

モネと日本趣味 その一側面

―《ラ・ジャポネーズ》の衣裳から見えるもの―

《キーワード》印象派 ジャポニスム 武者絵 打掛

横山 昭

一. はじめに

個人的な想い出話から始めよう。私は現在、近世江戸時代の京都画壇、中でも先祖筋に当たる岸派の系列の画家横山華山（一七八一または一七八三―一八三七）についてその画業を調べている。華山は今では美術史の中でも忘れられた存在となり、専門家以外ではその名を知る人も少ないが、明治・大正から昭和の初めにかけてはかなりの知名度もあり、特に海外ではその名も高く、フェノロサやビゲローによって高い評価を受け、現在でもボストン美術館には彼らの収集した華山の作品が十二点も現存している。一九九八年九月私はちょうどボストン美術館所蔵の日本絵画の悉皆調査を行っており、たけなほ雄氏及び浅野秀剛氏に随行して同館を訪れその十二点の調査することが出来た。その成果の一部は二〇一〇年四月の『國華』一三七四号で報告している。ここで述べようとするのはその華山のことではなく、その際たまたま見た同美術館所蔵の、あるモネの作

品についてである。

二. ボストン美術館にモネを見る

一週間の調査の合間の息抜きに私は時折館内の展示室に足を運びそこに展示されている古代から近代に至る膨大かつ見事な所蔵品群に目を奪われていた。その中でたまたま印象派の展示室に一歩足を踏み入れた時、私の目に飛び込んで来た一枚の絵があった。それは等身大の女性を描いた巨大なものであった（図1a）。その女性は《ラ・ジャポネーズ》と題し、美しい日本の打掛を身に纏い、こちらを振り返って婉然とほほ笑んでいた。バックの壁面や床の莫座の上には幾つかの団扇が散らされ、一見して典型的なジャポニスムの絵であることを示している。作者はクロード・モネ、モデルは夫人のカミーユ。この絵は以前から画集等では何度もお目にかかっていたはずであるが実物を見るのは初めてで実際に見て

子と日本職和の一面

THE MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON, 1855-1870, AMERICAN

による次の書物は、大きな存在価値を持っている。大学教授の立場にある人物

現在

日本大学芸術学研究所



図 1a モネ《ラ・ジャポネーズ》ボストン美術館蔵

これだけ大きなものである（縦二・三・三×横一四・二・三 cm）ことに驚いた。そしてその横に陳列されている他のモネの作品と比べてみると、いわゆる印象派らしくない一種変わった感じを受ける絵であった。

その年には、間もなく同館の特別企画展として「二十世紀のモネ展」が開催されることとなっており、館全体がその準備に追われていたのだが、我々は同館のご好意でたまたま調査の最終日に開かれた研究者向けのプレビューに参加見学させて頂くことが出来た。それはモネ晩年の《睡蓮》・《ウオータール橋》・《ヴェニス大運河》等の、季節や時刻に応じて変化して行く情景を画面に留めようとする連作の数々を出来る限り蒐めて展示する野心的かつ充実した展覧会であった。また調査を終えての帰途、立ち寄った西海岸のオレ

ゴン州のポートランド美術館でも偶然マルモッタン美術館所蔵品を中心としたモネ展が開かれていたのに出会ったが、そこではモネが愛蔵していた浮世絵の一部が最初の一室に展示されており、モネの日本美術に対する愛着の良く分かる面白い試みであった。この辺から少しモネについて考えて見たいという欲求が私の内に芽生えて来たのである。本論では先のボストン美術館で見ることの出来た《ラ・ジャポネーズ》について、その考えの一端を報告することとしたい。

三・《ラ・ジャポネーズ（日本衣裳の女）》について

(ア) 何が問題なのか

この作品については既に多くの研究がなされており、中でも馬淵明子氏による詳細な研究と鋭い指摘は基本的文献として高い評価を得ていて本論考もそれに負うところが多い¹⁾。また他にも内外の研究者により多方面から優れた考察が加えられていて、今更付け加えることも無いようにも思えるが、問題も無い訳ではない。

モネが浮世絵を愛好していたのは周知の事実であるが、彼の作品への直接の影響は少ないように見える。広重や北斎等との自然風景の構図の取り方の類似が見られることや、移ろい行く時間の推移の中での色調の変化の捉え方などに、浮世絵師との感覚の親近性が見られはするが、彼の日本趣味（ジャポネズリー）を端的に表す絵としては、馬淵氏の指摘されるようにこの《ラ・ジャポネーズ》が最初で最後のものと言えるようである。

