

日本美術を世界の美術と比較する (6)

—江戸時代—

Japanese Art from a Global View Point (6)

—The Edo Period—

野村幸弘
Yukihiro Nomura

伊藤若冲の《動植綵絵》VS. ヤン・ブリューゲルの静物画—奇想の起源

曾我簫白とならんで、もうひとり「奇想の系譜」に属する画家が江戸中期に存在する。伊藤若冲(1716~1800年)だ。

京都に生まれた若冲は、画家としてのスタートは遅く、本格的に絵画に専心したのは、家業の青物問屋を弟にゆずって隠居をきめこんだ40歳のときである。そしてその後、18世紀後半の約半世紀間、画家として悠々自適の生活を送ることになる。その出発点をなす作品が、彼の代表作となった《動植綵絵》である。彼は全部で30枚あるこのシリーズを、およそ10年かけて描いている。ここに図版としてあげた作品は、そのうちの一枚、第九図にあたる《牡丹小禽図》(図110)だ。

《動植綵絵》のテーマは、題名が示すとおり、動物と植物で、ほとんどが花と鳥である。つまり花鳥画である。梅にウグイスが止まっていたり、ひまわりやあじさいの下になぜかニワトリがいたり、松の木に、これもまたなぜかクジャクやオウムがいたりする。梅にウグイスはいいとして、そのあとの取り合わせはなんだか妙な気がするが、《動植綵絵》とはそういう不思議なシリーズだ。

それはともかく、花鳥画は日本絵画の伝統的なテーマで、もちろんこれは中国から伝来している。

若冲は中国、明の絵画から多く学んでいるので、彼が花鳥画に取り組むのは当然のことである。しかし、それだけで若冲を片付けてしまうわけにはいかない。

その理由は若冲の「奇想」にある。

《牡丹小禽図》では、画面いっぱいに牡丹の花が咲き乱れ、見る人の目を幻惑させる。一枚一枚の花びら、白く小さなつぼみ、黄色のおしべ、葉っぱの茶色い斑点、幹に付着した緑色の苔など、異様にこまかい点描が、画面のいたるところに散らされていて、目がチカチカする。

そして突出しているのが、色彩である。鮮やかさを通り越して、ケバケバしいとさえ言っている。こんな強烈な色彩が、かつて日本の絵画にあったらどうか。

若冲が中国絵画から影響を受けていることはつとに指摘されているし、じっさいに中国絵画の模写も行っている。しかし簫白と同じように、若冲の執拗なまでの細密描写やドギツイ色彩感覚を、中国絵画に見いだすのはむずかしい。あえて言うなら、同時代の清の画家、郎世寧の作品に近いものがある。郎世寧は、本名をジュゼッペ・カスティリオーネといい、清朝の宮廷画家となったイタリア人の宣教師である。だから郎世寧こと、ジュゼッペ・カスティリオーネの絵は、洋風中国画である。いや、中国風洋画と言ったらいいか。まあ、要するにバタ臭いのだ(でもすごくうまい画家だ)。

ところが、『奇想の系譜』の著者辻惟雄氏は、次のように述べている。

中国画の要素をもつ若冲が、ひとたび手本から離れ、<物>との独自の対話をはじめるとき、そこには全く若冲自身のものとしか言いようのない、特異な映像の世界が現出する…(中略)…シュ

ルリアリズムの作品を連想させるような、この驚くべきイメージは、全く若沖のオリジナリティに属するものなのだ。

つまり若沖の絵は、中国の手本からかけはなれているというのだ。とすれば、若沖の「奇想」もやっぱり突然変異なのだろうか。

天才はオリジナルなものを生み出すというのは、私もその通りだと思うが、しかしけっして無から生み出すわけではない。そこには何かヒントになるものがあったにちがいない。

ここで私は若沖の《牡丹小禽図》の横に、17世紀オランダの画家ヤン・ブリューゲルの描いた作品をおいてみたい(図111)。ヤン・ブリューゲルは、絵巻物のところで取り上げたペーテル・ブリューゲルの次男で、彼は「花のブリューゲル」とあだ名されるほど、花の絵を得意とした。

両者を見くらべると、類似点より相違点のほうが目につくかもしれない。若沖の《牡丹小禽図》は、花が画面全体に平面的に広がっているのに対して、ヤンの絵は、花瓶にさした花束が立体的に表現されているし、花の種類もやたら多い。よく見ると、テーブルの上にはコインや指輪が置かれている。じつはヤンの絵は、たんなる花の絵ではなく、美や富や財産は、はかなくむなし、ということを教え諭す寓意画なのである。若沖の絵にはそういった道徳的な意味はおそらくない。だからひとくちに花の絵といっても、東洋と西洋ではこんなにちがう、と考えることができるだろう。

しかし、である。

そういうちがいは認めたくえて、それでも私は若沖の絵のしつこさ、バタ臭さは、オランダの油絵



図110 伊藤若沖《牡丹小禽図》



図111 ヤン・ブリューゲル《壺の中の花束》

に触発されたのではないかとひそかに思っている。ヤンの絵は、写実的ではあるが、描写があまりにも克明なので、かえって幻想的に見える。そこが若沖の「奇想」と通じているように私には感じられるのだ。

もちろん日本で洋風画が流行するのは、もう少しあとの江戸後期、1770年代だが、油絵そのものももっと早くから日本にもたらされていた。事実、1726年にはオランダからウィレム・ファン・ロイエンという画家の絵が2点来ている。それらの絵は失われてしまったが、谷文晁(1763~1841年)による模写を見ると、まさに若沖の《牡丹小禽図》と同じように、咲き乱れた花々に小鳥が止まっている絵だったのである。

