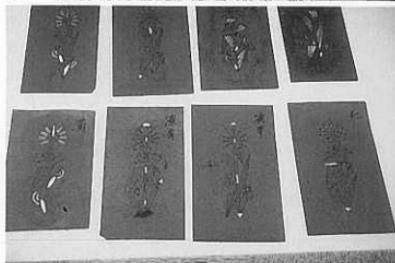


佐賀県立博物館・美術館報

佐賀市城内1丁目15番23号 TEL 0952(24)3947

No.86



木版摺更紗の制作

スケッチから
デザインへ(左上)
主文の型紙(左中)
試しひれ(左下)
版打ち(右上)
地形木版(右中)
地文の赤差し(右下)



目 次

- 「木版摺更紗着物 唐黍文」の制作 表紙
- 美術館講座「型染と更紗」 2～5 P
- 研究メモ「昌平賛教授 古賀精里」 6～7 P
- 行事のおしらせ 8 P

美術館講座 型染と更紗

日本工芸会正会員 鈴田滋人先生

美術館企画展「鈴田照次—染色の旅—」にともない、さる10月14日(土)、父君の後を継いで木版摺更紗を創作、染色家として活躍なさっている次男滋人氏に、その思い出をまじえて制作の工程を語っていただいた。

私は物を創る人間ですから、木版摺更紗の着物を作っている作業風景をスライドで見ていただきながら、実際にはお話していきたいと思います。工芸というものは、技術の占める割合が大きく、ある程度技術を知ることでその特徴をより理解することができます。僕のやっている仕事が父とまったく同じかどうかはわからないのですが、基本的には同じということで、父の仕事ぶりをおわかりいただく手がかりになるかと思います。

父の仕事は、昭和20年代にロウケツ染、30年代にはいり稻垣稔次郎先生をつうじて型絵染という型紙を使った染の世界にはいっています。同34年に鍋島更紗の秘伝書に出会い復元を企画、それを引金に同47年木版摺更紗を発表するようになります。父は更紗に関して大変興味があつたらしく、学生時代に博物館で模写をしたとか、そのことが木版摺更紗をする伏線になったようです。

(中略：更紗の説明)

さて、「鍋島更紗とは…」秘伝書の記録に頼れば、「今ヲ去ル三百餘年前則チ慶長年間豊公朝鮮征伐(原文)ノ折肥前國鍋島直茂公凱陣ノ當時高麗人九山道清ノ携へ來ル所ニシテ…」と書かれています。300年も前のことで、当時は秘伝書に書かれたやり方ではなかっただろうと思うのですが、正確にはわかりません。ただ天保年間の「更紗日記」には具体的に染料や材料も書いてあり、この頃にはすでに秘伝書に残されているやり方で制作されていたことがわかります。

鍋島更紗は明治の庵庵とともに現実的に保護と需要が減ってしまい、最後の伝承者江頭佐八の孤軍奮闘もむなしく、大正の始めその死を最後に途絶えてしまします。この時の道具があれば、後で復元する場合にやりやすかったと思いますが、昭和34年父が最初に鍋島更紗にであったときには、かろうじて「秘伝書」、「見本帖」、「更紗日記」のほかにいくつかの染めた布裂が残っているくらいでした。その後十数

年の歳月をかけて解明に取り組むのですが、その当時は型絵染という型紙を使って糊をいれる、糊防染による染をやっており、鍋島更紗と共通する型紙を使う、手描ではない技法でした。染料もだいたい同じ様なもの、秘伝書のなかに出てくる染料で蘇木や楊梅皮などを、その当時すでに使っていたので、容易に復元の糸口となつたようです。

(中略：型絵染)

ただ、秘伝書に「…他ニ類ナキ秘法ニ付口傳ニ譲ル」とあるもっとも肝心な地形の打ち出しがわからず、道具もなく、「何によって、どの様にしたか…」の問題は父を大変悩ませていました。同39年に父は更紗の源流であるインドネシアやインドへ旅行します。そこで、木版を使って染める“woodblock-print”(ウッドブロック・プリント)の技法を見て、鍋島更紗地形打ち出し法は木版による墨摺であらうと判断したようです。のち、最後の職人江頭佐八の孫にあたる東京在住のかたから、「小さい頃、木版を使って染めていたようだ…」と聞きはっきりしたようです。

