

now they are based on. It is argued that while in the control of t

On Self-reference in Art Atsushi TANIGAWA

The "self-criticism" of modernism in painting sterred to by Clement Greenberg does not onlorm at all to the concept of "self-reference" "Self-reference" as seen in various orks such as trompe l'oeil paintings, Velocuez's Las Meninas, the paintings of Rene Magritte, and the conceptual art of Joseph Kouth, outs into relief the special features of nodemistic "self-criticism". The result is that are others of ormalism is, paradoxically, a inflouer type of materialism.

HE HISTORY OF ART CRITICISM IN VARI-OUS COUNTRIES

Meler-Graefe and Modern Art Criticlam in Germany: A Pioneer of Formalist Criticism or a Modern Classicist OTakao OTA

(laier-Graefe (1867-1935) is well known as a critic of contemporary art in Germany, though its was most active around the turn of the century from the mid-1890s to about 1913. In order to elucidate the distinctive features and a significance of Graefe's art criticism, I first touch on aspects of movement and decoration in Jugend Still, which constituted Graefe's opinitual climate, and then clarify Graefe's view of fineteenth century painting in Germany. His principal work, The History of the Development of Modern Art, is described as the product of his two opposing stances—that of a pioneer of Formalism and that of a classicist of the modern period.

The Art Criticism of Post-war and Contemporary Germany of Will Grohmann — From Modernity to the Problem of Identity • Yuko NAKAMA

Mill Grohmann's purpose in his art criticism has to promote the understanding of contemporary art among the German public. In the 1950s, he defended abstraction as an international language, but afterwards, figurative rather than abstract art became dominant on the German art scene, and art criticism itself timed to problems of German identity. However, my main thesis is that the transition from dodernity to identity in German criticism is not a reactive regression, but rather is mediated by the non-formalistic "Weltkunst-Idee" proposed by the Modernity defender Grohmann, mich emphasizes historical elements and contents in art.

Contemporary Art Criticism in France — The Controversy over the Crisis of Contemporary Art" Other Crisis of Contemporary Art" Other Crisis of Contemporary Art"

can paintings really be replaced by words? Is painting, considered distinct from its sur-

roundings, actually an independent entity? Is there be a fixed point within the stream of consciousness constituting the inner life by which I can view a painting? Along with problems inherent in painting itself, there are questions about how we see paintings and what place they have in our world. It is from this standpoint that I will consider the dispute that began in France in 1991 over the crisis of contemporary painting.

France — The Present Situation in Art Criticism OAOmi OKABE

In France, the planning of exhibitions is increasingly considered part of the practice of art criticism. Young critics have not only become active as independent curators, but are also launching magazines as well as looking beyond their own country to criticism published in American and other foreign magazines. Nicolas Bourriaud has provoked both agreement and disagreement with his conception of "aesthetics between people; aesthetics of encounter; aesthetics of proximity; and aesthetics of resistance against the social framing. In the autumn of 2000, Bourrlaud and Jerôme Sans will establish and act as directors of a new space for contemporary art called Palais de Tokyo.

The Shirakaba-ha and the Bloomsbury Group Tokiko KAWATA

Roger Fry, a member of London's Bloomsbury Group, is known today as a critic identified with Formalism. Fry was introduced early on in Japan by the Shirakaba-ha. Bernard Leach served as the bridge between that Japanese group and Bloomsbury. The Shirakaba-ha, however, turned towards humanistic criticism, the opposite of Formalism -- something I will make clear was the result of influence from the German critic Meier-Graefe. Both Bloomsbury and the Shirakaba-ha were closely connected to the applied arts. This essay examines the precise nature of their relationship to the Arts and Crafts movement.

Newspaper and Art Criticism Masaru AGURO

In Kansal, journalism in the form of magazines hardly exists, which has brought about the situation in which art criticism is mainly covered in print media such as newspaper columns of culture, arts and science. However, the standards for art criticism in the newspapers of Kansal have gone down both qualitatively and quantitatively and, therefore, the identity of art in Kansal is in danger. I happened to become an art journalist for a newspaper, and in this paper I report on the present situation of newspaper art criticism based partly on my own experience.

OCCASIONAL ESSAYS IN ART

The Presence or Absence of Hair and the Status of Men and Women Shigenobu KIMURA

Images of female nudes in ancient Asia are generally depicted with public hair, while those of ancient Greece are not. The reason has to do with the different concepts of women: in the Orient they were identified with the principle of fertility and in Greece with the principle of purity. The different positions in society of men and women also played a role. Thus, up until the latter half of the nineteenth century, a time when the Judeo-Christian tradition held sway and men were considered superior, public hair was not shown; in the twentieth century, however, as the societal position of women improved, public hair began to be represented.

TOPICS

The Making of Hokusai's Reputation in the context of Japonisme Shigemi INAGA

Hokusai's reputation is beyond question, but his popularity is an historical product. Although some scholars would hesitate to regard him as the greatest master in Japanese art history, Hokusai is undoubtedly the bestknown Japanese painter, especially in the West. Many studies of Hokusai have helped justify and consolidate his reputation, while omitting the social and historical context that contributed to Hokusai's becoming the eminent hero of Japanese art. By questioning the apotheosis of Hokusai in the context of the Japonisme that held sway during the second half of the nineteenth century in Europe, this paper tries to elucidate some of the underlying factors that resulted in Hokusai's glorification. How was a simple Japanese ukiyo-e print craftsman transformed into the ultimate Oriental master, comparable to such giants as Michelangelo, Rubens, and Rembrandt, and why was he so admired by such champions of modern art as Edouard Manet and Vincent Van Gogh?