若沖とはほぼ同時代の画家である池大雅や円山応挙は、すでにヨーロッパの遠近法を知っていたし、与謝蕪村も西洋絵画を見ていたふしがある。だから若沖もまた、なんらかの形で西洋絵画を知っていた可能性は高い。

しかし若沖の絵には、ヨーロッパの遠近法を学んだ形跡はないし、西洋独自の陰影法も採用されていない。《動植綵絵》の残り29枚の絵もすべて西洋の油絵に想を得ているかということ、そういうわけでもない。若沖の絵は、西洋の影響を深く受けた、のちの司馬江漢(1747~1818年)や秋田蘭画(平賀源内の指導により始まった江戸中・後期の洋風画)の画家たちが描くものとは一線を画している。とはいえ、西洋絵画は少なくとも若沖の色彩感覚には刺激を与えたのではないだろうか。

若沖は、ほかにもまだ「奇想」の作品を残している。《白象群獣図》、《百獣図》、《百鳥図》、《鳥獣草花図》などの作品群だ。

これらはみな小さなタイルをきれいに貼り合わせたような描き方で表されているのだが、こんな独特な技法はあとにも先にもない。美術史家の小林忠氏によれば、この技法は中国の織物から発想されたという。しかし私はこれらの絵を見たとき、直観的に西洋のモザイク画に似ていると感じた。もっとも若沖の描き方は、モザイクとはちがって、方眼紙のように小さな正方形を格子状に整然とならべている。

けれども発想はモザイク画にとっても近い。

雲や霞を描くことによって、余白やあいまいな空間を重んじてきた日本絵画の伝統とは異なり、若沖の作品は、画面の隅から隅までびっしりと空間を埋め尽くしている。その粘着的で空間恐ろしい精神は、まさに西洋のものである。

もちろんモザイク画に関する情報を、当時、若沖が仕入れることができたかどうか、それは分からない。だいいち、モザイク画は壁に付着しているので、持ち運びができない。日本に持ってこようにも術がない。それともモザイク画の技法書などが、当時、手に入ったのだろうか。しかしたとえそうだとすると、厳密には、若沖の絵はひとつの正方形のなかに何色か塗られていて、一片一色のモザイク画とはやはりちがう。謎は深まるばかりである。

若沖の「奇想」は、まだまだこれから解明されなければならないようだ。

《水玉文様陣羽織》VS. カンディンスキーの抽象絵画—日本美術は装飾的か

《湯女図》のところですで見たとおり、日本の服飾デザインには目をみはるものがある。17世紀以降、「舞踊図」や「寛文美人図」、そして「誰が袖図屏風」などで、多種多様なデザインの衣装がさかんに描かれた背景には、じっさいのファッションの隆盛があった。つまり絵のなかに描かれた衣装が美しいのは、そもそもじっさいの着物のデザインが美しかったからである。

小袖と呼ばれる衣服があるが、その背面は、ほとんど絵を描くためのカンヴァスと言っていい。そのカンヴァスを身に着けたり脱いだり、畳んだり洗ったりできるわけである。すばらしい発想と言わねばならない。

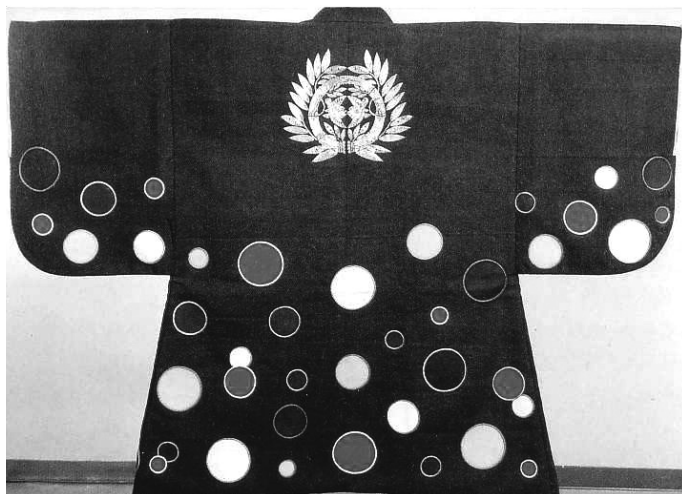


図112 《水玉文様陣羽織》

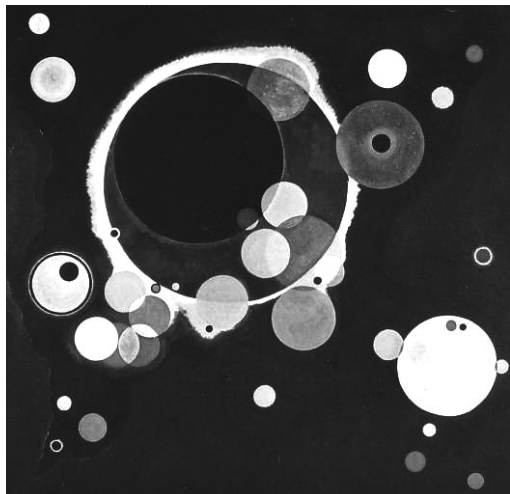


図113 カンディンスキー 《いくつかの円》

日本の絵画には、絵巻、掛け軸にせよ、屏風絵、ふすま絵にせよ、広げたりしまったり、開けたり折ったりして、私たちの身体や生活に密着している作品が、じつにたくさんある。これらは簡単に持ち運びや移動ができるし、じゃまにならない場所に片付けることもできるので、私はポータブル芸術とか収納芸術と呼んでいる。

