東京家政学院大学紀要　第 44 号　2004 年　人文・社会科学系　抜刷
（2004 年 8 月発行）

ジャポニスムの底流

― ブラックモンから高島北海まで ―

北　川　　正

ジャポニスムの底流
―ブラックモンから高島北海まで―

北　川　　正

１８５０年代半ばから１９００年代半ばにかけて，約５０年フランスを中心に広がったJaponisme=日本フィーヴァーを，ロマン主義的現象として，すなわち古典主義的制約からの脱皮手段として捉えなおしておきたいと思う。

〈１９世紀における銅版画〉

本稿では，まず，ブラックモンという銅版画師と『北斎漫画十三編』の邂逅について語りたいが，その前に本稿によく出てくる〈腐食銅版画〉について少し説明しておきたい。

腐食銅版画は薄い銅板に松ヤニを塗り，そこに彫針で掻き傷を付け，硝酸液に浸し腐食させて製作する。フランス語では，腐食銅版画を文字通り硝酸（eau forte）と呼ぶ。ビュラン(burin)はやり直しがきかないから細心の注意を要し，さらに硝酸液の濃度や，そこに浸す時間で腐食の程度が微妙に異なってくるから熟練も要る。また，墨汁（encre chinois）の製法，紙質，プレスの頃合についても奥の深いものがある。

腐食銅版画はデューラーの「メランコリヤ」以前から存在した古い表現技法だが，１９世紀には様々な理由から廃れていった。ひとつには，その硝酸が作家の心肺機能を損なうからだろう。１９５２年に，日本を代表する銅版画家・駒井哲朗は，慶応出身の仏文学者で阿佐ヶ谷文人の青柳瑞穂から依頼され，青柳訳の『マルドロールの歌』(ロートレアモン著)の表紙絵と挿絵を印刻したが，彼もまた肺癌で亡くなっている。

官展(salon)にも銅版画部門はあることにはあるが，もともと銅版画はファイン・アートというより，写真技術がなかった時代に歴史的な記念建造物を克明に記録したり，書籍や新聞や雑誌の挿絵・表紙絵を描く手段だった。版画は，エピナール版画以来大衆教化的な役割を担い，庶民にも手の届く芸術の廉価版のようなものだった。芸術の民主化という点で銅版画はロマン主義と大きくクロスするように思われる。

ブラックモンやメリヨンやラランヌが銅版画師として生活の糧が得られたのも，１９世紀後半にはまだわずかにこうした仕事が残されていたからである。しかし，ダゲールの写真術の発明・普及でそうした仕事は激減する。それに，扱いの簡単な石版画が銅版画を圧倒したということも無視できない（ファンタン・ラ・トゥールやヴィクトル・ユゴーなどは多くの石版画を残している)。

一方，こうした銅版画の衰退に抗して，１８６２年に画期的な事件が起きた。サン＝ミッシェル大通りに工房を構える刷り師ドラートルと，リシュリュー通りに店を構える銅版画師カダールが複製版画復活を期し，大勢の版画師や画家に声をかけ，ホイッスラーの「艀溜まり」で有名なロンドンの「エッチング協会」に倣って「腐食銅版画家協会」をたちあげたのである。後述するが，この企画は１８６７年まで続く。

〈ボードレールと銅版画師シャルル・メリヨン〉

１８６０年前後に，『悪の華』の詩人ボードレールは，オスマニザシヨン（パリ大改造）直前の，まだ中世の面影を残した『パリの銅版画』（全２２枚）を印刻したメリヨンに挿絵を描かせ，ロマンティックな詩画集を出す心算があった。アロイジュス・ベルトランの『夜のガスパール』が中世ディジョンの町を舞台にしているのなら，ボードレールはメリヨンの天才を借りて１９世紀のパリを描きたかった。

人文学部工芸文化学科

メリヨンの『パリの銅版画』に収められた「死体公示所（１８５４）」を見て，『パリの憂愁』中の「開かれた窓を外から眺め込む人は，閉まった窓を見つめている人ほどに，多くのものを見ているわけでは決してない」という「窓」(『パリの憂愁』）の一節を連想される方も多い筈だ。ボードレールとメリヨンはともに１８２１年生まれで，中世から近代へと様変わりするパリという大都市に詩想を育んできたわけで，『画家と銅版画家（１８６２)』でマネやファンタン・ラトゥールにエールを送る前衛美術批評家も「さまよえるオランダ人」を描いたブレダンのシュールな線描にはさすがに辟易していたようだし，メリヨンのロマンチックな都市風景にこそくつろぎと慰謝を得られたのだと思われる。

ボードレールは，母親が隠棲するセーヌ河口の小さな漁港オンフルールのメゾン・ジュジュを訪うときも，銅版画の紙ばさみ（カルトン）を持ち歩くほどメリヨンに入れ込んでいた。ボードレールは刷り師ドラートルを仲介してメリヨンと交渉を重ねたが，当時詩人が住んでいたサン＝ラザール駅裏の「ディエップ・ホテル」にメリヨンから奇妙な手紙が届く。

あなたが「テーベ・ホテルにお住まいなのは何か理由があってのことなのですか」(Ch. Meryon, Gustave Geffroy) という唐突な内容である。メリヨンは精神を病んでいた。

① プチ・ポン Ch. メリヨン 1852

メリヨンが１８５２年に制作した「プチ･ポン」の橋桁部分を見ると何か影が映っている。言われてみれば，確かにスフインクスの影にも見える。スフインクスは旅人に謎をかけ，謎が解けないと食い殺すところから非情の権化とされるが，メリヨンにすれば，言論統制下の第二帝政においてスフインクスとはナポレオン三世そのものを意味した。メリヨンは被害妄想に取り憑かれていたのだ。まずいことに，１８５７年イタリヤ統一運動に関わったナポレオン三世を狙って，皇帝とウージェニー皇妃が旧オペラ座に馬車を連ねて出かける途中，イタリヤ人オルシーニが暗殺未遂事件を起こした。この事件をきっかけに反抗分子の取り締まりが一段と強化されたことは言うまでもない。メリヨンの被害妄想がピークに達するのも丁度その頃である。メリヨンは怯えきり，ドラートルを除けば誰彼かまわず懐中に隠し持ったピストルを発射した。スフインクスの影に気づいたのは「プチ･ポン（１８５２)」制作後のことなんだ，とメリヨンはドラートルにしんみりと打ち明け，明けても暮れても不吉な符丁に囚われていた。

母の別荘があるオンフルールに行くにはサン＝ラザール駅が便利だから，ボードレールは駅前の「ディエップ・ホテル」にしばらく仮住まいをしていた訳だが，メリヨンはどういうわけか「ディエップ・ホテル」を「テーベ・ホテル」と取り違えて手紙を書き送った。手紙はディエップ・ホテルに届くには届いたが，メリヨンは現実と非現実の区分がつかなくなっている。