この絵は一八七六年（明治九年）モネ三十六歳の作品でパリの第

二回印象派展に出席された十八点のうちの一点であり、シャルル・ビゴーなどジャーナリズムの間では不評だったようだが、二〇〇〇フランで買い手がついたということである。その二年前の一八七四年には第一回印象派展が開かれ、そこに出席されたモネの《印象、日の出》が印象派という名称の由来となったことはあまりにも有名であり、しかもこの絵は一八七九年の第四回印象派展にも再度出展されるといふ珍しい経歴を持っている。このことはもつと注目されて良い。これはモネがこれこそは自分の絵だということを宣言したものである。それに比べて第二回の展覧会に出した《ラ・ジャポネーズ》はその十年前に描いた《緑衣の女》（図2）と同じ系列に属する人物画であり、更にその二年後の一八六八年ゴーディベール家の注文で描いた《ゴーディベール夫人》と共に、《ルーアン大聖堂》・《積礫》の連作等の代表作に比べると、最も印象派的でない珍しい等身大の肖像画である。更にこうした日本趣味の絵はホイッスラーも同じ頃《磁器の国のプリンセス》（図3）・《紫と金の狂想曲二番 金屏風》といった作品を描いている。こうしたスタイルが當時流行のジャポニスムを象徴する一つの出来事でもあり、モネもその時流に乗ったということなのだろうか。でもなぜモネはこの時になつてわざわざ印象派らしくない手法の絵をこの第二回印象派展に出展したのだろうか。

この作品の主題は馬淵氏も指摘されるようにモデルのカミーユ夫人ではなく彼女が着る豪華な打掛にあると考えるべきであろう。後年モネはベルネームという画商との会話で次のように言っている。

—そう、がらくたさ。気まぐれにすぎんのだよ。サロンに《緑衣



図3 ホイッスラー《磁気の国のプリンセス》フリーア美術館蔵（『浮世絵と印象派』より転載）



図2 モネ《緑衣の女》ブレイメン美術館蔵（画集より転載）

の女》を出品したことがあったんだがえらく成功してね、対になる作品を作らないかと勧められていたんだが、素晴らしい衣裳を見せられて、どうかと言われてね。金糸の刺繍がしてあって、あるところは厚さが数センチもあったよ。

（後略）²⁾

この豪華な打掛がこの絵の主題であることについては他の研究者各位も馬淵氏の意見に概ね賛意を表しておられ、例えば国文学者の鈴木淳氏も「モネもまた、絢爛たる打掛の特質を引き出すために、カミューをモデルに抜擢したまでということが出来る。」³⁾と述べておられる。

ただここで一言「がらくた」という表現について付言しておきたい。「がらくた」には日本語から類推される負のイメージの要素ばかりが含まれているのではあるまい。モネはフランス語で「Biblot」と言っているのであって、この言葉の本来の意味は「骨董」ということである。ジャポニスムを愛する人達がしばしば自分の収集品を「Biblot」といつているのは他の文献にもしばしば出てくる。⁴⁾そこにはいささか自嘲的な意味合いを含むとは云え、完全否定の言ときめつけることもあるまい。むしろ裏返しに「がらくた」のように見えるこんな小物こそ自分たちにとっては美なのだ、その収集を誇示する意味合いすらあるように思える。後年になってのモネの「がらくた」という表現も世間のジャポニスムの大流行に対して、揶揄するというような一種皮肉な意味合いがあると見てもよいのではないか。

打掛がこの絵の主題であるということについては私にも全く異論

はない。ただここで私が不思議に思うのは、この打掛そのものが絵の主題であるとするならば、この打掛について、そこに刺繍されている、刀を抜こうと柄に手を掛けていた武者が一体誰なのか、そして彼は何をしようとしているのか、つまり画題は何なのか、更にはこの打掛は何の目的で作られたのか、というような打掛そのものに関する考察が誰によっても一切なされていないということである。それはモネの絵を見る上では関係のない瑣末な問題であるという意見もあるのかもしれない。しかしこの絵が打掛を主題としていると考える以上、これについて語るのは研究者としては避けて通れない問題だと私は考える。