小袖のデザインには斬新なものがいろいろあるが、私はここで伊達政宗が着用したと伝えられている《水玉文様陣羽織》(図112)を取り上げたい。

この羽織は、袖のたもとから脇の下、腰回りにかけて、水玉文様が散らしてあるだけの、いたってシンプルなデザインである。散らしてあるだけ、とはいうものの、赤、黄、青、緑、白の、大小さまざまな水玉が不規則に、しかし全体としてはじつにみごとなバランスを保って配されている。まるで幾何学モチーフの抽象画のようである。

そう、これはもうほとんどカンディンスキーの抽象画なのだ。

《水玉文様陣羽織》は16～17世紀のもので、カンディンスキーの《いくつかの円》(図113)は、20世紀初頭の作品である。《陣羽織》のほうが300年くらい前に作られている。《陣羽織》は工芸品で、カンディンスキーの絵は芸術品である。《陣羽織》は実用に供されるが、カンディンスキーの作品に実用性はない。両者は見たところ、非常によく似ているけれど、あくまで用途とジャンルは別々のものだ。

カンディンスキーの絵は、日本の小袖のデザインから発想されたものではない。カンディンスキーは彼独自の方法で抽象絵画にたどりついたのだから。

しかしながら、日本の工芸品とヨーロッパの現代絵画がなぜこうまで似ているのだろうか。

20世紀の初頭、1910年代に、ヨーロッパでは美術史上はじめて抽象絵画と呼ばれる芸術が誕生する。モンドリアン、マレーヴィチ、カンディンスキーといった画家たちがその先駆者だった。

彼等は最初、具象画から出発し、徐々に抽象画に移行している。だから彼らのなかで具象画と抽象画はひとつつながりになっている。具象画は解るけど、抽象画は解らないというのは、絵を見る私たちの側の問題だ。抽象画に意味はないと思われがちだが、具象画と抽象画がひとつつながりである以上、抽象画にもちゃんと意味はある。

カンディンスキーは、その著『抽象芸術論 芸術における精神的なもの』のなかで、こんなことを書いている。

形態は、それがまったく抽象的で幾何学図形のものであっても、それなりに内面の響きを持ち、その形態に特有の性質をそなえた精神的な存在である。

だから、カンディンスキーの《いくつかの円》は、たんに円のモチーフを組み合わせせたデザインではない。同時代の画家パウル・クレーが「円は地上的な束縛から解放されることで成立する宇宙的な運動の形である」と言っているように、カンディンスキーの絵は、壮大な宇宙空間に漂う惑星群のようにも見える。いちばん大きな円の周囲には、皆既日食のコロナみたいな滲みができているから、なおさらである。これは絵を見る側の解釈のひとつにすぎないが、そこに何らかの意味が込められていることは確かであり、それが日本の装飾デザインにかぎりなく近づいているのは、やはり面白い。

《水玉文様陣羽織》は工芸品で装飾デザインにはちがいない。まちがってもこれを絵画作品と呼ぶ人はいないだろう。しかしこの服飾デザインは、カンディンスキーの絵がかぎりなくデザインに近いのと同じくらい、かぎりなく絵画に近いものだと私は思う。

装飾デザインというのは、どんなに複雑なものでも、あるモチーフを規則的に繰り返すのが普通であり、幾何学文様であれ、動植物文様であれ、そこにはかならずパターンがある。その意味からすると、《水玉文様陣羽織》は、先ほど「水玉が不規則に配されている」と書いたように、厳密には文様と言えない。

水玉の配置には、文様のような規則性がない。カンディンスキーの絵は、より不規則で複雑な円のコンポジション＝構成をもっているが、配置がパターン化されていないという点では、《水玉文様陣羽織》もまったく同じである。つまり《陣羽織》もまた、抽象絵画のコンポジションをもっているのだ。

不規則は、無秩序とはちがう。そこにはある一定のパターンに還元できない何か重要なものはたつきがある。それをカンディンスキーは「内的必然性の原理」と呼んだのだろう。

《水玉文様陣羽織》でも、カンディンスキーの絵でも、円の配置には独特のリズムがある。カンディンスキーは『抽象芸術論』のなかで、絵画と音楽とを類比させて捉えているが、重なり合った円の構成は、たしかに重奏的でポリフォニックな、ひとつの完結したコンポジション＝作曲のように見える。それと同じように、《陣羽織》のほうも、単旋律の笛の音が、周囲の空気にしみわたっていくような、開放的、拡散的な環境音楽の響きに似ていると言える。

このように《水玉文様陣羽織》がヨーロッパの抽象絵画と同じような発想で作られているとしたら、私たちはそれをたんなる装飾デザインとして片付けてしまっているものだろうか。

もちろん《水玉文様陣羽織》は羽織だから、工芸品にはちがいない。

けれども屏風絵やふすま絵はどうなんだろう。屏風もふすまも、ともに実用的なものである。ならば、そこに描かれた絵は、それらを装飾するデザイン、すなわち工芸品なのだろうか。

日本美術には工芸的性格が濃厚だと主張する論者はおおぜいいるが、私がおっとも気になるのは、日本の美術がしばしば「装飾的」と評されることである。たしかに日本美術イコール装飾と言われていたわけではなく、あくまで「装飾的」「装飾性」なのだが。その言い方が妥当かどうか、私には疑問である。

