

浮世絵と 印象派の 画家たち展

東と西を結ぶ虹のかけ橋

東京展:

会期=1979年12月15日-1980年1月15日

会場=サンシャイン美術館
サンシャイン・シティ文化会館6階

主催=(財)2001年日本委員会
サンケイ新聞社
フジテレビジョン

大阪展:

会期=1980年1月22日-2月10日

会場=大阪市立美術館

主催=(財)2001年日本委員会
大阪市立美術館
サンケイ新聞社
関西テレビ放送

福岡展:

会期=1980年2月15日-2月28日

会場=福岡市美術館

主催=(財)2001年日本委員会
西日本新聞社
テレビ西日本

後援=外務省

文化庁

在日フランス大使館

在日オランダ大使館

ニッポン放送

サンケイスポーツ新聞社

フジ新聞社

サンケイリビング新聞社

日本工業新聞

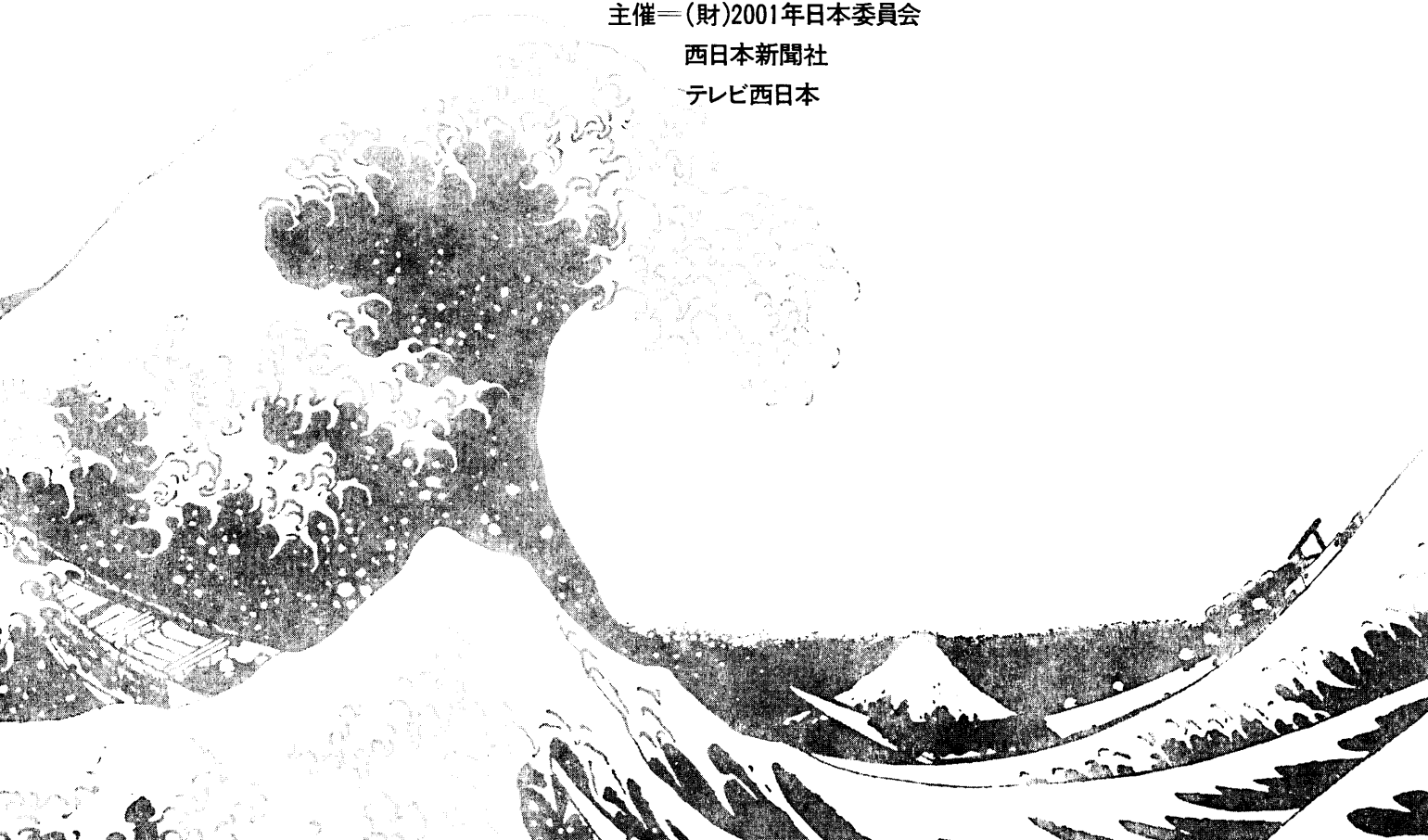
サンケイ出版
(週刊サンケイ)

協力=マージ財団

太田記念美術館

古代オリエント博物館

ブリヂストン美術館



『浮世絵と印象派の画家たち展』展覧会カタログ 東京:サンシャイン美術館 (翻訳と解説執筆分担) 1979-1980年, pp.164-67, 172-173, 196-205.
[第一回ジャポネズリー研究学会賞受賞].

アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック
1864—1901
Henri de Toulouse-Lautrec

ロートレックの日本への興味は、アメリカの画家ハンフリー・ムーアにすばらしい日本の骨董を見せてもらったと書いている1882年4月17日付の父親宛の手紙に、まず確認される。そして翌83年にジョルジュ・プティ画廊で開かれた日本美術展以降、彼の収集も本格化する。彼が絵の指導を受けたコルモンのアトリエは、アंकタン、エミール・ベルナール、ゴッホらとの出会いの場でもあり、日本は彼らの関心の的だった。彼はゴッホの部屋で浮世絵を見たり、その隣に住む画商ボルティエから、北斎、広重、歌麿、豊国、清長、春信を買っている。友人モーリス

ジョアンがテオドル・ゴッホの死後、グービル商会モンマルトル支店のマネージャーになって以来、ロートレックはここに足繁く通い、テオドル・デュレが委託していた浮世絵に見入っていた。リトグラフという手法は彼に浮世絵版画の味と墨絵の筆致を同時に表現する媒体を与えたばかりか、彼をポスター、商業美術の世界へと導いた。そのグラフィックな性格は彼の移り気な即興的気質を画像に定着する上でもまたとないものであり、こうして彼は日本絵画の教えを最大限に利用して、あの独特な風俗描写を自らのスタイルとして確立するに至った。(S.I.)

Abbreviation:
(Bibliography)

Adriani and Wittrock=G. Adriani, *Toulouse-Lautrec, Das gesamte graphische Werk*, Cologne, 1976 (the catalogue is compiled with the assistance of W. Wittrock).

53.

靴下をはく女 c. 1894

油彩・カルトン 58×46 cm
パリ、印象派美術館蔵

Femme tirant son bas c. 1894

Oil on cardboard 58×46 cm

Signed with monogram, lower right

Prov: Donation Berthelémy, 1943

Paris, Musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume

「娼家の女」とも題す。習作に比べると、視点がやや見おろす角度に高められていて靴下をはく女はよけいすづまりに見える。左手の女は習作にはなく、後で構成上つけ加えられたと思われる。この女の背面が画面の左縁で切断されているのは浮世絵の構図から汲みとったもので、ドガ、マネらも試みている。広重は、この構図を「名所江戸百景」で意図的に試みたわけだが、人物画の場合、三枚つづきなり二枚つづきなりの浮世絵が分売四散したために偶然発生した、「切断」効果がバリの画家によって利用されたとも考え得る。濃く太いま残されたドーミエばりの輪郭と、平板で、肉付けも明暗も欠く彩色にも、日本絵画の手法摂取の跡がみられる。(S.I.)

54.

“レスタンプ・オリジナル” 表紙 1895

カラー・リトグラフ 58.5×82.7 cm
東京、ブリヂストン美術館

Couverture de l'Estampe Originale 1895

Color lithograph 58.5×82.7 cm

Tokyo, Bridgestone Museum of Art

Bibl: Delteil, no. 127; Adriani and Wittrock, no. 107,

3rd state

『レスタンプ・オリジナル』は1893年3月から1895年に亘ってアンドレ・マルティが発刊したオリジナルのエッチング、木版、リトグラフの為の季刊誌。本作品はその表紙の為に制作された。ジャヌ・アヴリルが、アंकールの店の印刷職親方の通称「コテル親爺」の刷った試し刷りを眺めている。オリブ、ベージュ、ピンクそして黄色の調和ある配色は、18世紀後半の浮世絵のそれを思わせる。事実、この時期の石版彩色ポスターの流行にとって、浮世絵多色刷版画は与って大きな力があつた。毛筆の筆致を表わした描線、ジャヌのおしろいを塗った様な三分の四正面の顔、明暗法を用いぬ平板な衣服の表現、前景の人物を右手に著しく寄せた構図、文字を図柄と区別せずに書き込む手法は浮世絵から学ばれているが、浮世絵風の高視点と斜めの線は、この印刷機の表現では二点消失の遠近法とない混ぜになり、一種独特の空間表現となっている。(S.I.)

55.

