



KÔRIN

23

光 琳

光琳、私はこの名を好む。私は彼の調子と律動とを好む。えもいわれぬうねり、線の伸びとかすれ、それが画像をなす。本当の日本狂、狂気の胚^{ジキボニザン}を宿したこの日本狂の魂の中に、彼はくらくらするような感覚を呼びおこす。その独特の震えのごときものは、まさにこの不思議で驚くべき個性から発してくる。私は名前と観念の間には親和力のあるものと信ずる輩であって、かくかくの音節を集めて作られた音楽には玄妙な意味があるとする意見を認めるのにやぶさかではない。光琳という名は見事に彼の描く芸術にかなっている。

光琳は、装飾の本能・天才をこの上なく豊かに宿している第

セイ・セイ・シイイ
印章：ホウチク

青
子

方
祝



一級の名匠たちに列せられる。その手法はつねに同一かつ、完全で、つねにおのれみずからを倣いつづける。これ以上に独創的で、これ以上に深く、またこう言ってよければこれ以上著しく日本的な手法はない。ヨーロッパでは、小数の通を除いては、彼の作品は未だ知られず、賞讃されてもいない。それゆえ私はここでこの芸術家、その同国人の眼には最高の名匠の一人と映っているこの芸術家について語り、200年来多大な影響をおよぼしてきたこの名装飾家の姿を浮き彫りにしてみるのも一興だと思ったのである。彼は、形態の総合と意匠の単純化という日本美学の二大根本原理を、ぎりぎりに行きつけるところまで押し進めた画家でもあった。

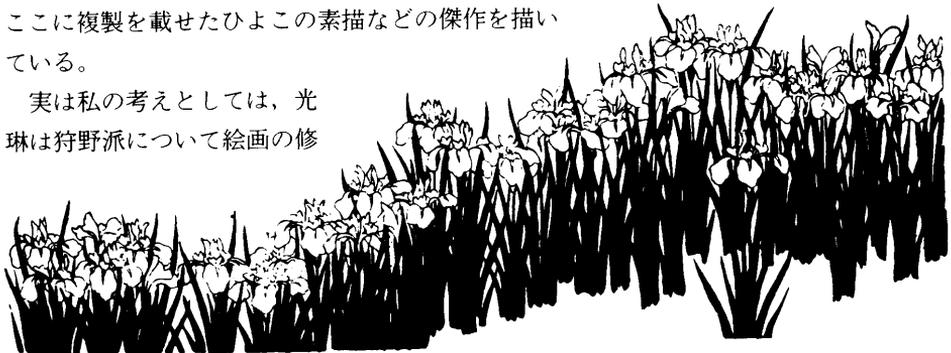
光琳にとって不幸なことに、というよりこれは全ての日本の芸術家について言えることだが、その伝記的事実についてはがっかりするほどわずかな無味乾燥なことしか伝えられていない。我々を魅する創作品の中にあれほど類稀れな創意の才と輝かしいばかりの腕の冴えとを注ぎこんだ人々が、いったいどんな生活習慣で、どんな性格や容貌や趣味を持ち、どんな精神状態だったか、それはぜひ知ってみたいことである。自分の好きな芸術家の体つきや心のあり様を、心身両面からの肖像に再現してみたいとも思う。だが実際はそれらの芸術家のうちで最も有名な人物、北斎についてできえ、その内輪の生活を語る断片的記録はわずかに五つ六つ知られているにすぎない。時代的にはわれわれとたいして隔りもなく、彼の同時代人のうち何人かはまだ存命中であるという北斎ですら、そうなのである。日本人は芸術家を非人格的な存在と考えており、芸術家とはただその作品の中のみ生き続け、作品なしには存在しないと考えている。日本人はヨーロッパ人のような歴史への好奇心を持ちあわせてはいないのである。

尾形光琳は日本において美術史上比類なきあの時代、元禄時代（1688—1704）という名で知られる、あの時代に属する。光琳は、師宣や一蝶とともに、この時代を最も鮮かに彩り、この時代を最も高く美しく表現した人物であった。これら三人の名はひとまとめにして記憶に留める必要がある。さらにそこに独創的陶工

乾山、および卓越した漆師笠翁の名をつけ加えよう。千年の文化によって肥えた土壌、その偉大なる伝統から咲き^{ネンゴ}ひらいたすばらしい花々である。趣味を解する人々の眼には、元禄という有名な年号は、以後二度と乗り越えられたことのない達成点をなしている。日本の元禄時代はちょうどわが国でルイ14世の世紀というのと同じ響きをもつ。それは古くからの帝都、京都がその輝きの頂点にあり、他方では将軍の府、江戸、この新たな首府がその星の輝きを増し、優位に立とうとしていた時だったのである。

光琳は1661年、京都は尾形という名のブルジョワ良家に生まれた。早くから絵の修業に身を捧げた。が、彼の最初の画技修業に関して伝記作者たちの意見は一致していない。官学の土佐派は彼を住吉広澄の弟子であると主張するし、『和漢書画集覧』は彼を二人の狩野、つまり、安信と常信から出たとする。また他のいくつかの権威筋は彼を、光琳同様画家でも漆師でもあったある名匠、つまり本阿弥光悦に結びつける。私としては光琳の才能源はたいへん複雑なものであって、それゆえこうした種々の異なる意見も互いに折り合いのつくものだと考える。彼の作品を注意深く分析してみると、そこには、一見統一された様式の下に様々な影響の跡と、いくつかの刻印とが見てとれる。彼の手法は微妙な構成体であり、巧みな結合体なのである。土佐派にはその貴族的洗練の大部分、つまり^{アフシユ}不透明でしかも照り輝く色彩の趣きを負っている。大英博物館のすばらしい掛物、『多摩川のほとりの詩人業平』（『^{業平}東下[？]」^リ園』）にみられるように、彼の絵のいくつかでは生き生きとした色調や強い線、あざやかな青、真珠のような光沢をもつ白が主調を占めるが、これらは土佐派の豪華で英雄的な細密画に直接由来するもののように見える。狩野派からは決然として力強く速い筆さばきを身につけた。墨の使い方にかけては彼は狩野派の最も巧みな画家たちにも引けをとらないが、時には古典的な様式で、鐘馗図の掛物や、春朴の『画史会要』から画題を借りた鳥、さらにここに複製を載せたひよこの素描などの傑作を描いている。

実は私の考えとしては、光琳は狩野派について絵画の修





雷神

業を始めたものと思われる。あの巨大な花々で飾られた美しい屏風を描いた時、光琳はたしかに京都にある常信の菊の大きな襖絵を念頭に浮べていたに相違ないのである。次いで光琳は土佐派の画房のひとつに入った。おそらく本阿弥光悦のそれであったと考えてまちがいなかろうが、そこで光琳は漆絵の原理を修得した。しかし彼がその個性的な手法の要素とすべきものを汲みとった源は、荒っぽく、奇妙な松花堂の素描、とりわけ17世紀の大画家の一人である宗達の絵である。画家光琳は私の目には、宗達の直接かつ必然の果実と見える。光琳は宗達から種々の資質を取り込んだが、とりわけ、大きな平面によって肉づけした軽みを帯びた制作、および、ほとんどいつも金泥がうまく生かされている典型的な細部などを学びとった。私は宗達こそ狩野安信の最も傑出した弟子であって、この宗達が光琳を狩野派と結びつけている、と考える。

彼の弟乾山と同じように、また師宣や一蝶など、この時代のあらゆる大芸術家同様、光琳もまた徳川家の豪奢に惹かれて江戸へおもむいた。光琳が漆器にしる絵画にしるその最も注目すべき作品をものしたのは疑いなく江戸においてである。大ぶりの構図に配された富士と風景の画風に、彼が江戸に滞在したことは充分示唆されている。だが彼は京都に戻り、同地で1716年、56歳で没した。

光琳はいくつかの号を有しているが、そのうち最も有名なのは青青方祝セイセイホウチクという名で、これは彼が晩年とりわけ漆器に好んで用いた名である。彼は、のびのびと

していて天才的な創意に富んだすばらしい作品に、この名の落款をした。これら二つの落款を一番普通に使われていた形で複製しておく。ここにあるのは尾形光琳のほうで、冒頭に載せたのが方祝である。

光琳は多くの弟子を残したが画家よりも漆師の方が多い。彼の画室は頑丈に建てられており今世紀の中葉まで残っていた。光琳を信奉した者の中で光琳の様式を最も巧みに我がものとしたのは疑いなく抱一であるが、最も傑出していたのは光琳自身の弟、乾山である。この芸術上の双子ともいべき兄弟にあっては、その天才があまりにも似通っているため、人はしばしば二人の作品を混同する危険にさらされる。それはあたかも共通の本質が二通りのあらわれかたをしたかのようだ。乾山の様式は光琳の様式の一発見であって、この二人の巨匠の絵には同一の特徴がみられるのである。乾山の絵は陶器の運筆に慣れた画家にふさわしく、より深みがあっていっそう鷹揚だとさえいえる。乾山は日本最大の芸術家の一人であって、いくつかの点では我々は乾山を光琳よりも好む。乾山はより優雅でより女性的であり、彼のばたくような筆さばきは真似できるものではない。乾山の陶器は繊細な蒐集家の眼には常に光琳の漆器に伍する価値を持つ。

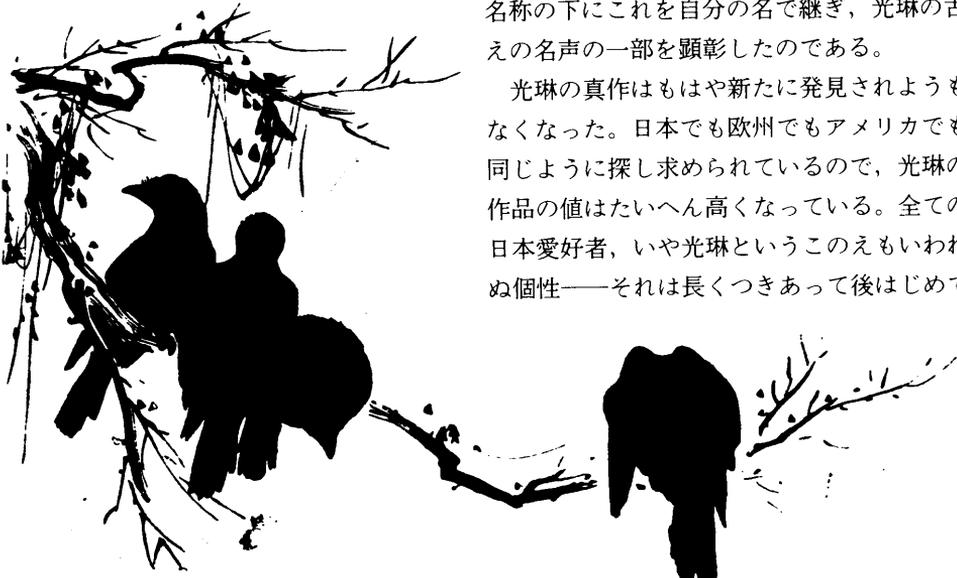
抱一の絵は光琳の男性的な頑健さに比すると肉感に欠ける。だが抱一の絵は魅力的なしとやかさ、大名の子息ゆえの毛並みの高貴さで装われている。光琳の画派はあやうく消滅しかけていたのだが、そのとき、抱一が「新光琳派」(江戸)

