追手門学院大学 基盤教育論集 第５号（2018）ISSN 2188-4536

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（下）」

水藤　龍彦（訳）

Justus Brinckmann: Kenzan --- Beiträge zur Geschichte der japanischen Töpferkunst (3)

Übersetzt von Tatsuhiko Suito

【キーワード】ブリンクマン　尾形乾山

陶芸家としての乾山　（承前）

こうしてさまざまな出自による怪しげな乾山焼を、尾方深省の作品群から除いたのちにもなお無数の多様な作品が残される。それらは蜷川が提示している陶土の特徴によっていくつかのグループにまとめることができる。その分類は芸術家の人生のさまざまな時代とさまざまな場所における活動にも当てはまる。

帝都である京都ないしはその周辺で比較的初期に制作され、狭い意味で乾山焼（＝乾山によって焼かれた土の意）と称される陶芸作品は、加工される以前の陶土の違いによってさらに諸グループに分けられる。

これらのグループの一つに乾山は信楽の土を用いた。信楽は近江地方に位置する村で、すでに 14 世紀には陶器の生産が行われていたといわれる。16、17 世紀には茶人向けの器の生産によって大きな飛躍を遂げた。当時、加工に用いられた土は非常に硬くて重く、ざらざらして、割れると粗い白色の断面をなした。蜷川が図版 29 として掲載した茶碗がそうした素地を示している。「ねずみ色」の貫入のない釉薬の上に分厚い白釉を幅広い帯状に筆を用いて半面を上塗りし、さらにその上に灰褐色と群青色で桔梗の茎と大きな星形の釣鐘状花序が、素早い筆さばきで描かれている。桔梗は秋の典型的な七つの草花の一つである。

ここに示した図版の茶碗は、素地に関しても絵付けに関しても上記のグループに属している。外側の下部を残して掛けられた透き通った灰褐色の釉薬に重ねて、器の縁の両側に不規則な配分で濁りのある白色の釉薬を上乗せし、その上に濃紺と濃茶で正面のスケッチが描かれている。今まさに蝸牛の縛めを解きつつある若々しい羊歯、あるいはすでに羽根状の葉を広げている羊歯、トクサ、花開くスミレ、そのいずれもが地面を表わす土色の下塗りの釉薬の縁から生え出

ているかのように配置されている。58、59 頁に図版を掲載している、中国の冬景色が描かれた、わがコレクション中の美しい「火入れ」も同一のグループに属している。その素地と絵付けは蜷川が挙げている指標に合致しているのだ。

乾山が京都で制作した陶芸作品の第 2 のグループでは、膳所の土が使用されている。膳所は近江湖（琵琶湖）からほど遠からぬ村落で、17 世紀半ば以降、茶人御用達の陶器生産が盛んにおこなわれた。膳所の土を焼いた素地はきめが細かく、硬すぎることはない。蜷川はその色を、あるときは灰白色と、あるときは淡緑色と形容している。

膳所の土の他に乾山は粟田の土をも使用した。粟田はかれの陶器によって有名になった、帝都たる京都の一地区である。粟田の焼物がごく最近に至るまで名声を保っている理由は日本で最も高名な陶芸家の存在にある。その人、仁清は 17 世紀半ば、粟田に窯を築き、まず最初にその地で焼いた炻器の黄色みがかった釉薬にエナメルの絵付けで装飾を加えた。そこではエメラルドグリーン、曇りのある青と金メッキが印象的だ。日本人の鑑定法の奥義に精通していなければ、われわれには粟田の土と膳所の土を確実に区別することはできない。それゆえ乾山の仕事のうち、ある程度の確かさをもって京都で制作されたとみなしうるもの、および日本で狭い意味で「乾山焼」と見られているものをひとまとめにすることで満足せざるをえない。

蜷川はさらにいくつかの香の容器を乾山が京都で制作したと考えているが、それらはマエストロの手になった作品のうち最も美しいものである。その種の香合の一つをかれは図版 23 として掲載している。この香合は平たく、輪郭は不規則な入り江のようである。垂直な側面には白地に青い格子模様がみられる。蓋の表側には明石の海岸が、古い歌の中で嘆賞されているモティーフにしたがって描かれている。これは「明石の浦」として、画家たちの確固たる定番のモティーフの一つである。藁葺き屋根の家々が岸辺に立ち並び、数艘の小舟が錨を下している。遠くには帆掛け船が見える。図版にみられる色彩は蜷川の記述と完全には一致しない。記述のうち明快な部分によれば、絵付けには黒味を帯びた青と淡緑色を帯びた灰色が用いられている。内部には霞が青で描かれる。土は「淡鶏卵色」と「淡鼠色」で、きめ細かく、硬くて重い。縁だけを残して釉薬はかなり分厚く塗られ、光沢があり、不透明である。この香合の不規則な形状は島の姿を暗示するとされている。

