

風景図蒔絵プラークの 原図と技法について

Techniques and Original Pictures of
Lacquer Plaques with Landscape

日高 薫

HIDAKA Kaori

はじめに

- ①風景図プラークの原図(1) ローマ景観図
- ②風景図プラークの原図(2) マハエフの原画による作例
- ③風景図プラークの原図(3) その他
- ④ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラークについて
- ⑤伏彩色螺鈿の参考作例

おわりに

【論文要旨】

本稿は、18世紀末から19世紀初頭にかけて制作された西洋銅版画写しの輸出漆器のうち、風景を表したプラークに注目し、その原図と技法に関して検討を加えることによって、輸出漆器特有の問題の一端を示すことを目的とする。筆者はかつて、肖像図蒔絵プラケットの原図となった銅版画の同定と、両者の比較に基づいて、それらの制作事情に関する考察を加えたことがある。今回は、同様の手法で、風景図蒔絵プラークの特徴について考察し、一連の漆器に共通する問題を抽出したい。

風景図蒔絵プラークの中で、共通する画家による銅版画を原画とする作例として、フランス人画家ジャン・バルボーが手がけた版画集に基づいたローマ景観図蒔絵プラークのシリーズを紹介し、多くの作例がまとめて注文された可能性を指摘する。さらに、ロシアの画家マハエフにちなんだ銅版画による作例を取り上げることにより、原図となった版画が蒔絵制作に際してどのように用いられたかを考察する。

【キーワード】 輸出漆器 プラーク 銅版画 ローマ景観図

はじめに

16世紀後半、地球規模の貿易圏の拡大とともに、西洋人による輸出用漆工品の注文制作が始まり、江戸時代には、オランダ人を介して多くの日本製漆器が東アジアを越えた広範な地域に向けて輸出されていたことが知られている。輸出用に制作された漆塗りの商品は、国内向け漆器とは、品目、形態、装飾文様、技法などすべてにわたって大きく性格を異にするものであった。新たな顧客のもとにに応じて、従来は経験したことのない漆工品制作にのぞんだ職人たちの労苦が偲ばれるが、言葉も通じない彼らを相手に、高額商品である漆器を発注した西洋人たちにもそれに劣らぬ努力があったことだろう⁽¹⁾。

貿易品の注文にあたって、発注者であった西洋人はどの程度具体的な指示を与え、制作に関与したのか。これに答える日本人の職人はどれくらい自由な表現を許されていたのか。そして、それらの品々は、どのような人びとのために、いかなる目的で注文されたものだったのか。輸出漆器研究の興味深い点は、漆器の注文者、制作者、受容者が、それぞれの国籍や生活様式、文化伝統等を異にしていること、そしてそれら三者の関係が相互に絡み合いながら、制作される漆器の様式がかたちづくられていったという側面にある。各時代に見られる多彩な外観を示す輸出漆器の様式展開は、それらの様式が三者の事情や思惑を反映しつつ展開したことを意識することによって、より理解しやすくなる⁽²⁾。

本稿は、18世紀末から19世紀初頭にかけて制作された西洋銅版画写しの輸出漆器のうち、風景を表したプラークに注目し、その原因と技法に関して検討を加えることによって、こうした輸出漆器特有の問題の一端を示すことを目的とする。

プラークとは、壁面に掛けて装飾とすることを目的として制作された飾り板の呼称である。当時のヨーロッパの室内装飾における流行を背景に需要が高まり、さまざまな地域において、各種素材で制作されたことが知られている。このうち日本から輸出された蒔絵プラークは、長方形や楕円形の金属板（銅板）の上に、黒漆を高温で焼き付けて定着させ、精細な蒔絵装飾等によって西洋の銅版画に基づく図様を表すという異色の試みによるものである。風景図や戦闘図を表した大きめのサイズのものを「プラーク」、人物図などを表した小ぶりのものを「プラケット」と呼び分けることもあるが、とくに大きさの基準があるわけではない。いずれも板の上部に、壁に掛けて吊すための環金具をつけるのが通例である。

筆者はかつて、肖像図蒔絵プラケットの原因となった銅版画を同定し、版画と蒔絵プラークの表現の比較に基づいて、それらの制作事情に関する考察を加えたことがある⁽³⁾。今回は、まず、これと同様の手法を用いて、従来は未確認であった風景図蒔絵プラークの原因を可能な限り同定し、その制作プロセスにまつわる考察の一助としたい。この分野に関しては、すでに岡泰正氏が、さまざまな視点からその本質的な問題について論じているが⁽⁴⁾、本稿では、新資料の提示をもとに、やや角度を変えてアプローチすることにより、岡氏の論点を再検証する。

また、江戸後期に多数制作されたこの一群の漆器は、西洋の表現によるデザインを、日本特有の蒔絵技法に置き換えて写すことによって、全く新しい装飾品を生み出したという点で評価に値する。

しかし現存作例の中には、ごく僅かではあるが螺鈿技法を積極的に併用したのも認められる。そこで本稿では、国立歴史民俗博物館が所蔵する螺鈿技法を主体とした風景図プラークをとりあげ、詳細に検討することによって、プラークにおける螺鈿技法の使用とその背景についても併せて論じたい。

①……………風景図プラークの原図(1) ローマ景観図

蒔絵技法を用いたプラークは、それが輸出されると、たちまち各国で高い評判を得たとみられ、風景図や戦闘図を表わす大型の蒔絵プラークや、より小型の肖像図蒔絵プラークの大量注文に至ったことが、現存作例の数量から推測される。18世紀末に考案されたこの新しいタイプの輸出漆器は、先にも述べたとおり、西洋からもたらされた銅版画の図柄を、精巧な蒔絵装飾で写しとったところに新機軸がある。部分的に螺鈿技法が併用されることもあるが、平蒔絵・付描^{つけがき}などの繊細な蒔絵技法を用いるのが特徴である。銅版画の原画を、蒔絵技法へ変換する手法は極めて洗練されている。銅版画に特有の「ハッチング」の細密な線描を、付描⁽⁵⁾の細線に置き換え、部分的に銀粉や、微妙な色合いの青金粉⁽⁶⁾、より直截的な輝きを放つ金貝の技法^{かながいの(7)}を用いて変化を加える。ハッチングは細かい平行線を重ねたり、交差させたりすることによって陰影や質感を生み出す手法であるが、金色の細線を表わす付描⁽⁸⁾の技法を用いることによって、西洋画法の特長を蒔絵表現にそのまま取り入れることができるのである。結果として、黒漆と金粉による高度な装飾性に加え、原図となった銅版画のもつ写実性と端正な雰囲気⁽⁸⁾の再現に成功している。制作地に関しては、しばしば議論されるところであるが、技術的な完成度の高さ、洗練された表現から考えて、これらの漆器は、蒔絵制作の伝統のある京都で制作されたものと考えたい。

さて、肖像図蒔絵プラケットの場合、わずかな特注品を除いて、大半の作例は、『ヨーロッパの著名人⁽⁹⁾』、もしくは『ローマ皇帝の歴史⁽¹⁰⁾』という二冊の書籍所収の版画を原図として制作されたことが判明している。注文者は、多くの版画を収録する本をまるごと蒔絵職人に渡して一括注文したと推測されるのである。長方形の大型のプラークの場合は、どうであろうか。

風景図蒔絵プラークのうち、圧倒的多数を占めているのが、ローマの景観を表わした作例である。これらは、一部を除いて、いずれも同じシリーズの銅版画を原図として用いていることから、肖像図プラケットの注文と同様に、一度にまとめて注文された可能性が高い。原図として用いられたのは、フランス人の画家ジャン・バルポー (Jean Barbault, 1718-1762) によって1763年にローマで刊行された版画撰集『近代ローマの最も美しい建造物』⁽¹¹⁾所載の銅版画である。

バルポーはフランス人の画家・版画家であるが、1745年にローマに渡り、その芸術家人生の大半をイタリアで過ごした。画家としてのバルポーの業績には不明な点も多いが、版画家として成功⁽¹²⁾を収め、本撰集のほかにもローマの景観を表した版画を多数出版している⁽¹³⁾。バルポーは、ローマ滞在中に、ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージによる有名な版画連作『ローマの景観』や、彼の古代遺跡研究の集大成である『ローマの古代遺跡』⁽¹⁴⁾の制作を手伝い、数少ない正式の共同制作者として活動したことが知られている。ピラネージとの共同制作が、後のバルポー自身の版画制作に大きな影響を与えたことは想像に難くない。両者の作風は極めて似通っており、ピラネージの連作に漂

う壮麗さは、バルボアの版画作品にも共通する魅力となっている。ピラネージおよびバルボアによるローマの景観は、克明に表された古代ローマ遺跡やその後の記念碑的な建造物群に、人物や風俗を挿入することによって、ローマという都市の理想と現実とを融和させたことで反響を呼んだ。グランド・ツアーでイタリアを訪れる外国人観光客の土産物的な版画として人気を博し、19世紀に至るまでその勢いは衰えなかったという。ローマ景観図の蒔絵プラークのシリーズも、そのような背景から、幅広い地域の富裕層からの需要を見込んで発注されたものと思われる。

ローマの近代建築を集めた本撰集に収録された版画を原画とするプラークとしては、《トレビの泉蒔絵プラーク》(東京国立博物館)(図1・2・3)、《コルシーニ宮殿蒔絵プラーク》(東京国立博物館)⁽¹⁵⁾(図4・5)をはじめ、極めて多数の作例が知られている。一枚物の版画が職人に渡された可能性ももちろん比定できないが、現存する遺品の数や種類から推測して、撰集ごと日本の蒔絵職人に渡され、この中に収められる65枚の版画すべてがプラークとして制作された可能性が高いだろう。



図1 トレビの泉蒔絵プラーク・表面 (東京国立博物館)