Participating in Naoshima Kaigi III, "Art and Community" Takao OTA

The Naoshima Kaigi III was held from 19-20 June in Naoshima cultural village on the small island of Naoshima in the Inland Sea. This is a report on that conference. The Naoshima Contemporary Art Museum there does not merely collect and display artworks, but is active in exploring the relationship between contemporary art and society. This conference is part of that exploration. My report is concerned first of all with the Naoshima houses project, secondly with the Benesse House, part of the Naoshima Contemporary Museum, and lastly with the papers given and the panel discussions.

TOPICS

北斎とジャポニズム

稲賀繁美

北斎の評価は疑う余地のないものだが、彼の人気は歴史的産物である。学者の中には、彼が日本美術史上最高位の大家だと認めることを躊躇する向きもある。とはいえ北斎は、とりわけ西洋諸国においては、間違いなく最も著名な日本人画家である。数多くの北斎研究によって彼の評価が正当化され確固たるものとされてきた。ところがその一方でそれらの研究は、なぜ北斎が日本美術の最も傑出したヒーローとして評価されたのかに関する社会的、歴史的なコンテクストをきちんと把握せずにすませてきた。十九世紀後半にヨーロッパで「ジャポニズム」が流行する状況下で、なぜ北斎が神格化されたのかを問うことによって、いかなる条件が北る状況下で、なぜ北斎が神格化されたのか?あるいは何故に、マネやゴッホのような声音のでくてランジェロ、ルーベンス、レンブラントの如き巨匠にも匹敵するような東西洋のミケランジェロ、ルーベンス、レンブラントの如き巨匠にも匹敵するような東西洋近代美術を代表するような人物までもが、北斎をあれほどまでに賞賛したのか?

―北斎の「発見」

最本が収められている。ビュルティーはそれら北斎のスケッチを優雅さにおいてはりり、 「工業美術の傑作」(一八六六年刊)において、日本の版画を中国のそれやヨーロッパのリトグラフより優れていると評価し、その最も奇抜な例として「北斎による二十八冊の本」に触れている。これらは即ち『北斎漫画』その他のことで、そこには博物誌、家庭の生活風景、風刺画、格闘技の実演、富士山への巡礼等、無数の挿絵物誌、家庭の生活風景、風刺画、格闘技の実演、富士山への巡礼等、無数の挿絵物誌、家庭の生活風景、風刺画、格闘技の実演、富士山への巡礼等、無数の挿絵物誌、家庭の生活風景、風刺画、格闘技の実演、富士山への巡礼等、無数の挿絵物誌、家庭の生活風景、風刺画、格闘技の実演、富士山への巡礼等、無数の挿絵物誌、家庭の生活風景、風刺画、格闘技の実演、富士山への巡礼等、無数の挿絵物誌、家庭の生活風景、風刺画、格闘技の実演、富士山への巡礼等、無数の挿絵物誌、家庭の生活風景、風刺画、格闘技の実演、富士山への巡礼等、無数の挿絵物誌、家庭の生活風景、風刺画、格闘技の実演、富士山への巡礼等、無数の挿絵物誌、家庭の生活風景、風刺画、格闘技の実演、富士山への巡礼等、無数の挿絵がはります。

挿画本の百科事典的性格、(2)一般人の生活に対する超越的で幾分皮肉をこめ

このような比較は、一見そう思えるほど気まぐれなものではない。一面でビュルやかな筆さばきで北斎に匹敵するのはルーベンスだけだとも述べている。(2)りに匹敵するものとみなした。また別な箇所でビュルティーは、テーマの豊かさと鮮トーに、エネルギーではドーミエに、奇想においてはゴヤに、動態においてはドラクロ

を、全ての率直さと荒々しさを、微かに揶揄の響きをこめて描写しつつ、悪戯っぽ かな表現力、およそ考えられうる身振りの限りが尽くされている優れて鮮明な人 り、またエコール・デ・ボザール(美術学校)の保守的な教授連に対する挑戦である のは、アカデミー・デ・ボザール(美術アカデミー)の支配的権威に対する批判であ ミックなビエラルキーを侵犯しようとしている。北斎への高い評価が暗に意味するも のファイン・アーツの大家達と比較することで、ビュルティーはこれ見よがしにアカデ とを想起されたい。日本の商業的、大衆的デザイナーとしての北斎を、ヨーロッパ とを認めている。その一方で、前記のビュルティーの著書が工業美術を扱っているこ 主張して、非西洋国民に対してヨーロッパ諸国民と伍しうる芸術的ステイタスと力 ティーは、ヨーロッパの範疇でいう巨匠にも遜色ない重要性が北斎にはあるのだと の単純な線で捉えた真実味ある情感等を賞賛している。曰く「全ての美徳と悪徳 物描写、多岐にわたる主題テーマ、確かな技巧、鋭い観察眼、そして紙上に墨筆 く皮肉っぽくも哲学的な微笑みを見せ、しかも何ら怨念というものがない・・・。」 家達の中でも最も自由で誠実」と評している。さらに、北斎のスケッチの速さ、豊 中で、これまた共和主義的美術批評家のエルネスト・シェノーは、北斎を「日本の大 加した。この万博の準公式レポート『芸術を競い合う諸国民』(一八六八年刊)の 大げさで冗長ながらも、シェノーの記述には四つの特徴が示される。(1)北斎の ビュルティーの著書が出版された翌年の一八六七年、日本はパリ万博に公式参

キーに対する反発から組織されたものだった。
キーに対する反発から組織されたものだった。
および、(4)絶妙なテクニックでイメージを定着させ、それを効果的に図案としておよび、(4)絶妙なテクニックでイメージを定着させ、それを効果的に図案としておよび、(4)絶妙なテクニックでイメージを定着させ、それを効果的に図案としておよび、(4)絶妙なテクニックでイメージを定着させ、それを効果的に図案としておよび、(4)絶妙なテクニックでイメージを定着させ、それを効果的に図案としておよび、(4)絶妙なテクニックでイメージを定着させ、それを効果的に図案としておよび、(4)

