

欧米における北斎の『富嶽百景』の評価

加藤 哲弘

葛飾北斎（1760 [宝暦 10]-1849 [嘉永 2]）による木版画冊子本『富嶽百景』（前北斎為一改，画狂老人卍筆）（全 3 編，初編 [1834（天保 5）年]，2 編 [1835（天保 6）年]，3 編 [刊行年不詳]）⁽¹⁾は，これまで日本国内では，たとえば 1 枚摺りの錦絵《富嶽三十六景》（1831 [天保 2]-33 [天保 4] 年頃）に比べて，一般的にはそれほど注目されることはなかった（神谷 1999，1 頁。永田 1991，5 頁も参照）。これに対して欧米諸国では，むしろ絵本のほうが早くから受容され，収集や芸術的発想源，さらには研究対象として高く評価されてきた（Hillier 1980，p.11. 鈴木 1986，209 頁，永田 1992，21-25 頁）。『北斎漫画』（全 15 編，初編刊行は 1814 [文化 11] 年）をはじめとする北斎の版本が印象派の画家たちやアールヌーヴォーの工芸家たちに北斎の木版画が強い影響を与えたことは，よく知られている（Hillier 1980，p.13. 永田 1990 b，1991，5 頁）。

しかし，このような欧米における『富嶽百景』の高い評価の背景には何があったのか？ この冊子本が持っているどのような特性が，どのような理由で評価されたのだろうか？ さらに言えば，たとえば，このような欧米での解釈の成果は，この作品の意味の解明にどのように貢献したのだろうか？

これまで，北斎の絵本に限らず，在外の浮世絵そのものの受容や収集，さらには，それが欧米にもたらした「影響」（たとえばジャポニスム）については多くのすぐれた研究が積み重ねられてきた⁽²⁾。しかし，そのような積極的受容を促した思想的文化的背景や美意識，さらには，無知や誤解を乗り越えて試みられた新たな解釈や学問的成果については，とくにそれに注目するかたちでは，それほど多くの言及が残されてきたわけではない。

この論文では、モノの移動やそれがもたらした影響といった事実関係よりも、そのような受容行為のなかで語られた言葉、とくに、そこで欧米の文化的地平のもとで何が読み取られていたのかに注目する。具体的には、まず欧米からの作品解釈の概要を、3つの時期に分けて、それぞれを代表する人物たち（ディキンズとゴンクール、ヴィンツィンガーとヒリヤー、そして、スミスとケンプ）に着目しながらまとめ、この絵本に対する彼らの研究姿勢の特徴と変化を追跡する。そうすることで、北斎が「渾身」（鈴木 1986, 206 頁）の集大成的作品（神谷 1999, 12-14 頁、檜崎 1944, 399 頁も参照）として制作した、この潜在的な可能性に富んだ不思議な絵本が内包しているもの、たとえば各画像間のつながりの根底にある内的な構成論理や、これまでにそれほど気づかれていなかった新しい意味の広がりを目に向け、ここに集められたイメージ群が内包するダイナミックなアクチュアリティを明るみに出すことを試みる。

1. 初期の受容（19 世紀）

(1) 最初の出会

ヨーロッパにおける浮世絵の「発見」のようすを伝える有名な逸話がある。それによると、1856年に版画家のブラックモン（Félix Bracquemond, 1833-1914）は、あるとき摺り師ドゥラートルの家で日本の磁器製品の箱の仕切り材として入れられていた絵本を発見した（永田 1991, 4-6 頁、小山 2006, 26-27 頁）。この絵本（『北斎漫画』）は収集家には大いなる驚きを、またドガたち印象派の画家たちには制作への強い刺激を与えたとされている（永田 1990 b, 152-153 頁、展覧会カタログ 2017）。この真相については種々の議論があるらしい（永田 1990 b, 152 頁、永田 1991, 5 頁）。しかし、ここでわたしたちにとって重要なのは、それが「本」であったことである。

それ以前にも北斎の絵が入った冊子本は、早くから欧米に伝わっていた（L. Smith 1988. 瀬木 1976, 鈴木 1986, 209 頁、永田 1990 b, 150 頁、1992, 21-23 頁）。ジーボルト（Philipp Franz von Siebold, 1796-1866）も日本の男女

の生活形態を伝える画像を北斎から入手し、『ニッポン』(*Nippon: Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern...*, 2 Bde, Leyden, 1832-52)では『漫画』を挿図として使用している(L. Smith 1988, p.20. 高杉 2010)。

もちろん《三十六景》のような彩り豊かな錦絵が欧米においても注目を浴びたことは事実である。しかし、同時にモノクロームの画像が生み出す奇抜で新鮮なイメージの世界が収集家や画家たちの心をとらえていた。『百景』もその一つであることは言うまでもない。じっさい、ギメ美術館、パリ国立図書館、キョッソーネ東洋美術館など、多くのヨーロッパの主要な美術館や図書館には、早くから収集されていた絵本が所蔵されている(山下 2019)。

北斎に早くから注目していた収集家としてよく知られているのは、ディキンズ(Frederick Victor Dickins, 1838-1915)、アンダースン(William Anderson, 1842-1900)、ゴンクール(Edmond de Goncourt, 1822-96)、ビング(S. Bing, 1838-1905)、フェノロサ(Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908)たちである(永田 1992, 25 頁)。ここではその中から『百景』についてディキンズとゴンクールが残した発言を採りあげ、その内容を簡単にまとめる。

(2) ディキンズ『富嶽百景』(1880年)

『百景』の全貌をヨーロッパで初めて紹介したのはイギリスの軍医で後に弁護士として横浜の領事裁判所に務めたディキンズである⁽³⁾。1863年の初来日時に長崎市中で『北斎漫画』を入手して以来、その紹介に全力を注いだ。

『百景』の解説と翻訳は1860年代から始まっていたようだ(岩上 2019, 69 頁)。その構成は、序文と、『和漢三才図会』(1712年)による富士山についての解説等に続いて、『百景』第1編から第3編までの序文の英訳と全図の記述がカタログ番号付きで、間違いなく102点について掲載される。「マミアナ」(99)⁽⁴⁾のような不思議な説明も少なくはないが、概要は確かに把握されている。そして最後に、1691年に長崎から江戸に向かったドイツ人医師ケンベル(Engelbert Kämpfer, 1651-1716)の『日本誌』(*The History of Japan*,

