

ユイスマンスの美術批評

岩 瀨 邦 子

ユイスマンスが数種の新聞紙上に発表した美術批評は《l'Art Moderne》の一冊にとりまとめられ、1883年にシャルパンチエから刊行された。《l'Art Moderne》の構成は下記の通りである。

LE SALON DE 1879 (I~XI)

L'EXPOSITION DES INDEPENDANTS EN 1880

LE SALON OFFICIEL DE 1880 (I~IV)

LE SALON OFFICIEL DE 1881

L'EXPOSITION DES INDEPENDANTS EN 1881

APPENDICE (1882)

1874年以降、サロン (=官展) から不当に排除され続けた若手画家達は、作品展示の場を求めて自分達で独自のグループ展を開催するに至った。彼等は“印象派”という綽名をつけられた。それでは上記に見える indépendantsは何を指すのであろうか。

ユイスマンスによれば、当初 impressionnistes と称されたのは、ピサロ、モネ、シスレー、モリゾ、ギョーマン、ゴーギャン、セザンヌの面々であり、この人々とは別に indépendants と称された一群の画家がいた。すなわち、ドガ、カサット、ラファエリ、カイユボット、ザンドメネジである。つまり厳密に言えば impressionnistes と indépendants は互いに別のものとみなされていた。ユイスマンスは、相異なる才能、多様な意見を有する画家達であると十分承知した上で、二分された彼等を一括して indépendants

と呼ぶのが妥当であるという考えに立ち、この言葉を採用しているのである。《l'Art Moderne》の構成にみられるようにユイスマンスはサロン（＝官展）と独立展の双方に等分の注意を払って美術批評を行ったのであった。《l'Art Moderne》は歯切れのよい巻頭の言葉を有する。

《Contrairement à l'opinion reçue, j'estime que toute vérité est bonne à dire...》

すなわち、ここには己の美的判断力に信を置き、権威にひるまず率直にものを言う勇氣ある態度が決然と表明されている。引用は省略したが、これに続く言葉が示すように、ユイスマンスが手がけた美術批評は、主に *Voltaire, Réforme, Revue littéraire et artistique* 等の諸紙に発表されていた。それらは掲載紙の性格から考えて、うっかりすればたちまちのうちに闇に葬り去られるか、あるいは故意の無視のうちに無難にやり過ごしてしまわれかねない危うさを宿命づけられていた。しかし幸い、ユイスマンスはそれらを《l'Art Moderne》の一冊に収録することに漕ぎ着け、かくして彼の心血を注いで書き上げられた美術批評は永く後世に伝わることになったのである。

リュシアン・デガーヴはユイスマンス全集に収録された全作品につき、作品毎に解説を加えた人であるが、年下ながらユイスマンスの厚い信頼を受けた友人であり、彼の遺言執行人も務めた。後にはユイスマンス同様、アカデミー・ゴンクール会の会長にも就任した経歴の持主である。そのリュシアン・デガーヴは、ユイスマンスの美術批評を評して *agressive* かつ *sarcastique* であると述べている。その言葉通りユイスマンスの美術批評は攻撃的であり嘲弄の精神に満ちている。

ユイスマンスの美術批評が一冊にまとまって世に出た時、彼から酷評された人々は、気分を害しつつも、ユイスマンスなどという30歳そこそこの若僧の生意気な物言いは、いずれは古新聞の堆積の中に埋没し去ってしま

うものと高を括っていたので大いに狼狽したという。なにしろ一介のゾラの弟子に過ぎない若い男が公然と、メッソニエはじめジェローム、ジェルヴェクス、カバネルをも含む20名余の官学派の名だたる画家達をひとしなみに《peintres gazeux》と嘲り、いっばしの見識めいた教訓を垂れている書きものが、ひねり潰されもせずに生き残ることになったのであるから…

しかし、彼等はユイスマンスから浴びせられた酷評に傷つくよりも、彼が官学派に対立するモネ、ピサロを含む一群の画家達に賛辞を惜しまなかったことにもっと深く傷ついたという。下記に示すリュシアン・デガヴの解説中に見られる茶目気たっぷりの言葉は彼等の心境を巧みに言い当てることだろう。

Dis-moi qui tu dénigres, mais ne me dis pas qui tu aimes: tu me poignardes deux fois !

