

第1章 ジャポニスム研究の展開——斜かいから眺めた回顧

稲賀繁美

はじめに

一九七九年（昭和54）に東京では、ジャポニスムに関する初めてといつてよい国際的な学術的催しがもたれた。池袋のサンシャイン美術館で開かれた「浮世絵と印象派の画家たち展」に合わせて、国際学術会議が組織された。読者のなかには本稿執筆者より年長の関係者もおられることゆえ、甚だ僭越ながら、その当時の回顧から始めて、表題にあげた話題のお浸いをしてみたい。若手の読者がまだお生まれになる以前の当時の雰囲気や、そこで問題とされながら、その後の研究のなかで論じ残されてきた課題などを、洗い出すすがとしたい。

この学術会議の報告書は *Japonisme in Art* と題して、⁽¹⁾ Kodansha International から一九八二年（昭和57）に刊行された。編集責任者は、国立西洋美術館山田智三郎元館長（1908-1984）である。戦前期からの欧州シノワズリー研究の大家で、ドイツ語の出版をなさった先達だが、至文堂の「近代の美術」シリーズから一八号として『浮世絵と印象派』（1973）を編んでもおられ、ジャポネズリー研究学会の初代会長でもあった。実際の編集作業は、ブリヂストン美術館（当時）勤務の大森達次氏である。抜群の語学力と編集能力を買われての任務だった。当時まだ修士大学院生になったばかりの当方は、これも大森達次が仕切ったサンシャイン美術館での展覧会図録の編集の手伝いを、微力ながら、させていただいた。⁽²⁾ 展覧会の英文題には、*Ukiyo-e Prints and the Impressionist Painters, Meeting of the East and the West* である。⁽³⁾

こうした行事の華々しい成功を背景として、翌一九八〇年に日本語では「ジャポネズリー研究学会」と呼ばれる小規模な学会が立ち上げられた。創立当時の有力な会員には、この年にこれも先駆的な研究書を上梓することになる大島清次（1924-2006）、⁽³⁾ 一八六七年（慶応3）のパリ万国博覧会に、幕府名代として参加した一三歳の公

使・徳川昭武(1853-1910)の「図画教師」がジェイムズ・テイソ(1836-1902)であることを突き止め、水戸藩の遺品からテイソによる昭武の肖像をも発掘した、神戸大学教授の池上忠治(1936-94)などが見え、おそらくはこのふたりを中心として、S・ビング(1838-1905)による『藝術の日本』(Le Japon artistique)という、全三六巻の原色挿絵入り日本美術紹介月刊雑誌(一八八八年から二年間で三六巻を、英独仏の三ヶ国語で販売)の日本語翻訳を公刊する計画が立ち上げられた。⁽⁴⁾この翻訳計画には、東京大学駒場キャンパスの比較文学・比較文化論者・芳賀徹(1931-2020)、美術評論家の瀬木慎一(1931-2011)も編集委員に加わり、東京の某料亭で昼食会を兼ねた作戦会議が持たれたことも、今に記憶している。筆者は、同僚で少し年上の金森修(1964-2016)とともに、芳賀徹より幾つかの論文翻訳の担当に抜擢された。

本稿は副題で「斜かいから眺めた回顧」などと銘打ったが、それは当時まだ駆け出しの下っ端だった未熟者の筆者が目にした限りの、おそらくはひどく偏った回顧、という意味合いを込めている。以下、三つの論点に絞って検討を進めたい。まず、先にも触れた「浮世絵から印象派へ」という観点が、その後工業美術や装飾美術へと焦点をずらしてゆく経緯とその理由。ふたつめには、その段階ではまだ視野に入ってこなかった、官展派、いわゆるサロン系の画家たちにおける「日本趣味」。最後には当時の西欧における東洋とりわけ極東の宗教事情調査と、ジャポニスム現象との輻輳、それら三点が、学術の展開と、その対象となる歴史の現場との相互作用のなかで励起していった様、その動態を、回顧の視点から探ってみたい。

装飾藝術の復権

まず手始めに、『藝術の日本』に収められた挿絵を検討することから始めよう。そこには陶磁器の壺や器の原色版が少なからず散りばめられている。日本語訳では、残念ながら縮小版の単色挿絵に経費節約され、また図版の説明文も割愛されてしまった。そのためもあり、この部分の研究は後手に回った形跡がある。だがこれらを吟味してみると、そこには蜷川式胤⁽⁵⁾(1835-82)が編纂した石版画手彩色の出版物『観古図説』の「陶器之部」(1876-1880)に掲載されていたのと同じの図が、より簡便なジロッタージュ技法によって複製されて流用された

例が、かなりの数含まれていることが判明してきた。『観古図説』は当初より海外の愛好家や収集家の参考書となることを意図して編纂されたらしいが、その経緯は仏語訳の注記などからも判明する。ビングもまた、自分が編纂する美術雑誌に掲載する図版に関しては、陶磁器についても周到な配慮を巡らし、解説でも蜷川の権威に頼っていたことが確認できる。原本の『観古図説』は、ロンドンの大英博物館も含め、少なからぬ部数が、当時から、欧米の博物館などに、参考図書として購入されていることも確認できる。⁽⁵⁾

