

乾山——日本陶芸の歴史のために（上）

ユストゥス・ブリンクマン

水 藤 龍 彦 訳

以下は、19世紀の末に尾形乾山に興味を持ったハンプルク美術工芸博物館館長ユストゥス・ブリンクマン（1843-1915）による「尾形乾山論」（1896）の翻訳である。紙幅の制約のため、ここに訳出したのはその4割程度である。残りは次号に掲載する予定である。なお翻訳の底本については本文の末尾に示した。（水藤記）

乾山についてのヨーロッパ人の評価

陶芸に関する西洋の文献の中に、ある認識がおぼろげな形をとりはじめてから、まだ四半世紀も過ぎていない。過去数世紀にわたって賞賛的となっていた林立する豪華な肥前陶器がドレスデンにある日本宮殿の名声の根拠をなしていたが、それらは日本の陶芸芸術のもっとも独特な最高度の表現というわけではないというのがその認識である。その後人々は薩摩焼の黒と繊細な瑠璃彩色のかがやきを嘆賞するようになって、日本の陶芸への認識をより深めたと思ひ込んだ。薩摩焼は陶芸品を扱い海外の市場を狙う業者のもとでも、繊細で内面的な修練という技術の伝統を完全には犠牲にしなかったからである。

1873年のウィーンの万国博覧会に見られるように、日本政府から送られた出展作品は日本の陶芸のおどろくべき多様性をわれわれに予感させた。ところが新時代の最初期の好ましからざる果実を含む大量の作品群が、まるで分厚い雲のように立ちはだかり、当時のわれわれにもっと見る眼があったなら姿を現したはずのものを隠していたのだ。美的な教養を有する旧いタイプの日本人にとっては逸品といえるいくつかの古い陶磁器は、目立ちやすい多くの新製品の陰で、ほとんど注目されないまま本国へ送り返された。

われわれの知見にとっては、それ以後の万国博覧会の方が有意義なものとなった。ロンドンのサウス・ケンジントン美術館の館長は先見性をもって1876年のフィラデルフィア万国博覧会の日本部門の計画を担当する部署に対して次のことを促したのであった。すなわち、新旧の陶芸作品の代表作のできるだけ完全なコレクションをまとめ上げ、展示するように促し、終了後には同コレクションをサウス・ケンジントン美術館が購入することになると言ったのである。そのとおり事が運び、これをきっかけとして、日本の陶芸の歴史についてM・塩田¹⁾が執筆し、T・アサミが英訳した報告書が、大英博物館の館長の一人である〔オーガスタス〕・W・フラ

ンクスにより出版された。そこには、完全に日本人の目利きの規準によって整理された216品目にのぼるカタログが付けられていた。

この報告から分かるのは国の首都である京都の陶器工房の一つである鳴滝窯が有名な画家である尾形光琳の弟、深省により築かれたことである。かれは暇をもてあまし、茶人たちのために、17世紀の半ばに京都で活動していた〔伊藤〕仁清を模倣して器（うつわ）の制作を始めたのである。かれが居住していた鳴滝村は（と記されている）皇居の西北にある愛宕という低い山のふもとにあった。この方角が中国語で「乾」と称されるため、かれは紫翠乾山と名乗った。その意味するところは、「北西にある美しい青山」である。茶人のあいだでその名声をほしいままにした乾山は1742年に82歳で没したという。

上記のカタログが乾山芸術に評価を下すことはない。それは挿絵に描かれた三つの作品について短く記しているだけである。持ち運びできる釜（風炉）、喫煙家のための円筒形の火入れ、そして鉢と呼ばれるボウルである。今から数年前の1878年に公刊された日本の陶芸の独自のコレクション・カタログも、乾山に関してはその五つの作品について短く記述しているだけである。それらの作品をフランクスはベスナル・グリーン・ブランチ美術館において借用展示したのちに大英博物館に寄贈した。そのうちの一つには乾山という名称と並んで「三代」すなわち第三世代という文字と、「文政」（西暦では1818～1830年）という時代区分が添えられている。19世紀の乾山と18世紀の乾山がどういう関係なのかについては語られていない。

さらに建築家、ジョージ・A・オーズリーとリバプール美術クラブの会長であったジェームズ・L・ボウズにより、豪華な彩色版画の挿画付きの書物が1875年から77年にかけて『日本の陶芸』のタイトルで刊行されたが、紫翠乾山については、かれが18世紀の前半に鳴滝において仁清作品の模倣を行い、茶人の賞賛を受けたと述べるにとどまっている。乾山の芸術家としての意義について著者は一言も触れていない。

エドモン・ド・ゴンクールは1881年に出版した『芸術家の家』のなかで、かれ自身の日本美術コレクションに関する、やや冗漫ではあるが色彩感あふれる視覚的な描写で西洋人を日本美術へ案内した功績において先駆者のひとりだが、乾山については語っていない。かれのような、ルイ15世や14世の時代の洗練された芸術の唱導者にとっても、乾山のそのような印象主義的な絵筆さばきへの完全な理解は、いまだ影も形もなかったし、その後も理解が進むことはなかった。かれが著書のなかで近代の薩摩のファイアンス焼を（ちなみにこれは陶磁器の世紀の好みに即応するものだ）何にもまして賞賛している通り、こうした偏愛は、パリ在住の他のコレクターたちがとっくの昔に茶人の美的信条にたどり着いたときにも、かれのコレクションの身中に明確な刻印を残していた。この作家が遺した美術品のオークションが1897年3月に行なわれたが、それが証拠である。茶人と、茶人の足跡をたどろうとする者には、そこでは満足すべきものは得られなかった。

乾山を芸術家として高く評価し、われわれに紹介するという貢献を果たしたのは、まずもって、ルイ・ゴンスの浩瀚にして美しい書物『日本美術』のなかの陶芸に関する個所を執筆したS.ピングである。この書は1883年に出版され、この日の出ずる国の芸術について意欲ある者の眼をようやく開いてくれた。かれは乾山の生涯について短く記述しているが、それは1876年に日本の考古学者でありコレクターである蜷川式胤が上梓した書物の拙劣な仏訳から引いたものである。それに続けてかれはこう述べている。「乾山はかれの先人らと同じ素材を扱いながら、自分にしかできないジャンルを創り出した。かれの作品に描かれた絵には、一風変わった独特なところがある。人はそれを一目で見分けることができる。描線の太さや、先輩の芸術家たちの技巧を弄するやり方とは相反する仕上げの名人芸ぶりによって。かれは新たな方向性を打ち出し、以降その影響力を否定することはできないが、不幸なことに無数の模倣者たちへの門戸を開いたことにもなり、かれの名をしばしば濫用することが習いとなった」。

数年後に『美術教育叢書』の一卷として刊行された『日本美術』の縮小版で、ルイ・ゴンスは陶磁器についての個所をみずから書き直し、乾山作品の特徴についてさらに詳述している。乾山の生没年を1663年から1743年とし、かれを兄である光琳の弟子とみなした。ゴンスによればこの著名な蒔絵作者は旧い形式を破壊した。京都にある工房はいずれも土佐派の画家のほとんど独裁的な影響力のもとで、そうした形式に押し込められてなんとか生き延びてきたのである。光琳による装飾美術への進出は強烈な影響を及ぼした。すでに第一級のテクニシャンとして名望を得ていた蒔絵の仕事を通じて、かれの絵画の奇矯さを嫌っていた人々の賛美をも獲得したのである。かれの金蒔絵にはきわめて独特なトーンがある。抑えられた熾火（おきび）と顫（ふる）えるような輝きをもつ、渋みのある圧倒的なトーンである。それは分厚い金塊から切り出したかのように光っている。かれの筆からは漆が溶けた油かなにかのように流れ出る。かれの装飾の魅力はゆたかな量感の効果と細部に拘泥しない表現のとてつもない大胆さに由来する。それに加えて螺鈿（らでん）や銀、鉛あるいは錫の象嵌が放つ印象的な効果。かれの従順な弟子でもあった弟の乾山を通じて光琳は京都諸派の陶器工房を中国風のフォルマリズムのくびきから解放し、仁清によって始められた解放の事業を完成に導いた。光琳の作品と同じく乾山の作品は、とてつもなく自由闊達な装飾の仕方という点できわだっている。それはあふれんばかりの力強いトーンに基づいており、ほとんどの場合エメラルドグリーンの面がきわだっている。装飾を単純化することにどれほどの優位性が存在するかということを、そこから学ぶことができる。一見して素朴さと思われたものは、乾山においては徹底的な技巧にもとづいている。かれの作品のなかでもより美しいものは、通（つう）の眼にも仁清の作品に匹敵する。フォルムと手法およびデッサンの真性さにおいてはまったく劣るところがない。色彩への感覚においては、乾山の方がむしろ高いランクに達している。かれが用いる彩色エナメルのちらちらと顫えるような豊かな調和は比類ないものである。かれの陶芸作品の素地は多くの場合かなり粗いか、