フェリックス・フェネオンはユイスマンスの美術批評を高く評価し、彼を印象派の inventeur とみなした。これは勿論、ユイスマンスよりテオドル・デュレの方が早くからモネ以下の一群の若手画家達の才能に気付き指摘していたのであるが、デュレは発言の場にあまり恵まれていなかったため、その印象派に関する先駆的な功績がフェリックス・フェネオンの認識に届かなかったためであるらしい。

ロジェ・マルクスはその透徹したユイスマンス論の中で次のように述べたという。

Qu'elle le veuille ou non, la critique de maintenant descend de lui à bien peu près toute. Voyez la faveur qu'ont obtenue ses opinions, la hâte apportée à emprunter ses modes de parallèle et de contraste, ses coupes de phrases, jusqu'à ses vocables. Nulle action ne fut plus déci-

sive. Doit—on s'en étonner ?

更にロジェ・マルクスは、ユイスマンスの美的判断力の確かさについてはトレをひきあいに出し、ユイスマンスが予見能力と表現力の高さをあわせもっている点についてはボードレールをひきあいに出して賛辞を述べ、現代芸術を語るに足るひとかどの美術批評家であるとの折紙をつけた。

リュシアン・デガールヴはギュスターヴ・モローを除き、ユイスマンスの美術批評の的確さが半世紀の時の経過の試練に耐えた点を指摘していたのであるが、それから更に半世紀以上経ち、すでに100年以上経過した今日でもその評価の正しさに驕りは生じていない。しかもデカールヴが例外として外したギュスターヴ・モローの評価も高まる一方の現状である。しかしながら、《l'Art Moderne》が刊行された1883年当時は、ユイスマンスの大胆な、先見性に満ちた美的判断は不当に見くびられ《pauvre jeune homme !》と哀れみの声すら投げかけられる有様であった。

ユイスマンスに敬意を表したギュスターヴ・ジェフロワは彼が下したクールベへの低い評価のみを残念がったという。

ユイスマンスは、日頃ライバル視していたポール・ブルジェが係わっている *parlement* の反応にとりわけ神経をとがらせていたという。そのブルジェは、ところどころ判断に偏りがみられるものの、全体として執筆者の考えが率直に述べられた真面目な本であると大旨好意的な見解を述べたのであった。

ブルジェは当時からすでにユイスマンスが *naturaliste* の作家であると分類されることに首をかしげていたようである。ブルジェの目には当初から、ユイスマンスがゾラともモーパッサンとも何らの共通点も持たない作家に映じていた。その後のユイスマンスの作家活動の実際からみて、ブルジェの観察が的確なものであったことがうなづかれる。

美術批評に関しては、ユイスマンスのピュヴィス・ド・シャヴァンヌへの評価が不当なものに思われたようである。又、この時期、彼がゾラと同

調して l'art du Rêve を認めない態度をとっていることを残念がっている。この面でもユイスマンスは後年大きな変化をみせることになるであろう。

しかし、ここで強調しておかなければならないのは、少くとも1879年の時点ではユイスマンスの naturalisme を支持する立場にはいささかの動揺も見られなかったことである。

Et voilà où nous sommes, en l'an de grâce 1879, alors que le naturalisme a essayé de jeter bas toutes les vieilles conventions et toutes les vieilles formules. Alors que le romantisme se meurt, la peinture admise dans la Bourse aux huiles des Champs-Élysées continue à vivoter placidement, ferme les yeux devant tout ce qui passe dans la rue, reste indifférente ou hostile aux tentatives qui se produisent. En peinture, comme en poésie, nous en sommes encore au Parnasse. Du fig-nolage et du truc, et rien de plus.

