



Title	繪畫をもつともよく工藝した人
Author(s)	金杉, 光子
Citation	懷徳. 1957, 28, p. 51-59
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/90312
rights	
Note	

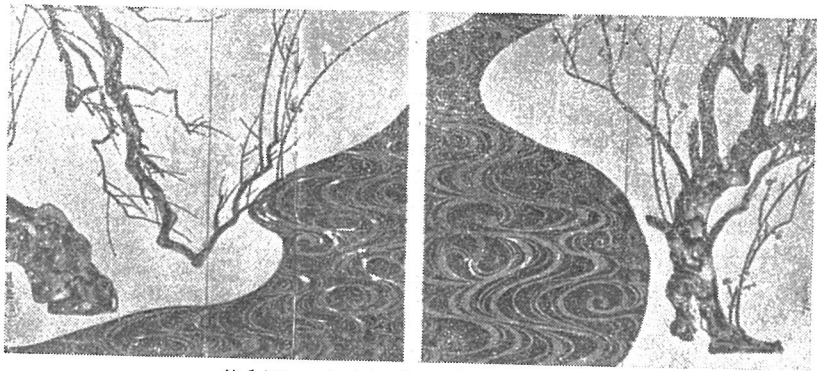
The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

繪畫をもつともよく工藝した人

金 杉 光子



第1圖 紅白圖（金地着色二曲屏風）

「ピカソを超えた。」と自から豪語した岡本太郎が、日本美術で世界的水準にあるものは尾形光琳のみだと、双手をあげて賞讃した。至極當然のことである。

國立博物館がまだ帝室博物館と呼ばれていた時代である。元祿時代を中心とした繪畫の

展覽會で、私は光琳の「紅白梅圖」（第1圖）を觀た。その時、父の話してくれたエピソードである。

京都の豪商達が嵐山で花見の宴を催した時、各々が先づ意匠を凝した蒔繪の重箱をてんでにその豪華さを競っていたが、中でも皆の期待の的が光琳の器にひそかに集中していた。ところが、光琳がやがて衆人の前にひらいたのは、ただの竹の皮包みであつた。これには居並ぶ皆ががっかりした。誰も光琳がむさくるしい竹の皮包みなど持つて現れるなどと思つてもみなかつたのだ。が、更に光琳がそのノを解いて中を開けた時、面々は再度驚愕した。ただの握り飯の下は金箔を惜し氣もなく押しまくつた鮮かな光琳藝術であつた。この意表を衝いた竹の皮の出現には、他の蒔繪の重箱も輝きを失つてしまつた。そして、飯を喰べ終つた光琳は、その竹の皮を、又、惜し氣もなくボイと川の流れに棄ててしまつたという。

この話はよほど有名なものとみえて、光琳を紹介する

書には大抵引かれているが、光琳の作品に接した人はこの逸話の眞實性を誰も疑わないであらう。當時の私は、この話からの興味も手傳つて、他の狩野派や、土佐派の繪などきれいに忘れてしまつたが、この「紅白梅圖」は、子供心に今も鮮明に印象づけられている。

今、私はこの圖を見ると猛烈な意欲を感じる。と同時に、幻惑されるのか翻弄されるのかわからないほど悲しくさえなつてくるのである。日本美術の神髓であるなどと人々は輕々と言つてのけるのだけれど、具象と抽象とあまつさえ非具象というコトバさえ生れて、現代の畫家達はそれぞれ内部的錯綜を來して混亂しつづけているのに、三世紀も前に、(西洋では、ルネッサンス以後、華々しき革命期である。日本では、封建の世も後期、時は正に元祿)かくも大膽に繪畫を工藝し、しかも渾然とした調和をもたせたこういう古典を残したとは。しかし、これは星からいただいた隕石ではないのである。若い時は放蕩三昧に耽り、繪をかきはじめたら、金泥や金箔ばかり、あれにもこれにもべたべた塗り、貼りつけて、そして晩年は、「われらこと唯今相究りたる家業もこれなく云云」と、貧して五十九才で死んだ。金銀をふんだんに消費したぜいたくな彼の感覺のまばゆさに、私はちよつと目が眩んでいるのである。

