

Title	ブラングインの日本と日本のブラングイン
Author(s)	橋本, 順光
Citation	ジャポニスム研究. 2010, 30, p. 88-95
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/27411
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

ブラングインの日本と日本のブラングイン

橋本順光

1 ジャポニスムから日英交流へ

ブラングインは、日本で少なくとも四つの小説に登場している。どれも松方幸次郎を描いた作品で、そのうち『松方・金子物語』(1960)と『火輪の海』(1989)という評伝では、一次大戦のさなか、船という共通の趣味を通じて二人は知り合うことになる。そして『松方・金子物語』では、なぜか宗達好きとして記されたブラングインは、歌麿と広重の浮世絵に見とれながら、チャールズ・リケッツとともに「この線の技法とシンプルな着色法はぜひ学びたい」ものの、「われわれ貧乏絵描き」の手には負えないとこぼし、松方から鷹揚に買い与えられている。松方から一緒に大和絵も贈られて、ブラングインは、「光琳や宗達風でなくとも、大いに参考になりますから」と好意に感謝しつつ、今度はこちらが会心の作品を渡すことを松方に約束してみせるのである。一方、『天涯の船』(2003)と『天国の門』(2004)は、それぞれ大胆に虚実を織り交ぜた大河小説だが、むしろブラングインについては、そうした脚色がほとんどない。そして彼の日本趣味も、ほとんど触れられない。

むろん四つの小説が力を入れて描くのは、川崎造船所社長の松方がストック・ボートを英国に売却し、諜報活動の隠れ蓑であれ何であれ、ブラングインの助けを得ながら絵画を豪快に収集していく過程である。海運と海軍で覇権国家となった英国を鑑とし、英国製の客船と軍艦を輸入し、それに依存してきた日本が、戦争中という特殊な状況とはいえ、一転して、逆に船を輸出することになったのである。同様に、絵画の流れもまた逆転し、かつての日本美術がそうであったように、泰西絵画が買いあさられることになる⁽¹⁾。ただ『松方・金子物語』の逸話が示すように、それは単なる逆転というよりも、それだけ日本と世界との交渉が双方向的になったというべきなのかもしれない。「貧乏絵描き」たちに学ぶべき絵画を買い与えなければならないというのは、そもそも松方コレクションの大義名分であり、この逸話は、そんな日本の「貧乏絵描き」に対する慈善行為を嫌みなく強調する効果を持っているからだ。

松方との関係に限らず、ブラングインと日本の関係は、相互の交流が自明なものになっていった日英の転換期を象徴している。19世紀の一方的とまでいかなくとも、非対称的な力関係を背景にしたジャポニスムから、20世紀以降盛んになっていった日英相互交流への転換にブラングインは立ち会ったともいえるだろう。世紀末に、ビングやジャパニーズ・ギャラリーのラーキンといった一種のジャポニスムの仲買人と仕事をしたブラングインは、20世紀になると、ロンドン支店をちょうど1900年に開いた山中商会の顧客となり、漆原木虫と共同して木版画を制作し、洋画家の栗原忠二を弟子にしている。松方がもっぱら西洋美術を収集した一方で、ブラングインもまた、東洋陶磁、特に乾山を好んでコレクションした。浮世絵や豪華な工芸だけではない日本への関心が、ちょうど20世紀の初め、日露戦争(1904-5)から日英博覧会(1910)にかけて盛んになってくるが、ブラングインの収集は、そうした変化と呼応している。たとえば、簡素でありながらそれゆえに効率的な能や俳句に柔術は、岡倉覚三の『茶の本』(1906)などで展開された老荘思想への関心とともに、1910年代から20年代にかけて再評価されるようになってゆく⁽²⁾。しかし、禅や道教などの用語でいわば東洋美学として再編される当時の流行にいち早く感応し、俳句を援用して英詩を一新したエズラ・パウンドは、ブラングインをほとんど評価せず、日本の現代絵画もそんなブラングインの模倣でしかないと極めて冷淡だった⁽³⁾。いままでになく日英相互の交流が盛んとなり多面的になったため、すれちがいがもたいたっそう増幅することにもなったわけだが、ブラングインにはそんな過渡期にあって活躍したゆえの不利ないし不運な側面があったのである。