少なくとも軽くて壊れやすい、それゆえ仁清のものに比べると劣る。その価値は乾山が陶器にまとわせる豪華な衣装に存しているのだ。

これら乾山芸術の讃美者につづくのが、『アート・ジャーナル』の発行人であるM・B・ヒューイッシュであり、『日本とその美術』（第1版1889年、第2版1892年）で以下のように述べている。乾山がときおり用いる大づかみな手法や生き生きとした色彩のせいで、かれの装飾的な作品は一見したところでは、やや荒っぽいと見えるが、よくよく接していくうちにどんな細部も名人芸によるものだと分かってくるのである。光琳と同じく乾山もまた真の印象主義者であった。彼が装飾において目指しているのは、機械的な細部の再現による効果のかなたにあるもので、色彩ないし素材のコントラスト、あるいはハーモニーから生じる、計算し尽された各部のコンポジションと配列から生じる効果であり、手わざの力強さと自由さを宣べ伝える効果である。まさにこうした効果のなかに日本美術の傑作の特長である高度に詩的な感覚が表現されるのだ。彼の作品群は大衆の趣味に迎合するたぐいのものではない。それらは小綺麗なものの正反対に位置している。こうした作品を生み出した男を想像してみよう。かれは自分以外のだれかに気に入ってもらおうなどという気はさらさらなく、またさまざまなアイディアを大胆に飛翔させ、それを実現する勇気をも併せもつ男である。かれの作品は高度なレベルにおいて暗示力に富んでいる。彼のどの作例をとっても、新たなアイディアを表現しているように思われる。

ヒューイッシュは乾山芸術へのこうした高い評価に加えて、かれの陶芸作品についていくつかの指摘をおこなっている。それによると京都で制作された作品の大半は細かい粟田の陶土で作られている。しかし、もっと荒い信楽やその他の地方の土も作品化されている。ときにはろくろを用いて、ときには全く自由に手だけを使って器を成形した。かれの釉薬の性質や使い方は装飾そのものと同じく大きな変転を遂げている。年若い時期の乾山は長次郎の楽焼を模倣して成功を収めた。

以上に挙げた作家たちに比べ、より冷ややかな言葉でこれに対抗しているのが、すでにふれたジェームズ・L・ボウズである。1890年に出版された『日本の陶芸』には、筆者自身のコレクションの内容について述べた導入部があるが、そのなかで機会あるごとに日本の「茶人」の美的趣味とそれに追隨するヨーロッパ人に対し、さまざまな形で意地悪な言辞が投げかけられている。ボウズは以前にオーズリーと共著で著わした最初の著作で根本的な誤りを犯していた。すなわち、すでにヨーロッパの影響のもとで、しかも輸出業者からより強く求められて装飾の病いに侵された日本の陶芸界が近年になって生みだした、無数の華麗で装飾過多な産物を傑作とみなして高価なカラー図版を掲載したのである。

日本の美術に関するボウズの専門的知識と理解は、1877年以降に同じ対象について文章を著わし、日本美術の生粋の独自性に精通している者が扱えるのとは異なる典拠や直観にもとづいて

いる。そのボウズものちになるとより正確な認識から完全に眼をそむけることはできなかったが、退却しながらも論敵たちにさまざまな攻撃を加えずにはおかなかった。彼の仇敵であるアメリカ人、エドワード・S・モースに対して1891年のカラー図版入りの論争書『日本の装飾陶芸の擁護』で論難を試みている。

茶人の美的な信念が日本美術のあらゆる富を網羅しているわけではないということが正しいとしても、茶人がかつて賛嘆し、現在も賛嘆の対象となっているものに、ヨーロッパ的な尺度、装飾過多と豪華さに養われて満足していたヨーロッパ的な趣味の尺度をあてがうのもまた正しくはあるまい。

ボウズも認めてはいる。もしも甘んじて茶人の判断に従うならば——茶人に追隨するヨーロッパ人たちもそれをみずからの意見としているわけだが——乾山は京都で活動した陶工の中で最大の存在であった。かれの意見では、乾山は仁清や錦光山、その他の栗田焼の陶工と同じ土を使って作陶したが、その作品には他の者たちの作品の美点である優美な完成度と釉薬のなめらかさが欠けている。ボウズも乾山の図柄のなかに、心をとらえる原初性を見出している。しかし色彩は当時民衆に人気のあった仁清派のものに比して暗すぎるとかれには感じられる。まさにその理由から、かれはこう述べたのだ。乾山が旧き芸術の伝統に立ち帰ったからこそ、かれは独善的な茶人の好意を当てにすることができたのだ、と。

絵画作品の題材において乾山は探幽や永真〔狩野安信〕のような印象主義的なデッサンの仕方にならない、仁清派の人々が陶器に絵を描く際に行なったように題材を念入りにまた正確に再現することを避けた。ボウズは乾山の陶芸作品を全般的に見て、やや仕上げが荒い、その表面がしばしばざらついている、たとえそれを技巧的に行なった場合でもと述べている。乾山の好みの主題とボウズに思われるのは、菊の花、梅や竹、松や蓮、その他の自然モチーフであり、水色やオリーブ色、黒色など、光沢はあるが落ち着いた色彩の貫入入りの釉薬で仕上げてある。乾山はしばしば主題に関係のある詩句をそれに付け加え、ほとんどの場合に、器の裏側であれ図柄の一部としてであれ、大胆な筆致で銘を書き入れた。

要するにボウズにしても乾山の陶芸作品にデッサンの原初性、様式における柔軟さ、仕上げの意外性を見出しており、そのことから茶人のあいだでそれらが寵愛を受けたであろう理由がかれにはよく分かるというのである。つまり、そこでは初期の陶芸品がもつ意図的な拙さといったものを、当時もてはやされていた若手の陶工たちがいそしんでいた高度な技術的完成と装飾の美に近づこうとする緻密な計算と結合していたわけなのだ。

B・H・チェンバレンの『日本事物誌』(1890)の「磁器と陶器」の項を執筆したキャプテン・プリンクリー²⁾は、乾山については短く触れているだけである。かれによれば、乾山という名は一人の芸術家を指すにとどまらず、一族の名である。1688年から1740年まで生きた乾山はその一族のなかで最も有名な一人であったにすぎない。ある品物にその名が付されているから

と言って、それを制作した個人を特定することはできない。

乾山について他の著作家たちが述べていることは、すでに引用した文献の内容の繰り返しに終わるか、さもなければ無価値である。その一例がPh・ビュルティの意見で、それによると乾山は力強い独創的な巨匠であるが、インドの様式の影響のもとにあったという。

乾山に対する日本人の評価

日本語文献のなかで乾山について書かれているものをひとつおとり参照しようとするなら、まずは蜷川式胤の意見を聞くことが妥当であろう。1876年から1880年にかけて東京で『観古図説』のタイトルで出版され、ヨーロッパでも比較的よく知られた書物の著者がかれである。

