

エドモン・ド・ゴンクール著『北斎』余説

鈴木 淳

要 旨

フランスの自然文学者で美術批評家のエドモン・ド・ゴンクールの『北斎』は、前人未踏の研究成果である。本書は、北斎を、優れたデッサン画家として捉え、十八世紀のフランスに輩出した画家たちの延長上に位置づけ、その絵本、版画、摺り物、肉筆に渉る全作品を網羅的に叙述したものである。近時、本書は、木々康子、鈴木重三、小山ブリジットらの研究によって、パリの骨董商で、ジャポニズムの火付け役を演じた林忠正とS・ビングとの協力、確執といった側面から論及することによって、研究の進展が図られてきた。本稿では、ブラックモンやゴンクールらがいかに北斎に辿り着き、その研究を達成させたかの追求を試みると同時に、ゴンスやデュレなどのジャポニザン、フェノロサ、ラファージらの米国の美術批評家との北斎評価をめぐる対立を振り返ることで、北斎を見出したのが、グラフィア美術作家らの愛好と探求心の賜物であることを明らかにした。また、ゴンクールの他の著述で注目すべきこととして、『ある芸術家の家』上下巻の北斎に関する記述を論じた。そこで、ゴンクールは、英国のディキンズによる、北斎の略伝と『北斎漫画』初編を初めとする序文の翻訳の敷き写しを試みているが、『北斎』では、ディキンズの影は払拭され、序文の翻訳は、林との協同作業であることが強調されている。その矛盾点の解明を試み、北斎研究に対するゴンクールの功名心のなせるわざという結論に達した。

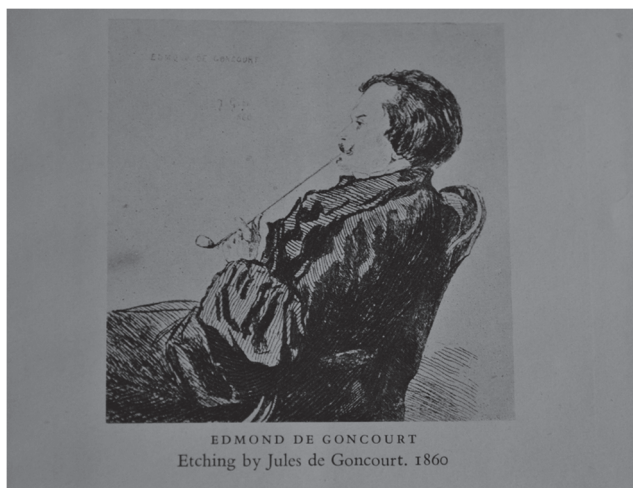
一、ゴンクール著『北斎』

【概要】

『北斎 (Hokusai)』は一八九六年（明治29）二月一三日、フランス自然主義文学の先駆的存在の一人であり、十八世紀フランス美術の批評家かつ骨董美術の一大コレクターにして、ジャポニズム運動の旗手の一人であるエドモン・ド・ゴンクールによって、フランス、パリのシャルパンティ書店 (Bibliothèque Charpentier) より全一冊として刊行された、全頁、北斎に関する書籍である。それは、ジャポニズムの興隆によって、その評価が国際的に高まる中、当時の日本では、その人気とは裏腹に未だ充分に評価が確立していなかった浮世絵師北斎についての評伝として、フランスの文学者の執念と林忠正という日本人古美術商の献身的な助力によって産み落とされた。それは、北斎のあらゆるジャンルの作品に対する、優れた美術史家による深い洞察と、研究者の視点による時系列に拘った組織的な考察とに裏打ちされた、作品本位の真に学術的な評伝として、まさに空前絶後の北斎研究の金字塔の出現であった。またそれは、単に日本美術史上というだけでなく、世界美術史上の類稀な出来物として評価されるべきものである。

著者のエドモン・ド・ゴンクールと北斎との関わりについては、木々康子の『林忠正とその時代』、小山ブリジットの『夢見た日本―エドモン・ド・ゴンクールと林忠正』（高頭麻子・三宅京子訳）をはじめとする研究成果によって明らかにされているところであるが、なお簡単に述べれば、以下のごとくである。まず、著者エドモン・ド・ゴンクールは、ナポレオン軍の英雄であった中隊長マルク・ピエール・ユオ・ゴンクールを父とし、アネット・セシル・ゲランを母として、一八二二年、ナンシーで生まれた。ナンシーは、フランス北部の都市で、ドイツとの関係が深く、

美術工芸業が盛んで、ガラス工芸家のエミール・ガレ、版画家のジャック・カロなどが出たことでも知られる。一八三〇年には弟のジュールがパリで誕生した。エドモンは、アンリ四世中学、さらにブルボン中学修辞学級に進学し、一八四二年から、四四年にかけて法律を学んだ。ジュールは、四二年から四八年までコレージュ・ブルボンで学び、優秀な成績を収めた。エドモンは、一八四六年から、四八年まで財務局中央出納課の会計係に任じた。四八年に母親が死去するが、母は兄弟が働かなくとも、生活できるだけの財産を遺していた。そのため彼等兄弟は芸術家としてミューゼの世界に生きることを決意し、マルセーユから船出し、アルジェリアへ旅行し、当地の風景や、建造物をスケッチし、水彩で描いたりする日々を送り、一八四九年十二月にパリに戻った。翌年一月、兄弟は、サン・ジョルジュ街のアパートに入居、一八六八年まで住み、住まいを自分たちのコレクションで飾り立てることに熱中した。また兄弟は、一八五一年、小説、美術批評や『日記』などの執筆活動をはじめ、それらの出版を試み、文壇にデビューする。特に一八五九年から一八七五年にかけて兄弟が愛好する十八世紀フランスの美術家二名をモノグラフィの形で二分冊で発行した『十八世紀の美術 (L'art du dix-huitième siècle)』は、兄弟による最大の業績であった。また一八六八年、彼らは、パリの喧噪から遁れて、パリ近郊のオートウィユに住居を求め、その室内を十八世紀のフランス絵画のデッサンや、アジア、特に日本の古美術品によって飾り付けて楽しみ、一八八一年『ある芸術家の家 (Une maison d'un artiste)』二巻を著し、頁のすべてを洋の東西の美術品の批評で埋め尽くすという特異な内容で世界を驚かせた。『日記』の一八八〇年二月二十五日の条に、「文学は私の正妻であり、骨董は私の娼婦である。だが、この娼婦を囲うことは決してそして断じて、正妻の悩むところとはならない。」⁽¹⁾と言いつ放っている。一八七〇年六月二〇日、弟のジュールが死去し、翌年、パリ・コンミューンの騒乱で、住居が損害を蒙るなどの不幸が重なったが、エドモンは、文学と美術コレクションのおかげで生きる気力を取り戻す。『歌麿 (Outamaro)』(1891年刊)、『北斎 (Hokusai)』(1896



ジュール・ゴンクール画（銅版）エドモン・ド・ゴンクール像、『十八世紀のフランスの画家たち』より転載

年刊）は、晩年にかけて林忠正の助力を得ながら精力を傾けて成した仕事である。ゴンクールは『北斎』を出版した年の七月十六日、『北斎』の執筆に根氣を使い尽くしたかのように、信頼する友人で作家のアルフォンス・ドーデ（Alphonse Daudet 1840-97）の家族に看取られて亡くなった。これら、

『ある芸術家の家（La maison d'un artiste）』1881

『歌麿（Utamaro）』1891

『十八世紀の日本美術—北斎（Hokusai）』1896

の三点は、いずれもシャルパンチエ書店から出されたもので、日本の十八世紀、すなわち江戸時代後半の絵画や小美術などに対する趣味、好尚が紙面に溢れ、いずれも愛好する日本美術に関する学術的記述を伴った一連の著作である。また刊行時期が一番早い『歌麿』は、「十八世紀の日本芸術」と銘打たれた叢書企画の第二回出版であり、第一回が『北斎』であることから、分けても両著の緊密度が高いことは明白であるが、両著の母胎をなすのが『十八世紀の美術』であり、『ある芸術家の家』であることも忘れてはならない。

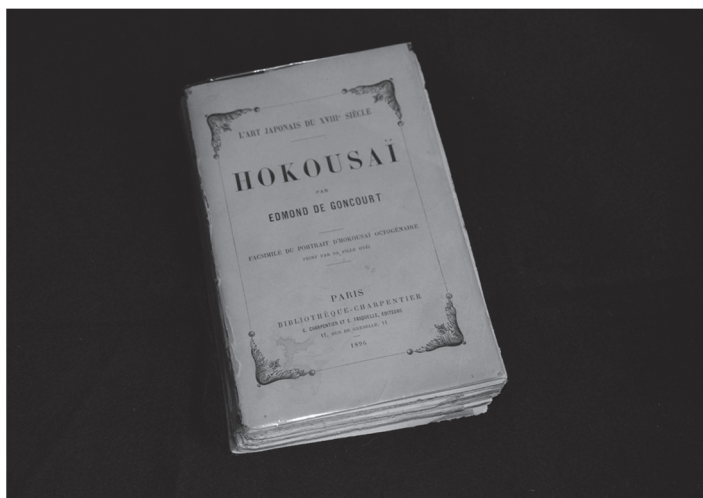
【諸版】

さて、まず手元にある並製の初版と覚しき一本で、本書の書誌を記せば、以下の通りである。全一冊、縦一八・五、横一一・六cm。判型は、和書の四六判に近く、洋書の十二折判。黄土色のソフトカバー表紙に、標題として、(叢書名) L'ART JAPONAIS DU XVIII^e SIÈCLE (十八世紀の日本芸術)、(主題) HOKOUSAI とある。この著者名「EDMOND DE GONCOURT (エドモン・ド・ゴンクール)」、出版者の、パリ、BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER (シャルパティエ書店)、さらに編集者として G. CHARPENTIER ET E. FASQUELLE (ジュールジュ・シャルパンティエ、E・ファスケル) 両名の名が記され、さらに刊年、一八九六とある。以上は、表紙の情報によったが、タイトル頁にもほぼ同様にある。また扉のウラに、

オランダ紙製二五部 価格一〇フラン

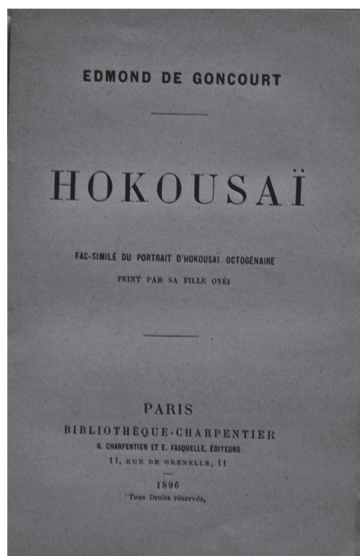
日本紙(和紙)製二〇部 価格一五フラン

とあるのは、特別な上質紙を用いて少部数製作した特製本である。ゴンクールの他の著作でも同様の仕様の本作りがなされていることがある。フランス国立図書館蔵本は、ウェブサ

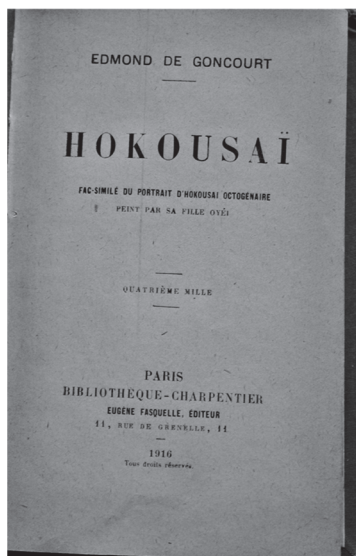


『北斎』初版表紙

エドモン・ド・ゴンクール著『北斎』余説（鈴木）



『北斎』初版タイトル頁



『北斎』再版タイトル頁

イト(Gallia)で判断するかぎり、おそらく上製本の初版と思われる。掲出した架蔵の並製は、下記のとおり三・五フランである。背には、著者名、書名、巻数(全一卷(en un volume))、出版者、価格三・五フランとある。さらに裏表紙には副題「十八世紀の日本芸術叢書」についての具体的な記載があるが、それについては後述。

次いで第二版(第二刷)は、筆者の元同僚の大高洋司氏がオランダ、ライデンの古書店で入手された一本を筆者退官の際、譲り受けたものである。緑色の布クロスのハードカバーの小振りで瀟洒な一冊。背文字は著者名、書名のみ。タイトル頁の中段に「QUAETEME MILLEJ (4千)とあるのは、第二版の発行部数であろうか。であれば、少ない数ではない。出版者の記載には、「EUGÈNE FASQUELLE, EDITURJ」と、他界したシャルパンティエの名は削られ、編集者のユージン・ファスケル単独の名前となっている。その後、アカデミー・ゴンクールが設立されて以来、その指示により、ゴンクール兄弟とエドモン・ド・ゴンクールの主要著作は、決定版がエルネ・フラマリオン(Ernest Flammarion)とファスケルの協同編集で出されるようになった。

再版本の発行年は一九一六年である。初版と第二版を比較すると、活字の印刷面の消耗度、鮮明度にそれなりの差が認められるものの、表紙と、出版者(編集のファスケル)の名義変更以外、中身の表記自体には相違は認められないので、この第二版は、もっぱら増刷を目的としたものであり、両版とも同じ組み版を使用していると考えられる。ゴンクール・アカデミーによる『十八世紀の美術』の決定版の裏表紙に付されたゴンクール兄弟の蔵版書目によると、レオン・ヘニケ(Léon Hennique)の後書きを添えたゴンクール・アカデミー版が存在するはずであるが、未見である。

初版の出版社は、パリのビブリオテーク・シャルパンティエである。社主のジョルジュ・シャルパンティエ(1846-1901)は、当時、意欲的な有力編集者として知られ、自然主義の文学が評価される上で大きな役割を担い、ゾラ、フロベール、モーパッサン、ゴンクール兄弟ら、自然主義の作家を世に送り出した功績は顕著である。特にゾラの人気は群を

抜いていたようで、河盛好蔵の『フランス文壇史』は、ゾラの一八七六年初刊の『居酒屋』の爆発的な売れ行きに驚いたシャルパンティエが、売り出された翌日、著者との契約を著者にとってより有利な条件に改約したという、よく知られた逸話を伝えている。⁽²⁾ また、当時フランス陸軍参謀本部勤務の大尉であったユダヤ人のアルフレッド・ドレフェスがスパイ容疑で汚名を着せられたた冤罪事件において、その再審を要求して『余は弾劾す』などの有名な文章を書いて争う姿勢を鮮明にしたゾラとともに、再審要求の抗議文に署名し、一出版者の立場からゾラを支える気骨を見せた。また、ドレフェス裁判の公判で弁護人を務めたゾラを、ユダヤ人排斥に熱狂するモップから護衛するために、印象派の画家クロード・モネなどとともに声を上げた中に、ファスケルもいたことを、大佛次郎の労著『ドレフェス事件』が書き留めている。⁽³⁾ もっともゴンクールは、終始、この事件の埒外に身を置いていた。ともあれ、自然主義の文学が、パリを席捲していたのと同じ時期、パリ万博が一八七八年に開催されるが、ちょうどその頃、ゴンクールは、シャルパンティエ夫妻のサロンの夕食会にしばしば招待され、寿司などの日本食の接待を受けていた。『Hokousai』も、シャルパンティエ、ファスケルとゴンクールによる緊密な相談のうえにおいて、企画、編集、出版されたことを、軽視すべきではない。

第二版以降、一九八六年、ジュネーブ・パリ (Satine) 版、二〇〇六年、イタリア (Uni Italia) 版、二〇〇九年、英国 (Parkstone Press) 版等の版の異なるリプリント版の他、諸版も数多く存すると思われるが、正確には把握できていない。なお、フランス語以外の言語による版は確認していないが、部分的な英訳を含むものにマティー・フォーラー (Martini Forrer) による一九八八年、米国 (Rizzoli) 版があるが、おそらく、他言語による全訳はないものと思われる。さて、本書の構成は、

- (1) 口絵・お楽画「葛飾北斎翁之肖像」（飯島虚心著『葛飾北斎伝』の口絵を採用、肉色の部分彩色を含む。石版か）

(2) 序文、一八九五年十二月二〇日付の自序

(3) 本篇

(4) Bibliographie (作品目録) 林忠正編

(5) 目次 (Table des Paragraphes)

の通りである。

序文は、冒頭に「エコー・ドウ・パリ (*Echo de Paris*) は、1892年6月7日のサインのもとに、出版された」とあり、本序文が、一八九二年六月七日付けで保守的論調で知られた日刊紙『エコー・ドウ・パリ』に先行掲載されたことを示している。序文といいながら『浮世絵類考』の仏語訳を中枢とする特異な内容である。末の「一八九五年十二月二十日」の日付けは、序文及び本文の脱稿の日付けであろう。

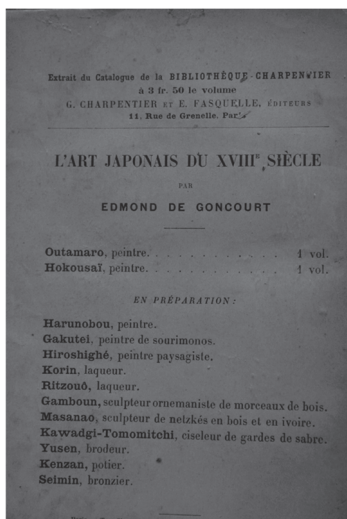
本篇は、全六〇節からなり、飯島虚心の『葛飾北斎伝』などに拠りながら、伝記的エボックを柱とする段落ごとに、北斎の絵本、版画、摺り物、肉筆などの諸様式にわたって作品を時系列に配分しつつ、網羅的に取り上げるという構成である。主眼はあくまで、研究的な目録化の作業を下敷きとする作品の批評的記述に置かれている。とくに肉筆作品については、掛け物や巻物、パネル(屏風、衝立)、団扇などの形態について、英国、米国、ドイツ、オランダなど諸外国のコレクター、所蔵機関などを含めた広範囲に亘って調査、聞き取りを行い、精査した結果をリストアップしており、その質量は、現在において、知りうる作品数を凌駕する。また特筆すべきは、出版者を介さないプライヴェート出版であり、美術的価値が高く、アマチュアの間で愛好された「摺り物」についての記載で、北斎の生涯にわたる作品について執念深く追跡している。「摺り物」や肉筆は、元来、タイトルや画題が付与されていないことも多いことから、目録化が困難な作品群であるが、今日においてもゴンクール『北斎』に掲出された作品の同定は必ずしも進ん

でおらず、いまだゴンクールを超えたとはいいいがたい研究状況である。

【モノグラフィとカタログ・レゾネ】

以上のように、本篇は、ほぼ作品に即して組織的な考察を進めており、それがすなわち本書の心臓部分を成すが、これを五年ほど遡る1891年に出された『OUTAMARO — le peintre des maisons vertes (歌麿—青楼の画家)』と比較してみると『北斎』の本篇は、それと銘打ってはいないものの、『歌麿』の「CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE」と銘打たれた、その後半部を成す研究目録部分に相当することから、要は『北斎』の本篇も「カタログ・レゾネ」と呼ぶべき内実を備えたものと考えられる。「カタログ・レゾネ」とは、その作品が多種の形態にわたっていたり、画風が多様な様式に及んでいたたりして、その全容の把握が一筋縄ではない作家、たとえばレンブラントなどに試みられた研究方法であり、別の言い方をすれば「全作品目録」といったところである。

さて、先述したように、ゴンクールの『北斎』の初版本の



『北斎』初版裏表紙

ウラ表紙には、ビブリオテーク・シャルパンティエの目録の抜粋として、ゴンクール編の叢書「十八世紀の日本芸術」が取り上げる画家の歌麿、北斎をはじめ、春信以下の続刊予定の書目について、

春信

岳亭

広重

漆芸師 (Korin 光琳、Rizouô 笠翁)、

装飾彫刻師 (Gamboun 眼文)

根付け・象牙細工師 (Masanao 正直)、

刀剣・彫金師 (Kawadgi-Tomomitchi 河内友周)、

刺繍 (Yusen 友禅)

陶工 (Kenzan 乾山)

青銅鑄造師 (Seimin 整珉)

などと、諸芸八分野のアーティスト一二名を挙げている。

各アーティスト名は、ゴンクールのコレクション売立て目録の末尾に付された主要署名リストの漢字表記と照合して私に割り出したものである。⁽⁴⁾ それによれば、本叢書の計画の全容

GARDES DE SABLES.		373	
Sanui.	N ^o 840	Tchikanobou.	N ^o 873
算水		親信	
Shomiyô.	873	Teinen.	867
生明		(Gensaiyichû).	
Reisudo Shôzoui.	840	Mori Tokinobou.	868
驛風堂政随		守時信友平	
Shunmei Hoghen.	873	Tomohira.	880
春明法眼		Kawajou no jo	
Ichigouso Tadayochi.	860	Tomotchika.	798
石黒是美		河内撞之兄友周	

ゴンクール売立目録作者署名漢字対照表

が知られ、それらは、ゴンクールのコレクションの中の工芸細工品の世界、とりわけゴンクールが耽溺した、色紙判などの小型摺物、根付け、印籠、小柄その他の小美術品の名家、名工の評伝を企図したものであることが知られる。換言すれば、『北斎 (Hokusai)』も、あくまで江戸時代の日本工芸美術全体の視野の中で、捉えられていたということになる。なお、一八八一年刊の『ある芸術家の家』では、アーティストの陣容についてはまだ確定的ではなかったように思われるが、一八九一年、モノグラフィ叢書の最初に刊行された『Outamaro (歌麿)』の序文によれば、叢書

の内容について、死による中絶は覚悟の上、第一巻 (premier volume) のカバーに、十三名の芸術家の簡略なリストを記載する予定であったことがわかる。十三名というのは、後掲の『十八世紀の美術』に掲出されるフランス美術家の数と同じである。第一巻は、最初に刊行された『歌麿』ではなく、『北斎』をさしていようから、ゴンクールはその心積もりどおり、叢書の内容を、『北斎』の裏表紙に掲示して懸案を果たしたことになる。ただし、『歌麿』の序文執筆の時点でゴンクールは、五名の絵師と青銅鑄造師の村田整珉を除いては、その名前を特定できていなかったと見られる。また一八八九年（明治二十二年）六月二日、ゴンクールは『日記』に曰く、「林のような日本の知識人がパリに戻って来てくれたら、北斎、笠翁、岳亭に関して解説書を四、五冊書きたい。それもこの極東の芸術家たちの芸術に対する愛着を最もよく帯びた文体で書く努力をしたいものだ⁽⁵⁾」とも記している。いずれにしても、叢書で取り上げるアーティストの陣容が決定的となったのは、『歌麿』発刊頃であったと考えられる。

また、前述の通り、ゴンクール兄弟は、一八五九年から一八七五年にかけて、『十八世紀の美術 (J. et E. dix-huitième siècle)』を画家ごとに十二分冊で出版するが、その間、別途、単行されたモノグラフィ著書として、

『ガバルニの人と作品 (Gavarni, l'homme et l'œuvre) 1873』が挙げられる。ガバルニは十九世紀の画家であり、ゴンクールと親交があるため、自ずから人物の考察にも比重が置かれることになったのであろう。題名にそのことを銘打

たないまでも、ゴンクールによる一連のモノグラフィはすべて作品研究に劣らず伝記にも重きを置いており、かつ作品の目録化によってその研究性、客観性を担保するものであった。また、ガバルニ以外では『アントニー・バトーの絵画、デッサン、版画のカタログ・レゾネ』(Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau) 1875』『ジョエル・プール・プリュードンの絵画、デッサン、版画のカタログ・レゾネ』(Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de -P.-P. Prud'hon) 1876の二点がある。いずれも、『十八世紀の美術』に収められているが、プリュードン(1758-1823)は、肖像画で知られるフランスの画家であり、兄弟はその一枚の「マイエー嬢」を、亡くなる間際まで愛玩していたという。その活躍期は十九世紀にかかっており、ゴンクールにとっては、ほかの十八世紀の画家よりもいくらか身近な存在であったのであろう。それだけにやはり作品背後の歴史、伝記とも深く結び付けた作品研究が可能であったと思われるが、これらにおいても、一貫してカタログ・レゾネという研究方法によって主題を追求し続けたのである。