上記の引用文から読みとれるように、当時のユイスマンスの態度に迷いは見られない。すなわち、naturalisme は romantisme が衰退した後もなお芸術のあらゆる面にわたかまりとぐるを巻いている古くさい慣例と手法に無効宣言を下すものとして、つまり、それは何の留保もなく肯定的に認識されており、この時期、ユイスマンスにあっては naturalisme は modernité を主張する上で強力にして有効な理論的支柱をなすものであったことが了解される。

官学派と日本の絵画留学生達

ユイスマンスが盛んに美術批評をしていた頃、山本芳翠をはじめ日本から少なからぬ留学生在が絵画を学ぶ目的で渡仏してきた。彼等が、ユイスマンスの攻撃する官学派の画家達のもとで修業に励んでいた事実は興味深

い。

1878年、パリ万国博覧会に参加する日本の事務局の雇いとして渡仏の機会を得、パリに学ぶ日本の画学生の草分け的な存在となった山本芳翠をはじめ、百武兼行、五姓田義松、藤雅三、黒田清輝、岡田三郎助、鹿子木孟郎、久米桂一郎らはいずれもパリで官学派の画家に師事している。

すなわち、山本は、ジョルジュ・ピゴーも一時期その指導を受けたことのあるジャン・レオン・ジェロームに、百武、五姓田はレオン・ボナに、藤、黒田、岡田、久米はいずれもラファエル・コランに、鹿子木はジャン＝ポール・ローランスに師事した。

ジェローム、ボナ、ローランス、いずれもユイスマンスが容認しなかった画家である。実際、ユイスマンスは官学派のもとで学ぶ日本の画学生を評して、才能を伸ばしにではなく駄目にするためにパリに来ている、と辛辣な感想を述べている。

ポール・ブールジェが不審に思った件であるが、ユイスマンスはピュヴィス・ド・シャヴァンヌに一貫して厳しい評価を下していた。このシャヴァンヌに黒田清輝が格別の恩恵を被っていた事実も興味深い。

それは1893年、当時27歳の黒田が《朝妝》を完成させた時のことであった。事の次第は詳らかでないが、黒田はこの作品についてシャヴァンヌから直接批評の言葉をあおぐことができたのであった。その際、おそらく黒田はシャヴァンヌの批評を参考にして作品を手直したのであろう。果せるかな、その後、サロンに出品されたこの黒田の《朝妝》は見事に入選の榮譽を勝ち得たのであった。黒田がシャヴァンヌの批評と助言にどれ程感謝の念を深くしたかは想像に難くない。

さて、多くの日本の絵画留学生が師と仰いだラファエル・コランは、ユイスマンスが大いなる攻撃的にしたバステイアン＝ルパーージュの親しい画友であった。

バステイアン＝ルパーージュやラファエル・コランの特徴は、彼等がカバ

ネル、ブグローといったアカデミズムの大家に学んだ官学派の画家でありながら時流に敏感で、印象派から一定の手法を取り入れた点に存するであろう。コランには明らかに外光派的な表現が認められ、それは彼に学んだ日本の画学生達の作品にも指摘できる。とりわけ黒田清輝は、《針仕事》、《読書》、《摘草》、《昼寝》等の諸作品にみられるように、窓辺のカーテンや錠戸を通した陽光、あるいは冬の薄陽、木洩れ日など、まぶしさを取り除いたやわらかな陽光の表現に熱心に取り組んでいる。滞仏中に外光表現を身につけた黒田は帰朝後、日本の洋画壇において主流派を形成するに至る。このように明治の日本の外光派は官学派仕込みのそれなのであった。

さて、コランの外光表現はもともと、中学校時代からの親しい友人であるバステアン＝ルパージュの影響によったものとされている。このように、官学派と印象派の折衷的な技法を得意とした二人の作品は、サロンでは本来の印象派の作品が組織的に排除されただけに一層新鮮な印象を与え、一般の人々から好感をもって迎えられ、政府の作品買い上げの対象にもなったのであった。とりわけバステアン＝ルパージュはその都会的な洗練された筆致が人気を博していた。

ユイスマンスもバステアン＝ルパージュを評して un peintre d'une prodigieuse habileté と述べている。しかしユイスマンスは彼を容認しないのである。1879年のサロン出品作、《10月・ジャガイモの穫り入れ (Saison d'octobre)》をとりあげたユイスマンスの批評を検討してみよう。ちなみにこの作品は、現在、メルボルン・ヴィクトリア国立美術館が所蔵し、1878年のサロン出品作《干し草 (les Foins)》と共に大成功を博したものである。

Comme toujours, ses belles qualités font merveille; seulement, tout en reconnaissant le très réel savoir de cet artiste, je ne découvre point, dans son œuvre, cet accent qui fait les maîtres.