蜷川はその母国では高名な考古学者にして収集家であり、同時に貿易業者でもあるが、この書物において彼が所有する日本の陶器コレクションの詳細を記すだけでなく、みごとなカラー図版で示してくれた。のちにこのコレクションはパリのビング氏の手に移り、さらにマサチューセッツ州サーレム（Salem）在住のエドワード・モース氏の所有に帰し、ごく最近になって、モース氏自身がかつて日本で蒐めたコレクションとともに、公立のミュージアムに収蔵された。

蜷川の書において専門家からの最終判断が述べられたわけではないが、われわれとしては、その後の研究や、骨董品に関する比較研究によってかれの判断を訂正することにならない限りは、そうした判断の妥当性を認めても構わないであろう。しかしながら、蜷川の書に依拠するにあたって、横浜で出版されたフランス語の間違いだらけの訳本から引用することは許されない。日本語原本にのみ依拠すべきである。

乾山の生涯について蜷川が述べていることは、すでにヨーロッパの文献がわれわれに教えてくれたことと本質的な点では変わらない。後者の内容の半ばは蜷川の書物から、半ばは少し遅れてロンドンで出版された塩田の書物より取られている。

蜷川によれば：

「乾山焼と呼ばれる陶芸作品は乾山という名の男により制作されたものである。『茶道筌蹄』には次のような記述がある。『光琳の弟である乾山は本名を尾形三省という。かれが乾山と名乗ったのは、京都の北西にある鳴滝村に住んでいたからである』。『書画便覧』にはこう書かれている。『緒方宗謙の息子である乾山は本名を深省と称した。かれの通称名は新三郎であった。はじめは京都に住んでいたが、やがて双岡に移り住んだ。時期によってかれはさまざまな名前で呼ばれている。尚古、習静堂、紫翠、霊海、陶隠など挙げればきりが無い。のちに彼は江戸に居を移し、83歳で世を去った。乾山は詩歌を廣沢長好に、茶道を随流宗佐に学んだ。かれは手だれの絵師でもあって、制作した陶器に好んでみごとな花の絵を描いたり、しばしば美しい詩句を書き入れたりしている』。

蜷川は乾山の陶芸作品の特徴についてさらに述べているが、日本人専門家の通例にしたがい、叙述の重点は素地について、また材料である陶土がどこで発見されたかに置かれている。

『國華』すなわち「国の花」というタイトルで、数年前から東京で刊行されている、造形芸術のための雑誌のなかに乾山の生涯についてのほぼ同じ内容の叙述が見られる。『國華』では古い絵画を多色刷りで再現してあるが、それらの質はヨーロッパで定期的に刊行されている同種の雑誌の水準をはるかに上回っている。

京都の工芸学校校長である今泉雄作は『國華』第17号に乾山に関する短い文章を載せているが、既に知られていることに加え、乾山が、光琳の師のひとりであった本阿弥光悦の手法にならって仕事をしたことを教えてくれる。なかでも乾山がオランダのファイアンス陶器から影響を受けたかもしれないという注目すべき記述があるが、その影響がどのような現われ方をしたかについては語られていない。かれが入谷という村で亡くなり、善養寺の墓地に葬られたことも記されている。その墓は鉄道の敷設の結果、他の場所に移されたが、墓石は元の墓地に残されたということである。

この墓石についてはさらに古い情報が存在している。今世紀の初めに江戸で暮らしていた芸術家、酒井抱一は尾形家の兄弟が150年前に拓いた新たな方向性を熱狂的に信奉するひとりであるが、弟である乾山の作にならったスケッチを集めた画集の「あとがき」に、その墓石の発見をめぐって含蓄のある記述を残している³⁾。

わたしは長らく、この二人の兄弟の画業を研究することに一身をささげてきたにもかかわらず、かれらの作品を根本から理解するには至っていない。

光琳と乾山が有名な画家兄弟であったのは衆知のことである。

光琳の墓が京都にある妙顕寺の本行院にあると人づてに聞いたわたしは早速それを探しに出かけた。かれの墓碑が倒れて崩壊しているのを発見したわたしは、小さな墓石を造らせ、その表に碑文を彫ってもらった。

その頃わたしは乾山の墓石も探したいと念願していたが、誰ひとりとして教えてくれる者はいなかった。翌年になり、再び京都の住人たちに尋ねたが、今度も何ひとつ分からなかった。

その年の十月にわたしは了伴⁴⁾の茶会に招かれたが、そのときかれは深省の墓がわたしの家からも遠くない上野のお山のふもとにある善養寺の墓地にあると教えてくれた。

その日のうちにわたしはその墓地を訪ね、了伴が語ったとおりに、深省の墓を見つけた。わたしは墓石の埃を拭き取り、水で清めてからお香と花を供え、乾山生前の偉業を称えた。

家に帰ってまもなくわたしはかれが遺した絵画作品と書の写しを収集し、自分の文箱に長いあいだ保管しておいた。尾形の画業がさらなる光輝を帯びるようにと、わたしはこの

ささやかな作品を著し、乾山への手向けとするものである。

不思議なことに今年は、乾山が81歳で他界した年から数えて81年目に当たる。

文政6年10月（1823年11月）

抱一

これに加えて抱一はかれが発見した乾山の墓碑銘を伝えている。墓石の裏にはこう記されていた。「居士は京都生まれであり、鳴滝村に住んでいた。この村が京都の北西に位置していたことにちなんで、かれは乾山と名乗った。かれは尾形の家系に属し、陶芸の名人として有名であった。寛保二年六月二日に、81歳でこの世を去った」。

抱一の言によれば乾山は、日本仏教の八大宗派のひとつである天台宗の墓地に葬られたというから、生前も同じ宗派の信者であったと推測してさしつかえない。8世紀の終わりに中国から伝来したこの教義の核心には、人間の存在の最終的な姿は、涅槃（ニルヴァーナ）に求めるべきであるとする信仰がある。涅槃とは、魂がその個人性を失うことなしに外面的なものの影響をまったく受けない、すなわち感情や思考をはじめ、あらゆる情念というものを免れている状態を指す。天台宗はこの状態を「無為」と命名した。つまりそれは絶対的、無条件的な存在の意である。老いた乾山が墓碑銘とするためにおそらく自ら作した漢詩と和歌もやはりこの教義の精神から生まれたものであろう。翻訳のきわめて困難な詩句はほぼ次のような意味である。

八十一年間のあいだわたしは罪深い生活を送りつづけ恥じることがなかった。いま、変
転きわまりなきこの世を觀、わたしは心静かに涅槃へ至る

憂きこともうれしき折も過ぎぬればただあけくれの夢ばかりなる

署名は乾山の戒名でなされている。戒名とは仏教の風習にならい死者となった者に与えられる名であるが、乾山のそれは「靈海深省居士」という。

乾山が尾形という名字のほかには惟光という名と権平なる幼名をもっていたのは、日本ではごく普通のことである。かれはそのほかにも一連の呼び名を有していた。日本語文献（とりわけ『國華』第57号）にその多くを見出すことができる。

「尚古」すなわち、旧きものの崇拜者。「習静堂」すなわち、静かに修練する者。「靈海」すなわち、聖なる海。「陶隱」すなわち、隱者たる陶芸家。「深省」とは、深く自らを省みる者である。「紫翠」、文字通りには「みどり+紫」を意味するが、あるいは転じて「京都をめぐる風景」の義となる。京都の美しい色調をそういった命名によって詩的に暗示したのである。人生のいかなる時期に、またどのような目的で、乾山がこれらの名を使用したかは不明である。画家の署名としてわれわれがもっとも頻繁に目にするのは、都におけるかれの住居の方角を指す