《水玉文様陣羽織》における水玉の配置の妙。それはたとえば尾形光琳の有名な《燕子花図屏風》にも共通するものだ。光琳は「装飾的」な絵を描いた第一人者と目されているが、彼の《燕子花図屏風》は、はたして装飾的なのだろうか。

燕子花の配置は非常に微妙で複雑である。ここに単純な配置のパターンを見つけることはむずかしい。いったいこの画面構成にはどんな原理がひそんでいるのか。それは言葉では表せない重要な何か、カンディンスキーなら「内的必然性」と呼んだ芸術の原理と同じものだと私は思う。ただ残念ながら、日本人はその原理を、西洋の芸術家のように、言葉で説明しようとしなかっただけである。

いずれにせよ、光琳の《燕子花図屏風》は、『伊勢物語』という文学作品をモチーフとしており、

意味内容をしっかり内に含んだ絵画作品である。『伊勢物語』第九段の物語から、燕子花のモチーフだけを取り出して、それを独創的な構図に仕立て上げた、すぐれた「抽象絵画」である。だからこれを「装飾的」という言葉で語るのは、もうそろそろやめたほうがいいのではないかと。「装飾的」という言葉は、欧米ではしばしば「芸術的ではない」という意味で用いられるから、なおのことである。

葛飾北斎の《富嶽三十六景》VS. セザンヌの《サント・ヴィクトワール山》—連作という形式

葛飾北斎の《富嶽三十六景》は、36枚の版画が集まって、ひとつの作品となっている。要するに、シリーズ物、連作である。富士山をモチーフに、36種類の絵が描かれているわけだ。

北斎の富士の絵は、もちろん一枚だけ見てもいいのだが、それ以上に楽しいのは、36枚を一枚ずつ全部見ていくことである。一枚ごとに富士山を見る場所が変わり、居ながらにして旅をしているような気になるし、何と云っても、構図と色彩が大胆に次々と変化していくさまがすばらしい。シリーズ物の良さは、そういう変化が楽しめるところにある。

こういうシリーズ物の起源は、どこにあったのだろうか。

そこで思い出すのが、中国、南宋の画家、馬遠の《十二水図》だ。これは、嵐の状態から荒ぶる波まで、水の表面のさまざまな変化を十二枚に描き分けた、すばらしい作品だ。いっばんに美術が、対象を永遠の相のもとに表現しようとするのに対し、馬遠は、永遠ではなく、変化のほうに興味を寄せている。その発想が独創的だ。

馬遠の眼差しは、じっと水の表面に注がれている。そして定点観測のように、彼の目の前で刻々と変化していく水の様相を、静かに客観的に捉えようとしている。その意味で、馬遠の《十二水図》は、ずっとのちの19世紀にフランスの画家クロード・モネが描いた「ルーアン大聖堂」や「積み藁」や「睡蓮」の連作に受け継がれている。

しかし《富嶽三十六景》における北斎の視点は、《十二水図》とは異なっている。北斎の眼も、じっと富士山に注がれてはいるのだが、眺める視点がじつに多角的なのだ。一枚ごとに彼の視点は移動して、いっこうにとどまる場所を知らない。富士山の変化というより、自分自身の視点の変化を楽しんでいるようである。

このように視点を変えながら描かれた連作に、やはり十九世紀のフランスの画家であるポール・セザンヌの「サント・ヴィクトワール山」がある。「山」というテーマまで北斎と同じである。ただしセザンヌの絵に旅の情緒はない。

ここで《舞踊図》とマネについて論じたところを思い出していただきたい。

マネは日本の浮世絵の影響を受けており、「少年がただ笛を吹いているだけ」の絵を描いた。それと同じように、セザンヌは「サント・ヴィクトワール山だけ」の絵をなんと30枚以上も描いている。山だけ描いて、それで絵になるなんて、ヨーロッパではセザンヌ以前には考えられなかったことである。しかし日本では、そういうことを平気でやっていた。尾形光琳のところでも見たように、燕子花だけでも絵になったのである。

ただ、日本の場合、燕子花だけといっても、その背後には文学の世界が広がっているし、北斎の《富嶽三十六景》には、富士講と呼ばれる、富士山を神聖視し崇拝する民間信仰が背景にある。だから《富嶽三十六景》は、富士山を御神体とするイコン＝宗教画と言ってもいい。たんなる山の絵ではないのだ。日本人なら誰が見ても、それはどこにでもある山ではなくて、富士山だと分かるのである。

北斎には、山だけを描く正当な理由があった。

いっばう、セザンヌにとって、サント・ヴィクトワール山は、芸術作品を制作する行きがかり上、探し当てたモチーフにすぎない。つまりこれはあくまで芸術上の発見である。当時のフランス人は、セザンヌを除いて、誰ひとりサント・ヴィクトワール山に注目などしていない。だからこそセザンヌ

が北斎の富士山の絵を通して、サント・ヴィクトワール山を再発見したことは、十分に考えられるのだ。

マネやモネ、ゴッホ、ゴーギャン、ホイッスラー、ロートレック、ドガといった画家たちが、日本美術の影響を強く受けたことは認められているが、セザンヌについてその影響を論じる専門家はあまりいない。しかしセザンヌが彼らと同じ時代の空気を吸っていたことは確かである。

北斎とセザンヌでは、それぞれ山の描き方がまったくちがう。セザンヌは絵の具を一筆一筆根気よく塗り重ねて、絵を着実に構築している。それはちょうどレンガや石をひとつひとつ積み上げて作るヨーロッパの石造建築を思わせる。反対に、北斎はたった一本の描線で、一気に山の輪郭を描いており、それはまるで柱を立ち上げて、またたく間に建物の外形を作ってしまう木造建築のようである。版画と油絵という技法のちがいも当然ある。

