

第1章

グローカル現象とジャポニスムについて⁽¹⁾

北山 研二

1. はじめに——オリエンタリズムとジャポニスムをめぐって

日本の陶磁器、漆器、墨絵、着物に見られる趣向や趣味は、一九世紀中葉以前はシノワズリー（中国趣味）と混同されたり、オリエンタリズム（東方趣味）の一部と理解されることが多かった。たしかにシノワズリーと混同されるには理由があった。中国製の陶磁器を模倣した日本製の陶磁器が東インド会社を通じてヨーロッパに輸出された時期があったからだ。そのため、日本という国に関する知識の程度は中国の周辺にあるらしいくらいで、漆器や墨絵などについてはシノワズリーと日本の趣味は区別がつけられなかった。また、オリエンタリズムの一部と理解されるのにも理由があった。オリエンタ諸国についても日本についても、それほど情報が多くなかった時代なのだから、東の方からやってくる少し趣の異なった工芸品や衣服の類程度の認識だったろう。少なくとも一九世紀中葉までは、そうであった⁽²⁾。そして、それらは稀少な貴重品であったため、それらを所有し客間に展示しておくのは一地方や一国の王侯貴族や富豪の商人ではなく、世界の王侯貴族や大富豪の商人並のステータスとなりえた。ルイー四世以降のフランスでその傾向がとくに強かった。こうしたステータスのありようは、すでにハンス・ホルバイン（1497-1543）の《大使たち》（1533）⁽³⁾に見ることができる。そして、それらの価値付け基準はヨーロッパ基準（あるいはギリシャ・ローマ以来の基準）になっていて、ヨーロッパの趣味を強調するのに大いに役立ったので

ある。

しかし、一九世紀初頭からマグリブ諸国、エジプト、近東、中東等への政治的文化的関心が強まると、オリエンタリズムの影に中国趣味や日本的趣味の産物は隠れてしまった。オリエンタリズムは、ウジェーヌ・ドラクロワ(1798-1863)らのロマン主義やドミニク・アングル(1780-1867)らの新古典主義的アカデミー派の画家たちがオリエント諸国の戦争、風俗、日用品に寄せる趣味全体を指し示すことが多くなった。それは理想化され、誘惑的な異国趣味の典型になった。多くの異国趣味がそうであるように、ヨーロッパ人は彼らの実現されず抑圧された欲望あるいは無意識的欲望をオリエンタリズムのうちに、たとえ虚構的であれ実現していたと言えるだろう。ロマン主義の絵画にその多くが観察される。しかし、オリエンタリズムとは、ほとんどの場合、実際のオリエント諸国の実情とは関係がなく、むしろヨーロッパの文化的先進性を際立たせるのに大いに役立ったのである⁽⁴⁾。

シノワズリーにせよオリエンタリズムにせよ、ローカル、グローバル、グローバルの視点から見れば、ヨーロッパの文化趣味基準こそグローバルな趣味基準だと自認していたと見なせるだろう。しかし、ヨーロッパの文化趣味の内部で反抗的に派生したロマン主義の「ローカル」趣味はどうかという反論もあるかもしれない。それでもやはりそれは、ヨーロッパの趣味基準に許容できる範囲のものなのである。

ところが、一九世紀中葉以降になると、ヨーロッパの文化趣味は大きく揺らぎ始めた。一八五一年から始まるロンドン万国博覧会そして一八五五年から始まるパリ万国博覧会等によって、予想を超える規模でヨーロッパが変貌し始めたのである。そうした万国博覧会に際しては世界中から膨大な量の物品が流入した。もちろん、展示には、吉見俊哉が『博覧会の政治学』(1992)⁽⁵⁾で分析しているように、一八世紀以来の博物学的分類法が適用されるが、実際はそれでは裁ききれず、見かけの分類をよそに多くが無造作に無関係に展示された。それゆえパッチワークの博覧会と呼べるだろう。一九世紀は芸術の力が大きく、とりわけフランスではその特別展示をするほど重要視されていた。商業的成功よりは美的ステータスこそ、世界に冠たるものにふさわしかったのである。その機会を利用して美術品類が大量に展示され

分類され比較されて、とりわけ日本の陶磁器、蒔絵漆器等の工芸品、浮世絵版画、掛物、着物・帯、銅器類に多くの注目が集まった⁽⁶⁾。技術的に高度に洗練されていただけでなく、意匠的にも意外なものが少なくないため多くの趣味人・芸術家・作家の心をくすぐった。産業革命によって市民生活が激変していくなか、都市住民は旧来の王侯貴族たちのようにステータ斯的家具調度類を集めるのではなく、しかしながら自分たちの無味乾燥な室内空間には甘んじることができず、新時代にふさわしいたとえ少しであっても芸術的な生活空間を望んでいたからだ。イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動がその事例になるだろう。それゆえに、たとえば、一八七八年のパリ万国博覧会終了後は、展示品類が、博覧会用に設立した起立工商会社（若井兼三郎や林忠正ら）によって販売されると、またたくまに完売した⁽⁷⁾。また、すでに一八六〇年代初頭から開店していた「支那の門」（ヴィヴィエンス街三六番地）、ドゥゾワ夫妻の日本骨董店（リヴォリ街二二〇番地）に愛好家が殺到した。

こうした状況のなかで、日本的趣味・芸術・風俗に関して、シノワズリーやオリエンタリズムと同じような異国趣味としてのジャポネズリーやジャポヌリーという用語ではなく、日本美術のコレクターにして批評家のフィリップ・ピュルティが「ジャポニスム一〜六」（『芸文芸術復興』誌、一八七二〜七三年）で定義したように⁽⁸⁾、日本的趣味・芸術・風俗を総称するジャポニスムという用語に言い換えられ受容されたのは、やはり日本的趣味・芸術・風俗への関心のありようが新しい次元に組み込まれていったことを示しめしているのではないだろうか。高階秀爾は「序・ジャポニスムとは何か」で、ジャポニスムをさらに包括的に「造形原理、新しい素材や技法、その背後にある美学または美意識、さらには生活様式や世界観をも含む広い範囲にわたる日本への関心、および日本からの影響」⁽⁹⁾と見なす。そうであれば、ジャポニスムが具体的にどのようなものだったのか、その意味について、美術史的内在的視点からだけでなく、ローカル、グローバル、グローバルの視点から再検証するとき、ジャポニスムの今日的意味とその役割が浮上してくるのではあるまいか。ジャポニスムはローカル現象だったのだろうか、それとも先駆的なグローバル現象だったのだろうか、さらにはグローバル現象

の初期段階のものだったのだろうか。

2. 神話化される日本または理想化される日本

西洋に最初に日本の名が具体的に登場したのは、マルコ・ポーロ (1253-1324) の『東方見聞録』(1298) に「ジパンゴ」(黄金の国) としてである⁽¹⁰⁾。「ジパンゴ」は中国語でジーベンゴに由来すると言われている。日本が「日本」ではなく、ヨーロッパから与えられた名前ジャパン (ジパンゴ) の方がいまだに通用している。命名レヴェルの些細な問題ではなく、ヨーロッパ中心主義の典型が日本とヨーロッパのつながりの始まりなのである。さて、マルコ・ポーロは日本を訪問せずに、中国での噂話を収録してそれを書物にした。ところで、なぜジパンゴが「黄金の国」なのだろうか。その起源には、二説ある。そのひとつは平泉の中尊寺金色堂説である。中尊寺を建立した奥州藤原氏は対中国交易を行っていたから、その過程で、寺院が黄金製であることを聞けば、だれしも驚嘆したであろうし、ただちに宮殿や民家までもが黄金製だと誇張して噂話になるのは当然であったろう。もうひとつは、金決済説である。遣唐使時代の留学生の持参金や日宋貿易で日本側の支払いに金が使われていたため、膨大な金が日本にあると妄想してもおかしくはなかった。当時は、金至上主義で金獲得が富裕化と同義語だった。その現実的流通としての銀貨のために、スペインやポルトガルは世界中を探索した。世界の富は武力をもってしてもヨーロッパに集中させるのが当然であった時代なのだ。この時代はどの国も自国優先の拡大主義が多かったのだから、ヨーロッパ中心主義の時代と即断するのは的確ではないとしても。ともあれ、まずは日本は神話化され、理想化され、そして略奪の対象になりうる国としてヨーロッパに登場したのである。

そして、1549年にフランシスコ・ザビエル (1506-1552) が日本で二年ほどキリスト教の布教活動をして日本を離れた。信徒数は約六〇〇人いたと言われている。そして、ザビエルより最初に洗礼を受けた鹿児島島のベルナルド (?-1557) は、ポルトガルに渡りきわめて敬虔な信者として振る舞い、ロー

マでローマ教皇パウルス4世への謁見を許された。しかし、ポルトガルに戻り病死した。ベルナルドの深い信仰と清い生き方は、ヨーロッパのイエズス会士たちに大きな感銘を与えたという。ニコラ・プッサン（1594-1665）はイエズス会士の修練のために《日本の鹿児島島の住民の娘を蘇生させる聖フランシスコ・ザビエル》⁽¹¹⁾を描いた。ヨーロッパのイエズス会士たちにとっては、ザビエルが布教した国、敬愛できる信徒ベルナルドがいた国以上の意味があったかどうかは分からない。日本や日本の文化の発見ではなく、キリスト教布教が問題だったのだから。しかし、ザビエルに付き添ったキリスト教宣教師たちは違った。高台寺蒔絵を絶賛し、教会の祭具（キリストやマリアの画像を納める厨子、聖餅を納める器、聖書を広げる書見台、聖水盤）を使用するため、十字架やイエズス会の HIS などの幾何学的なシンボル文様を中央に、「菊やススキなどの草花、鶏、鹿、虎等が周囲に配され、時には日本人が見たこともないライオンや象まで描かれ」⁽¹²⁾の折衷文様や技法（蒔絵に螺鈿細工を加えたもの）を注文して、持ち帰った。それは南蛮漆器として知られた。たとえば、《花鳥螺鈿蒔絵聖龕（聖母子像）》（図1）⁽¹³⁾がそうである。祭具に納める聖書、図像等は日本製ではなかったかもしれない。こうした南蛮漆器は、蓋を閉じて持ち歩き、行った先々で簡単な祭壇になるか、あるいは教会の宝物になるかしたのであろう。おそらくこれらの南蛮漆器は、高度な技法と壮麗さのゆえに所有自体がステータスになったであろう。しかし、それらを制作した日本の職人たちは、それらが意味するところをどれほど承知していたかは不明だ。

少なくとも、黄金の国ではなく、高度な技術と洗練された美しさをよく知る国として知られたことはたしかだろう。他方、宣教師たちが残した信徒たちには数百年にわたる過酷な運命が残された。これは、グローバルなキリスト教布教運動のローカルな歴史的結果というべきなのだろうか。少なくともその後数百年間は、隠蔽され続け、数



図 1



図2

(「紅毛漆器」)を歓迎したため、螺鈿のない、黒漆の余白を生かした山水模様が多い蒔絵を施した長持や箆筒などが輸出された。たとえば、《紅毛漆器ファン・ディーメンの箱》(図2)⁽¹⁵⁾のような漆器がそうだ。ところで、ヨーロッパ趣味を日本的に吸収した漆器制作の技術が代々受け継がれることは、線遠近法を日本的に吸収し独自の絵画技法を生み出す浮世絵版画の成立の前段階として極めて注目すべきことである。ヨーロッパがすでに高級品や美術品の最大の輸入国になっていて、その趣味に合わせることは、ヨーロッパ趣味のグローバリゼーションの潜在的始まりと見なせるからである。ジャパンと言え、漆器を意味したことの意義は小さいない。日本という国が重要なのではなく、その漆器で代用できる程度の意義しかなかったのである。そして、ヨーロッパの王侯貴族は富と権力の象徴として競って蒔絵を集めた。とりわけマリー・アントワネット(1755-1793)は、蒔絵漆器の大ファンで、質量ともにヨーロッパ随一の蒔絵コレクションを持っていたと言われる。蒔絵は、バロックやロココ様式の家具の表面にも見られるようになった。これは蒔絵のある種のローカリゼーションとも言える。家具の基本的構造や装飾を変えたのではなく、部分的適用だったろうから。こうしてみると、シノワズリーには分類できない日本趣味の蒔絵漆器を区別して意識していたようだ。

また、この時期に磁器の輸出が始まったことも特筆すべきである。秀吉が朝鮮出兵(1592-98)で呼び寄せた陶工が有田近辺で中国風の磁器を生産していたため、輸出注文に対して古伊万里(染め付けによる素朴な山水文様、

十年前まではカトリック教会からも認知されなかったのだから。

南蛮漆器の生産期間は短かった。東インド会社が漆器をヨーロッパへ輸入するために注文し始めると、注文の焦点は祭具から高級な日用品へと移った。小林利延が言うように⁽¹⁴⁾、オランダは装飾を嫌うプロテスタント趣味の地味で精巧な漆器

鳳凰・龍・草花などの豪華な文様)、色鍋島(簡潔な赤・黄・緑による草花、山水文様)、柿右衛門(狩野派・土佐派・琳派風の華麗な花鳥文様)という独自の有田焼を生産し、大量に輸出しはじめた。大量に輸出しはじめたのは、一六五八年から一七二九年の間、中国で動乱が続き、明朝が滅亡し清朝が成立しても、不安定な状態が続き、オランダ東インド会社は代わりに日本を取引相手にしたからだった(もっとも、オランダ東インド会社は一七九九年には本国がフランスに占領されたため閉鎖することになる)。しかも、小林利延によると⁽¹⁶⁾、輸入代金の決済は磁器で行い、そのためもあって一六五二年から一六八三年の間に一九〇万個の磁器が輸出されたという。これがシノワズリーとジャポネズリーの区別を曖昧にする原因にもなった。そもそも、英語でチャイナ、フランス語でシーヌは磁器を意味したのだから、当然だったろう。ところで、英語でジャパン、フランス語でジャポンが漆器であり、チャイナが磁器であるとなると、ヨーロッパにとっては国同士の同等な交流は問題ではなく、それらの重要な輸入相手国でしかなかったことになろうか。ヨーロッパ基準のある側面を表わしているだろう。

ところが、一七〇九年にザクセン地方のアウエ鉱山のカオリンを原料として白磁の製造が成功し、翌年にドレスデンに「王立ザクセン磁器工場」(後に「国立マイセン磁器製作所」)が設立され、硬質磁器製造が本格的に開始された。フランスではすでにパリ近郊のセーヴルで軟質磁器が作られていたが、一七六六年にリモージュ近郊でカオリン鉱床が発見され、一七九六年には硬質磁器が製造され始めた。輸入高級磁器に対するこうした開発競争は、一種のローカリゼーション的反応だろう。しかし、やがてマイセン磁器、セーヴル磁器がヨーロッパ市場を席卷し、世界市場を覆うと、マイセン磁器、セーヴル磁器のグローカリゼーションへと変貌したのである。それゆえ、日本からの磁器輸出は急速に減少した。それに加えて、清朝成立後、景德鎮磁器と有田磁器の輸出競争が日本からの磁器輸出の減少に拍車をかけた。

日本からの漆器や磁器の輸出は、一六四一年以後は出島のオランダ東インド会社経由になったが、それを皮肉るような諷刺小説が一七二六年に出版され、爆発的な人気を博した。それは、ジョナサン・スウィフト(1667-1745)

の『ガリヴァー旅行記』（『船医から始まり後に複数の船の船長となったレミュエル・ガリヴァーによる、世界の諸僻地への旅行記四篇』）⁽¹⁷⁾である。その第三篇「ラピュータ、バルニバービ、ラグナグ、グラブダブドリッおよび日本への渡航記」では、ガリヴァー船長は、一七〇九年五月二日に、ラグナグを出航して日本の東端の港ザモスキ（横須賀の観音崎か）に着き、日本の「皇帝」（将軍だろう）に江戸で拝謁を許される。オランダ人と同様に課せられる踏絵の儀式を前にガリヴァーは、免除を申し出る。踏み絵を躊躇するオランダ人など初めて見たと怪しまれるが、ラグナグ王の親書などで免除される、とある。これは明らかに、商売のためなら信仰を平気で犠牲にするオランダ人に対する皮肉と見られる。しかし、スウィフトは文明社会の諷刺を主目的にしているので、ここはオランダ貿易だけを皮肉るつもりはなく、おそらくイギリスの膨張の海外進出すら諷刺しているものと思われる。『ガリヴァー旅行記』は、最初のヨーロッパ型のグローバリゼーションを批判していた書物とも見なせるだろう。

