

ベルト・モリゾと日本美術(3) : モリゾ《娘とグレイハウンド犬》とマネ《休息》における浮世絵の画中画を中心に

吉田, 典子
神戸大学大学院国際文化学研究科 : 教授

<https://doi.org/10.15017/1563565>

出版情報 : Stella. 34, pp.115-143, 2015-12-18. 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（3）

——モリゾ《娘とグレイハウンド犬》と
マネ《休息》における浮世絵の画中画を中心に——

吉 田 典 子

1860年代からマネをはじめとする仲間の画家たちを通じて、すでに浮世絵に親しく接していたベルト・モリゾ（1841-95）は、1890年に美術商ジークフリート・ピングの主催によりパリの国立美術学校で開催された日本版画展に感銘を受け、その頃から自身でも浮世絵を入手するようになった。彼女がこの時期になってようやく浮世絵に対する積極的な関心を抱いたのは、それまでヨーロッパに渡っていた日本版画は北斎や広重ら、江戸末期（19世紀前半）のものがほとんどであったのに対し、鳥居清長や喜多川歌麿ら18世紀後半の質の高い華麗な錦絵がフランスの愛好家に知られるようになったのは1880年代末以降のことだからである。モリゾがとりわけ好んだのが清長や歌麿らの美人風俗画であったのは間違いない¹⁾。

モリゾが画中画として浮世絵を描き入れたタブローが2点ある。《麦わら帽子の少女》（1892）と《娘とグレイハウンド犬（ジュリー・マネとラエルト）》（1893）〔図版1〕である。本稿では後者について、画中に描かれた浮世絵の同定の問題と、その画中画が作品のなかでどのような機能を果たしているのかについて検討していく。またこの作品は、モリゾが娘のジュリー・マネをモデルにして描いたものであるが、エドゥアール・マネがベルト・モリゾをモデルに描いたタブロー《休息》（1870-71）〔図版2〕と明らかな構図上の類似が見られるので、両作品を比較しつつ検討する。これらの手続きを通じて、前稿に引き続き、晩年のモリゾが浮世絵に何を見いだし、そこからどのような影響を受けたのかについて考察していきたい。

1. 《娘とグレイハウンド犬》の画中画について——歌麿《見立御所車》

《娘とグレイハウンド犬》は、14-15歳になった娘のジュリー・マネ²⁾と愛犬

のラエルトを描いた作品である。ベルトの夫でジュリーの父親であるウージェーヌ・マネは、この絵が描かれた前年の1892年4月13日に亡くなった。翌年になって、ベルトとジュリーはそれまで10年近く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番地の大きな家を人に貸し、さらにいっそうブローニュの森に近いヴェベール通り10番地の小さなアパートマンに引っ越したが、この絵は新居のサロンで描かれた³⁾。部屋の家具はベルトの父親ティビュルスが大事にしていたものだという。赤味があったベージュのビロードを張った18世紀のヤコブ様式の長椅子の端に、ジュリーが袖と肩の膨らんだ流行のスタイルの黒い喪服を着て座っている。彼女の前には、愛犬ラエルトが背中を丸めて顔を突き出すようにして座っているが、この犬は父親の死後ジュリーの後見人になった詩人ステファヌ・マラルメからの贈り物である。そのラエルトの顔の先、ジュリーの右側には、ルイ16世様式の白っぽい灰色の椅子が一脚置かれている。スケッチのまま留め置かれた淡い色の「不在の椅子」は、そこに座るべき人物の不在を強く喚起しているようである。

同作はおそらく仕上げられないまま残されており、1896年3月、モリゾの死後一周忌にデュラン＝リュエル画廊で開催された大遺作展において初めて公開された。ジュリーは『日記』のなかで出展作品の一つひとつに丁寧なコメントをつけているが、このタブローについては次のように書いている――

その脇に《娘とグレイハウンド犬》がある。ヴェベール通りのサロンで、日本の浮世絵の前のベージュのソファに腰掛けた私は、黒い絹の服を着てラエルトのほうに少しかがんでいる。ラエルトは前にいて少し背を丸めている。これはモネさんが選んで下さった素晴らしい絵だ。⁴⁾

モリゾは遺書のなかでモネとルノワールにそれぞれ好きな絵を1枚選んでくれるよう言い遣していたが、モネが彼女の形見として選んだのがこの作品であった。モネは終生この絵を手元に置いていた⁵⁾。

背景の絵については、ジュリーがはっきりと「日本の浮世絵」と書いている。この画中画〔図版3〕はなかなか同定されなかったが、近年になって馬淵明子が歌麿の《見立御所車》(1798年頃)〔図版4〕ではないかと指摘した⁶⁾。たしかにモリゾの画中画では、画面手前の中央付近で、半身を見せている緑の着物を着た女性の姿が特徴的であるが、これは歌麿の絵のなかで立て膝をついて硯箱を

捧げ持っている侍女の姿に似ている。さらに左の方で跪いている男性の姿と、他の何人かの人物も認められる。何よりも、斜めに走る御所車の黒い轅ながえの線が同じような角度を描いているので、馬淵による同定はほぼ間違いないだろう。この歌麿作品は現在ベルギーの王立美術歴史博物館にあるが、それ以前はビングの所蔵であり、「モリゾの死後ビングが入手し、それがブリュッセルに入ったと考えられる」と馬淵は述べている⁷⁾。

《見立御所車》については、1891年6月に出版されたゴンクールの著作『歌麿』のなかにも言及がある。後半の「日本の巨匠、歌麿の肉筆および版画 全作品カタログ」には、題名は記されていないが、明らかに同作品を示すと思われる記述がある――

御所車から降りた姫君が、和歌を書いた短冊を、彼女から数歩離れたところにひざまずく若い男に渡そうとしている。この短冊は恋を告げるものなのかもしれない。内気そうに縮こまる若者は、恋心に茫然自失の体であり、姫君の侍女の一人が彼の方に身をかがめて、失神しそうな彼の体を支えている。⁸⁾

近年の作品解説においてもこの絵は、桜の下、御所車から降りた姫君が大勢の侍女たちに囲まれて、和歌を書き付けた短冊をひざまずく若い廷臣に与えようとしている図であるとされる⁹⁾。廷臣の方は、ゴンクールの言うように恋心からか、あるいは畏まっているためか、平身低頭して片手を伸ばし、その短冊を受け取ろうとしている。周囲の侍女たちはこの様子をやや面白がって見ているようである。この絵がどのような物語の見立てかは明らかになっていないが、画中の短冊には、「あふさかは 人こえやすき 関なれば 鳥もなかねと あけてまつとか」¹⁰⁾ という句がはっきりと読み取れる。これは『枕草子』第139段の清少納言と頭の弁（藤原行成）による機知の応酬のなかで、『百人一首』にも採られている清少納言の有名な歌「夜をこめて 鳥のそら音は はかるとも 世に逢坂の 関はゆるさじ」¹¹⁾ に対する頭の弁の返歌である。『枕草子』においては男性が貞操の固い女性をからかっているように解釈できるが、歌麿の絵では、この歌の読み手は姫君の方であり、彼女が若い廷臣に大胆な恋の誘いをしていると読める。

モリゾがゴンクールの著作を読んでいたことはほぼ確実である。また、もし彼女が林忠正からこの浮世絵を入手したとすれば、林からも同様の説明を受け

ていたことだろう。ゴンクールが『歌麿』を執筆するにあたってさまざまな助力をしたのは林だからである¹²⁾。前稿で指摘したように、モリゾは浮世絵に書かれている毛筆の「文字」に強い興味を抱いていたと思われる。彼女が所蔵していた浮世絵の残存する2点の内ひとつは、歌麿の《江戸六玉顔》のなかの「君書を好む」〔図版5〕であるが、女性が読んでいる草紙のページにはぎっしりと細かな文字が描かれていた。モリゾは《見立御所車》の短冊の文字にも関心を示したにちがいない。彼女は林忠正から歌の意味を聞いたのだろうか。それについては推測するしかないが、ゴンクールの解説に従うなら、この短冊が女性から男性への恋の告白の歌と考えられていたことは確かである。

