

日本美術を世界の美術と比較する (5)

—安土桃山・江戸時代—

Japanese Art from a Global View Point (5)

—The Azuchi-Momoyama, Edo Period—

野村幸弘
Yukihiro Nomura

与謝蕪村 VS. レオナルド・ダ・ヴィンチー絵と文字の即興演奏

芸術のジャンル間の区別というのは、意外としっかりしているもので、それぞれお互いに領域を侵犯し合わずに、うまく棲み分けている。たとえば、文章と写真、文章と挿し絵なんかは、見やすいように画然とレイアウトされている。漫画などでも、文字は吹き出しに守られて、多くの場合、絵とは独立して扱われている。いっけん複雑、乱雑に見えていても、そこには何らかの決まりがあり、絵と文字はそれぞれの領分をわきまえている。

ヨーロッパやペルシャの装飾写本でも、絵と文字は截然と区別され、同じページに共存していても、秩序正しくそれ相応の場所にきっちり収められている。中国の山水画などでよく見られる讚は、絵を描いた後の余白にうまく入るように文字が書かれ、絵の鑑賞の邪魔になったりしないような配慮がきちんとされている。それは日本の絵巻でもまったく同じである。絵と文字のように、表現手段の異なるものを併用するには、程度の差こそあれ、前もって編集と割り付けがどうしても必要になってくるのだ。

ところがここに絵と文字が渾然一体となった作品がある。

与謝蕪村の《奥の細道図巻》(図95)。

渾然一体と言っても、別に混沌としてわけが分からないということではない。いや、反対に非常に見やすいと言っていい。しかし見やすいとはいえ、蕪村がどこまで前もって絵と文字の編集・割り付けを考えていたかという、それほど入念に考えていたとは思えない。

絵と文字の割り振りがきちんとできていれば、絵を先に描いても文字を最初に書いても問題は起らない。またどちらを先にするかという順番が決まっていれば、これもスムーズに作業が進むだろう。

蕪村の場合は、そのどちらでもなさそうに見える。

初めに『奥の細道』の文章を書いて、適当なところで絵に切り換えている部分があれば、最初に絵を描いて、そこをよけるようにして後から文字を埋めている部分もある。絵が先になったり、文字が先になったり、ちょうど異なる二つの楽器の掛け合い演奏のようなやり方で制作が進められているようなのだ。

具体的にどこで文字を書き写すのをやめ、何を基準に絵をその場所に配置しているのか、その決まりのようなものはいっこうに見えてこない。ただひとつはっきりしている原則は、絵も文字もともに読みやすいようにという配慮だけである。しかしその配慮はけっして計画的なものではない。感性の求めに応じて、筆のおもむくまま、きわめて即興的にそのつど絵と文字の割り付けを行いながら、制作を進めていっている。だからこそ、絵と文字がどちらにも従属することなく、互いの領域を尊重し

つつ、ともに自発的で生き生きしたエネルギーを発散させているのだ。絵と文字が同時進行しているから、両者の境界はつねに流動的で柔軟性に富んでいる。ここには絵と文字の対等で幸福な協力関係が認められるのである。

このような絵と文字の独特な関係に近いものが、イタリア・ルネサンスの画家レオナルド・ダ・ヴィンチが書き残した膨大な手稿にも見られる(図96)。もちろんこれはその性格上、美術作品とは呼べない。しかし美術的な価値はある。

レオナルドの場合は、おそらく、最初にデッサンを行い、その後に文字を書き入れている。そのように順番は固定されているものの、デッサンとデッサンの隙間に何とか文字を書き込んでいるという印象は与えない。その理由は、レオナルドにとって、絵と文字の重要度が同等のものだったからだろう。人体の構造を認識し、理解する手段が絵と文字の両方だったのである。