1727) から富士山についての記述を付録として引用して全体を補っている。

この時点ではまだ、まとまった伝記情報はほとんど利用できなかった。虚心による伝記は 1893 年の刊行である。18 頁からなる序文では、そのためか、ほとんどが『漫画』の序文と『和漢三才図会』をもとに解説が試みられている。ディキンズが言葉で称賛するのは、既成概念に囚われずに、しかも夥しい数の独創的な素描を生み出す北斎の「天才」的な能産的な創造力である。彼によれば、「西洋の基準にしたがったとしても北斎が真の天才の持ち主であることに疑いの余地はない」(Dickins 1880, p. xiv)。

ここで北斎が、19 世紀西洋の近代的な美学理論にもとづいて「天才」的な「芸術家」として理解されていることを確認しておこう。ただし、この賛辞には修辭的な誇張に近いところがないわけではない。北斎や浮世絵の芸術性について称賛した後は、いつも基本的には態度を保留して、友人のアンダースンやサトウによる今後の研究の成果を待つと断っている (Dickins 1880, p. xiv, xx)。最終的には芸術性よりも世態風俗や自然 (とくに火山としての富士山) や人工物についての博物学的な情報源として魅力が彼を惹きつけていたのかもしれない。

(3) ゴンクール『北斎』(1896 年)

ゴンクールも、その直前に上梓された飯島虚心の『葛飾北斎伝』(1893) も『百景』には比較的冷淡である。ただしゴンクールによる言及からは、次に挙げる 3 点のような興味深い内容が読み取れる。

第 1 は、ゴンクールが『百景』を「素描」として評価している点である (ゴンクール 2019, 194 頁)。西欧における美術アカデミーの伝統のもとでは色彩より素描が重視されてきた。ここで『百景』は、「秀逸でユーモアあふれる観察の妙を詰め込んだ」(194 頁) グラフィックアートとして高く評価されているのである。「レンブラント風の黒の表現」(196 頁) という言葉は北斎の版画芸術に対する最高の賛辞に近い。

次に、ここではモチーフの多様性が称賛されている。眺める視点、構図、

人物の姿勢、天候や季節の変化、科学技術や祭礼風俗などが次々に指摘される。しかし、この多様性は「たんに富士山を百回描いてみたといったことではない」(194頁)。いかに現象が多様に変化しようとも、そのなかで富士は「不二」でありつづける。ここには全編を通して変わることのない崇高な、ある種のプラトン主義的な形而上学的同一性が読み取られているのである。

最後の点も極めて西洋的である。ここでゴンクールは、この「本」の継時的特性を「読み」とろうとしている。ただし、この試みは最初の数頁で挫折する。あとは予想のつかない多様性のなかで次から次へと意外な驚きに身を任せるしかない(鈴木1986, 203-204頁も参照)。しかし、どこまで意味が理解できているのか覚束なげではあるが、少なくとも「大尾一筆の不二」が「最後の1枚」として全体を締めくくることは確認されている(198頁)。

2. 理解の進展 (20世紀)

(1) 影響から根源へ

北斎の絵本に対して、ディキンズはその作者である北斎の芸術家としての能産的な創造力を称賛するとともに、画家が描き出した画像群を博物学的情報源として珍重した。また、ゴンクールも北斎を、既成の概念に囚われない、素描術に優れた偉大な芸術家として讃える。彼はさらに、多様なモチーフを次から次へと変化させながらも、全編を通じて変わることのない精神的同一性を維持する画家の強い意志にも敬意を表していた。印象派の画家たちやアールヌーヴォーの工芸家たちも、北斎の版画からは強い刺激を受けて、それを自らの制作に取り込んでいった。収集家や画家たちを中心にした19世紀の欧米の受容者たちは、概ねこのような基準で『百景』を理解し、高く評価していた。

しかし、このような解釈を北斎の芸術への過大評価だとする意見もあった。なかでも日本に滞在して古美術の調査にあたり、自らも狩野派の画人として制作や鑑定にあたったフェノロサは、その代表的な存在である⁽⁵⁾。ここでは詳細に立ち入る余裕はない。しかし、フェノロサや岡倉天心の伝統を引く日本の

美術史研究のなかでは、下品でくだい、とくに過剰な執拗さの点で広重とは好対照をなす（神谷 1999, 26 頁, 前田 2003, 138 頁）北斎の浮世絵を研究対象として採りあげること躊躇いや抵抗を覚える傾向がないわけではなかった（神谷 1999, 12, 26 頁, 前田 2003, 138 頁）。

しかし 20 世紀になると事情は変わってくる。とくにドイツを中心にして美術史学という新たな歴史学系の学科が制度的に確立して、実証的な画像研究の基盤が構築された。また、ヨーロッパの美術史研究のなかでも、西欧に関連する範囲ではあるが、西欧のものではない画像群を美術史学の正当な研究対象として取り込んでいく傾向も生まれてきた⁽⁶⁾。非西欧地域の美術史家たちも、「西洋美術」だけではなく、自らの文化世界に属する過去の視覚文化資料を自国の「美術」として歴史的研究の対象とみなし、その研究を制度的にも確立させていく。このようにして大いに発展を遂げた「日本美術史」のなかで、確かに当初は若干のリラクタンسはあったものの、20 世紀の後半には、浮世絵についても、確かな調査と分析、画面の解釈などが積み重ねられてきた⁽⁷⁾。

このような状況を背景に欧米でも、1980 年代になって北斎の、とくに『百景』を美術史の研究対象として扱う 2 点の著作が公刊される。イギリスからヒリヤー（Jack Ronald Hillier, 1912-95）の『挿絵における北斎の芸術』、ドイツからヴィンツィンガー（Franz Winzinger, 1910-83）の『富嶽百景』である。以下、順に概要とその特徴を簡単に記す。

(2) ヒリヤー『挿絵における北斎の芸術』（1980 年）

ヒリヤーは美術史学者としての専門教育を受けたわけではない。美術館や博物館での学芸員としての経験もない。しかし浮世絵に関する彼の学問上の業績は美術史学者による研究成果として多くの人たちに認められている（Forrer 1982）。

ヒリヤーは当初は飛行機の操縦士になりたかったようだ（Forrer 1982, p.8）。しかし、趣味の木版画制作で視覚を損なっていたため夢は叶わなかった。その後も彼は会社勤めのかたわら木版画を独学で彫り続け、1940 年代頃

からは比較的入手しやすかった浮世絵の収集を始めていた。彼は自他のコレクションの目録作りをしながら知識と経験を深める。また浮世絵以外の日本美術の作品についても多くの著作を刊行して学者としての地位を固めた。最終的にヒリヤーは南画と四条派のコレクションをオックスフォード大学のアシュモリアン美術館に、また収集した書籍は大英博物館に寄贈した (Impey 2011)。

