

## 異文化との遭遇と表象の変容そして崩壊 —オリエンタリズムからプリミティヴィスムへ

稲賀繁美

〔国際日本文化研究センター／総合研究大学院大学助教授〕

### 1. サロメの変貌：オリエンタリズムからジャポニスムへ

1870年の「サロン」評でテオドール・デュレ(1838-1927)は、盟友エドゥアール・マネを高く評価する傍らで、アンリ・ルニョーをあえて無視する挙に出た。「ルニョーはどうしたのです。なかなかの評判じゃありませんか？それを黙って見過ごすとはどういう料簡なのです？」とでも問いかけそうな—仮想の—読者に向かって、デュレはこう決めつける。「新参者の中でルニョーが話題になったのは確かです。でもこれは派手な羽毛で着飾った鳥で、なんでもすぐ真に受けるお人よしが、そのまゝで呆然としているのを見るくらい、興ざめなことはありません<sup>註1)</sup>、と。この年ルニョーが出品したのは《サロメ》(fig. 1)。ヘロデ王に洗礼者ヨハネの首を所望した淫蕩な少女の姿は、新約聖書に取材した物語で、西洋キリスト教美術に連綿と受け継がれる。ルニョーの作品では、もはや宗教的な道具立ては可能な限り省略されて、ただ金属の盥<sup>たらい</sup>と刀を膝に乗せた少女が婉然とほほ笑んでいるばかりだ。

すでに1865年にはエルネスト・ルナンの『イエス伝』が出版されていた。絵画の世界でも、それまでの伝統的な宗教絵画上の約束事が、ゆっくりと解体を始め、おりからの写実主義の流行もあって、より歴史に忠実な—あるいは忠実との錯覚を与える—聖書の世界が追求され始める。政治外交史に目を転じれば、1869年にはレセプスによるスエズ運河開削工事も完成して、シナイ半島は英仏の利害対立のひとつの焦点となっていた。その後の普仏戦争とパリ・コミューンを経て、ジュール・ヴェルヌの『80日間世界一周』の刊行が1873年。そもそも古典主義時代のトルコ趣味に溯れるオリентへの関心は、18世紀末のナポレオンのエジプト遠征により発展し、1830年代のロマン主義の時代には、テオフィル・ゴーティエなどの命名により、絵画においてもオリエンタリズムと呼ばれるジャンルが形成された。フランスの北アフリカ経営着手もあって、この頃から既に、聖書の光景に実際の中東風物を織り込む工夫も、ひとつの定形をなすにいたった。旅行便宜の整備とともに、職業軍人のみならず裕福な一般人もオリент見聞に旅立つようになる。デュカンとフロベールのエジプト・スビア旅行は1852年(cat. no. 14)。文部省の後援により、旅行先に大掛かりな写真機材を持ち込む旅行

だった。

職人的な描写力に異国趣味の情感を込めたオリエンタリズム絵画は、中東を現実のまま描き出した考古学的絵画(発掘の記録)のみならず、むしろ—なかば無意識のうちに—東方世界を西欧の夢想の対象として理想化したり、反対に、そこを文明化されるべき墮落した、停滞した社会を見出したりした。それらは安定した流行を維持し、以降連綿と制作され続けてゆく(cat. nos. 15, 16)。だがそこに1870年代、スエズ運河の彼方の極東から、新しい潮流が流れ込み、大きな転機が到来することとなった。エドモン・ゴンクール『日記』は、おなじルニョーの《サロメ》に触れて、その間の事情を、こう講釈してみせる。

「奴隷の一族[フランス]に、芸術の領域で日本からもたらされた革命は、またなんと不思議なことか。20年前であったなら、いったい誰があえて女性に黄色の衣をまとわせて描こうなどとしたらう。ルニョーの日本風《サロメ》が出てはじめてそうすることもできたのだ。欧州のもの見方に極東の帝国ばりの堂々たる色彩がこうして有無をいわさず導入されたこと、それは絵画と服飾[モード]における真の革命的な<sup>註2)</sup>だ」。

いまや、聖書の光景を描くのに、中東の風物が取り入れられるだけではない。ド・ゴンクールの、いささか手前味噌な証言を信じるなら、ルニョーの《サロメ》を特徴づける明るい彩色と原色の衣服とは、なんと極東は日本の影響を受けたものだ、というのである。今までのオリエンタリズム絵画は、いわば中東の風物を、あくまで西欧の絵画の文法に忠実に再現したものだったといえるだろう。それに対してド・ゴンクールは、この頃から極東の色彩が、それも—浮世絵版画や小袖といった—極東の美術や服飾にみえる色彩効果が、西欧の絵画の描写法に刷新を



fig. 1  
アンリ・ルニョー《サロメ》1869年 カンヴァ  
スに油彩  
ニューヨーク、メトロポリタン美術館



fig. 2  
ジェイムズ・ティソ《入浴する日本娘》  
1865年 カンヴァスに油彩  
ディジョン美術館

迫り、ファッションの流行にまで及んでいた、と主張している。服飾が人物を凌駕する兆候は、ジェイムズ・テイソククロード・モネの《日本娘》(fig. 2)に典型的だ。この主客転倒こそ、ジャポニズムと呼ばれる潮流にはかならない。それは晩年の詩人ボードレールあたりを震源地として、1867年のパリ万国博覧会でにわか注目され、1878年の再度の万国博覧会の際には、批評家エルネスト・シェノーをして「パリの日本人」と題する、この10年の流行を回顧し、趣味人名簿付きの一文を書かせるまでの広がりを見せた。

