慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	エリザベス・キースの美術史的位置づけに関する再検討： 大正期新版画運動周辺における諸外国人作家の創作活動に照らして
Sub Title	Repositioning Elizabeth Keith in the context of art history : with a consideration of woodblock-prints production by Western artists around Shin-hanga movement in 20th-century Japan
Author	永谷, 侑子(Nagatani, Yuko)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2019
Jtitle	哲學 (Philosophy). No.143 (2019. 3) ,p.141- 178
JaLC DOI	
Abstract	This paper attempts to discover a Scottish female artist Elizabeth Keith (1887–1956) in the context of Shin-hanga (New prints) which started in Tokyo in around 1915. Given the fact that New prints aimed at a revitalisation of the distinctive Japanese multicoloured woodblock prints rooted in Ukiyo-e of Edo period by following its traditional making process, what especially requires careful consideration is the role played by several Western artists in this movement rather than those of Japanese. Keith should thus be focused on as a milestone to shed light on some crucial aspects of the activities carried out by Western artists who energetically engaged in the production of woodblock prints in Japan around her time. Through not only close examination of the original prints in museum collections but also careful scrutiny of valuable related literary materials, frequent use of remarkable blue colours by Keith along with her keen senses, as well as her special sympathetic gaze casted upon various kinds of things she encountered in the East are revealed. Moreover, by making an analytical comparison between several specific works produced by Keith and those by other artists, it is also demonstrated that Keith's style should completely be distinguished from the orientalised representation that can be regarded as a stereotype shared among her contemporaries. The conclusion therefore highlights the significance of Keith as a transcultural artist, who challenged a complexed art scene in-between East and West through a medium of woodblock prints in the first half of the twentieth century in Japan.
Notes	投稿論文
Genre	Journal Article

URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000143-0141

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

エリザベス・キースの美術史的位置づけに関する再検討

――大正期新版画運動周辺における諸外国人作家の創作活動に照らして――

永　谷　侑　子*

Repositioning Elizabeth Keith in the context of art history

—With a consideration of woodblock-prints production by Western artists around *Shin-hanga* movement in 20th-century Japan—

Yuko Nagatani

This paper attempts to discover a Scottish female artist Elizabeth Keith (1887–1956) in the context of *Shin-hanga* (New prints) which started in Tokyo in around 1915. Given the fact that New prints aimed at a revitalisation of the distinctive Japanese multicoloured woodblock prints rooted in *Ukiyo-e* of *Edo* period by following its traditional making process, what especially requires careful consideration is the role played by several Western artists in this movement rather than those of Japanese. Keith should thus be focused on as a milestone to shed light on some crucial aspects of the activities carried out by Western artists who energetically engaged in the production of woodblock prints in Japan around her time. Through not only close examination of the original prints in museum collections but also careful scrutiny of valuable related literary materials, frequent use of remarkable blue colours by Keith along with her keen senses, as well as her special sympathetic gaze casted upon various kinds of things she encountered in the East are revealed. Moreover, by making an analytical comparison between several specific works produced by Keith and those by other artists, it is also demonstrated that Keith's style should completely be distinguished from the orientalised representation that can be regarded as a stereotype shared among her contemporaries. The conclusion therefore highlights the significance of Keith as a transcultural artist, who challenged a complexed art scene in-between East and West through a medium of woodblock prints in the first half of the twentieth century in Japan.

* 慶應義塾大学大学院文学研究科美学美術史学専攻後期博士課程

はじめに

江戸時代に一世を風靡した浮世絵は，絵画（肉筆）にのみならず，絵師，彫師，摺師，そして版元による分業が生み出す多色摺木版画（錦絵）にこそ，著しい発展と隆盛をみた[註1]．美人，役者，風景を主要な画題とし，江戸庶民を中心に鑑賞の対象として享受されたとともに，情報メディアとしても大切な役割を果たした錦絵は，しかし，幕末以降，特に明治維新に伴って西洋からもたらされた写真技術や新印刷技術等に次第に取って代わられ，明治も20年代後半になると，その歴史には一旦終止符が打たれることとなった[註2]．

このような背景を念頭に，浮世絵の余光を後世の日本美術史上に探すならば，大正時代中期頃より興った新版画運動こそ，記念碑的な事象であることに疑いの余地はないだろう．当時，東京・京橋に店を構えていた浮世絵商かつ版元の渡邊庄三郎（1885–1962）は，国内では既に生命力を失っていた浮世絵版画に，新たな息吹をもたらそうと働きかけた．すなわち，伝統的な錦絵の制作プロセス――絵師，彫師，摺師による高度な分業・協働――を重んじることによって，清新な木版画作品を刊行してゆくことを目指したのである．この新版画の作家としては，例えば，橋口五葉（1881–1921），伊東深水（1898–1972），川瀬巴水（1883–1957）らが名高い．

しかしながら，本運動の契機，延いては多様な作品群の成熟の背景には，実は，日本人よりもむしろ，外国人作家たちの存在が大きく関与していたという事実を軽視することはできない．ここであげておくべき重要人物が，オーストリア出身のフリッツ・カペラリ（Fritz Capelari, 1884–1950）である．ウィーンの絵画学校在学中に知り合った日本人学生の勧めで，1911年に初来日を果たした彼は，1915年，浮世絵からのインスピレーションを求めて渡邊の店を訪ねた．また渡邊の側は，カペラリ作の水彩画に目を留め，そこで，錦絵の伝統技法を用いて，水彩画のイメージを基にした木版画を制作する計画を提案した．このような経緯から，渡邊，

カペラリ，そして彫師や摺師らによる試行錯誤の結果，今日新版画と称される作品群のうち，最初期の十数点が刊行されたのである[註3]．なお，カペラリに次いで渡邊の元から木版画を刊行した二番目の外国人作家は，イギリス人のチャールズ・バートレット（Charles Bartlett, 1860–1940）であった．ロンドンの王立芸術アカデミーで絵画を学び，水彩画を主力としていた彼は，作品の主題を求めてヨーロッパ各地，インドや中国へも旅をし，1915年に初来日した．やはり渡邊によって水彩画を見出され，翌年から，日本のテーマを含む木版画を次々と発表するに至った．

さて，カペラリやバートレットに加えて，いま一人，未だ先行研究に乏しい，しかしながら決して看過することができない，興味深い作家をあげたい．スコットランド生まれの女性，エリザベス・キース（Elizabeth Keith, 1887–1956）である．ほぼ独学で画技を習得したキースは，1915年，姉[註4]夫妻の日本滞在に際して初来日し，渡邊との出会いを通じて，東洋諸国への旅の途中に描き溜めたスケッチに基づく木版画を，錦絵の技法を踏襲することによって，精力的に制作した．現存作品ならびに作家来歴の詳細な把握と併せて，キースの個人的な体験が記録された貴重な書籍〈後出（註9, 10）〉を精読した論者は，この作家が，20世紀初頭以降，日本において木版画制作に励んだ複数の西洋の作家たちの中で，一つの試金石たり得る重要な人物であることを見出した．

そこで本稿は，エリザベス・キースという一作家の再評価を目的とするとともに，当時彼女周辺に在った諸外国人作家[註5]の，木版画という媒体を軸とした創作活動の諸相にも新たな光を当てることを目指して，以下のような観点から考察を行う．まず，作品の主題を探す上で，キース自身がどのような感受性や感性を持って対象を捉えていたのか，という問題について検討する．ここでは特に，キースの作品に認められる青系統の色彩の多用と，それらの色の特質を指摘する．続いて，キースと浮世絵との繋がりを，作品に応用された技法や主題等の具象的な側面のみに留まらず，

西洋の一女性として日本で作画した本人のアイデンティティや自己認識等，より抽象的な側面にまで踏み込んだ視点から探究する．その過程では，他作家たちの作例や画歴も考慮に入れて比較考察を行うことにより，今日まで埋没していた，キースの作風および作画姿勢の特徴とは如何なるものであるのかを炙り出し，結論において，この作家の美術史学的な位置付けの提示を試みる．