(イ) 打掛の意匠について

打掛は裕福な女性が、内着である小袖の上に羽織ったもので、室町時代頃からのものと云われ、絢爛たる桃山時代に大きな発展を遂げた。江戸時代に入ると、大奥に勤める上臈、中臈など高位の女性が着るようになり、次いで内裏の上級女官や一般公家の女性、更には大名や高級武家の奥方等も日常的に用いたが、江戸時代の後期には上方や江戸の富裕な町人階級の女性が婚礼等「晴れ」の場で着用するようになり、また江戸吉原や京島原など遊里の上級の花魁の正装ともなった。なお遊里では打掛を仕掛と称することが多いようだ。そして当然こうした女性を登場させる歌舞伎等で花形役者が着る豪華な打掛が観客の目を惹くことになる。

そうした打掛の意匠といえば、色鮮やかな花鳥模様や吉祥模様が普通であり、浮世絵に見る当時の風俗では、遊女や歌舞伎役者更には上臈や富裕な町方の内儀等、皆そうした華やいだ模様の打掛を

身に纏っている。ところがここでモネによって描かれた打掛はそれとは全く異なり、姫を象徴する豪華な赤綸子の地に紅葉と見える木の葉がちりばめられているところまでは普通の打掛と変わりはないが、その下方の裾近くで刀の柄に手をかけ、今まさに相手に襲いかからんと睨みつけている武者が金糸銀糸をふんだんに使い、厚ぼったく刺繍されている(図1b)。こうした図柄の打掛は浮世絵の画集を繰っていくら探してみても管見する限りどこにも出てこない全く不思議な模様である。しかしモネが「素晴らしい衣裳を見せられて」それを描く気になったと云っている以上、これが現実に存在したことは間違いあるまい。そこで先ずこの打掛の図柄から検討を始めよう。

紅葉と武者、この二つから類推出来る物語は、当然謡曲「紅葉狩」



図 1b モネ《ラ・ジャポネーズ》部分
ボストン美術館蔵

しかあるまい。この筋書きは次の通りである。

平安末期の武将平惟茂が鹿狩りの時、戸隠山で美女の紅葉狩の酒宴に誘われ、酔って眠ると夢に武内の神が現れ、美女の正体が鬼であることを告げる。目覚めた惟茂がこの鬼を退治する。

この謡曲は有名な物語で、現代でもしばしば能の舞台にもかけられている。しかしこの打掛を能衣裳と見るのは、たとえ模様の題材が謡曲から取られたものであるとしても、能と云う神聖な演劇の性格上到底考えられない。「紅葉狩」の能衣裳では前シテの上臈は緋大口に唐織を壺折りに着付け登場する。胸元から着付（内着）の白地鱗摺拍をのぞかせることで後の鬼女の正体を暗示する。後シテになると着付けを脱ぎ、白地鱗摺拍に緋大口と云う般若出立ちとなる。当然人物が描かれたような衣裳を着ることはない。

それでは歌舞伎に「紅葉狩」を題目にしたものがあるのだろうか。そしてこのような衣裳を実際に着ることがあったのだろうか。調べてみると一般的な歌舞伎の解説書等では、「紅葉狩」は明治二十年（一八八七年）河竹黙阿弥と守田勘弥によって書かれ、役者は九代目団十郎の更科姫実（鬼女）、初代左団次の惟茂で初演されたという事になっている。そして衣裳着付は記録によると赤綸子に紅葉流れ水模様の縫振袖ということとそこに人物の模様は無いようである。またモネの絵の衣裳がこの歌舞伎「紅葉狩」のものということになるのであれば、この絵と歌舞伎では制作年次が合わない。しかし調べを進めてみると、この「紅葉狩」の物語は浮世絵では、すでに武者絵の画題として古くから伝統的に描かれていることが分かった。先ずこの刺繍の画風を見ると、武士の姿形からみて、おそ



図4 歌川国芳「平惟茂」個人蔵
(千葉市美術館『歌川国芳展図録』より転載)

らく歌川国芳を総帥とする一門の武者絵を専門とする絵師がその下絵を描いたものと推察出来る。そこで武者絵の画集を繰って探索を始めると、国芳の天保前期（一八三〇年代）の作品「平惟茂」（図4）と弘化期（一八四〇年代）の「武勇擬源氏 紅葉賀 平惟茂」（図5）という二点が目に止まった。両者何れも紅葉狩を主題とした作品であるが、この二点の図様は大きく異なっている。前者は毛皮の褌の鬼と惟茂の一騎打ちの状況を円形に渦巻く旋風でその素早い動きを強調し、鬼の体の動感を巧みに表出している。これに対し後者は鬼女の正体を現す前の美女を当世風の振袖姿で描き、惟茂はその前に座し手前の大盃に鬼女の正体が映し出されたのに気づき、これを討たんと盃を見据えて刀の柄に手をかけている。その盃の周辺や惟茂の袴には紅葉の葉が散らされているのが見える。更

