

## ヴィクトリア朝の medievalism と Japonisme の接点 —ロセッティ兄弟の浮世絵コレクションを事例として<sup>1</sup>

山口 恵里子

ヴィクトリア朝前半に高まりをみせた medievalism、中世主義についてはすでに多くの研究がある。またヴィクトリア朝後半の芸術や生活様式に影響をもたらした日本趣味の流行についても数多くの議論がなされてきた。とりわけ渡辺俊夫の *High Victorian Japonisme* (1991) や渡辺氏がオーガナイズし、ロンドンと東京の両都市で開催した「JAPAN と英吉利西——日英美術の交流 1850-1930」展 (1991-92) によってヴィクトリア朝のジャポニズム研究の議論が高まりをみせた。近年では小野文子の *Japonisme in Britain* (2003) および『美の交流——イギリスのジャポニスム』(2008) がフランスとは異なる英国独自の「ジャポニスム」論を展開している。また、谷田博幸の『唯美主義とジャポニズム』(2004) がヴィクトリア朝後期の唯美主義(運動)と「ジャポニズム」の接点を詳細に検討した。谷田は一般に流布している「ジャポニスム」という名称が、フランス・モダニズムに貢献した日本美術という価値基準をふまえて使用されていることを喚起し、英国の日本趣味に関する著作で「ジャポニズム」という語を用いた。本論も谷田に指摘にならない、「ジャポニズム」の語を用いることにする。

ヴィクトリア朝の画家の中でも J. M. ホイッスラーが、フランスの日本熱をイギリスにもたらし、絵画に浮世絵の構図を取り入れ、現代絵画誕生の兆しをつくった画家として名を知られている。アルバート・ムーア、クリストファー・ドレッサー、ウィリアム・バージズ、エドワード・ゴドウィンなどの画家や建築家、デザイナーたちも、日本美術をそれぞれの芸術に取り入れ、画期的な芸術様式を生み出した。1848年にラファエル前派兄弟団を設立した一人、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティも浮世絵や染付などの日本の品を収集したが、これまで彼の作品における日本美術の影響は、一部の書物の装丁を除いて注目されることはなかった。しかしながら、後述するようにロセッティと弟のウィリアム・マイケルが集めた浮世絵が91点以上にもものぼること、彼の芸術様式と浮世絵に類似点があること、またブームまでつくった染付コレクションの旗手であったことを考えれば、ロセッティとその独特なジャポニズムについて論じる必要があるだろう。以下、1862年ロンドン大博覧会以前の日本美術との接点、1862年ロンドン大博覧会の日本の展示品に関する批評、ロセッティ兄弟の浮世絵コレクション、武者絵への称賛、浮世絵とロセッティが描いた女性の類似点、北斎と唯美主義の連動を追跡しながら、ヴィクトリア朝の日本美

術の受容の一断面を明らかにしていく。

## 1. 1862年ロンドン大博覧会以前の日本美術との接点

中世に対する興味は、18世紀にイギリスがフランスに対抗するかたちで国家アイデンティティを模索し、また市民社会に「趣味」の文化が開くなかで、中世以降の「イギリス固有」の文化を跡づけようとする課題とともに生じたものである。みずからの邸宅を偽ゴシック建築で建てたホレス・ウォルポールが著したゴシック小説や、ウォルター・スコットの騎士道ロマンスは、読者の「想像力」をかきたて、「想像力」を文学や歴史に入り込ませた。みずからも研究者であったスコットは、リアリスティックな中世の生活を描くとともに、当時の読者が望む「理想の過去」を提供し、「イギリス大衆の「想像力」の中に、「中世という異世界」を説得力のある形で出現させ」た（高橋）。このような中世に対する関心とともに、「ゴシック」の意味も「野蛮」という意味から「自然」をふくむポジティブな意味に変化していく（Lovejoy）。1840年代の国会議事堂のゴシック・リバイバル様式による再建、1840年代のジョン・ラスキンによるゴシック建築とその建築を装飾したグロテスクの称揚などにより、「ゴシック」は中世主義と密接に結びつく様式ないしは形容詞として使用されるようになった。

1851年のロンドン万国博覧会の中世部門は、国会議事堂の再建に関わったカトリックの建築家 A. W. ピュージンがオーガナイズしたもので、ゴシック様式の教会装飾や家具が多数展示された。1853年にナショナル・ギャラリーのキーパーになる評論家のラルフ・ウォーナムは「テイストに対するレッスンとしての博覧会」という論文のなかで、中世部門のゴシック様式を「洗練されていない粗野な細部と物質性の豊かさにおいて、インドの品々のテイストの点で著しい類似点を示している」と評し、未発達な文明の様式としてインド、そして中国の芸術と同一視した（Wornum 2,5; Teukolsky 89 に引用）。この見方は当時の植民地主義に通じるものであると同時に、その物質性を強調した批判は禁欲を重視するプロテスタントとの対極におかれたカトリックへの批判でもあった。

ここで大切な点は、ウォーナムがゴシック様式をインドや中国、すなわち東洋の芸術と同一視した点である。このような同一視が1862年の万国博覧会ではヨーロッパ中世と日本の間でなされるようになった。

イギリスにおける公の日本美術コレクションに関していえば、ドイツ人の外科医であり自然学者であったエンゲルベルグ・ケンペルが1690-92年に日本で蒐集した

品が含まれたハンス・スローン・コレクションが最初であろう。17世紀の中国版画と伊原西鶴の木版画を含むスローン・コレクションは、1793年に大英博物館の一部となり公にされた。1840年大英博物館は、オランダ人でカピタン（オランダ商館長）として3度にわたり日本を訪れたイザーク・ティティンクの日本コレクションより、浮世絵をのぞいた書物と写本を所蔵していた。

ジャパニズムの研究者フィリス・フロイドは、大英博物館の浮世絵購入時期を1851年から1875年の間としている（Floyd）。しかし、筆者が調べた購入年があきらかなものは1851-74年間には肉筆画を除くと24枚にしか過ぎず、ほとんどの浮世絵は1900年以後に購入されたとみてよい。ただ、購入時期が不明な作品がかなりあること、なかでもことに春画に関してはあまりに「微妙なもの」として、学術的、芸術作品の中では取り扱われずにいたため、購入時期が記されていないことなどを考慮する必要がある<sup>2</sup>。また谷田は、英国の公的な美術館が漆器、陶磁器、金工品などを蒐集しても、浮世絵版画を1880年代になるまで購入に消極的だったのは、浮世絵を「絵画」としてはみなさない「隠然たる力が働いていたからに違いない」と述べている。漆器、陶磁器、金工品などの工芸品は、英国がフランスの工芸産業に対して感じていた遅れをとりもどすべく参照にしたものであり、工芸品やデザインの改良を目指した国家的なプロジェクトが浮世絵蒐集の消極性に結びついていた（谷田 [2004] 79）。

ロセッティは1844年以降、大英博物館に通い、中世写本を参照したが（Yamaguchi [1991]）、大英博物館で、当時浮世絵が所蔵されていたオリエンタルコレクションをロセッティが訪れたかは判明ではない。筆者はオリエンタルコレクションの記帳ノート进行调查したが、ノートは1867年以降の記録から始まっており、それ以前にロセッティが浮世絵を大英博物館で見っていたという確固たる証拠はみつからなかった。だが、その記帳ノートにはロセッティの名前が1868年7月29日に最初に書かれていた。これがダンテ・ゲイブリエルか、あるいは弟のウィリアム・マイケルのどちらの署名であるかは不明である。

Department of Practical Art（実用芸術局）は1852年の創設当初、漆またはパピエ・マッシュェの品をわずかに「家具部門」に収蔵していたのにすぎない（Aslin 779）。渡辺によると、Department of Practical Artより名称が変わった Science and Art Departments は Museum of Manufactures（実用美術館）のために、1854年1月30日にロンドンのペル・メルにある旧水彩画協会にて開催された日本展覧会の展示品から、リチャード・レッドクリーヴとヘンリー・コールの勧めにしたがい、日本の工芸品を購入した（Watanabe 81）。これらは25品目あり、伊万里の皿、カップ、花瓶、水差し、有田焼の人形である<sup>3</sup>。実用美術館は、1852年にペル・メルのマルバラ・ハウスにヘンリー・コールを館長として開設された美術館で、その後 Art Museum, Museum of

Ornamental Art と名称を変えて、1857年にサウス・ケンジントンに移設され、South Kensington Museum と呼ばれるようになった（現在の Victoria and Albert Museum）。1855年に美術館には6品の陶磁器が加わるなど日本コレクションは充実していくが、筆者が調査した限りでは、浮世絵が収蔵されたのは1867年のパリ万博のさいに購入した豊国、芳虎、芳年の作品が最初である。その後、1886年に大量に浮世絵が購入されるまで浮世絵に関しては特筆すべき作品の収蔵はほとんどない。しかし、ロセッティは、染付や日本の日常品、工芸品のコレクションに目をみはったはずだ。

1862年のロンドン大博覧会で日本の品々が紹介される以前にも、日本品は中国製品にまじって一般の人びとの目に触れていた。1842年ロンドンのハイドパークにある Chinese Gallery で開かれた中国展、1851年のロンドン大博覧会の中国部門に展示された数点の日本製品、1853年のダブリンにおける工業芸術（Industrial Art）展覧会、先に触れた1854年のロンドンの旧水彩画協会における日本展覧会、1857年にマンチェスターの Art Treasure 展のオリエンタル部門に出品された日本の品々、1861年のブリストルでの工業芸術展覧会などにより、日本が次第に芸術家、大衆に知られるようになった。1854年のアメリカのペリー提督による開国、つづく1858年のエルギン卿による日英通商修好条約締結などにより、日本に関する出版物も増大した<sup>4</sup>。

ロセッティも上記の展覧会や出版物を見ていたことは十分に考えられる。ロセッティが直接的に極東を意識したのは、1842年、イギリスと清朝中国とのあいだで起きた阿片戦争（1840-42）についての書き物をしたときであろう（WMR, FML 1.78）。さらにロセッティはその年、Chinese Gallery で開かれた中国展を訪れた可能性が渡辺氏によって指摘されている（Wanatabe 205）。その理由として、中国展が開かれた Chinese Gallery で1849年に開催された自由展覧会にロセッティが《聖母マリアの少女時代》（*The Girlhood of Mary Virgin*）を出展したこと、またのちにロセッティが自身の《見よ、われは主のはした女なり！》（*Ecce Ancilla Domini! [The Annunciation]*）（1850）の天使の頭上につけ加えた金の光輪を「中国風の特徴を与えた」（1853年1月19日頃の書簡）と言及していることをあげている（*Correspondence* 1.53.6）。ロセッティはすでに1851年おばに宛て、《聖母マリアの少女時代》の絵画売買をめぐってのリヴァプールの商人の絵への無知ぶりを「通訳なしで中国語の手紙でやりとりするようだ」とたとえていることから、51年には不可解な漢字に接していたことわかる（*Correspondence* 1.51.21）。

ロセッティが日本の美術品を購入しはじめた時期に関しては、これまで1862年の大博覧会以後とされてきたが、1860年には日本の孔雀の羽を束ねた箒状のものを部屋に飾ったとバーン＝ジョウンズ夫妻に知らせている（GBJ 1.220）。またウイ

リアム・マイケルにヒューイツの店（ロンドンのコベントガーデンにあった東洋物産の老舗ウィリアム・ヒューイツ）にある屏風の高さや色彩についての問い合わせをした1872年12月18日の書簡で、ロセッティは「12年前に2ポンド10シリングで購入した屏風」と記しているのです。1860年頃には日本の屏風を所有していたことがわかる（*Correspondence* 5.72.159）。またロセッティは、すでに日本の品と接していたホイッスラーと遅くとも1861年7月11日には親しくなっていた。ホイッスラーはパリではファンタン＝ラトゥールやボードレールらの日本美術に興味をもつ芸術家と交流を結び、1859年にロンドンに移った後もしばしばパリを往復し、日本の品々を購入していた。それゆえロセッティが1862年以前にホイッスラー所有の日本の品々を目にする機会があったことも考えられよう。さらに、ロセッティが幼い時に通ったキングズ・コレッジの同級生だったウィリアム・バージズは、おそらく1861年のブリストルでの工業展覧会で出展された日本や中国の美術品を見て、それらの収集をはじめ、最初の日本美術収集家の一人になっていた（Halén 35）。

## 2. ロセッティの medievalism の作品における浮世絵の様式との共通性

ロセッティは1860年代になって日本の着物や楽器などの品々を絵画に用いるようになるが、それ以前の1850年代後半の medievalism の作品に、日本美術と共通するスタイルを用いている。渡辺は、ロセッティの作品に顕著なスペースの浅さ、遠近法の欠如、画面表面の装飾的配置、金地の背景、豪華な衣装、ものうげな女性を描く様式は、日本美術との接点以前にそなわっていたものであり、日本美術が一層その様式を助長させたとする（Watanabe 43）。ロセッティが日本美術の装飾性をとり入れる以前の作品にみられる装飾性を浮世絵と比較しながらみてみよう。

シュムツラーは、ロセッティのラファエル前派としての第一作《聖母マリアの少女時代》*The Girlhood of Mary Virgin* (1849)の装飾性に注目した（Shumutzler [1955]）。描き入れられたランプは半世紀後のアール・ヌーヴォーを予告したような形状をしており、壺と窓枠には幾何学模様が施されている。遠近法を用いずに画面をフラットにして画面そのものの装飾的効果を高めている。この装飾性が、因習的な様式に縛られていた西洋絵画から脱却するためのロセッティの試みであった（山口 [2010]）。

二作目の《見よ、われは汝のはした女なり！》（1850）では、ロセッティは原色による色彩の単純化を試み、装飾性を一層高めている。前述したように、1853年に天使ガブリエルに、中世イタリア絵画に特徴的な光輪を描き入れたさい、ロセッ

ティは「中国風の特徴を絵に加えた」と記していたことから、ロセッティが中世絵画に特徴的な光輪を、東洋的装飾ととらえていることがわかる。

1855年から58年にかけて、ロセッティの装飾性は「宝石のようだ」と形容される一連の中世的絵画を生み出した。その絵画に浮世絵との様式上の共通点のみてみよう。まずウィリアム・アリングガムの詩集《音楽教師》*Music Master*への挿絵《エルフェンメアの乙女たち》(*Maids of Elfen-mere*) (1854)では、同じ顔の乙女の3人の立ち姿が左右対称に描かれている。同人物を繰り返すことによって、人物は個人性を失い、絵はパターン化する。中世写本の人物もパターン化され、人物を特定するのは衣装やまわりの付随物である。これは浮世絵にも共通することで、着物の柄や所持品などによって描かれた人物が特徴づけられる。骨相学や観相学の影響を受けた同時代の画家たちが個々の顔を描き分け、社会的なステイタスや職業、性格まで表現していたことをふまえると<sup>5</sup>、ロセッティが人物の身体までも装飾の一部として描いていることは注目すべき点である。また反復が与える緊張感は、前面、中央、および背景という画面の3分割による大胆な横の線の使用と、立ち姿の乙女たちのドレスの縦線の組み合わせによっても高められている。この緊張感は《聖母マリアの少女時代》と《見よ、われは汝のはした女なり!》にもみられる。