さらに、このあとゴンクールは、『ある芸術家の家』『歌麿』『Hokusai』の三作によって日本美術を取り上げることになるが、『歌麿』の他は、カタログ・レゾネという言い方はしていないが、すべて作家の伝記や歴史、世相、風俗などについての情報を集めながら、同時に作品の考察、目録化を進めるというカタログ・レゾネの方法によって叙述が計られたといつてよからう。小山ブリジットは、ギ・ド・モーパッサンが『ある芸術家の家』に感激して、『ゴロワ』誌に「東洋の驚異が一目で読み取れる目録」と称し、当該書のコアが目録にあることを喝破していたことを紹介している。『北斎』と向き合うに当たって、まず以上のことを頭に刻んでおきたい。

『北斎』のカタログ・レゾネの実態について、たとえば、北斎初期の黄表紙を例に取ると、先ず黄表紙の概略として、勝川春朗、もしくは単に春朗と署名した作品を描き続けたこと、また作品は、五冊以下の小さな本として彫板さ

れたこと、歌麿の初期の黄表紙作品と同様に、ポピュラーで墨摺りの黄色い表紙を掛け、そのためにそれらは「黄表紙」（黄色い本）という名前を得たことなどが述べられ、次いで、個々の具体的な作品、

『有難通一字（アリガタイツウノイチジ）』、是和齋著、1781

『鎌倉通臣伝』魚仏作、勝川春朗画、一七八二年、1782

『四天王大通仕立』（シテンノウダイツウジダテ）是和齋作、勝川春朗画、1782

について、数量、記載書名およびその読み方と意味、発行年、粗筋などを記述している。数量は、冊数、巻数とは区別して記している。書名はローマ字表記で、漢字表記には及んでいない。そのため意味が不明であることが多いこととあり、極力、仏語への翻訳に努めており、また署名についても、その正確な把握が作品の特定につながるという、北斎作品や黄表紙研究に不可欠な方法を、ゴンクールは、弁えていたように思われ、その記載著者名の明示に努めている。考察が粗筋にまで及んでいるのは、とくに黄表紙の場合、『有難通一字』など自画・自作が少なくないこともあり、北斎の全体像に迫る上で北斎自作の小説作品の考察も、蔑ろにできないという意識が働いたのであろう。

こうして、黄表紙では、読本も同様であるが、全作品の網羅に精力を注ぐ一方、北斎の挿絵についてほとんど論評には及んでいない。これらの文学作品の性格を文章主、絵従というように見切ったのであろうか。その他のジャンルにおいては、画題、方法、技術、発想、独自性などの評価に論及することも少なくなく、もちろんそこにこそ『北斎』の醍醐味があるといつてよからう。

『北斎』の、全六〇節から成る内容の多くは、北斎の伝記に絡めて時系列に沿って筆を進めているが、第五十五節「掛け物―巻物―パネル」以降の肉筆画資料については、その制作時期の追求が困難ということもあつてか、叙述の体裁が一変し、法量、主題、署名、所蔵者に限定された内容となる。

二、『十八世紀の美術』と『十八世紀の日本美術』バトーから北斎へ

『十八世紀の美術』

さて、エドモン・ド・ゴンクールとジュール・ゴンクールの兄弟は、はやくより「十八世紀」の語を冠した著作を多く物しているが、その早い例が一八五七年三月刊行の『十八世紀の親しき俤』であり、同じ頃、一八五九年から七年の間に継続的に『十八世紀の美術』(Art au dixhuitième Siècle) が出版された。取り上げられたのは、

アントワヌ・バトー (Antonie Watteau, 1684-1721)

ジャン・バティスト・シメオン・シャルダン (Jean Baptiste Simeon Chardin, 1699-1779)

フランソワーズ・ブーシェ (François Boucher, 1703-70)

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール (Georges de La Tour, 1704-1788)

ジャン・バティスト・グルーズ (Jean Baptiste Greuze, 1725-1805)

ガブリエル・ジェルマン・オーバン (Gabriel Germain les Saint Aubin, 1696-1756)

ユベルト・フランソワ・グラビロ (Hubert-François Gravelot, 1699-1773)

ロシヤン (Charles Nicolas Cochin, 1715-1790)

シャルル・エサン (Charles Eisan, 1720-1778)

ジャン・ミッシェル・モロー (Jean-Michel Moreau, dit Moreau le Jeune, 1741-1814)

フィリベール・ルイ・ドビュクール (Philibert Louis Debucourt, 1756-1832)

ジャン・オノレ・フラゴナール (Jean Honoré Fragonard, 1732-1806)

ピエール・ポール・プリュードン (Pierre Paul Prud'hon, 1758-1823)

の、十三名の画家である。

『十八世紀の美術』は、ゴンクール兄弟の代表作であり、ゴンクールの美術批評の根幹を成すものであるが、一般読者にとつては、その全容はすこし掴み所のないところがある。そもそも本書についてはいくつか異版が製作されている。最初の版はルイ・ペルラン・ダンテュ (Louis Perrin-Dentu) が一八五九年より、一八七五年の間、十二分冊で発行した版である。つまり、初め『十八世紀の美術』は、各冊一作家ずつの薄冊で順次出されたもので、その第一冊バトールの表紙には、出版所として「PARIS. E. Parais-Royal, Galerie D'orleans」とあり、出版年は「1860」年である。その他、筆者がリプリント版で確認できたのはシャルダン (1864) 年だけである。次いで二番目の版は、パリのカンタン (Quantin) 社の二冊本で、第一冊は、バトール (Watteau) 、シャルダン (Chardin) 、ブーシエ (Boucher) 、ラ・トゥール (La Tour) 、グルーズ (Greuze) 、レ・セント・オーバン (Les Saint-Aubin) まで六名を収録し、一八八〇年の刊行である。第二冊は、グラベロ (Gravert) 、コーチャン (Cochin) 、エサン (Eisen) 、モロー (Moreau) 、デブクール (Debucaourt) 、フラゴナール (Fragonard) 、プリュードン (Prud'hon) の七名を収録し、一八八二年に刊行された。なお本書には、図版のない異版もあったようであるが、ダンテュ版にはゴンクールが蒐集、デッサンした原画を中心に刻工未詳の銅版面の図版が、作家ごとに四、五枚程度付されていた。またカンタン版では、それらが、ジャルダン (Dujardin) 制作の、作家ごとに五枚の銅版面に置き換えられた。原画の所蔵元は、ゴンクール自身をはじめ、ビュルティ、ルーブル美術館、大英博物館、その他、多様である。⁽⁸⁾

最後に出たのが、これらを、統合して三分冊とし、一九〇二年に設立されたゴンクール・アカデミーの指揮のもと

に決定版として刊行されたものである。編集者は、アルネ・フラマリオン (Ernest Flammarion) とフアスケルで、出版時期は、未詳であるが、アカデミー設立時期を遡ることはない。内訳は、

第一冊 バトー、シャルダン、ブーシエ、ラ・トゥール

第二冊 グルーズ、レ・セント・オーバン、グラベロ、コーチャン、

第三冊 エサン、モロー、デブクール、フラゴナール、プリュードン

のとおり、十三名の美術家を取り上げられているが、以上の三版で取り上げた作家に異同は認められない。書籍自体に図版は組み込まれていないが、別刷りの図版の有無は未詳である。

さらに一九四八年ロンドンで発行された英語版『十八世紀のフランスの画家たち』(French XVIII Century Painters) は、本書の作品目録を除いた作家論の部分の英訳であり、最も広く読まれたものと思われる。取り上げられた画家は、バトー、ブーシエ、シャルダン、ラ・トゥール、グルーズ、フラゴナールの六名であり、いずれも『十八世紀の美術』でも取り上げられた面々であるが、より著名な画家たちが選ばれ、さらに計百枚の図版を新たに収録している。そのロビン・アイロンサイド (Robin Ironside) の伝記ノートには、ゴンクール兄弟について、次のよう⁽⁹⁾にある。

エドモン・ド・ゴンクールは、一八二二年に生まれ、彼の年少の弟ジュールは一八三〇年に生まれた。一八五二年のパリのサロンの批評家による関心は、彼らの最も早い頃に出版された仕事であった。彼らの文学的なエネルギーの重要な部分は、小説の執筆に継続的に捧げられ、この分野においては、フローベールが傑出した代表であり、「写実主義 (realist)」作家グループという永続的な評価を獲得した。同じ時、十八世紀の美術と風俗への熱烈な関心が、彼らをその社会的歴史、加えて『十八世紀の美術』に含まれる時期の色々な画家についての一連の研究へと導いた。

すなわちゴンクール兄弟は、絵画の創作、文学、社会史、美術批評など、多様な方面で刮目すべき業績を残したが、とくに彼らが後半生に精力を注いだ美術批評の執筆活動の根幹を支えたのは、「十八世紀の美術と風俗への熱烈な関心」であり、そこから生まれた代表的な業績が、兄弟が愛好するフランスの画家たちを取り上げた、この『十八世紀の美術』であるという。

【カイラスのバトー評伝】

ただし、同書に収められた上掲の六名の画家についてのモノグラフィのうち最初に位置し、イタリア軽喜劇を題材にした作品やデッサンに優れた作品を遺した、早世の画家バトー（Watteau）の伝記は、ゴンクール兄弟の著作ではなく、ゴンクールも明記するように、原稿はカイラス（Caylus 1692-1765）伯爵のものであった。もちろん、ゴンクール兄弟も、カイラスの書いたバトーの評伝の中身に、共鳴するところがあつたために、自著に組み入れたのである。著者のカイラスについて、その原注 8 にゴンクールは⁽¹⁰⁾いう。

カイラス伯爵は、当時、最も影響力のあつた鑑定家（connoisseur）であつた。古典主義（classicism）の熱心な支持者であつたが、彼は、彼が理解した、ギリシヤやローマ美術の規範（ideals）をリフレッシュすることに努めた。彼の努力は、大部分は、彼が有力なメンバーであつた、碑文アカデミーの活動の結果である、考古学の知識により増大する書物の上に基づいていた。しかし、当時のファインアーツに向かう傾向にあつたロココの勢力は、無方法で消費された。そして、カイラスは、芸術的世界が大勢として準備していたネオ古典主義の厳しい規範（canon）を降伏させるために準備されていた芸術的世界の前に亡くなった。彼のバトーのイラスト批評は、バトーの感情と批評の公平さが、壮大な古典的風俗描写におけるバトーの歴史の偏愛を明らかにしている。

右にあるとおり、カイラスは元来、鑑識家として、当時、支配的であつた古典主義の熱心な支持者でありながら、その刷新に努めた批評家であつた。しかも、美術の世界では、すでにネオ古典主義を克服する動きが進んでいたが、カイラスはその動きが成就される以前、パトール伝を未提出のまま亡くなったのである。鑑識家(consenseur、コンスール)というのは、その道の目利きとして認められた人といい、英語の expert、日本語の通(つう)とほぼ同義であるが、異なるとすればコンスールの、批評対象への並々ならぬ愛好の度合いであろう。なによりも作品をより深く愛翫しながら、その世界で公明正大な鑑識眼を身に着けていると認められた人という。当時のヨーロッパで美術界の鑑識家といえ、多くの場合、研究家であり、愛好家であり、同時にコレクターでもあつた。ゴンクールもテオドーレ・デュレ等と同様、美術、文学批評家であり、研究家であり、はたまた愛好家であり、コレクターでもあつた。よつて、その北斎研究も、彼の目利き(consaisseur)としての批評力の幅広さに尺度を合わせた理解が必要である。ゴンクールがカイラスのパトール評伝と出会つたことと、『北斎』の執筆がどのように関わるかについては、彼自身が、『北斎』の序文に述べるところに探るにしくはないと思われるが、簡単ではない。すなわち序の後段には、カイラスのパトール伝に言及しながら、次のようにいうところがある。⁽¹¹⁾

一八六〇年に、川岸の上の簡素な、門番修道女の図書館に伝来する、カイラス(Caylus)伯爵によるパトール(Watteau)の未刊の伝記を、私が発見し、「絵画ロイヤル学会議」(Séances de l'Académie royale de Peinture)の原稿に基づいて出版した。人が失われたと信じていた伝記で、一八五四年にそのアカデミーのメンバーによつて出版された、「未刊の覚書」(MÉMOIRES INÉDITS)に収録することを失していたものである。今日、私は、第一回として、ヨーロッパの一言語によつて、極東のより偉大なアーティストである北斎の未知の伝記を取り上げる。

ゴンクールは、バトーのカイラスによる未刊の伝記の発見とその公表に続く形で、「極東のより偉大なアーティストである北斎の未知の伝記を取り上げる」のだと表明しているが、そこには、文章の脱落を疑わせるような文意の飛躍がある。文中の「第一回」とは、叢書「十八世紀の日本美術」のそれと考えざるをえないが、バトーと北斎の間には、フランスと極東の日本という大きな距たりが横たわっており、一般の読者には、にわかに受け止め切れないものを感じるといのが正直な感想であろう。ゴンクールは、たしかに『十八世紀の美術』と「十八世紀の日本美術家」という二つの大きな研究叢書に取り組み、前者の巻頭にバトー伝を据え、後者の第一回を北斎伝で出発させた。両者の共通項といえ、それぞれの叢書の巻頭に組み入れられたことである。しかし、この二つの叢書の間には前者がゴンクール兄弟の共作、後者がエドモンの単独著作と、著作者が異なることといい、対象が洋の東西に分かれることといい、相当の径庭を感じさせるものがある。それに、そもそも『十八世紀の美術』は、序文でまったく触れられていない。しかしゴンクールは、両者の間に緊密な関わりを認め、バトー伝を加えることによって完成をみた『十八世紀の美術』が、「十八世紀の日本美術」を成立せしめると予感していたからこそ、『北斎』の序文で、このカイラス編のバトー伝記に関する記述を取り上げ、『北斎』につなげてみせたと考える他はない。ゴンクールは、カイラスによるバトーの伝記を取り上げること、北斎の伝記を取り上げること、自国フランスと極東という地理的隔たりを超えた、連続する執筆動機として受け止めていたのである。なによりもデッサンのアーティストという一貫したテーマの下で。

以下に、バトーについてこのカイラスによるバトーの伝記「The life of Antonie Watteau」をそっくり取り込んだ、英語版『十八世紀の美術』ともいえる『French XVIII Century painters』の中から、少しく引用を試みたい。すなわちカイラス曰く。⁽¹²⁾

アントワーヌ・バトーは、一六八四年、フランドルに近いヴァランシエンヌ (Valencienne) にタイル工の息子

として生まれた。血統などは、それができるだけ教育を促進するかもしれないと期待する哲学者と芸術家の見解に過ぎず、どうでもよいことである。しかし、それが、このような低い階層のことであるときは、それが、自然によって授けられた能力と天才についての説得力ある証拠となり得る。この証拠は、バトーの父親に特有な性格である厳しさによっても補強される。父親にとって、すでに彼自身の町で、自然を手本にしようという欲望とともに鼓舞されていた彼の息子を、自身の町のある画家の仕事の見習いとして委ねることを促されるということは、たいへん不本意であった。この画家と一緒に、彼がしたことは私たちには知られていない。また私たちは、その無知を悔んではない。なぜなら、私にはこの画家が彼の絵を測量にしたがつて描くように向かわせた一人であったことを思い起こしたように思えるからであり、もしくは少なくとも彼の標準が議論に値しないものに見えるからである。とはいえ、おそらく、父親は、いかなる期間であつても、この教育の経費を費やすことを望まなかった。彼は美術的観点から見ても、いかに無益なことであるかもしれないかを判断する地位になかったこともあり、息子を自身の職業を抱きしめさせるよう強制することを望んだ。バトーは、もともと高尚な考えを持っていた。もしくは、ともかく絵は、すでに彼を彼の父親の職業に落ち着かせるよりも、むしろ自身のものとして運命付けられていた。彼は父を置いて、なんとも田舎びた移送方法によって彼を、すでに愛していないが、ほとんど知らなかったミューズ (Muse) に、彼自身を捧げようとして、パリへ旅立った。

バトーは、フランドル近郊のタイル工の職人の子として生まれ、その前半生においては、自身の仕事を嗣がせようとした厳格な父親のもとに育ち、田舎の画家の元で測量によって布置を定めて絵を描くわざを磨いたとみられる。その後、パリで画家になる修業することを決意し、パリへ出たバトーが大きな影響を承けた画家は、クロード・ジロ (Claude Gillot) といわれ、高階秀爾が説くように、バトーはジロから芝居のレパートリーと舞台絵の手法を学んだ。

そして「ヴァトーの作品の主要な主題となるイタリア軽喜劇の世界への導き手としてクロード・ジロが果たした役割はおおきい⁽¹³⁾」といわれる。このバトーの画家になるまでの前半生は、鏡職人を父に持ち、はじめ彫り師を身すぎとし、画法は測量術のような方円規矩法を基本とし、江戸で、歌舞伎の役者絵の戴斗であつた勝川春章のもとで、役者絵でデビューし、しかるのち自然で素朴な風俗絵に開眼していった北斎の前半生と、特に伝統的なアカデミズムと無縁であつたという点で重なるものがある。もちろんゴンクールは、画家の伝記的部分にばかりに北斎との共通点を見い出そうとしていたわけではない。『十八世紀のフランスの画家たち』の巻末に多数の図版が収められているが、バトーが得意とする「雅宴画」、素描などが掲出される中に、注目すべきものとして「Four studies of a male figure dancing」へ題やれた素描 (drawing) がある。それぞれ異なる手足の仕草を、芝居がかつた衣装を身に纏い、前向き、また後向きになった、役者であろうか、男性四人が描かれる。こまやかな線描、また軽妙な筆致によって、品良く生き生きとバランスの取れた姿態の、この図は、ゴンク



バトーの素描、「男が踊る姿の四つの見本」、『十八世紀のフランスの画家たち』より転載

ルの旧蔵品であるが、『北斎漫画』の群像図に、描法、様式とも通うものが看取される。

なお、林忠正がヨーロッパ絵画の収集に努め、ドガ、モネをはじめとするフランス印象派絵画を多数日本に持ち帰ったことは有名であるが、パリの古物商ジークフリート・ビングの夕食会などを通じて林やゴンクールと懇意であったレイモン・ケ克蘭は、林とバトーに関わる、次の様な逸話を紹介している。⁽¹⁴⁾

ある日、私が林と連れだって、ルーブル美術館の各部屋を回っていたとき彼は、バトーが描いた一枚のサンギーヌ (sanguine) 画の前で立ち止まった。一瞬、彼はこの作品を前にして恍惚状態に入った。それから、微笑みながら私を振り返り、皮肉交じりに、また深い確信をもって (私に) こう言った

「あなた方は歌麿から一体何を期待しようというのでしょうか。このような人がいるのに」。それは不意の警句 (sally) であつた。
…、

右の記事は、単純に、林が、自国の美術をおざなりにして日本の浮世絵の熱に浮かれるジャポニザンに冷水を浴びせたという意味合いだけで理解すべきことではない。一番のポイントは、林が、ルーブル美術館で見惚れたのが、バトーのサンギーヌ画であつたということである。「サンギーヌ」とは、英語の原文には、「a red chalk drawing」とあるが、いわゆる紅殻 (弁柄とも、ベンガラ)、すなわち鉄分を含んだ赤錆色の安価な顔料のことで、それを用いたデッサンを「サンギーヌ」画と称したのである。日本で代赭色とも称され、その渋みのある色合いが重宝され、鰹形蕪齋や北斎の多色 (淡色) 摺り板画にもしばしば用いられた顔料と同類であろうか。淡彩の『北斎漫画』の彩色も、京都の芸艸堂で板木調査の機会を得た経験では、墨 (薄墨)、肉色、赤茶 (弁柄) の三色を基本とする。思うに、林はバトーのサンギーヌ画に、『北斎漫画』等の北斎のデッサンの風致に通うものを感じたのであろう。そのため、それを差し置いて、歌麿など、日本の浮世絵に、いまさら何を求めるというのか、とたしなめたという文脈で、より具体的に理解す

べきもののように思われる。たしかに『北斎』の中で、北斎のデッサンとバトーのそれとの関係について触れた記述はほとんど認められない。管見の限り、わずかに第五十七節の「北斎の初案のアルバム」において、デッサンの最初のタッチという視点から対象資料を絞り込み、北斎のデッサンの特色を考察するくだりで、それぞれ動きのある手の習作が多いという観点からガバルニやバトーとの共通点に言及しているぐらいであろうか。⁽¹⁵⁾ともあれ、林のバトーとの出会いの時期がゴンクールのそれよりも先行したとは考えにくい。むしろ、林の発言は、ゴンクールのバトー評価から影響を受けたものとして理解する方が自然である。

さて、前述の通り、ゴンクールの美術への嗜好の基調をなすのは、『十八世紀の美術』から「十八世紀世の日本美術」へと流れるのである。ゴンクールが、およそ一八八〇年頃から急速に東洋美術、分けても日本美術への好尚の度を強め、没頭していったことは、『歌麿』の序文に、

これら（「革命期フランス社会史」「十八世紀の女性」「十八世紀の美術」などの著作の試み）があまりに面白かったので、新しいこと、前人未踏の領域に対する私の好みは、南北両半球の人々にとつて、人間的なこの十九世紀⁽¹⁶⁾のために、日本美術の歴史を書くという試みへと私を駆り立てた。

（16）というとおり、フランスの十八世紀の美術が有する魅力を、十八世紀の日本美術も共有することを知ったゴンクールは、やがて日本の芸術家たちについてのモノグラフィの執筆へと駆り立てられたのである。よつてゴンクールの、日本の十八世紀の日本美術への取り組みも、伝記と作品調査に立脚した『十八世紀の美術』を踏まえ、科学としての美術史に耐えうる、あくまで作品に即した評伝、すなわち作品目録の意識を伴ったモノグラフィを目指したのである。とはいえ、『十八世紀の美術』に登場する美術家等は、概して言えば、「自然」を追求した新しい潮流に乗じ、古典主義の頸木からの脱却を試みることによって、十八世紀の新しいフランス絵画界を彩った美術家たちである。同時に、

兄弟が取り上げた美術家たちは、油彩画を基本とする、絵の具による描写ばかりでなく、デッサンに基づくエッチング (eau-forte)、石版、木版などのグラビアにも手を広げ、主題は、肖像、風俗、風景、室内、静物、風刺などで、また、形態も壁画、天井絵のような大作よりも、パネル、タブロー、看板、本の挿絵などの多様な作品形態に手を染めた作者が多い。兄弟による叙述は、人と作品に大別され、作品については、基本的に全作品目録の体裁を執る。目録の自身は、年次、法量、主題、画題、署名、所蔵先などからなるが、油彩以外の、たとえばエッチングであれば、下絵のデッサンと銅版などの彫りととの、両方の作者を特定するなどしている。

さて『十八世紀の美術』に次いで、一八八一年に刊行された『ある芸術家の家』は、十八世紀の美術を愛好、蒐集し、それをオートウイユの自宅に飾り付け、美的生活を享受した、十九世紀の芸術家すなわちゴンクール自身の自画像である。後に詳述するが、その中でゴンクールは、北斎について「その人は、最初の筆裁き (premier jeté) によるデッサンの天才を有し、人間あるいは動物の動きの生命、非生命物の様相を手早く筆跡の中に閉じ込める独自の才能を有する。それらの画像はすこしも中国風のおごそかさによって保護されることなく、またすこしも西洋的でもなく、同時にデッサンはガバルニ (Gavarni) やドウカン (Decamps) の近代性の痕跡が認められ、東洋の自然に基づく勝利 (triomphe du d'après nature oriental) である」と述べ、ガバルニのデッサンとの親近性について触れるところがある。いずれにしても、ゴンクールの日本美術への関心は、ゴンクールが生きた十九世紀における、十八世紀の美術骨董品に対する趣味高尚上の確信であり、とりわけ、工芸品への趣味高尚を介しての生活向上運動として意識されていたのであり、いわゆるジャポニズムも、例外ではなかった。ゴンクールの日本美術への傾斜は、フラインアーツというより、インテリアとしての骨董趣味を介しての、生活、風俗への愛着を伴っていたことが上掲の日記の引用からも窺われる。もう少し、噛み砕いていうと、ゴンクールは、自身の、フランス革命によって葬られた十八世紀の文化、芸術

