

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	ヨーロッパの美術と浮世絵との関係 : 浮世絵が写えた印象派の画家への影響について
Author(s)	ホルダー クリストファー,
Citation	日本語・日本文化研修プログラム研修レポート集, 1999 : 104 - 114
Issue Date	2000-03-31
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00038927
Right	
Relation	



ヨーロッパの美術と浮世絵との関係

浮世絵が写えた印象派の画家への影響についてー

ホルダー・クリストファー

1. はじめに

ペリーが日本に来た1850年代と明治維新以降、ヨーロッパの国々と日本が貿易協約を結んだために日本の美術は海外へ輸出され始めた。1639年から日本が鎖国していたためヨーロッパ人は日本をよく知っていなかった。そのために日本風な物には神秘的な特性があった。最もヨーロッパに影響を及ぼした物は浮世絵だと思われる。新鮮味のうすれつつあったヨーロッパの美術に、浮世絵の到着は新しい刺激をもたらした。印象派の画家は浮世絵の美しさに感嘆した。さらに日本風な技術を自分たちの絵で使い始めた。

同様に、日本が鎖国していたため、日本人はヨーロッパを知っていなかった。鎖国中もオランダの商船は日本に来ていたが、ヨーロッパについての知識は大体幕府内に限られていた。それが明治維新以降、ヨーロッパの文化が自由に日本に流入した。明治時代の浮世絵師は日本にあるヨーロッパの文化を描写した。さらに、ヨーロッパ風の技術を画風に取り入れた。

本論では最初簡単に、ヨーロッパに輸出された浮世絵と、それを描いた三人の浮世絵師を扱う。その後でヨーロッパの印象派の画家を取り挙げて、日本がヨーロッパに及ぼした影響について述べたいと思う。

そして最後にまとめとして明治時代の浮世絵師を取り挙げて、ヨーロッパの文化が日本の浮世絵に及ぼした影響について考察を行いたいと思う。

2. 江戸時代の浮世絵師

日本の浮世絵がヨーロッパの印象派の画家に影響を及ぼしたかどうかを示すために最初に浮世絵を扱おうと思う。

江戸時代に浮世絵は町民の文化であった。「浮き世」という言葉は仏教から来ており、浮世絵は日常の生活を描写した。

浮世絵は日本で生まれ、その画法はヨーロッパの絵画と全く異なっている。ルネッサンス以降ヨーロッパの美術は直線遠近画法に基礎を置いていたが、日本画はこういう画法を使っていなかった。フリン氏 (Flynn) によるとアジア人の絵はヨーロッパ人の絵と違

う指摘している。つまり、アジア人は絵を描く時、座り、上から見るが、ヨーロッパ人は立ち目の前に描く。そのために見方も違う。だから、日本の絵に直線遠近画法は必要ではなかったのである。

日本の美術は中国の構図の方法を使用した。グラスリー氏（Grassley）によると最も大切な点は絵の下部は見る人から近く、上部は遠いことである。さらに、線は前景に集まっている。この方法はヨーロッパと反対である。

浮世絵師は数多くいるが、この論文では、喜多川歌麿（1753-1806）、葛飾北斎（1760-1849）、安藤広重（1797-1858）の三人を中心に研究したいと思う。この三人はヨーロッパの展覧会でよく見られたのである。

歌麿は美人、特に下層級の女性の絵の代表画家とみなされたそうである。若いころ彼は詩を書き、美術を勉強した。歌麿の最も大きな革新は「大首絵」であった。これはモデル、その多くが洗練された女性の頭と肩だけを描写する絵であった。さらに、絵をひきたてるために雲母を絵に使用した。あるイギリス人の批評者は歌麿の浮世絵を見た後で次の文章を書いた。

He distorted the female figure charmingly, rather than obscenely, and the strength of line used to such a wonderful effect must be one of his major achievements.