浮世絵研究者としてヒリヤーが『富嶽百景』に関連して残した発言では、大きく分けて2つの点が強調されている。1つは、それが「本」であること、そしてもう1つは、それを同時代の日本のコンテキストに戻すことである。

a. 本であること

何よりもまずヒリヤーは、『富嶽百景』が冊子本であることにこだわった (Hillier 1980, p.11-13)。すでに述べたように鮮やかな色彩を持つ錦絵や摺り物、あるいは画卷などに比べて見かけが地味な絵入り本は、『北斎漫画』や『富嶽百景』などの一部の例外を除いて、学問的な美術史研究でもこれまでその特性が見逃されがちであった。しかしヒリヤーは、巻本 (ロール) と冊子 (コーデクス)、綴じられた本 (ブック) と1枚ものの絵 (シート) との違いに注目する。

西洋の古代中世美術を引き合いに出すことには少し無理があるかもしれない。しかしヒリヤーは『挿絵における北斎の芸術』において、冊子本の制作を手掛けた北斎が、そこでは画家というよりもブックデザイナーないしはイラストレーターとして質の高い仕事をしていたことを強調する (Hillier 1980, p.11)。ブックには、1枚摺りのシートとは異なり、全体を有機的に統合する芸術性が求められる。そして『富嶽百景』は、物語テキストからは独立した画像からなる独自の一貫性を表現するブックとして高い水準での芸術的総合を実現したとヒリヤーは主張する (Hillier 1980, p.12)。

b. 固有のコンテキストに戻すこと

北斎の芸術については、これまで印象派の画家たちやアールヌーヴォーの工

芸家たちなどの、「影響」を受けた側から語られがちであった。しかし、北斎の作品の意味を正しく（学術的に）読み取るためには、その影響を受けた画家たちや、欧米側でそれに対応する画家たちに注目するだけでは十分ではない。確かに北斎の『漫画』を『ニッポン』の挿絵として使用したジーボルト以来、ブラックモンの逸話からも知られるように、西欧では北斎の評価は急上昇した。グローバルな視点から比較対照するために、本人もしているようにブレイクやゴヤのグラフィック、あるいはほぼ同時代のクレインの絵画（波の表現）などを引き合いに出すことは少なくない（*Hillier 1980, p.15, 16*）。確かにそれは作品の魅力を高めてくれる。しかし北斎の画業の幅の広さを考えると、それはそのごく一部を引き出しているにすぎない。何よりも重要なのは北斎を日本に固有の同時代コンテクストに戻して語ることだとヒリヤーは主張する（*Hillier 1980, p.16*）。浮世絵研究者としての彼によれば、必要なのは、欧米側からの興味や期待を語ることではない。むしろ、たとえば、物語挿絵作家や同時代の生活記録者として、さらには単独画像デザイナーや歴史伝説ファンタジー作家などとして、ジャポニズムが理解していなかった北斎を見出すことが求められているのである（*ibid.*）。

『富嶽百景』をそのように理解するためには、何よりも日本人の、そして北斎の富士山に対する強い思いを明らかにすることが求められるヒリヤーは指摘する（*Hillier 1980, p.213*）。富士山は8世紀頃から和歌に詠まれていた。その後も、この崇高な火山は文学、美術、工芸品のなかで、宗教的信仰に裏付けられて日本人の頭にこびりついて離れない「オブセッション」になっている。

もちろん、このとき人生の頂点に立っていた北斎にとっても、この弧峰に寄せる思いは同じである。彫りと褶りの職人たちの協力を得てモノクロームだが素晴らしいトーンで表現されたこの絵入り本は、不朽の頂点としての富士山に献呈されている。ヒリヤーによれば北斎は岷雪の先例に倣って100の姿を数え上げ（*Hillier 1980, p.216*。磯1961も参照）、それを、映画を思わせるアングルの変化のなかで（*p.220*）、サプライズとトリック（「富士山を探せ！」）を絡ませながら、崇高から卑俗へ、あるいはその逆に次々と変化させる

(ibid.)。ヒリヤーは、発見された習作をもとに制作過程を復元するという美術史的な考察方法 (p.220-224) も援用しながら、北斎によるこの手法が、富士に対する北斎の、さらには日本人のオブセッションの表現に他ならないことを明らかにした (p.217)。

それでは、このような特殊なコンテキストの内部で成立したこの絵本が欧米で高く評価されたのはなぜか？ ヒリヤーによれば、『百景』がどこでも受け入れられるのは、その名人芸的な素描技術だけに拠るのではない。異文化への受容を実現させているのは、むしろ普遍的な人間性と生活感情への理解だと彼はシェイクスピアやレンブラントの名前を出しながら説明する (p.215, 224)。崇高な富士と浮世の人間を鮮明な対照性のなかに置くことで、ここでは、高尚にならずに笑いを含めて人間的共感 (ユーモアとウィット) が促される。ヒリヤーによれば、この絵本は、西欧から遠く離れた日本にある一火山の多様な景観を描写しただけのものではない。それは、普遍的に理解可能な、人間の自然に対する関わりを記録した一つのコメントリーなのである (p.225)。

(3) ヴィンツィンガー『富嶽百景』(1981年)

ドイツで初めての全ページを掲載した『富嶽百景』を刊行したヴィンツィンガーも、さらに洗練されたかたちで美術史学の研究手法を取り込んだ。同時にこの著作は、前衛的な芸術家の天才的な能力を唯美主義的に賛美するモダニズムではなく、芸術作品のなかに普遍的な人間性の表明を読み取るという古典的な人文主義の立場をヒリヤーと共有している。

ヴィンツィンガーはミュンヘンの美術アカデミーで絵画を学んだあと、当地の工科大学と大学で美術史を学ぶ。1938年にはアルトドルファーの展覧会開催に際してアルテ・ピナコテークで修復家として働くようになった。その後、1940年にミュンヘン工科大学で学位を取得する。兵役の後、エアランゲン大学で美術史の教授資格を取得。1953年からはレーゲンスブルク大学で教員としての活動を始め、ニュルンベルクの美術アカデミーにも出講した。ドイツ中世美術の研究者としてだけでなく、画家や修復家として、さらには、アジア

