

デュレを囲む群像
ジャポニスムの一側面

稲賀繁美

デュレを囲む群像



通称「目黒の大仏」
1725年頃、金銅阿彌陀仏像、高さ4.3m、
蟠龍寺田蔵、セルヌーシ美術館、パリ。

から「ロシア」号にて世界一周の旅に出る。アメリカ合衆国横断の後、サン・フランシスコ発の汽帆船「グレイト・リパブリック」号にて同年一〇月二八日に横浜に入港。ジュール・ヴェルヌに先んじた世界一周の途上にあったこのふたりの「フランス人」が、通称「目黒の大仏」を海外に運びだした張本人だったのである。

大仏買収の間の事情については、このテオドール・デュレ(一八三八―一九二七)が証言を残している。当時大仏は露天に雨ざらしで、寺社はうらぶれた有り様であったという。訪日早々に知り合いになったヤキという名の古物商の仲介で売買契約を取り付けるや、ふたりはさっそくリベットを外して阿彌陀の右腕をもち去った。翌日には「職人一大隊」が派遣され、その日のうちに仏像は「分解」され、大八車ですべてヤキの店に運び込まれる。翌日になると事情を知った土地の人々が「大も小も一群となって現れ、我々のホテルの前の道路に蹲っては、嘆願をする」有り様。だが、「済んだこと

1

目黒・蟠龍寺は巖屋弁天としてその名を知られる浄土宗の古刹である。言い伝えではかつてここには「目黒の大仏」という名物があった。斎藤月岑編、長谷川雪旦画『江戸名所図絵』第三卷(一八三六年刊)にも、絵図に付して「境内に丈六の阿彌陀如来の銅像あり」との記載が見える。ところがこの仏様、明治初年にいつの間にか姿を消し、その行方は百年以上の間、杳として知れなかった。それが最近になって再発見された顛末から筆を起そう。パリ市立セルヌーシ美術館の二階大広間には、巨大な銅仏が由来も知られぬまま鎮座ましましていたが、これこそ蟠龍寺から流出した阿彌陀如来にほかならなかったことが最近突き止められた。この大仏紛失に係わった一フランス人の半世紀にわたる軌跡を追いつつながら、異文化交流における創造的な誤解の命運を検討することを本稿の目標としたい。

セルヌーシ美術館は、パリ市に自分の東洋美術蒐集を寄贈したミラーノ出身の銀行家アンリ・セルヌーシ(一八二一―一九七)に由来する。共和主義者として北イタリアで勇名を馳せた彼はフランスに亡命し、普仏戦争勃発を機にフランスに帰化した。パリ・コミューン末期には共和派はコミューン側、ヴェルサイユ側双方から目の敵にされたが、セルヌーシは僚友の共和主義者テオドール・デュレともども文字どおり命からがら市街戦直後のパリを脱出し、一八七一年七月八日、ふたりはリヴァプール

は済んだこと」、この二人は馬耳東風を決め込む。そうこうする間に「解体」されたご本尊は既に横浜を出港したと聞かされ、哀れな民衆たちはすこすこと引き下がる。蟠龍寺の日鑑（明治四年旧暦一月二日）によれば、仲介役を務めたのは永鋒町道具屋渡世金松。紆余曲折の末、金五百両で横浜百八十九番（八十九番の誤記）イタリア人マロン商会へ売り渡すことが一方的に通告されたと思しい。寝耳に水の上、売却認可をどのお役所から取り付ければよいのか分からず、仏像の所有主も判然としないうまま右往左往する日本側は、やむなく事後承諾を強いられた恰好である。

廃仏棄釈への知られざる加担というべきか、それとも貴重な文化財の思わぬ救出劇というべきか、にわかに判じがたく、デュレ本人はそれ以上詳細を語っていない。だが、フランス側に伝わる伝説にはさらに尾鰭がつく。曰く、この一件で追って責任を問われた三人の僧侶の首が飛んだ。曰く、横浜で積み込んでみると船がかしいで転覆の危険があるので、仏様を船体中央に安置するため船のボイラーを別のところに移さねばならなかった。曰く、なんとかマルセイユに陸揚げしたものの、この「高貴なる亡命者」、背丈が四メートル二三もある。鉄道で運ぼうとしたら、途中のトンネルで頭がつかえる始末……⁴。

2

「かつてどこにも見られたことのないようなブロンズ像がある。諸君を驚倒させる代物だ、とだけ言っておく」（ボンディシェリー発、一八七二年一〇月五日）。こう自慢がてらエドゥワール・マネ（一八三二—一八八三）に日本からの土産を予告したデュレは、一月末、フランスに戻るや、蒸留酒製造・販売

業を営む故郷のコニャックから、画家カミーユ・ピサロ（一八三〇—一九〇三）に帰国報告をする。筆まめなピサロは即日返事を認めて、「こちらにおいてになって、いっしょに日本のことを談ずるとなれば欣喜雀躍というところです。あのとてもない国、とっても新奇で、とりわけあれほどまでに藝術家であるあの国にはおおきな興味をもっています」とデュレにポントワーズ再訪を促している。明らかにマネと「その一派」——つまり将来の印象派——の仲間たちは、デュレ一行の日本旅行の成果に大きな期待を寄せていた。その期待にこたえるべく、「目黒の大仏」をはじめとした青銅製品から浮世絵版画にまで至る、膨大な蒐集を土産にして、デュレ一行は故郷に錦を飾ったのである。

一八六二年のロンドン万国博覧会に出品された、ラザフォード・オールコックの日本蒐集品の展示以来、ヨーロッパでは日本美術工藝品に対する関心が日増しに高まっていた。デュレは弱冠二四歳で生地サントの地方新聞特派員としてこの博覧会を見物し、はやくも日本人外交使節たちの「この世のものならぬ珍妙な」服装を母国に報告している（『サント独立新聞』六月二二日）。このロンドン博の成功に対抗してフランス皇帝ナポレオン三世が企画した一八六七年のパリ万国博覧会には、幕府の将軍名代として徳川昭武が派遣されているが、彼の「画学教師」をおおせ付かった画家「チソー」ことジェイムズ・ティッ（一八三六—一九〇二）をはじめとして、ジェイムズ・マックニール・ホイスラー（一八三四—一九〇三）らの画家たちは、これに前後する頃から日本をモチーフとした異国趣味の絵画に新境地を開拓し始めていた。