モリゾが娘の背後に選んだ浮世絵は、このようなロココ時代の雅宴画を彷彿とさせる華やかな宮廷絵巻で「楽しい野遊びの図」であった。そのことから馬淵は「母として娘の幸福をこのイメージに託したのかも知れない」と述べている¹³⁾。たしかに《娘とグレイハウンド犬》において、父親を亡くしたばかりのジュリーは、やや虚ろで不安げな表情を浮かべているように見え、横に置かれた「不在の椅子」は亡くなった父親を喚起する。とはいえ、それは将来ジュリーの夫となる男性の場所をも示しているだろう。画中画の歌麿では、お供の侍女たちに取り巻かれた美しい姫君の前に、彼女を崇める若者がひざまずいている。自身も体が丈夫ではなく、ジュリーが独りになってしまうことを怖れていたベルトは、娘の前にそういった若者が現れるのを望んだことだろう。画中画の姫君は、自ら恋心を歌に詠んで示す積極性を見せているが、その点についてはどうだろうか。

2. マネ《休息（ベルト・モリゾの肖像）》とその画中画

《休息》は、マネが《バルコニー》(1868-69)に続いてベルト・モリゾをモデルに描いた2番目の大作である。白い薄手の清楚なドレスを着たモリゾが、右足を上に組んで体をひねった不安定な姿勢で、赤ワイン色の大きなソファにもたれかかっている。物思いに沈んだような顔はやや右に傾げられ、黒い瞳は画面左前方を見つめている。濃い褐色の髪は、後頭部に持ち上げて毛先を両肩に垂らした「イギリス風」と当時呼ばれた髪型であり¹⁴⁾、胸元の詰まった白いドレスは、小花模様を散らした薄手の生地、良家の子女にふさわしい服装である。首には細い黒のリボンが巻かれ、それと呼応するかのような細い黒のサツ

シュバルトがウエストの細さを強調している。左手は傾いた上半身を支えるようにソファに肘をつき、長く伸ばされた右手は折り畳んだ扇子を持ってソファの肘掛けに軽く置かれている。白い靴下と黒い靴を履いた右足の先がスカートの下からのぞいており、下になった左足は見えない。そして頭上には、白い額縁に入った青みがかった色の絵が壁に掛けられている。

この画中画〔図版6A〕が歌川国芳の大判3枚続きの浮世絵《龍宮玉取姫之図》〔図版7〕に基づくものであることは、すでに1968年にジェイ・マーティン・クロナーが指摘した¹⁵⁾。マネの画中画だけを眺めていると一見何が描かれているのかわからず、とても浮世絵だとは思えないが、荒れた海と大きな龍のシルエット、画面左端の上半身裸の女性の姿によって、たしかに国芳の作品を写したものと認められる。《休息》についてはすでに多くの先行研究があるが、画中画の意味についての研究はまださほど進展していないようである。マネはなぜこの浮世絵をバルトの頭上に描き入れたのだろうか。また、それによって彼はタブローにどのような意味や効果を付与しているのだろうか。

《休息》は1871年のサロンに出品する目的で、おそらく70年夏の初めに描かれたと考えられている。しかし同年の7月19日、フランスはプロシアに宣戦を布告して普仏戦争が勃発し、9月2日にはナポレオン3世がスタンで降伏して第2帝政が崩壊した。パリ包囲の危険が迫ると、マネは家族をピレネー地方に疎開させ、ギユイヨ通りのアトリエを閉めて自身の作品をアトリエの地下室などに保管したが、《オランピア》《草上の昼食》など重要な12点については友人のテオドール・デュレに託した¹⁶⁾。父親の代からコニャック商人であったデュレの家には立派な地下貯蔵庫があったからである。マネがデュレに宛てた9月16日付の手紙のなかで列挙している12点の最後の《B嬢》が《休息》だと考えられている。したがって、この時点でタブローはほぼ完成していたのであろう。同作は、1872年1月に画商のデュラン＝リュエルがマネから買い上げた23点のタブローのなかに含まれており、台帳には《休息》のタイトルで2,500フランの価格が記載されている¹⁷⁾。この絵はデュラン＝リュエルから貸与される形で1873年のサロンに初めて展示された。

レントゲン調査によれば、この絵のモリゾは最初もっと身体を起こして正面を向いた姿で描かれていたが、後にポーズが変更され、また上部にカンヴァスを継ぎ足して画中画の部分が大きくなった¹⁸⁾。つまりポーズの不安定さが増大

し、浮世絵の比重が大きくなったのである。変更がいつ行われたのかについては不明だが、モリゾが1871年の夏にシェルブールの姉エドマの元からパリに戻ってから、マネのためにふたたびポーズをとったことが書簡から知られている¹⁹⁾。《休息》に手が加えられたのはこの時であるとする研究者もいる²⁰⁾。

1873年のサロンに出品されたのは、《ル・ボン・ボック》と《休息》の2点であった。17世紀オランダの肖像画の名手フランス・ハルスを思わせる《ル・ボン・ボック》が、それまでマネに敵対的だった保守派の批評家たちからも称賛され、画家はサロンでかつてない成功を取めたのに対し、《休息》は厳しい批判の対象となった。フランソワーズ・カシャンはその理由を、ポーズの不適切さとスケッチ的な技法の2点に集約できるとしている²¹⁾。

2-1. 《休息》の同時代受容とその女性表象について

スケッチ的技法については後で論じることにして、ここではポーズを含む女性表象の問題について、先行研究に基づき²²⁾、要点をまとめておく。当時のサロン批評で批判されているのは、まずポーズの不安定さである。それは「立ってもいない、座ってもいない」²³⁾、「白いドレスを着てソファに反っくり返った女性」²⁴⁾、「ソファの縁に居心地の悪い姿勢で座っている白いモスリンのドレスを着た若い女性」²⁵⁾などと評された。批評家たちは、良家のブルジョワの娘であることを示す清楚な白いドレスを着た若い女性が、このような、ややくだけたポーズを取っていることに違和感を覚え、「よき趣味への反逆」²⁶⁾を感知したのである。

さらに同時代批評が指摘するのは、女性の疲れて陰鬱そうな様子である。レオン・ド・ローラは「疲れて、髪を乱して、葡萄酒の澱の色をしたソファに座り、目録に《休息》と記されているこの女性」²⁷⁾と書き、テオフィル・シルヴェストルは「この陰気で、貧弱で、貧相な服を着た女性、両腕は痩せ細って針金のようにあり、無愛想な顔から小さな足先にいたるまで、これ以上ないほどに干からびて、具合が悪そうで不機嫌である」²⁸⁾とまで述べる。

このような批判を裏付けるのはサロン戯画である。バルタルが『イリュストラシオン』に掲載した戯画〔図版8〕は「船酔い」と題されており、疲労困憊した顔で、ソファに両手両足を広げて尻餅をつくように倒れ込んだ女性を描いている。頭上に画中画も描かれているので、荒れ狂う海と女性の姿がバルタルの

目に留まったのであろう。シャムが『シャリヴァリ』に発表した作品のひとつ〔図版9〕では、女性の白い顔やドレスに煤で汚れたような黒い斑点がつけられ、ソファにも真っ黒な染みが影のように描かれていて、説明書きには、「自分で煙突を掃除した後で休息している婦人」とある。これらのカリカチュアに言及しているグリゼルダ・ポロックによれば、「汚れ」は「危険なセクシュアリティ」を意味する記号である²⁹⁾。スカートの前の方にある染みは黒猫のようなシルエットにも見える。この絵においても、またシャムのもう1点の戯画「不潔の女神」〔図版10〕においても、黒いもじゃもじゃの髪の毛と黒い帯が強調されているが、これも「汚れ」と同様のコノテーションを持つのであろう。シャムやベルタルによる《オランピア》の戯画においても、「黒檀家具師の妻」や「パティニョール街の炭屋の女」といった題名や、画中の黒人女性と黒猫の存在が、女性の危険なセクシュアリティを暗示していることが指摘されている。ただ、《オランピア》は明らかに娼婦を描いているのに対して、《休息》の女性は良家の子を喚起する白いドレスを身につけていることがよけいに反感を買ったのであろう。

