

The Third International Hokusai Conference in Obuse
Sunday, April 19 to Wednesday, April 22, 1998

北斎とジャポニズム

稲賀 繁美
国際日本文化研究センター

北斎の評価は疑う余地のないものだが、彼の人気は歴史的産物である。学者の中には、彼が日本美術史上最高位の大家だと認めることを躊躇する向きもある。とはいえ北斎は、とりわけ西洋諸国においては、間違いなく最も著名な日本人画家である。数多くの北斎研究によって彼の評価が正当化され確固たるものとされてきた。ところがその一方でそれら研究は、なぜ北斎が日本美術の最も傑出したヒーローとして評価されたのかに関する社会的、歴史的なコンテクストをきちんと把握せずにすませてきた。十九世紀後半にヨーロッパで「ジャポニズム」が流行する状況下で、なぜ北斎が神格化されたのかを問うことごとによって、いかなる条件が北斎の栄光を可能にした諸条件に潜むものを解明したい。即ち、如何にして一介の浮世絵職人が、西洋のミケランジェロ、ルーベンス、レンブラントの如き巨匠にも匹敵するような東洋きっての大家として理想化されたのか？あるいは何ゆえに、マネやゴッホのような西洋近代美術を代表するような人物までもが、北斎をあれほどまでに賞賛したのか？（注1）

1.

最初に指摘しなければならないのは、北斎は日本で最も著名な画家であるという評価は、専らフランスの「日本趣味」愛好家たちの解釈に負うということだ。フランスの共和主義美術批評家のひとりであったフィリップ・ビュルティーは、その著書『工業美術の傑作』において（1866年刊）、日本の版画を中国のそれやヨーロッパのリトグラフより優れていると評価し、その最も奇抜な例として「北斎による二十八冊の本」に触れている。これらは即ち『北斎漫画』その他のことで、そこには博物誌、家庭の生活風景、風刺画、格闘技の実演、富士山への巡礼等、無数の挿し絵見本が収められている。ビュルティーはそれら北斎のスケッチを優雅さにおいてはワトーに、エネルギーではドーミエに、奇想においてはゴヤに、活力においてはドラクロワに匹敵するものとみなした。また別な箇所ではビュルティーは、テーマの豊かさと鮮やかな筆さばきで北斎に匹敵するのはルーベンスだけだとも述べている。（注2）

このような比較は、一見そう思えるほど気まぐれなものではない。一面でビュルティーは、ヨーロッパの範疇でいう巨匠にも損色ない重要性が北斎にはあるのだと主張して、非西洋国民に対してヨーロッパ諸国民と伍しうる芸術的ステイタスと力とを認めている。その一方で、前記のビュルティーの著書が工業美術を扱っていることを想起されたい。日本の商業的、大衆的デザイナーと

ーはこれ見よがしにアカデミックなヒエラルキーを侵犯しようとしている。北斎への高い評価が暗に意味するものは、アカデミー・デ・ボ

ザール（美術アカデミー）の支配的権威に対する批判であり、またエコール・デ・ボザール（美術学校）の保守的な教授連に対する挑戦である。

ビュルティエの著書が出版された翌年の1867年、日本はパリ万博に公式参加した。この万博の準公式レポート『芸術を競い合う諸国民』（1868年刊）の中で、これまた共和主義的美術批評家のエルネスト・シェノーは、北斎を「日本の大家達の中でも最も自由で誠実」と評している。さらに、北斎のスケッチの速さ、豊かな表現力、およそ考えられる身振りの限りが尽くされている優れて鮮明な人物描写、多岐にわたる主題テーマ、確かな技巧、鋭い観察眼、そして紙上に墨筆の単純な線で捉えた真実味ある情感等を賞賛している。曰く「全ての美德と悪徳を、全ての率直さと荒々しさを、微かに揶揄の響きをこめて描写しつつ、悪戯っぽく皮肉っぽくも哲学的な微笑みを見せ、しかも何ら怨念というものが無い・・・。」（注3）

大げさで冗長ながらも、シェノーの記述には四つの特徴が示される。（1）北斎の挿画本の百科全書的性格（2）一般人の生活に対する超越的で幾分皮肉をこめた観察の仕方（3）いささか戯画化されてはいるが鋭敏で奔出するようなスケッチおよび（4）絶妙なテクニックでイメージを定着させ、それを効果的に図案として再現すること。奇妙なことにこうした特徴は、まさに当時のフランスの写実主義者や自然主義者が、たとえば「版画家・エッチング画家協会」の運動等で模索していたものに他ならない。ちなみにこの協会はファイン・アート界のアカデミックなヒエラルキーに対する反発から組織されたものだった。（注4）

翌1869年刊のシャンフルリー著の挿し絵付きアンソロジー『猫』が、おそらく前述の傾向を最も分かり易く示す例である。小説家で風刺画家でもあったシャンフルリーは、最も早くからのギュスターヴ・クールベの擁護者として、また写実主義を戦闘的にプロパガンダした人物として知られている。そのシャンフルリーは、大衆向けのこの百科全書の中に、日本の猫のスケッチを数点収めた。彼はこれが「五十年前に死去した日本の異能の画家によって」描かれたものだとしたが（これまでは北斎を実際よりも三十年早く“殺害”したことになり、正確な伝記的データの欠如も露わだが、さらにひどいことにここでは）、北斎と広重、国芳の区別もなされていない。ちなみに留意しておきたいこととして、エドゥアール・マネの有名なりトグラフ「猫のランデヴー」は、このシャンフルリーの本の宣伝ポスター用に制作された。素朴な筆使い、白黒のコントラスト、そして「さかりのついた」猫の振る舞いをユーモラスに戯画化した様は、まさに北斎の挿画本を意図的にマネが真似したものだ。

2.

