

浮世絵の伝来と邂逅の系譜から

－ 19世紀フランスをめぐる北斎と広重の受容と変容－

From the genealogy of the introducing and the encounter with Ukiyo-e

－ The Acceptances and changes of Aesthetics by Hokusai and Hiroshige in 19th century France －

村上 哲

Satoshi MURAKAMI

アート・キュレーション代表

Chief Executive Curator of The Art Curation

キーワード：浮世絵版画、東西交易、遠近法、バルビゾン派、ジャン＝フランソワ・ミレー、
印象主義、クロード・モネ

Keywords: Ukiyo-e prints, East-west trade, Perspective, The Barbizon School, Jean-François Millet,
Impressionism, Claude Monet

Summary

The fact that Japanese Ukiyo-e influenced the Barbizon School and later generations of French painters is widely known. In the glorious history of 19th century French painting in full bloom, Jean-François Millet (1814-1875), who pursued realism with the theme of farmer's activities and Claude Monet (1840-1926), who advocated Impressionism exploring the effects of light and color, opened up an original painting world inspired by Ukiyo-e, especially Hokusai and Hiroshige. The age difference is 26 years old, and the two painters, who are generationally separated by a quarter of a century, are typical of the Barbizon School and the Impressionist beliefs to which they belong because of their thorough and inquisitive way of life.

Amid the inheritance and disconnection between the Barbizon School and the Impressionist, especially Millet and Monet, the modeling of Ukiyo-e, which came from a foreign country in the far east, Japan, was a common concern for 10 years from the 1860s to the 1870s. It became a base for painters as a new visual language. This fusion of eastern and western aesthetics was the beginning of a story in which European art, which has long been bound by tradition and norms since the Renaissance, was dramatically transformed by the values invited from regions other than Europe.

第 I 章

浮世絵の衝撃—その受容と歴史的背景—

バルビゾン派とそれに続く世代の印象派やポスト印象派などフランスの画家たちがこぞって影響を受けたものに、日本の浮世絵版画があることは広く人口に膾炙している。ヨーロッパで日本美術が本格的に紹介された1867年の第2回パリ万国博覧会前後の時期から、ミレーやテオドール・ルソーは自らコレクションに取り組むほど浮世絵に熱中し、その影響が作品の構図やモチーフの扱いに現われてくる。批評家のエルネスト・シュノー（1833-1890）によって「まるで火薬に沿って燃え上がる炎のように、瞬く間に美術の制作の現場を席卷していった」と評されたこの日本美術への熱狂は、モネやピサロをはじめとする印象派や、ゴッホやゴーギャン、セザンヌらのポスト印象派、ポン＝タヴェン派やナビ派、トゥールーズ＝ロートレックら世紀末の芸術家へと伝播し、象徴主義やアール・ヌーヴォーの潮流のなかで醸成されて、多彩な造形的成果を産み落としていった。

ヨーロッパにおける浮世絵の発見は、1856年に銅版画家のフェリックス・ブラックモンが刷り師のオーギュスト・ドラートルの仕事場を訪ねた際に、赤い表紙で装丁された『北斎漫画』を見つけて入手し、仲間とともに称賛したのが最初とされる。このエピソードの詳しい経緯については、20世紀初頭にリュクサンブール美術館に勤めていたレオンス・ベネディットが1905年2月に書き記しているが、印象派研究の第一人者だったジョン・リウオールドも

1946年にニューヨーク近代美術館から刊行した『印象主義の歴史』でベネディットの記述を典拠としており、今日における定説となっている。この『北斎漫画』発見の2年前の1854年、日本は米英と和親条約を結んで開国し、1858年の秋には日仏修好通商条約が締結されて、翌1859年に横浜が開港されフランスと日本との正式な交易が始まっている。とはいえ19世紀の中葉以降には浮世絵版画はフランスの随所で見ることができたといわれ、北フランス・ノルマンディーの港町ル・アーヴルで暮らしていたモネが浮世絵と出会ったのは、自分が16歳の1856年のことだったと画家自身が語っている。

1861年、エドモンとジュールのゴンクール兄弟は6月8日の『日記』のなかでパリの骨董店「ラ・ポルト・シノワーズ」で手に入れた浮世絵版画について、「羊毛のごとき弾力性と柔軟性の持った、あたかも布のような紙に刷られた日本の版画を購入した。かくのごとき驚嘆すべき奇抜さと、詩情を湛えた素晴らしい作品にいまだかつて出会ったことはなかった。」と称賛したことは日本美術礼賛の嚆矢として広く知られる。またこの同じ年の暮れに、詩人で批評家のシャルル・ボードレーは友人のアルセヌ・ウーセに宛てた書簡のなかで、彼自身が「日本のエピナル版画」と呼んだ一包みの日本の浮世絵版画を友人たちと分けあったことを記している。ボードレーは、19世紀にフランス北東部の街エピナルで盛んだった色鮮やかな着色版画に引き合いに出して、浮世絵版画の色彩の素晴らしさに注目したのである。

1860年代初頭、パリではヴィヴィエヌ通り36番地に浮世絵などの東洋の骨董品を商う「ラ・ポルト・シノワーズ」が開店したのに続いて、1862年にはドゥゾワ夫妻がリヴォリ通り220番地に「日本の美術・工芸品ギャラリー」という名の骨董品屋を開いており、この頃からパリでは日本美術熱が高まり始めていた。ジャポニズムの称揚者として広く知られるゴンクール兄弟は、ドゥゾワ夫妻が営んだこの骨董品店について、後年の1875年3月31日の『日記』のなかで「この店は、ジャポニズムの大きなうねりを産んだ場所であり、また学校なのである。この動向は絵画やファッションにまで広がっている」と綴っている。そして浮世絵がヨーロッパで本格的に紹介されたのが、ドゥゾワ夫妻が店を開いたのと同じ1862年のロンドンでの万国博覧会であり、その5年後の1867年に開かれた第2回のパリ万国博覧会であった。このパリ万国博を契機として日本美術が急速に伝播していき、そののち半世紀以上にわたってフランス美術に絶大な影響を及ぼすことになった。そして日本政府として初めて公式に参加した1873年のウィーン万国博覧会以降、ヨーロッパ各国に日本ブームが湧き起こり、ジャポニズムの潮流は絵画や版画といった平面芸術のみならず、彫刻、工芸、建築など多岐にわたる造形分野を席卷しながら、1878年の第3回パリ万国博覧会において最高潮を迎えている。

熱烈な日本通として知られた美術評論家のエルネスト・シュノーは、大量の浮世絵が展示された1867年の第2回パリ万国博覧会に際して著した評論『1867年の博覧会』

のなかで、浮世絵とともに陳列された江戸の洋風画について、「憐憫の情を抱くほどのあまりにも陳腐な代物であり、美術学生の作品とも似たものである」と、その凡庸さを手ひどく酷評する一方で、「(日本美術、とりわけ浮世絵からは)「多様な成果を蓄積し、また様々な示唆を受け取ることができる」と手放しで賞賛している。さらにシュノーはこの文章のなかでヨーロッパの影響が日本へ及ぶことへの憂慮へも言い及んでいるが、その考察の根底には「浮世絵という優れた成果があるのにも関わらず、果たして西洋の価値観の受容が必要なのだろうか」とするシュノーの懐疑がある。