「乾山」だが、そのほかに「深省」あるいは「紫翠」が単独、ないしは両者ともに、または「乾山」との組み合わせで登場する。

晩年になると、乾山は更なる別の呼び名をしばしば付け加えた。それらは、「老人」、「老漢」、「老夫」など、単に「年老いた男」や「爺」を意味するにすぎない。かれが自分の年齢をそこに書き加えることもまれではない。抱一が写し取った乾山の作品群には76歳から80歳にかけての、そうした年齢の書き込みが見られる。

光琳と乾山のような超有名な兄弟には、立派な系図がなくてはおさまらない。日本の研究家たちがどのような伝承や一次資料にもとづいて、この系図を作成したかについて、川崎千虎は語っていないが、高名な考古学者でもあるかれは、『國華』57号のなかで「古い書物」に書かれていることを伝えている。

時代を遡っては18代、時代を下っては4代にわたる系図の中には、誉れ高き武者から栄えある宮廷御用達の仕立屋にいたる、ありとあらゆる職業の男たちが含まれる。

一方で兄弟が生きた時代から明治11年までの、ほとんど二世紀近くを経る時間に4世代という尺度を当てるわけだが、系図を元へとたどって行けば西暦でいう9世紀ないし10世紀に行き着く。その頃には藤原氏が政治の実権をしっかりと握っており、平家と源氏の豪族らがのちのち惨憺たる内戦を招いた対立にはいまだ至っていない。

古いドイツの民話に見紛うような物語で、尾形家の歴史は始まっている。

昔々、(と川崎は語る)日向の国、塩田村に大太夫という男が住んでいた。

大太夫には「花の御本」という名の美しい娘があった。男は高貴な家柄の婿を望んでいたので、自分と同じ身分の男たちからの求婚をことごとくはねつけ、屋敷の裏庭に小屋を建てて娘を住ませ、男たちの眼に触れさせなかった。ところがある晩のこと、両親に気づかれることなく、宮廷風の身なりをした美しい男が少女のもとを訪れた。かれは少女と語り、その後毎晩のように現れては、かの女への愛を告白したが、報われることはなかった。乙女は長いあいだかれの求愛に抗していたが、相手の懇願はますます激しさを増すばかりであった。そしてとうとう乙女の心は折れてかれの願いは聞き入れられた。ところがそのとき一人の女中が、愛し合う二人の秘め事を両親に漏らしてしまった。両親が花の御本を厳しく叱責すると、かの女は恥じ入って赤面し黙りこんだ。

その後かの女は母親にだけ、ことの次第を打ち明けた。母親にはそのような貴人がどこからこの寂れた片田舎にやって来たのか見当もつかなかった。そこで娘に向かって、恋人の住まいを聞きただすよう言いつけた。しかし、そのような仕方では秘密は明かされないであろうと母親は考え、娘に縫い針と糸玉を渡して、次のような忠告を与えた。その針に糸を通しておき、貴人の衣服に刺しておくようにと。

その晩、謎の貴人が再び訪れたとき、母親に言いつけられたとおり、娘は別れ際にかれの衣服にひそかに針を刺し込んだ。娘は自分がしたことを母に伝えた。

夜が明けると両親と娘は大勢の召使とともに、ほどけた糸が指し示す道に沿って謎の男を探しに出かけた。糸をたよりに彼らはとうとう日向と豊後の境にある「姥が嶽」という山にたどり着いた。するとその岩穴からは悲嘆の声が大きく響いていた。娘が尋ねた。「穴の中で嘆き悲しんでいるのはだれ？」その応えが響きわたった。「わたしだよ。花の御本、おまえの恋人だ。今朝になってわたしの下あごに針が刺さっていて、痛くてたまらない。今日のうちに死ぬにちがいない。わたしは大蛇なのだ。以前のように人間の姿に変身する力があれば、おまえの前に出ることもできよう。しかし、今のわたしには変身する力は残っていない。もしもわたしが本当の姿で現れたならおまえを怖がらせるだけだろう」。乙女はそれに応えてこう言った。「あなたの姿がどれほど恐ろしいとしても、わたしにとっては、かけがえのないひとです。わたしがあなたを恐れることはありません」。

すると大蛇はたてがみと角のある頭部を岩穴から差し出した。花の御本はそれを自らの衣で隠しつつ、その口元に刺さった針を抜き取った。それをよろこんだ大蛇は予言の言葉を語りはじめた。おまえは一人の男の子を産むであろう。もしもその子が10ヶ月たつてからこの世に生まれたならば、日本随一の偉大な將軍になるであろう。しかしその子は5ヶ月のちに生まれるであろう。そしてこの九州国でもっとも勇敢なさむらいになるだろう。頼んだぞ。その子が蛇の息子だからといってうち捨てないでほしい」。姥が嶽の神社に祀られている神であると現在考えられている大蛇は「のちのち生まれてくる子孫のすべてをわたしは守る」と言いながら、岩穴の中に戻っていき二度と姿を見せることはなかった。花の御本は、その後まもなく元気な男の子を産んだ。この大蛇と大太夫の娘こそが、有名な光琳・乾山兄弟の祖先なのである。

しかし大蛇と花の御本の息子は父の予言通りにはならなかった。少なくともかれに関して伝えられているのは、かれが粗野な若者であって、風の日も雨の日も山の中をうろつきまわるのが何より好きだったことくらいである。山上のきびしい空気と冬の寒さのためにかれの皮膚はささくれ立ち、ひび割れて鱗のようになっていたので、人々はかれのことを「あか切り大彌太」とあだ名で呼んだ。おそらくはこの名に尾形一族にまつわる伝説が成立した鍵があると思われる。遺伝的であれ後天的なものであれ一風変わった皮膚の性状を説明するために太祖である大蛇のたてがみが考え出された。大彌太の子孫である、大彌次、大六、大七については、その名前以外は何一つ知られていない。最後の大七の息子にいたってようやく大蛇の予言が現実のものとなった。かれは惟義と称し、子孫が一族の名として代々引き継いでいくことになる緒方なる異名を得た。緒方とはすなわち蛇の尾のかたちである。というのも、かれの背中には鱗のあ

る蛇の尾のように見える黒子があったからである。ここでもわれわれは再び一族の伝説と、その家系における遺伝的な特徴の関連にぶつかる。想像するに、この一族が「緒方=尾形」という名を冠することになったのは、かれらがIchthyosis Serpentina、つまりは蛇皮状魚鱗癬の因子を遺伝的に受け継いでおり、その徴（しるし）が太祖の「あかぎり」や惟義において発現したからである。

緒方惟義は勇敢な戦士であり、なお数百年にわたって大蛇の子孫たちは先祖の予言にたがわず誉れある生を送った。だが、七世代ののちにはかれらの血脈から戦いに燃える炎は消えていった。その炎が最後に燃えさかったのは勇猛果敢な伊春（これはる）においてであり、その献身的な働きに対し、足利義昭は五千石の褒賞で報いた。伊春の息子、道柏は神主となり、その息子である宗柏は衣服の仕立てという仕事に就いた。彼の仕事は当時の日本で芸術家の仕事に等しい評価を得ていた。宮中御用達の仕立屋という栄誉ある地位にまで上った宗柏は、豪華を好む宮廷の美女たちの衣装となる高価な錦織りの図柄を考案する中で自らの趣味を鍛える機会を多く持ったであろう。われわれの知っている仕立てという概念にとっては、高貴な人のものであってもきわめて簡素な裁断による〔日本の〕衣服は、どのみちさほど大きな課題とはならなかっただろう。宗柏の息子、宗謙は父の生業を受け継いだ。仕立屋の仕事のかたわら、かれは光悦を師とする書道の道にいそしんだ。すなわち、われわれがすでにかれの息子達の師として、その名をあげた本阿弥光悦である。宗謙は素人ながら書道において優れたレベルに到達したと言われている。周知のごとく、書道は日本においては古くより絵画とひとしく真の芸術と見なされてきたのである。