なお，先行研究の現状について整理しておくと，2018 年現在，キースのカタログレゾネは存在せず，作品と作家略歴を唯一広範囲に渡って纏めた図集（註 6）も，その出版年は 1991 年とやや古い上に，掲載図版は現存の全作例には及んでいない．尤も国内外の先学によって，既にキースは新版画の作家として紹介されてはいるものの，この作家のみを個別に深く取りあげた論考は希少であり，それらはさらに，例えば，歴史・政治学やジェンダー論等を主軸とする研究領域に近接するものとして扱われる場合も多いために（註 7），依然として美術史側からのアプローチの余地が残る．したがって論者は，これまで副次的な文献として軽視されがちであったキースの自著を含む，多岐に渡る関連資料，そして，日本と英国を中心に行った作品調査の結果に基づく情報と知見を充分に総合しながら，以下考察を進めたい．

1. 作品の主題に対するキースの観察眼

本節では，主に東洋諸国の旅の途中で水彩スケッチや素描――多くが後に木版画の基となった――の制作を重ねたキースが，現地の人々や物事に対してどのような視線を向けていたのかという問題を明らかにすべく，特に色彩に重点を置いて論じる．色彩に着眼する理由の糸口は，キース作の木版画全般に，神秘的な雰囲気さえ伝える，コバルトブルーのような濃い青色の多用が指摘できるからである．この点については，サラマンやマイルズによる既存の論考中で部分的な言及（註 8）が見られるが，それらはあ

くまでも，作品の画面上から知覚された印象を簡潔に呈する所見に留まっている．したがって論者は，色に対する作家本人の思考や感性をより深く読み解く作業が必須であると考える．

そのために重要となるのが，キースが著した2冊の書籍である．一つは『東方の窓（*Eastern Windows*）』(註9)，そしてもう一つは姉との共著による『古き朝鮮（*Old Korea*）』(註10) である．色彩に関する具体的な検討に入る前に，これらの書物について次の事柄を示しておきたい．従来，『古き朝鮮』がキース姉妹の共著であるという情報自体は周知であったが，各々の執筆担当箇所の厳密な識別は，ほぼなされてこなかった．そこで論者は，上記2冊の章毎の内容や文体の相違を分析し，さらには装丁や奥付，その他各頁中の一見些細な附記等までをも隈無く比較対照した．その結果，『古き朝鮮』全体のうち，巻末に別途設けられた図版関連の諸項目と併せてキースが記したのは，スケッチ制作時のエピソード等，彼女の純粋な芸術活動に，より密接な数章に限られていることが見出された (註11)．対して『東方の窓』は，本文全般がキースによるものであり，作家としての個人の経験を一層主観的な目線から綴ったその内容は，自身の精神性をより如実に表すものであることが指摘できる．異国の地で視覚・聴覚・嗅覚・味覚・触覚全てに訴えかけてきた物事について生き生きと赤裸々に記述した各章は，大いに人間味に富む．両書を参照するにあたっては，以上の理解を介してこそ初めて，正確かつ有効な考察が可能となるだろう．

さて，そのように貴重な創作物と見做すべき『東方の窓』では，全体を通じて，色彩，殊に青や緑という色に関する描写が目立つということを，第一の気付きとして強調したい．色について語る場合，キースは単に各色の固有名詞一語ではなく，例えば「強烈な青」(註12) や「最たる薄緑」(註13)，「素晴らしい（複数の）青と緑／キンポウゲの（ような）青」(註14) のように，多様な形容詞や，時には比喩を補って色の性質を言い現している．とりわけ，自分を取り巻く自然景の中で，空や水の，僅かな時間内に繊細に

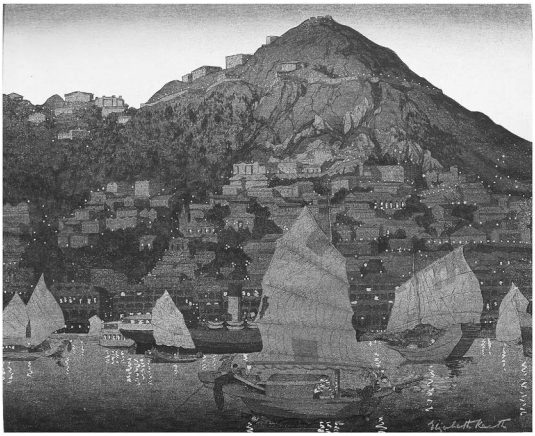

図 1　エリザベス・キース《香港の港》(*Hong Kong Harbour*)
1924 年　多色木版　31.1×38.6 cm　大英博物館

移り変わる表情が伴う色の印象について，度々詳しく述べている．例えば，夜の闇が迫る夕刻の，空と海の深い青色が画面全体を支配する傑作，《香港の港》(図 1) に対応する記述では，時間とともに様変わりする港一帯の様々な色が「全てを夢のようにして」いる[註 15] と記されている．また，自然景観ばかりでなく，人々の居住空間で遭遇した素朴な調度品等，現地の日常生活に根差すものたち，そして特に女性や子どもたちの衣服や装飾品に関しても，それらの色彩や素材を非常に詳細に書き留めている箇所が，しばしば登場することが注目される．それを顕著に示す例として，ソウルにて，或る一族の婚礼行事に招かれたキースの体験談より，以下に一節を引用する．なお，ここでは，本人が選択した単語そのものを参照する目的で，邦訳を附さず原文のみ記載する[註 16] (下線は論者)：

> Their brightly coloured clothing was crisp and fresh from the ironing block. Some of the women's voluminous skirts were of gauze and some of silk. The colours were of palest green or of sky blue. Their embroidered shoes were

lovely, too, some of them lemon-yellow in colour. The women's head were glossy as black satin, and ornamented with amber, jade, or silver pins. There was a dainty scarlet or crimson knot of ribbon flowing on every chest.

無論，実物が有する特徴を見たままに記述すれば，以上のような内容となるのは必然であろう．しかしながら同時に，色彩や素材等の細部に対する，個人の格別の関心や鋭敏な洞察力を無くしては，ここに引用していない複数の該当箇所を含め，かなり丁寧で時に感情的でさえある，同類の文章の頻出はあり得ないはずであることを述べておきたい．さらにキースの手記から，彼女の感受性は，作品に直接描き表すことができる「色」という要素以外に向けても，活発に働いていたことが実証される．例えば，長閑な自然や素朴な村落の情景とはまた場面を異にする，人々で溢れ活気に満ちる繁華街を描いた《蘇州の街路風景》（図2）に対応する記述では，各店舗が掲げる色とりどりのシルクの垂幕が青空に翻る様子に心惹かれたことに加えて，路面に軒を連ねる店舗の多彩な道具や食べ物，商人と客たちの会話や喧騒，あちこちに漂う香り等によってもたらされた驚きや感心が，有り有りと詳細に記述されている(註17)．この他にも，歴史的建造物から，ふと入り込んだ路地裏に至るまで，あらゆる場所で触れた音，匂い，味，といった，五感全てに訴えかけるものに対して，彼女がその時々に覚えた印象が細かく記録されている．

加えて，先述の『古き朝鮮』の中でも，キース自身による限られた執筆担当箇所の範疇においてでさえ，やはり色や素材に関する描写が多出することを指摘しておく．『東方の窓』に認められたのと同様に，特に女性と子どもの立ち振る舞いや身だしなみについて，例えば，「繊細な青緑／幅広い赤いリボン／銀または翡翠の重たいピン留め」等の言葉を伴って，綿，苧麻，錦織の質感や豊かな色彩が詳述されているほか，様々な自然の色が溢れる屋外の景観の中で，カラフルな衣服の子どもたちが遊び動き回る様子に，ことさら喜びを覚えた体験等が綴られている(註18)．