北斎も革新者であったと思う。彼は一四歳ごろから美術に専念しはじめた。北斎の中では多分風景画、「富嶽三十六景」が最も有名であると思うが、「漫画」の15冊も印象派の画家に大きな影響を写えた。

広重も風景画で有名である。彼は季節の自然や天気に興味を持っていた。子供のころ両親が亡くなったため、江戸で美術を勉強することができた。多分最も有名な絵は「東海道の五十三次」であろう。

明治時代になると浮世絵の人気はほとんど失われていたが、ヨーロッパでは逆に浮世絵に対する評価は高まっていった。

3 . ヨーロッパの印象派の画家と日本の影響

1856年にパリの店で見つけられた北斎の「漫画」はヨーロッパの人々の日本の美術への興味をふくらませた。1862年、ロンドンでの浮世絵の展覧会はその興味を強めた。1867年に開かれたエクスポジション・ユニバーセル（Exposition Universelle）でそれは最高潮に達した。そこには広重の浮世絵が100枚あった。

そのころからヨーロッパの画家は日本風な技術を使い始め、そ

れを使うだけではなく、日本のテーマと物も絵に用いた。ヨーロッパ人は日本の絵全体に興味を持っていた。中心からはずれた構図もヨーロッパのものと全く異なるが、最も異なっているのは日本人の画家の線の使い方である。線の質はとてもよく、正確であり、かつ曲線的である。形を描写するためにヨーロッパでは色彩を使っているが、日本は線だけを使った。日本の画家はヨーロッパの画家と違い、遠近画法を用いていないのに、その絵は深さをよく表しているのがある。

1872年、批評家であるヴァーテイ氏（ Phillip Burty ）は日本の影響を見て、「ジャポニズム」（ Japonisme ）という言葉を生み出した。その数年前すでにヴィンセント・バン・ゴッホ（ Vincent Van Gogh, 1853-96 ）はヨーロッパに広まった影響を見て、日本の美術はフランスにおいて発展させられると言った。

If the Japanese are not making any progress in their own country, still, it cannot be doubted that their art is being continued in France.

ゴッホも印象派や後期印象派の画家達と同じく、日本の浮世絵や日本的な物が好きであった。「タンギ叔父さんの肖像」（ A portrait of Julien Tangy ）という絵を見ると、その背景にはゴッホが浮世絵に似せて描いた様子が見られる。正確なコピーではないし、色彩も違っているが、それが浮世絵だということはわかる。

エドワード・マネ（ Edouard Manet, 1833-83 ）も絵の背景に日本風な物を使った。それは「エミール・ゾラの肖像」（ A Portrait of Emile Zola ）に見られる。ゴッホと同じく日本の絵をマネも使ったが、もっと巧妙であると思う。「エミール・ゾラ肖像」では絵と襖と一つずつを使っている。部屋が暗いため、青白い日本の物が強調されている。

最も有名な、日本風の物と様式を絵の中に使った画家は多分ジェームズ・アボット・マクニール・ホイッスラ（ James Abbot McNeill Whistler 1834-1903 ）であろう。最初に彼は東洋的な物を扱ったが、しだいに日本風の様式を微妙な形で主題に使うようになった。初期の絵では着物を着た東洋風な物の中にいる女性を描写した。1864年の「ザ・ランジ・レイザン」（ The Lange Leizans ）という絵を見ると東洋風な物とそれがかもしだす神秘はモデルよりも大事であるように思える。モデルの顔と比べて、磁器の方が詳細で、正確であるようである。多分ホイッスラの興味はモデルではなく、東洋風なものにあったのだろう。

ホイッスラの描く様式は短い間に変わった。同じ年の「ローズと銀：ラ・プリンセス・ツ・ペーズ・デ・ラ・ポーセレーン」(La Princesse du Pays de la Porcelaine)という絵は明らかに歌麿から影響を受けている。その絵は彼が持っていた磁器の絵と同じように歌麿らしい花魁が描写されていた。モデルのポーズは古典的な日本風で、ゆったりとした着物は体のカーブを目立たせている。日本風な絵でありながらモデルを強調させるために、背景はどっちつかずの色彩で、モデルの顔はラファエロ前派の様式で描かれている。つまり、ホイッスラは日本の様式とヨーロッパの様式とを一緒に混在させる。