たとえばお雇い外国人として東京に在住したエドワード・モース(1838-1925)は、日本の陶磁器に関心を抱き、全国津々浦々まで踏査しているが、かれは麴町の蜷川の邸宅にも入り浸りで、式胤の薫陶を得ていたことが、日記からも知られる。モースがボストン美術館に寄贈することとなる大量の日本陶磁器収集のなかには、たとえば武蔵の「祖母懐」に由来すると記載された壺がある。『観古図説』の挿絵にあるその作品が、モースによる写真版の収集目録にも登場する(関連図版は、以下の注の文献に掲載済みのため、本書では割愛する)。およそ歴史的な品の茶道具などとは無縁の代物だが、モース鍾愛の作例だったことは、わざわざ大判の寫眞複製を掲載している図録の扱いからも自明であり、この博物学者、考古学者(大森貝塚の発見で著名)の関心が、Ninagawa typeと呼ばれる基準に沿って自らの体系的な収集を充実させるにあつたことも、歴然とする。このあたりの状況については、今井祐子氏が神戸大学に提出した博士論文を基礎に刊行した『陶芸のジャポニスム』に精緻にして周到な分析がなされている。⁽⁶⁾蜷川をモースやビングと結びつける国際的な流通経路のネットワークが存在していたことが、再発掘されたわけだが、一八八三年に世界最初の『日本美術』と題する書籍を刊行する、ルイ・ゴンズ(1846-1925)は、ほかならぬ画商のビングに、この著作の「陶磁器」の章の執筆を依頼することになる。

もはや明らかだろう。「浮世絵と印象派」という着眼点は、七〇年代末にはまだ支配的だった近代主義(Modernism)の価値観に沿って「日本趣味」現象を切り取った、回顧の眼差し、現在の価値観を過去に遡及した恣意的な選択だったらしいことも、見えてくる。実際、一九世紀末に至るまで、「印象派」が美術界の主流をなすといった社会的評価は、まだ確立していない。ビングもまた、林忠正(1853-1906)のような日本人画商とも日本美術の商売を競ったが、そこでも浮世絵や錦絵だけが重視されたわけではさらさらなく、むしろ陶磁器や青

銅器が珍重され、そこには明治政府側の殖産興業、輸出振興策も密接に関わっていた。そうした実態へと研究者の関心が開眼あるいは方向転換を遂げるに至った背景には、それまで応用藝術、装飾藝術としてどちらかといえば軽視され、絵画・彫刻中心の価値観からは除外されがちだった領域に、研究者の関心が集まりはじめ、脱近代(Post Modern)の時代を迎えた一九八〇年代以降、それに連動してか、とりわけ九〇年代以降に、美術史研究の領域でも、問題意識が刷新されたことを無視できない。またそれは一九世紀末に戻るならば、S・ビングその人が日本美術商から徐々に脱皮して、一九〇〇年のパリ万国博では、アール・ヌヴォー(Art nouveau)の立役者へと変身を遂げる、といった歴史の展開とも相乗した価値観の変貌とも、合わせ鏡をなしていた。さらにそこには明治美術を、当時の殖産工業・輸出振興政策の一環として捉え直す、日本側の問題意識の刷新も、預かって力あったはずである。「印象派」を嚆矢とみなす「近代絵画」中心主義の価値観に立脚した研究が、鉅脈をほぼ掘り尽くした段階で、時代も「近代の終焉」を迎え、「モダニズム」こそを善とみなす価値観の影にながらなく隠されてきた一九世紀後半の歴史の実態に迫る必要が、あらためて痛感され始めていた。

官展派のジャポニスム

この潮流の大きな変化が、官展派・アカデミー美術研究の復権とも密接に絡まってくる。ここで注目し値するのが、山本芳翠(1850-1906)の場合だろう。一九八〇年代は、一九世紀西洋絵画の研究史においても、劇的な「パラダイム変換」を閲した時代だった。「パラダイム変換」とは科学史家のトマス・クーン(1922-96)が提唱した概念だが、歴史上で認識上の基礎をなす常識が、ある時点で断絶を閲する事態を指す用語である。美術史研究上では、これはリヴィジニズム(revisionism)などとも呼ばれた。横文字の本来の意味は、映像を改める「見直し」re-visionが原義だが、この用語には政治的含意として「修正主義」という反動的かつ否定的なニュアンスもなくはなかった。日本において、この転換を象徴するひとつの展覧会として、岐阜県立美術館の開設計念展、「近代フランス絵画の展開と山本芳翠・明治一五年・パリ」(一九八二年)を取り上げたい。この展覧会は、それまで定番だった印象派に焦点をおくのではなく、むしろ岐阜県出身の洋画家・山本芳翠がパリに滞在した時期に注目し、その当時のフランス画壇を、できるだけそのまま再現しようとの意図を前面に据えた。実は筆者は、山田智三郎からの推薦を得て、この企画展準備のために一ヶ月におよぶ現地調査の通訳を拝命した。自画自賛は避けたいが、調査先の独断先行により、一九世紀当時の官展系の展覧会での話題作を優先して、せつせと出品リストに加えた張本人の一人は、ほかならぬ若造の大学院生通訳だった。⁽⁷⁾

パリでは、その四年後の一九八六年に開館に漕ぎ着けるオルセー美術館の開館準備が進んでいた。トロカデロの丘の麓、パレ・ド・トーキョーの地下には、ながらく逼塞していた地方美術館から呼び戻された幾多の官展派の作品群が、一般公開されていない別室で待機していた。当時の主任学芸員、ジュヌヴィエーブ・ラカンブル氏の案内で、入室すると、カクテル光線が灯され、天井から吊るされた緑の天鵝絨(ビロード)の布を背景に、それらの作品群が不意に照らし出された。その生々しい復活の姿に、思わず背筋に戦慄が走ったことを、鮮明に思い出す。ボルドー美術館では、アンリ・ジェルヴェックス(1852-1929)の《ローラ》(1878)が、裏手の階段室の影に隠されるように置かれていた。ちょうど芳翠の滞パリ時代に、その娼婦を描いた裸体画が、あまりに扇情的なためか、サロン落選となり、マティルド皇女などがわざわざ画家の私邸まで見物に出かけ、かえって話題を撒いた話題作である。だがこの作品の貸し出しを打診するや、館長の口からは、「あれは当館の恥です」と二倍もない不快感が表明されたことも、昨日の出来事のように鮮明に覚えている。

