

ヨネ・ノグチ英文著作集 第2集  
復刻集成版 浮世絵および日本美術評論集  
別冊日本語解説

ヨネ・ノグチの浮世絵および日本美術評論集について

解説 ■ 稲賀繁美



Edition Synapse

戦前期には日本を代表する詩人として国際的に活躍した、ヨネ・ノグチこと野口米次郎（一八七五—一九四七）は、英語を駆使した著述を多く残している。そのうち詩集・小説・評論に関しては、すでに本企画に先行して著作集が復刻され、亀井俊介氏によつて的確な別冊解説が提供されている。従つて、そこに記載のある伝記的な沿革については、ここでは繰り返すことを差し控える。ヨネ・ノグチが、生前の名声にもかかわらず、没後急速に忘れられた理由としては、戦時中に著作のみならず、とりわけラジオ放送などを媒体に、時局的な発言をなしたことが挙げられる。国際派として知名度のあつた文化人が、戦争期に及んで、国粹的あるいは超国家主義的な宣伝に挺身したことは、一見すればきわめて皮肉な事態だろう。だがそこには、英語と日本語との間を往来する宿命を背負つたノグチの「二重国籍性」が深くかかわつていただろう。息子で自ら彫刻家として国際的に活躍したイサム・ノグチも、自分の母、レオニー・ギルモアに対してあまりに冷淡であつた父について、決してよい思い出を抱いてはいない。だが洋の東西を往還したイサムの造形藝術家としての生涯を辿ると、そこには透かし彫りのように、父ヨネの影が浮かび上がってくる。

実際、ヨネ・ノグチは文藝や詩作の傍らで、十冊におよぶ美術関係の著述もなしていた。執筆の時期をみると、四十代半ばから六十代後半までの、ほぼ二十年間の広がりをもつ。十九世紀

後半以来の欧米の日本趣味（ジャポニスム）は、日露戦争後急速に退潮し、それに代わって第一次世界大戦後、世界市民主義（コスモポリタニズム）が喧伝される。それがノグチの美術論の出发点に呼応する。そして日本が国際的孤立のなかで大東亜共栄圏の夢想を追求する時期にまで至る。

扱われた内容は、大きく三つに括りうる。まず、日本趣味流行とともに欧米で人気を集めた北斎、広重らの後期風景版画。次に、欧米ではやや遅れて専門の好事家や愛好者の垂涎的となった春信、清長、歌麿から写楽に至る浮世絵美人画、役者絵。それに先立つ元禄期の光琳もまた、欧州では世紀末装飾美術復権の文脈で注目され、その再評価が日本に伝播した。一九三三年に大判の初期浮世絵論をまとめたノグチは、第三の領分として古代日本に目を転じ、『聖武天皇と正倉院』を一九四一年に脱稿する。

日本国籍の英語作家として、ヨネ・ノグチは小泉八雲ことラフカディオ・ハーンから天心・岡倉覚三に至る系譜の延長上に位置づけうる。またかれは、インドの詩人口ビンドロナート・タゴールと交流し、論争をも引き起こした。その軌跡はアジアの近代を見据えるうえで看過できまい。ヨネ・ノグチによる浮世絵及び美術関係の著述は、国際文化交流の前線にあつて、美術遺産が担った役割を再検討するうえでも、きわめて貴重な原資料たる意義を失わない。日本を代表する社会的責務を自らに課した英語使用者が、英語で日本美術を論じる。そこに孕まれた錯綜が、ヨネ・ノグチの両大戦間の著述には集約されている。

以下、ノグチによる執筆の順番にしたがつて、おのおの著作を簡単に見てゆこう。

① 『広重』 *Hiroshige*, New York: *Orientalia*, 1921 (with 19 ColloTYPE Illustrations and a coloured Frontispiece) c.55pp., pl.20. (復刻集第一巻第一番目)

扉には“*The Spirit of Japanese Art*”などの著者、として紹介されている。これは一九一五年に出版されたノグチ最初の日本美術論であり、その前年の“*The Spirit of Japanese Poetry*”と対をなすものだった。二十年代以降のノグチの美術論には、この最初の著作による概論を、各論で補充した趣がある。その嚆矢をなす『広重』が出版された背景には、一九一八年に広重没後六〇周年の行事があった。この席での講演は、その後 *Arts and Decoration* (London) 誌 (Feb., Mar. 1920) に“*Hiroshige*”として掲載され、その英文が本書の第一部として再録されている。

この『広重』には、自らの米国からの帰国体験が色濃く影を落としている。ノグチは一九一九年に十五年ぶりで北米合衆国に滞在し、各地で講演しているが、経済大国へと変貌したこの国に違和感を抱いたといわれている。北米の現代生活に煩悶を抱いて帰国した彼は、自らの西洋化した「青い目」を通して日本を見て、愚かな西洋の模倣を呪うことが多かった。これは、欧米より戻って、日本の変貌とともに、もはや洋行以前の感性も失ってしまった自らを憂いた、新帰朝者、永井荷風の感慨にも通じる。だがノグチは向島からの花見の船で、隅田川の穏やかな深い青に、日本人の目を取り戻す体験を味わう。西洋の染料と違って、他の色には染まらない均質な原初の色彩。それが彼を広重の世界に誘った。オスカー・ワイルドを振るなら、両国は広重を模倣する、とノグチは述懐する。だがいささかノグチにとっては皮肉にも、広重の青は、舶来の化学染料、プルシアン・ブルーの発色だった。

