



Title	扇面画の美術交渉 : 日本・中国からフランスへ
Author(s)	中谷, 伸生
Citation	関西大学東西学術研究所紀要, 46: 51-71
Issue Date	2013-04-01
URL	http://hdl.handle.net/10112/7902
Rights	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

扇面画の美術交渉

— 日本・中国からフランスへ —

はじめに

団扇あるいは翳ではなく、檜の細い薄板を紐で繋いだ檜扇、そして、竹製の骨に紙を張り付け、その画面に絵を描く紙扇（扇子）、さらに、扇子ではなく、扇の形をした画面に絵を描く扇面画などは、日本で創始されたといわれる。日本でつくられた扇、つまり倭扇が朝鮮や中国に伝播し、それぞれの地域でさまざまな扇子がつくられ、その画面に扇面画が描かれるようになったが、それは東アジアの文化のひとつの特徴を形成することになる。しかも、こうした扇子や扇面画は、日本の影響を受けながら中国で発達していくことになったが、再び中国から日本に伝来するという複雑な文化交流の展開となって、まさに、東アジアの文化交流の一端を明らかにする重要な作品（生産品）になったといつてよい。さらに、日本の扇面画は、西洋文化にも強い影響を与え、いわゆる

ジャポニスム（日本趣味）が花ひらく十九世紀ヨーロッパの各地において、扇面画が採り入れられることになる。中でも、本稿で詳しく論じるフランスの画家エドワード・ドガは、興味深い扇面画を制作しており、そのことはまた、中心としての日本文化の周縁にフランスの扇面画が位置するという、比較的めずらしい日仏の文化交流、美術交流の型となったのである。

本稿では日本、中国、フランスの扇面画について、日中相互における美術文化の交流の実態、そして、この特殊な絵画形式による表現が、フランスにおいて、どのように影響、伝播、交流したかを実証的に示したい。また、資料が乏しく、詳細を論じることができないが、朝鮮半島における扇面画についても触れることにする。この研究を通じて、東アジアとヨーロッパの美術交渉、文化交流の特色ある一面に光をあてるとともに、それぞれの地域の芸術的意志とそれが形成された風土の特質が明らかになるう。

中 谷 伸 生

一 日本・中国における扇面画の誕生と展開

東アジアにおける扇面画の誕生は、九世紀末頃に日本で製作された檜扇〔図1〕に遡るといわれる。檜や杉の薄板を重ねた檜扇は、もともと記録用の木簡を変化させるやり方で扇の形になったと伝えられ、少し遅れて紙扇が製作されたといわれるが、このあたりの正確な事実是不明である。竹の骨に紙を張った紙扇は、蝙蝠扇といわれるが、蝙蝠は「かはほり」と読み、「紙張り」の音便だという。蝙蝠が翼を広げた形状に似ている云々は俗説である。紙扇は、檜扇の薄板を糸で綴じ合わせる代わりに、紙を張って板を繋いだものという主張もあるが、確実な根拠を示す説ではない。また、檜扇も紙扇もともに笏起源であるという説も出たが、これもまた根拠薄弱である¹⁾。いずれにしても、檜は日本に多く生育する樹木であることから、檜扇の誕生は自然の流れでもあった。そして、平安時代中頃の十世紀までには檜扇や紙扇が一定の形式を確立して、朝貢品として朝鮮半島や中国へ贈られることになる。『宋史』によれば、十世紀末に日本の僧奝然（不明—一〇一六）が、宋に檜扇二十枚を贈ったという記録が残されている。奝然は平安中期の画僧で東大寺において修業し、清凉寺を建立したことで知られる。『入宋日記』を記したと伝えられるが、現存していない。この時に奝然によって贈られた扇が、資料の裏付けのあるものとして、日本から中国に渡った最初の摺畳扇で、複数の骨の表面に

紙を張った、いわゆる片張りの扇であり、裏面は骨を露出させたままで、折り畳むことができる扇である。摺畳扇は中国では見ることのできない珍品であったという²⁾。絵が描かれた扇は、遺存する作例を見る限り、平安時代から作られたようである³⁾。日本の扇の基本的な特徴は、中国の団扇とは異なって、「折り畳める」形態であった。それらの扇は非常に人気が高かったため、一般の貿易品としても通用したようである。当初は檜扇を冬扇、紙扇を夏扇として装束の一部を担うものであった。その一例としては、藤原



〔図1〕佐太神社の檜扇（12世紀初頭頃）

公任による有職書である『北山抄』において四月一日に給扇の記事が見られる。

続く鎌倉時代の扇は、今のところ確認されていないが、推測するところ、鎌倉時代、室町時代には、朝鮮半島や中国との貿易が盛んになったことから、扇、つまり倭扇が数多く製作され、貿易品として大陸に渡ったようである。中国への倭扇の輸出は朝鮮半島を通して行われた場合と、日宋貿易などで直接中国に渡った場合などさまざまであるが、『戊子入明記』の応仁二年（一四六八）の記事には「（明国に）二千二百本、代四百四十貫文」と記されていることから、室町幕府による日明貿易は大量の倭扇を中国に輸出することになったようである。この時期に製作された多くの倭扇は摺畳扇であったが、見逃せないことは、この時期の日本の扇のほとんどが片張り扇であったにしても、河田昌之氏も指摘しているように、『大鏡』、『古今著聞集』、『十訓抄』などの記述から、室町以前にもすでに両面張りの扇が、特別仕立てのものとして作られていたことが明らかになる。⁴

さて、朝鮮半島において製作された摺畳扇について、中村清兄氏の研究によれば、宋の徐兢が『高麗図経』（十二世紀初頭）において、「畫摺扇、金銀塗師、復繪其國山林人馬女子之形」、麗人不_レ能_レ之云、是日本所_レ作」（金銀もて塗飾し、復た其の国の山林人物馬女子の形を絵く。麗人は之を能くせず、云う、是れ日本の摺る所なりと。）と記していて、すでに平安時代末期には日本の摺

畳扇が朝鮮半島に伝わっていたことが判明する。朝鮮で人気を得た扇は、骨の数の多さを特徴とし、それは倭扇に倣っている。また、朝鮮との関係については、『蔭涼軒日録』の永享十二年（一四四〇）の記録に、朝鮮の官人に百本の扇が贈られたと記されている。加えて、朝鮮半島から中国に流入した扇に関しては、郭若虚によって唐宋から北宋中期に書かれたという『图画見聞誌』に具体的な記事が掲載されているが、それによると、朝鮮の一行が持ってきた贈り物の扇について「極めて愛す可し、之を和扇と謂う。本と倭国より出づるなり。」と記されている。室町時代後期から戦

