

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

吉田, 典子
神戸大学大学院国際文化学研究科：教授

<https://doi.org/10.15017/1495148>

出版情報：Stella. 33, pp.213-236, 2014-12-24. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：



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¹⁾——

吉 田 典 子

印象派の女性画家ベルト・モリゾ（1841-1895）は、画家として出発した 1860 年代から、ブラックモンやマネ、ドガなど、日本の版画に大きな影響を受けた画家たちと親しかったため、日本美術に触れる機会はしばしばあったこととされる。マネがモリゾをモデルにして描いた《休息》（1870-1871）の背景には、歌川国芳の大判 3 枚続きの錦絵《龍宮玉取姫之図》が描かれている。これまでモリゾにかんしては、さほど日本美術との関連が取り上げられることはなかったが、近年、モリゾ自身の作品においても、早い時期から扇や団扇などの日本の品物が描かれているだけでなく、空間構成や筆づかいなどの点で、単なる異国趣味を越えた、いわゆる「ジャポニスム」が指摘されるようになってきた²⁾。しかしながら、モリゾ自身が浮世絵と直接関係したことを証拠づける具体的事実が確認できているのは、かなり後の 1890 年になってからである。

この年の 5 月、モリゾはメアリー・カサットに誘われて、有名な美術商ジークフリート・ビングの主催によりエコール・デ・ボザール（国立美術学校）で開催された大規模な日本版画展を見学し、後述するように、その頃色彩版画の制作を試みていたことが知られている。また、1891 年のカサットからモリゾへの手紙には、「ヒヤシ〔林忠正〕と清長〔鳥居清長の浮世絵〕を選びながらあなたのことを話しました」というくだりがあり、「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」とも述べられている³⁾。これによって、モリゾが日本人の美術商、林忠正を知っていたこと、同年 6 月 16 日に刊行されたゴンクールの『歌麿』をおそらく読んだことがわかる。さらに彼女は、林忠正から自分の作品と交換で数枚の浮世絵を入手したことが、娘のジュリー・マネの『日記』に記されている⁴⁾。林忠正は、1890 年頃から日本に美術館を作る目的で西洋絵画のコレクションを始めており、モリゾの作品を生涯で少なくとも 6 点所

有したことがある⁵⁾。一方、彼女が所有していた浮世絵のうちの2点が残存することも判明した。それらは、非常に退色してしまっているが、礫川亭永理れきせんていえいり(=鳥橋斎栄里ちょうきょうさいえいり)による能曲「松風」を主題に、塩汲みの女性たちを描いた3枚続きの錦絵(1781-1818年頃)〔図版1〕と、喜多川歌麿の6枚揃いの美人画《江戸六玉顔》(1801-04年頃)のうちの「君書を好む」と書かれた1枚〔図版2〕であると同定された⁶⁾。バルトが1883年冬から住んでいたヴィルジュスト通り(現ポール・ヴァレリー通り)40番地の自宅に招かれたことのある人々は、天井の高いサロン兼アトリエに、帝政様式の家具が置かれ、素晴らしい日本の屏風や浮世絵が飾られていたことを記憶しているという⁷⁾。

これらの事実は、モリゾがとりわけ1890年のビングの浮世絵展以降、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。またおそらくカサットと同様、鳥居清長(1752-1815)や喜多川歌麿(1753-1806)に代表される美人風俗画を好んでいたことも推察される。彼女が所有していた礫川亭永理(1759-?)も、清長や歌麿の流れを汲むすらしとした美人画を得意とした絵師である。ヨーロッパにおける浮世絵の流入についての研究によれば、1880年代以前に渡欧していた浮世絵は、幕末期のものがほとんどであったのに対して、歌麿など18世紀末の最盛期の錦絵がヨーロッパ人に知られるようになったのは、早くても1880年代以降のことであった。1890年のビングによる日本版画展は、17世紀後半の菱川師宣に始まる浮世絵の全貌を、版画725点、絵本362点という規模で、はじめて時代順に紹介した画期的な展覧会であった。カサットやモリゾはこの時、歌麿らのきわめて質の高い華麗な浮世絵に感銘を受けたのだろう⁸⁾。

モリゾが画中画として浮世絵を描き入れたと思われる作品は2点ある。《麦わら帽子の少女》(1892)〔図版3〕と《娘とグレイハウンド犬》(1893)である。本稿ではこのうち前者について、画中に描かれた浮世絵の同定の問題と、なぜその浮世絵が選ばれたのか、その浮世絵は作品のなかでどのような機能を果たしているのか等について考察していく。その過程で、モリゾとステファヌ・マラルメ、そしてエドモン・ド・ゴンクールという2人の文学者との関連を取り上げることになろう。これらの検討を通して、晩年のモリゾが浮世絵に何を見だし、そこからどのような影響を受けたのかについて考えていきたい。

1. 画中画の同定の試み——ゴッホ《タンギー親爺》との類似性、清長・歌麿とビングの『芸術の日本』、デュレの論考「日本の版画」

《麦わら帽子の少女 *Fillette au chapeau de paille*》(CMR 314, 1892, カンヴァスに油彩, 81 × 66 cm, 個人蔵) は、ジャンヌ・フルマノワールという名前の職業モデルを使って、ヴィルジュスト通りの自宅のサロンで制作されたものである⁹⁾。ここでは、麦わら帽子をかぶったジャンヌが、ブロンドがかった明るい褐色の髪を両側に垂らし、白いふんわりとしたケープをまとして、膝の上で両手を組み、椅子に腰掛けている。背景は、向かって左が本の背表紙の並んだ書棚であり、右側には白い額に入った1枚の絵がある。額の右端が切れているので絵の大きさはわからないが、2人の立ち姿の人物が川の上で小舟に乗っているような絵が描かれている。おそらく浮世絵と考えていいだろう。

《麦わら帽子の少女》は近年の展覧会にも出品されておらず、先行研究はほとんど存在しないが、モリゾとジャポニズムの関係においては重要な作品である。まず指摘しておきたいのは、背景に浮世絵を散りばめたゴッホの有名な《タンギー親爺》(1887, カンヴァスに油彩, 92 × 75 cm, ロダン美術館蔵)〔図版4〕との明らかな類似性である。すぐに見て取れるのは、正面像であること、右手を上にも手を前て組んで座っていること、麦わら帽子をかぶっていることといったポーズの共通性である。また背景について、ゴッホは縦に3列に分割し、さらに浮世絵によって横にもいくつか分割しているが、モリゾもまた中央に柱または壁の太い線を配し、左右の列を書棚や浮世絵で横に分割している。彼女は明らかにゴッホの作品を見ており、それを意識して描いたと考えられる。