絵が視覚的イメージで文字を補い、文字が概念で絵を説明する。絵と文字の意味的な関係が緊密だからこそ、両者は渾然一体となって表現されているのだ。蕪村の《奥の細道図巻》と同じように、ここには計画的な割り付けはいっさいない。観察するそのつど、つぎつぎにノートの空白を埋めていった結果が、このような絵と文字の織物になったにすぎない。そこには彼の絵画作品にみられる用意周到で綿密な下絵や、執拗なまでの構図の変更はない。失敗も成功も完成もない。ただ延々と書き連ねられた絵と文字のまだら模様があるだけだ。しかしその絵模様、文字模様は、レオナルドの絵画作品と同じように美しい。

絵と文字をすばやく即興的に書き継ぐことから生まれる美しさ。

蕪村はそれを絵画と文学を結び合わせた俳画という形式で、レオナルドは科学的な観察手記というかたちで実現したのである。



図95 与謝蕪村《奥の細道図巻》

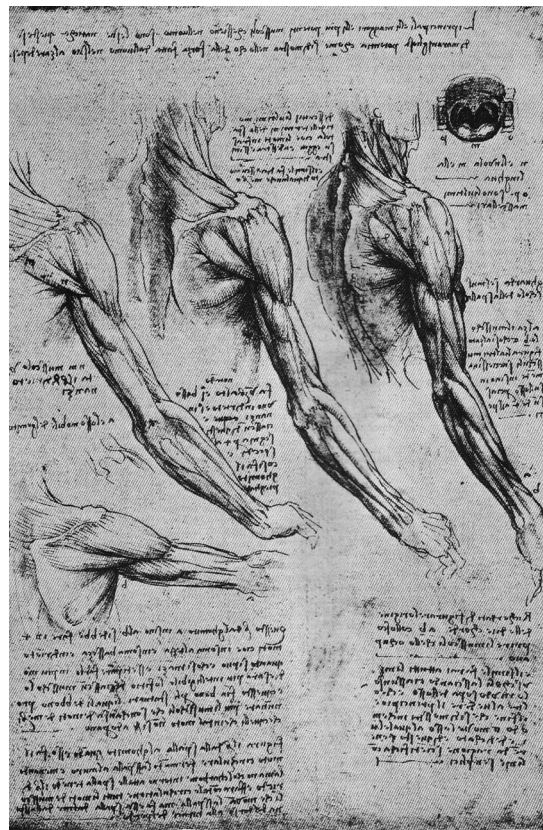


図96 レオナルド・ダ・ヴィンチ《解剖手稿》

《舞踊図》 VS. マネの《笛を吹く少年》—どちらが名画？

次頁にあげた《舞踊図》(図97)は、《舞妓図》または《遊楽人物図》とも呼ばれているが、要するに、ひとりの女性が舞っている、ただそれだけの絵である。背景は金箔を貼った金地で、床も壁も描かれていない。だから彼女がどういう場所で踊っているのかとか、観客はいるのかとか、昼なのか夜なのかとか、そういったことはまったく分からない。ただ踊り手が金地にアップリケのようにぴたっとくっついているばかりである。

考えてみれば、これが絵になっているというのは、すごいことではないだろうか。

絵には、そして芸術には、もっと深い意味というか、高邁な思想があるはず…などと思っていたら、ここには女性がひとりで踊っているだけなのである。それ以上でもそれ以下でもない。こんなにシンプルかつストレートでいいものなんだろうか。もちろんそれでいいわけで、事実、こういう絵が17世紀以降の日本でたいへん好まれたのである。ちなみにこの《舞踊図》は、現在、日本の重要文化財に指定されている。

このタイプの「舞踊図」はほかにもいくつか残されているし、舞い手がほとんど同じポーズをしているものもあるので、あるていど量産され、当時かなりの人気を博したものと思われる。こうした「舞踊図」は、もう少し時代は下って1660年代のいわゆる「寛文美人図」に受け継がれ、さらに浮世絵の美人画となっていくのである。日本の男は美人の女性が本当に好きだったんだなあ、とつくづく思う。現代のアイドル歌手の写真集なんかも、あと200年くらい経ったら重要文化財に指定されるかもしれない。