1856年からロセッティがとりかかったモクソン版『テニソン』詩集の挿絵では、それまでの作品に目立っていた緊張感が和らぎ、代わって官能的側面が現れる。挿絵の一つ《アーサーの死を嘆き悲しむ王妃たち》*King Arthur and the Weeping Queens*では、傷ついた王を輪になって見守る王妃たちを反復の手法で描くことによって彼女たちのまなざしが熱を帯びている。《南のマリアーナ》*Mariana in the South*の挿絵で跪いたマリアーナが恋人から来た手紙を握り締める姿は、溪泉英泉の《契道中双六》「三や扇屋内屋し」(BM1906,1220,0.301)で女性がやはり膝を立て手紙を読む姿を想起させる。英泉の行灯が、ロセッティの挿絵では鏡に変わり、マリアーナの後ろ姿を映しだしている。

純潔の騎士ガラハッドを称えたテニソンの詩『サー・ガラハッド』*Sir Galahad*に寄せた挿絵(図1)では、ロセッティは詩には登場しない4人の女性の天使たちを聖杯が置かれた祭壇の下に配置し、《エルフェンメアの乙女たち》で試みた反復の手法をその天使たちに用い、画面にリズムを与えている。このように天使を繰り返して描く手法は、筆者が調



図1 Dante Gabriel Rossetti, *Sir Galahad* (1857)

査した中世の写本、Lancelot du Lac (Additional MS. 10293, British Library) の 157 葉にもみられる。テニソンは「女性の手にも触れたことのない」ガラハッドの純潔性を詩に描出したが、ロセッティの挿絵のガラハッドが見つめるのは聖杯ではなく、天使たちである。ガラハッドが立つ檣の下に天使を配した、いわゆる舞台セッティングが、そのガラハッドの視線を強調する。ロセッティが中世の絵画に多用した舞台セッティングの構図は、イタリア中世絵画に特徴的であるばかりか、浮世絵にもみられるものである。たとえば、菊川英山筆《魯生耶潭一炊夢》*Lu Sheng's Transient Dream at Handan* (1820 年頃、図 2) (BM 1909, 0406, 0.473.1-3)<sup>6</sup> は舞台セッティングを用いている。



図 2 菊川英山《魯生耶潭一炊夢》1820 年頃 木版 各 36.5 × 25.5 cm ロンドン、大英博物館  
© Trustees of the British Museum

《聖チェチリア》*St. Cecilia* (図 3) においては、聖チェチリアが城壁の上でオルガンを奏でながら、天使と口づけを交わしている。舞台下では、兵士が林檎を齧っている。その兵士は、胸より上だけが描かれている。背景の海に浮かぶ帆船も完全な形ではなく途中で切れている。このように対象物の全容を描かずに断片のみ描くという手法は、中世写本にもみられる手法であると同時に、浮世絵に特徴的な手法でもある。ホイットラーの、広重からの最初の影響を留めたものとして指摘されている作品は、1861 年頃描かれたエッチングのシリー



図 3 Dante Gabriel Rossetti, *St. Cecilia* (1857)

ズであり、そこでも船のマストや小舟が途中で切れている (Watanabe 231)。ロセッティは、浮世絵を知る前のすでに 1857 年に、広重的な効果を一枚の挿絵に実践していたことになる。

モクソン版『テニソン詩集』の挿絵の一枚《シャロットの女》*The Lady of Shallot* でも、シャロットの女が息絶え横たわる舟が切れている。その舟とクローズアップされた木の橋場という構図は、岳亭の《大阪八景》「天保山末廣橋月夜の図」の構図に類似する。ホイッスラーが広重が描いた橋を模倣して描いたことは有名であるが、ロセッティはこの時点で独自に、ホイッスラーの手法を試みていたのである。ロセッティは、女の舟と背景の橋場をすべて描かずに、ランスロットとシャロットの女に焦点を当てて、二人のドラマを強調したのだった。この効果は 1855 年から描き始めた《愛の舟》(*The Boat of Love*) にも使われている<sup>7</sup>。

1857 年、ロセッティはバーン＝ジョウンズ、ウィリアム・モリスらとオクスフォードの学生討議室に壁画を描いたが、彼が担当した《サー・ランスロットの聖杯のヴィジョン》*Sir Launcelot's Vision of the Sanc Grael* にも、天使を反復して描く手法と舞台セッティングが用いられている。グィネヴィアを描いた下絵のなかに、井戸に腰掛けるグィネヴィアを描いたものがある。マロリーの原作には記述されていないその姿は、春信の筆による石製の水溜めの前で手を拭く女性 (BM 1931,0513,0.6) を彷彿させる。

このフレスコ画と対になるはずであったフレスコ画を、ロセッティはペン画で残している。そのペン画《王妃の部屋のサー・ランスロット》*Sir Launcelot in the Queen's Chamber* (1857) のグィネヴィアの官能的なポーズも、上記の浮世絵の女性のポーズに似ている。悦楽のひとつきを過ぎたランスロットとグィネヴィアが敵に侵入される場面を描いたこのペン画は、鈴木春信が描いた、鳥の飛来により別れのときを知った恋人たち (BM1906,1220,0.66) を思いださせる。A. グリーヴは鳥の羽がついた袖が垂れるグィネヴィアのドレスを、ロセッティが 1860 年代に多用したエキゾチックな衣装の先駆けと見ている (Grieve [1968] 134)。実際、そのドレスはカミーユ・ボナールの『13、14、15 世紀の衣装集』(1829-30) に掲載された「若いイタリア娘」の衣装を借用したものであるが (Yamaguchi [2000])、垂れた袖はのちに流行るキモノ・スリーヴの先駆けでもあった。

このようにロセッティがモクソン版『テニソン詩集』で用いた中世写本に学んだ手法は、浮世絵にも共通する手法でもある。それらの方法を使い、ロセッティは、挿絵を枠のなかで完結させない手法や、平面的な装飾性を追求した。その結果、それまでの作品に顕著な緊張感が薄らぎ、閉じた空間が「開放」されることになった。これはロセッティにかぎらず、たとえば J.M.W. ターナーもサミュエル・ロジャーズの『イタリア』(1834) の挿絵で試みた手法であり (Muir)、近代の画家がまず挿



絵で、そして絵画でめざした「全容的」絵画への試みでもある。その試みにおいてロセッティが参照したものが、中世写本であり、そして1862年以降に出会った浮世絵だったのである。

### 3. 1862年ロンドン大博覧会——ヨーロッパ中世に重ねられた日本

1862年5月に開幕したロンドン大博覧会は日本とその芸術をイギリスのみならず西洋に印象づけ、ジャパニズムを開花させるきっかけをつくった。初代駐日公使ラザフォード・オールコックがみずから選んで博覧会に日本より送った品目は600点以上にのぼり、そのほとんどは工芸品であった。出品目録は、漆、麦藁細工、陶磁器、ブロンズなどの金属製品、紙製品、布製品、彫刻や版画などの芸術品、教育関係の書籍や玩具、その他という9項目に分類されているが、浮世絵や書籍より、実用品に関心が注がれている(Alcock)。

日本の展示品を見て、『ジェントルメンズ・マガジン』に評を寄せたのが、ゴシック・リバイバルの建築家の中心人物のひとりであったバーجزである。彼は博覧会の中世部門の責任者であり、みずからも中世風家具を出品していた。ロセッティ、バーン＝ジョウンズもウィリアム・モリスと設立したモリス、フォークナー、マーシャル商会から、キャビネットやロセッティのデザインによるソファ、それにスタンドグラスなどを中世部門に出品した。彼らの中世風家具の特徴を「東洋的な菱形模様が暗い色調の絵と組合わされている」(Burges [July 1862]: 4) と評したバーجزは、

しかし本当の中世を見たいなら、日本部門を訪れなさい。今日、中世芸術はヨーロッパでは姿を消し、唯一目にするのができるのは東洋においてであるからだ。イギリスで中世の品々を作るのは労力があるし困難であるが、エジプト、シリア、日本ではバザーで買うことができる。(中略) 実に日本部門は展覧会の真の中世の部門である(Burges [July 1862]: 10-11)。

と述べており、日本の工芸品、実用品にヨーロッパ中世の芸術を見るのである。バーجزは、続いて同雑誌に日本部門に関する記事を寄せた(Burges [September 1862]: 243-54)。そのなかでバーجزは日本の日常品に中世の十字軍以来の手作業の伝統が今も息づいていると絶賛した。当時、ジョン・ラスキンが『ヴェネツィアの石』(1851-3)で唱えたように、産業革命によって機械化と大量生産が進み、中世にみられたような手作業に表現された作る人の精神が失われたという近代社会への批判から、クラフツマンシップ(職人氣質)とDecorative Artへの関心が高まっ

た時期でもあった。バージズは金属製品、象牙彫り、家具、漆、武具、紙製品などを驚嘆しながら評した後、中世芸術を勉強するなら、

1時間、いや1、2日日本部門で過ごすことは決して無駄ではない。なぜなら見知らぬ野蛮人が中世が教えてくれることすべてを知っているばかりでなく、ある点ではそれらの方が私たちも越えているようだからだ。

と結んでいる (Burgess [September 1862] : 254)。バージズは、獅子の頭がついた壺や魚の皿といった日本のグロテスクを蒐集するようになった (Crook 52-53)。非ヨーロッパの装飾は、空想や想像力の産物であり、ヨーロッパの理性的で歴史的な表現とは全く異なる感覚や本能に基づく表現としてみなされてきたが、日本のグロテスクは、感情の統制の及ばないもの、穏やかではいられないもの、換言すればゴンブリッチのいう "the sense of order" (Gombrich [1984] 251-84) から逸脱した表現でイギリスの人びと、なかでも中世主義者たちを魅了したのだった。彼らは生命、動き、感情が吹き込まれたグロテスクに、自由でオーガニックな、ダイナミックな感情の表現、「プリミティヴ」な本能のリズムをみて虜となった。バージズばかりでなく、オルコックは自分が選定した博覧会の出品作の日本のグロテスクを表現において中世のそれと比較し、「中世を凌ぐ」と評した。またデザイン理論を展開したジョン・レイトンやドレッサーも中世と日本の実用品を重ねている。彼らが共通して興味を示したのは、日本のデザイン、しかも人物や動物をかたどったグロテスクで力強いデザイン、あるいは彫り物であった。とくにドレッサーは、象徴的なフォルムの助けを借りることなく装飾によって感情や観念を表現するという装飾のもつ力かねてより論じていた (Dresser [1862, 1977])。彼はその力を日本のデザインにみだし、力、エネルギー、そして感情を以後の自分のデザイン理論の根底において、デザインが人間の本能の発露だとするデザイン論を編み出し、抽象絵画誕生に大きな影響を与えることになる。ドレッサーは「心的起源がある日本のオーナメントを、生きているものから派生したと考えるべきだ」と主張して、「恥ずかしいかもしれないが、日本からさえ学ぶべきことがたくさんある」という ([Dresser] [May 1863] : 308, 364-65)。さらに、ドレッサーは「理想郷にすむ生き物」を象った日本のグロテスクに感情の発露と力を感じとり、グロテスクこそ抽象化された、純粹なるフォルムだと論じるにいたる (Dresser [1870] : 151, Halén 30)。しかも彼らがこのグロテスクに匹敵させるのは、作り手の精神が息づいていたと称賛するヨーロッパの中世芸術である。日本そのもの、その芸術、工芸品は、イギリス19世紀の中世主義の風潮が高まるなかでまず受け入れられたのだった。ヴィクトリア朝のデザイナーや芸術家たちは、それまでの因習に縛られた絵画、古典的な伝統、自然の模

倣にすぎなかったデザインに欠けていた感情の表出やエネルギー、力の噴出を、中世に、そして日本に探し求めたのである。

ヨーロッパが最初に日本に関心を抱いたのは、「中世以来変化ほとんど変化していない」、「プリミティヴで、文明や産業革命によって汚されていない子供のような純粋さ」であった。19世紀の中世主義と子供の無垢な精神の発見が日本受容まで適用されたのである。ジャクソンは、アフリカ、中東の民族に「プリミティヴ」が使用される場合は「野蛮」という意味を含蓄するのに対して、日本人に用いるときは「文明や産業革命によって汚されていない子供のような純粋さ」という意味合いが込められたと述べた(Jackson 245-56)。「子供のような」は日本への常套句となった。「近代化」の危機感を覚えていたイギリス人は、ヨーロッパ中世をリアルタイムに映す鏡として日本を想像(創造)していった。ジャパニズムは近代の喪失感が志向したプリミティヴィズムの波のうねりのなかに生み出されたのである。子供のような見方で物体とその色彩を見る「無垢な眼」が、浮世絵とフランスの印象派を結びつけたことはすでに論じられている。その「無垢な眼」の重要性を指摘したのは、中世主義者ジョン・ラスキンであった。ラスキンは、労働者学校で労働者たちに素描方法を教えるさいに、慣習に縛られない「無垢な眼」で見ると、自然は色彩の濃淡によって形作られていると説いたのである(Ruskin, *The Element of Drawing, The Works* 15)。

イギリスのジャパニズムは、中世主義者の建築家やデザイナーたちによる本能的なエネルギーの探求が加速させた現象である。フランスでは日本の着物や浮世絵の構図が、画家たちにショックをあたえて、まず日本美術の装飾性や構図がフランスの絵画のなかにとりいれられたのに対して、イギリスでは日本の工芸品や浮世絵に潜むエネルギーが、抽象的なかたちでとりあげられたことは注目すべきことである。

ロセッティは1848年にラファエル前派兄弟団を6人の仲間とともに結成したが、この兄弟団はラファエッロ以前の「プリミティヴ」な画家(Italian Primitives)に倣い、芸術に対する誠実な態度を取り戻すことを目指したグループだった。ラファエル前派兄弟団が解散した後も、ロセッティは1856年に出会ったウィリアム・モリスやバーン・ジョウンズとアーサー王物語に取材した作品を制作し、ヨーロッパ中世に作品制作のインスピレーションを求めていた。そのロセッティが1862年のロンドン大博覧会后、弟のウィリアム・マイケルとともに浮世絵を蒐集するようになる。ロセッティのなかでもヨーロッパ中世が日本に連結していったのである。この中世主義とジャパニズムの接点を彼の浮世絵コレクションを事例としてみてみよう。

#### 4. ロセッティ兄弟の浮世絵コレクション

ロセッティが染付と並んで、浮世絵、及び日本の絵本を収集していたことはよく知られている。それらはパリで1862年に開店したマダム・ドソワの日本物品店やロンドンの日本物品店などから購入されたものであるが、詳細はあきらかにされていなかった。その詳細を記すウィリアム・マイケルが1908年に作成した自宅の絵画リスト「セント・エドマンズ・テラス3番地に飾られた額装された絵画作品など(評価額等)」を、カナダのブリティッシュ・コロンビア大学でロセッティの遺族から寄贈された Angeli Dennis Papers から発見することができた<sup>8</sup>。そのなかには91項目にわたって浮世絵および絵本の内容と作者がわかる場合はその名前、それに購入時期と評価額が記されていた。またそのリストに付随する1903年2月27日および3月7日に記された「バーミンガムで行われた展覧会用に United Service Gazette に提供した日本の作品リスト」には絵本7冊と11種の版画が記されている。以下にセント・エドマンズ・テラスの絵画リストから抜粋した浮世絵及び絵本のリストおよびバーミンガムの展覧会用に貸し出した日本の作品をあげる。

List of Works of Art framed or otherwise displayed in No. 3 St. Edmund's Terrace  
With Estimated Value &c

