

相模女子大学紀要 第八七号（二〇二三年度）

永井荷風『江戸藝術論』の成立

——ポスト・ジャポニスムの浮世絵研究

南

明日香

二〇二四年三月一日 発行

永井荷風『江戸藝術論』の成立 — ポスト・ジャポニスムの浮世絵研究

南 明日香

永井荷風(一八八九—一九五九年)の『江戸藝術論』(春陽堂一九二〇年三月)は全十篇の文章からなる。一章を除いて一九一三年、一四年に執筆しており、大幅に改変した本文が上梓された。内容は浮世絵研究と、浮世絵とかわりの深い演劇や文芸にかかわる論考である。今日でこそ保存状態の良い名品が鑑賞できるが、明治・大正期には浮世絵版画は庶民が消費する印刷物とみなされ、十七世紀、十八世紀の質の高いものは海外に流出したかあるいは国内の好事家の手元に蔵されていた。現代の美術史での作品研究の水準からみれば、絵柄も摺も玉石混交で贋作も多いこの時期での論述は、学術的とはいえないだろう。それでも後代の専門家からの評価としては、

典型的なものに東京国立博物館資料課長で浮世絵を専門とした近藤市太郎の言があり、「以上荷風の浮世絵論を検討してみても、年代や、歴史的事実に研究の行きとどかぬところがあつたり、多少の誤謬があつたりするが、これは、当時としてはいたしかたないことがある。寧ろ欧米各国の研究書を通読し、日本人としてはじめてわが国に浮世絵の美を紹介した功績はまことに偉大である。」¹⁾と、この分野での先駆的価値を認めている。

筆者はすでに『三田文学』に発表した初出稿をもとに、帰朝者でありフランス文学・文化の教授の立場にあった荷風が、欧米でのまなざしでもって日本の風土や文化をとらえ、価値を伝えるという、いわゆる「ジャポニスムの還流」の立場からの執筆であった旨論じている。²⁾ 本稿では単行本

をふまえて、前半は作家を後半は本文解釈を中心に、改編した本文からわかる荷風が学んだ欧米の浮世絵研究とそれらへの反応の変化、荷風の浮世絵観と江戸文化の中での位置づけとその変化、後代への影響を考察して「ポスト・ジャポニスム」の時期に生まれるべくしてあった一冊であったことを確認する。

*本稿での荷風の『江戸藝術論』の引用は、『荷風全集』第十卷(岩波書店二〇一〇年三月)によりそのページ数を記す。荷風のその他の文章については、執筆時期の理解のために本文中に上げることとする。

一 『浮世絵研究』から『江戸藝術論』へ

そもそも一九一三年は荷風の執筆活動での「新たな展開を見せた」時期、すなわち『父の恩』の執筆を経て、江戸の浮世絵、演劇、文学への関心を深め、『珊瑚集』(初山書店一九一三年四月)を仕上げた期間になる。³⁾ 言い換えればフランスの詩や散文の翻訳、自らの評論を取めた訳詩文集『珊瑚集』の出版は、「帰朝者」荷風としての活動の一区切りであり、江戸の文化に生活面でも執筆面でも集中していく時期であった。荷風は同時期に、「われ先頃より江戸都会趣味の江戸藝術に伴ひて、明治に入りて以後、漸次に衰滅し行きし有様を取りて三期に分ち一卷の風俗美術史の如きものを編纂せんとしつとあり。」とし、これは「江戸趣味衰滅史」(「東京の夏の趣

味」中央公論』一九一三年七月、引用は『荷風全集』第十一卷、岩波書店二〇〇九年四月、一九六頁）になるとも書いていた。だがまずは江戸趣味を成立させていたという、「平民文学と浮世絵美術」（同前）の研究にとりかかったわけである。そして荷風は当時勤務していた慶應義塾大学で浮世絵展を企画したり、また一九一四年二月号の『三田文学』の「消息」欄での刊行予定に「浮世絵研究 永井荷風氏著」とあるように、研究の成果としてまとめる心づもりもあつたようだ。とはいえ『浮世絵研究』は未刊行のまま終わり、それから六年ほどを経て大きく改編した論考が単行本『江戸藝術論』になった。

それではどの時点で『浮世絵研究』からより広範囲な『江戸藝術論』になったのか。単にタイトルの変更という以上に、雑誌『三田文学』掲載時と単行本とで本文に手入れが施されている。一九九〇年代以降の岩波書店版『荷風全集』には、もともと修正癖のある荷風の本文について「校異表」を各巻に付していた。『江戸藝術論』にいたっては、「異文」として十本のうち四本を上げている次第である。未刊行の『浮世絵研究』の目次、仮に発表もしくは執筆順に収録するとして、想定すると次のようになる。なお煩瑣になるので省略したが、『三田文学』掲載の原稿はすべて目次では「(評論)」の語が付されている。文末に成稿時期が記されている場合それも記しているが、これらは単行本で初めて加えられたものである。

- ・「浮世絵の鑑賞」(文語体『中央公論』一九一四・一、「大正二年正月稿」)
- ・「浮世絵の山水画と江戸名所」(口語体『三田文学』一九一三・七「大正二年六月稿」)

- ・「ゴングウルの歌磨伝 并に北齋伝」(口語体『三田文学』一九一三・九)
- ・「欧人の観たる葛飾北斎」(口語体『三田文学』一九一三・十)
- ・「鈴木春信の錦絵」(文語体『三田文学』一九一四・一) 四点の挿画あり。
- ・「欧米に於ける浮世絵研究の顛末」(文語体『三田文学』一九一四・二「大正三年稿」)

- ・「江戸演劇の特徴」(文語体『三田文学』一九一四・五「大正三年稿」)
- ・「衰頹期の浮世絵」(文語体『三田文学』一九一四・六「大正三年稿」)

・「浮世絵と江戸演劇」(文語体『三田文学』一九一四・七「大正三年稿」)

執筆と掲載の順序からみて、「浮世絵の鑑賞」を総合雑誌『中央公論』に掲載するにあたり文語体にし、単行本で総論として巻頭に据えるのが適当と考えたとすれば、それに倣ってすでに口語体で発表していた三本も、文語体に改める準備は早いうちにできていたであろう。先に見た一九一四年二月時での刊行予定から論文が増えていて、これらを合わせて浮世絵の歴史を一通り抑えることができる。かつ荷風の持論であった江戸演劇と浮世絵との類似を説くこともできて、単なる欧米人の言説の受け入れではなくなる。これで出版は可能であつたように思われるのだが、果たして実現はしなかった。

この一連の浮世絵に関する発表に続いて、荷風は『三田文学』で「日和下駄」の連載を一九一四年八月に始め、これは翌年六月まで続き、単行本『日和下駄 一名東京散策記』は十一月には硯山書店から刊行された。その際「浮世絵の山水画と江戸名所」を付録のような形で収録し、さらに図版となる版画を十七点挿入した。「浮世絵の山水画と江戸名所」は、『日和下駄』を実践編とみるならばいわば理論編になる。口語体から文語体に変えたのみならず、内容にも手を入れて一部情報を改めている。この段階ですでに出版の意思がなくなつたと考えられる。

一方で「日和下駄」の連載中の一九一四年二月に、酒井好古堂が雑誌『浮世絵』の発行を始めた(一九二〇年七月迄)。従来とは異なつて欧米の研究を意識した、また荷風の情緒的な浮世絵鑑賞の文体を模倣するような文章が掲載された。荷風も執筆予定者に入っていたが寄稿していない。「日和下駄」雑誌連載終了後には、小島烏水(一八七三〜一九四八)が『浮世絵と風景画』(前川文栄閣一九一四年八月)を刊行した。紀行文家としても有名であった烏水は、一九〇三年に牧師で山岳家のウォルター・ウエストンの住居を訪問して北齋を目にしたことがきっかけとなつて、浮世絵研究を始めた。同書は広重論といつてもよく、イギリスでの浮世絵研究をベースに独自の解釈を加えていた。むろん荷風の論考も参照している。このタイミングで、つまり自身の追隨者が現れる中で、図版とする作品を改めて

その真贋も含めて選別して、編集しなおすのは困難であったと思われる。私生活でも再婚と離婚などあわたましい日々であった。

内容そのものについても見直しが必要であった。「浮世絵の山水画と江戸名所」から一例をあげると、北斎と広重について『三田文学』版では「北斎は従来の浮世絵に北宗の画風と西洋画とを加味したるものとすれば、広重は寧ろ南画の筆致を取入れたものである。」(二八五頁)とあったのが、『日和下駄』版では「北斎は従来の浮世絵に南画の画風と西洋画とを加味したる処多かりしが、広重は専ら狩野の支派たる一蝶の筆致に倣ひたるが如し。」(二七五頁)となっている。これは山水画の皴法での区分を踏まえているが、見解を異にしている。

加えて欧米人の浮世絵の解釈で納得のいかないものがあつたことが、これ以後半の文章から伝わる。改めて後章で述べるが、日本の風習や演劇や音楽などの浮世絵と近い日本の藝術を知らないために生じるものであるが、荷風は音楽も建築も風土もすべてを総合的に表現する「総合藝術」にこだわっていた。勢い演劇や挿絵本などにも言及せざるを得ず、単に「浮世絵研究」で収まらないことに気づき、それらについての研究も必要としているうちに出版の時宜を失つたといえる。