2 二次使用されるジャポニスム 窓口としてのホイッスラー

一つには、ブラングインが活躍しはじめた 1890 年代には、浮世絵に対する当初の熱狂がほぼ終息し、その原理が多方面で応用されていたことが挙げられるだろう。すでに 1860 年代からホイッスラーは、北斎や広重をとりこんでロンドンにいわば「江戸」を読み込んでおり、奇抜で新規な構図やトリミングは、とりわけ彼のエッチングによって、広く共有されていた⁽⁴⁾。英国におけるエッチングの復興を担った一人フランシス・セイモア・ヘイデンが、その《バターシー・リーチ》(1863)においてホイッスラーの《ロザハイズ》(1860)を援用していることは、鳥居清長風の楼閣から眺めた河と都市という構図が、ロンドンを舞台に巧みに咀嚼され、それゆえいかに素早く吸収されたかの証左となっている。副題の《ホイッスラーの窓を通じたオールド・チェルシー》がいみじくも示すように、ホイッスラーは文字通りの窓口となったのである。

となると、ブラングインのエッチング《サンタ・マリア・デッラ・サルウテ》(c1905)に広重の《伊予西条》の援用を指摘するリビー・ホーナーの解釈には、いままこし留保が必要となるかもしれない⁽⁵⁾。そもそも当のホーナーも述べるように、ブラングインの《水先案内人たち》(c1891)は油絵という違いはあるものの、ホイッスラーの《ロザハイズ》を参考にしたと思しく⁽⁶⁾、それゆえブラングインは、広重そのものより、それを応用したホイッスラーのエッチングをさらにヴェネチアに読み込んだ可能性もあるからである。むしろ、ブラングインが例えば広重を援用したのが直接なのか間接なのか定かではない。ただ、世紀転換期にもなると、ホイッスラーの作品や手法が広く共有され、その窓を通してジャポニスムがいわば二次使用されるようになったことは、やはり確認しておいてよいだろう。ブラングインのエッチングは、ホイッスラー以降のある種の到達点ともいえる質と量と大きさを誇ったものの、それだけに、ややもすれば二番煎じという印象をもたらすことがあったのである。

皮肉にも、それをはっきりと述べたのは日本の画家たちだった。1918年、ブラングインは、104枚もの自作のエッチングを日本に寄贈し、それらは三越で一堂に会して展示されたのだが、当時の批評はおおむね芳しいものではなかった。なかでも版画家の織田一磨は、大型でありかつ「技巧の練達」に驚かされつつも、「その劇的な構図と当気の多い配列をみれば直ちに北斎を連想」し、そこには「技巧の他に更に何物をも蔵して居らぬ事に気が付く」と一蹴している⁽⁷⁾。その7年後には、弟子であった栗原忠二でさえもが、「ホイッスラーが如何に東洋芸術大なる感化を受けていたかは、普く世の知る所であり」、「ブランクウキーン氏の芸術も亦東洋からの大なる影響を受けている事を知らなければ」ならないと、冒頭からして影響の不安を感じさせる一文を記している。師についてはもっぱら努力家であったことが触れられるのみで、むしろ「徒に西洋の模倣をするには及ば」ず、「自分は日本人であることを決して忘れてはならぬと絶えず訓えられ」たと記すあたり、冒頭と呼応して、師に学んだというより、師から自立自尊の後押しをされたかのような口ぶりである⁽⁸⁾。その点で興味深いのは、栗原が在英時代に製作した《キューに近い鉄道橋》(c 1916)だろう。色彩と構図はバターシー橋を描いたホイッスラーの《ノクターン》(1872-7)ほぼそのままであり、しかも、これを木版画に彫りあげたのは、ブラングインの作品も多く手がけた漆原木虫であった⁽⁹⁾。広重の《京橋竹がし》に想を得たホイッスラーの《ノクターン》が、今度は栗原忠二と漆原木虫によって木版画《キューに近い鉄道橋》を生み出すという往還には、ホイッスラーによるジャポニスムが二次使用されると同時に、ホイッスラーによって栗原や漆原が広重を再発見するという、相互の交渉と浸透が如実に読み取れよう。

こうした往還は、栗原とほぼ同じ頃にブラングインが製作したもう一つの橋の図像からもうかがうことができる。そのエッチング《アルビの古い橋》(1916)は、メリヨンの《ノートル・ダム橋のアーチ》(1853)とほぼ同じ構図を踏襲し、風景を橋の半円によって切り取るところに趣向がある⁽¹⁰⁾。さしずめ織田一磨なら、ここに広重の《京橋竹がし》か北斎の《深川万年

橋下》を連想するであろうし、公平を期して同じ論法をあてはめれば、ホイッスラーの《ノクターン》か、あるいはカナレットの《ロンドン：ウェストミンスター橋のアーチ下からの景観》(1747)を連想してもよいかもしれない。栗原もまた同様の作品を《ロンドンの橋》と題して残していることも付け加えてよいだろう。ホイッスラーの決定的な流用と応用によって、その主題は東西を往還するうちに良くも悪くも拡散され、目新しさを失うことにもなったのである。