に対する憧憬、愛好を、骨董趣味を通じて再生させることによって、十九世紀の生活、風俗に「十八世紀」を復活させ、それをもって、十九世紀の文化、生活をより豊かで稔り多いものにするための運動の牽引者であったと自負するのである。このあたりの事情について、岩波文庫版『ゴンクールに日記』下巻、斎藤一郎の解題が、次のように述べるところも参考になる⁽¹⁷⁾。

パリで成功するためにはまず芝居で当たらなければ成らぬのが当時の常識だったから、二人は、何編か試みたが採用してもらうまでにはいたらなかった。それで今度は十八世紀のモノグラフィを志した。大革命がギロチンに処した十八世紀は、完全に忘却されていたわけではない。ロマン派にも哀惜の念はあった。しかし、十九世紀前半のブルジョアにとっては、前世紀は、当時流行の軽佻浮薄なるオペラ・コミックの舞台でしかなかった。ヴァトーの絵は、二束三文であつたのだ。それが十九世紀も半ばを過ぎると、あの爛熟した貴族文化、その優雅で繊細なロココの絵画や家具、そして女性の美しかったあの風俗画がにわかに思い出されてきた。むろん第二帝政がブルボン朝の華麗な治世をお手本にしようとしたこともこの傾向を強めていた。ゴンクール兄弟にとつては十八世紀はそのかぐわしき退廃と悪徳と狂気によってフランスの粹そのものだった。彼らは十八世紀を回復した貢献者となる。

前世紀のブルジョアジーの遺物のような存在であつたゴンクールにとつて、フランス革命は、彼が愛して止まなかつた十八世紀の爛熟した文化、美術に、廃絶、破壊を問答無用で迫つたもの以外の何者でもなかった。そしてそれこそ、彼にとつて耐えがたい事態だった。

【静物画家シャルダン】

『十八世紀の美術』において、フラゴナールなどは、「[Les Exposition de Fragonard au salon]と題して、サロンに出席された作品をリストアップする方法を取っている。サロンに出席された作品であれば、その開催記録などに就いて、サロンの時期や場所、形態、法量、売値、カタログ類の典拠などの記載が求められるなど、作品の様式、形態によって、目録の記載内容も自ずから異なったものとなる。

サロンは、十八世紀後半のフランス絵画界における重要な発表の場であり、サロンの名はその正式な開催場所であったルーブル宮殿の方形の間サロン・カレに由来し、主催したのは、アカデミーであった。当時、建築総監が管掌していたそれは、建物をはじめ、宮殿、庭園、家具などの造形美術一切のあり方や趣味や人気の動向に決定的な影響を及ぼしており、そのため、サロンに出品するには、アカデミーに会員として迎え入れられることが必要とされたという。画家についていえば、イタリアへの留学経験や、古典に基づく歴史画の作画経験などの業績が条件として求められた。しかし、ブーシェ、シャルダンなど、当時、すでにその風俗画や静物画によって市民の間に人気が確立していた画家にまで、そのような条件が厳格に求められたわけではなく、現に腕のよい大工であった父に育てられたシャルダンは、イタリア旅行の経験もないまま、その静物画がすでに高い評価を受けていたことにより、会員に迎えられ、サロンへの出品も可能となり、文字通り、巨匠としての名声を確立させたのである。

ゴンクールによれば、画家で額絵の収集家のユードクス・マルシル (Eudoxe Marcille 1814-1890) が所蔵していたカーネーション図について、

シャルダンのパレットの花によって構成された類い希な花束は、他のすべてのフロワラを写す画家をなきものにする。これらの二つのカーネーションは、たとえば、青と白の断片以外のもではなく、レリーフにおける銀メッ

キしたエナメルのようなものである。しかし、絵からすこし離れて立ち注意深く見ると、やがてその花たちは、カンバスから起き上がり、そのデッサンは、カーネーションの葉、その花芯、そのぎざぎざでしわくちやになった柔らかな花影を合体させ、花が咲くように見える。それは、シャルダンが描いたものの芸術の奇跡である。一塊 (masse) のモデルは、それらの輪郭線によって囲まれ、それらの光によって描かれ、いわばその色彩の魂のなせる、カンバスの布から解き放たれ、生き生きとして、これまでまったく見たことのない、布と観客の間の空間の、すばらしい視覚上のオペレーションのように見える。

と称した。⁽¹⁸⁾ 右の引用にいうカーネーション図は、上記の通り、個人蔵であつたが、ゴンクール兄弟の、「絵から離れて注意深く見ると」「布と観客の間の空間」などの表現からは、あたかもサロンで鑑賞しながら批評を試みているような臨場感を感じさせるものがある。それほど、当時の画壇において、いかにサロンを展示、鑑賞、批評、購求の場として、意識していたかを物語っているように思う。

次いで『十八世紀の美術』から、シャルダンを例に取って北斎を含む「十八世紀の日本美術」との関係を探ってみる。『十八世紀の美術』でシャルダンは、作品目録として肖像画、室内画、教育、表象などともに、静物 (natures mortes) の作品が列挙されるが、圧倒的に多いのは静物である。それらは、一七七九年の没年を挟んで、一七四五年から一八七六年まで夥しい数の作品がリストアップされている。画題は、ウサギと皮袋、食卓のウサギと鍋、洋ナシなど、野菜、魚などの食材、炊事、家事の日常品、また花瓶の花、家鴨や川など多様である。形態の多くは額絵 (tableau) であり、これらの絵画美術の主たる購求者は、一八世紀の後半、フランス革命などによる激動の世を力強く生き抜いた中産階級であり、当時の絵画芸術も、住居の規模や、教養、趣味なども、かれら中産市民層の身の上に見合ったものが主流になっていたことを窺わせる。いずれにしても、肖像、静物などの画題いかんという視点は、十八世紀の美術

の動向を研究する上では欠かせない視点に他ならなかった。

『北斎』で、シャルダンに関して注意されるのは、『北斎』第六節の一八〇四年の摺り物について述べた次のくだりである。⁽¹⁹⁾

また、私たちの *baïn*（亜麻糸と絹糸の綾織物）のような、紙の上の常磐木の灌木の枝。興味深い静物画（*nature morte*）で、シャルダンによって扱われたことのある主題の少しばかりの素朴さを思い起こさせる。竹の葉の上の鯉の薄切りと鯉の薄切り、また日本で非常に持て囃される別の魚。

一八〇四年に、北斎はこうした摺物をたくさん出版したが、林がいうには、誰も完全な目録を公表することができないという。この摺物の目録は、ほとんどすべて林のコレクションから私に提供されたものであり、私の物は何もない。

右にいう摺物は、フランス国立図書館のデュレ旧蔵の摺物帖上巻（秘蔵浮世絵大観八『パリ国立図書館』1989年、講談社）の九つ切判「定家文庫と広蓋」（no. 219）であろう。広蓋の上に紙が敷かれ、さらにのし紙に包まれた松の小枝が置かれている。画題はおおよそ浮世絵の画題とはかけ離れた貴族趣味の極みというべきものである。『浮世絵類考』にいわゆる「すべて摺物の画は、錦絵に似ざるを貴とす」の典型というべきか。なお右の「定家文庫と広蓋」の解説を担当した内田欽三は、あたかもゴンクールのの叙述と呼応するように西洋絵画の影響を示唆している。炯眼という他はない。

さて、右の、一八〇四年の摺物について述べた中の摺物群は、すべて林忠正の所蔵であり、同時に、当該年には多数の摺り物が摺り出されたが、その正確なリストを作製することは誰にも不可能であるという林の言葉を伝えている。それでも、ゴンクールが摺り物の過半について、署名や画題、干支の記載などから年次を推定し、整理を遂行したこ

とは大きな功績であつた。また、ここで確認したいのは、ゴンクールが、北斎の摺り物の内に、西洋画にいう静物画と同じ主題の物が存在することを注意し、それがシャルダンのそれと同質であることを指摘していることである。『北斎』の叙述の中でも、筆者は、ここの静物画の指摘に、はじめひどく唐突な印象を禁じ得なかったが、次第にこのゴンクールの視点こそ、『十八世紀の美術』と『北斎』をつなぐ紐帯ともいべきもので、『北斎』が『十八世紀の美術』から産み落とされたという側面を証明するものといえるのではなからうと考えるようになった。ピエール・サバティエは、北斎は、祖国の芸術の表現に、真の現実の生命を思い起こさせ、また架空の莊嚴な覆いから、彼が喜びを見出したところのものを解放する、日本のシャルダンとして語られてきた。

⁽²⁰⁾と、北斎が日本芸術の旧套を打ち破り、現実の様々な事象についての新しい表現を見出したことを賞嘆し。「日本のシャルダン」という評価につなげている。「日本のシャルダン」とは、いささか北斎を見下した言い方かもしれないが、ともかく、当時のフランスにおいて北斎をシャルダンに準えるのは、ひとりゴンクールだけでなく、その周辺の受け止め方としてある程度、共有されていたことである。

三、日本のアルバムと北斎との出会い

【パリ万国博覧会】

ゴンクールの十八世紀のフランスに対する好尚は、単に工芸美術に限るものではなく、文学風俗その他、社会全般に広く及んでいたが、その好尚が西洋から東洋へ膨らんでゆくにあたっては、ほとんど美術工芸に限定されたものになった。というのも、日本、中国などの東洋へ関心が移ったいちばん大きなきっかけが、日本が初参加した一八七八

年、パリで開かれた二回目の万国博覧会であり、かつそれが起爆剤となつて澎湃として起こった日本趣味いわゆるジャポニズムにあつたからである。このパリ国際博覧会の特色は、一八六二年のロンドン万博に対する対抗意識から、国の威信をかけ美術方面に重点を置き、それに大きなスペースを割いたことにあり、殖産興業を推進する日本も大蔵省の松方正義や前田正名などの能吏を博覧会役員として抜擢し、パリに送り込み、日本の工芸美術の輸出拡大という目標のもと後援を惜しまなかつた。その結果、ゴンクールをして『日記』一八七八年五月二日の条に「博覧会において、トロカデロにもつけられた日本の小さな田舎家はまことに魅力がある⁽²¹⁾」といわしめた、セーヌ川対岸のシャイヨー宮の丘に造営された庭園トロカデロ (Trocadero) 宮の日本のバビリオン、すなわち田舎風の住居が、陳列された美術工芸品の数々と共に評判を呼び、美術史家、画家、コレクター、古美術愛好家の視聴を集めたのである。ゴンクール自身は、銀の鷲をあしらつた衝立と日本のさまざまな植物をあしらつた屏風の二つが「世界が始まつて以来いかなる民族の工芸も造り出しえなかつたほどのものとも美しい家具である。」と、日本に熱中したパリジャンを代表するかのよう⁽²²⁾にその古美術工芸に陶酔し切つた心情を吐露している。このゴンクールの心情と、『歌麿』の序文(1891年)にいわゆる「日本は工芸美術 (art industriel) が、ほぼ常に大芸術の域に達している地球上で唯一の国なのである」という発言と、十八世紀のフランス風俗文化とロココ風室内装飾を愛好したゴンクールの美意識は、完全に共鳴するものであつた。

同じ頃、パリ万博の自然と共生した佇まいの日本館から大きな衝撃を受け、爾後、日本研究にのめり込んでいった人物に、かのルイ・ゴンスがいる。彼は、美術雑誌ガゼット・デ・ボザール (Des Beaux-Arts) の編集長であり、斯界の権威として大きな存在であつた。そして一八八三年、彼は畢生の大著『日本美術 (L'art Japonais)』全二巻を出版する。本著は、日本美術の七つの領域を計十章に分け、版画印刷家シャル・ジロによる豪華な図版や、『北斎漫画』か

らの挿絵を交えながら、日本美術について論述したもので、そのうち第三章「絵画 (La peinture)」と第十章の「版画」では相当部分を北斎に費やしており、後述のように、その偏頗なまでの北斎への傾倒ぶりが米国アーネスト・フェノロサの厳しい批判を招いたことでも知られる。

前掲のゴンクールの証言からは、少なくとも万博でゴンクールの目を惹いたのは、日本絵画といつても、衝立、屏風といった室内装飾と合体したものであった。それが、『日本美術』の刊行を踏まえ、ジークフリート・ビング、フィリップ・ビュルティ、テオドーレ・デュレ、シャルル・アビランなど、早い段階のジャポニザンが、謙三郎、林忠正ら、日本古美術を扱う工商会社の社員の協力を得て一八八三年にパリのジュールジュ・プティ画廊で「日本美術回顧展」が開催され、人々の注目が北斎に集められることによって、絵画が単独で日本趣味の主役に躍り出るきっかけをなしたという。

さて、回顧展目録のゴンスの序に編集協力者として名前が挙げられる林忠正については今更贅言を弄するまでもなかるうが、木々康子の労著『林忠正とその時代』によって、簡単に紹介を兼ねていえば、忠正は越中高岡に、安政三年（1856年、一説に1853）に生まれた。父言定は、蘭学、和学を学び、和歌を嗜み、幕末の勤王の活動にも呼応するなどして、晩年は射水神社禰宜に任じ、明治八年に没した。忠正は、幼名は長崎志藝二といったが、明治三年富山藩士、林太仲の養子となり、改名する。太仲は、藩政改革を志して、長崎に留学し、維新を機に藩大参事と同時に忠正も藩費留学生として、明治三年十月、東京へ上った。同年十一月、忠正は、村上英俊のフランス学塾に入る。さらに、翌年春、藩の貢進生として大学南校に入学し、フランス語を学ぶ。明治十年（1877）、翌一年に、フィラデルフィアに次いで開催されることになったパリ万国博覧会の参加予定の起立工商会社の通弁として渡仏することを計画する。起立工商会社はウィーン万国博覧会を機に創立された最初の貿易会社で、肥前の茶商松尾儀助と古道具

屋の若井兼三郎(1834-1908)の二人が、政府の援助を得て、明治七年十一月に開業した。明治十年二月にはニューヨークに支店を出し、折からの欧米における東洋美術品の流行に乗じて、日本の美術工芸品を大量に製造、輸出していたが、明治十一年(1878)一月、一行と共に、万博の開催国フランス、マルセーユに向け横浜から出航した。万博の日本パビリオン(展示場)には、エミール・ギメ、S. ビング、フィリップ・ビュルティ、若井兼三郎などのコレクションが展示され、連日、熱心な画家、詩人、作家などが訪れ盛況であった。若井は一八七三年(明治六年)のウィーンの万国博覧会以来、「鑑定家ワカイ」としての評価を得ていたが、パリ万博で、日本美術愛好家たちに強い印象を与えたのは、通訳と、起工商会社出品物の説明役に携わっていた忠正の熱心な仕事ぶりであった。ゴンクールが、初めて忠正と出会ったのも、同年十一月、この万博においてであるが、林は、万博の終了とともに、同社を解雇された。万博で、日本の古美術商及び鑑定家として足場を築いた若井は、起立工商会社を通じて、数多くの古美術をパリに持ち込み、ルイ・ゴンスの『日本美術』の編輯に通弁の林とともに協力するなど、ジャポニズム勃興の先駆的役割を果たすことになった。今日でも、まれに見かけるその旧蔵品の古典籍には、印文「わか井ノをやぢ」の蔵書印が押されている。

【絵本・アルバム】

パリ万博後、ゴンスによる『日本美術』の刊行と「日本美術回顧展」の開催という二つの大きなイベントを通じて、ゴンクールは本格的に北斎に出会うことになったが、日本美術回顧展で出陳された美術品について、木々康子は、そのカタログを参考に、次のように云う。⁽²³⁾

ここには日本美術を系統的に検証しようとする、科学的な姿勢がある。そして、漆器、陶器、彫金、金属作品

などの工芸品を主体とした「日本美術」が、歴史的に再構成されていた。だが絵画は主に「カケモノ」であり、版画、すなわち浮世絵は、画帖（アルバム）や絵本が主であつて、のちにパリの愛好家を夢中にさせた初期作品や絶頂期の作品はまだほとんど現れていないことに注意しなければならない。「非常な入念さをもって、芸術家の集まりのために刷られたもの」という但書がついた「スリモノ」と春章と春信の作品が少し出品されているだけである、北斎の作品がゴンスとテオドレ・デュレの出品物を合わせるとほぼ全作品が集められているのは、この天才がもてはやされていたためでもあるが、北斎以外の作品はまだ手に入らなかったためである

木々氏の右の文章によれば、当時のパリの日本美術の市況における（肉筆）絵画の多くは、江戸時代の後末期、住環境などの時代、社会変化とともに、室内装飾としての絵画で日本の市場を席巻していた、本画師を中心とする掛け物（カケモノ）であつた。もちろん浮世絵師のなかにも、肉筆画を専門的に手懸けるものが少なくなく、上掲引用の中に見える北斎の師匠の勝川春章などは、その肉筆美人画が人気を呼び、蘇東坡の著名な詩句「春宵一刻值千金」をもじつて「春章一幅值千金」と称されたといわれる。その取引は、絵師が富裕な客の注文に応じて絵を制作するという直接的なものであつたが、門人を多く擁する、たとえば晩年の谷文晁などは、いわゆる工房を構えて、客に幅広く対応する体勢を整えるようになる。さらに、天保年間（1830-1843）には書画会が盛んになり、それによって、客と絵師が対面する場で即興的な席面や兼ねて制作された絵が持ち込まれ、取引されることが可能となつた。北斎も書画会へは、わりに積極的に参加していたとみられる。その一方で、勝川派の末席の門人であつた北斎は、若い頃は肉筆画を描く機会には恵まれなかつたが、勝川派からの離脱後は、本画師系の絵師と手を組んで、宗理、北斎宗理の名で摺り物や肉筆画を数多く手懸けている。書画会と掛け物の関係は、ちょうどフランス革命後、サロンの盛行とともに普及したタブロー（額絵）に相似している。

さて木々氏によれば、浮世絵版画について、「絵本やアルバム」、それに北斎のものや摺り物を除けば、いわゆる一枚摺り版画などは、春信以前のプリミティブはいうもおろか、寥々たる状況であつたという。ただし、北斎のところに絵本、アルバムについては「北斎の作品がゴンスとテオドーレ・デュレの出品物を合わせると、ほぼ北斎の全作品が集められている」とある。しかし、実際の出品数は、クリストファー・マルケの調査によると、版画四十三点、肉筆十五点の計六十八点ということであるから、⁽²⁴⁾全作品というには、遠く及ばないのではないか。たしかに、ゴンスも、デュレも北斎の作品をかなり集めているのは事実であり、とくにフランス国立図書館の版画室に收藏されるデュレの絵本類計五八一点のうち、北斎のものは、門人のものも含めると、一四二点に上り、全体の約四分の一を占めており、しかもなにより質の高さにおいて優れたコレクションという。とはいえ、見て来た一八八三年の「日本美術回顧展」における状況は、フランスにおける当時の浮世絵の流通がまだ不十分であつた状況をそのまま映し出した格好である。

さて、木々氏の引用文中に、「版画、すなわち浮世絵は、画帖(アルバム)や絵本が主であつて」云々とあるが、「画帖(album)」が、具体的にどのような作品をさしているのかを推定するのは、案外、難しい問題である。そもそもこの語は、今日の美術史家もよく使う語であるが、当時、ゴンス、デュレ、ゴンクール等ほどのような意味合いで使用していたのであろうか。「アルバム」は、通常、「画帖」と翻訳されることが多いが、訳語の「画帖」の語がまたいたずらに混乱を招きかねないので、アルバムのままで通すことにしたい。想像を交えていうなら、アルバムとは、画題がばらばらで、各絵それぞれ独立性を有する絵を集成し、一定の形態に仕立てられたものか。それも、冊子体か、画帖装かという形態的区別や、また肉筆か、木版摺りかとい様式上の区別よりも、むしろ絵の中身に基づく概念であるように考えられる。肉筆は基本的に「掛物」(さらには巻物、屏風、衝立、団扇など)が想定されるが、アルバムは、

どちらかというと、むしろ板摺り、版本であると思われる。前掲の木々氏の使用例も、版本の意に受け取れる。

そのことを裏付ける資料として、デュレの『Livres & albums de Japon』を挙げたいと思うが、その前書には、

他に誰もいなかった初めの頃、一八七三年、ビュルティとゴンクールが、日本美術の品物、またアルバムと版画（estampes）に組織的に関心を持ち、それらは私が日本から持ち帰った、同じ次元の種（noyau）であるが、私のものより重要性の少ないものである。

⁽²⁵⁾とある。デュレによれば、一八七三年頃から、ビュルティやゴンクールが組織的関心をもつてパリで集めた日本美術品は、アルバムと版画であつたとし、それらは、自分が以前、一八七一年から翌年にかけて、イタリア人の美術愛好家チエルヌフスキーと共に日本の地に足を運んで買漁り、持ち帰ったのも同種のものであるが、自らが日本で直接、買い集め、パリに持ち帰ったものには質的に及ばないと言い切っている。絵本類を中心にパリでは随一のコレクションを構築した先輩ジャポニザンの自負がそういわしめたのである。このデュレの目録は内題に『Livres & Albums illustrés du Japon』とあるので、翻訳すると、「日本の挿絵入りの本とアルバム」の目録ということになる。さらに、そもそも当該の目録が扱っている対象はすべて印刷された本（書籍）であるから、ここにいう「アルバム」も、版本の絵本類と考える他はない。ここにいう「アルバム」も、版本の絵本類と考える他はない。ここにも「絵本とアルバム」という言い方は、デュレの考案に基づくもののように思われる⁽²⁶⁾とは、右の『Livres & Albums de Japon』という表題だけでなく、彼が一八八二年に公表した北斎の論文の表題に、『L'art Japonais : les livres illustrés, les albums imprimés : Hokusai』とある⁽²⁷⁾ところからも裏付けられる。それによれば、それぞれ絵本は「livres illustrés」（挿絵入りの本）、アルバムは「albums imprimés」（印刷された本）に相当しよう。とはいえ、デュレもどのような分類意識に従って絵本とアルバムを使い分けていたかは『Livres & Albums de Japon』を見ても必ずしも判然としないところがある。おそらく絵本

は、黄表紙、読本その他のテキストを主体としたいわゆる「絵入り本」を中心とした謂いで、アルバムは、文章に対して、絵を主体とする、今日の狭義の絵本を念頭に置いたものと考えられる。

さて、木々氏も指摘するように、博覧会や日本美術回顧展でゴンクールが、「スリモノ（摺り物）」に邂逅したことも特筆すべきことであつた。なぜなら、アルバム、絵本と同様であるが、「スリモノ」にも、多くの北斎（宗理）の作品が含まれていたと考えられるからである。「スリモノ」とは、専門の本屋ではなく、愛好家が直接、画工、彫工、摺工に誂えて少数数制作するもので、通常、身分の高い富裕な客の注文に応じて、潤沢な資金を元に彩色や彫り摺りに贅を凝らして作られる作品である。その美趣溢れる色遣いとデッサン（下絵）を際立たせる彫りと摺りの技術が評価されて、早くから欧州で評判となつた。作者としては、寛政年間（1799-1800）当初、窪俊満や堤等琳などの摺物の専門的な画工、あるいは『浮世絵類考』に「（北斎は）堤等琳孫二の画風を慕へり」「北斎宗理は狂歌摺り物の画に名高し」と評された北斎などが代表的存在であつた。北斎による摺り物の制作は、ほぼその絵師活動の過半にわたって認められるが、とくに文政年間（1818-1829）の狂歌グループと組んだ色紙判などの小型の摺物は、浮世絵の素材、画法とはかなり距離が認められ、装飾品や静物を扱ったものも多い、その門下の辰斎、北馬、北溪さらに北溪門の岳亭など、彼らはみな摺り物にその名を遺した画工であるが、とくにゴンクールが愛好した岳亭は、北斎の色紙判摺り物の継承者というべき存在である。「日本美術回顧展」に「スリモノ」が、大手を振って登場するのは、印象派絵画の周辺で、それを応援した美術史家であるゴンスやビュルテイ、デュレらの先見が「スリモノ」を評価し、愛好した事実を反映したものである。

