

[研究ノート]

ドビュッシー交響詩《海》楽譜（初版）表紙画と北斎の〈波〉

The Influence of Hokusai's "Great Wave" on the Cover Image for the First Edition Score of C. Debussy's "La Mer. Trois esquisses symphoniques"

加藤悦子

Etsuko Kato

〈抄 録〉

クロード・ドビュッシーが交響詩《海》楽譜（初版）の表紙画に、葛飾北斎の「富嶽三十六景 神奈川冲浪裏」の図様を転用したことは、ジャポニズムの好例として著名である。それは単なるエキゾティシズムによる選択ではなく、日本美術の重要な一特質である遊戯性を感知した上のものであったことを、カミーユ・クロデルの彫刻作品「波」との関係から推定した。

キーワード：ジャポニズム、クロード・ドビュッシー、北斎、カミーユ・クロデル

Abstract

That C. Debussy modified Hokusai's "Great Wave", a famous Ukiyo-e, into the cover image of the score of his important work, "La Mer. Trois esquisses symphoniques" is known as an example of Japonisme. This essay tries to clarify the intention of Debussy's selection by examining the work of Camille Claudel and presumes that both Debussy and Claudel noticed the value of playfulness which is one of the important qualities of Japanese art.

Keywords: Japonisme, Claude Debussy, Katsushika Hokusai, Camille Claudel

日本の美術、特に浮世絵が19世紀後半の西洋美術に目覚ましい影響を与えたこと—いわゆるジャポニズムと呼ばれる現象については、この半世紀の間に多くの研究が蓄積されてきた。そのジャポニズム美術の中でも、とりわけ葛飾北斎が際立った存在であったことについては、当年、大阪のあべのハルカス美術館、および東京の国立西洋美術館で開催された二つの大規模な北斎の展覧会によって、広く知られるようになったといえよう¹⁾。これらの展覧会は、多方面からの考察と博搜された資料によって構成され、北斎作品の影響の具体的な様相を目の当たりにすることが出来る貴重な機会であっ

た。このノートはそれら展覧会を鑑賞することによって触発された、ひとつのアイデアに過ぎない。またジャポニズム研究の門外漢による、大変不十分な記述であることを御寛恕頂き、御指正頂ければ幸いである。

1 ドビュッシー交響詩《海》楽譜表紙画

クロード・ドビュッシーの交響詩《海》(図1)の表紙画が、葛飾北斎の「富嶽三十六景 神奈川沖浪裏」(図2)の転用であることは、ジャポニズムの好例として知られている。19世紀後半のパリの先端的な文化人であったドビュッシーは東洋の文化に敏感に反応し、また日本美術をはじめとする東洋の品々のコレクション形成にも意欲的であった²⁾。それらは散逸したものも多いとのことであるが、幸いストラビンスキーがドビュッシーを訪ねてきた折に撮影した書斎の写真の後方には、歌麿の「玉屋内しづか」と共に、北斎の「神奈川沖浪裏」が見えるので、1910年頃にドビュッシーがこれらの作品を恐らく所有していた一少なくとも鑑賞していたことは確実である。ドビュッシーの交響詩《海》のスコアは1905年11月15日に発売されたが³⁾、その表紙画選択はドビュッシーの意志によるものであった⁴⁾。そのことからジャポニストのひとりであったドビュッシーの、積極的な日本美術への傾倒が知られるのだが、その嗜好が彼の重要な作品の楽譜初版の表紙画にまで及んでいることが注目される。そして、ドビュッシーが美術・文学など幅広い芸術分野の複雑な網目の中で、社会的にも内面的にも活動を行っていたことが多くの研究者によって指摘されているから⁵⁾、北斎作品の転用が単なるエキゾティシズムによるものだけではないことは確実である。また北斎作品に見られる舟と富士山が省略されていることについては、従来その理由が問われながら、適切な解釈がなされてこなかった。もちろん転用であるからには、全てのモチーフが含まれる必要はないのだが、そこにはドビュッシーの明確な選択意図の可能性があるのでないだろうか。