そうした経緯を物語っているのが、松方コレクションにも登場する画家ウィリアム・オーペンである。彼の『美術の歴史』(1923)は、ウェルズの『世界の歴史』(1919)が大ベストセラーとなった風潮をあてこんで作られた応接間用の教養書であり、当時としては順当な売上と重版をもたらしたものの、今ではすっかり忘れ去られたが、そのなかで、唯一、取り上げられる西欧以外の美術こそ、ホイッスラー周辺に影響を及ぼした浮世絵なのである。ここでは先の北斎の《深川万年橋下》がホイッスラーの《ノクターン》の着想源として図版が掲載され、こうした知識がもはや中産階級の知っておくべき教養となったことが告げられる。こうして浮世絵の新奇な構図が19世紀の英仏の画家に与えた影響が述べられたあと、メリヨンの《吸血鬼》(1853)の引用で、この「極東の影響」と題された章は閉じられている⁽¹¹⁾。唐突なメリヨンの登場は単なる時代錯誤といえよそれまでだが、浮世絵のいわゆる中景脱落という刺激によってメリヨンが召喚され、伝統が活性化され再編されるという点で、この章は、『美術の歴史』においてジャポニスムとは何だったのかを、期せずして体現しているといえるだろう。

3 ジャポニスムと人間性の変容？ 気韻生動論と後期印象派

もともと、二次使用によって共有されると同時に失活するというサイクルは、浮世絵の直接的な模倣から原理の応用へという、ジャポニスムの発展ないし拡散の図式におさまるものかもしれない。しかし、ことブラングインとその時代をみる限り、従来のジャポニスムを含む美術批評が大きく変化したため、ブラングインの作品が、ともすれば古色蒼然な印象を与えることになったという側面は見逃せないだろう。そして、その転換にもっとも棹さした一人が、奇しくもブラングインとともに詩画集『ブリュージュ』(1919)を刊行した詩人兼美術評論家のロレンス・ビニオンであった。岡倉の『東洋の理想』(1903)や『茶の本』に決定的な影響を受け、ホイッスラー流の浮世絵中心のジャポニスムを更新し、古拙ともみえる作品にこそ、「気韻生動」という東洋美術の本流が息づいていることを強調した『極東の絵画』は、初版の1908年以降、ほぼ十年おきに改訂され、ジャポニスムを「モダン」にする原動力となったのである⁽¹²⁾。

ただ、先に記したようにブラングインは、ビニオンがその書物で賞賛するよりも以前から、乾山を愛好し、収集していた。『ステュディオ』誌を編集していたチャールズ・ホームは、1908年にロンドン日本協会で「茶の湯の器」という講演を行うが、それを掲載した会報には、ホームのコレクションのうち外部から借り受けた唯一の器として、ブラングイン所蔵と記載のある梅の木模様の乾山が紹介されている。ホームが自負するように、その講演は英国で「真価が無視ないし認められていない」茶器をほぼ初めて評価した試みだったが、1889年に訪日したこともある職業的なコレクターに伍してブラングインが乾山を収集していた事実とその先見性は、あいにく当時からすでに知る人ぞ知るものでしかなかった⁽¹³⁾。

そんなブラングインの乾山コレクションに驚き、それを記録した数少ない同時代人が野口米次郎である。彼は、1913年頃にブラングインの邸宅を訪問しているのだが、「例に依って梅の木を厚く盛り上げた本当の」乾山を愛玩する姿を目にして、「南瓜を積んだような油絵のテクニック」の「至って無骨」な男に、「飄逸素樸な乾山の芸術が理解されるということは愉快だ」と、いささか冷笑的にその印象を記している。そして同行した写真家のコバーンが、乾山を手にするブラングインの姿を撮影したいと帰路に話していたが、それは果たせたのか

どうか、とも回顧している⁽¹⁴⁾。コバーンはすでに 1913 年の写真集で黒い乾山を持つブラングインを撮影しているので、これはおそらく野口の記憶違いか誤解であろう⁽¹⁵⁾。なおブラングインの乾山コレクションは、自身の手によってケンブリッジのフィッツウィリアム博物館で保管されることとなり、今でもそのウェブサイトでは、野口が驚きコバーンが撮影したと思しい二つの乾山を目にすることができることを付言しておきたい⁽¹⁶⁾。