## 2. 芸術家像の刷新と「新しい絵画」

さて興味深いことに、この先ド・ゴンクールと浮世絵版画の収集を競うことになる、代表的な日本趣味人、テオドール・デュレは、1870年のサロンでは、ルニョーの作品を文字通り黙殺してみせた。その代わりに、マネを論ずる中で、デュレはつぎのような、芸術家の新しい定義を提案する。「物体について力強い映像をもち、それらの物体の様相に個人的な印象を覚えながら、自分の映像を画布のうえに適切な形で定着し、その映像が同時にかれの印象をも伝達する、ということ達成しうる人物を、芸術家と呼ぼう」<sup>233)</sup>と。この主張の背後には、1867年に自著『1867年のフランス画家たち』で表明していた価値判断がある。この本でカバネルやブーグローらアカデミーの代表的な画家たちを、技巧に走った工業的生産の「ブルジョワ芸術」、公共注文の「公的芸術」を「税金泥棒」呼ばわりしたデュレは、この時点で早くも「独創性」、「個性の発揮」という言葉を手掛かりに、個性的な「印象」の知覚と、それを画面に感じるがままじかに定着して鑑賞者に伝達できるような能力を高く評価する、当時としてはかなり斬新な美学——将来の「印象主義」——を展開させ始めていた。

そしてほかならぬこの批評家が、僚友の銀行家アンリ・セルヌーシとともに命からがらパリ・コミュンから抜け出して後、1871年リヴァプールから世界一周の旅に出ることとなる。そのデュレが目指す日本で見つけたのは、ほかならぬデュレ自身の芸術家定義にぴったりな芸術を作る職人たちだった。まず色彩に関していえば、濃淡を伴わず、じかに原色を併置することで立体感を示唆する、浮世絵版画の技法。筆遣いに関しては、やり直しが効かないため、一筆で即座に決定的な描線を獲得する、水墨の素描の妙技。そして空間構成に関しては、《北斎漫画》に見られるような、西欧の透視図法には囚われない、自由な空間構成術がある、と称賛する。そしてこれら斬新な美学は、デュレが盟友マネや、その配下でやがて印象派と呼ばれることになる若い画家たちのうちに期待していた刷新とも重なるものだった。デュレが「とても芸術的で、興味深い要素に富んだ、



fig. 3  
エドゥアール・マネ《キアセイジ号とアラバマ号の戦い》1864年  
カンヴァスに油彩  
個人蔵

日本というとてもつもない国」から、珍品とともに帰国したとの報に、即座に返事を認めたピサロ(1873年2月)<sup>234)</sup>。そのピサロが、翌年にモネやシスレーほかの仲間たちと開催に漕ぎつけることとなる展覧会こそ、後世が「第1回印象派展」と呼ぶことになる企画だった。その間、批評家ジュール・クラルティが「日本の透視図法のやりすぎ」と批判した《キアセイジ号とアラバマ号の戦い》(fig. 3)(1864、1872年のサロン出展)をステファヌ・マラルメが、文明的教育の欺瞞から自由な「自然な透視図法」として擁護した(1876)。こうして西洋文明と極東の野蛮の関係は逆転する。2年後、デュレは『印象派の画家たち』と題する小冊子を公にし、そこで印象派の起源を次のように回顧する。

「日本のアルバムがわれわれの手元に届いてはじめて、だれかがとある小川のほとりに腰を降ろして、カンヴァスのうえに大胆にも赤い屋根と真っ白な壁と、緑のポプラと黄色の道と青い水とを並置することもできたのだ。日本人が模範を示してくれるまでは、これは不可能だった」<sup>235)</sup>。この小冊子の初出時には、この章の冒頭には、すべて大文字で「印象派の出発点と存在理由を明らかにする章」というたいそうな題目がかかげられていた。デュレの主張によれば、日本という触媒なくしては、印象派はありえなかったことになる。今日から見ても一見極端なこの論は、しかしその後世紀末のドイツ語圏で公式見解として認知され、リヒャルト・ムーターの『19世紀絵画史』(1893-94)やユリウス・マイヤー＝グレーフェの『近代美術発達史』(1904)などの著作で、より体系的に展開されてゆくことだろう<sup>236)</sup>。さらに1880年のモネ個展目録序文では、「我が国の画家たちの中で、彩色において日本人に負けられないだけの大胆さを発揮した最初の画家はクロード・モネであった」、との認定がなされる。

## 3. 世紀末と無垢な未開への回帰の夢

こうしたデュレの個人的な見解は、世紀末によく印象派が社会的に認知されるのと並行して、徐々に権威ある評価へと出世する。例えば、1898年にギユモが『ルヴェ・イリュストレ』誌に発

