



ベルト・モリゾと日本美術(1) : 扇・団扇のジャポニスムから1890年ビングの「日本版画展」まで

吉田, 典子

(Citation)

近代, 111:23*-60*

(Issue Date)

2014-11

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCOI)

<https://doi.org/10.24546/81008699>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81008699>



ベルト・モリゾと日本美術（1）

— 扇・団扇のジャポニスムから 1890 年ビングの「日本版画展」まで

吉 田 典 子

印象派の女性画家ベルト・モリゾ（1841-95）は従来、同時代の周辺の画家、すなわちマネやモネ、ドガ、カサットらと比べて、さほどジャポニスムの傾向が見られない画家と考えられてきた。たしかに、モリゾの絵画の中で直接日本趣味を反映していると考えられる作品はそれほど多くはない。しかし、近年になって、坂上桂子氏¹や馬淵明子氏²により、モリゾとジャポニスムの問題が取り上げられるようになってきた。

実際、ベルト・モリゾが自身を形成してきた芸術的環境は、1850 年代末におけるその発端から、パリにおけるジャポニスムの発祥ときわめて近いところにあった。1858 年、17 歳のベルトと 2 歳上の姉エドマは、前年から教えを受けていた画家ジョゼフ＝ブノワ・ギシャール（1806-80）に連れられてルーヴル美術館に通い、ティツィアーノやヴェロネーゼといったヴェネツィア派の色彩画家の模写をするようになるが、そこでギシャールの弟子で友人でもあったフェリックス・ブラックモン（1833-1914）とアンリ・ファンタン＝ラトゥール（1836-1904）に出会う。ブラックモンは周知の通り、1856 年に《北斎漫画》を「発見」とされる画家・版画家である。1856 年という早い年代にはやや疑問が残るとしても、彼が 50 年代末には《北斎漫画》を見ていたことはほぼ確実である³。《北斎漫画》を入手したブラックモンは皆に見せて回ったということなので、モリゾ姉妹もそれを目にした可能性は高い。さらに 1868 年には、やはりルーヴル美術館で、ファンタンからエドゥアル・マネ（1832-83）を正式に紹介される。マネとはおそらくそれ以前から面識があったと思われるが、このブラックモン、

ファンタン、マネという芸術家グループは、パリでもっとも早い時期から日本の版画に大きな関心を持っていた画家たちであった。

したがって、ベルト・モリゾはすでに修業時代から、ジャポニズムと関わりの深い画家たちと交流を持っていた。とりわけマネは、ベルトにモデルを依頼し、《バルコニー》(1869)を制作したのをはじめとして、74年にベルトが弟のウージェーヌ・マネと結婚するまでのあいだに、彼女をモデルとして11点もの油彩を描いている。そのうち2番目のタブロー《休息》(1870-73)の背景には、一枚の浮世絵が描かれているが、これは、歌川国芳の大判3枚続きの錦絵《龍宮玉取姫之図》(1853)であることが、アメリカ人の研究者によって明らかになっている⁴。ベルトには、マネや友人たちが所有していた日本美術を眺める機会はいっぱいあったと思われる。

しかしながら、ベルト・モリゾ自身が浮世絵に積極的な関心を示したことが知られているのは、1890年という、かなり後の時代になってからのことである。後述するように、この年、モリゾはメアリー・カサットに誘われて、有名な美術商ビングが主催してエコール・デ・ボザール（国立美術学校）で開催した大規模な浮世絵展を一緒に見学している。そしてその後、モリゾは少なくとも2点の自作の背景に、日本の浮世絵を画中画として描き入れた。《麦わら帽子の少女》(CMR314, 1892) および《娘とグレイハウンド犬》(CMR339, 1893)である⁵。このように、浮世絵との具体的な関係が認められるのは1890年以降95年に亡くなるまでの晩年の作品であると思われるのだが、もちろん、モリゾがそれ以前に日本の版画を知らなかったわけでは決してない。また浮世絵ではなくとも、扇や団扇のモチーフは早い時期からしばしば作品の中に描き込まれている。

本論において考察したい問題は大きく2つある。ひとつは、1890年以前のモリゾ作品においてジャポニズムはどのような形で表れているのかという問題である。具体的には、作品の中に描かれている扇や団扇などの日本の品物を手が

かりに、1860年代末から80年代にかけてのモリゾ作品において、これらの品物がどのような形で描かれており、またどのような意味を持っているのか、それらは異国の珍しいものに関心を持って、日本的な主題やモチーフを描き入れた「ジャポネズリー」にすぎないのか、それとも、いわゆる「ジャポニスム」、すなわち「そこに見られる造形原理、新しい素材や技法、その背後にある美学または美意識、さらには生活様式や世界観をも含む広い範囲にわたる日本への関心、および日本からの影響⁶」を問題とすることができるのかを検討したい。

もうひとつの問題は、1860年代から浮世絵に接していたモリゾが、なぜ1890年という遅い時期になって浮世絵に積極的な関心を抱くようになったのかということである。これは、19世紀後半のパリにおける浮世絵の受容史の問題とも関わりを持つ。1890年に国立美術学校で浮世絵展を開催したビングの活動、およびモリゾが自身の作品と交換して浮世絵を手に入れていた日本人の美術商、林忠正の活動など当時の状況を確認することで、1890年以降のモリゾ作品における浮世絵との関係を考察する足がかりとしたい。

1. モリゾ作品に描かれた日本の品物

1-1. 女性の装身具としての扇——ロココ、スペイン、日本の交差点

ベルト・モリゾは最初コローの指導を受けて風景画家として出発したが、1869年頃から人物画を描くようになり、その当初から作品の中に扇を描き入れている。扇というのは、日本趣味の典型的なモチーフのひとつであるが、フランスでも18世紀ロココ様式の時代には、羽根やレースを使った華やかで精巧な装飾の扇が貴婦人の持ち物としてよく見受けられ、また他方では、スペインの女性やその踊りも扇と切り離すことができない。マネの《ローラ・ド・ヴァランス》(1862)では、フランスを訪問したマドリッド王立劇場の花形だった踊り子は、手に軽く開きかけた扇を持った立ち姿で描かれている。こうした扇の歴史的・世界的な広がりについて、宮崎克己氏は『空間のジャポニスム』の

中で次のように説明している。

そもそも折り畳み式のものとしての扇は、日本で発明された。発明の時期については諸説があるが、12世紀、すなわち平安時代にはすでに貴族のあいだで不可欠な携帯品となっていた。やがて日本から中国や朝鮮へ輸出されるようになり、15世紀には中国で表裏2枚の紙によるものに改良され、それが日本にも再導入された。16世紀には東洋の扇はヨーロッパに伝わり、17世紀にはそちらでもつくられるようになった。

ヨーロッパにおいて扇は、使われ始めたときすでに、女性の持ち物だったようである。これはとりわけ18世紀に、高貴な婦人が好んで手にするものとなり、フランスなどでロココ様式による優雅なものが数多くつくられた。

このように、扇はヨーロッパでもかなり製作されていたので、19世紀後半のフランスなどにおいて、つねに「日本」を連想させるものとは限らなかった。ただし、実際に手に取ったとき、竹と和紙、金箔や金泥の扇が日本のものであることに気づかぬ者はいなかったにちがいない。ともあれ扇は、1872年の1年間に日本から80万本も輸出されたのである。

この時代スペインで扇は、フランス以上に女性の必携品とみなされていた。したがって初期のマネの作品に、女性がたびたび扇を手にして登場するのは、日本趣味ではなくスペイン趣味なのである。ただしそのような中にも、日本の扇と見えなくもないものが存在する。ここでもやはり、スペイン趣味がジャポニスムに覆い被さっていたようである⁷。

「スペイン趣味がジャポニズムに覆い被さっていた」というのは、宮崎氏が別の箇所⁸でも引用しているクラウス・ベルガー⁹による表現である。第2帝政期には、ナポレオン3世の妃ウージェニー皇后がスペイン貴族の出身だったこともあり、1830年代から流行しはじめたスペイン趣味が再燃していた。マネもベラスケスやゴヤに心酔し、1860年代にはスペイン趣味の作品を多く描いている。マネにおけるジャポニズムが明確になるのは、一般的には1866年の《笛吹きの少年》からであるが、1862年以前のスペイン趣味の作品に、すでに空間処理におけるジャポニズムや「色斑」によるジャポニズムを認める見解もある¹⁰。つまり、表面的にはスペイン趣味のモチーフであったり、ベラスケスやムリリョなどスペインの画家から構図を借りていたりするのだが、造形原理としてはすでに日本版画の影響と思われる部分が認められるのである。この問題は、今後マネのジャポニズムを考察する上で重要なポイントのひとつになるだろう。