普仏戦争とその後のパリ・コミュン期間に、マネは自分の主要な絵画作品を、共和主義派の若い友人で美術批評家のテオドル・デュレに預けた。このデュレが、たまたまフランス人ではじめての北斎の専門家になった。デュレは1872年にアンリ・セルヌーシと世界旅行を行い、日本に二ヵ月間滞在した。1874年刊の自著『アジア旅行』の中でデュレは、北斎について日本の大家の一人だと述べ、その十四冊の代表的な挿画本で有名だと記している。そしてこれら挿画本の中に描かれた日本人の身振り、振る舞い、そしてしかめっ面までもが、まさに自ら日本で見た通りだとデュレは賞賛している。早い時期に特権の立場で日本を眼の当りにしたデュレならではの、影響力の大きな論文「日本美術、挿画本、刊行画帖、北斎」が一流のアート・マガジン『ガゼット・デ・ボザール』に掲載されたのは1882年のことであった。その中で彼は、ハーバート・スペンサー

ーによる社会進化説の信奉者らしく、次なる評価を北斎に与えている。即ち、北斎は日本美術史の全進化を一身の裡に体現してその頂点に立つ人物であり、「北斎は日本が生んだ最高の画家である」と。(注5)

翌1883年、『ガゼット・デ・ボザール』の編集長であったルイ・ゴンスはパリのギャラリー・ジョルジュ・プティで日本美術の大回顧展を企画し、さらに『日本美術』という豪華本を出版したが、これは世界ではじめて日本美術を総合的にまとめた著述であった。この本を構成する十章の内、まるまる一章が「画狂人」北斎に割かれており、そこでゴンスはあからさまにデュレを引用しながらデュレの主張を繰り返している。それに加えてゴンスは北斎の作品は「審美的日本美術の中でも群を抜き、(中略)日本美術に明確な手法を確立した」と記している。さらに「北斎のような完璧かつ独創的才能は全人類の財産とすべき」とし(289-290頁)、北斎は「レンブラント、カロ、ゴヤ、ドーミエ」のような画家にも譬えられる(269-270頁)としている。(注6)

別途既に詳しく分析したことだが、フランスでの北斎への高い評価に対して、アングロ・サクソン系の専門家から皮肉をこめた反応、異議申し立てが生じた。たとえばアーネスト・フェノロサは1884年七月十二日付けの『ジャパン・ウィークリー・メール』の書評で、先のゴンスの本を激しく攻撃した。同じくウィリアム・アンダーソンも1885年刊の自著『日本の絵画芸術』でそれに続いた。我々はこの論争から主に四点に注目しておこう。(1)

アンダーソン、フェノロサ双方にとって、北斎の如き単なる版画工を十五世紀の禅画の巨匠とひき比べるなど問題外であった。アンダーソンにとっては、北斎を兆殿司、雪舟、周文のような画僧と比較するのは、週刊誌『パンチ』の漫画王ジョン・リーチを修道士画聖フラ・アンジェリコに対比させるのに劣らぬほど恥ずべきことであった。(2)既に明らかのように、これらアングロ・サクソンの専門家の日本美術に対する理解が依拠するのは古典的かつアカデミックな価値判断であり、これに彼等が疑問を投じることは決してなかった。(3)アングロ・サクソンのいわば玄人達は、自ら日本に長期滞在したこともあり、日本国内の判断を尊重したが、フランスの愛好者達は自分達の美学的判断に固執した。アンダーソンもフェノロサも、フランス人たちの北斎への過大評価を馬鹿げたものと考えただけでなく、北斎の日本における死後の名声に害を及ぼすとさえ思っていた。片やフランスの批評家達は、エドモン・ド・ゴンクールを含め、北斎の才能を発見したことを誇りに思った。それも日本人が未だ北斎の重要性を十分に評価も認識もしていなかっただけになおさらだ。しかしフェノロサは彼等の態度を傲慢だと考え、連中は「驚くほど可笑しいほど」に日本人の美術商達の揉み手のおべっかに騙されたと見なした。(4)「保守的な」アングロ・サクソンの専門家達が北斎の「卑俗さ」を軽蔑したのに対して、フランスの「前衛的」批評家達はむしろ北斎の「卑俗さ」をこそ賞賛したが、これはまさにヨーロッパの美術界で当時なお優勢であった保守的でアカデミックで貴族趣味的見解を攻撃するためであった。デュレ、ゴンス、ド・ゴンクールらにとって「卑俗派」とは軽蔑すべき概念であるどころか、むしろ積極的に反アカデミックで「前衛的」な画業の証として捉えられた。意味深長なことにも、亡き友マネに捧げたデュレの著書(1885年刊)の表題は『前衛批評』で、これに収められたのはマネ、モネ他印象主義画家を擁護する研究、並びに日本美術と北斎に関する先駆的研究であった。(注7)

3.

