

19 世紀における東洋と日本 —オリエンタリズムからジャポニスムへ

まず一枚の絵を見よう(図5-1《カイロの奴隷市場》)。アラブ風のターバンを纏った男たちが裸体の女性の周囲に集まって、齒並びを品定めをしている。女性は黒髪だが、肌の色からはアラブ人とも白人とも区別がつかない。さる女子大学でこの手の作品をスライドで示して授業をしていたら、父兄から不謹慎だ、と抗議を頂戴した、という向きもあるそうだ。公序良俗に反する、扇情的な場面、と捉える理解も不思議ではない。作品を描いたのは、ジャン=レオン・ジェローム(1824—1904)。フランス第二帝政の時代、宮廷画家の地位に昇り詰め、第三共和制下では、美術アカデミー会長を務めた、という経歴からも明らかのように、当時のフランス画壇にあって世俗的名声の頂点を極めた男である。この作品もまた、当時の欧州社会にあっては、アラブ圏に残っていた奴隷売買を告発し、その不道徳性を指弾する、という役割を担い得た。その限りでは、この図柄は、むしろ社会正義——そして植民地経営



図5-1

ジャン=レオン・ジェローム
《カイロの奴隷市場》

Jean = Léon Gérôme, "Marché d'esclaves au Caire," 1866, 83.8 × 63.5 cm
Williamstown, Clark Art Institute

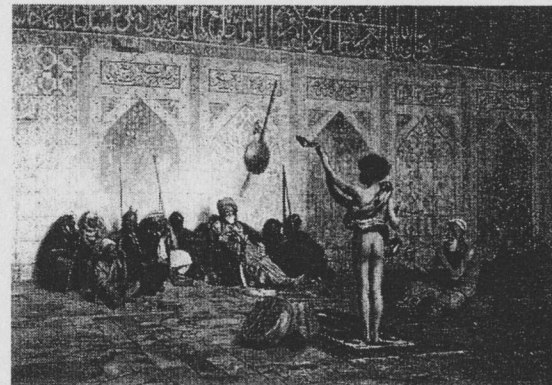


図5-2 ジャン=レオン・ジェローム《蛇遣いと少年》

Jean-Léon Gérôme, "Charmeur de serpents," 1880, 84 × 112 cm
Williamstown, Clark Art Institute

による「文明化」の使命——を訴える視覚的メッセージとして、(北米での奴隷制撤廃を訴える主張同様に)正当化され得た。画面の扇情性こそが、道義的義憤のより所たり得た仕組みである。

オリエント=中東世界の風物や、物珍しく、時に女性蔑視で、時に「野蛮」な慣習を描く風俗画(図5-2《蛇遣いと少年》——こちらは今日なら幼児虐待として告発されうる主題だ——)。東方の古代遺跡の廃墟に過去の栄光を忍んだり、さらには過去の歴史絵巻を再現してみせる歴史画。こうしたジャンルが、19世紀を通じて、東方趣味絵画(フランス語では *peinture orientaliste*) と呼ばれ、欧州の展覧会さらには美術市場で、無視できない人気を博していた。ジェロームはそのもっとも著

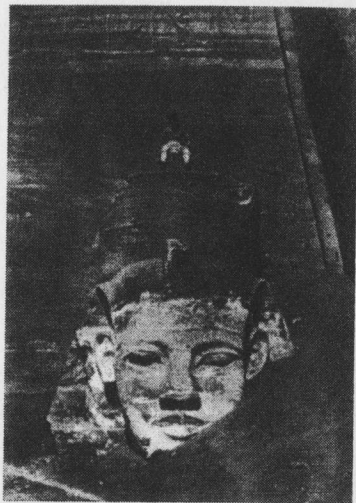


図 5-3

《ヌビア ラムセス2世大神殿》

Maxim Du Camp, "Ibsamboul, colosse occidental du spéos de Phré"

名な代表格といってよい。1849年から翌年にかけて、作家ギュスターヴ・フローベール（1821—1880）とともに東方旅行を敢行し（図5-3《ヌビア ラムセス2世大神殿》）、発達途上の湿性写真（カロタイプ）撮影のための重たい道具一式を現地に持ち込んだマクシム・デュカン（1822—1894）は、実際にカイロではこのようにして人身売買がなされているのだ、と証言したといわれる。あたかも写真で撮影したかのような綿密な描写と、画家の主観を殺した滑らかな筆触とが、画面に（まやかしの？）真実らしさの保証を与えている。

以下本章では、こうした19世紀以来の西洋における東方趣味〔オリエンタリスト〕絵画の伝統を前提としながら、その後に出現した、いわゆるジャポニスム（Japonisme 日本趣味）との関係を検証してみたい。19世紀後半における〈表象としての日本〉が、どの程度まで先行する