バスティアン＝ルパージュは技術的に安定し確かに上手い。しかし、一流の画家が示す品位、風格といったものに欠ける、とユイスマンスはいうのである。彼はバスティアン＝ルパージュが無意識的にせよ大衆に媚びて、折角踏み出した新しい絵画への一步を途中であいまいにしてしまう中途半端さを見抜き、鋭くついている。

....je perçois malgré tout, une préciosité de facture truquée, une marche en avant, interrompue et habilement arrêtée pour ne pas déplaire au public.

要するにユイスマンスは、どの方面からも良い評価を得ようとしているかのような、計算され尽したような、バスティアン＝ルパージュのおりこうぶりが気に入らないのである。

正確な観察眼で定評を得ていたバスティアン＝ルパージュであるが、ユイスマンスはジャガイモを扱う農婦の手に注目し、それが土まみれの激しい労働によっていたんだ手ではなく、せいぜい仕事を怠け放題怠ける都会の女中の手しか表現していないと述べている。そして彼が正確な観察眼に恵まれながら現実の土まみれの傷んだ百姓女の手を描こうとしないのは、もし敢えてそれを描けば、必然的に醜悪さを伴なうむきだしの真実を描くことになり、それには大衆が顔をそむけ、不快感を表明するであろうことを彼がよく知っていて手加減しているせいであるとユイスマンスは考えるのである。そうした点こそがユイスマンスの厭うバスティアン＝ルパージュの大衆への気兼ね、迎合、へつらいなのである。

ここでバスティアン＝ルパージュの画家としての歩みをながめてみよう。

彼はフランス北東部のムーズ地方の村、ダンヴィルに1848年に生まれた。従ってユイスマンスとは同年齢である。彼の実家は農家であったがその暮

しぶりは貧しくはなかった。画家をめざして1868年に上京し、カバネルに師事する。1870年からサロンに作品を送り、1874年に《祖父の肖像》が初入選し、ホルバイン風の写実表現で評判をとった。ついでローマ賞獲得をめざして歴史画を何枚も試みたが成功しなかった。そこで方向転換をはかり故郷の農村、ダンヴィルで農作業に励む人々を描くようになった。乞食の老人や貧しい少女など社会の下層の人々を描くこともあった。1881年のサロンに出品した《乞食》は評判をとった作品例である。しかし、この点に関してもユイスマンスは下記のような疑念を表明している。

je doute qu'il ressente une bien sincère émotion devant les pauvres gens qu'il représente; dans tous les cas, il ne nous en communique aucune.

ユイスマンスは、下層の人々を描いた彼の作品から本物の感動がどうしても伝わってこない点を指摘している。実際、彼のそうした作品が社会批判の精神に裏打ちされていないことはユイスマンス以外の人々も指摘するところであった。

バスティアン=ルバージュは肖像画を得意とし、高い評価を享受していたのであるが、この分野でもユイスマンスは賛同しようとしなかった。

M. Bastien-Lepage, dont le portrait de M^{lle} Bernhardt semble peint à la loupe et exécuté à petites lèches sur une plaque d'ivoire, ne ferait pas mal de regarder l'œuvre de M. Fantin-Latour. Il comprendrait peut-être, lui et les jeunes autres officiels modernistes, la différence qui existe entre des tableaux cauteleux et truqués et des œuvres droites et saines.