《休息》の女性像は今日の我々の目から見れば十分に魅力的な肖像であると思われるのだが、なぜ当時のサロン批評家たちからここまで激しい非難を浴びせられたのだろうか。ベアトリス・ファーウェルはその理由を「ソファ」とそこに寄りかかる女性という表象がもつコノテーションにあると指摘する³⁰⁾。彼女によれば「ソファ Sofa」はもともとトルコ語に由来し、贅沢と放蕩で特徴づけられるオルレアン公の摂政時代(1715-1723)にはじめて中近東から西欧に導入され、優雅で心地よい曲線を持つロココの家具として広まった。ソファは西欧人の想像力のなかでハーレムの典型的な家具として、オリエントにおける性的放縱のイメージと結びついていた。それをよく示すのが、1742年に出版され、18世紀を通して25版を重ねたクレヴィヨン・フィスの小説『ソファ』である。これはペルシアの宮廷人の話者が魔法によりソファに変身し、そこで見聞きしたさまざまな恋人たちの有様を『千夜一夜物語』のような形式で語る一種の好色本で、デイドロの『おしゃべりな宝石』やラクロの『危険な関係』にも大きな影響を与えた。ファーウェルは、ベッドがより正統的な夫婦関係を示すのに対して、ソファは不測の恋愛沙汰を意味していたと指摘する。そして18世紀以来、ブーシェ等によってソファにもたれかかる誘惑的な女性像が量産され、と

りわけガヴァルニによるロレットの表象など、大衆版画のイメージとなって広まったことを示している。

マネの場合、やはりファーウェルによれば、《休息》より前にソファに横たわる女性を描いた油彩は2点ある。ボードレールの愛人を描いた《ジャンヌ・デュヴァルの肖像》(1862)とナダールの愛人を描いた《スペインの衣装を着て横たわる若い女性》(1862)である。しかし彼女たちはいずれも尊敬すべきブルジョワ女性というわけではない。《休息》のあとに描かれた《カリアス夫人の肖像(扇の女)》(1874)は、文芸サロンの才気煥発で気ままな女主人を描いた作品だが、夫のエクトール・ド・カリアスがマネに手紙を書いてこの絵をどこにも公表しないことを求め、マネも約束を守って終生自分のアトリエに保管していた。画家の死後の売り立てで肖像画を購入したのは、ウージェーヌ・マネ夫妻に他ならない。カリアス夫人はブルジョワであったが、詩人のシャルル・クロを愛人にするなど周囲に多くの芸術家を集め、その生活ぶりはボヘミアン的であった。

ファーウェルは、マネが《休息》を描いたとき、このポーズが「礼節」の境界をやや越えていることに気づいていなかったわけではないだろうと述べている³¹⁾。彼は1871年3月、モリゾの母親宛に、5月に開催予定のサロン(しかしパリ・コミューンが起こったため、この年には結局サロンは開催されなかった)にベルトの肖像画を出品する許可を求める手紙で、次のように書いている——「この絵はまったく肖像画としての性格を持っていません。私はサロンの目録には《エチュード》という題名を与えるつもりです」³²⁾。彼はまたベルトを正面から描くことで実際の姿勢を分かりにくくした。ファーウェルは、マネにとってこのポーズは見逃されるべき軽微な違反であり、こうしたややボヘミアン的・芸術家的な性格を付与することは、むしろモリゾに対する賞賛であっただろうと考えている。しかしサロン批評家たちの目は、この侵犯を見逃さなかったのである。

マネにとって《休息》は、モリゾによって開示された新しい女性美を追求する場であった可能性も高い。じっさいマネを擁護する少数の批評家は《ル・ボン・ボック》よりも《休息》の方を高く評価した。ゾラの忠実な弟子ポール・アレクシはそのサロン評で、「群衆は《休息》の前では相変わらず頑固で気むずかしかった」が、「我々にはこの作品の方が画家の個性的で独創的なトーンを

ずっと巧く示しているように思える』³³⁾と書いている。また詩人のテオドール・ド・バンヴィルは、この女性表象にボードレールの「モデルニテ」美学との関連を見いだした――

マネ氏のもうひとつの作品《休息》は、目を引きつけて離さない魅力的な肖像画であり、「モデルニテ」の強い性質によって心に訴えかける作品である。「モデルニテ」というこの破格な言葉遣い (barbarisme) を許していただきたいが、もはやこの語なしですませることはできない！……ボードレールがマネ氏の作品を評価したのももっともだ。というのも、この忍耐強く繊細な画家は、『悪の華』の甘美なオリジナリティを作り出している現代生活の、あの洗練された感覚を見出すことのできる、おそらくたった一人の人物だからである。³⁴⁾

《休息》を長く所有していたテオドール・デュレもまた、1906年の『エドゥアール・マネの生涯と作品』のなかで、「メランコリックな表情で深い瞳をした若い女性は、清らかでかつ官能的な、しなやかですらりとした身体を持ち、いわゆるモダン・ウーマン、フランス女性、パリジェンヌの理想化された表象を生み出した」³⁵⁾と述べている。《休息》の女性表象は、このようにボードレールの近代的な「メランコリー」の表現として位置づけられる³⁶⁾。そしてここでは林有維が指摘するように「女性のエロティックなイメージの近代化が試みられている」³⁷⁾と考えることが可能である。

たしかにマネは、1858-59年から数年のあいだ親しく交遊していたボードレールとその作品から大きな影響を受けており、《休息》の女性像はボードレールの美学と親近性を持っている。またこの作品は、ホイッスラーの《白のシンフォニー No 3》(1865-67) やドガの《メランコリー》(1860年代末)、モネの《冥想(長椅子のモネ夫人)》(1871年頃) など、夢想やメランコリーと結びついた新たな女性表象の系譜に位置づけることもできるだろう³⁸⁾。モリゾ自身も、《休息》以降、《ユバル夫人の肖像》(1874, CMR33)、《灰色のドレスの横たわる若い女性》(1879, CMR77) などの横たわる女性像やソファに座る女性像をしばしば試みているので、ここに近代的なブルジョワ女性の新しい表象を見いだすこともできる。

しかしながら、マネの《休息》の独特の表象は、何らかの美学やムードを表現するというより、むしろモデルであるベルト・モリゾ自身の個性と、画家がモデルに対して持っている個人的な感情に由来すると考えられないだろうか。

マネがこの絵を描いた1870-71年の時期は、ベルトが29歳から30歳の頃で、私生活においても、また自身の芸術に関しても、さまざまな不安や焦燥に囚われていた時代である。彼女のような上流ブルジョワ階級の女性が30歳を過ぎても独身でいるにはかなりの勇気が必要で、じっさい、ともに絵を学んできた姉のエドマは30歳になる直前に結婚して画笔を折り、母親となる道を選んでいた。こうした不安や焦燥に拍車をかけたのは、普仏戦争とパリ・コミューンである。プロシア軍によるパリ包囲のさなか、彼女はパリに留まり、またコミューンのあいだはサン＝ジェルマン＝アン＝レ、さらにはシェルブールへと逃れた。カシャンが指摘しているように、マネは《休息》においてベルトの不安や焦燥を、そのメランコリックな表情だけでなく、ポーズや衣服や髪型のすべてを通して表現しようとしている。そこには彼女の「強い欲求と一時的な落胆、上品さとボヘミアンの無頓着さ」³⁹⁾が同居しているのである。カシャンはまた、ふかふかしたソファにブルジョワ的な快適さを、壁の日本版画に芸術上の冒険のイメージを読み取っている。両者のあいだに座っている彼女の姿勢の不安定さ、その身体表象の矛盾は、裕福な上流ブルジョワの娘でありながら、当時もっとも前衛的な芸術傾向であった印象派の運動に身を投じようとしていたモリゾの特異な両義性を表しているのではないだろうか。

2-2. 《休息》の画中画について——歌川国芳《龍宮玉取姫之図》

それでは、カシャンが「芸術上の冒険」を表すとしたこの浮世絵について詳しく検討しよう。国芳の《龍宮玉取姫之図》〔図版7〕は、縦37.8cm、横25.5cmの版画を3枚並べた大判の錦絵で、嘉永6年（1853年）の作である。嘉永年間（1848-53）は国芳50代、最も脂の乗りきった時代で、奇想に溢れたダイナミックな大作を多数描いているが、そのなかの代表作のひとつとされる。

玉取姫の物語は、能楽の『海土あま』によって当時知る人も多かった話で、讃岐国の志渡寺縁起のひとつ、藤原氏にまつわる伝説である。藤原鎌足は唐の高宗皇帝から贈られた霊玉を途中で龍神に奪われてしまう。それを探しに志渡にやってきた息子の不比等は、海女（玉取姫）と契りを結び一子（後の房前）をもうける。不比等が海女に龍宮から玉を取り返してほしいと頼むと、彼女はもし成功すれば自分の息子を世継ぎにしてくれるという約束で、命綱をつけて海に潜る。そして見事に玉を取り返すが、それに気づいた龍や家来の怪物たちが