それが一九二〇年になって『江戸藝術論』として単行本の出版に至つたわけだが、その経緯を以下たどる。

一九一六年三月に慶應義塾大学を正式に退職した荷風は、一八年十二月に実家であつた大久保余丁町の邸宅から築地に転居。ただし土地に余裕があり樹木の多い山の手を慕う荷風にとって、下町は仮住まいの場所であつた。十一月には麻布に地所を借りることを決めていた。ここに偏奇館と呼ばれる洋風住宅が完成し、新たな生活を始めるのは一九二〇年五月になる。この時期は春陽堂からの『荷風全集』の編集に従事していた。初回配本の第一巻は一九一八年十二月に発行している。この全集は作者による本文の手入れが多く、欧米滞在時を含む、これまでの活動を振り返る契機となつたはずである。一九一九年九月にはロシアからのオペラ団の五演目を帝国劇場で堪能した後、二一日の日記に「今回図らずオペラを聴きてより、再び三

味線を手にする興も全く消失せたり。」と記している。いわゆる江戸趣味の熱が冷め始めたといえる。

創作に関しては、小説『おかめ笹』が一九一八年一月に『中央公論』掲載を皮切りに、五月からは個人雑誌『花月』で十一月まで連載されていた。この間「狂歌を論ず」(『花月』一九一八年七月)を発表している。その後中断し、二〇年二月に雑誌『花月』に続編を書き継ぎ、二月後半に完成させて同年四月に春陽堂より上梓していた。『江戸藝術論』と刊行が近いことでも『おかめ笹』の中断と完結は無視できない。ちょうど中断の頃の様子を書いた随筆から、当時の状況を知ることができる。実家を出ることにした一九一八年十一月に、日比谷でデモに遭遇した折の述懐になる。

やがて十一月も末近くわたしは既に家を失ひ、此から先何処に病軀をかかさうかと、目当もなく貸家をさがしに出掛けた。日比谷の公園外を通る時一隊の職工が浅黄の仕事着をつけ組合の旗を先に立てて隊伍整然と練り行くのを見た。その日は欧洲休戦記念の祝日であつたのだ。病来久しく世間を見なかつたわたしは、此の日突然東京の街頭に曾て仏蘭西で見馴れたような浅黄の労働服ブルーズつけた職工の行列を目にして、世の中はかくまで変つたのかと云ふやうな気がした。目のさめたやうな気がした。(略) わたしは既に一昔も前久し振に故郷の天地を見た頃考へるともなく考へたいろいろの問題をば、ここに再び思ひ出すともなく思ひ出すやうになつた。目に見る現実の事象は此の年月耽りに耽つた江戸回顧の夢から遂にわたしを呼覚す時が来たのであらうか。もし然りとすればわたしは自らその不幸なるを嘆じなければならぬ。(略) (大正八年七月稿) (引用は『荷風全集』第十四巻、岩波書店二〇一〇年六月、二五九、二六〇頁。傍線は引用者による、以下同様。)

荷風の有名な随筆の「花火」の(『雨瀟瀟』春陽堂一九二二年七月収録)の一節で、日記にも十一月二一日の項にこのデモの様子を書いている。そのときから半年以上たつての感想であることは割り引かなければならないし、『おかめ笹』の中断と内容の上で直接的な影響関係があるとは断言できない。が、それでもうさんくさい日本画家や骨董屋の内幕を風刺する物語は、

すでに「耽りに耽つた江戸回顧の夢」からさめる時期に来ていたことを暗示している。

この少し前に、荷風が『三田文学』に掲載していた浮世絵論考について、内田魯庵が「江戸趣味の第一人者」の文章で高い評価をしていたことも見過ごせない。⁴ そうした折に『江戸藝術論』出版のきっかけがあった。『断腸亭日乗』卷之三の一九一九年十一月九日の項に「春陽堂先日來頼に新著の出版を請ふ。されど築地移居の後硯に親します。幸いにして浮世絵に関する旧藁あるを思出し、取りまとめて江戸藝術論と題し、之を与ふ。」とある。『断腸亭日乗』卷之四で翌年の二月十二日に「褥中江戸藝術論印刷校正摺を見る。」とあり、三月十三日に製本が完成した。タイミンクとしては前年の六月に、かつての慶應義塾大学の同僚でもあった野口米次郎（一八七五〜一九四七）が『六大浮世絵師』（岩波書店一九一九年六月）を出していた。野口の著作は、絵師については従来の研究を踏まえたものであり、それに野口がインスピレーションを得て創作した詩や野口が欧米で見聞した作品、当地の学芸員やコレクターとの会話が織り込まれている。文学的に優れた、絵師の雰囲気も伝わる一冊である。荷風の論考が、欧米の浮世絵研究の文脈で精彩を放つよいタイミンクにもなったといえる。そのうえで「浮世絵研究」からの拡張については次章で述べるとして、単行本『江戸藝術論』が歳月を経て世に出るまでには、このような推移があったのである。

二 「平民美術」へのこだわり

ここで改めて注視したいのは、江戸美術といえどもあくまで庶民的な分野に限っており、狩野派の絵画や荷風自らもよくしていた漢詩文は除外視されていた点である。荷風の母方の祖父は漢学者で父も漢詩人であり、荷風のうちにある漢学の教養の命脈については、つとに前田愛が詳述していた。⁵ この和漢洋の教養について未完の小説「父の恩」（末尾に「大正二年五月稿」）がよい例になるので抑えておく。主要登場人物には、洋書と和本と唐本に囲まれて静かに暮らす、フランス留学経験者の「文学者」がい

た。⁶ その大久保秋蘋という名から、あきらかに荷風が自身を投影させていたことがわかる。秋蘋は「東洋美術の印象」の著者で、幕府の御用絵師であった狩野派を嫌い浮世絵を熱愛するという設定になっている。彼はフェノロサの、後に『東洋美術史綱』と題される遺著のフランス語訳を思わせる漢画の研究書を読んでもいる。にもかかわらず、である。この点に当時の荷風の、江戸の「平民美術」ないし「平民藝術」というカテゴリーへの並々ならぬこだわりが伝わる。そしてこれらの語を荷風は、フェノロサの同著での章題 Chapter XVII. Modern Pebeian art : Ukiyo-ye in Yedo⁷ もしくは、ガストン・ミジョン翻訳によるフランス語版の『中国と日本の美術』⁸での浮世絵の章題の「L'Art modern populaire à Yedo」や、荷風がしばしば引用しているテイザンの著書で使われている「art populaire」から日本語にして用いたのであろう。荷風はフェノロサの同書について「末段に、平民美術と題して叙した浮世絵史は、類史中最も完備したものの」（出典は次章）と書いている。

ここでジャポニスムが盛んであったフランスの状況に触れておく。知られているように、フランスでは開国以後日本の工芸品（木版画も含む）の意匠や風俗にひかれて、江戸後期から明治初期にかけての作品のコレクションが始まり、画家やデザイナーが参考にした。一八七〇年からの第三共和政の時代には、共和党支持で平民層の文化的強化に積極的であった知識人層が、日本の江戸時代の「平民美術」に関心を強く持つようになった。「平民美術」は、日本人の視点からは町民が親しみ発展させた浮世絵版画や工芸品になる。荷風が「平民」という語を直訳することで、社会的・政治的な観点からも意味合いが込められたといえよう。本稿の最後でふれる柳亮のリアリズム論とも無関係ではないことも言い添えておく。

「平民」の語に、より積極的な姿勢をみることもできる。クリストフ・マルケは「平民」という語が、幸徳秋水らの出した『平民新聞』ともつながる、つまり「権力の圧力に従ってきた階級の抵抗の努力から生まれた美術として浮世絵の概念・構想を擁護しようとしている」と指摘している。⁹ 小木新造は『江戸藝術論』に展開される、余りにも鮮明な「平民藝術観」

を見ると、明治国家が否定してやまない江戸文化の復権があり、荷風の意識の底には国家権力に対する秘めたる反骨精神が脈打っていることをみて、荷風の真意をそこに発見した思いに駆られるのである。」と、浮世絵と歌舞伎へのこだわりを支えた理由を考察している。¹⁰江戸時代と明治期を通じて虐げられ耐えてはいても、ひそかな反抗的心から自分たちなりの楽しみを見出していたという、「平民」のイメージが浮かび上がってくる。けれども先に引用した「花火」にあった「職工の行列」、言い換えれば平民層のデモによる示威行為に驚愕したように、第一次世界大戦も終わり、この階級の思想も言動も大きく変化していたことに気づいた。この年は七月に米騒動が始まり、九月には「平民宰相」と呼ばれた原敬内閣が成立していた。『江戸藝術論』に顕著な平民藝術を江戸藝術の代表とみて、明治以来の改良文化主義のアンチテーゼとして死守する姿勢は、崩れざるを得ないであろう。

本来フランス文化、江戸の文人趣味など漢洋の文化を、高尚なものから庶民的なものまで自在に享受していた荷風であった。先述の『日和下駄』では、おびただし引用によって東京の風景にイメージ上の広がりを与えていた。だが、庶民の娯楽は消費され衰退していくのが常である。ここで少々先走って結論めいたことを述べると、海外への流出が激しい浮世絵版画と改良の波にさらわれるべくあつた旧劇の歌舞伎とを再評価し日本を代表とする藝術として保護を訴え、単行本の形で世に送ることで、この時期に一つの責務を果たしたのだといえる。

三 浮世絵研究の外国文献

荷風の浮世絵研究の雑誌掲載時の一九一三、一四年頃は、朝岡興禎の『古画備考』(十九世紀中頃)のような浮世絵に触れた書物のほかに、専門の単行本では『新增補浮世絵類考』(本間光則編、畏三堂一八八九年六月刊行)、飯島虚心の『葛飾北斎伝』と『浮世絵師便覧』(ともに蓬樞閣一八九三年九月)、宮武外骨の主催した雅俗文庫からの出版物によるしかなかった。従来の絵師列伝ではなく、年代順に作品の特徴を記述するという西洋の美術史の方