図2 トレビの泉蒔絵プラーク・裏面

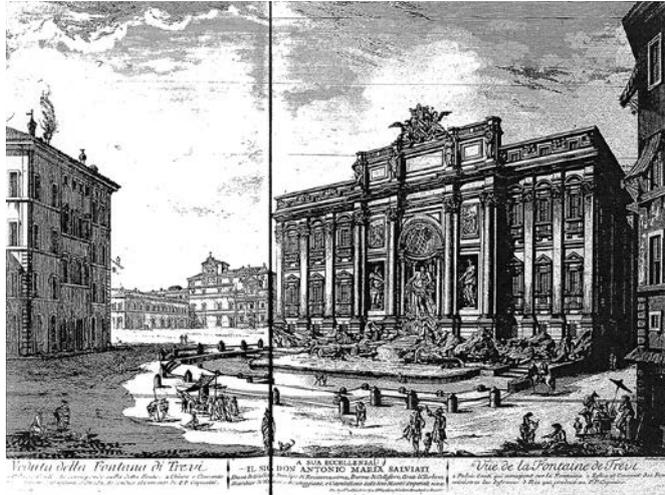


図3 トレヴィの泉（『近代ローマの最も美しい建造物』所載），
ジャン・バルポーの原画によるドメニコ・モンタギュー彫版（フランス国立図書館）



図4 コルシーニ宮殿時絵ブランク・表面（東京国立博物館）



図5 コルシーニ宮殿
『近代ローマの最も美しい建造物』所載，
ジャン・バルポーの原画によるドメニコ・モンタギュー彫版（フランス国立図書館）

プラークの仕様は、統一されている。トレビの泉蒔絵プラークを例にとって見てみよう。原図となった銅版画の画面の下端は、3つの枠によって分割され、その左右にイタリア語とフランス語による解説文がある。蒔絵プラークにおいては、このうちフランス語の方のキャプションの‘Vue du la Fontaine de Trevi’の文字が、裏面中央に金蒔絵で表され、その周囲には、螺鈿によって日本風の草花の折枝の文様が散らされている。フランス語のタイトルは、中央よりやや上寄りに配置され、上方に草花を一段四種、文字の下方には二段になるように九種を散らしている。草花の折枝は、百合・菊・菖蒲・鉄線・水仙など多種にわたるが、折枝文の数や種類、配置方法は、その他のローマ景観図プラークの裏面においても共通している⁽¹⁶⁾。

ところで、原図となった版画の寸法は、多くがプラークの寸法にほぼ一致するため、蒔絵職人は、敷き写しによって蒔絵の図柄に転写したと推測される。これらのプラーク裏面の蒔絵によるアルファベットも、版画キャプションの書体と細部が一致することから、すべて敷き写しで表わされたものと考えて良いだろう。下絵を反転しないように漆面に転写する「置目」と呼ばれる方法は、日本における通常の蒔絵の制作工程において必ず用いられる技術であるため⁽¹⁷⁾、西洋画法やアルファベットを知らない当時の日本の職人たちが、版画の図柄や文字をそのまま写しとすることは容易であったに違いない。

ただし、銅版画と蒔絵プラークとの表現の細かな違いについては、岡泰正氏による極めて重要な指摘がある。版画から蒔絵へと一見極めて精巧に複写されたかのように見える図様であるが、全てがそのまま写されたわけではない。部分によって、とくに遠景描写等には、図様の省略や改変が認められ、それらの部分には、銅版画上の陰影の効果を理解せずに、模様のように受け取って誤った処理をしている部分がしばしば見られるという指摘である。現存するローマ風景図プラークの細部を検証すると、建物の壁や道路に落ちる陰を勝手に省略したり、遠景を一様に青金蒔絵で表わすなど、銅版画における合理的な絵画表現が崩れてしまっている部分が確かに認められる。原図のかたちの要素だけをトレースすることによって装飾図案として再現する方法の限界が露呈しているともいえるだろう。

とはいえ、蒔絵プラークの作例は、西洋絵画を見慣れた眼からは残念な部分がみられるものの、絵画としての銅版画を程よく図式化し、技巧を誇示するとともに装飾性を加味したという点で、十分評価に値するものである。絵画と工芸との境が不明な日本美術の伝統が、西洋的造形と出会うことによって生み出された新しい造形とあってよいだろう。

②……………風景図プラークの原図(2) マハエフの原画による作例

西洋銅版画写しの蒔絵作品は、1780年代から1800年前後にかけての比較的短い期間に集中して制作されたものと考えられている。先学の研究によれば、それらの注文品が制作された背景には、⁽¹⁸⁾1784年から86年にかけて商館長として日本に滞在したイサーク・ティツィング(Isaac Titsingh)、ヨアン・フレデリック・ファン・レーデ・トット・デ・パルケレル(Johan Frederick van Reede tot de Parkeler)、あるいは医師として滞在したヨアン・アーノルト・ストウツツェル(Johan Arnold Stutzer)らの関与があったとみられている。当初は個人的な記念あるいは贈答の目的で、これら真新しい発

想の漆器を注文し、持ち帰ったと想像され、ティツィングは1789年、ファン・レーデに関しては1793年の記録にプラークに関する記述が指摘されている。⁽¹⁹⁾

現存する遺品の中では、ロシアのクンсткаメラが所蔵する《サンクト・ペテルブルク風景図蒔絵プラーク》⁽²⁰⁾が、この手の遺品中最古のものとして位置づけられる。このプラークは、ストゥツェルが出島滞在中の1787年から1788年の間に注文して作らせ、帰国後の1795年にエカチェリーナII世に献上したものであり、彼の日記に、「聖ペテルブルグ風景と馬上のルードヴィッヒ15世。これらの原画を彼等（日本人）にもたらし制作を試みたのは余が最初である。この二点の原画は、日本人によってはじめて模写された。また、余が依頼した他の作品、たとえば海の合戦図などもすこぶる傑作で鑑賞に価する」と記されるものに相当すると考えられている。⁽²¹⁾なお、これに類似する作例として、国立歴史民俗博物館が所蔵するもの（図6・7）のほか、近年個人蔵のものも紹介されており、⁽²²⁾同図様・同技法による作例が少なくとも3点は確認できる。ロシアのプラークと歴博蔵のプラーク、個人蔵のプラークは、表裏ともに酷似していることから、三面のプラークは同時に制作されたことが想定されて興味深い。

《サンクト・ペテルブルク風景図蒔絵プラーク》は、帆船や手漕ぎの小舟が賑やかに行き交う川面の光景を表わす図様で、左右河岸に並ぶ建物が消失点に向かって収束する透視図法が特徴的である。裏面には、画面中央に「サンクト・ペテルブルク皇帝陛下の冬宮と科学アカデミーの間の流れを下りながら見るネヴァ河岸の眺望」というフランス語の文字が蒔絵で表わされ、⁽²³⁾その周囲を螺鈿の折枝文が取り囲む。解説にあるとおり、画面左手前には、現在はエルミタージュ美術館となっている冬の宮殿、その奥に海軍省やイサク聖堂の尖塔が並び、右岸にはいくつもの建物の並びの奥手にクンсткаメラ（科学アカデミー）の塔を見いだすことができる。

この蒔絵の原図は、山形県鶴岡市の致道博物館が所蔵する眼鏡絵（図8）であることが、岡氏によって確認されており、⁽²⁴⁾その原画は、ミハエル・イワノヴィッチ・マハエフ（Mihail Ivanovic Mahaev, 1718-1770）の素描に基づく版画であることが知られる。⁽²⁵⁾ただし、岡氏がすでに指摘するように、この有名な版画は、⁽²⁶⁾極端な横長構図によるもので、致道博物館所蔵の眼鏡絵とは縦横の比率が著しく異なるうえに、版画上のキャプションの文言も、プラーク裏面に記された文章とは微妙に異なっており、⁽²⁷⁾直接の原図でないことが明らかである。この版画は、のちに各国で様々なヴァージョンが出版され流通しており、その中には致道博物館本と似通った構図の眼鏡絵の作例も確認することができる。蒔絵プラークの作者が、国内に伝来する致道博物館の眼鏡絵そのものを原図としたのかどうか、興味をひかれるところであるが、実際に蒔絵職人が使用した原図には、⁽²⁸⁾プラーク裏面に記されているようなキャプションがあったと考えざるをえない。現時点では遺憾ながら原図を確定することは困難であるが、参考図（図9・10）⁽²⁸⁾にあげるような、プラークと同文のキャプションを有する銅版画の存在を想定することとしたい。

プラークではないが、岡氏によって、マハエフの原画によることが指摘されているもう一つの作例についても、極めて重要と思われるため、ここで触れておきたい。

長崎歴史文化博物館所蔵の《サンクト・ペテルブルク風景図螺鈿蒔絵風炉先屏風》（図11・12）は、後述する《ガイウス・ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラーク》同様、総螺鈿で西洋銅版画の図柄を写した珍しい作例である。木地の枠を設け、背面は周囲を赤漆塗網代編とした中を入隅



図6 サクト・ペテルブルク風景図蒔絵ブラスク・表面
(国立歴史民俗博物館・H-786-5)



図7 サクト・ペテルブルク風景図蒔絵ブラスク・裏面



図8 サクト・ペテルブルクのネヴァ河岸の眺望
ミハエル・イワノヴィッチ・マハエフの原画による眼鏡絵(致道博物館)



図9 サント・ペテルブルクのネヴァ河岸の眺望
ミハエル・イワノヴィッチ・マハエフの原画による銅版画、
1794年5月、ロンドンのLaurie & Whittleより出版



図10 サント・ペテルブルクのネヴァ河岸の眺望
ミハエル・イワノヴィッチ・マハエフの原画による眼鏡絵



図11 サント・ペテルブルク風景図螺鈿時絵風炉先屏風
(長崎歴史文化博物館)

形に更紗貼りとした瀟洒な作りの二曲の小屏風で、右隻にはサント・ペテルブルクのネヴァ川河岸の証券取引所と商品市場の建物を主として描き、左隻には広がる川面と航行する帆船を表している。

本屏風の右隻の原図となったのは、すでに指摘されているとおり、《サント・ペテルブルク風景図蒔絵プラーク》の原図とともに、1753年刊行の画集に収められたマハエフの原画に基づく銅版画であり(図13)、⁽²⁹⁾こちらの版画も人気が高かったものとみられる。版画の下部には左側にロシア語、右側にフランス語で、「小ネヴァ川を上りながらのぞむ証券取引所と商品市場の眺め」と解説文が書かれ、⁽³⁰⁾細長い建物がサント・ペテルブルクの港にある証券取引所であることがわかる。