東方趣味絵画の伝統を引きずっているのか、反対にいかなる点で日本趣味現象は、こうした先行東方趣味絵画の伝統とは異質なのか。そしてそこに断絶が認められるなら、それは何であり、いかなる状況がそうした断絶をもたらしたのか。そしてその（認識論的）断絶は、西洋における〈表象の日本〉にいかなる衝撃を与える歴史的・文化史的現象だったのか。

1. オリエンタリスト絵画からジャポニスムへ

冒頭に触れたジェロームは、1863年に《フォンテーヌブローにおけるシャムの外交団の謁見》（図5-4）を制作する。おりからフランス皇帝ナポレオン3世は、インドシナへの進出を画策しており、一方西側のビルマは大英帝国の支配下に置かれていた。板挟みになったシャム王室は、フランスのサイゴン条約締結（1862）に先立ち、英仏両国に外交使節を派遣する。皇帝ナポレオン3世の面前で、這いつくばった使節たちの姿勢を見て、これこそ臣下のあるべき姿、と称賛を送る向きもあったが、自由主義者のテオフィール・トレなどはそこに、「標本台に刺された昆虫の列」を見て、「ジェロームの主題はいつだって売春 prostitution

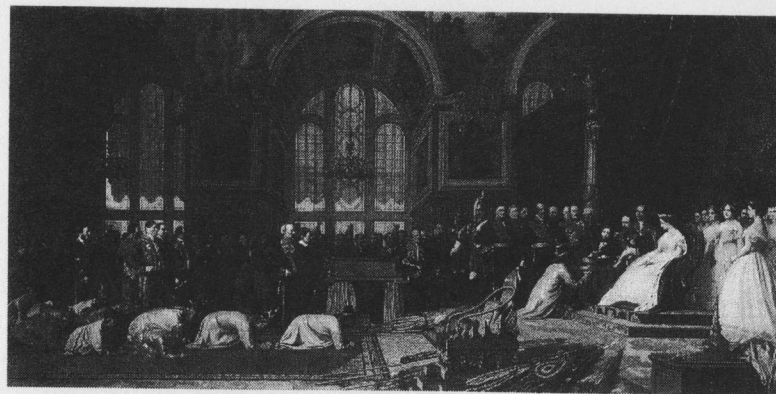


図 5-4 ジャン＝レオン・ジェローム

《フォンテーヌブローにおけるシャムの外交団の謁見》

Jean-Léon Gérôme, "Audience des ambassadeurs de Siam à Fontainebleau," 1862, 128 × 260 cm

Musée national de Versailles 1864, ヴェルサイユ宮殿



図 5-5 ジェイムズ・ティソ
《入浴する日本娘》

James Tissot, "Japonaise au Bain," 1864—5
Musée des Beaux-Arts, Dijon

か平伏 prostration, これらは語源では同一の言葉だ, と憤慨する。ジェロームの東方趣味絵画が, 帝政による (性的あるいは政治的な) 他者支配を正当化するイデオロギー装置であり, その「計算し尽された猥褻さ」に, 嫌悪を催す同時代の批評家もあったわけだ。じっさい, ジェロームは, この作品の公式注文をきっかけに皇帝お抱えの宮廷絵師へと出世し, 自らの政治的・世俗的な権力確保の足掛かりともする。そして描くべき対象を, インドの東, シャム王国にまで拡張した東方趣味絵画が, 日本列島を視野に収めるのも, もはや時間の問題だった。

翌年の 1864 年, パリにあったドソワ夫人経営の日本商品店から, 日本の衣装がごっそり攫われるさまを, ウィリアム・ロセッティが記録に留めているが, 日本の小袖類を買い集め, それを材料に作品を描いたのが, ジェイムズ・ティソ (1836—1902) だった (図 5-5 《入浴する日



図 5-6 ジェイムズ・ティソ
《徳川昭武の肖像》

James Tissot, "Portrait de Tokugawa Akitake,"
1868, 56 × 47 cm
(財) 水府明徳会 彰考館徳川博物館所蔵

本娘》。着こなししかたは分からないままに, 小袖はここから入浴後の肌着として人気を集め始める。日本娘というにはあまりに豊満な女性の肌も露な作品だが, これがジェロームらの東方趣味の延長上にある, 異国風物を口実とした, いささか扇情的な風俗画に属することは明白だろう。だが印象派の画家たちとも交友のあったティソには, さらなる幸運が訪れる。1867 年のパリ万国博覧会への参加に際して, 徳川幕府は幕府名代として, 将軍の弟にあたる徳川昭武を派遣した。この少年使節の「図画教師」を拝命したのが, ほかならぬティソ。ジェロームがシャムの大使をモデルにしたのと同様, ティソはプリンス・アキタケの肖像を制作する栄誉に浴する (図 5-6 《徳川昭武の肖像》1868)。衣装や風俗, 紋章などは, エキゾチックな特性として無視できないが, それを忠実に複製するうちに, 画家は——意識するとしないとを問わず——西欧