奇妙な手紙は，どうもギリシャ悲劇『オイディプス王』がペストが蔓延するテーベの町へ入る直前に，スフインクスに謎をかけられる件に関係があるらしい。

メリヨンの狂気はそもそも生まれ育ちに関係している。メリヨンの父はイギリス人の医者で，母親はスペイン人の踊り子である。メリヨンは行きずりの恋から生を受けたのだ。母親はほどなく発狂し，父は頑なに認知を拒んだ。メリヨンは私生児で醜かった。彼は愛された記憶がない。だから妙に卑屈だ。卑屈も度が過ぎると被害妄想という

②　ブラックモンによる Ch. メリヨンの肖像

病になる。ボードレールが「１８５９年のサロン」や「銅版画は流行中」で格別の評価を下してくれたことに感謝する反面，メリヨンはこの美術批評家の親切の裏を執拗に読みとろうともしている。

メリヨンの言動はさらに病的になる。ギュスターヴ・ジュフロワ著『シャルル・メリヨン（１９２７）』によると，当時メリヨンは，パンテオンの裏，デカルト通りの東側にあった簡易食堂の１０才になるかならないかの娘に思いを寄せ，『パリの銅版画』所収「アンリ四世校」には，その少女と自分の名前のイニシャルを虫眼鏡をかけないと見えないくらいに小さく描き込んでいる。また，簡易食堂店主の妻の「愛人だったのだからその娘と結婚するのは当然だ」と奇想天外な理屈をこね，食堂に日参した。非常識な言動に腹が立つより慄然とした娘の両親は，後見人を通してメリヨンに出入り差止めを申し入れる。すると，どうして仲を裂かれることになるのか，ナポレオン三世が絡んでいるからではないか，色好みのナポレオン三世が横恋慕して娘を拉致しようと画策しているという妄想が止めどなく膨らんでいく（毎夜テュイルリー宮殿では舞踏会が開かれ，ナポレオン三世が浮き名を流していたのも事実だ）。だから，メリヨンは，「自分が命がけでお嬢さんを守るからご心配なく」と娘の両親に書き送ったり，少女が皇帝の慰み者にされたあげくに遺棄され，自宅アパートの空き地に埋められていると言い張って，終日庭を掘り返していたこともある。

例の「死体公示所」をよく見ると，今まさに死後硬直した溺死体が憲兵の指示で「死体公示所」に運び込まれるところである。この情景だけを取り上げるなら，ロマン主義的に＜マカーブルなパリ風景＞と片づけられるだろうが，ここには遺体を確認して髪振り乱し狂乱する女と嗚咽する少女が描き込まれている。「死体公示所」は，メリヨンが簡易食堂の店主の妻とその娘をナポレオン三世の歯牙から守ろうとしたためにセーヌに突き落とされ溺死させられ，母娘がその死を悼んで号泣するという妄想を表している。愛する者の脳裏に自分を永遠に刻みこむにはどうすればいいのか，キリストが人類の罪を背負って十字架にかけられたように，また聖体拝領という儀式によってキリスト者が罪を再確認することでキリストが不滅化したように，メリヨンも母娘を守ろうとしてナポレオン三世が放った刺客に倒されるというシナリオに夢中になっていた。あるいは，メリヨンの視点はすでにあの世にあって，あの世から自分の遺体を見て嘆き悲しむ母娘をやさしく眺めているつもりなのか。いずれにせよ，メリヨンの思い込みが不気味でないわけがない。

残念ながら，ボードレールはメリヨンとの共同制作を諦めるしかなかった。マラシへの手紙はそのあたりの事情を詳しく物語っている。しかし，『腐食銅版画は流行中（１８６２）』は，「腐食銅版画が流行し始めている」と冒頭から妙に興奮したうわずった口調で認められている。「腐食銅版画家協会」に対するボードレールの期待はやはり思いのほか大きかったのだ。

阿部良雄は，『版画とボードレール』（町田国際版画美術館，１９９４）で，「１８６２年に腐食銅版画家協会が発足するに当たってボードレールが大いに肩入れしたことは知られている」とことわった上で，「同協会の頒布した作品中には風景画が圧倒的な多数を占めるが，特にバルビゾン派的な田園風景画が優勢であるのも，時代の趨勢と言うべきであろう。その中で，メリヨンによる都市風景画，ヨンキントによるオンフルール港の情景がボードレール的な主題を扱いもし，若干は交流のあった芸術家の手になるものとして，特に記

憶される」と記している。

＜名作の普及とロマン主義＞

ロンドンの「エッチング協会」は利潤追求を目的とするものではなかったが，パリの「腐食銅版画家協会」は登録画家５２名を擁し，年間５０フランの予約金を取って月に５枚，年間６０枚を頒布する大組織だった。「腐食銅版画家協会」の登録画家リストには，マネ，ファンタン･ラ･トゥール，ブラックモン，メリヨン，マルシャル，ラジョン，ルグロ，ジャックマール，ヨンキント，リボ，ラランヌ，ヘイデン，ルピック，コロー，ドービニー，サン＝マルセルなど国籍を問わぬ錚々たるメンバーが名を連ねている。同協会は１８６２年から１８６７年にかけて，約３００枚の版画を刊行・頒布することになる。内容については，バルビゾン風の田園風景から，オスマンによるパリ解体まで様々である。

ヨーロッパでは版画コレクターは隠然たる勢力を持ち続けており，今でもパリの地下鉄マビヨン駅周辺に点在する「ポール・プルーテ」のような版画屋をひやかすと，当時の頒布対象にお目にかかれる。そもそも油絵画家ならば，我が子のように愛おしい作品をできれば売りたくないし，それを銅版画におこして安く頒布できるのなら，大衆の啓蒙教化あるいは所有欲の満足にもつながり一挙両得である，とボードレールは書いている。ボードレールは『１８４５年のサロン』で文壇デビューしたとき以来，一貫して大衆教化を軸に近代美術批評を展開してきた。

それには訳がある。フランス大革命は，アンシヤン・レジームが特権化していた「文芸」を民主化し，その結果誕生したのが古典主義に対するロマン主義である。ドイツ・ロマン派のような想像力の横溢に欠けるフランスの場合は，ロマン主義をひとつの民主化運動として捉えると分かりやすい。このロマン主義的機運に突き動かされてナポレオン・ボナパルトはルーヴルのサロン・キャレを一般開放したのだし，１８３０年代にはいると，大衆はウージェーヌ・シューの連載新聞小説『パリの神秘』を読もうとキャビーヌ･ド･レクチュールに殺到し，新聞予約購読者数も数十万に達することになるのだ。

そういう意味で，ロマン主義の作品は誰もが気軽に読めて楽しめるものでなければならない。しかし，ウジェーヌ・シューやユゴーのロマン主義的作品は＜ミーハー的＞で，古典主義のそれに比べるとどうしても格調が落ちる。是非はともかく，１９世紀は，貴族的教養にコンプレックスを抱き続けたブルジョワが経済的余裕を持ち始め，自分たちも貴族の真似事がしたいと欲望する世紀であり，メタ文学・メタ芸術の創造が急務だった時代でもあるのだ。