この「キツチュ」な問題作も含め、芳翠の「師匠」であって、当時はなお美術学校に君臨した帝王として(一九七〇年代当時は、なお)悪評紛々だった、ジャン・レオン・ジェローム(1824-1904)の比較的初期の円形の大作《酔っ払ったバツカスとキューピッド》、さらには同じ美術学校正教授・アレクサンドル・カバネル(1823-89)の《フェードル》(1880)、「最後の歴史画家」の異名をとって、鹿子木孟郎(かのこぎたけしろう)(1874-1941)の師匠ともなるジャン・ポール・ローランス(1838-1921)《法皇と異端審問官》(1882)——おそらくは中村不折(なかむらふせ)(1866-1943)が中国古典に題材をとった《郭然無聖》(1914)の下敷き——などは、この岐阜の展覧会で、初来日を果たしたはずである。これらの「巨匠」たちは、サロンすなわち、毎年開催の公式美術展で審査員を務め、美術アカデミー会員かつ国立美術学校・正教授として権勢を誇った、代表格の有名人たちだった。



図1 ジャン＝レオン・ジェローム
《仏陀に祈願する日本人》
個人蔵 制作年代には議論あり



図2 通称《目黒の仏陀》青銅鑄造阿彌陀
仏 旧蟠龍寺本尊
パリ市立セルヌーシ美術館蔵

芳翠には、東方趣味の覇者として知られたジェロームの薫陶を得たであろう、帰国後の大作《浦島》(1893-4)も著名だが、この作品も、泰西の歴史画・神話画という、絵画藝術の最高位に、日本の神話を題材として取り込み、それを日本の文化土壌に移植しようとする試みだった。そしてその師匠のジェロームも、中東・エジプトのオリエント風物から更に東漸してシヤムの外交使節によるフォンテーヌブロー宮殿でのナポレオン三世(1808-72)の謁見を公式記録に描いていたが、その延長上に、極東の風物へも触手を伸ばす。《仏陀に祈願する日本人》(図1)と題する油彩作品が知られるが、筆者の推測するところ、階段のうえに鎮座する大仏は、当時、お土産写真で知られていた上野の大仏に、アンリ・セルヌーシ(1821-96)が将来した《目黒の仏陀》(図2、くわしくは後述)を組み合わせて、そこに『北斎漫画』から取った神官らしい歴史衣裳の人物を配した合成図像である。桜と梅が(同時に!)満開の様子からも、上野公園の風物の影響を想定できる。⁽⁸⁾

サロン・ジャポニスムの里帰り

そして、ここからは、日本趣味を転轍機とした、日欧の美術における相互交渉の姿も、みえてくる。一九〇〇年(明治33)のパリ万国博覧会のおり、先述の「サロンの巨匠」ジェロームのアトリエを訪問して、日本人の解



図3 吉田博《精華》
157.6×270cm 1910年
東京国立博物館蔵

剖学知識の欠如を指弾された竹内栖鳳(1864-1942)が、その屈辱を晴らすべく後年になって挑んだのが、軍鶏の闘いを描いた《蹴合》(1926)ではなかったか。パリ滞在中の栖鳳がリユクサンブル美術館でジェロームの出世作《闘鶏》(1868)を見なかつたはずはない。さらには欧州の動物園での写生を活かした帰国直後の《獅子》(1901)の金屏風も、ライオンを描かせれば天下一品と評されたフランスの巨匠にたいする、栖鳳の敵愾心の表出でなかつたはずがない。「東方趣味」から領土を拡大して、シヤムの外交使節を描き、はては空想の日本にまで手を伸ばしたジェロームに代表される画業が、今度は極東の島国に波及し始めていた。これは官展派サロンの日本への移入というだけでなく、より広い東西交流の文脈での「往還」として捉えたい。山本芳翠の《浦島》に代表される油彩画も、フランスでの「サロン」の東方趣味(Orientalisme)やさらには日本趣味(Japonisme)の一環として、誕生したのだから。竹内栖鳳の《蹴合》も、その延長上で、フランスのサロン絵画が、日本趣味の風潮と緋い交ぜになる文化交流の副産物にはかななるまい。

さらに同様の、西洋アカデミー絵画にたいする対抗心は、版画家として著名になる以前の、初期の吉田博(1876-1950)にも顕著に窺える。《精華》(図3)はライオンの洞窟で猛獣たちを手懐ける裸体の女性を描くが、これもジェロームの同様の画題、例えば《愛がすべてを征服する》(1889)で虎やライオンを服従させる愛(アモール)の、羽の生えた子供の寓意像を転用したものと推測したい。(横向き座位の女性像そのものも、ジェロームの《大理石の仕事》の流用だろう)。稲富景子氏はすでに、この吉田博の着想の可能な源泉として、ピーテル・パウル・ルーベンス(1577-1640)が旧約聖書に題材をとった《ライオンの洞窟におけるダニエル》(1614-16)を挙げて⁽⁹⁾いる。だがここからは、さらに、従来のジャポニスム研究では見落とされてきた、日欧文化交流史のさらなる深化が可能となる。というのも、このルーベンス原画に見える「獅子」の一頭は、普通日本ではヨンストン

(1603-75)の『動物図譜』として知られる大冊の腐蝕銅版画挿絵に複製されて、平賀源内(1728-80)らが活躍した一七七〇年代までに徳川日本に将来され、秋田蘭画派の小田野直武(1749-80)、『解体新書』の挿絵を描いたこの武家の絵師によって、左右を反転した姿で、掛け軸にも描かれていたからだ(図版掲載は割愛するが、この事実は、管見の限り、なぜか、いままできちんと指摘されることがなかったように思われる)。