日本の浮世絵に強い関心を抱いた印象派やポスト印象派、世紀末の芸術家に加えて、近年は印象派に先行する世代の画家たちも浮世絵に大きな示唆を受けていたことが指摘され始めている。モネ、ピサロ、ドガらの印象派をはじめ、ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌらのポスト印象派、19世紀末に活躍したトゥールーズ＝ロートレック、「日本風のナビ」の異名をとったピエール・ボナールをはじめとするナビ派などのジャポニズム研究は深化を続けているが、これに先駆けて前世代のバルビゾン派のテオドール・ルソーやジャン＝フランソワ・ミレーらも浮世絵に魅せられて絵画創作のヒントにしていることが窺われ、コロヤやアルピニーをはじめとする古典主義的な風景画家やクールベの後期作品などにもしばしば浮世絵からの影響が見てとれる。

ところで19世紀後半のフランス絵画がそれまでの造形観と圧倒的に変わった点は、色彩が明るくなったことと並んで、従

来のヨーロッパ絵画の伝統や規範から脱却した構図の変革があった。その契機は本稿で詳述するように浮世絵の影響によるところが大きい。ここで踏まえておくべきことはフランスと日本の空間意識に通底していた「遠近法（パースペクティヴ）」への視座であり、とりわけ遠近画法のわが国への伝来と変容、そしてその300年後に西洋へと逆輸入されていった東西交流の系譜であろう。というのも浮世絵にみられる空間表現は、江戸時代の蘭画家たちがヨーロッパの銅版画や西洋の影響を受けた中国版画などから学んだ遠近画法を消化し、その精髓を引き継いでいるからである。15世紀のルネサンス期にイタリアで完成されたこの画法が日本に伝来したのは、キリスト教や鉄砲と同じく16世紀の半ばとされ、ポルトガルの宣教師が携えてきた西洋の銅版画がその手本となったといわれる。江戸時代に入ると、遠近法の影響を受けた中国の蘇州版画が中国やオランダとの貿易によって大量に長崎へ入るようになり、日本各地に広まって江戸の浮世絵師たちに影響を与えるとともに西洋の遠近法の流布にも一役買っている。

17世紀の中頃からは、オランダから伝来した「覗き眼鏡」や「覗き絡繰り」といった仕掛けのなかに遠近法による風景絵を仕込んで見せる見世物が流行し、江戸時代の庶民は遠近画法に通じ、その面白さに興じていた。このような庶民文化を土壌として、18世紀中葉には円山応挙や平賀源内、秋田蘭画の小田野直武、司馬江漢らが遠近画法に取り組んだ。とりわけ円山応挙は若い頃にオランダから渡来した「眼鏡

絵」に示唆を受けて、自らその制作に携わっている。凸レンズをはめた覗き眼鏡の箱のなかに遠近法による風景画を仕込んだ「眼鏡絵」は、三次元的な空間を楽しむ装置で、このような娯楽は昨今の3D映像などの流行とも相通ずる一種のブームであった。また平賀源内は小田野直武に遠近法や陰影法といった西洋画法を伝授し、直武らの秋田蘭画を介して遠近画法は浮世絵へと継承されていく。とりわけ源内や直武らと接点のあった司馬江漢は、その影響のもと遠近法や陰影法を採り入れた洋風画のジャンルを切り開いた。司馬江漢はまたの名の鈴木春重といい、鈴木春信に師事した浮世絵師であった。江漢は浮世絵師として極端な遠近画法を用いた錦絵を手がけており、ここにおいて「平賀源内—小田野直武（秋田蘭画）—司馬江漢（浮世絵、洋風画）」という連鎖を経て、浮世絵へと連なる遠近法の系譜が浮かび上がる。一方、元禄期から活動した奥村政信や歌川派の祖である歌川豊春らの浮世絵師たちも、18世紀の中頃からすでに透視図法を大胆に採り入れた作画法を駆使しており、彼らの錦絵は画面が浮き立って見えることから「浮絵」と呼ばれた。

このような遠近法受容の延長線上に、18世紀から19世紀にかけて活躍した浮世絵師たちは、透視図法の遵守など西洋的な規範や規律に囚われずに、遠近法を柔軟に解体し再構築して、斬新な構図法を編み出していく。とりわけ葛飾北斎や歌川広重は、奥村政信や歌川豊春ら先行する世代の浮世絵師が開拓した「浮絵」の遠近画法をさらに突き詰めて、その造形の精髓を抽出して

独創的な地平へと踏み込んでいった。例えば、北斎は極端にクローズ・アップした近景とはるか遠くの遠景を組み合わせて、意表を突いた奇抜さを画面に与え、広重はモチーフを画面の縁で裁断して空間に示唆的な広がりを持たせている。また本来はひとつであるべき消失点をいくつも設けて輻輳する重層空間を作り出すなど、画面効果の獲得のためには遠近法を変幻自在に改竄することを厭わなかった。浮世絵の視覚に孕まれるこの自由闊達さが、多様な視点を画面に導入していくキュビズムなど20世紀美術への導火線となり、モンドリアンらによる抽象絵画への道を準備したといっても過言ではない。東西交流のなかで変化していった遠近法を触媒として、ヨーロッパ美術に受容された浮世絵は自らの源流である西洋の美意識や造形観そのものを大きく変革させることになったが、バルビゾン派や印象派の画家たちと浮世絵とが成し遂げた幸福なる邂逅はその嚆矢となった。

第Ⅱ章 バルビゾン派から印象派への系譜、ミレー とモネの接点―浮世絵をめぐる諸相―

百花繚乱に咲き誇った華やかな19世紀フランス絵画史のなかで、農民の営みを主題にひたすら写実主義を貫いたジャン＝フランソワ・ミレー（1814-1875）と、光と色彩の効果を探究する印象主義を標榜したクロード・モネ（1840-1926）は、ともに徹底した求道的な生きざまゆえに、自らの属するバルビゾン派と印象派の信条をそれぞれに典型する存在である。2人の年齢差は26

歳、四半世紀の隔たりのあるこの画家たちの絵画は、世代間の価値観の差異を検証する格好の材料であると同時に、日本の美意識を共有し体现するものであった点においても尽きせぬ洞察の対象となるものといえよう。

第二帝政期（1852-1870）前後の19世紀中葉のフランスにおいて、バルビゾン派や外光派など前世代の画家と印象派の画家たちとは制作をともにすることもあり、描法や技法・材料の情報、画題などを伝授するなかで師弟関係や協力関係を紡ぎ、そしてときには経済的な支援関係にもあった。とりわけジャン＝バティスト・カミーユ・コロローやシャルル＝フランソワ・ドービニー、ウジェーヌ・ブーダン、ヨハン・バルトルト・ヨンキントらは、次世代を担うことになる若き画家たちを積極的に評価し、自らの絵画理念や画法を教え伝えている。1858年の夏、ノルマンディーの村ルエルで、17歳のモネがブーダンに誘われて初めて戸外の光のもとで風景画に取り組み、現場で描く表現の可能性に開眼したことは有名なエピソードである。

しかしミレーとモネの関係についていえば、個人的な交流の形跡はほとんど見当たらない。ミレーを深く崇敬していたと伝えられるモネだったが、気難しい性格だったミレーは若きモネにとっては近寄りがたい存在だったといわれ、親しく交友することはなかったという。その一方で作品への影響の観点から眺めると、後年のモネはミレーの作風に強い示唆を受けた作品を産み出しており、《グレヴィルの断崖》（図1／1871年、大原美術館）などミレーが晩年