国時代にかけて周防の戦国大名（山口城主）で、朝鮮との交易に力を入れた大内義興（一四七七一—一五二八）は、明応六年に摺畳扇三十本、永正十三年には絵入りの扇二百本を朝鮮に贈っている。⁶李氏朝鮮の時代には、大量の倭扇の摸倣が行われることになったが、それらは朝鮮の趣味に合わせた扇であった。⁷江戸時代には、逆に朝鮮から「桐油扇」というものが輸入され、名古屋において朝鮮風の骨の多い扇が作られることになる。⁸

さらに、中国においては、元の貢性之による詩「倭扇」に「外蕃ノ巧芸天工ヲ奪ウ」と歌われており、元末から日本の摺畳扇が用いられ始めたらしい。⁹中国では輸入した和扇を模倣した中国製の扇（日本ではそれを唐扇と呼ぶ）が明の永楽年間（一四〇三—一四二四）頃から製作されるようになり、中国社会においても扇が一般に普及することになる。永楽帝は、折り畳むことのできな

い伝統的な団扇とは違って、折り畳みが可能な日本式の扇の便利さに感心したと伝えられる。¹⁰『潜確類書』には、「明永楽中朝鮮進摺疊扇」上喜「其卷舒之便」命「工如」式為「之」と記されており、明代に至って初めて、公の命令によって倭扇が大量に摸倣されることになったようである。¹¹これらのいわゆる唐扇に対して、室町時代の禅僧たちは、中国文化への憧れから、中国風の扇に関心を抱き、いわば逆輸入というやり方で中国の扇がもてはやされるようになったこともよく知られている。永享七年（一四三五）に正月用の扇の製作が絵師の景阿弥に命じられたとき、院主に対して景阿弥が「唐扇たるべきや否や」と問うたのに対して、中国風の唐扇を製作するように、という答えが返されたという。¹²これら室町時代に日本に輸出された中国の扇は、倭扇のような片張りではなく、中付けと呼ばれる両面張りの扇にされ、その手法を差骨と呼んだ。宮島新一氏は、「おおよそ十四世紀の後半期ころ、南北朝時代後半から室町時代はじめにかけて、扇屋という商売が盛んになってきたことが推測できる」と述べている。また、日本において扇の生産が盛んであったことは、遺明国書（応永八年・一四〇一年）によって、多くの献納物の中に日本の扇が含まれていたことから明らかとなる。そして、永享八年（一四三六）にも扇百本の献納が見られることから、この流れは慣例化していたと考えられる。さらに、永享四年（一四三二）には、將軍によって二千二百本もの扇が中国に渡ったという。¹³

日本の生産地は主に京都で、狩野派や土佐派の絵師たちが扇面画の制作に関わったが、狩野派については、『古画備考』に狩野元信が、天文八年（一五四〇）に富商の蓮池秀明と一緒に扇座の代表として、幕府に利権の保護を求めた請願書が掲載されていることから、狩野派が扇製作、つまり扇面画の制作に力を入れていたことが判明する。遺存する扇面画に「元信」の壺印を捺したものが多く見受けられるが、いうまでもなく、それらは狩野元信が率いる狩野派の工房作であることを示している。しかし、印は捺されるものの、款記を記したものはほとんどないことから、印を捺すことが利権の確保につながっていたとも考えられる。また、少数ながら、永徳の「洲信」印を捺した扇面画も遺存していることから、狩野永徳もまた扇屋の主権者であったことが判明する。さらに、「直信」（松栄）印や「元秀」印なども見られるが、「光信」印は見られない。¹⁴こうした狩野派の制作活動について宮島新一氏は、隆盛をきわめた狩野派の扇面画制作も、狩野光信以降に暖簾を下ろすことになり、狩野派に代わって、俵屋宗達らの町絵師による扇屋が華やかな扇絵（扇面画）制作の中心的な担い手になる、と述べている。源豊宗氏の指摘によれば、宗達一派の扇面画の一つの特徴は、扇面の型からはみ出すような図様や構図を描き、ここに濃彩によるやまと絵を描くという新機軸の水墨画を生み出したことであるが、こうした画面構成は、宗達以前に、わずかながら土佐光信にも見られるものだという。¹⁵

江戸時代に入ると、狩野派はもとより、民間を含めてさまざまな流派が扇面画制作を行うことになり、江戸後期には円山派、四条派から文人画、そして浮世絵まで、それぞれの作風に基づく扇面画が制作されることになる。同時に、市民社会の到来を予測するように、きわめて個人的かつ個人的な意匠による扇面画が登場することになる。また、元禄頃には金箔地や金泥の扇絵が出現し、扇面形式の風刺画なども登場した。江戸時代においても、狩野派の扇面画がしばしば見られるが、その画面には、掛幅と同様に個人名の落款が記されており、もはや元信時代の工房作とは基本的に性格が異なっている。

二 日本と中国の扇面画における作風の特質

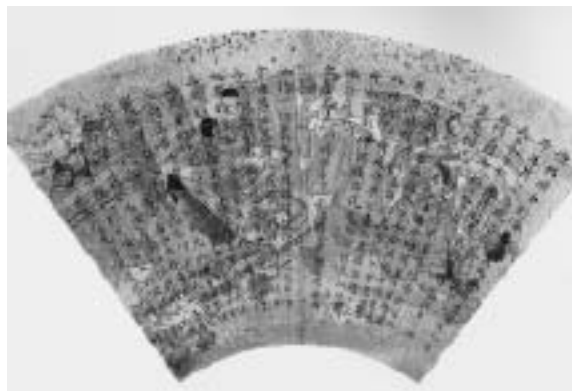
日本の扇面画の造形について、特色のある作品を採り上げ、その多様性と基本的な枠組について述べることにする。その際、これまでさまざまな研究蓄積のある扇の形状や歴史的内容などは、なるべく除外して、絵画の構成として特色のある作品を適宜選択して、できる限り扇面画としての造形性に絞って論じてみたい。日本の扇は、九世紀の中頃にはすでに出現していたといわれる。というのも、この時代に活動した島田忠臣の詩集『田氏家集』には、扇を歌った詩があるからである¹⁸⁾。