そこで再度『海』表紙画を注視すると、単純なことなのであるが、表紙画では「神奈川沖浪裏」のほぼ左半分だけを扱い、海原のはるか向こうに富士山が描かれる右半分はカットされている。楽譜は縦長であるので、横大判の北斎画の構図を全て採ることは無理であったろうが、右半分のカットはどのような効果を齎したのだろうか。それは端的に富士山と海原、そしてそこに表現されていた奥深い空間のカットだったのではないだろうか。北斎画の右半分は、遠景に聳える富士山を描くことによって、広大な海という空間を表現しているのだが、『海』表紙画ではその部分を思い切りよくカットすることによって後方への空間的広がり無くしている。しかしそうすることによって、左方の大波〈great wave〉のみがこの表紙画の絶対的なテーマとなっているのである。つまりドビュッシーが表紙画に表現したかったのは〈波〉であって、〈海〉ではなかったのではないだろうか。ちなみにやはり北斎画からの影響が指摘されているアンリ＝ギュスターヴ・ジョソ《波》(「レストンプ・オリジナル」第6巻)では、波は極端に装飾化され、その主張を強めていながら、右上方には、僅かではあるが後方の海を描き、その空間表現をあきらめていない。それに比較すると『海』表紙画では、そのような奥行表現を殊更避けており、北斎画の大波の左方に描かれていた、波の表側の部分までも省略し、その立体感を減少させている。また北斎画では白い波頭に薄青の陰影が巧みに付けられ、立体感を増しているが、表紙絵の波頭の緑色は装飾的な効果が強い。出版人のジャック・デュランへのドビュッシーの手紙には表紙画について言及があり⁶⁾、特に艶のある波の輪郭線を採用していることに触れているので、波の量感よりも、そのフォルムに注目していたことが推測される。

そして、何よりも『海』表紙画が北斎画と異なるのは、海の色が青ではなく緑であるということである。「富嶽三十六景」シリーズは、北斎が当時輸入されてきたベロ藍と伝統的な藍を併用して青の

表現を徹底的に追及した作品であり⁷⁾、つまり青色は当作品の本質的な表現であるといえる。唯、その余りの人気故に、大量に摺られ、後摺のものは北斎の意図に忠実でない異なった色を使用していることもあったことが指摘されているが、緑色の「神奈川沖浪裏」があったとは考えにくい。するとドビュッシーは、波、そのみならず背景まで緑色に改変したことになる⁸⁾。それは何故なのだろうか。

ところで、「神奈川沖浪裏」に触発されて制作されたことが明らかな彫刻作品として、カミーユ・クロデルの「波」という作品がある（図3）。1897年に石膏作品を国民美術協会に出品しているが、ロダン美術館に収蔵されている作品は、女達はブロンズだが、波はオニキスで彫り出しており、モスグリーン色で重量感のある波となっている。このブロンズ・オニキス併用の作品は、当シリーズのヴァージョンの中でも、カミーユの意図にもっとも叶った制作ではないかと推測されている⁹⁾。また彼女の死後、1951年にロダン美術館で開かれたカミーユの展覧会のために、弟のポール・クロデルが書いたテキストには、「白い仕事着をきた孤独な女（カミーユ筆者注）が、すこしずつそれ（「波」）を削り取ってゆく姿が眼に浮かぶ。——緑色のオニックスの硬い塊のほうが——」¹⁰⁾とある。つまり、カミーユと精神的な繋がりを深く持っていたポールにとっても、オニキスの波はカミーユの造形として挙げるべきものであったことが判る。また、オニキスとブロンズという異素材の併用がカミーユの制作に特徴的であることも挙げられていることから¹¹⁾、オニキスの波・ブロンズの浴女のヴァージョンにはカミーユの意欲と造形性が端的に表れているとみて良いだろう。尚、前述したように『海』表紙画の波は輪郭線が強調され、形の明確さが強まっているのだが、それは流動的な北斎画の波よりも彫刻であるカミーユの「波」に通じるところがある。