の名称の下にこれを自分の名で継ぎ、光琳の古えの名声の一部を顕彰したのである。

光琳の真作はもはや新たに発見されようもなくなった。日本でも欧州でもアメリカでも同じように探し求められているので、光琳の作品の値はたいへん高くなっている。全ての日本愛好者、いや光琳というこのえもいわれぬ個性——それは長くつきあって後はじめて

け
橋
光
琳
造

ホーキイオ(称号)
コー・リン画





その胸の内の秘密を明かすのだが——に真底通じているわけではない人々までもが光琳の高尚で貴族的な気品に傾倒している。

光琳は自らの手法を完全に手中にしまうと、何人の追従も許さぬ素描をものした。しなやかでねばり、丸みを帯び、大胆に省略され、不意に調子を変え、そして少々ぎこちないほどの何とも言えぬ無頓着さの影に、深い技の確かさを宿している素描。筆づかいは曲折豊かで平穩であり、無限に甘美なたらしこみをも試みる。衝突やとがった角など、見る眼



に衝撃を与えるものは全て避けられている。冷静に絹や紙の上に筆を走らせるこの手はたしかに漆塗師の手だ。色彩は溶けたように朦朧とし、滑らかで諧調があり、色のとりあわせもデッサンと等しく独創的である。前にも別なところで述べた

ことがあり、繰り返すようだが、この極限まで押しすすめられた単純さには、射^{すく}竦めるような魅力、しみ入るようなえもいわれぬ香り、官能的な音楽のようにまとわりついてくる一種の均齊がある。しばしば子供っぽい

見かけの下に見いだされるのは、形態についての驚嘆すべき通曉ぶりと綜合の確かさとである。それは日本美術においても何人もこれほどの深さで把握することはできなかったものであり、本質的に装飾美術上のさまざまな色や形のとりあわせにふさわしい能力である。光琳は屏風を、扇を、掛物を描いたが、彼がとりわけ秀でていたのは屏風であった。彼のように堂々たるモチーフを展開し、鳶尾^{イリス}(^{鶺鴒}?)や牡丹、菊や罌粟の





群れを金地の上に熱く生き生きとした調和をもって歌わせた芸術家は他にいない。そこでは全てが完璧な芸によって結合されている。精緻な趣味が極微の細部をも司^{つかさど}っている。光琳はまことの「茶人」^{チヤジン}、極度に洗練された時代のただなかにあって完成された好事家である。その才能は普遍的で、弟乾山の才能と結んで、装飾美術の全円環を包含し尽している。

その強烈な獨創性を解しうる者にとっては、彼の掛物は比類なき馳走である。私はパリのある蒐集家のもとで光琳が非常に名誉ある地位を与えられているのを知っているが、そこにあるピュヴィス・ド・シャヴァンヌ風の一群の柳の絵には、このジャンルのものなかでも何かしら奇跡的なものがある。

しかし光琳の絵画もその漆器の前では色褪せる。この巨匠は漆器の装飾と製作にその進取の精神の全てと獨立覇氣の空想の全てとを運び込んだ。この芸術分野における彼の活動は全能であった。彼の新しい方法によって、という、それは全て彼の先行者によってすでに示されていたものだから語弊があるかもしれないが、少なくとも彼が先行者たちから学び取って実際に応用したものによって、漆芸に革命がもたらされたのである。

光悦は彼にいくつかの技法を教えたようで、光琳は光悦の下で、ゆったりとした様式への趣き、ねっとりした草書体、また力強い浮彫を学んだ。だが光琳が驚くべきほど巧みに利用する術を知っていたあの螺鈿や錫の象眼において、範とすべきものをみいだしたのは、鎌倉期の作家たちの素朴な作風を研究することを通じてであり、彼はその派の作品を興味を持って、蒐めてい





た。私はちょうど今、光琳の蒐集に由来する二つの小品を手に入れている。それらは類稀れに興味深いもので、並はずれて美しい。ひとつは円筒形の小箱で、平らな蓋のついた、金無地のくすんだ漆器であり、色調は深く、金の漆の浅浮彫と、最高に繊細な錫の象眼とで稲と小さな花とが飾りつけられている。この小箱は14世紀のもので、全盛期の土佐派の装飾様式の到達点を示す一例であり、掛物とともにこの時代の図柄を我々に教えてくれるものである。光琳はこれをこの上なく入念に修復し、その底の銀の漆地の上に、彼の落款を加えた。

もう一つの作品は黒漆の硯箱で、錫がはめ込まれ、一群れの蜻蛉の装飾が施されており、その螺鈿の翼は玉虫色の光を投げている。光琳はみずからこの硯箱を線画で写しとっておいてくれた。この実物大の素描は彼の弟子たちの手でまとめ

られた莫大な漆の下絵集に収められている。この下絵集は抱一が増補し、最後には羊遊斎(傳絵師 1772-1845)の所有となっていた。

この下絵集の一部は今日シャルル・アヴィラン(チャールズ・ハヴィランド) Charles Haviland 氏的手中にある。

光琳は漆器の製作に、まことに個性的な方法、独創的な手法、まったく独立不羈の様式、そして天才的な図柄を用いたゆえに、その作品はいかなる比較をも絶し、それを記述することさえ容易ならぬものなのである。言葉では、これほどの洗練度に達した感覚を十分に表現することはできない。光琳の漆器をひとつ手にとって、それをなでさすり、光の下でそれを輝かせてみて、はじめて、このような品のものつ壘惑を理解することができよう。彼の美し



い漆器はあたかも金塊のなかから刻み出されたかのようで、一様な鈍く力強い調子と、熱気と震えを帯びたくすみとがある。それはまったく独特な色調である。今日でも、他のなにものにも比し難いこの調子を言うのに、「光琳の金」という言葉が使われるほどだ。漆は彼の筆から、どろりとした豊かな流れとなっていた。彼の装飾も、彼の絵と同様、大きな量塊であしらわれており、そこには総合へのとほうもなく大胆な偏執がみられる。彼の用いる螺鈿や銀、錫の象眼には目を眩らせる効果がある。錫を薄い表面として、または分厚い浮彫として、灰色の調子を生かして用いることによって、光琳は面に複層性を与え、奥行を加えたが、そのお蔭で、彼の漆器は一幅の絵画ほどの重みを得たのである。

完璧な質を備えたいくつかの作例がパリに招来されている。ギョ氏の蒐集は二、三の代表作を我々に見せてくれるが、とりわけ、柴を背負った男の装飾がほどこされた筆箱は秀れている。ゴンクール氏は菊を配した美しい箱を誇りにしているが、それももっともなことである。ピュルティ氏は光琳の印籠インローを所蔵し、S・ピング氏は、竹を錫で象眼したもう一つの筆箱と、鳶尾イリス（鶯子ウズ?）が浮彫になっているすばらしい屏風とを幸運にも所有している。私自身もいくつか光琳の作品を持っており、それを私の蒐集の中でも最も貴重なものの部類に入れている。光琳の装飾の天才をその全幅にわたって鑑賞するには、こうした蒐集家に慈しまれている漆器や絵以上のものがさらにまだ存在する。それは、最も典型的な光琳の作品を版面で複製した、十数巻にのぼる目録で、「光琳の作品集」とも呼び得るものとなっている。

それはまず五巻の『蒔絵大全』であって、これは京都の春川甫政家のもとの一漆師によって1759年に発行された。幾百の漆製品の中には、硯箱、盆、重箱、櫛、薬箱、香合などがあり、その中にいくつかの光琳の作品の図をも載せている。ここから推測できるのは、この巨匠は江戸から戻って後、この大きな漆屋のために仕事をしたのであろう、ということである。

つづいて『光琳画譜』の賞讃すべき二巻。これは日本関係の書物好きの人々の間



では、たいへんな珍本として知られている（ウィリアム・アンダーソン氏は一般的には文献情報にたいへんよく通じているのだが、その彼もこの本については言及していない）。この二巻には26葉の大版の図に、花、動物、人物が芳中という画家の手で写され、多色木版刷で載せられている（江戸、1801年）。ここにあるのは、忘れがたい特徴とひどく誇張した様式を示す多くの作品である。これらはあえて言うなら、激昂した光琳、滑稽なでっちあげ、突拍子もない筆づかいであって、鳥羽僧正や光信風の奔放な雄弁をも遙かにしのぎ、その跳ぶような筆致に匹敵しうる日本の作品は他にみいだせない。



『光琳画式』一巻（大坂、1818年）も同様に注目すべきものであるが、また同様に稀覯書である。これには30ほどの下絵があるが、これらは疑いもなく光琳の最良の下絵から選ばれたものである。アイカワ（相川?）という彫師が比類ないファク=シミリ版なみの完璧さでこれを再現した。この複製では木版を押した凸凹が型押し文様になってかすかに紙の上に現われているから良いようなものの、もしそうでなかったならば、人々は、軽い筆触さえ残され、微妙なとらえ難い色あいのごくかすかな灰色のなかにかすんでいく有様を見て、これは原作そのものだと思いこんでしまいもしたろう。『光琳画式』は日本の出版業の一傑作なのである。



同様に魅力的で、この上なく稀にしか見つからないのが、小さな『光琳漫画』である。これは江戸で彫られ、名古屋で北斎の版元でもある永楽屋から出版された。これは墨の草花の下絵で、繊細にして優美、しかも光琳が漆器装飾に用いた、かすれや、流麗さやねばっこきのすべてを併せ備えている。奥付けには「尾形光琳」と「方祝」との二つの名がひとつに組合わされて記されている。この本は光琳によって準備されたが、この版の他には版刻されなかったものとみえる。

『光琳新撰百図』二巻、江戸で発行（1815）



清水龍蔵刻、は光琳の絵および漆器の大作を集めたものである。ここには彼の最も壮麗な屏風、最も有名な掛物、最も貴重な漆器、最も繊細な扇が集められている。版はたいへん細心・柔軟で、黒色摺、原作をみごとに彷彿とさせる。

四巻本の方の『光琳百図』は、酒井抱一自身の指揮の下に琳派アカデミーの手によって、二期にわけて出版されたが、版刻は潤いに乏しく、摺りもあまり完璧ではない。

これらの揃い六巻は、400にあまる複製図版を備えており、まことに総目録の価値を有するものである。これらはこの偉大な画家の汲み尽し得ぬ豊饒さを伝えるものではあるが、彼の全作品があげられているわけではない。抱一は彼が手もとに所持していた作品しか複製しなかったからである。

最後に光琳の同時代の二、三の選集にも光琳の図版のいくつかを見ることがができる。とりわけ春朴の手で1707年と1720年に発行された『画史会要』と『えほんて画本手シルエツト鑑』がある。その前者から本論中に借りて載せたのが、月の上に影カガミになって浮かびあがる鳥の図であって、この天才的で魅力的な図のなかには、狩野派の力強さに加えて、光琳の画風の表現力のすべてが凝縮されてあらわれている。