しかし，＜文芸の民主化＞には必ず滑稽さや欺瞞がつきまとう。ドーミエには，夫婦でルーヴル見学にきたブルジョワが，とある裸婦像をみて，女は「まあ，いやらしい」と目を伏せ，男は「けしからん」と憤然と怒りに身を震わせている様子を描いた風刺版画がある。また，艶やかな肉体のマッスの傍らにキューピッドを配して，それが神話的世界であることを仄めかせば，ポルノグラフィーがいとも簡単に古典主義作品に変貌することもある。カバネルの「ヴィーナスの誕生（１８６３）」如きはまさにこの類で，悦に入ったナポレオン三世はいそいそと高額で購入している。ブルジョワの鑑賞眼は未だ育たず，ブルジョワと＜芸術＞には決定的な齟齬があった。

しかし，だからといって，テオフィル・ゴーチエのように斜に構えて「芸術のための芸術」を標榜し大衆を等閑にすれば，文芸のよって立つ基盤も危うくなる。ボードレールは『七宝と螺鈿』のパルナシヤンの高踏趣味をそうやって扱き下ろすが，ボードレール自身１８４２年以前には貴族顔負けのピモダン館のダンディーだったこともあるのだ。＜文芸の民主化＞に関するボードレールのジレンマは大きく，彼の真意がどこにあるのか簡単に結論することはできない。

しかし，ボードレールは，こと銅版画についてはヴィクトル・ユゴーやメリヨンのロマンチックな銅版画を心底熱愛していたし，ロマン主義との妥協点は見いだしていたようである。また，版画は本質的に複製だが，刷り具合からいっても一枚一枚が同じものではなく，オリジナルとしての価値がある。しかも安価で庶民の手の届くところに

あるから，大衆教化という観点に立てば願ったりかなったりの芸術である。このように，ボードレールはフランス・ロマン主義の本質を明確に意識した上で，ルグロやマネやヨンキントの「下絵やクロッキーを版画にして公衆に親しく見せてくれることはまことに結構だし，彼らにはそうする権利がある」とブルジョワの時代に見合った美術の啓蒙を歓迎し奨励するのだ。

＜ブラックモン＞

１８５６年当時，サン＝ミッシェル大通りにあった刷り師ドラートルの工房は，メリヨンやジャックマールのような版画師や画家，装丁を依頼に来る文士などの溜まり場になっていた。

「羽を毟り取られた家禽」等の代表作があるフェリックス・ブラックモン（１８３３－１９１４）もここの常連だった。フランス美術史のなかで，ブラックモンに派手な役回りはないが，多芸多才な人であったらしく，メリヨンを師と仰ぎ１８４９年には我流で腐食銅版画を手がけ，普仏戦争（１８７０）以降はセラミックにも手を出し，パリ郊外オートゥーイユにあるリモージュ焼きのアヴィヨー商会のアート・ディレクターをつとめている。当時，ポール・ゴーギャンは株式仲買人をやめて画家一筋で頑張る英断を下したが，デンマークに里帰りした妻子の養育費捻出で首が回らなくなっていた。そんなゴーギャンの奇妙なセンスに惚れ作陶を勧めたのもブラックモンだ。その他，１８７８年からは『デッサンと色彩』に代表されるように，ブラックモンは美術批評家としても美術界のあちこちに顔を出している。

そもそもブラックモンは，１８５５年のパリ万国博でフランス詩壇の大御所で美術批評家としても権勢をふるっていたテオフィル・ゴーチエの目に止まり，それが機縁になってバンヴィルやボードレールやガヴァルニーやゴンクールの知遇を得た。『悪の華』の版元プーレ・マラシも，１８５０年にブラックモンと共同作業をして懇意になっている。パリの貧しい家庭に生まれ育ったブラックモンは，美術学校で絵を学ぶすべもなく，ほとんどたたき上げである。だが，ある時実証主義を信奉するようになり，オーギュスト・コントの取り巻きだったオラース・ド・モンテーグル博士の教えを受け，１８５２年以降は肖像画のデッサンと油絵をサロンに出展し続け，１８６６年には見事サロン入賞を果たしている。しかし，１８６９年以降芸術家路線を歩むことはぷつりとやめている。

どちらかというと，ブラックモンは商業ベースで仕事をする腕のいい職人であり，編集者プーレ・マラシも，確実に挿絵・表紙絵・扉絵をこなしてくれるブラックモンを仕事仲間として信頼していたのではあるまいか。だから，１８６２年に『悪の華』を再版するにあたって，マラシはまず第一にブラックモンを挿絵画家として推挙するが，ラフ・スケッチをみるかぎり「解釈力が不足している」とボードレールは難色を示した。何度もスケッチの訂正を求めるが，合意に達せず，結局『悪の華』第２版（１８６２）の挿絵・扉絵はブラックモンではなく，『ポルノクラーテス』を印刻したフェリシヤン・ロップスというベルギーはナミュールの若い銅版画師に依頼することになってしまう。

ボードレールは，『赤裸の心（内面の手記）』に「自覚した上でなされる悪は，自覚せずになされた悪よりより救済に近い」と書いているが，このアフォリスムは『悪の華』を読むキー・ポイントである。詩と銅版画という表現手段の違いこそあれ，ボードレールはロップスのエロティックな画像に「自覚された悪の意識」を読みとっていたのだ。晩年，ボードレールがエドガー・アラン・ポー以外に精神的双生児であることを認めたのはロップスただひとりである。

ロップスは，ボードレールの死後（１８６７）妻子をナミュールに置いてパリに出奔し，『悪の華』世界を追認するように狭斜の巷を徘徊し，またブローニュの森で知り染めたお針子姉妹と同棲して服飾デザイナーのはしりのようなことをするかたわら，「アプサントを飲む女」のような，狂気と正気の狭間を抉り出す強烈な作品を印刻している。

一方，気分を害したブラックモンは商用でブリュッセルを訪れても，１８６４年に借金取りの目を眩ますためにブリュッセルに落ちのびて，尾羽うち枯らしたボードレールを表敬訪問すること

はなかった。ボードレールは悲憤慷慨するが，二人が縒りを戻すことは二度とない。

＜ブラックモンと『北斎漫画十三編』＞

さて，このブラックモンが，１８５６年に刷り師ドラートルの工房で，あるものを発見する。有田かなにかの日本製の焼き物だった。ドラートルが１８５５年のパリ万国博の流失品をどこかで手に入れたのだ。当時日本は鎖国中だから，長崎の出島のオランダ商館を通してしか，東インド会社を通してしか，日本の伝統工芸品は泰西の地に伝わりはしなかった筈だ。しかし，１７世紀初頭すでに柿右衛門がオランダ経由でドレスデンに伝えられ，さらにフランスのセーヴル焼きにまで影響を及ぼしたことは有名だし，闇ルートは確実に存在した。