【日本のアルバムの追求】

ところで、ゴンクールは、よく知られているように、一八八四年の小説『シェリー』の序文に、自身と日本のアルバムとの出会いについて次のように証言する。⁽²⁸⁾

日本趣味の品で飾られたパリのサロンの描写は、一八五一年に出版された『18**年』という私たちの最初の小説に載っているものである。そう、一八五一年なのだ……。その頃に私はジャポニザンたちと知り合い……。当初はマリネの店で、何年かするとドソワ夫人の店で、私たちはブロンズや漆の品を手に入れた。一八六〇年にはパリにおける最初の日本の画帖（アルバム）を「ポルト・シノワーズ」で手に入れたのだ。少なくとも文学者や画家の世界で知られるうちの最初のものだ。そのため、われわれはこの芸術の普及に努めた第一の人物となるのではないだろうか。

この記述でゴンクールは、ヨーロッパで最初に「日本のアルバム」に出会ったのが自分たちであり、それは一八六〇年、パリの「ポルト・シノワーズ」であつたと確信をもって主張している。要するに我こそがジャポニズムの先駆者であることを、おおよけに宣言したものであるが、この発言はどう好意的にみても、彼の功名心による勇み足といわざるをえない。見方を変えれば、ゴンクールは、何が何でもジャポニズムの先導者として歴史に名を残したいという気持ちを抑制することができなかった。そのため、自身の小説作品の序文を利用して、自己宣伝に及び、世間を欺くことになってしまったのである。そして彼は晩年に至るまで、その功名心に取り憑かれ続けたために、後述のように、ライフワークの『北斎』の出版にまで、事実を歪曲した、手の込んだ作為を持ち込んでしまうことになる。ともあれ、右の主張は、何分にも自己申告であるため、額面通り受け止めるのは躊躇される。ポルト・シノワーズは、木々康子に拠れば、一八二六年に、パリのビビエンヌ通り三六に開店した、お茶の専門の第一号店であり、最初に日本美術を

扱った店という。ゴンクールがこの店から日本のアルバムを購入したというのは信じていいかもしれない。また、一八六〇年という年紀もいかげんな数字とは思えない。危ういのは、「それが少なくとも……最初のものだ。」云々と、ジャポニズムに先鞭をつけたと自認するくだりであり、このゴンクールの主張を今日、支持する研究者はいない。というのも一八六〇年を遡ること四年の一八五六年に、すでに日本の画帖に触れたという、歴とした証言が存在しているからである。

【フェリックス・ブラックモン】年代記の著作で知られるレオンス・ベネディットの論文「動物画家 フェリックス・ブラックモン Braquemond, Felix」は、以下のように、最初のジャポニザンは、版画家のブラックモンであることが確定的であると主張しており、それが今日では、定説として見なされている⁽²⁹⁾。

一八五六年、年は確かであるが、ブラックモンが、月と日について確かにできるかわからない。一八五六年のある晴れた朝、ブラックモンは、印刷工ドゥラートル (Delatre) の店に自作の版画「まさに渡って行くカモ」の版下 (la planchet de sa gravure) を持って行った。そこで、神は、カラスとカササギ、雁 (がん) とカモの画家をただちに日本への道に引き入れた。ドゥラートルの店で、とりとめもなく話をしていた時、ブラックモンは、赤い表紙でに奇妙に錦織りされた (broché) 小さな本を見出した。その本は、たいそう遠くからやってきたのである。しなやかなで柔軟な材質のため、日本から発送された磁器をフランス人によって買われる時の仕切り材として提供されていた。ブラックモンは、好奇心とともに、それを開くと、突然、驚くほど生き生きとした表情豊かな細かい職業の、曲芸の、踊り、子供の、風景の、動物の、虫の、花のすばやい素描 (esquisses rapides) によって心を打たれた。「それを譲って下さい。」と、彼はドゥラートルに向かって言ったが、ドゥラートルはすげなく

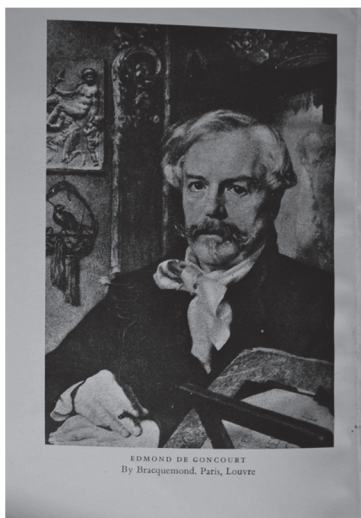
断った。ところが、一年もしくは十八ヶ月後、ブラックモンは、版画の方法を見抜くためにそれを手元に置いて入念に学んでいた、ドゥラートルの兄弟ラビエイユ (Lavellie) の木板画の中にそれを再び見出した。（その版画は）西洋の臨床医をたいそう不思議がらせるのに十分であった。ブラックモンは、その小さな本を所有するための能力のなさを感じ、彼は、相手がほしがる珍しく奇妙な蝶の木版画との物々交換を申し出ることによってそれを手に入れた。ブラックモンが、そうして、その本をポケット中に入れると、その本はもはや（彼から）離れることはなく、彼のバイブルとなった。それは、世界のすべてを示しており、それぞれがそれとして認め合っている。そうして、その小さな一編は、世に知られない、作者不明であり、そのため誰もサインを読み取ることとはできなかった。また、異国的なオブジェのすべてが非個人的な性格である。それは北斎の「漫画」の一巻である。愛好家の最後の人物、すなわち今風の名高く善良なスノップの無知な人々は、それを選び取ることをためらわなかった。そして当時、たいそう抜け目のない人々が「漫画」と表現され、かつて言われたようにオクサイ (O-Kou-Sai)、今日言われるように Hokusai または Hok'sai のそれを手に入れたのである。

それは一八五六年のことで、すべての偉大な版画は、昇る太陽と沈む太陽の力を借りた、ブラックモンの貴重な発見である。

ベネディクトの文章は、ブラックモンからの聞き取りなどに基づいて書き留めたものである。専門的研究者に広く知られた資料であるが、まことに興味深い事実を秘めている。引用中「錦織りされた」とあるのは、欧米の日本古典籍コレクション中に時折、見かける装訂で、錦織りの美麗な布に覆われた装飾表紙のことであり、ブラックモンが、自作の版画作品を仕上げるために赴いたドゥラートルの印刷所で、その小さな本に出会ったことを述べたものである。その本の紙質の柔軟さゆえ、フランスで、日本製の磁器を売買する際に、包装紙（緩衝材）として利用されていたと

いう。

その本に魅了されたブラックモンは、すぐさまその譲渡を願う出るが、あつさり断られる。ところが、その後ドウラートルの弟ラビエイユ所蔵の木版画の中に、その本を手本として秘蔵していたのを再び見出し、彼は相手のほしがる蝶の木版画との物々交換でようやくそれを手に入れ、以後、肌身離さず、聖書のように崇めたというのである。注意したいのは、この本に夢中になったブラックモン、ドウラートル、ラビエイユの三人とも、版画に関わる芸術家であることである。ブラックモンは、銅板、石版を手がけた版画家、画家であり、ドウラートルは、版画家、とくに銅版（エッチング）、石版の印刷工であり、弟のラビエイユは、木版画家であったとおぼしい。これら版画にまつわる作家や職人らによってこのアルバムが、その芸術的価値とともに見い出されたのである。本のタイトルは、ベネディクトが明らかにしているように『（北斎）漫画』であった。それも、中身について「情豊かな細かい職業の、曲芸の、踊り、子供の、風景の、動物の、虫の、花のすばやい素描 *esquisses rapides*」と記述される画題



ブラックモン画ゴンクール像、『十八世紀のフランスの画家たち』より転載

によつて、『北斎漫画』の初編であることは、疑う余地がないといつてよい。いずれにしても、一八五六年にブラックモンらが『北斎漫画』にたどり着いたのは、一八六〇年、ゴンクール兄弟が、日本のアルバムに逢着したと主張するよりも四年も前のことであつた。とまれ、ゴンクール兄弟が、ポルト・シノワーズで日本のアルバムを見出し出したのも、弟のジュールが、エッチングを得意とする版画家でもあつたことと無関係ではあるまい。ブラックモンはもとよりのこと、ゴンクール兄弟と『北斎漫画』などの日本のアルバムとの出会いも、淡彩グラビア愛好の延長線上の出来事であり、同じ頃、ゴンスやビュルティ、デュレらによる彩色のスリモノもしくは錦絵の発見をもつてはじめて、印象派絵画と日本のグラフィック・アートとの邂逅と称することができる。日本工芸美術のブームすなわちジャポニズムは、これら異なる回路を通じて多彩な日本美術を受容していった末に結果したものである。

万博の後、日本、ヨーロッパの市場において、日本美術とりわけ、版画、絵本などの浮世絵作品は、しばらく停滞期となつて、ほとんどの店先より姿を消したともいわれる。ところが、一八八三年と翌一八八四年の間、ジャポニズムのコレクター数は急速に膨れあがつた。まさにそれと時を同じうしてルイ・ゴンスは、『日本美術』を出版し、北斎評価を鮮明にしたのである。同じ頃パリの骨董商のジークフリート・ビング（1838-1905）は、日本に渡り、日本美術のために情熱を燃やして、あらゆる種類の日本の美術品をヨーロッパに送り込み、それらを組織的に探究する目的で日本に代理人を置き、北斎に限らず、多様な商品の発掘に努めた。一方、林忠正は、起立工商会社のもと、上司の若井兼三郎と組んで、一八八三年もしくは翌年にパリで美術店「若井・林商会」を開業するや、その店とビングの店とは、日本から定期的に送付された良質の品揃えと適切な解説とが、評判を呼び、熱心なジャポニザンが連日、店に押し寄せるようになった。かくて、この二店は、ジャポニズムと称される、骨董品を中心とした、熱烈な日本趣味の炎がパリ中に燃え広がるきっかけをなしたのである。もちろん、ゴンクールも、林やビングの店の顧客リストの中に

見出され、みずからのコレクションの構築に熱中した一人であった。

四、北斎評価の諸相

【ゴッホの北斎評価】

さて、『北斎』におけるゴッホの北斎評価のエッセンスを確認するために、本文の冒頭部分における北斎の叙述を、少し長いが、煩をいとわず拙訳によって、左に引用したい。⁽³⁰⁾

これ（北斎）が、ペルシャと中国の影響から、祖国の絵画を勝ち取り、また、いわば自然に対する敬虔さを学ぶことによって、それを若返らせ、新しくし、本当にまったく日本のものにした画家である。これが、より生き生きとしたデッサンにより、男と女、鳥、魚、木、花、一本の草などを再生させた、普遍的な画家である。またそれは、三万点のデッサンや絵画を制作した画家である（ルイ・ゴンス著『日本の美術』パリ、カンタン、一八八三年刊による）。これが、（十七世紀の又兵衛を先駆者とする）浮世絵の真の創造者であり、通俗派（l'École vulgaire）を創設した画家である。通俗派とは、その作品に、つまり、気取った慣習の中における色の豪華さ、高官の公的な生活、貴族的な存在の誇張された不自然さを表現する、あそこの絵画の貴族的な要求から見落とされた、現実において、彼の国家全体の人間性を引き入れてしまう、土佐派のアカデミックな画家の模倣に決して満足しない男たちのことである。これが、つまり彼の芸術の情熱であり、狂気であり、彼の作品に署名した、「デッサンの狂人（fou de dessin）」ということである。ところが、その画家は、弟子達から捧げられた崇拜の他に、悪党のおどけ者のように同時代人によって考えられ、その作品が、日の昇る帝国（l'Empire du Lever du Soleil）についての美的

センスのあるまじめな人によって考慮されるに値しない、低級なアーティストの作品ように見られた。また、まったく最近まで保たれた軽蔑 (mépris) は、アメリカの画家ラ・ファージが、昔、同国の理想主義の画家 (idealist) たちとともに日本で最終日まで続けられた会話の結果、私たちヨーロッパ人、もちろん第一線のフランス人 (2) (ビュルテールとデュレの論文を参照のこと) が、半世紀前に亡くなった、偉大なアーティストである北斎の祖国を明らかにしたといわれた、そう、北斎を地球でよりオリジナルなアーティストの一人とした。それはまさに、彼の生存中に当然、受けるに値する名誉を楽しむことを妨げたこと、「日本画家辞典」(Le Dictionnaire Des Hommes Illustres Du Japon) が、北斎は、日本の偉大な画家であると認めた尊敬を、公にほとんど受けたことがないと記載したこと、それは、彼が「俗悪な生活」(Vie vulgaire) 私は、是認された翻訳を確認したが、「浮世絵」は、むしろ次のように翻訳できる。「日常の生活、それらは画家の目を通じて綿密に提供される生活」との表現に身を捧げたからである。しかし、狩野と土佐との継続を選んだならば、彼はきつと応挙と文晁に追い越されていたであろう。

右は、『北斎』の巻頭部だけのこともあり、ゴンクールの執筆動機と北斎評価の核心部分が凝縮されたくだりといつてよい。またこのくだりは、ゴンクールの凝った言い回しのせいもあり、なかなか難解であるが、私見の概要は以下のようである。まず最初に、北斎が自然に基づくデッサンにより万物を再生させた普遍的な (universal) 画家であり、本人自ら「デッサンの狂人」と称し、豪華で貴族的な土佐派の非現実的な規範から絵画表現を解放させた浮世絵と称する通俗派の画家であることをいう。「デッサンの狂人」は、北斎が享和頃から用いた号「画狂人」「画狂老人」などの「画狂」の訳語である。細かくいうと、「画」を「デッサン」と訳出したことになるが、誤訳ではないにしても、やや強引との印象を拭いきれず、それだけゴンクールは、デッサン画家としての北斎を前面に押し出したかったという

ことになろう。同時に、北斎が低級なアーティストとして周囲もしくは祖国から輕蔑を受けた事実⁽¹⁾に言及する。そしてアメリカ人のラファージが（日本の）理想主義の画家たちとの会話の中で、そんな北斎を正當に評価したのが、第一線のフランス人であることを明らかにしたという。この第一線のフランス人とゴンクールの原注にあるごとく、ビュルティ、デュレの二人をさしている。

【ゴンスの評価】

ゴンクールの『北斎』のいちばん大きな特色は、北斎を浮世絵師としてではなく、西洋の、フランス人の画家と同じ土俵で、評価を試みたことにあるが、特色はそれだけではない。もう一点は、北斎を徹底してデッサン作家として評価しようとしたところにある。もちろん、ゴンクールは、北斎の着想の奇抜さや、滑稽さ、画題の多様性などを無視しているわけではないが、軸足はあくまでデッサン如何というところに置いていた。換言すれば、ゴンクールは、北斎を *artist*、あるいは *painter* と同義の「画家」というより *artisan* と類義の「画工」として見ていたように思われる。そしてそのような評価の視点は、おそらくゴンクール兄弟がエッチングなどの版画を愛好し、実作も試みていたことと無関係ではあるまい。このゴンクールの北斎評価が、いかに独自なものであるかを知るために、ジャポニズム勃興の立役者であるルイ・ゴンスをはじめとするフランスの美術史家から、フライン・アーツの立場からゴンスの説に批判を加えたアーネスト・フェノロサなどのアメリカの美術家に至る、言説を瞥見しておきたい。

さて、いわば、北斎の評価という意味で、ゴンクール以前に名前を挙げるべきは、一八八三年に『日本美術 (Japonais)』二巻の大著を成したルイ・ゴンスの名前である。彼こそが、同著によって欧州或いは世界に北斎の名を知らしめた張本人に他ならない。すなわちゴンスは、同著の「絵画 (painture)」の章で、北斎について次のようにい⁽³¹⁾う。

北斎はというと、彼は、かの国の偉大な画家である。私たちヨーロッパ人の見地からすると、彼は、同様に、より偉大であるとともに、より天才的である。もしそれを寛大な贈り物と考えるなら、時代も国の区別もなく、それは、私たちの人種のより優れたアーティストのそばに置かれた、巨匠を作り出した技術的な資質かも知れない。それは、力、筆捌きによる思いがけない多様性を有している。それは、独創性とユーモア、多産性、を推し進めた目による高度な記憶と教育、また驚くべき手の器用さがある。その作品は、莫大であり、想像力と概略 (resumé) をおびえさせる外国の百科辞典であり、それは、全人類の人間的な喜劇である。北斎は、俗悪な (vulgaire) 流派に属するが、彼は、感情の深さ、喜劇の力強さによって、彼は、同時に日本のレンブラントであり、カロであり、ドーミエである。

(略)

デュレが正当に強調したように、北斎は新しい道を開くためにやって来た変革者のように日本に出現したわけでもなく、偉大な巨匠として至るところで歓迎されたわけでもない。彼は、ほとんど何の力もなかった。北斎は、生きるために仕事をし、幼稚な子供 (bonhomme) に追隨した。俗悪 (peuple) な人間であり、始めは工業アーティスト (artiste industriel) の類であり、庶民の生活の型また場面を再生することに没頭し、彼は、ル・ナン (Lenain)、ル・ブラン (Lebrun)、ミニヤール (Mignard)、あるいはドーミエ、またガバルニラ、ローマ学派の受賞者たちのような低い身分の同時代のアーティストと面と向かって、彼等に類似する “大人の美術” (grand art) を修業した。

などとなる。ゴンスの北斎評価の特色は、北斎の独創的でユーモアに富んだ表現力の多様性を幅広く積極的に多面的に支持しようとするところにあり、もう一つは、北斎が、俗悪な流派、すなわち浮世絵の流派に属する画家であり、

当初は幼稚な子供、俗悪な大人向けの絵画の大量生産に従事したが、やがてその俗悪な流派から脱皮して自己の画境を確立したことにより、北斎を日本の美術史、浮世絵史を超越した存在として、ヨーロッパ美術史において捉え直し、日本のレンブラント、カロ、ドーミエとして位置付け、また当時のガバルニはじめル・ナン、ル・ブラン、ミニャー
ルらに通じる存在としても評価すべきであった。ここで、ゴンスが北斎に準えるべきとしてあげる欧州のアーティ
ストは実に計七名に上る。それだけ北斎をヨーロッパの美術史の中に位置付けようとする意欲の表れ以外ではな
う。そのうちレンブラント、カロ、ドーミエなどの名は、ゴンクルの『北斎』にも見えており、フランスの美術史
家の間では、彼等と北斎との近似性は一般的な受け止め方であった可能性がある。とくにドーミエは、職人の父の元
に育ち、パリで貧困生活を余儀なくされながら、都会の底辺で生きる人々の日常生活の様相に目を向け、それを写実
することによって修行を積み、やがて新聞紙上に社会風刺版画家としての活躍の場を獲得し、自己を確立させてい
た。ゴンスらは、画風とともに、その生涯にも着目し、そうした境遇によって培われた資質を通じて作品評価を試み
るという観点から北斎との共通点を見出したように思われる。『北斎』には、『北斎漫画』第八編の「狂画葛飾振」の、
肥瘦の男女を描いた、滑稽な描図について、

また、「でぶ」の頁をめくると、あなた方は、肋骨が現れた上半身、脊椎の柱の節が数えられる背中、やせ細
た首、ひよろひよろの腕、肺結核にかかった足、こつけないアナトミーを目の当たりにし、あなた方に同時に
不気味かつドーミエの「水泳学校の喜劇」(comique de école natation)を思い起させる。

(32)
とあり、ドーミエが描いた水泳学校の喜劇との間に共通する写実的な滑稽さを見ていたことがわかる。おそらく、北
斎を日本のレンブラントやドーミエに準える見方は、ゴンス、ビュルテイ、デュレなどと、ゴンクルの間に差はな
かったと思われ、もし両者の間に影響関係があるとすれば、ゴンクルがジャポニズムの先輩であるゴンスから影

響を受けたと考えるのが順当であろう。

ただ、ゴンスがドーミエとも挙げるガバルニの場合は、どうであろう。ガバルニの名は『北斎』にも見えるが、ガバルニと北斎の間には、ドーミエなどと異なり、境遇上の親和性は認められず、むしろガバルニはゴンクールと同じ中産階級の出身で、親交もあった。ゴンクールがあくまで北斎にガバルニらのフランスのデッサン画家と共通する資質を見ようとしたと考えられることは前述の通りであるが、ここでゴンスが、ガバルニの名を持ち出すのは、いかにも唐突な印象を拭えない。

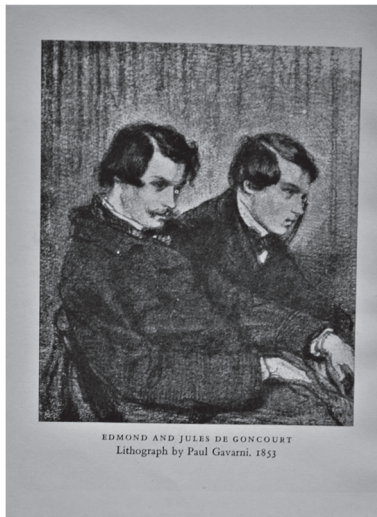
【フォシロンの回想】

この北斎をガバルニに準えるという評価は、西洋や日本の美術批評界においても、やや違和感をもって受け止められたようで、たとえばアンリ・フォシロンの『北斎』は、次のように要約する。⁽³³⁾

そうしている間に専門家は、北斎が同国人にほとんど知られていないことに気づいた。学問的なフェノロサが頁を割いてゴンスによつて捧げられた、その偉大な作品中の画家の生涯に対して厳しい非難を加えたことを知った、アメリカの画家ジョン・ラファージは、魅力的で正確なモノグラフィを執筆したゴンクール老人にふたたび手紙を送った。その会話は、かつてともに「祖国の理想主義の画家たち」また北斎を取り囲む同時代人が、「彼がいたずらつことを楽しませる」低級なアーティストで、「日の昇る帝国」の趣味のまじめな人間の鑑賞に値しないと考えた軽蔑 (mepis) についてであった。参考資料に富んだ論文の中で、レボン (Revon) 氏は、結論として教養ある日本人も、またたとえば私たちの北斎に対する崇拜が、フランス美術の頂点に位置するガバルニに注ぐのと同等に見えることに驚いたこということを躊躇していない。同時期に、人は、不適切に日本のプリミティブと呼

ぶ巨匠たちの、より顕著でより明白な美的な魅力を知り始める。また人は、北斎の人気について、現象論的な(phenomeniste)、ヨーロッパ人がいることを、またそれゆえに(ヨーロッパ人の方が)その天才の中の俗悪に近付きやすいと説明する。

フォシロン引用中、「レボン(Révon)氏は、結論として教養ある日本人も、またたとえば私たちの北斎に対する崇拜が、フランス美術の頂点に位置するガバルニに注ぐのと同等に見えることに驚いたことということを躊躇していない。」とあるが、ゴンクールによって、一八七三年に出された『ガバルニ』(Gavarni, l'homme et l'œuvre)は、フランスの十九世紀のデッサン画家、版画家ポール・ガバルニ(Paul Gavarni 1804-66)のモノグラフィである。ゴンクール兄弟の共作で、兄弟が、このアーティストに日頃から敬愛の念を持ちつつ親しく接していたさまは、『日記』にも詳らかである。またゴンクールが、『北斎』刊行後、林忠正に、その献身的な協力への謝意を表すために、愛蔵のガバルニのデッサン一枚を贈り届けたことはよく知られた逸話である。後掲の『日記』一八八〇年四月