図 5-7 ジェイムズ・ティソ 《異国の放蕩息子》

James Tissot, "L'Enfant prodigue," 1880-82, 100 × 1230 cm
Musée des Beaux-Arts, Nantes

とは異質な美的感覚に触れて行く機会に晒されることともなる。

80年代になると、ティソは水辺の料亭で舞子たちが集団で舞踊を披露するなか、まだ年若い娘をかしずかせて、踊りを見物する、シルクハットの西洋男、といった主題の作品を描いている（図5-7《異国の放蕩息子》。題名から分かるとおり、実はこの場面、新約『聖書』の有名な譬え話に基づいており、ティソはその話題を現代風に編曲して、放蕩息子の出奔先を、あろうことか、極東もその東の端、日本に選んで見せた。ここには、日本という新風物を扱っての第一人者たるティソの自負と、その主題選択がけっして興味本位ではなく、キリスト教の教訓に基づくことを主張せずにはいられない、画家の道徳的脅迫観念が露呈している。実際、オリエンタリスト絵画にあっても、東方の風物に取材することには、より写実的で真理に忠実なキリスト教絵画を実現するとい



図 5-8 ジェイムズ・ティソ 《東方の三博士の旅》

James Tissot, "Magies," ca. 1894, 68 × 99 cm
Minneapolis Art Institute

う、強固なまでの宗教的信念が、その制作や取材旅行を正当化する理由付けとして、しばしば持ち出されていた。ティソの場合、こうした宗教的裏打ち、自らの愛人の死にともなうカトリックへの帰依、といった状況によってさらに強化され、その晩年には、イエルサレム近郊の風物に取材した宗教画へと回帰してゆくこととなる（図5-8《東方の三博士の旅》）。

2. 《日本》という新たな表象装置

ティソの放蕩息子は、いったんは日本へと脱出しながら、結局は西洋社会への回帰を果たしたように見える。だがこれ以降、脱出と回帰の境界線上に逡巡したり、さらには欧米回帰に失敗する、といった場合さえ登場してくる。その臨界の症例を、いくつか検討してみよう。

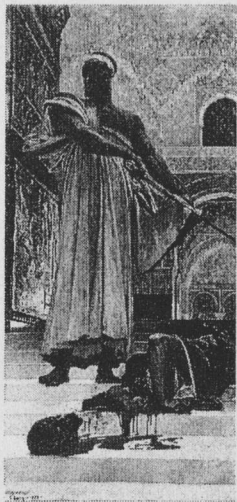


図 5-9 アンリ・ルニョー 《グラナダのモール人支配下における裁判拔きの処刑》

Henri Regnault, "L'Exécution sans jugement sous les maures de Grenade," 1870, 302 × 142 cm
Paris, Musée d'Orsay

ティソよりやや若い世代に属するアンリ・ルニョー (1843—1871) は、普仏戦争で戦死したため遺作となった、《グラナダのモール人支配下における裁判拔きの処刑》(図 5-9) で有名な画家。ここには、アルハンブラ宮殿という歴史的な環境を利用し、首切りによる殺害という血なまぐさい主題で、観衆の嗜虐趣味を刺激する、という典型的な東方趣味絵画の文法が、効果的に演出されている。アラブ(あるいはイスラーム)社会の残虐さを描くことが、暗黙のうちに西洋社会(あるいはキリスト教社会)の健全さの自己確認に役立つという表裏の関係は、今に至るまでのハリウッド大衆娯楽冒険映画に踏襲されるステレオタイプの表象だ。このまことに優等生的な東方趣味画家の新星、ルニョーは、その前の 1870 年のサロンに《サロメ》(図 5-10) を出展して、一躍注目を集めていた。モデルは鹽と刀を膝に乗せており、西洋宗教画の伝統的絵



図 5-10 アンリ・ルニョー 《サロメ》

Henri Regnault, "Salomé," 1869, 160 × 103 cm
New York, Metropolitan Museum

画言語を知る者には、洗者ヨハネの首切りを予感させるもの、と容易に理解できる主題である。だが、そうした予備知識のない鑑賞者には、ただ婉然とはほ笑む娘が座っているだけの世俗風俗画、とも見まがうほど、聖書を喚起する宗教的な舞台装置は乏しい。

この作品について、作家のエドモン・ド・ゴンクール (1822—1896: 図 5-11) が興味ある証言を残している。ゴンクールは、自らが欧州に日本の流行——すなわち日本趣味——をはやらせた張本人との誇りも高い人物。それだけに彼の証言には、やや自画自賛、手前味噌を承知で耳を傾けねばなるまいが、その彼は、こう主張する。《20 年前であったなら、いったい誰があえて女性に黄色の衣をまとわせて描こうなどとしたことだろう。ルニョーの日本風《サロメ》が出てきてはじめて、そうすることもできたのだ。欧州のものの見方に極東の威風堂々たる色彩が、