ジュリアン・タンギー (1825-94) は、1873年頃からモンマルトルのクロゼル通り14番地 (1891年春から9番地) で絵具店を営んでいた。5メートル四方くらいの小さな店で奥に2間と台所があり、妻と娘と共に住んでいたという。周知のようにタンギーは非常な博愛主義者で、自身の貧しさを顧みず、画家たちに彼らの売れない作品と引き替えに画材を与えていた。彼がこのようにして手元に置いていたのは、セザンヌやピサロやギヨーマン、後にはゴーギャンやエミール・ベルナールやゴッホの作品であり、当時彼らの絵はタンギーの店でしか見られなかった。したがって、彼の店は前衛画家たちにとって一種の聖地のようになっていたという¹⁰⁾。モリゾもおそらくタンギーの店を訪れて、ゴッホの作品を実見し、タンギーからゴッホの話を聞いたことだろう。

タンギーの世話になった画家のひとりエミール・ベルナールは、後になって『メルキュール・ド・フランス』誌にタンギーについての回想を書いているが、タンギーとゴッホは一種の素朴な社会主義的ユートピアを共有していたという。《タンギー親爺》の背後に配された浮世絵は、彼らの理想郷としての「日本」を象徴していた。ベルナールは、ゴッホによる肖像画のポーズについて次のように書いている——「彼はタンギーを日本の浮世絵が壁に貼られた部屋に座らせ、植木屋の大きな帽子をかぶせ、仏陀のように左右対称の正面観で描いている」。すなわち西洋絵画には珍しい正面観で描かれたタンギーのポーズは、仏像を意識したものであり、また彼に帽子をかぶらせているのは、「日本」が南仏のように陽光に満ちた国とイメージされていたからである。この肖像画においてゴッホは、タンギーを「日本」というユートピアの理想的住人として描いているのである¹¹⁾。

《麦わら帽子の少女》において、ジャンヌにタンギーとほとんど同じポーズをとらせたモリゾは、このようなゴッホの「日本」への想いを知っていた可能性が高い。ゴッホはタンギーに「日本人」の姿を見ていたが、モリゾの描く少女の、やや細い切れ長の目や小さな口元には、浮世絵のなかの女性たちを髣髴とさせるものがある。モリゾもまたこの少女を、「日本の女性」として描いたのかも知れない。彼女はゴッホに倣って、《麦わら帽子の少女》のなかに自身と日本美術との関わりを表現しようとしたのではないだろうか。

それでは、モリゾが画中に描き込んだ浮世絵について検討していきたい。この画中画〔図版5〕については、坂上桂子が「〔モリゾ所有の〕永理の作品にみられるのと同じような、細長くすらりとした女性像が並ぶ浮世絵の一部」と述べているだけで、同定はされていない。浮世絵に限らず、モリゾが画中画を描き入れている作品は数点あるが、いずれも坂上が述べるように、「なんの絵かわかる程度には再現されており、もとの作品に基本的には依拠し描かれている」¹²⁾と考えるのが妥当だと思われる。ここには2人の人物が描かれており、青い着物を着た左側の人物が、やや身体をひねるようにして顔を画面左に向けているのに対し、薄茶色の着物を着た右の人物は画面右に顔を向けている。2人は小舟に乗っているようである。こうした特徴をもとに探してみると、鳥居清長の3枚続き《真崎の渡し舟（隅田川渡し舟）》¹³⁾の真ん中の図〔図版6〕が比較的近いように思われる。とりわけ、川の上の小舟の形と、上の方に見える向こう

岸の情景，向かって左側の女性の顔の向きが似ている。

実はこの清長の作品（中の図のみ）は，モリゾがカサットと共に見学した1890年の国立美術学校での日本版画展に，作品番号42「隅田川の舟遊び *Promenade en bateau sur la Sumida*」のタイトルで出品されていた¹⁴⁾。それがわかるのは，展覧会カタログに図版が掲載されているからである。カタログは，ビングが序文を書き，数枚の色刷り複製版画も挟み込まれた4つ折り版の立派なもので，清長の作品の中央部分はその色刷り図版で掲載されており，「月刊誌『芸術の日本』から抜粋」と書かれている。

『芸術の日本 *Le Japon artistique*』は，周知のように，ビングが1888年5月から91年4月まで，仏・英・独の3カ国語で全36冊刊行した大判（33×25 cm）の月刊誌である¹⁵⁾。各号の表紙には，鮮やかな色彩で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点の精巧な色刷り複製版画が含まれている。このうちの1888年11月号（第7号）においては，10点の図版のうち最初の1枚が「清長作《舟遊び》《*Promenade en bateau*》 par Kiyonaga」であり，展覧会カタログに掲載されているのと同じ図である。『芸術の日本』の複製図版は，印刷業者で日本美術の大コレクターでもあったシャルル・ジロが，父親のフィルマン・ジロの発明によるジロタージュという色彩印刷をさらに改良した技法で制作されており，精度の点でも色彩の点でも，複製としては当時最高の技術に基づいていた¹⁶⁾。

『芸術の日本』は，モリゾもおそらく手元に持っていたと思われる。とりわけ1888年11月号には，テオドール・デュレによる論考「日本の版画」が掲載されていた。デュレはエドゥアール・マネの友人で，マネ自身が遺書のなかで遺言執行人として，死後のアトリエ売り立ての責任者に指定した人物である。マネの義妹にあたるモリゾも当然よく知っており，後に見るように，彼女が開いていた木曜日の夜会の常連客リストのなかにもデュレの名前がある。彼は1871年から72年にかけて，セルヌッシ（チエルヌスキ）とともに日本を訪れたことがあり，美術批評家・ジャーナリストであると同時に日本美術のコレクターでもあった。『芸術の日本』に掲載の論考「日本の版画」において彼は，浮世絵の技法や歴史についてのかかなり詳しい知識を披露している。