大衆向いり、自黒のコントラスト、そして「さかりのついた」猫の振る舞いをユーモラスにない。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに留意しておきたいこととして、北斎と広重、国芳の区別もなされていない。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なリトグラフい。ちなみに関するというでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またのでは、またんでは、またんでは、またのでは、またのでは、またんでは、またんでは、またんでは、またんでは、またんでは、またんでは、またんでは、またんでは、またんでは、またんでは

——審美学英仏戦争

2

流のアート・マガジン『ガゼット・デ・ボザール』に掲載されたのは一八八二年のことで流のアート・マガジン『ガゼット・デ・ボザール』に掲載されたのは一八八二年のことでいならではの、影響力の大きな論文「日本美術、挿画本、刊行画帖、北斎」が一つレならではの、影響力の大きな論文「日本美術、挿画本、刊行画帖、北斎」が一つしならではの、影響力の大きな論文「日本美術、挿画本、刊行画帖、北斎」が一つしならではの、影響力の大きな論文「日本美術、挿画本、刊行画帖、北斎」が一つしならではの、影響力の大きな論文「日本美術、挿画本、刊行画帖、北斎」が一つしならではの、影響力の大きな論文「日本美術、挿画本、刊行画帖、北斎」が一つしならではの、影響力の大きな論文「日本美術、挿画本、刊行画帖、北斎」が一つしならではの、影響力の大きな論文「日本美術、挿画本、刊行画帖、北斎」が一ついならではの、影響力の大きな論文「日本美術、挿画本、刊行画帖、北斎」が一ついならではの、影響力の大きな論文「日本美術、挿画本、刊行画帖、北斎」が一ついた。このデュレが、書画本、刊行画は、北斎」が一ついた。

あった。その中で彼は、ハーバート・スペンサーによる社会進化説の信奉者らしく、 を関してその頂点に立つ人物であり、「北斎は日本美術史の全進化を一身の裡に なであった。この本を構成する十章の内、まるまる一章が「画狂人」北斎に割かれており、そこでゴンスはあからさまにデュレを引用しながらデュレの主張を繰り返している。 でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術の中でも群を抜き、 でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術の中でも群を抜き、 でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術の中でも群を抜き、 でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術の中でも群を抜き、 でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術の中でも群を抜き、 でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術の中でも群を抜き、 でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術の中でも群を抜き、 でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術の中でも群を抜き、 でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術の中でも群を抜き、 でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術との主張を繰り返している。 でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術史の全進化を一身の裡に でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術史の全進化を一身の裡に でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術史の全進化を一身の裡に でいる。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美術としている。 でいる。それに加えてゴンスは北斎の財産とすべき」と、北斎は「レンブラント、カロ、 「も、

た。我々はこの論争から主に四点に注目しておこう。 別途既に詳しく分析したことだが、フランスでの北斎への高い評価に対して、アンがロ・サクソン系の専門家から皮肉をこめた反応、異議申し立てが生じた。 同じくウィリアム・アンダーソンも一八八五年刊の自著『日本の絵画芸術』でフェノロサに続いイリアム・アンダーソンも一八八五年刊の自著『日本の絵画芸術』でフェノロサに続いる。我々はこの論争から主に四点に注目しておこう。

- のに劣らぬほど恥ずべきことであった。 Punchの漫画王ジョン・リーチを修道士画聖フラ・アンジェリコに対比させる北斎を兆殿司、雪舟、周文のような画僧と比較するのは、週刊誌『パンチ』紀の禅画の巨匠と引き比べるなど問題外であった。アンダーソンにとっては、(1) アンダーソン、フェノロサ双方にとって、北斎の如き単なる版画工を十五世
- 彼らが疑問を投じることは決してなかった。 る理解が依拠するのは古典的かつアカデミックな価値判断であり、これに(2) 既に明らかなように、これらアングロ・サクソンの専門家の日本美術に対す
- 価を馬鹿げたものと考えただけでなく、北斎の日本における死後の名声断に固執した。アンダーソンもフェノロサも、フランス人達の北斎への過大評日本国内の判断を尊重したが、フランスの愛好者連は自分達の美学的判

-----日本美学と印象派美学

づけるために「disymmetrie 非対称」という語を造った。この概念は、アメリカ人の構図の反復を嫌悪すると述べている。一八六九年にシェノーは日本的美学を特徴まず構図に関しては、シェノー、デュレの両者ともに、日本人がシンメトリカルな

絵画面を自在にアレンジすることは透視図法の原理からの逸脱であるが、これ

画家ジョン・ラファージュが一八七三年に著した『日本美術覚書』中に暗に借用され、画家ジョン・ラファージュが一八七三年に著した『日本美術瞥見』の中でも展開された。さてデュレが言うには「日本人は気分次第で空想に身を任せる。また何ら明確な体系もない装飾的モチーフを自由に振りまく。ところがプロポーション感覚に秘めたる本能を持っているおかげで、結果は視覚く。ところがプロポーション感覚に秘めたる本能を持っているおかげで、結果は視覚く。ところがプロポーション感覚に秘めたる本能を持っているおかげで、結果は視覚も出手立入ト・ルノワールの「不均衡」美学の宣言(一八八四年)もこのような着想から生まれたものだと理解しうる。

である。日の出の頃の富士山の図は、外国人の航海者には驚くべき景色であったである。日の出の頃の富士山の図は、外国人の航海者には驚くべき景色であったり。またデュレ自身も『アジア旅行』に幾分の思い入れをこめた叙述を残している。しかし、前景の大波と後景の小さな円錐形の富士とのダイナミックなコントラストしかし、前景の大波と後景の小さな円錐形の富士とのがおそらく最良の例であろう)。またデュレ自身も『アジア旅行』に幾分の思い入れをこめた叙述を残している。しかし、前景の大波と後景の小さな円錐形の富士との結果であるか否かは、なが、西洋の透視図法を北斎が勝手に拡大解釈したことの結果であるか否かは、なお未決の問題である。