ガバルニー画(石版)ゴンクール兄弟『十八世紀のフランスの画家たち』より転載

三日の引用によれば、ゴンクールの西洋から東洋への視点の変移のきっかけをなしたのは、ガバルニのデッサンであり、『ある芸術家の家』に記された後述の北斎のアルバムである。ゴンスが北斎をガバルニに準えたのは、ドミエとの場合とは異なり、ゴンクールのガバルニ評価がゴンスらに取り込まれたものではないか。ちなみにゴンクールはビュルティエらと自邸（グルニエ）や古物商、出版者などの夕食会で、頻繁に顔を合わせ、日本美術について熱心に意見を交わした仲である。

さて、フォシロンは、北斎が日本で正当な評価を受けられなかった理由についても言及している。すなわち北斎は、洋の東西を超えた地球的規模における真にオリジナルな画家として当然、受けてしかるべき名誉を、「俗悪な（vulgaire）生活」の表現に身を捧げたがゆえに、受けることができなかったとしたのである。ゴンクールが、先の引用中に日本における北斎の低評価の例として掲げていた「Le dictionnaire des hommes illustres du Japon」は、おそらく古筆了仲編の日本画家辞典『扶桑画人伝』、もしくは朝岡興禎編『古画備考』を念頭にいったものである。前者は明治十七年版、同二十一年版があり、後者は明治三十六年から三十八年にかけて初刊され、いずれも『葛飾北斎伝』に、引用書として上げられるが、ともに、日本の絵師についての代表的辞典でありながら、いずれも江戸時代の絵師としては雪舟派（雲谷派）、土佐、狩野派、あるいは南画、円山四条派など漢画系の本画師に比重を置いたもので、浮世絵師は、まったく扱われていない。

【フェノロサの批判】

さてフォシロンが指摘するごとく、米国の東洋美術史家のフェノロサが頁を割いてゴンスによって捧げられたその偉大な画家の作品批評に対して厳しく非難を加えたことは、ジャポニズムで沸き返っていた当時のフランスの美術批

評界に大きな波紋を拡げた一大事件であった。アーネスト・フェノロサ (Ernest Fenolosa, 1853-1908) にていつは、日本古典美術史の再評価、及び日本美術行政における功労者として今さら贅言を要すまい。そのフェノロサは、一八八四年七月一二日の Japan weekly Mail に、前年の一八八三年に刊行されたルイ・ゴンスが著した「L'art Japonais」の「絵画 (Painting)」の章の、巨勢金岡から広重にいたる叙述全体に涉つて、識見の限りを尽くして執拗に批判を加えた「Review of the Chapter on Painting in Gonse's "L'art Japonais"」を発表する。北斎に対する評価の偏重に業を煮やしたフェノロサが、ゴンスに所説の是正を求めたものである。今、その印象的な一節の訳出を試みてみたい。⁽³⁴⁾

我等が著者は、北斎の影響が、装飾美術の連続する全体に最高の完璧さを運んだと仮定する他人の誤りを是認しているように見える。アンダーソンやジャルベス (Jarves) によつてさんざん語られてきた職人的な芸術家 (artisan artist) は、まことに興味深い社会学的な現象である。しかし、私たちは、彫刻や装飾の技巧的な特徴が、全体として北斎のデッサンにおける基礎を得ることによつてよりよくなつたとは認めない。むしろ、私たちには、後者は、実際に見る限り、すべての日本の批評家の意見に従つて、北斎の絵画が俗悪なのは、俗悪な主題を扱っているからでなく、身分が低いからでなく、それは手法が俗悪だからであり、ほとんど常にその着想が俗悪であるからであるという真相を強調しすぎることはできない。私たちは、彼が、その版本は、技術的なスキルが非凡であり、彼の主題の範囲が、他の日本人アーティストの誰よりも幅広く、そして最後に、ゴンスがいうごとく、彼の美術がより人間的であるということ、彼が偉大な創造性と活力のデザイナーであることはすでに認めている。彼は、フェイディアス (Phidias) が神々の世界のそれを奮い立たせたように、自然にまた十分に下層生活のありふれた環境の中で呼吸していた、しかし、絵画 (painting) はまったくよくない、もしくは単に強烈な絵画に

すぎない、なぜならそれは、一般の人々の行為を扱ったり、たとえ面白く巧みであつても、それは低俗な心にとつて興味深いポイントをまねたりものであるからである。ミレー（Millet）の場合のように、パトスに達したときには、風俗（Genre）は偉大である。イタリアの古典時代の最も偉大な作品も、かれの農民の描写を、その高貴性、精神性、深遠さにおいて超えることは、ほとんどない。しかし、それでもミレーは、類稀な高尚性を有している。

北斎は、対照的に下卑た（casse）穀物であるが、最上の風刺家になつた。どちらも、私たちは主題の範囲それ自体が彼を高品質なアーティストとして賞賛することを強いることはない。

フェノロサの批評の論点は、基本的に北斎の「俗悪（vulgarity）」に焦点を充てたものであるが、彼の論旨は俗悪性それ自体を評価の基準にしないということでは一貫しており、低い階層の人々の描写に没頭することによって、表現の多様性、独自性、ユーモアなどを獲得したとするゴンスとは相容れない。また、北斎は、「俗悪な生活」の表現に身を捧げることによって、自らを確立させたとし、「俗悪な生活」の表現を肯定的に捉えるゴンクールとも共感するものではない。つまり、当時のより下層社会の様相、現象の表現をよりポジティブに評価しようとするか、評価にネガティブであるかというのが、分かれ目ということか。その点では、ゴンス、デュレ、ゴンクールは、積極派であるが、その根底には、「浮世絵」とは、本来、「日常の生活」、それらは画家の目を通じて綿密に提供される生活」と翻訳されるべき語であるとする確信があつたと思われる。そしてそれを支えたのは、美術史家としてよりも、自然主義の文学者としての譲れない一線でもあつたと思われる。一方のフェノロサはミレーの農民の絵に触れたくだりに象徴されるように、高尚さ、深遠さ、精神性などの美学的な観点を重視していたらしいことが知られる。ミレーの高尚性にくらべれば、北斎の絵は低俗な心に媚びたものであり、「下卑た穀物」であるという。

俗悪性ということであれば、ゴンスらは、それを反転させて、日常生活の中に見られる現象として捉え、それをあ

りのままに描出しようとした浮世絵を積極的に支持した。それに対して、フェノロサは、右の引用でも、版本における技術的な非凡さや主題の広汎性については認めている。しかし、もっと重要なことは、フェノロサがいう「絵画」(painting)は、油彩、水彩画などの肉筆彩色画であり、少なくとも版画の下絵としてのデッサンは想定されていないと思われるふしぎが認められることである。このことは、明治三十三年、『葛飾北斎伝』の板元小林文七が主催した北斎の肉筆展の目録の解説をフェノロサが執筆したことなども勘案すべきであろう。また、「私たちは、実際に見る限り、すべての日本の批評家の意見に従って、北斎の絵画が俗悪なのは、俗悪な主題を扱っているからでもなく、身分が低いからでもなく、それは手法が俗悪だからであり、ほとんど常にその着想が俗悪であるからであるという真相を強調しすぎることはできない」としている。やや持って回った言い方でわかりにくいところがあるが、北斎の俗悪さの由来について、日本人の批評家がいうように、主題や身分によるとする考え方には必ずしも賛同できないとし、その手法や着想の低俗さに起因するとするが、この「日本の批評家」というのはどんな人たちをいったものであるう。「日本の批評家」は、ゴンクールが「同国の理想主義の画家 (idealist)」といい、フォシロンが「祖国の理想主義の画家たち」と表現したのと同じ人々をさしていると思われる。彼等がどんな名人物をさしているかの推断は、しばらく措き、その前に、ゴンクールは、

：アメリカの画家ラファージが、昔、同国の理想主義の画家 (idealist) たちとともに日本で最終日まで続けられた会話の結果、私たちヨーロッパ人、もちろん第一線 (2) (ビュルテイー (Butee)) とデュレの論文を参照のこ
とにフランス人が、半世紀前に亡くなった、偉大なアーティストである北斎の祖国を明らかにしたといい続けた、
といい、フォシロンも、

：アメリカの画家ジョン・ラファージは、魅力的で正確なモノグラフィを執筆したゴンクール老人にふたたび手

紙を送った。その会話は、かつてともに“祖国の理想主義の画家たち”また北斎を取り囲む同時代人が、“彼をいたずらつこを楽しませる”低級なアーティストで、“日の昇る帝国”の趣味のまじめな人間の鑑賞に値しないと考えた軽蔑（mépris）についてであった。

といい、いずれも、ラ・ファージとの関わりで語られていることであることにまず注意を向けたい。

【ラファージの悩み】

そこで米国のアーティストで同国のジャポニズムの先達者であるラファージ（John La Farge 1835-1910）の北斎観にも触れておくことにしたい。フランス移民の子としてニューヨークに生まれ育った彼は一八五六年、渡仏し、翌年帰国し、画家として活動を始めるが、特にアーツ・アンド・クラフト活動の一環として壁画の制作に意を注いだ。クリストファー・ベンフィー著、大橋悦子訳『グレイト・ウエイヴ』には次のようにある。³⁵

ジョン・ラファージは、日本のさまざまなアイディアと手法をアメリカの美術に取り入れた点で、最も重要な画家であり続けた。フランスの印象派とその関係者たちがデザインや主題に新風を吹き込むため、日本の版画を収集し始める以前に、ラファージはパリでそれらを集めていた。彼は北斎の明晰な自然主義的視点に魅了され一八六九年には、友人の地質学者ラファエル・パンベリーの世界旅行記に日本美術に関する先進的なエッセーを寄稿し、北斎を絶賛した。

ラファージが浮世絵の蒐集を始めたのは、一八六一年、パンベリーが所持していた浮世絵のなかに北斎を見出したのがきっかけと見る向きもあるが、いずれにしても、相応に早い時期に、北斎と出会っていることはまちがいになく、それもジャポニズムの草創期に、パリに乗り込んで絵を修業した経験が原因であることも容易に想像できる。ラファア

ジは、さらに一八八六年、来日し、三ヶ月ほど滞在し、フェノロサ、スタージス・ビゲロウ、岡倉天心らの知遇を得る。ラファージが、「理想主義の画家たち」と浮世絵の日本における低評価について議論したというのは、この時期を措いて他には考えにくい。かつ、理想主義の画家たちとは、明治初期の美術評論家岡倉天心（1862-1913）、およびその教え子たちと思われる。天心は、東京大学でフェノロサに師事、卒業後、文部省に入り、近代美術の教育行政に力を注ぎ、東京美術学校創設に当たり、その校長となった。辞職後、門人の横山大観、下村観山らとともに日本美術院を設立、東洋の理想主義に基づく日本美術論を主張し、1903年、『東洋の理想 (The ideals of the East-with special reference to the art of Japan)』をロンドンのジョン・マレー社から出版する。同書の「後期徳川時代」の日本美術について論じたくだりで、北斎らの絵に触れながら、「浮世絵は、色彩と描画においては熟練の域に達したが、日本芸術の基礎である理想性を欠いている」と述べている。浮世絵にスピリチュアルな価値を求めようとするあたり、その浮世絵観には、師のフェノロサの影が透けて見える。日本でそのような浮世絵師に対する軽蔑を耳にしたラファージは、かつてパリで北斎との出会いを経験しているだけに胸を痛めたに違いない。その後、フェノロサが、ゴンスの北斎評価に烈しい批判を加えたことを知り、双方とつながりのあるラファージは、深い悩みを抱えることになった。そのため彼はゴンクールに手紙を送り、意見を求めたという。そこで、『北斎』冒頭の文章に援用され、ラファージの証言として強調されたのは、北斎をはじめに評価したのが、ヨーロッパ人それもフランス人であったということであった。

さて、ラファージ自身の北斎評価を窺う資料として一八九六年三月にセンチュリー・クラブで行われた講演に次のよう⁽³⁶⁾にある。

中国の話の、おそらく、まさに水滸伝の、これらの本のひとつのための描図 (drawing) が、その壁に掛けられ

ている。見たところでは、その描図は、注意深く彫工のために決定している。私は、それが彫刻する義務を負っていること、囚人と闘った女傑が著名なアマゾン一丈青であること、またそれが彼女を助けた夫王英であることを認識していると信じる。もちろん、それは、強調、構図、飾り立て、同様に戦闘の絵であるが、北斎は、それぞれの顔に人物描写による表情を与えている。また私は、女性の場合には、彼は、もし発明でなければ、力強さのたいそう高貴で、また同時に女性らしさのタイプを実現した。いかに、戦争や戦闘の描図の多くが崇拜すべきであっても、またいかにそれらが、終わりのない多様性や大胆さにおける職業的な男に対して驚くべきものであっても、私はそれらに飽きてしまう瞬間がある。ちがう瞬間には、私は彼が彼自身が見たに違いないものを何も見なかった。私は、私たちの著名なエクスパートである、フェノロサが私に、「北斎は彼の社会的な地位と一般的な傾向 (tendency) を背負っている、また、私が以前、触れた、時期的な運命は、彼に戦闘場面における高い価値の規範を与えたかもしれない美術の多くの仕事を見る機会を遮断した」と説明したのはまったく正しいに違いない。

右は、『水滸伝』のキャラクター一丈青と夫王英を描いた、北斎のデッサンの掛け物を壁に掛け、それを用いて北斎の絵について話をした際の記録であろう。北斎には、文化二年初編初帙刊の読本『新編水滸画伝』、文政十二年一月刊『忠義水滸伝画本』といった水滸伝物の画作があり、その描図の巧みさは、本場中国の人々を驚かせるほどであったという。右の描図は、『忠義水滸伝画本』などの登場人物を描いた口絵などの稿本であった可能性もあろう。ラファールは、北斎のデッサンが後に彫刻に付されることを前提にしたものであることを強調している。つまり、北斎のデッサンは、それ自体で完成されたものではなく、江戸の木版面の常として、下絵のデッサンを描く画工、彫刻の彫工、色付け、摺刷の摺工という職人の分担、協力によって、はじめて完成されるグラビア・アート制作の一過程なのであ

り、北斎もフェノロサの引用に見えている職人画家 (artisan artist) という存在にすぎない。であるがゆえに、ラファージュは、北斎のデッサンと向き合うとその驚くべき大胆さや多様性に相反して、満たされないものを感じるとして、作品としての限界を指摘する。その所説の是非はともかく、結局、彼が北斎を評価するに当たって拠り所としたのは「私たちの著名なエキスパート」であるフェノロサが下した判断であつた。ただし、それは、フェノロサに言われた「北斎は彼の社会的地位と一般の傾向」がその才能の発現を疎外したという理屈よりも、その作品が油彩などの絵画ではなく、版画の下絵でしかないという見方であつたと思われる。

ゴンスとフェノロサの対立を目の当たりにしたラファージュは、両方の立場に理解を示しつつ、ついにフェノロサという權威に屈したごとくである。それに対してゴンクールは、むしろフェノロサの発想を逆転させ、画工 (artisan artist) としてのデッサンを最大限評価するという立場に立ったことは、先掲の『北斎』の冒頭部分に、「これが、より生き生きとしたデッサンにより、男と女、鳥、魚、木、花、一本の草などを再生させた、普遍的な画家である。」と宣言することによって明らかであろう。しかも、そのようなゴンクールの北斎評価の立場は、ゴンスの『日本美術』以前、『北斎漫画』との出会いによってすでに確立されていたもので、それは晩年に至るまで揺るぎのないものであつた。いささか単純化しすぎるかもしれないが、北斎をその才能が最も高い水準で花開いた版画において評価しようとしたゴンクールらと、画家の評価は一個の画家によって作画の全課程を完遂されている作品を標準にしなければならないとするフェノロサとの対立と見るべきように思われるのである。

五、『ある芸術家の家』の中の北斎

【デュレの北斎論文】

さて、先掲のゴンクールの引用にあつた「第一線のフランス人」については、原注に、「Burtin et Dueret の論文を参照のこと。」とあるので、いずれもゴンズと協力してジャポニズムを主導し、印象派絵画を擁護する立場から論陣を張ったことで知られるフィリップ・ビュルティと、テオドーレ・デュレをさして言うことが知られる。ちなみにゴンクールは、印象派の画家とは一定の距離を保っていたので、その点、彼等と立場を等しくするものではない。デュレの論文とは、一八八二年、ガゼット・デ・ボザール誌に投稿した北斎についての先駆的論文をさしている。当該論文は、タイトルの末尾に「[1er-article]」とあり、同年にカンタン社から単行された同名の論文の巻末には、やはり括弧書きでガゼットボザール誌に一八八二年の八月と十月に書かれた由が記される。とどのつまり、両者は同じ物である。ちなみに、ポール・アンドレ・ルムワーズ (P.A. Lemoine) の『日本の版画 (L'estampe Japonaise)』の「参考論文一覧 (Essay bibliographique)」によれば、世界で一番早い北斎の論文は、米国エドワード・モースの「Notes on Hokusai of the founder of the modern Japanese school of drawing」(American Art Review 1880)であり、それに英国のディキンズ、フランスのデュレと続く。いま、同論文と同じタイトルで同一内容である一八八二年、A. Quantin 社から別途、単行された「L'art japonais : les livres illustrés, les albums imprimés : Hokusai」によつてその引用、紹介を試みたい⁽³⁷⁾。たしかに同論文には、当時、ほとんど知られていなかった日本の美術について、デュレ自身とイタリア出身の東洋美術愛好家チエルヌスキ (Cernuschi) による探索をはじめ、フランス、或いはヨーロッパ人が、その価値を見出した足跡

を振り返るくどりがあり、ゴンクールが読者に参照をうながしたのも、そうしたくどりであろう。しかし、デュレ論文は、その核心部分で、とりわけ北斎に関する発見と評価が、ある英国人によってなされたことを大きく報じている。しかもその名前はゴンクールの『北斎』には触れられていないものであった。すなわち、デュレいわく。

しかしながら、多色摺り版画とともに、私たちは、十九世紀に入り、当時わたしたちヨーロッパ人に対して、かの国のすべてのアーティストを凌駕していたひとりの人物と出会い、北斎という名前を手に入れる。それゆえわたしたちは、その顔に注意を向けなければならなかった、アーティストとしての北斎を判断するために、私たちは、ヨーロッパに伝存する数多くの彼の作品を集めた。もちろん、それらの他に私たちは彼自身を知るため、また、ひとつの伝記に辿り着きたいと思って探し求めたが、私たちは片々たる資料も、見つけることができなかった。また私たちは日本からの補足する情報を待つて証明することもほとんどできなかった。なぜなら、彼はその生涯の詳細を集めることに気を配るような同時代人を持たなかったからのように思われる。まったく人々は、フレデリック・ディキンズとアンダーソン博士という二人のヨーロッパ人によって日本からもたらされた情報によって北斎について本当にすこしずつ知ることになったのである。ディキンズ氏は、知り合いの老人である。一八七一年に日本に行ったが、チェルヌフスキと私は、サンフランシスコから横浜への旅の仲間を持てたことを喜んだ。また私たちは、その会話から日本に関する最初の情報を汲み取った。ディキンズ氏は、日本に何年も居住していた。彼は多数の言語、とりわけ日本語に通じた教養人 (lettre) であり、(それは) 日本の作品のいくつかの翻訳、出版に負うものに違いない。『富岳百景』の中に私たちは、北斎についての伝記的解説を与えられた。ここにはまた、巨匠 (maître) のデッサン集 (des volumes de dessin) の巻頭に添えられた日本語による序文の翻訳が付け加えられている。

デュレによれば、それまで高い名声とは裏腹にその人の何たるかについては、ほとんど知られていなかった北斎について、ようやく光明が射したのは、二人の英国人がもたらした情報に拠るところが大きかったという。デュレは、そのうちの一人である、フレデリック・ディキンズとは、日本への旅路を共にした旧知の間柄で、とくに日本の居住経験が豊富であったディキンズは、日本について水先案内の役割を果たしてくれた恩人であったという。そして、その彼が日本語を活かして翻訳、復刻出版した中の一冊に北斎の『富岳百景』があり、その解説には北斎のデッサン集『北斎漫画』の巻首に添えられた日本語の序文についての翻訳が付加されていたという。デュレ論文はさらに、同解説に記された、一七六〇年に本所で生まれ、一八四九年に八十九歳で亡くなるまでの北斎の略伝について、二十数行を費やして訳出している。このデュレの論文こそ、フランスにおいても北斎の顔(figure)を今やはっきりと知らしめた最初の画期的な論文であった。それでも、この時点でそのデッサン集の正体を突き止めるところまでは至っていなかったのである。

『ある芸術家の家』と北斎

ゴンクールの著作の中で、最初にフランスと日本の美術の融合が謀られ、両者の結節点となったのが、一八八一年に成立、刊行された『ある芸術家の家』二巻に他ならない。

『日記』には、本著作について、

『ガヴァルニ』と『十八世紀美術』の中で、私は自分の感じた偉大な芸術の歴史を書いた。『十九世紀のある芸術家の家』においては、西洋と東洋の工芸の歴史を書いている。そして私の周囲で人々は、今日と明日の様々な趣味好尚上の大きな運動をこの私が率先していることを疑わない。

(38)
と、すこぶ意味深な発言を書き残している。

『(十九世紀の)ある芸術家の家』とは、ゴンクールが、一八六八(明治元)年に入手した、パリ郊外のオートウイユのモンモランシー通りにあった三階建ての家をいつたものである。その屋根裏部屋には弟ジュールの病室があったが、ジュールの死後、三階を改造して、毎週、日曜日に文学者が集まるサロンを、さらに以後、高名な文人や芸術家が集う有名な「グルニエ」を、毎週、日曜日に開いた。『ある芸術家の家』は、オートウイユの家に飾り付けられた極東の日本やフランス十八世紀の美術骨董家具を説明するために、熱に冒されたように筆を執ったもので、品々の解説をコンテンツとし、全体としていわばゴンクール愛蔵美術品目録の体を成しており、ことここに至ってゴンクールの美術骨董品に対する熱い思いは、ついにフランス文学でも類稀な内容の『ある芸術家の家』二巻を述作せしめ、その思いを結実させたのである。

小山ブリジットは、その著『夢見た見た日本』の中で、日本人研究者が、なかなか入り込めなかった、この『ある芸術家の家』の世界にかなり踏み込んだ考察を加えているが、いかんせんゴンクールも、こと日本美術品の説明になると、その情熱的な筆致に反して、明瞭さを欠くくらいがあった。その辺りの事情について、小山氏いわく、⁽³⁹⁾

専門とする一八世紀フランスの美術品については自在に語るエドモン・ド・ゴンクールも、日本を話題にするときには自らの限界を意識する。彼は、日本からの知識を頼りにし、専門家でない何人かの日本人にたすけられてもいたが、一部の主題に関しては、非力を告白している。しかしそれでも、かれの描写はその文の美しさによって比類のないものであった。

的を射た論評というべく、ゴンクールは、日本語の壁に阻まれて、画題、画工等の特定に至らないこともしばしばで、おおむねその描写は隔靴搔痒の感を免れ得ないのである。

『ある芸術家の家』上巻は一八八一年、シャルパンチエの刊行であるが、成立は、序に一八八〇年六月二十八日の年記が認められることから、少なくとも、第一冊は刊行の半年前に脱稿していたことになる。筆者は、この脱稿と刊行のタイムラグには、相応の理由があったと睨んでいる。また、ゴンクールが一八八〇年以前より北斎を追求し、理解を深めようとしていたことは、この『ある芸術家の家』上下巻の北斎に関する記載を探ることによって『北斎』における北斎研究のプロト・タイプともいえるべき記述に直面し、より明白に知らされることになる。

