

## アーサー・モリソン著 『日本の画家たち』(一)

石川 千佳子 訳

### はじめに

極東の偉大な芸術、つまり長い間、西洋の愛好家のなかでは代表的なものとされてきた下位の部門とは異なる、彫刻や絵画に注目してきた少数の研究者にとつて、これらの偉大な芸術が、ついに一般に受け容れられ、知的に考察されつつあることは喜ばしい。最近催された中国と日本の絵画の展覧会は、英国の研究者が初めてそれらを直接に研究する機会となり、芸術の新しい世界への多くの知覚を呼び覚ますことになった。

永年にわたって私の楽しみであった研究への貢献を提示するにあたり、いくつかの短所となる、動かしがたい事情による限界についてお断りしておきたい。よく知られた日本の画家の千人の名前を挙げることは容易だろうが、たいへん古く、多様で、おびただしい数の継承者を擁する芸術を、ほどよい長さで適切に扱うことは不可能である。おそらくいつの日か、日本の画家たちとその作品については、この二巻本のかわりに、驚くべき方法で作られた千枚の図版を掲載した二十巻本で扱われることになり、「やまと絵師」は正当に評価されるだろう。その著者には、私が出合った類の困難は無いだろうから、前もって祝辞を述べておきたいところだ。ある絵画の優劣を言葉で表現することの難しさ―あるいは不可能さ―は、この種の本につきものであるし、質の良さが論じられたいかなる絵画も劣った作品にされがちである。日本の著者たちが、教養のあるその国民

が良く知っている詩的暗示を使って、表現しにくいニュアンスを再現できるような手段を、私たちは英語で持ち合わせていない。つまり、様々な芸術に共通言語を与える暗示、いわゆる微妙な意味を持つた一連の表意文字のことである。したがって、私は研究者に、日本の絵画の何百という傑作の複製図版が『真美大観』―英文タイトルでは *Selected Relics of Japanese Art* として知られる―や、『国華』その他の日本の出版物で見られることを忘れないでほしいと願っている。

本書の図版に関しては、選択が思った以上に難しかったと言うことをお許しいただきたい。幾度となく考えたが、完全に満足のいくものではなく、せいぜい妥協の産物である。ある画家の最良の作例を使いたいという当然の欲求は、製版やサイズの縮小、写真に適するかなどを考えて、あきらめなければならなかった。さらに、あらゆる画派の技法の多様性や、扱われている題材の種類の多さが考慮されなければならぬ。しかも、小さく簡素な下絵の方が、完成作品よりも、その絵師の手法の特徴を明確に表している場合もある。西洋の複製方法では、たとえどんなに熟練したやり方であっても、共感をそそらないものになりがちである。コロタイプ印刷が、水墨画にかなり忠実な効果を出せるのは確かだ。しかし、彩色画においては、日本の絵画の特質を変えてしまう何か、つまり最も偉大な技術をもつても克服できない何かとは無縁の、多数の版木を用いた日本の手刷り木版以外に複製方法は無いだろう。この本のすべて

の図版に責任を負い、すばらしい結果を残そうと努力と技術を注いでくれたT・レマン・ヘア氏に感謝しなければならない。

絵師の署名と印章を含む附録を参照したい読者に対しては、図版そのものが実物の写真から直接起こされたものであり、この種の本の末尾にときどき見られるような活字の名前のリストよりも、日本の文字に馴染みのない人にとって分かり易く比較しやすいと指摘しておく。署名と印章の完全な収録は不可能であるし、第一巻、第二巻と同じボリュームの第三巻が必要になるだろう。それは私の出版計画の範囲を超えている。そうした一巻には別の本の出版が必要であるし、その間に、書名と印章の収録から確かな利益を引き出せるほど、十分に日本語の書体に慣れた研究者ならば、原資料から情報を得ることができよう。あまりにも署名と印章に頼りすぎることにについては、第一章にも入れた警告を繰り返しておきたい。

こうした本では、著者が助けを借りた先行研究を列挙することが通例となっている。出合うことができた先行研究書はすべて読んだ。私が情報を得た日本の手引書のリスト『万宝全書』、『本朝画史』、『浮世絵類考』、その他多くの研究者が常に恩恵を被っているものを提供したとすれば、西洋の愛好者にはほとんど情報をもたさず、故人となったそれらの編者にも何の喜びももたらさないようなイタリック体の書名を、長々と書き連ねることになるだろう。しかし、ヨーロッパ言語による著作の中では、アンダーソン博士のもの—*Catalogue of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum* (大英博物館所蔵の日本・中国絵画目録)—に言及しなければならない。彼は、たいへん新しい分野にもかかわらず、間違いや漏れのない大量の事実や名前を最初に与えてくれた。

研究者は、批評の問題ではアンダーソン博士の判断を軽視するにしても、この著作には感謝しなければならない。ルイ・ゴンズ氏には、あらゆる愛好者の謝辞が贈られて当然である。彼の *L'art*

*Japonais* (日本の美術) は、だいぶ前の、日本の美術についての情報が乏しかった頃に書かれている。しかし、東洋美術の真価を明らかにし、それを好意的に洞察して論述する最初のヨーロッパ人たろうとしたところに彼の卓越性がみられる。たいへん価値のある観察や批評は、故フェノロサ氏の著述の中に散見される。比較的若年における突然の死が、この見識と長い経験を持った批評家を運び去ってしまった。まだ存命のプリンクレイ船長も長年の経験を有しており、他の東洋美術の愛好者と同様に、私も恩恵を被っている。ブリュッセルのペトルツシ氏は、*Caracteristiques de la Peinture Japonaise* (日本絵画の特徴) と *L'art d'Extreme-Orient* (極東の美術) という著作で、研究に価値のある貢献をしてきた。E・F・ストレンジ氏は、南ケンジントン博物館のハンドブックにおいて、彩色版画の絵師たちに関する、これまで英語では得られなかった驚くほど多くの事実を集めている。また、極東芸術の底にある意味や哲学を理解したいと思う研究者は、岡倉天心氏のすばらしい『東洋の理想』や『茶の本』、そしてビンヨン氏の啓蒙的でみごとな *Painting in the Far East* (極東の絵画) を無視することはできない。また、審美書院の多数の美しい出版物から『真美大観』に、そして卓越した雑誌である『国華』には、特別な謝辞を贈りたい。

リストにすると長くなってしまいが、個人的に惜しみなくご支援くださった数多くの日本の友人たちには恩義がある。最初に挙げるべきは、絵画と書の有名な鑑定家である古筆氏と、最も鋭い鑑識眼を持つ批評家である京都の角氏である。長年にわたり、これらの専門家の方々のもとで、巨匠の技巧的な精妙さについて研究する特権に恵まれてきた。こうした方々の西洋の学徒に対する、十分に準備された、疲れを知らない指導については感謝の念に堪えない。英国在住の熟達した画家である石橋和訓氏と、旧土佐派の成長著しい有望な新人である下村観山氏は、貴重な情報を提供してくれるとともに

