

# 服飾と装飾の間

## ——越境するジャポニスム——

三重大学人文学部助教授 稲賀繁美

### 西欧絵画でのキモノの登場

「日本商品の店（ドソワです）に行くと、あらゆる衣装はフランスの画家ティソにかつ撮られるところでした。ティソは日本の絵三つに取り掛かっている様子で、見た人によるとこの世の三つの驚異だとのこと」（註1）。こうダンテ・ゲイブリエル・ロセッティが母への手紙に書いたのは、1864年11月12日。「中国の門」（ラ・ポルト・シノワーズ）としばしば混同されるドソワの店は、リヴェリ街220番地に1863年以来存在していたことが、当時の年鑑から確認されている。ゴンクール日記は、のちに「太ったドソワ夫人」が「この時代のほとんど歴史的といってよい人物」であり、その彼女の店こそ、「今日では絵画からモードの世界にまで広がってしまった、あの偉大なる日本の運動が練り上げられる現場、いわば学校だった」と回想している（註2）。早くも1863年にはウィリアム・ロセッティが「ザ・リーダー」誌に「日本の木版、日本からきた一冊の挿絵入り物語本」と題する文章を公表していたが、すでに谷田博幸氏がその記述内容から推定したように、これは北斎の『和漢絵本魁』であつたらしい（註3）。

ジェームズ・ティソ（1836-1902）はドガやマネの友人として名前の残る当時新進の流行画家だが、1867年の万国博覧会に幕府將軍名代として列席した徳川昭武の「畫學教師」をも務める。昭武の遺品から池上忠治氏がティソによる肖像を発見したのは今からほんの十余年前のことだ。1864年の作品としては「入浴する日本娘」（ティジョン美術館）と称する作品が知られている。およそ日本娘からはほど遠い豊富なモデルに羽織らせたのが、おそらくロセッティの言及したキモノだろう。和服の着こなしは知らぬままに、小袖を浴衣の代用品や部屋着として流用した早い例のひとつといえよう（註4）。

### 色彩の革命

当時の画壇を振り返ってみよう。1863年といえば、サロンから落選した画家たちの作品を並べて落選者展が開催され、エドゥワール・マネの「草上の昼食」やジェームズ・マックニール・ホイッスラーの「白衣の少女」（図1）が話題を撒いた年だ。日本趣味の代表的な美術評論家エルネスト・シェノーは当時を回顧した文章のなかで、こ

のホイッスラーの作品を最初期の日本趣味の作品と認定し、これを「ジェームズ・ティソの「チームズ川の水上散歩」の大胆で奇妙な構図」、「エドゥワール・マネの腐蝕銅版画（これは誤記で実際は石版画）の「大鴉」の墨跡の奔放さとおもしろい形の才気、クロード・モネの「全体の印象を優先して細部を省略」する手法、エドガー・ドガの「驚くべきカフェ・コンセルに見られるような、人物群像の気まぐれな写実性と、光の配置にみえるピリリとした効果」などともに、日本芸術をたんに模倣するのではなく創造的に活用した具体例として称賛している（註5）。たんにモチーフにとどまらず技法、色彩効果、構図といった局面での革新が、マネや将来印象派と呼ばれる画家たちの周辺で、日本ばかりと並列し、絡みあって進行していた様子も彷彿とする。

その小説『マネット・サロモン』（1867）で日本の絵冊子にみえる女性の服飾をこと細かに描写していた（註6）ゴンクール兄弟は、仏普戦争で若く死んだアンリ・ルニョー（1843-71）の遺作「サロメ」（1870、メトロポリタン美術館）（図2）の原色の黄色に事寄せて、こうした大胆な色彩の使用は日本からもたらされた「絵画とモードにおける真の革命」だと宣言していた（註7）。ヨーロッパの日本趣味の鼻祖を標榜するゴンクールの手前味噌は割り引くにせよ、ここから敷衍すれば、ホイッスラーの「白衣の少女」も、直接にはキモノを纏ってはいないながら、日本美学とけって無縁ではないことになる。実際、キモノを着た女性が登場する有名な「金屏風」、「薔薇色と銀、陶磁の国の姫君」（共にフリヤ美術館）は翌年の64年の作品と考えられている。現実のモードと絵画の虚構とは相互に浸透して影響を与えあっていたらしい。ギュスターヴ・モローの歌舞伎を模写した水彩（69年頃）などは、かれの夢幻的世界の意匠と色彩にすぐさま直結する実験をなしている（註8）。

### 異国情緒の憧憬とオダリスキの系譜

こうしたなかで登場したのが、マネの「カミーユ」（1876、ボストン美術館）である。「ラ・ジャポネーズ」とも呼ばれるこの作品は日本衣装を妻にさせてモデルとした、どちらかといえば皮相な異国趣味の作品と解釈される場合

