

採蓮

Siren

お詫びと訂正

下記の箇所に誤りがありました。

お詫びして訂正いたします。

	誤		正
9頁 図5	(上野第3扇)	→	(上野第2扇)
	(上野第2扇)	→	(上野第3扇)

第三号

No.3

目次
Contents

採蓮のいわれ 4
The implication of "Siren" 5

菱川師宣「隅田川・上野風俗図屏風」について 田辺昌子 7
Regarding Hishikawa Moronobu's Genre Scenes of the Sumida River and Ueno Tanabe Masako 20

曾我蕭白「群仙図屏風」をめぐって―考察 伊藤紫織 21
A Consideration of the Soga Shohaku's *A Gathering of Daoist Immortals* Ito Shiori 42

鈴木治《春ノ魚》・山田光《銀泥 横に延びるパイプ》―収蔵作品の紹介 葦科英也 45
Introducing Suzuki Osamu's *Haru no Uo* and Yamada Hikaru's *Pipe Extending Horizontally: Silver-glazed* Warashina Hideya 53

The implication of “Siren”

The lotus has been the theme of painting, and there many master works which delineate it. Its flower is pure and innocent, and gives the feeling of loneliness and silence after it is withered. Chiba is where ancient lotus was discovered and its life was reinstated. Coincidentally, the Chiba City Museum of Art is located on a street made by reclaiming the lotus field called Lotus Pond (Hasu-ike) in ancient times. *Siren* has the same phonetic expression as Siren in Greek mythology who lured mariners to their destruction. The name of the bulletin was decided with the intention to weave the beautiaes of both present and ancient times as if harvesting the lotus and to discuss the arts which lure us like a Siren.

Chiba City Museum of Art

採蓮のいわれ

蓮は古来の画題でありそれを描いた名画は多い。その花は清浄無垢、また枯れては寂寥の情をもたらす。千葉は古代蓮の種が発掘され現代に命を復活した町であり、奇しくも千葉市美術館は古には蓮池(はずいけ)と呼ばれ蓮の漂う池を埋立てたといういわれの繁華街に位置する。音通する *Siren* は美声をして船乗りを誘惑し難敵させるギリシャ神話の海の精である。蓮を採るが如く古今の美を紡ぎ、妖精の如く人を魅惑する芸術に就いて論ずべく本誌の題を定めた。

千葉市美術館

菱川師宣「隅田川・上野風俗図屏風」について

田辺昌子

千葉市美術館所蔵「隅田川・上野風俗図屏風」(以下、千葉市本という)は、無款ながら、菱川師宣へ?—元禄七年(二六九四)の制作になると考えられる数少ない屏風絵作品の一つとして、極めて貴重な資料である。師宣には、その弟子たちの筆を交えた工房作の問題を優先的に考えるべき作品も多いが、報告されている中で師宣本人が中心的に制作したと考えることでほぼ一致をみている屏風絵作品は、(一)「歌舞伎・吉原風俗図屏風」(ホストン美術館蔵、天和・貞享期(一六八一—一八八)頃、「菱河」師宣)の後捺印あり、(二)「隅田川・上野風俗図屏風」(フリア美術館蔵、貞享・元禄期(二六八四—一七〇四)前半頃、署名「房國菱川師宣圖」印文不明朱印二顆、(三)「歌舞伎図屏風」(東京国立博物館蔵、元禄期(二六八八—一七〇四)前半、無款、の三点のみである。千葉市本の描写は、貞享・元禄期頃の肉筆作品よりはやや硬質な描線で、しばしば二重輪が目立ち、頬を高くして顎を細目に描くその顔貌表現等は(図1と、延宝・天和期(一六七三—一八四)頃の制作と考えられている師宣の版画・肉筆作品に見る人物像に一致する。現存する数少な

い師宣の屏風絵の中でも、また菱川派の肉筆画全体の中でも、早期に制作された作品として存在意義も高く評価されるのである。本屏風には大幅な改装を経た跡が確認でき、当初の姿が著しく損なわれ、そのため大画面ならではの迫力が相当に減じられているであろうことは惜しまれるが、それでもなお作品に示された時代観、風俗表現等は興味深く、また人物描写も十分に時代を感じさせて魅力的である。

作品内容・画風については、すでに内田欽三氏による論考があり、菱川師宣盛期の作品である可能性も指摘されている(註1)。本論では、まず内田論文に紹介された本作品の改装状況について補足をさせていただし、屏風の現状をより明らかにした上で、フリア美術館所蔵の「隅田川・上野風俗図屏風」(以下、フリア本といふ)と比較しながら、作品内容の復元を案じてみたい。次に千葉市本に梅若塚が描かれていることに注目し、当時の江戸の名所意識に照らしながらその制作時期の裏付けともし、また師宣の浮世絵師らしい新たな創意も確認して、この作品の意義を論じてみたいと思う。



図1



図2

本作品は、紙本着色の六曲一双屏風に仕立てられているが、寸法はいわゆる本間屏風よりかなり小さく、また平均的な中(小)屏風としても一般的な大きさとはいえないもので、各隻高一〇六・八×横二四一・二センチメートルである。

まず画面内容を簡単に確認しておくことにしたい。

仮に右隻とする屏風画面(図3)には、第一・二扇下方に大きく屋形船が描かれており、「河一丸」の看板が掲げられていることから、のちの師宣の作品にもしばしば登場した隅田川に実在の豪華な屋形船「河(川)一丸」であることがわかる。この上方には第三扇へとまたがって、川に張り出した座敷を浮かべた大きな料理茶屋が描かれている。その建物の傍には、松の大樹と共に紅葉が交えられて描かれており、この画面の季節は秋であることが示されている。

第四扇以降には、不忍池の景が描かれるが、第三・四扇の間の画面のつながりは不自然で、明らかに画面の断絶がある。上野は、寛永二年(一六二五)の東叡山寛永寺建立時に、不忍池を琵琶湖にみたてて小島を造り、弁財天をまつてから人気となった場所である。遠方の小景として描かれるのは、鄙びた風情から谷中感心寺の塔と思われる。隅田川の景に紅葉が描き込まれていたのとは対照的に、弁天堂の周

りには桜が咲いており季節を春と知る。

上野と隅田川、春と秋が屏風の中心で断絶を起しながら不自然に並列することは、左隻(図4)においても同様である。第一扇下方には寛永寺黒門が描かれて、桜を愛でて遊歩する人々などが第三扇までは続くが、第四扇から第六扇では再び屋形船の浮かぶ隅田川の景観となり、そのあたりには紅葉が描かれている。

この不自然な画面構成は、もちろん当初からのものではなく、現在の様な形態に仕立て直された時に、大幅な改装が行われたことに起因するものである。すなわち、もともとは、右隻の第一・三扇と左隻の第四・六扇は同一画面で秋の隅田川を表し、同様に左隻の第一・三扇と右隻の第四・六扇とが一画面上にあり、春の上野の景観を表していたものが、いつの時点かに大幅な入れ替えが行われたのである。またそれに伴い、画面のつながりを何とか納得のいくものにするために、各隻第三扇と第四扇の間には、後補および補筆が多く認められ、また全体に蒔かれた金沙子なども後から加えて辻褄を合わせているのである。従って、例えば左隻第三扇にかかっている松や紅葉の部分もまったくの補筆である。図5は、この屏風の改装状況を図示したものであるが、斜線部分は、本紙自体欠損があったものを、紙を継ぎ足して画面を補ったと思われる部分である。



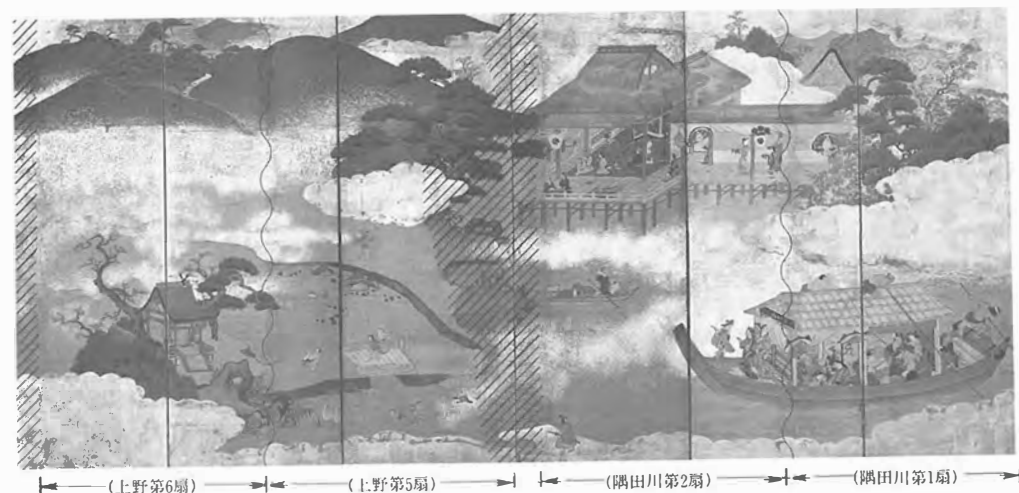
図3



図4



図5



内田氏の論文に指摘のない改装状況として注目されるのは、各隻第二扇と第五扇に上から下まで縦に細い帯状の直した痕跡が認められることである。図5にはそれを波線で示したが、筆者は、この線こそ制作当初に屏風装された時の折れ線跡ではないかと考えている。この線から屏風の中心或いは端あたりまでをおおよそとの一扇分とするならば、現状より一扇の幅はゆったりとし、本間屏風などに一般的な一扇の幅の寸法に近いイメージとなる。従って本作品は当初、より大型の六曲一双屏風として制作された可能性も強く予想され、そうだとすれば、各隻二扇分が失われていることになる。画面本紙の紙つぎは、それぞれ横にほぼ一直線になっており、また画面の上下部分は、絵の収まり具合から、大きく切り詰まった感じがしないことから、屏風の高さまでを本間屏風(約一五〇センチメートル)と同じに考えることは難しいかもしれないが、横方向には、現状より随分広い画面が展開されていたと考えられるのである。

上野図の方でいえば、画面右方に寛永寺の黒門、左端に不忍池という配置は、フリーア本(図6)でも同様であり、この配置を動かぬものとするれば、本屏風の場合、もとの状態の六曲屏風から中央部分が失われていることは確実で、残った四扇を無理に現在のよくな六扇に作り替えたと考えの方が妥当のように思われる。

われる。隅田川図の方も、右方に大型の屋形船と料理茶屋を描いていることでフリーア本と共通しており、また画面左上隅に遠景を置くことも一般的で破綻なく、中央二扇を失っている可能性が強い。図5では、現状の画面が、当初の屏風で第何扇に位置しているかと推測されるかを()内に記した。この中で寛永寺黒門の描かれた扇を(上野第2扇)としたのは、一般的に六曲屏風では第一・六扇の幅が他扇より短いのが通常であることを考慮に入れたもので、絵の様子からいってもこの部分を短い幅の扇として想定できないことから、これを当初の第二扇、次を第三扇とし、第一扇、第四扇が失われたと考えたものである。このように、当初の各隻中心部分を含めた二扇分が抜けて複雑な改装を経た千葉市本は、たとえ現状態のものも左右三扇ずつ入れ替えたとしても、画面は滑らかに続いていくれないのである。

【二】千葉市本の復元案

前章に述べたような改装状況を前提とした時、千葉市本は失われた部分を含めて本来どのような画面構成をしていたと考えられるであろうか。ここでは千葉市本の本来の姿を、フリーア本を契機として想定してみたいと思う。フリーア本の大きさは一六五・五×三九七・八センチメートルと、かなり大型の六曲一双



(右隻)



(左隻)

図6 (日本屏風絵集成 第14巻 風俗画―遊楽 誰が袖より複製転載)

屏風であり、保存状態も極めて良い。落款の位置により、浅草寺を大きく描いて主題の中心とした隅田川の秋景が右隻、寛永寺・不忍池を主たる舞台とした上野の春景を左隻としており、(上野―春)、(隅田川―秋)という主題構成は、基本的に千葉市本の構成と一致する。明らかに千葉市本よりも制作年代の下がるフリーア本の画風は、洗練されて明るく、穏やかな色調を持っており、ふつくと丸みのある人物の顔貌表現などからも、貞享・元禄初期の作品と推定されている。

さて、千葉市本と共通する景観やモチーフをあらためてフリーア本の中に確認していつてみると、まずフリーア本右隻の隅田川図では、第一―三扇に描かれた内容がごく親しい関係にあることに気付く。画面に広く配された隅田川の流れには、左方向へ進むようとする大型の屋形船が描かれており、後方に川面に張り出した座敷のある料理茶屋(註3)があるという構成は、千葉市本とよく共通する。船の部屋別では男女に分かれた人物構成(註3)やまた料理茶屋に見える男色らしい男同士の酒宴など、イメージされている人物像も似ている。

両者の比較は、千葉市本の中で、周りの描写に何の脈絡もなくぼつんと不自然にしゃがんで何かを指さす男(図7)の存在を説明してくれることも面白い。同様の男の図柄(図8)は、フリーア本の右隻第二扇下部

にも存在しており、ここでこの男は、隅田川の船遊びの様子などを指さしながら、身分ある女性の乗った駕籠を先導する女性に何事かを話しかけているのである。前章に述べたように想定される千葉市本当初の状態の屏風においても、この男は隅田川図の第二扇に位置するはずであり(図5)、現状では孤立した存在のこの男もまた、かつてはこのように主人たちを迎えていたのであろう。さらに失われた部分には隅田川西岸のにぎやかな人物の往来が描かれて、現存の左隻(図4)としたうち第四―六扇の人物群に連なっていたであろうことが予想される(註4)。

フリーア本には、第二―六扇に渡って駒形堂および浅草寺の大伽藍が描かれているが、これが千葉市本にも描かれていたという証拠は画面上認められない。たとえ欠損部分に描かれていたとしても、フリーア本のような大きな扱いで描かれていたということは、ありそうもない。画面左上より対角線を引いて、その線をはさんで隅田川と浅草寺を分けて収めたような合理的に計算された構図のフリーア本に対して、現存画面全部に水流が広く描かれている千葉市本では、川の流れを横に広く長く構成していたものと推察され、もともと浅草寺を描いていなかった可能性も十分に考えられる。

フリーア本左隻の上野図は、画面右端に寛永寺の入口、いわゆる黒門を配し、左端に不忍池を配する構

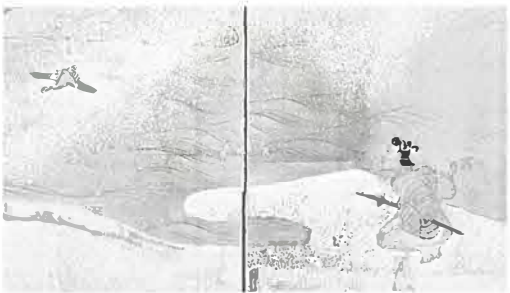


図7



図8

成において、千葉市本と共通する。内田氏は、伝統的に花見遊樂の図には必ず描かれるはずの、幔幕や屏風で囲み花見の宴を楽しむ人々の姿が、千葉市本には描かれていないことに疑問を提示され、不忍池の大きな扱いにその意図を讀まれているが(註5)、これもやはり、失われた第四扇と第五扇の欠損部分にこの花見の宴席の光景が描かれていたと考える方が自然であろう。フリア本と違い千葉市本では、不忍池の後方にすぐに遠景がきつてしまうことや、浅草寺の扱いが小さい(或いは描かれていなかった)ことから、フリア本のような寛永寺伽藍の偉容を伝える構成が主眼となっていたとは思えず、千葉市本現狀の左隻(図4)の第三扇に見るような画面中央方向へ歩む人々の様子からも、花見行樂の様子が大きく扱われていたのではないかと推察されるのである。

フリア本と千葉市本は、主題構成、また画面構成に近似した点を持ちながらも、意図するところには若干のずれがあるように感じられる。すなわちフリア本では浅草寺と寛永寺の伽藍を堂々とした構築性のもとに丁寧に扱い、より謹直で現実的な光景として対比させようとするのに対し、千葉市本では隅田川の舟遊びと上野の花見に主題を絞り込み、より享樂的な内容に主眼を置いているように思われるからである。想像の域を出ないが、描き込みも申し分なく、大型で仕立てても豪華な屏風であるフリア本であ