西洋の透視図法はイタリア・ルネッサンス期に再構築されたものであった。 西洋の透視図法はイタリア・ルネッサンス期に再構築されたものであった。 日本がヨーロッパから新たに受けた影響の結果として生まれたものであった。 日本がヨーロッパから新たに受けた影響の結果として生まれたものであった。 日本がヨーロッパから新たに受けた影響の結果として生まれたものであった。 日本がヨーロッパから新たに受けた影響の結果として生まれたものであった。 日本がヨーロッパから新たに受けた影響の結果として生まれたものであった。 この正洋画法は、
一方本がヨーロッパから新たに受けた影響の結果として生まれたものであった。
一位には
一位に
一位に

124

と位置の特徴が損なわれず保たれている。」この記述には『漫画』を観察してヨーロッ(ヒン) らを前面に押し出す背景もない。それでいてこれら人物や物の配置が実に都合良 ら下部まであちこちに散らばっているが、それらが依って立つ地面もなければそれ ば、「『漫画』第一編では人物と物のサイズはわずか一インチ程で、各頁の上部か が『北斎漫画』中のレイアウトには至るところで目につく。デュレが見るところによれ く無駄なくなされているので、それぞれの身分や地位に応じた動作や、そして線

パ人の感じた驚きの感情が示されている。

的審美眼の立場からは完璧に擁護されうるものなのだ。 構図的技巧の欠如、歪曲され見込み違いの透視図法、そして身体的比率の狂った な古典から、グラフィックなイラストや複製版画に至るまで、種々雑多な素材を自 代の批評家がマネを批判する点であった。ティチアーノ、ヴェラスケス、ゴヤのよう 在に引用しながらマネはイメージの結合を図った。が、そこに公衆が見出したのは 人物像であった。とはいえ、このようなマネの〝欠点〟も『北斎漫画』に見られる日本 面白いことに、このような「アサンブラージュ」と「モンタージュ」の異様さこそ、当

は、このヨーロッパでは馴染みのない手法と、彼らの特異な趣味のためである。」(ユヨ) には、どれほど才能豊かなヨーロッパの画家も及ばぬ大胆さと優雅さと自信が備わ 加筆修正等はありえず、最初の一筆で自らのヴィジョンを紙に定着させる。そこ っている。日本人が最初のそして最も完璧な『印象主義者』であると認識されたの なってしまう。デュレ曰く「もっぱら腕に支えられた筆のみを使う日本の画家には な、欠点、もまた、またもやデュレの説によれば正当化され、さらにはマネの長所に しないドローイングのテクニックに頻繁に指摘されてきた。このようなマネの明らか 第二に、似たような完成度の欠如は、しばしばマネの荒々しい筆さばきや一定

グがその典型的な例で、これは同一紙面に大鴉の頭部(マラルメが仏語訳したエド 部が描かれている。「大鴉」の大胆に滴るような筆致は「日本趣味」の成果として、 ガー・アラン・ポーの詩「大鴉」の挿絵用の習作)、日本人の画家達の印章のたどたど 後期の作品制作においてマネは、加筆修正は避けて、カンヴァス全体を改めて一気 | ある種の効果を再現するのに、試すに値する新たな手法がそこにあったのだ。とい しい模倣、そしてタマという名の日本犬狆(デュレが日本から持ち帰ったもの)の頭 本から帰国してまもない頃のことだった。大英博物館に保存されているドローイン 八七八年にエルネスト・シェノーが絶賛する。これまた良く知られていることだが、 このような東洋的筆さばきをマネが模倣したのは既に一八七四年、デュレが日

呵成に描き直す方を好んだ。「最初の一筆でヴィジョンを定着させる。素早く、大 義的」制作であった。(4) 胆に、優雅に、自信を持って」――これがデュレやマネが意味するところの「印象主

を、欠点ではなく長所として、読者に納得させようという目論見もあった。「マネ 『漫画』中に見られる最初の一筆で描いたデッサンで簡素化を図りつつ、しかも特徴 が分かる。この点でマネと比較できるのは北斎をおいて他にはいない。北斎こそ、 らは、マネが如何に正確に顕著な特徴と決定的な動きを選り抜いて把握したか たちまち紙面上に定着された。これら即席の写真とでも呼べそうなデッサン類か どれほど微細な対象であれディテールであれ、マネの興味をそそるものであれば、 れらは束の間の様相や動き、そして顕著なディテールを掴み取るために描かれた。 のデッサン類は概ねスケッチもじくはクロッキー(速描)の状態にとどまっている。こ しているのも驚くには当たらない。そこにはマネの作品における「未完成」という面 を完璧に確定する術を知っていたのだ。」 それゆえデュレが著したマネの伝記(一九〇二年刊)の中で、マネと北斎を対比

いたのではなく、彼らのテクニックは、ボードレールが侮蔑的に定義したように「手 たことが分かる。 しようとしたデュレの努力は、無根拠であり著しい誤解を招きかねないものであっ た。端的に言って、『北斎漫画』を引き合いにして「印象主義的」美学の真価を証明 本にしてそれを繰り返し模写することで鍛え上げた、習慣的な手技に基づいてい 物を直に観察しその結果を生き生きと定着したというよりは、大家の作品を手 見即興的に見える『北斎漫画』の「実物をモデルにしたデッサン」は実のところ、実 の記憶に」よる「シック」な運筆に依存する度合いの方が大きかったからである。一 浮世絵職人は「最初の一筆」とか「実地での把握」といったものによってデッサンを描 デュレの説明を、そのまま鵜呑みにはできない。というのも、北斎をはじめとする 化され、彼の「印象主義的」手法も北斎の「最初の一筆」によって説明される。無論 マネの「未完成」の筆さばきは、捉え難い様相を即時に定着したものとして正当

