

OTSU-E
PEINTURES
POPULAIRES
DU JAPON

大津絵

日本の庶民絵画



Maison
de la culture
du Japon
à Paris

パリ
日本文化会館

「大津絵：日本の庶民絵画」展

会期 2019年4月24日～6月15日

会場 パリ日本文化会館

主催 パリ日本文化会館、大津市歴史博物館

協力 大津市、日本民藝館、笠間日動美術館、根津美術館、日本航空株式会社

特別協賛 丸紅株式会社

展覧会

キュレーター

クリストフ・マルケ(フランス国立極東学院(EFEO)教授・学院長)

横谷賢一郎(大津市歴史博物館学芸員)

空間構成デザイン Véronique Dollfus

会場グラフィック Brice Tourneux

照明デザイン François Austerlitz

会場施工 Atelier des 3 coups

広報 Anne Samson, Federica Forte, Morgane Barraud

(Anne Samson communications)

パリ日本文化会館 杉浦勉・大嶋厚・大角友子・マトン栗原一栄・

Philippe Achermann

「大津絵 .. 日本の庶民絵画」展

このたび大津市歴史博物館との共催で「大津絵：日本の庶民絵画」展実現の運びとなり喜びに堪えません。今から3年ほど前になりますが、日本からお帰りになったばかりのクリストフ・マルケ先生とお会いした際、ご著書である『大津絵－民衆的諷刺の世界』（角川ソフィア文庫）を拝見し、その場ですぐに「大津絵」展を当館で開催することを提案させて頂きました。大津絵はいろいろな意味でフランスの方たちに愛され、評価されるのではないか、と思ったからでした。

戦時中日本に滞在したバルセロナ出身の彫刻家セラが所蔵し、あのピカソも所蔵し、ミロが評価した大津絵、日本でも柳宗悦が注目し、浅井忠や梅原龍三郎、小糸源太郎などの巨匠画家が蒐集していた大津絵、民衆にもプロにも愛好された大津絵は、非常に幅広い層に受容されるに違いありません。

大津絵は、マルケ先生とともに本展の監修をして頂いている大津市歴史博物館学芸員の横谷賢一郎氏が「ファストペインティング」あるいは「ゆるキャラの元祖」とも呼ぶほどに、浮世絵以上に庶民的で諧謔と諷刺に満ちています。その簡潔で省力化した描法は現代の「マンガ・アニメ」にも通じるものがあります。

少数の大津絵は当館で2012年に開催した「笑い」展や、2018年にケ・ブランリー美術館で開催された「アジアの地獄と幽霊」展等に出品されるなど、フランスでも紹介されたことはありますが、本展のように100点を超える大津絵及び関連作品を一堂に展覧するのは初めてのことです。

日仏友好関係樹立160周年を記念して2018年7月から8カ月間にわたりフランスで開催された日本文化の一大祭典「ジャポニスム2018：響きあう魂」の余韻が続くなか、一人でも多くの方たちに本展をご鑑賞いただき、同祭典ではご紹介できなかった日本文化の知られざる一面をご堪能頂ければ幸いに存じます。

この場をお借りして、本展実現のためにご協力頂いた大津市、日本民藝館、笠間日動美術館、根津美術館ほか、貴重な作品をお貸し頂いた個人所蔵家の方々、特別協賛を頂きました丸紅株式会社、ご協賛頂いた小西財団、日本航空株式会社、及びパリ日本文化会館の活動をいつも支援して下さるパリ日本文化会館支援協会と日本友の会会員の皆様、そして監修者であるフランス国立極東学院長のクリストフ・マルケ氏と大津市歴史博物館学芸員の横谷賢一郎氏に深く感謝申し上げます。

パリ日本文化会館
館長 杉浦 勉

このたびパリ日本文化会館との共催によって、企画展「大津絵：日本の庶民絵画」が開催の運びになりましたこと、誠に喜びと感謝に堪えません。

本展は、大津絵の全体像を紹介する大規模な展覧会としては、以下の点で、画期的な展示であると思われます。

一つ目は、100点以上の展示作品・資料による大津絵展としては、ヨーロッパ初の開催であり、知られざる日本美術の大々的な紹介であるという点。二つ目は、大津絵に遭遇した欧米の文化人・芸術家の反響・評価について本格的に採り上げ、紹介されている点、三つ目は、マンガやアニメにみるマスコット的な描写は、日本においては大津絵の時点ですでに生まれており、お家芸であることが、欧州の方々にご理解いただける点、であります。

以上の点は、ヨーロッパで大津絵展を開催することなくしては、実現できなかったことでしょう。

そもそも本展の開催は、日仏友好160周年を記念してフランスで日本文化を紹介する祭典「ジャポニスム2018」が、本展の前々月まで開催されていたというタイミングもさることながら、本展監修者のクリストフ・マルケ先生が、2016年夏に上梓されたばかりのご著書『大津絵－民衆的諷刺の世界』（角川ソフィア文庫）を持参され、パリ日本文化会館の館長、杉浦勉氏を訪ねられたことが大きかったと聞き及んでおります。同様に、その場で杉浦館長が、マルケ先生の熱意に応えられる形で、本展の開催を提案されたことも実にご英断であったと敬服いたします。

このいずれもが欠けても、新たな構成による充実した大津絵画展が開催されることはなかったでしょうし、ましてや、それをフランスで開催することなど、想像すらできなかったことです。大津絵の故郷である大津市の博物館といたしましては、感謝の念に堪えません。

最後になりますが、本展実現のためにご協力頂きました日本民藝館、笠間日動美術館、根津美術館ほか、貴重な作品をご出品賜りました個人所蔵者の方々、並びに、ご協賛頂いた丸紅株式会社、小西財団、日本航空株式会社、監修者であるフランス国立極東学院長のクリストフ・マルケ先生に、この場をお借りして深く感謝申し上げます。

大津市歴史博物館
館長 森崎 隆之

エッセイ

失われた民画を求めて…

クリストフ・マルケ

P. 10

大津絵 土産物肉筆絵画としての答え

横谷賢一郎

P. 20

柳宗悦が見た大津絵 — 『初期大津絵』刊行まで

白土慎太郎

P. 28

大津絵 街道絵師からミロまで

リカル・プル／紅林優輝子＝訳

P. 36

※文中における (cat.) の表記は、図録中の作品番号を示す。

失われた民画を求めて…

クリストフ・マルケ
フランス国立極東学院 (EFEO) 教授・学院長



用途も様々、「鄙野な」絵画



「大津絵は上手か下手か知れぬ也¹」。この諷刺的な川柳は、大津絵に対する江戸時代の日本人のまなざしを端的に物語っている。18世紀末の川柳に「手習い子大津絵ほどはどれもかき」と表現されるこの民画は、超絶技巧や造形的完成度を重んじる伝統的な美術の評価基準を見事に逸脱するものであった。

今回の展覧会で展示されている80点の古大津絵が、経年劣化や廃棄を奇跡的に免れた貴重な作品群であると謳うことは決して過言ではない。これらの絵は、名だたる画家が創作した「芸術作品」、世代を超えて大切に受け継がれるべき創作品とはみなされていなかったのである。民家に構えた工房で、無名の職人が17世紀から19世紀半ばにかけて制作した大津絵には、耐久性に劣る粗悪な紙や安価な絵の具が使用されていた。もともと長期にわたり保存されることを想定していないので、その状態はたいてい悪い。型紙(合羽摺り)やスタンプ(板木押し)などを用いて、需要に応じ素早く制作され、そんざいな扱いを受けた後、役目を終えたらゴミ箱行きというこれらの大津絵には、しばしば折り目やシミ、色褪せ、欠落などがみられる。これらは家庭に飾られる簡素な絵で、京都と、そこからわずか12キロほど離れた宿場町・大津との間にある東海道沿いの村の店で、庶民や旅人、巡礼者らが二束三文で買い求めたものだ【図2】。大津絵は、当初は、これを制作していた村の名をとって「追分絵」、「大谷絵」、「山科絵」などと呼ばれることが多く、また時には「三文絵」、「辻絵」などとも称された。こうした呼称から、大津絵の社会的な背景や流通形態などが窺える。

1830年代中頃の歌川国貞の浮世絵「東海道五十三次之内 大津ノ図」【図3】には、鬼の念仏の看板が目印のみずぼらしい大津絵店と、都の花街からそのまま抜け出たような、豪華な装身具を身に纏った花魁の大写しが対照的に描かれているが、ここには大津絵と浮世絵に対する当時の一般的な捉え方がよく示されている。18世紀初頭、近江の地誌を編纂した国学者の言葉を借りれば、それは「甚麓末、鄙野也」²とでもいうものだった。フランス人にとってのエピナルの民衆版画に近い存在の大津絵は、地元の名物として非常に人気が高く、都を訪れた旅人が好んで持ち帰ったという。「大津絵のよく出来たのは売れ残り」³という川柳が見事に表現しているように、手頃な値段と、そのヘタウマな作風が庶民の心を掴み、人気を博することになったのである。

図2:「東海道分間絵図」
(1772年版)、版本、フィリップ・フランツ・フォン・シーボルト
(1796-1866)旧蔵、ライデン
大学図書館蔵(シリーズ410a)。

図3:歌川国貞
(五渡亭、1786-1865)「東海道
五十三次之内 大津ノ図」
1834-1835年頃、多色摺り
木版、ナンシー美術館蔵。

大津絵の魅力は、大胆な省略と、一気呵成に描かれるその作風にある。そこから発散される独特のパワーは、その直截な表現と職人の確かな技から来るものだ。そのようなわけで、本物の大津絵と現代に制作されたその模倣を判別するのは比較的容易である(20世紀に制作された数多くの模倣品や贋作が出回っている)。確かにその制作方法やスタイルは簡素なものだが、大津絵にはただの「素朴な」絵として片付けられない魅力がある。大津絵を理解するためには、そこに込められている宗教や風刺、道徳などの意味合いを読み解かなければならない。本展覧会の第一部で紹介する、仏画はその好例だ(cat. 1-1~1-5)。これらはもともと庶民に持仏のように扱われ、先祖供養など特別な折に祀られたりした。例えば、「位牌」の絵では、死者の戒名と命日が書かれた位牌の上に、極楽浄土の救世主である阿弥陀如来が描かれている。ちなみに、現存していて、年代の確定できる最古の仏画的な大津絵は、1673年~1675年に遡る【図4】⁴。

大津絵は道徳教育や厄除けの役割も担っており、特に後期の作例が子供向けに描かれるようになった理由もそこにあると考えられる。このことはフランス人のお雇い外国人による証言で次のように記載されている。「東海道を通過して江戸に戻った父親は、子供たちには大津絵、年頃の娘には京都の白粉と紅を迷わず土産に選んだものだった⁵」。江戸末期の大津絵を知る生き証人である片岡おかつも、明治初年の頃の大津絵について、次のように述べている。「これ等は子供のお土産だなどと言つて飛ぶように売れたものであつた⁶」。江戸後期の通俗文学の絵入り本の挿絵に、大津絵が屏風に貼られて、子供の枕元に置かれている様子が確認できる【図5】。大津絵には護符としてのご利益があるとされていたからである。例えば南無阿弥陀と唱えている「鬼

図4: 「位牌」大津絵、1673~1675年頃(裏に年号が記されている)、個人蔵(日本)。

図5: 山東京伝、初代歌川豊国画『岩井櫛桑野仇討』1808年、版本、国立国会図書館蔵。

図6: 関泉園「鬼の念仏」大津絵、十九世紀前半、55x24.5 cm、個人蔵(パリ)。

の念仏」【図6】は赤子の夜泣きを鎮め、泥棒の侵入を防ぎ、さらには伝染病など家族にふりかかる様々な災いを除けるとされてきた。このような護符としての役割は、18世紀以降の文学作品にも取り上げられ⁷、その後19世紀半ばにはこの鬼の念仏の画題を取り入れた浮世絵の宣伝にも使用されるようになる(cat. 8-4)。例えば、河鍋暁斎の「鬼の念仏」(浮世絵版画、元治元年、1864年頃)の絵の中に、「此鬼の念佛は小児の夜泣を止め虫を除くるの呪にして家内に張おく時は疫癘を防ぎ災難を免るゝと古く都鄙に言伝て其功顕然たり」と記されている。お守りとしての大津絵の使用は20世紀に入ってもなお続いてきたようだが、そのご利益を得るために、鬼の絵を上下逆さにして貼ることもあったという。版画家の旭正秀⁸(1900-1956)による自身の子供時代の思い出に、次のように記されている。「私は五つ六つの頃まで、夜

なきがはげしかつたので、その頃母がよく、大津絵の「鬼の念仏図」をさかさに襖へ張つて置いたことを覚えてゐる。これは昔かた気な私の母がこの「鬼の念仏図」が小児の夜泣きを止めるまじないになるといふ伝説的な迷信からしたことで、私にとつて大津絵は、随分古い知己でもある。」

19世紀半ばになると、例えば、天然痘除けの「疱瘡絵」や、麻疹除けの「麻疹絵」など、大津絵以外にもこのような厄払いの力を持つとされる民画が登場する。後者は1862年に発生した疫病の大流行⁹を受けて大量に作成されるようになったものだ。これと同様に、大津絵と地震を防ぐとされた「鯰絵」との関連性にも触れておくべきであろう。1855年に世に出た約100種類もの「地震除け」版画は安政の大地震により被害を受けた江戸の「世直し」を呼びかけるものであるが、これらの浮世絵には大津絵の画題が多く登場している。その一つに鯰を瓢箪で押さえつける画題がある。鯰は民間信仰で地震の元凶とみなされていたからである。

大津絵の画題には、子供(特に男子)の生命力や加護を象徴する武将が多くあることにも注目したい。悪魔退治の勇者たる鍾馗(cat. 3-4, 3-5)、為朝(cat. 7-2)、頼光(cat. 2-11)、

さらには力と勇気の象徴である金太郎(cat. 3-17) や弁慶 (cat. 3-6, 3-7, 3-17)などがその好例だ。

そして、大津絵が単なる「旅の土産」という枠内に収まらず、17世紀末から、詩歌や歌舞伎など、さらには絵画や浮世絵、工芸などとの間で双方向に影響を及ぼし合っていたことを示すのも本展覧会の目的のひとつである。例えば18世紀に大津絵の画題を取り上げた俳諧、川柳、狂歌が掲載された絵入り本が出版されており(1709年¹⁰ [図録158頁参照]、1758年頃¹¹、1780年(cat. 11-2))広く浸透することとなった。さらに、「道歌」が大津絵に添えられることもあり【図7】、道徳の教材として出版され(cat. 11-3)、大津絵に新たな教育的用途を与えた。本展覧会でも道歌付きの大津絵を約十点 (cat. 7-1, 7-6, 7-7)、第6部を中心に展示している (cat. 6-1~6-7)。