表するモネのインタビュー記事には、デュレの個展序文にみえる観察が、あたかも画家自身の言葉のように何度も引用され、その冒頭の銘句には、デュレがマネに献じたはずの、先に引用した芸術家の定義が、そのままマネに援用される<sup>註7)</sup>。その傍らで、1882年にデュレは『ガゼット・デ・ボザール』誌にフランスで初めての本格的な北斎論を発表し、加筆訂正のない一発勝負の運筆の腕ゆえにこそ、「日本人が最初のそして最も完璧な印象主義者であると認識された」、との見解を示す<sup>註8)</sup>。この見解を受け、1902年の『エドゥアール・マネとその作品の歴史』では、世間でとかく下手くそとか未完成といわれるマネの素描を北斎と競べ、「瞬間写真ともいえるマネの軽妙な素描」に匹敵するのは、北斎のみ、といった評価を下す<sup>註9)</sup>。だが、『肉屋の前の行列』(cat. no. 51)はマネの即興というよりは、むしろ『北斎漫画』(fig. 4)からの流用だろうし、またデュレが現場でマネが目撃したものと主張する『バリケード』(cat. no. 52)は、あきらかにマネ自身の『皇帝マクシミリアンの処刑』(fig. 5)の左右逆版の焼き直しであって、現場での即興と、瞬時の定着というデュレの「印象主義」が、事実という以上に虚構的な言説、一種の架空

な理想を描いたイデオロギーであったことも露呈する。

このように素描のみならず、構図や彩色も含め、デュレはアカデミーの立場からこれまで印象派の欠点、未熟さとして糾弾されてきた資質を、すべて日本美学の美点と重ねることで擁護しようとした。それが事実認識よりもむしろ印象派擁護という政治的姿勢に立脚した誇張だった面も否定できない。だがこうしてデュレが認めた、浮世絵版画の特異な構図は、この後、印象派以降の世代によって咀嚼され、例えばリヴィエール『エッフェル塔36景』(cat. no. 150)などによって追認される。また平板な原色の併置 (cat. nos. 124, 125) や、筆跡を意図的に残した素描 (cat. no. 127) などは、ロートレックやボナール (cat. no. 146) のポスターにその効果を実現することになる。そしてこうした複製技術の可能性が、日本の符丁の下にあったことも、職人や芸術家自らが意識していた (cat. nos. 121, 126, 138)。とりわけ、マネの最大の欠点だったはずの稚拙さは、職人芸の藝達者を拒絶した無垢な制作へと読み替えられ、とりわけゴーガンにおいて、系統発生が個体発生うちに縮約され、未開のタビチを芸術的に再現=捏造する努力へと接ぎ木される (cat. no. 165)。それはこれまでの西欧の芸術が基本としてきた表象の美学からの訣別であり、表象の彼方で、「可視の論理を不可視のものに用立てる」(ルドン) 象徴主義の神秘の探求とも、地下水脈を共にするものだった。その彼方に、もはや異文化からの借用という(表象の論理による) 自己正当化ではなく、反対に表象を裏切ってでも自己の異化を目指す、20世紀プリミティヴィズムへの途が開けてくる。



fig. 4  
葛飾北斎《北斎漫画》第1編 雨傘の図版



fig. 5  
エドゥアール・マネ《皇帝マクシミリアンの処刑》1867-68年 カンヴァスに油彩 マンハイム、クンストハレ

#### 註

- 1) Théodore Duret, "Le Salon de 1870," *Critique d'avant-garde*, [1885], Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, p. 48.
- 2) Edmond de Goncourt, *Journal*, éd. Robert Kopp, Paris, Robert Laffont, 1989, t. II, p. 728 (18 fév. 1877).
- 3) Théodore Duret, "Le Salon de 1870," *op.cit.*, p. 42.
- 4) Janine Bailly-Herzberg (éd.), *Correspondance de Camille Pissarro, tome I*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 78.
- 5) Théodore Duret, "Les peintres impressionnistes," *Critique d'avant-garde, op. cit.*, p. 52.
- 6) 詳しくは、Shigemi Inaga, "Une esthétique de rencontre...", *Word and Image*, Volume 4 Nr.1, Jan.-Mar.1988, pp. 139-147.
- 7) Maurice Guillemot, "Claude Monet", *La Revue illustrée*, n°13, 15 mars, 1898, n.p. より詳しくは、Shigemi Inaga, "Claude Monet between Impressionism and Japonism," in *Monet and Japan*, exh. cat., Canberra, National Gallery of Australia, 2001, pp. 64-76.
- 8) Théodore Duret, "L'art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés, Hokusai", *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, 2ème période, pp. 300-318.
- 9) 詳しくは稲賀繁美「デュレを囲む群像」平川祐弘編『異文化を生きた人々』中央公論社、1993、pp. 358-387.