ユイスマンスはファンタン=ラトゥールの作品をひきあいに出し、バス

ティアン＝ルパージュに、大衆に媚びない本物の才能のありようと、世間の評判ばかりを気にして描いている画家が陥る、単なる小手先の器用さとの間にみられる歴然たる差を認識せよと迫っている。

ついでながら、従来、画家に安定した収入をもたらしていた肖像画は、1840年以降の写真産業の驚異的な伸張により致命的な打撃を被るに至ったという。

このようにユイスマンスは一貫してその達者な技量を認めながら、バスティアン＝ルパージュに対しては厳しい態度を取り続けた。ユイスマンスの彼への対応ぶりには多分に戦略的なものがからんでいると思われる。

すなわち、当時官学派内部には、敵対している印象派陣営からちゃっかり外光表現を借用することによって世評を獲得しつつあるかに見える一群の若手画家達がいる、バスティアン＝ルパージュはその中心的存在であったのだ。そこでそのバスティアン＝ルパージュをたたくことによってユイスマンスは、官学派内部の若手画家達がそういうやり方で求めていたアカデミズム絵画の延命策を、ずるく無反省なものとして厳しく咎める態度に出たのだと思われる。それは、サロンという当時あっては唯一の作品展示の場から印象派の画家を不当に締め出し、それを独占しようとしていた官学派の魂胆が明白である以上、印象派擁護の旗幟を鮮明にしていたユイスマンスとしては当然の戦略であったと思われる。

このようにユイスマンスから恰好の攻撃目標にされたバスティアン＝ルパージュは1884年、36歳の若さで急逝した。翌年の1885年には早速、パリ国立美術学校でその回顧展が開催され、1889年にはオーギュスト・ロダン制作の像が生地、ダンヴィルに建てられるなど彼が生前如何に高い評価を得ていたかが推察される。そして美術史は彼に次のような功績を認めている。

すなわち、バスティアン＝ルパージュが印象派から取り入れた外光表現は、海外からフランスに絵を学びに来ていた一群の留学生達に大きな影響を与えたというのである。それは、当時グレーヤコンカルノーに一種の美

術コロニーを作り、写実的な作品の制作に励んでいた留学生達であった。19世紀末、世界各地に外光派が出現するようになったのは、バスティアン＝ルパージュの示した外光表現に影響されたそれらの留学生達が、各々の祖国に帰った後、周囲にその技法を伝播させたためである。

この事も、サロンに作品を出品することが画家にとってどれ程決定的な重要性を有することなのかを示している。マネが印象派に大いなる共感を示しながら、その独立展には一度も参加せず、飽くまでもサロンに出品することにこだわった理由が了解されるというものである。

グレーに関して付言すれば、黒田清輝、浅井忠、河北道介、和田英作らの日本人画学生達もよくこの地を訪れ、とりわけ浅井忠には、《グレー雪景》、《グレーの洗濯場》、《グレーの冬》など、彼が1901年から1902年にかけてグレーで描いた多数の作品があり、素朴な美しさに満ちたグレーの自然を今に伝えている。

ジャポニスムと日本の絵画留学生達

本稿の冒頭で述べたように《l'Art Moderne》に収録されているユイスマンスの美術批評は1879年から1882年にわたって書かれている。これはまさにパリにおけるジャポニスムが最高の盛り上がりを見せた時期に一致している。

ジャポニスム流行にはパリ万国博覧会が大きくかかわっているが、とりわけ1878年のそれは、1867年のそれと共に、ジャポニスム隆盛への貢献度において特筆されるべきものであった。1878年のパリ万国博覧会における日本部門の展示は、若井兼三郎、フィリップ・ビュルティ、エミール・ギメ、サミュエル・ピング、ヴィアルの各氏が競うように各々の貴重なジャポネズリのコレクションを出品したためとりわけ充実したものとなった。これがため、エドモン・ド・ゴンクールは数年来考慮していた日本への旅行をもはや実行する必要がないと判断したという。《さかしま》の主人公

を設定するときユイスマンスに大きく影響したロベール・ド・モンテスキューは、各氏の見事なコレクションを見て、以来すっかりジャポニズムに取り憑かれたというし、ジョルジュ・ピゴーは日本への関心を大いにそられたという。先述したように、山本芳翠をパリに連れてきたのもこの1878年のパリ万国博覧会であった。日本の画学生達はジャポニズム全盛のパリに暮したわけである。従って彼等は、官学派に対立する印象派の動静を知り、その作品を実際に見る機会にも恵まれていたであろう。しかしながら彼等はこぞって印象派に関心を示さず、ひたすら官学派の画家についてそのアカデミックな技法を学びとることに熱中したのである。この事実には興味深いものがある。それは一つには明治時代の日本人の姿勢を改めて想起させるし、他方、浮世絵はじめ日本の美術品が汲めども尽きぬ美的発見の泉として作用し得た人々が極く一部の西欧人に限定されていた事実の不思議さを印象づける。