しかし，ブラックモンを釘付けにしたのは焼き物そのものではなかった。割れないように焼き物と焼き物のパッキングに使われていたあるものが気にかかったのだ。何と，それは『北斎漫画十三編』だった。譲ってもらえまいか，とブラックモンはドラートルに掛け合うが，ブラックモンの執着ぶりをみてドラートルは渋った。しかし，その後ブラックモンは同じものをどこかの骨董店で手に入れる。

洋画のデッサンは何本も線を引きながら対象把握をするが，北斎は一筆でものの特徴を捉える。その線の揺るぎなさ，正確さ，力強さに，ブラックモンは同じ画家としてまず度肝を抜かれた。油絵の具を見慣れた西洋画家には淡い岩彩も新鮮だっただろうし，左右非対称の構図は目から鱗だっただろう。しかし，何よりも衝撃的だったのは，北斎が庶民の何気ない生活風景を，当然のこととして画題に取り上げていることだった。「日本にあっての美術は，そのまま日本人の生活それ自体に関連し，絵画そのものが国民全体の生活に深く関わっていた事実を，シェノーは洞察していたのだ」と，大島清次は『ジャポニスム』で，１８６７年のパリ万博におけるジャポニザン・エルネスト・シェノーの慧眼にふれているが，１８５６年のブラックモンによる北斎発見の衝撃ははるかに大きかっただろう。

ブラックモンがうけたショックには多少の説明が要る。１９世紀半ばのフランスはまだまだ古典主義の勢いが強く，古典主義の牙城であるエコール・デ・ボ・ザール（美術学校）が正当な絵画として認めているのは，ギリシャ・ローマの神話解釈，聖書解釈（宗教画），歴史解釈（歴史画），王侯貴族の肖像（肖像画）の４つのジャンルだけで，驚くべきことに風景画や静物画は絵とは見なされてはいなかった。少なくとも格の低いジャンルだと見なされていたのだ。

マネの「オランピア」のモデルとされる，１６世紀ベネチア派のティチアノの「ウルビノのヴィーナス」の遠景には，少女時代のモデルが背中を向けて，お嫁に行くのはいやだとだだをこねて泣いており，前景に現在のモデルが横たわっている。つまり，この絵には二つの時間軸が組み込まれているから，見る者はその時間的ラグに何らかのドラマを想定せざるを得ない。しかしそのドラマを正しく解釈するには教養がいる。

一般にギリシャ悲劇や聖書に精通していなければ古典主義絵画は分からないことが多い。逆に言えば，古典主義画家は文学解釈を絵におこすことを慣例とし，例外を認めなかったのである。

また，風景画に絡めていえば，フランドルとは違ってフランスでは，スタール夫人が『ドイツ論（１８００）』を上梓しシラーやゲーテやノヴァーリスを紹介する前には，フランス・アルプスを美しいと捉える人は皆無だったといわれる。エーデルワイスという高山植物を美しいと形容することさえなかったのだ。「モナリザ」の背景にも峨峨たる山並みが見えるが，それは神話的風景であって，画家が現実に目の前に見ている風景ではない。そういう近代風景画が登場するには，何らかの思想的根拠が必要なのだ。１８世紀までは，フランス・アルプスはロンバルディア平原の雪と埃の吹き溜まりか，交通の難所で人の命を奪う魔の山にすぎなかった。われわれはトイレにマッターフォルンやモンブランの写真入りカレンダーを掛けるが，アルプス山塊を美しいと捉えるようになるには，＜自然崇拝＞をプロパガンダとするドイツ・ロマン主義の後ろ盾が必要だったのである。

③　アプサントを飲む男　E. マネ　1858

＜脱古典主義＞

理不尽にも見える古典主義の細かい制約にはじめて反抗ののろしを上げたのが，絵画世界ではギュスターヴ・クールベだった。このレアリストは「目に見えない天使など描けるか」とボ・ザールの慣例にたてつき，１８５５年万国博展覧会会場前に巨大なテント会場をしつらえ，長大な「オルナンの埋葬（オルセー美術館)」を展示した。埋葬者は王侯貴族ではなく，クールベの故郷フランシュコンテの田舎町オルナン市の一市民だった。参列者の中にはクールベの姉妹の姿も見える。北斎が庶民と庶民の日常的生活習慣を描いたように，クールベが主題と登場人物を卑近なものに引き下げたことが，このスキャンダルの最大の原因だったようである。

マネも同じような反逆を企てている。１８５８年に彼は「アプサントを飲む男」を描いている。モデルは酒臭い垢じみた浮浪者で，古典主義に倣えば，モデルの選択の時点でこの作品はすでに失格である。浮浪者の左脇に置かれたグラスの液体が妙にみずみずしく煌いており，この画家の非凡な才能を伺わせるが，背景が黒なのに浮浪者の衣服が黒では原則に反するし，何よりも描法がイタリヤ的ではなく，ベラスケス（スペイン）かフランス・ハルス（オランダ）を思わせる点もよろしくない。１８５８年時点で，マネはまだスペインを訪れたことはないが，１８４８年の２月革命以前にルーヴルには＜スペイン美術館＞があった。マネは絵が好きな叔父に連れられ，ベラスケスやムリリョを親友アントナン・プルストと一緒に何度も見に来たことがある。「町の哲学者」や「死せる闘牛士」にも，その遠い木霊はきこえる。しかし，ボ・ザールに従えば，絵画はまず第一にイタリヤ的であることが見識であり，アングルのようにボ・ザールの主席は必ずローマのヴィラ・メディチに留学するのが定石だったのだ。

１８４８年に「頽唐期のローマ」で一世を風靡した，マネの師匠のトマ・クチュールも，現代人にわざわざローマ時代の衣装を纏わせ，さながら歌舞伎役者が見得を切るように，不自然なポーズをとらせた。

少年マネは，パリ高等裁判所の検事だった父親に画家になりたいとはいえず，２次志望の商船学校を２度受験するが，成績不良で２度とも不合格になった。それが幸いして，絵に理解のあった叔父に間に立ってもらい，父親からようやく絵を勉強する許可を得る。だが，学業に優れなかったマネは，ボナパルト通りの自宅の斜め向かいにあったエコール・デ・ボ・ザールには入学できなかった。顔の広い父親は知人に相談したのだろう，クチュールの画塾に通うなら画家を志してもよい，とマネに条件付転向許可を与えたのである。

しかし，マネはクチュールとそりが合わなかった。クチュールの四角四面の古典主義にたまりかねて，物売りが野菜を売るような自然なポーズをとってくれとモデルに掛け合い，わざわざモデルに服を着せてデッサンをした。それがクチュールの逆鱗にふれ，日頃から反抗的なマネと決裂することになる。クチュールは「モデルに金を払って服を着てもらうのかね」「君はどんなにがんばってもドーミエにしかなれんだろうな」とさんざんなじったという。案の定「アプサントを飲む男」は１８５８年のサロンに落選した。だが，マネがボ・ザールを挑発し古典主義的信条を次々と破棄していく前衛であることを忘れてはならない。この作品の意味はそこにしかないのだ。

