

ホイッスラー 《磁器の国の姫君》をめぐる考察 ——姫君はどの国からやって来たのか?——

文学部非常勤講師
人 見 伸 子

プロローグ

1. ホイッスラーの「オリエンタル・ペインティング」
2. 東洋陶磁器への憧憬と蒐集
 - 2-1. ヨーロッパに輸出された東洋の陶磁器
 - 2-2. 19世紀イギリスの陶磁器コレクター
3. ジャポニズムの視点から
4. 古代ギリシアへの想い

エピローグ

プロローグ

ジェイムズ・マクニール・ホイッスラー (James McNeill Whistler, 1834-1903) はアメリカ合衆国マサチューセッツ州に生まれ、少年期をロシアのサンクト・ペテルブルクで過ごし、21歳で渡仏。絵画修業の後にイギリスへ渡り、英仏両国で活躍した国際的画家の草分け的存在である。30歳頃描いた《磁器の国の姫君》(1864-65年、図1-1) はパトロンの一人フレデリック・レイランド (Frederic Leyland, 1831-92) のロンドン自邸のダイニング・ルーム (通称「ピーコック・ルーム (孔雀の間)」) に飾られ、レイランドの磁器コレクションをより一層引き立てる存在となった^(註1)。また日本のキモノを着た姫君は、クロード・モネの《ラ・ジャポネーズ》(1876年、ボストン美術館) に先行すること10年余り、ジャポニズムの先駆的な作品として知られている。

ホイッスラーの姫君は銀灰色のキモノに朱色の帯をゆるく締め、その上から花模様を施した淡いサーモンピンク色の打掛を羽織っている。手には団扇をもち、背後にある花鳥図の屏風は、画家が1863-67年に住んでいたチェルシー、リンジー・ロウ7番地の自宅客間に飾られていたことが確認されている^(註2)。こうした日本から輸入された物品 (ほとんどは彼が所蔵した品) の一方で、姫君が立つ青と白の絨毯や右奥の青い壺のように、日本以外の東洋の品 (ほとんどは中国製) も存在する。また最終的に姫君のモデルとなったのは、ロンドン在住でギリシア総領事もつとめたマイケル・スパルタリの娘クリスティーナであった^(註3)。クリスティーナは画家となった姉マリー^(註4)

と比べると、その生涯をたどる資料はあまり残っていないが、女流写真家マーガレット・キャメロン (Julia Margaret Cameron, 1815-79) が撮影した肖像写真^(註5)がその面影をよく伝えている。

ホイッスラーは1865年の早い時期に、彼自身が「ラ・ジャポネーズ (日本の女性)」と呼んだ本作に集中的に取り組み、作品は同年のパリ・サロンに入選して展示された。その翌年、ロンドンのガンバーツ画廊で開催された絵画展にも出品されたが、たいして注目されなかったようである。その後《姫君》は後述するルイス・フースの父フレデリックが購入し、さらにレイランドの手に渡り、《磁器の国の姫君》の名にふさわしく、レイランドの磁器コレクションが並んだ食堂「孔雀の間」に飾られることになった (図1-2)。

日本のキモノを羽織り、中国の磁器を背景にしとやかに立ち、しかもギリシア系イギリス人女性の顔をもつ姫君は果たしてどこからやって来たのか? このハイブリッドな姫君のルーツをたどる試みが本論の目的である。

1. ホイッスラーの「オリエンタル・ペインティング」

1859年5月、ホイッスラーは姉のデボラとその夫ヘイドン (Francis Seymour Haden, 1818 - 1910)^(註6)を頼って、パリからロンドンへ移り住んだ。1862年にはラファエル前派の画家D.G. ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti, 1828-82) や詩人スウィンバーン (Algernon Charles Swinburne, 1837- 1909) と知り合い、また同年に開催されたロンドン万国博覧会で、駐日公使だったオールコックが日本で蒐集した品々を見る機会があったと思われる。ホイッスラーが1863年3月にリンジー・ロウ7番地に引っ越した後、1860年代前半に描いた一連の作品、《紫とバラ色：6つのマークのランゲ・ライゼン》(1864年、図2)、《紫と金色の綺想曲：金屏風》(1864年、図3)、《肌色と緑色のヴァリエーション：バルコニー》(1864-70年、図4)、そして前述の《磁器の国の姫君》は「オリエンタル・ペインティング (東洋風の絵画)」と呼ばれている。ほぼ同時期に描かれた《白のシンフォニー No.1: 白衣の少女》(1862年、図5) および《白のシンフォニー No.2: 小さな白衣の少女》(1864年、図6) も含めて、本論ではまず1860年代の女性像を中心に、そこに描かれた東洋的な要素 (日本/中国) をより具体的に分析していきたいと思う。