また、歌舞伎は大津絵の流布に大きく貢献した。その筆頭に挙げられるのがシェークスピアやモリエールと並び称される近松門左衛門(1653-1724)の浄瑠璃脚本『けいせい反魂香』(1708年)(cat. 11-1)である。ここでは大津絵のキャラクターが文字通り舞台に現れ、かの伝説の絵師・浮世又平が初めて登場するのである。それから、「藤娘」が広く認知されるようになった背景には、歌舞伎舞踊で演じられたことが大きい。

大津絵のキャラクターが舞台で取り上げられたのに続き、1770年代に入ると鳥居清満のような著名な浮世絵師たちも、大津絵の画題を拝借して作品に取り込むようになる(展覧会第8部)。この時代、多色摺りの木版画の技法はその絶頂期を迎え、江戸では錦絵が盛んに流通するようになり、大津絵はそのあおりを受けることになった。そのため、1780年代に大津で「近州大津絵屋仲間」ができた。揃物として販売された大津絵【図7】に付された引き札¹²には、新たな販路を開拓しようと、大津絵の芸術性よりも教育的価値を強調する言葉が並ぶ。

大津絵の画題は約120¹³にも及ぶが、そこには厳しい競争に晒されていた大津絵師の創意工夫を見て取ることができる。本展覧会では代表的な画題に加え、特に珍しい画題を描いた作品も選んだ。その中には「達磨大師」、「天狗と牛若丸」、「万歳」(cat. 1-4, 3-8, 7-8)のように、一点しか現存していない画題の大津絵もある。槍持奴に扮した奇妙な鬼の絵「鬼奴」【図1】(cat. 2-7)もそれにあたる。これは大津絵の最も有名な二つの画題「槍持奴」と「鬼の念仏」の珍しい融合である。ちなみに、20余りの大津絵の画題については、作品が現存していない。この現状から、約2世紀半の長きにわたり広く流布したにもかかわらず、失われた大津絵が膨大な数にのぼることを実感させられる。

また、本展覧会では、「鬼の念仏」[2-1~2-6]、「外法と大黒の梯子刺」(cat. 3-1~3-3)、「鷹匠」(cat. 3-10~3-12)、「藤娘」(cat. 4-1~4-3)など、いくつかの主要な画題の画風の変遷も紹介している。

図7: 「住吉踊」、「大黒と外法の相撲」、「傘さす女」大津絵巻、十八世紀後半頃、吉川観方旧蔵、福岡市博物館蔵。

図1: 「鬼奴」大津絵、十八世紀初頭、個人蔵(パリ)。

大津絵の再発見の歴史



近代画家と視点の変化

芸術の枠外にあった大津絵については、一次資料が極めて少ない。大津絵師についても、情報はほとんど残されていない。17世紀から19世紀半ばにかけて、大津絵について言及した

のは、むしろ俳人や戯作者である。例えば、18世紀半ばの京都の俳人・川村左舟紫燕老は、大津絵の「古図のくす味とは筆せいよほどぬかるべし。ただ古こそしたはしけれ」と、ノスタルジックな愛着を感じ、その随筆「反古文庫」の挿絵で、「鬼の行水」と「座頭」の珍しい作例を写している【図8】¹⁴。これは当時から、この庶民絵画が、原始的な作風で文人たちを魅了していたことを示すものだ。本展覧会では、そのプリミティヴィズムに惹かれた18世紀の文人が所蔵していた大津絵約10点も紹介している(cat. 2-1、2-2、2-8、2-9、3-6、3-15、3-18、4-5、5-2、5-5)。彼らは多くの場合、漢詩で諧謔と機知に富む「賛」を付し、これにより大津絵のもともとの趣に付加価値を与えている。

図8：「座頭」、「鬼の行水」、
川村左舟『夢遊 反古文庫』
版本、1765～1767年、
早稲田大学図書館蔵。

図9：「釣鐘弁慶」大津絵、十九
世紀末頃、39 x 26 cm、

しかし、日本の近代化・西洋化が進められた明治時代になると、当局は大津絵を美術の展覧会から排除するようになる。その理由は、大津絵が、西洋のファインアートの定義に見合った資格を有しておらず、あまり表に出したくない鄙野な日本の「奇怪の画」に属するから、というものであった¹⁵。それまであれほど人気を博していた大津絵は、ここに来て理解不能、さらには言えば不作法な絵画であるとの烙印を押され、近代社会において、その地位

を失ってしまう。これに加え、明治初期に大津絵が姿を消したことには、かつて旅人たちが歩いた東海道が鉄道に取って代わられたという背景もあったようだ。近代的な交通手段により時間が目まぐるしく進むようになった時代、大津絵を巡る信仰も明治の合理的な考えを重んじる為政者の目には単なる迷信と映り、時代の変化により疎んじられ、流通にもブレーキがかかることになる。

19世紀後半には、大津絵を収集し(cat. 5-2、6-1～6-3)、創作のヒントを得る(cat. 9-5、9-6、9-7、11-8、11-9)など、大津絵の魅力に取りつかれた河鍋暁斎(1831-1889)や、富岡鉄斎(1837-1924)をはじめとする「奇想の絵師」もいたのだが、やがて大津絵は忘却の彼方に葬られていく。

俳句と短歌に革命をもたらした正岡子規(1867-1902)は、1902年に、大津を訪れた門下の坂本四方田が土産にと持ち帰った大津絵(明治末に制作されたものだが、大津絵の精神を保っている作品)を目にする【図9】。極めて簡素な技法が用いられているにもかかわらず画題の本質をしっかりと表現する大津絵の力は、子規の心に強い啓示を与え、次のよう述べている。

「大津画といふもの いつよりはしまりてかきつたへけん 彩色を骨とし輪廓を後に
する事 大方に日本画と違ひ 幼稚なる画法に却て写生の真面目を存せり。」¹⁶

子規は大津絵を一種の「写生」、すなわち文学で彼が推奨していた「現実の生き生きとした再現」であるとみなしたのである。そして、1900年代～1920年代に、ヨーロッパで洋画を学んだ日本人画家も、大津絵の簡略化された美や、独特の彩色に注目するようになる。明治時代の代表的な洋画家である浅井忠(1856-1907)は、ジャポニスムやアール・ヌーヴォー全盛の頃の1900年に、万国博覧会視察のためにパリを訪れた。その後、京都に戻った彼は、大津絵が、工芸の刷新において、日本の絵画史上最も重要な役割を果たせると発言した。これは従来の常識を覆すセンセーショナルな主張だった。

「西洋人はまだ大津絵を知らんが、大津絵は面白い物であるやり口は慥かに参考になるからあいつを紹介してやつたら非常に受けるだろふと思ふ、日本でもあれを研究して、あいつからして色々変化ある物をやつたら一種の面白い物が出来るに違ひない、大津絵の線は光悦光淋(ママ)なぞとは又趣が異つて一種の妙が其無雑作な処にある様である。」¹⁷

浅井は、自身が所蔵する数点の珍しい大津絵(cat. 5-1)から着想を得て、極めて現代的な趣の漆器や陶器の図案を制作した(cat. 11-11, 11-12)。亡くなる直前の1907年、親交のあった俳人・水落露石(1872-1919)に送った絵葉書に、彼は「此頃大津絵を手に入れしに無邪気なる画法今人の為し能はざる処に候」¹⁸としたためている。

浅井に師事していた画家の小川千甕(1882-1971)は、1913年に渡仏して師の足跡を辿り、古大津絵と同じサイズの紙を使用し、その色彩や技法も取り入れ、西洋的な文脈の中で大津絵の画題を再解釈するというアイデアを得た。こうして誕生したのが、「西洋風俗新大津絵」と呼ばれている作品群である。三井寺の「釣鐘弁慶」を想起させるパリのホテルのポーターを描いた作品や(cat. 8-12)、大津絵の「神馬」を想起させるシチリア島の祭りに登場する飾り馬【図10】(cat. 5-6)などがある。

20世紀初頭に訪れた大津絵再発見の機運の中で、その担い手が主に後期印象派やフォービズムに魅了された画家たちだったという点には驚かされる。比較の対象として最もよく引き合いに出されたのは、マチスとルオーの作品だった。ラファエル・コランに師事し、1905年から1910年にかけて、パリに滞在した山下新太郎(1881-1966)は、こうした思いがけない類似点を最初に指摘した。

「初期大津絵を現代フランスの後期印象派の画家中、特に彼のマチスの画と比較して、或る類似点を見出す事は、余程興味のある問題で、偶然に二者接近したものか、一つは三百年も以前の日本画、一つは現代のフランス画家の作で、然もその新らし味に於て甚だ似通ふた点があると思ふ。¹⁹」

同じく浅井門下の梅原龍三郎は、1908年から1913年にかけてパリに滞在し、その後1920年から1921年にはカーニュに暮らした。ルノワールを師と仰ぎ、ルオーやピカソと交友のあったこの画家も、やはり同じような比較を行っている。彼は大津絵を「自分の為にはよく学ぶべき手本」とみなし、「マチスの画に大津絵に似た味がある、が及ばない。ジョーヅルオール(ママ)が弁慶が七つ道具を背負つたものでも描けば、甚だ大津絵に似た然し一寸面白いものが出来さうに思ふ。」²⁰と大胆な自説を展開している。梅原は、1920年代初頭から大津絵の名品を収集しているが(cat. 4-6, 4-11)、所蔵品に含まれる「長刀弁慶」の極めて独創的な表現【図11】を見れば、その鮮やかな色づかいや、強調された輪郭などから、ジョルジュ・ルオーの表現主義的なスタイルとの比較が、的を射たものであることが理解されよう。そもそも梅原はルオーに浮世絵を贈呈するなどして、ルオーの日本に対する関心を促すことに一役買っており、その影響は1928年にルオーが描いた『Le Guerrier japonais (d'après une gravure ancienne)(武者絵-古い浮世絵をもとに)』(清春白樺美術館蔵)²¹にもよく表れている。これら日本の近代洋画の巨匠たちが強い関心を示さなければ、大津絵は忘却の彼方へと葬り去られていたに違いない。洋画家のみならず山村耕花(1885-1942)(cat. 2-10, 4-11)や旭正秀(1900-1956)、徳力富吉郎(1902-2000)、山内神斧(1886-1966)【図12】(cat. 2-3)など、昭和初期の「新版画」を代表する絵師たちの中にも大津絵に関心を示す者が多くいた。

20世紀に入ると、古大津絵の展覧会が日本国内で開催されるようになる。最初の展覧会は1912年、早くから大津絵に関心を示していた画家の山内神斧の発案により、大阪の美術店

図10: 小川千甕「南伊太利の飾り馬」1914年11月、『西洋風俗新大津絵』、木版に合羽摺りによる彩色、63.5×30 cm、個人蔵(パリ)。

図11: 「長刀弁慶」大津絵、十八世紀初頭、65×23 cm、梅原龍三郎旧蔵、個人蔵(日本)。

図12: 関泉園「外法と大黒の梯子剃」大津絵、19世紀前半、32.3×23 cm、山内神斧旧蔵、個人蔵(パリ)。

「吾八」で開催された。展覧会図録の序文で、俳人・水落露石は、大津絵を再発見し、近代工芸にその図柄を取り入れた浅井忠の先駆的役割に触れている。また、フランスから帰国した一人の画家が、当時指摘した大津絵とロダンの作品との間に見られる驚くべき類似点について述べている。この画家は、両者に見られる同じ造形上の現代性を見抜き、次のように述べている「パリから帰った友なる画家の某氏は『まるでロダンだね』と云った、大津絵とロダン、余りに対照の突飛なのに驚かされたが、其おほまかな中にどこか近代的芸術と交渉のあるといふ点は、私にも首肯が出来る²²」。さらに、リカル・ブル氏が図録第7章で述べているように、山内神斧は、カタロニアの彫刻家、エウダル・セラ(1911-2002)と大津絵を引き合わせるという役割も果たしている(cat. 7-7)。

つまり、これら日本人画家たちが、20世紀初頭の近代フランス美術を介して大津絵に対する見方をがらりと変えた——つまり視点が変化した——ことで、大津絵は民芸品的な要素ではなく、その自由奔放なスタイルやプリミティヴィズムの観点から日本で再評価されるに至ったとも言える。1950年代には版画家の旭正秀が、マチスとの比較論に再び火をつけ、大津絵が単なる民画の枠を超えたオリジナルな造形的表現の一形態であり、その色彩や「デフォルメ」は現代美術にも共通するものであることを証明している²³。

絶滅の危機にある大津絵を救え—複製、保存、評価の取り組み

1920年に、篆刻家の楠瀬日年(1888-1962)は、大津絵が近代社会の隅に追いやられ消滅しつつある庶民文化の一側面として、その記憶を後世に残そうと試みた(cat. 7-8)。

図13: 楠瀬日年「馬と猿」1920年、木版に合羽摺りによる彩色、21.8x16.8 cm、個人蔵(パリ)。

拙著『Ôtsu-e. Imagerie populaire du Japon(日本の民画:大津絵)』(アルル、フィリップ・ピキエ出版、2015年。日本語版『大津絵 民衆的諷刺の世界』角川ソフィア文庫、2016年)に楠瀬日年が、江戸時代の古大津絵の模写に基づいて制作した版画を78点掲載した。その中には、現存しない古大津絵も含まれている。例えば仏教語「意馬心猿」(馬が奔走し猿が騒ぐように、抑え難く乱れる心)を表現した駒曳猿の画題【図13】は、絵俳書『大津 追和気』(1709年)の挿画に確認されるのみで、肉筆の大津絵の形では残っていない。

楠瀬日年の版画は、日本国内のみならず海外でも大津絵の認知度向上に貢献した。ここで触れるのは一例のみに止めるが、先史美術の研究で世界的に有名なフランスの人類学者アンドレ・ルロワ＝グーラン(1911-1986)は、1937年～1939年の日本滞在中にこれらの版画に出会い、これをもとに「Formes populaires de l'art religieux au Japon(日本の庶民信仰の造形)²⁴」と題する著書を構想したのである(未完)。ルロワ＝グーランは大津絵を「リアリズムと様式化との間の周期的な揺動」が繰り返される「宗教と世俗との境界線上にある芸術ジャンル」だとみなしていた。

それから、京都の画家・版画家の吉川観方(1894-1979)の貢献についても触れておきたい。吉川は1925年～1926年に日本絵画に表れる妖怪というこれまでにはないテーマの著書²⁵を出版し、数点の大津絵を掲載している。彼は特に鬼や天狗など空想上の生き物を描いた大津絵を好んで集めていた【図7】(cat. 3-9)²⁶。