美術、とくに北斎作品の収集家、鑑定家としても知られている (S.180)。

1981年の著作において、収集家としてのヴィンツィンガーは、自らの所蔵品のなかから『富嶽百景』の初版本を図版のために提供した。またこの著作は、北斎が描いた102点の木版画に作品番号を付すことでカタログ化したものである⁽⁸⁾。これも収集家ないしは鑑定家としての配慮であろうが、図版が、一般的な西洋の書式とは逆に右から左へと配列された。これまでに欧米で刊行された版本の翻訳では画面そのものが反転されてしまうことも少なくなかった (cf. H. Smith II, p.22)。しかしこの著作では (残念ながら 42 頁の「阿須見村の不二 (74)」を除いて) 慎重な配慮がなされている。さらに、原版にある表題が直訳ではなく説明的な意識になっていることも本書の大きな特徴の1つである。漢字や日本の地名、習慣などについての知識を期待できない読者 (観者) には日本語の直訳は、おそらく無意味と考えた結果であろう。「裏富士 (26)」が「富士とともに煙草葉の乾燥棚の前で馬を洗う」となり、また「赤澤の不二 (62)」が「相撲を取る古代の2人の英雄」になる。このように、固有名詞や伝わりにくい言葉は控えられて、その代わりに画面を記述的に説明したタイトルが付されている。

目録作成は、収集家としてだけではなく、博物館学芸員や美術史家にとっても基本的な作業の1つである。ヴィンツィンガーは、その他にも、この著作で美術史研究者としての本領を発揮している。たとえば、個別の作品記述の後に付された、この北斎作品についての概要説明 (Winzinger 1981, p.173-179) において彼は、まず作品の物理的な現状を記

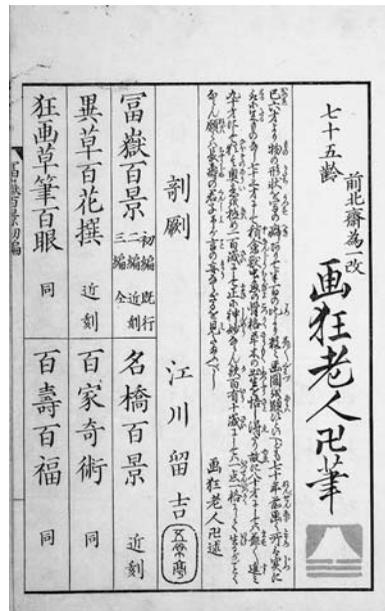


図1 葛飾北斎 (画狂老人卅)「跋文」『富嶽百景』初編, 1834 (天保5年)。

述する。そして木版画や版本の成立過程を解説した後に、画家の伝記を、おもに初版第1編に付された有名な跋文【図1】をもとに掲載している。もちろんヴィンツィンガーはディキンズやヒリヤーなどの先行研究を参照することができた。モチーフの図像学的解説にあたって、彼は、それまでに蓄積されてきた情報を駆使しながら記述を進めている。

ここでとくに目立つのは、以前にゴンクールが試みていたように、ヴィンツィンガーも画像の継時的連鎖に着目している点である（S.178）。ただし、ここでも、それは最後まで徹底されることはない。最終的には多様な図様のランダムな配列と解釈するほかはなかった。

このようにヴィンツィンガーは西洋美術史研究の基本的な知識と、先行する欧米での研究成果を応用しながら、この北斎の絵入り版本を実証的に記述することができた。ただしその基本的な目的は、すでに述べたように、北斎の画業を芸術作品として高く評価することにある。彼によれば、北斎は「いつの時代にあっても最も偉大な素描家であり、人間観察者であった。北斎は芸術家としてブリューゲル、レンブラント、カッロ、ゴヤないしはドーミエたちのランクに位置づけられる」（S.176）。『富嶽百景』の多くのページは、あらゆる時代の版画素描のなかでも「不朽の名作」（S.179）とされるのである。

3. 解釈の変化（21世紀）

（1）天才的芸術の美的鑑賞から視覚イメージの機能的理解へ

以上に見てきたように、19世紀から20世紀における欧米での北斎の解釈と評価は、芸術家が有する天才的な創造性を最大限に重視する近代主義と、人類すべてに共有される普遍の人間性に最大限の信頼を置く古典主義という2つの大きな美的規範の下で進行した。美術史学は、この2つの方向性を含む近代美学に支えられながらも、ある種の価値自由の特権のもとで華々しく登場し、大きな発展を遂げる。

この趨勢に変化が生じるのは20世紀の後半から世紀末にかけてのことであ

る。発端は化石燃料資源の埋蔵量をめぐる経済的な不安であった。不安は政治問題化し、文化にも暗い影を落とす。これまで自明なものとして信じられていた多くの伝統的な価値観に疑いがかけられ、学問的研究活動を基盤で支えてきた制度的枠組みに対しても鋭い批判が投げかけられるようになった。美術史学の分野でも、それまでは自明の前提として意識化されることのなかったモダニズムや古典主義の美学に見直しが求められるようになった。この「新しい美術史学」(加藤 2018, 273-291 頁を参照)のもとでは、階級や性差や人種をめぐって暗黙の了解となっていた政治的に不公正な状況が鋭く批判される。非西洋の日本に生まれた北斎が版本のかたちで残した、必ずしも上品で優雅とは言えないイメージ群に対しても、天才美学や純粹視覚性の美学ないしは古典主義美学などとは根本的に異なる、新しい解釈方針にもとづいた接近方法が模索されることになった。

19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて、この流れの中で新しい発想のもとで、画狂老人北斎による『富嶽百景』に集められた奇異な画像群に挑んだのが、スミス (Henry Smith II, 1940-) の『北斎——富嶽百景』と、ケンプ (Wolfgang Kemp, 1946-) の『形象から形象への高揚』である。

(2) スミス『北斎——富嶽百景』(1988 年)

「序論——北斎と不死の山」の冒頭でスミスは、この著作の目的を次のように端的に明らかにする (H. Smith II 1988, p.7)。『富嶽百景』は尽きることのない視覚的な喜びを与えてくれる。しかしそのような喜びに浸っていると、いちばん肝心なことを見逃してしまう。本書でスミスが最も重視しているのは、この北斎の絵入り版本の底に横たわる「精神的意図 (spiritual intent)」(ibid.) を確実に読み取ることである。この言葉は、二次元の造形が持つ感性的形態をコンテクストから離脱させ、純粹に美的に味わおうとする (西洋の)「近代的」な読者 (観者) たちに向けた警告とも考えられる。スミスによれば、北斎はこの絵本を制作しているときに「不滅なものの王国」(ibid.) に入る夢を見ていた。初版初編に付された跋文【図 1】にも記されているように、北斎