に描いた清澄な風景画が、プールヴィルの断崖をモチーフにした連作（図2/1882年、シカゴ・アート・インスティテュート）などモネの一連の作品に影響を与えたことは広く知られる。そして2人が描いた簡潔でモダンな画面構成の源泉こそ、歌川広重の「東海道五十三次」の「白須賀」「汐見坂」（図3）などに典型される浮世絵の削ぎ落とされた造形感覚だったことは、同時代のフランスの画家たちに共通する関心事として特筆に値する。パリでは1860年代から浮世絵版画がコレクションの対象となったが、ミレーはブラックモンをはじめとする版画家たちとの交流のなかで、早くも1860年代前半から収集し始めている。また1856年の少年期に浮世絵に出会ったと語っているモネも、1871年のオランダ滞在時から本格的な収集に手を染めており、浮世絵版画を数多くコレクションしていたことが知られる。1862年頃からパリの骨董商の店頭に並び始めた浮世絵版画は、日本美術が本格的に紹介された1867年の第2回パリ万国博覧会以降、フランスに広く普及していく。この浮世絵ブームの到来のなかで、2人の作品には日本美の造形研究の成果が如実に映し出されるようになっていった。

フランスでは19世紀の前半より自然への関心が高まり、写実主義に基づく創作姿勢が重要な趨勢を占めていくなかで、バルビゾン派のなかに依然としてあったロマン主義的なものは次第に払拭された。そして印象派以後には純粋な視覚への傾倒が進んだが、そこには「継承と断絶の系譜」ともいふべき複雑な様相がある。写実主義の熟

成から印象主義の誕生への道程を辿るなかで、バルビゾン派と印象派とのこのような関わりを微細に探ることはきわめて有効な視座となる。フランス絵画史は美術史的な系譜から捉えるならば、バルビゾン派から印象派へと時系列に沿ってクロノジカルに展開していったように考えられがちであるが、1850年代から1870年代にかけての時期、この二つの潮流の画家たちは同時代を生き、同じ時代精神を共有していた。自然観察に基づくリアリズム、戸外での制作姿勢、光に対する鋭敏な感性、純化される色彩の効果、筆のタッチを活かした画法、そして日本の浮世絵から受けた示唆や影響。これらの諸要素への取り組みがそれぞれに突き詰められ抽出されることで絵画の諸問題が浮かび上がり、19世紀後半から20世紀にいたる近代の視覚世界へと繋がっていく。とりわけ自然が見せる束の間の印象を描き出そうとしたカラーの眼差しは印象主義の先駆けとなり、ドービニーの伸びやかで素早い筆さばきは、印象派の画家たちによってさらに自由さを増し、自律した筆触をみせる分割描法へと進化した。

一方、バルビゾン派と印象派という二つの流派には、画家同士の人間的な深い繋がりが造形の継承が数多くあるにも関わらず、前近代と近代とを隔てる厳然たる相違点も多く見受けられる。印象派の画家たちが戸外の制作現場で作品を完成にまで至らしめるのに対して、バルビゾン派の多くは戸外での取材はあくまでも習作であり、最終的にはアトリエで絵を仕上げるのが常であった。このためバルビゾン派の構図は実際の自然を組み替えて改変したものとな

り、光線の扱いや色彩の配置についても、再構成によって画面は人工的に設えられた完結した舞台的空間となっている。その背景には、自然のなかに美の理想を見いだそうとしたロマン主義的な精神がある。自然観察を重視しながらも、最終的にはそれを超越した理念的な世界への憧憬こそバルビゾン派の根底にある精神であった。とりわけミレーの農民画を特徴づける崇高な面持ちはその典型であり、永く紡がれてきた伝統の残照であったといえよう。バルビゾン派と印象派、とりわけミレーとモネとをめぐるこのような世代間の継承と断絶のなかで、1860年代から1870年代にかけての10年間、共通の話題であり新たな視覚言語として画家たちの拠り所となったものが、遠く極東の異国・日本から渡来した浮世絵の造形であった。東西の美意識が交感するこの様相は、ルネサンス以来、永く伝統と規範に縛られてきたヨーロッパ美術が、非西欧圏より招来された価値観によって劇的に変貌を遂げていく物語の序章となった。

第三章

1867年のパリの窓から

－万国博覧会の開催とミレーへの賞賛－

1867年、第2回パリ万国博覧会が4月1日から11月3日まで7ヶ月にわたって開催された。日本が初めて参加国に名を連ねた国際博覧会で、幕末期の不穏な政情のなかで徳川幕府のほか薩摩藩と佐賀藩が参加したが、とりわけ薩摩藩は徳川幕府とは独立した陳列を催して、幕府側との諍いを起こしている。わが国の明治維新前夜に開催され

たこの博覧会において日本の文物がパリで初めて本格的に紹介されたが、なかでも大量の浮世絵版画が陳列されたことはフランスの画家たちに絶大なるインパクトを与えることになった。徳川幕府は第2部門に歌川派の国貞や国芳らの浮世絵師に注文した100点の肉筆画を出陳し、第6部門には江戸の絵本類や摺りもの、物語本などが並んでいる。美術評論家のエルネスト・シュノーが『1867年の博覧会』のなかで酷評した洋風画は、幕府の開成所画学局などからの出品作で構成された第1部門に展示されていた。

ジャン＝フランソワ・ミレーは、このパリ万国博以前の1864年頃から同じバルビゾン派の盟友のテオドル・ルソーとともに日本美術の魅力に強く惹きつけられ、自らも数多くの浮世絵版画のコレクションをしている。当時、ミレーは1862年にパリで設立された「腐蝕銅版画家協会」の活動のなかでエッチングに精力的に取り組むとともに、『北斎漫画』の「発見者」として伝えられる銅版画家のブラックモンをはじめ、蒐集家で批評家のフィリップ・ビュルティヤ、銅版画の刷り師のオーギュスト・ドラートルら、浮世絵版画の美意識の信奉者たちと交流していた。そして1867年の春、第2回パリ万国博覧会が大きなきっかけとなって、浮世絵の造形空間はミレーの重要なインスピレーションの源泉となっていく。一方でこの万国博覧会ではミレーの特別室も設けられて、9点の代表作の数々が展示されており、『馬鈴薯の収穫』、『死と木樵』、『落穂拾い』、『夕暮れに羊を連れ帰る羊飼』、『羊の毛を刈る女』、『羊飼

の少女》、《馬鈴薯植え》、《晩鐘》、《羊の牧舎、月光》といった名作の数々が一堂に並べられ、その真摯で崇高な画業に大いなる賞賛が集まった。フランスでの日本熱の高まりとミレーの名声の確立は、奇しくも同じこの1867年の第2回パリ万国博覧会を契機としているのである。

このパリ万国博から遡る2年前の1865年からミレーは風景画に取り組み始め、没する1875年まで10年間にわたって描き続けた。それまで自然のなかの人間の営みを描く農民画に傾けてきた情熱は、晩年にいたって自然の息吹そのものへと向けられたが、この時期に心酔した浮世絵の影響がミレーの風景のなかに映し出されていく。第2回パリ万国博覧会から数年を経た時期の、1871年から1873年にかけて描かれた《突風》(図5/ウェールズ国立美術館)には、葛飾北斎の「富嶽三十六景」「駿州江尻」(図4)など浮世絵に見られる「風の主題」から示唆を受けたことが明瞭に示されている。強烈な存在感で画面を支配する檜の木を主役にした構成や、自然の猛威に翻弄される小さな人物像、大木から吹き飛ばされる木の葉には、北斎が描いた風景からの転用が窺える。逃げ惑う羊の群れを必死に追いかける羊飼いの小さな姿は、容赦のない暴風になす術もなく曝されて憐れなまでに弄ばれ、荒々しい力が地上のすべてのものを無へと向かわせる。

浮世絵との関連を匂わせる一方で、大木を根こそぎ奪い去らんばかりに猛り狂うドラマティックな風の表現には、19世紀のロマン主義的な概念が投影されているのは明らかであろう。画家の生まれ故郷の北フ