フランスの「日本趣味」美術批評家達が北斎の栄光にとりわけ貢献したことは既に十

二分に明らかだろう。北斎が大家の地位まで上り詰めたことの裏には、リベラルな共和主義的立場による保守的でアカデミックな美学に対する批判とがひそんでいた。また北斎の名声そのものも、それら「日本趣味」の批評家達が練り上げていた美学プログラムと密接に関連していた。デュレ、ゴンクールは両者共に、二人が愛してやまない日本の版画を「インプレッションズ（印象）」と呼んでいた。日本の版画と印象主義的美学の間になにかしらのイデオロギー的に連動する部分があったことも容易に想像できる。ここで、このような美学的“革新”（一部の人にとっては“革命”でさえある）というコンテクストにおいて北斎が持つ意味をさらに詳しく検討してみよう。次の3点が想起される。（1）構図、あるいは構図の欠如（2）素描（ドローイング）のテクニクと筆さばき（3）そして鮮明な色彩。

まず構図に関しては、シェノー、デュレの両者共に、日本人がシンメトリカルな構図の反復を嫌悪すると述べている。1869年にシェノーは日本の美学を特徴付けるために「disymmetrie；非対称」という語を造った。この概念は、アメリカ人の画家ジョン・ラファージュが1873年に著した『日本美術覚書』中に暗に借用され、さらにこれまたアメリカ人の批評家ジェームズ・J・ジャーヴェスの1876年の著『日本美術瞥見』の中でも展開された。（注8）さてデュレが言うには「日本人は気分次第で空想に身を任せる。また何ら明確な体系もない装飾のモチーフを自由に振りまく。ところがプロポーション感覚に秘めたる本能を持っているおかげで、結果は十分視覚的鑑賞眼を文句なく満足させるのだ」（169頁）。大島清次氏が示したように、オーギュスト・ルノワールの「不均衡」美学の宣言（1884年）もこのデュレの概念から生まれたものと理解しうる。（注9）

この「非対称」で「不均衡」な手法の最も顕著な例が、北斎作の「神奈川沖波裏」である。日の出の頃の富士山の図は、外国人の航海者には驚くべき景色であった（ラフカディオ・ハーンが『ある保守主義者 [ア・コンサーヴァティヴ]』に記したものがおそらく最良の例であろう）。またデュレ自身も『アジア旅行』に幾分の思い入れをこめた叙述を残している。しかし、前景の大波と後景の小さな円錐形の富士とのダイナミックなコントラストが、西洋の透視図法を北斎が勝手に拡大解釈したことの結果であるか否かは、なお未決の問題である。

西洋の透視図法はイタリア・ルネッサンス期に再構築されたものだが、これは三次元の空間を一連の幾何学処理で二次元に還元したものである。この西洋画法は、成瀬不二雄氏が秋田蘭画に即して述べているように、遠近間の超自然的な対比を誇張するような美術的装置に再解釈されて変貌をとげた。（注10）このことは「パースペクティヴ」の日本語訳にも明らかで「遠近の度」（佐竹曙山、1778年）とか「遠近の理」（司馬江漢、1799年）等とある。ヨーロッパの合理主義を日本に植え付けるところか、透視図法が日本の画家達に寄与した点はと言えば「アサンブラージュ」（寄せ集め）、「モンタージュ」（取り合わせ）、「デコパージュ」（切り抜き）的手法で絵画面を編集するセンスを磨くことであった。このような「明確な体系もなしに」（デュレ）アレンジするセンスは、さしずめ鼓常良が日本の美学について言うところの「ラーメンロージツヒカイト（無骨格性）」だろうが、その典型的応用例が北斎の風景版画に見られる。まさに逆説というべきだが、デュレをはじめとするフランスの日本趣味人たちが典型的な日本の構図と見なしたものは、実際には日本がヨーロッパから新たに受けた影響の結果として生まれたものであった。（注11）

絵画面を自在にアレンジすることは透視図法の原理からの逸脱であるが、これが『北斎漫画』中のレイアウトには至るところで目につく。デュレが見るところによれば、

『漫画』第一編では人物と物のサイズはわずか一インチ程で、各頁の上部から下部まであちこちに散らばっているが、それらが依って立つ地面もなければそれらを前面に押し出す背景もない。それでいてこれら人物や物の配置が実に都合良く無駄なくなされているので、それぞれの身分や地位に応じた動作や、そして線と位置の特徴が損なわれず保たれている。」(注12) この記述には『漫画』を観察してヨーロッパ人の感じた驚きの感情が示されている。

面白いことに、このような「アサンブラージュ」と「モンタージュ」の異様さこそ、当代の批評家がマネを批判する点であった。ティチアーノ、ヴェラスケス、ゴヤのような古典から、グラフィックなイラストや複製版画に至るまで、種々雑多な素材を自在に引用しながらマネはイメージの結合を図った。が、そこに公衆が見出したのは構図的技巧の欠如、歪曲され見込み違いの透視図法、そして身体的比率の狂った人物像であった。とはいえ、このようなマネの“欠点”も『北斎漫画』に見られる日本的審美眼の立場からは完璧に擁護されうるものなのだ。

第二に、似たような完成度の欠如は、しばしばマネの荒々しい筆さばきや一定しないドローイングのテクニックに頻繁に指摘されてきた。このようなマネの明らかな“欠点”もまた、またもやデュレの説にれば正当化され、さらにはマネの長所になってしまう。デュレ曰く「もっぱら腕に支えられた筆のみを使う日本の画家には加筆修正等はありません。最初の一筆で自らのヴィジョンを紙に定着させる。そこには、どれほど才能豊かなヨーロッパの画家も及ばぬ大胆さと優雅さと自信が備わっている。日本人が最初のそして最も完璧な『印象主義者』であると認識されたのは、このヨーロッパでは馴染みのない手法と、彼等の特異な趣味のためである。」(注13)