古典主義的縛りに抗してクールベの市民やマネの浮浪者が現れてきたわけだが，そもそも浮世絵の主題は浮世風呂・浮世床であり庶民生活そのも

のだった。マネと同世代のブラックモンは,『北斎漫画十三編』の斬新さに蒙を啓かれる思いがしただろう。大島清次も『ジャポニスム』で「憂慮すべきフランス美術の当時の状況を，いかにして変革していくことが可能か，そういった主体的自覚のなかから日本美術に対する関心が始まったことを銘記すべきである」あるいは「フランス人が憂慮したフランス美術の欠陥を補うものの発見に多く傾きがちであった」と書いている。ブラックモンが,「自分が北斎の第一発見者であるとふれ回り」，クリーシー大通りにあった「カフェ・ゲルボア」でマネやドガなど気鋭の画家たちの注目を集めたのも，フランス近代芸術の内的必然性なのである。

その後，ブラックモンが北斎や広重をモチーフにして版刻した食器セットは，１８６７年のパリ万国博覧会で金賞を受賞することになる。これが≪スティル・ジャポネ（日本様式）≫の第１号である。

「カフェ・ゲルボア」の常連は，主に「バティニョールの画家」だった。バティニョールとは,クリーシー大通りを少し南に下がったバティニョール通りのことで，ここには近代絵画の核となるマネのアトリエがあった。ブラックモンは１８６０年頃から≪バティニョールの画家≫（マネを中心にした，ファンタン・ラトゥールやドガといった近代画家。ファンタン･ラトゥールが「バティニョールの画家(１８７０,オルセー美術館)」を描いている）に近づき，マネの版画制作を手伝っていた（マネの，１８６０年にパリを訪れたスペイン舞踏団のプリマ「ローラ・ド・ヴァランス」(ボードレールの詩「ローラ･ド･ヴァランス」にこの版画は付された）や「ボードレールの肖像」のような版画は，銅版画保存所に原版が残っているので今でも比較的簡単に手に入る)。『ボードレールの時代の芸術家の生活』を書いたＡ．タバランによれば,この「カフェ･ゲルボア」は,「ヌーヴェル・アテーヌ」ができるまで，１８７０年のパリ・コミューンの頃までクリーシー大通りにあったそうである。

≪シナの門≫

第２の事件は,１８６１年にドソワ夫妻が,ルーヴルの北側を走る繁華なリヴォリ通りに，日本骨董を扱う「シナの門」を開店したことだ。ゴンクールの『日記』の１８６１年６月４日の頁を繙くと,「≪シナの門≫で日本のデッサンを数枚買った」とある。

日仏貿易については，１８５８年１０月に日仏修好通商条約が結ばれ，１８６３年にはフランス商船ラ・マリー号が横浜に到着している。リヨンの絹織物が日本の生糸を必要としたため，横浜＝マルセイユ航路は空前の活況を呈していた。富岡製糸工場の技師もリヨン出身の技術者だったし，ジョルジュ・デュセニュールのようなリヨンの絹織物工場から買い付けにやってきたフランス人が,北斎漫画をはじめとする日本版画を土産に持ち帰った例も多い。

エルネスト・シェノーはつとに日本美術の中国からの独立を説いているが，１８６１年に「シナの門」で日本の美術品が景徳鎮など中国の焼き物に混じって展示販売されていた可能性は高い。今では，ルーヴルに向き合ったリヴォリ通りに，武具甲冑からアール・ヌヴォーまでを扱う骨董のデパートのような巨大マーケットが出現しているが,「シナの門」が正確にどの場所にあったのかは杳として分からない。だが，重要なのはここに数多くのジャポニザンが集結したことである。ボードレールやゴンクールの日記を繙くと,「シナの門」という名前と常連客の名前が散見する。先ほどの銅版画師ブラックモン，刷り師ドラートルはもちろん，画家ではマネ，ファンタン・ラトゥール，ドガ，文学者では『１８５９年のサロン』や『現代生活の画家』の著者ボードレール，サロニエで詩壇の大御所だったテオフィル・ゴーチエ，その後林忠正の協力を得て西洋で初めて『北斎(１８９６)』『歌麿（１８９１)』を上梓することになるゴンクール兄弟，美術批評家としてはポール・マンツ，日本美術の特質をシンメットリーの排除と捉える「ガゼット・デ・ボ・ザール」の気鋭の批評家エルネスト・シェノー，林忠正をゴンクールに紹介したフィリップ・ビュルティーなど錚々たる顔ぶれが集まり，極東文化の情報交換の拠点になっていた。

＜１８６７年のパリ万国博覧会＞

第３の事件は，１８６７年のパリ万国博に日本が参加したことだ。しかし，国家主権という見地にたてば実に奇妙な具合に，徳川幕府と薩摩藩と佐賀藩が別々に参加している。前年，将軍慶喜は，日本駐在フランス大使レオン・ロッシュを通して，ナポレオン三世から招待状を受け取った。世情騒然たる幕末の江戸で，慶喜は何を展示すべきか公募に踏み切った。展示物は，蒔絵，屏風絵，漆器，陶器，和紙，家具，刀剣，刀装具，簪，象眼，竹細工，浮世絵，錦絵，着物，帯といった伝統工芸品に限られたが，変わったところでは，江戸商人卯三郎の発案で，シャン・ド・マルスの万博会場に茅葺き屋根の家屋とひ毛氈を敷いたベンチを用意させ，そこで同行した柳橋の芸者に茶を振る舞わせたり，希望者には勺をさせたという記録が残っている。将軍慶喜は幕府存亡の危機に江戸を離れることはできないから，弟昭武が団長になり，チョンマゲと二本差しの一行がオスマニザシヨン（パリ大改造）で開通間もないオペラ座通りを闊歩し，ナポレオン三世にも謁見して昭武は丁重な扱いをうけた。マネの「１８６７年の万国博覧会」を見ると，リュクサンブール公園の彼方に広がる穏やかな空に気球が浮かび，いかにものどかな万国博日和が描かれている。しかし『赤裸の心』で「近代化は進歩か？」と根元的な問いを突きつけ，「進歩が存在するとすれば，それは原罪の痕跡の滅却にしかない」と産業革命と近代化に浮かれた第二帝政という時代を徹底批判し，１８６５年にナミュールのサン＝ルー教会で昏倒して以来失語症に苦しんでいたボードレールが，万国博の花火の音に僅かに反応しながら，８月３１日「くそ馬鹿野郎！」と呻きつつ息を引き取った。

＜１８７８年のパリ万国博覧会と林忠正＞

日本にとって，１８６７年のパリ万博参加は大成功だった。１８７８年にもパリで万国博が開かれることになるが，明治政府は１８６７年の成功に味を占め，今度はもっと大々的に作品展示をしようということになる。ここで日本の美術工芸を西洋に広く知らしめた一人の日本人が登場する。