デュレによれば，日本の版画は，表現主題を構想して形と生命を与える素描家（絵師），それを銅版や木版に定着する彫師，そして最終的な作品を摺り出す

摺師という3者が協力して生み出されるもので、摺師ですら単純な「職人」ではなく、無限の変化を可能にする「芸術家」である。またヨーロッパ人は素描するときにはペンや鉛筆を用いて、絵を描くときにだけ筆 (pinceau) を用いるが、日本人はつねに筆を使用するのであり、同じ道具を繰り返し使うことで、驚くべき巧みな線や筆触を生み出すことができる。「墨や絵具をふくんだ筆さばきは、やり直しのできない線や筆致を生み出すものであるから、筆触のたしかさや大胆な筆法といったものが、すべての芸術家が探求し、手に入れなければならない本質的な要素となった」とデュレは書いている。彫師はその線のしなやかさや豊かさをそのまま移す技に熟達している。さらに素晴らしく上質の紙に摺られるので、「日本版画は、芸術家たちの眼を魅惑し、収集家たちの情熱や渴望を刺激するにふさわしいあらゆる条件を備えている」のである。続いてデュレは日本版画の歴史について、本の挿絵 (絵本や画帖)、1枚もののいわゆる「版画」、そして少部数限定の高級な「摺物」という3つのジャンルに分け、17世紀後半の菱川師宣に発して、墨一色から、筆による手彩色、2色もしくは3色の色摺り版画、そして多色摺りの錦絵へと至る流れを略述する――

こうして、18世紀末、1770年から1800年頃にかけて、日本の色摺り版画は、〔鈴木〕春信、〔鳥居〕清長、〔鳥橋斎〕栄之、初代〔歌川〕豊国、そして最後に〔喜多川〕歌麿といった一連の偉大な素描家たちを輩出して、その絶頂期を迎えることになる。そして、これらの偉大な素描家たちは、その線の豊かさ、その輪郭の清潔さ、その構図の調和や趣味によって、ほれほれとするような作品を残したのである。これらの芸術家たちは、いずれも独創的であり、彼ら固有の資質をもっているが、しかし、彼らのうちで誰かひとりを筆頭に置かねばならないとしたら、私は、清長を選ぶであろう。そのゆるぎない、のびのびとした、しかも何のこわばりもない素描は、じかに生命に迫るものがある。人物形態の多様性、その姿態の自然さ、相貌の動き、後景における風景の大きさと深さといったものが、彼の芸術に見事な風格を与えている。¹⁷⁾

清長や歌麿のような絶頂期の浮世絵がヨーロッパに知られるようになったのは、1880年代のことであり、フランス人のなかではデュレがその最初の発見者のひとりであった¹⁸⁾。ここに要約した論考において注目すべきことは、デュレが浮世絵の絵師を「素描家 dessinateur」と呼び、とりわけその闊達で生命力にあふれた「線」や「筆触」を讃えていることである。このことは、後に浮世絵がモリゾに与えた影響を検討するときに重要な問題となるだろう。デュレは清長

を好んでいたが、この『芸術の日本』第7号は、そうした彼の好みを反映してか、表紙〔図版7〕に清長の《風俗東之錦 植木福寿草売り》が用いられており、図版にも《真崎の渡し舟》が選ばれていたのである。

《麦わら帽子の少女》の画中画は、清長である可能性が高いが、断定することはできない。なぜなら両者を比べてみると、小舟の形や風景は非常に似通っているが、2人の女性のシルエットがやや異なっているからである。清長の左の女性は帯を大きく結んでいるし、右の女性は船縁に腰掛けて扇子をかざしているのに対し、モリゾの画中画は2人ともすらりとした立ち姿であるように思える。着物の色もやや異なっている。この2人の女性の組み合わせだけをとってみれば、そのシルエットはむしろ、歌麿の3枚続き《大川端夕涼》(1795-96年頃)の真ん中の図に近いのではないかと思える。実はこの歌麿も、3枚続きのうちの2枚(左と中央の部分)が、『芸術の日本』の1888年12月号(第8号)に、「歌麿作《夜の祭》«Fête de nuit» par Outamaro」として、色刷りで2つ折りにして挟み込まれていた〔図版8〕。また、国立美術学校の展覧会カタログでは、作品番号423「水上の夜の祭 «Fête nocturne sur l'eau»」というタイトルで掲載されているものが同じ作品であろう(こちらには図版はない)。

この歌麿作品は、清長のものと同様、川の情景であるが、女性たちは小舟に乗っているのではなく、川岸を歩いている。またこちらは、夕暮れから夜の情景であり、左の女性は子供の手を引いている。モリゾの画中画には子供の姿はないが、子供の手を引いている左の女性のシルエットが、モリゾのものによく似ている。左の女性が濃い色の着物、右の女性が薄茶色の着物であることも共通している。ただし、右の女性の背の高さと顔の向きは異なるようである。

清長の《真崎の渡し舟》か、それとも歌麿の《大川端夕涼》か、モリゾの画中画は、清長の風景に歌麿の人物像を描き入れたように思える。いずれも決定的な証拠には欠けるが、モリゾが『芸術の日本』やビングの日本版画展を通じてこれらの浮世絵を知っていたことはほぼ確実であり、ビングまたは林から入手した可能性はあるだろう¹⁹⁾。

2. マラルメの散文詩「白い睡蓮」への挿絵と色彩版画の試み

モリゾがこれらの浮世絵やデュレの論考に目を留める理由はほかにも考えられる。ひとつは、2点の浮世絵の主題が、舟遊び、あるいは河畔の散歩である

こと、もうひとつはこの頃、彼女が版画とりわけ色彩版画に強い関心を持ち、自身でも制作しようとしていたことである。これらは、詩人のステファヌ・マラルメから依頼された挿絵の制作と関係が深い。

モリゾは、1873-74年頃マネを通じてマラルメと知り合ったが、1886年頃から家族ぐるみで親交を結んでおり²⁰⁾、87年の夏には詩人の誘いに応じて、夫のウージェーヌ・マネ、娘のジュリーとともに、彼の別荘のあるヴァルヴァン（フォンテーヌブロー近辺）の近くのプラトルリーに数日滞在して、マラルメ家の人々とセヌ川の川遊びを楽しんだ。マラルメはまた、ベルトがパリのヴィルジュスト通りの自宅にドガやルノワール、モネ、カイユボット、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ、ホイッスラー、デュレ²¹⁾などの友人たちを招いて催していた木曜日の夜会の常連でもあった。87年11月頃に詩人は『漆塗りの抽斗 *Le Tiroir de laque*』という表題のもとに、自身の散文詩などの作品を再編集し、友人の画家たちに挿絵の協力をあおいで、豪華版の書物を作るという構想を抱いた。かつてマネとともにポーの『大鴉』や自身の『牧神の午後』の豪華本を作ったことのあるマラルメは、友情に満ちた協同作業の楽しさをふたび求めたのであった。それは、ベルト・モリゾに散文詩「白い睡蓮 *Le Nénuphar blanc*」、ルノワールには「未来の現象 *Le Phénomène futur*」、モネには「栄光 *La Gloire*」の挿絵、そして特に詩篇は定められていないがドガにも踊り子の絵を依頼するものであった。表紙は多色刷り石版画の経験を持っていたジョン・ルイス＝ブラウンが担当することになっており、「パリでもっとも美しい女性のひとり〔メリー・ローラン〕」がポーズをして、「その抽斗を半ば開けている」ところが描かれることになっていた²²⁾。