父が鍋島更紗を復元するときに作った地形の版は、浮世絵版画に使うような板目木版で、「20cmから30cmの間のものだろう、版が大きくなると上から打つのはむずかしくなるから…」、「鍋島更紗のおくりから判断すると、結構大きな版が多く、もし、地形打ち出しをこの大きさの版で打つとすれば、下において上からバレンで摺って染めたのだろう」といっていました。そうすると連続した模様のおくりは非常にむずかしくなりますから、秘伝書には「口傳ニ譲ル」と書かなかったのでしょうか。

鍋島更紗の場合は地形の木版があって、最初に基木となる模様の形を打ち出します。その後に色数ぶんだけの型紙を使って繰り返す摺込み、最後にふたたび上形の木版で、だいたい赤系統の色を打って仕上げる、これが一つの基本的な形でほかの和更紗とちがう特徴になっています。

実際にはどう打ち出していたのかは、やっている人もいない、道具もないため想像するしかなく、父は最終的に自分なりの決断をくだして、鍋島更紗の復元から習得した技法を現代に生かすために、そっくり昔のままやつては進歩がありませんから、自分なりの工夫を凝らして、新たに「木版摺更紗」と名づけた独自の更紗を発表するようになります。

これからは、制作中のスライドを見ながら少し説明していきます。

1. スケッチをする

僕は日本画を専攻していたのでスケッチには慣れていますつもりでしたが、「おまえはちょっと細かく描きすぎる、デザインをするうえではもっと要点を見た方がいい、あんまり細かく描くと要点が見えなくなってしまって、形にとらわれてしまうから、もっと要点を見るようなデッサンをしろ…」と父に注意されました。

2. スケッチからデザインをおこす（表紙左上）

唐季の模様をまず鉛筆で描き、一つ一つの版が一つの唐季の型になり、その組み合せから全体の流れをつくっていきます。

3. 構成：デザインの構成

構成も流れを考えながら、鉛筆で書いていきます。

4. ポスターカラーで試験的な色差し

基本の形と大きな流れが決まり大体のイメージができると、ポスターカラーで色をつけて、色彩で変化する図案の雰囲気をみます。

僕は日本画をやっていた時期に、あまり色が多すぎて色を使いきれずに迷ったことがあります。その後に染色の世界にはいますが、染色のことは何も知らなかったために使える色が少なかった、そうしたら逆に、一色一色が非常によく見えてきた。というわけで、基本的には色数を少なく処理していくことを考え、基調色を決めその色に合わせて配色するようデザインをしています。

5. 版彫り

ある程度デザインができると、蝦夷黄楊の木口木版で版を彫ります。鉛筆書きしたパターンの一つを版に写し、父もそうやったと思いますが、僕の場合、ある程度深く彫る必要からまずドリルで少し彫り、それから線をカッターや刀で彫って、だいたい0.2mmほどの細かい線にしていきます。これで布のうえにはかなり強く版を打ちますから、適当に太い線が出てくるのです。

この唐季文は3つの版の組み合せによる構成です。父の作品は絶柄がおおく、「いろいろな展開ができる…」といいながら同56年に病没したため、その後のデザインがどう展開していくのかはわからないのですが、僕の場合は、構成的にやろうと少しがった版を組み合っています。地方により版の大小はありますが、3つの版（スライドによる）を組み合せて文様をだすインドの木版（ウッドブロック・プリント）に近いやり方です。

つぎに、彫りあがった版を使い、実際に鉛筆で書いた下図どおりの図案が打てるかを試します。時々、

版が膨張して全体の版が合わないこともあるので、制作にはいる前に確認します。ほんの少しづつれていって、これも結局一部重なってしまいました。全体構成の間にくる組み合せ文様も、試しに打ってみて、つながり具合を紙のうえで見ていきます。

6. 画用紙に色構成

版のできを確かめ、画用紙に連続模様を打ち、型紙摺ではなく筆で色を差し、だいたいのイメージをつかみます。布の染と画用紙上はもちろん違うので細かい部分は無理としても、ブルーの中に地文をいれてみて、どのような感じかを見ています。