に、技法の実演を行ってくれた。翻訳に関しては、多くの日本人の友人、特に英国の蒐集家にはおなじみの加藤氏と富田氏にお世話になった。東京美術学校校長・正木氏、宮内庁博物館の技官・溝口氏、原田教授、平田氏には、その他の様々なことでご援助いただいた。さらに、東京の小林氏には、同氏が所蔵する北斎の肖像画の複製許可について、特に『真美大観』から数多くの美しい図版の複製を許可して下さった審美書院社・社長の田島氏にもお世話になった。

同様に、デトロイトのチャールズ・L・フリーア氏には、彼のすばらしいコレクションの宝物の一つである永徳の屏風の写真、ボストン美術館には住吉慶恩による絵巻の一部の写真を提供してもらったことに対して、また大英博物館には、同館所蔵の幾つかの絵画の複製をつくる許可を与えてくれたことに対して、御礼を申し上げます。ければならない。そして、とりわけ大連の大英帝国領事である友人のハロルド・パーレット氏には、私の原稿の訂正に当たって学術的な支援をしてくれたばかりでなく、彼が日本に住んでいた長年の間、多くの最良の絵画を獲得するために、無私の援助を注いでくれたことに対して感謝しなければならない。

1911年5月

A・M

## 目次(第一巻)

- 一、序章
- 二、黎明期
- 三、土佐派
- 四、足利時代の漢画派
- 五、雪舟派
- 六、狩野派

## 目次(第二巻)

- 七、光琳派
  - 八、浮世絵派
  - 九、後期漢画派
  - 十、円山四条派
  - 十一、岸派あるいは岸駒派
  - 十二、諸派
- 索引

## 一、序章

日本人がコガイシと呼ぶ、古代中国の画家である顧愷之について、数ある奇行のなかでも、独自のサトウキビの食べ方に関する記録がある。つまり、ふつうとは逆の根の方から噛み始めて、彼の言い方によれば「徐々に佳境に入る」というものである。ヨーロッパ人が、顧愷之のサトウキビの食べ方で日本の絵画の鑑賞に従事するのは幸運なことである人々は不幸なことと思うかもしれないが、であった。ただし、サトウキビを全部食べることが顧愷之の計画の最重要事項だったが、ヨーロッパ人の十人に九人は最初のひと噛りで止めてしまったという違いがある。誰の目にも明らかな職人芸の優美さを備えた骨董品は、初めに日本美術への移ろいやすい関心を惹きつけたし、大局的にみれば、今でもそうした人々を生み出している。しかし、そこからさらに深く入り込み、より多くを理解する愛好者もいた。彼らのほとんどは、十八世紀と十九世紀初頭の美しい彩色版画に魅了されたが、彼らの賞賛が正しいことは確かである。しかしながら、高級なものであれ低級なものであれ、良いものであれ悪いものであれ、日本美術のある作品を一度観ただけで全てを観たと考え、すぐ独断的になったり、一般化しようとしたりするのには、ヨーロッパ人の理解しがたい習癖である。そこで、日本の絵画的芸術には彩色版画しか含まれていないように言ったり、日本人が版画を正當に評価していないと非難がましく言ったりするのをよく耳にするはめになる。それはあたかもアジア人が、ランクレやラヴリーヌの作品をティツイアーンやミケランジェロよりも高く評価しないからといって、私たちを非難するようなものである。

彩色版画についていえば、確かに美しいけれども、それは日本の画家の一つの画派における作品の一部に過ぎないし、その画派は比較的近年に設立されたものであって、日本ではあまり注目されてい

ない。

画派の区別についていえば、八つか九つ、数え方や分け方によってそれ以上になるかもしれない。それらの幾つかは、ヨーロッパにおける他の画派との違いと同様に大きく隔たっているだろう。改善されてきているけれども、私たちのほとんどが適切につり合いで日本を見てはいない。一九〇四年二月の初めには、メルカトル投影法の数多くのせっかちな研究者が、ロシア帝国の図面上の広大さと日本の見かけ上の些少さを比べて、三ヶ月のうちにその小さな国は消えてしまおうと予測した。その間違いは正されたけれども、アジアの端の小国が、この千年から千二百年の間に同時期のヨーロッパ諸国全体と同じぐらい多数の、高水準の画家を生み出すことができたと考えるのが難しいのは、類推能力の欠如によるものだろう。日本の画家たちは、全てのヨーロッパの画家がみせるのと同程度の多様な様式を、作品の中で示しているのだ。

先に、反対側から齧り始めるのが日本美術作品に関するヨーロッパの研究者の運命だと述べたのは、彩色版画が私たちの注目を引いた最初の見本だったからである。前もってほめかしたように、幾人もの愛好者がそこで止まってしまった。しかし、わずかな人たちは研究を続けて、後期のより自然主義的な絵画を学ぶようになり、さらにヨーロッパの画家とはますます異なる作品を制作した何世代もの画家たちを通じて、私たちとは全く違う思考や伝統の体系の起源にまで研究対象を遡らせている。ヨーロッパ人の眼に慣れた鑑賞しやすい作品から始めるのだから、道はたどりやすいだろう。しかし、歴史を後ろから遡る人が、自然で論理的な方法を取って、あたかも起源からたどり始めたような印象を受けることはあり得ないようだ。

日本美術の総体は、一般に考えられているよりも偉大であるばかりでなく、その中心は、西洋で親しまれているほんのわずかな部分

よりも数世紀前にある。プリンクレイ船長やその他の人々が言うように、ヨーロッパ人は何年も日本の偉大な絵画的芸術の好例の傍らに居ながら、その芸術の存在に全く気づいていないのかもしれない。プリンクレイ船長は次のように述べる。：日本の絵画は寺院の伝承品のなかに、あるいは貴族や富裕な商人の蔵に隠されている。それらは実際に手の届かないものである。雪舟や元信、兆殿司、その他の巨匠たちについて平凡な評価を下してきた、少なからず関心も知性も持ち合わせた観察者は、日本に何年か滞在しているうちに、ある朝はつと驚くような新しい信仰の啓示を受けて突然混乱するだろう。もつとも啓示などやってこないかもしれない。外国人居留地の住人に、そんなことが起こらない確率は千に一つだろう。：しかし最近では、これらの偉大なコレクションの秘密は、田島氏が出版した中でも筆頭に挙げられる『真美大観』と、月刊雑誌の『国華』といったすばらしい日本の出版物によって、かなり明らかになってきた。したがって、ヨーロッパの研究者は、地元ではコレクションの実作品をほとんど手にすることはなくとも、コロタイプ印刷や彩色銅版画による、できる限り本物に近づけた翻訳の助けを借りて、新しい王国の「晴れわたった空」を満喫することが可能になった。私は、とりわけこれらの出版物に学ぶことをお勧めする。なぜなら、絵画の主題がたいへん広く多様性に富んでおり、適切な図例が、この種のいかなる本よりも限定されていないからである。(1)