さて、檜扇としては平安時代のものでして最も古いと考えられているのが十二世紀初頭頃に制作された佐太神社の檜扇〔図1〕

である。江上綏氏は一一二二年と推定される西本願寺本三十六人家集に近い頃と考えている¹⁹⁾。この檜扇の裏表には絵が描かれているが、地には白の絵具、そこに群青と緑青、そして裂箔を散らしている。表の主題は鶴で、周囲に松林が描かれている。鶴や松樹や菖蒲に似た植物の配置を見ると、弧を描く扇の形式に沿って、円弧を描くように並置されている。つまり、左側に描かれたモチーフは左方向に傾くやり方で、右側に描かれたモチーフは右方向に傾くやり方で配置されている。そして、いうまでもなく、画面中央の鶴や植物は垂直に立つように配置された。裏面は紅葉を中心に梅や萩などを華やかに描き込んでいるが、表面の画面と同様に、扇が開くように円弧を描き、空間とともに左右に曲がりながら花々が配置されていて、それぞれのモチーフは、中央は垂直に、右側は右に傾いで、左側は左に傾ぐように描かれている。つまり、すべての花々は、扇形に円弧を描く画面形式に合わせて描かれていることが分かるであろう。さらにいえば、檜扇を形成しているそれぞれの細長い檜の板、つまり「橋」の向きに沿ってモチーフの垂直性が示されているということである。

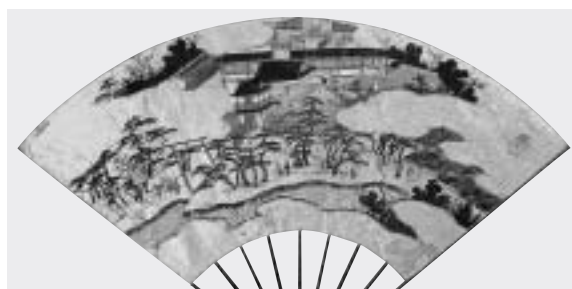
こうした描写法は、四天王寺蔵の《扇面法華経》(十二世紀中頃)の中、巻七第六紙「店の前の通り」〔図2〕において、特徴のある表現を実現させている。この扇面画は扇ではなく、絵画の画面形式としての扇面画である。ここでは、通りに面した店の建物は、左右に開いた扇形の空間に合わせて、上部にいくほど扇形に

開いている。このことは建物の柱の形態描写において明確に見てとることができよう。それは墨書された文字の列に呼応するものである。こうした建築物を描いた扇面画は、独自の造形技法、あるいはモチーフの処理を表しており、たとえば、やまと絵の技法を用いた扇面画帖の中の《日吉大社図》（十五世紀頃、文化庁蔵）では、左右に円弧を描いて曲がりながら展開する日吉大社の建物は、個々の建物は幾何学的な直線を駆使して歪みのない形態モチーフとなっているが、画面全体を俯瞰すると、それぞれの



[図2] 《扇面法華經》（『店の前の通り』）
（四天王寺蔵、12世紀中頃）

建物は、左右に向かうほど扇形の画面に合わせて大きく傾いていく。続いて、《扇面散らし屏風》（十六世紀、出光美術館蔵）の中の「松尾大社図」[図3]では、松尾大社とその周辺の渡月橋の景観を描いた扇面画は、金地に映える画面を美しく強調しながら、大社の手前の林と川の描写を扇の弧に合わせて曲線を強調するよう曲げている。しかしながら、それに対して、松尾大社の建物は、扇形の円弧の線とは無関係に、水平方向に延びる直線で描かれている。やはり、絵師の立場としては、本来、直線の要素で出

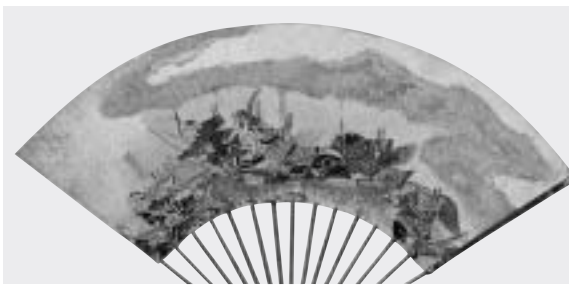


[図3] 《扇面散らし屏風》（『松尾大社図』）
（出光美術館蔵、16世紀）

来上がっている建物の形態描写を歪めることは避けたかったに違いない。しかし逆に、画面全体の空間としては、やはり扇形の枠組みを無視することはできず、社殿の正確な幾何学的形態モチーフとは矛盾するやり方で、手前の景観は扇形に合わせて大きく曲げられた。ここに通常の方形の画面とは異なる扇面画独自の画面構成を指摘することができる。二つの異なる空間把握（描写）を一つの画面に組み合わせ、違和感なく融合させるといふ、画面構成上の奇抜な工夫が見られるのである。

人物画については、古くは既述の《扇面法華経》が、やまと絵の技法を用いて典雅な人物像を表現しているが、江上綏氏は「貴族とそうでない人が同一画面に無造作に併存している図が多く、興味をそえられる。庶民の服装にも豊富な文様が見られるが、当時の庶民の衣服に実際にそのような文様が用いられていたであろうか。筆者は、この写本の多くの絵にバレエまたはパントマイムの演技を見るような感を覚えるのである。」と述べ、いわゆる写生（写実）的な描写ではなく、舞踏などの型を手本にして造形されていると主張する。しかし、《扇面法華経》においては、扇の橋がつくる直線に合わせて人物の立ち姿が描かれているという以上には、扇面形式独自の造形はみられない。時代が下がって、数多くの中国人物図を描いた扇面画が中国図様に従って制作されたが、それらは掛幅の図様を転用したもので、やはり扇の橋に合わせて人物の配置を決めるやり方のみが異なるだけである。むしろ、

人物群像において、伝俵屋宗達《扇面貼付屏風》に描かれた幾枚もの扇面画〔図4〕は、中世絵巻の図様構成を垣間見せるもので、右から左への流れるような動勢を展開させながら扇面形式の円弧の曲がりを見事に利用しつつ、まさに扇面画が得意とするまとまりのある空間を実現している。数多い扇面画の中でも、この伝宗達の作品は、とりわけ下弦の円弧を基点にすることで、扇面形式の利点を最大限に活かした表現効果を成し遂げており、濃厚で調和のとれた色彩や流麗な線描で描かれた兵士たちの描写と



〔図4〕 伝俵屋宗達《扇面貼付屏風》(17世紀)

相俟って、まことに秀逸だといってよい。ところで、異色の人物像といえ、江戸時代における浮世絵の図様であろう。たとえば、扇ではないが、扇面形式の画面を用いた勝川春章（一七二六—一九二二）《東扇 初代中村仲蔵》（東京国立博物館蔵）〔図5〕などである。ここでは扇面形式の画面を縦型に使用して、役者の雄姿を描いているが、人物の半身像をできるだけ大写して表現するという狙いであろう。鼠員の役者に憧れる芝居好きの人々にとって、プロマイドの役割を果たす役者絵は、群像ではなく、一人の役者の魅力を前面に押し出す作品であるため、役者の姿をできるだけ大きく描く必要があった。しかも、少なくとも上半身をえがくことで、舞台の臨場感を増すことになるため、このように奇抜でイレギュラーな身体表現が求められたに違いない。



