

平成 26 年度 博士学位論文（課程博士）

# 大衆化するヴィクトリア朝のジャポニスム

唯美主義から女性による室内装飾へ

第一巻（本文）

日本女子大学大学院

人間社会研究科 相関文化論専攻

桑 和沙

# 第1巻

## 目次

序論 イギリスのジャポニスム再考 .....	3
第1章 イギリスにおける日本美術のコレクション形成 .....	14
第1節 パブリック・コレクション—大英博物館 .....	15
1-1 日本美術の移動と伝播 .....	15
1-2 オーガスタス・ウォラトン・フランクと陶磁器コレクション .....	22
1-3 ウィリアム・アンダーソンと絵画コレクション .....	29
第2節 個人コレクション—リヴァプールのボウズ美術館 .....	35
2-1 ジェームズ・ロード・ボウズ .....	35
2-1 ボウズ美術館 .....	47
第2章 唯美主義と日本—芸術的付加価値の形成 .....	59
第1節 「影響」の背景 .....	62
第2節 画家のアトリエにおける屏風の役割 .....	68
第3節 「良き趣味」の例証としての室内装飾 .....	71
第3章 産業見本としての日本 .....	87
第1節 ジャポニスム以前の産業芸術 .....	88
第2節 装飾美術館における日本の美術工芸品 .....	93
第3節 デザインへの応用 .....	99
第4節 技術の摂取—金唐革紙を例に .....	109



第4章 大衆消費社会における日本受容—日本趣味の供給と需要 .....	119
第1節 イギリスにおける日本の流行 .....	121
1-1 日本からイギリスへ—美術工芸品の輸出経路 .....	121
1-2 市場戦略としての日本趣味—リバティーズを例に .....	132
第2節 ミドル・クラスの室内装飾にみる日本趣味 .....	138
2-1 ミドル・クラスの家と装飾 .....	138
2-1 空間のジェンダー .....	146
2-3 「女性的な」趣味と日本の美術工芸品 .....	153
結論 .....	167
参考文献 .....	175

## 序論 イギリスのジャポニスム再考

### 問題提起—ジャポニスムの担い手は誰であったか

19世紀半ば、イギリスの美術とデザインの世界では、のちに唯美主義という名前で知られることになる革新的な理念が開花しつつあった。絵画においては、それまでの画壇を占めていた感傷的で教訓めいた主題に対し、ただ視覚的な美しさのみを追求した作品が描かれるようになり、デザインの領域では、市場に溢れる粗悪な量産品を憂い、デザインの改良とそれを消費する国民の趣味向上の必要性が議論されていた。周辺諸国に先駆けて産業革命を成し遂げたイギリスであったが、経済的繁栄と引き換えに生じた産業社会の醜悪さや物質主義、有用性ばかりが重視される功利主義への反動から、一般の社会通念や旧来の芸術的権威が掲げる指針から解放された芸術が模索されるようになったのである。

こうした唯美主義の思潮を背景として、日本の美術工芸品が1862年のロンドン万国博覧会で展示されたことで広く認知され、美術愛好家の蒐集対象となり、また芸術家やデザイナーの発想の源となったことはすでに知られている。1853年のペリー提督率いるアメリカ艦隊来航を機に、長年にわたる鎖国を解いたばかりの日本は、西欧世界にとっては長らく未知の国であり、このことが遠い過去や異国の地に理想の美を見いだそうとした唯美主義者たちを惹き付けた要因のひとつだったと考えられている<sup>1</sup>。例えば、1860年代以降、ロンドンを拠点に活動したアメリカ人画家ジェームズ・マクニール・ホイッスラーは、『白のシンフォニー No.2: 小さな白い少女』（1864年）〔図1〕に見られるように、しばしば優美な女性像を日本の浮世絵版画や染織品、団扇、陶磁器、屏風とともに描いた<sup>2</sup>。ホイ

---

<sup>1</sup> ヴィクトリア朝期のイギリスにおける日本のイメージ形成については、以下参照。Yokoyama Toshio, *Japan in the Victorian Mind: a Study of Stereotyped Images of a Nation 1850-80* (Basingstoke: Macmillan, 1987).

ッスラーと親交のあったダンテ・ゲイブリエル・ロセッティは日本の染付を自邸に飾る一方で、《最愛の人（花嫁）》（1865–66 年）[図 2] において、幻想的な美女を引き立てるエキゾティックな小物として日本の着物を採り入れている<sup>3</sup>。また、デザインの分野で活動したエドワード・ウィリアム・ゴドウィンは、《食器棚》（1867–68 年）[図 3] といった作品に、日本から着想を得た直線的構成や文様を導入した。

しかしながら、日本の影響は、こうした前衛的な芸術家による視覚的・造形的な表現に留まるものではなかった。イギリスの芸術における日本の影響を早くから指摘した研究者であるエリザベス・アスリンは、『唯美主義運動—アール・ヌーヴォーへの序曲』（1969 年）の中で、1860 年代に一部の芸術家や愛好家の関心事に過ぎなかった日本の美術工芸品が、1870 年代には知識階級の間で流行の全盛を迎え、1880 年代にはそれがさらに一種の熱狂と化し、「家庭の暖炉の上に少なくとも団扇の一本は置かれる」といった段階的な流行現象を引き起こしたと述べている<sup>4</sup>。だが、当初は唯美主義の芸術家をはじめとする一部の愛好家の間に留まっていた日本の工芸品への関心が、どのような経緯で大衆に伝わり、ミドル・クラスの家庭にまで浸透したのかという点については、長らく美術史の枠組みの中

---

<sup>2</sup> ホイッスラーによる日本を題材とした作品と画中に描かれた品物については、以下参照。F. Margaret MacDonald, “James McNeil Whistler and Oriental Art,” *Journal of the Scottish Society for Art History*, vol. 6, 2001, pp. 61–68. 及び、Ono Ayako, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan* (London, New York: Routledge Curzon, 2003).

<sup>3</sup> 弟のウィリアム・マイケルによれば、ロセッティが日本美術に関心を持ったのはホイッスラーの影響によるもので、1860 年代初頭にホイッスラーは、少なくとも日本の版本を 2、3 冊、数枚の浮世絵版画、屏風を 1、2 点所有していたという。William Michael Rossetti, *Some Reminiscences of William Michael Rossetti* (London: Brown Langham, 1906), p. 276. また、ロセッティの《最愛の人（花嫁）》（1865–66 年）に描かれた緑色の着物は、友人の水彩画家 G.P. ボイスから借用したものである。Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti 1828–1882: a Catalogue Raisonné* (Oxford: Clarendon Press, 1971), p. 105.

<sup>4</sup> Elizabeth Aslin, *The Aesthetic Movement: Prelude to Art Nouveau* (London: Elek, 1969), p. 79.

で考察の対象とはされてこなかった。その理由のひとつとして、ジャポニズムがエドゥアール・マネや印象派といった「巨匠」の絵画を作り上げた一要素として理解されてきたために、大衆が買い求めたような日用品に芸術的な価値は見いだされず、検討の必要などないと考えられたことが挙げられるだろう。同様の傾向は、ジャポニズム研究においてもいえることである。谷田博幸が『唯美主義とジャパニズム』（2004 年）で指摘したように、従来のジャポニズム研究では、日本が西洋の芸術的価値の脱構築に貢献し、モダニズム絵画あるいはデザインの誕生に寄与したという側面ばかりが重視される傾向にあった<sup>5</sup>。それゆえ、日本から大量にわたった工芸品がイギリスの室内装飾の市場に流通し、広く一般の家庭にまで浸透したという事実が目に向けられることはほとんどなかったのである。だが、美術史の枠組みを超え、ジャポニズムを広く文化現象として理解しようとするならば、こうした側面についてもまた、日本とそれを利用した西欧世界との歴史的・文化的背景を踏まえ、仔細に分析してゆかなければならない。この観点に立つと、歴史的に見れば、フランス以上に幕末明治期の日本と密接な関係にあったイギリスのジャポニズムは、非常に重要な意味合いを帯びてくるのではないだろうか。

本論に入る前に、まずはフランスの場合ほど十分な研究が進められているとは言い難い、イギリスのジャポニズム、そして大衆文化との関連について先行研究を整理しておく。

---

<sup>5</sup> 谷田は、イギリスの日本趣味が絵画の領域よりもむしろ工芸デザインの領域に大きな足跡を残したとされる従来の見解には、「日本美術の絵画への影響は、フランスの場合のように絵画形式の革新をもたらさなかったが、工芸デザインへの影響は、ゴドウィンやドレッサーのような“モダン・デザイン”につながる革新的なデザインを生み出したという含意が、暗にその指摘にはこめられている」と述べている。谷田博幸『唯美主義とジャパニズム』名古屋大学出版会、2004 年、33-34 頁。

## 先行研究と本研究の位置づけ—イギリスのジャポニズムと大衆文化

1988年にパリのグラン・パレと東京の国立西洋美術館で行なわれた『ジャポニズム—19世紀西洋美術への日本の影響』展は、異国趣味から折衷主義、モダニズムへの移行という大きな枠組みを提示した上で、フランスを中心とした西欧の芸術に与えた日本の影響を探る最初の包括的な展覧会であった<sup>6</sup>。この展覧会以降、少なくとも日本国内ではジャポニズムという言葉が定着し、19世紀後半の西欧芸術に見られる日本の影響現象をこのフランス語で表す傾向にある<sup>7</sup>。本研究は、イギリスを主要な対象地域とするものであるが、近年では、英語圏においてもジャポニスム (Japonisme) を用いる例がほとんどであることから、昨今の研究動向を踏まえてジャポニスムというフランス語を使用したい。

馬淵明子が『ジャポニズム—幻想の日本』(1997年)で指摘したように、「ジャポニスム」は、日本美術から着想を得て造形の様々なレベルにおいて、新しい視覚表現を試みたという点で、文物風俗のエキゾティックな関心に留まっている「ジャポネズリー」という用語とは区別されてきた<sup>8</sup>。例えば、単なる異国趣味の対象として日本の文物を所有し、生活を飾ることは「ジャポネズリー」の範疇だが、それらの表現上の特色を芸術家が自らの芸術に応用することは「ジャポニスム」である<sup>9</sup>。だが、ジャポニスム研究において先導的な役割を果たしてきたジュヌヴィエーヴ・ラカンブルによる定義がきっかけのひとつとなり、ジャポニスム

<sup>6</sup> 『ジャポニスム展—19世紀西洋美術への日本の影響』国立西洋美術館、1988年。

<sup>7</sup> 初めての使用例は、フィリップ・ビュルティによるもので、1872年に『文芸芸術復興』の連載で、ジャポニスムを「日本の芸術と精神の研究」と説明している。ジャポニスム研究の変遷については、以下文献を参照。Gabriel P. Weisberg and Yvonne M.L. Weisberg, *Japonisme: an Annotated Bibliography* (New York: Garland Publishing, 1990)。

<sup>8</sup> 馬淵明子『ジャポニズム—幻想の日本』ブリュッケ、1997年、10–11頁。

<sup>9</sup> 馬淵明子「日本美術への開眼—ジャポネズリー」『「ゴッホの夢」美術館—ポスト印象派の時代と日本』罔府寺司監修、小学館、2013年、38頁。

はジャポネズリーを含む広い意味で定着し、二つの用語が使い分けられることはほとんどなくなった。ラカンブルはここで二つの用語の定義をあえて避けたままにしている。その定義とは、フランスでは日本美術の受容に時間的に次の四つの段階が見られるというものである。

1. 折衷主義のレパートリーの中に、日本のモチーフを導入すること。  
これはあらゆる時代や他の国の装飾的モチーフを排除せずに加わったものである。
2. 日本のエキゾティックで自然主義的なモチーフを好んで模倣したもの。  
自然主義的モチーフは最も急速に咀嚼された。
3. 日本の洗練された技法の模倣。
4. 日本の美術に見られる原理と方法の分析と、その応用。<sup>10</sup>

ラカンブルの定義によれば、これまでジャポネズリーと呼ばれていた現象は、最初の段階と二番目の段階の一部に、ジャポニスムは三番目と四番目の段階に該当することになるだろう。ここで整理された概念は、フランス以外の西欧諸国にも通じるものとして、これまで多くの研究者に踏襲されてきた。本研究もまたこれに倣い、基本的にはジャポニスムを上述した全段階を示す言葉として使用するが、例えば第4章で論じるミドル・クラスの家庭における室内装飾のように、とりわけ異国趣味を強調している事例については、適宜日本趣味という言葉を用い

---

<sup>10</sup> “—l’introduction de motifs japonais dans le répertoire de l’éclectisme, qui s’ajoutent sans les remplacer aux motifs décoratifs de tous les temps et de tous les pays;  
—l’imitation préférentielle des motifs exotiques et naturalistes japonais, ces derniers étant le plus rapidement assimilés;  
—l’imitation des techniques raffinées du Japon;  
—l’analyse des principes et méthodes que l’on peut déceler dans l’art japonais et leur application.” Geneviève Lacambre, “Les milieux japonisants à Paris, 1860–1880”, The Society for the Study of Japonisme (ed.), *Japonisme in Art: An International Symposium* (Kodansha International, 1980), p. 43. 及び、馬淵『ジャポニスム—幻想の日本』前掲書、10–11頁。

ることにしたい。

当然のことながら、芸術における日本の影響は、フランスに限らず西欧世界に広く見られるものであり、1988年の『ジャポニスム』展以降、ここで提示された見解をイギリスや北アメリカ、最近ではイタリア、スペインといった幕末明治期の日本との接点が一見思い浮かばないような地域にまで裾野を広げた研究が行なわれている。イギリスを対象とした研究でいえば、渡辺俊夫は『ハイ・ヴィクトリアン・ジャポニスム』（1991年）において、それまで部分的にしか語られてこなかったイギリスのジャポニスムの見取り図を体系的に提示した<sup>11</sup>。渡辺はヨーロッパとイギリスにおける日本紹介史を踏まえた上で、旅行記などの書物を介した伝播の歴史、そしてデザインの分野での日本の影響について分析し、ロセッティを中心とする画家たちの間で流行した日本美術収集の実態、彼らが日本美術に触発されて制作したエキゾチックな装飾性あふれる作例について取り上げ、当時のイギリスの画壇において、様式的にも実験的な作品を発表したホイッスラーによるジャポニスムの作例を「特殊な事例」と位置づけた上で、彼らとは切り離して検討を行なった。

以上の研究成果を踏まえて開催された、渡辺俊夫とバービカン・アート・ギャラリーの佐藤智子による展覧会『Japan と英吉利西展—日英美術の交流 1850–1930』（1992年）は、ヴィクトリア朝、エドワード朝期のイギリスで、日本がどのように紹介され、現地の芸術に取り込まれていったのかという一方的な影響関係の指摘に留まらず、同時期にイギリスに渡った日本人が何を学び、本国へ持ち帰ったのかという視点までが組み込まれている<sup>12</sup>。

また、アスリンが前述の著書において、「日本趣味と唯美主義は事実上、同義語となっていた」と述べたように、唯美主義を扱ったテキストの中では幾度とな

---

<sup>11</sup> Watanabe Toshio, *High Victorian Japonisme* (Bern, New York: P. Lang, 1991).

<sup>12</sup> 『Japan と英吉利西展—日英美術の交流 1850–1930』世田谷美術館、1992年。

く日本美術からの影響が取り上げられてきた<sup>13</sup>。ただ、アスリンの著書を含め、その多くは近代デザイン史の文脈で語られることが多く、1860年代以降のイギリス絵画にあらわれた日本の影響については、フランスの場合ほど絵画形式の革新をもたらさなかったとして、あまり積極的には論じられてはこなかった。

谷田博幸による『唯美主義とジャパニズム』（2004年）は、この問題を正面から取り上げた研究であるが、ここで谷田はモダニズム史観に基づく美術史の方法論を見直し、イギリス美術における「近代性」を再検討すべく唯美主義の観点から、絵画に見られる日本の影響を多元的に理解する重要性を説いている<sup>14</sup>。だが、研究の対象は、ロセッティやホイッスラー、アルマ=タデマ、レイトン、アルバート・ムーアなど、あくまでハイ・アートの領域に属する男性芸術家に限定されたもので、こうした一部の唯美主義者にはじまった日本趣味がいかんして洗練された「良き趣味」として捉えられるようになり、ミドル・クラスの日常生活にまで浸透していったのかという問題については、やはりここでも検討されていない。

こうした中、2011年にロンドンのヴィクトリア&アルバート博物館で行なわれた『美の崇拜—唯美主義運動 1860–1900』展は、ジャポニスム研究の観点から見ても、意義深いものであったといえよう<sup>15</sup>。この展覧会は、一部の芸術家に始まった唯美「主義」が社会全体を巻き込む唯美主義「運動」へと広がってゆく様子を捉えるべく、芸術家、パトロン、コレクター、デザイナー、女性消費者それぞれの立場から、彼らが唯美主義（運動）にいかなる姿勢で応じたのかという視点を組み入れることで、一元的に整理するのではなく、現象の多様性を示そうとしたものであった。

展覧会の会期中に行なわれたシンポジウム『日本を想い描いて—日英関係がイ

<sup>13</sup> Aslin, *op. cit.*, p. 79. また、下記のような展覧会も開催されている。The Aesthetic Movement and the Cult of Japan (London: The Fine Art Society, 1972).

<sup>14</sup> 谷田、前掲書、26–34頁。

<sup>15</sup> Stephen Calloway and Lynn Federle Orr (eds.), *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860–1900* (London: V&A Publishing, 2011).



ギリスの芸術とデザインに与えた影響』もまた、こうした視座に立ち、19世紀後半のイギリスの美術やデザインに与えた影響を多角的に捉えようとするものであった。とりわけエリザベス・クレイマーによるミドル・クラスの主婦たちによる日本趣味とテキスタイル収集に関する分析、ソニア・アッシュモアによる百貨店「リバティーズ」を事例とした大衆的な日本の商品の流通に関する研究など、これまでジャポニズムの観点からあまり扱われることのなかったテーマが唯美主義運動の文脈において議論されたことは特筆すべきである<sup>16</sup>。

もともと、イギリスのデザイン史研究者の間では、ニコラス・ペヴスナーの『モダン・デザインの展開—モリスからグロピウスまで』（1949年）<sup>17</sup>に代表されるように、装飾過多なデザインから簡素で洗練されたデザインへ向かって進化するというデザイン史観、それにともなう著名な男性デザイナーを中心とする研究に疑問を呈し、再考を促す議論が1980年代以降に繰り広げられてきた。製品を受容する消費者の観点からデザイン文化を論じた、エイドリアン・フォーティの『欲望のオブジェ』（1986年）<sup>18</sup>、男性中心的に論じられてきたデザイン史を女性消費者の視点から捉え直した、ペニー・スパークによる『それがピンクであるかぎり』

---

<sup>16</sup> *Imagining Japan: Anglo-Japanese Influences on British Art and Design*. 2011年6月25日、ヴィクトリア&アルバート博物館で開催された。登壇者および発表題目は以下の通り。Gregory Irvine (V&A), *Collecting Japan: The V&A, International Exhibitions, and Antiquarians*; Ayako Ono (Shinshu University, Nagano), *Whistler and Japonisme*; Elizabeth Kramer (University of Northumbria), *From Specimen to Scrap: Japanese Textiles and Victorian Interiors*; Gabriel P. Weisberg (University of Minnesota), *Re-imagining Siegfried Bing: His Ties with Japan*; Frances Collard (V&A), *E. W. Godwin*; Widar Halen (National Museum of Art, Oslo), *Christopher Dresser and the Cult of Japan*; Christine Guth (V&A), *Japanese Fairy Tales and their Victorian Readers: Hasegawa*; Sonia Ashmore, *Liberty's and Commercial Japan*.

<sup>17</sup> Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* (New York: The Museum of Modern Art, 1949) (ニコラス・ペヴスナー [白石博三訳] 『モダン・デザインの展開—モリスからグロピウスまで』みすず書房、1957年)。

<sup>18</sup> Adrian Forty, *Objects of Desire: Design and Society, 1750-1980* (London: Thames and Hudson, 1986) (エイドリアン・フォーティ [高島平吾訳] 『欲望のオブジェ—デザインと社会 1750年以後』鹿島出版会、2010年)。

(1995 年)<sup>19</sup>は、その代表的な例であり、クレイマーやアシュモアの研究もこうしたデザイン史研究の流れを汲んだものである。

## 本論文の構成

本研究は、19 世紀後半のイギリスにおいて、ジャポニズムが一部の芸術家や文化人だけではなく、いかにして大衆にまで浸透していったのかを、その文化的な基盤となった唯美主義運動を検証しつつ、さらには社会的・経済的な視点を交えて考察してゆく。

全体は四章構成とし、第 1 章では、まず日本イメージの源泉の一つとなったイギリスにおける日本美術コレクションの構築について、パブリック・コレクションの例として大英博物館、個人コレクションの例としてジェームズ・ロード・ボウズによる私設美術館を取り上げ、歴史的な観点から分析を行なう。最終章において、ミドル・クラスの女性たちによる受容の特異性を引き出すためにも、日本美術の受容をめぐる歴史的コンテクストへの目配りは欠かせないものであり、まずは 19 世紀後半に形成された日本美術の受容史をたどるところから始めることにしたい。

次いで、第 2 章では、ジャポニズムが大衆的な人気を獲得する前段階として、いかなる経緯で芸術的な付加価値が見いだされ、室内装飾に取り込まれたのか、趣味としての日本美術受容が醸成されてゆく過程について見てゆく。その際、1860 年代という比較的早い時期に日本美術を購入し、自邸に飾ったロセッティやホイッスラーなど、唯美主義を牽引した芸術家が手がけた室内装飾に着目したい。というのも、1880 年代以降、相次いで出版された室内装飾の手引書では、唯美主義の芸術家の邸宅やアトリエが繰り返し特集されており、彼らは室内装飾のモデ

---

<sup>19</sup> Penny Sparke, *As Long As It's Pink: the Sexual Politics of Taste* (London: Pandora, 1995) (ペニー・スパーク [菅靖子、暮沢剛巳、門田園子訳] 『パステルカラーの罠—ジェンダーのデザイン史』法政大学出版局、2004 年)。

ルを提供する役割を担うようになっていたからである。よって、ここでは、唯美主義の芸術家による室内装飾および彼らが遺した言説に加え、彼らが見いだした日本の芸術的価値がどのように大衆へと伝えられたのかという問題についてもあわせて検討したい。

第3章では、唯美主義の芸術家によって見出されたジャポニズムが、イギリスの産業デザインの分野においても「良き趣味」として参照されたことに着目して、考察の対象を純粋芸術（Fine Art）から産業デザインの分野へと移し、ジャポニズムの流行を支えた作り手の側から、イギリスにおける日本美術の受容について分析する。その際、イギリスのデザイナーや製造業者が日本のいかなる部分に関心を示し、デザインに応用していったのかということに注目したい。1850年代以降、イギリスでは、国を挙げて産業デザインの改良が奨励され、日本の美術工芸品は優れたデザインの例として、壁紙、テキスタイル、陶磁器など、様々な分野の制作現場で参照されていた。ゆえに、ここでは、産業デザインに変化が求められるようになった社会的背景について考察した上で、イギリスの産業芸術に見られるジャポニズムについて、実例を挙げながら検討してゆく。

最後に、第4章において、日本が異国趣味の対象として大衆化してゆく過程について考察するとともに、家庭の室内装飾の考察を通して、女性による日本の美術工芸品の受容の実態を明らかにしてゆきたい。従来の受容史は、大英博物館に代表されるような公的機関のコレクションに組み入れられた例や、男性のコレクターや芸術家の蒐集品となった例など、公的あるいは男性的な領域に根ざした事例に注目してきた。しかしながら、受容された数量から言えば、はるかに多くの美術工芸品が、家庭のような私的空間に取り込まれ、家庭の主婦たちによって実用に供され、そのまま失われていったと考えられる。ジャポニズムの流行は、受容史の周辺に追いやられてきた、私的あるいは女性的な領域を含めて検討することで、初めて全体像が見えてくるにちがいない。よってここでは、供給と需要という二つの観点から、イギリスの大衆消費社会における日本趣味について検討し

てゆく。まず供給という観点からは、日本からイギリスへの美術品の輸出などの商取引に関する記録や、さらには、ロンドンで日本の美術品を販売したリバティーズの商品カタログや広告などの資料を手がかりに分析する。また、需要という観点からは、ミドル・クラスの家庭の室内装飾において、日本の美術工芸品がどのように用いられていたのかを把握するための資料として、当時出版された室内装飾の手引書や女性向けの家庭雑誌の言説を用いて考察してゆく。こうして、大衆、とりわけ女性消費者の視点を組み込むことで、これまで男性の芸術家やデザイナー、コレクターを言説の中心に据えてきたジャポニズムの歴史に新たな視座を呈示することを目指したい。

## 第1章 イギリスにおける日本美術のコレクション形成

日本イメージを形成するもととなった日本の美術品は、鎖国時代からイギリスにもたらされていたものの、国立博物館が通史的なコレクションを形成するようになるのは、19世紀後半のことである。ロンドン・サウスケンジントンの装飾美術館（現在のヴィクトリア&アルバート博物館の前身）では、1852年の設立当初から日本の美術品を所蔵していたが、これらはデザインや技術への関心を出発点とした、いわば「産業見本」として位置づけられたものであった。これに対し、各時代に特徴的な美術作品を万遍なく集めて、イギリスで初めて体系的な日本美術コレクションを構築したのが大英博物館である。したがって、第1節では、イギリスを代表するパブリック・コレクションの例として、大英博物館における日本美術コレクションについて取り上げたい。その際、コレクションの礎を築いたオーガスティン・ウォラトン・フランク스와ウィリアム・アンダーソンの蒐集活動に焦点を当て考察してゆく。

次いで、第2節では、大英博物館のようなパブリック・コレクションとは異なった、当時の日本美術受容の側面を明らかにすべく、リヴァプールで初代日本名誉領事を務めたジェームズ・ロード・ボウズの個人コレクションについて検討したい。19世紀後半のイギリスでは、国立博物館だけではなく、個人によっても大規模な日本美術コレクションが形成されているが、そこには、当時の政治的・経済的な問題が大きく作用している。佐藤道信は、19世紀後半に日本美術の移動を引き起こした欧米側の要因として、第一に文化的嗜好としてのジャポニスム、第二に経済的購買力としての産業革命による富の蓄積を挙げている<sup>1</sup>。また、日本側には、第一に明治維新の社会変動にともなう社寺、大名等の古美術コレクションの市場放出、第二に殖産興業による当代美術工芸品の輸出振興があったことを指

---

<sup>1</sup> 佐藤道信『明治国家と近代美術—美の政治学—』吉川弘文館、1999年、76頁。

摘している<sup>2</sup>。1860年代後半から90年代にかけて収集されたボウズの日本美術コレクションは、緊密の度合いを増してゆく当時の日英間の政治的、経済的な問題が如実にあらわれているという点で、大変興味深い例であり、検討に値するものである。さらに、彼は、リヴァプールの初代日本名誉領事として多くの在英日本人と親交を結び、日本を訪れずして日本美術への理解を深め、1890年にはイギリス初となる日本美術専門の美術館を創設したという点でも重要な人物である。

以上のように、第1章では、アーサー・ウォラトン・フランクス、ウィリアム・アンダーソン、ジェームズ・ロード・ボウズという三名のコレクターの活動に注目しながら、これまで「ジャポニスム」という言葉でひとくくりにされてきた、美術品受容について考察してゆきたい。

## 第1節 パブリック・コレクション—大英博物館

### 1-1 日本美術の移動と伝播

1853年にペリー提督率いるアメリカ艦隊が浦賀に来航したのをきっかけに、幕末の日本は欧米列強に対して開国を余儀なくされ、1858年にイギリスをはじめとする五カ国との間に修好通商条約を締結した。この直後から、外交官や旅行者、商人たちを介して、あるいは万国博覧会を通じて、日本の美術品がイギリスに大量にわたることになる。

大英博物館の日本部門の開設もまた、こうした当時の政治や社会の動向に連動するものであった。大英博物館の日本コレクションの形成について語る前に、まずは日本の美術品がイギリスに流入し、紹介された歴史的な背景を概観しておこう。

---

<sup>2</sup> 同書、76-77頁。

## シノワズリーの流行と日本

開国を機に、西欧の人々のエキゾティックなものへの興味が掻き立てられたことは間違いないが、開国以前に日本の美術品がまったく知られていなかったわけではない。イギリスでは漆器、フランスでは磁器、ドイツでは和紙といったように、国によってそれぞれ異なるものの、17世紀後半には、代表的な輸入品には日本の国名が冠せられていた<sup>3</sup>。『オックスフォード・イングリッシュ・ディクショナリー』には、ジョン・ストーカーとジョージ・パーカーによる『ジャパニングとワニスの技法書』（1688年）がイギリスで日本と漆工芸を同一視した最も早い例として紹介されている<sup>4</sup>。この本は、高価な輸出漆器の代替品を生産すべく登場したジャパニング（模造漆）の技法書であり、解説のほかに、器物に貼ってニスをかければ出来上がるよう様々な図版が収録された〔図 1-1〕<sup>5</sup>。図版には鶴など日本の漆器に用いられるモチーフも見られるものの、中国やインド、イスラム風にも見えるエキゾティックな風景や人物の表象からは、むしろ当時のイギリスで、日本が漠然と「東洋」の一国として捉えられていた様子が浮かび上がってくる。だが、鎖国後にオランダや中国を経由して輸出された漆器は、18世紀以降、時の権力者や富裕層の支持を得て、しだいに各国に広まってゆく<sup>6</sup>。漆器が広く富裕層の財産として普及すると、壁面全体に漆のパネルを羽目板張りとする「漆の

<sup>3</sup> 永島明子「Japan 蒔絵—宮殿を飾る東洋の燦めき—」『Japan 蒔絵展』サントリー美術館、2008年、21頁。

<sup>4</sup> *The Oxford English Dictionary*, Second Edition (Oxford: Clarendon Press, 1989), p. 190.

<sup>5</sup> John Stalker and George Parker, *A Treatise of Japaning and Varnishing*, (Oxford, 1688).

<sup>6</sup> 近世の輸出漆器については、以下文献を参照。日高薫『異国の表象—近世輸出漆器の想像力』ブリュッケ、2008年。

間」が王侯貴族の邸宅で見られるようになる<sup>7</sup>。中でも、質量ともにヨーロッパ随一を誇ったのが、フランス王妃マリー・アントワネット（1755-1793）のコレクションである<sup>8</sup>。扇形の小箱〔図 1-2〕は、日本国内には類例のない形であり、一対でつくられ、箱の構図も線対称になっている造形からして、西欧の嗜好を意識した輸出用の作品であったとされている<sup>9</sup>。また、磁器も漆器と並んで西欧に積極的に輸出された美術品のひとつであった。オランダの東インド会社は、1602 年の設立当初より中国から磁器を輸入していたが、17 世紀の中頃に、明末清初の政情不安で買い付けが難しくなると、それに代わる品として日本製の磁器を取り扱うようになる<sup>10</sup>。1659 年に、有田焼に代表される九州肥前産の磁器のオランダ向け輸出が開始され、そのなかでも鮮やかな発色の「柿右衛門」様式や金襴手の作品は、西欧の王侯貴族の間で大いに人気を博した〔図 1-3〕。こうした日本製の磁器の蒐集が富裕層を中心に流行する一方、ドレスデン近郊の町マイセンでヨーロッパ初の硬質磁器窯が誕生したのを端緒として、各国の製陶所や磁器工場では、複製品の製作も盛んに行なわれた。イギリスでは、18 世紀のイギリス西部のウー

<sup>7</sup> 下記文献に、王侯貴族の間で流行した「漆の間」の実例が紹介されている。日高薫「東洋風小部屋の装飾における「漆 (japan)」『西洋における中国/日本 17 世紀～19 世紀のシノワズリーとジャポニスム』(第 1 回畠山公開シンポジウム報告書)、ジャポニスム学会、2012 年、22 頁。

<sup>8</sup> マリー・アントワネットが所有していた蒔絵の小品 90 点は、現在フランスの三つの国立美術館（ギメ国立美術館、ヴェルサイユ美術館、ルーヴル美術館）に收藏されている。その大半が母マリア・テレジアから遺産相続したものであったという。コレクションの詳細については、以下文献を参照。永島明子「英仏の主要な蒔絵コレクションの成立と日本美術史上の役割について—マリー・アントワネットのコレクションを中心に—」『比較日本学研究センター研究年報』第 4 号、お茶の水女子大学比較日本学研究センター、2008 年 3 月、113-122 頁。

<sup>9</sup> 『japan 蒔絵展』前掲書、265-266 頁。

<sup>10</sup> 西欧における東洋陶磁の受容については、以下文献を参照。『華麗なるマイセン磁器 シノワズリー、ロココからアール・ヌーヴォーまで』展カタログ、東京新聞、2004 年、および、櫻庭美咲「ドイツ王侯の「磁器の間」にみるシノワズリー」『西洋における中国/日本 17 世紀～19 世紀のシノワズリーとジャポニスム』前掲書、31-36 頁。



スター窯で、日本の磁器を模倣した作品が数多く制作されている [図 1-4、5]。

このように西欧における日本美術受容の第一段階は、17 世紀中頃からすでに認められる。しかしながら、これらはあくまでシノワズリー（中国趣味）の一部に組み込まれた現象に過ぎないというのが、従来のジャポニズム研究で示された見解であった<sup>11</sup>。実際に、シノワズリーが流行した当時の西欧では、日本が中国やインドなど、他の東洋の国々と区別されることはなく、日本美術もまた、独立したものとして見られることはほとんどなかった。つまり、この時代の日本美術受容は、シノワズリーの中に埋没しているという意味において、日本美術特有の芸術的価値を認めたジャポネズリーとは、本質的に異なっているのである。

だが、シノワズリーからジャポネズリーへと連なる共通要素がまったくなかったわけではない。近年の研究では、イギリスにおける磁器蒐集熱と東洋趣味は、メアリー2 世（1662-1694 年）がオランダから持ち込んだことにはじまり、漆器の場合もマリア・テレジア、マリー・アントワネット、ポンパドゥール夫人など、漆器や東洋の磁器のコレクターは主に（王侯貴族の）女性たちであったという指摘がなされている<sup>12</sup>。19 世紀末のイギリスにおける日本趣味とジェンダーの問題については、本論文の第4 章で詳しく論じるが、開国以前の西欧において、日本独自のイメージは希薄であったにせよ、女性たちの間で東洋趣味の室内装飾を愛好する風潮が17 世紀にすでに存在し、それが19 世紀末まで受け継がれていった点は重要である。

---

<sup>11</sup> 例えば、代表的なものに以下がある。山田智三郎「シノアズリからジャポネズリへ」『ジャポニズムの時代—19 世紀後半の日本とフランス—』（第二回日本研究日仏会議）、日仏美術学会、1983 年、1-14 頁。

<sup>12</sup> 日高『異国の表象』、前掲書、464-465 頁。

## 開国前後の日本紹介

それでは、日本美術はいつ頃から単独で紹介されることになったのだろうか。それまでほとんど独自のものとして認識されていなかった日本美術に対する見方が大きく変化したのは、19 世紀半ばのことであった。とりわけ日本の開国が、その最大の要因となったのである。1851 年に開催された第一回ロンドン万国博覧会において、日本の品物は、漆器や屏風などわずか 14 点に留まり、さらには中国部門に展示されたために、取り立てて注目を集めることはなかった<sup>13</sup>。だが、それから二年後に、日本が二百年以上続いた鎖国の後に門戸を開いたとき、各国のメディアはこの未知の国についてたびたび特集を組んでいる。1853 年のペリー来航の年に開催されたダブリンの産業博覧会では、このときオランダ国王から送られたという日本の品々が展示されていた。『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』誌は、日本を「地球上で最も知られていない国」とした上で、日本の家、神社、船などの模型、「極めて美しいキャビネット」や衣装、家具、灯籠、壺、鎧兜といった出品物を複数の挿絵入りで大きく紹介している〔図 1-6〕<sup>14</sup>。東田雅博によれば、アヘン戦争（1840-42 年）後、中国の文明や美術工芸品に対する尊敬の念は失われつつあり、この記事が掲載された頃は、「オリエン特的なものへの関心」が中国を核にするものから、日本を核にするものへと移り変わる過渡期であったという<sup>15</sup>。

こうした中、日英修好通商条約が締結され、それまでオランダや中国に限定さ

<sup>13</sup> 下記文献に 1851 年のロンドン万博に展示された日本の出品物について詳細が記されている。谷田、前掲書、註 13（第 1 章）31 頁。

<sup>14</sup> Anon., “Japan Collection”, *The Illustrated London News*, June 4, 1853, pp. 450–453.

<sup>15</sup> 東田雅博『図像のなかの中国と日本—ヴィクトリア朝のオリエン特幻想』山川出版社、1998 年、66 頁。

れていた交易ルートが開かれると<sup>16</sup>、二国間の美術交流の密度はさらに増してゆく。イギリスとの外交交渉の場では、贈答品の交換も頻繁に行なわれ、条約締結の翌年に、幕府はヴィクトリア女王から贈呈された蒸気船の返礼の品として、八双の金屏風と十双の翠簾屏風、漆器、武器・武具などを贈っている<sup>17</sup>。幕末から明治の日本にとってイギリスは文明開化のモデルであり、西洋の規範として多くのお雇いイギリス人が日本に招聘された。一方のイギリス側も開港と同時に多くの貿易商社が日本に進出し、横浜や神戸などの開港地に次々と支店を構えている。このようにイギリスがアメリカやフランスなどその他の列強に先駆けて、外交や貿易の主導権を握ったことにより、1860年代以降、徐々に日本に関する情報がイギリスにもたらされてゆく。例えば、1859年から三年間、初代日本総領事として日本に滞在したラザフォード・オールコックは、このとき見聞きした日本の民俗や風習、地理などをまとめた『大君の都』（1863年）を帰国後に上梓した。オールコックはここで、『北斎漫画』などの絵手本から採った図版を織り交ぜながら、日本の版画や金工品、象牙細工などについても解説している<sup>18</sup>。

また、オールコックは、滞在中に蒐集した美術品を1862年に開催された第二回ロンドン万国博覧会に出品している。この万博は、イギリスにおいて日本を広く認識させたという点で、見過ごすことのできないものである。1851年のロンドン万博、53年のダブリンの産業博覧会、54年のロンドンのペル・メル街での展

<sup>16</sup> 開国以前の東西美術交渉については、オランダと日本（長崎）との関係を中心に語られることが多かったが、近年では、中国や琉球王国、さらにはオランダ領インドを経由した交易ルートについても論考が進められている。ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル「一八五八年の日仏修好通商条約前後の第二帝政期フランスにおける日本美術の知識」『往還の軌跡—日仏芸術交流の150年』三浦篤編、三元社、2013年、21-39頁。

<sup>17</sup> 榊原悟『美の架け橋—異国に遣わされた屏風たち』ぺりかん社、2002年、277-292頁。

<sup>18</sup> Rutherford Alcock, *The Capital of the Tycoon: a Narrative of a Three Years' Residence in Japan* (New York: Bradley Co., 1863), p. 247. 挿図は全部で144点あり、そのなかには『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』誌の特派員、チャールズ・ワグマンによる図版も含まれている。

覧会、57年のマンチェスター美術名品展など、1850年代にイギリス各地で開催された産業博覧会で、日本の美術品を見る機会があったものの、出品数は限られていた。これに対し、62年のロンドン万博は、日本単独の展示部門に、オールコックが自ら日本で収集した品を中心に600点以上が展示され、展示空間、出品数ともに、観客に鮮烈な印象を残した。特筆すべきは、それまで日本の芸術に対する批評の大部分が外交官や旅行者など、実際に日本を訪れた人々による記述が中心であったのが、これを機に状況が変わり、芸術家や評論家たちによる肯定的な論考が相次いだことである。オールコックの友人で、デザイナーのジョン・レイトンもまた、このとき展示された日本の版画に感銘を受けた一人であった<sup>19</sup>。レイTONは、万博の翌年にロイヤル・インスティテューションで日本の芸術をテーマに講演を行ない、その抄録を自費出版している<sup>20</sup>。ヴィクトリア&アルバート博物館のナショナル・アート・ライブラリーにそのうちの一冊が現存しており、見開き部分には国貞の浮世絵が添付されている [図 1-7]。

このように 1860 年代以降、芸術的な観点から日本の美術品に対する評価が始まるわけだが、そのきっかけとなった 62 年のロンドン万博において、オールコックが日本部門を設置する際に協力を求めたのが、当時大英博物館の職員であったオーガスタス・ウォラトン・フランクス（1826–1897）であった。フランクスにとっても、この万博は日本の美術品に接する最初の間機であり、彼の助力によって日本部門の出品物から数点の作品が大英博物館のコレクションに加わっている。この万博を機に、大英博物館の日本コレクションは、どのように形成されていったのだろうか。以下では、この点について検討することにしたい。

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 245–246.

<sup>20</sup> John Leighton, *On Japanese Art: a Discourse Delivered at the Royal Institution of Great Britain* (London, 1863).

## 1-2 オーガスタス・ウォラトン・フランク스와陶磁器コレクション

大英博物館が本格的に日本美術コレクションの蒐集を開始したのは、1862年の万博以降であり、ロンドンの装飾美術館（現在のヴィクトリア&アルバート博物館）よりも遅い<sup>21</sup>。だが、博物館自体の歴史は古く、高名な医者でコレクターであったハンス・スローン卿（1660-1753）が国へ遺贈した数千点に及ぶ古美術、博物標本、蔵書を保存すべく、1753年に創設されたことに始まる。現在、同館には、絵画、版画、陶磁器、漆器、根付、染織品など多岐にわたる日本美術作品が所蔵されており、コレクションの総数は3万点に及ぶ<sup>22</sup>。このうち少なくとも6点の陶器は、スローンの旧蔵品であったが、現在のコレクションの基盤は、1866年から96年まで主任学芸員を務めたフランク스와大規模な絵画コレクションを博物館側に売却したウィリアム・アンダーソン（1842-1900）によってつくられたと言って良いだろう。

フランク스는、大英博物館の主任学芸員として、いち早く日本の陶磁器コレクションの拡充に努めた人物である。その関心は日本以外の地域にも向けられており、フランクスに関する研究は、主として彼の先史時代およびヨーロッパ関連の収集活動に着目してきた。そのため、彼が形成した大英博物館の日本の陶磁器コレクションに焦点を当てた研究は、それほど多くはない<sup>23</sup>。フランク스와大英博

<sup>21</sup> 装飾美術館では、1852年の開館当初から日本の美術工芸品を蒐集していた。Watanabe, *op. cit.*, p. 80.

<sup>22</sup> Gregory Irvine, *A Guide to Japanese Art Collections in the UK* (Amsterdam: Hotei Publishing, 2004), p. 80.

<sup>23</sup> フランクスの活動に関する先行研究として、主にニコル・ルマニエールによる以下の論文を参照した。ニコル・ルマニエール「英国ヴィクトリア時代の日本陶磁器蒐集—A.W. フランクス、蛭川式胤と大英博物館」『美術フォーラム 21』（特集 海外から日本の美術を見る）、第5号、醍醐書房、2001年、101-110頁。ニコル・クーリジ・ルマニエール「大英博物館蔵 日本の陶器コレクションの歴史」『比較日本学研究センター研究年報』第4号、お茶の水女子大学比較日本学研究センター、2008年3月、133-139頁。

博物館の陶磁器コレクションについて述べる前に、まずは彼の生涯を簡単に確認しておく。

## フランクスの生涯

フランクスは、1826年に海軍大佐であった父フレデリック・フランク스와 ソーダース・セブライト卿の次女エミリーの長男として、ジュネーヴに生まれ、17歳のときに初めてロンドンに移り住んだ。その後、良家の子息が集うことで知られるイートン校から、ケンブリッジ大学トリニティカレッジへ進み、考古学、古美術学、歴史学などを学んだとされる<sup>24</sup>。フランク스가大英博物館に採用されたのは、ロンドンで第一回万国博覧会が開催された1851年のことであった。当時彼のような上流階級の子息が博物館で一職員として雇用されるということは、極めて異例であった。フランクス個人に関する文書は、本人の遺言によって処分されているため、裕福な家庭に生まれた彼がなぜ博物館に務めることになったのか、詳細は明らかでない。だが、磁器や分類法への関心は、ケンブリッジ大学在学中にすでにあつたとされ、卒業後まもなく中世の磁器の釉薬様式に関する本を出版するほど、早くから研究に勤しんでいたという<sup>25</sup>。1866年に大英博物館に新しく「イギリス及び中世古美術部門」(British and Medieval Antiquities)が開設されると、その主任学芸員に抜擢され、1896年まで45年間にわたって働き続けた。退職から一年後に70歳でその生涯を閉じると、未婚で子供もいなかったフランクスは、110,000ポンドにのぼる全財産を大英博物館へ遺贈している<sup>26</sup>。彼の訃報を伝える記事には、「もっとも親しい友人で、彼を敬服する人物」のコメントとし

<sup>24</sup> 松居竜五、小山騰、牧田健史『達人たちの大英博物館』講談社、1996年、145頁。

<sup>25</sup> ルマニエール「英国ヴィクトリア時代の日本陶磁器蒐集」前掲論文、104頁。

<sup>26</sup> *The Devon and Exeter Gazette*, Monday July 19 1897, p. 5.

て、「フランク스는野心やスノップ根性を持たず、親交を結ぶに際し、相手の社会的地位を見るようなことは決してなかった。彼が誰かに対して思いやりのないことを言ったことはなかったと思うし、彼はおかしみやユーモアを良く理解したけれども、誰かをだしにして笑いをとることは注意深く避けていた」と、その人柄に触れている<sup>27</sup>。

## フランク스와 日本

フランク스가いつ頃から日本の美術品に関心を持つようになったのか、正確な時期はわかっていない。遅くとも 62 年のロンドン万博の際にオールコックの日本コレクションに触れて興味を持ち、蒐集を始めたのではないかと考えられている。というのも、彼は、オールコックが日本部門を設置する際にコレクションの目録作りに協力し、万博終了後に、その中から「古代の銅器、金属製品や象牙細工の見本」を購入しているからである<sup>28</sup>。当初フランク스가注目した日本の美術品は根付で、1860 年代末までに 1400 個を所有していた [図 1-8、1-9]。その他に、刀の鐔を 700 個、蒔絵の小箱などもコレクションしており、これらはいずれも大英博物館に遺贈され、現在の日本コレクションの一部をなしている [図 1-10、1-11]。

フランク스가日本の陶磁器に重点をおいて蒐集するようになるのは、1860 年代後半のことであった。しかし、それ以前に大英博物館に日本関連のコレクションがまったくなかったわけではなく、前述したように、同館は設立当初から日本の

<sup>27</sup> “Franks was destitute of ambition and snobbery, and in his friendships he never considered social position. I do not think he ever said an unkind thing of any one, and though he keenly appreciated fun and humour, he carefully avoided raising a laugh at any man’s expense.” Anon., “Births, Deaths, Marriages and Obituaries”, *The Graphic*, Saturday 31 July 1897, p. 159.

<sup>28</sup> 彬子女王「英国における日本美術コレクション—特に大英博物館を中心として」『近世やまと絵再考—日・英・米それぞれの視点から』下原美保編、ブリュッケ、2013 年、25 頁。

陶磁器を6点収蔵していた。これは、博物館設立のきっかけとなったハンス・スローン卿の旧蔵品で、彼が西洋人として初めて日本での生活について記した『日本誌』の著者、オランダ人エンゲルベルト・ケンペル（1651-1716）の遺品を買い取ったものである<sup>29</sup>。6点のうち、長崎で焼かれた現川焼うつがわやきの小さな鉢が3点、肥前焼の香炉が2点、そして1点が有田産の肥前焼香合と、すべて九州で製作されたものであることから、ケンペルが1690年から二年間オランダ商館付きの医師として出島に滞在した時期に購入したものと考えられている<sup>30</sup>。このスローン旧蔵品の価値を最初に認めて目録を作成したのがフランクスであり、以後、彼は陶磁器に重点を置いて、日本コレクションの拡充に努めてゆくことになる。

## 陶磁器コレクションの形成

フランクスは、蒐集に際して、日本の陶磁器の歴史や体系的な作品を例示することを方針としていた。彼がとりわけ力を入れて蒐集活動を行なったのは、1876年から77年にかけてであった。そのときの様子は、彼が編集を務めた、サウス・ケンジントン博物館（1857年に移転にともない装飾美術館から改名）の別館ベスナル・グリーン博物館で開催された「東洋陶磁器コレクション」展のカタログにあらわれている。この展覧会は、フランクスが蒐集した日本と中国の陶磁器コレクションをもとに1876年に開催された。カタログの序文には、「今回公開された展示品は長年にわたってとりとめもなく蒐集されたものである」と記されており、

<sup>29</sup> 『日本誌』は、ケンペルの遺稿をスローンが英語に翻訳させ、1727年にロンドンで出版したものである。後にフランス語、ドイツ語などに翻訳されてヨーロッパ中に流通した。

<sup>30</sup> 肥前焼の香合については、17世紀後半の海外輸出用につくられたもので、類似品がイギリスのバーリー・ハウス及び個人コレクションにも見られることから、ケンペルがこの作品を日本国外で購入したか、あるいは受け取った可能性も指摘されている。ルーマニエール「大英博物館蔵 日本の陶器コレクションの歴史」前掲論文、133頁。



前半を中国の磁器、後半を日本の磁器と数点の日本の陶器に充てている<sup>31</sup>。だが、日本と中国の区別はされてはいるものの、解説は主に作品にほどこされた装飾に関するものばかりで、全体的に見れば、モチーフや造形の描写に留まっている。例えば、[図 1-12] に示した江戸時代の有田焼の壺については、「一对の大きな花瓶と蓋。塗金で彩色された日本の磁器。3つの大きなパネルには、それぞれ良く似た花の咲いた枝。それらは蓋にも表わされ、豊かな装飾によって結びつけられている。トレリスの文様で覆われた金と濃紺の地。渦巻き模様と花の飾り縁。蓋には、日本の女性像が載せてある。高さ26インチ」とだけ記されている<sup>32</sup>。

だが、それから二年後、フランクスは「特に日本のセクションにおいて、陶芸の重要な側面が十分に説明されていなかった」として、内容を大幅に改訂した第二版を出版している<sup>33</sup>。例えば、先ほどの有田焼の壺については、産地についての情報が追加されており<sup>34</sup>、銘がある作品については、その内容も補足された。日本語を読めなかったフランクスは、こうした銘の解説を専ら在英の日本人に依頼していたようである。第二版の序文には、「日本の陶磁器のマークについては、数人の日本の紳士方、特にナンジョウ氏、カサワラ氏、そのイギリスの友人デイヴィッド・ヘア氏とババ氏の協力を得た」と謝意が述べられている<sup>35</sup>。さらに、カタログの改訂作業に際しては、サウス・ケンジントン博物館の館長から、1876

<sup>31</sup> A.W. Franks, *Catalogue of a Collection of Oriental Porcelain and Pottery* (London: Spottiswoode, 1876), p. VII.

<sup>32</sup> “Pair of Large Vases and Covers. Japanese porcelain, painted in colours with gilding; three large panels, with a similar flowering branch in each; they are connected by a rich ornament, which appears also on the covers; the ground covered with trellis pattern in gold and dark blue; borders of scrolls and flowers; the covers are surmounted by figures of Japanese ladies. H. 26 in.”, *Ibid.*, p. 71, No.488.

<sup>33</sup> A.W. Franks, *Catalogue of a Collection of Oriental Porcelain and Pottery*, Second Edition (London: Spottiswoode, 1878), p. VII.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 72, no. 488.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. VII-VIII. フランクスは、のちにイギリスに滞在していた博物学者南方熊楠にも面会している。松居他、前掲書、139-154頁。

年に開催されたフィラデルフィア万博で展示され、サウス・ケンジントン博物館の所蔵となった作品についての報告書の提供を受けたとある<sup>36</sup>。このときサウス・ケンジントン博物館がフィラデルフィアで入手した陶磁器とは、それ以前にイギリスで見られたものに比べると、かなり変化に富んだものであった。すでに馴染みのある装飾的な作品だけではなく、桃山時代や江戸時代の茶器のような、粗い肌目で仕上げられた陶器も含まれていたからである [図 1-13]。フランクスは、このとき初めて「日本人の趣味は、西洋人とは相当違う」ことを知り、改訂されたカタログに「陶磁器の場合、日本では荒削りで芸術的な作品の方が、ヨーロッパで称賛される精巧な物よりもはるかに評価される。大型の、大変装飾的な作品は、実際にはほとんどが輸出用で、国内向けではない」<sup>37</sup>と書き留めている。初版のカタログで、日本の磁器は115点、陶器は9点であったのに対し、第二版では、205点の日本の磁器と327点の日本の陶器が追加されるなど、フランクスは、一年ほどで大幅にコレクションの蒐集方針を転換している。彼は、一度も来日することなく、主にロンドンの美術市場に流通した陶磁器を買い求めていたため<sup>38</sup>、コレクションには、西洋人の趣向に合わせた、伊万里や柿右衛門様式の輸出陶磁器が多く含まれていた。それに気がついたフランクスは、カタログの序文でも述べているように、蜷川式胤（1835-82）が外国人の愛好家に向けて上梓した『観古図説』の仏訳を規範として作品を入手し、カタログの改訂作業を行なったのである<sup>39</sup>。

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>37</sup> “In the ceramic productions a rough artistic specimen is far more valued in Japan than one of those marvels of finish so much admired in Europe. Most of the large and highly ornamented specimens are in fact made for exportation not for home use.” *Ibid.*, p. 68.

<sup>38</sup> フランクスはヨーロッパ各地で開催された万博のほかに、リバティーズや加藤章造の日本美術店、山中商会などロンドンの店でも買い求めていた。Irvine, *op. cit.*, p. 81.

<sup>39</sup> 『観古図説』は、1876年から79年にかけて刊行された全7冊の陶器の図解本で、石版刷りで彩色され、300部限定で販売された。著者の蜷川式胤は、日本の

日本の陶磁器蒐集において、フランクスは個人的な趣味に左右されることなく、日本から発信される情報に基づき、国立博物館にふさわしいコレクションを形成しようとした。それは、イギリスの観客に正当な日本の陶磁器の歴史を伝えようという明確な意志のあらわれであり、実現に向けて、自らの財産で作品を購入し、コレクションの充実に努めることも厭わなかった。例えば、フランクスは、1879年に江戸から明治初期を中心とした所蔵作品を補完するために、アマチュアの考古学者でもあった、ウィリアム・ガウランドのコレクションを 277 ポンド 19 シリングで購入している<sup>40</sup>。そこには、ルマニエールが指摘するように、国家のために全力で奉仕し、包括的なコレクションを形成することで後世に名を残し、自らの社会的地位を強化するフランクスの意図があったことだろう<sup>41</sup>。いずれにせよ、フランクスは、死後に遺贈されたコレクションを含め、縄文から明治のものまで、1500 点を超える日本の陶磁器コレクションの形成に、重要な役割を果たしたといえよう<sup>42</sup>。

---

博物館開設に尽力した官僚で、古美術の研究家としても知られる。1871（明治4）年の廃藩置県によって、大名家が解体され、茶の湯のパトロンであった大名たちの多くがコレクションを手放し、市場に大量に流通するのを見た蜷川が、外国からの関心を集めるために上梓した。一巻から五巻まではフランス語に翻訳され、欧米の愛好家の間で人気を博した。個々の窯元の解説と挿絵などで構成されている。彬子女王、前掲論文、26-27 頁。

<sup>40</sup> ガウランドの日本考古学コレクションについては、以下参照。彬子女王、前掲論文、29-31 頁。なお、フランクスが購入したコレクションの総額は、当時のロウワー・ミドル・クラスの平均所得（年 200 ポンドから 300 ポンド）に相当する。W. ハミッシュ・フレーザー（徳島達朗、友松憲彦、原田政美訳）『イギリス大衆消費市場の到来 1850-1914 年』梓出版社、1993 年、31 頁。

<sup>41</sup> ルマニエール「英国ヴィクトリア時代の日本陶磁器蒐集」前掲論文、108 頁。

<sup>42</sup> 彬子女王、前掲論文、26 頁。

### 1-3 ウィリアム・アンダーソンと絵画コレクション

フランスの尽力によって、大英博物館は 1870 年代末までにヨーロッパ有数の包括的な陶磁器コレクションを確立しつつあった。しかしながら、絵画に関しては、1851 年のロンドン万博で購入した二点の浮世絵版画を皮切りとして、徐々に蒐集を進めてはいたものの<sup>43</sup>、全体から見れば、日本コレクションのごく一部に過ぎなかった。これを補ったのが、イギリス人医師ウィリアム・アンダーソンの個人コレクションである。アンダーソンは、1873（明治 6）年に日本の海軍省から、海軍病院の医師および医学校の教師として招聘された、いわゆるお雇い外国人であった。また、日本で蒐集したコレクションをもとに、1886 年に『日本の絵画芸術』<sup>44</sup>、『大英博物館所蔵日本中国絵画目録』<sup>45</sup>を上梓した日本美術研究者としても知られる。アンダーソンとそのコレクションについては、1983 年の山口静一の研究に始まり、ティモシー・クラーク、遠藤望、馬淵明子、彬子女王、加藤弘子らにより、様々な視点から研究が進められている<sup>46</sup>。以下では、これらの

---

<sup>43</sup> 同論文、32 頁。

<sup>44</sup> William Anderson, *The Pictorial Arts of Japan* (London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1886).

<sup>45</sup> William Anderson, *Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum* (London, Longmans & Co. 1886).

<sup>46</sup> 本論文では主に以下の論文を参照した。山口静一「資料紹介（四）ウィリアム・アンダスン『日本の絵師河鍋曉斎』（付）ウィリアム・アンダスン略伝」『暁斎』第 13 号、1983 年、18-18 頁。ティモシー・クラーク「アンダーソンとモリソン—日本絵画コレクションの功労者」『秘蔵日本美術大観 2 大英博物館 II』平山郁夫、小林忠編著・監修、講談社、1993 年、14-16 頁。遠藤望「大英博物館所蔵 アンダーソン・コレクション調査報告」『ジャポネズリー研究学会会報』第 12 号、1992 年、14-16 頁。馬淵明子「ウィリアム・アンダーソンの日本美術観」『ウィリアム・アンダーソン『日本絵画芸術』および関連文献集成』別冊付録、エディション・シナプス、2007 年。彬子女王「ウィリアム・アンダーソン・コレクション再考」『比較日本学研究センター研究年報』第 4 号、2008 年、123-132 頁。彬子女王「標本から美術へ—十九世紀の日本美術品蒐集、特にアンダーソン・コレクションの意義について」『國華』第 114 号、2009 年、28-39 頁。加藤弘子「19 世紀末の大英博物館における日本美術展示について—アンダーソン・コレクション

先行研究を踏まえながら、大英博物館におけるアンダーソン・コレクションの特色について見てみたい。

## アンダーソン略伝

まず簡単に彼の経歴に触れておこう。アンダーソンは、1842年にロンドンに生まれ、スコットランド北東部の都市アバディーンの医学校で学んだ。医学教育を受ける前には、ロンドンのランベス美術学校にも通い、そこで解剖された部分の模写などに役立つ素描の訓練を受けたとされる<sup>47</sup>。その後再びロンドンへ戻り、セント・トマス病院附属の医学校で外科を専攻したのち、ダービー市立病院を経て、セント・トマス病院で外科研修医、解剖学実験の助手として勤務している。1873年10月、アンダーソン30歳のときに、日本の海軍省から要請を受けて、海軍医学校の教師として派遣されると、1880年1月に任期満了により離日するまで、約六年間を日本で過ごした<sup>48</sup>。日本滞在中、アンダーソンは、高輪西台町の海軍医学校に程近い品川南馬場3丁目に、後に三田小山町24番天暁院に居を構えている<sup>49</sup>。この間に、医学校の教師としては、専門の外科、解剖学のみならず医学全般を一人で講義して15名の学生を卒業させ、医学者としては、日本人の脚気の研究に取り組んだ。アンダーソンが日本政府から得た俸給は、月俸400円で、これは各省の次官に匹敵する処遇であった<sup>50</sup>。

---

による「中国日本絵画展」『東京藝術大学美術学部論叢』第5号、2009年、35-61頁。

<sup>47</sup> 遠藤、前掲論文、12頁。および、松居他、前掲書、164頁。

<sup>48</sup> 近代医学はドイツ人によって教育されたが、海軍ではイギリス海軍を手本としたため、医学においてもイギリス人を招くことになった。遠藤、前掲論文、12頁。

<sup>49</sup> 同論文、12頁。

<sup>50</sup> 当時月給10円で、一家族が裕福な暮らしができた。山口、前掲論文、18頁。

アンダーソンは、この莫大な俸給の大半を美術品の蒐集に充てたとされる。当時の市場には、明治4（1871）年の廃藩置県によって没落した藩士の旧蔵品や、廃仏毀釈で流出した寺院宝物が溢れており、いずれも政府の欧化政策の煽りで、低価格で売られていた。アンダーソンは、イギリス公使館の通訳から書記官になったアーネスト・サトウと美術を通じて交流があり、ともに日本各地を旅行して美術品を買い求めている。サトウの『日本旅行日記』には、アンダーソンの帰国直前に、京都で合流して関西を旅行し、京都で「いくつかの店で絵本を物色」したり、西陣や粟田、清水、楽などの窯元や社寺を廻ったことなどが記されている<sup>51</sup>。アンダーソンは、恵まれた経済力に、海軍のお雇いであるという特権的な立場もあって、六年間の滞在中に、3600点にのぼるコレクションを築いた<sup>52</sup>。しかしながら、彼は持ち帰ったコレクションの大半を、帰国後すぐさま大英博物館に売却している。これに関して、馬淵明子は、アンダーソンはもともと自分のためにコレクションを始めたのではなく、帰国後をにらんで、母国のアジア・コレクションの充実を図った可能性を指摘している<sup>53</sup>。1862年のロンドン万博以降、イギリスで日本美術への関心が高まりつつあったことを考慮すると、彼が来日以前から、こうした動向を意識していたことは十分あり得るだろう。

## コレクションの概要

大英博物館がアンダーソン・コレクションを受け入れた経緯については、遠藤望の研究に詳しい。それによれば、帰国して一年後の1881年5月、アンダーソ

---

<sup>51</sup> サトウとアンダーソンは、1879年12月1日に京都で合流し、12月9日までともに旅行している。アーネスト・サトウ『日本旅行日記』第2巻、平凡社、1996年、226-236頁。

<sup>52</sup> 馬淵、前掲論文、4頁。

<sup>53</sup> 同論文、6頁。

ンは大英博物館の館長に宛てた手紙で、自身の日本および中国絵画の売却を持ちかけている<sup>54</sup>。そこには、再びイギリスを離れる可能性があるので、コレクションを散逸させてしまうよりは、一括してイギリスに保管し、公開して欲しいと記されていた<sup>55</sup>。さらに、大英博物館からの問い合わせに対して、掛軸・絵巻が1000点、大量のまくり作品があり、コレクション全体の価値は3000ポンドとし、その他の版本類が約1100冊で、400ポンドと見積もっている。

この見積額が正当な金額かどうか見当がつかず、受け入れに消極的だった博物館の上層部を説得したのが、前節で述べたフランクスであった。フランクスは、アンダーソンが収集に費やした労力を考えれば、3000ポンドは妥当であるとし、パリの美術商ジークフリート・ビングや、コレクターで美術批評家のテオドール・デュレ<sup>56</sup>、アンリ・チェルヌスキもこのコレクションの購入に興味を持っているが、イギリスに留めて公開すべきであるとして、購入を強く勧めた。最終的に、大英博物館は、1881年にコレクションを3000ポンドで、版本類を360ポンドで購入している<sup>57</sup>。コレクションの内訳を見ると、掛軸986点、画帖95点、屏風3点、額絵1点、まくりが1928点で、総計は3040点であった<sup>58</sup>。

作品の分布については、流派では狩野派が多く、中国派、浮世絵版画、1850年以降の絵画、円山派・四条派・岸派と続いている〔図1-14〕<sup>59</sup>。時代別には、江戸時代後期の作品が多いのに対して、平安、鎌倉、室町時代の作品はほとんど含

<sup>54</sup> 遠藤、前掲論文、16-19頁。

<sup>55</sup> アンダーソンは、実際にはイギリスを離れておらず、実際にその可能性があったのかは不明である。

<sup>56</sup> テオドール・デュレは、1880年頃にロンドンでアンダーソンと知り合い、彼が日本で入手した資料を借りるなど、日本美術を通じて親交を深めた。大島清次『ジャポニスム—浮世絵と印象派の周辺』美術公論社、1980年、197-198頁。

<sup>57</sup> 彬子女王「標本から美術へ」前掲論文、31頁。

<sup>58</sup> 同論文、31頁。

<sup>59</sup> 同論文、31-32頁。

まれていない。明治初期に外国人が短期間で蒐集したことを考慮すると、これは当然の傾向といえよう。だが、遠藤望が指摘するように、アンダーソン・コレクションの最大の特色は、日本美術の歴史を体系として例示できる蒐集を行なおうとしたことにある。アンダーソンは、次節で論じるジェームズ・ロード・ボウズのように、個人の趣味嗜好に従って作品を収集するのではなく、各流派や作家個人を代表する作品を蒐集することを信条としていた<sup>60</sup>。この意向は、彼が1886年に刊行した『大英博物館所蔵日本中国絵画目録』や『日本の絵画芸術』にもあらわれている。前者は、まず各流派の起源、変遷、特色について述べ、次いで、阿弥陀、七福神、虎、龍、鬼といった典型的な画題や、源氏物語、伊勢物語、義経などについて解説し、その際に大英博物館に収蔵された作品を実例として挙げている〔図1-15〕<sup>61</sup>。一方、後者は、前半部分で日本の風土や歴史、次いで美術の歴史について述べ、後半で諸芸術の技法について解説するなど、大英博物館の所蔵品に限らず、より広い視点で日本美術について記したものである<sup>62</sup>。日本美術を体系的に例示する傾向は、1888年にアンダーソン・コレクションをもとに行なわれた「中国日本絵画展」の出品作品の選定や解説などにも反映されている<sup>63</sup>。

アンダーソン・コレクションの受け入れの後、大英博物館では、本格的にコレクションの拡充に努めるようになる<sup>64</sup>。同時に、展覧会の開催や関連書籍の刊行によって、日本美術コレクションの存在が広く知られるようになると、大英博物館に寄贈される美術品の数も増えてゆく。まさに、大英博物館の日本コレクショ

<sup>60</sup> そのため、アンダーソンのコレクションには著名な作家の複製も多く、近年までコレクションがあまり重要視されなかった要因ともなった。

<sup>61</sup> Anderson, *Descriptive and Historical Catalogue...*, *op. cit.*.

<sup>62</sup> Anderson, *The Pictorial Arts of Japan*, *op. cit.*.

<sup>63</sup> この問題については、以下の論文に詳しい。加藤、前掲論文、35-59頁。

<sup>64</sup> 彬子女王は、1850年代から1920代までの大英博物館の日本美術の受け入れ推移を示し、1880代以降に急激に増え始め、1920年代にピークに達したと指摘している。彬子女王「英国における日本美術コレクション」前掲書、32-33頁。



ンは、アンダーソン・コレクションの受け入れをきっかけに、その基盤が整えられていったといえるだろう。

## パブリック・コレクションの意義

フランクとアンダーソンがそれぞれ築いたコレクションは、陶磁器と絵画や浮世絵などの平面美術といった具合に、媒体こそ異なるものの、「日本美術史」がまだ確立していなかった時代に、コレクションを体系的に整理しようとしたところに、共通点を見いだすことができる。こうした博物館における蒐集、あるいは博物館のための蒐集に関して、クレイグ・クルーナスは、19世紀初頭にレディ・ドロテア・バンクスが形成した大規模な中国の陶磁器コレクションを引き合いに出しながら、双方の違いについて、次のように指摘している。

主要な博物館が設立される19世紀半ばまでに、蒐集についての男性主義的な理解に基づいて、分類法やカテゴリー化といった「科学的な」営みは、単に集積するだけの領域からは切り離されたのである。<sup>65</sup>

ここで述べられている単なる「集積」とは、主として女性の愛好家によるコレクションを指している。クルーナスは、彼女たちが財力にまかせて大規模なコレクションを形成することはあっても、そのカタログを編む作業は、夫など周辺の男性の役割であったとも述べている<sup>66</sup>。つまり、美術品を単に集積するだけではなく、それらを計画的に蒐集し、分類できてはじめて、コレクションの意義が認

<sup>65</sup> “By the time of major museum formation in the middle nineteenth century, a masculinist gendered understanding of collecting separated the “scientific” activities of taxonomy and categorization from the realm of mere accumulation.” Craig Clunas, “Oriental Antiquities/Far Eastern Art” in Tani E. Barlow (ed.), *Formations of Colonial Modernity in East Asia* (Durham: Duke University Press, 1997), p. 417.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 417.

められたというのである。フランクスやアンダーソンのように、国家を代表し、あるいは、国家のために、コレクションを形成したコレクターには、より一層の力量と知性が求められたことだろう。大英帝国の最盛期に、他国に先駆けて、日本という未知の国の物品を組織的に構成することは、国家の威信をかけた問題でもあったからである。

いずれにせよ、彼らは、日本人自体に日本美術史という意識がまだなかった時代に、フランスなどの近隣諸国に先駆けて、一から日本美術コレクションを組織した<sup>67</sup>。そして、彼らが中心となって築いたコレクションは、開国以前にはまったく知られていなかった日本美術に対する認識をイギリス国民に促す上で、重要な役割を担ってゆくのである。

## 第2節 個人コレクション—リヴァプールのボウズ美術館

### 2-1 ジェームズ・ロード・ボウズ

日英間の経済的、文化的な交流が活発になってゆくにつれて、日本美術蒐集は、大英博物館のような公的機関だけではなく、個人コレクターの間でも行なわれるようになる。その中でも、ジェームズ・ロード・ボウズ（1834－99）〔図 1-16〕は、イギリスで初めて日本美術に特化した私立美術館を開設したという点で特筆すべき人物である。

<sup>67</sup> 例えば、フランスのルーヴル美術館が極東美術の最初の展示室を開設し、日本美術を展示するようになったのは、1893年のことである。極東美術コレクションの形成に携わった学芸員ガストン・ミジョン（1861－1930）については、以下論文を参照。ロール・シュワルツ＝アレナレス「ガストン・ミジョン（1861－1930）、ルーヴル美術館初の極東美術コレクション学芸員」『比較日本学研究センター研究年報』第3号、お茶の水女子大学比較日本学研究センター、2007年3月、135－149頁。

イギリス・リヴァプールで羊毛取引によって財をなしたボウズは、亡くなるまでに2600点を越える日本の美術品を蒐集した。ボウズは1867年のパリ万博で日本の美術工芸品の美しさに感銘を受けたのを機に、イギリス国内及びヨーロッパ各地で陶磁器、漆器、金工品などを買い求め、本格的な蒐集に乗り出した。1870年代に入り大規模なコレクションが形成されると、地元のアート・クラブ主宰の展覧会等にコレクションを出品し、日本美術に関する研究書を出版するなど、リヴァプールでは早くから日本通として知られていた。彼の活動は現地在住の日本人を通して明治政府にも伝えられ、1888年にはリヴァプールの初代日本名誉領事に任命されている。以後、ボウズは名誉領事として在英・来英日本人の活動を支える一方、自宅に日本美術館を創設し、「ジャパニーズ・ファンシー・フェア」を開催するなど日本の美術や文化の普及に努めた。だが、1899年にボウズが亡くなると、まもなくコレクションはオークションにかけられ散逸し、美術館も閉鎖に追い込まれてしまう。今日では、日本はおろかイギリスでも彼の名前はほとんど知られていない。

これまでボウズの活動が顧みられることがなかったのは、コレクションが散逸した上に、その大半が美術史的な評価が低かった幕末から明治にかけて作られた輸出工芸によって構成されていると考えられてきたためであろう。近年、展覧会や研究書によって再び明治の工芸に注目が集まると、ボウズの活動やそのコレクションもクリスティーナ・ベアード<sup>68</sup>やスティーヴ・スミス<sup>69</sup>、日本国内では、畑智子<sup>70</sup>らによって取り上げられるようになってきた。しかしながら、一度も日本

<sup>68</sup> Christina Baird, "Japan and Liverpool: James Lord Bowes and his legacy", *Journal of the History of Collections*, Vol. 12, No.1, 2000, pp. 127-137.