やく我々は理解した。つまりそれまで我々が無視したり表現不可能と考えてきた なく対照的、かつどぎつい色彩が作品中に相並んで広がっていた。それを見てよう 第三番目の問題は色彩に関連する。デュレ曰く「日本の画像(版画)にはこの上

うのも、これら日本の画像を我々は当初『バリオラージュ(原色のちぐはぐな寄せ | なのだ。 集め)』と考えていたが、実際はこれこそ極めて自然に忠実なのであった。」

それらを繋ぐ如何なるハーフ・トーンやグラデーション的彩色もない。」(エン) 激しい原色を批判するに際して、保守的美術批評家ポール・マンツが用いたもので てる資格があった。即ち彼が言うには「緑、青、赤が最も鮮やかな色調で並置され、 という特権的立場ゆえに、デュレには日本の浮世絵風景版画の「忠実さ」を言い立 ージュ」、つまりは不調和な原色の混在を正当化しようとしている。日本に旅した あった。デュレは日本の版画が自然に忠実であると主張することで、この「バリオラ 「バリオラージュ」なるタームはエドゥアール・マネが『ローラ・ド・ヴァランス』に用いた

前記のようマネを日本人に対比しようとしたのは、このような意地悪な批評に抗 れば、印象主義者の画家達はある種の「色盲」に苦しんでいたことになる。デュレが 家までもが、皮肉をこめて「藍狂い」なる病気だと称した。ユイスマンスの診断によ りに超自然的で異例なものだったので、J・K・ユイスマンスのような友好的な批評 鮮明な色彩」を備えたものとして見た「日本人」の如く。その風景画の結果はあま えるだろうかり 真実に耐えられなかったのだと言うわけだ。果してこの発言、正当性なものと言 ーロッパ人の眼があまりに脆弱で怠惰なので、「戸外」で体得される光の効果という してのことだった。彼の見解では、印象主義者の眼が病んでいるのではなく、逆にヨ くマネもアルシャントゥイユへと赴き、この上なく強烈な色あいの数々を薄めずに 「隣合わせに」並置した風景画を描いた。さながら自然をあくまで「光輝に満ちた ひとつにはデュレのこうした問題含みの発言に影響されてのことか、モネだけでな

象主義的美学の理想を一 に、後期浮世絵版画の「藍狂い」やさらに「末期」のアニリンによる「紅狂い」は、日本 は文化交流の中で面白い食い違いが生じた一例が見られる。デュレの夢想とは裏腹 されたベルリン・ブルー(プルシャン・ブルー)の輸入がなかったならば、北斎の『富嶽 代の日本人が、異国より伝わった「色彩革命」に進んで取り組んでいた、ということ | えたのは、一八八五年出版のデュレの『前衛批評』中でモネについて記された以下の ら新たにヨーロッパから輸入された化学顔料が証明するのは、北斎およびその同時 三十六景』における鮮烈な色彩表現はありえなかったはずだと言うのだ。ここに 人が戸外の日光の下での色彩効果に忠実であったことの証左では全くなかった。印 ヘンリー・スミス二世は最近次なる仮説を提示した。即ち、一七○六年頃発明 -彼が夢想したように――正当化するどころか、これ

く、日本の気候を南仏地方のそれと同一視した点についても、ゴッホに霊感を与 いたらしい。橋の黄色に対して直にコントラストを成している川の青色ばかりでな と見なすことができる。ちなみにゴッホは広重のこの版画を北斎の作だと誤解して かだ。ゴッホがアルルに着いて間もなく制作した「ラングロワの橋」は、

第二に原色の並置に関して言えば、ゴッホが「藍狂い」にも毒されていたのは明ら

「大橋あたけの夕立」を模写することで既に実験済みの色彩効果を応用した作品

世紀末の北斎

としている点で、セザンヌと北斎にはなんらかの類似点が見えてくる。 (20)フランカステルによる術語で言えば「ルネッサンス的絵画空間」を努めて破壊しよう はいくつか北斎との類似点が露呈している。「サント・ヴィクトワール山」と「甲州三 ァン・ゴッホ宛の手紙に添えた。おそらくこのスケッチの空間的効果に刺激されたの 難い。顕著な例のいくつかを「世紀末」に探してみよう。エミール・ベルナールには「牧 北斎そしてそれに続いて広重が西洋渡来の透視図法を再解釈した、その仕方と ポール・ゴーギャンに剽窃され「説教後の幻影」(一八八八年作)に流用されたと不 斎漫画』で見たレイアウトを応用したものである。ベルナール自ら、この配置法が ても、彼らの解釈が十九世紀後半のヨーロッパ美術の発展に貢献したことは否定し のであることが分かった。しかしながらどれほど気まぐれで歪曲されたものであっ (3)彩色――を通じてフランス人の「日本趣味的」北斎解釈が、極めて片寄ったも れるポール・セザンヌさえ、アカデミックな透視図法から逸脱しようとする試みに 類似点を持っている。ゴーギャンの日本趣味にあからさまに異論を唱えたと伝えら か、ゴッホは「種まく人」を制作する(一八八八年)。この両者の絵画作品ともに、 平を言っている。このゴーギャンの作品では、構図が木の幹によって、二つの別々の部 在させることで、意図的に透視図法の束縛から逃れたもので、明らかに我々が『北 分に切断されている。ゴーギャンはこの絵のスケッチを、アルルに居たフィンセント・フ 場のブルトン女」のような実験的構図の作品がある。これは人物像を絵画面に散 島越」、あるいは「ジャス・ド・ブファン」と「程ケ谷」を比較するだけでも、ピエール・ これまで我々が検証した三点、即ち――(1)構図、(2)デッサンのテクニック、