このような東洋的筆さばきをマネが模倣したのは既に1874年、デュレが日本から帰国してまもない頃のことだった。大英博物館に保存されているドローイングがその典型的な例で、これは同一紙面に大鴉(おおがらす)の頭部(マラルメが仏語訳したエドガー・アラン・ポーの詩「大鴉」の挿し絵用の習作)、日本人の画家達の印章のたどたどしい模倣、そしてタマという名の日本犬狎(ちん)(デュレが日本から持ち帰ったもの)の頭部が描かれている。「大鴉」の大胆に滴るような筆致は「日本趣味」の成果として、1878年にエルネスト・シェノーが絶賛する。これまた良く知られていることだが、後期の作品制作においてマネは、加筆修正は避けて、カンヴァス全体を改めて一気呵成に描き直す方を好んだ。「最初の一筆でヴィジョンを定着させる。素早く、大胆に、優雅に、自信を持って」-これがデュレとマネが意味するところの「印象主義的」制作であった。(注14)

それゆえデュレが著したマネの伝記(1902年刊)の中で、マネと北斎を対比しているのも驚くには当たらない。そこにはマネの作品における「未完成」という面を欠点ではなく長所として、読者を納得させようという目論見もあった。「マネのデッサン類は概ねスケッチもしくはクロッキー(素描)の状態にとどまっている。これらは東の間の様相や動き、そして顕著なディテールを掴み取るために描かれた。どれほど微細な対象であれディテールであれ、マネの興味をそそるものであれば、たちまち紙面上に定着された。これら即席の写真とでも呼べそうなデッサン類からは、マネが如何に正確に顕著な特徴と決定的な動きを選び抜いて把握したかが分かる。この点でマネと比較できるのは北斎において他にはいない。北斎こそ、『漫画』中に見られる最初の一筆で描いたデッサンで簡素化を図りつつ、しかも特徴を完璧に確定する術を知っていたのだ。」(注15)

マネの「未完成」の筆さばきは、捉え難い様相を即時に定着したものとして正当化さ

れ、彼の「印象主義的」手法は北斎の「最初の一筆」によっても説明される。無論デュレの説明も、そのまま鵜呑みにはできない。というのも、北斎をはじめとする浮世絵職人は「最初の一筆」とか「実地での把握」といったものによってデッサンを描いたのではなく、彼等のテクニックは、ボードレールが侮蔑的に定義したように「手の記憶に」よる「即興」に依存する度合いの方が大きかったからである。一見明らかに即興的な『北斎漫画』の「実物をモデルにしたデッサン」は実のところ、実物を直に観察しその結果を生き生きと定着したというよりは、大家の作品を手本にしてそれを繰り返し模写することで鍛え上げた習慣的な手技に基づいていた。端的に言って、『北斎漫画』を引き合いにして「印象主義的」美学の真価を証明しようとしたデュレの努力は、無根拠であり著しい誤解を招きかねないものであったことが分かる。

第三番目の問題は色彩に関連する。デュレ曰く「日本の画像（版画）にはこの上なく対照的、かつどぎつい色彩が作品中に相並んで広がっていた。それを見てようやく我々は理解した。つまりそれまで我々が無視したり表現不可能と考えてきたある特質の効果を増殖させる、試行に値する新たな手法がそこにあったのだ。というのも、これら日本の画像を我々は当初『バリオラージュ（雑色）』と考えていたが、実際はこれこそ極めて自然に忠実なのであった。」（注16）

「バリオラージュ」なるタームはエドゥアール・マネが『ローラ・ドゥ・ヴァランス』に用いた激しい原色を批判するに際して、保守的美術批評家ポール・マンツが、用いたものであった。デュレは日本の版画が自然に忠実であると主張することで、この「バリオラージュ」、つまりは調和しえない原色の混在を正当化しようとしている。日本に旅したという特権的立場ゆえに、デュレには日本の浮世絵風景版画の「忠実」を言い立てる資格があった。即ち彼が言うには「緑、青、赤が最も鮮やかな色調で並置され、それらを撃ぐ如何なるハーフ・トーンやグラデーショナル的彩色もない。」（注17）

ひとつにはデュレのこうした問題含みの発言に影響されてのことか、マネだけでなくマネもアルシャントゥイユへと赴き、この上なく強烈な色調の数々を薄めずに「隣合わせに」並置した風景画を描いた。さながら自然をあくまで「光輝に満ちた鮮明な色彩」を備えたものとして見た「日本人」の如く。その風景画の結果はあまりに超自然的で異例なものだったので、J・K・ユイスマンスのような友好的な批評家までもが、皮肉をこめて「藍狂い」なる病気だと称した。（注18）ユイスマンスの診断によれば、印象主義者の画家達はある種の「色盲」に苦しんでいたことになる。デュレが前記のようにマネを日本人に対比しようとしたのは、このような意地悪な批評に抗してのことだった。彼の見解では、印象主義者の眼が病んでいるのではなく、逆にヨーロッパ人の眼があまりに脆弱で怠惰なので、「戸外」で体得される光の効果という真実に耐えられなかったのだと言うわけだ。果してこの発言、正当性なものと言えるだろうか？