以上のようにみてくると、「神奈川沖浪裏」に触発されて制作された2作品—ドビュッシー『海』表紙画と、カミーユの「波」には共通するところがあり、特に色については両者ともに北斎画の青を緑に改変していることになる。ドビュッシーが緑色を好んでいたこと¹²⁾、また当時彫刻に半貴石を使用することが流行っており、カミーユ作品はそれを反映しているとみられること¹³⁾、また同時代のクロード・モネ作品など19世紀の海景画の色に青緑色が見られることが挙げられ、それらを色の改変の原因としてみることは出来よう。しかし、ドビュッシーとカミーユは1890年以前には面識が出来、共に日本美術を愛好し、当時のパリの先端的な文化集団の中で交流していたと考えられている¹⁴⁾。2人は、「北斎漫画」を「アミアンの聖書」と呼んで愛したという¹⁵⁾。そしてカミーユのオニキス・ブロンズ製の「波」が制作されたのは1903年頃と考えられている¹⁶⁾。同じくドビュッシーは1903年には《海》の作曲を行っていることが彼の手紙から知られるので¹⁷⁾、『海』表紙画と「波」に見られる緑色の選択には、先述した原因以上の理由があるのではないだろうか。

ところでカミーユの「波」の表出については大要で二つの解釈がある。ひとつめは、大波の異様な大きさと形態の前の頼りなく小さな3人の女達（浴女）という解釈で、圧倒的な自然になす術もない人間—その運命というものである¹⁸⁾。それに対してふたつめの解釈は、ダンスしている少女達が喜びに身を震わせながら水の落下を待っているという、ギュスターヴ・ジェフロワの解釈にみられるような楽観的なタイプである¹⁹⁾。国立西洋美術館に展示されていた同作品からは後者の解釈が妥当なように筆者には思われるが²⁰⁾、当作品制作の背景をみることによって、さらに検討してみたい。高橋幸次氏によると、「波」が制作されたのはカミーユがロダンの影響を振り切って、独自性を志した頃である²¹⁾。この作品に先行して1893年に制作された「おしゃべりな女たち」は、弟のポールが「室内の彫刻」と呼んだ、衝立に囲まれた女達が顔を突き合わせてお喋りする状景を描写しており、親密で楽しそうな有様を表現している。そして「波」はこの作品の延長上にあるという²²⁾。また、その後1897年に制作された「おしゃべりな女たち」はオニキスとブロンズを組み合わせたヴァージョンで、このシリーズの完成作と看做され²³⁾、「波」と同様の異素材の組み合わせは、カミーユの重要な造形性と指摘さ

れている²⁴⁾。さらに「おしゃべりな女たち」の女の人数は4人、「波」では3人と異なるが、後者の形はジュネーヴ美術館所蔵の前者のヴァージョンからほとんど取られている²⁵⁾。ところで「おしゃべりな女たち」の衝立は、お喋りに熱中する女達を外界から保護していると指摘されるが、その延長上にある「波」では、大波がその役割を担っていると看做すことが出来るのではないか。そしてオニキスで制作された波の異様な形は、カミーユが自信と希望に溢れた少女時代を送ったヴィルヌーヴ＝シュル＝フェールに存在するジュアンと呼ばれる、彼女の愛したという奇岩群に通じるように見受けられることも注意したい。

以上のようにみえてくると、カミーユの波はそれ自体が脅威なのではなく、女達を保護するもの、その中で彼女達は親密な関係を楽しんでいるという解釈の方が適切と考えられる。そして「おしゃべりな女たち」で表現されていた親密さや楽しみ—それは遊びに繋がるのだが—は「波」においても継承されていると考えられるのではないだろうか。尚、註19における「波」の解説で、カミーユは波と人という伝統的なテーマに遊戯的な解釈を与えたことによって、同時代の類似作例から際立つと指摘されていることも、この推定を補強する。唯、崩れかけている波は、その状況が続かないことを暗示しているともいえるが。

ところでドビュッシーの交響詩《海》は3楽章からなり、その第2楽章の題名は「波の戯れ」である。つまりドビュッシーにおける波のイメージも、カミーユと同様に脅威となるものではなく、親しさや楽しみ、そして遊びに結び付いたものであったといえるのではないだろうか。すなわちカミーユの「波」と『海』表紙画には、引用・形態・色調の類似だけでなく、その表出意図にまで類似性があるということになる。先述したようにドビュッシーが《海》の作曲に着手し題名を考えたのは、カミーユがオニキス・ブロンズ版の「波」を制作していた時期と雁行する。このような波のアイデアがどちらの影響によるものなのか、あるいは相互的なものなのかは即断できないが、ドビュッシーの〈波の戯れ〉のイメージが確固としたものであったことは、第1楽章と第3楽章は、以後作曲が進むにつれて、その題名を変更しているにも関わらず、第2楽章の題名は最後まで変更しなかったことから推測される。一説によればドビュッシーに北斎画を紹介したのはカミーユとされていること、また年代的にみるとカミーユのオニキス・ブロンズ製の「波」が先行して制作されている可能性が高いこと、そして波の形態を強調した表紙画の表現から、ドビュッシーは『海』表紙画に、北斎の「神奈川沖波裏」とカミーユの「波」をダブル・イメージとして盛り込もうとしたのかもしれない。