一斉に追いかけてくる。国芳の浮世絵はこの場面を表している。ついに逃げ切れないと観念した海女は、持っていた剣で自らの乳房の下を掻き切って玉を隠し、血を流して海底に倒れる。龍宮では死人を忌むと言われるため、追っ手はもはや近づかなかった。命綱の合図によって引き上げられた海女は、不比等に乳房の下を見るように言ったあと力尽き息絶えてしまう。この物語は、子供のためにみずからの命を投げ出す献身的な母親の話なのである⁴⁰⁾。

おそらくマネはこうした物語の内容は知らなかったであろう。しかし国芳の画面を虚心に眺めただけでも、画面全体は荒れ狂う大海原であり、中央には大きな龍が怒りを露わにして身体をくねらせ、左端にいる女性を追いかけているのがわかる。そして周囲の波の上には、あたかもブリューゲルの版画のように、ありとあらゆる種類の魚や亀、蟹、蛸などの擬人化された動物たちが、手に手に刀を持って女性に襲いかかろうとしている。波の白い飛沫さえも、かぎ爪のような切っ先となって飛びかからんばかりである。女性は上半身裸で髪を振り乱し、右手に持った刀を振りかざして追っ手を威嚇し、左手には胸の下でしっかりと玉を握りしめている。マネの大まかな画中画においても、胸に当てられた女性の左手には小さな玉が握られているのが見える。画家はこの細部を見逃さなかったのである。したがって、彼が「玉取姫」の主題について何らかの情報を得ていた可能性もありえよう。

マネはなぜ、この浮世絵をモリゾの頭上に掛けたのだろうか。彼が浮世絵を画中画として描き込んだ作品としては、もうひとつ《エミール・ゾラの肖像》(1868)がある。背景の浮世絵は、1959年にエレン・ワイスによって、二代歌川国明、別号蜂須賀国明の《大鳴門灘右エ門》(万延元年1860年)と同定され、ほぼすべての注釈がそれを踏襲しているが、及川茂は国明の相撲絵の詳細な検証の結果、これは二代国明ではなく兄の初代国明の作であると解明した⁴¹⁾。《ゾラの肖像》の背後に描かれた力士の像は、アンリ・ミトランが説くように、スキャンダルの渦中であつたマネを果敢に擁護し、新しい芸術を目指しての戦いを挑んでいるゾラを「闘士 *lutteur*」として表していると考えられるだろう⁴²⁾。脇に2本の刀を差したがっしりした体躯のサムライの姿は、形態的にもゾラ自身の姿と呼応しているように思える。どちらも黒い上着を着て、顔が4分の3方向から描かれているところもよく似ている。

肖像画に描かれた中心人物と浮世絵の画中画の人物に相関関係を認めようと

する考えは、《休息》にも適用できるだろう。まず認められるのは、ゾラの場合と同様、形態的な類似である。白い服を着て、髪の毛を左右に垂らしたモリゾは、不自然なまでに身体をくの字型に曲げたポーズを取っているが、この姿勢は画中の玉取姫の白い上半身と呼応する。彼女は体をねじって追っ手の方を振り向き、刀を持った右手を大きく振りかざしている。すでに考察したように、マネの《休息》の最大の特徴はモリゾの不安定なポーズにあったが、その姿は画中画の女性像と呼応しているのである。

マネの《休息》の浮世絵について言及しているデイヴィスは、この「海蛇」は「性的な悪 sexual evil」の象徴であるとして、「陰鬱な水のなかで腕をばたつかせている彼女の興奮したポーズは、その恐怖を示している、なぜなら彼女の美德が危険にさらされているからである」と言う。そして「この女性は蛇の欲望の対象であり、蛇の補食場にあつてなすすべもない (helpless)」と書いている⁴³⁾。たしかに海女を追いかける怪物のイメージに、美しいベルトを取り巻く多くの男性たちの欲望を読み取ることも可能だろう。国芳の絵では、胸を露わにした姿と腰に巻いた赤い布、そして腹部に巻き付く蛸の足先がエロティックな細部となっている。こうした解釈は、《休息》のモリゾの不安定なポーズに「危険なセクシャリティ」を見いだす解釈にも通じている。

しかしながら、国芳の海女はデイヴィスの言うほど無力な存在であるとは思われない。彼女は剣を振りかざして、ただひとり大群の追っ手に立ち向かい、必死に玉を守ろうとしている。彼女はいわば絶体絶命の状況において「戦う女性」である。池上忠治はこの表象のなかに、ベルト・モリゾの女性としての戦いと画家としての芸術上の戦いの双方を見て、「モリゾの画家として女性としての思いの複雑さ、屈折した気分などは〔《スマイレのブーケをつけたベルト・モリゾ》よりも〕本作品〔《休息》〕においてより明瞭で、その意味でこれは高度に心理的な肖像画ともなっている」と正当な指摘をしている。さらに池上は、「海女の冒険は印象主義の方向に踏みきろうとする時期のモリゾの画家としての姿勢につながる」として、「そのモリゾの姿をこうした型破りの肖像にしようとするマネの考えも、これまた別種の冒険であると言えなくもない」とも述べている⁴⁴⁾。

マネがモリゾの頭上に《龍宮玉取姫之図》を配したとき、そこにデイヴィスの言うような性的な含意がなかったとは思えない。上半身裸体の海女はエロス

の対象であるし、モリゾのポーズも当時のサロン評や戯画で示唆されていたように、危険なセクシャリティを喚起するものでありえた。「モデルニテ」美学との関連づけや「メランコリー」の表象としての位置づけも、所詮は男性の視点から見た女性のエロティックなイメージの近代化にほかならない。しかし他方でマネは、彼女が周囲を取り巻くさまざまな困難や危険のなかで、大事な「玉」を守りつつ、あくまでも「戦う女性」であることを理解していたと考えられる。その意味でマネはモリゾに、自身と同類の「芸術家」の姿を認めていたのではあるまいか。

2-3. 《休息》のスケッチ性と画中画のなかの署名

我々の観点を補強するために、《休息》と特にその画中画を描くマネの筆遣いに注目したい。それは、これまで見られないほどにスケッチ的であり省略的である。デイヴィッドソンは、《休息》を所蔵しているロード・アイランド・スクール・オブ・デザイン『ミュージアム・ノート』のなかで、このタブローの筆触の特徴を次のように描写している――

マネはこの肖像画を、長く素早いストロークで描き、ハイライトの部分でより短く鋭いタッチを用いた。とりわけスカートのハイライトの部分でそれは顕著であり、筆遣いの硬さが生地への張り (crispness) を喚起している。ベルトの頭上に掛かっている緑色の絵はおそらく日本の版画であるが、勢いのある薄くコーティングするようなストロークで、荒々しく描かれている。[...] マネがこの肖像画の多くの部分を、かなり素早く書いた可能性を示す証拠がいくつかある。じっさいルアール夫人〔ジュリー・マネ〕は、スカートの部分は事実上、ただ1回のポーズで完成したと断言している。この部分における幅の広いひび割れた模様は、絵の具の下の層が乾かないうちに、上の層を塗ったことを示唆している。⁴⁵⁾

マネ自身もこの絵のスケッチ性は十分に自覚していたと思われる。前述のように、彼はモリゾの母親宛に、サロンには《エチュード》と題して出品するつもりだと書いたが、これはベルトの名前を出さないというだけでなく、仕上げられていない「習作」であることを示すタイトルでもあるだろう。

《休息》に対する同時代批評において、ポーズの不安定さと並んで非難的となったのは、アカデミックな「仕上げ」とはほど遠い描き方であった。批評家のポール・マンツは「頭部と手は下図やプランの段階に留まっている」⁴⁶⁾と書

く。たしかに顔はやや焦点がぼやけた描き方であり、特に扇子を持つ右手はごく簡単に形を与えられているにすぎない。マンツはまた次のように続ける——「マネ氏は一度ならず、この種の怠惰を示した。彼は印象を求めており、それを通りすがりに描き留めたと考え、そこで止めてしまう。そのため残りの部分は欠けているのだ」⁴⁷⁾。