ここに日本繪畫のもつとも裝飾的な粹を極めたようなこの作品を、そろそろと魯鈍な私の感覺で捉えてみようと思ふのである。

この作品が、日本繪畫にある平板な小器用さを全く感じさせないのは、この大膽な構圖と、マチエールの重厚さにあると思う。

左右の畫面を各々大きく分割するのは幅の廣い一本の流れである。右雙上方よりはじまる左岸の曲線はやがて左雙に移り、しだれる白梅の枝と交わるが如く強く外に向つてスパンニングするかと見ると、直に内に向つてやや大きく川下を表現するように窪んでいる。流れを限る右岸の線は、最初右雙の川上より強く左に曲折し、やがてその動勢は逆轉して紅梅の幹近くにまで及んで大らかな圓曲を描きながら右雙の半分ほどを占めている。

金地を區切るこの流水の壺形の擴りは、西洋古典における科學的で冷靜、且つ退屈な遠近法よりはるかに感覺的な迫力を持つている。

更に、この流水一面に配されたのは、所謂彼が創始の「光琳波」である。流水は銀箔、渦紋は當初群青で描かれたというが、今は剝落して燻された澁い輝をもつている。然し清流のダイナミックなリズムは、今尙お新しい光琳獨自の波紋である。これは光琳の意識的に模様化に

徹底することによってなされた一つ一つのフォルムの變化と、その雄辯な繰返して満され、しかもこの流水が他の部分を緊張づけているのである。

私はこの波にロコ、調を想い、同時に日本の白鳳、天平期の佛像の衣紋の流れを思うのである。この「光琳波」は、その後日本人が工藝に、服飾に、その他もろもろの裝飾にあまりに愛用し、濫用したために、私達の感激は大分薄れてはいるものの、私はこの圖を見ると流波に一番魅かれるのである。

次にこの圖の主題である紅梅・白梅であるが、左雙の白梅は、古木の威嚴をもつた太い幹の一部分（その下に法橋光琳の銘がある）と、流水と交わるように垂れた枝に花の白がまばらに點綴してある。元來白梅は凜然とした花で多く咲かないけれど、もし、この白い花がもつと數多いとしたら、この畫面に雜音が入つてくるに違いない。右雙を代表する紅梅は上に向つた枝ものびやかに、華やかにちりばめられている。樹幹は墨の沒骨法（もつこけ）筆を立てて一氣に書く）に白緑のたらし込み（繪具のにじみを活す）という技法で薜苔を置いている。白紅梅とも實にリアルな表現技法で扱われているが、それが他との調子を少しも崩さず、むしろ畫面の造形的緊張と一致して引締り、造形的なハーモニーを秩序づけている。地の面

繪畫をもつともよく工藝した人

の大きな造形密度のところへ、更に抽象化された主題なり他の要素なりが入つてくれば、印象の密度は薄れていくものである。ここに左右それぞれのフォルムをもつた白、紅梅がリアルに描かれているので、氣高く咲き誇っている梅の印象が強く浮んでくるのである。たとえ抽象化されたものが巧みに構成されていても、繪畫的造形として觀る者を自ずとその主題に導き入れる必然性をもつていないならば、それは何の強さも厳しさも感じさせない。現代繪畫でいえば、デザインのモダニズムの弊に陥入つているのである。私は抽象畫といわれるものに、そういう空な美の形式を見る度にその作者の感覺的漫步に飽き足らないものを感じてやりきれないときがある。こういう點で、リズムだけで仕上げられている多くのそれらの作品より、この白梅、紅梅のフォルムに對する感覺とリアルな表現に、光琳のぎりぎりのものを感じて快いのである。

扱、空間をもつとも豪華に、重厚に決定づけたのは金箔押のもつ力であらう。

彼は、金泥、金箔と對決した人であると思う。私の日本畫のマチエールに對する知識はすこぶる怪しいから、山口蓬春の解説によると、地の金箔は、箔足を大膽に、無雜作に、自由な方向に置いてあり、この置き方によつ

て空間を一種味なものにしているそうである。この大きな空間の處理に對して、この金箔は最も適切であらう。おそらく金箔以外のものではこの空間はどうにも仕様がないてあらうと私は思うのである。

それだけに光琳は金箔というマチエールに對して追求を怠らなかつただらうと思われる。又光琳のもつ繪畫理念を實現するのにも又、金箔という材質はもつとも恰好のものであつたであらう。