図5-11
ゴンクール兄弟の肖像
ガヴァルニの版画

こうして有無を言わず導入されたこと、これは絵画と服飾「モード」における真の革命なのだ》(1877年2月18日)、と。黄色は西欧では伝統的に、とりわけ服飾では蔑まれてきた色だった。ティソにあっては聖書の譬え話を描くのに、放蕩息子の出奔先として、日本風物が格好の舞台を提供していたが、ここに至って事情は逆転し、聖書の場面が極東の服飾の色彩に塗り込められた——それがゴンクールの認識だった。

それまでの東方趣味絵画は、あくまで西洋の絵画の文法に忠実に、中東の風物を描いていた。それが、まずティソによる舞台設定において、(もはや聖地でも欧州でもない) 極東の日本を選ぶという(聖書の描写としては前代未聞の) 逸脱ぶりを示し、今やルニョーにあっては、西欧のパレットでは忌避されてきた色彩で、聖書の情景に着色が施されるに至った。極東の美術や服飾にみられる色彩効果が、西洋絵画の描写法に

刷新を迫り、ファッションの流行にまで影響を与えつつあった。それが本当だとすれば、これはそれまでの東方趣味「オリエンタリズム」の構図を転換する、新たな潮流だろう。なぜなら、今までの東方趣味絵画が、いわば西洋の絵画文法や色彩規則を《外》なる東方世界へと適用する進出と拡大の運動だったとするなら、これ以降の日本趣味は、逆に、日本の色彩や日本の「ものの見方」という外部の文法が、欧州《内》に侵入し、「極東の威風堂々たる色彩が、こうして有無を言わず導入されたこと」によって、欧州内部に「絵画と服飾「モード」における真の革命」が達成された、という事態だからだ。ゴンクールはそれを指して、「奴隷の一民族「フランス」に、芸術の領域で日本からもたらされた革命は、またなんと不思議なことか」と、評している。

3. 文法解体の兆候：

〈日本の表象〉から〈表象装置〉の日本的逸脱へ

主題における逸脱、彩色における「黄禍 yellow peril」の蔓延に続き、西欧アカデミー絵画の骨格をなす空間表象に異常が確認されるようになる。典型的なのが、印象派たちの兄貴分として名を残すエドゥアール・マネが1872年のサロンに出品した《キアサーージュ号とアラバマ号の戦い》(図5-12)だろう。画面の下3分の2を青い水面が占め、お

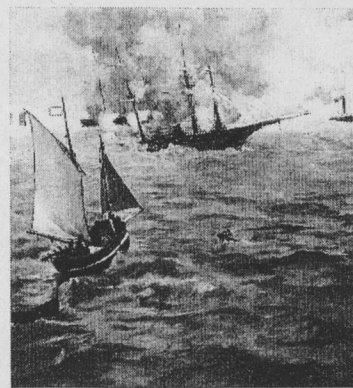


図5-12 エドゥアール・マネ《キアサーージュ号とアラバマ号の戦い》

Édouard Manet, "Le Combat du Kearsarge et de l'Alabama," 1864, 134 × 127 cm
Philadelphia, The John G. Johnson Collection

りからの南北戦争をシェルブール沖で戦った南北米海軍の軍艦2隻という主題は、画面上端の隅に追いやられたにも等しい破格の構図。この珍妙さには、当時の戯評が「二隻ノ軍艦ハ、まね描クトコロノ海ノオヨソ信ジ難キ状況ニ鑑ミ、額ノ端マデ退却シテ砲火ヲ交ヘルコトニ決セリ」などと揶揄している。サロンの戯画には、下の青い部分は、海の垂直断面図であって、右手下の不明物体は、海中から魚たちが水面の海戦を見上げている様子だ、と解説してみせるものまであった。

当時の海景図の文法をまったく無視したこのマネの特異な構図、あるいは逸脱した遠近法に、批評家のジュール・クラルティは、1872年のサロン評で「日本的透視図法のやりすぎ [trop de perspective à la japonaise]」という評価を与えている。あたかもそれに答えるがごとく、マネ自身、「だって僕の透視図法は、学士院のなんかとは違うんだ」と応酬した、とはクラルティが別のところで伝える証言だ。西洋絵画の因習的な空間表象の文法を打破するために、マネは意図的に美術学校や美術アカデミーご推奨の文法に逆らい、その周囲にあった批評家がそこに、日本式空間表象のやりすぎを認める、という事態が発生していたことだけは、疑いえない。さらに詩人ステファヌ・マラルメは次のように追認してマネを擁護した。

