

# 『芸術の日本』5号（1888年9月）

——1890年前後のフランスにおける浮世絵受容の一例として——

中 村 み の り

〔キーワード：①浮世絵受容 ②『芸術の日本』 ③S・ビング ④「風流七小町あらい」 ⑤『絵本虫撰』〕

## はじめに

19世紀後半から20世紀初頭にかけて、フランスをはじめとした欧米諸国で日本美術に対する関心が高まり、その関心は日本の浮世絵や陶器、装身具などにみられる異国的な装飾モチーフに限らず、和紙や蒔絵などの素材や技法、さらにはそれら日本美術の形成の背景にある文化や精神性にまで広がり、西洋美術に影響を与えた。このような現象に対し1872年にフランスの美術評論家であるフィリップ・ビュルティが論文の中で「ジャポニスム（Japonism）」という言葉を用いて以来<sup>1)</sup>、今日までその名称が定着している。

1883年には、初めて欧米で刊行された日本美術研究書といわれる『日本美術』がフランスで刊行され<sup>2)</sup>、またフランスの絵入り美術雑誌である『パリ・イリュストレ』は、1886年5月に日本文化に焦点をあてた日本特集号として『パリ・イリュストレ』45・46号を刊行した。このように

1880年後半のフランスで、日本の美術や文化を専門的に解説した書物が出版されはじめた。本稿で扱う『芸術の日本』(Le Japon artistique)もそのひとつであり、1888年から1891年の間に仏・英・独語で刊行された。とりわけ本誌は全部で36冊刊行され、さらにそれらは毎号、日本美術や文化に関する論文と美しい日本美術の複製図版が収録されるという充実した内容となっている。このことから本誌は、今日のジャポニスム研究において、当時の欧米の人々の日本美術に対する関心と知識が窺える重要資料として位置づけられてきた。しかしながら、従来の研究では、収録論文の内容に焦点が当てられているものの、『芸術の日本』そのものが当時のジャポニスム関連の書物の中でどのように位置づけられるかということには言及していない。そこで本稿では、その位置づけを試みるべく、『芸術の日本』の特徴を提示し、さらに、その特徴がもっともよく表れている『芸術の日本』5号(挿図1)をとりあげ、具体的な記述をしながら、なぜそのような特徴がみられるのかについて考察する。そこから、『芸術の日本』が担っていた、あるいは求められていた役割を明らかにし1890年前後のフランスにおける浮世絵受容の一例として提示を試みる。

## 1. 『芸術の日本』概要

まず、本稿で扱う『芸術の日本』について確認しておく。本誌は1888年5月から1891年4月までの満3年間で全36冊出版された月刊雑誌である。パリの美術商ジークフリート・ビング<sup>3)</sup>(以下ビング)が編集を行い、ビングを始めルイ・ゴンス、エドモン・ド・ゴンクール、フィリップ・ビュルティなど、当時活躍していた日本愛好家及び研究家(ジャポニザン)たちによる日本美術に関する論文と、その文章の中に『北斎漫画』などから引用された挿絵、そして巻末に浮世絵や陶器、織物などの大型色彩図版が毎号10葉ずつ掲載された。また表紙はそのほとんどが浮世絵から図様

を借用した色彩複製画である。本誌の印刷は、ジュディット・ゴーチエの『蜻蛉集』や『パリ・イリュストレ』45・46号を手掛けた当時優秀な印刷業者であったシャルル・ジローによるものであり、それによって収録図版や表紙において美しく正確な色彩複製を可能にしている。サイズは縦37×横22センチメートルである。また仏・英・独語で刊行され、パリ、ハンブルグ、ライプツィヒ、ロンドン、ニューヨークなどの各都市で販売されていた<sup>4)</sup>。

### 1-1. 『芸術の日本』の評判

『芸術の日本』は、エドモン・ド・ゴンクールコレクション売り立てに全36冊揃いの状態で出品された記録が残されており<sup>5)</sup>、また馬淵(2013)の調査では、ナビ派の画家であるモーリス・ドニが10点8種の『芸術の日本』の表紙を保存していたことが明らかになっている<sup>6)</sup>。このように本誌は多くのジャポニザンの手に渡っていた。

シャノワールというキャバレーが発行していた週刊機関誌『ル・シャノワール』(LE CHAT NOIR) 1888年5月26日刊行号に、『芸術の日本』の刊行を記念して美術批評家のジョルジュ・オリオールが文章を寄せている<sup>7)</sup>。その中でオリオールは、本誌の刊行は、豪華な雑誌(un luxueux journal)を刊行するというビングの独創的なアイデアであり、夢にも思わないほど豊かな日本の産業と芸術に関する資料集が再現されていると絶賛している<sup>8)</sup>。またアルルに移住していたゴッホは、1888年に弟テオにあてた手紙の中で『芸術の日本』を話題にしている。

バン(ママ)が日本の浮世絵の展覧会を催し、日本芸術についての雑誌を出しているという話を読んだ<sup>9)</sup>。

さらに小山(2009)はアンリ・リヴィエールの著書『寄り道－思い出とクロッキー』に以下のような証言があることを指摘している。

1888年にジークフリート・ビングは、ジローの手になる単色刷りや多色刷りの版画を掲載した、『芸術の日本』という美しい月刊誌の刊行を始めた。『芸術の日本』は日本美術のことをまだよく知らない人々のために大いに役に立った。そうした人々は、そこに彼らを導き、芸術家の名前や、はては日本美術の歴史まで教えてくれるものを見つけたのである<sup>10)</sup>。

このようにフランス国内において『芸術の日本』の刊行は、非常に注目されており、その評判もほとんどが好意的である。

反響があったのはフランスだけではない。アメリカの『クリティック』1889年8月3日の記事で『芸術の日本』が紹介され、そこには、レイアウトによって本文の内容が補完されていることが特に素晴らしいと述べられている<sup>11)</sup>。さらに同年12月の記事では、歴史を通じて絵画の起源を調べ、毎号優れたデザイナーの装飾芸術モチーフが半ダース以上掲載されている(10葉の大型図版のことを指している)ことから、本誌を最高クラスのアート雑誌であると賞賛している<sup>12)</sup>。