彼，林忠正は旧高岡藩士で，藩の奨学金を受けて東京大学文学部の前身大学南校で学ぶ学生だった。忠正の義父林太仲は長崎に留学して洋学を修めた開明的な人物で，帰藩後は大参事として藩政改革に打ち込んだが，開明的であるだけに敵が多く，ほどなく失脚を余儀なくされる。となると，忠正が勉学を続けて故郷に錦を飾るというわけにもいかない。しかも，地方小藩出身の忠正が中央政府で立身出世できる可能性は低い。

八方ふさがりで鬱々としていたある日，忠正に三井物産の前身「起立工商」から通弁兼販売係として，１８７８年のパリ万博に随行してみないかという声がかかる。青天の霹靂だった。忠正は村松英俊のフランス語塾に通っており，フランス語に心得があった。幕末から明治にかけて青春を謳歌した渋沢栄一や大鳥圭介のようなインテリたちの憧れはフランスだったが，忠正がフランス語に情熱を燃やし始めたのもナポレオンの伝記を読んでからだといわれる。あと半年で卒業というところにきて，忠正は大学を中退しフランス行きを決意する。しかし，滞在期間は万博の会期中（１８０日）に限られていて，延長滞在は夢のまた夢だった。

ところが，彼の人生は思っても見ない展開をすることになる。三井物産の役員リストには必ず若井姓が見えるが，起立工商の当時の副社長若井兼三郎の父は，江戸で骨董商を営んでおり，若井自身にも目利きの才が受け継がれていたという。フランス語はともかく，書画骨董については右も左も分からない忠正は，若井からイロハを教わり，若井がフランスから撤退する頃には，画商としての駆け引きについても，真贋を見分ける眼力についても一任できるほど腕を上げていたといわれる。

万国博が終わると若井は帰国し，林は一旦解雇されるが，１８８４年からは若井が日本で浮世絵等の収集に回り，忠正はフランスに残って再び起立工商等の在庫処分を任されることになる。その後，林は起立工商での経験と顧客情報を活かし，１８８９年には若井と別れて，ヴィクトワール通りに日本美術の店を開く。彼は得意のフランス語を武器に各界に進出し，販路を広げるとともに日本文化喧伝に大いに寄与することになる。

さらに林は，１９００年のパリ万国博覧会の際日本館の事務局長を務めることで生涯のピークに

立つ。民間からの事務局長登用は異例のことであった。日本の伝統的文物を横流しする外国かぶれの小商人が国際的大イヴェントの事務局長を務めるなどもってのほか，と官僚どもは耐え難い屈辱を覚え，林に陰湿な嫌がらせをすることもあった。しかしこの英断を下したのは明治の元勲である。１８９８年に下見に出かけた西園寺公望と伊藤博文が，案内役の林忠正の学識とフランス的社交性，交友関係の広さと優れたフランス語能力に惚れ込み，異例の抜擢となったのである。

＜林忠正とゴンクール＞

なかでも，忠正がジャポニザン・ゴンクールと知遇を得たのは画期的な事件だった。１８７８年のパリ万国博の会期中に，熱狂的なジャポニザンである美術批評家フィリップ・ビュルティー宅で，林とゴンクールは運命的な出会いを経験する。以降林の名はたびたび『ゴンクールの日記』に登場することになる。ついでながら，日本の芥川賞に匹敵する＜ゴンクール賞＞は，彼ら兄弟の名前と彼らが残した財産に由来することを記しておく。

ゴンクール兄弟は，ゾラやユイスマンスと同じく自然主義の作家だが，熱狂的なジャポニザンとしても知られている。ことに弟の死後，兄エドモンド・ゴンクールは，パリ郊外オートゥーイユの自宅で忠正の協力を得て，『歌麿（１８９１）』や『北斎（１８９６）』を執筆している。ゴンクールの日本フィーバーの一例を１８９４年の『日記』から拾ってみると，自宅「小部屋の壁の真ん中に日本の女帯が掛けられている。これは紫の帯で白い藤の花越に数羽のツバメの舞う図柄だ。赤い天井にも＜葵＞の花模様の＜袱紗＞が一枚飾ってある。葵は徳川の紋章だ。そしてこれには葵色がかった灰色の地に，真っ白な鶴が金の筋の上方に突き出ている。部屋の奥を全部しめる本箱は本が詰まっているが，その上に四つの＜掛け物＞が掛かっている。まず第一の＜掛け物＞の応挙は･･･光琳作の第四の＜掛け物＞は，ビングの『日本』の中にその複製がでたものだが・・・ヨーロッパのいかなる花にも見かけぬ花で，大胆な筆遣いで一気に描かれている」といった具合だ。 ところで，ゴンクール兄弟の一番有名な作品というと，実は『ジェルミニー・ラセルトゥー』のような自然主義小説ではなく，『ゴンクールの日記』なのである。日本でも戦前から大野俊一の抄訳がある。ゴンクールの『日記』は，仕事仲間への嫉妬や密やかな劣情の入り交じったジャン・ジャック・ルッソー以来の告白録であり，また文壇や花柳界のゴシップをさらけ出した赤裸々な読み物で，当時の文壇・画壇事情を知るには格好の資料なのだ。

『日記』を読む限り，ゴンクールは忠正に完全に心を許しているわけではないが，忠正の気骨と教養にはやはり一目置いていたようだ。この小柄な礼節正しい日本人が違和であると同時に魅力でもあるというジレンマが，行間からひたひたと伝わってくる。エドモンド・ゴンクールは，ピエール・ロチやサミュエル・ビングやギメやビゴーのように極東へと旅だったこともなければ，日本語もまったく分からなかった。「林によれば・・・」とか「・・・と林は断定した」といった表現が頻出するように，ジャポニスムを語る場合，ゴンクールはかならずフランス語が達者で博覧強記の忠正に確認をとった。

ゴンクールが忠正の店に邦貨にして数千万の多大な金をつぎ込み日本美術を収集したのは，単に趣味に溺れていたからではない。『林忠正宛書簡集（２００１）』の序で木々康子が指摘しているように，とりわけ『北斎（１８９６）』を執筆中，ユダヤ系ドイツ人の美術商サミュエル・ビングがパリで同じ企画を進めていたから，ゴンクールは気が気ではなかったのだ。ゴンクールは，何としても忠正の学識と目を盗まねばならなかった。当時，忠正の日本美術批評は絶大な力をもっていた。若井兼三郎が１８８４年から１８８９年にかけて送り込んでくる夥しい浮世絵のなかで，忠正は仕上げのよい真正の作品には＜林忠正＞という朱の落款を押印している。地下鉄マビヨン駅近くで浮世絵を商う骨董屋では，今でも忠正の落款のある国芳や春信の浮世絵を見かけるが，それは出所の確かな商品の証だったのである。

ゴンクールのジャポニスムに限らず，この時期フランスにはオリエンタリスムの魅惑に捉えられた一群の人々がいた。つとにドラクロワはアルジェを旅して「アルジェの女」を描き，フロベー