広重には世界的な普遍性に転化できる真の地域性がある、とノグチは見た。実際、《バターシーの古橋》のホイスラーは、広重の江戸情緒をチームズの夜景に翻案し、西洋風景画を刷新した。ノグチは、平家物語や能楽にみえるこの「対位法」が、絵画では広重に具現されたと見る。ホイスラーの蝶の署名ひとつにも、ノグチは浮世絵への繊細な理解の証拠を見る。東の国に絵筆を残し、西方浄土の名所見物に旅立とうーという広重の時世は、当時の陳腐で些か滑稽な定型を踏襲したものに過ぎまい。だが、これは英訳されれば、広重が西洋であらたな理解を獲得することを示唆する言葉となる。ノグチはそう指摘して、広重が西洋の批評言語によってあらたに発見され、創造されなおしたことを、高く評価する。

十九世紀後半、西洋は北斎に熱狂した。その野放図な狂騒にはノグチは釘を刺し、A. Davidson Fickeの『北斎漫画』批判に耳を貸す。一途な情熱と藝術的偉大さとは別だとフィッケーは述べる。西洋愛好家のこうした冷静な判断をノグチは尊重する。翻ればいまや日本のほうが、広重評価において遅れを取っているのではないか。欧米読者にむかってノグチはそう告白する。はたしてこれは母国への義憤か、読者へのリップサーヴィスか？ 新帰朝者ノグチの視点は『広重』のなかで、青の目と黒の目の間を揺れている。

本書は前述の米国の詩人、肖像画家にして「日本美術愛好家」Arthur Davidson Ficke (1883-1945) に捧げられ、本文中には『月二拾八景』中《弓張月》を「孤独な花嫁のごとくクビライ汗の広重へと彷徨い込む」月に譬える箇所、フィッケーの詩が引かれる。この引用は一九三四年の『広重と日本風景』にも再登場。欧米で七百五十部販売と表記。印刷は日本。

◎*Korin, Elkin Mathews, 1922 (with 6 wood blocks in Colour and Black, 10 collotypes and 9 small cuts), c.50pp., Pl.16. (復刻集第一巻第三番目)*

論点が多岐にわたり、著者の主張がやや汲み取りにくい『広重』とは異なり、『光琳』は腰の据わった著作との印象を与える。著者は冒頭から、光琳を装飾家とみなす定説に異を唱え、光琳は「自然」な藝術家だと訴える。「自然が孤独な独奏者の立ち姿をみせるとき、光琳の作品は気高き聖性を放つ」。ノグチは光琳に、「節約の妙と示唆の力」を知る詩人を見出す。Economy, suggestionとともにノグチの日本詩論の常套句。光琳の「藝術は澄み切った大気に包まれた精神の世界であつて、沈黙という神秘の神性が自由にさまよい、耽溺と思考とが混ざり合う」。生と欲とを混同しがちな世俗の境地から脱した光琳の藝術的な魂は、魔術師のごとく飛翔し、その驚異は「楽譜さながらに、金地の屏風や絹、漆のうえに舞う」。

ノグチは光琳の空間処理操作を比喩なき特質と見定め、虚実の取り合わせ、声と沈黙とを寄り合わせる術に注目する。「高貴なものが無によって引き立ち、空虚emptinessがより豊かで充実した生命感によって生気づけられる」。「否定によって表現される生命」。ここに岡倉覚三の感化を推定してもよからうか。《風神・雷神》屏風に、ノグチは空虚と充実との織り成す躍動感の典型を見る。お手本とした宗達の高貴さを犠牲にした見返りに、光琳の作品には動きと色彩が横溢した、とノグチは見る。空白の空間に、詩人は「護符のごとき空間」*talismanic space*なる表現を与える。この金屏風の裏面には、対応する配置で、一世紀後に酒井抱一が銀の《秋草図》を描いたことも、むしろノグチは怠らず指摘している。

一九一〇年の日英博覧会に出版された、岩崎家蔵の波の屏風も、宗達写しだが、この光琳作品

は、律動と力感とを御する術において、フリーア美術館蔵の宗達原作を凌駕している、とノグチは観察する。ここでノグチは本書を捧げたCharles Rickettを引く。これはまるで東洋のプロスベロの魔法にでもかかった海面だ、この海面はファーディナンドの服を濡らすことなく、エアリエルが命ずれば平穏な相貌を見せるだろう。リケッツはシェイクスピアの『嵐』に託して、このように光琳を弁じていた。リケッツの慧眼を賞賛するノグチは、世界史における光琳の特筆すべき地位は、日英博のお陰で保証された、との判断を示す。

いわゆる光琳の工藝作品にも、ノグチは賞賛を惜しまない。《住之江の硯箱》では蒔絵と能筆との相乗効果、銀で象嵌された字が絵のなかに浸透している様を指摘し、おおらかなデザインが小さな品のうちに投入される魔術に賛嘆する。帝室博物館蔵の《八橋蒔絵硯箱》では、箱の内部の波模様を忘れず注目する。《紅梅・白梅図屏風》ほかでは、冬の脅威を破って春を告げる梅のうちに、詩人はエレミヤや洗者ヨハネの預言の声を聞く。ちつぽけな野の花に天空がそのまま顕現する様は、華嚴経の「一微塵中、見一切法界」や、道元の「梅華」の映像にも通じるだろう。英語圏の読者には無効なためか、文中に仏教への直接の言及はみえない。だがノグチは、光琳作品の行間に、宗教的な神秘が読み取れると主張する。

本書は、英国の作家・版画家、Charles Ricketts (1866-1931) に捧げられた。四百五十部を欧州で販売、日本にて印刷。最後の数頁には何箇所か誤植が残っているのが目に付く。

③ *Hokusai*, London: Elkin Mathews, 1925 (with 19 collotypes and 3 wood blocks in Colour), c.65pp., Pl.22. (復刻集第一巻第五番目)