図1 「白衣の少女」 ホイッスラー 1861-2年  
ロンドン・ナショナル・ギャラリー蔵

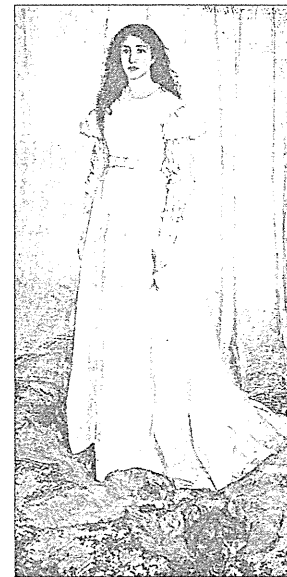


図2 「サロメ」 ルニョー 1870年  
メトロポリタン美術館蔵

が多い。モネの画業のなかでも特異で孤立しており、モネ自身晩年には気まぐれから生まれたがらくたとしか評価しなかった大作である。歌舞伎衣装のエキゾチックな人物面という道具だての面白さと、金糸の刺繍が厚さ数インチも盛り上がっている布地の素晴らしさを、むしろアカデミックといってよい腕達者な再現力で絵画に仕立てた力量ゆえか、第二回印象派展でも好評に迎えられ、1876年の売り立てでも2020フランの高値を記録した。そのように世間受けする肖像画を描くだけの力量を安易に見せびらかしただけでも見えるこのほぼ等身大（画面は高さ2.5メートルを上回る）の絵は、しかし西欧絵画にあらわれた異国風物描写の流れのなかに、またとりわけ絵画と装飾との関係を摺む文脈のなかに位置付け直してみると、従来とは異なった姿に変貌しよう。

異国情緒の衣装を纏ったモデルを室内に配する工夫はトルコ趣味にはじまるオリエンタリズム絵画のなかで、すでに先例を見ている。トルコの後宮を空想で描いたヴァン・ローから、実際に東方旅行に旅立ったホルマン・ハント、エドワード・リア、ジョン・フレデリック・ルイスらに至る画家たちのイスラーム圏の室内描写は、寺子屋の風景からハーレムの出来事、一家の団欒にいたる風俗をまことしやかに、時には演劇仕立てで、いくらか理想化された陽光溢れる豪華な空間に描き出していた。いつぼうモロッコの遊牧民たちの風俗に、「生ける古典古代」を見て取ったドラクロワの「アルジェの女」（1832）は1830年アルジェ滞在のうちに得た記憶をもとに制作されたというし、アルフレッド・デオダンはモロッコで、またドラクロワの弟子テオドール・シャセリオはコンスタンティンで、それぞれユダヤ人の結婚の模様を、いわば民族学的な視線をもって描きだしている。

これとともに、西欧にはオダリスキの系譜がある。夢幻的オリエントの女性像にはヴィクトル・ユゴーの『東

方詩集』に見えらるる白人女も影を落としている。アングルはトルコの公衆浴場の記録などを追跡して練り上げた私的幻想をさまざまに変奏したし、描写の精確さを売り物にするジャン＝レオン・ジェロームは、アルハンブラ宮殿などを種にした誇大妄想的な浴場風景を量産した。これはやがて、ルノワールの「オダリスキ」（1870、ワシントン国立ギャラリー）からマティスに至る女性像造形の口実を提供することだろう。

### 主題の装飾から主題としての装飾へ

マネの「ラ・ジャポネーズ」は、これらふたつの潮流の交点に実現した異国風俗の肖像画といえる。しかしそれはもはやたんなる異国情緒ある風俗画ではない。衣装に描かれた武士の姿があまりに現実的なため、モデルの妻、カミーユ——わざと金髪を髪をつけて虚構であることを表示している——を凌ぐ実在感を主張している。こうなるともはや服飾は風俗画の小道具とは到底言いがたい。むしろ装飾それ自体を描くことが絵画の目的であり、風俗画仕立ての舞台設定はそのための口実に成り下がる。衣装のなかの描かれた虚構の武士こそが画面の主人になりかわったこの主客転倒の地点から、今度は絵画そのものが室内装飾の道具立てへと変貌する。それが世紀末の美学だ。

とりわけゴーギャンらの提唱した「総合主義」と、ワグナー熱を背景とする総合芸術の理念から生み出されたナビ派の芸術にあっては、絵画はもはやそれとして特権的に自律する権利を剥奪され、壁画や衝立、屏風といった家具に取り込まれ、変身をとげる。装飾に対する絵画の優位は否定され、絵画そのものが装飾と化すことで、芸術は逆説的にもその唯美主義ゆえに生活のなかの実用品となる。