さて、この訪問記からも明らかのように、野口はブラングインの絵画をさして評価しなかった。「心の描写はせず」、「外面的現象に欺かれ」た「十九世紀の最後の頁のなかの人」と、その評言は実に手厳しい⁽¹⁷⁾。このときの英国滞在において、野口は未来派やキュビズムの作品をみるためにいくつものギャラリーに足を運び、エプスタインに会見し、オメガ工房に出かけてロジャー・フライにまで面会しており、そうした当時最新の動向に比すればやむを得ない印象であったのかもしれない。ただし、それらの紹介記事のなかで野口は、ルイス・ハインドの『後期印象派』(1911)所収のエプスタイン論に言及しつつも、「声が一転して沈黙と成る」「古い日本の香ばしい単純」をそこに看守し、「後期印象派」のそもそもの提唱者としていち早くフライを紹介する一方で、オメガ工房の作品は日本の模様と共通点が多いと述べ、キュビズムをまるで文人画のようだと形容している⁽¹⁸⁾。このように野口は、ロンドンの新思潮をことごとく日本の美術と美学の枠のなかにとりこんでしまうのだが、これは必ずしも彼個人の国粹主義に帰せられるものではないだろう。1910 年以降、岡倉を経由して、ビニョンによって近代化された気韻生動論は、パウンドやフライ、クライブ・ベルたちと共振しながら、後期印象派の批評用語と近接していき⁽¹⁹⁾、これはアメリカの例ながら同論を援用したエディの『キュビストと後期印象派』(1914)になると、後期印象派とは気韻生動を最大限に生かした絵画とまで説明されてしまう⁽²⁰⁾。オックスフォードに招かれ、沈黙こそが雄弁な詩となりうると講演し、岡倉張りに老荘思想を織り込んだ野口にとって、これら美術界の風潮は、むしろ追い風と考えたとしても不思議ではない⁽²¹⁾。

一方、向い風となったのがブラングインである。後期印象派の旗振りとなったルイス・ハインドは、そうした変化を風見鶏のように体現してみせている。「あえて断言しよう、21 世紀になれば、ブラングインこそ現代絵画を牽引する主動力だったと回顧されるだろう」と大向こうをはり、レンブラントと並ぶ巨匠とほめそやしたのが 1904 年のことである。それが 1910 年になると、評価する人はいるが私は困惑を覚えるとお茶を濁しはじめ、以降は、すっかり黙殺するようになってしまう⁽²²⁾。ロジャー・フライによる後期印象派展を回顧して、「1910 年の 12 月からそれくらいに、人間性というものが変わってしまった」とはヴァージニア・ウルフの有名な言葉だが、ブラングインの評価もまた大きく変化したのである。

ジャポニスムもまた転機を迎えていた。ビニョンが『極東の絵画』で図版を引用し高く評価した光琳の《松島図屏風》(ボストン美術館蔵)は、岩崎家の所蔵品の方が 1910 年にロンドンの日英博覧会で展示され、光琳は多くの人々の関心を集めることになる。『松方・金子物語』では、ブラングインとともに広重を学びたいと述べたことになっているリケッツだが、彼が手放しで賛美したのはむしろ《松島図屏風》であった⁽²³⁾。ブラングインを訪問した野口は、ビニョンと一緒にリケッツと会っているが、そのときにもリケッツは日英博で観た光琳の波について興奮気味に語ったという⁽²⁴⁾。ビニョンに感化され、光琳を評価したパウンドが、能や俳句を再評価しながら詩文刷新運動の旗手となったことは偶然ではない。そして、こうした変化に対応して日本側から裏書しようとしたのが野口の英文著作といえるだろう。野口は英文の『光琳』(1922)で、オックスフォードでの講演を援用するかのようになり、沈黙ならぬ空白こそが絵画を生気あるものにする述べ、怒涛が静寂と同居している妙をプロスペローの魔術になぞらえたリケッツは、光琳を真に理解していたと称賛してみせるのである⁽²⁵⁾。

こうしてビニョンやパウンド、そして野口によって、いわば地と図のリズミカルな躍動に関心が高まるなか、オーペンの『美術の歴史』が示すように、北斎や広重は古典や教養とし

