

MIZUE

季刊 秋 AUTUMN 1988 NO.948

ジャスパー・ジョーンズ 1974年以降——— 3
Jasper Johns Works Since 1974

ヴェネチアのジョーンズ—東野芳明——— 4
Jasper Johns in Venice—Yoshiaki Tono

荒木高子—創造の現場から—荒木高子+乾 由明——— 20
Takako Araki From Scene of Creation—Discussion—Takako Araki+Yoshiaki Inui

写真—篠山紀信——— 23
Shinorama by Kishin Shinoyama

「ジョージア・オキーフ展」より
Georgia O'Keeffe

宇宙から遠望するオキーフの眼—新井 満——— 36
O'Keeffe's Vision through the Universe—Man Arai

連載 不穏な「画家たち」2/聖なる欲動—ピエール・クロソフスキーの世界—伊藤俊治——— 50
Turbulent Artists 2/The Sacred Libido: The World of Pierre Klossowski—Toshiharu Ito

レター・フロム・アメリカ—フレッド・スターン——— 64
Letters from America—Exhibition & Auction News—Fred Stern

アメリカ・オークション・カレンダー——— 79
U.S.A. Auction Calendar September-December 1988

image & process

籾内佐斗司—8年目の犬どもは……——— 80
Satoshi Yabuuchi: Whither Heads the Dog in Its Eighth Year

トマージ・フェッローニ—メタストーリー(超時代)のコラージュ—若桑みどり——— 84
Riccardo Tommasi Ferroni 1934—: The Painter of the "Metahistorical" Collage—Midori Wakakuwa

ジョルジュ・ルースの来日制作—廃屋に蓄積された時間を遮断するフィルム of 現在の現在—近藤耕人——— 98
Georges Rousse (1947—) in Japan: Time Accumulated in the Ruins Arrested on Film—Kojin Kondo

日本美術とジャポニスムと—「ジャポニスム展」から—稲賀繁美——— 106
Japanese Art and Japonism: From the Exhibition "Japonisme"—Shigemi Inaga

アート・リサーチの現在 Directions in Research

ジャポニスム文献解題—稲賀繁美——— 120
A Critical Biography on Japonisme Studies in Recent Years—Shigemi Inaga

連載 現代挿絵考7/伊藤彦造—尾崎秀樹——— 124
Modern Illustrations in Japan—Hotsuki Ozaki

美術の本棚 Book Review

由良君美著『デアロゴス演戯』—前川祐——— 132

岡林 洋著『廃墟のエコロジー—ポスト・モダンからの見なおし』——— 133

〈表紙〉

ジョージア・オキーフ ヘリコニア

油彩 キャンヴァス 48.5×41 cm 1939年

Georgia O'keeffe: Halakonia—Crabs Claw Ginger Private Collection

The courtesy of the Gerald Peters Gallery, Santa Fe and Galerie Tokoro, Tokyo

Copyright: The Peters Corporation, The Estate of Georgia O'keeffe



編集長 雲野良平
編集スタッフ 長谷川祐子
野口理佳
写真撮影 福田一郎
デザイン 石黒紀夫 & Pink-Cowboy
企画広告開発室長 木村要一

発行人 大下 敦
編集人 宮澤壯佳
発行 株式会社美術出版社©
東京都千代田区神田神保町2-36
稲岡ビル6階 郵便番号101
電話・編集(03)234-2155,
営業(03)234-2151, 広告(03)234-2159
振替・東京5-166700

印刷 大日本印刷株式会社
製本 大日本印刷株式会社
発行日 昭和63年9月25日
定価 2,000円 千300円
年間定期購読料8,000円 (送料共)

Editor in Chief Ryohei Kumono
Assistant Editor Yuko Hasegawa
Rika Noguchi
Photographer Ichiro Fukuda
Magazine Design Norio Ishiguro & Pink-Cowboy
Chief of Sales Promotion Yoichi Kimura

Publisher Atsushi Oshita
Editorial Director Takeyoshi Miyazawa
Published by Bijutsu Shuppan-sha©
Inaoka Building
2-36, Kanda Jinbo-cho, Chiyoda-ku,
Tokyo, JAPAN # 101
Tel. (03)234-2151
Postal Money Order # 5-166700

printer Dai Nippon Printing Co., Ltd.
Binder Dai Nippon Printing Co., Ltd.
Publication Date September 25, 1988
Price ¥2,000 mailing cost ¥300(in Japan)
Yearly subscription rate
¥8,000(including postage in Japan)

©by S.P.A.D.E.M. Paris
©by A.D.A.G.P. Paris
(Illustrations of the works by members of
S.P.A.D.E.M. and A.D.A.G.P.)

日本美術とジャポニスムと——「ジャポニスム展」から

稲賀繁美
Shigemi Inaga

Japanese Art and Japonism: From the Exhibition "Japonisme"

Within the span of 50 years separating 1870 and 1920, not only the "fragments" of Manet, much criticized as incomplete, but also his sketches and watercolors have gained renown as "masterpieces". The Japanese art, much admired by the master, was largely responsible for this shift in the appreciation, or rather the definition of (*œuvre d'art*) in Europe: the classical hierarchy between higher and lesser art was completely abolished by the intrusion of Japanese art into the European market, as Edmond de Goncourt put it in 1892. And contemporary Europeans, like Ari Renan, did not hesitate to call it a revolution in European art history; a revolution comparable to the Renaissance. Indeed, the concept of a "finished work", quite important for the bourgeois clientele, was replaced by the spontaneous fixation of momentary impressions. Thus a mental association is made between "Japanese impressions" (i. e. Japanese prints) and the work of the Impressionists. Chiefly predominant in the field of decorative art, "Japonisme" was therefore a key factor in the transformation of painting in the second half of the 19th century. This paper gives a critical re-examination on the notion of "Japonisme" as a historical artifact which tends to conceal, rather than reveal, the crises implied in this "transformation" and proposes to differentiate "Japonisme" from Japanese art in order to challenge the misleading notion of "influence" in artistic exchange.

I

1872年エドゥアール・マネがサロンに出品した『ケアルサージュ号とアラバマ号の戦闘』(図2)を評して、その水平線を高く取った構図を「日本式パースペクティブのやりすぎ」と批判したクラルティは続けて、当時マネ批判の常套句であった文句を連ねている。「ここには常ながらマネの物質的長所、絵筆の美質はある。だがまこと、それを一幅の絵と取り違えるわけにはいかない。」「これでは絵画のきれっぴしであってタブローと

はいえない。」(注1) 50年後、1922年に同じマネのデッサン・水彩を論じてクルト・グラザーは次のような観察を残す。「これはもはや古い意味でのデッサンというよりむしろ東洋の墨絵である。」「もはや油彩が古い意味での絵画ではないのと同様、デッサン即習作ではないのである。」(注2)

1872年から1922年の50年間に、マネの「断片」「きれっぴし」のみならず、「水彩」「デッサン」までもが、独り立ちした「作品」の地位を獲得してしまったわけだが、西欧に於ける「絵画」定義そのものをかくもおおきく変貌させてしまったこの過程を説明する上で、批評家たちが、賛否を問わず、東洋絵画わけても日本絵画に言及していることに、まず注目しよう。「抽象と感情移入」のヴィルヘルム・ヴォリンガーが言うように、「ヤポニスムが、古典的カノンのうちのみ純粋形式の可能性を見るという差し迫った危険から我々(西洋人たち)を救った」という意義を認めることができるなら(注3)、19世紀後半の西洋に「日本美術の影響が果たした役割に匹敵するのは、ただルネサンス期における古代のそれのみである」(注4)という、ロジェ・マルクスの断定もあながち誇張とはいえないのかもしれない。よしそれが当時のルネサンス観に基づいた、ひとつの先入観であったにせよ、19世紀末から今世紀初頭にかけて、日本美術は西欧ではこのように、古典主義美学のヘゲモニーをなし崩しにする「革命」原理として表象されていたわけである。