この挿絵入りの豪華本は残念ながら当初の計画通りには実現しなかった。散文詩は1891年になって『パージュ *Pages*』のタイトルで出版されたが、そのときには「未来の現象」のための、ヌードの女性を描いたルノワールのエッチング〔図版9〕が扉絵を飾っただけであり、モリゾの挿絵が掲載されることはなかった。しかし、マラルメによる挿絵本の計画にはモリゾと日本美術を結びつけるさまざまな要素がある。まず『漆塗りの抽斗』という表題であるが、これは詩人がパリの自宅の書斎に持っていた「日本のキャビネット *le cabinet japonais*」²³⁾〔図版10〕を思い起こさせる。それは螺鈿で装飾された黒の漆塗りの、多くの抽斗を持つ家具で、1866年から亡くなる年まで、詩人はその中に「大い

なる書物」のためのノートを貯め込んでいたと言われる。彼は前出のデュレや、やはり日本美術愛好家のフィリップ・ビュルティと親しく、また友人カチュール・マンデスの妻であったジュディット・ゴーティエもよく知っており、パリの「最新流行」であるジャポニズムの品々を好んでいた。『漆塗りの抽斗』というタイトル自体が、流行の「日本風」を喚起するものであった。

マラルメからの依頼を受けた画家たちは、その散文詩の難解さに困惑したようである。モリゾはマラルメに書いている——「どうか木曜日の夕食にいらしてください。ルノワールと私はまったく途方に暮れていますので、挿絵のための説明をしていただきたいのです」²⁴⁾。ドガやモネはなかなか仕事をしようと思わず、結局挿絵を制作することはなかった。しかしモリゾは、その後真摯にマラルメの依頼に取り組み、「白い睡蓮」の挿絵のための試作をおこなった。現在まで残っているのはそのための準備デッサンが1枚〔図版11〕と、ジュリー・マネの証言によればマラルメが挿絵用に選んだというドライポイントが1枚〔図版12〕だけである²⁵⁾。

「白い睡蓮」は川でボートを漕いで遠出するという状況のもとで、未知の女性についての夢想や思索が喚起される散文詩である。この詩はボートの突然の停止から始まる——

私はもう随分漕いでいたのだった、リズムは正確に保った半睡状態の大きな動作で、眼はじっと内面を見据えて、進んでいることもすっかり忘れ果て、身の周りを時間の笑いさざめきが流れていくかのようにであった。いつからこんなにじっとして動かない儘でいたのか、艇が半ばまで何かのなかに突っ込む鈍い物音は耳にしたものの、水の上に露出している櫂の上で頭文字が^{イニシアル}びくとも動かず燦めいているのを見て、初めて停止しているのを確認したほどだった。それが私をこの世間での私自身に呼び戻した。²⁶⁾

モリゾのデッサンとドライポイントは、いずれも水面にボートの舳先が見えるが、特にデッサンの方は、第3節の次のようなくだりに対応しているようである——

〔…〕川の中央で、これが私の舟行の神秘的な終点だったのだ、私はとある葦の茂みのなかに乗り上げてしまった。ここでは川は、直ちに河中の叢林状を呈して幅が広くなり、どの水源もがそうであるように、流れ出ることの逡巡が波紋を描いている池のような懶い風情を曝している。

モリゾのデッサンでは、中央に葦の茂みとその向こう側に留まっているボートの端が見え、前面に大きく池のような水面が広がっている。それに対してドライポイントの方は、前景に2本の木の幹と木の葉を配して水面を描いており、川辺の人知れぬ所有地に住む「未知の女性」が喚起される第5節の情景を思わせる——

「…」たしかに、彼女は午後の光まばゆい不躰さを避けてこの水晶クリスタルのような水面を自分の内面の鏡としていたのだ。彼女がここへやって来る、すると柳の木々を冷やしている銀色の水煙は、忽ちのうちに、葉の一枚一枚を見慣れている彼女の眼差の透明さそのものでしかなかった。

モリゾにとってヴァルヴァンへの訪問とマラルメの詩の熟読は、水辺の情景と結びつくものであった。マラルメ自身、少年の頃から川遊びが好きで、ヴァルヴァンでは小艇を所有しており、ボート漕ぎを楽しみとしていたが、創作の背景にはそういった伝記的側面も多分に働いていたであろう。

モリゾはこの挿絵計画の折りに、ルイス＝ブラウンの制作した多色刷り石版画を見て魅惑され、自分の挿絵にもその技法を用いたいと考えた²⁷⁾。『芸術の日本』のデュレの論考は、先述のように、日本の版画の技術的側面や、それがもともと挿絵本から発展したことなどについても記述しているので、彼女の興味を引いただろう。こうして1888年から90年にかけての時期、モリゾは版画への関心を増大させる。そこにはカサットやルノワールの影響もあったと言われるが、彼女はドライポイントの技法にとりわけ関心を示しており、全部で8点の作品が残っている²⁸⁾。

1890年5月、カサットとの国立美術学校での浮世絵展見学は、このような文脈のなかに位置づけられる。彼女はモリゾに宛てて、次のように誘っていた——「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！」²⁹⁾。

カサットはこの展覧会に大いに刺激を受け、自身で銅版画、ドライポイント、アクアティント、エッチングなどのさまざまな技法を試みて、一連の色彩版画を制作した³⁰⁾。それらは10枚組の版画として、翌1891年4月にデュラン＝

リュエル画廊で開かれた彼女の個展において、4点の油彩とパステルとともに展示された。この色彩版画のシリーズは、小さな赤ん坊のいる若い母親の生活の情景を主題にしたもので、明らかに浮世絵の影響を認めることができる³¹⁾。そのうちの1点《髪結い》〔図版13〕には何枚かの素描〔図版14〕が残っているが、ベルト・モリゾにもほとんど同じ構図のデッサン〔図版15〕がある。これは彼女たちが同じモデルを前にして、並んでスケッチしたことを証拠づけるものとされる³²⁾。こうした女性の化粧の図は、モリゾ自身もすでに試みていたテーマであるが、歌麿などの浮世絵の美人画にしばしば見られる構図でもある。