ランス・ノルマンディーのラ・アーク地方は、イギリス海峡に飛び出した半島で風の強い土地柄であり、幼少期の記憶とも重なるイメージなのかもしれない。また自然が暴風に荒らされていく光景は、近代社会の発展によって環境破壊が急速に進んだ当時の状況に対する画家の怒りを反映するものともいわれる。浮世絵を受容した大胆な構図や躍動感溢れるダイナミズムは、画家のルーツを囚らずも映し出しながら、表現しようとする主題の具現化に大いなる寄与を果たしたといえよう。また同じ年代の1871年に描かれたジャン＝バティスト・カミーユ・コロアの素描《突風》にも、画面構成をはじめ小さな人物表現や飛び去る木の葉などのモチーフに、「駿州江尻」の造形要素との関連が強く窺われる。「風の主題」で繋がるこれらの作品は、1860年代以降の時代にすでにフランスの画家たちが浮世絵の構図とりわけ北斎のイメージを共有していたことの証左となっている。

第2回パリ万国博覧会の直後の1868-69年頃に描かれた一連の風景画は、アルザス地方の山岳地帯に取材したものだが、《松林の縁を通る牛、ヴォージュ》など幾つかの作例には浮世絵によく見られる画面構成からの影響を指摘することができる。右から左へと画面を大胆によぎる斜めの線を基軸にして、随所に垂直なモチーフ群を配置していくこのような構図は、鈴木春信をはじめ北斎や広重らの画面にも見られるもので、例えば春信の「お仙の茶屋」などの構図との類似を窺い知ることができよう。また瑞々しい自然の息吹を伝える明るくフレッシュな色彩にも、浮世絵版画の彩りか

らの示唆が感じられる。またミレーの描く農民の姿は、1860年代中葉までは静謐な佇まいを醸す彫刻のごときモニュメンタルな造形を特徴としていたが、1867年頃からは『北斎漫画』などに登場する職人たちの多彩な人物像から示唆を受けて、奇抜な構図を駆使した多様な人物表現を試みるようになった。

亡くなる晩年まで6年間にわたって筆を入れ続けた《春》(図6/1868-73年、オルセー美術館)は、アルザスの実業家フレデリック・アルトマンの依頼による「四季」の連作の1点であり、ミレーの風景画の代表作として名高い。瑞々しい画面をよぎる陽光の輝きは、1870年代に産声をあげるモネたちの印象主義と共鳴する要素であるが、見る者に働きかける清新な感触は伝統的な規範から逸脱した構図の斬新さに起因するものでもあろう。水平線を強調して斜線を効果的に活用する構図や、あたかも擬人化したかのような樹木の存在感などには、歌川広重の「東海道五十三次」「四日市三重川」(図7)などに見られる浮世絵版画の構成要素からの示唆が強く窺われる。バルビゾン派と深く関わったコロヤやアルピニーなど古典主義を基盤とする風景画家たちの作品でも、1860年代の中頃から樹木を中央部分に大胆に構成し、その林間を抜ける小径に添景人物を配する斬新な構図が見られるようになる。このような大胆なコンポジションの手法は、歌川広重の「東海道五十三次」の「吉原」や葛飾北斎の「富嶽三十六景」の幾例をはじめ、浮世絵の風景表現にしばしば登場するもので、1860年代からバルビゾン派の画家たちの

なかに浮世絵のヴィジョンが深く浸透していたことが窺われる。

第2回パリ万国博覧会の11年後の1878年、第3回パリ万国博覧会が開催されたが、美術評論家のエルネスト・シュノーは、その時代の状況を1878年刊行の美術専門誌『ガゼット・デ・ボザール』に掲載された『パリにおける日本』(*Le Japon à Paris*)という評論のなかで次のように記している。「(日本美術、とりわけ浮世絵への)熱狂は、まるで火薬に沿って燃え上がる炎のように、瞬間に美術の制作の現場を席卷していったのである。意表を突いた構図、科学的な形態、豊かな色彩、独自の絵画性、そしてそれら造形の効果を簡潔な画法で実現させていることに刮目したのだった。」これに続けてシュノーは、1870年代のパリでは様々な日本美術のコレクションが店に陳列されるや否や、たちまち画家や文学者たちが収集してアトリエや陳列室に所蔵されていき、1867年のパリ万国博覧会からの10年間でパリのあちこちには素晴らしい日本美術のコレクションが形成されていったとする。

このようなジャポニスム流行の要因としてシュノーは、「(フランスの画家たちが日本美術とりわけ浮世絵の造形に)驚嘆し、讚嘆し、歓喜した。その度合いがあまりに激しく深かったため、その呪縛から解かれることはなかった」ことを指摘しているが、それに続く文章はヨーロッパの芸術家たちの日本美術の受容のあり方を端的に示すものでありきわめて重要である。「(画家たちは、浮世絵から)授けられた影響を、それぞれの才能によって知的な創造へと繋

げていった。日本の美術の中から、画家たちは自らの本質と最も深く関わりを持つ特質を引き出して一体化させたのである。」この言葉から読み取れることは、ジャポニスムとは画家たちとの共通の認識や関心事の上に成り立っているものであり、知性と才能がなし得た東西の文化の融合と定義づけているのである。「自らの本質と最も深く関わりを持つ特質」としたその接点には、前述したとおりの遠近法的な視覚があることはいうまでもない。

第IV章

モネのジャポニスム―傾倒と昇華―

モネの浮世絵との出会いは、前に触れたとおり画家がノルマンディー地方の港町ル・アーヴルに住んでいた10代中頃の1850年代中頃にまで遡ると伝えられる。後年、モネは知人に16歳になる年の1856年にル・アーヴルで浮世絵を初めて目にして、深く感銘を受けたことを語っている。記録によると日本とフランスの間で正式な交易が始まる以前の1854年から、貿易港だったル・アーヴルにはすでに中国や日本などからの荷揚げが増え始めているが、その交易の経路はオランダのアムステルダムやロッテルダム、イギリスのロンドンを経由するルートのほか、日本の美術工芸が中国で買い付けられたのちにフランスに持ち帰られるケースも多かった。東洋からの異国の文物が北フランスの港に陸揚げされる状況のなか、モネはフランスの画家たちのなかでも最も早い時期に浮世絵に接し、油彩画に取り組み始める10代の頃から眼の

記憶のなかに日本美術の影が浸透し始めていたのであろうか。画作にその影響が明確に見られるようになるにはまだ歳月を要するが、少年期に触れた日本美からの示唆は、後年になればなるほど明確になっていく。

1859年の春からパリで2年間の修業を積んだのち、徴兵で1年間アフリカのアルジェリアに駐屯したモネは、灼熱の異国で強烈な太陽の光や砂漠の壮麗な光景を目にして、「このときの陽光と色彩の印象が、のちの作品を産み出す要因となった」と語るほどの鮮烈な記憶を心に刻んだという。このアフリカでの体験を経たのち、外光派のヨンキントとの交流の日々を通じて、ブーダンとの親交で培われた戸外での制作の理念をさらに発展させていく。20歳を超えたばかりのこの時期に、モネは同じ風景を時刻や季節を変えて描くことに目覚めており、この制作姿勢は生涯を通じて探求されることになる。印象主義の最重要課題の発見であった。この色彩への開眼と風景への眼差しの深化に大きく寄与したのが浮世絵から受けたインスピレーションだったのであり、1860年代後半以降、モネの作風を大きく進化させていく源泉となっていった。

モネの初期の代表作《サン＝タドレスのテラス（海辺のテラス）》（図9／1867年、メトロポリタン美術館）は、日本美術の本格的な紹介の転機となった第2回パリ万国博覧会の年に描かれた。この絵を画家自身は「旗のある中国風の絵」と語り、ルノワールは「日本風の絵」と呼んだが、旧来のヨーロッパの伝統とは趣を異にする