Date 6 December 1908

それぞれの作品が飾られていた部屋、作品番号、現在の所有者 (H [ヘレン]、M [マリア] はウィリアム・マイケルの娘)、画家、主題等、備考 (DGR [ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ] 購入とあるもの以外はすべてウィリアム・マイケルが購入したもの)、評価額の順

						評価額
						£ s d
書斎	70	H 日本	黒い模様の衣服を着た女性 色刷	自分が購入 1903年頃		11 -
客間	107	日本	宇治川の戦い 色刷	自分が購入		1 - -
			1900年頃			
化粧室	219	日本	女性等 -8枚 - 水彩画	自分が購入		2.5 -
			1870年頃			
	221	日本	「月光のさす庭」色刷	自分で購入		2 -
子供 部屋	249-287	H 広重	風景画、または風景の詳細 人物の主題 色刷	1820年頃		21.10 -

		39 枚を 38 に額装		ヘレンの部屋に移した (1つの額に2枚の版が納められているものがある)	
	288-302	H 日本	様々な主題 色刷	1820 年頃	7.10 -
	303-306	H 日本	虎と三羽の梟 (4 枚) 木版画	1820 年頃	15 -
	320	H 日本	狼とされこうべ 木版画		1 -
ヘレン の部屋	328	北斎	富士山に鶴、富士山に舟 (2 枚) 色刷、ブルーチント	1902 年頃購入	3.10 -
	329-333	H 広重	風景画、橋、花火等 (5 枚) 色刷	1820 年頃	5.00
	334-335		色刷 2 枚		10 -
マリア の部屋	353	M 日本	女性と 4 匹の犬 色刷	1902 年頃購入	7 -
	356	M 歌麿	もたれかかる女 色刷	1902 年頃購入	7 -
	361	M 日本	舟がある風景 色刷	1905 年頃購入	8 -
	364	M 日本	冬の群像 色刷	1905 年頃購入	8 -
	374	M 広重	投網 色刷	1866 年頃購入	15 -
廊下	405	日本	3 組の女性たち 色刷	1863 年頃 DGR が購入して額装	1.10 -
	406	日本	兵士と竜 色刷	これらの作品は DGR とともに 1863 年から始め た日本品収集の 早い時期に購入 したものである が、この主題 [武者絵] のう ちの3点は、芳 幾、重宣、国貞 の作品だが、現 在は不明。	15 -
	407	国芳	海中で真珠をもつ女 竜などの海の生物から身を 守っている 色刷	DGR が 1863 年 頃購入し額装	1.10 -
	408-409	日本	舟に乗る帝とその家来 接近する舟 (2 枚) 色刷	406 参照	1.12 -
	410	日本	落胆する 2 人の女と一人の娘	1865 年頃購入	10 -

		色刷			
411-420	広重	風景に人物 12枚が10に額装 色刷	これらの広重の 作品の何枚かは 本の形式であ り、1870年頃日 本に行った船員 から購入した。 (3枚を一つの 額に納めてい る)他の作品は 後に購入	5.10-	
421	日本	流れのそばの2人の少女 色刷	1865年頃購入 この作品はおそ らく3枚続であ るが、2枚続のま まの方を好んだ	6-	
[423	中国	女性たちを描いた水彩画	1870年頃購入	1.2-]	
424	日本	洞窟で蛇、妖怪と戦う兵士 色刷	406 参照	16-	
425	日本	熊を殺す兵士 色刷	406 参照	16-	
426	日本	湖の中で2人の男を負傷 させる兵士 色刷	406 参照	16-	
427	日本	海賊船に舟から飛び乗る	406 参照	1.12-	
-428		兵士 2ヴァージョン 色刷			
429	日本	隠者の大立者と女性が衣を 洗う場面 色刷	406 参照	15-	
430	日本	様々な民話を描いた一枚 色刷	406 参照 このうちの4な いし5の民話が Mitford 作 Tales of Old Japan に 含まれている	18-	
431	日本	舟等の爆破 色刷	1863年頃 DGR が購入し額装	1--	
432	日本	日本の海岸で難破し	406 参照	14-	

		虐殺された軍隊		
433	日本	芸者図 ちりめんの色刷 小作品の2枚は吉寅作	406 参照	15 -
434	日本	籠にのる女帝と付添いの 女性たち ちりめんの色刷	406 参照 406 参照	15 -
435	日本	宇治川の戦い 色刷	406 参照	11 -
436-437	日本	四十人の浪人 2枚 色刷	406 参照	1.2 -
438	日本	にわか雨に3人の人物 ちりめんの色刷	406 参照	14 -

#### Japanese Works

Offered to United Service Gazette for Exhib. at Birmingham

The numbering &c are copied from the List drawn of for the Whitechapel Exhib.

#### 書物

- a 2 扇、箱等のデザイン
- b 4 人物デザイン等 ハーフチント
- c 5 北斎—4と同様な人物デザイン
- d 12 泰斗（北斎の弟子）きせる職人のデザイン
- e 10 西欧の社会・作法の日本のデザイン
- f 19 音楽や楽譜の歌曲集らしい
- g 27 鳥、人物等のデザイン内、何枚かは色刷 (drawings)

#### 版画

- h 31 四十七士 32枚—北斎
- i 32 Baruko 鳥—デザイン10枚
- j 33 Bukuro 馬—デザイン9枚
- k 34 Shansho [春章?] 咎められている日本の武士—デザイン10枚
- l 35 Ikku [芳幾?] グロテスク—デザイン6枚
- m 36 広重 風景画集—デザイン5枚
- n 38 崇学堂 花鳥図—デザイン5枚
- o 41 人間の衣を着た鳥—デザイン1枚
- p 43 芝居絵 ちりめん3枚続
- q 44 風景と人物 ちりめん
- r 46 本の包装紙

以上、18品目は1902年9月17日に展覧会用に運び出された。

1903年2月27日に記し、再度3月7日に作成

これらの購入時期についてウィリアム・マイケルは兄のダンテ・ゲイブリエルが一冊の書物か版画を一枚購入してすぐ、自分も日本美術に目覚めて、いくつか日本の作品を購入したとしている。そしてその初期コレクションはロンドンで、また同じ数をパリのマダム・ドソワの店から購入したという (WMR [1906; 1970] 1.279)。「日本の作品を収集し始めた 1863 年頃に購入した」とあるリスト 406、408、409、424-430、432-438 はおそらくこの時、ロセッティ兄弟がロンドンにて購入した初期コレクションであろう。1863 年、ウィリアム・マイケルは購入したばかりの「写実的な、無彩色の日本の風景」が描かれた絵本をラスキンに送り意見を求めている (この本はリストにはなく内容は不明)。日本嫌いで有名なラスキンの返答 (1863 年 6 月 15 日付書簡) は意外である。「絵本は楽しいものでした。どうもありがとうございます。日本に行って住んでみたい。(中略) 日本を書籍小包でお返しします。海や雲がなんともいえずよい。山もすばらしい。」(WMR [1903] 25-26)

その年ウィリアム・マイケルは、「日本の人物デザインについて書かれた英国で最も早く出版された記事」を『リーダー』誌に載せた (後述)。またウィリアム・マイケルは 1865 年の書簡で北斎シリーズ (『北斎漫画』とおもわれる) についての知識も示し、またそれがすでに珍重されていることにも触れている。その年、パリで北斎の絵本二冊を購入しているが、これについては後述する。

ウィリアム・マイケルは、1864 年 6 月 18 日にマダム・ドソワの店を訪れ、日本の品々を購入する。その日付の日記は以下のようなものである。

リヴォリ通りにあるドソワの店に行って、版本等を 40 フランほどで購入した。レベレティエル通りの店より安い。10 月には新しい荷、とくに鳥や花を描いた版本が届くそうだ。(中略) ドソワ夫人は日本のものについて諸々を話してくれた。木の葉の模様がついた着物を着た人物は大君 (英語の i で発音する) である。女性に常に与えられている顔のタイプは、単に慣習的なものである。実際のタイプは、短くずんぐりした鼻である。だが、日本人は長く垂れている鼻を好むので、彼らはその好みにあわせて鼻を間に合わせて作る。日本人は、『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』の挿絵のようなヨーロッパの作品をたいそう気に入っている。ボイスのティーポットは、結婚のような機会に使用される結婚用のティーポットだ。日本の大使がドソワ夫人にそう教えたらしい。(WMR [1903] 55)

続いてロセッティが 11 月 12 日ドソワで日本品を購入している。日本の着物を探したが、画家のジェイムズ・ティソがすでにすべて買いあさったと母に宛ている。



日本の4冊の本のみ、わずかな買い物をした。(中略)彼の[ウィリアム・マイケルが言っていた]日本店に言ったが、コスチュームはすべてフランス人画家のティソがひったくってしまった。ティソは3点の日本風の絵を描いているようだ。店の女主人はそれらを世界の3大不思議と僕に言った。女主人の考えではホイッスラーは明らかに完全に影のなかに追いやられている。彼女は、ホイッスラーが僕の磁器コレクションに仰天していたと大笑いして話してくれた (*Correspondence* 3.64.154, dated 12 November 1864)。

パリから戻ったロセッティは、妹のクリスティーナに1864年12月22日に「この世のものとは思えない鳥のひな」をかたどった日本の彫刻と、フランスの画家でグロテスクなデザインで有名なアーネスト・グリセットが描いた「ワニの一団」を額装して贈る。これらはロセッティがパリで買ったものであろう。ウィリアム・マイケルはその日本の彫刻を「(その線において)比類ないほどこの上もなく素晴らしいものだ」と絶賛している (WMR [1903] 67-69)。日本のグロテスクさがここでも称賛されている。

ウィリアム・マイケルはふたたび1865年5月24日にドンワの店を訪れ、「ダルリンブル夫人のために4枚の絹の刺繍、自分のために北斎の絵本二冊、及び革の型捺紙を買う」 (WMR [1903] 105)。バーミンガム展の出品リストのc 5「北斎、人物のデザイン、半ば色付け」はこの時買った北斎の絵本のうちの一冊であろう。北斎のそのような絵手本には『三体画譜』(文化13年刊)、『伝神開手 一筆画譜』(文政6年刊)、そして『北斎漫画』などが挙げられる。

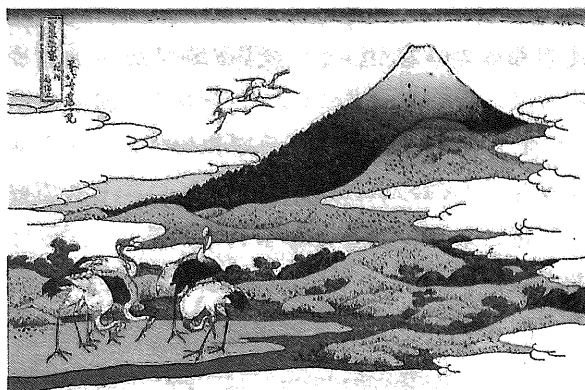


図4 葛飾北斎《富嶽三十六景》「相州梅澤左」(1823)



図5 葛飾北斎《富嶽三十六景》「相州七里浜」(1831)

この頃には『北斎漫画』の知識があったウィリアム・マイケルが、その書名を挙げていない(1908年作成のリストにも見られない)ということは、購入した絵本は『北斎漫画』ではないのだろう。彼が1902年頃購入したリスト328の北斎はと《富嶽三十六景》「相州梅澤左」と《富嶽三十六景》「相州七里浜」であることが判明した(図4、5)。後者はロセッティの子孫オリバー・ロセッティ夫人に依頼して、ロセッティから伝わる浮世絵の写真を撮っていただいたなかにあった。バーミンガム出展リストh 31にも北斎の名前で『47人の浪人』とある。これが四十七士を描いたものだとすれば、北斎はその主題を描いていないので別の絵師の作品となる。

ウィリアム・マイケルは1865年のドンワ再訪から1か月後の6月24日に別の日本品店で「ちりめんの小さな版画」を買い求めた。

カプシーヌ大通り7番地の日本品店に行って、クレープ(ちりめん)の小さな版画をかなりたくさん購入した。ホイッスラーはちりめんの版画の精選品をもっているが、その傑作の何点かをいまや手放すことになるだろう。店の主人は、この題材についてかなりよく知っているようだが、もし主人が日本に行くとしても、色刷り、その他のプロセスを学ぶことはできなかつたろう。こうしたもののすべては、帝の街で作られていて、大君自身干渉してはならない秘密として油断なく守られている。北斎のシリーズは30のパーツから成っているが、ヨーロッパの誰もが完全な版をいまだもっていない。25のパーツを所有しているティソがもっとも完全に近いものをもっている(とおもう)。北斎は百年位前に没した(WMR [1903] 130)。

このときウィリアム・マイケルが購入した「ちりめんの小さな版画」はリスト433、434、438、及びバーミンガム展の出品リストp 43とq 44であると考えられる。また410と421の浮世絵もこの時のパリでの買い物に含まれていたのであろう。ウィリアム・マイケルはさらに北斎に言及し、そのいまだ不明な全貌に対するかれの並々ならない好奇心を示している。

ロセッティは1866年に開かれたアランデル・クラブ展覧会に”Female Pearl Diver attacked by Fishes”と”The Harem”を出品したことを1866年2月15日、J. A. ローズに伝え、ローズにそれらの額装を依頼している(*Correspondence* 2.66.26)。前者の「真珠とりの海女」は、リスト407の「1863年頃DGRが購入し、額装した」国芳の大判錦絵《玉取り》であろう。後者の「ハーレム」はリスト405「1863年頃DGRが購入し、額装した」三組の女たち(遊女か?)だとおもわれる。リストで407、405以外に「額装」された作品でロセッティが購入したものは431の「舟の爆破」

であるが、これは「ハーレム」には該当しない。

E. F. ストレンジは『広重の色刷版画』（1925）の中で、ロセッティのコレクションについて次のように述べている。

我々が知る限りでは、ロセッティは1862年か1863年頃パリで何点かの日本作品を購入した。それらはウィリアム・マイケル・ロセッティの手に渡ったので、わたしはそれらを見ることができた。彼が親切にも調査する機会を与えてくれたのだ。国芳と弟子たちによる三枚続の武者絵や伝説を扱った挿絵が主で、広重の『江戸百景』の風景版画とその時代のシリーズ作品がわずかにあった（Strange 125）。

このストレンジが見た国芳らの作品をリストと照合してみよう。

#### 武者絵

リストにある武者絵は、107「宇治川の戦」、406「武士たちと竜」、424-426の武士の色刷に、427-428の二枚続の「海賊船に飛び乗る武士」、431の「舟の爆破」、432の「海岸で難破し虐殺された軍隊」、435「宇治川の戦」、そしてバーミンガム展出品リストk 34「咎めを受けている日本武士」（おそらく春章の作）である。この中でロセッティが購入したとおもわれる国芳とその弟子によるものは406、424-426、427-8、432、435である。ウィリアム・マイケルが406欄で挙げた武者絵の絵師、すなわち（一蕙齋）芳幾、（歌川）重宣、（歌川）国貞のうち、国芳の弟子は芳幾であり、その作品は図6である（タイトル等は現在のところ不明）。「三枚続の武者絵」は424-426にあたる可能性が高い。ストレンジは「三枚続」としているが、これは必ずしもトリプティックではなく、判形が等しい同主題の浮世絵が並んでいたとも考えられるからである。その



図6 一蕙齋芳幾 写真はオリバー・ロセッティ夫人提供



図7 歌川国芳《碓井又五郎飛驒山中二大猿ヲ打》(1834～35)