「イーゼル絵画よさらば。役立たずの家具よさらば。絵

図3 「手紙」カサット 1891年  
メトロポリタン美術館蔵



画はふたたび総合芸術に奉仕しなければならぬ。自己に満足してはならぬ。画家の仕事はまさに建築がその仕事を終えたと考える地点から始まるのだ。そんな叫びが90年代のアトリエからアトリエへと伝わった、とナビ派の画家のひとり、フェルカーデは回想している(註9)。

こうした世紀末の芸術運動の背景を理解するのに、次のエドモン・ド・ゴンクール<sup>1)</sup>の証言は貴重だ。「フランス工業芸術 l'art industrielは、内密な生活 la vie intimeを営む日本の芸術の鞭にあてられて、大芸術を殺しにかかっている」(『日記』、1892年5月13日金曜日)。ここには、当時の工業芸術——つまり将来のインダストリアル・デザイン——が、旧来の大芸術 grand artへの隷属の轡を脱するのに必要としていた発想とその源が示唆されている。美術 beaux artsからの派生形態たる応用芸術 l'art appliqué、二次的な小芸術 l'art mineurという貶められた地位から工芸を救うためには、大芸術と小芸術という区別を無効にする価値観が必要だったわけだが、生活の道具ならではの美という観点を可能たらしめたのは、「日本」という符牒だった。例えば印象派の画家カミーユ・ピサロのその息子リュシアンとの間の膨大な書簡には、彼らの芸術——とりわけ版画——が、日本美学とウィリアム・モリスの美学との融合を目指した、ひとつの民衆芸術の試みだったことを明確に物語るやり取りが数多く記録されている(註10)。

ナビ派の画家たちは当時月刊雑誌『ル・ジャポニスム・アルティスティック』(1888-90)を購読しているが、これはヴァン・ゴッホ兄弟とも交際のあった日本美術商、S.ピングの編集した日本美術案内のエッセイ付き図録だった。その題名も「芸術的な日本」を意味する(註11)。生活に密着した芸術の国・日本の感化で、芸術の生活化と生活の芸術化を一体に目指したのが、ピサロの認識とも通じる、ナビ派の目標だった。そして実際ナビ派の画家た



図4 「葉叢のなかの梯子」ドニ 1892年  
プリウレ美術館蔵

ちは、日本美術商からアール・ヌーヴォーの推進者、美術産業者へと脱皮するピングの下で室内装飾の注文を受け、室内装飾デザイナーのはしりともなる。モーリス・ドニは20世紀に入ると、「宗教芸術」の刷新を図って、新しい時代に即した教会壁画制作に携わるが、その発想の根源にも、美による信仰共同体への奉仕と、内装(つまり室内装飾)の専門家という職業意識がある。

#### アンティミテの美学

生活に密着した内密な芸術としての室内装飾。この文脈で服飾が格好の素材として注目されるのは必然だった。その例はメアリー・カサットの版画にも見られるが(図3)、初期のボナールやヴェイヤールの室内風景でも、人物の衣服の模様と背後の壁紙の模様とが混然一体となって解け合い、画面はもはやどちらか地とも図ともつかない形象で覆われた一枚の生地となる。人物と空間とが互いに浸透しあって作り出される漠然たる「雰囲気」を、鉛筆の点描や色斑が画面のうえに再現、というより再創造する。見下ろした視線、断ち切られた画面、こうした空間の舞台装置は、ドガが日常の何げない情景の異様さや不穏な緊張感を伝えるために積極的に利用したものが、同様の突飛な構図も、逆にここでは画面を覆う不規則な描斑によって中和され、身体感覚に根付いた空間の所在なきを訴える。そこに生まれるのが、アンティミストといわれる内密で暖かな、なにかしらもの憂げで中途半端だが落ち着いた、「日常」らしさだ。

ボナールやヴェイヤールの場合、不規則なタッチがいかに即興の選択を感じさせたのに対し、ナビ派を代表する理論家として知られるモーリス・ドニの場合には、より規則的な装飾文様を意図的に採用する傾向が強い。背景の海に広がる水面には、青海波のモチーフが反復して用いられるが、それがいつしか前景の人物の装裾をも浸