ルはマクシム・デュ・カンとエジプトまで遠征して『サランボー』を執筆し，海軍士官ピエール・ロチは長崎で日本娘と恋愛し『お菊さん』を書いた。また，ランボーは近代フランスを捨て灼熱のエチオピア・ハラルで武器商人になり，ゴーギャンでさえ１８８９年のパリ万国博でタヒチの存在に気づくまでは東京（トンキン）を目指そうとしたことがあったのだ。ギリシャ・ローマは忘却の彼方に，ユゴーの版画に見られるような自国の中世への憧憬にも飽き足りずに，未知の彼方へ東方へと想像の翼をさまよわせるのがロマン主義の成り行きだとはいえないだろうか。

１８世紀末まで，シャルダンの静物画はあったにせよ，フランスで蜻蛉や蝶や甲虫といった昆虫や菊花や鯉などが画題としてとり上げられたことはついぞない。花虫鳥草木への＜自然崇拝＞も，ジャポニスムである前に，伝統に抗ったロマン主義の一環だったとは言えないか。

忠正は，すでに年老いて健康上の理由から日本へ旅立ちを諦めたゴンクールに，日本やニューヨークから様々な情報を提供した。ゴンクールが「かの地で，エドモンド・ゴンクールという日本贔屓のフランス人を思い出していただけるなら本懐です」と書き送ると，忠正も「日本について書いてください，小生がお手伝いするのは当然のことです」と応じている（Hayashi Tadamasa:gloire et tourments　Kigi Yasuko Correspondance adressee a Hayashi Tadamasa 1991 Kokusho-kankoukai）。ゴンクールは忠正の教養と学識に全幅の信頼をおいていたが，忠正は忠正で「自分が安南人扱いされなくてすむのはあなたの文名のおかげですからね」と謝意とも皮肉ともつかぬ言葉を返し，ゴンクールを戸惑わせている。『日記』を読む限り，ゴンクールは目を細めてよく笑うこの日本人の心底を読み切れず苛ついていたようにも見える。

＜ナンシーと芸術＞

忠正にはまた後で登場してもらうことにして，もう一人の日本人に登場してもらうことにしよう。忠正と同じ士族の出で（山口県萩の藩医の家系），農林水産省の役人でありながら日本画家だった男が，同じ時期にフランスに滞在している。高島北海（得三）である。１８８４年にフランス留学する黒田清輝が法律を学ぶことを第一義としていたのと同じである（黒田を絵に転向させたのは忠正である）。北海は，農林水産省からフランス東北部の古都ナンシーの鉱山学校に留学を命ぜられ，１８８５年から１８８８年まで３年間滞仏している。日本でフランス語を教わったフランス人コワニエがたまたまナンシーの鉱山学校の教授で，北海はそのつてを頼りはるばるブルゴーニュの主邑に赴いたのだ。

１７世紀半ばの三十年戦争以前には，この一帯はフランスではなく，ブルゴーニュ公国と呼ばれる別の国だった。首都ナンシーはアントワープとフレンツエの中間点に位置しており，古くから潮が混じるように南北文化が入り交じり，多くの文人･芸術家を輩出した。シャンガウワーやグリューネバルトやリーメンシュナイダーも，この周辺地域の出身だと考えると感慨深い。１７世紀には，ジャック・カロやジョルジュ・ド・ラトゥールを生んでいる。前者は，ボードレールの『悪の華』の一篇「旅ゆくジプシー」のモデルになった実在する銅版画師で，幼少の頃「旅への誘い」にとりつかれ，ジプシーの一団に紛れて追っ手の目を眩まし，何とフィレンツエにまでたどり着いている。さらに彼は銅版画の修業をつみ故郷に錦を飾った英雄なのである。事実，街の中心にあるプラス・スタニスラスには，彼の巨大な銅像が立っている。

一方，ジョルジュ・ド・ラトゥールといえば，パン屋の倅だが，絵に天分を発揮し貴族の娘と結婚して貴族のド（de）を名乗った。彼は，神秘的な蝋燭の炎と闇からなる，静謐で時間が停止したような宗教画をものしている。ラ・トゥールは修道院経由でフランス一円に販路を築いたなかなかのやり手だが，ナンシー周辺の教会や修道院は三十年戦争（１６１８～１６４８）時に焼き討ちにあい（ジャック・カロの『戦争の惨禍』をみよ。ゴヤは『カプリチョス』を制作する際これを参考にしたといわれる），彼の作品も数多く消失したとみられる。そのため，１７世紀にパリやナントなどの地方に散逸した作品とジョルジュ・ド・ラ・トゥールという名前がなかなか結びつかず，２０

世紀になって初めてその存在が知られるようになった画家のひとりなのである。

ジョルジュ・ド・ラ・トゥールの一枚を紹介しておこう。「大工聖ヨゼフ（ルーヴル美術館）」は，闇の中で十字架を作るヨゼフに蝋燭をかざす幼子イエスを描いた作品だが，蝋燭の炎に照らされたイエスの青白い皮膚はこの世の者ならぬものを暗示し，また十字架は幼子イエスの未来を暗示してもいる。血も涙もない三十年戦争のさなかに，この偽貴族は，蝋燭の炎が微かに揺らぐ以外は一切が口をつぐんでしまったような，底知れぬ静けさと神秘的な世界のとば口を描いていた。

しかしながら，この男，現実生活ではおそろしく頑固でけちで残虐だった。狩りに興じて田畑に猟犬を放ち，馬に踏み荒らさせ，命令に服さない従僕を肉が抉れるまで鞭打ったりもしている。その傍若無人の振る舞いに，村民から訴えられたという記録がある。文学的にみれば，この二重性格は大変興味深い。だが実際に，ジョルジュ・ド・ラ・トゥールは近世初期の農民たちの恨みを買い，何度も一揆にあって穀物倉庫を襲われた悪代官だったのだ。ラ・トゥールは，焼き討ちに怯えて地元リュネヴィル（ナンシー近郊都市。画家の女房方は地方小貴族で，リュネヴィルに城があった。彼の宗教画家としての名声は，貴族の女性と結婚できるほど大きいものだったことが分かる）を離れられず，生涯一度もイタリヤ詣をしていない。だが，近隣のナンシーが国際都市だったためか，ラ・トゥールの筆致には，すでに異才カラヴァッジオの影響がはっきりと読みとれる。

＜高島北海とエミール・ガレ＞

１９世紀末に高島北海がナンシーに日本趣味を持ち込みアール・ヌヴォーが開花したのも，このように異文化を摂取し血肉化する好奇心にあふれた土地柄が大いに影響している。

鉱山学校教授コワニエは社交界に北海を招き，地元名士に紹介した。そのなかに，ガレ工房のマネージャー・プルーベがいた。画家どうし，話題は自然に絵のことになっただろう。北海が，日本画は墨か岩彩を用いて花虫鳥草木を主題として描くのが常だとヴィクトール・プルーベに教え，毛筆でデッサンをしたためたこともあっただろう。北海は，夏期休暇には，フランス・アルプスで山岳スケッチや精緻な植物デッサンを行っている。翌年にはフランス東部美術展に水彩や屏風絵を出品する機会もあった。そうした作品は地元の「ナンシー・アルチスト誌」で絶賛を浴び，ナンシー派の植物モチーフとして定着することになる。