法にのつとるならば、欧米の文献に頼らざるを得ない。欧米ではジャポニスムが成熟し、美術品としての精査が必要な段階に来ていた時期、コレクションの価値を高めるためにも、浮世絵版画であっても西洋美術史に則った鑑定と評価がなされていたのである。ことにオークションのためのカタログでは、制作年代や技法をできる限り詳述し、質の良い図版を多数挿入することが望まれた。これらを参照したため、勢い荷風の文章には欧米人の名が列挙された。むろん「彼の念頭ではゴックウルフがまたテイザンが、日本の浮世絵をどう見ているかが絶えず問題になっているだけ」と言い切れるほど単純ではない。とはいえ荷風の外国人名表記は現代の通用のものと異なることも多く、さらに英語からの重訳もあり、引用元が明確でなかったりし、これがおびただし絵師の名前とともに『江戸藝術論』を読みにくくさせている要因となっている。そこで改めて本章では、しばしば引用されている欧米の浮世絵研究執筆者についてアルファベット順であげて注釈を加え、代表的な浮世絵関係の原著を上げる。¹¹

・ピエール・バルブト (Pierre Barboutau, 1863-1916) フランスの民間の日本美術コレクターで、一八九三年から一九〇五年、〇八年など計六回カタログに独自の解説を施したコレクションの売却を行った。ただコレクションの質と情報の点で難があり、参照されることは少なかった。

・アーネスト・F・フェノロサ (Ernest Francisco Fenolosa, 1853-1908) 一八七八から九〇年にかけて東京帝国大学に勤務し、帰国後はボストン美術館東洋部長を務める。欧米向けの浮世絵商小林文七がフェノロサに執筆を依頼した『浮世繪展覽會目録』(エルネスト・エフ・フェノロサ著、小林文七編『浮世繪展覽會目録』、蓬樞閣一八九八年四月)の「緒論」の末尾で旧来の日本の絵師列伝を酷評し、「美術史 (art history)」は年代的考証をし、技法上の特色を押さえたうえで審美的な批評を試みることを必須とすると述べた。荷風はフェノロサの方法について、「各時代の画家の製作全部を蒐集して其の色彩及び筆勢を比較し、人物の風俗及び形状の微細なる差違等によりて、元より製作の年号を記する事甚だ稀なる浮世絵に向つて、悉く其

の年次を穿鑿し出しぬ。」(鈴木春信の錦絵「一六七頁」と書いている。さらに荷風の「江戸錦絵の時価と室内装飾」(『生活』一九一五年二月、『荷風全集』第十一巻、同前、二九六頁)でも「日本及び支那の美術」の末段に、平民美術と題して叙した浮世絵史は、類史中最も完備したものであつて日本に於ける浮世絵研究の典拠となつて居る」(十三頁)と書いている。先述した現代の『東洋美術史綱』の一章が該当する。『江戸藝術論』での引用回数多くないが、歴史的な記述に際して参考にしてはいたはずである。

・シャルル・シロ (Charles Gillet, 1853-1903) パリの印刷会社社主。美術商の林忠正とも近く、コレクシヨンの質の高さには定評があった。荷風は「チヨオ」「シヨオ」と表記してゐた。Collection Charles Gillet: estampes Japonaises et livres illustrés, 1904.

・エドモン・ド・ゴンクール (Edmond de Goncourt, 1822-1896) 弟ジュールと共著で作家活動をし、日本では「ゴンクール兄弟」の名で小説作品が紹介され、明治末に人気があった。十八世紀美術と日本美術のコレクターとしても有名で、美術商林忠正の協力により歌麿と北斎について執筆した。Outamaro: le peintre des maisons vertes: L'art japonais au XVIIIe siècle, Charpentier, 1891. Hokousai: l'art japonais au XVIIIe siècle, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896.

・ルイ・ゴンズ (Louis Gonse, 1846-1921) フランスの美術雑誌『ガゼット・デ・ボザール』編集長。美術史家、コレクター。『日本の美術』二巻本 (Louis Gonse, L'art japonais, Masion Quantin, 1883) は、西洋人による最初のまとまった日本美術通史として知られるが、フェノロサに酷評されて後改訂本を出す。荷風は「夙に日本美術の大著を出版したる」(一八六頁)と「泰西人の観たる葛飾北斎」で紹介している。これは初出にはない表現で、荷風の海外での浮世絵研究の知識の広がりを感じられる。

・チャールズ・ジョン・ホルムズ (Charles John Holmes, 1868-1936) 画家であり、美術批評家として『パーリントン・マガジン』などで筆を振るつた。『北斎』は最初期の著作になる。Charles John Holmes, *Hokusai, Artist's Library*, 1899. 荷風が実際に読了していたか、テイザンの著書からの知識

であったかは不明。

・ユリウス・クルト (Friedrich Erdmann Julius Kurth, 1870-1949) ヘルリンの日本版画コレクター・研究家にして牧師。通史の他春信など絵師のモノグラフィを出し、ことに写楽を蒐集して早くに評価したことで知られている。Julius Kurth, *Utamaro*, F. A. Brockhaus, 1907. *Sharaku*, R. Piper & Co. Verlag, 1910; *Suzuki Harunobu*, R. Piper, 1910; *Der Japanische Holzschmitt: Ein Abriss Seiner Geschichte*, 1911.

・ガストン・ミジモン (Gaston Migeon, 1861-1930) ルーヴル美術館中世・ルネサンス・近代担当学芸員。一九〇六年に官命で日本訪問。荷風の引用は美術と応用藝術の雑誌『アール・エ・テコラシオン』からになる。パリの装飾芸術美術館では、一九〇九年から一九一四年までフランスのコレクターの所蔵品をもとに、連続浮世絵展を年初に開催していた。その都度関連記事が掲載されており、そのうちの一本になる。荷風の引用は次の文献。Gaston Migeon, « Estampes japonaises Hiroshighé - Toyokuni - Kounyoshi - Kounisada - Keisai - Yeisen », *Art et décoration*, janvier (février) 1914. 文中でアンリ・ヴェウエール (荷風は「アンリイヴェール」と表記) のコレクシオンに言及している。彼の浮世絵コレクシオンは非常に質が高く、一九一八年八月に松方幸次郎が約八千点を一括購入した。

・フリードリッヒ・ペルツィンスキー (Friedrich Perzynski, 1877-1965) ドイツで中等教育を修了しないまま書籍店に勤め美術品の蒐集をし、一九〇四年には北斎について、〇七年には光琳についての著書を発表。Friedrich Perzynski, *Hokusai, Künstler-Monographien* 68, Verlag von Velhagen & Klasing, 1904; *Korin und seine Zeit*, Verlag, 1908; *Japanische Masken: No und Kyogen*, 2 Bd., W. de Gruyter, 1952. ただし荷風は原著を読んでゐるのではなく、Teisanの著書にある引用を利用してたと考えられる。一例をあげると荷風の「鈴木春信の浮世絵」四章で引用している「ペリヂンスキー」の文章は、テイザンの一六三頁から一六四頁にかけてドイツ語から仏語訳している六行分に相当する。

・ミシェル・ルヴォン (Michel Revon, 1867-1947) 法律学者として一八九三

年来日し、東京帝国大学などで教鞭をとった。一八九九年の帰国後はソルボンヌ大学で日本語日本文化を教授する。Michel Revon, *Etude sur Hokusei*, Lecène, Oudin et cie, 1896.

・アーネスト・メイソン・サトウ (Sir Ernest Mason Satow, 1843-1929) 荷風は「サトウ」とのみ記しているが、アーネスト・サトウのことである。駐日公使など計二十五年にわたる滞在期間を通じて、日本に関する著書を多数発表した。

・ヴォルデマー・フォン・ザイドリッツ (Woldemar von Seidlitz, 1850-1922) 美術史家、美術行政家。ハイデルベルク大学で経済博士号取得、ライプツィヒで美術史を学び、ドレスデンでザクセン国立博物館総裁。Woldemar von Seidlitz, *Geschichte des japanischen Farbholzschnitts*, G. Kühnmann, 1897. Trad. P. André Lemoine, *Les estampes japonaises*, Hachette, 1911. 荷風は「欧米に於ける浮世絵研究の顛末」でザイドリッツ(「ジイドリッツ」の表記も)の『日本彩色版画史』(一九一〇年の英語版 *History of Japanese Colour-Prints*, William Heinemann, 1910, London を使用)からとして、最初の総論部分を訳出している。

・ハンス・シュペリ (Hans Sporry, 1859-1925) 荷風はドイツ人と書いているがスイス人の商人で、一八九〇年から九六年まで横浜に居住していた。絹の文化論竹の文化誌、印章について著述がある。⁶³⁾

・テイザン (ジョルジュ・ド・トレッサン) (Teissan, Georges de Tressan, 1877-1914) フランスの代々陸軍将校で侯爵の家系に生まれる。一九〇五、六年にテイザンの筆名で『日本美術論』二巻本を出す。荷風はその一巻目の『日本美術論 絵画と版画』(Teissan, *Notes sur l'art japonais Peinture et gravure*, Mercure de France, 1905) の版画の部(浮世絵史)を参照。その後

トレッサンの実名で日本美術・工芸史を執筆し続け、ことに刀装具(鐔)の先駆的研究者として知られる。荷風は同書をフランスで入手し、実名の方は『巴里日仏協会誌』での浮世絵に関する論考を読んで知ったのである。テイザンは『浮世絵類考』も参照していたが、基本的には英仏独の先行文献を丁寧に読んで、外国語のものは翻訳しながら引用して論述を進め

ていた。ゴンクールの時代より浮世絵に関する研究が進み、情報量が多く、浮世絵について知識のない欧米人に理解しやすい事例をおり混ぜていた。文学的な文章では全くないが、受容の様子を知るには格好のポスト・ジャポニスム期を代表する文献になっていた。