…]さながら南仏のように。」 びに、私は独り言つ。「そうだ。(日本では)まさしくそんな感じで自然は私の眼に はこの上なく明るい色で、薄められもせずグラデーションもないままに現れた[… 模範なくしては、それはありえなかったことだ[……]。日本の画帖を鑑賞するた 色い道を、川の青をカンヴァスに並置できるようになった。日本人から与えられた 「日本の画帖が我々のもとに届いてからはじめて、画家は大胆な赤の屋根を、黄

のメンバーは例の『芸術の日本』を定期購読していたことが知られている。(②) 仇名の付いたボナールらによって、巧みにリトグラフに翻案された。ちなみにナビ派 出力ある筆さばきはトゥルーズ・ロートレック、ヴュイヤール、また「日本のナビ」と ッホのスケッチの幾つかの中で点描を強調しているものを見ると、月刊誌『芸術の日 した様子が窺える。ウルスラ・ペルッキ・ペトリが既に提示したように、これらの表 本』に載っている挿し絵類を介して接しえた北斎の表現形式をゴッホが我がものと 第三に、既にマネが習得しようと試みた「東洋の」筆さばきに関して言えば、ゴ

芸術家共同体の夢

テオに宛てた手紙には次なる有名な一説がある。 であろう精神的なひらめきについて、ひとつ新たな仮説を提示しておきたい。弟の 結論に先立ち、ここで我々は、北斎をはじめとする日本の画工がゴッホに与えた

ほら、こんな質素な日本人達が、まるで自らが花であるかのように自然に生 そうして彼は人生を過ごすが、全てをなしおえるには人生はあまりに短かい。 いるのか? 否。ビスマルクの政治でも研究しているのか? 否。彼は一本の きる彼らが、僕達に教えてくれるのが本当の宗教じゃないのだろうか?」 (32) あらゆる季節、 草の葉を研究している。しかしこの草の葉一本に導かれ、彼はあらゆる植物、 るが、彼は何をして時を過ごしているのか? 地球と月の間の距離でも調べて 「日本の美術を研究すると、疑いようもなく賢く哲学的で知的な人が見つか 田園の大いなる風景、さらには動物、人間の姿まで描くのだ。

圀府寺司博士が既に指摘したとおり、「草の葉」という言葉は『芸術の日本』(一

えを反映しているのかもしれない。北斎という名前はゴッホにとってはこのように ないものは何もない。この上なく小さな一本の草の葉でさえも。」さらには、博物 いない。ビング曰く「万物において、崇高な芸術の概念の中に地歩を占めるに値し 証したように、ヨーロッパの日本趣味的サークルが『北斎漫画』を見て共有した考 誌から田園の人物像に至る百科事典的な自然の見方は、既に当論考の冒頭で検 送っている。この号に収められた作者不明の挿絵もまた直にひらめきを与えたに違 哲学者」としての日本人画家というイメージそのものであった。

加えて、ゴッホは、同誌に載った北斎作とされる蟹の挿し絵も借用したとおぼし

い。逆さまに投げ出された蟹の図は、ゴッホの実存への格闘のメタファーだと解釈さ だ。」(一八八八年九月十七日) れてきた。ところで、「全てをなすには人生はあまりに短い」の部分は、黒澤明がオ 切磋琢磨と兄弟愛に支えられ、理想的な共同体に生きているものと夢想していた。 ムニバス映画『夢』のゴッホの生涯を描いた箇所でメッセージとして用いられた。 共同体の中に、悪企みなどとは無縁に極めて自然に生きていたということなの 度々お互いの作品を交換していたことに感動してきた。きっと、彼らは互いが好き 彼はエミール・ベルナール宛にこう書いている。「随分前から僕は、日本の画家達が で励まし合い、彼らの間にはある調和が行き届き、彼らは本当にある種の友愛の こんな牧歌的な日本のイメージとともにまたゴッホは、日本の画家達はお互いの

ものをそのまま指している。ちなみにテオはこの号をアルルに居る兄ヴィンセントに 八八八年五月刊)の第一号にS・ビングが寄せた「プログラム」なる文中に登場する のような見本となるものが、パリの国立図書館版画室に今日なお原形のまま保存 野秀剛氏により詳細な研究が為されているが、以下に記すのはあくまで私の責任 している。付け加えておけば、この画帖は近藤映子氏によって再発見され、既に浅 されている。この画帖は「天・地・人」の三部から成り、長島雅秀なる狂歌師が他の 製本した類いの例をゴッホが見たことがあったのではないか、ということである。こ 尽』から思いついたのだと主張している。しかしながらこの画帖は一個人の画家が 門家達の間でも謎のままだ。圀府寺博士は、ゴッホ自ら所有していた『新撰花鳥 他ならぬ北斎といった、当時の名だたる浮世絵職人の手による珍しい摺物を収録 私がここで個人的に仮説として唱えたいのは、複数の摺物を集めて一冊の画帖に 制作したものであり、作品「交換」があった可能性を示唆するものでは全くない。 狂歌詩人との共同制作を記念したもので、山東京伝、俊満、清長、歌麿、そして ゴッホは日本の画家達が作品の交換を行っていたと信じたが、これは日本人の専

に帰する提起である。(26)

一冊はゴーギャンに、もう一冊はベルナールに作ってやりたい。」(書簡番号42) 一冊はゴーギャンに、もう一冊はベルナールに作ってやりたい。」(書簡番号42) 一冊はゴーギャンに、もう一冊はベルナールに作ってやりたい。」(書簡番号42) 一冊はゴーギャンに、もう一冊はベルナールに作ってやりたい。」(書簡番号42) 一冊はゴーギャンに、もう一冊はベルナールに作ってやりたい。」(書簡番号42) 一冊はゴーギャンに、もう一冊はベルナールに作ってやりたい。」(書簡番号42) 一冊はゴーギャンに、もう一冊はベルナールに作ってやりたい。」(書簡番号42) 一冊はゴーギャンに、もう一冊はベルナールに作ってやりたい。」(書簡番号42) 一冊はゴーギャンに、もう一冊はベルナールに作ってやりたい。」(書簡番号42)

「北斎」になろうと夢見たのだろうか? とてゴッホは「新しい芸術(アール・ヌーヴォー)の未来は南仏にある」と繰り返しさてゴッホは「新しい芸術(アール・ヌーヴォー)の未来は南仏にある」と繰り返して、北斎」になろうと夢見たのだろうか?