マルセル・ランデール嬢（胸像） 1895

カラー・リトグラフ 32.5×24.6 cm
チューリヒ、クンストハウス

Mlle Marcel Lender, en buste 1895

Color lithograph 32.5×24.6 cm

Zurich, Kunsthaus

Bibl: Delteil, no. 102; Adriani and Wittrock, no. 118

批評家ユリウス・マイヤー・グレーフェの注文で制作され、『バン』誌1895年第一巻第三号に掲載されるが、デカダンだと批判され、グレーフェはこれまでもとで職を失うこととなった。左手上方の朱肉を思わせる赤の巨大な印、大首絵の如き構図、錦の文様か大和文字を模したような背景および服装の、筆で描かれた曲線文様、役者絵の隈取りの如き顔の影と誇張、といった作画上の特徴のみならず、そもそもマルセル・ランデールの髪形にも日本の影響がある。この豊満な女優(1863～1927)は1893年頃からロートレックの注目する所となったが、1895年にはエルヴェのオペレッタ“シルベリック”で大当たりとなる。画家は多くのクロッキーに彼女を描いているが、女優の評価する所とならなかったのもっともと思われる。なお、水彩のスケッチには背後の曲線文様はない。(S.I.)

56.

ディヴァン・ジャボネ 1892

カラー・リトグラフ（ポスター） 79.5×59.5 cm

ハーバート・D. シンメル夫妻コレクション

Divan Japonais 1892

Color lithograph (poster) 79.5×59.5 cm

Signed in the stone

Mr. and Mrs. Herbert D. Schimmel Collection

Bibl: Delteil, no. 341; Adriani and Wittrock, no. 9

「日本の長椅子」という、マルティール街にあった長細い音楽喫茶店は、その名の通り東洋風のしつらえで、ウェイトレスは着物姿だった。ロートレックは特にそのみずばらしい雰囲気を感じ、それを清長風の淡くしっとりした黄とオリーブ・グリーンの諧調に託し、石版画特有の情感豊かな平面的画面に仕立てた。空間の広がりとは、ドガをはじめとして彼ら共有の、空間構成上の新しい語彙となっていた、日本特有の斜めの平行線によって与えられ、その奥行きを、突き出たコントラバスのヴォールトがさらに強調する。さらに音楽評論家エドワール・デュジャルダンと、中央を黒くシルエットで埋めるジャヌ・アヴリルの二人の作る前景と、首のない、黒手袋からそれとわかるイヴェット・ギルベールの作る明るく小さな後景との間の大小と明暗の対比。全てドガが日本から汲み取った教訓ではあるが、その本来の効果はロートレックが石版という媒体を用いた時、始めて達成された。(S.I.)

57.

ジャルダン・ド・バリのジャヌ・アヴリル 1893

カラー・リトグラフ (ポスター) 130×95 cm

ハーバート・D. シンメル夫妻コレクション

Jane Avril au Jardin de Paris 1893

Color lithograph (poster) 130×95 cm

Signed and dated in the stone, lower center: *T-Lautrec 93*

Mr. and Mrs. Herbert D. Schimmel Collection

Exh: *Japonisme*, no. 166

Bibl: Delteil, no. 345, first state; Adriani and Wittrock, no. 11, second state; Weisberg, et al., p. 109, repr., no. 166

画家はジャヌ・アヴリル (1868~1943) に1890年に会ったが、本作品は彼女の舞台復帰をきっかけにジャルダン・ド・バリの広告として作られた。彼女は画家の作品を高くかった唯一の女性。チェロの柄を前景にシルエットで配するのは、ドガが広重の「名所江戸百景」等から得た空間表現の着想であったにしろ、それをここまでみごとに構成して画面の内にもう一つの額縁を設定してみせた例は、ロートレックのこの作品を描いてない。これはポスターという絵画の異端者による既製の「絵画空間」の独立性、絶対性に対する挑戦ですらある。この二重の

枠の中のジャヌの姿勢は彼女のおはこで、写真にも撮られている。歯ブラシで絵の具を散らす手法も特徴的である。斜めの床の線にも日本の影響が見られるが、平行ではなく不完全に収斂していて、画面全体に独特な空間感覚を与え、見る者の目をジャヌに引き付けて離さない。「広告」という目的に対する心にくいまでの配慮である。(S.I.)

58.

アリスティード・ブリュアン 1893

カラー・リトグラフ (ポスター) 127×95.2 cm

ハーバート・D. シンメル夫妻コレクション

Aristide Bruant dans son cabaret 1893

Color lithograph (poster) 127×95.2 cm

Signed in the stone, lower left

Mr. and Mrs. Herbert D. Schimmel Collection

Exh: *Japonisme*, no. 167

Bibl: Delteil, no. 348, first state; Adriani and Wittrock, no. 14, first state; Weisberg, et al., pp. 64, 110, repr. no. 167

アリスティード・ブリュアン (1851~1925) は作詞家、寄席の即興詩人で、この作品には他に彼の名を、黒地のマントをくり抜いて紙の地の白で浮き上がらせたもの、「彼のキャバレーに於ける」の字がさらにつけ加わったもの等、5種のステートがある。大胆で単純な純色の色面の採用と、肉太の輪郭による構成は、西欧の明暗表現とは無縁である。ブリュアンの面構えは無駄のない適確な線描で摺え尽される。こうした役者絵風の浮世絵版画の手法の利用により、ロートレックの石版は油彩とは違った独自の輝きを帯びる。近代ポスターの祖の一人が浮世絵版画にその表現上の師をみいだした事は意味深い。なお、ほぼ同角度から撮られたブリュアンの写真およびロートレックによる油彩があり、比較するとポスター化の工夫の跡がよく解る。(S.I.)

59.

メイ・ベルフォール 1895

カラー・リトグラフ (ポスター) 78.8×60 cm

ハーバート・D. シンメル・コレクション

May Belfort 1895

Color lithograph (poster) 78.8×60 cm

Signed with monogram in stone

Mr. and Mrs. Herbert D. Schimmel Collection

Bibl: Delteil, no. 354, 2nd state; Adriani and Wittrock, no. 136

メイ・ベルフォールはアイルランド出身の歌手。頹廢的で性的にも世紀末の女だった。この作品は彼女が「デカダン」で猫を抱き、成功を収めたその姿を

描く。三種の刷りが知られる。油彩・グアッシュ並用の習作もある。彼女の脚を隠す斜線は日本趣味の常套手段。人物以外の極端な省略が効果的である。背景の格子状の文様は障子を思わせる。一気に流れ落ちる裾の線に囲まれた、原色の赤の平らで単純だが目を射る色面と襷袖とからなる少女趣味の服装の裏に、かえって彼女の隠された肉体と性とが生々しく感じられ、童謡風だが意味あり気な歌を歌ったという彼女の悪魔的なまでにコケティッシュな性格が透けて見える。ロートレックには珍しく鬚りなく、かわいらしく描かれた顔や、手に抱かれた仔猫も、実は、こうした逆説的な暗喩を秘めているらしい。そうしてみると黒猫の眼は、異様であり、尾の描く曲線はなまめかしい。(S.I.)

モーリス・ドニ 1870—1943
Maurice Denis

中学以来ヴェイヤーの友。アカデミー・ジュリアンでボナール、ランソン、セリュジェに会う。セリュジェがボン＝タヴェンのゴーガンから伝えた教えに従い、ナビ派を形成する一員となり、また理論、作品両面で象徴主義運動に身を投じる。舞台装置や室内装飾、さらにヴェルレーヌ、ジッドらの本の挿絵をも手がけたが、中年以降はとりわけ宗教画に傾く。ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ、ゴーガンの賞讃を出発点とするその著作は、*Théories* (1912)、*Nouvelles Théories* (1922) 等にまとめられている。一見して明らかな彼の日本からの感化も、著作での沈黙と、それらの要素が彼以前の画家にも見られるものだと理由から、とかく軽視されてきた。が実際には70余点の浮世絵蒐集を持ち、『ル・ジャボン・アルティスティック』誌を切り抜き保管している。画面に日本の影響の明確になるのは1891年以降で、木の葉のアラベスク文様も、MAVD と縦書きの活字体で綴る署名も、ゴーガン、ベルナールらボン＝タヴェンの画家を介する日本風である。輪郭による色面構成にもクロワゾニスムの影は色濃い。ゴーガンの純色とは異なりニュアンスに富む。浮世絵の日常的情景は彼の絵の中では、童話的伝説的雰囲気醸し出す舞台装置に変ぜられ、極度の装飾化とあいまって、ドニの象徴的宇宙に同化されている。

(S. I.)

91.

ポール・ランソン夫人像 c. 1882

油彩・画布 89×45 cm

サン＝ジェルマン＝アン＝レー、ブリュール県立美術館

Portrait de Mme Paul Ranson c. 1882

Oil on canvas 89×45 cm

Signed, lower left: *MAVD* (vertically)

Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental du Prieure

Prov: Donation of Dominique Denis

Exh: *Maurice Denis*, Albi, no. 23; *Maurice Denis*, Orangerie des Tuileries, 1970; *Maurice Denis*, Musée Bourdelle, 1979

掛け物を思わせる縦長のキャンバスに平面的で装飾的な描線。ナビ派に特徴的なこの表現法の中にもとりわけ日本の影響を言及されることの多い作品である。曰く装飾化された人物像、アラベスク文様、衣

服のひだや明確な縁どり等々。衣服のすその表現、小さく尖った靴、猫と人物のとりあわせ等にボナールやアंकタンの先行作品との類似性が指摘されているが、ドニのこの作品では「お茶をひとつ」とでも言いたげな広告的效果が色濃い。(S. I.)

92.