このマンツの評言は1874年のいわゆる第1回印象派展に先立つ約1年前に「印象」の語を用いたものとして注目されるが、じっさい1873年のサロン批評ではマネを「ひとつの流派」の首領と見なす批評が散見する。たとえばオペラ座の建築家シャルル・ガルニエはサロン評で、「マネ氏の2枚の絵、とりわけ2番目のもの〔《休息》〕はほとんど芸術的スキャンダルである」と述べ、次のように続ける——「マネ氏は今やひとつの旗印、ひとかどの人物となった。彼は流派の首領である。もっともこうした種類の塗りたくり badigeonnage を流派と呼べるとしての話だが……」⁴⁸⁾。また別の批評家も「マネ氏は自分の周囲に何人かの苛立った、無能で、うぬぼれの強い塗りたくり屋たち barbouilleurs を集めた」と述べ、「《休息》はあらゆる描写に挑戦を投げかけるカオス」、「汚くて野蛮な塗りたくり barbouillage malpropre et barbare」であると言う⁴⁹⁾。

このように、後のいわゆる印象派を特徴づける省略的なタッチは「塗りたくり」と呼ばれており、マネはその流派の首領とされている。《休息》のなかでもそうした特徴がもっともよく現れているのがこの浮世絵の画中画であり、また（日本の？）扇を持つモリゾの右手である。ポール・マンツは、この画中画を「壁に掛かった日本版画の、緑色がかったごった塗り bariolage verdâtre」⁵⁰⁾と記していた。

注目すべきことは、マネが《休息》の署名をこの浮世絵の画中画の右下隅に書き入れていることである〔図版6B〕。それは黒の筆でごく小さく記されているためによほど注意しなければ気づかないほどで、実寸では横幅3～4cmくらいと思われる⁵¹⁾。マネが署名の位置や形状に意識的な画家であったことは周知だが、複製では判別しづらいためか、《休息》の署名に言及した研究は見あたらない。だが、この署名はまぎれもなくマネが、浮世絵の画中画に少なからぬ重要性を与えていたことを示している。自由闊達な筆の動きで描かれたあたかも抽象画のようなこの画中画こそ、マネが真に描きたかったものにほかならず、自身の署名にふさわしいと考えたものだったのではないか。

マネが日本美術から受けた造形的な刺激は、主として平面的な彩色と色面の対比による構成（《オランピア》《笛吹きの少年》など）、高い視点と水平線やモチーフの切断などの構図（《キアサージ号とアラバマ号の戦い》《舟遊び》など）、そして墨絵のような自由で闊達な線（《月明かりのブローニュ港》《大鴉》など）の3点にまとめられるが、この画中画においては3番目の特徴が顕著である。しかもこの跳ねるような軽快なタッチは、後にモリゾが彼女自身の作品のなかで展開していくタッチと近い。マネの筆致には、彼自身よりもさらに深く印象派グループのなかに入り込んでいこうとしていたモリゾの芸術上の冒険の性質が端的に示されていると言ってもよい。

モリゾは後年になって、その手帳カルネのなかでマネの素描に関して次のような文章を書き付けている――

すべてが生き生きとして、比類のない軽やかな筆さばきである。ベル・エポックの日本美術に非常に近い。たったの一筆で口や目を素描することができるのは、マネと日本人だけだ。顔の残りの部分はそれらの素描の正確さによって、おのずから肉付けされるのである。⁵²⁾

モデルとして《休息》の制作現場に立ち会ったモリゾは、マネの筆遣いをつぶさに観察したに相違なく、そこから多くを学んだはずだ。彼女がマネの筆さばきを「日本人」のそれと同質のものに見なしていたことは注目すべきである。

3. マネ作品とモリゾ作品の比較

3-1. 心理的次元

なぜモリゾは《休息》から20年以上も後になって、似通った構図のタブローを構想したのか。おそらく歌麿の《見立御所車》を入手した彼女は、同じ大判3枚続きの浮世絵を背景にした《休息》を思い出したのだろう。《休息》は1872年にデュラン＝リュエルに売却された後、1880年にテオドール・デュレがドミニエ1点と交換でデュラン＝リュエルから入手していた。1894年（したがって《娘とグレイハウンド犬》の制作後になる）、経済的困難に陥ったデュレが自身のコレクションを競売に付したときに、モリゾは《休息》を入手しようとしたが、代理人の不手際で落札できなかった⁵³⁾。しかし彼女は、1872年にマネがデュラン＝リュエルに売却するさいに彼女に贈った《休息》の写真をずっと手

元に持っていた。それは青い台紙に貼られており、台紙にマネのサインがある。

ウージェーヌ・マネの死によって、ベルトに義兄の思い出が強く蘇ったのかもしれない。彼女は1883年4月に亡くなったエドゥアール・マネの死を身近で看取ったが、その約1カ月後、姉のエドマに宛てて次のように書いていた――

あの最後の日々はとても痛ましいものでした。可哀想なエドゥアールにとっては、ひどい苦痛にさいなまれた日々でした！あの恐ろしい臨終の苦しみ！それは私がまたしても間近で見たもっとも恐ろしい死の様相のひとつでした！

このほとんど身体的なまでの激しい動揺に、私をエドゥアールに結びつけていた、もうずいぶん昔の友情を重ねてみて下さい。かつての青春と仕事の時代がそっくり崩れ落ちてしまい、どんなに私が打ちのめされてしまったか、あなたにはおわかりでしょう。〔…〕

私は彼との友情と親密さに満ちた昔の日々をけっして忘れないでしょう。彼のためにポーズをとったあの長い時間のあいだ、彼の魅力的な才気は私を目覚めた状態にしてくれたものでした。⁵⁴⁾

ベルトがとりわけ思い起こしたのは、マネのためにポーズをとった「長い時間」であった。彼女は晩年になってから、最近の若い娘たちがモデルをしないことを嘆いて、手帳に次のように書いている――

今では女の子たちは週に5つか6つの授業を受け、その後は社交界に行き、それから結婚して夫に尽くす義務がある。だから、もうモデルをすることもない。あの無為の美しい時間、あれほど精彩に富んだ物憂さはもはやない。人々はばたばたとせわしなげに動き回り、長椅子の上に横たわっている2時間に値するものは何ひとつないということをもはや理解しない……人生は夢だ……そして夢は現実よりももっと真実だ。そこで人は自分自身、本当の自分自身になる……もし人が魂を持っているなら、その魂はそこにある。⁵⁵⁾

彼女にとって「長椅子」でのポーズの時間は、現実よりもさらに真実の「夢」の時間、「人が本当の自分自身になる」特権的な時間であった。《休息》というタイトルは、そのような夢想と結びつくかもしれない。

ところでデイヴィッドソンによれば、娘のジュリー・マネは、母親が《休息》のためにポーズをとったときの苦痛をずっと覚えていたと証言している。下に挟み込んだ方の足がしびれているのに、スカートの形が崩れるのを恐れて、動かすことができなかったという⁵⁶⁾。《娘とグレイハウンド犬》において、ジュ

リーの足の位置は明確には分からないが、右足の先が床からやや上に上がっているので、おそらく右足を上に組み、左足はスカートの下に隠れている。すなわち《休息》とほぼ同じポーズをとっているのである。彼女が母親から《休息》のポーズをしたときの話を聞いたのは、この時であったかも知れない。

さらに興味深いのは、グリゼルダ・ポロックが指摘するように、晩年のモリゾの写真〔図版 11〕において、白い服を着た彼女は《休息》と同じようにソファに座り、足を組んだポーズをとっていることである⁵⁷⁾。これが無意識の偶然なのか、それとも意図的なものかはわからない。しかし、この写真のキルティングをしたソファは《休息》のソファとよく似ている。じつは《休息》の赤いソファは、おそらくベルトのパッシーの家のアトリエにあったもので⁵⁸⁾、マネは《休息》を彼女のアトリエで描いたか、あるいはそこで下描きをしてから、自分のアトリエで仕上げたと考えられている⁵⁹⁾。したがって両者は同一のソファである可能性も高いのである。

晩年のモリゾの仕事についてアン・ヒゴネットは次のように書いている――

彼女は人生の終わりに手帳や画布のなかで、自分自身や自分の過去について省察している。彼女の晩年の作品はこうした言及に溢れている。そこにはマネによる彼女の肖像画やドガによるウージェーヌの肖像画、さらにはブーヅヴァルでの彼女とウージェーヌとジュリーの写真の複製やいくつかの若い頃の作品までもが認められる。過去を現在に重ね合わせ、未来を自身の芸術で豊かにするべく、彼女は自身の芸術人生を総括しようと努めた。⁶⁰⁾