話はそれだが、「舞踊図」の直系の血を引く浮世絵に大きな影響を受けたのが、ここでの対戦相手、エドゥアール・マネ (1832-83年) である。言うまでもなく、マネは印象派のリーダー格で、近代絵画の創始者として必ず筆頭にあげられるフランスの画家である。

例として出した彼の作品《笛を吹く少年》(図98)は、美術の教科書にもよく取り上げられており、日本でも名画として通っている。けれどもじつを言うと、私は昔からこの絵がどうして名画あつかいされているのか、よく分からなかった。

いったいどんな理由でこの絵は良いというのか。ただ少年が立って笛を吹いているだけではないか…。

《舞踊図》で女性が舞いを舞っていただけなのと同じように、《笛を吹く少年》では、まさに題名通り、少年が笛を吹いているだけである。背景には何も描かれていない。それだけの絵なのだ。ただマネの場合、日本とは事情がちがって、19世紀のフランスでは非難ごうごうだった。しかし《笛を吹く少年》は、現在、パリのオルセー美術館に陳列され、高い評価を受けている。

マネという画家は、今では彼の代表作となっている《草上の昼食》にしても《オランピア》にしても、発表当時はさんざんにこきおろされている。《笛を吹く少年》も1866年のサロン(官展)の審査で落選している。その理由はこの絵に描かれている少年がアップリケのようにペラペラに見えたからである。それなら日本の名画が束になってサロンに応募したとしても、きっと一点も入選しないにちがいない。日本の絵はどれも平面的でべったりしているからだ。

繰り返すが、《笛を吹く少年》が不評だったのは、絵が平板だったからである。ということは逆に、審査する側から言うと、絵は立体的に見えなければならない、ということになる。この審査基準はべつにまちがってはいない。なぜならヨーロッパの画家たちはルネサンス以来、平面である絵画のなかに立体的でリアルな世界を表現しようとしてきたし、絵を見る側もそのようなリアルな表現を賞賛してきたからである。何百年と続いてきた絵の良し悪しの基準を踏みにじったマネが理解されなかったのは、だから当然と言えば当然なのである。



図97 《舞踊図》



図98 マネ《笛吹く少年》 パリ オルセー美術館

それではなぜマネは絵を見る人の期待を裏切るような平板な絵を描いたのだろうか。

ひとつにはマネが活躍した時代の19世紀後半には、すでに写真があったということが考えられる。言うまでもなく、絵画はリアルさや立体感の点で写真にかなうわけがない。ひとりマネだけでなく、そういう状況におかれていた画家たちが、日本の浮世絵に関心を寄せ魅了された。

マネは、リアルでもなく立体的でもないのに、絵として立派に成立している日本の浮世絵を見て、度肝を抜かれたのではないだろうか。日本の浮世絵では、背景に何も描かれていないフラットな平面に人物がぺたっと張り付いている。その人物は輪郭線と色面だけで構成されている。

そして影がない！

マネはこのことにも衝撃を受けたにちがいない。

ヨーロッパの画家たちは、これまで絵を立体的に見せるために、遠近法とともに、陰影法の開発に腐心してきた。だからルネサンス以降の絵画にはたいてい影が描かれている。マネが影響を受けたベラスケスの肖像画にも影はきっちり描かれている。マネはこの何百年と続いた影の表現をやめようとしたのである。

しかし伝統の重みというのは恐ろしい。

よく見ると、笛を吹く少年の靴の下やズボンに影が付けられているし、左足のかかとからも少し影が出ている。が、この影はどこか遠慮がちで、どちらかと言うと、うっかり描いてしまったか、少しくらい影を描かないとなんだか落ち着かないといったふうに見える。影が完全に払拭されていないと

ころがいじらしいと言うべきか。

いずれにせよ、マネは《笛を吹く少年》において、立体的な表現をやめ、背景に何も描かず、陰影法すら追放しようとした。これはヨーロッパの美術の歴史のなかでは画期的なことであった。現在、この作品が名画と言われるゆえんである。ヨーロッパの名画を理解するのは、なかなか骨が折れるものである。