奇抜な構成が東洋を連想させる呼称を産んだのであろう。この作品の源泉としては、モネの所蔵品に含まれていた葛飾北斎の「富嶽三十六景」「五百らかん寺さゞらど」や、シーボルトが著書『日本／NIPPON』のなかで掲載した図版など、屋外のバルコニーと遠望とを組み合わせた構図が知られる。また2本の垂直線を基軸にして水平や斜めの造形要素を絡ませる構図には、歌川広重の「東海道五十三次」の「日本橋」(図8)や歌川広重の「名所江戸百景」の「亀戸天神境内」などの絵柄からの示唆も窺えるであろう。画面を縦に突き抜けるかのような垂直の造形モチーフは、後年の《ポプラ並木》の連作のなかの作例へと継承されていく。エルネスト・シュノーが1878年の『パリにおける日本』で、モネの画法について「全体の印象を強固にするために細部を簡潔に整理している」と述べているとおり、モネが浮世絵の示唆から開拓した最初の領域は構図への取り組みであり、この観点から絵画を刷新していったといえよう。

第1回印象派展に先だつ1871年、普仏戦争中のパリを逃れてロンドンに滞在していたモネは、オランダにも出向いて浮世絵版画を大量に買い込んでおり、晩年のジヴェルニー時代には250点近くにおよぶ浮世絵版画のコレクションを所有していたが、そのなかには葛飾北斎の「富嶽三十六景」や歌川広重の「東海道五十三次」「名所江戸百景」をはじめとして、喜多川歌麿、三代歌川豊国、歌川国芳などの代表作が含まれていた。モネはこれらの浮世絵や光琳などの日本美術でジヴェルニーの家の食堂の壁

を飾っていたことを、画家の義理の息子のジャン＝ピエール・オシュデが実見しており、現在も同地で再現されている。画家自身の言葉が示すとおり、モネにとって浮世絵とは「洗練された趣向が見る喜びを呼び覚まし、美的な規範が示唆をもたらしてくれる」ものであり、「陰影によって事物の存在性を喚起し、断片を用いて全体が暗示される」とするその造形観こそ、自らの追い求める視覚世界を確信させるものだったことに他ならない。なかでも歌川広重は「日本の印象主義者」として、モネにとって最も敬愛する芸術家であったという。

1876年の第2回の印象派展に出品された《ラ・ジャポネーズ》は、日本の着物を纏ってポーズを取る妻のカミーユの姿を外連味たっぷりに描いたもので、画面のあちこちに団扇を配し、日本趣味(ジャポネズリー)の極致ともいうべきアイコンに仕立て上げた。モネ自身は「ほんの気まぐれで描いた」と語っていたが、当時、画家は戸外の光のもとでの風景画に浮世絵の構図の導入を企てており、この大作はジャポニスム(日本主義)を標榜する自らの立場を喧伝するものでもあった。その一方で、翌1877年の第3回印象派展に際して制作された8点におよぶ連作《サン・ラザール駅》

(図11)には、一見するとジャポニスムの薫りは嗅ぎとれない。しかしその造形のエッセンスをつぶさに検証してみると、浮世絵の構図を研究し昇華させた痕跡が浮かび上がってくる。葛飾北斎の「富嶽三十六景」(図10)がその源泉であり、富士山が見せる大ぶりの三角形のフォルムをサン・ラザールの大屋根と関連づけながら、実体

のある部分と空の部分との位置転換を行っている。すなわち北斎における富士山の部分がモネでは空となり、北斎の空の部分がモネでは駅舎の屋根となって造形されており、大胆な奇抜さで逆転された着想のユニークさが窺えて興味深い。有名な《積み藁》(1890-1891年、ボストン美術館)の連作のなかのコンポジションにも、「富嶽三十六景」のイメージとの共鳴が聴こえる。

また《アンティープ岬》(1888年)では、葛飾北斎の「富嶽三十六景」の「駿州江尻」や「信州諏訪湖」に典型されるような、大振りの樹木を画面中央に配して、背後に遠く見晴るかす遠景を展開する浮世絵の構図からの示唆が明らかである。またポプラ並木の連作(1891年)に見られる画面に横位置でリズムカルに並列する木立は、葛飾北斎の「富嶽三十六景」「東海道程ヶ谷」(図12)の並木街道からの示唆があるものと思われる。このポプラの連作はセーナ川の支流であるエプト川の河畔で1891年の夏から翌年にかけての半年間に取り組んだもので、最終的には20点を超す長大な代表的シリーズとなった。1891年にロンドンのデュラン＝リュエル画廊において開催された個展で、《ポプラ並木》のシリーズは素晴らしい展示効果を上げて大好評を博し、連作から精選した作品群で展覧会を構成する手法がモネの表現手段となっていく。画面に並列するポプラの並木や水面に映して反復する手法は、1858年に17歳で初めて戸外で風景を描いた《ルエルの眺め》にすでに登場しており、30年以上の時を隔てて再構成され展開されたものである。《ルエルの眺め》の遠景には

水面に映るポプラ並木が描かれているが、そのモチーフをクローズ・アップして接近させ合体させ、水の反映の効果を活用する後年のモネの常套句となっていった。対象物からエッセンスだけを抽出し、抽象化していくこのようなモネのアプローチの契機となったものが、浮世絵とりわけ北斎の木版画との邂逅であった。そこには若い頃にすでに獲得していた視覚世界を、浮世絵の画面構成に学ぶことで、より強固なモダニズム空間へと昇華させたプロセスがみとれる。画業の初期から連綿と続くこのような水の表現への関心は、後年のロンドンやヴェネツィアでの連作へと引き継がれて、海、川、池といった場所を支配する水そのものの存在へと眼差しが向けられるようになっていく。

1908年の秋、モネはイタリアのヴェネツィアを初めて訪れ、水の都の織りなす光景に魅了されて2ヶ月にわたり滞在し制作に取り組んだ。この時の成果は37点にもおよぶ一大シリーズとなって結実したが、これらの作品群には前景に大きく広がる水面がしばしば登場する。その大胆な画面効果は歌川広重の「名所江戸百景」「外桜田弁慶堀糺町」などに典型される浮世絵の造形空間から受けた示唆を展開したものであり、モチーフを大胆に断ち切る手法も浮世絵版画にしばしば登場する構図である。全119点からなる広重の「名所江戸百景」は、ジヴェルニーにあったモネ所蔵の浮世絵版画コレクションのなかで、「亀戸天神境内」(図22)や「猿わか町よるの景」などモネのインスピレーションの源泉となった図柄が確認できる連作として広く知られ

る。印象派の旗揚げ以前に描かれた《オンフルールのバヴォール街》(1866-1867年、ボストン美術館)の透視画法には、「猿わか町よるの景」との深い関連がすでに窺われる。また1891年に描かれた《陽を浴びるポプラ並木(ポプラ、三本の木、夏)》では、画面を縦に貫く複数の垂直線に斜めの弧が渡された構図が見てとれるが、「亀戸天神境内」の構成から受けた示唆が顕著な作例であろう。1887年の秋、この「名所江戸百景」の連作のなかの「亀戸梅屋敷」と「大はしあたけの夕立」をファン・ゴッホが油彩で模写しているのは広く知られる。