<sup>69</sup> Steve Smith, *Japanese Consul: the Life of James Lord Bowes in Liverpool*, (Liverpool: Liverpool History Press, 2013).

<sup>70</sup> 畑智子「ボウズ・コレクションにみる十九世紀輸出工芸の受容の一様相」『伝統工芸再考 今日のうちそと一過去発掘、現状分析、将来展望一』稲賀繁美編、思文閣出版、2007年、200-216頁。

を訪れたことのないボウズがどのように日本への理解を深め、数冊に及ぶ研究書を出版し、美術館を創設するに至ったのか、その知識の出自や活動の詳細については不明な点も多い。

本節では、イギリスにおける個人コレクションの例として、ボウズの日本美術館を取り上げる。その際、彼が名誉領事として接触した日本人との関係を探りながら、ボウズの日本美術研究についても考察する。日本とイギリスとの間に国交が成立して間もない頃に、ボウズがコレクターとして、また名誉領事としてどのような活動を行なったのかを見てゆくことにより、19世紀後半の日英間の美術交流について考える一助となるだろう。

## ボウズの生涯

ボウズは 1834 年 7 月、イギリス北東部の町リーズに生まれた。その後リヴァプール・カレッジで学び、アメリカを主な取引先とする商社に見習いとして勤務している。ボウズを取材したある在英日本人記者によれば、彼はこの商社に出入りしていた際、ペリー提督の随員が記した日本の風俗や美術に関するアメリカの新聞記事を読み、日本への興味が芽生えたのだという<sup>71</sup>。その後ボウズは独立し、1859 年に兄のジョン・ロード・ボウズとともにリヴァプールのデール・ストリート 11 番地に J. L. ボウズ兄弟商会 [図 1-17] を設立している。主にアメリカを相手に羊毛取引を行なう会社で、事業は順調であった。設立から三年後にはリヴァプール商工会議所の会員となり、会計係などを経て 1878 年には同会議所の副会頭に就任している<sup>72</sup>。さらに、商工会議所の役職以外にも植民地・海外貿易委員会の会長を務めたり、1879 年と 86 年にはリヴァプール港の使用料金値下げ

<sup>71</sup> 植野繁太郎「英国通信：日本の余光と名誉領事の余功」『時事新報』明治 23 年 8 月 12 日

<sup>72</sup> Anon., “Chamber of Commerce and the Late Mr. James Lord Bowes”, *The Liverpool Courier*, November 2, 1890, n. p.

に関連した特別委員会に参加したりと、事業の成功とともに実業家としても重要な地位についてゆく<sup>73</sup>。私生活では、1871年にリスボン出身のシャーロット・ヴィッケリー・アダムと結婚し、プリンス・ロードに豪華な邸宅を構えている[図1-18]。この邸宅は、同じ家系でイギリス北東部の町ダーラムに14世紀から続くボウズ家の邸宅ストリートラム・キャッスルにちなみ、ストリートラム・タワーと命名された。こうして事業で成功を収め、財をなしたボウズは、仕事の合間を縫ってコレクションの充実に努めてゆくのである。

ボウズが本格的に蒐集を始めるのは、1867年のパリ万博以降である<sup>74</sup>。この年の万博は、フランス公使ロッシュの要請を受けて日本が初めて参加し、幕府のほかに佐賀藩と薩摩藩がそれぞれ独自に参加した。幕府は、式服、刀、甲冑、漆器、磁器、金工、和紙のほか、北斎漫画、江戸名所図会、東海道名所図会といった書籍や絵画などを出品し、佐賀藩は日常に用いるような磁器などを、薩摩藩は薩摩焼をはじめ、漆器、木工、農具、茶道具、竹細工、織物、支配下にあった琉球の生産物などを出品している<sup>75</sup>。いずれも同時代に制作された品を中心に構成され、当時の産業見本、風俗・習慣を伝えるものとして好評を博した<sup>76</sup>。この万博を訪れたボウズもまた、その制作技術の高さに感銘を受け、薩摩焼の花瓶や硯箱、香箱など数品を購入している。なかでも幕府が出品した幸阿弥による蒔絵の棚[図1-19]は、後に創設するボウズ美術館で目玉品として展示するなど、特に思い入れの深い作品であった。ボウズは、「この作品を通して日本人の美術思想がいか

<sup>73</sup> *Ibid.*, n. p.

<sup>74</sup> ボウズの日本への関心は、67年のパリ万博以前から芽生えていた。「ペル・メル・ガゼット」のインタビューに対し、ボウズは日本の開国に「ロマンティックな興味」を掻き立てられ、62年のロンドン万博で初めて日本の美術品を目にし、その直後に数点を購入したと答えている。Anon., “A Collection of Japanese Curios”, *The Pall Mall Gazette*, September 30, 1877, pp. 2-3.

<sup>75</sup> Watanabe, *op. cit.*, pp. 102-105.

<sup>76</sup> 『世紀の祭典 万国博覧会の美術 パリ・ウィーン・シカゴ万博に見る東西の名品展』東京国立博物館他、2004年、16-18頁。

に高尚であるかを知り」<sup>77</sup>、日本美術の蒐集や研究に目覚めることとなる。以後、国内はもちろんのこと、パリの日本美術店や 1873 年のウィーン万博などヨーロッパ各地で美術品を買い求め、現地に滞在する日本人があれば積極的に訪問した。このようにしてボウズは 1874 年までに大規模なコレクションを築いたとされる<sup>78</sup>。

ボウズが進んでコレクションを一般市民に公開するようになったのも、この頃であった。彼が創設に携わり、1873 年から 75 年にかけては会長を務めたりヴァプール・アート・クラブによる展覧会では、1872 年の「東洋美術」展を皮切りに、「古代と近代の刺繍」展 (1875)、「日本の漆」展 (同)、「彩色本」展 (1876)、「扇」展 (1877) 等に自身のコレクションを出品している。1874 年には、ロンドンのサウス・ケンジントン博物館 (現ヴィクトリア&アルバート博物館) で開催された「七宝と金工」展にもコレクションを貸し出し、日本美術のコレクターとして彼の名は広く知られるようになる。さらに翌年には、建築家で著述家のジョージ・アッシュダウン・オーズリーとともに、最初の著作となる『日本の陶芸』(*Keramic Art of Japan*) (1875) を出版し、当時流行していた陶磁器蒐集の手引書として人気を博した。以後、ボウズは『日本の印と紋』(*Japanese Marks and Seals*) (1882)、『日本の七宝』(*Japanese Enamels*) (1886) といった著書を出版し、日本美術の研究にも力を注いだ。こうした彼の活動はついに明治政府の知るところとなり、1888 年にはリヴァプールの初代日本名誉領事に任命されている。同じ頃、ボウズは商工会議所の会頭に全票一致で選出されるものの、これを辞退し自身の事業以外は名誉領事としての活動に専念するようになる<sup>79</sup>。1890 年には、地元の人々に日本への理解を深めてもらおうと、自宅に併設する形で美術館を創設し、漆器、七宝、陶器、青銅品、金工、象牙細工、古書など数千に及ぶコレクションを一般

<sup>77</sup> 高橋義雄『趣味ぶくろ』秋豊園、1935 年、13 頁。

<sup>78</sup> B. Guinness Orchard, *The Liverpool Legion of Honour* (Birkenhead: Published by the author, 1893), p. 192.

<sup>79</sup> 高橋義雄「名誉領事ボース氏並びに其日本美術品」『時事新報』明治 21 年 9 月 14 日

市民に公開した。この美術館は話題を呼び、6月19日に開館してからわずか5日で1万1229人が訪れている<sup>80</sup>。翌年には、日本に関連した演劇や音楽を上演し、その売り上げを慈善団体に寄付する「ジャパニーズ・ファンシー・フェア」を開催し、これもまた5日間で2万人の観衆を呼び込む大盛況に終わっている。さらにロンドンに創設された日本協会（Japan Society）の創設会員となり、『日本の陶器』（*Japanese Pottery*）（1890）、『日本の装飾陶器の立証』（*A Vindication of the Decorated Pottery of Japan*）（1891）、『七宝について』（*Notes on Shippo*）（1895）といった研究書を出版するなど、精力的に活動した。

だが、1899年にボウズが亡くなると、家族は経済的に美術館を維持できなくなり、コレクションはやむを得ず売りに出されることとなる。夫人はまとまった形でサウス・ケンジントン博物館に購入を依頼するものの、最終的に2600点を越えるコレクションは、1901年5月にマンチェスターのオークション会社ブランチ&リート社によって売りに出され散逸してしまう。現在、コレクションの一部はヴィクトリア&アルバート博物館や大英博物館、リヴァプール博物館に確認できるものの、大半の所在はわかっていない<sup>81</sup>。

## コレクションの特色と歴史的背景

コレクションは散逸してしまったが、7冊に及ぶボウズの著作と1901年に行われたオークションの売立て目録にその特色を見ることができる。売立て目録に記

<sup>80</sup> Orchard, *op. cit.*, p. 193.

<sup>81</sup> 大英博物館には、『平家物語 一の谷合戦図屏風』、『江戸風俗図巻 上野の図』、『江戸風俗図巻 浅草の図』、『源氏物語絵巻』の4点が所蔵されている（平山郁夫、小林忠 編著・監修『秘蔵日本美術大観 大英博物館』第1巻～第3巻、講談社、1992～1993年を参照）。ヴィクトリア&アルバート博物館には、陶磁器を中心に約30点、リヴァプール博物館には、龍のブロンズ像と短刀が所蔵されている（Baird, *op. cit.*, pp. 133–135）。

された内訳を見ると、2600 点を超える出品総数のうち 1000 点以上が陶磁器で、以下金工 750 点、木工・象牙細工 350 点、漆器 320 点、七宝 240 点、刺繍、書籍、絵画、版画と続き、その大部分を工芸品が占めていたことがわかる<sup>82</sup>。一度も日本を訪れることのなかったボウズは、万博やヨーロッパの日本美術店に赴いては、ヨーロッパの市場に出た日本の工芸を買い集めていた。コレクションの詳細について述べる前に、まずはそうした工芸の輸出状況に触れておこう。

日本が本格的に工芸の輸出に力を入れ始めるのは、1873（明治 6）年のウィーン万博以降である。ボウズが 1867（慶応 3）年のパリ万博でその制作技術の高さに感銘を受けて蒐集を始めたように、日本の工芸はすでに幕末からに西洋においてたいへんな評判を呼んでいた。維新後、明治政府はこうした需要に応えようと、殖産興業政策の一環としてその生産と振興に力を入れるようになる。欧米諸国に近づき不平等条約を改正するためにも、輸出の拡大は必要不可欠であった。こうした状況下にあって、日本が国家として初めて参加するウィーン万博は、自国の文化や技術を西洋に示し、また逆に西洋の近代文化を学んで自国の産業発展に活かす絶好の機会であると考えられた。政府は乏しい国家予算から 50 万円を計上し、高度な技術を示す工芸を展示の中心に据え、その指導を御雇い外国人のゴットフリート・ワグネルに委ねた。出品作を制作するにあたり、東京浅草に設立された東京錦窯では、各地から取り寄せた素地に日本の花鳥風月や人物など西洋の嗜好にあった絵付けが施された。こうした出品作のほか日本庭園や名古屋城の金鯪など外国人を引き付ける演出によって注目を集めると、展示品の多くが当地で売り払われたり贈呈されたりするなど、高い評価を受けたのだった。ウィーン万博の成功を受け、政府は半官半民の貿易商社起立工商会社を設立し、本格的に貿易を促進させてゆく。東京錦窯は万博終了後に「瓢池園<sup>ひょうちえん</sup>」と名前を変えて輸出用陶磁器の絵付専門工場として機能し、同様の施設が東京や横浜、名古屋、大阪な

<sup>82</sup> *Catalogue: The Bowes Collection of Japanese Art* (Liverpool: Branch & Leete Auctioneers, 1901).



ど輸出港に近い大都市に次々と造られた。こうして西洋の嗜好にあった装飾陶磁は全国で生産され、輸出されるようになったのである。

こうした背景を踏まえた上で、ボウズ・コレクションのほぼ半数を占める陶磁器について見てみたい。売立て目録を見ると、陶磁器は武蔵、尾張、伊勢、薩摩というように窯業地ごとに分類され、連日出品されている。このうち武蔵の項目に分類された「太田および東京で制作されたやきもの」はオークション一日目の出品物の約四分の一を占めている。太田で制作されたやきものとは、おそらく1871年に横浜太田町に窯を築き、輸出向けの陶磁器を制作した宮川香山（1842-1940）の作品であろう。ボウズの著書には、「宮川香山」の銘及び1871年の真葛焼開窯以降に名乗った「真葛香山」の銘〔図1-20〕が確認できる。香山の作品は、ロンドンのドレッサー&ホーム社やディーキン・グロス社といったイギリスの商社のほか、日本の美術商によって海外にもたらされたようだ<sup>83</sup>。一方、東京で制作されたやきものとは、先に述べた東京錦窯や瓢池園で制作された陶磁器を指している。ボウズが自身のコレクションに刻まれた銘を解説した『日本の印と紋』（*Japanese Marks and Seals*）には、東京錦窯や瓢池園の銘のほか、海外向けの輸出製品であることを示す「大日本」あるいは「日本」と刻まれた銘が数多く見受けられる。売立て目録には、京都の陶磁器として錦光山宗兵衛（七代）（1868—1927）〔図1-21〕、尾張の陶磁器として川本栞吉（1831-1907）や加藤繁十（1826-1896）など、いずれも明治期に活躍した陶工が名を連ねている。同様に、ボウズの著書にも輸出向けの装飾陶磁が多数掲載されていた〔図1-22、1-23〕。

こうした傾向は、陶磁器以外のコレクションについてもいえることである。例えば、ボウズが蒐集した漆芸は、金蒔絵や高蒔絵など華やかな装飾を施した作品が多く、1867年のパリ万博で購入したという幸阿弥家の作品や1878年のパリ万博に出品された柴田是真（1807-1891）の作品など、万博の出品物を中心として

<sup>83</sup> 沼田英子「19世紀欧米の陶磁器と宮川香山」『真葛 宮川香山展』横浜美術館、2001年、154頁。

いた。売立て目録には、銅鏡や銅鐸、「神武天皇の治世以前に作られた壺」なども数点含まれていたものの、これらはいずれも親交のあった日本人からの寄贈品で、ボウズが自ら買い求めたものではなかった<sup>84</sup>。要するに、コレクションの骨格を成していたのは、幕末から明治にかけて作られ海外に輸出された、きわめて装飾的な工芸品であったことがわかる。

こうしたコレクションの傾向は、生活空間を絢爛豪華な壁飾りや家具、調度で飾るヴィクトリア朝的な趣向としてイギリスの日本美術愛好家の間ではごく一般的なものであった。ボウズが日本美術のコレクターとしてこれまで取り上げられることがなかったのは、こうした当時の流行を反映したコレクションの特色が要因のひとつと言えるだろう。

## リヴァプールの初代日本名誉領事として

ボウズは 1888（明治 21）年にリヴァプールにおける最初の日本名誉領事に就任しているが、これもまた明治政府の殖産興業政策に絡んだものであった。外務省外交資料館に現存する日本側の記録を見ると、明治政府は「日英間における商業関係の増大する重要性の結果」、ボウズをリヴァプールの初代名誉領事に任命している<sup>85</sup>。ボウズはこれを機に日本の美術や文化の紹介により一層努めてゆくこととなるのだが、明治政府には当初別のねらいがあった。まずは就任に至った

<sup>84</sup> 売立て目録には、「銅鏡や銅鐸などの古代の美術品は東京帝国博物館理事、K. 岡倉氏によって贈られた」とある。K. 岡倉とは 1889 年に東京帝国博物館の理事兼美術部長に就任した岡倉覚三こと岡倉天心である（*Catalogue: The Bowes Collection of Japanese Art, op. cit.*, p. 35.を参照）。このほか、『日本の陶器』（1890 年）には、オカダイラ古墳で出土した器の断片なるものが掲載されているが、これらは「東京大学学長、渡辺氏が東大所蔵のコレクションより贈った」ものだという。渡辺氏とは 1886 年に東大の初代総長に就任した渡辺洪基のことである。渡辺は数回にわたり欧州に滞在しており、何らかの形でボウズと面識があった可能性がある。James Lord Bowes, *Japanese Pottery* (Liverpool: E. Howell, 1890), p. 166.

<sup>85</sup> 日本政府は 1886 年までリヴァプールに名誉領事を置いている（外務省外交資料館所蔵『各国駐在帝国名誉領事任免雑件—リヴァプールの部』を参照）。

経緯をたどってみよう。

明治政府は、海外における貿易事業の促進と現地在住の日本人援助を目的として、世界各地に名誉領事を置くようになる<sup>86</sup>。たいてい各方面に顔の利く実業家が選ばれ、地域の事業ネットワークを巧みに操作して日本人顧客に便宜を与えることが期待された。リヴァプールは18世紀から19世紀にかけて大英帝国の貿易港として繁栄を極めた街であり、日本が貿易を促進させる上で重要な地であった。また、1870（明治3）年に横浜とリヴァプール間直通の初の蒸気船が就航すると、イギリスを訪れる日本人商人や役人、留学生の多くはリヴァプールを経由して各地へと赴いていた。国益のため、明治政府は早急に日本人を支援する名誉領事をこの地に求めたのである。1891（明治24）年6月24日付の『時事新報』によれば、この時点で15人の名誉領事が存在し、いずれも外国人で給料の代わりに事務所費として200円から2000円以下の費用が支給されたという<sup>87</sup>。先に挙げた外務省外交資料館所蔵の記録は、当時の外務大臣井上馨が英国特命全権公使河瀬真孝にボウズの身辺調査を求める文書からはじまる。最終的に、ボウズがリヴァプール商工会議所の副会頭を務めるなど実業家として重要な地位にあること、また日本人で「英国ニ遊学スル者ニ對シテ極メテ懇篤ニ待遇」していることなどを理由に、名誉領事職を打診している<sup>88</sup>。

ボウズはこれを受け、海外における貿易事業の促進と現地在住の日本人援助という外国人領事に期待された職務を積極的に遂行している。貿易の中心地としてリヴァプール港には世界各国の商人が出入りしていたが、貿易事業に乗り出して

<sup>86</sup> 大英帝国にはリヴァプールのほか、グラスゴー（1890-1941）、ミドルスバラ（1899-1922）、マンチェスター（1907-1941）の各都市に名誉領事を置いていた。オリーヴ・チェックランド（杉山忠平、玉置紀夫訳）『明治日本とイギリス』法政大学出版、1996年、229頁。

<sup>87</sup> 「領事」『時事新報』明治24年6月24日

<sup>88</sup> 外務省外交資料館、前掲書。

日の浅い日本人商人に対し、彼はたびたび便宜をはかったという<sup>89</sup>。リヴァプールの商工会議所の副会頭を務めたり、植民地・海外貿易委員会の会長に就いたり同地の実業界で重要な地位にあったボウズは、日本の貿易業者にとって強力な後ろ盾となった。さらに、J. L.ボウズ兄弟商会の店員に命じて市内を案内させるなど、リヴァプールに滞在する日本人への配慮も怠らなかったため、同地を訪れる際にわざわざボウズのもとに立ち寄る者も少なくなかったという。1890（明治23）年4月には、当時の外務大臣青木周蔵から感謝状とともに、ボウズに「金漆鶴ノ香炉」が贈呈されている<sup>90</sup>。同年8月11日付の『時事新報』は、「同氏（ボウズ）に一面したる日本人はその待接の懇篤にして斡旋の周到なるを感知せざるものなかるべし」と彼の名誉領事としての働きぶりを称えている<sup>91</sup>。

しかしながら、ボウズ自身が名誉領事就任を機に一層力を入れて取り組んだのは、リヴァプールに日本の文化を紹介しようということであった。これについては、明治政府から具体的な働きかけがあったわけではなく、ボウズが自主的に行っていたようである。例えば、就任した年の11月3日には、自宅で天長節（天皇誕生日）の祝賀式を開催している。この祝賀式には、総勢400名が招待され、そのなかには水上彦太郎、宮部敏行、高橋義雄、植野繁太郎という四名の在英日本人も含まれていた。このうち『時事新報』の元記者で、イギリスに留学していた高橋義雄はこのときの様子を同紙に細かく記している<sup>92</sup>。

高橋によれば、この日は午後6時から自宅に特別来賓数十名を招いて晚餐を行なった後、午後8時半からさらに大勢の招待客を招いて祝賀式が行なわれたという。晚餐の席では、桐や菊といった天皇家の紋章に、日本語と英語の両方で書か

---

<sup>89</sup> 高橋義雄『商政一新』大倉書店、1890年、128-129頁。

<sup>90</sup> 外務省外交資料館、前掲書。

<sup>91</sup> 植野繁太郎「英国通信：日本の余光と名誉領事の余功」『時事新報』明治23年8月11日

<sup>92</sup> 高橋義雄「リヴァプールの天長節」『時事新報』明治21年12月24日

れた献立が配られ、植野繁太郎が伝授したという日本料理も数品ふるまわれたそう  
うだ。祝賀式の会場となったのは、普段日本美術コレクションが並べられている  
ドローイング・ルームで、天皇の誕生日を祝うため特別な装飾が施されたという。  
部屋の正面には天皇皇后の肖像、その両側には『日本の陶芸』を天皇に献上した  
際、返礼として贈られたという花瓶が置かれた。そして天皇皇后の肖像の前には、  
蒔絵の三寶の三つ組の朱杯と神酒が二瓶そなえられ、その両側に日本とイギリス  
の国旗が掲げられたという。式が始まると、ボウズ夫妻と日本人出席者は天皇皇  
後の肖像の前に立ち、伴奏に合わせて君が代を歌ったという。日本の国歌を歌う  
ことはボウズたっての希望で、あらかじめ楽譜を取り寄せておいたそうだ。この  
とき使用したものと同一のものか確認はできなかったが、リヴァプールの公文書  
館には、ボウズが所有していた君が代の楽譜が残されていた [図 1-24]。

数百人に及ぶ招待客のなかには、この一風変わった儀式に耐え切れず「クック  
ッ」と笑い出す者もあったということだが、「追い追い日本の評判が高くなり悪  
く思って」後でボウズのもとに謝りに行ったという。また、ある紳士は杯を上げ  
てボウズの健康を祝いたいと申し出たが、今日は自分が脚光を浴びる場ではな  
いと、これを断られる一幕もあったということである。高橋はこの祝賀式の様子を  
「日本の国歌を聴き、日本の国旗や天皇の肖像を見て、日本の料理を味わい、何  
人かの日本人に接して、日本の漆器、陶器、金工品等を一覧した」ことで、日本  
とはどのような国か招待客が語り合う場となったと書き残している。

『リヴァプール・レビュー』もまた、この祝賀式から一週間後に「日本人ボウ  
ズへのインタビュー」と題する記事を掲載した<sup>93</sup>。祝賀式の感想を尋ねられたボ  
ウズは、日本を通してリヴァプールの人々が楽しい時間を過ごせたことをうれし  
く思うと同時に、自身の所有する日本美術を見て、日本人が未開の民であるとい  
う考えを改めてくれたことに感謝したいと答えた。また、祝賀式の後、職場の近

<sup>93</sup> Anon., “Japanese Bowes interviewed”, *The Liverpool Review*, November 10, 1888, n. p.

くで提灯が吊るされているのを見て、自分が紹介した国が受け入れられたのではないかと述べている。

このように天長節の祝賀式は大きな反響を呼び、ボウズは日本の名誉領事として日本とリヴァプール双方において広く知られることとなったのである。

## 2-2 ボウズ美術館

名誉領事就任から二年後、ボウズはイギリス初となる日本美術専門の美術館を創設し、コレクションを一般に公開した。自邸ストリートラム・タワーに併設して建てられ、展示室の面積は縦 30m、横 11mほどの小さなものであったが、日本の調度品によって華やかに装飾され、二十年以上かけて集めた美術品が一堂に並べられた様子は壮大なものであったという〔図 1-25、1-26〕<sup>94</sup>。ボウズは開館にともない『ボウズ美術館の手引き』(*Handbook to the Bowes Museum of Japanese Art Work*) (1890) を出版している<sup>95</sup>。いわば作品リストのようなもので、1 ページ目に館内図を掲載し、そのケース（フレーム）番号順に解説を記した案内書である。〔資料 1-1〕のボウズ美術館展示品一覧は、この『ボウズ美術館の手引き』をもとに作成したものである。〔図 1-27〕に掲載したボウズ美術館の館内図とあわせて、以下展示内容について考察したい。

美術館に入って最初に目に留まるのは、おそらくその正面に設けられた台座であろう。イギリスから見て「極東」に位置する日本を意識したのか、この台座は東側に設けられている。壁面には天皇皇后の肖像が掲げられ、その下に『日本の陶芸』を献上した際に明治政府から贈られたという花瓶、さらにそのまわりに天皇家の紋章などゆかりのある品が置かれている。そしてそれを取り囲むように、

<sup>94</sup> 「ボース氏の日本美術陳列館」『時事新報』明治 23 年 7 月 29 日

<sup>95</sup> James Lord Bowes, *Handbook to the Bowes Museum of Japanese Art Work* (Liverpool: Edward Howell, 1890).

北壁面に大名家、西壁面に宮家、南壁面に公家の紋章が掲げられている。展示内容を見てみると、ケース（フレーム）2～26 陶磁器、26～39 漆芸、40～43 七宝、44～59 絵画、60～66 金工品、67～69 象牙細工・木彫、70～83 テキスタイル・刺繍、84 徳川家の所蔵品、85 着色石版画といった具合に、9 部門に分類されている。

最もスペースを割いているのは陶磁器で、肥前・薩摩・加賀・京都・尾張と窯業地ごとに分類した後、さらに時代順に並べていたことが〔資料 1-1〕に示した展示内容からうかがえる。ケース 1 と 2 には比較的古いものが展示されてはいるものの、やはり江戸から明治にかけて制作された装飾陶磁を好む傾向は展示内容にも顕著である。だが興味深いのは、同じ時代に作られた肥前焼をオランダへの輸出品と日本人が日常的に用いた器に分けて比較したり（ケース 4）、古九谷と 19 世紀に制作された九谷焼の違いを示したりと（ケース 7）、一つのケースに何らかのテーマを持たせて展示していることだ。このような来館者の関心を引き出す工夫は、漆芸の展示にも見られる。ここでは、漆器の原料と制作の際に用いる道具の紹介（フレーム 26）、各技法の説明（フレーム 27～29）など、解説をした上で現物を展示している。七宝の展示では、日本で作られたものとイギリスやフランスで作られたものを並べて展示し、日本の工芸がいかに関西に影響をもたらしたかを提示した（ケース 40）。絵画の展示内容を見てみると、円山応挙や狩野元信をはじめとする狩野派、雪舟といった画家の名前が目立つが、解説はこうした画家よりも、絵巻に描かれた物語の説明を中心としていた。ボウズの絵画コレクションは現在ほとんど行方がわからないが、狩野柳雪秀信による《源氏物語絵巻》〔図 1-28〕、《平家物語 一の谷合戦図屏風》〔図 1-29〕、《江戸風俗図巻 上野の図・浅草の図》の 3 点は現在大英博物館に所蔵されている。つづいて展示される金工は、なぜか水晶と梵鐘と置物が同じケースに展示されるなど（ケース 62）、ほかの展示と比べると統一性は感じられない。ケース 75 には、色鮮やかな袈裟が数点にわたって展示され、解説ではヨーロッパの織り機が生み出す美しい手芸、デザイン、色に匹敵する衣服として絶賛されている。この袈裟と並んで展示され

たのが、刺繍の入った袱紗であった〔図 1-30〕。宝船、松竹梅、浦島太郎、鯉の滝登り、鯛、亀、打ち出の小槌など、祝賀用の図柄が多いことを考えると、これらもまた色鮮やかなところに美しさを見出したのだろう。鯉の滝登り図には苦勞を乗り越えて出世すること、鶴や亀には長寿の意味が込められていることなど、ボウズはヨーロッパにはない日本独自の意匠に惹かれ、それを読み取ることに興味を持っていたという<sup>96</sup>。最後のケースとなる 84 は徳川家の所蔵品として、最初に家康の肖像画や徳川家の家紋を示した後、将軍家のコレクションであったという漆芸を中心に展示している。館内には、こうした展示品のほかに、興味を持ったことをすぐ調べられるように、ボウズの著書も置かれたということである。

ボウズ美術館の開館式は、1890 年 6 月 19 日木曜日午後 8 時から行なわれた。同じ頃リヴァプールで博物館協会の第一回年会が行なわれていたこともあり、開館式には同協会の会員をはじめ、600 名もの客が招かれた<sup>97</sup>。式にはリヴァプール市長も出席し、展示室の台座に掲げられた天皇皇后の肖像の前で出席者に挨拶をしている。翌金曜日からは一般にも公開され、初日に 1200 人以上、二日目に 1700 人以上、三日目に 3500 人以上の入館者があり、週末三日間で 7000 人近くが訪れた<sup>98</sup>。ボウズ美術館の人気は週が明けてからも続き、入場者数は開館 5 日で 1 万 1229 人を記録したということである<sup>99</sup>。このようにして得た美術館の売上金は、すべて慈善事業に寄付されている。翌年 4 月 7 日から 11 日にかけて行なわれたジャパニーズ・ファンシー・フェアも、日本文化の普及と慈善団体への寄付を目的として企画された。ボウズ美術館の反響が大きかったこともあって、地元紙は

<sup>96</sup> 高橋義雄『我楽多籠』筭文社、1914 年、241 頁。

<sup>97</sup> 植野繁太郎「日本美術の余光と名誉領事の余光」『時事新報』明治 23 年 8 月 13 日

<sup>98</sup> 同書

<sup>99</sup> Orchard, *op. cit.*, p. 193. ちなみに、1890 年当時のリヴァプールの人口はおよそ 63 万人であった。B. R. Mitchell, *International Historical Statistics: Europe, 1750–2005* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007).



開催を前に、この催しの呼び込みをする「日本人ボウズ」のカリカチュアを掲載している〔図 1-31〕<sup>100</sup>。ジャパニーズ・ファンシー・フェアでは、従来の展示に加え日本に関連した演劇や音楽が上演されたり、露店やワークショップなどが設けられたりした。露店で売られた商品は、日本にゆかりのないものばかりであったが、ボウズ夫妻の提案で露店は竹や生け花で日本風に飾られ、ワークショップでは日本人の工芸家や美術商が参加し、日本の工芸に関する講演が行なわれた<sup>101</sup>。このジャパニーズ・ファンシー・フェアもまた連日大盛況となり、5 日間の開催で2万人の入場者を記録する大盛況に終わっている。なお、5300 ポンドにのぼる収益はすべて恵まれない子供や教会への寄付にあてられた。

美術館は開館から四年後には展示ケース数を 85 点から 107 点に増やし、展示室を増設するなど内容を充実させながら、日本の美術や文化を紹介するリヴァプール随一の美術館として約十年間にわたって続いた。

## 日本人との交流

ボウズはリヴァプールにおける日本の名誉領事として、多くの在英・来英日本人と接し、彼らの活動を支援したが、こうした日本人のなかには帰国後にボウズとの思い出を日記や回顧録に書き残した者も少なくない。〔資料 1-2〕の日本人関係者一覧は、そうした記録やボウズの著書などを参照し、関係を特定できた人物を五十音順にまとめたものである。だが、現時点で不明な点も多く、この一覧表が不完全なものであることをあらかじめお断りしておく。本節では、美術商の林忠正、ロンドンの日本領事館に勤務していた南保、留学生として渡英した河上謹

<sup>100</sup> Anon., “Japanese Bowes”, *The Liverpool Review*, April 4, 1891, p. 8.

<sup>101</sup> 詳細については、以下を参照されたい。糸和沙「ジャパニーズ・ファンシー・フェア—十九世紀末・英国リヴァプールにおける日本紹介」『ジャポニスム研究』第 29 号、2009 年、30—42 頁。

一というそれぞれ立場の違う三人を例に挙げ、ボウズとこうした日本人との関係について考察したい。

## ① 美術商・林忠正

林忠正は、起立工商会社（日本初の美術工芸品の製造・輸出会社）の通訳として 1878 年のパリ万博を前に渡仏し、そこで日本部の解説員として展示場に立った<sup>102</sup>。ボウズもまたこの万博の日本部を訪れていることから、おそらく二人はこのとき知り合ったのだろう。その後、林はパリに日本美術店を構え、ここを拠点に日本美術の専門家としてヨーロッパ各地で活動している。

林宛ての書簡集には、ボウズが彼に宛てた手紙が数通掲載されている。以下の手紙はその一例で、1896 年 6 月 1 日にボウズが林に書き送ったものである。

この何年来、時として貴方からご親切にも、漆器に関する貴重なご教示を賜ってまいりました。それで、漆器を扱った私のカタログを作成する際、貴方からの情報を使わせていただきました。私のコレクションの完成度がとても高くなり、最初に抱いていたあらゆる期待を超えるにいたりましたので、これらの漆器に関する私の注記を印刷させる計画を立てております。28 品について、もし貴方にそれらを送ることを私にお許し願えましたら、たいへんありがたく存じます。私は是<sup>ぜしん</sup>真などのような、この技芸における現在の大家の作品例を入手せねばならないと思っております。しかしながら、今年の後半にパリを訪れたいと思っていますので、それらの品物の買入れは貴方と再会するまでお預けにいたします。〔中略〕その場合、私の方で一つずつを封筒へ入れることにしますので、それぞれの品目を表す漆器の名称を、その袋の表面に記入していただけないでしょうか。私にとって、それらの名称を

<sup>102</sup> 木々康子編、高頭麻子訳『林忠正宛書簡・資料集』信山社、2003 年、3 頁。

知ることがカタログを作るにあたり、どうしても必要なのです。<sup>103</sup>

この手紙から、ボウズが漆器の研究書を出版する計画を立て、コレクションを充実させるべく、林の店を訪れようとしていたことや、漆器の名称について問い合わせていたことがわかる。ボウズは、この数日後にも「形部塗り」や「詰」、「薄蒔平目」といった用語解説を依頼する手紙を書き送っている<sup>104</sup>。さらに、林にコレクションの鑑定を依頼しており、それらはボウズの著書でも紹介されている[図 1-32]。このように、ボウズは林の顧客であると同時に、自身のコレクションの鑑定やその用語解説などを彼に依頼していたことがわかる。

## ② 役人・南保

南保はボウズ最初の著書『日本の陶芸』が刊行された 1875 年頃から 81 年まで、ロンドン領事館に勤務していた。先に、外国人領事には地域での事業ネットワークを活かして、日本人顧客に便宜を与えることが期待されたと述べたが、政府は日本の領事館には各国が求めているものを調査させ、それを輸出増加に役立てよ

<sup>103</sup> “De temps en temps depuis quelques années vous avez eu la bonté de me fournir des renseignements de valeur relatifs à la laque. En dressant mon catalog [sic] de ces objets de laque je m’ai [sic] servi de vos informations et puisque ma collection s’est atteinte [sic] un degré, si complet qu’elle dépasse toute mes premières espérances j’ai le dessein de faire imprimer mes remarques sur ce sujet. 28 exemplaires, je serais très obligé si vous aurez [sic] l’obligeance de me permettre de vous les envoyer. Il faut que je obtienne [sic] des exemplaires des maîtres modernes de cet art, comme Zeshin etc. mais, puisque j’ai l’espoir de faire une visite à Paris durant la dernière partie de cette année, je ne ferai l’achat de ces exemplaires jusqu’après j’aurai le plaisir de vous vous [sic]. ...En ce cas là je placerais chaque dans une enveloppe sur laquelle vous pourrais marquer le nom de la laque qui y représente la pièce; ces noms il est nécessaire absolument que je les connaisse pour mon catalog [sic].” Institut de Tokyo, Institution Administrative Indépendante, Centre National de Recherche pour les Propriétés Culturelles (ed.), *Correspondance adressée à Hayashi Tadamasa* (Kokushokankôkai, 2001), pp. 221–222. 及び、木々康子編、高頭麻子訳『林忠正宛書簡・資料集』前掲書、112–113 頁。

<sup>104</sup> 林に漆器の解説を依頼する内容は、1896 年 6 月 16 日、同年 6 月 25 日の手紙に確認できる。同書、114–115 頁。

うとしていた<sup>105</sup>。南もまた、貿易の手続きや市場調査のためにイギリスに派遣されている。そのときの報告書にボウズが南に宛てた手紙が収録されている。ここでボウズは、日英間の貿易に関するアドバイスを21項目にもわたって記した上で、日本の陶磁器は欧米諸国の需要にあわせて制作するべきだと指摘した。また「伊万里は市場にたいへん適応し、日常の朝食、夕食に使える。京焼や九谷焼、永楽の赤絵はデザートや茶器に適している。そのほか淡路焼、万古焼、薩摩焼も有用だ」と自身のコレクションに基づいた意見を南に伝えている<sup>106</sup>。この手紙は1876年に記されたものであるから、ボウズは名誉領事に就任する前から日本の貿易振興に携わっていたことになる。だが、ボウズはこうしたアドバイスが無償で行なっていたわけではなく、南からたびたび日本美術に関する情報提供を受けていたようだ。それというのも『日本の陶芸』の謝辞には、「日本の風俗や習慣についてアドバイスをくれた友人」として南の名が掲載されているからである<sup>107</sup>。

### ③ 河上謹一

河上謹一は1879年に文部省留学生として渡英し、82年に帰国するまでロンドン・ユニバーシティ・カレッジで経済と法律を学んだ。『日本の印と紋』（1882）の序章にその名が登場することを考えると、ボウズとはおそらくこの留学中に会ったようだ。ボウズの著書には、河上の名がたびたび登場し、研究に大きく貢献していた様子がうかがえる。たとえば、『七宝について』（*Notes on Shippo*）（1895）の序章には、「日本で情報収集を行なってくれた河上氏の絶え間ない努力と忍耐」

<sup>105</sup> 畑智子「明治期の工芸をめぐる輸出振興政策について」『賀茂文化研究』第5号、1997年、42頁。

<sup>106</sup> 同書、48頁。

<sup>107</sup> James Lord Bowes and George Ashdown Audsley, *Keramic Art of Japan* (London: H. Sotheran, 1875), n. p.

に感謝の意を表明したいという記述も見られる<sup>108</sup>。参考文献には、英日辞典と並んで日本語文献も挙げられているが、当時イギリスでは入手できなかったであろう、こうした文献は河上によってもたらされたようだ。こうした研究補助のほか、「谷文晁の旭に鶴の幅物」や「神武天皇の治世以前に作られた壺」といった河上の寄贈品は、ボウズ美術館にも展示されている。

上述した三人の日本人のほかにも、ボウズと関係のあった日本人には、戦前に首相を務めた加藤高明や博物学者の南方熊楠、美術品を寄贈した人物として岩崎弥太郎や岡倉天心などがいる。[資料 1-2] を見てわかるように、親交のあった人物はいずれも何らかの形でボウズの日本美術研究に関わっている。林忠正や深川栄左衛門といった美術商は、ボウズに美術品を購入してもらう一方、専門的な助言を行い、役人としてイギリスの市場調査に赴いた南保は、ボウズに輸出陶磁器に関する意見を求めながらも、自身も日本の風俗や習慣などの情報を提供している。また、留学生としてイギリスに赴いた河上謹一らは、日本の風俗や習慣などの情報を提供したり、日本語文献や作品裏に刻まれた銘を翻訳したりして、ボウズの日本美術研究に貢献した。来日経験があるわけでも日本語に通じているわけでもないボウズは、このようにして日本の美術や文化に関する知識を習得し、自身の日本美術研究に活かしていたことがわかる。

現在、日本ではほとんど知られていないボウズだが、明治時代には次のように評価されていた。

日本人が自分たちで思っているほど、イギリス人は日本のことを思っていない。また日本人が自分たちで信じているほど、イギリス人は日本が開化したと信じていない。〔中略〕我が国情がよく知られていないことについて、

<sup>108</sup> James Lord Bowes, *Notes on Shippo* (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1895), p. 6.

かの条約改正が進まないのもこうしたことが一因しているのではないかというのが、近年欧州に留学した有識者が強く感じているところである。ゆえに、我日本を欧州社会に表示していこうと努めることは、我國民目下重要な義務である。〔中略〕先頃リヴァプールの我国名誉領事ボウス氏がその日本美術館を公開した。特にリヴァプールの紳士商人を招待し、さらに公衆の縦覧を許したということは、我国のため鮮少ならない功労があったといえるだろう。<sup>109</sup> (原文の文語体は筆者によって現代語に変換)

ここでは、イギリスと締結した不平等条約を改正するためには、欧州社会に日本をアピールしてゆく必要があると報じられ、彼の活動はこうした文脈において評価されている。実際に、日本美術館の開館、天長節の祝賀式やジャパニーズ・ファンシー・フェアといったボウズの取り組みは、遠い未知の国であった日本をイギリスの人々に近づける機会となった。だが、あらゆる局面において、日本の名誉領事という肩書きを強調し、天長節の祝賀式に見られるように、一度も訪れたことのない異国の君主を人前で崇めるという行為には、その使者として自らのアイデンティティーを確立しようとするボウズの思惑が見て取れる。つまり、ボウズの日本美術コレクションは、いつしか芸術的な関心を超えて、社会における彼の地位を正当化する役割を担うようになっていたのではないだろうか。

いずれにせよ、名誉領事という特別な立場から多くの日本人と接し、彼らから情報を受けるという研究方法は特異であり、同時代のほかの日本研究とは一線を画すものである。ボウズのコレクションと活動は、日本が1902年の日英同盟の締結へと突き進む中で、二国間を結ぶ架け橋となったことは確かである。

---

<sup>109</sup> 植野繁太郎「英国通信 日本美術の余光と名誉領事の余功」『時事新報』明治23年8月11日

## コレクションとアイデンティティー

以上のように、第1章では、パブリック・コレクションの例として大英博物館、個人コレクションの例としてボウズを取り上げ、性質の異なる二つの日本美術コレクションについて考察した。大英博物館の中核を築いたフランク스와アンダーソンの蒐集方針に共通するのは、個人的な趣味を抑制する代わりに美術品を万遍なく蒐集し、コレクションを組織的に構成しようとした点である。ただ闇雲に美術品を集積するのではなく、日本という知られざる異国の品を時系列に集めて体系的なコレクションを構築することは、国家レベルでも重要な意味を持っていたにちがいない。大英帝国の最盛期に形成されたコレクションは、その国力が開国したばかりの極東の小国にまで及んでいることを示す上で、格好の手段であったからである。コレクション自体に、彼らの個人的な趣味や作品に対する偏愛がなかなか見えてこないのは、体系的かつ芸術的に価値のある美術作品を蒐集してこそ、国家への貢献が認められたためであり、彼らのアイデンティティーは、むしろ国家のために優れたコレクションを形成するという行為そのものに見いだされたのではないだろうか。

しかしながら、体系的なコレクションを築こうとする姿勢自体は、ボウズのような個人コレクションにも引き継がれている。実際には、彼のコレクションは幕末明治期の輸出工芸品を多く含んでいたが、先に述べた〔資料 1-1〕のボウズ美術館の展示品一覧からは、先史時代の陶磁器片から当代美術品に至るまで、コレクションを通史的に網羅しようとするボウズの意図が見て取れる。ただ、彼の場合は名誉領事という肩書きのほかに、自身の名前を掲げた美術館の開設や著書の刊行、天長節の祝賀式やジャパニーズ・ファンシー・フェアといった様々な活動を通して、「日本人ボウズ」の異名をとるほど、彼固有のアイデンティティーを確立した点で、国家コレクションの担い手として裏方に徹したフランク스와アンダーソンとは対照的である。

## コレクションとジェンダー

ところで、歴史的に見て、日本美術に限らず、コレクション形成史の中心に  
 いるのは、常に彼らのような男性コレクターであり、女性コレクターの名前が語ら  
 れることがほとんどないのはなぜだろうか。ここで、再びクルーナスによる、博  
 物館における蒐集、あるいは博物館のための蒐集を「男性主義的」とであると位置  
 づけた指摘に戻ってみたい<sup>110</sup>。クルーナスが指摘するように、美術品を系統立て  
 て収集し、分類学に基づいてカタログを編むという理知的な行為は、どちらかと  
 いうと男性に属する領域であると考えられていた。このことは、この問題を考え  
 る上で非常に重要である。もちろん、男性コレクターに比べて女性コレクターが  
 少ない社会的な要因として、男女間の権力や財力の違いが作用していることは言  
 うまでもない。だが、前述したように、17世紀後半から18世紀にかけて、東洋  
 の漆器や磁器を蒐集したマリア=テレジアやメアリー2世は、権力も財力も持ち合  
 わせていたものの、彼女たちのコレクションは、今日までロココ調の装飾と結び  
 つけられて語られる傾向にある。つまり、モノとしての美術品受容のあり方は男  
 女の性質と関連づけられ、フランクスやアンダーソン、ボウズといった男性コレ  
 クターが築いた体系的な日本美術コレクションと、女性たちが室内装飾品として  
 漫然と買い集めた日本の美術品は、相容れないものとして区別されてきたのでは  
 ないだろうか。

また、収集の目的や方法論の違いも重要である。一口に日本の美術品の受容と  
 いっても、そのレベルは、国立博物館に展示されるコレクションから、ミドル・  
 クラスの家庭の室内装飾品に至るまで様々であり、前者にはコレクションの正当  
 性や網羅性、そしてそのための専門的知識が求められるのに対して、後者にとっ  
 て、これらはさほど重要な問題ではない。趣味的に日本の美術品を採り入れる場  
 合、その背景にある歴史や文化は、あまり意味をなさないからである。この点を

---

<sup>110</sup> Clunas, *op. cit.*, p. 417.



踏まえて、第2章では、イギリスにおいていかなる経緯で日本の美術品に芸術的な価値が見いだされ、室内装飾として用いられることになったのか、いわば趣味としての日本美術受容が醸成されてゆく過程について検討することにしたい。

## 第2章 唯美主義と日本—芸術的付加価値の形成

当てもなくさまよって日本へ行きたいという抗し難い欲望に駆られてい  
る。そこで私は若い時を過ごすのだ。アーモンドの木の下に腰をおろして青  
いカップで琥珀色のお茶を飲み、奥行きのない風景を眺めながら。<sup>1</sup>

ここに引用したのは、オスカー・ワイルドが1882年に知人に宛てた手紙に記した一節である。同年にアメリカで唯美主義の理想を説いた講演を行ない、独自の美を追求した奇抜な風貌で世間の注目を集めたワイルドは、今日まで唯美主義の旗手のように扱われてきた。ワイルドが1890年に発表した長編小説『ドリアン・グレイの肖像』では、画家のアトリエを訪れたヘンリー・ウォotton卿が美しい庭園を眺めて日本に思いを馳せる場面があり、主人公のドリアンが「緑がかった金色の地に見事な羽根を持つ鳥を描いた日本の袱紗」<sup>2</sup>を所有しているといったように、日本は、彼の著作において、しばしば登場人物の優美な暮らしぶりを象徴するものとして語られる<sup>3</sup>。こうした洗練された美を提供する国としての日本のイメージは、そもそもいつ頃から現れたのだろうか。第2章では、ジャポニスムが大衆的な人気を得る前段階として、日本に対する芸術的付加価値がいかにして形成され、ヴィクトリア朝社会に浸透することになったのか、いわば日本趣味の誕生について、文化的な基盤となった唯美主義運動との関連から考察してゆく。

<sup>1</sup> “I feel an irresistible desire to wander, and go to Japan, where I will pass my youth, sitting under an almond tree, drinking amber tea out of a blue cup, and looking at a landscape without perspective.” Oscar Wilde, *Essays and Lectures* (London: Methuen, 1909), p. 120.

<sup>2</sup> オスカー・ワイルド（仁木めぐみ訳）『ドリアン・グレイの肖像』光文社、2006年、263頁。

<sup>3</sup> ワイルドの作品に見られる日本の表象については、以下文献を参照。Zhou Xiaoyi, “Oscar Wilde’s Orientalism and Late Nineteenth-Century European Consumer Culture”, *ARIEL: A Review of International English Literature*, Vol. 28, No. 4, October 1997, pp. 49–71.

すでに多くの先行研究で指摘されているように、唯美主義運動 (Aesthetic Movement) は、特定の芸術家が創始した運動でもなければ、20 世紀以降の芸術運動の場合のように確固たる宣言が出されたわけでもない。後述するように、唯美主義運動は、道德意識の強いヴィクトリア朝時代の画家に支配されてきた、それまでの芸術のあり方に対する反動として起こったものである<sup>4</sup>。語源である唯美主義 (Aestheticism) は、一般に「芸術のための芸術」、つまり芸術の自律性を説き、芸術は社会的・道德的な教訓を人々に伝えるために存在するのではなく、美そのものを目的とする信条と解釈されている<sup>5</sup>。「芸術のための芸術」(l'art pour l'art) という言葉は、フランスの詩人、テオフィル・ゴーティエによる造語で、1830 年代にパリのロマン主義者が保守派と古典派の勢力と闘った際にスローガンとして採り入れたものであった。これをイギリスの詩人、アルジャーノン・チャールズ・スウィンバーンが 1868 年刊行の『ウィリアム・ブレイク—批評的エッセイ』の中で英訳 (Art for Art's Sake) とともに紹介し、以後イギリスの芸術家たちが理想とする芸術の信条を言い当てた言葉として用いられるようになった<sup>6</sup>。当時、彼らはミドル・クラスの間で人気を博していた、逸話的な物語を語ったり、教訓めいた主題を込めたりするような啓蒙の手段として芸術を利用することに異議を唱え、芸術はただ視覚的、感覚的な美しさを追求すべきであるとして、新たな創作活動を展開していた。こうした唯美主義の思潮は、ロセッティをはじめ、一部の芸術家サークルの間で、1860 年代初頭には高まっていたと考えられている。

イギリスにおける唯美主義の特色として、新井潤美は、フランスでは唯美主義が 1850 年代から 60 年代にかけて、第二帝政への自由主義的な抵抗として起こっ

<sup>4</sup> 唯美主義運動の発生については、下記文献を参照。Stephen Calloway, “The Search for a New Beauty”, in *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement, 1860-1900*, *op. cit.*, pp. 11-22.

<sup>5</sup> 小野文子『美の交流—イギリスのジャポニスム—』技報堂出版、2008 年、19-20 頁、及び、谷田、前掲書、5 頁。

<sup>6</sup> Calloway, *op. cit.*, p. 13.

たのに対し、イギリスでは、「芸術活動でもはや完全に力を得て、主流となっていたミドル・クラスに対する、非ミドル・クラスの抵抗」というイギリス特有の階級意識と結びついた思潮であったと指摘する<sup>7</sup>。唯美主義は、19世紀後半に富と力を得、高等教育を受け、文壇や画壇にまで道德律を求めるようになったミドル・クラスに対して、一部の芸術家たちが「芸術のための芸術」を指針として、かつて有閑階級のたしなみであったところに戻すことで、自分たちだけの排他的な芸術活動を行なおうとする試みだったというのである。つまり、当初は美的排他主義、言うなればエリート的な志向を持つものであり、その中心にあった芸術家たちは、創作活動のみならず、生活様式においても独自の美意識を採り入れることで、ミドル・クラスの大衆との差異を明確にしようとした。まさに冒頭で取り上げたワイルドがそうであったように、周囲とは異なる格好や奇抜な言動をとることによって、自分たちだけのサークルを作り上げようとしたのである。開国間もない未知の国であった、日本の美術工芸品もまた、こうした文脈において、彼らが着目したもののひとつであった。実際に、週刊誌『パンチ』の風刺画やギルバート・アンド・サリヴァンによる喜歌劇『ペイシェンス』などで皮肉られた唯美主義者の生活には、唯美主義の象徴的モチーフとされた孔雀の羽根やひまわりと並んで、必ずと言っていいほど日本の団扇や屏風、陶磁器などが小道具として表されている [図 2-1]。

以下では、1860年代以降、唯美主義の画家たちがどのような経緯で日本の美術工芸品に着目するに至ったのか、まずは文化的背景を考察する。この経緯を踏まえた上で、画家にとって重要なモチーフのひとつであった屏風、次いで室内装飾全体へと視野を広げ、唯美主義の芸術家たちが日本の美術工芸品を用いて、実際にどのように邸宅やアトリエを装飾していたのか、検討してゆきたい。

<sup>7</sup> ここで言う非ミドル・クラスには、出身階級はミドル・クラスであっても、オスカー・ワイルドのように、自身の階級を否定していた精神的な非ミドル・クラスも含まれるという。新井潤美『階級にとりつかれた人々—英国ミドル・クラスの生活と意見』中公新書、2001年、39-40頁。

## 第1節 「影響」の背景

イギリスの芸術家たちが日本の美術工芸品に触発された機会として、これまでに繰り返し指摘されてきたのが、1862年に開催された第二回ロンドン万国博覧会である。これは、はじめて総合的に日本の美術工芸品が紹介された産業博覧会であり、初代駐日イギリス総領事であったラザフォード・オールコック卿が日本で蒐集した六百点以上のコレクションが出品された機会として知られる。確かに、1862年以前は、旅行者を中心にしてしか語られなかった日本の芸術が、この万博での紹介を機に芸術家や美術批評家たちの関心を集めたことは事実である<sup>8</sup>。だが、日本のいかなる部分が当時のエリートたちを惹き付けたのだろうか。産業見本として展示されたオールコックのコレクションがイギリスの産業デザインに与えた影響については第3章で詳しく述べることにし、ここでは、1860年代以降、唯美主義を信条とする芸術家たちがどのような経緯で日本の美術工芸品に着目したのか、まずは絵画作品を中心に「影響」の文化的背景を考察してみたい。

アレン・スタンリーは、『1860年代のニュー・ペインティング—ラファエル前派と唯美主義運動の狭間で』（2011年）において、1860年前後を「転換期」と位置づけている<sup>9</sup>。ロセッティらラファエル前派のメンバーが、反アカデミー的展覧会組織「ホガーズクラブ」の活動を展開し（1858～61年）、ホイッスラーやレイトンら唯美主義を牽引してゆく芸術家たちが、活動の拠点をパリからロンドンに移すなど、実際に1860年から70年までの十年間は、前衛的な芸術家を中心として当時の慣習的な芸術に変化がもたらされた時代であった。彼らを新しい芸術へと向かわせた要因のひとつとして、当時支配的だった道徳的あるいは有用性を重視した芸術に対する反発が挙げられる。絵画を例に挙げるならば、良家の子女か

<sup>8</sup> 具体的な言説については、以下参照。Watanabe, *op. cit.*, pp. 149–159.

<sup>9</sup> Allen Stanley, *The New Painting of the 1860s: Between the Pre-Raphaelites and the Aesthetic Movement* (New Haven, London: Yale University Press, 2011).

ら家庭教師へと転落した女性の悲哀を描いた、リチャード・レッドグレイヴの《ガヴァネス》(1844 年) [図 2-2]、一家の主婦が浮気の代償として家庭を追われ、テムズ河のほとりで私生児を抱えて途方に暮れるまでを描いた、オーガスタス・レオポルド・エッグの三部作《過去と現在》(1858 年) [図 2-3、2-4、2-5] といった作品は、当時の画壇を占めていた世俗的かつ教訓的な絵画の典型と言える。有用性の呪縛は、芸術に対しても「ためになる」何かを求め、絵画の真価もまた、主題や教訓に見出される傾向にあった。だが、画家の中には、こうした現状を悲観し、慣習にとらわれない新たな美を打ち立てようと志す者も少なくなかった。唯美主義は一貫した指針や計画的な目標、常時メンバーを有する主義というよりは、時として共有された理想や熱意のゆるやかな結びつきであるというステイヴン・キャロウェイの定義に従うならば<sup>10</sup>、唯美主義の芸術家の間には、近代化にともなう環境の悪化や階級間の格差、功利主義といった醜悪な現実世界からかけ離れた、過去の様式や非西欧圏の芸術に理想の美を見出そうとする共通の目的意識があったと言って良いだろう。

1862 年のロンドン万博は、まさに唯美主義を信条とする画家たちが、着想の源を異郷の地に見いだそうとしていた時期に開催された。1851 年のロンドン万国博覧会で中国の会場に展示されていた日本の品々は、この会場で初めて独立した展示部門を与えられ、当時の西欧諸国にはない芸術の概念を持った国として紹介されることとなる。中国がアヘン戦争(1840-42 年)により、またインドがセポイの反乱(1857 年)により、理想化された東洋のイメージを失いつつある中、幻想のオリエン特として注目を集めたのが、開国間もない未知の国日本だったのである<sup>11</sup>。なかでも、建築家兼デザイナーであり、著述家としても活躍したウィリアム・バージェスは、このとき日本の美術工芸品に感銘を受け、日本部門について好意的な批評をした一人である。機械化の導入によって生じた粗悪な大量生産品

<sup>10</sup> Calloway, *op. cit.*, p. 15.

<sup>11</sup> 谷田、前掲書、39 頁。

に反発し、産業革命以前の中世ヨーロッパの芸術を理想としたバージェスは、万博開幕後に『ジェントルマンズ・マガジン』に寄せた記事の中で、「真の中世を見たいと願う見学者は、日本の展示会場を訪問せねばならない。というのは、現在、中世の芸術はヨーロッパからは姿を消し、唯一目にすることができるのは東洋においてであるからだ」<sup>12</sup>と日本に中世ヨーロッパの姿を重ね、後進の建築家やデザイナーに向けて次のように語りかけている。

我々が復興しようとしている 13 世紀の芸術を学ぶ者に、日本会場で一時間、いや一日、二日でも過ごすことは決して時間の無駄にはならないということ十分に話してきたと思う。というのも、こうした今まで知られてこなかった未開人たちは、中世が知っていることをすべて知っているだけではなく、いくつかの点では中世、そして我々をも凌いでいるからである。<sup>13</sup>

このようにバージェスの「未開人」や「われわれをも凌ぐ」という言い回しに、西欧を優位に置く価値観が表れているものの、自らが理想とする中世のクラフツマンシップが息づく国として、日本の芸術を高く評価していたことがわかる。実際に、バージェスが万博直後にデザインしたインクスタンドには、「中世風の」籠をのせた象の香炉に、七宝の鉢、それに日本の根付が組み合わされており、日本と中世ヨーロッパを融合させた新しい様式を模索していた様子がうかがえる[図 2-6]。また、このほかにもバージェスは、中世風家具のデザインに日本の模

<sup>12</sup> “If, however, the visitor wishes to see the real Middle Ages, he must visit the Japanese Court, for at the present day the arts of the Middle Ages have deserted Europe, and are only to be found in the East.” W. Burges. “The International Exhibition”, *The Gentleman's Magazine and Historical Review*, July 1862, p. 10.

<sup>13</sup> “I hope I have said enough to shew [sic] the students of our reviving arts of the thirteenth century, that an hour, or even a day or two, spent in the Japanese department will by no means be lost time, for these hitherto unknown barbarian appear not only to know all that the Middle Ages knew, but in some respects are beyond them and us as well.” W. Burges. “The International Exhibition”, *The Gentleman's Magazine and Historical Review*, September 1862, p. 254.

様を取り入れており、エドワード・ジョン・ポインターによる《ワインとビールの戦い》が描かれた中央扉の上下には、バージェスのコレクションにある日本の飾り棚に見られる菱形模様がほどこされている<sup>14</sup> [図 2-7]。

日本の美術工芸品に着目し創作活動に採り入れたのは、バージェスのような中世主義のデザイナーばかりではなかった。従来のジャポニスム研究では、印象派の画家たちが日本美術、とりわけ浮世絵版画から影響を受けて、ルネサンス以来続いてきた西洋の絵画形式に革新をもたらしたとする見解が支配的だったために、あまり重要視されることはなかったものの、イギリスの画家たちもまた、日本に触発された絵画を多数制作している。ロセッティのサークルでは、1860 年代初頭から東洋の染付陶磁器の蒐集が行なわれていたが、ロンドン万博の翌年にあたる 1863 年秋には、弟のウィリアム・マイケル・ロセッティがイギリスで初めて北斎を論じた「日本の木版画—日本渡来の絵物語本」を『リーダー』誌に発表するなど、彼らの日本美術に対する関心は万博以降高まりを見せている<sup>15</sup>。例えば、ロセッティの《最愛の人（花嫁）》（1865–66 年）[図 2-8] で、中央の花嫁が纏う艶やかな楓の刺繍を施した緑色の衣は、友人で画家の G. P. ボイスから借用した日本の着物である。また、《青の閨房》（1865 年）[図 2-9] で赤毛の女性が奏でているのは、《海の呪文》（1872 年）[図 2-10] にも登場する日本の琴であり<sup>16</sup>、背面を彩る梅の花をあしらった青いタイルは、彼のパトロンであったフレデ

<sup>14</sup> 渡辺俊夫「作品解説」『Japan と英吉利西』前掲書、96 頁。

<sup>15</sup> William Michael Rossetti, “Japanese Woodcut”, *The Reader*, 31 October 1863, pp. 501–503; 7 November 1863, pp. 536–38. (ウィリアム・マイケル・ロセッティ (山口恵里子訳)「日本の木版画—日本渡来の絵物語本」『北斎研究』24 号、1998 年、72–91 頁)。

<sup>16</sup> 画中の琴は、池上忠治が指摘する通り、短琴あるいはあやめ琴と呼ばれる小型の琴である。大小に関わらず、通常琴には 13 本の弦が張られるが、ここでは一本多い 14 弦の琴として描かれている。Chuji Ikegami, “D.G. Rossetti and Japanese music”, *The Burlington Magazine*, Vol. 126, No. 980, Nov., 1984, p. 699. 及び、池上忠治『随想フランス美術』大阪書籍、1984 年、239–242 頁。また、ロセッティの《青の閨房》については、以下文献を参照。谷田博幸「ヴェネツィアの牧歌ある



リック・レイランドの妻の肖像《モンナ・ローザ》[図 2-11] にも描かれた自身の染付コレクションに着想を得たものであった<sup>17</sup>。ロセッティは、1860 年代以降、それまで扱ってきた文学作品や社会的・宗教的な主題から離れ、ラファエル「以後」のヴェネツィア派の色彩重視の描き方に手本を求めるようになるが、この時期に制作された官能的な女性の半身像には、そうした過去の芸術の様式に加えて、装飾的な要素としてたびたび日本の品々を採り入れている。だが、ここで注目したいのは、画家が着物や琴といった日本の品々を一見したところそれとはわからないように画中に採りいれていることである（ロセッティの《最愛の人（花嫁）》では、着物にストールを掛け、袖口を絞るという西洋風の着方をさせている）。同様の傾向は、友人あるいは弟子としてロセッティと密接な関係にあった画家の作品にも見られる。後年にロセッティから盗作のかどで訴えられるほど、深く影響を受けたフレデリック・サンズの場合は、《メディア》（1868 年）[図 2-12] において、平坦な背景に大きく女性の半身像を配した構図のみならず、日本の南蛮屏風や古代エジプトの置物、東洋風の装身具を画面に折衷的に織り交ぜることで、妖しくも美しい魔女メディアを表現しようとした。

もちろん、女性像とともに日本の品々を画中に描くこと自体は、イギリスの唯美主義の画家に限ったこととはいえない。例えば、フランスの画家フィルマン＝ジラルールが《日本の化粧》[図 2-13] において、三人の日本女性とともに、当時パリで入手可能だった日本に関する資料を参考に、家具や工芸、前景の畳に置かれた書物に至るまで精緻に描いたように<sup>18</sup>、パリのサロン（官展）では、日本が

---

いは十四弦の琴—ロセッティの *The Blue Bower* (1865) をめぐって』『ロセッティ展』東京新聞、1990 年、40-46 頁。

<sup>17</sup> ロセッティはこうした品々をロンドンのユダヤ系オランダ人骨董商マーリー・マークスの店で購入していた。George Charles Williamson, *Murray Marks and his Friends* (London, New York: J. Lane Co., 1919), pp. 51-83.

<sup>18</sup> 以下の文献に、画家が参照した可能性のある資料として、『ル・モンド・イリュストレ』(*Le Monde illustré*) や『イリュストラシオン』(*L'Illustration*) などに

公式に参加する 1867 年の万博以前からたびたび日本の女性や文物を描いた作品が出品されている<sup>19</sup>。とはいえ、こうした絵画の多くは、西洋絵画の伝統的な表現様式である写実技法によるものであるとともに、画中の女性たちは、ジャン＝レオン・ジェロームの描く《ムーアの水浴》[図 2-14] あるいは《奴隷市場》[図 2-15] と同じように、男性の鑑賞者の好色な視線を意識して描かれている<sup>20</sup>。パリのサロンにおける日本趣味が、そうした既成のオリエンタリズムの文脈の中で表象、受容されたものである一方で、イギリスの画家たちが万博での紹介を機に日本の美術工芸品に着目した背景には、絵画の主題性や物語性を否定し「芸術のための芸術」を信条とする唯美主義の思潮があった。つまり、そもそもの出発点として、唯美主義の画家たちは、単なる東方趣味の延長というよりは、画面の美観を高める装飾的な一要素として、未知の国であった日本の美術工芸品に着目し、画中に採り入れたのである<sup>21</sup>。このように、イギリスの唯美主義の絵画に見られる日本の影響は、印象派の作品に見られるような、構図や形態把握の上で従来な

---

掲載された当時の時評や日本の旅行記の写真や素描が挙げられている。ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル「作品解説」『ジャポニスム—19 世紀西洋美術への日本の影響』前掲書、132–133 頁。

<sup>19</sup> 三浦篤「サロンにおける日本趣味—1850 年～1880 年のパリのサロンに発表された日本を主題とする絵画作品に関する研究」『美術史論叢』第 4 号、1988 年、57–93 頁。

<sup>20</sup> ジェロームのオリエンタリズム絵画については、以下文献を参照。リンダ・ノックリン（坂上桂子訳）「虚構のオリент」『絵画の政治学』彩樹社、1996 年、62–92 頁。

<sup>21</sup> 日本がイギリスの絵画に与えた影響は、同時期に起こったフランスの事例とは異なり、ロマンティシズムの潮流の中にあつたためにリアリズムと結びつくことはほとんどなかったという指摘もある。Robin Spencer, “Paintings”, *The Aesthetic Movement and the Cult of Japan*, London: Fine Art Society, 1972, p. 11. また、ウィリアム・マイケル・ロセッティの回顧録には、兄のダンテ・ゲイブリエルは、「装飾的な形態」(decorative form) や「魔術のような技巧と完璧な仕上げ」(their magic of touch and impeccability of execution) に心を打たれた一方で、日本美術に見られる人体表象や構図を作品に採りいれることはなかったとする記述が見られる。William Michael Rossetti, *Some Reminiscences of William Michael Rossetti*, Vol.1 (London: Brown Langham, 1906), pp. 276–277.

かった見方を採りいれるといった造形的な影響だけではなく、アカデミズムの画家の作品における東方趣味の一部としての日本趣味ともまた、異なる文脈から生じているのである。

## 第2節 画家のアトリエにおける屏風の役割

こうした観点に立つてみると、日本の美術工芸品の中でも、とりわけ屏風は唯美主義の画家たちにとって重要な意味を持つモチーフであったと言えるかもしれない。ジークフリート・ヴィッヒマンが著書『ジャポニスム』において述べたように、画家にとって屏風は、モデルに背景をつけるための小道具として、あるいはアトリエを仕切る家具として、職業上なくてはならない道具であった<sup>22</sup>。こうした職業上の要請にくわえて、唯美主義の画家たちが、産業社会が生み出した大量生産による粗悪品を嘆き、中世ヨーロッパや遠い異郷の地に理想の美を見いだしていたことを考え合わせると、異国的な美しさを放ちながらも実用を兼ね備えた調度として、あるいは創作意欲をかき立てる装飾品として、日本の屏風がそうした画家の蒐集の対象となったと考えることができる。実際に、1860年代後半以降、唯美主義の画家を風刺する際、彼らの持ち物として屏風はたびたび取り上げられている〔図2-16〕<sup>23</sup>。こうした状況を踏まえた上で、画家たちがどのような屏風を蒐集し、画中に描いていたのか見てみよう。

フレデリック・レイトンが1865年頃に描いた《母と子》〔図2-17〕の画中には、群鶴図屏風の一部分が描かれている。レイTONは狩野派の六曲屏風のほか複数の屏風を所有していたといい、このうちのひとつは1896年頃に撮影したアトリエ

<sup>22</sup> Siegfried Wichmann, *Japonisme: the Japanese influence on Western Art since 1858*, (London: Thames & Hudson, 1999), p. 155.

<sup>23</sup> Anon., “Pretty Innocent”, *Punch, or the London Charivari*, January 18, 1868, p. 26.

の写真に見ることができる〔図 2-18〕<sup>24</sup>。古代ギリシャ風の彫刻、東洋の絨毯や織物などさまざまな様式の調度が混在する中、六曲屏風がペルシャの織物をかけられた状態でアトリエの右奥に置かれている。レイトンのアトリエ兼自邸は、中東各地で蒐集したタイルで豪華絢爛に装飾された「アラブ・ホール」に加えて、孔雀の剥製や染付など、当時美しいと考えられたあらゆる美術品が並べ立てられていた。彼の邸宅は、建設当初から唯美主義のメッカとして、室内装飾を特集した本や女性誌などでも繰り返し紹介されている<sup>25</sup>。

さらに、ロセッティをはじめとしてラファエル前派の画家たちは、平坦な背景に女性の半身像を描いた作品を 1860 年代に多く残しているが、屏風はモデルの女性を引き立たせる小道具としても登場する。例えば、フレデリック・サンズによる《グレイス・ローズ》(1866 年)〔図 2-19〕は、その一例である。モデルは、ロセッティの弁護士で、ラファエル前派の作品のコレクターでもあった、ジェームズ・アンダーソン・ローズの義理の妹である。彼女は、家名に因んだ薔薇の花に囲まれており、背後のやまと絵風の金屏風は、金色の首飾りや腕輪といった宝飾品と同じように、モデルに華やぎを与え、一族の優雅な暮らしぶりを示すモチーフとして用いられている。

妹のエマ・サンズも《緑のドレスを着た婦人の肖像》〔図 2-20〕(1870 年頃)において、金屏風をモデルの背後に描いているが、背景の屏風は、おそらく中国の文人であった林和靖を主題としたものである。林和靖は生涯官に仕えず、世間から離れて自適の生活を送った人物として知られ、梅を愛し、鶴を放して愛でていたという故事に因み、多くはこのように梅と鶴とを組み合わせた図像で描かれる。この作品では、背景の梅の木とモデルのドレスに同じ緑が用いられ、また画

<sup>24</sup> Frédérique Cifuentes Morgan, *Closer to Home: the Restoration of Leighton House Museum* (London: Leighton House Museum, 2010), p. 19.

<sup>25</sup> 例えば、以下の記事にアルマ=タデマやミレイの邸宅とともに紹介されている。この記事には「まとまった数の日本の団扇」が室内装飾に用いられている様子も報告されている。Anon., “Artists' Homes”, *The Queen*, May 2, 1885, pp. 454–455.

