ユストゥス・ブリンクマン「尾形乾山――日本の陶芸史への寄与（中）」

水藤　龍彦（訳）

Justus Brinckmann: Kenzan --- Beiträge zur Geschichte der japanischen Töpferkunst (2)

Übersetzt von Tatsuhiko SUITO

【キーワード】ユストゥス・ブリンクマン　尾形乾山

乾山と詩文学

乾山は茶の湯とならんで詩文をも修めた。かれがその分野で、詩形および詩の中でよく使用される語彙をマスターする以上のことを成し遂げたかどうかについては分からない。しかし日本人陶芸家、いや日本の芸術家のなかで乾山ほどしばしば自分の作品に、それが装飾の一部としてであれ、説明的な付加物としてであれ、多くの詩句を書き付けた者はいない。かれは創造力豊かな詩人でなかったとしても、古典的な詩文学を隈なく知り尽くしており、その世界から詩句だけでなく絵画的なモティーフをも借用したのである。かれの陶器に描かれた絵画のなかに見られる風景のモティーフの大概は古典的な詩文に含まれるモティーフに帰すことができる。もちろんこの点においてかれは何も特別な存在ではない。というのも古来より詩人と画家とはつよい紐帯で結ばれてきたからだ。詩人がその魂をもって見つめ、エピグラム流の短い形式をもつUta（短歌）に表現した雰囲気を、画家は絵筆を用いて視覚に訴える絵画に仕上げてきた。これはきわめて伝統的なことがらであって、ある程度古典に親しんだ日本人ならばある種の風景画を眼にして、古代の詩人が同様の風景を前にして感じた気分を即座に追体験するために、格別のマニュアルなどは必要としないのである。文学と造形芸術の、こうした親密な相互関係のおかげで、日本人は一群の確定した風景モティーフに到達したが、画家はそれを暗示的に、省略の多い形式で再現するだけで同胞である鑑賞者に十二分に理解されたのである。

乾山が汲んだ古典の源流は短歌作品の総体であるが、それに劣らず古代の中国詩もそこに含まれる。

自国の詩歌のうちかれがもっともよく利用したのは『百人一首』、すなわち百人の歌人による歌集で、これは13世紀に同時代と過去の歌人たちの数々の歌を編んだ詞華集である。古い詩選集のなかでこれほどに人口に膾炙したものはなく、どの家庭でも手に取ることができ、だれもがすべてではなくともかなりの数の歌を暗唱できる。これらの歌が記されている「大和ことば」はパラフレーズや説明なしに完全に理解することが難しいにもかかわらず。

乾山がこの古典からモティーフを汲みとった一例をあげておく。本館コレクション中の二枚一組

みになった十枚の菓子皿がそれである。それぞれの組になった一方の皿の風景のモティーフがもう一方にも連続していて、それに合わせて一つの皿には歌の前半をなす五、七、五の「上の句」が書かれ、もう一つの皿には後半の七音節二行の「下の句」が書かれている。詩句と絵とが互いに補い合っているのである。

最初の一組では右に一羽のほととぎすが飛ぶのが見え、左には黒雲に包まれた月が見える。これには『百人一首』第81歌の詩行が片方の皿に：

ほととぎす鳴きつる方をながむれば

もう一つの皿には：

ただ有明の月ぞのこれる

第二の組：分厚い雲を背景に槙の樹々。これには第87歌、一方に：

むらさめの露もまだひぬ真木の葉に

もう一方に：

霧たちのぼる秋のゆふぐれ

第三の組の右手には丘の高みに群れる鹿、左には楓の樹のもとで雌を求めて鳴く鹿が描かれ、第83歌。

世のなかよ道こそなけれ思ひ入る山のおくにも鹿ぞ鳴くなる

第四の組：波打ちぎわに立つ弱々しい葦。これには第88歌が付けられるが、二重の意味をかける言葉遊びのためほぼ翻訳不可能である。愛を交わす夜の短さと、葦の根もとで2つの節を隔てる茎の短さの両方に解釈できる。画家は後者を選択したが、第一の解釈を歌人の意図とすることも許容している。それに従えば、詩句の意味はほぼこの通り：

難波江の芦のかり寝のひと夜ゆゑ
みをつくしてや恋ひわたるべき
（夜は短かった。難波の葦のひと節のように。だが私はあなたへの愛をつらぬくためならなんでもするだろう）