に別の画集では国芳の弟子月岡芳年が「新形三十六怪撰」の中の「平惟茂戸隠山中悪鬼退治之図」という題で、後者と全く同じ図柄の絵を描いているし、また別に「平惟茂戸隠山鬼女退治之図」(図

6) という、同工異曲の絵も描いている。その他これに類する作品は多数あると思われる。これらをよく見ると、モネの《ラ・ジャポネーズ》では、これらの浮世絵に出てくる武者や紅葉の葉が、打掛の模様となってその中にすっぽりと入り込んだ構図になっていると考えることが出来る。しかし、だからと云ってモネがこの国芳や芳年の絵を知っていたかというところの確証は全くない。



図6 月岡芳年「平惟茂戸隠山鬼女退治之図」慶應義塾大学蔵(高橋誠一郎コレクション)



図5 歌川国芳「武勇擬源氏 紅葉賀 平惟茂」個人蔵(千葉市美術館『歌川国芳展図録』より転載)

されてる。それを見ると全部で二百九十二点が確認されており、初代広重の五十七点を筆頭に、歌麿四十九点、国芳二十三点、北斎二十二点、国貞二十点等有名な絵師の作品も数多く、他にも芳年・芳虎・芳幾等国芳一門の絵師の武者絵の作品も多数含まれている。しかしそのコレク

シヨンの中に「紅葉狩」を描いたものはない。ただ一点、国貞（三代豊国）の「紅葉がりの図」というのが含まれているが、調べを進めてみると、ギメ東洋美術館が同題の絵を所蔵しており、それと同じであるとするならば、これは謡曲「紅葉狩」の見立絵として描かれたものではなく、紅葉見物の風俗画のようだ。しかし浮世絵に執心して多くの作品を集めたモネのこと、謡曲「紅葉狩」の見立絵を自ら所蔵していなくても、どこかで見た可能性もないとはいえない。この辺りは一応謎として残しておこう。

「紅葉狩」は浮世絵の初期から、多くの浮世絵師によって描かれているが、この図様は前述の国芳の作品に見られるように二種類ある。即ち鬼女と闘争する惟茂の図の系統（以下これをタイプ1とする）と、酔ってまどろむ惟茂の傍に鬼女に変身する直前の美女が立つという系統（以下これをタイプ2とする）である。岩切友理子氏が『大武者絵展』図録に書かれた解説によると前者のタイプ1の系統は、橘守国『絵本故事談』（正徳四年・一七一四）、田中益信『武者鑑』、二代鳥居清倍の細判漆絵、貼箱絵から、勝川派、東洲斎写楽、初代広重の二枚続き、そして国芳と続く。また後者のタイプ2の系統は京都の浮世絵師西川祐信の『絵本勇者鑑』（元文三年・一七三八）に見られるのを初出として、その後鳥居清倍・奥村政信には役者絵がある。この政信の絵は、細判紅摺絵で延享三年（二七四六年）市村座「出世紅葉狩」の市村羽左衛門の惟茂、嵐小六のまこもの前を描いたものとなっており（図7）、そこから幕末の国芳・芳年と継がれ、その間には、錦絵の見立絵として磯田湖龍斎・鈴木春信（図8）等の作品が見られ、浮世絵のかなり初期から

江戸や上方でこの種の作品が多数制作されていたことが判明する。そして鳥居清倍や奥村政信の役者絵があることから、十八世紀前半の江戸時代にも「紅葉狩」をテーマとした歌舞伎が存在したことはつきりする。岩切氏のご教示では「紅葉狩」は古浄瑠璃にも扱われており、歌舞伎では外題・所作題として現れていなくとも、一種の型として多く使われていた可能性があり、文化八年の中村座の「奉掛色浮世図画」の外題でタイプ1の役者絵が描かれたものも残っているなど、明治二十年に初演されたという記述は誤解を招くところである。こうしてみると「紅葉狩」・「平惟茂」という画題は当時の江戸の人士の間では周知のものであったのだろう。従って現代の我々では何が描かれているのかよく分からぬこうした衣裳も、彼らにとってはおそらく何の違和感もなく見られていたに違いない。