普仏戦争直前の一八七〇年になると、パリのサロンを批評したジュール・クラルティエが、自著にわざわざ「日本人たち」と題する一章を設け、「我が国の日本狂パリ人種たちは、青磁の国（日本）が、色彩とあらたな靈感とを授けてくれることを期待している」ようだが、この日本模倣は「病氣」であり「黄熱病」だ、と警告するに至る。藝術界の日本熱は当時それほどに猖獗を極めていた。



アンリ・ルネー 《サロメ》
1870年、キャンヴァスに油彩、
メトロポリタン美術館、ニューヨーク。



カミーユ・ピサロ 《シゾールの通り、ポントワーズ、雪の効果》
1873年、ボストン美術館。

ことを、私に確証してくれているからだ。」
おもしろいことに、デュレがバリ脱出直前にピサロ宛の手紙（日付なし、一八七一年六月一六日と推定）で口を極めて称賛していたのが、まさにこの《雪の効果》にはかならない。そのデュレが日本からの帰国後、日本の名において印象派を擁護するようになるのは、したがっていわばひとつの予定調和といえる事態であった。実際カミーユ・ピサロは先に引いたデュレ宛の手紙で、こうも打ち明けて

奴隷の一族（フランス）に、藝術の領域において、日本美術からもたらされた革命は、またなんと不思議なことか。二〇年前であったなら、いったい誰が敢えて女性に黄色の衣を纏わせて描こうなどとしたらうか。ルネーの日本風《サロメ》が出てはじめてそうすることもできたのだ。ヨーロッパの物の見方に、極東の威風堂々たる「帝国の」色彩が、こうして有無を言わず導入されたこと、それは絵画とモードにおける真の革命なのだ。（一八七七年二月一八日）
原色の大胆な使用は、日本の感化によつてはじめて可能になった、とするエドモン・ド・ゴンクール（一八二二―一九〇）の主張には、日本趣味の契機を作ったのは自分たち兄弟の小説『マネット・サロモン』（一八六七）なのだ、という自負が覗いている。主人公の画家コリオリが冬の一日、浮世絵の原色の世界に陶酔する様が、たしかにそこには描かれていた。デュレはエドモン・ド・ゴンクールや彫刻家ロダンとも浮世絵蒐集を競った仲だが、彼らはその浮世絵を「印象」、浮世絵師を「印象派」と呼ぶのが習慣だった。そして程なくこの小説を地で行くこととなるのが、奇しくも印象派と呼ばれる画家たちなのである。なかでも件のカミーユ・ピサロは、一八九三年二月三日には息子リュシアンにこう回想することになる。「（デュラン・リュエル画廊における）日本の展覧会は素晴らしい。広重は瞠目すべき印象派だ。私もモノもロダンも熱狂してしまった。雪と洪水の印象を制作したことに満足している。これらの（日本の）芸術家たちは我々「フランス印象派」の視覚的先入主が正しかった

なかでも前年東方趣味の作品《グラナダのカリフ支配下におけるモール人の裁判なしの処刑》（オルセー美術館）で大当たりを取った新進の人気者アンリ・ルネー（一八四三―一九一七）の場合は看過できない。今年の出品作《サロメ》（メトロポリタン美術館）——彼の戦死によって遺作となる——もまた話題を呼んだが、エドモン・ド・ゴンクールがこれを評して、いささか手前味噌ながら、次のような記述を『日記』に残しているからである。

いる。「おいでになったら貴殿にお目にかきたい、ちょっと大胆な試みがあります。あの、日本という藝術的に革命的な国からお戻りになった貴殿のことだ、おそらく気に入っていたかと思っ
ています」。そして後世に「印象派第一回展」として記憶されることになる展覧会を、このピサロら
が組織するのは、翌年の一八七四年のことなのである。

3

フランス印象派の画家たちは、日本美学と自分たちの探求との親和性に、自らの革新性の抛り所を見いだすこととなった。日本旅行者デュレは、現場を踏んでいる目撃者ならではの権威をもって、この後、印象派の友人たちに直接感化を与え、日仏両美術を結び付ける蝶番にあたる位置を占めてゆくこととなる。その端的な表れが、一八七八年に刊行された『印象派の画家たち』という小冊子——印象派擁護の論陣を張った最初の単行書——に見える次のような一節である。

日本のアルバムが我々の手元に届いてはじめて、誰かがとある小川のとりに腰を降ろし、キャンヴァスのうえに大胆にも赤い屋根と真っ白な壁と、緑のボプラと黄色の道と青い水とを併置することもできたのだ。日本人が模範を示してくれるまでは、これは不可能だった。画家たちはいつも目を偽っていたのである(……)我が国の風景画家たちのなかで、彩色において日本人に負けないだけの大胆さを発揮した最初の画家はクロード・モネ(一八四〇—一九二六)であった。

この一節を含む段落には当初、「印象派の出发点と存在理由を論証する章」なる大袈裟な見出しが、それも全部大文字で付けられていた。フランス現代美術史が一世代前の写真主義から次の印象主義へ

と発展進化できたのは、その間に日本の影響が介在したからである、とするのがデュレの歴史認識であった。直接にか否かは不明なものの、もっとも直截にこの文章に応答したのが、アルルに「日本」を見た、かのヴァン・ゴッホ(一八五三—九〇)だった。だが、むしろ意外な影響をもろに被ったのが、この時期、モネにも誘われてアルジャントウイユで野外の制作に取り組んだ、印象派たちの兄貴分、エドゥワール・マネその人ではなかったか、との仮説をここに提出しておきたい。

その題名も《アルジャントウイユ》の強烈な「インディゴ色の水面」には批判が集中したが、思えばやがて世紀末にはジョリス・カルル・ユイスマンズ(一八四八—一九〇七)が日本狂いの画家たちを「インディゴマニア」——網膜炎による緑色感覚の喪失と青への偏向——と呼ぶことになる。批評家シェノー(一八三三—九〇)はこの絵を評して、「水の青はゆゆしき不満の種だ。しかし陽光の下で風のある日には水が青いこともあるのならば、はたしてマネがこれを仕来り通り緑色の水に描かねばならなかったという法があるうか」と画家を弁護したが、実はこの批評家もまた「日本趣味」を推進する有力なイデオログのひとりだったのである。デュレの帰国報告に接したマネは、「日本の青」を《アルジャントウイユ》に実現しようと試みたものではなかったか。

4

マネと浮世絵の係わりについては、やがて自然主義の代表作家となるエミール・ゾラ(一八四〇—一九〇二)が、駆け出しのジャーナリスト時代の一八六七年に早くも次のような類比を提唱していた。