図２　エリザベス・キース《蘇州の街路風景》（*Street Scene, Soochow*）
1924 年　多色木版　37.7×25.3 cm　大英博物館

以上の他に，色づかいに関して，従来充分に注目されてこなかった，もう一つの気付きを提示したい．キースによる木版画で，新年のランタンという主題を共有しながらも場面設定がそれぞれ異なる，複数のヴァリエーションを持つ作例がある[註 19]．論者が実見調査を行なったロンドン大学蔵の一図も，その一つに位置付けられる（図 3）．ここで特筆すべきは，いずれのヴァリエーションにおいても基調となっている，青緑に属する爽やかな複数の色である．キースの他の作品にも時折用いられているこれらの特徴的な寒色は，色彩に対する作家特有の好みを示唆する色調として，注意を払われるべきものであると考える．これらの色に着眼し具体的に言

及している先行研究は見当たらないようだが，一語では形容しがたい各色をより端的に言い表すための手段として，論者は試みに，現代，ウェブ技術上での色の認識のために規定された16進数カラーコード，およびそれらに割り当てられた多様な固有名詞を参考とした．すると，例えばパウダーブルー（#B0E0E6），ライトスカイブルー（#B0E2FF），ペールターコイズ（#BBFFFF），ミントクリーム（#F5FFFA）等が，相応しい呼称として適用できそうである[註20]．

キースの作品を特徴付ける諸要素に関して，加えて一点，作家のジェンダーに関わる側面にも触れておく必要がある．本節冒頭でも言及した，キースが描く，特に夜景に顕著な深い青色を，マイルズは論考の中で「夜に浸り込むような色」[註21]であると形容し，同文脈において，それらの色彩を伴うキースの木版画の印象は，総じて力強く「マスキュリン」[註22]であると述べている．この指摘に照らしてみるならば，先に論者が具体的に示した，また別種の色づかい，つまり青のうちでも，パウダーブルーや淡いターコイズ等が多用された，殊に昼間の情景に取材したキースの諸作例を，それらの色彩に特有な優しく穏やかな印象ゆえに，「フェミニン」として対置させることも可能ではないだろうか．さらに補足するならば，既に作家本人の著作物を通じて確認した，女性や子どもの装いや，例えば食器や室内の壁紙等を含む，衣食住に密接なごく小さなものの特質に対する強い関心と，愛着さえ伴う細やかな観察眼は，作家の女性性に起因するものである，と仮定することもできよう．

以上，キースの感受性や感性をめぐって多角的な視点から検討を行ってきたが，ここで，別途一考を要する事項がある．それはすなわち，新版画の諸作品を概観した際，青の色調が美しく取り入れられている木版画は，キースの作品のみに限ったものではないということである．川瀬巴水やバートレット，あるいはピーター・アーウィン・ブラウン（Pieter Irwin Brown, 1903–1988?）らの木版画についても，特に風景画において，概し

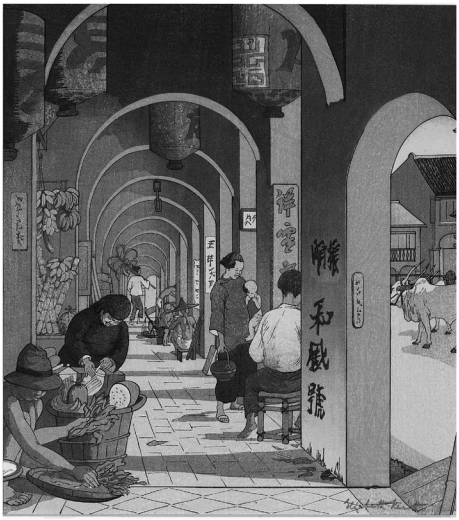

図3　エリザベス・キース《新年の提灯，シンガポール》
（*New Year's Lanterns, Singapore*）
1925年頃　多色木版　54.0×48.0 cm
Courtesy of the SOAS（School of Oriental and African Study, University of London）Collections

て青と認識できる色が比較的目立つ．その動機は，空や海が主役となる画面上では青の使用が勿論必須である，ということに加え，版画のデザインの基となった画像の多くは，本来彼らが描いていた水彩画であった，ということがあげられる．つまり，水彩画に特有の透明感のある美しい色――空や水面の描写に用いられたみずみずしい青――を，木版画にも引き継ぎ，最大限に再現することは，ごく自然な発想として了解される．また，色の傾向を左右する要因として，作品が，画家と彫師・摺師・版元の協働によって生み出される木版画である以上，そこには不可避にも，例えば購買層の好みに応じようとする，版元らの意図が関与してくる．事実，版元の渡邊は，海外の顧客，特にアメリカ方面の販路もターゲットとしていた[註23]．そこで，一目で観者の心を掴むような構図や色を，木版画の

「商品」としての価値向上のために打ち出してゆくことが当然の課題であったことは，容易に想像できる．しかしながら，これらの点を考慮してもなお，先に論者が明示した，キースの作品にみる青の色づかいは，類い稀なものとして傑出している．全ての作家について，各々がどの程度，本人の純粋な意志を木版画の完成段階まで貫徹することが可能であったのか，という問題を詳しく検証することは困難を極める(註24)．しかし，少なくともキースに関しては，彼女がいかなる時も自分自身の意向を貫く姿勢を保ち，版元渡邊との激しい議論の結果はいつも決まって，温厚な渡邊の譲歩により，キースの意見に軍配が上がっていたことを，本人の言葉が証明している．以下に一節を抜粋する(註25)：

> When we have a tussle, he invariably gives way. His most crushing comment is then, 'It will be popular with foreign tourist, I think!'

上述のやりとりの中でさらに興味深いのは，渡邊が，キースの作品はきっと海外からの旅行者の間で人気を得るだろう，と述べた言葉こそが，彼女にとって「最も打ちひしがれる」コメントであったとさえ，明記されているということである．これらの言説について先行研究では看過されてきたが，しかもキースはここで，単なる「口論」という意味に終止する単語ではなく，「目的を果たすための激しい取っ組み合い」等の強いニュアンスを持つ単語“tussle”を用いていることを，論者は重視する．

本節で紹介したごく一部のテキストの他にも，キースの自著は，西洋の一女性画家という自己認識のもとに作画を行う彼女の，人柄や内情を浮き彫りにする体験談を無数に含んでいる．諸国で出会う人々に対してスケッチのモデルになってもらうよう願い出る際には，異文化に関する深い見識と，異なる社会的身分や生活環境に暮らす各人について充分な理解と配慮を以って，慎重かつ謙虚な態度で彼・彼女らに接し，筆を走らせていた

キースの姿が明らかとなる．本人の著作物が伝達する限りにおいて，渡邊の元で行われたキースの木版画制作に対する姿勢は，以下のように集約される．すなわち，販売促進を意識したデザインを試みること，ましてや顧客やオーディエンスの好みに応えるよう戦略的に作画する意図などは，キース自身が創作活動において据える最優先事項からは，遥か遠かった．キース本人が綴った文章の随所が実際に示すように，生涯，彼女にとっては純粋な作画の喜びが，経済的利益への願望を大きく上回っていたようだ．『東方の窓』の中で，日本国内外での展示や，友人らが自分の作品を購入してくれた体験を述べた箇所でも，キースは，アジアを旅しながら描いてきた喜び，そして，自らの活動の純粋な結実としての木版画作品を間近で鑑賞し，そこに描かれているものへ関心を寄せて楽しんでくれる，あらゆる国籍の老若男女からの，直接の言葉かけや手紙によって伝えられた反応にこそ，感動を表する熱のこもった記述を物している[註26]．このような態度は，例えば，キースと面識があり，既存の論考でもキースとの比較対象として取り上げられた事例がある女性作家，リリアン・メイ・ミラー（Lilian May Miller, 1895–1943）が，財力・人脈ともに恵まれていながらも，ひたすらマーケティングを念頭に置いた木版画制作に励んでいた様子とは，大きく異なるものであると言えよう[註27]．

以上の事柄をも考慮すれば，したがって，本節で論者が指摘した，キースの木版画に頻出する独特な美しさを持つ諸色彩は，いずれも作家自身が真に好み，当初より表したいと意図した色調に限りなく忠実なものである，という解釈が補強されるとともに，作品の題材選択の根底には，異国の地の，自然や人々の暮らしに根付く様々な事物に対する，本人の率直な感動が横たわっていることが了解されるのである．