しかしながら日本での評価は、賞賛するものではなかった。外国人向けの刊行物として横浜で刊行されていた『ジャパン・ウィークリー・メール』は、1889年9月7日の記事の中で、『芸術の日本』は紹介されている日本美術における文化的背景や、宗教、歴史について言及しているが、それらは表面的、推測的であると非難し、日本絵画の分析は、日本の歴史的知識と社会情勢を十分に理解する能力が必要であり、それができるのは、自国の社会や政治に精通している日本人だけである、と主張した<sup>13)</sup>。

## 1-2. S・ビング

『芸術の日本』の編集者であるビングは、19世紀フランスにおけるジャポニズムの重要な牽引者のひとりであった。ビングは東洋美術を中心に扱う美術商であり、彼が1895年に開いた店の名である「アール・ヌーヴォー」(挿図2)が19世紀末から20世紀にかけてフランスから中心に起こった芸術運動・様式であるアール・ヌーヴォーの名称の元となったことでも知られている。ここでは、『芸術の日本』の刊行がビングの活動の中でどのような位置づけにあったのかを理解しておきたい。

ビングに関する研究はアメリカの美術史研究家であるガブリエル・P・ワイズバーグによってビングの生涯と活動内容が明らかになっている<sup>14)</sup>。

ジークフリート・ビング(1838-1905)は、ユダヤ系美術輸入商人であるヤコブ・ビング Jacob Bing(1798-1868)の三人目の子供としてハンブルクに生まれた。ヤコブはもともとハンブルクでフランス磁器とガラスを輸入する「ビング兄弟商会」の共同所有者として商いを営んでいたが、1850年からパリに拠点を移す<sup>15)</sup>。ヤコブの息子たちはそれぞれハンブルクの学校を卒業するとパリの家族の元へ行き、ビングも1854年にパリに向かいビング兄弟商会で働くこととなった。

1863年にヤコブがビング商会を退職すると、ビングの兄であるミハエルが輸出入事業を継ぎ、ビングは装飾品製造事業を継いだ。その後ビングは、磁器生産事業を行っていた「ジャン・バプテスト・アーネスト・ルリエ(Jean-Baptiste Ernest Leullier)」社と提携することで事業を拡大させた。この提携は成功し、彼らがつくったロココ様式のテーブル装飾(挿図3)やランプなどは他のフランスの製品より巧みであると評価され、1867年のパリ万国博覧会ではメダルを獲得している。このようにビングは、もともと製造事業に携わっていたという点に注目しておきたい。

製造事業は順調だったものの1870-71年の普仏戦争によって、その様子

は一変する。戦時中は家族とブリュッセルに避難し、1871年5月にパリにもどってきたが、会社の従業員の多くが召集され、また戦争のため人々が生活に贅沢品を求めない風潮であったことが原因で事業は衰退していく。さらに追い打ちをかけるように1873年には輸出入事業を継いでいた兄のミハエルが亡くなり、ピングは会社の立て直しを思案することとなった。そこでピングは新しい輸出入業者との関係を確立し東洋美術を扱うようになるのである。このころすでにパリにおけるジャポニスムの熱狂は高まっており、1878年のパリ万国博覧会では日本のパビリオンが設置された<sup>16)</sup>。これに合わせ、ピングはパリのショーシャ通り19番地に店を開いた。その後もプロヴァンス通り23番地やブルー通り13番地に新しく店舗を設け、活動範囲が広がっていく。このころになると日本美術の展覧会が各所で開催されるようになり、ピングもそれらの展覧会に携わりカタログを執筆したり、龍池会<sup>17)</sup>の後援によるパリで初めての日本美術のサロンを設立したりするなど、日本美術を学術的に広める活動に積極的に参加していくこととなった。そして美術商として成果をあげ、また日本美術啓蒙という活動に携わるようになりだした頃に『芸術の日本』を刊行したのである。

美術商の息子として生まれ、幼いころより芸術が身近にある環境にあったピングは、まさに芸術と人生を共にしてきた。なかでも磁器製造事業を行っており、工芸品を「作る」という立場を経験していたという点は非常に興味深い。『芸術の日本』は、表紙に「芸術と産業の論文集 (Documents d'Art et d'Industrie)」と書かれているように、産業の中にも芸術性を見出し、芸術と生活を結び付けることを説いている。産業と芸術性への言及は、同時代にウィリアム・モリスらが提唱したアーツ・アンド・クラフツからの影響も考慮する必要があるが、ピングが本誌の中で積極的に産業の中の芸術性に言及したのは、磁器製造事業経験のなかで形成されていった可能性も考える必要があるだろう。

## 2. 『芸術の日本』の特徴

前節で述べたように、1890年前後には日本美術や文化を専門的に紹介する書物が多く刊行された。美術評論家のルイ・ゴンスによる『日本美術』(1883)を皮切りに、パリで美術商を営んでいた林忠正が文章を手掛けた『パリ・イリュストレ』45・46号(1886)が刊行され、90年以降になると、作家でありかつ熱心な日本美術蒐集家でもあったエドモン・ド・ゴンクールによって『歌麿・青楼の家』(1891)、『北斎・18世紀の日本美術』(1896)といった、絵師個人に関する研究書も登場するようになる<sup>18)</sup>。

『芸術の日本』は、それら90年前後に刊行された数あるジャポニスム関連の主要な書物のうちのひとつであることは間違いない。それでは本誌がこのように数ある書物の中でどのように位置づけられるのか、本誌の特徴が何であるかという事をみていきたい。そこで本節では、他の書物には見られない特徴を提示することで本誌の特徴を明らかにしていく。