中の林和靖と鶴は、彼女を取り囲むようにして配置されていることから、画家が屏風を観察し、意識的にこの場面を切り取った様子うかがえる。

一方、ジェームズ・ケイデンヘッドによる《日本の屏風と金魚と婦人（画家の母の肖像）》[図 2-21] では、屏風は、金魚鉢や色鮮やかな織物などとともに描かれている。背景の屏風は、源氏物語の紅葉賀を画題としたもので、画中の屏風は、源氏と頭中将が秋の紅葉の散る中で『青海波』を舞う場面であろう。金屏風は、黒い服に身を包んだ母親を引き立てる小道具として効果的に使われている。また、複数ある装飾品のひとつとして屏風を取り入れた構図は、エドワード・ジョン・ポインターの 1886 年の作品 [図 2-22] にも見られる。唯美主義の画家が好んだ薄黄色のドレスを身にまとった女性の背景に水墨山水図屏風が描かれており、東洋の壺、日本の版本、金魚鉢、そしてモデルの女性とともに、ここで屏風は美的なオブジェのひとつとして機能している。女性の肖像画の背景に屏風を描く際、もっとも多いのは金屏風であるが、この作品では薄黄色のドレスともかち合わない水墨画の屏風を画面に取り入れることで、結果的に他の肖像画と差別化され、モデルの知性を引き立てる効果が生まれている。

だが一方で、1887 年にヘンリー・ダンキン・シェパードが描いた《ホーム・スウィート・ホーム》[図 2-23] という作品では、女性たちの空間に華やかさを添えるものとして、ピアノと壁の間に置かれた屏風は、もはや画題を特定することはできない。

このように画中に描かれた屏風は、もとはそれ自体が自律したモチーフとして女性像を引き立たせる装飾的な役割であったのが、1880 年代に入ると室内画のなかで数ある美しい装飾品のなかのひとつとして生活空間の情景の中に描かれるようになる。これは、60 年代には唯美主義の画家をはじめとする一部の人たちのコレクションであった屏風がしだいに家庭の室内の装飾品として用いられるようになった時期と符合する。というのも、1880 年代以降、相次いで出版された

『美しい家—著名な美しい邸宅について』(1882年)<sup>26</sup>や『家庭における芸術家たち』(1884年)<sup>27</sup>など、優れた建築や室内装飾を特集した出版物を通して、唯美主義の芸術家たちの邸宅やアトリエは室内装飾のモデルを提供する役割を担うようになっていたためである。例えば、後者では、フランク・ディクシーというロイヤル・アカデミーの画家のアトリエ兼邸宅の中で、屏風が和傘や織物とともに美しい室内を演出する調度のひとつとして紹介されている[図2-24]。つまり、屏風に代表される日本の美術工芸品の芸術的価値はまず唯美主義の芸術家たちに見出され、美的なオブジェとしてのイメージは、絵画表象にとどまらず、こうした出版物によっても追隨されたことにより、彼らの生活を模倣するミドル・クラスの家庭に広まってゆくのである。

こうした経緯を踏まえた上で、次に、屏風から室内装飾全体へと視野を広げ、唯美主義の芸術家たちが日本の美術工芸品を用いて、実際にどのように邸宅やアトリエを装飾していたのか、上述した出版物などを手がかりに検討してゆきたい。

### 第3節 「良き趣味」の例証としての室内装飾

室内装飾という観点から、唯美主義の芸術家の日本趣味について考察する際、彼らがどういった地域的、社会的な交友関係を持ち、芸術観や趣味を共有していたのかということは重要な問題である。なぜなら、室内装飾は唯美主義の芸術家

<sup>26</sup> Mary Eliza Joy Haweis, *Beautiful Houses: Being a Description of Certain Well-Known Artistic Houses* (London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1882). なお、以下の文献に出版に至るまでの経緯が詳しくまとめられている。Deborah Cohen, *Household Gods: the British and their Possessions* (New Heaven: Yale University Press, 2006). 特に、Chapter 3, Art at Home: How the House Became Artistic, pp. 63–88 を参照。

<sup>27</sup> J. P. Mayall, *Artists at Home* (London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1884).

にとって自らの内面や芸術上の美学を提示する手段であり、そうした価値観が周辺の芸術家やパトロンと共有されたことで、洗練された「良き趣味」という付加価値が加えられたと考えられるからである。現にキャロウェイは、1860年代までに、多くの画家が自然豊かな新興地域であった西部にアトリエ兼邸宅を建てたことで、サウス・ケンジントンを拠点に唯美主義の思潮が展開したと述べている<sup>28</sup>。この一帯は、現在でこそロンドンを代表する高級住宅地として知られるが、1860年の時点では[図 2-25]、設立まもないサウス・ケンジントン博物館を中心として、西側のケンジントン地区には緑豊かな田園地帯、南側のチェルシー地区にはテムズ川沿いに住宅が点々と存在していた。つまり、1870年代から80年代にかけて建設ブームが起こるまで、ロンドン西部は中心部の喧噪から離れた田園風のパラダイスとして位置づけられていたために、都市部の煤にまみれ、雑然とした街並を忌み嫌った唯美主義者たちを引き寄せたのであった。

こうした唯美主義の中心にあった集団として、キャロウェイは二つのサークルを挙げている<sup>29</sup>。そのひとつは、南部のチェルシー地区に邸宅を構えたロセッティを中心とするサークルで、ここには彼を師と慕うモリスやバーン=ジョーンズ、フレデリック・サンズやシメオン・ソロモンのほか、パリからロンドンに活動の拠点を移したホイッスラーなどが含まれていた。そして、もう一つは、西部のホランド・パーク周辺地区にアトリエや邸宅を構えた唯美主義の芸術家やそのパトロンたちであり、ここには、フレデリック・ワッツが約二十年にわたり滞在し、詩人のアルフレッド・テニスンら多くの芸術家が集ったプリンセプ家の邸宅「リトル・ホランド・ハウス」のほか、レイトンのアトリエ兼邸宅やギリシャ系の大富豪アレクサンダー・コンスタンティン・アイオニデイスなど、新興の富裕層の邸宅が軒を連ねていた。こうしたロンドン西部の新しい地区に暮らすエリートたちの生活様式や室内装飾は、1870年代以降、相次いで刊行された室内装飾の手引

<sup>28</sup> Calloway, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

書や雑誌において、ファッショナブルで、洗練された趣味として取り上げられたことにより、ミドル・クラスを巻き込んだ流行現象となってゆく。

「良き趣味」の発信者であった初期の愛好家たちは、いつ頃から日本の美術工芸品を入手し、どのように室内を装飾したのだろうか。以下では、彼らの地域的、社会的な状況に留意しながら、日本の美術工芸品に対して芸術的な付加価値が見出されてゆく過程を明らかにしたい。

### ロセッティのテューダー・ハウス

ジャパニーズ・マニアは、我々がテューダー・ハウスに入居した年には存在しなかった。それは、1863年の半ばに我々の地区で始まった。<sup>30</sup>

このようにダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの弟で、美術批評家のウィリアム・マイケル・ロセッティは、1906年に刊行された回顧録の中で、日本美術の流行の発信地は、彼らが暮らしたロンドン西部のチェルシー地区であったと述べている。ロセッティ兄弟がテムズ川沿いのチェイニー・ウォーク 16 番地に建つテューダー・ハウス [図 2-26] に移り住んだのは、1862 年 10 月のことで、当初は弟ウィリアム・マイケルのほかに、友人で詩人のアルジャーノン・スウィンバーン、作家のジョージ・メレディスも同居していた<sup>31</sup>。D. G. ロセッティは、その年の 2 月に妻エリザベス・シッダルを阿片チンキの大量摂取による自殺同然の事故

<sup>30</sup> “The Japanese mania did not exist at the date when we entered Tudor House. It began in our quarters towards the middle of 1863” Rossetti, *Some Reminiscences of William Michael Rossetti*, op. cit., p. 276.

<sup>31</sup> Charlotte Gere, *Artistic Circles: Design and Decoration in the Aesthetic Movement* (London: V&A Publishing, 2010), p. 175. なお、「テューダー・ハウス」という呼び名は、テューダー朝の二代目国王ヘンリー8世のチェルシー宮殿の一部だったという土地柄に由来するが、建物自体が建てられたのは18世紀初頭のことである。Julian Treuherz, Elizabeth Prettejohn and Edwin Becker, *Dante Gabriel Rossetti* (London: Thames & Hudson, 2003), p. 229.



によって亡くし、その後数か月間、スウィンバーンの下宿先などを転々とした末に、約十年間住み続けたブラックフライアーズのチャタム・プレイス 14 番地のアトリエ兼邸宅を引き払い、十分な部屋数と広い裏庭を持つ三階建てのテューダー・ハウスで、弟や友人たちと共同生活を送った。彼らとの同居は一年ほどで解消することとなるが、D. G. ロセッティは 82 年に亡くなるまでこの家に暮らし、この間に、彼を師と慕うウィリアム・モリスやバーン＝ジョーンズといった面々が出入りするなど、テューダー・ハウスは、当時前衛とされた芸術家の溜まり場となった。

ロセッティの日本の美術工芸品に対する関心は、こうした環境的な要件によって生じたものであった。彼が本格的に日本の美術工芸品を蒐集し始めたのは、1863 年 3 月にホイッスラーがテューダー・ハウスから徒歩数分のリンジー・ロウ 7 番地（現チェイニー・ウォーク 101 番地）に越してきてからのことである<sup>32</sup>。ホイッスラーは、当時すでに「版本を二、三冊、浮世絵を数点、屏風を一、二点所有していた」といい、W. M. ロセッティは「兄の日本美術への関心を最初に呼び起こしたのは、ホイッスラーであった」とし、この頃から日本の版本や浮世絵を蒐集するようになったと証言している<sup>33</sup>。当時、ロンドンの市場には、前年に開催された万博の売れ残り品や日本から送られたものの出品されなかった作品が競売にかけられ、それらを古美術商が買い取って販売しており、万博以前に比べ、格段に入手しやすい状況にあった。例えば、万博の出品作という中国と日本の美術品は、万博閉幕の翌月にあたる 1862 年 12 月にクリスティーズで競売にかけられている。競売カタログによれば、日本の漆芸 60 点をはじめとして、陶器や磁器、刀、団扇などが出品され、ロセッティの馴染みの古美術商であったファーマ

<sup>32</sup> ロセッティが、1862 年の万博以前に手がけたブックデザインやモリス・マーシャル・フォークナー商会のために制作し、62 年の万博にも出品されたソファに、日本の文様との類似点を指摘し、日本の影響を受けていたとする指摘もある。渡辺俊夫「美的対話への試論 1850-1930」『Japan と英吉利西』前掲書、17 頁。

<sup>33</sup> Rossetti, *Some Reminiscences of William Michael Rossetti*, op. cit., p. 276.

ー・アンド・ロジャースやマーリー・マークスがこれらを競り落としていたことがわかる<sup>34</sup>。さらに、ロセッティはロンドンだけでなく、パリにもたびたび足を運び、リヴォリ街 220 番地にあったドウゾワ夫妻の日本骨董店で、日本の品々を買い付けていた。以下に引用するのは、ロセッティが 1864 年 11 月 12 日に滞在先のパリから母親に宛てた手紙である。

パリは私がこの前いた時から、ずいぶんと様変わりしてしまいましたが、私はとても狭い範囲で閉じこもっているのです、ほとんど変わっていないように思えます。ちょっとばかり、日本の版本を四冊とウィリアムがとても興味を持ちそうな初期イタリア〔絵画〕の巨匠たちの写真を買いました。私は彼が言っていた日本の店に行きましたが、衣装はすべてフランス人画家のティソに先に買われてしまいました。その画家は、日本風の絵を三枚描いているらしく、店の女主人は世界の三大不思議のごとく私に説明してくれたのですが、どうやら彼女の見解では、ホイッスラーがすっかり影に追いやられてしまったとのことでした。私の陶磁器コレクションにホイッスラーが驚いていたと、大笑いしながら教えてくれました。けれども、この話はあなたよりウィリアムの方が興味を持つでしょうね。<sup>35</sup>

<sup>34</sup> 例えば、ファーマー・アンド・ロジャースは、初日に鷹と龍の装飾された対の漆器を 1 ポンド 15 シリングで購入している (Lot. No. 12)。Christie's London, *Chinese and Japanese Works of Art*, 1862 Dec. 1-4 (National Art Library Sales Catalogues Collection).

<sup>35</sup> “Paris is very much altered since I was last here, but I keep in so narrow a circle that I see little of the change. I have bought very little—only four Japanese books, and some photographs from the early Italian masters which William will be much interested in. I went to his Japanese shop, but found that all the costumes were being snapped up by a French artist, Tissot, who it seems is doing three Japanese pictures, which the mistress of the shop described to me as the three wonders of the world, evidently in her opinion quite throwing Whistler into the shade. She told me, with a great deal of laughing, about Whistler's consternation at my collection of china. This, however, will interest William more than you.” Oswald Doughty and John Robert Wahl (eds.), *Letters of Dante Gabriel Rossetti 1861-1870*, Vol. 2 (Oxford: The Clarendon Press, 1965), p. 527.

この手紙からは、ロセッティがドウゾワの店で、日本の版本を入手し、また 1864 年の時点で、まとまった陶磁器コレクションを形成していた様子が見えてくる<sup>36</sup>。

秘書として晩年のロセッティと暮らし、ロセッティの最初の伝記を執筆した作家のホール・ケインによれば、ロセッティがこのように各地で買い求めた品々で室内を装飾するようになったのは、1862 年の秋にテューダー・ハウスに越してまもなくのことであったという<sup>37</sup>。ブラックフライアーズからチェルシーに引っ越し、室内を飾るものが必要になったことに加えて、1860 年代に描かれた一連の装飾的な絵画作品に見られるように、ロセッティはこの頃から古い家具や骨董、非西欧圏の美術品に魅了され、自らの審美眼に基づいて室内を美しく飾り立てるようになった。実際に、ホール・ケインの前に、助手としてテューダー・ハウスに暮らしたヘンリー・トレフユリ・ダンは、1863 年に初めて訪れた時のことを以下のように描き残している。

私はこれまでに見たことがないほど美しく、奇妙に家具が備え付けられた、古めかしい居間のひとつに案内された。あらゆる形や大きさ、デザインの鏡が壁に並べられているので、どちらを向いても自分自身を見つめる自らの姿を目にすることになる。残りの空間は、もっぱら古いが、どれも面白みのある絵画で埋め尽くされていた。マントルピースは、鳥や動物、花、果物といった金の浮き彫りの図案が施された中国の黒漆パネルを組み合わせた極めて独創的なもので、これがとても良い効果をもたらしていた。暖炉は両側とも、ひと続きの古いオランダ製のタイル—ほとんどが当世風の真面目とも滑

<sup>36</sup> ロセッティ兄弟が蒐集した日本の版本や浮世絵の大半は、北斎の『和漢絵本魁』や芳幾、重宣、国貞、国芳などによる武者絵であった。山口恵理子「英国ヴィクトリア朝の日本趣味と明治芸術のラファエル前派受容」『日本とヴィクトリア朝 英国—交流のかたち—』松村昌家編、大阪教育図書、2012 年、60–62 頁。

<sup>37</sup> Thomas Hall-Caine, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti* (London: Elliot Stock, 1882), p. 47.

稽ともとれる 聖書の主題を示している一がはめ込まれていた。<sup>38</sup>

ここで述べられているテューダー・ハウスの居間の様子は、ダンがロセッティの死後まもなく追悼の意を表して描いた絵画にも見ることができる [図 2-27]。画中でロセッティが詩を読み聞かせている相手は、作家のセオドア・ワッツ・ダントンで、彼もまた 1898 年に出版された小説『エイルウィン』の中で、「唯美主義の」芸術家としてロセッティをモデルにした人物を登場させている<sup>39</sup>。彼らの背後には、ロセッティによる母フランセスと妹のクリスティーナの肖像画、居間の片隅には、彼がモリス商会のためにデザインした椅子が描かれており、画家であると同時に詩人であり、優れた美的感覚を持ち合わせた芸術家として、ロセッティをあらわそうとしている。ダンがロセッティの寝室も描いており [図 2-28]、さらに回顧録の中で、その様子を次のように細やかに描写している。

果物と花のある 17 世紀風のクルーエル刺繍がたつぷり縫い付けられた、厚みのあるカーテン（彼がランベスのスラム街のどこかの古道具屋で買ってきたもの）が、古風な四柱式のベッドの周りに、ぴったりとかかっている。大きなパネルのついたオーク材のマントルピースは、床から天井にまで達し、たくさんの棚が備え付けられていて、食器棚のような奥行きもあり、寄せ集めの真鍮の打出し細工の皿、孔雀の羽根がちりばめられた染付の花瓶、奇妙

<sup>38</sup> “I was ushered into one of the prettiest and most curiously furnished and old-fashioned sitting-rooms that I have ever seen. Mirrors of all shapes, sizes and designs, lined the walls, so that whichever way I gazed I saw myself looking at myself. What space remained was occupied by pictures, chiefly old, and all of an interesting character. The mantelpiece was a most original compound of Chinese black-laquered panels, bearing designs of birds, animals, flowers and fruit in gold relief, which had a very good effect, and on either side of the grate a series of old Dutch tiles, mostly displaying Biblical subjects treated in the serio-comic fashion that existed at the period, were inlaid.” Henry Trefy Dunn, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti and his Circle: Cheyne Walk life* (London: E. Mathews, 1904), pp. 17-18.

<sup>39</sup> Gere, *op. cit.*, p. 178.

な作りの昔のイギリス製や外国製の燭台、ブロンズでできた中国の奇怪なもの、その他様々な骨董品でいっぱいだった。<sup>40</sup>

ダンが「眠るには一番体に悪い場所」と評したロセッティの寝室は、上述したように、古い家具や骨董品で埋め尽くされており、ロセッティの日本の美術工芸品に対する関心は、こうした趣味嗜好から生じたものであったことがわかる。

### ホイッスラーと日本趣味

室内装飾における日本趣味は、ロセッティよりもむしろホイッスラーの邸宅の内装に顕著にあらわれていた。ホイッスラーが日本の美術工芸品をいつ頃から集めていたのか、正確な時期は明らかではないが、渡辺俊夫は、1855年に画家になることを決意してアメリカからパリに渡り、そこで彼のエッチング集《フレンチ・セット》を手がけた刷師のオーギュスト・ドラートルや彼の友人で版画家のフェリックス・ブラックモンたちと親交を深めるようになった1858年の秋以降ではないかとしている<sup>41</sup>。ドラートルは、『北斎漫画』と日本の磁器をアトリエに所有しており、ここにはホイッスラーも出入りしていた。ブラックモンもまた、日本の浮世絵版画の魅力に目覚めた最初の一人であり、1850年代から60年代前半に制作されたエッチングには、雨降りの情景や前景にモチーフをクローズア

<sup>40</sup> “Thick curtains, heavy with crewel work in 17th century designs of fruit and flowers (which he had bought out of an old furnishing shop somewhere in the slums of Lambeth), hung closely drawn round an antiquated four-post bedstead. A massive panelled oak mantelpiece reached from the floor to the ceiling, fitted up with numerous shelves and cupboard-like recesses, all filled with a medley of brass repoussé dishes, blue china vases filled with peacock feathers, oddly-fashioned early English and foreign candlesticks, Chinese monstrosities in bronze, and various other curiosities.” Dunn, *op. cit.*, p. 35.

<sup>41</sup> ただし、渡辺は、ホイッスラーが1857年夏に訪れたマンチェスター・アート・トレジャー展で、日本の磁器や版画を見た可能性についても言及している。Watanabe, *op. cit.*, p. 213.

ップした構図など、浮世絵から着想を得たと思われる作品が確認できる<sup>42</sup>。さらに、渡辺は二つ目の根拠として、同時期にホイッスラーがパリで日本美術に精通した若手芸術家のサークルに参加していたことを挙げている<sup>43</sup>。とりわけ親交のあったファンタン=ラトゥールは、ボードレールから贈られた日本の版画を所有しており、ホイッスラーは彼の紹介で1861年9月にマネとも知り合っている<sup>44</sup>。その翌年には、マネやブラックモンらとともに、腐食銅版画家協会（Société des aquafortistes）を結成するなど、フランスにおける初期のジャポニザンとの密接な交友関係の中で、日本の美術品に対する関心が芽生えたとみて良いだろう。

ホイッスラーが日本の品物を入手したという現存する最初の資料は、1863年8月にオランダを訪れたときのもので、帰国の翌月に友人に「私は古いオランダへの逃避行から帰ってきたばかりで、古い日本の陶磁器に没頭していたところです」と書き送っている<sup>45</sup>。このときの旅行には、1855年にパリで知り合った友人のルーク・アレクサンダー・アイオニデイスも同行していた。彼は、ギリシャ人大富豪でコレクターであったアレクサンダー・コンスタンティン・アイオニデイスの三男で、やはりホイッスラーの影響で日本の美術品を蒐集していた<sup>46</sup>。1882年に

<sup>42</sup> 三浦篤「フランスにおける陶磁器のジャポニズム」『フランスが夢見た日本—陶器に写した北斎、広重』展図録、東京国立博物館、2008年、134-141頁。

<sup>43</sup> Watanabe, *op. cit.*, pp. 213-214.

<sup>44</sup> ファンタン=ラトゥールが知人に宛てた書簡から、彼が制作した芸術家の集団肖像画《乾杯（真実へのオマージュ）》（1865年）において、ホイッスラーが着物を着た「日本人の姿」で描かれたことが明らかとなっている。だが、この作品は、1865年のサロンに出品されたが、展覧会終了後にファンタン自身が作品を切断し、三つの肖像断片以外は破棄されたため現存しない。三浦篤『近代芸術家の表象—マネ、ファンタン=ラトゥールと1860年代のフランス絵画』東京大学出版会、2006年、85-127頁。

<sup>45</sup> F. Margaret MacDonald, “James McNeil Whistler and Oriental Art”, *Journal of the Scottish Society for Art History*, vol. 6, 2001, p. 69; 小野、前掲書、65頁。

<sup>46</sup> アレクサンダー・コンスタンティン・アイオニデイス（1810-90）には三人の息子がおり、それぞれコレクションを形成していた。長男のコンスタンティン・アレクサンダー（1833-1900）は、オールド・マスターや19世紀のフランス、イ

ウィリアム・ブレイク・リッチモンドが描いた妻の肖像には、日本の絹織物が描き込まれている [図 2-29]。ルークは、後年にこのときのエピソードを書き残しており、そこにはホイッスラーとロッテルダムの東洋美術店を訪れて中国や日本の陶磁器を買い漁ったこと、ホイッスラーが本来売り物でなかった磁器を手に入れるために、翌日ビールの樽を持参して再び訪れ、ついに店の女主人を説得して入手したことなどが語られている<sup>47</sup>。

チェルシーの自宅に戻ってから、ホイッスラーはこのとき蒐集した品々を《紫とばら色：六つのマークのランゲ・ライゼン》[図 2-30] の画中に描き込んだ<sup>48</sup>。いわゆる「オリエンタル・ペインティング」と呼ばれる、ホイッスラーの東洋趣味を反映した最初の作品である。モデルは、ホイッスラーの愛人であったジョー・フィファースンで、彼女は日本の着物を身に纏い、その背後にある棚の上には、白鷺が描かれた団扇、漆の盆、版本などが飾られている。さらに、同時期に制作された《ばら色と銀：磁器の国の姫君》[図 2-31] においても、着物や屏風、団扇といった彼のコレクションが鏤められている。モデルの足下に敷かれているのは、D. G. ロセッティから借用した「中国の絨毯」である。ホイッスラーが 1864～65 年頃にロセッティに宛てた手紙には、「青と白の中国の絨毯を一枚、貸してくださいませんか。以前に貸してくれたものと同じものです。それを私の絵に使いたいのです。たしかチャイナ・ルームにある台のひとつにあったと思います」と記

---

ギリス絵画のコレクターであり、これらは現在ヴィクトリア&アルバート博物館に寄贈されている。コンスタンティンのコレクションについては、以下論文を参照。安藤智子「アルフォンス・ルグロとオーギュスト・ロダン—イギリスでのロダン作品の普及活動と C・アイオニデイス・コレクションの形成をめぐって—」『美術史』第 176 号、2014 年 3 月、370–386 頁。

<sup>47</sup> Luke Alexander Ionides, *Memories* (Paris: Herbert Clarke, 1925), p. 11.

<sup>48</sup> 作品のタイトルの「ランゲ・ライゼン（ほっそりとしたエリザたち）は、細身の人物のモチーフを配した染付をオランダの商人たちが呼んだ名であり、「六つのマーク」は、窯でつけられた漢字六文字の年記を指している。ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル「作品解説」『ジャポニスム—19 世紀西洋美術への日本の影響』前掲書、128 頁。

されている<sup>49</sup>。すでに述べたように、ロセッティ自身もまた、《最愛の人（花嫁）》（1865-66年）〔図2-8〕を制作する際に、花嫁が纏う衣装として、友人で画家のG. P. ボイスから緑色の日本の着物を借用していた。このことは、1860年代の中頃には、東洋美術に対する関心が、ロセッティを中心とする芸術家サークルの間で共有されていたことを示している。1864年に制作された、ホイッスラーの《紫と金の狂想曲：金屏風》〔図2-32〕は、彼の日本趣味を反映した作品の最たる例で、着物姿のジョー・フィファーマンが大和絵風の金屏風を背後に、床に座って広重の「六十余州名所図絵」を眺める場面を描いたものである<sup>50</sup>。だが、その三年後に描かれた《白のシンフォニー No.2: 小さなホワイト・ガール》〔図2-33〕では、モデルのジョーは白いドレスを着用しており、左上には、団扇、漆器、染付の壺など東洋の品物が、家庭の暖炉という日常的な情景の中に置かれている。モデルの白いドレスが画面の大半を占める中、青を基調とした団扇や染付、朱色の漆器、アザレアの枝が効果的な色彩として配置され、さらに画中に鏡を採り入れることで、空間を曖昧に表現しようとしている。このように、ホイッスラーの日本への関心は、異国情緒あふれる作品を描くことから、しだいにその色彩や構図そのものへと向けられるようになり、それらは1870年代以降、一連の風景画《ノックターン》に表されてゆくのである<sup>51</sup>。

一方、実生活においては、日本の美術工芸品はホイッスラー邸の室内を美しく、独創的に彩る装飾品として長年にわたって用いられていた。ホイッスラーが1863年から67年まで暮らしたチェルシーのリンジー・ロウ7番地の自宅には、当初

<sup>49</sup> MacDonald, *op. cit.*, p. 62.

<sup>50</sup> 画中に描かれている浮世絵版画は、広重の《六十余州名所図絵》のうち「大隅さくらしま」、「伊豫西條」、「駿河三保のまつ原」、「越中富山船橋」などである。これらの浮世絵版画を実際にホイッスラーの所有していたものか不明であるが、金屏風については、1877年にサザビーズで行なわれたホイッスラーのコレクションの売立目録に確認することができる。小野、前掲書、75頁、及び Ono, *op. cit.*, p. 152.

<sup>51</sup> 同書、97-119頁、及び、*Ibid.*, pp. 58-86.



から屏風や漆器が置かれ、棚には染付のコレクションが並び、壁面は浮世絵や団扇、掛け軸などで飾られていたという<sup>52</sup>。ホイッスラーは、1867年に、リンジー・ロウ7番地から2番地（現チェイニー・ウォーク96番地）[図2-34]へと転居するが、現存するドローイング・ルームの写真には、《ばら色と銀：磁器の国の姫君》の画中に描かれた六曲屏風のほか、壁面に掛け軸がかけられ、その下に団扇が張り付けられているのがわかる[図2-35]。ここで、団扇は「あおぐ」という本来の機能を奪われ、西洋画のトンド（円形画）のように扱われている。当時、団扇に Hand Screen という独自の呼称が与えられたのは、西洋にもともと存在した扇（Fan）に比べて、平面的かつ絵画のような形態をしていたことに由来するものだろう。1882年に出版された『サウス・ケンジントンへの旅』の著者は、注目すべきファッショナブルな住まいとして、かつてホイッスラーが暮らしたリンジー・ロウの邸宅を挙げ、ホイッスラーが用いた「壁や天井に鮮やかな日本の団扇を鏤めて変化を与える」方法は、現在でも多くの美しい室内装飾の基本になったと述べている<sup>53</sup>。以前にも述べたように、趣味的に日本の品物を採り入れる場合、それが正しい用途であるかどうかは重要ではなかった。つまり、唯美主義者たちは、未知の対象である日本の品物を、西洋の装飾文法に当てはめて自分たちの生活空間に取り込んでいたのである。

### 唯美主義の芸術家からパトロンへ

ホイッスラーは、自宅だけでなく、パトロンの邸宅の壁面装飾も引き受けている。1876年から77年にかけて、ホイッスラーは、リヴァプールで海運業によって財を成したフレデリック・レイランドの依頼で、彼が新たにロンドンに構えた

<sup>52</sup> E. R. & J. Pennell, *The Whistler Journal* (Philadelphia: Lippincott, 1921), p. 300.

<sup>53</sup> Moncure Daniel Conway, *Travels in South Kensington, with Notes on Decorative art and Architecture in England* (New York: Harper & Bros., 1882).

屋敷（プリンスゲイト 49 番地）の内装の一部を担当した。この屋敷には、広々としたオフィスに応接室が6室、ベッドルームが14室、化粧室兼バスルームが5室、それに当時のイギリスでは、まだ珍しかった電灯を備えており<sup>54</sup>、いたるところに、レイランドが蒐集したホイッスラーやロセッティ、アルバート・ムーア、バーン＝ジョーンズといった唯美主義の作家による作品が飾られていた。レイランドのように爵位のない新興の富裕層は、唯美主義の掲げる理想を支持して絵画を購入するばかりでなく、彼らの生活様式を採り入れることで、趣味の良さと社会的成功を示そうとしたのである。

レイランドがホイッスラーに依頼したのは、食堂の壁面装飾で、そこにはすでにデザイナーのトマス・ジェキルが、レイランドの染付コレクションを展示するために、細長い支柱の上に複雑な構成の棚をしつらえてあった。ホイッスラーは、その壁面のひとつに、青の背景に二羽の金の孔雀を描き、この壁面の反対側にある暖炉の上に、自らの筆による《ばら色と銀：磁器の国の姫君》を飾った。それ以外の壁面や天井、扉などにも、孔雀の羽根を題材とした装飾がなされたために、この部屋は「孔雀の間」[図2-36]として世間に知られるようになる<sup>55</sup>。華麗な羽根をもつ孔雀は、唯美主義を象徴するモチーフであり、「孔雀の間」は、いわば持ち主であるレイランドの教養の高さを誇示するためのステイタス・シンボルとしての側面も持ち合わせていた。1878年にロイヤル・アカデミーの会長に就任しナイトの称号を得るなど社会的な成功を遂げた、フレデリック・レイトンもまた、ロンドンのホランド・パーク・ロード2番地に構えたアトリエ兼邸宅に、豪華な「アラブ・ホール」を増築し、そこに日本の屏風や提灯、薩摩焼といった美術品を採り入れた[図2-37]<sup>56</sup>。彼らのようなエリートたちの住まいは、1880年

<sup>54</sup> No. 49 Prince's Gate, S.W., Osborne & Mercer, London, 1892 June 17.

<sup>55</sup> 孔雀の間については、以下文献に詳しい。Linda Merrill, *The Peacock Room: A Cultural Biography* (New Heaven, London: Yale University Press, 1998).

<sup>56</sup> Margot Brandlhuber et al., *In the Temple of the Self: the Artist's Residence as a Total*

代以降、立て続けに刊行される室内装飾の手引書で取り上げられている<sup>57</sup>。日本の美術工芸品に対する芸術的価値は、こうした豪奢な空間の一部に取り込まれたことで、さらに高まっていくのである。

日本趣味が色濃く反映された室内装飾として、トマス・ジェキルが 1870 年から 72 年に手がけたアイオニディス家の邸宅が挙げられる<sup>58</sup>。ジェキルがデザインを担当したのは、モーニング・ルーム、ビリヤード・ルーム、主寝室、使用人部屋で、日本の影響がとりわけ顕著にあらわれているのは、ビリヤード・ルームの装飾であった。ルイス・フォアマン・デイの記事によれば、部屋の床から天井まで用いられたオーク材には、変化を持たせるために所々赤い漆のパネルがはめ込まれており、このパネルをつくるために何百という日本製の盆が「犠牲になった」という<sup>59</sup>。空間全体を漆器で装飾するという発想は、おそらく 17 世紀後半から 18 世紀にかけて、ヨーロッパの王侯貴族の間で流行した「漆の間」から生じたものだろう。だが、壁の上部と下部には日本の版画、中央の部分に、「絹に描かれた日本画」をはめ込んだという壁面装飾は、当時の日本趣味を反映したものである [図 2-38]。いずれも「繊細な」色合いで花や鳥、魚などを画題としたものが選ばれ、オーク材の壁面にあわせてそれぞれトリミングされた上で用いられたようである<sup>60</sup>。この内装の注文主は、先にも触れたギリシャの総領事で投資家のコン

---

*Work of Art: Europe und America 1800-1948* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), p. 81.

<sup>57</sup> 例えば、レイトン邸のアラブ・ホールに言及した記事に、以下のものがある。Haweis, *op. cit.*, pp. 1-12; Joseph Hatton, "Some Glimpses of Artistic London", *Harper's Monthly Magazine*, November 1883, p. 833.

<sup>58</sup> アイオニディス邸は、第二次世界大戦で建物の一部が破壊され、1953 年に取り壊されたため、現存しない。Susan Weber Soros; Catherine Arbuthnott, *Thomas Jeckyll: Architect and Designer, 1827-1881* (New Haven, London: Yale University Press, 2003), p. 183.

<sup>59</sup> Lewis Foreman Day, "A Kensington Interior", *The Art Journal*, vol. 56, May 1893, p. 144.

<sup>60</sup> *Ibid*,

スタンティン・アレクサンダー・アイオニディス（1810-90）であったが、実際には次男のアレクサンダー（通称アレッコ）のために依頼されたものであった<sup>61</sup>。アレッコと三男のルークは、1855年にパリのシャルル・グレースのアトリエで知り合って以来、ホイッスラーと親交があり、彼の影響で日本の美術品を「人々がまだ理解できていなかった頃から」蒐集していたという<sup>62</sup>。第1章で触れたように、「漆の間」は主に王侯貴族の女性たちの空間であったが、アイオニディス邸の漆器を使った装飾は、紳士たちの社交の場であったビリヤード・ルームに適用されたことは興味深いものである。

### 「良き趣味」としての日本

以上のように、ここでは唯美主義の芸術家やそのパトロンたちの邸宅の室内装飾について具体的に検討してきた。ホイッスラー邸の壁に貼付けられた団扇や、アイオニディス邸の漆器や日本画を使った壁面装飾がそうであるように、いずれも日本の美術品は、鑑賞するためではなく、あくまで室内空間を美しく効果的に彩るための小道具として採りいれられている。彼らの関心は、第1章で取り上げたコレクターたちのように、日本の美術品そのものに向けられたものではなかったために、その本来の機能や形式が無視されることも少なくなかった。しかしながら、芸術界を牽引した画家たちによって、いわば趣味的に室内装飾に用いられた日本の美術品は、室内装飾の手引書などの媒体を経て、しだいにそれ自体が「良き趣味」をあらわす記号となってゆく<sup>63</sup>。

こうした傾向は、イギリスの営利企業の介入によって、さらに揺るぎないもの

---

<sup>61</sup> Ionides, *op. cit.*, p. 15.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>63</sup> ソースティン・ヴェブレン（高哲男訳）『有閑階級の理論—制度の進化に関する経済学的研究』ちくま学芸文庫、1998年。

となった。俗物と思われたいくなければ、美的生活の必需品を揃えて置かなくてはならないというミドル・クラスの需要に応え、家具や調度、陶磁器などの主要メーカーは、著名な芸術家をデザイナーに迎えて「芸術的な」製品を次々と市場に送り出していったのである<sup>64</sup>。一部の芸術家にはじまった唯美「主義」は、社会全体を巻き込む唯美主義「運動」へと拡張し、唯美主義を掲げる芸術家たちがミドル・クラスの理解を超える珍奇な文物として生活空間に採り入れた日本の美術工芸品もまた、消費社会に飲み込まれ大衆に広まってゆくこととなる。

続く第3章では、考察の対象をこうした製品の作り手であったデザイナーや製造業者へと移し、日本がイギリスの産業芸術に与えた影響について検討することにした。

---

<sup>64</sup> Aslin, *op. cit.*, p. 79.

### 第3章 産業見本としての日本

「良き趣味」に関する議論は、純粋芸術と同様、産業芸術の分野にも広がっていた。19世紀半ばのイギリスは、市場競争力を伸ばすフランスなどの近隣諸国の商品に対抗すべく、自国のデザイン教育を改革し、調度品や日用品のデザイン改良の必要性に迫られていた。産業デザインにおける問題意識が先鋭化する中、イギリスのデザイナーや製造業者たちもまた、デザインの着想を異文化に見いだすことで既存のデザインを改革しようとしたのである。

1862年のロンドン万国博覧会において、日本の美術工芸品が産業見本として紹介されたのは、まさに作り手の美的戦略の意識が高まっていた時期であった。初代駐日総領事であったラザフォード・オールコックの選品によって、日本の陶磁器や漆器、銅器、竹製品や紙製品、染織品などがまとまって展示されると、現地の製造業者やデザイナーは、それらの中に造形的なヒントや技術、経済的な利潤など様々な可能性を見いだしてゆく。

以下では、1850年代をイギリスにおいて日本の造形に関心が向けられる前段階とした上で、まずは産業デザインに変化が求められるようになった社会的背景について考察する。次いで、フランスやドイツなどの近隣諸国に先駆けて創設された装飾美術館の日本美術コレクションを取り上げ、イギリスの産業芸術が日本の美術工芸品のいかなる部分に関心を持ち、デザインに応用していったのか、実例を挙げながら検討してゆきたい。

## 第1節 ジャポニスム以前の産業芸術

日本の美術工芸品に施された装飾や図案がイギリスのデザイナーや製造業者に注目された社会的要因として、デザイン改良運動の影響が挙げられる。19世紀後半のイギリスは、世界に先駆けて産業革命を成し遂げ、技術の面では諸外国に先んじていながら、デザインの品質に関しては技術的な後進国にすら及ばないとして、全面的な見直しを迫られていた。現状を打開し産業芸術を振興させるために、王室を後ろ盾にロンドンのサウス・ケンジントンに装飾美術館が創設され、各国の優れた装飾芸術がイギリスで産業見本として収集されたのも、こうした経緯によるものである。

本節では、デザイン改良運動の展開に目配りをしながら、まずは日本の装飾や図案に関心が向けられる以前に、イギリスの産業芸術がいかなる状況にあったのかという点を明らかにしておきたい。

### デザイン改良運動

イギリスの産業芸術にとって、とりわけ大きな転換点となったのは、1851年に開催された第一回ロンドン万国博覧会である。主要会場となったジョセフ・パクストンが設計した水晶宮は、原料部門、機械部門、織物、金属、ガラス、陶器、その他の手工芸部門、そして彫刻や当時比較的新しい技術であったリトグラフ、さらに工芸的要素の強いモザイク、エマイユ等美術工芸部門の出品物が展示された<sup>1</sup>。32カ国10万点を超える展示品のうち、約半数が大英帝国の製品となるように構成され、半年間の期間中に国内外から600万人を超える来場者があった<sup>2</sup>。こ

---

<sup>1</sup> 天野知香『装飾／芸術 19-20世紀のフランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年、50頁。

<sup>2</sup> John E. Findling, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988* (New York: Greenwood Press, 1990), p. 7.

の博覧会では、当時の先端をゆく科学技術や植民地の品々が展示されたことで、イギリスの国力を世界に知らしめる機会となった。だがその一方で、機械化に伴うイギリス製品のデザインの脆弱さが国際比較から明らかとなり、この万博以降、産業デザインの改良が大きく論じられることとなる。

例えば、壁紙は、この万博を機にデザインの方向性が見直されることになった産業芸術のひとつである。イギリスでは、1839年にランカシャーの更紗印刷メーカーが更紗用の蒸気印刷を壁紙に応用したのをきっかけとして、壁紙の製作はそれまでの版木印刷に代わり、シリンダーによる連続ローラー印刷が主流となっていた〔図 3-1〕。1850年代に入り、さらに技術改良が進むと、比較的規模の大きなメーカーでは、6色、9色、12色と多色刷り印刷の色数が年々増えてゆき、版木印刷では不可能だった複雑なデザインがもてはやされるようになる。実際に万博に出品された壁紙を見ると、階段のあるアーチ越しに、会場近くの湖とクリスタルパレスが遠近法を用いた豊かな色使いで描かれている〔図 3-2〕。とはいえ、こうした壁紙は、当時の優れた技術を誇る手立てとはなったものの、デザインについては、絵画の「模倣」であるとして批判の槍玉に上がった。イギリスは、いち早く産業革命を成し遂げながらも、独創性のあるデザインを生み出す人材を育成する教育機関を持たず、政府も国民のデザインに対する意識を向上させるという商業的にも重要な問題をおざなりにしてきたとして、万博の開催前から議論的となっていた<sup>3</sup>。こうした現状を受けて、イギリスは、最大の競争国で、手作業にこだわるフランスの高級志向に対抗するねらいもあって、機械化に対応した高品質で手頃な価格の製品を市場に送り出すべく、産業製品のデザイン改良を進めてゆくのである。

アルバート公のもとで、このロンドン万博の監修を務めたヘンリー・コールは、博覧会の開催以前から、サマリー美術製造社という事業を開始し、芸術家に日用

---

<sup>3</sup> イギリスにおけるデザイン改良運動については、以下文献を参照。菅靖子『イギリスの社会とデザイナー—モリスとモダニズムの政治学』彩流社、2005年、27-50頁。



品のデザインを委託したり、月刊誌『ジャーナル・オブ・デザイン・アンド・マニュファクチャーズ』を刊行するなど、イギリスのデザイン改良運動において中心的な役割を担う人物であった。さらに、コールは商務省に対し、それまで教育方法が確立していなかったデザイン教育の一環として、博覧会の展示品の中から国内外の優れた製品だけを選び、博物館を設立する提案を行なった。こうして博覧会の翌年に世界に先駆けて、ロンドンに設立されたのが装飾美術館（現在のヴィクトリア&アルバート博物館の前身）であった<sup>4</sup>。

### 装飾美術館と趣味の統制

装飾美術館は、世界各国の優れた作例を収集・展示し、国民のデザイン教育を促進することを目標に掲げ、1852年5月にバッキンガム宮殿の近くに王室が所有していたモールバラ・ハウスの最上階に設けられた<sup>5</sup>。開館当初、展示室は五室あり、フランスとアジアを中心としたロンドンの万博の出品物244点のほか、デザイン学校のコレクションや王室の陶磁器コレクションなどが陳列されたという<sup>6</sup>。こうしたコレクションは家具、ガラス、金属製品、陶磁器、織物、その他の製品というように項目ごとに展示された。装飾美術館は、「学生、製造業者、製品を消費する大衆のため」という設立理念にしたがって、より多くの国民を啓蒙する

---

<sup>4</sup> 国が運営する装飾美術館は、イギリスをモデルに1860年代以降、ヨーロッパ各地に設立された。ウィーンには、1864年にオーストリア芸術産業博物館（後のオーストリア応用美術館）、ハンブルクには、1877年に工芸美術館、ベルリンでは1867年に産業博物館が開館した。一方、フランスはイギリスやドイツ、オーストリアに大きく遅れを取った。1864年にパリに産業応用美術中央連合（1882年創立の装飾芸術中央連合の母体）が設立され、1877年からルーヴル宮殿の一隅に展示され、その後産業館に移ったが、独立した展示スペースを備えた常設美術館となるのは1905年であった。馬淵明子「フランスの美術工芸における型紙の影響」『KATAGAMI Style 展』三菱一号館美術館、2012年、274頁。

<sup>5</sup> Julius Bryant (ed.), *Art and Design for All: the Victoria and Albert Museum* (London: V&A Publishing, 2011), p. 141.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 141.

ことが重視され、学生は常に無料とされ、一般市民も月曜と火曜、イースター、クリスマスは無料で入館することができた<sup>7</sup>。

国民にデザイン教育を施すという理念は、展示方法にも如実にあらわれている。開館当初、装飾美術館には、国民にデザインにおける良い例と悪い例を明確に示すために、通常の展示室とは別に、「悪趣味」と見なされた製品だけを陳列した「戦慄の間」という展示室がもうけられていた。この展示室には、「悪趣味」の刻印が押された 87 点の製品が解説文とともに展示され、来館者が「良き趣味」と「悪趣味」を同時に学べるように順路が敷かれていた<sup>8</sup>。先に取り上げたクリスタルパレスを描いた壁紙は、まさにその悪趣味な例として展示されたものである。当時のデザイン改良家たちがもっとも問題視したのは、壁紙やテキスタイルなどの平面の作品に、建築や絵画を「模倣」した図案を施すことであった。このほかにも、建築的な構図を用いて奥行きを感じさせる「だまし絵」風の壁紙〔図 3-3〕や、色数が多く写実的な花や植物をモチーフとしたテキスタイル〔図 3-4〕は、当時主流のデザインであったにもかかわらず、「誤った」デザインに分類された。一方、優れた作例として紹介されたのは、幾何学的な図案や平面的に様式化された植物文様〔図 3-5〕であり、色調は当時人気を博していた濃淡のある多彩な色使いではなく、色数を 2、3 色に抑え、均一でむらのない抑制された色調が好ましいとされた。つまり、過度の写実主義や装飾が悪趣味とされた結果、それとは対照的なシンプルで平面的なデザインが推奨されたのである。1853 年に出版された装飾美術館のカタログによれば、デザインは「単なる自然物の模倣であってはならず」、優れたデザインの例として東洋の装飾を以下のように取り上げている。

<sup>7</sup> *A Catalogue of the Museum of Ornamental Art at Marlborough House, Pall Mall: for the use of students and manufacturers, and the public* (London: Printed by George E. Eyre and William Spottiswoode for H.M.S.O., 1853), p. 3.

<sup>8</sup> Christopher Frayling, *Henry Cole and the Chamber of Horrors: The Curious Origins of the V&A* (London: V&A Publishing, 2010), p. 28.

自然物との共通点はほんのわずかであるにもかかわらず、なぜ東洋の装飾がこれほどまでに心地よく、自然なのかを問われれば、次のように答えられるだろう。東洋の織物は自然物と同じ方法で飾られているからだ。採用された形は、自然で美しい形をしている。色彩は我々が自然界で目にするように、配色され、コントラストを高められ、修正されている。<sup>9</sup>

ここでは、東洋の織物を例に挙げ、自然物を写實的に捉えようとするのではなく、対象（とりわけ色彩）のコントラストを高めることでかえって自然のあり方に近づくことを強調している。つまり、装飾美術館では、西洋の伝統的な技法である、写實的な描写や陰影や遠近法を用いた三次元的な造形を否定する代わりに、東洋の装飾に見いだされた様式的かつ平面的な図案を奨励したのである。

「戦慄の間」<sup>ホラー</sup>は、製品を展示されたために大きな不利益を被ったという製造業者たちの抗議が商務省へ殺到したことなどを理由に、一年足らずで廃止されている。だが、東西の装飾を比較したデザインの正誤論は、19世紀中頃から相次いで刊行されたデザインの指南書にも引き継がれていった。例えば、オーウェン・ジョーンズが著した『装飾の文法』（1856年）は、その先駆的な例である<sup>10</sup>。コールとともにデザイン改良を先導したジョーンズは、装飾の題材に人間や写實的な描写を用いる伝統のない非西洋圏の文様から学ぶことを強調し、対象を平面的に単純化して捉えた例を多色刷りの図版で具体的に示した。二十章からなる装飾文様の実例は、古代エジプト、ギリシャ、ポンペイ、中世ヨーロッパ、インド、中国など非西欧圏の国々あるいは過去の芸術様式から借用したもので、このうち中国

<sup>9</sup> “If you ask me why Oriental ornamentation is so agreeable and natural, though it consists of little that resembles natural objects, I reply at once, it is because Oriental fabrics are ornamented in the same way as natural objects are. The forms employed are natural and beautiful forms; the colours are arranged and contrasted and modified as we find them in nature...” Anon., “Appendix B. Extracts Illustrating the Principles of Practical Art”, in *A Catalogue of the Museum of Ornamental Art*, op. cit., p. 114.

<sup>10</sup> Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London, 1856.

の項目には、日本で多用される文様も含まれている [図 3-6]。このように、1850 年代以降、装飾美術館やデザイン学校の設立など、いわば国を挙げてデザインの統制が進められてゆく中で、製造業者やデザイナーたちは、新たな着想源を求めて異なる文化圏の装飾を参照し、イギリスの「誤った」デザインからの脱却をはかろうとしたのである<sup>11</sup>。

## 第2節 装飾美術館における日本の美術工芸品

新たなデザインの着想源として、東洋の装飾に関心が集まる中、装飾美術館では、1852 年の開館当初から日本の美術工芸品を収集していた。1852 年の時点で、すでにロンドンのヒューイト商会から漆盆 3 点と文具箱 1 点を購入し、その二年後には、ペル・メル街の王立水彩画協会で開かれた展覧会で、同時代に日本で作られた金工品、漆器、藁細工、籠細工などを買い取っている<sup>12</sup>。『イラストレイテッド・ロンドン・ニューズ』の記事には、このとき出品された日本の美術工芸品が描かれているのだが、渡辺俊夫によれば、このうち中央のテーブル上の二対の銅製の花瓶は、装飾美術館が購入した作品のひとつであるという [図 3-7]<sup>13</sup>。1855 年に、装飾美術館はイギリス各地の美術学校を巡回する装飾美術展に、日本の美術工芸品のコレクションを出品し、「日本は〔中略〕この芸術の分野（工芸分野）において世界の工房の地位にあり、その半文明国の職人たちの技巧は右に

<sup>11</sup> 19 世紀半ば以降の装飾芸術における文化的「他者」の概念と影響については、以下の文献を参照。天野知香「装飾の「プリミティヴィズム」—十九世紀後半における産業／装飾芸術運動と「他者」概念の配置」『西洋近代の都市と芸術 2 パリ I—19 世紀の首都』喜多崎親編、竹林舎、2014 年、177-207 頁。

<sup>12</sup> Watanabe, *op. cit.*, p. 80.

<sup>13</sup> Anon., “The Japanese Exhibition”, *Illustrated London News*, February 4, 1854, p. 103. ここに掲載された銅製の花瓶は、二対あわせて 21 ポンドと装飾美術館の購入品の中でもっとも高額な品であった。以下文献には、このとき装飾美術館が購入した品物の詳細とその価格が記されている。Watanabe, *op. cit.*, pp. 81-82.

出るものがない」という紹介文を寄せている<sup>14</sup>。このように日本の美術工芸品は、装飾美術館の開館直後から、産業見本として少しずつ紹介されていたものの、初めてまとまったコレクションが紹介されたのは、装飾美術館の開館からちょうど十年後に開催された第二回ロンドン万博においてであった<sup>15</sup>。

この万博は、1862年5月1日から11月15日まで、半年にわたって行なわれ、前回のロンドン万博を上回る621万1千人の来場者があった<sup>16</sup>。会場には、初代駐日総領事であったオールコックによって初めて日本部門が設けられ、彼が万博のために日本で収集した品が一堂に展示された<sup>17</sup>。日本の開国後ほどなくして行なわれたこともあって、日本の品々は物珍しさから多くの雑誌や新聞で取り上げられている。『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』の挿絵には、観客が日本の品々に見入っている様子が描かれており、展示品として提灯や蓑、和傘、陶磁器などを確認することができる〔図3-8〕<sup>18</sup>。万博会場の図面を見ると、日本部門は観客が往来する入口付近に設けられていることから、会場を訪れた観客の多くが展示品を目にする機会があったはずである〔図3-9〕<sup>19</sup>。オールコック自身が編集した出品目録には、漆器類238点、藁・竹細工類56点、陶磁器類85点、

<sup>14</sup> “Japan ...as the world’s workshop in this branch of art, its semi-civilised artists still defying all rivalry.” J. C. Robinson, *Catalogue of a Collection of Works of Decorative Art: being a selection from the museum at Marlborough House, circulated for exhibition in provincial schools of art* (London: H.M.S.O., 1856), p. 54.

<sup>15</sup> 1851年の第一回ロンドン万国博覧会においても、イギリスの商社が出品した14点の日本美術が展示されたが、いずれも中国会場に中国の美術品と混在するようなかたちで展示されていたことから、これらが日本のものとして認識された可能性は低いと考えられる。Watanabe, *op. cit.*, pp. 80–82.

<sup>16</sup> Findling, *op. cit.*, p. 376.

<sup>17</sup> オールコックは、1851年のロンドン万博にも、上海領事として中国の品々を提供しており、こうした催しに経験があった。Watanabe, *op. cit.*, p. 89.

<sup>18</sup> Anon., “The Japanese Court”, *Illustrated London News*, September 20, 1862, p. 320.

<sup>19</sup> George Frederick Pardon (ed.), *A Guide to the International Exhibition: with Plans of the Building, an Account of its Rise, Progress, and Completion and Notices of its Principal Contents* (London: Routledge Warne and Routledge), 1862, n. p.

ブロンズなどの金工類（刀や甲冑を含む）81点125点、鋳物7点、紙製品（和傘・団扇を含む）18点、和紙の見本75点、織物類（絹織物や縮緬など）19点、美術作品15点、その他（茶箱、歯磨き粉、硬貨など）10点といったように、9つの項目にコレクションが分類されている<sup>20</sup>。だが、いずれも記述は具体性に欠け、挿絵なども掲載されていないため、詳細については不明な点も多い。日本部門には、以上のオールコック・コレクションのほかに、横浜に駐在していたハワード・ワイズ大尉が収集したとされる「かつて大君が所有していた屏風」など6点の美術品も出品された<sup>21</sup>。こうしたワイズ大尉のコレクションに加えて、オールコックの収集品の中にも「日本の画家による人物画の見本」、「富士への巡礼を描いた版画」といった美術作品が含まれてはいたものの、展示品の大部分は、産業博覧会という場にふさわしい漆器や陶磁器、金工、紙製品といった日用品であったようだ。この万博には、日本以外にも多くの非西欧圏の展示が見られるのだが、その中でも日本の出品物は観衆に強い印象を与え、産業見本として好評を得た。以下に引用するのは、この万博のガイドブックに掲載された日本部門の展示に関する記述である。

日本のコレクションは大規模でとりわけ興味深い。なぜなら、ほとんど知られていなかった国からもたらされたものだからである。日本人がもっとも卓越している産業と芸術の作品は実に変化に富んでいる。それらの多くは、ヨーロッパ随一の<sup>ワークマンシップ</sup>技量とも比較にならないだけでなく、多くの点で、張り合うこともできないほど優れているのだ。マンチェスター、バーミンガム、ロンドン、そしてパリは、<sup>ワークマンシップ</sup>技量においても、あるいは単に実際には需要が見込めないであろうコスト面においても、作り出せない品々を日本のコレ

<sup>20</sup> Rutherford Alcock, *Catalogue of Works of Industry and Art, sent from Japan* (London: Clowes and Sons, 1862).

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 10.

クションに見出したのである。<sup>22</sup>

産業デザインの現状が懸念される中、イギリスでは、このように日本の美術工芸品が高く評価されていたことがわかる。博覧会の翌年に出版された産業芸術の名品集には、日本の金工品や陶磁器、漆器が「名品」として掲載されている。[図 3-10] に示したように、蒔絵の小棚は図版付きで紹介され、「我が国の製造業者はそうした日本の作品をよく研究し、今日の根本的に悪趣味な装飾の手法を改良するとよいだろう」と記されている<sup>23</sup>。

この万博が、日本が正式に参加する 1867 年のパリ万博以降の日本部門と異なるのは、このとき出品された日本の品は、いずれも産業見本という観点からイギリス人の美意識によって選ばれている点である。62 年のロンドン万博では、展示品の三分の一近くを漆器類が占めているが、漆塗りという日本特有の装飾の手法は、とりわけ大きなインパクトを与えたと思われる。ゴドウィンによる、漆黒のアングロ=ジャパニーズ様式の家具 [図 3-11] やウィリアム・ネスフィールドによる《屏風》[図 3-12] で、日本画の下の部分に施された金蒔絵を思わせる装飾は、当時のデザイナーにとって日本の美術工芸品が新たな着想源であったことを物語っている<sup>24</sup>。

<sup>22</sup> “The Japanese collection is large and particularly interesting, because it comes from a country about which very little is known. The works of industry and art in which the Japanese most excel are very varied. Many of them will not only bear comparison with the best workmanship of Europe, but in many points they cannot be rivaled. Manchester and Birmingham, London, and Paris will each find in a Japanese collection articles that either cannot be produced in their workmanships, or only at a cost that would make them practically unsalable.” Pardon, *op. cit.*, pp. 135–136.

<sup>23</sup> “Our own manufacturers would well do study such Japanese works, and improve their present system of decoration, which is fundamentally bad.”  
J. B. Waring, *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition 1862*, Vol. 3 (London: Day & Son, 1863), text to plate 288.

<sup>24</sup> だが、1870 年代以降になると、バーミンガムで漆の模倣品が製造されるようになったという。以下には、製造業者は単に日本のデザインを真似るのではなく、「ヨーロッパ化された漆製品」を製作し始めているという記事が掲載されている。

さらに、万博に展示された日本の美術工芸品に関する言説の中で、繰り返し指摘されるのが、非対称あるいは対角線を用いた装飾、簡素さといった特質である<sup>25</sup>。例えば、オールコックが「イギリスの業者が参考にするに違いない」日本人特有の装飾概念に基づくものであると考え<sup>26</sup>、収集した襖紙は、いずれも非対称の構図で、動物や植物が簡略化して描かれている。こうした手法は、当時の美術雑誌でもたびたび取り上げられている。博覧会の翌年に『ザ・ビルダー』誌に掲載された「＜日本の装飾＞対＜平面的な幾何学模様＞」と題した記事では、イギリスの「平面的に処理された」幾何学模様を批判する一方、日本の装飾に見られる「詩的な感覚」を次のように称えている。

日本の作品が常に平面的であるとすれば、それ自体を求めたからではなく、描写の単純さゆえに生じたものであると確信をもって断言しよう。少ない線や単色で済ませたものは何でも、多かれ少なかれ平面的であるものだが、芸術家が「平面的に」デザインをしようという考えを打ち出そうとしたものではなかった。〔中略〕日本のデザインにみられる空飛ぶ鳥の群れ、木にとまる鳥、あるいは、茂みの中の野生の動物たちは、縞、ジグザグ形、円といった幾何学的なデザインに欠落している、自然の詩に対する真の愛を示しているのだ。<sup>27</sup>

---

Anon., “Japanned Goods”, *The Furniture Gazette*, Oct. 16, 1875, p. 239.

<sup>25</sup> Watanabe, *op. cit.*, pp. 149–159.

<sup>26</sup> Rutherford Alcock, *Art and Art Industries in Japan* (London: Virtue and Co., 1878), pp. 229–230.

<sup>27</sup> “If Japanese work has at any time an appearance of flatness, I assert most positively it is never sought after for its own sake, but arises from the simplicity of treatment. Anything done with a few lines, or in one colour, will have, more or less, an appearance of flatness; but the artist did not set out with the idea of designing “in flat treatment”... The flight of birds, the birds, the bird on the tree, or the wild animal under the bush of Japanese design, shows a real love of the poetry of nature which is totally absent from the bands, zigzags, and circles of “geometrical design.” Quam Dilecta,



この記事が掲載される数か月前には、産業デザイナーのクリストファー・ドレッサーが「中国および日本の主要な装飾」というテーマでロンドンの建築学協会で講演を行なっている。オールコックが意図したように、ドレッサーは製作者の立場から日本部門に注目し、そこに展示されていた襖紙に感銘を受け、図案に加えて日本の「単調で目立たない」色使いを高く評価している<sup>28</sup>。これはおそらく原色を避けた色彩を指しているのだろう。[図 3-13] の壁紙に見られる、簡略化して描かれた鳥や鯉、植物、そして全体的に色数の少ない落ち着いた色調は、襖紙の図案を注意深く観察したことを示唆している。ドレッサーは、1876 年に西洋人デザイナーとしてはじめて日本を訪れ、このとき視察した内容を 1882 年に『日本—その建築、美術、工芸』にまとめたことでも知られる<sup>29</sup>。日本への旅の途中、ドレッサーはフィラデルフィア万博に立ち寄り、「美術産業、美術館、美術学校」をテーマに講演を行なっており、そこでもサウス・ケンジントン博物館の「大規模でもっとも興味深い日本美術コレクション」の重要性を強調し、イギリスの産業芸術の発展に貢献したと述べている<sup>30</sup>。

この証言を裏付けるかのように、サウス・ケンジントン博物館は、1875 年から 83 年にかけて、年間購入資金総額の 11.5%（1882 年）から 28.5%（1875 年）に

---

“Japanese Decoration Versus The Flat Geometric”, *The Builder*, Nov. 7, 1863, pp. 798–799.

<sup>28</sup> ロンドンの建築学協会でドレッサーが行なった講演「中国と日本における一般的な装飾」についてのレポートによる。当日、会場には前年に日本を訪れた婦人が日本の工芸品を持参し、聴衆に見せたというエピソードも紹介されている。Anon., “The Prevailing Ornament of China and Japan”, *The Building News*, May 22, 1863, pp. 387–388.

<sup>29</sup> Christopher Dresser, *Japan: its Architecture and Art Manufactures* (London: Longmans, Green, and Co., 1882).

<sup>30</sup> Rupert Faulkner and Anna Jackson, “The Meiji Period in South Kensington. The Representation of Japan in the Victoria and Albert Museum, 1852-1912”, in Oliver Impey and Malcolm Fairley (eds.), *Meiji no Takara: Treasures of Imperial Japan*, vol.1 (London: Kibo Foundation, 1995), pp. 166–168.

当たる額を日本の美術工芸品の購入に充てている<sup>31</sup>。1862年のロンドン万博を端緒として、日本の美術工芸品はイギリスのデザイナーや製造業者にとって、産業見本として無視できない存在となっていく。そして、コレクションの充実にもない、イギリスの産業芸術には、日本の作例を参照したデザインが次々と生まれてゆくのである。

### 第3節 デザインへの応用

産業芸術と一口に言っても、その分野は幅広く、壁紙、テキスタイル、食器や陶磁器、金工品など多岐にわたる。日本の美術工芸品は、そうした様々な分野の制作現場で産業見本として参照され、デザインに応用されてきた。本節では、日本の作例が装飾モチーフや造形に与えた影響について、壁紙と陶磁器を中心に実例を挙げながら考察したい。

#### 壁紙—ルイス・フォアマン・デイの作例を中心に

壁紙は部屋の印象を大きく左右するため、室内装飾品の中でも重要視され、その趣味に関する議論が活発に行われてきた。ジャポニズム研究の観点に立ってみても、西洋特有の装飾品である壁紙に、日本的な要素がどのようにデザインに応用されたのかということは、19世紀後半のイギリスにおける日本受容の特質を浮かび上がらせる上でも興味深いものである。例えば、ルイス・フォアマン・デイは、日本の美術工芸品に見られる装飾原理について研究し、その知識を主に壁紙やテキスタイルといった平面作品に発揮したデザイナーである。以下では、日本の装飾原理がどのように壁紙のデザインに応用されたのか、デイの作例を通して

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 172–176.

見てみたい。

デイは、1862年のロンドン万博に展示された日本の美術工芸品に感銘を受け、その装飾原理やモチーフを自らの制作に取り入れる一方で、数々の著作でそれらを推奨し、当時のデザイン教育に影響を与えた人物である。また、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の創設メンバーであり、この時代にもっとも商業を意識し、成功したデザイナーの一人でもあった。だが、その功績が顧みられるようになったのは近年のことで、彼のデザインに見られるジャポニスムについてもこれまでほとんど論じられてこなかった<sup>32</sup>。

本題に入る前に、まずはデイの経歴について簡単に触れておこう。彼は、ロンドンでワイン販売業を営む家庭に、9人兄弟の三男として生まれ、ロンドンのパブリック・スクールを経て、語学を習得するため、約二年間をドイツで過ごしている<sup>33</sup>。62年のロンドン万博を前に帰国すると、ステンド・グラスの製造会社でデザイナーとしてキャリアをスタートさせた。デザイン学校の通学が叶わなかったデイは、A.W.N.ピュージンやオーウェン・ジョーンズといったデザイン改良家たちの思想を研究するなどして、独学でデザインを学んだとされる<sup>34</sup>。こうした下積み時代を経て1869年に独立すると、フリーランスのデザイナーとして、ステンド・グラス、壁紙、タイル、陶磁器、家具などのデザインを手がけ、イギリス王室御用達の業者から進取の業者にいたるまで幅広く取引した<sup>35</sup>。デザイナー

---

<sup>32</sup> 下記文献は、その最初の体系的な研究書である。だが、デイが著書において繰り返し言及した日本美術に関してはわずかに引用されているのみである。書簡やビジネスに関わる記録は、遺族によって処分されており、まとまったアーカイヴが存在しないことも同時代のデザイナーに比して先行研究が少ない要因であろう。Joan Maria Hansen, *Lewis Foreman Day 1845-1900: Unity in Design and Industry* (Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2007).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>35</sup> 例えば彼が取引をした業者に以下がある。Wilson and William Fry (食卓布)、Brinton's (カーペット)、Alexander Morton (マドラス・モスリン)、A.H. Lee (織

としての仕事が軌道に乗り始めた 1870 年代中頃からは、『ブリティッシュ・アーキテクト』や『アート・ジャーナル』、『マガジン・オヴ・アート』といった美術雑誌にたびたび寄稿している。また、後進のデザイナーに向けて、日本、中国、インド、中東など、東洋の装飾美術を手本としたデザイン理論書をはじめとして、数多くの著作を書き残している<sup>36</sup>。1884 年には、作家、デザイナー、評論家からなるフィフティーン (The Fifteen) というグループを率いて、アート・ワーカーズ・ギルドを結成し、1888 年には、これらのメンバーとともにアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の創設に携わるなど、イギリスの産業芸術の発展に重要な役割を果たした。

日本などの東洋美術にデザインの着想源を求める姿勢は、1856 年に出版されたオーウェン・ジョーンズの『装飾の文法』によって培われたようである。ジョーンズは非西欧の装飾文様を民族的資料としてではなく、美学的見地から取り上げたことで注目を集めたが、デイもまた、ジョーンズの『装飾の文法』を「装飾の転換点」と位置づけ、イギリス製品のデザイン向上に貢献したと高く評価している<sup>37</sup>。だが、その一方で、動植物の形態の捉え方については次のようにも述べている。

---

布)、Royal Windsor Tapestry Company (タペストリー)、Thomas Wardle, Turnbull and Stockdale (面布)。

<sup>36</sup> 主な文献に以下がある。『装飾 (アクセサリー) 芸術の例』(*Instances of Accessory Art*) (1880 年)、『タペストリー絵画とその応用』(*Tapestry Painting and its Application*) (1880 年)、『日常の芸術』(*Every-day Art*) (1882 年)、装飾の計画』(*The Planning of Ornament*) (1887 年)、『パターンの解剖学』(*The Anatomy of Pattern*) (1887 年)、『装飾の応用』(*The Application of Ornament*) (1888 年)、『装飾における自然』(*Nature in Ornament*) (1892 年)、『窓 ステンド・グラスとガラス絵についての本』(1897 年)、『装飾における文字』(*Lettering in Ornament*) (1902 年)、『装飾とその応用』(*Ornament and its Application*) (1904 年)、『16・17・18 世紀の書法』(*Penmanship of the XVI, XVII and XVIII*) (1911 年)。デイの著作および共著 (書籍、論文、雑誌掲載記事、展覧会カタログに収録されたエッセイ、講演録) をまとめたリストは以下に掲載されている。Hansen, *op. cit.*, pp. 313–315.

<sup>37</sup> L. F. Day, “Victorian Progress in Applied Design”, *The Art Journal*, 1887, pp. 191–192.

合同的性と生長、生命、特徴、興趣を組み合わせる難しさをどのように解決したらよいのか？ この問題の鍵は、オーウェン・ジョーンズでさえ、ほとんど知らなかったある芸術によって与えられた。つまり日本の芸術である。

38

このようにデイは、ジョーンズの著作では扱われていなかった日本の芸術こそ、動植物を単に幾何学的にあらわすのではなく、生き生きとした装飾モチーフへと作りかえる「鍵」になると考えていた。続けて、彼は日本美術に見られる葉の表現について、「平面的な葉が幾何学的に配置されるよりも興味深く、時代遅れの写実主義的な作品よりも洗練されている」として、こうした造形をもとにしたというデザインを示し [図 3-14]、「日本美術の研究なしには成しえなかった」と記している<sup>39</sup>。

デイは、デザイナーを志した十代の頃からサウス・ケンジントン博物館に足繁く通い、コレクションをスケッチするなどして研究を重ねていたというから、このとき産業見本として展示されていた日本の美術工芸を目にすることもあっただろう<sup>40</sup>。また、ウィリアム・バージェス（1827-81）、エドワード・ウィリアム・ゴドウィン（1833-86）といった同世代のデザイナーと同じように、流行に先駆けてロンドンの日本美術店を訪れており、のちに著書の中で、ロンドンの店先に日本美術が「氾濫」するようになった様子を苦々しく述べている<sup>41</sup>。デイが所有

<sup>38</sup> “How then to solve this difficulty of combining fitness with growth, life, character, and interest? The Key to this problem was supplied by an art almost unknown to Owen Jones—the art of Japan.” L.F. Day, *Instances of Accessory Art: Original Design & Suggestive Examples of Ornament* (London, B.T. Batsford, 1880), n. p.

<sup>39</sup> *Ibid.*, n. p.

<sup>40</sup> Hansen, *op. cit.*, p. 63.

<sup>41</sup> Day, *Instances of Accessory Art*, *op. cit.*, n. p.

していたコレクションについて詳細は明らかでないが、デイの死後、夫人が寄贈したコレクションをもとに構成された「刺繍」展には、「ブルーの糸で雲の刺繍が施された深紅のサテン」など8点の日本のテキスタイルが出品されている<sup>42</sup>。また、テキスタイル等の平面作品だけではなく、陶磁器、印籠、根付など広範囲にわたる日本の美術工芸にも関心を寄せ、その造形を研究することにも余念がなかったようだ。例えば、日本の取っ手のスケッチ〔図3-15〕は、デイが団扇や急須に着目し、その素材や装飾を注意深く観察していたことを示すものである<sup>43</sup>。

こうした日本の美術工芸品の観察を経て、デイが学び取ったのは、「自然からその特徴を奪い去ることなく、自然の形態を描きかえる」装飾方法であった<sup>44</sup>。彼が壁紙製造会社のジェフリー社のためにデザインした壁紙《りんごの花》〔図3-16〕は、「自然の形態を描きかえる」ことに成功した例として挙げられる。ここでは、りんごの花と葉は少ない線で簡略化して描かれ、枝は左右非対称に伸びている。この壁紙と非常によく似た構図のスケッチ〔図3-17〕が他の著作において紹介されていることから、デイが日本美術に施された装飾を写し取り、それをデザインに活かしていたことは明らかである。

さらに、彼はデザインの着想源を日本の染め型紙にも見出していた。日本の型紙が欧米の装飾芸術に与えた影響については、2006年にフランスで開催された『型紙とジャポニスム展』<sup>45</sup>や、2012年に日本国内で開催された『Katagami Style 展』で明らかにされている。1874年にフランスのミュルーズ染織博物館に入ったものが、現在知られている限り西洋の公立美術館のもっとも早いコレクションと

<sup>42</sup> デイの死後、夫人は彼の刺繍コレクションをゆかりのあったマンチェスターの商業組合に寄贈した。この展覧会には少なくとも330点が展示されている。*Catalogue of the Lewis F. Day Collection of Embroideries* (Manchester: Branch Gallery and Museum, 1930).

<sup>43</sup> Day, *Instances of Accessory Art*, *op. cit.*, n. p.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Katagami: Les pochoirs japonais et le japonisme* (Maison de la culture du Japon à Paris, 2006).

され、イギリスには、1879 年頃にサウス・ケンジントン博物館に最初の 77 点が収蔵されている<sup>46</sup>。デイが『装飾とその応用』（1904 年）の中で図版つきで紹介している型紙は<sup>47</sup>、おそらく美術愛好家で出版業者のアンドリュー・テューアーが自身の型紙コレクションをまとめた『楽しく奇妙なデザイン』（1892 年）からの引用である<sup>48</sup>。ここでデイは図版を示しながら、「日本の型紙において、アイリスの花がどのように葉と交差しているか。そして、葉がいかにうまい具合に平網のようなものが背景に敷かれた水平線を区切っているか」といった点に読者の注意を促している〔図 3-18〕<sup>49</sup>。このように自然を図案化するヒントを型紙から得ていた様子は、彼のデザインにも散見される。具体的な着想源は明らかでないが、『デ이지ーのパターン〕〔図 3-19〕に見られる文様は、型紙に頻出する小菊模様〔図 3-20〕に通じるものがあるし、『タイルのためのデザイン〕〔図 3-21〕もまた、型紙によく用いられる『鯉と流水〕〔図 3-22〕との類似性を指摘することができる。こうした作例からデイが 1870 年代後半には型紙を目にし、デザインに取り入れていた可能性は高い<sup>50</sup>。さらに、デイが着目した日本の造形として、紋や菱形といった日本の伝統的な文様も重要である。彼は、自然を装飾的要素へと作り変えるためには、日本の紋章や菱形を見て、それらがどのように形を

<sup>46</sup> 手塚恵美子、糸和沙編「海外における型紙所蔵先一覧」『Katagami Style 展』、前掲書、332-341 頁。だが、型紙は美術作品とは違って制作年代の特定が難しく、各地域で受容された正確な時期については不明な点も多い。

<sup>47</sup> L. F. Day, *Ornament and Its Application: A Book for Students Treating in a Practical Way of the Relation of Design to Material, Tools and Methods of Work* (London: B.T. Batsford, 1904), pp. 210-214.