ところで、カミーユにとってはロダンの影響から独立しようと格闘した末の重要な成果である「波」、そしてドビュッシーにとっては伝統的な交響曲からの離脱を図った作品とされる交響詩《海》、それら両者にみられる〈波の遊戯性〉というイメージは、どこから発想されたのだろうか。

2 「神奈川沖浪裏」の〈波〉

ここで再度、『海』表紙画と「波」の発想源である北斎「神奈川沖浪裏」を振り返ってみよう。幸い当作品など、北斎作品に見られる波については注目すべき研究が出されており、それらに導かれながら考えていきたい。

まず、この巨大な波濤について多方面から検討を加えられた秋田達也氏によると、「神奈川沖浪裏」の大波は、台風などにおける現実の荒波を意図したというよりも、「異界と交錯する荒海」というイメージが込められているという²⁶⁾。また大波の成立過程を綿密に追った山際真穂氏は、同作品成立における重要な先行作品「をしおくりはとうつうせんづ」の波は、すでに「舟を呑み込んでしまおうという意志を持っているかのように描かれており、異国というより異界のようである」と指摘される²⁷⁾。

このような荒波のイメージは、宗達筆「松島図屏風」の波について分析された仲町啓子氏の指摘にも通じるものである²⁸⁾。そして鉤型の波頭の表現は、鎌倉時代末期に制作された「玄奘三蔵絵」の須弥山を囲む海—すなわち異界の海にも見られるところから、北斎画の大波における異界イメージは、日本絵画が継承してきた、異界を彷彿とさせる海の表現に繋がるものといえる。ところでさらに秋田氏は、波濤の形と、鋭く尖った波頭の表現を先行作例と比較することによって、そのような波が龍と関係した場面に頻繁に使用されることを指摘、そこから「神奈川沖浪裏」には龍のイメージが込められているとされた。逆巻く波濤や暗い空は、今まさに龍が出現する直前の光景であるという。そして北斎が、逆巻く波と共に龍が出現する場面を読本や絵本に描いていることも挙げられている。ところで、それらの場面における龍の出現は人間にとって禍福双方の場合がある。しかし「神奈川沖浪裏」の場合は、そこに富士山が描かれていることから、江戸初期から様々な画家によって描かれ、また北斎自身も描いた「富士越龍」というテーマとなっており、それは吉祥の画題であることを同氏は指摘されている。つまり当画面は、単なる自然の強調的な表現というよりも、まさに龍が出現する直前という奇瑞に相応しい非日常的な場面ということになる。ここで注意したいのは、当場面には不吉なイメージではなく、反対に吉祥のイメージが意図されていることである。龍神は絶対的な存在としておそれられるが、それは「恐れ」ではなく「畏れ」である。そのようにみると、押し送り船の人々は、必ずしも自然の絶対的な脅威の前に打ちのめされようとしているのではなく、奇瑞の出現の予感に畏れ入っているとみられる。あるいは奇瑞にともなう驚異的な大波によって、荷物を逸早く届けられるかもしれないのである。つまり北斎がここで表現したかったのは、人間に敵対する深刻な自然の脅威ではなく、神の出現という奇瑞の驚異であったということになる。そしてそれは北斎のみならず、当時の日本人が富士山に抱いていたイメージとも無理なく重なるもので、秋田氏がさらに指摘されるように、『富嶽三十六景』という、本来吉祥性と結び付いた富士山の姿を様々な描いたシリーズのひとつである「神奈川沖浪裏」の表出として相応しいものである。

