

ジョルジュ・ビゴーの諷刺画における「日本」像

芳永 桜香

はじめに

小論は、一八八二年から一八九九年まで日本で活躍したフランス人諷刺画家ジョルジュ・ビゴー (Georges Ferdinand BIGOT 一八六〇—一九二七年) の諷刺画における擬人化された「日本」像⁽¹⁾を、同時期の日本と西洋で描かれた「日本」像と比較し、そのイメージに付された意味について考察を試みるものである。

彼の一八八〇年代から一九〇〇年代の「日本」を描いた諷刺画は、日本内外における大衆の「日本」像の形成を考慮する際、重要な歴史資料と筆者は考える。なぜなら彼の作品制作期は、①日本にとつてのシンボルの形成期・歴史的転換期 (日本の帝国主義化) にあたるといふ時代的な重要性、②「国民意識」の形成に深く寄与した雑誌の諷刺画という近代メディアの影響力の大きさ、③ビゴーは、この時期に長期に渡って日本で居留外国人や日本人に発信し続けた唯一の外国人風刺画家で、その作品はこの時期の日本の内実を最も良く知った外国人による諷刺である、という3つの理由によるものである。

しかし、先行研究では、ビゴーの「日本」の擬人像の分析に重きを置いた研究は未だなされておらず、伝記的なものが主流であったと言える。また、先行研究

において、彼の作品は日本美術史上もフランスの美術界でもほとんど無視されており、主に諷刺画研究という狭い枠内で語られてきたため、社会的なアプローチ、例えば拙稿で言及する、彼の作品が日本人のエスニック・アイデンティティに及ぼした影響について研究されたことはほとんどなかったと言つてよい。

また、ビゴーに関する先行研究において、彼の諷刺画の評価は、「いささか偏見に毒されたところもあるが、総じていえば、ビゴーの視界は分別のある思慮の裏付けをもつていて、今日みても楽しめるし、また、その分析の眼は鋭く、しばしば予見的ですらある」⁽⁷⁾、「これらの諷刺には時代を超えた普遍性があり、まさにそれは、ビゴーの人間を見る眼がたしかである証左でもある」⁽⁸⁾といった、主に客観性をもった日本諷刺といったものが主流だったと言え、彼の作品の中に自国フランスの正当化、及びそれに伴う日本の他者化について触れたものはほとんどない。しかし、フランスでは第三共和政下の一八八〇年代から、本格的な帝国主義の時代に突入しており、この十九世紀後半に、植民地拡大と相俟つてフランスなどの列強国では、自国を「中心」とし、アジア・アフリカを「周辺」とする植民地主義的イデオロギー及び文化が形成されたのは多くの先行研究が指摘するところである。本稿では、ビゴーの諷刺画に、世界の「中心」国のひとつである

フランスで醸成された、自国の正当化及び卓越化の戦略と機能を読み解こうと試みる。ただし後述するように、ビゴアの戦略は必ずしも十全には成功しない。ビゴアの風刺画には、滞日フランス人としての立場とかわる主張と挫折もまた浮かび上がる。

本稿では、ビゴアの諷刺画の「日本」像をビゴアの活躍期一九八〇—一九〇〇年頃の西欧と日本で描かれた大衆の「日本」像を比較する。ここで扱うビゴアの「日本」像とは、擬人化された国家像の寓意（アレゴリー）を指し、特定の人物を諷刺したものや、日本人の風俗を描いたものは扱わない。それは、フランスのシンボルである「マリアンヌ」のような、国家を寓意する擬人像と日本のそれとを比較するためである。しかしその区分は厳密なものではないと言えるだろうし、ビゴアの作品全てが閲覧できる現状ではなく、一部の作品は個人コレクションであるため、網羅はできなかった。また、西洋と日本の諷刺画に描かれた「日本」像も当然全て網羅できたわけではない。よって本稿は一試論にとどまろう。

ビゴアは一八六〇年パリで、官吏の父と画家の母の間に生まれた。一八七二年、十二歳でパリの美術学校エコール・デ・ボザールに入学、アカデミー派の代表的画家でオリエンタルな主題⁽¹⁰⁾を描いたジャン・レオン・ジェローム（一八二四—一九〇四年）などに師事するが、一八七六年に経済的理由から退学し、挿絵画家となる。当時流行していた日本趣味の洗礼を受け、一八八二年来日し、その翌年、お雇い外国人のプロスペール・フーク⁽¹¹⁾の尽力で陸軍士官学校の画学教師の職を得、二年間務める。一八八五年、中江兆民主宰の仏語塾仏語学教師として六カ月雇われる（翌年も半年契約）。一八八七年に『トバエ』（第二次）を刊行開始し、一八八九年まで約二年間刊行される（六十九号）。一八九四年には日本人女性佐