点で価格も同じ 424-426 を候補に挙げることができる。国芳の《碓井又五郎飛驒山中二大猿ヲ打》(大判錦絵)(図7)などは425の「熊を殺す武士」に類似する作品である。また国芳の《水滸伝豪傑百八人一》にも、424「蛇などと戦う武士」、425「熊を殺す武士」、426「二人に傷を負わせる武士」に近い挿絵が見受けられるが、色刷りではない。432は国芳の《高祖御一代略図-弘安四年上人利益濠 虎軍敗北》かもしれない。ストレンジがいう「伝説を扱った挿絵」も国芳らが描いた武勇伝や、玉取り伝説にもとづいた407のような浮世絵であろう。

ストレンジが見た国芳らの武者絵がどれであるのかは確定できないが、この証言はダンテ・ゲイブリエルが浮世絵収集をはじめるときに、武者絵と版本からのものとおもわれる「伝説を扱った挿絵」を購入したことを裏付けるものである。これまでみたように、武者絵と並んで、ロセッティ兄弟がパリのマダム・ドソワの店やロンドンのファーマーズ・アンド・ファーマーズ、リバティなどの店から日本の物品を購入するさいに関心を寄せたのが版本であったことが、彼らの書簡や日記から明らかである。

#### 広重

ストレンジが言及する広重の風景版画はリスト 249-287、329-333、374、411-420 とバーミンガム展の出品リスト m 36 にみられる。このうち m 36 は、リスト 329-333 の広重の「風景画、橋、花火等 (5枚)」と同じものと思われる。ウィリアム・マイケルの孫にあたるオコーナー夫人は、エドモンド・テラスにあった浮世絵

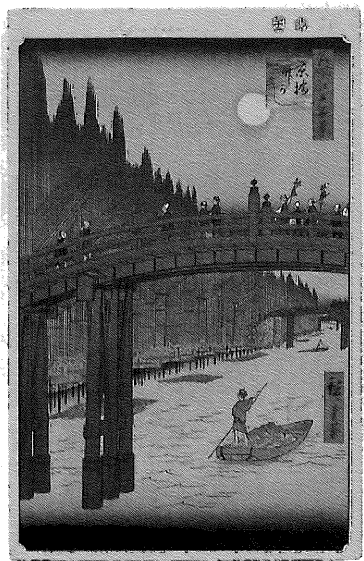


図8 歌川広重《名所江戸百景》「京橋竹がし」(1857-58)

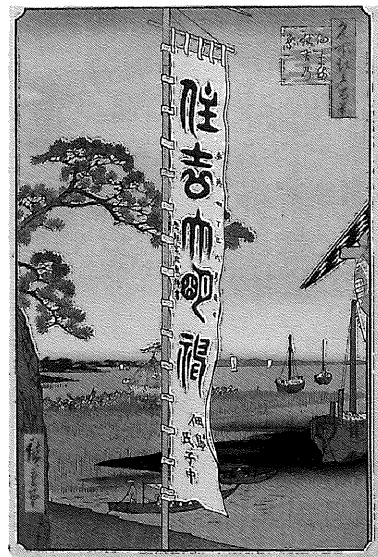


図9 歌川広重《名所江戸百景》「佃住吉の祭」(1856-58)

を何点か所有しており、夫人のご子息から送っていただいた写真に広重も含まれていた。これは、広重の《六十余州名所図会》「対馬、海岸夕晴」、《名所江戸百景》「日本橋雪晴」(1856-58)《名所江戸百景》「京橋竹がし」(1857-58、図8)、《江戸名所御殿山花盛》である。また、オリバー・ロセッティ夫人が送って下さった写真には《名所江戸百景》(1856-58, 安政3年~5年)「佃しま住吉の祭」(図9)が含まれていた。これらが329-333の広重の「風景画、橋、花火等」の5作品に相当する可能性が高い。ただ、広重の花火を題材にした作品は、お送りいただいた写真のなかに含まれておらず、特定することができない。《名所江戸百景》「京橋竹がし」の影響も伺える、ホイッスラーの《青と金のノクターン——オールド・バターシー橋》*Nocturne in Blue and Gold: Old Battersea Bridge* (c. 1872-75) や《黒と金のノクターン——落下する花火》*Nocturne in Black and Gold, The Falling Rocket* (c. 1874-75) には、広重の《名所江戸百景》「両国之花火」や《東都名所》「両国之宵月」が多大な影響を与えたが、それらの作品がロセッティのコレクションのなかに含まれていたかもしれない。リスト374の「広重 投網」は広重の《六十余州名所図会》「若狭漁船 鰯網」と推測できる。ストレンジがこれらの作品を見たことは確実である。ただロセッティが購入したものがどれであったかは確定できない。ウィリアム・マイケルは広重をターナーと匹敵させ絶賛している。

本物の洞察力と最上の力、そして力に由来する優雅さにおいて、広重よりも優れた風景画家がいまだかつていただろうか。そうだ、ターナーがいた。他にはいるのか。あるいは、その手でふれたものは何であれ、北斎よりも仰天させるような巨匠はいただろうか。虎の骨格や「解剖学的な姿」に固執するのではなく、虎——虎の本質を Ganko [岸駒] よりも理解したものは誰だろうか<sup>9</sup>。鳥や花の群の創案者、花や鳥の生命の目撃者で、北尾重政や崇学堂に匹敵する者はいるのか。

ほとんどのヨーロッパのものはこのような力強い手仕事の傍らではなんと活気がなくつまらないものに、なんと面白みがなくぼんやりしたものに、見えることか (WMR [1906; 1970] 1.279)。

先にオリバー・ロセッティ夫人の写真に触れたが、ここでロセッティから当家に伝わったロセッティ兄弟の浮世絵を紹介したい。北斎の《富嶽三十六景》「相



図10 崇学堂花鳥画 写真はオリバー・ロセッティ夫人提供

州七里濱」、広重の《江戸百景》「佃しま住吉の祭」(1856-58)については前述した。その他にオリバー・ロセッティ夫人が送ってくださった写真のなかには、バーミンガム展に出品した崇学の『花鳥画』(n 8) 6枚(図10)、緑の着物を着た女性を描いた菊川英山とおもわれる絵師の画(《扇屋内春日堂》)、舟に乗る男女を描いた豊国の作品(リスト361?)、絵師不明の手紙を読む今様美人、及び36人の人物デッサンがある(ハーフチントでないためa 2には当たらないとおもわれる)。リスト356の歌麿の《もたれる女》は、緑の着物の女性を写した写真の作品とは別のものであり、《教訓親の目鑑理口者》等の作品と推測できる。

また別のロセッティの子孫オコーナー夫人のご主人 R. A. オコーナー氏よりの1993年9月27日付の筆者宛の書簡に記された日本絵画は、1) 狩野派の絵師(1603-1674)による画、2) 雪舟派の絵師による画、3) 菱川師宣画、4) Iwasa Mathei、5) 歌川豊春画、6) 狩野派の絵師による画、7) Shinsai 画、8) Unkoku Shiutoku 画の8点である。(7)を除き全て白黒であるという。このうちでロセッティから譲られたのは数点であり、(3)(5)である可能性は高い。ただ書簡には絵師のみが記されていたので、リストと照合することはできなかった。

ほかのリストにある浮世絵については、リストの記述からは、それに相当する浮世絵を確定するのは困難だった。それゆえ、調査できた範囲で、リストの記述に準じた浮世絵の例をあげていく。リスト70の「黒い模様の衣服を着た女性」はオコーナー夫人のご子息が送ってくださった写真のなかに含まれていた豊国の作品である(図11)。リスト405「三組の女性たち」の例としては、鳥文調栄之の《邸内の遊楽



図11 豊国 写真はオコーナー夫人のご子息の提供による



図12 写真はオコーナー夫人のご子息の提供による

美人》(大判錦絵三枚続) などがある。427-428「海賊船に舟から飛び乗る兵士」とは、国芳の《八島大合戦》(大判錦絵三枚続) に描かれた舟に乗る武士たちの争いのような図柄の浮世絵であろう。リスト 434 の「籠にのる女帝と付添いの女性たち」は、オコーナー夫人が所有する図 12 の作品だが、絵師等については特定できていない。リスト 107 と 435 の「宇治川の戦い」の例としては、国芳《宇治川合戦之図》(大判錦絵三枚続)、広重の《和漢英雄伝》からの「宇治川先陣」(横大判錦絵)、芳員《摂州宇治川大合戦》(大判錦三枚続) などがある。

さて、ここでロセッティたちが購入した浮世絵の価格についてみると、ウィリアム・マイケルのリストには、浮世絵と並んで彼らが所有したヨーロッパ絵画やラファエル前派の作品の評価額も記されている。たとえば、ロセッティが描いたクリスティーナの肖像画(1866)は最高の420ポンド、《アスペクタ・メドューサ》*Aspecta Medusa* (鉛筆)が18ポンド、妻エリザベス・シダルが描いたペン画《ピッパが行く》*Pippa Passes* が11ポンド、ホイッスラーのロンドンを描いた版画3点は55ポンド、バーン＝ジョウンズの戯画が2点で22ポンド、フォード・マドックス・ブラウンの娘でウィリアム・マイケル夫人となったルーシー・ロセッティの《ロミオとジュリエット》*Romeo and Juliet* (c.1872) が80ポンド、そしてヴェネツィア派の聖ヨハネの伝説(1590年頃)が30ポンドである。これらに比べて、浮世絵は国芳が1ポンド10シリング、広重が12枚で5ポンド10シリング、芳幾らの武者絵は16シリング、北斎が2枚で3ポンド10シリング、歌麿が1ポンドである。またロセッティの書簡にあったように、屏風が2ポンド余で購入できた。浮世絵は、染付などに比べ安価であり、容易に収集できる品であったことがわかる。

リストに挙げた浮世絵は、シンプルに額装されて、帯のように連なり、ロンドンの Endsleigh Garden にあったウィリアム・マイケルの居間を飾っていた。これは「芸術的」とよびならわせる室内装飾の先駆けでもあった。ロセッティもその豪華な装飾を称賛した。しかし、1890年から住んだセント・エドマンズ・テラスでは、義理の父であるフォード・マドックス・ブラウンの好みに合わず、またその娘でウィリアム・マイケルの妻ルーシーも好まなかったので、浮世絵は入口から続く廊下に掛けられた。リストにも浮世絵が置かれた場所は明らかで、ラファエル前派の作品が居間などに飾られているのに対して、浮世絵の大部分は廊下、あるいは書斎、子供部屋を彩っていた。ウィリアム・マイケルの浮世絵への関心は子供に引き継がれ、とくに娘ヘレンは日本美術を学んでいる(WMR [1906; 1970] 1.277)。1901年5月5日、ロセッティ家を訪れたO・ガーネットは、ヘレンから「中国のドレスと日本の浮世絵」を見せてもらったと日記に記している。また翌年2月23日の日記にも、ヘレンから「新しく購入した日本の浮世絵と細密画」を見せてもらったとある。そのときヘレンはロセッティが買った金と真紅の衣裳に真珠のブローチを身につけて

いた (Garnett 21-28)。

ロセッティ兄弟のコレクションは、パリのドソワの店などで集めた品々に、ロンドンのファーマー・アンド・ファーマーズ、そして後にリバティなどの店で購入した日本製品が加わった。ロセッティのコレクションには浮世絵以外に日本の花の絵(屏風と同一のものかもしれない)、日本家具、調度品、琴なども含まれていた。また浮世絵収集と同時に、ロセッティは中国の染付 (blue and white china) の収集を始めるようになった<sup>10</sup>。

## 5. ウィリアム・マイケルの北齋論

1862年のロンドン大博覧会の翌年、ウィリアム・マイケルは「日本の木版画—日本渡来の絵物語本」と題した一文を『リーダー』誌10月31日号・11月7日号に掲載させた。その記事「日本の木版画——日本から購入した絵本」は4年後に改訂され、他の美術評論と併せ、*Fine Art* (1867) に収録されている (WMR [1863; 1867])。谷田博幸は、ウィリアム・マイケルが所有し、記事で論じた絵本が北齋の『和漢絵本魁』(1836、天保7年)であると指摘した (Tanita 1985)。谷田は、1863年の雑誌記事と改訂文を比較し、記事の段階ではウィリアム・マイケルが、絵本の作者が北齋と気づいていなかったようだが、67年の評論集では“Hoxai”と言及し、彼の鳥、魚、蛇などの装飾的であると同時に自然主義的な描写を称賛し「抜粋集や百科事典的な木版画の作家のうちでも優越の名匠」と紹介したとする。

この『和漢絵本魁』の全場面を解説した記事は、ウィリアム・マイケルみずから「日本の人物デザインについて英国で書かれたほとんど最初の文」と自負するように、有名なゴンケールの北齋論よりもずっと以前に、イギリスで北齋論が書かれたのである。しかしながら、ウィリアム・マイケルは当時、この絵本の作者が北齋であるかは知らないまま、解説をほどこしたのだった。筆者はこの北齋論を訳出した際、訳者解題を付した。以下の論はこの解題に拠りながら、ウィリアム・マイケルの実際の解説を加えて補足したものである。

この北齋論の存在を世に知らしめたのは、本間久雄の「ロセッティの北齋論」である。本間は「我が浮世繪について書いた外國の書籍で、一つとして、このキリアム・ロセッティに言及してゐるもの、ないのは不思議だ」として、次のように述べている。

嘗つて日本の帝國大學醫學部の講師でかつ浮世繪の研究者として第一の權威と目せられてゐるキリアム・アンダアソンは、その著『日本版畫、その歴史、技



巧、特質』（一八九五年版）の中で、北齋を説いた一説に『ヨーロッパで北齋について書いた最初のもは、著者（アンダアソン）が一八七八年に「日本アジア協會會報」に寄せた小稿「日本繪畫史」であつて、それ以來、北齋はヨーロッパにおける識者の稱賛の的となつた』といつてゐるが、アンダアソンの書いた以前一八六三年に、既にキリアム・ロセッティが（中略）情理を兼ねた北齋論を發表してゐるのだ（本間8）。

さて、ウィリアム・マイケルは、「さまざまな画題のひとつひとつ、絵の表面上にあらわれるままに詳細に描写していく」と宣言したように、絵本の31場面を解説していく。ウィリアム・マイケルは、各場面ともおなじヒーロー（英雄・主人公）が描かれていると誤解し、全場面の絵を同じひとつの物語の挿絵として解釈しようとした。

このなかで、注目したいのは、彼がく奇妙・グロテスク・力強さ・エネルギーという形容詞を数多く使用し、そのような表現に驚きのまなざしを向けていることである。ここで、そのような形容詞が用いられたウィリアム・マイケルの解説（筆者訳）と、それに対応する絵をみてみよう（以下、下線は筆者によるもの）。

## 第二番

第一番は一ページのみを使用しているが、第二番とこれにつづく絵は見開き二ページを占めている。その二ページを中央で分かつ力強い線によって、絵が奇妙に分割されている。この絵には、巨大なトカゲの怪物が描かれている。それは中国人の空想力を特徴づけるものとおなじくらいグロテスクだが、こちらのほうが想像はしやすい。けれども、恐ろしさは増している。怪物の頭は哺乳類の特徴らしきものをそなえ、列状のきざみのあるとげに覆われ、そのうちの二つは、猫のほおひげのように、鼻孔の上から大胆な曲線を描いている。たくさんの脊柱にそって広がる脊骨は、不気味に目を引く。二つの巨大な三又の爪がみえる。トカゲの尾のようなものは、額の高さで輪を描いている。ひとつの爪のところで空中にたなびく、文様のあるマントのうえで、少年が子供特有の自信をしめしながら休んでいる。女が家の隅から陰うつな光景をおどおどとみやる。この女が立っているところをのぞいて、背景全体に濃い黒が横たわっている。その表面は少々ざらざらとしているが、それは、版木からの摺りが、一度だけ押してできあがったものではなく、こすってできあがったものであることを示しているのだろう。このような黒のマッスは、時が夜であることを暗示する慣習的な手段のようである。われわれはこうしたマッスをこれから何度も目にするであろう。絵のなかで対象を曖昧模糊にすることは決してゆるされず、徹底して対象がそこそこの輪郭線で描かれている。

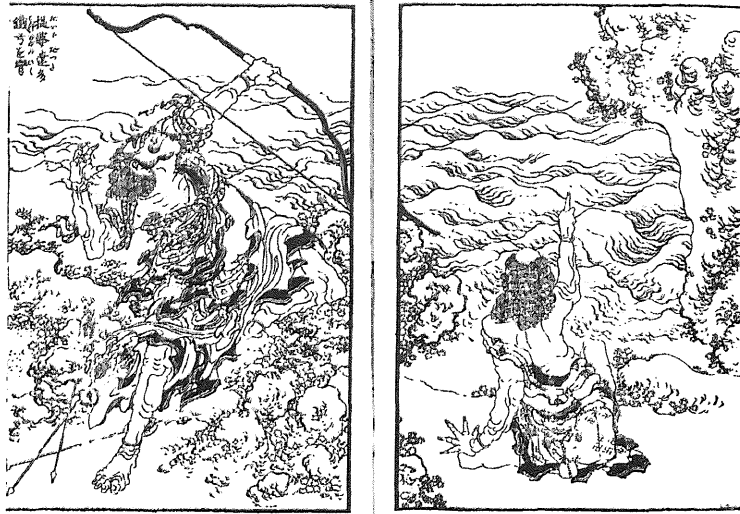


図13 北斎(画狂老人記)『和漢絵本魁』第三番(1836)  
永田生慈 監修解説『北斎の絵手本』二(岩崎美術社,1986)76-77.