「肌色とみどり：ザ・バルコニー」(Flesh Colour and Green: The Balcony)という絵にも浮世絵の影響が見られる。典型的な日本風の中心からはずれた構図がとられているのである。同じような構図は「ピンクとグレー：三人の姿」(Pink and Grey: Three Figures)という絵にも見られる。モデルは着物を着ており、カーブを目立たせるために、巧みに並べられている。同様に「青と緑の変化」(Variations in Blue and Green)に、左側のモデルは美しいカーブを作り出すためにかがめさせられている。

ホイッスラは日本風な強い線を使っているが、最も大きな影響はその背景にあると思う。これは「青と緑の変化」に見られる。絵をちらっと見たら、江戸時代の浮世絵の山の風景のように見えるが、注意深く見ると、実際はぼた山がある産業の影である。川の向こう側に霧がかかっているために、このような効果が生まれるのである。

前景の床は広く、全部同じ青色である。油絵であるけれども浮世絵らしい活気のない色を使っている。それは最も前の花を強調させるためなのだと思う。これにより、見る人(と画家)は景色を感じる。広重もまたこの技術をよく使った。

ホイッスラが日本風な構図に同化してしまったのは「ノクターン」(Nocturne)という絵においてである。最もよい例は「バターシーの古橋：ノクターン：青と金」(Nocturne with Blue and Gold :The Old Battersea Bridge)であると思う。その絵では強く、質素な月に照らされた橋が描写されている。構図は右側に中心を置いており、川の色と空の色はほとんど同じ色合いであるから、広重の浮世絵で描写された橋とよく似ているが背景にビッグ・ベンが見られる。この絵には深さがあるけれども陰影がないため、ヨーロッパの遠近画法を使っていないと思われる。日本風な技術を使ったのである。

ポール・ゴーガン(Paul Gauguin, 1845-1903)もまた日本風な技術

と主題で絵を描いた。日本の物を使わなかったが、浮世絵の主題を絵に用いた。「天使とたたかうヤコブ」(The Vision After the Sermon)という絵でゴーガンは枝で絵を二つの部分に分けている。その様式は広重と同じだと思う。それは天使と罪人、レスリングしている二人、を強調していると思う。レスリングをする二人は北斎の「漫画：第八編 無礼構図」とよく似ていると思う。それが言えるが、最も大事な点は色彩の使い方である。ゴーガンは濃淡のない色使いをして、ヨーロッパの遠近画法を使わなかった。それは日本風な感じがあるけれども、浮世絵よりもけばけばしいと思う。

カミール・ピサロ (Camille Pissaro, 1830-1903) はゴーガンの日本風な技術を見て、次の文章を書いた。

I do not reproach Gauguin for having included a vermilion [red] background, or for the two wrestling warriors, and the Breton peasants in the foreground. I do, however, reproach him for pinching these elements from the Japanese.

ゴッホはゴーガンの親友であり、ゴーガンの絵についての注解として、

It is a portrait which is composed on canvas like those in Japanese prints

上に述べた通りゴッホは作風に日本風な絵を用いたが、日本の影響はそれだけではない。実際にゴッホはホイッスラと反対であった。最初ゴッホは日本風な技術を使ってみて、その後日本の浮世絵を自分の絵に用いた。ゴッホは美術の商人であったから、日本の浮世絵をよく見ていた。例えば初期の「海」(Sea)には日本の影響が見られる。その絵をゴッホは海岸から描く代わりに砂丘の上から描いた。その視線から見れば海は日本風であると思う。ゴーガンは「海と牛」(Seascape with Cows)という絵にもそのような視点を使った。

ゴッホはスケッチを外でしたが、アトリエで描いたから日本風な様式が使えた。特にアルル地方の絵には日本風な感じが強いである。特にその田舎景色は日本の感じを思わせる。ゴッホは自分の「プロヴァンスの収穫」(Provencal Harvest)という絵が日本的であることを注解して、

It does not have a Japanese look, and yet it really is the most Japanese

thing that I have done, the microscopic figure of a labourer, a little train running across the wheat field...it was pure Hokusai.