ハンブルク・コレクションに含まれる二つの香合もこれに類するものであるが、そのうちの小さな方を、この論文に付けたカラー図版頁に掲載している。この香合もまた不規則な輪郭を有しており、こちらは明らかに山岳を模している。内側の面には金色と青を用いて霧のような筋が描かれる。垂直な側面には七宝によくある青い基本模様が描かれている。蓋の表面には、白く泡立つ渓流の岸辺に立ち並ぶ紅葉した楓の木々が表現される。金色の霧の筋が風景の端から端まで流れている。底面には白い釉薬が掛けられ作者を示す青文字の銘の他に素地のままのところが三ケ所あるが、それは窯で焼くさいに器を載せていた支柱の痕跡である。こうした技

術上の目印は以下に取り上げる香合においても見られる。

マエストロによって見事に再現されたこのモティーフは日本人の心に、秋の楓の豪華な色彩（Momiji）をうたった古い詩文の記憶を呼び起こす。はるか千年もの昔に詩人の業平は竜田川の岸辺に生える楓の木々が渦巻く河の流れに赤い血の滴をまき散らすさまを讃えた。今日でもなお人々は十月の終り、楓の木々が秋の装いに燃え立つとき、大阪と奈良の中間にあり、その紅葉でいまなお有名なタッタ（かつての竜田）へ向け巡礼を行うのである。

もう一人の詩人の歌も同じく 13 世紀に編纂された『百人一首』に収められているが、「錦」という言葉の二重の意味と戯れている。つまりそれは華やかな秋の紅葉を意味すると同時に、ある種の祈祷の儀式に用いられる「幣（ぬさ）」という、杖に結び付けられた一片の絹織物（金襴）をも指す。かれによれば、急いで「幣」を携えて来るのを忘れたので、手向け山の紅葉した樹々が幣の金襴の代わりに神々の意にかなうであろうというのだ。

われわれのコレクションに含まれる大きいほうの香合は、あの明石の浦の器と同様、その不規則な形状により、ある島の姿を想起させるといわれる。その底面、および側面と内部の絵付けのすべてが、あの楓の器に相似している。蓋の表面にはエメラルドグリーンの前景の上に秋の七草のうちの二つ、萩とススキが伸びている。自然のままの色で描かれた雁が降りてくる。ここでもまた詩人から画家に提供されたモティーフが背景に存在している。教養ある日本人ならだれもがそのモティーフを知っており、この絵を一見すれば古い詩句を思い出すのである。乾山はここでは、われわれが 55 ページに図版を載せた菓子皿や、中国の（瀟湘）八景を描いた水指の場合のように、詩句を器に記すことをしなかった。これらの品々の絵付けを見て分かるのは、詩人から与えられたモティーフに対して芸術家がいかに自由に振る舞っているか、そして同じモティーフを新たに形象化するさいに、自然の観察から新しい力を得ていたことである。なんといっても詩人が日常の生活の中から一片の自然を取り上げたという事実こそが、詩人自身を神聖なる領域へと押し上げ、そのことが画家のためにもなったのだから。

色彩上の豊かな仕上げ、および透明でエメラルド色の釉薬と雲の底を表わすつや消しの金の使用により上記の香合に似かよった二つの香合はパリのルイ・ゴンス・コレクションの白眉といえる存在である。その一つの香合の蓋の上では、農家の藁屋根の傍らで小鳥が揺れる枝に止まって身を振動に任せている。もう一つの香合の蓋の表面では鴫（シギ）のような大きな水鳥が小川を渡っている。人はここに自然から自由に汲み上げたモティーフを見たくなるだろう。しかし乾山が属している芸術的な傾向についてのわれわれの知識にしたがうなら、これらの絵付けについて研究がなされれば、その由来となった詩作品が明らかになると考えてもよいだろう。