いっぽう、マネ以上に過激な平面的表現をしている《舞踊図》が、なぜマネ以上に名画として認識されてこなかったのか。名画になるには、さまざまな条件があるのだろうが、私たちはここであらためて《笛を吹く少年》と《舞踊図》とを見くらべて、どちらに軍配を上げるきなのか、再考する時期に来ていると思う。

日本の画家たちは、二次元の平面を三次元の立体に見せようとか、実物そっくりのリアルな表現をしようとか、そういう七面倒くさい問題とは無縁のところ、堂々と創造活動を行ってきた。そうして知らず知らずのうちに、17世紀の日本絵画は、19世紀フランスの新しい美術状況を先取りしていたのである。

それだけはたしかな事実である。

《湯女図》 VS. アンブロージョ・ロレンツェッティの《善政》—ファッションがアートになるとき

《舞踊図》では一曲の屏風にひとりしか描かれていなかったが、《湯女図》(図99)では6人の群像表現となっている。この作品の右にはまだ続きがあったらしいから、人数はその倍くらいいたかもしれない。背景は《舞踊図》と同じく金箔を貼った一面の金地である。この作品でも、場所や時間や周りの状況はまったく分からない。ただただ6人の女性がふらりふらりと金色の中空を漂っているかのようである。もしもマネが浮世絵版画だけでなく、このような群像表現を見ていたとしたら、きっと驚きを禁じ得なかったにちがいない。もっとも、無地の背景に複数の人物が配置されているという構図の絵は、すでに古くから中国にあるので、これは日本の画家のオリジナルというわけではないが。

それはさておき、そぞろ歩いているこれら6人の女性たちは、いったい何をしているところなのだろうか。彼女たちは何を振り返っているのだろうか。そういったことが専門家のあいだでは問題になっているのだが、ここでは絵の意味については深入りしない。

それよりも彼女たちが身に着けている衣服に注目してみたい。文箱文様や桜花文様、格子縞など、ひとりひとりの衣服のデザインがみな異なっていて、まるで和服のファッション・ショーを見ているようである。

それで思い出すのが、イタリア14世紀の画家アンブロージョ・ロレンツェッティのフレスコ画《善政》のなかの一場面、シエナの街中で手をつなぎ、輪になって踊る女性たちの姿である(図100)。彼女たちの衣服もまた斬新で、なかにはトンボの文様のワンピースを着ている女性が確認できる。また振り返る姿や、上げたかかとに裾がひるがえる軽快な描写も《湯女図》と共通していると言えるだろう。

ただし、アンブロージョ・ロレンツェッティの場合、踊る女性たちの姿は全体の画面のなかのごく一部にしかすぎない。《湯女図》のように女性のファッションだけをクローズアップして強調しているわけではない。

その点、日本の画家たちがファッション表現にかける情熱にはすさまじいものがある。さきほどの《舞踊図》にしても、六曲屏風のなかの一面であって、残り五面ではそれぞれちがった舞い姿と衣装が披露されている。しかも同じポーズをしながら別の衣装を身にまとっている作品もあるのだ。着せかえ人形ならぬ、着せかえ屏風絵なのである。

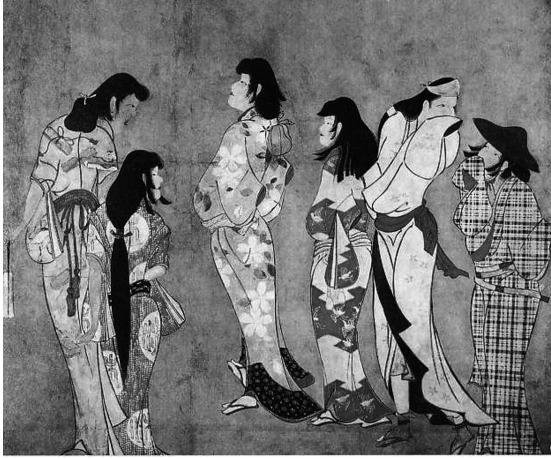


図99 《湯女図》 熱海 MOA美術館

図100 アンブロジー・ロレンツェッティ《善政》
シエナ パラッツォ・プブリコ

このほかにも《湯女図》と同じ画家が描いたのではないと思われる《桜狩遊楽図》や、《伝本多平八郎姿絵》、《彦根屏風》、《松浦屏風》など、ファッションを誇示した作品にはことかかない。そしてきわめつけは、何と言っても《誰が袖図》屏風だろう。