《もし我われが自然な透視図法（つまり我われの眼を文明的教育で瞞着するあのまったく人工的にも古典的な科学ではなく、むしろ例えば日本のような極東から我われの習う芸術的な透視図法）に立ち戻り、これらのマネの海景を見るならば、そこで水平線が画面の枠までもちあがり、枠のお陰でようやく断ち切られているのを見て、我われはここに、長い間隠されてきた真実を再び見いだした、新たな喜びを感じるのである。》(Stephane Mallarmé, "The Impressionists and Edouard Manet," *Art Monthly Review*, Jan., 1876)

ここでマネの友人だった詩人は、西洋の文明的教育の教える透視図法は人工的だが、日本にはより自然な透視図法があると主張し、加えて、この自然な透視図法のほうが、より芸術的だ、と訴える。マラルメの仏文原稿は失われ、刊行された英文しか知られない一節だが、もし誤訳でないとすれば、ここでマラルメは文明より自然のほうがより芸術的、とする、西洋の語彙範疇の定義そのものに抵触するような、倒錯した言葉遣いを犯している。マネの造形言語上の文法逸脱の“蛮行 barbarie”を擁護するには、詩人は記述言語において辞書の定義に悖る“蛮行”を犯さねばならなかったのだろうか。ちなみに不正語法 barabarisme とはこの文脈でマラルメ自身が用いている言葉である。

「日本」に由来すると詩人が信じた空間表象装置は、かくして西洋絵画の文法に狼藉を働いたのみならず、それを擁護しようとする詩人の言葉遣いにも、「野蛮」の刻印を刻み込む。ここに〈日本の表象〉が〈表象装置〉そのものの臨界に抵触する、という事態が、映像と言語の相互浸透のなかに記録されることとなった。

4. 外部から到来した絵画表象の文法とその振る舞い

日本趣味 [Japonisme] と一般に呼ばれる事件は、ただ単に19世紀後半の欧米で、日本の意匠が時ならぬ流行を見た、というには止まらない文化現象だった。西洋絵画の表象装置に従って、画面のうえに珍奇な東方の文物を、いわば人畜無害な新たな《語彙》として収集のうえ陳列する、という当初のトロフィーディスプレイの目論みは、ふと気が付くと、西洋絵画の骨格をなす表象体系の《文法》そのものの屋台骨を揺さぶるような、他者の文法の侵入を許すという、見方によっては致命的な事態を招くに至っていたからだ。日本趣味が西洋にもたらした表象装置の変容——その概略を、以下、4-1：線描、4-2：色彩、さらには



図 5-13

批評家 テオドール・デュレ

マネ『テオドール・デュレの肖像』1867
Paris, Musée du Petit Palais

4-3：空間表象/構図の3点に分けて、簡単におぼえておきたい。

4-1：線描

「もっぱら腕に支えらえた筆のみを使う日本の画家には、加筆訂正はありえず、最初の一撃で自らの映像を紙面に定着させる。そこに、どれほど才能豊かな西洋の画家も及ばぬ、大胆さと優雅さと自信が備わっている。」このように『前衛批評』(1885)で東洋画家の筆法の即興性を高く評価した批評家のテオドール・デュレ(図5-13)は、これを根拠に、友人マネの伝記で、一般には未完成で稚拙と批判されたマネのデッサンやクロッキーを擁護してみせた。「これらの素描は、つかのまの様相 [apects] や動き、そして顕著な細部を捉えるために描かれた。(…)これら即席の写真 [spontané] とでも呼べそうなマネの素描類か

らは、マネがいかに正確に顕著な特徴と決定的な動きを選び抜いて把握していたかが分かる。この点でマネと比較できるのは北斎をおいて他にない」と。マネには『北斎漫画』からの模写も知られるが《肉屋のまへの行列》(図5-14)の発想の背後に『北斎漫画』第1編の雨傘(図5-15)があったことを推定するのは、あながちこじつけではないだろう。浮世絵版画が絵師・彫師・摺師の共同で実現した描線を、マネは腐蝕銅版に線刻をする身体動作の瞬時性のなかに再体験した。

印象派といえば、眼が捕らえた印象を瞬時に、即興で画面に定着する技法、とはもっぱらデュレが世間に広めた定義だ。それは版画のみならず絵筆の筆捌きにも当て嵌められ、描き直しや仕上げの上塗りを拒絶する、筆跡も生々しい制作が、印象派を特徴づけることとなる。そしてこうした即興性、一見投げやりな筆法と仕上げの欠如した「未完成」が、世間からは印象派の欠点として、繰り返し指弾された。デュレがこれらの批判を^{かわ}躲すために東洋美学を動員したのは、明らかだ。しかし、浮世絵の場合、素描にはむしろ度重なる加筆修正を施すのが普通であることは、残された、貼り合わせの版下などからも明白。とすればここから、デュレの言う「加筆訂正はありえず、最初の一撃で自らの映像を紙面に定着させる」東洋の筆法というのが、事実という以上に、印象派擁護のための虚構ないし虚偽(としての印象主義美学)に等しかったことも暴露される。しかし、この〈訂正不可能な最初の一撃〉という神話は、追って14回のロラン・バルトの〈日本表象〉でも見るようになるように、西洋知識人が東洋の書道や水墨画について抱く、恒常的な先入観として、このさき長く生き残ってゆくことになる。