人々は侮蔑を込めて、マネの画布はエピナルの「民衆」版画そっくりだ、というが、この嘲りは実は贅辞であって、なかなか真実を突いている。マネの場合もエピナル版画の場合も、どちらも遣り方は同じで、色合いは平べったく貼りつけられているが、エピナルの職人が色価には無頓着に純色の調子を用いるのに、マネは調子をいろいろと変化させ、それらのあいだにびったりの関係を見付けているのが違う。この「マネ」単純化された絵画と比べると、不思議な優美さにおいても、また素晴らしい色斑においてもよく似ている、あの日本の版画を引き合いにだしたほうがはるかに興味深いだろう。

この若い作家の援護射撃がきっかけで生まれていたふたりの友情の証しが《ゾラの肖像》（一八六八、パリ、オルセー美術館蔵）であって、その背景には、作者不明の日本の花鳥画の掛け物とともに二代国明の浮世絵《大鳴門灘エ門》が掛かっている。その横には《オランピア》の複製が並んでいるが、クールベは（彼自身エピナル版画をちゃっかり利用しておきながら）この《オランピア》を「湯上りのトランプのスピードの女王そっくりに平べったい」と揶揄したと言い伝えられる。おそらくそうした世間のマネ嘲笑への反論としてゾラも右の一節を書いたのだろうが、画中の相撲取りと《オランピア》とが、（原作とは違って）揃ってゾラの方に流し目の視線を投げているのも有名で、この《ゾラの肖像》は、マネの早期における日本趣味の動かぬ証拠とされる。

ところで一八六五年、サロンに出品したこの《オランピア》の引き起こしたスキャンダルに居たたまれなくなったマネは、パリを逃亡してスペインに下った。当時マドリッド市内唯一の国際的宿泊施設で、プエルタ・デ・ソルに面した落成早々のオテル・ド・パリ（現存）に投宿するが、食堂でマネが不味くて下げさせる皿ばかりを当てつけがましく注文する紳士があつて、マネはてっきり自分が愚弄されたと勘違いする。それが、ちょうどポルトガルからの帰路にあったテオドール・デュレとの初



上左 エドゥワール・マネ《アルジャントウイユ》
1874年、キャンヴァスに油彩、
トゥルナー美術館。

上右 エドゥワール・マネ《エミール・ゾラの肖像》
1868年、キャンヴァスに油彩、
オルセー美術館、パリ。

下 エドゥワール・マネ《デュレの肖像》
1868年、キャンヴァスに油彩、
マティ・ハレ美術館、パリ。



対面だった。ふたりが九月一日にはお揃いでブラド美術館を訪問していることが、最近芳名録から確認されている。¹³

この偶然の出会いでマネと意気投合したデュレは、翌々年、美術批評の最初の著作『一八六七年のフランス画家たち』を著し、マネに一章を割く。折からのパリ万国博覧会でマネはクールベとともに自前の仮小屋を張り、個展を組織していた。翌年マネは《デュレの肖像》（パリ市立ブティ・パレ美術館蔵）も制作する。スペイン趣味の小品だが、画中のデュレのステッキが指し示す画家の署名はゴヤばりに上下逆さまになっている。作者名さえ判読不能にしておけば、よもやこの絵が「突飛」などと言いつける人はいないだろう。まずは感心させておいた上で「実はマネの絵だ」と種明かしをすれば「ブルジョワ」の観客は驚愕し、それからまんまとしてやられた、とばかりに臍を咬むだろう、というのがデュレの入れ知恵だった。だが、これでは鼻眞の引き倒しで、果たしてマネの革新性を承認したことになるのか、それとも逆にマネの独創性を掘り崩しているのか分からない。もっとも当時のマネはその独創性ゆえに自分が画壇で欲している地位を得ることが出来ないジレンマに陥っていた。とすればデュレのこの煮え切らなさにこそ、いかに当時マネの真価を公衆に認めさせるのが困難であつたかも窺われよう。

大胆な日本趣味の大作《ゾラの肖像》と地味なスペイン趣味の小品《デュレの肖像》。両者の対比はモデルの資質に対するマネのしたたかな直観力を裏書する。一方でゾラはマネの「スキャンダル」にあやかっでまんまと自分の売り込みにも成功したが、対するデュレは売名行為のスタンド・ブレイに乗り損なう凡庸さゆえに、かえってこの先「先見の明ある目利き」として、世間的にある種の「信頼」を勝ち得てゆくからだ。誰よりも早くマネを日本美学に結び付けて語る「榮譽」すら、デュレはあつさり同盟友ゾラに譲ってしまったらしいのだが、こうした「目立ちたがり屋ゾラ」と「ひっこみ

デュレ」との表裏なす役割分担は、やがてマネ没後の売り立てや、ゾラの小説『帝政瓦解』執筆過程さらには世紀末のドレフュス事件においても、何度となく再演されることだろう。ふたりのあいだの若き日の友情は、いつしか「センセイショナルな小説家」と「冷徹公平なる歴史家」、舞台役者と裏方とのあいだの信頼関係へと変貌し、成熟してゆくこととなるのである。¹⁴

5

小林太市郎は、日本趣味研究におけるテオドール・デュレの重要性にいち早く気がついた、一種天才的な先駆的研究者である。実際デュレはマネのまとまった伝記と作品カタログをはじめて著わした歴史家となった（一九〇二、以下一九〇六、一〇、一九、二六におのおの改訂版）。ついで一九〇四年には『ホイスラー伝』が世に問われる。また一八七八年の『印象派の画家たち』という小冊子は、一九〇六年には『印象派の画家たちの歴史』と題する大部な豪華挿絵本に変貌し、以降一九三九年に至るまで、改訂されつつ版を重ねる。神戸大学旧小林文庫にも架蔵されたこれらの著作は、画家たちの個人的友人でもあれば制作現場目撃者でもある事情通の手になる、客観的で無私公正かつ最も権威ある基本文献として歓迎され、英、独、西語などにも翻訳された。

その晩年には「フランス美術史の長老」（ルイ・ヴォークセル）といった称号まで頂戴したデュレは、喜寿を越えても「あいもかわらず前衛で」（シャルル・レジェ）なお旺盛な執筆を続け、「最後の生き残りの友人」の立場から写真主義者ギュスターヴ・クールベ（一八一九―七七）の著作をその生誕百周年に物する一方（一九一八¹⁵）、ゾラの幼な友達セザンヌ（一八三九―一九〇六）（一九一四¹⁶共著）、さ