最後の五つめの組には第90歌：

見せばやな雄島のあまの袖だにも
ぬれにぞぬれし色はかはらず

ここで画家はただある種の風景を暗示するにとどめている。それに従えば雄島の浜で藻塩づくりと海苔の採取をこととする海の女たちが色彩と恋の両方をさす色（いろ）という言葉の二重の意味にもとづく言葉遊びのきっかけであることを思い出させる。

またほかの場合に乾山は、中国古典絵画で「瀟湘八景」として知られる八つのモティーフを描いた中国の詩人（未詳）の作から想をえている。詩人が特定の場所として描いたモティーフが画家たちによって自由に発想された心情の風景へと造形され、そうしたものとしてかれらの確固たる財産の一部となっている。名声ある多くの画家たちが瀟湘八景を描いたが、ときには一連の浮き彫り

として（屏風の八枚の上面を飾るにふさわしいように)、ときにはフリーズの配列で。後者の場合、ひとつの情景を表わす絵が見たところは切れ目なしに隣の絵に続いているが、これはいかなる色彩をも断念する水墨画において実現しやすい手法である。瀟湘八景はもともと中国の一地方に発するものであるから、狩野派の中でも中国の伝統に根差した画家たちの作品においてしばしばお目にかかる。こうした情景モティーフが固定化される過程で日本人はのちに琵琶湖の周辺に八つの相応する風景を「近江八景」として設定するようになった。

瀟湘の夜の雨に対しては、大変な老木であちこち支柱が立ててある松の木で有名な唐崎の夜雨が相当する（＝唐崎の夜雨)。中国の山村に吹くという夕暮れの微風は、この国でも粟津でわれわれの額を冷ましてくれる（＝粟津の青嵐)。そして岸辺に残る薄暮の雪に代わって人々は比良山の雪を嘆賞する（＝比良の暮雪)。秋の月が中国の洞庭湖の波とたわむれる、まさにその光景を、日本の物語作家である紫式部は石山寺で月に照らされた琵琶湖の水面を眺めながら、日本のデカメロンともいえる『源氏物語』を執筆していたときに眼にしたのである（石山寺の月)。堅田では雁の群れが葦の生い茂った一帯に舞い降りる（堅田の落雁)。はるか彼方よりさまざまな伝説に彩られた三井寺の晩鐘が聞こえる（三井の晩鐘)。夕暮れになると矢橋の港で湖上を帰港する帆かけ舟が見える（矢橋の帰帆)。最後に中国の名も知らぬ漁村においてと同様、日没とその後の涼しさを、琵琶湖から流れ出る瀬田川にかかる人出の多い橋の上で味わうことができる（瀬田の夕照)。

日本の風景画家の作品を見ていくと、さらに瀟湘八景がもうひとつ別の場所に設定されているのにぶつかる。それは「南都八景」といい、やや南よりの首都であった奈良の八つの景勝地としてであるが、その多くが近江八景と瀟湘八景に対応する情景モティーフとして表現される。

乾山はこの定型化された風景モティーフをたびたび利用した。ときには一連のシリーズとして、ときには個別のモティーフを取り上げる形で。瀟湘八景のすべてに出会えるのは、或る水差しにおいてである。そこには乾山深省という作者の銘とならんで、制作時の年号である正徳五年（1715年）が記されている。八つの側面をもつ、膨らみのあるこの水差しは灰褐色の炻器であり、透明でわずかに青みがかった五色の釉薬の下に細筆の墨で描かれた風景画を見ることができる。水差しの八つの細長い側面のそれぞれにメインとなる絵が描かれている。どの絵にも描かれたものに関わる詩句が付されるが、それは短歌ではなく、モティーフそのものと同じく中国の七言絶句という一行が七文字からなる四行詩の形式に従っている。

最初の絵は「瀟湘の夜雨」を表わしている。それに付けられた詩は：

このさびしい一帯はわたしの心を憂愁で満たす
雲と雨は孤独感をいや増しにする
わたしは小船に独り坐す。傍らの灯りだけを友として
はるか彼方より聞こえる楽の音。それもまたわたしの孤独と悲哀をいや増しにする

これに続くのは「山村の快い微風」である。

残照のなかで旅籠の幟がはためく
霧のかかった山腹のあちこちには多くの家々

飲むべし、ひたすらに飲みべし

いずれ日が変わり、家に帰る頃には心地よい春風が･･･

三番目は「岸辺の暮雪」:

垂れ込めた雪雲が空を低く見せている

わたし（詩人）は小船に身を託す

遠くよりひびく櫂の音

おそらくは美しき雪景色を堪能せんと漕ぎ寄せる人であろうか

四番目は「洞庭湖の秋の月」:

西風が夕霧を追い払い、月影が遠くの波間に漂う

漁夫の若者は私たちがどんなに辛い思いで旅に出ているか気にもかけず

笛を吹きながら花咲く葦の傍らを通りすぎる

五番目は「落雁」:

列をなして水面に降りる雁の群れは空にかかるいにしえの文字のようだ

密生する葦の花々はKoyoの雪景色を演出する

夕方になると雁は一見すると霜の付いた羽根をつくろう

かれらは葦の花を雪と思い違いしているのだ

こうしたイメージを理解するには、詩人がここでは「葦の花」という言葉で、あるいは別の言葉を使って本来の「花」ではなく、盛りを過ぎた葦の色あせた円錐花序を雪に見立てていることを想起しなければならない。

六番目は「遠くの寺の晩鐘」:

重たい雲が寺院の姿を隠している

鐘の音だけが夕暮れの風に乗って運ばれてくる



（図版 1 ）

遠近に住む人々はすべて家路を急いでいる

七番目は「港へ向かう帆かけ舟」

空も山も、いまや同じ色に染まる

銀色の波が天空に接して流れる

幾多の帆がすでに葦の花々の只中に

夕日が沈みかけるあたりには船乗りたちの家々

八番目は「漁村の夕べ」

夕べがくると鴉の群れが散り散りに飛んでいる

南でも北でも（いずこでも）人々は魚をさばくのに忙しい

若者が酒を運んできた

わたしは西風に揺れる葦の花を眺めながら静かに飲みつづける

乾山は同様の風景画を、八角形の茶巾筒の側面に単純化したかたちで再現し、それぞれの絵にふさわしい詩の上の句のみを付している。たとえば：

西風が夕霧を追い払い、月影が遠くの波間に漂う

あるいは：

列をなして水面に降りる雁の群れは空にかかるいにしえの文字のようだ

そしてわれわれのコレクションにある菓子皿の底面に、再び雁にかかわる詳しい詩句が見出される。皿の表にはそれに対応する風景がカラーで情感をこめて描かれている。画家は漢詩に加えてさらに短歌を付け足している。

餌を求め、雁の群れは天空から下る。

同じ仲間に誘われ

葦の茂る一帯へ

乾山がこの歌をみずから作したのでないことは推測できる。なぜならこの歌は誰もが知っておくべきことがらを集めた庶民の参考書、たとえば『大福節用無尽蔵』（大きな幸運―汲み尽くせぬ百科事典）といったタイトルで広く普及した書物のなかに、対応する絵とならんで漢詩付きで載っているからである。そこには「瀟湘八景」のその他の画像にも同じように漢詩と短歌の詩句を付して二重の説明がなされている。

乾山が、われわれのギリシア・ローマの古典と同様の意義を日本の教養人にとって有する中国の古典を渉猟していたことを示しているのは、われわれのコレクションにある濃茶色の釉薬のかかった「乾山黒」と呼ばれる、白抜きの図柄の入った浅い茶碗である。図柄は、草の茎と三日月、さらには二つの漢字「推・敲（叩・僧）」から成っている。それが字義どおりに意味するのは、要するに「仏教の高僧が門を叩く」である。原〔震吉〕氏の補足を加えると「高僧が月光に照らされた門を叩く」となる。これらの言葉から、茶人がいかなる観念連合に導かれるかを、中国の古典文学に精通しているベルリンのアレント教授がご好意により、説明してくださった。それによるとこの言

葉の背景には以下のような故事が存在する。

中国の詩人で僧でもあった賈島があるとき驢馬に乗ってどこか田舎に住んでいる友人のLiYiを訪ねて行った。月の明るい夜に道を進んでいると賈島の心に詩を作って友人への挨拶代わりに贈ろうという思いが生まれた。その詩はこう始まっていた。「小鳥たちは池のほとりの樹上で眠っている。僧は推す、月下の門（月に照らされた門）」。だがさらに考えているうちに、二行目で「押す」ではなく「叩く」という意味の語を使うほうが好ましいのではないかと思いついた。かれはどちらの言葉が良いか、すぐには決めかねて考え込んだあげくに、門を押す身振りと門を叩く身振りを驢馬の上でかわるがわる両手でやり始めた。そうこうするうちに中国の最も著名な詩人で文章家でもあり、唐代（618‐917）の憲宗皇帝（805－820）の元で首相であった韓愈（別名を韓文公、768‐824）が馬車と騎馬の長い行列を伴なって、同じ道をこちらに向かってきた。思いに沈んでいた賈島が我に返ったときには、かれは行列が混み合う真只中にいた。お供の者たちは、かくも甚だしく秩序を乱した夢想家を韓愈の前に連行した。賈島は謝罪した上で、自分がぼんやりしていた原因が何であるかを物語った。「敲く」のほうが良いと韓愈は応えた。それに続いて公道上で、詩文についてのかなり長い対話が交わされ、そのとき以来、すでに有名であった韓愈と当時はまだ無名であった賈島のあいだに厚い友情が結ばれた。──この物語から、中国語において「推敲」という語句が「詩作を仕上げる」との意味を有するようになった次第が明らかになる。