大津絵の歴史についての本格的な研究、また、とりわけ作品の保存に最も意欲的に取り組んだのは、思想家の柳宗悦(1889-1961)である。柳による大津絵研究の成果として1929年に出版された『初期大津絵』²⁷は、今も必読の参考文献として重宝されている。画家の梅原

龍三郎や山村耕花、あるいは収集家三浦直介などの助力を得ながら、柳は自ら作品の収集にあたり、初期の「佳品」と評価する25点の大津絵をこの著書に掲載した。本展覧会ではこれら作品のうち8点を展示している(cat. 1-4、2-10、3-11、4-2、4-6、5-1、5-2、5-3)。さらに、当時はさほど注目されることもなかったが、海外で初めての大規模な大津絵の展覧会(1930年、ハーバード大学フォッグ美術館)を企画したのも柳である。また、これに加え、大津絵について初めて、しかも非常にまとも良く英語で紹介した豊富な図版入り(35点)のエッセー『The Peasant Paintings of Ôtsu, Japan(日本、大津の民画)』も執筆した²⁸。

大津絵に対する柳の関心の先には、日本の「民藝」史を確立するという、より大きな目標があった²⁹。そのうえ、柳は十数年に及ぶ研究と収集活動の集大成として、1936年に東京に日本民藝館を設立した。そこには、質・量ともに最大の大津絵コレクション(約150点)を擁している³⁰。同館学芸員の白土慎太郎氏がこのカタログで述べているように、柳のこうした取り組みと、大津絵に対する彼の姿勢との間には、相容れない部分があったようだ。事実、大津絵の選定にあたり柳が重視したのは、主にその美的価値であった。まず、制作時期の古い作例(1624~1735年の初期作品)に限定した。それらの大津絵に、新たな表具を創案し、優れた陶芸家に陶軸を作らせ、その価値を引き立てるなど、大津絵の本来の用途から離れて「美術品」にまで引き上げている。

柳は自身の美学的な視点に基づき、日本の様々な民画を検証した結果、大津絵をその代表的なものとした。その基準とはすなわち無銘性(作者の署名がない)、量産(芸術作品としての一点物へのこだわりから解放された絵画)、伝統的な画題、手頃な価格(庶民にも手が届く)、実利的な用途(芸術的な鑑賞のみを目的としていない)などである。これらの基準に加えて、もうひとつ様式的な特徴も見逃せない。それは同じモチーフの繰り返しと、制作スピードの速さから来る単純化である³¹。大津絵の大きな魅力のひとつであるこのポイントについては、ルロワ＝グーランも注目しており、未完の著作の中で「大量生産され、同じ筆で繰り返し描かれるこれらの作品には、極めて特徴的なデフォルメーションを見て取ることができる」³²と述べている。

柳はこうして大津絵を「ファインアート」というよりはむしろ、「工芸的絵画」の分野に属するものだと結論付けた。ただし、何よりもまず美的価値を重視するという大津絵に対する彼の見方には変わりがなく、これが後期の作品を認めないという判断につながっていく。最終的に、柳は19世紀の大津絵末期に至るその完全な歴史を書物の形でまとめるという計画を放棄した。なぜなら彼の目には、この時期の大津絵が単なる土産物に成り下がっていると映っていたからだ。楠瀬日年による大津絵の臨写、そしてとりわけその新作(つまりその歴史的起源から切り離された時代背景下にある作品)(cat. 9-8)を、柳が辛辣に批判していたのもまさにこうした理由によるのである。

柳が目指したのは、芸術家を重視する近代西洋の欠陥である「個人主義」を消し去った民藝を推進することだった。この柳の考え方が、まさにミロによる個人主義からの脱却と響き合っているということは、大変興味深い。バルセロナで開催された日本民芸展で大津絵を目にしたミロは、その数か月後(1951年)、個人主義からの脱却という点に関しこのように述べている(本展覧会では第7部で紹介)。「芸術家たるもの、個人主義的なステージを乗り越えてその先にある集団的なステージに到達できるよう努力しなければならない。自分という殻を破り、個性から離れてこれを捨て去り、そこから脱却することで匿名性の海に沈潜しなければならないのだ。」³³ジョルジュ・バタイユやマルセル・モース、戦前のパリに形成されていたシュールリアリストたちと交流のあった画家の岡本太郎(1911-1996)も、1970年代に、まさにこの大津絵が「形式主義によって全人間的な無条件のよこびを失ってしまっている現代の芸術界に、問題提起すると思う。」³⁴

と述べている。ちなみに漫画家である父の岡本一平(1886-1948)も1920年代からすでに大津絵に目をつけ、その再評価に取り組んでいた³⁵。岡本太郎は、ミロと同じように、大津絵に見られる諧謔や生命力、完璧を求めない姿勢、自由奔放さを評価していた。そして、技術や個人主義、さらには「作家意識」までもを放棄する大津絵に、芸術概念の根本を見出していたのである。

1. 竹子『誹風柳多留』文化八年(1811年)。岡田甫『誹風柳多留全集、索引篇』三省堂、1984年、137頁。
2. 膳所藩の儒者・寒川辰清(1697-1739)編『近江輿地志略』稿本、享保十九年(1734年)頃完成。
3. 『川柳万句合』宝暦十二年(1763年)。
4. 年号が記載されている大津絵はこれらの位牌の絵に限られる。これとは別に万治四年(1661年)と貞享二年(1685年)という年号を記した初期の位牌大津絵も知られている(横谷賢一郎編『大津絵の世界展』図録、大津市歴史博物館2006年、22番)。
5. 1879年から1889年まで東京法学校で教授を務めたフランスの法学者ジョルジュ・アペール(1850-1934)が編集した日本文化事典『Ancien Japon』の「名物」項目に記している。Georges Appert, *Ancien Japon*, Kokubunsha, 1888, p. 64.
6. 片岡おかつ(1839年頃生まれ)「大谷町に軒を並べて大津絵を売つてゐた明治初年の情景を八十七の老媪は語る」『大津絵のはなし 附第一部出品目録』大津市、発行所 大津絵、1926年4月、5頁。
7. 子供の夜泣きに対する鬼の絵のご利益、そして「外法と大黒の梯子剃」の縁起物的性格に初めて言及したのは、人形浄瑠璃『ひらかな盛衰記』(1739年)である。『柳宗悦全集』第十三巻、筑摩書房1982年、242~243頁。
8. 旭正秀『大津絵』内外社、1932年、3頁。
9. Hartmut O. Rotermund, *Hôsôgami ou la petite vérole aisément*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1991 (邦訳:H. O.ローテルムンド著『疱瘡神 江戸時代の病いをめぐる民間信仰の研究』岩波書店1995年)を参照。
10. 珍舎、等碩画『大津 追和気』半時庵・松木淡々(1674-1761)序、1709年、出版地不詳、出版者不詳、早稲田大学図書館所蔵。
11. 『春興探題 追分絵』発行年不詳(1758~1763年頃)、出版地不詳、出版者不詳、柿衛文庫所蔵。
12. 『大津絵之図説』のある稿本には天明七年(1787年)との記載がある。『柳宗悦全集』第十三巻、筑摩書房1982年、118~119頁。
13. 百十の画題(うち約二十については作品が現存していない)を特定した柳宗悦は、実際のところ全体では百二十ほどあるはずだとの推測を示していたが、この見方は後の発見により正しかったことが確認されている。
14. 川村左舟・紫燕老『夢遊 反古文庫』巻一、京都、野田藤八、1765~1767年、丁12才。
15. 鈴木堅弘氏が「大津絵と祭礼」(『大津絵』51号、2019年1月、47頁)で引用している1883年8月1日付『東京朝日新聞』の記事に「普通大津絵鳥羽絵と称ふるものは、即ち画格に適合せず 又美術の資格も無い物ゆゑ出品は差止める」とある。
16. 正岡子規「自ら枕辺にある画三種を写して賛をつくる」『日本』1902年5月4日、『子規全集』第12巻、講談社、1975年、561頁。

-
17. 浅井忠、「図案の線に就て」『小美術』
第4号、1904年7月、6頁。
 18. 「露石氏来書」『ホトトギス』第11巻第5号、
1908年2月、102頁。
 19. 山下新太郎「大津絵に就きて」『みづゑ』
第179号、人物画号、1920年1月、5頁。
 20. 梅原龍三郎「大津絵に就て」『浮世絵新聞』
第3号、1929年12月1日、1頁。
 21. 後藤新治「Georges Rouault dans l'histoire de l'art
moderne japonais (近代日本美術史のルオー受容)」『西南
学院大学国際文化論集』第27巻第2号、2013年、27～47頁。
 22. 山内金三郎『大津絵集』(展覧会図録 於 吾八)、
大阪、玉鳴館、1912年4月。
 23. 旭正秀『大津絵』美術出版社、1957年、115頁。
 24. ルロワ＝グーランが1940年代初頭に執筆した草稿
(未完)が没後の2004年に刊行された。
André Leroi-Gourhan, *Pages oubliées sur le Japon*,
Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2004, p. 277-377.
 25. 吉川観方『絵画に見える妖怪』京都、
美術図書出版部、1926年。
 26. 『大津絵』(厚生閣書店、京都、1936年)に吉川観方
旧蔵の大津絵が二十六点も掲載されている。
 27. 柳宗悦『初期大津絵』、1929年
 28. Eastern Art, College Art Association, Philadelphia,
vol. II, p. 5-36。また柳が書いた大津絵に関する最後の
エッセイ(「大津絵」1960年)がこのほど英訳され、
名高い『ペンギン・モダン・クラシックス』叢書に収めら
れた。SOETSU YANAGI, *The Beauty of Everyday
Things*, Penguin Books, 2019, p. 213～233.
 29. Christophe Marquet, Jean-Michel Butel,
Cipango. *Cahiers d'études japonaises*,
n° 16: L'invention des « arts populaires ».
Yanagi Sôetsu et le Mingei, 2009.
 30. 尾久彰三『大津絵』東方出版、2005年。
 31. 『大津絵の話』(1954年)『柳宗悦全集』
第十三巻、筑摩書房1982年、256～257頁。
 32. André Leroi-Gourhan, *Pages oubliées sur le Japon*,
Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2004, p. 292.
 33. Georges Charbonnier, «Entretien avec Joan Miró
(19 janvier 1951)» (ジョルジュ・シャルボニエ「ジョアン・
ミロとの対話」1951年1月19日) *Le Monologue
du peintre*, Paris, René Julliard, 1959.
 34. 岡本太郎、無題名、小野塚英夫編『奇想天外!! 江戸と
明治の民族美術』(銀座松坂屋)羽黒洞、1975年5月。
 35. 岡本一平「僕の言葉 大津絵展覧会」『アッサン』
第4輯、大津絵号、1926年10月、29～31頁。

横谷賢一郎 大津市歴史博物館学芸員

大津絵 土産物肉筆絵画としての答え



大津絵を絵画として、どのように位置付け、どのような言葉で、その位置付けを表せば良いのか、近代の民芸運動において大津絵を賞揚し、絶滅危惧種となっていた大津絵に脚光をあてた柳宗悦もずいぶんと苦心をしたに違いない。そして、彼が見出したのは、民衆向けの絵画および民俗的な絵画、双方のイメージを想起させ、かつ、そのどちらに偏るわけでもない「民画」という造語であり、彼は大津絵に対し、その分類名称を愛用した。

もっとも、大津絵の表現および制作と販売の実態は、より市場原理主義的であった。すなわち、掛軸や貼付絵として用いる肉筆絵画を、

- ①土産物としての価格帯で売る。
- ②客を待たせず売る。
- ③均質な描写を維持して多売する。
- ④売れるものを描いて売る。

以上の条件を満たした上で、食品系や実用品系のご当地名物と互角に渡り合える街道・宿場の名物にすべく、競争原理のなかで勝負しながら、描かれ続けた絵画であるからである。

いうまでもなく、古代・中世を通じて、肉筆絵画は、一貫して受注制作であり、宗教空間の荘厳具や備品、もしくは貴族的・高踏的趣味の嗜好品としての限定制作美術品であり、労力・時間・コスト・表現技法を費やして制作される。これら従来の肉筆絵画の常識に基づく職業絵師の在り方を完全に捨てて、経済的に余裕のない庶民層をターゲットとし、労力・時間・コストを徹底的に省き、効率化を進めた家内制手工業によって肉筆絵画を量産し頒布する大津絵師という存在は、価格破壊絵画の担い手とも言えよう。

もっとも、現代のように、ITや通信・物流網が発達している時代ならいざしらず、江戸期において、量産・多売による低価格帯の売画業を軌道に乗せるためには、非常にシビアな条件をクリアする必要があった。日本全国を見渡しても、絵画の産地直売業が成立する土地は、なかなかないのである。逆に、そのシビアな条件が整う環境は、四百年余り前に当時の将軍徳川家康によって整備され、日本の大動脈として機能していた旧東海道における最大の宿場「大津」における大谷・追分界限以外には、なかったため、大津絵の類似土産物が、他所の宿場で模倣されることがなかったであろう。

つまり、大津絵は日本絵画史上稀有な「ファストペインティング」といえる存在である。

ただし、「大津絵」はプロダクトとしてではなく、字面のとおり「絵」として、当時の世間からも認識されていた。以下、その例証を挙げてみると、1687年の好色本に次のくだりがある：「なで

図1：大津絵の店、『東海道名所図会』
巻1, 1797年, 大津歴史博物館,
(cat.11-6)。

つけ奴やり持のいきほひのない絵をうるが大谷・」¹そして、森川許六の元禄8年(1695)の発句「藤かざす人や大津の絵すがた」にも大津絵が出てくる。また、1697年当時の地誌にも追分村の特産品として「絵」と記してある。²このような例から、同時代の人々が大津絵を「絵、画」と認識していたのは間違いない。もっとも、「絵」といえど、円山応挙や伊藤若冲らが手がけたようなファインアートではなく、むしろ肉筆イラスト?的なものと、現代感覚では位置付けられるだろうか。そのような点でいえば、やはり大津絵は土産物クオリティである。それゆえ、庶民の日常生活の場で用いられた日用品に近い存在でもあった。以下、当時の版本にみる大津絵の使用例を確認すると。