2. 木版画技法の応用と作家個人のアイデンティ

前節で検討した文献中の記述は，主にキースの感性に即したものであっ

たが，他方，錦絵の伝統技法に対する彼女の理解や思考を示す，非常に大切な記述が存在する．『東方の窓』より，江戸の浮世絵師に言及した一節を引用する[註28]（拙訳）：

> 彫師を雇うに際して，私は古いやり方に従う．よく知られているように，日本のこの伝統ははっきりと定義されている．つまり，過去の多色木版の巨匠たちは，決して自分自身では彫ったり摺ったりしなかった．彫師と摺師は絵師に仕える職人である．絵師の素描のあらゆる線を一寸たりとも改変しないことこそ，日本の木版画のプロの名誉なのだ．

キースは続けて述べる[註29]（拙訳）：

> 筆の主題を求めて，私は異国の地，はるか日本，中国，朝鮮，そしてフィリピンへと導かれた．何を経験するにしても，私はいつも山積みのスケッチと絵画とともに帰国し，私が画家として，見たもの，感じたもの，そして記録したもの全てを西洋に伝えるための最も効果的な手段として，それらを多色木版へ仕立てたのだった．

以上より，制作現場における彫師や摺師へのキースの指示・監督の様相が垣間見られるとともに，前節で示したように，版元が持ち出すアイディアに時には堂々と対抗しながらも，錦絵の制作プロセスを重要視し，多色木版という媒体こそを理想とするキースの意思が読み取れる．したがって本節では，以下，キースと浮世絵との繋がりに関する技法的側面からの検討に加えて，日本で創作に励む彼女のアイデンティティについても，一歩踏み込んで思索したい．

具体的な作品を取り上げる前に，次の事柄を確認しておく．浮世絵の主要な画題である，美人や雪・雨の情景，そして母子像等は，新版画全般に

おいても同様に好まれた題材であった．また，例えばカペラリらの木版画には，錦絵ならではの「細判」や「短冊判」と類似した判型のものも散見される．そればかりでなく，錦絵の一段凝った趣向である，背景を黒一色で塗り潰す「地潰し」や，例えば寛政期に活躍した浮世絵師・東洲斎写楽の役者絵等にも用いられた，雲母の粒子によって画面上にキラキラとした風合をもたらす「雲母摺り」の効果を応用した新版画の作例も，複数見出される．

そこで，技巧的な工夫が特に際立つキースの木版画《中国の婦人》（図 4a, b）に着目する．論者が行った作品調査より，本作の表面に，銀色の雲母の粒子の独特な用法が確認された．この点については，マイルズが図集のキャプション中で一言触れてはいるものの[註 30]，印刷図版ではその視覚的な効果を認識することがほぼ不可能であるため，本作の精査を踏まえた見解を改めて呈することは有意義であろう．まず注意を引くのは，錦絵においてよく行われたように背景一面を雲母摺りとするのではなく，本作では，女性が纏っている伝統衣装の入り組んだ模様の部分にのみ，銀色の粒子がふんだんに用いられているということである．すなわち，雲母の加味によって，煌びやかな衣装が有する実際のテクスチャーさえも，観者がそれを想起しうる程に，見事に再現されているのである．さらに，衣服の皺の陰影は，黒ではなく，先に論者が言及した白色味を帯びる涼やかな色調に類する，柔らかなミントグリーンで表され，同系の色彩は，画面背景の衝立や，モデルが身につけている腕輪等の細部にも用いられている．前節で確認した，物の素材や質感に対するキースの特別な観察眼や見識が，本作の趣向にもよく反映されている．

同様の観点から，見逃すことのできないもう一つの例をあげる．論者が実見調査を行った，ロンドン・大英博物館蔵のキースによる多色木版全 10 点（2018 年 10 月現在）のうち，《中国の役者》（図 5a, b）は特筆すべき一図である．第一に，役者の衣服の鮮やかな色彩と緻密な模様が目を

図 4a　エリザベス・キース《中国の婦人》（*Chinese Lady*）
1934 年　多色木版　33.5×21.5 cm

図 4b　（図 4a 部分拡大図）

図 5a　エリザベス・キース《中国の役者》（*Chinese Actor*）
1924 年　多色木版　40.2×30.8 cm　大英博物館

図 5b　（図 5a 部分拡大図）

引く本作は，間近で熟視すると，紙の表面の所々にエンボス加工のような凸凹を呈する摺の技が認められた．無論，使われている紙も，それに耐えるゆとりのある厚みを持つ，質の高いものであることが確認された．この凹凸の摺は，錦絵の一技法である「空摺」と同一視されるが，キースの作品においてはやはり，衣装の繊細な羽毛等，特に素材の特徴を強調せんとする部分に，巧みにこの技法が応用されているということを，高く評価したい．以上の指摘を考慮すれば，錦絵に特有の手の込んだ様々な技法は，キースにとって，単に一瞥によって観取される画面の派手さや面白さを狙うというよりはむしろ，実際の素材の特質や細部を極力正確に，リアルに再現するための一手段として有効に働いていた，と結論付けることができよう．

技法に関する以上の考察に加えて，ここで，当時キースと同様に，在日し木版画制作に取り組んだ西洋人作家たちのうち複数人が，日本画の基礎を学習していたという実状も理解しておく必要がある．例えば，アメリカ人のミラーは，父親の勧めによって狩野友信（1843–1912）や島田墨仙（1867–1943）から日本画を学び，また，フランス人のポール・ジャクレー（Paul Jacoulet, 1896–1960）は，洋画を黒田清輝（1866–1924）から学ぶ一方，日本画家・池田輝方（1883–1921）・蕉園（1886–1917）夫妻から画法を習得している[註31]．ところが，ロンドンでエッチングの基本を，そしておそらくフォンテーヌブロー短期滞在中に，地元の画家から油彩を僅かに学んだ以外はほぼ独学とされているキースは[註32]，一度も日本画の手ほどきを受けたことがない．確かに，正統な日本画の筆法を学ぶことは，日本で創作活動の拠点を築くための十分条件として有益であっただろう．しかしながらそれは同時に，各作家が独自のキャリアを形成する過程で，不可避にも日本画の伝統を意識すること，または，程度の差はあれども，師匠の画風の踏襲を自身に強いることにもなり兼ねない．この点に鑑みると，キースが日本画習得の経験を持たないことは，決して否定的に見做さ

れるものではなく，より独立した自由な作画姿勢の維持を彼女に許した要因の一つであった，と肯定的に捉えることが重要であると考える．

そこで，本節の総括に代えて，以下，日本美術の伝統と個人のアイデンティティ，その両方に関わる大切な事柄を取り上げたい．それは，各作家たちによって用いられたモノグラムである．周知のように，江戸の浮世絵師たちは，絵画と版画双方においてしばしば独自の落款を使用した．落款は，作品の完成度や真贋の判断基準ともなる，重要な機能を兼ね備えている．興味深いことに，例えばミラーは，自分のイニシャルのアルファベット３文字を組み込んだ落款風のモノグラムを用いたばかりでなく，師匠より画号を与えられ，「玉花女史」という署名をした作品も残している．ミラー直筆のエッセイの一部を紹介した先行研究（註33）からも証明されるように，ミラーは，自分自身のことを日本人として意識していた場面があった．アメリカの新聞 *The Evening Star* における記事は，彼女をオーセンティックな“Japanese artist”（註34）と評している．同様に，バーサ・ラム（Bertha Lum, 1869–1954）も，漢字２文字による「蘭夢」（ラム）の署名を記し，ジャクレーも，名前に「若礼」もしくは「若禮」の漢字を当ててデザインしたモノグラムを，時には筆記体のサインと併用している．カペラリやバートレットも例外ではなく，ミラーと同じくイニシャルを組み合わせた落款風の印に，制作年の算用数字を，横書きではなく日本語に特有の縦書きで，作品に度々添えている．さらにキース周辺の外国人作家たちの間で，日常生活において公私ともに日本の着物の着用が浸透していたことは興味深い．とりわけミラーについては，個展や講演等，大切な催しの際に積極的に着物を着て公の場に出ることによって，自身のパフォーマンスの向上や周囲からの好評価を図っていた可能性がうかがえる（註35）．