モリゾもまた、この浮世絵展とおそらくはカサットの熱狂にも刺激を受け、色彩版画シリーズの制作を試みた。1890年の終わりに彼女は、姉のエドマに宛てて「夏の間ずっと、ジュリーの素描のシリーズを発表するつもりで仕事をしてきました」と打ち明けている。しかしそれは満足のいく結果をもたらさなかったようだ。「色彩版画が私の唯一の関心だったのに、その試みに失望しました」と彼女は書いている³³⁾。この失望の原因については、技術的側面で頼りにしていたルイス＝ブラウンが体調を崩し、90年11月に他界してしまったことが大きいと思われる³⁴⁾。

しかしながら、色彩版画の制作は断念したとはいえ、モリゾは版画制作の経験と浮世絵への開眼から、「線」と「色彩」についての新たな示唆を受けたのではないかというのが我々の仮説である。彼女はカサットと共にスケッチしたと思われるデッサンを、カサットのような色彩版画ではなく、油彩のタブローに仕上げている。その作品《鏡の前で》(CMR 269, 1890)〔図版16〕は、はっきりした滑らかな輪郭線とニュアンスに富む色使いを持っており、モリゾが浮世絵から学んだものは、とりわけその優雅な線と精妙な色彩ではなかったかと思わせる。この作品では左上隅に画中画が鏡に映っているが、こうした配置も浮世絵からの影響ではないだろうか。また白い裸身を見せている女性の前に置かれた大きな鏡面は、マラルメの「白い睡蓮」において「彼女の内面の鏡」となる水面を思わせる青い色彩で塗られている。

3. 筆触と色彩への浮世絵の影響——ゴンクール『歌麿』との関連

ふたたび《麦わら帽子の少女》に戻りたい。本作品の画中画〔図版5〕において、とりわけ特徴的なのは、藍色の着物を着た左の女性のやや反り身になった

身体線の線であろう。これは清長や永理や歌麿の美人画、なかでも歌麿の女性の立ち姿の特徴であり、『大川端夕涼』〔図版8〕はその特徴がよく現れた作品である。エドモン・ド・ゴンクールは『歌麿』(1891)のなかで、この画家においては「日本女性の体に馴染んだ動きのすべて」を見ることができるとしながら、次のように書いている――

そこには、丈長い着物をまとい、腰や太股のあたりに帯を巻いた優雅な女たちのオンパレードがある。着物はジェフロワが「刀の反りのような」といみじくも形容した姿勢を彼女たちにとらせており、その裾の広がりには浪や波紋の動きのように足元に広がり、渦を巻いている。³⁵⁾

モリゾが画中画に描いているのは、批評家のギュスターヴ・ジェフロワ(1855-1926)が「刀の反りのような」と形容した女性の姿である。その緩やかですっきりとした曲線は、『麦わら帽子の少女』において、たとえばモデルの顔の両側に垂れ落ちる髪の毛の房や、身体に羽織ったケープの、肩から手にかけての柔らかな曲線の数々、あるいは麦わら帽子の縁の線や少女が座る肘掛け椅子の線などに繰り返されて、この絵全体のなかに流れるようなリズムを作り出している。

このような、形態の輪郭を浮かび上がらせる長く引き延ばされた筆触^{タッチ}は、ちょうど1890年前後からモリゾ作品の顕著な特徴となる。モリゾの油彩のカatalog・レゾネを監修しているアラン・クレレとイヴ・ルアールは、彼女の画業全体のなかで、1879年と1890年の2度にわたって、大きな変化が見られるとしている――

1879年からベルト・モリゾの作品には、ある種の様式上の変化が生じる。筆触はより大きくなり、互いに入り乱れて混沌とした様相を呈し、実際のところ、きわめて自由である。それから、1890年頃に反動が起こり、大気を感じさせる要素はもはや作品を占有せず、輪郭線がふたたび現れ、筆触は柔らかくなり、形態を強調して、コンポジションをより一層重視する。³⁶⁾

たしかに、印象派展初期の時代からモリゾの作品においては、さまざまな方向に跳ね回るような筆触が特徴的であるが、70年代末頃からその筆触はますます力強く大胆になっていく。それは人や物の形態を曖昧にして、光と大気のな

かに溶け込ませるような役割を果たしていた。それに対して、1890 年前後から、より明瞭な輪郭線と長く引き伸ばされた柔らかな筆触への変化が見られることは、研究者が皆、一様に認めている。

このような変化にはルノワールの影響があると言われる。ルノワールは周知のように、1880 年代の半ばにイタリア旅行で見たラファエッロの壁画などの影響を受け、「乾いた様式」あるいは「アングル様式」と呼ばれる、くっきりとした輪郭線で形態を捉える描法へと変化した。1886 年 1 月にルノワールのアトリエを訪問して《大水浴》(1887, フィラデルフィア美術館蔵)のための素描を見たモリゾは、日記のなかで「彼は第一級の素描家だ」と感嘆している――

油彩画のためのこうした予備的習作をすべて世間に公開したら、とても注目を引くだろう。なぜなら人々は、印象派の画家たちはまったくいい加減なやり方で制作する、と考えているらしいから。形態の表現を、これ以上みごとにできるなんて、私には考えられない〔…〕要するに彼は、洗練された生え抜きの芸術家であり、偉大な素描家であると同時にこの上なく精妙な感覚を持った色彩家でもあるのだ。³⁷⁾

モリゾは印象派の仲間たちのなかでも、扱う主題や 18 世紀のフランスの画家たちへの好みにおいて、とりわけルノワールと共通するものを多く持っていた。1890 年の春夏と 91 年の夏には、メズィに滞在していたモリゾの家にルノワールがしばらく逗留するなど、お互いの仕事を近くで見る機会も多かった³⁸⁾。しかしその影響は一方的なものではなく、やはり双方向的であったと見るべきではないだろうか。ルノワールもまた、80 年代末からより柔らかく穏やかな画風へと変化していくが、そこにはむしろモリゾからの影響の可能性も考えられる。長く引き伸ばされた筆触には、彼女自身が版画制作の経験（鋭く尖った先端を持つ針で銅版を直に彫って描画するドライポイントとは、とりわけやり直しのきかない、力強い描線が必要とする技法である）³⁹⁾ や、デュレが述べていたような正確かつ大胆な浮世絵の描線から学んだところが大きいのではないだろうか。

モリゾはルノワールを「偉大な素描家であると同時にこの上なく精妙な感覚を持った色彩家でもある」と讃えていたが、彼女の作品における浮世絵の影響は、描線や筆触だけでなく、その繊細で洗練された色使いにも窺えるようだ。ゴンクールは『歌麿』のなかで、浮世絵の色調や着物の柄行を幾度となく讃えている。たとえば、遊郭の 1 日を 12 の刻で描き出した揃い物《青楼十二時》に