れば、制作依頼者に相当な地位のある人物が想定され、それが特製本としての性格を明らかにし、謹直な画風・内容に表現されたのではないだろうか。近年紹介された英一蝶の落款を有する「寛永寺・浅草寺参詣図屏風」(個人蔵、千葉市美術館寄託)(図9)といった作品のように、(寛永寺・春と浅草寺・秋)を直接的に対比させる作品群が一系統を成していたとしても、元禄期以降の菱川派、ひいては浮世絵派が直接受け継いだのは、むしろ千葉市本のような享樂性の高い内容であるだろう。そういった性格を持つ早期の作品として千葉市本の存在意義が評価されると思うが、このことは、次章に述べる千葉市本のもう一つの特徴について指摘した上で、結論に加えたいと思う。

〔三〕千葉市本における名所観―梅若塚をめぐる

千葉市本の隅田川図の画面左上には、比較的大きな扱いで、梅若塚と思われる柳を植えた塚(図10)が描かれているのだが、この塚はフリア本には扱われていない。ついでに言えば、その上に月が描かれているのもフリア本にはなく、この一画だけ、どこか詩的な叙情性さえ感じさせているのである。ここで優先されて描かれた梅若塚とは、一体何を象徴しているのだろうか。

梅若塚とは、謡曲「隅田川」に代表されてよく知られる物語の中の塚で、塚を守っていたのが向島の木母寺であった。人買いにさらわれた梅若丸は、京よりはるばる東へ連れて来られるが、隅田川にたどり着いて病に倒れ、遂に亡くなってしまった。その亡骸は隅田川の岸辺に埋葬され、柳を植えて墓標とした塚、すなわち梅若塚が築かれるのである。翌年の命日三月十五日に里人が塚の前で念仏を唱えていると、そこに都から我が子を探して物狂いとなった母がやって来て、梅若丸の霊に出会うという筋立てである。塚のある木母寺は、この母が塚のそばに菩提を弔う堂を建てたことが創建のいきさつとされる寺で、初め梅若寺とっていたが、慶長十二年(一六〇七)に関白近衛信尹が下向した時に、あまりに直裁にすぎ

る名を改め、「梅」の文字から木母寺としたとも伝えられている。

文学・演劇史上隅田川物というジャンルを形成するほど普及したこの話は、歌舞伎にも取り上げられ、千葉市美術館に所蔵されるやはり師宣の「角田川図」(図11)では、いまだ露天であった頃の芝居小屋におけるこの物語の上演の様子が描かれていて興味深い。舞台上には、笹を持つ姿でもわかるように、物狂いとなった母親役、この母が乗ってきた隅田川の渡し船、そして右端には柳樹をいただいた梅若塚の造り物が置かれている。落款に従えば延宝七年(一六七九)の

作で、浅野秀剛氏の指摘によれば、現在知られる歌舞伎の隅田川物上演記録の最も古い元禄元年(一六八八)を九年遡る作品ということになる(註6)。

史学者たちの江戸名所に関するいくつかの考察の中で、本作品にとつて重要と思われるのは、梅若塚が中世以来上方でもよく知られた名所であり、名所旧跡の乏しかった新興都市江戸にとつては、京都に對して誇れる唯一の場所であったということである(註7)。そもそも名所というのは古典和歌と共に語られて格式を持つべき場所でもある。在原業平を主人公とみる『伊勢物語』第九段での和歌「名にし負はばいざこととはむ都鳥 わが思ふ人はありやなしやと」などの古歌によって、また中世以降は謡曲に代表される梅若丸の物語によって、都の人々は、ほとんど唯一の江戸の名所として、隅田川周辺に雅やかな思いを寄せることができた。山口剛氏の指摘のように(註8)、梅若塚は、都を遠く離れて亡くなった京童であるというだけで、特別な思い入れをもって京の人々の哀れを誘ったはずなのである。江戸時代初期において、京の人々が江戸へ来て訪ねたいのは、何と云っても隅田川なのであった。そして江戸の人々にとつても隅田川・梅若塚は、半ば作爲的に演出してでも大切にしたい、最も優先的に挙げて京の人々の関心を集めたい江戸名所だったのである。つまり後に江戸各地に認められてくる新名所が、遊樂の拠点とし



図9



図10



図11

ての存在感を明らかにし、江戸の地に生きる人々の実感として納得される以前の名所観が、梅若塚に象徴され、千葉市本の中に余韻として残っているのではないだろうか。

師宣以前に梅若塚を描いた屏風絵作品に、細見美術館所蔵の「江戸名所遊楽図屏風」(以下、細見本)というがある。岡野智子氏は、近世初期の稀少な江戸図屏風の作例として知られる国立歴史民族博物館所蔵本や出光美術館所蔵本には描かれない梅若塚および木母寺が、細見本の中で場面のひとつとして選ばれたことには意味があり、そこに込められた画家や注文主の意図が細見本を読み解く最大の鍵となるとして注目され、論じておられる(註9)。

この細見本は六曲一隻屏風(もとは一双と思われる)で、景観や風俗は、十七世紀前半、明暦三年(一六五七)の大火以前の江戸を示している。画面は浅草寺の伽藍が中心で、隅田川を上方に配し、左上方に梅若塚および木母寺を描き込んでいる。また下方には大火以前の元吉原、人形浄瑠璃の小屋、歌舞伎小屋が描かれている。岡野氏は、細見本が江戸で制作された可能性の高い作品であることを示されつつ、梅若寺・隅田川・浅草寺という京都の人々にも親しい旧来の名所を取り上げ、さらに元吉原や芝居小屋を描いて四条河原や六条三筋町といった京都の歓楽街を想起させることが、歴史ある都と肩を並べたいとい

それから十五年を経た後のことで、延宝五年(一六七七)に『江戸雀』が出版され、六二のうち三三項目に付された挿絵は、菱川師宣の筆になるものであった。

『江戸名所記』も『江戸雀』も共に「角(隅)田川」という一項目を設けており、古歌を引きながら隅田川および梅若塚について語っている。双方ともこの項目に対して挿絵がある(図13、14)のだが、注目されるのは、「隅田川」という項目名に対して川の流れそのものではなく、共に梅若塚および木母寺を挿図として選んでいることである。すなわち「隅田川」という名所からまず想起されていたのは、伝統的な名所観を呼び起こす梅若丸の物語であり、その物語の舞台である梅若塚を描くことこそ重要だったのである。それはまず京都の出版物において行われ、その影響も受けたいらしい江戸の出版物においても踏襲されたのである。『江戸雀』ではかろうじて水辺が描かれているものの、『江戸名所記』の中では川の流れさえ確認されないのである。

この二つの挿図を比べてみると、梅若塚の様子はかなり異なっている。『江戸名所記』では、塚の上に梅若を山王権現の化現だとしてまつたという社、その脇に柳樹があり、これを板塀が囲んでいて、塚を上がる階段の途中に鳥居がある。一方『江戸雀』では、水辺に樹木が描かれ、その中に梅若塚がある。盛り土に柳だけで、それを囲む塀も社も描かれていない

う江戸の人々の切実な気持ちの反映であり、フリーア本を取り上げて、「十七世紀末師宣が旧来の名所、浅草と、新しい名所の上野を対にして描いていることは、細見本制作の背景となったこの歴史的意義に連なるものである」と指摘されていることは、本論にとっても大変示唆的である。なぜならば千葉市本は、フリーア本より前に描かれた師宣作品として、先行する細見本のような江戸名所風俗図の存在を暗示しつつ、同時に江戸における自意識の成立を表現しようとしているからである。千葉市本において、細見本と同じ画面左上に梅若塚が配置されているのは、そのように配置された細見本のような作品が多く存在したという土壌の上での表現ではなかったか(註10)。江戸時代前期の江戸図屏風の現存作品は極端に少なく考証を難しくしているが、かつて江戸の地で江戸図屏風の制作が盛んであったとしたら、そこには梅若塚が描かれる伝統ができていたのではないだろうか。

千葉市本の梅若塚をめぐることは、同時期の版本などと比較することも興味深い。十七世紀後半、江戸の案内記の本格的な出版がはじまるが、そのうち早期に出版され、後出本の見本ともなったのが、寛文二年(一六六二)に京都で出版された『江戸名所記』で、浅井了意が著し、八十の項目すべてに挿絵を持つ力作であった。江戸の地で案内記の出版があったのは、

のである。それでは当時梅若塚はどちらの姿により近い様子だったと考えられるであろうか。

延宝七年(一六七九)の年紀のある「梅若権現御縁起」(三巻)は、木母寺に伝えられる縁起絵巻である(註11)。話の流れに沿うとおり、梅若の母が渡し船でやって来ると里人が塚の前で念仏を唱えているという場面(図15)および母が念仏に加わり梅若の霊と会うという場面では、柳樹が植えられた塚だけで社は描かれないが、下巻の最終場面で梅若が山王権現として信仰されるようになった時には、板塀で囲まれた社が建っており、これは『江戸名所記』の描写とも通じている。また時代は下るが、宝暦三年(一七五三)の西村重長(絵本江戸みやげ)、天保九年(一八三八)の長谷川雪旦(絵本京都歳時記)の三月十五日 木母寺大念仏などの図を見ても、このような社の様子で描かれており、実際の様子はこちらの方に近かったと思われるのである。そもそもは柳の植えられた簡素な塚であったものを、その風情もまた愛されたであろうものを、大切な名所として放っておけなくなったためか、梅若を神格化し、社を建てて演出した立派な様子が、これらに描かれた山王権現社としての梅若塚なのである。また梅若塚の社が整備された背景には、大火後の明暦三年五月に木母寺の境内であった場所に御成御殿(隅田川御殿)が造営され、寛文一〇年(一六七〇)には寺領五石が二五石に増加される



図12 部分 細見本 隅田川 梅若塚、木母寺



図13 『江戸名所記』



図14 『江戸雀』

など、木母寺と幕府の深い結びつきが強まったという点も影響しているはずである(註12)。

すなわち師宣は、先行する『江戸名所記』に影響を受けながらも(註13)『江戸雀』の「角田川」の挿図で、また千葉市本の屏風絵の中で、梅若塚の現実を描こうとはしなかったのであり、ここでより意識されたのは、旧来の名所としての雅なイメージであった。現実ではなく隅田川の風流を描くことで、伝統的な名所図としての趣をここに与えて見せたのである。のちのフリア本に梅若塚が採用されなかったことから考えても、千葉市本制作時のこの名所意識は注目されるのであり、このあたりに意識の変革期があったことも察知される。

伝統的な様子で梅若塚を描く諸作品のうち、師宣が挿絵を描く『江戸雀』が延宝五年、千葉市美術館所蔵の師宣画で隅田川物の芝居上演記録の上限よりも早い年紀を持つ「角田川図」が延宝七年、木母寺所蔵の「梅若権現御縁起」の年紀が同じく延宝七年、そして本論で取り上げた千葉市本の屏風もほぼ同じ頃の画風を示すというのは偶然ではないだろう。また延宝七年に出版された「御江戸大絵図・絵入」(表紙屋市良兵衛板)の中では、地図上に限られた数ヶ所のみが絵として表されているのだが、梅若塚および木母寺がことさらに描き出されているのも面白い(註14)。

水江漣子氏は、実用性の強い名所記への移行期・完

った。千葉市本の特異さは、前章で述べたような旧来の名所意識の余韻を持ちながら、新しい江戸名所風俗画を生み出そうという、師宣の新様への創意が打ち出されている点にある。

隅田川の豪華な屋形船は承応期(一六五二―一六五五)頃にはすでに盛んであったようで、明暦三年(一六五七)の大火以後寛文期(一六六一―一七二)初め頃までは陰を潜めたが、その後は繁栄を極め、屋形船もかなり大型になり数も増しており、天和二年(一六八二)には、屋形船の大きさを制限するほどであった(註15)。

再び寛文二年の『江戸名所記』と延宝五年の『江戸雀』を比べてみると、前者の方で船遊びの図は「三俣」の項にあるが、屋形船でも屋根舟でもない。しかし後者では、「両こくばし」と題した項目に花火を手にする男を先頭に乘せた屋形船を描いている(図16)。年代の確認される版本で見ると、名所記物ではないが、やはり延宝期の師宣の「吉原恋の道引」(延宝六年)や『月次のあそび』(延宝八年)にも船遊びの図を見出すことができ、この時期師宣が積極的に船遊びの図を主題としはじめたらしいことがわかる。師宣没後翌年の元禄八年(二六九五)に出版された「和国百女」は、美人絵本であるが、場所を特定できる数少ない図のうちの一図(図17)は、「川一丸」と掲げた屋形船から、隅田川の船遊びとわかる。ここで隅田川について語られる上部の詞の最後の方に「…木母寺にまふて柳を

成期を、延宝期の次の時代、天和・貞享期から元禄期あたりに見ておられる(註15)。「江戸雀」は実用的な性質を持つているものの物語性を残すが、より項目も細分化された情報書として完成された江戸案内記は、実用性が強くなった分語り口は随分冷淡になる。貞享四年(一六八七)の「江戸鹿子」で、隅田川は「浅草川」の項に収まり、「角田川」とも「又三屋戸(みや、こ川)とも 川上をハ、刀根川とも云之 江渡の大河の川底ハ水はなはたはやし」と「説明」されるにすぎない。しかしこのような実用に徹した情報書は、実際に人々が町に出て、江戸の遊樂地に自信を持って、これを楽しむ気風が出てきたからこそ需要があり、成立するのであろう。江戸の自立意識がもはやゆるぎないものになり、旧来の名所観を盛り込む必然性のなくなった時、具体的には天和・貞享期以降、隅田川を旧来の名所として説明し、「隅田川図」に梅若塚を描かなければならない切実さは失われたのである。

「四」江戸の遊樂と名所

江戸の人々が、現実の江戸に対する愛着の意識を自立させていく中で、師宣は隅田川を船遊びの名所として取り上げるようになる。それに対応されたのが、新都市江戸の象徴的場所の一つである上野寛永寺であり、そこで繰り広げられた花見の楽しみであ

うへたるつかのほとりにて心ある女たんぎくに一首このつかに 名をのこすかや むめ若花」と、梅若塚について記述はあるが、塚はあえて描かれず、隅田川は船遊び図によって代表されているのである。

先述のように千葉市本に浅草寺が描かれていたかどうかはわからないが、ここで隅田川の船遊びが、当世的な遊樂の光景として最大の関心事となっていることは確かであろう。名所絵というよりは遊樂図、すなわち旧来の名所浅草寺に対する新名所寛永寺というよりも、隅田川の船遊びに対する上野の花見の遊樂というものが、千葉市本の対意識としては強く感じられ、そこには師宣の浮世絵師らしい生き生きとした当世感覚と創意が読みとれるのである。

先にフリア本で浅草寺と寛永寺が明瞭に対比されたのとは制作意図が少し異なっているのではないかと想像したのは、千葉市本により強く表れているその船遊びと花見の享樂的な対比が、師宣以降の浮世絵師の作品に主流となり、中心的に受け継がれたものだったからである。菱川派はもちろん師宣の次世代で、例えば宮川長春が「樓下遊興・墨堤舟遊図屏風」において、場所は明らかにされないものの右隻に花見図と左隻に隅田川の舟遊びを大きく扱う屏風を描いていたり、また宮川長龜が「隅田川・上野行楽図屏風」(重要美術品、大倉集古館蔵)において、やはり浅草寺を描かず、両国橋や駒形堂を入れて画面いっぱい



図15



図16



図17

いに川の流れを配して船遊びを描いた隅田川図に、画面隅に黒門と不忍池を描くものの寛永寺らしい伽藍までは描かず、花見遊楽の様子を広く描く上野図が取り合わされているといった後世の作品(註)構成に、千葉市本の方が直接つながっていくと考えられるからである。

結語

以上に見てきたように千葉市本は、旧来の名所梅若塚を画面に残すという、およそ延宝期頃までには意識されていたらしい伝統的な江戸名所観を背負いながら、同時にこの時期に発達し自立していった江戸の現実の楽しみに強く突き動かされた創意を盛り込んでいる。それは隅田川と上野という二大行楽地の対比であり、そこでの人々の楽しみを臆することなく描いて、新しい名所観による風俗画を目指した師宣の生き生きとした活動を、ここに看取することができるのである。そしてその師宣の創意こそが江戸に生きる人々に歓迎を受けたはずであり、その後継に輩出した浮世絵師たちがこれを受け継ぎ、長く浮世絵を発展させた重要な契機ともなった。延宝・天和期以前に遡る師宣の肉筆作品が少ない中で、師宣を浮世絵の祖と位置づけるにふさわしい盛期の制作態度を知る重要な作品である。