II

1872年10月5日、同僚セルヌーシとともに日本、中国を後にしたテオドール・デュレは、ボンジシェリーで手紙をしたため、かれらが日本、中国で蒐集した美術品は、「あなたがたを驚倒させるでしょう、とだけいっておきます」と友人マネあてに書いてやる。はたしてマネやその周辺の画家たちの期待は



〈1〉 ギュスターヴ・モロー 踊る女 (ママ)

水彩、紙 30.8×24.6cm 1869年

Gustave Moreau : Copie d'après un Album Japonais : Deux Acteurs de Kabuki Dance un Rôle de Femme Musée Gustave Moreau, Paris

大きかったとみえて、画家ピサロは帰国早々のデュレにこう書き送る。「おいでになったら、あなたにちょっと大胆な試みをおみせしたいのだが、あの、日本という芸術に関して大胆で革命的なお国からもどられた貴方のことだ、おそらく気に入っていただけるものと思っています」(1873年2月2日)。「革命的」とは社会主義者ピサロが、王制復古の叫ばれる、コミュン後の世相のなかで、共和主義者デュレにあてつけた言葉だが、政治的には反動のゴンクールもまた、日本美術が「西洋のものの見方に革命をくわえ」たことを認めるにやぶさかではない(『日記』1884年4月19日)。かれに言わせれば、「フランス工業芸術は、日本芸術、あの生活に密着した芸術の鞭にあてられて、いまや大芸術を殺しにかかっている」(1892年5月17日)。ジャポニスムとは、まずこうした「父殺し」認識を共有した人々のイデオロギーだったと定義してもよからう。このゴンクールが、自らの財産を傾けて蒐集した浮世絵版画を「印象」とよび、その同好の士デュレは「印象派たちの出発点及び存在理由」は浮世絵版画に有り、とまで主張する(注5)。「江戸のヴァトー」「歌麿」伝、「モデルニスト」「北斎」伝で中絶した、ゴンクール最後の仕事は「日本の印象派列伝」となるはずのものであった。

III

後に印象派第1回展とよばれることになるパリ、カプーチン街は1874年の展覧会に際して、批評家カスタニャリーの評にいわく、「彼ら(出品者たち)にひとが当初与えた、「日本人」という形容辞は、全く意味をなさない。かれらをよく説明するような一語で性格付けようとするなら、「印象-主義者」とでもいった新語を鑄造するほかない」(注6)。この証言は逆説的にも、当時「日本」と「印象派」とが、一種の観念連合を起こしていたことを示唆して、興味深いのが、こうしたカスタニャリーの物言いは、先述のデュレのごときにとっては、耐えられぬ侮辱であったとみえて、カスタニャリーは4年後に、次のような



② エドゥアール・マネ、ケアルサーージュ号とアラバマ号
油彩、キャンヴァス 134×127cm 1864年
Edouard Manet : Le Combat du «Kearsage» et de L'«Alabama»
The John G. Johnson Collection, Philadelphia



公開弁明を迫られる。「我々は印象主義に向けて一步を踏み出す。だが、印象主義はひとつの権利というにとどまらず、そうでなくては魅力を伝えることのできないような主題の場合、ひとつの義務になるのだ、といえはいんだねデュレ君」(注7)。「印象主義が義務となる」場合というのは、はかなく束の間の印象を表現する場合であって、ここに仕上げ塗りなどをほどこしては、かえって効果を損なってしまうというのが論旨である。ボードレールがつとに問題にした fait (出来た) と fini (仕上げた) の差が、日本人のデッサンの素早さという神話的形象のなかに、印象素描即完成 (fait) という反アカデミスム美学を胚胎させたわけである。

もっとも、日本美術愛好者が総て印象派を肯定していたわけではまったくない。当のデュレが『印象派の画家たち』(1878)を発表した2年ののち、ル・ブラン・ドゥ・ヴェルネーはこのように反論する。「日本絵画は揺れ動き精気のかよった印象の精華であって、我らの印象派のごとき鈍重で不器用な苦心惨憺の末の駄作とはまったく違う。印象派の連中の筆は困難の始まったところで止まってしまう、彼らはおのが無能力を教条に仕立てているのだ」(注8)。世紀末のヴァグナー主義批評家として知られるテオドール・ドゥ・ヴィツワが10年後に追い討ちをかける。「我らの印象派が日本人づらをしたところで無駄なことだ。彼らは日本にはほとんどなにも負っていないし、印象派はまずなによりも学を銜っていて、よけいな手管や勤ぐりのあけく、真実に1枚余分を付け加えようと努めている」(注9)。

印象派が自らの未完成を糊塗するために日本美術をひきあいにするのは、日本美術にたいする冒瀆である、と一方がいえば、他方は、日本人がおのずと達成したことを、力すくや理屈で再現するのは筋違いと主張している。恐らくこのふたつの批判から我々の学ぶのは、日本美術とジャポニスムとを隔てる差異であって、影響源と影響結果とは同一視するよりも、むしろ弁別してかからねばならぬという教訓だろう。近似よりも距離が肝要となるこの「事件」を、安易に「東西」の「対話」とか「交流」と呼ぶことはせず、むしろ我々はこれを、文化的電位差に起因する相互誤解と擦れ違いとが惹起した放電現象の場としてとらえたい。

③ ギュスターヴ・カイユボット ヨーロッパ橋の上で
油彩、キャンヴァス 131×181cm 1876年
Gustave Caillebotte : Le Pont de L'Europe Musée du Petit Palais, Genève



〈4〉エドゥアール・マネ 笛吹き 油彩、キャンヴァス 160×98cm 1866年 Edouard Manet : Le Fifre Musée d'Orsay, Paris

本稿口絵掲載の作品写真は「ジャポニスム展」(国立西洋美術館、1988年9月23日—12月11日、
主催＝国立西洋美術館、国際交流基金、NHK、読売新聞社、フランス国立美術館連合、オルセ美術館)より取材しました。



⑤ ジェームズ・ティン 徳川昭武の肖像 水彩、紙 56×47cm 1868年 徳川美術館水府明徳会 James Tissot : Portrait du Prince Tokugawa Akitake

IV

「大芸術殺し」をそそのかしたとゴングールのいう日本には、当の「大芸術」は存在しなかった。オールコックは言う、「ヨーロッパで暗黒の中世以降育てられてきた高級芸術というものは、日本では全く知られていない」「民衆的挿絵本を除けば、日本のあらゆる芸術領域は専ら装飾を志向するものである」（注10）、と。このオールコックが1862年ロンドン万国博覧会に展示した日本産品を見て、画家ジョン・レイトンはこんな感想を漏らしている。「日本には美術アカデミーなるものは存在しないようで、芸術家の地位も巧妙な職人以上のものではないのである」（注11）。この感想には二重の含意がある。レイトンのように、アカデミーの不在が画家の出世欲にかられた墮落を防いでいるという、ウィリアム・モリスの中世理想視に裏打ちされた好意的解釈の場合もあれば、逆にそれが大芸術なき日本の後進性を証するものと解釈される場合もあった。オールコック自身、『大君の都』では後者であったのが、その後、ここに引用した『日本の芸術と産業芸術』では、じつはラスキンに与する旗色鮮明であって、芸術のヒエラルキーを押し付けるシャルル・ブランのごときフランスの古典主義美学者にたてついているのも面白い（注12）。議論の対象たる日本美術そのものよりも、むしろそれを論じる西欧側の美術観、美意識に相克のあるのが露わになっているからである。

改めて言うまでもなく、ここにあるのは、大芸術は芸術家の天才の精神的営みであり、かかる大芸術の物理的派生物として、応用芸術たる装飾芸術があり、それに携わるのが職人であるとする、古典主義的階層秩序と、むしろ、装飾芸術こそ芸術の本来の姿であって、言うところの大芸術とは、実はそれへの寄生虫にすぎないにもかかわらず、より洗練された高級芸術を僭称して本来の芸術を搾取する思弁的上部構造にすぎないとみる、反古典主義美学との対立である。そして、当時の知識人たちにとって、日本美術は、後者の見解を支える大きな支柱であった。