ベルト・モリゾが扇のモチーフを用いたおそらく最初の作品は《ソファに座る2人の姉妹》(CMR19, 1869)〔図1〕である。ここでは、明るい花模様のソファと、白地に水玉のまったくおそろいの服を着た2人の若い女性が描かれている。そして右の女性が、金地に緑色がかった模様のある扇を手を持っている。奥の壁には、この扇と呼応するかのように、額に入れた扇面画が飾られているが、これはドガの作品で、ドガからモリゾに贈られたものである¹¹。ドガの絵は《スペインの踊り手と音楽家たち》(1868/69年、ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵)〔図2〕で、スペイン風の衣装をつけてさまざまなポーズで求愛している4組のカップルを描いている。ドガは生涯に25点の扇面画を描いているが¹²、ルモワヌのカタログ・レゾネによれば、これがその最初の作品であり、ここにも当時流行のスペイン趣味と日本趣味が渾然一体となっている様が感知されるのである¹³。このドガの扇面画とモリゾのタブローについては、後にもう少し詳しく検討する。

同年の《窓辺の若い女性（ボンティヨン夫人の肖像）》（CMR18, 1869）〔図3〕では、この年の初めに海軍士官のボンティヨンと結婚したばかりの姉エドマが、夫の赴任先の港町ロリアンの家の窓辺で、手にした扇子に目を落として物思いにふけている様子である。この扇子も金地に緑や赤の鮮やかな模様が見える。一方、戸外の情景である《緑の日傘（読書）》（CMR14, 1867 または 1873¹⁴）〔図4〕では、モデルをつとめるエドマの右側で、緑の草地の上に広げられた金地の扇が美しいアクセントとなっている。美しい女性モードについて語ることを好んだ世紀末からベル・エポックの作家オクターヴ・ユザンヌにとって、扇は「日傘、手袋、マフ」などと並んで、欠くことのできない「女性の装飾品 (les ornements de la femme)」であった¹⁵。この絵では、扇と対をなすように、画面左に日傘が置かれ、さらに緑の長い布を垂らした洒落た帽子や、胸元の黒いリボンをアクセントにした白いモスリンのドレス、手にした本などが、上品なブルジョワ女性の「装飾品」としての役割を果たしている。

モリゾはその後も、《舞踏服の若い女性》（CMR32, 1873）〔図5〕、《ユバル夫人の肖像》（CMR33, 1874）〔図6〕のように、扇を手にした若い女性を描いている。中でも《扇を持つ女性（舞踏会にて）》（CMR60, 1875）〔図7〕は華やかな作品であり、胸のコサージュと髪かざりに使われている菊の花とともに、日本趣味を思わせるが、比較的はつきりと描かれた扇の図柄は、青い服の男性とピンクのドレスの女性が寄り添っているロココ風の意匠であるように思える。18世紀末に作られた似通ったデザインの扇を挙げておこう〔図8〕。ここでは、18世紀フランスのロココへの傾倒と日本趣味への関心が一体化している。こうした傾向はフランスのジャポニズムの特徴のひとつであり、とりわけゴンクール兄弟に顕著であるが¹⁶、モリゾにも同様の傾向が見られる。扇を持つ若い女性の肖像は、1869年頃から76年頃までの比較初期のモリゾ作品に見られる¹⁷。そして、それら一連の作品の最後にあたる《扇の女性》（CMR67, 1876）が黒いドレスを着て黒い扇を持っているのを除いて、そこに描かれた扇は金地

に鮮やかな色で模様を描いたものがほとんどである。金地の扇は日本の品物あるいは日本趣味の品と考えていいだろう。全開に開かれた華やかな扇は、着飾った女性の美しさ、社会的な格式の高さ、洗練された趣味などを示す象徴的な記号となっている。

扇子はマネがベルト・モリゾに与えた一種のアトリビュートでもあったことも付言しておきたい。《バルコニー》(1869)での彼女は、折り畳んだ赤い親骨の扇子を手にしており、《休息》(1870-73)でもすらりと伸ばした右手に畳んだ扇子を持っている。とりわけ《スマレの花束と扇》(1872)〔図9〕を描いた小さな静物画では、絵の中に一葉の手紙が添えられ、「ベルト・M...嬢へ、エドゥアール・マネ」と書かれている。この赤い漆塗の親骨の扇子は彼女が《バルコニー》で手にしている扇子とほぼ同じであり、またスマレの花束は有名な《スマレの花束をつけたベルト・モリゾ》(1872)にも描かれている¹⁸。この小さなタブローはマネからベルトへの贈り物であり、娘のジュリー・マネはこの絵を決して手放さなかったという¹⁹。これらのマネの絵に描かれた扇子はすべて閉じられていることにも注目したい。よく知られているように、スマレの花言葉は「無垢、謙虚、慎み」であり、緑の葉に取り巻かれたスマレの花束はとりわけ「秘められた愛」を示すとされる²⁰が、閉じられた扇も同様のコノテーションを持っているのではないだろうか。

一方、《扇を持つベルト・モリゾ》(1872)〔図10〕では、黒いスペイン風のドレスを着た彼女は、手にした黒い扇を開いて半ば顔を隠している。この絵の中でベルトは、扇で相手の視線をさえぎると同時に、中骨の隙間からしっかりと目を見開いて相手を見ている。また、彼女は扇で顔を隠しながら、スカートの下で大きく足を組んで、薄い色の靴下とバラ色の靴を履いた足先を覗かせている。ここには、打ち解けた雰囲気の中で、隠すことと見せることをめぐるコミュニケーションの遊戯を見いだすことができるだろう。西洋においてとりわけ婦人の持ち物であった扇は、さまざまな機能を果たしていたようである。あ

る 18 世紀の作家は次のように書いている。「扇をうまく使うことができる女性に、それは何という優雅さを与えることか！ 扇は場合や状況に応じて、蛇のようにくねり、ひらひらと翻り、閉じたり開いたり、上がったたり下がったりする。この上なく艶っぽく身を飾り立てたご婦人のあらゆる品々のなかでも、これほどに彼女が効果を引き出すことのできる装飾品はないと誓ってもよい²¹。」「19 世紀ラールス大辞典』にも、扇は「この上ない女性の武器」と表現されている。扇の「発明国」である日本でも、平安時代以来、扇は儀礼や贈答、コミュニケーションなどの重要な道具であり、扇を使った身振り言語もさまざまに発達してきた。宮崎克己氏は、マネのこの絵に関して、このような仕草は西洋にはなく、「この開いた扇で顔をおおう身振りは、かつての日本ではありふれたものであり、三味線などに合わせて歌う者がよく見せた」として、鳥居清長の浮世絵を例に挙げ、「その仕種がマネかモリゾの目に留まり、ここではややコミカルに、それをまねてみているにちがいない」と述べている²²。この仕草が日本特有のものと断定はできないにしても、日本の伝統文化において扇が重要な機能を果たしていることを、さまざまな美術品を通してマネやモリゾは理解していたかもしれない。ここにもフランスのロココとスペイン、そして日本の交錯を認めることができる。

ベルト・モリゾ自身が大きく開いた扇を持つ肖像画は、弟のウージェーヌとの結婚を記念してマネが彼女に贈った最後の作品《扇を持つベルト・モリゾの肖像》(1874)〔図 11〕である。この絵に描かれたベルトの表情は、結婚の喜びを表しているというよりも、むしろ何か固い決意をした人のように見える。薬指に指輪が光る左手の爪先で、彼女は扇の端を軽くつまんでいる。同年の初めに亡くなった父親の喪中であつたため、ここでも彼女は黒いドレスを着ており、開いた扇子も黒であるが、そこに描かれた薄いピンクの花模様が、この絵の中に唯一の華やかさを添えている。その後、ベルト・モリゾが描いた静物画《ダリア》(CMR66, 1876)〔図 12〕は、小花模様の陶器の花瓶に赤や黄色、ピ

ンクや紫のダリアの花束を活けた美しい作品であるが、その左下には開きかけた黒い扇がそっと添えられている。ジュリー・マネの『日記』によれば、この絵は「エドゥアール叔父さんが大好きだった」作品であるという²³。マネとモリゾの間では、絵に描かれた扇は一種のコミュニケーションの手段だったのかもしれない。

1-2. 室内装飾としての団扇、壁布、陶磁器

扇が優雅な女性の装身具であるのに対し、団扇はどちらかと言えば生活雑貨であり、西洋では、室内装飾として使われることが多かった²⁴。モリゾの場合、華やかな扇を持った女性の肖像が1869-76年に多く描かれたのに対し、団扇はちょうど扇と入れ替わるように、77年の《団扇の女性》(CMR69)〔図13〕にはじめて登場し、その後80年代以降の作品に見られるようになる。団扇は主に静物画や室内画の壁面装飾として現れる。《団扇と花》(CMR76, 1878)、《花》(CMR99, 1880)〔図14〕、《マントルピース》(CMR190, 1885)は、花と団扇を画材とした静物画である。姪のジャンニー・ゴビヤールをモデルとした《人形を持つ少女》(CMR209, 1886)の背後の壁には、鶴の図柄の団扇が飾られている。2点の《ピアノを聴くジュリー》(CMR233と234, 1888)や《ピアノ》(CMR235, 1888)では団扇が、《髪結い》(CMR365, 1894)や《髪を上げる若い女性》(CMR375, 1894)では団扇と扇子が、室内装飾として壁に飾られている。