ペロ＝ギレック港のレガッタ c. 1892

油彩・画布 42×33.5 cm

サン＝ジェルマン＝アン＝レー、ドミニク・ドニ・コレクション

Les Régates à Perros-Guirec c. 1892

Oil on canvas 42×33.5 cm

Signed, lower right: *MAVD* (vertically)

Saint-Germain-en-Laye, Dominique Denis Collection

Exh: *Maurice Denis: L'Inspiration et les visions bretones*, Musée de Pont-Aven, 1979

見下ろすような高い視点とそれに応ずる高い水平線の中で、流水紋が唐草を思わせる装飾的なアラベスクで表現された背景—海—の前に人物が前景として大胆に重ねあわされる。純粹に浮世絵的なこの構図をここまで装飾的にあつかう19世紀の絵はドニをおいて他にない。それは19世紀フランス絵画が浮世絵から学んだものの総決算であると同時に、20世紀への展望を与えるものでもある。というのも個別的な構成要素は全て既にドニ以前の画家たちがひとつひとつとり入れた日本の影響にすぎないのに、それらのいわば二番煎じでしかない教訓を画面にひとつに統合する構成法においては——ここでは構図と装飾性の結合においては——ドニは先人のみならず浮世絵よりも先の、他に例をみない地平をきりひらいているからである。(S. I.)

93.

黄昏の裸婦 c. 1892

油彩・画布 57.3×69.5 cm

サン＝ジェルマン＝アン＝レー、ドミニク・ドニ・コレクション

Nu au crépuscule c. 1892

Oil on canvas 57.3×69.5 cm

Signed lower left: *MAVD* (vertically)

Saint-Germain-en-Laye, Dominique Denis Collection

Prov: Galerie Druet, Paris

Exh: *Maurice Denis*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1970, no. 90 (under the title: *Nu de dos*)

94.

川辺の女（ステンドグラスの下絵） 1894

グアッシュ・紙 143×71 cm

サン＝ジェルマン＝アン＝レー、ブリュール県立美術館

Femme au ruisseau (projet du vitrail) 1894
Gouache on paper 143×71 cm
Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental du
Prieure
Prov: Donation of Dominique Denis

輪郭の強調にせよ、平板な色面にせよ、ゴーガンのクロワゾニスムに代表されるこの手法の確立を通して、フランスの画家たちは日本の教訓が自分たちをステンドグラスという祖国の美術の再認識へと導くものであることを悟った。この一種の外国体験を通じた祖国回帰とでも言うべき現象は、宗教画の復興に貢献したドニの場合、最も直截な造形となってあらわれた。著しく縦長の枠組みはナビ派の愛用した掛け物的版型であり、流れの描く弧線には日本の典型的流水紋の跡があり、その流れはアール・ヌーボーと合流する。遠近を上下の関数で表現する高視点はナビ派の中ではとりわけドニの好んだ日本の手法だが、前景の女性のやわらかく曲線的な姿勢は他に《四月》（油彩、1891）やヴェルレーヌの『英知』のためのカット（1911）にも現われるモチーフである。
(S. I.)

95.

扇 c. 1896
水彩・紙 28×31 cm
サン＝ジュルマン＝アン＝レー、ブリュール県立美術館
Eventail c. 1896
Watercolor on paper 28×31 cm
Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental du
Prieure

扇面を画面に用いる手法はドガ、ピサロ、ゴーガン、ヴィイヤールらも試みている。上部の扇の辺に沿って情景を包み込むようにしなだれかかる木の枝と花、前景の草原の上に戯れる、普通ショッソン夫人、ルロール夫人とみなされる女たち、その間の最も横長な部分にはるかに向う岸が見え、川をはさんだ前景と後景の対比が、扇面の形状に助けられて空間の広がりをも効果的に表現する。前景の人物と後景の風景の対比は浮世絵特有の空間表現法であるが、それを巧みに扇面に生かしたのは、ドニの才能であろう。装飾化された植物の表現、平面的な、線描に重きを置く描写の自由な筆致に、日本の技法を完全に自家薬籠中の物としたこの世代のゆとりさえ感じられる。この扇はドニ夫人の所持品であった。(S. I.)

ここ十年というもの、この町の大通りや街路、劇場で、一目みるや、我々の目を驚かす風体の青年達に出会わぬ日はなくなった註(1)。彼等は無造作にシルクハットや、小さな丸いフェルトの帽子（この方がよけいぞんざいに見えるが）を、黒く細く艶やかで後ろを長く桃割れに分けた毛髪の上にのせ、ラシャのフロックコートのボタンをちゃんと留め、明るい灰色のスボンに、先のとがった靴を履いており、くすんだ色のネクタイは、きちんとしたリンネルのシャツの上に翻っている。もし仮にこのネクタイを留める環状の装身具が過度に目立っていたり、スボンが足首で広がりすぎていたり、深い靴が輝きすぎていたり、ステッキが軽すぎたり——こういう微妙な所で、自分の好みを商人におしつける代りに、商人の好みに屈してしまう人間であることが暴露されるものだが——といったことがなければ、礼装であれ、軽装であれ、彼等をパリ人士と見間違えもするところだろう。アスファルトの上ですれちがい、彼等をながめる。顔はわずかにブロンズがかっている。ひげは薄い。薄墨のように肌の透けて見えるひげを鼻の下や唇の下にたくわえているものもいるし、また耳すれの所でとどめられた流行の鎧型の頬髭がお好きなものもいる。口は幅広く、ギリシア喜劇の仮面よろしく四角く開くようにできている。頬骨は丸味を帯び、卵型の顔から突き出ている。小さく、切れ長だが黒く生き生きとして、するどい眼差し目は、その縁がこめかみの方につりあがっている。これらが日本人だ。

1864年の、さらには1867年註(2)の万国博覧会以来、年とともに数を増すこれらの青年達は、こうして気楽にパリを往来するが、彼等が我々の習慣、道徳、言語、アラビア数字に順応するその身のこなしのしなやかさは驚嘆に値する。1867年、西欧化を急務としていた日本人の中には、早くも青黒い膝まである胴着や、お碗の様な小さな半球状の帽子を投げ捨てて珍妙なパリ風の《既製服》を身にまとっていた者がいた。といって髪は相変らず束ねて頭のとっぺんでねじり註(3)、その小さなねじり髪を帽子の中にまとめていたし、その国ぶりに従って相変らず小さな四角の紙で鼻をかみ、ヨーロッパの言葉は、といえば片言の英語しか話さず、書きも算術には筆で日本の文字をしたためるばかりであった。今日では西欧への同化はほぼ完了した。この民族に広く認められるすぐれた適応力と、若者特有の飲み込みの良さとお蔭で、同化は迅速に達成された。実際、パリにいる日本人は全て若者だということを記しておか

ねばならない。1587年註(4)から1854年註(5)いや1859年註(6)に至るまであれだけ長い間外国から閉ざし続けていた門戸を我々に半ば開いた今、日本は、否、進取の気性、行動、好奇心の民族は、進歩を求めて西洋に押し寄せている。日本が我々に送ってよこす知性にあふれた世代は、我々の諸学を、産業を学び、それを役立てている。日本の技術者の手で建造された蒸汽機関の軍艦註(7)がはじめてマルセイユに入港したと先日報じられたばかりだ。フランスのように、公的な場でお高くとまるのが常で、お世辞をいわれるのにも慣れっこんでいる国からみると異なることと映るかもしれないが、これはしかしひとつの交換貿易に他ならない。というのも日本は我々から機械技術、軍事技術、諸学芸を借りたわけだが、我々は日本の装飾芸術をとり入れているからだ。

ほんの少しでも学者振りたいなら、こういう題目でたいそうな論文を書くこともできるところだ：「フランス芸術および工業における日本芸術の影響について」。主要なもののみをあげるだけでも、我々のブロンズ産業、壁紙産業、製陶業において、かなりのものであり、明らかでもあり、承認され、さらにはこれ見よがしに高らかに宣言さえされているこの日本の影響は、公衆の好評を得ている画家達の幾人かの才能の上にも、より潜在的でよりヴェールに覆われてはいるが、同じように大きな効力を及ぼした。日本美術がパリに根づき、愛好者へ、社交界人士へと伝わり、さらには工芸界で価値を認められるに至ったのも実は我々の画家達のお蔭なのである。そのなかの一人、彼は極東から来た骨董品——当時シノワズリーの総称の下にすべて区別なく混同されていた——を商う店をぶらついて、ル・アーブルからの新しい荷の中に、肉筆や彩色版画にまぎって単一色の線描のひときわめだつクロッキーの画帳（アルバム）数冊があるのを発見したのだが、その画帳は、美的な点からみても——彩色やデッサンからみても——シナの文物とは際立った対照をなす特徴をもっていたのである。それは1862年註(8)のことであった。幸運にもはじめてこれを手にし、生気の無いシナの混沌の中から生き生きとした日本の輝きを見つけ出す慧眼を示したこの画家、それはパリじこみの粹な画家アルフレッド・ステヴァンス氏だったろうか、それともあのもう一人の現代生活の画家、1863年の展覧会で審査委員会に拒絶された《白衣の女》註(9)が落選展に展示されてまさしく大当りになった、あのホイッスラー氏であったか、我らがディアズ註(10)であったか、スペイン人フォルチュニー註(11)か、はたまた英国に帰化したアルフォンス・ルグロー氏註(12)であったろうか。アルフォンス・