### 第三番(図13)

風に布をなびかせて、法外なほどのエネルギーを発散する筋骨たくましい男が、上空の絵には描かれていないなにかに向かって、弓から矢をビュンと放ったところである。その男は第一番の男と同一人物のように見えるが、こちらのほうにはあご髭ではなくほお髭がある。あらわになっただいかにたくましい腕と脚の解剖学的な特徴と、骨ばり痩せたからだという組み合わせは、奇妙かつまったく異質で、およそ考えもおよばないものである。男の指と爪先は緊張が高まりひきつっている。もうひとりの地面にすわる男は、射手の上空の目にみえない的を正しく指さしている。その男の脳天部分は禿げているが、ほかの部分にある髪の毛のかたまりは、前世紀にもちいられた男のかつらのように、セットされた巻き毛となって肩まで垂れている。遠景の丘には、ふしくれだった小山が連なり、まるで渦巻く波が動くような大きなうねりをみせて波打っている。射手のそばには三本の矢が、むなしく放たれたあと足元に落ちてきたかのように置かれている。

### 第六番

悪魔が男を寝椅子から打ち落とす場面である。かれらは、前ページとはべつの悪魔と男である。後者はまったくの禿頭であり、髷がたなびく豪華な衣装を身にまとっている。僧侶だろうか。悪魔は、旗竿に似た大きな棒で喉の脇を打っている。まだ完全に目覚めていない犠牲者は、金切り声をあげ、床に転がり落ちるさい空中に伸ばした手であたりを手探りしている。背景を部分的に占める黒の大きなしみによ

り、時が夜であることがわかる。

それにしても悪魔の描写は、グロテスクな創意とデザインのみことすばらしい例である。類似した芸術的傾向をもつヨーロッパのもっとも偉大な名匠なら誇りをもって悪魔のすばらしさを称えるであろう。悪魔には、野獣の本能的な残忍性と悪夢の恐怖が結びついている。人間がだれでももつ二つの目にくわえて、悪魔は額の中央にポリュペーモス〔ギリシャ神話でオデュッセウスに盲目にされた一つ目の巨人〕の目を第三の目としてもっている。それは角張って入り込み、禿頭の額におさまっている。その後ろでは剛毛の蓬髪が空中をただよっている。その剛毛は、薄くかつ鋭く、サボテンのように散らばり、悪魔の痩せた手足と胸を覆っている。悪魔の手はかなり人間のものに近いが、足の先端は二本の爪のみしかない。豪華な衣装が悪魔のまわりをはためき、切れ端のような長い鬘のなかに吹きつけられていく。悪魔は餌食をにやっと笑って襲う。すばらしい絵にあふれたこの続き物のなかで、この絵がおそらく最高傑作であろう。

#### 第八番

これは、この続き物のなかでもっとも強力でかつもっとも不快な——胸気を悪くさせるような——もののひとつである。二人の男のうちひとりには主人公だともおもわれるのだが、かれらはレスリングの試合でにじみよっている最中である。両足が開き、指が扇のようにひろがる身体の解剖学的構造は愚劣といってもいい足りない。そのからだは、エリウ〔一杯のかゆのために弟のヤコブに相続権を打ったアイザックの長男（創世記 25 章 21-34 節）〕のように毛深い。悪鬼〔ghoul 東方イスラム教国で墓をあばき死人を食うといわれる〕の顔で、いたずら好きな小鬼のようにひきつけをおこしている。かれらをさらに奇怪にしているのは、かれらが立っているはずの地面がなにも描かれていないということである。そのかわりに、かれらのまわりの空間には、巻き上がった塵を表現しようとしているとしかいいようがない点が散りばめられている。この二人は、アメリカ海軍のペリー提督がみた日本のレスリング試合について記した話を想起させる。もっとも、こちらの選手はペリーが記したような怪物のような筋肉と肉の塊というわけではないのだが。（中略）この絵のレスラーのひとりには、あるべきところに眉毛がなく、髪が生え際に近い額の中央に眉を補足する毛髪のしみがつけられ、特異なこときわまりない。

#### 第十四番

これはきわめて壮観な絵である。一見するとややグロテスクだが、本質的にはグロテスクさより壮麗が勝っている。主人公はなにか無鉄砲な企てをして、馬を乗りつぶしている。その巨大な馬は、骨張った白と黒の駮毛であり、白い皮膚に大きな

真っ黒のしみがつけられている。馬の目は死の影に縁取られ、口は大きく開いている。断末魔の震えが鼻孔と下顎をふるわせている。馬が倒れ、空中には埃が舞い、小石が飛び散っている。主人公は、片足で死んだ馬の首を踏みつけ、もう片方で馬の背をまたぐようにし、たいそう毛むくじゃらなたてがみと尾をつよく引っ張っている。かれは、死体のどこかにひそむ命の残滓を揺さぶることがまだ可能だとおもっているようだ。あるいは単に、かれは、倒れた軍馬に脅えて、手足を碎かれ、骨が脱臼した状態から自分を救いだしているのかもしれない（もっともこれはまるですべてが激しいエネルギーの塊のような絵にあまりふさわしくない解釈のようである）。この絵は、ほかの一点の例外をのぞいて、絵の一部（馬の尾）が枠の厳密な境界を越えるのを許された唯一の作品である。

#### 第二十六番（図14）

主人公が二人の武士を息の根を止めているが、その男を、二人の赤児の殺害者（第二十二番）とおもいたい。ひとりはずでに十分に始末されたらしく、日本人にふさわしく見苦しく手足を投げ出して最期の時を迎えている。この動作、つまり、頭を地面に向け、右手を頭の下にして、左手と左足を空中の同じ高さに置き、右足をすねの長さの分だけさらに高くつきあげ、からだを相応に曲げるというような、ぶざまな格好をする芸当は日本人にしかできないだろう。もうひとりの武人は、勝者に捕まえられてもがき苦しんでいる。勝者はこの男のからだを画面のなかで水平に揺すり、喉をつよくつかんでいる。男は捕まえられている手を追い払おうとしてぐいっと引っ張っているが、勝者は男の手をほとんど気にとめていない。勝者はもう一

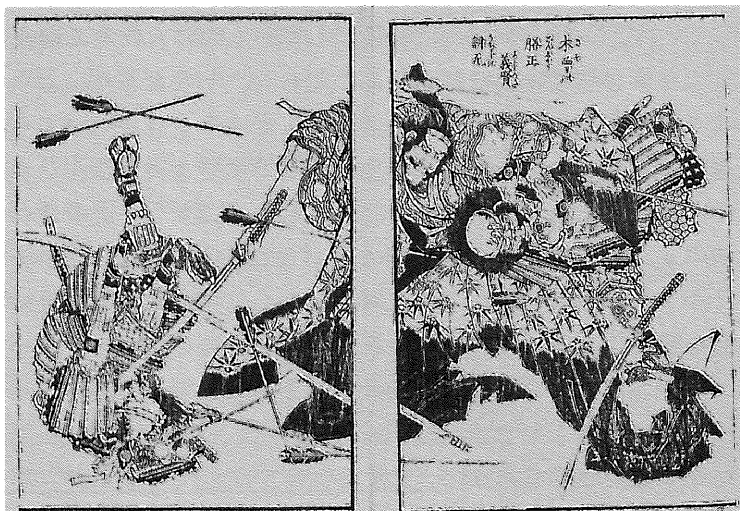


図14 北斎（画狂老人卍）『和漢絵本魁』第二十六番（1836）  
永田生慈 監修解説『北斎の絵手本』二（岩崎美術社、1986）122-23.

度最後にめった切りにし突きまくるために、刀を腕の長さのところで振り回している。これらの人物たちよりもエネルギーに満ちあふれたものはありえないだろう。決意が死ぬほどかたければかたいほど、絶望は死ぬほど深い。ここには使い終わって落ちている矢もあれば、依然として飛び交う矢もある。このような慣習的な表現が戦いの前段階を表わしていると結論するかどうかは、われわれの判断にまかされている。というのは、この瞬間に矢を射っている目にはみえない役者が、この劇中にいることはまず考えられないからである。

このような、絵から放たれる力やエネルギーについて、ウィリアム・マイケルは、後書きで、「日本美術は、大胆な意想、画題を烈しいまでに執拗に把握する力、デザイン力、線をさっと描くさいの威厳、そして想像力をとらえてはなさない力をそなえている」と要約し、この絵本の魅力をつぎのように記している。

これらの絵にみいだされるのは、まず描線一本一本の、また組み合わせさって構図をつくるその配合の、並みはずれた品位と力である。筆運びのきっぱりとした、みごとな勢い。驚くほど多彩で、独自で、奔放な人物群。極端にまで、いや極端をも超えてすすめられながら、もっともとつぴな奇想においても十分に把握され、首尾一貫して構想された動き。多くが力強く誠実で、注意をそらすことはめったにない表情。光と陰でなければ、明と暗との非凡な配合（これはほとんど制作過程が輪郭線のみなので数えきれないほど数多くみられる）。細部まできょうめん（きょうめん）に描きつくされる手のこんだ高度に装飾的な衣裳によってもたらされる壮麗で複雑きわまる装飾的性質。自然なもの、並みはずれたもの、自然を超えるものの倦むことのない創案——これらもろもろの特質を通じてなお、画家の想像力と、十分であったかどうかは別にして、画家が自家薬籠中のものとしている制作手段に帰せられる本質的統一性がみとめられるのである。じっさい、発展を阻害するさまざまな外的影響にもかかわらず、十九世紀日本のこの絵師は、ヨーロッパが今日にいたるまでに生んだ最高の画家のひとりとして誇るかのアルブレヒト・デューラーとあきらかな類似性をそなえているのである（邦訳 88-89）。

なぜ、このようなエネルギーや力、それが発散されたかたちとしてのグロテスクな姿が、とりわけウィリアム・マイケルの目を引いたのか。先にみたように、バージェスやドレッサーらは日本のグロテスクやデザインに本能や感覚の表出をみていた。その本能や感覚の表出は、非ヨーロッパ地域の装飾にも見出されていたものだった。アカデミーの因習に縛られた絵画規範からの解放を求めていた人びとにとつ

て、日本のものを含む「プリミティヴ」な装飾や artifacts は、そのよりどころとなったのだった。ジャパニズムはプリミティヴィズムの波のうねりにのって生み出されたと前述した。そのプリミティヴィズムへの志向は、イギリス国内では中世に、ヨーロッパ内ではラファエッロ以前の初期イタリア芸術や北方芸術、そして古代ギリシア芸術にむかっていったことを考えれば、ジャパニズムが中世主義に、さらには後述するように古代ギリシアへの憧憬と重ねられたことも必然であった。E.H. ゴンブリッチが指摘したように、ヨーロッパの遠近法を学んでいた北斎や広重らの浮世絵は、遠近法を用いない非写実的な「より遠くの」アジアのスタイル、ひいてはオセアニア、アフリカのスタイルへの橋渡しをしたのだった (Gombrich [2002] 190)。

ウィリアム・マイケルの北斎の『和漢絵本魁』にたいする解説に「力強い」とか「グロテスク」、「奇妙な」という形容が頻出するのには、こうした背景があったと考えられる。彼も日本人に可能な本能的表現と、グロテスクなデザインを以下のように称えている。

日本美術はエネルギーと炎、あるいは認識の深さで中国美術を圧倒する。その卓越した芸術の秘密はつまるところ、かれら日本人が（この言葉が適当であるならば）半ば野蛮人だからであり、とくに自生的で排他的だからである。（中略）半ば野蛮人だから、かれらは他の人種の芸術家よりも本能的である——かれらが好んで描く狐、兎、鶴のようだ。観察力や巧みな処理法においてもかれらは超文明化した人びとよりもなんらかの優越性が感じられる。視力も聴力も野蛮人がヨーロッパ人に勝るように。このように本能的である日本人は自然のどんなに本能的なものの真実の姿をも驚くべき素早さで表現する——昆虫、タコ、蛙、魚、曲がりくねってはう蛇、永遠の蛇のような崇高性（中略）、雲をいただいた富士山、人びとの動物への情熱、女のなびきやすい甘言、火山のように怒った武人、そして英雄たちの冒険の熱狂ぶり。さらにこの本能的性質はわれわれがグロテスクと呼ぶ閃光とともに光芒を放つ。悪魔、いたずら好きな小鬼、怪物、竜、単に奇妙でばかげたぞっとするもの、些細なものに特有の移り気やきわだった優雅さなど、どの時代の、どの国のヨーロッパ人も日本の絵師の靴紐にすらふれることはできないだろう (WMR [1906; 1970] 1.281-82)。

ロセッティ兄弟がこうした日本美術のエネルギーをみいだしたのは、北斎の『和漢絵本魁』や版本、コレクションにふくまれる芳幾、重宣、国貞、国芳らの武者絵のなかであったであったことはいくら強調してもしすぎることはない。それらの武者絵はコレクションの最初期 1863 年に購入したものであり、北斎の『和漢絵本魁』も早くに購入されたものであった。兄のダンテ・ゲイブリエルも、浮世絵の色彩に

ついて「少々どぎついとはいえ、他の国々はとても同じ効果をもたらすことはできないほどの力強さを備えている」と、やはり力強さに関心を示した。ウィリアム・マイケルは次のように記している。