団扇を壁一面に散らした絵画としては、マネの《団扇の女(ニナ・ド・カリアスの肖像)》(1873-74)〔図15〕やモネの《ラ・ジャポネーズ》(1876)が有名であるが、60年代からすでにホイッスラーはデッサンや水彩で壁に団扇を散らした情景を描いており、自宅でもそのようにしていたという²⁵。ホイッスラーの有名な《磁器の国の姫君》(1864)においてもすでに、着物を着た女性は、右手に花を描いた団扇を持っており、また壁にも一本の団扇が飾られている。モネも自宅に団扇を飾っていたことは、ルノワールの《読書するモネ夫人》

(1872)〔図 16〕によって確認できる。宮崎克己氏は、日本の習慣ではないこのようなインテリアは、屏風に扇面を散らした日本の扇面貼交屏風せんめんはりまぜに想を得たものではないかと指摘している²⁶。

興味深いことは、1884 年に行われたマネのアトリエの死後売り立ての際に、ベルトと夫ウージェーヌは《団扇の女（ニナ・ド・カリアスの肖像）》（1873）を購入したことである。この時ベルトは、エドマに宛てて次のように書いている。「あなたはきっと《カリアス夫人》に感嘆するでしょう。私はたとえば、気が狂うほどこの絵が好きです（moi, j'en suis folle）。《洗濯物》よりも好きだと思います。いずれにしても、私がこれを手放すのは、美術館「ルーヴル」に入るときでしかありません。きっとそうなるでしょう、私が生きているうちでないとしても、ピビ「ジュリー」の時代には²⁷。」娘のジュリー・マネによれば、子供の頃、この絵はマネの《サクランボと少年》および《両親の肖像》とともに、ずっと食堂に飾られていたという²⁸。この頃からモリゾの絵の室内に団扇の装飾が見られるようになるのはおそらく偶然ではないだろう。また、マネの《団扇の女》において、ニナ・ド・カリアスがポーズをしたのはマネのアトリエであり、壁に留められた団扇もマネの所有物であったと言われるが、ベルトはそのうちの何枚かを実際に所有していた。彼女は『手帳』^{カルネ}のなかで「鯨採り」（la pêche à la baleine）の模様の団扇に言及しているが、これは、マネの絵の左上にある潮を吹く鯨と 2 艘の小舟を描いたもののことだと思われる²⁹。《団扇の女》が制作されたのは、まだベルトが結婚前でしばしばマネのモデルをしていた頃である。彼女はおそらくこの絵に描かれた団扇の一枚一枚をよく知っていたのだろう。

マネは《団扇の女》の背景に、鶴の模様のある日本の布地を使っており、同じものが《ナナ》（1877）や《マラルメの肖像》（1877）にも使われている。ジュリー・マネの『日記』によれば、モリゾも最晩年の作品である《眠気（休息する若い娘）》（CMR411, 1894）や《小さなマルセル》（CMR423, 1894）の背景に、赤な

いし薔薇色の日本の垂れ幕を使っている³⁰。《扇を持つ若い娘》(CMR347, 1893)や《髪に挿した花》(CMR361, 1893)の赤い背景も同じ布地かもしれない。

室内装飾の調度品としては、陶磁器も東洋を喚起する品物である。中でも、《水盤と子供たち》(CMR207, 1886)〔図 17〕に大きく描かれている白地に藍色の模様の陶磁器の鉢は、マネからの贈り物であることがわかっている³¹。こうした種類の陶磁器はきわめて貴重な品で、コレクターの垂涎の的だった³²。この絵では、2人の少女（左がジュリー、右はヴィルジュスト通りの家の管理人の娘マルト・ジヴォーダン）が、水を入れた大きな鉢に何かを浮かべて遊んでいる。おそらく真剣な表情をしたジュリーは、手に持った2本の棒で、鉢の中の赤い金魚を釣ろうとしているのかもしれない³³。また2人の背後には赤い線で大まかな模様を描いた屏風がある。「このタブローは何年もたってからも、ジュリー・マネの心を深く揺さぶった」と言われる³⁴。この大きな広口の陶磁器の鉢は、ジュリーがモデルになっている《人形を持った少女》(CMR166, 1884)〔図 18〕や《犬を抱く少女》(CMR201, 1886)で観葉植物の植木鉢として使われているものと同じであろう。この鉢は、やはりジュリーの肖像である《ヴァイオリンの稽古》(CMR333, 1893)〔図 19〕や《ヴァイオリンを弾くジュリー》(CMR358, 1893)〔図 20〕の絵でも小卓の上に置かれて、室内装飾の重要な要素となっている。とりわけ後者の絵では、この鉢は画面のほぼ中央にどっしりと置かれ、ジュリーの腰の位置と接している。左上の壁にはマネによる母ベルトの肖像（《横たわるベルト・モリゾ》1873）、右上の壁にはドガによる父ウージェーヌ・マネの肖像（1873）が掛けられており、マネから贈られたこの大きな陶器の鉢は、ジュリーにまつわる記念の品であったことが推察される。

以上の検討から、ベルト・モリゾの作品中に描かれる日本の品物に関してわかったことをまとめておくと、まず 1876-77 年を境にして、それ以前は若い女性と華やかな金地の扇の組み合わせが多かったのに対し、それ以降は団扇などの室内装飾品が中心となる。これは、74 年末に結婚し、78 年に娘ジュリーの

誕生を迎えたベルトが、華やかな若い女性の装飾品としての扇から、家庭生活を心地よく整える室内装飾へと関心を移したことを反映していると考えられる。次に、ベルトが絵の中に描くこれらの品物は、ドガから贈られた扇面画であったり、マネの思い出と関わりの深い扇子や団扇や陶磁器の鉢であったり、おそらく本人や近親者にしかわからないような個人的な記憶が秘められている可能性が高い。そして3番目に、これらの品物は、モリゾの大胆な筆触によって描出されているために、決して細部の模様まで描き込まれることはなく、いわゆる異国趣味としてのジャポネズリーを思わせるところはほとんどない。華やかな扇は、日本風というだけでなくスペイン風でもあり、またロココ風でもある。また、たとえば前述の《水盤と子供たち》には、白地に藍染めの陶磁器、赤い金魚、背景の屏風、そしてジュリーの手にした2本の棒が箸を思わせるのを含めて、日本的ないし東洋的なモチーフが多く含まれているのであるが、この絵が異国趣味を喚起しているかと言うと、そんなところはまったく認められない。全体は、動き回る子供たちを一瞬のうちに捉えるために、さまざまな方向を向いた大きな筆触で素早く描かれ、薄いページュ色の地に白と青と赤の色彩が美しいハーモニーを奏でている。日本の品物はモリゾの感性の中で、完全に咀嚼され、昇華されていると言えるだろう。

1-3. ジャポネズリーからジャポニスムへ

以上のように、ベルト・モリゾの作品中に日本の品物が描かれていたとしても、そこにはっきりとした日本の影響を認めることはひじょうに難しい。そもそも、1870年代から80年代にかけては、パリのブルジョワ階級の女性モードや住居にジャポネズリーの装飾が大流行しており、その流行は78年のパリ万博時にひとつのピークに達していた。ベルト・モリゾのような上流ブルジョワ階級の女性が、日本の装飾品に取り巻かれていたとしても、そこには何の不思議もない。しかし彼女は、単に日本の品物を画中に描き入れただけなのだろう

か。それとも、マネやドガ、モネやゴッホがそうであったように、日本美術から、より根本的で本質的な影響を受けたのだろうか。

この点に関しては、坂上氏や馬淵氏によっていくつかの指摘がなされている。坂上氏はとりわけモリゾの一連の風景画に日本美術からの示唆が見られるとして次のように述べている。「とりわけ横長の画面が目立つ。横に長い形状のキャンバスに、横に積み重ねられた構図を見いだせる。また空を排し、地平線を比較的高い位置に置く構図、中心となるモチーフを排したオールオーヴァな装飾的画面的アレンジ、モチーフの装飾的あしらいが見られる³⁵。」たしかに、《砂浜の上で》(CMR29, 1873) や《フェカンの断崖》(CMR30, 1873)、《セヌ川の船》(CMR84, 1880 頃)〔図 21〕などの風景画において、他の印象派画家にはほとんど見られない横長の画面は、3 枚続きの浮世絵のサイズに近く、また横に長く 3 層に重ねる構図は浮世絵にもしばしば見られるものである。さらに、《ニースの港》(CMR114, 1882)〔図 22〕のように、空をほとんど排除した俯瞰的な視点で手前に大きく水面を取る構図には、やはり日本美術の影響を見ることが可能である。船などのモチーフの切断については、マネやモネ、カサットなどの作品にもしばしば認められる典型的なジャポニズムの構図のひとつである。

一方、馬淵氏は上記に加えて、《雪景色》(BW645, 1880)〔図 23〕のようにまるで「水墨画のような趣」を持った作品があること、また《がちょうのいる扇面》(BW719, 1884)〔図 24〕では「大胆な余白と筆のあとを残すやり方が、彼女の日本への関心を物語っている」ことを指摘している³⁶。モリゾの空間構成と大胆な筆触には、マネの場合と同様、たしかに水墨画の影響も見られるようである。ただ、これらの特徴はモリゾが直接浮世絵や水墨画から影響を受けたのか、それとも他の仲間の画家たちの作品からヒントを得たのかを明確にすることは困難である。