モネにおけるジャポニスムの姿勢は、東洋的なルーツを持つ《睡蓮》のシリーズへと継承されて集大成を見ることになった。1883年4月、パリの北西80kmのジヴェルニーに家を借りて移り住んだモネは、1890年、この村に家と土地を取得して庭師の助力のもと「花の庭」を造り、1893年には敷地を広げてエプト川の支流のリユ川の水を活用しながら水門や池を備えた「水の庭」を造成している。この水庭に日本から輸入して取り寄せた睡蓮を浮かべ、さながら「和風庭園」のように太鼓橋まで設えて日本風の庭に仕立て上げたのであった。池の奥に太鼓橋を望む水庭の光景は、モネがジヴェルニーで所蔵していた広重の「名所江戸百景」のうちの「亀戸天神境内」のイメージをヒントにして造成したものであろう。1895年に「水の庭」を描き始めた画家は、1898年からは睡蓮の主題に本格的に取り組み、晩年の最も重要なライトモチーフとなっていった。1900年の秋に

デュラン＝リュエル画廊で睡蓮のシリーズを出品したのを皮切りに、1909年の「睡蓮、水の風景の連作」と名づけた個展では48点にもものぼる大量の睡蓮を並べている。1914年からは部屋をまるごと睡蓮の庭で装飾する大壁画に取り組みなど、画家は没する1926年までの40年を水辺に咲くこの東洋ゆかりの花に捧げた。

睡蓮の連作には広重の「名所江戸百景」からの転用のほか、鈴木春信の浮世絵版画などからの示唆が窺われる作例が数多く存在し、江戸・上野の不忍池を題材にした広重の「東都名所、上野不忍蓮池」のほか春信の「隅田川舟遊び」や「風流六哥仙、僧正遍照」などとの関連が知られている。また睡蓮の浮かぶ水面そのものの表現についても、モネと広重には深い親近性が窺われる。例えば精妙な青の濃淡を湛えながら後景から前景へと広がる《睡蓮》の画面効果は、「亀戸天神境内」の水面などにみられる「ベロ藍」(=紺青)の重ね刷りの効果に学んだものであろう。18世紀初頭の1705年にドイツのベルリンで開発された化学顔料の紺青は、文政期の1820年代にはイギリスから中国を経由して日本へ大量に流れ込むようになり、清国の商人たちがその媒介者であった。「ベルリンの藍」に由来する「ベロ藍」はそののち輸入量の増大で安価になったこともあって、天保期の1830年代から浮世絵版画の刷りに盛んに使われるようになり、溪斎英泉をはじめ歌川広重や葛飾北斎ら当時の浮世絵師たちに愛用されている。紺青による単色刷りが流行った背景には天保の改革における奢侈禁止令で錦絵の色が制限された時代状況があ

るが、その鮮やかで清新な藍の色あいは江戸の巷で大好評を博した。1860年代になって大量の浮世絵がヨーロッパに流入すると、広重や北斎らの鮮烈な藍色は「ヒロシゲブルー」とも「ホクサイブルー」とも称賛され、モネをはじめとする印象派やファン・ゴッホらのポスト印象派、アール・ヌーヴォーの工芸家たちの灵感源となっている。

エルネスト・シュノーの指摘するとおり、「(フランスの画家たちは、浮世絵から) 授けられた影響を、それぞれの才能によって知的な創造へと繋げていった。日本の美術の中から、画家たちは自らの本質と最も深く関わりを持つ特質を引き出して一体化させた」が、その端的な例がモネの浮世絵に対するスタンスであった。言い換えれば、モネは自らのめざす視覚芸術の精髓について、浮世絵という有効な媒介を通して揺るぎない確信を得ることができたといえよう。若き日に描いたルエル川沿いと円熟期に描かれたエプト川沿いに登場する二つのポプラのヴィジョンは、浮世絵からのインスピレーションを通過したモネの視覚の変遷を如実に物語っている。その灵感源となった「富嶽三十六景」の「東海路程ヶ谷」(図12)は、19世紀後半から20世紀初頭にかけて多くの画家たちに示唆を与えたが、モネのポプラ並木の連作(1891年)に先立つ1885年から1887年の時期に、南フランスに住んでいたポール・セザンヌ(1839-1906)も《ジャス・ド・ブッフアンのマロニエ》(図13)を描く際にこの構図を引用している。セザンヌ家の別荘だったジャス・ド・ブッフアンに続くこの並木

道は、エクス=アン=プロヴァンスの中心街の西にある実在の場所であるが、並木の奥のサント=ヴィクトワール山の姿は北斎の描いた「富嶽三十六景」の山影と重なる。樹木と背景とが拮抗するその斬新なイメージは、図と地が闘ぎ合うオールオーバーな画面を醸成しながら、20世紀にモンドリアンが探究した抽象絵画の空間への道を切り拓くものとなった。

第V章

美意識の異種交配—発見と融合—

印象派やポスト印象派の画家たちと浮世絵との関係を探るとき、構図の問題とともに、浮世絵版画に見られる明快な色彩表現から受けた示唆も見逃せないものである。自然の息吹や束の間の印象を捉えようとする印象主義者にとって、その時々自然の印象をシンプルで平坦な色面で暗示する北斎や広重らは、色彩を自在に操る卓越したコロリスト(色彩家)と映ったといわれる。確かに広重の「東海道五十三次」や北斎の「富嶽三十六景」といった連作では、季節ごとに移ろいゆく自然の情景や束の間の相貌が、古来の大和絵から継承した簡潔な彩りで捉えられており、変幻自在なこの色彩観が印象派やポスト印象派たちのめざす視覚と合致したといえるであろう。

コローやドービニーなど一部の画家たちを除いて、バルビゾン派の多くは焦げ茶色に彩色する際にビチュームという絵具を多用したため、その画面が重苦しい暗い印象を与えることも印象派とは趣を異にする。ビチュームとは天然のアスファルト(土瀝

青) から精製される原油の炭化水素類を成分とした画材で、19世紀の前半から中葉にかけての時期にロマン主義のドラクロワやバルビゾン派の画家たちによってしばしば用いられた。ビチュームは絵画材料史における19世紀最大の不幸の産物といわれる悪名高き代物で、経年変化すれば黒く無惨に変色したり深い亀裂を起こすことが知られる。テオドール・ルソーの作品を筆頭にバルビゾン派の画家たちの色調が一様に暗く、また時として画面の保存状態が悪いのはこのビチュームの使用に起因しているのである。一方、コローやドービニーは、作画にあたって自然の風景に存在する「緑色の階調」を重視し、ビチューム絵具の使用を極力避けたため、変色や劣化の憂き目から免れている。またモネの師匠で北フランスの港町ル・アーヴルで活動したブーダンやオランダのヨンキントらは戸外の光のもとで制作を推し進めて、明るくフレッシュな色調へと到達していた。モネやピサロら印象派の画家たちは、コローやドービニーの自然主義者や、ブーダンやヨンキントら外光派が推し進めた明るい配色を継承しながら、そこに浮世絵版画の清新な彩りからの刺激を受けて、純粋な色彩世界へと到達したのであった。

浮世絵版画にみられる明快な色彩が印象派の画家たちに及ぼした影響を指摘したのは、日本美術の礼賛者で自らも浮世絵版画の収集家であった美術批評家のテオドール・デュレ (1838-1927) であった。デュレは第3回パリ万国博覧会が開催された1878年に『印象派の画家たち』を著わして、色彩の側面から日本美術が印象派の絵画にど

のような示唆を与えたかを検証している。そのなかでデュレは、印象派がフランス絵画の近代化の系統的な発展の先に誕生した産物であることを説き、コロー、クールベ、マネらが印象主義の先駆であると位置づけたうえで次のように述べる。「明るい色彩を絵画に採用し……野外で絵を描き、……大気とそこに描き出される対象の全体的な色あいとの関わりを探究するのである。印象派たちが先達たちから修得したあらゆるものに、日本の美術から受けた影響が加わったのであった。」