は 100 歳にして神妙な領域に至ることを希求していた。あるいは、ヒリヤーがすでに指摘していたようにシートではなくブックとしての本作の存在様態を考慮すれば、そこには、最初から最後の絵まで読者を楽しませながら幻惑しつつ読み続けさせる内的な構成原理 (secret inner logic) が秘められていることがよくわかる。そして、このような全体の構成原理を支えているのが、その深い精神的な内容だと主張する (p.8)。

それでは、この秘められた内的原理は具体的にどのようなかたちで実現されているのだろうか？ 序論の最初の 3 つの節でスミスは、この日本を代表する火山をめぐる民衆的な語源理解に言及し、次の 3 節で 73 や 100 という数字との関連を解き明かす。そして最後の 3 節では北斎を取り巻いていた苦境を背景に、この絵入り本に集められた各図の意味を明らかにする。

最初の 3 節 (「不二の峰」「神聖なる峰」「不死の峰」) でスミスは北斎の用語に着目する。スミスによれば、各図に記された表題は 1 つだけの例外 (「千金富士 (31)」【図 2】) を除いて、すべて「不二」と書かれている。並ぶものがない孤立峰としての富士山は、日本ではナショナリズムないしはナショナル・プライドの象徴として機能してきた。しかし、ここでスミスは、北斎の関心の対象としては国家的な問題よりも宗教的信仰を重視する (p.9)。修験道にもとづく富士講との関連がそうだ。しかし、それとても『富嶽百景』が博した人気の要因の一つにすぎないと彼は指摘する。ここで最も重要なのは徐福伝説にもとづく道教的な要因、すなわち不死を求める北斎のオブセッションとされるのである (p.9-11)。

次の 3 節 (「73 歳の北斎」「100 の富

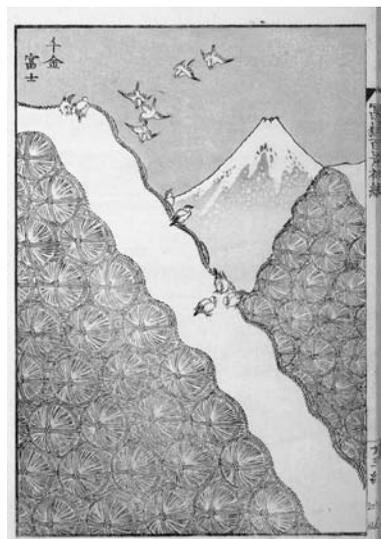


図 2 葛飾北斎「千金富士 (31)」『富嶽百景』初編, 1834 (天保 5) 年。

士」「100年」)では数字との関係が採りあげられる。73が《富嶽三十六景》を完成させたときの年齢を表すことは言うまでもない。また、たとえば100景、100歳など、100という数字へのこだわりについては、100歳を迎えることを意識し始めた北斎のオブセッションに関わるという説明が与えられる。スマスによれば、易にもとづいた新しい印章や「卍」(100×100)という新しい名前などがすべて100という数字への執着を示している(p.13-16)。

そして、最後の3節(「本」「景」「100歳を越えて」)では、北斎をとりまく現実との厳しい関係が示される。第3編はなぜ遅れたのか? その背後に飢饉の影をスマスは読み取る。《三十六景》との違いはどこにあるのか? 歴史と地名に関わるものが増えている。さらに『百景』では、動かないものの象徴である幾何学的な図形や科学技術が登場する。このような動かないものへの希求のなかで、しかし時代はどんどん悪くなる。火災や孫の放蕩など……。100歳へのカウントダウンのなかで北斎は没する。そして、皮肉なことに老人の没後に不朽の名声が与えられることになる(p.17-22)。

力強く自らの主張を展開するスマスの議論には、おそらく次の3つの特徴を指摘することができる。第1に、ヒリヤーから受け継いだ、固有の(つまり欧米側からの視点ではなく、この作品が制作された天保年間の江戸という)歴史的文化的コンテクストを重視する姿勢がある。次に、多様で意外性に富んだ形態がもたらす美的な魅力に屈せず、本という形で連続性のなかで存在することで全体を統合する精神的な意味内容をひたすら追跡するという、近代美学に対する批判的的信念もある。第3に、学術面での高い完成度、たとえば、次々と疑問を提示し、それに答えるかたちで、とかく意識されないことになりがちな問題点の一つずつ確実に明らかにする手法がそうだ。ここには、現象としての多様なイメージと、不動不滅の唯一の本質として想定される精神的内容をめぐるプラトン哲学的な議論を避けない点や、日本語文献を含む多くの先行研究を情報源として確実に取り込んでいる点などが見てとれる。

結論はすでに冒頭で述べられていた。ここでは、長寿や不滅のものに対する北斎の精神的希求を明らかにすることが最重要の課題となっている。この絵入

り版本の全体を貫くダイナミックな内的構成原理を支えているのが、その精神的な内容だからである。この序論の後に続く各図の意味も、すべてこの全体を統合する内的論理をもとに解釈されることになる。

(3) ケンプ『形象から形象への高揚——北斎の『富嶽百景』』（2006年）

ケンプは、ドイツにおける「新しい美術史」を先頭に立って牽引した、いわゆるハンプルク学派の美術史家たちの1人である（加藤 2020, 207-210 頁参照）。彼は、上記の3つの研究に見られる新しい発想と調査結果にもとづいて、2006年に公刊された著作において、この絵本に対する研究に大幅な革新をもたらした。ケンプの前には、すでに多くの研究成果が蓄積されていた。有利な立場にあったとも言える。彼はとくにスミスに依拠しながら、ディキンズ、ヒリヤー、ヴィーニンガー（Wieninger 2002）も適宜参照しながら議論を展開する。さらに彼は日本文化についてドイツ語や英語で書かれた多くの文献を利用することもできた。もちろん日本に固有の状況について理解が届いていないと思われる箇所も少なくない（加藤 2007 参照）。しかしディキンズのときの最初の出会いと比べると読みの精度に格段の広がりや深化が感じられる。

ケンプの美術史学について、あるいは、この『富嶽百景』論についてはすでに簡単ではあるが論じたことがある（加藤 2007, 2020）。ただ現時点でも、彼がこの北斎論を執筆した動機については不明である。ケンプが主に論じてきた写真や素描との関係、あるいはイメージによる物語の読み取りといった問題圏とのつながりは考えられる。いずれにしても、ここでは日本美術を知らない人にもわかるように、といった発想はない。鋭い発想で未知の世界に切り込む大胆な解釈を望む読者を想定しているのかもしれない。