モリゾのジャポニズムについて、われわれは扇面という形式に関して、ひと

つだけ指摘を加えておきたい。《がちょうのいる扇面》は本章の最初に取り上げた《ソファに座る2人の姉妹》〔図1〕に描かれたドガの扇面画を思い起こさせる。このドガからの贈り物を画中に描き入れたモリゾの意図はどのようなものだったのだろうか。扇面という形式は、ドガをはじめとしてマネやピサロ、ゴーギャンなどの前衛的な画家たちが進んで取り組んだものであるが、宮崎克己氏は、「扇面という枠は、遠近法の固定的な〈空間容器〉の効力をなし崩しにする絶好の実験室だった」ことを指摘している³⁷。たしかに、扇面という形式で通常の遠近法空間を描くことは難しい。宮崎氏が述べるように、日本の扇面画の多くでは、画面内の鉛直軸がすべて扇の要^{かなめ}の方を向いており、水平線や地平線は扇の湾曲に沿ってカーブする。この観点からドガの《スペインの踊り手と音楽家たち》〔図2〕を見ると、とりわけ中央左で両腕を広げている女性は、扇の要へと向かう線上に描かれており、右側の人物たちもやや傾きを持って描かれている。そして地平線もゆるやかに湾曲している。

このことを踏まえてモリゾの画面に目を転じると、ソファの上部の線が軽くカーブしており、とりわけ画面の左端で大きく下がって、扇面のような曲線を描いていることに気づく。また、2人の姉妹はその水平の位置関係から同じソファに座っているように見えるが、よく見ると右側の女性はソファの手前に置かれた椅子に座っている。したがってここでは画面の奥行き感は排除され、平面性が強調されているのである。右の女性が座っている椅子の背には、扇の色に似た金地の布が掛けられており、あたかも開きかけた扇のような襞を形づくっている。また画面左上の観葉植物も、扇形のモチーフを反復しているようである。そして2人の女性の配置は、特に左の女性の鉛直軸がやや傾いていて、ちょうど左右に開いた扇に近い形となっている。このような構図は、まったく同じ服を着て、ほとんど双子のような「2人の姉妹」を表すのに適した形であるとも言える。

この絵のモデルについてはよくわかっておらず、ベルトの手紙の中に出てく

る「ドラロッシュ姉妹」であるとする説の一方で、ベルト自身と姉のエドマがモデルであるとする説も根強く残っている³⁸。もし後者であるとするれば、ベルトがこの絵を描いた1869年の初めに、エドマは海軍士官のポンティヨンと結婚して、夫の任地のプルターニュ地方へ行ってしまったため、この作品は、それまで双子のように一緒に育ってきた姉妹が初めて離ればなれに暮らすことになった時期の作品である。こうしたことも、この絵の構想と関わりを持つかもしれない。たとえモデルが他の女性たちであったとしても、ベルトにとって「とてもよく似た姉妹」というテーマは、自分と姉に結びついていただろう。2人は扇が開かれるように左右に離れたとしても、その要の部分ではつねに同一なのである³⁹。もし、ベルトが扇の形にこのような意味を与えていたとすれば、結婚したばかりのエドマが、パリから遠く離れたプルターニュの町で、手にした扇をじっと眺める《窓辺の若い女性》〔図3〕においても、扇はエドマにさまざまな想いを引き起こしていることが想像される。結婚前には画家であったエドマは、ドガと親しく（ベルトは姉への手紙の中で「あなたの友達のドガ（tonami Degas）」と書いている）、ドガの扇面画もよく知っていただろう。

このように見てくると、《ソファに座る2人の姉妹》の中心は扇とその構造であると言えるかも知れない。モリゾはドガから贈られた扇面画をよく研究して⁴⁰、自身の画面構成に活かしていることがわかる。そして、随所に施された細やかな工夫によって、通常のアカデミックな遠近法空間とは異なった、平面性を強調する装飾的とも言える空間が生み出されている。

2. モリゾと浮世絵の具体的接触——ビングと林忠正

このように、モリゾの画業には早い時期から日本美術の影響が看取されるのであるが、彼女は日本美術から得たものを十分に咀嚼して自身の作品に取り込んでいるために、特定の浮世絵との関連など、具体的な証左を見いだすことは難しい。しかも、モリゾと日本美術に関してこれまでに判明している具体的な

情報は少ないため、そうした作業はますます困難に思える。

その稀少な具体的事実は、本稿の最初に述べたように、1890年にピングの主導によりエコール・デ・ボザールで開催された大規模な浮世絵展を、メアリー・カサットとともに見学していることである。そして近年、この事実に加えて、いくつかの新しい事実もわかってきた。ひとつは、1891年のカサットからモリゾ宛の未発表書簡に、日本人美術商の林忠正への言及があり、また同年6月に出版されたばかりのゴンクールの『歌麿』にも触れられていることである⁴¹。そして、馬渕氏の調査によれば、林忠正はモリゾの絵を6点所有したことがあり、その中には忠正が浮世絵と交換して入手したものも含まれていることである。さらに、坂上氏の調査により、モリゾが所有していた2点の浮世絵の存在が明らかになった。これらの具体的事実は、いずれもおそらく1890年以降のことである。以上の点について、ピングや林忠正の活動状況を踏まえながら、もう少し詳しく検討しておこう。

2-1. ピング主催の日本版画展（1890）

1890年4月25日から5月22日まで、パリの国立美術学校で、美術商ピングの主催により、「日本版画展」が開催された。それは、北斎や歌麿をはじめとする日本の版画725点、絵本362点が出品された大規模なものであった。ポスターは、ジュール・シュレが制作している。メアリー・カサットは、1890年4月29日（火）付の手紙で、その頃メズィ〔パリの西約45kmにあるセヌ川沿いの村〕に滞在していたベルト・モリゾに宛てて次のように書いている。

あなたはこの展覧会を絶対に見逃してはなりません。色彩版画を手がけたいと思っていらっしゃるなら、これ以上美しいものなんて想像できないでしょう。私は色彩版画を夢見ている、銅版画の色彩のことしか考えられないのです！ 私が見学した初日にロートレックも来てい

て、恍惚となっていました。ティソにも会いましたが、彼も色彩版画の問題にとっても関心を持っています。月曜日の、結婚式の日にはいらっしゃいませんか、その後一緒にボザールへ行くことができます。もしその日でなければ別の日でもかまいませんが、事前に一言お知らせ下さい。〔…〕日本展は必ず見ないとはいけません。できるだけ早くいらして下さい⁴²。(強調カサット)

カサットの手紙には明らかな興奮が見て取れる。この手紙を受けてベルト・モリゾは、おそらく5月はじめ〔5日(月)?〕に展覧会を見学したと思われる。そしてその後、5月の木曜日〔8日あるいは15日?〕に親しい友人であった詩人のマラルメに宛てて、「水曜日にカサットさんのところで昼食をし、ボザールのすばらしい日本美術をもう一度一緒に見に(revoir)行きます」と書き送っている⁴³。この手紙の主旨は、マラルメにメズィの家に泊まりに来てくれるよう招待することで、その日の夕方にサン＝ラザール駅で落ち合って、一緒に列車に乗り、小一時間のところにあるメズィへ行こうという誘いである。マラルメからの承諾の返事もあるので、この計画は実現されただろう。「もう一度見る(revoir)」という動詞に注目するなら、マラルメへの手紙を書いた時点で、彼女はすでにカサットと日本版画展を見学しており、再訪を計画していると考えられる。2度目の見学は、会期が5月22日までであることから、14日〔あるいは21日〕(水)であっただろう。

さて、カサットがこのように夢中になり、モリゾもおそらく2度以上見に行った浮世絵展とはどのような展覧会であり、またジャポニスムの歴史の上でどのような位置づけを持つものであったのだろうか。まずはビングの活動の概略を確認しておく。

ジークフリート・ビング(1838-1905)は、よく知られているように、フランスにおけるジャポニスムやアール・ヌーヴォーの流行に大きく寄与した美術商で

ある⁴⁴。彼はハンプルクの裕福なユダヤ系商人の息子として生まれ、若い頃から家族とパリに移り住んで陶磁器などを商っていたが、1875年頃からパリで日本美術品を扱う店を持って成功した。1878年のパリ万博時には、トロカデロの「歴史館」で見事に分類された日本陶器の展示をおこなって、その名を高めた。義理の兄弟マルティン・ペーアが1871年から横浜のドイツ領事館員として貿易にも関わっていたので、ビングはペーアの助力を得て、アーレンス商会などの貿易会社を通して、日本からの確固たる輸入ルートを作り上げた。おそらくは日本でヨーロッパ市場向けの商品を作らせていたという。1880-81年には直接日本を訪れ⁴⁵、精力的に各地を回って美術品を買い集めただけでなく、81年からは弟のオーギュストを日本に常駐させ、一時は横浜や神戸にも支店を置いた。