エルネスト・トマシ  
《踊り子と楽士》

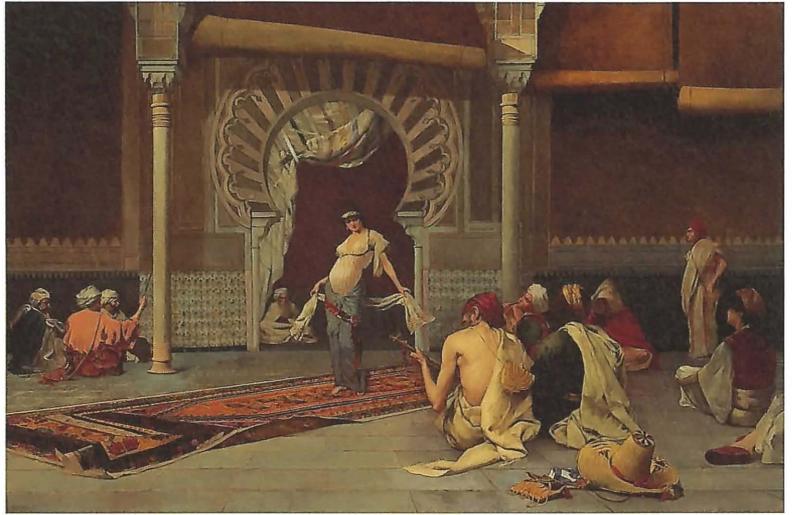
制作年不詳  
油彩/カンヴァス  
88.5×132.5 cm  
富士カンントリー株式会社

Ernest Tomassi  
Une danseuse et des musiciens  
[Dancer and Musicians]

Date Unknown  
Oil on canvas  
88.5 × 132.5 cm  
Fuji Country Co., Ltd.

19世紀のヨーロッパの画家たちに強い興味をもたらした主題にオリエンタリズム(東方趣味)がある。19世紀は産業革命に続く自然科学の発達、とりわけ交通手段の飛躍的な発達によって新たな新天地へと目が向けられ「ここではない遠くの異邦」を見たいという欲望とつながっていた。ロマン主義絵画にもオリエンタリズムは色濃く反映されていたが、19世紀半ば以降は、多くの画家たちが実際にオリエントに赴き、実見した土地や住民、生活、風俗などを題材に、多くの作品が制作され、ひとつのジャンルを形成するほどに流行した。ジャン・レオン・ジェロームも代表的な作家であった。オリエンタリズムの基調には西洋と異なる官能的な風俗があり、ジェロームはエジプトや近東をしばしば旅行し浴場や、奴隷市場のヌード、エロティックなダンスなどを描いている。本作のエルネスト・トマシの薄布をまとった舞うに妖しく舞う《踊り子と楽士》は、ジェロームが1864年のサロンに出品し物議をかもし、また観衆や一部の批評家から大きな賞賛を受けた《踊り子のダンス》の影響を受けたと思われる。

(TM)



15



16

ルードルフ・エルンスト  
《薔薇のテラスの女たち》

制作年不詳  
油彩/カンヴァス  
64.5×82.0 cm  
富士カンントリー株式会社

Rudolf Ernst  
Jeunes femmes sur la terrasse  
[Young Women on the Terrace]

Date Unknown  
Oil on canvas  
64.5 × 82.0 cm  
Fuji Country Co., Ltd.

夕闇も迫ろうという黄昏時であろうか、けだるい気分が画面を支配している。薔薇の花が床面に散り、オリエンタ風のローブをまとった黒い瞳のふたりの女性が、物憂げに川面に目をやり物思いにふけている。克明に描かれた華美な衣装や装身具、細部にいたる緻密な表現は、オリエンタリズムの特徴でもある。抒情的でどこか幻想的なものを感じさせる表現であるが、これは異国の設定を口実に自らのファンタジーの世界に遊ぶ、という通俗的なオリエンタリズムの性格を示すものでもあろう。ルードルフ・エルンストは

肖像画や風俗画からはじめ、スペイン、モロッコ、トルコを旅した後、1885年以降オリエンタリズムの作品を描くようになった。スピア人の衛兵、モスクの内部、ハレムの女などが彼の得意としたモチーフであった。

(HI)

ヘンリー・ネグレッティ&ジョゼフ・ザンブラ  
『クリスタル・パレス』より

1851-53年

ダゲレオタイプ(立体写真)  
東京都写真美術館

Henry Negretti & Joseph Zambra

Dans *Palais de cristal*  
[From *Crystal Palace*]

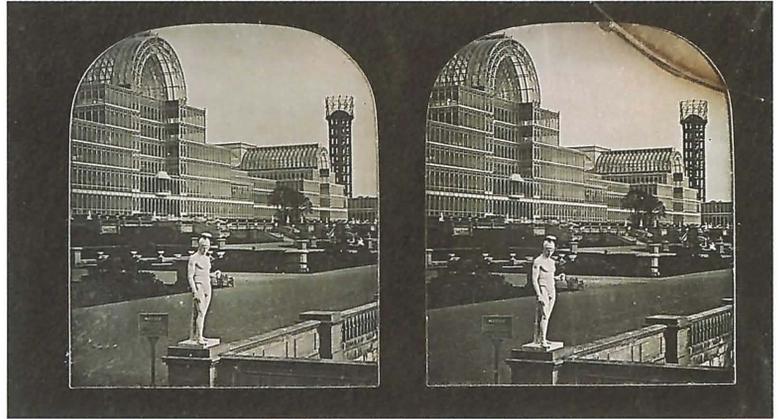
1851-53

Daguerreotype (stereograph)