〔図5〕 勝川春章《東扇 初代中村仲蔵》
（東京国立博物館蔵、18世紀後半）

さて、日本、中国の扇面画に数多く採り上げられた図様として山水図がある。先に述べた佐太神社の檜扇など、中世の扇面画にも景観を描いたものが見られるが、それらはいわゆる山水図というよりも、吉祥的な花鳥図というべきやまと絵風のテーマであった。中国風の山水図の図様が制作されるようになるのは、やはり室町時代以降で、典型的なものは、宮島新一氏も紹介している遮莫筆《林和靖図》（東京国立博物館蔵、十六世紀前半頃）〔図6〕などで、月の出る山林の中の茅屋で読書する人物が描かれている。



〔図6〕 遮莫《林和靖図》
（東京国立博物館蔵、十六世紀前半頃）



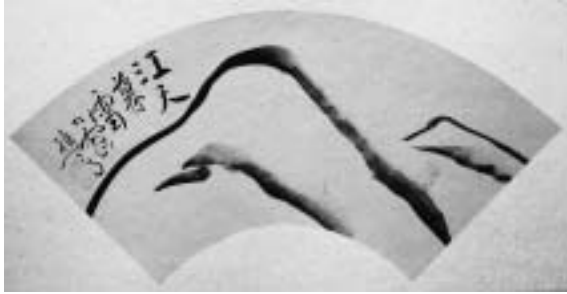
[図7] 王昱《倣关全山水》(清代)



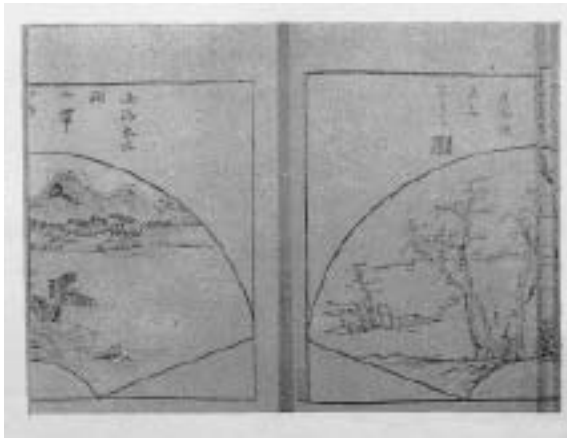
[図8] 王鏊《倣惠崇水村图》(清代)

茅屋は扇の弧に沿って左に傾いており、空間全体は弧状に曲げられ歪んでいる。要するに、掛幅などにしばしば見られる茅屋山水図を扇面画に転用した一点である。図様としては、扇面画としての特色をそれほど強調しているものではない。これらの人物を配置した山水図は、清代の李世光筆《修禊図》⁽²¹⁾などと雰囲気は共通し、一瞥で中国絵画の影響の大きさが伝わってくる。扇面形式の山水図については宮島新一氏が、日本と中国の扇面画を比較しながら、「この形式が生きているのは何よりも山水図においてである。手

中に天地を握るといふ意味からも山水図がふさわしい。ところがわが国では、小さな画面に広大な自然を繰り込むことが苦手だったために、自然の一部を切り取ったような山水図が多い。残念ながらそれでは扇という形は生きてこない。その点、中国人は空間の扱いにおいて格段にすぐれた伝統をもっているだけに、そうした制約を巧みにつかいこなしている。」と述べている。清代の王昱筆《倣关全山水》[図7]や王鏊筆《倣惠崇水村图》[図8]などを見ても、景観の雄大さは画面を大きくはみ出していくほどに力



【図9】池大雅《東山清音帖》（「江天暮雪図」）
（18世紀中頃）



【図10】名公扇譜（『八種画譜』）（明代末）

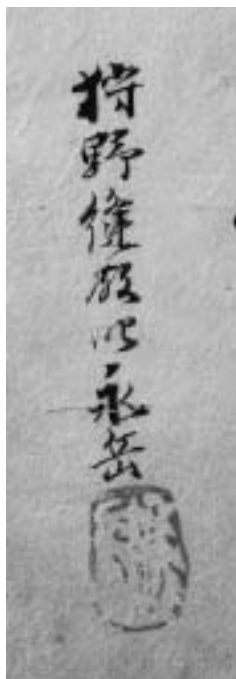
強い。確かに、日中の掛幅による山水画を検討してみると、広大な空間を絵画化した中国の山水図に対して、日本の山水図は、かなり雄大な景観を描いた雪舟でさえも、やはり中国の山水図に比べてスケールが小さいといわざるをえない。そのため、扇面画においても、掛幅と同様に、大きな景観の部分をつリミングした感のある常識的な図様がほとんどである。むしろ、山水図の扇面画で特色のある作品を挙げるとすれば、江戸時代の池大雅筆《東山清音帖》（十八世紀中頃）の中の「江天暮雪図」〔図9〕であろう。

この画面では小さな画面に一筆で引かれた簡潔な線描のみによって雪山の情景が表現されており、小画面ながら茫洋とした雄大さが表現されていて秀抜である。左上部に「江天暮雪九霞山樵写」と書かれた墨書の大きな文字は、左へと下がる扇面形式に合わせて斜めに記され、この扇面画の獨創性を高めている。日本の数ある扇面画の中でも出色の出来栄を誇る作品だといえるであろう。中国の山水図で注目すべきは、桃山時代末期に日本に伝えられた絵手本『八種画譜』の中にある「名公扇譜」に紹介された扇面画

「図10」が、扇面形式の湾曲性を無視して、矩形の画面に描くのと同じやり方で山水図を描いていることであろう。このことに触れて源豊宗氏は、「中国の画家には日本人の様に扇面形成の美的性格をその湾曲性において理解することができなかったのである。その意味では扇面は日本独自の画面形式であった。」²⁴と述べている。また、花卉図を描いた扇面画をみると、本来、無限の変化をもつ花々の形態は、いかなる形の画面にも縦横に適応できるモチーフであり、扇面画だからという制約から免れている。そのため、花卉図の場合、とりわけ扇面画独自の作風というものは見当たらないが、特徴のある扇面画を挙げるとすれば、画面の中央に樹木の幹の部分を大きく拡大して描く作品が興味を惹く。たとえば、京狩野第九代の狩野永岳筆《竹図》「図11、図12」などであるが、画面の中央左に太い竹幹の部分が、空間を分断するように描かれ、しかも、幹の上下の部分が画面の枠で切り取られた描写となっているため、扇面画の中では特異な画面構成を示している。この種の構成は定型化していたとみえて、狩野派、四条派、琳派など多くの画家たちが試みている。この半ば奇抜な構図と形態モチーフは、やがてフランス十九世紀のエドガー・ドガにまで影響を与えることになる。フランスでは一八七八年にパリ万国博覧会が開催され、日本の美術工芸作品が出品されたが、それらの中に扇面画が含まれていた。それらの一端は、小林忠氏がリストを紹介している東京国立博物館所蔵「パリ万国博覧会出品扇面画百撰目録」