フランスの美術・工芸界に大きな影響を与えることになったビングのめざましい活躍は、1880年代末から始まる。彼は1888年5月から91年4月までの3年間、『芸術の日本』*Le Japon artistique*と題した大判(33×25cm)の豪華な月刊誌を、仏、英、独の3カ国語で、全36冊刊行した⁴⁶。各号の表紙には、鮮やかな色刷りによる絵画や浮世絵が印刷され、中には各号につき論文1本と10点の精巧な色刷り図版が含まれており、またテキスト部分には北斎、広重、国芳、光琳らのカットが多数織り込まれている。各号の論文のテーマは浮世絵(『北斎漫画』、広重など)だけでなく、日本の絵画や建築、金工、陶器、詩歌、演劇、刀、櫛、根付と置物など、さまざまな分野に関するものであり、執筆陣にはビング自身をはじめ、ビュルティ、ゴンス、デュレ、アリ・ルナン、そしてウィリアム・アンダーソン、ユストゥス・ブリンクマンなど、仏英独の当代一流のジャポニストが名前を連ねた。

その巻頭の「序言」によれば、ビングの意図は、輸出向けに乱造された目もあやな日本骨董がヨーロッパの市場に氾濫している中で、その下に埋没してしまっている日本の「素晴らしい芸術の伝統」、その「内なる美」に「一般大衆

を招じ入れる仲介役」を果たすこと、そしてとりわけ「わが国の芸術家と産業人」が、この新しい鉾脈に盲目的に飛びついたり追従したりするのではなく、日本芸術の本質に触れることで、「ここから普遍的な指針を引き出す」ことである。ビングは言う。「我々が〈様式〉と呼ぶ厳しい法則は、産業美術における個人の思い切った独創性を枠の中に閉じ込めようとする。そこで我々は日本を利用する方法を見いだすことによって、前途に大きく開けた地平線を期待するものである（強調引用者）。」彼が日本の芸術から引き出すもっとも重要な教訓は、〈自然〉こそが唯一の靈感の泉であるという点である。それによって無味乾燥に陥ってしまった西洋の工芸美術に「生氣が吹き込まれる」ことをビングは期待していた。

こうしたビングの意図が、数年後に「アール・ヌーヴォー」として開花するのはよく知られている。この名を冠したビングの店は1895年に開店し、また1900年万博において「アール・ヌーヴォー・ビング館」は大きな成功をおさめた。『芸術の日本』は工芸家たちだけでなく、画家たちにも影響を与えた。この雑誌を手にとって感銘や影響を受けた画家としては、ゴッホ、スーラ、ロートレック、ナビ派の大多数の画家たち、そしてウィーンのクリムト等を挙げることができる。また自身日本美術の大コレクターであったシャルル・ジローによる精巧な印刷製版の技術は、その後の版画・ポスター芸術の発展にも寄与した。

『芸術の日本』の刊行と並んで、ビングがとりわけ画家や版画家に多大な影響を与えたとされるのは、浮世絵展の開催である。彼は1888年5月28日からプロヴァンス通り22番地の自分の店で「日本の版画芸術の歴史展」を開いて評判となり、続いて前述のように、1890年には国立美術学校で「日本版画展」を開催した。さらに、1893年1月～2月にはデュラン＝リュエル画廊で「歌麿と北斎の版画展」を開いている。ビングがパリで開いたこれら3つの主要な浮世絵展の中でも、1890年のものは、国立美術学校という、フランス美術のアカデミックな伝統の中心で開催された公的な性格を持つものであり、ビングの数

年来の浮世絵収集に基づく研究の集大成であった。展覧会のカタログに付されたビングの序文（これは『芸術の日本』の1890年5月号に掲載されたビングの論文「日本の版画」と同じものである）を読むと、彼がこの時期に浮世絵展を開くにいたった過程がよくわかる。

ビングによると、日本から渡来した品物がパリの人々に最初の驚きを与えた頃〔1860年代～〕、その多くは「小型の木彫りや象牙彫り、上塗りのはげたブロンズ、指先で成形した陶磁器、心地よい階調の刺繍」などであり、なかでももっとも目の肥えた人たちだけが、そうした山の中から「目も眩むような効果を持った何枚かの絵」を見つけだしたのだった。

それらの絵は手で綴じた画帳アルバム〔絵本、画譜〕にまとめられており、さまざまな空想的情景を、見たことのないような魅惑的な色彩で表現していた。今日では、かつてはあれほどの驚きを引き起こし、また強い喜びを与えたこれらの画帳のページは、日本版画の中ではすでに晩期の産物に過ぎず、またそのもっとも民衆的な面を示しているにすぎなかったことがわかっている。しかしそれらは、日本がまだ隠し持っていたより優れた芸術の予兆にすぎなかったとしても、それなりに非常に珍奇なものに見えたとし、数年の間はほんの少数のコレクションにさえ、めったに入ってこなかった。

たとえばマネが持っていた浮世絵は、初期の「目の肥えた人たち」の「ほんの少数のコレクション」に含まれるだろう。彼が《ザカリー・アストリュックの肖像》に描き入れたのは、柳沢重信（1787-1832）の『絵本ふじばかま』（1823）であったし、『北斎漫画』（1814-1819）ももちろん「絵本」である。ホイッスラーが《金屏風》（1864）に描き入れた広重の《六十余州名所図絵》は、1854年から56年にかけて制作された広重晩年の作である。一枚絵では《エミール・

ゾラの肖像》(1868)の画中画になっている歌川国明の相撲絵《大鳴門灘エ門》(1860)と、ベルト・モリゾをモデルとした《休息》(1870-73)に描いた歌川国芳の3枚続き《竜宮玉取姫之図》(1853)がある。マネの慧眼が選び出したのは、中でも傑作であったことは間違いないだろうが⁴⁷、これらはいずれも幕末期の錦絵である。

ビングの序文に話を戻すと、浮世絵の「隠された宝庫」の存在にヨーロッパ人が気づきはじめたのは、「今からまだ10年経つか経たないか」の頃、すなわち1880年以降のことである。

執拗な探索を続けていたある男が、ヨーロッパに戻る直前に、数枚の絵を持ってこられたのを見て歓喜した。それらは、デッサンの力強さといい、色調の類い稀な甘美さといい、すでに予感されていた事柄をはっきりと証していた。つまり、最初に見いだされた作例が人々を魅惑したあの溢れんばかりの精彩の背後には、すでに遠い昔にさかのぼって脈々と連なる芸術の伝統が隠れていたのである。そこには、隠された宝庫を探る手がかりがあった。その日から休むことのない探索が始まった〔…〕。

ビングは1880-81年に日本に来ている。この引用文中の「ある男」とはビング自身のことかもしれない。彼はヨーロッパに戻ったが、先に述べたように義理の兄弟マルティン・ペーアやその他の人々に協力を求めて、「この種の収集を独占していた日本の愛好家たち」、「東京、名古屋、京都、大阪のかつての版元」や「個人の家」の探索を依頼した。「きっかけが一度与えられると、もう収穫は溢れんばかりで、思いもよらぬほどだった。」ビングは、1886年から88年まで横浜に支店を置いているが、実際はそれ以前から、大量の浮世絵流出は始まっていたようである。小島烏水の「浮世絵の海外流出」によれば、そのピークは

明治 15 年から 17 年（1882-84 年）である⁴⁸。1886 年にオランダからパリに出てきたゴッホが、ビングの店の屋根裏部屋で「約 1 万点」の浮世絵を自由に見ることができたと手紙に書いているのは有名な話である。

ふたたびビングの序文に戻ると、このように大量に集めた浮世絵に対して「それらの間のもつれを解き、順序づけ、総合する」作業には「数年を要した」。というのも「日本人は史料に基づいた自国の美術史に対して驚くほど無関心だった」からである。とりわけ浮世絵については、周知のように当時の日本人はそもそも「美術」として位置づけてはいなかったために、そうした仕事が欧米人の手に委ねられたことはいわば必然であった。いずれにせよ、1890 年のビングの展覧会カタログでは、最初に「本展に出品された主要な画家たちの時代順一覧」が掲載されて、浮世絵師たちの名前とその流派を 4 期に分けて、全体のクロノロジックな流れを示している。第 1 期（1675-1720）は、菱川師宣による墨摺り絵本から手彩色、2 色摺り色彩版画の発明まで、第 2 期（1720-1760）は多色摺り版画の発展期、第 3 期（1760-1800）は多色摺り木版(chromoxylographie)の最盛期、そして最後が第 4 期（1800-1860）という分類である。展示作品の目録もほぼ時代順に、作家ごとにまとめられている。国立美術学校で開催するにふさわしい、浮世絵についての歴史研究の知識を踏まえた展示であり、世界的にもほとんど初めての浮世絵の歴史的・総合的な展示であったと言える。

1890 年という時点でフランスの公衆に明らかにされたのは、とりわけ、鈴木春信、鳥居清長、歌川豊国、勝川春草、そして喜多川歌麿といった最盛期（上記分類の第 3 期）のきわめて質の高い華麗な浮世絵であった。展示された版画の総数は 725 点であったが、そのうちいちばん多いのはやはり北斎（114 点）、2 番目が歌麿（85 点）であり、以下、広重（51 点）、鈴木春信（42 点）、鳥居清長（38 点）、歌川豊国（29 点）、勝川春草（24 点）と続く。

このビングの浮世絵展が、ロートレックやナビ派の画家たちに大きな影響を

与え、また、版画やポスターのジャンルに革新をもたらす契機となったことはよく知られているが、カサットやモリゾがとりわけ興味を抱いたのは、女性たちの風俗を描いた美人画であったと考えられる。