ついで、作家は次のように書いている――

女性の優雅な動きを描く歌麿の描線がこの画集でほど繊細の極致に達したことはかつてなかったし、東洋の美しい着物を描くこの画家が、アネモネの輝くような色を身にまとったかのように女性たちを描いて、格調高い着物の趣味を、たおやかで艶やかな色の絹地の独創的な選択眼を、この画集でほど発揮したこともなかった。あまりほのかなので、チュール越しに見ているような桃色や、鳩の喉元のようにとても美しいほかしになって色調が変わる赤紫など、さまざまなバラ色、湖水の青緑のようなニュアンスの緑、青、布越しに青が透けるようなほのかな色合いでしかない青、そして派手な色彩からはほど遠い、まさに彼方からの残光で染められたような、えもいわれぬ灰色の数々、それらがすべてここに見いだせるのである。⁴⁰⁾

《麦わら帽子の少女》においては、浮世絵の藍色と茶色の濃淡と白が、画面全体の主要な色調となって全体を統御している。とりわけ少女の羽織っている薄物のケープは、ちょうど布越しに色が透けるように、藍色や薄茶色、黄色、青緑、オレンジなどのほのかな色味が、長い筆触で重ね合わされるように描かれている。ゴンクールはまた、「日本の女性は着物の色合いに格調の高いとても芸術的な自然色を好むのであり、それは素直な純色がヨーロッパで好まれるのと非常に大きく隔たっている」として、次のようにも書いている――

日本女性は身にまとう絹地の白に、「茄子の白（緑がかった白）」や「魚の腹の白（銀色がかった白）」を望むのであり、バラ色には「曙の雪（青っぽいピンク）」や「桃の花雪（明るいピンク）」、青色には「青っぽい雪（明るい青）」、「空の黒（濃い青）」、「桃の花月（バラ色がかった青）」、黄色には蜂蜜色（明るい黄）、赤にはなつめ色、「煙たつ炎（茶色っぽい赤）」、「銀灰（灰色がかった赤）」など、緑には緑茶の緑、蟹の甲羅緑、海老緑、「玉葱の芯（黄色がかった緑）」、「蓮のつぼみの緑（黄色がかった明るい緑）」などがある。これらすべての色は、色彩家の目には魅力的で称賛すべきニュアンスをもっているのだが、我々の西洋では中途半端で不自然な色とされている。⁴¹⁾

ゴンクールは、浮世絵の色彩が純色ではなく、たとえば同じ白でもそのニュアンスはさまざまであり、変化に富んだ色の名前はすべて自然の事物に基づいていることを示している。彼は『歌麿』を執筆するに当たって、林忠正から多くの情報を得たと言われるが⁴²⁾、このように歌麿の色彩を語るゴンクールの文体とセンスは、この作家ならではのものであるだろう。林が多忙ななかで気難しいところのあるゴンクールに献身的に尽くしたのも、この文学者であれば日本

の浮世絵の価値をその精巧な芸術的文体で表現してくれると見込んでのことであつたにちがいない。

モリゾは実際の浮世絵を眺めると同時に、このように歌麿の色彩を語るゴンクール文章も読んでいたことはほぼ確実である。彼女は色彩版画の夢を実現することこそ叶わなかったが、使い慣れた油彩や水彩やパステルで、日本版画的色彩の微妙なニュアンスを表現しようとしたのだろう。

《麦わら帽子の少女》の背景には、向かって右側の浮世絵に対して、左側に本の背表紙が並ぶ書棚が描かれているが、モリゾの絵にこのような書棚が描かれた作品は他に見あたらない。ゴッホの《タンギー親爺》は背景がすべて浮世絵であつたが、モリゾは書棚と浮世絵を対置させた。このことは、彼女にとって浮世絵は、それと等価のテキスト、すなわちこの絵の場合は本稿で論じてきたように、デュレの論考をはじめとする『芸術の日本』の諸論文やマラルメの散文詩、さらにはゴンクールの『歌麿』のテキストなどと切り離すことのできないものであることを示してはいないだろうか。

本稿の最初の方で述べたように、残存する2点のモリゾ所有の浮世絵の1点は歌麿の《江戸六玉顔》という美人画の揃い物のうちの1枚で、行燈の明かりのもとで草紙を読む女性を描いた「君書を好む」〔図版2〕であつた。草紙には読み取れそうなほどはっきりと細かな文字が書き込まれている。モリゾがこの歌麿に興味を引かれたのは、「読書」という主題によるかもしれないし、絵のなかに描き込まれた文字のためであつたかもしれないが、彼女にとって浮世絵は文学の世界とも結びつくものであつたにちがいない。

註

- 1) 本稿は次の拙論の続編である——吉田典子「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」、『近代』第111号、神戸大学近代発行会、2014年11月、23-60頁。
- 2) 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、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(以下の註において、前者を坂上桂子2006a、後者を同2006bと略記する)。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) カサットからモリゾへの未刊行書簡。以下の展覧会カタログに引用されている——*Berthe Morisot 1841-1895*, Lille : Palais des Beaux-Arts / Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2002, p. 405. この展覧会カタログは以下の註において *Lille / Martigny 2002* と略記する。
 - 4) Julie MANET, *Journal (1893-1899). Sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres*, préface de Jean GRIOT, Genève : Libr. C. Klincksieck, 1979, p. 90. ジュリーは《ボールの肖像》について, 「この肖像画は数年前に数枚の浮世絵 (des gravures japonaises) と交換されたが, 今, 日本人のコレクターの林は《よろい戸の後ろで》ならびに《下着姿のマルト》の素描と引き替えに返してくれることに同意している」と述べている。
 - 5) 馬淵明子, 前掲論文, 333-334 頁。
 - 6) 坂上桂子 2006 a, 前掲書, 248-249 頁。
 - 7) Anne HIGONNET, *Berthe Morisot*, New York : Harper Collins, 1990, p. 171.
 - 8) こうした状況については, 註 1 の拙論で詳述した。本稿でも後註 18 において, テオドル・デュレの証言を要約している。
 - 9) 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・モリゾの全油彩のカタログ・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・レゾネによる。ジャンヌ・フルマノワールは, 画家のフェデリコ・ザンドメネキから紹介された職業モデルで, ルノワールのモデルもつとめている。モリゾは彼女に, 娘のジュリーに代わって《桜の木》(*CMR* 281, 1891-93) のモデルを頼んだほか, 1892 年から翌年にかけて, 《猫を抱く少女》(*CMR* 314, 1892), 《扇を持つ少女》(*CMR* 347, 1893) など, 彼女をモデルにした作品をいくつか描いている。
 - 10) Anne DISTEL, *Les collectionnaires impressionnistes, amateurs et marchands*, Paris : La Bibliothèque des Arts, 1989, pp. 41-43. アンヌ・ディステルによれば, タンギーの店の存在は識者の間ではアメリカまで知れ渡っており, 1892 年にパリの前衛画家たちのアトリエや名所を取材に来たアメリカ人の女性ジャーナリストは, タンギーの店も訪れたという。
 - 11) ゴッホの《タンギー親爺》の分析については主として以下を参照した——岡府寺司『ゴッホ——日本の夢に懸けた芸術家』角川文庫, 2010 年, 78-83 頁。エミール・ベルナールの引用も同書による。
 - 12) 坂上桂子 2006 a, 前掲書, 247 頁。
 - 13) 左図の遠景に見えているのが真崎神社で, その近くの船着場から手前の隅田川東岸の寺島に着く渡し舟を描いた作品。天明〔1781-89〕後期, 大判錦絵 3 枚続き。『鳥居清長——江戸のヴィーナス誕生』, 千葉市美術館, 2007 年, 139 頁。
 - 14) *Catalogue de l'Exposition de la gravure japonaise ouverte à l'École des Beaux-*