7. 全体の構成

細部のつめができると構成を考えます。4分の1の大の下図をもとに、細かい部分は描かずには、大きな流れと構成をみていきます。

着物の場合、着たときどうなるかは大事です。左が後ろからみた状態、右が前からみた状態、これを考えて下図をいくつか作るのです。

斜線部分の主文様に紅殻色の細かい地文を構成したこの形は、布を仕立て前の仮裁ち状態に分解した上に、模様も分解して染めますから、柄合わせをきちんとしておかないとい、後で合わなくなる。下図を正確に描くことは大切です。

8. 型紙を彫る（表紙左中：主文の型紙）

これは型紙、非常に小さいですね。木版摺の場合、版の繰り返しが型絵染にぐらべて小さく、絶柄にちかい感じになりやすい反面、版が大きくなるほど狂いが生じやすく、型紙と版があわないので。細かく分解する方がいろいろな構成をしやすいこともあります。薄青、グレー、灰色、黄色など、色数の分だけの型紙が必要で、これを一色一色繰り返して摺っていきます。

型紙を彫る技術にはいろいろあり、僕のやり方は引き彫りです。模様を書きそれを型紙に写す、つまり下図を描いて型紙に貼りつけてから彫ります。引き彫りの場合は、手前に歯を引きますから、歯を止めたところに切れ込みがはいり、上からまっすぐ垂直に彫っても正確に止まりません。

江戸小紋には、もっと細かい仕事に向く突き彫り、糸錆のようにジョキジョキ、ジョキジョキ、歯を前方に向けて突き刺しながら彫るやり方や、雑彫りといって非常に細かい半円形の刀をくるくる、くるくる回すことで非常に細かい穴を開けていくやり方、鮫小紋の細かい模様では3センチ四方に900ぐらいの穴を開ける技術がありますが、こうした世界は彫

りだけの専門家、彫り師がいて型付け師がいてと分業になっています。一つの型紙を彫るのに一ヵ月ぐらいかかるそうですから、僕が一人でそこまでやっていたら一年に一作できるかどうか、こうした伝統の世界と比べて少し粗い感じの彫りですが、それも一つの特徴だと思ってください。

また、先が丸いものや三日月形、菱形などいろいろな形を繰り返し、細かく突き刺すように彫っていく道具彫りもあります。この刀は全部丸ですが、僕の場合は穴を開けるときに使います、道具彫りと雑彫りの中間みたいなものでどうか、版打ちの印「ボチ」つけの型紙に使います。

9. 木綿の布に染めてみる：試しがれ（表紙左下）

紙上のデザインができると、布（これは木綿）の上に染めて試してみますが、布に打った線はまったく違うようにです。この時、中の文様で迷いブルーと赤を染めてみて、結果的には紅殻のほうを選びました。自分の頭のなかで考えている世界と、実際の作業から生まれてきた世界はなかなか一致しない、デザインを決め考えを詰めながらやっていかないと、最終的にはうまくいかないようです。

10. 生地張り

布の試しがすむと、布を張り作業にはいります。下にミラマットを敷いてクッションにし、厚い木綿の布を張った上から糊を引き、その上に生地を張っています。実際に染める時は、身頃、袖、袴などに生地を仮縫ちして染めるので、そのように張ります。

11. 寸法書き

仕立て上がりで着物の文様がきちんと合うように、袴の線、脇の線を決め、その線を引いていきます。

12. 構成の下図書き

模様の位置を下図にもとづいて背花、洗うと落ちる下図書き用の顔料で書いていきます。何度か経験しましたが、分解して染めるこの下段階でまちがうと大変、かなり慎重にやります。

13. 肩山の図案構成

着物は前後に布が垂れるので、模様が一方だけに向いては都合が悪く、両側に分かれる身頃の肩山部分でどう型をつなぐかは結構むずかしい問題です。とくに斜めの線での構成は、肩と脇の流れをうまく合わせるための調節が複雑ですから、画用紙に版を打って、上と下の両方の流れを調節しながら、一番よい方法を研究している段階です。

14. ボチ付け

製図とおなじくきちんと割付した下図に合わせて、型紙を使い刷毛で背花を摺込み、ボチを付けます。

版がずれると、着物で合わなくなります。縁まで正確に版を打ちたいので、両側に貼った紙の上にも印を付けます。つぎに大きい文様、主文摺込みのボチ付けです。かなり近視眼的な作業が続き、勘違いもあるので、ボチを付け終わった段階で一応確かめます。