### 2-1. 豪華な刊行体系

まずひとつめの特徴は、その豪華な刊行体系である。ここで述べる「豪華な刊行体系」というのは、通常の冊子版(以下通常版)だけではなく、合本された装丁版と和紙に印刷された「Edition sur Japon」が作られているということを用いる。

#### 【冊子版と装丁版】

先述のように『芸術の日本』は、月刊雑誌であり3年間で36冊刊行された。そして同時にそれらを合本し装丁した装丁版の存在が確認されている。この装丁版はいくつかの種類が存在しており、それらが作られた時期の間にどの程度開きがあるのかという点については、今後の研究の課題と

したい。しかしながら、すでに『芸術の日本』7号(1888年11月)の裏表紙見返しに、1号から6号までをまとめた装丁版の宣伝が掲載されている<sup>19)</sup>。その宣伝によると装丁の方法を2種類から選ぶことができ、中国の絹を使ったものは15フランであり、着物、帯、袱紗などの切れ端といった日本の古布を使ったものは20フランで販売されたようである。

フランスは出版物を装丁するという文化が普及しており、その様相は時代とともに趣向を変えていく。『芸術の日本』刊行より少し前の19世紀初頭から中頃の装丁は、「ロマンチック様式」として18世紀以前の装丁から大きく変化し、凝った装丁をするようになった<sup>20)</sup>。このような装丁に凝る文化が背景にあり、『芸術の日本』も装丁版の作成に挑戦したのであろう。さらにこの時代は、ロマンチック様式をひきつぎ、半革装にマープル紙を施すという趣向が主流であったなかで、中国や日本の絹を使うというこだわりようは大変興味深いことである。

#### 【通常版と Edition sur Japon】

また別に「Edition sur Japon」(以下和紙版)として区別されている冊子版が存在する。和紙版は、和紙(papier japonais)に印刷したものであり、その価格も通常版が1冊2フランであるのに対し、その5倍の価格の1冊10フランで販売された。これら通常版と和紙版を見分ける部分はいくつかある。まず一目でわかる簡単な違いは表紙の右上部分に雑誌の値段が書かれているかどうかである。通常版には「Prix du numero: 2francs」と書かれているが、和紙版には何も書かれていない(挿図4a)(挿図4b)<sup>21)</sup>。次の大きな違いは裏表紙である。裏表紙にはどちらも『芸術の日本』の予約購読案内情報としてその価格と予約場所が書かれている点は共通しているが、通常版の裏表紙には、通常版と和紙版の案内がされているのに対し、和紙版では、和紙版の案内のみ書かれている。さらに案内の内容も通常版



では、通常版と和紙版それぞれの1年、もしくは半年分の定期購読の値段と1冊単価の両方の案内があるが、和紙版では定期購読分の案内しかされていない（挿図5a）（挿図5b）。そして表紙を開くと通常版は、表紙見返しと裏表紙見返しに広告が掲載されているが、和紙版には広告の掲載は無い（挿図6a）（挿図6b）。このように通常版では価格を表紙に記載したり、紙面に広告を載せたりと商業的要素が強いのに対し、和紙版はそれらを一括省略している。ここから和紙版は、コレクションとして保存できる複製画集のような豪華版であったことが容易に想像される。さらに本誌の形態は折り込み式であることから、当時の購読者は、気に入った1枚を取り出して額に飾ったり、好みの物だけを集めて画帖にしたりという楽しみ方もできただろう。また通常版と和紙版では表紙の色彩が変えられている号もある。『芸術の日本』26号（1890年6月）は通常版が青を基調としているのに対し、和紙版は茶を基調としている。以上のように『芸術の日本』は、通常版とは別に装丁版や和紙版という豪華版を作成している。このことから本誌は、単なる読み物としての美術雑誌というだけではなく、本誌自体を愛蔵品として楽しめるような工夫が施されていることがうかがえる。

## 2-2. 複製図版における典拠からの変容

2つ目の特徴は「複製図版における典拠からの変容」である。『芸術の日本』は、表紙、収録図版、挿絵など日本美術の複製図版を多彩に盛り込み、視覚的に楽しめる工夫がなされている。これらは、先に挙げた『日本美術』や『バリ・イリュストレ』も同様である。しかしながら本誌は、それらに典拠から大きく図様を変えて複製しているものがみられる。この点については拙稿「『芸術の日本』の表紙における図様の改変について—1890年前後のフランスにおける浮世絵受容—」<sup>22)</sup>のなかでもその一部を紹介している。拙稿では、『芸術の日本』の表紙の典拠の同定を試み、典

拋と表紙を比較した結果、モチーフの一部が消えている、異なる作品を組み合わせることなどを指摘した。このような変容は表紙だけではなく、収録図版にもみられる。このように典拋から図様を変えてしまうということは、日本美術を「紹介」という趣旨とは矛盾しているように感じる。しかしながら、典拋からどのように図様を変えているのかという点に注目することで、ビングらがどのようにその作品を捉えていたのかがみえてくる。

### 2-3. 図版解説

3つ目の本誌の特徴は、収録している大型図版の解説を巻末に付記していることである。例えば同時代に刊行された『パリ・イリュストレ』45・46号には大型図版が収録されているがそれらに対応する図版解説はなされていない。これに対して本誌は、各図に5行程度の短いものから、長いものではまるまる1頁ほど使って丁寧な解説を記している。解説は創刊号からではなく2号から付記されるようになった。その理由は2号の解説文の冒頭に示されている。以下に内容を要約する。

当初は日本美術の様々な表現を皆様に提示する際に、詳細な説明で補助することは考えていませんでした。なぜなら私たちは、解説の助けがなくともそれぞれのモチーフは、はっきりとその目に姿を現す力を持っていると考えるからです。ただし、これらのモチーフを実用的な用途に引用するときその魅力や特性を最大限に引き出すのは、個人に任されています。そこでイメージに加えてその描かれた対象の歴史、性格、特異性の情報があれば、さまざまな要望に応えられるのではないかと考えました。(筆者訳)