ルイ・ゴンズ

稲賀繁美 訳

- 1) 第一期の揃いは、文化年間、1804年から1817年の間に京都で発行、第二期の揃いは、文政年間、1818年から1829年の間に発行された。どちらも同じ清水龍蔵の手でみごとに版刻され、序は谷文晁が寄せている。これら二組の再刊は1864年。



註——本章の挿絵は全て光琳の作である。



風景 広重



掛物 鍾馗 光琳



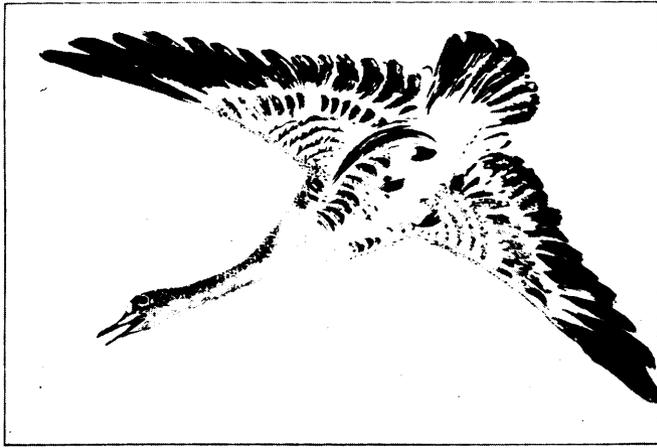
掛物 葦間の雁 雪村



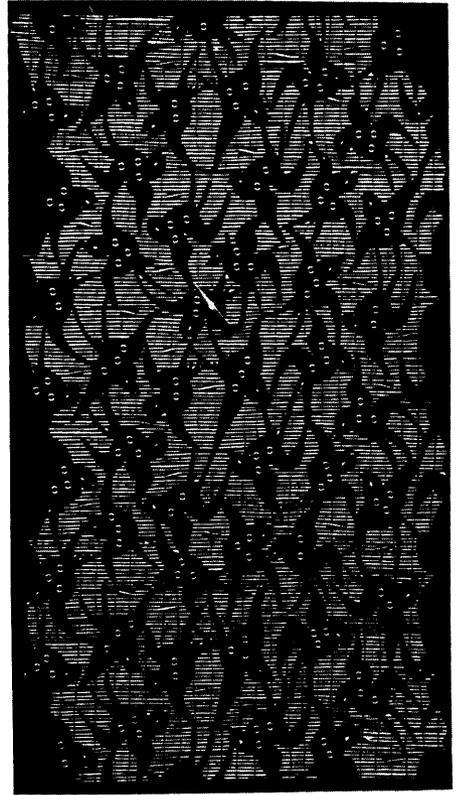
役者 奥村正信



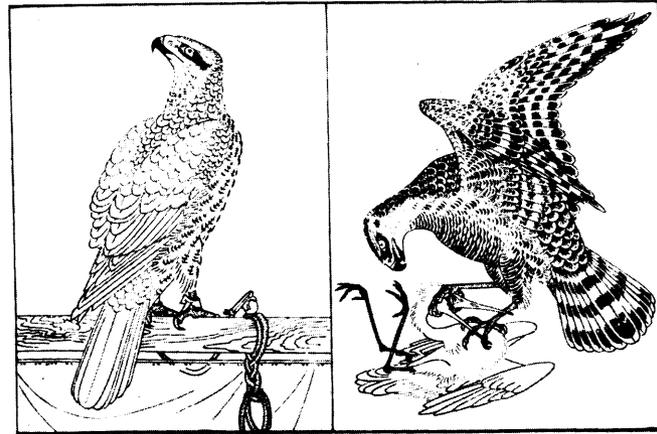
風景 芸阿弥



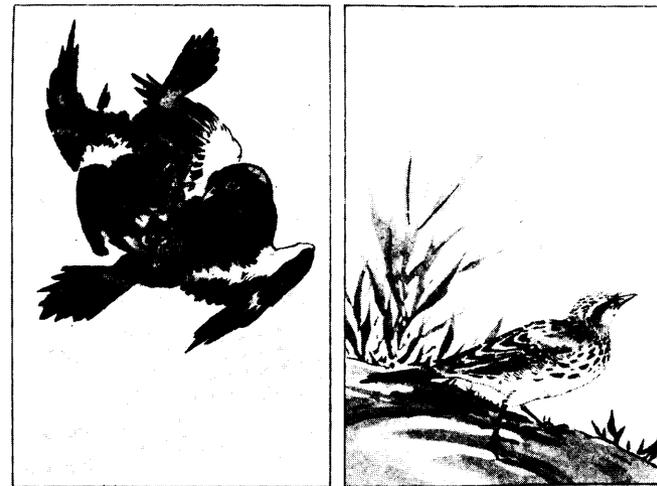
飛ぶ雁 守国



裝飾図案



猛禽2点



鳥2点



工芸図案(花と枝)



芝居一場面 清信

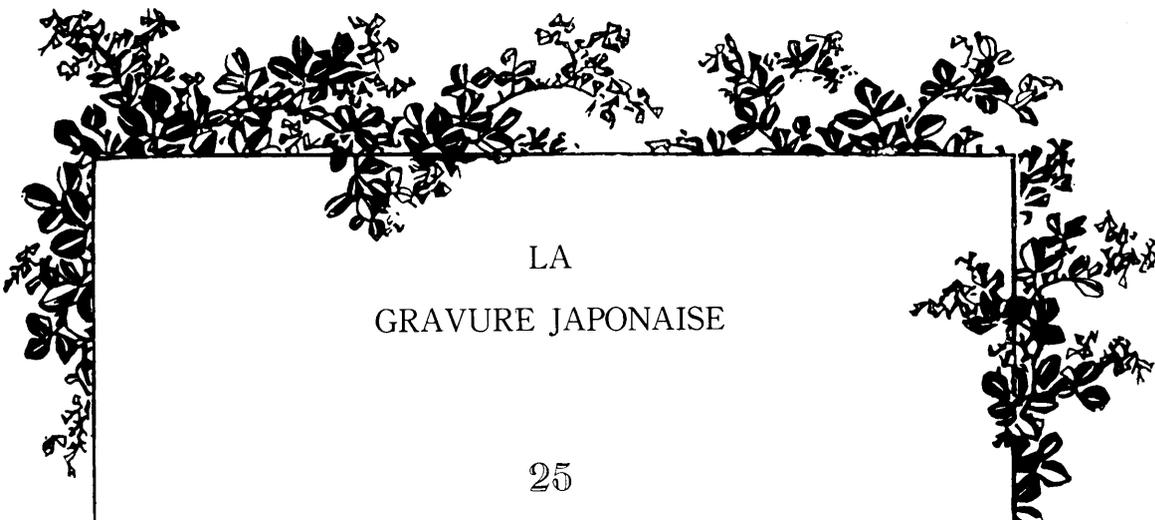
羊信清居吉



楽師・語り手・ものまね師



陶器 2点



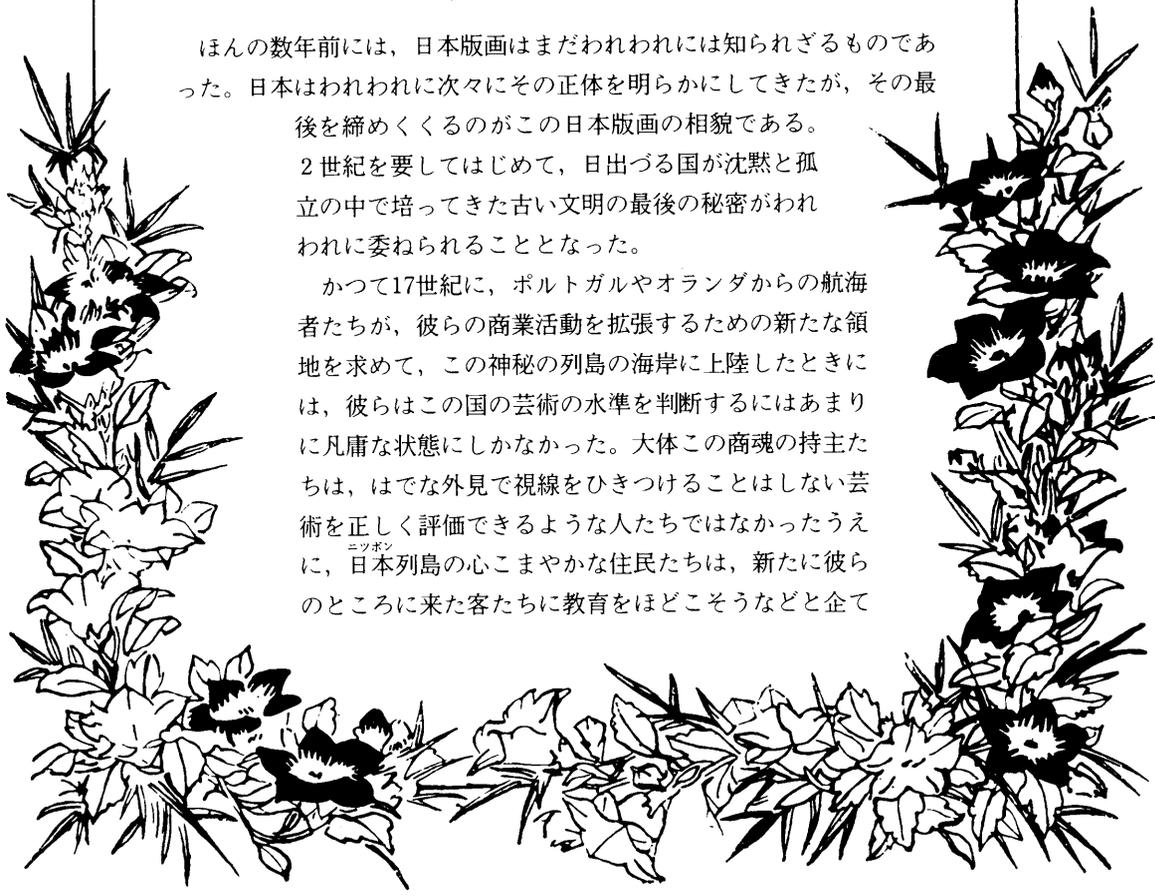
LA
GRAVURE JAPONAISE

25

日本の版画¹⁾

ほんの数年前には、日本版画はまだわれわれには知られざるものであった。日本はわれわれに次々にその正体を明らかにしてきたが、その最後を締めくくるのがこの日本版画の相貌である。2世紀を要してはじめて、日出づる国が沈黙と孤立の中で培ってきた古い文明の最後の秘密がわれわれに委ねられることとなった。

かつて17世紀に、ポルトガルやオランダからの航海者たちが、彼らの商業活動を拡張するための新たな領地を求めて、この神秘的列島の海岸に上陸したときには、彼らはこの国の芸術の水準を判断するにはあまりに凡庸な状態にしかなかった。大体この商魂の持主たちは、はでな外見で視線をひきつけることはしない芸術を正しく評価できるような人たちではなかったうえに、日本列島の心こまやかな住民たちは、新たに彼らのところに来た客たちに教育をほどこそうなどと企て