[ダンテ・ゲイブリエル・] ロセッティは日本のデザインに驚嘆しわくわくしていた。その計り知れないエネルギー、生命や動きが醸し出すものへの本能、装飾的造形におけるシンメトリーより勝る優越性、魔術的な筆使い、非の打ちどころがない技術がかれを魅了したのであった (WMR [1906; 1970] 1.276)

このような興味も、彼らが親しんだヨーロッパの中世写本やゴシック・ロマンスなどに描かれる力強くグロテスクな中世への関心と結びついているものである。また、この興味が、解説の随所にでてきたように、毛の質、手足のつき具合、からだの肉付き、髪の手、ひげ、目鼻立ち、眉毛に細やかな観察眼が向かう解剖学的な身体への興味に結びついていることを指摘しておきたい。これは、あらたにイギリス人の前に出現した極東の日本人に対する尽きない人類学的な関心と一致している。

## 6. 《慈悲なきブルースの死》と日本

残酷なヨーロッパ中世と武者絵が結びついた作品に、ダンテ・ゲイブリエルの作品のなかでも「もっともグロテスクで残酷な作品」と評せられる、中世のアーサー王物語に取材した《慈悲なきサー・ブルースの死》*The Death of Breuse sans Pitié* (1857-65, 図 15) がある(この作品のさらなる議論については Yamaguchi [1996] 参照)。ブルースに捕らえられた女性を救うために、若い騎士ディナダンがブルースを殺害する場面が描かれている。この水彩画はウィリアム・モリスが 1856-57 年にロセッティに依頼して描かせた 6 点の水彩画のうち、ただ一つ行方も全貌も不明であったものである。先頃再発見されるまでは《ブルース》に関して写真も複製もなく、ロセッティの伝記を著したマリリアーの以下の記述からこの作品について推し量るよりなかった。



図 15 Dante Gabriel Rossetti, *The Death of Breuse sans Pitié* (1857-65) 水彩 49.5 × 34.3cm 個人蔵

画面手前の2人の騎士の決闘場面と、背景の気味の悪い場面が、恐ろしいほどリアルに拮抗しながら、ぞっとする不快な効果をもたらしている。背景では死んだ男が木に吊るされ、その側でレイディが首を縛られ待っている。構図はグロテスクで緊迫している (Marillier 80)。

1993年6月11日、ロンドンのクリスティーズで、再発見された《ブルース》が初めて公開され、筆者もクリスティーズでこの絵を目にした<sup>11</sup>。《ブルース》は、ロセッティの「フロワッサール風」として知られる宝石のように輝くような色彩で描かれた他の同時期中の絵画とはまったく異なったものだった。激しい筆使いによる彩色、血がほとばしる男の戦い、殺害された若者と首を縛られた女性が描かれていた。

この作品は、サー・トマス・マロリーの『アーサーの死』*Morte Darthur*のトリストラムの巻にみられるサー・ディナダンの最初の冒険が題材となっている (Book IX 41)。ディナダンが井戸の側にくると、ひとりの女性が嘆きの声をあげているのを聞く。レイディは慈悲なきブルースと呼ばれる騎士に5日間とらえられて、その騎士の思うままにされており、彼女の兄弟は殺害されたという。女性がディナダンに助けを求めたところに、ブルースが来て、彼らは激しく戦う。ディナダンはブルースに重傷を負わせるが、ブルースは逃げてしまうという話である。ブルースはこの場面に限らず、常に逃げてしまい、殺されることはない。絵のタイトルにも示されているように、ロセッティの作品では、ディナダンがブルースを殺害している。マロリーの物語のなかでは、この冒険も有名なものではなく、ディナダン、ブルースもほとんど知られていない騎士である。ロセッティはなぜこの場面を選び、ブルース殺害の場面として描いたのだろうか。

ロセッティは、ディナダンとブルースをウィリアム・モリスから教わったのだろう。モリスはとくにディナダンが登場する「トリストラムの巻」に興味を覚えていたし、ロセッティの水彩画『アーサーの墓』に刺激されて書いた同題の詩にディナダンとブルースの名前を実際に使用していた。

ロセッティの死闘への興味は彼の最初期の作品として残る絵と詩の両方に現れている。どちらも中世主義のペン画《女性のための戦い》*Fight for a Woman* (1840) と、詩の『サー・ヒュー・ザ・ヘロン』*Sir Hugh the Heron* (1843) である。ロセッティは《女性のための戦い》を、1853年と《ブルース》に再着手した1865年にも描いた。《ブルース》とは一人の女のために命をかける決闘という主題と、血気にはやるデザインが共通する。両者とも女性が二人の男の死闘を恐る恐る見つめ、男たちは生か死によって裁かれる。この主題は詩『サー・ヒュー・ザ・ヘロン』にも用いられ、サー・ヒューは愛するベアトリスのために、彼を裏切りベアトリスを奪い取



ろうとした騎士と戦い、騎士は死に、ヒューはベアトリスを助け出すのである。この血に塗られた中世と英雄のイメージは、さらに中世写本の細密画などに描かれた決闘場面 (Add MSS. 10293 & 10294 [British Library] など) を目にするうちに、ロセッティの中でイメージ化していったのだろう。だが、1850年代の彼のパトロンたちや、パトロンでもあり、彼の絵を仲介していたラスキンは、道徳性がある作品を好み、暴力的な絵を購入するはずはなかった。1856年に会ったウィリアム・モリスはロセッティ同様に中世のサディズム性、暴力性に関心を持ち、1858年刊行の詩集『グィネヴィアの抗弁』*The Defence of Guenevere* には《ブルース》に共通する残酷な詩が交じっている (E. P. Thompson, 山口 [2006])。そのモリスがロセッティに絵を注文したのであるから、ロセッティはいかなく《ブルース》に取り組むことができ、その結果最も残酷で、グロテスクな作品が生まれたのである。この水彩画をみた F.M. フューファーは「人間の本質が前面にでていいる」と評した (Hueffer 44)。

ディナダンは「トリストラムの巻」において、追放されたトリストラムを探すべく登場する。ディナダンはトリストラムをみつけて、かれの忠実な仲間となり、数々の冒険を経て、円卓の騎士として成長していく。その過程で女性と関係をもつこともない。ディナダンは正直で、汚れなく、正義にみちた “hard primitive” な男である。マロリーの原文ではブルースはディナダンとの決闘に限らず、つねに首尾よく逃げているが、ロセッティはブルースが殺害されるその瞬間を描いた。ディナダン、ブルースともほとんど無名の騎士だったため、ロセッティは自由に「芸術家の裁量 (artistic license)」を発揮できたのだった。

マロリーはディナダンの身体的特徴をあげていないが、ロセッティはディナダんに豊かな金髪と白い肌をあたえている。一方、ブルースの肌と髭は茶色に塗られている。女性の首にかけられたローブとその傍らで吊り下げられている兄弟の死体もロセッティの独創であり、マロリーがいうところの「好きなようにレイディを捕らえていた」ブルースの行為をきわだたせている。かれらの動かぬ身体とは対照的に、前景では激しい決闘場面が繰り広げられている。この対比はコスチュームの色彩にもみえる。動かぬ身体がまとう白と青のコスチュームに対し、ディナダンは赤いサーコートと鎧、ブルースは黒と黄色の鎧といった派手な色彩が使用されている。ディナダンの兜は落ち、かれはブルースに最後の一撃をあたえるところである。ブルースの手はディナダンの金髪を掴むが、すでにディナダンの勝利は決定的だ<sup>12</sup>。

しかしながら、ロセッティは《ブルース》にみられるような直接的で精神的な個性の側面を発展させることを周囲から反対され、また人間の本質を描く試みを続けることも止められてしまう (Hueffer 44)。結果として、ロセッティは装飾性の高い中世的な作品に傾倒していくことになった。1863年の浮世絵、とりわけ武者絵との出会いは、その装飾性に日本のデザインを結び、ロセッティは止められた力の発

露を日本の武者絵に見出すことになるのである。

1864年にモリスが手放した《ブルース》を新しいパトロンに売却することになると、ロセッティは《ブルース》を「鮮やかにするため」に手を入れ、翌年鎧を描き直している。ディナデンはヨーロッパの銀の鎧と赤のサーコートに身を固めているが、あたらしいブルースの金と黒の横縞の鎧は、日本の幾重もの層を成す鎧と類似しており、それを描くにあたってロセッティが国芳や北斎らの武者絵に見られる鎧を参考にしたことが推測できる。鎧を描き直す際、ロセッティは所有する国芳や北斎らの武者絵に見られる鎧をブルースの鎧に用い、金と黒の色彩を画面前方に置くことにより、背景の青白模様のレイディとその弟の衣服、及びディナデンの赤いサーコートとの対比を実現しようとしたのではなかろうか。ヨーロッパ中世のアーサー王物語の決闘場面と日本の争いの版画が、「プリミティヴ」で人間の本能が剥き出した場面で重ねられたといえる。

《ブルース》が描かれた1857年から1865年は、ロセッティの中世主義が頂点に達し、またジャパニズムの直接的な影響が見られるようになった移行期にあたる。その中でロセッティがエネルギーやサディズム性を中世と日本美術の共通点に見いだしたことは興味深い。この頃絵を描きながら、好んで口ずさんでいたのは東洋の伝説をもとにした、やはり残酷な詩だった。

Shall the hide of a fierce lion  
Be stretched on frame of wood  
For a daughter's foot to lie on,  
Strained with her father's blood. (GBJ 1.172)

このように、ロセッティ兄弟が武者絵を中心に浮世絵を蒐集しはじめたのは、イギリス19世紀の中世主義が頂点に達していたときだった。それを反映して兄は、中世を画題にした絵画作品をうみだし、日本の力感あふれたデザインにヨーロッパ中世を重ねた。弟は『和漢絵本魁』の解説を執筆し、やはり日本という世界のグロテスクな力強さに瞠目したのである。

中世ヨーロッパの決闘を日本のそれに重ねたのはロセッティだけではない。1858年の通商条約調印を行ったエルギン卿に同行したオズボーン船長は、*Once a Week* に連載した日本回想録の中で、“Emperor Nobananga”（信長？）が開催した槍試合をヨーロッパ中世のトーナメントと重ねて記述している。その中でオズボーンは「輝く太陽のもとで輝き、素晴らしい武者絵を成す豪華な鎧と光る武器」を取り上げている。信長はローマ教皇からの使者をもてなすために盛大なトーナメントを開いたという。

諸侯たちのテントとパビリオンが取り囲み、男たちが豪華な揃い服をきている。善良な僧たちは豪華なベルベット、錦、タペストリーを十分称賛できる言葉がみつからない。ジェントルメンの長い列が勇壮な装いをしている。旗が翻り、barbaricの音楽がなり響く。信長は馬上槍試合を開催し、教皇からの贈り物、国家の長たる座を受け取った。レース、槍試合、戦いが繰り広げられる。その場では信長が多くの賞品を分け与える。剣闘士が勢ぞろいしてお開きになる。戦いのときのようないつもの大騒ぎと叫び声が聞こえる。「かれらの豪華な武具と光輝く武器が、燦燦とした太陽のもとで光彩を放ち、高貴な戦いの図を成しているのだ」(8月18日)(Osborn)

このオズボーン船長が目した日本の戦いの場面の装飾性を、ロセッティはほかの作品の戦いの場面に利用している。1862年のロンドン博覧会にモリス商会から出品した《ぶどう園の寓話》*The Parable of the Vineyard* シリーズのステンドグラスのデザインをしたさい、王のコスチュームの模様を日本の模様からとっている(Grieve [1968]170)。このシリーズも後ろ手に縛られる場面や殺害の場面が続き、ロセッティの中世観を示している点で興味深い。また《ブルース》に携わっていた時期とほぼ同時期の1858年から1864年に描いたトリプティックの祭壇画《ダヴィデの種子》*The Seed of David* にも日本の影響が見られる。興味深いことに1858年作の下絵の水彩画では左のパネルのダヴィデは裸足だが、完成作では赤の鼻緒がついた日本の草履をはいている(Watanabe 203)。また水彩画ではシンプルだった右側のパネルの背景が、完成作では日本画的な金地に花を描いた背景になった。また、日本の草履も、金地の背景と同様に、装飾的効果を高めている。これらの日本の影響をみることが出来る1864年という制作時期は《ブルース》の鎧を描き直した時期と一致し、ロセッティは祭壇画にも《ブルース》の題材となった戦闘を描いていたといえる。ロセッティの説明を引用しよう。

最初[左のパネルにおいては]ダヴィデは青年であり、恐る恐る用心深く進みながら、手に石を持ち、ゴリアテ人の方に狙いを定めている。一方背後の塹壕からはイスラエル人の兵士たちが戦いを見守っている。そして[右側では]円熟した年となったダヴィデは依然として戦場からの鎧に身を包み、勝利に感謝する賛美歌をハーブで作曲している(WMR [1903] 51, dated June 1864)。

## 7. 浮世絵とロセッティが描いた女性たち

K. パーガーは、浮世絵が西洋に強烈なインパクトをもたらしたのは、その斬新さだけでなく、忘れ去られていた見方、すなわち「装飾的機能」を再現したからだという (Berger 3)。この場合の「装飾」とは一つ一つの飾りをいうのではなく、特殊な装飾的体系をいう。絵の中の個々の主題や事物に細心の注意を払った結果、絵は断片の集まりとなり、画家は全体の統合性を求めるようになった。さらにその作品、そして画家自身が存在する空間との調和が求められ、絵は壁、空間の一部となった。この「装飾的統合」へ西洋の絵画を導いたのが日本美術であり浮世絵である。ホイッスラーは浮世絵の手法に倣い、それまでの西洋絵画の空間表現、遠近法を逸脱した平面的、アシンメトリカルな構図をもちいた。ホイッスラーもロセッティも、額縁をみずからデザインし、フレームの中に波模様や自らのサインを組み入れたが、これも「装飾的統合」への試みであった。

ロセッティも 1860 年ころから中世的な細密画的装飾から、絵画全体の装飾性を求めるようになり、「女と花」を主体にした官能的装飾に一転する。上半身の女性を豊かな色彩で描く手法には、これまでの指摘されていたヴェロネーゼやティツィアーノをはじめとするヴェネツィア派の影響以外に、歌麿などのやはり上半身を強調して描いた浮世絵の構図の影響もうかがうことができよう。



図 16 Dante Gabriel Rossetti, *Lucrezia Borgia* (1860-61, 1868)  
紙に水彩と鉛筆 43.8 × 25.8cm  
ロンドン、テイト



図 17 喜多川歌麿《婦人相學十躰、浮気之相》(c.1792-93) ロンドン、大英博物館

© Trustees of the British Museum

まずロセッティが描く官能的な「女」と類似する姿を浮世絵に探することができる。

《手を洗いて》*Washing Hands* (1865)、《ルクレツィア・ボルジア》*Lucrezia Borgia* (1860-1/1868, 図 16) の手を洗う女性のしぐさも、歌麿の《婦人相學十躰、浮気之相》“The Fickle Type” of *Ten Physiognomies of Women* (c.1792-93) (BM 1945, 1101, 0.18, 図 17) など女性の手を組む姿に酷似している。ことに《手を洗いて》には、歌麿の筆によるような女性のエロティシズムが無造作に束ねた髪、しどけた着物から漂っている。また、男性を惑わす《レイディ・リリス》*Lady Lilith* (1868) が鏡を手にし、髪を梳く姿は、歌麿の《婦人相學十躰》のうち手鏡を覗く女のポーズに似ている。《レイディ・リリス》の装飾的な薔薇にも花鳥画の影響があろう。