この場合も、版画の図様と屏風の図様とを比較すると、描かれている範囲や、人物や荷物、船の位置関係などの細部も異なり、漆器制作のために用いられた直接の原図ではないことが明らかである。マハエフの素描に基づく同構図の版画は、様々な作家によって継承されており、原図となった版画を確定することは難しいが、イギリスで刊行された眼鏡絵の例に、船着き場の荷物や人物の位置関係、1753年のアルバム所載の版画には描かれていない部分の人物の姿など、屏風の図様に比較的近いものを見いだすことができた(図14)。

ただ、屏風の図様は、この眼鏡絵の画面に描かれた範囲をも遙かに超えて、左右に広がりを見せている。このことをどのように考えたらよいだろうか。対岸に並ぶ建物の描写や、右隣に続く細長い建物の角度などに注目すると、他の描写と比較してやや不自然な表現が認められる。このことから、より広範な景観を描写した原図が存在したというより、イギリス版の眼鏡絵に近い銅版画をもとに、左右にモチーフを描き足して、極端に横長の屏風の画面を構成したと考えた方がよいのかも知れない。

岡氏が紹介するように、長崎歴史文化博物館蔵の風炉先屏風には、桐製の外箱が附属しており、蓋面には墨書で「御小屏風 片 / 表紅毛青貝細工唐船之図 / 裏さらさ張」,「四十八」の貼り紙、身の側面には、「折小 / 屏風 / 紅毛 / 青貝 / 細工 / 御内證之御方より御上ケ」(墨書),「[[四式カ] 六号 / 拝領物 / 二枚折 / 行」(ペン書き)の貼り紙がある。つまりこの屏風は国内に伝世したものであり、意匠、技法、更紗貼りなど異国趣味を強調した作風から、大名クラスの家の趣味の道具として使用されたものと推測される。

筆者が把握する限りでは、輸出向けの蒔絵プラークの場合、あくまでも原図の銅版画を忠実に写しとるものが多く、画面の改変やモチーフの付加などはおこなわないのが基本である。⁽³¹⁾それは注文主の西洋人が、発注した漆工品の品質管理を徹底し、日本側の職人たちの自由な解釈を原則として許さなかったためと推測される。しかし、この風炉先屏風の場合、国内需要を想定して制作されたということで、純粋な輸出漆器の場合より、制作者の自由が許されていたとは考えられないだろうか。想像を逞しくするならば、原図の銅版画を忠実に写すというより、原図の足りない部分に建物・人物等を適当に補って、横長の画面を埋め、さらには川面や対岸の表現を広く左隻へと連続させて、そこに、いずれかの銅版画から船のモチーフだけを借用して配置した可能性も想定できる。現時点では左隻の図様の原図が同定できていないが、プラークの意匠がどのように構成されたのかは、左隻の原図を見いだすことによってより明らかになる。更なる検討は、今後の研究に俟ちたい。

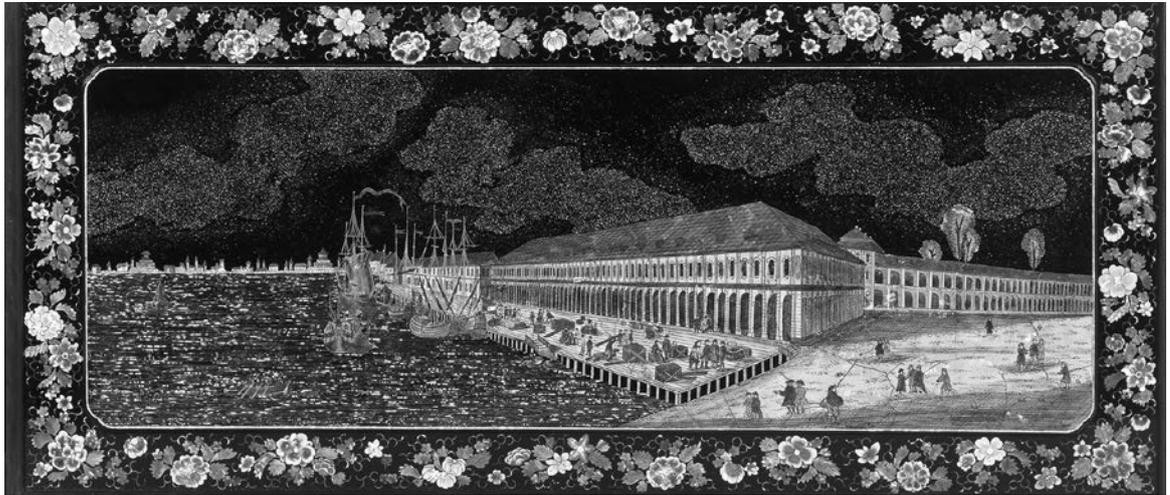


図12 サンクト・ペテルブルク風景図螺鈿詩絵風炉先屏風・右隻



図13 小ネヴァ川を上りながら眺める証券取引所と商品市場

ミハエル・イワノヴィッチ・マハエフの原画による銅版画, Ivan Sokolov & Ivan Eliakov彫版, 753年

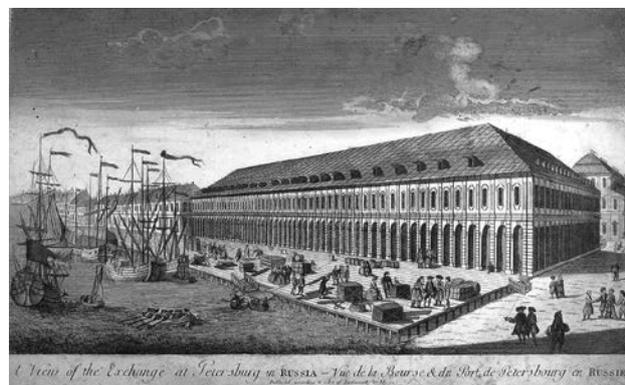


図14 小ネヴァ川を上りながら眺める証券取引所と商品市場

ミハエル・イワノヴィッチ・マハエフの原画による銅版画

③……………風景図プラークの原図(3) その他

版画集をそのまま発注するなど、まとめて注文がなされたと考えられる風景図プラークの作例は、現在のところ、バルボアの原画による版画を用いたグループ以外確認できていない。⁽³²⁾ただし、ローマの景観等を表わしたプラークの作例は、バルボアのグループ以外にも見いだすことができる。これらのプラークの原図についても、触れておきたい。

まず、プラーク制作に用いられたと考えられる原図に近いものが確認できたものとして、《ネロ宮殿図蒔絵プラーク》(図15・神戸市立博物館)がある。これは、『フランス版 普遍史』に折り込み挿図として掲載される銅版画(図16)⁽³³⁾で、壮麗な宮殿を俯瞰的にとらえた特徴的な構図の絵であり、上部に「Palais de Néron (ネロ宮殿)」のタイトルがある。⁽³⁴⁾『普遍史 (Universal History)』全65巻は、1736年から初版がロンドンで刊行された歴史書である。西欧の歴史を世界のさまざまな文化の歴史と接合しようという壮大な試みとして企画された本シリーズは人気を博し、イタリア、フランス、ドイツ語にも翻訳され、フランス語版は1743年から1802年および1779年から1791年にかけて出版された。ネロ宮殿を表わしたこの版画は、もともと1721年にハプスブルグ家の宮廷建築家ヨハン・ベンハルト・フィッシャー・フォン・エルラッハによりウィーンで出版された史上初の世界建築史銅版画集『歴史的建築の構想』に収められる版画の図様を継承したものである。⁽³⁶⁾『普遍史』の刊行にあたって、新たな版で制作したこの図が同書に掲載されたものと考えられる。

そこで、フィッシャー・フォン・エルラッハの版画と、『イギリス版 普遍史』、『フランス版 普遍史』の挿図、さらにプラークの図様とを比較してみると、それぞれ微妙に異なるが、宮殿内の池に浮かんだ舟の配置や、あちらこちらに描かれる人物など、フランス版の挿図が最もプラークの図様に近いことが確認された。日本の蒔絵師に渡された原図は、フランス版の折り込み挿図に近い版画であったと考えられる。

ここで興味深いのは、同シリーズの該当巻は、「古代の部」のうち、皇帝ネロの時代のローマ大火からドミティアヌス帝の死までを扱うが、同巻の後半部に、ドミティアヌスの時代の模擬海戦場を表わす挿図が掲載されていることである(図17)。ナウマキア(naumachia)と呼ばれる模擬海戦は、ユリウス・カエサルが始めたと伝えられ、その後アウグストゥス帝やクラウディウス帝、ティトゥス帝など歴代のローマ皇帝たちが人工池や円形闘技場を用いて、大規模な模擬海戦の催しに興じたことが記録されている。ティトゥスの弟にあたるドミティアヌス帝の模擬海戦は、ティベリス河畔に設けた人工池(ナウマキア)の周囲に観客を収容する施設を建設し、正規の軍艦を用いた本格的な見世物であったことが知られる。この興味深い古代ローマの催しの光景を表わす蒔絵プラーク(京都国立博物館)もまた存在するのである。⁽³⁷⁾

該当するナウマキアの挿図の方も、『普遍史』が初出ではない。16世紀の版画界を象徴する作家兼出版業者アントニオ・ラフレリによって1573年に刊行された版画集『壮大なるローマの鏡』に収録される版画がオリジナルである。⁽³⁸⁾この版画集の出版は成功を収め、同図の図様もかなり普及していたと考えられるが、『フランス版 普遍史』の挿図と比較してみると、版画下部に記されたキャ