とすれば、ジャポニズムがまず何よりも装飾芸術における運動であったことも異とするに足りない。今回のジャポニズム展



の大きな功績のひとつも、この分野での日本の感化と西欧の反応とを、当時の欧米の蒐集品、起立工商会社の輸出品、コペンハーゲン王立陶芸場などに由来する、来歴の確かな作品例を呈示することで、実証的に跡づけたところに求められる。

V

ところで、装飾芸術の領域における、あからさまな日本引用の頻繁さにひき比べて、絵画の領域では、モチーフの借用のレヴェルを越える原理的な感化の跡を認めることが、著しく、というか、不釣り合いに難しい。この困難はおそらく、ジャポニスム研究にまつわる根本的なアポリアに通ずる問題であろう。本展覧会を評してフィリップ・ダジャンが『ル・モンド』紙にも書いたように、種が割れれば、説明が見つくというのであれば、いまさら比較しても空しいし、反対に、並べてみても、比較した意図が我々に読みとれないようでは、これまた比較しても意味がない。このプラトンの『メノ』にも通じる背理に付きまといわれた「影響論」にあっては、カタログ序文で高階秀爾も明言するとおり、そもそも「二つの表象の間に形態の類縁関係があるからといって、そこに原因結果のむすびつきを仮定するくらい恣意的なことではない」のである。

組織者の意図はとにかくとして、この方法論的困難を隠さず表沙汰にして憚らなかったところに、今回の展覧会の展覧方法上の特色を認めることができるようにも思われる。実際、いままでのジャポニスムにまつわる展覧会とは意匠を異にして、この展覧会では原作と模倣作ないし類例を隣どうしに配列し、観客の解釈をことさら因果論に沿って一義的に方向付ける体の、啓蒙的進歩史観(?)は、ご破算にされ、かわって観衆の想像力、



〈6〉ポール・セザンヌ サント・ヴィクトワール山とシャトー・ノワール
油彩、キャンヴァス 65.5×81cm 1903年 ブリヂストン美術館
Paul Cézanne : Montagne St. Victoire et le Château Noir

〈7〉エドゥアール・マネ エミール・ゾラの肖像
油彩、キャンヴァス 160×98cm 1868年
Edouard Manet : Portrait d'Emile Zola Musée d'Orsay, Paris

喚起力次第で幾つものちいさな発見なり、独自の読解が可能になるようにする、いわば、慎ましい演出ぶりが取り入れられた。入場者の主体的参加に美的享受の完成を委ねるという教育的配慮は、岡倉天心の『茶の本』を俟つまでもなく、つとに、ジャポニザンたちが日本美学の粋として認識したところであるが(注13)、そうしたジャポニズムの精神に、本展覧会組織者の寄せる共感といったものを、ここに見て取ることも許されようか。

だが、翻っていささか穿った見方をすれば、これは、日本美術の精神への忠実さゆえに、「ジャポニズム」の何たるかを説明する義務を放棄した、ということにもなる。もともと、「展示用」にはできておらず、わざと完全であることを避け、「せぬがよき」を本意とする日本美術を、その精神に忠実に展示したり、表象したりすることは果たして可能か(注14)。それこそ形容矛盾ではないか。これは、お雇い外人法学教師ジョルジュ・ブスケがいささか冷笑的に提起した反ジャポニズム論の命題であるが、ここに、「せぬがよき」を強いて意図的に為すことなくしては成立しえないジャポニズムという運動を日本美術から隔てる一線があり、それが、ひいてはジャポニズムに関する展覧会を企画することに内在する方法論上の矛盾ともなるのである。

実証的な影響関係がすぐそれと見てとれる、いわば“地”の部分となす展示品から浮き上がって、展覧会場になにか不釣り合いな印象を与えて居る一群の絵画作品に対して、なぜこれが日本と関係あるのかと、訝しがらるゝもしばしば小耳にはさんだ、パリはグラン・パレの会場風景を筆者は思い出す。これらの作品に限って、カタログには、したたかの状況証拠とレトリックにたよって「日本の影響」を立証しようとする解説文がみられるのだが、しかし逆に、これらの問題作が影響論という枠組みに対する挑戦となる点にこそ、ジャポニズムの可能性の焦点を探ることはできまいか。

VI

例えば、カイユボットの『ヨーロッパ橋の上で』(図3)に典型的な透視法の強調は、なんとなく日本との関連で論ぜられる伝統があるが、画家のアトリエに張り付けてあった三枚続きの浮世絵版画に日本独自の空間俯瞰法があるからといって、はたして両者に必然的関連を見るのが短絡でないという保証は得られるものか。逆に、証言を信ずる限り、日本嫌いをてらうところもあつたらしいセザンヌの『サント・ヴィクトワール山』(図6)の場合、その「連作」や「トリミング」のアイディアを、ドガやモネの場合同様、今更「日本」にひきつけることに何の建設的意味があるのか。ゴンクール『北斎』、『歌麿』を読んではいたらしいセザンヌの日本嫌いは、(彼はそもそも見たことも無いと主張したらしい) 浮世絵そのものに対する嫌悪というよりむしろ、彼の不実な弟子、ゴーガンの周辺で押し進められていたクロワゾニズムに対する反発であって、勢い、クロワゾニズムの発想源にあげられた日本絵画までも、とばっちりを食らって蹴飛ばされたものである。とすれば、クロワゾニズム特

有の平面化と輪郭線の強調とを「ジャポニズム」と命名していた世紀末当時の一般の通念に照した場合、セザンヌの「日本趣味」は、仮にそれが事実であるにせよ、「反ジャポニザン的」と形容するほかあるまい。恐らく、ここにセザンヌは日本とは無縁とする先入観ないし常識を後世に植え付けた一つの環境を想定すべきであろうが、ことここに至っては、だれかれに日本の影響を認めるか否かは文字どおり、言葉の綾になってしまい、もはや一義的な重要性を担うものではなくなる(注15)。

これを裏書きするのが、シニャックの海景について批評家フェリックス・フェネオンの語るところであって、それによれば、「シニャック氏はそのいわゆるジャポニズムをまったく日本には負っていない。」クロワゾニズムの理念を20世紀抽象絵画へと心ならずも架橋してしまう「絵画の定義」を1890年に公表するモーリス・ドニまたしかり：「日本の装飾家たちの総合(synthèses)は、我々の単純化への必要を満たすには不十分だった」(注16)。

平面化と輪郭強調即ち「日本的」という、このような世紀末の通念が、逆の効果を産んだ場合が、私見によれば、マネの1860年代の作品に対して今世紀に入って下された評価である。ゾラが1867年の批評でマネの技法を弁じるにあたって、日本版画をひきあいにだしているのは事実である。マネが翌年に制作する『ゾラの肖像』(図7)の背景に、単彩のヴェラスケスとマネ自身の『オランピア』の複製とともに、相撲の錦絵が掛っているのも事実である。だが、ここから、『オランピア』(1863)にまで遡って日本の影響をみてとるには、アンリ・



〈8〉 ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ パラと黄金虫
油彩、キャンヴァス 33.5×24.5cm 1890年
Vincent van Gogh : Roses et Scarabée
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam



〈9〉 ジェイムス・アボット・マクニール・ホイッスラー 紫と緑
油彩、キャンヴァス 61×35.5cm 1871年

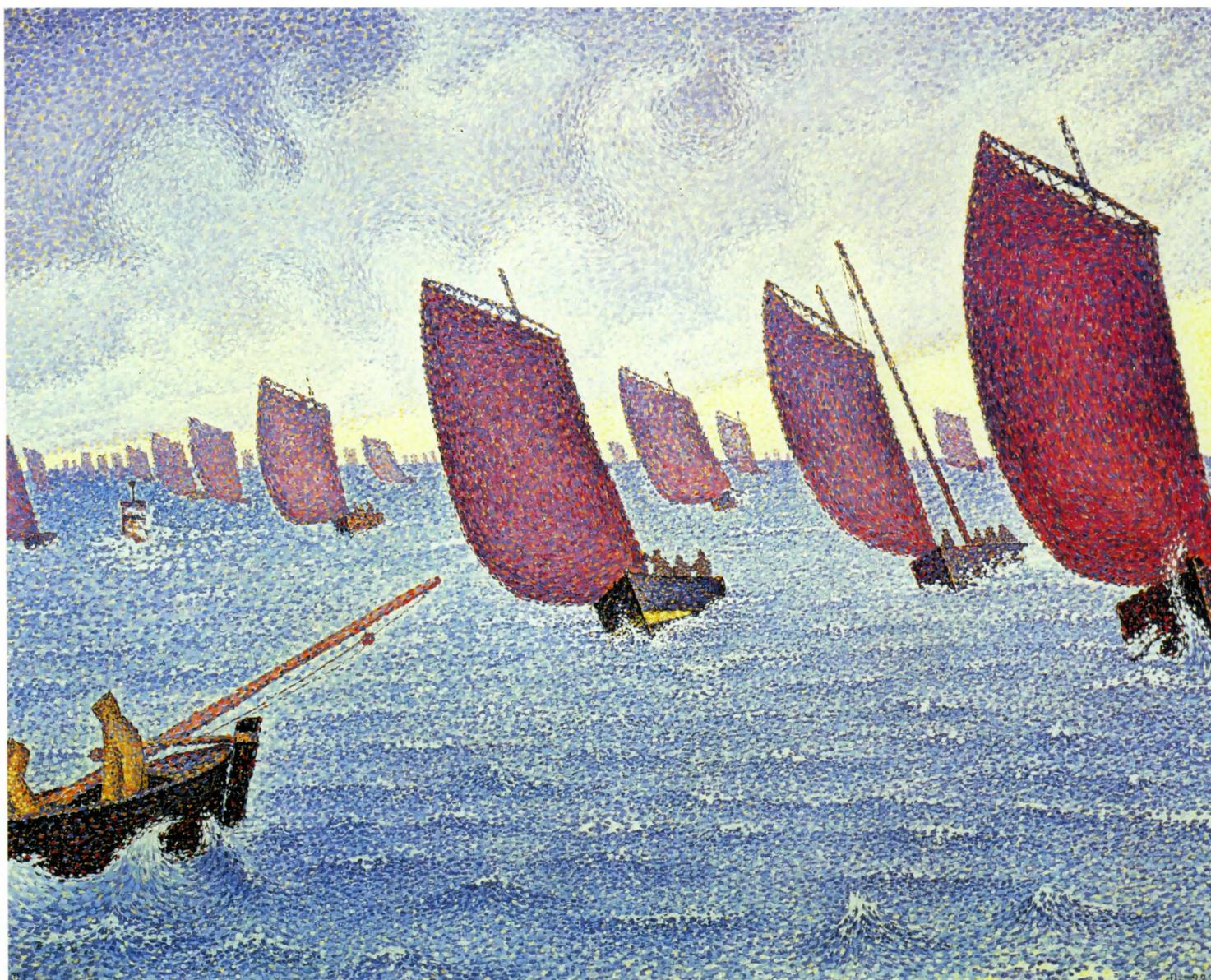
James Abbott McNeil Whistler : Variations en Violet et Vert Private Collection



＜10＞ エドゥアール・マネ 船のある海景、日没

油彩、キャンヴァス 42×94cm 1872—1873年

Edouard Manet : Bateaux en Mer : Soleil Couchant, Musée de Beaux-Arts Andre Malraux



＜11＞ ポール・シニャック 微風、コンカルノー

油彩、キャンヴァス 65×82cm 1891年

Paul Signac : Brise, Concarneau Private Collection

フォシオンという日本を愛好する美術史家の出現を俟たねばならなかったし(1921)、『笛吹き』(図4)(1866)をピエール・フランカステルが日本に結びつけたについても(1946)、マネにおけるスペイン趣味から日本趣味への移行を説明するべく、マネが没して以来書かれた幾多の先行文献によって築かれた言述の伝統のなかで、『笛吹き』のズボンののっぺりとした赤の彩色が黒リボンの縁飾りに区切られている様が、まことに好都合の例として規範的役割を担ってきたことを、無視できない(注17)。

情況証拠の出揃うことと、それをなんらかのシンタクスに統辞することとの間には、ひとつの不連続線があり、それを乗り越す営みに歴史家の責任ないし投企が存するでしょう。カタログが情況証拠の集成であり、展覧会が、それらの証拠物件をいささか文脈なしにちりばめたとするならば、カタログの解説文は、その判断を通じて今日のマネ解釈を歴史のなかに据えつける作業である。そうやって歴史に棹さす営為が、近代の歴史主義であった、と乱暴に定義することが許されるなら、今回のジャポニスム展は、総体として、歴史主義の破綻を内蔵するがゆえに、その先までも予見しているかのようだ。

たとえば、起立工商会社に由来する板木の上に制作された静物の例まで知られるヴァン・ゴッホの『バラとこがね虫』(図8)の場合とはかくとして、いっしょに出品されたファンタン=ラトゥールの静物(図12)のほうは、日本趣味の作品というよりも、当時の日本趣味の室内空間にたまたま同居していた作品を引き合いに出して、絵画と装飾との相互浸透のありさまを復元したものと考えべきなのかもしれない。装飾芸術における、圧倒的な日本趣味のなか(ラ・ファージュの『風にそよぐ芍薬』(図13)のステンド・グラスはその一例と言えようか)、絵画芸術の内部にまで、従来の範疇には収まらない、境界的症例を呈する作品が出現したところこそ肝要なところであって、ファンタンの作品1個に日本の影響を云々することは、この際、副次

的な次元に属する事柄である。 VII

ジャンル間の混交と相互交渉に、ジャポニスムが与って力あったことを見てとるためには、いささか手垢のついた例だが、出品作中ゴーガンの『ラ・ベル・アンジェル』(1889)(図20)にまさる作品はあるまい。ここには日本的モチーフは描かれていないが、テオ・ヴァン・ゴッホの証言を信ずれば、日本のちりめん絵に触発されたという、半円形枠取りを介して、ブルターニュの娘と先ペル一期の土器とが、もはや、現実の表象としては、空間的布置上の位置関係を決定することが不可能な、両義的關係を取り結んで並置されている。モチーフの貸し借りの次元よりも、むしろ貸し借りを可能にするマトリスを提供した点に、ジャポニスムの隠れた機能を認めることのできる所以であるが、それが、世紀末における、装飾美術再評価の文脈のなかに位置づけられる、というのみならず、そもそもエクゾチスムとしてのジャポニスムのなかに胚胎していたものであることを雄弁に物語るのが、これまた有名な、モネの『ラ・ジャポネーズ』(1876)(図21)である。とすれば、この二つの女性像を比べてみるのも、一興だろう。

ゴーガンの画中の人物と壺とは、どちらも3次元中の実であるというよりは、2次元上の操作で理知的に組み合わせられたイメージ群としてしか理解できない非実体的な側面を持つ。それゆえに、壺は、肖像のたんなるアクセサリとしての、副次的な地位に服従されることなく、肖像とならんで、画面の主然と座っている。それならばこそ、制作当時から、この壺は、肖像購入を拒んだ注文主たるブルターニュ娘の父親を揶揄したのではないか、などという臆測さえ、招いたわけである。

これに対して、モネの画中の妻カミーユは、たしかにまだイリュージョニスムの世界の住人である。しかしここで、はたして妻の肖像がこの絵の主題なのか、それとも、彼女は、この衣装を日本的な舞台装置のなかに呈示するための口実にすぎないのではないかと問うことは許されよう。それゆえ、豪奢に刺



〈12〉 アンリ・ファンタン・ラトゥール しゃくなげ
油彩、キャンヴァス 54×57cm 1874年
Henri Fantin-Latour : Rhododendron Wallraf-Richartz Museum, Cologne



〈13〉 ジョン・ラ・ファージュ 風にそよぐ芍薬
ステンドグラス 110.5×51cm
John La Farge : Pivoines Agitées par le Vent
Museum of Fine Arts, St. Petersburg