たとえば、ベルトは 1893 年に姉エドマの娘《ジャンヌ・ポンティヨンの肖像》〔図版 12〕を描いている。鮮やかなオレンジ色のドレスを着たジャンヌは、上記の写真のベルトと同じようなポーズで頭を右手で支え、長椅子の背に肘をついている。この絵はヴェーベル通りの家のベルトの寝室で描かれたが、壁にはブーヅヴァルでの親子 3 人の写真が掛かっている。

晩年のベルトにとって、マネ家の最後のひとりとなったジュリーの肖像画を、マネによる自身の肖像画に重ね合わせて構想することは、ごく自然な行為であったろう。マネがベルトのために選んだ浮世絵は、《龍宮玉取姫之図》であり、そこにはこれまで分析してきたように、男性の欲望の対象としての女性像が認められると同時に、さまざまな困難に取り巻かれたベルト自身の、女性と

しての、芸術家としての戦いもまた暗喩されていたと考えることができる。それに対してベルトがジュリーの頭上に配した浮世絵は、歌麿の《見立御所車》であった。こちらは本稿冒頭で考察したように、侍女たちに取り巻かれた姫君を中心とする樂しげで華やかな女たちの世界である。そこでは恋愛の主導権すら女性の側が握っている。

晩年のモリゾが手帳に書きつけたノートを見ると、彼女は次第に女性の価値を擁護するフェミニズム的な考え方に達していったことがわかる。1890年頃、ウージェーヌの病状が悪化してきた時に彼女は次のように自らの画家としての仕事に価値を見いだしている――

私は今や死ぬまで自分の義務を果たしたいと思う。他の人たちがその仕事をあまりに辛いものにしないでくれることを望んでいる。

これまで女性を対等に扱う男性はひとりもいなかったと思う。しかしそれこそが私の求めたすべてだった。なぜなら私は彼らと同等の価値があると思うから。⁶¹⁾

モリゾは自身が男性と同等の価値を認められることを欲していた。若くして亡くなった女性画家マリー・バシュキルツェフ（1858-84）の絵は好まなかったが、女性のおかれた不利な立場を告発し、あくまでも芸術家として成功することを希求した同者の『日記』については、「その軽快な文体」と「多くのエスプリと優雅さ」を称えていた――

本当に私たち女性は、感情や意図、男性よりも繊細なヴィジョンによって価値を持っている。そして、もし気取りやペダントリーや甘えた態度によって妨げられなければ、私たちには多くのことができる。⁶²⁾

モリゾは女性の方が男性よりも優れている点を挙げると同時に、その価値の發現を妨げているのは、むしろ女性自身の「気取りやペダントリーや甘えた態度」であると指摘する。彼女はまた、「恋する女」というのは男性の詩人たちが勝手に作り上げた女性像にすぎないとも言う――

女性は愛するために生まれたと絶えず繰り返されるが、それこそは女性にとってもっとも難しいことだ。恋する女たちを作り出したのは詩人たちである。それ以来、私たちは自分で自分に対してジュリエットを演じているのだ。欲望や憧れがそこに結びついていないとは言わない。しかし何事も現実にならぬと、感情は消え失せてしまう可

能性が高い。物質的な事実は、その快樂においてさえ、ひとつの失墜でしかない。私は好奇心だけが多くの探究の唯一の動機であると確信している。⁶³⁾

女性は男性芸術家から与えられたイメージを内面化し、「自分で自分に対してジュリエットを演じている」。しかし「欲望や憧れ」はひとたび現実化しそうになると、その輝きは色あせ、感情は消え失せてしまう。つねに「恋する女」であることは不可能であり、現実は失望しかもたらさない。したがって彼女は恋愛の情ではなく「好奇心」のみが人を芸術的探究へと向かわせると考えている――

いかなる諦めの気持ちで、人は人生の終わりに達するのだろうか……。[…] ずいぶん前から私は、他の人々においてさえ、もはや何も期待していないので、死後に栄光を得たいという欲望は私には途方もない野心と思える。

私の野心は、通り過ぎる何かを定着したい (*fixer quelque chose de ce qui passe*) と望むことに尽きるだろう。ああ、何か、ほんのちょっとしたものだ。しかし、この野心もまた途方もないものなのだ！

ジュリーのある仕草、ある微笑、1本の花、1個の果物、1本の小枝、そして時には私の近い人たちのもっと精神的な思い出、これらのうちのたったひとつでも〔もし定着できるならば〕、私には十分なことだろう。[強調モリゾ]⁶⁴⁾

ここにモリゾの芸術的探究の核心を見ることも可能である。これらの自筆ノートを引用するアン・ヒゴネットの記述から判断して、いずれも1890年頃、彼女が夏をメズイで過ごしていた時期のものと考えられる。本論を通して述べてきたように、これはモリゾが日本版画に本格的な関心を抱きはじめた時期にほかならない。次は彼女が「日本版画」に言及している数少ない箇所である――

私は大通りの通行人たちを、鮮明に、単純に、日本版画の様式で (*avec le style des estampes japonaises*) 眺めていた。私は歓喜していた。まったくのところ、なぜ私がこれまで下手な絵しか描けなかったのかがわかった。だからもう、私はそうした絵は描かないだろう。私は50歳だというのに、少なくとも年に一度は、同じ喜び、同じかすかな希望を抱くのだ。⁶⁵⁾

文脈を欠いているためにモリゾの文章を正確に理解することは難しいが、彼女が「日本版画」に自身の芸術上の探究の理想を垣間見ていたことは推測できる。それは《娘とグレイハウンド犬》の画中画においてはどのように現れているだろうか。

3-2. 浮世絵の画中画と色彩画家としての冒険

マネは《休息》の画中画において、自由奔放な筆遣いによる芸術的探究を推し進めており、そこに大きな価値を見いだしていたことは、署名の位置からも推察できた。マネの制作を間近で見ていたモリゾは、彼の筆触から学ぶところが大きかったと思われる。それに対して《娘とグレイハウンド犬》の場合、モリゾが浮世絵から新たな芸術上の示唆をえたのは、その色彩表現からであるように思われる。というのも、同作においてはジュリーの顔や髪の毛にバラ色や緑色の色彩がほどこされているのが特徴的であるが、この色調は、背後に描き込まれた歌麿の浮世絵の色調と非常に似通っているからである。光の効果とは異なるこうした色彩表現は、印象派を超えて、たとえばマティスが《緑の筋のあるマティス夫人》(1905)〔図版13〕で試みたような、自律的で自由な色彩表現の追求の方向に近いように思われる。モリゾの絵筆は、あたかも歌麿の浮世絵の色彩世界を、ジュリーの顔や髪の毛の表現のうちに映し出しているかのようである。ここには色彩画家としてのモリゾの実験的な精神が現れているのではないだろうか。

じつはモリゾが歌麿の《見立御所車》を入手したのは、その主題もさることながら、ゴンクール『歌麿』の次のような文章を読んでいたからかもしれない――

非常に興味深いもう1点の刷りは、「御所車から降りて田園を散策する姫君」の刷りである。これは通常の刷りでは、紫が支配的な画面であるが、最初の試し刷りで版元が試みたのは、金で刷った版画の感じを出そうと、すべての色彩が黄色ないし黄色がかった褐色となっており、そのなかに雅びた牛車の漆塗りの車輪の美しい黒が浮き出している。

柔らかい紙の厚みを利用した技巧によって得られる地色効果もある。着彩が表面だけにとどまらず、紙のなかまで浸透してゆくのであって、彩色の大半が吸収され、紙の内側にとどめられる。つや出しの上塗りを通して見る色にも似て、和紙の絹のような繊維越しに色を見る透明感が生まれるのである。

だが、それだけではない。これらの刷りには、筆をさすことで均一の色調が破られる水彩画の滲み技法〔たらし込み〕を連想させるような色彩の変質 (une décomposition de la couleur) が見られる。それは単に空気に晒され、太陽光を浴びて生じる変質だけでなく、意図された変質なのである。熟練の色刷り印刷業者であるジロー氏の確信するところによると、こうした色彩の変質は、色顔料に草の汁や人知れぬ職人の秘薬を混ぜることで、あらかじめ計算されたものだそうだ。そうすることでとても色