て安定した位置を占めることになる。従って、その構図は、同時代の例えば若きネヴィンソンによって、モダニズムとともに折衷され、「モダン」な戦争や戦場を題材にした版画に流用されるまでになった。一例を挙げれば《洪水のイーゼル塹壕》(1916)は、広重の《大川橋あたけの夕立》の雨の表現を簡略化し、《4000 フィート上空で機体を傾ける》(1917)は、鳶が見下ろす広重の《深川州崎十萬坪》にならって、鳶ならぬ戦闘機から地上を眺める趣向となっている。なるほど、これはジャポニスムというよりもパロディに近いかもしれない。しかし、それだけ 1910 年代以降のこと版画の世界では、作家の日本への留学、リノリウムの導入、モダニズム、戦争などによって、広重に代表される日本の木版画という「伝統」に華々しい革新運動が起こり、活発に試行錯誤が繰り返されられたのである⁽²⁶⁾。アカデミー会員らしくブラングィンは、こうした新時代の版画や作風を浮足だっ取り入れることがなく、いち早く乾山に注目しこそすれ、コバーンのようにジャポニスムとヴォーティシズムの双方で器用に作品を残すこともなかった。19 世紀的なジャポニスムを継承し洗練させていったブラングィンは、それゆえハインドの断言に相違して急速に忘却されたといえるだろう。

4 日本でのブラングィン受容 漱石山脈と白樺派

それでは、日本でブラングィンはどのように受容されたのだろうか。英国での評価が 1910 年前後を境にして変化したのに比して、おおむね日本では、漱石を中心にブラングィンに親近感を覚え評価する人々と、『白樺』周辺の批判的な人々とが併存していた。もっとも漱石の全集においてブラングィンが登場するのは構想メモを除いてわずか二回であり、《現代の商業》を友人宛ての葉書(1905)で模写したことと、同じ作品を『それから』(1909)で登場させただけである。ただ、帝大を卒業したまま高等遊民となった代助と半裸で働く港の筋骨隆々とした労働者の絵とを対比させた場面は、ブラングィン像を決定的なものにしたといえるだろう。もちろん、ブラングィンをそうした労働者の画家としてみなすこと自体は珍しいことではない。明治においても、和田三造の《燐燻》(1908)について、「ブラングィンの画く人物などは筆が有ると同時に筋肉があるが和田君のは筆ばかりで筋肉は少しも現われて居ない」という荘野宗之助の発言がある⁽²⁷⁾。アカデミーに見られるような解剖学をふまえていないという意図の批判と思われるが、文展評(第二回)らしく、アカデミーの権威としてブラングィンが位置づけられていることがうかがえよう。

ただし、ブラングィンへの言及が増えるのは、何よりも前述した自作エッチング 104 点の展覧会(1918)と、松方コレクション展以降のことである。主催者によれば、ブラングィンによる寄贈は、「床にのみ強き光線をたたえて、壁上常に陰影を止むる日本座敷」に住み、線描を得意とする日本人にはエッチングが適しており、その扶植を望んでのことというが⁽²⁸⁾、この高みからの善意はおよそ裏目ででたというしかない。先にも引いた織田は、「得意に扱う所の下級民の生活の有様は、只外型的に描写されているに過ぎなくて、一向内面的の観察に迄及ぼして」おらず、「一種暗澹たる内面の生活」は見いだせない、当時、よくみられた批判を述べている。わずかに十年前には模範とされた正確な筋肉描写が、エッチングでは表面的にすぎるといっているのである。

英国同様に、こうしたブラングィン評価の一転には、ルイス・ハインドの『後期印象派』にみるような「人間性」の変容が挙げられる。事実、そのハインドの著作をいち早く咀嚼し、伝統と美術史を再編した柳と『白樺』周辺においては⁽²⁹⁾、やはりというべきか、ブラングィンは退屈なアカデミーの権化としてしか言及されない。たとえば武者小路は、1918 年 5 月号の『白樺』掲載の「編集室にて」で、「百何十号のブラングィンの画より、一寸か二寸四方のレンブラントのエッチングの本物の方がいい」と述べ、「百枚のシモンの大作より、セザンヌやゴッホの一枚の板べらの方がいいのは云う迄もない」と続けている⁽³⁰⁾。シモンは、おそらく松方もコレクションしていたリュシアン・シモンかと思われるが、彼やブラングィンといっ

た英仏のアカデミー派の画家をセザンヌと対比しているところからも、後期印象派理解に引張られての批判であることは明白だろう。

柳宗悦の場合、バーナード・リーチのエッチングの師がブラングインであったことが不都合であったためだろうか、「私の知るリーチ」(1920)のなかで、「吾々は所謂エッチングに連想される一般アカデミー性に厭きて」いるため、「日本ではブラングインなどの作を美術館に納める気であるかもしれぬが、リーチの作に比較しては何の意味もないと私には考えられる」⁽³¹⁾と、あくまでリーチはブラングインに代表されるアカデミーとは無縁であることを強調している。また『白樺』創刊号の表紙エッチングを描いた児島喜久雄は、リーチからエッチングを習っているのでブラングインの孫弟子ということになるが、『白樺』の周辺でそうした出自や系譜が触れられることはまずない。またリーチは、ブラングインが愛好した乾山の七世から楽焼を学ぶことになるが、コナンが示唆するように、リーチもまたブラングインを「無意識のうちに流用ないし対抗」⁽³²⁾していたのかどうかはともかく、ブラングインの乾山コレクションについては口をつぐんでいる。リーチ、高村光太郎、そして栗原忠二と三人とも、師である自分の跡ではなく、いわば師の求める所を求めよというブラングインの姿勢について好意的に回顧しているが、さりとて積極的に弁護することがなかったのは、ブラングインにとって不幸なことだったといえるだろう。