かつての日本の画家の作品に興味を持ち、それをじっくり見ることと喜びを見いだす愛好家たちは、偏見なく研究を進めるにちがいない。つまり、そうした愛好家は、ヨーロッパの慣習に馴染んで生活することによって身についたあらゆる偏見を隅に追いやるだろう。もちろん現実的には、これ以上求めようのないことである。本質的に、世界中のあらゆる種類の芸術は繰り返されることがないし、確かに各個人の表現行為についてもある程度までそうである。私た

ちは、画家自身によって示される様々な条件や限界、慣習を受け容れなければならないし、できる限り画家自身の目を通して作品を注視しなければならぬ。要するに、私たちは誰かではなく、画家自身の根柢にしたがって、その成果を評価しなければならぬのだ。

ちようど、私たちの伝統的表現技法を伴った絵画や彫刻が、直接のあるいは間接的に古代ギリシアから派生したと同じように、一四〇〇年から一五〇〇年間ずっと続いてきた日本の絵画も、中国から日本に至る途中で朝鮮から何らかの影響を受けているのはもちろんだが、主に実作例を通して、その本質を中国から受け継いでいる。

中国に由来するものと、技法や材料の条件によって、日本の絵画の本質的な特徴は決定されてきた。技法と材料の条件は、抑制、簡潔さ、率直さ、誠実さという慣習を作りあげた。湿らせた筆が一枚の紙、あるいは絹布の上で揮われ、デッサンは大胆に、即座に、躊躇なく一回限りで描かれる。—なぜなら思い切った筆致を取り消すすべは無いのだ。まさにこの点で、日本の絵画における条件はフレスコ画のそれよりも厳しい。フレスコ画家もまた、生乾きの漆喰のうえに素早く、しつかりと描かなければならない。漆喰にいつたん描かれた絵は、変更したり、永久に保存される色彩として上塗りしたりはできないが、少なくとも失敗した部分を切り取って、新たに漆喰を塗り直すことはできる。こうした手だてを日本の画家は持っていない。上質な目の細かい絵絹のうえで一度書き損じることが、即座に破棄を意味した。絵絹と同様に繊維質の紙も、絵具や墨を吸い込んでしまうと直しが効かない。こうしたさらなる難しさはあるにしても、日本の絵画の限界は、フレスコ画の限界と似通っている。そして、同じような難しさによって、両者が類似した制作方法に導かれたことに気づくのは興味深い。筆致の確かさや決断力は、双方の芸術において、巨匠であるかどうかを分かつ要因になる。構図の統一と不要な細部の省略も、両者の特徴である。日中の偉大

な水墨画家たちは、不思議なことに、しばしば分析しがたい方法で明暗を効果的かつ完全に表したけれども、現実的に光と影を描写する文字通りの明暗法(キアロスクーロ)は、その効果において、ほとんどあるいは全く役に立っていないかった。実際、目に訴えるよりも想像力に働きかけることが、作品を通じた画家の意図であった。それは、描線や色彩と、言葉で表現するという違いはあるにせよ、詩人にふさわしい方法と同じである。詩の読者と同様に絵画の鑑賞者は、いわば共同制作者にされてしまうので、中国と日本の画家は、どんなに微妙な暗示ですら取り逃がすことのない鑑賞者を頼みにすることができた。

日本の絵画様式の中国の起源と、日本の文明の全体を基礎づけている中国哲学は、他の多くの奥深い成果を含んでいる。中国哲学ばかりでなく、中国を経由してもたらされた仏教は、美術の発展に密接に関わっており、中世における日本の極めて多くの偉大な画家は仏教僧であった。中国人は自然科学の追究については遅々として意に介さなかったが、哲学や文学、美術には積極的に熱心だった。彼らの思考法は総合的で、宗教や哲学は、物事の霊的な本質のなかにリアリティを求め、物理的な事象を幻想とみなすように教えた。したがって、日本の画家も中国人と同じように、常に物質的な事実よりも、むしろ觀念に目を向けて描こうとしてきたということが分かる。ちようど、筆で書かれる漢字はかつて象形文字だったが、形の変更や様式化によって、今では音でも語でもない心的な概念を表す表意文字になったようなものである。したがって、中国と日本の絵画—「書法の種類」<sup>(2)</sup>のもう一つの産物—には、私たちは外観の不必要な記録よりも、物事に潜む精神性と詩的な意味を探求しなければならない。なぜなら、いかなる形式の美術も—心から心へと超越的なメッセージを伝える媒体としての—言語に他ならないからである。現在の世の中では、そうしたメッセージは感官を通してのみ

私たちに届くものであり、ある物質的な対象からのみ受け取られるものである。しかし東洋的な見方では、そうしたメッセージを、ほとんど夾雑物や物質による妨げを受けずに、純粹な形式として人間の知性に届けることができる美術こそ至高のものなのである。そのため、外界の出来事は、固有の精神を表現するのに役立つかもしれない程度に考えられるだけで、日本の画家の究極目的は、中国の画家と同じように、創造を伝える宇宙の律動を表現することにある。そして、洋の東西を問わず、あらゆる詩人と芸術家の目標である抽象的な美は、宇宙の神秘的な秩序と法則に他ならない。芸術家の特権と使命は、垣間見られた「究極の秘密」を理解するのではなく、見たものとして露わにすることである。詩は、目に見える有限な媒体を通して、目に見えない無限なものを表現するといわれる。トーマス・ブラウン卿は、音楽について、他の芸術にも当てはまることを次のように語っている。なるほど多くの技法を用いるが、同じ芸術にはちがいないので紹介しておきたい。：そこには、耳が知る以上の神性といえるものがある。それは、全世界と神の創造物についての象形文字的で暗示的な教えである。――全世界についてよく分かるように耳に入ってくる旋律は、理解をもたらずものである。要するに、それは神の耳に知的に響く和声の妙なる調和である。：

だからこそ日本の画家は、山々の雄大な量塊や、勢いのよい激流、鳥の敏捷さ、瞬時の命、飛翔する喜びを表現しようとする。あるいは草木の成長と柔らかさ、そして馬の優美さや強さ、速さを表現しようとする。いわば、「全世界と神の創造物についての象形文字的で暗示的な教え」を授けようとするのである。ここで、東洋と西洋の画家の見解の根本的な相違に遭遇する。西洋人の目では、人間が宇宙の中心であり、芸術の主要なテーマであって、残りの被造物は人間の背景以下のものに過ぎない。一方、東洋人にとっては、宇宙そのものが主題であり、人間は他の被造物と共にその一隅を占める