褪せたバラ色、古い苔のような優しい黄みを帯びた緑、物憂く病的な青、玉虫色がかつた薄紫などの色合いが生まれる。こうした変質は、単一の色合いの平面上に、色彩の戯れを生みだして、孔雀石やトルコ石や硬石に見られるような、木目模様や大理石模様や瑪瑙模様をもたらし、装飾や着物の刺繍の豪華さの下で、あの驚くべき、見事にぼかしの入った、あえて言うなら、もはや平塗りの静止状態にはない、変容するとも言ってもよいような下地を作っているのである。〔強調ゴンクール〕⁶⁶⁾

ゴンクールが「御所車から降りて田園を散策する姫君」の図と述べているのは、《見立御所車》ではなく《姫君道中》という別の作品の可能性が高い。しかし両作品の構図や色調、御所車の車輪の美しい黒の効果はよく似ている。モリゾは《麦わら帽子の少女》においても、ゴンクールの描写する日本版画の精妙な色彩を、とりわけ少女の薄物のケープに表現しようとしていることを前稿で指摘した。上記の引用では、「金で刷った版画の感じを出そうと、すべての色彩が黄色ないし黄色がかつた褐色となっており、そのなかに雅びた牛車の漆塗りの車輪の美しい黒が浮き出している」という箇所に着目したい。《娘とグレイハウンド犬》では、全体の黄みがかつた色調のなかで、ジュリーの黒いドレスがくっきりと浮かび上がっている。またゴンクールが問題にしているのは、刷りのさまざまな秘術であり、色の変質やぼかしなどの計算された効果である。モリゾもまた自身の作品において、浮世絵の淡く繊細な色使いを参照しながら独自の探究を進めていったと考えられる。

本稿では、《娘とグレイハウンド犬》に描かれた歌麿の画中画を中心に取り上げ、マネの《休息》と比較しながら、晩年のモリゾのさまざまな思いと芸術上の探究について考察した。同じ1890年代の作品群には、これまで検討してきたような画中画による明確な言及はなくとも、日本版画との関係が推察できるものがまだ他にも存在する。今後はそれらをも射程に収め、継続的な研究の課題としたい。

註

- 1) 本稿は以下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；「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、213-236頁。
- 2) ジュリー・マネは1878年11月14日の生まれなので、1893年11月には15歳になる。
 - 3) 作品解説については以下を参照した——*Berthe Morisot 1841-1895*, Lille : Palais des Beaux-Arts / Martigny : Fondation Pierre Gianadda, 2002, pp. 403-406. 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、230-237頁。
 - 4) Julie MANET, *Journal (1893-1899). Sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres*, préface de Jean GRIOT, Paris : Libr. C. Klincksieck, 1979, p. 88.
 - 5) このタブローは、モネの次男のミシェル・モネが1966年にフランス美術アカデミーに寄贈した。
 - 6) 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』所収、林忠正シンポジウム実行委員会編、ブリュッケ、2007年、335頁。
 - 7) 同上。
 - 8) Edmond de GONCOURT, *Outamaro*, in *Œuvres complètes*, t. XXXVI-XXXVII, Genève-Paris : Slatkine Reprints, 1986, p. 194. 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、167-168頁。
 - 9) 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／プリティッシュ・ミュージアム・プレス、1995年、解説編191頁、および、植崎宗重編著『秘蔵浮世絵大観9・ベルギー王立美術館』、講談社、1989年、255-256頁（大久保純一による解説）を参照。
 - 10) 現代語訳——「男女が逢う逢坂は、人の越えやすい関なので、明け方の鶏が鳴かないうちにも、開けて待っているということですよ」。
 - 11) 現代語訳——「夜がまだ明けないうちに、鶏の鳴き真似をして人をだまそうとしても、この逢坂の関は決して許しませんよ」。この句は、中国の『史記』において、秦国に入って捕まった孟嘗君が逃げるとき、一番鶏が鳴くまで開かない函谷関の関所を、部下に鶏の鳴き真似をさせて開けさせたという故事に基づいている。
 - 12) 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』（高頭麻子・三宅京子訳）、平凡社、2006年。
 - 13) 馬淵前掲論文、336頁。
 - 14) Shane Adler DAVIS, «“Without Repose” : Manet’s Portrait of Berthe Morisot», *Women’s Studies*, vol. 18, 1991, p. 423.
 - 15) 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.
- 16) Adolphe TABARANT, *Manet et ses œuvres*, Paris : Gallimard, 1947, pp. 182-183.
 - 17) ただしマネの手帳によれば価格は3,000フランとなっている。Voir *Manet 1832-1883*, catalogue ds l'exposition, par Françoise CACHIN et al., Paris : Grand Palais / New York : Metropolitan Museum, 1983, p. 318.
 - 18) *Ibid*, p. 317.
 - 19) *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis*, documents réunis par Denis ROUART, Paris : Quatre Chemins, 1950, p. 65.
 - 20) Bernice F. DAVIDSON, « *Le Repos* : A Portrait of Berthe Morisot by Manet », *Rodes Island School of Design, Museum Notes*, vol. 46, December 1959, p. 6.
 - 21) CACHIN et al., *Manet 1832-1883, op. cit.*, p. 318.
 - 22) 《休息》の女性表象に関するジェンダー論的なアプローチについては以下を参照—— Beatrice FARWELL, « Manet, Morisot, and Propriety », in T. J. EDELSTEIN (ed.), *Perspectives on Morisot*, New York : Hudson Hills Press, 1990, pp. 45-56 ; Shane Adler DAVIS, *art. cité*, pp. 421-443 ; 林有維「19世紀後期フランスにおける女性表象——エドゥアール・マネ作《休息（ベルト・モリゾの肖像）》を通して」, 『F-GENS ジャーナル』, 「お茶の水女子大学 21世紀 COE プログラムジェンダー研究のフロンティア」発行, 第4巻, 2005年, 5-12頁。また《休息》を含むマネによるモリゾの表象については以下を参照—— Amy M. FINE, « Portraits of Berthe Morisot : Manet's Modern Images of Melancholy », *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, 129^e année, juillet-août 1987, pp. 17-20 ; Marni R. KESSLER, « Unmasking Manet's Morisot », *Art Bulletin*, September 1999, pp. 473-489 ; Sylvie PATRY, « “Votre présence vivante et peinte” : Les portraits de Berthe Morisot par Edouard Manet », in *Berthe Morisot 1841-1895, op. cit.*, pp. 21-41.
 - 23) FRANCION, *L'Illustration*, 14 juin 1873, cité in *Manet 1832-1883, op. cit.*, p. 317.
 - 24) Ernest DUVERGIER DE HAURANNE, *La Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1873.
 - 25) Paul MANTZ, « Le Salon - III », *Le Temps*, 24 mai 1873, p. 1 (partiellement cité par TABARANT, *op. cit.*, p. 208).
 - 26) Dubosc de PESQUIDOUX, *Union*, 16 mai 1873, cité par TABARANT, *op. cit.*, p. 208.
 - 27) Léon de LORA (Alexandre POTHEY), *Le Gaulois*, 13 mai 1873, cité par TABARANT, *op. cit.*, p. 206.
 - 28) Théophile SILVESTRE, *Le Pays*, 13 juillet 1873, cité par TABARANT, *op. cit.*, p. 211.
 - 29) Griselda POLLOCK, *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London / New York : Routledge, 1999, p. 258.
 - 30) FARWELL, *art. cité*.
 - 31) マネは1873年に《横たわるベルト・モリゾ》(マルモッタン美術館蔵)を描いているが、彼はタブローを切断して上半身だけにしたものに署名をしてベルトに贈っている。切断の理由はわからないが、ファーウェルはマネが「礼節」に配慮したため