〔図11〕 狩野永岳《竹図》（江戸時代末期）



〔図12〕 狩野永岳落款

から知ることができる。²⁵⁾

問題は、これら日本の扇面画を受容したフランスやその他のヨーロッパの画家たちが、扇面画の特殊な画面形式に関心を抱き、それを日本趣味の文脈の中で採り入れたものの、そこに描かれた絵画自体は、通常のキャンバスに描かれた絵画とまったく同じであって、方形の画面に描かれた描写を、扇面形式の枠によっていわば切り貫くやり方で描いたのである。その表現法は、先に述べた中国の「名公扇譜」の例と同じであるが、日本の扇面画の表現とは逆であり、中国の扇面画においても珍らしい。たとえば、後期印象派のポール・ゴーガン (Paul Gauguin 1848-1903) は、扇面画《マルチニク島の風景》(Scène de la Martinique) (国立西洋美術館蔵、一八八七年) [図13] を制作したが、その画面では屈曲する扇面形式についてはほとんど考慮することなく、方形のキャンバスに描くのと同様の西洋風景画を扇形の画面内に描いた。要するに、西洋の画家たちの多くは、日本の扇面画を受容するときに、絵画的な描写法ではなく、扇面形式という枠組のみを受け入れたわけである。また、こうした西洋の表現法は、きわめて珍しい例であるが、いわゆる「売り絵」風の作風を見せる愛知県で活動した近代画家の野崎華年 (一八六二—一九三六) による《西洋美人画》(絹本、四四×二三センチメートル) に反映された。野崎は河野中華と殿木勝吉に師事して明治三十年 (一八九七) に洋画グループ「明美会」を結成している。



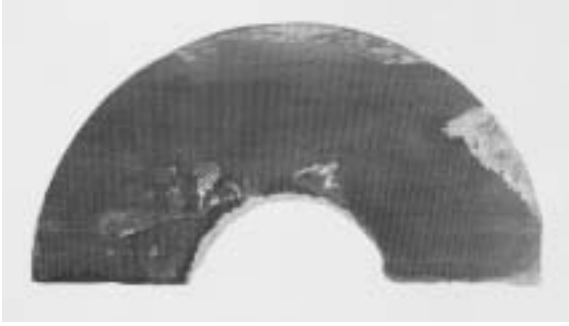
[図13] ポール・ゴーガン《マルチニク島の風景》
(国立西洋美術館蔵、1887年)

さて、こうした西洋型の表現を見せる扇面画の中で、例外的に十九世紀フランスの画家ドガは、西洋絵画の伝統的描写法を半ば放棄して、興味深い特殊な扇面画を制作した。ドガの扇面画は、東西の扇面画をめぐる文化交渉の重要な一事例であることはいままでもない。

三 ドガの扇面画に見られる日本の造形

一八七九年にフランス印象派の作風に近づいたエドガー・ドガ

(Edgar Degas 1834-1917) が制作した扇面画《踊り子たち》(ルモワールヌ566番)〔図14〕は、数多くのドガの作品群の中にあっても、空間の扱いが斬新で、一九世紀後半のフランス美術史上において、とりわけ独創的な絵画という印象を強く与えるであろう。この画面では、「中心をずらした構図」、あるいは人物を画面の隅に押しやっつて、中央に大きな空間を据えるドガ得意の空間描写が見られ、その構図は油彩画《バーで練習する二人の踊り子》(一八七六―七七年、メトロポリタン美術館蔵、ルモワールヌ408番)



〔図14〕 ドガ《踊り子たち》(1879年)

など、ドガの他の多くの作品と共通している。しかし、ここで筆者がとりわけ独創的な絵画であると、あえて主張するのは、この扇面画の全体的な印象並びに細部描写が、扇面形式以外の彼の油彩画やパステル画とは相違する独自の性格を示しているからである。三人の踊り子たちは、舞台の上にいるのか、それとも舞台の隅で休息しているのか、いささか不明瞭に思われるが、それというのも、この画面では、背後の空間が、西洋の伝統的な科学的遠近法に見られる、奥行きのある三次元的な空間構成に基づいて表現されてはいないからである。こうした空間描写は、東洋の水墨画などにしばしば見られる、いわば曖昧で融通がきくとともに、限定されない自由な空間を想い起させるに違いない。弧を描く上辺部には、舞台の書割が描かれているのであろうか。いずれにしても、この画面では、オペラの舞台あるいは踊り子の説明的な描写に力点は置かれておらず、ドガの主たる関心は、いわば際限のないゆったりとした空間の「拡がり」の表現に向けられている。つまり、この扇面画では、ルネサンス以降に展開した西洋の伝統的な絵画空間を見出し難いのである。ここでは空間や筆触、それに画面上辺部に銀泥によって描かれた、舞台の書割を暗示するモチーフの配置などが、ドガの作品中にあっても、例外的といえる特異性を覗かせている。こうした空間は、日本や中国の水墨画などに指摘できる平面的な「地」と酷似する。要するに、同時代のピサロやゴーギャンの扇面画が、浮世絵などの思い切った構図

を採用しているにもかかわらず、やはり西洋の伝統的な遠近法的空間を基礎にして描かれていることを考えれば、ドガのこうした性格は、独自の領域を開拓していると断言できるのである。