この金地に春の陽光を輝し、リアルな白梅紅梅は馥郁と香り、流れはきらきらと輕やかな音をたてながら流れつづけている。この繪のまばゆさは、光琳のもつ印象的觀照が知的に構成し、もつとも工藝的な技法がこれを見事に描き出した傑作の一つだと思ふ。

光琳は多作であつたやうで、傳記に恵まれない宗達と比べると、はるかに彼のそれを實證する多種多様な作品が現在に残されている。

彼は京都でも屈指の吳服商雁金屋の次男として生を享け（一六五八一七二六）、かの本阿彌光悅の血も受けついただという血脈もあり、弟は陶工乾山として、光琳とは違つた澁い作品を残して著名である。とに角かういう藝術的環境に幼少から恵まれていた。繪畫の技法としては狩野派の素養もあり、先の圖の梅の筆法にそれが見られるし、

染色、窠葉、蒔繪等あらゆる當時の工藝の分野を廣く涉獵した。だから彼のもつ多彩な技法がどの作品にもぜいたくに、或は闊達に、洒脱に、又いきいきと輝いているのである。

矢代幸雄著の「日本美術の特質」の中に、京都の豪商達が、東山端の寮に於いて、妻女の衣裳競べをしたという物語。

銀座年寄中村内藏助（この人は、光琳のバトロンであつたという）の妻は色好みに着飾つた一座のうちに、是は又、意外にも襦褌帶付ともに黒羽二重の下に白無垢を幾つにも重ねて出場し、誰よりも優美にして氣高き譽をとつたという。これが又、光琳の指圖に従つたものだと思へられている。

白と黒との階調、ただそれだけの無彩色のもつ單純にして生彩ある印象、そういうものがいかに強いかという事を彼の藝術感覺は卒直に體得していた。かういう卓拔の感覺によつて、彼の技法が又充分に發揮されているのである。

このような彼の藝術の頂點とも思われるものが有名な「燕子花圖」（第2圖）であらう。

この作の發想の源は、彼の作に「伊勢物語圖」というの



第2圖 燕子花圖（左雙）

があつて、伊勢物語の八橋の段からであるといわれている。

三河の國八橋といふ所に至りぬ。そこを八橋といひけるは、水ゆく河の蜘蛛手なれば、橋を八つ渡せるによりてなむ八橋とはいひける。その澤の邊の木の陰におりゐて、餉くひけり。その澤に燕子花いとおもしろく咲きたり。それを見てある人の曰く、「かきつばたといふ五文字を句の上にすゑて、旅の心を詠め」といひければ、よめる。

唐衣きつつなれにしつ
ましあれば
はるばるきぬる旅を
しぞ思ふ
とよめりければ、みな人

餉の上に涙落してほとびにけり。

この「伊勢物語圖」は左上方よりいわたる蜘蛛手なれば渡してある板橋の一つが出ており、三人の旅愁をそれぞれの面に表した人物が又、各々のポーズで（中央葉平かと思われる）配されている。周圍は燕子花が今を盛りというところぞ、流れも清らかに描かれている。これはそのままの文學的發想で、ここに描かれている燕子花もこの情緒的な氛圍氣と、物語性を設定するための景物として描かれているに過ぎない。その他、彼はこの主題から展開したと思われる作品を幾つか残している。



第2圖 燕子花圖（右雙）



第3圖 八橋圖金地着色屏風メトロポリタン美術館藏

例えば、彼のデザインした「八橋時繪の硯箱」の一面に燕子花を散らした豪華な作品、これは鉛を填込んで八橋を浮き出した意匠である。その他、團扇繪にも、陶畫にもこれに取材した「八橋圖」があり、同様の橋と燕子花が描かれている。尙、メトロポリタン美術館藏の六曲金地着色の屏風「八橋圖」(第3圖)は八橋を中心に燕子花の群つて咲いている圖であるが、これから述べようとする「燕子花圖」(第2圖)と比較するのに最適のものであろう。

「燕子花圖」は、今までに掲げた類型的な作品から、流れや八橋という主題すらも取り去つてただ一面の金地に燕子花だけの群生を描いているのである。

私はこの圖に光琳の晩年を感じる。というのは、伊勢物語の發想からの展開が行着いたところという單純な過程から推察して感じたからではない。又、史實がこの作品を彼の晩年に位置づけているからでもない。更に、いわゆる藝術家の晩年という一種異様な輝きとか、悲愴なまでに神祕的な底光りのするものとか、手とどかな