デンバー氏(Denvir)によるとゴッホはその画風において南フランスと日本が似ていると言いたかったようである。それは彼が二つの国の類似点を見つけたからである。

ゴッホは何回も橋を描いた。日本では橋が子供から成人になる道を表していたから伝統的に浮世絵でよく見られる。例えば北斎の「富嶽三十六景 深川万年橋下」がそうである。ゴッホの「ラングロア橋」(The Drawbridge)で橋が絵の様々な要素を統一しようとしていることは北斎と同じだと思う。さらにゴッホの色の使い方は日本風である。色は透明感があるため、特に河川を描写する時はきれいである。

私にとって、ゴッホの最も日本風な絵は「レズ・アレシャンブ、アルル」(Les Alichamps, Arles)という絵である。樹木のために強い線の構図が用いられており、見る人はこれを上から見る。さらに、色は濃淡がなく、浮世絵らしい。その絵を初めて見ると日本かヨーロッパかわからないのである。

ゴッホは大体ペンキを使ったけれども、印象派のもう一人メアリー・カサット・(Mary Cassat, 1845-1926)は印刷を用いた。「手紙」(The Letter)という絵は非常に日本風だと思う。線模様であり、黒い線で輪郭を描いている。

カサットの線は強いが、柔軟性がありと思う。日本的な感じがある。絵をちらりと見ると全部わかる。つまり、一つの線がすべてを定義しているのである。

それは浮世絵と同じであるように思われる。「手紙」の構図は中心からはずれているが、それより重要なことは白色の使い方である。絵の最も大切な部分はモデルの顔だと思う。そのために封筒と手を置くことで顔をよりきわだたせている。この画法は歌麿と同じである。

アンリ・トゥールーズ・ロートレック(Henri Toulouse-Lautrec, 1864-1901)は厳密に言えば、印象派の画家ではないが、日本風なポスターを多く描いた。そのために日本の浮世絵は彼に多大な影響力を持っているといえる。「ジャルダン・ト・パリのジャンヌ・アヴリル」(Jane Avril, Jardin de Paris)という絵にロートレックはモデルの姿を色で平らにしても、線で描写した。さらに、中心からはずれた構図は女性を目立たせている。ポスターには陰影がないけれども線で深さがわかる。

ロートレックは油絵にも強い線を使った。「ムーラン・ルージュ：踊り」(Dance at the Moulin Rouge)という絵にこれが見られると思う。見る人は最も前にいる女性と踊る二人に注目させられる。ロートレックは平らな色を使ったが、線のために三人の姿と動きがわかりやすい。ラッサイン氏 (Lasaigne)によると浮世絵師はポーズをするモデルを使ったが、踊っているモデルを使わなかった。つまり、ロートレックは日本風な技術を使いながら自分のスタイルを築きあげたといえる。

絵の中の人と踊る人の間にリズムがあると思う。これは日本の美術の大事な要素である。日本の美術の発展は画家が中国からこのような画法を採用したことに起因していると言われている。クロード・モネ(Claude Monet, 1840-1926)の「四本のポプラ」(Poplars)という絵は強い日本風な感じを強く写える。モネの興味は木のリズムである。シンプルな絵だが木の強い垂直な線が、川岸で水に映った木の姿とわかれるのは日本風であると思う。

「四本のポプラ」は日本風な絵であるが、「セーヌ川の朝」(Mornings on the Seine)にモネは日本風な技術を使ってみた。この絵に強い線を使って、全体の姿を平らなイメージにしたが、そのことによって単純化され主題が失われてしまったと思う。他の画家に比べて、モネの日本風な技術を使う実験は不出来であるが、日本風な主題を描くのに優れていた。例えばモネは二五年間スイレンを研究して、描いた。その間花の姿は次第に単純化され、絵は日本風な感じになっていった。なおまた庭に日本風な橋などの日本風な景色を描いた。