しかし北斎とセザンヌでは、画面上に山を配置する仕方が似ているのだ。

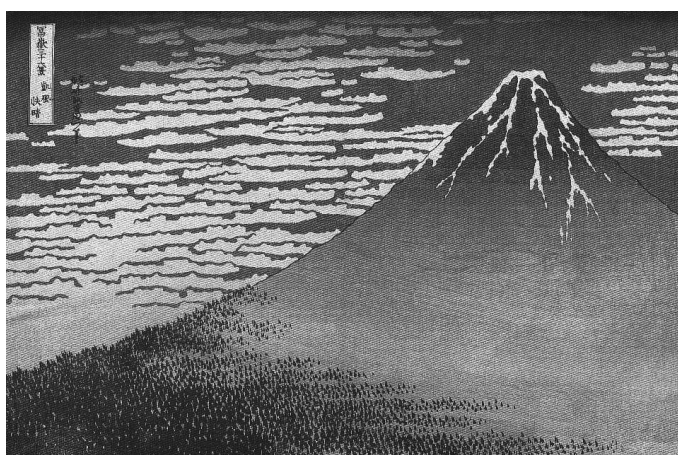


図114 葛飾北斎《凱風快晴》



図115 セザンヌ《サント・ヴィクトワール山》

まず、ここにあげた《凱風快晴》(図114)と《サント・ヴィクトワール山》(図115)では、山を真正面から大きく取り上げている点が同じである。《富嶽三十六景》のそのほかの場面では、北斎は大波や橋桁や大樹を通して富士山を遠望している。同じように、セザンヌの作品にも、サント・ヴィクトワール山をマロニエの並木や松の木越しに眺めたものがある。そして何よりも、セザンヌがサント・ヴィクトワール山を、北斎のようにさまざまな場所から、飽くことなく見ている点が共通しているのだ。

《富嶽三十六景》のテーマは富士山だが、北斎の関心は、富士山そのものというより、むしろ近景の大波や橋桁や樹木など、副次的なモチーフのほうにある。それら近景の斬新で奇抜な配置、構図こそが北斎の真骨頂である。それに比べれば、セザンヌのマロニエや松の木のあしらいは方は、きわめて素直である。北斎の才気にはとうていかなわなうと言えるだろう。よく知られているように、北斎の作品は、19世紀のヨーロッパ美術に大きな影響を与え、ジャポニズムと呼ばれる美術の潮流を作り出した。そうした彼の重要性は、あえて繰り返すまでもないだろう。北斎の浮世絵と、彼が影響を与えたフランス印象派の画家たちの作品をもっとくらべてみてもいいのだが、そういう試みはジャポニズム研究の専門家によってすでになされており、ここではその問題にこれ以上立ち入らない。ただ、ヨーロッパの画家たちが北斎の絵に衝撃を受けたのも、もっともなことだ、とだけは言っておこう。

歌川広重の《名所江戸百景 亀戸梅屋舗》VS. クロード・ロランの風景画—東西風景画の名手

広重の浮世絵版画は、印象派の作品とよく比較され、広重が印象派の画家たちにどのような影響をおよぼしたかについて論じられることが多い。だから、広重と言えば、印象派と関連づけてそれで終わりにしてしまいがちである。

しかし世界の絵画をもっと広く見渡して、風景画の名手である17世紀フランスのクロード・ロランや、16世紀フランドルのペーテル・ブリューゲルと比較してみると、広重の芸術の重要性はより明確になる。広重は世界でも指折りのすぐれた風景画家であることが確認できるのだ。

まず最初に、広重の《名所江戸百景 亀戸梅屋舗》(図116)とクロード・ロランの《トビアスと天使のいる風景》(図117)をくらべてみよう。

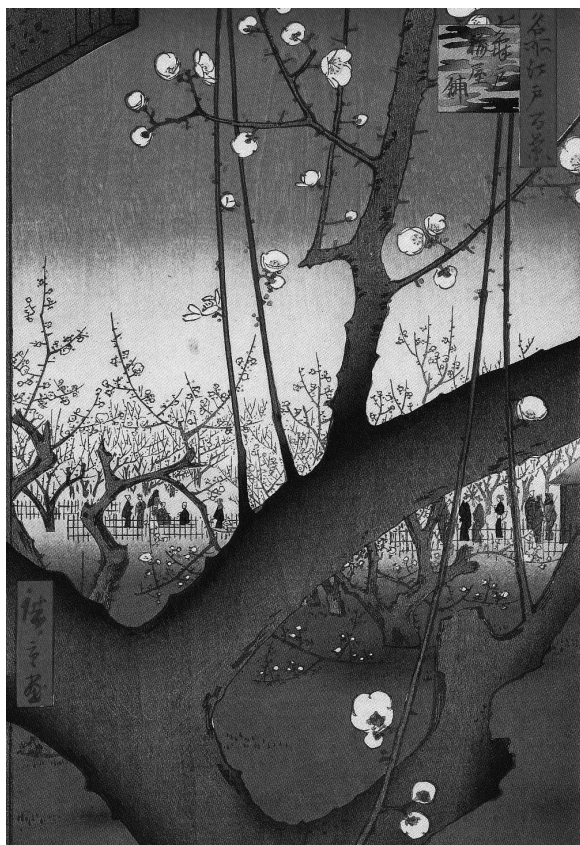


図116 歌川広重《名所江戸百景 亀戸梅屋舗》



図117 クロード・ロラン《トビアスと天使のいる風景》

両者ともに遠近法が用いられているが、それぞれの遠近表現が与える印象はまるでちがう。言うまでもなく、ロランの絵には15世紀以来のヨーロッパの遠近法がごく当たり前採用されている。近くにあるものを大きく、遠くにあるものを小さく描くのが遠近法の原則であり、ロランの作品でも画面右側にある手前の木は大きく、左端の遠くの木は小さく描かれている。