一方、柳と同時期にあって、師である漱石のブラングイン像をほぼそのまま継承しているのが寺田寅彦である。随筆「田園雑感」(1921)で、ある村での夏の虫送りに触れ、その太鼓や鐘の狂騒、「火炎のような雲」、そして汗が光る「朱を注いだような裸の皮膚」の「すべてがブラングインの油絵を思い出させる」と、村では観察者でしかない自身を代助になぞらえるようにして『それから』の対比を反復している⁽³³⁾。また同じ年に、「一気呵成に」描いた自作の油絵「大宮駅構内」を、小宮豊隆宛の書簡で「ブラングイン式」とも記している。漱石のブラングインの模写にならってなのかどうかは不明ながら、ブラングインを洋風文人画のような肯定的なものにとらえてのことだろうか、これは極めて珍しい形での言及といえよう⁽³⁴⁾。こうした文人画については、漱石もまた興味深い記述を残している。『草枕』(1906)のなかで、西洋の画家は「具象世界」にとらわれるあまり、「神往の気韻に傾倒せぬ」ため、雲谷門下や池大雅はとうてい理解できないだろうと記したが、1912年の文展評(第六回)の冒頭では「芸術は自己の表現に始まって、自己の表現に終わる」と述べ、翌年には、ビニョンの気韻生動論と呼応するかのようになり、ゴッホの画集を見て「西洋にも今に大雅堂が出る事と存居候」とまで手紙に書いている⁽³⁵⁾。寅彦もまた表現の「強度」に注目することで、ゴッホや「シナや日本の古来の名画までも」が再評価できる可能性に触れてはいるが、惜しいことにブラングインについてそれ以上詳しく書くことはなかった⁽³⁶⁾。

こうしたなかでブラングインの「強度」を評価したのが内田魯庵である。内田は、後期印象派に追随する日本の画壇に批判的な態度をとる一方で、いち早くその「子ビンソン」(1920)で、前述のネヴィンソンの作品に日本の浮世絵と光琳の転用を読み取り、見事に現代のプロパガンダに仕立て上げた彼の換骨奪胎ぶりを称賛した。それが「ポスター宣伝」(1920)において、「ブラングインのポスター一枚が一軍団以上の威力を発揮したのは英国人が感謝し且誇る処だ」として、「普選運動者はナゼ(中略)労働者的美術家を味方にしてブラングイン以上のポスターを作らんのだ」と、海外の美術を下手に模倣して展覧会に出展するよりも、現代の浮世絵たるポスターの製作を呼び掛けたのである⁽³⁷⁾。

半ば偽悪的な魯庵に比べて、真面目に提案しているのが、第四回松方氏蒐集欧州美術展(1931)の展評の著者、田邊孝次である。田邊は、最後の部屋にあった《欧州大戦版画》(1919)について、とりわけブラングインの《海洋の自由》《水兵の教練》、ネヴィンソンの《航空機製造》は、「何れもよい絵であるし、価格は安いから、陸軍省か航空研究所か、内務省等が買い上げて、軍事思想普及、航空術発達、思想善導等の方面に利用したならば、好適の作品だと思う」

と述べたのだった⁽³⁸⁾。このなかの一枚が、前述したネヴィンソンの《4000 フィート上空で機体を傾ける》(1917)なのだが、こうしてジャポニズムと対照的な距離をとった新旧の作家ブラングインとネヴィンソンは、日本が戦争のプロパガンダを必要とし始めた前夜、英国同様に二人して並べられたのであった。

もっとも、「具象世界」にとらわれるあまり、「神往の気韻に傾倒せぬ」ためかどうか、ブラングインがプロレタリア芸術やプロパガンダに援用されることはなかったようである。田邊の記事から八年後、エッチングの振興に尽力した西田武雄は、ブラングインが寄贈したエッチングが「とうの昔に忘れられ」、彼の「影響をうけた作家も明治時代には二三あったものだが、近頃ではブラングインなぞの名を口にすることさえはずかしい位に思っている作者が多いから恐ろしい」と嘆いた。ブラングインと日本の交流と交錯から約百年がたつ。ハインドの大言壮語は割り引くとしても、西田がいうように、そろそろ「彼の作品を好むと好まざるとに拘らず、彼の芸術をもう少し高く買ってやっても」いい時期なのかもしれない⁽³⁹⁾。