四 一九二〇年版『江戸藝術論』概要

ここで江戸藝術論というタイトルについて一言記しておく。これにはしばしば引用しているテイザンの書の副題を除いた荷風訳の『日本美術論』に做った可能性がある。版元のメルキュール・ド・フランスは荷風が好んだレニエなどが寄稿した文学系の有名な出版社であり、図版が添えられていないという出版上の共通点がある。荷風は同著に対して「日本美術史」という呼び方もしており、また初期の「ゴンクールの歌麿伝」で「千九百五年出版(Teissanテイザン(亭山)著「日本美術研究」(三一九頁)とある(亭山の字は見返しに押印)。当初の予定であった「浮世絵研究」という題もここから思いついたのかもしれないが、原題でのNotesを「論」というのはいささか大げさではあり「研究ノート」という訳の方がなっている。時を経て荷風の単行本には、浮世絵とかかわりの深い狂歌と歌舞伎(音曲も含む)についての文章も含まれている。後に詳述するが「総合藝術」として浮世絵版画や歌舞伎を評価していた荷風であれば、「美術」ではなく「藝術」という言葉で表したかったのだろう。ただ繰り返すが狩野派ややまと絵、漢詩文の領域を除いた「江戸藝術」ではあった。

欧米での評価を紹介したのが「泰西人の観たる葛飾北斎」「ゴンクールの歌麿並北斎伝」「欧米の浮世絵研究」の三本で、それぞれ荷風なりの海外での評価への見解も記されている。ほかの論考はおおむね欧米の論を参照して説明する箇所、かつ個々の浮世絵作品に対して題材や色彩、構図や雰囲気などを謳い上げる箇所、浮世絵版画の通史を解説する箇所、同時代の日本での浮世絵の評価や海外への大量流出について悲憤慷慨する箇所があって、構成の効果を考慮せずに書き進めているようである。絵師の名と外国人研究家の名が次々と登場してくるために、決して読みやすいもので

はない。

・「浮世絵の鑑賞」 『中央公論』 新年号の「公論」欄掲載を意識したのであろう、提言のスタイルになっている。七章に分かれているが、論理的な構成になっているわけではない。全体を通してまとめると、西洋と東洋とで文化や気質の違いが明確にあることを確認し、にもかかわらず圧政的に西洋化しようとする日本の権力を批判し、但しそれに反発するのではなく、日本人のつねとして専制時代に耐えてきた庶民の暮らしを髣髴とさせる浮世絵木版画をめぐることによって慰安を得て、もって「浮世絵の生命は実に日本の風土と共に永劫なるべし」(二五五頁)と結論付けている。

まず西洋の模倣にとどまっている日本にあって、過去の文学美術によって、過去の夢を見る。それも狩野派などの「官宮藝術」ではなく迫害を被ってきた浮世絵によるという。なかでも江戸木版画の肉筆画にはない色彩と構図に注目し、色彩に「諦め」や「悲哀」といった日本人特有の感情を感じ取り、俗な現代から逃れて「春草写楽豊国は江戸盛時の演劇を眼前に髣髴たらしめ、歌麿や栄之は不夜城の歓楽に人を誘ひ、北斎広重は閑雅なる市中の風景に遊ばしむ」(二四六頁)とある。後半ではフランドルの詩人ヴェルハーレンの「郷土の美術を詠じた」詩の原語と翻訳とを引用し、裸体の婦女を描いて「人間の活力」(二五二頁)表す西洋絵画が、日本とは到底異なるものと断言する。ここには『歓楽』など、すでに発売禁止処分にあった荷風ならではの見解もあるといえる。最後に海外への流出のはなはだしかったことを憂う。

帰国後に「帰朝者の日記」や『冷笑』(佐久良書房一九一〇年五月)で、変化する東京の街並みや文化に対して日本人の表面的な西洋理解を批判し、「郷土芸術」の可能性を問いつけた荷風ならではの文章である。ただこれら二作よりは、浮世絵木版画に日本の風土(気候や気質も含めた)にみあった、積極的な価値を主張している点が新しい。そしてこの時点での過去の夢に浸る、という態度が保たれていくのである。

・「鈴木春信の錦絵」 初出から文語であるが、内容は大幅に変えている。書物化に際して、個々の絵の作風の解説にとどまらず、浮世絵の技法の歴史を体系的に伝えようとしたからであろう。この章では長く初期浮世絵の歴史を説明している。春信の作については、主にフェノロサの分類によるフェノロサの分類の精緻さに疑義を挟みつつも、春信の絵本を制作時と版元とを列挙しているのは、やはり美術史という領域で扱う意思があったことがわかる。春信は贋作が多く磯田湖龍斎と取り違えられるなど、鑑定の難しい絵師ではあった。

春信は漆絵や紅絵の時期から彩色版刻術を完成させ、柱絵を流行させた絵師として位置づけられる。荷風の最も好んだ絵師であり、なかでも「年少相思の男女を描けるもの」を最も好み、春信の「温雅優美の情」を掻き立てる魅力を恋愛を画題とした作を中心に説明し、「果敢なきメロデー」(一六二頁)を聞きうると絶賛している。このようにこの章は西洋音楽と関連付けているのが特徴的である。他にも「これに配置されたる単純なる後景は恰もバストラル曲中の美なる風景に等しく両々相伴うて看者の空想を音楽の中に投ぜしむ」(一五八頁)とある。管見によれば、さらに浮世絵の画面から音楽と物語・伝説と色彩感覚などを総合的に受け取ること、後の「浮世絵と江戸演劇」にみるように、歌舞伎と同じく「総合藝術」として位置づけるようになったということになる。

・「浮世絵の山水画と江戸名所」 「山水画」は中国での山や川を描いた風景画になり、文人のよくする南画の主要な題材でもあった。父親の文人趣味を身近で知っていた荷風には、この用語が自然だったのだろう。本文中では東西の風景画の歴史の中で位置づけようと試みており、浮世絵の「山水画」の影響を受けたホイットスラーや印象派の画家たちとの比較が多く取り上げられている。今日では西洋画の風景画の影響を受けた水辺の構図や、そこからまた浮世絵の構図や連作の影響を受けた印象派などの風景画のジャポニスムの傾向は常識になりつつある。が、浮世絵が絵画作品に与えた影響についての知識を伝えるこのくだりは、かなり新鮮であったに違い

ない。

本文ではまず歴史を述べ「浮絵遠景図」の発達、狂歌が「絵本と摺物に於てよく浮世絵の山水画を完成」(二七一頁)させ花鳥画にも影響を与えたと結論付け、北斎と広重の魅力を作品を上げつつ語る。

言及する作品は多いが、なかでも荷風好みの景観を描いた一点を挙げる。それは直線道路が前景から後景に伸びて両側に建物などがあり、画面奥の消失点に近いところにヴェーポイントが小さく描きこまれているものである。¹⁶⁾ 歌川広重の現在流布するタイトルで「東都霞が関 山王祭練込之図」についての「他の一図は次第に高くなり行く両側の御長屋をば其の屋根を薄墨色にその壁を白く土台の石垣をば薄き紺色にして、此れに配するに、山王祭の花車と花笠の行列をば坂と家屋の遠望に伴はせて、眼のとどかんかぎり次第に遠く小さく描き出せしものなり。上より見下す花笠日傘の行列と左右なる家屋との対照及び其の遠近法は、云ふまでもなく爽快極まりなき感を与ふ。」(一七八頁)が、その典型になる。荷風は米欧に滞在時にいわゆるバロック都市という直線道路のわきに高さのそろった建物が並び、奥のロータリーに凱旋門や彫像のある光景を好んでいた。そうした好みもここでも出ている。なお現代では大変人気のある「名所江戸百景」については、写生を離れた構図の奇抜さも生々しい色彩も大いに失望させるものであったと、きわめて厳しい評価をしている。淡い色調に浮世絵木版画の魅力を感じていたのであれば当然ともいえるよう。

昇亭北斎についても、かなり分量を割いている。『日和下駄』でも「崖」の章などで触れていて、お気に入り絵師であったようだ。オランダ絵画にあるような構図で、雲と空と水の「大なる空間」が特徴で、「其の空中に漂ふ大なる白雲は家屋樹木と共に此等の図の布局をなすに当つて欠くべからざる要件の一となれり。」(一八二頁)という比較分析がなされている。最後にテイザンを引用しつつ国芳の「東都名所」に「人物を配置して風景中に自ら江戸生粋の感情を澆測たらしむ。」(一八四頁)と書き、また幕末の人心の変化も見ています。そして国芳を最後に人物画も山水画も終結を告げたと締めくくっている。全体にペルジンスキーやテイザンに依拠してい

る部分が多くみられるが、それらを踏まえているからこそ、西洋の風景画を鑑賞する手法を応用しえたといえる。

・「泰西人の観たる葛飾北斎」(初出「欧人の観たる葛飾北斎」) 北斎の魅力を語った西欧の著書を紹介。雑誌発表順や絵師の活躍時期を鑑みるならば、ここには入らないが、これはひとえに前章の「浮世絵の山水画と江戸名所」で北斎の作品に多く言及したためであろう。

荷風が欧州での浮世絵受容を紹介したのは、ここからの三本になる。馬淵明子はこれらにふれ、ことに「欧人の観たる葛飾北斎」が「荷風の西洋における北斎受容研究の高いレベルを示している。」と認め、「荷風の論によれば、西洋人にとつての北斎の魅力は、画題が極めて幅広いこと、日本美術の伝統を超えた卓越した写生の力や現実感があったことで、前者は西洋人を驚かせ、後者は身近であることで理解を可能にしたということではないだろうか。」と述べている。¹⁷⁾