すなわち同書上巻の「Escalier（階段）」に、次のようにある⁽⁴⁰⁾。

しかし、本当に、北斎と十四の古典的な小さなカイエ (calier) の流行という丸括弧を開くことなしに、人は美術の素描 (croquis) について話すことはほとんどない。その人は、最初の筆裁き (premier jet) によるデッサンの天才を有し、人間あるいは動物の動きの生命、非生命物の様相を手早く筆跡の中に閉じ込める独自の才能を有する。それらの画像はすこしも中国風のおごそかさによって保護されることはなく、またすこしも西洋的でもなく、同時にデッサンはガバルニ (Gavarni) やドゥカン (Decamps) の近代性の痕跡が認められ、東洋の自然に基づく勝利 (triomphe du d'après-nature oriental) である。それはデザイナーの目元に出会ったモチーフのままのこちゃ混ぜの中の何百とない男女の素描であり、獣、鳥、魚、爬虫類、風景、奇妙で唐突な対象の連続、変な室内のカットのような、また小石や花の花びらにすぎないもの、一本の草など。

文中にいう「一四の古典的な小さなカイエ」の「カイエ」とは、本来、折り本、折り帖の装訂の書籍を表す語と思われるが、ここは和本のもっとも通常の装訂である、袋綴じ本の単位をいったものと理解される。訳語としては、「編」「冊」ということになる。ちなみに『ある芸術家の家』の「階段 (calier)」には、北斎に限らず、日本の複数の逸題アルバムについての記述が見られるが、この「小さなカイエ」もその中の一点で、オートウイユの自宅に

おける階段の一面に、彼が愛翫して止まない日本美術工芸品によるインテリアの一環として、調度品、文箱、薩摩焼や袱紗、着物などとともに陳列されていた。書籍の美術工芸品となると、巻物や写本を思い浮かべるのが一般的であろう。確かに装飾写本など、日本の筆写本には、表紙・装訂、料紙、筆跡などに美を尽くし、装飾性に重きを置いたものが少なくない。加えて「アルバム」の語が「画帖」と変換されがちなことであつて、『ある芸術家の家』のいわゆる「アルバム」も、一般に写本もしくは肉筆画帖のイメージとして受け止められることが多かったかもしれない。しかし、ここにいるアルバムは、「十四の古典的な小さなカイエ」とあるので、当時、北斎の作品で、十四「編」を数えるものといえ、いうまでもなく『北斎漫画』を描いて他にはないので、これも『北斎漫画』以外のものを想定する余地はあるまい。ちなみに同書の第十四編は、刊行時期未詳ながら、北斎の没後間もない頃の刊行と目されている。また、最終第十五編は、一七七八年（明治十一年）刊で、ここではカウントされていない。複数の逸題アルバムの中には、『北斎漫画』のほかに、『富岳百景』（わたしたちが、一一五の図版で富士山登山を思い描く三つのアルバムからなる一つのシリーズ）（p.197）、『喜能会故真通（甲の小松（キノエノコマツ））』『自然の愛情』によって燦爛したエクスタシー、北斎による三冊のアルバム」（p.198）等の板本が挙げられていることからしても、この「アルバム」は版本をさすものと考えてよからう。

引用には、以下、北斎についての論評が続くが、とりわけ「すこしも中国風の厳かさによって保護されることなく、また少しも西洋的でもなく」といった評言は、まさにゴンクールの北斎評価の原点であり、核心であり、北斎の真骨頂を見事に喝破したものであるというべきであろう。一般に、ジャポニザンの鑑識眼は、中国の影響を受けた美術に対しては狩野派を含め、南画、その他漢画系には冷淡で、評価しない傾向があつた。もちろん、ゴンクールは、北斎が中国絵画の影響をまったく受けていないといっているわけではないが、その手の発言は少なく、ドラクロアをはじめとす

る西洋絵画との近似性を指摘することが多い。いずれにしても、上掲のゴンクールの評言は、あくまで『北斎漫画』についていったものであることは疑う余地がない。

【ベルジェラのメモ】

さて、『ある芸術家の家』本文にある「O-kousai（北斎）」には、長い原注が付されているので、さらにそれを、下に訳出することにした⁽⁴¹⁾。

万博の年にフランスにやってきた日本人である、成島から仕入れた情報によったベルジェラの奇妙なメモによれば、O-kusai は、Okusai, O-kou-sai, Fokksai 等とも綴られ、本名は三浦屋八右衛門、十八世紀の中程に江戸で生まれた。勝川春水、ついで春章の工房で仕事をした。また、江戸の名所の揃い物によつてデビューした。彼の師匠に春朗と命名されながら、彼は、一人の日本人として、あり得べきことであるが、一七六一年から一七九八年までの間、五つの異なる名前を持っていた。第一に「宗理」、ついで「satio（戴斗、正しくはタイト）」、「為」、次に「画狂老人」、最後は「葛飾北斎」。その名前（北斎）は、彼が有名であった頃のもので、ずっと後方に退いていること、また彼が都会の北に住んでいて、それが、とても遠方の家であることをほのめかす「Maison du Nord」（北方の家）に由来する。彼の作品は厩大で、十四編の小さな習作（eude）、また富士山の三冊のアルバムなどは、独立性の高いものである。彼は、小説の、主として日本の人気小説家である曲亭の小説の挿絵師であった。又今日では、日本人は、彼の早い摺りの板画に莫大なお金を支払っている。フィリップ・シシエル氏の日本滞在当時、北斎の全十四編の習作（eudes）一点が注釈と絵の肉筆画のクロッキーとともに、アルバムの白紙の中に、一千ドルの売り値で大坂で売られていた。彼は、一八三〇年、『富岳百景』の出版のち、大分経ってから死を迎えた。

年老いた、不機嫌で、並外れた気質の父に対して、一度も結婚せずに、終始、献身的に尽くした美しく知性のある一人娘の協力を得たという、京都での伝説がある。

右に、引用した注文の中の「成島」は、木々康子の『林忠正とその時代』に「内務官僚成島謙吉」⁽⁴²⁾とある人物で、一八七八年、パリ万国博覧会のため、フランスに随行した内務省官僚をさしていよう。またベルジェラ (Emile Bergarat 1845-1923) は、有名な自然主義詩人・小説家のテオフィール・ゴーチエ (Theophile Gautier, 1811-72) の娘エステルの婿で、『日記』一八七二年一〇月二十四日条に、⁽⁴³⁾ゴンクールが、親交のあったゴーチエの死を知り、その居宅に駆けつけた時の記事とともに、その名が見える人物。当時二十二歳であり、その時点で、ゴンクールと、さほど親密な関係にあったとは考えにくい。よって、成島からの北斎の情報は、元来、ゴーチエにもたらされたものかもしれない。引用文中の北斎略伝は、『浮世絵類考』のそれよりも粗略で、情報の多くはこのときは未刊であった飯島虚心の『葛飾北斎伝』の内容に包摂されるものであるが、ゴンクール自身は、「curieuse note」と記して重宝した趣である。「curieuse (奇妙な)」の語を持つ意味合いが肯定的なものか、否定的な物なのか判断としないが、ゴンクールの他の使用例からしても、おそらくは前者であろう。いずれにしても、ゴンクールは、この成島によってもたらされた断片的な情報にすがらざるを得なかった様子である。当時、欧州において、北斎の人氣が高まる一方、その伝記は、謎に包まれ、人々には杳として知られなかった。その北斎伝記の手掛かりを暗中模索していたゴンクールにとって、成島情報は、まさに福音のように感じられたのではないだろうか。成島情報の実体がいかなるものであったかについては後にさらに究明するが、ゴンクールは、このほつれた糸屑のような片々たる成島情報をたよりに、やがて『浮世絵類考』『葛飾北斎伝』などから得た豊富な情報によって劇的に進展していった伝記記述を縦系に、作品の熟覧、考察に書誌学的な知見を加味した美術史的記述、ゴンクール自身はそれを「カタログ・レゾネ」と呼んでいる、を横系に、遂には大著

『北斎』を紡ぎ上げていったのである。このように、ゴンクールが北斎に強い関心を抱懷し、傾斜していった時期は、『歌麿』に取り掛かる以前、一八七〇年代末期、特に一八七八年の第二回パリ万博後、一八八〇年、この成島情報に接するまでの期間と思われるが、さらに龐大な北斎の作品を把握するには、それからまた想像を絶する労力と時間を要したのである。

【骨董商フィリップ・シシエル】

さて、また右の脚注で興味深いのは、パリの骨董商フィリップ・シシエル (Philippe Sichel) の日本滞在体験に基づく当時の日本の浮世絵市況に関する情報である。シシエルは、十九世紀東洋古美術に対する人気の高まりと共に、ポルト・シノワーズ、ドソワ夫人の店に続き、パリで一八六〇年代から一八七〇年代にかけて次々と店を開いた中国・日本の「骨董商の新時代」を彩ったうちの一軒で、彼らと親交のあったゴンクールは、その新興骨董商の様子を、昨日は、彼らは、オーヴェルニュ人であり、屑鉄商であり、一口に言えば、ヴィランク（骨董商）の徒であったが、今日は、現代の著名な仕立屋の作った服を着、いろいろな本を買って読み、そして最も上品な婦人たちと小さなくらしに上品な細君を持つている紳士たちである。

と、『日記』の一八七五年六月十七日の条⁽⁴⁴⁾に書き留めている。このゴンクールの、ジャポニズム興隆時の新興骨董店についての記載は、ギユスターブ・フローベールの小説『感情教育』(1869)における、美術愛好家ではあるが、悪辣な商売にも手を染めたという金満家の画商（骨董商）と物静かで貞潔なその妻のアルヌー夫妻を彷彿とさせるものがある。ゴンクールの『日記』の一八八六年九月十二日の条には、『感情教育』の中のアルヌー夫人のフレデリックへの最後の訪問は見事な場面である⁽⁴⁵⁾「云々とあり、ゴンクールはこの親しい友人の小説を愛読していたことは間違い

ない。木々康子によれば、

一八七一年のパリ・コンミューンのあと、ドソワの客が移って行ったというシシエルの店は、ビングや忠正の日
本美術専門店が現れるまで、ゴンスやゴンクールに最も評価された大美術店だった。

（46）
という。またシシエルが一八七四年、日本で骨董品を買い付けた事情について、ゴンクールは、『Notes D'un Biboletteur
Au Japon』（日本におけるある骨董屋の記録）一八八三年、シシエル記（47）なる小冊子をまとめており、なかなか興味
深い内容を含んでいる。すなわち訪問場所は長崎、兵庫（神戸）、大阪、京都で、買い漁った品物は、掛物、根付け、
ブロンズ、刀剣、袱紗などのさまざまな骨董品が主であったが、わけてもシシエルの関心をかき立てた訪問地は、海
外から買い付けに来る骨董商にとって、より興味深く、生産的で、道端にびっしりと骨董がらくれた品の店が立ち並ん
でいる日本のヴェニス、大阪であったという。ゴンクール邸のグルニエ階段に飾られた、人気の女形で、一八七八年、
三十三歳で早世した沢村田之助の没時、競売にかけられた役者絵の小さなコレクションも、シシエル夫妻が買い求め
たものであることがわかる。またシシエルは、中々はかばかしい収穫を得にくかった書籍、版画の分野について、心
齋橋にあった本格的な本問屋街で、思わぬ出物を見出すことができた。「Osaka」から一節を引（48）こう。

その男の家（難波屋？）から買い付けることに味を占めた私は、私の絵や絵本のコレクションを補おうとして、
日本で出版された風俗の作品のすべてそろえている、心齋橋の本屋にそれを問い合わせ、数日後に出かけた。そ
れらは、あまり多くはないが、間違いなく日本人の作と思われるのは、北斎（Okusai）のデッサンの十四冊の集
成であった。そのシリーズは、継続的に再板されたもので、版木が摩滅しており、ヨーロッパのアマチュアが、
よりよい試し摺りを追求して到達した類である。

これによると、日本人の画工による風俗絵（浮世絵）の本は、日本人特有の秘密主義もあって、簡単には入手できな

かったようで、シシエルが書籍の間屋街心斎橋でようやく出会ったのが北斎のデッサン集『北斎漫画』であつた。十四冊揃ひであつたが、相当、摺りの悪い代物であつたような書きぶりである。とはいえ、このシシエルが購入した『北斎漫画』が、一八七四年以降、やがてゴンクールの手に渡つたと思われ、⁽⁴⁹⁾それに感激したゴンクールが自分のコレクションに加え、『ある芸術家の家』の本文記述を進め、のち一八八〇年の出版間際にベルジェラ情報に遭遇し、急遽、脚注による補筆をして、半年後に出版に漕ぎ着けた、当の代物と思われる。この脚注によつて補われた北斎略伝と北斎のデッサン集『北斎漫画』の考察は、そのまま『北斎』の脊柱をなすものであり、そのプロト・タイプもしくはモティーフといつてよいものである。

なお、ゴンクールは、『ある芸術家の家』のベルジェラ情報による北斎に関する記述をより精緻なレベルでの北斎伝として仕上げるまでには、『浮世絵類考』と『葛飾北斎伝』という、ふたつの重要参考文献を活用する必要があつた。ベルジェラ情報の正体を明らかにする前に、『北斎』と『浮世絵類考』の問題について、すでに先行研究によつて明らかにされていることが多いが、一点、付説しておきたい。

よく知られるように、『北斎』の序文は、その基幹部分が、日本在住の一フランス人医者ミシヨールによるゴンクール宛ての書翰の紹介、および『浮世絵類考』の北斎に関する部分の仏語訳から成るという特異な体裁を執っている。すなわち、その書簡に、ミシヨール⁽⁵⁰⁾いわく。

私は、『フィロメーヌの修道女』(Sœur Philomène)を得て、インターンになりたいと思つてから十五年が経ち、そして医者になりました。『芸術家の家』(La Maison d'un Artiste)は、私を日本にやつて来させた。要するに、それ自身が連れて行く運命を知らない、航海の案内をする星のように、あなたはすべての生命に對して支配的な影響力を持つている。

私はあなたにいたい、なぜあなたはもっと早くいわないのか、その愚かな遠慮は、愛する女性を前に無言であること、同時に自らの中に感情を隠す文学愛好家であるということであり、多分、その理由は、私が、決してあなたに、私がパリにいる時に、一度も思い切って面会しようとしなかったという事実によるのかも知れません。

……

あなたの気持ちをせかせてしまった私を許してください。私は日本におり、日本を愛しており、日本語を話し、まるで古いドラマの中にいるようです。 “私はあなたに身も心も捧げます。 “私を利用し、使ってください。

医者ミシヨ

右掲のミシヨの書翰の一節で、筆者が注目したいのは、ミシヨが、ゴンクールの『ある芸術家の家』を読んだことで衝撃を受け、彼自身をして日本の地へ渡航、そして居住せしめるに及んだと記していることである。ミシヨにとって、『ある芸術家の家』の日本美術に関する記事がよほど蠱惑的であったと思われるが、日本渡航を決意したミシヨを促したのは、分けても北斎に関する記事であり、かつ著者のゴンクールがその伝記について長い脚注を施して、その伝記についての情報不足を懸命に補おうとしている姿ではなかったであろうか。脚注から、ゴンクールの気持ちをつぶさに感じ取ったミシヨは、ゴンクールへの純粋な尊崇の念から何とか彼の役に立ちたいと願い、『浮世絵類考』の北斎に関する記事の翻訳を献じ、『北斎』の執筆を強く促したのである。そして、ゴンクールが、この北斎略伝を得ることにより僥倖を感じたのは、これによってゴンクールはもはやデイキンズの北斎略伝に触れる必要がなくなったことではなからうか。

六、『北斎漫画』をめぐる「ゴンクール」の言説

『「北斎漫画」の成立』

さて『北斎』では、黄表紙以外にも、読本、名所絵本、狂歌絵本、絵入り狂歌本、デッサン本、絵手本、その他、多種多様な絵本（及び絵入り本）について組織的に取り上げているが、たとえば、

第十四節『隅田川岸一覽』p. 54-56

第二十一節『北斎漫画』p. 114-131

第二十四節『北斎写真画譜』p. 132-140

第二十七節『卍翁艸筆画譜』p. 149-152

第二十八節『北斎画式』p. 152-154

第四十二節『富岳百景』p. 207-211

など、一作品に、一節丸ごと宛てられていることもある。これらは、一節すべてを割いて説明するだけの価値が認められると判断したことによる措置である。中でも、延べ一七頁を費やした『北斎漫画』が一際目立つ存在であるが、このことは、ゴンクールが『北斎漫画』から受けた衝撃の大きさがそのまま『北斎』の著作の原動力となった可能性を感じさせるものがある。これらの外にも、『詩歌写真画鏡』など組み物版画で、一作品に一節すべてを宛てている例もある。とはいえ、一枚摺りの「版画」などのジャンルに比べて書籍形態のジャンルに比重が置かれていることが『北斎』の特色であることを、まず確認しておきたい。また、本（書籍）の中でも、読本、春本などは、一節で、一ジャ

ンルをすべて一括して扱うなど、やや大まかな取り扱いという印象がある。しかも、春本などは、『歌麿』との兼ね合いもあつてか、作品の論じ方が粗略である。ただし、このことはゴンクールが北斎の『喜能会之故真通（きのえのこまつ）』をはじめとする春本から感じ取るところが少なかつたということを必ずしも意味しない。

さて、前掲の通り、一作品一節の六作品の中でも『北斎漫画』が目立っているが、それと『富岳百景』の二作品は、早くからヨーロッパ人の目に止まり、人気の高かつた作品である。それを除いた四作品についていえることは、『北斎漫画』を含めて、デッサンの本が多いということであるが、このことは、もっぱらゴンクールの批評眼に基づく選択であるといつてよからう。そのうち『北斎写真画譜』『卍翁艸筆画譜』については、拙稿『北斎写真画譜』物語⁽⁵¹⁾で論じたところであり、参照いただければ幸いである。

さて『北斎』で、ゴンクールは、これまで主として読本のテキストに従い挿絵を描いてきた北斎が、突如、デッサンだけの本『北斎漫画』を公刊したことについて、以下のように、長々と述べるところがある。すなわち『北斎』は、北斎と馬琴の間の意見の対立について、

今日では、画家が、物書きのテキストなしで済ませた、デッサンの巻々を公表し、販売することは、馬琴の名前を彼の名前に結び付けた、一卷に等しいという考え方として理解される。それは、それから数年後、ここまでまづ⁽⁵²⁾ たく知られていないという状況で、漫画が始まるという、精神状態にあつた。

という。引用の文意は、少々わかりにくいところがあるが、今日の理解では、テキストを持たない、絵だけのデッサン集の公刊も、馬琴作、北斎画の読本の一冊と何ら変わるものではないという理解で受け止められているという意味合いであろう。ところが、ゴンクールの理解では、北斎は、読本の挿絵本を手がけていた時期から数年後に、これまでに全く注意を払われてこなかつた精神状態の元で、『北斎漫画』を手懸けることになったのである。つまりゴン

クールは、デッサン本の『北斎漫画』と読本の挿絵本における北斎の絵の質的差異の大きさに思いを巡らしつつ、さらに次の様にいう。

また、私たちは、初篇の冒頭にあり、私は林が翻訳してくれたため、察しがついた、半洲の序文を明らかにする。半洲はいった。「たいへん並外れた才能の画家の北斎は、西方へ旅行した後、私たちの町（名古屋）に留まり、彼は私たちの友人墨仙と知り合いになり、彼は、彼とデッサンについての話し合いに興じ、彼等の会話の中で、三百以上の構図をデッサンした。ところで、私たちがそれらを学ぶことは、すべての門人にとって有益な練習であろうと欲するようになり、そのデッサン一卷を出版することの決心を迫られ、私たちが北斎に要求した時、彼がその巻に与えた題名は、きわめて単純に「漫画」といったが、私たちは彼の名前を冠して、「北斎漫画」とした。「漫」の文字の翻訳は、思うがままで、「画」はデッサン、仏語の翻訳では、おそらく「自発的に生じたようなデッサン」といったところであろう

『北斎漫画』は、その絵のおびだたしき、そのデッサンの雪崩、その鉛筆書きの放蕩者、その十五編のノートであり、紙の葉の上の絹に（産み落とされた）、虫の産卵期の卵のように、その素描（croquis）が頁の上にひしめいている。西洋のいかなることに於いても、同じようなもののない著作である『北斎漫画』は、地球上や天空、水中にあるもの、行動や動作の魔術的なスナップショット、人間や動物界の活動的な生活などの熱狂的な再生の多数、つまり、彼の地の偉大なデッサン狂なる画家による紙上の精神錯乱のようなものである。

それで直ちに、初編を半ば開くと、薄いバラ色を肌色とし、薄い灰色をクリーム色の紙の上のぼかしとした、素描（croquis）の本の中に、子供たちと、子供たちと、子供たちと、彼等の遊びと、彼らの娯楽と、彼らの姿勢と、彼らの子供っぽい振舞いと、彼らの陽気さ、それから神々、天才（仙人）たち、仏教と神道の司祭たち、無

数の楽しそうに戯画化され、からかわれた子供たち、それからすべての職人の仕事、すべての仕事における職業、また職業における実行、それから器用さと力の努力による、力業好きの世界。そしてさらに、彼らの生活にとって最良の四つの手足で優雅にしゃがんだ姿勢、化粧しておしゃれな、入浴する人のすらりとした体つきの日本人たち。そしてさらに、眠っている、鏡に映している、祈っている、読書する、演奏する、しゃべる、扇ぐ、焼いている、酔っている、散歩している、群れて走り回っている、釣りをしている、格闘している日本人について、すべての生活の行為を、機知に富んでとても皮肉に表現した。そして、さらにすべての動物、象また虎など、日本にいるはずがない動物までも、そしてすべての鳥、そしてすべての魚、すべての虫、すべての樹木、すべての植物。これが、初編五〇丁を満たしているもので、冒頭の図版は、「高砂」の男女を表現するが、それは完全に日本風の老夫婦の型で、女性が松葉を掃除するための箒を持ち、男性はそれらを寄せ集めるための熊手を持っている。初編の最後に、一八二二年に発行され、北亭墨僊『北斎漫画』を産む話をしたアーティストと北雲（巨匠の建築の先生となった）なる、その協力者が、ただ単に北斎の縮小されたデッサンを模写するために構成されたものとして、巨匠の門人であることを表明する⁽⁵³⁾。

さらに、ゴンクールは、『漫画』が誕生した要因を、文化五年（1808）、江戸・榎本平吉刊の馬琴の読本『三七全伝南柯夢』と、文化九年刊『南柯後記』の挿絵と文章の問題について、北斎と馬琴の間に起こった抜き差しならぬ対立に求めている。ことは飯嶋虚心の『葛飾北斎伝』に詳らかで、すなわち『南柯後記』の対立について、

北斎挿画の『南柯夢』、大に世に行はれしをもて、書肆其の続編を著作せんことを請ふ。かの『南柯夢』は、既に全く巻を結びたるものなれど、強いて請ふによりて編を続きたるなり。北斎又この挿画をかきしが、再び挿画のことより馬琴と議論を生じ、二人終に交りを絶ちしといふ

とある。⁽⁵⁴⁾ゴンクールが拠ったのは、当該の記事と思われるが、今日ではそのままでは認めがたい説である。いまは、説の当否には深入りせず、ゴンクールの注目が、当時、北斎の読本が置かれた状況に注がれたことを確認するに止めた。