らにはこれまた個人的に付き合ひのあったらしい世紀末の夭折の天才たち、ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ（一八五四—一九一〇）と、トゥールーズ・ロートレック（一八六四—一九〇一）についての最初の豪華版挿絵入り伝記を遺すこととなる（各々一九一六、二〇刊）。最後の好著『ルノワール』出版は一九二四年、著者八六歳の時である。

この稀有なる歴史の生き証人が同時に欧州における最も初期の日本藝術愛好者でもあったのだ。となれば、これらの画家に日本がいかなる芸術的刺激を与えたかに関する記述が、デュレの著作のあちらこちらに認められるのも決して不思議ではあるまい。だからこそ「わが」小林太市郎は、これらの具体的指摘を引用するに際して、「わが浮世絵が印象派に及ぼした影響の事実」に就て、テオドル・デュレは恰も此の理想的な証人¹⁶であり、「彼がその平明暢達¹⁷の文章を以て淡々と記すところの此の影響の叙述は、殆ど無条件に信頼され得る權威をば有するのである」と「信頼」をもって書いたのである。

しかし、今から半世紀前のこの指摘は、今日の我々から見れば、あまりに楽天的で安易な断定と言うほかない。まず、証拠を提供すべき立場にある歴史家テオドル・デュレが、また同時に日本の名においてマネと印象派の画家たちの試みを正当化しようとする美学的擁護者の立場にも立っていた、という事実が等閑視されている。そして第二に、この両義性にもかかわらず、デュレが印象派護教論にも前衛の聖者伝にも走らず、むしろ過剰なまでに（一見）公平な叙述に終始している、という逆説も見過ごされている。だがこの二重の見落としに人々が気付かなかったことこそ、当時デュレをして「最も確実な証人」かつ、「斯界の權威」たらしめていた秘密ではなかったか。

6

そもそもなぜデュレは、ことさらに印象派と日本美学とを結びつけようとしたのだらうか。こう問うてみればすぐ気付かれることだが、一九世紀後半を通じてマネと印象派といえど、世間の物笑いと無理解に晒され、アカデミーの画家たちからは不当に貶められてきた、というのが、少なくとも被害者意識に苛まれたデュレら当事者の主観的見解であった。とりわけマネの没後アトリエに残されたデッサンやパステルは保存状態も悪く、「二束三文の無価値なもの」（アルベール・ヴォルフ）と決め付ける批評家もあった。デュレはマネの遺言でアトリエの売り立て責任者に指定されていたが、ゾラへの手紙でこれらの作品を「最も買い手のつきにくい習作」と危惧しており（一八八四年二月五日）、オテル・ドゥルオでの競売当日には、値崩れを防ぐために自らもかなりの投資をして、これらのデッサン類を買い支えた。ところでデュレの『マネ伝』（一九〇二）のなかで、北斎の名によって弁護されているのが、まさにこれら「二束三文」の作品なのである。

これらのクロッキー、瞬間写真といってもよいこれらの軽妙なデッサンは、マネが顕著な特徴や描き出すべき決定的動作をどれほど確かに把握していたかを示している。この点でマネに匹敵するのは北斎ひとりだけで、その『漫画』において北斎は筆をさっと下ろすだけで単純化のうちに性格を完璧に決定する術を示していた。だからマネは目にするのできた北斎の作品をたいへん賛嘆し、所有していた『漫画』の数篇を手放しで称賛した。実際マネにとって、そしてそれ以前には北斎にとっても、デッサンの眼目とは、何よりもまず、生き物や物体の目立った様相を、捏ね回したり小道具を付け足したりすることなくそのまま定着すること、とされていたのである。¹⁷

マネのデッサンの価値を訴えるには、北斎を引き合いに出す必要のあったこと——そして当時それ
 が有効な戦術でもあったこと——を、デュレはここではしなくも告白してしまっている。だがはたし
 てこの比較はそれ自体として妥当するもののだろうか。

一見平凡なデュレの説には二重の思い入れが秘められている。まず日本の素描家たちはけっして現
 実を即興的に画面に移し取ったわけではない。むしろかれらのデッサンは、粉本を模写して身につけ
 た出来合いの運筆でしかなかったはずだ。例えばエドモン・ド・ゴンクールはパリ万国博覧会に参加
 した渡辺省亭（一八五一—一九一八）の実演を日記に伝え、日本人は写生をするのではなく記憶した
 定型に従って描くことを見抜いている（一八七八年一〇月三十一日、翌月二十八日）。もっとも七六—七七
 年に日本を訪れたエミール・ギメ（一八三六—一九一八）は、連れの画家フェリックス・レガメー（一
 八四四—一九〇七）が当時狂斎と称していた河鍋晩斎と似顔絵を競い合ったことを記録に残している。
 あるいはデュレやシェノーもこれに類した写生現場を目撃して、引き直しの効かない描線を大胆かつ
 巧みに滑らせる日本人絵師の腕に、マネとの類比を感じたのだろうか。

7

その是非はともかく、『北斎漫画』の即興を主張することは、デュレの印象主義擁護にとって不可
 欠の選択だった。だがそこに第二の思い入れが加わる。問われるべきは、なぜ北斎か、であろう。よ
 く知られるように、デュレやゴンクールを皮切りとして、さらに一八七¹⁸八年に大著『日本美術』を刊
 行したルイ・ゴンス（一八四六—一九二一）らに至るフランス人日本美術愛好家に共通する北斎派偏

愛は、アングロ・サクソンの愛好家の嘲笑を買わずにはいなかった。日本美術研究において当時第一
 人者の誇りも高かったスコットランド人外科医ウィリアム・アンダーソン（一八四二—一九〇〇）は、
 日本藝術家を印象主義者と呼ぶことではデュレに同意し、それが西欧アカデミズムのキアロスクーロ
 や線透視法に対するアンティテーゼとなることも認め、さらに日本美術の未完成、余白の効果（「完
 成」する術を知らず、「構図」を作れないマネの「欠点」を弁護するのにはもってこいの概念！）について
 もデュレの側に立ちながら、しかしこと北斎の位置付けに関しては、デュレらフランス勢と真っ向か
 ら激しく対立するのである。ゴンスの大著『日本美術』への敵愾心も剥き出しにしたその豪華本『日
 本の絵画藝術』（一八八六）でアンダーソンは次のように述べる。