3. 神話化される日本から観察される日本へ

後のジャポニスムの火付け役となる浮世絵版画、色付挿絵入り本をヨーロッパに持ち帰り、日本の風俗等の日本文化紹介を初めて行ったのは、一七七九～一七八四年に、長崎のオランダ商館長を勤めたイサーク・ティツィング（1745-1812）である。そのコレクションには陶器、置物、根付、巻物・絵本類、彩色摺絵本（浮世絵版画）、色付挿絵入り本がある⁽¹⁸⁾。彼の死後、日本関連の著作がフランス語版、英語版等で刊行された。『結婚式と葬式のための一般的儀式』⁽¹⁹⁾（1820）はその一冊だ。そこに、北尾政演（1761-1816）『青楼名君自筆集』（1784）が掲載されている。北尾政演は、戯作者山東京伝のことである。浮世絵が初めてヨーロッパに紹介された貴重なものだ。浮世絵ブームの露払いの役割を演じえたかもしれない。

日本に関する全般的紹介のために膨大な原資料をヨーロッパに持ち帰り、それらを展示して日本紹介をしたのが、フィリップ・フランツ・フォン・

シーボルト（1796-1866）である。シーボルトは、一八二三～二九年に日本に滞在し、多くの分野の資料（民俗学的、生物学的、地理学的、美術的資料）を収集し、スパイ容疑でシーボルト事件に発展したため、国外追放された。しかし、帰国後、一八三七年以降それらの資料を自宅で公開した。そこには、北斎派肉筆一二枚が含まれていた。それらは、注文して制作された日本の風俗を表わす浮世絵だった。そして植物の押し葉標本一二、〇〇〇点は圧巻である。葛飾北斎（1760-1849）《写真画譜》（1814）はパリやウィーンの図書館に寄贈した。《写真画譜》は、一五枚の彩色風景・風俗・宗教・植物・動物の画というべきものだが、《北斎漫画》⁽²⁰⁾（1814-1878、全十五編で人物、風俗、動植物、妖怪変化まで約四〇〇〇図）の縮刷版とも言えるもので、これを見たら、《北斎漫画》を見たくならない愛好家はいなかったろう。そして、オランダ政府の後援で『日本』（日本、日本とその隣国及び保護国蝦夷南千島樺太、朝鮮琉球諸島記述記録集）全七巻（1832-1882）⁽²¹⁾を随時刊行した。日本紹介の著作としては前例のない博物学的大著である。シーボルトによって日本は神話化される国から観察されるに値する国になったとも言える。ヨーロッパは本書から学ぶものが多かったろう。体系的ではなく、博物学的パッチワーク的であるからこそ、多様な引き出しになりえたらう。シーボルトは、日本の開国を促すために一八四四年にオランダ国王に親書を起草し、一八五三年にアメリカ東インド艦隊を率いて来日するペリー（マシュー・カルブレイス・ペリー、1794-1858）⁽²²⁾に日本資料を提供して、平和的開国を促すよう要請した。どうしても日本をもう一度訪問したかったのだろう。さいわい、一八五八年に日蘭通商条約が結ばれたため、シーボルトの追放令が解除されると、翌年シーボルトはオランダ貿易会社顧問として再来日し、一八六一年には対外交渉のための幕府顧問になった。しかし、一八六二年に官職を辞して帰国した。シーボルトは、ヨーロッパ中心主義ではなかったが、植民地化を避ける日本の近代化への、さらには帝国主義化への可能な道を示した影の立役者だったのは事実だろう。また、グローカリゼーションの視点から言えば、グローバル基準を足早に取り入れる準備をさせたとも言える。

博物学者的なシーボルトと比較すべき真摯な東洋学者の名をここで挙げて

おこう。アウグスト・フィッツマイヤー（1808-1887）である。言語を学び東洋に興味を示し万葉集研究にまでのめり込んだからだ。一八四七年には、ウィーンで、柳亭種彦『浮世形六枚屏風』（挿絵、初代豊国、1821）を、一八四七年にドイツ語で、その後各国語で刊行した。植民地主義、帝国主義が称揚される時代にあって、東洋学者として中国と日本の歴史・宗教・文学・生物に関する論文類を二〇〇篇近く発表して、知のグローバル地平を築こうとした態度には驚かされる。

ティツィングにしても、シーボルトにしても、フィッツマイヤーにしても、美術家ではないのに共通して浮世絵に注目していた。同じことが、一八五八年にフランスとイギリスの外交団が条約交渉のために江戸を訪問した、シャルル・ド・シャシロン男爵（1818-71）やエルギン卿の随行員ローレンス・オリファント（1829-88）についても言える。シャシロン男爵はその『日本、中国、インドの一八五八年、一八五九年、一八六〇年についての覚書』⁽²³⁾（1864）に、『北斎漫画』、『富嶽百景』（1834）を引用し、オリファントは見聞記『一八五八、五九、六〇年におけるシナ及び日本へのエルギン伯使節団の物語』⁽²⁴⁾（1859）の挿し絵に二世国貞のものを使用したからである。自然主義的だが意外な構図、そして多色刷りの錦絵浮世絵は、意表を突いてヨーロッパ人を驚かしたのだろう。

日本の美術工芸品の質の高さと安価ぶりを公然と賞賛したのは、一八五九年にイギリス総領事として来日し、江戸幕府に協力したラザフォード・オールコック（1809-1897）である。オールコックは、幕府を説得して一八六二年のロンドン万国博覧会へ参加させ、その出品物の蒐集と選定をおこなった。幕府は、オールコックにしたがって、漆器二三九点、陶磁器八六点、花器燭台香炉の銅器一三四点、竹製品・紙製品・染織物六〇〇点を送った⁽²⁵⁾。アカデミー派の画家フレデリック・レイトン（1830-1896）は、それらを見て、極めて精巧な仕上げ、繊細なタッチ、アシメトリー、美しい怪奇性に驚嘆したという⁽²⁶⁾。幕府のロンドン万国博覧会への出品は、日本が産業国家あるいはヨーロッパ近代社会に受容される観光国家の一員として認定される第一歩となった。日本がそのことの具体的な意味をどの程度承知していたかは分からない。そのロンドン万国博覧会に参列した遣欧使節団を描いた新聞

の挿し絵の侍姿にはよく分からないなという顔が見てとれる⁽²⁷⁾。さらには、そのひとりが骨董屋のがらくた同然だったと語るからだ⁽²⁸⁾。

一八六七年のパリ万国博覧会に際しては、江戸幕府は今度は駐日フランス公使レオン・ロシュ（1809-1900）の進言により⁽²⁹⁾、参加出品した。陶器、漆器、金細工、銅器、甲冑刀槍、浮世絵・名所図絵（幕府が国定や国芳等に一〇〇点の肉筆画、美人画と風景画を注文したもの）、さらには鷲、材木、鋳物等であった。注目すべきは、幕府が一八七箱、江戸の町人が一五七箱、佐賀藩が五〇六箱、薩摩藩が五〇六箱、計一、三五六箱を送ったことだ。日本代表団は徳川昭武（一五代将軍慶喜の異母弟）であったが、薩摩藩は薩摩政府として家老を派遣し勲章（薩摩琉球国勲章）を独自に作成したため、幕府が抗議しても効果がなかったというほど、そして幕末幕府も急いで勲章外交を企てなければならぬほど幕府権威が失墜していた。勲章外交をするのは、すでにロンドン万国博覧会以降その威光と参加のステータスを承知してのことだったろう。佐賀藩も薩摩藩も、幕府を越える量を送り、幕府の統率力よりも万国博覧会の近代化路線の意味の方を手探りながら率先して内在化し始めたことが分かる⁽³⁰⁾。ところで、酒屋問屋の三男ですでに英語に堪能になっていた清水卯三郎（1829-1910）は、幕府の万博使節団昭武一行に付き添い、博覧会場の日本館の一角に、「水茶屋」（茅葺屋根で総檜造りで、畳の日本間に土間をつけ、軒下には提灯）を作った。周囲を生け垣で囲み、庭には小さな池も掘って、柳橋芸者三人に「水茶屋」でお茶や酒をサービスさせたところ、これが大当たりとなった。ジャポニスムへの熱狂が始まった。ナポレオン三世から銀メダルが授与された。ナポレオン三世は、パリ万国博覧会で近代化するフランスとそれを統率する自身のステータス・アップを意図していたので、その勲章外交は効果覿面だった。結局、六八〇万人の参加者が万国博覧会を堪能した。博覧会終了後に清水卯三郎は、近代化の代名詞たる西洋書籍、活版印刷機、石版印刷機、陶器着色顔料、歯科器材などを購入し、西洋書籍販売のために日本橋石町で「瑞穂屋」を経営し、印刷機で「六合新聞」を出版し海外事情を紹介した。日本人が西洋の近代をつぶさにみて日本の近代化を急ぎたくなかったのは、清水卯三郎だけではなかったろう。やがて明治政府が国を挙げて近代に突っ走るからだ。

一八六七年のパリ万国博覧会は、ジャポニスムへの熱狂に火を付けた。多くのヨーロッパ人が続々と日本に美術工芸品を買い付けにやってきた。アンリ・セルヌスキ/セルニュッシ（1820-1896）は、中国美術に興味をもって、朝鮮や日本で多くの陶磁器を、日本ではブロンズ製工芸品さらには目黒の蟠龍寺の大仏すら購入し、一八七三年にパリの産業館で極東美術展を開き、その後コレクション四〇〇〇点を一般公開した⁽³¹⁾。セルヌスキと譜仏戦争のときの戦友であり、印象派画家を擁護するテオドール・デュレ（1838-1927）は、浮世絵を多数収集した。彼らは、一八七一～一八七二年に、江戸、東海道を経て（広重の《東海道五十三次》等の現地調査か）、京都、奈良、神戸、長崎を訪問した。デュレが日本に来て、明治時代になってありのままの江戸＝東京を受容するのではなく、愛すべき江戸の文化とりわけ庭園や工芸が打ち捨てられたのを嘆き、帰国して江戸の文化や美術の擁護者のなったことはフランスでジャポニスム熱を大いに煽ることになった⁽³²⁾。とりわけ、《オランピア》（1863）の不評で落ち込むエドゥアール・マネ（1832-1883）とスペインで知り合い、印象派画家が酷評される時代に、彼らを擁護する一方で、浮世絵の大コレクターであるデュレのジャポニスム賞賛⁽³³⁾（『日本美術、挿し絵入り本、画帖---北斎』（1882）は、彼らにはすでに終わった江戸文化が虚構化して絵画内に出現する動機付けになりえたらう。

デュレのジャポニスムは、一八七八年のパリ万国博覧会が裏付ける。会場には、機械館が作られ、蓄音器や繫留気球が人気を博し、同時に国際会議として万国美術文学著作権、万国の郵便、度量衡などの会議があり、万国博覧会はただ物を見せて売るだけではなくて、グローバル基準を作る場になった。基準だけではなく美意識とか物の価値観とかも統一する動きが潜在的にあったと言える。そうした場に一六〇〇万人の観客が押し寄せて、社会的事件となった。グローバルな近代化、グローバル・スタンダードの基準作りが眼目のこの博覧会に反するかのような江戸時代の美術工芸品は大受けでジャポニスム熱は頂点に達し、会場に設営された日本農家とそこに暮らす日本人の展示も話題を呼んだが、日本館に展示された近代的な明治時代のものは評判が悪かった。デュレのジャポニスムが先取りしていたように、ヨーロッパ

は、江戸の美・技術に裏打ちされた美術品を愛好したが、ヨーロッパ型の近代日本が好きではなかったのである。そこには、近代化で忘却された田園風景への懐古趣味や極東への異国趣味では片づけられない問題があったろう。既存のヨーロッパ的美意識や美学に飽きていて、新しいものを無意識的に求めていたからなのだろう。

ジャポニスム熱はいつこうに冷めず、リヨンの染色会社オーナーのエミール・エティエンヌ・ギメ（1836-1918）は、一八七六年にアメリカで知り合った挿し絵画家フェリックス・レガメ（1844-1907）を雇い、日本を訪れ、陶磁器・浮世絵・工芸品を大量に購入した。帰国後、レガメの挿し絵入りの旅行記『日本散策』（1878-80）⁽³⁴⁾を刊行した。観察された当時の日本を知る好著だった。ギメのコレクションは、一八七九年にリヨンで公開されたが、評判がよくなく、国家に寄贈されて、一八八八年にギメ美術館（紀元前三、〇〇〇年から一八六八年までの日本関連宗教美術工芸品一一、〇〇〇点以上のコレクション）が公開されるや、大成功を収めた。常設の美術館で日本美術関連の作品が見られることの意義は計り知れなかった⁽³⁵⁾。日本美術関連の作品がヨーロッパ的美意識や美学に深く浸透するのを待つばかりの状況と言えるだろう。実際のところ、初期のジャポニスム研究者・批評家エルネスト・シェノー（1833-1890）は、「パリの日本」⁽³⁶⁾でその雰囲気伝え、日本美術の収集の一八六七年以降のありようを語り、《北斎漫画》に代表される日本美術の特色を、シンメトリーの不在、様式、色彩、効果、手段等にあり、強調のための誇張表現の意義を指摘して、その影響が絵画芸術の分野ではすでに始まっていると主張している。

シェノーに劣らずジャポニスム研究者・批評家として日本美術の普及と方向付けをしたのが、ルイ・ゴンズ（1846-1921）である。一八八三年にジョルジュ・プティ画廊で大がかりな「日本美術回顧展」を開催した。そこに出品したのは、初期日本美術コレクターたち（批評家ビュルティやデュレ、美術商・評論家サミュエル・ビング（1838-1905）、画家アルフォンス・イルシュ（1843-1884）、他に実業家）である。すでに、フランスのコレクターたちが独自に日本美術展を開催できるほど十分なコレクションを持っていたのである⁽³⁷⁾。ゴンズは、その後、日本美術の最初の本格的な研究書『日本美

術』(1883)⁽³⁸⁾を刊行した。工芸品、浮世絵(北斎を重視した)など生活と芸術が一体の日本美術を詳しく論じたことの意義は小さくなかった。

すでに日本美術展に作品を貸し出せるほどの大コレクターで、東洋工芸品店を開いていたサミュエル・ピングは、一八八一〜一八八二年に、日本に美術工芸品を買い付けにきて、横浜と神戸に支店を作り大量に日本の工芸品をフランスに送った。そしてジャポニスム狂にとって何よりも歓迎すべきことは、ピングがだれにでも手に取ることができる月刊誌『芸術の日本』⁽³⁹⁾を一八八八〜一八九一年にフランス語・英語・ドイツ語の三カ国語で同時出版したことだ。日本美術・日本文化(浮世絵、水墨画、陶磁器、染織、刀剣、印籠等々)に関する論文を多数掲載し、多くのカラー図版で日本を紹介したのである。一八九〇年には国立美術学校で「日本版画展」を開いた。一八九五年からはパリに「アール・ヌーヴォーの店」、美術工芸品店を開いた。ジャポニスムをアール・ヌーヴォーへと発展させた意味は小さくなかった。デュレにしてもゴンスにしても装飾美術推進者だったから、当然の結果と見なしていただろう。そして、ジャポニスムがすでにヨーロッパの美意識や美学に内在化され、それをどのように展開するのかという問題意識ができていたと言ってよいだろう。こうしたジャポニスムをめぐる状況のなかで、いったいヨーロッパの美意識や美学はどのように変容したのだろうか。グローバル現象の視点から考察してみよう。まずは、画家や陶芸家たちの制作現場を見てみよう。

4. 陶器のジャポニスムと絵画のジャポニスム——ブラックモンとマネ

包み紙に浮世絵が使われていることに驚き、日本の浮世絵がすごい、浮世絵を絵画の中に、工芸品の中に取り込むとおもしろいと最初に積極的に公言したのは、画家・版画家・工芸デザイン家のフェリックス・ブラックモン(1833-1914)だと言われている。たとえば、《日本皿セット》の一枚《雄鶏のいる皿》(1867, 図3)⁽⁴⁰⁾は、彼が、友人のウジェーヌ・ルソー(1827-1891)のためにこれらをデザインしたものだ。ブラックモンの言うと



図 3



図 4



図 5

おりに、葛飾北斎『北斎漫画』の三編の「鳥」(1815, 図 4) から着想したのは明らかだ。雄鶏は模写である。右の上下の昆虫も『北斎漫画』からとったかもしれない。当時のジャポニスム狂の画家や版画家には、こうした動植物図

鑑部分がとくに受けた。動植物図鑑について言えば、喜多川歌麿(1753-1806)の『画本虫撰』(1788、ライデン国立民族学博物館、図 5)の人気も無視できない。『画本虫撰』はライデンにあるシーボルトの自宅で(一八三七年以降に)公開されて知られていたからだ。ところで、動植物図鑑の背景にはすでにヨーロッパには博物誌のスケッチの歴史があったはずなのに、工芸デザインとは結びつかない状態のままで、外国製の図案に飛びつくのはなぜなのだろうか。精密なスケッチよりも妙にリアリティーのある図案化あるいは強調された彩色が受けたのだろうか。あるいは、北斎の雄鶏が陶器の絵付けに適合したのだろうか。ともあれ、自分の図案がスープ皿の絵付けに活用されるなど、北斎は予想もしなかっただろう。こうした日本的な図案や図像への強い関心から、それならば、日本の芸術を紹介する著書や雑誌を出版しようという動きが出るのは当然である。ルイ・ゴンズの『日本美