これはもうファッション・モデルはいらないとばかり、さまざまな衣装が衣桁に掛けられているだけの絵である。服を描いただけで絵になるなんて、素直というか、大胆というか、そのストレートさには哑然とする。

絵に描かれた衣装ではなく、じっさいの服飾デザインについては、またあとで触れることになるが、桃山時代から江戸時代のファッションは種類がきわめて多く、豪華絢爛である。それが絵に反映しているのももっともなことだと思うし、そのようなファッション表現をふんだんに取り入れた屏風絵ばかり集めた美術館ができたらきっと壮観だろうな、と私は空想する。

とにかくファッションをこれだけ絵のなかに執拗に、そして克明に描き続けた例は、ほかにちょっと見当たらない。そしてファッション大国の伝統は現在でもなお続いていると言えるのではないだろうか。

岩佐又兵衛の《豊国祭礼図》 VS. ヒエロニムス・ボスの《快樂の園》—絵の人口密度

屏風絵はすごい！

桃山時代から江戸時代にかけて制作された日本の屏風は、文句なしにすごい。絵の質も高いし、作品数も多い。それに絵のテーマが多彩である。「四季山水図」「柳橋水車図」「波濤図」「洛中洛外図」「遊楽風俗図」「歌舞伎図」「合戦図」「競馬図」「南蛮屏風」など、書き出せばきりが無い。この豊饒さ、そして完成度の高さはいったい何なんだと言いたくなるくらいである。

『日本屏風絵集成』(講談社)という画集があるが、私はこれを見るたびに絶句する。そんな大げさなと言うかもしれないが、一度この画集に目を通していただきたい。そこに収録されているおびただしい数の屏風の、めくるめくような美しさに呆然とするはずである。このまばゆいばかりの絵画的豊饒さと絵画的達成度は、いったい何と比較すればいいのだろうか。私には思いつかない。そんな日本の絵画的業績が、いまひとつ広く一般に認識されていないような気がしてならないのである。

たしかにこれらの屏風絵は画集として出版されてはいるものの、実物を見る機会はそう多くない。博物館の常設展でわずかに見られるか、たまの特別展で見られるにすぎない。個人が所蔵しているも

のもけっこうあるし、また保存上の問題もあるから、それも仕方のないことかもしれない。しかし、これら近世の屏風絵を一堂に集めてじっくりと鑑賞できる「屏風絵美術館」なるものができたとしたら、私たちの日本美術に対する目は確実に変わるのではないだろうか。高いお金を出して外国の絵を買いあさるより、収蔵庫に深くしまい込まれている屏風絵を引っ張り出して、常時展示しているほうがよっぽど賢明だと私は思うのだが。

ちなみにポルトガル語で屏風のことを「ビオブ biombo」という。天ぷらや金平糖がポルトガル語に由来するのと同じように、ビオブは日本語の屏風から来ている。日本からの外来語なのである。それはかつて屏風がポルトガルに輸出されていたからだが、現在、英語でも屏風のことを「ビョウブー byobu」という。この翻訳不可能な独特の折り畳み式ポータブル絵画を、ここで見てみることにしよう。

屏風絵はさまざまなテーマを扱っており、屏風絵の良さとか特徴をひと言で述べるわけにはいかない。先に取り上げた《舞踊図》も《湯女図》も、人物だけを配した、いたってシンプルな屏風絵だったわけだが、今度はそれらとは対照的に、パノラマ形式の雄大な構図のなかに大群衆シーンが展開しているスペクタクルな作品を見てみよう。