つまり、当初は解説は必要ないと判断していたが、解説を載せることで描かれているモチーフの理解が深まり、実用に役立てることができると考えなおし、2号以降それぞれの図版に解説をつけるようになったのである。これらの解説は、その作品をビングたちがどのように捉えていたのかをうかがうことができる重要な資料である。中には解説に間違いがある場合も見受けられ、当時の日本美術の理解度も現れている。

### 3. 『芸術の日本』5号(1888年9月刊行)

ここまで『芸術の日本』という雑誌が、ジャポニズム関連の出版物の中でどのような位置づけであるかを明らかにするために、本誌の特徴を挙げてきた。ここからは、36冊のうち1冊をとりあげて具体的にみていく為に5号をとりあげる。5号を選んだ理由は、表紙や収録図版で非常に特徴的な図様変容が見られ、さらには収録論文の中で芸術と工芸の関係性について言及しているなど、『芸術の日本』の特徴を端的に表している号であると考えたからである。

『芸術の日本』5号は1888年9月に刊行された。1頁の大きさは縦32×横27cmであり、その倍のサイズの紙を二つ折り(フォリオ)にしたものがカバーとなり、表紙、表紙見返し、裏表紙、裏表紙見返しが両面に印刷されている。中の頁は二つ折りとなっているカバーに1枚ずつ差し込むような形となっている。前半の論文や図版解説などのテキスト部分は両面印刷で6枚12頁、後半の大型図版部分は片面印刷で10枚10頁となり、全部で16枚22頁となる<sup>23)</sup>。5号に掲載されている日本美術(絵画に限る)の典拠の同定を行い、その結果を【表1】と【表2】にまとめた。以下では、それら同定の結果を具体的に解説していく。

【表紙】

5号の表紙は、鳥文斎栄之の「風流七小町あらい」（挿図7）が典拠である。典拠となった「風流七小町あらい」は、「七小町」<sup>24)</sup>を描いた揃物の一つであり、ここで描かれている題材は草子洗小町である<sup>25)</sup>。画面右端の着物をたらいで洗う女性を小野小町に見立て、そして中央の娘が持つ手習い草子を万葉集に見立てることで、草子洗小町の物語を当世風にやつした作品となっている。家の裏の川辺で着物を手洗いする女と、頭に手ぬぐいをまき、桶に水を汲みに行こうとする女との間に、手習い草子を持ち、寺子屋に向かう娘の姿を描き、桶を持つ女と手習い草子を持った女は顔を見合わせ、挨拶をする声が聞こえてくるようである。本図のこの構図は、清長の3枚続きである「洗濯と張り物」（挿図8）を引用したものとみることが出来る。「洗濯と張り物」の左図に注目してみよう（挿図9）。本図には3人の女性が描かれている。画面右手前に、低い腰掛に座りやや前傾姿勢になって洗濯たらいで衣服を洗っている女性があり、その左斜め奥に井戸から引き揚げた桶からたらいに水を注いでいる女性がいる。そして画面を左上から右下に斜めに二分するように置かれた黒い仕切りを挟んで、右斜め奥には、若い娘が体をひねり洗濯風景を覗いている。「洗濯と張り物」では、3人の女性が三角形構図となるように配置されているが、その右上の頂点に位置する若い娘をぐっと中にひきよせたのが栄之の「風流七小町あらい」の構図である。その際に若い娘を子供に描くことで身丈を低くし、「洗濯と張り物」では黒い仕切りが担っていた、左上から右下への斜めに二分する空間を作り出している。

右手前に位置するたらいで洗濯をする女性を比較すると、顔の向きの違い以外はほとんど一緒だといってよいだろう。特にたらいの中で衣服を洗っている手つきは、衣服にかかる指の形まで一致している。（挿図7a）（挿図9a）さらに中央に位置する若い娘を見ても、体は右を向いたま

ま顔だけ左にねじり、右肘を曲げた状態で物を持っているポーズが一致している(挿図7b)(挿図9b)。唯一左に位置する女性のみ、その立ち姿は異なるものの、顔を右に向けている点と桶を持っているという点で類似性を持たせている(挿図7c)(挿図9c)。さらに、「風流七小町あらい」は「洗濯と張り物」の左図のみを引用しているわけではない。「風流七小町あらい」の風景表現に注目すると「洗濯と張り物」中央図に描かれている隅田川とそこに浮かぶ船、朝顔のつるがまきつく竹垣、右図の建物などを抽出しており、「洗濯と張り物」の三枚続きの構図を一図に凝縮させている。

このように、栄之は清長が描いた洗濯風景を引用しながら、中央の娘に草子を持たせるという工夫のみで草子洗小町の世界に落とし込み、洗濯風景から古典主題の見立てへと変化させている。

5号の表紙ではその大事な娘の部分を削除している。見立ての機能を持つ娘が消えたことで、表紙では「七小町」という古典主題の見立てではなく、偶然にも清長の「洗濯と張り物」の題材であった洗濯風景に逆戻りしている。もちろん、表紙の変容が清長の図像を意識したことによるものということは考えにくく、中央の娘が違和感のあるものとして映ったために削除されたと考えることが自然であろう。そうであるならばそれは栄之の見立ての描写が巧みであることの証明ともなるだろう。栄之が引用した清長の図像にも、もともと中央に立つ若い女性が描かれていた。しかし彼女だけ黒い仕切りによって区切られ、洗濯をしている二人の女性とは異なる空間にいるのである。それは洗濯をするという行為を共有していないために空間を隔てていると見る事が出来るだろう。栄之はその仕切りを取り払い、洗濯という行為に準じていない娘を空間に引き入れることで、違和感を持たせるものとして配置し、見立ての機能をより有効にしていると考えられる。このように『芸術の日本』を通じて、図様の変化によって主題が変容する様子を見ることができた。栄之の作品では、清長の作品から三