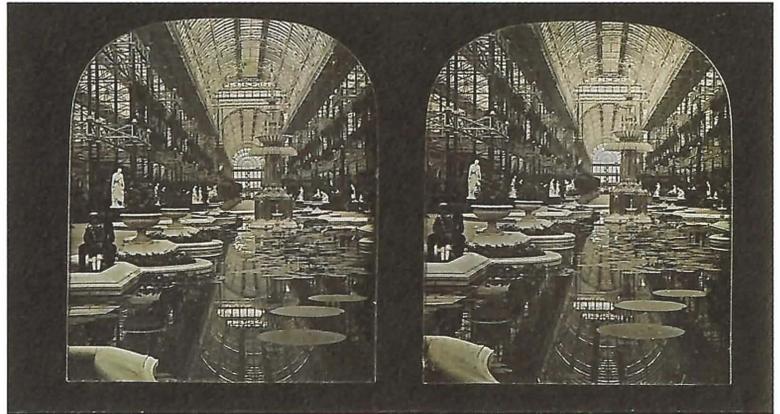
Tokyo Metropolitan Museum of Photography

1851年、ロンドンで第1回の万国博覧会が開催された。会場となったクリスタル・パレス(水晶宮)は、ガラスと鉄による近代建築の成果として名高い(1852-54年に郊外のシデナムに移され1936年に焼失)。この万博ではイギリス、フランス、アメリカなどの写真が一堂に会する最初の大規模な写真展が開催され、また、ステレオスコープも広く一般に発表された。ネグレッティ&ザンブラの《クリスタル・パレス》は、このクリスタル・パレスのダゲレオタイプによる克明な記録である。ステレオ写真用の専用ビューワーで覗くと、金属板に記録されたダゲレオタイプの精緻な画像が、驚くべき空間的な広がりを持って眼前に広がる。ガラスによる建築がもたらす非物質的な空間は、ステレオ写真のモチーフに適していたのである。出品作に注目すれば、睡蓮の浮かぶ水面に天井が映り込んでいるcat. no. 17-2が特に興味深い。実は、この斬新な建築を設計した庭師出身のバクストンは、睡蓮の葉の浮力の構造を応用してクリスタル・パレスを設計した。睡蓮をヒントにした光に溢れる空間の中の蓮池。水面への天井の映り込みによって重力から解放された視覚は、パースの強調によってひたすら奥へと誘導され、さらにステレオ写真の効果がこれを加速させる。およそ半世紀後にモネが描くことになる睡蓮の連作を想起させもする、精緻でありながらも幻惑的な空間が表出している。

(GU)



17-1



17-2

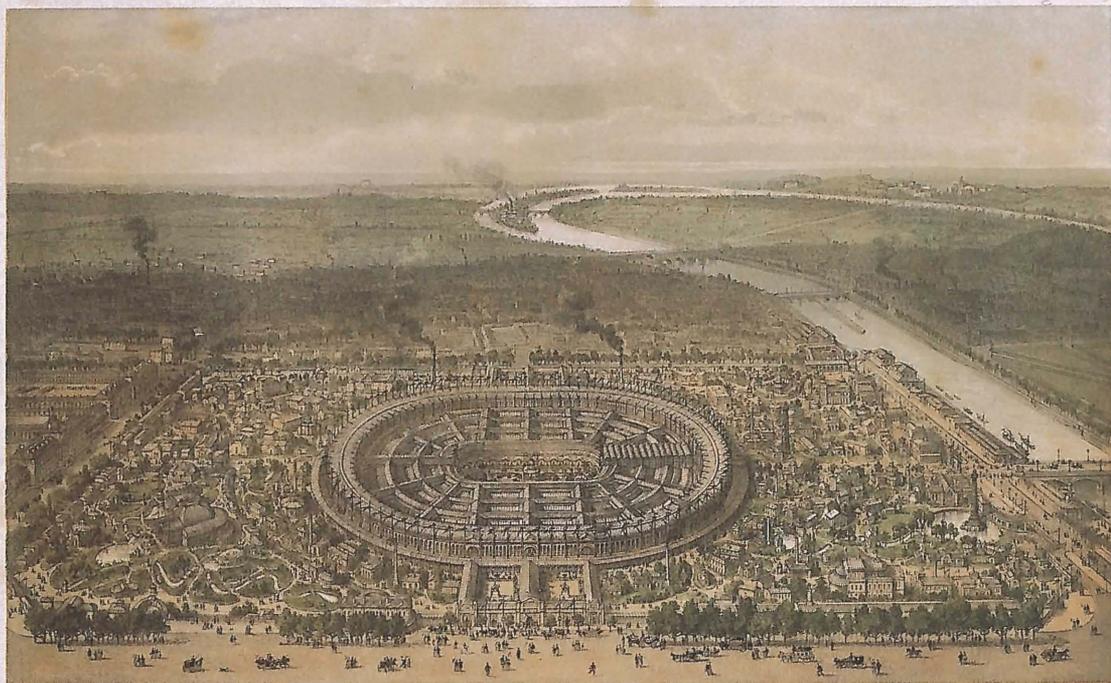


17-3

17-1  
《クリスタル・パレス(外観)》  
各6.6×5.7 cm  
Palais de cristal (extérieur)  
[Crystal Palace (exterior)]  
Each 6.6 x 5.7 cm