ロセッティのエキゾチックなドレスへの興味は、前にふれた 1857 年の《王妃に部屋サー・ランスロット》に描いたグィネヴィアにすでにみられる。その翌年 1858 年 12 月 15 日、ロセッティは G. P. ボイスに中世風ドレーパリーと、India House から借りた東洋風の豪華なドレーパリーを見せている (Surtees 25)。1862 年に描いた妹のクリスティーナ・ロセッティの詩集『小鬼の市、その他の詩集』(*Goblin Market*) への口絵にも、東洋風ドレーパリーが使われている (Grieve [1968] 171)。これは、当時流行していたカシミア・ショールかもしれない。

1865 年の油彩《最愛の女》*The Beloved* (図 18) の構図は、歌麿の《青楼二和嘉芸者の部》の「唐人獅子角力」(BM 1931-5-31-021) を彷彿させる。中央の花嫁は、『小鬼の市』で使用されたドレーパリーを頭に巻き、ロセッティがボイスから借り

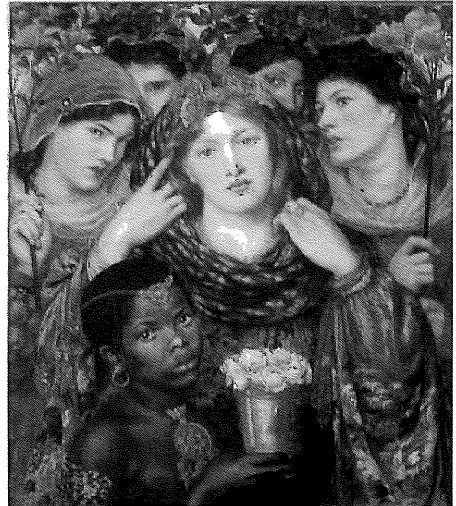


図 18 Dante Gabriel Rossetti, *The Beloved* (1865-66, 1873)  
カンヴァスに油彩 82.6 × 76.2 cm  
ロンドン、テイト

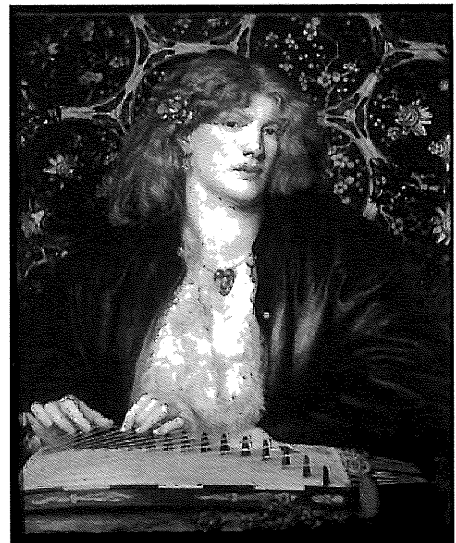


図 19 Dante Gabriel Rossetti, *The Blue Bower* (1865) カンヴァスに油彩 84 × 70.9cm  
バーミンガム、バーミンガム大学付属バーバー美術研究所

た緑色の着物を（前後逆に）着ている（Surtees 42）。先に引用した 1864 年の書簡は、画家のジェームズ・ティソがすべて着物を購入した後だったので着物の入手ができなかったことを伝えていた。着物の柄を明確に強調して描く浮世絵を意識してだろうか、ロセッティは《ルクレツィア・ボルジア》や《モンナ・ローザ》*Monna Rosa* (1867) で、珍しく全身像の女性を描き、ドレスの豪華な柄を際立たせている。

《最愛の女》を描いた同じ年、ロセッティは自分が所有する中国漢時代の梅模様の染付を背景に描き、みずから「すべて青に染まった油彩画」と述べた《青の閨房》*The Blue Bower* (1865) を制作した（*Correspondence* 3.65.66, dated 18 April 1865, 図 19）。グリーヴは、この青が画面を支配する絵に北斎の《富嶽三十六景》の影響を指摘した（Grieve [1968] 183）。北斎は『漫画』のみならず、その他の浮世絵も 1850 年代後半から 1860 年代前半には、ロンドンの日本店などからの購入が可能であった（Evetts ix）。ウィリアム・マイケルが 1863 年及び 1865 年に北斎の絵本を買っていることから、ロセッティも北斎の作品を目にしていたとおもわれる。また当時、中世主義に代わり、日本趣味も大きく関与した aestheticism（唯美主義）が唱えられるようになり、青の色は唯美的な色として多用されるようになった。その点でロセッティの《青の閨房》は唯美主義の先駆的な作品といえ、その絵に影響をあたえた北斎の青はイギリス唯美主義運動にも寄与したといえる。従来、ゴンクールの発見から『北斎漫画』のジャポニスムにおける重要性がいわれてきたが、北斎の何層もの陰を施した青がイギリスの世紀末芸術にあたえたことにも注目する必要がある。

ウィリアム・マイケルはその《富嶽三十六景》を 1902 年に 30 ポンド 10 セントで購入している。上記の「セント・エドモンド・テラスを飾った絵画作品」のリストには、北斎の「富士山に鶴」と「富士山に船」とタイトルがつけられたブルーチントの彩色版画が含まれており、これらは《富嶽三十六景 相州梅澤左》と《富嶽三十六景 相州七里浜》と判明した（図 4、5）。ロセッティは 1882 年に没したが、彼の存命中も《富嶽三十六景》はすでによく知られるところとなっていた。

《青の閨房》で女がつまびく楽器は日本の短琴であり、英泉が描いた中央の女性が琴を弾くトリプティック（BM 1906-12-20 310）をおもいださせる。この作品も青と緑の色使いである。ロセッティの古楽器コレクションは相当なもので、そのなかには日本の琴も含まれていた。本来 13 本である短琴の弦が、ロセッティの絵画では 14 本になっているのは、谷田氏の指摘によれば、14 行のソネットを意図し、詩と絵画の同一性を訴えた結果であるという（谷田 [1990] 40-46）。ロセッティは日本美術を時間も空間も暗示しない「美」としてとらえ、その「美」を《青の閨房》で実現しようとした。以前、武者絵の力感とグロテスクさに中世を重ねられた日本は、このとき時間と空間を超越した抽象的な美の世界を喚起させるようになる。F. G. スティーブンスは『アスニーアム』紙で（1865 年 10 月 21 日）《青の閨房》を以

下のように評した。

東洋のタイルと時計草以外に、主題、時、空間を示すものは何もなく（中略）作品の知的で純粋な芸術的壮麗さが独自に歩きだす。ダルシマーの音楽が見る者の認識を越える時、色彩のハーモニーが今度は目に訴えてくる (Stephens 545-56)。

背景の染付の青と白、トケイソウの葉、女の青い髪飾りと深い緑の上着、その下の薄い青の服、遠景の矢車菊の青い花が、画面に幾重にも層をなす北斎の青の世界を実現させている。そこに女の赤毛と赤い唇、首飾りの赤、琴の赤がその青の世界にアクセントを与えている。

ロセッティは日本の琴をふたたび《海の呪詛》*A Sea-Spell* (1876, 図 20) にも用いた。ハーブのように立てた琴を女（サイレン）が奏でる。琴が女の身体の一部となっているように、絵画と音楽も共感し、見る者は琴の音と女に誘われていく。その女の髪、琴を奏でる手、ドレーパリー、花が、アラベスク的な、あるいはアール・ヌーヴォー的な曲線を構成し（グリーヴはこれを「日本的装飾」と呼ぶ）、海・波を暗示する。世紀末のアール・ヌーヴォーにおいて多用された水や波の装飾的モチーフがひとつには日本美術から派生したことは周知の事実である。

1860年以降、ロセッティが取り組んだ主題「女と花」の「花」にも、日本の花鳥画が影響を与えている。《ダヴィデの種子》

の金を背景にして花が描かれたパネルに日本画の影響があると先に指摘した。同時期の《ウェヌス・ウェルティコルディア》*Venus Verticordia* (1864-68, 図 21) では、



図 20 Dante Gabriel Rossetti, *A Sea-Spell* (1877) カンヴァスに油彩 106.7 × 88.9cm  
マサチューセッツ州ケンブリッジ、ハーバード大学付属フォッグ美術館



図 21 Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia* (1864-68)  
カンヴァスに油彩 98 × 69.9cm ボーンマス、ラッセル＝コート美術館

ウェヌスの右頭上に飛ぶ青い小鳥に、ロセッティが所有していた崇学堂の花鳥画に描かれた鳥(図10)が借用されている。前景の忍冬と背景の薔薇にかこまれながら、赤褐色の髪をした裸のウェヌスが林檎を手にして、その林檎を食べにくる男をいまにも矢で射ようとしている。青い鳥はこの男を表している。林檎の周りの蝶は、すでに矢で射抜かれた男たちの魂である。唯美主義の時代に礼賛された古代ギリシアのウェヌスに日本の青い鳥が向かう。その鳥は伝統的なウェヌスの愛の花である薔薇が現出させている、彼女の美を象徴する赤の世界に、飛び入り、林檎をかじるようにその世界にたわむれているようである。

日本嫌いで有名なラスキンはこの《ウェヌス・ウェルティコルディア》の花の表現を「花々については「素晴らしく」描かれているという言葉を用意に用いよう」「リアリズムにおいては花々は、私には素晴らしく見える。」としながらも、胸もあらわなウェヌスを描いた作品を「下品さにおいては、ひどい (awful) という言葉以外には用いることができない」と評した (WMR [1903] 136-37. Ruskin, *The Works* 36: 491)。女性は足元ですらあらわにできないヴィクトリア朝にあっては、ヌード作品を描くことは非常に困難であった。ロセッティもヌードを描くさい、細心の注意を払っており、このウェヌスも買い手の意向を踏まえ、描き直している。しかしながら、芸術に倫理や知性を求めたラスキンが裸体のウェヌスに嫌悪を示したのは最なことだった。ラスキンが浮世絵などの日本美術やインド、中国、南アメリカの芸術を否定したのも、「インドや中国、日本の芸術には、芸術における知的な進歩が、[ただ色彩の才能を喜びだけのために用いる] 能力がひろく行使されたことによって、長い間不可能になってきた」からであり、日本美術はイギリス美術にとって害にしかならないという (Ruskin, *The Queen of the Air* (1869), *The Works* 19.383)。ラスキンは、さらに A. B. ミットフォードが著した『古い日本の話』(*Tales of Old Japan*) の一説話を引用して、賢明なイギリス人の話と比べ、「単純な日本人」を重ねて強調し、ロセッティが日本美術を取り入れたことに失望を隠さない。

ロセッティは(中略)彼の概念の能力を中国のまやかしや日本の怪物たちで勝手気ままに曲解し、ずたずたにしてしまった。ほとんど彼の描く森が火よけついたてにのみ適するよう見え、また彼の描く風景の広がりをもっとも近いおもちゃ屋からのノアの箱舟の調度品のように見えるようになるまで (Ruskin, *The Works* 33.271-72)。

ほかの芸術家たちが日本美術、浮世絵に人間のエネルギーや本能の表現を発見し、驚嘆したのに対して、ラスキンは「心に作用する力をもつ日本の悪魔のような面」を退けたのである。時代が求めた人間の原初的力やリズムが現れた表現を日本美術



にみいだすことができなかつたラスキンは、時の潮流から遠のいていくことになる。ホイッスラーが広重の影響を受けて描いた《黒と金のノクターン——落下する花火》*Nocturne in Black and Gold The Falling Rocket* (c. 1872-77) が 1879 年にグロヴナー・ギャラリーに展示されたとき、ラスキンが「面前に絵具入れを投げつけられて 200 ギニー支払う気取り屋について耳にすることがあるとはおもわない」と非難し、裁判に発展したことはよく知られるところである<sup>13</sup>。ロセッティとラスキンの関係も、《ウェヌス・ウェルティコルディア》に対するラスキンの非難によって破綻をきたしてしまう。

その後ロセッティは、日本美術の影響をとどめながら、ますます装飾的な身体を描いていく。《心の女王》*Regina Cordium* (1866) では、日本画のような平面的な構成に、金地に花を描いた背景を描いた。《フィアメッタのヴィジョン》*A Vision of Fiammetta* (1878) においても、《海の呪詛》で見られたアラベスク的なドレーパリー、腕、手、花が展開されている。このドレーパリーは東洋製で、背景の花も桜であることから、ロセッティが日本的装飾を意図したことが窺える。さらにグリーヴによると、1873 年頃から取り組んだ《祝福されし乙女》*The Blessed Damozel* (図 22) の乙女のはかなげでうつむく顔が、栄水の大判錦絵《扇屋内瀧川》(図 23) で、あやめの葉を手折る花魁に類似する (Grieve [1968] 214)。

ロセッティは、グリーヴがいうように、「日本の「永遠の美」の顔のアングルを美しい線としては見ようとはしなかつた」。むしろ浮世絵に描かれる女性の平面的な流れるような身体、装飾性にひかれ、みずからの絵画にも装飾的な身体を創出していった。このようなロセッティが浮世絵から吸収した「日本的装飾」は、彼の中世的絵画ですでにそなえていた装飾的感觉を一層豊かにし、1859 年の《ボッカ・



図 22 Dante Gabriel Rossetti, *The Blessed Damozel* (1875-78) カンヴァスに油彩 174 × 94cm (プレデルラも含めて) マサチューセッツ州ケンブリッジ、ハーバード大学附属フォッグ美術館



図 23 一楽亭栄水《扇屋内瀧川》マスプロ美術館蔵

バチアータ》*Bocca Baciata* によって始まるヴェネツィア絵画の影響を受けた作品で、その装飾的な感覚で身体をも表現させるようになったのだった。

このようにみてくると、浮世絵のロセッティ作品への影響は、決して軽視できるものではないことがわかるだろう。この影響は、ロセッティの中世的絵画にみられた装飾的な絵画への志向に連ねられるものである。19世紀の「プリミティヴィズム」は、アカデミーが芸術上の規範としたラファエッロ以後の絵画とそれにみられるイリュージョニズムを批判し、それ以前の芸術への回帰を訴えたものと、ヨーロッパ以外の彫刻や装飾、*artifact* 等を参照するものを含み込んだ。中世主義は前者に位置づけられるが、それはラファエッロ以前の芸術のみならず、中世絵画や彩色写本の装飾性をも志向するものだった。この点で、中世主義は、ヨーロッパ以外の地域の装飾から学ぶものが多いと記したオウエン・ジョウンズ (*The Grammar of Ornament*, 1856) らのデザイン理論家たちの論調と通底するものがある。ジャパニズムは、(北斎や広重が遠近法を取り入れていたとしても) 浮世絵が表したヨーロッパのアカデミー的規範からの逸脱と、浮世絵やほかの日本美術、そして家具や工芸品にもみられる装飾性を訴えるものであり、中世主義にみられる二つの志向、すなわち絵画規範からの脱却と装飾性の両方にあらたな参照先を与えたのである。その意味で、ゴンブリッチが論じたように、ジャパニズムは、中世主義と非ヨーロッパ地域の装飾にたいする志向の橋渡しをしたといえよう。

ロセッティは1848年にラファエッロ以前の芸術への回帰を唱えたラファエル前派兄弟団を結成し、1853年ころに兄弟団が事実上解散した後も、ダンテやアーサー王物語を主題とした中世的絵画を描いていた。兄弟団時代の作品も、中世的作品でも、ロセッティの装飾性への志向には目をみはるものがある。この彼が日本の浮世絵や版本、工芸品と出会い、そのヨーロッパの芸術とは異なる構図や彩色、そして装飾性につよく惹かれたのも、首肯できるだろう。