い様な神業めいたものとか、又、モンドリアンの様な狂氣めいた慕進とかそんな概念からではない。彼の感覺が一番謳いたいこと、我が意を得たりと一番びつたりと表わされている點、明るい生彩を放っていることにそれを感じたのである。矛盾だらうか。しかし、彼の晩年の作風についてはこういうことがいえると思うのである。この燕子花のジグザグの示す構圖と、そのリズムが誰にでも與えるであろう快感、清澄な印象、そして色彩の艷麗、こういうものには、たとえばバッハやモーツアルトの音楽が誰にでも何の心の構えなくしても引き込んでくれるような、感性を快くゆさぶつてくれるようなそういうものがひそんでいると私は感じたのである。この構圖、一步誤ればただの單純な平板なものに陥入るところ、一分の隙もない緊張感をもつて、私達の感性へ燕子花の群列があたかもフーガを聴かせてくれるように、全體から部分へ、部分から全體へと綿々と續いている。左雙は左から右への燕子花は大まかな屈折でぐつと下の方にまとめ、上部に金地の空間を大きく作り、右雙は中心よりやや上部に燕子花の一帶が左雙よりは複雑なジグザグを描いて、左雙のリズムを反映しながら全體のハーモニーを整えているのである。このジグザグのもつ角度に延長線を用いて分析してみると、同じ角度の繰返しはどこにも

ない。しかも花の頂點の角度も、花莖の描く角度も次の角度につながるために用意された角度に形づくられている點に、この構圖のメカニツクな祕密があるように思う。そしてこの構圖から来る畫面の硬化を受けとめて軟らげているものは、ふつくらとした肉をもつた瑠璃色の花瓣と、明るい緑、ある所は地の金をのぞかせて輝くように密集している。左雙の右端のわずか三株ほどの花をもたない葉ですら、無意識な偶然から生れたものではない。直ちに右雙の燕子花の一群への進行を示している。こういう點、彼の細い神經が行き届いて心憎いまでである。彼の寫生帖として現存する卷物「草花圖鑑」を見ると、燕子花の淡彩の寫生がある。これには燕子花の花辨特有の踊りも、又、辨脈も綿密に描かれていて彼のデッサンの力をあらためて認めることができる。それは筆勢が闊達でさぞかし筆の速かつた人であらうことが想像される。

光琳は傳記によると、洛北鞍馬のあたりに住んでいた頃、花卉の寫生に非常に熱心に打込んでいたそうである。こういう彼の素描力は彼の鋭い自然觀照と相まつて、この色數を惜んだ一見單調とも見える燕子花が、五月の太陽を一杯に反射させているような一面の金地に咲き競つてくるのである。形態の純粹性と同時に色の純粹性を追求

してやまなかつた彼の願望は、この圖にちやうどマチスが古いヴァールの掣肘から色を解放したように、色の純度をひびかせながら、色の調子の高い、いわば畫面の色同志が互いに反響し合い、鳴り渡るような新鮮な效果をここに生み出したのである。

メチエは畫家にとつてすべてである。私はメチエということを——熟練によつてはじめて獲得できるもの——と解釋している。メチエとは制作する者にとつて、その理念を實現するために必須のものである。技法の習得、不斷の練磨、マチエールの克服と同時に多くの經驗によつて感性を鋭く研澄し、感覺を嚴く陶冶する……私は今、メチエ談議をしているのではない。結局彼の傑作を輝かせているものは、彼の持つていたメチエであるということを今までの二つの代表作への讃辭の結句にしようとしたのである。

彼のこのメチエを育んだのは、彼の恵まれた藝術的環境であり、廣く工藝の技法も習得することのできた彼の藝術生活の多岐と、高度な趣味性と、且つ深い教養であり、又、當時の畫業一途の職人畫家と全然異つた生活の道を歩んで權力や財力に歪曲されず思うままに制作できた自由な立場だつたのである。