先の『広重』でノグチは北斎を「日本の藝術的人格における感嘆すべき百科全書家」と規定し、ワルター・ペイター語るバルザックと比べ、「自らの過剰なる好奇心の奴隷となりかねぬ」人物像を提案していた。このふたりの藝術家にあつては、「細部の真実が全体として気高き嘘を築き上げる」、とノグチは観察する。虚構と真実との闘ぎあいは、近松門左衛門を髣髴とさせる口吻だ。北斎という長命かつ多産な絵師は、正面から藝術的に論じるには不都合な偏癖を多々宿していた。しかし法外な逸伝こそが、北斎の人となりを雄弁に物語る。

冒頭に引かれるのは將軍・家斉に絵を所望された北斎が、雄鶏の蹴爪に朱を施し、藍の水平線を引いた唐紙のうえを歩かせた話。鶏の足跡を紅葉に見立て、これで「龍田川」を「から紅」に染めて見せた北斎の奇想である。あるいは世界最大の達磨を名古屋の西本願寺境内で描いてみせ、かと思えば米粒のうえに二羽の燕を描いてみせる。極大から極小の振幅を自在に往来した、山師顔負けの大道藝人。「葛飾の百姓」を表札とし、稿料は高額なのに、生涯貧乏を友とした北斎。虚礼を唾棄して省みぬ反骨精神と、一徹な生活哲学とに、ノグチは好感を抱く。あの困窮あればこそ、北斎は人間性の真実に肉薄できた、と彼は考える。

九十にして万物の精髓に通じ、百にして神に至る、云々。この言葉は、「画狂人」を号した北斎七十五歳の『富嶽百景』の序に見え、すでに欧米でも人口に膾炙していた。死に臨んでなお、藝術の成就のために生に執念を燃やした北斎に、ノグチは深い敬意を捧げる。だが、この序文そのものは、英訳すると原文の飄逸な大言壮語の趣を失い、謹厳実直な誓約へと変貌してしまう。その落差を見落とす勿れ、とノグチは読者の注意を促す。十九世紀後半以来、欧米とりわけフランスにあつて、ルイ・ゴンスの『日本美術』(一八八三)をはじめ、九〇年代の文豪エドモン・ド・ゴ

ンクール、法律学者ミツシエル・ルヴォンらの『北齋』伝が、大藝術家・北齋のイメージを定着させた。それを、もつと身近で人間味溢れた等身大の姿へと軌道修正することに、どうやらノグチの眼目のひとつもあつたと思しい。ちなみに美術史家、アンリ・フォシオンの『北齋』第二版がフランスで刊行され、北齋の世界史的な意義をコスモポリタんな視点から説いたのも、同じ一九二五年のことだった。

ノグチが北齋に開眼したのは、一九〇二年秋、最初のロンドン滞在のおりだったらしい。北米経由の新参者は、さる詩人の夜会で、応接間の暖炉のうえに北齋の《凱風快晴》を発見する。あたりを睥睨する富士を見て、極東の詩人は自信喪失から救出され、その夜、宿に戻るや、富士の精神に捧げる一編の詩を書き下ろした、という。パリでノートルダム大聖堂を前にして圧倒された高村光太郎の自己卑下とは、好対照の祖国発見の物語といつてよい。確かに北齋は、野卑で洗練に欠け、あまりに騒々しい。だが野卑とは生命の新鮮さであり、それが同時代の日本の墮落に歯止めをかけたばかりか、西洋をも驚嘆させた。その北齋に直接語りかける文体をノグチは選び、「我々」we即、日本人として北齋を賞賛する。

本書は、米国のピクトリアリズムの写真家、Alvin Langdon Coburn (1882-1966) に捧げられている。ノグチの広汎な交友圏が推測できる。五百部を欧州において販売、と注記。印刷は日本。図版のうち、《菅家》には菅原道真の「このたびは幣もとりあえず 手向け山」、《人麻呂》には「なごどりの尾のしだり尾の」の和歌の英訳と、簡略な解説が付されている。

④ *Utamaro*, London: Elkin Mathews, 1925 (with 19 Colotypes and 4 woodblocks in Colour), c.65pp.,

Pl.26. (復刻集第一巻第四番目)

『歌麿』『春信』『清長』はいわばノグチの三幅対をなし、そのあとに『写楽』が登場する。

『歌麿』は、本来ならば『北齋』に先立ち、一九二三年のクリスマスには発刊される予定だった。だが同年九月の関東大震災により、すべては製本所で灰燼に帰し、幾多の浮世絵挿絵も新版のために差しかえられた。原版との文章の異動は、現在では確認不可能である。

ノグチにとって歌麿の浮世絵史のなかでの位置づけは明確だ。それは「まだ官能主義が精神主義と分岐せず、両者が混ざりあつたまま」の最後の時期を代表する。歌麿を扱うに及び、ノグチの文体は『北齋』とは一変する。『北齋』のいわば平俗といつてもよい民衆口調は、『歌麿』では影を潜め、その代わりにきわめて審美的な書き出しが姿を見せる。歌麿の女性たちを見ると「オリーブかいばらの香りが絹のように繊細な夏のそよ風に乗って運ばれる」。その感覚をノグチは抒情に託す。歌麿の女性たちへの賛美の念は、肉体的な痛みを引き起こす。歌麿鑑賞には五感が総動員される。心身を整え、疲労や虚弱、空腹や不機嫌を避けねば、とても耐えられない。広重や北齋なら、これを享受し批判するのは容易だが、歌麿となると、そうは参らない。その美は、個性と没個性とのあいだで微妙な綱渡りをしている。歌麿の女たちは絵師の夢の象徴であり、彼の愛と情熱の告白に他ならない：