----その後の北斎

当初からこの争奪戦に巻き込まれていたということである。とすれば、北斎の生涯等二に、小林文七がプロモートし虚心・飯島半十郎が著述した『葛飾北斎伝』は、ていた北斎の伝記が林忠正とド・ゴンクールによって横領されたとして、公然と抗ていた北斎の伝記が林忠正とド・ゴンクールによって横領されたとして、公然と抗(窓)。この優先権についての論議から二つのことが窺える。第一に、北斎を巡議している。この優先権についての論議から二つのことが窺える。第一に、北斎を巡議している。この優先権についての論議から二の一環であった。注意すべきこととして、公然と抗ていたといる。とすれば、北斎の生涯第一八九六年にエドモン・ド・ゴンクールは最後の著作となる『北斎』を出版するが、一八九六年にエドモン・ド・ゴンクールは最後の著作となる『北斎』を出版するが、一八九六年にエドモン・ド・ゴンクールは最後の著作となる『北斎』を出版するが、

形で行われたことになる。 に関する日本ではじめての実証的な歴史的研究は、フランス人の要望に煽られる

第で、フランス人が北斎を賞賛する様に日本の教養人は驚愕したのだ、と。 第で、フランス人が北斎を賞賛する様に日本人がガヴァルニをフランス美術界の頂点に 位置付けるのを見たらフランス人はさぞや驚愕しただろうが、まさにそうした次ように結論付けている。即ち、仮に日本人がガヴァルニをフランス美術界の頂点に を置付けるのを見たらフランス人はさぞや驚愕しただろうが、まさにそうした次ように結論付けている。即ち、仮に日本人がガヴァルニをフランス美術界の頂点に を置付けるのを見たらフランス人はさぞや驚愕しただろうが、まさにそうした次まで、フランス人が北斎を賞賛する様に日本の教養人は驚愕したのだ、と。

一九〇〇年のパリ万国博覧会はフランスの日本趣味の人々の解釈を相対化することに一役買った。万博臨時事務局が仏文で出版した『日本美術の歴史』は日本たた、かたや「卑俗」な浮世絵や実用的美術に基づいたヨーロッパの日本趣味愛が定と、かたや「卑俗」な浮世絵や実用的美術に基づいたヨーロッパの日本趣味で好家による日本美術への眼差し――この双方のギャップがヨーロッパの日本趣味で好家による日本美術への眼差し――この双方のギャップがヨーロッパの日本趣味で好家による日本美術への眼差し――この双方のギャップがヨーロッパの日本趣味で対してこの時はじめてつきつけられたことになる。

 た「ジャポニズム」時代最後の歴史的証言を引用して、当論考を終えよう。
オンの次なる一節を、即ち両大戦間を代表するコスモポリタン的美術史家が語っ入類に伝播せしめた、全アジア人の中の天才であると評価している。最後にフォシ認めている(pp.ii-iii)。このコンテクストからフォシオンは、北斎はアジア的美点を全性を抉りだした」のであり、彼はそこに「アジアの愛国心の磔となる共通遺産」をしたよれば、「東洋の理想」の中で岡倉は、アジア的理念における「有機的な思惟の高い評価があからさまに無視され、公に否定されていたのだから。しかしフォシオ高い評価があからさまに無視され、公に否定されていたのだから。しかしフォシオ高の属大心に言及している。この選択は一見驚きである。というのも専ら岡倉が『日北斎の評価が揺れ動く真っ只中にあって、自らの北斎論を正当化するために彼はフォッチンは一九二五年刊の自著『北斎』の第二版で、新たな序文を加えている。

に残等に知らしめる、そんな芸術家の一人なのである。」(28)(28)
己の無比の天才と自分の民族の天才、そして不朽の人ならではの何かを同時まらない。彼は英雄の位階に属し、地平線のどの地点からもその姿が臨め、だ。北斎は単に人類史上最も偉大な、生ける形の創造者の一人であるに留めており、それを最高の表現力へと高め、全人類に伝わりうるものにするの即ち彼は自らの裡に、アジア的魂の永遠にして深遠なる特徴のいくつかを秘「我々の嗜好が揺れ動く真っ只中にあっても、北斎は揺るぐことなく不動だ。

じり準備した英文および註は未刊のため、ここに用訳を公表する次義である。
(小布施町役場、非充品)には当日の英語での口頭発表のトランスクリプションが掲載されているが、あらかは、別途拙著『絵画の耳方』に改変のうえ部分的に採録されている。なお『第三回国際北斎会議報告書』治美術学会、一九九八年と、異文ながら内容として重複する箇所のあることを治断りする。なおこれら発表された「アンリ・セルヌーシとテオドール・デュレコミューン、アジア旅行、美術蒐集」「近代国説」「7、明本務局による日本語訳である。テオドール・デュレの北斎理解およびファン・ゴッホに関する部分は、この間に本稿は長野県小布施町で一九九八年四月に開催された「第三回国際北斎会議」で発表した英文の、会議注

- スにおける北斎評価の変遷」『浮世絵芸術』五八号、一九七八年、三一一八頁。(1) 本件に関する基本的な論文はジョヴァンニ・ベテルノッリ(Giovanni Peternolli)「1800年代のフラン
- (∞) Philippe Burty, *Chefs-d'oeuvre des arts industriels*, Paris, 1866, p.209.
- (m) Ernest Chesneau, Les Nations rivales dans l'art, Paris, 1868, pp.421-422.
- (4) 稲賀繁美『絵画の黄昏』名古屋大学出版会、一九七七年、二七七頁以下。
- (12) Théodore Duret, "L'art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés, Hokousai", *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, 2ème période, pp.113-131; pp.300-318.