術』(1883)やサミュエル・ビングの月刊誌『芸術の日本』(1888-1891)がそうである。

さて、ブラックモンが陶器のジャポニスムだとすれば、絵画のジャポニスムでは同時代のエドゥアール・マネ(1832-1883)は無視できない。《草上の昼食》(1863)⁽⁴¹⁾は、遠近法の崩れ、人物たちのパッチワーク的配置、画面向って左下の蛙などについて、《オランピア》(1863)⁽⁴²⁾は、人物等の諸対象の平面並列的配置、左奥の琳派風模様の衝立などについて、大いにジャポニスムの文脈で語れるが、まずは見るからにジャポニスム宣言をしているかのような《エミール・ゾラの肖像》(1868, 図6)⁽⁴³⁾を考察しよう。エミール・ゾラ(1840-1902)は、いわゆる自然主義の作家である。マネが《笛吹く少年》(1866)を一八六六年のサロンに出品するも落選して苦境にあるとき、そのマネを擁護した。そこで、マネがゾラへの感謝の気持ちを込めて描いたと言われている。晩年は絵画についてはふたりの考え方が異なることになるが。さて、絵画的構成からすると、手前は斜めに置かれた椅子にゾラが本を開いて座り、机にはその開いた本の延長上にゾラのマネ論の本が見えるため、迫り上がる斜めの平面へと視線が移動し、そして奥の壁上部に貼り付けられた複製の《オランピア》に辿り着く。この複製の《オランピア》は画面向って右の一部が画面に入りきらずに切断されている。その後ろにあって下半分以上が隠れて、同じく右の一部が画面に入りきらずに切断されている版画に気がつく。これは、ディエゴ・ベラスケス(1599-1660)《パッコスの勝利(酔っ払いたち)》(1628年頃)⁽⁴⁴⁾の複製版画(ゴヤによる銅版画)だ。マネは多くのベラスケスの絵画を模写していて、その影響は大きい⁽⁴⁵⁾。その左の力士絵も右下の一部が切れているが、初代歌川国明作の浮世絵《大鳴門難右エ門》(1868)⁽⁴⁶⁾だ。左に目をやると、日本風の衝立(屏風?)があり、右の一部分しか見えない。おそらく光琳あるいは琳派の屏風絵を模写したものではないだろうか。この絵はマネの趣味を強く感じる油彩画だが、版画類と日本風の衝立(屏風?)からすると、マネの絵画的起源を語る自己言及的な絵画そしてパッチワーク的構成のゆえに近代絵画宣言(メタ絵画宣言)とも言える。絵画的起源とはこの絵の構想の起源のことであり、つまりそれはこの絵が遠近法の歪み・モチーフの平面並列的配置・モチーフの切断



図6



図7

が明示的でジャポニスムの美学を明快に提示していて、ゾラという人物を前面に提示し光を当てていてベラスケス的であるということである。

《ニーナ・ド・カリアスの肖像》(1873-74, 図7)⁽⁴⁷⁾も、同じように斜めの面と平面とやや俯瞰的な絵画構成になっている。ニーナ・ド・カリアスがソファに下半身を乗せ、足を左手前に投げつけて奥にゆったりと体を預けている。奥の壁面は、日本風の屏風(衝立?)を壁に嵌め込んでいて、あちこちに団扇が飾ってある。ほとんど奥行きを感じない構成であり、まるで遠近法に逆らっているかのようで、見る者を巻き込んで目眩に似た感覚に誘う。《オランピア》と似た感覚で、女性が手前にずり落ちそうで落ち着かない。このずり落ちそうで落ち着かない感じは、のちにセザンヌが静物画で大胆に描き直すことになる。ニーナ・ド・カリアスは、かなりのお金持ちのピアニスト・作曲家で、自宅にいろんな文人、画家、音楽家を自分の部屋に集めて交流していたと言われている。そこで、マネと象徴主義の詩人マラルメ(1842-1898)は知り合い、ひんばんに合っていた。《ステファヌ・マラルメの肖像》(1876)⁽⁴⁸⁾は、《ニーナ・ド・カリアスの肖像》の部屋と同じだろう。壁に嵌め込まれた日本風の屏風(衝立?)が印象深い。この絵は逆斜めの面と平面の構成になるが、こちらマラルメが手前にずり落ちそうなのを耐えているかに見える。遠近法の奥行きを平面化する意思の現われだろう。

《海上の船、夕陽》(1872-73, 図8)⁽⁴⁹⁾は、同じく斜めの面と平面の絵画構成なのだが、それ以上に珍しい構図になっていて、手前に船の帆の上部だけ



图 8



图 9



图 10



图 11



图 12



图 13



图 14

が突き出ている、中間がなく奥に船が二艘横向きに右に向かっている。手前の平面と奥の平面が重なっている感じだ。最近の研究によると⁽⁵⁰⁾、歌川広重《六十余州名所図会 三、肥前 長崎 稲佐山》(1853-56, 図9)⁽⁵¹⁾の構図の影響ではないかと見られている。これには中景がない。遠景と手前の近景からできている。あるいは、同じ《六十余州名所図会 五七、伊豫 西條》(1853-56, 図10)⁽⁵²⁾と同じ構図の影響かもしれない。あるいは広重の《名所江戸百景 鉄砲洲築地門跡》(1856-1858, 図11)⁽⁵³⁾かもしれない。中景が省略されてはいないが。《海上の船、夕陽》よりも八年前の海景図《キアサージ号とアラバマ号の海戦》(1864, 図12)⁽⁵⁴⁾は、かなり写実的でやや俯瞰的であるが、構図は同じで、発表した当時から日本の趣味、ジャポニスムの影響が大いにあると言われた。《船遊び》(1874, 図13)⁽⁵⁵⁾は、俯瞰的構図とモチーフ(素材)の切断のゆえにジャポニスムの影響がある。俯瞰的構図というやや上から見る視角を採用することやモチーフの船を途中で切断することは、マネ以前にはほとんどなかった。のちにエドガー・ドガ(1834-1917)《競馬場 アマチュアの騎手》(1876-87)⁽⁵⁶⁾が馬車の車輪を切断するが。もう一枚『アルジャントゥイユ』(1874?, 図14)⁽⁵⁷⁾は、やや俯瞰的で、モチーフの切断に加えて、奥行きのない、対象を平面並列的に貼り付ける構図は、マネ以前にはやはりなかった。《ボートのアトリエで制作中のモネと妻》(1874)⁽⁵⁸⁾も同じことが言える。こういう構図はどのようにして着想したのかと問いたくなる。おそらく、浮世絵の影響があったと言うべきだろう。船を途中で切断して、意外性で驚かし画面外の様子を期待させるという構図は、鳥居清長(1752-1815)《六郷の渡舟》(1786, 図15)⁽⁵⁹⁾の浮世絵がまず連想される。近景と遠景を躊躇なく組み合わせているからだ。そして、ちょっと斜め上からの俯瞰構図になっている。そして、クロード・モネ(1840-1926)の文脈で話題にされる鈴木春信(1725-1770)《蓮池舟遊び》(1765, 図16)⁽⁶⁰⁾は、さらに視点の高い俯瞰構図になり、遠景が曖昧にされ、近景のみに焦点が当てられている。マネが《六郷の渡舟》をすでに承知していたかは不明だが、《蓮池舟遊び》はモネを初め印象派画家たちには知られていたし、マネとモネは絵画技法についてだいぶ意見交換していたのだから、承知していたであろう。



図 15



図 16



図 17



図 18



図 19a



図 19b

《笛吹く少年》(1866, 図 17)⁽⁶¹⁾は、敬愛し多くの模写をしていたベラスケスとの影響関係でよく語られる。ベラスケスの《道化パブロ・デ・バリャドリード》(1635, 図 18)⁽⁶²⁾から着想したかもしれない。全体の雰囲気や足の裏の影の部分似ている。これはまったく奥行き感のない平面的な構図の絵だ。一八六六年のサロンに出品して落選して、マネが苦境にあるときゾラと知り合い擁護されたため、ふたりの出会いの契機となった絵画でもある。当時、これはトランプを配置したようだと言われた。的を得た比喩だ。しかし、マネはトランプの絵画版をやりたかったわけではないだろう。やはりジャポニズムの文脈で語って見よう。東洲齋写楽(生没年不詳)《二世大谷鬼次の川島治部五郎》(1794?, 図 19)⁽⁶³⁾を、マネが見ていたかもしれない。裏返すと、顔以外の姿格好はよく似ている。しかし、そうだと断定できな



図 20



図 21



図 22



図 23

い。マネ自身は生前にこういう言った。「結局、ジャポニスムとスペイン趣味はぼくの創造の源泉だ。だがぼくの到達点は近代絵画にある」⁽⁶⁴⁾と。この言葉でマネの影響関係のすべてが尽きる。ジャポニスムを考える場合には、ジャポニスム研究者は何についてもジャポニスムの文脈で解こうとする。しかし、マネ自身が言うように考えた方がよいだろう。マネにとって、絵画制作は、影響関係と実際の製作現場は起源と結末の関係だからである。

《鉄道》(1872-1873, 図 20)⁽⁶⁵⁾は、気ままな親子の情景に見える。しかし、いわゆる主題とは何かを問いたくなる絵だ。二人は、《草上の昼食》や《オランピア》の問題のモデルのヴィクトリーヌ・ムーランとマネの友人の画家イルシュの娘だと言われている。ともあれ、無関心な二人、鉄格子、白煙、鉄道、駅周辺がまるで関係ないかのように、画面に貼り合わせてある。いままでのヨーロッパの絵画美学では説明できない、一種の複数平面のパッチ

ワークだ。ジャポニスム研究によれば、歌麿《吉原の女たち》(1794-95?)か《絵本年中行事》(1804, 図 21)⁽⁶⁶⁾との類似性が指摘されているが、後者が『芸術の日本』の一八八八年九月、第五号に転載されたほど知られていたとも言えるので、こちらの方が説得力がある。

《ペルテュイゼ氏、ライオン・ハンター》(1881, 図 22)⁽⁶⁷⁾は、晩年の作品であるだけにマネの真意を表現している可能性が高い。やや俯瞰的な構図で、中心に木を配置するというかなり奇妙な絵だ。見せたいのはハンターとライオンなのに、木で隠している。ヨーロッパ絵画にこうした構図があったろうか。しかし、ジャポニスム的文脈で考えれば、北斎の《富嶽三十六景》《甲州三島越》(1830, 図 23)⁽⁶⁸⁾がただちに想起される。見せたいのは富士山なのに、大木で遮っているからだ。

マネはたしかに浮世絵の構図や彩色を十分承知していただろう。すでに見た絵から判断すれば、マネは確信的なジャポニサン（ジャポニスム派）だろう⁽⁶⁹⁾。しかし、浮世絵の構図や彩色を研究し自身の絵の革新的探求の参考にしたとしても、もっと深く日本の美術を知ろう、日本の美術とは何か、という問いがマネにあったろうか。マネのすべての絵がジャポニスムで説明できるわけではない。アカデミーが教える線遠近法、色彩遠近法、空気遠近法、スフマート法、陰影法、肉付け等々の技法や歴史画中心の主題ヒエラルキーに納得できず、それに逆らうようにして、イタリア・ルネサンス美術、スペイン美術そして日本美術に関心を寄せ、研究を続けて、マネの現代的絵画を構築しようとしたのではあるまいか。そうであれば、マネは新しいグローバル（グローカル？）な絵画美学を探究しそれをかなり練り上げていたとは言えないだろうか。マネ以後の絵画美学を担う多くの印象派画家がマネを尊敬し、マネの通うカフェ・ゲルボワに集まり、幾度もマネを印象派展に誘ったからだ。印象派絵画も大いにジャポニスムの文脈で語りうるが、それでは尽くせない。そして、マネの模倣から出発したセザンヌは現代絵画の先駆者だが、ジャポニスムと関係があるとは言えない。しかしながら、マネによって全面的とは言えないながら内在化されたジャポニスム美学が、その後の絵画美学の底流になることは疑えない。グローバルな美学として、絵画のみならず周辺分野に波及する可能性を秘めていた。

5. モネはジャポニスムの体現者か

モネと浮世絵との出会いは、諸説ある。どれが正しいかはあまり重要ではない。少なくとも、一八六五年あたりからマネとは交流があるので、マネからジャポニスムの美学の示唆を受けたかもしれない。実際、モネのジャポニスムが指摘できるのはそれ以後だからである。そして、モネのアトリエ（ジヴェルニー）にはジャポニスムの体現者と言われるほど二三一点の浮世絵の大コレクションがある。

マネの『草上の昼食』（1863）のモネ版が、『草上の昼食』（1865-66）ではあるが、ジャポニスムの視点から語るのは難しい（未完成のゆえに、でも）。現に観察されるかぎりでは、白、空色、黄色、紫など光によく映える色彩を採用しコントラストを強調したことは、色面の強調として浮世絵版画の影響を指摘できるが、マネのジャポニスムを経由して語るべきだろう。

モネのジャポニスムは、馬淵明子が「モネのジャポニスム」⁽⁷⁰⁾で『ラ・バヴォル通り、オンフルール』（1866-67, 図24）⁽⁷¹⁾から語り出すように、ここでもこの絵から検討しよう。観察者の視線は通常の目の高さから始まるが、奥に進むに従って、浮上し中空を舞って、右奥に曲がる通りにそって曲がり込み吸い込まれる。そして、画面全体は、日差しが強い午後に、日陰になった左の町並みとその影に半分以上隠されたと地面（暗い色彩）、日差しを受けた地面と右の町並み（黄色い色彩）、空（白と空色）の明快な対立的色面で分割され、コントラストが強調されて配置されている。また、両脇の建物は、上部を画面によって切り取っている。これらの奥で曲がる消失線、明快な対立的色面、両脇の建物の上部の画面による切り取りは、馬淵明子が指摘するように広重の《名所江戸百景 猿わか町よるの景》（1856-1858, 図25）⁽⁷²⁾と比較できる。昼と夜の差はあるが、《猿わか町よるの景》の月明かりは弱くない。両者ともに、平凡な町並みが、月明かりか日差し、さらには、奥で曲がる消失線によって浮き出る。『ラ・バヴォル通り、オンフルール』の着想の背景には、《猿わか町よるの景》の研究の成果があったものと思われる（師匠として尊敬したヨハン・バルトルト・ヨンキント



図 24



図 25



図 26



図 27

(1819-1891) の《ヌヴェール街》(1874)⁽⁷³⁾からの影響も無視できないであろうが)。

《サンタドレスのテラス (海辺のテラス)》(1867, 図 26)⁽⁷⁴⁾は、マネの海景図(『キアサージュ号とアラバマ号の海戦』)と同様に発表間もないころから日本的だとの批評があった。かなり視点の高い俯瞰的構図、近景と遠景の対比、大きくとった遠景の空色と水平線近くの雲の白に対する海面の青緑や群青色、近景の庭園は強い日差しで白、赤、緑等の色彩のコントラストが強調されている。そして、やや動きのある人物配置や風ではためく国旗で、静と動を強調している。言うまでもなく、北斎の《富嶽三十六景 五百羅漢寺さざぬ堂》(1831-33, 図 27)⁽⁷⁵⁾との類似は影響関係が指摘できる。これはマネのコレクションに入っているのも、まちがいないだろう。

《雪のアルジャントゥイユ》(1875, 図 28)⁽⁷⁶⁾の雪景色はヨーロッパ絵画では多くはない。線遠近法にしても色彩遠近法にしても空気遠近法にしても遠



図 28



図 29



図 30



図 31



図 32



図 33

近感が出せないし、印象派特有の光による色彩の強調もできない。それなのになぜモネはその他にも《かささぎ》(1869)⁽⁷⁷⁾、《アヴァクール、日光と雪》(1879-1880)⁽⁷⁸⁾などの雪景色を描いたのだろうか。おそらく、広重の《東海道五十三次之内 蒲原》(1833-34, 図 29)⁽⁷⁹⁾等の雪景色の静寂と白色基調のコントラストに衝撃を受けたのではないだろうか。《雪のアルジャントゥイユ》は遠近感を出すために、道路塀を手前左から右に向かわせ、後ろ姿の人物をひとりずつ三人を奥に向かうほど小さくして、さらに奥に進むにしたがって左に曲げている。この構図は、《東海道五十三次之内 蒲原》に一致する。モネは、この浮世絵を知らずに描いたのだろうか。