ルグロー氏でなかったとしても、それは今私のあげた内の誰かなのである。

熱狂は全てのアトリエを、導火線を伝う炎にも似た速さで包んだ。人々は構図の意外さ、形状の巧みさ、色調の豊かさ、彩やかな絵画効果の独創性とともに、それらの効果を得るために用いられた手段の単純なことを賞讃して飽きることを知らなかった。人々はずいぶんと高い値で全ての蒐集品を引きとった。彩色のある例の刷り物は今日では大きなボロ市でどこでも普通10サンチーム位でごまんと売りさばかれているが、当時は2フランから4フラン、5フランもしていた。人々は新しい入荷にきき耳をたてていた。古い象牙、七宝焼、陶磁器、ブロンズ製品、漆器、木彫、錦織、刺繍したサテン、画帳、版画帳、おもちゃ、それらはもはや商人の小売店にとどまる暇もあらばこそ、かすめるようにして画家の仕事場や文人の書斎に吸い込まれていった。こうして既に久しい昔となったこの日から現在に至るまでの間に、かつてのルーヴルの絵画管理人ヴィヨ氏註(13)、画家ではマネ、ジェイムズ・ティソ、ファンタン＝ラモット註(14)、アルフォンス・イルシュ註(15)、ドガ、カロリュス・デュラン註(16)、モネ、版画家ではブラックモン、ジュール・ジャックマール註(17)、さらに、セーヴル手工業工場註(18)のド・ソロン氏註(19)、文筆ではエドモン及びジュール・ド・ゴンクール註(20)、シャンフルーリ註(21)、フィリップ・ビュルティ註(22)、ゾラ、出版者シャルバンティエ註(23)、実業家バルベディエンス註(24)、クリストフル註(25)、ブイエ註(26)、ファリーヌ註(27)、旅行家ではチェルヌスキ註(28)、デュレ註(29)、エミール・ギメ註(30)、F・レガメー註(31)——といった人々の手元に美しい蒐集が急速に形成されたのである。運動はこうに始まり、愛好者が群れなしてこれに従った。

1867年の万国博覧会で日本はついに流行の先端に立った。それからまもなく、画家と批評家の小さなグループがセーブルで、ジャングラール日本協会註(32)という月例夕食会を創設した。そこでは箸で食事をとることはせず註(33)、また協会の名が証しするように、国産の酒(saki)しか飲まなかった。ジャングラールというのは地方の地酒の一つにつけられた愛称であって、ザッカリ・アストリュクが註(34)、すばらしい水彩画の挿絵入りのソネットで《栄えあれ、神秘の国の酒！》註(35)と賞讃したものである。各会員はソロン氏註(19)、(35)の手になる彩色エッチング製の機知に富んだ会員証をうけとった。ソロン氏は高雅な装飾家であって、彼がミレス註(19)とサインした陶器はすべての現代陶器愛好家の間でひっぱりだこである。ブラックモン氏は同じ頃、趣

を解する製造業者のために、田舎風の絵付の瑠璃びき陶器製食卓セット註(36)をデザインした。むろんこの食卓セットも、会員証も、ソネットの挿絵も、日本のスタイルを装っていたわけだが、これら最初の日本美術愛好者達(ジャポニザン)は日本のスタイルを写し取るのではなくして、それをとても巧みに、フランスの植物、動物の意匠に適應させたのである。この点は重要であるから先で再び触れる必要がある。ジャングラールのソネット註(35)の作者、ザッカリ・アストリュク氏註(34)はあるときは詩人、またあるときは画家であったり彫刻家であったりするのだが、1866年に『エタンダール』紙註(34)に掲載された「日出づる帝国」についての一連の記事を通じて、ジャーナリズムの火つけ役になった。彼はそれ以前に既に一篇の日本の夢幻劇註(34)を鞆の中にしのばせていて、とり出しては見せて多くの友達に読まれ賞讃を得ていたのだが、その「娘の島」という作品は上演されるには至っていない。先駆者達の運命とはこんなものなのである。我々註(49)自身も『コンスティテュシヨネル』紙註(49)に拠ってあとにつづいた。少し後には産業応用美術中央連合の講演で、列席した芸術家、公衆に日本美術について語ったこともある。アシェット書店は矢継ぎ早に幾つもの日本旅行見聞録、さらにはA. アンペール氏註(37)の記念碑的著作をも出版した。それからというもの、レガメー氏註(31)はギメ氏註(30)の『日本散歩』の全ページにわたってデッサン、クロッキーをつけ加え、繊細なユモリスト、エルネスト・デルヴィリー氏註(38)はその美しい日本風ファンタジー『美しきさいなら』を上演し、またその作品をルメール氏註(39)が東洋の造本に従って、ブラックモン、ソロン註(19)、またはレガメー註(31)のデザインによる黄色の表紙に右から左に頁をつけた装丁で印刷させることにもなる。今度の冬にはオペラ座で日本舞踊(un ballet japonais)があると予告されている註(40)。こしばかりのところ、婦人の服の季節の新柄は、決まって日本女性の衣装に着想を得たものだったし、今でもどこか日本風の所が残っている。我々は練兵場(シャン・ド・マルス)にある日本展示場の出品物が我々の蒐集家達の手でべらぼうな値をつけられてほんの数日で全て持ち去られてしまうのを目にした。これは流行というよりはむしろ熱狂であり狂気である。

この狂気も、展示された文物の装飾の素晴らしきを見ればおおかた無理もないものであるのがうなずける。我々も従ってこの展示会場を歩き回ることになろう。

トロカデロ註(41)の西洋坂の上で——そこには粗末な市が立っていて、ありとある東洋風の密輸品がざわめき、金切り声をあげており、そこに洋の東西の野次馬たちの目が注がれる中で、次から次へと、バリの小さな工場で作られた紛い物が積み重なっていく。吐き気のする砂糖漬、品のない香水、模造宝石といった今日では黒人の酋長でも嫌がるような代物、銅製品は軍学校（エコール・ミリテール）の作業場註(41)で、ことさら隠しだでもせずフランス人の手でプリントし、色を塗られてはイエナ橋の向う側で甘草の汁に染った東洋人の手で売られているし、どぎつい色の縞文様の布はサンティエ街で買われたもの、がま口の飾り紐はバティニョールの女たちが機械で織ったものだし、イエルサレムみやげはノートルダム＝ド＝ナザルト製、十字架やロザリオはバリ郊外の産なのにレバノン産と称した西洋杉を彫っては三日月の力にあやかって展示する、といった次第なのだが、そのかたわらの、こうしたトルコ人の喧噪から何歩と隔たっていない所に、竹の柵で日出づる帝国の三つの展示場の一つの為の囲いがしてある。我々の入ろうとするここは農園だ。日本の農園の模型である。

あのかしましい群衆はここには居ない。あたりはひっそりとしていて、とても居心地が良く、広場の騒音も、太鼓のとよもしも、弦をかき鳴らす響きも、がなりたてるような叫びもない。彫刻された牡丹やいちばつの小枝が花を開いている太い木のつけ柱に支えられた柵を通して中に入る。柵の扉の上に流れる二つの浮彫は金銀細工のように緻密に彫琢され、すばらしい木彫の小さなおんどりとめんどりで破風のように囲まれている。黙って注意深く、しかし注意深いそぶりを見せぬまま、ほっそりとした美しい形に鑄造された大判小判の金のうず高く大きな山ができることを心に描いて微笑みながら、目を半ば閉じ、ものにこだわるどころのないこの場所の主たちは、訪れる人の注意をことさら引きつけようとはしない。訪れる人の為、に、彼らは、ここかしこに小さな折りたたみの椅子や竹の長椅子、彩色した紙張りの大きな日傘を並べていて、そこにはおのずと蔭と休息とが提供されている。このトロカデロの斜面上、登りで、砂地で、歩きづらく、寓話の文句ではないが、全ての方向註(42)から陽の光に晒されたこの道で、蔭と休息とに出会うのは誠に幸福なことなのである。

ここには見るべき芸術作品はない。要するにほんの最近、輸出業者がバリの市場におびただしく持ち

こんだ取るに足らぬ品物の域を出ない。しかしここから我々は、事実即して実地に、装飾芸術作品の意匠をつかみ取らねばならない。つまり自然界にある形態がどんな特性を持つものであり、日本民族がどんな趣味を持っているのかを掴まねばならない。一体日本の芸術家は、我々が彼らのデッサンの一見気まぐれな有様からのみ判断してとかくそう信じるほど空想(ファンタジー)に身を任せてはいないのである。あの線の爆発、あの長くうねる線、あの進ったかと思うと突然不意に後退する筆致、全くのでっちあげか、少なくとも気取りのように見えるあの歪み、動植物のあれこれの器官を肥大させたり矮小にしたつきのあの手本を見たからには、彼らの模範としているのが現実には自然そのものに他ならないことも、もはや明らかである。この事ははっきり記しておく価値がある。日本民族の趣味について言えば、これは既にその芸術が我々に示したのにも増して、芸術の埒外においても確かめ得る。彼らの好みは、何よりもまず実際の、直ちに役に立つことなのだが、彼らは同時にその実用的な形を、創意に溢れ、楽しげで、人の目を驚かす機知に富み陽気な想像力でもって直観的に飾りたてるのである。このかわいらしくそして甘い庭！ この庭をよちよち小股で散歩していると、全てのものの内に——栽培されている大麦の株や、水田、青々とした竹のオアシスといったものの配置の中に、また納屋、井戸、そして鶏小屋の建築の内に、子供の玩具の中に——それらを通じて共通なひとつの単純だが類まれな、精確で好奇心に富んだ、勘どころを求めてやまぬ姿、ひとつの共通した、勤勉で、魅力的な天才、あの同じ心遣い、同じ忍耐力、あの同じ、完璧さをめざす気遣いを見いだすのである。無論日本民族は時間を惜んだりはいしない。彼らの念頭にあるのは結果がどうかということのみであり、卓越した結果を得ることしか彼らは望んでいない。彼らの辞書に我々の言う「仕事をやっつける」(*bâcler*)にあたる言葉があろうとは思われない。もし日本民族が我々の古典語に親しんでもいたならば、彼らは——というのもその資格充分だからなのだが——ラテン語の美しい格言——*Age quod agis!* やることはきちんとやれ——をちゃっかり横どりできることだろう。