上記の事柄に関して，キースの場合はどうであろうか．論者が確認した限り，キースが和服を意識的に着用していた記録は一切見られず，また，落款を模したようなモノグラムや，自分の名前に漢字を当てた署名の使用

も認められない．作品の主題が日本に関するものか否かにかかわらず，キースが署名に用いたのは，基本的にフルネームの筆記体表記か，単なるブロック体のイニシャル「E.K.」であり，これに変化を加えたとしても，簡潔にそれら2文字を丸で囲むのみのヴァリエーションに落ち着いている．時にイニシャルと姓名およびタイトルの併記も見受けられるが，すなわちいずれの場合も，英字から漢字への置き換え等による，浮世絵師たちの落款を想起させるようなデザインの採用は，行っていないのである．

以上に鑑みると，例えばミラー，ラム，そしてジャクレーらの，「ジャパニーズ・アーティスト」としてのある程度の自己認識が自ずと推察されるとともに，逆説的に言うならば，皮肉なことにも，彼らが日本美術の慣例や日本文化への帰属意識に，多かれ少なかれ縛られていた，と解釈することもできるだろう．これに対してキースは，その著作にも明らかなように，日本の人々や暮らしについて充分な理解と愛着を示す一方で，当時同様の境遇にあった作家たちの，ある種のトレンドとも目し得る，いわば場に応じて自らを東洋の文化で染めあげるような態度を見せてはいない[註36]．この事実こそが，キースの再評価を行う上で，繰り返し念頭に置かれるべき重要事項の一つであることを，ここで述べておきたい．

3. キースの作風の特徴と，一女性作家としての眼差し

ここまでの論証によって，キースの木版画が，対象が持つ色や素材の特徴を的確かつ仔細に表し，また，東洋諸国の現実的な光景を観者へ伝達するものであることが了解された．キースのこのような作風が，如何なる理由によって特筆に値するものであるのか，という点をさらに明確にするために，最終節では，キースの作品と他作家による諸作例との，より分析的な比較考察を行う．併せて，女性と子ども，という主題に着目することによって，作家の精神性に一層迫った観点から検討を加える．

はじめに，キースの木版画《青と白》（図6a）の実見調査を通じて，論

者が得た知見を整理していきたい．印刷図版ではしばしば識別が曖昧になりやすいが，作品実物では，表面随所の青と白それぞれの色調が，色面毎に全て微妙に異なっていることが改めて鮮明に確認され，色彩に関する作者の繊細な留意の程を推し測ることができる．染付ないし古染付の器や，藍染の暖簾，着物，傘や扇子等，それ自体に藍色が映える数々のモティーフの中で，見落としてはならない重要な一点がある．キースは画中に，日本美術のアイコニックなイメージである葛飾北斎の《神奈川沖浪裏》を，何気なく組み込んでいるのだ（図 6b）．この画像が本来の場面に実際に置かれていたのか，それとも意図的に描き加えられたものであるのかは判然としないが，北斎が表した青と白の大波の景観は，キース自身が生み出す青と白のコンビネーションの世界の中に間違いなく融合し，調和を生む要素である．このように機知に富んだ作画上の工夫は，キースの，日本の浮世絵に対するオマージュである，と見ることもできよう．

そこで同等に注目すべき作品が，《鎌倉，夏の思い出》（図 7）である．鮮やかな青色と快活な子どもたちの姿が映える本作は，キースが浮世絵からより直接的に想を得たことを示している．水平線や画面最上部の空に施された横一文字の青い彩色は，例えば江戸時代に歌川広重らが，名所絵においても度々用いた「一文字ぼかし」の効果を想起させる．版元かつ浮世絵専門の画商であった渡邊の元で制作を行っていたキースにとって，江戸の錦絵の画像は，必然的に参考の対象となったはずだ．これとは別に，広重の《日本橋朝の景》（図 8）に倣ったことが自明の一図も存在する（図 9）．ただし，キースがここで描き出したのは，東海道の旅人らに代わって楽しげな子どもたちの姿であり，彼らの着物の模様は，やはり細部まで丁寧に表されている．図 7, 9 はいずれも，「子ども」という題材を捉える際のキースの着眼点の傾向を示す作例，としても貴重である．

次に，他作家たちの例を見ていきたい．最初に，ジャクレーによる木版画の連作《虹》[註 37] に着目する．本作が色彩のバリエーションに主眼を

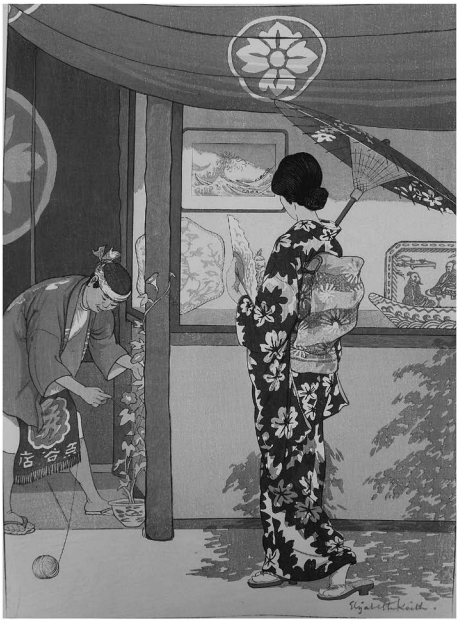

図6a　エリザベス・キース《青と白》(*Blue and White*)
1925年　多色木版　37.6×27.5 cm

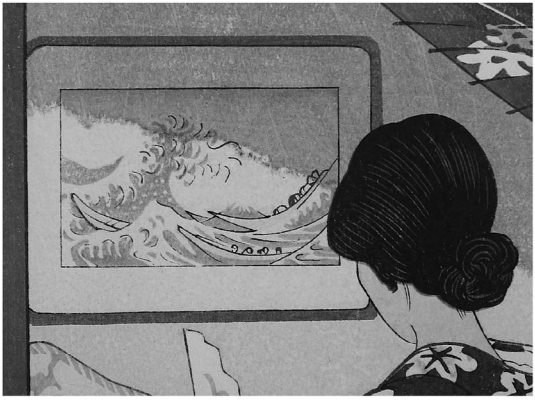

図6b　(図6a部分拡大図)

図 7　エリザベス・キース《鎌倉，夏の思い出》（*Kamakura, Summer Reflections*）
1922 年　多色木版　24.1 × 37.5 cm

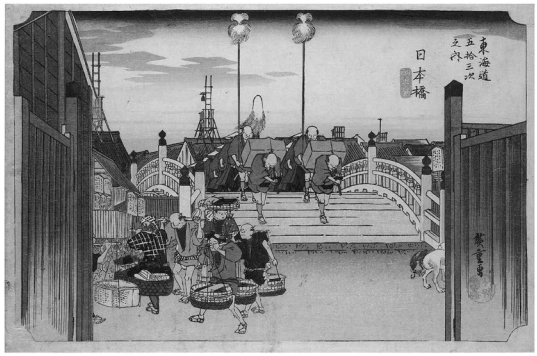

図 8　歌川広重《東海道五拾三次之内日本橋朝之景》
天保 4–5（1833–4）年頃　横大判錦絵　大英博物館

置いているという点は，キースによる先述の《青と白》との共通項であるものの，主題に対するジャクレーの眼差しとその作風は，キースのものと大きく異なっていることが指摘できる．ジャクレーはここで，喜多川歌麿（1753–1806）の美人画の構図を意識していることが推察される（註 38）にもかかわらず，他方，本連作のモデル自体は日本人ではなく，そして落款風のモノグラムと筆記体の署名が一枚の画面の中に混在している．それらが