本書でケンプが試みている画像解釈には、少なくとも3つの特徴が見てとれる。まず、ここではすべてのページに解説が加えられているわけではない。あるいは「解説」という啓蒙的な姿勢そのものが最初から感じられない。おそらく全図の解説や全図の掲載は、この時点では不要になっていた。ここでは、

何が描かれているかを解説することよりも、それがどのような画像行為論的な意味をもつかという疑問に対して有効な答えを提示することが目指されている。採りあげる画像も掲載順ではなく、議論の進行に合わせて自由に選ばれる。もちろん画像の配列については、ヴィンツィンガーが始めたような右から左への進行が一部で採用されている。ただしそれは全画面についてではない。それぞれの関連する部分だけが東アジア的なページ進行の向きに従っていて、それが比較的自由的な印象を与えている。画像の反転も見られない。

本書でのケンプの記述に見られる第2の特徴は固有の歴史的文化的コンテクストに密着しようとする姿勢である。これはヒリヤーが強調していた解釈方針であった。ケンプの場合、それはむしろ視覚文化論的ないしは受容美学的という言葉のほうが適切であろう。彼は画像を分析する際に、西欧が日本美術と最初に出会ったときのような美的鑑賞からは、できるだけ距離を置こうとする。もちろん、たとえば初版の彫りと摺りの質感について美的な称賛がなされないわけではない。しかし形態面での美的質については、つねにその社会的背景とともに説明が加えられる。たとえば、歌枕や枕詞などの和歌の伝統、富士講などの宗教的信仰の制度、俳句や連歌などの娯楽から初夢や七夕あるいは朝鮮通信使などの生活風俗、豊作と飢饉といった社会問題、さらには多くの自然科学や工学技術的な知識が正確に援用される。画面に対してつねに「なぜ」を問うスミスの方針も継承されて、すでに「異文化」になった現代の日本に生きる者たちも含めて、読者には有益で豊富な情報が提供される。

最後に、これが最も重要な特徴であるが、タイトルにもあるように、ここでケンプは「形象から形象へ」のつながりを明らかにすることを本書の最大の目標にしている。これはゴンクール以来、欧米の研究者たちが苦心して取り組み、しかもいつも挫折してきた課題、すなわち「イメージの連鎖」の内的構造原理を解き明かすという難問である。ケンプはこの問題を連歌の伝統を引き合いに出すことで解決の糸口を提供した (S.109-113)。じつは北斎は川柳の読み手でもあった。卍は北斎の川柳の号である (永田 1993, 56-57 頁)。北斎は付け句の伝統に従って、画面の連なり (連画!) (S.117) を暗示的に形成し

た。もちろんここでは、あからさまな連想はむしろ避けられる。あるいは存在していても隠蔽される。意外なモンタージュによる、規則性に縛られない北斎の自由な連想の内的論理をケンプは明確に摘出して見せた。

以下、紙数の関係で、ごく簡単なものに留めなければならないが、本書での解釈の流れを確認する。目次は次のようになっている。

序

第1章 トポスとしての歌枕

第2章 列挙と見立ての伝統

第3章 「富寿」であること

第4章 豊かさを包むこと

第5章 連続性の実現

第6章 連画

第7章 富士の開かれ

第8章 すべては描かれたもの

『富嶽百景』における「形象から形象への」つながりを詠ったリルケの『山』（マイヤー 1961 参照）を引用した題詞に続いて、「序」では本書において解決すべき基本的な問題が提起される。それは、この画像連続体を構成する内的原理への問いである。しかし、おそらく北斎はそれが明示されることを拒否していた（Kemp 2006, S.10, 11, 26, 28）。それをどこから見出すか？ ここで著者が採った方法が「文化の知の基盤」（S.12）である文学の伝統に立ち返ることであった。

続く第1章から第3章にかけては、序で言及された100という数字や、富士の多くの別名、さらには記号的表現などの意味の探求が続く。ここでは、いわば範列論的な連想のレパートリーが探られている。第4章からは統辞論的な連結構造の分析へと視点が移動する。『富嶽百景』の各図の表題では、スミスがすでに指摘していたように、ほぼすべてが「不二」と記されているのに



図3 葛飾北斎「花間の不二 (29)」『富嶽百景』初編, 1834 (天保5) 年。

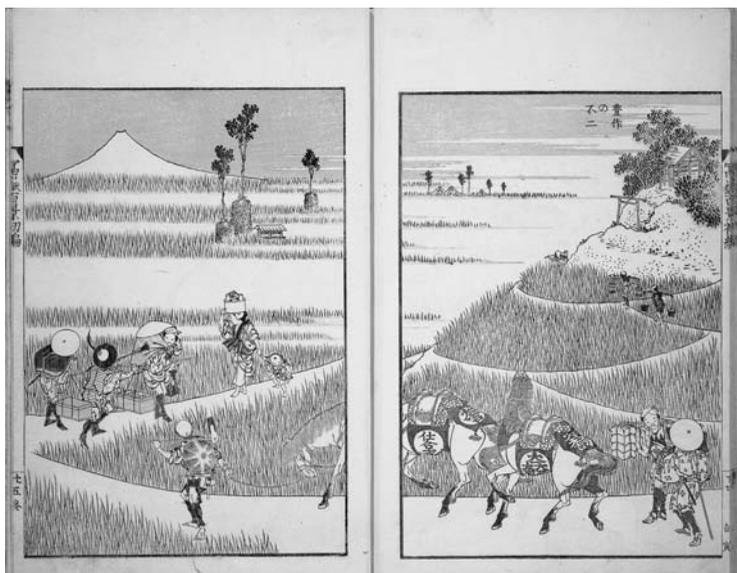


図4 葛飾北斎「豊作の不二 (30)」『富嶽百景』初編, 1834 (天保5) 年。

31 番の画面にだけ「富」の字が使われている。ケンプによれば、29 の観桜【図3】、30 の豊作【図4】、そして第1編末尾の31【図2】、さらには第2編巻頭の32までの6頁4図にわたる画像のつながりのなかで、天保の大飢饉を背景にした繁栄への祈りが連続的に表現されているのである（S.91-101, 119）。第5章では、宗祇たちによる『水無瀬三吟百韻』（1488 [長享2] 年）が詳しく解説されることで、この画像のつながりが連歌の「付け」の発想にもとづくことが指摘される。季語は季「画」となる（S.97, 119）。つまり29から31の画像の連なりは、春から秋、秋から新春への柔軟な場面展開を示している。ちなみに、77には連歌師も登場していた（S.29, cf. H. Smith II 1988, p.216）。そして最後の2章は最初の8点（第7章）と最後の4点（第8章）のシーケンス分析である。「挙句」（S.132）に当たる最後の100を越えた2点が示すのは、西洋風のクライマックスではない。その代わりにここでは、筆で描くことと彫りと摺りが前面に出て、いわば技量の高さが誇示される。そうすることで、ここまで示されてきたのが、自由でありながら一つの原理に従って構造的に統合された画像のつながりであった（S.136）ことが読者に印象づけられるのである。