- (©) Louis Gonse, L'Art japonais, Paris, 1883, pp.269-270;pp.289-290.
- (ト) Théodore Duret, Critique d'avant-garde, Paris,1885. トゥ雅ンン 生Shigemi Inaga, "Impressionist Aesthetics and Japanese Aesthetics", Kyoto Conference on Japanese Studies [1994], International Research Center for Japanese Studies / The Japan Fondation, 1996, Vol.II, pp.307-319. ☆トルの駆射や蛛礁コペリンや、発動った。
- (\infty) John Lafarge, "Notes on Japanese Art", in Raphael Pumpelly, Across America and Asia, New York, 1870; James Jackson Jarves, A Glimpse at the Art of Japan, 1876; reprint, Tokyo, Tuttle, 1984.
- 説] 参照。 (9) 大島清次『ジャボニスム 印象派とその周辺』一九八〇年。講談社学術文庫、一九九六年[稲賀解
- (2) 成瀬不二雄「江戸からパリ〈」『李刊藝術』Winter 1977、八六-一一五頁。
- (\(\pi\)) Shigemi Inaga, "La Réinterprétation de la perspective linéaire (1740-1810) et son retour en France(1860-1910)", Actes de la recherche en sciences sociales. No.49.1983.pp.27-45.
- (\(\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\ti}}\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\tetx{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\text{\texi}\text{\text{\text{\texit{\texi}\text{\text{\texi}\text{\texitit}\tint{\text{\texit{\text{\text{\text{\text{\text{\texit{\texi}\text{\text{\text{\tet
- (≅) *Ibid* ., p.167.
- (三) Cf.Wilson Juliet-Bareau and Breton Mitchell, "Tales of a Raven, The Origines and Fate of *Le Corbeau* by Mallarmé and Manet", *Print Ouarterly*, vol.IV, Nr.3, Sep.1989, pp.258-307.
- (\(\Lambda\)) Théodore Duret, L'Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre, Paris, 1902; 1906, p.211.
- Paul Mantz, "Exposition du Bd. des Italiens", Gazette des Beaux-Arts, 1863, première période, p.383; Théodore Duret, Critique d'avant-garde, p.17.
- (A) Joris-Karl Huysmans, "Les Expositions des Indépendants en 1880", L'Art moderne / Certains, Paris, Union générale des livres, 1975, pp.103-104.
- 一九九七年十月十六日。(3) 山口県立萩美術館、国際シンポジウム「浮世絵――東西の架け橋:世界の中の浮世絵」『中国新聞』
- | Rierre Francastel, *Peinture et société*, Lyon, 1951; Paris, 1978. 図版解説。田中英道『光は東方から』河出書房新社、一九八六年。Cf. Shigemi Inaga 前掲記される。
- (云) Théodore Duret, Critique d'avant-garde, pp.63-66.
- (S) Ursula Perucchi Petri, Die Nabis und Japan, München, Prestel Verlag, 1976.
- (窓) Vincent van Gogh, Correspondance générale, Paris, Gallimard, 1990, lettre à Théo, 542 (sep.1888), 本に配い
- (云) S. Bing, "Programme", Le Japon artistique, première année, No.1, mai 1888.
- (S) Tsukasa Ködera, Vincent Van Gogh, Christianity versus Nature, Amsterdam, John Benjamin, 1990,p.54.
- | Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, cote Od.171-173.近藤貴子、一九八〇年、三〇〇-四間を予ルバム3巻について」「守世絵芸術」(八〇一八二号、一九八〇年。浅野秀剛「デュレ旧蔵摺物帖(3) Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, cote Od.171-173.近藤映子「バリ国立図書館蔵未発表類ののでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のは、「日本のでは、「日本のは、「日本のでは、「日本のでは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは、「日本のは
- (び) 稲質繁美「ファン・ゴッホの見た摺物?」「木の窓」一九九三年十二月号、一六-一九頁。
- 訊が与えられている。. Edmond de Goncourt, Hokousaï [1896]; Outamaro, Hokousaï, Paris, Union générale d'édition, 1986 [1966] では、アンスクリアションと全文の和でいる。 ここは林のゴンクール宛書簡のトランスクリアションと全文の和文が負面。 ジョヴァンニ・パテルノッリ「エドモン・ド・ゴンクール宛の林忠正未刊書簡に付いて」「専世総芸術」六ニースニラ・エディションの序文と巻末の作品カクログを欠く」。 ビングの訴えは以下の論文が負面。 ドリジナル・エディションの序文と巻末の作品カクログを欠く]。 ビングの訴えは以下の論文が負面。
- Shigemi Inaga, "Cognition Gap in the Recognition of Masters and Masterpieces in the Formative Years of Japanese Art History 1880-1900", International Symposium on Nature of Master and Masterpiece in Japan and in the West, University of East Anglia, Norwitch, Sep. 1997.
- (등) Henri Focillon, *Hokousaï*, Paris, 1914; seconde edition, 1925, pp.29-42.
- 解釈とジャポラスム以後の日本美術史編纂』『美術フォーラムの』第一号、九〇-九四頁を参照。(33) Ibid, deuxième édition, 1925, pp.ii-iv. この一節の意義については、藤原貞朗「アンリ・フォションの浮世絵