図9　エリザベス・キース《子どもの遊び，日本》（*Children's Delight, Japan*）
1925年　多色木版　22.7×33.9 cm

要因となり，結果的に画面が投げかける印象は，言うなれば虚構性をも呈し得るものとなっている．この他にも，東洋の主題に基づくジャクレーの木版画全般を概観すると，総じて次のような傾向が指摘できる．まず，特に女性たちの面貌の表現において，極端に長いまつ毛と二重まぶたのくっきりとした目元，整った鼻筋，赤く大きくやや様式化された唇等の描写の特徴が見出される（図10）．加えて，性別を問わず，画中の人物が身につけている着物の配色や，背景のモティーフの取り合わせが，華美で奇抜な意匠のものが散見され，画面の仕上がりに装飾性を強調する志向が，少なからず働いていたことがうかがわれる．

次いで，ミラーの木版画《紅葉の滝》(註39) に注目する．黒一色の背景に，歪曲した輪郭線に縁取られた複数のパーツが上下左右へ連なり「滝」を構成する本作の画面は，先学によって「抽象にまで高められた装飾性によって際立っている」(註40) との評価がなされている．ミラーの作例には，このように，強い装飾性やモティーフのデフォルメによって，描き表される情景が非現実的となっているものが多く，それらに見るミラーの美意識は，キースのそれとは相違する．既に検討してきたように，キースは一貫

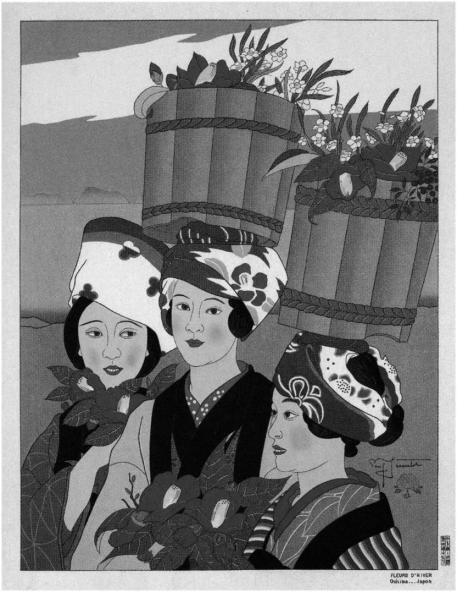

図 10　ポール・ジャクレー《冬の花，大島》（Winter Flowers, Oshima, Japan）
1955 年　多色木版　39.3×30.0 cm

して，意匠的ないし空想的な画面構成に傾倒することなく，各色彩やモティーフ同士の組み合わせに配慮を行き届かせながらも，あたかもスナップショットに収めたかのような，人間味に溢れる現実的な情景を画面に投影しているのである．ミラーの《雨中の傘》（図 11）を例に取れば，先の対比がさらに明解となる．日本の傘や橋というシンボリックなモティーフと，雨という場面設定が，ある種の抒情性を醸す一方で，太めの輪郭線やグラデーションの色面のみで表される平面化された人物の姿等によって，本作が映し出すものは，人間的なリアリティを孕む風景とは異なるものとなっている．このように視覚的な面白さ，そして作家の想像の世界をも示唆するミラーの希有な作風を，論者は，彼女が他方で詩人としても活動し，自作のポエムとイラストとを組み合わせたカードの創作を行ってい

図11　リリアン・メイ・ミラー《雨中の傘，日本》（*Rain Blossoms, Japan*）
1928年頃　多色木版　25.7×38.0 cm

た[註41]ことにも呼応するものと考えている．

続いて，ラムの木版画にも着目するならば，キースの作風との違いが一層明確である．ラムの作品の大半は，物語の世界を想起させる空想的な主題によって特徴付けられる．それらはしばしば，複雑に入り組んだ有機的な曲線の多用により，全体としてデザイン性を前面に押し出す画面構成に帰結している（図12）．東洋の事物をごく自然に写し取るキースの作風とは異なって，ラムの場合はやはり，自らのイマジネーションの中にある東洋世界を，誇張や脚色を伴う幻想的な画像に仕立てることに終始するものといえる．

さて，キースの著作物や作品を吟味する過程では，これまでに，子どもや女性，というものについても複数回言及してきたが，結論を導く前に，それらが実際に，作品の「主題」となっている具体例に改めて的を絞り，キースの作風の特徴をもう一段深く掘り下げてみたい．

日本と同様，キースが大いにインスピレーションを得た場所の一つに，朝鮮半島があげられる．既に述べたように，朝鮮滞在中，彼女は現地の女性や子どもたちの服装，彼らの生き生きとした動きに暖かな眼差しを向け

図 12　バーサ・ラム　題不詳
1932 年　木版・手彩色　37.4×27.6 cm

ていた．朝鮮半島に取材した版画を制作した作家は，キースの他にもおり，既出のミラーもまた，現地を訪れて，子どもたちの伝統衣装等に興味を示していることが，本人のエッセイから読み取れる(註 42)．しかしながら，詩人としての一面にも起因してか，結果としてミラーの木版画に投影されるものはやはり，架空の世界を思わせる，非現実的な情景であることが指摘できる．例として，ミラーの《真っ赤な靴》(註 43) は，先学によって，空間の分裂を伴う極めて抽象的なイメージであると目されている(註 44)．画面を縁取る枠の中ではなく，ちょうどその上に配置された靴や，少女たちの束ねられた髪が描くリズミカルな弧にはミラーの遊び心が垣間見られ，明らかに，構図やデザイン面での斬新さを意図していることが了解される．《緑の小門のそばで，朝鮮》（図 13）もまた，目鼻の描写を完全に欠いた子どもの顔や，遠近のバランスの不自然さをも生んでいる横向きの子どものポーズが，ミラーの空想的な世界観の現れであること

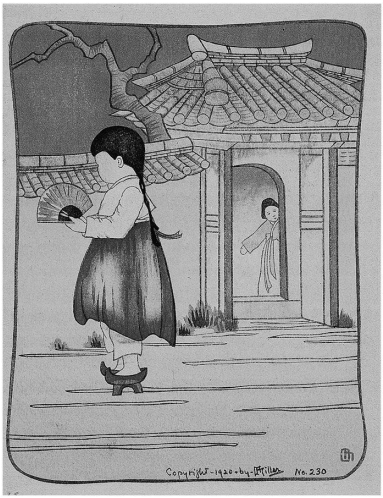

図13　リリアン・メイ・ミラー《緑の小門のそばで，朝鮮》
（*By The Little Green Gate, Korea*）
1920年　多色木版　14.6×10.9 cm

が，既に指摘されている[註45]．

それでは，他方，朝鮮の伝統衣装に身を包んだ子どもを描いた，キースによる一図（図14）を観察してみよう．背景に具象的な物が何も描かれていないという点のみを基準とすれば，本作にはひとつに，ミラーの作品に通ずる抽象性を見出し得るかもしれない．しかし，画中の子どもは，実際の人間の姿を正確に捉えた，至って自然な描写である．握られた手は小さいながらも力強さを含み，一見幼いその表情からは緊張感や思慮深さをも窺える．このようにキースは，余計なモティーフを排した単純なポートレートの形式で子どもを描く場合においてでさえ，人間らしさを存分に伝える描写に徹していることが指摘できるのである．ミラーの作品に表されるアジアは「それを見る彼女のファンタジーを投影するピクチャレスクな景色である」，とガリバーは論考中で述べるが[註46]，キースの作風が，それとはやはり一線を画するものであることを，主張しておきたい．

図 14　エリザベス・キース《晴れ着を着た朝鮮の男の子》
（*Korean Boy in Holiday Dress*）
1919 年　多色木版　26.5×16.8 cm

子どもに向けられたキースの関心と眼差しの有様は，『東方の窓』の随所からも読み解くことができる．例えば，日本の赤ん坊の可愛らしさを綴った箇所では，幼児の肌や表情，衣服の風合いから覚えた感動が，色彩や質感に関する詳しい記述を伴って伝えられている[註 47]．先述の 2 点の木版画（図 7, 9）に加えて，《昔の日本の子ども》（図 15）もまた，キースの子ども観を体現する貴重な作例である．ここでの比較対象として，母子の主題を好んで採用したもう一人の重要な女性作家，ヘレン・ハイド（Helen Hyde, 1868–1919）の作品に目を転じてみよう．これまでに見た，一見して装飾性や物語性が強いミラーやラムの作風，あるいは，定形化された人物の面貌表現や，背景の大胆な意匠が際立つジャクレーの作風等と比較した