一連の「オリエンタル・ペインティング」の最初の作品は、《紫とバラ色：6つのマークのランゲ・ライゼン》(図2-1) である^(註7)。タイトルの「ランゲ・ライゼン Lange Leizen」とは「長身のエリザ Long Elizas」を意味するオランダ語であり、(デルフト焼の模倣品も存在したようだが)、主として中国清朝時代の製作で、細長い宮廷婦人が描かれた磁器を示している。「6つのマーク six marks」とはそうした磁器の裏側にある銘「大清康熙年製」の6つの漢字に他ならず、大清国の康熙帝 (聖祖、在位1661-1772) の官窯で作られたことを意味していた (図7)。漢字の意匠に関心をもったホイッスラーは、自らデザインした本作の額縁の四隅を含む計6箇所、これらの漢字を丸で囲んだ装飾を配している (図2-2)。

「中国風の衣装の女性が絵筆をもち、膝にのせた青花の壺に絵付けをしているところです」。前年の冬、ホイッスラーと同居するためにアメリカから移り住んだ母アンナは、母国の友人宛の手紙にこう記している^(註8)。女性のモデルは画家の愛人だったジョー・ヒファナン、彼女がすわるのは「ヨークバック・チェア yoke-back chair」と呼ばれる漆塗りの椅子であり、椅子を含めてほとんどの家具が中国製と考えられる^(註9)。ゆったりとした袖の淡い黄色の衣装は「旗袍（チーパオ）」という満州民族の上衣で、花（牡丹か）と蝶の模様が施されている。よく見ると、彼女はその下にキモノを着ているようであり、黒地に草花を散らした柄は同年の《金屏風》のキモノと共通している。この組合せは現代の我々の眼には奇妙であるが、ホイッスラーにとっては余り違和感がなかったのだろう。

画面に描かれた室内には東洋の品物が並び、女性はそうした商品を扱う店にすわっているかのようだ。前述の母の手紙によると、ここに並ぶ品のほとんどは実際にリンジー・ロウの自邸にあったもの、つまりホイッスラーが所有していた品々であった。左奥の棚に置かれた団扇と黒い漆塗りの盆、右端に一部が見える蓋付きの朱色の椀は日本のものだろうが、やはり本作の主演は、ジョーが膝の上のにせた「青花」の壺であり、彼女を取り囲むように配置された複数の陶磁器であろう^(註10)。左奥から時計回りに、カップ&ソーサー、小振りの壺、大皿、蓋付きの壺などを認めることができ、右下にはやはり人物を配した大振りの壺（通称：しょうが壺）が存在感を示している。画面を飾るこうした陶磁器を、ホイッスラーはどこで入手したのであろうか。

1863年の夏、ホイッスラーは数週間にわたりアムステルダムに滞在した。その目的は「レンブラントの傑作《夜警》をエッチングで制作する」ためであったが^(註11)、同時に「南京チャイナ」と呼ばれた中国磁器を大量に購入する絶好の機会にもなった^(註12)。また翌年の春にはファンタン＝ラトゥールの絵のモデルになるために、ホイッスラーは複数回パリを訪れている。その際、ヴィヴィエンヌ街の「支那の門（ポルト・シノワーズ）」およびリヴォリ街に開店したドゥゾワ夫妻の店^(註13)で、中国や日本の陶磁器や版画、屏風などを購入している。いずれの機会でも、そこで入手できた品、とくに東洋の陶磁器を、引っ越したばかりの自宅に飾ることを前提にしていたことは間違いないが、それは同時代のヨーロッパ中産階級の間で流行した趣向とも一致していた。

2. 東洋陶磁器への憧憬と蒐集

2-1. ヨーロッパに輸出された東洋の陶磁器

19世紀フランスのジャーナリスト、テオフィール・トレ＝ビュルガー（Théophile Thoré-Bürger, 1807-69）は数々のサロン評を書いたが、晩年になると、とくに17世紀オランダ美術に関心を示した。彼はそれまでほとんど忘れられていたフェルメール（Johannes Vermeer, 1632-75）を再評価し、その作品を蒐集するとともに『デルフトのフェルメール』（*Van der Meer (Ver Meer) de Delft*, 1866）という本を著している。それをきっかけにフェルメールへの関心がヨーロッパ各