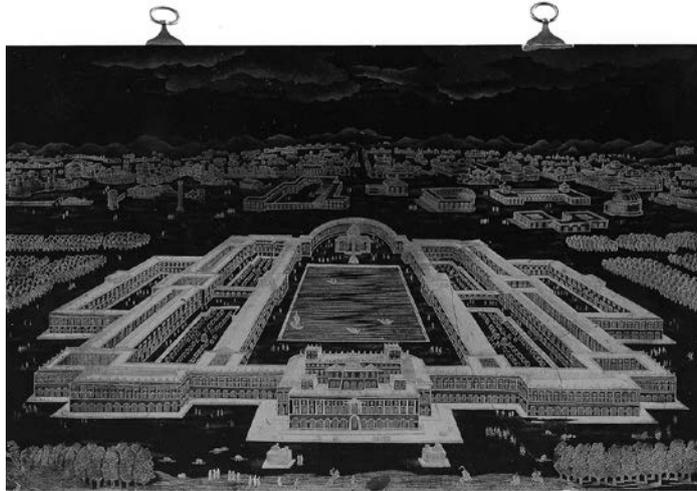


図15 ネロ宮殿図時絵ブランク
(神戸市立博物館)

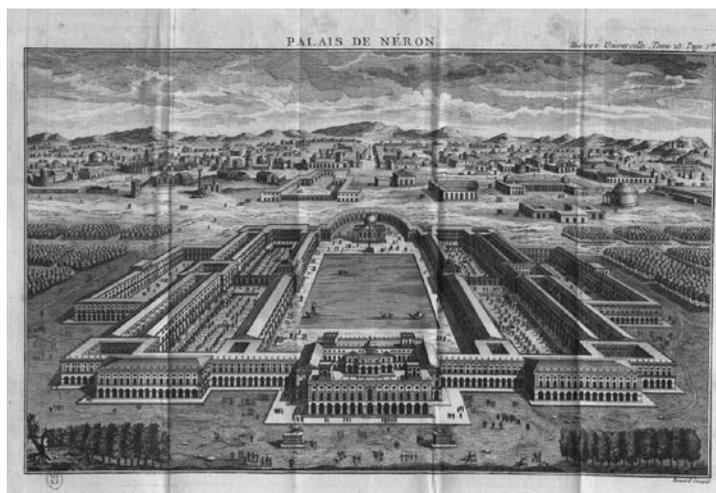


図16 『フランス版 普遍史』23巻挿図, ネロ宮殿
Benardの監督による

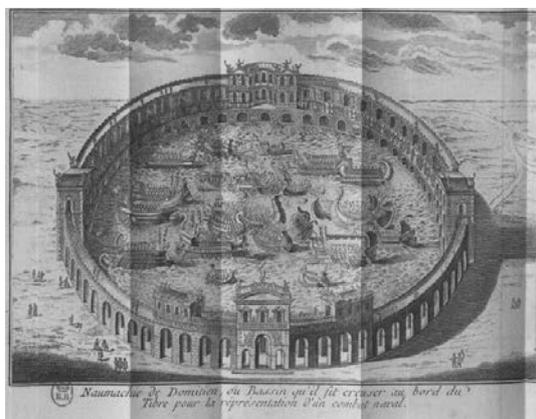


図17 『フランス版 普遍史』23巻挿図, ドミティアヌスの模擬海戦
Benardの監督による

プシオンの「ドミティアヌスの模擬海戦（ナウマキア）、すなわち彼が海軍戦闘の演習のためにティベリス河畔に掘った人工池⁽³⁹⁾」と言うフランス語による文言が、プラーク裏面の文章と一致すること、また模擬海戦場周囲に小さな人物を配する処理などから、使用された版画は、『フランス版 普遍史』所載のもので間違いないと思われる。

これらローマの景観を主題とした2点のプラークは、風景といっても歴史的景観を表わしたものと位置づけられるが、他のローマ景観図蒔絵プラーク同様、当時の古典復興の気運を背景として求められたものであり、プラークの制作時期とはさほど隔たらない18世紀末に刊行された書籍の挿図が使用されたと考えて良さそうである。

さらに、ローマの景観を表わしたものとしては、アムステルダム国立博物館が所蔵するササヤ銘と年紀を有するプラーク2点もよく知られるところである（図18）。この作例では、プラークの周囲を額縁状に縁取って花鳥文を散らし、画面下部にキャプションの文字を入れるところに特色がある。キャプションは、いずれも英語とフランス語とを併記したもので、「古代の壮麗なるローマ⁽⁴⁰⁾」のタイトルが金蒔絵で表わされ、さらに小さめの文字で、1792年ササヤによって漆塗が施されたことが記される。原画については、同じキャプションを有し、画像が左右で反転した眼鏡絵等の作例を複数確認することができるが、その中で原図として使用されたのは、おそらく、ウィリアム・オースティンによる『パルミラの遺跡とローマの景観、その古代美』と題した10枚の連作のうちの2枚にあたるものであろう（図19）。英語とフランス語それぞれのタイトルの始まりの部分、「Rome in it's」と「Rome Dans Sa」の文字を、鬚状の装飾で囲む特徴的なキャプションを有するこの版画は、ロンドンの書店ロバート・セイヤーから1756年に出版されたもので、アルファベットの書体や囲み装飾の形態まで、プラークのキャプションとほぼ一致する。他のヴァージョンの眼鏡絵がプラークと図様が反転しているのに対し、本図は反転していないことから、注文時に蒔絵師に提供されたのがこの版であった蓋然性は高いといえる。なぜなら、先に述べたように、蒔絵師は、その作業工程において、あらかじめ作成された下絵を正像のまま転写する技術を身につけており、特別の指示などによって原図を反転させる必要が生じない限り、原図と蒔絵の図様は一致するはずなのである⁽⁴³⁾。

しかしながら、ここではさらに、この2枚のプラークの場合、原図だと推測した版画とプラークの図様とのあいだで、重要な相違点があることに注目しなくてはならない。銅版画の方には、バルボーヤマハエフによる銅版画がそうであったように、多くの人物が描かれているのに対し、ササヤ銘入のローマ景観図プラークには、いずれも人っ子一人表わされないのである。

この理由を解明することは現時点ではできないが、以下に想定される三つの可能性をあげておきたい。すなわち第一は、実際に蒔絵師に手渡されたのは、本論で提示したオースティンによるロバート・セイヤー版ではなく、そこには人物が描かれていなかったという可能性である。第二には、眼鏡絵が提供され、プラークが注文された時点で、人物を描かないようにという指示が与えられた場合。そして第三には、日本の蒔絵師の判断で制作時に人物を省略したというものである。

国内外向けの漆器制作において、蒔絵師が自分の判断でデザインにアレンジを加えることは十分あり得るが、本プラークは明らかに西洋人の顧客を念頭に制作されたものであり、漆器の注文をおこなった商館員たちは、細かい指示と厳しい品質管理をおこなっていた。そのような受注生産の実



図18 ローマ景観図時絵プラーク (アムステルダム国立美術館)



図19 古代の壮麗なるローマ

『パルミラの遺跡とローマの景観、その古代美』所収、
ウィリアム・アダムの彫版による、1756年、
ロンドン、ロバート・セイヤーより出版

態を勘案すると、第三の可能性は前の二者より低いかも知れない。ただ、ササヤ銘入の二枚のプラークは、比較的多数の遺品が伝わる定番のプラークと比較して、額縁部分に和風の花鳥文散らしを組み合わせるなど、制作上の工夫が見られるやや特別な作例と位置づけられる。そのような意味で、注文をしたオランダ人、または制作に携わった日本人、さらには両者の相談によって、原図に描かれていた人物描写のみを省略することもあり得たのではないだろうか。

この疑問の解決への糸口は、原図と判断した版画そのものについての情報をより明らかにする以外にないが、⁽⁴⁴⁾ 2枚のプラークの図様を改めて見直してみると、人物を欠いた都市の景観は、たとえ作者の興味の中心が歴史的な建造物の復元的な描写にあったにせよ、不自然さを否めない。ロバート・セイヤー版の原画となった版画または絵画にも、人物の描写は含まれていたと考えるのが自然な印象がある。

なお、興味深いことに、ウィリアム・オースティンによる2枚の版画の多くの建築モチーフは、

ピラネージの最初の版画シリーズ『建築と透視図法：第一部』⁽⁴⁵⁾に収められる3枚の版画の中から採られていることが明らかである。バルボの版画撰集『近代ローマの最も美しい建造物』、あるいはこのシリーズの制作の基礎となったと思われるピラネージによる『ローマの景観』の作品群は、透視図法を用いて正確に表わされた古代近代の建築が並ぶ風景が、観者の現実の都市体験の記憶を喚起する、当時流行の都市景観図(ヴェドゥータ Veduta)に属する。これに対して、ササヤ銘入ローマ景観図プラークに表わされた風景は、エジプトのオベリスクや、凱旋門、古代寺院、王宮、コラム、ピラミッド、古代ローマの歴史的な建築物を自由に組み合わせて配置した、想像上の都市景観図といえるものである。このスタイルの絵画は、「カプリッチョ Capriccio」(しばしば奇想画と訳される)と呼ばれる幻想的な都市景観図として、ヴェドゥータとともに多くの芸術家の手がけるところとなった。ピラネージによる『建築と透視図法：第一部』所収の3枚の版画《ローマ皇帝の灰のために建てられた古代の霊廟》《約100段の上り坂をもつ古代の国会議事堂》《女神ベスタの名誉のために建てられたもののスタイルで設計された想像上の古代の寺院》は、いずれも現実の景観ではなく、ピラネージの想像力が生み出した架空の建造物を主体とした景観であり、ドラマティックな構図と、建築装飾のディテールの積み重ねが生み出す壮麗な美がその魅力となっている。ピラネージの版画にも、多くの人物が配置されるが、彼らの姿は雄大な建造物の中にあって矮小な存在のように表わされる。

プラークの原画となった眼鏡絵では、ピラネージのカプリッチョの建築モチーフを取り入れながら、より平板で親しみやすい都市空間が表出されているように思われる。これがさらにプラークの図様に利用されるにあたっては、漆黒の画面に金や青金の輝きが映える装飾性が優先される代わりに、銅版画に表現されていた建物が落とす陰などの西洋画法の基本的な要素が捨象され、和風の花鳥散らし文と融合して、新たな空気感が生まれているのである。

④……………ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラークについて

ここまで、現存する風景図プラークの作例を対象として、その原図について検討してきた。次に、風景図プラークの技法について考えてみたい。

国立歴史民俗博物館が所蔵する《ガイウス・ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラーク》(H-786-11) (図20・21)⁽⁴⁶⁾は、ヨーロッパ各地に伝世する風景図蒔絵プラークや肖像図蒔絵プラケットの標準的な作例とは異なり、螺鈿を主体とする技法で制作された希有な作例として注目される。このプラークの技法、表現等の分析を中心に、プラーク制作と輸出漆器における螺鈿技法の使用について若干の検討を加えてみよう。