が、それ以上のものではない。私たちヨーロッパ人にとって、風景画はつい先ごろ発明されたものだが、東洋では千年の間、画家の主要な表現手段だったのである。風景を通して、東洋の画家は、漏らすことを許された宇宙の魂の一瞥を最も良く伝えることができ。他の主題を扱うときにも、風景画の精神をもつて行うことが、画家の直観的な目的である。したがって、巨匠のたいへん簡略な素描においても、人物であれ、鳥であれ、草木の数枚の葉であれ、目に見える宇宙の一部であることを必ず暗示するし、無限性の暗示を欠くことはない。

日本の建築においても同じことが見いだされる。建築が周りの環境と無関係に、完全にそれだけで独立して建っていることはない。建築は場所に合わせて、環境の制限を受けて建てられる。そして日本庭園は、大小にかかわらず多彩な景色を有し、いかなる場所も、自然の事実にもとづく法則である釣り合いのとれた小宇宙である。

日本の画家の作品では、筆遣いの特質が非常に、ほとんど最高に重要である。巨匠の深みのある筆遣いに対する敬意は、単なる器用さへの配慮などというものではない。最も人目を惹く *figure de chic* (洒落た作品) でさえ、日本の批評家から、単なる手先の器用さによるもの、という以上の賞賛を勝ち得ることはないだろう。もちろん器用さは不可欠だが、より精妙で奥深い人格の機微が巨匠の筆遣いに求められ、また見いだされるものである。活動的で生命力にあふれた何ものか、人生そのものに対する情熱に関わる何ものか、雪舟や相阿弥、探幽の筆遣いには、そうした不変不朽の何ものかが存在する。

運筆の力は、日本の絵画を綿密に調べる際に求められる第一要因である。その有無によって、その性格と質によって、絵画の真贋が決められ、作者を同定する有力な手掛かりとなる。単なる見かけ上の威勢の良い速筆を、力量と見誤ってはならない。それは必ずしも

真の力量と矛盾するものではないが、しばしば脆弱さや空虚さを偽るために用いられることがある。巨匠の描線には、悠然として、危なげのない安定した力があり、それは手による以上に精神を集中させた成果を表している。画家の気高い観念は、描き進められている構図から独立して、ただ一筆で絹や紙の上に焼きつけられる。日本の批評家が表現力に富む比喩的な言い回しを使うのは、このような線についてである。もし運筆の途中に、刀で素早く筆を切断したとすれば、その筆は血を流すかもしれない。心から筆への流れは余りにも緊密であり、個人的なもので、贋作者がいかにか工夫を凝らして巨匠の作品を写したとしても、本当に資質のある批評家の眼を欺くことはできない。安定した力を示す描線ばかりでなく、最も解放された自由な筆致においてさえも、巨匠は自己の人格を印象づけながら「全世界の隠された教え」を精妙に表象する。それぞれの画家にとつて、個別的な筆致の性質の違いは肉声のようなものであり、各画派で教えられ、その全ての画家によつて等し並みに実践された制作様式の違いと混同されるべきではない。これは、ヨーロッパの研究者に最もよく見られる間違いで、表面的な見方に起因している。彼は、異なる画派の画家によつて実践された線描の、明らかに違っている技法に気づく。その違いは、同じ狩野派の画家の作品に認められる多様性よりも広く顕著である。ある画家Aにおいては、紙に筆を打ち込むところでは濃く、抜くところでは薄く、力強くかすれた筆致でひと続きの線を描くようにみえるだろう。また別の画家Bでは、両端よりも真ん中の部分が濃く、一筆で長い線を描く。三番目の画家Cでは、筆を持ち上げることなくあちこちに動かして塗りを広げるかと思うと、あちらでは筆を回して髪の毛のような細い線を引き、さらに別のところでは墨の染みを撥ね散らすのがみられる。このように、それぞれの画家はそれぞれの絵を描く。そうした事態のなかで、せっかちな研究者は、画家の手法の全てに違いがあると

結論づけて、作品に出合うたびに、いちいち評価して分類しようとするかもしれない。しかし、実のところ、さらにもっと深く進まなければならぬ。観察された多様な線描の方法は、全ての画派の子弟に教えられ、その中の誰でもいい一人の画家によつてしばしば用いられる数多くの手法のうちいくつかに過ぎない。ある画家がある手法を特に好んだり、ふだんよく用いたりするのは確かである。しかし、この事実が、迷っている研究者をさらに深い泥沼に導く。なぜならその事実によつて、ますます間違ってしまうからである。手法の差異は、言葉で説明されるよりもさらに暗示的で微妙なものである。実際に、それは筆跡の差異に似ている。しかし、私たちがものを書く時には硬い鉄のペンを使うので、日本の書で表現され、保存されているような文字の優美な陰影は破壊されてしまう。

それぞれの画派で教えられている多様な筆法を、何らかの適切な方法で扱うことは、本書のように一般的な問題を論じる著作ではほとんど不可能である。しかし、人物や衣装の描写に用いられる線の最も簡潔な分類は十種なのだが、さらに主要な三種―真、行、草―に大別されるということは述べておきたい。この分類用語は、書道に関しても同じように使われている。真体は、より定型的で簡潔な公式の様式から成り立ち、行体は真と草の中間にある優美でゆつたりとした様式であり、草体は流れるような、敏捷で自由な筆法である。この三つの分類について、ある日本の作家は、それぞれを座っている人、歩いている人、走っている人に喩えている。これらの三つのグループ分けのなかの十種の線の様式とは全く別に、一たとえば岩を描く十六(論者によつては十八)の様式がある―など、数多くのカテゴリーの項目のあれこれが重複したり、含まれたり、除外されたりしている。したがって、この問題を完全なカタチで扱おうとするならば、私に与えられた紙幅のすべてを費やすことになる。それは不必要なことだ。なぜなら、私は日本の絵画の制作方法を教



えようとしているのではないし、愛好家がこうした純粹に技法的な分類から得るものは何もないからである。私の現時点での目的としては、技法の多様性は、知られていない絵画の作例の画派や様式を同定する際の指標として使われるけれども、筆致の個人的な特質とは別のものだという事を明らかにできれば十分である。