夏の宵 春蘭斎

てみるほど軽率ではなかった。これら無理矢理入り込んできた連中を、厳格に範囲を限った一地区、帝国の一種の控えの間とでも言うものの内に隔離してしまうと、日本人は彼らに、同時代の製品をほんの少しずつ手渡したが、それはわざわざ彼らのために、西欧人の需要に応ずべく作られたもので、まばゆいばかりに色どられ、飾りたてられて、たしかに装飾的効果はめざましいものであった。

当時のわが国の富裕なブルジョワや若干の王侯貴族が、彼らの室内を飾り付けるために、喜々として買い込んだのは、派手な漆塗りの飾り板や、豊富な形の花瓶、つやつやした固い瑛瑯引きの磁器の大皿などで、それらは陽気に光を反射していた。注文はひきもきらず、わが国の実用にふさわしい形がわざわざ特注されたが、その結果、日本土着の装飾家の柔らかな筆さばきで描かれた、たっぷりとした絵柄のまっただ中に、わが国の名門貴族の誇り高き紋章が輝く、といったことさえしばしば生じた。

当時、一体誰が、極東はすでにわれわれにその芸術のすべてを手渡した、およそ素朴な習俗をもつ一族から期待し得る限りの芸術の最高のものは、すべてわれわれの手に委ねられた、と思いきまなかっただろうか。同じ時期を通じて、大方は野蛮との風評あるこの国で、生活上には何の不如意もない選り抜きの芸術家たちが、熱烈な芸術愛好者でもある殿様たちの封建制の庇護のもとに、実は驚嘆すべき珠玉の作品を次々に念入りに完成させていたなどは、当時誰も思い及ばなかったのである。それらの品々は、およそ何世紀もの芸術の歴史が作りだした宝のなかでも、最も洗練された趣味をあらわす作品群であろう。

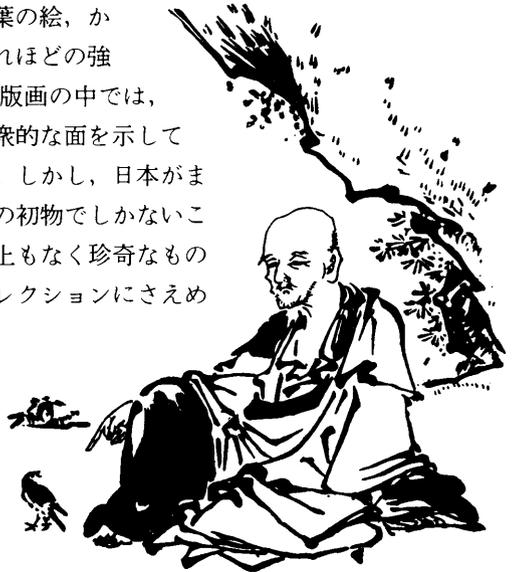
これよりずっと後、外交関係が少しく恒常化してくると、いくつかの極上の珍品もヨーロッパへと伝えられうるようになった。とはいえ、これらの品を招来するにあたってはなお、ポンパドゥール夫人のごとき女性の願って叶わぬこととて

ない全能の気まぐれとか、フランス王妃といった人の貴族趣味とかが、与らなければならなかった。だがそれらも所詮孤立して出現したもので、一瞬雲間から洩れた光条にすぎなかった。ほどなく雲は空を被い、二度とほころびを見せるべくもなかったのだが、1868年、すさまじい政治的・社会的努力の圧迫の前についに裂け、同時に、古い組織のすべての要素が瓦解するにいたった。

それ以来過去の廃墟の上に新たな大建築が造営される。それが今後どうなるか誰にも予想もつかぬ。だが新たな時代の礎を定めるべく、何千年来の伝統の連鎖を断ち切った衝撃は、いずれにしろ大きな犠牲を伴わずにはいなかった。犠牲となったのは、理想崇拜である。人々の心が芸術の実践を離れたのみではなく、先祖から引き継がれた貴重な宝を慈しむことが忘れられてしまった。そして因果なめぐりあわせで、今度はわれわれが、かつては無関心であった他ならぬわれわれが、それらのなおざりにされた驚嘆すべき品々に心を動かされるに至ったのである。

何人かの洗練された趣味人や芸術家や文人の名——我が国で、この未知にして魅惑的な芸術の伝える最初のメッセージを歓迎した人々の名は、周知のものとなっている。その最初のメッセージを伝えたのは、木彫りや象牙彫りのミニアチュア、ワックスの落ちた青銅製品、指先で練りあげられた陶磁器、情のこもった調和ある錦織りなどだった。そして最も炯眼な人々があちこち掘り返すうちに見つけたのが、目を眩ますようないくつかの イメージ 絵 だったのである。それらの絵はごた アルビム まぜに画帳にまとめられており、さまじまの空想的情景を、未知の魅惑的な彩色で描写していた。今日では、これらの数葉の絵、かつてはたいへんな驚愕をひきおこし、あれほどの強い喜びを与えたこれらの数葉が、日本の版画の中では、すでに晩期の産物にすぎず、その最も民衆的な面を示しているにすぎなかったことがわかっている。しかし、日本がまだ保持していた、より優れた芸術のほんの初物でしかないこれらにしても、それはそれなりに、この上もなく珍奇なものにみえたとし、数年の間はほんの少数のコレクションにさえめったに入ってこなかった。

十年ぐらい前から、日本を歩き廻っては、この羨望の念をかきたてる摺物の足跡を訪ねる、熱狂的な芸術愛好者が出てきたが、彼らでも辛うじていく



坊主 春朴による探幽模写

つかの残骸をかき集めるにすぎなかった。ところが、ひとり執拗な探索をつづけていた男が、ヨーロッパに戻る少し前に一つの幸運をつかんだ(参照 "Hr. S. Bing og den Japansk Samling" Kunst-bladet (Copenhagen 1888) p.119-121)。彼のところに数葉の絵が持ち込まれたのだが、それはデザインの力強さといい、色調の類稀れな甘美さといい、すでに予感されていたある事柄を明らかに証^{あか}していた。つまり、最初に見出された作例のあの魅惑的なはなばなしい生彩の裏に、実は芸術の一つの脈々たるつらなりが、すでに遠い昔にまで遡^{さかのぼ}って、秘められていたのである。ここに、隠された宝庫を探る手掛りがあった。その日から戦いは再開された。つぎつぎに派遣団が組織されては穴場を探索し、この種の蒐集を一手に独占していた日本各地の愛好家を捜し出した。かつての版元を東京に、名古屋に、大阪に、京都に捜した。あちこちの名家を訪れては、埋もれていると思われたものを掘りだすのに、どこでも気前のいい報酬を約束した。きっかけが一度与えられると、もう収穫は溢れんばかりで、思いもかけぬほどだった。日本人たちは、はじめは彼らの蒐集の中で比較的価値の低いもの、時代の下る作品を手離したが、それでも一人また一人と偉大な芸術家、創作家、諸流派の開祖の名が発掘されていった。新たな鉱脈が発見されてゆくのに応じて、探究が、与えられた指令に忠実に休みなくすすめられた。これらの努力はパリ在住の最も熱心なフランス人愛好家たちによって強力に鼓舞されたものであり、今日では彼らの書庫は版画や本の比類なき蒐集を蔵しているということをつけ加えておこう。



女主人の下駄の雪を取る侍女 春信派

しかしながらこれらの材料をかき集めただけが全てではなかった。それらの間のもつれを解き、これを順序づけ、総合せねばならなかった。というのも、たしかに日本民族は、民族学者にいわせれば否定し難い身体上の相違を呈している、種々の人種から構成されていると見做されるにしても、性格の面から見るとほとんど全日本人に共通するひとつの性向を示している。それは何かというと、日本人は資料に基づいた自国の美術史に対して驚くべきまでに無関心だということである。こうした問題に関してわれわれ西欧人がその特有の気質から感じる好奇心^{きうしん}の渇きには、日本人の心はほとんど苛^{さい}まれること



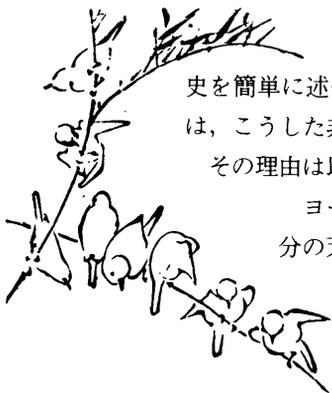
既製服作りの女たち 祐信

がない。彼らの芸術家的性向は、容易に美しいものの享受に没頭してしまい、歴史などについてそれ以上多くを尋ねようとはしないのである。従って、それ自体は非常に古い歴史を持ち、われわれにとってはたいへん新しい、一外国芸術の錯綜したもつれが一応呑みこめるようになるのに数年を要した、と聞いても、フラ

ンスの公衆はそんなに驚かないでいただきたい。日本美術史の大すじは今日確定されており、こうしてその発展のさまざまな様相を、その起源から現代に至るまで示すことが可能になった今こそ、この日本芸術を広く一般に知らしめる時が来たのだと思われる。

版画は日本では木刻によってなされていた⁴⁾。つねに材木の板目にそって切り出された、桜か何か他の硬い木の板の上に、絵師が半透明の用紙に描いた複製用の素描(版下)をまず固定する。版下の表側が板面に向けられるが、紙が透明だから彫師は刀でその紙を切りこみながら、素描の輪郭を木の上に写してゆくことができる。それから小さなたがねで輪郭線の中の板表面をすべて彫り取って、主題の輪郭線のみを残すようにする。摺師は突起したまま残っている版のすべての部分に墨を塗り、紙をあてがい、竹皮の繊維でくるまれた厚紙の円盤(馬連)をあつかいながら、手で作業をする。だが墨を一樣に伸ばすだけでは満足しない。さまざまな予期せざる様相、肉づけ、遠近の間隔や、大気の深みを浮かび上げるために、実にさまざまなやり方でどろりとした物質(礬水)をあつかう。ある一角は強調し、他の一角は弱め、とところどころをぼかすので、一度の印刷で実に変化に富んだ色調を作り出すことができる。多色刷りにするときは、一色毎に版木を変えねばならない。重ね刷りの際の位置の決定は、彫師が版木の隅にほどこしたいくつかの目印の点(見当)のお蔭で常に大変正確であるが、この目印は摺り工程の最初の部分から、紙に印刷されるわけである。