吉川弘文館、一九八五年)。

(8) 山口氏前掲論文。

(9) 岡野智子「江戸名所の誕生―細見美術館本『江戸名所遊楽図屏風』を中心に―」(『美術史』第一四六号、一九九九年)。

(10) 岡野氏前掲論文によれば、江戸図屏風として挙げられる七点のうち、木母寺を描くのは、細見本および細見別本と呼ばれる四曲一隻の状態になっている屏風のみである。岡野氏は細見別本の景観年代を十七世紀の後半とされ、画風の簡略さから仕込み絵を思わせるとして量産されていた可能性を指摘する。

(11) 「梅若権現御縁起三巻については、『絵と写真で見える梅若塚・木母寺の物語(木母寺発行、一九九一年)』に全巻の写真紹介がある。同書によれば、これを寄進したのは上州高崎の城主安藤対馬守重治で、下巻の奥付に「干時延寶七曆己未弥生中旬」と記される。

(12) ①の文献。また御成御殿については、岡野氏より示唆いただいた。

(13) 木母寺および梅若塚についてのa「江戸名所記」とb「江戸雀」の記述を比較しておきたい。両者の文の類似はその影響関係を示すものであろう。同時に「江戸名所記」の中では、木母寺という寺名は出てこないといった違いも興味深い。

a. 此川の岸かく梅若丸の墓あり、しるしの木は柳なり、三月十五日は縁日也。不断念佛の道場として諸人この寺にまうで、むかしの事を聞つたへ、みなあはれをもよほし歌をよみ、詩をつくり侍べり、一興ある景地たり、御茶屋あり、將軍家をり(『御遊覧おはしますと也』)。

このころ上智の如来を造立して、寺の本堂にをかれ、箔の勧進あり、さだめてすみやかに成就すべし、五智の如来堂を建立せられ侍べらば、又一しほにたうとかるべしや、梅若の墓所を見、

梅若ときくから口はすみた川、つくひくほとによき子成けんすみた川あはれ昔の跡とへは、名に流れつ、いまも聞ゆる。b. 爰の梅柳山木母寺は、梅若丸の墓所なり、しるしの柳今にうへたり、としこに三月十五日はまん日としてまふけぬ、梅花の御影又母の御影あり、物ぐるひの姿なり、不断念佛の道場と

註

(1) 内田欽三「初期浮世絵に見る遊楽図の研究―上野不忍池遊楽図屏風をめぐって―」(『人文科学年報』第27号、専修大学人文科学研究所、一九九七年)。内田氏は、「上質な人物衣装の表現や、類型的な群像表現への依存が希薄である点、そして、樹木の描写の高い質などの複数の観点から、千葉市美本が菱川派の屏風としても極めて高い質を示すものであることが了解されるだろう。そして、菱川師宣の晩期の作品として注目される『歌舞伎風俗図屏風』(東京国立博物館蔵)と並んで、本作品は菱川派研究の重要な事例と見なされるし、前述した菱川派作品内での例外的な特徴を備えている点から、菱川師宣のいまだ衰えぬ盛期のオリジナル表現の可能性を指摘しておきたい」と述べておられる。

(2) 向島など、隅田川東岸の豪華な料理茶屋、料亭が記録に出てくるのは、十八世紀半ばのことで、この座敷が実在のものかどうか確認できなかった。内田氏は前掲論文の中で、「一種の夢想の遊楽風景」として描かれたのではないかと述べられている。

(3) 内田氏前掲論文では、菱川派の描く屋形船内の男女構成が千葉市本・フリーア本のように分かれて描かれる場合と、混合で描かれる場合とがあることを指摘され、いくつかの事例を挙げられている。

(4) 内田氏前掲論文では、この男が、千葉市本の現状の中で筆者が仮に左隻(図4)とした第四扇に位置する隅田川沿いを歩く一群を直接迎える者と解釈されたが、本論に述べたように、中央二扇分の欠損があると考えられることから、その欠損部分こそ彼の主人たちがいたものと想像される。

(5) 内田氏前掲論文。

(6) 浅野秀剛「同図解説(千葉市美術館所蔵作品選)」、千葉市美術館、一九九五年)。

(7) 本論にとつて大変示唆的であった江戸名所に関する論考を挙げておきたい。山口剛「江戸名所と能の隅田川」(山口剛著作集 第六)、中央公論社、一九七二年)。水江漣子「初期江戸の案内記」(『江戸町人の研究』、西山松之助編、吉川弘文館、一九七四年)、同氏「近世初期の江戸名所」(『江戸の民衆と社会』、

して、誠に殊勝の霊地なり、諸人爰に詣てむかしをおもひやり、あはれをもよほし歌をよみ詩をつくり、心のいたれるにまかせて書つ、河のながれすさきの體、御 當家御遊興の地なれば、描なきにのぶるもおろかなれば、なぞらへておもひやるべく、

梅若のはかなき花のあと、ひて、啼鶯やは、う法華きやうとよみたれば、ともなる人我もとよめる、

梅若のあととふならば驚も 法華経やめて申せ念佛とよみて、どつとわらひぬ

(14) ①の文献図1に掲載されている。題名は同書による。

(15) 水江氏前掲論文のうち「初期江戸の案内記」の中で、第四類として分類されるのが、実用性の高い案内記の一群で、貞享から元禄期を完成期とされている。延宝五年の「江戸雀」もその発達段階として第四類に分類されているが、実用的な側面を持ちながらいまだ物語性を維持している。

(16) 内田氏は、前掲論文の中で菱川派作品に描かれた隅田川の船遊びについて、当時の記録に基づく丹念な論考をされており、氏が挙げる船遊びを描いた菱川派の作品は、二二図にも及び、岡野氏の「歌舞伎と船遊び―二つの風俗事象と菱川派―」(『日本の美術 師宣と浮世絵』、小林忠編、至文堂、一九九六年)にも船遊びに関する論考がある。また菱川派の花見図については、内田氏が最近発表された「菱川派『花見図屏風』研究―菱川派最末期の様相―」(『浮世絵芸術』二三四号、国際浮世絵学会、二〇〇〇年)に詳しい。

(17) 長春・長亀の作品は、榎崎宗重監修『肉筆浮世絵 第三巻』(集英社、一九八二年)、12図、13図、18図に掲載。

追記
本稿脱稿後、小林忠氏により近年ボストン美術館で確認された師宣在世中の工房作と見られる「江戸風俗図屏風」(六曲一双)の存在をご教示いただいた。左隻に上野寛永寺の花見を描き、右隻ではこれもまた季節を春として第一―三扇に浅草寺、第四―六扇に吉原を大きく扱っている。隅田川は遠景に追いやられ、対岸の描き込みはほとんどない。吉原を浅草寺と並べて大きく取り上げた新たな主題構成が注目されるであろう。

*本稿を成すにあたり、細見美術館主任学芸員岡野智子氏、山口県立萩美術館・浦上記念館学芸員吉田洋子氏にご助言、ご協力を賜りました。また作品の掲載についてご高配下さいました関係諸機関の方々に深く感謝の意を表します。

Regarding Hishikawa Moronobu's *Genre Scenes of the Sumida River and Ueno*

Tanabe Masako

Among the paintings in the Chiba City Museum of Art is a pair of six panel screens (ink and color on paper, each screen 106.8×241.2cm) depicting activities in and around the Sumida River and in the district of Ueno. The screens are unsigned, but are highly valued as one of the few screen paintings believed to be by Hishikawa Moronobu (d.1694). The style of the figures is quite similar to that found in woodblock prints by the artist dated to around the Enpō or Tenna period (1673-84), placing the screens among the earliest of those attributed to Moronobu.

The screens bear evidence of a large-scale restoration. A closer examination reveals that the work was once larger, two panels having been lost from each screen. The four remaining panels were then reconfigured somewhat unnaturally into six panels, with each screen being composed of three panels portraying the Sumida River and three depicting activities in Ueno. The result is the unusual composition one sees today.

A pair of screens in Freer Gallery of Art by Moronobu entitled *Genre Scenes of the Sumida River and Ueno* have the same basic theme and composition, and thus can suggest what may be missing in the screens at the Chiba City Museum of Art. However, while the Freer screens have as their focal point the great temples of Sensō-ji in Asakusa and Kanei-ji, our screens probably never included a depiction of Sensō-ji. The main subject of the Chiba Museum screens is, rather, the comparison of the activities that can be enjoyed in the two areas – pleasure boating on the Sumida River and cherry blossom viewing at Ueno.

Of particular importance is the inclusion of the Umewaka-zuka in the upper part of the depiction of the Sumida River. Located in the vicinity of the river, Umewaka-zuka is featured in the Noh chant “Sumida River” and was one of the very few famous sites located in Edo that was known even in Kyoto and as far back as medieval times. It was, moreover, the sole place about which the newly established town of Edo, with its scarcity of famous ancient sites, could boast to Kyoto, a city with a wealth of historic spots. A depiction of Umewaka-zuka is found also in the screen entitled *Scenes of Amusements in Famous Places Of Edo* (Hosomi Museum), which is dated to the first half of the seventeenth century on the basis on the depiction of the scenery. Okano Tomoko points to the presence of this site in the painting as evidence that the work was produced in Edo. The deliberate inclusion of a place that would appeal to the people of Kyoto, represented here by the depiction of Umewaka-zuka, can be seen in our screens as well.

The Umewaka-zuka does not appear in the Freer screens, which, judging from the style of the painting, are thought to have been done in the Jōkyō or Genroku era. One can infer that by that time, Edo had established its own individual identity, and there was no longer such a strong need to present the Sumida River in terms of a famous ancient site. While an awareness of traditional famous places can be discerned in the Chiba Museum screens, more important by far in the depiction of the Sumida River are the scenes of pleasure boats. It can be said, perhaps, that the inventiveness of the approach seen here, which is quite appropriate for *ukiyo-e* and which brought into being a new type of famous place painting of Edo, was directly related to the particular age in which the screens were produced.

(Translated by Carol Morland)

曾我蕭白「群仙図屏風」をめぐる一考察

伊藤紫織

「群仙図屏風」(図1)は曾我蕭白の作品の中でも最も有名なものの一つである。原色を用いた画面そのものに加えて、再発見時の「あまりに奇怪な画面のため、売り立てに居合わせた古美術商のほとんどがニセモノと思った」というエピソード(註1)も、曾我蕭白の「奇想」を印象づけている。画集が出れば表紙となり、展覧会ではポスター・チラシに使われ、多くの人の蕭白イメージを形作っている。

しかし、その取り上げられる頻度に比べ、「群仙図屏風」そのものを掘り下げる試みはほとんどなされていない(註2)。群れ集う中国の仙人という主題の意味。墨の黒色に対比する原色の色彩や、人物の顔つき、波および岩の描法といった、奇妙な印象を受ける表現。その意味と表現をあわせて考えることによって、奇妙という印象に留まらない「群仙図屏風」の理解、ひいては「奇想」に終わらない曾我蕭白の画家としての位置づけに寄与することを目指して、論をすすめた。まず第一章では、主題として描かれる仙人について図像を検討する。次いで第二章では主題の持つ意味を考察する。第三章では一般に奇妙と評される

表現について「奇妙さ」を掘り下げることを試み、おわりに意味と表現を複眼的にとらえたい。









「一」 主題 何が描かれているか

水墨技法を駆使して描かれた山水景の中には、右隻左隻あわせて八人の仙人と思しき人物が描かれている。辻惟雄氏と佐藤康宏氏はこの像主を特定しようとして試み、かなりの成果をおさめた。しかし、像主を完全に確定するにはいたっていない。それは複数の仙人の図像を重ねあわせたような仙人も混じっているからであろう。仙人を特定する手がかりとなる持物、連れている動物といったも、それ自体はありふれたものである。ここでは、像主の特定を無理に行うことを避け、一部については特定を留保したまま論をすすめたい。

一方、仙人の八人という人数から、中国の吉祥画題である「八仙慶寿」「八仙渡海」などが思い出されることについては、すでに先学が図版解説等で触れているが、その内容について検討しよう。「八仙」自体、



図1 「群仙図屏風」(全図)

<p>鐘離権</p>  <p>『仙仏奇縁』より</p>	<p>全真教の五祖のひとり。号を正陽子といい、漢に仕えて左諫議大夫になったが、流されて累知事になった。漢が亡んで晋に仕えたが、戦いに敗れて終南山中に逃げ込み、東華帝君に道の奥義を授けられてから多くの靈験を現し、呂洞賓に道を伝えた。八仙としては、漢鐘離といわれている。</p>
<p>張果老</p>  <p>『仙仏奇縁』より</p>	<p>山西省の中条山にかくれ住み、つねに白いろばに乗って一日数万里を歩いた。ろばは嘗むと紙程の厚さになり、水を吹きかけるとろばになる。長生術に長じ、則天武后が招くと下山したが、麓で死んだ真似をして参内しなかつた。玄宗の御前でも法術をみせた。</p>
<p>韓湘子</p>  <p>狩野山雪「群仙図」(東京藝術大学大学美術館蔵)より</p>	<p>韓退之の外甥。韓退之が勉学をすすめてもきかず、草花を直ぐ咲かせることができるといふ。やらせると、牡丹を植えてすぐ花を咲かせたが、花びらに「雲横秦嶺家何在。雪擁藍関馬不前」とみえる。理由をきくと、いずれわかるといふ。韓退之がのちに潮州に流された際、藍関で大雷にあつて進めない。そこへ、韓湘子が現れたので、退之もやっと悟つたといふ。</p>
<p>李鉄拐</p>  <p>『仙仏奇縁』より</p>	<p>堂々たる体格で、西王母の教えで東華教主となり鐘離権を得道させたとか、山中の岩穴で修行中に太上老君(老子の神格化)と宛丘先生から道の奥義を授けられたなどと伝えられている。あるとき、老君と会うために魂だけが身体から出ていくが、七日経つて帰らなかつたら身体を焼くようにと弟子にいつけて出かけた。ところが弟子は、六日目に母が死んだので、鉄拐の身体を焼却した。帰ってきた鉄拐の魂は、入る身体がないので、やむなく傍らの餓えた片足の乞食の身体に入って再生した。それで片足となつてしまつた。なお、鉄拐の代りに李元中とする説もある。</p>
<p>曹国舅</p>  <p>狩野山雪「群仙図」(東京藝術大学大学美術館蔵)より</p>	<p>宋の曹太后の弟。その弟が人々を苦しめるので、しきりに諫めたがきかないので山中に隠れ、鐘呂の二人と問答し、優れた答えをしたので、神仙仲間に入れて貰つた。</p>
<p>呂洞賓</p>  <p>『仙仏奇縁』より</p>	<p>一般に呂祖といわれ、七九八年の誕生。科擧に落第し、廬山の累知事になり、ある日山中で鐘離権に会い、奥儀を授けられた。また、長安の酒屋で一道人におい、与えられた枕に頭をのせて寝て、立身出世したのち失脚した夢をみて、さめたらまだ粟の飯も炊けていなかったという「邯鄲の夢」の主人公ともいう。のち、修行を重ねて人々を救い、功德を積み、時折世間に現れて各地に詩を書き残した。八仙の中心的神仙で、全真教五祖のひとり。</p>
<p>藍采和</p>  <p>狩野山雪「群仙図」(東京藝術大学大学美術館蔵)より</p>	<p>破れた衣を着、片足ははだして、腰帯は黒い木、手には約一メートルの拍板を持って、歌いながら街を歩いてしたが、寒暑は全然感じない。歌をきいた人がくれた銭は、貧しい人と与えてしまう毎日だったが、あるとき笙の音とともに舞い下りた鶴に乗って上天した。かれは、女性だといふ説もある。</p>
<p>何仙姑</p>  <p>『仙仏奇縁』より</p>	<p>八仙中唯一の女仙。神人から雲母をたべると不死になると夢で教えられて実行すると、実際に身体が軽くなり、山や谷を翔んだ。そのうち辟穀をはじめ、則天武后が召すと、都へいく途中で姿を消してしまつた。</p>

各仙人の説明文は以下の文献より引用した。窪徳忠「八仙について」『仙仏奇縁』については成寅編「中国神仙畫像集」(上海古籍出版社)より複写(「しにか」1995年1月号)

一部仙人の異同があり、標識となる事物も異同があるが、中国明時代には大体確定している(註3)。鐘離権(しよりこん)・張果老・韓湘子(かんしやうし)・李鉄拐・曹国舅(そうこくきゆう)・呂洞賓・藍采和(らんざいか)・何仙姑(かせんこ)が確定した八仙(表)である。その八仙と仙人の多くが重なる作品は室町時代にすでにあつた(註4)。主題の意味と関連して後とりあげるが、蕭白と同時代の群仙図においても八仙と構成員が重なる作品は多い。(註5)