17-2  
《クリスタル・パレス》  
各6.6×5.7 cm  
Palais de cristal  
[Crystal Palace]  
Each 6.6 x 5.7 cm

17-3  
《クリスタル・パレス》  
各6.6×5.7 cm  
Palais de cristal  
[Crystal Palace]  
Each 6.6 x 5.7 cm



## EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867

Vue générale du Champ de Mars, prise à un kilomètre du côté de la porte Rapp.

18

サバティエ

《1867年パリ万国博覧会》：アンリ・シャル  
パンティエ発行『パリとその廃墟』より

1873年

リトグラフ／紙

30.2×42.3 cm

大佛次郎記念館

Sabatier

Exposition universelle de 1867: dans *Paris  
et ses ruines* (éditeur: Henri Charpentier)  
[World's Fair 1867: from *Paris and its Ruins*  
(publisher: Henri Charpentier)]

1873

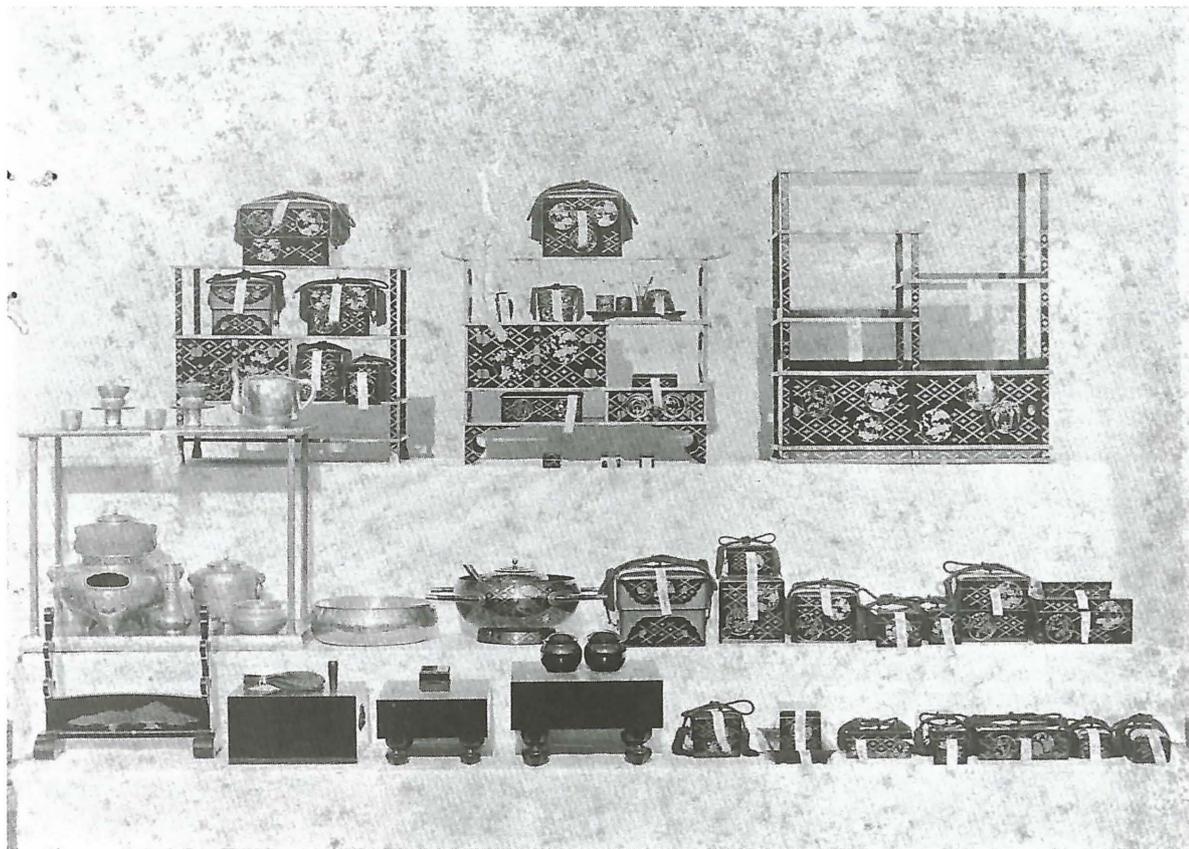
Lithograph on paper

30.2×42.3 cm

Jiro Osaragi Memorial Museum

クリスタル・パレスに象徴される1851年の第1回ロンドン万博に対抗してナポレオン3世の肝いりで開かれた1855年の最初のパリ万博では、産業展示と並んで美術展示が独立部門として設けられ、アングル、ドラクロワをはじめアカデミーの画家たちの作品が会場を飾った。しかしこの博覧会ではすべての展示物を主会場となったシャンゼリゼの産業官に収容することが出来ず、会場の分散により全般として印象が弱いものとなり、入場者数においてもロンドンを超えることは出来なかった。