日本人の心は、書を通して絵画の主題に近づく。周知のように、東洋の伝統における絵画は、元来書芸術の「六書」の一つとみなされた。書法そのものが、その起源と本質において記録画の一種である。日本人は誰でも子どもの頃に筆の使い方を習って、いかなるヨーロッパ人もその美を完全には鑑賞したい文字を書く練習をさせられる。日本人にとっては、私たちとは違い、書の技術と絵画の技術の間にある差異の障壁が存在しない。ラフカディオ・ハーンは、ある著書の中で次のように述べている。：表意文字は、日本人の脳裏に、西洋人の頭の中でアルファベットやその連なりから作られるような―退屈で、生気のない音の記号―の印象を決して呼び起こしはしない。日本人の頭脳にとって、表意文字は生き生きとした絵である。それは生きていて、語りかけ、身ぶり手ぶりを伝える。日本の街の通りは、生きていて文字―目に訴えかけてくる図形や、人の顔のように微笑んだり、しかも面をしたりする言葉―でいっぱいである。：さらにこう述べる。：何世紀にもわたる不断の努力と研究によって、原始的な象形文字と表意文字は、筆舌に尽くしがたい美しいものに進化してきた。それはごく限られた運筆の回数から成り立っている。しかし、それぞれの筆遣いには、優美さ、つり合い、微妙な曲線の知られざる秘密が隠されていて、文字を生きているかのように見せている。そして創作の一瞬においてすら、書家は、その初めから終わりまでと同じように、筆で理想の形象を探し求めるのだ。しかし、用筆の技法だけがすべてではない。用筆の技法の組み合わせが、ときには日本人自身も驚くような魅力を生みだすので

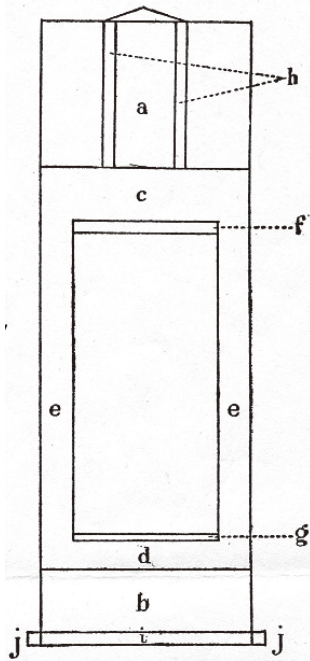
ある。日本の文字の不思議に人格的で、生気を帯び、秘教的な側面を考慮するならば、書聖によって揮毫された言葉がどんなふうになるの姿となり、書かれた紙や布から降りてきて人々と対話したかといった書にまつわる伝説があることも、全く驚くにはあたらないだろう。：

日本人が、同国の絵画の巨匠についての研究を行うときには、深く感動し、豊かに満たされた心を持つてした。―もう一度顧愷之のサトウキビを思い出してほしい―私たちヨーロッパ人は反対側から近づいたのだ。あまりにも多く科学の助けを借りて技法に精通し、さほど詩的でもなく、より科学的な思考体系に即した心で、私たちは各画派を経由しながら外見上ヨーロッパの絵画に最も近いものに到達し、そこから古典的な作品について考え始める。そして、研究者が日本の絵画の出発点となる書の美の片鱗を窺うのは、これらが古典作品の特性に対する多少の理解を得た後のことである。したがって、しばらくの間、西洋の研究者が東洋的な見方を完全に理解したいと思うのも不思議ではない。しかし、いったん東洋的な見方を獲得したならば、その報酬は非常に大きい。―真の愛好家にとって、その道は歓びに満ちている―なぜなら、その道を行く巡礼者は、全ての錠前が開くような合鍵を手にして戻ってくるかもしれないのだ。そうした合鍵があれば、ついに南宗画―最後の、そして最も空想的な宝庫―でさえ、少なくとも宝物のいくばくかは譲り渡してくれるだろう。

日本において、これまで使われ、また今も使われ続けている様々な絵画の形式について原則と概略を述べるには、ほんの少しの言葉でこと足りるだろう。最も一般的にみられる典型的な形式は、絵を吊り下げる「掛物」である。これは、錦織りの飾り縁で表装され、底部に重みを加える軸に巻きつけられている。掛物は通常一幅だが、しばしば対幅や組物として、和室では専用の場所である奥まつ

た「床の間」に掛けられる。掛物の絵の表装は、科学と約束事、つり合いの問題であり、様々な方式でなされる。最も単純なもの、最も複雑なものの中間ぐらいの、まあまあ単純な形の掛物の構造を説明するために図を掲載している。もちろん、絵は図の中央の空白部分に入る。aと書かれた部分は「天」、bは「地」であり、両方を合わせて「天地」、直訳すれば「空と大地」である。これらの部分は常に同じ素材—しばしば錦織りのこともあるが、通常は無地の絹—が使われる。c、d、eの部分は一枚の柄のある錦織の布で、「中」つまり中間部と呼ばれる。cは「中の上」、dは「中の下」、両側のeは「中の廻り」である。細長いfとgは、通常下よりも上の方の幅が広いのだが、「中」に使われたものとは色も柄も違う錦織の一枚から切り出されている。それらは各々「一文字」と「一文字の下」と呼ばれている。上部で、「天」の上端から下端に届くように下がっているのは、二本の細長いhの部分で、一文字に使われたのと同じ錦織から切り出される。これらが「風帯」である。風帯は装飾であり、「天」の広い空間を気持ちよく分割している。かつて、それらは鳥やハエを驚かす機能を果たしていると考えられた。実際、夏季に家の雨戸が外されて、そよ風が自由に家の中を吹きめぐるとき、風帯はパタパタとはたいて、その機能を果たしている。巻きとるための「軸」はiの部分である。その装飾的な両端(jの部分)も、その一部分なので「軸」と呼ばれる。軸の両端部分はときによって象牙や骨、また他にはガラス、角、陶磁器、漆塗りの木など、あらゆる装飾に適した素材を使って作られている。言うまでもなく、日本美術の研究者は、リストに挙げた上述の日本語の用語をいっいち覚える必要はない。と言うのも、表具全体に一枚の錦織の布が使われる簡素な「明」形式から、表裏にそれぞれ違った柄の幾枚もの錦織の飾り縁を使い、その間に細長い布を挟んだデザインまで、多岐にわたる掛物の他の形式があるので、そのリストは非常に長くなっ

てしまうだろう。これらの表装のすべての形式に関する知識は、それ自体で面白いものだが、日本の画家と作品についてののみ知りたいたいと思っている愛好家にとっては全く重要ではない。しかも、優に二十巻が必要な問題を扱うのに、私はたった二巻でまとめなければならないのだ。