1891 年にパリでオークションにかけられた、フィリップ・ビュルティのコレクションの中から 40 頁の図版とした香合がハンブルクの収蔵品となった。赤褐色の土が、着色されていない

すべての部分を覆っている薄い無色の釉薬を通して光沢を放っている。蓋の表には、白い大きな花々を数輪つけた梅のこげ茶色の枝が光琳の手法にしたがい、すばやい筆さばきで描かれている。側面は白い釉薬の上に、ところどころ泡立ちのある青いエナメル顔料による網掛け模様の装飾がなされている。

この頁の図版とした香合は、粟田の陶土に類似してはいるが、またもや異なる灰白色の土で作られている。外面の絵付けは、明るい光沢のある黄灰色の釉薬の中にやや沈みこむように見える。蓋の表には縁のところで少しはみ出ている温かみのある茶色と青灰色で大輪の花をつけた草花が、きわめて大づかみに描かれているため、表現されたものが理解不能となる限界にほとんど達している。描かれているのが菊なのか、立葵の花なのかで迷うところだが、マエストロの他の絵画作品を参照すればおのずと後者に軍配を上げたくなる。そうした外面とは反対に内側では、風になびく草の茎と霧の筋が赤や水色、淡緑色のエナメル顔料を用いて非常に繊細に仕上げられている。この種の対比的効果は日本の装飾芸術において好まれる手法だ。

われわれのコレクションに含まれ、43 頁の図版にある茶碗も京都で生まれた乾山焼の一つである。芸術家はここで日本の装飾芸術に多くみられる Mi-parti-Decor（ミ・パルティ装飾）を応用している。すなわち小鉢（茶碗）の外面をギザギザのある斜めの線で二つに分け、その片側だけは明るい灰色の地に黒と灰色で、部分的にはいまだ葉の巻いた若い羊歯が描かれ、もう片方の面には透明感のある緑釉がたっぷりと塗られている。こうした緑の上塗り釉薬が見られるものには、その他に煎茶の茶台がある。広がった水盤状の縁は梅の木の姿の透かし模様になっていて、その緑色の枝は金色に盛り上がり、ところどころ赤みを帯びた斑点のある白い花々には、黄色い釉薬を点々と塗った上に雄蕊を暗示する金色の星形がみられる。土は硬く灰白色である。底にしか見えない下塗りの釉薬は明るい灰色だ。

ようやくここで乾山の手から生み出されたすべての陶芸作品の中で最も小さなものを紹介するときが来た。それは一辺がわずか 17 ミリの立方体の容器でネツケ（根付）と称される。蓋の内側は硬く分厚い黒釉が、本体の穴を通る紐を取り付けるハトメを固定している。その紐に印籠や煙草道具をぶら下げるのである。蓋の外側には、灰白色の地に茶色と青で枝垂れ柳と、散った桜の花びらが金色で描かれている。縁のところは、香合の縁と同じように、黒っぽい線模様となっている。

さらに京都では、蟷川が「乾山黒」と名付けた作品が生まれたにちがいない。というのも、それらは永禄年間（1558－69）以降に製作されていた楽焼に類するものだからである。茶人たちがとくに愛好する楽茶碗の素地は重くて脆い。楽焼の茶碗はろくろを用いず、手のみを使って形づくられ、一個ずつ焼かれる。その釉薬は多くの場合、深い輝きを放つ黒か淡い光沢のある赤褐色であり、前者には暗赤色の筋や炎が、後者には黄色や灰色ないし緑色の雲状のものが描かれる。時折は白く素地が残されたり、スケッチ風の絵柄が描きこまれて付け加わることも

ある。乾山黒の茶碗の一つが蜷川の書では図版 27 として掲載されているが、彼はその素地を明るいねずみ色、釉薬は真っ黒で光沢はさほどでもないと述べ、瀬戸焼の黒色と比較している。おそらく、いくつかの深い窪みのせいであろうが、そうした窪みは一般の黒楽茶碗においては、ここほどはっきりと現れることはない。この茶碗の底には底面全体とその周囲を覆っている釉薬の中に三個所だけ素地のままの部分が見られるが、それと似たものは楽焼においても存在し、これらの器を窯に入れるときに載せるため、焼成された陶土で作られ、消尽を防ぐ目的の小さな支えが置かれた位置に対応している。この茶碗では緑がかった、若干沈んだ「鼠色」の中に大きな梅の花があしらわれている。