大津絵の使用例その①:調度品として使う。セレブ的な使用例。押絵貼屏風【図2】。

大津絵の使用例その②:壁貼付絵にする。さびしい壁に大津絵の賑やかし【図3】。

大津絵の使用例その③:壁の穴ふさぎ。もっとも実用的な使用例【図4】。

となっており、庶民の日常生活の傍らには大津絵が存在していたことが確認できる。

大津絵が、なぜ大津の端、大谷・追分界隈で生まれ、大津絵となったのか？



大津絵の名称に込められた「大津」の地名は、近代以降は琵琶湖観光の玄関口の都市としてのイメージが伴うが、実は「大津絵」が売られていた地域は、琵琶湖が全く見えず、宿場の中心からも離れた場所であった。

江戸時代、大津絵の店が立地していたのは、大津の宿場の中心から京に向かって坂を登り、逢坂峠を越えた大谷から追分の界隈であった。現代日本人の感覚では、この場所で「大津」を名乗るのは「不当表示」と言われてしまいかねない。しかし、まぎれもなく、大谷から追分界隈も、天領の大津百町を構成する西端の町であった(東海道沿いに、大津の宿場町が、四宮村(現京都市山科区)の手前まで鶴首のように延びている)【図5】。

ちなみに、江戸期における大津百町は、元禄12年(1699)の「淡海録抄」では、人口17,810人、町数100町、総家数4,726軒となっており³、五十三次のうちでも最大規模の宿場であった。

ところで、大津の宿場の南に位置する逢坂峠は、大動脈東海道における難所であった。同峠の、京都側からの起点の位置に、東海道と伏見街道の結節点「追分」が存在する。当然ながら、人も物流もそこで渋滞する。この渋滞頻発区イコール、追分～大谷間であり、この地理的条件こそが、大津絵を生んだのである【図6】。

ちなみに、この追分～大谷間の東海道は、その交通量の多さから、牛車(うしぐるま)の、通行の利便性を図って、線路軌道のように、敷石が敷設されていた。これは「車石」と呼ばれる。また、大動脈であった証に、東海道の天津～京の間では、1706年、1734-1736年、1804年、と幾度も大改修工事が行われている⁴。

図2:『姑射文庫』天の巻、
暁台社中画、1768年、(明和
5年)、Scott Johnson。

図3:『新姑射文庫』上巻
張月樵画、1818年(文政
元年序)、Scott Johnson。

図4:『禍福任筆』河村琦鳳画、1808年
(文化5年序)、Scott Johnson。

図5: 大津町古絵図、1742年(寛保
2年)個人蔵。絵図は天地を逆にし、
住居地は黄色、寺社は赤で表示。

図6:『東海道名所図会』巻1
逢坂越の遠望、1797年(寛政9年)、
大津市歴史博物館蔵。

つまり、当時、人の往来、物流・輸送が大量に増加し続けているため、インフラ整備を重ねていたものであり、全国屈指の混雑集中幹線道路だったというわけである。

こうした多量の荷物と人馬・牛車が往来する街道筋には、行き交う多くの人々をあてにした茶屋・水茶屋・土産店が軒を連ねたのである。『比留田家文書』によると、大津追分町に接して、街道町を形成していた髭茶屋町は戸数十七、八軒、その多くが街道向きの商いをもっぱらとし、算盤、針の製造販売を行っていたとある。隣接する大津の「追分」は、これと同様と考えて間違いないであろう。

この追分エリアが、江戸時代、東海道(京街道)と伏見街道(大坂方面)が合流・分岐するジャンクションであり、物流の荷役や馬子、旅人・巡礼者たちでごったがえす一大土産物店街となっていたことが、オランダ商館付きの医師ケンペルが元禄4年=1691の江戸参府の途上、3月2日に通過した際の記録にも確認でき、その様子が詳細に描写されている。

「…小さき村、岩の茶屋を経て、間もなく追分村に着く。四百軒ばかりある長き町筋なり。そこには、錠前鍛冶、木材や象牙の轆轤師、彫師、秤師、針金師(針師)、とりわけ、絵師やあらゆる種類の偶像や聖像を商う人々住まへり…。」⁵

また、『伊勢参宮名所図会』「大津 追分」の挿絵(cat. 11-5)寛政9年(1797)にも、多くの通行人で賑わう追分の様子が活写されている。街道の路面店のうち、画面左端から二番目は大津絵の店。角地ではないものの街道の合流地点付近に位置しており、なかなか好立地である。

図7: 「鬼の念仏」 款記「大津画工 吉川半左衛門宗治図」個人蔵

ちなみに、森幸安「日本志郡縣部 近江国滋賀郡大津之地圖」宝暦5年(1755)⁶では、大津絵とならぶ名物、「池側針」の職人について、慶長年間に六条天橋立から、大谷・追分界限に移住してきたことが記されている。大津絵師も同様であったと考えられる。街道が整備されるまでは、この界限は町場ではなかったが、慶長年間の本願寺分立により、本願寺門前で軒を連ねていた仏具関係の職人が立ち退きを命じられ、この界限に強制移転させられたと推測されている。そして、その推測を補強するのが、森幸安が記した絵図における大津絵の現地情報案内である。

そこには、「今吉川氏善ク画ス。是し、又平ノ系也。每家画シ商グ(ひさぐ)。」とあるのだが、2006年、吉川半左衛門なる大津絵師の作品【図7】が確認できたことにより、森幸安は、実地調査により、現地情報を採取していたことが伺われるのである。したがって、六条天橋立の職人が、追分・大谷界限に、強制移転させられ、かつての生業をいかした土産物を、製造販売することになった、という本絵図の一文も、森幸安の現地聞き取り調査の成果と推測され、説得力を帯びてくるのである。

以上のような職人集団が丸ごと移転した追分～大谷界限は、走井餅、算盤(江戸期はこの地が生産量全国一であった)や縫い針といったライバル名物がひしめく土産物エリアを形成したのであった。その中で、大津絵は奮闘し、名物としての居場所を確保したのである。では、なぜ、それに成功したのであるうか。

大津絵のサービス精神と具体的なコストダウン策



日本の仏画には十三仏という画題がある。物故者の追善法要(供養)に用いる仏画である。古代インドでは、人が亡くなると四十九日で生まれ変わると信じられており、また中国では、人が亡くなると十王による裁判を受け、天国・地獄の行き先が決まるとされている。この二つの思想が折衷されて、十三仏信仰が始まったと推定されている。

日本では、南北朝時代に始まり、室町中期から江戸時代に盛んに行われるようになった。

現代では、あまり見かけないものの、この仏画こそ、庶民にとって身近

図8: 大津絵再現の為に楠瀬日年が使用した合羽摺の型紙(大正期)大津市歴史博物館蔵。(cat.7-8)参照。

図9: 大津絵「十三仏」、町田市立博物館蔵。

図10: 大津絵師4代・高橋松山(1932-2018)によって、江戸時代の手法による大津絵十三仏の再現が成った。「十三仏」制作工程。

な仏画であった。何故なら、この一幅で、初七日から三十三回忌に至るまで、故人の冥福を祈る仏事が整うからである。本来なら、故人の忌日を迎えるたびに異なる本尊の仏画、計十三幅を求めねばならず、大金が必要なのだが、それをオールインワンで描き、1幅で三十二年間使用可能な仏画として、十三仏は登場した。つまり、十三仏は、大津絵で取り上げられる以前からすでに、画題の成り立ちそのものから、お得な仏画であった。しかし、大津絵十三仏は、それに輪をかけて、超価格破壊的なダンピング安値(五文)によって、参入したと言えよう。大津絵十三仏には【図9】)、コストダウンに関する大津絵の技法や絵画方針が集約されている。

合羽摺り

厚手の柿渋油紙(本来は雨合羽の素材)の型紙で【図8】)で、主要なパーツを一気に刷毛引きで塗ってしまうノウハウ。これによって主要な構図も一気に出来てしまうのである。十三仏の場合では、諸尊の上帛・裳・台座、および天蓋の一部を合羽摺りしている。ちなみに、写真の《大津絵不動明王》(cat. 1-3)では、体軀・裳・迦楼羅焰・樹木など、画面の殆どが合羽摺りである。合羽摺りによる彩色がフラットになることによって、アニメ的なベタ塗りに通じるとともに、顔だちがやんちゃな小僧さんチックに描かれているので、まるで現代のアニメキャラクターにおける二頭身デフォルメ版さながらの不動明王像にも見えてしまう。大津絵ならではの造形といえよう。

版木押し

大津絵十三仏の諸尊のお顔は、スタンプ的な小さな木版を押して、剃髪 of 僧形、螺髪 of 如来形、宝冠 of 菩薩形を表し、かるうじて不動から虚空蔵まで区別できるようにしている。これは、細密な仏画の面貌描写に必要とされる熟練・時間・手間の回避策である。

描表具(描表装)

本来なら、仏画の依頼者は、豪勢な総金欄の表具(仏具表装、裱褙)に仕立てるべきところであるが、大津絵仏画でそのような表装は、もとより画格との釣り合いが取れぬばかりでなく、本紙よりはるかに表装代が高くつき、本末転倒となる。そのため、大津絵仏画では、必要最低限の描写によって表具パーツ(一文字、中廻し、風帯)を表し、紙縫りの巻緒と掛緒および細竹軸も取り付け、まさにインスタント表具を施して、客に提供していたのである。

前述以外にも、以下のように大津絵にはコストダウン対策を行っている。

限定された色数による彩色(賦彩)

大津絵は特定の限られた色彩で、彩色を施し、絵具代を経費節減している。用いる色は以下の通り。墨(宿墨:寝かして高濃度にした墨)、丹(酸化鉛)、緑青(膠で薄められたもの。岩絵具で高価なため、かなり薄めて用いている。そのため、下塗りの絵具が透けてしまっているが、それこそが大津絵の特徴)、黄色の泥絵具(刈安・鬱金(ウコン)・クチナシで白土もしくは胡粉を染めた絵具)、弁柄(酸化鉄)、肌色(弁柄を胡粉で薄めて用いる)、鼠色(墨を胡粉で薄めて用いる)

紙のサイズの規格化

大津絵は、江戸時代中期までは、半紙サイズの紙を二枚継ぎした本紙に描いている。江戸時代後期以降は、半紙一枚版が主流となる。したがって、殆どの大津絵作品は、二枚継もしくは一枚版いずれかの規格サイズに準じた画面となっている(最初期は、四枚継、三枚継の作品も存在した)。ちなみに、江戸時代中期の二枚継大津絵の本来のサイズは、縦64cm、横23.5 cm程度である(出品作品の平均値から)。

図11: 葛飾北斎「東海道五十三次(丸杵東海道) 大津」1804年(文化元年頃)、National Museum van Wereldculturen 蔵(coll. n°RV-360-2359-54)。

大津絵師は、これらの、省力化のノウハウを活かしつつ、わずかな所要時間で、客の目の前で大津絵作品を、見事なパフォーマンスによって仕上げてみせたのであり、オーダを受けてから出来上がるまでの工程はショウさながらであったろう【図11】。大津絵の店においては、購入するまでが、旅の休憩をかねた娯楽タイムであり、現代における実演販売形式を早くも採用していたことがわかる。

なお、『東海道名所図会』大津絵の店(寛政9年1797)【図1】(cat. 11-6)では、東海道を往来する旅人が、大阪の道頓堀の「グリコ」の看板さながらの鬼の念仏の巨大看板に目をとめ、店内では、様々な大津絵のキャラクターから好みのものを選ぼうと思案している様子が描かれている。奥では年配の大津絵師が熟練の技を披露している)。

地域限定大衆絵画としての戦略ーキャラクター絵画化ー



世間の営みにおいて栄枯盛衰はつきものである、そして、それは日本絵画の歴史も同様である。「大津絵」もその典型で、江戸時代は全国区の知名度を誇った絵画ジャンルであった。

現代における500点ほどの残存数からは想像できないが、量産され、大量の作品が庶民に購入されており、江戸の「浮世絵版画」と同様の大衆絵画であったのである。

ともに低価格(大津絵は五文程度、錦絵も同程度)を実現し、かつ庶民の心をつかむ造形表現を追及し、量産体制を築いた「大津絵」と「浮世絵版画」。しかし、両者が導き出した造形表現の傾向は大いに異なる。

すなわち、17世紀前半、仏画から始まった「大津絵」は、シンボルキャラクター表現の道を歩み、当世風俗画(最新エンタメ情報)から出発した「浮世絵版画」は、精緻な版画表現の道を歩んだのである。

「浮世絵版画」は、大都市「大江戸」の住民が主たる顧客層。情報消費社会となっていた18世紀江戸の住民が、「浮世絵版画」に求めたのが、最新のエンターテインメント情報(役者、遊女、物見遊山)を、精緻に、センセーショナルに伝達してくれることであった。現代のメディア同様、常に刺激を喚起するための技術革新や発想が、「浮世絵版画」に要求されていたため、高度な彫摺技法を尽した表現へと至ったのである。

対して、大津絵の顧客は旅人であり定住者ではない。「大津絵」に求められたのは、名物としてのシンボル性であった。一生に一度のお伊勢参りを果たしてきた農村住民が、併せて上方巡りをした記念として、誰にでも分かってもらえる土産、すなわち、上方シンボルとして高い認知度を獲得するために、シンプルで明快なキャラクター表現に到達した土産物なのであった。

ちなみに、大津絵は、造形的なシンボル化だけでなく、性格付けも工夫したキャラクターを次々に登場させ、18世紀前半には、約110種類に達している。その中心は、風刺や諧謔、教訓を込めたキャラクターであり、当時の町人世相が反映されている。例えば、地極道の獄卒としての力を失って、人間界に紛れて偽善者として念仏を唱える「鬼の念仏」(cat. 2-1~2-5、3-18、7-3)、女性の美貌の儂さや器量の長短を説く「藤娘」(cat. 3-18、4-1~4-3、4-11)、うますぎる話ほど怖いものはないと説く「猫と鼠」(cat. 6-6、7-1)、猿知恵ばかりを弄して要領を得ない人物を風刺した「瓢箪鯨」(cat. 3-17、3-18、5-2)などが代表的なものであるが、これらの性格付けは、当時の庶民に、生活の心得とあり方を説いた石門心学の普及とも関係している。実際、心学書『やしない草』(cat. 11-3)の編者脇坂義堂(?-1818)⁷は、石門心学の教化手法である道歌を分かりやすく伝えるため、いくつもの大津絵キャラクターが用いている。なお、19世紀半ばになると、大津絵は、人生や生活上の効能を説いた護符としても売り出され、並外れた長頭で描かれる寿老人の風貌が印象的な「外法の梯子剃り」(cat. 3-1~3-3、3-18)は無病長寿に効く護符。道中安全祈願の「槍持奴」(cat. 3-15、3-18、7-5)をはじめ、「藤娘」は良縁を得る護符として性格設定が変更された。