ヘンリー・スミス2世は最近次なる仮説を提示した。即ち、1706年頃発明されたベルリン・ブルー（プルシャン・ブルー）の輸入がなかったならば、北斎の『富嶽三十六景』における鮮烈な色彩表現はありえなかったはずだと言うのだ。（注19）ここには文化交流の中で面白い食い違いが生じた一例が見られる。デュレの夢想とは裏腹に、後期浮世絵版画の「藍狂い」やさらに「末期」のアニリンによる「紅狂い」は、日本人が戸外の日光の下での色彩効果に忠実であったことの証左では全くなかった。印象主義的美学の理想を—彼が夢想したように—正当化するどころか、これら新たにヨーロッパから輸入された化学顔料が証明するのは、北斎およびその同時代の日本人は異国より伝わった色彩革命に進んで取り組んでいたということなのだ。

4.

これまで我々が検証した三点、即ち－（１）構図（２）デッサンのテクニック（３）彩色－を通じてフランス人の「日本趣味的」北斎解釈が、極めて片寄ったものであることが分かった。しかしながらどれほど気まぐれで歪曲されたものであったも、彼等の解釈が十九世紀後半のヨーロッパ美術の発展に貢献したことは否定し難い。顕著な例のいくつかを「世紀末」に探してみよう。エミール・ベルナールには「牧場のブルトン女」のような実験的構図の作品がある。これは人物像を絵画面に散在させることで、意図的に透視図法の束縛から逃れたもので、明らかに我々が『北斎漫画』で見たレイアウトを応用したものである。ベルナール自ら、この配置法がポール・ゴーギャンに剽窃され「説教後の幻影」（1888年作）に流用されたと不平を言っている。このゴーギャンの作品では、構図が木の幹によって、二つの別々の部分に切断されている。ゴーギャンはこの絵のスケッチを、アルルに居たフィンセント・ファン・ゴッホ宛ての手紙に添えた。おそらくこのスケッチの空間的効果に刺激されたのか、ゴッホは「種まく人」を制作する（1888年）。この両者の絵画作品共に、北斎そしてそれに続いて広重が西洋渡来の透視図法と再解釈した、その仕方と類似点を持っている。ゴーギャンの日本趣味にあからさまに異論を唱えたポール・セザンヌさえ、アカデミックな透視図法から逸脱しようとする試みには幾つか北斎との類似点が露呈している。「サント・ヴィクトワール山」と「甲州三島越」、あるいは「ジャ・ドゥ・ブファン」と「程ヶ谷」を比較するだけでも、ピエール・フランカステルによる術語で言えばルネッサンス的絵画空間を努めて破壊しようとしている点で、セザンヌと北斎にはなんらかの類似点が見えてくる。（注20）

第二に原色の並置に関して言えば、ゴッホが「藍狂い」にも毒されていたのは明らかだ。ゴッホがアルルに着いて間もなく制作した「ラングロワの橋」は、彼が広重の「大橋あたけの夕立」を模写することで既に経験済みの色彩効果を応用した作品と見なすことができる。ちなみにゴッホは広重のこの版画を北斎の作だと誤解していた。橋の黄色に対して直にコントラストを成している川の青色ばかりでなく、日本の気候を南仏地方のそれと同一視した点についても、ゴッホをに靈感を与えたのは、1885年出版のデュレの『前衛批評』中でモネについて記された以下の一節ではあるまいか。

「日本の画帖が我々のもとに届いてからはじめて、画家は大胆な赤の屋根を、黄色い道を、川の青をカンヴァスに並置できるようになった。日本人から与えられた模範なくしては、それはありえなかったことだ……。日本の画帖を鑑賞するたびに、私は独り言つ。「そうだ。（日本では）まさしくそんな感じで自然は私の眼にはこの上なく明るい色で、薄められもせずグラデーションもないままに現れた……。さながら南仏のように……。」（注21）

第三に、既にマネが習得しようとした「東洋の」筆さばきに関して言えば、ゴッホのスケッチの幾つかの中で点描を強調しているものを見ると、月刊誌『芸術の日本』に載っている挿し絵類を介して接しえた北斎の表現形式をゴッホがわがものとした様子が窺える。ウルスラ・ベルッキ・ペトリが既に提示したように、これらの印象的な筆さばきはトゥルーズ・ロートレック、ヴエイヤール、また「日本のナビ」と仇名の付いたボナールらによって、巧みにリトグラフに翻案された。ちなみにナビ派のメンバーは例の『芸術の日本』を定期購読していたことが知られている。（注22）

5.