- 註 従って米国では、いわゆる排日移民法通過の二年前ということもあって『ステュディオ』誌でさえ、松方の収集と美術館構想は、西洋画とその消費傾向を調査し欧米に日本製の絵画を売り込むための国家的戦略ではないかと警戒する記事を掲載している。Willard Slater, “Why Japan Collects Western Art,” *International Studio* 75 (April 1922), pp.151-3. 関連記事として同巻 p.452 および pp.455-467 も参照。
- (1) 拙稿 “White Hope or Yellow Peril? Bushido, Britain and the Raj” in David Wolff (eds.), *The Russo-Japanese War in Global Perspective*, v.2 (Leiden: Brill, 2007), pp.379-402.
- (2) Harriet Zinnes (ed.) *Ezra Pound and the Visual Arts* (New York: New Direction Book, 1980) 所収
- (3) の “Art Notes”(1919)にある言葉。なお 1918 年の同記事では、栗原についてブラングインの後継者と言及している。p.102 および p.64 を参照。
詳しくは Ayako Ono, *Japonisme in Britain* (London: RoutledgeCurzon, 2003), ch.2 を参照。
- (4) Libby Horner, Gillian Naylor (ed), *Frank Brangwyn: 1867-1956* (Leeds: Leeds City Art Gallery, 2006), pp.116-117.
- (5) Horner, *Frank Brangwyn* (2006), pp.56-7
- (6) 「ブラングイン氏のエッチングとリソグラフに就て」『みづえ』1918年8月, pp.14-15.
- (7) 「フランク・ブラングウキーンに就て」『中央美術』1925年7月号, pp.48-9. むろん尾島(大屋)美
- (8) 那氏が指摘するように、栗原はさまざまな画家から刺激を受けており、ブラングインの弟子としてのみ限定されるものではない。『栗原忠二展』カタログ(静岡県立美術館, 1991), pp.16-18 を参照。
『栗原忠二展』カタログ(1991), p.68.
- (9) このことは『ブラングイン』展カタログ(2010), p.185 でも触れられている。
- (10) Sir William Orpen, *The Outline of Art* (London: G. Newnes, 1923), pp.326-327, p.336.
- (11) John Hatcher, *Laurence Binyon* (Oxford: Clarendon Press, 1995), pp.175-187. この「気韻生動」
- (12) についてビニョンは、ジャイルズによる既訳ではなく、岡倉が『東洋の理想』で訳出した “the life-movement of the spirit through the rhythm of the things” を、名訳としてそのまま使用している。
Charles Holme, “The Pottery of the Cha-no-yu”, *Transactions and Proceedings of the Japan Society* (London), 8 (1907-9), p.163 及び 図 9 (ほぼ同じ論考は、ブラングインの乾山とともに 1909年2月号『ステュディオ』誌でも掲載されている)。なお、この約十年後にブラングインはホームの蔵書票を作成している。『ブラングイン』展カタログ, p.152.
『光琳と乾山』(第一書房, 1925), pp.35-36, pp.37-8. 各記録が食い違う点については、拙稿「没後
- (14) 50年記念フランク・ブラングイン展の余白に」『ジャポニズム研究 27』(2007), pp.92-96 を参照。
- (15) Alvin Langdon Coburn, *Men of Mark* (London: Duckworth, 1913), 図 4. 例えば後述の『欧洲文壇印象記』(1916), p.167 引用のカーペンターの写真は、明記はないがコバーンの同写真集からの転載なので、野口は乾山を持つブラングインの写真も目にしてはいたはずである。
- (16) このサイト (<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/opac/search/search.html>) の存在は大屋美那氏よりご教示いただいた。おそらく梅の木模様が C.156・1934、黒が C.215・1934 かと思われる。
- (17) 『日本の美術』(大鑑閣, 1920), pp.347-348.