「僧は推す、月光を浴びた門を」とその別バージョンであり、乾山が茶碗に記した「僧・叩」すなわち「僧は叩く、月光を浴びた門を」は、宋代の有名な詩人である蘇東坡（1036－1101）の友人のあいだで起こった出来事でも重要な役割を演じた。このFa-Tsingという名の僧と、蘇東坡の妹であり、賢く機知にあふれたSu Siao-meを嫁にしたTsin Shou yuは一年の決まった日々に詩作の会を催して集まるのが慣わしであった。あるとき、Fa-Tsingは長らく姿を見せなかったので、他の二人はかれが来ることをもはや想定していなかった。ところが深夜になって突然門を叩く音が何度も鳴りわたり、すぐに門が開かないとみるや、外でFa-Tsingの聞きなれた声がひびいた。賈島の言葉を用いながら、かれは旧いバージョンの動詞の代わりに、乾山が付した語を使って呼びかけた。「月光のもとで汝らの門を叩いているのは僧なのだ！」

パリのレイモン・コクラン氏のコレクションにある乾山焼の美しい茶碗に記された中国の文字は、前述した例と同じく、それを眺める者の想像の世界を拡げてくれる。そこには二行から成る十個の漢字が記されており、やや大きな詩の一部に相当するものだ。

この簡潔な詩形式に含まれる対句的な性格を顧慮して忠実に翻訳するとこうなる。

樹々は漂い、緑の頂きがそびえる

詩人が表現しようとしたのは、白い花を咲かせる岸辺の樹々が、白雲に囲まれた緑の高みという姿を、すべてのものの輪郭をぼかしながら流れる水面に映し出している情景だ。そのために乾山は暗い粘土質の下地の上に、梅の木を思わせるがっしりとした茶色の幹と、淡い水色の花々のみを描いているが、その花々の細部は省略され、色彩の量塊だけが流れるように見える。

陶芸家としての乾山

私的および公的なコレクションにおいて、乾山の作とされている陶磁器の量は驚くべきものである。さらに驚くべきは、ひとりの芸術家に帰せられる、これらの作品群が有する多様性である。それらすべてに共通なのは、ほとんどが茶室での利用を目的とすることである。たとえそれが茶会で直接的に使用するためであれ、茶席という、あまり格式ばらない場のためであれ、あるいはそれに類する社交的な集まりに際して行われる宴席のためであれ。

現在みられるのは、まず茶会において抹茶を攪拌、また飲用するための「茶碗」であり、茶を煎じた飲料である煎茶を飲むための「湯飲み」や「お猪口」と呼ばれる円筒形の盃、さらには、形はさまざまだが、香を納めるための小さな容器である「香合」、管の形をした「茶巾筒」、これには鉄瓶の蓋を摑むための布が納められる。そして、お湯を汲むあいだ、その蓋を載せておく「蓋置き」。さらには「水差し」と「火入れ」、その中の白い灰床の上には、パイプに火を点けられるよう、真赤な炭が置かれている。そのほかに風呂茶の湯に使用される、持ち運び可能な小さな「炉」。四角形の皿は、ジャムに似た甘菓子（羊羹）を置くためのものであり、「菓子皿」とも呼ばれる。

「鉢」は料理を入れるボウルないし深皿である。「茶台」とは小鉢を置く小さな台であるが、時にはその上で煎茶が供されることもある。

乾山の陶芸作品全般において、あの骨壺ないし花瓶の形をした小さな容器である「茶入れ」がまったく見あたらないことは、一見してわかる顕著な事実である。「茶入れ」は抹茶を保存する器として、茶の湯の世界で重要な地位を占めているにもかかわらず。