宗謙の芸術家的な性向は、息子の光琳や乾山において新時代を拓く創造の力に発展を遂げた。この二人の次の世代の息子たちが、日本の芸術家の世界ではきわめて頻繁に見かけられるように、さらに父親の名声に劣らぬ名声を得たという事実は伝えられていない。実際に起こったのは、仕立屋という職業への回帰であって、のちの尾形家のものたちはそれに従った。光琳と乾山の三世代後の明治11年には京都に71歳の光琳の玄孫の子が小西という名の仕立屋として暮らしていた。光琳の息子の世代において早くも尾形姓は放棄され、小西家の養子となってその姓を名乗ることになった。

乾山と茶人たち

蜷川が引用していた『書画便覧』によると、乾山は随流宗佐から茶の湯の作法を学んだ。その作法に通じ、威厳をもって、また儀式にふさわしい礼節を保ってで茶の湯をとりおこなうことは、社交上の教養を求める者なら当時だれもが目指すところであった。茶の湯の学の創始者で教師でもあった珠光が将軍義政（1443-1473）の時代に思い描いていた深い根本思想はおそ

らく数世紀が経過するなかで失われていただろう。その義政は、茶の湯という社交の新たな形式を広める立役者となった。東京で『東アジアの自然科学および民族学のためのドイツ協会誌』に茶の湯に関する初めての詳細な報告を発表してくれたフंक博士⁵⁾は、次のような推測を述べている。義政はこの風習のうちに、ながく続いた戦争ですさんだ男たちの心を平和的なしきたりや精神的な営為へと回帰させる手段を見出したのだ。おそらくはそれに加え、静穏で隔離された中で進行する茶会において、かれに従う者たちの間の政治的な交流をひそかに活発化させ、維持する手段をも求めていたのかもしれないと。

豊臣秀吉（太閤さま）が国内に平和をもたらし、天皇より摂政の称号を授けられたのち、かれのお気に入りの一人である利休に対し、旧来の茶道の規則を改善し不足を補うよう命じたとき、秀吉もまた脳裏にこうした二重の目的を思い描いていたであろう。当時（1584年）、利休によって定められた礼式は本質的な点では一貫して遵守されてきた。西洋風の衣装と風習を猛スピードで我がものにしようとするあまり、伝統的な生活形式に時代遅れや滑稽だといった悪罵を投げつけた一時期を除いては。

フंक博士が茶の湯に関する論文を執筆した1874年には茶会の風習はすでに風前の灯火であった。かれの意見によれば、旧き茶道の礼式がまもなく忘却の淵に追いやられることは避けがたい。もちろんそれ以降、状況はやや持ち直してきたもようで、今度は「日本人のための日本」なるスローガンを掲げている政党支持者たちが、ふたたび旧き社交のやり方を利用して静穏な話の場を設けることも大いにあるだろう。

利休が茶会のために定めた基本は本質的な点で次のようにまとめられる。

招待客の全員が茶会の催される部屋の戸の前に集まるとすぐに、かれらは木の板を数回叩いて到着を告げる。客たちがそこまでの道のりを顔や手を清潔にして歩むだけでなく、清い心持ちで歩むことが重要なのである。主人は客を出迎え中へとみちびく。建物の前であれ中であれ、俗事を話題にすることは禁じられている。またそれが本当に純粋な集いであるなら、主人も客もお世辞を言い合うことは許されない。集いは4時間を超えてはならない。

もてなしのあらゆる細部について利休は決まりを設け、それらは時代が進むにつれ極端に細々した礼式へと成長していった。すなわち夏季に、あるいは冬季に催される茶の湯のためのさまざまな規則である。特別な師匠たちがこの礼式の学問に打ち込んで、そのなかで高貴な生まれの若者を教育し、年老いた者たちには、その完成された教養のイメージを提示した。諸宗派が誕生し、文献のなかにその主張を見出した。

徳川将軍が支配した長きにわたる平和の時代には、根源的な精神はしだいしだいに消えてゆき、形式だけが存続した。しかしこうした凋落のさなかにも茶の湯には、教養人の芸術生活に深い影響をもつ何かが生きつづけていたのである。社交の旧き形式とともに、その時代に使われた茶道具や茶碗が伝えられていた。人々は尚古的な関心をもってそれらを嘆賞し、論じたが、

そのおかげで、世相が柔弱となり芸術もろとも低迷した時代にあっても旧き芸術の真摯で簡素を尊ぶ感性が眠りに落ちることはなかった。たとえそれが時折は懐古趣味に墮すことがあったとしても、そこには先人の作品を、単なる収集欲の対象物品ではなく厳かな態度で使用する対象として、その栄光を守りつづけようとする、きわめて有力な動機が存在したのである。

こうした尊崇の念は、しかし芸術家たちをみちびいて先人の作のもとにインスピレーションを求めるように、また茶席で茶人の批判に耐えうる作品を創造する方向へ向かわせた。この傾向は茶会で必要とされる茶碗をはじめ、そこで使用されるさまざまな他の品々にも拡がっただけでなく、みごとな文字で書かれ、客人の教養を高めるために掲げられる金言、かれらの観賞に供される絵画、一定の規則にしたがって簡素に整えられた生花であるとか、茶室が面している庭園の造りや手入れの仕方までに至った。要するに、「露地」(路地)と呼ばれる庭園と茶会の催される部屋からは独特な香気が日本の芸術の内部に漂っており、その精神は創生期の真摯で簡明な作品を洗練された趣味人として味わうことを教えるとともに、それに則って新たなものを創造するよう促したのである。われわれはこの精神の中にこそ茶の湯の神髄を探求すべきであって、そのもろもろの規則の煩雑な細部にはないのだ。とはいえ、それらをもわれわれは研究せざるをえない、なぜなら日本の芸術、とりわけ、わが乾山が生み出した一見理解不可能な制作品の多くの謎を解く鍵を与えてくれるからだ。その乾山は自らも熱心な茶人であったし、好んで茶人のために芸術作品を創ったのである。

茶の湯においては二種類の主要な形態を区別することができる。一つは夏季のもの、もう一つは冬季のものである。ところが、奇妙なことに主人が決めれば夏の形式を冬に行なうことも、冬の形式を夏に行なうこともありうる。夏のさなか、客人たちが通りぬける庭に枯れた松の葉が撒かれていたならば、冬の茶席が催されるのであり、夏には裸足で茶室に入るのが通例だが、足袋を履いたままでよいことが分かる。湯沸しを載せる冬のかまどは 床にはめ込まれた木製の函に陶製の容器を入れたものである。それは炉と呼ばれ、そこから冬の茶席は「炉=茶の湯」と称される。夏季には小さな携帯可能な陶製のかまどである「風炉」が床の上に置かれるが、そこで夏の茶席は「風炉=茶の湯」と呼ばれるようになった。

四つの時間帯が茶会に適しているとされる。「暁の茶の湯」では人々は夜明け前の時刻に集合する。「朝の茶の湯」では、その後の午前六時半頃に、「昼の茶の湯」では正午に、「夜話の茶の湯」では午後六時の晩のもてなしに。そのほか、「飯後の茶の湯」、すなわち朝食ないしは夕食後の時間に招待することも許される。

客が集まったという合図がなされると、主人が迎えのために現れる。彼は入口のわきにひざまずき、全員が横を通りすぎて中に入るのを待って身を起こす。客が半円形になって畳の上に座り終わると主人は挨拶し、茶会の前半である炭点前に必要な品々を、すでに用意してある隣部屋から運ぶために一旦その場を離れる。

冬季でかまどが床下にしつらえてある場合に、主人が運んでくるものは以下の通りである。三本脚で薬缶を載せる五徳、これは鉄ないし焼物でできている。釜、薬缶、鑊（一对の空きのある輪で、薬缶を持ち上げるためのもの）、瓢箪をくり抜いて作られた瓢炭斗（ふくべすみとり）、あるいは編み籠（炭籠）に木炭を入れたもの。火箸（＝木製の把手の付いた二本の金属棒）。灰を入れた陶製の容器である灰焙烙。お香の入った香合、水差し、水零しというもう一つの容器、これはこぼれた水を受けるもの。炉柄杓、薬缶の蓋を置くための蓋置きと名付けられた小さな台。三つの鳥の羽で作られた三羽根（埃を払うためのハタキ）。底取と称する、灰を掬う特殊なスプーン。