- (18) 野口米次郎『欧洲文壇印象記』(白日社, 1916), pp.119-132. この記事は Alexandra Gerstein (ed.), *Beyond Bloomsbury* (London: Cortauld Gallery, 2009) 冒頭 p.11 の引用で知った。
- (19) こうしたピニオン以降による岡倉の「二次使用」についてはまだ十分に考究されているとはいえない。とりあえず、Rebecca Beasley, *Ezra Pound and the Visual Culture of Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp.61-63 を参照。
- (20) Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism* (Chicago : A.C. McClurg, 1914) , p.148, p.150. この文献は稲賀繁美氏よりご教示いただいた。なお大阪大学所蔵の黒田重太郎文庫には同書が収められており、黒田のものかどうか、書き込みも多い。黒田の『ヴン・ゴオグ』(1921)が、豊子愷によって近年の西洋画は東洋画化していると拡大解釈されたことを考えると、エディの一節は隔世遺伝したことになるだろうか。黒田と豊子愷については、稲賀繁美『絵画の東方』(名古屋大学出版会, 1999) 第四章第二節、西楨偉『中国文人画家の近代』(思文閣, 2005) 第三章を参照。
- (21) 同講演については、堀まどか「野口米次郎の英国講演における日本詩歌論」『日本研究』32(2006)を参照。パウンドにブラングインの垂流とあてこすられた栗原が、英国で気韻生動の革新性について熱弁をふるっているのも同じ文脈からといえるだろう。『日英新誌』1926年12月号, pp.2-4 を参照。
- (22) Walter Shaw-Sparrow, *Frank Brangwyn and His Work* (London: Kegan Paul, 1910), pp.148-150. 管見の限り、以降、ハインドによるまとまったブラングイン評はみつけれなかった。
- (23) Charles Ricketts, *Pages on Art* (London: Constable, 1913), pp.180-182.
- (24) 『日本の美術』(大鏡閣, 1920), pp.366-367.
- (25) Yone Noguchi, *Korin* (London: Elkin Mathews, 1922), pp.4-5, p.19.
- (26) 例えば Clifford S. Ackley (ed), *British Prints from the Machine Age* (London : Thames & Hudson, 2008)などを参照。同時代では Malcolm C. Salaman による『ステュディオ』誌での動向紹介が格好の指標となる。例えばフレッチャー派の木版画を指して「慣習的にアーティストは彫りも摺りも行わない日本と違って、英国ではデザイナーが双方を兼ねるため、その版画はまぎれもなく一個のアートとなっている」という彼の論評は、渡英後の漆原を考える際に極めて示唆に富む。Charles Holme (ed.), *The Graphic Arts of Great Britain* (London: Studio, 1917), p.114.
- (27) 『方寸』1908年11月号, p.6. この記事を始め『フランク・ブラングイン』展カタログ(2010)所収の極めて充実した小熊左智子・大屋美那編の参考文献目録には、多くを教えられ、かつ助けられた。
- (28) 「欧州大家絵画展覧会」『三越』1918年6月号, pp.11-12
- (29) 詳しくは稲賀繁美『白樺』と造形美術』『比較文学』38(1995), pp.76-91 を参照。
- (30) 『武者小路実篤全集 3巻』(小学館, 1991), p.781
- (31) 『柳宗悦全集 14巻』(筑摩書房, 1982), p.89
- (32) Ellen P. Conant, “Bernard Leach, Frank Brangwyn, and Japan”, *Studio Potter*, 27(1999), p.16.
- (33) 『寺田寅彦全集 2巻』(岩波書店, 1961), p.244
- (34) 『寺田寅彦全集 15巻』(岩波書店, 1961), p.132.
- (35) 『漱石全集 3巻』(岩波書店, 1994), p.76, 同 16巻, p.507, 同 24巻, p.181. 詩文についても漱石は「不言之言」(1898)でアーノルドによる英訳が俳味を伝えていないことを指摘しているが、これは野口の英国講演によって広められることになる。1910年の英文著作が話題になった瀧精一や日英博覧会についての漱石の評言と英国との交錯は、再度検討の余地があるだろう。
- (36) 『寺田寅彦全集 2巻』(岩波書店, 1961), p.111.
- (37) 『内田魯庵全集補巻 2』(ゆまに書房, 1987), p.79, p.47. なお魯庵は清信父子を和製ポスターの祖とみなしている。同補巻 3, p.157.
- (38) 田邊孝次「松方氏蒐集欧州美術展」『美の国』1931年6月, p.63. 田邊は岩村透の弟子で岩村の後『美術週報』を編集した。息子・田辺徹の『美術批評の先駆者、岩村透』(藤原書店, 2008)を参照。
- (39) 西田武雄「ブラングキン」『エッチング』1939年5月号, p.1279. ただ魯庵は、ブラングインについて「有体に云うと、私は実は余り好きで無いが、近代生活の力に溢れている渠の画の如きは無い」と朝日新聞社編纂『大戦ポスター集』(朝日新聞社, 1921), p.28 で冷静に評価していた。