しかし「茶入れ」の不在は、乾山において画家と陶工が深く一体化していることを想起するならなんら不思議ではない。小さな茶入れの湾曲した表面は、かれが絵筆を存分に振るう余地を与えてくれなかったのである。また古来より伝えられてきた茶入れにあっては、色あざやかな釉薬が生む魅力をもって装飾とする趣味がもっぱらであったことも手伝っている。釉薬による仕上げは絵筆による仕事ではなく、技術的な経験や伝統にもとづくものである。こうした釉薬において肝心なのは、正しく調合され、窯の火の内部でゲル状になり、流動し、滴状になっていく溶解物を色彩的効果の上でもっとも好ましい瞬間に硬化させることである。（窯の中の）秘所で炎が成就したものを、溶け出す釉薬の内部で進行する酸化のプロセスが伴うあらゆる偶然の結果とともに定着させることなのだ。ひとつとして同じ器は存在しない。しかしすべての品々が炎から生まれた産物であり、ヨーロッパの陶芸品の画一的でなめらかな、均一に着色された釉薬には欠落している「陶芸独自のスタイル」がそこではものを云うのである。こうした仕事にあっても化学的な技術だけが目標に導いてくれるわけではなく、趣味と色彩感覚もそこに働かざるをえないことから、釉薬もまた芸術家に活躍の場を提供する。しかし乾山の関心はそこからは遠かったのである。

乾山作とされる多数の器を通して一貫した特徴が現れているとはいえ、それらすべてが本当に尾形深省という男、光琳の弟で乾山という画銘で創作活動を行った男のライフワークであるのかという点については、なお疑念が残る。これを明らかにするのは、なま易しい課題ではない。真実へいたる道を見出そうとすると、きまってコレクターや仲介業者の利害が邪魔をするのである。ここ

では、さらなる検討や比較を行うことを可能にするための若干の基本的な考察を試みておくこととする。

最初に前提としておかなければならないのは、高度に発達した日本陶芸の「鑑定法」は、かの地では古画のそれと密接に連携しており、ヨーロッパにおける陶芸の「鑑定法」とはまったく異なる方法にもとづいていることだ。鑑定の基本は「銘」であるというような素人の意見は度外視するとしても、われわれの研究の本質的な部分は器の外形およびその造形的・絵画的装飾を出発点としているが、その一方でまったくと言っていいほど無視しているものがある。それは器の本体であり、器がつくられるもととなる陶土（Masse）、および造形のために使われた技術的な手わざである。それに対し、器をつくる陶土や、顔料、（土の）硬度、焼かれた陶土の組成などが精密な観察の対象となりうる日本、器の重量の表示により陶土の比重が、他と比較・考察するさいの手がかりとなる日本では事情が異なる。また陶工が土を捏ね、回転させ、切り取る……そのやり方も検討材料になる。とりわけどのようにして最終的に「糸底」が形成されるかもその一つである。すなわち轆轤（ろくろ）上で造形される陶土の塊から、いかにして器が切り離されるのか──糸を用いるのか、それともヘラでか。身体の側に引いて切り取るのか、その反対なのか。円周状の痕跡が認められるような糸底にするのか、それとも糸底にヘラや指で成形を加えたり、なめらかにするのか。その他、職人芸のありとあらゆるものがすべからく検討材料になるのだ。さらには窯焼きのさいにどのように納めるか。糸底を下にするのか、それとも逆さまに縁を下にして置くのか。あるいは支え棒に載せて焼くのか等々といったことがある。

細々しいアラさがしが重要なのでないことははっきりしている。日本人の目利きは、ある的確な認識を出発点としている。すなわち、のちの世に行われるかもしれない模倣をしりぞけうるのは、採掘場から掘りだされたままの陶土の自然な組成であるし、陶工が何十年も前に自らの器のために数種類の陶土を混合したとしても、同じことである。

焼かれた陶土の表層から、焼く前の土の出どころを推定できれば、その陶器が経てきた年月と真贋を示す一番の信頼できる指標がえられたことになる。技術的な手わざについて言えば、それは伝統にもとづくのでなければ、芸術家個人ないしはかれが属する工房特有の癖にも由来する。模倣しようとする者は、その手わざがもたらす結果を観察することはできても、手わざそのものを見ることはできないため、オリジナルの手わざが生み出す効果に完全に等しい結果に達することはきわめて困難となるはずだ。日本の「鑑定法」はまず第一にこの原則の上に立脚する。われわれが「比較研究」の名のもとに一緒くたにしているその他の事柄が考察の対象になるのは、そのあとからである。