繡された金襴緞子に浮かびあがる人面は、それを纏う人物と拮抗するだけの実在感を漂わせて画面に躍り出ようとする。

風俗画の小道具にすぎぬはずの衣装が、ここでは、装飾こそ絵画の主であるとも言いたげな風情である。こうして、装飾が絵画の主題になりかわった地点から、絵画自体が装飾へと変貌する転倒こそ（ポナール『禿の屏風』（図17）参照）、今回の展覧会が、19世紀後半から、世紀末にかけての推移として我々に納得させる相互浸透の顛末であって、ナビ派と新印象派の美学が、その帰結を自らの理論的出発点としたことは、いまさら、繰り返すまでもない（注18）。そして、その際、この世代にとって、「ジャポニスム」という概念がもはや、彼らの教養の一部を指し示す既知の造形語彙に過ぎなくなっていたことも、既にシニャックとモーリス・ドニについて見たとおりである。

VIII

誤解をおそれずにいえば、ジャポニスムとは、19世紀後半の西欧でいわゆる小芸術が大芸術を席卷してしまう過程に出現した歴史現象であって、そこでは、線透視法、明暗法、肉着けといったアカデミスムの規矩はすべからず否定され、と同時に、古典主義美学の屋台骨も骨抜きにされていた。だがその脱構築的とも形容する誘惑を押さえがたい破壊力は、フランスを中心とするヨーロッパ芸術にたいしてこそ有効であれ、翻って、

同時代の日本では、過去の遺物として、疎んじられようとしていたのである。

フランスの批評家シェノーが、日本陶磁器の絵付けにある非対称、意図的に作り出された自然さ、その効果としての誇張法をフランスの手工業者に説いていたころ、日本で陶磁器の輸出促進につとめていた佐野常民は、ヨーロッパ風の均整のとれた自然主義的絵柄を推奨するという擦れ違いを演じていた。ジャポニスムの大流行下、S.ピングの斡旋で組織された装飾美術中央連合主催のバリ日本画家年次サロンは、龍池会の審査した、現代日本画家の作品をパリの工業館に展示したにもかかわらず、新作輸出用品として、欧人愛好家に疎んじられ、おおきな赤字を残して、1883、84 両年のみで閉鎖に追い込まれた。

1878年万博でクリストーフの高く評価した日本の七宝細工技法は実は同時代、ドイツの技師によって磨きをかけられていたものであったし、パリで珍重された浮世絵の原色は、実はヨーロッパの化学染料の色彩に触発された末期浮世絵の特色であった。

明暗法も知らねば、光を意識したこともない江戸絵師の浮世絵が、エドモン・ド・ゴンクールやテオドール・デュレのなかば確信犯的誤解から、印象派の外光表現の根拠として援用されたなら、日本では、印象派の忌避したアカデミスムの明暗法を



〈14〉 ジョルジュ・ラコンブ 青い海、波の効果
油彩、キャンヴァス 49×64cm 1894年

Georges Lacombe : Marine Bleue, Effet de Vagues, Vers Musée des Beaux-Arts, Rennes



〈15〉 ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ タンギー親父の肖像
油彩、キャンヴァス 92×75cm 1887年
Vincent van Gogh : Le Père Tanguy Musée Rodin, Paris



〈16〉 ウィンスロー・ホーマー 右に左に
 油彩、キャンヴァス 71.8×112.9cm 1909年
 Winslow Homer : Droite et Gauche National Gallery of Art, Washington



〈17〉 ピエール・ボナール 兎の屏風
 油彩、紙 161×405cm 1906年
 Pierre Bonnard : Paravent aux Lapins Musée Départemental du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye



〈18〉 ポール・ゴーガン マルティニク島の情景
 グワッシュ、紙 12×42cm 1887年 国立西洋美術館
 Paul Gauguin : Scène de la Martinique



〈19〉 ジェームズ・ティソ 異国の放蕩息子
 油彩 キャンヴァス 106×130cm 1880—1882年
 James Tissot : L'Enfant Prodigue; - aux Pays Lointains, Vers Musée des Beaux-Arts, Nantes

チャールズ・ワーグマンを通じてのものにした小林清親が、光線画の名のもとに、はじめて、浮世絵に光ある現代の風俗を託し得た。フランスの日本美術愛好家たちがかくも珍重した、日本人絵師の描線の即興的瞬時性は、実は長年の粉本模写訓練の植え付ける慣習的技法でしかなかったし、そうした線描の表現性は、素描との連想から、完成作に有るべからずとして、フェノローサによって退けられるうちに、菱田春草をして輪郭無くして日本画なしとまで言わしめる倒錯にいたったが、その春草が、一転、朦朧体を主張して、表現性ある筆遣いを回復するのは、奇しくも、彼が横山大観と欧州旅行をした後のことであった。そして、朦朧体をもって筆遣いの自由を回復したかに見えた日本画は、かくしてもはや工芸品 (objet d'art) ではなく西洋的な意味での大装飾画—大芸術作品 (œuvre d'art) —の地位を日本の画壇において確保したわけだが、それゆえに皮肉なことにも、所期の目的とする表現力をこれ以降失ってゆく。同じ誤解の裏返しに、黒田清輝の外光派即印象主義という短絡のうゑにアマチュア・アカデミズム観をのさばらせたことも、いまさら言を俟たない。

日本近代美術がしよい込まずには居なかった、こうした諸々の矛盾に文化的な次元での省察を与える縁としても、西欧近代美術史におけるジャポニズムの位相は看過し得ない。^{その二}
 留まりで近頃のジャポニズムの位相について
 注 日本近代美術史の位相について

1. Jules Clartie, *Peintures et sculptures contemporains*, Paris, Charpentier, 1873, p.205
2. Curt Glaser, *Edouard Manet Faksimile nachzeichnungen und Aquarellen*, München, Piper, 1922(n.p.).
3. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908; 1921, S.71
4. Roger Marx. "Le Rôle et l'influence des arts de l'Extrême-Orient et du Japon". in S. Bing (éd.). *Le Japon artistique*, no 36, avril 1892, P. 148
5. Théodore Duret, *Peintres impressionnistes*, 1878.

6. Jules Castagnary, "L'exposition du boulevard des Capucines", *Le Siècle*, 29 avril 1874.
7. Jules Castagnary, "Salon de 1874", *Salon*, vol. II, p. 350.
8. Le Blanc de Vernet, "Japonisme", *L'Art*, 1880, p.287
9. Theodor de Vyzewa, "La Peinture japonaise", *Revue des Deux Mondes*, juillet 1890, p. 136
10. Rutherford Alcock, *Art and Industries in Japan*, London, 1878, p.15; p.241.
11. John Leighton, "Japanese Art: A Discours", London, 1863, p.7.
12. Rutherford Alcock, *op. cit.*, (note10)p.238.
13. James Jackson Jarves, "A Genuine Artistic Race", *Art Journal*, july, 1871, p.182; Hermann Bar, "Japanische Ausstellung, Sechste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Oestreiches, *Sezession*, 1900, Januar, p. 216 sq.; C.L.Holms, "The Use of Japanese Art to Europe", *Burlington Magazine*, No.13, 1905, pp.5—6. etc.
14. Georges Bousquet, "L'Art japonais", *Revue des Deux Mondes*, mai 1877, p.329.
15. 拙評、「大島清次著、『ジャポニズム 印象派とその周辺』」『比較文学研究』、39号、1981, pp. 133—138.
16. Félix Fénéon, *La Vogue*, septembre, 1889; *Oeuvres plus que complètes*, Genève-Paris, Droz, 1970, p.165; Maurice Denis, "De Gauguin et de Van Gogh au Classicism", *L'Occident*, mai 1908; *Théories*, Rouart, 1912, p.263.
17. Cf. Nils Gösta Sandblad, *Manet, Three Studies in Artistic Conceptions*, Lund, 1954. ch.III.
18. 拙文、「ポン・タヴェン、ナビ派と日本」、展覧会カタログ、「ポン・タヴェンとナビ派」、1987, p.28—30; Shigemi Inaga, "Pont-Aven, les Nabis et le Japon", (à paraître), *The Proceedings of the Department of Foreign Languages and Literatures*, College of Arts and Sciences, University of Tokyo, Etudes de langue et littérature françaises, 1988.