西洋には完璧なものへの愛がない、と断ずるのは正しくない。しかし西洋ではその愛はどちらかと言えば数学的諸科学に依拠する諸芸術に於て発揮される。少なくとも数学的知識の応用が今日我々に一番大きな感動を与えるのもまさにここにおいて、つまり橋や堤防を建造する画期的新機軸とか、とりわけ

人間が自然の力を支配下に収め、水、風、火といった元素（エレマン）を手懐けるのを可能にした、あの工学的手段の賞賛すべき技術連関においてなのである。この点から見ると、日本はまだまだ初歩を片言でやっていて、ようやく我々の指導の下に入った所だ。だがこと装飾芸術に関する限りは、全てについて我々は彼らの指導下に入り得るし、私が先に述べた通り、既に入ってもいるのだが、我々はそこからうまく糧を得てはいない。彼らの我々に与える教訓は極めて明快なのに、我々はその教訓を理解していない。ここで名前をあげつらって言うことはしないが、フランスの展示場で我々の製造業者のもっとも評判高い連中の展示品に目を通して、彼らが進歩の証として我々に展示してみせるものが、日本美術のあれほど貧しい模倣作品なのを見ると、ある種の落胆を、それにある種の屈辱とさえ言ってよいようなものを禁じ得ない。今から十年前、我々がフランス工芸家に日本を学ぶように勧めた頃、我々は彼らが平板な模倣という轍に簡単に足を取られようとは夢想だにしていなかったから、せいぜい気休め程度に、足を取られないように、と忠告していただけだったが、彼らはそこにはまりこんでしまった。だが一体どうやれば用心深くできたというのだろう。ひとつ、まず範とすべきを掲げるならば、ブラックモンの食卓セット^{註(36)}は、ひとつのしっかり決ったスタイルを知的に解釈することを通じて何を獲得し得るかを示した完璧な模範の一つであった。この勇敢な芸術家のしたことは単純明快、ただありふれた野菜や家禽の中から、彼の装飾の意匠を選んできただけのことだ。日本の芸術家から彼の借りた全てのものとはいえば、フランスの装飾の常とするのよりも大柄なモチーフを自由に使いこなすこと、つまり、中心から恣意的にずらして配置したり、マッスの均衡やバランスを破ったり、私が不均衡（ディシメトリ）と呼んだものを徹底して使うこと、円の中のどこか一点に——というのもこれが皿だからだが——幾何学的な規格にあてはまらないやり方で、孤立した装飾を投げ入れること——つまり花びら一枚、虫一匹、時には大きなたらしこみ、野菜一束、家鴨、七面鳥、ひき蛙とかを巧みに投げ入れるやり方だった。ブラックモンはまた日本人から彼ら一流の、濃淡を用いる簡略な肉づけの方法を借りた。——それはだまし絵（トロンプ・ローユ）の手法にたよらずに、対象がどんなものであるかを表現する方法だ。そしてさらに、誇張をあえて辞さずに形態の本質的特性を強くえぐり出す彼らのデッサンの強調法。これら全ては良質の独創性ある生き生きとした魅力を持っていて、刺激的な芸術においては正当であり、

論理的であり、知的でもあった。模倣などという、経験にたよった怠惰に安住するあまり、芸術家の個性を放棄するようなことは、なされていなかった。日本に装飾芸術の一つの新しい原理がみいだされていたのであり、それはさらに展開され、我々の風俗、習慣、自然環境に適応されることによって、自由に応用されたのである。その教訓は貴重なものだったのだが、我が国の装飾家たちはそれに従おうとはしなかった。彼らは日本芸術から何でもかんでも掴みとってしまった。構図を、デッサンを、色彩を。彼らはクロッキーのアルバムを繰っては、日本芸術を複写し、そのモチーフを彼らのブロンズ製品や陶器にもち込んだ。彼らは盲従するかのようになり、顔までも写し、いろいろの型や服装や姿勢やパレットの色調を写し、七宝の底の網の目まで模倣した。そしてそれらのコピー全てが手本にしているのは、その生まれた国では既に久しく使い古されており、その後復活してきたところのものなのである。

我々の進歩はこうして外国の一つの定式の追従になり果てる。憐れなことだ。この逐語訳的再生産という狭くくしい領域内で、我が国の製造業者たちがせめて日本人たちと豪華さ、趣味の良さ、完璧さを競いあってでもいたならば、——仮にそうした所で、陳腐な慰めにしかならないとはいえ——少しは情状酌量してもやれるだろうに。だが事実はそうでない、といわざるを得ない。例にブロンズ製品を比較してみよう。ここでは、もったいぶっているくせに貧相な模倣品は日本のものより規格化されているがより不細工である。つまり、より規格化されているというのは、七宝の網の目について私が先に指摘したように、幾何学的にかっちりできているために、機械特有の、感受性の欠如をあやまらず暴露しているということだし、より不細工というのは、金属の上に金属を象眼する細工が丁寧でなくて、周囲に滲んだ跡が残っているということだ。みすばらしく、もったいぶっているというのも、いつも同じ比率の、それもこの上なく悪質の合金を焼き入れしておいて、その表面は磨き、輝かせ、エナメルを塗って新品にみせているからだ。我々のブロンズ製品で日本の赤銅^{註(43)}、四分一^{註(44)}の製品、これらの、ブロンズにここでは銀あそこでは金を混ぜて作られた賞讃すべき金属製品に匹敵するようなものにお目にかかることがあるだろうか。否。原料がふんだんにあるこの領域でさえ、バリは京都に打ち負かされている。それだから、テルノーのショール^{註(45)}を、インドのショールと銘うって、作りつづけることにもなるわけだ！（原註1）

（原註1）重大な一点でこの比較は欠陥を持つ。ショー

ル産業ではテルノー製の布は本物のカシミアのショールの十分の一の値段なのに対して、ブロンズ産業ではテルノー製品は日本のものと同額だからである。

これ以上、用いられる原料の品質についてくどくど言いたてるのはやめよう。とはいえ、これは重要な問題であるし、こと芸術作品に関しては、我が国の製造業者たちがそう信じているように見受けるほど軽々しく取り扱ってよい問題では実はないのだが——というのも、およそ人が完璧な美を望む限り、それへの導きとなる要素をおろそかにして支障をきたさないはずがないからである。だが模倣という隷属状態にまだ囚われている時に、こんな成就完遂などといった考えを一体どうやって思い描くことができようか。人はむなしく我々にこう言うだろう、商業利益を美的価値に優先させねばならなかったとか、公衆の日本様式への熱狂に屈してしまったとか、製造業者というものは世間の思潮を導くというよりはむしろそれに支配されるものだ。もしいまだにそうだなどと言うとすれば、彼らは悪質な商人だということになってしまう所だ。というのも、実際に原作の美術を目にすることになるこの博覧会の後でも、愛好者たちがあいかわらず粗悪なコピーを買い求め続けるなどとは——本質的に商才に長けていて、自分たちの成功の生む利益を失なうような人種ではない日本人の性格を考えに入れればなおさら——想像もできないからである。

《 III 》

過去においてもまた現在も、我が国の製造業者たちは教訓にはこと欠かなかった。直接的ではないにしろ、それらの教訓はそれでも充分雄弁なものだった。ただそれらがあるがままに見て理解すればよかったはずなのだ。私は彼らにそれがどのような源をもつのかを示し、また将来に向けて警戒の目を開かせたいと思う。

すべての芸術に於て、模倣はあやまたず死への仲介者となる。多くの流派を死に至らしめたのは模倣である。多くの画家の中で、生き残り、後の世の人の傍に列せられたのは、ただ作品に自分自身の個性の情熱と激情とで生命を吹き込んだ画家たちだけである。その証は満ち溢れるほどある。ケルン派の名の下に、ブリュージュのメムリンク流の素朴な手法を、彼の天才を受け継ぐことなく継承したフランドル低地地方の絵画で、何が今に残っているだろうか。何もありはしない。カルラッチのボローニャ派

はルネサンスの傑作にも匹敵する権威を楯に、1世紀以上にわたって折衷的な凡庸さを押しつけてきたが、一体何を今に伝えているだろうか。何もない。それらはあとは収蔵庫たる美術館に保存されているが、感受性ある愛好者でその前に立ち止る者なぞ一人とてない。ダヴィドの驥尾に付したフランスの絵画にしても、今に存続するものは何もないが、そこに欠けていたのは決して技術ではないのである。模倣に対する物神崇拜がフランスの詩を二世紀近くの間不毛なものにしたが、それが証しするのは、同様の現象がそれとはもっとも異った製作領域でも繰返し発生しているということである。全ての模倣をこととする人、剽窃家、知の軍隊における全ての落伍者たちは、時の流れのうちに常に最後にはその欠点を暴かれて、忘却の重いヴェールに覆われてしまうものだ。そして、天下の公道を占め、政府によって保護され、名誉を賜わるものである絵画の場合には、忘れ去られるのに何年かの時日、場合によっては百年単位の期間を要するわけだが、装飾芸術は公衆に依拠するものであるから、模倣に対する嫌悪が表明されるのもこれよりはよほど早急である。投機とか金儲けとかといった狭い見地に立って見た所で、模倣作品はすぐに損な取引になってしまう。独創性という絶対の原理の上に立脚して構想されたのでない全ての作品は、たしかに不意のこととて一時は人の目をたぶらかし、喜ばせもするだろうが、流行に乗って迎えられたかくの如き成功は、流行の束の間しか続かないものである。