国で高まり、ベルギー出身の画家ステヴァンス (Alfred Stevens, 1823-1906) が描いた《侯爵夫人 (青いドレス)》(1866年頃、図8)のように、フェルメール作品の青いドレスを想起させる風俗画も現れた^(註14)。

フェルメールが活躍した17世紀オランダも、実は東洋美術、とくに陶磁器への関心が高まった時期にあった。たとえばフェルメールの風俗画《眠る女》(1657年頃、図9)を見ると、前景のテーブルの上に果物を盛った大皿があり、白地に青い草花模様のある「青花」のように思われる。またそれに先行すること40年余り、オランダの画家ビールト (Osias Beert the Elder, c.1580-1624) の《果物のある静物画》(1610年代、図10)では、同様の皿や鉢に種々の果物やパンがあふれんばかりに盛られ、食卓の豪華さを演出している。こうした製品は主に、1602年に設立されたオランダ東インド会社によって、ヨーロッパにもたらされたものだった^(註15)。

江戸時代の日本において、海外に開かれた唯一の窓口だった長崎・出島に來航したのは、清国とオランダの商人たちだった。しかし東インド会社は中国本土に拠点を築くことはできず、1624年に進出した台湾を経由して、数多くの中国製品を輸入した。とくに江西省の景德镇で生産された「青花」は薄くて硬質な生地にコバルトで描いた繊細な絵柄が珍重されたため、輸出用の製品も多数作られた。この時期はちょうど明末にあたり、1620年に万曆帝が亡くなると、政治的混乱のために海外との貿易が途絶えてしまう。その後、満州民族が建国した清が中国を広く支配するようになるが、1656年から80年代に港を閉鎖したために、九州の有田で作られた多くの磁器がヨーロッパへ輸出された^(註16)。

一方、オランダ国内では、16世紀にはすでに錫の釉薬を使って彩色した陶器が作られ、産地の名をとって「デルフト焼」と呼ばれていた。やがて職人たちは、中国から輸入された「青花」の白地の輝きや精緻なコバルトの絵付けに影響され、絵柄をそのまま借用した模倣品が現れ、1640年代には広く一般家庭にもそれが普及するようになっていた。したがってフェルメールの複数の作品に登場する陶磁器が果たして中国 / 日本から伝来した「青花」なのか、それとも「デルフト焼」であったのか、特定するのは難しいが、少なくとも東洋(風)の陶磁器が一般家庭にまで流布し、絵画の中に登場するようになったことは間違いないだろう。その後、「青花」はオランダばかりでなく、他のヨーロッパ諸国にも輸出され、多くの王侯貴族たちが購入してコレクションを形成した。ザクセン選帝侯アウグスト2世は錬金術師ベトガーに命じて、ヨーロッパ初の硬質磁器の製造に成功する。1710年ドレスデンに王立ザクセン磁器工場が設立され、それが「マイセン磁器」の始まりとなった^(註17)。

ところでホイッスラーの活躍の場となるイギリスでは、イングランド中部の「ウースター焼」が中国磁器の影響を強く受けたと考えられる。1751年に創業した会社は後に王室御用達となり、「ロイヤル・ウースター Royal Worcester」と称するようになった。果物や草花の絵柄が多いが、青龍など東洋風のモチーフも伝承している。こうした国産品は比較的安価で手に入りやすかったが、19世紀になって台頭してきた富裕層たちがしのぎを削って追い求めたのは、優れた品質を誇る中

国や日本の磁器であった。一連の「オリエンタル・ペインティング」にも影響を与えた彼らのコレクションは、一体どのようなものであったか、ホイッスラーと接点があった人たちを中心に述べることにする。

2-2. 19世紀イギリスの陶磁器コレクター

19世紀イギリスにおける陶磁器のコレクション形成を考える際に、まずラザフォード・オールコック (Rutherford Alcock, 1809-97) の名をあげなければならない。もともとイギリス軍の軍医だったオールコックは、清国の複数の都市で領事を務めた後、1859年(安政6)に来日。初代の駐日総領事として3年半滞在し、『大君の都—幕末日本滞在記』(*The Capital of the Tycoon: a Narrative of a Three Years' Residence in Japan*, 1863)を著している。本著によれば、彼は江戸幕府に協力して、1862年のロンドン万博への出品物600点以上を選定したが、その中には陶磁器86点、漆器239点の他、七宝・金工・書画骨董・灯籠・提灯・和時計など雑多な物品が含まれていた^(註18)。陶磁器86点というのはかなり数が多いが、いわゆる一級品はほとんどなかったといわれる。