- であろうと考えている。またこれはサイズも小さい (26 × 34 cm) ので、プライヴェートな肖像画と考えられる。
- 32) ファーウェルによる引用 (FARWELL, *art. cité*, p. 47)。
- 33) Paul ALEXIS, *L'Avenir national*, 19 juin 1873, cité par TABARANT, *op. cit.*, p. 207.
- 34) Théodore de BANVILLE, *Le National*, 15 mai 1873, cité par TABARANT, *op. cit.*, p. 206.
- 35) Théodore DURET, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, Paris : Librairies Charpentier et Fasquelle, 1906, p. 138.
- 36) Amy M. FINE, *art. cité*.
- 37) 林前掲論文, 7 頁。
- 38) Voir Amy M. FINE, *art. cité*, p 18, et Sylvie PATRY, *art. cité*, pp. 28-29 et 453.
- 39) CACHIN et al., *Manet 1832-1883, op. cit.*, p. 317.
- 40) 佐成謙太郎『謡曲大観』第 1 巻, 明治書院, 1982 年, 169-188 頁。
- 41) 及川茂「マネ作『エミール・ゾラ』の背景に描かれた相撲絵」, 『日本女子大学紀要・人間社会学部』第 6 号, 1995 年, 13-29 頁。及川によれば, 初代の作品は後の時代のもの比べると「絵も彫りも刷りも丁寧で, 質的にかなり高い作品」であるという——「国芳の『玉取』が彼の全作品のなかでも傑作に属する名品であるように, 国明の相撲絵も古今の相撲絵のなかの傑作中の傑作である。綿密な毛がきがあり, 着物の模様も丁寧で, 刀の装飾なども贅を尽くしている。彫りも刷りも一流であって, 江戸時代の錦絵の長所をすべて兼ね備えている。これを〈安手〉と決めつける見解は, 浮世絵師に位置づけられた歌麿や北斎だけが名品で, それ以外はだめだという後世の権威にすがりついた主張でしかない。何の指針もない時代に, 徒手空拳で〈良い〉〈美しい〉作品を選んだ, マネの審美眼こそ貴重である」。
- 42) Henri MITTERAND, «Le musée dans le texte», *Les Cahiers naturalistes*, n° 66, 1992, pp. 13-22.
- 43) Shane Adler DAVIS, *art. cité*, pp. 433-434.
- 44) 池上忠治編著『世界美術大全集 第 22 巻 印象派時代』, 「第 1 章 エドゥアール・マネ」, 小学館, 1991 年, 64 頁。
- 45) DAVIDSON, *art. cité*, pp. 7-8.
- 46) Paul MANTZ, «Le Salon - III», *art. cité*, p. 1.
- 47) *Idem.* タバランはこの引用を誤ってカスタニヤリのサロン評 (*Le Siècle*, 14 juin 1873) としており (TABARANT, *op. cit.*, p. 208), カシヤン (*Manet 1832-1883, op. cit.*, p. 318) もその間違いを踏襲しているが, この文はマンツによるものである。
- 48) Charles GARNIER, *Le Moniteur universel*, 13 juillet 1873, cité par TABARANT, *op. cit.*, p. 209.
- 49) Ernest DUVERGIER DE HAURANNE, *La Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1873, cité par TABARANT, *op. cit.*, p. 210.
- 50) Paul MANTZ, «Le Salon - III», *art. cité*, p. 1.

- 51) この作品の署名が画中画の右下隅にあることは、マネのカタログ・レゾネに記述されている。署名はあまりに小さく不鮮明なために、筆者が参照した多くの画集中の《休息》の複製写真では確認できなかったものの、同作を所蔵するロード・アイランド・デザイン学校付属美術館のサイトに掲載されている高画質の画像で確認することができた。3～4 cm という寸法は複製の比率に基づく筆者の推測である。http://risdmuseum.org/art_design/objects/839_le_repos_repose
- 52) Anne HIGONNET, *Berthe Morisot, une biographie*, Paris : Éd. Adam Biro, 1989, p. 208.
- 53) この時《休息》を11,000フランで購入したのは歌手のフォールである。この競売でモリゾは、やはりデュレが所有していた《スマレのブーケをつけたベルト・モリゾ》を購入している。
- 54) *Correspondance de Berthe Morisot, op. cit.*, p. 114. 1883年5月。
- 55) HIGONNET, *op. cit.*, p. 225.
- 56) DAVIDSON, *art. cité*, p. 7. この証言は、ジュリー・マネの『日記』のなかには見当たらないので、デイヴィッドソンが彼女から直接聞いたものだと思う。フランソワーズ・カシャンは1983年のマネ展カタログのなかで、「スカートの下で半ば曲げた左足がしびれて痛いのに、マネはスカートの形を崩さないために彼女が動くことを許さなかった」と書いているが (*Manet 1832-1883, op. cit.*, p. 315), カシャンが典拠として挙げるデイヴィッドソンの記述のなかには、「マネが動くことを許さなかった」という表現は存在しない。
- 57) Griselda POLLOCK, *op. cit.*, pp. 246-249.
- 58) ピュヴィ・ド・シャヴァンヌは1873年夏のモリゾ宛書簡で、「赤いソファ (canapé) と中央の美しい腰掛け用クッションのあるあなたのアトリエの快適さ」と書いている (*Correspondance de Berthe Morisot, op. cit.*, p. 71)。
- 59) DAVIDSON, *art. cité*, p. 7 ; Françoise CACHIN et al., *op. cit.*, p. 317.
- 60) HIGONNET, *op. cit.*, p. 226
- 61) *Ibid*, p. 206.
- 62) *Ibid*, p. 207.
- 63) *Ibid*, p. 208.
- 64) *Ibid*, pp. 207-208.
- 65) *Ibid*, p. 208.
- 66) Edmond de GONCOURT, *Outamaro, op. cit.*, pp. 161-163. 前掲邦訳書135-136頁(引用にあたっては訳文を一部改変した)。



図版1 モリゾ《娘とグレイハウンド犬》1893年、カンヴァス・油彩、73×80cm、パリ、マルモッタン美術館蔵



図版2 マネ《休息》
1870-71年、カンヴァス・油彩、
150.2×114cm、プロヴィデンス、
ロードアイランド・スクール・
ル・オブ・デザイン蔵



図版3 モリゾ《娘とグレイハウンド犬》の画中画



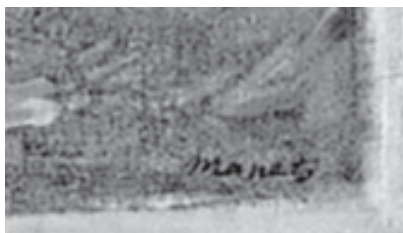
図版4 喜多川歌麿《見立御所車》1798年頃



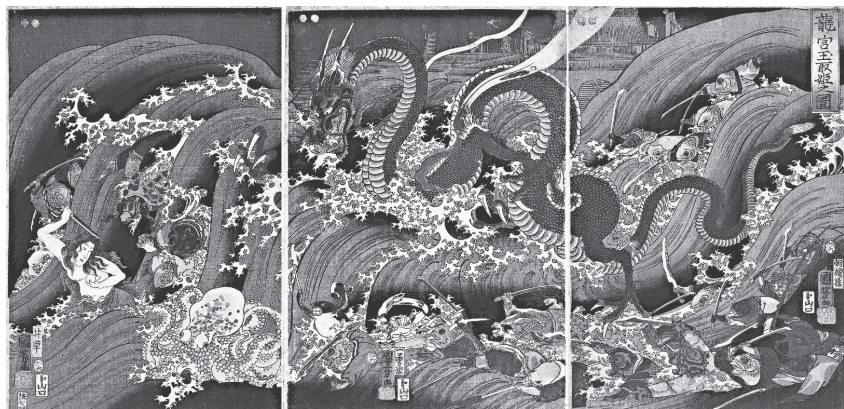
図版5 喜多川歌麿
《江戸六玉顔「君書を好む」》
(モリゾ所有の浮世絵) 1801-04年頃



図版 6A マネ《休息》の画中画



図版 6B マネ《休息》の署名



図版 7 歌川国芳《龍宮玉取姫之図》1853 年



図版8 ベルタル「船酔い」,
『イリュストラシオン』
1873年5月24日



図版9 シヤム「自分で煙
突を掃除した後で休息して
いる婦人」,『シャリヴァリ』
1873年5月23日



図版10 シヤム「不潔の女神」,
『シャリヴァリ』
1873年6月8日

図版11 モリゾの写真, 1894年



図版12 モリゾ《ジャンヌ・ポン
ティヨンの肖像》1893年, カンヴァ
ス・油彩, 116 × 81 cm, ジュネーヴ,
個人蔵



図版13 マティス《緑の筋のあるマティス夫人》
1905年, カンヴァス・油彩とテンペラ,
40.5 × 32.5 cm, デンマーク王立美術館蔵