いながしげみ=1957年東京生まれ。東京大学大学院博士課程中退、パリ第7大学文学博士。比較文学・比較文化。東京大学助手(教養学科第2フランス科)。
 Shigemi Inaga: Born in Tokyo in 1957. Ph.D. at Université Paris VII. Comparative literature and Culture. Assistant at Tokyo Univ.



〈20〉ポール・ゴーガン ラ・ベル・アンジェール
 油彩、キャンヴァス 92×75cm 1889年
 Paul Gauguin: La Belle Angèle Musée d'Orsay, Paris



〈21〉クロード・モネ ラ・ジャポネーズ
 油彩、キャンヴァス 231.5×142cm 1876年
 Claude Monet: La Japonaise
 Museum of Fine Arts, Boston



〈22〉ヨゼフ・ホフマン 小卓
 79×69.5cm 1903—1904年
 Josef Hoffmann: Table de Milieu Private Collection

ジャポニズム文献解題

稲賀繁美
Shigemitsu InagaA Critical Biography on Japonism Studies
in Recent Years

*本文中、()内の番号は文献表の番号に対応する。

ジャポニズム——19世紀後半から20世紀初頭の西欧における、日本美術の発見、受容および、それへの反応——をめぐる文献を大きく三つにわけると、まず、同時代の証言、批評文(1860—1910)、ついで、初期の日本学研究(1880—1930)、さらには、これらふたつについての歴史的研究(第2次大戦後)ということになる。第1のものは国立西洋美術館の「ジャポニズム」展カタログにラカンブル、エスマン編のアンソロジーが訳出される予定であり、また筆者自身すでに別に試みた(69)。他方、第2のものは、本来日本研究の学統に根ざす分野であって、そちらの専門誌、参考書に行きとどいた紹介がある(71-72)。従って、本稿では第3の「ジャポニズム研究」に限り、そのおおまかな歴史的概観と現状の要約を試みる。そもそも「ジャポニズム」の外延も厳密には決定できないが、本稿では対象を造形芸術に限り、幕末・明治外交史、東西交渉史、近世・近代日本美術史および西洋美術史の専門に属する文献は原則として取り上げない。なお、紙面の都合で、取捨選択に恣意的たらざるをえないことも、あらかじめお断り申しあげ、御寛恕を切に願う次第である。不足の部分は、前記「ジャポニズム」展カタログ巻末の文献表、及び、本文献表に*を付した文献に付された、さらに詳細な索引によって補っていたらければ、幸いである。

I-1: 主要展覧会カタログ

西欧におけるジャポニズム研究では、まず、浮世絵の印象派、後期印象派への影響という面が強調された。大阪万国博に際し日仏外交史に重点を置いた(3)、ミュンヘン・オリンピックを記念して、西欧近代と非西欧世界との芸術上の交流をあとづけた野心的大企画(4)、ウィーン万国博百周年を回顧した(5)、について、(7)が日本版画に触発された西欧近代版画のリヴィヴァルを主要作家に限って研究した。(8)は合衆国におけるジャポニズム研究の高揚を象徴して一時代を画する基本的労作であり、これを手本として、以降、安易な連想を排し、埋もれた周辺作家の発掘と、地道で裏のとれる発想源の追跡とが重視されることになった。なお日本での中心的企画者は一貫して山田智三郎であり(6、9、13、14、18)、(12)もその思い

出に捧げられている。ハンブルク工芸美術館蔵品を中心とする(10)が、ドイツ世紀末グラフィック・アートをとりあげれば、(11)は、海野弘の着想を具体化して、アール・ヌーヴォーの日本への影響を、ジャポニズムの里帰りとして把握し、その相互交流を明らかにした。(12)は、ここ10年の成果を盛り、同時代の証言と詳細な批判的編年表を付する。

I-2: 概説的研究

狭義のジャポニズムを概観したものとしては、(13)が手頃であり、(14)は、同じ編者がユネスコ監修のもと、日本芸術と世界とのかかわりあい、絵画、装飾、建築にわたって1970年代にいたるまで巨視的に通観できるように構成した啓蒙的論文集。英、仏語版もある。(15)は浮世絵と印象派をめぐる英語の啓蒙・普及書として、図版も多く、最もリーダブルなもの。(20)は、珍しい情報を含んだ註に富む労作だが、数人の画家に偏って、釣り合いに欠け、著者の禅美術観が鼻につく。(21)は、合衆国のとりわけ建築に関する研究の古典。この分野に手薄なものの、服飾や装飾美術、陶磁器をも扱う(16)は(4)を発展させた、図版千点を越える大著で、独、英、仏、伊語版のほか、篠田雄次郎氏の手で日本語訳も進められていると聞く。モチーフの 테마ティックな分類を構成の軸とし、情報量も多いが、形態のアナロジーに頼った影響論は、とりわけ絵画のばあいしばしば歴史感覚の麻痺を疑わせる。この欠点を補ってあまりあるのが(17)であり、これは、主要日本美術コレクションの沿革、日本趣味者のプロフィール、印象派以外の画家たちのジャポニズムにまでも論及した、現在のところ最も信頼できる包括的な研究書。ドイツ語圏に強いのみならず、アメリカ合衆国の部分も(29)をしのぐが、事実関係の貴重なドキュメンテーションにレフェランスのないのが惜まれる。またジャポニズムを、反イリュージョニズムに向かう近代美術の決定的転換点とみる著者のフォルマリズム・モダニズム史観はやや一面的であり、(16、17)ともども個々の影響分析でジャポニズムを過大視する傾きのあることは否定できない。なお、(16、17、18、20)については、Henry Adams, "New Books on Japonisme", *The Art Bulletin*, Sep. 1983, pp. 493-502 に詳細な批判があるので、ここではこれ以上立ち入らない。

ジャポニズムで19世紀後半のヨーロッパ美術のすべてに説明がつくわけでは、もちろんない。(4)(8)の成果を受けた日本での展覧会(9)に並行しておこなわれた国際シンポジウム(18)でも、ブイヨン、ム口の両氏がそれぞれブラックモン、ロートレックの場合を例にとり、安易なジャポニズム認定に疑問を投げ掛けた。日本語で読める標準的概説書たる(19)も、その方法論的反省に傾聴すべきところが多い。こうした反省をうけた(22)は、林忠正書簡やギメ、レガメーの日本旅行についての実証的報告のみならず、法制史(ポアソナード、中江兆民)、宗教史(プチジャン神父、ラフカディオ・ハーン)、音楽史にわたる具体的な研究をあつめた学術報告書で、ジャポニズムの日本への里帰りへの言及もある。

II-1: 総合的コレクション研究

狭義のジャポニズム研究も、その精密化とともに、19世紀後半における日本美術品流入の年代を具体的に再構成することに努力を払うようになった。(28)は(69)とともに、(12)の編年表の土台となった、執拗なドキュメンテーションであり、当時の売り立てカタログ、日本美術展覧会の調査から、現在パリの公共コレクションに残る1890年以前に収集された日本美術品について収集年代や来歴の追跡にいたるまで、ほぼ可能な限りを尽くした研究者必携の成果であるが、幾分むくわれぬ努力という印象は拭えない。1900年ごろのドイツ語圏の日本美術コレクションの精査としては、(27)、また英国公共コレクションの沿革についてはおのおのの所蔵コレクション・カタログの序文に詳しいが、(30)はヴィクトリア&アルバート美術館における蒐集の政治学の歴史を合衆国の場合と批判的に比較して、興味深い。日本語では、海外美術品流出史として(29)が貴重であるが、フランス語圏については、セカンド・ハンドの資料に頼っており、すくなくからぬ誤謬を含むのが残念である。