八仙が蕭白の「群仙図屏風」の下敷きになっている可能性を考慮に入れて、図像を検討していこう。

まず右隻の右端の人物(図2)を見る。この人物は右手で前髪をつかみ、左手を大木の幹(岩かもしれない)について、裸足で両足をやや開きぎみに立っている。眉間に皺を寄せ口に力が入っているように見える。網でできたような衣を胸を少しはだけてまもっている。腰に白い布袋を二つ下げ、一つには二巻の巻物が、もう一つには薬草らしき物と瓢箪が入っている。側に虎がうずくまっている。辻氏は衣を麻衣と見て、麻衣子とした。佐藤氏は、薬草・瓢箪・巻物から医薬をよくする仙人を想定し、扁鵲を想定した。扁鵲に、他の医薬に通じ、虎を連れた仙人のイメージが重なっているとの推定は妥当である。重なっているイメージとして私は董奉を想定したい。董奉は三国時代の呉の人で、医術に優れた仙人であるが、病気を治し

た患者に杏を植えさせて薬代の替わりとした。そしてその杏と穀物を交換して生活していたが、穀物を持たずに杏をとることを防ぐため虎を飼っていた。狩野派による南禅寺の仙人図襖は八仙と構成員が重なる群仙を主題としているが、そこに虎を従えた董奉の姿が見える。この右端の人物は、そのポーズが蕭白の「蝦蟇鉄拐図屏風」(東京国立博物館蔵)の右隻、鉄拐(図3)と非常に近い。眉間に皺を寄せた表情、足の開き具合はほぼ同じである。鉄拐は髪の毛をつまんで息を吹きかけているが、その小指を立てた手つきもそっくりである。もともと鉄拐は小瓢箪を持っているが、「群仙図屏風」の方は中瓢箪程度に大きくなっている。八仙とのつながりでは瓢箪から驢馬を出す張果老が思い起こされる。

その左隣の人物は、赤ら顔で赤い衣をまとい、白い鳳凰を連れている。辻氏が指摘したとおり、簫をよくして鳳凰を呼び寄せた蕭史(図2)である。近年蕭白の「塞翁飼馬・蕭史吹簫図屏風」(三重県立美術館蔵)(図4)が報告されているが、本作品の蕭史とは簫を吹く以外に形態の共通点はない。八仙では曹国舅が横笛を吹く姿で登場することがある。例えば円山応挙の金剛寺障壁画(図5)や紀広成の高野山龍光院障壁画に曹国舅があり、笛を横に持って吹いているから当然なのだが、かたちとしては近い。ところで、赤ら顔で長い髭の中国人物といえば関羽が思い浮かぶ。



図2 「群仙図屏風」董奉・蕭史



図3 「蝦蟇鉄拐図屏風」(東京国立博物館蔵)右隻 鉄拐



図4 「塞翁飼馬・蕭史吹簫図屏風」(三重県立美術館蔵)



図6 「関羽図」(奈良県立美術館蔵)



図7 「群仙図屏風」李鉄拐



図5 「円山応挙」群仙図「金剛寺障壁画」曹国舅



図8 「寒山拾得図屏風」拾得



図9 「鳥獣人物図押絵貼屏風」(西蓮寺蔵)拾得



図10 「群仙図屏風」蝦蟇仙人



図11 「谷文晁」八仙人図「静嘉堂文库美術館蔵」

八仙は道教で信仰の対象となっているが、関羽もまた道教と関わりが深い。蕭白「関羽図」(奈良県立美術館蔵)〔図6〕とくらべると髪・髭・顔つきといった容貌が似ており、「群仙図屏風」の蕭史は関羽の姿をも取り入れている。

その次の、右手を上げた真横向きの人物は杖を持つていることから、李鉄拐〔図7〕である。蕭白「寒山拾得図屏風」(個人蔵)の拾得〔図8〕は同様に真横向きで、よく似た笠を背負っている。口の開き方は異なるが、横顔も似ている。右手を上げたポーズは蕭白「鳥獣人物図押絵貼屏風」(西蓮寺蔵)の拾得〔図9〕とほぼ同じである。李鉄拐に拾得の姿を落とし込んでいるといえる〔註6〕。李鉄拐は八仙の一人である。

龍に乗り青い衣を着て鉢を持った人物は、基本的には八仙の一人、呂洞賓であろう〔註7〕。

左隻の二羽の鶴を従え、唐子を抱き上げた人物は、アトリビューションとしては、河野元昭氏が指摘したとおり、林和靖である〔註8〕。唐子たちは佐藤康宏氏がいう「趣向」〔註9〕に加えて、吉祥画題の唐子でもある。この林和靖は八仙と結びつかない。八仙は道教との結びつきが強いが、林和靖はそこから外れている。鶴は瑞祥の鳥であり、寿老人の乗り物としての鶴は八仙拱寿に含まれていることがある。

その隣の白髪・白髭で、縄のような衣をまとい、魚をつかんでいる人物を、辻惟雄氏は左茲と考察した。

べようとしているかたわらで、岩を椅子のようにして腰掛けている女は、桃があることから西王母である。西王母は八仙には数えられないが、八仙が西王母の誕生祝いに崑崙山へ昇る「八仙過海」〔図14〕の画題もあり、両者の関連は深い。西王母を単独で描いた作品も多くあり、中国の女仙として有名であったため、八仙中の女仙、何仙姑を西王母に変えた可能性もある。

各仙人の同定と、八仙との関わり、八仙以外の図像との重なりを整理してみよう〔表2〕。表から「群仙図屏風」と八仙とのつながりは認めうる。しかし「群仙図屏風」の仙人は八人の仙人ではあるが、定まった八仙ではない。加えて、例えば関羽の容貌の特徴と曹国舅のかたちを借りた蕭史といった描き方は仙人の同定を混乱させる。蕭白自身が総ての像主を特定していたかどうかはさておき、それぞれの仙人ではなく群れ集う仙人こそが主題である。その枠組みとして意識したのが八仙であり、人数を八人としたのだろう。続いて仙人の集合体である群仙という画題について考えていくこととする〔註13〕。

〔二〕 群仙という画題 何を意味するか

群仙という画題は、中国故事人物図の一種である。中国の故事人物を主題とする裃絵や屏風は戦国時代

この左茲も林和靖と同じく八仙とは結びつかない。ただし背中に提げている団扇は鐘離権の持物である。魚は一尾でも中国では吉祥画題となりうる〔註10〕。「群仙図屏風」では仙人を二人一組とらえることができ、二人一組で描かれることが多い八仙〔註11〕とのつながりをうかがわせる。ただしこの林和靖と左茲の組み合わせは八仙と関連が薄い。

白い蝦蟇を肩に載せ、片足を投げ出して座るのは日本という蝦蟇仙人〔図10〕である。葉をつなぎあわせたものをまとい、半分裸である。左手を地につき、右手で胸を覆うようなポーズをしている。通常の八仙には入らないが、蝦蟇を伴う劉海蟾もまた道教の信仰の対象であり、群仙の主題において八仙の構成員とともに劉海蟾が含まれることはままたまある〔註12〕。また、やや時代が遅れるが谷文晁「八仙人図」(静嘉堂文库美術館蔵)〔図11〕のように八仙の中に劉海蟾が含まれていることもある。「群仙図屏風」の蝦蟇仙人は、蕭白の「蝦蟇鉄拐図屏風」(東京国立博物館蔵)の同じ仙人〔図12〕をさらにだらしなく寝転ばせたようなポーズをしている。顔と上半身の容貌は蕭白「寒山拾得図」(興聖寺蔵)の寒山〔図13〕に似ている。丸く膨れた腹は布袋のようでもある。

劉海蟾の耳を搔いてやる女と、小さい桃のような実を載せた盤を持つ女は、左端にいて団扇で顔を隠す女の侍女であろう。爬虫類らしき小動物が桃を食



図12 「蝦蟇鉄拐図屏風」(東京国立博物館蔵)左隻 蝦蟇

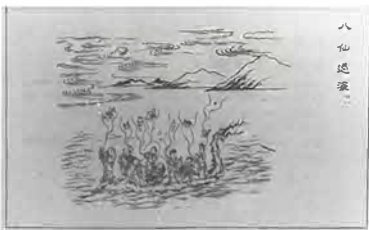


図14 「八仙過海」



図13 「寒山拾得図」(興聖寺蔵)寒山

群仙図屏風の仙人	異論	持物・特徴	他の作品・図像	八仙
董奉	麻衣子(辻) 扁鵲(佐藤)	薬草・瓢箪・巻物虎	「蝦蟇鉄拐図屏風」(東京国立博物館)の鉄拐	張果老?
蕭史		蕭・鳳凰	「関羽図」(奈良県立美術館)	曹国舅?
李鉄拐		杖	「寒山拾得図屏風」(鳥獣人物図押絵貼屏風)〔西蓮寺〕の拾得 図像は琴高と似る?	李鉄拐
呂洞賓	陳楠(佐藤)	鉢・龍		呂洞賓
林和靖		鶴		鶴は八仙拱寿の主題に表れることあり。
左茲		鯉・巻物・扇子		鐘離権?
劉海蟾		蝦蟇	「蝦蟇鉄拐図屏風」(東京国立博物館)の蝦蟇・寒山拾得図〔興聖寺〕の寒山 図像は寒山・布袋と似る。	劉海蟾の八仙もあり。または上八洞仙*。
西王母		桃・女仙		何仙姑と八人中唯一の女仙としてつながるか。八仙慶寿では八仙とともに描かれる。

*野崎誠近「群仙図解題 支那風俗の研究」(中国土産公司、一九二八)によると上八洞仙は王母(西王母)・楊戩・寒山・拾得・劉海劉海蟾・白狼・太白・寿星であるが、図案として用いられることはなはだ稀だという。

末期から急に増えてくる。大西廣氏と太田昌子氏は、この現象を「チャイニーズ・ロア」(中国幻想)という言葉で表現し、その意味について考察している(註14)。大西氏・太田氏の定義によれば「チャイニーズ・ロア」とは「政治、社会、文化の万般にわたって、理想像を外に求めようとする、一種の『異国幻想』」である。つまり中国故事人物の主題は、理想像を示すものとして選択され、享受されていたのである。幻想としての中国イメージを考察しているという点で、大西氏・太田氏と問題意識を共有する千野香織氏の研究においても、中国故事人物の主題は同様の意味を示すものとされている(註15)。

群仙を主題とした屏風は、室町水墨画の祥啓派の作例がある。とはいえ、確かに戦国時代末期以降の襖絵・屏風に多くの作例があり、チャイニーズ・ロアの一端を示すといえる。

蕭白の「群仙図屏風」の主題が、個々の仙人というよりも、群れ集ういわば群像としての仙人であることは先に述べた。桃山時代の襖絵・屏風の作例においても、仙人の画題は「仙人づくし」、つまり群仙で、かつその中に八仙を構成する仙人が少なからず混ざっている。例えば、南禅寺の、仙人を描いた襖絵は鐘離権・呂洞賓・張果老・李鉄拐といった八仙の仙人を含む。何仙姑に姿が近い仙人、劉海蟾も確認でき、董奉・王子喬の姿も見える。

狩野永徳・長谷川等伯・曾我直庵らの画風を学んでいた。桃山時代に中国故事人物図が、そしてその中の群仙図が持っていた意味を、蕭白は幾分か受け継いでいるだろう。

しかしその一方、中国故事人物図の意味、その中の群仙図の意味が蕭白の活動した江戸時代中期において、チャイニーズ・ロア全盛の桃山時代そのままであったとは思えない。そこで、蕭白とほぼ同時期に描かれた中国故事人物図を群仙図を含む障壁画を中心に見ていくことにしたい(註16)。

無量寺障壁画は、天明六年(一七八六)の無量寺再建にあたって制作された。円山応挙が描いた水墨の群仙図八面は上間一之間を壁貼付の水墨の山水図、小襖の金地着色群鶴図とともに飾る。このとき長澤蔵雪が応挙の絵を届け、それ以外の部屋の障壁画を描いている。仙人たちは波の上を渡海しており、壁貼付の山水図とは波を介して一続きととれる。この部屋は床の間を持ち、無量寺本堂で最も格式の高い部屋である。群仙図と山水図については『本朝画史』の山水人物花鳥走獣の序列が機能している。しかしやはり中国故事人物の画題といえる唐子琴棋書画図は下間二之間に描かれている。

金剛寺障壁画は、総て円山応挙の手によるもので天明八年(一七八八)六月の年記がある。紙本淡彩の群仙図全十一面は下間之間を飾るものである。この

「チャイニーズ・ロア」として見れば、群仙という画

題は、世俗を離れた仙人も広い意味では支配下にある、という権力の威光を幻想の中国イメージを用いて表すものであった。だからこそ、江戸時代初期まで、障壁画の中国故事人物図は、群仙の主題とは限らないが、ほとんど常に公的な格式の高い部屋に描かれていたのである。例えば近年再発見された、慶長十一年(一六〇六)作のもと龍安寺本坊方丈の障壁画(メトロポリタン美術館蔵)図15では、室中が仙人づくし、檀那の間が琴棋書画図であった。寛永十九年(一六四二)の狩野尚信による聖衆来迎寺の客殿障壁画では、中之間に竹林七賢図と商山四皓図が描かれている。公的な場の画題として、日本の物語ではなく中国の故事人物を主に描くという、チャイニーズ・ロアの威力は、江戸時代を通じてある程度保たれていたし、少なくとも蕭白の時代までは力を持っていた。日本の物語が公的な場の画題となっている例は少ない。建物に付属している障壁画は、動かすことができる屏風に比べて、画題の格式・意味がより明確に出てくるはずである。障壁画での画題の格式・意味は屏風の画題についても換用しうる。

特に蕭白は障壁画(大画面、より公的)に限らず掛幅(小画面、比較的私的)でも日本の人物を描くことは少なかった。また、蕭白は曾我派の末裔を自称して室町時代の水墨画を取り入れる一方、桃山時代の

部屋も床があり、格式は低くないが、山水図の描かれる上間之間の方がより高い格式であろう。

大乘寺障壁画は、円山応挙とその一門の画家によって、天明七年(一七八七)と寛政七年(一七九五)との二期にわたって描かれた。紙本墨画の群仙図八面(図16)は天明七年制作分で、応挙の弟子秀雪亭の手になる。群仙図のある部屋はその画題から仙人之間と呼ばれているが、客殿の中で比較的狭い十畳の部屋である。上段の間のついた、格式の高い、水墨山水の描かれる山水之間や、最も広く、金地に松に孔雀が描かれる孔雀之間から遠く隔たっている。古い平面図にはその部屋をさして「茶所」とあり、煤焼けがしていることからいっても(註17)格式が高いとは思われない部屋である。秀雪亭は遺品は少ないながらも、そのうち記録上では円山派の中で割に重要な位置についていく(註18)。しかし天明七年の時点では文書に画工六人のうちの五番目として登場しており、序列としては低い(註19)。画家の序列からいっても、部屋の序列からいっても、大乘寺障壁画における群仙図は格式が低い。その一方、同じ中国故事人物図で、応挙の手になる金地着色の郭子儀図は、山水之間と孔雀之間をつなぐ位置にあり、高い格式にある。

以上の例を通じて、まず中国故事人物の格式のゆらぎを指摘しよう。中国故事人物が必ず高い格式とは限らなくなっている。その変化は一つには障壁画



図16 秀雪亭群仙図(大乘寺障壁画)



図15 円龍安寺本坊方丈障壁画(メトロポリタン美術館蔵)

の注文主の違いと考えたい。桃山時代の障壁画では城郭のみならず榊宗の方丈も武将の意向によって描かれていた。例で見えてきた江戸時代中期の場合では、檀家の有力者や住職、奇進者の意向が反映されているのであろう。しかし中国故事人物が高い格式、重要な部屋の画題であるという意識が残りながら、格式の低い部屋にも中国故事人物が描かれうるといふ、中国イメージの地位の曖昧さは指摘できる。幻想の中国は相変わらず文化に影響力を持っていたが、江戸時代半ば十八世紀頃になると畏敬の対象というよりも同化しうる親しみやすいものとなっていたように見える。規範から趣味の対象になったといえるかもしれない。例えば池大雅などがそう名乗った、中国風の三字で名前を名乗るといふ行為は自分が中国文化に加わりうることを疑わない行為である。「見立て」という行為では(註22)、当世の事物を和漢の故事になぞらえるが、その時わずかな類似点に注目して「見立て」を行う。つまり落差があることを十分理解しながらも、共通点を探して共通点に注目する。「見立て」は俗なものや聖なるものに見立てるが、聖性を絶対的なものと見ないことにより成り立つ行為である。中国の故事についていえば、中国幻想の大衆化ともいえようか。そして中国幻想の地位は相対的なものとなり、おおむね低下していく(註23)。中国幻想の画題である中国故事人物の格式もそれに連動する。も