さて、ドガと日本美術の関係については、かつて日本の美術史家、小林太市郎が、一九四六年に百枚を超える挿図を入れた『北斎とドガ』²⁶⁾を出版して、以後の論争の口火を切った。小林は、ドガのパステル画《盥》(一八八六年、オルセ美術館蔵、ルモワヌ872番)や《浴槽に入る女》(一八九八年、ルモワヌ1309番)などの入浴をテーマにした作品が、國貞や春信の浮世絵の影響下に制作されたという仮説を立てた。彼は、文献的な裏付けなしに、テーマや図像、そして構図の類似する多くの作例を挙げて、ドガと浮世絵との比較をいささか強引に行ったため、後に日本の美術史家たちから批判を受けることになる。しかし、こうした批判がなされたにもかかわらず、小林の主張は、説得力のある比較に限ってはあつたが、その後、多くの研究者たちによって、より綿密に展開させられることになったのである。たとえば、クラウス・ベルガーは、その著『一八六〇年から一九二〇年にかけての西洋絵画における日本趣味』の中で、当時パリで画商を営んでいた林忠正がドガに贈った清長の《女湯》とドガの《盥》との類似あるいは歌麿の入浴図とドガの《入浴》(一八九〇年頃、メトロポリタン美術館蔵、ルモワヌ1031番bis)を指摘し、またジークフリート・ヴィツヒマンは、『日本趣味』において、既述の

《盥》と北斎漫画の入浴図とを比較している。²⁸⁾ これらの比較検討も、大きくみれば、小林説の継承と展開と考えてよからう。この観点からいえば、批判された方法上の問題にしても、決定的な文献資料が発見されない現状からいって、そしてまた、一九四六年発表の先駆的な研究という点を考え合わせても、さまざま箇所でごく古くなったとはいえ、テーマと構図によって、ドガと浮世絵とを比較検討するという構想を練った小林の業績は、特筆に値するものである。その指摘が今日でも有効であると思われる一例として、《観覧席の前の騎手》(一八六六―六八年、オルセ美術館蔵、ルモワヌ262番)を挙げるべきであろう。その画面中央の奥には、左方向へ駆けていく暴れ馬と騎手が小さく配置されているが、小林説によると、この人馬の形態は『北斎漫画』六編に収録された《調馬圖》から採られているという。この指摘は両図を比較してみれば、きわめて説得力のあるもので、日本美術の影響を隠蔽し通したドガの作品にあつて、いわば馬脚を現したとでもいふべき、数少ない作例のひとつである。この点については、馬淵明子氏なども小林の見解に注意を促している。²⁹⁾

ところで、こうしたドガと浮世絵との比較研究は、それなりに興味深い成果を挙げているにしても、影響を受けた作品の痕跡を巧妙に隠すドガにあつては、どこまで検討しても、曖昧さをぬぐい去ることができないのも事実である。たとえば、ドガの油彩画《カフェにて(アブサント)》(一八七五―七六年、オルセ美術館

蔵、ルモワール393番）は、手前に配置されたテーブルがジグザグの線を強調していることなどから、構図の上で浮世絵の影響があると、多くの研究者によって指摘されており、おそらく、その可能性は高いと思われるが、きわめて潔癖に考えれば、そうした見方もやはり推測の域を出ないはずである。

ここでは、こうした構図の類似という観点をひとまず脇に置いて、ドガの作品に直接見てとれる「日本的造形」という問題に論点を絞り込むことで、ドガと日本美術との関係を、新たな角度から整理してみることにしたい。

さて、十九世紀後半におけるヨーロッパの日本趣味は、マネの《エミール・ゾラの肖像》（一八六八年、オルセ美術館蔵）、モネの《ラ・ジャポネーズ》（一八七六年、ボストン美術館蔵）、あるいはファン・ゴッホの《タンギー爺さん》（一八八七年、ロダン美術館蔵）や、ホイッスラーの《紫と薔薇色》（一八六四年、フィラデルフィア・ジョンソン・コレクション蔵）などの絵画に典型的に表されており、そこでは日本の着物、団扇、浮世絵、屏風に描かれた役者や花魁、相撲取り、といった具合に、日本の風俗がそっくりそのまま画面に描かれている。これと同様の表現は、ドガの場合には皆無といえるほどで、例外的に《ティソの肖像》（一八六七―一八八年、メトロポリタン美術館蔵、ルモワール175番）の背後の壁に、日本のテーマを扱ったと推定できる絵画が掛かっているのを見出すことができよう。シオドア・レフはこの横長の絵画

を採り上げて、浮世絵を下敷きにした近代の模写のようなものではないかと述べている。^{②①} 画面全体の雰囲気を見る限り、この画面は純粹に日本的な特徴を示しているというよりも、むしろ日本の風俗を西洋人が模写した絵画のように思われる。また、レフは《版画愛好家》（一八六六年、ヘイヴマイヤー・コレクション蔵、ルモワール138番）の背後に掛けられた額の中に、日本の「端切れ」が挟まれていると注意を促しているが、アンリ・ロワレットはその説に疑問を抱いている。^{②②} 蛇足ながら、このモティーフを素直に見る限り、日本の端切れと言いつつしてしまうには、少々抵抗があるが、かといって完全に否定し去ることもできない、といった歯がゆい見解に留まらざるをえないであろう。

さて、以上に述べたように、ドガは、当代の画家たちとは異なつて、作品の中に、日本の風俗やモティーフを直接採り入れることを意図的に避けたようである。ところが、一八七八年から八五年頃、とりわけ一八七九年を相前後する時期、ドガは冒頭で述べた扇面画の制作に突如として情熱を注ぐようになる。それ以前の
一八六八年から六九年頃、ドガは三点の扇面画を描いているが、《スペインの踊り子と楽士たち》（一八六八年頃、ルモワール173番）に見られるように、モティーフはスペイン風俗で、いわゆる日本趣味を示す作品ではない。これらの作品は、フランスにおいて一八三〇年代より流行したスペイン趣味に基づく扇面画である。ここでは扇形の画面内に、スペインの風俗が遠近法を駆使して描