人の女性の配置を変えたことで洗濯風景から草子洗小町へと主題が変容していた。そして『芸術の日本』の表紙では、栄之の作品の中央の女性を消去し、その結果、見立ての機能を失い草子洗小町から洗濯風景へと主題が変容した。清長から栄之、栄之から『芸術の日本』という流れのなかで洗濯風景から草子洗小町の見立てとなり、それがまた洗濯風景に戻ってくるという主題が循環している様子は興味深いことである。

### 【収録図版】

次に、収録図版をみていく。5号には10葉の大型図版が収録されている。各図についてまずは表紙見返しにある目次の記載を参照してみよう。

- ・ GJ. Fleurs, fruits, insectes, par OUTAMARO. (歌麿画「花、果物、虫」)
- ・ HE. Trois vases en bronze. (「3つの銅器」)
- ・ Yoshivara, par OUTAMARO. (歌麿画「吉原」)
- ・ HJ. Études de fleurs (Iridées), par HOKUSAI. (北斎画「花の習作(アヤメ)」)
- ・ Papillons et fleurs, modèles pour étoffes. (「織物見本 蝶と花」)
- ・ DB. Dessin industriel (工芸図案)
- ・ GB. Mésanges, par SOUISÉKI. (水石画「シジュウカラ」)
- ・ EB. Dessin industriel. (工芸図案)
- ・ HC. Quatre gardes de sabres. (4つの鐔)
- ・ DE. Croquis populaires, par HOKUSAI. (北斎画「民の素描」)

※ ( ) 内は筆者訳。

『芸術の日本』ではそれぞれの図版にアルファベット2文字から3文字の図版番号をつけている。しかしながら図版番号が割り当てられていない

ものもあり、その理由はわかっていない。例えば上記に挙げているように5号では、3枚目の歌麿の図版と5枚目の織物見本には図版番号がついていない。

全10図の図版の内、浮世絵系が5図、織物見本などの装飾図案系が3図、その他に壺と鐔の図案が1図ずつ収録されている。ここで注目したいのは、浮世絵系の図版がすべて、錦絵など一枚絵ではなく版本からの引用であるという点である。図版GJ(挿図10)は、歌麿の『絵本虫撰』(挿図11)、「Yoshivara」という題がつけられている歌麿の図版(挿図12)は、『青楼絵本年中行事』(挿図13)、図版HJ(挿図14)は北斎の『三体画譜』(挿図15)、図版GB(挿図16)は佐藤水石の『水石画譜』(挿図17)、図版DE(挿図18)は北斎の『北斎漫画』初篇(図版19a)(図版19b)から引用されている。歌麿の『青楼絵本年中行事』は読本の挿絵であるためまだ絵画性のある作品といえるが、それら以外は絵手本からの引用である点は非常に興味深い。このような大型図版の選定をみると、日本美術を美術作品として紹介しているというよりもむしろ工芸の図案集という側面が強いように思われる。実際に図版番号が付いていない蝶と花の織物見本(挿図20)は、ハンガリーを代表する製陶所であるジョルナイ陶磁器製造所によって1896年に制作されたスツール(挿図21)に引用されており、ユーリア・ジョルナイが装飾モチーフの考案にあたって『芸術の日本』の図版を参照したと考えられている<sup>26)</sup>。

また、表紙と同じように収録図版においても図様が変化しているものが見られる。最も特徴的なのは図版GJである。本図の典拠は歌麿の『絵本虫撰』の一図である蟬ときりぎりすの図である。『絵本虫撰』は天明8年(1788)に制作された虫を主題にした狂歌絵本であり、蔦屋重三郎によって出版された<sup>27)</sup>。天明期に狂歌が流行し、狂歌選集などが刊行される中で蔦屋重三郎は、狂歌と絵画を組み合わせる狂歌絵本という形式を積極的

に用いた。そのひとつが歌麿の『絵本虫撰』であり、本書は上下巻の2冊から成り、上巻に見開き8図、下巻に見開き7図を掲載している。見開き1図の中に2種類ずつの虫が描かれ、上下巻併せて30種の虫が描かれ、それらに対応する30種の狂歌が読まれている。

図版GJの典拠となったのは、瓜にとまる蟬とそのつるに掴まるきりぎりすが描かれている図であるが、注目したいのは図版GJでは瓜にとまる蟬が消されている点である。ここで『芸術の日本』に掲載されている本図の解説を確認してみよう<sup>28)</sup>。解説では、歌麿の説明から入り、本図の典拠が『絵本虫撰』であることを述べている。続けて「植物のつるにしがみつく *cigale* という虫の一種」の図であると書かれている。つまりここでは、植物のつるに掴まるきりぎりすのことしか言及していない。そうであるならばこの解説は、典拠作品を見ながら書かれたのではなく、製作された大型図版を見ながら書かれたものなのではないかという可能性が出てくるが、しかしながら解説の続きを読むとそうではなく典拠作品を目にして書かれたものであることがわかる。なぜならば解説では、典拠には狂歌が書かれていることを述べ、その仏訳を載せているからである。しかしながら典拠には蟬ときりぎりすの2種の狂歌<sup>29)</sup>があるのに対し、解説ではきりぎりすの狂歌しか訳されていない<sup>30)</sup>。

このようにイメージにおいても狂歌においても『芸術の日本』の解説では蟬の存在は全く消されているのである。『芸術の日本』では、このようにモチーフが消されているということが、しばしば起きている。

例えば、25巻の図版BJC(挿図22)では、鳥居清満の役者絵(挿図23)が典拠となっている。中村松江という役者が鶏を持ち玉屋というお店の店先にいる図であるが、これを比較すると典拠に描かれている鬼の図像が消されていることがわかる。壺の上に乗った鬼は「おこし」と書かれた看板を持っており、寅柄の腰巻を身に着けている。つまりこれは玉屋の商



品である「雷おこし」の人形型の看板なのである。図版 BJC の解説では、清満という作者が役者絵を手掛ける画家であること、俳優が扮した女性の姿が、中世の宗教画のようであるということを述べており、鬼の看板については触れられていない。