歌麿の生涯については、鳥山石燕を歌麿の父とする西欧の説を退けつつ、簡略に記述する。挿入図版も『絵本虫撰』『汐干のつと』『百千鳥』など、いずれも欧米愛好家を意識した、最良の摺り。寛政八年あたりから十一年あたりまでが歌麿盛期であり、享和年間に入るとあきらかに退化の兆候が顕著となり、下劣な作品に詰らぬ物語ばかりとなる。絶頂に続く墮落は悲しい必然、と

の史観をノグチは示す。その低迷のなか、『太閤の花見』が現將軍を揶揄するものとの嫌疑を招き、手鎖の刑をうけた歌麿は、その後ほとんど病没する。

《泊まり客》三枚続きのことをノグチが初めて耳にしたのは、ロンドンにおいてのことだったという。大英博物館で対面するや、「徳川平民藝術にあつて肉体と魂とが不可分なこと」を詩人は悟った。「いずこの国の藝術であろうと、最高のものは時空を越え、情緒だけが通行証となる王国へと人を誘う」。歌麿の神経質なまでの感受性は、観者の魂に渴望を与える、とノグチは綴る。時の翁の荒れた手は歌麿版画の繊細さを損なうが、時の優しい接吻は、そこにえもいわれぬ色彩を授けもする。歌麿は女性の情感の高揚のみならず退潮までも描き出す。そんなとき、歌麿の己は扱う主題のうちに融解する。その描く女の美は哀感すら呼び覚ますが、これは清長にも北斎にも無理なことだ。慰めえぬ孤独な倦怠が耐え難い悲嘆に終わるからこそ、歌麿の退廃は危険なのだ。歌麿に後継者のないのも無理からぬ。個性を超えた霊媒のような象徴の美。ノグチは自作の詩を引用してその魔術を賞賛する。

Paul Claudel (1868-1955), *Poet and Diplomat* への献辞。詩人・劇作家クロード・ド・ランヌは、フランス駐日大使を勤め、関東大震災を体験し、大正天皇の大葬の後離日。本書は、四五〇部が欧州販売用、と注記。印刷は日本。二五頁と二六頁は乱丁で天地・順序に逆転あり。(本復刻集では乱丁は正した。)

⑤ *Harunobu*, London: Ekin Mathews, Tokyo, Dai-ichi Shobo, 1927 (with 17 Colliotypes and 15 wood blocks in black and colour), c.65pp., Pl.20. (復刻集第二巻第一番目)

歌麿の魔術が退廃の淵に触れる危うい美を造形したなら、春信の呪文は現実を響しい妖精の世

界へと変貌させる。その両者のあいだで古典的な完璧さを実現したのが清長。これがノグチの見取り図となる。ロンドンではサミュエル・ジョンソンが陶器のパイプを吹かせていた、そのちょうど同じ頃の明和年間の江戸。そこから『春信』の筆を起こすノグチに、こうした構図はすでに準備されていた。「春信が浮世絵の池に投じた石は波紋を呼び、笠森お仙の美は西の岸辺に到達して、世界に広がる名声を博している」。だがノグチは春信の慎ましさを愛する。「現実が呪文とともに彼を妖精の国へと導くかぎり」で、絵師は現実を賞賛する。それがわからぬ俗人からは、「春信は黙ったまま視線を逸らす。あたかも春信の女たちが半ば閉じた目で愛の世界の神秘を覗き見るように」。「恋のほのかな思い出か、はたまた抒情の幻かと、催眠術を操るかのような釣り合いのうちに、人生を花綱で飾る藝術」など、春信のほかには比類すべきものがない。それがノグチの春信論の通奏低音となる。西洋人が妙技を讃えるその色彩もまた、「色彩そのものではなく、色彩の幻だ」、と詩人は思う。

とはいえノグチにとつての春信は比類なき線の巨匠であり、それが「昔日の無垢なる女性を幻のように造形する繊細さには、ポッティチェッリを彷彿させるところがある」、という。ちなみに矢代幸雄が英文で『ポッティチェッリ』をメデイチ・ソサイエティーより上梓したのは、直前の一九二五年のことだった。「春信が藝術に与える動作は目を引き付けてやまないが、それは儂くも、しかし永遠であり、生命の華やきに悲哀に似た苦さを付け加える」。ここでノグチはE・A・ポールの『アナバル・リー』を思わずにはいられない。「春信の夢幻世界は詩の抒情を招き寄せ、嫉妬と復讐に燃える女を扱ってさえ、そこには治外法権の霊の世界が開ける」、という。Extra-territorialityはノグチが春信を解く鍵言葉といつてよい。

ノグチはまた技法や構図にも観察を怠らない。《雪中相合傘》がノグチのお気に入りらしく、キメコミや空摺りによる紙面の浮き彫り、白と黒の対比の効果、その雪中の愛の会話をノグチは自作の詩に託す。ノグチはまた、春信の描く線の迷宮に即興のヴァイオリンの弦の音を聞く。扉の脇、部屋の隅に、この世のものならぬ女性たちが、半ば悪戯っぽく、半ば恥じらいつつ、楽園を演出する。春信の設定の巧緻、触れば壊れるその異界性。百五十年前、四十六歳で没した絵師が、わずか五年ほどのあいだに紡いだこの夢幻の世界に、ノグチは自らの老いを感じる。「狡猾さとは無縁なこの妖精の虹の世界ほど、執拗なものはない」。それは「孕んだ時代がきわめて藝術的に創造した自然現象」だった、とノグチは語る。

春信の死後、その贋作をなした春重こと蘭学者、司馬江漢にもノグチは筆を割く。ノグチの女婿となる外山卯三郎が、洋風画研究者として名を成したことも思い出される。春信はまた、「女性の魂の具現として自然を賛美した」。ノグチによれば、春信の早すぎる死が、その風景画の完成を妨げた。「木版技術の限界を忘れさせ、外的には単純だが内的には示唆に富んだ藝術を木版画のうちに象徴させた」こと。そこにノグチは春信の偉業を確認する。絵暦や見立ての趣向にみえる知的な遊戯の精緻については、ここにはまだ詳述はない。

本書は五百部限定と注記。印刷は日本。英文校閲者は『北斎』同様、Prof. Sherard Vines.