北斎の名声は祖国における忘却より、むしろヨーロッパの批評家たちの真摯だがあまりにも寛大
 な称賛によって、かえっておおきな危機に瀕している。北斎を日本最大の藝術家と見なし日本藝
 術の優品中の最高峰と見なすことは、この国の藝術に対して不正をなすことであるし、また自ら
 の野心からはおよそ考えられないような高い地位へと突如として担ぎ上げられてしまった北
 斎という人物の表象にもかえって良からぬ影響を与えるであろう。（中略）とにかく北斎を兆殿
 司（明兆）と比べるなど、「民衆挿絵画家」ジョン・リーチを「画聖」フラ・アンジェリコに比べ
 るも同然の言語道断なのである。¹⁹

この部分は、一八八四年に『ガゼット・デ・ボザール』誌に発表されたデュレの北斎論への反論で
 ある。いわば古典主義に準拠する良識派の立場から、洋の東西を問わず古典作品をこそ最高とみなし、
 禅画と民衆画とははっきり範疇が異なるとするアンダーソンだが、かれの批判から逆に浮かび上がる
 のは、何がなんでも北斎を日本美術の最高峰に据えなければ済まない、スペンサー流進化論者デュレ
 の側の隠された利害関心である。「我々批評家は所詮寄生虫だ。だがこの寄生虫は永遠の樹木に取り



ジェイムズ・マックニール・ホイスラー
《肌色と黒のアレイジメント——
デュレの肖像》
1883-4年、キャンヴァスに油彩、
メトロポリタン美術館、ニューヨーク。

ながらも毀誉褒貶の渦にあった印象派とその周辺の画家たちも、世紀を改めた頃からようやく、一

8

その日本趣味は決してこけおどしの奇矯さを衒った気まぐれではなかった、と記す。その翌年デュレは単行本としては世界初の『ホイスラー伝』(一九〇四)を公にするが、「ホイスラーの色彩の取り合わせや目配りには、極東の芸術家たちの理解した意味での高度な装飾性がある」、として、世紀末アール・ヌーヴォーを経過した欧米での装飾復権の文脈における、いまは亡き友ホイスラーの先見性を強調した。²²

付くのだ。我々のような人間はマネ、モネ、ホクサイ(北斎)、ヴァグナーと手を取り合ってずっと一緒に進むのだ。共和主義者批評家で日本趣味仲間のフィリップ・ビュルター(一八三〇—九〇)にこう書き送った(一八八六年七月九日)デュレだが、まさにマネを持ち上げるためには北斎をも持ち上げねばならないという循環論法があったことも、この一節に歴然と露呈する。

さらにデュレに追い打ちをかけたのが、ルイ・ゴンスの『日本美術』(一八八三)に対するアーネスト・フェノロサの冷笑的な書評である。ヨーロッパでの評価を耳にしてはじめて日本人たちは北斎を再評価しはじめたかにデュレは事態を詰っているが、そもそも北斎は小藝術の一画工に過ぎず、これを大藝術の巨匠と同列に論ずることこそおぞましい誤解だ。むしろデュレらヨーロッパ人顧客が日本人画商どものおべっかに騙されているのも哀れむべき有り様だ、とフェノロサの舌鋒は辛辣である。それにもかかわらずフランスでの北斎の列神式は、このデュレの論考のあとを継いだエドモン・ド・ゴンクール²³の遺作『北斎——日本印象派列伝第二巻』(一八九六)によって完遂され、市井の日本人職人の名は世界の巨匠へと変貌しおおせる。ミシェル・ルヴォンやアンリ・フォションといった「パリ大学教授」たちの研究に継承されて、北斎の名声は、今日に至るまでフランスを中心として多少「法外」といってよいほどの命脈を保っている。

当初は浮世絵を頭ごなしに否定していたフェノロサ自身、その後は見解を改めて、北斎研究に打ち込み、またデュレの親友でもあったホイスラーの藝術を東洋美術との関連で論じることにもなる。一九世紀後半の欧米美術への「東洋の影響は、偶然の事件でも世界藝術の潮流へのつかの間のさざ波でも決してなく、それはぐるりと回り込んで古きヨーロッパの水路へと流れ込む、人類第二の主流であり、かくして三世紀に互るアカデミーの放縦という島を孤立させることとなったのである」という世界史的視野に立つフェノロサは、ホイスラーこそ東西融合の出発点に立った最初の先駆的巨匠であり、

部の熱狂的愛好者のみならず広く一般に受け入れられるようになる。逆にまた、そうした肯定的評価を行き渡らせる為にも、画家たちの伝記執筆が要請されることとなった。デュレの著作刊行そのものが、マネ、ホイッスラーや印象派の正統性確立と市場価格上昇にも貢献してゆく。まさにその過程に、「批評家」から「美術史家」へのデュレの脱皮・変身の契機もあった。

デュレが画家たちの伝記を執筆しはじめる二〇世紀初頭には、かれ自身齢六〇を越していた。かつての「戦友」たちは、マネは無論、マラルメもゾラも、ホイッスラーもピサロも、次々に世を去って行く。六三年の落選者展も七四年の印象派展も既に半世紀近い、遙かなる昔日の記憶といつてよい。デュレの務めはもはや当時の生々しい闘いの現場の声を再構成することではない。むしろ今は亡き友人たちの「死後の栄光」のため、彼らの評価を確たるものとするためにデュレは筆を取った。デュレの次の世代の文献学的マネ研究者タバランは、デュレがみずから所蔵していた一次史料をほとんど全くその著作に使用せず、気前よくほとんど自分に譲り渡したことを訝しがり、「デュレには史料の価値が分からなかった」と断じている。だがデュレが目標としたのは文献史料を完備した学術的著作を樹立することではない。タバラン流の「学問」の当然の対象として、マネや印象派の画家たちを認知してくれるような「市場」そのものを「創出」すること——これこそ、「歴史家」デュレの隠された野望であった。

我々はここまで努めてデュレの個人的な来歴や体験を披露してきた。だが、実はデュレ自身の十数冊を数える著作を通読してみても、こうした個人史にまつわる逸話的要素は極めて稀にしか登場しない。デュレはむしろ目撃者個人の目を昇華して「賛否に係わるあらゆる熱狂を排し」（バルテルミー）、「日常俗事を離れて高みに立った」（シャルル・レジェ）無私な視点を獲得し、当たり障りなく公平で一般的に納得できる事実のみを、「確かさを発散し、安心感を催させる文体」（シャルル・モリス）で