これらの道具がすべて順序どおりに運ばれ、かまどの脇にきちんと整理して並べられると——それについては茶道の教本に詳しい——主人は五徳をかまどの灰の上に置き、火箸で木炭を整え、火を点けてから灰を振りかける。それは火があまりに強く燃え上がらないようにするためである。木炭の発する煙を忌避するために、香合に入っている香を少しばかり火に振りかける。最後に水差しの水を満たした薬缶を五徳の上に載せ、それまで蓋置きの上に置いていた蓋をそれにかぶせる。客人たちはこの作業のあいだに香合を觀賞する許可を求め、香合は嗅賞するかれらの手から手へと渡ってゆき、末席の者から主人に手渡されるか、もう一度列を逆行して正客から返却されることになる。夏季の茶会では「香箱」と呼ばれる漆塗りの小さな容器が利用される。冬の茶会では本来の陶製の香合が用いられる。その制作年や由来、美しさや稀少性が、いずれの場合にもあり余る話題のネタを参加者に提供する。これをもって礼式の第一幕が終わる。

そこで利用された品々のなかで、われわれの関心を惹きつけるのは、水差しと香合、蓋置きである。その理由は、これらの制作、とりわけ香を入れる容器の制作において、多くの著名な陶芸家がすぐれた技量を発揮したからである。乾山の作品の中で、われわれも香合をまず第一に取り上げねばならないであろう。竹のモチーフを使用していて、茶人に好まれているタイプの蓋置きもかれの芸術家としての力量を示している。ちなみにそれは「竹輪蓋置き」として茶道の古い教本のなかに見られる。

喫煙の時間でもある決められた休憩ののち、主人は漆塗りの低いテーブルに載せた食事を運んでくる。客人にはスープ、魚および、必ずどの食事にも付きものの飯がふるまわれる。その間に日本酒（Sake）が盃で飲み干される。さらに少々煙をくゆらしたのち、客人らは庭へと退散し、その合間に主人が第二幕の準備をおこなうことになる。茶会の二つの幕のあいだに挿入された食事の時間については、茶の湯そのもののほど厳格な規則は存在しないようである。少なくとも現に参照している報告は、この幕あいを重要なものとみなしておらず簡単に片づけている。

その間に主人は新鮮な花を生け、掛け軸を取り替え、正装に着替えて第一幕ではまだ脇に置

かれていなかった茶道具を揃えておく。これらの道具のなかで最も重要なのが二つの茶入れである。茶入れは小さな陶製の壺で、象牙製の蓋で閉じられ、金襴緞子の小袋に収められている。一つは濃茶、すなわち細かい粉状の非常につよい茶を容れるものである。この茶はやや温めの湯で淹れて味わう。もう一つは薄茶の容器で、薄茶は濃茶よりも弱めの茶で、沸騰した湯で淹れる。茶入れの制作年、稀少さ、高価さに、その持ち主の趣味が現れる。より価値の高い濃茶が、やはり上等とみなされる容器に収められるのが通例である。陶製の容器の色に合わせて選び抜かれた仕覆が茶人の目に、より高度な魅力を発するのは、その絹地が歴史上の人物であるだれかの衣装に由来するときである。茶入れには茶杓が付きものだが、それは単純な竹製のスプーンであり、その先は軽くたわんで細くなっている。装飾らしい装飾はないにもかかわらず、茶杓もまた、その好ましいたわみ形によって、茶人にとってみずみずしい関心の対象となる。自ら茶杓を削った芸術家や茶人の名はよく人々の口の端にのぼる。

淹れた茶は、たいていは深めの、浅いものは珍しいChawanという、釉薬をかけた陶製の丸鉢で飲む。この茶碗こそが茶道における陶器のハイライトである。眼をみはるような豪華さがその価値を決めるのではない。その美しさに関しては、茶人は独自の規準（カノン）を有している。その美は、華麗な装飾を見慣れたヨーロッパ人の目には一度見ただけではなかなか理解できない。しかしやや長く観察すれば、その優位は圧倒的である。その茶碗の古さが分かっていない者、賛嘆の対象である茶碗にまつわる歴史的な謂われを共有していない者であっても、その美を感じ取ることができる。そうした謂われは、かつてその茶碗から飲んだ有名な茶人、あるいは自ら土をこねて茶碗を形づくり焼き上げた高位の陶器愛好家に結びつくだけではない。もしもある茶碗が、日本が朝鮮の王国を蹂躪して、かの地から陶工たちの一家を自国へと移住させた時代に由来するものであれば、人の手から手へ渡される茶碗を観察する眼には、さらに広大な風景が広がってくることもある。

当然ながら、一つの茶碗が二種類のどちらの茶にも使われるということはない。高級な茶にはやはり上等な茶器がふさわしい。茶碗には竹製の攪拌器である茶筌が付きものであり、茶碗のなかに横にして運ばれてくる。それに加えて茶巾筒という陶製の円筒のなかに収められている絹の布片（＝茶巾）。茶筌は淹れた茶をかき混ぜるため、茶巾は薬缶の蓋を掴むために使われる。紫色のやや大きめの絹布、紫袱紗は茶碗の口をぬぐうのに用いる。その他一連のこまごました脇役を含めて茶道具一式が完成する。茶会が晩、あるいは未明に催されるときには、短檠（たんけい）と呼ばれる燈火台とその上に置かれるオイルランプと受け皿が、また庭には特別な提灯、露地行灯が必要となる。

特別な厳粛さをもって亭主は茶を淹れる儀式を執り行う。亭主は茶杓を用いて茶入れから適当な量の明るい緑色の茶の粉末を取り出し茶碗に入れたのち、炉柄杓で温めの湯を注ぎ、その後は茶筌を手にして初めはゆっくりと、しだいに渦を巻くようにしてかき混ぜ、薄いかゆのよ

うな煎液をつくる。そして紫の袱紗に載せて亭主は客に茶碗を差し出す。茶色や灰色、煉瓦色あるいは黒色の器に入った飲料の繊細な緑色、さらに絹布のやわらかな紫、これらが織り成す色彩の取り合わせだけでも茶を喫する美の愛好家にとっての眼の悦びとなる。正客は定められた通り威儀をただして両手で茶碗を口へと運ぶ。かれは最後の一服を啜りながら飲むことで、それがいかに美味であるかを暗に伝えることを忘れない。亭主と客のあいだで交わされる応答は茶の質の良さにかかわるものである。香合の場合と同じく、茶碗の美しさと値打ちが会話に活発なきっかけを与える。

正客が二人目に器を渡し、二人目は三人目に、以下同様となる。飲み終えたあとはだれもが右手の親指と人さし指で器の縁を掴み、左手を添えて器をぐりと廻す。上質な茶碗であるか否かを判断するには、この廻すという動きに対して縁の形状がしっくり来るか否かが評価のポイントになると言う。

空になった器はふたたびすべての客の手から手へ渡る道をたどり、各人に心ゆくまで嘆賞する機会が与えられる。

より軽い薄茶の茶席もその礼式は全体としては同じであるが、固苦しさはやや薄れ、客人のそれぞれに茶が点てられ、それを飲み干してから亭主に返すのである。薄茶もまた高級な濃茶と同様で、粉末の茶である。どちらの種類も、日本で最も有名な茶の産地であり、大阪と琵琶湖の間にある宇治において、十分に生育し、特別に手をかけた茶の木のみわめて柔らかな茶葉から摘み取られ、注意深く保存され、飲料となる直前に人の手で挽かれたものである。宇治の茶畑についてはすでにケンペルが「この辺りの空気は茶の栽培にとくに向いている」⁶⁾と報告している。しかしみずからの観察により、宇治の茶畑の独特な栽培法を記述したのはライン⁷⁾が初めてである。抹茶の煎液が与える極端な刺激は舌の上では濃やかなアロマを放つ苦味となるが、口のなかに残るのはきわめて快い、新鮮な野草を思わせる後味である。