長崎から出島へという狭い道のみを通じて日本が外の世界と交渉していたほんの数世紀の間、オランダ人たち、芸術家肌の国民は、模倣という誤ちに陥ることはなかった。彼らにのみ知られていて、西洋には知られていなかった日本という国民の驚くべき装飾品をはじめて見いだしたわけだから、その芸術を借り受け、奪い取り、剽窃するのはこの上もなく容易で、まさにその点で例外的なほどの好条件が提供されていたわけだ。だが彼らは剽窃などしなかった。そこには慎しみを知っているまことの誠実さがあったのであり、それが軽蔑では決してなかったことも、かつてのアムステルダムやハーグでの蒐集家たちの情熱を知る者には、明らかなことである。日本の装飾品の美的価値を否認するどころか、彼らはそれをとても良く理解していたがゆえに、そこからとても卒直に靈感を得たのである。そのことは今日彼らオランダ人自らの手になる陶器の装飾に見ることができる。デルフト焼、それはいまだに陶器愛好家を夢中にするだけのものを持っているが、それもおそらく日本陶器に由来するものに他ならない

のであり、ここでは日本の装飾がオランダ人一般の嗜好へと変換されている。かかる彼らの真摯さゆえに、彼らは日本装飾をたいそう重いものにした。彼らは事を極端なまでに押し進めて、彼ら自身が提供した装飾モチーフに沿って、日本で数限りない食器セットを製造させ、こうして彼らはいわば私生児の陶器を創造したわけだが、この私生児の陶器は例のインドの織物——その見本はバリでカシミールの人たち自身の手でデザインされ着色されているというのに、まさに賛嘆すべき自惚れから、我々の工場がカシミールの狭谷に売り込んでいる例の織物——にも比べられる。この図々しいまでの無邪気さは、皮肉混りの、声にはならぬ苦笑いを東洋の織物職に催させるに違いないが、しかし、デルフト焼のような自発的な翻案はそれとは違って、全く正当なものである。装飾は日出づる帝国では乾いた薪木から登る炎のような輝かしい軽やかさを装っていたのだが、この低地の国（オランダ）では実際泥炭の炎のような濃密さを宿したのである。だがそんなことはさして大切ではない。肝要なことは、日本という縁もゆかりもないものを起源として生まれたこの形態の下にも、オランダ芸術は、尚バタヴィア人種を誠実に表現しているし、バタヴィア人種を性格づけてもいる、つまり国民的であり続けている、ということである。私はこれ以外の事を我が国の装飾芸術に求めようとは思わない。というのも、今は東洋の芸術の誘惑に全く我を失っているからだ。

私が先に名を記した、日本に熱狂的になった画家の中で、少なくともしばらくの間、日本の影響を単に愛好者としてにとどまらず、あえて言えば画家として蒙らなかったような画家は一人として居ない。彼らの驚愕、彼らの賛美、彼らの歓喜はあまりにも強烈で、あまりにも心を深く貫いたので、彼らはそこから逃れ得なかった。いや彼らはそれを拒もうとすらしなかった。聡明にも、彼らは日本の影響があらゆる才の才能の上に及ぼすことになる活動をいかに統御できるかを心得ていた。彼らはおの日本の芸術の中で彼ら自身の天賦の才と最もよく引きあう親和力を隠し持っている特質を自らのものにした：アルフレッド・ステヴァンス氏は色調の、ある類まれな繊細さを；ジェイムズ・ティソ氏はその美しい《テムズ川の舟遊び（タミーズ）》にみられるような構図の大胆さと奇抜さを；ホイッスラー氏はその彩色の妙なるこまやかさを；マネ氏は、エドガー・アラン・ポーの『大鴉』の為の彼のエッチング^{註(46)}挿絵に見られるような墨跡の奔放さと興味つきぬ形態の妙味を；モネ氏は全体の印象を優先して細部を簡潔に削除する術を；アストリウク氏

註(34)は水彩における前景の巧妙な即興味を；ドガ氏は、カフェ・コンセルの瞠目すべき情景にみられる、その群像の写実的（レアリスト）な綺想（ファンタジー）と、照明の処理の独創的な効果を；ミケッティ氏^{註(47)}は、モノクロームの地の上にその女性像の輪郭を優美に浮び上らせる術を；そして彼ら全て今までより多くの光を。そして彼らは全てそこに、自然を見、感じ、理解し、解釈する彼らそれぞれの個人的なやり方についてのひとつの靈感というよりもむしろひとつの確証を見いだしたのである。ここから生まれたのは個人のおそるべき独創性でこそあれ、日本芸術への卑怯な服従ではなかった。これこそ私が喜んで指摘したい事例なのである。なぜなら彼らは、ほんの少し知恵を働かせれば我が国の芸術家や装飾家、製造業者たちが外国の芸術や我々自身の過去の芸術の啓示から引き出し用い得るであろう利点の何たるかを、首尾よく証言してくれているからである。

あまたある事実の中からひとつの事を指摘するのには、我が国の教会の画家、ガラス工、装飾家たちが縛りつけられている旧態依然たる仕事を挙げねばならぬのはとりわけ嘆かわしいことではあるまいか。一人の例外もなく、彼らは13世紀から14世紀の旧い様式の常なる再生産の内で活力を失っていて、そこから脱しようというほんの些細な試みさえ行なおうとはしない。彼らの一人、一級の技術師で世界にあまねくステンドグラスを入れた、シャルトルのローラン氏^{註(48)}に掛け合って、彼にフランス・ガラス職人全体を包んでいるこの無気力はどうしたわけかと尋ねると、彼はその責任を教区建築士たちのせいにする。彼らがこの様式のステンドグラスを課するのだと。ここでまた、建築士たちがもっぱらかつてのモニュメントにおける、建築とステンドグラスとの間の様式の一致にのみ厳格な態度でこだわるのならば、その厳格さがここでは余りに行きすぎているとはいえず、これに反論するわけには行かないところだ。というのも、スタイルの統一性は、世界の中でも全く類稀れに、我々の先祖たちが建てるのに何世紀もかけ、各世紀がそのおのおのの芸術の際立った刻印を残してきたこれらの古いカテドラルに存しているものだからである。だが現実には、昨日建てて今日にも工事を終ろうという全く新品の教会の為に、あろうことか建築士たちは、さまにならぬ姿でやつれ、間の抜けた顔をして、つま先立ちで、みにくく、ぎこちない動作をした人物を描く中世のステンドグラスを注文しているのである。これらの人物像がわが国の古いステンドグラスのような素朴な作品の中で偉大な性格を持つことを否定する気なぞ毛頭ないのであ

るが、同時に現代の建築家の作品の中では、かくの如き強要は奇異（バロック）であると同時に非難すべき、自惚れもはなはだしい愚行に他ならないと考える。同じ理由で我が国の宗教画家が、ジョットーはより人間的だがそれ自体デカダンでしかないから、という訳でチマブエ風にやってくれと頼まれて礼拝堂を装飾することになるなどというの、ばかげた話である。そんなわけで一つの妙な事態がおこっており、ガラス職人を困惑させている。それは、公衆が博覧会の初日から既にイギリスのステンドグラスにすっかり参っていることだ。英国の製造物は我が国のものと比較になる代物ではない。英国のものは、その製造過程ゆえに、強い色調とか濃い彩色が得られず、そのため、そうした強さを必要とする大きな作品を形造るには至り得ないのである。英国のものは、巧みに作りあげられた一枚のガラスの切子面がてんでに燦くようにしてあるので、色調が急変し、それゆえ引き立って見えるけれども、素朴で純粋な色調を得るのに必要な何度にもわたる焼き入れを経れば、その輝かしく、猫の目のように燦く性質を失ってしまうに相違ない、そんな一種の単彩にとどまっているにすぎない。だが人々はこのステンドグラスによって安易に得られた調和や、さらには、我がフランスのガラス職人が束縛されているような古いスタイルへの絶対服従から英国人が解放されているのを見て、その魅力に抗することができなかった。英国人はステンドグラス製造にかけては我々よりずいぶん劣っているのだが、より芸術家であるように見えたわけだ。これは偉大な陶芸家で、おおっぴらに日本から着想を得ていながら、それでいて何ら躊躇することなく模倣から脱する術を知っている者なぞ一人として見いだせない我がフランス工芸界への一つの新たな教訓である。

訳註

《Ⅰ》

- 註(1)徳川幕府遣欧使節は全六回におよぶ。1860(万延元年)親見豊前守正興の一行。62年(文久2年)竹内下野守保徳の一行、64年(元治元年)池田筑後守長発一行、65年(慶応元年)柴田剛中一行、66年(慶応2年)小出大和守秀実の一行、67年(慶応3年)民部公子徳川昭武一行。そのほとんどがパリを訪れている。他雄藩も使節を送っている。明治以降、71年～73年(明治4年～6年)にわたる新政府使節以降パリに日本人がますます増加したのは言うまでもない。
- 註(2)1867年(慶応3年)幕府はパリ万国博覧会に將軍慶喜の名代、民部公子徳川昭武一行を派遣しており、また