このように蟬や鬼の看板など一部のモチーフが消去されているのは興味深いものである。その理由を明らかにするのは現時点では難しいが、ビングラにとって蟬や鬼の看板はよくわからないものであり、そのため省略される対象になったのではないかと考えることが出来る。またこれ以外にも、隅田川納涼の図で船から打ち上げられる花火の部分が消去されている例などもある。このように消去されたものは、確かに日本文化に精通していなければ、それが何であるかが理解しがたいものであることが多い。しかしながら、それらを理解できない異文化としてそのまま紹介するのではなく、あえて意図的に消去しているという行為は非常に興味深いといえるだろう。

### 【収録論文と挿絵】

『芸術の日本』に収録されている論文は、版画、建築、工芸といった美術のみならず、詩歌や演劇などの日本文化までに及ぶ充実した内容を含んでいる。5号に収録されている論文は「travaux d'orfèvre」(金銀細工師の仕事)と題し、金銀細工がテーマとなっている。本稿を執筆した人物は、宝飾店の経営者でもあり、また制作者でもあったリュシアン・ファリーズである。リュシアン之父であるアレクシス・ファリーズもまた宝飾制作者であり、彼が制作したエマーユ宝飾品は浮世絵から図案を参考にした工芸品の中で最も早い作品のひとつと考えられている<sup>31)</sup>。リュシアンも同じように浮世絵から図案を引用したが、その際に彼らが参考にしていたのが『北斎漫画』などの絵手本であった。彼らの作品はすでに『北斎漫画』や葛飾為斎の『花鳥山水図式』からのモチーフの借用がみられることが明ら

かになっている<sup>32)</sup>。『芸術の日本』の論文中にある挿絵もその多くが『北斎漫画』か、為斎の『花鳥山水図式』からモチーフがとられている。また、論文の途中に、1頁全体に『花鳥山水図式』のモチーフを散りばめた図版が載っている(挿図24)が、興味深いことに、全部で5編からなる『花鳥山水図式』のなかから、思い思いのモチーフを抽出したオリジナルの図案集となっている。そこにはリュシアンがよく引用していた鶴のモチーフが多めに抽出されている<sup>33)</sup>。

リュシアンはこのように、図案を示しながら日本における金銀細工の美麗さとその技術について熱弁している。その中で、「des artistes-ouvriers」(職人芸術家)という言葉を使用していることに注目したい。これは金銀細工の技術をもった日本の職人を評価するための言葉ではあるが、この言葉は非常に「作り手」という存在に意識が向けられていると感じる。またリュシアンの論文は、日本の金銀細工の品々を美しいものとして紹介しているわけではなく、それを生み出した職人に対して敬意を払っている様子が伺える。すなわちこの論文は、日本美術愛好家のために日本の金銀細工の美しさを紹介しているというよりも、むしろ日本美術を制作の手本として提示し、芸術としての工芸・産製品の製作を推進することを目的としていると読み解くことが出来る。これはまさに表紙に掲げられている「産業と芸術の論文集」という意図を表しているといえるだろう。

## おわりに

本稿は『芸術の日本』が同時代のジャポニスム関連の出版物においてどのような位置にあるかを明らかにすることを試みた。そこでまず本誌の特徴として「豪華な刊行体系」と「複製図版における典拠からの変容」そして「図版解説の掲載」を挙げた。そして全36冊のうち1888年9月に刊行された5号をとりあげ、その特徴を具体的に提示した。その結果、見えて

きたのは本誌における「製造者」への意識であった。本雑誌の編集者であるビングは、磁器製造事業を行っており、工芸品を「作る」という立場を経験していた。また5号に寄稿したリュシアンも同じく宝飾制作に携わる人物であった。『芸術の日本』において彼らに共通してみられるのは、産業の中にも芸術性を見出すこと、芸術と生活を結び付けることを説くという姿勢である。このような姿勢は、彼らが製造者であったために形成されていったと考えることもできるだろう。実際に5号に掲載されているリュシアンの論文には、職人を芸術家として評価しているように作り手を鼓舞しているメッセージともとれる。このような製造者への意識に注目し、改めて『芸術の日本』をみていくと、その意識が本稿で挙げてきた特徴と結びついていく。まず、5号に掲載している浮世絵系の収録図版では、一枚絵の引用はなく、そのほとんどが絵手本であった。このことも、日本美術を作品として紹介するのが目的ではなく、製造者のための図案集という側面が強いことを表していると考えられる。そうであるならば、本誌にみられる図様の変化も図案集という側面に即しているようにみえる。収録図版では、フランスの人々にとって馴染みのないモチーフが消去されていたが、そのように工芸の図案として借用する可能性が低いモチーフを掲載する必要がないと考えたのかもしれない。表紙もおなじく、洗濯風景としては違和感のある中央の女性を消去していた。ただし、その図様の変化は単純に女性を一人消したというだけではなく、見立てから洗濯風景へと主題の変容が起きていた。表紙は雑誌の内容を表象するものであり、第一に目に飛び込んでくる「顔」となる部分である。そのため表紙には収録図版よりも複雑な図様の変化が起きていることが示唆できる。さらに、本誌は装丁版や和紙版の作成や、図様の変容を行うなど、非常に手の込んだ雑誌として制作されている。これは、『芸術の日本』そのものが、芸術として制作される産業物の手本を示しているとも考えることもできるだろう。

つまり 1890 年前後のフランスでの工芸や産業の中に芸術性を認めようとする動きの中で、日本美術は単に異国の蒐集物として紹介されるだけでなく、西洋美術が新しい美術へと向かうための指針でもあったのである。今後は本稿では検証に至らなかった他の号を調査し、『芸術の日本』全体を通して製造者への意識や図案集という側面をより明確にしていきたい。