具体的にみていくと、荷風が「富岳三十六景」「諸国滝巡り」などについて「一は司馬江漢が西洋遠近法の応用、二には仏國印象派勃興との関係につきて最も注意すべき興味ある製作なり」(一九三頁)と述べたのはテイザンの司馬江漢は北斎の先駆者で遠近法を学んだと書いていて、続いて印象派の光と色彩の理論の説明とその浮世絵からの発想を述べた部分を受けている (p. 137, 138)。¹⁸⁾ またそれとは断っていないが、テイザンの江戸景観への知識の不足を補いながら、作品の光景の描写をしている箇所もある。¹⁹⁾ とりわけ印象派の光と色彩の関係についての理論や、モノの外光の変化を活かした積み藁の連作などの知識は、この書が手元にあつてこそ詳しく書き込むことができたといえる。なお単行本収録時には削除されているが、雑誌初出時には最終章で、ゴンクールが「富岳三十六景諸国滝巡りの目次を述ぶるに先つて、直接に現時の印象派を刺激した作品であると云ひ」、テイザンが「躊躇せずに「印象派の父」なる語を用ひてゐる。」(三〇八頁)とある。原文は「いわば印象派の父」(* en quelque sorte le père de

「impressionisme」, p. 246) なので、これは荷風の誤解であり妥当な改編であった。

さらに日本人観までテイザンから引いている。「北斎の特徴と欠点とは要するに日本人通用の特徴と欠点である。即ち事物に対して常に其の善良なる方面のみを見んとする事なり。余りに了解し易き諧謔と辛辣に過ぐる諷刺とを喜ぶ事なり。運命論者の如く殆んど翌日に対して何等の考慮憂苦をも有せざる事なり。」(一九〇頁) という部分になる。これは原著でテイザンが引用しているホルムズの前述の北斎論 (p. 363ff) を参考にしていた可能性が高い。一九〇八年八月に帰国して以来日本人の気質への違和感を書き続けていた荷風にとつて、それを言語化する際に外国人の日本人論が適していたのだろう。²⁶⁾

もつとも欧米での解釈をそのまま受け売りしているわけではない。幽霊画については、外国での幽霊を生み出す日本人の心理作用や迷信を信じる画家の迷信云々の記述に対して、「当時の演劇及小説との関係を示す」(一八八、一八九頁) ものであることを、強調している。これがのちの浮世絵と江戸演劇についての考察に発展していくのである。

・「ゴンクウルの歌磨並北斎伝」(初出「ゴンクウルの歌磨伝 并に北斎伝」エドモン・ド・ゴンクールの『歌磨 青楼の画家 十八世紀の日本美術』を紹介しており、北斎の伝記については具体的な記述はほぼない。この論考についてはすでに別稿で論じたので、繰り返しは避ける。²⁷⁾ ただ強調しておきたいのは、講演録も併せて都合三回発表している意味である。いかにフランスでは文豪といわれる人物が浮世絵版画を高く評価し、また文学についても死後そのコレクションを売却することで若手を育てるアカデミーの設立がなるなど、当地で芸術が珍重されていることを現今の日本の状況に対して主張すべきという、荷風の意思の反映になっている。

ゴンクールの著書は六割ほどが歌磨の伝記に割かれ、後半で肉筆画や色刷り版本などの八種類のジャンルに分けて作品ごとに解説を施している。荷風は雑誌初出ではこの部分を翻訳しているが、煩瑣に思われたのか単行

本では削除している。ゴンクールは日本語を解さないもので、情報のほとんどを林忠正に負っていた。その林との会話を直接話法で書いている部分もある。また美術商ビングやゴンスのコレクションで見た作品についても書いている。そうした細かい部分を荷風は省略し、ゴンクールの記述の誤謬も認めながら、「その詩人的感情の繊細と文辞の絶妙なるに至つては永く浮世絵研究書物の白眉たるべし」(一九九頁) と絶賛する。荷風がとらえたゴンクールがことにたたえられている歌磨の魅力は、様々な色彩と日本の女性の日常的な姿を克明に描いている点である。この二点について具体的にトリビアルといえるほど詳述し、それを荷風は翻訳して引用している。²⁸⁾ 興味深いのは色の組み合わせに関して、フランス人からすれば「所謂不調和 Fausse なる色彩」だがその魅力をたたえ、「調和せる彩色摺」(二〇〇頁) (調和の原語は Harmonie) とある箇所、帰国後に東京の煉瓦建築と樹木の色との不調和などをあげつらった荷風が、日本独自の色彩感覚に敏感であったことがわかる。

そのうえで歌磨の裸体画についての言及を取り上げ、「秘儀画」にもふれる。あえて原著の *Œuvre erotique* (エロティックな作品) という語は用いていないが、これは当然のことといえよう。荷風自身数度風俗壊乱とみなされて発売禁止の処分を受けていた。浮世絵版画でも裸体画は、荷風が序文を翻訳したザイドリッツの英訳本にはあった図版が、邦訳である『日本版画史』(蘇武緑郎訳、向陵社一九一六年七月) では削除されており、当時の日本にあつてはタブー視されていた。荷風が引用した部分は、遠近法や明暗法に基づかない風景画同様、解剖学を無視し理想化して神話画などに組み込むこともしない日本絵画での表現を、いかに線描と色彩とで優れた造形にしているかを綿々と述べた箇所になる。裸体画というジャンルを、日本に根付かせるための一策になつていたともいえよう。

全体として歌磨が「青楼の画家」であつたと同時に、他にも母子像や動物の写生に秀でていたことも踏まえて、イメージが偏らないように努めている。改稿後はゴンクールに情報を提供した林忠正についての情報も増える。「維新後日本国内に遺棄せられし江戸の美術を拾ひ取りて此れを欧

州人に紹介し以て欧州近世美術の上に多大の影響を及ぼさせしめたる主導者といふべきなり」(二〇六頁)とまで称賛するのは、欧米で玉石混交のジャポニスムの文物を見た荷風ならではの実感でもあったはずだ。

・「欧米の浮世絵研究」(初出「欧米に於ける浮世絵研究の顛末」) ザイドリッツの『日本彩色版画史』(英語版一九一〇年) 最初の総論(General considerations)部分での、欧米での浮世絵研究史を記述していて、多くの具体的な人名、書名、博物館名、傾向などを紹介した。一八六二年のロンドン万博以来注目を浴びた浮世絵が、画家や版画家のみならずセーブルの陶磁器の工芸家を魅了し、愛好家が増え一八七三年のウイーン万博、一八七八年のパリ万博で日本美術についての知識が欧州に広まったという。この万博と日本美術ブームとの関係は、現在のジャポニスム研究では自明の歴史であるが、日本では農商務省や文部省の関係者でもない限り、興味の枠外の出来事であった。ザイドリッツはとりわけフェノロサの編んだ目録 *Catalogue of the Masters of Ukiyoe*⁽³³⁾ に最大の賛辞を贈っている。浮世絵の出版物一枚ごとに出版年代を記載するという方法をとったからである。

この章の中でも殊に重要な情報といえるのは、欧米各国の日本美術が収められている美術館・博物館を、そのコレクションの由来とともに列挙し、かつ著名なコレクターの名が挙がっていることである。同時に浮世絵研究の書物の作者と書名を原綴と合わせて紹介している。コレクターの業績はその所蔵品の売立てによる散逸などのために後世に伝わりにくいのが、これで第一次世界大戦前のポスト・ジャポニスム期の受容の状況がよく伝わる。本稿の最終章でもふれるが、これらの情報が欧州で浮世絵展示を見るのに最適であったのは疑いない。

荷風はこれらに加えて「訳者曰。」としてクルトとテイザン(ここでは Marquis de Tressan の名前も添える)、小島烏水が参照していたアムステンの広重論も並べて、最後にテイザンの書の序論で陶磁器や漆器しか知らなかったフランス人が、維新後に古美術が入ってくることで多くのコレクターが「狂奔」(二二八頁)した史実を記している箇所を引用して締めくくって

いる。結果として、ザイドリッツの解説からより歴史的に幅を取って、浮世絵が愛され続けてきた歴史を強調している。

・「浮世絵と江戸演劇」 荷風は二代目市川左團次(松莚、一八八〇—一九四〇)とは、一九〇九年の初冬の自由劇場創立の頃から交情を深めていた。市川左團次は欧米滞在経験があり、演劇革新運動に尽力し、文化人とも広く交流があった。日記などによれば実によく行動を共にし、元芸者の内田八重との再婚の折には夫妻が媒酌人となっている。若い頃より歌舞伎好きの荷風であったが、左團次との交流を通して変革期の歌舞伎の世界を一層深く知ることとなった。⁽³⁴⁾

この章では、役者絵の歴史についてザイドリッツ、ゴンズ、クルト、ジョオ(今日ではジロ)の資料により説明。「復興期以前」(欧米での区分を踏襲)で菱川師宣にはじまり、鳥居清信と奥村政信の一派に触れ、彩色摺の全盛期の勝川春章、歌川豊国、写楽について時代を追って詳述する。さらに劇場内外の光景を描いた「風俗的景色画」(二二五頁)や遠近法を強調して表現する「浮絵」、似顔絵本の説明がある。ただこの章では専ら役者絵や芝居絵、絵本、芝居小屋を描いた作品に触れて、歌舞伎や音曲と浮世絵との類似点などについては「江戸演劇の特徴」の章に詳しい。「浮世絵と江戸演劇」では末尾に「審に役者絵の沿革を説明せんと欲するよりも寧ろこれに対する哀惜の詩情を吐露せんとする叙情詩の代用としてこれを草したるのみ」(二三三頁)と書いて、誤りがあれば教えを請うという姿勢を示している。とはいえ作品についての記述は細やかである。実物を見ている場合も、海外の研究書やコレクション・カタログなどに負っている作品もある。これによって、いかに海外に流出し研究が行われているかが伝わる。荷風は挿絵と書いているが、浮世絵関係の書物は大型本で一ページ全体にカラー印刷してあるものも多く、もともと印刷物である浮世絵版画の鑑賞には都合がよかった。荷風のコメントは、歌舞伎の見どころをよく知るものらしい感想になっている。これまでのような構図や色彩へのこだわりにとどまらない舞台の臨場感をも伝える記述である。なお「復興期以前」と