《ラ・ジャポネーズ》(1875-1876, 図 30)⁽⁸⁰⁾は、いかにも日本趣味に溢れている。モネ自身はこれをガラクタ呼ばわりしているが⁽⁸¹⁾、ジャポニスムの視点からすれば、それほどひどいものではない。夫人のカミーユが見返り美

人の格好をしている。菱川師宣（1618?-1694?）《見返り美人》（1688?, 図31）⁽⁸²⁾は肉筆画だが、それを真似た図像等は少なくなかった。たとえば、歌川豊国（1769-1825）の木版画《糸や娘おふさ 岩井半四郎》（1810, 図32）⁽⁸³⁾がそうだ。さて、カミーユは見返り美人の格好で、朱色地に、抜刀する武者などが刺繍された着物を羽織って扇子を持ち莫蔭の敷物の内に立ち、後ろの壁には無数の団扇が飾ってある。こうした構図は、すでにホイッスラー（ジェームズ・アボット・マクニール・ホイッスラー、1834-1903）が《陶器の国の姫君》（1863-1864, 図33）⁽⁸⁴⁾で用いている。日本風ではない着物の着方をした女性が団扇をもって左斜め前方を向いて、莫蔭の上に立ち手前に立つ。着物の着方はたぶん花魁が主題の浮世絵から学んで自己流に着こなした、お遊びカラフな部屋着のつもりなのだろう。莫蔭はデザインからすると、日本製か疑わしい。屏風やその後ろの壁の団扇は日本のものだろう。右奥の後ろのこの陶器は中国の陶器であるかあるいは東洋風に模してヨーロッパあたりで制作されたのではないだろうか。全体として、やや俯瞰的な構図、奥行きを消した平面並列的な構図であるので、ジャポニズムの文脈で語りうるが、おそらくホイッスラーは日本の美術工芸品の店での展示方法を絵の構図として取り込んだのだろう。この絵については、日本的な美意識とか美学を自分たちの美術や工芸品の中に内在化させていくのがジャポニズムであるとすれば、むしろ日本のものを積極的に好んで、身につけたり、貼ったり、家の中に飾ったりする趣味嗜好に対して用いる「ジャポネズリー」という用語で語りたくなる。そして、《ラ・ジャポネーズ》はさらに日本趣味を強調しているし、さらに平面並存的ではあるが、やはりジャポネズリーの範疇に入れてよいだろう。それよりも十年ほど前の《緑衣の女性（カミーユの肖像）》（1866）⁽⁸⁵⁾は、《ラ・ジャポネーズ》と対になる作品だが、《見返り美人》との関連で語れるかどうか難しいだろう。

『舟遊び』（1887?, 図34）⁽⁸⁶⁾は、俯瞰的構図のなかを右に進む舟の右半分を切断している鈴木春信の《蓮池舟遊び》の構図によく似ている。モネはジベルニーに睡蓮の池を造成するくらい日本庭園愛好家だから、この前出の春信《蓮池舟遊び》の蓮の花を摘む女性たちを自分の絵に取り込むことを考えていたことは大いにありうる。しかし、実際は、木々の花が睡蓮の花のよう



図 34

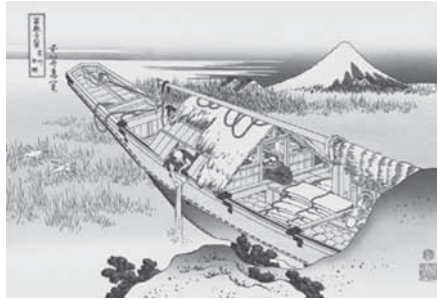


図 35



図 36



図 37



図 38

に水面に反映しているところを描いていたのだろう。進む舟の半分を切断するという着想は、ジャポニスム的な美学と言えるアシメトリー（左右非対称）をとくに強調しており、むしろ大胆な北斎の《富嶽三十六景 常州牛堀》（1830, 図 35）⁽⁸⁷⁾の影響も無視できない。インパクトが強いからだ。春信と北斎の両方を見ていたら、モチーフの切断による余白の余韻が舟の移動感覚の表現になりうることに気が付いていただろう。すでに、マネの《アルジャントゥイユ》（1874?）や《ボートのアトリエで制作中のモネと妻》（1874）を承知していたはずだから、マネから示唆されていたかもしれない。

《赤い頭巾、モネ夫人の肖像（窓に立つカミーユ・モネ）》（1873, 図 36）⁽⁸⁸⁾や《刺繍するカミーユ》（1875, 図 37）⁽⁸⁹⁾は、視線が内部から外の様子をうかがうかのように、やがて外へと視線が抜けていく。視覚空間の光浴びる明るい外部への解放をねらっているのだろうか。内部から外部への視線



図 39



図 40

の解放のテーマは、広重の《名所江戸百景 芝愛宕山》(1856-1858, 図 38)⁽⁹⁰⁾ や《名所江戸百景 真崎辺より水神の森内川関屋の里を見る図》(1856-1858, 図 39)⁽⁹¹⁾ ですでに扱われている。さらには、これらの浮世絵のように、暗い室内(寒色)と明るい室外(暖色)の遠近感を逆転させて、平面的な

空間にしたかったのだろうか。《浅草田甫西の町詣(吉原妓楼より大鳥神社を望む)》(1856-1858, 図 40)⁽⁹²⁾ は、外部空間への誘いはないが、対比が歴然としている。

モネは、自宅近くの農園に通い詰めて積み藁の連作を一八八八～一八八九年に五点、一八九〇～一八九一年に二五点、近くに滞在してルーアンの大聖堂の連作を一八九二～一八九四年に三〇点、近くのエプト川のポプラ並木を観察し続けてポプラの連作を一八九一年以降に二三点、さらにはエトルタ岬の連作、イギリス国会議事堂の連作、チャリング・クロス橋、ウォータールー橋の連作さらには睡蓮の連作などを多数描いている。なぜ同じ風景のモチーフを連続して描いたのだろうか。モチーフそのものを愛好してことは分かるが、だれでも認めるような強力な魅力があったとは思えない。モネらしく、モチーフそのものではなく時間や気候次第でモチーフから生じる光の微妙な変化による色彩の多様なありようや、絵画空間における色彩の多彩な運動やリズムや強度を「つくりだし」たかったのではないだろうか。その着想の起源は、モネが愛した北斎の《富嶽三十六景》だろうか。あるいは、エトルタ岬の連作について言えば、海景図シリーズとしての広重《六十余州名所図会 三三、能登 瀧之浦》(1853-56)、《六十余州名所図会 一五、相模江之嶋 岩屋ノ口》(1853-56)、昇亭北寿《諸国名所絵図》(1820?) の海景図、広重《雪月花 花阿波鳴門之風景》(1857)⁽⁹³⁾ 等から着想したのだろうか。モネにあっても浮世絵にあっても、対象に内在するダイナミズム、軽快さ、静寂さ、爽快さ等を表現しているからであり、こうした海景図はヨー



図 41



図 42

ロップにはなかったからである。あるいは、ポプラの連作について言えば、広重《木曾海道六拾九次 加納》(1835-37)、溪斎英泉 (1791-1848)《木曾海道六拾九次 板鼻宿》(1835-37)、北斎《富嶽三十六景 二三、東海道保土ヶ谷》(1831-33) から着想したとはかならずしも言えないが、影響関係があったと想定できる⁽⁹⁴⁾。モネにあっても、浮世絵にあっても、木々が絵画のアクセントやリズムを形成し、色彩のダイナミズムを形成している。少なくとも、青の多用、視点が高いか低いかの両方で特徴づけられる。

ジャポニスムの美学ではよく西洋の黄金分割 (1 : 1.618) と浮世絵の等量分割 (1 : 1) の競合が論じられる⁽⁹⁵⁾。《プールヴィルの崖散歩》(1882, 図 41)⁽⁹⁶⁾の安定感は、空 : 崖の比率が 1 : 1.8 なので、黄金比に近いからと思われる。しかし、海と空 : 崖が 1 : 1 だから、安定して見えるのだ。この比率は、北斎《富嶽三十六景 甲州石班沢》の等量分割と同じである。モネは《プールヴィルの崖散歩》で特徴のない風景を印象づけるために、印象的な《甲州石班沢》を研究したと思われる。同じような構図で、新印象派の画家ジョルジュ・スーラ (1859-1891) は《グランキャン近くのホック岬》(1885, 図 42)⁽⁹⁷⁾を描いている。《甲州石班沢》の背景の空気遠近法まで類似しているが、むしろ、岬の形からすれば、北斎の《おしおくりはとうせんづ》(1805, 図 43)⁽⁹⁸⁾の方を挙げるべきだろう。北斎への熱狂ぶりがうかがわれよう。

モネは、日本趣味が高じて自宅の庭に日本庭園を造って太鼓橋まで設置した。それを愛でるかのように、《白い睡蓮》(1899, 図 44)⁽⁹⁹⁾だけではなく、



図 43



図 44



図 45



図 46

数点太鼓橋を描いた。ジャポニズムの論点からすれば、広重の《名所江戸百景 亀戸天神》(1857, 図 45)⁽¹⁰⁰⁾や北斎の《富嶽三十六景 深川万年橋下》(1831-1833, 図 46)⁽¹⁰¹⁾がモデルになっていると言いたくなる。下から見上げるやや仰角的構図が類似しているからだ。しかし、実際は浮世絵の構図を元におそらく大原美術館の創立時の関係者が関与して庭園造営をし、それをモデルにしたと言うべきなのだろう。

しかしながら、『睡蓮の池』(1915-1926)になると、モネ通ならともかく、もはやタイトルがなければ訳が分からない。ジャポニズムの論点から論じるのは控えるべきほどモネ・ワールドそのものになっている。乱舞する色彩の快樂の連作だ。モダニズム絵画の極限に立つ抽象表現主義のジャクソン・ポロック(1912-1956)の先駆者であると言いたくなるだろう。

モネは、光と色彩の深い連鎖反応を探求した。その契機になったのは、北

斎や広重等の浮世絵版画だろう。それゆえ、大いにジャポニスム的なのである。いち早くジャポニスム的になったマネの新しい美学から学ぶことも多かったろう。しかし、マネ以上に浮世絵版画を研究し、色面の対比的採用、遠近法絵画からの逸脱、中景の省略、モチーフの切断によるアシメトリーと余白、暗い内部から明るい外部への視線の移動、黄金比と等量比、連作による光と色彩の深い連鎖反応の絵画空間への転移等への積極的応用実践を展開したと言えるだろう。それは、晩年の乱舞する色彩の快樂の連作で分かるように、ジャポニスムのための絵画探求ではなかったろう。迷い始めた近代美学の構築へのモネの提案の連作だったのではあるまいか。モネは日本が好きだった。晩年にはほとんどの訪問客を断ったが、日本人だけは例外だったと言う。日本の美術や趣味から学ぶものは多いとあいかわらず謙虚に思っていたらう。しかし、それでも、日本文化全体の理解や相互交流など考えもしなかったろう。それは、印象派美学の可能な新展開しか念頭になかったからだ。グローカルの視点から言えば、ヨーロッパの近代美学の構築のためのジャポニスムだったのだから、極めてローカルな現象である。しかし、フランスの近代美学はこの時代では潜在的とはいえ必然的にグローカルな美学なのである。世界中が印象派以後の美学が近代美学になりうるかどうか注目するからである。

6. エドガー・ドガ (1834-1917) の絵画はジャポニスム的か写真的か

ドガは、アカデミー系の古典的絵画をよく研究していて、その文脈で語ることは難しくないが、絵画制作にどれほどジャポニスムを意識していたかはよく分からない⁽¹⁰²⁾。しかし、一八六五年あたりから、マネたちの通うカフェ・ゲルボワに出入りし、歴史画ではなく瞬間に映る現代生活を絵画に緻密に構成するようになってから、その制作では広重や北斎の構図の特徴との類似が指摘できる。たとえば、クローズアップやずれたフレーミング、近景と遠景の対比等がそうである。死後、一〇〇点以上の浮世絵版画の売り立てがあったというから、ジャポニスムの文脈で語る価値は大いにあるだろう。

《競馬場、アマチュアの騎手》(1876-87, 図 47)⁽¹⁰³⁾は、新時代にふさわしい競馬場の情景だ。右手前の後ろ向きに立つ、クロースアップされた男性や馬車と車輪のそれぞれ右側を切断し、騎手が乗る馬を左斜めの線上に配置し、左側から画面に入り始めた騎手が乗る馬の後ろ足もまたその線上にある。そして線遠近法の消失点を画面左のそとに置いている。全体に動きにある情景の一瞬の静止画面になっている。全体の構図焦点は、馬車と競走馬がつくる近景と遠くに見える小高い丘等の遠景に向かう。《競馬場の馬車（プロヴァンスの競馬場）》(1869?, 図 48)⁽¹⁰⁴⁾もやや似た構図で、手前右の二頭立ての馬車の奥の馬の首が画面から出ているし、左奥の馬車は左半分以上が画面から飛び出しているのだが、全体としては本来の遠近法の中に再配置している。近景・遠景の強調構図やモチーフの切断は、スナップショット的写真によく見受けられるが、写真だと焦点次第で近景か遠景がぼけるので、車輪の切断については広重の《名所江戸百景 高輪うしまち》(1856-1858, 図 49)⁽¹⁰⁵⁾との、動きのあるモチーフの切断については《名所江戸百景 はねたのわたし弁天の社》(1856-1858, 図 50)⁽¹⁰⁶⁾、《名所江戸百景 日本橋江戸ばし》(1856-1858, 図 51)⁽¹⁰⁷⁾、《名所江戸百景 鎧の渡し小網町》(1856-1858, 図 52)⁽¹⁰⁸⁾との影響関係も、さらには中景の省略と近景・遠景の構図という視点からの影響関係も十分論じられるだろう。

近景と遠景の極端な対立を意識させるのは、『コンコルド広場』(1875, 図 53)⁽¹⁰⁹⁾である。手前に並列的に親子連れ、犬、逆方向に向かう紳士が配置されているのに対して、左側や奥に馬が見えるが、正面はるか向こうまでは空白の広場で、行き止まりに平行な石塀が見る。しかも、やや高い視点（俯瞰構図）で地面を強調している。多くの研究者が写真の影響を語るが、写真だとやはり焦点次第で近景か遠景がぼけるので、《高輪うしまち》、《はねたのわたし弁天の社》、《日本橋江戸ばし》、《鎧の渡し小網町》と関連づけて語れないわけではない。とくに中景の空白は、《高輪うしまち》や《はねたのわたし弁天の社》に近い着想だ。ドガは、アカデミー系の絵画美学を学んでいるので、安直な浮世絵模倣ではなく、その美学を内在化することに専心したのではあるまいか。

《カフェ・コンセール（犬の歌）》(1876-1877, 図 54)⁽¹¹⁰⁾は、ライトを浴



図 47



図 48



図 49



図 50



図 51



図 52



図 53

びる近景の歌手やそのすぐ後ろの柱と薄暗い青い遠景の木々が生い茂る夜の公園風景の対比構図が特徴的だ。おそらく野外コンサートなのだろう。もはや写真との関連は語りにくい。むしろ、北斎の《富嶽三十六景 甲州三島越》(1830)や《名所江戸百景 神田明神曙之景》(1856-1858, 図 55)⁽¹¹¹⁾、《名所江戸百景 赤坂桐畑》(1856-1858, 図 56)⁽¹¹²⁾からの影響を論じるべきだろう。画面中央に木を配し、そこにまず焦点を当て、つぎにその周辺を見るように誘うからだ。

《稽古中の踊り子たち》(1887, 図 57)⁽¹¹³⁾は、絵画の対象にはしにくい舞台裏で、準備中の踊り子たちの様子が描かれている。構図は意表を突く。左側は画面全体の三分の二ほど大きくとった舞台裏の暗い空間であり、壁は下部の木製の保護板と上部の黄緑色の平塗り壁からなる。右側は光が降り注ぐ稽古場の明るい空間で、踊り子たちはさまざまなステップを踏んでいる。左右非対称の構図で、右奥へと視線が吸い込まれる。遠近法が歪んでいる。踊り子たちの意外な姿勢に驚かされる。多くの研究者が指摘しているように、『北斎漫画』のお触れ役人の図(図 58)との類似が指摘できる。

《たらい》(1886, 図 59)⁽¹¹⁴⁾は、女性が行水する場面だ。西洋では絵画のモチーフにならなかった。そして、やや高い視点から見下ろす構図は、『北斎漫画』の相撲取りシリーズ(図 60)から着想したのであろう。相撲取りを女性に転換するのは意外だが、体の意外なダイナミズムが見所なのであろう。同じく、《立つ裸婦(背後)》(細部)(1886, 図 61)⁽¹¹⁵⁾もまた、『北斎漫画』の相撲取りシリーズから着想したのであろう。