2-2. 林忠正との関係

ビングの浮世絵展に感銘を受けたカサットは、自分でも浮世絵を入手していた。パリでビングと並んで日本美術を扱っていた有名な美術商は林忠正であり、カサットは林からも浮世絵を手に入れていたようである。カサットからモリゾ宛てた 1891 年の未刊行書簡には、次のような部分がある。

昨日、ヒヤシ (Hyashi) と清長を選びながらあなたのことを話しました。ゴンクールが歌麿について書いた本をご覧になりましたか？ ヒヤシはそれに私とほとんど同じくらい腹を立てていました。結局これはゴンクールの病気と考えるべきなのでしょうね。この夏はマネ氏とジュリーとともに拙宅においでいただけたらと思います⁴⁹。

この手紙から、モリゾが林忠正を知っていたことがわかる。またエドモン・ド・ゴンクールの著書『歌麿』への言及があるが、この本は 1891 年 6 月 16 日に刊行されているので、カサットの手紙はこの日付以降、夏までの間に書かれたものと思われる。

林忠正 (1853-1906) の略歴を辿っておくと、彼は富山県高岡市の生まれ、1870 年に上京して村上英俊のフランス語塾「達理堂」に入り、翌年、大学南校 (後の東京帝国大学) に入学して、そこでもフランス人の教師から 7 年間フランス語を学んだ。1878 年、パリ万博への出品物を扱っていた政府系輸出会社、起立工商会社の通訳としてフランスへ渡り、万博会場でフランス人の日本美術愛好家たちの相次ぐ質問に熱心に対応し、自らも日本美術について学んでいった。

万博終了後もパリに残り、通訳をしたり、起立工商会社や三井物産の社員として美術品の売買に携わったりしていたが、1884年に独立して、北駅の近くのシテ・ドートヴィル7番地に店を出した。起立工商会社の元副社長だった若井兼三郎が主に日本で仕入れを担当して「若井・林商会」を名乗り、86年には、より中心部に近い9区のヴィクトワール通り25番地に店を移転したが、89年には二人は解散し、林は完全に独立して「林商会」と名乗るようになる。彼は日本美術のエキスパートとして、パリを拠点に欧米諸国と日本を往復して活躍を続け、1900年パリ万博の際には民間出身者として初めて日本事務局事務官長を務めた。

林忠正の研究者である木々康子氏によれば、林が主として浮世絵を扱いはじめたのは、1890年頃のことであるという⁵⁰。林がそれまで扱っていたのは、主として美術工芸品であった。ピングラが1880年代を通じて大量の浮世絵を輸入していたことを考えると、「林は浮世絵では後れをとった⁵¹」のだった。彼は日本人の常識として、浮世絵版画を絵画とは考えていなかったのであるが、1880年代末にパリで浮世絵人気が急速に高まり、「フランスを代表する国立美術学校で展覧会まで開かれる」状況にいたったことに驚いて、急いで日本で浮世絵を買い集め、独立後は浮世絵を中心に扱うようになった。後れをとったとはいえ、林が明治23年8月から明治34年（1890～97年）にかけて扱った浮世絵版画の総数は、15万6487枚、絵本類約1万冊に達する。木々康子氏によれば、1891年1月に林が日本からパリに戻ってくると同時に、東京からの荷が続々とパリに到着したという⁵²。『林忠正宛書簡集』の中で、着荷の記述は1月に2回、2月に2回、4月に1回、6月に1回、というように続いている。前述のカサットの手紙は、この1891年の6月後半～7月頃であるので、彼女は林の店に続々と浮世絵が届いているのを知っていて訪れたにちがいない。

カサットは「林と清長を選びながらあなたのことを話しました」と書いているが、それはモリゾも浮世絵を入手したがつているということだったのかもしれない。

れない。この頃の林は、ヴィクトワール通り 25 番地の建物を改装し、鐔、掛物、浮世絵、刀剣、陶器、漆器、根付けなど、各分野ごとにサロンを区分して「美術館のような店」を作っていた⁵³。1890 年以降、浮世絵に目覚め、林と親交を結んだ大収集家のレーモン・ケ克蘭の回想によれば、「林は開放的なピングの店と違って、客を一人一人個室に入れて、他の客と交わらないようにして」おり、また、「客の好みを鋭く察して、客に合った作品を薦めるばかりではなく、どんなに金持ちの客でも美術的な素質がなかったら、傑作も売らなかった」という⁵⁴。

実はモリゾは、自分の作品と交換で林から浮世絵を数枚入手していたことが、娘のジュリー・マネの証言でわかっている。ジュリーは 1896 年の『日記』で、彼女の従姉を描いた《ポールの肖像》(CMR214, 1887) について、「この絵は数年前浮世絵と交換された」と書いているのである。林忠正は 1890 年頃から、日本で美術館を作る目的で、熱心に西洋美術品を買い集め、その数は約 600 点に達したという。残念ながら散逸してしまったこのコレクションについて調査研究している馬淵明子氏は、林が日本美術と交換という手段で、画家たちから作品を入手することを好んでいたと述べている。わかっているだけでも林は、モネやドガ、ピサロ、ラファエル・コラン、そしておそらくカサットやモリゾとも作品を交換している。馬淵氏によれば、林はモリゾの作品を少なくとも 6 点所有した経歴があるという。しかし、モリゾが林からどのような浮世絵を入手したかについては不明である。

一方、坂上桂子氏の調査によれば、ベルトの所蔵していた浮世絵は、今日ではほぼ失われてしまっているが、アトリエに残されていた 2 点が同定された。1 点は、れきせんていえいり 礫川亭永理 (= ちようきやうざいえいり 鳥橋斎栄里) による 3 枚続きの錦絵で、能の「松風」を主題として塩汲みの場面を描いたものであり、おそらくドガが白く塗ったと思われる額縁に入っている。もう 1 点は、喜多川歌麿の《江戸六玉顔》と題された 6 枚揃えのうちの 1 枚で、画面右手の扇面のなかに「君書を好む」の文字

が書かれ、草紙を読んでいる女性の姿が描かれているものである。

これらの事実は、モリゾがとりわけ90年の浮世絵展以降、日本の版画に積極的な関心を示し、自身でも入手していたことを示している。また彼女はおそらく、歌麿や清長に代表される美人風俗画（永理もまた、すらしとした美人画を得意とした絵師である）を好んでいたことが推察される。彼女はまた、カサットが手紙の中で言及していたゴンクール⁵⁵の著作『歌麿』を読んだ可能性はひじょうに高い。

1860年代からすでに、マネをはじめとするジャポニザンの画家たちとの交友によって浮世絵と親しく接していたベルト・モリゾが、1890年頃になってようやく自身でも浮世絵に強い関心を持ち、入手するようになったと思われる理由は、この頃になってはじめて、ピングらの尽力で日本の浮世絵がその全貌を現し、とりわけ歌麿や清長などの最盛期の錦絵が展示されて、ピングや林の店で購入できるようになったからであろう。1890年の「日本版画展」において、モリゾやカサットが特に興味を持ったのは、これら歌麿や清長の美人画や美人風俗画であったと思われる。北斎や広重が、主として構図や空間表現によって、風景画に革新をもたらしたのに対して、人物画を中心としていたモリゾは、最盛期の美人風俗画から何を学んだのだろうか。今後は、モリゾが画中画として浮世絵を描き入れた2つの作品の分析を中心として、モリゾと浮世絵の関わりについて、さらに検討を進めていきたい⁵⁵。

-
- 1 坂上桂子『ベルト・モリゾ ある女性画家の生きた近代』小学館ヴィジュアル選書、2006年、242-253頁（坂上2006aと略記）、および坂上桂子『西洋絵画の巨匠6 モリゾ』小学館、2006年、116-119頁（坂上2006bと略記）。
 - 2 馬淵明子「林忠正の西洋美術コレクションとベルト・モリゾ」『林忠正 ジャポニスムと文化交流』林忠正シンポジウム実行委員会編、ブリュッケ、2007年、325-338頁。
 - 3 1856年の発見説は以下の文献。Léonce Bénédite, « Bracquemond l'animalier », in *Art et Décoration*, février, 1905, p.39. ブラックモンが『北斎漫画』を見たのは、版

画印刷の専門家ドラートルの工房であるが、ドラートルは1859年に Adalbert de Beaumont と Eugène Collinot の *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie* を印刷しており、ここには《北斎漫画》からの挿絵が含まれている。