野マスと結婚。一八九五年には息子が誕生し、以降精神的に国際情勢などを扱った諷刺画集を刊行する。一八九九年マスと離婚し、息子を連れてフランスに帰国する。（これは日本の治外法権の撤廃によって居留地の治安の悪化を懸念したことと妻との不仲が理由とされる。）この年パリで仏人女性と再婚、同年再婚相手との間に娘が誕生している。翌年から旅行雑誌などに挿絵を発表し続ける。一九〇六年、娘の病氣療養のため、パリ南方郊外ビーブルに転居する。これを機にジャーナリズムから引退し、エピナール版画⁽¹²⁾や雑誌の挿絵が仕事の中心となる。一九一六年にはエピナール版画の版元ペルラン社が版画制作を止めたことから、挿絵の世界から引退し、油絵などを中心に描く。町では着物を着て暮らし、町の人々からは「日本人」と呼ばれるなど親日家として知られたという。一九二七年六十七歳の時、心臓麻痺で死去している。

ビゴアの日本における諷刺画家としての本格的な活躍期は、『トバエ』を刊行する一八八七年から帰国する一八九九年までの十二年間である。その受容層は、主に横浜と東京の外国人居留地に住む外国人⁽¹³⁾だった。一八八七から八八年頃は、和文と仏文のキャプション⁽¹⁴⁾が併用されている『トバエ』一—四十一号までため、初期のころは日本人の読者もあてこんでいたと思われる。一八八七年から一八九九年頃の外国人の数は、清国人を除くと平均しておよそ横浜一三〇〇人、東京六〇〇〇人の計一九〇〇人で、主に男性であった。『トバエ』は平均十四ページで定価八十銭だった（同時期に発行されていた風刺雑誌『団団珍聞』が一部五銭であったから、日本人にとってはかなり高額だったと言える）。創刊時一八八七年の販売部数は一五〇部程だったという。その後一八九九年まで月二回発行したが、創刊当時の売上は見込めず一八九九年廃刊した。その後は様々な名前の作品⁽¹⁶⁾

集や雑誌を出している。ここでは、『トバエ』に限らず、彼の日本での諷刺画家としての活動期である一八八七年から一八九九年までの作品内の「日本」の国家イメージを扱う。

「子ども」から「軍人」へ成長する「日本」像

彼の活動期を一八八九年までの憲法発布以前の時代と一八九五年以降の日清戦争以降の時代の二期に分け、「日本」の擬人像を分類すると【表1】のようになる。

一八九〇年から一八九四年の間を省いたのは、三島通庸、山県有朋を風刺し官憲に監視されるようになって、『トバエ』を終刊し、政治色の少ない題材へ移ったことによる。⁽¹⁷⁾この期間には、非政治的な内容の諷刺画などを描いている。この表によれば、憲法発布以前は「日本」が主に「子ども」として描かれた時代、日清戦争以後は主に「軍人」の時代と大きく分けることができよう。

「子ども」としての「日本」【図1〜3】は、日清戦争以前の時期に八点描かれ、もつとも多く描かれたが、憲法発布後の作品「条約改正 釣り遊び」(一八九九年八月一五日)以降全く描かれなくなってしまう。そしてそのいずれもが欧米列強国と対峙している構図で、反対に「日本」が中国や朝鮮と対峙するとき「日本」は成人男性として描かれる。

イギリスの『パンチ』紙では、「日本」は日清戦争の初期に「元気の良い子ども」としてイギリスの期待を背負って現れ【図4】、徐々に日露戦争の勝利へ向

かって「大人」になっていったわけだが、ビゴの「子ども」よりも知恵のついた少年といったところである。小さいがアグレッシブに戦う。しかし、ビゴの描いた「子ども」は歩行もおぼつかない乳幼児といったところで、『パンチ』のそれにくらべると、全く非力で無邪気ある。

一方ワグマンは「日本」を一度も「子ども」として擬人化しなかった。またフランスの挿絵新聞『イリュストラシオン』紙にもイギリスの『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』紙にも「日本」子ども「イメージはほとんど登場しない。よって、この非力な子どもである「坊ちゃん」としての「日本」像は、他でもあまり見られない、やや特異な「日本」イメージであり、ビゴの描いた他の「日本」像に比べても邪気のない、彼の作品の中でも特殊な位置にあると言える。このビゴの「坊ちゃん」としての「日本」像に籠められたメッセージとは何だろうか。