これに続けて、印象派たちが浮世絵の鮮やかな色彩のなかに自然がみせる相貌を捉える写実性を見いだしていくさまを説いている。洞察に富むその文脈のなかでデュレは「(印象派の画家たちは) きわめて鮮やかで強烈な色彩が並んで配置される日本の絵に関心を抱くや否や、自然のなかにある効果を映し出す新たな手法がそこに存在することを直ちに理解したのであった。……当初はけばけばしい色の並置と感じていた日本の絵画は、きわめて写実的なものであった。」と分析し、「日本の美術は大胆で斬新な色使いで、真の自然の相貌を表現しているのである。その色彩は好奇心旺盛な画家たちの関心を引き起こし、印象主義者たちにきわめて強烈な影響を及ぼした。」と考察したのちに、「印象派の画家たちは、フランスの先達たちから野外における最初の印象を瑞々しいタッチで描く直截な画法を採用し、大胆かつ斬新な彩色に学んだのちに、それらを基盤にしつつ自分のオリジナリティーを発展させ、自分の感覚に委ねていったのであった。」と結論づけて、印象派

たちの特質を時系列の各要素に触れながら端的に総括している。デュレの的確な論評は、ジャポニスムの機運を印象派たちと共有していた批評家の同時代の証言として貴重であり、印象主義の生誕と熟成のさまを細やかに伝えてくれる。

モネ自身がしばしば書簡などで言及し、1880年代以降に深く追求していく「瞬時性」を捉えようとする表現も、浮世絵師たちの得意とするところであり、印象派たちの憧憬の的となった。この「瞬時性」という言葉は、エルネスト・シュノーが1874年の第1回印象派展に際しての批評のなかで、モネの作品についてすでに使用しているものである。浮世絵にみられる「瞬時性」に関する考察でとりわけ慧眼であった評論は、「自然のみせる把握しにくい多様な相貌や、人間の動勢のとらえ方に優れており……鋭敏な観察眼によって……とらえた視覚を素早く大胆に、軽妙にそして的確に描いていく（作風によって……日本の画家たちは）最初にして、最も完成された印象主義者となった」と指摘した、『印象派の画家たち』の著者テオドール・デュレの日本美術観であろう。印象派の画家ピサロも、書簡のなかで「広重は素晴らしい印象主義者で、私はモネとロダンとともに没頭しています。日本の芸術家たちは、私たちの視覚についての確信をより一層深めてくれることになったのです。」と述べ、ゴーギャンは浮世絵の風景版画について「それらはきわめて簡潔な手法で、光と影の機能を使わずに表現されている。そしてそれは自然からきわめて遠いにもかかわらず、自然の本質に限りなく近いのである。」と

語っている。フランスの画家たちにとって浮世絵師たちの作画スタイルは、印象主義ひいては絵画の精髓を抽出したものと映ったのであった。

1850年代からフランスに流入し始めた日本美術の普及は、複数生産が可能であった浮世絵版画の大量輸入を媒介として進められていったが、1870年代にはその影響が画家や工芸家など造形作家たちのなかに深く根づき、1880年代になると日本美術の展覧会が頻繁に開かれるようになり浮世絵の美は広く一般に浸透していった。日本人の骨董商である林忠正が19世紀末の10年間に商った浮世絵版画の総数は15万枚以上にも及んだといわれ、1890年頃のドガの書簡によると「浮世絵は（パリの）至る処に存在している」という状況であったといわれる。ミレーやモネはもとより、ドガ、ファン・ゴッホ、トゥールーズ＝ロートレックらも、自ら数多くの浮世絵版画のコレクションを持ち、インスピレーションの源泉としていた。

浮世絵版画の画面構造を受容して造形的な精髓へと換骨奪胎した事例として、「木曾海道六十九次」からの展開を揚げることができる。セザンヌが画業の初期に描いた《オーヴェルの首吊りの家》(1872-1873年、オルセー美術館)には、溪斎英泉・歌川広重の「木曾海道六十九次」のうち、広重の手による「鳥居本」(図14/1835-1837年頃)の画面構成から受けた示唆が窺えるが、その構図のエッセンスだけを抽出して全く異なる主題へと援用した好例が、トゥールーズ＝ロートレックの《ムーラン・ルージュにて》(図15/1894-1895年

頃、シカゴ・アート・インスティテュート)である。モンマルトルのカフェ・コンセール「ムーラン・ルージュ」に、不気味な照明を浴びる踊り子のメイ・ミルトンをはじめ、人気の踊り子や詩人、ロートレック自身の姿など様々な人物たちが集う。奇抜な画面が目を引きこの絵は、20世紀になって右端と下端が切断され、オリジナルとは異なる構図になってしまうという憂き目にあうが、1914年には当初の状態に復元されて、広重との密接な関係が明瞭となっている。トゥールーズ＝ロートレックの画面構成の多くに見てとれる浮世絵版画からの引用は、石版によるポスターから油彩やパステルにいたるまで枚挙に暇がなく、浮世絵の構造を巧みに転用して斬新なイメージを編み出した。

エルネスト・シュノーは、1878年に執筆された評論『パリにおける日本』(Le Japon à Paris) (美術専門誌『ガゼット・デ・ボザール』所収)で、日本美術に傾倒した芸術家たちの名前を列挙しながら、その作風の特徴を述べたのちに次のように結論づけている。「それは影響というべきものではなく、自然をそれぞれの個性で見て、感じ取り、理解し、解釈するなかでの確認というべきものを発見する。日本美術に対して恐る恐る隷属するのではなく、そこには個性的な創造が生み出す融合が存在するのであり・・・外国や過去の美術に新たな局面を見いだしているのである。」慧眼に満ちたこの見解は、影響をこうむる側の立場を擁護し称揚しながらも、フランスの画家たちによる日本美術の受容の本質を突いているものといえよう。ジャ

ポニスムの芸術家たちによって産み出された多彩な造形とは、シュノーの言葉を繰り返すならば「(浮世絵から)授けられた影響を、それぞれの才能によって知的な創造へと繋げて・・・日本の美術の中から、画家たちは自らの本質と最も深く関わりを持つ特質を引き出して一体化させた」異種交配の産物であったのであり、東西文化の抱擁から生まれた混淆の美こそ浮世絵とフランス美術との邂逅によってもたらされた絢爛たる花々であった。

(むらかみさとし／キュレーター、比較芸術学、ミュゼオロジー[美術館運営学]、崇城大学芸術学部学芸員課程非常勤講師)

主要参考文献

References and Selected Bibliographies

Ernest Chesneau, « Le Japonisme dans les arts », in *Musée universel*, 1873.

Ernest Chesneau, "A coté du Salon, -Le plein air, Exposition du boulevard des Capucines", *Paris-Journal*, 7 mai 1874, reproduit dans Hélène Adhemar, "L'Exposition de 1874 chez Nadar (retrospective documentaire)", *Centenaire de l'impressionnisme*, Paris, 1974.

Ernest Chesneau, *Le Japon à Paris*, *Gazette des Beaux-Arts*, Septembre 1878.

Théodore Duret, *Les Peintres impressionnistes: Claude Monet, Sisley, C. Pissaro, Renoir, Berthe Morisot, Heymann & Perois*, Paris 1878.