【半洲の序文への拘り】

北斎は、名古屋の永楽屋東四郎が江戸の角丸屋甚助との連名で、一八一四年正月に淡色摺り、半紙本の『北斎漫画』初編一冊を刊行する。また名古屋の校合門人として、巻尾に月光亭墨僊（仙）と北雲の二名が明記される。初編の刊行当初は、続刊の計画はなかったと考えられるが、予想外の売れ行きを目の当たりにした版元は第二編以下の続刊の企画、刊行に踏み切ったごとくである。また第二編以降、六樹園、蜀山人、柳亭種彦、芍葉亭長根など著名な作家の序文が各編の巻首を飾ったのも魅力の一つとなった。ゴンクールは、『北斎漫画』について、北斎の没後、明治十一年（一八七八）に刊行された第十五篇を含めた、全十五編を考察の対象として、デッサン自体の考察に及んでいる。画家の評伝でありながら、図版が一切ないことが、『北斎』の特色であり、かつ致命的な傷でもあるが、その傷を補うべくゴンクールは想像力のかぎりを尽くして『漫画』の鑑賞批評を試みている。同時にゴンクールが目に向けたのは、各編に添えられた序文であるが、まず初篇について、ゴンクールは「初篇の冒頭にあり、私は林が翻訳してくれたため察しがついた、名古屋藩士の半洲の序文を明らかにする」と述べ、七行ほどの紙面を費やして、半洲散人が草した序文の翻訳を試みる。序文の中身は、簡単にいうと、北斎が、名古屋への旅行中、名古屋の画家月光亭墨仙と会うことができ、墨仙との会談後、彼の家にあった品物三〇〇余図を写す機会を得、それが、『漫画』におけるデッサンのモチーフの基になったという。ゴンクールによれば、当時、北斎は、読本のテキストに規定された挿絵の制作を、そ

の活動の中心にしていたが、上述のように、馬琴と決定的に対立したことが原因で、その活動の場を失い、精神的な窮地に追い詰められていたところ、それを救ったのが、墨仙との会談であったということになる。墨仙が、北斎にテキストと決別した、あるいはテキストによる呪縛から自由で自発的なデッサンだけの描図へ誘引したということである。半洲の序文に関して、引用に「私は林が翻訳してくれたため、察しがついた」とあるのは、後述する『ある芸術家の家』の記事に照らして、虚飾の疑いがあるものの、ゴンクールが、『北斎』刊行の直前まで、序文に拘っていた様子が窺われる。

いま半洲の序文の核心部分について、通説に従い、原文を左に示すと、

今秋翁たま／＼西遊して我府下に留り月光亭墨仙と一見相得て驩甚だし、頃亭中に於て品物三百余図をうつす、

仙仏士女より初て、鳥獸草木にいたるまでそなはさることなく筆はふいて神なせり

とある。⁽⁵⁵⁾「品物三百余図」について、序はとくに説明を加えていないが、重要なのは、それらがどんなもので、また

それを「うつす」とはどのような行為をいつたものかという点である。「うつす」は写の意味であろうから、通常、模写、写生の意として、絵画作品の落款、款記など最末語の用いられる語で、いやしくも画家たるもの、「写」と「画」とは厳に区別して用いるのが、通常の例であろう。私見では、拙稿『北斎写真画譜』物語」でも言及したとおり、「三百余図」は、墨仙の手元にあった禽獸図はもとより本草類の写生図のようなものを核とし、それに人物道釈図を付加したようなものではなかったかと考えている。北斎がそれらを写してデッサンを成したというのは、序に「先近世の画家真をうつす者は風致に乏しく意を描く者は或いは檢格なし」云々とあるように、「うつす」は、ことさら「真を写す」あるいは「写真」に相当する意味合いを込めて用いた語ではないか。つまり、墨仙は、この三百余図を手本に、北斎に写真図の試作を進言することによって、テキストから解放された『北斎漫画』のデッサンの産婆役を演じたと

いうことである。またゴンクールがかくも序文に拘泥したのは、ゴンクールが「漫」はおもながままに、「画」はデッサン、併せて「自発的に生じたようなデッサン」と翻訳した「漫画」すなわち北斎のデッサンが、どのようにして忽然と出現したのかを明らかにしなかったからである。換言すれば、テキストから何の制限も受けないデッサンの成立の秘密を解く鍵が序文に隠されているに違いないと考えたのである。そして、北斎は、馬琴との確執で画家としての窮地に立たされたものの、墨仙との出会いによってテキストとの軋を断ち切り、独立したデッサンである、「漫画」を手に入れた、つまり、そのことが、北斎が読本の挿絵から独自のデッサンの世界へと足を踏み出した理由と理解したのである。

いま、朝倉無声の『新修日本小説年表』によって、文化八年（1811）の『占夢南柯後記』の前後、北斎の読本に関わる活動を摘記すると、以下のようになる。

文化七年 『椿説弓張月残編』馬琴作

『臥臥妹背山』振鷺亭作

『双蛱蝶白糸冊子』芍薬亭長根作

文化八年 『忠婦美談薄絹草紙』津川亭作

『占夢南柯夢後記』馬琴作

『北越奇談』橘茂世作

文化九年 『青砥藤綱模稜後編』馬琴作

『経島履歴松王物語』小枝繁作

『皿々郷談』馬琴作

文化十年『勢田橋龍女本地』柳亭種彦作

『小栗外伝』小枝繁作

文化十二年『文覚上人発心記橋供養』小枝繁作

こうしてみると、『占夢南柯夢後記』の刊行後も、まったく読本の挿絵の仕事がなくなったわけではなく、しかも『皿々郷談』など、馬琴との共作も依然としてあったのである。『皿々郷談』は、おしなべて欧州の日本研究家が興味を持つ、周辺の近隣異民族との血縁関係を扱っていることもあり、ゴンクールも『北斎』で、異例なことに北斎の挿絵より、むしろ馬琴の粗筋をやや執拗に追跡しており、なんにしても、ゴンクールは本作の存在を熟知していたことは間違いない。とはいえ、絶頂期には一年に十作ほどもあった読本の挿絵の仕事が急減したことは歴然としている。もちろんこの背景には、さしも隆盛を誇った読本の出版が文化年間後期には下火になったという、読本界自体の消長もあった。北斎の読本の黄金期は文化三年『椿説弓張月』前編の発刊後、文化七年、馬琴との『三七全伝南柯夢』の発刊時の間と考えるのが、順当であろう。いずれも馬琴との共作の読本である。読本は、当時、最も人気のあった出版物であり、馬琴は名実ともその第一人者であったが、その読本作品の成功の裏には、北斎との共作によって、その卓越した描図を得て作品にいつそうの彩りを添えることができたという事実があることは間違いないと見られる。もちろん読本が、挿絵に対して、テキスト優位のジャンルであることは否定できない。画家の作画に対して作家が、稿本（板下）で指示を出すことは普通に見られることである。しかし、北斎は、この時期、みずからの発想のオリジナリティの限りを尽くして作画に向き合っていた自負もあり、自立した絵師として、作家と対峙し、単なる板下絵師に甘んじることを潔しとしなかったのである。北斎と馬琴は、人気実力ともに伯仲し、おたがい頂点にあるもの同志、意地と矜持を賭けて対峙したのであり、作家、画家として互いの独立性を冒さざるべき対立関係にあった。そのとき、北斎が向き合っ

ていたのは、個別馬琴という一作家というより、読本のテキストであつたと見るべきかもしれない。そのため北斎は、読本の挿絵の仕事からの離脱を覚悟し、江戸の作家や板元の耳目の及びにくい遠く離れた名古屋の地に、画家再生の場所と方法を求めたのではなからうか。にわかには腑に落ちない説のように思われるかもしれないが、読本のテキストからの離脱という要因を重要視し、自身の、アーティストとしての経験に基づき、テキストを失い、暗闇で苦闘する画家に寄り添うことによつて導いたゴンクールの考説は、傾聴すべきもののように思われる。かの、天保の飢饉が出版業界に疲弊をもたらし、延いてはそれが、北斎が「肉筆画帖」に活動の活路を見出すきっかけとなったという飯島虚心の所説と並んで卓説というべきもののように思われるが、いかがであらうか。

さて、先掲『北斎』で『漫画』を批評したくだりにみえる、「彼の地の偉大なデッサン狂」(Fou dessin de là bas)は、北斎が享和元年頃から使用した署名「画狂人」をそのまま翻訳した表現ともいえるが、ゴンクールの北斎観をよく表したい方でもある。つまりゴンクールは、あくまで北斎の本領をデッサンにあると見ていたのである。「デッサン」について、*manier*でゴンクールは一箇所、類義の美術用語である「croquis」にいい換えており、他の場所では「étude」(習作)などということもある。たしかに、『漫画』は幅広い画境だけに、場合によっては、下絵、素描や略画などとしても受け止めることも可能であるが、ゴンクール『北斎』における「デッサン」は、木版画の下絵という事実はそれとして受け止めながら、より完成度の高い素描という、絵画の一分野として使っていることが多いとみられることから、「素描」その他への安直な変換は避けた方がよからう。ともあれ、『北斎』の肝の部分成しているのは、『北斎漫画』におけるデッサンの問題であり、その成立の秘密を解くためにゴンクールは、序文の解説に注力したのであり、ゴンクールと、北斎の『漫画』及び半洲の序文との邂逅こそ、『北斎』執筆を促す原動力となつたのである。

七、消えたディキンズの解説

【訪日英国人ディキンズの先見性】

さて、『ある芸術家の家』における北斎に関するまとまった記述は、上巻だけに止まらず、下巻にもう一箇所ある。すなわち、同巻の「cabinet de l'extrême-orient（極東の戸棚）」における叙述の内である。そこにもやはり北斎に関する脚注が見えており、分量的には、上巻のそれを数倍し、内容には重なる部分もあるが、重大な相違点もあるので、煩を厭わず、いま主要部分を訳出することとしたい。当該記述は、「北斎（O-kousai）によるデッサンについて論じた本文に付された「北斎」の注記である。⁽⁵⁶⁾

日本人成島からベルジェラに送られたメモには、以下のようにある。ごく最近一八八〇年、英国ロンドンで『富岳百景』（富士山の百の眺め）が、北斎の作品と生涯についていくらかの情報をつ加して、ディキンズ（E. Dickens）によって出版された。北斎は、一七六〇年に生まれ、父は、中島伊勢と称する、金属の鏡の職人。人々は、ディキンズの仕事の中に、アーティストが、何度も名前を変えたこと、彼の初期の別称の中に八右衛門、三浦があること、江戸界隈の本所の家で生まれたこと、またさらに『北斎漫画』第四編に示された「Saiō」という名前を確認できる。英国の本は、同じように、日本のウォルター・スコットというべき彼の友人である馬琴による小説の数多くの挿絵、とくに、全四〇巻の『里見八犬伝』の挿絵も描いていることなどを語るところがある。アンダーソン氏によれば、北斎は、八十九歳の一八四九年（嘉永二）に亡くなったという。しかし、そうすると、一八三四年、富士山の出版は、その断言に反するように「故北斎」を採用せざるをえなくなる。また彼は一八三四年、

七十四歳で亡くなったという言い伝えを採用せざるをえなくなる。北斎は、浮世絵の（版画）作品が、肉筆画は過去の世界であると宣言することを可能にした、葛飾派の創立者である。一八一〇年と一八二〇年の間に出版された北斎の主な作品は、十四（五か）編続きで、「漫画」あるいは「最初の筆捌きによる素描」（*esquisses de premier coup*）という書名を付けられた。

各編の冒頭に添えられた序文は、興味深いものであり、私はいくつか要約を試みたいと思う。それは、第一冊の序文（半洲散人）である。「外側の姿と豊富に表現した人々の身振りはその楽しみと絶望、苦しみと喜びの表現、丘や急流、樹木や草はみなそれぞれ固有の自然である。同時に、獣、空中の鳥、虫、爬虫類、魚類は、私たちの心を喜ばせる、彼らそれぞれにふさわしい生命の本質のなかで（あり）続ける。私たちが、大量の楽しみ、世界のなかの幸福を認める時に、にもかかわらず、場所と時候の変化によって消え失せて、まったく見えなくなる。それ故どのように未来によいのか、また千里も離れた場所にひとの知識を運べばよいのか。すべて楽しみと幸福の形と精神が世界に満ちているのを、私たちは見るだろうか。芸術だけが世界の物の生きた実態を提供することができる。また真の芸術は、唯一、神の高さに住んでいる。北斎（Tokusai）の稀な才能は、国中に知られている。彼が、西に旅行している間の秋、巨匠は、思いがけない幸運によって、北方の町を訪ね、そこで二人の人間の至上の喜びに向かって、月光（月の光の家）の墨僊と相識することになり、屋根の下で三百余の作品が計画され、実行された。空中や仏陀、男性と女性の生活、同じく鳥と獣、草と樹木など、すべて試みられ、また巨匠の筆は、すべての位相（*phases*）、またすべての存在の形を描写する。いくらかして、私たちのアーティストの才能は弱められ、生命と動きは、それらの生産が不足し、それらの制作は、それらの着想がたいへん劣っていた。人は個々に提示された下書き（*ébauches*）の素描（*esquisses*）

の崇拜すべき力強さを見逃すべきではない。巨匠は、描くすべてに生命を与えようと試み、彼の成功は、それほど強く表現されている、その喜びと幸福においてはつきり現れている。彼の作品に何か付け加えることができるだろうか。芸術に懂れ、学ぶために、このコレクションは、案内であり、貴重きわまりない道具である。「漫画」の題名は、巨匠自身によつて選ばれたもので、最初の筆捌きによる素描 (de premier esquisse coup) である。一八二二年のうち、文化年間はつらつとした文字の時期、尾張の府下 (Barokaz?) で半洲の家の keijin 「敬人? (散人) 書く。」 (略)

最後に、『漫画』の第八編において序者 (絳山公) は、次のように云う。「北斎はかれらの教育のために、素描 (croquis) を公刊することを求めた門人等には、アーティストになるためには自然を模写することであり、芸術を教えるのではない」。

以上が、『ある芸術家の家』下巻における北斎の注の抄訳である。上巻の注との大きな相違点は、ベルジェラ情報が、ディキンズなる英国人の言説に基づくことを明らかにしていることである。ディキンズが注目した北斎の作品は、なぜか復刻した『富岳百景』よりも『北斎漫画』であり、しかも、各冊の序文である。つまり、ディキンズの解説の過半は、『北斎漫画』の序文の翻訳に割かれているのである。分けても、その重点は、全体を訳出した、半洲散人の初編の序文に置かれている。右のゴンクール⁵⁷の脚注の引用では省略したが、その他、第五編の六樹園、第七編の式亭三馬の二つについても、それらの主要部分の翻訳を試み、もつて本作の本質に迫ろうと試みているが、ゴンクールもそれを忠実に引用している。享年について、英国のアンダーソンの説を紹介し、疑義を差し挟んでいるが、その論拠はよくわからない。また、北斎の表記が、前段には「O-kousai」とあるが、後段にはなぜか「Hokusai」とある箇所もあり、「巨匠」とも呼んでいる。呼称がばらばらなのは、ディキンズの解説に原因があるが、誤りのまま敷き写ししたゴン

クールも責任は免れえない。それぐらい、当時のゴンクールは、北斎の伝記についての知識をほとんど持ち合わせていなかったのである。

【ディキンズの言説】

さて、ディキンズの『富岳百景』の復刻版は、一八八〇年（明治十三）にロンドンの B.T. Batford より出版されたもので、その序文（Preface of the Translator）において、『富岳百景』の紹介に続けて、北斎の伝記について以下のよう（⁵⁸）に語るところがある。

巨匠の彼自身については、しかしながらほとんど知られていない。彼の人生の物語は、永遠に語られることないままで残るであろう。彼の数多くのアルバムに対して、彼の友人たちによつて書かれた序文の中の、わずかな記事（notice）が、「葛飾カロ」の俗名は、八右衛門、三浦屋、あるいはおそらく八右衛門は彼の別称で、三浦は、彼が生まれた江戸近郊の本所の屋号である。彼は一七六〇年、金属製の鏡師、中嶋伊勢の子として生まれたという。ほとんど幼児の頃、その才能は約束されたものとなり、早くして勝川春水の弟子となり、十八世紀後半の著名な画家の一人となった。彼の仲間たちとの細々した仕事のために、彼は継続的にいくつかの画家の名前、宗理、戴斗（Saito）（『北斎漫画』第四巻の序文に見える）為一（Tameichi）、そして最終的にもっともよく知られた名号である葛飾北斎を採用した。葛飾は、江戸の一区画であり、彼が人生で過ごしたもっともよい場所であることを表している。

以上、ディキンズの解説の一部であり、とくに伝記に関わる部分を抽出した。その他、『北斎漫画』に関わるディキンズの解説は、ゴンクールの『ある芸術家の家』下巻の記述を参照されたい。右の引用文中の「葛飾カロ」とは、北

斎を、ナンシー出身の多彩、多作の版画家ジャック・カロ(Callot Jacques 1592-1635)に準えた表現である。ディキンズの、引用に続く論述で、もつとも紙幅が割かれるのは、様々な数え切れないスケッチやアルバムの中でももつとも著名であるとする『北斎漫画』に関する記述であり、特にその序文については、驚くほど目配りが行き届いており、初編のそれは、全文の訳出に及んでいる。

【ウィリアム・アンダーソンの介在】

このように、ゴンクールの『北斎』において、序文に着目して、『北斎漫画』の本質に迫るという方法はディキンズに習ったものであると考えるのが自然である。それを裏付けるのが、この『ある芸術家の家』下巻の脚注が、丸写しといつてよいほど、ディキンズの解説に依存していた事実である。

すなわち、ゴンクールは、一八八一年刊(1880成)の『ある芸術家の家』で、北斎への愛好とその評伝執筆への意欲をはっきりと刻んでいたのである。そして、彼の気持ちを最も強く促したのは、上巻を見る限り、万博官僚の成島謙吉がもたらしたベルジェラ・メモにおける北斎略伝とバリの骨董商フィリップ・シシエルによる北斎のデッサン集についての情報であった。しかし同書下巻を見れば、上巻のベルジェラ・メモの根底にディキンズの北斎解説があったことも疑う余地がないものとなる。ディキンズの解題は、親交のあったアンダーソンはじめ、ゴンス『日本の美術』の注、デュレ、ゴンクール(『ある芸術家の家』らがこぞって取りあげており、それは、理学博士(S. B)らしく理路整然と簡潔、明快で、外連味の無いものである。ディキンズの述べるところは、大きく、北斎略伝と『北斎漫画』初編等の序文の二点に絞られる。ゴンクールは、ベルジェラを通じ、原拠を目にしないままこのディキンズの叙述に接して、激しい衝撃を受けたに違いない。その後、ゴンクールは、必死にディキンズ情報の正体を搜索したと思われる

が、ついに入手できなかったと見えて、『ある芸術家の家』上巻成立の半年後に成立した同書の下巻において、今度はデイキンズの複製版『富岳百景』の解説に逢着し、改めてそれをほぼ敷き写しする形で引用に及んだ。では、ベルジェラ情報やデイキンズ解説の背景をもう少し探ってみたいと思う。この問題を解く鍵は二六一頁で触れた、エドワード・モースの‘Notes on Hokusai founder of modern Japanese, school of drawing’ (The American art review, vol 1, 1880, 2)の中に隠されている。その内容は、略伝及び『北斎漫画』の身世と序文、その他書簡、掛け物などの資料若干の紹介から成るが、北斎は、日常的な自然に回帰した描図によって、伝統的絵画による旧弊を一新させた画家という評価で一貫している。注目すべきは、論文について、当時、英国公使館員のアンダーソンが作成した北斎に関するパンフレットを抽出する許可を得て執筆したものと述べていることである。パンフレットはおそらくアジア協会の講演会などで配布されたものであるう、片々たる資料であるだけに、原物に辿り着くことは容易ではなく、その中身も、今はモースの文章を通じて想像するほかはないが、アンダーソンのアカウントの末尾には、「その素描は彫りによる過程によって、一切、犠牲になるものではなく、現にそれは眼前に厳然と存在している。」とあるという。北斎の真骨頂は版下絵を含めた素描にあるとする立場で、北斎の版画作品が下絵にすぎない分、割り引いて評価すべきとする見方に断固反対しており、ゴンクールと立場を同じくするものといえる。ともかく、このパンフレットこそ、デイキンズの解説を含めたいくつかの北斎情報の根源ではなからうか。

【漫画の訳語】

さて、序文の翻訳について、デイキンズの解説と『ある芸術家の家』の脚注や『北斎』とでは一箇処、微妙な違いが認められる。すなわち、序の結末近くの「漫画」について、『ある芸術家の家』で、「漫画」の題名は、巨匠自身に

よって選ばれたもので、最初の筆捌きによる素描 (de premier esquisse coup) である。」と、訳出したくだりである。ディキンズの「Preface of the Translation」の当該部分において、ゴンクールの「素描 (esquisse)」に相当する箇所は「スケッチ」であり、「漫画」の訳語は「rough or rapid sketches」とあるので、ゴンクールの脚注は、ここでは、ディキンズの表現の忠実な仏訳とはなっておらず、一ひねりを加えた表現「最初の筆捌きによる素描」としており、やや特異な印象を禁じ得ない。ゴンクールの「最初の筆捌きによる素描」という評語は、重ね描き、描き直しなど、修正のための筆を一切許さない、かつ一定の速度をもつてという意味合いを含むものとして、ゴンクールが『北斎』の中でそのデッサンの特色の表現として重要な位置を占めている。ともあれ、ディキンズの解説についてのゴンクールの翻訳は、この「漫画」の語義についての記述を除けば、目立った相違点は認められない。結論として、ゴンクールは、最終的に『北斎』において、ディキンズの解説をそのまま受容しているわけではないものの、ディキンズの解説を踏まえながら、よりオリジナルな表現にまで高めたものと考えられる。

つまり、『北斎』においても、ゴンクールは『ある芸術家の家』と同様、濃淡の差はあれ、ディキンズの翻訳を基本的には下敷きにしていたといえる。にもかかわらず、ゴンクールは、『北斎』における序文の引用に当たって、他に協力を求めて、なぜか改めて翻訳し直すことを決断したとくである。とはいえ、これら序文の解説は、翻字、翻訳とも、相当、高度な知見、技術を要するもので、恐らくゴンクール独力でなし得る能力の範囲を超えていた。そして、ゴンクールは、改めて『北斎』で序文を翻訳し直すに当たって、林忠正の助力を受けたとしている。すなわち、ゴンクール自身『北斎』の中で「初篇の冒頭にあり、私は林が翻訳してくれたため察しがついた、名古屋藩士の半洲の序文を明らかにする」と、林忠正の助力のおかげで訳文の提示が可能となったとしている。ゴンクールがこのように林の助力を具体的な例を挙げて明言するのは異例であるが、これに加うるに、後に公刊される『ゴンクールの日記』下

の一八九五年すなわち『北斎』刊行の前年の五月十三日の条に、

今日の午後、林が告白したのだが、『北斎漫画』の序文は翻訳をわたしから強制されるまで、ついぞ読んだことがなかったし、大方の日本人も同様なことから、つまるところ、いかにしてこの『漫画』が描かれることになったのかのいきさつを知っているのは目下の所、此の地上でわれら二人だけだというのだ。

⁽⁵⁹⁾とある。このゴンクールの言葉からは、彼が、『北斎』刊行の直前まで『北斎漫画』の序文に拘っていた様子が窺われ、林もゴンクールから翻訳の協力要請があるまで読んだこともなかったと告白したという。つまり、序文の重要性を認識していたゴンクールに対して、林はそのことについてまったく無自覚であったというのである。では、ゴンクールは何を通じてその重要性を認識するに至り、その翻訳の協力を林に頼んだのであろう。見てきたようにゴンクールは、『ある芸術家の家』下巻で、ディキンズの北斎解説ですでに翻訳と考察を試みられていることを明言していた。そのため『日記』のゴンクールの言葉は、素直に受け止められない。まるで、意図的にディキンズのことを隠蔽しようとしているか思えないのである。ちなみに『日記 (Journal)』九巻は、そのセンセーショナルな内容と相俟って、ゴンクールの出版物の中でも、もつとも世間の耳目を集めた著作である。ゴンクールがわざわざその最末部に、上掲のような証言を挿入した意図も、自ずから明らかであろう。