もしもヒューイシュの書物の図版（231 頁）にある茶碗が乾山の真作であると認められるのならば、彼は赤楽茶碗も作ったことになる。七色に輝く赤い釉薬の上の真っ白な銘はこう語っているかのようだ。「この茶をひと口飲する者、この器に指を触れる者は、新たな生命を得るであろう」。

57 頁に図版とした、草上の三日月が描かれた平たい茶碗も乾山黒の一例である。またこのページの図版が示す、茶を納める独特な容器にも黒釉が使われている。この奇妙な形を説明してくれるのは、日本の芸術家がじつにさまざまな形で活用する「月・雪・花」の三つ揃いだ。この三つのうちのどれかの代わりに、古い詩歌や民族固有の神話の中でそれと関連するイメージが登場することが時折ある。たとえば月の代わりにウサギが用いられる場合だ。この動物は日本的な表象の世界においては月の表面に認められ、神話の中でこの天体と結びつけられている。雪の代わりとなるのは松である。松の枝に積もった雪の枕を多くの詩人が歌い、画家たちが描いた。ヒューイシュの書の図版（233 頁）にある茶碗（ケンジントン美術館）に見られるように、乾山もしばしばそうした絵を描いている。月はときには満月の形で、多くの場合には三日月などの形で描かれる。雪はしばしば結晶した姿で現れる。ヨーロッパではめったに降る雪の結晶の形を肉眼で見ることはできないが、日本においては、おだやかな大気と変動の少ない寒気の中で、舞い落ちる雪片が幾何学的な花々を咲かせることが可能なのだ。雪の姿は、六角形で構成され波状の輪郭を有する花弁の形で暗示される。花といえば決まって桜の花が登場する。日本では「花」と言えば「桜」を表わすほどに愛好されている。この <Tsuki-Yuki-Hana>、中国の読み方では、<Setsu-Getsu-Ka> という美しい響きで呼ばれる三つ揃いを、乾山はこの香合のモティーフとして利用したのである。左には灰白色の素地で



出来た雪の花が見られる。上面にはその輪郭にそって二本の銀色の線が伸びている。右側は雪の花に押し込んだ形で、一片の木炭を模したものとなっている。それは桜炭（さくらずみ）と呼ばれ、桜の木から得られるので、ここでは「花」の代名詞となっている。こうした解釈が可能なのは、蓋の表面に金色の桜の花びらが散らしてあるからだ。

三つ揃いの三番目である月は木炭部分の内側のくぼんだ黒い平面に、銀色の満月の形でススキの茎の背後に姿を現わす。その茎は青や緑、白や黄灰色のエナメル塗料や乾いた赤褐色で描かれ、内側のどの面にも広がっている。萩と同じく秋の七草の一つであるススキと満月をこうして結びつけるのは、やはり古い詩歌にもとづくモティーフであり、次の短歌にそれが登場する。

武蔵野では
そびえる山が
月を隠すことはない
芒の原の上にはむら雲が浮かんでいる
［むさし野は月の入べき嶺もなし　お花が末にかかる白雲　　続古今和歌集　大納言通方］

山の端に隠れる月の姿を思い起こす詩人は、武蔵野にあってはそうした尾根が存在しないことを残念に思う。その一方で彼は波打つススキの「円錐花序」の彼方で地平線に沈んでいく月を眺めることに満足を覚えるのである。

最後にマエストロの「京焼」に属する一定の作品のグループが存在する。その白地に黒の装飾はひと目で、日本の外にそのルーツがあることを明かしている。蜷川はこれに類する茶巾筒を図版 26 として示し、その装飾は中国に起源をもつと述べている。ゴンスの大著、第 2 巻の 329 頁に図版とされているレンズ状の香合について、ビングはその紋様は朝鮮由来であろうと推測している。これらの作、また似かよった作品に見られる黒色の絵付け、中でもハノーファのケストナー美術館所蔵の、かつてのルドルフ・コレクションに含まれる、四角い火入れのそれなどは、植物モティーフ、短い幹や散りばめられた花々、太い蔓などから成り、中国の装飾美術にしばしば見られるように、自然との目に見える関連を犠牲にしており、したがって詩的な連想を刺激することもない。古代中国のものは茶人たちにその代替物を提供したかもしれない。なかでも上等なものにおける独特な魅力は色彩である。素地は黒ずんだ象牙色で貫入と光沢がある。装飾部分は暖色系の濃茶で、縁のところどころで少しにじんでおり、乾いた筆先で彫りつけられた絵柄が内側に描かれている。この古風な装飾は特別な人気を博したにちがいない。というのも、贋作者たちもまたそれを受け継いでいるからである。マエストロを真似た署名付きの陶器類においてもそうである。