以上からわかるように、日本の版画においては絵師の作品をひきたたせる役の技術労働がたいへんに重要なものなのだが、それにもかかわらず、日本版画芸術



史を簡単に述べてみようとする限り、どうしてもその立役者となるのは、こうした非凡な功績はあっても彫師や摺師ではないのである。

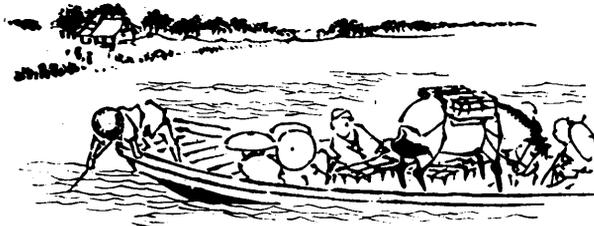
その理由は以下の通りである。

ヨーロッパには、木を刻み、金属板を穿ち、石を彫って、自分の天才の靈感をそこに刻印した有名な芸術家たちがあった。

かつてわが国の版画家たちは他人の作品を再刻していたが、それでもそれは、自分の名をその新しい解釈に附与し、それを自分自身に属する一つの創作とするためであった。日本ではこのようなことは何もない。絵

師兼彫師など一人も知られていないし、製作に参加するにあたっては、彫師、摺師は絵師の背後に姿を消し、今しも彼の道具が完成させた作品の下辺に、自分の名を書きこむ権利を要求しようとしたりはしない。たしかに、これらの謙虚な助手たちの多くの者の名を探索することも不可能ではない。だが、ここではほとんどの日本人愛好家になって、印刷されたページは、その最も美しいものでも、原作者(版下_{彫師})の名誉に帰さなければならない。それに、自分自身で彫るわけではないといっても、絵師は仕事全体の運びを指導し、そのほんの小さな細部をも指定するのである。こうしたわけで、これこれの巨匠の腕は、なにも構図の特徴にだけでなく、刻線の引かれ具合や、時としてたいへん個人的なものとなる彩色の色調にも、これを認めることができる。版画は、版画のために特別意を用いて仕事をする絵師の到来を俟ってはじめて飛躍的發展を遂げた。たえず彫師の熱意をかきたて、日本の印刷師というもう一人の芸術家のすばらしい技能を發展させたのは、まさにこれらの絵師なのである。こうして彼らこそ、彼らの国の芸術的版画のまことの先導者であった。芸術のこの部門^{フキヨエ}を歴史的に研究することは、同時に絵画史の重要な一章を論ずることであり、「浮世絵」という名で知られた特定の流派(不正確に「民衆画派」*école vulgaire* と訳されていたが)のすべての活動を一步一步追求してゆくことでもある。この浮世絵派こそ、古くさい古典的規範定法を踏みにじて、絵画を民主化した流派なのである。

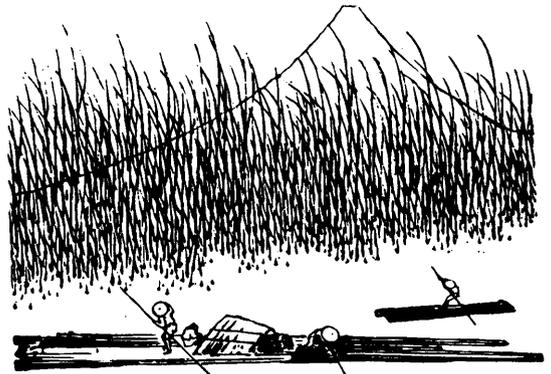
あらゆる時代を通じて日本には互いに競合し合う流派がある。その点を我々は一年前本誌上で素描してみた。そこでみたように、キリスト紀元7世紀中葉に仏教とともにシナより輸入された宗教絵画は、インドに起源をもつ素朴な形のままで、いくつもの時代を越えて永続し



た。無傷のまま保持されたのは、仏教が聖なるものだったからである。これに対して世俗画は、これもまたさらに遠い時代に中国から伝えられたものだが、日本では、これを出発点にいくつかの流派が分岐した。ここから9世紀以来国風美術が生まれ、それは変形しつつ11世紀には「大和」絵という名を得、ついで200年後に「土佐」絵となった。その間、純シナ風の画法が生き残らなかったわけではない。1350年頃まで潜在的な状態にとどまっていたこれらのシナ画法は、その頃力強く再び出現し、16世紀を通じて、ついには堅固に制度化された流派、狩野派を生み出すに至った。

従ってこの時からのはじまって、日本絵画が三つの主要な部門を数えていたことは、先のわれわれの研究でも述べたところである。三部門とはすなわち、仏画派、土佐派、狩野派である。仏画は、感情の深さと、熱烈な信仰の光と、様式の軽やかな純粋さによって輝いていた。——土佐派のアカデミーは封建諸侯の生活を反映していた。きわめて貴族的な筆致で、土佐派が、繊細に、緻密に、気取った感じで描写したのは、当時の騎馬の威風、血なまぐさい戦、それにもうげな詩情にあふれた自然の一隅であったが、これは時にきぎなものにまでなった。土佐派の筆はまた民衆の風俗を題材とすることもいとわず、街頭に群がる民衆をも描いたが、どんな世俗の主題を描いても、制作の極度の繊細さゆえにその高尚さを失うようなことはなかった。——最後に狩野派およびその信奉者たちは、古いシナ画法の直接の後継者で、その特徴は、本質的に自由なその筆法、紙面に大胆な線を投げつけるときの比類ない巧妙さ、時に愛撫するようで、おぼろに溶けもする筆のタッチ、といったところにある。だがこれら三派がいかに多様で互いに違うとはいえ、それら三派の美学はすべてもっぱら上層社会の美学であった。芸術家たちもその享受者たちも、ひとしく貴族や僧侶の特権階級に属していたのである。

しかし時は進む。美的感覚や趣味の直観は日本では特定の誰彼の特権ではない。絵画芸術はおそらく民衆がまだ自分たちとはお門違いだと考えていた唯一の領域だった。絵画芸術が民衆の手におよばなかったのは、それがあまりに実質を



草のうしろに富士 北斎

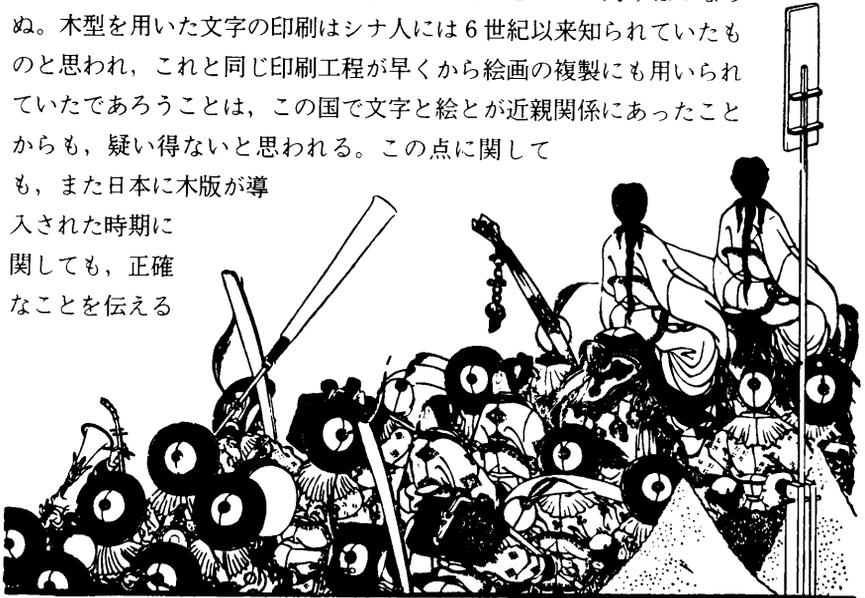
伴わないものだったからだ。大名たちの洗練された精神は、精緻を極めた作品が勝ち誇る夢の世界に好んで没入することができたが、大衆の方はそのような美的観照に浸っている暇はなかった。それからというもの、模糊とした狩野派、完成されるには詩的想像力の協力を要する狩野派に背を向け、また優美な約束事を守る土佐派、民衆を題材にはするが、それをまるでフランスの縹子刺繍の牧歌情景のような調子で表現する土佐派からも目をそむけて、民衆の楽しいな快活な気質は、より現実主義的な形式を要求するようになった。つまり、民衆独特のものの見方、感じ方を反映し、彼らのまわりの喧騒や生活を、忠実に表現する絵画形式を求めようになったのである。

また一方、古典作品がかなり稀なものであり、高額を要するものであったことを考えあわせてみると、そこには二つの必要が働いていたことが悟られる。つまりまず、民衆の新しい渴望に応ずるような芸術が必要であり、次に、この芸術の具体的成果を万人の手に届くものとするような実際的手段が必要とされていたのである。これら二つの必要は、民衆派が突然に出現し、これが、完全無欠の高度な完成に至った木版芸術に結びついたことによって、一度に二つとも満たされることとなった。

これまでわれわれは、この決定的瞬間に絵画がどのような状況にあり、またいかなる局面の展開によって、絵画がそのような状況にたち至ったかを見た。今度は版画と印刷の前史に目を向けてみよう。

この技芸の根を探るためには、またしても目をシナに向けねばならぬ。木型を用いた文字の印刷はシナ人には6世紀以来知られていたものと思われ、これと同じ印刷工程が早くから絵画の複製にも用いられていたであろうことは、この国で文字と絵とが近親関係にあったことから、疑い得ないと思われる。この点に関して

も、また日本に木版が導入された時期に関しても、正確なことを伝える



山の祭列 北斎

資料はない。日本への木版導入にあたっては、朝鮮民族という、これら二つの近隣の帝国の間を倦むことなく仲介してきた民族の貢献はほとんど疑い得ない。著名な学者で、日本に仏教を伝えた偉大な唱道者でもあった弘法大師は、8世紀に、彼の宗派の聖像を印刷したといわれている。いずれにせよ、この問題について莫大な学識を有するアーネスト・サトウ氏は、9世紀に印刷されたいくつかの宗教絵画について語っているし、ウィリアム・アンダーソン氏もこれとは別にいくつかの聖人像を所有しており、彼は、それが13世紀の大聖人、日蓮の作になるものだと考えている。

日本最初の挿絵本がいかなるものであったかは、何人もわれわれに明らかにしていない。ヨーロッパに伝えられた最古の作品は『伊勢物語』、1608年刊の二巻本で、著者名はない。これは恋愛と騎士道の物語で、一説には業平という詩人が10世紀に書いたともいわれ、別説では伊勢という女流詩人が作り、彼女の名が物語に冠せられたとも言う。1608年版を飾るデッサンは、様式から言って、最も純粋な土佐派で、版画にはすでに一種の熟練がうかがわれる。同趣好の他の作品群が続けて出版されたが、制作の水準は停滞しており進歩はみられない。挿絵ははるか過ぎ去った過去の武勲を単調に繰り言のごとく叙するばかりで、興味を新たに掻き立てるような生き生きした息吹はまったくない。

こんな状態の中に、1675年ごろ菱川師宣が出現した。彼は、個人的で生き生きとした作品のなかに、久しく潜在していた渴望を移し入れる術をわきまえていた、たいへんな天才である。彼によって一本の道がひらかれ、多くのすぐれた芸術家たちが、いやましに膨れあがる民衆の賞讃に支えられつつ、この道を邁進することとなる。新しい表現法がみいだされ、この表現法は、虫に喰われた古くさい垣根を破り捨てることになる。民衆はこの芸術の中に、彼らがおのが眼で知り、おのが心でとらえた外界の姿をそのままよみがえらせることとなった。民衆はおよそ被造物一切をわがものとするよう