概してこの時代の欧米の人々は、非ヨーロッパ世界の人々を「子ども」とみなそうとする傾向があった。⁽¹⁸⁾特に十九世紀後半は、ヨーロッパでは「ギリシャ的身体」が、この頃盛んになってきた人種人類学の成果と結びついて、ヨーロッパの人種の優位性を正当化するために称揚された時代であった。⁽¹⁹⁾人体測定学、頭蓋計測学が、その科学的根拠を得るため利用され、「白人の男の子の脳」と黒人や白人女性と同じ程度であり、よって「黒人はどのような価値ある文明をも創り上げることはできない」という結論を導き出した。⁽²⁰⁾このような科学的根拠から、「劣ったグループの成人は優れたグループの子どもに似ている」とされた。⁽²¹⁾つまり十九世紀後半には「子ども」は科学的に認められた「劣性」のメタファーとなった。例えば一八九〇年アメリカの人類学者D・G・ブリントンは「胎児や幼児ある

いはサルのような特徴をより多く留めている成人は疑いもなく、もつと発達の進んだ人に比べて劣っている。……この基準で測定すると、ヨーロッパ人、すなわち白人がランク最上位に位置し、アフリカ人、すなわち黒人は最下位に位置する。⁽²⁴⁾」(一八九〇年)と述べている。よってビゴの「日本」ネオテニー(幼形成熟)のイメージは、独創的なものというよりは十九世紀後半の欧米における了解事項を図像化したものだったといえる。

一方で、幕末・明治期に日本に滞在した欧米人たちの多くは、「子どもの発見」ともいべき体験をしている。たとえば、イギリス人女性旅行家イザベラ・バードは「私は、これほど自分の子供をかわいがる人々をみたことがない。子どもを抱いたり、背負ったり、歩くときにはいつも手を取り、子どもの遊戯をじっと見ていたり、参加したり、いつも新しい玩具をくれてやり、遠足や祭りに連れて行き、子どもがいらないといつもつまらなそうである。」(イザベラ・バード『日本輿地紀行』一八七三年)と日本人の子どもへの接し方に対して賛辞を呈したのは有名である。

ギメも日本の子供に感銘を受けている。

「私は、非常にまれにしか日本の子供が泣くのを見られないので、最初は観察しなかった。たぶんこの幸せな特性は、日本の子供の育て方によっているのである。日本の子供は甘やかされ、そして楽しまされる。日本はまさしく子供の樂園であるというのは当然であつた。」(傍線筆者)(エミール・ギメ『日本散策』一八七八年)

そして、日本蔑視に満ちた小説『お菊さん』の作者ピエール・ロチでさえも、「私はクリザンテム(お菊さん)が竹サン(お菊さんの弟)に対する愛情の純

朴で且つ気持ちのよいこともまた見出すのである。その上何人も日本人にこの特徴ある事を拒むわけには行かない。即ち小さな子どもを可愛がること。子供をあやしたり、笑わしたりする技量。(中略)これが此の国において私の好きな唯一のものである。即ち子供と、そうして、子供を理解する彼等の方法とが。」(括弧内筆者加筆)と日本における子どもと子どもへの接し方に対しては手放しで絶賛している。そして、日本に滞在した画家はほとんどいいほど、日本人の子供を描いた。⁽²⁵⁾

おそらく、滞日欧米人たちは、子どもと大人が並列にあるような「子どもの国」「日本」で、それまで自分たちを縛ってきた二項対立的思考、例えば「優／劣」、「大人／子ども」というイデオロギーから解放されるような感覚を覚えたのであろう。このような好意的な「日本の子ども」へのイメージは滞日欧米人特有のものである。

そしてビゴも滞日欧米人同様、日本の子どもを好意的に見、「子どもの国」「日本」に希望や期待を寄せていたと考えられる。それをよく表していると思われるのが、一八八九年二月十一日の大日本帝国憲法発布時に刊行された号の最初に掲載された「よちよち歩き (des papiers pas)」【図3】である。

最初の絵に一八六七年から一八八九年に至る道程で「子ども(坊ちゃん)」の姿をした「日本」の手を引く「フランス共和国(マリアンヌ)」が描かれているが、次の絵では一八八九年の時点(大日本帝国憲法発布)で「勝手におし!」とマリアンヌは「坊ちゃん(日本)」の手をはなし、「坊ちゃん(日本)」はビスマルク・ヘルメットの大軍の上に放り出される。

確かに、盲目的にドイツを信奉したり、身分不相応な条約改正や軍国化を求めたりしたことを「子ども」としてビゴーは「日本」を痛烈に諷刺し、批判していたわけだが、一八八九年の憲法発布までは、近代化へ踏み出す生まれたばかりの「日本」を明るい希望を抱いて見ていたことが理解できる。つまり「子ども」には仏側の希望も表していたのである。そして、ビゴーにとって最も許せない事態が「日本」のドイツ（普仏戦争の戦勝国）化であり、「フランス」に懐かない「日本」であった。