## 注

- 1) 馬淵明子『舞台の上のジャポニスム：演じられた幻想の〈日本女性〉』、NHK 出版、2017 年、52 頁
- 2) Louis Gonse, *L'art Japonais*, paris, 1883
- 3) ビングのファーストネームをめぐって「サミュエル Samuel」とするか「ジークフリート Siegfried」とするかという問題が存在する。このような混乱が生じたのは、ビングが自分で出版した著作物に「S. Bing」と記していたことが原因であろう。ビングの名に関する記述でまず確認しておきたいのは彼の死亡告知記事である。1905 年度版『*Revue Universelle*』誌の死亡告知欄にビングが 9 月 5 日に亡くなったことが載っており、そこには「BING (Samuel)」と書かれている。(『*Revue Universelle*』、1905 年、パリ国立図書館所蔵)

このことから 20 世紀の研究ではサミュエル・ビングと表記するか、もしくは S. ビングと表記するのが主流であった。しかしながらビング研究の先駆者であるガブリエル・P・ワイズバーグの調査では、出生及び死亡診断書やその他の公式文書では「Siegfried」もしくはフランス語版にした「Siegfried」が使われていたこと、パリのペール・ラシェーズ墓地の記録にジークフリートとあることを指摘しており、『*Revue Universelle*』の死亡告知がサミュエルとあるのは、同じく 1905 年 9 月に亡くなったビングの兄弟のサミュエル・オットー・ビングとの混乱によって起きた可能性があると主張した。(Gabriel P Weisberg, *Art nouveau Bing Paris style 1900*, New York 1986)

ワイズバーグによる同年に亡くなった兄弟の死との混乱という見解に対しては慎重な検討が必要であり、単なる間違いとするのではなく、当時ヨーロッパで活動するうえでユダヤ人名であるジークフリートの使用を避けるという社会的要因を十分に考える必要があるだろう。しかしながら、この

調査からは本名がジークフリートであるという事は明らかであり、近年の研究ではジークフリートと表記する傾向が多いため、本稿でも同じ立場を取ることにする。

- 4) Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker et Evelyne Possémé, *Les origines de l'art nouveau la maison Bing*, Paris, 2004, 52・56-57
- 5) 馬淵明子『フランス人コレクターの日本美術品売立目録 *Catalogues des Ventes des Collections d'Art Japonais Vol. 2: Goncourt*』、Edition Synapse、2011年
- 6) 馬淵明子「『芸術の日本』—新たなパラダイムの誕生—」『芸術の日本 仏・英・独語版復刻集成 全6巻+別冊解説』、Edition Synapse、2013年、3-14頁
- 7) 『ル・シャノワール』は以降、定期的に『芸術の日本』の宣伝している。管見の限り1888年から1891年間で16回の宣伝記事が書かれていた。  
1888年5月26日、8月4日、8月11日、11月10日、11月17日、12月22日  
1889年3月9日、5月4日、8月10日、11月9日、12月28日  
1890年1月4日、1月25日、9月9日、10月4日  
1891年1月17日
- 8) 該当部分引用 (« *Le chat noir* »26 mai 1888)  
*M.S.Bing, à qui nous devons l'introduction en France des merveilleuses productions de l'Extrême-orient, vient d'avoir l'ingénieuse idée de publier un luxueux journal dans lequel, grâce au savant concours du graveur Charles Gillot, il reproduira la plus riche collection de documents d'industrie et d'art japonais qu'on puisse rêver. (...)*
- 9) 二見史郎他翻訳『ファン・ゴッホ書簡全集 4』、みすず書房、1969年、1417頁
- 10) 原出所：Henri rivièrè, *Les détours du chemin souvenirs et croquis, Equinoxe, France* 2004, pp. 98-99 (出所：小山ブリジット著河本真理訳「シャルル・ジロー(一八五三〜一九〇三) —ジャポニズムとアール・ヌーヴォーを結ぶ架け橋としての存在(シンポジウム わざ・美・くらし—東と西)」『Aube：比較芸術学』(4・5)、淡交社、2009年、155-156頁)
- 11) 前掲註4、60頁
- 12) 前掲註4、60頁
- 13) 前掲註4、59頁
- 14) 本稿では主に、前掲註4と Gabriel P Weisberg, *Art nouveau Bing Paris style*

1900、New York、1986 年を参照した。

- 15) 1834 年に別の貿易商の娘であるフリーデリケ・レナー (1811-1893) と結婚したことで、1846 年 11 月にヤコブが制定した取り決めにより、彼の義理父であるサミュエル・ジョセフ・レナー (1805-1872) がビング兄弟商会と対等なパートナーとなった。そのため 1850 年頃からはレナーがハンブルクで、ヤコブはパリで商売を行うようになった。
- 16) 寺本敬子『バリ万国博覧会とジャポニズムの誕生』、思文閣出版、2017 年
- 17) 龍池会：日本美術協会の前身であり、明治期の美術団体。内国勸業博覧会の運営を担う官僚が多く参加した半官半民の団体である。お雇い外国人として来日していたアーネスト・フェノロサも参加していた。
- 18) 太田康子「エドモン・ド・ゴンクールの歌麿、北斎 評釈に見る時代精神」『多元文化』(1)、名古屋大学国際言語文化研究科国際多元文化専攻、2001 年、118 頁
- 19) 中村みのり『『芸術の日本』の表紙における図様の改変について—1890 年前後のフランスにおける浮世絵受容—』『美術史』(192)、美術史学会、2022 年、257 頁
- 20) ロマンチック様式の特徴：①背の形が平らになる。②背バンドが広く低くなる。③花ぎれが平らになる。④半革装の本が多く作られる。⑤背の装飾が過剰になる。⑥特異な模様のマーブル紙が使われる。(貴田庄「ロマン主義時代のフランス装丁の特質について」『武蔵野美術大学研究紀要』(22)、武蔵野美術大学、1991 年、p137-147 頁)
- 21) ただし 28 号 (1890 年 8 月) と 35 号 (1891 年 3 月) は、通常版であっても価格が書かれていないので注意が必要である。
- 22) 前掲註 19
- 23) 『芸術の日本』5 号構成  
表紙 (表紙見返しは目次)、本文 7 頁、図版解説 5 頁、大型図版 10 頁、裏表紙 (裏表紙見返しは観光地 (ブローニュ=シュル=メール) の広告)
- 24) 「七小町」：平安期の歌人小野小町に関して、後世で諸種の説話から生じた七種の題材のこと。清水小町・雨乞い小町・草子洗小町・通小町・鸚鵡小町・関寺小町・卒塔婆小町 (吉田照二『浮世絵辞典《中巻》』、画文堂、1971 年、「七小町」、302-303 頁)
- 25) 草子洗小町の内容は、小野小町が内裏の歌合せの前夜、苦心の自作の和歌を思わず吟詠したのを、歌合せの相手である大伴黒主に盗み聞かれてしまう。大伴黒主は万葉集にその和歌を書き込み、小町をなじるが、小町はそ