《稽古中の踊り子たち》の右斜め上へ壁を配置するのと同じように、画面の外に消失点を置いて、画面内にさまざまなモチーフを配置する《アブサントを飲む女》(1876, 図 62)⁽¹¹⁶⁾や《アイロンをかける女たち》(1884, 図 63)⁽¹¹⁷⁾については、広重の《東海道五十三次之内 庄野》(1833-34, 図 64)⁽¹¹⁸⁾のわか雨の中を激しい左勾配の坂を駆け上がる籠担ぎの一行や急ぎ坂を下る人たちの構図、北斎の《富嶽三十六景 遠江山中》(1830, 図 65)⁽¹¹⁹⁾の左斜めに置かれた巨大な材木に乗ってのこぎりを入れている大工の構図、あるいは広重の《名所江戸百景 大はしあたけの夕立》(1856-1858, 図 66)⁽¹²⁰⁾、《名所江戸百景 両国橋大川ばた》(1856-1858, 図



図 54



図 55



図 56



図 57



図 59

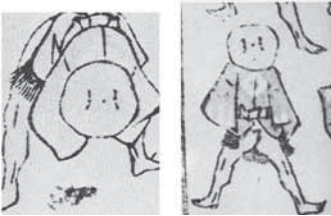


図 58



図 60



図 61

67)⁽¹²¹⁾、《名所江戸百景 深川三十三間堂》(1856-1858, 図 68)⁽¹²²⁾の右斜め上に画面を横切る橋やお堂などがおそらく参考になったろう。しかし、浮世絵が版画的、デザイン的であるのに対して、ドガが徐々に曖昧な色面を作り始めているもののアカデミー的な現実感表現に固執しているのは、浮世絵の美学を巧妙に取り入れる態度の現われだろう。

ドガは、現代生活のなかでもとりわけ動きのあるもの、あるいは動かなくてもダイナミズムを秘めている人物たちを積極的に描いた。多くの研究者が指摘するように、おそらく写真愛好家であったため、写真が切り取る映像を絵画にどのように転換できるか悩んだにちがいない。それゆえ、彼の絵画は遠近法が比較的良好に維持されている。しかし、遠景と近景の対比、画面を斜めに分ける構図、画面外への消失点の配置というドガの美学は、写真的では



図 62



図 63

ない。やはり広重や北斎の好んだ構図と比較する方が説得力がある。マネやモネの絵画とは異なり、印象派のなかにながらアカデミー系の美学をそっくり捨てることはないものの、もはやそれだけ

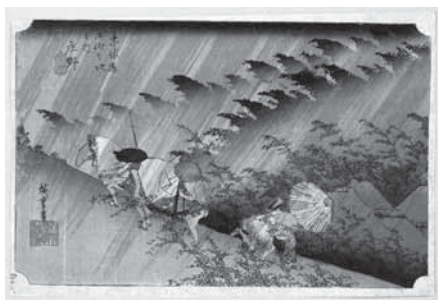


図 64



図 65



図 66

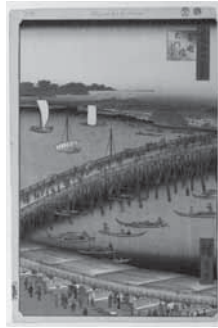


図 67



図 68

では現代生活を描けないことを十分に承知していたからこそ、その美学の新展開の可能性としてジャポニスムの美学を取り込んだのではないだろうか。

7. ファン・ゴッホ 1853-90) は、ジャポニスムの美学で語れるか

ファン・ゴッホは、浮世絵の愛好家であることは否定できない。広重の《名所江戸百景 亀戸梅屋舗》(1856-1858, 図 68)⁽¹²³⁾を模写した《花咲く梅の木》(1886-87, 図 69)⁽¹²⁴⁾、広重の《名所江戸百景 大はしあたけの夕立》を模写した《雨中の橋》(1886-87)⁽¹²⁵⁾、さらには『パリ・イリュストレ』1886年5月号日本特集号表紙(そのオリジナルは溪斎英泉《雲龍打掛けの花魁》(1830-46)⁽¹²⁶⁾を裏返したものだ)を模写した《日本趣味(花魁、溪斎英泉)》(1887)⁽¹²⁷⁾が浮世絵の愛好家ぶりを十分例証している。もちろん単なる模写では片づけられないファン・ゴッホなりの工夫が観察される。漢字のファン・ゴッホ的追加(《花咲く梅の木》の表具あるいは《大はしあたけの夕立》の額縁の日本化か)、モチーフの追加(《日本趣味(花魁、溪斎英泉)》の背景画面左の大鷲は佐藤虎清又は一圓斎芳丸による『芸者』から、画面下の蛙は葛飾北斎による『北斎漫画』から、左の竹林も北斎『富嶽百景』からの引用模写だろう)、色彩の単純色への対立的転換、濃淡のコント

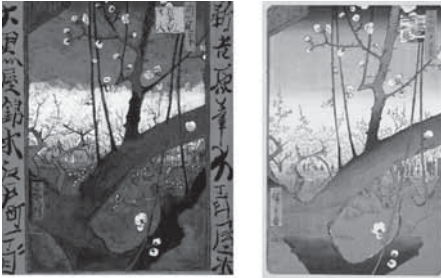


図 69



図 70

ラストの強調等が目立つ。それらはたしかに模写であることは否定できないのだが、《タンギー爺さんの肖像（ジュリアン・タンギーの肖像）》（1887、図 70）⁽¹²⁸⁾ となると、ジャポネズリーとしては片づけられない。ジャポニスムの美学で問題になる複数モチーフの平面的並存性が指摘できるからである⁽¹²⁹⁾。

タンギー爺さん（ジュリアン・タンギー）は小さな画材屋の主人タンギー親爺で、ファン・ゴッホは彼になにかと世話になり、その無限の寛大さに日本人の典型を見だし、のちに、自然に没入しながら次第に日本の画家みたいになっていくだろうとか、老いて生き延びられたらタンギー親爺みたいになるだろう⁽¹³⁰⁾ と言う。ファン・ゴッホは日本人の友人や知り合いがいたわけではないから、『パリ・イリュストレ』の日本特集号等を読んでモチーフの過剰な日本化を行ったのだろう。マネの《エミール・ゾラの肖像》（1868）と同じように、画中画としてマネ以上に多く浮世絵を描き直している。右上は広重の《五十三次名所図会 石薬師》（1855）の模写で原画よりも色彩を強化しアクセントを強めている。右下は英泉の《雲龍打掛けの花魁》（1830-46）の模写で、原画とは逆向きであり、『パリ・イリュストレ』の模写版と同じだが（原画と同じ向きで花魁を描くとこの絵自体のまとまりがなくなってしまうためかもしれない）、背景を全面的に黄色に変えた。中央上は、広重の《富士三十六景 さがみ川》（1858）の模写であるようだが、全体に赤色に変更したのは、北斎の赤富士の影響だろうか。左上の雪景色は、原画不明だ。左中央は、歌川国定（三代歌川豊国）（1786-1864）《三世岩井



図 71



図 72

衆三郎の《三浦屋高尾》(1864)の模写で原画よりも色彩的に濃く、全面的に黄色に変えた。さらには、二代広重(1826-1869)《東都名所三十六歌撰 入谷朝顔》、左下は北斎『朝顔に雨蛙』1833-34の模写など。このように多様な浮世絵のモチーフのパッチワークが、この絵の特徴だろう。そして、上部の三点の模写を除き、色彩は全面的に黄色に転換された。のちに、黄色の国とは日本であるというが、すでに絵画上で実践していた。なぜ黄色の国が日本なのか。それは日出ずる国の太陽と同一視したからなのだろう。さて、浮世絵のモチーフのパッチワークや黄色の強調に加えて、この絵の特徴は、奥行きのない正面性(つぶれた遠近法)の強調、平坦で鮮やかな色彩、縦横線・力強く太い単純線の強調であろう。ところで、マネの《エミール・ゾラの肖像》(1868)と同じように、自分の絵の美学を説明しているのだろうか。メタ絵画として。少なくとも、奥行きのない正面性(つぶれた遠近法)、平坦で鮮やかな色彩、縦横線・力強く太い単純線の強調等はアルル時代の特徴になるので、その可能性はある。そうであれば、ジャポネズリーよりはジャポニスムの始まりというべきだろう。

広重の《名所江戸百景 亀戸梅屋舗》を模写した《花咲く梅の木》とジャン＝フランソワ・ミレー(1814-1874)《種まく人》(1850)をファン・ゴッホ化したのが、《種まく人(種をまく人、農夫)》(1888, 図71)⁽¹³¹⁾である。《亀戸梅屋舗》の近景の大木を同じく近景に配して、その左側に種まく人、二つに分けられた畑あるいは畑と大河、右遠景には村の教会や林、そして低い黄色い巨大な太陽が、デザイン的に配置されている。ファン・ゴッホは、



図 73



図 74



図 75



図 76

フランス絵画の系譜にジャポニズムを接木しようとしたのだろうか。

《タラスコンへ向かう画家》(1888, 図 72)⁽¹³²⁾は、光に満ちた国、南フランスにやってきたゴッホの喜びが画面から溢れ出ている。渴いた太陽が照りつけるが、それは黄色の国、日本の光なのだ。画面中央の画家(近景の強調)、画面中央を走る低い塀、やや高い水平線、遠景に少し見える村の影、黄緑の空、黄色い畑と緑の畑。垂直に延びる木々、単純化された幹等々は、広重や北斎から多くを内在化したのだろう。たとえば、北斎の『富嶽三十六景』《五百羅漢寺さざゑ堂》や広重の《名所江戸百景 神田明神曙之景》や《名所江戸百景 赤坂桐畑》とは無関係ではないだろう。

ジャポニズム研究でしばしば言及される《夜のカフェテラス》(1888, 図 73)⁽¹³³⁾は、ジャポニズムの美学から論じるのはやや難しい。たしかに、夜

の情景はフランス絵画では印象派以前にはほとんどなかったし、黄色、青の強調。遠近法による色面と色面の単純な組み合わせは、広重の《名所江戸百景 猿わか町よるの景》(1856-1858, 図74)⁽¹³⁴⁾が着想の起源になったと言えるかもしれないが、後者は全体が月夜で明るいのに対して、前者はカフェの明かりで明るいといえるため、断定はできないだろう。

《アルルの女(読書するジヌー夫人、本を持つジヌー夫人)》(1888, 図75)⁽¹³⁵⁾は、版画的だ。明快な色面(日本を意味する黄色の平面的な背景、緑のテーブル表面、赤茶色の椅子、オレンジ色や水色の本、広重や北斎が好んだ深い青の模様が縫い込まれた衣裳と白い襟、ややくすんだ色で描かれる物思いに耽っているような表情等々)の対立、やや俯瞰的構図は浮世絵美学のファン・ゴッホ的内在化があって初めてできたのではあるまいか。

《アルルのゴッホの寝室(画家の寝室、ゴッホの部屋)》(1889, 図76)⁽¹³⁶⁾は、内在化されたジャポニスムを室内風景として提示しているように思える。ファン・ゴッホが手紙で言うように、日本の版画のように平たいきっぱりした色面が特徴だ⁽¹³⁷⁾と。たしかに、単純な色彩によって描き分けられ、色の力が発揮されている。高い俯瞰構図で、床ばかりの室内図だ。西洋美術にこうした構図はほとんどなかったろう。床は手前にずり落ちるふうで、空間の平面化が始まっている。

ファン・ゴッホの日本愛好も日本趣味も明快で否定はできない。しかし、《アルルの女(読書するジヌー夫人、本を持つジヌー夫人)》、《アルルのゴッホの寝室(画家の寝室、ゴッホの部屋)》になると、浮世絵版画の美学が内在化されているように思える。そうではあるが、それが内在化されると、起源としてのジャポニスムは語れるが、ジャポニスムだけでは説明できない。むしろ、ファン・ゴッホ以後の絵画の傾向のなかで語る方が説得力がある。

8. ポール・ゴーギャンは、ジャポニスムからどこに向かうのか

《ルーアン、ジュヴネ街》(1884, 図77)⁽¹³⁸⁾は、やや低い俯瞰的構図にす



図 77



図 78



図 79

れば、モネの『ラ・バヴォル通り、オンフルール』との類似性が指摘できる。むしろ、その起源とも想定される広重の《名所江戸百景 猿わか町よるの景》との関連で論じるべきだろうか。ゴーギャンは印象派絵画のなかからでてきたのだから、モネとの関係がないとは言えない

し、ジャポニズム最頂でもあったので、浮世絵との関係も十分に論じられる⁽¹³⁹⁾。やはり注目すべきは、多くの研究者が指摘する《説教のあとの幻影(ヤコブと天使の闘い)》(1888, 図 78)⁽¹⁴⁰⁾だろう。「ヤコブと天使の戦い」の部分は、『北斎漫画』三編の相撲取りの図(図 79)だろう。しかし、大先輩にあたるウージェーヌ・ドラクロワ(1798-1863)の《ヤコブと天使の闘い》(1861)⁽¹⁴¹⁾の影響がないとも言えない。その両方のゴーギャン的選択が「ヤコブと天使の戦い」の部分とは言えないだろうか。中央の木の太い幹は、《亀戸梅屋舗》の梅の木を連想して当然だが、これは「ヤコブと天使の闘い」が闘う想像の世界と説教を聞き終えたご婦人たちの現実の世界に分けるしるしになっている。画面全体は単純な色面(赤、白、青、黒、茶色、緑、オレンジ色)でパッチワーク的に構成されている。やはり、全体としてとなると、ファン・ゴッホの《アルルの女(読書するジヌー夫人、本を持つジヌー夫人)》と同じように、浮世絵版画を考えべきだろう。

《美しきアンジェ》(1889, 図 80)⁽¹⁴²⁾は、なぞが多い。「美しきアンジェ

ル」自身が正面から描かれている丸い図像は、そこに置かれている鏡に映っているものなのだろうか。そして、絵全体の関連の中でこそ、日本の桜風の花がデザイン化された壁紙、下の方の台座にのる仏像、台座の前面を覆うオレンジ色の布か



図 80



図 81

板などの色面を張り合わせたのだろう。それらは、おおもねやや俯瞰的構図のなかに置かれている。しかしながら、「美しきアンジェル」の丸い図像と、それ以外のモチーフは異なる空間に所属している。ともかく、この絵は現実の室内の情景なのか、画面上でのパッチワーク的構成なのか分からない。おそらく後者のだろう。浮世絵との関連で言えば、広重の《名所江戸百景 真崎辺より水神の森内川関屋の里を見る図》等と結びつけたくなるが、こちらは図案化されているものの現実的情景だ。

《コブ・メイエル・デ・ハーンの肖像（サーター・リザータス）》（1889, 図 81）⁽¹⁴³⁾ は、右上に大きく迫り上がるテーブル板がつくる構図から言えば、ドガの《稽古中の踊り子たち》、《アブサントを飲む女》、《アイロンをかける女たち》について論じたことがさらに過激になっているだろう。ゴーギャンらしく、コブ・メイエル・デ・ハーンの衣裳を真っ赤にして、その背景は青と黒で分割し、テーブル板は中間色の白系にし、ランプの黄色、オレンジ色、緑色、本の山吹色ともう一冊のテーブル版と同じ色、全体の色彩を集約する左手前の果物籠が効果的で、もはや印象派的な情景描写のジャポニスムでは語れない。転倒しそうな極端な構図と激しい対立的色彩で目眩が起きそうな悪魔的な情景だ。

《光輪のある自画像（戯画的自画像）》（1889, 図 82）⁽¹⁴⁴⁾ もまた、激しい対立的色彩で目眩が起きそうな悪魔的な情景だ。すべてが様式化された色面のパッチワークに見える。おおいに版画的なのだが、もはやジャポニスムの美

学を論じることはできないだろう。

《青い木》(1888)⁽¹⁴⁵⁾は、モネのポプラの連作と関連づけられる浮世絵群(広重の《木曾海道六拾九次之内 加納》(1835-37)や《義経一代図会鞍馬山僧正が谷におゐて牛若丸異人に剣法を学ぶ》(1834-?)、英泉の《木曾海道六拾九次之内板鼻宿》(1835-37)、北斎『富嶽三十六景』《東海道保土ヶ谷》(1831-33)等)からの着想の可能性について語れなくもないが、青い木と二又の道、遠くで隠れる道、曖昧な遠景等はかなり象徴的ニュアンスであるため、もはやジャポニズムの美学を論じることを控えざるをえない。