© Kiyonaga, Tokyo: Seibundo Publishing Co., 1932 (with 'Oban' colour-print supplement, 10 heliochrome and 100 prototype plates), c120pp., Pl.90. (復刻集第二巻第二番目)

「春信は丘の頂上に立つ神託ではなく、妖精たちが仮装する低い世界の神託である」とノグチは『春信』に綴っていた。詩人の念頭にあった頂上とは、疑いなく清長だったろう。清長こそは「日本木版画界の王」であり、その出現なくして、「色彩版画の寛政黄金期」は存在しえなかつただろうから。この冒頭の宣言にふさわしく、本書でのノグチの文体は『歌麿』の爛熟・退廃とも『春信』の夢幻的若やぎとも異なつた、古典的名文の格調を響かせる。しかしその清長の「絶頂は天明三年から八年のわずか五年間」であり、それは「自然と生命には必然の、有為転変の法則のしからしむるもの」だ、という諦念をこめた観察が展開される。その五年間で色彩版画を完璧の域に高め、後続者に多大な影響を与えることで消耗した清長を、「天に迎えられた藝術家」として賞賛することが、ノグチの本書での責務となる。天明四年以降の創作ぶりに、ノグチは「その達成はほとんど奇跡」との形容を辞さない。これに匹敵する審級は、「日本の藝術年代記において、師宣と春信を除けば見当たらない」。

このように清長を位置づけたノグチは、その藝術の特徴を語って、女性たちの姿は「誘惑するものではないが、たしかに優美にして威厳に満ちている」と形容する。「真実でありしかも同時に精神性をもつ」という特質は「きわめて規則的な部類」のものである。というのも「生が時に示唆し、時に説明する美は、清長にあつては音楽の法則によって視覚的に呈示されているからだ」。これが、それ自体きわめて安定して規則的な、ノグチの定式だった。それをノグチは「道德的審美主義」Moral Aestheticismと呼ぶことを提唱する。「純粹にして本能的な人間の情緒」がここに視覚化される。「最良の美がそのまま最良の道德性を具現する」。それはヘレニズムであり、日本において彫像的なギリシアの典型はほかに類例を見ない、とノグチは断言する。世紀末のパリでは、歌麿にギリシアの壺絵の描線を類比する説があつた。だがこうした単純な類比とは違つた、いわば道德

的規範がノグチの論を支配する。「身体と靈魂との均衡をこそ人生の最高の目的とする」のが、古代ギリシアであり、「健康の完璧さを身体の美」に転化する古典思想を歌麿に当て嵌めることには、無理があるだろう。だがこの均衡が崩れたとき、清長の制作は、「不必要な誇張含みの万華鏡」へと逸脱する。

歌麿への観察は、清長に対しては「美女を見ることは痛みにあい似る」とより平明な表現をとる。実際『清長』でのノグチの鍵言葉は「美化」Beauty, beautification に尽きている。その代表となるのが大判の三枚続きの連作となる。《浜町河岸の夕涼》では女性たちの姿に微風が隠される。《四条河原夕涼図》が清長の古典的構図の頂点をなすことは、衆目の一致するところだろう。だがそこにノグチは何か欠けているとの印象を禁じえない。それは「百習完璧なものにはつきものの、かすかな軽い落胆」だという。「不完全さは想像力に余地を残す」が、それが清長にはややもすると欠ける。その悲しさを詩人は知っている。「天明画壇に君臨してその天才を枯渇させた」清長は晩年、「過去の栄光の追憶の中に惰眠を貪る」。絵師の履歴の欠落を著者は遺憾とし、寛政期の女性像消滅を謎としつつ筆を置く。

⑦ *Sharaku*, Tokyo: Seibundo Publishing Co., 1932, (with 1 'Oban' colour-print supplement, 8 heliochrome and 105 phototype plates), c.160pp., Pl.105. (復刻集第二巻第三番目)

清長の画業が、古典的といってもよい納まりを見せたのにたいし、どうやら写楽はノグチが一番手を拱いた相手らしく思われる。冒頭こそ「写楽は真夜中の彗星だった」と銜いなき常套句が設定されるが、続く行文にはいささか彗星の軌道を掴みかねている風情がある。

突如画壇に登場して寛政五年から八年（一七九三―一七九六）まで「三年間に三四点の役者絵を残し」、忽然と消えた謎の絵師。ノグチは彼に感情移入し、その短命の「悲劇」に身震いと落涙を禁じえない。写楽は残忍なまでに役者たちの形相を誇張してみせたが、その絵師が消滅して、江戸の民衆は悪夢から解放された。それが当時の実感だったのではないか。こんな想像を巡らすノグチは、しかしこう是正を加える。「藝術の真価は、同時代評の射程を超える。たんなる賞賛 admiration は、本当の賞玩 appreciation とは区別せねばならぬ」。清長や歌麿に陶醉する輩は、写楽が預言者然として主宰する王国には、縁なき衆生だ、と。