この「子ども」像の邪気の無さは、日清戦争以後に主に描かれた「日本」軍人と比べるとより際立つ【図5、6】。日清戦争を機に「子ども」から「大人」と「日本」像が変化するのは、イギリスの『パンチ』紙と同様と言える。しかし、イギリスの『パンチ』紙のように、積極的に帝国化に参加するアグレッシブな軍人ではない。「軍人」としての「日本」は主に、狡獪な「大人の男性」イギリスに巧く利用されている「小さな軍人」として描かれる。つまり、ビゴーの諷刺画の中で「日本」は一貫して「列強」よりも弱者として描かれたと言える。

また、「日本」が「女性」として描かれるのは、ドイツやイギリス、ロシアといったフランス以外の列強国と接するときで、その時ドイツ、イギリス、ロシアは軍服の成人男性として描かれる【図7、8】。ジャポニズム期の「西洋」にとって、「和装の女性」や「ゲイシャ」は、男性の快楽のために奉仕する他者として、性的な幻想を持たれていたことは多くの先行研究が指摘しているところである。⁽²⁹⁾つまりこの「日本」和装の女性」像は、「西洋列強国」にとって魅力的で且つ、「ゲイシャ」という西洋風のモラルを超越した、性的に奔放な反道德的メタファーを付された「日本」像と言える。

日仏関係——避けられる性愛のメタファー

一方、ビゴーが自国「フランス」を描くときは、「坊ちゃん」を導く「マリアンヌ」【図3】であり、「列強」に振り回される「日本」を傍観している「大人の男性（軍人）」【図2、5、8】である。しかし、「フランス」は決して「傍観者」ではなかった。対日外交における実際のフランスは「列強」と張り合い、「日本」の主導権を得ようと画策していた。例えば、当時兵器の輸入に関してはフランスとイギリス、⁽³⁰⁾日本陸軍の指導を巡ってはフランスとドイツの主導権争いが激しく行われていたのであり、決してフランスは「傍観者」ではなかったのである。そして、その争いにフランスは尽く敗北したため、「フランス」を傍観者として、「日本」をよちよち歩きの無分別な「子ども」として描くことでフランスの面子を保つたと考えられる。つまり「日本」と「フランス」が男女関係として描かれなかったのは、「フランス」は他の「列強国」大人の男性」と「日本」和装の女性」とのような「不埒な関係」ではないということを表しているようである。そして「フランス」がもつとも恐れる事態、それは「日本」という可愛い「女性」を他の「男性（列強国）」に寝とられるという恥辱を受けること、つまり「cocu（寝取られ男）」になることであり、それをビゴーは絶対に避けようとしたため、日仏関係を描く際、両者間の性愛のメタファーを排除したのではないだろうか。

そのことを証明するかのような作品が『コキュラン・ラポニの誤審』（一八九八年）【図9】である。これは日仏間の不平等条約を解消する日仏条約（一八九七年十月に下院で、同年十二月に上院で承認、一八九九年八月四日に施行）⁽³¹⁾承認後に描かれたもので、滞日フランス人の意向を裏切って不平等条約を解消した自

国フランスへのビゴアの恨み節を描いたものであるが、「日本」を魅力的な「着物を着た女性」として、滞日フランス人を、彼女と結婚し浮気される「cou」⁽³⁾として、自国フランス政府を、「日本」女性」の色気に騙される「裁判員」として描いており、日仏関係を唯一男女関係で描いたもので、異色の作品である。

ビゴアは、この風刺画において自国フランスの偽善と本音を暴いている。実際フランスは日本という魅力的な女性を我が物にしようと狙っていたのだと。だがそれだけではあるまい。ここに、自国フランスからも、「日本」からも「裏切られた男(cou)」である滞日フランス人のビゴア(彼の自画像が用いられている)が描かれていることに注目したい。つまり女の色気に騙される裁判員と同様に、日本(女)に対する支配的な位置が奪われた男(ビゴア)の挫折が、皮肉な自画像によって表されていると読み解くことができる。

すでに述べたように、風刺画において、ビゴアが日仏関係を表す場合にのみ性愛のメタファーを避けたのは、自国の外交の失敗を露にしないという彼の周到な配慮であったと判断される。だが、この時の不平等条約の解消は、滞日フランス人としての彼の主張に大きく反するものであった。この挫折をテーマに風刺画を描く時、ビゴアはこれまで抑圧してきたフランスの欲望のみならず、彼自身の日本への性的眼差しをも露にしまったと考える。

さて、例外的な作品『コキユラン・ラポニの誤審』から離れて、今一度ビゴアの政治風刺画を見渡すと、そこでは、日本に対するヘゲモニーを完全にドイツやイギリスに奪われたフランス人、ビゴアの立場を反映し、「日本」は決して美化されることはなく、常に「列強国」よりも弱者として描かれた。一方自国「フランス」は一貫してヘゲモニックな身体で描かれ続ける。つまり、日本におけるフ