4. 結 び

北斎の『富嶽百景』が欧米の収集家や研究者たちによって解釈されてきた経過を、ここでは3段階にわたって概観した。北斎とこの絵本は、まず、常識を転倒させる「天才」的素描家が描き出した魅力的な異文化情報源として珍重された。その後、『百景』は学問的な美術史研究の対象となる。この段階でも北斎は古典主義的ないしは人文主義的な常識が想定する普遍的な「芸術家」であり、西洋の素描家たちと肩を並べる画家であると理解されていた。

しかし、北斎を「天才画家」と呼んだり北斎の「芸術」を語ったりすることには、運慶を「天才彫刻家」と呼んだり雪舟の「芸術」を語るときと同じような違和感が伴う。すでに言及したように北斎は必ずしも「上品」ではない。む

しろ、しつこくて、くどくて、ついていけない。もっとも、劇画のような過激さや川柳の下品さは化政期の江戸文化の特徴でもある。「わびさび」だけが日本的美意識ではない。アカデミズムの美意識や「美しい芸術」に反抗しようとしていた当時のヨーロッパの前衛的な画家たちには北斎の、美よりも真実を求める姿勢は強い味方と感じられたことだろう。

「新しい美術史学」の展開のなかでもたらされた欧米での受容の第3段階では、北斎をこのように「天才」的「芸術家」とみなす見方が疑問視されるようになった。西洋の伝統的な美意識や芸術観にもとづく読み替えや思い込みではなく、地域と時代に固有のコンテクストを読みの基本に据えることの重要性が強調されるようになったのである。

しかし、歴史的文化的に限定された特定のコンテクストについて、正確な事実関係を搜索して提示するだけでは「解釈」としての広がりには欠ける。ガーマーが指摘したように（Gadamer 1960, S.351-360）、解釈は対話の行為である。解釈者は自らの理解の地平を透明化できない。逆に解釈者が自らの立場から抜け出さなければ新たな生産的な理解が成立することない。

この冊子本の主題が、高齢になった北斎が富士に託す長寿の祈りであったのか、それとも飢饉や火事、身内の放蕩などに悩む絵師が念じた繁栄と平和への願いであったのか、おそらくは今以上の確証が得られる可能性は少ないだろう。普遍的な人間性というものがあるとしても、それは特定の価値観に基づいて固定されたものであってはならない。それはむしろ異質なものととの出会いの中でつねに変化する力動的な共通了解のかたちをとる。いま『富嶽百景』を前にしてわたしたちがなすべきことは、必ずしも北斎の「真実」に迫ることではない。もちろん、墨のグラデーションや構図の妙に代表される形態上の美的特質を鑑賞することでもない。わたしたちに必要なのは、むしろ北斎が築き上げたこの、いま日本に住むわたしたちにとっても十分に異質で、それゆえに魅力に富んだ知的文化空間に新たな意味の可能性を、わたしたちの地平のほうから読み取っていくことではないか？⁽⁹⁾

すでにケンブは、『百景』の画像のなかに黒澤明に代表される後の日本の映

画美学にもつながる視点設定 (S.46) やディスクジョッキーによる音楽の演出編集 (S.118) などとのつながりを見出していた。マンガやアニメなども含めて、一般的に言えばイメージのモンタージュをめぐる様々な意味創出の可能性について、この画像テクニクスからは豊かな示唆が得られるのかもしれない。

注

- (1) 『富嶽百景』の成立状況や各画像の内容については、主に以下を参照。浅野 2010、飯島 1999、小林 2010、鈴木 1986、内藤 1983、永田 1985、1990 a、展覧会カタログ 2008、2010。
- (2) 以下を参照。太田 2001、小山 2006、鈴木 1970、永田 1990 b、永田 1991、福本 1968、馬淵 2004、展覧会カタログ 2017。ちなみに北斎と北斎の作品が欧米に「影響を与えた」という表現は誤解を招きやすい。この事態の主体は北斎側ではなく欧米にあるからである。したがって本論では、それに代わって「受容」や「評価」という語をできるだけ使用するようにした。
- (3) ディキンズについては、以下を参照。岩上 2019。
- (4) 現在は「フシアナ」と読んで、カメラオブスクーラの知識の開陳と解されている。しかしこの「挙句」に近い 99 番の図には、「管見」がもたらす、じつは「うがった見方」という、この画像シリーズ全体に関わる連想連関が示されているのかもしれない。「穴」や開口部を通して見る富士が全体にも目立っている。
- (5) 以下を参照。山口 1980、1981 a、1981 b。
- (6) 美術史学が非西欧地域の美術を研究対象として認めていく経過については、以下を参照。加藤 2018、280、288 頁。
- (7) 以下の文献を参照。神谷 1999、佐藤 2016、鈴木 2017、瀬木 2020、永田 1990 a、b。
- (8) 『富嶽百景』の場合、誰が付けても同じ番号になるのかもしれない。しかし、それは各図版を特定するうえで極めて有効な道しるべとなる。
- (9) 『富嶽百景』が内包する意味の可能性に美術史研究の外部から接近を試みるものとして、以下のものが挙げられる。尹 2008、大脇 2002、諏訪 2001。

引用文献

Dickins, F. V. (1880) *Fugaku Hiyaku-kei; or, a Hundred views of Fuji (Fusiyama) by Hokusai*. London, B. T. Batsford.

Forrer, M. et al. (ed.). (1982) *Essays on Japanese Art presented to Jack Hillier*, London, R. G. Sawers Publishers.