とも仙人、群仙という画題は、中国故事人物図の中でも間接的に権力の威光を示す、いわば周辺の画題であった。蕭白の時代にあつて、群仙という主題はもはや必ずしも公的で格式の高いものではなく、別の意味になりえたのではないか。

地位のゆらぎによって仙人・群仙という主題が廃れたわけではない。例えば群仙図の障壁画は、前述した心拳周辺の作例の他、高田敬輔による高野山清浄心院(図17)、紀広成による高野山龍光院などの例を見ることができ、群仙画題の群像としての意味については後で触れることになるが、「西王母」「蝦蟇鉄拐」「張果老」といった仙人を主題とする作品が減ったようには見えない。「西王母」などは江戸時代中期に流行したふしもある(註23)。中国故事人物図全体の格式の低下によって、仙人・群仙の画題がより親しみやすいものになったところもあろう。例えば喜多川歌麿(？-一八〇六)には遊女を仙人に見立てた「艶中八仙」の揃物がある(註23)。月億が原画を描いた『列僊図贊』が安永九年(一七八〇)に出版され、天明四年(一七八四)に再版されていることから画題としての「仙人」の人氣がうかがえる(註24)。「北斎漫画」においても文化十二年(一八一五)の三編と文政二年(一八一九)の十編に群仙・中国人物が載っている(註25)。

蕭白自身、群仙・仙人を主題とした作品を「群仙図屏風」以外にも残している。例えば「人物花鳥押絵貼

屏風(石水博物館蔵)には寒山・拾得とともに、笠をかぶり剣を持った呂洞賓らしい仙人・鍾馗の影響もあるかもしれないが見られる。「蔡翁飼馬・蕭史吹簫図屏風(三重県立美術館蔵)・林和靖図屏風(三重県立美術館蔵(図18)・蝦蟇鉄拐図屏風(東京国立博物館蔵)は先に触れた。「風仙図屏風(ボストン美術館蔵)は陳楠と呂洞賓が重ね合わされているのだろう(註26)。

「仙人図屏風(東京藝術大学美術館蔵(図19)は「群仙図屏風」の特に左隻のダイジェスト版といえるかもしれない。右隻の中国風の女は、桃の実を持った侍女を従えており、その背後には桃の木があることから西王母である。透き通る布地の团扇で顔の一部を隠すところも、「群仙図屏風」と同じである。鳳凰を伴うのは、狩野一溪『後素集』に記述がある。実際に鳳凰を伴う図像はあまり見かけないが、西王母の衣装の模様が鳳凰になっていることは珍しくない。左隻には中国風の男が二人描かれているが、巻物を持ち、鯉を招くような動作をする男は葛玄である。腕と上半身がC字形になっている葛玄のポーズは「蝦蟇鉄拐図(ボストン美術館蔵)の蝦蟇仙人(図20)とほぼ同じである。C字形に誇張されているが、もともとは劉海蟾が金銭を三足の蝦蟇蛙に与える姿であつたろう。葛玄の浮き上がった背骨も、蝦蟇仙人にすでにプロトタイプとして現れている。葛玄の足の描写と

形態は「蝦蟇鉄拐図屏風(東京国立博物館蔵)の蝦蟇仙人に類似している。葛玄は「群仙図屏風」に出てきた左茲の弟子であるが、太上老君が西王母に授けた「常清浄経」は金闕帝君、東華帝君を経て葛玄に伝わったというので、西王母とはつながる。亀を持つ男は黄安とされてきたが、黄安は亀に乗った図像で表されることが常であり、疑問が残る。長寿のシンボルである亀を伴う仙人の図像は黄安以外にもいるが、亀は乗り物か足元に戯れるのが通例であり、亀を手を持つというものはなかなかない。亀をつかみ、戯れるような手のしぐさは、宋紫石の「東方朔図」で巻物を持って指差すしぐさに似ている。蝦蟇仙人の姿を借りた葛玄は左茲の弟子でもあり、左茲と同様に鯉を招く。八仙とのつながりを検証すれば、西王母の誕生日を祝うために八仙が揺池へ向かう「八仙渡海」の画題がわずかながらつながる。永楽宮壁画に残る、全員が筏に乗り込むのではない図様(図21)において、呂洞賓は剣に、韓湘子は花に、藍采和は拍板に、李鉄拐は杖に、と持物に乗って海を渡る中、持物が乗り物に向かないのか、曹国舅？は亀に乗っている。その後ろには徐神？が鯉にも見える魚に乗っている(註27)。

群仙・仙人という主題の享受を考えるのに、絵画に限る必要はない。同じ時代に享受された造形作品であれば国籍を日本に限る必要もない。祇園祭の染織



図17 高田敬輔「群仙図」高野山清浄心院障壁画



図18 「林和靖図屏風」(三重県立美術館蔵)



図19 「仙人図屏風」(東京藝術大学美術館蔵)



図20 「蝦蟇・鉄拐図」(ボストン美術館蔵) 蝦蟇
Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston. Reproduced with permission. ©1999
Museum of Fine Arts, Boston. All rights reserved.

品にもその主題はいくつか見られる(註28)。

保昌山に伝わる十六世紀前半の中国製刺繍掛物「仙人の図」(図21)は見送として使われていた。江馬務氏は箱書で室町時代に使われた見送と鑑定している(註29)。懸装品は新調したあとも古いものを町会所に飾ったりするので、もし江戸時代中期に見送として使われていなくても多くの人の目に触れる機会があったであろう。この見送は褪色のため見づらいところもあるが、天に西王母がおり、寿老人を鐘離権・李鉄拐・何仙姑・韓湘子・呂洞賓・藍采和ら八人の仙人が取り巻く、「群仙拱寿」の主題である。

鈴鹿山胴懸は「百仙人図」(図22)と呼ばれるが、享保十三年(一七三三)に新調された、十八世紀初頭の中国製綴織と見られる。左右、計八面に区切られており、その中には、西王母・李鉄拐・何仙姑・韓湘子・呂洞賓・劉海蟾・藍采和・寿老人といった、八仙とその周辺の仙人の姿が見える。鈴鹿山は前懸も胴懸と一連のもので、群仙を主題としている。

明和元年(一七六四)頃に制作された「群仙図屏風」より時代は降るが、孟宗山胴懸もまた群仙を主題としている。文化五年(一八〇八)に新調された中国製の綴織で、西王母と寿老人が雲に乗って現れ、仙人がそれを迎える「群仙拱寿」と鐘離権・呂洞賓・張果老といった八仙のメンバーを含む仙人図の二面である。伯牙山の前懸は文化十一年(一八一四)に新調され



図21 「八仙渡海」水染宮壁画



図22 中国製刺繍掛物「仙人の図」(保昌山保存会蔵)



図23 胴懸「百仙人図」(京都祇園祭勸鈴鹿山維持会所蔵、不許転載、不許複製)

たものであるが、十七世紀中頃の中国製、上下に詩文、中央に人物を挟んだ慶寿裂である。これは寿老人を李鉄拐・劉海蟾・曹国舅・藍采和・韓湘子ら九人の仙人が迎える「群仙拱寿」を主題としている。八仙の構成員はほとんど網羅されている。

山伏山に伝わる繡寿老四仙絵文前掛は十七世紀の中国製である。鶴に乗って降りてくる寿老人を仙人が迎える「群仙拱寿」の主題である。

木賊山水引は十八世紀の日本製であるが、侍女に桃を持たせた西王母、横笛を吹く曹国舅、鉢から龍を出す呂洞賓といった仙人が表されている。「群仙図屏風」に登場する仙人と重なっている。

郭巨山見送は、文化十二年(一八一五)に円山応震が下絵を描いたというものであるが、劉海蟾(蝦蟇)・李鉄拐・呂洞賓・張果老らが含まれている。

祇園祭の装飾品の中で、特に「群仙図屏風」との関連を考えたのが、円山応挙が安永二年(一七七三)頃に下絵(図23)を描いた保昌山胴掛・前掛である。胴掛は張鷟と巨靈、前掛は蘇武を描いたものという。蘇武は前漢の武帝に仕えた人物で、異民族匈奴に拘留されながらも忠誠を保って帰還した。匈奴が羊の世話をさせていたことから、蘇武牧羊の故事があり、「後素集」に忠孝の画題として載る。渡辺華山と伝える作例もあり、羊と中国風の老人の組み合わせで黄初平に見えなくもないが、蘇武として問題ない。巨靈は武帝の宮廷にいた女の小人(短人)であり、波上の木に座っている人物のことであろう。巨靈のエピソードには東方朔と関係するものがあり、男が桃をささげ持っているのだから、白い鳳凰とともに波の上を行くのは東方朔となる。前漢の武帝に仕え領土の拡大に寄与した張鷟は歴史上有名な人物であるが、画題としては知る限り稀である。

保昌山胴掛の主題は一見したところ「波上群仙」にも見える。そして各人物のアトリビューションを考えれば、桃の樹のかたわらの女、白い鳳凰を伴う人物、虎を連れた人物、と「群仙図屏風」と似ているところもある。「群仙図屏風」は保昌山胴掛のよ

うに祇園祭の掛物になっても不思議ではない図柄なのである。詳しく検証すれば別の主題ではあるが、吉祥の意味ではほとんど等価に受け取られているのではないだろうか。

そもそも祇園祭は疫病退散を願う祇園御霊会の祭事であるが、その願いが成就することによって、町衆達の子孫までの栄えを願う(註30)。そのため山・鉢の装飾の主題は「吉祥」である。祇園祭の装飾にたびたび現れる群仙の主題は当時吉祥の主題として享受されていたと考えてよい。

もちろん群仙を構成する仙人自体不老不死の存在であり、吉祥の意味をあらかじめ持っている。それに加えて、数が多いことにも吉祥の意味が含まれている。「百鹿図」「百鶴図」などは鹿・鶴自体が吉祥の意味を持っているが、百、つまり非常に数多く集まることよってさらに吉祥の意味が強まっている。鳳凰のもとにいろいろな鳥が集まる「百鳥図」は天下太平の世を寓意するものであるが、百種類(実際に百種類描かれるわけではない)は鳥の全種類を意味し、あまねく集まることにも吉祥の意味が見出せる。群仙は吉祥性が増幅しているのである。

見てきたように「群仙図屏風」は吉祥の意味を持つ群仙という主題である。その限りにおいては孤立した作品ではない(註31)。同時代において特異であったら、主に表現がそうであったのだろう。続いて



図24 円山応挙「保昌山胴掛・前掛下絵」(保昌山保存会蔵)

表現のどこがどのように奇妙なのかを考えていくことにしたい。

「二」表現 ところが奇妙なのか

「群仙図屏風」を奇妙、奇天烈と見て語るのは現代の観賞者である。なぜなら昭和四〇年代の再発見以前はほとんどその存在は知られていなかったのだから。とはいえ「群仙図屏風」を抜きにしても蕭白は奇妙なところのある画家として受け止められていた。白井華陽は『画乗要略』で「山水人物皆濃墨剛勁、筆健気雄、姿態横生、竟以怪醜為一派」と記し、『近世逸人画史』には「京摂の間に横行す、世人狂人を以て目す、その画変化自在なり、草画の如きは葉に墨つけてかきまはしたる如きものあり、又精密なるものに至ては余人の企及ぶものにあらず」とある。蕭白のほぼ同時代の評価として双方ともよく引用される記述であるが、基本的に墨画についての記述であることに注目したい。恐らく「寒山拾得図（興聖寺蔵）のような作品をさしての言葉である。実際、蕭白の作品中「群仙図屏風」のような着色の作品は意外に少ない。着色の作品においても樹木や地面は墨で描かれているが、着色の場合かつちりした作品がほとんどであるため、「葉に墨つけてかきまはしたる」とはいえない。「群仙図屏風」の墨による岩、波、龍、樹木の形

風」とかなり相似た構図になる。ここに挙げた作品またはその類作が、蕭白の「群仙図屏風」の構成の下敷きになっていると考えられる。

「群仙図屏風」を見ると鮮やかな色彩の仙人やモチーフに最初に目が行くのだが、形態としては墨で描かれた部分の方がより奇妙である。董奉の足の手前をななめに横切っている部分は岩なのか巨木の幹なのか。手をついているのだからその部分はテーブル状になっているのであろうが、ねじれた形でその後の岩壁につながっている。方形を重ねた岩壁を蕭白は「寒山拾得図屏風（個人蔵）でも描いている。岩壁に飲み込まれたような樹木が描かれるが、その根の瘤の曲線は董奉の後ろに湧き起る雲気と同化しているところもあるし、方形の岩に同化している部分もある。風になびく李鉄拐の衣は金で縁取って墨の濃淡を施し、硬質な印象でまるで石のようだ。ギザギザした描線の波は波頭の部分が強調され、その形態は鳳凰の尾羽にも似ている。龍の頭・髭もギザギザした描線で囲まれ硬い岩のようである。龍の胴体の部分は編んだ縄のごとく描かれている。波立つ水面も縄のようである。龍が起こした風を表すのか、渦巻きが繰り返される。渦巻き、龍の体、波と円弧の形が繰り返されている。龍の胴体のまわりにある黒い煙のようなのは黒髪のようにうねっている。左隻は右隻に比べれば奇妙でなく見えるが、背景に木

態は奇妙だが、どちらかといえば「精密なるもの」になるであろう。「群仙図屏風」についての奇妙、奇天烈といった印象の大部分は、モチーフの形態、画面の色彩、仙人の表情・着衣に対してと考えている。いくらかは仙人という主題そのものが中国文化に疎くもなつた現代日本人にとって奇妙に見えるということもある。ここでは同時代とそれ以前の作品と比較しながら、形態、色彩、仙人の表情・着衣について、奇妙さを検証していく。

第一章、第二章で触れたように、八仙の構成員を含む群仙を主題とする作品はすでに室町時代に現れている。その中で屏風の作品、喚舟の「群仙図屏風」（正木美術館蔵）・窓色、祥啓派「群仙図屏風」（個人蔵）、狩野派「西王母・琴高仙人図屏風」（永青文庫蔵）の画面構成には共通の傾向を見ることができ。そのような傾向のうち、両端に岩壁と大木があつて右隻と左隻を水景がつなぐといった手法は、群仙を主題とした場合に限らず花鳥画屏風に一般的であるが、その手法は蕭白の「群仙図屏風」にも見られる。飛び立つ人物、琴高仙人や李鉄拐の分身を見上げる人物が、水景のほとりにいるところは、蕭白の「群仙図屏風」で李鉄拐が龍に乗った仙人を見上げると同じ構成である。喚舟の「群仙図屏風」と祥啓派「群仙図屏風」は登場する仙人も八人である。また「西王母・琴高仙人図屏風」は左右を反転させると蕭白の「群仙図屏

の根のような水が流れている。水？と地面の境も曖昧である。今ここに挙げた「奇妙」な部分は主に（一）形態の繰り返し、（二）質感の異なるものへの変容、の二つにまとめられる。円弧の繰り返しは着色の部分、鳳凰の羽の先端、呂洞賓？の衣の先端にも及んでいる。この繰り返しを観賞者に陶酔を知らず知らず誘う。また、本来柔らかいものが固く見えるように描かれることによって、観賞者はとまどいを感じる。形態の繰り返しもたまた陶酔と、メタモルフォーゼがもたらす当惑によって観賞者は落ち着かない感じを受ける。何も描かれない背地の部分と、背景として描かれる部分の境界が曖昧であることも観賞者を困惑させる。

細部の執拗な描写は「群仙図屏風」のみならず蕭白の作品全体を特徴づけるものである。細密な描写は一つには形態の繰り返しでもあるのだが、ここでは人物の手先・足先に注目しよう。いくつものしぐさには意味を読むこともできるが（註2）、指先がそりかえつたり、足の裏が見えたりしている「群仙図屏風」の人物の手足は否応なく目に入ってくる。例えば円山応挙の人物画を見ると、持物を持っていたり、何か画面上で動作をする以外の手先・足先は巧妙に隠されていることに気づく。足の裏まで描くのはもちろん顔輝「蝦蟇鉄拐図」（知恩院蔵）の影響の下にあるのだが、人間の体の中で活発に動く部位である手先・足先