15. 版打ちの台、版板を作る

面が平になるよう下にガラス板をしき、木綿のネル生地を重ね厚みをつけ、墨に呉汁を加えたものをたっぷり付け両面から繰り返し塗り、しみこませて版板を作ります。

16. 版打ちにはいる（表紙右上・右中）

版を打つ作業は、単純な繰り返しだけが一番大変な作業です。構成によってちがいますが、この着物では、完成までに2,000から3,000回の版を打ちます。呉汁はいたみやすく、それほど長時間かけては打てません、なるべく早くしあげるようになっています。夏場は版板が非常に乾きやすく、打ち始めと打ち終わりでは版板の濃度が変わりますから、そのつど墨の加減を調節しながら付けていきます。

インドの木版のように大きな版は、上から強く押した時に空気の逃げる場所がなく染料が散るので、それを防ぐため版に穴が開いています。僕の場合は、穴を開けずにすむ小さな版ですが、小さいと墨の皮膜ができるので注意しながら墨を付けています。

版を打つには、下に座って打つ方法とこのように上に乗って打つ方法があり、両方もやりますが、上に乗ってやる方が多い。袖のようなぼこぼこした生地はかなりの力がいるので自分の体重をかけて打つやり方でないと、なかなか打てません。これは一度試されたらおもしろいですよ、1反打つとかならず足腰立たなくなります。

つねに版打ちをやっているとこんなことはないでしょうが、僕の場合はデザインをしたり、ほかの仕事をしながら、版打ちもその一貫としてやっていますので、間あくと版を打ち始めた次の日はやっぱり脚が痛くなりますね。作業として難しくはないのですが、ひとたびまちがうと打ったもの全部がだめになり、気が抜けません。この時期にはあまり人をいれないようにしています。失敗するときは経験でわかりますが、お腹が減っているとき、まわりがうるさくてイライラしているとき、非常に単純な作業なのですが、まわりの影響を受けやすく、自分の気持ちの揺れに左右されやすい。

繰り返し文様のおもしろいところは、ある一定の量、この作業の場合約1,000回を越えて繰り返していく

くと見え方や感覚がちがってくることです。ですから単なる繰り返しではなく、繰り返す量は文様の大好きな要素だと思います。

○地形Aを打つ→地形Bを打つ→地文の地形を打つ

Aの型を打ち終わった段階です。つぎに間にくる版、地形Bを組み合わせて、主文部分を構成します。間に貼った紙は、なかの地文を後で打つために、最初から分けておきます。

次に細かい柄の版、地文を押します。デザインして彫る時には気づかず、実際の作業にはといってから、もう少し版を大きくすればよかったと思うことがあります。

17. 型紙で色差し：黄色→ブルー→グレー→赤

基本的には薄い色から順に、型紙を使って一色一色差します。油断すると最初と最後の色が全然ちがってくるような作業ですから、近視眼的に一つ一つ細かくいれていく一方、常に立っては全体も見ていき、色を合わせながらやっています。

1回1回ちり紙で型紙の染料をふきとり裏にじまないようにしながら、刷毛を使って摺込みます。地作りの段階でにじまないように処理はしますが、型紙の裏に染料がたまりやすいので、ぬぐいながらやります。

着物なら片身頃か、後ろ身頃一つ分ぐらいの色差をしたら、だいぶ汚れてくるので型紙を洗います。普通型紙を使った型付けは、水にたっぷりつけて伸ばしきった型紙を使います。僕の場合は伸び縮みのないようあらかじめ伸び止にカシューで固めていますが、長時間やるとだんだん、だんだん伸びていくので、常に型紙を2枚ずつ用意して、交互に使っています。ここでは、洗った型紙を拭いています。

○黄色は楊梅皮をあらかじめ明膠で発色させて、摺込みます。鍋島更紗の黄色も同じ染料が使われています。

○青は顔料です。鍋島更紗の場合、布に染み込ませた藍を使う「もみだし藍」ですが、ここでは、顔料化し棒状にした、科学的に合成したものでしょうか、棒藍を呑汁を主にしたバインダー(定着剤)に混ぜて擦ります。