前述して来たように、コスト及びシンボル性優先の制作スタンスゆえ、絵画としての大津絵は、運筆は流暢で達者であるものの、形態描写や彩色仕上げは、良く言えば、おおらか。悪く言えば大雑把(初期大津絵でも、職業絵師の仕事と比較すると。細部の精度に決定的な差が存在する)であり、合羽摺りによる彩色が、輪郭線の線描と一致せず、大胆にはみ出している作例はザラにある。それが大津絵の持ち味であり、親近感や安価な値ごろ感を庶民に抱かせたことと思われる。日本だけではなく世界でも人気の、いわゆる「ゆるキャラ」と呼ばれるマスコットの元祖と言っても差し支えないゆえんである。つまり、前述してきた制作工程によって描かれたキャラクターものの絵画こそが大津絵といえよう。まさに、大津絵と大津絵以外の絵画を区別する特徴は、そこに他ならない。

一方で、職業絵師や文人が趣味で大津絵画題(キャラクター)を描いた作品は、本来の大津絵とは、区別し「絵変り大津絵」と呼ぶが(戦前の大津絵愛好家の呼称)、画家が各々の解釈で大津絵をカスタマイズして実楽しい。

これまで述べてきたように、長年にわたり、「ご愛顧」され続ける作品(名物)を維持するためには、単に絵師個人における画技の実力以外に、大津絵業界全体で行われた工夫の数々が必要だったわけである。移り気な消費者たちを如何に掴むか(大津絵は消耗品)、そのたゆまぬ努力こそが、ゆるキャラの元祖とでもいうべき造形のシンボル性を獲得したといえるだろう。以上の

点は、現代日本を席卷するキャラクター文化を考えるうえでも、興味深いのではないだろうか。

もっとも、名物として、100年以上の長きにわたっての販売が続くと、さすがに全国津々浦々に行き渡ったようで、大津絵需要も一服し、一転して、画題のバリエーションを減らして、「十種大津絵」にキャラクターを絞っている。これは、在庫ロスへの対策と思われる。同時に、一枚版の大津絵が主流となり、さらなる画材のコストダウンが進められている。その結果、2枚継ぎ作品でみせていた、大津絵の描写のおおらかさが失われていったことが、遺在作例からも伺われる。同時期、高精細の多色摺版画として進化著しい江戸の浮世絵版画が躍進していたこともあり、大津絵の負のスパイラルに拍車がかかり、大津絵の販売下落の波が、18世紀末には押し寄せていたことが、1781年刊行の以下の史料『大津名物』【図12】からも伺われるのである。

図12: 伊庭可笑作・北尾政演画
『大津名物』、1781年(天明元年) 刊、
国立国会図書館蔵。

皆様ご存じの大津絵は昔より京土産の品なりしが、近年は江戸の錦絵がはつこうして諸国へまわり、名題の大津絵も昔ほどは売れず、長崎の果てまでも、諸事吾妻錦絵の事とはなりぬ。

「どふでござる。あきないはござるかの。」

「いやもふ、ちかいころはとんとうれませぬが、名物だけに、まづこの商売でとりつけております」

販売の好調に支えられてこそ、その造形に魅力が備わり、販売が不振に陥ると、不思議と造形も同調して魅力を失ってしまった点(十九世紀以降の大津絵)は、大津絵が、キャラクターグッズ、もといキャラクター絵画的な存在であったことによる宿命であったといえよう。

1. 『好色旅日記』(片岡旨恕 1687年(貞享4年))。
2. 原田蔵六、『淡海録』、1697年(元禄10年)
3. 同上
4. 「三条海道筋山科郷麁絵図」、1802年、個人蔵・「大津・京都間道造絵図」、1804年、大津歴史博物館蔵。
5. 『日本誌』、第2巻、第10章。*Histoire naturelle, civile et ecclésiastique de l'empire du Japon*, Amsterdam, Herman Uytwerf, 1732, tome 3 ; livre V, p.7.(フランス語引用は、同版の表記の通り。)
6. 森幸安、「日本志郡縣部 近江国滋賀郡大津之地圖」、1755年(宝暦5年)、国立公文書館蔵。
7. 脇坂義堂は、1804年～1805年に行われた大津街道の改修に従事した。

白土慎太郎 日本民藝館学芸員

柳宗悦が見た大津絵 — 『初期大津絵』 刊行まで



大津絵に関する初めての体系的な研究書である『初期大津絵』¹【図3】は、大津絵研究の基本文献として現在でも欠かせないものとなっている。民芸運動の創始者であり、東京に日本民藝館を開設した著者の柳宗悦(1889-1961)【図1】は、大津絵を「民画」(1927年に柳が作った新語)と位置付け、「之以上に美しい日本の民画はない」と記している。

本書によって歴史的考証を得た大津絵は次第に広く知られていくが、「民画」と定義されたことにより、「日本美術」としてよりも「民芸」という枠組みのもとで理解されることが多く(「民芸」は民衆芸術ではなく民衆的工藝を略した柳による造語である)、同じく庶民を対象に描きながら「美術」として高い評価を得た浮世絵とは、その立ち位置を異にしてきた。現在の日本でも、「民画」は庶民が対象の親しみやすい「絵」であって、芸術的に優れた筆致の「絵画」、と認識する人は希であろう。

しかし、やや逆説的ではあるが、柳自身は大津絵に対して極めて美術的な眼差しを向けていたように思われる。本稿では、「民画」概念が誕生する以前の柳の大津絵蒐集を再確認し、柳の大津絵観がどのようなものだったのかを辿ってみたい。

図1: 柳宗悦(1889-1961) 京都・吉田神楽岡柳邸にて、1928年後方に大津絵「藤娘」が見える。

図3: 『初期大津絵』〈民藝叢書第2篇〉、日本民藝美術蔵。

大津絵蒐集の始まり



柳宗悦がいつ頃大津絵に興味を持ったのか、1929年1月に脱稿した『初期大津絵』の序文には、「私が大津絵の美に心を引かれてから、もう十有余年の歳月が過ぎる」と記されているが、正確な年月は明確にされていない。「十有余年」前と言えば、柳が千葉県・我孫子に居住していた頃で、当時我孫子は文芸美術雑誌『白樺』の同人・小説家の志賀直哉(1883-1971)らも住む、多くの文人たちが集う地であり、1917年3月には柳邸の隣地に、陶芸家のバーナード・リーチ(1887-1979)が工房を設けて作陶を行うなど、独特な文化地域となっていた。『白樺』は口ダンをはじめ、セザンヌ、ゴッホなどの作品図版を毎号掲載し、近代西洋美術を日本に定着させるのに大きな役割を果たした雑誌で、柳もその紹介者の一人である。

管見では、柳の周辺における大津絵の記述の初出は、志賀が初期『白樺』同人の三浦直介に宛てた1919年11月29日のはがきで、文中に「大津画集編さん進捗中か、橋本君の雅邦素画集、進捗、会って話する事両方に参考になりさうだ」²と記されたものである。三浦は柳の同級生で、

《女虚無僧》(cat. 4-8)など少なくとも50点ほどの大津絵をコレクションしたが³、多くは三浦の手を離れ、戦災で焼失したという。柳は後年の回想で、三浦が学生時代から浮世絵をはじめ多種多様な蒐集を行ない、「大津絵も早くから集め、之も一流品を数々持っていた」⁴と記している。

「橋本君の雅邦素画集」とは、近代を代表する日本画家・橋本雅邦の13回忌を記念して翌年4月に出版されたデッサン集『雅邦素画集』⁵で、末子の橋本基の編集による600部限定の和装豪華図録である。凡例中で橋本は、素画集の編纂について柳と志賀に相談した所、「思ひ掛けない程の御好意を以て私の仕事をお助け下さる事になった」と記しており、柳は序文「素画の美」を寄稿。本画に対する下画と低く見做されがちな素描に、かえって「芸術の精華とも見られる深い美が潜んでいる」ことを述べた一文で、後年略画としての大津絵の美を指摘した柳の絵画観に通じるものとして、興味深いものがある。志賀邸の崖の上の離れで小説家を目指していた橋本は、後に志賀が出版した東洋古美術の豪華図録『座右宝』(1926年)の編集責任者となる人物である。

志賀のはがきに戻れば、「編さん進捗中」かと問い合わせているもう一つの本『大津画集』とは、1920年に大津絵集刊行会が発行したという、木版着色で一枚版の大津絵を原寸大に複製した画集のことであろう⁶。原版の大津絵は、三浦が1919年頃「大津の町のさる家から見つけだして譲り受けた」「六曲屏風に、この種の大津絵30枚が張り交ぜになっていた」ものである⁷(30枚のうち現存する20枚が貼り込まれた画帖を日本民藝館が所蔵)。柳もこの大津絵を目にしていたようで、翌年6月7日の三浦宛の柳のはがきには、「大津絵刊行会から、予約の規定を送ってくれたが、あの絵は先日の君の買ったものかと思う」と記されている⁸。文中の「予約の規定」とは、原寸複製豪華本『大津画集』の予約規定を指すものであり、「あの絵」とは三浦所蔵の大津絵30枚のことであろう。

柳が我孫子に居住していたのは1914年9月から1921年3月までの6年半である。それ以前の柳は、『白樺』の図版に見られるように西洋美術が興味を中心だったが、転居後間もなく、『白樺』同人が入手し当時柳が保管していたロダンのブロンズ像を見に来訪した浅川伯教の手土産《染付秋草文面取壺》(朝鮮時代 18世紀前半、日本民藝館蔵)をきっかけに、東洋古美術に目を向け始めていた。1916年には初めて朝鮮半島に渡って海印寺や仏国寺・石窟庵を訪れた後、当時中国・北京にいたリーチを訪ね、朝鮮と中国の陶磁器を購入している。帰国後柳は

中国で入手した家具の輸送と、「赤絵」「踊る人形」「ガラス瓶」など「中国の美術品」100円分の購入をリーチに依頼、三浦と志賀もそれぞれ30円、28円分の購入依頼があり⁹、東洋古美術をめぐり、三者にはある程度の共通項があったことが分かる。

1918年にリーチが描いた柳の書斎の図【図4】を見ると、周辺には中国の古美術が多く飾られている。柳の左にあるのはロダンの小像《或る小さき影》(現在大原美術館に永久寄託)だが、その隣には唐時代の緑釉博山炉¹⁰。柳の右側のこぶ牛は唐時代の陶俑(日本民藝館蔵)、その下の絵高麗らしき壺は宋時代の磁州窯製品。また、実物は確認できないものの、机の上には金銅仏、こぶ牛左方の鶴首型の瓶は、清時代の乾隆ガラスと推定される¹¹。そのほか当時の柳コレクションには、前述の『陶磁器の美』掲載の高麗・朝鮮の陶磁や、《色絵蓮池水禽文皿》(明時代 17世紀 日本民藝館蔵)、2003年に重文指定された《絵唐津芦文壺》(桃山時代 17世紀 日本民藝館蔵)などが確認できる。

1919年、10年目を迎えた『白樺』7月号では、初めて日本東洋の古美術特集が生まれ、法隆寺金堂壁画、正倉院御物の麻布菩薩と鳥毛立女屏風、鳥獸戯画などが図版掲載された。柳によって執筆された「今度の挿絵に就て」によれば、東洋芸術を新しい意味で紹介することが『白樺』の仕事に相応しいと明瞭に自覚するようになり、「同人中それ等の芸術に尊敬を抱く」「二三の人の賛成を得て」、特集に至ったという。「挿絵説明」は橋本基が執筆。前述の『座右宝』には法隆寺金堂壁画と鳥獸戯画も掲載されている。柳が言う「二三の人」には、志賀や橋本が含まれているであろう。

加えて柳は、1917年に京都で東洋絵画《種子両界曼荼羅》(絹本着色、南北朝時代、1378年、日本民藝館蔵)を入手している。志賀もまた《蓮鷺図》(絹本着色、中国・元時代または日本・鎌倉時代、当時は宋画と認識されていた)を、1919年に購入¹²。交流が深かった柳と志賀が互いにこれらを見ていたことは間違いなからう。大津絵享受の前提として、間近に東洋古美術があり、大津絵の「美」の尺度を図る基準の一つとなったであろうことは、考慮しておくべきである。このような流れの中で、柳は大津絵の蒐集と研究へ向かっていったのである。

初期の大津絵コレクション



では、当時柳が集めた大津絵はどのようなものだったろうか。まずは現在確認し得る、『初期大津絵』1929年刊行以前のコレクションを列記しておきたい。以下に連番、名称、柳が言う大津絵の制作期¹³、柳以前の旧蔵者及び現所蔵者の順に記す。現所蔵者が日本民藝館のものは柳による蒐集である。¹⁴～¹⁷は入手年の記録が残されているため、これを付した。

図2:《長刀弁慶》 表装案・柳宗悦 日本民藝館蔵。

図5:《提灯釣鐘》、17世紀末期・柳宗悦 日本民藝館蔵。

- ①《鬼の念仏》 初期 日本民藝館蔵
- ②《鷺》 初期 日本民藝館蔵(cat. 5-3)
- ③《長刀弁慶》 初期 日本民藝館蔵【図2】
- ④《鬼の三味線》 初期 日本民藝館蔵
- ⑤《藤娘》 中期 浜松市美術館蔵
- ⑥《瓢箪鯨》 初期 富岡鉄斎(1837-1924)旧蔵、日本民藝館蔵(cat. 5-2)
- ⑦《提灯釣鐘》 初期 浅井忠(1856-1907)旧蔵、日本民藝館蔵【図5】(cat. 5-1)
- ⑧《槍持奴》 初期 町田市立博物館蔵
- ⑨《鶏(一枚版)》 中期
- ⑩《大黒(一枚版)》 中期
- ⑪《女虚無僧(一枚版)》 中期
- ⑫《相撲》 中期 日本民藝館蔵
- ⑬《藤娘》 初期 日本民藝館蔵(cat. 4-2)
- ⑭《塔》 中期 渡辺霞亭旧蔵、日本民藝館蔵 1926年入手(cat. 1-5)
- ⑮《隼》 初期 日本民藝館蔵 1927年入手
- ⑯《鷹匠》 初期 日本民藝館蔵 1928年入手(cat. 3-11)
- ⑰《太夫》 初期 日本民藝館蔵 1928年頃入手(cat. 4-4)

- ⑱《青面金剛》 日本民藝館蔵
- ⑲《達磨》 日本民藝館蔵(cat. 1-4)
- ⑳《愛染明王》 大和文華館蔵

①～⑪は、1926年10月に刊行された図録『大津絵選集』で「柳宗悦蔵」¹⁴とされるもの、⑫～⑭は、日本民藝館に残る柳の蒐集記録に、大正時代(1912-25)に入手したと記されるものである。⑭《塔》は、1926年6月の渡辺霞亭没後の売立会で購入されたもの、⑮～⑳は、『初期大津絵』刊行前に入手したことが明らかなものである。