になり、被造物ならぬ空想の領域をも同化して行った。民衆はおよそすべてのものを寄せ集めては自らの像に合わせ、天上の神々も、威光あたりを憚る聖人たちまでも自分の手もとにひきおろし、宇宙全体をわがものとして、生物や無生物一切切切を、自分の溢れんばかりの空想に従属するものとしてしまった。

といて、先祖たちの栄光をなした古典的教義が絶対的に禁ぜられた、というわけではない。ただ古典的教義は新たな^{アール・ヌーヴ}芸術の広大な総体のなかのただの一部分に取り込まれてしまったのである。師宣自身土佐派からの脱走者であって、土佐派の遺香をその大胆な構図に交じえた最初の画工であったが、そこに彼の後継者は皆、自分たちの題材の尽きざる宝庫が胚胎しているのを見出すのである。

誰もが一生に一度は、三十六歌仙なり百人の歌人なりの伝統的な歌集に挿絵をつけるのを義務として、それに身を捧げたが、そのうち何人かは、過去の有名な作品を版画で複製して、古えの名匠への自分たちの愛着をあらわした。だが浮世絵の眼目はそのようなところにあつたわけではない。眼目は、国民をすべての階級にわたってその日常の生活の中でとらえることにあつた。下層民の苦役から、最上層の享受的な、ないしは詩的な娯楽に至るまでを、忠実に絵にすることにあつた。それは家庭生活を親密に描くものでもあれば、四季を通じた祭礼、水辺での娯楽、街道をたどつての旅、月に寄せる夢想、野外での宴席を描くものでもあつた。それはまた職人のための手引書で、塗り物師、彫金師他の、手仕事のための手本がいっぱいつまつたものであり、婦女子用の行儀作法の絵入教本でもあり、子供たちの騒がしい遊戯の一覧でもあり、少年少女の甘い恋の絵図でもあつた。また他の作品は、美德などまず招かれざるものであるこの社会の、安逸な生活を描くかわらで、道徳訓話を絵にしてみせることもあつた。歴史、伝説、神話の上の英雄たちは最も重要な位置を占めている。ただ、彼らは出てくるとなれば、自然よりはるかに恐ろしい外観で現われ、そのすさまじい身振りは誇張され、顔はひきつって、粗暴な精力を表現している。それというのも、これらすべては芝居の眼で拡大されていたからである。実際、民衆の記憶の中で偉業の主としてあまねく知られてきたこれらの英雄たちは、これ以降、もっぱら名声のある俳優たちの表情を通して具現されてゆくことになる。劇場、それは民衆の神殿であつた。俳優たちは彼ら民衆の神々として熱狂的に喝采された。そして、わずか

の例外を除けば、この若き流派の画家たちは、この伝説的空想の世界を描き、潰え去った時代をあらたに呼び起こすことによって、現実の世界を燃えさせたという役目を果たしたのである。劇場情景、とりわけ有名な役者のあたり役での肖像と、重要さにおいて覇を競い得たのは、「民衆画派」における婦人の支配力のみである。この婦人の美と魅力とは、絵師たちが一人一人、独自に鍛え上げた理想に従って表現されたものであって、それは実に千変万化のさまざまな形で礼讃されている。たしかに顔の表情はしばしば個性を欠くのだが、そのさまざまな仕種が性格を豊かに表わし、生き生きとした自然らしきを見せており、とりわけ身体の線や陰影の按配が、調和ある律動をかもし出すように徹底的に探られているのには感嘆せずにはられない。

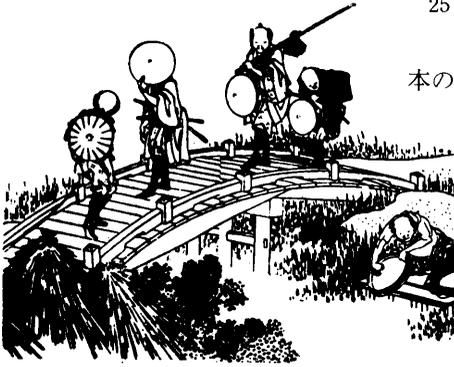
以上、肝要なのは、日本版画のなかに、この国のすべての素描芸術を完璧に代表するものを求めるべきではない、という点であり、版画のコレクションに含まれるのは絵画芸術の中のかかなり限定された一特殊部門にすぎぬ、という点だ、と私は考えた。この芸術の本質を説明すること、つまり、この芸術創作活動はいかなる必要に応えるべくなされているのかを説明し、ここにはいかなるジャンルの主題が描かれると考えていいのかを示しておくのも有用だろう、と私は考えた。——私が、以下、急いで数語を費やして補わねばならないのは、絵師たちが、その作品を普及させるのに用いた道具であり、版画技術の歴史である。

師宣は最初から、第一級の彫師を養成することができた。これより後のどの時代にも、これ以上豊かで、神経質で、かつ堅固な描線にお目にかかることはない。版刻された構図には浅浮彫なみの彫塑性がある。語るのは描線のみだが、描線がすべてを語る。どんなに巧みに按配された陰影にもまして上手に肉づきを表現するのにも、この描線のみで十分なのである。その刻線はすべて墨で摺られて

いるが、最も美しい絵本の何冊かでは、筆で色を加えてその線を引き立たせており、この彩色はおそらく画家自身の手で施されたものと思われる。

本当の意味の版画、





北斎画

本の挿絵ではない一枚一枚独立した絵は、師宣の後、17世紀晩期になってはじめて現われる。この技術革新の功績は清信に帰せられるが、彼は有名な鳥居派の創始者であり、この系統は1世紀にわたって、役者絵に従事した。この頃になると、黒い刻線と色彩の並用は、もはや偶発的なものではなく、おずおずしたものでもなくなった。暖色で力強く、この上なく豪華な彩色が、人物を

おののかせるようになる。衣服の大きな平面は黒漆の塗りで強調され、その黒漆は線文様で刻みこまれる。さらにそこに砂金の層がニスで塗り重ねられて、絵の部分部分を豊かにする。この興味深い手法は多色刷りに一步近づくものである。まもなく、1700年頃、清信は、自分の一枚摺り創立者という肩書きに、多彩色木版の発明者という肩書きを添えることとなった。

最初の一、三十年間、この色摺りは、薄緑色と淡紅色に限られていたが、このとりあわせは甘美で、見る人を魅了するものであった。とかく大衆うけするものが陥りがちな、けばけばしくきつい効果を意図した粗野な絵柄を求めるところか、このように繊細な品位ある作品を要求した日本国民の趣味、美的感情の質の良さは、どれほど高く評価してもよいものであろう。

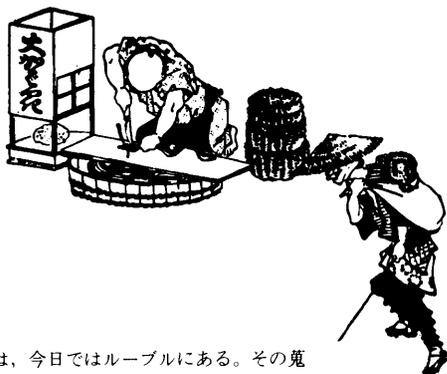
徐々に色調と色調とが組み合わせられ、1760年以降、あらゆる技術的洗練はその頂点に達する。装飾を浮彫に型押しする方法(鑿摺)も広く用いられるようになる。さらに1800年頃、金銀押しが加わり、これはとりわけ「摺物」と呼ばれた極上品の版画に用いられたが、それはある限られた芸術家、詩人、愛好者衆のサークルのために、新年やなにか特にあらたまった機会に作られた版画だったのである。一言で言って、およそ創意の才に長けた人が、人の目を惹こうとして考えつくようなものはすべて、作品に利用されていた。

こうしたことは今世紀の30年代位まで続いた。不死身の北斎と多産な風景画家広重とのゆえに、永久に忘れられぬものとなったこの時代以降、版画の摺りにおけるこのような洗練は鈍化してしまつたように思われる。今日では、日本美術のこの部門でも他の部門におけると同じく、伝統は存続してはいるものの、日本社会のすべてが共に蒙った運命を逃れてはいない。商業主義の考え方がひろまって、あの幸福な時代に終止符を打ってしまったのである——芸術家の手を離れたものは、どんな些細なものでも、それがいかに丹精をこめて産み出されたかを高

らかに語っていた、あの幸福な時代に。

サミュエル・ビング

稲賀繁美 訳



- 1) この研究は美術学校（エコール・デ・ボザール）で4月25日から5月22日まで開かれた博覧会カタログに再掲載されている。
- 2) マリー・アントワネットの、金の時絵の蒐集は、今日ではルーブルにある。その蒐集は、いくつかの小箱と、いくつかの用筆筒であって、繊細な仕事ぶりではあるけれども、異彩を放つような大家の作品は一品もない。
- 3) 一方、英国も活発である。アーネスト・サトウ氏、F・V・ディケンズ氏、およびウィリアム・アンダーソン氏は同じ目標のために精力的に仕え、ウィリアム・アンダーソン氏は日本版画の輝かしい展覧会を1888年ロンドンのパーリントン美術クラブで催した。
- 4) 参考までに言うておくと、これとは別に孤立して、18世紀以来石版および銅版の印刷方法を模倣しようとする試みがあった。

奇妙なことではあるが、日本人は多くの小美術品を装飾するためには、われわれの古代のメダルに匹敵する確かな手法と繊細さをもって金属板を彫っておきながら、この方法を印刷のために用いることにはついぞ考えおよばなかった。