この反省を踏まえて開催された1867年の万博では、シャン・ド・マルスに中央の温室を囲んで7つの回廊が同心円状に広がる巨大な楕円形の主会場が設けられた。この鳥瞰図からも長径530mに及ぶ巨大な会場の秩序だった構成がうかがえる。主展示のほかに国別のパヴィリオンやレストラン、遊園地などを会場内に設置し、整然とした展示にエキゾチックな娯楽性も取り入れて、その後の万博のモデルとなった。この会場に集約された産業と消費の欲望は、資本主義の壮大なスペクタクルとしての万博の性格を決定づけ、20世紀の消費社会形成の原動力となっていった。日本はこの万博にはじめて正式に参加し、幕府、薩摩藩、佐賀藩が出品、将軍慶喜の実弟徳川昭武が名代としてパリを訪れている。日本会場では江戸商人清水卯三郎が来店した日本風茶屋で3人の芸者が茶を振る舞い、大評判を呼んだという。

(MN)



19-1

19

横山松三郎  
『1873年ウィーン万国博覧会日本出品物  
写真アルバム』

61点組写真アルバム  
1872-73年  
アルビュメン・プリント  
東京都写真美術館

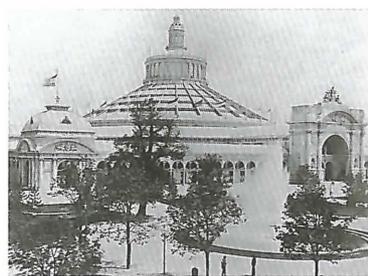
Matsusaburo Yokoyama

*Album des objets exposés du Japon à  
l'exposition universelle, Vienne 1873*  
[Album of Japan's Exhibits in World's Fair,  
Vienna 1873]

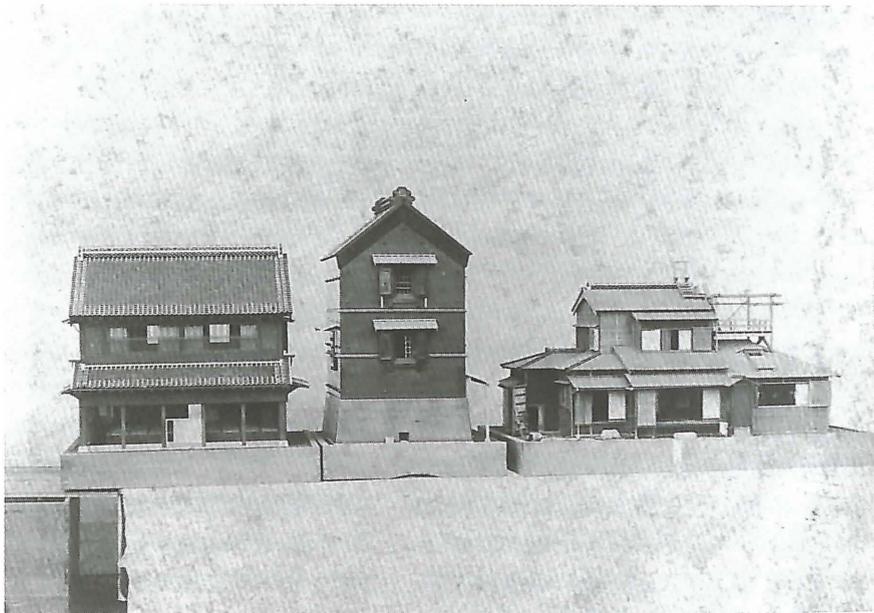
61-piece photo album  
1872-73  
Albumen print  
Tokyo Metropolitan Museum of Photography

明治政府がはじめて正式に参加したウィーン万国博覧会。直径100mを超える巨大な円形ドームの主会場が話題となった。日本は、金の鯨を筆頭に、薩摩焼や備前焼などの陶磁器、漆器や竹工芸、西陣などの織