○グレーはだいたい墨を使い、皿で擦り、型紙で差します。

○赤は紅殻、小さな型紙で合わせにくいため、下を開けて模様の一部を合印に利用します。テープで押さえるのは、誤って色を差さないためです。

主になる文様の色差しはこれで終わりです。

18. 型紙で地文の赤を差す（表紙右下）

単色の色差しは、色むらがはっきりして難しく、かなり神経を使います。始終立って見ては、どこが強いか弱いかを確かめています。

19. 全体の色調子を見る

普通は袖から色を入れていき、ひととおり色差しがすむと立てかけ、版打ちの寝かせた状態とちがう色加減を見ます。だいたいの色差しをおえ、板に貼ったままの布を合わせてみると、文様の流れ、裾模様といった全体の調子がわかります。

20. 色差しが終わると、あと「色止め」と「蒸し」と「洗い」で染上がり、仕立て作品になります。

技術的なことはおわかりになったでしょう。ここでの技術はあくまでも表現の手段ですから、作り手がその技術を通じて何をどのように表現したか、工芸の場合とくに、作り手がどのように社会と関わりをもとうとしたか、あるいはどのような生き方をしようとしたか、それを作品を通して少しでも感じていただきたいと思います。

最後に、父のノートから、父が非常に尊敬していた陶芸家富本憲吉先生の言葉と、その富本憲吉先生を評した陶芸研究家の小山富士夫先生の言葉を紹介します。まず、「宋窯を百積み重ねたところで、一個の現代陶器もできあがらないことは、みなみ知るところであるのに、作家も愛好家もみな骨董の体裁に浸りきって私物を抱いてとくとくとしているではないか。私は、宋窯、特に明朝や李朝の染付に人一倍心を魅かれた、しかしそれらの模造や消化しきらぬ繰り返しでは満足できず、記憶にある古陶磁をふり捨てて自分だけの道を求め、ありったけの力を尽くしている…」という富本先生に対し、小山先生の富本評は、「富本さんが『どんなに文様から文様をつくりらす』とはいっても、何千年間が作った文様の類型でこれに似たものはいくらもある。産んだ親のない子がいないように、まったく新しい文様はこの世の中にありえない。死んで眠った模倣ではなく、生きて創造的な模倣であることが富本氏の他と違っていたところであろう。」と述べています。同じようなことを語っているのでしょうか、作家と評論家の視点のちがいがよくわかりおもしろいと思いました。

ご紹介した制作工程は、1989年6月から7月にかけて鹿島の工房でお話をうかがいながら記録したものです。

(編集 学芸員 宮原香苗)

「昌平齋 教授 古賀精里」

佐賀藩は幕府の学問所、昌平齋においても入門者の数が際立って多い。これは昌平齋に教授として古賀精里がいたからである。昌平齋には、教授の推薦が必要であったが、入門者の名簿に古賀門あるのが、古賀精里や、その子、桐庵の推薦で入学できた人々であり佐賀藩出身者が多い理由である。

佐賀藩においても、2代藩主鍋島光茂、3代藩主鍋島綱茂など文治政治の風潮を背景に好学の風が強かった。文武の道というのは文学と武芸、そして文学とは儒学、とりわけ朱子学であった。しかし、古賀精里以前において古賀で学問がとりわけさかんだったというわけではない。むしろ、「葉隠」を育てた風土の文治主義的な政策に批判的な風潮が色濃く残っていた。

佐賀が好学の藩として注目される様になるのは古賀精里が幕府の儒臣となって以後のことである。

古賀精里は寛延3年(1750)古賀忠能(竹里)の長子として城下の精町で生まれている。幼名文太郎、のち經助と称した。父、忠能は50石、10人扶持の武士であり、足輕頭までなった中堅の藩士であった。人改、藏方などの事務処理能力にすぐれ、大阪蔵屋敷にも勤務したことがあり、上方文化にも接して精里の勉学にも理解があった。

古賀家の系図は精里が幕府に提出したものによれば、漢の高祖劉邦を遠祖としている。精里が劉氏の方印を用いるゆえんである。自分の先祖を中国人に比定するのは、同じく佐賀の商人出身で学者であった武富氏と同様に当時の文化人にとっては抵抗が少ないというより自負できることだったに違いない。

系図によると、漢の劉邦を遠祖とする古賀氏は来日して甲斐国に住み、その後、筑後国に移って、三潴郡古賀村に居を構え、この古賀村にちなんで古賀姓を称した。その後、肥前国神崎郡の城原(神崎町城原)に移って城原城主江上氏に属した。江上氏は勢福寺城や吉野ヶ里の日吉城に拠って勢力を保ち、龍造寺氏とも対立して争ったが、やがて龍造寺氏に属した。古賀家はこの段階で「城原衆」の一員だったわけである。龍造寺隆信に属した古賀氏は天正12年(1584)、隆信に従って島原遠征に参加し、有馬氏を討とうとしたが、島津家久の援軍のために敗れ、隆信は戦死した。このとき、古賀右衛門尉家時も島