いうのは、このあとの章の「衰退期」同様、西洋美術史でルネサンス時代の美術の歴史の推移を区分するのと同様の、浮世絵研究でも用いられている用語である。

海外の文献のなかで、クルトとジロの書の図版からのコメントはとりわけ興味深い。クルトの写楽論は画期的な調査であり、むろん現代から見れば問題もあるが、出版の翌年に開催されたパリの装飾芸術美術館での連続浮世絵展「清長、文晁、写楽展」のカタログでも大いに参照されていた。⁵⁵ジロは印刷業者ということもあり、摺の良い作品を所有していた。荷風は一九〇四年の目録を所有していたようで、一枚絵と似顔絵本から幾点かを紹介している。クルト本の春章の「暫」からは意匠の奇抜さに驚愕し、ジロからは岩井半四郎や中村七三郎と市川純蔵の役者絵を取り上げて、後者からは制作年代を推測している。さらに三味線や足拍子の音が聞こえるという表現もしていて、芝居の舞台が役者の演技と音楽とが渾然一体となつて時空間を作り出している画面の雰囲気、より実感されてきている。浮世絵の表現する世界への没入感の質が変わってきている。鑑賞者が自由に思いをはせるというより、切り取られた表現されたものとその舞台全体に入り込んでいくようでもある。こうした見方ができる荷風であれば、先の幽霊画のごとく欧米人の解釈に物足りなさを感じるようになるのは必然であつたらう。

・「衰頹期の浮世絵」荷風によれば、文政・天保（一八一八〜四五五年）以後錦絵は工芸品に属し、絵本は単なる印刷出版物となつてしまった。けれども衰退期の作品は、当時の風俗を知る手立てであり、人情本の挿絵などに当時の貧しくも清潔な暮らしをうかがえる背景の魅力を感じ、一方で社会的にも「風俗史料」（二四四頁）としての興味、ひいては「社会的事変の報道」（二四六頁）としての価値などを指摘。これは荷風の独自の見解である。歌川国貞についてはテイザンを、国芳についてはガストン・ミジヨンの論を引用。なお国貞のところでは「板倉氏」とは板倉勝磨のこと。

次に歌川派の絵師を列挙し、なかでも歌川国直の為永春水の挿絵での「人物と調和せる其の背景」（二四〇頁）に興味を抱き、菊川英山の美人を描いての「柔和艷麗の情」（二四二頁）、溪斎英泉の「戯作の才」（同前）、月岡芳年の「美人風俗画」に「明治における江戸浮世絵の最終の佛」（二四六頁）を見る。テイザンをはじめ、欧米の浮世絵研究書には北斎を除いて読本の挿絵への言及が少ない。展覧会などには絵本を別途展示するなど、コレクションとしては珍重されていたにもかかわらず、やはり文字情報と合わせて鑑賞することが困難であつたからであろう。荷風は春水などの人情本を愛読しており、中でも梅暦統編のシリーズにある国直の挿絵を物語と合わせて愛すると、書いている。具体的な例として次のような記述がある。その記述は荷風の下町の家屋や山の手の隠居宅を描く筆致に、そのまま応用されているかのようである。

『梅見の船』巻七に挿入したる半次郎が猿寺の住家の図は、土佐派古画の絵巻物に見ると同じき方法を取り屋根を除きて上方より斜に家の内外と間取のさまを示したり。家は腰高の塗骨障子を境にして居間と台所との二間のみなれど竹の濡縁の外には聊かなる小庭ありと覚しく、手水鉢のほより竹の板目には葛をからませ、高く釣りたる棚の上には植木鉢を置きたるに、猶表側の見付を見れば入口の庇、戸袋、板目なども狭き処を皆それぞれに意匠して網代、船板、洒竹などを用ゐたれば、今日吾人の眼より見れば貧しきこの裏屋も風流閑雅なる隠宅の如き觀あり。こは少しく別問題なれども日本の器具家屋に竹材を用ふる事の範圍並にその美術的価値を論ずるは最も興味ある事なり。これにつきては既に英人サトウ、独逸人 Hans Sporn 等の著書あり（二四〇、二四一頁）。

一葉の挿絵からやまと絵の吹抜屋台の技法の説明と、江戸時代の住居の解説と外国人による日本の工芸研究とがまさにハイブリッドに紡ぎだされている。このような情報量の多い自在さは江戸の末の特徴でもあり、一枚絵は次第に亜流のモチーフや粗悪な印刷が多くなつたとしても、荷風の教養は別の面白さを見出しているのである。

このほかにも荷風は多くの絵師の名前とその作風についての自身の感想

を述べているが、総じて幕末から明治の浮世絵が「今日の新聞紙に等しき任務を帯び」「社会的事変の報道」(二四六頁)の手段になってしまったことを指摘している。そして末尾に明治年間での江戸浮世絵師の没年を掲げて終わる。最後に上げている「関根氏の浮世画人伝」とは、関根全四郎編『浮世絵画人伝』(修学堂一八九九年五月)である。

・「狂歌を論ず」文末に「大正六年稿」とある。「一歳われ頼りに浮世絵を見る事を楽しむとせしが其の事より相関連して漸く狂歌に対する趣味をも寛ゆるやうになりぬ。」(二四九頁)と冒頭にあって、実は狂歌それ自体というよりも絵入狂歌本(狂歌絵本)の魅力を語る文章になっている。浮世絵版画は一枚摺が主流のように思われがちだが、絵入本は北斎や歌麿を筆頭に欧米でも人気が高かった。荷風は「ここに浮世絵と狂歌とは絵本及摺物の板刻によりて互に密接なる関係を有するに至れり。即北尾政演が『狂歌五十人一首』の如き、喜多川歌麿が『絵本虫撰』、『百千鳥』、『狂月望』、『銀世界』、『江戸爵』の如きまた北尾政美が『江戸名所鑑』、『北尾重政』の如き美麗なる絵本並に無数の摺物は皆これ狂歌の吟咏あつてしかして後これがために板刻せられたるもの、浮世絵師窪俊満は尚左堂と号してまた狂歌に工なりき。」(二五四頁)と狂歌は浮世絵を添えることによつて精彩を放ち、今日も残る芸術品として珍重すべきと説いているようである。また戸田茂睡、浅井了井、芭蕉、蜀山人を列挙して、狂歌絵本が当時もつとも流行した美麗な製本をなしたものであるという。

荷風の知識量もさることながら、浮世絵を文学の世界と合わせて享受する楽しさも伝わってくる。『日和下駄』でも「第四 地図」「第九 崖」でさかんに狂歌を引用して、浮世絵と合わせて東京の景観を楽しんでいた。ゴンクールも歌麿の『絵本虫撰』を絶賛していたが、もはやそうしたいわば海外文豪を引き合いに出しての箔付けは不要になっている。さらに次の文章に荷風の主張が込められている。すなわち、「俳諧狂歌の類は江戸太平の時を得て漢学和学の両文学渾然として融化咀嚼せられたるの結果偶然

現はれ来たりしもの、便ち我邦古文明円熟の一極点を示すもの」(二五七頁)とあり、同時代人には狂歌をうんだ哀愁や諧謔の情がなくなつたとも書いていて、消滅は致し方ないとしても、これが大正期の新傾向の俳句に對しての抗議になっている。漢学と和学の融合や精神性にもふれて、「平民藝術」というジャンルへのこだわりのない、江戸文化の保存を訴える文章になっている。

・「江戸演劇の特徴」雑誌での発表順でいえば「浮世絵と江戸演劇」の二か月前になる。初出から大きく削除された部分がある。それは改良が求められていることに対して「旧劇は元より卑俗の見世物たりと雖、昔のまゝに保存せしむれば、(略)一時の慰安となすに足るべし。」(『三田文学』一五七頁)云々とあつて、新しい意味での「藝術」の圏外に置くことを希望するといふものである。ここでいう「藝術」はハイ・カルチャーである武家・公家の文化、さらに西洋で藝術のカテゴリに属するものを指している。本文中では、冒頭から坪内逍遙や森鷗外らによつて進められてきた「江戸伝来の演劇に対する改革刷新の運動」に反発している。「貴族的なる能楽に對照し」「江戸平民美術」(二五八頁)である演劇は、拍子木も含む「音楽」と「舞台の装置法」と演技扮装ともに型のある「俳優」の三要素でなり、一部を変えてはよくない。少し大きくまとめると、題材と構図と色彩とが「音楽的調和」(「ハーモニー」の意か)をかもしだす「綜合藝術」である浮世絵との類似を解き(二五九頁)、日常生活を描いてもデコラティブであつたりデフォルメがあつたりして、浅い内容でも人情の機微を打つ。「明治の革命」以後江戸の美術工芸で今日まで残っているものは「芝居と踊り三味線」だけで、現在では浮世絵同様「貴重なる骨董となりし」(二六四頁)ゆえに、従来の姿を守ることが主張されている。厳密にいえば平面の浮世絵と演劇とを同じ次元で語るのには無理がある。が、その世界に没入することで日常を離れた調和のとれた時空間を総合的に感じうるという点で、荷風らしい享受の仕方が主張されていた。