図15　エリザベス・キース《昔の日本の子ども》（*Japanese Children of Yesterday*）
1925年　多色木版　34.4×28.6 cm

場合においては，ハイドとキースのスタイルは互いに近似していると判断できるかもしれない．つまり，両者によって表される子どもたちは自然体で，脚色やフィクションを仄めかすものではない．これらは，より具体的に説明するならば，江戸時代の浮世絵師，鈴木春信（1725?–1770）による，清らかで可憐な若者たちの描写（図16）の特徴に通底するものでもあると，論者は考える．ところが一方で，子どもや母親の姿それ自体ではなく，ひとたび画面全体へと視野を広げれば，キースの場合とは異なって，ハイドの作風もやはり，デザイン性に重きを置く傾向を少なからず示すものであることが指摘できる．例えば，子どもの姿を，画面上でいわば小道具として機能するに適した物，すなわち野菜や花，傘や団扇といった小さなモティーフと度々組み合わせることで，小気味好い場面を演出する試みや，植物の蔓や多様な直線・曲線を描き添えることで，画面内部に楕円や四角の枠取りを設け，またそれらの枠から敢えてイメージの一部をはみ出させるなど，遊びの要素が至る所に認められるのである（図17）．このような視

図 16　鈴木春信《めだか掬い》
明和 4–5（1767–8）年　中判錦絵　ボストン美術館

点から，ハイドはキースよりむしろ，先に検討したミラーやラムと，その作風を共有する部分が大きいと評することができるだろう．

終わりに，キースが朝鮮で描いた水彩スケッチに基づいて制作した木版画，《朝鮮の花嫁》（図 18）に着眼し，女性という対象についても一考を投じる．本作もまた，人物の服飾に払われたキースの細心の注意を表するものであり，主役の若い花嫁の姿は，一見穏やかで奥ゆかしい雰囲気を与える．しかし一段深い作品解釈のためには，ここで再びキースの 2 冊の自著が肝要となってくる．両書の内容を隅々まで点検すると，東洋諸国でキースは常に，現地の女性たちが当時直面していた日常生活の様々な困難や，社会的な圧力等，ネガティブな実情をも冷静に直視し，それらに同情の念を寄せていたことが判明する[註 48]．このような事実に気が付く時，キースが描く女性像が呈する温和な表情の裏側に，観者はある種の陰鬱な

図17　ヘレン・ハイド《疲れ果てた小さな母さん》(*A Weary Little Mother*)
1914年　多色木版　径11.3 cm　横浜美術館

図18　エリザベス・キース《朝鮮の花嫁》(*Korean Bride*)
1938年　多色木版　41.3×29.5 cm

側面をも想起し，現実に直面することになるのである．朝鮮の女性は婚礼の日，一日中飲まず食わずのまま目をつむり，じっと座っていなければならなかったとの記録から(註49)，本作の花嫁が一方で秘めるどこかメランコリックな印象は必然たり得る．しかしながら，本作に限らず，東洋の女性たちの何気無い日々の一コマを捉えたキースの複数の作品の中には，やや俯いた目線で緊張感や不安を滲ませる姿のものが多く，含蓄に富む．このような作風は，キースの作品の中の女性たちが，単純に，作家個人の異国趣味的な好奇心に敵う好画題，として捉えられていたのでは決してない，という解釈を可能にするものであると考える．

キースはまた，朝鮮の象徴的な真っ白い伝統衣装に関心を寄せるとともに，その白さを保つための洗濯の仕事に日々費やされる，女性たちの多大なる労苦についても数箇所に渡って記述している(註50)．実はミラーも同様に，自身のエッセイの中で，朝鮮の若い女性たちがこなす家事について触れているが，その件を引き合いに出している先行論文中には，ミラーの作画姿勢に見る彼女の興味はあくまでも，日常のハードな仕事を「ピクチャレスクなイメージに仕立て上げること」(註51)であるとの見解が示され，これはキースの姿勢とは区別されるべきものであると言える．

以上を踏まえて，最後に，ジャクレーによる木版画《花嫁，ソウル，朝鮮》（図19）および《古宮の庭で，ソウル》(註52)を参照する．まず前者において，主役の女性の表情は，既述の，ジャクレーの典型的なスタイルである長いまつげ，微笑をたたえる口元やすらりと通った鼻筋等のパーツによって特徴付けられ，楽観的なニュアンスが漂う．後者においてもやはり，咲き誇る花々を背景に佇む二人の女性たちの顔は同様の表情を湛え，画面全体の印象はどこまでも享楽的である．ここに取り上げた作例を比較する限り，ジャクレーとキースによる女性像が，互いに性質を異にすることは明らかだ．女性という主題に関する両者の作風の相違は，無論，作家自身のジェンダーに因るところも大きいと考えられる．すなわち，キース

図19　ポール・ジャクレー《花嫁，ソウル，朝鮮》（*The Bride, Seoul, Korea*）
1948年　多色木版　USCパシフィック・アジア美術館　39.3×30.1 cm

自身の女性性の自覚に立脚した眼差しを通してこそ，モデルとなる女性たちが生活の中で実際に直面していた，デリケートな諸問題に対しての，鋭敏な洞察力や同情心の喚起があり得たことを，加えて考慮に入れておきたい．

おわりに

本稿では，大正期新版画のコンテクストにおいて日本で活動した，英国の女性作家，エリザベス・キースの再評価を目的として，これまで埋没していたその作風の特徴を，多角的な観点から検討した．まず，先学によって既に指摘がなされている，夜の景における力強い青色のみならず，キースの木版画の多くに，青を基調色としつつも，透明感と乳白色を帯びる性

質を兼ね備えた，非常に独創的な色の使用が認められることを，論者は新たに強調した．同時に，自然景や都市景観に限らず，特に女性や子どもたちの服飾，日常生活で用いられるあらゆる小さな物，それらの色彩，素材，質感に向けられたキースの強い関心と細やかな観察眼が，本人の言葉と作品両方の綿密な検証によって確認された．続いて，キースとほぼ時代を同じくして，日本と関わりを持ちながら，東洋に取材した木版画制作を行なっていた諸外国人作家による作例との比較考察を通じて，次のことが示された．つまり，キースの木版画の作風は，画面上のモティーフの配置や技法面において高度な工夫を取り入れつつも，なお，東洋の人々や自然の「生」の光景を呈するものであり，これは，他の複数の作家にしばしば共通して見られる，デフォルメされた人物・風景の描写，あるいは各モティーフに加味された多分に装飾的な意匠等によって，架空性やデザイン性が強く押し出されている作風とは，異なっているということである．

無論，本稿で扱った諸々の作家・作品は一部の例であり，より網羅的な研究がこれからの課題である．しかしながら，20 世紀初頭以降，浮世絵の系譜を引く特殊な美術の領域の一端で，西洋人作家らによって生み出された，木版画というメディウムを介して描き伝えられる数々の東洋の像の中で，キースの作品が映し出すものはやはり，以下の点によって，個別に注意を払われるべき，高い評価に値するものであると結論付けられる．すなわちキースは，あくまでも西洋の一女性作家として揺らぐことのない個人の立ち位置を維持しながら，しかし，異国趣味とは全く異なるレヴェルにおいて，東洋をテーマとした木版画の制作に邁進した．東洋の文化を，単にエキゾチックでピクチャレスクなものとして捉えるのではなく，主題に対して鋭く冷静かつ親しみの込もった視線を向け，異国で目の当たりにした人々とその日常の些細な一瞬に，素直な感動と関心を示し，それらの体験に即した情景を画面に投影したのだ．そしてその態度こそがまさに，彼女の，自然で真に人間味溢れる作風に，直結しているのである．

附記：本稿は，MA History of Art and Archaeology of East Asia of School of Oriental and African Study, University of London の拙修士論文（2017年9月）をもとに加筆したものであるとともに，2016年度石橋財団奨学金（後期・派遣）による研究成果の一部です．調査研究に際し，懇切なご助言，ご協力を賜りました全ての方々に，心より御礼申し上げます．