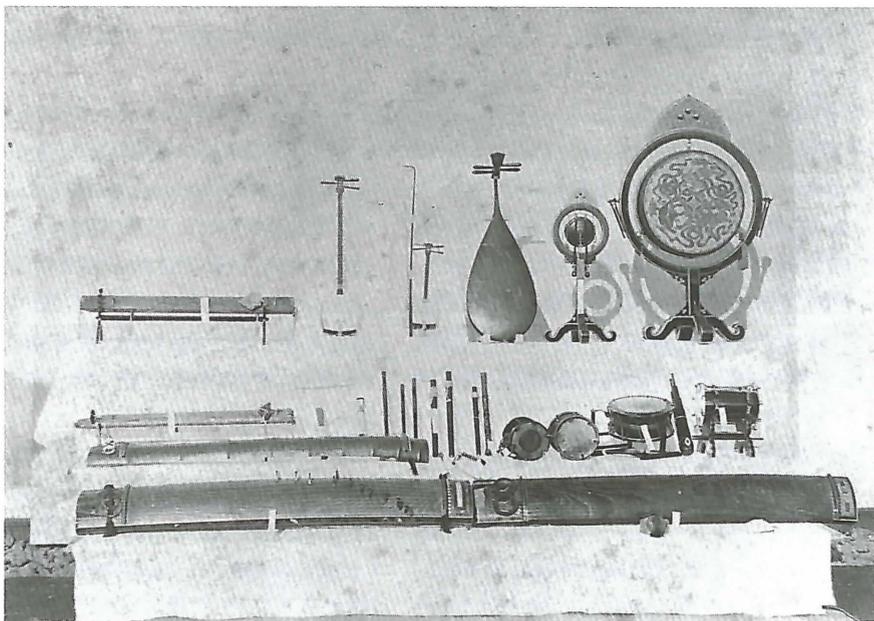
物、造花から、筆や硯などの文房具、仏壇  
仏具、飲料、茶や薬類、タバコ、乾燥果実、  
湯葉や寒天まで、工芸品のみならず日用品  
を含めたさまざまな物産を展示した。最も評  
判を呼んだのは、松尾伊兵衛らの大工が現  
地で制作した日本館の建物と日本庭園で  
あり、彼らの仕事振りであった。日本館の建  
物は、その後イギリスに買い上げられて移設  
された。このアルバムはウィーン万国博覧会  
の出品物を記録したものであるが、東京国  
立博物館所蔵の幕末明治写真資料中に明  
らかに同一ネガから焼かれたと思われる数  
点の写真があり、それが「横山」の印を持  
つことから、本アルバムの少なくとも一部は、横  
山松三郎によって撮影されたものと考えら  
れる。なお、「美術」ということばが造語され  
たのはこの博覧会の出品規定の翻訳で  
「Kunstgewerbe」、「Bildende Kunst」に  
ともに「美術」という訳語をあてた時であ  
った。(MN)



[参考写真2]  
撮影者不詳(1873年ウィーン万国博覧会)  
1873年、19.3×25.0cm  
東京国立博物館  
Photographer Unknown  
Exposition universelle, Vienne 1873  
[World's Fair, Vienna 1873]  
1873, 19.3 x 25.0cm  
Tokyo National Museum



19-2



19-3



[参考写真3]  
 撮影者 V. De. Szepessy  
 《1889年パリ万国博覧会》  
 1889年、24.7×33.2 cm  
 東京国立博物館  
 V. De. Szepessy  
 Exposition universelle de Paris,  
 en 1889  
 [World's Fair of Paris, in 1889]  
 1889, 24.7 x 33.2 cm  
 Tokyo National Museum

19-1  
 《婦人用家具》  
 Meubles de dames [Fittings for Ladies]

19-2  
 《有産階級の住居と倉庫の模型》  
 Types d'habitations bourgeoise et godown  
 [Types of Bourgeois Habitation and Godown]

19-3  
 《邦楽の楽器》  
 Instruments de musique [Music Instruments]

Photo Credits (所蔵美術館等を除く)

丸善株式会社: cat. nos. 3-1~3-10

東京国立博物館: 参考写真1-4, p. 260 (右)

財団法人 前田育徳会: cat. nos. 45, 119

ギャラリーためなが: cat. no. 173

Cliché Bibliothèque nationale de France, Paris: pp. 23-33,

pp. 182-183 [figs. 1-3]

Copyright

© ADAGP, Paris JVACS, Tokyo, 2002: cat. nos. 146, 147-1~147-7,

175, 178, 179-1~179-6

## 印象派とその時代 モネからセザンヌへ

Impressionists and their Epoch: From Monet to Cézanne

発行日: 2003年10月15日

発行人: 大下健太郎

編集人: 田中為芳

監修: 三浦篤、中村誠

編集: 佐藤雅洋、平野到、横山由紀子

デザイン: 梯耕治

印刷: 光村印刷株式会社

製本: 株式会社鈴木製本所

発行: 株式会社美術出版社

東京都千代田区神田神保町2-38 稲岡ビル8階 〒101-8417

電話 03-3234-2151 [営業] 03-3234-2151 [編集]

Fax. 03-3234 1365 <http://www.bijutsu.co.jp>

振替 00150-9-166700

著作権者: 秋田県立近代美術館、埼玉県立近代美術館、

東京大学大学院、読売新聞東京本社、美術館連絡協議会

© 2002

printed in Japan

ISBN4-568-20175-6 C3070

\*本書は2002年9月7日—10月6日・秋田県立近代美術館、2002年10月12日—11月24日・埼玉県立近代美術館で開催された「モネからセザンヌへ——印象派とその時代」展のカタログを単行本化したものである。