- 4 Jay Martin Kloner, « The Influence of Japanese Prints on Edouard Manet and Paul Gauguin », diss., Columbia University, 1968, p.100, cité par Colta Feller Ives, *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974, p.25.
- 5 ベルト・モリゾの全油彩については以下を参照。Alain Clairet, Delphine Montalant, Yves Rouart, *Berthe Morisot, 1841-1895, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris : CERA-nrs, 1997, p.267. このベルト・モリゾの油彩カタログ・レゾネは、本論において CMR と略記する。各作品の番号と制作年代は、原則としてこのカタログによる。また、モリゾのバステルと水彩に関しては以下のカタログ・レゾネを参照。M.-L. Bataille et G. Wildenstein, *Berthe Morisot : catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Les Beaux-Arts, 1961 (BW と略記)。本稿ではまた、モリゾの作品に関して以下の展覧会カタログを参照した。*Berthe Morisot (1841-1895)*, cat.exp., Lille : Palais des Beaux-Arts / Martigny : Fondation Pierre Gianadda, Edition de la Réunion des musées nationaux, 2002 (Lille/Martigny2002 と略記)。 *Berthe Morisot, 1841-1895*, cat.exp., Marianne Mathieu, commissaire, Paris : Musée Marmottan Monet, Hazan, 2012 (Marmottan2012 と略記)。
- 6 高階秀爾「序・ジャポニスムとは何か」、ジャポニスム学会編『ジャポニスム入門』、思文閣出版、2000年、3頁。本稿での「ジャポネズリー」と「ジャポニスム」の区別はこの論考に基づいているが、両者を峻別するのは困難である。
- 7 宮崎克己「女性たちの空間 (1) 婦人の持ち物」『空間のジャポニスム』第4章、碧空通信 2012/01/06
<http://home.c01.itscom.net/a-hakken/KJ04-01-womens-space.html> (2014年9月30日最終閲覧)
- 8 宮崎克己「ジャポニスムの開始 (4) マネにみる空間の亀裂」『空間のジャポニスム』第2章、碧空通信 2011/10/28
<http://home.c01.itscom.net/a-hakken/KJ02-04-beginning-of-japonisme.html> (2014年9月30日最終閲覧)
- 9 Klaus Berger, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, translated by David Britt, Cambridge, 1992, originally published in München, 1980, p.25.
- 10 空間処理のジャポニスムについては、注8の宮崎氏の論を参照。ここで宮崎氏は、マネの《闘牛士の扮装をしたヴィクトリーヌ嬢》(1862) や《少年と犬》(1860-61) の

ようなスペイン趣味、もしくはスペインの画家の影響を受けた作品の空間処理に関して、マネが日本美術（特に江戸末期の浮世絵）から示唆を得た可能性について述べている。一方「色斑」については、ゾラが1867年のマネ論の中で、『ローラ・ド・ヴァランス』（1862）や『テュイルリーの音楽会』（1862）においてすでにマネ特有の「色斑」（tache）による色彩表現が表れているとして、そこに「日本版画」との類縁性を見ている。後者の問題については、以下の拙論の40-41頁を参照。吉田典子「マネ《テュイルリーの音楽会》再検討（1）—集団肖像画としての意味」、『表現文化研究』第10巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2010年、31-66頁。

- 11 Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 4 vols., New York and London : Garland Publishing, 1984, tome II, p.88, n° 173.
- 12 ドガの扇面画については次の文献を参照。Marc Gerstein, “Degas’s Fans,” *Art Bulletin* 64, n°1, March 1982, pp.105-18; Jill De Vonyar, Richard Kendall, *Degas and the Art of Japan*, Reading Public Museum, Pennsylvania, 2007; Anne Sefrioui, *Eventails impressionnistes*, Editions Citadelles & Mazenod, 2012; 宮崎克己「「仕切り」(1) ドガの舞台装置」『空間のジャポニスム』第3章、碧空通信 2011/12/02
<http://home.c01.litscom.net/a-hakken/KJ03-01-shikiri.html> (2014年9月30日最終閲覧)
ガースタインによると、ドガが最も早い1868-69年頃に制作した3点のうち2点がスペインの衣装を着けた恋人たちのカップルを描いている（Lemoisne 173 et 254）。ドガが多くての扇面画を制作したのは1878-80年であり、25点中19点がこの時期の作品で、ほとんどがバレエの舞台や踊り子たちを題材にしている。
- 13 『ワシントン・ナショナル・ギャラリー展 印象派・ポスト印象派 奇跡のコレクション』カタログ、「作品解説」、2011年、235頁。作品解説の著者はつぎのように述べている。「ドガはその画歴の中でいくつかの扇子を描いているが、このことは当時のフランスにおける動向、すなわちあらゆるスペイン風のものに対する嗜好がしだいに強まり、同時に日本の扇子と浮世絵版画に対する人気もますます高まっていたことを反映している。」
- 14 この作品の制作年は、レズネでは1867年となっているが、Stucky1987やLille/Martigny2002では、73年制作の《かくれんぼ》(CMR26)との類似性などから、73年の制作としている。
- 15 Octave Uzanne, *Les ornements de la femme : l'éventail, l'ombrelle, le gant, le manchon*, Paris, 1892.
- 16 ゴンクール兄弟と美術については以下の論考を参照。小泉順也「ゴンクール兄弟と美術——感覚と論理のあわいに生まれた美意識」、喜多崎親編『パリⅠ—19世紀の首都』（論集・西洋近代の都市と芸術 第2巻）、竹林舎、2014年、459-481頁。

- 17 例外は、1893年に描かれた《扇を持つ若い娘》(CMR347)である。
- 18 《スマイルの花束をつけたベルト・モリゾ》は、テオドール・デュレが所有していたが、ベルトは亡くなる1年前の1894年に、破産したデュレの売り立ての際にこの絵を入手した。ジュリーの『日記』によれば、彼女は母親の死後、寝室のベッドから見える位置にこの絵を掛けていた。このタブローは「1回かせいぜい2回のポーズ」で描かれたという。また、ジュリーは次のように付け加えている。「ママンは私に、この絵はお祖母さま〔モリゾの母親〕の家の木曜日の夜会の前の昼間にポーズしたとおっしゃっていた。この日、叔父さま〔マネ〕はママンに、パパ〔ウージェーヌ・マネ〕と結婚すべきだと言って、ずいぶん長々とその話をなさったらしい。」(Julie Manet, *Journal(1893-1899)*, *Sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres*, préface de Jean Griot, Librairie C. Klincksieck, 1979, pp.74-75.)
- 19 *Manet 1832-1883*, cat.exp., par Françoise Cachin, et al, Paris : Grand Palais / New York : Metropolitan Museum, 1983, p.337.
- 20 Bernard Bertrand et Nathalie Casbas, *Une pensée pour la violette*, éditions de Terran, coll. « Le Compagnon Végétal », 2001.
- 21 Louis Antoine Caraccioli, *Le Livre de quatre couleurs*, chap.I, « Des différentes manières de se servir de l'éventail », Paris, 1760, cité par Anne Sefrioui, *op.cit.*, pp.9-10.
- 22 宮崎克己「女性たちの空間 (2) コンテキストの中の扇」『空間のジャポニズム』第4章、碧空通信 2012/01/13
<http://home.c01.itscom.net/a-hakken/KJ04-02-womens-space.html> (2014年9月30日最終閲覧)
- 23 Julie Manet, *Journal*, *op.cit.*, p.83.
- 24 団扇のジャポニズムについては、宮崎克己氏の以下の論考を参照。宮崎克己「ジャポニズムの開始 (3) 団扇のジャポニズム」『空間のジャポニズム』第2章、碧空通信 2011/10/14
<http://home.c01.itscom.net/a-hakken/KJ02-03-beginning-of-japonisme.html> (2014年9月30日最終閲覧) 宮崎氏によれば、1872年の1年間だけで、扇子が80万本、団扇が100万本、輸出されているという。しかし丁寧な保管がなされなかったために、その大半は失われてしまった。
- 25 同上。
- 26 同上。
- 27 *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis*, documents réunis par Denis Rouart, Paris : Quatre Chemins, 1950, p.120. 彼女は別のエドマ宛の手紙でも、《団

扇の女》について「ルーヴルに行くことになる傑作」と述べている。

- 28 *Manet 1832-1883. op.cit.*, p.349.
- 29 Anne Sefrioui, *Les éventails impressionnistes, op.cit.*, p.76.
- 30 馬淵明子、前掲論文、p.334.
- 31 CMR, p.216.
- 32 Marmottan2011, p.176.
- 33 *Ibid.*, および Lille/Martigny2002, p.336.
- 34 Lille/Martigny2002, p.336, commentaire par Hugues Wilhelm.
- 35 坂上 2006b, p.118. モリゾの風景画の実験的な試みについてより詳しくは、坂上 2006a, pp.160-182 を参照。
- 36 馬淵明子、前掲論文、p.337.
- 37 宮崎克己「“仕切り”」『空間のジャポニズム』第3章、碧空通信 2011/12/02
- 38 『ワシントン・ナショナル・ギャラリー展 印象派・ポスト印象派 奇跡のコレクション』カタログ、「作品解説」、2011年、235頁。
- 39 ベルトと姉エドマとの関係、とりわけベルトがエドマの結婚後、自身が結婚するまでの間（1869-1874）に、姉をモデルとした作品群を制作したことについては、以下の論文を参照。Marni Reva Kessler, « Reconstructiong Relationships: Berthe Morisot's Edma Series », *Woman's Art Journal*, Spring/Summer 1991, Vol. 12, Issue 1, pp.24-28.
- 40 モリゾのカタログ・レゾネの「伝記」Biographie によれば、1870年、普仏戦争のさなかにパリに留まっていたベルトは、「ドガが彼女に贈ってくれた1枚の扇に基づいて、少し水彩の模写をした」と記述されている。CMR, p.48.
- 41 Lille/Martigny2002, p.405.
- 42 Nancy Mowll Mathews (ed.), *Cassatt and her circle : Selected letters*, Abbeville Press, 1984, p.214. ただし、このカサットの書簡集では、「ロートレック」ではなく「ファンタン」となっている。またこの書簡集では、もともとフランス語で書かれていた手紙が英訳されている。我々は以下の版の注に引用されているフランス語の抜粋を参照した。*Mallarmé - Morisot : correspondance 1876-1895. lettres réunies et annotées* par Olivier Daulte et Manuel Dupertuis, Bibliothèque des arts, 2009, p.62. こちらの版では「ファンタン」ではなく、「ロートレック」となっている。Fantin et Lautrec は筆記体では似通って見える可能性があるため、いずれかの編者が読み間違えていると思われる。1890年という年代を考えるならば、ファンタン＝ラトゥールよりも、この浮世絵展に刺激を受け、翌91年からカラー・リトグラフの大判ポスターを続々と発表するロートレックの方が、可能性が高いと思われる。いずれにせよ、ルアール・コレクションに所蔵されている原本の確認が必要である。