結論に先立ち、ここで我々は、北斎をはじめとする日本の画工がゴッホに与えたであろう精神的なひらめきについて、ひとつ新たな仮説を提示しておきたい。弟のテオに宛てた手紙には次なる有名な一節がある。

「日本の美術を研究すると、疑いようもなく賢く哲学的で知的な人が見つかるが、彼は何をして時を過ごしているのか？地球と月の間の距離でも調べているのか？否。ビスマルクの政治でも研究しているのか？否。彼は一枚の草の葉を研究している。しかしこの草の葉一枚に導かれ、彼はあらゆる植物、あらゆる季節、田園の大なる風景、さらには動物、人間の姿まで描くのだ。そうして彼は人生を過ごす、人生はあまりに短く全てをなすえるわけではない。ほら、こんな質素な日本人達が、まるで自らが花であるかのように自然に生きる彼等が、僕達に教えてくれるのが本当の宗教じゃないのだろうか？
(注23)

圀府寺司博士が既に述べたとおり、「草の葉」という言葉は『芸術の日本』（1888年5月刊）の第一号にS・ピングが寄せた「プログラム」なる文中に登場するものをそのまま指している。ちなみにテオはこの号をアルルに居る兄ヴィンセントに送っている。この号に収められた作者不明の挿し絵もまた直にひらめきを与えたに違いない。ピング曰く「万物において、崇高な芸術の概念の中に地歩を占めるに値しないものは何もない。この上なく小さな草の葉でさえも。」(注24)さらには、博物誌から田園の人物像に至る百科全書的な自然の見方は、既に当論考の冒頭で検証したように、ヨーロッパの日本趣味的サークルが『北斎漫画』を見て共有した思念を反映しているのかもしれない。北斎という名前はゴッホにとってはこのように哲学者としての日本人画家というイメージそのものであった。

加えて、ゴッホは、同誌に載った北斎作とされる蟹の挿し絵も借用した。逆さまに投げ出された蟹の図は、ゴッホの実存への格闘のメタファーだと解釈された。ところで、「全てをなすには人生はあまりに短い」の部分は、黒沢明がゴッホの生涯を描いた短編映画『夢』の中にメッセージとして用いられた。

こんな牧歌的な日本のイメージとともにまたゴッホは、日本の画家達はお互いの切磋琢磨と兄弟愛に支えられた理想的な共同体に生きているものと夢想していた。彼はエミール・ベルナル宛にこう書いている。「随分前から僕は、日本の画家達が度々お互いの作品を交換していたことに感動してきた。きっと、彼等は互いが好きで励まし合い、彼等の間にはある調和が行き届き、彼等は本当にある種の友愛の共同体の中に、悪企みなどとは無縁に極めて自然に生きていたということなのだ。」(1888年9月17日)

ゴッホは日本の画家達が作品の交換を行っていたと信じたが、これは日本人の専門家達の間でも謎のまま。圀府寺博士は、ゴッホ自ら所有していた『新撰花鳥尽』から思いついたのだと述べている。(注25)しかしながらこの画帖は一個人の画家が制作したものであり、作品「交換」があった可能性を示唆するものでは全くない。私がここで個人的に仮説として唱えたいのは、複数の摺物を集めて一冊の画帖に製本した類いの例をゴッホが見たことがあったのではないかと、ということである。このような見本となるものが、パリの国立図書館版画室に今日なお原形のまま保存されている。この画帖は「天・地・人」の三部から成り、長島雅秀なる狂歌師が他の狂歌詩人との共同制作を記念したもので、山東京伝、俊満、清長、歌麿、そして他ならぬ北斎といった、当時の名だ

たる浮世絵職人の手による珍しい摺物を収録している。付け加えておけば、この画帖は近藤映子氏によって再発見され、既に浅野秀剛氏により詳細な研究が為されているが、以下に記すのはあくまで私の責任に帰する提起である。(注26)

この画帖をゴッホはパリ滞在中に、眼にしたのかもしれない。何となれば、これはデュレの所有物で、彼はそれをモーリス・ジョワイヤンに預けていた。ジョワイヤンは、他ならぬゴッホの弟テオの死後、ゲーピル商会のモンマルトル支店の支配人の席を襲う人物である。ゴッホがパリ滞在中にこのコレクションを見に行く機会を逸したとは想像し難い。さらにゴッホ兄弟が出入り自由だったピングの店舗でも、類似した見本を吟味する機会があったはずだ。この手の画帖を一目見ただけでゴッホは、日本人には作品交換の習慣があると確信できただろう。そこには、複数の画家の手による色々なサイズの版画多数が、八枚のパネルからなる紙面の上に寄せ集められていたのだから。ゴッホはこのような画帖を実現したいという気持ちを、弟テオに宛てた手紙にしたためている。「オリジナルのスケッチを集めた日本の画帖のような、六点、十点、十二点位のペン画スケッチの画帖。本当にそんなものを、一冊はゴーギャンに、もう一冊はベルナールに作ってやりたい。」(492)(注27) さてゴッホは「新しい芸術(アール・ヌーヴォー)の未来は南仏にある」と繰り返し言ったが、これには二つの関連する理由が考えられる。一点は、アルルの気候および光の効果が日本のそれと似通っていること、もう一点は、芸術家の理想的共同体がゴッホ自身のイニシャティヴの下、日本をモデルにして、アルルに建設中であったことだ。おそらくデュレの著作にヒントを得たであろうこの二点から、ついにアルルは日本と同一視される。「ここアルルにあって、僕は日本に居る。」ゴッホはアルルの「北斎」になろうと夢見たのだろうか？

6.