の草子の書き込みを洗い流し無実を証明した、というものである。(加藤好夫「私説『風流やつし七小町』—春信画に見る絵と文芸の交響—」、『浮世絵芸術』、(143)、国際浮世絵学会、2002年、37頁)

- 26) ガブリエラ・バッラ「自然の芸術への投影：ジャポニスム—アール・ヌーヴォー—ブタベスト国立工芸美術館陶磁器ガラスコレクションより精選された展示作品をめぐる—」『ブタベスト国立工芸美術館名品展ジャポニスムからアール・ヌーヴォーへ』図録、福島県立美術館／石川県立美術館／山口県立萩美術館・浦上記念館／パナソニック汐留美術館、2020年、19-20頁
- 27) 菊池庸介『歌麿『画本虫撰』『百千鳥狂歌合』『潮干のつと』』、講談社、2018年
- 28) 『芸術の日本』図版GJ 解説全文引用

La Planche GJ, également par Outamaro, montre le talent de cet artiste sous un aspect tout différent. S'il a produit en immense majorité des sujets où la femme tient le rôle dominant, dans ses diverses attributions d'amante, d'épouse, de jeune mère ou dans des scènes à nombreux personnages comme à la planche du Yoshiyama, c'était surtout pour tenir compte de la nature des demandes qui affluaient de toutes parts – même de la Chine, à en croire les biographes japonais. – Nous n'hésitons pas à dire que si nous avions été parmi les heureux contemporains d'Outamaro, nous aurions été beaucoup moins exclusif, car certaines productions d'un ordre tout différent, et dont malheureusement les exemplaires sont très rares, nous font profondément regretter cette sorte de spécialisation. Un ouvrage en deux volumes sur les oiseaux, et deux autres tomes, mélange de fleurs, insecte et reptiles, sont de véritables chefs-d'œuvre dans leur genre. C'est du dernier nommé de ces deux ouvrages, le Yéhon Moushiyérabi (livre des insectes), paru en 1788 qu'est tiré le dessin de courge que nous publions ici, et qui ne donne encore qu'une idée bien incomplète de la qualité du livre dont nous aurons soin de fournir sous peu d'autres extraits des plus éloquentes. Notre planche d'aujourd'hui représente, agrippée à une tige de la plante, une des nombreuses variétés de la cigale, cette musicienne vagabonde, dont les pareilles remplissent par myriades l'air des campagnes japonaises de leur immense concert aigu, incessamment produit par le frottement sonore de leurs élytres ténus. Comme toujours une petite strophe accompagne la gravure originale, et comme presque toujours l'imagination rehausse le sens extérieur du sujet de sa note sentimentale, rêveuse ou philosophique: «Petite

rieuse, - est-il-dit- ne répands pas trop librement ta chanson de par le monde, car il s'y trouve des murs qui ont des oreilles.》

29) 『絵本虫撰』の狂歌

きりぎりす 倉部行燈

さのみには鳴音なたてそきりぎりすふか入る壁も耳のある世に

蟬 三輪杉門

うき人のこゝろは蟬に似たりけり声ばかりしてすがたみせねば

30) 《Petite rieuse, - est-il-dit- ne répands pas trop librement ta chanson de par le monde, car il s'y trouve des murs qui ont des oreilles.》

小さな享楽家よ—あまりにもおもいのままに君の歌声をまき散らさないでおくれ。世界のどこかには耳がある壁があるというのだから（筆者訳）

31) 馬淵明子「リュシアン・フェリーズのジャポニスム—その理論と「メゾン」の作品」『国際シンポジウム「装飾とデザインのジャポニスム」報告書』、2014年、65頁

32) 前掲註28、65-66頁

33) 『花鳥山水図式』はリュシアンだけではなく、フランソワ・ウジェーヌ・ルソーの作品でもそのモチーフが使われており、(『ガレとジャポニスム』展図録、サントリー美術館、2008年、49頁)『北斎漫画』につづき、評価されていた図案集だったようである。

### 図版出典

挿図2 Gabriel P Weisberg *Art Nouveau Bing Paris Style 1900* (New York, 1986) より転載。

挿図3 Gabriel P Weisberg, Edwin Becker et Evelyne Possémé, *Les origines de l'art nouveau la maison Bing* (Paris, 2004) より転載。

挿図7 シカゴ美術館提供。

挿図11、17 メトロポリタン美術館提供。

挿図13 国立国会図書館提供。

挿図21 『ブタベスト国立工芸美術館名品展ジャポニスムからアール・ヌーヴォーへ』図録(2020)より転載。

挿図23 『秘蔵浮世絵大観8パリ国立図書館』(講談社、1989年)より転載。

その他は執筆者撮影による。



〔謝辞〕

本稿は2021年1月に学習院大学に提出した修士論文の一部に基づき、加筆修正を加えたものです。研究に際し、学習院大学の島尾新教授、國學院大學の藤澤紫教授にご指導を賜りました。末筆ながらここに記し、厚く御礼申し上げます。