それは岩佐又兵衛の《豊国祭礼図》(図101)だ。

ここにあげた図版は全体の四分の一ほどでしかない。じっさいの《豊国祭礼図》は縦一・六メートル、横六・九メートルもある長大な作品である。同じような形式をもつ《洛中洛外図》の構図は単調な印象を与えるのだが、《豊国祭礼図》は全体を見ても非常に複雑で変化に富んだ構図を示しているし、細部もじつに魅力的である。絵を見るにはふつう適正距離というものがあるが、これは離れても近づいても見飽きない。そんな仕掛けがこの作品にはある。

そういう絶妙な絵画的効果を熟知していた画家が、16世紀のオランダにもいた。ヒエロニムス・ボスである。

彼の代表作《快樂の園》(図102)は三枚続きの祭壇画で、左側に「地上の樂園」、右側に「音楽地獄」。そして中央パネルに、ここにあげた「快樂の園」の場面が描かれている。絵のなかの人口密度については、常盤光長とブリュゲルのところで述べたが、岩佐又兵衛とヒエロニムス・ボスの「混み具合」も相当なものである。絵のなかに描かれた人物の人数を数える気力、忍耐はもうないので、



図101 岩佐又兵衛《豊国祭礼図》 名古屋 徳川美術館

図102 ヒエロニムス・ボス《快樂の園》
マドリッド プラド美術館

正確なことは言えないが、又兵衛とボスはかなりいい勝負をしていると思う。

もちろん絵の内容はまったく異なる。《豊国祭礼図》は豊臣秀吉の七回忌の大イベントでの熱狂的な豊国踊りが描かれている。いっぽう《快樂の園》では不可思議な光景が展開しており、何が表現されているかについて、専門家のあいだではいくつもの解釈がある。ただ言えるのは、おおぜいの裸の男女が果実を食し、自由奔放にみえる性の饗宴を繰り広げているということだ。これを人間の欲望に対する戒めとするか、欲望の肯定、賛美とするかで、解釈が180度ちがってくる。絵というのは、このように両義的だから厄介である。しかし、だからこそ面白いのだ。

今、絵の主題についての解釈はひとまずおいて、絵の表現に注目すると、ボスの絵には圧倒的な運動量というか熱量がある。描かれている人間たちのエネルギーが渦巻き、ほとぼしっているのだ。それが日本近世の風俗画のなかに描かれた人々の熱気と妙に通じるところがある。ボスの絵はあきらかに宗教画なのだが、《快樂の園》の表現はそんな範疇を軽々と超え、熱狂的な祝祭空間を作り上げている。

ボスの《快樂の園》はあくまでも空想の産物だが、又兵衛の《豊国祭礼図》はじっさいの出来事に準じている。そういうちがいはあるものの、両者が広大な風景のなかで多数の登場人物を自由自在に操る手腕は、世界の美術史のなかで、やはり無類のものと言わねばならない。

曾我籙白の《寒山拾得図》 VS. ヒエロニムス・ボスの《十字架を担うキリスト》

—東西のグロテスク表現

ヒエロニムス・ボスは、ヨーロッパでも特異な画家である。彼の画風がどのように形成されたのかは謎だし、彼の後継者といえるのは、ペーテル・ブリューゲルくらいしかいない。突然変異的に生まれた画家なのだ。

この画家の晩年の作品に《十字架を担うキリスト》(図103)というのがある。これは十字架をかついでゴルゴタの丘へ向かう途中のキリストの周りに群衆がひしめき合っている絵だ。画面はほとんど群衆の顔だけで埋め尽くされている。中央で静かに目を閉じたキリストの顔は、群衆の野卑、下品、下劣、醜悪な顔に圧倒され、見る影もない。激しく誇張され、戯画化された群衆の顔は、一度見たら忘れられないほどの強烈なイメージで描かれている。

面白いのは、ボスと同時代のイタリアの画家レオナルド・ダ・ヴィンチも、同じようなイメージのデッサンを残していることだ(図104)。ここでその対応関係を示しておこう。