Les Goncourt, *Le Journal*, cité par Champfleury, *Son regard et celui de Baudelaire*, textes choisis et présentés par Geneviève et Jean Lacambre,

- Hermann,1990.
- Wynford Dewhurst,*Impressionist Painting:Its Genesis and Development*, Impressionism and the English, 1904.
- Léonce Bénédite, « Bracquemond l'animalier », in *Art et Décoration*, février,1905.
- Marc Elder,À *Giverny chez Claude Monet*, Paris, 1924, cited in: Geneviève Aiken, Marianne Delafond,*La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny*, Paris, 1983,no.9; Octave Mirbeau,*La 628-E8*, Paris, 1907.
- LionelloVenturi,*Les Archives de l'Impressionisme*,Durand-Ruel in London, Durand-Ruel, Paris,1939.
- John Rewald,*The History of Impressionism*,Museum of Modern Art,New York,1946.
- Jean-Pierre Hoschedé,*Claude Monet,ce mal connu*,Paris,1960.
- Alan Bowness,*The Impressionists in London*, exhibition catalogue,Art Council of Great Britain,London,1973.
- John Rewald,*The History of Impressionism*,New York & London,1973.
- John Rewald,*Studies in Impressionism*,New York & London,1973.
- Daniel Wildenstein,*Claude Monet:Biographie et catalogue raisonné*, (1840-1881),(1882-1887),(1888-1898),(1899-1926),(Supplément), Lausanne and Paris,1974,1979,1979,1985,1991.
- Camille Pissarro,*Letters to his Son Lucien*, Edited by John Rewald,Santa Barbara and Salt Lake,1981.
- Deborah Johnson,*The Impact of East Asian Art within Early Impressionist Circles, 1856-68*, PhD.Thesis, Brown University, photocopy: Ann Arbor, Michigan (University Microfilms International), 1984.
- Charles S.Moffet,*The New Painting-Impressionism 1874-1886*,Geneva,1986.
- THE IMPRESSIONISTS AT FIRST HAND*, Edited by Barnard Denvir, London, 1987.
- Grace Seiberling,*Monet in London*,High Museum of Art,1988.
- S.Adams,*The Barbizon School and the Origins of Impressionism*,London,1994.
- Gary Tinterow and Henri Loyrette,*Origins of impressionism*, Grand Palais Paris and Metropolitan Museum of Art,New York,1994.
- Gérald van der Kemp,*La Collection d'Estampes Japonaises de Claude Monet à Giverny*, La Bibliothèque des Arts,Lausanne,2003.
- Monet's London:Artists' Reflections on the Thames,1859-1914*,Brooklyn Museum,2005.
- Flavie Durand-Ruel,Paul-Louis Durand-Ruel,*Paul Durand-Ruel: Memoir of the First Impressionist Art Dealer(1831-1922):PAUL DURAND-RUEL,2014*.

本稿は、19世紀ヨーロッパにおける浮世絵の伝来・伝播およびフランス絵画への影響を中心とした東西の美意識の融合を、北斎と広重の受容と変容を基軸にして概観したもので、ジャポニスムに関する19世紀当時の評論や各種の比較芸術学研究を参照しつつ、フランス近代絵画を招致する文化企画事業の基礎資料およびミュゼオロジー研究の一環として執筆・編纂した試論である。



図1 ジャン=フランソワ・ミレー《プールヴィルの断崖》1871年 パステル・紙 大原美術館



図2 クロード・モネ《プールヴィルの断崖の上の散歩》1882年 油彩・カンヴァス シカゴ・アート・インスティテュート

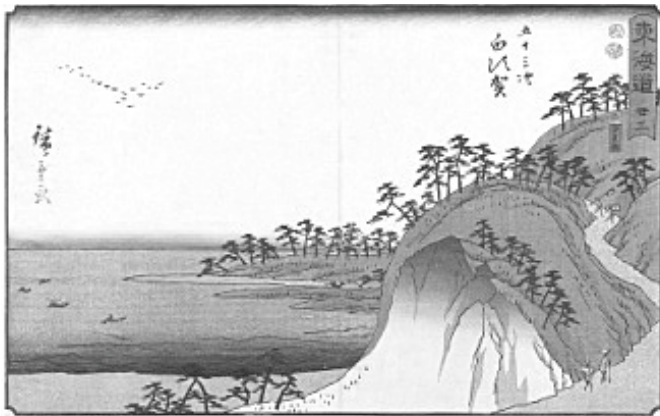


図3 歌川広重「東海道五十三次」「白須賀」「汐見坂」1847-1851年頃（弘化4年-嘉永4年頃）多色刷り木版画



図4 葛飾北斎「富嶽三十六景」「駿州江尻」1831-1835年頃（天保2-4年頃）多色刷り木版画



図5 ジャン=フランソワ・ミレー《突風》1871-1873年 油彩・カンヴァス ウェールズ国立美術館



図6 ジャン=フランソワ・ミレー 《春》
1868-1873年 油彩・カンヴァス
オルセー美術館

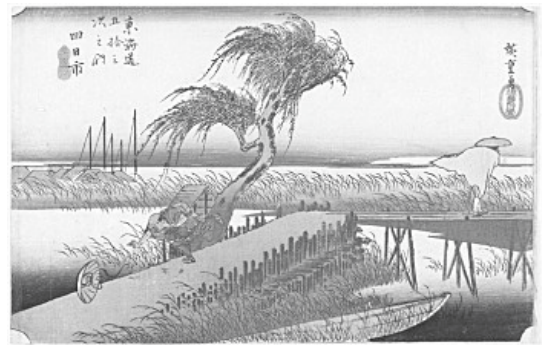


図7 歌川広重「東海道五十三次」
「四日市三重川」 1833-1834年（天保4-5年）
多色刷り木版画

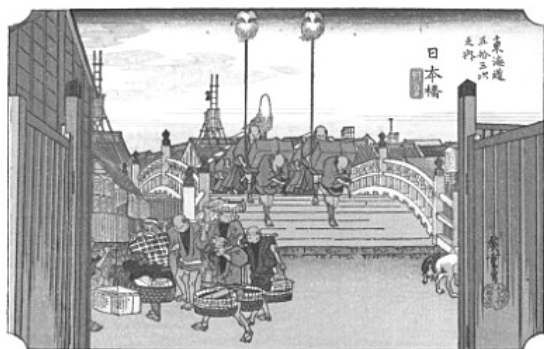


図8 歌川広重「東海道五十三次」
「日本橋」 1833-1834年（天保4-5年）
多色刷り木版画



図9 クロード・モネ《サン=タドレスの
テラス（海辺のテラス）》1867年
油彩・カンヴァス メトロポリタン
美術館



図10 葛飾北斎「富嶽三十六景」
「凱風快晴」 1831-1835年頃（天保2-4年頃）
多色刷り木版画

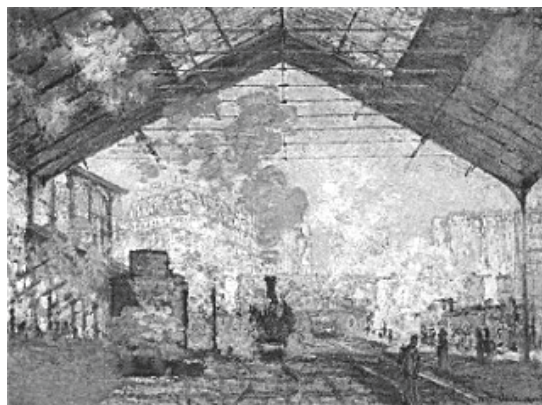


図11 クロード・モネ《サン・ラザール駅》
1877年 油彩・カンヴァス オル
セー美術館



図12 葛飾北斎「富嶽三十六景」
「東海道程ヶ谷」1831-1835年頃
(天保2-4年頃) 多色刷り木版画



図13 ポール・セザンヌ《ジャス・ド・ブッフアンのマロニエ》
1885-1887年頃 油彩・カンヴァス
ミネアポリス美術館



図14 渓斎英泉・歌川広重「木曾海道六十九次」
のうち広重による「鳥居本」
1835-1837年頃(天保6-8年頃)
多色刷り木版画



図15 アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック
《ムーラン・ルージュにて》
1894-1895年頃 油彩・カンヴァス
シカゴ・アート・インスティテュート