出されており、その三次元の空間把握は、一八七九年以降にドガが制作した平面性を前面に出す扇面画とは対照的なのである。

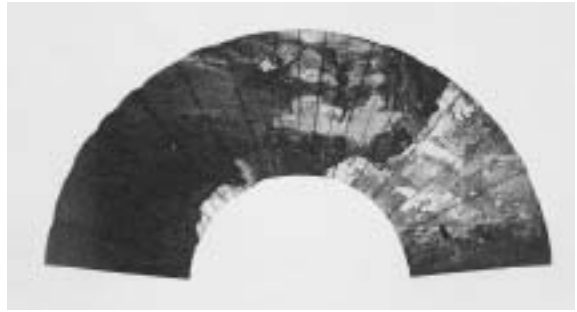
一八七九年におけるドガの扇面画に対する深い関心は、この年に開かれた第四回印象派展で、ドガが扇面画だけの展示室を提唱し、自ら五点の扇面画を出品したことから充分に窺い知ることができよう。この時期のドガが扇面画をはじめとする日本美術に興味をもった理由のひとつとしては、まず、一八七八年のパリ万国博覧会の開催を挙げておくべきかも知れない。日本はこの博覧会で非常に人気を集めた国だと推定されているが、その際に東洋美術展示場には、日本美術のコーナーが設けられ、若井兼三郎、フィリップ・ビュルティらが出品した陶器や染織など種々さまざまな日本美術品、また、ピング・コレクション、ヴィアル・コレクション、ギメ・コレクション、さらに、日本政府による出品作品など、古美術や工芸品を大量に含む日本の作品が紹介されている。⁽³³⁾万国博覧会がドガに与えた影響を推し量ることは難しいが、ヴィツヒマンは、ドガがこの博覧会において、数多くの扇面画を見たに違いないと主張している。⁽³⁴⁾さらに周知のことと思われるが、この博覧会開催にあたって、エルネスト・シェノーが、美術雑誌『ガゼット・デ・ボザール』の一八七八年九月号に、「パリにおける日本」と題する論文を掲載して、日本の絵画や工芸品を仔細に紹介したことも記憶に留めておくべきことであろう。加えて、一九八二年に興味深い論文「ドガの扇面画」を執筆したマルク・ゲ

ルスタインが詳細に言及しているように、日本の扇(扇面画)が展示された一八六七年の万国博覧会などをきっかけにして、一八七〇年代および八〇年代には、日本の扇が大量にヨーロッパに輸入されることになり、パリの街でも数多くの工芸品としての扇が出回ったといわれる。⁽³⁵⁾また、ドガは日本の扇を蒐集していたビュルティと知り合ひであつて、二人はカフェ・ド・ラ・ヌーヴェル・アテーヌの常連客でもあつた。さらにゲルスタインによると、この時期にドガが扇面画を制作した理由のひとつに、生活費を稼がねばならない差し迫った経済的問題があつたということである。⁽³⁶⁾

いずれにしても、日本美術、とりわけ浮世絵ではなく、屏風や掛幅あるいは工芸品などの造形をより多く採り入れたと推定されるドガの扇面画は、その表現法において、きわめて興味深い問題を提起している。たとえば、扇面画の《ペラー》(一八七九年、メトロポリタン美術館蔵、ルモワール457番)「図15」では、踊り子たちの姿は、逆光にされたかのように、暗い背景に埋没するほど黒く描かれている。彼女たちの姿は、金泥によって輪郭線が引かれることで、ようやく識別できるのみである。周囲の書割装飾も銀泥を使って描かれているため、画面全体の印象は、琳派の屏風絵、あるいは黒漆地に金銀泥で描いた漆器を想い起させる。この点に関する近年の研究によれば、ドガが尾形光琳あるいは琳派の作品を間違いなく知っていた、という指摘がなされている。⁽³⁷⁾いかなる根拠に基づいてこの指摘がなされたのか、筆者は寡聞にし

てその詳細を知らないが、確かに、ドガの扇面画「[図16]」には、たとえば、琳派の光瑳が制作した扇面画《檜図》（十七世紀初頭、大阪、逸翁美術館蔵）「[図17]」などの作品を想起させる要素を含んでいる。また、俵屋宗達が描いた扇面貼交屏風の中の金地著色による扇面画《伊勢物語図》（十七世紀初頭）や、扇面散屏風の中の《牛追図》（十七世紀初頭、京都、醍醐寺蔵）などと同間の捉え方やモチーフの形態、およびそれらの配置の仕方、さらに、その装飾的性格が、実際のところよく似ているのである。

一八七八年十一月二八日のエドモン・ド・ゴンクールの日記を読むと、日本画家の渡辺省亭が、ビュルティイの家で水墨画の筆使いによって、作品の実演を行ったことが詳細に記されている。既述のように、ビュルティイとドガとは懇意であったことから、この席にドガが居た可能性がないともいえず、ゴンクールのこの日の記述はきわめて重要である。このときに、省亭は、水分をたっぷり含んだ筆で、ぼかし、にじみ、たらしこみ、といった日本の水墨画の伝統的な技法を、あますところなく披露した。³⁸⁾この出来事



[図15] ドガ《バレー》
（メトロポリタン美術館蔵、1879年）



[図16] ドガ《舞台の大道具》（1879年）



[図17] 光瑳《檜図》
（逸翁美術館蔵、17世紀初頭）

と突き合わせて興味深く思われるのが、たとえば、先に採り上げたドガの《踊り子たち》であろう。というのも、この扇面画では、踊り子たちの形象において明白となつているように、ドガの本領とでもいべき鋭く正確な線描による輪郭線が、ことごとく排除されているからである。あたかも東洋の水墨画のように、やわらかさや潤いを豊かに含んだ筆使いは、いたるところで、にじみやぼかしの効果を示しており、濃淡によつてむらのある絵具の層をつくりだし、その筆触で対象を表現しているのである。たとえば、源豊宗が、輪郭線を否定する宗達の絵画を指して、ほのぼのとしたりやわらかさを示す「縹渺性」があると説明しているが、ドガのこの作品にも、宗達の代表作《蓮池水禽図》（十七世紀初頭、京都国立博物館蔵）などの水墨画と類似する特質が見てとれる。もしろん、こうした技法は、一面において、西洋の水彩画の技法と共通するものであつて、単純な比較は慎むべきであろう。けれども、絹地に金銀泥という素材や筆触、また、空間の扱いなどを含めて考察すると、この扇面画を描くに際して、ドガが日本の水墨画や屏風絵あるいは扇面画などを意識していた可能性は高いと考えるべきであろう。加えて、絹地にグワッシュで描かれた《ファランドンール》（一八七九年頃、ルモワールヌ557番）「図18」においても、画面上辺部に見られる海老茶色の樹木に似た形象などは、水墨画でいう「にじみ」の効果に酷似したものである。

一八七八年から八五年にかけてドガは二十二点の扇面画を描い



[図18] ドガ《ファランドンール》（1879年頃）

た。従来はいささか過小評価されがちであつたこれらの作品は、ドガの芸術の興味深い側面を明らかにするとともに、その日本趣味を解明するためにも避けて通れない重要な作品だと思われる。素材や技法をも含めて、ドガが日本美術の造形をはつきりそれと分かるやり方で採り入れて作品制作を行ったのは、後にも先にも、これらの扇面画においてのみ、と言いつつてよいであろう。