溪斎（英泉）画

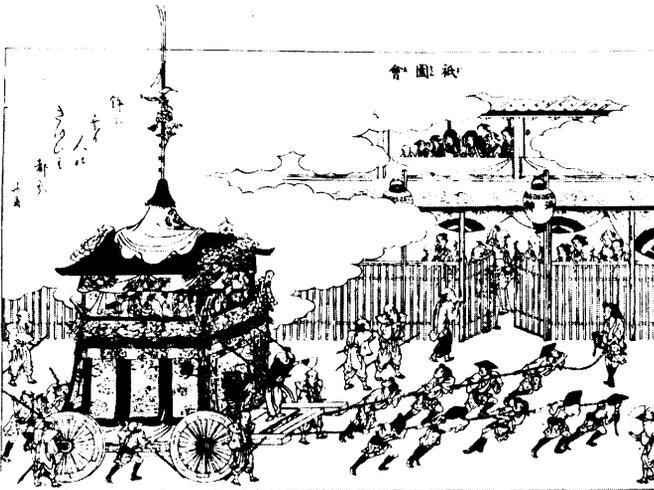


風景 北斎



鳥居清満画

役者(女形) 清満



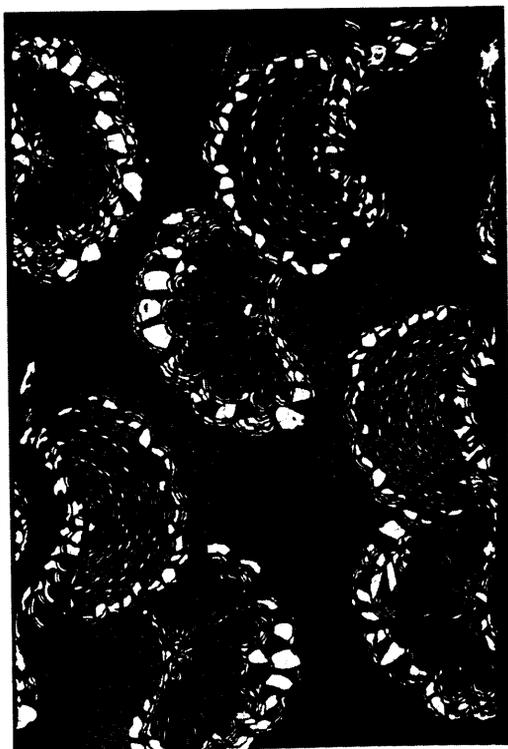
祭



習作・鳥



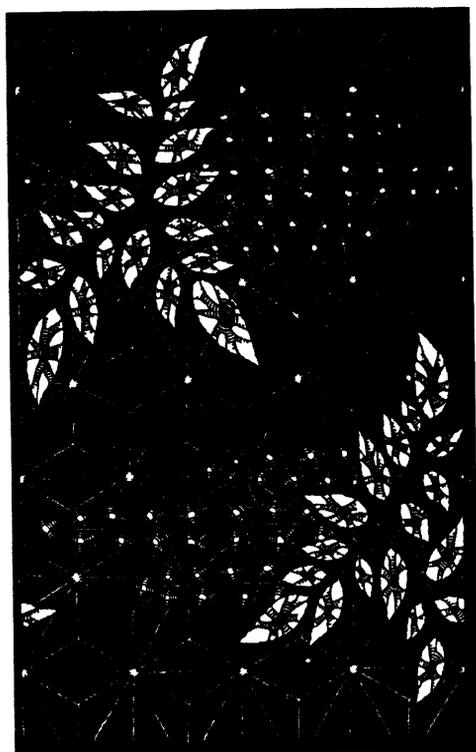
習作・菊



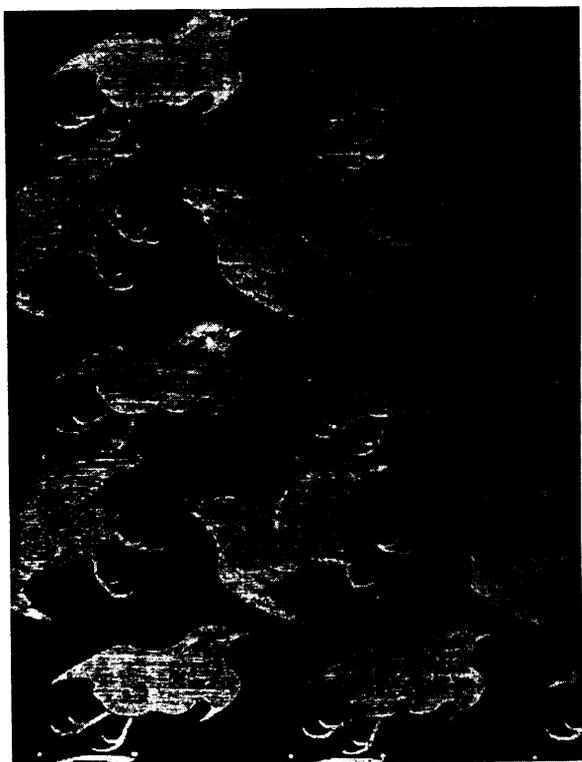
装飾図案(砂上の貝殻)



花器(しゃがんだ人物) 京焼



工芸図案(枝葉)



織物



26

櫛

櫛は世界のはじまりとともに古く、アダムとイヴの時代に発明されたのに違いない。確かなことは、最古代の民族、エジプト人やアッシリア人たちの間で、すでに櫛は芸術的な状態、——ここでわれわれの関心をひく唯一の観点たるこの芸術的な状態——に達していたことである。

今日に至るまでのあらゆる時代を通じて、櫛というものは二つの棟と二列の歯からできており、その中間に空白の部分が残してある。芸術家が意匠を凝らすのはこの部分についてである。アッシリア人たちはそこにライオンを何頭も透し彫りにしたし、エジプト人たちは、人物像や装飾を彫り込んだのである。

ついで、カロリング朝にはじまるキリスト教の時代には、象牙の櫛が現われたが、それは教会の儀式に際して用いられることがあったので、典礼用と呼ばれて



櫛の装飾 北斎

註 各頁の頭を飾る櫛見本は、北斎の『今様櫛籙雜』(1822) からとられたものである。



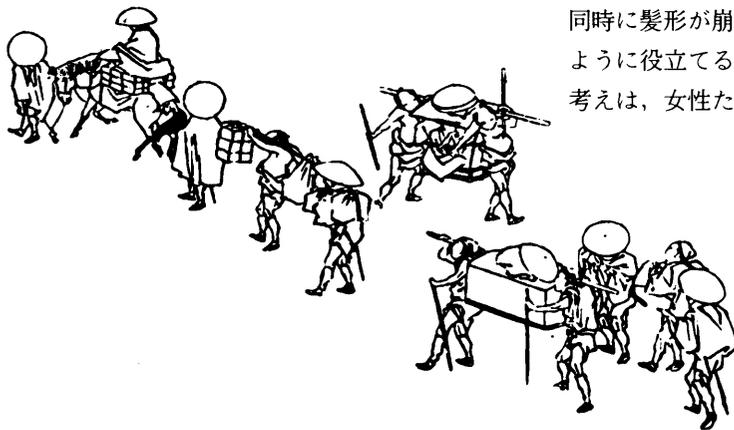
いた。あちこちの寺院の宝物庫にはこの種の櫛がまだ保存されている。最も美しい象牙の櫛は14世紀と15世紀のもので、人物群像や複雑な情景が本物の浅浮き彫りで展開されている様はこの上もなく芸術的である。これらの櫛は美術館では、中世末期の彫刻の最良質の見本として並べられている。

フランスではルネサンス期になって黄楊の櫛が出現する。それらは大概たいへん巧みに透し彫りをほどこし、細工されている。当時この櫛を結婚の贈り物とする習慣が生まれた。男がいに^{つげ}なづけに贈る結納の籠^{かご}に入れられたのである。それゆえその大半には、「記念に」とか「とこしえの契りをこめてこの品を」といった甘い言葉や粋な寓意画、とりわけ矢の突き刺さった心臓の絵などが添えられていた。そのうち幾つかはフランスやイングランドの王妃の所持品であったもので、三輪の百合の花や一角獣で飾られている。

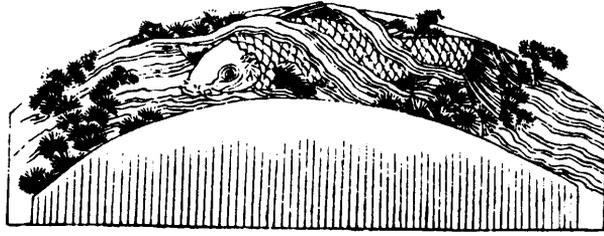
17世紀になって鼈甲の櫛が知られるようになり、スペインでは、平らな面にアラベスク文様や花模様を彫りつけた鼈甲櫛が製造されるようになった。

太古よりこのかた人類はこうして櫛を使い、ある場合には芸術品としてこれを作ったが、常にそれは梳^{くしげ}るための櫛だったのである。18世紀に至るまでいかなる国においても、櫛を髪にずっとさしたままにして、それを装身具として用い、

同時に髪形が崩れないように役立つという考えは、女性たちの頭



櫛の装飾 北斎



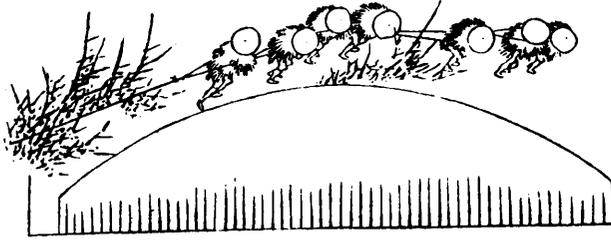
にひらめいたことはなかった。古代の女たちは針や、留め金や、髪紐を用いたし、中世を通じて、キリスト教徒の女たちは被り物や、ペギーヌ修道女風の紐つき帽子を用いていた。当時、貞淑さを示すために、怪しからぬ女性たちはその髪をいわば幽閉しておくのが慣わしとなっていたのであって、髪をむきだしのままほどこけているところを見せたり、きれいに結ってあるところを見せたりすれば、ほとんど良俗に反する行為と見なされたであろう。世界中の女たちに先がけて、櫛を装身具に変じ、それを頭に固定することを考えついたのは、日本の女性たちであった。いままで誰ひとりとしてこの事実を認めたものはない。読者は他のどこにもこのことが言及されているのを見かけたことはないはずだ。これは私の発見であって、たとえこの発見がアメリカ大陸の発見や蒸気機関の発見に比べてそれほど重要ではないにしろ、私はこれが、私自身の発見であることをここにしっかりと確認しておきたい。

日本の絵入り本や版画が提供する記録からすると、18世紀以前には日本女性も頭に櫛をつけてはいなかったことがわかる。1680年から1700年頃まで活躍していた(菱川)師宣が、自分の絵に配した女性たちは、誰ひとりとして櫛をのぞかせてはいない。1700年ごろ突然櫛が出現して、迅速にひろがり、宮廷女官の髪型を除けば、ほどなく日本女性になくはならぬ頭の装身具となる。櫛を装身具として用いる風は、その後どのようにして日本から欧州へと渡ったのであろうか。その点は私の知らぬところだ。おそらく出島に居を構えたオランダ人たちによって伝えられたのであろう。

頭の飾りとしての櫛は、発明されると



女性の身づくろいに関する書物より、1748年刊



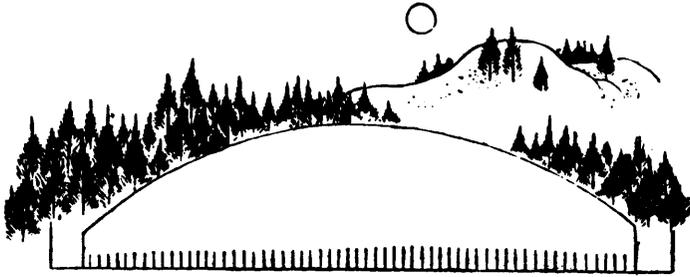
すぐにも芸術家たちの恰好の仕事となった。木や鼈甲、象牙を材料として細工された。ありとあらゆる色調の漆を塗ったり、螺鈿や珊瑚、水晶などを象眼したりした。日本の装飾模様のあらゆるパターンが動員されたのである。櫛の両側面には、植物界、鳥類、魚類、昆虫の世界がさまざまに描かれたし、そこにはあらゆる海景や陸景とともに富士山も現われた。こうして日本の櫛はまことに多様多彩なものとなって、目を魅了し、さらにはその繊細さと洗練とのゆえに、これらの櫛を手にすると、まるで女性に触れてでもいるような官能的な感覚さえ覚えるものとなったのである。