日本の蘭癖・西欧の和臭

ここで個人的な回顧を差し挟むが、筆者の学部卒業論文は、秋田蘭画から葛飾北斎(1760-1849)・歌川広重(1797-1858)らに至る洋風の空間表象、とりわけ透視図法が、いかに徳川後期の日本で咀嚼され、変貌を遂げ、ひいてはそれが西欧にいかにも逆輸出されて活用されたかの経緯を分析する企てだった⁽¹⁰⁾。小田野直武の《不忍池図》(一七七〇年代)や藩主の佐竹曙山(1748-80)が遠景の湖水に松の幹を大胆に重ね、極彩色の鸚鵡を配した《松に唐鳥》(一七七〇年代後半)など、秋田蘭画に典型的な、近景と遠景とを極端に対比させ中景をいわば脱落させる特異な構図は、北斎が『漫画』や『富嶽百景』ほかで展開し、広重が『江戸名所百景』で定型化し、これがフランス世紀末に流行する。さらに『漫画』第三編で北斎は、西洋舶来の透視図法に「三ツ割りの法」との呼称を与え、画面を地平の限界線と水平線とで強引にも水平三等分に割り、また一点であるはずの消点を左右に双数化して、作図上の無限を消去して有限世界へと引き戻す、という「冒瀆」を演じて、恬として恥じない。

これは、作図法としての透視図法からみれば、まったく無理解にして邪道に過ぎまい。だがこうした日本流の換骨奪胎、文法解体に敏感に反応したのが、とりわけ印象派の兄貴分として特筆されるエドゥアール・マネ(1832-83)ではなかったか。以下は、まだマネ専門家のあいだでは、およそ定説としては認められない暴論だが、たとえばマネの《ブローニーニの浜辺にて》(1868)の横に、『北斎漫画』の「三ツ割りの法」をおいてみると、波打ち際と水平線とによる画面の水平三分割が、きれいに重なる。さらに、マネの海浜に点在する人々は、およそ当時の西洋絵画で推奨されるような構図らしきまとまりを全く欠いて、気まぐれに配置されているが、これも『漫画』を見ると、類例を探するのは容易である。加えて、この著しく横長の画面は、試しに垂直に三等分してみ

ると、そこには、隠された構図が不意に現れる。同様の趣向は、一八六七七年のパリ万国博覧会、普請中のトロカデロの丘の会場を描いた作品にも観察できる。個別には構図があるが、三枚連続させると、それが消滅する。ここで不意に気づくのは、これら両作とも、錦絵版画大判の三枚続とほぼ同様の寸法であることだ。はたしてマネは、この段階で錦絵の三枚続きを実見していて、それを自作に密かに応用したのだろうか? 《休息》(1871)になると、白衣でソファに腰掛けるベルト・モリゾ(1841-95)の背景には、歌川国芳(1798-1862)の《竜宮玉取姫》(1853)の三枚続きが、画中画の趣向で模写されており、マネはそれとなく、コレ見よがしに、自分の浮世絵知識を披瀝してみせている⁽¹¹⁾。

マネにおける日本仕立てを考えるうえで、「浮世絵から印象派」なる路線設定という(リヴィジョニストからみれば、悪質なる)「詭弁」を始めとした、様々な「証言捏造」も含め、鍵を握る人物といえ、テオドール・デュレ(1838-1927)だろう⁽¹²⁾。実はこの人物についての研究が、筆者のフランスにおける博士論文の主題であった。周知のとおり、デュレは盟友の共和主義者銀行家、アンリ・セルヌーシと、パリ・コミュニケーションを命からがら脱出し、西周りで、北米経由の末、世界一周の途上で横浜に上陸する。下目黒の蟠龍寺に野晒しになっていた丈六の巨大な阿彌陀佛を、ふたりが強引にも買い取って運び去った顛末は、デュレの『アジア旅行記』にも見え、また芝の増上寺の「日鑑」にも、一八七一年一〇月二日・三日の条に、価格が五百両だったことも含め、詳細な記載が残る。こうして一八七二年にはパリのセルヌーシ邸(主人の没後、遺言により、パリ市に遺贈され、美術館となる)に移送された大佛こそ、先にジェロームがモデルにした阿彌陀様にほかならない(図2)。ここから、本論の第三部の話題へと移りたい。

仏教美術の「流出」

一九八三年(昭和58)のことだっただろうか。コレージュ・ド・フランスの日本講座担当だったベルナル・フランク教授(1927-96)は、おりからの日本滞在中、セルヌーシ美術館に一〇〇年以上にわたって鎮座している「目黒の佛陀」という伝承を頼りに、目黒じゅうのお寺に電話をされた。その結果、先述の下目黒、岩屋弁

天・蟠龍寺が、阿彌陀様の出所と判明した。吉田嘉雄住職は、一〇〇年ほどまえにご本尊が外国に流出した、という噂だけのご先祖から聞かされていたが、その行方は杳として知られていなかった。そこにいきなり未知の外国人から、流暢な日本語の電話が飛び込んできた、という次第。ほどなく住職の御一行は、遠路遙々パリに、「ご本尊様」ご供養のため巡礼をなさった。そのおり、モンソー公園脇のセルヌーシ美術館での歓迎会ほかで、お歴々ご列席のもと、(一部分ながら)一座の通訳をあい務めたのが、不肖、パリ留学中だった本稿筆者である。これも学問史上の事情を一言だけ、補っておこう。なぜこのような巨大な鑄造佛の「国外流失」は、それまで日本の学会で話題にもならなかったのか。単純な理由として、江戸期の作物は、文化財指定年限の下限から外れており、一九八〇年当時には、美術史的にほとんど価値をみとめられておらず、したがって仏教美術の専門家は、こうした作例に関心を示さなかった。この青銅像については、一九〇三年に、デュレとも知己だった英国人の日本学者・フレデリック・ディキンス(1838-1915)が『王立アジア学会会報』に記事を書いていたが、それ以外にはめぼしい学術記事はなかった。筆者が、電子情報網などが登場する以前に発掘できたわずかな記事には、なんでも、ヨコハマで船に積んだが、バランスが崩れるので、蒸気機関を外して、その代わり船体の中央に据えた、とか、マルセイユで降ろして汽車に載せたが、今度は途中のトンネルで頭が^{つか}悶えて往生した、といったふざけたお笑い記事が見つかるばかりだった。