註

註1　本稿において，「浮世絵」は，概念的に江戸時代の風俗画の一種を示し，「錦絵」は，浮世絵のうち具体的に多色摺木版画の形式のものを示す．

註2　一方で欧米においては，ジャポニスムの風潮に伴い，浮世絵の蒐集や図様の応用等が盛んに行われる事態となった．

註3　渡邊木版美術画舗沿革によれば「新版画運動」は後世の呼称（http://www.hangasw.com/corp/index.html　2018年10月9日閲覧）．経緯の詳細については諸説あるが，渡邊本人のメモ書きから明らかなことは，今日「新版画」と称される作品群が，あくまでも実験的・試作的な制作活動の産物であったということである（小山周子「新版画の誕生とその展開：版元渡邊庄三郎の活動を中心に」『よみがえる浮世絵―うるわしき大正新版画展』東京都江戸東京博物館・毎日新聞社，2009年，235–239頁参照）．

註4　雑誌『新東洋』に従事していた英国人ジャーナリストかつ作家のロバートソン・スコット（John William Robertson Scott, 1866–1962）と結婚し，一時東京に住んだエルスペット（Elspet Keith Robertson Scott, 1875–1956）について，エリザベスの「妹」とする先行研究が散見される．しかしながら論者は，エルスペットが1956年に，享年81歳で没したことを報じる過去の記事を，英国の新聞 *The Times*（London, England, Tuesday, Sep 25, 1956; pg. 13; Issue 53645.）に確認した．既知のエリザベスの生年（1887）に鑑みて，エルスペットが「姉」であることを指摘したい．

註5　横浜美術館『アジアへの眼：外国人の浮世絵師たち』（横浜美術館，1996年）および，後出書（註23）に詳しい．渡邊以外の版元や私家版によって作品を刊行した作家も含め，本稿では，大正初期前後から昭和にかけて，来日し，浮世絵の諸技法や主題に倣った木版画制作を行った，という点において共通する作家たちを，考察の対象としている．

註6　Miles, R., 1991. *Elizabeth Keith: The printed works*. Pasadena, Calif.: Pacific Asia Museum.

註7　例として，Gulliver, K., 2012. *Modern women in China and Japan: Gender,*

feminism and global modernity between the wars. London ; New York: I.B. Tauris.

註 8 Salaman, M. C., 1933. *Masters of the Colour Print 9*. London; New York: The Studio, 1933, p. 4. および前掲書（註 6）p. 24.

註 9 Keith, E., 1928. *Eastern Windows: An artist's notes on travel in Japan, Hokkaido, Korea, China and the Philippines*. London: Hutchinson.

註 10 Keith, E. and Robertson Scott, E. K., 1946. *Old Korea: The land of morning calm*. London; New York: Hutchinson.

註 11 『古き朝鮮』におけるエルスペット筆の各章は硬い書きぶりで，日本と諸外国間の政治外交等に関わる複雑な問題に度々言及しており，ジャーナリズム色の濃い公的な出版物としての本書の意義が推察される．一方，エリザベス単独の著である『東方の窓』は，彼女からエルスペット宛の手紙の内容を含む私的な書物であり，文体も自由かつ口語的である．

註 12 “intense blue”〈前掲書（註 9）p. 76.〉

註 13 “palest green”〈前掲書（註 9）p. 19.〉

註 14 “wonderful blues and greens”/“delphinium blue”〈前掲書（註 9）p. 45.〉

註 15 前掲書（註 9）pp. 62–63.

註 16 前掲書（註 9）pp. 19–20.

註 17 前掲書（註 9）p. 59.

註 18 前掲書（註 10）p. 13.

註 19 マラッカ，シンガポール，北京が知られる〈前掲書（註 5）Cat. 138 および前掲書（註 6）Plate 90, 91〉.

註 20 色相差が 60 度ある 6 色の組み合わせによる「ヘクサード配色」（www.Color-Hex.com　2018 年 10 月 19 日閲覧）参照.

註 21 “that seems drenched in night”〈前掲書（註 6）p. 24.〉

註 22 “often her touch is more powerfully masculine”〈前掲書（註 6）p. 24.〉

註 23 滝沢恭司・村瀬可奈・東京新聞事業局文化事業部編『開館 30 周年記念浮世絵モダーン　深水の美人！　巴水の風景！　そして？』東京新聞，2018 年.

註 24 各作家の制作に携わった彫師や摺師の個人名を僅かに伝える資料も存在するものの，工房における人間関係の有様の詳細までには情報が及ばない.

註 25 前掲書（註 9）pp. 11–12.

註 26 多数の該当箇所のうち，特に前掲書（註 9）p. 116, p. 125.

註 27 ミラーは外交官であった父親から充分な資金援助を受けていたが，完全な経済的自立を目指して奔走した．財界人らとの親睦，特に有力な女性たち

のコミュニティが大きな支えであった（Brown, K. H., 2006. 'Lilian Miller, An American Artist in Japan'. *Impressions: official publication of the Ukiyo-e Society of America*, No. 27, pp. 80–97 参照）．他方キースは，両親からの協力には完全に欠けていた．しかし，キースの自著を精査する限り，金銭に関する私的な事柄への言及は極めて希であるものの，姉夫妻からの支援および彼らを介した官僚や宣教師らとの広い人脈形成によって，ほぼ不自由の無い生活が実現していたことが判明する．

註28　前掲書（註9）p. 11.

註29　前掲書（註9）p. 12.

註30　前掲書（註6）Plate 27.

註31　前掲書（註5）.

註32　Miles, R., 1996. 'Keith and Hyde, the Transient and the Resident'. 前掲書（註6）pp. 218–226.

註33　Brown, K. H., 1998. *Between two worlds: The life and art of Lilian May Miller*. Pasadena, Calif.: Pacific Asia Museum.

註34　前掲書（註33）p. 18.

註35　前掲書（註7）p. 116.

註36　優越感，傲慢，偏見といった悲観的要素にもしばしば結びつくオリエンタリズムの概念（Said, E. W., 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.）を仮に「東方趣味」ないし「東洋志向」と定義するならば，作画活動に際するキースの志向が，それらとは区別されるべきものであるという私見を，ここに付け加えておきたい．

註37　*Rainbow Series: Portrait of a Chamorro Woman*　1934年　多色木版（横浜美術館『ポール・ジャクレー　虹色の夢をつむいだフランス人浮世絵師』淡交社，2003年，Cat. 11–17.）

註38　ジャクレーは浮世絵研究に熱心であり，模写等も実践していた〈前掲書（註37）参照〉.

註39　1928年　多色木版〈前掲書（註5）Cat. 162.〉

註40　猿渡紀代子「江戸浮世絵と現代版画をつなぐもの」前掲書（註5）6–19頁.

註41　前掲書（註33）pp. 20–21.

註42　前掲書（註33）p. 47.

註43　1920年　多色木版〈前掲書（註33）Figure 28.〉

註44　前掲書（註33）p. 47.

註45　同上.

註46　前掲書（註7）p. 127.

註 47　前掲書（註 9）p. 115.

註 48　前掲書（註 9）随所，および前掲書（註 10）のうち，特に掲載図版に関するキースのノート参照.

註 49　前掲書（註 10）p. 24.

註 50　前掲書（註 9）p. 20, 前掲書（註 10）p. 16 等に顕著.

註 51　前掲書（註 33）p. 49.

註 52　1947 年　多色木版〈前掲書（註 37）Cat. 154.〉

図版出典

図 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11：論者撮影

図 8：the British Museum free image service（http://britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx　2018 年 10 月 9 日閲覧）

図 9, 14：前掲書（註 6）

図 10：前掲書（註 37）

図 12, 15, 17, 18, 19：前掲書（註 5）

図 13：前掲書（註 33）

図 16：Museum of Fine Arts, Boston, Collections Search（https://www.mfa.org/collections/search　2018 年 10 月 9 日閲覧）