ほとんどの場合、掛物は一枚物として描かれ、表装される。しかし、しばしば対幅や三福対、例外的にもっと多くの枚数の組物になることがある。これはまれではあるが、対幅の作品がときには完全な一枚絵—例えば風景—の片方ずつであることもある。対幅は、もちろん一対でうまく構成されるのだが、通常は主題が類似しているも、構図はそれぞれ別である。三幅対で、最も普通にみられるものは、二種類の主題をもっている。—たとえば人物画の両脇に花鳥画を並べるといように、中央の絵のための主題と、両脇の絵のための別の主題がある。しかしながら、枚数にかかわらず、どのような組物の場合でも、それぞれの絵は一枚で掛けることもできるが、完全な一組にすれば、いかに主題が多様であっても、構図の統一感が表れるように仕組まれている。日本では、掛物は細心の注意を払って扱われ、保存される。通常、木箱に入れて保管されるが、もともと納められている絵画のために詠えたものであれば、その古い箱は

たいへん珍重される。ヨーロッパでは、無知なために、掛物が粗略に扱われがちである。表装の錦織は—古画の場合は一一般に—それ自体に価値のある希少なものであつて、絵画と同じように注意深く扱われるべきであるということが、理解されていないようである。—巻き取る部分の両端の—「軸」は外れ落ちて、失われていてもかまわない。特に日本では、美しい色調の古い象牙、あるいはもつと貴重な素材を使ったすばらしい古い一組の軸が、高く評価されて高額になる。ヨーロッパ人の心は、けばけばしい金が塗られたり、金縁の額がはめられたりしていないものには、絵としての価値や対価が見いだせないと考えられるようである。私は英国で、貴重な日本の絵画が、何年か放置されている間にすすけたボロ布になつてしまふのを目にしている。壁に掛けつ放しにしたり、ちりやほこりが溜まるのにまかせたり、たとえ注意を払っていたにしても、暖炉の棚や飾り棚を掃除する人が擦り傷を付けたりする事もあつた。

もちろん、重要な絵画を巻いたままの形で保存することの不都合もある。何世紀にもわたつて、巻いては解くことにより、とりわけ濃彩で仕上げられている部分は損傷を受けるにちがいない。しかし、昔の日本の環境では、絵を巻いて保存するもつともな理由があつた。火災の場合には、数多くの巻かれた絵を腕いっぱい抱えて運ぶことができ、火が燃え移りそうになつても、ある程度まで守ることができた。—火事が春のにわか雨のようにありふれていた町では、決して取るに足らない考えではない。掛物の表装の大部分が表面を覆っているので、絵が巻かれたときには、密着する何層もの絹と丈夫な裏打紙が、作品と火や水による危険との間に差し挟まれることに気づくだろう。絵画の保存においては、もちろん多くが巻き方にかかっている。英国では、オークションハウスやその他の場所では掛物を巻く際に、度重なる繰り返しで、絵が損傷してしまうようなやり方で扱うのを見てきた。掛物は、可能であれば汚れない平

らな面の上で、両端を水平に保つて巻かれるべきであり、余りきつく巻くのは避けなければならない。もし手近にそうした台が無ければ、絵は—常に中央部を手で持たずに軸の両端を使って—壁に掛けたまま巻くのが便利である。壁から絵を外すまではその状態で巻き、外した後は巻いている人の前に垂れ下げて巻き続ける。しかし、常に軸を使って扱うべきで、決して逆向きに巻いたりしてはならない。「風袋」は、古い折り目にならつて畳み、上部の枠に沿わせて表装の最上部と交わるように置かれなければならない。

一般的に、掛物は解かれると、一度には一日だけ人目にさらされて、後は別の絵に掛け替えられる。「巻物」は巻いたままで保存され、閲覧が必要とされる時だけに開かれる。巻物は水平に開かれて、観者の右端を巻き取られながら、残りが広げられていく。そうした巻物は、しばしば続き物の絵画や、風景や行列の長いパノラマなどを伝えている。

表装されてきた—今でも続いている—また別の形式は「額」である。これは私たちの流儀と同じように、絵は枠に張られているのだが、ガラスを入れることはない。また、巨匠による多くの最も重要な作品は間仕切りに描かれている。これらのうち私たちに馴染みがあるのは、絵が二面から八面あつて、通常は折り畳まれて「屏風」だろう。それらは、しばしばたいへん豪華な一對として制作され、画家にとつては、構図を決めるのが最も難しい仕事であつた。なぜなら、それらが対で置かれるときには、全体として完全な構図を形成する必要があるばかりでなく、一部だけを広げ、残りの部分は畳んで使われることもあるため、隣接するどの画面も完璧で満足いくような配置でなければならぬのだ。けれども私は、この難題が首尾よく解決されていない例に出合つたことがない。

屏風の他にも、—一枚だけの大きな画面で、額装され、立てるための足が付いた—「衝立」がある。そして、それらの他の大部分の

大作は、移動式の壁もしくは戸である「襖」に描かれている。

このように多様な方式で表装された絵は、良質の絹か紙に描かれた。双方とも多種多様だが、それらの種類に精通するのは、鑑定家には非常に重要なことである。しばしば一特に足利時代には一中国の紙が使用され、一雪村がその一人だが一特別に自家用の紙を作らせた画家もいるし、探幽の場合のように、特製の絹を織らせる画家もいた。しかし、絹や紙に関する記述で何百頁も費やすことになってしまうし(ここで再び、私は紙幅が足りないことを思い出す)、愛好家にとっては、実際の吟味と経験ほど役に立つものはない。

画家が制作するときの作法については、ごく簡単に述べるだけで十分だろう。適当な大きさにして、枠に張られた絹や紙は、床に水平に置かれる。画家はその前に跪いて、筆の上端部分に近いうちを、親指と、人差し指・中指との間に挟み、筆をほぼ垂直に持つて描く。手首は常にほとんど固定したまま、大胆に肩と肘を動かした。もちろん、壁の装飾のように、垂直面での制作に取り組むことが必要な機会もあった。しかし、そのように強いられる場合は別として、床の上で描かれるという作法に例外はなかった。この方法で、有能な名手が制作するところを見るのは、魅力的でためになることである。私は二人の主要な日本画家が制作する様子を、何時間にもわたって見たことがある。そのすべての過程を貫く科学的な確さや、制作の各段階で現れてくる、破滅が避けられない脅威のように思われることを成功した結果に変えて、無事に治める喜ばしい様子を目の当たりにすることは、千回の講義にも勝る価値のある技法のレッスンになった。

最も初期の段階から、日本では、絵画の技法が何世紀も続く画派の組織によって維持され、伝承されてきた。それらの画派は、ヨーロッパで知られるいかなる種類のものよりも、完全に組織され、明確に定義づけられている。すべての美術や工芸は世襲制になる傾向