巨大な蓮台には寄進者たちの銘板が刻まれており、そこから制作年代も正確に推定できるが、現時点で、セルヌーシ美術館のホームページには、そうした基礎的な年記情報すら盛られていない。とまれ国外流失は佛像にとつては僥倖だったはずで、仮に日本に残っていたら、戦時中の金属供出で鑄潰され、残ってはいなかったことだろう。印を結ぶ右腕には、途中から切断された痕跡も鮮明に残るが、これは、現場で即刻買付けた「異人さん」ふたりが、まずその「カタ」、「売約済み証明」の証拠物品として、腕だけを購入した際に切り取らせたものとデュレ自身が証言を残している(臨場感をもたせたいので、現在では「政治的にただしくない」表現をママとして残した)。

廃仏毀釈の功罪

日本の民間信仰に深い関心を寄せておられたフランク先生の、もう一つの「お手柄」にも触れておこう。デュレ一行に五年ほど遅れて、一八七六年(明治9)にはエミール・ギメ(1836-1918)とフェリックス・レガメ(1844-1907)が日本の宗教視察を名目に、来日する。かれらは膨大といつてよい仏像や仏具を収集して持ち帰った。一八六八年(明治元)の神仏分離令を受け、当時は一八七二年(明治5)以降激化した廃仏毀釈がなお類発しており、ギメ一行にとつては、あるいはかえって仏像の収集には好都合だったとも推測できる。だがその収集品は、ギメ生前の世界宗教研究施設が、ギメ没後、とりわけ一九二八年に国立東洋美術館へと変更されるなどの転変のうちに、これといった整理もされないままに放置されていた。七〇年代になってその悉皆調査を志し、ギメ美術館別館にこれらの展示を復活したのがフランクだった。一九八九年(平成元)に、彼は、ギメが日本から持ち帰った仏像のなかに、あきらかに江戸時代などよりも、遙かに遡る時代の作品と思しい、勢至菩薩像を見出す(図4)。翌年にはパリを訪れた久野健(1920-2007)にも鑑定を依頼し、鎌倉初期の技法であることが確認される。更に文献を漁ってゆくと、これと対をなす観音菩薩が法隆寺に伝来しており、どうやらこれらが、かつては、本堂西の間の本尊・阿彌陀如来の脇侍だったことが確実となってくる。一二三二年(寛喜3)に大仏師・康勝(生没年未詳)に発注され、翌年に開眼した仏像の片割れが、ギメ旧蔵の遺品のなかに紛れ込んでいたことに



図4 旧法隆寺金堂、康慶作
勢至菩薩像
ギメ国立東洋美術館蔵・ギ
メ日本旅行収集品

なる。⁽¹⁴⁾

ファン・ゴッホ周辺の状況証拠と仮説推論

ギメとレガメの日本滞在記は、その後、原典の挿絵も複製した新たな日本語翻訳によって読めるようになっていく。ふたりが滞日中に河鍋暁斎⁽¹⁵⁾ (1831-89)の自宅を訪れ、二人の画家がお互いの肖像を即興で競作したことも、いまでは広く知られている。これも筆者の些か勝手な憶測となるが、この競作の話題は、以下の状況から推察するに、おそらく確実にフィンセント・ファン・ゴッホ (1853-90)も知悉していたはずである。フィンセントが弟のテオドール (1857-91)と兄は弟あてのフランス語書簡では、「テオ」(Theoと表記)と同居していたパリ時代には、双方に手紙の往来がなく、この部分は史料の上で、大きな欠落を残している。そのため、直接の文献的証拠がなく、あくまで状況証拠となるが、その後アルルに移住し、ポール・ゴーガン (1848-1903)などの仲間と藝術家共同体の設立を目指したフィンセントの夢想のうらには、レガメと暁斎との作品交換の逸話からも着想、あるいは確証を得ていた可能性が否定できない——レガメの名前は、フィンセントの書簡集にも、きちんと登場しており、自らも日本滞在を夢想したフィンセントが、画家レガメの日本旅行を知っていたのは疑いないのだから。

同様の状況証拠は、他にもある。テオやエミール・ベルナル (1868-1941)宛の書簡には、画家仲間と作品を交換するとともに、交換する作品見本のクロッキーを折り本状の蛇腹仕立ての見本帖に綴じ込むアイデアも図示している。これについては、パリ時代のフィンセントが目にしたはずの摺物帖が脳裏にあったのでは、という仮説を、筆者はここ三〇年ほど温めている。これまた、ファン・ゴッホ研究者からは、証拠不十分とて、認知されないままの空想なのだが、先述のテオドール・デュレが当時、友人のモーリス・ジョワイヤン (1864-1930)に寄託していた、「天地人」三巻からなる摺物帖が問題となる。江戸の狂歌連が北斎や鳥居清長 (1752-1815)、窪俊満 (1757-1820)や鳥文齋英之 (1756-1829)らの著名絵師に注文して自分たちの狂歌を版行させ、山東京伝 (1761-1816)が隅田川の渡しに乗る七福神に扮した自分たちの姿を描いた肉筆を添えた代物である。所有者だつ

た長島雅秀については、なお詳らかにしない。⁽¹⁶⁾

状況証拠といえる事情は以下のとおり。トゥールーズ・ロートレック (1864-1901)の友人としても知られるジョワイヤンは、他にもないテオドール・ファン・ゴッホとともにグーピル商会に勤務しており、かれが保存していた日本版画を見る機会を、パリ時代のフィンセントがおめおめと見逃していた、とは考えにくい。デュレの収集品をファン・ゴッホ兄弟が直接に実見したか否かには筆者は拘泥しないが、同様の摺物貼込み帖をパリ時代のフィンセントが目にする機会がありえた、との蓋然性は、高かったのではあるまいか？そして晩年のデュレは、マネや印象派のみならず、ロートレックやファン・ゴッホの初期の伝記作家として名を残すことになる人物なのである。