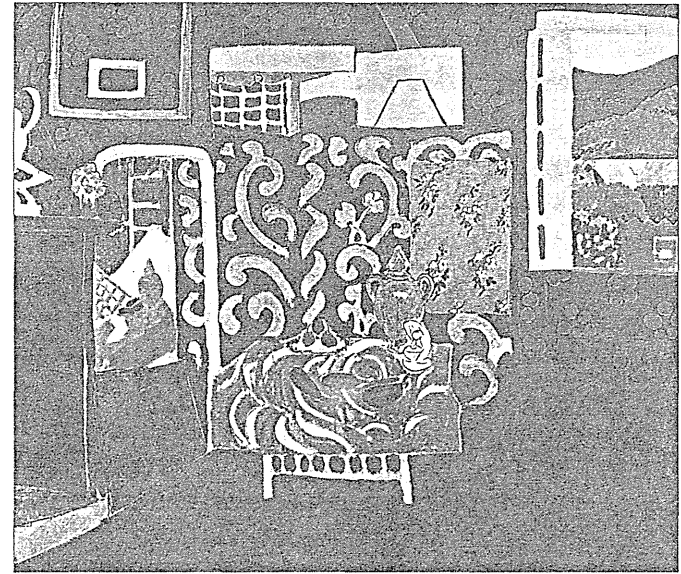


図5 「茄子のある室内」マティス 1911年  
グルノーブル美術館蔵

しはじめる。とりわけ音楽家アンリ・ルロールの邸宅食堂天井画として描かれた「葉叢のなかの梯子」(図4)などは、アール・ヌーヴォーの曲線装飾が、生い茂った木の葉にリズムを与え、その空隙から覗く地の空か逆に図となって浮かびあがる。こうした高度に装飾的な背景の前に、着衣の婦人たちが、地面から照り返した逆光を受けて浮かび上がり、下から見上げたスカートの裾の襞が美しい文様をなす。

これらの文様の発想源として必ずしも日本を言い立てる必要もあるまい。とはいえドニの旧邸を改造したサン・ジェルマン・デ・プレのプリウレ美術館には『ル・ジャポニスム・アルティスティック』の図版切り抜きが今でも保存されていて、そこにも参考となるモチーフは豊富にちりばめられていた。だがより大切なのは、ここで、背景の文様と人物の衣装とのあいだに、錯綜した相互依存の網の目が、絡み合った植物の蔓のように育っていることだろう。モネの「ラ・ジャポネーズ」で画面の主人公になりかわった衣装は、ナビ派にあつては、同時に登場人物の服装でもあれば、背景の壁紙でもあり、しかもそうした室内の情景を描いた絵画そのものが、いまや室内装飾の家具として用いるように構想されている。ここで絵画は壁紙の見本でもあればテキスタイル・デザインの見本でもあり、なおかつ登場人物を配したファッション・ショーまでも画面の中で先回りして登場人物に演じさせ、おまけにポスターとしての広告性までも発揮する。額縁から解放されて、屏風に变身し壁面に繁殖をはじめた内装の美術品は、こうして三重、四重の機能を入れ子状に担った、重層的な視覚媒体へと変貌していった。

ナビ派と同世代のアンリ・マティスもまた、20世紀において装飾の可能性を追求した画家、いな装飾家であった(図5)。自分の作品が自分の作品のなかの装飾となり、また室内風景と室外の自然との交歓、配置されたモデル

と周囲の文様、装飾が織り成す力の微妙な拮抗を、画面においてしか実現しない虚構の組み合わせとして定着させたり、させ損ねたりの反復を重ねたすえ——枠を崩して異なる空間を融合させるのは優れて「日本的」な手法だ——、切り絵による壁紙を晩年の仕事としたその軌跡は、抽象絵画か具象絵画か、装飾か美術かといった不毛な二者択一の境界線を縦じ合わせ、両者を鑑賞上の焦点距離の違いに還元する。それは個々の作品に複数の次元を宿らせるという、豊饒にして困難な営みだったともいえるだろう(註12)。

#### <註>

1. ダンテ・ゲイブリエル・ロッセティ1864年11月12日、母親あての手紙、Dante Gabriel Rossetti, *His Family Letters*, London, 1895, vol.2, p.180.
2. E. et J. de Goncourt, *Le Journal*, le 31 mai 1875, Paris, Robert Lafont, 1989.
3. Hiroyuki Tanida, "W.M. Rossetti's 'Hoxai'", *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol.VI, Nov. 1986, pp.89-91.
4. 池上忠治「ゴッホから世紀末へ」小学館、1993、150-53頁、224-6頁参照。深井晃子「キモノはモードに影響を与えたか? (1)」、「ドレスタディ」1992、vol.22、19頁など。
5. Ernest Chesneau, "Le Japon à Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, le 1 sept. pp.387-97.
6. 「マネット・サロモン」の記述については深井(註4に同じ)を見よ。
7. 1877年2月18日の記載。なお稲賀「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、362頁参照。
8. 国立西洋美術館「ジャポニスム展」カタログ、197頁。
9. Jean Verkade, *Die Unruhe zu Gott*, 1953, p.83.
10. *Correspondance de Camille Pissarro*, éd. par Janine Bailly-Herzberg, 5 vols. が1991年に完結した。
11. 「芸術の日本」として、美術公論社より邦訳あり。
12. John Elderfield, *Henri Matisse, A Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, 1992 を参照した。\*本論の一部は1994年(4月5日~6月19日)の「モードのジャポニスム」展覧会カタログへの寄稿と重複することをお断りする。