- 薩摩藩、肥前藩が幕府とは別に参加している。高橋邦太郎『花のバリへ少年使節』(三修社、1979)等参照。
- 註(3)ちなみに断髪令は1871年(明治4年)。72年には公式行事の礼服に洋服帽子・靴の着用を決定。
- 註(4)1887年(天正15年)、秀吉の九州平定、キリスト教禁令の年。
- 註(5)1854年(安政元年)、日米和親条約(神奈川条約)につづき日英・日露和親条約締結の年。
- 註(6)1859年(安政6年)、日米修好通商条約調印につづき、蘭、英、露、仏とも修好通商条約を結ぶ。
- 註(7)コルヴェット艦「清輝」。フランス人技術ヴェルニエの設計で日本で建造。全長192(f)、全幅30(f)、200馬力。11.5ノット。15サンチ砲。
- 註(8)ワイズバーク論文参照。
- 註(9)ホイッスラー《白衣の女》
「白のシンフォニー第一」は62年のロイヤル・アカデミー展で、また63年のサロンでそれぞれ拒絶されたが落選者展で大当たりとなった。ただしこの作品にはとりわけ日本趣味を感じさせる小道具は用いられていない。
普通日本趣味との関係で言及されるのは同シリーズ「第二」(1864年)であり、ここでは第一作と同じモデル、ジョアンナに団扇を持たせ、中国風のデルフト焼きを置き、前景にはユリの枝がのぞき、モデルは左手に寄せられ背面が画面で一部切断される等の、日本に発想源を持つと考えられる意匠に富む。
- 註(10)Diaz de la Peña (1808-1878)。ホルドーの生まれ、マントンで没、両親はスペイン人、フランス国籍。油絵およびリトグラフを制作。1830年パリに出、1831年サロン初出品。ドラクロワに傾倒。後、テオドール・ルソーに出会いバルビゾン派に入り、フォンテーヌブローの森の木々、光のたわむれを筆致豊かに描く。
- 註(11)Fortuny, Y. Carbo (1838-1874)。スペイン人、ローマで没。バロセロナで絵を学び、1866年頃パリに出る。メソニエらと交流。メソニエが写したゴヤのエスキスの如し、とはテオフィール・ゴーチエの評。
- 註(12)Legros, Alphonse (1837-1911)。ディジョン生まれ、ロンドン近郊に没。英国に帰化。画家、彫刻、版画家。1851年パリに出、59年第一回落選展に出品。パリでの不如意にホイッスラーの招きあり渡英。1878年ユニヴァーシティ・カレッジ教授に迎えられ。ボードレールが高く評して曰く「スペインの最も堅固な構図を思わせる」。
- 註(13)Villot, Frédéric (1805-1876)。1848年、ルーヴル美術館油絵部門コンセルバトゥールになる。ルーヴルの油絵カタログ編集に携わり、*Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre* (Paris 1853) を著す。東洋風の服装をした友人ドラクロワの肖像を残す。初期の日本美術品蒐集家の一人。
- 註(14)Fantin-la-Tour (1836-1904)。グルノーブル生まれ、ビュレで没。フランス人、油絵の他バステル、リトグ

ラフを制作する。クールベに師事。印象派との交流は深い影響は薄い。ボードレール、ランボー、ドラクロワ、マネ、モネ、ルノワール、ゾラ、ホイッスラーらの肖像を残す。カフェ・ゲルボアの常連の一人。落選展にも加わる。とりわけ静物画が評判であった。ジャングラール日本協会にも参加。

註05 Alphonse Hirsch (1843–1884)。パリで生まれ、パリで没。肖像画、風俗画家。ボナの弟子。69年より82年までサロンに出品。ジャングラール協会の一員。ビュルティには劣るも、日本文物の蒐集を持ち、ドガらの利用に供される。1883年の日本美術展にその一部を出品。

註06 Carolus Duran (1837–1917)。リールの生まれ、パリで没。フランス人。歴史画、風景画、彫刻家。1853年パリに出、アカデミー・シュイスに学ぶ。ローマに遊学。肖像画で名声を得る。メソニエ、ビュヴィス・ド・シャヴァンヌとともに国立美術協会 (Société Nationale des Beaux-Arts) を創立。1898年には同会会長に就任。1905年、ローマの Ecole française の主事。

註07 Jules Jacquemart (1837–1880)。生没ともパリ。水彩画・版画家。アルベール・ジャックマールの子で弟子。挿絵エッチングに人気があった。終生『ガゼット・デ・ボザール』(*Gazette des Beaux-Arts*) 誌の編集に協力。水彩家協会 (Société des aquarellistes) 創立。

註08 Manufacture nationale de Sèvres。1756年、ヴァンセンヌの国立陶磁器手工業場がセーヴルの地に移され、ボンパドゥール夫人の監督の下に操業開始。大革命時、国民公会によって国立手工業場に改組。1824年にセーヴル陶磁器美術館 (musée national de céramique de Sèvres) がプロシアーによって設立された。

註09 Solon, Marc Louis Emanuel (1835–1913)。フランスの陶芸家、絵付、陶器デザインの他、水彩を残す。蒐集家、文筆家。“Milès”のサインを入れた自作陶器が評判となる。セーヴル手工業場で製作に従事。ジャングラール日本協会会員 (ワイズバーグ論文参照)。

註20 de Goncourt, Edmond (1822–1896)。ナンシーの生まれ、シャンビニーで没。Jules (1830–1870) はパリで生まれ、同地で没。歴史家、文筆家、作家として有名。日本芸術の紹介に貢献。日本人美術商林忠正の助力を得て『北斎』(1893)、『青楼の画家歌麿』(1891) を著す。『芸術家の家』(1881) の中の「極東の美術の間」「階段附近」の二章に日本美術小史を開陳。西園寺公望とも交遊あり。『日記』は当時の「日本趣味」の流行を知る上でも貴重。自然主義の嚆矢として自ら誇るがこの運動とは一線を画す。

註21 Champfleury, Jules Husson, 通称 Fleury (1821–1889)。フランス人、ボードレール、クールベ、ナダールらと交友あり。ダゲレオタイプ写真術に刺激された、写実主義小説家。ユーゴーに称賛された。クールベ、ドーミエを擁護。17世紀写実絵画を研究。セーヴルの陶磁器博物館のコンセルバトールになり、同地で没。北斎について言及があり、北斎のカットを入れ

た彼の『猫』(1869年)と題する本の広告ポスターがマネの石版画『猫のあいびき』で、これは日本趣味の濃い作品とされている。

註22 Philippe Burty (1830–1890)。フランスの美術批評家。自らも描き、特にエッチング革新に功あり。多くの雑誌で美術批評を展開。1881年以降美術視察官。ゴンクールの友人。ゴンスと並んで日本美術紹介に功あり。『産業芸術の傑作』(*Chef-d'œuvre des Arts industriels*, 1866)、『古今の七宝細工』(*Les Emaux cloisonnés anciens et modernes*, 1868) で北斎に言及。他に『ウジェーヌ・ドラクロワの手紙』(1878)等の著作あり。蒐集品は没年の翌年競売に付され、ピングが売立目録を作成 (ワイズバーグ論文参照)。

註23 Charpentier, Gervais (1805–1871)。パリで生没。フランスの出版業者。ゾラ、ゴンクールらを援助。夫人をルノワールが描いているが、彼女のサロンにはその他、ガンベック、ドーデ、ゴーチエ、フロベール、ユイスマンスらが集う。

註24 Barbedienne, Ferdinand (1810–1892)。フランスの事業家。減速器の発明者。またアシル・コラスとともに古今の多くの青銅像を複製。

註25 Christofle, Charles (1805–1863)。またはその親族か。フランスの実業家。1841年、フランスに英国流のボルタ電池利用の金銀鍍金技術を導入。

註26 Bouilhet, Henri (1830–1910)。フランスの金銀細工商。ボール・クリストーフと協力し、金銀細工産業の産業革命に貢献。自らも手工業技師で、七宝焼きの刷新、金銀象眼の電気利用等を実現。装飾美術中央協会 (L'union centrale des arts décoratifs, 1884) の創立者の一人。同協会と装飾美術館との合併に尽力。

註27 Falize, Lucien (1842–1897)。またはその父 Alexis (1811–1898)。七宝焼きに日本の技法を導入して改良に努めた。多くの作品がある。彼の息子 André らもその後を継いだ。1878年の万博の七宝・宝石部門に関する報告書あり。『芸術的見地から見た植物』(*la Plante au point de vue artistique*, 1890) 他の著作あり。

註28 Cernuschi, Enrico (1821–1896)。ミラノの生まれ、マントンで没。フランスの金融家。1848年、イタリアで革命に参加。後、フランスに逃れる。パリ銀行総裁。極東旅行の蒐集品をパリ市に寄贈。今日のチュルヌスキ美術館となる。「目黒の大仏」(h. 4.50m) もその蒐集品。

註29 Duret, Théodore (1838–1927)。パリで没。フランスの美術批評家。1864年パリに居を構え、共和主義系日刊紙『トリビュヌ』発行。1874年チュルヌスキとともにアジアを旅行。同年『日本旅行』(*Voyage au Japon*) 刊行。『日本美術』(*l'art japonais*, 1882) 2巻本、「北斎」(“Hokusai” in *Gazette des Beaux Arts* XXVI, 1882), 「日本美術」(“L'art japonais” in *Critique d'avant garde*, 1885) 他日本関係の業績多し。ルノワール、ヴァン・ゴッホ他印象主義の画家、歴史に関する著作多し。