- 43 *Mallarmé - Morisot : correspondance 1876-1895, op.cit., p.62.* この書簡集では、「もう一度見る (revoir)」という動詞が使われているが、ドゥニ・ルアール編纂のベルト・モリゾ書簡集では、revoirではなく、単に「見る (voir)」という動詞になっている (*Correspondance de Berthe Morisot, op.cit., p.153*)。したがってこの箇所についても原本の確認が必要である。ルアール編纂の書簡集では日付は特定されていないが、『マラルメーモリゾ書簡集』の編者は「木曜日朝」とだけ書かれたモリゾの手紙を「5月1日」付と推定している。しかし、本文中にも書いたように「もう一度見る (revoir)」という動詞に注目するならば、5月8日または15日であろう。前の手紙でカサットは、モリゾに「月曜日 [5日] の結婚式の日」にパリに来るように誘っているので、モリゾは最初その日に浮世絵展を見に行った可能性が高い。
- 44 ビングについては主として以下の文献を参照。*Les Origines de l'Art Nouveau, la Maison Bing*, sous la direction de Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker et Evelyne Possémé, Van Gogh Museum, Fonds Mercator, 2004; Gabriel P. Weisberg, *Art Nouveau Bing : Paris style 1900*, Harry N. Abrams in association with the Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1986.
- 45 ビングは1880年よりも前、おそらく1875年に日本に来たという説があるが、ワイズバークはこの説には確認できる証拠が見あたらないとしている。Gabriel P. Weisberg, « Une affaire de famille, de Hambourg à Paris et au-delà », in *Les Origines de l'Art Nouveau, la Maison Bing, op.cit., p.19* et note 36.
- 46 *Le Japon artistique : documents d'art et d'industrie*, réunis par S. Bing, 6vols, Paris : Marpon et Flammarion, 1889-1891. [復刻版] *Le Japon artistique, Artistic Japan, Japanischer Formenschatz, 1888-1891*, 6vols, Tokyo : Edition Synapse, 2013. [翻訳 (所収論文のみ)] サミュエル・ビング編『藝術の日本 : 1888-1891』大島清次他訳、美術公論社、1981年。
- 47 及川茂「マネ作『エミール・ゾラ』の背景に描かれた相撲絵」『日本女子大学人間社会学部紀要』第6号、1996年、13-29頁。
- 48 小島烏水「浮世絵の海外流出」『浮世絵蒐集おぼえ帳』『小島烏水全集』第13巻、大修館書店、1984年。.
- 49 Lille/Martigny2002, p.405.
- 50 林忠正と浮世絵に関して、本稿では主として以下を参照した。木々康子『林忠正 浮世絵を越えて日本美術のすべてを』、ミネルヴァ書房、2009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』ブリュッケ、2007年。
- 51 木々康子、前掲書、147頁。
- 52 同上、142頁。

53 同上、143 頁。

54 同上、157 頁。

55 本稿の続編は、以下に掲載予定。吉田典子「ベルト・モリゾと日本美術（２）―《麦わら帽子の少女》における浮世絵の画中画について」『ステラ』第 33 号、九州大学フランス語フランス文学研究会、2014 年 12 月発行予定。

【図版出典】

図 1, 3～7, 12～14, 17～22 : Alain Clairet, Delphine Montalant, Yves Rouart, *Berthe Morisot, 1841-1895, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris : CERA-nrs, 1997.

図 2 : <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.111582.html>

図 8 : <http://www.toutceciestmagnifique.com/2012/03/le-bel-eventail.html>

図 9～11, 15 : *Manet 1832-1883, cat.exp.*, par Françoise Cachin, *et al*, Paris : Grand Palais / New York : Metropolitan Museum, 1983.

図 23～24 : M.-L. Bataille et G. Wildenstein, *Berthe Morisot : catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Les Beaux-Arts, 1961

(よしだ・のりこ 芸術文化論)



〔図1〕モリゾ《ソファに座る2人の姉妹》
(CMR19, 1869)



〔図3〕モリゾ《窓辺の若い女性（ポンティヨン夫人の肖像）》
(CMR18, 1869)



〔図2〕ドガ《スペインの踊り手と音楽家たち》
(1868/69年)



〔図4〕モリゾ《緑の日傘（読書）》
(CMR14, 1867 または 1873)



〔図5〕 モリゾ 《舞踏服の若い女性》
(CMR32, 1873)



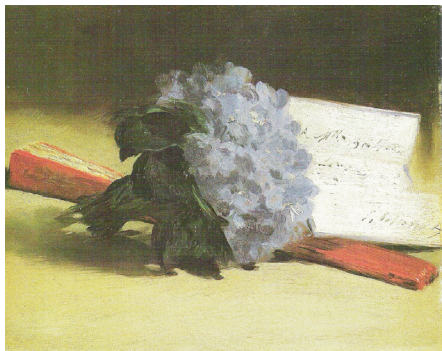
〔図6〕 モリゾ 《ユパール夫人の肖像》
(CMR33, 1874)



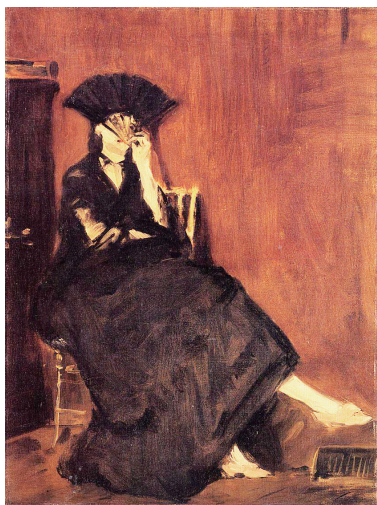
〔図7〕 モリゾ 《扇を持つ女性
(舞踏会にて)》 (CMR60, 1875)



〔図8〕 18世紀末フランスの扇



〔図 9〕 マネ《スマイルの花束と扇》(1872)



〔図 10〕 マネ《扇を持つベルト・モリゾ》
(1872)



〔図 11〕 マネ《扇を持つベルト・モリゾの肖像》
(1874)



〔図 12〕 モリゾ《ダリア》
(CMR66, 1876)



〔図 13〕 モリゾ 《団扇の女性》
(CMR69, 1877)



〔図 14〕 モリゾ 《花》 (CMR99, 1880)



〔図 15〕 マネ 《団扇の女（ニナ・ド・カリアスの肖像）》 (1873-74)



〔図 16〕 ルノワール 《読書するモネ夫人》
(1872)



〔図 17〕 モリゾ 《水盤と子供たち》
(CMR207, 1886)



〔図 18〕 モリゾ 《人形を持った少女》
(CMR166, 1884)



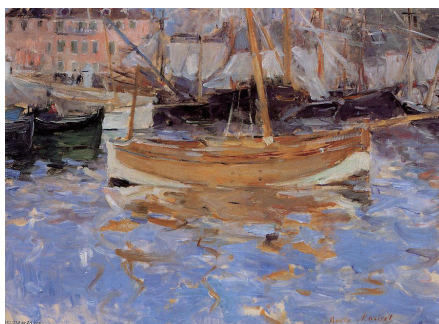
〔図 19〕 モリゾ 《ヴァイオリンの稽古》
(CMR333, 1893)



〔図 20〕 モリゾ 《ヴァイオリンを弾くジュリー》
(CMR358, 1893)



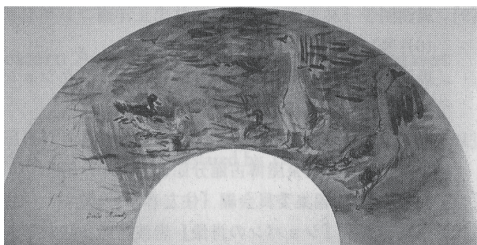
〔図 21〕 モリゾ 《セーヌ川の船》
(CMR84, 1880 頃)



〔図 22〕 モリゾ 《ニースの港》
(CMR114, 1882)



〔図 23〕 モリゾ 《雪景色》 (BW645, 1880)



〔図 24〕 モリゾ 《がちょうのいる扇面》
(BW719, 1884)