もって綴ることを自らに課していた。

だがこの「確かさ」にシャルル・モリスらが手放して「安心」できたからこそ、一種の「デュレ神話」が生まれたのではないか。一見「公平」に見えるデュレの記述には、詳しく吟味しなおしてみると、不可解な箇所が続出してくるのだ。例えば「あたり一面非難の怒号」であったと『マネ伝』に述べる落選者展のマネの「スキャンダル」（一八六三）にデュレは実は立ち会っていないし、マネがコミューンで斃れた兵士を「即興で」写生したとするデュレの「証言」も今では否定されている。とはいえデュレは立場上、実は自分は「落選者展」を見ていないとも、マネの絵は実は「写生」ではなかったのだ、とも到底書けなかったはずである。

また紆余曲折の末開催に漕ぎ着けた、パリ美術学校でのマネ遺作展において、その序文執筆をデュレから依頼されたゾラは、草稿に「スペイン旅行の後にマネは明るい色彩を導入した」と書いていたが、デュレはこれを「事実と反する」として訂正を要請した。一八八四年当時、初期マネのスペイン趣味の作品はすでに大方の支持を得ていたものの、晩年の「明るい」作品はなお痛烈な非難を被っていた。展覧会に続く売り立てで、『アルジャントゥイユ』、『温室にて』といった晩期マネの印象派風の作品が壊滅的な値崩れを起こさないことこそ、売り立て総責任者デュレにとっては死活問題だったのである。それゆえデュレはゾラに強いてまで、「事実」の歪曲に加担させていたのである。

さらにデュレは『マネ伝』第二版までは、（それがほかでもない自分の蒐集であることは伏せたまま）一八九四年の売り立ての成功によって、マネの名声を確立するための「おそるべき闘い」はようやく終りを告げたとしていた。ところが一九一九年の版になると、この売り立てに関わる記事は全て削除され、一八八九年の万国博覧会によってマネの死後の勝利は確立した、と時間軸を遡らせる。マネと印象派の評価が定まるにつれ、その評価を当然と考える一般読者に迎合するかのように、記載に取捨

選択が加えられているのである。²⁵

もはや明らかのように、「平明暢達」な「淡々」たるデュレの文章は、「無条件に信頼され得る」ものであるどころか、むしろまさにその「無条件の信頼」を勝ち得るための巧妙な武器であった。それは、アカデミー末流の画家たちではなく、マネから印象派への流れこそ一九世紀フランス美術史の正統、正道であったと位置付けたい著者の意図に隠された、強烈な党派性を巧みに隠蔽し、と同時にそこに偽りの客観性を付与して、細部の事実の不確かさをもまんとやり過ごす「権威」を獲得するにも好都合な文体であった。「あらゆる権力者の敵」(マイヤー・グレーフ²⁶)と評されたデュレは、かくしてその晩年、マネと印象派の「権威」として隠然たる権力を握るに至ったのである。

9

「テオドール・デュレーに遭ったのは全くの偶然だった」。それは一九二一年一月一日。パリ滞在中の児島喜久雄と太田正雄はデュラン・リュエル画廊の帰りがけ、コトローという名の画家崩れの画商の店を冷やかしていた。そこに現れた「六十四、五の老人」が彼らに向かって、「自分は奈良や京都に行ったことがある、よければ訪ねに来たまえ」と言い残して立ち去った。ふたりはそれが「あのマネーやなんかの友達のムッシュウーデュレー」だとコトローから聞かされる。「日本だったら如何に興味の上とはいえ、デュレー位の人があんなに気軽に吾々に言葉をかけた上、遊びに來いなどとは言つて呉れっこない。流石は仏蘭西だねと二人共すっかり喜んで了つた」。²⁷一二日にヴィニョン街四番地のアバルトマンを訪ねてみると、「ニグロの女」が出て来たので「一寸吃驚」する。「丸でマネ

ーの『オラムピア』から抜け出たような女だった」。デュレの晩年を彩っていた一種神話的な雰囲気、印象派の「権威」への児島の畏敬とない混ぜになっている。

若くして『白樺』の同人として美術史研究に志し、やがて帰国後には東京帝国大学美術史教室の教授となる児島は、この回想の最後にこう記している「デュレーのようなかけ換えのない生きた文献をおろそかにして居たことは甚だしい不覚であった」と。だが、もはや印象派について自著に記した以外のことは語る興味もなく、「往昔の話だ」と肩をすくめる晩年のデュレの日常とそのアバートの暮らし向きとを最も詳しく綴ったのは、フランス人でもアメリカ人でもデュレの内縁の妻との息子フロラン・フェルスでもなくて、この児島であり、翌年にデュレを訪問することとなる記録魔の画家、石井柏亭であり、そしてかれらと同行の太田正雄に他ならなかった。

医学博士太田正雄すなわち木下奎太郎は、一九二七年デュレの訃報に接して一文を草した。多分に職業的な作文だが、それでも自ら美術批評家を志したこともある感性鋭き詩人が、異郷で出会った老人の片言隻句からいかに適確に教訓を引き出したかは如実に窺える。

われわれは翁にマチス、ピカッサオ等新時代の画家に対する意見を尋ねた。翁は率直に答へた。自分は専ら印象派の歴史を調べて之を記述した。材料は皆な生ける人々に聴き、且つ自分の目睹した事ばかりである。その後の事に就いては自分は何も知らぬ。

その時われわれはつとに心に感じたことがある。後で考へて見るとそれはかうである。ああ何と仏蘭西人は幸福なことであらう。終生自分の好きな一時代の研究に身を任せることが出来る。新物好きの我國の批評家の、猫の目のやうにぐるぐると変はる波動を追うてせかせかと息を喘ぐのと、まあ何たる相違であらうぞ。²⁸



鈴木春信《吉原美人台》
1770年、デュレ・コレクション、
パリ国立図書館版画部特別閲覧室。



小林清親《開運橋第一国立銀行》
1878-9年、慶応義塾大学、東京。

た印象派と浮世絵との出会いについて、李太郎はこれまた彼ならではの感想を綴っている。

思へばはや十数年の昔になる。仏蘭西の印象派の作品や其主張を知ることが出来た為に、我々の青年時代はどんなに幸福であつたか知れはしない。それとの対照なしには、我々にとつて徳川期の浮世絵も、その包蔵する情調もそんなに有り難いものではなかつた。マネ、モネ、ルノワールが画く巴里風俗の複製画に由つて其國のみやびやかな生活に導かれる我等が空想や憧憬を転じて、