このようにみてくるとカミーユやドビュッシーが、大波を脅威的な存在として捉えたのではないことは、北斎の意図したイメージや、当時の日本人が受けたイメージにより近い受容の仕方をしていただことになる。もちろん、彼らは大波の驚異的な形や大きさに惹かれたのであろうし、吉祥性まで汲み取ったとは思えないが、ハーバード・リードが「神奈川沖浪裏」の鑑賞にあたって、大波を「怒りの爪」と表現した²⁹⁾のとは対照的である。

ところで第1章でみたように、カミーユの「波」とドビュッシーの『海』表紙画には、ある種の戯れ—遊戯性が意図されていた。そのような遊戯性は「神奈川沖浪裏」に認められるだろうか。鉤型の波頭が「(龍)の爪」と見られること自体に、すでにある遊戯的精神—見立ての遊び心があるともいえるが、19世紀の西洋という異文化の中で生きたドビュッシーやカミーユが、容易にそれを感知したのだろうか。そのような遊戯性への解釈を助長した要因が他にもあるのではないだろうか。ところで、当時のヨーロッパやアメリカのジャポニスト達の北斎受容においては、『北斎漫画』以外にも版本の収集が盛んであり、そのうちでも『富嶽百景』は前者と並んで、彼らの第一の選択肢であったことが指摘されている³⁰⁾。そして『富嶽百景』二編「海上の不二」(図4)は、「神奈川沖浪裏」を継承する作品として知られ、大波の彼方に富士山が描かれている。但しここでは船中の人間に替り、逆巻く凶暴な大波の背後に千鳥が右から左にふわふわと飛び交っている。水を潜る千鳥というモチーフは『諸職絵本新鄙形』に「滝潜りの千鳥」があり、急流をものともせず飛び交う千鳥が描かれる。これらを見ると、強烈な水と頼りない千鳥の組み合わせの面白さに北斎が惹かれていたことが判るが、弱い千鳥は水を恐れるのではなく、あたかもそのスリルを楽しむかのようである。さらに「海上の不二」の千鳥については辻惟雄氏によって、波頭が化けたと錯覚させる—つまりメタモルフォーシスとなっている

と指摘されている³¹⁾。「海上の不二」の波頭の形を見ると、「神奈川冲浪裏」のそれとは形態を微妙に変化させており、手裏剣型に近い、千鳥の形態に繋がるものがみられる。また「神奈川冲浪裏」では富士山にかかるかのように白色の飛沫が飛んでいたが、「海上の不二」では飛沫は描かれておらず、千鳥がその代りに富士山にかかっていくかのようなのである。つまり「海上の不二」には、メタモルフォーシスという遊戯性が「神奈川冲浪裏」より強く含まれ、助長されているといえよう。なお、紙が鳥にメタモルフォーズするモチーフが『北斎漫画』十編(図5)にもあるので、北斎画の遊戯性についてカミーユとドビュッシーは、ここからも気付いていた可能性がある³²⁾。

すなわちカミーユとドビュッシーは、「神奈川冲浪裏」以外に「海上の不二」や『北斎漫画』からも、イメージソースを受容していた可能性が高いといえるのではないだろうか³³⁾。そして彼らが北斎作品に見出したと推測される遊戯性という要素は、日本美術の重要な一特質として指摘されていることを挙げておきたい³⁴⁾。

以上のようにみえてくると、ドビュッシー、そしてカミーユ・クロードの「神奈川冲浪裏」の引用は、単なる視覚的形態の面白さだけに拠るものではなく、北斎作品の喚起するイメージに共鳴したものであったと考えられ、しかもそれは日本美術の重要な特質であったことが注目される。

ドビュッシーは海に大変惹かれていたこと、そして交響詩《海》は彼の海に纏わる「数えきれない思い出」に由っていると述べている³⁵⁾。「神奈川冲浪裏」は、それ自体がドビュッシーの重要な思い出のひとつであったのであり、そしてまた豊富なイメージを喚起するものであったということが、以上のことから多少なりとも具体的に謂えるのではないだろうか。—また恐らくそれは、カミーユ・クロードの思い出とも密接に絡みあったものだったと推測される。