<sup>48</sup> この本は英語版のほか、フランス語、ドイツ語にも翻訳され欧米に広く普及した。Andrew. W. Tuer, *The Book of Delightful and Strange Design, Being One Hundred Facsimile Illustrations of the Art of the Japanese Stencil-Cutter* (London: Leadenhall, 1892).

<sup>49</sup> Day, *Ornament and Its Application*, op. cit., pp. 210-211.

<sup>50</sup> 1869 年にウィリアム・ネスフィールドが制作した屏風にも型紙の影響が指摘されている。馬淵明子「Katagami というデザインのカージャポニスムのデザイン例一」『デザインの力』晃洋書房、2010 年、42-43 頁。

変えてあらわされているのかを見るべきだと述べ<sup>51</sup>、鶴菱などの文様 [図 3-23]、あるいは、自らスケッチした日本の漆芸に施された文様を著書のなかでたびたび紹介している [図 3-24]。壁紙《トレリス》[図 3-25] で用いられている、丸型におさめられた花や格子のデザインは、こうした日本の文様をもとに制作されたものであろう。

これまでデイのデザインに見られるジャポニスムについて論じてきたが、デイのほかにも日本の図案を参照し、壁紙に応用したデザイナーは少なくない。ウィリアム・エドワード・ゴドウィンもまた、1860 年代初頭から日本の美術品を収集し、新たな様式を模索した一人であるが、[図 3-26] に示した孔雀の壁紙は、日本の図案にヒントを得てデザインされたものである<sup>52</sup>。ヴィクトリア&アルバート博物館の版画素描室には、その着想源となった鶴丸のスケッチやデザインの下絵など、日本の影響を裏付ける資料が残されている [図 3-27、28]。この壁紙は、1873 年にジェフリー社によって商品として登録されていることから、ゴドウィンはそれ以前に日本の図案を観察していたことになる<sup>53</sup>。同じ頃、子供向けの絵本の挿絵画家として名声を確立したウォルター・クレインも同社の壁紙デザインを手がけている。クレインは、《アラジンと魔法のランプ》[図 3-29] で、着物を着て下駄を履いたアラビアの姫や芸者風の女中、和傘や団扇を手にした着物姿のアフリカ系の使用人など、異国趣味が混淆したイメージを描く一方で、画中の着物や建築の装飾から、彼が日本のモチーフを注意深く観察していた様子が見て取

<sup>51</sup> Day, *Instances of Accessory Art*, *op. cit.*, n. p.

<sup>52</sup> ゴドウィンのジャポニスムについては、以下文献を参照。Nancy B. Wilkinson, “E. W. Godwin and Japonisme in England”, in Susan Weber Soros ed., *E.W. Godwin: Aesthetic Movement Architect and Designer* (New Heaven: Yale University Press, 1999), pp. 71–91.

<sup>53</sup> ゴドウィンは、『北斎漫画』やスイス遣日使節団長のエメ・アンペールの『幕末日本図絵』(1870 年)などを参考にしていただとされる。門田園子「エドワード・ウィリアム・ゴドウィンのジャポニスム」『形の文化誌 6 特集花と華』形の文化会『形の文化誌』編集委員会編、工作舎、1999 年、280 頁。



れる。例えば、「貝殻」をモチーフとした壁紙デザイン [図 3-30] は、日本の菊青海波の意匠 [図 3-31] に酷似している。クレインは、マンチェスター美術学校での講義内容をまとめた著書『線と形態』(1900 年)の中でも、優れた作例として日本の図案を紹介している<sup>54</sup>。さらに、広重や北斎を「自由で自然主義的な」画家とした上で、図案家やデザイナーにとって彼らの作品は形態や動きを直接的かつ単純に表現する際に参考になると述べている<sup>55</sup>。また、デイほど著作数は多くないものの、トーマス・カトラーもまた、建築家兼デザイナーとして活躍する一方で、日本の図案に着目し、1880 年に『日本の装飾とデザインの文法』[図 3-32]を出版するなど、その紹介に努めたという点で重要である<sup>56</sup>。ここで彼は、日本の襖紙や『北斎漫画』などの絵手本から採った図案を紹介する一方で、自らのデザインにも取り入れている。壁紙 [図 3-33]に見られる、淡い黄色の地に施された雀のモチーフは、そうした研究成果のあらわれといえよう。1870 年代後半から 80 年代にかけて、日本の図案に対する関心は、デザイナーや室内装飾業者たちの間で高まりつつあり、カトラーの本は彼らに対してデザインソースを提供する役割を担っていたと考えられる。

### 陶磁器—ロイヤル・ウースター社を例に

前述した壁紙デザインに見られるジャポニズムは、当時の前衛的なデザイナーに端を発したものであった。19 世紀後半のイギリスでは、製造業者が彼らからデザインを買い取り、それをもとに商品を製造するということが往々にして行なわれていた<sup>57</sup>。その背景には、イギリスの室内装飾品に欠落していると考えられた

<sup>54</sup> Walter Crane, *Line & Form* (London: George Bell & Sons, 1900), pp. 64-65.

<sup>55</sup> *Ibid*, p.10.

<sup>56</sup> Thomas Cutler, *A Grammar of Japanese Ornament and Design* (London: B.T. Batsford, 1880).

美的要素を、社会的に成功した建築家やデザイナーの名前を前面に出すことで補おうとする製造業界の狙いがあった。ゴドウィンのデザインした家具を「芸術家具」として販売したウィリアム・ワット社などは、その典型といえる。ゴドウィンが描いたカタログの表紙には、日本の着物姿の女性や扇といった日本的な要素が散見され、カタログに掲載された家具も「アングロ=ジャパニーズ様式」と呼ばれる日本の影響が色濃く反映されたものばかりである〔図 3-34〕<sup>58</sup>。このようにイギリスの産業芸術界において日本が「様式の一つ」として定着すると<sup>59</sup>、製造業者の中には、外部のデザイナーに頼らず、日本の装飾原理やモチーフを取り入れた自社製品を製造するものがあらわれるようになる。こうした傾向は、とりわけ陶磁器や金工品の分野に多く見られた<sup>60</sup>。以下では、その先駆をなした製造業者として、ロイヤル・ウースター社について取り上げてみたい。

ロイヤル・ウースター社は、イギリス・バーミンガムの西南に位置するウースター市にある磁器製造会社である。1751年に創業後、買収を繰り返して規模を拡大し、1789年にイギリス陶磁器界で最初となるロイヤルの称号を獲得した。1852年から97年までの45年間、その芸術面の指揮をとったリチャード・ウィリアム・ビンズ（1819-1900）は、日本美術の収集家であり、この時期に作られた同社の製品には、そうしたコレクションから着想を得たと思われるデザインが数多く見受けられる。壁紙などの平面作品で悪趣味とされた「絵画の模倣」は、陶磁器などにおいても同様に問題視されていた〔図 3-35〕。伝統を誇るロイヤル・ウース

<sup>57</sup> 例えば、陶磁器会社のミントン社は1860年代初頭からクリストファー・ドレッサーにデザインを依頼している。

<sup>58</sup> William Watt, *Art Furniture from Designs by E.W. Godwin and Others: with Hints and Suggestions on Domestic Furniture and Decoration* (London: B.T. Batford, 1877).

<sup>59</sup> Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, *The Works of Oscar Wilde*, vol. 10 (New York: AMS Press), 1980, pp. 53-54.

<sup>60</sup> 渡辺俊夫「イギリス—ゴシック・リヴァイヴァルから日本風庭園まで—」『ジャポニスム入門』ジャポニスム学会編、思文閣出版、2000年、84-85頁。

ター社もまた例外ではなく、国民的な英雄や神話の登場人物を描いたそれまでの商品だけでは発展は望めないと判断したビンズは、芸術監督に就任後まもなく新製品の開発に乗り出した<sup>61</sup>。彼がまず取り組んだのは、職人にデザインの教育を施すことであり、感傷的で道徳的な題材に頼るのではなく、デザインを根本から学ばせ、それを製品へと反映させようとした。このことは、1852年にロンドンの装飾美術館に端を発したデザイン教育が、首都ロンドンだけではなく、地方の産業都市にまで広がっていたことを示している。彼は、職人に解剖学、植物学そして装飾原理の知識を習得させると同時に、古今東西の美術品を収集しデザインを練る際の参考にさせた。万国博覧会やヨーロッパの日本美術店を訪れてはコレクションの充実に努め、最終的に同社の日本コレクションは一万点をを超えるまでになったという<sup>62</sup>。ビンズが自ら編纂したカタログには、日本の陶器や磁器に限らず、金工、象牙細工、木彫、漆器、珐瑯などが掲載され、素材、手仕事、デザインの点で「教育的」とであると述べられている<sup>63</sup>。とりわけ彼が高く評価したのは、日本の装飾に見られる自然主義であり、日本の陶工や漆工に対しては、イギリスを代表する画家で、動物画を得意としたエドウィン・ランドシーアや、力強く生き生きとした風景画を多く残したウィリアム・ターナーに匹敵するといった賛美の言葉を記している<sup>64</sup>。

例えば、《祥瑞風羊齒文双耳扁壺》[図 3-36] や《祥瑞風吉祥文双耳扁壺》[図 3-37] といった同社の製品には、雷や<sup>まんじ</sup>卍、源氏車といった日本の伝統的な文様を

<sup>61</sup> Richard William Binns and Charles Fergus Binns, *Worcester China; a Record of the Work of Forty-Five years, 1852-1897* (London: B. Quaritch, 1897).

<sup>62</sup> 岡部昌幸「ジャポニズムのテーブルウェア—19世紀末、欧米の食卓を彩った日本の美意識」『ジャポニズムのテーブルウェア展：西洋の食卓を彩った“日本”』松下電工汐留ミュージアム他、2007年、14頁。

<sup>63</sup> R. W. Binns, *Catalogue of a Collection of Worcester Porcelain: and Notes on Japanese Specimens in the Museum at the Royal Porcelain Works* (Worcester: Royal Porcelain Co., 1884), p. 186.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 188.

ベースに、簡略化された植物あるいは紋章が左右非対称に配置されている。単に日本的なモチーフをそのまま模倣するのではなく、それまでの西洋には見られなかった造形感覚までもが取り入れられている点は注目に値する。こうしたロイヤル・ウースター社のジャポニスム陶磁は、1870年代初頭にはすでに製造され、72年に岩倉遣外使節団が同社を視察した際にはビンズ自ら紹介したという記述も残っている<sup>65</sup>。このとき岩倉使節団が目にした磁器は、翌年のウィーン万国博覧会でも高い評価を獲得し、以後三十年近くにわたり同社の人気商品として生産されることとなった。趣味的に日本のモチーフを転用しただけの製品が市場に流通してゆく中、比較的早い時期に日本美術の造形原理を捉え、独自の様式を確立したことが成功の一因だろう。このように長年にわたってジャポニスム陶磁の生産を支えた、ビンズの日本美術コレクションは、1880年に同社附属の博物館で一人6ペンスの入場料で一般公開された〔図3-38〕<sup>66</sup>。製造業者が多く集まる土地で、コレクションが秘蔵されることなく公にされた意義は大きい。デザイン教育を目的として収集されたビンズの日本美術コレクションは、ロイヤル・ウースター社のみならずミントン社など近隣の製造業者や工房にも影響を与えたと考えられる。

以上見てきたように、イギリスのデザイナーや製造業者は、日本の装飾芸術から非対称の構図や原色を避けた淡い色彩、また自然の形態を装飾的なモチーフへと作り変える手法を読み取り、それらを壁紙や陶磁器など様々なデザインへと応用していった。つまり、デザイン改良運動に端を発したジャポニスムは、西洋の伝統的な自然表現や美意識の見直しを促し、悪趣味とされた装飾過多なデザインから、洗練されたモダンなそれへと転換する役割を果たしたのである。

<sup>65</sup> 岡部、前掲書、14-15頁。

<sup>66</sup> R. W. Binns and E. P. Evans, *A Guide through the Royal Porcelain Works* (Worcester: The Company, 1885), pp. 7-8.

## 第4節 技法の摂取—金唐革紙を例に

イギリスのデザイナーや製造業者が利用したのは、日本の装飾芸術に見られる表現方法ではなかった。デザインにおける視覚的な影響関係の分析の影に隠れて看過されがちであるが、技法そのものに与えた影響もまたジャポニズムの重要な側面である。本節では、この点について、「日本の壁紙」として人気を博した金唐革紙を例に考察してみたい。

### 金唐革と金唐革紙

金唐革紙とは、17世紀にオランダとの交易で日本にもたらされた金唐革に由来する壁紙である。その語源となった金唐革 (gilded leather) は、皮革に文様を彫った型を押し、金属箔を全面に貼り、塗料を塗ったもので、16世紀から17世紀のヨーロッパにおいて、主に宮殿や特権階級の邸宅で壁面装飾として用いられていた<sup>67</sup>。とりわけ17世紀のオランダでは、生産の中心国であったということもあり、室内画の中で、経済力を誇示する高価な装飾品としてたびたび描かれている。ピーテル・デ・ホーホの作品〔図3-39〕はその一例であり、画中で床から天井まで壁一面に貼られた金唐革は、画面全体に明るさと装飾的な効果をもたらしている。金唐革は、実生活においては、断熱や防音効果も期待され、最盛期にはオランダからイギリスなどの国外にも輸出された<sup>68</sup>。だが、より安価で、多様な壁紙の登

<sup>67</sup> 金唐革の歴史や制作過程は、以下文献に詳しい。『きんからかわの世界展: 金唐革・Goudleer—黄金の革が結ぶ日本とオランダ』たばこと塩の博物館、1989年、84-85頁。

<sup>68</sup> イギリスの官僚サミュエル・ピープスの1660年10月19日付の日記に、居間の壁面に金唐革を用いたという記述が見られる。Gill Saunders, *Wallpaper in Interior Decoration* (London: V&A Publications, 2002), p. 122.

場によって、その流行は18世紀中頃には終息したといわれている<sup>69</sup>。

日蘭貿易を通じて日本に金唐革がもたらされたのは、江戸時代のことであった。江戸幕府の公式記録である『徳川実紀』の寛文二（1662）年の条に、「蘭人入貢 金唐革十枚」と記されているのが、金唐革という和名の初出である<sup>70</sup>。この金唐革は非常に高価で、一部の特権階級のみが小さく切って煙草入れや武具の装飾などに使用することができたが、舶来品だけでは需要を満たせず、革よりも安い材料である和紙による模造が始まった。こうしたいわゆる「擬革紙」は、元禄時代（1688-1704 年）に三重県松阪市稲木町の壺屋が煙草袋に加工して伊勢参りの旅人に広め、その後江戸にも流通するようになった<sup>71</sup>。

イギリスで最初に日本の擬革紙が紹介されたのは、1862年のロンドン万博においてであった。このとき日本部門には、初代駐日大使ラザフォード・オールコックが日本で収集した襖紙のほかに、「多数の浮き出し模様のある擬革紙」も展示されていた。オールコックは、『日本の美術と美術産業』（1878年）の中で、日本滞在中に、オランダ王室の紋章を真似た日本の擬革紙を目にし、加工の際に用いる油やニスの臭いが気になるものの、改良すれば本の装丁や椅子の背貼り、内装材として利用できると考えた述べている<sup>72</sup>。1865年にオールコックに代わって二代目の駐日大使となったハリー・スミス・パークスは、イギリス首相の指示により、紙税の廃止（1861年）や印刷技術の向上により高まりつつあった紙の需要に対処するべく、日本の製紙産業の調査を行なった。その際、パークスは、神奈

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>70</sup> 久米康生「明治の“芸術産業”金唐革紙」『きんからかわの世界展』前掲書、49頁。

<sup>71</sup> 江戸末期の『江戸買物独案内』によれば、革製煙草袋の間屋はわずか2軒であったのに対し、紙製煙草袋の間屋は19軒あったという。久米康生「多彩な生活文化材としての和紙」『海を渡った江戸の和紙—パークス・コレクション展』紙の博物館、1994年、28頁。

<sup>72</sup> Alcock, *Art and Art Industries in Japan*, *op. cit.*, p. 229.

川、大阪、長崎駐在の各領事館を動員して全国の和紙を収集させ、1871年にイギリス議会議に報告書と六百点あまりの和紙を産業見本として送付している<sup>73</sup>。この中には、老舗の紙屋である東京の竹屋と小倉屋で購入した85点の擬革紙が含まれていた<sup>74</sup>。一方、日本国内では、その竹屋がイギリスから技術指導のために来日したアーサー・スタンホープ・オールドリッチの助言を受け、1872年に初めて欧米への輸出品として壁紙用の大判の擬革紙の制作に成功している。改良を重ね、金属箔で装飾された擬革紙は、「金唐革紙」として知られるようになる。海外では金唐革紙とその他の擬革紙を区別する単語はなく、英語圏では総じて「Japanese leather paper」や「Japanese imitation leather」と呼ばれたという<sup>75</sup>。金唐革紙は、1873年のウィーン万博に出品されると、本物の革によく似た出来栄でありながら、紙を原料とするためコストを抑えて室内装飾に用いられるという点が高く評価された。

このようにして金唐革紙や擬革紙は、70年代の半ばまでに、欧米への販路が開かれることとなった。明治18(1885)年の『貿易備考』によれば、明治6(1873)年に、横浜からイギリスへ1700枚の擬革紙が輸出されたというから<sup>76</sup>、イギリスは当初から擬革紙の主要な輸出国のひとつと考えられていたのだろう。このほかにも、同文献には、1876年から翌年にかけてロンドンから産業視察のために来日

<sup>73</sup> 増田勝彦「パークス・コレクションとその時代」『海を渡った江戸の和紙展』、前掲書、18-22頁。

<sup>74</sup> *Reports on the Manufacture of Paper in Japan: presented to both houses of Parliament by command of Her Majesty* (London: Printed by Harrison and Sons, 1871), pp. 22-23.

<sup>75</sup> 菅靖子「金唐革紙と住まいの帝国主義—イギリスにおける日本趣味の需要と供給」『第三回竹尾賞 デザイン史研究論文受賞作品集』株式会社竹尾研究所、2004年、33頁。

<sup>76</sup> 大蔵省記録局『貿易備考』第1冊(い-か部)、大蔵省記録局、1885年、2124頁。

した、クリストファー・ドレッサーの言葉を引用し<sup>77</sup>、壺屋紙（壺屋製の擬革紙）は幅が狭く厚みがあるので、薄く大判なものに作り直し、現地の需要に合わせるべきだといった改善点も記録されている<sup>78</sup>。

## 日本製の金唐革紙

主な輸出国であったとはいえ、大手の壁紙業者が存在するイギリスで、日本製の金唐革紙はどの程度市場に食い込むことができたのだろうか。ここで、イギリスの産業芸術界の動向に注目してみたい。

イギリスでは、ロンドンのリバティーズで 1875 年の開店直後から早くも金唐革紙を扱っていた。これを裏付けるのが、以下のエドワード・ウィリアム・ゴドウィンの記述である。彼は、1876 年にリバティーズを訪れた際に目にした日本の金唐革紙について、次のように述べている。

建築家にとって日本からの輸入品の中で最も興味を引かれるもののひとつは、皮革に似た長さ 12 ヤード（約 11 メートル）幅 1 ヤード（約 90 センチ）の型押し紙である。価格は 1 ヤード 2 シリングから 7 シリングと様々なので、我々の壁紙と対抗できそうにない。[中略] この類の紙の中には、金地に深緑の葉がうねるように連なる大柄な図案が施されたものがあるのだが、それは極めて美しく、配置も適切である。これはどんな建物に使用してもよく合うだろうし、それだけで何もない家に様式を与えることもできるだ

---

<sup>77</sup> 石田為武筆録『英国ドクトルドレッセル同行報告書』1877 年、54-55 頁。同報告書は、日本の視察で訪れた各地の工芸品や物産、社寺仏閣などの建築についてのドレッサーの発言を通訳の坂田春男を介して、役人の石田為武が記録したものである。

<sup>78</sup> 大蔵省記録局、前掲書、2061-2062 頁。



ろう。<sup>79</sup>

このあと、ゴドウィンは、「美しいというよりは変わったものもあるので、広い壁面に使うよりは、安価な家具などの板面などの覆い張りに使うと良い」と続け、壁紙としての実用性については、やや慎重な姿勢を見せている。実際に、当時海外に輸出された金唐革紙の多くは、日本の伝統的な文様をモチーフとしたものが主流であったので、ゴドウィンは、空間全体を支配する装飾品である壁紙として用いるのは、少々奇抜であると考えたのかもしれない。

だがそれから数年後、イギリスの室内装飾の市場では、『ファニチャー・ガゼット』誌が「かつての日本への輸出業者がいまでは日本からの輸入業者になっている」と報じたように<sup>80</sup>、団扇や陶磁器といった日本の美術工芸品が流行の兆しを見せていた。日本製の金唐革紙もまた、こうした日本趣味を受けて商品価値が見いだされるようになり、日本からの輸入販売を請け負う業者が現れた。イギリスのロットマン・ストローム商会〔図3-40〕は、まさにそうした業者のひとつであった。同商会は、横浜とロンドンに拠点を持っていたほか、ニューヨーク、神戸、グラスゴーにも支社を置くなど、活動規模の大きな商社であった。当時、紙製品を専門に輸出する業者があまり多くなかったことや、経営者の一人であるアレクサンダー・ロットマンの父親がイギリスで壁紙業を営んでいたことなども、彼らが金唐革紙に着目した理由であろう<sup>81</sup>。ロットマン・ストローム商会は、日

<sup>79</sup> “To an architect, one of most interesting modern imports from Japan is the leather-like embossed paper made in pieces twelve yards long and one yard wide. The price vary from two shillings to nearly seven shillings per yard, so that they are not likely to compete with our wall papers. ...Among these papers there is one —a broad pattern of dark green meandering foliage on a gold ground—which is extremely beautiful, and, properly placed, might be well used in almost any style of building, and would of itself give style to a house that had none.” E. W. Godwin, “Afternoon Strolls: Visit to a Japanese warehouse”, *The Architect*, 23 December 1876, p. 363.

<sup>80</sup> Anon., “Japanese Art”, *The Furniture Gazette*, 12 July 1879, p. 22.

<sup>81</sup> 菅靖子「日本の「美術製造品」を取り扱ったイギリス系商社」『デザイン学研

本の官営工場が金唐紙の製造に乗り出した直後から日本側と協議を開始し、1884年頃に契約に至っている。以下の記述には、彼らが日本から金唐革紙を輸出する際に、日本側に「イギリスの需要に応じた」製品を生産させるべく、主導権を握っていた様子があらわれている。

イギリスで求められているものを注意深く吟味した結果、彼ら〔ロットマン・ストローム商会〕は現地〔日本〕の芸術家や職人に訓練を施して、イギリスのわれわれの家庭を美しく飾り立ててくれて、さらに室内を装飾するのに誠に使い勝手の良い添え物を生産できるようにした。<sup>82</sup>

この一節には、支配者としてのイギリスと被支配者としての日本という当時の政治的、経済的な力関係があらわれている。こうしたイギリスの帝国主義的な眼差しは、彼らが主導した「日本風」の室内装飾に対しても向けられた。例えば〔図3-41〕は、ロットマン・ストローム商会が扱う金唐革紙や屏風などを用いた装飾の広告である。一番下の龍のモチーフが使われた腰羽目は、日本のエキゾティシズムが一方的に体现されたデザインであるにもかかわらず、「完全に日本風」という宣伝文句で販売されていた<sup>83</sup>。しかし実際には、ゴドウィンが予期したように、こうしたエキゾティックな壁紙は、イギリスの家庭にはなじまず、消費者の需要を獲得することはなかったようだ。例えば、1890年代に輸出された同商会

---

究』第51号、2004年、14-16頁。

<sup>82</sup> “A careful appreciation of British requirements has caused them to educate their native artists and workmen into producing things which, beside adding beauty to our English homes, are really useful adjuncts to furnishing” Anon., “Round the Trade By Our Special Ramber: Oriental Art in St. Mary Axe”, *The Cabinet Maker and Furnisher*, Feb. 1st, 1886, pp. 213-214.

<sup>83</sup> この広告は、1884年の『ジャーナル・オブ・デコラティヴ・アート』誌(*Journal of the Decorative Art*)に掲載された。Lesley Hoskins (ed.), *The Papered Wall: The History, Patterns and Techniques of Wallpaper* (London: Thames & Hudson, 2005), pp. 158-159.

の金唐紙〔図 3-42〕をみると、日本を想起させる要素は見当たらず、全体的にばらの花のモチーフがあしらわれたデザインは、もともとヨーロッパにあった金唐革のそれへと回帰していることがわかる。

また 1880 年代半ば頃からは、イギリス製の擬革紙も市場に流通するようになっていた。皮革を紙で模造し、壁紙に応用するという技術を採用し、イギリスで独自の製品を生産する壁紙製造業者があらわれたのである。大手の壁紙製造会社であるジェフリー社もまたそのひとつであり、1885 年に型押し擬革紙の壁紙を発表している。「芸術壁紙」で知られたジェフリー社は、ウィリアム・モリスやウォルター・クレインなど一流のデザイナーを迎えて、日本製の金唐革紙に対抗しようとした。さらに、同社のカタログでは、手作業で彩色を行なっている点を強調し、仕上がりは日本製の壁紙よりも「はるかに芸術的」であるとしている<sup>84</sup>。またクレインによる《黄金時代》〔図 3-43〕など、往年の豪華な金唐革を彷彿とさせるタイトルの壁紙を次々と発表した。「ネイティヴ」の素材と製造にこだわったロットマン・ストローム商会に対し、ジェフリー社はそのルーツである「ヨーロッパの伝統」を全面に出した市場戦略を打ち出したのである。ジェフリー社の壁紙の価格設定は、通常の型押し擬革紙が 1 ヤード 8 シリング以上で、それよりもやや彫りの深いデザインのものが 1 ヤード 9 シリング以上となっており、1 ヤード 2～7 シリングの日本製の壁紙に比べてもかなり高価であったことがわかる<sup>85</sup>。ジェフリー社は、もともと版木による手刷り印刷で「芸術的な」壁紙の生産に力を入れていたメーカーであったので、擬革紙の壁紙もアッパー・ミドル・クラス以上の富裕層を対象としていたようだ〔図 3-44〕<sup>86</sup>。

<sup>84</sup> *The "Victorian" Wall Papers, for the decoration of rooms & staircases, staircase decorations & ceiling papers* (London: Jeffrey & Co., 1885), n. p.

<sup>85</sup> *Ibid.*, n. p.

<sup>86</sup> 以下文献に、イギリスの代表的な内装業者ホランド社の取引帳に記録されていた金唐革紙を用いた顧客の一覧表が収録されている。これによれば、ジェフリー社の製品はエドワード皇太子やヒンドップ卿など、王族や爵位を持った人々など

このように日本のアイデアと技術を取り入れたイギリス製の壁紙が生産される一方で、ロットマン・ストローム商会は、消費者の需要に合わせるかのように、主力製品を金唐草紙から大量生産された紙製の屏風へと切り替えている。つまり、これは壁紙のような長く使う装飾品よりも、より手軽に異国的な雰囲気をつくりだすことのできる屏風のような装飾品へと、日本受容のあり方が変化していったことを示しているのである。黒や赤、青、黄などの鮮やかな地に花鳥図を描いた屏風〔図 3-45〕は、まるで壁紙のようである。『貿易備考』の襖紙の項目には、「花鳥其他ノ形ヲ印シ極テ美麗ニシテ多ク海外ニ輸出ス」と記されていることから<sup>87</sup>、海外の市場向けに生産された襖紙を使って、屏風に仕立て直すこともあったのだろう。唯美主義的な室内画〔図 3-46〕で、女主人の背後にある一面ごとに異なる屏風は、そのひとつであったのかもしれない。

前節で取り上げたようなジャポニスムの壁紙と日本で輸出用に制作された金唐草紙は、その出自はまったく異なるものである。だが、いずれも壁紙という日本の伝統文化にはない装飾品であるからこそ、イギリスの需要にあわせた多様な表現が生まれたのだろう。それゆえに、壁紙に見られるジャポニスムには、デザインや技法の着想源から、表面的なエキゾティシズムにいたるまで、イギリスのデザイナーや製造業者が、日本を巧みに使いこなしていた様子があらわれているのである。

以上、第3章ではイギリスの産業デザインと技法に見られるジャポニスムについて、社会的な背景を踏まえて考察した。日本の美術工芸品が産業見本として紹介された当時、イギリスのデザインは機械化によって低迷し、フランスに市場を

---

が中心であったことがわかる。Suga Yasuko, “‘Artistic and Commercial’ Japan: Modernity, Authenticity and Japanese Leather Paper”, in David E. Hussay and Margaret Ponsony (ed.), *Buying for the Home: Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present* (Aldershot: Ashgate, 2008), pp. 61–114.

<sup>87</sup> 大蔵省記録局、前掲書、2063 頁。

奪われかねないという危機に直面していた。こうした現状を打開するために、イギリス政府は、ロンドンのサウス・ケンジントンに装飾美術館を設立し、まさに「戦慄の間」<sup>ホラー</sup>がそうであったように、国を挙げて趣味の統制を進めてゆく。そして、過度の写実主義や装飾、原色に近い色調が「悪趣味」とされた一方で、日本の美術工芸品に見られる非対称性やシンプリシティ、自然物を用いた多様な装飾モチーフ、淡い色調は、優れたデザインとして評価され、デザインの指南書や手引書を通じて社会へ広がっていったのである。

## 第4章 大衆消費社会における日本—日本趣味の供給と需要

1870年代以降、イギリスにおける日本の美術工芸品の受容は、唯美主義運動を背景とした消費文化に取り込まれたことで、より広い社会階層に波及した<sup>1</sup>。また1880年代に入ると、日本趣味の消費文化は、「見識のある家庭の暖炉の上には少なくとも一本は日本の団扇が置かれ、夏には、和傘が暖炉の前の衝立として用いられた」ほどに、19世紀末のイギリス社会に浸透したともいわれている<sup>2</sup>。

イギリスにおいて、日本趣味の大衆的な流行現象を可能にした要因のひとつに、近隣諸国を凌駕したイギリス商社による輸出貿易がある。だが、美術史研究において、実際にどのように日本の美術工芸品が西欧の市場に流通していたのか、経済的、政治的な観点から考察されるようになったのはごく最近のことである<sup>3</sup>。イギリスにおける日本趣味の特徴として、その担い手が一部の芸術家や収集家の関心に留まらず、ミドル・クラスの大衆にまで浸透していた点を挙げるならば、日

---

<sup>1</sup> 19世紀の装飾美術の専門家であるシャーロット・ギアは、イギリスとフランスにおける日本の影響の違いを以下のように説明した。「イギリスとフランスにおける日本への熱狂は、その伝播の仕方に大きな違いがある。日本の芸術に関するフランスの書物は分析的で学術的な傾向を見せるのに対して、イギリス人は紀行文を好んだ。フランスでは、日本は活動中の芸術家にとっての趣味嗜好の問題に留まっていた。だがイギリスではこの熱狂はより広い範囲で見受けられ、真に日本的な要素はわずかしかな残されていないような、荒っぽい大衆化もしばしば起きたのだった。」“The difference between the cult of Japan in England and in France is largely one of diffusion. French books on Japanese art tend to be analytical and scholarly; the English lean to the travelogue. In France, Japan remained a taste of the practising artist; in Britain the manifestation were more far-flung, often embracing crude vulgarization that retained a mere whisper of anything authentically Japanese.” Charlotte Gere, *Nineteenth-Century Decoration: the Art of the Interior* (London: Weidenfeld and Nicholson, 1989), pp. 282–283.

<sup>2</sup> Aslin, *op. cit.*, p. 79.

<sup>3</sup> 日本の貿易商や美術商を扱った近年の先行研究に、例えば以下のものがある。山本真紗子『唐物屋から美術商へ—京都における美術市場を中心に』晃洋書房、2010年、および、朽木ゆり子『ハウス・オブ・ヤマナカ—東洋の至宝を欧米に売った美術商』新潮社、2011年。また、京都を訪れた外国人による美術品の輸出について論じた研究として、以下を参照。太田智己「近代京都における美術工芸品の「来京外国人向け」輸出」『美術史』168号、2010年、407–423頁。

本の美術工芸品を買い付けた商社から百貨店へ、日本趣味を支えた流通経路について理解しておく必要があるだろう。

また、二つ目の要因として考えられるのが、19世紀後半のイギリスにおいて、家庭の室内装飾が、とりわけミドル・クラスにとって、ソースティン・ヴェブレンのいう他人を差異化するための「顕示的消費 (Conspicuous Consumption)」の対象と捉えられていた点である<sup>4</sup>。近代化社会の確立によって、仕事場と家庭は物理的に切り離され、公共の場である仕事場に対し、家庭は個人の私的空間としての意味合いが濃くなってゆく。室内を趣味よく美しく整えることは、リスペクタビリティ（世間体）を保つ上で重要な意味を持ち、住人の社会的地位や教養を視覚的に証明する行為として室内装飾に熱いまなざしが注がれたのである。また、19世紀の性的役割分業の固定化を背景に、ミドル・クラスの家庭の専業主婦の真価が室内装飾によって問われたことも、室内装飾に対する関心をより一層高めることとなった<sup>5</sup>。市場に様々な装飾美術が溢れる中、日本の美術工芸品もまた消費文化に取り込まれてゆくのである。19世紀後半の日本では、欧米の市場向けの美術工芸品が作られ、大量に輸出されたことが知られているが、それらが輸出先でどのように受容されていたのかという点については、これまで詳細な研究がなされていなかった。

それゆえ、第4章では、イギリスの大衆消費社会における日本趣味について、需要と供給という二つの観点から考察してゆきたい。まず第1節では、19世紀後半のイギリスで日本の美術工芸品が実際にどのように流通したのか、日本からイギリスへの輸出経路、さらには、ロンドンのリバティーズなどの百貨店や商店が

---

<sup>4</sup> この場合の「顕示的消費」には、家庭の室内装飾に捧げた「品物」だけでなく、一家の主婦が室内装飾に費やした「閑暇」の意味も含まれている。ヴェブレン、前掲書、97頁。

<sup>5</sup> 「中流家庭の所有物のうちで、評判もよく体裁もよい部分とは、一方では顕示的消費となる品物であり、他方では、主婦によって遂行された代行的閑暇を証拠づけるのに役立つ装置である。」同書、97頁。

どのようにこれを扱ったのか、歴史的、経済的な視点から検証を行なう。次いで、第2節では、大衆消費社会を背景とした日本受容の例証として、ミドル・クラスの家庭の室内装飾を取り上げ、実際に日本の美術工芸品がどのように用いられていたのかを把握するための資料として、当時出版された室内装飾の手引書や女性向けの家庭雑誌の言説を用いて、考察してゆく。もちろん、手引書や家庭雑誌は、マニュアルやモデルであり、実際にそのように飾り付けられていたという直接の証左にはならないが、その当時の流行の傾向を示す貴重な資料である。

## 第1節 イギリスにおける日本の流行

### 1-1 日本からイギリスへ—美術工芸品の輸出経路

日本に支店を持つ欧米の貿易商社による輸出は、日本の美術工芸品を現地の市場に大量に供給し、大衆レベルにまで流通させたという点で、きわめて重要な役割を果たしている<sup>6</sup>。近代の輸出工芸や美術品移動史に関する先行研究では、起立工商会社や林忠正、山中商会など、一部の著名な日本人美術商の活動に重点が置かれてきた<sup>7</sup>。だが、貿易商社を介した商業的なルートでわたった日本の美術工芸品についても、より消費者の嗜好を反映していたという指摘もあり<sup>8</sup>、見過ごすことのできないものである。本節では、イギリスの日本趣味を支えた流通経路を理

<sup>6</sup> 日本で活動したイギリス系商社に関する先行研究として、以下参照。菅靖子「日本の「美術製造品」を取り扱ったイギリス系商社」前掲論文、11-19頁。

<sup>7</sup> 起立工商会社および林忠正の活動については、以下文献に詳しい。木々康子『林忠正とその時代—世紀末のパリと日本美術』筑摩書房、1987年、及び、林忠正シンポジウム実行委員会編『林忠正—ジャポニスムと文化交流』ブリュッケ、2007年。

<sup>8</sup> 宮崎克己『西洋絵画の到来—日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』日本経済新聞社、2007年、63頁。



解するべく、日本から美術工芸品を輸送した商社の活動に着目してみたい。

外国商社による輸出は、1858年の開国から1899年の通商条約改正まで、いわゆる居留地貿易に限られていた。居留地とは、横浜、長崎、函館、神戸、新潟の5つの開港場内の一定地域にもうけられた、外国人の居住と商業活動が認められた区域のことである。横浜の場合は、現在の山下町と山手町がそれにあたる〔図4-1〕。幕末に日本が欧米諸国と締結した通商条約では、外国商社に通商権は認められていなかったため、彼らは輸出品の売込商や輸入品の引取商などの日本人貿易商と取引するほかなかったのである<sup>9</sup>。開国後まもなく殖産興業政策を掲げる明治政府が外貨獲得を目的として、美術工芸品を輸出の重要品目と位置づけたこともあって、開港地には、全国から輸出工芸品を取り扱う商人が次々と出店するようになる<sup>10</sup>。そのなかでも、新たな経済活動の中心地となった横浜港の貿易は、全国の貿易額の中でも高い地位を占め<sup>11</sup>、外国商社や旅行者を相手に取引する日本人商人が全国から集まっていた。とりわけ、陶磁器は横浜を代表する輸出品のひとつであった。1871年に京都真葛原（現在の京都東山区）出身の陶工宮川香山が横浜に窯を築いて輸出向けの陶磁器制作を始め、その四年後に、井村彦次郎が陶磁器の絵付・販売を専門に行なう店を構えている<sup>12</sup>。最盛期には、横浜で陶磁

<sup>9</sup> 横浜開港資料館編『図説横浜外国人居留地』有隣堂、1998年、36頁。

<sup>10</sup> 明治期の美術工芸品の輸出振興制作については、下記文献を参照。佐藤道信『明治国家と近代美術』前掲書。特に第1部第3章「美術と経済—殖産興業とジャポニスム—」に詳しい。

<sup>11</sup> 横浜港の貿易額は、全国の貿易額のうち、万延元（1860）年は輸出83.9%、輸入57.2%、輸出入合計76.9%。また、明治元（1868）年は輸出86.6%、輸入82.7%、輸出入合計84.9%を占める。横浜税関編『貿易統計からみた横浜港の百三十年—変わりゆく輸出入商品の百三十年史』（財）日本関税協会横浜支部、1989年、1頁。

<sup>12</sup> 宮川香山および明治期の陶工、陶磁器商については、下記文献を参照。『真葛 宮川香山展—世界を魅了したマクズ・ウェア』前掲書、および、『万国博覧会と近代陶芸の黎明展』愛知県陶磁資料館他、2000年。

器業に携わる人数は600名にも及んだという<sup>13</sup>。すでに多くの先行研究で指摘されているように、こうした輸出用の陶磁器は、欧米の室内装飾品としての需要が念頭に置かれたために、華美な絵付が施された色絵陶磁器が中心であった。さらに、欧米の嗜好に合わせ、花瓶など是一对で作られたものが多く、絵付も一对で並べて初めて完結する構図がとられている<sup>14</sup>。そして、カップ＆ソーサー、ティーポットなど、日本の図案を用いた西洋食器が数多く生産されたのも輸出陶磁器の特徴である〔図4-2～5〕。香山もまた、欧米で人気を博していた薩摩焼の技法を用いた「真葛焼」を制作し、1876年のフィラデルフィア万博をはじめ、海外でも高い評価を得た。また陶磁器以外にも、横浜最大の輸出問屋であり、漆器を主に扱っていた箕田長次郎、刺繍屏風や紙製屏風を得意とした大関貞次郎の店など、目抜き通りであった本町通りには、大手の輸出問屋が軒を連ねていたという<sup>15</sup>。実際に、明治期の『横浜商人録』には、数十件を超える陶磁器、漆器、織物、七宝、寄木細工、象牙細工、屏風や扇・団扇などを専門に扱う商店を確認することができる<sup>16</sup>。こうした当時の横浜の街並について、1870年代半ばに来日したフランス艦隊の海軍士官のモーリス・デュバルは、日本見聞記の中で次のように書き留めている。

横浜は外国人が多く流れ込んでいるために古美術商が多く、品質の点でも国内有数なのである。店舗は、弁天通りと本町通りという、二本の大通りに

<sup>13</sup> 『横浜・東京—明治の輸出陶磁器展』神奈川県立歴史博物館、2008年、11頁。

<sup>14</sup> 同書、14–15頁。

<sup>15</sup> 輸出工芸の制作、販売に従事していた日本人の職人および商人については、下記文献に詳しい。樋田豊次郎「明治の工芸を輸出したひとたち」『ナセル・D・ハリリコレクション—海を渡った日本の美術』オリバー・インピー他執筆（本田和美他訳）第一巻 論文篇、同朋社出版、1994年、71–95頁。

<sup>16</sup> 『横浜商人録』によれば、もっとも多いのが陶磁器商で、漆器、織物がそれにつづく。このほかにも、屏風を専門に扱う店や団扇や扇を専門に特化した店なども登録されている。横山錦柵編『横浜商人録』横浜商人録社、1881年、11–13頁。

集中していた。ここで無数のがらくたの中から掘り出し物を見つけるのだが、がらくたといっても、どれもけっこう高価で、フランスに持ち帰れば、大家のコレクションの中央に、これ見よがしに飾られるものばかりである。<sup>17</sup>

ここで語られているような日本人商人は、もっぱら居留地の外国商人を相手に輸出品の国内での売込みと、輸入品の国内での引取を行ない、自ら直輸出を行なうことはほとんどなかったという<sup>18</sup>。日本人商人が外国商社を通さずに直接輸出入を行なうことに条約上の制限はなかったものの、実際には実務とネットワークに長けていた外国商社が大きなシェアを占めていたからである<sup>19</sup>。1859年に横浜港が開港すると、真っ先に日本に進出したのは、後に「英一番館」と称されるイギリスの商社であり、彼らは開港当初から新たな商機を日本に見いだしていた。また、居留地において、中国人<sup>20</sup>に次いで人口が多かったイギリスは、居留地貿

<sup>17</sup> モーリス・デュバル (村岡正明訳)『おはなさんの恋—横浜弁天通り 1875 年』有隣新書、1991 年、11-12 頁。これは、デュバルが 1879 年にパリのブロン社から出版した『絵のように美しい日本』(*Le Japon Pittoresque*) の抄訳である。デュバルの記述の興味深いところは、美術品を収集する際、近隣のヨーロッパ諸国との対抗意識が如実に表れている点にある。「西洋で芸術の価値がわかるのはラテン系三大国の国民だけ」(25 頁)、「イギリス人やドイツ人は現代の工場で生産した金ぴか商品」(25 頁)といった記述には、居留地という領域における国家間の対抗意識が美術品収集の描写にも反映されている。

<sup>18</sup> 横浜税関編、前掲書、1 頁。

<sup>19</sup> 横浜開港資料館、前掲書、36 頁。

<sup>20</sup> 欧米商社の多くは横浜への進出にあたり、香港・上海から中国人の買弁、コック、倉庫係などを伴ってやってきた。居留地の人口の多くを中国人が占めているのは、当時西洋人は日本語がわからず、日本人は西洋の言葉や商習慣に習熟していなかったため、西洋の商習慣に通じ、日本人と漢字で筆談できる中国人は両者の仲介役として、居留地貿易で重要な役割を果たした。1878年に日本を旅したイザベラ・バードの紀行文は、そうした当時の状況を物語っている。「横浜に一日でも滞在すれば、小柄で薄着のいつも貧相の日本人とはまったく異なる東洋人を見ずにはいられない。日本に居住する二千五百人の中国人の中で、千百人以上が横浜にいる。もし突然彼らを追い払うようなことがあれば、横浜の商業活動はただちに停止するであろう。どこでも同じだが、ここでも中国人は必要欠くべからざるものとなっている。〔中略〕商館で何かを尋ねたり、金貨を札にかえたり、

易においても中心国であり続けたのだった<sup>21</sup>。

それでは、実際にどういった商社が美術工芸品の輸送に関わっていたのだろうか。[資料4-1]は、横浜居留地で日本の美術工芸品を取り扱ったイギリス系商社の一例を示したものである。美術工芸品を専門に扱うというよりは、実際には、取扱品目が多岐にわたり、その一部として含まれている場合も見られた。だが、いずれもイギリスで唯美主義運動を背景に、室内装飾品の需要が高まる1870年代後半以降に、日本から美術工芸品を本国に輸送している。以下に、いくつか代表的な例を挙げ、時系列順に紹介してみたい。

## ロンドス商会

ロンドス商会は、1873年にチャールズ・レノルズ商会とデザイナーのクリストファー・ドレッサー（1834-1904）が共同で設立した輸入会社で、「イギリスで最初にして最大の日本美術の輸入源」という触れ込みで商売をしていた<sup>22</sup>。ヴィダー・ハーレンによれば、1872年に岩倉遣外使節団がロンドンを訪れた際、使節団を率いた岩倉具視と大久保利通が1873年のウィーン万博で日本の美術工芸品の総合的な展示を提案し、ドレッサーとサウス・ケンジントン博物館の館長フィリップ・クンリッフ・オーウェンにその企画を依頼したという<sup>23</sup>。ウィーン万博は、

---

汽車や汽船の切符を買ったり、店で釣銭をもらったりするときには、中国人がかならず姿を見せる。」イザベラ・バード（高梨健吉訳）『日本奥地紀行』平凡社、2006年、43-44頁。

<sup>21</sup> 横浜開港資料館、前掲書、31頁掲載のデータによる。1893年の居留地における各国の人口の構成を見ると、中国が3325人（全体の67.2%）と最も多く、次いでイギリスが808人（16.3%）、その後にアメリカ253人（5.1%）、ドイツ151人（3.1%）、フランス132人（2.7%）と続いている。

<sup>22</sup> Anon., *The Pottery Gazette*, 1883, p. 68.

<sup>23</sup> Widar Halén, “Christopher Dresser and the Cult of Japan”, in *Christopher Dresser*

新政府が初めて正式に参加した海外の博覧会であり、多額の国費を投入した事業であったことを考慮すると、産業芸術のパイオニアであったドレッサーや、世界で初となる装飾美術に特化した博物館の館長に助言を求めた可能性はあるだろう。実際に、彼らがどの程度、ウィーン万博の日本部門に貢献したのかということとは、これまでに明らかにされていない。だが、『海外博覧会本邦参同資料』（1928年）には、万博終了後に日本が出品し売れ残った美術工芸品や建築物の処理をサウス・ケンジントン博物館が請け負い、ドレッサーが残品処理に貢献したとして、感謝の意が述べられている<sup>24</sup>。いずれにせよ、この万博において日本とのコネクションを得たことは、彼の事業にとって大きな推進力となったと見てよいだろう。広告〔図4-6〕に明記されているように、同商会は、1876年までにパリと中国（広東）にも支店を持ち、日本で美術工芸品を買い付けて輸送するだけでなく、輸入した品をパリや中国の支店にも卸していたことがわかる。中国での活動の詳細については不明だが、日本よりも欧米諸国との貿易の歴史が長く、広い販路を持つ中国の港から第三国へ輸送された可能性も高い。

1876年に、ドレッサーはサウス・ケンジントン博物館が収集したヨーロッパの工芸品を日本に送り届けるという命を受け、初めて日本を訪れている<sup>25</sup>。この日本滞在は三ヶ月間に及び、各地で日本の美術産業を調査し、さらには、ロンドス

---

*and Japan* (Koriyama City Museum of Art, 2002), p. 37.

<sup>24</sup> 永山定富編輯『海外博覧会本邦参同史料』第1巻、博覧會俱樂部、1928年、79頁。

<sup>25</sup> 1874年、ウィーン万博へ出品した日本の美術工芸品と、現地で購入した欧州各国の美術品を積んだ、フランスの貨物船ニール号が伊豆半島沖で沈没した。この沈没事故による日本政府の困窮を聞き及んだサウス・ケンジントン博物館館長のオーウェンの発案で、イギリスやフランスなどの工芸品が集められ、日本へ寄贈されることとなった。オーウェンと旧知の仲だったドレッサーが寄贈品の選定に携わり、日本に送り届けるとともに、陳列についても助言を行なった。300点を超える寄贈品のうち、58点が現在東京国立博物館に、5点が京都国立博物館に所蔵されている。詳細については、以下論文を参照。岸田陽子「サウス・ケンジントン博物館と日本―クリストファー・ドレッサーの運んだ1876年の寄贈品選定基準について」『アート・リサーチ』12号、立命館大学、2012年、17-19頁。

商会とアメリカのティファニー社のために美術工芸品を買い集めるという私的な目的も兼ねたものであった。ドレッサーの国内旅行には、内務省から坂田晴男と石田為武という二人の官僚が同行しており、各地を視察した際のドレッサーの所見が『英国ドクトルドレッセル同行報告書』（1877年）にまとめられている。このなかには、ロンドンで日本製の屏風が大変流行していること、裕福な家庭で特に需要があるため高品質でなければならず、図案は花鳥図がもっとも大衆の支持を得るだろうといったドレッサーの見解が記録されている<sup>26</sup>。各地を視察し、人脈を開拓したドレッサーは、1877年に神戸、79年には横浜にロンドス商会の支店を置いた<sup>27</sup>。だが、1883年に経営権を同商会の経営パートナーであったC. B. ペアという人物に売り渡したのを最後に、同商会が日本と取引を行なった記録は残っていない<sup>28</sup>。

### ドレッサー & ホーム商会

1879年、ロンドス商会と入れ替わるように、ドレッサーは、チャールズ・ホーム（1848–1923）と共同で、新しい東洋美術の輸入会社を立ち上げている。ホームは、美術雑誌『ステューディオ』を創刊し、日本美術の紹介につとめた人物として知られるが、もとは実業家であり、ドレッサーとの交流を通じて日本への見聞を広めていった<sup>29</sup>。イングランド中部の産業都市ダービーで絹織物業者の息子

<sup>26</sup> 石田為武 筆録『英国ドクトルドレッセル同行報告書』1877年、44–45頁。

<sup>27</sup> 菅「日本の「美術製造品」を取り扱ったイギリス系商社」前掲論文、14頁。

<sup>28</sup> Anon., *The Pottery Gazette*, op. cit., p. 68.

<sup>29</sup> ホームは、1889年にアーサー・レイゼンビー・リバティ夫妻とともに日本を旅行し、このとき得た日本の美術工芸品についての見識を日記にまとめ、1893年に創刊した美術雑誌『ステューディオ』においてもたびたび日本美術に関する記事を掲載した。ホームの日本旅行については、以下文献を参照。トニ・ヒューバマン、ソニア・アシュモア、菅靖子編（菅靖子、門田園子訳）『チャールズ・ホー

として生まれたホームは、織物工業の取引が盛んであったブラッドフォードで、父親の会社の代理店を経営していた。1874年頃からインドや中央アジアの東トルキスタン（現在の中国の新疆ウイグル自治区）より美術品や絨毯、羊毛、刺繍を輸入する貿易業に携わり、その過程でドレッサーと知り合ったとされる<sup>30</sup>。ホームのインド、中央アジアとのコネクションに、ドレッサーがそれまで培った日本との人脈が加わり、ドレッサー＆ホーム商会は東洋美術を手広く扱うことに成功する。ハーレンの指摘によれば、こうした充実したコネクションもあって、株主にはリバティーズの経営者であるアーサー・リバティ、壁紙製造会社のフレデリック・ウォルトン、銀製品を扱うジェイムズ・ディクソンなど、19世紀後半のイギリスの美術産業を牽引した面々が名を連ねていたという<sup>31</sup>。日本支店であるホーム商会<sup>32</sup>からイギリスへ輸出された商品カタログには、各種陶磁器、手箱や筆筒などの漆器類、香炉などの金工品、屏風や衝立、団扇や扇子など、321点もの美術工芸品が掲載されている〔図4-6〕。また、美術工芸品だけではなく、生きた鶴や孔雀の類いまで輸出していたという<sup>33</sup>。だが、芸術性を重視した同社の経営理念は、一般の消費者にとっては前衛的すぎたためか、事業は立ち行かなくなり、1886年に彼らは、ロンドンの店舗、神戸と横浜の支店、従業員をそのままロンドン在住のF.H. モウという人物に引き渡している。

---

ムの日本旅行記『日本美術愛好家の見た明治』彩流社、2011年。チャールズ・ホームの活動について最初にご教示くださり、本書をお贈り下さった門田園子さんに謝意を表す。

<sup>30</sup> 同書、8頁。

<sup>31</sup> Halén, “Christopher Dresser and the Cult of Japan”, *op. cit.*, p. 41.

<sup>32</sup> 日本の支店名は当初よりホーム商会で、ドレッサーの名前はない。ロンドス商会の活動を通じてすでに名前が知られていたために、ドレッサー＆ホーム商会の名前はイギリスに向けてのみ、ドレッサーが引退する1882年まで用いられた。菅「日本の「美術製造品」を取り扱ったイギリス系商社」前掲論文、17頁。

<sup>33</sup> 佐藤秀彦「ドクトル・ドレッセル博士が日本に残したもの」『クリストファー・ドレッサーと日本展』郡山市美術館、2002年、57頁。

## マリアンズ商会

日本の美術工芸品を扱い、商業的に成功した商社としては、1878年に横浜に設立されたI. マリアンズ商会が挙げられる。経営者のI. マリアンズは、1876年頃より横浜にあったアメリカ系総合商社のアイザックス兄弟商会の事務員を務め、1878年に独立して横浜居留地の28番地に輸出入を行なうI. マリアンズ商会を開設した<sup>34</sup>。当初から美術工芸品の輸出を行なっていたことを示す日本側の資料は現存しない。だが、1890年代初頭までに、ロンドンのセント・メアリ・ミクスに日本や中国の美術品を専門に扱う店を構えており、1893年春にロンドンで刊行されたカタログには、「ヨーロッパで最大の日本製品の輸入会社」を謳っている[図4-8]<sup>35</sup>。このカタログには、屏風、扇・団扇、漆器、陶磁器、金工品、家具などが掲載され、屏風や扇・団扇などはいずれも最大で6000ダースの在庫があると記されている。同商会は、品揃えだけでなく、「市場でもっとも安い」点も強みとし、例えば、26インチの大きさに花鳥図をあしらった「最新型」の扇は1ダース4シリング、もっとも安い18インチの扇は、一箱1000本入りで30シリングという値段で販売している[図4-9]。イギリスの典型的なロウワー・ミドル・クラスの事務員の生活を描いたグロウスミス兄弟による小説『無名なるイギリス人の日記』(1892年)には、4年もので値段が一本38シリングの「いいウィスキー」には手が届かず、結局一本1シリング3ペンスの安酒を購入する場面がある<sup>36</sup>。つまり、安価な嗜好品と同額の1シリングも出せば、家の中に飾るには、十分な

<sup>34</sup> 菅「日本の「美術製造品」を取り扱ったイギリス系商社」前掲論文、12頁。

<sup>35</sup> *Trade Price List. I. Marians & Co., Japan and China Merchants*, Spring 1893. 本資料をご教示いただいた、大阪大学の山田晃子さんに謝意を表する。

<sup>36</sup> ジョージ&ウィードン・グロウスミス(梅宮創造訳)『無名なるイギリス人の日記』王国社、1994年、21頁。



数の扇を購入することができたことになる。

また、屏風の項目を見てみると、いわゆる日本の伝統的な屏風はほとんど見当たらず、同商会の独自商品であるという竹製の屏風、暖炉やストーブの火除け用の小型の屏風など、イギリスの消費者の好みにあわせた用途やデザインを豊富に取り揃えている点が強調される [図 4-10]。当時の室内装飾の関連誌には、同商会の広告がたびたび掲載されている。例えば、「日本と中国の器はフランスあるいはドイツの製品の半額で、装飾性は二倍」といった宣伝文句とともに、ロンドンの店舗を紹介した広告や、ヴィクトリア女王の治世六十年を記念して制作したという提灯には、日本の美術工芸品を安価で手軽かつ装飾性の高い装飾品として売り込もうとする意図が如実にあらわれている [図 4-11、12]。美術品としての品質や価値よりも、安価な装飾品を求めた消費者の需要を徹底して見定めた点に、同協会が 1930 年代まで存続した要因があるといえよう。

日本の美術工芸品が特にイギリスで需要を伸ばしていた様子は、当時の貿易統計にも反映されている。[資料 4-2] は、大英図書館に保管されている資料から、1884 年の美術工芸品の国別輸出点数を示したものである。陶磁器・漆器については記録がなかったため、輸出点数が記録されていた扇子・団扇・提灯・屏風・和傘の 5 項目についてまとめた。扇や団扇などは、アメリカへの輸出額が突出しているものの、全般的にイギリスに多くの美術工芸品が輸出されていたことがわかる。とりわけ屏風は、もっとも人気を博した品のひとつであった。[資料 4-3] は、1880 年から 1900 年までの二十年間に輸出された屏風の点数を国別にまとめたものであるが、これを見ると、イギリスがそのあとに続くアメリカ、フランスを大きく引き離し、最大の輸出先であったことは明らかである。1880 年に 3891 点だった屏風の輸出点数は、1897 年には 75000 点以上に跳ね上がっている。当時アメリカへの輸出が 19300 点、フランスにはたった 1500 点であることを考慮すると、いかにイギリス国内での需要が大きかったかが推察される。だが、このように欧米の市場に大量に流通していた日本の美術工芸品は、日本で輸出用に量産された

品が大半であった。この統計は、1904年から「綿」「絹」「其他」と材質ごとに三分され、このうち綿布を張っただけの屏風は9割に及んでいる。このことは、当時日本で制作されたものの多くが初期の愛好家たちがコレクションしていた伝統的な紙本や絹本の屏風ではなく、大量生産された単なる家具になっていたことを示すものである<sup>37</sup>。また、イギリスの市場には、こうして日本で輸出用につくられたものだけではなく、日本から輸入した和紙や織物を用いて、イギリスの業者が製造した屏風も「日本の屏風」として流通していた。例えば、ロンドンの代表的な内装業者であったホランド社の取引日記帳には、金唐革紙を屏風に仕立てたという記述が1880年代以降たびたび記されている<sup>38</sup>。このようにして、日本の美術工芸品は、イギリスの室内装飾の消費文化に飲み込まれたことにより、しだいに需要の実態は美術品から日用品へと変化していった。

以上見てきたように、日本の美術工芸品のイギリスへの供給は、こうした商社が参入したことで、より広い階層にまで行き渡ることとなった。さらに、日本趣味の流行が終息していったとされる1900年代以降も、貿易統計上の輸出量が急速に下降してゆく様子は見られない。このことは、日本の美術工芸品が、室内装飾のあまたある選択肢のひとつとして、その後も継続的にイギリスの市場に輸送されていたことを示している。だが、1929年の世界恐慌によるイギリスおよび日本の景気後退、また緊迫してゆく国際情勢などの影響を受け、1930年代以降は輸出不振の時期を迎えることになった<sup>39</sup>。最大の輸出量を誇ったマリアンズ商会も、この頃には日本の工芸品だけではなく、中国の品物や簡素なデザインのイギリス

<sup>37</sup> 宮崎、前掲書、279-289頁。

<sup>38</sup> *Holland and Sons, Cabinet Makers and Upholsterers Records 1821-1968* (Victoria & Albert Museum Art and Design Archive, AAD/1983/13).

<sup>39</sup> このほかに、1923年に起こった関東大震災により、横浜の店舗をたたむ商社が増えたという指摘もなされている。菅「日本の「美術製造品」を取り扱ったイギリス系商社」前掲論文、19頁。

製の屏風なるものも扱い、遅くとも1930代末には経営破綻に至っている[図4-13]<sup>40</sup>。内外の景気後退は、いわば顕示的消費の象徴であった装飾品の需要減に直結し、日本の美術工芸品の取引により19世紀末に隆盛を極めた商社でさえも、経営不振を免れることはできなかったのである。

## 1-2 市場戦略としての日本趣味—リバティーズを例に

ロザリンド・H・ウィリアムズがその著書『夢の消費革命』で述べているように、<sup>マス・プロダクション</sup>「大量生産は必然的に<sup>マス・コンサンプション</sup>大衆消費を伴った」とすれば<sup>41</sup>、イギリスの市場に溢れていた日本の美術工芸品は、具体的にはどういった人々を主な顧客の標的としたのだろうか。ここでは、イギリスでいち早く日本の品を扱った百貨店、リバティーズの活動を通して、日本趣味がいかなる市場戦略を経て、社会に浸透していったのかという点に視点を移したい。

19世紀後半のイギリスは、流通システムの発達にともなって個人商店から百貨店へ、人々の消費活動の場が大きく変化した時代である<sup>42</sup>。日本の美術工芸品が大衆的な人気を博した背景には、芸術的な価値だけではなく百貨店の出現による人々の消費活動の変化もまた影響を与えたにちがいない。リバティーズのような

<sup>40</sup> *Illustrated Catalogue of Chinese & Japanese Fancy Goods: Autumn 1931* (London: Priest, Marians & Co., 1931).

<sup>41</sup> ウィリアムズの著書は、19世紀フランスを主要な考察の対象としたものであるが、大衆消費社会の到来が人々の消費活動に与えた影響については、イギリスの事例にあてはめて考えることができる。ロザリンド・H・ウィリアムズ（吉田典子、田村真理訳）『夢の消費革命—パリ万博と大衆消費の興隆』工作舎、1996年、15頁。

<sup>42</sup> 例えば、ロンドンでは、1864年に初の百貨店ホワイトリーズが開店し、これに続きジョン・ルイス（1864年）、リバティーズ（1875年）が誕生した。また雑貨商であったハロッズは、1851年のロンドン万博をきっかけに地域開発が進んでいたナイツブリッジに拠点を構え、高級品を取り扱う百貨店へと成長している。

百貨店が参入する前までは、日本の美術工芸品は、東洋美術店や古美術店などで、一部の美術愛好家が買い求める品物に過ぎなかった。第2章で言及したように、唯美主義の芸術家たちが通ったロンドンのマーリー・マークス、ファーマー&ロジャースの店などは、19世紀半ばに日本の美術工芸品を扱っていた代表的な店である。このうちファーマー&ロジャースは、1862年のロンドン万博終了後まもなく、日本の美術工芸品を買い集めて、リージェント通りに建つ本店の隣にオリエンタル・ウェアハウスと名付けた東洋の品物を扱う店を新たに開設した。このとき従業員の中から新店舗の店員に選ばれたのが、後にリバティーズの創業者となるアーサー・レイゼンビー・リバティである<sup>43</sup>。開店から二年後に支配人となり、商売を軌道に乗せたリバティは、ロセッティやアルバート・ムーア、ホイッスラーといった唯美主義の芸術家を顧客にする一方で、彼らと親交を深めて、芸術的素養や審美眼を磨いていった<sup>44</sup>。彼が支配人に昇格してから十年後には、オリエンタル・ウェアハウスは、社内でもっとも高収益の部門へと成長したという<sup>45</sup>。その後、共同経営者の地位を要求するも受け入れられなかったリバティは、独立を決心し、1875年5月にファーマー&ロジャースの向かいに、日本を含む東洋の品々を扱う「イースト・インディア・ハウス」を開店した。これが、現在もリージェント通りにテューダー・リバイバル様式の店舗を構えるリバティーズの前身となる [図 4-14]。

リバティーズが開店した当時のイギリスは、唯美主義の思潮が社会に広まりつつあり、ミドル・クラスによる室内装飾品の購買意欲が高まった時期であった。リバティは、唯美主義の芸術家に追随したいと願う顧客の需要を見定め、東洋美

<sup>43</sup> Stephen Calloway (ed.), *The House of Liberty: Masters of Style and Decoration* (London: Thames and Hudson, 1992), p. 25. また、リバティーズについては、下記文献も参照した。アリソン・アドバーガム (愛甲健児訳) 『ドキュメント リバティ百貨店』PARCO 出版、1978 年。

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 29.

術店や骨董店などで、高値で販売されていた日本の美術工芸品をミドル・クラスにも手の届く価格で販売しようとした。小売店では、一般に値段は交渉次第であり、買い手はいったん値段の交渉に入れば、買わざるを得ないというのが通例であったが、百貨店では、ひとつひとつの品物に定価がつけられたことで、客は実際に買う義務を負わずに自由に商品を見て回ることができた<sup>46</sup>。リバティーズは、早々にこうした新しい商取引の方法を導入し、東洋の品々に馴染みのなかった人々でも気兼ねなく店内を見て回れるようにしたのである。また、ミドル・クラスの顧客の生活環境に合わせた美術工芸品を数多く取り揃えたことも、それまでの骨董店とは異なる独自の試みであった。建築家でデザイナーのエドワード・ウィリアム・ゴドウィンは、開店まもないリバティーズを訪れたときの印象を次のように記している。

芸術家は自分の家の部屋の装飾や備え付けに必要なものをこの一軒の店でほとんど揃えることができるだろう。床用にはマット材やマット、絨毯や敷物、壁用には日本の和紙、窓や扉用にはカーテン地、そしてその他屏風、椅子、腰掛けなどもある。<sup>47</sup>

この記述から、リバティーズが、当初から日本の美術工芸品を美術品あるいは骨董品というよりは、むしろ室内装飾品として販売していたことがわかる。また、芸者風の日本女性のイラストが描かれた1880年の広告〔図4-15〕には、リバティーズが日本のほかに、ペルシャ、インド、中国などから輸入した絨毯や織物、家具、陶磁器、ブロンズ、骨董品などを扱い、それらを「風雅でおもしろい！」

<sup>46</sup> ウィリアムズ、前掲書、68頁。

<sup>47</sup> “...an artist might almost decorate and furnish his home from this one shop. There are matting and mats, carpets and rugs for the floor; Japanese papers for the walls; curtain stuffs for windows and doors; folding screens small and large, chairs, stools and so-forth”. Godwin, *op. cit.*, p. 363.

「芸術的!」「オリジナル!」「美しい!」「実用的!」という利点を並べ立て、ミドル・クラスの消費者を取り込もうとしていた様子が見て取れる。さらに東洋の「芸術的製品」(Art Manufactures)という宣伝文句にも、東洋美術の「芸術性」を全面に出し、美しく趣味の良い装飾品を求めるミドル・クラスの顧客を取り込もうとするリバティーズの市場戦略が如実にあらわれている<sup>48</sup>。また、リバティーズでは、「1 シリングから 500 ポンドまで」という幅広い価格設定がもうけられており、顧客の所得にあわせて商品を選択することができた。たとえば 1894 年のカタログでは、数種類ある屏風のうち、「特別かつ厳選された」屏風が挿絵付きで大きく紹介されている [図 4-16]<sup>49</sup>。この屏風には 50 ポンドという値がつけられているが、これは当時の銀行員や公立の小学校教師の年間の平均所得のひと月分の給料に相当するもので、リバティーズで販売された屏風のなかでは比較的高価な部類に入るものである。一方、リネンのパネルに花鳥図を描いたものは、18.6~35.6 シリング (0.93~1.78 ポンド) で、絹の地に刺繍を施したものは、それより少し高く 42~105 シリング (2.1~5.25 ポンド) という価格が設定されている。このように、リバティーズでは、いち早く価格やデザインを豊富に取り揃え、それぞれの家庭の収入や用途にあわせて、商品を選択できるようにしたことで、大衆の支持を得たのである。さらに、リバティーズは、遅くとも 1891 年には、定期的に商品カタログを発行し、実店舗のみならず、付属の注文書による通信販売も受け付けていた [図 4-17]。カタログに掲載されている品も、開店当初から扱われていた漆塗りの小棚や盆、掛軸、提灯、和傘、団扇などに加えて、絵本な

<sup>48</sup> リバティーズでは、東洋美術のほかに、著名なデザイナーが手がけた装飾美術も取り扱っていたが、それらについても室内を審美的に装飾したいと願うミドル・クラスの顧客に向けて、「芸術的壁紙」(Art Wallpaper)、「芸術的家具」(Art Furniture)、「芸術的ファブリック」(Art Fabric)といった宣伝文句を多用していた。菅靖子『イギリスの社会とデザイナー—モリスとモダニズムの政治学』前掲書、98-99 頁。

<sup>49</sup> "Liberty" Yule-Tide Gifts: Illustrated Catalogue of Quaint, Rare and Beautiful Wares from the Western and Eastern Worlds, Suitable for Unique and Inexpensive Presents (London: Liberty & Co., 1894), p. 7.

ども含まれている [図 4-18]。イギリスで日本趣味が大衆を巻き込んだ流行現象へと発展していったのは、リバティーズのように顧客のニーズに応じた商品を提供した業者の存在があったからである。

だが、大衆に向けて日本の美術工芸品を販売していたのは、イギリスのリバティーズに限ったことではない。最大の輸出先のひとつであったアメリカでも、1876 年のフィラデルフィア万博後から 1880 年代半ばにかけて、大量に日本の美術工芸品が消費されている<sup>50</sup>。また隣国フランスでは、ジークフリート・ビングがリバティーズの开店からおよそ八年後に、同様の事業を展開している。ガブリエル・P・ワイズバーグによれば、ビングは、1883 年にパリのショーシャ通り(rue Chauchat)に日本の骨董店を開いた翌年、さらにパリ市内のラ・ペ通り(rue de la Paix)とブルー通り(rue Bleue)に二店舗を開設している<sup>51</sup>。これは、買い求める品の趣味と予算が異なる顧客に対応するための措置だったといい、ブルー通りの店は、主にミドル・クラスの顧客にとって手頃な価格の輸出工芸品を販売していた<sup>52</sup>。実際に、ビングは 1884 年に日本から同時代の美術品を輸入する目的で S. ビング商会を設立している。1887 年には、横浜にも支店を開き、1894 年頃からはフランスのドビュッフェ商会を代理店として、日本の工芸品を輸入していた。『ジャパン・ディレクトリー』を見ると、横浜の店は日本人を含む複数の店員に任せ、ビングはパリから具体的な指示を出していたようである [図 4-19]。一方、そのほか二つの店舗では、古美術、あるいはビングが古美術と見なした品が並べられたという<sup>53</sup>。したがって、ビングの店では、安価で新しい日本の工芸品が目当て

<sup>50</sup> 中島朋子「アメリカのエステティック・ムーヴメントにおける日本の美術工芸品の受容」『近代画説』第 10 号、明治美術学会、2001 年、14-27 頁。

<sup>51</sup> Gabriel P. Weisberg, *Art Nouveau Bing: Paris style 1900* (New York: Harry N. Abrams in association with the Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1986), p. 22.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

の客は、ブルー通りの店に行き、芸術的な価値のある品を買い求める客は、それ以外の店に行くという棲み分けがなされていたことになる。これにより、ビングは自身の店で扱う日本の美術工芸品そのものの芸術的価値やイメージを損なうことなく、顧客の異なる店舗をそれぞれ成功させたのである。さらに彼は、1888年から91年にかけて自ら創刊した雑誌『芸術の日本』の編集に携わり、誌面にコレクションの図版をたびたび織り交ぜながら、日本についての紹介記事を著名な批評家やコレクターらに依頼している。『芸術の日本』というタイトルそのものにあらわれているように、ビングは、雑誌という媒体を通じて、日本の美術工芸品の芸術的価値を高めようとしたのである。そこには、産業芸術に携わるデザイナーや職人に対する教育的な意図だけではなく、自身の店で扱う商品の市場価値を高めようという、商業的な目論みも少なからずあったはずである。これは、リバティーズがギルバート&サリバンのオペラ『ミカド』（1885年初演）に役者の衣装や舞台のための装飾品を提供し、「美しく、手頃な値段」を強調するなど、ミドル・クラスの顧客を重視した市場戦略を展開していったのとは対照的である[図4-20]。このように、日本の美術工芸品の大衆化は、19世紀末に各地で見られたと考えられるが、それを支えた業者側の戦略や社会への浸透の度合いには、国によって若干の違いが見られるのである。

とりわけイギリスで日本趣味が広範囲に広がったのは、日本の美術工芸品が百貨店などの大規模経営の店に次々ともうけられた家具部門や内装部門で、手頃な室内装飾品として販売されたためであろう<sup>54</sup>。さらに重要なのは、生活に関わる消費活動の中心は常に女性たちであったということである。ミドル・クラスの読者に向けた家庭雑誌『ザ・ハウス』には、『妻の買い物』というドローイング・

<sup>54</sup> 例えば、ハロッズは1880年代までに家具部門を設置し、刺繍、クッション、絨毯、磁器や骨董まで含めた室内装飾の一環したサービスを提供している。ほぼ同時期にホワイトリーズも内装部門を開設した。ホワイトリーズは、横浜にあったケリー商会を通じて日本と取引をしていた。詳細については、[資料4-1]「イギリス商社横浜居留地で日本の美術工芸品を取り扱ったイギリス系商社の一例」を参照されたい。



ルームを改装する主婦の物語が掲載されているのだが、その挿絵には、消費活動における男女の役割が分かりやすく描き分けられている[図4-21]。レイチェル・ボウルビーが、エミール・ゾラの百貨店を舞台とした小説『ボヌール・デ・ダム百貨店』を引き合いに出して述べているように、百貨店の出現は「女性消費者」を顕在化させ、女性消費者に対し、男性生産者が商品売るというジェンダーの構造を生みだしてゆく<sup>55</sup>。リバティーズが1884年にゴドウィン婦人服部門の監督に迎えて、「芸術的なドレス」を販売したことは、当時の市場においていかに女性消費者が重要視されていたのかを象徴する出来事である<sup>56</sup>。このようにして、19世紀末にかけて室内装飾の市場が拡大してゆく中、ミドル・クラス的女性たちは、新たな日本趣味の担い手として台頭してゆくのである。

## 第2節 ミドル・クラスの室内装飾にみる日本趣味

### 2-1 ミドル・クラスの家と装飾

アメリカの小説家エドガー・アラン・ポーは、唯美主義運動の流行に先んじて、『室内装飾の哲学』（1850年）の中で、各国の室内装飾について以下のように分析している。

<sup>55</sup> レイチェル・ボウルビー（高山宏訳）『ちょっと見るだけ—世紀末消費文化と文学テキスト』ありな書房、1989年。特に、第2章「商業と女性一性」および第3章「女の欲望を商売にする—ゾラの『ご婦人方のパラダイス』を参照。小説の内容については、以下の邦訳を参照した。エミール・ゾラ（吉田典子訳）『ボヌール・デ・ダム百貨店—デパートの誕生』藤原書店、2004年。

<sup>56</sup> リバティーズの婦人服部門は国内外で好評を博した。1889年のパリ万博には「エステティック・ガウン」が出品され、1890年にはパリのオペラ座通りに「メゾン・リバティ」を開店した。パリでは、ドレスやショールなどの婦人服や服飾雑貨が主体であったが、東洋の美術品も販売されたという。Calloway, *The House of Liberty*, op. cit., pp. 40–41.