一九一二年公表のキャンディンスキーの著「藝術における精神的なもの」を早くも翌年には要約翻訳し、日本の「洋画に於ける非自然主義的傾向」があまりにヨーロッパの表面的追従ではないかと批判的に窺めたこともある李太郎³⁰⁾であつてみれば、そう批判する自分ですら、デュレ翁の目からみれば他のヨーロッパ信奉日本人たち——かつての「絵画の約束」論争における論敵たる山脇信教、武者小路実篤らが彷彿とする——と同じ穴の貉であることを痛感させられたに違いない。ヨーロッパの歴史的伝統を無視した皮相な物真似を糾弾してやまぬ李太郎には、老翁デュレの繰り言も全く異なった衝撃をもって心に響いたのである。引用の文章に続いて、李太郎は「翁はわれわれの再び来らむことを切望した。然しわれわれは其約束を果たさなかつた。後に石井柏亭君が翁を尋ねるといつた時も、わたしは共に赴かなかつた」と屈曲した心境を覗かせている。

10

李太郎の『日記』一九二一年一月一〇日の記載には「石井、児島ト尋ネル、Livre et album illustrés du Japon」とある。ここにみえる著書『日本の絵入り書籍と画譜』は、デュレがパリの国立図書館版画部特別閲覧室に寄贈した、六百件千四百冊近くにおよぶ日本の挿絵本の目録（一九〇〇）で、石井柏亭も自分の訳した『マネ伝』と交換にこれを一冊デュレから贈られたと報告している。初期浮世絵から春信（《吉原美人台》）、清長、春章（《絵本舞台扇》）、重政（《青楼美人台姿見》）などの逸品も含み、ゴンクール³¹⁾の蒐集などとは違つて当時のままで散逸せずに残っている貴重な蒐集であり、ロートレックやヴァン・ゴッホも閲覧したのではないかと推定する学者もある。デュレを巡るそうし

春信、清長、乃至英山、英泉の世界に沈潜せしめたのであった。(同上)

「我々」をそうした「印象」へと導いた著者として李太郎が回想するのは、かれ自らその著『十九世紀仏国絵画史』を翻訳することとなった(原著一九〇一、日本語訳一九一九)リヒャルト・ムーターであり、また児島がベルリンで出会い、パリのデュレにその近況を伝えることとなるマイヤー・グレイフェであり、そしてこのデュレ翁にはかならない。ところで青年李太郎が愛読したムーターの主著『十九世紀絵画史』(一八九三—一九四)を繙いて見ると、写真主義と印象主義の間に日本美術に関する一章が挿入されていて、我々の目を驚かす。だが、熟読してみると、これは先に引用したデュレの小冊子「印象派の画家たち」(一八七八)の構想のうえにシェノーらの日本美術論から得た知見を継ぎ足してムーターが執筆した一章であることに合点がゆく。無論、日本美術の影響があつてはじめて印象派も開花した、とするデュレらの説は、今日から見れば暴論に等しい。しかしそうしたデュレの無謀な思い込みがあればこそ、李太郎らの江戸美術開眼もあつたとなれば、ことははや真偽の次元を越え、美的創造にかかわる藝術的解釈を要請する。

李太郎が印象派に目を開くのは、一九一三年頃であるが、奇しくも同じころ、李太郎は最後の浮世絵師、小林清親の「光線画」をも再発見している。この開眼には二重の屈曲が隠されている。まず、デュレが日本の燦々たる陽光に由来すると見た浮世絵の色彩効果は、実は浮世絵師が光など考慮にないからこそ獲得できた効果だった。デュレは江戸の浮世絵のなかに外光の表現を見いだして、そこに西欧における旧来のアカデミーの明暗法打破の根拠を据えたのだが、その実浮世絵師が外光なるものを意識し始めたのは、逆説的にもかれらが清親のように西欧の伝統的明暗法を学ぶようになって後のことであつた。おまけに清親は西欧への輸出促進を目的に洋風を模倣して「光線画」を発案した節もある、となれば、相互の誤解はなおさら皮肉である。また、話題となった浮世絵の原色にしても、

それらは(日本固有のものであるところか)舶来のプルシアン・ブルーやアニリンの紅といった化学染料ゆえに発生した、末期浮世絵の「インディゴマニア」ならぬ「紅狂い」だったのである。

そして——これが第二の屈曲だが——、一方で「日本の風光は浮世絵の通りの色彩に溢れている」としたデュレの無根拠な証言が印象派の画家たちの浮世絵への興味を保証したならば、他方今度はその日本で、清親の「光線画」が再評価されるには、まさにこの印象派の美学が西洋から導入される時代を待つ必要があつた。李太郎による清親「再発見」は、日本趣味黄昏のフランスから戻った「新婦朝者」永井荷風によってほどなく追認される。ここに至って日仏間の相互変成作用はようやくひとつの円環を結ぶ——それも相互の誤解が相互の創造を助長するようなメビウスの円環を。もはや我々は印象派への貢献を根拠に浮世絵を復権するには及ぶまい。印象派という光によって逆にその浮世絵の世界が照らし出され、西欧を触媒として我々の江戸像が変貌したという、「屈曲」を確認するまでである。文化交流が藝術経験を豊かにするのは事実としても、それを品質の保証とは短絡させまい。そしてまた清親を浮世絵の印象主義者と呼ぶことが妥当か否かも、もはや問われるべき問いではないだろう。それが妥当か否かを超歴史的に判定するのではなく、両者の間に放電現象を発生させる環境が如何に歴史的に形成されたかを見届けるのが我々の任務であらうから。

*

李太郎のデュレ追悼の文章は「二つの訃音」と題されている。もうひとつの訃音とは、ライナー・マリア・リルケの訃音であつた。片やいまだに読み継がれる『ロダン』の著者、改めて全集の翻訳が進行している「間の国」の詩人、片やその名前も著作も忘れられた凡庸なる批評家の取り合わせは、

今日の我々の目にはいかにも釣り合いに欠ける。だが自らも「世界市民」たらんとした李太郎にとって、日仏の出会いにおけるデュレは、仏独の出会いにおけるリルケに比べても、けっして遜色なき「コスモポリット」だったのである。友人のゾラもロシア旅行中のデュレに宛て、こう書いている。「貴殿はまことにコスモポリットだ。地球上どこにいても、まるで我が家のようなのだから。」