註

- 1) 「北斎—富士を超えて—」(2017年10月6日～11月19日 於あべのハルカス美術館)「北斎とジャポニスム HOKUSAI が西洋に与えた衝撃」(2017年10月21日～2018年1月28日 於国立西洋美術館)
- 2) ジャン・ミシェル・ネクトゥー (梅宮典子訳)「自分の音楽的梦想を書きたい……」『ドビュッシー、音楽と美術—印象派と象徴派のあいだで』(展覧会カタログ)ブリジストン美術館 2012 pp. 19-29
尚、ドビュッシーとジャポニスムの関係については鶴園紫磯子氏(「近代フランス音楽におけるジャポニスム」『ジャポニスムの時代—19世紀後半のフランス』日仏美術学会1983)が早くに指摘された。
- 3) フランソワ・ルシュール (笠羽映子訳)『伝記クロード・ドビュッシー』音楽之友社 2003 p. 270
- 4) 福本和夫「北斎と作曲家ドビュッシー」『国華』670 国華社 1948 p. 25
- 5) 例えば、アンドレ・シェフネル (山内里佳訳)『ドビュッシーをめぐる変奏 印象主義から遠く離れて』みすず書房 2012
- 6) フランソワ・ルシュール (笠羽映子訳)『ドビュッシー書簡集1884-1918』音楽之友社 1999 p. 202 (Debussy(C.): *lettres*, edit. Lesure(F), Hermann, Paris 1980 p. 143)
- 7) ロジャー・S・キーズ「富嶽三十六景」『北斎—富士を超えて—』(展覧会カタログ)あべのハルカス美術館 2017 p. 78
- 8) 国立西洋美術館で展示された表紙画(オーストリア国立図書館蔵)は紙本に多色木版刷(カタログ参照)。ブリジストン美術館において展示された表紙画(個人蔵)は緑紙に多色木版刷と記載される。尚、後者は四手版。
- 9) Gaudichon(B.), <<Tu vois que ce n'est plus du tout du Rodin...>>, Camille Claudel <Catalogue Raisonné Troisième édition augmentée>, Société nouvelle Adam Biro, Paris 2001 p. 38

- 10) ポール・クロードル（山崎庸一郎訳）「カミーユ・クロードル」『眼は聴く』みすず書房 1995 p. 330
- 11) 高橋幸次「波」解説『カミーユ・クロードル展』（カタログ）朝日新聞社 1987 p. 137
- 12) 註5 pp. 115-6
- 13) La Vague ou Les Baigneuses ロダン美術館ホーム・ページ <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-vague-ou-les-baigneuses>
- 14) レース・マリーパリス、エレヌ・ピネ（南条郁子訳）『カミーユ・クロードル：天才は鏡のごとく』創元社 2005
- 15) 渡辺守章「解説 カミーユあるいは閉じこめられた狂気」（アンヌ・デルベ『カミーユ・クロードル』文芸春秋1989）p. 544
- 16) Rivière(A), Gaudichon(B.), Ghanassia(D), Camille Claudel <Catalogue Raisonné Troisième édition augmentée>, Société nouvelle Adam Biro, Paris 2001 p. 160
- 17) 1903年9月12日付けアンドレ・メサジェ宛の手紙。註6 p. 183（訳本）p. 129（Harmann）
尚、沼野雄司によれば海のタイトルが現れるのは8月に遡る。（同氏「C. ドビュッシーの《海》研究序説——第1曲を中心に——」『東京音楽大学 研究紀要』23 1999 p. 26）
- 18) 註10
- 19) 註16 p. 162
- 20) 馬淵明子氏も、悲惨な場面とは思えないとコメントされた。（講演「北斎とジャポニスム」2017年11月20日 於学士会）
- 21) 高橋幸次「未来のカミーユ——ロダンの彼方へ」『カミーユ・クロードル 運命の凝縮された形』（展覧会カタログ）アプトインターナショナル 2006 p. 18
- 22) 註9 pp. 36-8
- 23) 註16 p. 134
- 24) 註9 p. 38
- 25) 註16 p. 161
- 26) 秋田達也「葛飾北斎筆『神奈川沖浪裏』の一考察」『美術史学』21 2000 pp. 25-41
- 27) 山際真穂「『富嶽三十六景 神奈川沖浪裏』波の成立の一考察」『北斎研究』49 2012 p. 32
- 28) 仲町啓子「宗達筆《松島図屏風》考 下—豊寿がれる海の創出—」『美学美術史学』30 2016 pp. 1-18
- 29) ハーバード・リード（滝口修造訳）『芸術の意味』みすず書房 1975（1966初版）p. 26
- 30) マヌエラ・モスカティエッロ（馬淵明子訳）「北斎フィーヴァー：19世紀末の『画狂老人』に対するコレクターの熱狂」『北斎とジャポニスム HOKUSAI が西洋に与えた衝撃』（展覧会カタログ）国立西洋美術館 2017 pp. 276-281
- 31) 辻惟雄『浮世絵ギャラリー3 北斎の奇想』小学館 2005 p. 25
- 32) 鶴園紫磯子氏によると、ドビュッシーは「神奈川沖浪裏」の波の碎ける様子に注意していたとストラビンスキーが自伝で述懐しているとのことである（同氏レクチャーコンサート「ジャポニスムとフランス1900年代の音楽」2017年12月7日）。波の変容にドビュッシーが関心を持っていたことが、このことから推測される。
- 33) 「神奈川沖浪裏」よりも「海上の不二」の方が、当時、ヨーロッパの人々の眼に早く触れた可能性について、馬淵明子氏が指摘されている。（同氏『ジャポニスム：幻想の日本』ブリュッケ 2000〈初版1997〉p. 241）
- 34) 辻惟雄「遊戯者の美術」『講座日本思想5・美』東京大学出版会 1984 pp. 145-188