横長の長方形をなすプラーク表面には、イタリア、ローマの名所として知られるガイウス・ケスティウスのピラミッドを中心とした風景が、細緻な螺鈿技法で表され、全体を包み込む螺鈿の燦めきが観者の眼をひきつける。これに対し裏面の意匠は、中央に表わされた‘Pyramide de Caius Cestius’の蒔絵文字を取り囲むように、金および青金の平蒔絵による四季の草花の折枝散らし文がすっきりと配置され、表面との対比をなす。《テレビの泉蒔絵プラーク》裏面における螺鈿装飾による折枝散らしと、技法こそ異なるものの、モチーフの配置の仕方などはほぼ一致している。

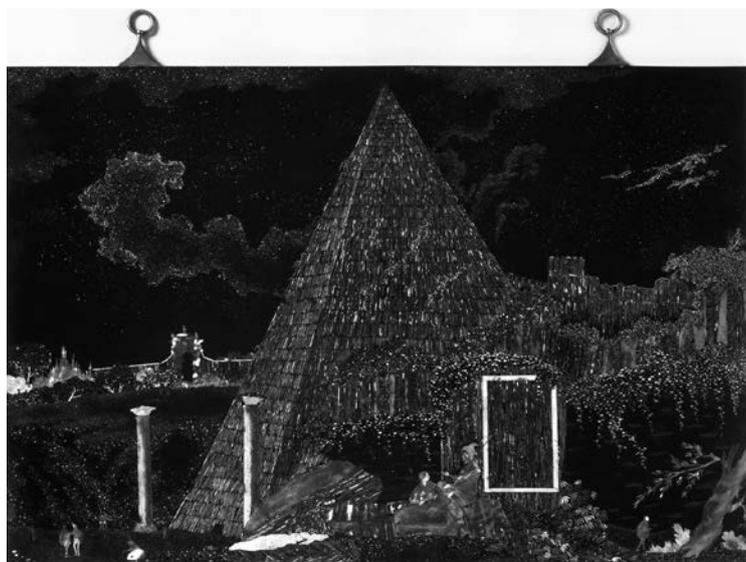


図20 ケスティウスのピラミッド螺鈿時絵ブランク・表面 (国立歴史民俗博物館・H-786-11)



図21 ケスティウスのピラミッド螺鈿時絵ブランク・裏面



図22 ケスティウスのピラミッド螺鈿時絵ブランク・表面部分

本プラークを特徴づけるのは、何と言っても表面のユニークな総螺鈿装飾である。長方形や不定形、または具象的な形に切り抜いた無数の細かい貝片を並べるように配置したり散布したりして図様を表わす手法は独特であり、人物の部分には、赤色の伏彩色（薄い貝の下にあらかじめ彩色を施して鮮やかな色合いを出す技法）も交えて変化をつける（図22）。螺鈿技法のみで風景を表すプラークは他に類例が無く、また初発的な伏彩色螺鈿技法の使用例としても、興味深い遺品といえよう。

このプラークの原図とみられる銅版画は、先述したジャン・バルポーの原画にもとづくものである（図23）⁽⁴⁷⁾。この版画は、先述したバルポーによる近代建築の版画撰集には収録されておらず、一枚物の版画が原図として利用されたものと推測される⁽⁴⁸⁾。ローマ市内オスティエンセ街道のサン・パオロ広場にあるピラミッドは、紀元前18年から12年の間に、古代ローマの執政官を務めたガイウス・ケステイウス・エプロの墓として建造されたと考えられている。画面中央にこのピラミッドを大きく表わし、左正面に修復された二本の古代の柱、手前には横たわる廢墟の柱と記念碑、人物等を配す。ピラミッドの前方から右手にかけては鬱蒼とした植物に覆われた古いローマの城壁、右奥にはサン・パオロ門もうかがえる。

版画の下端には、その他のローマ景観図と同様に、3つの枠によって分割されたキャプションが付されており、その左右にそれぞれイタリア語とフランス語によって、「ガイウス・ケステイウスのピラミッド」のタイトルが記され、さらにタイトルの下には図中の描写に関する箇条書きの解説文がある⁽⁴⁹⁾。蒔絵プラークにおいては、このフランス語によるタイトルが採用され、裏面の中央部に版画と同じ筆記書体による文字が金平蒔絵で表わされている。

プラーク表面の螺鈿細工は精細を極めており、細かい貝片の集合体で銅版画の細密な描写を写しとろうとした根気と技術力には脱帽させられる。もっとも、黒漆地に変化に富む繊細な貝の輝きをちりばめた画面は幻想的で美しいが、銅版画の描写が的確に再現できているかという点では、表現として未成熟な印象を否めない。螺鈿技法は装飾性の面では優れているが、いかに細緻さを極めようとも、銅版画の写実的な表現を写し取るのには限界がある。プラークの装飾の施工には相当の労力を要したはずであるが、それに見合う効果は得られていないように感じられる。

また、ピラミッドや城壁等の描写における細かな貝の扱いに対して、円柱や木の幹、人物の部分にはあえて大きめの貝片を用いることにより、意匠が平板にならないような工夫を加えたものと推測されるが、こちらもあまり成功しているとは言いがたい。子細に観察すれば、薄くスライスされた大きな貝片には、銅版画の図様にしがって裏側から細かい毛彫りが施されているのがわかる。しかし各々の貝片にはアワビ貝に特有の波打つような縞模様が現われるため、毛彫りの効果は真珠層の乱反射によって完全に打ち消され、原画の細部表現がこの部分だけ不自然に省略されたかたちとなっている。螺鈿のもつ強烈な装飾性が絵画性を損ね、西洋画法による明快な空間表現をゆがめる結果となってしまっているといえるだろう。

画面前方に表される二人の人物の着衣等に施された伏彩色もまた、その技法がもたらすべき色彩効果を十分に発揮できていない。用いられる色は、衣服の一部の赤色と、中心となる人物の被り物の部分に用いられたと思われる金箔⁽⁵⁰⁾、そして記念碑の方形の枠の部分に伏せられた銀色の箔⁽⁵¹⁾であり、色数も使用する範囲も極めて限定的で中途半端な印象がある。とくに記念碑の外枠の表現は、この部分だけが額縁のように白く浮き立って見えるため、原画を見なければ、これが記念碑で

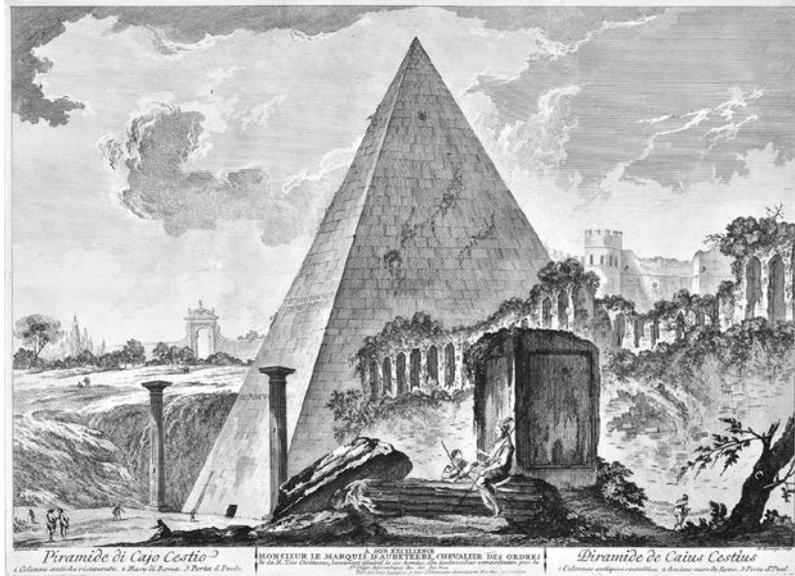


図23 ガイウス・ケスティウスのピラミッド
 ジャン・バルボアの原画によるドメニコ・モンタギュー彫版、
 ローマ, Bouchard et Gravier, 1757-61年頃(国立歴史民俗博物館・H-1888)

あることさえ理解できない。このような未成熟な伏彩色螺鈿表現は、《フリードリッヒ二世肖像図螺鈿蒔絵プラケット》⁽⁵²⁾や《ヨーゼフ二世螺鈿蒔絵プラケット》⁽⁵³⁾(ともに国立歴史民俗博物館)等における伏彩色の手法と似通った感覚を示しており、大型家具等の多くの作例を見いだせるいわゆる「長崎青貝細工」の様式が確立する前段階の様相を呈しているといつてよい。この二種の肖像図プラケットは、いずれも同原図を用いた蒔絵技法による作例も伝世しており、一つの銅版画の図様を、様々な技法で表わそうとしたことがうかがわれて興味深い。

以上、《ガイウス・ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラーク》の原画と螺鈿技法による表現について検討してみたが、細緻な貝片を用いる螺鈿を主体とする点、初発的な雰囲気や漂わせる伏彩色螺鈿技法の部分的使用など、技法の上で、興味深い特長が見られることがわかった。螺鈿技法のみによるプラーク制作の例が他に見られないのは、本作例が螺鈿技法によるプラーク制作の実験的な実例であり、その後定着しなかったことを示しているとはいえないだろうか。

⑤……………伏彩色螺鈿の参考作例

西洋銅版画の図柄を、螺鈿主体の表現で漆器に写し取ろうとしたという点で、この《ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラーク》と、すでに取りあげた《サンクト・ペテルブルク風景図螺鈿蒔絵風炉先屏風》(長崎歴史文化博物館)には、共通性を認めることができる(図24)。そこで、次に両者を比較し、その関係性について検討してみたい。