古賀精里画像 多賀醉雪書

原で戦死している。家時の子、時貞はその後、城原衆をひきついだ鍋島舍人助(茂利)に属した。鍋島茂利は佐賀藩内で知行高1,000石を領した着座の家柄で、佐賀本藩15組の軍編成の中の1つ警固組の組頭であり、古賀時貞は、この配下となったのである。その後安清(太左衛門)一忠豊(左左衛門)一和作(次右衛門)をへて、古賀精里の父、忠能(忠兵衛)に至っている。

家格には恵まれなかった精里ではあるが、家庭の教育環境には恵まれていた。父の忠能は読書を好み、書算にあかるく、母は牟田口通賦の娘であったが学問に理解があった。しかし、精里は幼時から、温厚な読書好きの子供であったわけではなく、腕白な、いたずら好きの活発な子供であった。父の客の背後から唐辛子を客の目にこすり込んで激怒した父に追われたこともあり、父の忠能は、「将来はこの子はきっと嘉瀬橋のそばの刑場で処刑されるに違ない」と憂えたというエピソードも残されている。物事に熱中するバイタリティのある性格は、一度、知的好奇心に向けられると爆発的に勉学に集中した。文太郎(精里)は夢中になって読書し、寝食を忘れるほどとなり、健康を気づかなかった父母によってこれを禁じられると、深夜に、こっそり勉学した。

京都に出て福井小車・西依成斎に学び、のちには、大坂で尾藤二洲・頼春水らと交って勉学に努めた。当初は若者らしく、実践を重んずる陽明学に興味を示していたが、のちには朱子学のみに専念した。朱子学には藤原惺窓の流れである京学派と南村梅軒の

流れをくむ南学派とがあるが、精里は浅見綱齋の流れをくむ西依成斎に師事している点からみると南学派に属した。浅見綱齋は南学の山崎闇斎の弟子で崎門の三傑の一人に数えられるが、精里は崎門の名分論的な偏狭さを批判し、広く古典を読んでその文意を明らかにしようとした。その点ではむしろ古文辞学派に近かったと思われる。なお、文章を重視した彼の学風が、文化8年(1811)、対馬における朝鮮通信使との筆談にも生かされてくるのである。

古賀精里は佐賀にもどり、8代藩主鍋島治茂のもとで藩校・弘道館の創設に参画した。

天明元年(1781)「御家中文学武芸稽古場」として設けられた弘道館の規則書を作成したのは古賀弥助、すなわち精里であり、同時に彼は教授として教鞭をとっている。弘道館の教育は一朝一夕では成果はあがらず、とくに侍身分の子弟が立身出世には関係ないとして勉学を軽視する風潮があり、弘道館は手明鏡身分以下の下級武士の子弟に勉学熱心者が多かった。なお、鍋島治茂は弘道館の建設とともに、大規模な藩政改革を試みた。この風潮の中で藩士からの意見が求められているが、古賀弥助(精里)は「時務管見」「選士法議」の意見書を出している。「時務管見」は改革の根柢となる政治上の問題提起であり、藩主としての心得を説いている。中には、衣裳の法度が守られていないとか、賄賂が横行しているとか、諫言をする風潮がおとろえてしまって、意見が出てくなっている現状を指摘するなど藩主にとっては耳の痛い内容であり、郷村の実状についても、公の年貢の他に郷村単位に役人役が微収する自治費名目の郷村貢物(米及び銀)が百姓達の大きな負担になっているとか、伊勢參宮など勝手に額外へ出る風潮があるとか、諸富津の飯盛女(オッタボー)は津内の方の脛やかになるとして置かれているが、あまり脛にもならず風俗を悪くしているので廃止したらどうかとか、郷村に遊民が多すぎると指摘している。

また、役人が近頃は増加しすぎて、役人同志仕事を譲り合ってかえって能率が悪くなっているなど役人の実情にもふれており、役人にとっても耳の痛いことが、のべられている。

また、武士達も藩主の側近である「御側」と、それ以外の「外様」の区別があつてお互にしつくりいかないので交代制にしたらどうかという意見もあり、思ひきった意見だけに反発も大きかったと思われる。