のちに茶の湯の世界では客たちに美的な驚きを用意することが亭主の課題となった。それは、知るものがないような珍しい花を生けておくとか、定評ある古典的な画家の手になるが、誰も見たことがない絵であるとか、まったく由来の知られていない茶碗であってもよい。客人たちによく知られた品々を見せるだけでは足りないとするこうした志向が招いたのは、茶の湯の旧き良き簡素さを犠牲にすることはなかったにせよ、茶道具に関してとんでもない贅沢が横行するという事態であった。

他人に驚かされたくない、しっかり準備して亭主を出し抜き、かれのいう新奇なものを周知のこととみなして平静を装いたいという考えの中から時たま、茶室の平和を乱す争いの種が忍び込んできた。そこから、厳粛な礼式の外での感情的な対立にいたるのに時間はかからなかった。

儀式的な茶会においてはいかなる動作も、いかなる応答も儀礼により定められていた。他方

で亭主と客人の双方が、もっと自由に動ける茶会も存在した。「茶席」と呼ばれるこの集まりにおいては（ランゲックのF・A・ユンカーによる『日本の茶の歴史』の記述によれば）決まりにとらわれない、高度な礼儀作法にのみ従うもてなしが支配的である。亭主は、この目的のために景勝地にある茶店で客の人数に見合った部屋を借りるのが通例である。その部屋の外に向いた障子を取り外すと、部屋全体が風景に向かって開かれた棧敷に一変する。亭主は家にある美術品をこの棧敷に並べる。屏風や掛軸、ブロンズや漆器、陶器などである。ただしその数が多すぎてはいけない。厳選したものに限られる。教養ある日本人であればみずからの居間に可動式の家財道具や美術品を備えるときに、適度に抑制するという良き趣味を心得ているものだ。観賞に供されている美術品を眺め、論じ合うことがやはり茶席においても談論の中心である。

乾山が茶の湯の風習のなかになおも生きている精神と美的な趣味を信奉していたことは彼の作品、とりわけ陶芸を見れば分かる。乾山は、茶の点前におけるマイスターであり教師である茶の宗匠ではなかったが、茶人、すなわち茶の儀式を古い伝承にしたがって執り行う資格をそなえた者と呼ぶにふさわしい域に達していたと言えるだろう。

その証拠に、著名な「茶友」の署名と花押を蒐めた書物『茶家醉古集』に、乾山が尊敬すべき一群の茶人のひとりとして名を挙げられているのが見られる。そして深省の花押は將軍義政や太閤、茶の湯の礼式を集大成した利休、花の装飾について新たな規則を打ち立てた遠州、著名な画家である狩野探幽、芸術における乾山の師である二人、光悦と光琳、茶の点前の師匠である随流宗佐その他の茶人たちの花押と並んでいる。姓名や芸術家の号の傍らにそうした花押を置くことで、その人の個性を示すことになるのである。同姓同名の男たちは、名に付けられた特別な花押によって区別できた。たとえば作品が小さすぎて銘を入れる余地のないときに、金工職人はときおり銘抜きで花押のみを用いた。茶人たちは同じように銘を入れずに、彼らが茶の湯で使用する道具に赤い花押を描き入れている。それはわれわれがイニシャルを利用するのと同じで、自分が持ち主であることを示すためである。古い香合にはそうした判読不能な茶人の赤いサインがしばしば見られる。そこからいずれかの茶の先達が以前の所有者だということが分かれば、茶人の世界における、そのものの値打ちは高まるということになる。力強い筆致で書かれた卵型の上側に波状の突起が描かれた深省の花押からは乾山の描画法のなにがしかを感じとれるように思われる。かれは陶器に絵画を描くさいにこの花押をときおり付しているが、銘抜きであることは決してない。

画家としての乾山

墓碑によれば寛保二年、すなわち西暦では1742年に81歳で没した（ということは1661年生ま

れ）乾山が生きた時代はさまざまな芸術の活動が最も盛んであった時期に当たる。

15世紀後半に起源をもつ狩野派は中国の古き絵画芸術の偉大な伝統を再生させていた（もう一つのルネサンス）。17世紀の半ば、創始者である狩野元信の3人の玄孫は祖先から受け継いだ芸術の道にいそしんでいた。その中で最も年長の狩野守信は画家としての号、探幽の名で狩野派の画家のなかで最も有名なひとりとなった。フェノロサは日本の絵画芸術全般に対する批評眼において、われわれが日本美術の発展の歴史を判断するさいにきわめて重要な存在であるが、総じて17世紀を芸術の沈滞の時代とみなしている。そのかれでさえも、探幽が偉大な古典期のわずかな残り火を掻きたてて最後の大きな光輝となしたことを認めている。探幽がその絵画において色彩を用いることは稀であった。狩野派が模範とした中国の画家たちと同じく、モノクロの絵画のダイナミックな躍動が効果的である。かつての名人たちの生得的な力強さには及ばないものの、探幽がかたちづくった新たなモチーフ群は、今世紀に至るまでの永きにわたり存続したし、金工職人にとってはしばしば彫金の図柄のヒントとなった。探幽が死んだとき、乾山はようやく15歳であった。

狩野派が乾山に影響を及ぼしたのは宗達を介してであった。宗達は狩野安信の弟子であった。その安信は永真の名をもち、探幽の弟で、乾山の兄である光琳の師匠でもあった。宗達は日本で最も偉大な花の画家、色彩画家の一人であったと評されている。日本の最も偉大な印象主義者である光琳は独自のすぐれた様式を生み出した。かれの発想の力は旧き古典美術の作品を思わせるが、それを模倣することはなかった。かれはモノクロの絵画にみづからを限定することはなく、宗達の作品において賞賛的になっている装飾的で華やかな色彩の扱いにも長けていた。日本の民族的な絵画の一派である土佐派は豊かで輝くような色彩と金地や金の上塗りを使ったので、尾形兄弟の芸術についての日本語文献がいずれも、かれらの芸術は土佐派のそれに類似してはいるが、そこから派生したものではない、狩野派にも似ているが狩野派ではない、むしろ両者の傾向が溶け合っている、と断っていることに説明の必要はない。

乾山に対する光琳の影響と並んで、兄弟の師として名が挙げられる光悦がどのように関わっていたかの判断は困難である。フェノロサは光悦を繊細きわまる趣味の芸術家として評価したが、日本の偉大な画家には数え入れなかった。「かれはディレタントにすぎなかったから」。光悦は漆絵作家として優れた作品をきわめて大づかみな力づよい様式で制作したが、光琳は漆工芸のためにその様式を継承したのである。乾山もまた漆絵を描いたと『國華』に述べてあるが、かれの手になるその種の作品が具体的に名指されることはない。おそらく、それはやはりかれの兄弟の様式に類似したものであったろう。

『國華』のなかで乾山について論じている日本の美学者によれば、かれが絵画作品において色彩を使用することは稀であったということである。しかしそのことは光琳の画法とは矛盾するようだ。パリにあるコレクションにも乾山の手になる掛け軸（Kakemono）が含まれており、

かれが色彩の巨匠であったことを示している。ルイ・ゴンスは乾山作の貴重な絵画を所有しているが、それは梅の木という汲み尽くしがたいテーマを扱う無数のバリエーションのひとつである。この梅の木は雪が積もった枝先に花を咲かせている。このモチーフは詩歌の古典の冬の部においてしばしば歌われており、乾山よりも800年以前に歌人の紀貫之が次のように描いてみせている。