モネの《ラ・ジャポネーズ》は先述のごとくこのタイプ2の美女の立ち姿と酷似している。これに対して馬淵氏は扇を持つて身を翻しているそのスタイルから、例えば国貞の「蛭狩り」のような浮世絵を参考にしたのではないかと示唆しておられる。また大島清次氏は懐月堂派あたりが多用した一人立美人画のポーズに酷似していると述べておられる。何れにせよこれが浮世絵美人の立ち姿の一つの典型であることに間違いはなく、その中からこの絵はモネが認識していたかどうかということは別として、多くの仮説の中から私のいう紅葉狩のタイプ2の変種の一つと考えることも出来るのではないかと思っている。

（ウ）この打掛は何に使われたか

モネの《ラ・ジャポネーズ》に描かれた打掛の意匠が「紅葉狩」



図8 鈴木春信「風流うたい八景 紅葉狩の夕照」太田記念美術館蔵（千葉市美術館『鈴木春信展図録』より転載）



図7 奥村政信「出世紅葉狩」個人蔵（岩切友理子氏提供）

一八六〇年代以降約半世紀にわたったのパリの好事家達の本趣味（ジャポネズリー）に対するあの熱狂ぶりは一体何だったのだろう。一八六〇年頃浮世絵がパリに現れ印象派の画家やゴッタルのような知識人達の関心と呼び、一八六二年頃からはパリに「支那の門」やドソワ夫人の店が東洋美術品を扱い始める。彼らの取り扱い品目は陶

であり、この図様が少なくとも当時としてはかなりポピュラーな画題のものであったということが分かったわけだが、次に問題となるのはこれが誰のために、何の目的で制作されたのか、そしてそれがどういう経緯でモネの手に入ったのかというところにある。この衣裳については当時のパリの人士は勿論、現在の我が国の研究者の人達もこれが歌舞伎役者の衣裳であることに何の疑問も抱いていないようだ。

磁器・漆器・銅器・根付・布地・刺繍といった小物が多く、そこにやがて浮世絵が加わる。そして一八六七年（慶応三年）のパリ万国博覧会には日本も初めて参加し浮世絵等を展示する。そしてフィリップ・ビュルティ、サミュエル・ビング、それに続いて明治新政府になってからは松尾儀助・若井兼三郎による「起立工商会社」が一八七四年（明治七年）に設立され日本品を大々的に輸入販売し始める。それがキツチュな気分を愛する当時のパリのいわゆる小市民の感性を刺激し、その時流に乗ってエキゾティックな日本趣味がブームを巻き起こすことになる。一八七一年以降テオドル・デュレ、チエルスキーを始めジュールジュ・ブスケ、ボアソナード等が続々と来日、一八七四年にはフィリップ・シシエルが来日して長崎・兵庫・大阪・京都や東京を廻って象牙細工、鐔、襷紗、舞台衣装、役者絵の絵本などを買い集めている。そしてジャポニスムの日本側の中心人物林忠正が登場してモネ達との交遊を深めるのは一八八〇年代以降のこととなる。¹⁰オルセー美術館のジュヌヴィエーヴ・ラカンブル氏は論文「パリの美術商と林忠正」¹¹の中で、モネの打掛はこのシシエルの在庫品であった可能性を指摘している。

—これらの「類まれな（と彼は考えている）」役者の打掛について、シシエルは次のように書いている。「俳優たちは不承不承これらを手放すのである。……一般に地は赤いウールであり、布切れをアップリケして日本の神々の情景や景色を表す装飾がどこかされている」¹²。

この表現はモネの《ラ・ジャポネーズ》の衣裳の模様を想像させる（ただモネの描いた打掛の模様はアップリケではなく金糸銀糸を

刺繍した厚ぼったい豪華なものであったということなので、シシエルの誤認でなければ別のものだったのかもしれない）。何れにせよこうして見ると、モネの絵の打掛は役者衣裳というのは間違いないかとも思える。しかし一方歌舞伎役者の衣裳として見た場合、日本人である我々としてはちよつとした違和感を覚えるのも事実である。果たして芝居を演じるのにその芝居の筋書通りの模様を織り込んだ衣裳を着ることがあるのだろうか。せいぜい主題を象徴するものとして紅葉等を配した模様の打掛を着ることはあるにしても主人公である平惟茂まで表すことは普通では考えられない。先述の政信の役者絵でも普通の打掛を着ている。また一つの外題のために歌舞伎役者が一々それにしか合わない衣裳を誂えるようなことがあるのだろうか。そんなことをしては役者の身が持つまい。