II-2: 個別コレクション研究

こうした、総合的研究の限界を克服するには、個々のコレクションについての詳細な研究が必要とされるが、これは専属の学芸員の報告に待つほかない。管理責任上致し方ないところであるが、コレクションの歴史的沿革と現在の蒐集管理の意図とがかならずしも一致せず、また日本資料を扱える専門家の数も限られている以上、ジャポニズム研究に肝要な情報が的確に得られるとはかぎらない。(31-40)は、そのなかから、幾つか目に触れたものを抜き出したにすぎないが、これらのひとつひとつは地味な情報が、集中的に処理出来る体制をつくることなくしては、ジャポニズムの実態を歴史的に復元することは難しいと言わねばなるまい。

II-3: 個人作家研究

本来はII-1、2に立脚して進められるべき、個人作家研究についても、同様に地道な原史料の発掘(45)と、それに立脚した定説の塗り替えが不可欠である(43)が、池上忠治氏の、

ジェイムス・ティソ筆『徳川昭武像』発見(18)など、その僥倖な一例といえよう。近年の研究傾向として、画家による所有の確認された原典に限って、文書史料の補助を得たうえで、影響関係を云々する慎重さが尊ばれるが、逆に凶像の比較から文書史料の欠落ないし、原典の散逸を推測することも可能であって(41、44)、本来両者はたがいに他を補うべき性質のものであろう。

II-4: 個別展覧会

そのような実質的成果の上に立った学術的展覧会が企画されることは、若干の恵まれた例外(47、61)をのぞけば、とりわけ日本においては、なお今後の課題といわねばなるまい(46-51)。

II-5: 批評研究

以上のような基礎作業とともに、近年何人もの研究者によって、精力的に進められたのが、ジャポニズムをめぐる当時の批評、証言をあつめて、ジャポニズムのもつイデオロギー的な側面を再構成する試みである。(52)はその先駆的研究であって、いまなおレフェランスとして重宝である。(53)は、この分野でもっとも均整のとれた、精緻な研究との誉れが高いが、残念ながら公刊されておらず、評者は実見の機会を得ていない。(28)の第2部は、この(53)に多くを負ったものらしいが、ジャポニズムの提起した多様な美学的問題の争点を、膨大な史料を縦横に操作し、編年にも気を配りつつ巧みに対比・構成したもので、著者の才能には賛嘆する。問題意識が希薄で、具体的な作品へのフィード・バックに欠ける(54)はこれによって、ほぼ存在意義を失ったとって過言ではないが、巻末の日本趣味者(ジャポニザン)一覧は、欠落・誤謬はあるものの重宝する。この膨大とってよい文献から触りを抜粋した(12)のアンソロジーは標準的だが、反ジャポニザンたちの証言はことごとく排除しており、また解題、註を欠く。(69)の補遺には、この点に配慮した評者による試みを収録した。

II-6: 最近の個別研究いくつか

このように、ジャポニズム研究は、もはや単に美術史の領域にはとどまらず、美術批評史さらには、美学の対象にまでなりつつある。また、現時点における個別研究は、蘭学や、明治美術関係にまで波及する趨勢にある。日本美術の感化でヨーロッパ絵画にもたらされた空間意識を、フランカステルは、微分された空間断片の複合と名付けたが、これは、もともと江戸の絵師たちが西洋画の透視法を同化する過程でうみだした技法であったし(成瀬不二雄)、また北斎をはじめとする浮世絵派を重要視するフランスの日本趣味者たちの日本美術史観は、室町水墨画を最高峰とみる、フェノーローサ、ウイリアム・アンダーソンらアングロ・サクソンの意見と衝突せずにはおらず(山口静一)、そうした観点の乖離から逆に明治の美術政策の偏差を再認識する道も開かれよう。

こうした相互照射を可能にするための基礎手続きは、交流の実態をつぶさにする新史料に肉薄した調査研究であって、以下はなほ不揃いながら、近年のものに限り、その幾つかを列挙するにとどめる。(紙面の関係で一部割愛しました。(編集部))

* : 関連文献表の付された出版物

I-1 展覧会カタログ (編年順)

- 1 *Orient-Occident, rencontres et influences durant cinquante siècles d'art*, Paris, Musée Cernuschi, 1959
 - 2 *Der Japonismus in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts* (Leopold Reidemeister et al.), Berlin, 1965
 - 3 *Rencontres franco-japonaises*, Catalogue de la Collection historique réunie sur les rapports de la France et du Japon du XVIIe au XXe siècle, Paris-Osaka, 1970
 - 4 *Weltkulturen und Moderne Kunst* (Siegfried Wichmann, Yûjirô Shinoda, Klaus Berger, Angela Schneider, Hans Jaffé, Hubert Fux et al.), München, Verlag Bruckmann, 1972.
 - 5 *Japanischer Farbholzschnitt und Wiener Sezession* (Hubert Fux et al.), Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1973
 - 6 「東西美術交流展」(*Mutual Influences between Japanese and Western Arts*) (山田智三郎他)、東京、国立近代美術館、1973
 - 7 * Colta Feller Ives, *The Great Wave, The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1974
 - 8 * *Japonisme, Japanese Influence on French Art 1854-1910*, (Gabriel P. Wiesberg, Philippe Dennis Cate, Gerard Needham, Martin Eidelberg & William R. Johnston), The Cleveland Museum of Art etc., 1975
 - 8-a * 邦訳、大庭節郎(代表) 国際墨技専門学校出版部、1982
 - 9 * 「浮世絵と印象派の画家たち展」(*Ukiyo-e Prints and The Impressionist Painters, Meeting of The East and The West*) 大森達次編、山田智三郎序、橋崎宗重、G. P. ワイズバーグ、池上忠治、瀬木慎一、三宅理一文)、東京、サンシャイン美術館、大阪市立美術館、福岡市美術館、1979-1980
 - 10 * 「ジャポニスムとアール・ヌーボー」(*Japonismus und Art Nouveau*)、吉岡健二郎、ハインツ・シュピールマン、池上忠治文)、兵庫県立近代美術館、北九州市立美術館、西武美術館、1981
 - 11 「絵画のアール・ヌーボー、ヨーロッパと日本」(*Art Nouveau in Painting, Europe and Japan*)、(宮島久雄、中田達郎文) 大阪、国立国際美術館、1980
 - 12 * *Le Japonisme* (Shûji Takashina, Geneviève Lacambre, Akiko Mabuchi, Caroline Mathieu, Suzanne Esmein et al.), Paris, Grand Palais, 1988
 - 12-a 「ジャポニスム」、東京、国立西洋美術館、1988
- I-2 単行図書
- 13 山田智三郎、「浮世絵と印象派」(『近代の美術』18)、東京、至文堂、1973
 - 14 * Chizaburoh Yamada (ed.) *Dialogue in Art, Japan and the West*, Tokyo, Kodansha International, 1976, 邦訳、「日本と西洋、美術における対話」、講談社、1979
 - 15 * Frank Whitford, *Japanese Prints and Western*

Painters, London, Studio Vista, 1977

- 16 * Siegfried Wichmann, *Japonismus, Ostasien-Europa Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching, Schuler Verlagsgesellschaft, 1980
- 17 * Klaus Berger, *Japonismus in der Westlichen Malerei 1860-1920*, München, Prestel Verlag, 1980
- 18 * Chizaburoh Yamada (ed.), *Japonisme in Art, An International Symposium*, Tokyo, Kodansha International, 1980
- 19 * 大島清次「ジャポニスム、浮世絵と印象派の周辺」、東京、美術公論社、1980
- 20 * Jacques Dufwa, *Winds from the East, A Study in the Art of Manet, Degas, Monet and Whistler 1856-86*, Stockholm and Atlantic Highlands, Almqvist and Wiksell International, and Humanities Press, 1981
- 21 Clay Lancaster, *The Japanese Influence in America*, New York, 1963; new edition, New York, 1983
- 22 秋山光和、芳賀徹(編)「ジャポニスムの時代」(*L'Age du Japonisme*)、東京、日仏美術学会、紀伊國屋、1983
- 23 由水常雄、「花の様式-ジャポニスムからアール・ヌーヴォーへ」、東京、美術公論社、1984
- 24 Deborah J. Johnson, *The Impact of East Asian Art within The Early Impressionist Circle, 1856-1868*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1984
- 25 田中英道、「光は東方より」、東京、河出書房新社、1986
- 26 Arzeni Flavia, *L'Immagine e il segno, 11 Giapponismo nella cultura europea tra ottocento e novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987