ユイスマンスがあきれたように、ジャポニズム全盛のパリで、しかも美術界にあって画業にたずさわりながらも、大部分の画家は、旧弊にとらわれ、毎年一向に変わりばえのしない作品を描いて自らの画業に何の問題点も感じていなかったのである。

日本の絵画留学生に関していえば、彼等は浮世絵に何らかの価値を発見し得る程の美術水準にも達していなかったというわけであろう。チャールズ・ワーグマンから西洋画の技法を貪るように学んだ高橋由一の例からも知られるように、日本の画学生にとって西欧の油彩画は、重厚な質感を表現し得るその絵の具といい、対象物を克明に写しとるその技法といい抗し難い魅力に満ちたものであったに違いない。西洋画に取り憑かれた人物として山本芳翠の場合を考えてみよう。

彼は幼少の頃から画才を示し、南宋画から学び始め、ついで横浜絵(=写真をもとに絹地に描く洋風画)へ、更にチャールズ・ワーグマン風の本格的洋画へと、より高度な客観的描写への憧憬に導かれるようにして絵画道を突き進んだ人物である。彼が南宋画から始めたのは、岐阜県の恵那

というその生育環境にはそれ以上のものが見当らなかったためであろう。南宋画を本場の中国で極めようとして横浜にやってきた時、偶然、横浜絵に接した彼はたちまちその虜となり、南宋画もその修業のための中国行きもやめ、横浜絵を習うべく五姓田芳柳の門下生となる。芳翠という名は、その時代に師匠の芳柳から一字もらってつけた雅号である。芳柳のもとで横浜絵の修業をした後、彼は日本初の美術教育機関である工部省工部美術学校に学ぶ機会を得、更に、渡仏の幸運をも手に入れた。西洋美術の本場、パリでは国立美術学校に入学を許され、官学派の大家、ジャン・レオン・ジェロームの教室で学ぶことになったのであった。それは彼にとって長年の夢が叶った瞬間であったことだろう。山本芳翠はわずかの期間でたちまちアカデミックな技法を我がものとし、現在、岐阜県美術館が所蔵している、今日見ても全く見劣りのしない見事な横顔裸婦像の大作をものにしてある。彼は10年足らずの滞仏中に300点余の作品群を仕上げたが、帰国時の事故によりそれらは殆んど消失してしまったという。今では滞仏中の作品としては、上記裸婦像の他に静物やテオフィル・ゴーチェの娘、ジュディット・ゴーチェを描いた《西洋婦人像》など数点が残るに過ぎない。しかし、いずれも巧みな筆使いで感嘆させられる。

実は山本芳翠はパリでジャポニスム隆盛に貢献する本の出版に関与したのであった。それは、ジュディット・ゴーチェの《蜻蛉集》刊行に協力していたからである。《蜻蛉集》には古今和歌集から拾った85首の短歌の翻訳が収められているのであるが、当時ソルボンヌに学ぶ留学生であった西園寺公望が歌の選択及び翻訳で彼女に協力したのに対し、山本はその表紙絵や挿絵を担当したのであった。

当時は、エドモン・ド・ゴンクールが指摘しているように、日本美術が印象派に与えた影響については一般的な認識になるには程遠い状態であったので無理もないが、いずれにせよ山本は、ジャポニスムにかかわる仕事にたずさわりながら、それらが影響を及ぼしたところの印象派の絵画には全く注意を払った形跡が見当らないのである。『ジャポニスム—印象派と