Arts quai Malaquais du 25 avril au 22 mai 1890, R Rolland, 1890. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5715233k.r=Exposition+de+la+gravure+japonaise+à+l%27École+nationale+des+beaux-arts.langFR>

- 15) *Le Japon artistique : documents d'art et d'industrie*, réunis par S. BING, 6 vol., Paris : Marpon et Flammarion, 1889-1891.〔復刻版〕*Le Japon artistique, Artistic Japan, Japanischer Formenschatz, 1888-1891*, 6 vol., 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。
- 16) ジロタージュの技法とその改良については以下を参照——寺田寅彦「小説の挿絵——変換と変異としてのイラストレーション」，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，423-438頁。
- 17) Théodore DURET, «La gravure japonaise», in *Le Japon artistique : documents d'art et d'industrie*, réunis par S. BING, n° 7, novembre 1888.〔邦訳〕テオドル・デュレ「日本の版画」（舟木力英訳），『藝術の日本』所収，前掲書，89-95頁。
- 18) 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，110-112頁。デュレは，1900年にフランス国立図書館に寄贈した『日本の絵本と画帖』の目録の序文で，次のように語っている。〔以下デュレの記述の要約〕私が1871年に日本に旅行したときには，1867年の万博でビュルティが出品した日本の画帖の素晴らしさが忘れられず，個人的に挿絵本を集めようとしたが，それらは「北斎や彼の弟子や模倣者たちが制作した最近の作品」で，「多くはありきたりの本や平凡な版画」にすぎなかった。当時は古い版画が存在するとは考えてもおらず，また日本人もヨーロッパ人がそんなものに興味を持つとは思ってもいなかった。パリに戻ってからもこうした状態は長く続いた。1873年の段階では，パリで日本美術のなかでも絵本や版画に体系的に興味を持っていたのはビュルティとゴンクールだけであり，彼らのコレクションも私が日本から持ち帰ってきたものと同じ種類のもので，私の方がましなくらいだった。1880年頃にロンドンでウィリアム・アンダーソン博士に出会った。博士は東京で海軍医学校の教授として数年を過ごして帰ってきたところだったが，かつてヨーロッパの版画を集めていたことがあり，日本では掛け物と絵本と版画の体系的な収集を始め，日本美術史も研究し，画家たちの生涯についても調べていた。しかしその時は博士もまだ17世紀の絵本や師宣，清長の作品は持っていなかった。その数年後，博士の友人で大使館員として日本に渡っていたアーネスト・サトウが，博士の指示で古い絵本や版画を探索し，博士のもとに送ってきた。その時に初めて，清長と師宣の作品を見せてもらって私は熱狂した。パリに戻ってからも私はこの2つの名前を皆に言いふらしたが，まだ誰も彼らの作品をもっていなかった。それは，1883-84年のことである。日本美術のコレクターの数は増加しており，ゴンスは『日本美術』を刊行した。ビングと林は，日本の代理人に古い絵本や版画的探索を命じ，破格の値段を提示して，しまい込まれていた古い浮世絵を集め，ようやくヨーロッパの収集家の手に入るようになった。この頃から私も自

分のコレクションを充実させることができたが、他のコレクションも同様であり、また新しいコレクションも作られた (Théodore DURET, « Avant-propos », *Livres & albums illustrés du Japon*, réunis et catalogués par Théodore Duret, Bibliothèque Nationale, Département des estampes, Paris : Ernest Leroux éditeur, 1900, pp. I-IX)。このデュレの証言によれば、パリで清長や師宣がコレクターの目に触れるようになったのは、1880年代半ば以降である。モリゾはデュレをよく知っていたので、彼から直接このような話を聞いていたことだろう。

- 19) 歌麿の《大川端夕涼》の現在の所蔵先は、以下の通り——ボストン美術館 / シカゴ美術館 / ニューヨーク公立図書館 / クリーブランド美術館 / ヴェヴェール / (右のみ) 大英博物館 / ベレス / (右と中のみ) ピッツバーグ美術館 / (右と左のみ) ブリュッセル王立美術歴史博物館 (浅野秀剛・ティモシー・クラーク編著『喜多川歌麿』, 朝日新聞社, ブリティッシュ・ミュージアム・プレス, 1995年, 解説編179頁)。
- 20) マラルメからモリゾへの最初の手紙は1876年 (モリゾの母親の死に際しての弔問状) であるが、文通が頻繁になるのは1886年からである。Voir Stéphane MALLARMÉ - Berthe MORISOT, *Correspondance 1876-1895*, lettres réunies et annotées par Olivier DAULTE et Manuel DUPERTUIS, Paris : Bibliothèque des Arts, 2009.
- 21) 以上の名前は CMR, p. 58 による。
- 22) マラルメのための挿絵制作の経過、およびモリゾの版画作品については、主として以下の研究論文に依拠した——Janine BAILLY-HERZBERG, « Les Estampes de Berthe Morisot », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1979, pp. 215-227. またマラルメによる『漆塗りの抽斗』の計画と経緯については以下を参照した——ジャン＝リュック・ステンメツ『マラルメ伝』(柏倉康夫・永倉千夏子・宮寄克裕訳), 筑摩書房, 2004年。
- 23) この家具はマラルメの死後、ヴァルヴァンに運ばれ、現在はヴァルヴァンのステファヌ・マラルメ美術館に収蔵されている。近年の分解調査により、ハバナの検印が押されていることから、キューバで制作されたものと考えられる。http://www.musee-mallarme.fr/le-cabinet-japonais
- 24) *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis*, documents réunis par Denis ROUART, Paris : Quatre Chemins, 1950, p. 133 (décembre 1887).
- 25) *Lille / Martigny 2002, op. cit.*, pp. 430-431.
- 26) Stéphane MALLARMÉ, « Le Nénuphare blanc », *Anecdotes ou poèmes*, in *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand MARCHAL, 2 vol., Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, pp. 428-431. [邦訳]「白い睡蓮」,『逸話、或いは詩篇』(松室三郎訳),『マラルメ全集 II』, 筑摩書房, 1989年, 40-45頁。
- 27) BAILLY-HERZBERG, *art. cité*, p. 216.