「才能の絶頂のみを歴史に残せた写楽は幸せだ」。しかし寛政に生まれたのは間違いだ。この百五十年前の作品が、「彗星さながら、昨日生まれたような新鮮さ」で飛来する。だがノグチにはまだ、写楽を語るべき言葉が定まらない。ノグチは言う。「写楽が役者の実相に迫ったのではなく、むしろ役者たちが写楽へと靡いたのだ」と。しかしこれでは、ワイルドの藝術論の焼き直しに過ぎまい。ノグチはついで《松本米三郎の仲居おつゆ》(図版五一)の線描に、獅子を左右対称に意匠化したウィリアム・ブレイクばりの美を見出す。英国の幻視者同様、絵師の放縦 licence が役者を藝術的に再創造した。そしてこれら細版には、絵師の皮肉、嘲笑、憤慨ばかりか、不快を隠さぬ嫌悪や悪意すら見えるという。ところがノグチの記述は矛盾を犯す。ドイツ人研究者クルトは、能役者の出自と、古典的教養とが、写楽をして、歌舞伎俳優を皮肉な目で描かせたと説く。これに首肯せぬノグチは、「愛情なくしては、何物も達成できない」と切り返す。だが不快や悪意は、愛情と両立するのだろうか。

そもそも写楽は不人気ゆえに退場したのか。式亭三馬の『稗史憶説年代記』の地図は、写楽を

離島へと島流しにし、大田南畝の『浮世絵類考』も、「長く世に行はれず」と記す。だがノグチは、むしろ「写楽は自分の成果に満足すればこそ浮世絵を捨てた」と考える。版元、葛屋重三郎の死去が、その要因として推定される。それはそれで結構だろう。だがそもそもノグチは冒頭で、写楽の退場に悲哀を感じ、そこに、自信を喪失した藝術家の孤立の影を投影していたではないか。ここでもノグチの議論は、不思議な齟齬を露呈する。

ロンドンはおックスフォード街の骨董屋で写楽の五代団十郎に再会したノグチは、そこに、見慣れた役者とは異質の、「英国紳士然とした飽食者の冷笑ぶり」を認めた。祖国では耐え難い輩でも、海外で出会えば友好で無害な善人に変貌する。「団十郎は英国にお似合い」だった。美醜の変貌を体験したノグチは、しかし「写楽は醜のうちに美を見た」との説を退ける。醜悪さを誇張するペテン師、との悪口に対して、誇張こそが偉大さには不可欠であり、そこに写楽理解の端緒も開けると答える。だが、受信器なくして無線通信が無理なように、四次元世界に棲む藝術家は、三次元世界では理解不可能だ、とも詩人は告白する。

なお、以上六名の浮世絵師については、別に野口米次郎『春信・清長・写楽論』（第一書房、昭和元年）『浮世絵六大絵師』（私家版）など、日本語による著書がある。英文では一部日本語著書の作品解説を流用しており、立論に関しても、和英の異同を確認する必要があるだろう。

⑧ *The Ukiyoe Primitives, Tokyo, (Private Publication), 1933, c.250pp., pl.93.*（復刻集第三巻第一番目）ノグチ命名の「六大絵師」の総覧につづき、師宣以降、春信に至る部分を補った大著。これによりノグチは浮世絵史の提要を押さえたことになる。序文には浮世絵版画の価値を正當に評価でき

ず、その海外流出（というより「西洋人による略奪」ransacking）を食い止められなかったことを「我われ」日本人として悔やむ文言が見える。この「誤謬に気付き、藝術感覚を是正したときには、すでに手遅れであった」。だが、まだ外国では知られていない品々が日本には残っており、浮世絵に限らず、肉筆は海外の収集家にはまだ大部分触れられていないことが明言される。本書は「その証言であり、また版画を評価することにおいて、我々が西洋人に遅れをとっていないことの、説明および自己弁護である」。これは文化財の海外流出が問題となり、法的規制が設けられた世相を反映するのみならず、満洲国成立後、西欧列強との利害対立が激化しつつあった時代の、著者の価値観を表明している。

本文では、初期浮世絵の残存する作例に解説を付しつつ、それを可能な範囲で年代順に配列することに意を注いでおり、学術的な体裁で正確な情報を盛ろうとする性格が強い。「初期浮世絵」に primitive という形容詞を当てるについては、導入部で説明を設け、男児の一生における少年期に類比する比喻を使い、「日本版画の王国の、夜明けの門に英雄的に佇む」のが師宣や清信であり、これは二度と繰り返さないものだった、と叙述される。

ここに「進化論的」史観のあることはノグチ自身が明言している。錦絵確立に先立つ「技術成立以前の技術」の primitive 性が、内なる精神の泡立ちに形を授け、初期浮世絵には「荒々しく偉大なる創造の力」が横溢している。それは民衆の野生的な欲望に応えた藝術だが、それを「文明化以前の日本」と呼ぶのは間違っており、「徳川文明」はすでにその頂点を迎えたつあった、とノグチは述べる。総じて「日本文明」の栄光を、徳川初期に見定めて実証し、伊藤仁斎、荻生徂徠、契沖、芭蕉、西鶴、近松門左衛門、さらに藝術家では狩野常信、住吉具慶らを輩出した同時代の姿を、浮

世絵幕開けの初期として描こうとする意図が見える。技術的には幼稚でも、師宣、清信から木版画を奪ったら、その価値は七割がた減少するだろう。それは、たった十七音節という瘦せた形のうえに際限なき詩の世界を築いた芭蕉にも通じることだ、とノグチは主張する。これが徳川時代に暗黒の封建制を見るマルクス主義史観解釈とは、まったく折り合わない「国粋史観」だったことも否定できまい。

ノグチは「友よ、未開に戻り、あらたに生まれ変わろう」と呼びかける。それが絵師たちの主張だったか否かは知る由もないが、と断わりつつ。だがここには、海外で日本の「文明」があまりに知られていないことに義憤を禁じえなかった、同時代の島崎藤村にも通じる意識が読み取れよう。「夜明け前」への関心。それがこの後、ノグチをして天平時代の古代へ、正倉院へと遡らせてゆくこととなる。本書には古代日本への回帰の前哨を見定めうる。