乾山作とされる陶器作品のうち、たやすく見分けのつくグループの一つは、江戸への移住ののち、かれの晩年に制作された作品群である。日本の専門家たちは、かれが長い生涯の最後の十数年を過ごした村の名にちなんで、それらを「入谷乾山」と呼んでいる。ヨーロッパの美術品取引の場では同じ品物に対して「今戸乾山」という呼称が一般的になっている。今戸は入谷の近郊にあって、入谷と同じく江戸が位置する平野をうるおす隅田川から遠くないところにある。

入谷乾山がマエストロの他のすべての陶器作品と異なるのは硬さのない、軽くて白っぽい素地と全体を覆っている釉薬、薄く透明で貫入のある、やや黄色ないし灰色、多くの場合少し青みがかった七色に輝く釉薬である。

水墨画の手法にならい、濃茶のみ、あるいは薄く色彩を載せた釉薬の下塗りに絵柄を描いた入谷乾山の仕上げからは、マエストロの様式がもっとも印象づよく訴えかけてくる。どうやらかれは年を取れば取るほど、筆の運びはいよいよ大胆になり、わずかな筆のさばきで目の前に浮かんだモティーフを平らな画面に写しとることが確実にできるようになったようだ。こうした描き方には小さな湯呑の湾曲した面や香合の小さな表面はあまりに狭すぎるため、彼はのちの時代には平たい菓子皿において自らの芸術の実践を試みることを好んだ。こうした皿は通常ほぼ正方形の底板に、低い垂直な縁が付けられた形をとっているか、あるいは長方形のフォルムで、そのうちの二枚が決まって対をなしている。もしくはそれらは長辺が少しずれて癒着している二枚の皿に似ている。それらの役目はつねに菓子や甘いものを置くために使えることだ。大きな平面で筆を揮いたいという願いのあまり、マエストロはその晩年に至って「硯屏（けんびょう）」という小さな陶製の衝立を制作するようになった。それは硯の後ろに置いて墨を擦るときの飛沫を受けるためのものである。そのほかに四角い火入れもかれがその筆を存分に揮えるスペースを提供した。

入谷乾山のこのグループに属するのはハンブルク・コレクションのうち、49 頁の図版とした菓子皿で、紅葉した葡萄の蔓が巻きついた柳に雪が降り積もったさまが描かれている。さらには 55 頁の図版、秋景の中の野鴨の菓子皿、74 頁の図版、萩（Lespedeza）の茎が描かれた皿も同様である。ちなみに萩という、羽形の葉と白または紫の蝶形花弁を有する植物は、晩夏から秋にかけて花咲く原野を飾る「秋の七草」のひとつであり、日本の装飾絵画においてしばしば登場する。



蜷川がかれの書の第 4 巻に図版 31 とした、蘭の水墨画のある二重色紙皿（向付）もその

一例である。この花は野草のような葉をもつハクサンチドリ（Cymbidium）の一種で、その伝統的な表現は中国や日本の画家が蓄積してきたモティーフの群から採られたものなのだ。同じく図版 32 とされた、黒・青・緑・紫（蜷川の言葉を借りれば「藤色」）の非常に太い線で描かれたサクラソウの皿もここに属する。どちらの作も蜷川ははっきりと「入谷乾山」のものとしている。われわれがそれを強調するのは、パリの収集家仲間のあいだでは「入谷乾山」と同義の「今戸乾山」という命名を、白や乳白色の薄くはがれやすい釉薬を塗布された作品に適用することが決まりになっているためである。ところがその名は―もしもそれらが乾山の真作であると仮定して―そうした作品だけでなく、明色のやわらかな素地に透明な釉薬をかけた作にもふさわしいのである。