広重の版画にも、同じ西洋の遠近法が用いられている。にもかかわらず、広重の遠近法は西洋のそれとは似ても似つかないものになっている。広重も遠近法の原則に忠実に従っており、近くの梅の木を大きく、向こうの梅を小さく表してはいる。ただ、いちばん手前の梅の木を避ければ、もっと広い眺望が得られるのに、わざわざ木の後ろに回って、その枝と枝の間から遠景を透かし見るといった構図をとっている。画面のいちばん手前に視界をさえぎるものを描くという発想は、やはり独特と言わねばならない。こうした表現方法は、日本人が西洋の遠近法を独自に解釈した結果なのであり、日本版の遠近法と言っていいだろう。

ロランの絵では、近景に樹木が描かれていても、それはけっして登場人物の邪魔にならないように、画面の端に寄せられている。そして近景から中景、中景から遠景へと、絵画空間はなだらかに奥行きを深めていっている。

しかし広重の場合、近景と遠景との対比があまりに強く、中景が省略されているため、遠近法を用いているにもかかわらず、近景と遠景がぺたっとくっついてしまっている。広重は、遠近法を平面的に用いるという、ヨーロッパの画家たちが思いもつかなかったようなことをやってのけているのだ（北斎もまた、代表作《神奈川沖裏浪》で、近景（＝大波）と遠景（＝富士山）の大胆な並置を行っていて、みごとである）。

ほかにも広重は、この日本版の遠近法を駆使して、画面の真ん前を雁の大群が横切ったり、鷹がいきなり画面の上から飛び込んできたり、大きな橋桁が風景を遮断していたり、といった驚くべき構図を生み出している。モネやゴッホをはじめとする印象派の画家たちが、広重の作品に衝撃を受けたのも、うなずけるのである。

今度は、広重の《東海道五十三次》や《名所江戸百景》、《木曾海道六十九次》、《六十余州名所図会》などをクロード・ロランが描いたおびただしい数の風景画とくらべてみよう（図118・図119）。質、量ともに優劣つけがたいのが分かるだろう。



図118 歌川広重



図119 クロード・ロラン

帆船の浮かぶ港の風景、樹木を通して見た海の風景、奇岩のある海辺の風景、馬や牛のいる田園の風景など、モチーフが共通しているうえに、両者とも自然描写に詩情があふれている。

世界の風景画大国といえば、それは古くから山水画の伝統をもつ中国であり、その圧倒的なすばらしさを疑う人はいない。しかしあえて言うならば、中国の山水画は色彩感に乏しい。それに対して、日本の山水画は、枯淡の水墨画から満艦飾の障壁画まで、その色彩のヴァリエーションは世界でも比類がない。そしてもっとも色彩感あふれる風景画をものしたのが、広重なのである。その明快であざやかな色彩は、クロード・ロランをも凌駕している。広重の色彩感覚もまた、フランス印象派に大きな影響を与えたこともここで付け加えておきたい。

となると、次はどうしても広重をブリューゲルと比較してみなければならない。それは、ブリューゲルもまた色彩豊かな画家であり、しかも広重と同じように、風景をさまざまな自然条件のもとに描いているからである。前述したクロード・ロランの描く風景ではたいてい晴れていたが。

ブリューゲルの関心は、民衆の日々の営みに向けられてはいるが、それでも民衆を取り巻く自然環境の描写は、ヨーロッパ美術のなかでも群を抜いている。ブリューゲルのパレットは、クロード・ロ

ランよりずっと明るく多彩である。そして収穫の秋の風景や、積雪の冬景色といった季節感、雲や大気の描写による天候の変化など、彼の自然観察は非常に細やかで、魅力的である。

広重が得意とした表現も、まさにそれであった。

たとえば、ブリューゲルは《穀物の収穫》(図121)で、フランドル地方の農作業のようすをじつに美しく描いているが、広重もまた《東海道五十三次 石薬師》(図120)において、それとよく似たような牧歌的な農村風景を描いている。ともに自然に包み込まれた人々の静穏な暮らしを見つめる眼差しがとても印象的である。



図120 歌川広重《東海道五十三次 石薬師》



図121 ペーテル・ブリューゲル《穀物の収穫》

広重とブリューゲルは、自然現象をもっとも叙情的に描くことのできた稀有な画家である。感動的なのは、彼らが二人とも雪の降る情景を描いていることだ(図122・図123)。彼ら以外に、雪の降る印象的な場面を描いた画家を、私はほかに知らない。

もうひとつ特筆すべきなのは、雨の絵である。

ブリューゲルは《暗い日》という作品のなかで、無気味な雨雲が垂れ込めた場面を描いてはいるが、広重の《名所江戸百景 大橋、あたけの夕立》や《東海道五十三次 庄野》や《近江八景 唐崎夜雨》における雨の描写には、とうていかなわない。墨を流したような雨雲から、矢が突き刺さるように橋の上に降りしきる驟雨、竹藪をなぎ倒すような横なぐりの激しい雨、そして夜の鎮守の森にそぼ降る雨…。大げさな言い方かもしれないが、広重の雨の絵は、世界の美術史におけるひとつの奇跡なのである。