『浮世絵の周辺一』の著者、大島清次氏の下記のような指摘に深く同感する所以である。

「浮世絵版画の芸術的価値とそれが印象派に対して献じた貢献の多寡とは本来無関係でなければならない。貢献するところが多いからといってそのものを価値ありとする考え方は、実はそのもの自体の芸術的価値を問題にしているのではなくて、いわば家臣が主家に対して示す封建的忠誠度の単に論功をしているに過ぎないのである。したがって、貢献を誇れば誇るほど、それは主家に対するおのれの隷属度をますます鮮明にするばかりなのだ。つまり、主家が比較を超えた絶対的価値として存在する状況のうちでしか、そしてその絶対者に対する他力本願的信仰のうちにしかならずに論巧行賞は意味をなさないということになるだろう。」

更に大島氏は、「浮世絵版画の印象派への出資の事実はあった」と認めるものの、「出資というよりはむしろ彼らの側からする積極的な摂取とそれはいうべきだろう」と述べる。

大島氏は、ジャポニスムにいわば便乗し、パリで日本美術品販売という同じ商売を営んだ二人の人物、林忠正とサミュエル・ビングを取り上げ、後者が、当時最高の印刷技術を有したジロー社の原色図版をふんだんに取り入れた意欲的な美術雑誌、『芸術の日本、芸術と産業の資料集』の出版活動に典型的に発揮してみせたように、「美術品の売買をこえた、美術界の論議や新しい美術運動の先端に立つ表面的活動」をしたのに比べ、林忠正が、求められればその範囲内で対応する、いわば消極的な態度に終始した点に注目し次のように述べる。「…林忠正と特定しなくともいいかも知れない…（中略）…日本語の読めない大部分のジャポニザンたちと接触した相当数の日本人たちが存在していたと予想され、それらはいずれも林忠正の例に示されるとおり、フランス美術界における新しい美術の論議の輪

のなかには直接表立って加わっていった様子が見受けられない。… (中略) …それらの日本人が分相応に商売道の域を踏みこえなかったというより、フランス美術界の鋭い前衛の問題に発言し得るだけ当時のヨーロッパ美術界の状況に彼らが通じていなかったと解釈した方が適当しているのではなかろうか。… (中略) …つまり、ジャポニスムはあくまでもあちら側の問題であって、こちら側の問題ではなかったということなのだ。問題はすなわち、こちら側の日本美術の優越性をヨーロッパ美術界に植え付けようとしておこったのではなく、あちら側がたまたま日本美術と接触して、そこに彼らが当時直面していた難問解決の糸口を見出したということから発している、ということなのだ。主体はあくまでもあちら側にあったことを銘記すべきである」

大島氏の鋭い指摘は、ジャポニスムの果たした役割の意外なまでの規模の大きさといろがりを有するその全貌が研究によって浮かび上がってくるにつれて、ジャポニスム現象の構造と内容を生半可にしか理解しない場合、日本人の裡に生じがちな見当外れの奢りに、あらかじめ警告を発するという意味で意義深いものであろう。

その技法において完璧の域に達しながら、行き詰まりをみせていた西洋絵画の苦境を深刻に体験した人々においてはじめて、浮世絵が素晴らしいといえるのである。

西洋美術への憧れで頭が一杯であった当時の絵画留学生達にとって浮世絵は、その陳腐な紋切り型表現といい、その単純な色づかいといい魅力に乏しく、まさに捨て去るべき過去の遺物以外の何物でもなかったに違いない。

参考文献

L'Art Moderne, Œuvres Complètes de J.-K. Huysmans VI, Slatkine Reprints, Genève, 1972

W. L. シュワルツ著：近代フランス文学にあらわれた日本と中国

北原道彦 訳

東京大学出版会, 1971年

大島清次：ジャポニスム—印象派と浮世絵の周辺— 美術公論社, 1980年

高階秀爾：近代絵画史（上） 中公新書385, 1975年

清水 勲編：ピゴー日本素描集 岩波新書, 1988年

明治15年・パリ 近代フランス絵画の展開と山本芳翠〔カタログ〕

岐阜県美術館 昭和57年

写実の系譜Ⅲ 明治中期の洋画〔カタログ〕 東京国立近代美術館 1988年

浅井 忠（高野コレクション特別出品）〔カタログ〕 名古屋市美術館編集,

浅井忠展実行委員会 1988年