住居の外部の建築様式はともかく、内部の装飾にかけて、イギリス人はもっとも優れている。イタリア人は、大理石の彫刻と色彩を除けば、ほとんど洗練された感受性を持ち合わせていない。フランス人は、たいへん遊び好きな人種であって、そのため家財を維持できないが、彼らは家具に関して鋭い観察眼を、あるいは少なくとも、良識を持ち合わせている。支那人および東洋人の大半は、情熱的な、けれども不適切な趣味を持っている。スコットランド人は、室内装飾にかけてはお粗末である。おそらくオランダ人は、カーテンはキャベツではないという程度の漠然たる考えしか持っていない。スペイン人となると、カーテン一辺倒だ—さすがは首つりの国である。ロシア人は家具の備え付けをやらない。ホッテントットやキカプー族も、それはそれなりに巧妙である。アメリカ人だけが非常識なのである。<sup>57</sup>

このように、ポーは、アメリカ人の「趣味の悪さ」について語る際、各国の室内装飾を引き合いに出し、興味深い観察を行なっている。真偽のほどはさておき、なぜイギリス人が室内装飾において最も優れているとした指摘が国外からなされるほど、19世紀後半のイギリスでは、室内装飾に対する人々の関心が高まっていたのだろうか。室内装飾品の需要が物理的に高まり、日本の美術工芸品が市場に流通した社会的な要因として、イギリスにおける唯美主義運動の流行、また流通システムの発達や消費活動の変化があったことは、前述した通りである。だが、それらを需要する立場にあった人々の側から、この問題について考察することも重要であろう。彼らは、いかなる価値観のもとにこうした流行を支持したのだろうか。第2節では、その要因のひとつに、ヴィクトリア朝時代に特有のミドル・クラスの家庭観があったと仮定し、日本趣味の室内装飾がどのような社会的・文

<sup>57</sup> E. A. ポオ（松原正訳）「室内装飾の哲学」『ポオ全集 第3巻』佐伯彰一、福永武彦、吉田健一編、東京創元社、1970年、286-287頁。

化的な意味を持つのか、室内装飾の担い手であった女性たちに着目しながら考察してゆきたい。

### ミドル・クラスの家庭観

具体的な室内装飾の事例を挙げる前に、まずは、家庭と装飾、またその担い手とされた女性たちをめぐる社会的、文化的背景に触れておこう。

ヴィクトリア女王の統治下にあった 1837 年から 1901 年のイギリスは、産業革命が完成期を迎えたことで工業化社会が確立し、急成長を遂げた時期にあたる。工業化は、経済的・社会的な変化をもたらしただけではなく、人々の家庭生活や価値観にも影響を与えた。工業化の進行と鉄道の発達によって、都市部の工場や会社への通勤が一般的な就業形態となると、ミドル・クラスの家庭のあり方にも変化が見られるようになる。前工業化時代には、支配層を除く労働者は、たいてい家内工業を営むことで生活の糧を得ていた。こうした家庭では、職住一致の生活を送っていたことから、家庭は仕事と生活の習慣的な行動、すなわち食事や睡眠などとの両方を取り込んだ場所とされてきた。だが、ひとたび生産活動が工場やオフィス、あるいは商店へ移されると、こうした就業形態や家庭生活もまた変化してゆく。さらに交通網の発達もあって、早朝郊外の自宅を出て通勤電車に乗り、大都市の工場や会社で勤務時間まで働くといった就業形態がミドル・クラスに普及していった<sup>58</sup>。工業化により職場と家庭が完全に切り離されて考えられるようになると、前者は男性の領域、後者は女性の領域として位置づけられ、一家を支える大黒柱である男性、その伴侶としての女性といった性的役割分業がミドル・クラスの間で形成されてゆく。このような考えは多くの学者によって理論づけられることで、より揺るぎないものとなった。例えば、芸術評論家であると同

---

<sup>58</sup> 19 世紀のイギリス社会史については、以下文献を参照。長島伸一『大英帝国 最盛期イギリスの社会史』講談社、1989 年。

時に社会思想家でもあったジョン・ラスキンは、『胡麻と百合』の中で次のように述べている。

両性の特質を簡単にいえば、つぎのとおりです。男性の力能は、積極的・進取的・守護的です。男性はすぐれて行動者・創造者・発見者・庇護者です。男性の知性は思索と発明に向いていますし、その精力は冒険に戦争にまた征服に—戦争が正当、征服が必然であるかぎりですが—むいています。ところが女性の力能は戦闘でなくて統治にむき、女性の知性は発明や創造ではなく、気持ちの良い秩序・整頓・および決定にむいています。<sup>59</sup>

ラスキンのように、生まれながらの違いを各々の性質や役割と結びつけようとする理論は、ハーバート・スペンサーなどの社会哲学者、あるいはダーウィンなどの科学者にも見られる。性差に関する理論は分野を問わず展開され、その多くはラスキンのように男性を公領域、女性を私領域と結びつけ、男性を女性よりも優れた性と見なすものであった。それでは、こうした性による役割分担の概念は、ミドル・クラスの家庭観にどのような影響を与えたのだろうか。

『胡麻と百合』には、先に挙げた性差の理論に、家庭に関する興味深い一節が加えられている。

男性は、世間での荒仕事で、あらゆる危険や試練に遭遇しなければならない。したがって男性には、失敗・罪科・不可避の過誤もつきものです。しば

<sup>59</sup> “Now their separate characters are briefly these. The man’s power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation and invention; his energy for adventure, for war, and for conquest, wherever war is just, wherever conquest necessary. But the woman’s power is for rule, not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement, and decision.” John Ruskin, *Sesame and Lilies: Two Lectures* (London: Smith, Elder & Co., 1865), pp. 146–147. (ジョン・ラスキン (飯塚一郎、木村正身訳) 『この最後の者にも／ごまとゆり』中央公論新社、2008年、318–319頁)

しば男性は傷ついたり降服したりしなくてはならないし、方途を誤ることもあり、またかならず頑になるものなのです。しかしそのかわり、男性はこれらすべてのことから女性を守ってやります。が、その家のなかには、女性に統治されるわけで、女性が自分で求めもしないかぎり、なんの危険も誘惑も、過誤・罪科の原因もはいるわけがありません。これが家庭というものの真実の性質です—家庭は「平安」の場所であり、すべての危害からだけでなく、すべての恐怖・疑懼・分裂からの、避難所です。<sup>60</sup>

ラスキンが「平安の場所」あるいは「避難所」といった言葉で定義したように、家庭は、男性が外的世界で感じた緊張やストレスを忘れることのできる安息の地でなければならなかったのである。

## 女性の使命

ヴィクトリア朝時代に活躍した詩人コヴェントリー・パットモア（1823–96）の作品に『家庭の天使』という詩集がある<sup>61</sup>。天使のごとく清らかな妻に捧げられた詩はヴィクトリア朝の人々に親しまれ、家庭の天使は理想の女性の呼称ともなった。家庭の天使が定着した背景には、家庭を「平安の場所」や「避難所」と捉えたミドル・クラス特有の家庭観があったにちがいない。神格化された家庭を司るにふさわしい女性として、清純で愛情に溢れた家庭の天使が誕生したのであ

---

<sup>60</sup> “The man, in his rough work in open world, must encounter all peril and trial: —to him, therefore, the failure, the offence, the inevitable error : often he must be wounded, or subdued, often misled, and always hardened. But he guards the woman from all this; within his house, as ruled by her, unless she herself has sought it, need enter no danger, no temptation, no cause of error or offence. This is the true nature of home—it is the place of Peace; the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt, and division.” *Ibid.*, pp. 147-148. （同書、319 頁）

<sup>61</sup> Coventry Kersey Dighton Patmore, *The Angel in the House: the Betrothal* (London: John W. Parker and Son, 1854).

る。また、男性に従属し庇護されるべき性といったジェンダー観も従順な女性像としての家庭の天使に結びついたことだろう<sup>62</sup>。家庭の天使であることは、女性の美德であると同時に、理想の家庭を築く上でも必要不可欠だったのである。

当時女性に求められた役割を視覚的に表現した作品に、ジョージ・エルガー・ヒックスの《女性の使命》[図4-22～24]という三部作がある。この作品は、《女性の使命—子供の導き手》、《女性の使命—男性の伴侶》、《女性の使命—老親の慰め人》から成り立ち、いずれも女性の使命を息子、夫、父としての男性との関係において規定したものである。当時、女性は忍耐力と自己犠牲の精神を持って男性の補助的な役割を果たすことが理想とされていたので、個人的な野心に燃えることは男らしい美德とされたが、女性の場合は悪行とされ、向上心は男性の才能を支えることに向けられるべきだと考えられていた<sup>63</sup>。シンシア・イーグル・ラセットによれば、「母となることだけが女性に可能な社会に対する唯一の貢献である」という考えから母性が理想化される一方、子供を産まない女性は義務を怠っているとして非難の対象となったという<sup>64</sup>。そうした事実を考慮すると、子供を守るようにいばらの道を前進する女性は、子供を慈しむ理想の母であると同時に、社会に対する責務を果たす理想の女性と言えるだろう。続く《女性の使命—男性の伴侶》は、妻としての女性の役割を描いたものである。身内の訃報を知らせる黒縁の手紙を受け取った夫は、その悲しみをこらえるかのように立ち、その隣では妻が夫の悲しみを静めようと寄り添っている。リンダ・ニードは、悲しみ

<sup>62</sup> 一方、19世紀末に女権拡大運動がイギリスで盛んになると、日本社会の封建的な女性の位置付けに注目が集まり、従順さを美德とする伝統が生きているとして日本人女性の理想化が進められた。橋本順光「茶屋の天使—英国世紀末のオペレッタ『ゲイシャ』(1896)とその歴史的文脈—」『ジャポニスム研究』第23号、2003年、30–50頁。

<sup>63</sup> Jan Marsh, “Votes for Women and Chastity for Men: Gender, Health, Medicine and Sexuality”, in John M. Mackenzie, *The Victorian Vision Inventing New Britain* (London: V&A Publications, 2001), p. 103.

<sup>64</sup> シンシア・イーグル・ラセット(上野直子訳)『女を捏造した男たち—ヴィクトリア朝時代の性差の科学』工作舎、1994年、157頁。

に暮れてはいるものの気持ちをコントロールしようと努める夫に対し、妻は夫を慰めていると同時に彼に従属していることを示すようなポーズを取っていると指摘している<sup>65</sup>。つまり、この作品は夫が苦しい時には夫に寄り添うことが女性の使命であるということを示すと同時に、妻は夫に依存するものであることを視覚的に表現したものといえる。また、悲しみを乗り越える場が家庭であるということも重要である。夫の左手には妻が寄り添い、右手は暖炉に寄りかかるようにして悲しみをこらえる仕草を見せている。暖炉は、幸福な家庭を象徴するモチーフである。男性が悲しい出来事を暖かく幸せな家庭で癒すという考えは、まさに前述したラスキンの言説に通じるものである。娘としての女性の使命を描いた、三作目の《女性の使命—老親の慰め人》では、年老いた父親に毛布をかけ、水を与えるなどして甲斐甲斐しく世話をする娘の姿が描かれているが、実際にお年寄りや病人の面倒を見ることもまた、女性の重要な役割のひとつと考えられていた<sup>66</sup>。家庭の天使たる女性ならば優しく、愛情に溢れていなければならないという考えから、病人や老人の世話をすることは重要な女性の役割とされた。経済的に余裕のあった家庭では、看護婦を雇うこともできたのだが、それは一家の主婦が責任ある務めを放棄したと見なされかねないことであった。こうして、母・妻・娘として男性に尽くすこと、家庭を司る者として居心地の良い家庭を創ることは、女性の責務として定着してゆくこととなる

### 仕事場のアンチテーゼとしての家庭

外的世界からの避難所として理想化された家庭観は、室内の装飾やデザインにも如実にあらわされた。家庭は、仕事場とは異なる雰囲気となることが重視され、

<sup>65</sup> Lynda Nead, *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), p. 13.

<sup>66</sup> Marsh, *op. cit.*, p. 102.

「カラフルでソフトに、そして豪華に」装飾される傾向にあった<sup>67</sup>。また、公共の場である仕事場に対して、家庭が個人の私的空間としての意味合いが濃くなったことで、家庭の室内が持ち主の社会的地位や教養を視覚的に証明する空間と捉えられたことも室内装飾の流行に拍車をかけた。ミドル・クラスというきわめて幅広く、曖昧な階級において、生活様式は社会的階級を推し測る尺度となり、一家の主婦が室内を趣味よく美しく整えることは、体面を保つ上でも重要な行為となってゆくのである。

19世紀後半になると、こうしたミドル・クラスの女性たちに向けた室内装飾の手引書が相次いで刊行された<sup>68</sup>。何事も外観で判断される社会において、日用品や所持品を趣味よく選択することが主婦に課せられ、それを補佐する手引書が影響力を強めていったのは、ごく自然な流れであったといえよう。芸術的な素養を身につけずに育った彼女たちにとって、手引書はヴィクトリア朝的な自助の精神に則ってアッパー・クラスに近づくための重要な道具となる<sup>69</sup>。画家のチャールズ・イーストレイクによる『家庭の趣味についての提言』（1868年）は、住まいについて論じた初の総合的な手引書として人気を博し、イギリスだけでなくアメリカでも版を重ねるほどのベストセラーとなった<sup>70</sup>。その後も1876年から83年までの7年間に、ロンドンのマクミラン社から「家庭の芸術シリーズ」全12巻

<sup>67</sup> フォーティー、前掲書、134頁。

<sup>68</sup> 19世紀のイギリスにおける家政マニュアルの出版数は、1825年、1855年、1856年、1871年に各10冊、その他の年は0～9冊の間を推移しているが、1876年になると、突然20冊のマニュアルが発行されている。辻みどり「ヴィクトリア朝の生活と芸術」（*The Art at Home*, Edition Synapse, 2011 所収解説）、5頁。

<sup>69</sup> 19世紀後半に出版された室内装飾の手引書については、以下文献を参照。辻みどり「ヴィクトリア朝の室内装飾と世紀末審美改革運動」（*The Aesthetic Movement in Victorian Life*, Edition Synapse, 2005 所収解説）、Penny Spark, “Furnishing the Aesthetic Interior: Manuals and Theories”, in Calloway and Orr (eds.), *op. cit.*, pp. 126–133.

<sup>70</sup> Charles L. Eastlake, *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery, and Other Details* (London: Longmans, Green, 1868).



が出版され、好評を得ている。この中には、W. J. ロフティの『家庭の芸術への願い』（1876 年）、メアリー・ホーイズ夫人による『美の芸術』（1878 年）や『装飾の芸術』（1882 年）といった室内装飾の手引書だけでなく、『アマチュア芝居』（1879 年）、『刺繍』（1880 年）など、女性の趣味や手仕事を集めた書物も含まれていた。当初は、家庭の天使となるべく、女性のたしなみとして出版された手引書は、読者のニーズにあわせて、その内容は多岐にわたってゆく。『美しい家 著名な美しい邸宅について』（1882 年）<sup>71</sup>や『家庭における芸術家たち』（1884 年）<sup>72</sup>といった出版物では、唯美主義の芸術家たちの邸宅やアトリエが写真や挿絵入りで紹介された。洗練された唯美主義の芸術家の住まいは、室内装飾のモデルと捉えられ、瞬く間にミドル・クラスに伝播してゆく。このようにして、唯美主義の芸術家が生活空間に採り入れた日本の美術工芸品もまた、美しい室内を構成するモチーフとして、女性たちを介して家庭の室内装飾に取り込まれてゆくのである。

## 2-2 空間のジェンダー

それでは実際に、日本趣味の室内装飾は、家の中のどのような空間に用いられたのか、現存する内装業者の資料や室内装飾の手引書などから考察してみよう。その際、家屋自体にも性別によって分けられた空間があったということに留意しておきたい。女性の領域とされた家庭にも、当然ながら、男性が実権を握っていた空間は存在した。こうした空間のジェンダーをめぐる問題は、家庭の室内装飾について考える上で、非常に重要な意味を持つものである。

例えば、『淑女の家庭一家庭の構築と美化』（1896 年）は、部屋の見取り図や挿

<sup>71</sup> Haweis, *Beautiful Houses*, op. cit.

<sup>72</sup> Mayall, *Artists at Home*, op. cit.

絵を豊富に取り入れることで、より具体的な情報を読者に提供した室内装飾の手引書であるが、この中で紹介された当時のミドル・クラスの邸宅の平面図[図 4-25]を見ると、書斎、玄関ホール、ビリヤード・ルームなどは、家の中でも公的な場として玄関近くにもうけられ、主に男性たちが使用する「男性的」な空間であったことが推察される。これに対して、その奥にもうけられたドロ잉・ルームやモーニング・ルームなどはより私的な空間と位置づけられ、家族の憩いの場として明るく華やいだ雰囲気が不可欠な「女性的」な空間と考えられていた。当時、部屋は、そこを使用する人間のジェンダーはもちろん、部屋が持つイメージによっても男女の空間が明確に分けられ、空間のイメージは装飾品の選択にも影響を与えていたのである<sup>73</sup>。

## 部屋のイメージと壁紙

空間のジェンダーを分析する上で、もっとも分かりやすい装飾品のひとつが壁紙である<sup>74</sup>。空間全体を支配する装飾品であった壁紙は、部屋の主に合わせたデザインが適用され、一般に、男性的（公的）な空間では、荘厳だが華美ではない重々しく落ち着いた色調やデザインが好まれたのに対し、女性的（私的）な空間では、より軽快で豊かな色彩、優美で装飾的なデザインが用いられる傾向にあった[図 4-26、27]<sup>75</sup>。ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の版画素描室には、ロンドンの内装業者カウタン社の 1824 年から 1938 年までの約百年分の注文

<sup>73</sup> 19 世紀のインテリアにおける空間のジェンダー化については、以下参照。Juliet Kinchin, “Interiors: nineteenth-century essays on the ‘masculine’ and ‘feminine’ room”, in Pat Kirkham (ed.), *The Gendered Object* (Manchester: Manchester University Press, 1996), pp. 12–29.

<sup>74</sup> 壁紙にはその部屋を使用する人物の生きた時代、社会的地位、ジェンダーが反映されるという社会学的観点を踏まえて壁紙を分析した研究として、以下文献を参照。Saunders, *op. cit.*, pp. 11–25.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 16. および Kinchin, *op. cit.*, p. 13.

控え帳 (Order Books) が保管されており、ここから邸宅内のどの空間にどのような壁紙が求められたのか、およそその傾向や趣味の変遷を探ることができる。カウタン社は、ロンドンのオックスフォード・ストリートに店舗を構え、バッキンガム宮殿の内装から女中部屋に至るまで、幅広い業務を請け負った業者である。その注文控え帳には、顧客名と依頼内容が壁紙の断片とともに細かく記されている [図 4-28]。[資料 4-4] は、カウタン社の 1867 年から 1894 年までの注文控え帳から、ジャポニズムの壁紙と金唐草紙が用いられた部屋を一覧にまとめたものである。だが、注文控え帳には壁紙の製造元やデザイナーの名前は記されておらず、壁紙の断片からは全体のモチーフまで把握できなかったケースもあり、この一覧が不完全なものであることをあらかじめお断りしておく。なお、ここでいうジャポニズムの壁紙とは、「日本の文様やモチーフを取り入れたもの」と「日本の装飾芸術の法則（シンメトリーの欠如、陰影のない色彩、優れた自然表現など）」、あるいは両方の条件が混在する場合を指す<sup>76</sup>。また、金唐草紙については、第3章で述べたように、その製造は必ずしも日本だけに限られたものではないため、あくまでこの一覧は、部屋のイメージと壁紙のデザインや素材の関係性を理解するための資料として提示したい。

カウタン社の注文控え帳にジャポニズムの壁紙が初めて登場するのは、1871 年である。バロウズ夫人（住所は記載なし）が朱色の地に、竹と雀の図案の壁紙（資料 4-4 No.1）をブドワール用に注文している。また、具体的にどの部屋に使用されたのか記載がないものの、同じ年に、ロンドン北部ハックニーに住むホスキング夫人が選択した壁紙は、簡略化された鳥や花の描き方だけでなく、漆黒の地に金、朱色といった色遣いにも日本の影響が感じられる。1878 年と 84 年には、それぞれ異なる図柄の蛙の壁紙 (No.5、No.15) が子供部屋の内装に用いられている。擬人化されたユーモラスで愛らしい蛙の表現は、『鳥獣戯画』を彷彿とさせるも

<sup>76</sup> ジャポニズムの壁紙については、以下参照。松村恵理『壁紙のジャポニズム』思文閣出版、2002 年、97-104 頁。

のである。それまでの幾何学的に図案化された西洋の伝統的壁紙とは異なり、小さな動植物を生き生きと捉えた壁紙は、まさに子供部屋に最適の装飾品として一定の需要が見込めたことだろう。81年には、点線模様以小桜のような花をあしらった壁紙が寝室（No.8）や寝室脇の化粧室（No.10）に使用されている。さらに、バスルームには、水墨画のような淡い色調の鶴を配した壁紙（No.11）や染め型紙に良く似た紅葉模様の壁紙（No.18）が用いられたという記録も残っていた。こうしてみると、意外にも1870年代から80年代にかけて流行したジャポニズムの壁紙は、家庭の中の表舞台というよりは、むしろごくプライベートな空間で用いられていた実態が浮かび上がってくる。先にも述べたように、こうした私的（女性的）空間は、家族の憩いの場として明るく軽快な雰囲気求められる傾向にあったので、小動物や植物のモチーフを生き生きと捉えたジャポニズムの壁紙は、そうした消費者のニーズに合致し、積極的に受容されたのではないだろうか。

一方、これとは対照的なのが、金唐革紙である。金唐革紙は、ダイニング・ルーム（No.6）、廊下（No.3、No.14）、玄関ホール（No.9、No.12、No.13、No.14）、ビリヤード・ルーム（No.20）など、主に人をもてなす場や一家の主人が使用する場、つまり家庭の表舞台である男性的空間で用いられる傾向にあったようだ<sup>77</sup>。また、ミッドランド・レイル社の列車の内装（No.16）として使用されるなど、カウタン社の注文控え帳には、金唐革紙が家庭以外の場所で使用された記録も残っている。このほかにも、1889年の『ファニチャー・ガゼット』には、日本製の金唐革紙が150室以上あるホテルの内装に使われたという記事が紹介されていた<sup>78</sup>。これは、公的（男性的）空間では、流行よりも伝統が重視され、厳粛さや重厚さ

<sup>77</sup> 金唐革紙がダイニング・ルームや玄関ホール、書斎といった家庭の表舞台で用いられた豪奢品であったことは、菅靖子もまたロンドンの内装業者ホランド社の史料、1883～93年までの取引帳から明らかにしている。菅靖子「金唐革紙と住まいの帝国主義—イギリスにおける日本趣味の需要と供給」前掲論文、31-49頁。

<sup>78</sup> Anon., “Novelties in Wall-Decoration”, *The Furniture Gazette*, April 1, 1889, pp. 125-126.

といった雰囲気装飾に求められたことも関係している<sup>79</sup>。例えば、家庭のダイニング・ルームには、一家の威信がそれとなく現われるものだという考えから、家具は重量感のある大きなものが好まれ、重厚な雰囲気にそぐわない装飾品はすべて排除されたという<sup>80</sup>。第3章で述べたように、日本から輸出された金唐革紙のデザインに必ずしも日本的な要素が求められなかったのは、金唐革紙が列車やホテルといった公的空間、あるいは家庭の中の表舞台で用いられる傾向にあったことによるものだろう。当初は日本的な図案ばかりであった金唐革紙のデザインが、しだいに天使やアカサンスの葉といった伝統的な西洋風のそれへと移行してゆくのは<sup>81</sup>、あくまで金唐革紙の華やかさと重厚さを併せ持った雰囲気が公的（男性的）空間にふさわしいと考えられたからであり、デザインそれ自体に異国趣味の要素は必要とされなかったためだと思われる。

## 屏風に見る部屋の機能と装飾

それでは、日本から大量に輸出された美術工芸品は、一体家庭のどのような場所で用いられたのだろうか。イギリスで特に需要の大きかった屏風に焦点を当て、19世紀後半に出版された室内装飾の手引書の記述から、具体的な用途について考察してみたい。

室内装飾の手引書は、ミドル・クラスの女性を主要な読者として想定したもので、1870年代以降、芸術的な教養を身につけずに育った彼女たちの必需品として、相次いで刊行されていた。当初こうした手引書の多くは、主にデザイン理論家などプロの男性がアマチュアの女性読者を啓蒙することを目的として出版された

---

<sup>79</sup> Kinchin, *op. cit.*, p. 14.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>81</sup> Suga Yasuko, “Artistic and Commercial Japan: Modernity, Authenticity and Japanese Leather Paper”, *op. cit.*, p. 101.

が、時代が進むにつれて経済性に留意しつつ、家具・壁紙・装飾品等の選択とそれらのコーディネートの方に比重が置かれるようになっていた<sup>82</sup>。つまり、これらはほとんど現存していない室内装飾品としての屏風が、実際にミドル・クラスでどのように用いることが提案されていたのかを探る上で、きわめて貴重な資料なのである。

例えば、『現代の家庭の女性の手仕事』（1881年）は、アメリカで刊行された手引書ではあるが、室内装飾品として大量に流通していた屏風を家庭のどのような場所で用いるべきか、具体的に述べられている。

〔日本の屏風は〕熱心に買い求められ、国中に行き渡っていた。そして今や、この種の品々を扱う業者は、需要に応じるのが難しいと感じている。これはとりわけ東洋の品に当てはまる。薄い絹の上に彩色された日本の屏風は万能だ。地階という「冥界への降下」を遮るのに使えるし、ダイニング・ルームに通じる食器室の出入口で使用人の動きを隠すために、あるいは、暗い部屋の隅を艶やかな人物や花鳥で輝きを与えるためにも用いることができる。<sup>83</sup>

ここで屏風は、階段の降り口の前の衝立として、ダイニング・ルームの出入口の目隠しとして、そして部屋の隅に華やかさを添える装飾品として、その用途が提案されている。同様に、イギリス・ハンプシャー州のある家庭のドロワーイング・ルームでは、ドアの目隠しとして、また暖炉の前に私的な空間をつくりだす衝立

<sup>82</sup> 辻「ヴィクトリア朝の室内装飾と世紀末審美改革運動」前掲論文、13頁。

<sup>83</sup> “These were eagerly bought and distributed throughout the land ; and now the dealers in such things find it difficult to keep up with the demand—for the Oriental specimens, especially. Japanese screens painted on thin silk, are in universal use, either to cut off the "descent to Avernus" of the lower stairs, to conceal the movements of domestic service at the butler's-pantry door communicating with the dining-room, or to set dark corners aglow with their brilliant figures, birds or flowers.” Constance Cary Harrison, *Woman's Handiwork in Modern Homes* (New York: Charles Scribner's Sons, 1881), p. 151.

として、屏風が活用されている。白黒の写真から詳細を確認することはできないものの、おそらく室内装飾品としてもっとも人気を博していた花鳥図をあしらった屏風である [図 4-29]。

日本の屏風について記された手引書の中で、もっとも早い例は、1878年に刊行された『寝室とブドワール』である。旅の一場面と思われる山の風景と複数の人物とを組み合わせた屏風が図版付きで紹介され、「プライバシーを確保し、必要であれば光を遮り、部屋の見栄えをよくする」という利点から、カーテンと同じように、ベッドの脇に置くことがすすめられている [図 4-30]。このように、屏風にはしばしば家の中でも私的な空間において、間仕切りとしての役割が見いだされている。これは、軽くて折り畳んだり、持ち運んだりすることができる日本の屏風の特徴を反映している。例えば、19世紀後半に中国で作られた屏風を見ると、高さは180センチと大きく、木製で全体に黒い漆が塗られたパネルは見た目にも重たい印象を受ける [図 4-31]。つまり、日本の屏風がミドル・クラスの家庭で室内装飾品として需要を伸ばした理由のひとつは、まず移動が手軽であるというその形態にあった。また、これとは別に繰り返し指摘される利点が、屏風の装飾的効果である。『装飾的なインテリア』（1887年）の著者は、手頃な値段で美しい装飾品が入手できる店としてロンドンのリバティーズを挙げ、そのカタログの中から色彩とデザインがとりわけ優れた装飾品として日本の屏風を紹介している<sup>84</sup>。このほかにも、『レイディーズ・レルム』誌の「美しい住まい」の欄では、憩いの場であったモーニング・ルームを家庭内の「女性的」な空間と位置づけた上で、「イギリス人女性のモーニング・ルームは、明るく、鮮やかでそして陽気な空間であるべき」とし、そこにふさわしい装飾品として「明るく、簡単に動かせる」屏風を推奨している<sup>85</sup>。だが、このように華やかさが求められた「女

<sup>84</sup> John Moyr Smith, *Ornamental Interior: Ancient and Modern* (London: Crosby Lockwood and Co., 1887), p. 142.

<sup>85</sup> J. E. Panton, “Artistic Homes and How to Make them: Morning-room and Library”,

性的」な空間に取り入れられた一方で、装飾が抑制される傾向にあった「男性的」空間において、屏風を用いるように説く記述は手引書においてほとんど見られない<sup>86</sup>。第2章で触れたように、画中画の中で、女性を引き立たせる小道具として機能していた屏風は、実生活においても同様の役割が期待され、部屋の仕切りや目隠しといった実用的な役割に加えて、明るい雰囲気が求められた「女性的」な空間に華やぎを添える装飾品として受容されていた [図 4-32]。当時流通していた屏風の大半を花鳥図が占め、中国主題の水墨画や武者絵などはほとんど見られないのは、このように屏風が主に「女性的」な空間に置かれる装飾品であったことと無関係ではないだろう。

しかしながら、商品を供給する側は、様々な室内装飾のスタイルを提案しており、その中には、いわゆる男性的空間に日本趣味の室内装飾を用いたものもあった。例えば、日本から金唐革紙を独占的に輸出していたロットマン・ストローム商会は、消費が鈍りだす 1889 年あたりからは、壁紙よりも屏風を主力商品に切り替えている。同商会は、一般的な花鳥画などの屏風のほかに、「新型の日本の屏風」として、男性消費者を想定した、金唐革紙を添付した大型の木製の屏風も販売していた [図 4-33]<sup>87</sup>。リバティーズのカタログでも、ダイニング・ルームや書斎、玄関ホールなどに適当な装飾品として、男性の嗜好に合いそうな金工品なども紹介している [図 4-34]<sup>88</sup>。また、喫煙室やビリヤード・ルームといった余暇を楽しむ空間では、非日常的な雰囲気が求められたために、他の空間に比べ

---

*The Lady's World: A Magazine of Fashion and Society*, 1887, pp. 380–383.

<sup>86</sup> *The Bazaar: a Catalogue of Quaint, Artistic and Inexpensive Eastern and Western Wares for Sale in the Basement Galleries of Chesham House* (London: Liberty & Co., 1898).

<sup>87</sup> Anon., “New Screens at Messrs. Rottmann Strome & Co’s”, *The Cabinet Maker and Furnisher*, Jan. 1st, 1892, pp. 190–191.

<sup>88</sup> *The Bazaar: a Catalogue of Quaint, Artistic and Inexpensive Eastern and Western Wares for Sale in the Basement Galleries of Chesham House* (London: Liberty & Co., 1898), p. 47.



て日本趣味の室内装飾が用いられることがあった。実際に、ロウワー・ミドル・クラス向けの雑誌『ハウス』では、比較的低予算で「幻想的な」部屋が作れるとして、日本の竹製家具に団扇や提灯で装飾した喫煙室が紹介されている[図 4-35]。

### 2-3 「女性的な」趣味と日本の美術工芸品

家庭内の男性的空間から完全に排除されたわけではないものの、日本趣味の室内装飾は、実際には、ブドワールやドロ잉・ルームといった女性たちの私的空間に適用される場合が圧倒的に多かった。それは、そうした空間こそ、彼女たちが思い思いの装飾を実践できた空間だったからである。唯美主義の絵画において、女性は一方的に美しさを象徴するシンボルとして表象されてきたが、ミドル・クラスの女性たちは、家庭の中の限られた空間であっても、室内装飾を通して、家庭環境の美を創造するという積極的な役割を手にしたのである。

こうした中、日本趣味の室内装飾という統一的な様式を提唱した媒体が女性向けの家庭雑誌であった。19世紀末にかけて、女性誌は室内装飾の話題が豊富になり、手引書としての性格を強めている。それと同時に、装飾品を扱う広告を掲載することで、雑誌が提唱する「良き趣味」を習得した女性たちを消費行動へと向かわせる効果も持っていた。

ここでは、こうした従来のジャポニスム研究では見落とされてきた一次資料を通して、日本が異国趣味の対象として大衆化してゆく過程を考察してゆきたい。

#### 女性誌での紹介

イギリスでは、初のミドル・クラス向けの雑誌『イングリッシュ・ウィメンズ・ドメスティック・マガジン』(1852-79 年)の創刊以降、教育法改正(1870 年)

による識字率上昇もあって、多様な財政レベルの家庭を対象に様々な雑誌が登場した<sup>89</sup>。だが、その中でも、専門の内装業者に室内装飾を依頼できる階層の女性を対象とした雑誌には、日本趣味の室内装飾の実践を説くような記述はほとんど見られない。例えば、高級志向の雑誌『クイーン』（1860–1970年）の1870年から90年までの約二十年分を調査してみたところ、「壁や飾り棚、暖炉をばかげた壺や金属皿、扇、日本の屏風や傘で飾るのが流行していますが、私たちはもっと簡素で、真に芸術的な何かを切望します」といった論調で、キツユな日本趣味の室内装飾については否定的な態度を取っている<sup>90</sup>。前述したように、日本の美術工芸品は、安い価格で大量に市場に出回っていたが、実際にそれらを買求めたのは、専門の内装業者に依頼する余裕のなかった階層に属する人たちが大半であったようだ。例えば、『パンチ』には、ロウワー・ミドル・クラスという設定でたびたび登場するハリーなる人物が、「日傘は2ペンス、扇子は1ペンス、外国製の麦わら帽子には3ペンス払った。私は日本・唯美主義的な若者だ！」という台詞とともに、日本の品を手にした風刺画が掲載されている〔図4-36〕<sup>91</sup>。唯美主義の象徴的なモチーフとして流行していた日本の装飾品の中でも、輸出用に量産された安価な品物であれば、誰でも気軽に流行を取り入れることができたのである。まさに、オスカー・ワイルドが編集した女性誌『ウーマンズ・ワールド』では、大量生産された日本の美術工芸がイギリスの室内装飾の市場に流れ込む様子を次のように伝えている。

いかにこうした輸入品〔日本の品物〕が多いか、調査をしたことがない人々

<sup>89</sup> 菅『イギリスの社会とデザイナーモリスとモダニズムの政治学』前掲書、110–111頁。

<sup>90</sup> Anon., “The Art of Furnishing”, *The Queen*, May 20, 1876, p. 354

<sup>91</sup> “Two pence I give for my sunshade, A penny I give for my fan, Three pence I paid for my Straw, -Forrin Made-I'm a Japan-Aesthetic Young Man!” Anon., “The Cheap Aesthetic Swell”, *Punch, or the London Charivari*, July 30, 1881, p. 41.

でも、おそらくほとんど疑いようのないことでしょう。安価な品物は、もちろん、需要が最もあります。路上で1本1ペニーで売られている、かわいい小さな扇や団扇は、ロンドン港に数百万という積送品が届きます。数百箱の安い木製の灰皿は毎年輸入され、1箱に4000個は入っています。5時のお茶に使われる大きな漆のトレイ、お盆やカード受けとして役立つ、やや小ぶりのものは、ほとんど扇に等しい数量で売られています。〔中略〕安価であると同時に美しい家庭用の装飾品を手に入れることは、素敵な邸宅の奥<sup>シャトレヌ</sup>方にとって重要な問題となりました。日本の小間物を愛でることの大きな楽しみは、まさにそうしたことが求められていたときに見出されたのです。<sup>92</sup>

このように日本の美術工芸品は、低価格でありながら、見栄えのする装飾品である点が魅力だったのだろう。1880年代以降、あらゆる種類の日本の工芸が安い価格で市場に流通するようになると、日本趣味の室内装飾という統一的な様式が家庭雑誌のなかで提案されるようになる。たとえば、雑誌『ザ・ハウス』の「ジャパネスクの雑貨」という以下の特集は、まさにその好例である〔図4-37〕。

たいてい家の中には、正統的な装飾とでも呼べるものには向かない部屋や隅があります。いずれにしても、一家の主婦がごまをするセールスマンの応対をする必要がなく、女性の甘美な意識がよく表れた部屋があれば気分が良いものです。ちょっとした案があり、賢明な選択をするのであれば、そうし

<sup>92</sup> “How large those importations are, would perhaps hardly be suspected by those who have not made inquiry. The cheaper goods are, of course, most in demand; and the pretty little fans and hand-screens that are sold in the streets for a penny each arrive in the port of London in consignments of millions. Hundreds of cases of cheap wooden ash-trays are imported every year; and each case contains 4,000 trays. The large lacquer trays which are used for five o’clock tea, and the smaller ones which are utilised as salvers and card-trays, are sold in numbers which almost equal those of the fans. ....The obtaining of articles of household adornment which are at once cheap and beautiful has become a matter of importance to a great châtelines. In the hour of need the many delights of Japanese knick-knackery were discovered.” Anon., “Japanese Art Wares”, *The Woman's World*, vol. I, 1888, p. 95.

た計画はすぐに成し遂げることができます。ジャパネスクの「雑貨」を手に入れてみようと思意するならなおさらです。<sup>93</sup>

さらに、記事は「有り余るほどあり、途方もなく安い」にもかかわらず、「様々な色があり、実に芸術的で、風変わり」な日本の工芸を用いることで、アマチュアの女性でも容易に独創的な室内装飾を手掛けることができると述べている。また『ザ・ハウス』では、「今月のテーブルウェア」といった特集でもたびたび日本の工芸品を用いた装飾を取り上げている。この記事と同じ号には、「趣味のよいテーブル」という特集が組まれ、ここでもまた日本風のテーブルデコレーションが紹介されている。挿絵を見ると、「掛物は紙製、リネン、絹と種類が豊富であり、デザインの幅も広いため、テーブルクロスとして使うのに適している」として掛物がテーブルの中央に敷かれ、脚をつけて立たせた団扇にはメニュー表が張り付けられている〔図 4-38〕<sup>94</sup>。また、人気の装飾アイテムであった団扇は、女性たちの空間であったドロ잉・ルームで、室内テニスのラケットのように扱われたという記述も見られる〔図 4-39〕<sup>95</sup>。

このように、イギリスの市場に安く大量に出回っていた日本の美術工芸品は、まるで使い捨ての雑貨のように、ミドル・クラスの家庭の装飾品として消費されていたのである。

<sup>93</sup> “There is generally some room or corner in the house which does not lend itself to what may be called orthodox decoration. Or, in any case, it is pleasant to have an apartment wherein the lady of the house may dispense with the services of the obsequious salesman, and follow her own sweet will. With a little planning and judicious picking such a scheme is soon accomplished, especially if she decides to go in for some Odds & Ends in Japanesque.” Anon., “Odds & Ends in Japanesque”, *The House*, vol.2, 1897, p. 47.

<sup>94</sup> Anon., “The Table Tasteful: A Japanese Chrysanthemum Scheme for Table Decoration for November”, *The House*, vol.2, no. 9, November 1897, p. 135.

<sup>95</sup> Patrick Beaver, *Victorian Parlor Games* (Nashville: T. Nelson, 1974), p. 49.

## 自己実現としての室内装飾

ところで、日本の工芸品に対して、これほどまでに本来の用途を無視した提案がなされるほど、女性たちを「個性的な」装飾へと駆り立てたものとは何だったのだろうか。その一因として考えられるのが、当時室内装飾によって担い手である女性のパーソナリティが問われたことである。1869年に発表された『女性の仕事と女性の文化』の中には、家庭の室内装飾について次のような指摘がある。

男性は、自分で家、館、城を建てたり、購入したりすることができますが、家庭をつくることは女性の務めです。裕福な独身男性の住居や女性的な要素が欠けた女性の家庭的でない家庭は哀れです。女性が女性らしくなればなるほど、彼女は自らのパーソナリティを家庭に投影し、それを単に食べたり、寝たりするだけのところから、あるいは室内装飾業者のショールームのようなところから、いわば自分の心のもっとも外面的な装いの場へと確実に作りかえていくようになります。つまり、彼女の衣服や髪につけた花が彼女の肉体的な美しさに調和するように、彼女の性質と一体となるのです。彼女の部屋の配置、光と影、暖かさと冷たさ、甘い香り、柔らかい色あるいは豊かな色は、老練な使用人や装飾業者の手がけるようなものであってはなりません。それらは女性の性質の表現です。つまり、落ち着き、品があるのか、あるいは陽気で遊び心があるのか。社交的なのか、慎重なのか。もの静かなのか、活動的なのか。自らの家庭が鳥にとっての巣、花にとっての萼、軟体動物にとっての甲殻のような関係になっていない女性は、何かしらの条件が欠落しています。彼女は本当にはその家庭の女主人ではないのか、あるいはそうであったとしても、自らのパーソナリティを身の回りのものに十分投影させる女性らしい力が足りないのです。<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> “A man can build or buy for himself a House, a Mansion, a Castle, a Palace; but it

このように、当時女性の家と同一視され、家庭の装飾には、女性のパーソナリティが投影されるものだという見方がなされていた<sup>97</sup>。一方で、室内装飾から、何らかの独創性を読み取ることができなければ、それは「裕福な独身男性の住居や女性的な要素が欠けた女性の家庭的でない家庭」という烙印を押されたのである。例えば、社会改良家でもあったラスキンは、ウィリアム・ホルマン・ハントの《良心の目覚め》(1853年) [図 4-40] を批評する際、若い男の愛人宅の装飾を次のように表現している。

その部屋のどこを探しても、ただひとつのオブジェもない—平凡で、近代

---

takes a woman to make a Home. The unhomelikeness of abodes of the richest single men, or of women in whom the feminine element is lacking, is pitiable. The nest may be constructed, so far as the sticks go, by the male bird, but only the hen can line it with moss and down. The more womanly a woman is, the more she is sure to throw her personality over her home, and transform it, from a mere eating and sleeping place, or an upholsterer's show-room, into a sort of outermost garment of her soul; harmonized with all her nature, as her robe and the flower in her hair are harmonized with her bodily beauty. The arrangement of her rooms, the light and shade, warmth and coolness, sweet odours, and soft or rich colours, are not like the devices of a well-trained servant or tradesman. they are the expression of it; grave and dignified, or gay and playful; social or studious; calm or energetic. A woman whose home does not bear to her this relation of nest to bird, calyx to flower, shell to mollusk, is in one or other imperfect condition. She is either not really mistress of her home; or, being so, she is herself deficient in the womanly power of thoroughly imposing her personality upon her belongings." Josephine Elizabeth Grey Butler (ed.), *Woman's Work and Woman's Culture* (London: Macmillan & Co., 1869), pp. 10-11.

<sup>97</sup> フォーティは、「家は、女性の身体に対する隠喩として、詩や神話、そして無意識のなかで定着してきたイメージである」と指摘している。フォーティ、前掲書、136頁。このフォーティの指摘を踏まえてみると、19世紀後半のイギリスで人気を博したゴシック小説もまた、女性の身体と家、あるいは室内の装飾を重ね合わせた表現が多用されている。例えば、シャーロット・パーキンス・ギルマンの『黄色い壁紙』(Yellow Wallpaper) (1891年)は、「壁紙」が、家庭あるいは内面的な世界から、女性が解放されるという物語の重要なモチーフとして表象されている。ギルマンの『黄色い壁紙』については、以下文献を参照。川本玲子「妄想と創造のあいだ—C.P.ギルマン「黄色い壁紙」再考」『ジェンダーから世界を読むⅡ 表象されるアイデンティティ』中野知律、越智博美編、明石書店、2008年、219-242頁。

的、かつ卑俗である（卑俗であるような意味において）。だが、正しく読み取るなら、それは悲劇的になってしまう。家具は、ローズウOODの隅から隅までたいへん丁寧に塗られている—そのけばけばしい光沢から、そのおぞましいほどの新しさから、学ぶべきものは何もないのではないか？家庭という古くからの考え、あるいは家庭の一部となったりするようなものは何もないのではないか<sup>98</sup>？

この作品には、改心しようとする娘と対照をなすものとして、鮮やかな赤い絨毯、ローズウOODの化粧ばりのピアノ、金で装飾された窓枠による装飾が描かれている。ラスキンによれば、それらは家庭らしさをまるで感じさせないしつらえであり、その要因となっているのが、個性を感じさせない「平凡で、近代的、かつ卑俗」、「おぞましいほどの新しさ」といった言葉で表現される装飾品である。ペニー・スパークは、家庭の「快適さ」という考えは聖域や安息地という思考と結びつき、未来や都会をイメージさせるモノより、古いモノ、古く見えるモノあるいは伝統的なモノ、過去と田舎風を想起させるモノによって表現されてきたと指摘する<sup>99</sup>。実際に、当時の家庭雑誌では、暖かみのある雰囲気演出したいならば、最新のガスではなく、ランプを使うべきであるといった提案を行なう記事が少なくない<sup>100</sup>。また、そのひとつである「クリスマスの装飾」という特集記事

<sup>98</sup> “There is not a single object in all that room—common, modern, vulgar (in the vulgar sense, as it may be), but it becomes tragical, if rightly read. That furniture so carefully painted, even to the last vein of the rosewood—is there nothing to be learnt from that terrible lustre of it, from its fatal newness; nothing there that has the old thoughts of home upon it, or that is ever to become a part of home?” John Ruskin, letter to *The Times*, 25 May 1854. 以下のラスキンの著作集から引用。Stephen Wildman and Robert Hewison (eds.), *A New and Noble School: Ruskin and the Pre-Raphaelites* (London: Pallas Athene, 2012), p. 61.

<sup>99</sup> スパーク、前掲書、31 頁。

<sup>100</sup> 例えば、以下の記事は、女主人の心や人格が投影されるものだという観点から、理想的なブドワールの装飾方法について説いたものである。Anon., “On the Decoration of a Boudoir”, *Cassell's Family Magazine*, 1887, pp. 219–221.

では、鉄製のランタンよりも思いが伝わるといった趣旨で、日本の提灯の使用を薦めるものまである〔図4-41〕<sup>101</sup>。開国まもない非文明国であった日本から持ち込まれた美術工芸品は、この点においても、家庭にふさわしい装飾品としての要件を満たしていたのである。

室内装飾に主婦のパーソナリティが反映されるという見解は、19世紀末に刊行された女性誌にも引き継がれた。『レイディーズ・ワールド』誌は、「まさに女性たちは、個性を何らかの方法で表現すると同時に、趣味や追求するものが何なのかをすぐに示すつもりで、ドローイング・ルームをアレンジするよう努めるべき」と読者に語りかけ、プロの装飾家や内装業者に一任してしまうアッパー・ミドル・クラスの女性たちは、個人的な趣味が欠落していると非難している<sup>102</sup>。さらに、『レイディーズ・レルム』誌には、次のような指摘もみられた。

たいへん賢い芸術家が、分別のある人々は自分の容姿と持ち物に調和するよう部屋を装飾するべきだと述べています。これはとりわけ女性にあてはまります。部屋の家具は上着と同じように似合ったり、似合わなかったりするものだからなのです。<sup>103</sup>

このように、家具を服飾品になぞらえ、女性の個性を表現する場として室内装飾はあたかも「ファッション」のように捉えられていたことがわかる。装飾が女

<sup>101</sup> Anon., “Christmas Decorations”, *The House*, November 1897, pp. 154-156.

<sup>102</sup> “Very lady should endeavour to arrange her drawing-room in such a way that it will at once express in some manner her own individuality, and indicate immediately what are her tastes and pursuits.” J. E. Panton, “Artistic Homes and How to Make them: The Drawing-Room”, *The Lady's World: A Magazine of Fashion and Society*, 1887, pp. 344-346.

<sup>103</sup> “A very clever artist gives it as his opinion that the wise people are those who decorate and furnish their rooms to harmonise with their personal appearance and dispositions; and especially does this apply to the feminine sex, for a room can be as becoming, or as unbecoming, as a gown.” Anon., “The Home Beautiful”, *The Lady's Realm*, vol.2, 1897, p. 105.



性個人のアイデンティティの概念と置き換えられるにつれて、多くの女性たちにとって室内装飾は「女性の使命」というよりは、むしろ自己のアイデンティティを示す方法と化してゆく。つまり、「途方もなく安い」にもかかわらず、「実に芸術的で風変わり」な日本の美術工芸は、「個性」という言葉に煽られ、他人との差異を室内装飾に求める女性たちの需要に応えるものとして、こうした誌上でもてはやされたのである〔図 4-42、43〕。だが実際には、ジャポニズムが消費文化にのみこまれてゆくなかで、日本あるいは日本風の装飾品は大量消費を引き起こしている。つまり、彼女たちはこうした装飾品によって「個性」を表現するには至らず、実際のところは、単に消費のスパイラルに取り込まれているに過ぎないのである。

### 「女性的な趣味」への批判

日本趣味の装飾が女性向けの雑誌でもてはやされる一方で、男性の芸術家やデザイン批評家のなかには、批判的な見方をするものも少なくなかった。例えば、ジョン・オランスマスは室内装飾の手引書の中で「装飾家としての女性」という項目をもうけて次のように述べている。

繊細で女性的な本能によって、女性たちはもつとも慣れ親しんできた装飾の様式を支持することとなった。趣味が良いという評判を得たい者はみな、マントルピースにひだ飾りを施し、ドレープをつくり、手ごろな掛物やカーテンを備え付けた。〔中略〕日本の団扇は、壁じゅうに、ときに天井にまで鏤められていた。<sup>104</sup>

<sup>104</sup> “..... their delicate feminine instinct led them to advocate the style of decoration with which they had most acquaintance and everyone aspiring to a name for taste had her mantelpiece be-frilled, draped and furnished with a convenient apron or curtain.....Japanese fans were sputtered over the walls, sometimes on the ceilings as well.....” Smith, *op. cit.*, p. 79.

ここでは、「マントルピースのひだ飾り」や「居間の壁に団扇を鏤めた装飾」は、女性的な気質が影響した悪趣味な装飾のひとつとして挙げられている。この類いの装飾は、「明るく暖かみのある」家庭の雰囲気を作り出すのに効果的であるとして、女性誌でたびたび紹介されているものであった [図 4-44]。だが、こうした装飾に対する冷ややかな視線は、「セージ・グリーン病」と名付けられた風刺画にもあらわれている [図 4-45]<sup>105</sup>。さらに、批判の矛先は、装飾を手掛ける立場にあった女性だけではなく、市場に大量に出回った日本趣味の品々そのものにも向けられるようになる。ゴドウィンは、リバティーズの婦人服部門の監督を引き受ける一方で、大衆化された日本の工芸品については、次のように批判的なコメントを残している。

ヨーロッパの市場が日本の芸術を台無しにしているのか、または、日本人が我々の芸術の尺度が不十分だと見なしたのか、おそらくどちらも多少はあるだろう。例えば、今日の一般的な紙の団扇を手にとって、十年前、いや八年前の団扇と見比べてみよう。その市場価格は低下してきているのだが、この価格の低下にともなって必然的に粗悪な品が出てきたのだ。以前は6ペンスから1シリングを費やした日本の団扇を2ペンスから3ペンスで購入できるのは事実である。だが、芸術的な観点に立つと、シリングの団扇が実は買い得であったのに似て、2ペニーの団扇は実際には法外に高価なのだ。十年前の団扇は、微妙な色使いが美しく、描画も絶妙なものが大半であった。しかし、良いものをたくさん見てきた私の目につく、今日の団扇の大半は、ヨーロッパの粗野な色彩感覚が染み込み、先に述べた二つの品質において、以

<sup>105</sup> 当時、この色は唯美主義を象徴する色のひとつであった。Anon., “The Sage-Green Sickness”, *Judy, The London Serio-Comic Journal*, 15 September 1880, p. 123.

前の作例に計り知れないほど劣っているのである。<sup>106</sup>

大衆化された日本の美術工芸品に対して、批判的な見解を示したのは、ゴドウィンだけではない。ロンドンのウェストミンスター市が管理するリバティーズのアーカイヴには、画家のエドワード・バーン=ジョーンズがアーサー・リバティに書き送った手紙が保管されており、そこでもやはり同様の指摘がなされている。

日本の部屋着をお返しします。不具合のある試用品だからではなくて、色褪せてしまっているところのがっかりしているからです。正真正銘の東洋の色物の服や素材だけを輸入するよう、あなたにこの上なく真剣にお勧めさせていただきたいのです。かつて中国や日本からもたらされたものの美しさに、取って代わることのできるものなど何भीありません。これこそが、あなたにお手数をおかけするただひとつの理由なのです。<sup>107</sup>

このように、日本の美術工芸品が大衆的な流行現象となるにつれて、その品質の低下を憂慮する記述も見られるようになる。先のゴドウィンの指摘は、リバティ

<sup>106</sup> “Either the European market is ruining Japanese art, or the Japanese have our artistic measure and found it wanting: perhaps there is a little of both. Take, for example, the common paper-fan of to-day and compare it with those found here ten, even eight, years ago. The market has been cheapened, and with this cheapening the inferior work has followed, as it always will. It is true we can buy for two pence to three pence the native fan that used to cost us from six pence to a shilling, but from an artistic point of view the two penny fan is as dear as the shilling fan was cheap. The fans of ten years ago are for the most part lovely in delicate colour and exquisite in drawing, but the great majority of fans of to-day that have come under my observation, and I have looked at a good many, are impregnated with the crudeness of the European’s sense of colour, and are immeasurably below the earlier examples in both the qualities just mentioned.” Godwin, *op. cit.*, p. 363.

<sup>107</sup> “I return the Japanese Dressing gowns not on approval, with troubles, but with regret at the decadence in colour which it shews. Will you allow me to urge upon you most seriously to import only genuine oriental colours & materials, nothing can replace the beauty of the things that used to be brought over from China & Japan, but which is the onliest my reason for troubling you.” Edward Burne-Jones, Letter to Arthur Lasenby Liberty, 17 December 1897 (Westminster City Archive 788/164/6).

ィーズが開店した翌年の 1876 年になされたものであるが、その際、彼は「ご婦人方の群れ」が店の前にできていると述べた上で、上述したような警告を発している。つまり、消費の主体が、このときすでに唯美主義の芸術家から、ミドル・クラスの主婦へと転換し、さらに言えば、日本趣味の水準が、男性の領域に根ざしていたハイカルチャーから、ミドル・クラスの家庭の装飾というマスカルチャーへと変化していたことを示している<sup>108</sup>。知的エリート層が発見した美しく洗練された芸術品は、ミドル・クラスの家庭の一過性の装飾品へと転化したことで、芸術的な魅力を失っていったのである。

こうして、大量消費の対象となった日本趣味はとりわけ「女性性」に結びつけられ、ジャポニズムに先鞭をつけた当の唯美主義の男性芸術家や男性デザイナーからは批判されるようになった。唯美主義の男性芸術家や男性デザイナーは、粗悪な品を大量に流通させた（男性）供給者側（リバティーズやその意向を受けた職人など）に苦言を呈したわけだが、消費者側（「ご婦人方の群れ」）の審美眼の低下も、質より安価なものに向かう風潮に拍車をかけたと考えていたと読み取れる。質が劣っていようと安価なものの方の需要が高ければ、そうしたものが供給されるからである。ゴドウィンが「ご婦人方の群れ」と言ったように、「消費者」＝「女性」の図式が強調された。女性的なものとされた消費の重要性が経済活動

<sup>108</sup> 日本趣味の大衆化を支えたのは、必ずしもミドル・クラスの女性たちだけではなかったはずだ。彼女たちと同じように、リバティーズなどで日本の品物を買求めた男性画家も存在した。例えば、週刊誌『パンチ』で活躍した風刺画家、エドワード・リンリー・サンボーン（1844-1910）がそうである。彼の邸宅は、ロンドンのケンジントン地区にあり、1875 年の入居後にサンボーンが自ら手がけたという室内装飾は、ほぼそのままの状態で保存されている。典型的なミドル・クラスの住居とされるサンボーン邸は、玄関ホールと階段の壁は、金唐革紙で装飾され、モーニング・ルームの暖炉には、日本風の絵付け壺や皿、団扇、衝立、竹製のマガジンラック、ドローイング・ルームには、染付風の陶磁器などで埋め尽くされている [図 4-46、47]。

において高まるにつれ<sup>109</sup>、皮肉なことに、かつて「良き趣味」の手本であったジャポニズムは、「女性性」＝「消費」に結びついた悪趣味のレッテルを貼られることとなったのだ。

ところが、その頃、西洋化と富国強兵を進め、日清戦争（1894－95年）と日露戦争（1904－05年）で勝利を取めた日本自体は、政治的・軍事的プレゼンスを高めたことによって、むしろ「男性性」を強調した姿で捉えられるようになる。それが顕著に現われているのが風刺画である。1894年の『パンチ』誌に掲載された「ジャップ、巨人の殺し屋」では、小さな侍として描かれた日本は、いままさに巨人の清国に斬りかかろうとしている〔図 4-48〕。また、翌年に日本が清国に勝利した直後には、「陶磁器店のジャップ」という風刺画が描かれた〔図 4-49〕。向かって右側に立つ日本は、清国の大男の弁髪を掴み、もう片方の手で勝者の証である月桂樹の枝を鞭のようにしならせている。「賠償金二億テール」と掲げた袋を下げた日本がさらに要求するのは、清国が握る「通商の鍵」である。風刺画家たちは、イギリスに媚を売る日本というアイロニーの文脈では芸者、他国に食ってかかる日本をあらわす時には、刀を振りかざす男の姿で描くなど、この時期の日本の政治的態度をジェンダーによって巧みに描き分けている<sup>110</sup>。危険な男子として描かれた風刺画が示唆するように、西洋化が進み、西欧列強の脅威となり始めた現実の「男性的な」日本は、「幻想の異国」<sup>111</sup>を投影できる対象ではなくなりつつあった。こうして、ジャポニズムの言説と現実の日本の乖離が大きくなっていったことが、ミドル・クラスも含めたジャポニズムの流行を終焉に向かわせることとなる。

<sup>109</sup> スパーク、前掲書、7-8頁。

<sup>110</sup> 佐藤みちこ「日英博覧会とその表象—ブリタニアと「やまとひめ」」『芸術学研究』第2号、1998年、32頁。

<sup>111</sup> 馬淵、『幻想の日本』前掲書、12頁。

## 結論

本論文では、19 世紀後半のイギリスのジャポニスムについて、一部の芸術家や文化人のコレクションからミドル・クラスの家庭の室内装飾まで、広範囲に広まってゆく様子を社会的・経済的観点を交えながら、分析を行なってきた。最後に、第 1 章から第 4 章までの考察を通じて、浮かび上がってきたジャポニスムの側面を指摘し、本論を総括することにした。

## 男性コレクターと日本美術コレクション

第 1 章では、まず日本イメージの源泉のひとつとなったイギリスにおける日本美術コレクションの形成について、パブリック・コレクションの例として大英博物館、個人コレクションの例としてジェームズ・ロード・ボウズによる私設美術館を取り上げ、歴史的観点から分析を行なった。

大英博物館は、各時代に特徴的な作品を集めて、イギリスで初めて体系的な日本美術コレクションを構築した。同館のコレクションの中核を築いたフランクスとアンダーソンは、日本美術史がまだ確立していなかった時代に、国家の威信をかけて陶磁器あるいは絵画コレクションを体系的に整理しようとしたのである。こうしたコレクターとしての力量が問われたのは、先史時代から同時代の美術品まで、コレクションを通史的に網羅し、美術館を開設して研究書を出版したボウズの活動についてもいえることである。ボウズの場合は、日本の名誉領事という肩書きを利用し、天長節の祝賀式やジャ

パニーズ・ファンシー・フェアといった活動を行なうことによって、さらに彼固有のアイデンティティを揺るぎないものになっている。

彼らの収集活動は、いずれも公的かつ男性主義的な領域に属するものといえよう。

## 「良き趣味」としての日本

こうしたコレクションの形成を踏まえつつ、日本美術に最初に美的価値を与え、趣味の良い室内装飾品として位置づけたのもまた、男性を中心とするハイ・カルチャーである。第2章では、ジャポニズムが大衆的な人気を獲得する前段階として、趣味としての日本美術受容が醸成されてゆく過程を、唯美主義を牽引した芸術家やパトロンたちによる邸宅やアトリエの室内装飾を通して分析した。

画家のアトリエでモデルを引き立てる小道具として用いられた屏風や、ホイットスラーの邸宅で、あたかも西洋画のトンド（円形画）のように壁に貼付けられた団扇、アイオニデイス家の邸宅で漆器や日本画をはめ込んだ壁面装飾は、彼らが日本美術本来の形式や機能に捕われることなく、生活空間に採りいれた実態を示している。唯美主義の芸術家のように、生活空間に日本の美術品を取り込む場合、美術館の公的コレクションの場合のように、作品の背景にある歴史や文化は問題にはならず、むしろその主眼は、室内の美観を高める装飾品であるかどうかという「趣味」の問題に置かれている。そして、彼らのような芸術界のエリートたちが実践した日本趣味の室内装飾は、手引書や雑誌などのマスメディアで繰り返し紹介されたことによって、しだいに日本の美術品それ自体が、あたかも「良き趣味」をあらわす記号であるかのように機能してゆくのである。

## 着想の受容

芸術家やそのパトロンたちを中心とする男性文化の中で育まれた「良き趣味」としての日本イメージは、イギリスの営利企業の介入によってさらに強まってゆく。ミドル・クラスを中心とする消費者の需要に応え、家具や調度、陶磁器などの主要メーカーが、著名なデザイナーを迎えて「芸術的な」ジャポニズムの製品を次々と市場に送り出していったからである。第3章では、考察の対象を純粹芸術（Fine Art）から産業デザインの分野へと移し、イギリスのデザイナーや製造業者が日本のいかなる部分に関心を示し、デザインに応用していったのか、作り手の立場から検討を行なった。

1850年代以降、イギリスでは、国を挙げて産業デザインの改良が進められており、日本の美術品は優れたデザインの例として、壁紙、テキスタイル、陶磁器など、様々な分野で参照されていた。とりわけデザイナーや製造業者が着目したのは、日本の美術品から非対称の構図や原色を避けた淡い色調、自然の形態を装飾的なモチーフへと作り変える手法であった。こうした造形上のヒントは、西洋の伝統的な自然表現や美意識の見直しを促し、イギリスの産業デザインは、それまでの装飾過多なデザインから、シンプルで、洗練されたモダン・デザインへと転換を図るきっかけを手に入れたのである。ここでは、デイやゴドウィン、クレイン、さらにはビンズ率いるロイヤル・ウースター社など、いくつか具体的な事例を挙げて分析を行なった。こうした彼らの取り組みからは、イギリスのデザインの窮状を認めた上で、日本美術から新たな造形表現を学び取り、デザインに応用しようとする姿勢が見て取れる。しかしながら、その一方でロットマン・ストローム商会やジェフリー社の金唐革紙の製造



過程に見られるように、日本の技術やアイデアを参照しつつも、イギリスの製造業者がそこから一步踏み込み、顧客のニーズにあわせてデザインを巧みに改変していった事実も浮かび上がってきた。このように、産業デザインにおけるジャポニスムには、日本美術の造形表現やモチーフに対する賛美と、自らの価値体系に照らし合わせて、必要なものだけを摂取しようという西洋中心主義的な価値観が混在しているのである。

## 日本趣味の担い手としての女性たち

イギリスにおける日本美術の受容は、1870年代以降、唯美主義運動に取り込まれたことによって、さらに広い社会階層に波及してゆく。1880年代に入ると、それまで一部の芸術家や文化人の間で受容されていた日本の美術品は、ミドル・クラスの家庭にまで浸透するようになり、団扇や屏風などが室内装飾品として活用され始めた。このような中で、日本から大量の美術品を輸入して、商売をしようとする者もあらわれるようになる。第4章で扱ったのは、供給と需要のシステムが形成されたことで生じた、日本趣味の大衆化とその担い手としての女性たちをめぐる問題である。

ここでは、まず日本趣味の消費文化を支えた日本からイギリスへの流通経路、さらにはロンドンのリバティーズにみる小売業者の市場戦略について考察した。横浜居留地を拠点に活動したイギリス系の商社の活動や貿易統計から見えてきたのは、日本にとってイギリスが美術品の最大の取引国であったという輸出の実態である。さらに、日本から大量に輸送された屏風や団扇、陶磁器といった品々は、ロンドンのリバティーズなどにおいて、安く芸術的な装飾品という

宣伝文句で、ミドル・クラスの女性たちを主な顧客として販売されていたことも明らかとなった。

そもそもミドル・クラスの間で、室内装飾品への需要が高まった背景には、男性を公領域、女性を私領域と結びつけ、家庭を外的世界からの避難所と位置づけるヴィクトリア朝特有の家庭観があった。それゆえ、家庭の室内装飾は、仕事場のアンチテーゼとして明るく華やかな雰囲気求められる傾向にあり、輸出用に作られたきわめて装飾的な日本の美術品は、女性たちを介して家庭の室内に取り込まれていったのである。その結果、日本趣味の室内装飾は、書斎や喫煙室といった主に男性が使用する空間から完全に排除されたわけではないものの、実際には、ブドワールやドロ잉・ルームといった女性たちの私的空間に適用される傾向にあった。これは、そうした家庭内の空間をいかに美しく、個性的に装飾するかということによって、装飾の担い手である女性個人のアイデンティティが問われたことによるものである。つまり、芸術的でエキゾチックでありながら安価な日本の美術品は、個性という言葉に煽られ、他人との差異を求める女性たちの需要に応えるものとして、室内装飾の消費文化に取り込まれていったのである。だが、日本の美術品が大衆的な流行を見せるにつれて、その品質の低下を憂慮する記述も見られるようになる。日本趣味の装飾が女性向けの雑誌でもてはやされる一方で、唯美主義を牽引してきた男性芸術家やデザイン批評家は、こうしたミドル・クラスの家庭に見られる日本趣味の室内装飾に対して、否定的な態度をとっている。このことは、ジャポニズムの主体が唯美主義の芸術家やデザイナー、コレクターから家庭の主婦たちへと移行し、それにともない、男性の領域に根ざしたハイ・カルチャーから、ミドル・クラスの女性を中心としたマス・カルチ

ャーへと転化していったことを示しているのである。

## ジャポニズムとジェンダーの関係性

以上のように、本論文では、①日本美術受容の基盤を築いた男性コレクターによる、博物館の日本美術コレクションの形成、②唯美主義の男性芸術家やパトロンによる「良き趣味」としての日本美術受容、③男性デザイナーによるモダン・デザイン創出のための日本の造形表現の受容、④ミドル・クラスの女性たちによる室内装飾品としての日本趣味の受容、という考察軸をもうけて、ヴィクトリア朝期のイギリスにおけるジャポニズムについて考察した。このように、コレクター、芸術家、デザイナー、女性消費者というそれぞれの立場から、彼ら／彼女らがいかなる姿勢で応じたのかという視点を組み入れることで、イギリスのジャポニズムの多様性、さらには男性から女性への消費の転換、「良き趣味」から消耗品への転換という二つの重要な転機を確認することができた。

こうしたプロセスを経て明らかになったのは、ジャポニズムとジェンダーの複雑な関係性である。逆説的ではあるが、「前近代」で「半文明国」であった（江戸）時代の日本美術の造形言語（平面性、左右非対称性、自然表現…）が、「芸術的日本（Japon artistique）」と評価され、モダニズムに採り入れられたのに対し、日本自体が日清・日露戦争の勝利で「近代」的男性的「文明国」の仲間入りを果たしたとき、ジャポニズムは男性的なモダニズムの領域から排除されて女性的な領域に移行しつつあった。このように、ジャポニズムの受容は、その時々でジェンダー的な位相を変えてきたのである。本論文では、従来のジャポニズム研究では見落とされてきた、女性誌や

室内装飾の手引書、日英間の商取引に関する史料などの一次資料の分析を通して、受容された数量からいえば、はるかに多くのものがミドル・クラスの女性たちの方に引き寄せられ、家庭の装飾品として消費されていたことを明らかにした。こうしたミドル・クラスの女性たちによる大衆的な受容こそが、「暖炉の上に一本の団扇」と言われたように、日本という異文化が、様々な転用を経ながらも、イギリスの家庭に最も経済的かつ美学的に浸透した文化現象を現出させたのは疑い得ない。このような女性たちの購買力が、貿易の経済活動を動かす力を持っていたがゆえに、当の流行に先鞭を付けた男性芸術家や男性デザイナーからは、今度は脅威と捉えられるようになったのである。

しかしながら、ジャポニズムと現実の日本—「男性的」国家という別の次元で、軍事的脅威となりつつあった—の乖離が決定的となり、ジャポニズム自体が終焉を迎えた後、ジャポニズム研究は、「女性の文化的劣位」に基づいて「女性の趣味を周縁化」し<sup>1</sup>、ミドル・クラスの女性たちによるジャポニズムの受容の存在意義を矮小化してしまう。男性芸術家や男性デザイナーによって見出されたジャポニズムの造形言語がモダニズムに貢献したとして繰り返し指摘されてきたのとは対照的に、ミドル・クラスの女性たちによって消費された日本趣味の装飾は長らく無視されてきた。つまり、日本美術受容のあり方は、それが男性的な領域に属するものなのか、あるいは女性的な領域に属するものなのかというコンテクストによって、評価が二分されてきたと言える。本論文の考察で明らかになったのは、19世紀後半から20世紀初頭のジャポニズムのみならず、その後の受容史においても執拗に作用しつづけたジェンダー力学である。