4-2：色彩

日本の到来が、西洋の絵画に色彩のうえで革命を起こしたとは、ゴン



図5-14 エドゥアール・マネ《肉屋のまへの行列》

Édouard Manet, "La Queue à la boucherie," 1871, 17 × 14.3 cm
銅版画 兵庫県立美術館所蔵

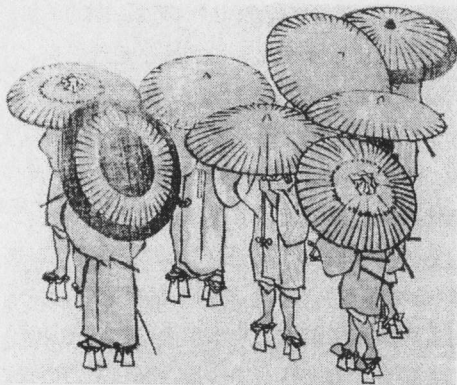


図5-15 葛飾北斎『北斎漫画』第1編 雨傘の図

クールも語ったところだが、この説のもっとも極端な推奨者もまた、テオドール・デュレだった。日本旅行の経験をもつ彼は、『印象派の画家たち』という先駆的な小冊子を1878年に公刊するが、それによれば、一見原色のごたごた bariolage とも見える浮世絵の色彩こそが、光溢れる日本の自然の忠実な表象であり、この日本の手本があって初めて、フランスの画家たちも、外光の下で原色を併置する制作に勤むようになったのだ、という。その限りで日本人たちこそ、「もっとも正当な印象主義者たち」で、その教えに従って真実に開眼し、写実主義から脱却したのが、モネ、マネそれにホウィスラーら、デュレが擁護した画家たちだ、というわけだ。デュレはゴンクールとも浮世絵収集を競った仲だが、彼らはそれを「印象 impressions」と呼んでいた。

ジェイムズ・マクニール・ホウィスラーの《バルコニー》(図5-16)は、その明るい色彩においても、またバルコニーから対岸の川岸を見下ろす構図からも、浮世絵の感化が推定されてきた作品だ。ホウィスラーに実見の機会があったという確証はあがっていないが、構図のうえからもっとも類似しているのは鳥居清長の《柳橋料亭》3枚続きだろう(図5-17)。彩色に関していえば、ここではもはや西洋の美術学校で教えられていた陰影法や肉付けは守られず、画面を支配する色価も、その前の時代を支配した写実主義のピチュームの黒々とした画面とは対照的なまでに、暖色が横溢している。それがデュレなどの推奨した、日本風の明るさだったことを、ホウィスラーは後年、否認することはないだろう。さらに構図に注目を移せば、画面手前の草花も、バルコニーに置かれていたというよりは、装飾画の意匠よろしく、画面を周辺から彩っていて、これまた写実主義の規則からの逸脱ぶりを匂わせる。画面左下には、意味も不明なら、空間上の布置も不明な四角の不可思議な印章が、浮世絵版画の題箋よろしく、画面のうえに貼りついていて、眼を驚か



図 5-16 ジェイムズ・マクニール・ホイッスラー 《バルコニー》

James McNeil Whistler, "Balcony," 61 × 49 cm, ca.1865
Washington, Fleer Gallery



図 5-17 鳥居清長《柳橋料亭》3枚続き (のうちの1枚)

す。だがもっとも大切なのは、全体の構図だろう。

4-3：空間表象／構図

前景に人物を配し、それを遠く離れた対岸の後景と対比するという構図—それはおそらく18世紀中葉に日本で流行をみた西洋渡りの透視図法が、日本的に〈遠—近〉法へと換骨奪胎されることで生まれた構図だったと筆者は推定しているが、まさにこの透視図法から逸脱した日本的な遠—近法が、その後19世紀末に至るまで、西洋において大流行を見せ、結果的に、美術学校での必修の規矩となっていた透視図法を骨抜きにしてゆく。もっとも典型的な例に限定するが、アンリ・リヴィエールの多色木版《エッフェル塔36景》のなかの一枚(図5-18)は、北斎の続き物を意識するとともに、構図では歌川広重の《名所江戸百景》に頻出する同様の遠—近対比・重ね合わせの構図(図5-19:「上野山内 月の松」)の意匠を、おりからの万国博覧会で建設されたエッフェル塔を舞台に(自ら撮影の写真も参考のうえで)再演したもの。