風炉先屏風に用いられる螺鈿表現の特色を整理するならば、第一に、細長い貝片を敷き詰めるように並べて輝くような光の反映を表現した水面の表現が特筆される。第二に、空の部分に蒔かれる蒔絵粉と微塵貝による雲の表現である。第三に、建物や船着き場、船および周囲を縁取る花文に用いられた鮮やかな伏彩色螺鈿技法である。この部分の螺鈿には、水面に用いられたたくさんの細かな貝片とは打って変わって、大きな透明な貝があたかもガラス絵のように効果的に用いられる。採取できる貝の大きさには限度があるため、詳細に観察すると、建物や道路の部分に、貝の継ぎ目をひび割れのように確認することができる。伏彩色に用いられる色彩は、赤・黄・青・などである

が、全体にバランス良く色彩が配置されているので、爽やかな印象がある（図12）。

これらの特徴と、《ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラーク》の螺鈿技法とを比較してみると、多数の細長い貝片を並べるように配置していく点や、微塵貝を蒔いてニュアンスを付ける雲の表現は一見共通するものの、同じ螺鈿の細片を用いてはいるが、隙間無く充填することにより水面を表現する風炉先屏風の手法と、ピラミッドの側面に縦縞状に貝を並べていく表現との間には、表現の指向性の差異を感じずにはいられない。プラークの螺鈿技法は、表された意匠が西洋画法による銅版画の図柄によるものとはいえ、基本的に、中国等で伝統的に行われる細密な薄貝螺鈿の技法を継承したものであり、樹木の葉の扇形の貝片の使用等に、その性格が顕著に表れている。これに対し、屏風の螺鈿技法は、貝片を隙間無く並べる部分と、大きな貝片によるガラス絵風の伏彩色螺鈿表現との明瞭な対比が意図されており、両者の手法には大きな違いが認められる。さらに、両者にはともに伏彩色の手法が用いられるが、プラークの伏彩色が赤色に限られ、その表現効果が十分に引き出せていないのに対し、屏風における伏彩色螺鈿表現は、銀箔等を敷いて発色効果を高めた上に、顔料による彩色と墨線による細密表現の組み合わせに手慣れた洗練が見られ、伏彩色螺鈿技法が成熟した段階での作例であることが明らかである。

結論として、制作に要した手間や技術の巧拙にかかわらず、プラークにおける螺鈿技法は実験的な段階に留まっているのに対し、屏風の螺鈿表現は、それぞれの工法の利点を明確に意識した上で使いこなしている段階といえるだろう。その制作時期も、プラークが18世紀末から1800年頃までの比較的早い時期と推測されるのに対し、風炉先屏風の方は、伏彩色による青貝細工が盛んに制作されるようになった19世紀に入ってからの作例に位置づけられるものである。

《ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラーク》と比較しうる作例として、控えめな伏彩色技法と、細密な螺鈿技法とを装飾に併用した《花卉図螺鈿書篋》（国立歴史民俗博物館、H-995-7）（図25・26）をあげておきたい。《花卉図螺鈿書篋》においては、伏彩色に用いられる色彩の数が赤色に加えて青、紫など複数に及んでおり、《ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラーク》より一歩進んだ印象があるが、その色味は、一般的な伏彩色螺鈿の家具類の鮮やかさには及ばない。とくに興味深いのは、書篋上部の撥蓋に西洋風の花籠図、下部の観音開きの扉にはそれぞれ瓶花図を表わしていることであり、これらの意匠は、西洋の原図に基づいて表わされたものと考えられる。花籠図の籠の部分や、瓶花図の花台の部分に、細長い貝片を並べる手の込んだ表現が見られる点、また螺鈿装飾に部分的に金箔を伏せている点などは、ピラミッドプラークの技法に通ずるものがあり、原画が銅版画であった可能性もある。さらに書篋の側面や扉裏には、プラーク裏面の装飾を想起させる折枝散らし文が表されている。意匠、技法の両面から、プラークと親しい制作時期、制作環境を想定することができる作例と言えよう。

19世紀に初頭頃から制作され、プラークの盛んな輸出と入れ替わるように人気商品となったいわゆる「長崎青貝細工」の輸出漆器は、薄く大きな貝片の使用と、鮮やかな伏彩色螺鈿技法、華やかな装飾性に富む花鳥文様を特徴とする家具類であり、その作風は、細密な技巧を凝らした蒔絵プラークとは大きく異なるものである。しかし、プラークと青貝細工の輸出漆器の制作背景には、密接な関係が想定される。伏彩色螺鈿技法の嚆矢が、《フリードリッヒⅡ世肖像図螺鈿蒔絵プラケット》や、今回紹介した《ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラーク》などに認められるからである。



図24 サント・ペテルブルク風景図螺鈿時絵風炉先屏風・右隻部分
(長崎歴史文化博物館)



図25 花卉図螺鈿書箆筒
(国立歴史民俗博物館, H-995-7)



図26 花卉図螺鈿書箆筒・撥蓋部分

さらに、銅版画写しの蒔絵と、伏彩色螺鈿技法の花模様とを組み合わせた《オランダ風景図蒔絵螺鈿箱》(ライデン国立民族学博物館)、《アムステルダム風景図蒔絵ゲーム箱》⁽⁵⁴⁾などの存在も指摘されている⁽⁵⁵⁾。このような視点から《ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラーク》を見直せば、螺鈿技法を主体とする単なる例外的な作例ではなく、江戸後期の輸出漆器様式の成立過程を考察するにあたって、重要な位置を占めることが明らかになるのである。

おわりに

風景図蒔絵プラークの遺品の中から、その原図となった銅版画が判明したものを中心に紹介してきた。肖像図蒔絵プラケットの場合と同様に、提供された版画のジャンルと入手経路は、ある程度限定されているように感じられる⁽⁵⁶⁾。

筆者はかつて肖像図蒔絵プラケットの検討をおこなった際に、フランス占領下のオランダにおいて、敵国であるフランス人の需要を想定した商品が注文されていたことを指摘した。国境をもともしない貿易の実態を改めて認識したわけであるが、一つのプラークに関わった人々を思い描けば、原図を描いた画家や版画家、出版業者、商館員、蒔絵師たちの縦横無尽な活動にも驚かされる。

風景図蒔絵プラークの主題は、イタリア、ローマを舞台としたものが多いが、その裏面には、フランス語のキャプションを表わすものが大半を占める。当時のオランダとフランス、プラークを最初に注文した医師ストウツェルとロシア、ロシアとフランスの関係など発注者をめぐる政治的環境ももちろん重要であるが、風景図蒔絵プラークが、ローマを中心としたグランド・ツアーの経験者である幅広い富裕層の需要を見込んだグローバル商品であったことを見逃すことはできない。プラークの制作の背後には、各国の出版業者の国境を越えた活動、出版された版画が各地で眼鏡絵として出版される事情など、18世紀後半の版画制作と流通をめぐる活況があった。フランス人画家バルボアのイタリアでの活躍や、ピラネージのフランス・イギリスとの深い関わりなど、18世紀以降のヨーロッパの美術界における各国とイタリアとの交流が、極東の特産品である輸出漆器に反映されていることもじつに興味深い。風景図蒔絵プラークは、日本の輸出漆器制作における新しい時代の到来を告げるのみならず、版画というメディアによる図様の地球規模の広まり、ひいては、古代や異境など時間的空間的に離れたものへの憧れという時代が共有した美意識を象徴しているといえるのである。

[付記]

本校執筆に際し、多くの所蔵者の方々に調査、画像提供等において特別の配慮を賜り、また貴重なご助言をいただいた。末筆ながら記し、感謝の意を表したい。(以下敬称略・順不同) ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル(オルセー美術館名誉学芸員)、今井朋(アーツ前橋)、マキシム・プレオー(パリ国立図書館、版画・写真部門)、メノ・フィツキ(アムステルダム国立美術館)、越中勇(長崎歴史文化博物館)、山崎剛(金沢美術工芸大学)、中尾優衣(東京国立近代美術館)、大関真由美

なお、本稿は、日本学術振興会 科学研究費助成事業 基盤研究(B)「シノワズリの中の日本 17～19世紀の西洋における日本文化受容と中国」(研究代表者・日高薫)による成果の一部である。

註

(1)——オランダ商館員と日本の職人とのやりとりに関しては、主として以下の論文を参照されたい。

C. J. A. ヨルグ「日本の輸出漆器—17世紀における日本とオランダの交流」『日本美術の中の西洋—安土桃山・江戸のニューアート』展カタログ、福岡市美術館、1995年
Oliver Impey & Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Amsterdam, 2005

(2)——日高薫「記憶と幻想—17世紀の日本製輸出漆器にみる風景表現」幸福輝編『17世紀オランダ美術とく(アジア)』中央公論美術出版, pp.163-182, 2018年

(3)——日高薫「肖像図蒔絵プラークの原因に関して」『国立歴史民俗博物館研究報告』第125集, 2006年, 235-257頁。

(4)——岡泰正「江戸時代後期の長崎製輸出漆器について」『美術史』135, 1994年。岡泰正「江戸時代後期の漆芸品に見る洋風表現について」『国華』1323号, 2006年1月, 7-21頁

(5)——付描は平蒔絵の一種で、細い線を表わすのに、粘りけの強い絵漆を用い、細かい蒔絵粉を蒔きつける方法。肉厚の細線が描ける技法で、鳥の羽毛や流水等の表現に、鎌倉時代から行われた。

(6)——青金は金と銀との合金。蒔絵における青金粉の使用は平安時代から認められ、その緑色がかった発色が、金粉とは微妙に異なる色彩を求めて選択されたものと推測される。なおカディス海戦図蒔絵プラーク(神戸市立博物館)には、分析の結果、これらに加えて真鍮粉が用いられていることが報告されている。

加藤寛『海を渡った日本漆器Ⅲ(技法と表現)』(『日本の美術』428号)至文堂, 2002年1月

(7)——薄い金属板を文様形に切り抜いて、漆面に貼り付ける技法。単独で用いられることもあるが、日本ではしばしば蒔絵と併用され、アクセントの役割を果たした。

(8)——Oliver Impey, 'Sasaya Kisuke, Kyoto' Nagasaki' Lacquer and the woodworker Kiyotomo': *Oriental Art*, Vol. XLIV No.2, 1998