図122 歌川広重《東海道五十三次 蒲原》

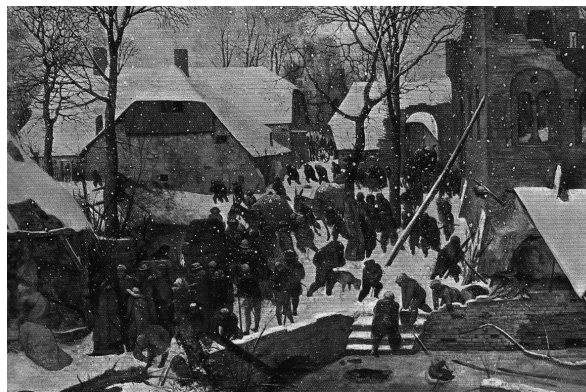


図123 ペーテル・ブリューゲル《雪の三王礼拝》

東洲齋写楽の《市川鰻藏》VS. ファン・エイクの《枢機卿アルベルガーティ》—東西肖像画の名手

ヨーロッパの肖像画の歴史は、風景画とちがって、古くて長い伝統がある。キリスト教の聖人や法王、国王、貴族など、いわゆる特別な人間の姿を永遠にとどめておきたいという欲求が、ヨーロッパではことのほか強かったのだろう。

世界でもっとも有名なレオナルド・ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》は肖像画で、それに劣らず有名な北斎の《神奈川沖裏浪》は風景画である。そこから分かるように、印象的な作品は、日本では風景画に多く、ヨーロッパでは肖像画に多いようだ。

これは大ざっぱな言い方だが、日本美術は中国と同様、人間とそれを取り巻く環境、つまり自然の風景に興味を示してきた。それに対して、ヨーロッパの美術は人間を表現することに多大な関心を寄せている。彼らが人物画、肖像画に費やしてきたエネルギー、人間に対する執拗なまでの探求には計り知れないものがある。

ヨーロッパのすぐれた肖像画家、ファン・エイク、ティツィアーノ、ホルバイン、レンブラント、ベラスケスらのレベルはきわめて高い。彼ら画家たちの写実力は、同じヨーロッパの彫刻家たちをはるかに上回っている。

ところが、日本では反対に、鎌倉彫刻ほどのリアルな写実性を示す肖像画は、ほとんど見当たらない。鎌倉から室町時代にかけて、頂相や似絵と呼ばれる肖像画が流行するものの、その表現力はヨーロッパのものにくらべると、やはり見劣りがする。肖像彫刻ではヨーロッパと拮抗していた日本も、肖像画の分野では力不足という印象はどうしてもぬぐいがたい。

しかし私が最後に望みをかけるのは、18世紀の後半に、ほんの一時期だけ活躍したといわれる謎の浮世絵師、東洲齋写楽である。

歌舞役者を描いた、写楽の有名な大首絵を思い浮かべて、なぜこれがヨーロッパの写実的な肖像画に対抗できるのか、といぶかる人がいるかもしれない。

しかし、だまされたと思って、写楽の《市川鰻藏》と15世紀フランドル最大の画家ファン・エイクの《枢機卿アルベルガーティ》をいちど見くらべていただきたい(図124・図125)。

鰻藏の顔がマンガ的だ、上半身に肉体の厚みがない、画面の下の方で合わせている手が異様に小さい、などなど、この肖像画はぜんぜんリアルではない。いっぽう、ファン・エイクのほうは、顔のしわ一本もおろそかにせず、描写が克明で、まるで写真のようだ。

写実性という点では、両者はくらべものにならない。

ファン・エイクのような、現実にかぎりなく肉薄していく精神が、その後、約400年かけて、写真という技術を生み出すにいたったのであり、反対に写楽の表現は、写真とはまったく無縁のところまで発想されている。少し無茶な言い方だが、ファン・エイクの表現は、現在なら写真に取って代わることができるかもしれない。しかし、写楽のほうは、それが絶対に不可能だ。つまり写楽は絵画でしか絶対に表現できないことを、ここで平然とやってのけているわけである。

写楽を論じるときに、かならず引き合いに出されるのが、大田南畝の『浮世絵類考』の一節だ。

これまた歌舞役者の似顔をうつせしが、あまりに真を画かんとて、あらぬさまにかきなせしかば、長く世に行なわれず、一兩年にして止む。

写楽もまた歌舞役者の顔を描いたが、真実を描こうとするあまり、かえって本人に似ていない絵を描いたので、評判は長続きせず、一、二年でやめてしまった、というのである。役者の虚飾をはぎ取り、その奥にある本質を捉えようとしたが、それが人々の反感を買ってしまったのだろう。

しかし「真」を「あらぬさま」に表現することは、目に見える表面のリアルさを再現する写真にはできない相談だ。ここが絵画の絵画たるゆえんである。その絵画の力を信じて疑わないところに、写



図124 東洲斎写楽《市川鯨蔵》



図125 ヤン・ファン・エイク《枢機卿アルベルガーティ》

楽の凄さがある。そのために写楽の大首絵を、ファン・エイクの横においても、まったく見劣りがしないのである。

絵画にしかできない、きわめて絵画的な方法で、人間の真実を浮き彫りにすることができるという確信。その確信のエネルギーを写楽の絵は強烈に放射している。たとえ人物の身体がぺらぺらで量感がなくても、画面いっぱいに生気がみなぎっており、鯨蔵の姿はモニュメンタルと形容していいほど、スケールの大きさを感じさせる。それはファン・エイクの描くアルベルガーティ枢機卿の存在感、実在感に匹敵するものだと私は思う。