---

<sup>1</sup> スパーク、前掲書、7-8頁。

本論文では、ヴィクトリア朝のイギリスの事例を中心に挙げたが、女性たちによる室内装飾品としての日本趣味の受容については、今後、扇子や団扇の突出した輸入量からイギリスと同様の傾向を示すことが予想されるアメリカ、イギリスとは対照的であろうフランスにおける受容の実態とさらに比較、検討してゆく必要がある。こうした比較研究によって、イギリスのジャポニズムの流行現象の特質がより浮き彫りになるとともに、ジャポニズムの受容史全体をジェンダー的視座により再構築する可能性が開けるだろう。

## 主要参考文献一覧

### 1. 一次資料

#### 1-1. 文書館史料

##### **Archives of Art and Design, London**

Holland and Sons Records

V&A Archives

##### **National Art Library, London**

Sales Catalogues Collection

Trade Catalogues Collection

Jeffrey & Co. Papers

Liberty Catalogues Collection

##### **Liverpool Record Office, Liverpool**

James Lord Bowes Archives

##### **Westminster Archives, London**

Liberty & Co. Archives

##### **外務省外交資料館**

『各国駐在帝国名誉領事任免雑件一リヴァプールの部』

#### 1-2. 同時代文献

Alcock, Rutherford, *Catalogue of Works of Industry and Art, sent from Japan*

(London: Clowes and Sons, 1862)

Alcock, Rutherford, *The Capital of the Tycoon: a Narrative of a Three*

- Years' Residence in Japan* (New York: Bradley co., 1863)
- Alcock, Rutherford, *Art and Art Industries in Japan* (London: Virtue and Co., 1878)
- Anderson, William, *The Pictorial Arts of Japan* (London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1886)
- Anderson, William, *Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum* (London: Longmans & Co., 1886)
- Audsley, George Ashdown (ed.), *Catalogue Raisonné of the Oriental Exhibition of the Liverpool Art Club* (Liverpool: Liverpool Art Club, 1872)
- Audsley, George Ashdown, *Notes on Japanese Art* (Liverpool: Printed for Private Circulation, 1874)
- Baker, Lady, *The Bedroom and Boudoir* (London: Macmillan, 1878)
- Binns, R.W., *Catalogue of a Collection of Worcester Porcelain: and Notes on Japanese Specimens in the Museum at the Royal Porcelain Works* (Worcester: Royal Porcelain Co., 1884)
- Binns, R.W. and Evans, E.P., *A Guide through the Royal Porcelain Works* (Worcester: The Company, 1885)
- Binns, Richard William and Binns, Charles Fergus, *Worcester China: a Record of the Work of Forty-Five years, 1852–1897* (London: B. Quaritch, 1897)
- Bowes, James Lord and Audsley, G. A., *Keramic Art of Japan* (London: H. Sotheran, 1875)
- Bowes, James Lord, *Japanese Marks and Seals* (Manchester: Henry Southeran & Co., 1882)
- Bowes, James Lord, *Japanese Pottery* (Liverpool: D. Marples and Co., 1890)
- Bowes, James Lord, *Handbook to the Bowes Museum of Japanese Art Work* (Liverpool: Edward Howell, 1890)

- Bowes, James Lord, *A Vindication of the Decorated Pottery of Japan* (Liverpool: D. Marples & co., 1891)
- Bowes, James Lord, *Handbook to the Bowes Museum of Japanese Art Work* (Liverpool: Edward Howell, 1894)
- Bowes, James Lord, *Notes on Shippo* (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1895)
- Branch Gallery and Museum, *Catalogue of the Lewis F. Day Collection of Embroideries* (Branch Gallery and Museum, Manchester, 1930)
- Branch & Leete Auctioneers, *Catalogue: The Bowes Collection of Japanese Art* (Liverpool: Branch & Leete Auctioneers, 1901)
- Butler, Josephine Elizabeth Grey (ed.), *Woman's Work and Woman's Culture* (London: Macmillan & Co., 1869)
- Conway, Moncure Daniel, *Travels in South Kensington, with Notes on Decorative Art and Architecture in England* (New York: Harper & Bros., 1882)
- Cutler, Thomas, *A Grammar of Japanese Ornament and Design* (London: B.T. Batsford, 1880)
- Day, L.F., *Instances of Accessory Art: Original Design & Suggestive Examples of Ornament* (London: B.T. Batsford, 1880)
- Day, L.F., *Ornament and Its Application: A Book for Students Treating in a Practical Way of the Relation of Design to Material, Tools and Methods of Work*, (London: B.T. Batsford, 1904)
- Doughty, Oswald and Wahl, John Robert (eds.), *Letters of Dante Gabriel Rossetti 1861–1870, Vol. 2* (Oxford: The Clarendon Press, 1965)
- Dresser, Christopher, *Japan: its Architecture and Art Manufactures* (London: Longmans, Green, and Co., 1882)
- Dunn, Henry Trefy, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti and his Circle: Cheyne*



- Walk life* (London: E. Mathews, 1904)
- Eastlake, Charles L., *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery, and Other Details* (London: Longmans, Green, 1868)
- Franks, Augustus Wollaston, *Catalogue of a Collection of Oriental Porcelain and Pottery* (London: Spottiswoode, 1876)
- Franks, Augustus Wollaston, *Catalogue of a Collection of Oriental Porcelain and Pottery*, Second Edition (London: Spottiswoode, 1878)
- Great Britain. Parliament, *Reports on the Manufacture of Paper in Japan: Presented to Both Houses of Parliament by Command of Her Majesty* (London: Printed by Harrison and Sons, 1871)
- Grossmith, George and Grossmith, Weedon, *The Diary of a Nobody* (Bristol: J.W. Arrowsmith, 1892) (グロウスマス、ジョージ&ウィードン [梅宮創造訳] 『無名なるイギリス人の日記』 王国社、1994 年)
- Hall-Caine, Thomas, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti* (London: Elliot Stock, 1882)
- Harrison, Constance Cary, *Woman's Handiwork in Modern Homes* (New York: Charles Scribner's Sons, 1881)
- Haweis, Mary Eliza Joy, *Beautiful Houses: Being a Description of Certain Well-Known Artistic Houses* (London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1882)
- Ionides, Luke Alexander, *Memories* (Paris: Herbert Clarke, 1925)
- Institut de Tokyo, Institution Administrative Indépendante, Centre National de Recherche pour les Propriétés Culturelles (ed.), *Correspondance adressée à Hayashi Tadamasu* (Tokyo: Kokushokankôkai, 2001)
- Jeffrey & Co., *The "Victorian" Wall Papers, for the Decoration of Rooms & Staircases, Staircase Decorations & Ceiling Papers* (London: Jeffrey & Co.,

1885)

Jones, Owen, *The Grammar of Ornament* (London, 1856)

Leighton, John, *On Japanese Art: a Discourse Delivered at the Royal Institution of Great Britain* (London, 1863)

Liverpool Art Club, *Exhibition of Embroidery, Ancient and Modern* (Liverpool: Chadwyck-Healey Ltd, 1875)

Liverpool Art Club, *Exhibition of Illuminated Manuscripts* (Liverpool: Liverpool Art Club, 1876)

Liverpool Art Club, *Catalogue of Loan Collection of Fans* (Liverpool: D. Marples & Co., 1877)

Loftie, W.J., *A Plea for Art in the House, with Special Reference to the Economy of Collecting Works of Art, and the Importance of Taste in Education and Morals* (London: Macmillan & Co., 1876)

Mayall, J. P., *Artists at Home* (London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1884)

Museum of Ornamental Art, *A Catalogue of the Museum of Ornamental Art at Marlborough House, Pall Mall* (London: Printed by George E. Eyre and William Spottiswoode for H.M.S.O., 1853)

Pardon, George Frederick (ed.), *A Guide to the International Exhibition: with Plans of the Building, an Account of its Rise, Progress, and Completion and Notices of its Principal Contents* (London: Routledge Warne and Routledge, 1862)

Pennell, E.R. & J., *The Whistler Journal* (Philadelphia: Lippincott, 1921)

Robinson, J. C., *Catalogue of a Collection of Works of Decorative Art: Being a Selection from the Museum at Marlborough House, Circulated for Exhibition in Provincial Schools of Art* (London: H.M.S.O., 1856)

Rossetti, William Michael, *Some Reminiscences of William Michael Rossetti*

- (London: Brown Langham, 1906)
- Ruskin, John, *Sesame and Lilies* (London, 1865) (ジョン・ラスキン [飯塚一郎、木村正身訳] 『この最後の者にも／ごまとゆり』中央公論新社、2008年)
- Smith, John Moyr, *Ornamental Interior: Ancient and Modern* (London: Crosby Lockwood and Co., 1887)
- Stalker, John and Parker, George, *A Treatise of Japaning and Varnishing* (Oxford, 1688)
- Tuer, Andrew. W., *The Book of Delightful and Strange Design, Being One Hundred Facsimile Illustrations of the Art of the Japanese Stencil-Cutter* (London: Leadenhall, 1892)
- Waring, J. B., *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition 1862*, Vol. 3 (London: Day & Son, 1863)
- Watt, William, *Art Furniture from Designs by E.W. Godwin and Others: with Hints and Suggestions on Domestic Furniture and Decoration* (London: B.T. Batford, 1877)
- Wilde, Oscar, *Essays and Lectures* (London: Methuen, 1909)
- Wilde, Oscar, *The Works of Oscar Wilde*, vol. 10 (New York: AMS Press, 1980)
- 石田為武 筆録『英国ドクトルドレスセル同行報告書』1877年
- 大蔵省記録局『貿易備考』第1冊(い-か部)、大蔵省記録局、1885年
- 高橋義雄『英国風俗鏡』大倉保五郎、1890年
- 高橋義雄『商政一新』大倉書店、1890年
- 高橋義雄『我楽多籠』箒文社、1914年
- 高橋義雄『近世道具移動史』慶文堂書店、1929年
- 高橋義雄『趣味ぶくろ』秋豊園、1935年
- 高橋義雄『箒のあと』秋豊園出版部、1936年
- 高橋義雄『萬象録 高橋箏庵日記』思文閣出版、1986年

高橋箏庵『大正茶道記』淡交社、1991 年

東京文化財研究所編『明治期万国博覧会美術品出品目録』中央公論美術出版、

1997 年

永山定富編輯『海外博覧会本邦参同史料』第 1 卷、博覧會俱樂部、1928 年

南方熊楠『南方熊楠全集』別卷第二 日記・年譜・著述目録・総索引、平凡社、

1975 年

横山錦柵編『横浜商人録』横浜商人録社、1881 年

### 1-3 新聞・雑誌

*The Architect*

*The Art Journal*

*The Builder*

*The Building News*

*The Cabinet Maker and Furnisher*

*Cassell's Family Magazine*

*The Daily Post*

*The Derby Mercury*

*The Devon and Exeter Gazette*

*The Furniture Gazette*

*The Gentleman's Magazine and Historical Review*

*The Graphic*

*Harper's Monthly Magazine*

*The House*

*The Illustrated London News*

*The Japan Weekly Mail*

*The Lady's Realm*

*The Lady's World: A Magazine of Fashion and Society*

*The Liverpool Citizen*

*The Liverpool Courier*

*The Liverpool Dairy Post*

*The Liverpool Mercury*

*The Liverpool Review*

*The Magazine of Art*

*The Pall Mall Gazette*

*The Pottery Gazette*

*Punch, or the London Charivari*

*The Queen*

*The Reader*

*The Studio*

*The Woman's World*

『時事新報』

## 2. 二次資料

### 2-1 研究書

Adburgham, Alison, *Liberty's: a Biography of a Shop* (London: Allen and Unwin, 1972) (アリソン・アドバーガム [愛甲健児訳] 『ドキュメント リバティ百貨店』 PARCO 出版、1978 年)

Aslin, Elizabeth, *The Aesthetic Movement: Prelude to Art Nouveau* (London: Elek, 1969)

Barlow, Tani E. (ed.), *Formations of Colonial Modernity in East Asia* (Durham:

- Duke University Press, 1997)
- Beaver, Patrick, *Victorian Parlor Games* (Nashville: T. Nelson, 1974)
- Bowlby, Rachel, *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing, and Zola*  
(New York: Methuen, 1985) (レイチェル・ボウルビー [高山宏訳] 『ちょっと見るだけ―世紀末消費文化と文学テクスト』 ありな書房、1989 年)
- Brandlhuber, Margot et al., *In the Temple of the Self: the Artist's Residence as a Total Work of Art: Europe und America 1800-1948* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013)
- Bryant, Julius (ed.), *Art and Design for All: the Victoria and Albert Museum*  
(London: V&A Publishing, 2011)
- Burke, Doreen Bolger (ed.), *In Pursuit of Beauty: Americans and the Aesthetic Movement* (New York: Metropolitan Museum of Art, Rizzoli, 1986)
- Calloway, Stephen (ed.), *The House of Liberty: Masters of Style and Decoration*  
(London: Thames and Hudson, 1992)
- Calloway, Stephen and Orr, Lynn Federle (eds.), *The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860–1900* (London: V&A Publishing, 2011)
- Cohen, Deborah, *Household Gods: the British and their Possessions* (New Heaven: Yale University Press, 2006)
- Dakers, Caroline, *The Holland Park Circle: Artists and Victorian Society* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1999)
- Findling, John E., *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988* (New York: Greenwood Press, 1990)
- Forty, Adrian, *Objects of Desire: Design and Society, 1750–1980* (London: Thames and Hudson, 1986) (エイドリアン・フォーティ [高島平吾訳] 『欲望のオブジェ―デザインと社会 1750 年以後』 鹿島出版会、2010 年)
- Frayling, Christopher, *Henry Cole and the Chamber of Horrors: The Curious*

- Origins of the V&A* (London: V&A Publishing, 2010)
- Gere, Charlotte, *Nineteenth-century Decoration: the Art of the Interior* (New York: H.N. Abrams, 1989)
- Gere, Charlotte, *The House Beautiful: Oscar Wilde and the Aesthetic Interior* (London: Lund Humphries in association with the Gefrye Museum, 2000)
- Gere, Charlotte, *Artistic Circles: Design and Decoration in the Aesthetic Movement* (London: V&A Publishing, 2010)
- Hansen, Joan Maria, *Lewis Foreman Day 1845–1900: Unity in Design and Industry*, (Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2007)
- Hemming, Charles and Aldbrook, Mark, *The Folding Screen* (New York: Rizzoli, 1999)
- Hoskins, Lesley (ed.), *The Papered Wall: The History, Patterns and Techniques of Wallpaper* (London: Thames & Hudson, 2005)
- Huberman, Toni, Ashmore, Sonia and Suga Yasuko (eds.), *The Diary of Charles Holme's 1889 Visit to Japan and North America: with Mrs Lasenby Liberty's Japan: a Pictorial Record* (トニ・ヒューバマン、ソニア・アシュモア、菅靖子 [菅靖子、門田園子訳] 『チャールズ・ホームの日本旅行記—日本美術愛好家の見た明治』 彩流社、2011 年)
- Hussay, David E. and Ponsony, Margaret (eds.), *Buying for the Home: Shopping for the Domestic from the Seventeenth Century to the Present* (Aldershot: Ashgate, 2008)
- Impey, Oliver and Fairley, Malcolm (eds.), *Meiji no Takara: Treasures of Imperial Japan*, vol.1-5, (London: Kibo Foundation, 1995) (オリバー・インピー他執筆、[本田和美他訳] 『ナセル・D・ハリリコレクション：海を渡った日本の美術』 第1巻～第5巻、同朋社出版、1995 年)
- Irvine, Gregory, *A Guide to Japanese Art Collections in the UK* (Amsterdam: Hotei

- Publishing, 2004)
- Kinchin, Juliet and Stirton, Paul (eds.), *Is Mr Ruskin Living too Long? : Selected Writings of E.W. Godwin on Victorian Architecture, Design and Culture* (Oxford: White Cockade, 2005)
- Kirkham, Pat (ed.), *The Gendered Object* (Manchester: Manchester University Press, 1996)
- Lambourne, Lionel, *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West* (London: Phaidon, 2007)
- Mackenzie, John M., *The Victorian Vision Inventing New Britain* (London: V&A Publications, 2001)
- Macleod, Dianne Sachko, *Art and the Victorian Middle Class: Money and the Making of Cultural Identity* (New York: Cambridge University Press, 1996)
- Merrill, Linda, *The Peacock Room: A Cultural Biography* (New Heaven, London: Yale University Press, 1998)
- Mitchell, B.R., *International Historical Statistics: Europe, 1750–2005* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007)
- Morgan, Frédérique Cifuentes, *Closer to Home: the Restoration of Leighton House Museum* (London: Leighton House Museum, 2010)
- Nead, Lynda, *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*, (Oxford: Basil Blackwell, 1988)
- Nochlin, Linda, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society* (New York: Harper & Row, 1989) (リンダ・ノックリン [坂上桂子訳] 『絵画の政治学』 彩樹社、1996 年)
- Ono Ayako, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-century Japan* (London, New York: Routledge Curzon, 2003)
- Orchard, B. Guinness, *The Liverpool Legion of Honour* (Birkenhead: Published by



- the author, 1893)
- Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* (New York: The Museum of Modern Art, c1949) (ニコラス・ペヴスナー [白石博三訳]『モダン・デザインの展開—モリスからグロピウスまで』みすず書房、1957年)
- Potvin, John and Myzelev, Alla (ed.), *Material Cultures, 1740–1920: the Meanings and Pleasures of Collecting* (Farnham: Ashgate, 2009)
- Robbins, Daniel et al., *Linley Sambourne House* (London: The Royal Borough of Kensington and Chelsea, 2003)
- Russett, Cynthia Eagle, *Sexual Science: the Victorian Construction of Womanhood* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989) (シンシア・イーグル・ラセット [上野直子訳]『女を捏造した男たち—ヴィクトリア朝時代の性差の科学』工作舎、1994年)
- Said, Edward Wadie, *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978) (エドワード・サイード [今沢紀子訳]『オリエンタリズム』平凡社ライブラリー、1993年)
- Saunders, Gill, *Wallpaper in Interior Decoration* (London: V&A Publications, 2002)
- Sharples, Joseph, *Merchant Palaces: Liverpool and Wirral Mansions* (Liverpool: Bluecoat Press, 2007)
- Smith, Steve, *Japanese Consul: the Life of James Lord Bowes in Liverpool* (Liverpool: Liverpool History Press, 2013)
- Snodin, Michael and Styles, John, *Design & the Decorative Arts: Victorian Britain 1837–1901* (London: V&A Publications, 2004)
- Society for the Study of Japonisme (ed.), *Japonisme in Art: An International Symposium* (Kodansha International, 1980)

- Soros, Susan Weber (ed.), *E.W. Godwin: Aesthetic Movement Architect and Designer* (New Heaven: Yale University Press, 1999)
- Soros, Susan Weber, Arbuthnott, Catherine, *Thomas Jeckyll: Architect and Designer, 1827–1881* (New Haven, London: Yale University Press, 2003)
- Sparke, Penny, *As Long As It's Pink: the Sexual Politics of Taste* (London: Pandora, 1995) (ペニー・スパーク [菅靖子、暮沢剛巳、門田園子訳]『パステルカラーの罫—ジェンダーのデザイン史』法政大学出版局、2004 年)
- Stanley, Allen, *The New Painting of the 1860s: Between the Pre-Raphaelites and the Aesthetic Movement* (New Haven, London: Yale University Press, 2011)
- Surtees, Virginia, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti 1828–1882: a Catalogue Raisonné* (Oxford: Clarendon Press, 1971)
- Treuherz, Julian, Prettejohn, Elizabeth and Becker, Edwin, *Dante Gabriel Rossetti* (London: Thames & Hudson, 2003)
- Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (New York: MacMillan, 1899) (ソースティン・ヴェブレン [高哲男訳]『有閑階級の理論—制度の進化に関する経済学的研究』ちくま学芸文庫、1998 年)
- Watanabe Toshio, *High Victorian Japonisme* (Bern, New York, 1991)
- Weisberg, Gabriel P., *Art Nouveau Bing: Paris style 1900* (New York: Harry N. Abrams in association with the Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1986)
- Weisberg, Gabriel P. and Weisberg, Yvonne M.L., *Japonisme: an Annotated Bibliography* (New York: Garland Publishing, 1990)
- Weisberg, Gabriel P. et al., *The Orient Expressed: Japan's Influence on Western Art, 1854–1918* (Jackson, Seattle: Mississippi Museum of Art, In association with University of Washington Press, 2011)

- Wichmann, Siegfried, *Japonisme: the Japanese influence on Western art since 1858* (London: Thames & Hudson, 1999)
- Wildman, Stephen and Robert Hewison (eds.), *A New and Noble School: Ruskin and the Pre-Raphaelites* (London: Pallas Athene, 2012),
- Williams, Rosalind H., *Dream Worlds, Mass Consumption in Late Nineteenth-century France* (Berkeley: University of California Press, 1982) (ロザリンド・H・ウィリアムズ [吉田典子、田村真理訳]『夢の消費革命—パリ万博と大衆消費の興隆』工作舎、1996 年)
- Williamson, George Charles, *Murray Marks and his Friends* (London, New York: J. Lane Co., 1919)
- Yokoyama Toshio, *Japan in the Victorian Mind: a Study of Stereotyped Images of a Nation 1850–80* (Basingstoke: Macmillan, 1987)
- Yoshihara Mari, *Embracing the East: White Women and American Orientalism* (Oxford: Oxford University Press, 2003)
- 天野知香『装飾／芸術 19–20 世紀のフランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001 年
- 新井潤美『階級にとりつかれた人々—英国ミドル・クラスの生活と意見』中公新書、2001 年
- 飯倉章『黄禍論と日本—欧米は何を嘲笑し、恐れたのか』中公新書、2013 年
- 石川安次郎『孤山の片影—山辺丈夫』ゆまに書房、1998 年
- 池上忠治『随想フランス美術』大阪書籍、1984 年
- 伊藤正徳編『伝記 加藤高明』大空社、1995 年
- 稲賀繁美編『伝統工藝再考 今日のうちそと—過去発掘、現状分析、将来展望』思文閣出版、2007 年
- 宇野米吉『山辺丈夫君小伝』紡織雑誌社、1918 年
- 大島清次『ジャポニスム—浮世絵と印象派の周辺』美術公論社、1980 年

小川さくえ『オリエンタリズムとジェンダー—「蝶々夫人」の系譜』法政大学出版局、2007 年

小野文子『美の交流—イギリスのジャポニスム—』技報堂出版、2008 年

木々康子『林忠正とその時代—世紀末のパリと日本美術』筑摩書房、1987 年

木々康子編、高頭麻子訳『林忠正宛書簡・資料集』信山社、2003 年

喜多崎親編『パリ I—19 世紀の首都』竹林舎、2014 年

圀府寺司監修『「ゴッホの夢」美術館—ポスト印象派の時代と日本』小学館、2013 年

坂井妙子『ウェディング・ドレスはなぜ白いのか』勁草書房、1997 年

佐藤道信『明治国家と近代美術—美の政治学—』吉川弘文館、1999 年

下原美保編『近世やまと絵再考—日・英・米それぞれの視点から』ブリュッケ、2013 年

ジャポニスム学会編『ジャポニスム入門』思文閣出版、2000 年

菅靖子『イギリスの社会とデザイン—モリスとモダニズムの政治学』彩流社、2005 年

鈴木廣之『好古家たちの 19 世紀—幕末明治における《物》のアルケオロジー』吉川弘文館、2003 年

立脇和夫監修『幕末明治在日外国人・機関名鑑：ジャパン・ディレクトリー』ゆまに書房、1996 年

谷田博幸『唯美主義とジャパニズム』名古屋大学出版会、2004 年

通産産業省編『商工政策史 貿易』商工政策史刊行会、1965 年

永井隆則編『デザインの力』晃洋書房、2010 年

長島伸一『大英帝国 最盛期イギリスの社会史』講談社、1989 年

中野知律、越智博美編『ジェンダーから世界を読む II—表象されるアイデンティティ』明石書店、2008 年

林忠正シンポジウム実行委員会編『林忠正—ジャポニスムと文化交流』ブリ

- ユッケ、2007 年
- 日高薫『異国の表象—近世輸出漆器の想像力』ブリュッケ、2008 年
- 平山郁夫、小林忠 編著・監修『秘蔵日本美術大観 大英博物館』第 1 巻～第 3 巻、講談社、1992～1993 年
- 深井晃子『ジャポニスム イン ファッション—海を渡ったキモノ』平凡社、1994 年
- 松村恵理『壁紙のジャポニスム』思文閣出版、2002 年
- 松村昌家編『日本とヴィクトリア朝英国—交流のかたち—』大阪教育図書、2012 年
- 松居竜五、小山騰、牧田健史『達人たちの大英博物館』講談社、1996 年
- 馬淵明子『ジャポニスム—幻想の日本』ブリュッケ、1997 年
- 三浦篤『近代芸術家の表象—マネ、ファンタン=ラトゥールと 1860 年代のフランス絵画』東京大学出版会、2006 年
- 宮崎克己『西洋絵画の到来—日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』日本経済新聞社、2007 年
- 村田理如『世界を魅了した日本の技と美—幕末・明治の工芸』淡交社、2000 年
- 矢部良明監修『日本やきもの史』美術出版社、1998 年
- 横浜開港資料館・横浜居留地研究会編『横浜居留地と異文化交流—19 世紀後半の国際都市を読む』山川出版社、1996 年
- 横浜開港資料館編『図説横浜外国人居留地』有隣堂、1998 年
- 横浜税関編『貿易統計からみた横浜港の百三十年—変わりゆく輸出入商品の百三十年史』（財）日本関税協会横浜支部、1989 年
- 吉田光邦編『万国博覧会の研究』思文閣出版、1986 年
- 吉田光邦編『図説 万国博覧会史』思文閣出版、1999 年
- 吉弘白眼『青眼白眼』吉岡宝文館、1906 年

## 2-2 雑誌論文

Baird, Christina, “Japan and Liverpool: James Lord Bowes and his legacy”, *Journal of the History of Collections*, Vol. 12, No.1, 2000, pp. 127–137.

Ikegami Chuji, “D.G. Rossetti and Japanese music”, *The Burlington Magazine*, Vol. 126, No. 980, Nov., 1984, p. 699.

Kramer, Elizabeth, “Feminizing Japan: Women and Japanese Textiles in the Victorian Interior, 1870–1900”, *Quilters’ Review* 35 (Summer 2003), pp. 10–12.

MacDonald, F. Margaret, “James McNeil Whistler and Oriental Art,” *Journal of the Scottish Society for Art History*, vol. 6, 2001, pp. 61–68.

Macleod, Dianne Sachko, “Mid-Victorian Patronage of Arts”, *The Burlington Magazine*, Vol. 128, August 1986, pp. 597–607.

Macleod, Dianne Sachko, “Art Collecting and Victorian Middle Class Taste”, *Art History*, Vol. 10, September 1987, pp. 328–350.

Wilson, Richard L., “Tea Taste in the Era of Japonisme: A Debate”, *Chanoyu Quarterly*, No.50, 1987, pp. 23–39.

Zhou Xiaoyi, “Oscar Wilde’s Orientalism and Late Nineteenth-Century European Consumer Culture”, *ARIEL: A Review of International English Literature*, Vol. 28, No. 4, October 1997, pp. 49–71.

彬子女王「ウィリアム・アンダーソン・コレクション再考」『比較日本学研究センター研究年報』第4号、2008年、123–132頁。

彬子女王「標本から美術へ—十九世紀の日本美術品蒐集、特にアンダーソン・コレクションの意義について」『國華』第114号、2009年、28–39頁。

安藤智子「アルフォンス・ルグロとオーギュスト・ロダン—イギリスでのロダン作品の普及活動と C・アイオニデイス・コレクションの形成をめぐって

- て—」『美術史』第 176 号、2014 年 3 月、370-386 頁。
- 今井祐子「西洋における日本陶器蒐集と蜷川式胤著『観古図説』」『ジャポニスム研究』第 22 号、2002 年、21-36 頁。
- 遠藤望「大英博物館所蔵 アンダーソン・コレクション調査報告」『ジャポネズリー研究学会会報』第 12 号、1992 年、14-16 頁。
- 加藤弘子「19 世紀末の大英博物館における日本美術展示について—アンダーソン・コレクションによる「中国日本絵画展」」『東京藝術大学美術学部論叢』第 5 号、2009 年、35-61 頁。
- 岸田陽子「サウス・ケンジントン博物館と日本—クリストファー・ドレッサーの運んだ 1876 年の寄贈品選定基準について」『アート・リサーチ』第 12 号、立命館大学、2012 年、17-29 頁。
- 糸和沙「ジェームズ・ロード・ボウズ—日英の架け橋として」『日本女子大学大学院人間社会研究科紀要』第 15 号、2009 年、121-141、259-260 頁。
- 糸和沙「ジャパニーズ・ファンシー・フェア—十九世紀末・英国リヴァプールにおける日本紹介」『ジャポニスム研究』第 29 号、2009 年、30-42 頁。
- 糸和沙「ルイス・フォアマン・デイのデザインにみられるジャポニスム—十九世紀末・英国の産業デザインとジャポニスムの一例」『鹿島美術研究』第 28 号、2010 年、527-537 頁。
- 糸和沙「唯美主義の室内装飾と屏風—十九世紀末イギリス人女性とジャポニスムについての一考察」『ジャポニスム研究』第 33 号、2013 年、23-33 頁。
- 櫻庭美咲「ドイツ王侯の「磁器の間」にみるシノワズリ」『西洋における中国／日本 17 世紀～19 世紀のシノワズリーとジャポニスム』、ジャポニスム学会、2012 年、31-36 頁。
- シュワルツ=アレナレス、ロール「ガストン・ミジョン（1861-1930）、ルーブル美術館初の極東美術コレクション学芸員」『比較日本学研究センター研究年報』第 3 号、お茶の水女子大学比較日本学研究センター、2007 年 3 月、

135-149 頁。

佐藤みちこ「日英博覧会とその表象—ブリタニアと「やまとひめ」」『芸術学研究』第 2 号、1998 年、29-36 頁。

菅靖子「日本の「美術製造品」を取り扱ったイギリス系商社」『デザイン学研究』第 51 号、2004 年、11-19 頁。

菅靖子「金唐革紙と住まいの帝国主義—イギリスにおける日本趣味の需要と供給」『第三回竹尾賞デザイン史研究論文受賞作品集』株式会社竹尾研究所、2004 年、31-49 頁。

竹内順一「日本陶磁研究史序説 7—外からの視点」『陶説』第 567 号、2001 年  
辻みどり「ヴィクトリア朝の室内装飾と世紀末審美改革運動」(*The Aesthetic Movement in Victorian Life*, Edition Synapse, 2005 所収解説)

辻みどり「ヴィクトリア朝の生活と芸術」(*The Art at Home*, Edition Synapse, 2011 所収解説)

中島朋子「アメリカのエステティック・ムーヴメントにおける日本の美術工芸品の受容」『近代画説』第 10 号、明治美術学会、14-27 頁。

永島明子「英仏の主要な蒔絵コレクションの成立と日本美術史上の役割について—マリー・アントワネットのコレクションを中心に—」『比較日本学研究センター研究年報』第 4 号、お茶の水女子大学比較日本学研究センター、2008 年 3 月、113-122 頁。

橋本順光「茶屋の天使—英国世紀末のオペレッタ『ゲイシャ』(1896)とその歴史的文脈」『ジャポニズム研究』第 23 号、2003 年、30-50 頁。

橋本順光「英国における黄禍論と小説」『黄禍論史資料集成』別冊付録、エディション・シナプス、2012 年。

畑智子「明治期の工芸をめぐる輸出振興政策について」『賀茂文化研究』第 5 号、1997 年、35-50 頁。

牧田健史・松居竜五「ロンドン南方熊楠関連新資料—英国図書館およびヴィ



クトリア & アルバート美術館調査報告(2002年)」『熊楠研究』第5号、2003年、84-105頁。

馬渕明子「序文：ジャポニズムとテキスト」『復刻版 ジャポニズムの系譜 第一回配本初期英語文献集成 別冊付録』エディション・シナプス、1999年。

馬渕明子「ウィリアム・アンダーソンの日本美術観」『ウィリアム・アンダーソン『日本絵画芸術』および関連文献集成』別冊付録、エディション・シナプス、2007年。

三浦篤「サロンにおける日本趣味—1850年～1880年のパリのサロンに発表された日本を主題とする絵画作品に関する研究」『美術史論叢』第4号、1988年、57-93頁。

山口静一「資料紹介(四)ウィリアム・アンダスン『日本の絵師河鍋曉斎』(付)ウィリアム・アンダスン略伝」『曉斎』第13号、1983年、18-18頁。

山田智三郎「シノアズリからジャポネズリへ」『ジャポニズムの時代—19世紀後半の日本とフランス—』(第2回日本研究日仏会議)、日仏美術学会、1983年、1-14頁。

ルマニエール、ニコル「英国ヴィクトリア時代の日本陶磁器蒐集—A.W.フランクス、蜷川式胤と大英博物館」『美術フォーラム 21』(特集海外から日本の美術を見る)、第5号、醍醐書房、2001年、101-110頁。

ルマニエール、ニコル・クーリジ「大英博物館蔵 日本の陶器コレクションの歴史」『比較日本学研究センター研究年報』第4号、お茶の水女子大学比較日本学研究センター、2008年3月、133-139頁。

## 2-3 カタログ (開催年順)

*The Aesthetic Movement and the Cult of Japan* (London: The Fine Art Society, 1972)

『ジャポニスム—19世紀西洋美術への日本の影響』国立西洋美術館、1988年

『きんからかわの世界 金唐革・Goudleer—黄金の革が結ぶ日本とオランダ』

たばこと塩の博物館、1989年

『ロセッティ』東京新聞、1990年

『Japan と英吉利西—日英美術の交流 1850—1930』世田谷美術館、1992年

『海を渡った江戸の和紙—パークス・コレクション』紙の博物館、1994年

『工芸のジャポニスム』東京都庭園美術館、1998年

『万国博覧会と近代陶芸の黎明』愛知県陶磁資料館他、2000年

『真葛 宮川香山』横浜美術館、2001年

『クリストファー・ドレッサーと日本』郡山市美術館、2002年

『ヴィクトリアン・ヌード—19世紀英国のモラルと芸術』東京都美術館、2004年

『華麗なるマイセン磁器—シノワズリー、ロココからアール・ヌーヴォーまで』東京新聞、2004年

『世紀の祭典 万国博覧会の美術—パリ・ウィーン・シカゴ万博に見る東西の名品』東京国立博物館他、2004年

*Katagami: Les pochoirs japonais et le japonisme* (Maison de la culture du Japon à Paris, 2006)

『ジャポニスムのテーブルウェア—西洋の食卓を彩った“日本”』松下電工汐留ミュージアム他、2007年

『BIOMBO 屏風/日本の美』サントリー美術館、2007年

『japan 蒔絵』サントリー美術館、2008年

『フランスが夢見た日本—陶器に写した北斎、広重』東京国立博物館、2000年

『横浜・東京—明治の輸出陶磁器』神奈川県立歴史博物館、2008年

『屏風の世界—その変遷と展開』出光美術館、2010年

『もてなす悦びージャポニズムのうつわで愉しむお茶会』三菱一号館美術館、  
2011 年

『KATAGAMI Style』三菱一号館美術館、2012 年

*Pre-Raphaelites: Victorian Avant-garde* (London: Tate Publishing, 2012)

*Threads of Silk and Gold: Ornamental Textiles from Meiji Japan* (Oxford:  
Ashmolean Museum, 2012)

『ヴィクトリア朝の室内装飾ー女性たちのユートピア』Lixil ギャラリー、2013  
年

『ザ・ビューティフルー英国の唯美主義 1860–1900』三菱一号館美術館、  
2014 年

## 2-4 辞典・事典・人名録

*The Oxford English Dictionary*, Second Edition (Oxford: Clarendon Press, 1989)

大植四郎編『明治過去帳』東京美術、1971 年

富田仁編『海を越えた日本人名事典』日外アソシエーツ、2005 年

成瀬麟、土屋周太郎編『明治人名事典』日本図書センター、1994 年

野依秀市編『大正人名事典』日本図書センター、1994 年

## 謝辞

今後取り組むべき課題も残るものの、本研究が何とかこのような形を取るまでにいたったのは、数多くの方々から御指導と御協力を賜ったおかげである。

まず、私を長年にわたり御指導くださった恩師馬淵明子先生（国立西洋美術館館長・日本女子大学名誉教授）に心より御礼を申し上げたい。馬淵先生には貴重な御助言を賜り、資料の存在をご教示いただいただけでなく、常に新たな知見を与えていただいた。馬淵先生の温かく懇切丁寧な御指導がなければ、とても本研究を遂行することはできなかったことだろう。そして、日本女子大学を退職された馬淵先生の後を引き継がれ、主査として御指導してくださった河本真理先生にも深く感謝している。河本先生には、ときに何時間も相談に乗っていただき、数多くの御助言と心強い励ましの御言葉をいただいた。

博士論文の外部審査員をお引き受けくださり、的確な御意見をくださった大阪大学の橋本順光先生、副査として長年にわたり御指導いただいた日本女子大学の山田忠彰先生、坂井妙子先生にも心より御礼を申し上げたい。そして、お茶の水女子大学の天野知香先生には、三年間にわたりゼミの授業に参加させていただく中で、数多くの貴重な御助言をいただいた。

また、インターンとして約一年半、その後研究補助員として約五年間お世話になった国立西洋美術館学芸課では、研究員の方々や他大学の院生たちとの交流から、多くを学ばせていただいた。特に情報資料室長の川口雅子研究員のもとで資料収集作業に従事した経験は、本研究を遂行する上でも大いに役立った。ジャポニスム学会では、宮崎克巳先生や岡部昌幸先生、小野文子先生をはじめとする諸先生、小泉順也さんや嶋田華子さんら実行委員の先輩方からたびたび貴重な御意見や励ましのお言葉をいただいた。また、博士論文の執筆に行き詰まった折には、日本女子大学文化学科の先生、助手・助教の方々、手塚恵美子さんや味岡京子さんをはじめゼミの先輩方から温かい言葉をかけていただき、パリ第四大学の齋藤

達也さんや大阪大学のサワシユ晃子さんら優秀な同世代の研究者たちからは、研究に対する刺激を受けた。

さらに海外調査を進めるにあたっては、鹿島美術財団、高梨学術奨励基金から研究助成金を頂戴したおかげで、ロンドンのヴィクトリア&アルバート博物館、ナショナル・アート・ライブラリー、アーカイヴ・オヴ・アート・アンド・デザイン、大英図書館、ウェストミンスター・シティ・アーカイヴ、リヴァプール公文書館等において、有意義な資料収集調査を行うことができた。両財団・基金には厚く御礼申し上げる。

ここで一人ひとりお名前を挙げることは叶わないが、これまで御教示、御協力いただいたすべての方々にこの場を借りてお礼申し上げたい。最後に、私の研究活動に理解を示し、いつも温かく見守ってくれる両親に感謝したい。

桑 和沙

平成 26 年度 博士学位論文（課程博士）

# 大衆化するヴィクトリア朝のジャポニスム

唯美主義から女性による室内装飾へ

第二巻 （付帯資料集）

日本女子大学大学院

人間社会研究科 相関文化論専攻

桑 和沙

## 第2巻

### 目次

#### 図版

序論 イギリスのジャポニスム再考 .....	2
第1章 イギリスにおける日本美術のコレクション形成 .....	3
第2章 唯美主義と日本—芸術的付加価値の形成 .....	13
第3章 産業見本としての日本 .....	25
第4章 大衆消費社会における日本受容—日本趣味の供給と需要 .....	38

#### 資料

[資料 1-1] ボウズ美術館展示品一覧 .....	57
[資料 1-2] 日本人関係者一覧 .....	60
[資料 4-1] 横浜居留地で日本の美術工芸品を取り扱ったイギリス系商社 .....	63
[資料 4-2] 美術工芸品 国別輸出数一覧 1884 年 .....	65
[資料 4-3] 屏風の国別輸出力 1880～1900 年 .....	65
[資料 4-4] カウタン社注文控え帳にみるジャポニスムの壁紙・金唐革紙 .....	66
関連年表 .....	70



〔図 1〕

ジェームズ・マクニール・ホイッスラー 《白のシンフォニー No.2: 小さな白い少女》1864年、油彩、カンヴァス、76.5×51.1 cm、テート・ブリテン

James Abbott McNeill Whistler, *Symphony in White, No. 2: The Little White Girl*, 1864, Oil on canvas, 76.5×51.1 cm, Tate Britain



〔図 2〕

ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ 《最愛の人（花嫁）》1865-66年、油彩、カンヴァス、82.5×76.2 cm、テート・ブリテン

Dante Gabriel Rossetti, *The Beloved ('The Bride')*, 1865-66, Oil on canvas, 82.5×76.2 cm, Tate Britain



〔図 3〕

エドワード・ウィリアム・ゴドウィン 《食器棚》1867-1870年、マホガニーに黒檀風ニス、銀鍍金の取手、擬革紙、181×256×56cm、ヴィクトリア&アルバート博物館

Edward William Godwin, *Sideboard*, 1867-1870, Mahogany, ebonised, with silver-plated handles and inset panels of embossed leather paper, 181×256×56cm, Victoria & Albert Museum





〔図 1-1〕 『ジャパニングとワニスの技法書』 (John Stalker and George Parker, *A Treatise of Japaning and Varnishing*, Oxford, 1688)



〔図 1-2〕 楼閣山水蒔絵扇形脚付き沈箱  
17世紀末～18世紀初頭（江戸中期）、  
左: 8.7×25.5×17.8cm 右: 8.7×25.5×17.6cm  
ヴェルサイユ宮殿美術館



〔図 1-3〕 伊万里色絵花鳥文八角大壺  
17～18世紀（江戸時代）、高72.2cm  
口径22.0 cm、胴径39.0cm、高台径20.4cm  
サントリー美術館

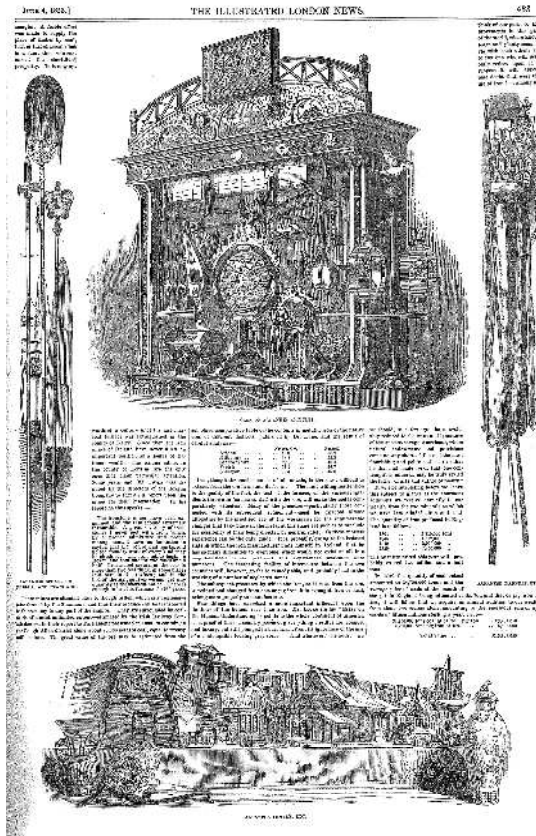


〔図 1-4〕 古伊万里 色絵菊文輪花皿  
18世紀初頭（江戸中期）、径25.2cm、  
出光美術館



〔図 1-5〕 ウースター窯 色絵菊文輪花皿  
18世紀、径22.5cm、イギリス製、出光美術館





〔図 1-6〕 ダブリン産業博覧会における  
日本紹介 (Anon., “Japan Collection”,  
*The Illustrated London News*, June 4, 1853, p 453.)



〔図 1-7〕 レイトンの著作における国貞の浮世絵  
(John Leighton, *On Japanese Art*, 1863)



〔図 1-8〕 フランクス旧蔵の根付  
岷江《根付 外套を着た蛸と猿》  
江戸時代、木製、大英博物館



〔図 1-9〕 フランクス旧蔵の根付  
岷江《根付 鐘にからみつく清姫》江戸時代、  
木製、象牙、大英博物館



〔図 1-10〕 フランス旧蔵の鍔  
製作年代不明、大英博物館



〔図 1-11〕 フランス旧蔵の蒔絵の小箱  
江戸時代、16×25.5×19cm 大英博物館



〔図 1-12〕  
フランスが収集した有田焼  
の壺  
江戸時代（1700-1730年頃）、  
高さ67cm、大英博物館

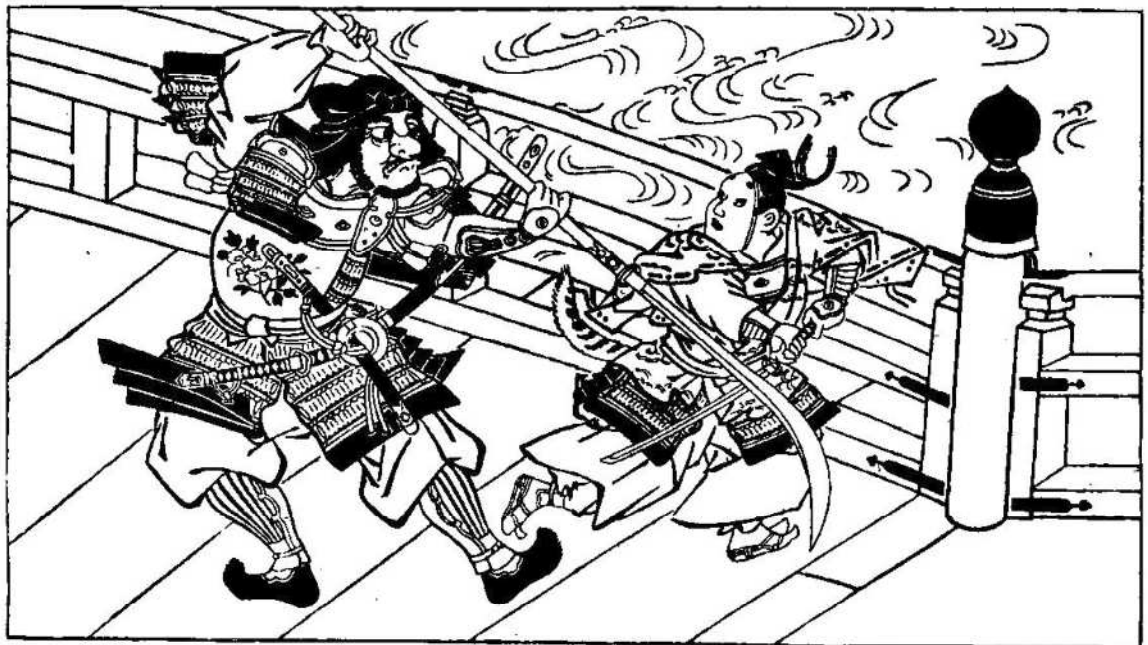


〔図1-13〕 フィラデルフィア万博  
（1876年）に出品された陶器の一例  
本阿弥光悦《茶碗》1610-1637年頃、  
高さ8.5 cm、幅12.7 cm、深さ11.5 cm  
ヴィクトリア&アルバート博物館





〔図1-14〕 アンダーソン・コレクションの一例  
狩野英信《西王母・紅梅鳴鶴図》延享3（1746）年～宝暦12（1762）年、絹本着色、掛幅（二幅）、各114.0×48.5cm 大英博物館



YOSHITSUNE AND DENKEI. (Page 117.) After Hishigawa Moronobu.

〔図1-15〕 菱川師宣 模写《義経と弁慶》  
(William Anderson, *Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum*, London, Longmans & Co. 1886, p. 117.)



〔図 1-16〕  
ジェームズ・ロード・ボウズ (1834-1899)



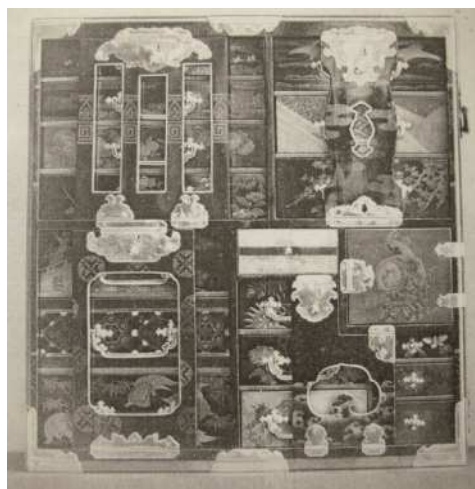
〔図 1-17〕 J. L. ボウズ兄弟商会  
2008年8月筆者撮影



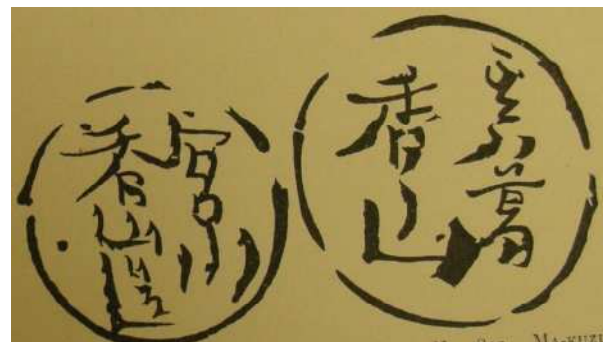
〔図 1-18〕  
ボウズ邸宅 ストリートラム・タワー 2008年8月筆者撮影



正面玄関部分の装飾にJ. L. B.の文字



〔図 1-19〕 ボウズ所蔵 蒔絵の棚 (1867年パリ万博にて購入)  
(G. A. Audsley, *Catalogue Raisonné of the Oriental Exhibition of the Liverpool Art Club*, 1872, n. p.)



〔図 1-20〕 左「宮川香山」、右「真葛香山」の銘  
(J. L. Bowes, *Japanese Pottery*, 1890, pp. 402-403.)





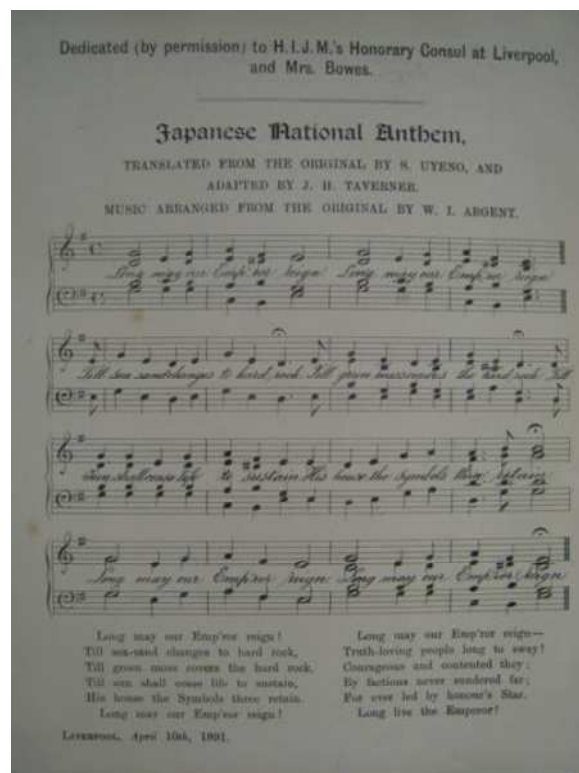
〔図 1-21〕 ボウズの著書に掲載された  
錦光山宗兵衛の作品  
(J. L. Bowes, *Keramic Art of Japan*, 1875,  
Plate XXXVIII.)



〔図 1-22〕 ボウズの陶磁器コレクションの一例（薩摩焼）(J. L. Bowes, *Keramic Art of Japan*, 1875, Plate XII.)



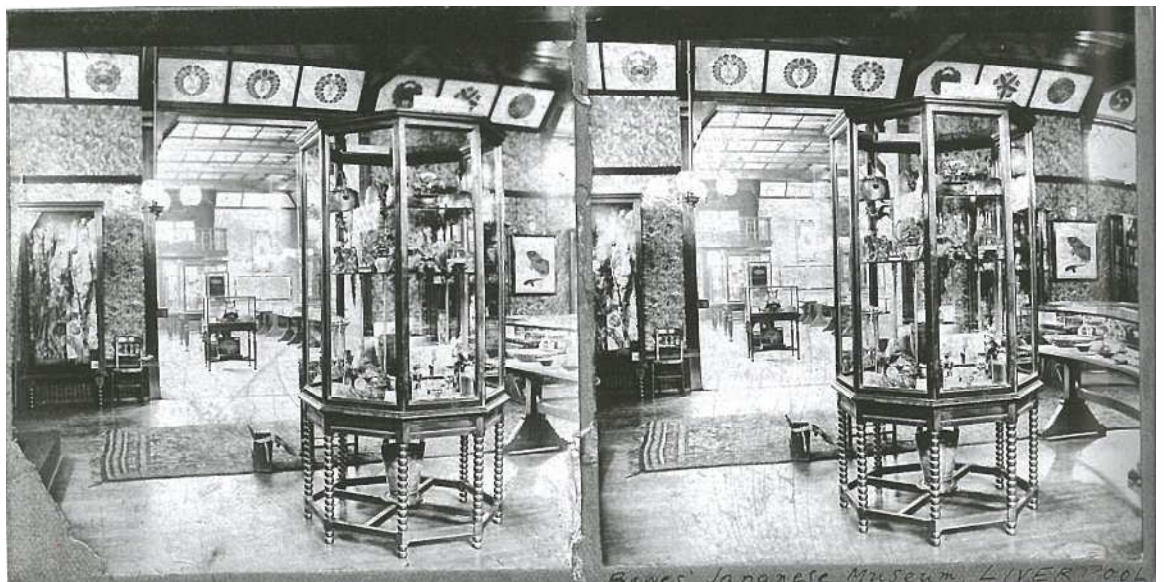
〔図 1-23〕  
ボウズの陶磁器コレクションの一例（加賀焼）（J. L. Bowes, *Keramic Art of Japan*, 1875, Plate XXXI.）



〔図 1-24〕  
ボウズの所有 君が代の楽譜  
(Liverpool Record Office 所蔵)

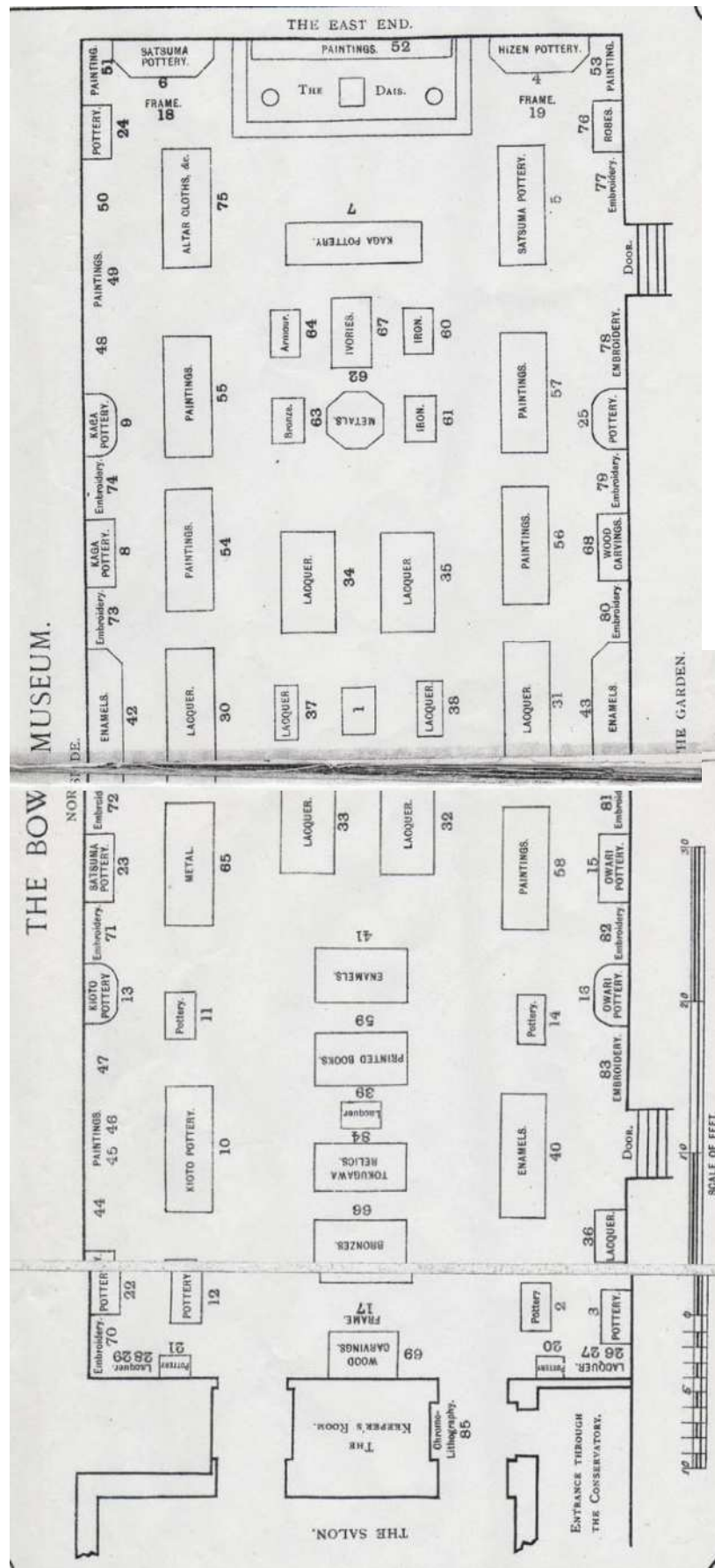


〔図 1-25〕 ボウズ美術館外観（自宅に併設された白い外壁の建物）  
2010年3月筆者撮影



〔図 1-26〕 ボウズ美術館内部の様子  
(Steve Smith, *Japanese Consul: the Life of James Lord Bowes in Liverpool*, 2013, p. 94.)





[図 1-27] ボウズ美術館内図 展示室面積：98×36フィート (約30×11m)  
(J. L. Bowes, *A Handbook to the Bowes Museum*, 1890)





〔図 1-28〕狩野柳雪秀信《源氏物語絵巻》江戸時代前期、絹本著色、37.3×2319.4cm、大英博物館蔵



〔図 1-29〕《平家物語 一の谷・屋島合戦図屏風》無款、江戸時代前期（17世紀初頭）、絹本金地著色、六曲一双、各隻155.3×365.5cm、大英博物館蔵



[図 1-30]  
ボウズの所有 宝船の袱紗  
(G. A. Audsley and J. L. Bowes, *Notes on Japanese Art*, 1872, No. 1081)



[図 1-31] 《日本人ボウズ》  
(Anon., “Japanese Bowes”, *The Liverpool Review*, April 4, 1891, p. 8.)



[図 1-32] 林が鑑定したという  
17世紀末の九谷焼  
(J. L. Bowes, *Japanese Pottery*, 1890, Plate X I , No. 302)





〔図 2-1〕 アルバート・ルートヴィキ・ジュニア  
《四点の唯美主義的グリーティング・カード》1882年、  
カラー・リトグラフ、紙、各12.5×8.5cm、ヴィクトリア&アルバート博物館  
Albert Ludovici Jr, *Four Aesthetic Greeting Cards*, 1882, Colour lithographs on paper,  
Each card 12.5 ×8.5 cm, Victoria & Albert Museum



〔図 2-1〕 リチャード・レッドグレイヴ 《ガヴァネス》1844年、油彩、  
カンヴァス、71.1×91.5 cm、ヴィクトリア&アルバート博物館  
Richard Redgrave, *The Governess*,  
1844, Oil on canvas, 71.1×91.5 cm,  
Victoria & Albert Museum



〔図 2-3〕  
 オーガス・レオポルド・エッグ  
 《過去と現在 No.1》1858年、油彩、カン  
 ヴァス、63.5×76.2 cm、テート・ブリテン  
 Augustus Leopold Egg, *Past and Present, No. 1*,  
 1858, Oil on canvas, 63.5×76.2 cm, Tate Britain



〔図 2-4〕  
 オーガス・レオポルド・エッグ  
 《過去と現在 No.2》1858年、油彩、カン  
 ヴァス、63.5×76.2 cm、テート・ブリテン  
 Augustus Leopold Egg, *Past and Present, No. 2*,  
 1858, Oil on canvas, 63.5×76.2 cm, Tate Britain

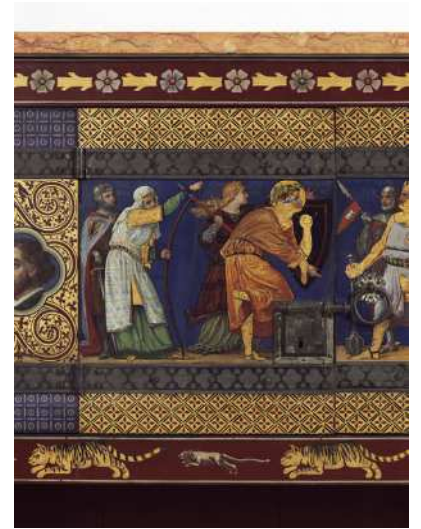


〔図 2-5〕  
 オーガス・レオポルド・エッグ  
 《過去と現在 No.3》1858年、油彩、カン  
 ヴァス、63.5×76.2 cm、テート・ブリテン  
 Augustus Leopold Egg, *Past and Present, No. 3*,  
 1858, Oil on canvas, 63.5×76.2 cm, Tate Britain





〔図 2-6〕 ウィリアム・バージェスがデザインした象のインクスタンド (Richard Popplewell Pullan ed., *The Architectural Designs of William Burges, A.R.A.*, London, 1883-87, n. p.)



〔図 2-7〕 ウィリアム・バージェス  
《ワインとビールのサイドボード》1859年, 絵の描かれた金箔押しの木製パネル,  
167.7 cm×139.7 cm, 43.2 cm, ヴィクトリア&アルバート博物館  
William Burges, *The Wines and Beers Sideboard*, 1859, Wood, painted and gilded, 167.7  
cm×139.7 cm, 43.2 cm, Victoria & Albert Museum



〔図 2-8〕 ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ  
《最愛の人（花嫁）》1865-66年、油彩、  
カンヴァス、82.5×76.2 cm、テート・ブリテン  
Dante Gabriel Rossetti, *The Beloved ('The Bride')*,  
1865-66, Oil on canvas, 82.5×76.2 cm, Tate Britain



〔図 2-9〕 ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ  
《青の閨房》1865年、油彩、カンヴァス、90×69 cm、  
バーミンガム大学附属バーバー美術研究所  
Dante Gabriel Rossetti, *The Blue Bower*, 1865, Oil on  
canvas, 90×69 cm, Barber Institute of Fine Arts,  
University of Birmingham



〔図 2-10〕  
ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ 《海の呪文》  
1875-77年、油彩、カンヴァス、111.5×93 cm、  
ハーヴァード大学付属フォッグ美術館  
Dante Gabriel Rossetti, *A Sea Spell*, 1875-1877, Oil on  
canvas, 111.5×93 cm, The Fogg Art Museum, Harvard  
University



〔図 2-11〕  
ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ 《モンナ・ロー  
ザ》1867年、油彩、カンヴァス、69×53 cm、個人蔵  
Dante Gabriel Rossetti, *Monna Rosa*, 1867, Oil on  
canvas, 69×53 cm, Private collection





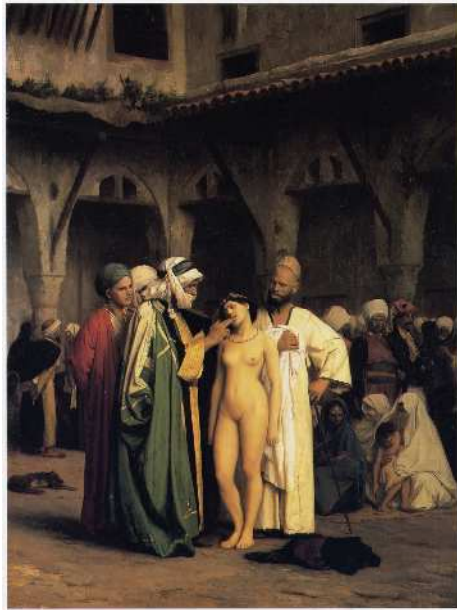
〔図 2-12〕 フレデリック・サンズ  
 《メデシア》1866-1868年、油彩、カンヴァス、  
 61×46cm, バーミンガム美術館  
 Frederick Sandys, *Medea*, 1866-1868, Oil on panel ,  
 61×46 cm, Birmingham Museums and Art Gallery



〔図 2-13〕 フィルマン=ジラルール  
 《日本の化粧》1873年、53×64cm、油彩、  
 カンヴァス、ポンセ美術館、プエルトリコ  
 Marie-François Firmin-Girard,  
*La Toilette Japonaise*, 1873, 53×64cm, Oil on  
 canvas, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico



〔図 2-14〕 ジャン=レオン・ジェローム  
 《ムーアの水浴》1870年、油彩、カンヴァス、  
 50.8×40.6cm、ボストン美術館  
 Jean-Léon Gérôme, *Moorish Bath*, 1870, Oil on  
 canvas, 50.8×40. 6cm, Museum of Fine Arts Boston



〔図 2-15〕 ジャン＝レオン・ジェローム  
《奴隷市場》1866年頃、油彩、カンヴァス、  
84.8×63.5cm、マサチューセッツ州ウィリアムズタウン、  
クラーク・アート・インスティテュート  
Jean-Léon Gérôme, *The Slave Market*, c.1866, Oil on  
canvas, 84.8×63.5cm, Clark Art Institute, Williamstown,  
Massachusetts



〔図 2-16〕 アトリエにおける屏風  
女性「どうして画家はアトリエに屏風を立て  
るのかしら」  
画家「人物に背景をつけるとか、いろいろ」  
女性「おやそう！ベッドやら何やらを見えな  
くするためかと思ったわ」  
(Anon., "Pretty Innocent", *Punch, or the London  
Charivari*, January 18, 1868, p. 26.)



〔図 2-17〕 フレデリック・レイトン《母と子（さくらんぼ）》1864-65年、油彩、  
カンヴァス、48.2×82cm、ブラックバーン美術館  
Frederick Leighton, *Mother and Child (Cherries)*, 1864-65, Oil on Canvas, 48.2×82cm,  
Blackburn Museum and Art Gallery





〔図 2-18〕 レイトンのアトリエ兼自宅 (拡大) 、1896年頃  
(Frédérique Cifuentes Morgan, *Closer to Home: the Restoration of Leighton House Museum* (London: Leighton House Museum, 2010), p. 19.)



〔図 2-19〕 フレデリック・サンズ  
《グレイス・ローズ》1866年、油彩、  
55.9 × 45.4 cm、イエール・センター  
Frederick Sandys, *Grace Rose*, Oil on Canvas,  
55.9 × 45.4 cm, Yale Center for British Art



〔図 2-20〕 エマ・サンズ  
《緑のドレスを着た婦人の肖像》  
1870年頃、油彩、40.6×40.6cm、個人蔵  
Emma Sandys, *Portrait of a Woman in a Green Dress*, c. 1870, Oil on Canvas,  
40.6×40.6cm, Private Collection



〔図 2-21〕 ジェームズ・ケイデンヘッド  
《日本の屏風と金魚と婦人（画家の母の肖像）》1886年、  
油彩、91.4×185.4cm、エディンバラ市アート・センター  
James Cadenhead, *Lady with a Japanese Screen and Goldfish (The Artist's Mother)*, 1886, Oil on canvas, 91.4×185.4 cm, City Art Center, Edinburgh



〔図 2-22〕  
エドワード・ジョン・ポインター  
《メアリー・コンスタンス・ウィンダム、  
レディ・エルコ（後のウェミス伯爵夫人）》  
1886年、グワッシュ、52×34.3cm、個人蔵  
Edward John Poynter, *Mary Constance Wyndam, Lady Elco (later Countess of Wemyss)*, 1886, gouache on paper, 52×34.3 cm, Private Collection

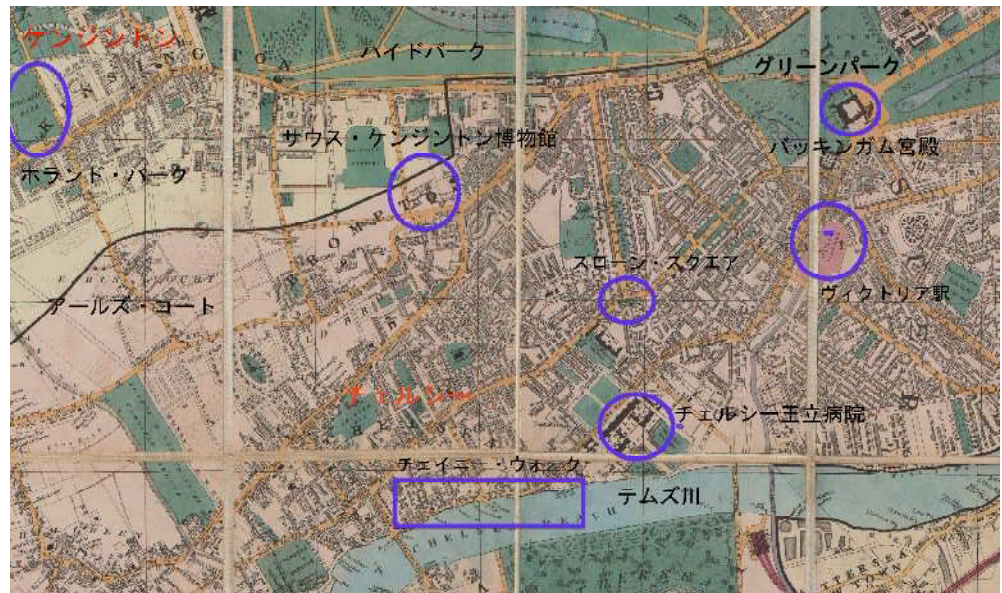


〔図 2-23〕 ヘンリー・ダンキン・シェパード 《ホーム・スウィート・ホーム》1887年、  
水彩、32.4×40.6cm、個人蔵  
Henry Dunkin Shephard, *Home Sweet Home*, 1887, Watercolour, 32.4×40.6cm, Private Collection



〔図 2-24〕  
フランク・ディクシーのアトリエ兼邸宅  
(J. P. Mayall, *Artists at Home*, London, 1884, n. p.)