これらすべて、そしてギメー美術館やパリの愛好家たちのコレクションにある無数のこの種の作品における、筆を太く用いる乾山の特徴的な画法とは異なる筆遣いにより、いくつかの作品が区別される。51 頁の図版とした五組の連皿のうちの一つがその例であり、とりわけ 53 頁に記述した中国の八つの風景を描いた水指、54 頁で触れた同種の小さな茶巾筒も同様である。最後の二つの作品においては、その絵柄はきわめて鋭く、線が細くそっけない。それはまるで［橘］守国や、かれに近い 18 世紀初頭の浮世絵の原画の一つに依拠しているかのようだ。マエストロの後半生を通じてすばやい発展を遂げた浮世絵版画が総じてなんらかの目につく影響をかれにおよぼしたことはないし、また乾山がこの芸術ジャンルに手を染めたとか、生前に影響を与えたということも全くない。素地においても釉薬に関しても、間違いなく真作である入谷乾山に等しく、ともに正徳五年（1775）作とされる、疑わしいところのある二作品の絵付けが、じっさいに真作であって、乾山の筆から生まれたかどうかはあやしいと言わざるをえない。パリの専門家らは、われわれのコレクションに含まれる、短歌が書かれた五組の皿のセットと同様、それらをマエストロの作とみなしたにもかかわらずである。もしこの二作がかれの真作だとするなら、それにより江戸へのかれの移住の時期を考える手がかりが得られたことになろう。

入谷乾山に類似していて、もしそれらがマエストロの手になる真作であるなら、その一例として挙げられるであろう比較的大きな器が数種存在する。その大半は茶碗の形をしており、側面が透かしになっている。この種の典型的な例を S. ビングが『芸術的な日本』（ドイツ語版題名『日本的形態の宝庫』）の第 1 巻に図版 1A として紹介している。この茶碗全体が繁茂する水仙から成り、緑色の葉のあいだに、黄色い中心部をもつ白い花弁が配されている。花と葉のあいだが透かしになっているので、あたかも籠のような印象を与える。乾山がいまだ柔らかい陶土からその部分を一つひとつ切り取るという、絵描きよりも陶工に向いた骨の折れる仕事に自ら携わったとは考えにくい。いずれにしてもこれらの作がマエストロの様式に親近性があることは間違いない。

上述した『國華』の証人によれば、オランダのファイアンス陶器が影響を及ぼしたとのこと

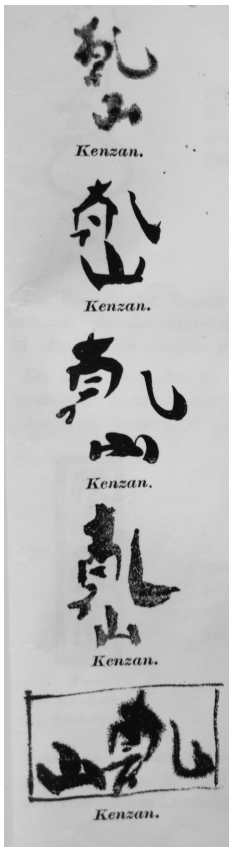
だが、これまでに見てきたマエストロの作品のなかにそれを裏付けるものは見当たらない。かの証人が乾山三代と乾山深省を一緒くたにして、前者のものとされる青くプリントされた炻器の模倣を念頭に置いていたと想像することには無理がある。オランダのファイアンス陶器がマエストロの作品様式になんらかの影響を与えたということはありえない。となると、われわれに推測できるのは、あの指摘は技術的なものであり、乾山がオランダ人からファイアンス陶器に使われる白い、錫入りの釉薬を借りて下塗りに使用したということだけである。ハンブルク・コレクションに含まれる美しい香合の白釉は―グリンツァー博士がその科学的な調査の結果を提供してくれたところによれば― デルフトのファイアンス陶器の釉薬を白く染めている酸化亜鉛ではなく、酸化鉛のせいだという。これに従えば、フランス人が「今戸乾山」と呼んでいる陶器の白釉がオランダの製品からの刺激によるという仮定だけが残る。この白釉は一見したところ、かつて京都で制作された乾山焼の白い鉛の釉薬とは全く異なっている。今戸乾山の釉薬に錫が含まれているかを化学的な実験で確かめる材料はわれわれの手元になかった。マエストロが江戸に住んでいた時期にデルフトのファイアンス陶器を観る機会があり、日本の陶芸には未知の白の釉薬がかれの興味をそそった結果、そこに酸化亜鉛が使用されていることを、かれが知るところとなったこと自体は十分にありうることだ。