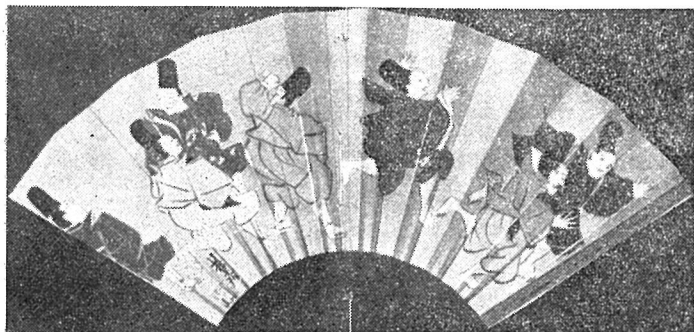


第4圖 大公望（二曲屏風）

彼の作品、「大公望」（第4圖）のユーモラスで長閑な表情とポーズ、右に大きく孤を描く岩の大膽な構圖、又扇面で國立博物館藏の「仕丁圖」（第5圖）、その人物のはしやぎ、又あわてふためいているような配在、その他陶畫の「寒山拾得」など、私は又別な意味で大作以上の愛情を覺えるし、これらの氣樂な作品のある物は彼の筆

なぐさみとしても自由にのびのびと描いて行けた彼の藝術行脚の豊かさを思うのである。

光琳は宗達を師と仰いだというが、大和繪に造詣深い宗達が、その精神を自己の繪畫の上に實現しようとし、且つ藤原の古典を通して夢幻的な世界に耽つてゐるのに對して、光琳は宗達のそれとは劃然とした相異がある。光琳はすでに傳統的な情緒の世界から完全に隔絶してゐる。年代的に見ても宗達と約半世紀の隔りがある。又光琳の後繼者として有名な江戸末期の酒井抱一がある。（姫路藩主酒井忠仰の次男で、谷文晁、其角、その



第5圖 仕丁圖（扇面）

他の文人墨客と交つたり、浮世繪、圓山四條派、土佐派とあらゆる畫壇を遍歴したが、結局光琳に私淑傾倒してやつと彼の様式も安定したという。この人に一番光琳の餘影が流れている。抱一も光琳の貴族性に劣らず美しい獨自の作風を創めたが、それはある意味に於いて常識化し、尖鋭化し、それだけに光琳よりもオリジナリティに欠け、重厚さを失つて感傷的なものさえもつていたし、後の浮世繪に至る廢頽の兆すら秘めていた。

漱石の小説「虞美人草」のフィナーレに「藤尾は北を枕に寝る。……逆に立てたのは二枚折の銀屏である。花は虞美人草である。……落款は抱一である。」という一節がある。これは誇を傷つけられて死を選んだ美しい人の北枕に實にふさわしい道具立てである。この屏風は決して光琳であつてはならない。

宗達——光琳——抱一、それは桃山、元祿、そして江戸末期と流れ、日本繪畫に一つの光琳派という様式を形成した。思ふに日本の藝術が一番誇るに足るものの一つは、遙か平安から連綿と續いて來た工藝の傳統であるが、そのもつ特殊技法と感覺とが畫技の上に直接影響を與え、また漢畫の技法に對する日本的な解釋の影響も加はつて、ここに質感本位の印象主義、裝飾主義を謳歌する特異な藝術を產出したのである。この日本人の傳統に根

差す觀照並に描出は、遠く繪卷物大和繪に遡つてみれば、あの「吹拔屋臺」という素朴な、無邪氣なまでの象徴性や、そういう實感に忠實な素直さというものが、自然にこの流派に流れ込んで光琳あたりで純粹繪畫として、この天才の上に見事に開花したといえよう。一方で日本繪畫が枯淡の一途を辿り、日本人の獨善的な鑑賞によつて育てられ、それが時代の風潮となつて行つた間に立つて、彼は獨り自分の創造において、そういうの現實への抵抗を創造的な自己の一つの強いバネとして、色面の構成、工藝技法の活用によつて、その繪畫理念を押し進めていつたのである。

元祿時代は、舊文化の華々しき爛熟の中に多彩な創造の風潮をふくんである。それは桃山藝術の後を受け繼いで、流れ込む水の如く、町人、民衆への文化の滲透が加速度をもつていた。文壇に近松、西鶴あり、そして畫壇には光琳の藝術がある。まさに時代そのものが、かのよきパリーにかよう日本のベルエポックであつた。そして、時がうつろうにつれてその牡丹の大輪の一つ一つが崩れ落ちていくのを見ることは、また史上空前のことであつた。