ただ一つ少々気になるのは「お狂言師」（女役者）の世界である。江島生島事件後、大奥や大名・高級武家の女性が表立って歌舞伎を鑑賞することが難しくなったので、彼女たちの欲求を満たすために寛政年間（一七九〇年代）頃から大奥や大名屋敷に特設舞台を設け、女役者を招いて芝居を催すようになった。今東京国立博物館には幕末のお狂言師板東三津江が使用していた衣裳が所蔵されている。その豪壮な刺繍、大柄な模様、鮮やかな色彩は人目を惹く。例えば背面に豪快な矢模様をつけた羽織があり、それは「ひらがな盛衰記」の弓の名手梶原源太景季を暗示していると推測されているが、これとて主人公の人物そのものを表しているわけではない。

そこでもう一つの見方として吉原の花魁にこれを着せるという趣向もあるのではないかとということが考えられる。洒落た気分を愛す



図9 打掛「平家物語」個人蔵（福島県立美術館「歌舞伎の衣装展図録」より転載）

る江戸っ子の、例えば蔵前の札差といった大通人達のような旦那衆が、お気に入りの花魁にこうした奇抜な衣裳を着せて花魁道中として花街の中を練り歩かせるということは十分有り得ることではなからうか。岩切氏のご教示によれば花魁道中は相当派手なもので衣裳に立体物が付いていることもある由、この考え方も充分検討に値すると思われる。ただ前述のシシエルの話が事実であり、モネの衣裳との関連があるのであれば、それを無視することもできない。

ところで一九九五年福島県立美術館で「歌舞伎の衣裳展」が開催された。同館の佐治ゆかり氏から当時の図録^⑬を頂いてページを繰っていたところ珍しい打掛を見つけた（図9）。これは『平家物語』巻六「祇園女御」に因んだ模様で、「油坊主」とも呼ばれる。物語の詳細は省略するがこの時の手柄により平忠盛が白河院から当時すでに妊娠していた祇園女御を拝領し、その子が後に平清盛となったという筋書である。これも歌舞伎の外題としてよく取り上げられているようだが、この衣裳では図のごとく背に大きく忠盛の人物が描かれている。絵は浮世絵風ではなく上方の様式と思われ、技法も刺繍でなく切付（いわゆるアップリケ、模様を切り取りカラー

ジユで縫い付けたもの、我が国では切付と称している）で作られており、佐治氏の話では現在は兵庫の個人所蔵家のものだそうである。現物は現状からみて、貸衣裳であつた可能性があるようだが、おそらく用途としては地芝居の衣裳だつたのではないかとのことである。地芝居は江戸・上方の大都市における興行用の大歌舞伎とは異なり、農村や地方都市の素人芝居から発生したもので、そこには眞の役者に衣裳を与えたり、或いはそれを着て役者として自ら演じたりする素人の好事家の旦那衆がいて、その場合にはそうした後援者の好みが反映されやすい。そしてその衣裳の特徴としては切付の多用があるとのことである。切付の場合はその芝居に合うような模様をその時々に応じて作成して貼り合わせて衣裳を作り替えることもわりと簡単に出来る。シエルが購入した打掛は大阪辺りで購入したものらしく、しかも模様はアップリケであるとのことなので或いはこうした地芝居の衣裳であつたのだろうか。モネの描いた《ラ・ジャポネーズ》の打掛は既に述べたように金糸銀糸の豪華な刺繍であるだけに、地芝居との関係はこれだけでははつきりしない。

何れにせよいささか複雑な話となつたが、モネの《ラ・ジャポネーズ》の打掛は、以上の考察から大芝居の興行用の歌舞伎衣裳ではなく、地芝居の衣裳か、或いは花魁の道中衣裳かの何れかであろうと推測するところまでは到達した。更に芝居と遊里との深い関係から考えれば、その何れと決めつけなくてもよいのかも知れない。ただその豪華さから、この制作の陰には恐らくこうしたキツチュな衣裳を作らせて楽しんでいた素封家のパトロンが存在していたのではなからうか。助六の舞台扮装で吉原遊びをしたという通人の話も残つ