梅の香のふりおける雪にまがひせばたれかことごとわきてをらまし

あるいは同じく古典的な撰集である『古今和歌集』に収められている、小野篁の歌：

花の色は雪にまじりて見えずとも香をだににほえ人のしるべく

画家は自らが描いた花に匂いを流しこむことはできなかったから、ほのかなバラ色の明るみを花の上にかぶせた。

乾山だけでなく他の画家たちの絵においても、多くの、いやほとんどの自然モチーフが古い詩歌にもとづいているように、ピングのコレクションに含まれ、雪のふり積もった松が描かれている乾山の美しい掛軸は、ある歌を思い出させる。その歌は寛平の時代の歌合せの機会に、皇后の御前で作られたものである。

雪降りて年のくれぬる時にこそつひにもみぢぬ松も見えけれ⁸⁾

同じパリコレクションに属するもう一つの絵は乾山の茶の湯に対する偏愛を思わせるものである。茶人たちが好んだ古風な楽茶碗に一輪の青い花を挿しただけの一幅の静物画である。

パリにあるジロー・コレクションに含まれる一連の花々の絵画は非常に美しく、他に類例をみない種のものである。花々の繁茂するさまが描かれているのだが、それぞれの植生の外形が筆を太く使って、忠実に描写されているので、あたかも乾山がここでは現実の植物を見て描いていると思わせるほどである。とりわけこれらの多年生草本の多くが、古典的な詩歌および古典的な絵画芸術の固定的なモチーフという閉じられた圏の外部で花開く種類の植物であるからなのだ。

これらの、大きさの等しい正方形の紙に描かれた彩色絵画は一種の芸術家のスケッチブックとみなせるかもしれないが、おそらくは屏風の装飾のためのものと考えるのが妥当であろう。屏風絵から取られた2枚の扇絵が『国華』57号に掲載されているが、同様の彩色法を示している。その一方には曲がりくねった梅の老木が、もう一方には荒く編まれた花かごが描かれてい

る。後者の竹製の器には咲きほこる梅の枝と椿の花が簡素に配され、茶人好みの花飾りとなっている。これらの図版の解説者によれば、ざっと見ただけではなんらの趣味を感じることもないが、一日中眺めているとその美を理解し、見飽きることがないのである。ただし、1815年の抱一による『光琳百図』の中に光琳の手になる作としてほとんど同一の表現がみられることについては触れられていない。

さらに多くの乾山の作品を見ることができるのは、抱一が乾山の墓石を発見したおりに語っていた書物である。かれはこれを死者への供物として乾山に捧げ、その同じ年、つまり文政六（1823）年に『乾山遺墨』（乾山が遺した墨の跡）という題をつけ、副題を「陶器」として、江戸で出版した。この書に含まれる木版画はおそらく乾山が好んだモチーフとかれの様式をよく表わしていると言えよう。しかしながら彩色は多くの場合、おぼろげにしか確認されない、とりわけ、その表現が掛軸から採られたのか、それとも別種の絵、たとえば陶芸作品から採られたものなのかが、必ずしも判明でないケースが多いからである。乾山自身の手によって完成された作品の指摘があれば解明の役に立つはずだが、その説明が十分に明確になることはない。

われわれが眼にするのは次のような事情である。乾山はその発想の選択において古典的な伝統の圏内にとどまるのだが、この伝統は古い詩文において歌われてきた数少ない植物や自然現象を無数のバリエーションのかたちで提示するが、新たに自然の内部に分け入って、モチーフの遺産を増やすことをよしとしないのである。

おなじみのモチーフとして繰り返され描かれるのは梅の木である。よい香りを放つ紅梅や白梅の花は、葉が開くより前に最初の春の使者として姿を見せるのである。古びて節くれだった樹の幹と、そこから伸びた枝先に開花したばかりの梅の花が著しい対照をなす。日本の美術においてはしばしば、その丸みを帯びた5枚の花びらをはっきりと描いて図案のように表現するのが普通なのだが、その花々はしばしばそうした自然のもつ輪郭をも捨て去って、さらに単純化され、星形の中心部あるいは単に赤か黄色みがかかった点の周りに波線で描いた円形で表わされている。

その他の植物でよく描かれるのは松と竹で、梅と併せて漢語で松竹梅と称し、幸運を意味する三つ揃いを成す。乾山は非常に大まかに描いた扇形の松の葉の上に降り積もった雪を好んで描いた。サウス・ケンジントン美術館にある複数の掛け軸や、ヒューイッシュが図版とした茶碗の絵がそうである。古典に歌われた樹木の中で、まず登場するのは紅葉した楓であるが、詩人たちがこの樹木の付き物とした鹿も添えられる。抱一の図版に含まれる香合の蓋には黒地に明るい白抜きで鹿のみが描かれている。その他には満開の桜、皇室ゆかりの桐（Paulownia）、しだれ柳、牡丹、椿、菊、瓢箪、そして秋の七草の一つである萩などが登場する。こうした古典的なモチーフの圏域は狭く限定的なものである。光琳がそのみごとに色彩溢れる屏風絵において、その圏域を越えて日本という多種多様な花々の楽園から思うままに摘み取ったと同じ

ように、乾山も、やや控えめにはあるが、いくつかの新たなモチーフを獲得しようと試みた。抱一の書にみられる掛け軸や六連の屏風にあるように乾山は繰り返す、平行に並んだ垂直に伸びる茎にタチアオイ（立葵）の大輪を咲かせている。それは梅の場合にある時は波のような、ある時は角張った枝の姿形を描いて、植生の外形を一定程度誇張するというやり方とまったく同じである。乾山は春いちばんの野草をとりわけ好んだ。棍棒の形の穂を地上に突き出したばかりのスギナや、その尻尾の先端をカタツムリのように巻いている蕨などがお気に入りである。まさに目覚めつつある植物の生命というモチーフをかれは木々の根元に散らしたり、あるいは単独の素材として取り上げたこともある。ハンブルクの収蔵品にある二つの湯呑みがその一例だ。風景のモチーフは中国美術の様式で描かれる。そこでは高い視点から建物か耕作地のある切り立った断崖を通り過ぎて、はるかな海ないしは遠方にそびえる山岳地帯へわれわれの視線を誘うことを好むのである。また、画家は場合によっては、より狭く限定された視野を偏愛することもあり、溪流が波立ちながら丘々の間を流れる風景を描き出す。丘の上では満開の桜の木々が薔薇色の霞みとなり、それが浜辺にいたると黒ずんだ一群をなす松と交替する。あるいは細流沿いの、燃えるような紅葉に輝く楓が描かれることもある。

風景のモチーフにとっても古典的な伝統は、確実な指標であることが明らかである。乾山が多くのかげ軸や陶芸作品に書き添えた詩句は、かれの風景作品の成立と意味についての価値あるヒントを与えてくれる。

全体として乾山は、この分野においても、より才能に恵まれ、画家として最高度の展開を遂げた兄である光琳に比較すると、はるかに劣っていると思われる。またかれにおいては、動物や人物という素材はまったくと言っていいほど登場しない。乾山がもっとも得意とする陶芸は、そのためにきわめて狭いスペースしか提供しなかったのである。

*翻訳の底本には次のテキストを使用した。

Justus Brinckmann, : Kenzan, Beiträge zur Geschichte der japanischen Töpferkunst.

In: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten XIV 1896, S.23-83.

注

- 1) 塩田真（1837-1917）のことであろう。
- 2) Francis Brinkley（1841-1912）海軍出身のジャーナリスト。
- 3) 『乾山画譜』文政六（1823）年。
- 4) 古筆了伴（？ -1853）鑑定家。
- 5) 東京医学校でドイツ語を教えたHermann Funkと思われる。1873～1876年日本滞在。
- 6) ケンペル著『日本誌』（七）今井正編訳、霞ヶ関出版、2001年、1206p。
- 7) Johann Justus Rein（1835-1918）地理学者。
- 8) 「つひにもみぢぬ」：「最後まで紅葉しない」の意。『古今和歌集』巻第六冬歌、よみ人しらず。