このうち、中期二枚版が若干混ざっているが、それらは定型的な描写と異なる珍しい構図であり、全体として優れた図像を厳選した集成、と言って良いであろう。現在所在不明の一枚版大津絵⑨～⑪は、後年纏めて手放したものと考えられ、後の柳関連書籍にも掲載はない。

「実用を旨とし、同じものを数多く値安く描く」という柳による「民画」の定義によれば、最も多くの大津絵が量産された中期大津絵こそ「民画」と呼ぶに相応しいわけであるが、にもかかわらず柳が入手したのは、多くが「初期」の大津絵であった。このことは柳が後年、大津絵のうち「殆ど初期のものだけを眼当にして集め」¹⁵、日本民藝館の蒐集は「初期の良質のもののみを選び、中期の作を始めから放棄していた」¹⁶と述べた事実と一致しており、柳が大津絵の画風の変遷を歴史的に理解した上で、蒐集は限定的に行なっていたことを示す。

洋画家の梅原龍三郎(1888-1986)は、古今東西の古美術品を愛蔵したことで知られ、その中には大津絵も含まれている。本展出品作でみれば梅原の旧蔵品は《藤娘》(cat. 4-11)《傘さす女》(cat. 4-6)であり、これらの画風から梅原の好みは明確に感じられ、この2点を1962年、ギメ美術館に寄贈している。梅原は大津絵に「余りに多くの駄作がある」としながらも「稀れに非常に好きなものがある」と記し、それらを「立派な絵画として古今の傑作と同時に、同様に熱愛する」¹⁷、「純粋な絵画芸術」と捉えており、柳の絵画観と一致する。

そもそも江戸時代の大津絵は、多くが表具されない「まくり」の状態、土産絵や護符的効果を持つ絵として販売されたと考えられる。このような本来的な機能とは離れ、初期～中期の大津絵には、その画風に感興を得た趣味人が賛を加えて享受した例が、現存作に認められる(cat. 2-1、2-2、2-8、2-9、3-6、3-15、3-18、4-5、5-2、5-5)。柳の大津絵観はこの延長にあるとも言えるが、近代に西洋思想の影響を受けて形成された「美術」概念を十二分に意識して、柳は大津絵を造形的価値に秀でた「絵画」と見ていたと言える。その例の一つが部分図の図版使用で、切り取る位置や大きさで見え方が異なる部分図を重視した柳は、「よき部分画は原画以上に原画を活かし」「全体の図からは見得ない美を吾々に教える」とまで記し¹⁸、『初期大津絵』の表紙【図3】には、「並々ならぬ表現」と評した⑦《提灯釣鐘》の顔貌の筆勢を部分図で際立たせている。柳の大津絵観は筆勢の「妙味」「洗練」「技術」などを重視したものであり、『白樺』時代から培ってきた「美術」への眼差しが根底にあるのである。

大津絵の表装 一柳の表装を読み解く



柳コレクションの特色の一つは、大津絵の魅力を際立たせることを主眼に工夫が凝らされた掛幅装である。例えば先に挙げた①③【図2】⑧⑭(cat. 1-5)の表装布には、江戸時代後期から明治時代にかけて織られた風合豊かな手織布・丹波布が用いられている。また、掛軸を巻く際に持ち手となる軸首には陶磁器製のものが見られ、①は河井寛次郎(1890-1966)、②(cat. 5-3)は富本憲吉(1886-1963)、⑦(cat. 5-1)はバーナード・リーチ【図5】、⑫⑬(cat. 4-2)は濱田庄司(1894-1978)の作。いずれも柳と交流を持ち、日本近代陶芸史を綺羅星の如く彩った人物である。

一方、近代に仕立てられた大津絵の掛幅装に目を向けると、多くが日本の伝統的な表装とは異なった、「民芸風」の表装であることに気付く。このような表具の起点となったと考えられる、柳の表装の本来の意図を確認しておくことも、あながち意味のないことではないだろう。ここでは、柳の基本的な考え方が示されている「表具の理」¹⁹から、主要部分を引用しておきたい。

開かれし一枚の絵。如何に表装せんかと思ひ感う。折にふれて心がけし古き草々の布。その何れを選びてか絵を装わん。(中略)画想を考え用彩を省み、筆致を鑑み、時代を慮り、かくして其風韻を想う。表装は凡てそれ等を支持し補佐し援助し鼓舞せざるべからず。よき主がよき僕を待つが如し。熟慮し更に熟慮す。遂に一案を把握せる感あり。されど未し、大に未だし。

柳が表装のために様々な布を集め、絵に充てがっていた様子がうかがえる。

真によき表具此世に稀也。如何にして美術史に表具の一章を加えざるや。加える者あらば本邦の名誉いや揚るべきに。

従来日本では、茶の湯を通じて伝世してきた中国宋元画や墨蹟を始め、本紙と表具は一具に鑑賞されてきた。日本美術史研究では、作品に対する客観性を重視するため、美術書や図録では表具を断ち切って扱い、伝統的な鑑賞方法を踏襲した茶道関係の書籍では、表具を含めた図版が掲載されることが多い。表具は近代に成立した日本美術史から抜け落ちた分野でもあり、「美術史に表具の一章を加え」るべきという指摘は、現代の茶道史と美術史の関係性にも通じるものがある。

ここに画幅あり、見る人ありて若し画面よりも先ず表具に気付く場合あらばかかる表具一切に不可也。醜きが故にせよ、強きが故にせよ、絵を虐ぐるものは表具と名づくべきに非れば也。若し表具省みられず、絵のみ観ぜらるるものあらば、やや可也。されど其表具淡きに止まりて、存在の意味薄かるべし。若し二者不二、一体として眺めらるる場合あらばそは可也、始めて可也。よき表具は其絵画の一部たり。『なくて叶うまじき』一部たり。(中略)古人既に表装に一定の法則を作れり。内容に依り、大きさに準じ、又床に応じ種を変じ又天地の法寸を定む。法則には因って来る必然の

数あり。重んずべし。されどそこに墮するはよろしからず。墮するは却て法に叛く所以たるべし。

古人による「天地の法寸」は、畳に座して鑑賞するのに適した寸法、すなわち天の半分を地とするもので、柳は「一半法」と呼んでいる。後に柳はこれよりも地の比率を広くし、椅子を用いる生活様式に最適な「五三法」を考案、戦後はほぼ五三法を用いたが、模索中であった大正時代には、一半法のほか三二法、四三法などが混在している。以後、柳の表装から⑦《提灯釣鐘》【図5】(cat. 5-1)を実例に挙げ、これに沿って見ていくこととする。《提灯釣鐘》では、一半法より地が若干広い九五法を採用。

用ゆる布、絵と同一時代のものたらば誤りなし。さもなくば近き心に於て作られしものを用いよ。又は渋き絵に華やかなるもの用ゆべからず。必然を破れば也。厳そかなるものには金襴を添ゆ。甚だ応わし。概して下手のものには木綿、上手のものには絹。

《提灯釣鐘》では、残り糸で自家用に織ったと言われる屑糸織の古裂を使用。本紙に見合った「下手」な古裂である。

王妃より美しく着飾らんとする侍女ありや。装いやや弱き折、そは絵の彩りをいや強むべし。画面にある主たる色彩に留意せよ。それに近くして且つ弱き色を表具にも交ゆる時、時として効果甚冴ゆ。主従相携え、よき愛通えば也。縁なき色を用ゆる事最も厭むべし。用ゆる布又は紙に模様あらば特に注意すべし。一層錯雑せる關係を生ずれば也。

「やたら縞」古裂には、本紙で使用された絵具、猿の顔の朱、体色の青(鼠色)、前垂の茶、提灯の黄、釣鐘の墨に近い色が全て含まれており、本紙を補完する役割を果している。残糸織のため、緯糸が青い箇所は一定ではないが、恐らくは本紙の「主たる色彩」が青(鼠)色であるため、表具布の青を本紙から若干離れた位置に意識的に配置したと推測される。本紙の上下を飾る横長の裂は茶地に黒の格子布。本紙で印象的な猿の顔の朱に近い色彩が選ばれているようである。軸端はリーチによる瑠璃釉駝兔文陶軸。そして柳は、「表具の理」を次の一文で締め括っている。

表具、之も一道也、一術也。理を有し生を有す。之を省るは真を学ぶ也。之を生むは美を作る也。之を愛するは生を楽しむ也。

表装と一具の《提灯釣鐘》は、図録などの図版で見る《提灯釣鐘》とは異なったもの、と捉えることができる。すなわち、大津絵の画師と柳の合作とでも言えようか。柳の表装は、柳が大津絵をどのように捉えていたか、言葉以上に雄弁に語っていると言えよう。

-
1. 『初期大津絵』〈民藝叢書第2篇〉、日本民藝美術館編、柳宗悦著・装幀、工政会出版部、1929年
 2. 『志賀直哉全集』第17巻、岩波書店、2000年。
 3. 『古大津絵集 五月庵蔵版』第一(1931年)、第二(1935年)、五月庵写真製版所。
 4. 「大津絵を好いた人々 補遺」『工藝』120号、日本民藝協会、1951年。
 5. 橋本基編『雅邦素画集』、雅邦素画集刊行会、1920年。
 6. 『柳宗悦全集』第13巻、筑摩書房、1982年、140頁。
 7. 『壽々』第2巻、山内金三郎編、1925年。
 8. 『柳宗悦全集』第21巻上、筑摩書房、1989年、書簡番号275。
 9. 同上、書簡番号257。書簡中の「踊る人形」は加彩舞楽女子(唐時代と推定される)日本民藝館蔵。
 10. 柳宗悦『陶磁器の美』(私版本、1922年)に掲載された図版と比べると、リーチが実物をかなり正確に写したことがわかる。

-
11. 日本民藝館が所蔵する我孫子時代の蒐集品が写された写真帖には、陶窯や磁州窯の壺、乾隆ガラスと思しきガラス瓶が写されており、壺はリーチの図に酷似する。またこの壺は、後に陶芸家・濱田庄司の所蔵となっている。『濱田庄司蒐集益子参考館2 東洋』、学習研究社、1978年、挿図19参照。
 12. 『志賀直哉全集』第17巻、岩波書店、2000年。
 13. 柳は、大津絵の時代区分を初期(1624-1735)、中期(1735-1800)と後期(1804-1870)の三つとした。前掲書『柳宗悦全集』第13巻、313頁。【訳者註】
 14. 森井利喜編集『大津絵選集』、版画藝術協会、1926年。
 15. 柳宗悦『蒐集物語』中央公論社、1956年。
 16. 前掲註4。
 17. 『浮世絵新聞』第3号、1929年11月。
 18. 『挿絵の取り扱い方』『工藝』9号、聚樂社、1931年9月。
 19. 『月刊太湖』7号、太湖社、1926年8月。

街道絵師からミロまで

リカル・ブル
バルセロナ自治大学教授／紅林優輝子＝訳



【図1】

【図2】

19世紀の終わりから20世紀初頭にかけて、西洋で、大津絵という民衆的な絵画が紹介されていたという見解を裏付ける証拠は、ジャポニスムのコンテキストや、西洋では18世紀から19世紀の浮世絵に対する関心が高まっていたという事実に依拠するコンテキストの中では、あまり見受けられない。

確かに研究が進まない状況ではあるものの、現在分かっている事実から判断するに、すくなくとも、現在欧米にある大津絵のほとんどが、20世紀中に徐々に欧米のコレクションに加えられたことは確かだといえる。というのも、民芸運動が広がるとともに大津絵が収集されはじめたことに加え、1930年代から1940年代以降には数か国の芸術家、歴史家、民族誌家、収集家たちが大津絵に関する活動を行い、この活動が大津絵コレクションの充実に寄与していたからである。つまり、昭和初期に日本で生活していたカタルーニャ人、エウダル・セラ(Eudald Serra)とセルス・ゴミス(Cels Gomis)が大津絵に強い興味を示したこと、また彼らの活動を中心としてカタルーニャで大津絵に対する関心が広がっていたことに着目する。

図1: ジョアン・ミロとエウダル・セラ。1950年4月のバルセロナの日本民芸展の入り口にてジョアキム・ゴミス撮影(個人蔵)。

図2: 1950年4月、日本民芸展を訪れたジョアン・ミロ。セラとゴミスが所有するコレクションから出品された大津絵や民芸品と共に写っている。ジョアキム・ゴミス撮影、(個人蔵)。

日本でのセラとゴミス(1935~1948)



セラは1911年にバルセロナで生まれ¹、芸術アカデミーで彫刻を学んだ人物で、彼の作品は1935年に、はじめて展示されている。初期作品はシュルレアリスムの流行を追ったもので、アンジェル・フェラン(Angel Ferrant)やハンス・アルプ(Hans Arp)の影響が見られる。そうした彫刻家としての活動を始めた矢先、セラは日本に渡航することになった。初は数か月から一年間滞在する予定であったが、1936年にスペイン内戦が勃発し、1939年には第二次世界大戦が開戦するといった、国際的軍事情勢の混乱によって日本滞在が長引き、結果として、1935年から1948年にかけての13年間にわたって、神戸で過ごすことになった²。この間、セラは、将来の妻で、娘を授かることになるエドモンド・イバ(Edmonde Iba Bougeot)と出会っている。

セラは、日本滞在中に、複数の重要な彫刻作品を制作し、それらの作品は第24回二科美術展(1937)で展示されたり、神戸の大丸百貨店(1940年)、大阪の阪急百貨店(1943-1944)などで開催された展覧会で展示されたりした。一方、彼は彫刻家として活動するだけでなく、同時に

民芸運動に接近し、山内神斧(1886-1966)、棟方志功(1903-1975)といった芸術家および民芸の推進者、柳宗悦(1889-1961)たちと密接な交流もはかっていた。セラはアイヌ文化や琉球文化といった、民芸の言説に含まれる異文化に興味をもつと同時に、木版画や石版画、陶器や漆器といった彫刻以外の芸術分野にも関心を寄せており、そうした彫刻以外の作品も制作するようになっていた³。こうしたことを踏まえると、セラが彫刻家・陶芸家という専業と並行してフォークアート、特に民芸の陶芸と大津絵に深く関心を寄せていたことを強調しておくべきであろう。