4 . 日本の明治時代の浮世絵とヨーロッパの影響

1868年に明治維新が起こった。その後で日本の文化は速く変化していった。浮世絵にはその事件が反映されている。江戸時代の間蘭学のために浮世絵師が西洋風の風景を描いていたといえ、1868年まで浮世絵師はだいたい伝統的な日本の主題と技術を使った。明治元年、日本政府が文明開化という政策を発表した。その政策は1887年まで続いた。

明治時代の浮世絵には文化的な変化がよく見られると思う。最初に西洋風の要素は横浜絵に見られたが、段々に大抵の浮世絵に西洋風の要素が見られるようになった。

その初期に浮世絵師、例えば三代目広重、が伝統的な技術を使いながら、日本の、特に大都会に起こった、現代化と生活を描写した。最初に変わっ

たものの一つは建築であった。明治時代の浮世絵を見ると日本の伝統的な木造物がれんがづくりと一緒に並んでいる。日本の都市のスカイラインが変わったのを、浮世絵師は描写した。例えば国政の「凌雲閣機絵双六」という絵を見ると12階建ての西洋風の建物が見られる。

新しい通りや公園なども浮世絵の主題になった。例えば、銀座では並木で歩道が車道とわかれた。さらに道が舗装されて、電柱や時計がたてられた。それ以前日本の道にはそのようなものではなかった。

西洋風の運搬車も洋服も日本の都市で現れ始め、浮世絵にも見られるようになった。全てが新しい雰囲気を引き起こし、浮世絵師はそれを絵で描写した。

広重の「東京名所：上野公園内国勸業第三博覧会美術館併噴水器之図」(明治14年)という絵を見るとれんがで建てられた建物だけではなく、色々な多彩の洋服も見られる。さらに、噴水も電気燈もある。

明治3年になり、変化を描写するために、新聞、例えば郵便報知新聞と東京毎日新聞がカラーの雑誌を出版し始まった。そのため、有名な浮世絵師が伝統的な技術を使い日本の現代化を描写した。

新聞と西洋から文化の流れのために新しいスタイルの浮世絵のスタイルが始まった。それは依然浮世絵であるが、伝統的な浮世絵の技術と西洋風の美学が融合した。歌川貞秀(1807 - 明治前半)はそのスタイルを使った一人である。すなわち、影と直線遠近画法を多用だが、同時に伝統的な日本の画風も感じられると思う。「東京銀座通電気燈建設之図」(明治16年)を見ると、西洋の電燈や市内電車があるが、まだ日本の浮世絵のなごりがあると思う。

小林清親(1847 - 1915)も日本と西洋の技術を並用し、貞秀より試行錯誤した。清親は明白に西洋の技術を使ったが、日本の画風が残っていると思う。影と光を描くことにより伝統的な浮世絵にはない強い心理的な効果を作り出した。

清親は劇的な光が好きだった。よく夜明け、あるいは日没の絵を描いた。明治12年の「川口鍋釜製造図」という絵に清親は劇的な事件を作るために火の光を使った。すなわち、火の光が絵の大事な部分を明るくさせ、雰囲気を作り出す。ヨーロッパの画家はそのような技術をよく使った。

明治時代の後期に浮世絵師は二つの派に分かれた。一つは創作版画派で、もう一つは新版画派であった。創作版画派はアバンギャルドの浮世絵であった。新版画派は伝統的な技術と主題を使ったが、革新的な画法も使った。すなわち、新版画派はヨーロッパの技術と日本の技術とを一緒に使った。

この二派は日本画派と洋画派を反映していた。

5 . 結論

確かに一九世紀の後半にヨーロッパの印象派の画家は日本の浮世絵に影響を受けたが、それは一方通行ではなかった。つまり、明治時代の日本もヨーロッパから色々な影響を受けた。