またアンリ・ド・トゥールーズ・ロートレックの《ジャルダン・ド・パリのジャンヌ・アヴリル》(図5-20)に見られる、舞台の女優と、それを縁取りするようなオーケストラ・ボックスのコントラバスの首は、先行するエドガール・ドガのカフェ・コンセルのシリーズ同様に、おそらくは広重《名所江戸百景》の「羽田の渡し 弁天」(図5-21)の渡し守の構図などをヒントにしたものでもあるだろう。渡し守の膝の毛ずねは、ロートレックでは、コントラバス奏者の指の毛に生え変わって、極東のお里を暗示する。

木版画や石版画のグラフィックな描写にあっては、この前景と背景との大小を著しく対比する構図などをひとつのきっかけとして、教条的な透視図法からの逸脱と離反が支配的となり、それが世紀末以降の西洋の絵画表象全般の運動を司ってゆくこととなる。

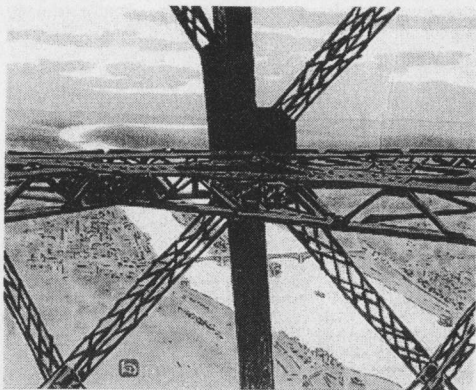


図5-18 アンリ・リヴィエール《エッフェル塔36景》より

Henri Rivière, "36 Vues de la Tour Eiffel," 1888—1892, 23.5 × 29.5 cm

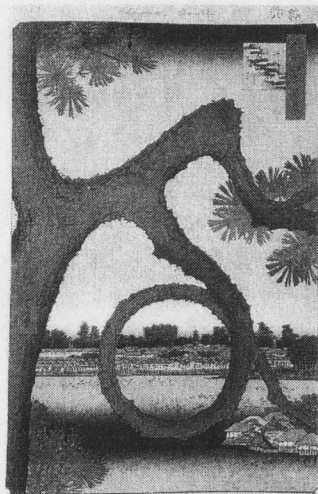


図5-19 歌川広重《名所江戸百景》
「上野山内 月の松」



図5-20 アンリ・ド・トゥールーズ・ロートレック
《ジャルダン・ド・パリの
ジャンヌ・アヴリル》

Henri de Toulouse Lautrec,
"Jeanne d'Avril au Jardin de Paris," 1892,
80 × 60 cm
Paris, Musée de la Publicité

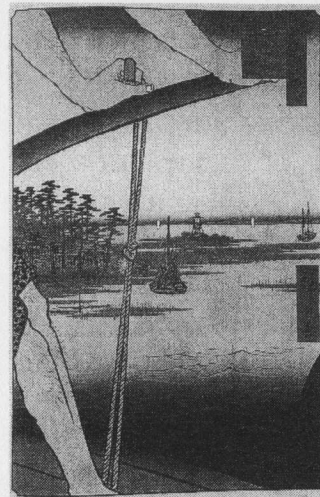


図5-21 歌川広重《名所江戸百景》より
「羽田の渡し 弁天」

5. 記号の往還あるいは〈表象の日本〉の里帰り

テオドール・デュレの言うところに倣って、いささか誇張することを許されるなら、19世紀後半の西洋の絵画表象の文法は、線描、色彩そして構図の三つの側面にわたって、日本の表象装置との接触を経験するうちに、大きな変質を遂げてしまったことになる。ゴンクールに倣ってそれを表象における「革命」と呼ぶべきか否かはさておき、それではこの変質は翻って、その震源とも見なされた日本においてどのように表象されたのか。日本近代の西洋体験を手掛かりとして、この点を最後に確かめておきたい。

日本趣味の渦中であって、もっとも革新的な画家と見なされたエドゥアール・マネに、《草上の昼食》(1863: 図5-22)と題する有名な作品がある。1863年の落選者展でスキャンダルを呼んだとの逸話を残すこの作品は、しかし1920年代には西洋近代絵画を代表する古典の一つとなっていた。すでに指摘があるとおり、土田麦僊の《大原女》(図5-23)は明らかに、このマネの作品を下敷きにして、京都の風物詩を一幅の風俗画に描き上げた。かつてジェイムズ・ティソが両国の料亭を舞台に聖書の放蕩息子を描いたなら、いまや京都の国画創作協会会員は、西欧近代に模範をとり、その構図を借用することで、東洋の風俗を、西洋の定義にも悖らない芸術の主題に据えた。ここには、いわば東洋の画家が自らの手で東洋風俗を描くという、いわば〈土着化された東洋趣味〉(ノーマン・ブランソン)の戦術と表象とが見て取れる。