セラと民芸運動、とくに大津絵との関係を十分に理解するためには、セルス・ゴミスという人物について述べておく必要がある。ゴミスはセラより一歳年下の1912年バルセロナ生まれで、自身は芸術家ではなかったが、兄弟のジュアキム・ゴミス(Joaquim Gomis 1902-1991)を通じて、カタルーニャのアヴァンギャルド芸術にかかわる人々と交流していた。ちなみに、ジュアキムはジョアン・ミロ(Joan Miró)とも親しい有名な写真家で、カタルーニャでアヴァンギャルド芸術を推進した人物の一人でもある⁴。

セルス・ゴミスは自らを旅行家、しかも、世界を股に掛ける旅行者と称していた。彼は旅行を通して様々な文化や風景に触れたいという情熱に駆られ、スイス、ベネズエラ、アルゼンチン、イギリスといった、様々な国の会社の経理部門、行政部門で働いていた。ゴミスは、一年間の滞在で日本を訪れたが、セラと同じく第二次世界大戦の影響で、1939年から1946年の7年という、予定よりも長い期間を日本で過ごすことになった。1939年9月に日本に着くとゴミスはエウダル・セラと出会い、二人はすぐに仲良くなったようである。二人は一緒に夏の休暇や小旅行、観光の予定を立てるだけでなく、大戦中のもっとも困難な時期に、神戸の同じ家で共同生活もしていた。まさにこの時期に、彼らは日本の民芸に対する関心を熱心に共有したのである。

ゴミスとセラが日本で収集した大津絵や版画、本について



セラとゴミスの個人アーカイヴにある資料によれば、二人は1937年から1940年の間にはじめて民芸運動に接近したと考えられる。山内神斧や米浪庄式といった収集家や重要人物たちと交友関係を築くことによって、日本の民芸に親しんでいったのである。

ゴミスの場合、こけしや日本の伝統玩具に深い関心を抱き、それらを評価することを通して、自然と大津絵にも注目するようになっていった⁵。ゴミス自身が語っているように、彼は来日するとすぐに伝統的な玩具である郷土玩具の世界に魅了されたようである。日本旅行協会が出版

図3: 1940年6月14日、塚口(尼崎)の米浪コレクションを訪問。写真左から右へ: 米浪夫人、米浪庄式、深沢要、渡辺鴻、セルス・ゴミス、雲井聖山、(個人蔵)。

した“Japanese folk-toys”(英語版、1939年)や画家西沢笛畝の『東北の玩具』(日本語版、1939年)といった本や、山内神斧が出版した小雑誌『これくしょん』の古本を読むことによって、ゴミスは郷土玩具の世界に引き込まれていった⁶。さらに、『これくしょん』を通して、吾八や照屋といった民芸や伝統玩具を専門に扱う店も知った。山内神斧が1937年に西銀座で開業した吾八は、当時人気店となっており、ここでゴミスが収集家、深沢要(1904-1947)と出会った。この深沢を通じて、ゴミスは渡辺鴻や米浪庄式、またおそらく、吾八の店主である山内神斧といった重要な収集家たちやこけしに熱中する人々と親しくなった【図3】⁷。こうした経緯や、吾八が郷土玩具や絵馬、大津絵を販売する専門店として大きな評判を得ていたことを考えると、おそらくゴミスは1940年に吾八で、はじめて大津絵に出会ったにちがいない。

また、1940年から1946年の間に、ゴミスは、数多くの大津絵のほか、大津絵にかかわる書籍や版画を購入している。ゴミスが集めた大津絵コレクションには、すくなくとも20点の肉筆画が含まれ、そのうち八つは掛け軸に表装されている。この20点の中には、19世紀初頭に制作された《鬼の念仏》【図4】や、江戸後期に制作された9点の道歌入り大津絵が存在する⁸。それらの作品がコレクションに入れられたのと同時期に、明治期の大津絵⁹や高橋松山や逢坂山又平庵、湖南又平の印が押された1920-1940代の三点の大津絵版画のセット、1946年に京都で購入した楠瀬日年が古大津絵を模写した『大津絵版画集』二冊などもコレクションに加えられた(cat. 7-8)【図5】¹⁰。

ゴミスが収集した大津絵コレクションには、複数の雑誌【図6】¹¹や、同時代に出版された大津市に関する案内本と小冊子、柳宗悦が著した『初期大津繪(1929)』、旭正秀によって書かれた『大津繪(1932)』といった書籍も含まれている。今日は散逸してしまったがゴミスが大津絵の伝統に対してどれほど深い興味を抱いていたかを端的に表わしている。このようなコレクションの内容を踏まえると、自身の蔵書にも反映されており、ゴミスが日本の民芸に関心を抱くようになったことを強調しても、けっして不自然ではない。彼の蔵書には、柳宗悦が著した著書のスペイン語版El arte popular japonés(『日本民藝(1939)』)五冊をはじめとする、民芸運動に関する数多くの書籍や、こけしに関する膨大な参考書が含まれていた。こういった蔵書が存在していることや、彼がこけしのコレクションに言及したことなどを踏まえると、ゴミスが大津絵に対して抱いていた関心の大きさを想像することが出来るだろう。ゴミスはおそらく柳から影響を受けることによって、セラと共有した日常的で民衆的作品の芸術的な造形に着目し、称賛するようになったにちがいない。

以上のように、ゴミスが大津絵に興味を抱いた経緯がある程度分かっている一方で、セラが大津絵に関心をもちはじめた時期については詳細が分かっていない。しかし、第二次大戦中のもっとも厳しい時期に、親しくなったセラとゴミスが神戸で共同生活をしていたことから、セラは1937年頃に、大津絵や民芸に関心を寄せるようになったと考えられる。彼は1940年代初頭に大津絵を収集しはじめたと考えられ、ゴミスがそうであったように、その頃のセラは、近代に制作された価値が低い大津絵を集めていた。また、セラは第二次大戦後、山内との交流を通して、より本格的に大津絵の調査研究を行う決心をするに至ったと思われる。その証拠に、1946年二月に出版された『日本美術工藝』の中で山内神斧は、当時日本で大津絵の研究をしていた外国人は長年京都に滞在し、民芸運動に近いジャン＝ピエール・オシコルヌ(Jean-Pierre Hauchecorne)とエウダル・セラ(Eudald Serra)の二人だけであったと述べている¹²。セラは、大津絵に関する山内の資料に裏づけされた記事をスペイン語に翻訳していることから、大津絵に対する並々ならぬ関心とその歴史を理解しようとする証となっている¹³。また、山内が1949年に執筆し、1951年に出版された『工藝』に掲載された論文からも、山内がセラに直接影響を与えたことは明らかといえるであろう。この論文には以下のような記述がみられる。

「セラ君は彫刻家で、スペインの美術学校を出て直ぐ日本をあこがれて渡ってきたが、戦亂で歸國の機を失し、つい昨年迄日本にゐた。東洋の、ことに民藝的なものものが好きで本職の彫刻の製作のかたはら、オモシロイモノを漁り、殊に大津繪の蒐集に傾倒してゐた。最初のうちはかなり如何がはしい京出來の偽物などを擱んできてゐたやうであったが、終戦と同時に外人

図4: 《鬼の念仏》19世紀初
59 x 24 cm。1950年バルセ
ロナ民芸展に出品された作品、
恐らくC.ゴミス旧蔵。

図5: 楠瀬日年、《竹に虎》彩色・合羽
摺り、1920年。1926年再版。C.ゴミス
旧蔵(バルセロナ、R.ブル蔵)。

図6: 大津絵《笠若衆》(林若樹旧蔵、
第二次世界大戦中消失)、「日本美術
工藝」36号、1946年1月、C.ゴミス
旧蔵(バルセロナ、R.ブル蔵)。

が自由に旅行が出来るようになってからは、何處でどう掘り出して来るものか初期の逸品を持ってきては「山内さんドウオモフ」と見せられた。」¹⁴

40年代に、セラは古い民芸品を収集する傍ら、濱田庄司や河井寛次郎の陶器、芹沢銈介の染色作品、棟方志功の版画など明治以降の著名な芸術家たちが制作した作品を収集し、重要な民芸コレクションを形成していた。並行して18世紀から20世紀初頭にかけて制作された版画や肉筆画といった数多くの大津絵の収集も行っていたのである。コレクション中でもっとも古い大津絵は、江戸中期に制作された、《源為朝》(cat. 7-2)、《鬼の念仏》(cat. 7-3)、二点の《鷹匠》(cat. 7-4)で、それぞれ掛け軸に表装されている。それらと共に、江戸後期に制作された四点の道歌入り大津絵(《三味線引きの女》(cat. 7-6)、《鳩と桃》(cat. 7-7)、《大黒と外法の相撲》)もコレクションに収められている。これらのうち、すくなくとも《鷹匠》(cat. 7-4)と《鳩と桃》(cat. 7-7)は、小林一聲のコレクションから来たものである。この二点は1926年に大津市で展示され¹⁵、その後1940年代にセラが京都で購入した。セラは他にもすくなくとも、三点の掛け軸に表装された19世紀前半の大津絵(《藤娘》、《槍持ち奴》(cat. 7-5)、《座頭》)を自身のコレクションに加えている。このコレクションには、20世紀前半に制作された21点の異なる作風の無名の大津絵と逢坂山又平庵が制作した一組(10点)の大津絵版画が含まれている。セラが集めた民芸に関する蔵書の中には、1947年に京都で購入した、楠瀬日年による「大津絵版画集」一冊と日本の雑誌に寄稿された大津絵に関する多くの記事が含まれていることも付け加えておきたい。

日本が降伏文書に調印したわずか二週間後の1945年9月15日、第二次世界大戦が終結するとすぐに、セラは米軍によって開設されたthe Osaka Central Schoolで米軍兵員向けの美術教師の職を得た。この新しい仕事を得ると、セラが彫刻家として活動する機会は激減したが、その代わりに日本の民芸研究を進める際に有利な立場を得ることができ、それによって同校で大津絵を扱った講演会や展覧会を開くことを許可されたと思われる。セラの大津絵に対する誠実な情熱と熱中について山内神斧が記したコメントでは、その展覧会について以下のように述べられている。

「やがて、セラ君は進駐軍の雇員となり進駐の諸君に彫刻を教へ日本美術を講じ大津絵を講じてみたが、其の俱樂部で自分の蒐集に私等の所蔵品を加へた気持ちの良い大津絵展覧会を大阪で開いた。壁張にはテックスを用ひて鼠色に塗り上げ、外人一流の神経の籠った會場で出品は第二としても構成はさすがに気持ちの良い大津絵展覧会であった。これが終戦さうさうの昭和廿二年のことであり、日本人は殆ど見てゐなかつたのは残念であった。」¹⁶

その後、セラはゴミスより二年遅れて1948年に家族を連れてバルセロナに帰ると、同時代のアヴァンギャルド運動に加わった。一方ゴミスは、バルセロナで短い間家族と共に過ごした後、最初はロンドン、その次はブエノスアイレスに移り住んだため、1952年までバルセロナに腰を落ち着けることは無かった。そうすると、大津絵と民芸に熱中した二人の物語はここで終わったように見えるだろう。けれども興味深いことに、故郷に帰った後も両者は同じ決意をもったまま、大津絵と日本の民芸に情熱を注ぎ続けたのである。セラとゴミスは、20世紀半ばにカタルーニャで、日本民芸運動の美学と基本理念を広めた重要人物となったことは確かである。

セラからミロまでのカタルーニャにおける大津絵



セルス・ゴミスとエウダル・セラは、50年代から60年代に、似通った興味を持った芸術家や文化活動家、収集家、同僚らと多彩な交友関係を築き、それを共有していた。ここで特筆すべきは、セラとゴミスが、ミロ財団の初代館長であるジュアキム・ゴミス(Joaquim Gomis)と親しかった ジョアン・ミロ(Joan Miró)とも友人関係にあったことであろう【図7】。また、ミロの陶芸作品をほぼ全て制作していた有名な陶芸家、ジュゼップ・リョレンス・アルティーガス(Josep Llorens Artigas/1892-1980)も日本の民芸陶芸作品に熱中した人物で、彼は英国では柳宗悦に、日本では濱田庄司(1894-1978)に会った経験があることも注目すべき事実である。アルティーガスが日本の民芸運動における重要人物と積極的に交流をはかる一方で、濱田もエウダル・セラとアルティーガス一家を訪ねるために、何回かバルセロナを訪れている。それだけにとどまらず、60年代には、アルティーガスの息子であるジュアン・ガルディ・アルティーガス(Joan Gardy Artigas)が、日本人女性石川允子と結婚した後、益子で陶芸を研究し、日本の陶芸が持つ伝統について濱田、松島宏明(1898-1982)から直接教えを受けるために、日本へ移住している。セラやゴミス、アルティーガス、ミロの周囲では、日本美術や文化に熱狂する人々が、わずかではあるが新しいサークルを結成していった¹⁷。

バルセロナにおける民芸運動促進の始まりは、エウダル・セラがアヴァンギャルド集団コバルト49(Cobalto 49)と協力して、1950年の春に王室芸術協会(Reial Cercle Artístic)バルセロナ支部で開催した展覧会から影響を受けている。この展覧会は日本民芸展(Exposició de arte popular japonés)と銘打たれ、ここではゴミスとセラが集めたコレクションから選ばれた194点の作品が展示された。展示された作品の中には大津絵も十点含まれていた【図8】。

いくつかのカタルーニャの新聞は、この展覧会の重要性に言及して展覧会を評価し、エウダル・セラとともに展覧会初日に訪れていたジョアン・ミロが、この展覧会に大きな関心を示したことについても書き立てた【図1、2】。雑誌“Destino”では、「陶器の入れ物や焼き物の日用品といった数多くの作品を前にして観客たちは「ミロの作品みたい!」という。いかにも、ジョアン・ミロ自身も展覧会初日にきて、それらの作品に親しみを覚えていたのだ。香り立つ示唆的な展示物もつ美しさを前にし、彼はそれらを通して自分自身を見出したのである。」¹⁸

展覧会を訪れたミロの様子は、この時ジュアキム・ゴミスが撮影した写真から垣間見ることができる。展覧会を訪れたミロをとらえた貴重なクローズアップの写真では、ミロは18世紀に制作された大津絵の掛け軸の傍に立っている。このミロとともに映っている掛け軸は、セラが所有するコレクションから出品された《源為朝》(cat. 7-2 p.119参照)である。この作品は、セラとゴミスがもっとも評価した作品の一つであるため、ミロがこの大津絵を背景に写真に収まっていることに不思議はない。ミロが普遍的な言語としての芸術を探求し、飾り気のない絵画を制作していたことを考えると、ミロはこの純粋で新鮮で独創的な大津絵の伝統に、特に魅了されたのだらうと想像できる。