また新鮮味のうすれつつあったヨーロッパの美術を、それまで彼らが見たこともない日本の浮世絵が生き返らせたと思う。ヨーロッパ人は浮世絵の線の使い方を取り入れた。一つの線がすべてを定義し、自然のカーブを目立たせるといふ手法である。

明治時代にヨーロッパの文化が日本に流入し、日本の浮世絵に影響を及ぼしたと。浮世絵師はヨーロッパの技術を使ってみたが、それだけではなく、日本にも西洋風なものが都市に現れたためにそれを絵で描写した。ヨーロッパの画家とその背景はちょっと違うと思われる。

浮世絵はヨーロッパの画家が新しいジャンルを作り出すことに貢献したと思う。つまり、ヨーロッパの美術に新しいエネルギーと感性を与えた。例えばピサロは次のような言葉を残した。

広重はすばらしい印象派の画家だ。

図書目録

書物

- 1 大島清次著, 『ジャポニズム：印象派と浮世絵の周辺』, 東京, 1986.
- 2 式場降三郎著, 『ヴァンゴッホ』, 東京, 1959.
- 3 京都国立博物館編, 『浮世絵名品展：東京国立博物館所蔵』, 東京, 1991.
- 4 クールライヨン・ピエール著 (出梨後夫訳), 『印象派』, 東京, 1979.
- 5 Smith, L. (Editor), 『Ukiyoe: Images of Unknown Japan』, London, 1988.
- 6 菊地貞夫著, 『浮世絵』, 東京, 1980.
- 7 Tinterow, G., Loyrette, H., 『Origins of Impressionism』, New York, 1994.
- 8 Rewald, J., 『The History of Impressionism』, New York, 1973.
- 9 デンバー・バーナード著 (池上忠治監訳), 『印象派：1863 - 今日まで：臣匠たちの素顔と作品』, 東京, 1994.
- 10 Goldscheider, L., Unde, W., 『Van Gogh』, London, 1945.
- 11 Denvir, B., 『Art Gallery: Van Gogh』, New York, 1981.
- 12 『Discovering Great Paintings: Van Gogh』, London, 1990.
- 13 Bataille, G., 『Manet: A Biography and Critical Study』, Oxford, 1984.
- 14 Helt-Kuntze, H., 『Far Eastern Art』, New York, 1969.
- 15 Howard, M., (Editor) 『The Impressionists by Themselves』, London, 1991.
- 16 Lasaigne, J., 『Lautrec: A Biography and Critical Study』, Oxford, 1953.
- 17 Gionini-Visani, M., 『Toulouse-Lautrec』, New York, 1978.
- 18 Kendall, R. (Editor), 『Manet by Himself』, London, 1989.
- 19 Martini, A., 『Great Artists: Monet』, London, 1963.
- 20 Eto, J., 『A Nation Reborn』, New York, 1974.
- 21 Schapira, M. (黒江光彦訳), 『ブアン・ゴッホ』, 東京, 1963.
- 22 国立史料館 (編), 『明治開化の綿絵』, 東京, 1989.
- 23 Ministry of Foreign Affairs, 『Japan in Transition』, 東京, 1968.
- 24 Shibuzawa, K. (Editor), 『Japanese in the Meiji Era, Vol.5』, 東京, 1958.
- 25 Mitchener, J., 『Japanese Prints, From the Early Masters to the Modern』, 東京, 1976.
- 26 Smith, B., 『Japan, A History of Art』, 東京, 1971.
- 27 Muramatsu, T., 『Westerners in the Modernization of Japan』, 東京, 1995.
- 28 Storry, R., 『A History of Modern Japan』, London, 1960.

論文

- I Grassley, T., 『Is it right to call Meiji Art Derivative?』 , 1997.
- II Flynn, P., 『Visions of People: The Influences of Japanese Prints upon Late Nineteenth Century and Early Twentieth Century French』 ,
1998.
- III Rodriguez, A., 『Modernization in Japan and Ukiyo-e』 , 1997.