ここで河鍋暁斎研究の進展にも、若干の回顧を挟もう。今の流行とは雲泥の差で、一九八〇年代なかばには、暁斎の名はまだほんの一部の専門家にしか知られていなかった。山口静一と及川茂の両氏がチームを組んで、世界に点在する、忘れられた暁斎作品の発掘調査をされ、パリご滞在の折には、筆者もご一緒させていただいた経験がある。先に江戸時代の流出仏教美術への、当時の日本美術史研究者たちの関心の低さに言及したが、それは明治時代に輸出工藝についても、大同小異だった。柴田是真 (1807-91)、渡邊省亭 (1851-1918)に、河鍋暁斎の三人が、生存中には、海外でも名の知られた日本人画家の三巨頭だったが、一九七〇年時点では、少数の愛好家や専門研究者を除けば、一般には彼らの名は、すでに忘れ去られて久しかった。さらに万国博覧会の研究は、京都大学人文科学研究所の吉田光邦 (1931-91)が一九八〇年代に先鞭をつけたといつてよい。だが、欧州の日本趣味 (Japonisme)が各地での博覧会と密接につながった現象だったという歴史社会学的な事実ひとつ、同時代の美術史研究の世界では、まだ十分には認知されていなかった。⁽¹⁷⁾

旅行記挿絵の活用法

ギメに同行したレガメによる各地のスケッチや、とりわけ宗教対話の現場を臨写した絵画作品(口絵7)の意義も、好事家の趣味として片付けられ、ひさしく正当には評価されてこなかった。近年、文庫本で翻訳が刊行さ

れたギメの『明治日本散策』(1880)あるいはレガメが晩年にまとめた『日本写生帖』(1905)に依拠しながら、この点にも簡単に触れておきたい。まず、明治の美術行政の頂点にもたった九鬼隆一(1852-1931)についてみれば、エミール・ギメは早くも、一八七三年、ウィーン万国博覧会の折に滞欧を果たした九鬼と接触をもっており、一八七八年のパリ万国博覧会においても再会を果たしている。レガメはそれに先立つギメとの来日時と推定される時期に、蓬髪で背広姿の若き九鬼の肖像を素描に描く傍ら、京都で寺社との接触のお膳立てに尽力した横村正直(1834-96)の似顔絵も残している。

ギメ一行が伊勢に続いて京都で会合をもった仏教関係者には、島地黙雷(1838-1911)や赤松連城(1841-1919)も含まれる。諸宗派との宗教問答においてギメが発した質問は、「天地創造、創造主の役割、祈りの意味、奇跡の位置づけ、来世の生活、道徳」六項目からなる。とりわけ前半は、キリスト教の常識を前提としたものが多く、創造主の概念などについての問いは、仏教者には理解が届かず、残されている日本側の記録や、そのフランス語訳でも、議論が噛み合わなかったり、的外れな教義概要が添付されただけだったり、という様子も窺える。その



図5 フェリックス・レガメ《日本で仏教僧に質問をするエミール・ギメ》
1877-78年 ギメ美術館蔵

詳細は、宗教学者のフレデリック・ジラルド氏が、フランスでの出版で翻刻をなし、日本でも一般向けの講演を行い、その報告冊子も入手できる⁽¹⁸⁾。西本願寺・飛雲閣での問答の様子(一八七六年一〇月二六日、夕刻五時頃から)を描いたレガメの絵画(図5)を、当時の写真と比較すると、顔立ちからしても、あきらかに近藤徳太郎(1868-1920)と特定できる人物が、日本側の僧侶とギメとのあいだで熱心に通訳の労をとっている様子も、臨場感をもって活写されていて、貴重だろう。この近藤徳太郎は、リヨンへの留学につづき、帰国後は京都や西陣の織物工房にジャガード技術を導入するなど、近代化に貢献する一方、足利の工業学校学長に就任し、織物産業振興に足跡を残すことになる⁽¹⁹⁾。

「仏教の萬神殿」と密教曼荼羅の可能性

締めくくりとして、通称「仏教の萬神殿」とベルナル・フランクが名付けた事業に触れておきたい。エミール・ギメは日本滞在中に、京都の仏師、山本茂助(生没年不詳)に依頼して、東寺にある立体曼荼羅の複製を注文した。東寺の講堂に安置されている「両界立体曼荼羅」は弘法大師・空海(774-835)の発願になるもので、金剛界と胎藏界との両界を統合する空海独自の曼荼羅理念を、彫像によって形象し、西暦でいえば八三九年、空海の入定ののち四年にして完成を見た。ギメが注文した仏像群には、六二六円の支払い記録が残り、一八七八年に完成した。これら二一體におよぶその木彫レプリカ(図6)は、原作の密教図像のような迫力にこそ欠けるが、教義に則った印を結び、金泥が施された贅沢な造作であり、リヨンを経由して、パリに運ばれ、一八七八年のパリ万国博覧会に展示されて話題を呼んだ。その後ギメ美術館に安置されていたが、これを修復のうえ、一九七八年にはギメ美術館別館での再展示に導いたのが、先述のベルナル・フランクである。一九八九年(平成元)には、この「立体曼荼羅」は揃って日本に里帰りを果たし、西武百貨店特設会場で特別展示されている⁽²⁰⁾。二〇〇三年(平成15)には、この事績に取材した、NHKハイビジョン番組「海を渡った六〇〇体の神仏・明治九年エミール・ギメが見た日本」が放映された。クレジットは出ていないが、筆者も舞台裏で資料収集に若干のお手伝いをさせて頂いた——ことも筆者はいま思い出すまで忘れていた。二〇二一年(令和3)になって、さらに二度にわたり、この番組は再放送され、大きな反響を呼んだと聞く。