全体的に歌舞伎の保存を訴えているといつても、単行本の最後におく

にふさわしい総論的な内容になっている。荷風が帰国後以来唱えていた、外来思想の影響を受けない、風土や気質にあった絵画、音楽、演劇などの「郷土藝術」を江戸の「平民藝術」と見定めたというまとめになる。

五 『江戸藝術論』の余波⁽²⁶⁾

美術史家の小林太市郎（一九〇一〜六三）は、一九三八年頃から盛んに西洋美術における日本美術の影響を実証する論考を発表していた。「日本美術及び印象派絵画とテオドル・デュレ」⁽²⁷⁾では、今日ではジャポニスム絵画の典型とみなされる、モネの作品「ラ・ジャポネーズ」（*La Japonaise*）を、「日本趣味、壁面裝飾画」と題する日本衣裳の婦人像」（*Panneau décoratif Japonerie*）という第二回印象派展での呼び方で解説している。またモネのポプラ並木の一連の作品についても、広重の構図と具体的に比較している。小林がこうした着眼点を持ちえた背景を、後年池上忠治（一九三六〜九四）が説明している。池上は『小林太市郎著作集 第二巻 北斎とドガ』の解説として「『日本趣味』研究のために」のタイトルで、荷風からの影響を指摘した。

欧米における日本趣味の流行という問題を日本において非常に早く取りあげたのは永井荷風である。右に断わったように私は荷風以前にこの問題に触れた日本人の文章があるかどうかを知らないのだが、しかし荷風の『江戸藝術論』がこの問題を正面から取りあげた本格的な論述であることには間違いがあるまい。荷風は一九〇三年に渡米し、アメリカの諸美術館で初めて浮世絵の面白さ、美しさを知ったとされる。その後フランスに渡り、一九〇八年に帰国して、『江戸藝術論』を一九二〇年に初山書店から発行する。ただし、その内容をなす諸論文のうち日本趣味に直接関連する八篇はもっと早く、一九一三年から一四年にかけて『中央公論』や『三田文学』に発表されたのだった。（略）こうしたことから推量すると、恐らく氏はすでに渡仏以前に荷風の論文その他によって日本趣味の問題を十分に認識され、フランスでやるべきことのうちにこの問題についてのより一層の追求を加えられたの

に違いない。⁽²⁸⁾

小林は京都大学卒業後の一九二三年春から二六年春にかけて留学し、パリ大学に在籍した。直接荷風に言及していないために断定は出来ないが、『江戸藝術論』での欧米文献の紹介が役立ったことは想像に難くない。同様に一九二五年前後、小林とほぼ同時期にパリで西洋美術史を学び、一九三〇年に帰国した柳亮（一九〇三〜七八）の一九三八年の文章を読むと、荷風の著作の重要性が納得できる。柳はエコール・デュ・ルーヴルで美術史を学び、日本語雑誌『巴里藝術通信』を刊行し、薩摩治郎八や藤田嗣治を中心とした巴里日本美術家協会で理事長を務めていた。

浮世絵の本質については、永井荷風氏が、その「江戸藝術論」中でも、もつとも簡潔にそれを要約している。（略）浮世絵のレアリズムについては、「江戸藝術論」の著者が——これ余が広重と北斎の江戸名所絵によりて都会と其近郊の風景を見んことを冀ひ、鳥居奥村派の製作によりて、衣服の模様器具の意匠を尋ね、天明以後の美人画によりては、専制時代の疲弊墮落せる平民生活を窺ひ、以て身につつまざる美感を求めし所以——と述べ更に——春章写楽豊國は江戸盛時の演劇を眼前髣髴たらしめ、歌麿栄之は不夜城の歓楽に人を誘ひ、北条広重は閑雅なる市中の風景に遊ばしむ——と言つてゐるところによつて凡そ想像することが出来やう。浮世絵のレアリズムを代表してゐるのは北斎であるが、テイザンの日本美術論中には、彼が写実家の筆として、恰度印象派の傾向と同じやうに、美の表現よりも性格の表現に重きを置き、題材の高尚なると卑俗なるとを弁じなかつたといふ一節がある。⁽²⁹⁾

柳は中略した部分で荷風の『江戸藝術論』中の「浮世絵の鑑賞」第二章の原著の四頁、五頁から引用しており、引用したりアリズムに関する個々の例もやはり「浮世絵の鑑賞」一章の原著三頁、四頁から引用している。テイザンの書は柳がフランス滞在中に入手したとも考えられるが、ここに引用した部分、ことに後半は荷風の『江戸藝術論』中の「泰西人の観たる葛飾北斎」（一九一頁）の言葉そのものである。この時期すでにプロレタリア芸術運動は撲滅していた。が、柳は「平民」の語を借りて、庶民の姿を写

実的に表現した北齋に、「平民」を直視しようとした第三共和政の精神にかなったクールベなどと同様のリアリズム（レアリズム）の精神を認めている。柳は四年後に発表した「浮世絵と印象派 ピクトリスタとレアリズムの問題」³⁰でも、『江戸藝術論』を参照している。

小林太市郎と柳亮がパリにいたのは、藤田嗣治を筆頭に巴里日本美術協会の画家たちが、オリジナルな造形表現を得ようと西欧人の好む日本風の画風をあえて取り入れようとしていた時期であった。改めて欧米人の浮世絵嗜好に注目が集まり、かつそれが欧米人の浮世絵評価だったということになる。『江戸藝術論』は情報量が多く、彼地で役立てられたわけである。そしてその後浮世絵の美的側面から荷風の強調した江戸の「平民」の文化を重んじる精神が、受け継がれていったのである。

当初は美的な観点から浮世絵版画の魅力を寿ぎ、またそこに権力に虐げられた江戸の平民たちの哀愁を感じていた荷風であった。そこから江戸時代そのものを否定して、西洋化のために改革をする明治の権力者に対しての反発が加わり、いわば二重に否定された江戸の平民の美術・演劇・文学の価値付与と保存の要求へと向かった。国内での資料の不足からも箔付けの意味からも、欧米での浮世絵研究に頼り、美術作品としての批評（美術史研究でいう作品記述）の方法、日本人評価を取り入れていたのであった。それは欧米でのジャポニスム後の西洋美術史の方法を応用した浮世絵研究を踏まえつつ、社会的にも美学的にも価値を認めさせるための営為であった。そして自身が経験を通じて知識を深めていくに従い、欧米での研究の及ばぬ範囲にも気づき、それを補う論考も書いていった。だが全集編纂により欧米での執筆活動を振り返り、第一次世界大戦後の外国の文化の受容も平民の社会参加状況も変化する中で、改めて江戸平民文化の保存を強調すると同時に、次なる表現に向かわんとしたのは必然であったと考えられる。とはいえ『江戸藝術論』は、浮世絵版画の作品鑑賞に新たな表現を持ち込み、欧米の今日では埋もれがちな浮世絵研究者たちの功績を伝える貴重な一冊であることは紛れもない事実なのである。

注

- (1) 近藤市太郎「荷風と浮世絵」(国文学 解釈と鑑賞)一九六〇年六月、該当頁は四一頁。
- (2) 荷風の浮世絵体験や帰国後から浮世絵研究に至る経緯については、次の拙著で詳述した。『永井荷風のニューヨーク・パリ・東京 造景の言葉』(翰林書房二〇〇七年六月)。このほか補足となる拙論については、注に記すこととし、本稿では紙幅の都合で図版の掲載がかなわないが、拙論で一部紹介しているので参照されたい。なおジャポニスムの還流については最新の論文に三浦篤「ジャポニスムの還流」(『アスティオン』99、二〇二三年十一月)がある。
- (3) 単行本の出版に至った経緯については、中島国彦「後記」(『荷風全集』第十卷(岩波書店二〇一〇年三月、引用した該当頁は三三五頁)に詳しい。
- (4) 内田魯庵「江戸趣味の第一人者」(新潮)一九一八年二月。なお魯庵の荷風の江戸文化理解への評価については拙稿「日本趣味」か「江戸趣味」か日本近代文学とジャポニスム」(『ジャポニスム研究』37号、二〇一七年三月、該当頁は四八頁)で述べた。
- (5) 前田愛「荷風における江戸―「下谷叢話」をめぐる―」(『幻景の明治』所収、岩波現代文庫、岩波書店二〇〇六年十一月、一九七〇年執筆)。さらに荷風の漢文学や俳句、狂歌などの教養については池澤一郎の「解題」、「注解」(加藤郁乎編『荷風俳句集』岩波書店、岩波文庫二〇一三年四月所収)を参照のこと。
- (6) 大久保の人物設定については拙論「永井荷風の浮世絵研究―「ゴンクウルの歌麿伝 并に北齋伝」を中心に―」(『国文学研究』179集、二〇一六年六月、該当頁は十七頁)で説明した。
- (7) 後にフェノロサ夫人の手によって編集されたErnest F. Fenolosa, *Epochs of Chinese and Japanese art: An outline history of asiatic design*. W. Heinemann, 1913. 2 vol..
- (8) Gaston Migeon, *L'Art en Chine et au Japon*, Hachette, 1913.