〔図 2-25〕 ロンドンの唯美主義地区  
(G.F. Cruchley, *Cruchley's New Plan of London*, 1860 をもとに作成)



〔図 2-26〕  
ロセッティのテューダー・ハウス  
ロンドン、チェイニー・ウォーク 16番地  
2014年3月、筆者撮影



〔図 2-27〕 ヘンリー・トレフユリ・ダン  
《ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティとセオドア・ワッツ・ダントン》1882年、グワッシュ・水彩、ロンドン・ナショナル・ポートレート・ギャラリー

Henry Treffry Dunn, *Dante Gabriel Rossetti and Theodore Watts-Dunton*, 1882, Gouache and Watercolour on paper, 54.3 cm × 81.9 cm, National Portrait Gallery, London



〔図 2-28〕 ヘンリー・トレフユリ・ダン  
《チェイニー・ウォーク16番地、テューダー・ハウス、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの寝室》1875年頃、水彩、33.5 cm (直径)、ワイト・マナー、ナショナル・トラスト  
Henry Treffry Dunn, *Dante Gabriel Rossetti's Bedroom at Tudor House, 16 Cheyne Walk*, c.1875, Watercolour on paper, 33.5 cm (Diameter), Wight Manor, The National Trust





[図 2-29]

ウィリアム・ブレイク・リッチモンド

《ルーク・アイオニデス夫人》1882年、油彩、カンヴァス、102.2×115.2 cm、ヴィクトリア&アルバート博物館

William Blake Richmond, *Mrs. Luke Ionides*, 1882, Oil on canvas, 102.2×115.2 cm, Victoria & Albert Museum



[図 2-30]

ジェームズ・マックニール・ホイッスラー

《紫とばら色：六つのマークのランゲ・ライゼン》1864年、油彩、カンヴァス、92×61.5cm、フィラデルフィア美術館

James McNeil Whistler, *Purple and Rose: The Lange Leizen of the Six Marks*, 1864, Oil on canvas, 92×61.5 cm, Philadelphia Museum of Art



[図 2-31] ジェームズ・マックニール・ホイッスラー

《ばら色と銀：磁器の国の姫君》1864年、油彩、カンヴァス、199.9×116.1cm、フリーア美術館、ワシントン

James McNeil Whistler, *Rose and Silver: The Princess from the Land of Porcelain*, 1864, Oil on canvas, 199.9×116 cm, Freer Gallery of Art, Washington



〔図 2-32〕  
ジェームズ・マックニール・ホイッスラー  
《紫と金の狂想曲: 金屏風》  
1864年、油彩、カンヴァス、50.1×68.5cm、  
フリーア美術館、ワシントン  
James McNeill Whistler, *Caprice in Purple and  
Gold: The Golden Screen*, 1864, Oil on canvas,  
50.1×68.5 cm, Freer Gallery of Art,  
Washington



〔図 2-33〕  
ジェームズ・マクニール・ホイッスラー 《白のシン  
フォニー No.2: 小さな白い少女》 1864年、油彩、カ  
ンヴァス、76.5×51.1 cm、テート・ブリテン  
James Abbott McNeill Whistler, *Symphony in White, No.  
2: The Little White Girl*, 1864, Oil on canvas, 76.5×51.1  
cm, Tate Britain



〔図 2-34〕 ホイッスラー邸  
リンジー・ロウ 2番地（現チェイニー・  
ウォーク 96番地）  
2014年3月筆者撮影



〔図 2-35〕 リンジー・ロウ 2番地、ホイッス  
ラー邸のドローイング・ルーム、1867-78年頃、  
アメリカ議会図書館、ワシントン  
*The drawing room at Whistler's house at 2 Lindsey  
Row, London, 1867-78, Library of Congress,  
Washington, D. C.*

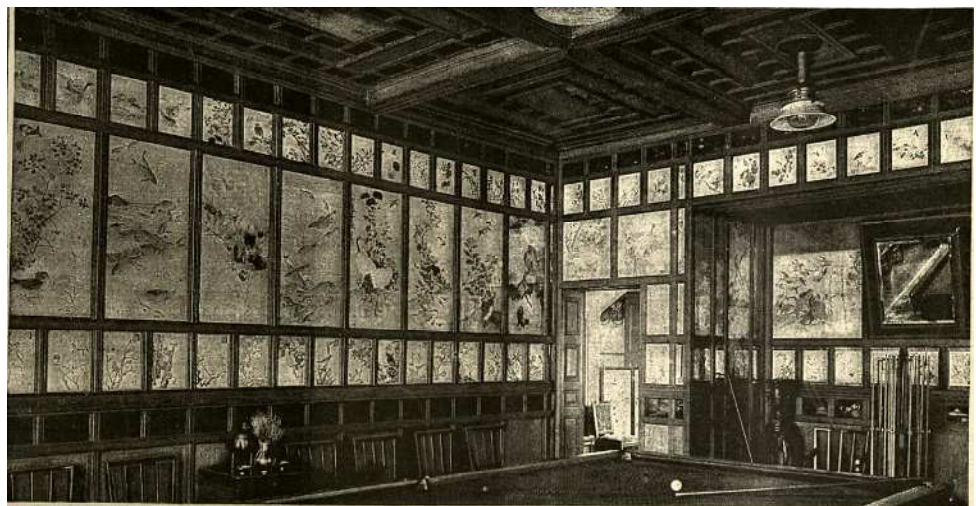




〔図 2-36〕  
ジェームズ・マクニール・ホイッスラー、孔雀の間、1877年、フリーア美術館

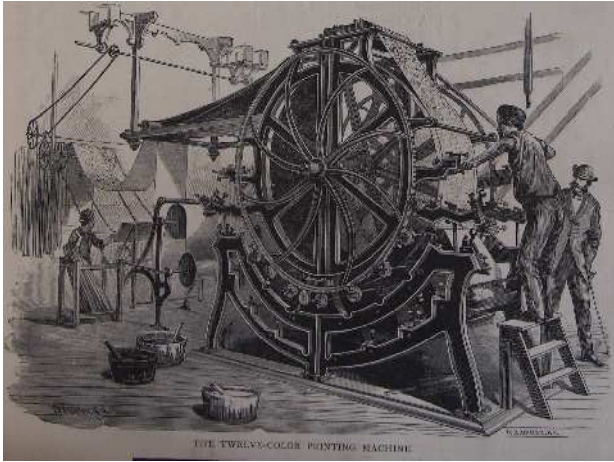


〔図 2-37〕  
フレデリック・レイトン邸、1895年頃  
(Margot Brandlhuber et al., *In the Temple of the Self: the Artist's Residence as a Total Work of Art: Europe und America 1800-1948* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), p. 81.)



〔図 2-38〕 アイオニデイス邸のビリヤード・ルーム  
(Lewis Foreman Day, "A Kensington Interior", *The Art Journal*, Vol. 56, May 1893, p. 142.)





〔図 3-1〕 多色刷り機械印刷  
(*Artistic Wall Papers Designed and Manufactured*,  
New York : F. Beck & Co., 1881, n. p.)

〔図 3-2〕 《誤った装飾例28番（壁紙）：クリスタルパレスとサーペンタイン湖の遠近法を用いた表象》1853-55年製、イギリス・マンチェスター、ヴィクトリア&アルバート博物館

*Perspective Representation of the Crystal Palace and Serpentine: False Principle no 28*, Manchester, England, 1853-1855 (made), Victoria & Albert Museum



〔図 3-3〕 《誤った装飾例27番（壁紙）：鉄道駅の遠近図》1853年製、イギリス・ランカシャー、ヴィクトリア&アルバート博物館

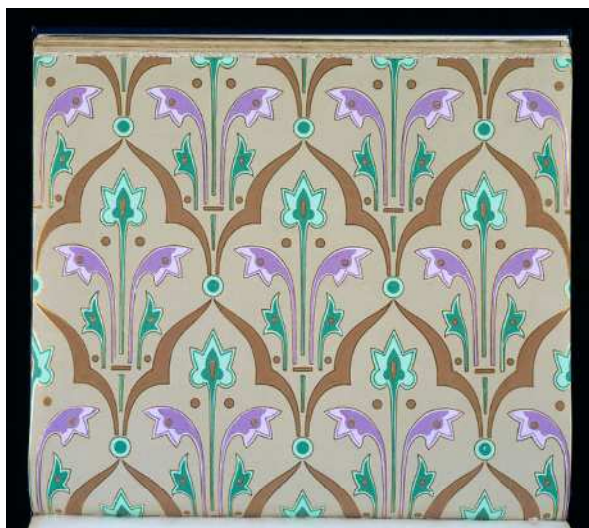
*Perspective Views of a Railway Station: False Principle no 27*, Lancashire, England 1853(made), Victoria & Albert Museum



〔図3-4〕 《誤った装飾例16番: 内装用ファブリック》1850年製、イギリス・ランカシャー、ヴィクトリア&アルバート博物館

*Furnishing Fabric: False Principle no. 16*, Lancashire, England 1850 (made), Victoria & Albert Museum

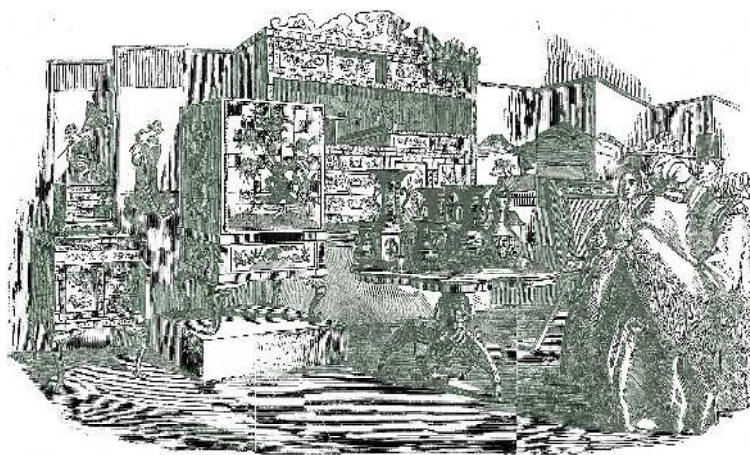




[図 3-5]  
 オーウェン・ジョーンズ《壁紙》  
 1852-1874年頃、多色木版印刷、紙、  
 ヴィクトリア&アルバート博物館  
 Owen Jones, *Wallpaper*, c. 1852-1874, Colour  
 woodblock print, on paper, Victoria & Albert  
 Museum



[図 3-6] オーウェン・ジョーンズ  
 『装飾の文法』1856年、中国の項目  
 (Owen Jones, *The Grammar of Ornament*,  
 London, 1856, plate LIX.)

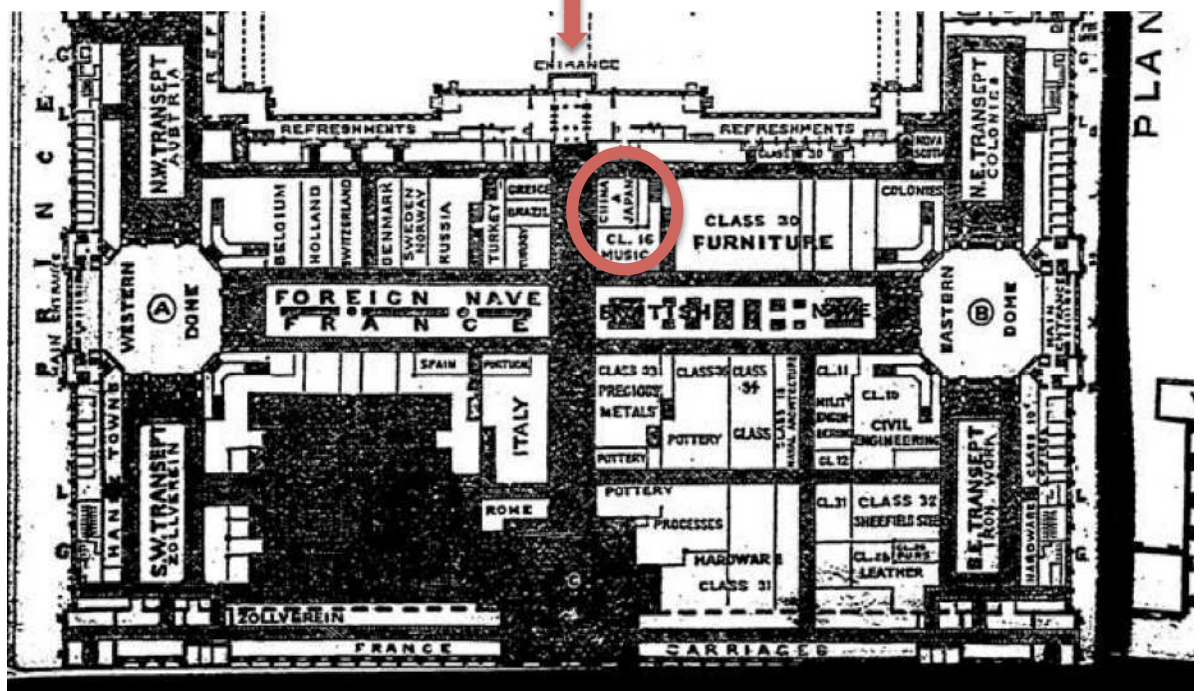


[図 3-7] 日本の展示  
 (Anon., "The Japanese Exhibition",  
*Illustrated London News*, February 4,  
 1854, p. 103.)

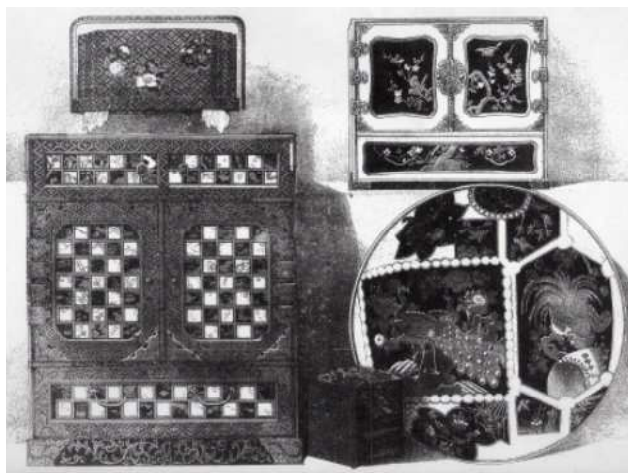




〔図 3-8〕 日本の展示  
(Anon., “The Japanese Court”,  
*Illustrated London News*, September 20,  
1862, p. 320.)



〔図 3-9〕 1862年ロンドン万博の会場図  
(George Frederick Pardon (ed.), *A Guide to the International Exhibition*, 1862, n. p. )



〔図 3-10〕 「漆の小棚と陶器」  
J. B. ウェアリング  
『1862年万国博覧会 産業芸術・彫  
刻名品集』1863年、第3巻、図版288  
(J. B. Waring, *Masterpieces of Industrial  
Art and Sculpture at the International  
Exhibition 1862*, 1863, vol.3, text to  
plate 288.)



〔図 3-11〕 E. W. ゴドウィン  
《食器棚》 1867-1870年、マホガニーに黒檀風ニス、銀鍍金の取手、擬革紙、181×256×56cm  
ヴィクトリア&アルバート博物館  
E.W. Godwin, *Sideboard*, 1867-1870, Mahogany, ebonised, with silver-plated handles and inset panels of embossed leather paper, 181×256×56 cm, Victoria & Albert Museum

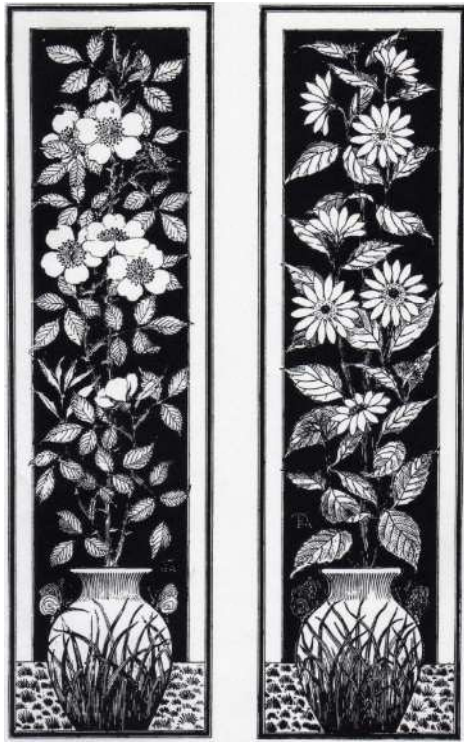


〔図 3-12〕 W. E. ネスフィールド  
《屏風》 1867年、金色の雷紋模様の装飾を施し、黒檀風ニスを塗った木材、日本紙の絵画パネル、ヴィクトリア&アルバート博物館  
W. E. Nesfield, *Screen*, 1867, Ebonised wood, with gilt and fretted decoration and painted panels of Japanese paper, Victoria & Albert Museum

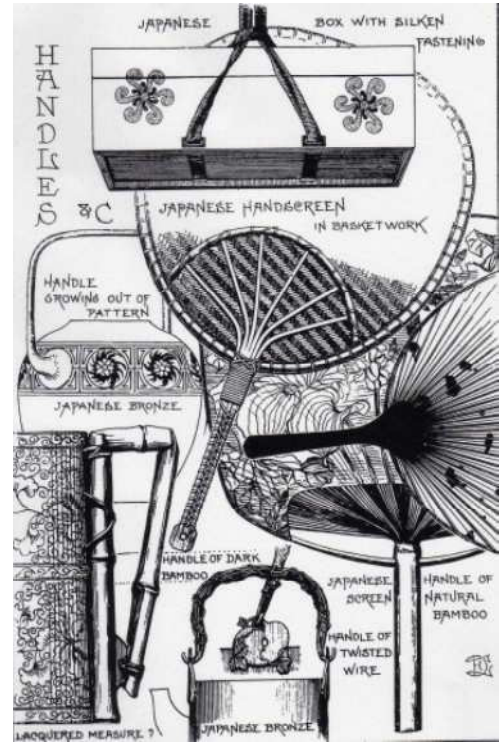


〔図 3-13〕 クリストファー・ドレッサー《腰羽目用の壁紙》 1882年頃、アーサー・サンダーソン&サン製、ミントン・アーカイヴ  
Christopher Dresser, *Dado Wallpaper*, c. 1882, Made by Arthur Sanderson & Son, Minton Archives





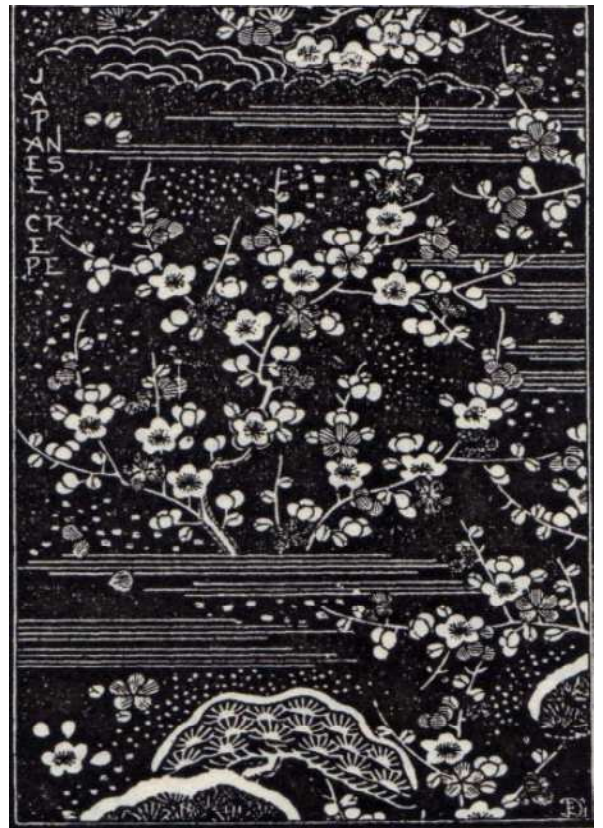
〔図 3-14〕 L.F. デイ 自然を用いた装飾例  
(L. F. Day, *Instances of Accessory Art*, 1880, n. p.)



〔図 3-15〕 L. F. デイ 日本の取っ手のスケッチ  
(L. F. Day, *Instances of Accessory Art*, 1880, n. p.)

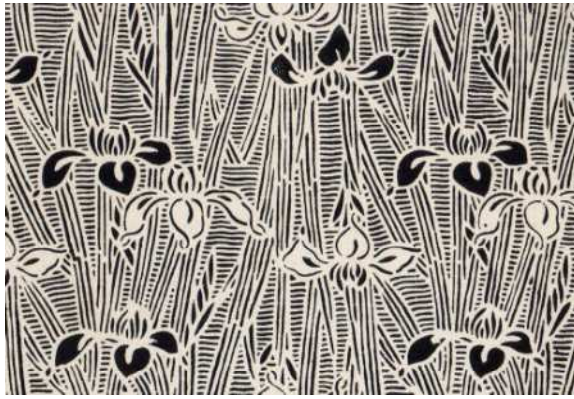


〔図 3-16〕 L. F. デイ 壁紙《りんごの花》  
1874年、ジェフリー社製、木版印刷、  
ナショナル・アーカイヴ  
L. F. Day, 'Apple blossom' wallpaper, 1874, Made by  
Jeffrey & Co., Block-printed, National Archives, UK.



〔図 3-17〕 L.F. デイ 《日本の装飾》  
(L. F. Day, *Every-Day Art*, 1882, p. 35.)

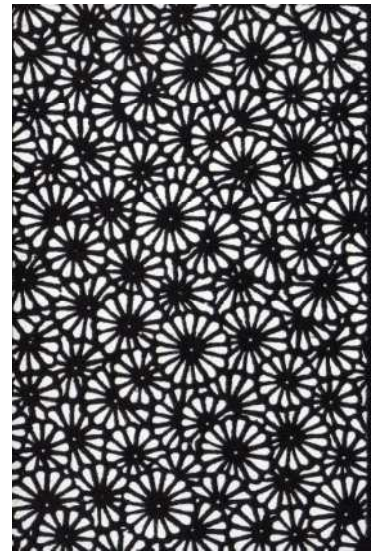




〔図 3-18〕 デイの著書に掲載された型紙  
(L. F. Day, *Ornament and Its Application*, 1904,  
p. 213.)



〔図 3-19〕 L.F. デイ 《デイジーのパターン》  
(L. F. Day, *Every-day Art*, 1882, p. 62. )



〔図 3-20〕 型紙《菊づくし》

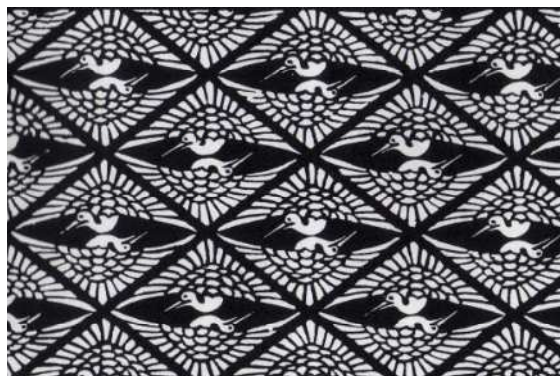


〔図 3-21〕 L.F. デイ 《タイルのデザイン》 (*The Architect*, 1877, p. 196.)



〔図 3-22〕 型紙《鯉と流水》

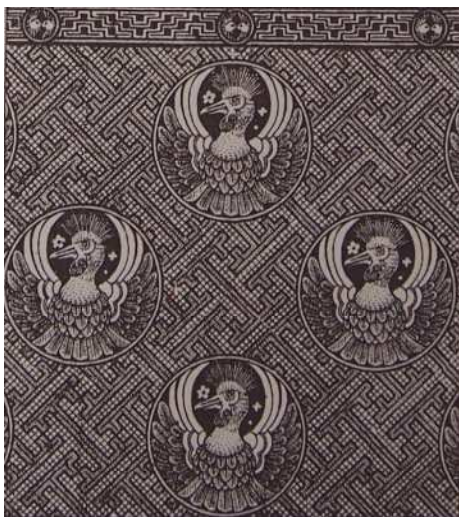




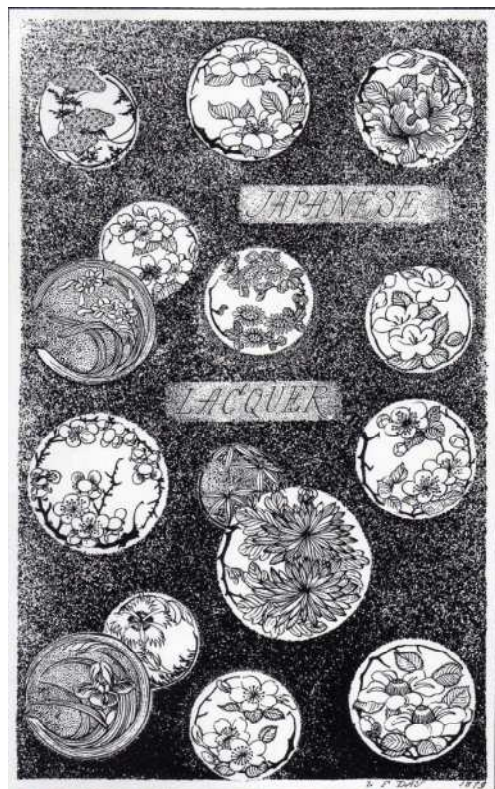
〔図 3-23〕 鶴菱  
(L. F. Day, *Instances of Accessory Art*, 1880, n. p. )



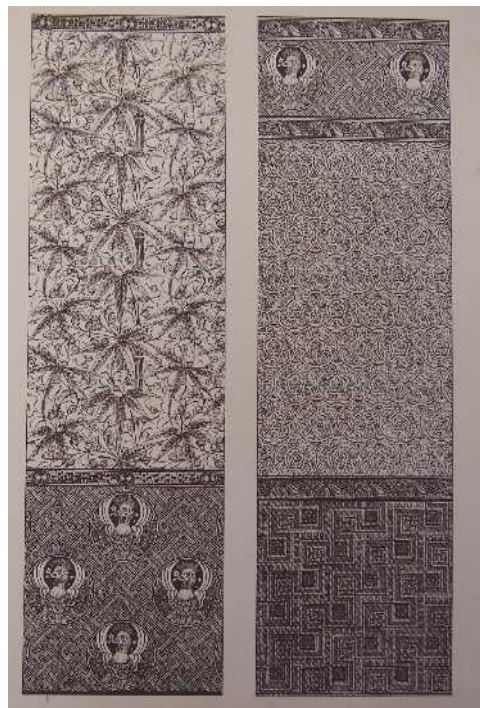
〔図 3-25〕 L. F. デイ 壁紙《トレリス》1874年  
ジェフリー社製、木版印刷、ナショナル・アーカイヴ  
L.F. Day, 'Trellis' wallpaper, 1874, Made by Jeffrey  
& Co., Block-printed, National Archives, UK.



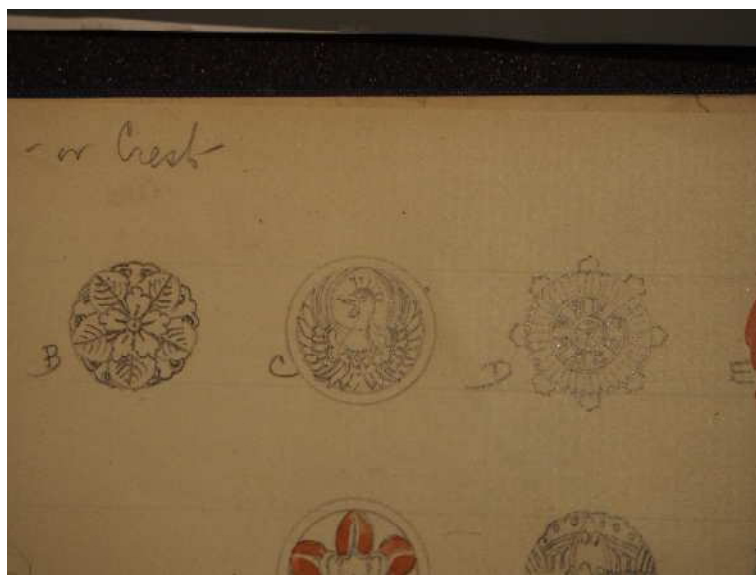
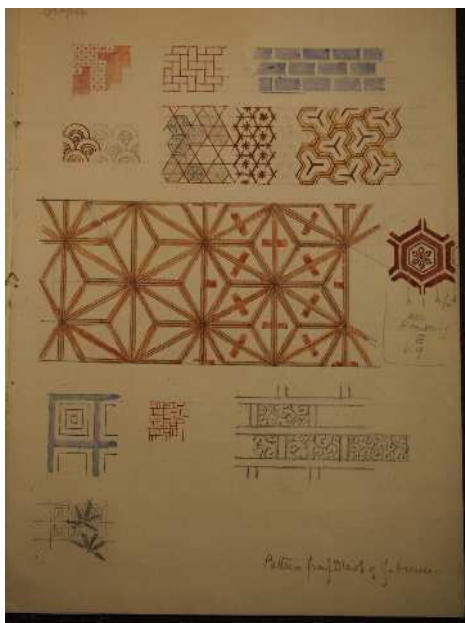
〔図 3-26〕 E. W. ゴドウィン 壁紙《孔雀》  
(William Watt, *Art Furniture from Designs by E.W. Godwin and Others: with Hints and Suggestions on Domestic Furniture and Decoration*, London: B.T. Batford, 1877. )



〔図 3-24〕 L.F. デイ 《日本の漆芸》  
(L. F. Day, *Instances of Accessory Art*, 1880, n. p. )







〔図 3-27〕 E. W. ゴドウィン 《スケッチブック》 19世紀、罫線入りの紙に鉛筆、ペン、インク、水彩、ヴィクトリア&アルバート博物館版画素描室、E.280-1963。（筆者撮影）

E. W. Godwin, *Sketch Book*, 19<sup>th</sup> century, Pencil, pen and ink and water-colour on ruled paper, V&A Prints & Drawings Study Room, E.280-1963.

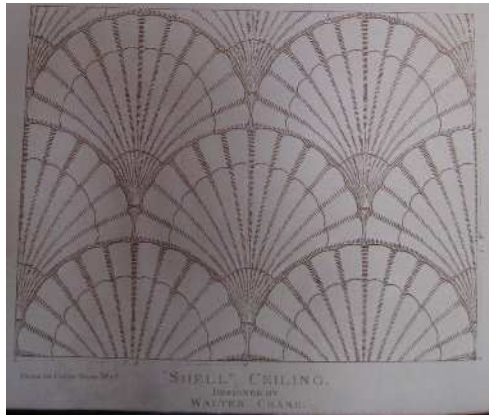


〔図 3-28〕 E. W. ゴドウィン 壁紙《孔雀》 1873年、トレーシングペーパーに鉛筆、水彩 ヴィクトリア&アルバート博物館版画素描室、E. 513-1963（筆者撮影）

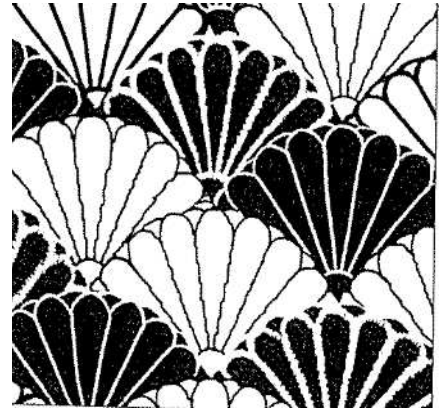
E. W. Godwin, 'Peacock' Wallpaper, 1873, Pencil and watercolour on tracing paper, V&A Print & Drawing Study Room, E.513-1963.



〔図 3-29〕 ウォルター・クレイン 《アラジンと魔法のランプ》 1875年、木版、27×23.5cm, ホーンビー図書館、リヴァプール  
Walter Crane, *Aladdin; or The Wonderful Lamp*, 1875, Wood-engraving, 27×23.5cm, Hornby Library, Liverpool



〔図 3-30〕 ウォルター・クレイン 壁紙《貝殻》  
(*The "Victorian" Wall Papers, for the decoration of rooms & staircases, staircase decorations & ceiling papers*, 1885, n. p.)



〔図 3-31〕 菊青海波



〔図 3-32〕 鳥のスケッチ  
(Thomas Cutler, *A Grammar of Japanese Ornament and Design*, 1880, n. p.)



〔図 3-33〕 トーマス・カトラー 壁紙《雀》  
19世紀後半、多色木版印刷、ヴィクトリア&アルバート博物館版画素描室  
Thomas Cutler, 'Sparrow' wallpaper, late of the 19<sup>th</sup> Century, Colour woodblock print, on paper, V&A Prints & Drawings Study Room.



〔図 3-34〕 ウィリアム・ワット社カタログ 1877年  
(William Watt, *Art Furniture from Designs by E.W. Godwin and Others*, 1877, plate 1.)





〔図 3-35〕 ジェス・オースティン  
《パン皿》1851年、陶器、多色転写印刷、  
F & R プレット社、ヴィクトリア&アル  
バート博物館

Jesse Austen, *Bread Plate*, 1851,  
Earthenware, transfer printed in colour,  
F & R Pratt & Co (England), Victoria &  
Albert Museum



〔図 3-36〕 ロイヤル・ウースター社  
《祥瑞風羊齒文双耳扁壺》1877年、磁器、  
27×20×10.5cm、三菱一号館美術館  
Worcester Royal Porcelain Co.,  
Pilgrim bottle with two lugs and auspicious fern  
Design, 1877, Porcelain, 27×20×10.5cm,  
Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo.



〔図 3-37〕 ロイヤル・ウースター社  
《祥瑞風吉祥文双耳扁壺》1890年頃、磁器、  
29.8×24.1×6.4cm、三菱一号館美術館  
Worcester Royal Porcelain Co.,  
Pilgrim bottle with auspicious motifs, c. 1890,  
Porcelain, 29.8×24.1×6.4cm,  
Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo.

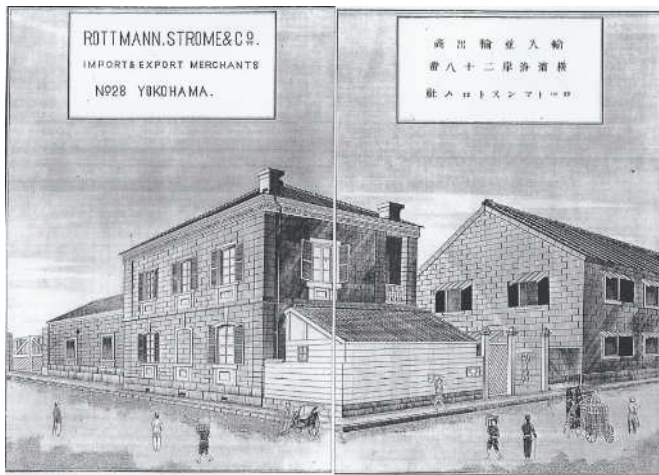


〔図 3-38〕  
ロイヤル・ウースター社附属博物館  
の様子  
(R.W. Binns and E.P. Evans, *A Guide  
through the Royal Porcelain Works*,  
Worcester, 1885, n. p.)





〔図 3-39〕 ピーテル・デ・ホーホ  
《人物のいる室内》1663-65年頃、  
油彩・カンヴァス、58.3×69.4 cm、  
メトロポリタン美術館  
Pieter de Hooch, *Interior with Figures*,  
c. 1663-65, Oil on Canvas, 58.3×69.4 cm,  
The Metropolitan Museum of Art

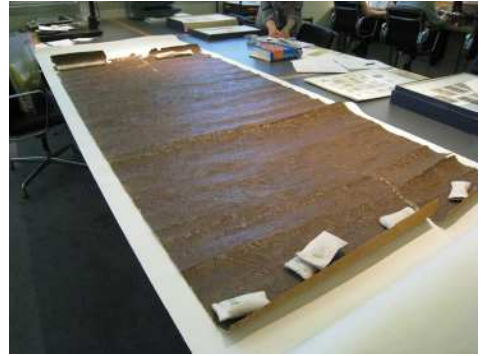


〔図 3-40〕  
ロットマン・ストローム商会 横浜支店  
(『日本繪入商人録』明治19年)



〔図 3-41〕 ロットマン・ストローム商会の金唐草紙の広告  
(Lesley Hoskins (ed.), *The Papered Wall*, 2005, p. 159.)





〔図 3-42〕 金唐革紙《ばら》1895年頃、日本製、ヴィクトリア&アルバート博物館版  
画素描室（筆者撮影）



〔図 3-43〕 ウォルター・クレインのデザインした擬革紙の壁紙《黄金時代》  
(*The "Victorian" Wall Papers, for the decoration of rooms & staircases, staircase decorations & ceiling papers*, 1885, n. p.)



〔図 3-44〕 金唐革紙を使った喫煙室の装飾  
1895年3月、リヴァプール  
(Joseph Sharples, *Merchant Palaces: Liverpool and Wirral Mansions*, 2007, p. 55. )



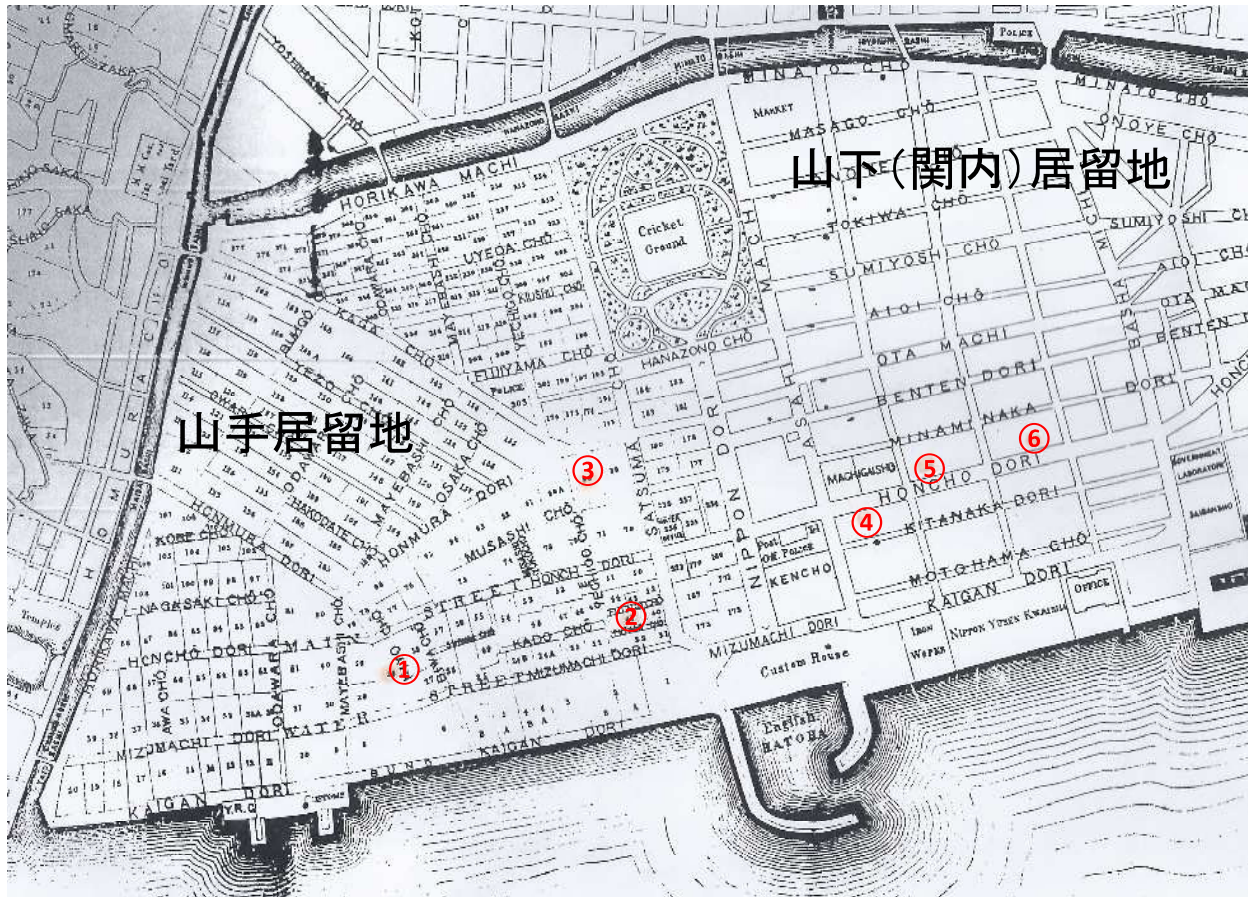
〔図 3-45〕 ロットマン・ストローム商会の屏風の広告  
(Anon., “At Messrs. Rottmann, Strome & Co’s”, *The Cabinet Maker and Furnisher*, Oct. 1st, 1890, p.104.)



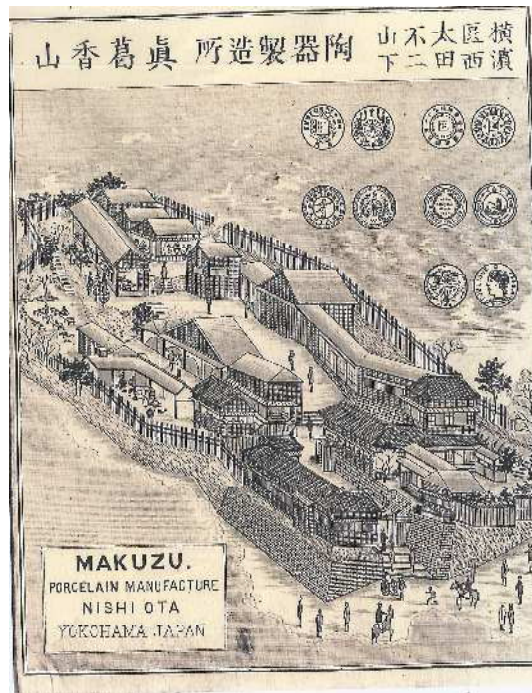
〔図 3-46〕 ジェームズ・マクベス《優雅な婦人》1873年、鉛筆、水彩、19.7×27.9 cm、個人蔵  
James Macbeth, *An Elegant Lady*, 1873, pencil, water colour, 19.7×27.9 cm, Private Collection



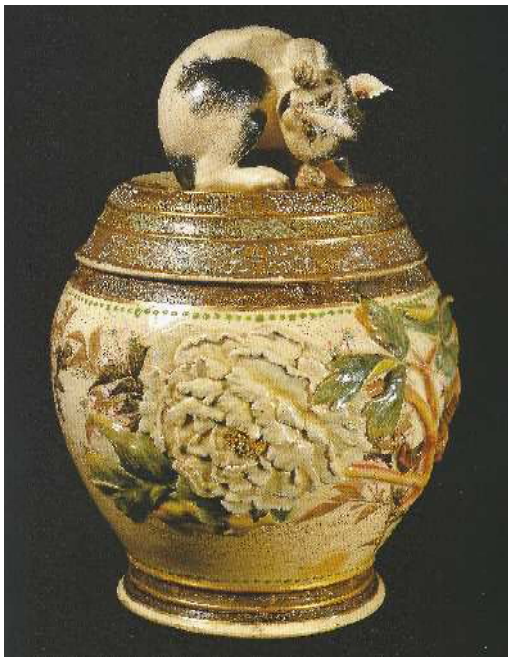
- ・横山錦柵編『横浜商人録』横浜商人録社、1881年
- ・神奈川県立博物館編『横浜銅版書』有隣堂、1982年
- ・横浜開港資料館編『図説横浜外国人居留地』有隣堂、1998年



- ① ロンドス商会（1883年）  
↓  
ロットマン・ストローム商会 No. 28（1883-1893年）
- ② マリアンズ商会 No. 24（1881-1891年）
- ③ ドレッサー＆ホーム商会（1880-1885年）  
↓  
モー商会（1886-1892年）
- ④ 箕田長二郎漆器店
- ⑤ 井村彦次郎陶器店
- ⑥ 武蔵屋 大関貞次郎（輸出問屋）



[図 4-2] 陶器製造所 真葛香山  
『横浜諸会社諸商店之図』（横浜開港資料館所蔵）より



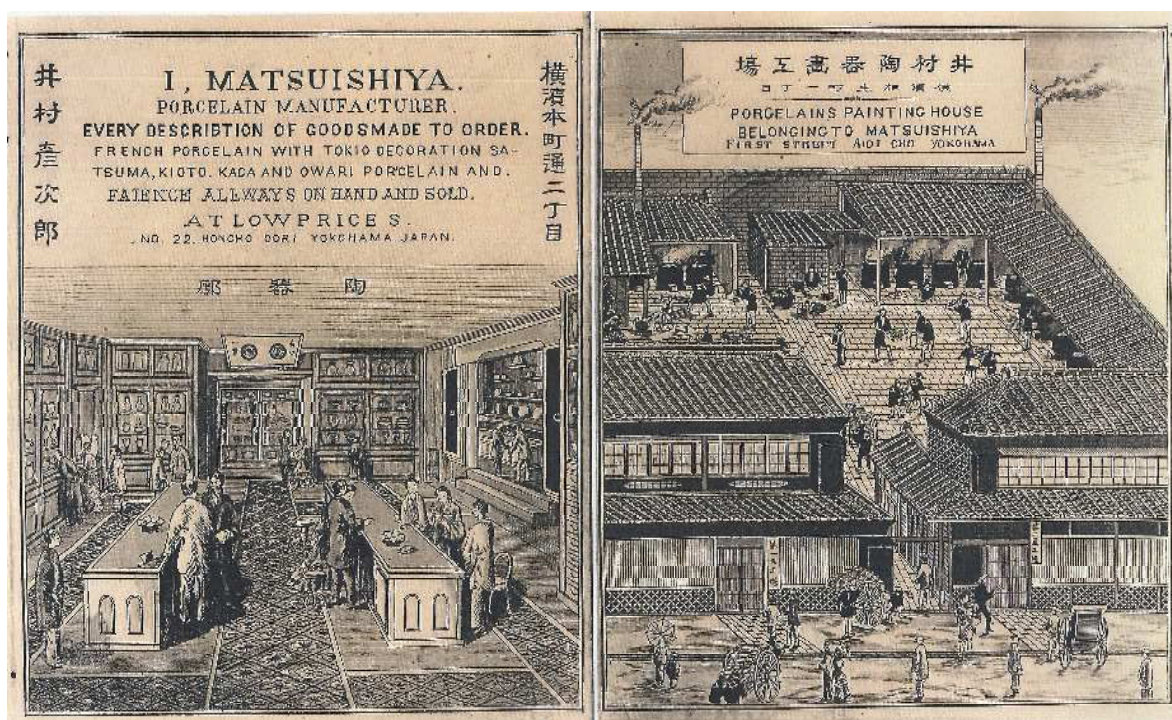
《日光東照宮眠猫覚水指》  
明治4-15（1871-82）年  
高さ31×最大幅21.8cm



《金彩扇面散コーヒーカップ》  
明治4-15（1871-82）年  
各高さ7.2×最大径12.5cm

[図 4-3] 宮川（真葛）香山の作品例





[図 4-4] 井村彦次郎陶器店および絵工場  
 (『横浜諸会社諸商店之図』(横浜開港資料館所蔵)より)



《上絵付樹木遊鳥図花瓶》  
 明治中～後期  
 右: 高さ37.0cm、口径23.9cm  
 左: 高さ36.5cm、口径23.4cm



《上絵付金彩色紙貼交図コンポート》  
 明治中～後期  
 右: 高さ13.7cm、口径22.5cm  
 左: 高さ13.7cm、口径22.0cm

[図 4-5] 井村彦次郎陶器店で取り扱っていた商品の一例





〔図 4-6〕 ロンドス商会の広告  
(*The Furniture Gazette*, 1876, p. ix.)



〔図 4-7〕 ホーム商会『日本産物雜品図略』  
1879-87年頃、神戸市立博物館蔵



〔図 4-8〕 I. マリアンズ商会のカタログ  
(*Trade Price List. I. Marians & Co., Japan and China Merchants*, Spring 1893, n. p.)

## Fans and Hand Screens.

We are constantly receiving shipments of novelties in both these lines, new shapes, designs, colors, &c., and the few we mention specially below can only be taken as examples. Samples of numerous other styles we shall be happy to submit on application.



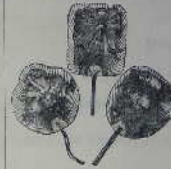
No. 2251.

No. 1101. **Red Ground Fan** with colored decoration, black lac: ribs, 29-in. spread. 4/- per dozen.

Other styles 3/- to 15/- per dozen.

No. 737. **Fan.** A strong cheap line: 18 inches open, colored decoration, and with two outside ribs in black lacquer. Price 30/- per case of 1,000.

A very pretty **FAN** in the newest shades, decorated with birds, flowers, &c., and has frames to match. Size 26 inches, open. 4/- per dozen.



### Hand Screens.

In various shapes, floral designs on perforated vellum paper, at 18/- to 40/- per gross.

Better qualities in 2 dozen boxes at

4/6 to 7/6 per dozen.

[図 4-9] I. マリアンズ商会で取り扱っていた商品の一例(扇子・団扇)  
(Trade Price List. I. Marians & Co., Japan and China Merchants, Spring 1893, p.6.)



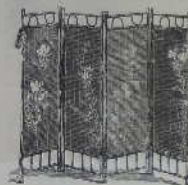
No. 1623.

This **Stove Ornament** is designed to represent a Shamesun or Banjo on Easel, the frame is composed of Tortoise-shell Bamboo, while the centre is beautifully hand painted on cloth with cardboard back. The strings, which are of Gold Thread, give a very pretty effect. Height 33 inches.

In 1 dozen or 2 dozen boxes 33/- per dozen.

or 3/3 each in smaller quantities.  
Boxes free.

Stock 400 dozen.



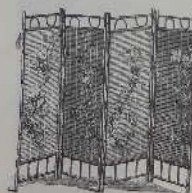
No. 2266.

A **4-fold Folding Fire Screen** in 6 very pretty colors, Tortoise-shell Bamboo frames and panels of very fine split Bamboo; hand painted in various designs and fitted with silk tassels at corners. Size of Panels 30 x 10 inches.

Price in boxes of 1 and 2 dozen 42/- per dozen.

or 4/- each in smaller quantities.  
Boxes free.

Stock 400 dozen.



No. 2264.

This is in every respect the same as No. 2266 above described but is rendered more beautiful with Gold Embroidery in addition to painting.

Price in 1 dozen boxes 45/- per dozen.

or 4/6 each in smaller quantities.  
Boxes free.

Stock 200 dozen.

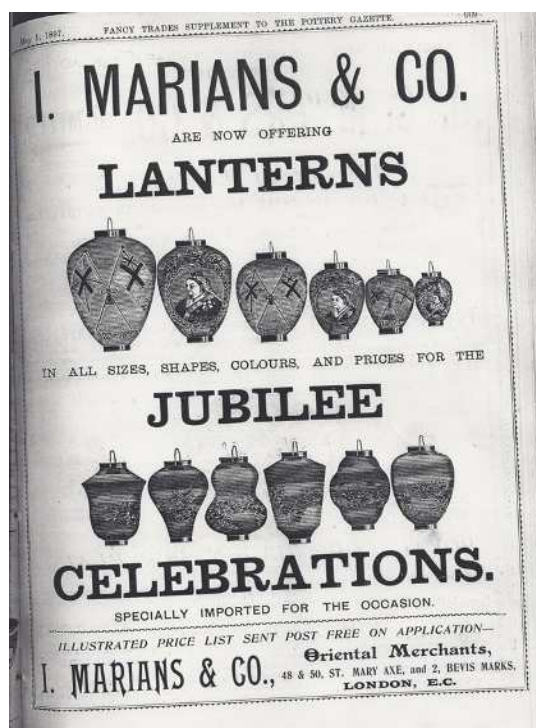
These two Screens, No. 2266 and 2264, are entirely our own design and are not equalled by anything in the market; we strongly recommend every one who wishes for a novelty in Fire Screens to secure some of these, they combine elegance and beauty with strength. The panels can be readily separated and used as pretty wall decorations.

[図 4-10] I. マリアンズ商会で取り扱っていた商品の一例 (衝立・屏風)  
(Trade Price List. I. Marians & Co., Japan and China Merchants, Spring 1893, p. 4.)

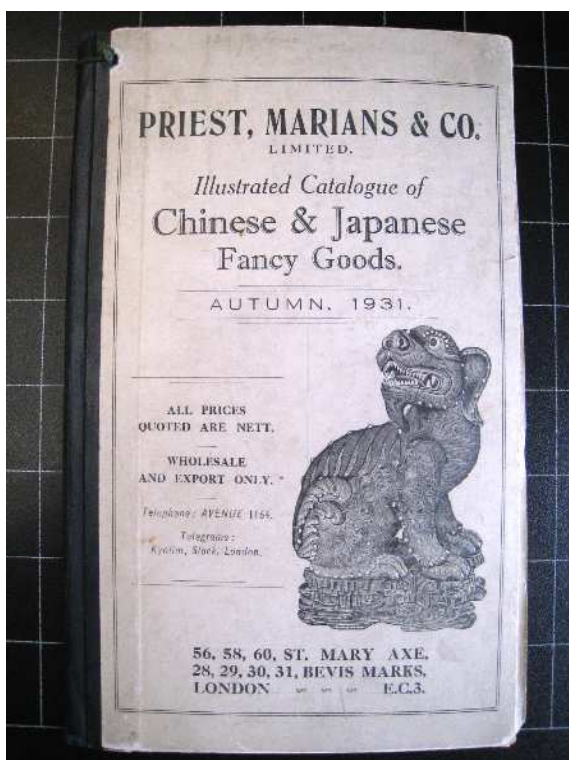




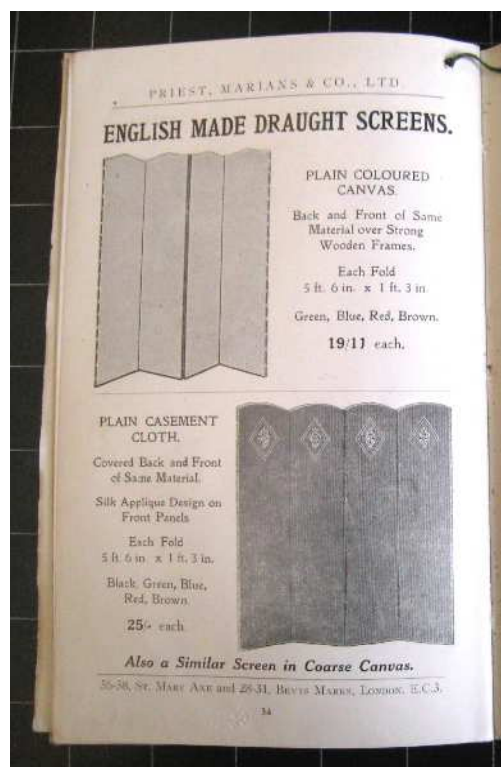
〔図4-11〕 マリアンズ商会広告（1897年よりプリースト・マリアンズ・ベセルモス商会に名称変更）（*The Pottery Gazette*, February 1, 1898）



〔図4-12〕 ヴィクトリア女王の治世60年を記念した提灯の広告（*The Pottery Gazette*, May 1, 1897）

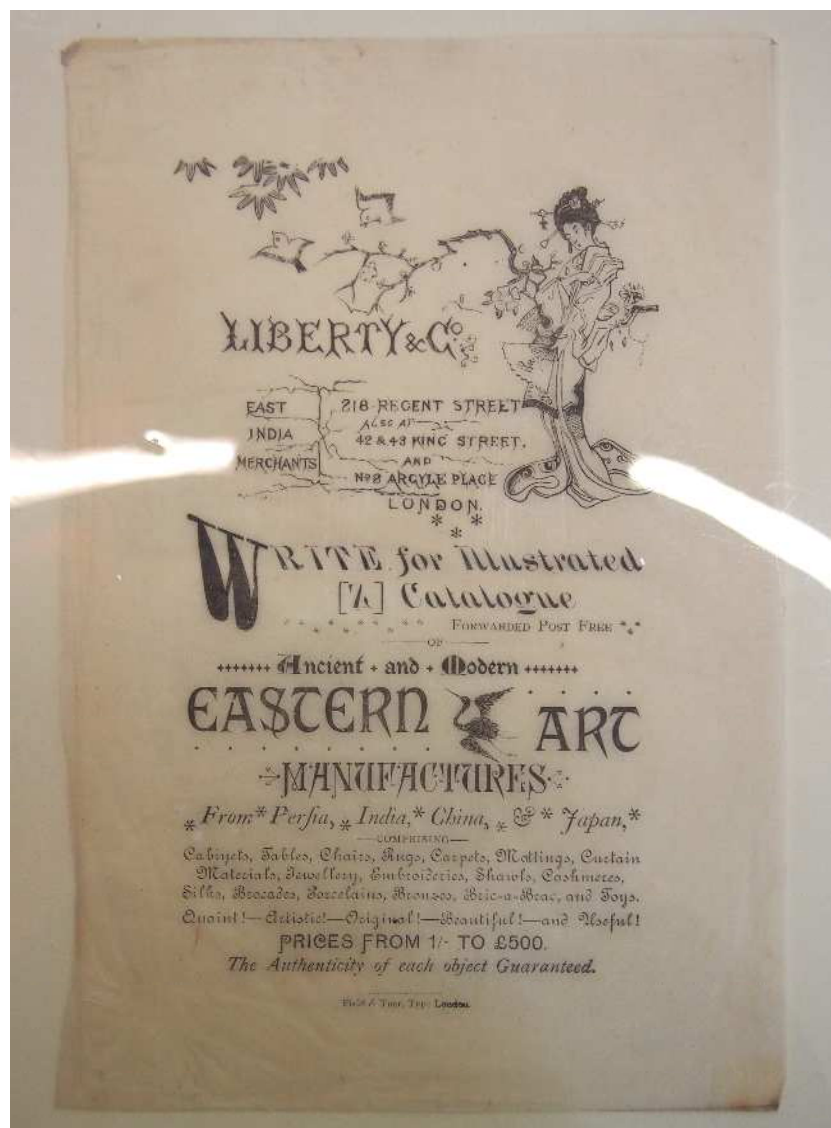


〔図4-13〕 プリースト・マリアンズ商会カタログ（1931年）  
（*Illustrated catalogue of Chinese & Japanese fancy goods: Autumn 1931*, Priest, Marians & Co., 1931.）





〔図 4-14〕 リバティーズ  
ロンドン、リージェント通り  
2013年8月筆者撮影

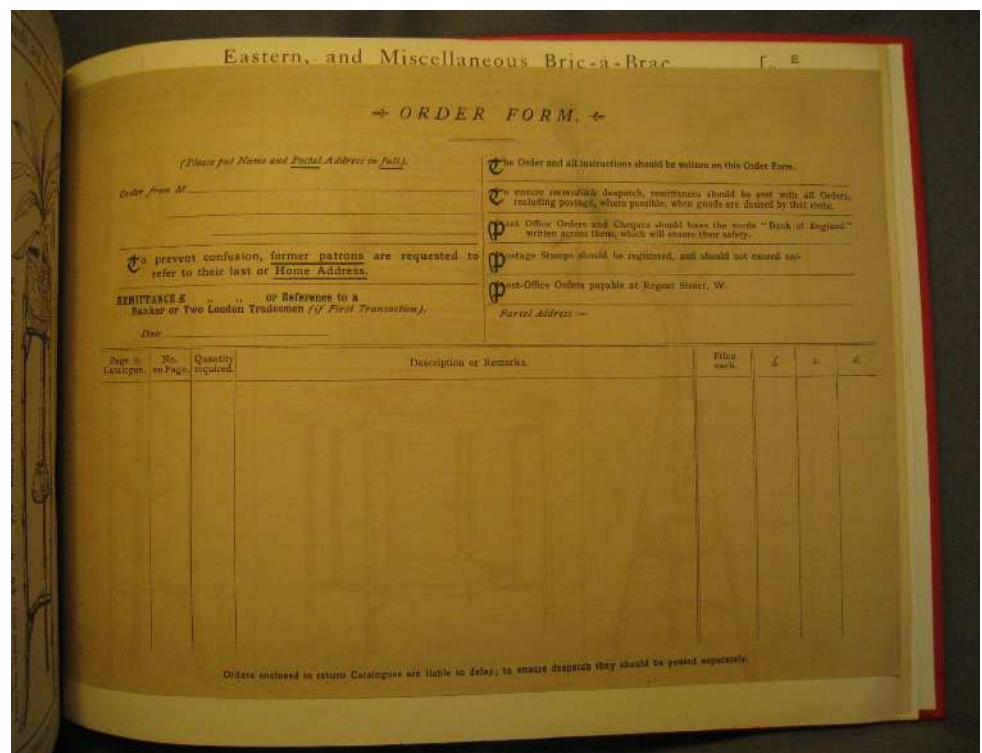


〔図 4-15〕 リバティーズ広告 1880年  
Westminster City Archive, London (No. 788/106/1)





[図 4-16] リバティ商会カタログ 1894年  
 ("Liberty" yule-tide gifts, Liberty & Co. , 1894, p. 7.)



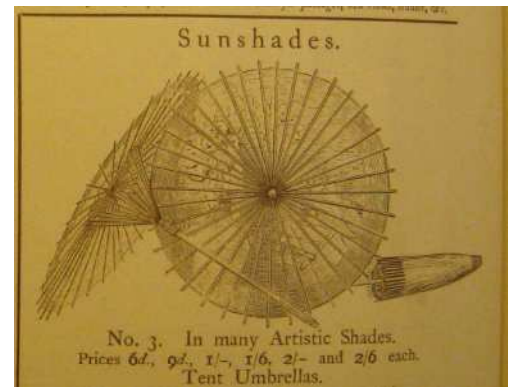
[図 4-17] リバティ商会カタログ 1891年  
 (Eastern and Miscellaneous BRIC-A-BRAC, Liberty & Co. , 1891.)



漆塗りの小棚



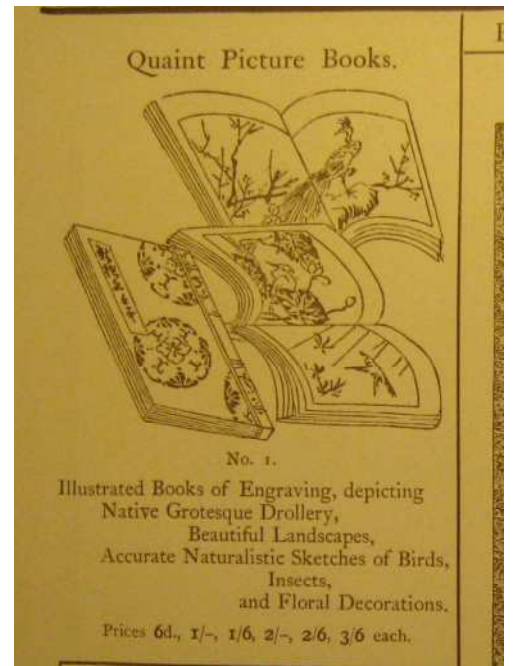
掛軸



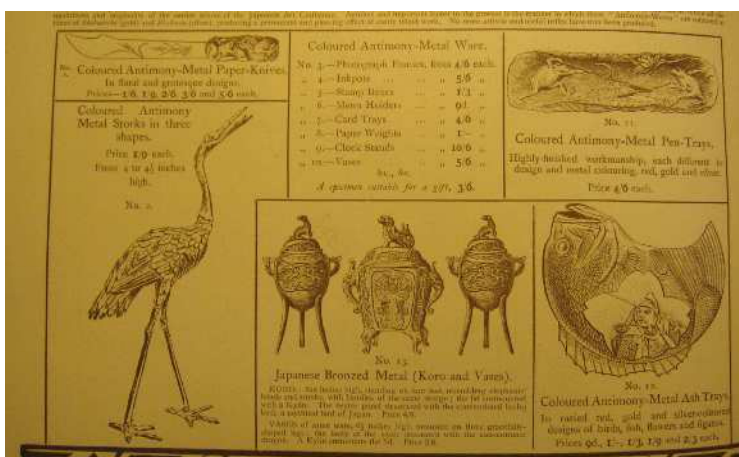
和傘



提灯



物語本



金工品



団扇

[図 4-18] リバティ商会カタログ(1891年)に掲載された商品の一例  
(*Eastern and Miscellaneous BRIC-A-BRAC*, Liberty & Co., 1891.)



**S. BING & CO.**  
 General Importers and Exporters.  
 Syndicat de l'Industrie Française au Japon,  
 en Chine, Cochinchine et au Tonkin  
 S. Bing, Paris  
 A. Bing     ,,  
 Ernaux     ,,  
 D. Dubuffet,,  
 C. Heymann (Signs per pro.)  
 H. Foin, Accountant  
 Foukousawa  
 Y. Kamiura  
 Yoshida  
 R. Toussaint, Kobe (Signs per pro.)  
 H. Renaub     ,,  
 Mitani  
 Tsutsiya

1890年

**24-B DUBUFFET & CO.**  
 Successors to S. Bing & Co., Paris; General  
 Importers and Exporters; Agents for the  
 Silk Manufacturers' Syndicate of Lyons  
 D. Dubuffet, Paris  
 N. Lévy,     ,,  
 R. Dubuffet, signs per pro  
 Yoshida  
 Kawanishi

1894年

[図 4-19] 『ジャパン・ディレクトリー』に見るS.ビング商会  
 (立協和夫監修『ジャパン・ディレクトリー』ゆまに書房、1996年)



[図 4-20] オペラ『ミカド』の  
 プログラムに掲載されたリバティーズの広告  
 (Stephen Calloway (ed.), *The House of  
 Liberty: Masters of Style and  
 Decoration*, London: Thames and  
 Hudson, 1992, p. 38.)



[図 4-21] 妻の買い物  
 (Anon., "My Wife's Shopping", *The House*, May 1898, p. 94. )



[図 4-22] ジョージ・エルガー・ヒックス  
《女性の使命：子供の導き手》（習作）  
1863年、油彩・板、25.4×20 cm、  
ダニーデン公立美術館、ニュージーランド  
George Elgar Hicks, *Guide of Childhood*  
*Sketch for Woman's Mission I*, 1863, Oil on Panel,  
25.4 × 20 cm, Dunedin Public Art Gallery,  
New Zealand.

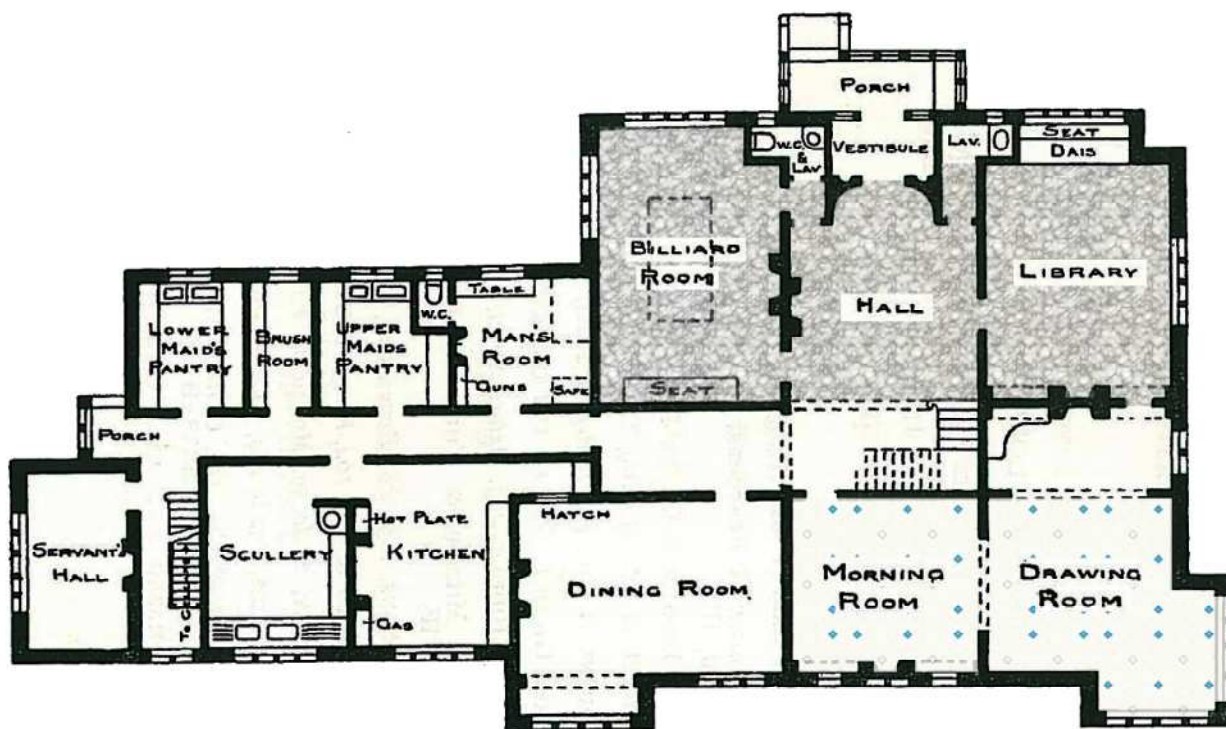


[図 4-23] ジョージ・エルガー・ヒックス  
《女性の使命：男性の伴侶》1863年、  
油彩・カンヴァス、76.2×64.1 cm、  
テート・ブリテン  
George Elgar Hicks, *Woman's Mission II: Companion*  
*of Manhood*, 1863, Oil on Canvas, 76.2 × 64.1 cm,  
Tate Britain



[図 4-24] ジョージ・エルガー・ヒックス  
《女性の使命：老親の慰め人》（習作）  
1863年、油彩・板、25.4×20.4 cm、  
ダニーデン公立美術館、ニュージーランド  
George Elgar Hicks, *Comfort of Old Age*  
*Sketch for Woman's Mission III*, 1863, Oil on Panel,  
25.4 × 20.4 cm, Dunedin Public Art Gallery,  
New Zealand.





GROUND FLOOR PLAN.

〔図4-25〕 ミドル・クラスの邸宅 平面図 (A Gentlewoman's Home, London, 1896, n. p.)  
 \* 図面内の網掛けは執筆者による。灰色網掛け部分は「男性的空間」、水玉部分は「女性的空間」を示す。



〔図4-26〕 「男性的空間」の壁紙の例  
 エドワード・マシュー・ウォード  
 《ジョン・フォスターとその書斎》  
 1850年頃、油彩・カンヴァス、63.5×76.1 cm、  
 ヴィクトリア&アルバート博物館  
 Edward Matthew Ward, *John Forster in His Library*, c. 1850, Oil on Canvas, 63.5×76.1 cm,  
 Victoria & Albert Museum



〔図4-27〕 「女性的空間」の壁紙の例  
 メアリー・エレン・ベスト  
 《ヨーク、私たちのドローイング・ルーム》  
 1838年、水彩、25.7×36 cm、ヨーク市立美術館  
 Mary Ellen Best, *Our Drawing Room at York*, 1838,  
 Watercolour, 25.7×36 cm, York City Art Gallery

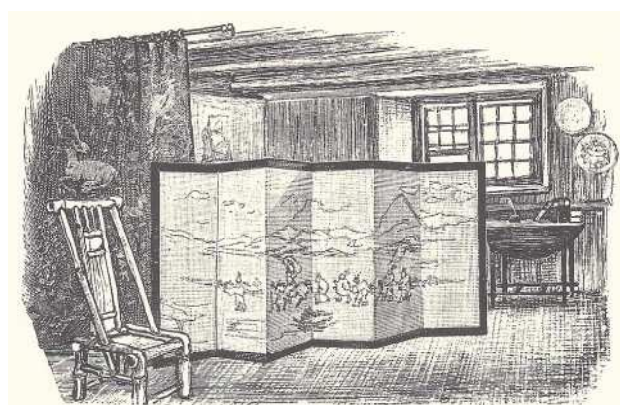




〔図 4-28〕  
カウタン社《壁紙注文控え帳》1867-1871年  
(Cowtan & Son, *Wallpaper Order Book*,  
V&A Print & Drawing Study Room,  
E.1867-1946 96/A/12) (筆者撮影)



〔図 4-29〕 イギリス、ハンプシャー州、  
ドローイング・ルームの屏風 1890年  
(Deborah Cohen, *Household Gods*, London, 2006, p. 103.)



〔図 4-30〕 寝室の中の屏風  
(Lady Barker, *The Bedroom and  
Boudoir*, London, 1878, p. 41.)

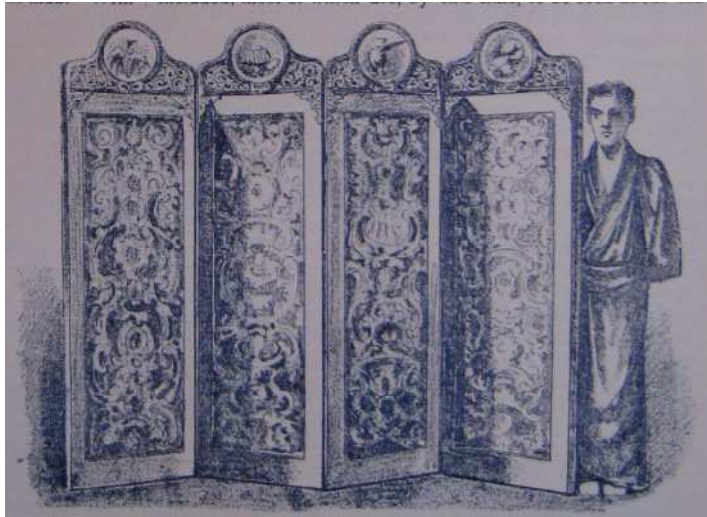


〔図 4-31〕 中国製の屏風  
19世紀後半、180×200cm、木彫に黒漆、  
個人蔵

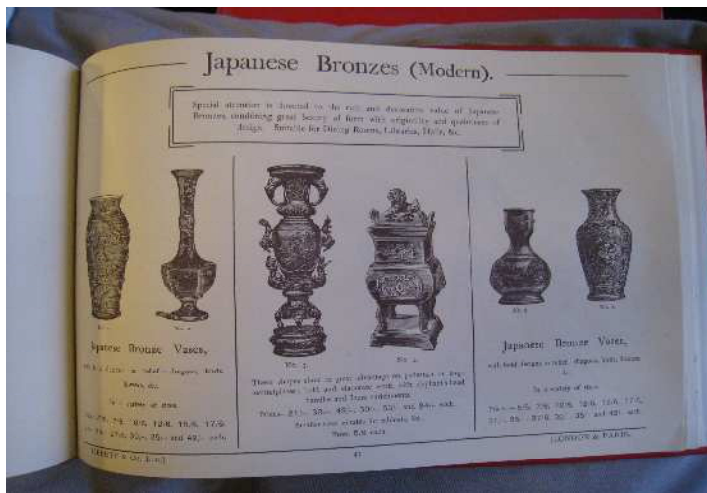


〔図4-32〕 ブドワールの中の屏風  
(*The Lady's Realm*, vol.2, 1897, p. 327.)