- Gadamer, Hans-Georg. (1960) *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Hillier, J. (1980) *The Art of Hokusai in Book Illustration*. London: Sotheby Parke Bernet [Berkeley, Calif.: University of California Press].
- Impey, O. (2011) "Obituary: Jack Hillier", *The Independent*, Sunday 23 October.
- Kemp, W. (2006) *Von Gestalt gesteigert zu Gestalt: Hokusais 100 Ansichten des Fuji*. Berlin, Merve.
- Smith, II, H. D. (1988) *Hokusai: One Hundred Views of Mount Fuji*. New York, Braziller.
- Smith, L. (1988). *Ukiyo-e: Images of Unknown Japan*. London, British Museum Press.
- Wieninger, J. (2002) *Fuji - der Berg, den es nur einmal gibt*. mit einem Beitrag von Josef Kreiner. CD-Katalog. Wien MAK.
- Winzinger, F. (1981) *Die hundert Ansichten des Berges Fuji: Fugaku Hyakkei Gesamtausgabe*. Die bibliophilen Taschenbuecher, Nr. 274. Mit Erläuterungen von Franz Winzinger. Dortmund, Harenberg.
- 浅野秀剛 (監修) (2010) 『(生誕二五〇年記念) 北斎決定版』(『別冊太陽——日本のこころ』通巻 174 [2010-11] 号) 平凡社。
- 飯島虚心 (1999) 『葛飾北斎伝』鈴木重三校注, 岩波書店。
- 磯博 (1961) 「河村岷雪の「百富士」と北斎の富嶽図」『美学論究』第 1 卷, 67-84 頁。
- 岩上はる子 (2019) 「F. V. デイキンズと葛飾北斎——『富嶽百景』を中心に」『日本英学史学会英学史研究』52 卷, 63-81 頁。
- 尹芝恵 (2008) 「近世日本の絵画作品における朝鮮通信使の描き方——楽隊とその衣装に注目して」『美学』59 卷 1 号, 57-70 頁。
- 太田康子 (2001) 「エドモン・ド・ゴンクールの歌麿・北斎評釈に見る時代精神」『多元文化』(名古屋大学国際言語文化研究科国際多元文化専攻) 第 1 卷, 117-128 頁。
- 大脇直泰 (2002) 「葛飾北斎『富嶽百景』と民具」『もの・モノ・物の世界——新たな日本文化論』印南敏秀ほか編, 雄山閣, 103-122 頁。
- 加藤哲弘 (2007) 「(論文・新刊紹介) ヴォルフガング・ケンペ『形象から形象への高揚——北斎の『富嶽百景』——』」『美学』58 卷 2 号, 87 頁。
- 加藤哲弘 (2018) 『美術史学の系譜』中央公論美術出版。
- 加藤哲弘 (2020) 「ヴォルフガング・ケンペ——境界を越える美術史家」『人文論究』70 卷 1 号, 27-46 頁。

- 神谷浩（1999）「『富嶽百景』論——北斎のめざしたものを探して」『名古屋市美術館研究紀要』8巻3号, 1-34頁。
- 小林ふみ子（2010）「描き尽くした富士『富嶽百景』」浅野 2010, 48-51頁。
- 小山ブリジット（2006）『夢見た日本 エドモン・ド・ゴンクールと林忠正』（高頭ほか訳）平凡社。
- エドモン・ド・ゴンクール（2019）『北斎——十八世紀の日本美術』平凡社。
- 佐藤道信（2016）「美術・美術史・美術史学のなかの浮世絵」『美術フォーラム 21』第34巻, 48-52頁。
- 鈴木重三（解説）（1986）『富嶽百景』岩崎美術社。
- 鈴木重三（2017）『絵本と浮世絵——江戸出版文化の考察 改訂増補』ぺりかん社。
- 諏訪春雄（2001）『北斎の謎を解く——生活・芸術・信仰』吉川弘文館。
- 瀬木慎一（1970）「明治以前における浮世絵の海外流出」『浮世絵芸術』第24号, 15-33頁。
- 瀬木慎一（2020）『画狂人北斎』河出書房新社。
- 高杉志緒（2010）「シーボルトが持ち帰った風俗画」浅野 2010, 124-5頁。
- 内藤定昭（1983）「北斎の構図（1）——富嶽百景よりの一考察——」『埼玉大学紀要。教育学部（人文・社会科学）』第32巻, 19-34頁。
- 永田生慈（1985）『葛飾北斎年譜』三彩新社。
- 永田生慈（1990 a）『富嶽百景』『風景画』（北斎美術館第2巻）集英社, 101-132頁。
- 永田生慈（1990 b）「西欧に影響を与えた北斎作品」『名所絵』（北斎美術館第4巻）集英社, 149-154頁。
- 永田生慈（1991）『北斎——世界を魅了した絵本』三彩社。
- 永田生慈（1992）『資料による近代浮世絵事情』三彩社。
- 植崎宗重（1944）『北斎論』アトリエ社。
- 福本和夫（1968）『北斎と近代絵画』フジ出版社。
- マイヤー（1961）「付論 芸術家についての二篇の詩」『リルケと造型芸術』（山崎義彦訳, 昭森社）67-85頁。
- 前田恭二（2003）『やさしく読み解く日本絵画』新潮社。
- 馬淵明子（2004）『ジャポニスム——幻想の日本』ブリュッケ。
- 山口静一（1980）「フェノロサ浮世絵論の推移（1）初期の北斎論」『浮世絵芸術』第65巻, 3-7頁。
- 山口静一（1981 a）「フェノロサ浮世絵論の推移（2）『国華』掲載の「浮世絵史考」」『浮世絵芸術』第67巻, 3-10頁。
- 山口静一（1981 b）「フェノロサ浮世絵論の推移（3）ボストン美術館における「北斎とその流派」展」『浮世絵芸術』第69巻, 14-18頁。
- 山下則子（2019）『在外絵入り本——研究と目録』弥井書店。

展覧会カタログ（2008）『北斎——富士を描く』我妻寿彦編集。NHK プロモーション。

展覧会カタログ（2010）『北斎の富士——富嶽三十六景と富嶽百景——生誕 250 年記念展』月本寿彦編集，アートワン。

展覧会カタログ（2017）『北斎とジャポニスム——Hokusai が西洋に与えた衝撃（Hokusai and Japonisme）』（袴田紘代，池田祐子責任編集）読売新聞東京本社，国立西洋美術館。

掲載画像

図 1 葛飾北斎（画狂老人卮）「跋文」『富嶽百景』初編，1834（天保 5）年。

図 2 葛飾北斎「千金富士（31）」『富嶽百景』初編，1834（天保 5）年。

図 3 葛飾北斎「花間の不二（29）」『富嶽百景』初編，1834（天保 5）年。

図 4 葛飾北斎「豊作の不二（30）」『富嶽百景』初編，1834（天保 5）年。

（以上はすべてメトロポリタン美術館コレクションより）

——文学部教授——