図1 葛飾北斎「富嶽三十六景 神奈川沖浪裏」

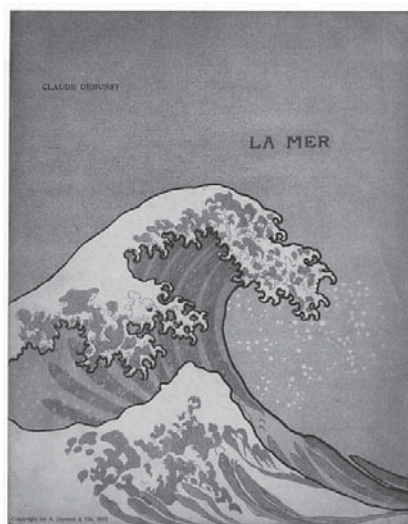


図2 クロード・ドビュッシー 交響詩『海』



図3 カミーユ・クロデル「波」

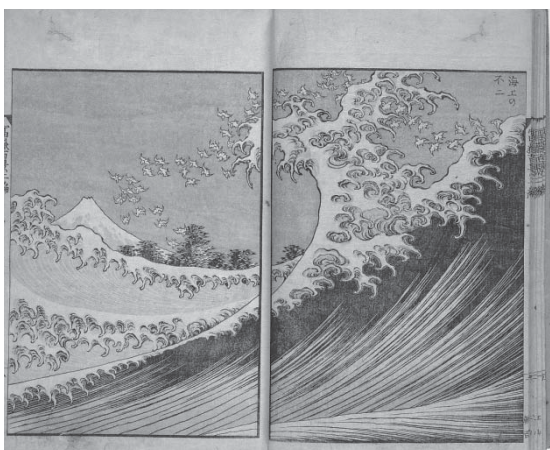


図4 葛飾北斎『富嶽百景二編 海上の不二』



図5 同左『北斎漫画十編 群鷺』

〔図版出典〕

- 図1 葛飾北斎「富嶽三十六景 神奈川沖浪裏」（大英博物館蔵）
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=511001001&objectId=8808&partId=1
- 図2 クロード・ドビュッシー 交響詩『海』表紙（オーストリア国立図書館〈音楽コレクション〉蔵）
カタログ『北斎とジャポニスム HOKUSAIが西洋に与えた衝撃』（国立西洋美術館2017）より転載。
- 図3 カミーユ・クローデル「波」（ロダン美術館蔵）
<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-vague-ou-les-baigneuses>
- 図4 葛飾北斎『富嶽百景二編 海上の不二』（千葉市美術館蔵）
『別冊太陽 北斎決定版』平凡社 2010より転載。
- 図5 『葛飾北斎北斎漫画十編 辟鷺』
『北斎漫画復刻版』東京美術 2011より転載。