「選士法議」は藩政と学問や武芸とを結びつけて考えるもので学問や武芸にすぐれたものを登用する

ことを目的とした意見書である。

この二つの意見は門閥系の大身の武士達の反感もあり、また、治茂に諫言して容れられなかつたことであった。

寛政8年(1796)幕府の昌平黙に儒官として迎えられた。俸禄米が年間200俵、それに月俸が与えられ、林述齋・柴野栗山・尾藤二洲らとともに教鞭をとった。古賀精里が迎えられたのは、「寛政異学の禁」によって儒学の中でも陽明学派、古学派などがしりぞけられ、朱子学を中心とする幕府の教學の強化がはかられ、古賀精里の学風と学識が認められたからであり、また、幕府も昌平黙の教授陣に広く人材を求めたからである。柴野栗山は讀破の出身、尾藤二洲は伊予の川之江の出身、寛政三博士は四国・九州の出身ということになる。林述齋にしても、美濃の岩村の城主松平家の出で林家の養子になっている。精里は多くの門弟を育てたが、その中には子供の穀堂・洞庵などいるが、精里は寛政8年、幕府の儒官になったときに子供達をつれて江戸へ移った。穀堂18歳、晋城(のちに洪家をつぐ)14歳、洞庵7歳であった。穀堂はのちに佐賀にもどり、藩主鍋島直正の教育係となり「学制管見」「済急封事」などの意見書を書いて直正の天保の改革に大きな影響を与えた。晋城は文禄の役での朝鮮での戦争孤児洪浩然の家系をついで藩政に参与したが、洞庵は、江戸にとどまって昌平黙の教授となつた。

文化5年(1808)フェートン号事件の際の佐賀藩の危機においても、精里の意見に従って佐賀藩は行動している。文化8年の朝鮮通信使の対馬での応接にも林述齋とともに応接し、通信使の信望を得ている。また、谷文晁などの文人ととの交遊もあった。古賀家に伝えられて佐賀県立博物館に寄贈された古賀精里の肖像画は多賀醉雪という江戸の絵師によって描かれたものであるが、「丹顔便腹・漫膚多汗」すなわち、「赤ら顔でおなかが大きく、肥えて多汗である」という風貌をよくあらわしている。儒家であるとともに武芸もたしなみ、詩文にすぐれ、書も趙子昂に学んだといわれている。精里は酒は嫌いだったが人とはよく交遊した。精里は文化14年(1817)病没し、幕府の儒臣として大塚の御庭園の墓地に葬られた。

学芸課長 小宮睦之

行事のお知らせ

企画展

展 覧 会 名	会 期	会 場
第30回 学童美術展	11月28日(火)～12月3日(日)	美術館
第31回 佐賀大学教育学部 美術工芸科総合展	12月5日(火)～12月10日(日)	美術館
嶋田敏生一心の旅一展	12月13日(火)～12月17日(日)	美術館
第10回 佐賀新聞学生書道展	12月20日(金)～12月24日(火)	美術館
ドイツ・ロマン派絵画展	平成2年 1月5日(金)～2月12日(日)	美術館
*デュッセルドルフ市立美術館所蔵品 …… フリードリッヒからベックリンまで約100点。		
タイムトラベル1990 九州横断道発掘成果展	1月20日(土)～2月25日(日)	博物館
*吉野ヶ里からの出土品を含めて遺物が語る佐賀の歴史の流れ。		

第3期常設展

展 覧 会 名	会 期	会 場
佐賀県の歴史と文化	12月1日(金)～1月15日(日)	博物館
近代の美術・現代の工芸	12月1日(金)～12月24日(日)	美術館

小さな展覧会

展 覧 会 名	会 期	会 場
仏 画	12月1日(金)～1月15日(日)	博物館
山 口 亮 一 作 品	12月1日(金)～12月24日(日)	美術館

土曜教室

12月16日(土) 14:00～

「仏画を描いた人々」

博物館教室

竹下正博学芸員

博物館・美術館報 第86号	発 行	佐賀市城内1丁目15番23号
発行年月日 平成元年10月20日	佐賀県立博物館	佐賀県立美術館
編集出和人	印 刷	大同印刷