1896年にエドモン・ドゥ・ゴンクールは最後の著作となる『北斎』を出版するが、これは「日本の印象主義者の伝記」シリーズの一環であった。注意すべきこととしてこの少し前に、S・ピングは『ラ・ルヴュ・ブランシュ』の中で、彼が翻訳出版を企画していた北斎の伝記が林忠正とゴンクールによって横領されたとして、公然と抗議している。(注28) この優先権についての論議から二つのことが窺える。第一に、北斎を巡る争奪戦は世紀末ヨーロッパの美術マーケットで、最重要な話題であったということ。第二に、小林文七がプロモートし虚心飯島半十郎が著述した北斎の伝記は、当初からこの争奪戦に巻き込まれていたということである。従って、北斎の生涯に関する日本ではじめての実証的な歴史的研究は、フランス人の要望に煽られる形で行われたことになる。

同じく1896年にミシェル・ルヴォンも『北斎研究』を出版したが、これは彼がソルボンヌ大学文学部に提出した博士論文であった。同年に死去するゴンクール著の北斎伝記が日本趣味的解釈の終焉となるのに対して、ルヴォンはその後の展望の変化を予告する。ゴンクールは「きのえのこまつ」と思われる北斎の春画を熱心にミケランジェロ作とされるスケッチに譬えている。その思い入れたっぷりな表現はこんな具合である。「その強さ・・・その陰莖を描いたデッサンの線描の力、これはルーヴル美術館収蔵のミケランジェロ作とされるものにも匹敵する。」(注29) これとは対照的にルヴォンは、フランスの日本趣味の連中が北斎を過大評価することを正して、このように結論付けている。即ち、仮に日本人がガヴァルニをフランス美術界の頂点に位置付けるのを見たらフランス人はさぞや驚愕しただろうが、まさにそうした次第で、フランス人が北斎を賞賛する様に日本の教養人は驚愕したのだ、と。

1900年のパリ万国博覧会はフランスの日本趣味の人々の解釈を相対化することに一役買った。万博臨時事務局が仏文で出版した『日本美術の歴史』は日本の美術史に関する初の公式著作物であった。この中で北斎は四十人程の浮世絵画工に混じって掲載されているが、伝記的記述は十二行と短く挿し絵の図版も一枚だけである。日本美術史における彼の意義については全く論じられてはいない。かたや太古から伝わり近年「国宝」に指定された古美術類に基づく日本の官制美術史と、かたや「卑俗」な浮世絵や実用的美術に基づいたヨーロッパの日本趣味愛好家による日本美術への眼差し—この双方のギャップがヨーロッパの一般大衆に対してさえも決定的に明らかになった。(注30)

1914年、アンリ・フォションは自著『北斎』を出版し、その導入部でこうした評価論争を総括している。フォションは、ヨーロッパの見解と日本の見解の狭間で中立な立場を取ることは満足しない。またドイツ人学者ユリウス・フォン・ザイドリッツとも意見を異にする。フォションによればザイドリッツの見解は、ドイツの学者らしい「理想主義者の嗜好」と「時代遅れの日本趣味的信条」との混合であり、それが原因となって「歴史感覚」から逸脱していると批判する。逆にフォションが提起するのは、日本の最も教養ある専門家達の「文芸的文化思潮」に屈伏することを拒みつつ、一職人としての北斎の価値を復権させようというものである。(注31)

フォションは1925年刊の自著『北斎』の第二版で、新たな序文を加えている。北斎の評価が揺れ動く真っ只中であって、自らの北斎論を正当化するために彼は岡倉天心に言及している。この選択は一見驚きである。というのも専ら岡倉が『日本美術の歴史』の構想を練った張本人であり、その中ではヨーロッパにおける北斎の高い評価をあからさまに無視し、公に否定したのだから。しかしフェノロサが見るところでは、『東洋の理想』の中で岡倉はアジア的理念における「おそらく架空のものかもしれないが、—構造として—連綿と続く天与の系統的思惟といったものを擁護し」、これを「アジアの愛国心の礎となる共通遺産」としている。(pp. ii - iii) このコンテクストからフォションは、北斎はアジア的美点を全人類に伝播せしめた、全アジア人の中の天才であると評価している。最後にフォションの次なる一節を、即ち両大戦間においてコスモポリタンの美術史家であったフォションが語った「ジャポニズム」時代の歴史的証言を引用して当論考を終えよう。

「我々の嗜好が揺れ動く真っ只中であっても、北斎は揺るぐことなく不動だ。即ち彼は自らの裡に、なにがしかアジア的魂のなにか永遠にして深遠なる特徴を秘めており、それを最高級の表現力へと高め、全人類に伝わりうるものにするのだ。北斎は単に人類史上最も偉大な生ける形の創造者の一人であるに留まらない。のみならず彼は英雄の範疇に属し、地平線のどの地点からもその姿が臨め、己の無比の天才と自分の民族の天才、そして不朽の人ならではの何かを同時に我等に知らしめる、そんな芸術家の一人なのである。(注32)

註

本稿は長野県小布施で一九九八年四月に開催された「第三回国際北斎会議」での発表の日本語訳である。テオドール・デュレの北斎理解におよびファン・ゴッホに関する部分は、この間に発表された「アンリ・セルヌーシとテオドール・デュレ: コミューン、アジア旅行、美術蒐集」『近代画説』7、明治美術学会 1998と、異文ながら内容として重複する箇所のあることをお断りする。なおこれらは、別途拙著『絵画の東方』に改変のうえ採録の予定である。