- (9) Christophe Marquet, « Le regard de Nagai Kafu: une relecture des arts d'Edo au début du XX^e siècle », *Cipango* N° 12, 2005, pp. 307-329. (引用者訳、クリストフ・マルケ「永井荷風のまなざし」20世紀初頭の江戸藝術への再考)は、荷風の『江戸藝術論』を包括的に論じて、荷風の豊かな情報と優れた文体とで浮世絵などの民衆文化を再評価した意義を認めた論である。また同論には「浮世絵の鑑賞」の注釈付きの仏語訳がある(« Un regard d'amateur sur l'Ukiyo-e », *Cipango* N° 12, 2005, pp. 331-343.)。
- (10) 小木新造「荷風の『江戸藝術論』考」(木代修一先生喜寿記念論文集編集委員会編『知識人社会とその周囲 木代修一先生喜寿記念論文集1』)雄山閣出版一九七五年十一月、該当頁は二四三頁)。
- (11) 澤野邦子「荷風と江戸趣味」(『國文学 解釈と教材の研究』一九六四年四月、該当頁は四四頁)。
- (12) 本章での情報源は、注に上げたもの以外では拙著『国境を越えた日本美術史 シャポニスムからジャポロロジーへの交流誌1880-1920』(藤原書店二〇一五年二月)の「主要参考文献 V 日本美術コレクターと研究者に関して」に上げた資料、およびフランス国立美術史研究所 INHAによるデータベース Collectonneurs, collecteurs et marchands d'art asiatique en France 1700-1939, octobre 2022: <https://agorhainha.fr/database/81> による。
- (13) Cf. 踊共二「スイス商人ハンス・シュペリの日本論 印章にみる日本の文化と社会」(『武蔵大学人文学会雑誌』三七巻四号、二〇〇六年三月)。
- (14) Ex. Georges de Tressan, « L'École Utagawa. L'Estampe Japonaise », *Bulletin de la société franco-japonaise de Paris* n° XXX, Juillet 1913. 署名は M. le marquis de Tressan.
- (15) 林信蔵「鈴木春信の幻想曲 永井荷風の美術批評における比喩としての〈音楽〉をめぐる」(『大正イマジユイ』九号、二〇一三年)に、春信の《筒井筒》に「ベレアスとメリザンド」を連想したのは「ロマン・ロランから受け取ったアイディアの敷衍である可能性が高く」
- (16) (該当頁は二二〇頁)、図様を読み解いていた可能性の指摘がある。
Cf. 拙論「1910年代の文学者による浮世絵再評価の研究—永井荷風と小島烏水を中心に」(『ジャポニスム研究36号別冊』二〇一七年三月)、「『すみだ川』の重層する風景 荷風・清親・広重など」(『相模女子大学紀要』VOL.81、二〇一八年三月)。
- (17) 馬淵明子「ジャポニスムにおける北斎現象シンドローム」(袴田紘代、池田祐子責任編集『北斎とジャポニスム Hokusaiが西洋に与えた衝撃』読売新聞東京本社、国立西洋美術館、二〇一七、該当頁は十四頁)。
- (18) テイザン(トレッサン)の原文は次の通り。* Shiba Kokan fut un initiateur. Hokusai lui dut la connaissance des lois de la perspective qui lui furent enseignées vers 1796. » (p. 200).
- (19) テイザンの原文と拙訳を記す。* Il suffit pour s'en rendre compte de jeter un coup d'oeil sur la planche du pont de Nilon-Bashi. De celui-ci n'est représentée que la partie supérieure avec les têtes et les ballots sortant d'une foule grouillante et dépassant à peine le bord du bas de l'estampe. En arrière convergent vers la ligne d'horizon les deux rives du fleuve bordées de maisons. Dans le fond une masse de verdure d'où sortent les constructions d'un temple et dans le lointain extrême le Fouji émergent de la brume. » (p. 230). 「日本橋の版を一瞥すればわかることである。版画の下のへりをかろうじて越えてひしめく群衆の、突き出ている頭や包みの上部のみを描いている。後景では家の立並ぶ両岸が水平線の方に向かっていて、その奥に緑の木々の一団があり、そこから寺のような建築が現れて、はるか遠くに富士山が霞に浮かび出ている。」これが荷風では「富嶽三十六景中今試みに江戸日本橋の一幅を採りて此の種類の板画全斑を想像せしめんとす。日本橋の図は中央に擬宝珠を聳したる橋の欄干と、通行する群衆の頭部のみを描きて図の下部を限り、荷船の浮べる運河を挟んで左右に立並ぶ倉庫の列を西洋画の遠近法に基づきて次第に遠く小さく、その相迫りて危

く兩岸の一点に相触れんとする辺に八見橋と外濠の石垣を見せ、茂りし樹木の間より江戸城の天主台を望ませたり。富士山は天主の背後に棚曳く霞の上(図の左端)に高く小さく浮び出さしむ。」(一九三頁)となる。

- (20) 実是小説作品でも、テイザンの書物を参考にして日本人について批評しているときみされる会話がある。以下テイザンの「第二章 浮世絵の一般的傾向」原文と拙訳を記す。* Ce qui différencie essentiellement notre intellect de celui des Japonais, c'est que nous aspirons à la spiritualité alors qu'ils obéissent à des tendances purement esthétiques. Nous sommes des hommes de cerveau, le Nippon estime seulement les choses réelles. (一) à la métaphysique, il n'a aucune prétention. (我々の知性と日本人のそれと本質的に異なっているのは、我々は精神性を渴望するのに対して、彼らは純粹に美的傾向に反応するということだ。我々は頭脳の間人であり、日本人は現実にあるもののみを評価する。(略) 日本人には抽象的思考への意気込みのようなものは全くない。) * (p.137, 138) これが「帰朝者の日記」(『中央公論』一九〇九年十月) 十二月二日の項での会話を彷彿とさせる。これは二人の西洋藝術の識者がフランスの彫刻の表現から敷衍したもので、抄出すると「要するに日本人には頭が無いんでせう。」「私は日本人には、藝術家として、空想と情熱が乏しいのぢや無いかと思つてゐます。」といい「日本人は一度だつて空想に悩まされた事はないんですね。」「眼に見える敵に対して復讐の觀念から戦争したばかりで」「精神の不安から動搖した事はない。」(『荷風全集』第六卷、岩波書店二〇〇九年五月、該当頁は一五七頁) という現実の出来事に関心を持ち、抽象的な概念を造形として表現したり哲学として突き詰めていく文化がないことを、当時の日本語の表現で言い換えていると読める。

(21) 拙論「永井荷風の浮世絵研究」(『ゴックウルの歌麿伝 并に北斎伝』を中心に) (『国文学研究』179集、二〇一六年六月)、「全集未収録

永井荷風「仏國文豪の浮世絵研究」について」『相模国文』46号、二〇一九年十月。

- (22) Cf. 児島春奈「永井荷風『江戸藝術論』におけるエドモン・ド・ゴンクールへのまなざし」: ジャポニスムの脱構築からOriginalitéの構築へ」(『国文学研究』195集、二〇二一年十月)。

(23) 今日の名称は次の通り。Ernest Fenollosa, *The masters of Ukiyo: a complete historical description of Japanese paintings and color prints of the genre school*, 1896.

(24) 市川左団次との交流については次の書が詳しい。近藤富枝「荷風と左団次」(河出書房新社二〇〇九年十月)。

(25) Vignier, Inada, Kiyonaga, Buncho, Sharaku : *estampes japonaises, exposées au Musée des arts décoratifs en 1911, 1912*. 一連の展覧会の企画、構成、当時の欧米の浮世絵研究の水準を反映した図録の内容については拙論「パリ装飾芸術美術館浮世絵版画展 1909-1914 年 全国図録集成 別冊解説」(エディション・シナプス二〇一八年十月) で詳述した。

(26) 本章は一部以下の論文と重なる点があることをお断りしておく。拙論「近代日本における美術史上の「ジャポニスム」への認識」(ジャポニスム学会編『ジャポニスムを考える 日本文化表象をめぐる他者と自己』思文閣二〇二二年四月、該当頁は七四〜七九頁)。

(27) 小林太市郎「日本美術及び印象派絵画とテオドル・デュレ」(『北斎と下ガ』全国書房一九四六年一月)、引用は『小林太市郎著作集』第二卷、淡交社一九七四年四月、該当頁は二九〇頁。初出は『國華』(一九三八年五月、五七二、一九三八年六月、五七二、一九三八年七月、五七三)。

(28) 池上忠治「《日本趣味》研究のために(解説)」(『小林太市郎著作集』第二卷、淡交社一九七四年四月、該当頁は三九三〜三九五頁)。

(29) 柳亮「近代フランス絵画に影響した日本の要素 三」(『南画鑑賞』一九三八年三月号、該当頁は三二、三三頁)。

(30)

柳亮「浮世絵と印象派 ピクトリスクとレアリズムの問題」〔画論〕
六、一九四二年二月、該当頁は八、九頁。

Treatise on *Essays on Edo-period Arts* (*Edo Geijutsu-ron*) of NAGAI Kafû

Asuka MINAMI

NAGAI Kafû wrote nine essays on the study of ukiyo-e in 1913 and 14. Based on the studies of Western Japonisants, he aimed to highlight the popular arts of the Edo period and may have published his writings around 1914. However, it was in 1920 that he published a book entitled *Essays on Edo-period Arts (Edo Geijutsu-ron)* including papers on kabuki and on parodic poems *kyôka* as well as. Although historians of Japanese art appreciate Kafû's work, this book has hardly been examined by scholar, because of numerous quotations from foreign texts (Goncourt, Fenollosa, Tressan, Seidlitz, etc.), as well as stories of major and minor painters (Harunobu, Utamaro, Hokuju, Kuninao, etc.) and literary descriptions about *ukiyo-e* by the author himself. In addition, Kafû modified his essays before the publication in 1920 to supplement the defects of previous studies.

In this paper, we explore the situation and the social background of Kafû up to the publication of the book in 1920, commenting on the Japanologists he quoted. We also examine the reasons why Kafû was so attached to the popular arts of the Edo period, how he refers to studies of Western Japonisants and adds his original opinions as a protector of the arts of Edo commoners. Finally, we note its influences in the 1930s on studies by later art historians.

Key Words : NAGAI Kafû, *Essays on Edo-period Arts (Edo Geijutsu-ron)*, Ukiyo-e Studies, Western Japonisants, post japonisme.