1. とがったあごで歯が抜けている
2. 大口をあけている
3. わし鼻で唇がうすい
4. うつむいて暗い顔をしている
5. 丸顔で受け口である

こうした類似がボスとレオナルドのどちらにも表されている。両者で顔の特徴が正確に対応しているので、何か元になる共通の手本があったのか、あるいはボスがレオナルドのデッサンを見たのか、逆にレオナルドがボスの絵を見たのか、そのうちのいずれかにちがいない。ボスとレオナルドは、ほぼ同時代にオランダとイタリアでそれぞれ活躍したとはいえ、基本的にまったく質の異なる画家であり、接点はほとんどないはずなのだが、このカリカチュアにかぎって両者は異様に接近しているのだ。

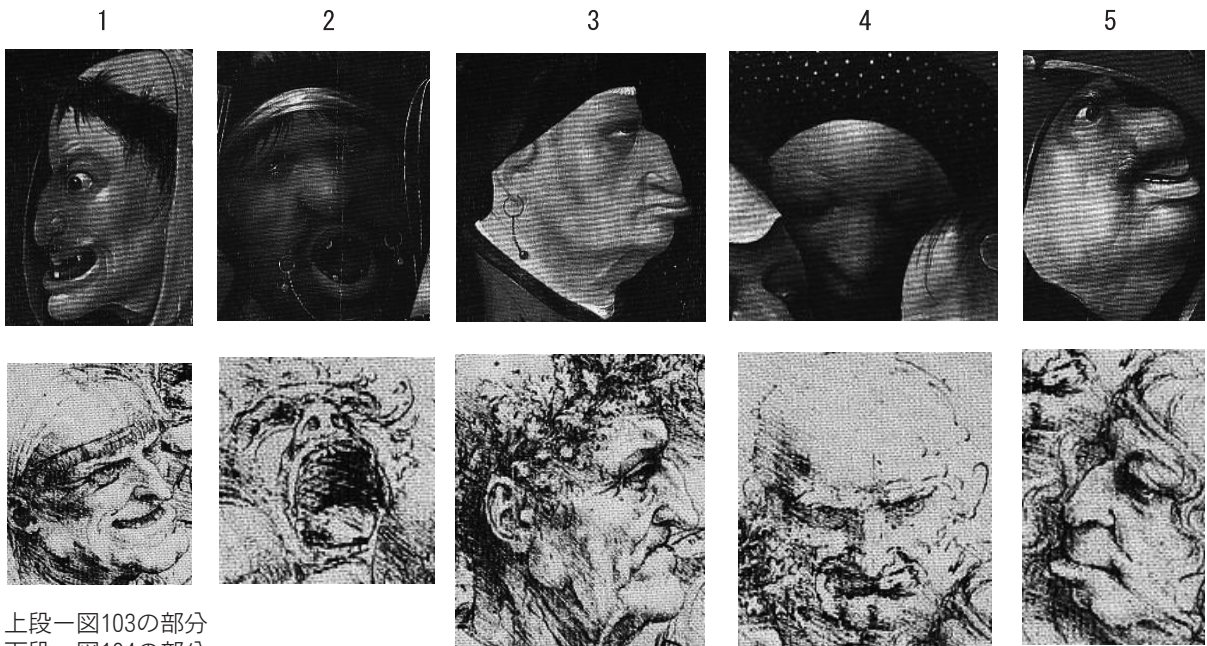
驚くべきことに、江戸中期の画家、曾我籙白もまた、《群仙図》において、このような強烈な人物



図103 ボス《十字架を担うキリスト》 ヘント美術館



図104 レオナルド《グロテスクな顔の習作》



上段—図103の部分
下段—図104の部分

を造形している。簞白とボスとレオナルドの絵を、こうして三枚ならべてみると、グロテスク像の三羽がらすと言いたくなるほどだ (図105・図106・図107)。

もう少し細かな比較をしてみよう。
たとえば簞白の描いた《寒山拾得図》(図108)をボスの《十字架を担うキリスト》のなかの人物像とつき合わせてみると、拾得像は、人差し指をさしているのは偶然の一致にしても、ぼさぼさの髪にはげ頭、とがったあご、たるんだ首などがじつによく似ているし、寒山像のほうは、大きなギョロ目と歯をむき出した口が特徴的だ。