註30 Emile Guimet, (1836-1918)。リヨンの生まれ。フランスの実業家、学者。日本、シナ、インドの美術品蒐集で知られる。1878年蒐集品により、リヨンに美術館創設、84年國家に寄贈し、同館長となる(現在はパリ)。作詞作曲家、オラトリオ、オペラを残す。『エジプトに於るブルタルコス』『ローマのイシス神』他著作あり。『ボンジュールかながわ』(青木啓輔訳、有隣堂)は *Promenades Japonaise* (1876) の訳、続篇 *Promenades japonaise Tokio-Nikko* (1880)。1884年レガメーとともに、サン・シモン・サークルで“le Théâtre au Japon” なる講演を行なう。

註31 Félix Régamey, (1844-1907)。フランスの肖像、風俗画家、風刺画を『イラストレイティド・ロンドン・ニューズ』他、多くの新聞雑誌に描き、カリカチュアリストとして名を成す。装飾芸術学校、建築学校の教授。1873年より英、米、日本(1876-77)、中国、インドを旅行。日本旅行の際はエミール・ギメに同伴し、イラスト、写生を行なう。作品集、『日本散歩』(*Promenades Japonaises*)。その後再来日し日本人画家を指導。*L'art Japon, La Fantastique Japonaise* の著あり。

註32 La Société japonaise du jinglar。ワイズバーク論文参照。

註33 原文は《L'on n'y mangeait pas avec des bâtonnets ……》。誤植とし、《pas》を《qu》に置き換える説もあるが、本文を尊重してそこから同協会の性格付けを試みる学者もある(例えば Jean-Paul Bouillon, “A gauche: note sur la société du Jing-lar et sa signification” in *Gazette des Beaux-Arts*, 1978年3月 pp. 107-118, は酸っぱいブドウ酒樽を飲みほす(ginglariser)為のこの会合の、日本狂いに対して斜にかまえた態度の表われをここに読みとる。)

註34 Zacharie Astruc (1835-1907)。アンジェの生まれ、パリで没。フランスの彫刻家、詩人、美術批評家。マネ、バルザック、ドラクロワ、コロワ、ユーゴー、デュマの胸像を残す。マネ、ピサロらと交わる。1866年から68年にかけて、『エタングール』紙に日本に関する記事を掲載、68年5月26日付「我々の中の日本」(“le Japon chez nous”) が確認されている他、目下研究進みつつあり。《une féerie japonaise》とあるが、日本を題材としたものといわれる。ワイズバーク論文参照。

註35 正確にはワイズバーク論文参照のこと。但し Bouillon はソネットにソロンが関与したとする意見に首肯しない(同上論文)。会員証についても Bouillon はソロンではなくブラックモンの手になるとしている。作品解説参照。本文1866年とあるのは誤り。

註36 ブラックモンの食卓セット、ワイズバーク論文及び作品解説参照。

註37 Aimé Humbert (1819-1893)。スイスの人。外交官として1863-64年日本訪問。*Le tour du monde* 中に“Le Japon” として旅行記掲載。ついで *Le Japon illustré*, 2 Vols. (1870) (『アンペール幕末日本図絵』

高橋邦太郎訳、雄松堂、上下二巻、1970) を刊行(英語版 *Japan and Japanese*, London, 1874)。江戸、鎌倉、京都、横浜の詳細な見聞がエッチング挿絵多数とともに綴られる。帰国後、教職に復す。普仏戦争の際は、外交交渉、救援活動に従事す。

註38 Ernest d'Hervilly (1839-1911)。諸謔なジャーナリストとして知られる。『美しきさいなら』(*La belle Saï-nara*) は日本を題材とした一幕ものの戯曲で、1873年に出版業者シャルバンティエ 註(30) の邸内のソワレで上演された。

註39 Lemerre, Alphonse (1838-1912)。カニジで生まれ、パリで没。1866年より出版業を営む。

註40 不詳。参考までに、1876年には *kosiki* (『古事記』?) に取材した喜劇のオペラが上演されており、1879年にはオペラ座で *yedda* (不詳) という日本のバレエ (le ballet japonais) が踊られた記録あり。本件はこの後者を指すものかと思われる。

《 II 》

註41 以下は1878年(明治11年)の万国博日本展会場の描写である。明治政府は今回は日本の農家を出展する計画をたて、博覧会副総裁前田正名は日本から二名の植木屋を伴い、造園器具を携えてパリに行った。ゴンクールも同年5月2日に訪れていて、日記に「博覧会に行く。トロカデローに立てられた日本の農園は本当に美しい。この家は小さく鄙びている。周囲には竹の垣根をめぐらし、門には柔い木をくりぬいた大輪の花を飾り、花押のように曲りくねった枝ぶりの小さな木が植えてある。日傘が並んでいて、その蔭には極く小さな鳥が動いている。白木の物置には綺麗に木目が浮んでいる。田舎屋にもこれだけの趣味と装飾芸術とが溢れているのだ」(後藤木雄記)と記している。

万国博の会場は、トロカデロの広場から、シャイヨー宮、トロカデロ庭園、というセース右岸から、さらにイエナ橋を渡って正面にあたるセース左岸の練兵場(シャン・ド・マルス)に広がっており、その先に軍学校がある。1889年の万国博でこの地にエッフェル塔が立つこととなる。サンティエ街はセース右岸、ルーヴルと北駅との中間あたりで、庶民的というか「場末」の地。バティニョールはパリ近郊でサン・ラザール駅の北、「カフェ・ゲルボア」の所在地。ノートルダム・ド・ナザルトはサンティエ街と共和国広場を結ぶ位置にある通り。これら三つとも「舶来高級品」を裏切る「低俗な」響きを、左岸に住む「高級」な文士に与えるには充分なものであると言うまでもない。

註42 ラ・フォンテヌスの寓話、“le Couche et le mouche”(「乗合馬車とハエ」、または「おせっかい」)の冒頭二行の引用、寓話は《Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé/Et de tous les côtés au soleil exposés……》と始まる、フランスの児童の暗記もの。

註43 赤銅(しゃくどう)。銅に金2〜8パーセント、銀1バ

ーセントを加えた日本特有の合金。これに円礬、緑青、硫酸銅等を混ぜ、煮沸すると紫黒色となる。烏金（うきん）とも言う。

註44) 四分一（しぶいち）。銅3に銀1を混じた日本固有の合金。緑青、硫酸銅と混ぜて暗褐色の光沢を生じる。臘銀（おぼろぎん）とも称す。

註45) 本文では Terneaux と綴っているが一般には Ternaux と綴る。インド・カシミール原産の山羊の毛織を模倣した textile cachimire の生産で有名。男爵ギョーム・ルイ・テルノー（1763-1833）により創業。

《 III 》

註46) Edgar Allan Poe (1809-1849)。ボストンに生れ、バルティモアで没。アメリカの詩人、批評家。怪奇小説の雄にして推理小説の祖。ボードレール、マラルメらに多大の影響を与え、詩人たち自らがその作品を翻訳した。マラルメ訳の『大鴉』にマネが6枚の石版画を付す（本文に腐蝕銅版画とあるのは誤り）。1875年出版。シェノーが本文で正当に指摘するように、石版画に筆を用いた早期の例であり、墨絵をも意識したものと思われる。

註47) Michetti, Francesco Paolo (1851-1929) か？ イタリアの歴史画家、版画家。モレルリの弟子。ナポリのアカデミーで学ぶ。パリのサロンにも度々出品している。19世紀のイタリア画家で特に秀でた一人とされる。

註48) Lorin de Chartres 未詳。

註49) 後記参照。

訳者後記

本文は、Ernest Chesneau, “Le Japon à Paris,” in *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1878, pp. 385-97, et novembre 1878, pp. 841-56, のうち前半、9月号385-97頁のみを訳出したものである。本論文は日本趣味研究上基本的な文献とされる。

シェノー（シェスノーと呼ぶか？）は1833年ルーアンに生まれ、1890年パリに没す。1870年ルーヴル美術館退職。『コンスティテュションネル』紙 *le Constitutionnel*（ナポレオン百日天下の下 *l'Independant* として創刊、王政復古期に *le Constitutionnel* の名称を用い始める。1914年廃刊）の編集長も勤め、同紙を中心に広く美術批評を展開。ビュルティと並んで「産業応用美術中央連合」*l'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*（1864年創設、後の「装飾美術中央連合」*l'union centrale des arts décoratifs*）の有力な会員であり、本文でも触れているように、1869年2月19日、同会で「日本美術」（“*l'Art japonais*”）と題する講演を行っている。それより早く、日本初出品の1867年万博の翌年、『芸術家国際競技』(*les Nations Rivaies dans l'Art*, Paris,

1868) において日本美術に一章を割き、北斎のアルバムを論じている。ドラクロワ、ジェリコーを擁護し、ダヴィッド、アングルを攻撃する立場だが、形骸化し、模倣をこととするアカデミズムに論鋒を向けたことは本文からも窺われる。*les Chefs d'Ecole* (1860), *l'Art pendant la Révolution, Peintres et statuaires romantiques* (1880), *l'Oeuvre complet d'Eugène Delacroix* (1885) 等の著作の他、多くの画家の伝記を残している。（稲賀繁美 訳・校註）