II-1 総合的コレクション研究

- 27 Petra Hinz, *Der Japonismus, Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900*, München, Ludwig-Maximilian Universität, (Doctoral dissertation, photocopy), 1982
 - 28 Philis Anne Floyde, *Japonisme in Context : Documentation, Criticism, Aesthetic Reactions*, Ann Arbor, Michigan University Microfilms International, 1983 (published in 1985)
 - 29 瀬木慎一「日本美術の流出」、東京、駸々堂出版、1985
 - 30 Joe Earle "The Taxonomic Obsession : British Collectors and Japanese Objects, 1852-1986", *The Burlington Magazine*, Dec. 1986, pp. 864-873
- II-2 個別コレクション研究 (幾つか最近のものを挙げるにとどめる)
- 31 Fred Orton & Willem van Gulik, *Japanese Prints Collected by Vincent van Gogh*, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1974
 - 32 L. Prost et Ch. Valluy, "Histoire d'une collection : le Musée d'Ennery", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1977, n°1
 - 33 Meech Pekarik, "Early Collections of Japanese Prints and The Metropolitan Museum of Art", *Metropolitan Museum of Art*, No. 17, 1982, pp. 99-118
 - 34 Geneviève Aitken et Marianne Delafond, *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1983

- 35 山口静一「ボストンの日本美術一流出名品の履歴書」『芸術新潮』-1983年3月、pp.100-112
- 36 Gisèle Lambert, "Le Fonds japonais ancien du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale : historique et composition", *Nouvelles de l'estampe*, n°73, 1984, pp.15-28
- 37 近藤映子「パリ国立図書館蔵未発表摺物アルバム三巻について」『浮世絵芸術』80号、pp.28-30:81号、pp.3-20:82号、pp.15-23、1984:"Three Albums of Surimono preserved in the Bibliothèque nationale in Paris", *East & West*, new series, vol.35, pp.211-262
- 38 *Art animalier au temps des derniers Shôgun, XVIIIe-XIXe siècles, Fonds Cernuschi (1871-1872)*, (catalogue de l'exposition), Paris, Musée Cernuschi, 1986
- 39 Minako Debergh, "Les relations entre la France et le Japon à l'époque de Léon de Rosny", *Comment Léon de Rosny, Homme du Nord, découvrit L'Empire du Soleil Levant*, Lille, Bibliothèque municipale de Lille, 1986
- 40 Geneviève Lacambre, "Hokusai and the French Diplomats, Some remarks on the Collection of Baron de Chassiron", *The Documented Image, Vision in Art History*, ed. by G.P. Weisberg & L.S. Dixon, Syracuse University Press, 1987, pp.71-86
- II-3 個人作家研究(幾つか最近のものを挙げるにとどめる)
- 41 Akiya Takahashi, "Une Source japonaise de *La Charmeuse des serpents* du Douanier Rousseau", *L'Oeil*, jan.-fév. 1984, pp.62-63
- 42 Tsukasa Kôdera, "Japan as primitivist Utopia, Van Gogh's Japonisme portraits", *Simiolus*, vol.14, no.3-4, 1984, pp.189-208
- 43 Henry Adams, "John La Farge's Discovery of Japanese Art: A New Perspective on the Origins of Japonisme", *The Art Bulletin*, Sep. 1985, pp.449-485
- 44 Toshio Watanabe, "Eishi Prints in Whistler's Studio? Eighteenth-Century Japanese Prints in the West before 1870", *The Burlington Magazine*, Dec. 1986, pp.864-873
- 45 Setsuko Kuwabara, *Emil Orlik und Japan*, Heiderberger Schriften zur Ostasienkunde, Bd.8, Frankfurt, Haag und Herchenm 1987
- 46 Shûji Takashina, Ronald Pickvance, Haruo Arikawa (ed.) *Vincent Van Gogh International Symposium*, The Tokyo Shimbun, 1988;
『ゴッホ展記念シンポジウム』
- II-4 展覧会カタログ
- 47 瀬木慎一(編)『モネと浮世絵—ジヴェルニー時代のコレクション』展覧会カタログ、1983
- 48 池上忠治、「ロダンと日本」『ロダン展』カタログ、1985
- 49 馬淵明子、「ゴッホと日本」『ゴッホ展』カタログ、国立西洋美術館、1985
- 50 稲賀繁美、「ボン・タヴェン、ナビ派と日本」『ボン・タヴェンとナビ派』展覧会カタログ、1987
- 51 匠秀夫、「日本とモネ」『モネとその仲間たち展』茨城県近代美術館、1988(近刊)
- II-5 批評研究
- 52 William Leopold Schwarz, *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature 1800-1925*, Paris, 1927;
- 52-a 北原道彦訳『近代フランス文学にあらわれた日本と中国』、東京大学出版会、1971
- 53 David Bromfield, *The Art of Japan in Later Nineteenth-Century Europe*, doctoral dissertation for The University of Leeds (unpublished), 1977
- 54 Elisa Evett, *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe*, Ann Arbor, Michigan UMI Research Press, 1982
- 55 Toshio Yokoyama, *Japan in the Victorian Mind*, London, St. Antony's Macmillan, 1987.
- II-6 個別研究(幾つか最近のものを挙げるにとどめる)
- 56 Sharon Flescher, *Zacharie Astruc, Critic, Artist and Japoniste (1833-1907)*, New York, Garland, 1978
- 57 沢田助太郎「フチト・アナコウ小さい花子」、中日出版社、1983:
Little Hanako, Revised edition, chûnichishuppansha, 1987
- 58 Widar Halén, "Christopher Dresser and Japan Observed", *Society for The Study of Japonisme, Report No.4*, 1985, pp.11-26
- 59 天野史郎、「ルイ・ゴンスとジャポニスム」吉田光邦編『十九世紀日本の情報と社会変動』、京都大学人文科学研究所、1985
- 60 山口順子「ジャーナリズム史のなかのピゴウ」『明治美術研究会第八回報告』1985、pp.1-26
- 61 Gabriel P. Weisberg, *Art nouveau Bing, Paris Style 1900*, New York, Abrams, 1986
- 62 木々康子「林忠正とその時代、世紀末パリと日本趣味」、東京、筑摩書房、1987
- 63 樋田豊次郎(編著)、『起立工商会社工芸下図集 明治の輸出工芸図案』、京都、京都書院、1987
- 64 宮下健三「世紀転換期のドイツ雑誌に現れた Japonismus —「インゼル」と「ユージェント」誌を中心に」『ジャポネスリー研究会報』5、1986、pp.40-52
- 65 谷田博幸「英国における〈日本趣味〉形成に関する序論 1851-1862」『比較文学年誌』22、1986、pp.88-117
- 66 及川茂「明治の絵師河鍋暁斎の位置」『比較文学研究』50、1986、pp.40-57
- 67 丹尾安典「川村清雄研究寄与」『美術史研究』早稲田大学美術史学会、24、pp.1-28、1986
- 68 Giovanni Peternolli, "Outamaro d'Edmond de Goncourt", *Society for The Study of Japonisme, Report No.6*, 1986, pp.19-35
- 69 Shigemi Inaga, *Théodore Duret, du journaliste politique à l'historien d'art japonisant*, thèse de doctorat (nouveau régime), Université Paris VII (non diffusée), 1988
- 70 三浦篤「サロンにおける日本趣味」『美術史論叢』4、東京大学文学部美術史研究室、1988、pp.57-92
- III
- 71 Bernard Frank, "Les Etudes japonaises", *Journal asiatique*, (Cinquante ans d'Orientalisme en France 1922-1972), 1973, pp.255-295
- 72 *Japanese Studies in Europe*, Directory Series VII, (The Japan Foundation), 1985.