- (1) 本件にかんする基本的な論文は Giovanni Peternolli ジョヴァンニ・ペテルノッリ「1800年代のフランスにおける北斎評価の変遷」『浮世絵芸術』58号、1978, pp.3-18.
- (2) Philippe Burty, Chefs-d'oeuvre des arts industriels, Paris, 1866, p.209.
- (3) Ernest Cheneau, Les Nations rivales dans l'art, Paris, 1868, pp.421-422.
- (4) 稲賀繁美『絵画の黄昏』名古屋大学出版会、1977,p.277 sq.
- (5) Théodore Duret, "L'art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés, Hokousai", Gazette des Beaux-Arts, 1882. 2ème période, pp.113-131; pp.300-318.
- (6) Louis Gonse, L'Art japonais, Paris, 1883, pp.269-270; pp.289-290.
- (7) Théodore Duret, Critique d'avant-garde, Paris, 1885. より詳しくは Shigemi Inaga, "Impressionist Aesthetics and Japanese Aesthetics...", Kyoto Conference on Japanese Studies [1994], International Research Center for Japanese Studies/The Japan Foundation, 1996, Vol.II, pp.307-319. 以下その概要を採録したことを、お断りする。
- (8) John Lafarge, "Notes on Japanese Art", in Raphael Pumpelly, Across America and Asia, New York, 1870; James Jackson Jarves, A Glimpse at the Art of Japan, 1876; reprint, Tokyo, Tuttle, 1984.
- (9) 大島清次『ジャポニスム 印象派とその周辺』1980; 講談社学術文庫 1996 [稲賀解説]参照。
- (10) 成瀬不二雄「江戸からパリへ」『季刊藝術』Winter 1977, pp.86-115.
- (11) Shigemi Inaga, "La Réinterprétation de la perspective linéaire et son retour en France (1760-1910)", Actes de la recherche en sciences sociales, No. 49, 1983, pp.27-45.
- (12) Théodore Duret, in Gazette des Beaux-Arts, 1882, p.125; Critique d'avant-garde, p.197.
- (13) Ibid., p.167.
- (14) cf. Wilson Juliet-Bareau and Breton Mitchell, "Tales of a Raven, The Origines and Fate of La Corbeau by Mallarmé and Manet", Print Quarterly, vol.VI, Nr.3, Sep. 1989, pp.258-307.
- (15) Théodore Duret, L'Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre, Paris 1902; 1906, p.211.
- (16) Théodore Duret, Critique d'avant garde, p.67.
- (17) Paul Mantz, "Exposition du Bd. des Italiens", Gazette des Beaux-Arts, 1863, première période, p.383; Théodore Duret, Critique d'avant-garde, p.17.
- (18) Joris-Karl Huysmans, "Les Expositions des Indépendants en 1880", L'Art moderne/Certains, Paris, Union générale des livres, 1975, pp.103-104.
- (19) 山口県立萩美術館、国際シンポジウム「浮世絵-東西の架け橋」; 「世界の中の浮世絵」

『中国新聞』1997年10月16日。

- (20) Pierre Francastel, Peinture et société, Lyon 1951; Paris 1978. 図版解説。
Cf. Shigemi Inaga art.cit. [註 11].
- (21) Théodore Duret, Critique d'avant-garde, pp.63-66.
- (22) Ursula Perucchi Petri, Die Nabis und Japan, München, Prestel Verlag, 1976.
- (23) Vincent van Gogh, Correspondance générale, Paris, Gallimard, 1990, lettre à Théo, 542 (sep.1888), 以下同じ。
- (24) S. Bing, "Programme", Le Japon artistique, première année, No.1, mai 1888.
- (25) Tsukasa Kôdera, Vincent Van Gogh, Christianity versus Nature, Amsterdam John Benjamin, 1990, p.54.
- (26) Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes cote Od.171-173.
近藤映子 「パリ国立図書館蔵未発表摺物アルバム3巻について」『浮世絵芸術』80-82号、1980; 浅野秀剛 「デュレ旧蔵摺物帖の概要とその意義」『秘蔵浮世絵大観』第8巻、パリ国立図書館、講談社 1980, pp.300-334.
- (27) 稲賀繁美 「ファン・ゴッホの見た摺物?」『本の窓』1993年12月号、pp.16-19.
- (28) Edmond de Goncourt, Hokousai [1896]; Outamaro, Hokousai, Paris, Union générale d'édition, 1986 [この版はオリジナル・エディションの序文と巻末の作品カタログを欠く]。ビングの訴えは S. Bing, "La vie et l'oeuvre de Hok'sai, La Revue blanche, premier février, 1896, pp.97-101. この論争に関しては以下の論文が貴重。ジョヴァンニ・ペテルノッリ 「エドモン・ド・ゴンクール宛の林忠正未刊書簡に付いて」『浮世絵芸術』62-63号、1979-1980。ここには林のゴンクール宛書簡のトランスクリプションと前文の和訳が与えられている。
- (29) Edmond de Goncourt, Outamaro, Hokousai [註 28]、pp.100-101; p.204. 本文に引用した箇所を含む段は、戦前の邦訳では、ヨネ・ノグチ版も永井荷風版も、風紀上の理由から削除されている。ここで論じられているのは、ゴンクールの記述から間違いなく『絵本きのえのこまつ』と判断できるが、ゴンクールは当初それを歌麿の作品と信じていた。
- (30) Shigemi Inaga, "Cognition Gap in the Recognition of Masters and Materpieces in the Formative Years of Japanese Art History 1880-1900", International Symposium on Nature of MAster and MAsterpiece in Japan and in the West, University of East Anglia, Norwich, Sep. 1997.
- (31) Henri Focillon, Hokousai, Paris, 1914; seconde édition, 1925, pp.29-42.
- (32) Ibid, deuxième édition, 1925, pp.ii-iv.

[以上]