最初の間、少なくとも18世紀前半には、日本女性はただ頭に櫛をひとつ乗せるだけで満足していた。だがそのうちに、いつのまにか三つも挿すようになった。ついでもう少したつと、附加的な発明として簪が登場することとなった。簪はどれも軽いもので、漆塗りの木製で二股に分かれており、頭髮の両側から挿しこまれて、頭髮に豊かなふくらみと、一種建築的な形状とを与える。豪華な簪は当然数少ないものではあるが、櫛同様、芸術家たちの創意と趣味とを試すものであった。簪にはたいへん細いものもあって、その端には金属性の花や、昆虫、蠅やその他のモチーフがしなやかで上品な彫りをみせて、ついている。

本来の意味でいう髪型、つまり髪の結い方は、日本の女性が心を砕いてやまなかつたものである。髪型は18世紀以来徐々に変化し、ますます複雑なものとなっていった。



女性の身づくろいに関する書物より、1748年刊



身の粧^{よそお}いや髪型について教えるためにとくに著わされた本もあって、その主要なものうちの一冊、『都風俗化粧伝』(1813)には美しい髪型を結いあげるさまぎまのやり方が、挿絵入りで懇切に説明されている。そればかりか、著者は、およそわが身をひきたせたいと欲する女性は、外出する折に、いかにその頭を被う布を結ぶべきか、ということまで述べている。日本の女性たちが、その櫛や簪を用い、髪を結び、身を装う術といったものを駆使するとき、彼女らは、背徳の女性が男たちを惑わし、さらには破滅させる手管に用いたのと同じ術に通じていたことになる。それは、北斎が我々に示してくれた版画、たえまなくつぎ込まれる金に浸って水浴するなまめかしい女性のすがたから判断するにつけても、まことにそのとおりだったと思われる。

最良の芸術家の製作になる櫛は日本では常に貴重品と見做されてきた。こうした櫛は『蒔絵大全』(1759年刊)でも重要な位置を占めている。この本は五巻本で、当時の漆の塗師たちが腕をふるった一連の品々を複製で載せている。すなわち、あらゆる種類の箱、酒の盃、刀の鞘、扇の柄等々。

櫛は第三巻の半ばを占める。ここに複製されている櫛には最も洗練された飾りがほどこされている。櫛の五の図柄は、櫛の棟のみならず髪に挿入される齒の部分にまで及んでいる。こうして、櫛全体が塗師の腕の見せ場となっており、塗師はかなり広い範囲にわたって自分たちの構図を広げることができたのである。彼らはそこにこの上なく複雑でまた意外な装飾意匠を用いた。羽を大きくひろげた

鳥とか、刈り入れをしている農夫たちとか、競馬(流鏝馬^{流鏝馬})、田畑や家々の見える風景一式とかである。その後塗師たちは少しだらしくなると、も



櫛の装飾 北斎



う歯の上にまで図柄をひろげるのをやめ、櫛の棟と縁^{へり}の部分^をを裝飾して事足りりとするようになった。

北斎は可視の世界の内に含まれるすべてのものを見、再現する術を心得ていた人物だが、彼はとりわけ櫛に目をつけた。彼は櫛のために二巻の小冊を捧げたが、その表紙には浮彫状に富士山^{フジヤマ}が印刷されている。この著作の主題は櫛の裝飾で、それが様々な変化をもつて、しかも非常に大きく拡大したかたちで扱われている。各巻の冒頭やページの随所には、たしかに普段身につけているような本当の櫛も出てはいる。しかしこの芸術家の手腕と想像力とはたえずそこからはみ出して、無限の空想の世界に飛び込んでいく。そうになると、あらゆる可能な主題が櫛の上に投げられてゆくのである。植物の次は木々、鳥、地面、そして大洋、と。こうしてこの櫛は変身して一つの際限もない台座となる。この台座の上で波が激しく砕け散るかと思えば、巨人の如き富士山^{フジヤマ}が孤独のうちにそびえ立ちもするのである。

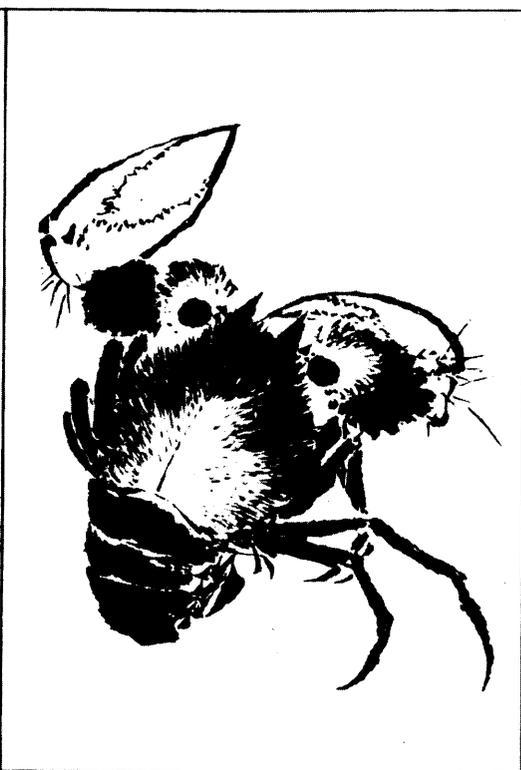
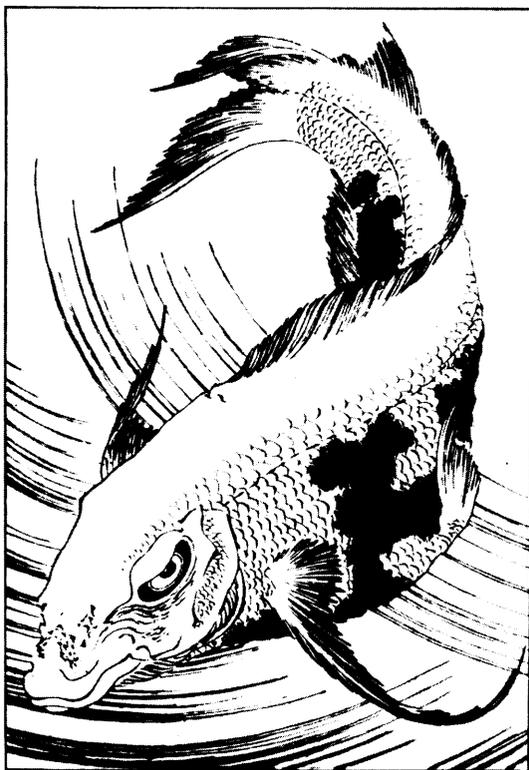
テオドール・デュレ

稲賀繁美 訳



* 訳註 『都風俗化粧伝』三巻三冊、佐山半七丸著、速水春暁斎画、文化10年版（国書総目録）〔東大蔵〕





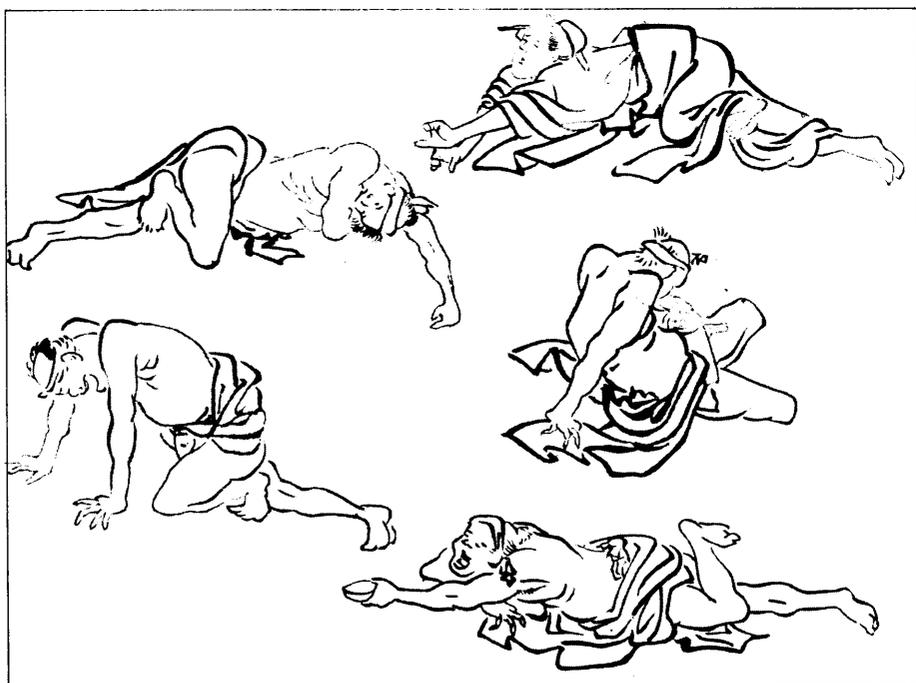
魚とさがりがに 北斎



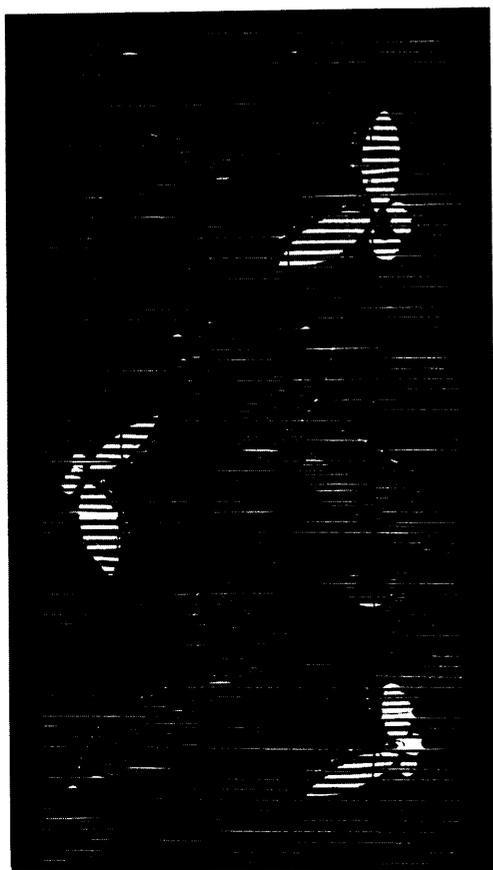
習作(雁, 雄鶏の首) 北斎



小品 溪斎(英泉)



素描
北斎



工芸図案(すだれに蝶)



工芸図案(芍薬)



海岸の散歩 北斎



京焼



九谷焼

藝術の日本

定価 12,000円

LE JAPON ARTISTIQUE

昭和56年1月25日 第1刷発行

翻訳・監修 大島清次・瀬木慎一
芳賀 徹・池上忠治

発行者 石坂敏夫

発行所 株式会社 **美術公論社**

東京都品川区東五反田2-2-16

☎ 141 電話 東京(03)449-1841(代表)

印刷・製本 凸版印刷株式会社

落丁本・乱丁本はお取りかえいたします。

© 1981 Bijutu-Koronsha Ltd. Printed in Japan

3071-4082-7155