- 28) *Ibid.*, pp. 221-224, および *Lille / Martigny 2002, op. cit.*, pp. 431-438 に 8 点の図版が掲載されている。
- 29) Nancy MOWLL MATHEWS (ed.), *Cassatt and her circle : Selected letters*, New York : Abbeville Press, 1984, p. 214. 引用文中の強調はカサットによる。
- 30) カサットの色彩版画については以下を参照した—— Nancy MOWLL MATHEWS and Barbara STERN SHAPIRO, *Mary Cassatt : the color prints*, New York : H. N. Abrams, in association with Williams College Museum of Art, 1989.
- 31) カサット自身、浮世絵のコレクションを所有していたことはわかっているが、入手した年代は特定できず、また 1950 年の売り立てで散逸してしまったために、彼女が着想を得た特定の源泉を見いだすことは難しいという (*ibid.*, p. 38)。
- 32) *Ibid.*, p. 36.
- 33) *Correspondance de Berthe Morisot, op. cit.*, p. 157.
- 34) BAILLY-HEZBERG, *art. cité*, p. 218.
- 35) Edmond de GONCOURT, *Outamaro*, in *Œuvres complètes*, XXXVI-XXXVII, Genève-Paris : Slatkine Reprints, 1986, p. 39. [邦訳] エドモン・ド・ゴンクール『歌麿』(隠岐由起子訳), 平凡社, 2005 年, 37 頁。
- 36) Alain CLAIRET et Yves ROUART, «Préface», *CMR*, p. 12.
- 37) *Correspondance de Berthe Morisot, op. cit.*, p. 128.
- 38) モリゾとルノワールについては以下を参照—— Sylvie PATIN, «Berthe Morisot et ses “confrères impressionnistes”», *Lille / Martigny 2002, op. cit.*, pp. 51-52. シルヴィ・パタンもモリゾへのルノワールの影響は「強調されるべきではない」と書いている。
- 39) BAILLY-HERZBERG, *art. cité*, p. 218. ドライポイントはまた、エッチングとは異なって腐蝕液を使わないため、針で押し出された銅版のささくれなどがそのまま独特のタッチを作る。
- 40) GONCOURT, *op. cit.*, pp. 40-41. [邦訳] ゴンクール前掲書, 38-39 頁。
- 41) *Ibid.*, pp. 42-34. [邦訳] 同上, 40 頁。
- 42) ゴンクールと林忠正については以下を参照——小山ブリジット『夢見た日本——エドモン・ド・ゴンクールと林忠正』平凡社, 2006 年。



図版1 礪川亭永理, 題名不詳 (モリゾ所蔵の浮世絵) 1781-1818 年頃



図版2 喜多川歌麿《江戸六玉顔「君書を好む」》
(モリゾ所蔵の浮世絵) 1801-04 年頃



図版3 モリゾ《麦わら帽子の少女》
1892年、カンヴァスに油彩、個人蔵



図版4 ゴッホ《タンギー親爺》
1887年、カンヴァスに油彩、ロダン美術館蔵



図版5 モリゾ《麦わら帽子の少女》の
画中画



図版6 鳥居清長《真崎の渡し舟（隅田川
渡し舟）》天明（1781-89）後期、3枚続き
の中の図（『芸術の日本』1888年11月号挿
入図版）



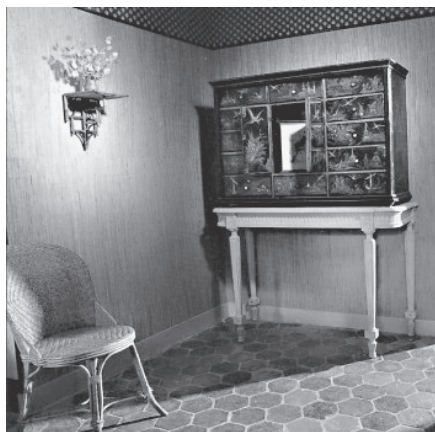
図版7 『芸術の日本』1888年11月号表紙



図版8 喜多川歌麿《大川端夕涼》1795-96年頃，3枚続きの左と中の図（『芸術の日本』1888年12月号挿入図版）



図版9 ルノワール《マラルメ作品集『パージュ』のための扉絵》1891年



図版10 マラルメ所蔵「日本のキャビネット」,
ステファヌ・マラルメ美術館蔵



図版11 モリゾ《白い睡蓮》1887-88年、鉛筆デッサン、個人蔵（下部にジュリー・マネによる「マラルメの白い睡蓮のための草案」の書き込みがある）



図版12 モリゾ《ブローニュの森の湖（白い睡蓮）》1889年、ドライポイント、フランス国立図書館版画写真室蔵



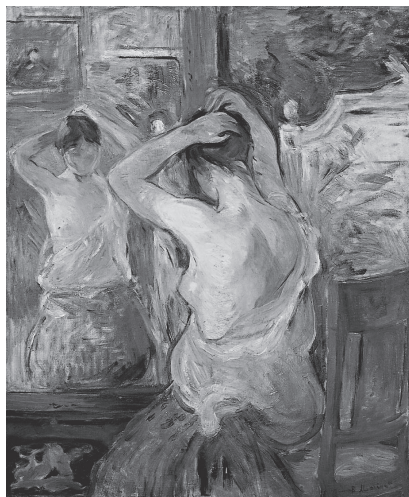
図版13 カサット《髪結い》1890-91年、ドライポイントとアクアティント、ワシントン、ナショナル・ギャラリー他蔵



図版14 カサット《「髪結い」のための素描》1890-91年、石墨と黒チョーク、ワシントン、ナショナル・ギャラリー蔵



図版15 モリゾ《「鏡の前で」のためのデッサン》1890年、鉛筆デッサン、ルーヴル美術館版画室蔵



図版16 モリゾ《鏡の前で》1890年、カンヴァスに油彩、個人蔵