日本に暮らしたことがなく、かの地の目利きたちの指導を享受できないヨーロッパ人は、日本式鑑定法の奥義に到達する機会には恵まれない。それゆえ、われわれにできるのは、蜷川の日本語の文章をたよりに、乾山作品の検討にさいしての日本式鑑定法の流れをたどることくらいである。日本式の方法をヨーロッパの陶芸作品の判定へ応用することが有効であろうことは言を俟たない。

有名な陶芸家の作品を模倣すること、またやはり模倣した印や銘をそれに付けることは、数の限られた銘品への西洋のマーケットの需要の高まりによって引き起こされたわけでは決してない。模

倣はどの時代にも存在した。しかしすべての偽作がわれわれのいう意味での贋作といったものではなく、その多くは古典とされる巨匠の様式で創作してみたいという、のちの世の幾多の名人らの意図から生れたものなのである。

それゆえ近年、かなりの陶工たちがまず手始めにまったく悪意なしにいずれかの古陶をできるかぎり忠実に模倣したし、あるいはその趣味にしたがって新たなものを創り、気兼ねすることなく、自らを示す文字とマエストロの名を示す文字をともに描きいれるなり、まだ柔らかい陶土の上にオリジナルに似せた花押を押したりしたのである。つまり他人をだまそうといった意図はまったく認められない。たとえ自分の名が付け加えられない場合であっても、そうした作品がつねに欺瞞的な意図から創られたとみなすことはできない。

その品が仲介業者の手に渡り、日本式鑑定法のディテールに無知なヨーロッパ人が登場してはじめて、贋作という事態が生じるのだ。

こうした意味で偽の乾山作品をいくつかのグループに分けて述べるのがよいだろう。

それらはかのマエストロが日本人のあいだで享受していた尊敬の念から今世紀になって生れたものである。

いわゆる「乾山もの」の最初のグループは「道八」という工房に由来する。「道八」は18世紀半ば以降、当時帝都であった京都の最も有能な陶工集団の一部を成していた。今世紀初頭から半ばにかけて活動した、この名をもつ二番手の名人は日本と中国の古陶の模倣を通じて頭角を現した。じっさい乾山作とされるいくつかの具体的な作品をわれわれはかれの制作になるとみなしうる。それらはたしかに乾山の様式ではあるが、異なる技術を用いて制作されたものである。そのほとんどは「鉢」と呼ばれる種類の、食事用の大きめのボウルであり、白い、炻器風のあまり硬くない土を用い、かなり肉厚のある明るい灰色の釉が掛けられている。絵付けは乾山のやり方にしたがい、太めの筆を使って暗示に富む仕方で行い、黒か濃紺、ないしは濃茶で描かれる。この茶色は真作に似てしばしばやや沈み込んでいたり、泡を含んで粗いか、赤味が不規則に混じったり、黒い斑点を含んでいることもある。青いところでは葉脈のような細部を、絵具を付けない筆を用いて素地が見えるようにし、目立たせている。時には赤や青のような強烈な色彩が大きな面を占めるように塗りを行って装飾的効果をつよく発揮させることもある。たとえば花の一つひとつを描かずに花々の輪郭を塗りつぶす……などだ。若干の作品において道八は真実に敬意を払っている。ハンブルク在住のウーレクス氏のコレクション中の横長の大皿の場合がそうである。この大皿の内側と外側には短い葉冠の付いた大根が青と茶で力づよく描かれている。地中にあたるところに大きな文字で「乾山もの、道八つくる」と記されている。他の例では、この名人は自分が模範とした乾山の名のみを挙げている。彼がそれほど正直でなかったからなのか、同胞の鑑定法に全幅の信頼を置いていたため、わざわざ名乗ることを余分だと思ったからかもしれない。

偽の乾山ものの第二のグループの由来は真葛工房に求めることができる。この工房は、過去数十年間のヨーロッパにおける展覧会でくりかえし日本の旧き伝統に冷水を浴びせるかのような奇妙なほど巨大な作品で観る者の度肝を抜いた。そして古い薩摩焼の銘品として西洋に贈られた金と色と