ゴーギャンは、ファン・ゴッホほど熱烈な日本愛好家ではないが、印象派から出発したため必然的にジャポニズムの影響下にあったろう。しかし、モチーフを明快な原色の色面で画面上に対立的に配色した、様式化や図案化はおおいにジャポニズム的であるものの、色彩の象徴主義が色濃くにじみだして、新たな段階に入ったことを示している。もはや見た目の類似や明快なジャポニズムの美学では考察できないほど、ジャポニズムが一九世紀後半のフランス絵画の底流の一部として内在化されたと見るべきなのだろう。

9. ロートレックはドガの崇拝者かジャポニズムのポスター画家か

アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック(1864-1901)は、熱烈な日本趣味の画家だった。しかし、彼の作品にどれほどジャポニズムが見いだせるだろうか。《ムーラン・ド・ラ・ギャレットの舞踏会》(1889)⁽¹⁴⁶⁾、《ボワローさん》(1893)⁽¹⁴⁷⁾、《常連客と貧血キャシーのいるカフェ》(1898-1899)⁽¹⁴⁸⁾は、それぞれ左か右に大きく画面を遮るテーブル等がつくる構図から言えば、ドガの《稽古中の踊り子たち》、《アプサントを飲む女》、《アイロンをかける女たち》について論じたことがさらに多様な形で言えるだろう。また、《化粧》(1896)⁽¹⁴⁹⁾もドガの《たらい》の延長と考えてよいだろう。もちろん、浮世絵版画と油彩とは異なる淡い色調をロートレックが出していることは強調されてよいだろう。

しかしながら、ロートレックはやはりポスターのロートレックでこそ、



図 82



図 83



図 84

ジャポニスムが言及できるだろう。《ムーラン・ルージュ、ラ・グリュウ》(1891, 図 83 左)⁽¹⁵⁰⁾は、手前の男性客が影で映され、その奥に大食いラ・グリュウが足を上げて踊り、その奥に影絵のような多くの観客を配置しているが、これは英泉の《よるひとり》(1848, 図 83 右)⁽¹⁵¹⁾が着想の起源にあったと想定できるだろうし、《ジャヌ・アヴリル》(1893, 図 84)⁽¹⁵²⁾は、広重の《名所江戸百景 はねたのわたし弁天の社》が連想される。

ロートレックの油彩画のいくつかはドガの延長として考察できるが、ポスターとなるとロートレック的な様式化や図案化が推し進められていて、単純な見た目の類似や明快なジャポニスムの美学で言及することが躊躇される。ヨーロッパのポスターデザインの歴史がすでにジャポニスムの美学を十分に消化していて、それだけを取り出して論じることはできないほどだ。

10. ジャポニスムの美学と浮世絵について

ブラックモンとマネから始まって印象派そして後期印象派（印象派以後）の画家たちについて考察する過程で、ジャポニスムの美学が浮き彫りになってきただろう。マネやモネについてはいえば、多くが中景がなく、前景（近景）と後景（遠景）を対比させていて、遠近法が解体している。そして、いくつかのモチーフがパッチワーク的に配置され、全体として平面並存的である。すでに指摘してきたところだが、前景（近景）と後景（遠景）を画面上



図 85



図 86



図 87

で対比させるのは広重や北斎のお家芸だが、彼らの独創なのではない。それは奥村政信（1686-1764）の浮絵にまで遡れる⁽¹⁵³⁾。政信は浮世絵の版元と絵師とを兼ねていたので新しいことが自由にできた。政信は菱川師宣（1618?-1694?）や鳥居清信（1664-1729）から浮世絵を学び、創

意工夫を怠らず、大和絵とくに絵巻物で用いられた平行遠近法（物語遠近法）と、おそらく中国経由で18世紀はじめに日本にやってきた眼鏡絵（透視図法を誇張して描かれた絵画を反射鏡と凸レンズを組み合わせた覗きからくりや、凸レンズだけの覗き眼鏡を通して見るもの）を組み合わせた浮絵を制作販売した。上野近辺の屋内+屋外図や歌舞伎の劇場内を覗き込むような浮絵は人気を呼んだ。たとえば、《両国橋夕涼見 浮絵根元》（1745. 図85）⁽¹⁵⁴⁾がそうだ。たしかに室内は線遠近法を使っているようだが、左手から奥の屋外の様子は昔の物語遠近法を使って描かれている。線遠近法と物語遠近法とを併存させている。しかし、室内をよく観察すると、線遠近法であれば遠くの人物は小さく、近くの人物は大きく描かなければいけないのに、物語遠近法的に重要な人物を大きく描いている。政信の《芝居狂言 浮絵根元（仮名手本忠臣蔵）》（1749?, 図86）⁽¹⁵⁵⁾は、観客席だけは線遠近法的に描かれているが、それ以外は物語遠近法的に重要な人物を大きく描いている。

政信式に、日本の物語絵巻の平行遠近法と西洋の線遠近法を合併して構成しているのは明らかだ。歌川豊春（1735-1814）《浮画雪見酒宴之図》（1772-1781?, 図87）⁽¹⁵⁶⁾になると、研究が進み、かなり線遠近法的だ。しかし、細部を見ると、左の柱や縁側から推定できる消失点、奥の家屋の柱や縁側から推定できる消失点、右の座敷の平行遠近の現前からすると、政信と浮絵と同じく、複数の空間が並存している。政信にあっても豊春にあってもおそらく、同じ構図でありながら、いくつかの部分が異なる版もあったのだろう。そうであれば、パッチワークが簡単だからである。線遠近法の研究は、鈴木春信（こと春重=司馬江漢、1738-1818）になると、物語遠近法を排除してかなり正確になるが、両者の並存の妙が消える。

そもそも政信の《両国橋夕涼見 浮絵根元》以前の《駿河町越後屋呉服店大浮絵》（1733-34?）⁽¹⁵⁷⁾は、浮絵と言われ、レンズを使って浮いているように見えたので大流行した。その起源は二説ある。岸文和『江戸の遠近法』や岡泰正『めがね絵新考——浮世絵師たちが除いた西洋——』⁽¹⁵⁸⁾によると、蘇州版画の中国系と司馬江漢の先輩たちが伝承したというオランダ系（出島経由）だ。いずれにしても起源は線遠近法でありながら、日本化して、秋田蘭画を経由して近景と遠景の組み合わせの構図ができあがる。

出羽国久保田（秋田）藩の藩主、佐竹曙山（1728-1779）と蘭画に詳しい藩士の小田野直武（1749-1780）が創始した洋風画を秋田蘭画という⁽¹⁵⁹⁾。二人は、平賀源内が所蔵する西洋の絵入り書物を見て、透視図法、明暗法、肉付けなどを研究しただけではなく、蘭方医の杉田玄白らが『解体新書』を出版するときには、小田野直武は玄白の友人平賀源内の紹介によって挿絵を写す作業をして線遠近法を学んだ。『解体新書』の有名な図は、線遠近法で描かれている。さて、曙山《松に唐鳥》（1778, 図88）⁽¹⁶⁰⁾は、近景に大きな松が狩野派風の様式で描かれている。上部では左側に松の枝が下に下がり、鳥が枝にとまっている。その下は小さいな枝がくねくねと奥に延びている。おそらく、遠近感を出すための縮尺法だろう。松の下は、中景がなく、いきなり遠景がぼんやりと描かれている。空気遠近法を承知していたであろう。子細に観察すると、松、鳥、遠景が別物に見える。松は仰角で、鳥は正面図で、小枝は遠近法で描かれたのではないだろうか。おそらく、個別に描いて



図 88



図 89



図 90



図 91

貼り合わせたのだろう。ともあれ、近景がリアルに描かれ、遠景が場所を想像させるという組み合わせは奥村政信以来の伝統だ。小田野直武《東叡山不忍池図》(1770-80?, 図 89)⁽¹⁶¹⁾は、中景の脱落の完成図のようだ。近景はまるで静物画のように鉢植えの鉢や右の木を明暗法を用いてリアルに立体感を出して描いている。鉢植えの鉢や右の木が影を落としているところも、臨場感を感じさせる。遠景は、典型的な不忍池で、ぼんやりと色彩遠近法的に描かれている。池の水は中景をなすが、実質的に空白だ。当時の人びとは、この図を見て特殊な遠近感に驚嘆しただろう。

そうした構成法を受け入れていたからこそ、北斎の《富嶽三十六景 甲州三島越》や広重の《名所江戸百景 深川須崎十万坪》(1857, 図 91)⁽¹⁶²⁾がで

きたのである。こうした中景の省略に気づいたのは、マネやモネだけではなく、アカデミー画家のピュヴィス・シャヴァンヌ（1824-1898）もそうである。彼の《鳩》（1871, 図90）⁽¹⁶³⁾の構図は、《深川須崎十万坪》（1856-1858, 図91）を着想源したのは明らかである。

このように線遠近法が西洋から渡来し、日本の物語遠近法と混合しながら、近景と遠景からなるパッチワーク的な空間構成法に発展し、浮世絵が日本的な日常的風俗情景や風景をこうした空間構成法で描いたとき、歴史画から現代生活の絵画になるべくフランス美術が手探り状態にあるときに、浮世絵の美学は大いなる提案になったであろう。一九世紀中葉の文学がフロベールのように近代文学になるべく「何を描くか」から「いかに描くか」に転換したように、マネそしてモネたちの印象派画家や後期印象派画家たちは「いかに描くか」に焦点を当てたジャポニスムの美学を自分たちの美学再構築の見本の一例になったからである。しかも、ジャポニスムの美学はそもそも彼らにとっては無縁ではなく、ありえたであろう、あるいはありえるはずの美学だったのである。そこが、オリエンタリズムと中国趣味との根本的差であったろう。もっとも、「いかに描くか」が尽きてしまえば、「何を描くか」がまた問題になり、必然的にオリエンタリズム（あるいはビザンチン様式）と中国趣味を呼び戻すことになる。それがアール・ヌーヴォーであるし、そしてアール・デコのありようなのである。

11. アール・ヌーヴォーとジャポニスム

アール・ヌーヴォーのポスターとなると、ジャポニスムの美学だけを識別することは意味がないだろう。植物文様を中心にしたウジェーヌ・グラッセ（1845-1917）のポスターや、一九〇〇年のパリ万国博覧会でアール・ヌーヴォー・ビング館⁽¹⁶⁴⁾の室内装飾を担当したジョルジュ・ド・フル（1860-1943）の異国趣味的なポスター、アルフォンス・マリア・ミュシャ（1860-1939）のビザンチン様式とジャポニスムが分かちがたいポスターを点検すれば、たとえばミュシャ《ジスモンダ》（1895, 図92）⁽¹⁶⁵⁾をとってみて



図 92



図 93



図 94

も、アール・ヌーヴォーのポスターとしか言えないだろう。オーブリー・ヴィンセント・ピアズリー (1872-1898) のポスターや本の挿絵は、ピアズリーの的に様式化されたジャポニスムについては語れても、それ以上のものではなく、ピアズリー的美学を考察すべきところだろう。アール・ヌーヴォーのポスターは、ジャポニスムを内在化した絵画美学の延長として考察できるが、絵画美学とは直接関係がない工芸や建築さらには衣裳のジャポニスム、つまりは一般的なアール・ヌーヴォーのジャポニスムについてはどのように考えるべきなのだろうか。アール・ヌーヴォー (新しい芸術) という言葉はパリの美術商、サミュエル・ビングの店の名前で、そこで扱うものがほとんど日本の美術工芸品ものだったので、同義語とされる例も見られたが、実際はかなり違う。ガラス工芸といえば、まずはエミール・ガレ (1846-1904) だが、《壺 (トケイソウ)》(1900-1901?)⁽¹⁶⁶⁾ や《菊をモチーフにしたカメオのガラス花器》(1900)⁽¹⁶⁷⁾、付壺《たまり水》(1889-1890?)⁽¹⁶⁸⁾ など、名前からして日本的だ。ガレは森林の散策が趣味で多くのモチーフを植物や昆虫から着想している。高島北海 (1850-1931) が一八八五～一八八八年にナンシーの森林学校に留学していたので、その影響がよく語られるが、影響関係は不明だ。少なくとも、ガレがジャポニスムをよく研究したのは事実だろう。《鯉文花器》(1878?, 図 93)⁽¹⁶⁹⁾ は、『北斎漫画』の魚藍観世音図 (図 94)⁽¹⁷⁰⁾ からの着想だろう。ドーム兄弟 (オーギュスト 1853 - 1909、アントナン 1864 - 1930) 《蜻蛉文花器》(1893)⁽¹⁷¹⁾ や《睡蓮文花器》(1895)⁽¹⁷²⁾

もまた、ジャポニスムの背景なくしては制作されなかったろう。ルネ・ラリック (1860-1945) は《蜻蛉女性用コサージュ飾り》(1897-1898) などジャポニスム嗜好が知られているが、むしろ



図 95



図 96

ギリシャ・ローマ神話の女神もモチーフとして多く用いていて、軽快な強さを表現する現代的な感覚へと向かっている。アール・ヌーヴォーのガラス工芸は、たしかに北斎の『北斎漫画』や歌麿の『画本虫撰』等から草花、昆虫などの自然趣味の簡略された写実的表現の影響を受けているが、独自に有機的なモチーフや自由曲線の組み合わせをつくりだして、ジャポニスムの美学では語りきれないだろう。むしろガラス工芸の現代的なグローバル基準になっていくと言うべきだろう。

アール・ヌーヴォーの建築となると、ジャポニスムの文脈で語るのはさらに難しい。ヴィクトール・オルタ (1861-1947) の《タッセル邸》(ブリュッセル、1893、図 95⁽¹⁷³⁾) の室内は鉄とガラスさらに木材を巧みに組み合わせて、草木の文様をつくっている。公共的建造物のアール・ヌーヴォーならば、エクトール・ギマール (1867-1942) のパリ地下鉄の出入り口 (1899-1900) を挙げるべきだろう。ポルト＝ドーフィーヌ駅出入り口 (図 96⁽¹⁷⁴⁾)、シャトレ駅出入り口、ポール・ロワイヤル駅出入り口などがそうだ。カステル・ベランジェ邸は、グロテスクなタツノオトシゴや仮面の具象的装飾など見られる一種の折衷様式でギマールの代表作である。アール・ヌーヴォーの建築は一般に鉄とガラスでつくられていながら、デザイン化された草木の文様をつくるという軽快ながら力強いモダンなスタイルとして受け継がれることになる。強度が要求される人工的な構築物という建築に、柔軟さや明るさやアシメトリーと強度や安定を共存させたアール・ヌーヴォーの建築は、現代建築の起源のひとつとして評価され直しているのは当然だろ

う。建築にあっても、アール・ヌーヴォーの建築の美学は消滅はしていない。

衣裳のアール・ヌーヴォーは、それ以前にキモノがデザインとその新室内着（ヤボンセ・ロックン）への転用として歓迎されていたため、ジャポニスムの文脈で語るのは建築分野に劣らず難しい⁽¹⁷⁵⁾。しかしながら、着物生地を初めデザインがアシメトリーのモチーフを中心に草花の単純な文様化したものが好まれたのは、ジャポニスムの役割が少なくなかった。また、新室内着への転用（小袖をドレスに仕立て直す例）の習慣は、女性の身体的拘束としてのコルセット、クリノリンそしてバツルなどからの解放の役割をかなり果たした。ポール・ポワレ（1879-1944）、マリアノ・フォルチュニー（1871-1949）はこうした文脈でよく名前が挙げられる。プルーストが愛した、フォルチュニーの絹サテンのドレスは確かにキモノ感覚ではあるが、ポワレは、ギリシャ風（キトン）、イスラム風（カフタン）、中国風（孔子）のデザインが混在していて、もはや独自の現代ヨーロッパのモードの始まりとして括った方がよいだろう。そしてそれが現代ファッションの基礎になったことは疑えない。

12. ジャポニスムはグローカリゼーションの一過程だったのか

ジャポニスムの美学が内在化された近代美学は、「何を描くか」から「いかに描くか」への問題提起が主要な問題だったところから、「いかに描くか」だけが問題になり、描くべき対象は大きな問題にならなくなった。「何を描くか」が少しでも問題になっていれば、成立しつつある近代美学は世界から注目されるのだからグローバル基準であるだけではなく、他方「何を描くか」の「何」を問題にすること自体が消えているわけではないのだからローカルな問題でもある。そのかぎりでは、ジャポニスムの美学が内在化される近代美学の成立過程はグローカル現象といえるだろう。しかし、たとえば絵画美学が後期印象派以後の新印象主義、フォーヴィスム、キュビスム、未来派等を経る過程で、「何を描くか」から「いかに描くか」に過剰に焦点が当