ている。⁽¹⁾この上、モネが手に入れた打掛の現物でも出現してくればその謎がより明らかになることになるのだろうが、現存する人物模様の打掛がモネの絵と、兵庫の個人蔵の現物という二点以外に例を見ることが出来ない極めて希少なものであるだけに、今のところそれ以上の考察は無理というものであろう。

四．おわりに

モネの《ラ・ジャポネーズ》をめぐる謎解きの旅はようやく明確な結論を得ないままこの辺りでひとまず終えることとしたい。しかし十九世紀後半から二十世紀前半における欧米のジャポニスムと日本美術の間にはまだまだ解明されるべき問題が多く存在していると思う。そのことはモネのこの一枚の絵からでもこれだけ想像をたくましくする話題が出てくるということからも推測出来よう。私としては今後こうした問題が少しづつでも明らかに、ジャポニスムの研究の進展に寄与することを願っている。

なお顧みて拙論にはまだまだ調査不足や事実誤認、更には臆断に過ぎる論旨の展開等不備な点が多々あることをおそれている。各位のこれに対する忌憚のないご批判及びご教示を頂ければ幸いである。

註

(1) 馬淵明子「モネの《ラ・ジャポネーズ》をめぐる―異国への窓―」同氏著『ジャポニスム―幻想の日本―』(株)ブリュッケ 二〇〇八(初出『三彩』一〇月

号 (株) 三彩新社 一九八二

(2) (1) 前掲書 六二頁

(3) 鈴木淳「打掛のシンボリズム」 同氏著『江戸のみやび』 岩波書店 二〇一〇

(4) 木々康子著『林 忠正』 三六頁 ミネルヴァ書房 二〇〇九

(5) 『生誕200年記念歌川国芳展』 図録 岩切友理子による解説 日本経済新聞社 一九九六

(6) 小林利延「クロード・モネ浮世絵版画コレクション」 ジャポニスム学会『ジャポネズリー研究学会会報』 第三号 一九八三

(7) 『大武者絵展』 図録 岩切友理子による解説 町田市立国際版画美術館 二〇〇三

(8) (1) 前掲書 六六頁

(9) 大島清次著『ジャポニスム』 二一〇頁 講談社学術文庫 講談社 一九九二

(10) (6) の小林氏によればモネのコレクションの中には〈林忠正〉や〈わか井〉の扱印のものがかなり含まれている。

(11) ジュスヴィエーヴ・ラカンブル／隠岐由紀子「訳」「パリの美術商と林忠正」 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』 (株) ブリュッケ 二〇〇七

(12) (11) 前掲書 一六九頁

(13) 『歌舞伎の衣裳展』 図録 福島県立美術館 一九九五

(14) 西山松之助著『大江戸の文化』 一二四頁 日本放送出版協会 一九八一

付記

本稿を草するに当たっては武者絵・役者絵においては岩切友理子氏、私にとって専門外である衣裳については丸山伸彦、長崎巖、植木淑子、佐治ゆかりの諸氏より直接懇切なご教示を賜った。また貝塚健、笠嶋忠幸、伊藤紫織、樋口一貴、日野原健司の諸氏には資料調査に格別のご協力を頂いた。厚くお礼申し上げる。恩師故小林太市郎先生は芸術学の泰斗として多くの幅広い業績を残されたが、敗

戦間も無い一九四六年において既に『北斎とドガ』を著される等、ジャポニスム研究の草創期においても先駆的な研究成果を示された。一九六三年の先生没後ほぼ半世紀を経た今日、先生の警咳に親しく接し得た門下生も多く鬼籍に入る等して、次第に少なくなつて来ているのは止むを得ぬこととはいえ、寂寥の感を深くする。先生の豊かな学殖は仰ぎ見ていよいよ高く、私など未だにその山麓の入口にも到達出来ず、迷つてばかりいるのが現状である。この度宮下規久朗先生のご好意で、小林先生にゆかりの深い神戸大学の美術史研究会の論集に拙論の掲載を許された。たまたま本年は小林先生の五〇回忌に当たる。先生の没年時の年齢より更に二〇年も多く馬齢を重ねて来たことに自ら忤怩たるものを覚え、先生の御霊安かれと祈りつつここに擲筆する。

横山 昭 (よこやま・あきら)

一九二九年 神戸市生まれ

一九五三年 神戸経済大学 (旧制) 卒業

美術史家

(専門) 日本美術史