りどりのエナメルできらめく、巨大な装飾花瓶のルーツもそこに求められる。同工房は1878年、パリにおいて大きな花瓶を展示したが、ラインがそれを取り上げて正当にも「装飾の過誤」と評した。その花瓶の表面にはレリーフ状に大きな錆びついた錨形のものがいくつも巻き付けられていて、その上に小さな悪霊たちが座していた。また他の花瓶のでこぼこの表面は小石を混ぜたどろどろのセメントを塗り固めた壁を思わせるものだった。この工房はかつては京都の真葛ヶ原というところに在った。当地に居住していた陶工の［宮川］香山（ラインは誤って「かやま」と呼んでいる）は1870年代の初めに横浜近郊の太田に移り住んで、その地で大規模な工房を運営したが、かつての居住地の真葛という名称はそのまま維持したのである。最近になってかれは、釉薬の下に青と赤の絵付けを施した中国風の陶器を見事に模倣することに成功した。ただしヨーロッパのコレクターにとっては大損害である。ヨーロッパ市場向けの装飾品の製作を思いつく以前、かれは日本の古陶、なかでも乾山作品の模倣に自らの能力をつぎこんだ。そうした作品において、かれが過去の巨匠に並んで自ら名乗っているケースもある。ハンブルク・コレクションにある茶碗では、やや梨地っぽい茶褐色の釉薬の上に、分厚い雪に被われた梅の幹が濃い茶色で描かれ、ところどころ緑の点在する枝上には金粉を散らせた紅の花が咲いている。底には四角形の素地でふち取りをした中に乾山を表す文字が記され、器本体には赤文字で小さく「真葛乾山」とある。しかし香山は自作が模倣であるという告白をつねに明快に行っていたわけではない。

乾山翁の作品群からのぞかれるべき第三のグループの陶器作品はフランクスが触れていた、あの乾山三代に由来する。乾山三代は19世紀前半に京都で活動した。この「三代目」の乾山が尾方深省といかなる関係にあるかはいまだ謎である。マエストロの息子や孫についてはどんな文献にも見あたらないし、芸術家の家系に後継ぎがないために養子をとったという記述も存在しない。フランクスのコレクションにある、乾山三代の銘入りの作は白い釉薬を掛け、さまざまな色合いの蔓を大づかみに描いた水差しである。中程が膨らんだそのフォルムは、日本に実在するといわれる東インドの器に由来するとされる。ウィリアム・アンダーソンも大著『日本の絵画芸術』において乾山三代に言及しており、「オランダの写し」と呼ばれる、旧いデルフト焼の注目すべき模倣を行ったのがかれであると述べている。日本ではまったく評価されないこの作品では、白い釉薬上にヨーロッパ風の青い絵付けがコピーされたと言われる。どうやらこの「オランダの写し」というものは、ヨーロッパの影響を受けて作られた器のことらしいが、その青の絵付けは古いデルフト陶器の伸びやかな筆遣いよりも、イギリスの炻器の青いプリント柄を点描と毛羽描きによってなぞったもので、乾山翁の芸術とは似ても似つかぬ哀れなまだら模様にすぎない。

今世紀半ばに現れてわずか数年前にこの世を去った東京在住の陶工で、乾山翁の確信犯的な模倣者がいるが、かれは有名なお手本の名前から最初の文字である「乾」（北西の意）だけを借りた。そして「山」の代わりに「也」という文字を付けたが、この二つの文字はチラッと見ると取り違えかねないほど似ている。かれのフルネームは三浦乾也である。三浦は古李朝様式に倣って陶製の動物や貝殻、花などの小さな浮彫の象嵌をほどこした漆器作品で頭角を現した。ケンジントン・ミュージアムにある鉢に「ケン・ナリ」との名がみられるという。その器は黄色味がかった土を用

い、分厚く、緑釉が掛けられ、中心が黄色い大きな白い花々が散らしてある。フランクスのコメントによれば、この器の仕上げは乾山の仕事そのものである。銘もまた巨匠のそれに等しい。そこでかれはこの器を乾也の作と断じた日本鑑定人たちが誤っているのではないかと疑問を投げかけている。たしかに誤りは存在する。ただしそれはフランクスが伝えている銘が「ケン・ナリ」ではなく、「ケン・ヤ」と読むべきであるということなのだ。芸術家の名の読み方にはよくあることだが、この二番目の文字は日本式ではなく中国式の発音が正しく、「ナリ」ではなく「ヤ」と発音する。ハンブルクのコレクションに含まれる細長い四角形の菓子皿（Sara)は入谷乾山によく似た、黄色っぽい土でつくられ、乾山様式にしたがって青みがかった水面上に藤の黒い蔓が描かれ、「乾也」と銘打たれている。