写楽の描く肖像画は、写真というテクノロジーを生み出しはしなかったが、そのかわり、絵画というメディアのもつ可能性をいまだに私たちに示してくれているのである。

おわりに

縄文時代から江戸末期の写楽まで、日本の美術作品をひと通り、世界の名作、傑作にぶつけてみて感じたのは、率直に言って、けっこう善戦したのではないか、ということだった。あの手この手を使っただけの攻略だったわけだが、逆に言うと、それだけ駒がそろっていた、ということでもある。つまり、日本美術はじつに多様な側面をもつ巨大な複合体だったわけだ。

日本の土器は古代中国に、彫刻は古代エジプト、ギリシア、中世フランス、イタリア・ルネサンス、バロックなどに、絵画はヒエロニムス・ボス、ブリューゲル、クロード・ロラン、セザンヌといった画家たちの作品に、それぞれ匹敵、または凌駕するような高いクオリティをもっていた。日本美術は世界の美術と共通する多様な特徴をそなえていたのである。

日本美術は、これまで固有性、特殊性のもとに語られることが多かったように思う。ヨーロッパや中国の美術と比較して、日本美術はここがちがう、こういう点がほかの国にはない独特なところだ、

といった具合に、その相違点を強調する。そしてそこから「わび」「さび」「数寄」「装飾性」「感傷性」といった特徴が日本的なものである、と結論づけるのだ。

しかし考えてみれば、日本的なものを追求することに、どれほどの意味があるのだろうか。ある作品をフランス的だとか、アメリカ的だとか評価したところで、それで、はたして作品を評価したことになるだろうか。イタリア美術のイタリア性とか、中国美術の中国性というのは、かならずしも作品の価値とは関係しない。それはイタリア人の顔を見て、イタリア的ですね、中国人の顔を見て、中国的ですね、と言っているのとそう変わらないのではないか。

ちょっと乱暴な言い方をすると、日本美術はすべて例外なく、日本的なのである。中国から影響を受けようと、ヨーロッパから影響を受けようと、それは日本的なもの以外のなものでもない。たとえば大陸からの影響が強かった奈良時代の美術を日本風でないと言い、鎖国状態にあった平安時代を国風文化と呼んで、それを日本に特有のものとするのは意味のないことである。

また「わび」「さび」などだけが日本美術の特徴なのではなく、「華美」も「写実」も「古典主義」も日本美術にはあるのだ。だとしたら、日本的なものとは何かについて問い続けることはもはや不毛ではないだろうか。日本美術のこういうところが日本的だと論じるよりも、日本美術のどの作品が世界に通用するのか、という価値の問題について考えたほうが、よほど生産的だと思うのである。

だから私が、日本美術と世界の美術との比較を通して示そうとしたのは、両者の相違点ではなく、共通点のほうである。世界と共通しているなら、日本美術に個性や独自性はないことになる。いっばんにはそう考えられがちだが、じっさいはまったく逆である。むしろ共通性を通してこそ、両者の独自の価値が見えてくる。私が意図したのは、二作品のあいだに優劣をつけるというよりも、それぞれに独自の価値を明確にすることだった。

そのような比較を試みて、私が感銘を受けたのは、日本美術が中国やヨーロッパをはじめとする世界の美術と、形や色彩を通して、共鳴、共振しあっているということだった。じっさいに両者が影響関係にあったかどうかに関わりなく、美術作品の形と色彩は、世界中に固有のネットワークをはり巡らしており、日本もその一部を担いつつ、世界とさまざまな関係をとり結びながら、つながり合っているのだという思いを深くしたのである。

日本美術を世界の美術と比較するという試みは、これで終わったわけではない。むしろ出発点だと私は考えている。こうした比較には、多くの問題点があることは承知している。しかしこの試みに、多少なりとも良いところがあるとしたら、それは、美術作品を時代や地域を軽々と超えて、比較しながら自由に論じる楽しさである。

日本美術の対外試合。今は、その第一回戦をひとまず終えたということになるだろうか。

図版出典

- 図110 『若冲』京都国立博物館 2000年 図54
- 図111 『ブリューゲル全作品』中央公論社 1988年 図55
- 図112 『岩波日本美術の流れ7 日本美術の見方』岩波書店 1992年 図39
- 図113 『週間朝日百科 世界の美術72 クレーとカンディンスキー』朝日新聞社 1979年 8-31
- 図114 『全集浮世絵版画5 北斎』集英社 1971年 図4
- 図115 『週間朝日百科 世界の美術10 セザンヌ』朝日新聞社 1978年 5-270
- 図116 『全集浮世絵版画6 広重』集英社 1971年 図46
- 図117 “L’opera completa di Claude Lorrain”, Milano 1975, Tav.XV.
- 図118 『東海道五十三次』『六十余州名所図会』京都書院 1998年
- 図119 “L’opera completa di Claude Lorrain”, Milano 1975, Tav.XXXI,XXXIX,LIX,LXII.

- 図120 『江戸の鬼才 曾我蕭白展』図録 朝日新聞社 1998年 88頁
- 図121 『ブリューゲル全作品』中央公論社 1988年 図29
- 図122 『全集浮世絵版画6 広重』集英社 1971年 図3
- 図123 『ブリューゲル全作品』中央公論社 1988年 図34
- 図124 『新潮日本美術文庫21 東洲斎写楽』新潮社 1997年 図17
- 図125 “L’opera completa di Van Eyck” , Milano 1968, Tav.XXXIII.