おわりに

東西の扇面画の発生、伝播、影響、変貌という複雑な美術交渉の展開は、日本から朝鮮半島を介して中国へと伝わり、東アジアにおける扇面画の確立という美術交渉的な姿を明らかにした。しかし、それらの美術交渉は東アジアに止まることなく、やがて十六世紀後半頃には中国の唐扇がヨーロッパに流入することになった可能性が高い。そして、十九世紀のヨーロッパにおいて、東アジアの扇面画の第二の発信とでもいえるべき美術交渉的な状況が生まれ、扇面画は日本からフランスへ、そしてヨーロッパ各地へと伝播していくことになった。しかも、これらの伝播は、一方から他方へと一直線に伝わったのではなく、日本から中国に伝わった扇面画が、今度は中国から日本へと逆輸入されることになり、それによって確立した日本の扇面画が、今度はヨーロッパへと伝播していくことになる。また、朝鮮半島へ伝わった日本の扇が、朝鮮風に改変されて、日本に輸出されるという現象も生じた。加えて、フランスを中心としたヨーロッパの扇面画が、ごく一部ではあるが、日本の幕末明治期の画家に影響を与えるという現象も見られた。すなわち、扇面画の美術交渉は、東アジアやヨーロッパの各地域において、相互に影響し合いながら広範囲の地域に拡大していったのである。少なくとも十九世紀に至るまでの美術作品の制作に関しては、海外から多くを受け入れることが多いものの、

発信の少ない日本の美術作品のあり方という観点からいえば、扇面画による美術交渉は、日本の美術文化の海外への伝播という点で、非常に珍しい例であるのみならず、それらがまた逆に輸入されるという複雑な様相をも明らかにしている。扇面画の伝播は、東アジアやヨーロッパの美術交渉、そして文化交流の一つの典型を示しているといつてよい。

注

- (1) 中村清兄『日本の扇』、大八洲出版株式会社、昭和十七年、五四頁。
- (2) 同書、二〇七頁。河田昌之「扇絵概説」、『特別展 扇絵—日本・中国・朝鮮半島—』、和泉市久保惣記念美術館、一九〇〇年、一五頁。
- (3) 江上綾『扇面画（古代編）』（日本の美術319）、至文堂、一七頁。
- (4) 前掲書、河田昌之、二二頁。
- (5) 前掲書、中村清兄『日本の扇』、二二二頁。
- (6) 同書、二二二頁。
- (7) 同書、二二二頁。
- (8) 同書、三三〇頁。
- (9) 同書、三三三頁。
- (10) 前掲書、河田昌之、一〇頁。
- (11) 前掲書、中村清兄『日本の扇』、二〇九頁。
- (12) 宮島新一『扇面画（中世編）』（日本の美術1）、至文堂、一九九三年、四一頁。
- (13) 同書、三四頁。
- (14) 同書、三四頁。
- (15) 同書、三二頁。
- (16) 同書、三二頁。
- (17) 源豊宗、中村清兄、吉田光邦、元井能、河原正彦『日本の文様 扇』、

- 光琳社出版株式会社、昭和四十六年、八頁。
- (18) 同書、一二頁。
- (19) 前掲書、江上綏『扇面画(古代編)』、二二頁。
- (20) 同書、四六頁。
- (21) 杜松儒編『中国古代名家 明清扇面 故宫博物院藏(下)』、人民美術出版社、二〇〇七年、五八頁。
- (22) 宮島新一『扇面画(中世編)』(日本の美術1)、至文堂、一九九三年、二七頁。
- (23) 前掲書、杜松儒編『明清扇面』、八、二九頁。
- (24) 源豊宗、中村清兄、吉田光邦、元井能、河原正彦『日本の文様 扇』、光琳社出版株式会社、昭和四十六年、二〇頁。
- (25) 小林忠『扇面画(近世編)』(日本の美術2)、至文堂、一九九三年、六六頁。
- (26) 小林太市郎『北斎と下ガ』、全国書房、大阪、一九四六年。
- (27) Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, Prestel-Verlag, München, 1980, pp.68-70.
- (28) Siegfried Wichmann, *Japonismus*, Chene/Hachette, Paris, 1982, p.28.
- (29) 馬淵明子「下ガ 観覧席の前の騎手」(作品解説)、吉川逸治編『ルーヴルとバリの美術』所収、小学館、東京、一九八六年、一〇四頁。
- (30) Theodore Reff Degas, *The Artist's Mind*, Harvard University Press, Massachusetts, 1987, pp.104-106.
- (31) *Ibid.*, pp.98-99.
- (32) Jean Sutherland Boggs, *Degas, Catalogue de la Réunion des musées nationaux*, Paris, 1988, p.122.
- (33) 大島清次『ジャポニスム―印象派と浮世絵の周辺―』、美術公論社、東京、一九八〇年、一二一―一二三頁。
- (34) Wichmann, *Japonismus*, op.cit., p.164.
- (35) Marc Gerstein, "Degas's Fans", *Art Bulletin*, LXIV, 1, mars 1982, pp.106-107.
- (36) *Ibid.*, pp.107, 109.
- (37) Galeries nationales du Grand Palais, (Paris) et Musées National d'art occidental (Tokyo), *Le Japonisme*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1988, p.186.
- (38) Edmond de Goncourt, *Journal, mémoires de la vie littéraire*, 4 vols., Flammarion, Paris, 1956, vol.2, pp.1270-73.
- (39) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、東京、一九七六年、一七八頁。

Senmenga (fan picture) in contact with foreign cultures

— From Japan, China to France —

NAKATANI Nobuo

Senmenga (fan picture), a picture painted on a fan) in East Asia is considered to have its origin in *hiougi (wooden fan)*, which was made and used in the Imperial court in Japan at the end of the 9th century. *Senmenga* was created, propagated, influenced, and transformed during the course of its expansion from Japan through the Korean Peninsula to China, and as a result, became established in East Asia. *Senmenga's* contact with other cultures went beyond East Asia; *tosen*, the Chinese folding fans, were most likely introduced to Europe around the 16th century. Then the second wave of *senmenga's* diffusion in East Asia reached France and different parts of Europe in the 19th century. It is important to note that it was not one-way travel. For example, *senmenga* was originally brought from Japan to China, but it got exported back to Japan, became re-established there, and was then introduced to Europe. Also, Japanese fans brought to Korea were transformed into Korean-style fans and exported back to Japan. In addition, European *senmenga*, mostly developed in France, had some influence on Japanese painters around the late Edo period and into the Meiji period. Therefore, while spreading across various regions in East Asia and Europe, *senmenga* underwent a series of changes due to the influence of other cultures and also the influence it had on others. At least until the 19th century, Japanese art was not actively introduced to the world although foreign art was accepted in Japan. *Senmenga's* spread across foreign countries is thus a rare case in the history of Japanese art, and it is also a complex one in that it made its way back to Japan. The diffusion of *senmenga* is thus a clear example of dynamic cross-cultural contact of art in East Asia and Europe.