があり、絵画の主要ないくつかの画派の名称は、狩野のように、単なる家名である。養子縁組の慣習は、日本において家系を永続させるために重要な役割を果たしている。ある画家が、自分と同じように上手く、あるいはそれ以上に巧みに絵を描く息子や孫、曾孫について書いたものを読むと、その事実をよく思い出す。巨匠が、最も有望な弟子を養子にすることは決して珍しいことではない。日本の美術史において、外見上は一つの家系から生まれた天才の事例に事欠かない、という話はまんざら嘘でもない。たまたま鈍才に転落する者があっても、高い業績を何世代にもわたって示している一家の事例を引用することができるだろう。それぞれの画派の一員は、互いにとて緊密に結びついているので、いかなる日本の画家の伝記においても、読者は画家の生涯や業績の紹介にたどりつく前に、その師匠を知ることになる。探索者が、画家の名前から、十中の九まで彼が属する画派を特定することができ、かなり高い確率で彼の師匠の名前すら推測できるような慣習があるのだ。これは、弟子が一人前の画家として活動を始めるのにふさわしいと判断されたときに、師匠が弟子に名前を与える慣習である。偉大な日本の画家として知られる名前は、いずれの場合も家名の後に続くのだが一すべて「号」つまり筆名である。このような名前は、通例では若い師匠によって授けられるのだが、師匠の名前から一字を取って、その一字を別の漢字の後に加えるか、あるいは前に置いた。つまり、土佐光信は、彼の号の最初の漢字を息子に与えたので、息子は光重と名乗った。また、狩野尚信の跡目は常信によって継がれ、周信、岑信と続いていく。画家が、師匠から与えられた号と同様に、また別な号を用いるのも普通だった。そして彼は、時おり榮譽ある待遇の印として、高貴な後援者から名前をもらった。しばしば、いくつかの名前をもっている画家は弟子に、一字の代わりに、彼自身が捨てた名前を丸ごと与えた。このやり方で、北斎は弟子に、彼が捨てた戴斗と

いう名前を与えた。

日本の慣習では、私たちヨーロッパの場合と異なり、姓が名あるいは「号」の前にくる。したがって、狩野元信、土佐光貞、円山応挙と称するのだが、狩野、土佐、円山は姓であり、元信、光貞、応挙が号、もしくはそれぞれの画家個人の職業上の名前である。画家が言及され、区別されるのは、通常二番目の個人の名前によってである。姓を二番目に置くヨーロッパの慣習に敬意を表してか、姓名をいわば元信狩野、光貞土佐、応挙円山のように入れ替えるという、最近の英語による日本の出版物で紹介された刷新を、私が歓迎できない理由の一つである。これらの画家たちは、誰もが良く知っている日本名を持っているのだ。姓名を入れ替えることは、名前を日本名でも、ヨーロッパ名でもないものにしてしまう。とはいえ、名前についていうならば、本書では、日本名やその他の用語を英語に音訳する方法をとりたい。日本語の子音は英語と同じであるし、母音はイタリア語の発音に非常に近い。私は、永徳や栄之のような名前には「y」を付けておく。第一音節に使われる漢字によって程度は変わるけれども、これらの名前を完全に発音するとyの音が聞き取れるからである。同じように、日常会話では、多くの母音が絶滅寸前のように切り詰められるのに気づいているが、全ての母音を表記しておきたい。たとえば国光という名前では、最初のuはたいへん短く発音され、もう一つのuはもっと短縮されるので、多くのヨーロッパ人の耳では全く無視されるだろう。これらの口語的表現は多くのすばらしい翻訳を生み出した。Fkae(深江)、Etok(永徳)、Mitsnobe(光信)のような、恐るべきかたちで表記したフランスの専門書もある。そこまで驚くほどではないにしても、それらは、Fukaye(深江)、Yeitoku(永徳)、Mitsunobu(光信)と同じぐらいに正しかったのかもしれない。

名前の話は署名を連想させる。ほとんどの場合、どのような形式

であれ、日本の絵画は画家によって署名され、その下に印章が付される。印章は、私たちがふだんそう呼んでいるものとは違って、石や金属、象牙、木などに彫られた刻印である。それは、私たちが慣れ親しんでいるゴムの消印と同じように、絹や紙に最も一般的には朱色のインクで押し付けて、図案を転写する。署名は「落款」、印章は「印」と呼ばれる。署名や印章を正確に読み取るのはかなり難しく、日本の鑑定家の中では特別な教育の一部門となっている。署名は、画家の一つかそれ以上ある名前を、多少なりとも判読できるように提示するという単純なことだが、ときどき称号が付いている場合がある。称号の中でも、私たちが頻繁に出会うのは「法印、法眼、法橋」の三つの位階で、これらは、主に狩野派の優れた画家だったが、多くの画家に授けられた。これらのうち、法印の称号は最も高い位で、直訳すれば「法の印」になる。二番目の位は法眼で、直訳すれば「法の目」を意味し、最も低い位の法橋は「法の橋」になる。元来これらは、もっぱら仏教僧に限られた位階であった。しかし、多くの画家が僧になり、また多くの僧が画家になったため、その三つの称号は宗教と同様に美術の位階にもなった。土佐派の画家はときどき、署名の前に、かなりの数の称号を並べた。だが、これらは、宮中での階級や公式な官職に属するような、先述のものと違ったタイプである。

印章はさらに厄介な問題である。一人の画家が、生涯のそれぞれ異なる時期に、大きさもデザインもさまざまな多数の印章を用いる場合がある。印章は、しばしば画家の一つかそれ以上ある名前を伝えるために、特にその目的に適うように使われた几帳面な書体で、明快に彫られるのがふつうである。しかし他の場合は、最も教養ある人を悩ませるのにふさわしい、素晴らしく複雑に捻じ曲げられた書体のものである。印章のあるものは、名前ではなくて、座右の銘や詩歌を表している。例外的であるとはいえ、伝記のどこにも見出

すことのできない知られざる号を、画家が印章に使っていたことが判明するのも珍しくはない。研究者を助けるために、印章に關した多くの本が出版されているが、完全に近いもの―それは疑いなく不可能だが―を見たことがない。私を知る限りで最良のものは、ごく最近、三巻本として出版された『本朝画家落款印譜』である。