日高薫「いわゆる「長崎製」の輸出漆器に関して—伏彩色螺鈿技法を用いた漆器を中心に—」『国立歴史民俗博物館研究報告』第93集, 国立歴史民俗博物館, 2002年中尾優衣「蒔絵技法から伏彩色螺鈿技法への移行—19世紀前半における「長崎青貝細工」の制作について」『Cross sections』vol.1, 京都国立近代美術館, 28-45頁, 2008年

(9)——M. Dreux du Radier (Jean François), *L'Europe illustre, contenant l'histoire abrégée des souverains, des princes, des prélats, des ministres, des grands capitaines, des magistrats, des savans, des artistes, & des dames célèbres en Europe. Dans le XV^e siècle compris, jusqu'à présent*, Paris, 1755-1765, 1777

全6巻に592枚の肖像画を収める。

C. J. A. Jörg, 'Japanese Lacquerwork Decorated after European Prints' 『関西大学東西学術研究所創立三十周年記念論文集』関西大学出版部, 1981年(岡泰正「江戸時代後期における輸出漆器の資料」『神戸市立博物館研究紀要』第9号, 1992年所収)

(10)——Heinrich Christian de Hennin, *Historia augusta imperatorum romanorum a C. Julio Caesare usque ad Josephum*, Amsterdam, 1707

日高2006年(前掲註3)参照。

(11)——Jean Barbault, *Les Plus Beaux Édifices de la Rome moderne, ou Recueil des plus belles vues des principales églises, places, palais, fontaines etc. qui sont dans Rome, dessinées par Jean Barbault, peintre*, Bouchard & Gravier, Rome, 1763

ローマで活躍した3人のイタリア人, Dominico Montagu, Giraud, Freicenetの彫版による。

出版元のBouchard et Gravierは、フランス系の書籍や版画、地図等をあつかう書店兼版元であり、ローマのコロソ通りのサン・マルチェッロ・アル・コロソ教会の近くにあった。1746年にジャン・ブシャール(Jean Bouchard)が創業したが、1753年からはグラヴィエール兄弟(Pierre JosephおよびJoseph Gravier)が加わり、ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ(Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778)の版画や、バルボアの撰集などを刊行した。

(12)——Jean Barbault (1718-1762): *le théâtre de la vie italienne*, Barbault, 1718-1762: le théâtre de la vie italienne, Musées de la ville de Strasbourg, 2010

(13)——*Les plus beaux Monuments de Rome ancienne ou Recueil des plus beaux Morceaux de l'Antiquité romaine qui existent encore: dessinés par Monsieur Barbault peintre ancien pensionnaire du Roy a Rome, et gravés en 128 planches avec leurs explications*. Bouchard & Gravier, Rome, 1761. など。

ローマの古代遺跡の景観を集めたこの撰集には、ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵プラークの原因を部分的

に切り取ったような構図の版画（ガイアス・ケスティウスのピラミッド図）が掲載されている。

(14)——Giovanni Battista Piranesi, *Vedute di Roma* (1746-47年頃), *Le Antichità Romane*, (1756年)

(15)——聖コステンザ教会 Eglise de St. Constance hors (ピーボディ・エセックス博物館, セーラム), ポンテ・ロットとクアトロ・カピ橋 Pont rompu et du Pont a quatre Tetes, シャッラ・コロナ宮殿 Palais Colonne di Sciarra (イタリア・個人蔵), その他個人蔵や現在の所蔵者が確認できていないものとして, ロマーノ寄宿学校 Collège Romain, ポポロ広場 Place du Peuple, サン・ジョバンニ・イン・ラテラノ大聖堂 Eglise de St. Jean de Latran, カピトリノー広場 Capitole, バルベリーニ宮殿 Palais barberini, ムーティ・パバツツリ宮殿 Palais de Mr Le marquis Muti, 聖イグナチオ教会 Eglise St. Ignace, モンテカヴァッロ広場 Place de Montecvallo, サンテウスタキオ教会 L'eglise et de La Place de St. Eustache, スペイン階段 Place d'Espagne などがある。(欧文は, プラークに採用されたフランス語のキャプション)

(16)——折枝文の個々の描写は少しずつ異なるが, 大きさや配置はいずれのプラークも概ね一致する。国内向け漆器の制作においては, 全く同じ図様としないのが通例であるが, ローマ景観図風景プラークの中には, 同じ下絵を用い, 植物の配置も一致する例も認められる(バルベリーニ宮殿とサンテウスタキオ教会のプラークなど)。

(17)——元来, 蒔絵の制作工程においては, まず和紙に下絵を描き, その下絵の輪郭を半透明の和紙の裏側から漆でなぞり, 加飾面に転写する「置目」の手法が確立されている。したがって蒔絵職人たちは原図を同寸で反転することなく写し取る技術をあらかじめ身につけていた。銅版画の図柄を丁寧に和紙にトレースして, さらに裏側から漆でなぞり, プラーク表面に転写することにより, 西洋画法やアルファベットを, それらに関する知識が無くとも写すことができたのである。

(18)——吉村元雄「ササヤ」在銘の蒔絵プラークについて『関西学院大学創立九〇周年論文集』1980年
吉村元雄「江戸時代の輸出漆器—「ササヤ」在銘の蒔絵について—」『在外 日本の至宝』第10巻「工藝」, 毎日新聞社, 1981年

Christiaan J. A. Jörg, (岡 1992年所収) (前掲註9)

岡 1994年 (前掲註4)

Impey & Jörg, 2005 (前掲註1)

(19)——ティツィングは, 1779-80, 81-83年にオランダ商館長を務めており, 1789年のティツィングの書簡中に

風景図プラークらしきものが記されている。ファン・レーデは, 1785-86, 87-89年に商館長。彼が日本で蒐集した品々については, 1793年に製作されたリストがあり, プラケットに関しても言及されているという (Jörg 1981・前掲註18)。

(20)——*Japan und Europa 1543-1929*, Berliner Festspiele, Berlin, 1993, 8/10 (abb.290)

Impey & Jörg, 2005 (前掲註1), No. 69, 52頁

(21)——高野明「一八世紀の日本工芸品『ペテルブルグ風景』(クストカメラ旧蔵)」『日本歴史』213号, 1966年。ただし, この日記については高野氏の引用以降, 原文が確認されていない。

(22)——Alain. R. Truong *Europ Auction*. 2012年11月14日, Drouot Richelieu, Uit verre streken, Guus Röell. 2018年11月ほか

(23)——Vue perspective des Bords de la Neva, en descendant la Rivière entre le Palais d'hyver de sa Majesté Impériale et les batimens de l'Academie des Sciences a St Petersburg

(24)——岡泰正『めがね絵新考』筑摩書房, 1992年, 169頁

(25)——1749年。K. V. Malinovskij, *Mihail Ivanovich Mahaev, Helsinki*, 2008, 所収図版36

(26)——この版画は, 1753年に出版された版画集『サンクト・ペテルブルクの主要な観光地と街の地図』に収められて広く普及した。

Mikhail Ivanovich Makhaev, Ivan Aleksiiëevich Sokolov, Johann Treskot, *Plan stolichnago goroda Sanktpeterburga c izobrazheniem znashniëishikh onago prospektov (Plan de la ville de St. Petersbourg avec ses principales vues)*, St. Petersburg, 1753

岡氏はパリ国立図書館本の版画を紹介する (岡 2006・前掲註4, 18頁挿図26)

(27)——本版画のキャプションは, 左右に二分割されており, 左にロシア語, 右にフランス語の説明文がある。当時のロシアではフランス語が公用語であった。フランス語のキャプションは, 'Vue de la Neva en aval entre le Palais d'hiver et de l'Académie des Sciences' であり, プラーク裏面の解説文と異なる。

(28)——参考図としてあげたロンドン版の版画 (図9) は, 左側が英語, 右側がフランス語のキャプションになっており, フランス語の解説文はプラークのそれと一致する。フランス語のみのキャプションをもつ別の眼鏡絵 (図10) の例より, 雲の形などが致道博物館本に近

い。もっとも、この版画は1794年5月に、ロンドンの Laurie & Whittle から出版されたものであり、ストウツェルの滞在期間より後の出版であるため時期的に合致しないことから、原図そのものではないことが明らかである。ただし、マハエフの版画は、Laurie & Whittle の前身である Robert Sayer (1725-1794) によっても出版されていたことが知られているため、ロンドン版が原図として使用された可能性は比定できない。

(29)——Malinovskij 2008 (前掲註 25・53 頁 図版 24)。岡氏は国立エルミタージュ美術館蔵の版画を紹介する(岡 2006・前掲註 4, 16 頁挿図 22)

(30)——Vue de la Bourse et du Magazin des Marchandises en remontant la petite Neva

(31)——ただし例外として、ヴィクトール・モローの肖像とマレンゴの戦闘図とを組み合わせた詩絵プラークの作例(神戸市立博物館)においては、肖像と戦闘図との組み合わせなど原図の版画からの大きな変化が、日本人職人の手によって行われていた(日高 2006, 前掲註 3)。

(32)——プラークの作例ではないが、箱の蓋表や盆の見込みなどに銅版画写しの図様を詩絵した作例として、オランダの版画家ヤン・ブルトハイスのシリーズ(Jan Bulthuis, *Vaderlandsche gezichten of afbeeldingen*, 1786)を原画としたものが数点紹介されている。これらは同一の版画集から原図が採られているのみならず、詩絵と螺鈿を併用する様式上の特長から、同一の工房で製作された可能性があり非常に興味深い(Impey & Jörg, 2005, 前掲註 1)。

(33)——*Histoire universelle depuis le commencement du monde jusqu'à présent, composée en anglais par une société de gens de lettres*. Tome 23, Paris, 1781

なお、1742-1802 年版の 10 巻にも極めて似通った図が収録されている。

(34)——右下に彫版師「ロベール・ベナール (Robert Bénard, 1734-85)」の署名がある。

(35)——George Sale, George Psalmanazar, Archibald Bower, George Shelvocke, John Campbell and John Swinton, *An Universal history, from the earliest account of time. Compiled from original authors; and illustrated with maps, cuts, notes, &c. With a general index to the whole*, London, 1747-1768

(36)——《Palais d'or de l'empereur Néron, Rome》, Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), *Entwurf Einer Historischen Architektur*, Wien, 1721. J. Blundell の彫版による。