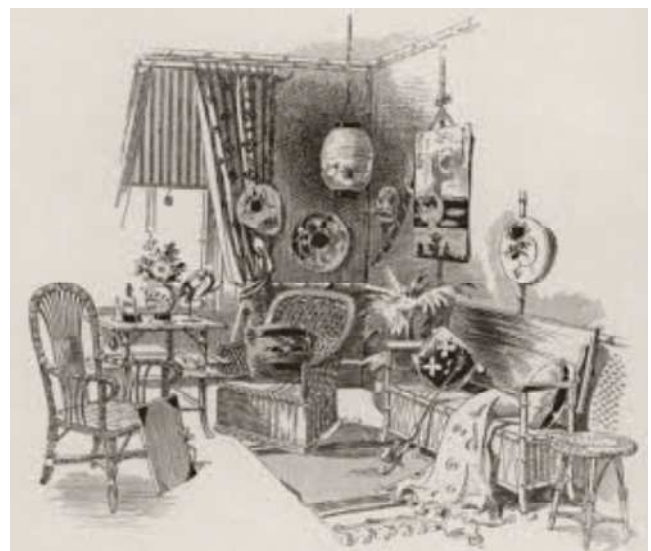




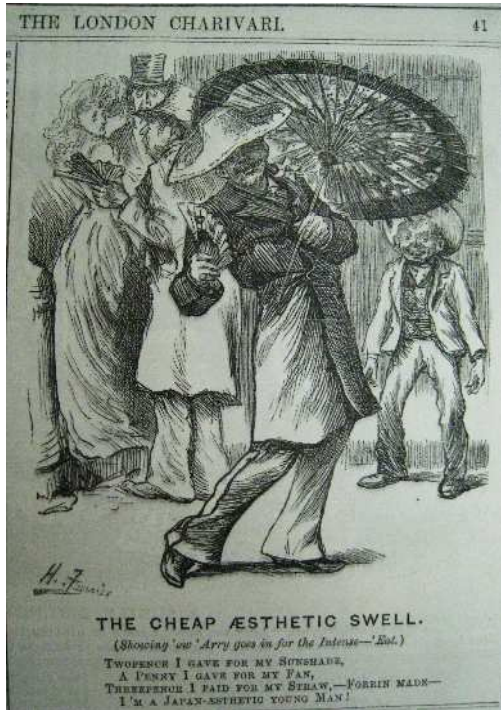
〔図 4-33〕 「新型の日本の屏風」  
(Anon., “New Screens at Messrs. Rottmann  
Strome & Co’s”, *The Cabinet Maker and  
Furnisher*, Jan. 1st, 1892, pp. 190–191.)



〔図 4-34〕 日本の金工品  
(*The Bazaar: a Catalogue of Quaint, Artistic  
and Inexpensive Eastern and Western Wares  
for Sale in the Basement Galleries of Chesham  
House* (London: Liberty & Co., 1898), p. 47. )



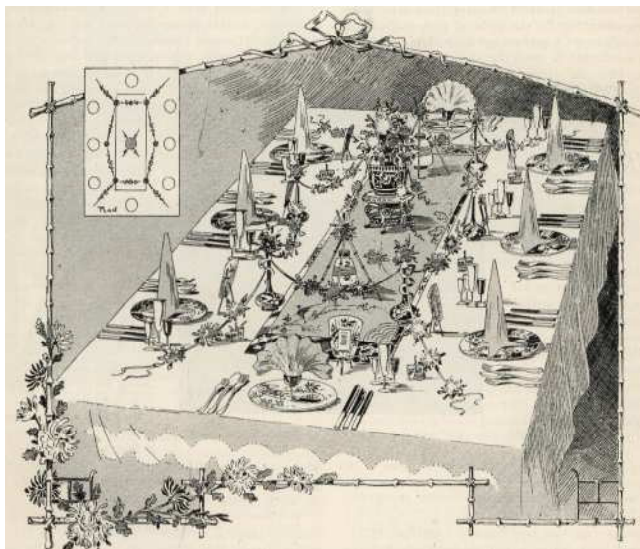
〔図 4-35〕 日本の美術工芸品と喫煙室の装飾  
(Penelope, “Pretty Rooms and What They Cost: A. Bamboo and Wicker Smoking Room”,  
*The House*, vol. 7, No. 39, pp. 110–111.)



〔図 4-36〕 「安っぽい唯美主義的しゃれ者」  
(Anon., “The Cheap Aesthetic Swell”, *Punch, or the London Charivari*, July 30, 1881, p. 41.)



〔図 4-37〕 「ジャパネスクの雑貨」  
(Anon., “Odds & Ends in Japanesque”, *The House*, vol.2, 1897, p. 47.)



〔図 4-38〕 「趣味の良いテーブル: 日本の菊  
11月のテーブルデコレーションの例」  
(Anon., “The Table Tasteful: A Japanese  
Chrysanthemum Scheme for Table Decoration for  
November”, *The House*, vol.2, no. 9, November  
1897, p.135.)



〔図 4-39〕 「日本の団扇と風船玉を使ったド  
ローイング・ルームテニス」  
(Patrick Beaver, *Victorian Parlor Games*, 1974, p.  
49.)





〔図 4-40〕 ウィリアム・ホルマン・ハント  
《良心の目覚め》1853年、油彩、カンヴァス、  
76.2×55.9 cm、テート・ブリテン  
William Holman Hunt, *The Awakening Conscience*,  
1853, Oil on Canvas, 76.2×55.9 cm, Tate Britain



〔図 4-41〕 「クリスマスの装飾」  
(Anon., “Christmas Decorations”, *The House*,  
November 1897, p. 155. )



〔図 4-42〕 日本趣味の室内装飾の例 ①  
(Anon., “Sybil’s Second Cousins, and What  
They Did for Her”, *Cassell’s Family Magazine*,  
1887, p. 21.)





〔図 4-43〕 日本趣味の室内装飾の例 ②  
(Anon., “More Hints about Artistic Furniture”, *Cassell’s Family Magazine*, 1887, p. 97.)

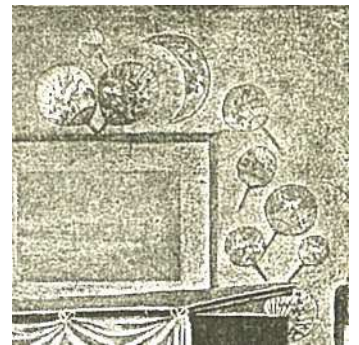


HOW TO TREAT THE MANTEL-Piece.

of the mantel-piece, unswept in terra. Behind it we put a tall slim coral-pink, and on this we fine palm. The seven-ma side of the window; over it edged with golden brown pl is an octagonal Japanese k



HOW TO TREAT THE PIANO.



〔図 4-44〕 左) マントルピースの装飾 右) ピアノの装飾  
(Anon., “A Luxurious Snuggery”, *Cassell’s Family Magazine*, 1889, pp. 655–656.)





〔図 4-45〕「セージ・グリーン病」  
(Anon., “The Sage-Green Sickness”, *Judy*,  
*The London Serio-Comic Journal*, 15  
September 1880, p. 123.)



〔図 4-46〕 サンボーン邸外観  
ロンドン、スタフォード・テラス18番地  
2014年3月、筆者撮影



モーニング・ルーム



ドローイング・ルーム

〔図 4-47〕 サンボーン邸の室内装飾  
(Daniel Robbins, Reena Suleman and Pamela Hunter, *Linley Sambourne House*,  
(London: The Royal Borough of Kensington and Chelsea, 2003), pp. 25–27. )



JAP THE GIANT-KILLER.

〔図 4-48〕 「ジャップ、巨人の殺し屋」  
(John Tenniel, “Jap the Giant-Killer”, *Punch, or the London Charivari*, September 29, 1894, p. 151.)



THE JAP IN THE CHINA SHOP.

Master of the Situation (Jap.). “NOW THEN, YOU FID-HEADED OLD PIGTAIL, OPEN YOUR SHOP—AND HAND ME THE KEYS!”

〔図 4-49〕 「陶磁器（チャイナ）店のジャップ」  
(Edward Linley Sambourne, “The Jap in the China Shop”, *Punch, or the London Charivari*, April 27, 1895, p. 194.)



# [資料 1-1] ボウズ美術館展示品一覧

※1890年刊行 *Handbook to the Bowes Museum* の記述および館内図をもとに作成。館内図については[図1-27]を参照されたい。

館内図 番号	館内図 分類名	主な展示内容	備考
—	台座 (東)	天皇皇后の肖像、花瓶二点、「大日本」の題字、天皇家の桐と菊の紋章、万歳をする人物像、鳳凰と龍の絵、鶴の金工二点	天皇皇后の肖像、花瓶は1882年に <i>Keramic Art of Japan</i> を天皇に献上した際の返礼の品。
—	北壁面	大名家の紋章	
—	南壁面	公家の紋章	
—	西壁面	宮家の紋章	
1	—	草薙の剣の絵、先史時代の陶磁器片、甕、埴輪、8～9世紀頃、ジョウキが制作した皿（加藤高明寄贈）	
2	陶磁器	1504-1527年頃ショウスイ制作の磁器（加藤高明寄贈）、柿右衛門の色絵磁器、17世紀に制作された大川内焼の小像（恵比寿、寿老人、布袋像など）	
3	陶磁器	三川内焼の小像（不動明王像など）	
4	肥前焼	[上段] 庶民の男女像 [中段] 17～18世紀の肥前焼 [下段] 17～18世紀にオランダ輸出用に制作された肥前焼	
5・6	薩摩焼	弁財天、菊慈童像	
7	加賀 (九谷焼)	17世紀の古九谷、19世紀の九谷焼	
8・9	加賀 (九谷焼)	19世紀の九谷焼	
10	京都 (楽焼)	長次郎焼	
11	京都	野々村仁清、高橋道八の作品	
12	京都	尾形乾山、19世紀初頭・リョウゼンによる永楽焼	
13	京都	17世紀～現代までの帶山による京焼	
14	陶磁器	14世紀から18世紀末に尾張で制作された陶磁器	
15・16	尾張	19世紀以降に作られた陶磁器（寿老人像など）	
17-19	フレーム	川本枅吉の磁器のイラスト（「松風」を題材とした作品など）	
20-22	陶磁器	—	
23	薩摩焼	東京薩摩	
24	陶磁器	紀伊藩主に献上された男山焼の花瓶等	
25	陶磁器	装飾的な太田焼	
26	フレーム	漆器の原料と制作時に使用する道具の紹介	
27	フレーム	一般的な漆塗りの箱の制作過程の紹介	
28	フレーム	一般的な金漆の制作過程の紹介	
29	フレーム	高蒔絵、平蒔絵、研出蒔絵等の紹介	
30	漆芸	春正の文箱、尾形光琳の重箱、古満家による硯箱、梶川初代・二代目の作品	
31	漆芸	古満家による作品多数（薬箱や香箱、婚礼用の器など）	
32	漆芸	金蒔絵の文机、黒漆の重箱	
33	漆芸	「桜や松の装飾が施された黒漆の本棚」、阿弥陀仏像	
34	漆芸	1745年～1786年の作品（小舟型の重箱、刀立て、古満家の作品など）	
35	漆芸	1787年～1852年の作品	
36	漆芸	1853年以降に制作された作品群	
37	漆芸	中国の古典「黄石公と張良」を題材とした漆絵	
38	漆芸	初代梶川による蒔絵の棚	67年のパリ万博で購入。



39	漆芸	「金漆の鶴形の香炉」	1890年、外務大臣青木周蔵より感謝状とともに贈呈。
40	七宝	刀身装飾品（平田家の始祖道心の作品など）、「中国から伝来してまもない初期の七宝」、中世の鉢・皿、フランスやイギリスの七宝	
41	七宝	中世の花瓶・皿・壺	
42・43	七宝	燈籠、花瓶 ケース42の両脇→燈籠、経机、経典	
44	絵画	「弘法大師の描かれた掛軸」	
45・46	絵画	四条派	
47	絵画	雪舟一派	
48	絵画	狩野常信	
49	絵画	「釈迦牟尼仏の描かれた掛軸」	
50	絵画	狩野元信	
51	絵画	狩野探幽の「葦の生い茂る水辺に雪のように白い鷺を描いた掛け軸」	
52	絵画	《平家物語 一の谷・屋島合戦図屏風》	大英博物館蔵
53	絵画	地獄絵図	
54・55	絵画	土佐派（土佐光起の三十六歌仙など）、屋島合戦絵巻、曾我物語絵巻、竹取物語絵巻（三巻）、《江戸風俗図巻 上野の図・浅草の図》	江戸風俗図巻…大英博物館蔵
56	絵画		
57	絵画	狩野派、源氏物語絵巻	源氏物語絵巻…大英博物館蔵
58	絵画	葛飾北斎	
59	書籍	浮世絵	
60	金工	甲冑（明珍宗介作）	
61	金工	兜（明珍重久作）	
62	金工	[上段] 水晶 [中段] 梵鐘、加賀藩の紋の入った鐙、火鉢 [下段] 宝船、鶴の置物	
63	ブロンズ	龍のブロンズ像（藤原利定作）	リヴァプール博物館蔵
64	甲冑	16世紀末の甲冑、（甲冑のとなりに）日の丸の扇	
65	金工	15世紀から19世紀にかけて制作された鐔	
66	ブロンズ	16世紀に制作された、馬にまたがった張飛像	
67	象牙細工	印籠、根付	
68	木工	能面、能楽の舞「猩猩」（しょうじょう）をテーマとした彫刻	
69	木工	木彫りの仁王像	
70	刺繍	—	
71	刺繍	袱紗（宝船の刺繍）を額装したもの	
72	刺繍	袱紗（鯛の刺繍）	
73	刺繍	袱紗（松竹梅の刺繍）	
74	刺繍	—	
75	袈裟ほか	袈裟数点	
76	着物	「藤の花が描かれた絹の着物」、袱紗	
77	刺繍	袱紗（松竹梅の刺繍）	
78	刺繍	—	
79	刺繍	袱紗（鯉の滝登りの刺繍）	
80	刺繍	袱紗（黄色地に亀の刺繍）	
81	刺繍	袱紗（打ち出の小槌の刺繍）	
82	刺繍	袱紗（中国の古典の刺繍）	
83	刺繍	袱紗（浦島太郎の刺繍）	

84	徳川時代の品	家康の肖像、徳川家の紋、水晶（アメジスト）でできた桃型のインク置き、将軍に献上された鉢・壺、黒漆に金で鶴が装飾された文箱、春正の漆箱、朱塗りの箱膳、黒漆の茶碗、朱塗りの皿、金漆の香箱、香炉など金工品	水晶のインク置きはボウズの死後、夫人が林忠正に買い取りを依頼。
85	着色 石版画	<i>Japanese Pottery, Japanese Marks and Seals, Japanese Enamels</i> に掲載されたイラスト24枚	

[資料 1-2] 日本人関係者一覧（五十音順）

氏名（生没年）		職業・経歴	ボウズとの関係
1	岩崎弥太郎 (1834-1885)	三菱会社社長	①1883年、ボウズに宛て加藤高明の紹介状を書く（伊藤正徳編『伝記 加藤高明』168頁）。 ②日本の商人の例としてボウズの著書で紹介される (Bowes, <i>Japan. An Interview with H.I.M. Consul at Liverpool</i> , p. 20)。
2	岩崎弥之助 (1851-1908)	三菱会社社長（1885-）	応挙の作品を寄贈（「英国通信：日本美術の余光と名誉領事の余功」『時事新報』明治23年8月13日）。
3	植村俊平 (1863-1941)	1888-91年にかけてロンドンで法学を学ぶ。帰国後、日本銀行副支配人。 住友銀行、九州鉄道会社を経て、1910年に大阪市長。	ジャパニーズ・ファンシー・フェアの記事を執筆（「英国通信：リヴァプール港日本慈善会」『時事新報』明治24年5月15日）。
4	植野繁太郎 (不明)	1891年頃渡英し、ボウズと知り合う。	①天長節の祝賀会に参加（「リヴァプールの天長節」『時事新報』明治21年12月24日）。 ②ボウズ美術館を取材（「英国通信：日本美術の余光と名誉領事の余功」『時事新報』（明治23年8月11日～13日）。 ③ボウズに日本人の習慣・内面性を教えた友人として『日本の陶器』の謝辞に名前が挙がる (Bowes, <i>Japanese Pottery</i> , n.p.)。
5	太田一	不明	ボウズに日本の風俗習慣を教えた人物として『日本の陶芸』の謝辞に名前が挙がる (Bowes, <i>Keramic Art of Japan</i> , n.p.)。
6	岡倉天心 (1863-1913)	東京美術学校校長（1890年）	銅鏡、銅鐸など数点を寄贈 (Catalogue: <i>The Bowes Collection of Japanese Art</i> , pp. 35-36)。
7	片岡政行 (1864-?)	日本美術商。1886-96年頃ロンドンを拠点に活動。現地では日本に関する著書も出版。帰国後、詐欺容疑で逮捕。その後の消息は不明。	「薩摩焼とその偽物」(“Satsuma Ware and its Imitations”, <i>The Magazine of Art</i> , No.113, 1890)で、ボウズのコレクションを批判。
8	加藤高明 (1860-1926)	1883-85年に三菱会社の派遣留学生として英国に留学。ロンドン滞在を経て、ボウズのもとで商業を学ぶ。帰国後、三菱本社勤務を経て、1887年に外務省に出仕。1894年に特命全権公使として5年間ロンドンに駐在。1900年、外務大臣となり日英同盟条約を推進。1924年に首相となり、普通選挙法、治安維持法を制定する。	①1883年7月から半年間、ボウズの事務所で商業を学ぶ（伊藤正徳編『伝記 加藤高明』168-169頁）。 ②1895年3月駐英大使として、ボウズを再訪（同書、170-171頁）。 ③ボウズの死後、日本で「ボース基金」を斡旋（同書、170頁）。 ④1900年6月、日英博覧会でボウズ夫人を案内（同書、170頁）。 ⑤「神代土人形と錦絵張りの屏風」を寄贈（「日本美術の余光と名誉領事の余功」『時事新報』明治23年8月13日）。 ⑥ジョウキの皿、唐津焼の茶碗、ショウスイの香壺を寄贈 (Bowes, <i>Japanese Pottery</i> , pp.168-170)。 ⑦『日本の陶器』の謝辞に研究を支えてくれた古い友人として掲載 (Bowes, <i>Japanese Pottery</i> , n.p.)。

9	河上謹一 (1856-1945)	1879年文部省留学生としてロンドン・ユニバーシティ・カレッジで経済学とイギリス法を学ぶ。1882年に帰国し、農務省御用掛を経て住友銀行の重役となる。	① <i>Japanese Marks and Seals, Notes on Shippo</i> の執筆補助。 ②1883年、ボウズに宛て加藤高明の紹介状を書く。 ③1888年7月28日、高橋義雄を連れてボウズ宅を訪問（「名誉領事ボース氏並びにその日本美術品」『時事新報』明治21年9月14日）。 ④谷文晁の「旭に鶴の幅物」を寄贈（「日本美術の余光と名誉領事の余功」『時事新報』明治23年8月13日）。 ⑤壺・茶碗を寄贈（Bowes, <i>Japanese Pottery</i> , 1890, pp. 166, 174）。 ⑥『日本の陶器』の謝辞に研究を支えてくれた古い友人として名前が挙がる（Bowes, <i>Japanese Pottery</i> , n.p.）。
10	河瀬真孝 (1840-1919)	1884-93年まで特命全権公使としてイギリスに赴く。	ボウズ美術館開館式に主賓として招待されるが欠席（「日本美術の余光と名誉領事の余功」『時事新報』明治23年8月13日付）。
11	北島小次郎 (不明)	不明	1901年4月10日にボウズ宅を訪問（木々康子編『林忠正宛書簡・資料集』238-239頁）。
12	呉大五郎 (1862-?)	1888年書記生としてロンドン公使館に務める一方、ボウズのリヴァプール名誉領事就任後はその館員としての職務も兼任する。	ボウズ美術館の開館式に出席（「日本美術の余光と名誉領事の余功」『時事新報』明治23年8月13日）。
13	小杉—	不明	『七宝について』に、鏡や折琴に関する情報提供者として掲載（Bowes, <i>Notes on Shippo</i> , pp. 13-20）。
14	小脇源治郎 (1867-?)	1891-96年イギリスに私費留学。留学中は翻訳の仕事に従事し生計を立てる。	資料や本を翻訳し、ボウズの日本美術研究に貢献した人物として謝辞に名前が挙がる（Bowes, <i>Notes on Shippo</i> , n.p.）。
15	三条—	不明	日本の風俗習慣を教えた人物として謝辞に名前が挙がる（Bowes, <i>Keramic Art of Japan</i> , n.p.）。
16	高橋義雄 (1861-1938)	慶応義塾を卒業後、『時事新報』の記者となるが、実業家を志し退社。1887年、アメリカに留学。1888-89年に商業視察のためイギリスに滞在。河上謹一の紹介でボウズと知り合い、親交を深める。帰国後、三井銀行に勤務。三井呉服店・三井鉱山理事を経て、王子製紙会社専務となる。1911年に50歳で実業界を引退。その後、高橋箏庵の名で好事家として活躍。	①1888年7月、河上謹一の紹介でボウズ宅を訪問（「名誉領事ボース氏並びにその日本美術品」『時事新報』明治21年9月14日）。 ②天長節の祝賀会に参加（「リヴァプールの天長節」『時事新報』明治21年12月24日）。 ③1888年11月ボウズ夫妻とともにリヴァプール知事に面会（高橋義雄『英国風俗鏡』、248頁）。 ④1888年暮れ、ボウズに伴って慈善活動に参加（高橋義雄『萬象録』第一巻、187-188頁）。 ⑤1889年春リヴァプールで開催された全英美術家大会にボウズとともに参加。フレデリック・レイトンやアルマ=タデマと接する（高橋義雄『箏のあと』上巻、146-147頁）。 ⑥久保田米僊の山水書を寄贈（高橋義雄『萬象録』第二巻、123頁）。
17	坪内—	不明	『日本の陶芸』の謝辞に風俗習慣に関する情報提供者として掲載（Bowes, <i>Keramic Art of Japan</i> , 1875, n.p.）。

18	林忠正 (1853-1906)	日本美術商。1877年に起立工商会社に入社し、翌年パリに渡る。1884年パリに日本美術店を開店し、欧州各地で活動する。	ボウズから6通、死後夫人から2通、林宛の手紙が現存。ボウズは林の顧客で、専門的な情報を得ていた。
19	深川栄左衛門 (1833-1889)	陶磁器商。1875年に香蘭社を設立。ロンドンに赴いて販売することもあった。	①『日本の陶芸』の謝辞に風俗習慣に関する情報提供者として掲載 (Bowes, <i>Keramic Art of Japan</i> , 1875, n.p.)。 ②『日本の陶器』に専門的な情報提供者として掲載 (Bowes, <i>Japanese Pottery</i> , 1890, n.p.)。
20	増嶋六一郎 (1857-1948)	1879-84年、ロンドンのミドルテンブル法学院に留学。帰国後、英吉利法学校（中央大の前身）を設立、校長となる。	①『日本の陶器』の謝辞に研究を支えてくれた友人として掲載 (Bowes, <i>Japanese Pottery</i> , 1890, n.p.)。 ②ボウズに日本の風俗習慣を教える（「日本名誉領事ボース氏を弔す」『時事新報』明治32年11月19日）。
21	松尾儀助 (1837-1902)	起立工商会社社長	①1878年ボウズに漆器48点を販売（木々康子編、『林忠正宛書簡・資料集』、112-113頁）。 ②『日本の陶器』の謝辞に専門的な情報提供者として掲載 (Bowes, <i>Japanese Pottery</i> , 1890)。
22	マツウラ伯爵 (不明)	不明	鏡や折琴のイラストを描く (Bowes, <i>Notes on Shippo</i> , 1895, pp. 14-18)。
23	水上彦太郎 (不明)	不明	天長節の祝賀会に出席（「リヴァプールの天長節」『時事新報』明治21年12月24日）。
24	南方熊楠 (1867-1941)	博物学者、民俗学者。1892-1900年にかけてロンドンに滞在。	ボウズのために『太平記』の隠岐広有を訳す（南方熊楠『南方熊楠全集』別巻第二 日記・年譜・著述目録・総索引、161頁）。
25	ミツイー	不明	薩摩焼の菓子鉢を寄贈 (Bowes, <i>Japanese Pottery</i> , 1890, pp. 220-221)。
26	南保 (1846-1886)	1875-81年にかけてロンドン領事館に勤務。イギリスの市場調査に携わる。帰国後、農商務権書記官を経て商務局長。	①ボウズに陶磁器などを欧州に販売する際の助言を求める。 ②『日本の陶芸』の謝辞に風俗習慣に関する情報提供者として掲載 (Bowes, <i>Keramic Art of Japan</i> , 1875, n.p.)。
27	宮部敏行 (敏功) (不明)	不明	①天長節の祝賀会に出席（「リヴァプールの天長節」『時事新報』明治21年12月24日）。 ②絹製の燈籠を寄贈（「日本美術の余光と名誉領事の余功」『時事新報』明治23年8月13日）。
28	山辺丈夫 (1852-1920)	1877-80年にかけてイギリスで経済学、機械学を学ぶ。帰国後、紡績会社を設立。以後、視察のため1887年と1900年に再び渡英。	①『日本の陶芸』の謝辞に風俗習慣に関する情報提供者として掲載 (Bowes, <i>Keramic Art of Japan</i> , 1875, n.p.)。 ②1880年1月、87年7月にボウズ宅を訪問（石川安二郎『孤山の片影—山辺丈夫』、110-113頁）。
29	吉山一	不明	『日本の陶芸』の謝辞に風俗習慣に関する情報提供者として掲載 (Bowes, <i>Keramic Art of Japan</i> , 1875, n.p.)。
30	渡辺洪基 (1848-1901)	帝国大学初代総長（1886年）	帝大所蔵のコレクションよりオカダイラ古墳で出土した器の断片を寄贈 (Bowes, <i>Japanese Pottery</i> , 1890, p. 166)

〔資料 4-1〕 横浜居留地で日本の美術工芸品を取り扱ったイギリス系商社

- \* 美術工芸を中心に扱っていた貿易商に絞り、五十音順にリストアップした。
- \* 商社名、概要、特記事項の順に記載。( )内は活動した期間。
- \* JD...Japan Directory

アーサー&ボンド商会 Arthur & Bond (1889-1926)	1889年、H. F. アーサーにより設立。翌年からボンドが経営に加わる。ロンドンに代理店があり、日本の美術工芸を輸出。漆器、象牙、根付、印籠、掛け物、銅器、七宝、絹織物、錦織、屏風などを扱った。横浜の店舗には、白石米太郎という日本人番頭を置いていた。
ケリー商会 Kelly & Co. (1876-1923)	本店は上海。書籍・新聞・雑誌のほか、文具・楽器・煙草などを扱う。1886年頃、ケリー&ウォルシュと社名を変更。ロンドンのトリュブナー社と提携し出版活動も行なった。ヘボンの『和英語林集成』などの語学書、チェンバレンとメーソンの『マレーの日本ガイドブック』、チェンバレン『日本事物誌』といった日本に関する著作がある。ロンドンのホワイトリーズ百貨店の代理店でもあった。
サムエル, サムエル商会 Samuel, Samuel & Co. (1886-?)	マーカスとサムエルの兄弟が横浜に設立。マーカスはロンドンでサムエル商会を経営しており、両社が提携して東アジアとアメリカの各地、日本では神戸、東京、下関に支店を設けた。当初は陶器・漆器・雑貨の輸出入を営んでいたが、日清・日露戦争に際して日本政府に融資し、機械と石油の輸入業に移行した。
シングルドン, ベンダ商会 Singleton, Benda & Co. (1898-?)	1898年頃、レヴィ商会 (Levy & Co., M.) の後継商社として成立。1899年頃ロンドンで株式会社として登記。あらゆる商品を扱ったが、陶器・漆器・銅器・象牙細工などの美術工芸品や絹綿製品・麦藁真田やパナマ帽・天産品の輸出で知られた。
ストローム商会 Strome & Co. (1877-1887) ↓ ロットマン・ストローム商会 Rottman, Strome & Co. (1883-1893)	1877年のJDに、C. J. ストローム (?-1914) が貿易商として記載。翌78年のJDでは、ロンドス商会の代理店兼マネージャーとして記載。83年のJDから、横浜28番地にストローム商会とロットマン・ストローム商会の両方の会社名が記載され、1883年からは後者のみとなっている。ロットマンことアレクサンダー・ロットマンは父親がイギリスで壁紙業を営み、日本各地を旅行したこともあるビジネスマンで、芸術にも造詣が深かった。ロットマン・ストローム商会は、横浜のほか、ロンドン、ニューヨーク、神戸、グラスゴーにも拠点を置くなど、活動規模の大きな商会で、ロンドンの本店は5階建てで、同商会がもっとも力を入れていた壁紙のほか陶磁器なども販売していた。
セール商会 Sale & Co. (1892-1904)	1892年、モー商会から分派独立。日本側の資料では、綿毛織物や機械の輸入業者として知られるが、当初から日本の美術工芸を扱い、モー商会やマリアンズ商会の代理店を務めていた。20世紀初頭から完全に機械産業の日本への輸入と方向転換する。
フィンドレー, リチャードソン商会 Findlay, Richardson & Co. (1868-1923)	グラスゴーに本店を置く商社。1868年頃横浜に進出。繊維製品の輸入を主とし、ほかに米・綿花・鉄物・インド藍を輸入、絹物、茶、漆器を輸出した。

<p>ドレッサー&amp;ホーム商会 (ホーム商会) (英1879-85) (日本1880-85) ↓ モー商会 (1886-1892)</p>	<p>1879年、チャールズ・ホームがクリストファー・ドレッサーとともにロンドンのファーリンドン・ロードに開店。ホームはダービー市で絹産業を営む父を持ち、自身も1874年頃からブラッドフォード市でインドとの取引をはじめ、中国やトルキスタンにもエージェントを置いていた。当初はテキスタイルが中心だったが、しだいに陶磁器や真鍮なども扱うようになる。ドレッサー&amp;ホーム商会はそのインドとのコネクションを受け継ぎ、ドレッサーの日本コネクションが加わった。だが、日本の支店名は当初よりホーム商会で、ドレッサーの名前はなく、イギリスに向けてのみ、ドレッサーが引退する1882年まで用いられた。1886年に従業員はそのままにモー商会と社名変更。</p>
<p>マリアンズ商会 I. Marians &amp; Co. M. Marians &amp; Co. (1878-1930S)</p>	<p>1878年、I. マリアンズによって横浜に設立。I. マリアンズは不在であることが多く、息子と思われるM. マリアンズが実質的な運営にあたる。1890年にM. マリアンズが神戸に自身の店を持つと、I. マリアンズ商会は93年頃から代理店制度をとり、横浜の店はセール商会に任せるようになる（1897年に撤退）。一方、1890年代中頃に、ロットマン・ストローム商会の土地と在庫を引き継いで、ロンドンのセント・メアリ・ミクスに店を開き、東ロンドンのベヴィス・マークスにも支店を設ける。1897年にプリースト・マリアンズ・ベセル・モス商会、1901年にプリースト・マリアンズ商会に名称変更。</p>
<p>ロンドス商会 Londos and Co. (英1873-83) (日本1877-81)</p>	<p>1873年、イギリスでクリストファー・ドレッサーとチャールズ・レノルズ商会により設立。日本から美術品を輸入、販売。起立工商会社とも取引をしていた。ドレッサーは美術顧問として買い付けに関わり、パリ・中国に支店を広げる。日本進出は1877年頃。神戸のほか、横浜（1879年のJDに記載）にも店を持つ。</p>

#### 【主要参考文献】

立脇和夫監修『Japan Directory 幕末明治在日外国人・機関名鑑』ゆまに書房、1996年

横浜開港資料館編『図説横浜外国人居留地』有隣堂、1998年

菅靖子「日本の「美術製造品」を取り扱ったイギリス系商社」『デザイン学研究』第51号、2004年、11-19頁。



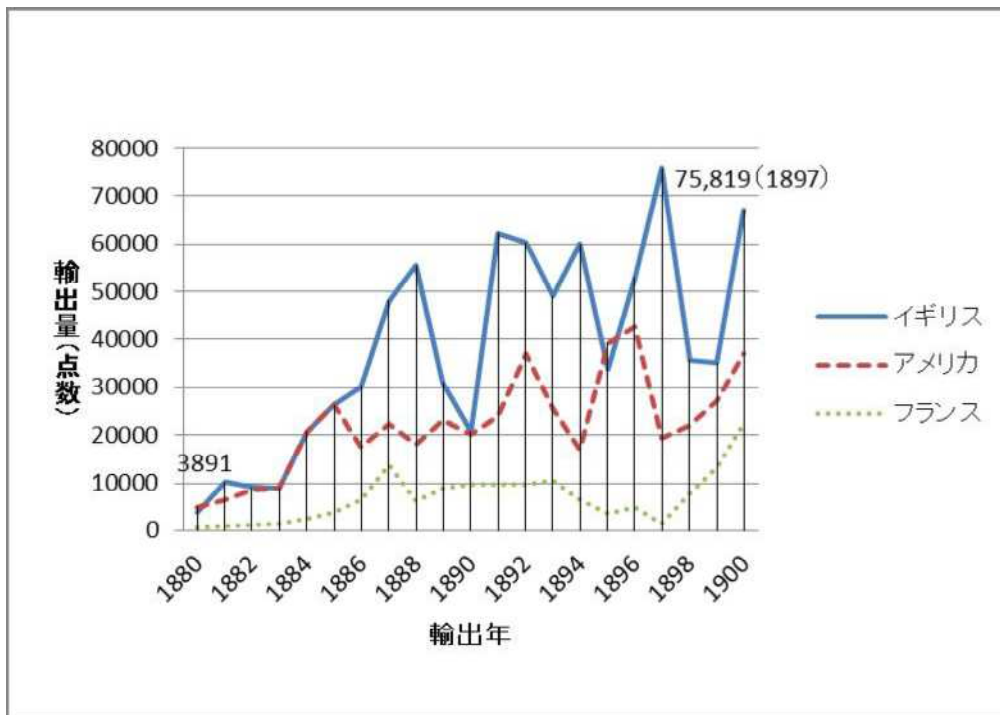
〔資料 4-2〕 美術工芸品 国別輸出数一覧 1884 年

\* JAPAN. Board of Revenue, *Annual Return of the Foreign Trade of the Empire of Japan*, 1884  
(British Library 所蔵) に基づき筆者作成。

	扇子	団扇	提灯	屏風	和傘
イギリス	160,551	779,910	114,239	20,817	147,818
アメリカ	1,674,015	1,134,216	102,841	6,543	9,283
フランス	104,224	35,083	34,345	2,504	10,083
ドイツ	20,143	7,614	825	845	1,891
イタリア	506	—	—	5	—
オランダ	—	—	—	1	—
ロシア	1,550	570	3	10	5

〔資料 4-3〕 屏風の国別輸出力 1880～1900 年










\* 大蔵省編『(復刻版) 大日本外国貿易年表』東洋書林、1990 年に基づき筆者作成。




[資料 4-4] カウタン社注文控え帳にみるジャポニズムの壁紙・金唐革紙 1867～1894年

\* ヴィクトリア&アルバート博物館版画素描室所蔵 Cowtan & Son, Wallpaper Order Book (E.1867-1946) をもとに筆者作成。

番号	年	依頼内容		
		使用された部屋	モチーフ／素材	壁紙のサンプル
1	1871	ブドワール	竹・雀	
2	1871	記載なし	花・鳥	
3	1878	廊下	金唐革紙	
4	1878	喫煙室	桜	
5	1878	子供部屋	蛙	
6	1881	ダイニング・ルーム	带状装飾… 金唐革紙（花紋） メイン部分… 金唐革紙（蜻蛉）	
7		喫煙室	メイン部分…赤地 腰羽目…莫莖	
8	1881	寝室	点線に桜模様	

9	1881	玄関ホール	メイン部分…金唐草紙（モチーフ不明） 腰羽目…金唐草紙（モチーフ不明）	
10	1882	化粧室	点線に桜模様	
11	1883	バスルーム	鶴	
12	1884	玄関ホール	金唐草紙（モチーフ不明）	
13	1884	玄関ホール	金唐草紙（孔雀の羽根）	
14	1884	玄関ホール、階段、書斎	メイン部分…水色 腰羽目…金唐草紙（モチーフ不明）	
15	1884	子供部屋	蛙	
16	1884	列車（Midland Rail)の内装	金唐草紙（孔雀の羽根）	
17	1885	階段	竹・鳥	

18	1886	バスルーム	紅葉	
19	1886	階段	腰羽目…莫産	
20	1886	ビリヤード・ルーム	腰羽目…金唐革紙（モチーフ不明）	
21	1887	寝室、化粧室	梅・雀	
22	1888	書斎	小花(菊) 模様	
23	1890	女中部屋	稲穂をついばむ小鳥	
24	1890	階段	腰羽目…金唐革紙（青海波）	
25	1890	階段	腰羽目…金唐革紙（青海波）	

26	1891	寝室	壁面部分…桜 天井部分…菊	
----	------	----	------------------	--

## 関連年表

本年表は、左からジャポニズム関連事項、イギリスにおいてジャポニズムの重要な文化的基盤となった唯美主義と関連作家の動向、また同時代の主要な出来事を芸術一般、政治・社会・文化、日本という項目ごとにまとめたものである。

西暦	和暦	ジャポニズム関連事項	唯美主義と関連作家	芸術一般	政治・社会・文化	日本
1851	嘉永4	<p>第一回ロンドン万国博覧会にオランダの会社 F. ゼーヘルズ商会が日本の屏風などを出品。</p> <p>A. W. フランクス、大英博物館に採用される。</p>	<p>第一回ロンドン万国博覧会で、イギリス製品のデザインの劣悪さが自明となり、デザイン改良に関する議論が加速。</p> <p>J. ラスキンの『タイムズ』で初めてラファエル前派を擁護。</p> <p>G. F. ワッツ、文化的なサロンであった「リトル・ホランド・ハウス」に移住。</p> <p>J. E. ミレイ《オフィーリア》（～1852年）</p>	ターナー死去。	第一回ロンドン万国博覧会。	
1852	嘉永5	<p>ロンドンの装飾美術館、日本の陶磁器と漆器を産業見本として購入。</p>	<p>実用美術局がロンドンのペル・メル街に新設。万博出品作などを産業見本として展示するために装飾美術館を同局内に創設。</p> <p>H. コール、デザイン・スクールの総指導監督に就任。</p>		<p>ナポレオン三世即位。</p> <p>パリに世界初のデパート、ボン・マルシェ開店。</p>	
1853	嘉永6	<p>ダブリンの産業博覧会博覧会で、オランダ国王より送られた日本コレクションが展示。</p>	<p>ハント《良心の目覚め》</p>		<p>クリミア戦争勃発。</p>	<p>ペリー提督のアメリカ東インド艦隊、浦賀沖に来航。</p>

1854	安政元	ロンドンの王立水彩画協会で日本美術展開催。	バーン=ジョーンズ、モリスとともにラスキンの『エディンバラ講演集』を熟読。ラファエル前派の活動に興味を持つ。  C.ドレッサー、ロンドンのスクール・オブ・デザインを卒業。		英仏がオスマン帝国と同盟。ロシアに宣戦布告。  J. S. ミル『自由論』  ディケンズ『ハード・タイムズ』	日米和親条約締結（その後、イギリスと締結）。
1855	安政2	第一回パリ万国博覧会。オランダ展示部門に日本の品物80点が出品される。	J. M. ホイッスラー、アメリカの士官学校を退学し、画家を志して渡仏。  レイトンのロイヤル・アカデミー出品作をヴィクトリア女王が購入。（《フィレンツェを行進するチマブーエの聖母像》）	クールベ、《画家のアトリエ》発表。「レアリスム」宣言。	第一回パリ万国博覧会  『デイリー・テレグラフ』ロンドンで創刊。	幕府、洋学所（のちの蕃書調所）設置。
1856	安政3	O. ジョーンズ『装飾の文法』。中国の項に日本で多用される文様が掲載される。	バーン=ジョーンズ、大学を去ってロンドンに移り、ロセッティに弟子入りする。ブルームズベリー地区レッド・ライオン・スクエア17番地でモリスと同居。  レイトン、パリに滞在（～1858年）。		第二次アヘン戦争勃発。	
1857	安政4	マンチェスターのイギリス名宝展に日本美術が展示される。	ロセッティ、バーン=ジョーンズ、モリスら、オックスフォード大学学生会館討論室の壁画を制作。  装飾美術館が移転し、サウス・ケンジントン博物館新設（現在のV&A）。  クレイン、ロンドンに定住。	ボードレール『悪の華』  『グリム童話集』第7版	ロンドン金融大恐慌。	



1858	安政5	マンチェスターのダニエル・リー、日本の版画から直に取ったデザインのローラー・プリントのコットンを制作・販売。	ロセッティらラファエル前派のメンバーを中心に、反アカデミー的展覧会組織「ホガース・クラブ」結成。翌年、第一回展開催。  バーン=ジョーンズ、病氣療養のためケンジントンのリトル・ホランド・ハウスに逗留。長期滞在していたワッツと知り合い、絵画指導を受ける。  レイトン《パヴォニア》（～1859年頃）		ムガル帝国滅亡、インドは英国直轄地に。  アロー戦争。	日米修好通商条約（7月）、日英修好通商条約（8月）、日仏修好通商条約（10月）締結。
1859	安政6	R. オールコック、英国総領事として来日。（～1865年まで滞在）。  L. オリファン『1857、58、59のエルギン卿の中国、日本への使節』	ホイッスラー、パリからロンドンに移住。テムズ川を主題とした銅版画《テムズ・セツト》の制作に着手。  ドレッサー、ドイツのイエナ大学で植物学の博士号を取得。		スエズ運河着工。  スマイル『自助論』  ダーウィン『種の起源』	安政の大獄。  横浜・長崎・函館を開港。
1860	万延元	C. ワーグマン（1832-1891）が横浜に到着。翌年より『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』の特派員、62年より『ジャパン・パンチ』のカリカチュア画家となる。	モリス、ケント州ベクスリーのレッド・ハウス（P. ウェップ設計）に入居。ロセッティ、バーン=ジョーンズらと壁画や絵入り家具などを共同制作。  ロセッティ、エリザベス・シダルと結婚。  ムーア、建築家W. E. ネスフィールドとの共著で『中世の建築範例集』を出版。		英仏通商条約締結。  イギリス、紙税廃止。  ナイチンゲール、聖トマス看護学校設立。	桜田門外の変。

1861	文久元	<p>パリ・ヴィヴィエヌ街「ポルト・シノワーズ」、サンマルク街「オ・セレスト・アンピール」、ヴィヴィエヌ街「ランピール・セレスト」で日本の骨董品販売。</p> <p>ドレッサー、講義「装飾美術」で日本の装飾美術を取り上げる。</p>	<p>モリス、ロセッティ、バーン=ジョーンズら「絵画・彫刻・家具・金属細工における美術職人集団」モリス・マーシャル・フォークナー商会設立。</p> <p>財政的困難により、ホガース・クラブ解散。</p> <p>レイトン《言葉のない歌》</p>		<p>米国大統領リンカーン就任。南北戦争勃発。</p> <p>アルバート公死去。</p>	東京の英国公使館襲撃（東禅寺事件）。
1862	文久2	<p>第二回ロンドン万国博覧会開催。</p> <p>日本部門で、駐日英国大使オールコックのコレクション展示。博覧会後、W. バージェス、W. E. ネスフィールド・、E. W. ゴドウィンら建築家、D. G. ロセッティ、F. レイトン、ドレッサーらが日本美術を購入。</p> <p>E. ドウゾワが日本の骨董品の店をパリ・リヴォリ街に開店。1871年よりドウゾワ夫人の名義となる。</p>	<p>ホイッスラー、《白のシンフォニー No.1: 白衣の少女》がロイヤル・アカデミー展に落選。ロンドンのモーガンズ・ギャラリーで初展示。</p> <p>A. リバティ、ロンドンのファーマー・アンド・ロジャースに入社し、オリエンタル・ウェアハウスに勤務。</p> <p>ドレッサー、この頃ミントンのためのデザインに着手(～1880年)。</p> <p>ロセッティ、妻のエリザベス死去。同年、ロンドン、チェルシー地区チェイニー・ウォーク16番地のチューダー・ハウスに転居。</p>		<p>第二回ロンドン万国博覧会。</p>	<p>生麦事件。</p> <p>幕府、ロンドン万博に使節団を派遣。</p>

1863	文久3	<p>ロセッティ、北斎についての論考を『リーダー』誌に発表。</p> <p>ドレッサー、ロンドンの建築学協会で「中国と日本における一般的な装飾」について講演。</p> <p>J. レイトン、「日本の芸術について」と題してロンドンの大英王立研究所で講演。</p> <p>オールコック『大君の都』</p>	<p>ホイッスラー、チェルシーのロセッティ邸に程近いリンジー・ロウ7番地に転居。ロセッティらとともに東洋の美術品を蒐集。</p>	<p>ホイッスラーの《ホワイト・ガール》（後に《白のシンフォニー No.1: ホワイト・ガールに改題》）、マネの《草上の昼食》とともにサロンの落選展に展示。</p>	<p>ロンドンに世界初の地下鉄開通。</p>	<p>薩英戦争。</p>
1864	元治元	<p>D. G. ロセッティ、パリのドゥゾワの店で日本美術を購入。</p> <p>ホイッスラー《白のシンフォニー No.2: 白衣の少女》、《紫とばら色: 六つのマークのランゲ・ライゼン》、《ばらと銀—陶器の国の姫》</p>	<p>リバティ、オリエンタル・ウェアハウスの支配人となる。</p>	<p>パリ装飾美術館が装飾美術中央連合によって設立。</p>	<p>ロンドンで第一インターナショナル（国際労働者協会）結成。</p> <p>ロンドン初の百貨店ホワイトリーズ開店。</p>	
1865	慶応元	<p>サウス・ケンジントン博物館に日本部門が完成。</p> <p>ロセッティ《青の閨房》、《最愛の人（花嫁）》（～1866年）</p>	<p>ムーア、ロイヤル・アカデミー展に古代世界を描いた《大理石の椅子》を出品。同年、ホイッスラーと知り合い、互いに唯美的傾向を刺激しあう。</p> <p>ゴドウィン、ロンドンに移住。</p>	<p>L. キャロル『不思議の国のアリス』出版。</p>	<p>リンカーン大統領、暗殺。</p> <p>メンデル「遺産の法則」発表。</p>	

1866	慶応2	<p>大英博物館に「イギリス及び中世古美術部門」開設。フランスが主任学芸員に抜擢。</p> <p>ロイヤル・ウースター社が日本の図案を参照した陶磁器の制作に着手。</p> <p>E. ルソー、日本の動植物モチーフで飾ったファイアンス陶器の食器セットを、F. ブラックモンに注文。</p>	<p>モリスら、サウス・ケンジントン美術館の「グリーン・ダイニング・ルーム」の装飾を手掛ける。</p> <p>レイトン、建築家のG. エイチスンに依頼し、ホランド・パーク・ロード2番地にアトリエ兼自宅を建設。</p> <p>ロセッティ《レディ・リリス》(～1868年)、《モンナ・ヴァンナ》</p>		<p>ロンドン金融恐慌。</p> <p>フランスで『19世紀ラールス百科事典』刊行開始。</p>	<p>薩長連合成立。</p> <p>福沢諭吉『西洋事情』初編。</p>
1867	慶応3	<p>第二回パリ万国博覧会に日本（江戸幕府、薩摩藩、佐賀藩）が初参加。</p> <p>サウス・ケンジントン博物館、パリ万博で150点以上の日本美術を購入。</p>	<p>ドレッサー、この頃ウェッジウッドのデザインを手がける（～1868年）。同年、パリ万博にミントンのためにデザインした陶器シリーズを出品。</p>		<p>第二次選挙法改正。</p> <p>第二回パリ万国博覧会。</p> <p>マルクス『資本論』第1巻刊行。</p>	<p>大政奉還。</p>
1868	慶応4 明治元	<p>ゴドウィン、この頃よりアングロ=ジャパニーズ様式のデザインに着手。</p>	<p>スウィンバーン、『ウィリアム・ブレイク 批評的エッセイ』において「芸術のための芸術」という一節をはじめて英語で提唱。</p> <p>生活空間の趣味改善を説いた『家庭の趣味への提言』がC. L. イーストレイクにより出版。</p>	<p>パリにアカデミー・ジュリアン開校。</p> <p>ウィーン美術工芸学校開設。</p>	<p>アーノルド『教養と無秩序』</p> <p>ミル『婦人の隷従』</p>	<p>明治維新。</p> <p>戊辰戦争。</p> <p>神仏分離令の公布（廃仏毀釈）。</p>
1869	明治2	<p>E. シェノー、パリ産業館内の産業応用美術中央連合にて「日本美術」と題して講演。</p> <p>H. パークス、英政府の依頼で、神奈川、大阪、長崎駐在の領事に和紙を収集させる。</p>		<p>パリ、産業美術中央連合にて東洋美術展開催。</p>	<p>スエズ運河開通。</p> <p>英国で『ネイチャー』創刊。</p>	<p>版籍奉還。</p>

1870	明治3	ギリシャ系の大富豪A. C. アイオニディス、ホランド・パーク1番地に増築した邸宅の室内装飾をT. ジェキル、ド・モーガン、クレインらに依頼。ビリヤード・ルームに日本風の装飾が施される。	ドレッサー、『テクニカル・エドゥケーター』誌に「装飾デザインの原理」の連載開始。  アルマ=タデマ、普仏戦争の開戦の難を逃れて、パリからロンドンに移住。  ミントン社、美術陶器部門開設。  ロセッティ『詩集』	モネ、ロンドン訪問。  ディケンズ死去。	普仏戦争勃発。  英国、初等教育の義務教育制度化。	工部省設置。  中村正直編『西国立志編』
1871	明治4	H. セルヌッシ、T. デュレが横浜着。東京、京都、大阪、奈良を訪れて日本美術を購入。	『コンテンポラリー・レビュー』誌に、詩人R. ブキャナンがロセッティの詩の官能性を非難する「詩の肉体派」を寄稿。  アルマ=タデマ、リージェンツ・パーク北門近くに建つ豪邸「タウンゼント・ハウス」で暮らしはじめる。  壁紙製造会社ジェフリー商会、美術壁紙の販売開始。	スレイド美術学校開校。 E. ポインター卿が初代校長に就任。	英国労働組合法成立。  パリ・コミュン。  ドイツ帝国成立。	学制公布。  福澤諭吉『学問のすゝめ』
1872	明治5	岩倉遣外使節団がイギリスを訪問。  『文芸芸術復興』に、P. ビュルティの論文「ジャポニスム」が6編掲載される。	ブキャナン、改めて小冊子『詩の肉体派』を出版し、ロセッティを攻撃。  ロセッティ、自殺未遂。	ケンジントン公園にアルバート・メモリアル落成。  モネ《印象―日の出》  ニーチェ『悲劇の誕生』	ウィーンにリングシュトラッセ完成。	徴兵令公布。  岩倉遣外使節団、英国を訪問。

1873	明治6	<p>ウィーン万博に明治政府初参加。</p> <p>スコットランド人医師 W. アンダーソン来日。6年間滞在し、日本美術を収集。</p> <p>ドレッサー、チャールズ・レノルズ社と共同でロンドス商会を設立。日本や極東から美術品を輸入。</p> <p>セルヌッソンの企画による「極東美術」展がパリの産業館内で開催。</p>	<p>アルマ=タデマ、英国籍を取得。</p> <p>ソロモン、同性愛の罪で逮捕。</p> <p>バーン=ジョーンズ《欺かれるマーリン》（～1877年）</p> <p>W. ペイター『ルネサンス—美術と詩の研究』刊行。</p> <p>ドレッサー『装飾デザインの原理』</p>	<p>ファン・ゴッホ、ロンドンに居住（～1876年）。</p> <p>ランボー『地獄の季節』</p>	<p>ウィーン万国博覧会。</p> <p>シュリーマン、トロヤ遺跡発見を発表。</p>	
1874	明治7	<p>起立工商会社設立。</p> <p>ドレッサー、E. リーらとともにアレクサンドラ・カンパニーと称する新たな輸入会社を設立。</p> <p>ドレッサー、ロイヤル・ソサエティ・オブ・アーツで「東洋美術とそのヨーロッパ工芸への影響」と題して講演。</p> <p>フランス・ミュルーズ染織美術館が日本の染め型紙を収蔵。</p>	<p>ホイットスラー、ロンドンのフレミッシュ・ギャラリーで初個展。音楽的な作品タイトルが『パンチ』誌上で風刺。</p> <p>クレイン、壁紙製造会社ジェフリー商会の重役との知遇を得て、壁紙のデザインに着手。</p> <p>ドレッサー『デザイン研究』</p>	<p>第一回印象派展。</p>	<p>東インド会社の消滅。</p>	
1875	明治8	<p>リバティ、独立してロンドンのリージェント通りに「リバティーズ」設立。日本の美術品を販売。</p> <p>J. L. ボウズ、G. A. オーズリー『日本の陶芸』</p>	<p>モリス・マーシャル・フォークナー商会、モリスの単独経営となったのを機に、モリス商会に改称。</p> <p>ホイットスラー《黒と金のノクターン：落下する花火》</p>	<p>コロー、ミレー死去。</p>	<p>英国皇太子、インド訪問。</p> <p>ガルニエ設計のパリ、オペラ座会場。</p>	

1876	明治9	<p>ドレッサー、サウス・ケンジントン博物館の代表、リバティーズとニューヨークのティファニー商会の代理人として日本各地を視察（12月～翌年3月末まで）。</p> <p>ベスナルグリーン博物館（サウス・ケンジントン博物館別館）で『東洋陶磁器コレクション展』開催。</p> <p>パリの産業応用美術中央連合の展覧会で、日本のブロンズ製品がビングによって出品。</p> <p>ホイッスラー、パトロンであったF. レイランド邸（プリンスゲイト49番地）の食堂「孔雀の間」の装飾に着手。</p>	<p>デュ・モーリエ、『パンチ』誌に唯美主義者の風刺画を掲載。</p> <p>W. J. ロフティ『家庭の芸術への願い』</p>	<p>フィラデルフィア万国博覧会。</p> <p>第二回印象派展。</p> <p>モロー《出現》</p>	<p>ヴィクトリア女王インド皇帝の称号をとる。</p> <p>ベルが電話を発明。</p>	明治政府、廃刀令布。
1877	明治10	<p>W. ワット『E. W. ゴドウィンほかによるデザイン美術家具』で、アングロ=ジャパニーズ様式の家具を紹介。</p>	<p>C. リンジー卿によりロンドンにグローヴナー・ギャラリー創設。唯美主義の画家たちが作品を発表する機会を獲得。</p> <p>ホイッスラー、第一回展に出品した《黒と金のノクターン：落下する花火》をラスキンに酷評され、名誉棄損で告訴。</p> <p>レイトン、自邸に「アラブ・ホール」を増築。クレイン、ド・モーガンらが内装に携わる。</p>	<p>第三回印象派展。</p> <p>ゾラ『居酒屋』。</p> <p>クールベ死去。</p>		西南戦争勃発。



1878	明治11	<p>第三回パリ万国博覧会開催。林忠正が日本部の解説員として渡仏。</p> <p>イギリス人女性旅行者I. バード来日。旅の様子を『日本奥地紀行』にまとめ、1880年に刊行。</p> <p>三井物産がロンドン支店を開設。</p>	<p>ゴドウィンが手がけたホイッスラーの邸宅ホワイト・ハウス（チェルシー、タイト通り）竣工。</p> <p>ホイッスラー裁判で、ラスキン側の証人にバーン＝ジョーンズ、ホイッスラー側にW. M. ロセッティとムーアが出廷。ホイッスラー、勝訴するも破産。翌年、自邸ホワイト・ハウスを手放す。</p> <p>レイトン、ロイヤル・アカデミーの会長に就任。ナイトの称号を受ける。</p>		<p>ロンドン郊外の住宅地ベッドフォード・パークの開発。</p> <p>ロンドンに電気街灯。</p>	
1879	明治12	<p>ホイッスラーのコレクション売立。家具、屏風、日本の絵本などが出品。</p> <p>ドレッサー、C. ホームと共同でロンドンに輸入会社ドレッサー・アンド・ホーム設立。横浜と神戸に日本支店を置く。</p>	<p>ホイッスラー、ヴェネツィアに渡り一年以上滞在。この間にエッチングとパステル画を制作。</p> <p>モリス、講演「民衆の芸術」</p>	<p>第四回印象派展。</p> <p>イプセン『人形の家』</p>	<p>英仏によりエジプト共同管理復活。</p> <p>英国で小包郵便配送開始。</p> <p>エジソン白熱電球を発明。</p>	<p>「琉球処分」（沖縄県設置）。</p>

1880	明治13	<p>ロイヤル・ウースター社、日本美術コレクションを一般公開。</p> <p>ビング、初の日本旅行。1881年7月に東京を去る際に、弟A.ビングが日本に到着し、以後、兄の代理人を務める。</p> <p>L. F. デイ、著書『装飾芸術の例』で、ロンドンの店先で日本美術が「氾濫」する様子について語る。</p> <p>T. カトラー『日本の装飾とデザインの原理』</p>	<p>ファイン・アート・ソサエティでホイッスラーがヴェネチアで制作した最初のエッチングを展示。</p> <p>ホイッスラー『ヴェニス 12点のエッチング集』（ファースト・ヴェニス・セット）出版。</p> <p>バーン=ジョーンズ、《黄金の階段》をグローヴナー・ギャラリーに出品。</p> <p>『芸術的な住まい、趣味よく内装する方法』</p>	第五回印象派展。	南アフリカでボーア人による反英闘争勃発。	
1881	明治14	<p>大英博物館、アンダーソンの日本美術コレクションを購入。</p> <p>マレー『日本案内』</p> <p>ゴンクール『ある芸術家の家』</p>	<p>ギルバート・アンド・サリヴァンの喜歌劇『ペイシェンス』、ロンドンにて初演。劇中でワイルドラ唯美主義者を風刺（リバティ商會が舞台衣装を提供）。</p> <p>ホーイズ夫人『装飾の技法』</p>	第六回印象派展。	<p>ロシア皇帝アレクサンドル二世暗殺。</p> <p>H. M. ハイドマン、民主連盟を結成。</p> <p>パナマ運河工事開始。</p>	国会開設の勅諭発布。

1882	明治15	<p>フランス人挿絵風刺画家G. ビゴーが横浜に到着（～1899年まで滞在）。</p> <p>ドレッサー『日本の建築、美術、美術工芸』</p> <p>ボウズ『日本の印と紋』</p> <p>オーズリー『日本の装飾芸術』</p>	<p>W. ハミルトン、『イングランドの唯美主義運動』出版。</p> <p>ワイルド、アメリカで講演。唯美主義の理想を説く。</p> <p>ロセッティ死去。</p> <p>ホーズ夫人『美しい家―著名な美しい邸宅について』出版。</p> <p>デイ『エブリデイ・アート―ファイン・アートではないアートについての短いエッセイ集』出版。</p>	第七回印象派展。	<p>ロンドンに世界初の発電所。</p> <p>コッホがドイツで結核菌発見。</p>	上野に国立中央博物館（現、東京国立博物館）設立。
1883	明治16	<p>ビング、ショーシャ街19番地の画廊をプロヴァンス街の角へと拡大し、日本と中国の骨董品専門店開設。</p> <p>L. ゴンスの企画による「日本美術回顧展」がパリのジョルジュ・プティ画廊で開催される。</p> <p>ゴンス『日本の芸術』</p>	<p>ファイン・アート・ソサエティでホイッスラーがヴェネチアで制作した二度目のエッチングを展示。</p> <p>リバティ、第二店舗チェシャム・ハウス開店。</p>	<p>パリのジョルジュ・プティ画廊で浮世絵版画展開催。</p> <p>マネ死去。</p>	<p>オリエント急行営業運転開始</p> <p>マルクス死去。</p>	コンドル設計、鹿鳴館開館。
1884	明治17	<p>ロットマン・ストローム商会、日本の官営工場と契約し、金唐草紙をイギリスに輸出。</p>	<p>クレインら、ロンドンで「アートワーカーズ・ギルド」設立。</p> <p>ワイルド、ゴドウィンが設計したチェルシーのタイト通りの邸宅に移住。</p> <p>リバティ、ゴドウィンを顧問兼デザイナーに招き、婦人服部門を設立。</p>	<p>パリでアンデパンダン芸術家協会設立。</p> <p>パリでマネの大回顧展。</p> <p>ユイスマンス『さかしま』</p>	<p>フェビアン協会設立。</p> <p>トインビー・ホール設立。</p>	

1885	明治18	<p>ロンドンに「日本人村」が展示。</p> <p>ロンドンで、ギルバート&amp;サリヴァンによるオペレッタ『ミカド』上演。</p>	<p>ホイッスラー、ロンドンで「十時の講演」を行ない、唯美主義者としての立場を明らかにする。</p> <p>ペイター『享楽主義者マリウス』</p>		全インド国民会議組織。	<p>内閣制度創設。</p> <p>福澤諭吉「脱亜論」。</p>
1886	明治19	<p>5月1日、C. ジロ編集の雑誌『パリ・イリュストレ』は2号合併号で日本特集。林忠正の論文も掲載。</p> <p>アンダーソン『日本の絵画芸術』、『大英博物館所蔵日本中国絵画目録』出版。</p> <p>ボウズ『日本の七宝』</p>	<p>ホイッスラー、英国美術協会の会長に就任。</p> <p>アルマ=タデマ、ロンドン北部のセント・ジョンズ・ウッドのグローヴ・エンド・ロードにアトリエ兼自宅を移す。</p> <p>ゴドウィン死去。</p> <p>ホイッスラー《26点のエッチング集》（セカンド・ヴェニス・セット）出版。</p>	<p>ニュー・イングリッシュ・アート・クラブ結成。</p> <p>モレアス「象徴主義」宣言。</p> <p>第八回印象派展。</p>	<p>イギリス、ベルマを併合。</p> <p>ダイムラー、ガソリン自動車試運転成功。</p>	ノルマントン号事件（不平等条約をめぐる反英運動）。
1887	明治20	P. ロティ『お菊さん』	<p>アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会設立（初代会長にクレイン就任）。</p> <p>ワイルド、編集長として女性誌『ウーマンズ・ワールド』を発刊（～1889年）。</p>	『ガゼット・デ・ボザール』誌にE. ロードが「イギリスのラファエル前派」を掲載。	<p>ヴィクトリア女王即位50周年記念式典開催。</p> <p>ロンドンにて第一回植民地会議開催。</p> <p>ロンドン、トラファルガー広場での集会を警察が弾圧（「血の日曜日事件」）。</p>	

1888	明治21	<p>アンダーソン、ロンドンのバーリントン・ファイン・アーツ・クラブで『日本版画展』を開催。</p> <p>ボウズ、リヴァプールの初代日本名誉領事に就任。</p> <p>リバティ夫妻、チャールズ・ホームが日本を旅行。</p> <p>ビング、『芸術の日本、芸術と産業の資料集』を刊行（～1891年）。</p>	<p>ロンドン、リージェント通りにニュー・ギャラリー開設。</p> <p>ホイッスラー、画家・彫刻家・版画家国際協会会長に就任。同年、ゴドウィンの妻であったビアトリスと結婚。</p> <p>アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会、第一回展開催。</p> <p>ワイルド『幸福な王子』</p>	ナビ派結成。	<p>ロンドンで切り裂きジャック事件発生。</p> <p>国際婦人会議、ワシントンで開催。</p>	
1889	明治22	<p>第四回パリ万国博覧会。</p> <p>パリにギメ美術館開館。</p>	<p>パリ万国博覧会にバーン=ジョーンズ、ソロモンらが出品（バーン=ジョーンズはレジオン・ドヌール勲章、ソロモンは銅賞を受賞）。</p> <p>ホイッスラー《アムステルダム・セット》を制作。</p>		<p>ロンドンの港湾労働者ストライキ（ドック・ストライキ）。</p> <p>第四回パリ万国博覧会。エッフェル塔完成。</p>	<p>大日本帝国憲法発布。</p> <p>東京美術学校開校。</p>

1890	明治23	<p>ロンドンのファイン・アート・ソサエティでビングのコレクションによる北斎の展覧会開催。</p> <p>リヴァプールにボウズ美術館開館。</p> <p>パリのエコール・デ・ボザールで「日本版画展」開催。</p> <p>林忠正の「林商会」（パリ・ヴィクトワール街65番地）がディド=ボタンの商業年鑑に登場。</p> <p>ボウズ『日本の陶磁器』</p>	<p>モリス、「美しい書物」の制作を目指し、ケルムスコット・プレスを設立。</p> <p>ワイルド『ドリアン・グレイの肖像』を『リリパッツ』誌に発表（翌年単行本刊行）。</p> <p>ホイッスラー《アムステルダム・セット》を印刷、出版。</p> <p>リバティ、パリのオペラ座通りに支店ラ・メゾン・リバティ設立。</p>	<p>象徴主義の機関誌『メルキュール・ド・フランス』創刊。</p> <p>ゴッホ自殺。</p>	<p>ビルマで反英闘争。</p> <p>欧米各地でメーデー。</p>	<p>教育勅語発布。</p>
1891	明治24	<p>パリのオテル・ドウルオでシャンフルーリのコレクション歿後売立。</p> <p>パリのオテル・ドウルオでビュルティのコレクション歿後売立。同じ頃、パリのデュラン=リュエル画廊でも歿後売立。</p> <p>ボウズ、「ジャパニーズ・ファンシー・フェア」開催。『日本の装飾陶器の立証』出版。</p>	<p>ビアズリー、バーン=ジョーンズの勧めで、ウェストミンスター美術学校の校長F. ブラウンの教室に通う。同年、ホイッスラーが内装を手がけた《孔雀の間》に感銘を受ける。</p> <p>リケッツ、レイトンの依頼で《オイディプスとスフィンクス》を制作。</p> <p>ワイルド『石榴の家』刊行。リケッツが挿絵を担当。</p>	<p>パリでナビ派第一回展。</p> <p>オーリエ「象徴主義宣言」。</p> <p>スーラ死去。</p>	<p>シベリア鉄道着工。</p>	

1892	明治25	<p>ロンドンで日本協会設立。リバティらが会員となる。</p> <p>A. W. テューアー、日本の染め型紙のモチーフ集『楽しくも奇妙なデザインの本』（英・独・仏）をロンドンで刊行。</p>	<p>ワイルド、セント・ジェイムズ劇場で『ウィンダミア夫人の扇』初演。同年、『サロメ』が上演禁止となる。</p> <p>ビアズリー、T. マロリー著『アーサー王の死』の挿絵に着手。</p> <p>バーン=ジョーンズ、ニュー・ギャラリーで作品展を開催。</p>	<p>ミュンヘンで分離派結成。</p> <p>スーラ回顧展。</p>		森鷗外「審美論」（柵草子）。
1893	明治26	<p>ビング、『歌麿・広重展』をパリのデュラン・リュエル画廊で開催。</p>	<p>装飾美術誌『ステューディオ』に創刊。ビアズリー、創刊号で「新進の挿絵画家」として紹介。</p> <p>ワイルドの仏語版『サロメ』がパリとロンドンで出版。</p>	<p>トゥールーズ=ロートレク《ディヴァン・ジャポネ》</p> <p>ムンク《叫び》</p> <p>モーパッサン死去。</p>	<p>キア・ハーディら、独立労働党結成。</p> <p>シカゴ万国博覧会。世界初の観覧車、登場。</p> <p>エジソン、活動写真発明。</p>	『文學界』創刊。ロセッティ、『早稲田文學』で初めて紹介。
1894	明治27		<p>ワイルド、文筆家A. ダグラス卿による英訳『サロメ』を刊行。ビアズリーが挿絵を担当。</p> <p>デカダンスを象徴する文芸誌『イエロー・ブック』創刊。ビアズリーが美術編集を務める。</p> <p>バーン=ジョーンズ、準男爵の爵位を受ける。</p> <p>ペイター死去。</p>		<p>ドレフュス事件が発生。</p> <p>グラヴィア印刷術発明。</p>	<p>日英通商航海条約調印。治外法権撤廃。</p> <p>日清戦争勃発。</p>



1895	明治28	<p>ビング、パリに「アー ル・ヌーヴォー」開 店。</p> <p>ボウズ『七宝につい て』</p>	<p>ワイルド、わいせつ罪 (同性愛)で逮捕。ワ イルドとの交友関係が 理由で、ビアズリーは 『イエロー・ブック』 を解雇される。</p> <p>レイトン《燃えたつ6 月》</p>	<p>ベルリンで芸 術雑誌『パ ン』創刊。</p>	<p>ナショナル・ トラスト設 立。</p> <p>エンゲルス死 去。</p>	<p>露・独・仏、 日本に遼東半 島返還を要求 (三国干 渉)。</p>
1896	明治29	<p>ゴンクール、『北斎』 をパリで刊行。</p> <p>パリにセルヌッス美術 館開館。</p>	<p>パリのテアトル・ド・ ルーヴルで『サロメ』 初演。</p> <p>ビアズリーら、文芸誌 『サヴォイ』発刊。</p> <p>レイトン死去。</p> <p>モリス死去。</p>	<p>H. ムテジウ ス、ロンドン に滞在(～ 1903年)。</p> <p>ミュンヘンで 『ユーゲン ト』誌創刊。</p> <p>チャーホフ 『かもめ』</p>		<p>白馬会創立。</p> <p>東京美術学校 西洋画設置。</p> <p>日本郵船、欧 州航路、シア トル航路を開 設。</p>
1897	明治30	<p>フランクス死去。日本 美術コレクションが大 英博物館に遺贈され る。</p> <p>パリのオテル・ドウル オでゴンクール兄弟の コレクションより、日 本、中国の工芸品、絵 画、版画の売立。</p> <p>F. デーネケン『日本の モチーフ集』</p>	<p>テート・ギャラリーが ロンドンに開館。</p> <p>バーン=ジョーンズ、 連作「聖ゲオルギウス と龍」シリーズをミュ ンヘン万国博覧会に出 品し、金賞を受賞。</p> <p>ビアズリー、肺結核が 進行し、フランス南東 部のマントン保養地に 赴く。</p>	<p>ロンドンで印 象派展開催。</p> <p>ウィーン分離 派結成。</p> <p>ロダン《バル ザック》。</p>	<p>ヴィクトリア 女王即位60周 年。</p> <p>S. ウェブレン 『有閑階級の 理論』</p>	<p>貨幣法公布。 金本位制確 立。</p>
1898	明治31		<p>バーン=ジョーンズ死 去。暮れから翌年にか けてニュー・ギャラ リーにて回顧展開催。</p> <p>ビアズリー死去。</p> <p>バーン=ジョーンズ死 去。</p>	<p>ヨゼフ・オル ブリヒの ウィーン分離 派会館、完 成。</p> <p>モロー、ピュ ヴィス・ド・ シャバンヌ死 去。</p>	<p>米西戦争勃 発。</p> <p>第二次ボーア 戦争(～1902 年)。</p>	<p>岡倉天心ら、 日本美術院創 設。</p> <p>雑誌『日本美 術』創刊。</p>

1899	明治32	デュレの所蔵していた1392点の日本の挿絵入り本がパリ国立図書館の版画室の所有になる。  ボウズ死去。	サウス・ケンジントン博物館、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と改称。		ベルリン分離派結成。	改正条約が施行され、外国人居留地撤廃。
1900	明治33	第五回パリ万国博覧会開催。林忠正が事務官長を務め、『日本の古美術展』が開催。  「山中商会」、ロンドン・ニュー・ボンド・ストリートに支店を設置。	ラスキン死去。  ワイルド死去。		第五回パリ万国博覧会。  フロイト『夢判断』	夏目漱石、ロンドンに留学。  詩歌雑誌『明星』創刊。
1901	明治34		ヴィクトリア女王死去。エドワード朝はじまる。			

本年表は、本論文の内容および下記文献をもとに作成した。

桑和沙編「関連年表」『ザ・ビューティフル—英国の唯美主義 1860—1900』三菱一号館美術館、2014年、215—218頁。

小泉順也編「年表」『ジャポニスム入門』ジャポニスム学会編、思文閣出版、2000年、14—27頁。

ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル（馬淵明子訳）「ジャポニスム関連年表」『ジャポニスム—19世紀西洋美術への日本の影響』国立西洋美術館、1988年、44—79頁。