図25 喚舟「群仙図屏風」(正木美術館蔵)

を多く描き込むことによって画面に動的な感じ、一種の騒がしさを与えている。

色彩はけばけばしいと評されている。その色彩の鮮やかさの源流は、長崎経由で伝わった同時代の中国の画風にあることはいまや定説といってよい。蕭白より後になるが、唐絵目利の渡辺秀実(一七七八一八三〇)の「群仙高会図」(個人蔵)〔図26〕には鮮やかな赤や黄色が用いられている。黄・青・赤の濃彩は同時代の長崎派の花鳥画でポイント的には頻繁に使われている。

実物の「群仙図屏風」の色彩は図版で見るほど毒々しい感じはしない。墨で書き込んで原色を使っているわりにはすっきりときれいにまとまった印象を受ける。最近、蕭白の出自が京都の紺屋で、水墨および色彩の表現の特色が藍染に由来するとの説が提出されている註33が、その出自のせいかもしれない。色彩の鮮やかさという点では絵の具の質も考慮に入れない。絵の具ではないが、金泥の代金が潤筆料に加えて払われている例も同時代にはある(註34)。特に良質な絵の具を使う場合には、その絵の具の費用も考慮して画料が払われることもあったろう。

制作当時、この鮮やかな色彩は同時代の他の作品と比べて奇妙であったのだろうか。円山応挙でさえも現存作品中、色彩が鮮やかな大乘寺の「郭子儀図」においては「群仙図屏風」に匹敵するような色使いをし

ている。中国に由来する主題と結びついた色彩と感じられることはあったであろう。龍に乗る青衣の仙人から青龍を連想し、鳳凰を伴う男は赤づくめのなで朱雀、虎から白虎、桃を食べようとする奇妙な生き物を亀と蛇を一つにした玄武と見れば陰陽五行に対応している。墨の黒い色に対する鮮やかな色彩は長崎派の花鳥画にも見ることができ、屏風という大画面であることが衝撃度を強めている。

仙人の表情や着衣についてはどうか。私は彼らの表情と肩からずり落ちる着衣に気味悪さを感じる。「怪醜」の表れとは思える。「群仙図屏風」の人物の表情が誇張されていて、目にも口にも力が入った状態に描かれていることは確かであり、ここに奇妙さを見出すことができよう。表情は豊かすぎて整わない。特に笑いの表情は特異だ(註35)。きれいに整った、自然に見える絵を描こうという応挙の絵画観とは別の絵画観に基づいている。意図的にえらばれた表現なのだろう。そして蕭白を「怪醜」とみなすのは応挙的なの絵画観によるものである。加えて、仙人の表情・着衣については、八仙が中国の民間信仰としての道教の信仰対象であり、作られて入ってきた図像そのものが上品でなかったことも考えておきたい。しかし「仙人・高士を醜悪な姿に」(中略)：表すパロディ(註36)とまでは私は考えない。そのためには、その落差を問題にできるほど(パロディは落差があるところに成

り立つ)当時仙人・高士は敬われていたのかを考える必要があるし、蕭白の他の人物主題の取り扱いと比べても醜悪な姿に描かれているかを検討しなくてはならない。群仙を含む中国故事人物画題の格式が低下していたであろうことはすでに第二章で述べた。蕭白を怪醜というときの標準はたぶん応挙を考えればよいのだろうか、応挙についても、仙人・高士を特に品格をもって描いていたようには見えない(註37)。蕭白の「千方牛和尚図」(管相寺蔵)〔図27〕に比べて「群仙図屏風」の人物は特に醜悪とは、私には見えない。表情がありすぎるといえることはいえようが。

おわりに「奇想」を越えて

「群仙図屏風」の群仙という主題が、中国の吉祥画題の八仙と関係があることは以前からいわれていたが、八という数と構成する仙人の両方で結びついていることが明らかになった。「群仙図屏風」が描かれた頃、その主題は珍しいものではなく、多くの人が見て理解しうるものであった。鮮やかな色彩は中国的なものとして受け取られたであろうが、特に奇妙とはいえなかったろう。同時代においても、そして今でも奇妙に見えるのは、形態の繰り返し、質感の異なるものへの変容、手先・足先・表情によって表された動的な感じといった表現である。

奇妙に見える表現にも意味がある。形態の繰り返しによって観賞者は画中に引き込まれる。本質の異なるものへの変容は観賞者を引き込むとともに、ここでは仙術によって自分を変化させうる仙人の世界を暗示する。かたちの遊びとして図版解説等で指摘されてきた、「寒山拾得図屏風」の龍に見える幹の折れ曲がり〔図28〕、「松に孔雀図」(三重県立美術館蔵)のウサギに見える松〔図29〕、「仙人図屏風」(東京藝術大学美術館蔵)のおぼけのような柘榴の実も観賞者を楽しませつつ画中へ引き込むしかけである。手先・足先・顔の表情による動的な印象は画面に騒がしさを感じさせ、八人の仙人が集まるといって活気ある吉祥画題を演出する。色彩も中国の画題であることを示すのに機能している。

「群仙図屏風」は、蕭白の作品中でも興味深い作品である。「代表作」というべきかもしれない。蕭白の作品の中でも素晴らしいものだと思う。しかし蕭白に着色の作品は少ない。最近も「宇治川先陣争図屏風」(個人蔵)のような着色の屏風の作品が再発見されたとはいえ、今後作品の再発見がすすんでも水墨の作品を数量で上回るとは考えにくい。「代表作」とはいったい何を代表しているのだろうか？

「奇想」の画家曾我蕭白のイメージ形成に「群仙図屏風」が大きな役割を果たしたことは確実である。蕭白は「奇想」の肩書きを得て、昭和四〇年代以降脚光を



図26 渡辺秀実「群仙高会図」



図27 「千方牛和尚図」(管相寺蔵)



図28 「寒山拾得図屏風」龍に見える幹の折れ曲がり



図29 「松に孔雀図」(三重県立美術館蔵)のウサギに見える松

浴び、江戸時代絵画史に復活した。もし概説書で一点蕭白の挿図を載せるとしたら、たいていは「群仙図屏風」の部分の部分を載せよう。それゆえ、蕭白の作品に着色の作品が少ないことを私たちは「意外」と思いがちなのである。しかし蕭白の作画は水墨が中心であつたということをおぼえておく必要がある。そして奇妙な作風も同時代の絵画の傾向と無縁ではない。

蕭白は確かに奇妙な絵を残した。そしてそれは意図的に奇妙であつたろう。その絵は二百年の歳月を隔てて現代の観賞者にも奇妙に見える。しかし蕭白の意図した奇妙さと現代観賞者の見る奇妙さは同じなのだろうか。「奇想」という言葉は、奇妙さの間にある齟齬を約三十年間覆い隠して、蕭白を現代の観賞者に根づかせるのに効果的に機能した魅力的な言葉だが、もうその働きは十分である。今求められているのは「奇想」を越えた蕭白の研究、理解である。

註

- (1) 「群仙図屏風」の再発見については拙稿「まだまだ行方知れずの作品あり」『日経アート』四月号、一九九八年参照。
 - (2) 「群仙図屏風」についてもっとも長い論考はおそらく再発見当時の作品紹介である。
 - 辻惟雄「曾我蕭白群仙図屏風解説」『国華』九〇五、一九六七年。
- その後に出たものでは、次の書の本文である程度詳しく述べられている。

(8) 河野元昭、図版解説『日本美術全集二四 文人画と写生画』、学習研究社、一九七九年。

- (9) 佐藤康宏、前掲書、一三四頁。
- (10) 魚の音が有・余と通じるためである。
- (11) 板倉聖哲、前掲論文、七九頁。

(12) 伝類「群仙図」(個人蔵)、狩野山雪「群仙図」(ミネアポリス美術館蔵)、元時代「八仙祝寿螺鈿八角盒子」(個人蔵)など。

(13) もちろん蕭白が総ての像主を確定していた可能性は十分ある。しかし二百年の時間を隔てて、私たちが像主を特定する試みは行き詰まっている。そして、確認できる範囲でも図像の重なりがあり、それだけ像主の特定は間違いが生じやすい。また像主は容易に描きかえ、読みかえられうるものである。像主の特定を留保しても、図像と意味の重なりを考察していくことで見えてくるものがあると私は考えている。

像主の描きかえ、読みかえについては、以下の論文から多くの示唆を得た。

- 海老根聰郎「呂洞賓といわれる画像について 像主の変身」『美術研究』三二八、一九八四年。
- (14) 大西廣・太田昌子・朝日百科・日本の歴史別冊 歴史を読みなおす一六「安土城の中の「天下」―澳絵を読む」(朝日新聞社、一九九五年)。

(15) 千野香織「日本の障壁画にみるジェンダーの構造 前近代における中国文化圏の中で」『美術史論壇』四号、韓国美術研究所(ソウル)、一九九六年。

同「天皇の母のための絵画 南禅寺大方丈の障壁画をめぐる」(鈴木杜幾子・千野香織・馬淵明子編著『美術とジェンダー 非対称の視線』、ブリュッケ、一九九七年)。

(16) 蕭白と同時代の狩野派については大画面の作例が思い浮かばず取り上げなかったが、やや先行する狩野探信守政「八仙猿鶴図」(メトロポリタン美術館蔵)では吉祥の画題として描かれている。

(17) 河野元昭「大乗寺と円山派作家」『国華』九四五、一九七二年。

佐藤康宏「若冲・蕭白 新編名宝日本の美術二十七」(小学館、一九九一年)。

図版解説は非常に多い。短いながら示唆に富むものもあるが、多くは表現の特異性について語るのみである。

(3) 板倉聖哲「狩野山雪群仙図像の二源泉について」『美術史論叢』八、一九九二年。

板倉聖哲氏には口頭でも八仙について教示いただいた。厚く御礼申し上げます。

(4) 例えは喚舟「群仙図屏風」(正木美術館蔵)の仙人は右から韓湘子(牡丹花と花籠)・曹国舅(横笛)・藍采和(拍板)・李鉄拐(杖と分身)・鐘離権(外観と隣)の呂洞賓との組み合わせ、鐘離権の画題より・呂洞賓(剣)・? (外観がよく似て持物を連の実とした何仙姑の例あり)・張果老(大きな瓢箪)と推定できる。つまり八仙のうち七人が確認できる。韓湘子・鐘離権が李鉄拐の持物である杖を持ち、図像の混乱は容易に起こりえた。

また関東水墨画にも狩野派「群仙図屏風」(関東水墨画の二〇〇〇年)展図録、図一二二、栃木県立博物館・神奈川県立歴史博物館、一九九八年)があり、韓湘子が麻姑仙らしき女仙に変わっているほかは喚舟「群仙図屏風」と同じ仙人たちが描かれている。八仙のうち六人が確認できるが、麻姑仙は花籠を持っていて韓湘子と紛らわしい。

(5) 円山応挙の無量寺・金剛寺障壁画、高田敬輔の高野山清浄心院障壁画、紀広成の高野山龍光院障壁画など。

(6) 佐藤康宏氏が前掲書の九六頁で、鉄拐の図像の原型として、大岡春卜「画巧潜覧」の鉄拐を挙げている。足指のそりかえりなど、原型のひとつとなっていることは疑いない。しかし、原型は複数あつたと考えよう。

(7) 佐藤康宏氏が前掲書の二二三頁でいうように、鉢は本来呂洞賓の持物ではない。しかし見立絵の喜多川歌麿「甕中八仙 呂洞賓 兵庫屋内花妻」では遊女が掛軸に描かれた龍に盆を差し出して、盆から龍が登っていくように見える。同じく見立絵の歌川国長「風流八仙人」には、仙人の名前はないが鉢から龍を出す女がいる。鉢から龍を出す陳楠の図像がより有名な呂洞賓に読みかえられていき、鉢から龍を出す呂洞賓の図像になったと考えられる。

(18) 田島達也、画家解説『京の絵師は百花繚乱』展図録、京都文化博物館、一九九八年。

(19) 河野元昭「大乗寺円山派関係文書」(一)および(六)『国華』九四五、一九七二年。

(20) ここでの「見立て」は主として絵画、見立絵を念頭に置いている。例えば「題材を古典文学や故事、伝説、史実などにとりながら、時代を超越して、当世風の人物や背景で表現した絵画の総称」と規定される概念である(『日本美術史事典』、平凡社、一九八七年)。「見立絵」の項は小林忠氏の執筆。

しかし、「見立て」という行為は二つのものに何らかの類似点を見つけてなされ、そのとき見立てるものと見立てられるものは、その差ではなくその類似点によって注目されるということとは絵画に限ったことではない。「見立て」については以下の論考を参照されたい。

服部幸雄「見立て」考『服部幸雄「変化論 歌舞伎の精神史」、平凡社選書四十一、平凡社、一九七五年)。

中村幸彦「中村幸彦著述集 第八巻 戯作論」(中央公論社、一九八二年)。

早川開多「見立絵について」『見立て』の構造と意味(武田恒夫先生古希記念会編『美術史の断面』、清文堂出版株式会社、一九九五年)。

鈴木廣之「類似の発見 室町のへ擬々、江戸のへ見立て」(『日本の美学』二四、一九九六年)。

ここでいう「見立絵」は現代の日本美術史上の用語、概念として用いている。「見立て」とは、以下の論考で指摘されたように「複数の個の事物を他の統一的概念のそれそれに「よそへ」「まぞらえる」操作」であり、「見立絵」という用語には留意が必要である。岩田秀行「見立絵」に関する疑問(神保五弥編『江戸文学研究』、新典社研究叢書六〇、一九九三年)。

佐藤悟「バトロンの時代」『見立て』(『江戸文学』一九、一九九八年)。

(21) 中国イメージの相対化については、明王朝から清王朝への政権交代、蘭または洋のイメージの浸透も理由として考えているが、稿を改め、具体的な例を挙げ考察したい。江戸時代における唐、蘭、本朝(幻想の自国)の三つのイメージ体系を

論じた次の論考が参考になる。

(22) タイモン・スクリーチ「江戸の思考空間」(青土社、一九九九年)。
司馬江漢の西王母の作例はかなり多い。西王母は女仙で持物が桃であるため、節句用に用いられたのではないかと考えている。

(23) 「艶中八仙」の題は飲中八仙のもじりだが、内容はそうではない。仙人は、琴高・西王母・林和清(踏の誤りか)・通玄(通玄は張果老の尊称)・盧敖・呂洞賓・蝦蟇・鉄拐である。

(24) 内容は列仙と関係ないが、洒落本でも「列仙伝」という題の本が宝暦十三年(一七六三)に出版されている。

(25) 小林忠館長のご教示による。

(26) 佐藤、前掲書、一三三頁参照。ただし笠については、呂洞賓の持物と考えることもできる。例えば岡山忠孝の無量寺および金剛寺の群仙図では、剣を持った呂洞賓らしき仙人が笠も持っている。

(27) Aning Jing "The Eight Immortals: The transformation of Taoist Deities During the Yuan Dynasty", *Art of the Song and Yuan, The Metropolitan Museum of Art*, 1996, 一三〇頁参照。

(28) 年に一度のこととはいえ、祇園祭は視覚体験をする人数が多い。たいていの障壁画よりも多くの人の目に触れているはずである。ここでは主題との関連から山・鉾の掛物を取り上げるが、多くの人が共有していたであろうイメージについて、山・鉾そのものの物語を次の文献では取り上げている。

大西・太田、前掲書、三二一―三三三頁。

また、後で触れる吉祥画題としての享受とも関連するが、祇園祭の山・鉾には、群仙・仙人に限らず、異国人物の主題が多い。

山・鉾の掛物については以下の文献を参照した。

重要民俗資料祇園祭染織研究会編「祇園祭染織名品集」(芸神堂、一九六九年)。

祇園祭編纂委員会・祇園祭山鉾連合会編著「祇園祭」(筑摩書房、一九七六年)。

梶谷宣子・吉田孝次郎「祇園祭山鉾懸装品調査報告書 渡来染織品の部」(祇園祭山鉾連合会、一九九二年)。

「京都祇園祭の染織美術」(京都書院アートコレクション一六)、「京都書院、一九九八年」。

(29) 梶谷・吉田、前掲書、一一九頁。

(30) 吉田孝次郎「山・鉾の装飾 渡来染織品を中心として」(前掲「京都祇園祭の染織美術」)。

(31) ここで伝来に触れ、制作の経緯と、誰がどのように觀賞してきたかを明らかにすることができれば更に意味が掘り下げられるが、辻惟雄氏が最初に「群仙図屏風」を紹介したとき以上のことは今は不明である。辻氏は「もと京極家に傳わったもので、大正のころ滋賀五個荘の某家に渡って現在に至ったとき」と記している。