すでに明らかにしたように乾山は自らの芸術の後継ぎとして実の子を得ることも養子を迎えることもなかった。ただしその作品が世に知られている二人の名人、万古吉兵衛［不詳］と小川笠翁［破笠］はかれの弟子であったと伝えられている。万古は万古焼として有名な炻器の最初の制作者であるが、かれが乾山のもとで修行したと主張するのは、この分野の権威である蜷川である。それに対しフランクスのカタログにある塩田の言によれば吉兵衛は 17 世紀の 50 年代にはすでに陶器の制作を行なっていた。乾山の芸術精神が万古焼のなかになんらかの後継者を生み出したと言うことは到底できない。笠翁と乾山の関係については『國華』の証人が証言している。笠翁は乾山より二年若く、かれより四年長く生きた。その笠翁が乾山から学んだとするならば、前者は芸術において独自の道を歩んだ人だといえる。かれが乾山から学んだことは陶芸の技術的な側面に限られていたのかもしれない。だがそれにしてもかれ独自の新たな手法に至るためであった。かれはありとあらゆるささやかな対象、花や道具、生きもの、ときには人物の姿を陶製の浮彫にしてエナメル塗料をかけたのちに焼き、それを黒い漆器のピカピカの表面にはめ込み、最後に金漆を塗って作品を完成させるという方法をとった。笠翁は新たな手法を開発したわけで、その後多くの後輩の職人達がかれのやり方に従い、それは現代の乾也に至るまで続いている。尾形深省の印象主義的な手法と小川笠翁の、隅々まで行き届いた入念な手法のあいだには共通性は存在しない。ゴンクールのコレクションに含まれていた後者の傑作がハンブルク博物館に到着したが、それは例の文箱であり、漆の黒い表面に、陶土を焼いて作られた緑色の、ただし縁のところだけがオレンジ色の蟹がはめ込まれている。

笠翁は乾山と同様いつの時代にも、模倣者にとっての手本であった。国民のあいだで高い名誉を得た日本の芸術家はだれしもこの宿命を免れない。このため、事物の美しい仮象を愉しむだけでなく歴史の真実を探求しようと欲するヨーロッパ人は、克服の困難な障害に見舞われるのである。われわれは至る所で辛抱づよく麦ともみ殻を区別していくことになる。真実の認識を得るためにも、われわれは自らのコレクションの価値に関してあまたの幻滅という代償を支払わざるをえないであろう。

乾山作品を証するさまざまな標記

マエストロの陶芸作品が多様であるのと同じく、その標記の方法もさまざまである。われわれのコレクションに属する個々の作品に見られる標記を以下に示す。北西を表わす「乾」という文字と、山を表わす「山」（San）の文字を組み合わせて Kenzan と読ませる単純な署名が最も多く見られる。



68 頁で説明した飛翔する野鴨の香合には青色で左の通り。

赤褐色の素地で作られた香合（40 頁図版）の白釉をかけた底面に青で四角く囲って黒文字で左の通り。

伸び盛りの羊歯の葉が描かれ、エメラルド色の釉薬を上塗りした茶碗（43 頁図版）の底面の、同じくエメラルド色の釉薬の下に黒文字で左の通り。

66 頁図版の茶碗のふくらみのある底面に黒文字で。さらにここには「深省」の「省」という文字も見られる。

上方に広がった縁のところが梅の枝の透かしに造形されている茶台の、灰釉をかけた底面に黒文字で左の通り。

タチアオイと野草が描かれた香合（69 頁図版）の灰釉をかけた底面に、茶色っぽく滲みが端のところにあるくすんだ黒で、切込みになった茶色の長方形に左の通り記されている。

70 頁で説明した香合の形の根付の底面にも小さく同様に。

月・雪・花の描かれた香合（71 頁図版）の「木炭」部分の、黒釉をかけた底面を白抜きに（掻き落とし）したもの。

いずれにも「乾山」という書名のみが太い筆で、透明な釉薬の下に書かれ、二文字で高さ14cmにもなる。雪に覆われた柳の菓子皿（49頁図版）と花をつけた萩の茎が描かれた皿（74頁図版）の底面にある。