そのいっぽうで強調したいのは、ロセッティ、バーجز、ドレッサーらの中世主義に傾倒した芸術家たちが、日本の工芸品の「グロテスク」やデザイン、そしてロセッティの場合は武者絵に、本能や感情、そして力の発露をみてとった点である。この点を、ヴィクトリア朝のジャパニズムの特徴として特筆しておきたい。フランスの画家たちが日本の浮世絵の構図や様式、装飾性といった視覚的に訴えるものをまずとり入れたのに対して、英国の画家やデザイナー、建築家たち、とりわけ中世主義の影響を受けた彼らは日本のものなかに潜む、いわば「抽象的な」感情や力を見てとったのである。ここに中世主義とジャパニズムを結ぶ線が現れる。ヨーロッパの(ラファエッロ以後の) 芸術が理性に基づいたものであり、写実に優れ、ナラティヴを生成しうるものだとみなされたのに対し、ヨーロッパ以外の地域の装飾や

artifacts は本能や感情、想像力に基づくものであり、遠近法を用いない平面的なスタイルは時間性も歴史もそなえない、したがってナラティブを生み出させえないものとみなされてきた (Connelly)。ロッセッティらは、この否定されてきた本能や感情、想像力、フラットなスタイルを、日本の工芸品、デザイン、そして浮世絵にも求めたのである。ラファエッロ以前の、たとえばフラ・アンジェリコの作品には本能や感情の表現を求めることはできなかったが、日本のものにはそのような、いわば反理性的な性質を、彼らは目撃できたのである。ロッセッティの中世的絵画は、遠近法を欠いたフラットな画面で装飾性を強調し、感覚に訴えるものだったが、そのような装飾的傾向をもった彼の作品に、日本のデザインはさらなる装飾性や力強さ、エネルギーをくわえたのだった。

後に、この装飾性と力の融合は、ロッセッティの唯美主義の影響を受けた画面に、北斎の作品に顕著な波のようなリズムを与えるとともに、女たちの官能性ないしはエロティシズムを画面から放たせることとなった。ロッセッティが描いた女たちの姿勢やポーズは、ある意味で彼のなかで様式化されたものであり、その様式化によって女たちの身体は装飾的なものとなった。しかし、その身体はただ装飾的なだけでなく、どこかに畏れをふくんでいるのは、彼の作品に本能や感情の発露に向かう力が潜んでいるからである。

## 註

<sup>1</sup> ロッセッティの浮世絵コレクションを調査するにあたり、ロッセッティの子孫の方々に助けをいただきました。I send my sincerest gratitude to Mr. & Mrs. Niculus Rossetti, Mr. R. A. O'Connor, and Mrs. C. Rossetti for their kindest help. また本稿の調査は、浮世絵太田記念美術館の浮世絵研究助成金（平成3年）によって可能になった。ここに記して感謝申し上げたい。尚、本稿の記述は、浮世絵太田記念美術館に提出した報告書（未発表）、および筆者が訳出したウィリアム・マイケル・ロッセッティの「日本の木版画——日本渡来の物語本」に関する訳者解題（『北齋研究』24号 [1998] : 64-71）と一部重なるところがあることをお断りしておく。浮世絵太田記念美術館には、報告書の一部に加筆修正して論文として発表することをお認めいただいた。感謝申し上げます。改稿にあたっては、日本学術振興会科学研究費挑戦的萌芽研究「20世紀ヨーロッパの文学・芸術行為におけるノイズとその共同性への志向に関する研究」（代表：川那部保明・筑波大学）の助成を得た。

<sup>2</sup> 筆者の質問に対して The British Museum, Department of Japanese Antiquities の Senior Museum Assistant, Ms Sally Morton の1993年5月10日付書簡による返答。I hereby express my special thanks to Mr. David Penn, Mr. Timothy Clerk and Ms. Sally Morton for their constant help for my research at the Department of Japanese Antiquities of the British Museum.

<sup>3</sup> Victorian and Albert Museum の Ms Liz Watkinson の協力により、博物館に所蔵されている日本の品々のリストを調査することができた。I am very grateful to Ms Liz Watkinson for allowing me to consult of the list of Japanese objects in the Victoria and Albert Museum.

<sup>4</sup> この間、日本の品々が英国に渡った経緯や、ペリー提督日本遠征の公式記録『日本遠征記』

(1856)、『エルギン卿遣中日使節録』(1859)、エルギン卿の使節団を乗せたフェリオス号の艦長シェラード・オズボーンが著した『日本断片録』(1861)等の挿絵に描かれた日本美術については、谷田(2004)の1章に詳述されている。

<sup>5</sup> ラファエル前派兄弟団のメンバーのJ. E. ミレイやH. ハントは、チャールズ・ベルの *Anatomy of Expression* (1816) 等を参照し、登場人物の顔の表情や身ぶりを描き分けている (Julie F. Codell, “Expression Over Beauty: Facial Expression, Body Language, and Circumstantiality in the Paintings of the Pre-Raphaelite Brotherhood,” *Victorian Studies* 29 (1986): 255-290)。

<sup>6</sup> 浮世絵作品のタイトルの後の括弧内に記した番号は、筆者が調査した大英博物館所蔵の浮世絵に付された番号である。

<sup>7</sup> ダンテが階段を降りるベアトリーチェを舟に乗って待つ場面を描かれた階段の使い方は、『追放されたダンテ』にすでにあらわれていた。浮世絵では、春信の作品 (BM 1937,0710,0.26) に階段が効果的にもちいられている。

<sup>8</sup> I send my special thanks to Dr. George Brandak who kindly made me access to the Collection.

<sup>9</sup> ウィリアム・マイケルが記した Ganko が虎図で有名な江戸時代の画家、岸駒 (1756/1749-1839) であることを、大阪大学の橋本順光氏よりご教示いただきました。感謝申し上げます。

<sup>10</sup> この blue and white china の収集に関しては稿を改めて論じたい。

<sup>11</sup> 《慈悲なきブルースの死》はクリスティーズのオークション・カタログ *Fine Victorian Pictures, Drawings and Watercolours* (London: Christie’s, 1993) lot. no. 80 で初めて複製され、説明がほどこされた。

<sup>12</sup> このような鉄の鎧をまとう騎士と、囚われた女の対比は、ロセッティのステンドグラスのデザイン《聖ジョージとドラゴン》(1861-2) でいっそう際だっている。聖ジョージは鎧に身をかため、ドラゴンと戦う。その背後で木に縛られているサブラ王妃は半裸で無力だ。聖ジョージの剣先は、ドラゴンの喉に突き刺さっている。

<sup>13</sup> “The ill-educated conceit of the artist ... approached the aspect of willful imposture, . . . I have seen, and heard, much of Cockney impudence before now; but never expected to hear a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public’s face.” Ruskin, *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*.

### Works cited:

- Alcock, Rutherford. *Catalogue of Works of Industry and Art Sent From Japan*. London: W. Clowes, 1862. Angeli-Dennis Papers 18-4 in the Special Collection in the Library of the University of British Columbia.
- Aslin, Elizabeth. “E. W. Godwin and the Japanese Taste.” *Apollo* (December 1962): 779 & 781.
- Aslin, Elizabeth. *The Aesthetic Movement: Prelude to Art Nouveau*. London: Elek Books, 1969.
- Berger, Klaus. *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*. Trans. David Britt. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Bullen, J. B. *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

- Burges, William. "The International Exhibition." *Gentlemen's Magazine* (July 1862) : 10-11.
- Burges, William. "The Japanese Court in the International Exhibition." *Gentlemen's Magazine* (September 1862) : 243-254.
- Burne-Jones, Georgiana. *Memorials of Edward Burne-Jones*. 2 vols. London: Macmillan, 1906 (cited as GBJ)
- Codell, Julie F. "Expression Over Beauty: Facial Expression, Body Language, and Circumstantiality in the Paintings of the Pre-Raphaelite Brotherhood," *Victorian Studies* 29 (1986) : 255-90.
- Connelly, Frances S. *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725-1907*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State up, 1999.
- Crook, J. Morrdant. *William Burges and the High Victorian Dream*. London: John Murray, 1981.
- Christie's. *Fine Victorian Pictures, Drawings and Watercolours*. London Friday, 11 June 1993.
- Dresser, Christopher. *The Art of Decorative Design*. London: Day and Son, 1862; rept. 1977.
- [Dresser, Christopher], "Japanese Ornamentation." *The Builder* (2 & 23 May 1863) : 308, 364-65.
- Dresser, Christopher. "Principles of Decorative Design." *The Technical Educator* (1870) : 151.
- Evet, Elisa. "The Late Nineteenth-Century European Critical Response to Japanese Art: Primitivist Learnings." *Art History* 6.1 (March 1983) : 87.
- Evet, Elisa. *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982. ix.
- Floyd, Phylis. "Documentary Evidence for the Availability of Japanese Imagery in Europe in Nineteenth-Century Public Collections." *The Art Bulletin* 68.1 (1986) : 105-141.
- Fredeman, William E., ed. *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*. Vols. 1, 2, 3, 4 & 5. Woodbridge: D. S. Brewer, 2002 ~ (cited as *Correspondence*).
- Garnett, Olive. "Called at the Rossettis." Unpublished Passages from the Diary of Their friend, Olive Garnett: 1899-1919, with notes and an introduction by Barry C. Johnson, Part I: July 1899-June 1903. *The Review of the Pre-Raphaelite Society*. Special Rossetti Issue, 2.1 (Spring 1994) : 24-26.
- Gombrich, E. H. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. 2nd Edition. Oxford: Phaidon, 1984.
- Gombrich, E. H. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. London: Phaidon, 2002.
- Grieve, Alastair. "D. G. Rossetti's Stylistic Development as a Painter." Ph. d. diss. Courtauld Institute of Art, University of London (1968).
- Halén, Widar. *Christopher Dresser*. Oxford: Phaidon, Christie's, 1990.
- 本間久雄 「ロセッティの北齋論」『美之國』5月号 9.96 (1933) : 6-8.
- Hueffer, Ford Madox. *Rossetti: A Critical Essay on His Art*. London: Duckworth, 1902.
- Jackson, Anna. "Imaging Japan: The Victorian Perception and Acquisition of Japanese Culture." *Journal*

- of Design History* 5.4 (1992): 245-56.
- Johnson, Deborah. "Japanese Prints in Europe before 1840." *The Burlington Magazine* 125. 951 (1982): 343-348.
- Lovejoy, Arthur O. "The First Gothic Revival and the Return to Nature." *Modern Language Notes* 47.7 (1932): 419-46.
- Marillier, H. C. *Dante Gabriel Rossetti: an Illustrated Memorial of His Art and Life*. London: Bell, 1899.
- Muir, Percy. *Victorian Illustrated Books*. London: B. T. Batsiford, 1971.
- Ono, Ayako. *Japonisme in Britain*. London: routledge Curzon, 2003.
- 小野文子 『美の交流——イギリスのジャポニスム』 技報堂, 2008.
- Osborn, Sherard. "Japanese Fragments." *Once a Week* (August 18, 1860): 201-205.
- Rossetti, William Michael. "Japanese Woodcut." *The Reader* (31 October 1863): 501-503; (7 November 1863): 536-538. 邦訳 山口恵里子訳 「日本の木版画——日本渡来の絵物語本」『北齋研究』 24 (1998): 72-91. 訳者解題 54-71.
- Rossetti, William Michael. *Fine Art, Chiefly Contemporary*. London, 1867.
- Rossetti, William Michel. *Dante Gabriel Rossetti: His Family-Letters with a Memoir*. 2 vols. London, 1895; rpt. New York: AMS, 1970 (cited as FLM).
- Rossetti, William Michael, ed. *Rossetti Papers 1862 to 1870*. London: Sands, 1903; rpt. La Vergne: Kessinger, 2009 (cited as WMR [1903]).
- Rossetti, William Michael. *Some Reminiscences*. 2 vols. New York: Scribner's, 1906; rpt. AMS, 1970 (cited as WMR [1906; 1970]).
- Ruskin, John. *The Stones of Venice*, Vol. 3 (1853); *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Vol. 6. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1908.
- Ruskin, John. *The Elements of Drawings* (1857). *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Vol. 15. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1904.
- Ruskin, John. *The Queen of Air*. *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Vol. 19. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George Allen, 1905.
- Ruskin, John. *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Vol. 36. Ed. E. T. Cook and Wedderburn. London: George Allen, 1909.
- Shumutzler, Robert. "The English Origin of Art Nouveau." *Architectural Review* 117 (February 1955): 109-116.
- Spencer, Robin. "Whistler and Japan: Work in Progress." *Japonisme in Art: An International Symposium*. Ed. the Society for the Study of Japonisme. Tokyo: Committee for the Year 2001, Kodansha, 1980.
- Stephens, F. G. "Mr. Rossetti's Pictures." *The Athenaeum* 1982 (October 21, 1865): 545-55.
- Strange, E. F. *The Colour-Prints of Hiroshige*. London: Cassell, 1925.
- Surtees, Virginia, ed. *The Diaries of George Price Boyce*. Norwich: Real World, 1980.

- 高橋勇「中世主義の系譜」高宮利行・松田隆美編『中世イギリス文学入門——イギリス中世の発明と受容』慶應義塾大学出版会、2009.
- Tanita, Hiroyuki. “W. M. Rossetti’s ‘Hoxai’ [Hokusai].” *The Journal of Pre-Raphaelite Studies* 4.1 (November, 1985): 88-91.
- 谷田博幸「ヴェネツィアの牧歌あるいは十四弦の琴——ロセッティの *The Blue Bower* (1865) をめぐって」『ロセッティ展』カタログ (1990) : 40-46.
- 谷田博幸『唯美主義とジャパニズム』名古屋：名古屋大学出版会，2004.
- Teukolsky, Rachel. *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Watanabe, Toshio. *High Victorian Japonisme*. Bern: Peter Lang, 1991.
- Watanabe, Toshio, & Tomoko Sato. *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930*. Exh. cat. London: Lund Humphries in association with the Barbican Art Gallery and the Setagaya Art Museum, Tokyo, 1991 (in both English and Japanese).
- Whistler, James Macneill. “Mr. Whistler’s Ten O’clock Lecture.” *The Gentle Art of Making Enemies*. London, 1890, 1892; rpt. New York: Dover, 1967.
- Wornum, Ralph N. “The Exhibition as a Lesson in Taste.” Prize Essay in *The Arts Journal Illustrated Catalogue: The Industry of All Nations, 1851*. 1851; rpt., London: David & Charles, 1970.
- Yamaguchi, Eriko. “Osculatory Obsession: Rossetti’s Treatment of Arthurian and Dantesque Subjects in 1855.” *Studies in Medieval English and Literature* 6 (1991): 37-58.
- Yamaguchi, Eriko. “The Perfect Hero: Cruel Masculinity in D. G. Rossetti’s *The Death of Breuse sans Pitié*,” *Arthuriana* 6 (1996): 84-101. Ed. Bonnie Wheeler.
- Yamaguchi, Eriko. “Rossetti’s Use of Bonnard’s *Costumes historiques*: A Further Examination, with an Appendix on Other Pre-Raphaelite Artists.” *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, New Series 9 (Fall, 2000): 5-36.
- 山口恵里子「ラファエル前派のプリミティヴィズム——19世紀英国における「ラファエッロ以前」問題」『論叢 現代語・現代文化』(筑波大学) 4 (2010) : 97-155.