ランスの対日政策がそうであったように、ビゴアの諷刺画は日本にとってフランスの国家威信が揺らぐことを極端にさけ、日本での威厳^{プレステイージュ}を保守することに固執した(例えばフランスは日本における自国の威厳を貶める可能性があるとして、不平等条約の改正に最後まで反対した⁽³³⁾)。それは、実際ビゴアの諷刺画がフランスの対日政策を反映したものであり、自国フランスの日本での立場を正当化する目的をもったものであったからと考えられる⁽³⁴⁾。しかしだからといって、ビゴアは自国フランスの帝国主義に無批判だったわけではない。例えば一八九八年五月発行の『極東にて』(横浜開港資料館蔵)に掲載された「力の均衡」は、シーソーにフランスを含む列強国が座り、その支柱となつて押し潰されている「中国」が泣いているという構図で、痛烈に自国「フランス」の中国進出を風刺している。しかしそこでも「日本」はそのシーソーに乗ろうと慌てて梯子をかけようとしてシーソーの上の「イギリス」にあしらわれる「小さな軍人」として描かれているように、彼の諷刺画においてヘゲモニーは決して「日本」側にあるのではなく、常に西洋列強国にある。

ビゴアの「日本」像に客観性があるとする先行研究に、筆者も異論はない。実際当時の「日本」は「近代国家」とも「軍事大国」とも言い難く、醜く近代化したと言えるだろうし、「日本」のドイツ化が、「日本」のその後の軍国主義化を招いた不幸の要因となったのは否定できないからだ。しかし、そこに日仏関係を見ると、両者のイメージに客観性があつたとは言いがたいと筆者は考える。そこには、フランスと列強国との「日本」を巡る熾烈なヘゲモニー争い、及びそれに次ぐフランスの敗北が隠蔽されていると思われるからだ。

ビゴアの「日本」像の内在化

ここで最終的に、ビゴアの「日本」像の世界史的位置についてまとめて結語としたい。ビゴアと同時代に西洋で表わされた「日本」像は、『お菊さん』⁽³⁶⁾『蝶々夫人』⁽³⁷⁾「サムライ」⁽³⁸⁾「ゲイシャ」といった表象に見られるように、あまりに現実の「日本」とかけ離れた「幻想の国」と言えるものであった。それに比してビゴアの「日本」像は、実際彼が日本の政界や有識者やフランス公使館と交流があり、日本の世相や世界情勢にも精通していたということもあって、格段にリアリティをもったもので、その諷刺は的確で説得力があった。よって、彼の諷刺雑誌は居留地を中心に捌かれ部数もさほど多くはなかったが、新しい表現を模索していた日本の諷刺画家によって熱心に受容され、日本の諷刺新聞や雑誌で再提示されることになったと考えられる。特に彼が図像化した「日本＝非力な子ども」イメージは日清・日露戦争以後も描かれる「日本」イメージの源流となった【図10】⁽⁴⁰⁾。(しかしそれはフランスの立場を正当化する機能を付されたイメージ、つまり日仏関係を優劣とする、フランス側の帝国主義的イデオロギーを反映した自国に都合の良いイメージだったのだが。)よって国民国家形成期に雑誌という媒体(国民国家を創り出す文化装置)を通してビゴアが日本の大衆の自国像(エスニック・アイデンティティ)及びナショナリズム形成に与えた影響ははかりしれないと思われる(特にこの【図10】は、構図といい、子どもの服装といいビゴアの「坊ちゃん」の画【図1、2】の影響を感じさせる)。

この「日本＝非力な子ども」のイメージこそ、ビゴアが世界的に最も早く図像化したものであったと筆者は考える。先述したように「無垢な子ども」は滞日外

国人が日本で「発見」したイメージであり、滞日諷刺画家としてはビゴアしか描いていないからである。

ジョン・ダワー氏は夙に「脅威を与える世界に対して自分たちは気弱である」という「小さな日本」イメージこそ一世紀前から現在まで一貫して日本が諷刺画において描き続けている自国イメージであると指摘している。⁽⁴¹⁾本研究によれば、それはビゴアが日清戦争の以前の段階(一八八〇年代)において提示したイメージであり、それは日本の風刺漫画に影響を与えて内在化され、日本の自国イメージとして転用されたものであったと言いうことができるだろう。