噂は当然エミール・ガレに伝わりアール・ヌヴォーのプレリュードが始まるのである（もっとも，ガレは１８６７年の万国博を見学しており，高島北海が初めての日本人ではない。１８６７年のパリ万国博覧会の興奮を象徴するように，北斎の人物画を敷き写すようにしてグラヴィール工法で制作したガラス器が残っている）。しかし，後述するように，北海との出会いからガレの作風はがらりと変わる。

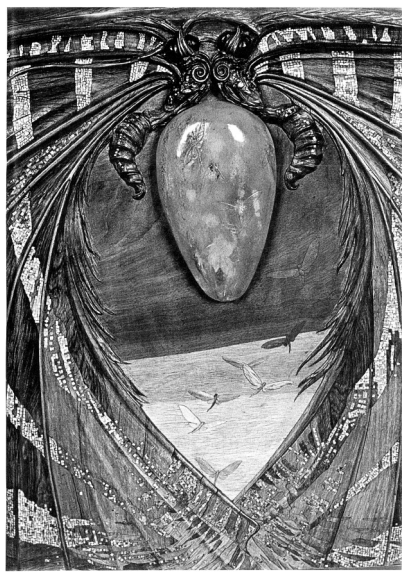
エミール・ガレは陶器職人の息子として生まれ，野の花を好んで写生し，ボードレールやミュッセなどの詩歌を愛唱する腺病質の文学少年だった。父シャルル・ガレの跡を継ぐべくサン＝クレマンの製陶工場で職人見習いをし，１８６２年から６４年にかけてはワイマールに留学しワグナーの音楽と出会ったりするが，伝統工法をまもり続けることにかわりはない。だが，１８８５年の北海との遭遇は，ガレにコペルニクス的な転換をもたらした。

④ E・ガレ 1865 年

⑤　蜻蛉文脚付杯　E. ガレ

たしかに，ガレの父親もジャポニザンだったし，父親とともに見学した１８６７年のパリ万博で日本美術の洗礼は受けている。しかし，ガレの作品にはっきりと花鳥風月の影響が浮き上がってくるのは，１８８９年のパリ万博に出展した作品からである。花鳥虫草木を主題とした作品がとたんに増え，父親に頼んで新たにガラス工房を設け，鯉や蜻蛉や甲虫や茸や葡萄などを肉厚のアップリケの手法で立体的に表現することが多くなってくるのだ。

北海がナンシーに赴任してしばらくした頃，この小さな街に日本骨董店ができた。北海も具体例を示して日本画の妙味をガレやプルーベに伝えたかっただろう。とはいえ，どうしてナンシーのような片田舎に日本骨董店（ルネ・ヴィエナールの文具・画材店，日本美術も扱った。１８８８年に帰国の際，高島北海はヴィエナールに数多くの日本美術を譲り渡したとされ，それらが現在ナンシー市立図書館に＜高島蔵書＞という名前で残されている）が進出することになったのだろうか。どうもこれには，林忠正か，ハンブルグ出身のユダヤ人で『芸術の日本』の著者サミュエル・ビングが絡んでいるらしい。忠正は若井経由で北海の情報をつかんでいただろうし，ひょっとしたら出入りしていた三井物産パリ支店で北海とは面識があったかもしれない。やむなく官吏や美術商に身をやつしているが，士族出身という出自にも，絵



⑥　曙と黄昏（部分）　E. ガレ　1904

に躓いた宿命にも，新天地フランスに活躍の場を見いだそうとした野心にも，通じ合うものがあった筈だ。

ガレは「ナンシー生まれの日本人」と形容されるほど日本の伝統文化には深い関心があった。１９０４年，ガレが死の数ヶ月前にナンシー市長の依頼で制作したマルケットリのベッド『曙と黄昏』には，夥しい数の蝶（蝶というより蛾。フランス語では蝶と蛾に区別はない）が描かれている。ベッドは愛の交換の場であり，命の温床である。そのマルケットリのベッドに卵を産み落として死ぬ母と，羽化して巣立つ無数の蝶が描かれている。ガレはここに，「蝶」や「蜻蛉」という符丁を借りて「命のはかなさとはかなさの美」という滅びと再生のドラマを仄めかし，北海が説いた日本独特の死生観を結実させたのかもしれない。

参考文献

Braquemond Le Réalisme absolu J.P.Bouillon Skira 1987

Journal Memoires de La vie littéraire Ⅰ Ⅱ Ⅲ Robert Rafont 1989

Manet’s Modernisme M.Fried Chicago 1996

Felix Braquemond Ecrits sur l'art L'échelle de Jacob 2002
Manet and the Family Romance N. Locke Princeton University presse 2001
Ch. Meryon Catalogue Raisonée of the etchings L.Delteil and H.J.L.Wright1989
Manet Eric Darragon Pluriel Fayard 1989
Correspondance adressée à Hayashi Tadamasa Kokushokankokai 2001
Realism Linda Nochlin Style and Civilization 1971
Berthe Morisot Dominique Bona Grasset 2002
La vie Parisienne Vue par Les peintres G. Poisson Fernand Nathan Editeur
Paris et Le Daguerreotype Paris Musées 1989
L'eau forte de Peintre au 19e siécle:La Socioété des Aquaforistes(1862-1867)
Ⅰ Ⅱ Léonce laget-Paris 1972
La vie artistique au temps de Baudelaire A.Tabarant Mercure de France 1963
Charles Meryon Gustave Geffroy H.Floury, éditeur 1927
The painting of modern life J.T.Clark Princeton 1984
版画とボードレール　国際版画美術館　1994
ジャポニスム　大島清次　講談社　1992
エミール・ガレ　由水常雄　中公文庫　1989
アール・ヌヴォーの世界　海野弘　中公文庫 1968
ビゴー日本素描集　清水勲　岩波書店　1986
マネの思い出　A. プルスト　美術公論社　1983
帰巣者の芸術　安東次男　読売選書　1974
エミール・ガレ　P. ティエボー　平凡社　2003
花の様式　由水常雄　美術公論社　1982
海を渡る浮世絵　定塚武敏　美術公論社　1981
1900 年のプリンス　P. ジュリヤン　国書刊行会　1987
ゴンクールの日記　岩波書店　1995
渋沢栄一パリ万博へ　渋沢華子　国書刊行会　1995
パッサージュ論　ベンヤミン　岩波書店　1993
花のパリへ少年使節　高橋邦太郎　三修社　1980
19 世紀フランス　夢と創造　小倉孝　誠人文書院　1995
絶景パリ万国博覧会　鹿島茂　河出書房新社　1992

人文学部工芸文化学科　北川　正教授は，平成 16 年 7 月 25 日ご逝去になりました。享年 55 歳。
ここに謹んで哀悼の意を表します。