註

- (1) 吉田嘉雄(蟠龍寺住職)「蟠龍寺の金銅阿弥陀像」(『郷土日誌』28、昭和五九年、日黒区郷土研究会) 171-173頁。Bernard Frank, "L'Intérêt pour les religions japonaises dans la France du XIX^e siècle et les collections d'Emile Guimet", *L'Age du Japonisme*, Société Franco-japonaise d'art et d'archéologie, 1983, pp. 13-14.
- (2) *The Japan Weekly Mail* の同日の記事(横浜開港資料館所蔵)。
- (3) *Le Siècle* 報, 1. octobre, 1873, 73頁。Théodore Duret, *Voyage en Asie*, Paris: Michel Lévy, 1874, pp. 19-25.
- (4) Frédéric Lefèvre, "Au Musée Cernuschi", *L'Art vivant*, janvier 1925, pp. 14-15.
マルセイユ商工会議所で資料を漁ったが、この荷揚げ記録は、この時期の書類が戦災で失われているため、確認できなかった。
- (5) Shigemitsu Inaga, "Théodore Duret", thèse de l'Université Paris VII (nouveau régime), Lille: Atelier national des thèses, (microfiche), 1989, pp. 416-8; 602-4.

- (6) Jules Clartie, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris: Charpentier, 1873, pp. 272-4.
- (7) E. et J. de Goncourt, *Journal*, éd. par Robert Kopp, 1956; Paris: Robert Laffont, 1989.
- (8) Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Paris: Albin Michel, 1950 [éd. par John Rewald], p. 298.
- (9) Théodore Duret, *Peintres impressionnistes*, 1878, pp. 12-5, repris dans *Critique d'avant-garde*, Paris: Charpentier, 1883, pp. 64-5.
- (10) 拙稿「共同体の黙約あるは方法的退却」『ナリイカ』一九九〇年十二月号、一六四―一五頁。
- (11) E. Chesneau, *Paris Journal*, 11. mai, 1876; 詳しむ(5)の拙論、pp. 420-4 参照。
- (12) Emile Zola, "Une nouvelle manière de peindre: Edouard Manet", premier janvier, 1867, *Revue du XIX^e siècle*, repris dans *Le Bon Combat*, Paris: Hermann, 1974, p. 82.
- (13) 「ロー女史の調査」148° Juliet Wilson-Bareau, *Edouard Manet Voyage en Espagne*, L'Echoppe, Caen, 1988 参照。
- (14) (5)の拙論、pp. 644-788 参照。現存するデュレのゾラ宛の手紙百通足らずを含む百五十通ほどの書簡を翻刻のうえ、註を付した。
- (15) 拙論「クールベの変貌」(『東京大学教養学部外国語科研究紀要』第三二巻、第二号、一九八九年) 五九―七五頁を参照。
- (16) 小林太市郎「日本美術及び印象派絵画とテオドル・デュレ」(『国華』一九三八年)、『小林太市郎著作集』第二巻(淡交社、一九七四年)二七八―八九頁に採録。
- (17) Théodore Duret, *Histoire de Edouard Manet et de son œuvre*, Paris: Charpentier et Fasquelle, 1906, pp. 210-1.
- (18) Keiko Omoto et Francis Macouin, *Quand le Japon s'ouvrit au monde*, Paris: Gallimard, 1990,

pp. 72-76.

- (6) William Anderson, *The Pictorial Art of Japan*. London: Sampson Law, 1886, pp. 98-9.
- (20) Ernest Fenollosa, "Review of the Chapter on Japanese Painting in *L'Art japonais* by Gonse", *The Japan Weekly Mail*, 12 July, 1884. (山口静一先生より資料をお送り戴った。)
- (21) Ernest F. Fenollosa, "The Place in History of Mr. Whistler's Art", *The Lotus*, March, 1903, no. 1, pp. 14-7.
- (22) Théodore Duret, *Histoire de J.-M. Whistler et de son œuvre*. Paris: H. Floury, 1904, p. 32.
- (23) 詳しくは拙稿「アンデマン展とその周辺——第三共和制下における芸術家集団」(『講談社世界美術大全集』二三巻)を参照。
インボ
- (24) Louis Vauxcelle, *ベリ大学美術考古学図書館蔵カルトン九三の切り抜き*。A. Tabarant, "Autour de Manet", *L'Art vivant*, juillet, 1928, p. 641; Edmond Barthélémy, *Mercure de France*, juin, 1909, pp. 705-9; Charles Leger, "A propos du Centenaire de Courbet", *Mercure de France*, juin, 1919, pp. 620-72; Charles Morice, *Mercure de France*, déc., 1906, p. 625.
- (25) 出典、根拠の詳細は(23)の拙論を参照された。
- (26) Julius Meier-Graefe, "Théodore Duret", *Frankfurter Zeitung*, 19. Januar, 1927.
- (27) 児島喜久雄「テオドール・デュレン」『新美術』一九四一年一月、「ショパンの肖像」(岩波書店、一九八四年)二二七―二二頁に再録。
- (28) 石井柏亭『滯欧手記、芸術と自然』(中央公論社、大正一四年)三〇頁以下。
- (29) 木下左太郎「二つの計音」『中央美術』一九二七年二月号、八一―五頁。(全集未収録)
- (30) 木下左太郎「洋画における非自然主義的傾向」『美術新報』一九一三年二月号、一四七―一五二頁、三月号、一七六―一八二頁。

- (31) 『木下左太郎日記』第二卷(岩波書店、一九八〇年)三五九頁。
- (32) 木下左太郎「小林清親が東京名所図絵」『藝術』一九一三年五月一日。同「故小林清親翁の事」『中央美術』一九一六年二月一日。おのおの『木下左太郎全集』第八卷(岩波書店、一九八一年)一四四―一七頁、同九卷、七〇―八二頁所収。
- (33) 永井荷風「第八、閑地」『日和下駄』(一九一四年一〇月)、『荷風全集』第一三卷(岩波書店、一九五三年)三五三頁。
- (34) ゴラよりデュレへ。一八八三年一二月三日付け。また河井正一「父と息子」『文藝』一九四五年一月、第二一―二二頁を参照のこと。

叢書 比較文学比較文化 2

異文化を生きた人々

一九九三年一〇月一五日 初版印刷
一九九三年一〇月二五日 初版発行

編集 平川祐弘

発行者 嶋中鵬二

印刷所 三晃印刷

製本所 大口製本

発行所 中央公論社

〒104 東京都中央区京橋二丁目一七
番地 振替 東京二二三四

©1993 CHUOKORON-SHA, INC.
Printed in Japan

ISBN4-12-002255-2