千部印刷のうえ、五百部は国内向け、五百部は英米にて販売予定とあり、刷番号記入を意図した体裁を取る。シカゴ美術館日本部門の著名な学藝員、Frederick W. Gookin (1853-1936) に捧げられている。英文校閲では立教大学の W. Bradford 教授夫妻への謝辞がみえる。

⑨ *Hiroshige and Japanese Landscapes*, Tokyo: The Board of Tourist Industry, Japanese Government Railways, 1934, c.80pp., Pl.3. (復刻集第三巻第二番目)

日本国有鉄道・ツーリストビューロー発行の十冊続き入門書の第五冊。外国人観光客誘致が国策の一環となった時代に、大学教授職にある著名な書き手などに執筆が依頼された充実した企画だが、他の著者も直接英文で執筆したものがどうか、確認する必要がある。

第I部の「広重の生涯」は、主に内田実の『広重』に依拠した客観的伝記。総作品数が八千点を超え、うち五千五百点が色彩版画という多産ぶり、また肉筆の写生帳の大半が関東大震災で喪失した事実や、諧謔を解しつつ、宵越しの金はもたぬ広重の江戸っ子気質などが淡々と綴られる。続く第II部「広重と風景」は、実際には浮世絵版画風景画略史というべき体裁で、美人画の師宣による《東海道分間絵図》から説き始める。洋書解禁に伴い、円山応挙の眼鏡絵、豊春のヴェネチア風景の浮絵などが西洋への異国趣味を高めた経緯(ただし奥村正信はMarunobuなど誤記散見)。それが北斎の『富嶽三十六景』(一八三三)により決定的に凌駕された直後に、それより三七歳年下の広重が、新趣向への期待に答えて、北斎のお株を奪う様が、小気味良い文体で叙述される。風景画家という、浮世絵の伝統へのいわば反逆者たる広重に、浮世絵の絶頂と終局とを見るノグチは、英語圏の読者を意識して、西洋にも広重に自己同一化できる読者のあることに期待を寄せつつ、広重は自然を「祝福された孤立」によって抽出するとき、傑作を生む、という前著以来の主張を、自著を引きつつ繰り返す。また前著『広重』の冒頭も再度利用し、帰国後の広重開眼が、「突然の熱狂」だったことを証言する。広重を「国民藝術家」と見るのが、その結論となる。

第III部はノグチが広重の名作とみなす版画三十点を厳選のうえ、詳細な解説を施す。この体裁は、以降の美術関係著作の定型となる。前著『広重』で概説したノグチの広重観を、複製図版に寄り添ってひとつずつ展開し、画面に即して詩想を述べる。その楽しさが、行間からも感じられる。《木曾路の雪》などでは、前著の叙述がそのまま長文で引用される。全体としては、主題別の展開が意図されており、まず雪景色、ついで月夜の風景、ついで雨、霧、さらには焚き火の煙、夜景の花火と辿り、晩年の《播磨 舞子浜》《阿波の鳴門》に止めをさす。広重に「感傷主義なき感

傷的風景」を見定めるノグチは『多摩川秋月』などでは「個人性の欠如という詩的祝福」を「治外法権」extra-territorialityの理念に結び付けて賛辞を呈する。没個性論には同時代の東洋美学、東洋哲学との競合も想定できよう。また「我々日本人は秋には哀愁を感じる」などの言挙げも、以前には見えぬ修辭。『京都名所』中《淀川》では売り子の船の呼び名「食らわんか」をわざわざ転写しながらRurawankaと誤植が残る。察するに、校了作業に著者の点検が及ばなかった可能性も想定できよう。

⑩ *Emperor Shomu and the Shosoin*, Tokyo: The Kyo-bun-kwan Press, 1941, c.300pp., pl.86.  
(復刻集第三巻第二番目)

一九四〇年、いわゆる皇紀二六〇〇年奉祝行事の一環として、正倉院宝物の特別一般展覧が東京で開催された。序文の弁に従えば、本書はこの機会に接したノグチがあくまで個人の資格において、その宝物への評価を述べることを目的として著された。すでに帝室博物館からは正倉院宝物に関する公式の目録十二巻が出版されており、発刊にあたってノグチはこれを参照しつつ、写真掲載許可に関しては、博物館長・渡辺仁の配慮を得たほか、同館館員の秋山光夫の助言を得た旨注記している。英文については、慶応大学の同僚であるS. H. Griggsとともに、西脇順三郎への謝辞が見える。個人の資格による刊行物とはいえ、国家機関の援助を受けた英語出版として、造本や写真版の準備にも格別の配慮が見られる。

周知のように皇紀二六〇〇年奉祝行事としては、万国博覧会やオリンピックの招致などが計画されたが、国際事業の多くは実現を見なかった。あたかもその欠を補うかのように、ノグチは本書序文冒頭で、正倉院宝物展が「前例を見ない出来事」であったことを特筆強調し、その文化事業としての意義を強調する。「美術史のみが永続する生命をもって栄える」のであり、政治であれ軍事であれ、その他の事柄は、しよせん束の間の変動にすぎない、との価値観。ここには明らかに時局にたいするノグチの立場が表明されている。「聖武天皇が生涯に鐘愛した品々に視線を注ぎつつ博物館の回廊を廻るにつれ、我らは誰しも、沈黙のうちに納得する。いまや世界は、心の重みを失調して転倒してしまった。だが、かかる過客の世界に対する藝術的な挑戦こそが、この展覧会にはかならないことを」。天平時代の栄光を事挙げすることは、現今の日本がおかれた政治・軍事的な逆境に対する文化的代償措置であり、ノグチはその文化事業の一翼を担おうとする。