(37)——吉村 1981, 『在外 日本の至宝』 94 頁, 挿図 2

(38)——Antoine Lafréry (1512-77), *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1573。版画の上部左右にかけて「NAVMAOHIAE IDEST NAVALIS PVGNAE EX VTVSTEIS LAPIDVM ET NVMORVM MONVMENTEIS GRAPHICAL DEFORMATIO」のタイトル、右下に、「Romae Claudij Duchetti formis」の署名がある。

(39)——「naumachie de domitien, ou Bassin qu'il fit creuser au bord du Tibre pour la representation d'un combat naval.」

(40)——「Rome in it's Original Splendor」「Rome Dans Sa Splendeur Ancienne」

(41)——William Austin (1753-1780), *the ruins of Palmyra and views of ancient Rome in its original splendor*, Rob.t Sayer opposite Fetter Lane Fleet Street London, 1756

Ottley, William Young, *Notices of engravers, and their works, being the commencement of a new dictionary*, London, 1831

(42)——たとえばパリの Mondhare あるいは, Daumont から出版された眼鏡絵など。

(43)——一般に、反射式覗き眼鏡絵はその構造に鏡を利用することから、もともになる絵画の図様と鏡像関係になるように作成されるが、覗き眼鏡のタイプによっては、正像のままでもよいものもある。先述したサンクト・ペテルブルク風景図詩絵プラークの原図も眼鏡絵と考えられるが、図様は反転していない(岡 2006, 前掲註 4)。管見の限りでは、現在知られている銅版画写しのプラーク・プラーク類の中に、原図と詩絵が鏡像関係にあるものは 1 点も確認できない。

(44)——ロバート・セイヤー版より遅れて刊行されたパリ, Mondhare 版の眼鏡絵(フランス国立図書館)には、「ローマのヴァティカンに保管される原画に基づく (d'après le tableau original qui se conserve a Rome au Vatican)」との記述があり、その原画がヴァティカンにあることが記されているが、現在のところ確認できていない。

(45)——Giovanni Battista Piranesi, *Prima parte di Architettura, e Prospettive*, 1743

(46)——縦 35.5cm, 横 53.5cm。2008 年にロンドンのオークションに出品されたものを当館が購入したもので、伝来は不明である。

(47)——国立歴史民俗博物館が所蔵するこの図様の版画(図 23)は、バルポーの原画によりイタリアのドメニコ・モンタギュー (Domenico Montaignu, 1750-76 頃) が彫版したもので、ローマの Bouchard et Gravier より出版されたものである。同じ版と思われる版画がフランス国立図書館

館版画・写真部門にも所蔵される。「Bouchard e Gravier」あるいは「Bouchard et Gravier」の版元名が用いられたのは1757年から1761年であり、国立歴史民俗博物館およびフランス国立図書館蔵の版画もこの間に出版されたことがわかる。

Mancini, Lorenzo, "L'inventario della libreria Bouchard e Gravier di Roma," *Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, 2013

(48)——ただし1761年に刊行されたバルボアの別の撰集『古代ローマの最も美しい記念碑的建造物』（前掲註13）には、この版画の一部を切りとったような縦長構図の図版が掲載される（79頁、挿図46）。

(49)——この解説文は、版画中に示された1~3の数字に対応しており、1. 修復された古代の柱、2. ローマの城壁、3. サン・パオロ門とある。なお、3分割したキャプションの中央の枠内には、「A SON EXCELLENCE/ MONSIEUR LE MARQUIS D'AUBETERRE, CHEVALIER DES ORDRES/ de Sa M. Très Chrétienne, Lieutenant Général de ces Armées, Son Ambassadeur extraordinaire près du/ St. Siège Apostolique et c: et c./ Par ses très humbles et très Obéissants Serviteurs Bouchard et Gravier.」とある。

(50)——貝の下に金箔を伏せたように見える

(51)——伏彩色螺鈿技法においては、貝の下に銀箔等の箔を敷いて白く発色させる手法が併用される。箔の上に彩色が施されると、鮮やかな発色が得られるためである。

(52)——《フリードリッヒ二世肖像図螺鈿蒔絵プラケット》

(H-786-10) に関しては、商館長ファン・レーデ・トット・デ・バルケレルが1793年に記した蒐集品のリスト中に、興味深い記載がある。すなわち、フリードリッヒ二世の長円形の肖像に言及しており、そのうちの一つは彩色をともなった漆塗、いまひとつは貝を象嵌したものとしている。フリードリッヒ二世の肖像図プラケットには、このほかに沃懸地に漆絵・密陀絵技法を交えた技法で制作された作例（国立歴史民俗博物館・H-786-7）が知られ、現存する遺品と記述内容とが一致する（Jörg1981, 前掲註9）。

(53)——《ヨーゼフ二世螺鈿蒔絵プラケット》(H-786-9) については、同じ原画による肖像を蒔絵技法のみで表わした作例も伝わっている（H-786-8）。

(54)——『江戸蒔絵—光悦・光琳・羊遊斎—』東京国立博物館、2002年、No.134

(55)——中尾優衣氏は、「長崎青貝細工」の典型例に至る過程で認められる中間の様式を示す作例を抽出し、花卉図螺鈿書筆筒もこれらに属するものと指摘する。プラーク等の制作を行った蒔絵を得意とする工房で、伏彩色螺鈿技法が併用されていたことを指摘し、「前期工房様式」と位置づけている（中尾2008, 前掲註8）

(56)——箱や盆、煙草入れをはじめとする器物に表わされた銅版画の意匠に関しては、その原画の同定や、図様の取扱い、技法状の工夫などについて、今後の検討が必要である。

（国立歴史民俗博物館研究部）

（2019年5月28日受付、2020年8月20日審査終了）

Image : TNM Image Archives 図1, 2, 4

Bibliothèque nationale de France 図3, 5, 16, 17

Rijksmuseum Amsterdam 図18

Techniques and Original Pictures of Lacquer Plaques with Landscape

HIDAKA Kaori

Among the export lacquer copies of Western prints made between the late 18th century and the early 19th century, this paper focuses on the plaques showing famous cityscapes or buildings, thus investigating their techniques and original pictures to elucidate part of the issues peculiar to exported lacquerware. In the past, I have conducted studies to identify engravings that became the original pictures for lacquer plaquettes of portraits and compare the prints with the lacquer plaquettes to clarify their production conditions. I have thus employed the same approach to study the distinctive characteristics of lacquer plaques of landscape scenes, with the aim of extracting issues that a series of lacquerware have in common.

Among the lacquer plaques with landscape, I have introduced the series of lacquer plaque with views of Rome on the collection of prints made by Jean Barbault, a French artist. Further, I have deduced that many examples were possibly requested together. Considering the case of engravings associated with Makhaev, a Russian artist, I have discussed how the prints were used as original pictures in the making of the lacquer art.

Key Words: export lacquer, plaques, copper engraving, views of Rome

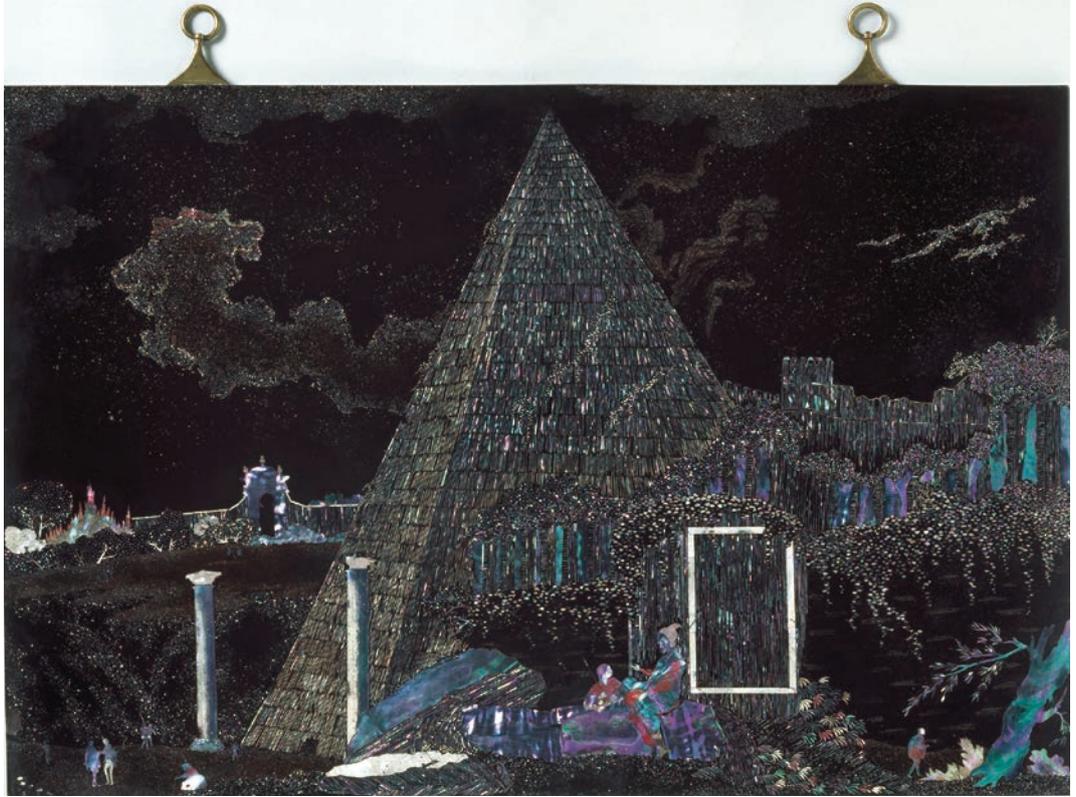


図20 ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵ブラック・表面 (国立歴史民俗博物館・H-786-11)



図21 ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵ブラック・裏面



図22 ケスティウスのピラミッド螺鈿蒔絵ブランク・表面部分



図24 サント・ペテルブルク風景図螺鈿蒔絵風炉先屏風・右隻部分
(長崎歴史文化博物館)



图25 花卉图螺钿书笔筒 (国立历史民俗博物馆, H-995-7)



图26 花卉图螺钿书笔筒·撥蓋部分