(32) 西王母の小指が立っているのは軽い媚態を示すと見てよいだろう。蕭白の作品におけるしぐさと身体感覚の重要性については以下の拙稿で触れているが、詳しくは稿を改めたい。

「曾我蕭白」美人(?)「図」考「千葉市美術館・三重県立美術館」江戸の鬼才 曾我蕭白展「図録、朝日新聞社、一九九八年」。

(33) 狩野博幸「曾我蕭白のこと 異端的精神について」(横尾忠則「狩野博幸」水墨画の巨匠 第八巻 蕭白」講談社、一九九五年)、九二頁。

冷泉為人「蕭白の絵画 享受者をめぐって」(関西学院大学美術研究室編「美術史を愉しむ 多彩な視点」、思文閣出版、一九九六年)、四〇九頁。

(34) 屏風絵の制作費の領収書を兼ねた忠孝の書簡の例を挙げておく。

京都国立博物館編「没後二〇〇年記念特別展覧会 岡山忠孝 叙情と革新」展図録(京都新聞社、一九九四年)、図八六。

(35) 「群仙図屏風」ほどではないが、歯を見せて高らかに笑う人物は、蕭白の他の作品「竹林七賢図」(旧永島家障壁画)、三重県立美術館蔵などにも見られ、蕭白の人物画における表情の問題として別途考えたい。歯を見せた笑い顔は長澤蘆雪の作品にも見られる。

(36) 佐藤、前掲書、一三六頁。

(37) 佐々木丞平・佐々木正子氏の忠孝の人物造形に相書が用い

られているという指摘には賛同するが、「人物正写惣本」(天理大学附属天理図書館蔵)の人物の顔と、仙人・高士の顔の差異を一般化することは私には難しく思われる。

佐々木丞平・佐々木正子「岡山忠孝研究 研究編」(中央公論美術出版、一九九六年)、一〇五―一〇八頁。

図8・図28は千葉市美術館・三重県立美術館「江戸の鬼才 曾我蕭白展」図録(朝日新聞社、一九九八年)より転載した。

図14については野崎誠近「吉祥図案解題 支那風俗の一研究」(中国土産公司、一九二八年)より転載した。

図15については大西廣・太田昌子「朝日百科 日本の歴史別冊 歴史を読みなおす」一六「安土城の中の「天下」―襖絵を読む」朝日新聞社、一九九五年)より転載した。

図21については「世界美術大全集 東洋編 第七巻 元」(小学館、一九九九年)より転載した。

本論文は千葉市美術館で平成十年三月から五月にかけて開催した「江戸の鬼才 曾我蕭白展」の準備および展示の過程で得られた知見をもとにしている。展覧会・論文執筆を通じて辻惟雄前館長には終始暖かいご指導を賜った。また論文掲載に先立ち、第一五六回日本近世絵画研究会(平成十一年九月)において発表された際、出席者の皆様から貴重なご意見を頂戴した。その総てを論文に反映することはできなかったが、小林忠館長他出席者の皆様に感謝します。

A Consideration of the Soga Shōhaku's *A Gathering of Daoist Immortals*

Itō Shiori

The pair of screens entitled *A Gathering of Daoist Immortals* is one of the most famous of Shōhaku's works and central to many people's image of the artist. For all the times these painting have been mentioned, however, attempts at a thorough investigation of this work are very rare.

First of all, the iconography of the otherworldly characters that constitute the subject of the screens should be examined. It is difficult to identify certain figures, though the presence of eight *sennin* brings to mind "The Eight Auspicious Immortals", "The Eight Immortals Crossing the Sea" and other lucky omen paintings from China. The established group of Eight Immortals includes Zhongli Quan (Shōrigon), Zhang Guolao, Han Xiangzi (Kanshōshi), Li Tieguai, Cao Guojiu (Sōrokukyū), Lu Dangbin, Lan Caihe (Ranzaika), and He Xiangu (Kasenko). One would expect that Shōhaku based *A Gathering of Daoist Immortals* on this group, but while there are certainly eight Immortals in Shōhaku's painting, they are not the standard ones. It is not clear whether or not the artist himself meant to make all the figures identifiable; at any rate, Shōhaku's subject is the gathering of eight Immortals, regardless of whether or not they correspond to those of the established group. It was his awareness of the Eight Immortals theme, however, which probably led him to depict that number of *sennin* in his own work.

Second, it is worthwhile to consider the meaning of the subject. The theme represents one category of traditional Chinese figure painting. Traditional Chinese figures were portrayed by the artist as ideal types and were seen as such by viewers; for this reason, up until the early Edo period, traditional Chinese-style interior wall paintings with figural themes were reserved primarily for official rooms. Paintings of gatherings of Immortals indicated one's dominion even over ideal beings that lived completely apart from the world. To a certain extent, screens painted with representations of the Immortals also implied power and status. In Shōhaku's time, the status of traditional Chinese figure painting was generally declining, and the subject of Immortals likewise became more suitable for less formal spaces. The theme appeared on textiles used in the Gion Matsuri. A work that bears a particularly close relationship to the Shōhaku screens is *Hōshō-yama dōkake* and *maekake* for which Maruyama Okyo sketched the design around An'ei 2 (1773). If one does not consider the attributes given to the various figures portrayed on the *Hōshō-yama dōkake*, their resemblance to the figures in *A Gathering of Daoist Immortals* is quite strong. The Subject was most likely viewed as one that would bring good fortune. The townspeople prayed for the prosperity of all their descendants at the Gion Matsuri, and thus it is reasonable to conclude that during that time, the Immortals theme, which frequently appeared on festival banners, was considered a type of lucky omen.

The third aspect of Shōhaku that should be looked at closely concerns the general appraisal of his painting as strange, even bizarre. This is a judgement, however, that is based primarily on his works in carbon ink. The type of highly colored painting exemplified by the screens under discussion is actually rare in his *œuvre*. The subject of Immortals had appeared by the Muronachi period, and the similarity in composition between works of this era and the screens indicates that Shōhaku used the earlier paintings as a model. There are two points that should be noted concerning the "strangeness" of the forms in the painting: first, that the same shape is repeated many times, and second, that the substance of which the forms are made seems to be undergoing transformation. The sense of intoxication brought about by the repetition of form and the bedazzlement resulting from the metamorphoses make for a profound unease. The extraordinarily detailed drawing found in *A Gathering of Daoist Immortals* is an aspect not only of that work,

but also of Shōhaku's *œuvre* as a whole. Shōhaku has concentrated especially on the drawing of the fingers and toes — that part of the human body most expressive of movement — and as a result, the whole surface of the painting appears to vibrate. The brilliant colors are derived from contemporaneous Chinese painting styles that came into Japan through Nagasaki, and the intense yellows, blues, and reds that appear here and there in *A Gathering of Daoist Immortals* are frequently seen in Nagasaki school bird and flower painting of the period. The colors in the screens, set off by the detailed drawing in carbon ink, give an impression of relative freshness and clarity. The presence of black ink as well as color is a special characteristic of indigo-dyed fabric, and the fact that Shōhaku's family originally worked as a dyer in Kyoto gives credence to the connection between this particular aspect of his work and textile production. At the time the screens were done, the use of clear, brilliant colors was probably felt to be related to the Chinese-style subject. The figures in *A Gathering of Daoist Immortals* are depicted as wild and uncontrolled. Immortals were generally portrayed in traditional Chinese paintings as having facial expressions and robes that identified them as objects of popular Daoist beliefs and which marked them as being coarse and unrefined.

A Gathering of Daoist Immortals has played an important role in the formation of the concept of Shōhaku as an artist of the strange and fanciful. Consequently, the fact that his *œuvre* contains relatively few works in color is quite surprising. However, Shōhaku concentrated primarily on ink paintings, and strangeness of style in these screens is not unrelated to tendencies found in other works of the time. Even though 200 years have passed since Shōhaku produced his paintings, they still appear strange and fantastic to present-day admirers of his work. Is the strangeness that Shōhaku's intended, however, the same strangeness as that perceived by viewers today? I would like to move beyond common notions of Shōhaku to reach an understanding of what this "strangeness" really meant.

(Translated by Carol Morland)

鈴木治《春ノ魚》・山田光《銀泥

横に延びるパイプ》

藁科英也

― 収蔵作品の紹介

千葉市美術館が収集した作品のなかから、二点の立体作品を紹介したい。

作者の山田光（一九二三生）と鈴木治（一九二六生）はともに現代陶のパイオニア的存在であり、ふたりは一九四八年に八木一夫（一九一八―七九）とともに現代陶の集団・走泥社を結成。八木の歿後も、同集団が一昨年（九八年）に解散するまで、中心的存在として活躍。さらに、ふたりのこれまでの業績を回顧する展覧会が昨年・今年とあいついで開催・計画されている。本稿では、これらの展覧会で得られた知見を加えながら、それぞれの作品について若干の考察を行うことにする。

鈴木治《春ノ魚》（一九八八）

《春ノ魚》は一九八八年の暮、「穴窯泥象」と題して開催された個展で初めて発表された註¹。

作品は手びねり（紐作り）によって成形され、直方体を基本的な形態として、面積のすくない側面的一方を凹ませ、反対側の面を突き出す、という簡潔な

処理によって魚のイメージを与えている。この相対する面の動きは、それぞれ面の中心を軸としてゆるやかなカーブを持つ運動である。この運動と、それぞれの面の微妙な不均一さによる稜線のふくらみが出た尾部の頂点には焼成の際に内側の空気の膨張によって作品が破裂しないように空気穴が開けられている。

信楽の上を用いた焼締で、焼成には穴（窰）窯が用いられている。穴窯は登窯よりも素朴な構造で、焼成の際の窯の内部の温度は均一ではない（いちばん前で二三〇〇―一三五〇度）。また、燃料には薪が用いられ、絶えず供給しなければならなかったために人手と時間を必要とする。一九六四年以降から電気窯やガス窯を用いている鈴木治は、八八年に、ひと夏のあいだ信楽の友人の仕事場で作品を制作し、一〇月に信楽の陶芸家・高橋春斎の所有する穴窯を借り、五日間かけて焼成を行った。

《春ノ魚》の表面には焼成の際生まれたふたつの特徴が認められる。すなわち上部から側面にかけて見

られる赤茶色の窯変であり、もうひとつは全体にま
んべんなく付着している、土に含まれる長石が熱に
よって変化し、表面に吹き出したガラス粒である。な
お、同じ窯で焼成された《辨慶》(滋賀県立陶芸の森陶
芸館蔵)などには灰による緑の自然釉がかかっている
が、本作品に関しては認められない。

*

鈴木は、造形性そのものによって成立している作
品を一九六〇年以降みずから「泥象」(当初は像の字を
用いる)と呼び、茶碗などの器物と区別している註②。
この泥象は、本作品のように直方体や立方体といっ
た多面体が造形の単位として用いられていたたり、ひ
とつの面そのものが自律性を与えられている作例が
多い。これは初期の制作から見出され、造形的な特
徴として挙げる事ができる。

たとえば、初期作品として知られる《作品》(一九五
四)や《歩く子》(一九六二)はひとつの立方体であり、
代表作のひとつである一九七一年の《馬》(京都国立近
代美術館蔵)も作品の構成要素を三ないし四箇の直方
体に還元することができる。八〇年代以降の泥象に
は面の組み合わせが複雑な作品が多かったが、近年
の「一本ノ木」という連作(一九九八)では直方体の
形状が復活している。

また、初期の《野武士》(一九五九・北村美術館蔵)
や《数の土面》(一九六三)などのように、表面の模様

とともに魚を思わせる処理、再現的なイメージは抑
えられている。

*

泥象に単純な多面体が作品を構成する単位として
用いられている理由には、作者の造形思考とともに、
陶という表現の技術的な性格が大きく作用している。
鈴木治の作品をよく知る故・鈴木健二は成形の工程
についてつぎのように記している。

…制作工程も作為がなく泥をこねているうちに
おのずからできると思ったら全くの早計である。実
は逆によく考量されており、手順をふんで作製さ
れるのである。そして、土ががっしりと固められ
たような材質感も、本当は内が充填されてはおら
ず中空であつて、意図して効果を求めてなされて
いるのである。具体的に工程を述べるなら、成形
は先ず底部を作り、その外周に胎土を紐状にして
輪積みしながら、その内外の両方から手で叩いて
高くしてゆき、水平に延びる部分は乾くまで下か
らの支えをおいておく、そして最端部を手で整え
て完成となる。こうして一応の姿が仕上がったと
ころで凸凹の変化を棒などで打って調子や抑揚を
つけるのである。(傍点引用者註⑤)

この工程を《春ノ魚》にあてはめると、「底部」が魚
の前面にあたり、紐状にされた胎土の「輪積み」が胴、
「最端部」が突き出た尾の部分に当たる。鈴木健二は

などによる装飾処理によって特定の面のみを強調す
ることで正面性を与えた作品や、一九八〇年代に発
表された「雲」の連作のような薄い板状の作品が存在
する。わたしたちが生活する現実の空間のなかで純
粋に厚みを持たない平面というものは存在し得ない
から、これらの作品は「面そのもの」として成立して
いる作品としてみなすことができる。

このような鈴木治の制作のあゆみのなかで、魚を題
材とした泥象は一九六九ごろから制作されている。
魚は今日までさまざまな題材で数多く制作されてい
る泥象のなかで、点数としては代表作と目される馬
のそれに比べるとはるかに少なく、断片的に制作が
おこなわれている註③。馬などの他の題材の場合、多
面体などによる基本的な形態が初期に発表され、そ
の後さまざまな要素が付与されて多彩なヴァリエー
ションが制作されている。これに対して魚ではどの
作品もひとつの直方体のなかで展開しているため、通
覧することによって他の題材よりも制作された時期
における作者の造形思考がどのようなものであるか
理解しやすくなっている。

残念ながらこれまで開催された鈴木治の回顧的な展
覧会において魚の泥象がまとめて展示された例はな
い註④。実際に接したわずかな体験と写真資料を基
にすれば、当初は横にのびたひとつの直方体で、制
作年が下るにつれて縦横の比率は小さくなり、それ

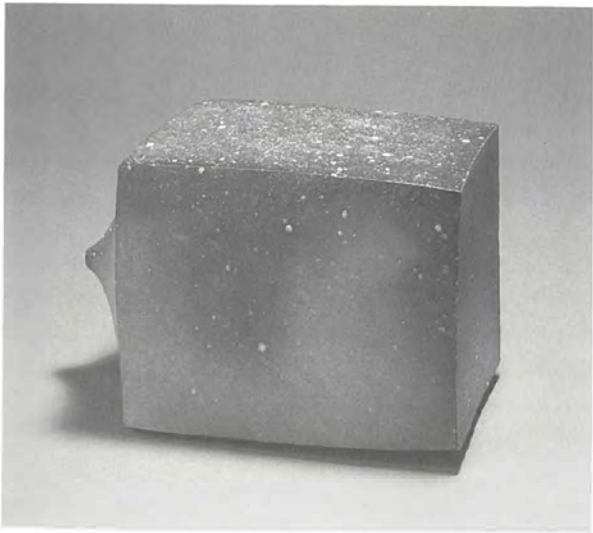
引用した文に続け、「ありふれた造形法ではあるが、
箱状のものを含め陶器の仕事は殆ど総てがこれによ
つてなされているから、鈴木さんにとって大変気にな
り入っており慣れた手法である」(傍点引用者註⑤)とも
記している。

「箱状のもの」と鈴木健二が指摘しているとおり、鈴
木治の多面体の形状をした泥象は面(プラン)の組み
合わせによって生み出されており、量塊性(マッサ)
から導かれたものではない。その理由は、陶で多面
体を制作する場合、土塊を土塊のまま成形し、焼成
したのでは土中に含まれる空気や水分によって作品
が割れてしまう。そのために陶板などは別として、あ
る一定以上の量塊を有する作品の内部はさき引用
した鈴木健二の文章に述べられているとおり、「内
が充填されてはおらず中空」、具体的にいえば壺のよう
にしななければならない。つまり、陶という技術によ
つて制作される立体造形は、空間を面によって包む
手法こそ基本的な原則なのである。