時折りマエストロは署名の次に「書判（かきはん）」すなわち「書かれた印鑑」と呼ばれる印（しるし）を付け加えている。

多種多様な変化があり、大きさや太さは異なるが、次のような形で入谷乾山の十枚の皿に。51頁の図版がその一例となる一対。

他の例では乾山は書名に‘yegaku’（描く）を表す文字［= 画］を付け加えている。

三日月と草の茎、および漢字が描かれた乾山黒の茶碗（57頁図版）の丸みをおびた底面に明るい灰色の文字を掻き取っている。

別の場合にマエストロはKenzanという署名に、かれの第二の名である「深省」の略称である「省」の文字を付け加えている。さらに「書」という語を加えて、かれ自身がこの文字を記したことを表わしている。その下に花押。

秋の風景のなかに野鴨のいる図柄の菓子皿（55頁図版）。この文字列は「乾山省書ス」と読まれる。すなわち乾山深省によって書かれたの意。

「乾山省」という標記は66頁の羊歯を描いた茶碗の丸みをおびた底面にかけられた透明で黄灰色の釉薬の下にも黒い文字で記されている。

別のケースでは「乾山」の前に「扶桑」という、中国語で日本を表わす詩的な言葉が、そして名前の後ろには「造」の文字がみられる。

硬い信楽の土でつくられ、中国の雪の風景を描いた、58、59頁図版の「火入れ」の光沢のない黄ばんだ底面に黒い線で縁どりされた素地のままの白い個所にそっけない黒文字で。

作品の成立年代がみられるのはコレクションのうち二作品だけである。53頁に説明した、八つの中国の風景を各面に描いた、八角形の水指とそれに付属する小さな茶巾筒である。

水指の釉をかけた底面には左のような銘がみられる。その意味は、「乾山深省、正徳五年」

すなわち 1715 年。

ここに図示しなかったが、この銘には正方形の赤い印が添えられている。それは画家がサインの下に押すたぐいのものであって、その印影の文字が意味するところは「尚古」すなわち古きを尊ぶ者、34 頁に挙げたマエストロの雅号の一つである。茶巾筒の銘はこれとはやや異なる。マエストロの名からは「深省」の「省」が、そして筆で描くことを表わす「毫」の文字が添えられている。

終わりに

筆者は本書によって芸術史の素材を提供しようとするだけでなく、それと同時に、日本の芸術に魅了されたヨーロッパの友人たちを、この芸術実践の生きた内実へと導き入れることを願っている―もしもそのことが一人のマエストロの作品の観察を通して、そしてこの分野におけるわれわれのなお不完全な知見によっても可能だとしてではあるが。日本の造形芸術における生きた伝統への理解が深まれば深まるほど、詩文学との内的な関連への理解、作品と日々の必要性との結びつきへの理解、装飾過多をきらい、単純なモティーフを芸術的な完成へ到達させることにより、美的な享受を与えるよう努めた往時のマエストロたちの精神への理解が深まるにつれ、日本的なモティーフをやみくもに、また悪趣味なほどに模倣することがわれわれの美術工芸の世界から確実に消失するであろうし、他方で日本の芸術創造に関する研究がわれわれ自らの芸術創造にいっそうの実りをもたらすことであろう。

乾山の作品を観ることから生じてくる考察、このマエストロほどの重要性と自由度を有する日本の芸術家なら、どんな場合でも余分な装飾のためではなく、実際に用いるもののために自らの仕事をおこなっていることを知るだけでも熟考を促すきっかけとなるだろう。いまだに 18 世紀の誇らしい名声の名残りで身を養っているわれわれの陶芸界は、これまで使いなれているものとは異なる物差しを自らの業績に当ててみるのがよいだろう―もしも現在の評判が、他の国々の陶芸をめぐる達成が放つ光輝のせいで曇らされることが今後繰り返されないようにするのならば。ちなみにそれらの国々は日本の陶芸から学ぶことのできる点にドイツよりも早く気がついていたのである。

同様にこの数年のあいだに新しい陶器芸術を世に提供しようとした数少ないドイツの芸術家たちには内心に立ち返り、芸術創造にとっては求められる技術のマスターという確固たる土台が不可欠だということを否応なしに確認せざるをえないだろう。とりわけドイツの美術工芸の分野で指導的な役割を果たそうとして多大な熱意をもって努力をつづけている画家たちに、そのことを言っておきたいし、肝に銘じてほしい。こうした点も日本の陶芸がかれらに教えてくれることであり、それを代表する一人である尾形深省翁をここに紹介した次第である。

（注）

＊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.

＊＊掲載した図版はすべて原著論文より転載した。図版の頁数は原文による。