注

- (1) ここで「日本」と鍵括弧付きの表記するのは、「日本」という認識は、何ら本質的なものではなく、近代の社会状況のなかで創られた想像の産物に過ぎないというベネディクト・アンダーソンの「想像の共同体」(ベネディクト・アンダーソン『定本 想像の共同体』書籍工房早山、二〇〇七年)論や、千島樺太交換条約(一八七五年)、琉球処分(一八七九年)に始まり、その後の植民地拡大と、近代を通して「日本」の境界(国境線)が変動し続け、ナショナル・アイデンティティも変容し続けたことなどを踏まえたものである(小熊英二『単一民族神話の起源 〈日本人〉の自画像の系譜』新曜社、一九九五年、参照)。

- (2) この時期日本では、琉球処分(一八七九年)や北海道庁設置(一八八六

年」といった領土の占有及び、一八八九年の大日本帝国憲法発布、一八九〇年の帝国議会開設、教育勅語の発布など、西欧的国民国家化のための制度がつくられていくと同時に、「国民国家」のシンボルの創出という課題の中で、天皇の神話的装置化がなされた（高木博志「明治維新と古代文化の復興」『幕末・維新を考える』思文閣出版、二〇〇〇年）。

- (3) 『幕末・明治期の国民国家形成期と文化変容』新曜社、十一―十三頁）であり、「国民」を「統一体」として自明視させる、「近代」にとって基幹的なものである（李孝徳『表象空間の近代 明治日本のメディア編成』序章、新曜社、一九九六年、九―十七頁）。

- (4) 諷刺画というジャンルは、民衆レベルでのナショナリズム（エスニック・アイデンティティ）及び対外世界観を理解するのに有益な資料である。それは絵画・彫刻等の「美術」作品が世論とはかけ離れた社会的支配階層の眼差しと結びついて成立しているのに対し、風刺漫画とはその作者と鑑賞者が一定程度の世論を共有していることを前提に成立するという特性による。そしてそれは文字表象よりも人々に強い印象を残したであろうし、知識階級から文盲層にまで、より幅広い層に受用されたに違いない。

- (5) 日本で活躍したイギリス人諷刺画家ワグマン(Charles Wignan, 1832-91)が五姓田義松や高橋由一らの油画を指導し、日本美術史に名を残したのに比して、ビゴーが日本洋画史に及ぼした影響はほとんどないと言われる。その理由として山口氏は、ビゴーの来日の目的は日本の絵画を学ぶため

であって、日本人への絵画指導ではなかったから、と指摘する（山口順子「ジャーナリズム史のなかのビゴー」『明治美術研究学入第八回研究報告』一九八五年、一頁）。

- (6) 「ビゴーはフランスではほとんど無名である。」（クリスチャン・ポラック『東京の観察者ビゴー』『絹と光』アシエット婦人画報社、二〇〇二年、一七六頁）。また、「フランスで書かれたいくつかのビゴー論では彼の漫画家としての作品は完全に隠へいされている」という（エレヌ・コルスヴァン『版画から漫画まで―ビゴーの見た明治の日本―』『続ビゴー日本素描集』岩波書店、一九九二年、二二七頁）。

- (7) 酒井忠康『ジョルジュ・ビゴー再考を機に』『ビゴー素描コレクション 1 ―明治の風俗―』岩波書店、一九八九年、一五四頁。

- (8) 清水勲『作品解説』『ビゴー素描コレクション 2 ―明治の世相―』岩波書店、一九八九年、一四八頁。

- (9) 柴田三千雄『共和主義による国民統合』『フランス史Ⅲ講』岩波書店、二〇〇六年、一七八頁。

- (10) 例えばリンダ・ノックリンはジャン・レオン・ジェロームの絵画を「東方自体の不可解性を意味している」と述べている（虚構のオリエンタリズム『絵画の政治学』彩樹社、一九九六年）。ビゴーが東方に憧れた一因としてこの師の影響も無視できない。

- (11) プロスペール・フォルテュネ・フーク（一八四二―一九〇六年）は、明治二年伊藤博文の斡旋で日本に招かれ、陸軍にフランス兵法を教えた。その後陸軍大学校などでフランス語を教える。日本の政財界の要人と交

流があり、ビゴのニュース・ソース的役割だったかもしれないという
(清水勲『明治の諷刺画家ジョルジュ・ビゴ』新潮社会、一九七八年、四六―五二頁)。

- (12) フランスのロレーヌ州の州都エピナルに本拠を置くペルラン社が、十八世紀末以来発行する民衆版画。数百、数千枚という単位で刷られ、宣伝に使われた。第一次大戦でエピナルの町は被害を蒙り、一九一六年ペルラン社は版画制作を止める(及川茂『フランスの浮世絵師ビゴ』木魂社、一九九八年)。

- (13) 清水勲『明治の諷刺画家ジョルジュ・ビゴ』新潮社会、一九七八年、八十一頁。

- (14) 和文のキャプションは、清水氏によって、中江兆民の塾生によるものと推測されていたが、最近、山口順子氏によって新体詩人、中西梅花が協力していると内田魯庵が証言していることがわかった。(山口順子氏のホームページより <http://gfiga.blogspot.com/2006/12/blog-post.html>)