もっとも「寒山拾得図」は、中国でも多数描かれていたし、日本でも可翁や狩野山雪など、ほかの画家たちも好んで取り上げたテーマで、これまでも寒山と拾得は伝統的に怪異な容貌の人物として描



図105 簫白《群仙図》



図106 ボス《十字架を担うキリスト》(部分)



図107 レオナルド《グロテスクな顔の習作》

かれるのが普通ではあった。

しかし簫白以前に描かれたほかの「寒山拾得図」とくらべてみれば分かるように、それでも簫白の描く寒山と拾得のイメージは強烈である。誇張が激しく、非常にアクが強い。こう言ってよければ、バタ臭いのである。美術史家の辻惟雄氏が「奇想の系譜」と呼ぶゆえんである。しかも簫白の場合、仙人や子供など、ほかの人物像もまた、寒山拾得のようにアクが強くてバタ臭い顔をしているのだ。

それではこうした独特な顔の表現はいったいどこから来たのだろうか。簫白の個性によって、それこそ突然変異的に生み出されたものなのだろうか。

簫白は同時代の中国、清の絵画から強い影響を受けている。そして清の時代の中国絵画には西洋美術の影響がおよんでいた。とすれば、簫白の絵がバタ臭いのは、文字どおり西洋風の中国絵画から学んだせい、ということになるのだろうか。

しかし私の知る限り、簫白のようなグロテスクな人物像は中国絵画に見いだせない。辻氏も著書『奇想の系譜』のなかで「グロテスクという点では、日本の水墨人物画史上、類を絶しており、狂態邪学派と呼ばれた十六世紀の明の浙派の人物も、これに比べれば、はるかにまともと言わざるを得ない」と述べている。私も、簫白の人物像は、中国絵画よりも、やはりボスやレオナルドの戯画化された人物像に近いと思われるのだ。

ひょっとしたら、簫白は、当時交易のあったオランダから、西洋のグロテスクな人物のイメージを仕入れたのではないだろうか。簫白と交遊のあった池大雅は、西洋画を知っていたというから、簫白と西洋画の接点はけっして皆無ではない。もちろん推測の域はでないが、それでも考えないと、簫白の「奇想」は説明がつかないのである。

ボスとレオナルドの関係もそうだが、ボスと簫白を結ぶ糸が存在するかどうかは分から



ない。しかし強烈な個性をもつ奇矯なフィギュア・タイプを創り上げたことで、曾我蕭白は、ヨーロッパの特異な画家ヒエロニムス・ボスと肩を並べているのである。

図版出典

- 図95 『原色日本の美術18 南画と写生画』小学館 1969年 図37
図96 “Leonardo on the Human Body”, Dover ed., New York 1983, p.135.
図97 『原色日本の美術13 障屏画』小学館 1967年 図97
図98 『週間朝日百科 世界の美術7 印象派のI』朝日新聞社 1978年 5-181
図99 『日本美術館』小学館 1997年 677頁
図100 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち6 ロレンツェッティ兄弟』東京書籍 1994年 74頁
図101 『新潮日本美術文庫6 岩佐又兵衛』新潮社 1997年 図32
図102 『週間朝日百科 世界の美術50 ボス』朝日新聞社 1979年 3-264
図103 “L’ opera completa di Bosch”, Milano 1977, Tav.LXII.
図104 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち18 レオナルド・ダ・ヴィンチ』東京書籍 1993年 54頁
図105 『江戸の鬼才 曾我蕭白展』図録 朝日新聞社 1998年 88頁
図106 “L’ opera completa di Bosch”, Milano 1977, Tav.LXIV.
図107 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち18 レオナルド・ダ・ヴィンチ』東京書籍 1993年 54頁
図108 『江戸の鬼才 曾我蕭白展』図録 朝日新聞社 1998年 42頁
図109 “L’ opera completa di Bosch”, Milano 1977, Tav.LXII.