てられ始めるにつれて、グローバル基準としてはシステムこそ問題になっていると理解されるし、それが近代美学だと理解される。他方、ジャポニスムの美学が内在化される近代美学の成立過程の背景では、その成立過程と連動するかのよう、植民地主義や帝国主義による世界の再編成的力学が働くなか、万国博覧会等によって近代産業社会の資本主義的視覚化・システム化が行われ続けた。近代化を急ぐ日本は、当然視覚化・システム化された近代産業社会の資本主義を早急に学び日本に導入しなければならなかった。そして、その美学的に視覚化・システム化されたヨーロッパ芸術もまた早急に学び日本に導入しなければならなかった。明治政府が多くの政府高官やその見習いの留学生をヨーロッパに送り獲得したものは、かつて日本が大きく関与したジャポニスムの近代版だったのである⁽¹⁷⁶⁾。しかし、日本がどの分野であれ、グローバル基準としてのヨーロッパ型の近代化を推し進めるには多くの障害や紆余曲折を経験しなければならなかった。おそらく、それは別なグローバルな問題になるだろう。その問題の提起と考察は今後の課題にしておきたい。

注

- (1) 本論文は、2010年5月15日に成城大学グローバル研究センター主催で開催したシンポジウム「共振する世界の対象化に向けてーグローバル研究の理論と実践」で北山が報告した〈発表六〉「先駆的グローバル現象としてのジャポニスムをめぐって」を問題提起の出発点としながら、これを大幅に改稿し、注を加えて論文にしたものである。ジャポニスムに関する基礎的な知識や情報は、既存の先行研究に多くを負っている。本論文は、グローバルの視点からジャポニスムに関する基礎的な知識や情報を考察し直してまたときにはそれらに部分的に新情報を加えるべく試みながら、もっぱらこれをグローバル現象の問題として再考することが目的である。そのために、成城大学グローバル研究センターから情報収集のために書籍等の購入費や出張費の補助を受けた。
- (2) シノワズリーや日本趣味（ジャポネズリー）については以下を参照せよ。馬淵明子「ジャポニスムとは何か」『ジャポニスム 幻想に日本』（ブリュッケ、一九九七年、一一～二八頁）、高階秀爾「ジャポニスムとは何か」、ジャポニスム学会編『ジャポニスム入門』（思文閣出版、二〇〇〇年、三～一〇頁）、Geneviève Lacambre, 《Les

- milieux japonisants à Paris, 1860-1880), *Japonisme in Art, an International Symposium*, Kodansha International, 1980, p. 116.
- (3) 《大使たち》(1533、油彩、板画、207×209 cm、ナショナル・ギャラリー)。そのステータスの意味については、西村清和「アイデンティティのゆらぎ」『視線の物語・写真の哲学』(講談社選書メチエ、一九九六年、七九～八〇頁)を参加せよ。
- (4) エドワード・サイド『オリエンタリズム』(板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳)、平凡社、一九八六年。オリエンタリズムについては、以下の文献が参考になる。Christine Peltre, *Dictinnaire de l'Orientalisme*, Hazan, Paris, 2008; Christine Peltre, *Orientalisme*, TERRAIL/ÉDIGROUP, Paris, 2010.
- (5) 吉見俊哉『博覧会の政治学』中公新書、一九九二年、三～二六頁。
- (6) 『博覧会の政治学』、七二～七六頁。小林利延「日本美術の海外流出」『ジャポニスム入門』、二二～二五頁。
- (7) 小林利延「日本美術の海外流出」『ジャポニスム入門』、二二～二五頁。小山ブリジット『夢見た日本 エドモン・ド・ゴンクールと林忠正』、平凡社、二〇〇六年。
- (8) Gabriel P. Weisberg, "Philippe Burty and a Critical Assessment of Early Japonisme", *Japonisme in Art, an International Symposium*, Kodansha international, 1980, p.116. Cf. Philippe Burty, Série d'articles in *Renaissance littéraire et artistique*: 《japonisme I》, mai 1972, pp. 25-26, 《japonisme II》, juin 1972, pp. 59-60, 《japonisme III》, juil. 1972, pp. 83-84, 《japonisme IV》, juil. 1892, pp. 106-107, 《japonisme V》, août 1972, pp. 122-123, 《japonisme VI》, mai 1972, pp. 2-5.
- (9) 『ジャポニスム入門』、三頁。
- (10) 『全訳マルコ・ポーロ東方見聞録 <驚異の書>』月村辰雄他訳、岩波書店、二〇〇二年。
- (11) ニコラ・プッサン《日本の鹿児島島の住民の娘を蘇生させる聖フランシスコ・ザビエル》、1641、油彩、キャンヴァス、444 × 234 cm、ルーヴル美術館。
- (12) 小林利延「日本美術の海外流出——ジャポニスムの種子はどのように蒔かれたか——」『ジャポニスム入門』、一五頁。
- (13) 桃山時代 16 世紀末-17 世紀初頭、サントリー美術館。図版はサントリー美術館ホームページより転載。
- (14) 小林利延「日本美術の海外流出——ジャポニスムの趣旨はどのように蒔かれたか——」『ジャポニスム入門』、一五頁。
- (15) 江戸時代 1636-1639 年、ヴィクトリア&アルバート美術館。図版はサントリー美術館ホームページより転載。
- (16) 小林利延「日本美術の海外流出——ジャポニスムの種子はどのように蒔かれたか——」『ジャポニスム入門』、一四頁。
- (17) Cf. 『ガリヴァー旅行記』平井正穂訳、岩波文庫、一九八〇年。『ガリヴァ旅行記』

- 中野好夫訳、一九九二年改訂版。『ガリヴァー旅行記』富山太佳夫訳、岩波書店〈ユートピア旅行記叢書六〉、二〇〇二年。
- (18) 小林利延「日本美術の海外流出——ジャポニスムの種子はどのように蒔かれたか——」『ジャポニスム入門』、一六頁。
- (19) Cf. Isaac Titsingh, *Mémoires et Anecdotes sur la Dynastie régnante des Djogouns, Souverains du Japon, avec la description des fêtes et cérémonies observées aux différentes époques de l'année à la Cour de ces Princes, et un appendice contenant des détails sur la poésie des Japonais, leur manière de diviser l'année, etc.*, Ouvrage orné de Planches gravées et coloriées, tiré des Originaux Japonais par M. Titsingh, publié avec des Notes et Eclaircissements Par M. Abel Rémusat, Paris: Nepveu, 1820.
- (20) 葛飾北斎《北斎漫画》、1814-1878、全十五編で人物、風俗、動植物、妖怪変化まで約四〇〇〇図。
- (21) Cf. シーボルト『日本』全9巻、監修岩生成一、図版監修、斉藤信、雄松堂、一九七八年。
- (22) ベリーは、1854年以降日本に開国を迫り、その後工芸品、版画（歌川広重 1826-1869《京都名所之内 淀川》1835、《大井川歩行渡》1853を含む）、書物を大量持ち帰った。これがのちにアメリカでのジャポニスムの一翼を担う。
- (23) Charles de Chassiron, *Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde : 1858-1859-1860*, E. Dentu, Librairie-éditeur/Ch. Reiwald Librairie-éditeur, Paris, 1864.
- (24) Laurence Oliphant, *Narrative of The Earl of Elgin's Mission to China and Japan*, William Blackwood and Sons, Edinburgh (London), 1859. 岡田章雄訳「エルギン卿遣日使節録」新異国叢書〈9〉、雄松堂書店、一九七八年。
- (25) オールコック『大君の都——幕末日本滞在記』全3巻（山口光朝訳）、岩波文庫、一九六七～七八年。
- (26) 小林利延「日本美術の海外流出——ジャポニスムの種子はどのように蒔かれたか——」『ジャポニスム入門』、一八頁。
- (27) 吉見俊哉『博覧会の政治学——まなごしの近代』、中公新書、一九九八年、一一一頁。侍自体が見世物になっているふうであり、侍の国は立派な観光国家のしるしであるのに、それが理解されていないようだ。
- (28) 小林利延「日本美術の海外流出——ジャポニスムの種子はどのように蒔かれたか——」『ジャポニスム入門』、一八頁。
- (29) Cf. 西堀昭「第2代日本駐在フランス公使ミッシェル・ジュール・マリー・レオン・ロッシュ (Michel Jules Marie Léon Roches, 1809-1900) について」『横浜経営研究』第XIX巻第一号（一九九八）、一四六～一五七頁。
- (30) 三浦篤「フランス・一八九〇年以前——絵画と工芸の革新——」『ジャポニスム入門』、二七～二八頁。吉見俊哉『博覧会の政治学——まなごしの近代』、一一五～一

一六頁。

- (31) 2010年春、セルススキ美術館は所蔵陶器一六〇〇点のうち三〇〇点を選び「日本陶器展」を開催した。審美眼が窺える充実した展覧会だった。Cf. *Le catalogue de l'exposition Céramiques japonaises. Un choix dans les collections du musée Cernuschi*. Paris-Musée, Paris, 2009。三浦篤「フランス・一八九〇年以前——絵画と工芸の革新——」『ジャポニスム入門』、二八～二九頁。
- (32) 瓜生愛子「テオドール・デュレの日本・中国旅行と印象派への寄与」『大東アジア学論集』、二〇〇五、五、四一～五七頁。
- (33) Théodor Duret, *Les Peintres français en 1867*, E. Dentu, Paris, 1867; *Histoire des peintres impressionnistes*, H. Floury, Paris, 1878, (1906); *L'Art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés: Hokousai*, A. Quantin, Paris, 1882; *Critique d'avant-garde*, G. Charpentier et cie., Paris, 1885.
- (34) Émile Guimet, *Promenades japonaises, illustrations de Félix Régamey*, 2 vols, Paris, Charpentier, 1878-80.
- (35) Cf. 尾本 圭子／フランシス マクワン『日本の開国——エミール・ギメ あるフランス人の見た明治』（尾本圭子訳）、「知の再発見」双書、創元社、一九九六年。
- (36) Ernest Chesneau, 《Le Japon à Paris》, *Gazet des Beaux-Arts*, sep. 1878, pp. 385-387; nov. 1878, pp. 841-856. Cf. 三浦篤「フランス・一八九〇年以前——絵画と工芸の革新——」『ジャポニスム入門』、三二～三三頁。
- (37) Cf. 三浦篤「フランス・一八九〇年以前——絵画と工芸の革新——」『ジャポニスム入門』、三〇頁。
- (38) Louis Gonse, *L'art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883.
- (39) *Le Japon artistique*, revue mensuelle, Paris, 1888-1891.
- (40) フェリックス・ブラックモン《日本皿セット》の一枚《雄鶏のいる皿》、1867、直径24.5 cm、個人蔵。陶器類とジャポニスムの関連研究は、Chantal Meslin-Perrier, 《Le japonisme et la porcelaine de Limoges》, *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIXe siècle*, sous la direction scientifique de Bernadette Lemoine, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2000.
- (41) エドゥアール・マネ《草上の昼食》、1863、油彩、キャンヴァス、208×264.5 cm、オルセー美術館。
- (42) エドゥアール・マネ《オランピア》、1863、油彩、キャンヴァス、130.5×190 cm、オルセー美術館。
- (43) エドゥアール・マネ《エミール・ゾラの肖像》、1868、油彩、キャンヴァス、146×114 cm、オルセー美術館。
- (44) ディエゴ・ベラスケス《パッコスの勝利（酔っ払いたち）》、1628年頃、318×276 cm、油彩、キャンヴァス、プラド美術館。

- (45) *Le catalogue de l'exposition Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX siècle* (Paris, musée d'Orsay, 16 sept.-5 jan. 2003) を見ると、マネのヴェラスケス研究の真摯な態度に圧倒される。そして、ヴェラスケスからの脱却の模索のありようもよく分かる。
- (46) 新関公子は「版画をめぐる東西イメージの交流——浮世絵の成立とその印象派への影響」(『HANGA 東西交流の波』展カタログ、東京新聞、二〇〇四年、三一～四一頁)で、「『エミール・ゾラの肖像』に描き込まれた相撲絵は、従来エレン・ワイズ説により二代歌川国明の作とされてきたが、及川茂の論文「マネ作『エミール・ゾラ』の背景に描かれた相撲絵」(日本女子大学紀要、人間社会学部、第六号一九九六年三月)は、初代歌川国明と主張する。正統な論理と思われるので初代と記した」と言う。筆者も同意見である。Cf. コルタ・アイヴス『版画のジャポニスム』(及川茂訳)、木魂社、一九八八年、三〇頁。
- (47) エドゥアール・マネ《ニーナ・ド・カリアスの肖像》、1873-74、油彩、キャンヴァス、113×165 cm、オルセー美術館。
- (48) エドゥアール・マネ《ステファヌ・マラルメの肖像》、1876、油彩、キャンヴァス、27×36 cm、オルセー美術館。マネとマラルメ(および日本)の関係については、Atsushi Miura, 《Edouard Manet : Citations, Mallarmé et le Japon》, Histoire de peinture entre France et Japans, Collection UTCP, Tokyo, 2009, pp. 9-35.
- (49) エドゥアール・マネ《海上の船、夕陽》、1872-73、油彩、キャンヴァス、42×94 cm、マルロー美術館、ル・アーヴル。Cf. Siegfried Wichmann, *Japonisme*, traduit de l'allemand par Olivier Séchan, Chêne/Hachette, 1982, pp. 8-44.
- (50) Siegfried Wichmann, *Japonisme*, pp. 242-243.
- (51) 歌川広重《六十余州名所図会 三、肥前 長壽 稲佐山》、1853-56、木版、多色刷、33,2×22,5 cm。
- (52) 歌川広重《六十余州名所図会 五七、伊豫 西條》、1853-56、木版、多色刷、33,2×22,5 cm。
- (53) 歌川広重《名所江戸百景 鉄砲洲築地門跡》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (54) エドゥアール・マネ《キアサージ号とアラバマ号の海戦》、1864、油彩、キャンヴァス、134×127 cm、フィラデルフィア美術館。
- (55) エドゥアール・マネ《船遊び》、1874、油彩、キャンヴァス、97×130 cm、メトロポリタン美術館。
- (56) エドガー・ドガ《競馬場 アマチュアの騎手》、1876-87、油彩、キャンヴァス、66×81 cm、オルセー美術館。
- (57) エドゥアール・マネ《アルジャントゥイユ》、1874?、油彩、キャンヴァス、149×115 cm、トゥールネ美術館。

- (58) エドゥアール・マネ《ボートのアトリエで制作中のモネと妻》、1874、106×134 cm、油彩、キャンヴァス、ミュンヘン新美術館。
- (59) 鳥居清長《六郷の渡舟》、1784、大判錦絵二枚続き、平木浮世絵財団。
- (60) 鈴木春信《蓮池舟遊び》、1765、木版多色刷、28×31 cm、東京国立博物館。
- (61) エドゥアール・マネ《笛吹く少年》、1866、油彩、キャンヴァス、161×97 cm、オルセー美術館。
- (62) デイエゴ・ベラスケス《道化パブロ・デ・バリアドリード》、1635、209×123 cm、ブラド美術館。
- (63) 東洲斎写楽《二世大谷鬼次の川島治部五郎》、1794?、木版多色刷、約30×20 cm。
- (64) ジル・ネレ『エドゥアール・マネ 1832-1883 最初の近代画家』、タッシェン、二〇〇四年、五〇頁。
- (65) エドゥアール・マネ《鉄道》、1872-1873、油彩、キャンヴァス、93.3×111.5 cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー。
- (66) 歌麿《絵本年中行事》、1804、木版多色刷、32.2×22.2 cm。Siegfried Wichmann (*Japonisme*, pp. 234) も同じ指摘をしている。
- (67) エドゥアール・マネ《ベルテユイゼ氏、ライオン・ハンター》、1881、150×170 cm、油彩、キャンヴァス、サン・パウロ美術館。
- (68) 北斎《富嶽三十六景 甲州三島越》、1830、木版多色刷、25.5×38.8 cm。
- (69) マネおよび印象派の美学とジャポニスムについては、稲賀繁美「ジャポニスムと日本美術——規範の葛藤」(『絵画の東方——オリエンタリズムからジャポニスムへ』名古屋大学出版会、一九九九年、一四七～一九二頁) が詳しい。
- (70) 馬淵明子「モネのジャポニスム」『ジャポニスム 幻想の日本』、ブリュッケ、一九九七年、一〇五～一四〇頁。
- (71) クロード・モネ《ラ・バヴォル通り、オンフルール》、1866-67、油彩、キャンヴァス、661×602 cm、ボストン美術館。
- (72) 広重《名所江戸百景 猿わか町よるの景》、1856-1858、木版、多色刷、35×22.5 cm。Cf. モネの浮世絵コレクションについては、Geneviève Aitken-Marianne Delafond, *La Collection d'Estampes japonaises de Claude Monet*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2003(rééd. 2007) が詳しい。
- (73) ヨハン・バルトルト・ヨンキント《ヌヴェール街》、1874、油彩、キャンヴァス、アムステルダム美術館。
- (74) クロード・モネ《サンタドレスのテラス (海辺のテラス)》、1867、油彩、キャンヴァス、98×130 cm、メトロポリタン美術館。
- (75) 北斎《富嶽三十六景 五百羅漢寺さざゑ堂》、1831-33、木版多色刷、25.5×38.8 cm。
- (76) クロード・モネ《雪のアルジャントウイユ》、1875、油彩、キャンヴァス、55.5×65