図6 ギメ美術館における東寺立体曼荼羅複製の展示
(19世紀の写真) ギメ美術館蔵

エミール・ギメは自分が創設した宗教研究所を兼ねた博物館に、日本からも僧侶たちを招聘し、宗教儀礼の実演を依頼している。小泉了諦(1851-1938)、善連法彦(1865-93)が西本願寺から派遣され、「報恩講」を親鸞に捧げたのが、一八九一年二月二一日。さらに一八九三年に北米



図7 フェリックス・レガメ《ギメ美術館で、「御法楽」を捧げる土宜法龍、1893年11月13日》

しているので、ここでは割愛したい⁽²¹⁾。

おわりに

前節の最後に急いで触れたとおり、「日本趣味」Japonisme現象は、たんに、欧州美術界における、19世紀後半の流行現象というには留まらない。ギメ美術館に滞在した土宜法龍とロンドンの大英博物館に日参していた南方熊楠との往復書簡が近年復刻され、大きな話題を呼んでいることからわかるとおり、19世紀末の「日本趣味」現象は、21世紀20年代の宗教学の最新動向にも棹さしつつ、近代を脱却したと喧伝される現在のepistemologyの転回にあらたな窓を開く契機としても、あらためて注目を集めるにいたっている。東西の知的な対話からは、「感官文化」研究を刷新する方法論の提唱が可能だろう⁽²²⁾。さらに「映像美学」や「神経系美学」の近年の展開からは、脳科学や認知科学に新生面を開く問題意識が、発芽を遂げようとしている。

こうしてみれば、ジャポニスムは単に過去の歴史研究の課題であるにとどまらず、全球的な知的・精神的交流の雛形として、異文化交流を通じた相互刷新の可能性を探求する、あらたな学知の探求にむけた「パラダイム(範例 Paradigm) 変換」を、将来にむけて要請する問題意識を構成するに違いない⁽²³⁾。

- (1) Chizuburo Yamada, *Japonisme in Art, Society for the Study of Japonisme*, ed. (Tokyo: Kōdansha International, 1982). また Chisaburoh F. Yamada, ed., *Dialogue in Art: Japan and the West* (London: A. Zwemmer Ltd, 1976).
- (2) *Ukiyo-e Prints and the Impressionist Painters, Meeting of the East and the West*, SunShine Museum, Ikebukuro, Tokyo, 1979-80.
- (3) 大島清次『ジャポニスム——印象派と浮世絵の周辺』美術公論社、一九八〇年。講談社学術文庫、一九九二年(稲賀解説)。Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920* (München: Prestel Verlag, 1980); Siegfried Wichmann, *Japonismus: Ostasien-Europa: Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Herrsching: Shuler, 1980) はほぼ同時に刊行された。
- (4) サミュエル・ビンタ編纂・ジャポネズリー研究学会協力『藝術の日本』、美術公論社、一九八一年。
- (5) 「西欧モデルニテに対峙する日本の伝統工藝：アンリ・フォション両大戦間期の考察を導きに」三浦篤編『往還の軌跡：日仏芸術交流の一五〇年』二四一〜二六五頁、二〇一三年、三元社。Shigemi Inaga, "Arts et métiers traditionnels au Japon face à la Modernité occidentale (1850-1900): A l'écoute d'Henri Focillon: quelques observations préliminaires," in *Trajectoires d'allers-retours: 150 ans d'échanges artistiques franco-japonais*, Sous la direction de Miura Atsushi, (Tokyo: Sangensha, 2013), 122-134. 関連図版は同書に掲載したため、本稿では割愛する。
- (6) 今井祐子『陶芸のジャポニスム』名古屋大学出版会、二〇一六年。稲賀による書評は「窯変する美意識：肌ざわりの感性学にむけて：陶器・炆器の文化変容と釉薬の啓示——今井祐子著『陶芸のジャポニスム』(名古屋大学出版会)」「図書新聞」三二八五号、二〇一七年一月一日。
- (7) 『近代フランス絵画の展開と山本芳翠・明治一五年・パリ』岐阜県美術館、一九八二年。本展準備中の裏話については、関連図版も含め、稲賀「ギユスターヴ・モローと亀」『図書』二〇一八年九月号、岩波書店、二一〜七頁。
- (8) 稲賀繁美「ジャン・レオン・ジェロームの「仏陀」と「獅子」」『ジャポニスム研究』第三二号、二〇一二年一月、七〇〜七三頁。
- (9) 稲富景子「吉田博《精華》について」『生誕一四〇年 吉田博展』毎日新聞社、二〇〇六年、二五三〜五九頁。
- (10) Shigemi Inaga, "La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910)," in *Actes de la recherche en sciences sociales* (1983): 29-49.
- (11) 稲賀繁美『日本美術史の近代とその外部』NHK出版、二〇一八年、二六〜二七、四五頁に図版掲載。マネの図版は、この書物にすでに掲載済み。また容易に確認可能なため、本稿では割愛している。
- (12) Shigemi Inaga, *Théodore Duret, du journaliste politique à l'historien d'art japonisant, Contribution à l'étude de critique artistique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle*, Lille, Atelier national des

はシカゴで開催された万国宗教議会に参加した真言宗の土宜法龍(1854-1923)は、同年一月一三日に「御法楽」として知られる、比較的簡素な儀礼を行っている(図7)。周知のように、法龍は、おりからロンドンに滞在中の南方熊楠(1867-1941)とも頻繁な文通があり、両者の意見交換からは、曼荼羅を軸とした新たな世界観、科学観、あるいは死生観までをも含みこんだ認識論刷新の提唱すら芽生えることとなる。これについては別途「映像科学」Bildwissenschaft絡みで成果の一端を発表