*

鈴木治の泥象のような表現のあり方は、彼以前に
野間清六が『日本彫刻の美』(一九四二)のなかで、す
でに埴輪の特徴として論じている。

それから又面を以て構成する造形の手法にも日
本的な特色がある。埴輪はその手法上の必然から
内部を空洞にした円筒を基形とし、単純化した形



鈴木治《春ノ魚》(一九八八年)15.5cm×28.8cm×18.6(D)cm

を作っていることは既に述べたところであるが、そうした主幹だけではなくその他の細部に於ても、面を以て包むようにしている立体の表わし方は、更に深い民族的なものの摺み方と表わし方に発しているように思う。

全ての彫刻は面の集積と解せられないことはないが、埴輪に於ける面はそうした削られたり肉付けられたものではなく、初めから立体を面で包括してゆくやり方である。それだけ概括的なところがあるが、それは前にも説明したように観照の単純さによるものではなく、複雑な形を見極めてそれをそうした大まかさで表わしているのであって、その表情に豊かな余情が掬まれるのである。…

(原文旧字田カナツカイ註)

この、戦時下に発表された野間の埴輪論は戦後になってから彫刻家たちによって制作の現場のなかに持ち込まれた。イサム・ノグチ(一九〇四―八八)のテラコッタによる作品はその代表的な作例である。ただし、ノグチをはじめとして野間の埴輪論に沿うような作品を試みた作家たちのほとんどがきわめて短い期間で試みを中断ないしは放棄している。この稿ではそれらの事例について具体的には触れないが、その理由を端的に記せば、いずれも古拙美の再現に引きずられてしまっており、表情を支えている埴輪の構造あるいは技術的制約にはあまり注意を払っていない。

なかったためだった(註8)。

鈴木泥象は、この野間の埴輪についての分析と基形が円筒かどうかの点を除いてほぼ一致しており(註9)、作品をめぐる言説も同じような語られ方をしていることが多く、野間の構想していた近代的な彫刻とは別の地点に位置する日本的な彫刻を体現したものと考へることが可能である。しかし、鈴木は古拙美から学び、滋養を得ながらも、同時に陶の技術のうえに立って、現代に生きる、みずからの表現を確立しており、古典の模倣などとは異なったものであることに留意するべきだろう。

なぜなら、初期の泥象《歩く子》や《土偶》(一九六三)などでは表面の連続する抽象文が作品の印象を原始的な美の世界へと誘うが、作品のボディはすでに後年断続的に制作されることになる魚あるいは一本の木を題材とした泥象の展開を予告している。そして、これらの作品群に共通する直方体ないし立方体のフォルムは、彫刻家・フランクリン(一八七六―一九五七)のあり方にも似た、対象との関連を思い出させる要素を切りつめ、「形そのもの」単純で直接的な形(註10)を志向する表明になっているからである。

山田光《銀泥 横に延びるパイプ》(一九九五)

《銀泥 横に延びるパイプ》は一九九五年、以前山

(次頁)山田光《銀泥横に延びるパイプ》(一九九五年)100x100x100mm

田光が在職していた大阪芸術大学の教官と卒業生のグループ展で発表された(註11)。

作品は、一方の先が鎌首を持ち上げた状態でカーブしている、直径三・二センチの一本のパイプ状の作品であり、ステンレスの展示台から延びた二本の脚によって中空にあるように提示されている。

水道管などに用いられる市販のエスロンパイプを型取りしたものであるが、まず片側のみ型取りしたものを台の上で成形(この作品の場合は曲げる)し、それを石膏取りする。これは、直接土によって型取りをおこなうと歪みが生じるためである。反対側の部分分は、この石膏型を用いて型が起される(最初の型と鏡像の関係になる)。これを合わせたのちに土に起して透明釉を薄くかけ、一二〇〇度で一旦焼成する。その後パラジウム(これが銀泥となる)を塗り、七五〇―七六〇度でふたび焼成し、作品は完成する。

《銀泥 横に延びるパイプ》のような形状を持った作品は、一九九四年に初めて試みられ、翌年の走泥社展に発表された(註12)。今日まで継続されているこのようなパイプによる作品は、本作品のように一本のみの場合もあり、何本ものパイプが組み合わされている場合もある。いずれも視線は特定の方向から見るよう限定されている。これは、先に述べた制作の過程上避けられないことなのだろう。一九九五年から翌年にかけて制作された矩形との組み合わせに

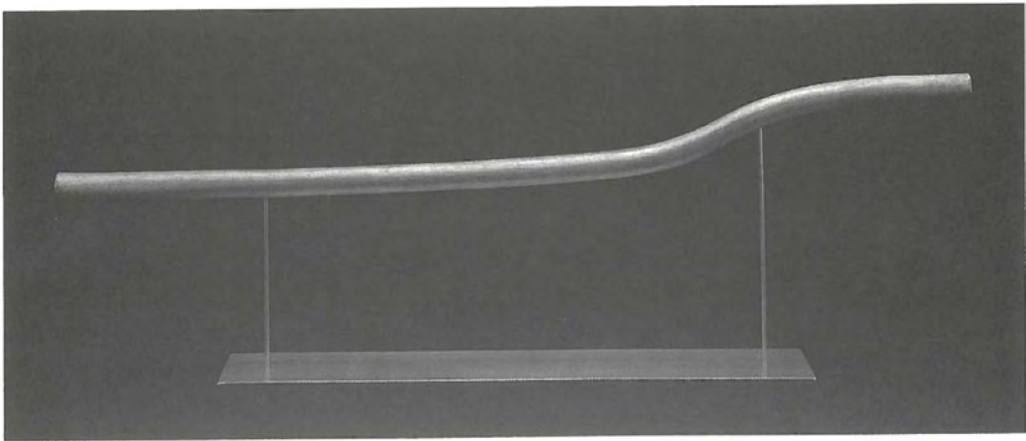
よる作品、とくに《銀泥 矩形と折れたパイプ》(一九九六・滋賀県立陶芸の森陶芸館蔵)などではパイプの組み合わせが村井正誠(一九〇五―九九)の作品を連想させる。このような作品は表面の銀泥が持つ色調と周囲の空間とのかかわりによって絵画的なイメージが強調されることを回避している。

一九九八年からパイプを曲げたりせず、直線のままいくつも林立させる作品を試みており、昨年(一九九九)、伊丹市立美術館で開催された近作・新作展において発表された新作のひとつ、《銀泥 横に延びるパイプ》では長い二〇本のパイプがそれぞれ本作品と同様のステンレスの台座に設置されていた。長さが同じ直線のパイプは脚によって高さが四段階に別れているが、その差異は微妙である。

*

山田光の土による立体造形のあゆみは、今日にいたるまで周囲の空間を意識させる作品が多い。

一九五〇年代の後半から立体造形の制作を開始した山田は、初期の作品として機械的な形状の作品を制作している。これらは、当時の今村輝久(一九一八生)や毛利武士郎(一九二三生)、あるいは村岡三郎(一九二八生)の作品とも共通する性格を持っている。その後、五九年に初期の代表的な作品群となる「塔」のシリーズである《二つの塔》(和歌山県立近代美術館蔵)を制作した。



「塔」のシリーズは、どれも面(プラン)が印象的である。これは、正村美里が指摘するように辻晋堂(一九一〇—八二)の同時期の作品との比較が可能である(註13)。鈴木治の項でも述べたことと同じく、山田は面の組み合わせから作品を生み出すことを主眼としており、量塊の表面を強調しようとする辻とは異なる。また、鈴木が面の組み合わせによって生まれるかたちに主眼が置かれていることに対して、山田は面そのものへの関心が勝っている。たとえば、昨年当館で開催された「草月とその時代 一九四五—一九七〇」の出品作である《塔》(一九六〇)は側面のみでき上がった印象を見る者に強く与え、また、胴の部分に当たる側面に対して一体化している脚が長く、胴の上下と周囲の空間が流通しているかのようである。塔というモチーフを与えられながらも、むしろ四枚の面と周囲の空間の関係についての考察のためにモチーフが選ばれていると考えることができる。

*

作品とその周囲の空間の関係が、山田光の制作のなかでより掘り下げられるようになったのは一九八〇年代に入ってからで、前半の「窓」と後半の「陶標」の連作に結実している。これらの作品では、「塔」の連作を引き継ぎ、いずれも空間のなかにひとつの面を立体として存在させることが主眼に置かれている。

かの要素を与えていたが、一九八七年の《黒陶 陶壁》あたりを境として、陶板の上部をやや折り曲げた作品が増している。見る側に向けられた面が一方方向だけを向かず、上方にも向けられたことで空間への意識は格段に高められた。そして、九四年からパイプを用いた作品が制作されることになる。

一九六〇年代の塔の作品から、八〇年代の陶板を軸とした作品、そして九〇年代半ばのパイプを用いた作品。山田の作品のあゆみは空間のなかで、面の組み合わせ→面そのものの提示→自律性が与えられた線へと推移している。

この作品の展開は山田の作品を支えている技術の変化からも裏づけられることができる。一九七〇年代までの作品では主に焼締や釉薬による白化粧の作品が目立つが、八〇年代に入ると黒陶や銀泥が用いられるようになる。陶の技術のなかでも焼成による歪みの発生が少なく表面が平滑な黒陶、反射光によって「ものかたち」の輪郭が乏しくなる銀泥の採用は、素材を持つ「味」を殺しながら、なおかつ土という素材によってのみ表現可能な極限の形態を得ることを可能にさせている。

山田と鈴木、そして八木一夫を中軸とした走泥社の活動によって一九五〇年代から土による立体造形

かつて建畠哲は「ボキヤブラリーは禁欲的までに抑制されて」と評していたが(註14)、ここでは観念的な世界で成立する幾何学における三次元の空間の意識を、現実の空間において実践しようとする意識が明瞭なものとなっている。

なかでも、一九八〇年代半ばから何例か試みられている、陶板を床に何枚か配列する作品は、作られたもののみが作品ではなく、設置された状況、周囲の空間とのかかわりそのものを作品としている点で注目されるだろう。床に設置されることで見る者の視線は陶板の上部に存在する空間の重力と同じ運動をすることになり、陶板が、それ自身が設置されている空間を「受け止めている」ことが理解できる。また、これらの表面には泥漿をたらしたり発泡スチロールに傷をつけることで作られた型によって凸凹がつけられている。作品の多くはその表面が型のために凹んでおり、単なる平滑な面よりも空間の重みや力(動き)との関係を連想させる(表面が凸になった作品も制作されているが、こちらは余り空間を意識させることが少ないのは興味深い)。この型取りの技法は、のちに制作されるパイプを用いた作品を成立させる技法である。

床に水平に設置するという手法はその後、一枚の陶板によって成り立つ作品にも影響を与えるようになった。それまでの陶板は一枚の平面上でなご

はわが国の美術のなかで独自の位置を占めるようになった。彼らの(そしてその後登場した作家たちも含めて)作品は一般には「オブジェ焼」とひとくくりにして呼ばれることが多い。しかし、シュルレアリスムの造形と縁遠い呼称もない。たしかに、彼ら以降の作家たちが制作する作品には、作られた「もの」に再現的なイメージが与えられている場合が多く、山田と鈴木たちのような作品は現状において少ない。ふたりの造形は異なりながらも、饒舌さとは無縁な抑制されたかたちをわたしたちの前に提示することで、かたちがそこにあること、言うなれば「存在そのもの」の表現を目指している。

註

- (1) 「穴窯泥象 鈴木治 一九八八」、ギャラリーなむら、京都、一九八八年十一月八—二十七日。
- (2) 鈴木治「泥象のこと」(『国立国際美術館月報』第五十七号、一九九七年六月) p.6。
- (3) 小盒などの器物では魚を題材とした制作例を見ることができ、作品の造形が異なる。
- (4) 一九八五年に開催された「泥象を拓く 鈴木治陶磁展」に《魚》(一九七三)が一点だけ展示されただけである。
- (5) 鈴木健二「鈴木治・人と作品」(鈴木治陶芸作品集「講談社、一九八二年」) p.26。
- (6) (5)と同。
- (7) 野間清六「日本彫刻の美」(不二書房、一九四三年) p.56。

Introducing Suzuki Osamu's *Haru no Uo* and Yamada Hikaru's *Pipe Extending Horizontally: Silver-glazed*

Warashina Hideya

This paper introduces two works in the collection of the Chiba City Museum of Art: *Haru no Uo* (1988) by Suzuki Osamu (b.1923) and *Pipe Extending Horizontally: Silver-glazed* (1995) by Yamada Hikaru (b.1923).

In 1948, Suzuki and Yamada, along with Yagi Kazuo (1918-79) and others, organized the SODEI-Sya, a ground-breaking group in the field of contemporary ceramics of post-World War II Japan. Even after Yagi's death, Suzuki and Yamada continued to be active as key artists in the group, but they took the occasion of the 50th anniversary of the group's founding in 1998 to disband the SODEI-Sya.

The works produced by Suzuki and Yamada do not consist of vessels such as tea bowls made for the tea ceremony but, like contemporary sculpture, are a pure expression of the artist's conception of plastic form. (Suzuki himself called one of these works *Dei-syo*).

Suzuki's *Haru no Uo* uses fish as a motif. Works from the mid-1950s and later are based on cube-shaped and right-angled parallelepiped-shaped units. His method of construction is derived from two aspects of Suzuki's artistry – his sense of plastic form and his ceramic technique. Pieces like this one that employ the fish motif appear in his *oeuvre* from the latter part of the 1960s on; all are constructed of right-angled parallelepipeds. In recent years, he has produced a series of works with the theme of “a single tree”, a group of pieces remarkable for their extremely restrained expression. In terms of the development of Suzuki's work, *Haru no Uo* can be seen as the predecessor of this recent group.

In contrast to Suzuki, Yamada produces pieces that are like line drawings of geometrical constructions brought into actual space. The intention is to create a play between the work itself and the surrounding space, something that is evident in pieces from the 1960s onward. One can see a clear development of plastic form in Yamada's work. His first pieces were produced by placing different surfaces in conjunction with each other; he went on in the 1980s to create works consisting of one autonomous surface, and then in the first half of the 1990s, he made pipe-shaped objects which stretched out into space like a single line. *Pipe Extending Horizontally: Silver-glazed* is a representative work of this latest period.

(Translated by Carol Morland)

(8) 近・現代彫刻と植輪の関係については、以前拙稿で言及したことがある。

塚科「勅使河原蒼風の立体造形」『草月とその時代 一九四五―一九七〇』展図録、草月とその時代展実行委員会、一九八八年) pp.27-31.

(9) 鈴木はあるインタビューのなかで、「土で出来て、しかも轆轤ではできない形というのが、僕にはずーっとあったと思う。そこから、角のものが、扁平なものかとかね。だから、およそ、円の集積という形ではないもんじゃないか、むしろ故意に選んだと思うわ、初めの方は」と語っている。

金子賢治「鈴木治の造形思考―現代工芸の国際的動向の中で」『鈴木治の陶芸』展図録、日本経済新聞社、一九九九年) p.7.
(10) 土方定一「フランクス・シュとマリノ・マリーニ」(土方定一著作集12 近代彫刻と現代彫刻、平凡社、一九七七年(初出 一九五三)) p.208.

(11) 「大阪芸術大学 二つの視点'95 出会いとその後(絵画・彫刻・工芸・写真)」 阪急美術サロン、梅田、一九九五年五月三―八日(山田によれば本展以前に開催された走泥社展に出品された可能性がある)。

(12) 「走泥社'95東京展」、伊勢丹美術館、一九九五年六月―五日。

(13) 正村美里「陶に標す―山田光の半世紀をたどる」(山田光―陶の標―展図録、岐阜県美術館・他、一九九九年) pp.140-141.
(14) 建岳哲「内面の旅」(山田光作品集)、駸々堂、一九九四年) pp.140-141.

付記

本稿を記すにあたり、山田光・鈴木治両氏より貴重なお話を伺うことができました。末尾ながら御二人に心より御礼を申し上げます。

千葉市美術館研究紀要
採蓮 第二号

二〇〇〇年三月三十一日発行

編集・発行 | 財団法人千葉市美術振興財団

千葉市美術館

二六〇・八七三三 千葉市中央区中央三十一-八

電話 〇四三・二二二一・二二二一(代)

編集担当 | 半田滋男

制作 | アイメックス・ファインアート

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.3

March 31, 2000

Edited and Published by

Chiba City Museum of Art

3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260-8733 JAPAN

Phone. 043-221-2311

Produced by

Imex Fine Art Inc.

ISSN 1343-148X