一方セラ自身も、1920年に制作された楠瀬日年の大津絵版画《竹に虎》【図5】を展覧会のポスターに使用しており、民芸を語るうえで、彼がいかにか大津絵を重要視していたかが

図7: ジョアン・ミロのデッサン、
《無題》。1950年1月エウダル・
セラへの献辞。紙にインクとカラー
インク、26x17 cm (個人蔵)。

図8: 1950年4月バルセロナで
の民芸展カタログ、C.ゴミス旧蔵
(バルセロナ、R.プル蔵)。

うかがえる。当時セラが大津絵の伝統に大きな重要性を見出していたもう一つの証拠として、雑誌“Cobalto 49”¹⁹に寄せた大津絵に関する短い論文があげられる。これは展覧会に合わ

図9: 「Cobalto 49」3号、
1950年に掲載されたエウダル・セラ
執筆の大津絵に関する論文 (Serra
Succession、バルセロナ)。

図10: 三浦直介所蔵の大津絵
《塔》、1926年1月雑誌
「壽々」2号、C.ゴミス旧蔵
(バルセロナ、R.ブル蔵)。

せて出版された論文で【図9】、1926年に出版された『壽々』で山内が紹介した道歌入り大津絵の中から、二つの図版、《猫と鼠の宴会》と《鷹匠》²⁰が掲載されている【図10】。この論文では、柳がそうしたように、「教条的な偏見に縛られない、外国人にはほとんど知られていない、民衆のための民衆の芸術」という価値を強調していた。日本の文献に倣って、セラは17世紀から明治時代までの大津絵の歴史を三つの区分に分け、「明治時代の終わり、つまり1910年頃は、大津絵の人气が高まり、器用な画家達が、希少な大津絵作品の写しを制作し、その作品を真作として売り、大きな利益を得ることに駆り立てられた時代であった。何百という大津絵があるにも拘わらず、今日では状態の良い真作を見つけるのは非常に難しく、しかもそう

した真作のほとんどは、数人のコレクターが所有している。」²¹ということを強調している。実際山内が言うように、当初セラは贋作を購入していた。

その後数年のうちに、セラとゴミス、ミロが共有した大津絵に対する興味は、更なるほかの実現をもたらし、セラが帰国した一年後、1949年設立のバルセロナ民族博物館が小規模ではあるが公的な大津絵コレクションを形成し、50年代から60年代には、大津絵を扱った展覧会が複数回企画されるといった結果につながった。

上記のカタルーニャの公的コレクションに入った最初の大津絵は、1950年2月、つまり最初の民芸展が始まる数か月前に、セルス・ゴミスが寄贈した《鬼の念仏》と《鶏》の二つの道歌大津絵である²²。展覧会の数か月後の1950年7月28日、民族博物館は、日本の木版画についての講演のために、カタルーニャの著名な美術批評家アレクサンドル・シリチを招いた。彼の手帳にはこの日のことが、次のように記されている:「私は、エドモンド(セラの妻)とエウダル・セラという日本関係者がいるので気が落ち着かない。壁には日本を題材にしたセラのデッサンや大津絵や日本の陶器や玩具が描かれて掛けられている。」²³エウダル・セラは、民族博物館の日本コレクションを構築する計画における重要人物になっていた。その後、1957年から1968年の間、セラは、価値ある公的なコレクションにふさわしい日本の民芸品を収集するという重要な活動の責任者に任ぜられたのである²⁴。この時期にも彼は依然として大津絵に対する関心を維持していたと考えてよいだろう。なぜなら、1955年に日本で《藤娘》の大津絵を購入し、1957年の夏には日本民芸館を訪問し、芹沢銈介や河井寛次郎といった友人を訪ねただけでなく、新しい大津絵を購入した上、米浪庄式が所有する「膨大なコレクションの一部」を見るために、米浪のもとを訪れているからである²⁵。米浪は大津絵収集家サークルにセラを紹介した一人であり、柳宗悦と引き合わせる役を果たした。このことは、1952年に柳からセラ宛の手紙で明かされている²⁶。

また、1957年に行われた日本遠征の成功をより大きなものにするために、その翌年に民族博物館は民芸展を開催した。 その後も日本に来るたびにエウダル・セラは大津絵を購入していた。セラはその後も精力的に作品収集を行っていたようで、現代日本版画を取り上げた展覧会の数年後にあたる1964年、現代に制作された《雷と太鼓》の大津絵を、民族博物館のコレクションに加えるために購入している。この《雷と太鼓》は同年バルセロナで開催された民芸展覧会で公開された。

こうしたセラやゴミスの活動などを通して、カタルーニャでは、何年もかけて日本の民芸に対する関心は広がってゆき、歴史家や批評家、芸術家、アマチュア芸術愛好家など様々な人が参

加するカタルーニャの芸術サークルでは、次第に民芸運動の原理が知られ始めるようになった。コバルト49から離反したクラブ49(Club 49)というアヴァンギャルド芸術グループを例に挙げると、このグループにはセラやゴミス、ミロだけでなく、アントニ・タピエス(Antoni Tàpies)、ムイセス・ビレリア(Moisès Villèlia)、ジュアン・ブロサ(Joan Brossa)、フランセスク・ビセンス(Francesc Vincens)、マリア・リュイサ・ボラッス(Maria Lluïsa Borràs)といった芸術家や芸術批評家たちも加わっていた。このいわゆるクラブ49は、エウダル・セラとともに、日本の陶芸とフォークアートを扱う展覧会を何回か開催している。

またそれと同時に、メンバーの内の何人かは、1968年に、『日本の造形物における芸術(El arte del objeto japonés)』と題された芸術冊子を出版するなど珍しい企画をおこなった。この本には、岩宮武二によって撮影された写真がジョアン・ブラッツの監修によって掲載され、それらの写真にはマリア・リュイサ・ボラッスによる文章が添えられた。

こういった、カタルーニャで民芸運動が受容されつつあったという事実を踏まえると、ミロが1966年10月にはじめて日本を訪れた時に、日本民藝館を訪れたことはなにも意外なことではない。ミロは来日の際、濱田の友人である陶芸家のジュゼップ・リョレンス・アルティーガスとその息子ジョアン・ガルディ・アルティーガス、及びその妻を伴って、民藝館のコレクションを観に訪れている。ミロは、恐らくゴミスから贈られた本だと考えられるが、柳宗悦の著書“El arte popular japonés”(1939)を自身の蔵書に入れていた。また、そうした書籍を所有しているだけでなく、民芸運動、とりわけ大津絵に対し大きな関心を抱いていた。当時の毎日新聞に掲載された記事からは、彼が民藝館で、民衆絵画と大津絵に強い興味を示していたことがうかがえる²⁷。

現代の動向



時が流れ、クラブ49のメンバーや芸術家たちはそれぞれの道に進んでいった。たとえば、エウダル・セラは彫刻家・陶芸家としてのキャリアを続けたが、民族博物館との親密な協力関係は次第に変化していった。世界中の文化圏を視野に入れた、挑戦的な私的芸術コレクションであるフォルヒ財団にも協力しはじめ、新たな仕事に取り組むようになっていった。しかしセラが民族博物館から離れても、依然としてセラと日本とのつながりは深く、彼はその後も日本を訪れてはフォークアートや工芸品を購入した。こういったことは、日本でのことを綴った彼の旅行日記からうかがい知ることが出来る。たとえば日記の記述の中には、1980年夏に京都で書かれた以下の一節がある。「私は古美術商のコテラ(京都新門前町のGallery Grace Antiquesの主人)に、四点の大津絵と幾つかの日本の切手を譲った。それらには買い手が見つはずだ。」²⁸

けれどもセラとゴミスが年をとったこともあり、60年代に民族博物館との共同でセラが開催した最後の民芸展以降は、大津絵は公開されなくなった。そういった経緯もあり、バルセロナにおける大津絵への関心の高まりをめぐる素朴な物語は、従来、あくまで日本に特別な関心を抱いた人々とその友人たちが構成する、小さなグループにみられる事例という位置づけに終始していた。

現時点で、筆者が確認できただけでも、セラとゴミスによって1940年以降に集められた、18世紀から20世紀にかけて制作された大津絵が、70点以上バルセロナに存在している。しかし、それらのほとんどは個人蔵であったり、たとえ公的コレクションであっても忘れられたも同然の

扱いを受けたりしている。その一方で、次第に忘れられた大津絵に対する再評価が始まりつつあることも確かである。大津絵を扱った重要なシンポジウムと日仏会館を会場とした展覧会が同時に開催されたことや、バルセロナ世界文化博物館で2016年から、小さいながらも大津絵が常設展示場内に飾られたことなどは、そのことを端的に表す例であろう。この展示は大津絵そのものの価値に加え、大津絵がどのようにカタルーニャの芸術家たちに受容されていたかについても解説を行っている。20世紀半ばに、大津絵が日本の民芸に熱狂した人々や仲間内のグループから得ていた名声を取り戻すためには、確かにまだ多くの課題が残されている。けれども、大津絵研究の現状は、日本美術や日本文化に対する恒久的な興味に支えられたもので、希望を託せるものであると言えるだろう。

＊ 本稿は、『美術フォーラム21 第36号』（一般社団法人美術フォーラム21、東京、2017年）に掲載された論文「カタルーニャにおける大津絵の受容－エウダル・セラ、セルス・ゴミス、ジヨアン・ミロの活動を例として」（リカル・ブル、紅林優輝子訳）を元に、「大津絵：日本の庶民画」展のカタログに掲載されたリカル・ブル氏の論文に沿って、パリ日本文化会館にて編集したものです。

-
1. Joan Teixidor, *Eudald Serra*, Ediciones Poligrafa, Barcelona, 1979; Fernando Marza, Pepe Serra "Eudald Serra. Rastres de vida" Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1998
 2. Ricard Bru, «El escultor Eudald Serra en Japon(1935-1948). Apuntes para una biografia artistica», *Goya*, N°366, 2019, p68-87.
 3. Ricard Bru, «Eudald Serra i el poble ainu. L'estada a Hokkaidō de 1947», *Locus Amoenus*, vol. 14, 2016, pp. 199-214.
 4. Juan Naranjo, *Joaquim Gomis: de la mirada obliqua à la narració visual*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2012.
 5. Ricard Bru, «En torno al movimiento mingei. Cels Gomis y el coleccionismo de arte popular japonés», *Goya*, N°359, 2017, pp. 165-168.
 6. 渡辺鴻「セルソ・ゴミス氏のことば」『鴻』第三号、1940年9月28日、1頁。
 7. 渡辺鴻「蒐集家のニューズ」『鴻』第一号、1940年7月28日、11頁。
 8. 「座頭」、「塔」、「鬼の念仏」、「大黒と外法の相撲」、「外法梯子剃」、「鬼の行水」、「女虚無僧」、「花売り娘」、「鶏」。
 9. 「外法梯子剃」、「藤娘」、「笠若衆」、「馬乗り若衆」、二点の「鷹匠」。
 10. Ricard Bru, «Katarunya ni okeru Otsue no juyo. Eudaru Sera, Seruso Gomis, Joan Miro no katsudo wo rei to shite» *Bijutsu Forum 21*, N°36, novembre 2017, p.154-161.
 11. 「工藝」、「壽々」、「月刊工藝」、「日本美術工藝」、「これくしょん」。
 12. 山内神斧「大津繪、『日本美術工藝』第36号、1946年1月、25頁。
 13. Traduction tapuscrite de onze pages, intitulée Otsu-e (succesion Serra, Barcelone)
 14. 山内神斧「大津繪展覧會の思出」『工藝』第120号、1951年1月、55頁。

-
15. Morii Toshiki(ed.), Otsu-e sensu, Otsu, Otsu-e kai, 1926.
16. 山内神斧「大津繪展覽會の思出」『工藝』第120号、1951年1月、55-56頁。
17. Ricard Bru, «The Japanese Minei Movement and Catalan Artists», *Kamizono, Journal of the Meiji Jingu Intercultural research Institute*, n°19, mai 2018, p.156-167.
18. «Japón en la Plaza de Cataluña», *Destino*, n° 664, 29 April 1950, p. 7.
19. Eudaldo Serra, «Otsu-e, o pinturas de Otsu», *Cobalto* 49, n° 3, 1950, p. 9.
20. 『壽々』第2号、1926年1月、7頁の図。これらの絵は、現在日本民藝館に所蔵されている。Juju, N°2, janvier 1926, fol.7. Ces peintures sont aujourd'hui conservées au Japon Folk Crafts Museum.
21. Eudaldo Serra, "Otsu-e, o pinturas de Otsu", *Cobalto* 49, n° 3, 1950, p. 9.
22. Archive of the Ethnological Museum in Barcelona, MEB 15-9 and MEB 15-10.
23. 1957年の秋に、シリチは自身のノートに新たに参照データとして大津絵の伝統について記録し、エドモンド・セラのコレクションから大津絵巻の一点をスケッチした。
24. Muriel Gómez, *El movimiento mingei en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona: el caso de los kyôdo — gangu o juguetes populares y tradicionales japoneses*, Zaragoza, Univesidad de Zaragoza, 2011.
25. Serra Archives, Eudald Serra, Travel diary in Japan, 20 June 1957 (manuscript).
26. 「米浪氏がよくあなたのことを温かい言葉で語っていたのを、とても良く覚えています。」1952年7月25日付、柳からセラに宛てた書簡より。
27. 「ゆっくり、民芸品を楽しむ」『毎日新聞』1966年10月3日、13頁。
28. Serra Archives, Eudald Serra, Travel diary in Japan, 6 June 1980 (manuscript).

図録

論文執筆

クリストフ・マルケ(フランス国立極東学院(EFEO) 教授・学院長)

横谷賢一郎(大津市歴史博物館学芸員)、白土慎太郎(日本民藝館学芸員)

リカル・ブル(バルセロナ自治大学教授)

翻訳 François Lachaud、Damien Kunik

編集・デザイン Emmanuel Siron (EFEO)

印刷・製本 2019年4月 Imprimerie Corlet

助成 小西財団

発行 パリ日本文化会館 フランス国立極東学院 (EFEO)

ISBN978-2-85539-251-6

© MCJP Paris, 2019.

© EFEO, Paris, 2019.

日本語冊子

編集 パリ日本文化会館 大角友子・マトン栗原一栄

Philippe Achermann・Michiko Okoshi-Picco

デザイン Juliette Maroni

印刷・製本 2019年6月 Imprimerie STIPA

© MCJP Paris 2019. Tous droits réservés

表紙 «鬼の三味線» (図録No.2-9) 個人蔵

裏表紙・各論タイトルあしらい «大津絵貼交屏風»

(図録No.3-18) 根津美術館蔵