本文の最後には、時局に対する明言も見える。「垂細垂新体制の発足」は、「聖徳太子や聖武天皇が『アジアはひとつ』という文化運動を喧伝した、あの古代をいまに復古」するものとして理解されねばならない、というのである。一九四〇年の時点で岡倉覚三の『東洋の理想』(一九〇三年刊)の冒頭の一句が、超国家主義の文化的後盾として鑄直され、拡大解釈されている様が、ここには明確に確認できる。聖武天皇が日本におけるアシヨカ王であったことを、英語を通じて世界に喧伝すること。それがノグチの天命となる。ここでノグチはロバート・ブラウニングの詩『チャイルド・ローラン』を振り、日本が暗黒の塔の、悪魔の試練に直面せぬとも限らぬ、という預言めいた暗示を語る。ここでさらにノグチは『論語』を引く。「子、四を絶つ。意なく、必なく、固なく、我なし」。これを「結論先行、恣意的な決め付け、頑固さ、利己主義を避けること」の教えと解釈したノグチは、その条件下ならば東亜新秩序の建設のみならず、日本に東洋の文化的中心を樹立する試みをも、聖武天皇は佳とされることだろう、と結ぶ。ここにはノグチの信念を見

定めてよからう。政治的、軍事的な「恣意」がすでに現実として進行しつつあったさなか、ノグチの思弁を虚偽の夢想、韜晦あるいは現実逃避とみて糾弾するのは、容易からう。政治学の審美化と審美学の政治化との相互作用も見逃せまい。だが時局に臨んだ詩人は、この文化的使命にこそ、おのが滅私奉公の途を見出していた。

本書に特定の人物への献辞はないが、「美の探究へと飛翔するわが友たちの魂へ」とあり、冒頭には聖武天皇を「陛下」と呼び、「臣下」としての資格で捧げた賛美の英詩が献じられている。なお敗戦後、京都の富書房から『正倉院宝物』（昭和二十二年）『上代の彫刻』（昭和二十二年）ほかの冊子が出版されており、とりわけ前者は、英語版と一致するコロタイプ図版を多く含む。だが本文は、英文とは構成を異にしており、同一出版物とは見なしえない。

（サンパウロにて 二〇〇八年十月八日）

\*ノグチの英語雑誌への執筆などにつき、堀まどか氏よりご教示を得た。記して謝意を表する。

#### 参考文献

##### ◆野口米次郎関連和文著作

- 『六大浮世絵師』岩波書店 一九一九
- 『日本の美術』大鑑閣、一九二〇
- 『光琳と乾山』『光悦と抱一』第一書房、一九二四
- 『歌麿広重北斎論』第一書房、一九二五
- 『春信・清長・歌麿』第一書房、一九二五
- 『日本美術読本』平凡社、一九二八
- 『浮世絵解説』春秋社、一九二九
- 『ゴクウルの歌麿』野口詠、第一書房、一九二九
- 『葛飾北斎』限定私家版、一九三〇
- 『ブラウニング詩集』野口詠、一九三〇
- 『六大浮世絵師 決定版』誠文堂一九三二・三六
- 『正倉院宝物』『上代の彫刻』富書房、一九四六
- 『光琳と乾山』『喜多川歌麿』富書房、一九四六
- 『芳崖・雅邦・暁斎・芳年論』富書房、一九四七

##### ◆野口の英文著作にみえる日本語参考文献および同時代の文献若干

- 飯島半十郎『葛飾北斎伝』蓬枢閣、一八九三
- 小島烏水『浮世絵と風景画』前川文栄閣、一九一四
- 永井荷風『浮世絵藝術論』春陽堂、一九二〇
- 田中喜作・岸田劉生『初期浮世絵聚芳』丹縁堂、一九二七
- 田中喜作『浮世絵概説』岩波書店、一九二九

内田実『広重』岩波書店、一九三〇。

阿部次郎『徳川時代の藝術と社会』改造社、一九三二。

岡倉天心『東洋の理想』浅野晃訳、創元社、一九三九。

大田南畝(著)仲田勝之助(編校)『浮世絵類考』岩波書店、一九四二。

藤懸静也『浮世絵の研究』雄山閣、一九四四。

◆ 同時代および先行する時代に欧米語で発刊された主要関連文献抜粋

Louis Gonse, *L'Art japonais*: Paris : Maison Quantin, 1883.

William Anderson, *The Pictorial Arts of Japan*, London: S. Law, 1886.

Edmond de Goncourt, *Outamano, le peintre des maisons vertes*, Paris : Charpentier, 1891.

Edmond de Goncourt, *Hokousai*, Paris : Charpentier, 1896.

Michel Revon, *Étude sur Hokusai*, Paris : Lecène, 1896.

Commission impériale du Japon, *Histoire de l'art du Japon*, Paris : M. de Brunoff, 1900.

Julius Kurth, *Sharaku*, München : Piper, 1910.

Julius Kurth, *Suzuki Harunobu*, München: Piper, 1910.

Laurence Binyon, *Japanese Art*, London, International Art Publishing Co., 1910.

Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art, London: W. Heinemann, 1912.*

Frederick W. Gookin, *Japanese Colour-prints and their designers*, New York: Japan Society, 1913.

Louis Aubert, *Les Maitres de l'estampe japonaise*, Paris: A. Colin, 1914.

Arthur Davison Ficke, *Chats on Japanese Prints*, London: Unwin, 1917.

Henri Focillon, *Hokousai*, Paris: Félix Alcan, 1914; 2nd ed. 1925.

Chie Hirano, *Kyonaga, A Study of his Life and Works*, Boston: Harvard University Press, 1939.