- cm、松方コレクション。
- (77) クロード・モネ《かささぎ》、1869、油彩、カンヴァス、89×130 cm、オルセー美術館。
- (78) クロード・モネ《アヴァクール、日光と雪》、1879-1880、油彩、カンヴァス、59.7×80.6 cm、ナショナル・ギャラリー。
- (79) 広重《東海道五十三次之内 蒲原》、1833-34、木版多色刷、25.0×38.8 cm。
- (80) クロード・モネ《ラ・ジャポネーズ》、1875-1876、231×142 cm、油彩、キャンヴァス、ボストン美術館。
- (81) 馬淵明子「モネの《ラ・ジャポネーズ》をめぐって」『ジャポニスム 幻想の日本』、ブリュッケ、一九九七年、六二頁。
- (82) 菱川師宣《見返り美人》、1688?、肉筆画、31.2×63.0 cm、東京国立博物館蔵。
- (83) 歌川豊国《糸や娘おふさ 岩井半四郎》、1810、大判、早稲田大学演劇博物館。馬淵明子「モネの《ラ・ジャポネーズ》をめぐって」(『ジャポニスム 幻想の日本』、ブリュッケ、一九九七年、六六頁)で、歌川国貞(三代豊国)の《蛭狩り》を挙げている。
- (84) ジェームズ・アボット・マクニール・ホイッスラー《陶器の国の姫君》、1863-1864、油彩、キャンヴァス、200×116 cm、フリーア美術館。
- (85) クロード・モネ《緑衣の女性(カミーユの肖像)》、1866、油彩、キャンヴァス、213×151 cm、プレーメン美術館。
- (86) クロード・モネ《舟遊び》、1887?、油彩、キャンヴァス、145×132 cm、西洋美術館。
- (87) 北斎《富嶽三十六景 常州牛掘》、1830、木版、多色刷、25.5×38.8 cm。
- (88) クロード・モネ《赤い頭巾、モネ夫人の肖像(窓に立つカミーユ・モネ)》、1873、99×79.8 cm、油彩、キャンヴァス、クリーヴランド美術館。
- (89) クロード・モネ《刺繍するカミーユ》、1875、65×55 cm、バーンズ・コレクション。
- (90) 広重《名所江戸百景 芝愛宕山》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (91) 広重《真崎辺より水神の森内川関屋の里を見る図》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (92) 広重《浅草田甫酉の町詣(吉原妓楼より大鳥神社を望む)》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (93) 広重《雪月花 花阿波鳴門之風景》、1857、木版、多色刷り、34.3×71.1 cm、モネ・コレクション。
- (94) 連作については、馬淵明子「モネのジャポニスム」(『ジャポニスム 幻想の日本』、ブリュッケ、一九九七年、一〇五～一四〇頁)が詳しい。
- (95) Cf. 三井秀樹『美のジャポニスム』、文春文庫、一九九九年、一七六～一八六頁。
- (96) クロード・モネ《プールの崖散歩》、1882、油彩、キャンヴァス、

- 55.88×76.5 cm、シカゴ・アート研究所。
- (97) ジョルジュ・スーラ《グランキャン近くのホック岬》、1885、油彩、キャンヴァス、64.8×81.6 cm、テート・ギャラリー。
- (98) 北斎《おしおくりはとうせんのづ》、1805、木版、多色刷り、中判、東京国立博物館・フランス国立図書館。さらには、色彩のダイナミズムから比較するなら、広重《東海道五十三次之内箱根》(1933-34、木版多色刷、25.0×38.3 cm)と比較するのもよい。
- (99) クロード・モネ《白い睡蓮》、1899、油彩、キャンヴァス、89.0×93.0 cm、プーシキン美術館。
- (100) 広重《名所江戸百景 亀戸天神》、1857、木版、多色刷、35×22.5 cm。
- (101) 北斎《富嶽三十六景 深川万年橋下》、1831-1833、木版、多色刷、25.5×38.8 cm。
- (102) 最初にドガのジャポニズムを論じたのは、小林太市郎「北斎とドガ」(全国書房、一九四六年、『小林太市郎著作集』第二巻、淡光社、一九七三～四年)であると書かれている。
- (103) エドガー・ドガ《競馬場、アマチュアの騎手》、1876-87、66×81 cm、油彩、キャンヴァス、オルセー美術館。
- (104) エドガー・ドガ《競馬場の馬車(プロヴァンスの競馬場)》、1869?、油彩、キャンヴァス、36.5×55.9 cm、ボストン美術館。
- (105) 広重《名所江戸百景 高輪うしまち》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (106) 広重《名所江戸百景 はねたのわたし弁天の社》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (107) 広重《名所江戸百景 日本橋江戸ばし》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (108) 広重《名所江戸百景 鎧の渡し小網町》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (109) エドガー・ドガ『コンコルド広場』、1875、油彩、キャンヴァス、77.4×117.5 cm、エルミタージュ美術館。
- (110) エドガー・ドガ《カフェ・コンセール(犬の歌)》、1876-1877、57.5×45.5 cm、モノタイプ・アクリル/グワッシュ、メトロポリタン美術館。
- (111) 広重《名所江戸百景 神田明神曙之景》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (112) 広重《名所江戸百景 赤坂桐畑》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (113) エドガー・ドガ《稽古中の踊り子たち》、1887、油彩、キャンヴァス、39×89.5 cm、メトロポリタン美術館。
- (114) エドガー・ドガ《たらい》、1886、パステル、紙、60×90cm、オルセー美術館。

- (115) エドガー・ドガ《立つ裸婦（背後）》（細部）、1886、パステル、49×55cm、個人コレクション。図版は、Siegfried Wichmann (*Japonisme*, p. 31) より転載。
- (116) エドガー・ドガ《アプサントを飲む女》、1876、油彩、キャンヴァス、92×68 cm、オルセー美術館。
- (117) エドガー・ドガ《アイロンをかける女たち》、1884、油彩、キャンヴァス、76×81 cm、オルセー美術館。
- (118) 広重《東海道五十三次之内 庄野》、1833-34、木版多色刷、25.0×38.8 cm。
- (119) 北斎《富嶽三十六景 遠江山中》、1830、木版多色刷、25.5×38.8 cm。
- (120) 広重《名所江戸百景 大はしあたけの夕立》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (121) 広重《名所江戸百景 両国橋大川ばた》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (122) 広重《名所江戸百景 深川三十三間堂》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (123) 広重《名所江戸百景 亀戸梅屋舗》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (124) フィンセント・ファン・ゴッホ《花咲く梅の木》、1886-87、55×46 cm、ファン・ゴッホ美術館。
- (125) フィンセント・ファン・ゴッホ《雨中の橋》、1886-87、55×46 cm、ファン・ゴッホ美術館。
- (126) 溪斎英泉《雲龍打掛けの花魁》、1830-46、70×24.7 cm、大判錦絵二枚、ファン・ゴッホ美術館。
- (127) フィンセント・ファン・ゴッホ《日本趣味（花魁、溪斎英泉）》、1887、105.5×60.5 cm、ファン・ゴッホ美術館。
- (128) フィンセント・ファン・ゴッホ《タンギー爺さんの肖像（ジュリアン・タンギーの肖像）》、1887、92×75 cm、油彩、キャンヴァス、ロダン美術館。
- (129) ファン・ゴッホのジャポニスムについては、馬淵明子「ゴッホと日本」（『ジャポニスム 幻想の日本』、ブリュッケ、一九九七年、一四一～一八八頁）と稲賀繁美「幻想の合わせ鏡——ファン・ゴッホの日本 東洋のファン・ゴッホ」（『絵画の東方——オリエンタリズムからジャポニスムへ』一九三～二四四頁）が詳しい。また、ファン・ゴッホ好みの浮世絵のトーレスや彼が所蔵していた浮世絵の一部については、『ゴッホ展 孤高の画家の原風景』カタログ（NHK/NHK プロモーション／中日新聞、一〇八～一二二頁）が詳しい。
- (130) Cf. ファン・ゴッホ『ファン・ゴッホの手紙』全四巻（二見史朗編訳、國府寺司訳）、みすず書房、二〇〇一年、書簡五四〇。
- (131) フィンセント・ファン・ゴッホ《種まく人（種をまく人、農夫）》、1888、油彩、キャンヴァス、32×40 cm、ファン・ゴッホ美術館。

- (132) フィンセント・ファン・ゴッホ《タラスコンへ向かう画家》、1888、油彩、キャンヴァス、48×44 cm、マグドブルク美術館（第二次世界大戦中に消失）。
- (133) フィンセント・ファン・ゴッホ《夜のカフェテラス》、1888、油彩、キャンヴァス、81×65.5 cm、クレラー・ミュラー美術館。
- (134) 広重《名所江戸百景 猿わか町よるの景》、1856-1858、木版、多色刷り、36.3×24.6 cm。
- (135) フィンセント・ファン・ゴッホ《アルルの女（読書するジヌー夫人、本を持つジヌー夫人）》、1888、91.4×73.7 cm、油彩、キャンヴァス、メトロポリタン美術館。
- (136) フィンセント・ファン・ゴッホ《アルルのゴッホの寝室（画家の寝室、ゴッホの部屋）》、1889、油彩、キャンヴァス、57.5×74 cm、オルセー美術館。
- (137) Cf. ファン・ゴッホ『ファン・ゴッホの手紙』全四巻（二見史朗編訳、國府寺司訳）、みすず書房、二〇〇一年、書簡五四四。
- (138) ポール・ゴーギャン《ルーアン、ジュヴネ街》、1884、油彩、キャンヴァス、55×48.5 cm、ティッセン＝ボルネミッサ・コレクション、ティッセン＝ボルネミッサ美術館。
- (139) ポール・ゴーギャンのジャポニスム等については、稲賀繁美「失楽園の修辞学——ゴーギャンと異文化交雑の倫理」（『絵画の東方——オリエンタリズムからジャポニスムへ』二四五～二九〇頁）が詳しい。
- (140) ポール・ゴーギャン《説教のあとの幻影（ヤコブと天使の闘い）》、1888、73×92 cm、油彩、キャンヴァス、スコットランド王立美術館。
- (141) ウージェーヌ・ドラクロワ《ヤコブと天使の闘い》、1861、油彩、ワックス、751×485cm、パリ、サン＝シュルピス教会壁画。
- (142) ポール・ゴーギャン《美しきアンジェール》、1889、油彩、キャンヴァス、92×73 cm、オルセー美術館。
- (143) ポール・ゴーギャン《コブ・メイエル・デ・ハーンの肖像（サター・リザータス）》、1889、油彩、キャンヴァス、79.6×51.7 cm、ニューヨーク近代美術館。
- (144) ポール・ゴーギャン《光輪のある自画像（戯画的自画像）》、1889、79.2×51.3 cm、油彩、キャンヴァス、ワシントン・ナショナル・ギャラリー。
- (145) ポール・ゴーギャン《青い木》、1888、油彩、キャンヴァス、92×73 cm、オルドリュプガート・コレクション。
- (146) アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック《ムーラン・ド・ラ・ギャレットの舞踏会》、1889、油彩、キャンヴァス、88.9×101.3 cm、シカゴ・アート研究所。
- (147) アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック《ボワローさん》、1893、油彩、キャンヴァス、80.8×60.8 cm、クリーヴランド美術館。
- (148) アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック《常連客と貧血キャシーのいるカフェ》、

- 1898-1899、油彩、キャンヴァス、72×57 cm、チューリッヒ美術館。
- (149) アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック《化粧》、1896、油彩、キャンヴァス、67×54 cm、オルセー美術館。
- (150) アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック《ムーラン・ルージュ、ラ・グリユー》、1891、191×117 cm、石版、多色刷り、トゥールーズ・ロートレック美術館。
- (151) 溪斎英泉《よるひとり》、1848、木版、多色刷り、36.5×25.5 cm。「よるひとり」は *La solitude la nuit* の訳、日本語名不明。図版は、Lionel Lambourne, *Japonisme. Échanges culturelles entre le Japon et l'Occident*, Phaidon, Paris, 2006, p. 60 より転載。
- (152) アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック《ジャヌ・アヴリル》、1893、130×90 cm、石版、多色刷り、トゥールーズ・ロートレック美術館。
- (153) 線遠近法（透視図法）等とジャポニスムについては、稲賀繁美「透視図法の往還——徳川洋風画から西欧ジャポニスムへ」（『絵画の東方——オリエンタリズムからジャポニスムへ』七一～一四六頁）が詳しい。
- (154) 奥村政信《两国橋夕涼見 浮絵根元》、1745、木版、紅絵・多色刷り、30.1×44.3 cm。
- (155) 奥村政信《芝居狂言 浮絵根元（仮名手本忠臣蔵）》、1749?、木版、漆絵・多色刷り、49.0×43.2 cm。ところが、線遠近法を正確に用いた歌川国丸（1794-1829）《江戸大芝居小屋》（木版、多色刷り、大判、フランス国立図書館（1892年にピングより寄贈）は整然としすぎていておもしろみに欠ける。Cf. Gisèle Lambert, *Estampes japonaises. Mémoires & merveilles de la Bibliothèque nationale de France, France Loisirs / la Bibliothèque nationale de France, Paris, 2007, pp. 12-13.*
- (156) 歌川豊春《浮画雪見酒宴之図》、1772-1781?、木版、錦絵・多色刷り、44.6×65.5 cm。
- (157) 奥村政信《駿河町越後屋呉服店大浮絵》、1733-34?、木版、漆絵・多色刷り、48.0 × 67.0 cm。
- (158) 岸文和『江戸の遠近法』、勁草書房、一九九四年、八～一〇頁。岡泰正『めがね絵新考——浮世絵師たちが除いた西洋——』勁草書房、一九九二年、六七頁。
- (159) 秋田蘭画については、今橋理子『秋田蘭画の近代——小田野直武「不忍池図」を読む』（東京大学出版会、二〇〇九年）が詳しい。
- (160) 佐竹曙山《松に唐鳥》、1778、173×58 cm、絹本着色、個人蔵。
- (161) 小田野直武《東叡山不忍池図》、1770-80?、絹本着色、98.5×132.5 cm、秋田県立美術館。
- (162) 広重《名所江戸百景 深川須崎十万坪》、1857、木版、多色刷、35.3×24 cm。
- (163) ビュヴィス・シャヴァンヌ《鳩》、1871、油彩、キャンヴァス、136×84 cm、オルセー美術館。

- (164) アール・ヌーヴォー・ビング館等については、以下を参照せよ。*Les Origines de l'Art nouveau La Maison Bing*, sous la direction de Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker, et Évelyne Possémé, Van Gogh Museum, Musée des Arts décoratifs, Fonds Mecator, Les Arts décoratifs. 2004.
- (165) アルフォンス・マリア・ミュシャ《ジスモンダ》、1895、石版、多色刷り、218×75 cm。
- (166) エミール・ガレ《壺（トケイソウ）》、1900-1901?、エルミタージュ美術館所蔵。
- (167) エミール・ガレ《菊をモチーフにしたカメオのガラス花器》、1900、個人蔵。
- (168) エミール・ガレ《たまり水》蓋付壺（1889-1890?）、クリスタルガラス・複合メディア、オルセー美術館所蔵。
- (169) エミール・ガレ《鯉文花器》、1878?、エナメル彩、北海道立近代美術館。図版は、岡部昌幸『よくわかる作家別アール・ヌーヴォーの美術』、東京美術、二〇〇三年、一三頁より転載。
- (170) エミール・ガレ《鯉文花器》、1878?、エナメル彩、北海道立近代美術館。図版は、岡部昌幸『よくわかる作家別アール・ヌーヴォーの美術』、東京美術、二〇〇三年、一三頁より転載。
- (171) ドーム兄弟《蜻蛉文花器》、1893、大一美術館。
- (172) ドーム兄弟《睡蓮文花器》、1895、大一美術館。
- (173) 図像は <http://ja.wikipedia.org/wiki/> アール・ヌーヴォーより転載。
- (174) 図像は <http://www.arrowsandicons.com/articles/master-craftsmen-hector-guimard/> より転載。
- (175) ファッションのジャポニスムについては、深井晃子『ジャポニスム イン ファッション——海を渡ったキモノ』、平凡社、一九九四年が詳しい。
- (176) 高階秀爾は西洋絵画の移入事情、フランスへの留学生の実情等について『日本絵画の近代——江戸から明治まで』（青土社、一九九六年）で論じている。ジャポニスムの里帰り、ポスターについては議論の多いところだろう。後日、考察したい。