麦僊が構図の借用という水準で、西洋の規範を母国の表象に用立てたなら、その師の世代にあたる浅井忠が1900年のパリ万国博覧会から学んだのは、いわばパリにおける〈日本の表象〉の総集編から、自らの母国回帰へのきっかけを与えられる、という体験だっただろう。パリで、



図5-22 エドゥアール・マネ《草上の昼食》

Édouard Manet, "Le Déjeuner sur l'herbe," 1863, 208 × 270 cm
Paris, Musée d'Orsay



図5-23 土田麦僊《大原女》

1927, 213 × 215 cm
京都国立近代美術館所蔵

アール・ヌーヴォーの立役者、サミュエル・ピングを訪問する機会のあった浅井忠は、おそらく確実に、そこで装飾図案の仕事に関与していたピエール・ボナールの《乳母の散歩》(図5-24)を実見する機会があっただろう、と筆者は推定している。その浅井の帰国後の作品に《犬を連れたパリの貴婦人》(図5-25)と題する作品が知られるからである。

趣向からして日本趣味丸だしのボナールの衝立の、右から二つ目のパネルを切り離して、浅井の掛け軸と比べれば、事態は明らかだろう。まずボナールの作品には、この半世紀の日本趣味のすべての教訓が濃縮されている。描線は、東洋風の墨絵を思わせるたつぷりと墨を含んだ自在な、そして引き直しのできない即興の筆跡。色彩といえば、石版画ゆえ、モノクロームに近く、肉付けや陰影も無視した、版画複製特有の平板な色面の併置。構図はといえば、あのマネが批判を被った極度に高い水平線が、上部の縁飾りのような馬車の隊列に変身し、アカデミーの透視図法をはなから無視した空間表象は、遠くを上に近くを下に、という掛け軸の空間表象をそのまま受け継いでいる。日本趣味の総合から世紀末の装飾芸術が誕生したことを、まるで確信犯として証言するような作品こそ、このボナールの衝立だった。

ここまで確認したうえで、浅井の掛け軸に眼を移してみよう。前景・下部に犬、中央にパリの女性、上方の縁取りに馬車の替わりに自転車と歩行者。縦長の画面に配置したこれらの舞台装置を見れば、浅井がボナールの作品(あるいはその複製)を見て、その構成要素を換骨奪胎したことは、疑いにくい。だがそれはなにもパリの若手画家を日本の大家が剽窃したもの、とばかりは言えまい。おそらく浅井はボナールの作品を見て気づいたはずである。今まで自分は西洋の油絵を体得しようと多大な努力をしてきた。だがパリの万国博覧会は、その摂取の努力の「愚

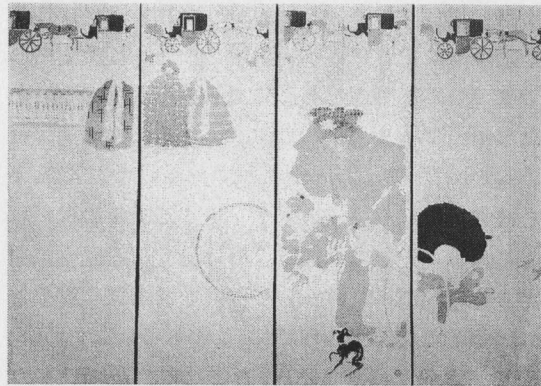


図5-24 ピエール・ボナール《乳母の散歩》

Pierre Bonnard "Promenade d'une nanne," 1897, 143 × 46 cm
©ADAGP, Paris&JVACS, Tokyo, 2003



図5-25 浅井忠《犬を連れたパリの貴婦人》

浅井忠『犬を連れたパリの貴婦人』1903, 134 × 30 cm, 個人蔵

劣」なことを自分につくづく悟らせた。しかもっと意外なことに、今やパリの最新流行は、まさに日本の美学だった。ほかでもない屏風や衝立、掛け軸で昔から培ってきた美意識をうまく活用すること。それこそ日本に新たな芸術〔アール・ヌーヴォー〕たる装飾芸術の華を開かせる道に違いない、と。

はからずも浅井忠は、パリ滞在でチルチルミチルの青い鳥のような体験をしたことになる。そして浅井は、掛け軸での意匠や筆捌きなら、ボナールのごときに自分だってけっして引けを取らないゾ、といった自信すら覗かせているようだ。

西洋において〈表象された日本〉。そこに現れた〈日本の表象〉に日本人が気づき、それをきっかけにして新たな東洋美学を模索する——そこに、1900年パリ万国博覧会の思わぬ教訓があり、またそこから、20世紀の〈表象の日本〉文化史が始まることとなる。