- (15) 男女別構成は、男性五十三・八%、女性十七・七%、女兒十二・七%、男児十五・九%(一八九三年)。国籍別構成は、中国人を除いて、イギリス人五十%、アメリカ人十六%、ドイツ人九%、フランス人八%、その他十七%(一八九三年)だった(以上、『図説横浜外国人居留地』横浜開港資料館、有隣堂、一九九八年、三十一頁)。

- (16) 清水勲 前掲書、一九七八年、八十一頁。

- (17) 清水勲『ビゴの世界』山川出版、二〇〇二年、一五八頁。

- (18) 東田雅博、『図像のなかの中国と日本』山川出版、一九九八年、一六八頁。

- (19) 東田雅博、同前、一六八頁。

- (20) 若桑みどり『イメージの歴史』放送大学、二〇〇〇年、二六五頁。

- (21) G・ブロカの二八八一年の発表論文。

- (22) スティーブン・J・グールド『人間の測りまちがい』河出書房、一九八九年、一一九頁。

- (23) 同前、一三四頁。

- (24) 同前、一三六頁。

- (25) イザベラ・バード『日本奥地紀行』平凡社、一八七三年。

- (26) ギメ、レガメー『東京日光散策・日本素描紀行』雄松堂出版、一九八三年に収録されている。

- (27) ピエール・ロチ『お菊さん』岩波書店、一九八八年、一四八頁。

- (28) 例えばフェリックス・レガメーやヘレン・ハイドには日本の子どもを描いた版画がある。

- (29) 佐伯順子『ゲイシャ』の発見『他者』化される日本』『美術史と他者』晃洋出版、二〇〇〇年参照。また和装の女性への賛美の一例として、バードは「ある日、西郷(従道)文部卿夫人が美しい和服を着て訪ねてきた。・・・彼女は美しく魅力的な顔をしており、和服の姿は優美で威厳があつた。洋装であつたら、まったくその逆に見えたであろう。」(第五信)という記述を残している(イザベラ・バード『日本奥地紀行』平凡社、一八七三年)。

- (30) 日本の兵器輸入に関するフランスとイギリス商人の争いについては、長島要一『明治の外国武器商人』中公新書、一九九五年、五十九、七十九、

一一三頁参照。

- (31) 日本陸軍におけるフランスとドイツの主導権争いに関しては、篠原宏『陸軍創設史 フランス軍事顧問団の影』リブレポート、一九八三年、四二九—四四七頁参照。

- (32) リチャード・シムズ『幕末・明治日仏関係史—一八五四—一八九五年—』矢田部厚彦訳、ミネルヴァ書房、二〇一〇年、一九九頁。

- (33) 同前、一六九—二〇九頁。

- (34) 清水勲氏は、彼の『トバエ』発行の活動は仏公使館の経済的援助を得ていたのではないかと推測している。(清水勲、前掲書、二〇〇二年、一六六頁。)

- (35) 一八八八年にフランスで出版されたピエール・ロチの『お菊さん』の日本イメージが西欧に与えた影響の大きさに関しては、和田章男『ピエール・ロチ『お菊さん』—日本イメージ形成の物語—』『異邦人の見た近代日本』和泉書店、一九九九年、林久美子「フェリックス・レガメー『お菊さん』のバラ色ノート」の試み—「黄禍論」時代におけるピエール・ロチへの反駁—』『比較文学』四十九、日本比較文学会、二〇〇六年など参照。

- (36) 一九〇四年にはミラノでブッチーニのオペラ『蝶々夫人』が発表され、その人気は欧米を席卷した。しかしその内容は『お菊さん』の完全な「焼き増し」だった(小川さくえ「ジョン・ルーサー・ロング『蝶々夫人』—男性の欲望を映し出すスクリーンとしての日本女性—』『宮崎大学教育文化学部紀要』(十二)、二〇〇五年、八十三頁)。

- (37) 一八九九年、アメリカで新渡戸稲造の『武士道—日本の魂』が発刊され、ベスト・セラーになり、西洋の「日本」像に影響を与えたのは、多くの先行研究が指摘するところである。

- (38) 十九世紀後半の「日本」イメージのステレオタイプの形成については、佐伯順子『「ゲイシャ」の発見—「他者」化される日本—』『美術史と他者』晃洋出版、二〇〇〇年に詳しい。