ときどき画家は印章の代わりに落款を使う。それは一種の手書きの印章や、組み合わせ文字である。また、特に初期の多くの絵には印章だけがみられる。ここで私は、ほとんどの絵画には署名と印章があると先述したことに、修正を加えなければならない。その説は十分に成り立つのだが、十五世紀以前に署名や印章のある絵画はほとんど見られないし、時代に關わらず、仏画の大多数にも署名や印章は無い。宗教画や、貴人の後援者の肖像画に画家の名前を入れることは、悪趣味だと考えられたのである。そして、巨匠の最も有名な作品のいくつかも―特に屏風や襖に描かれる場合―印章や署名を欠いていることがある。その理由は、作品が大貴族や皇子の注文で制作されたので、彼らの明白な命令なしに、作品上で画家の名前をひけらかすのは不謹慎だと考えられたからだろう。画家が署名や印章を付さないままで遺した絵画は、ときどきその画家の死後に、作品が真作であることを証明する方法を持つ子孫によって、印章が押されることもある。署名もまた、ときどき画家の作品に保証を与え、る弟子や子孫、専門家の証明印を伴って書かれていることがある。署名があるかと無かろうと、古画を保障するより一般的な方法は、「折紙」あるいは保証書によるものである。それは、公に認められた権威者がその絵について述べ、またその絵が本物であることを明言した書付である。しかしながら、それらの文書を受け入れる際には、以下の明白な理由により注意が必要である。保証書は絵と同様に簡単に偽造できるし、本物の保証書であつても、素晴らしい絵をそうした絵は保証書など必要としないし、いかなる場合でも現代の鑑

定家から常に別の保証書が得られる)から切り離されて、書かれている記述内容―ほぼ必然的にとても短くなる―と、たまたま合致するような贋作に付されたりする。同様に署名と印章そのものについても、ヨーロッパ人の中では例外的な、巨匠たちの手書きの文字に關する経験と知識、判断力をもち合わせた愛好家でなければ、決して信頼すべきではない。いったん印章を手に入れれば、誰でもその印章を押して印影をつくることができる。そして、絵が完成された後に加えられた印影を見抜く方法はあるが、全ての事例に当てはまるわけではない。ふつうのヨーロッパ人の眼は、おそらく絵のどんな他の部分よりも、署名の偽造を見抜く能力が劣っているだろう。作品自体が最上の保障である。その点で、贋作者の策略は全く厄介である。有能な権威者によって無銘の絵画に加えられた署名や印章はさておき、無銘のまま遺された真作は、在庫品をもっと推奨したくてたまらない画商や、あるいは記録のつもりで、しかるべき場所に画家の名前を書くだけの愛好家が印章や署名を追加することによって、しばしば損なわれてしまった。明らかに近年付け加えられた署名や印章は、多くの名作が耐えてきた厄災であるうえ、二三の署名以外には何も知らない半可通にその絵の価値を疑う機会を与えるので、特に迷惑なものである。他方、もちろん偉大な画家の偽の署名が、凡庸な画家の無名の作品に付けられることがある。あるいは、もともとあつた署名が、絵の脇の部分を細く切り取りとられるか、偽装したり、痕跡を完全に消すために、巧妙に細部―たとえば葉の繁った枝など―を描き加えることによって除去された作品の上に、巨匠の偽の署名が付けられる。後者の偽装には、特に注意を払わなければならない。

総じて、署名と印章は、形式そのもので作品を判断できる経験を重ねた鑑定家にとって、補足的な価値しかないということが分かるだろう。初心者にとって、それらは失敗のもとになりがちである。

巨匠の筆致についての熟達した経験と深い造詣以外に、愛好家が贋作に対抗して取るべき手段はない。なにしろ贋作と、有名な画家の作品である事例との比率は一〇対一なのである。(3)

ところで、特に黎明期の巨匠たちの作品では、印はあるが署名の無い絵に出合うのがふつうである。しかし、誤った場合を除いて、印章か「書き判」なしに署名した画家はいないという説を、私はどこかで目にしたことがある。これは正しくない。印章なしの署名は確かにまれではあるが、そうした事例に出くわしたことがある。特に雪舟は、比較的小品の多くに、印章を付さないで署名を遺している。

日本の画家の作品には、その画家のものではない他者の印章や、実際に他者の署名もみられる。詩や献辞が、しばしば画家の作品の余白に書かれ、その筆者による署名と印章が付される。また古く価値のある絵画には、ときどき前の所有者の印章が見いだされることがある。しかし所有者が自身の印章を絵の「面」に押すのは、日本よりも中国の慣習である。時おり、絵画には、その絵を鑑定した有名な批評家の署名や印のある保証書が付いているだろう。ある時には、著名人による名譽の印章が押されているかもしれない。

特に後期の漢画派では、ときどき画家の署名から離れ、それ自体で成り立っている印章がみられる。これは「関防」であるが、ヨーロッパの研究者の間で大きな誤解が生じている印章である。アンダーソン博士は、画家が絵を描き始めた起点を示すために使われたと述べているが、これは全くの間違いである。おそらくこの間違いは、英語の能力が不完全な日本人による誤解を招くような説明に端を発するのだろう。関防は、たいがい座右の銘や古典的な詩文の一節を伝える印章であり、もともと著名な画家によって特別な目的のために使われた。たまたま存命の著名な画家の手になるといふ絵画を得た人が、作品が本物である保証を求めるために、その画家を探

し出そうとしたとする。そうした場合、画家が自分自身の作品であると認めれば、証明の手立てとして関防を押すだろう。絵の最初の買い手がすぐに関防の付加を求めるのは、この慣習の当然の帰結であるし、そこから絵が完成したら直ちに関防を押すようになるまでは、ごくわずかの間であった。したがって、付された印章の本来の意義は大きく損なわれて、ただの飾り以上のものではなくなり、保証を与えるという機能は単なる形式的なものになった。このような印章は、時には画家の著名な後援者への贈物であった。

#### 原註

(1) 最近の日英展覧会において、ヨーロッパの美術愛好家は、いかなる時代や国々でも得られなかった、昔の日本の巨匠たちの作品を研究する機会を持ったといえよう。これ以前には、日本においてさえ、そのようなコレクションが一堂に会することも、公に展示されることもなかった。日本に長期滞在しても、最近二、三度シェパード・ブッシュに足を運ぶことを厭わない研究者に公開された十分の一の機会も持てなかつただろう。この機会を十分に活かして観察し、集められたコレクションの大きさや展示空間が限られているために、余儀なく入れ替えられた多くの作品を利用しようと、注意を怠らなかつた研究者はほとんどいないのではないかと心配である。

(2) 初期の中国の文献では、絵画は「六書」の一つだと述べている。一物の形を通して表現する分類法の一項目である。

(3) これは、英国への訪問者である多くの優秀な日本の紳士諸君を、ある程度の困惑や困難から守る機会になるかもしれない。日本国籍があれば、どの日本人も日本の絵画の鑑定について心得がある批評家に違いないと考えるのが、ヨーロッパの蒐集家の習慣であった。ちょうど全ての英国人が、絶対に鑑定を誤らないゲインズボローの権威だと期待するのに等しい。鑑定の専門家は、他国における場合

と同様に、日本においても稀である。

謝辞

この翻訳は *Painters of Japan* の希少な初版本を底本としているが、その入手にあたっては小山騰氏にご助言をいただいた。また、実際の翻訳作業において、平瀬清氏の労を厭わないご協力とご教示をいただいている。心より御礼申し上げます。