ウエダ・トクノスケが著し、パリのギメ美術館の学芸員E・デシャイエ（Deshayes）が『日本の陶器』という題名で刊行したささやかな小冊子があるが、乾也の同時代人で「乾山」を名乗った陶工を二名挙げている。乾山弥兵衛と乾山五郎兵衛である。しかしかれらの作品においてわれわれが知りうるのは、それらが「内焼き」と呼ばれる愛好家の作であり、プロの陶工の工房を必要とせず、自宅で制作できる類いのものだということだけである。いずれにせよ乾山焼として出まわっている大量のさまざまな品物を真剣に整理しようとするならば、こうした陶工のことも忘れてはならないだろう。

やや古い品物の中に乾山の作品につながる「犬山」という銘入りの特徴的な陶芸作品がある。この銘の二番目の文字は乾山の二番目の文字と同じであり、いずれも「山」を意味するが、後者では中国読みで＜zan＞、他方は日本読みで＜yama＞と読まねばならない。ドイツ語の＜Hund＞を表わす「犬」という最初の文字を乾山の最初の文字と取り違えることはありえない。ただし、だれかがこの文字を正しい日本読みで＜inu＞と読まずに中国読みで読んだならば、話は別である。その場合も同様に「犬」を意味するが＜ken＞という発音になる。つまり「犬山」は＜kenzan＞と読むことができる。このことは次のような事情も手伝って一層多くの誤りを引き起こした。すなわち正しく乾山と銘打たれた古陶がいくつも存在しており、それらは蜷川にしたがえば真作と見なすことができるにもかかわらず、完全に犬山焼としてよく知られている装飾が行われているのだ。この問題を説明するには2つの方法がある。ひとつには、犬山城にほど近い尾張地方のイナキ村にあり、この城の名を借りた陶器工房がいつの時点かに、乾山の創作した器を模範となし、それが流通するようになって模倣を続けていったと考えられる。あるいは同じ工房が時によって乾山という模範もなしに作られた器に巨匠の銘をつけたのかもしれない。もし後のほうだとすると、蜷川は犬山焼を乾山焼として紹介し、その図版を載せるという誤りを犯したことになる。（注：『観古図説』巻四, 図版三〇）

じつは蜷川自身がこの二者択一についてのヒントを与えてくれる。かれは、図版三〇とした茶碗の「明るい土色」の、やや「ねずみ色」に近い、つまりは灰色の陶土を、尾張の土と考えているのだ。かれの記述によれば、この器のあまり光沢のない、不透明で分厚い釉薬はやや白っぽい「梨色」で、白い斑点がある。図版を見ると、その色は明るい灰褐色で、さらにそれ以上の明るみが漂う。

「梨色」という形容詞は、色を指しているというより、日本の梨特有の白い斑点のある表皮（＝梨地）を思わせるためで、Aventurinlackを表す日本語名称もそこに由来している。絵付けについては栗色と赤と淡緑色と記されている。咲きほこる桜に並んで、春の装いの楓の枝が緑と赤で描かれていることが図版から見てとれる。これこそが犬山とはっきり銘打った無数の器においてみられるモティーフである。しかもその仕上げ方も同様である。すなわち、桜の花はラフな点描、楓の葉の青みがかった淡緑色は不透明なエナメル顔料を分厚く、輝くような赤褐色は薄く載せる。いずれの色においても葉脈の箇所は窯で焼く前に筆で掻き落とされる。枝を表わす茶色は染みか黒い筋のようで、やや沈みこんでいる。例外的にさらに手をかけて仕上げられた品物の場合には、金あるいは銀が加わってくる。たとえば金色の楓の葉であるとか、銀色の桜の花などで、ゴンスのコレクションにある二つの茶碗がその例である。技術的観点から言えば、この種の犬山ものと乾山の全作品の違いは半透明で淡い青緑色の釉薬をたっぷり使用することにより一目瞭然である。手工芸において同一のモティーフを反復的に使用することは、乾山自らの芸術家としての独自性の発現に向かうやり方からはかけ離れている。どうみても「犬山＝乾山」とヨーロッパのコレクターが名付けているすべての品々は、わがマエストロの作品から除外しなければならない。それとともに、蜷川が図版にした茶碗も同様である。（以下次号）

＊翻訳の底本には次のテクストを使用した。

Justus Brinckmann,: Kenzan, Beiträge zur Geschichte der japanischen Töpferkunst. In: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten XIV 1896, S.23-83.

＊百人一首の表記については、安東次男『百首通見』（集英社 1973年）によった。

＊図版 1　原著論文より転載。

図版 2　『観古図説』巻四、図版三十より転載。（歴史図書社 1973年）



（図版 2 ）