- (39) 清水勲氏は『トバエ』は、主要な新聞社に配られていたと推測している(清水勲「事件の目撃者・記録者としてのビゴー」『ビゴー素描コレクション』三—明治の事件—』岩波書店、一九八九年、一一四頁)。また実際諷刺新聞『団団珍聞』の看板画家であった田口米作(二八六—一九〇三年)の遺品からはビゴーの絵の模写が発見されている(清水勲、前掲書、「事件の目撃者・記録者としてのビゴー」『ビゴー素描コレクション』三—明治の事件—』岩波書店、一九八九年、一一二頁。同じく『団団珍聞』の看板画家、小林清親は明治一八年二月から三月にかけてビゴーと同紙掲載の諷刺画三点を共同製作している。『時事新報』の専属画家、今泉一瓢や北沢楽天(諷刺雑誌『東京パック』創刊(一九〇五年))も横浜居留地にビゴーの諷刺雑誌を買い求めている(清水勲『日本近代漫画の誕生』山川出版、二〇〇一年)。

- (40) 日本の諷刺画において「日本」像が「欧米列強国」像に比肩する「大人の男性(軍人)」「つまり近代的身体」として継続的に描かれるようになるのは、管見の限り一九〇二年の日英同盟以降である。しかし一貫して「大人の軍人」として描かれ続けたわけでは決してなく、日露戦争の勝利

後であっても、自国を「子ども」として再度描くなど、その底流には西洋への根深い劣等意識、被害者意識、あるいは自虐的な自国への眼差しが受け継がれていった。その際に、日本の風刺漫画における自国の描かれ方は、相手国の表象に対応して自国像が揺れ動くという特徴を持つ。すなわち自国像の構築に一貫性が乏しく、確たるアイデンティティの抛りどころとなる表象が成立しなかった。サム・キーンという「自分は万能だ」という考えや感情と、無能だというそれとの間を振り子のように揺れ動く「パラノイア」的自己イメージであり、「両極端の感情」をもつ、まさに「幼児期のあり方」なのである(サム・キーン『敵の顔』柏書房、一九九四年、一一六頁参照)。

(41) ジョン・ダワー「風刺画のなかの日本人、アメリカ人―日米関係における暗号化されたメッセージ」『日米戦後関係史』講談社、二〇〇一年参照。

〔図版典拠〕

【図1】 ジョルジュ・ビゴー「新年の贈り物」『トバエ』一号、一八八七年二月十五日(芳賀徹、清水勲、酒井忠康、川本皓嗣編『ビゴー素描コレクション2 明治世相』岩波書店、一九八九年)。

【図2】 ジョルジュ・ビゴー「現代日本 たわしのとりつゝ」『トバエ』四十一号一八八八年十月十五日(同前)。

【図3】 ジョルジュ・ビゴー「よちよち歩き」〔無題〕『トバエ』四十八号、一八八八年十月十五日(清水勲編『明治の面影・フランス人画家ビゴー』

の世界』山川出版社、二〇〇二年)。

【図4】 「チャイナ店に飛込んだジャップ」『パンチ』一八九五年四月二十七日(東田雅博『図像のなかの中国と日本』山川出版社、一九九八年)

【図5】 ジョルジュ・ビゴー『極東における古き英国』一八九五年七月(芳賀徹、清水勲、酒井忠康、川本皓嗣編、前掲書)。

【図6】 ジョルジュ・ビゴー「イギリス印の玩具」『日本人の生活』八号、一八九九年八月(清水勲・湯本豪『外国漫画に描かれた日本』丸善、一九九四年)。

【図7】 ジョルジュ・ビゴー「心変わりのは女のつね…(よく知られた歌)」『トバエ』四号、一八八七年四月一日(清水勲編『明治の面影・フランス人画家ビゴーの世界』山川出版社、二〇〇二年)。

【図8】 ジョルジュ・ビゴー「古き英国」『極東における古き英国』一八九五年七月(芳賀徹、清水勲、酒井忠康、川本皓嗣編、前掲書)。

【図9】 ジョルジュ・ビゴー『コキュラン・ラポニの誤審』一八九八年(及川茂コレクション)。

【図10】 『日本及日本人』裏表紙、一九二四年五月一日『日本及日本人』政教社、一九二四年五月一日、国立国会図書館蔵。

(図版の作品タイトル、キャプション等の翻訳は主に典拠先に依った。【図9】のみ、筆者訳す。)

〔附記〕

小論は、拙稿「ジョルジュ・ビゴーの諷刺画における『日本』像―その世界史的
位置」(千葉大学大学院人文社会科学科学研究科博士前期課程平成二十二年度修士論
文)を加筆・訂正したものです。本稿執筆にあたって、粘り強く指導して下さい
た指導教官の池田忍先生、貴重な資料のご提供及び助言をいただいた、日本女子
大学の及川茂先生、多大なご協力を頂いた千葉大学文学部史学科の皆様に深く感
謝いたします。