デュレは、『L'art japonais Les Livres Illustrées - les albums imprimés Hokusai』の中で英国のアンダーソンについて「アンダーソン氏は、北斎について彼が集めたものの詳細を私に沢山強く提供してくれようとしたが、それは彼の手にあった手書き原稿であり、またたとえば、以下のような伝記情報が取り込まれたディキンズ氏によって印刷された説明書きである」と前置きして次の様に特記するところがある。⁽⁶⁰⁾

北斎は、一七六〇年、庭でいっぱい、わたしに椿の花の中を散歩したことを思い出させる、江戸の静かな境界

である本庄（本所）で生まれた。彼の父の中嶋伊勢は、鉄製の鏡師で、若き北斎は、十八世紀末期、一定の評判に恵まれた勝川春水のもとにあった。北斎は、かれの生涯のはじめの五〇年間は、大きな評価を得たようには見えない。しかし一八一〇年頃、彼は、私たちが美術工芸 (arts industries) と呼ぶものに適応させる学校を開き、多くの門人を惹き付けたが、それは、弟子に手本、デッサンするための大要を与えることでもあった。そのため彼は、『北斎漫画』初篇を出版した。

右の記述で、デュレは、一八八二年、英国ロンドンのアンダーソンの知遇を得たといっている。デュレの北斎に関する記述は、ほぼディキンズのそれに重なることから、デュレは、知己であったディキンズの解説を含めてアンダーソンから情報を得た趣である。アンダーソンは一八七三年、日本海軍の招きで来日して、滞在中に日本美術品の収集に努めるとともに、『日本の美術』を執筆して、本テーマにおける権威ある研究書として仰がれた。また日英協会の会長に任じ、そのコレクションは、大英博物館に現蔵され、掛物（肉筆）、絵入り本、版画などに特色がある。デュレは、アンダーソンに親炙して、その日本のアーティストの伝記などについての知見を惜しげもなく提供され、その恩恵を蒙ることが少なくなかったようで、筆の端々にアンダーソンに対する敬意、感謝の念が滲み出ている。また、アンダーソン以前の二八六二年から一八八三年に掛けて日本に滞在し、外交官に任に当たったアーネスト・サトー (Ernest Satow, 1843-1929) は、毎回、大使館に設置された郵便ポストを一杯にするほど、自ら収集した日本資料の情報をアンダーソンの元に送り届けたというが、デュレは、今日、英国図書館に所蔵されるところのサトーの書籍コレクションの情報についてもアンダーソンの恩恵に預かったという。

そして、このサトーと「生涯の友」として親しく交わったのが、フレデリック・ヴィクター・ディキンズ (Frederick Victor Dikins, 1838-1915) であった。彼は海軍の外科医にして東洋学者であり、サトーに遅れること、一年、一八六

三年に初めて来日、三年間の滞在中、サトーや日本人の医者らと交流し、一八七一年に再来日し、弁護士として横浜に居留し、併せてジャーナリズム、植物学のコミュニティで活動し、キュー王立植物園の D. Hooker に生きた植物標本や写生図を贈り届けるなどした。一八七九年に英国に戻り、日本研究に専念し、特に古典作品の翻訳を手がけたことで知られる。ディキンズの翻訳の仕事は、一八六五年以降、手を初めたもので、高梨健吉訳『パークス伝』（1984年、平凡社）の解説によれば、『百人一首』『仮名手本忠臣蔵』『竹取物語』『飛騨匠物語』（石川雅望作、北斎画）『酒呑童子物語』『方丈記』など日本文学の古典の翻訳に重きが置かれている。『方丈記』は、南方熊楠との共訳であり、両者の交遊について、高梨氏の解説は、『南方熊楠全集』（平凡社）第七卷所収の「履歴書」に、「氏（ディキンズ）が毎々出版する東洋関係の諸書諸文は、みな小生が多少校閲潤色したるものなり」と述べたことを紹介しており、⁽⁶¹⁾ 少なくとも、ディキンズの翻訳の背後に熊楠のアドバイスがあったらしいことがわかる。さらにピーター・コニッキは、ディキンズの日本研究について「ディキンズの日本研究は、たいへん知的な日本人と同様の、豊かで幅広い関心によって動機付けられたものであることは明らかである」と、その質の高さを評価している。⁽⁶²⁾ また、アンダーソン、サトー、アストンなど、一八六五年に日本駐在公使に任じたハリー・パークスの部下、もしくはその周辺の日本語に堪能で有能な人物たちとの交流が大いに裨益するところであつたろうことも想像に難くない。『富岳百景』の復刻版の作製は、帰国後間もなくの仕事であつたことが知られるが、『北斎漫画』の序文の判読や英訳も、けつして簡単な仕事とは思えず、日本古典に造詣が深く、その翻訳に定評のあつたディキンズにしてはじめて可能な芸当であつたと見るべきかもしれない。

ゴンクールも、アンダーソンの所蔵資料の情報に接したことが、『北斎』の本文によって確実視される。それについても、同じく『北斎漫画』について論じただけに、アンダーソンやディキンズなど、英国人による情報、先行文献

などに対する言及、謝辞が当然、あつてしかるべきところ、それが見当たらない。デュレの述懐と比べると、その違いは際立っている。そうはいっても、筆者は、別にこのことで、ゴンクルの狭量、不誠実を責めようとは思わない。『北斎』のような大きな仕事を成し遂げようというものが、功名心に駆られるのは、苟も文筆に携わる者として、むしろ自然なことと思われるし、『北斎』の達成もそうした並外れた功名心の賜物のようにも思われないこともない。ただし、デュレとゴンクルを同じ美術史家として比較して見た場合、どちらの姿勢を公正と評価すべきかと問われれば、おのずから答えは明らかであろう。

ところが、ゴンクルは、見てきたように、『ある芸術家の家』下巻では、ディキンズから得たものであることを示す証跡を残しているのに、『北斎』では、『北斎漫画』についての記述中にディキンズの名前も『北斎漫画』のデッサンの本質として喝破したはずの「最初の筆捌き」という表現も見当たらない。これはいかにも、不自然なことであるが、下記のとおり、はるか頁を隔てた別の場所に所出する。このため、ディキンズと『北斎』の関わりがさらに見えにくくなっている。ゴンクルの目論みもここにあったというべく、やはりこれもゴンクルが、ディキンズの翻訳から影響を受けたことを覆い隠すための意図的な作為を疑われても致し方ない。

【最初の筆捌き】

さて、『北斎』の中で「最初の筆捌き」の言い方が見えるのは、『北斎』の「カタログ・レゾネ」の内、第五十七節「北斎の初案 (premier pensée) のアルバム」のもとに、集められた、資料について論じたくだりである。対象とするのは、

しかし、さらに掛物、巻物、パネルよりもよく、北斎を研究するため、その手法を理解するため、彼の芸術の

秘密を見抜くための、より秘密を明かす資料を、林が所有する三つ四つのアルバムの中に見出したが、それらは、終わつたデッサンの草案（企画）、クロッキー（素描）、下絵を含み、それはまさに、十八世紀フランスで、画家の「最初の考え」と呼ばれたものである。

と述べられるように、デッサンの草案、下絵、習作、クロッキーなどを集めた肉筆アルバム資料である。ゴンクールは、その筆捌きの中の「最初の筆捌きを通じて、北斎のデッサンの秘密を探ろうとしたのである。考察の対象として、まずは、ゴンクールとは、「北斎伝」の達成でのつびきならない確執を演じた美術商ジークフリード・ビングのコレクションのアルバムを取り上げた中に、次のようにある。

ビング氏も、林氏と同様に、巨匠の手法をたいへん明らかにする、クロッキーのいくつかのアルバムを所有している。

為齋によつて形成された一つは、中国小説の仏陀の挿絵の「初案」を秘めている。

最初の捌きによるデッサンで、非常に直し、除去、抹消に満ちている。その中の、押しつぶされた筆の太い線によるクロッキーは、カラスの一枚の羽根とともに線描されているような、繊細さの線と対立している。大きな字体の一葉は、すべての群集によつて見守られている、斬られた首の解説である。

右は、ほぼ題材の説明で、挿絵の草稿のような印象である。そのすぐ後にもう一例、挙げられるのは水彩画のデッサン集である。より問題にすべきは、こちらの方である。

別のクロッキー、またより欲望をそそるアルバムは、今日、ジロの所有である。それは、陶然とさせる唐墨の淡彩によるシリーズで、グワッシュ（gouache）の剣、それらの中に一人の踊り子、帽子を被つて、低くした頭、空中で緊張した腕の端でふるえ上がる手、その前で、より巧みな短縮法によつて、胸と同じ高さに持ち上げられ

た足。踊り子は、より並外れて踊っているように見えるかもしれない。次いで、この唐墨の作品の傍らに、最初の捌きによる水彩画が、大小取り混ぜ、まねのできない「手法(façon)」で、その羽がブラジルの蝶を装う紺碧とともに作られた存在(生物)のように見える、青い蝶のように、またブドウの房、あるいは秋のサフラン色が、葉の唐墨の中で、芽を出しており、またその房の粒は、黒ずんだブドウの青みがかった水を含んだ、水晶の水泡のように見える。また、カメは、古い銅像の緑青色の、きれいな色付けをしたカメ。また、それらのかわいらしい傑作の中に、裏返された葉(見開き)の上に蒔かれた、額、縁に入れるに値する、一羽の大きな鶴があり、鶴は、調和的な美しさの中で筆舌に尽くしがたい、緑がかった、そして青味がかった淡彩を施されている。また、その色の向こうに、ある存在の絵画による再生の中に、少しばかりの夢想を注入している。

ジロは、版画印刷家のシャルル・ジロ(Charles Gillot 1853-1903)で、日本美術作品の複製を多く残したこと、かつ日本の版画コレクターとしても知られている。その青いマフラーに長いシルクハットをかぶった異様な自画像は、林忠正の所蔵するところであった。ジロは、唐墨による作品に交じって「最初の捌きによる水彩画が、大小取り混ぜ、まねのできない「手法(façon)」によって描かれた一群のデッサンを所蔵するという。「まねのでない手法」とは、取り付く島もない言い方であるが、手がかりになると思われるのが、ゴンクールが、このあとのくだりで『浮世絵類考』に触れて、次のように述べることである。

京伝の『浮世絵類考』は、北斎の才能を賞讃しながら、彼の手の器用さについて触れ、日本で尊重される特性である、アーティストの「名人技」(virtuosisme)について長々と述べ、線による繕いのない、「直し」(repentir)のないデッサン、与えられた時間の間に作られたデッサンを考慮に入れている。また京伝は、北斎が左手ですばらしく描き、また下から上へ描くことを主張する、と彼は、付け加える。

『浮世絵類考』の当該箇所は、「伝に曰 為一翁は曲画を善す」以下に「左筆」「逆絵」「爪画」など、文字通り、ゴンクールのいわゆる名人技、他人にまねできない手法について述べた記事であり、ゴンクールはそれらについて「繕いのない」「直しのない」「与えら時間の中に作られたデッサン」である等と言いつつ直しているが、これはすなわち『北斎漫画』に対してディキンズが解説にいう「粗野で素早いデッサン」、そしてそれこそゴンクール流に言い直された「最初の筆捌きによる素描」という表現につながるものである。つまり、ゴンクールは、『北斎』のカタログ・レゾネの「最初の考え」において、ジロ所蔵の「最初の筆捌き」によるデッサンの実例を目の当たりにすることによって、『北斎』のテーマである北斎のデッサンとは何かということ突き詰めようとしたのである。しかし、それでもこの『最初の捌きによるデッサン』という言い様が、北斎のデッサンの考察から帰納された結論としては、どうしても論理上の飛躍を禁じ得ず、それを受け容れることに抵抗を覚えるのは筆者だけであろうか。

そこで思い合われるのが、万博の年一八七八年の『日記』十一月二十八日の、有名な次の記事である。

きょう、ビュルティの家で面白くてしかもためになる催しがあつた。日本人の渡辺セイ氏が絵を一枚描いたのだが、きょうのは、筆での先で描く即興的なスケッチの類ではなく、水彩の大幅の絵すなわち kakemono（掛物）なのである。

日本でもてはやされうる素描というものはいかなる二度がきもなしに行われたものでなければならない。いかなる修正のなざりもきかないのである。それに描く早さにもある種の重要性がつけられるので、画家の連れは仕事のはじまると柱時計のところへ行つて時間を調べたものだ。⁶⁴

「渡辺セイ」は、パリ万博の機会に、渡仏していた明治期の四条派絵師の渡辺省亭（1851-1918）のことだ、彼は、ビュルティ宅で、ゴンクール他の人々の前で、描画の様子を実践してみせたという。いわゆる席画というべきもので、

日本では、本画師も浮世絵師も、天保年間以降あるいはそれ以前から絵師が客の前で、即興的に絵を描いてみせる書画会の場で、席画がふつうに行われたのであり、その点はフランスのサロンなどとは、似て非なるものがあつた。省亭の絵は、絹に描かれた水彩画の掛け物であつたというが、それは、西洋の安価な泥絵の具を用いた、いわゆるグワッシュ画といわれる類のものであつたと思われる。ゴンクールが、その絵から受けた印象は、二度描きやなぞりが無いということと、描く早さが重要視されているという二点であつた。私見では、この二点の特徴は、いずれも客の前で描いてみせるという、流派にかかわらず、日本の絵師がおしなべて実践していた席画の修練によつて自ずと身についたもののように思われる。これこそ、ディキンズが「粗野で素早いスケッチ」と表現し、ゴンクールが「最初の筆捌き」と言つた『北斎漫画』のデッサンの秘密を実感した瞬間であつた。しかし、見方を換えると、ゴンクールは、ディキンズの北斎解説が公表される以前、万博の頃、すでに北斎のデッサン評価に直結する体験をしていたことになる。つまり、「漫画」についての「最初の筆捌き」という評語は、ゴンクールが北斎のデッサンと出会つてから温めてきたその評価として、渡辺省亭の実技、ディキンズの解説を経て、最終的に練り上げた表現というのがより正確であろうか。ただし、省亭の画技から受けた印象は、『北斎』よりも、まずは、『歌麿』の、

日本の絵画は、水彩でのみ描かれ、掛け物、巻物、扇面という三つの形状しか存在しない。それらは下絵というか完成したデッサン (le dessin terminé) といつたものであるが、木版をほるために絵師が作成する版下絵のような感じである。こうした素描は常に墨 (encore de Chine) で描かれ、これを版刻させ、刷り出した自分用や友人用の数枚にだけ絵師は着彩を施す⁽⁶⁵⁾

という記述にほぼ取り込まれていたと考えられる。先掲の資料の例と合わせるとジロの旧蔵品が「下絵」「完成したデッサン」そして「版下絵」のようなものということか。ただし、右に引用した日本の絵画についての所感は、あま

りに単純化されている嫌いがあるうえ摺り物の制作の様子が混入されているようなところがあり、十分には信用を置きたい面がある。とはいえ、この論の結論として確認しておきたいのは、ゴンクールが、『北斎漫画』のデッサンを版下絵と同質であることを認めた上で、それに完成された美術品としての評価を下していたことである。デッサン如何にこそ、版画あるいは日本絵画作品の評価の核心があると考えたからである。延いては北斎の評価もあくまで木版画の下絵作家としてのことであつたということである。

〔注〕

- (1) 『ゴンクールの日記』6、山田壽・斉藤一郎訳、昭和四十一年、角川書店、84頁。
- (2) 河盛好蔵『フランス文壇史』文藝春秋社、1964年、76頁。
- (3) 同上、132頁、『大佛次郎ノンフィクション文庫7、ドレフェス事件・詩人・地霊』（東京・朝日新聞社、昭和58年）95頁。
- (4) *Objets d'art Japonais, expert, S.M.Bing, 1897.* Collection des Goncourt, Hotel Drouot 1897. P.397-405 ただ、
「河内権之允友周」は「かわちごんのじょうともちか」であろう。
- (5) 斉藤一郎訳『ゴンクールの日記』下、岩波文庫、2010年、360頁
- (6) 大西克和訳『ゴンクールの日記』1、昭和三十四年、角川書店、208頁。
- (7) 小山ブリジット著、高頭麻子・三宅京子訳『夢見た日本』―エドモン・ド・ゴンクールと林忠正』2006年、平凡社、51頁。
- (8) *L'art du dix-huitième siècle III* édition définitive, p.439

- (9) Bibliographical note (R.I.), de Goncourt, *French XVIII century painters*, London, Phaidon press, 1948. bibliographical note p.xii
- (10) *ibid.* p.10
- (11) *Hokusai*, preface p.xvii.
- (12) *ibid.*
- (13) 高階秀爾著『フランス絵画史』講談社学術文庫（1990年、130頁）。
- (14) R. Kœchlin, “Hayashi’s collection of French picture”, in *Collection of the late Tadamas Hayashi*, p.13 The American Art association, NewYork, 1913.
- (15) *Hokusai*, p.326
- (16) 隠岐由紀子訳『歌麿』東洋文庫 745、2005年7、8頁。
- (17) 斎藤一郎編訳『ユンクールの日記』（下）岩波文庫、2010年、548、9頁。
- (18) *L’art du dix-huitième siècle*, édition définitive, p.95.
- (19) *Hokusai* p.31.
- (20) Pierre Sabatier, *L’ésthetique des Goncourt* (Paris, Librairie Hachette, 1920) p.436
- (21) 『ユンクールの日記』下、岩波文庫版、67頁。
- (22) 『歌麿』8頁。
- (23) 木々康子著『林忠正とその時代』、筑摩書房、1987年、59頁。
- (24) クリストファー・マルケ「19世紀後半のフランスにおける日本美術史学の黎明期―“L’art japonais”及び『浮世

- 絵類考』と Histoire de “l’art du Japon”, 『比較日本学研究年報』第4号、二〇〇八年、論文81頁、注7。
- (25) ルイ・コニス編 *Catalogue de l'exposition rétrospective de l'art japonais* (日本美術回顧展目録) Paris, Quantin, 1883. p.319.
- (26) Duret, *L'art japonais, Hokusai* Gazette des Beaux-arts, 1882.
- (27) 板坂元、翻字棚町知弥、月岑稿本増補『浮世絵類考』、『近世文藝資料と考証』七人編 vol.11、昭和63年2月。135頁
- (28) Edmond de Goncourt, *Chérie*, Paris Eugne Fasquelle, préface vi.
- (29) Bracquemond, Felix (*Art & decoration*, no.17, 1905, 1) p.27.
- (30) *Hokusai*, p.1-2
- (31) *L'art japonais* (Paris, Maisson Quantin.1883) ⑤ Peinture ⑧ 第八節 「Hokusai」 p.p.270-273
- (32) Hokusai, p.124
- (33) Henri Focillon, *Hokusai*, 1925, Paris, librairie Félix Alcan, p.p.40-41.
- (34) Boston James B. Osgood And Company, 1886. p. p. 44, 45)
- (35) 2007年 小学館。p.181
- (36) “HOKÛSAI A talk about Hokusai, the Japanese painter”, (New York, W. C.Martin)
- (37) Theodore Duret, *L'art japonais : les livres illustrés, les albums imprimés* : Hokusai, Paris, A, Quantin, 1882. p.p.10,11.
- (38) 『ゴンクールの日記』6、角川書店、昭和41年、88頁。
- (39) 『夢見た日本』52-3頁。

- (40) Edmond de Goncourt, *La Maison du' Artiste*, tome premier, Paris, G, Charpentier, 1881.p.p.218,219
- (41) *ibid.*p.p.197-8.
- (42) 木々康子の『林忠正とその時代』 31頁。
- (43) 大西克和訳『ユンクールの日記』V、角川書店、昭和39年、69頁。
- (44) 同上、182頁。
- (45) 『ユンクールの日記』下巻、岩波文庫、281頁。
- (46) 木々康子『林忠正とその時代』 70、71頁。
- (47) Edmond de Goncourt, *Notes d'un bibeloteur au Japon*, Paris, E,Dentu,1883,p.19
- (48) *ibid.* p.31
- (49) *Objets d'art Japonais*, expert, S.M.Bing, 1897.) Collection des Goncourt, Hotel Drouot 1897. 同書三二六頁に掲出された「1533. Mangwa (Dessins rapides). Ouvre en 14 volumes, Exempleaire teinte」が、当該の『北斎漫画』である可能性があらう。
- (50) *Hokusai*, peface. vii, viii
- (51) 『北斎写真画譜』物語、『かがみ』第四十八号、大東急記念文庫、平成三十年三月。
- (52) *Hokusai*,p.325.
- (53) *Hokusai*, p.p.328,329
- (54) 飯嶋虚心著、鈴木重三校注、『葛飾北斎伝』(岩波文庫、1999年) 93頁。
- (55) 永田生慈監修『北斎漫画』一(昭和六十一年、岩崎美術社)。

- (56) *La Maison d'un Artiste*, tome second, pp.342-345
- (57) William Anderson edited *Descriptive and Historical Catalogue of a collection of Japanese and Chinese Paintings in The British Museum*. (大英博物館所蔵日本及び中国絵画コレクション解題歴史的目録) (London, Longmans & CO, 1886) アンダーソンについてはティモシー・クラークの「アンダーソンとモリソンー日本絵画コレクションの功労者」(『秘蔵日本美術大観』二「大英博物館Ⅱ」、一九九二年八月、講談社)を参照のこと。
- (58) *Fuhzaku hyakkei (A hundred v of Fuji)* by Hokusai introductory & explanatory preface, translations from the Japanese and descry views pitions of theplates, by Fredk.v.Dikins, Sc.B. London, B.T. Batsford, High Holborn, 1880, p. xii-xiii°. ただし、筆者が、1880年版ではなく、1898年3月23日、ロンドンの日本協会の第32回例会のプロシードディングとして印刷、配布されたものである。米国スミソニアン図書館協会フリーア・サクラ美術館図書館蔵。本資料については、同館の吉村玲子氏の御世話になった。なお1880年版は大英図書館に所蔵される可能性があるが、筆者未確認である。
- (59) 『ゴンクールの日記』下巻、岩浪文庫、518頁。
- (60) L'art Japonais les Livre illustrés-albums imprimé Hokusai, 1882, Paris Quantin, p.12,
- (61) デイキンズ著、高梨健吉訳『パークス伝ー日本滞在の日々』東洋文庫 429、平凡社、1984年、368頁。
- (62) Peter Kornicki, Britain & Japan:Biographical Portraits, Vol.3 (Routledge, 1999);p.68.
- (63) *Hokusai*,p.p.331-332.
- (64) 『ゴンクールの日記』6、40頁。
- (65) 隠岐由紀子訳、エドモン・ド・ゴンクール著『歌麿』(二〇〇五年、東洋文庫) 140頁

Commentaries on *Hokusai* written by Edmond de Goncourt
SUZUKI Jun

"*Hokusai*" written by Edmond de Goncourt, who was French literati and art critic, is an unexplored result of research about Hokusai. This work captured Hokusai for an excellent dessin artist and ranked him continuation of artists who were appeared one after another in 18 centuries in France. Then Goncourt described, all of Hokusai's work in range of the illustrated books, gravure, surimono, paintings.

Recently this work had been strived for the advance of study by mainly referring to an aspect of the cooperation and the conflict among Hsyashi Tadamasu and S. Bing who played a role as originator of Japonisme. While I hope to try to pursue this article basically through inner signs that how he arrived at Hokusai and achieved to its result.

In 1872, Goncourt accidentally got a brief Hokusai's biography which none of European know, and it was made for suitable form when "A mansion of an artist" first volume published in 1881. In addition, in its second volume, Goncourt tried to copy, all of the general outline of "Hokusai-manga" and a translation of preface of the same book by an Englishman named E. Dikins. However in "Hokusai" the evidences of Dikins were swept off, Instead it was emphasized that translation was carried out by the cooperation with Hayashi Tadamasu. So I led to the conclusion that this contradiction is caused by Goncourt's selfish ambition for the achievement of the study on Hokusai.