- thèses, 1989 (microfiche), 92d. 手記 Inaga, "Théodore Duret et le Japon," *Revue de l'art*, CNRS n. 79 (1988): 76-82.
- (13) Théodore Duret, *Voyage en Asie*, 1874, reedited as *Japon interdit* (Paris: Nicolas Chaudun, 2013), 55-61. Shigemmi Inaga, "Théodore Duret et Henri Cernuschi, journalisme politique, voyage en Asie et collection japonaise," *Ebisu*, Nr. hors serie (hiver 1998): 79-94.
- (14) ベルナル・フランク著、仏蘭久淳子訳『日本仏教曼荼羅』藤原書店、二〇〇二年、二七〇〜二九〇頁。
- (15) Félix Regamey, *Le Japon en image*, の日本語への翻訳・以下の文献に所収の稲賀の解説を参照のこと。フェリックス・レガメ、林久美子訳『日本写生帖』角川ソフィア文庫、二〇一九年、三四五〜三四六頁。
- (16) 稲賀繁美「欧州で最も有名な日本人芸術家・北斎」『本の窓』二〇〇五年五月号、一二〜一五頁。関連図版は本稿前掲註(11)の書物八八頁、および本稿前掲註(13)の稲賀論文Fig. 10に掲載。
- (17) 吉田光邦編『万国博覧会の研究』思文閣出版、一九八六年。吉田光邦編『図説万国博覧会史 一八五一一一九四二』思文閣出版、一九八五年。
- (18) Frédéric Girard, *Émile Guimet. Dialogue avec les religieux japonais* (Paris: Éditions Findakly, 2012), フレデリック・ジラルド『ヨーロッパ人の日本宗教へのアプローチ』エミール・ギメと日本の僧侶「神主との問答」日文研フォーラム、二一四回、二〇〇八年。フォーラム当日の質疑応答及び本冊子の日本語校訂は稲賀が担当。
- (19) Keiko Omoto et Francis Macouin, *Quand le Japon s'ouvre au monde, Émile Guimet et les arts d'Asie* (Paris: Gallimard, Découverte, 1990); 尾本圭子、フランシス・マクマン『日本の開国エミール・ギメー—あるフランス人の見た明治』創元社、一九九六年。暁斎とレガメの似顔絵競作の図版も本書七七頁、およびエミール・ギメ『明治日本散策』(岡本嘉子訳、角川ソフィア文庫、二〇一九年)二四七頁にみられる。
- (20) ジャン＝フランソワ・ジャリージュ・ベルナル・フランク監修『甦るパリ万博と立体マンダラ展』西武百貨店、一九八九年。
- (21) 稲賀繁美「道・無匠性・滲み」坂本泰宏・田中純・竹峰吉和(編)『イメージ学の現在』東京大学出版会、二〇一九年、二七九〜二九六頁。Shigemmi Inaga, "Weg—Rahmenlosigkeit—Verlauf," in *Bilder als Denkformen, Bidwissenschaftliche Dialoge zwischen Japan und Deutschland*, Yasuhiro Sakamoto, Felix Jäger, Jun Tanaka, eds. (Berlin: De Gruyter, 2020), 127-144. 土直については、小田龍哉『ニニフニ』左右社、二〇二一年、近代仏教関係については、吉永進「神智学と仏教」法蔵館、二〇二一年を参照されたい。
- (22) 従来、aestheticsは「美学」と訳されてきたが、これは原義に遡って、五感の「感官」を包括する視野で、「身心」を跨ぎつつ問い直すことが、不可欠であり、筆者は別途、その主旨の研究会を組織運営している。仏教学が、従来の經典やその翻訳あるいは思想内容の追求への傾注から脱して、密教を含む儀礼実践の研究に拡大している兆候も、「感官文化」研究の趨勢を裏書きする。
- (23) 「感官文化」については、稲賀を研究代表者とする「蜘蛛の巣上の無明—電子情報網生態系下の身心知の将来」国際日本文化研究センター・共同研究会(二〇二〇年〜二〇二二年三月)を参照されたい。
また paradigm 概念については、このではトマス・クーン(1922-1996)が科学史において提唱した概念を仮に援用するに留めるが、このにはカール・ポパー(1902-1994)やエルンスト・ゴンブリッチ(1909-2001)も巻き込むきわめて錯綜した学術史的背景と論争が絡んでいる。このでそれを詳説する暇なく、別稿に委ねたい。こので言う「パラダイム変換」が何を意味するかは、とりあえず以下を参照されたい。稲賀繁美「あいだ」の哲学に向けて：人文知の再定義と復権のために 藝術行為再考に向けた、暫定的な覚え書き(上・中・下)『あいだ』第二五号(二〇二〇年九月)一二〜二二頁、二五六号(二〇二〇年十一月)二八〜三五頁、二五七号(二〇二一年三月)二八〜三三頁および Augustin Berque, "Imanishi: Science naturelle et refondation mésologique du vivant," Conférence à La Loingtaine, 16 octobre 2021.

図版出典

- 図1: Gerarld M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme*, ACR Édition, 2000, p.170
- 図4: ベルナル・フランク著、仏蘭久淳子訳『日本仏教曼荼羅』(藤原書店、二〇〇二年)
- 図5: Keiko Omoto et Francis Macouin, *Quand le Japon s'ouvre au monde, Émile Guimet et les arts d'Asie*, Gallimard, 1990, pp.4-5.
- 図7: Keiko Omoto et Francis Macouin, *Quand le Japon s'ouvre au monde, Émile Guimet et les arts d'Asie*, Gallimard, 1990, p.110.

ジャポニズム^{かんが}を考える
——日本文化^{にほんぶんか}表象^{かひょうしょう}をめぐる^{たしや}他者と自己^{じこ}

2022(令和4)年4月15日発行

編者 ジャポニズム学会

発行者 田中 大

発行所 株式会社 思文閣出版

〒605-0089 京都市東山区元町355

電話 075-533-6860

装 幀 上野かおる装幀室

印 刷 株式会社 思文閣出版 印刷事業部
製 本

© Printed in Japan

ISBN978-4-7842-2034-2 C1070