一方、帰国後のオールコックは、日本の美術工芸を広く紹介した著作『日本の美術と工芸』(*Art and Art Industries in Japan*, 1878)を刊行した。全14章の構成だが、第11章で日本の陶磁器について述べている。彼はまずその歴史について触れ、日本の陶磁器は中国由来であり、お互いに技術や型を真似たり盗んだりしてきたので、双方を区別して批評するのはきわめて難しいと指摘している^(註19)。おそらくこれは西欧の多くの人々が、東洋から渡来した陶磁器について感じていたことだと推測できる。

ヨーロッパの舞台へ劇的に登場した浮世絵とは異なり、明清時代の中国磁器は、17世紀以降のヨーロッパで長い間、比較的簡単に入手することができた。したがって19世紀の磁器ブームには、それを仕掛ける人々が存在した。イギリスではホイッスラーとロセッティがその仕掛け人であり、1860年代に二人が「青花」を高く評価したことで大衆の熱狂を生み出し、「磁器マニア」と呼ばれる人たちが登場したと考えられる。メリルの指摘によれば、ブームのきっかけは、1862年7月、スウィンバーンの家でのパーティーで、画家ジョージ・プライス・ボイス (George Price Boyce, 1826-97) が主人(ホスト)に「古いウェッジウッドの皿2枚、および素晴らしい中国の皿」をプレゼントしたことだという^(註20)。ボイスは二人の画家の家を始終訪れ、自身も熱心な蒐集家だったので、画家たちの「青花」を求める競争を刺激した可能性がある。こうして「磁器マニア」たちが競って「青花」を蒐集する時代が到来したのである。

そうしたイギリスの磁器ブームに貢献した一人に、マレー・マークス (Murray Marks, 1840-1918) がいる。彼の父はオランダからイギリスへ移住し、ロンドンのオクスフォード・ストリートに輸入家具や磁器を扱う店舗をかまえた。父の後を継いだマークスは1865-66年頃D.G.ロセッティと知り合い、オランダで購入した磁器を画家に売ったり、蒐集のアドバイスをすることもあった。

1867年頃にはロセッティを介してホイッスラーとも親しくなり、磁器購入の手助けをするようになるが、ホイッスラーが金銭的に苦境に陥ったときに磁器を買い戻し、他のコレクターに売りさばいたのもマークスだった。そればかりでなく J.P. モーガン (John Pierpont Morgan) や G. ソルティング (George Salting)、L. フース等、同時代の名だたる陶磁器コレクターの便宜を図り、磁器ブームを不動のものとしたのである。

マークスの顧客の一人、ルイス・フース (Louis Huth, 1821-1905) はロンドンの保険会社の経営者であったが、膨大な美術品を所有し、ホイッスラーのパトロンでもあった。妻ヘレンの肖像画《黒のアレンジメント No.2》(1872-73年、個人蔵)を依頼し、《白のシンフォニー No.3》(1865-67年、バーバー美術館)などホイッスラーの油彩画を複数所有していた。彼の磁器蒐集はやはりロセッティの影響を受けたもので、とくに梅の模様がある青花の壺(しょうが壺)の蒐集に熱心だった^(註21)。1866年8月、ロセッティがフースご自慢のしょうが壺をわざわざ見に出かけたという記録があり、注目に値するだろう。なぜなら、ロセッティがこの時期に描いた女性像《青の閨房》(1865年、図11)の背景を見ると、こうした壺にヒントを得たと思われる青の円盤が連なり、そこに愛らしい梅の花が描かれているのである^(註22)。タイトルの「青の閨房」とはコバルト・ブルーの輝きが美しい私室を意味し、日本の小さな琴を奏でる女性(モデルはファニー・コーンフォース)を描いた本作は、ロセッティの東洋への憧憬がもっとも際立つ作品と考えてよいだろう。

前述の梅模様の「しょうが壺」を所有していたのは、フースだけではなかった。フランス皇帝ナポレオン3世の手術を担当したことがある高名な外科医ヘンリー・トンプソン (Henry Thompson, 1820-94) も、その一人だった。トンプソンもマークスの指南で磁器を蒐集し、1876年には彼のギャラリーでコレクション展を開いている。絵の才能に恵まれたトンプソンはカタログの挿絵の一部(13点)を描いたが、その以外の挿絵の多く(38点)を担当したのはホイッスラーだった。220部限定で出版されたカタログには、トンプソンが所蔵した梅模様のしょうが壺が含まれており、青花のしょうが壺がいかにマニアの間で垂涎的であったかを知ることができる(図12)^(註23)。

そして磁器マニアの大物として、《磁器の国の姫君》を所有することになったフレデリック・レイランドを外すことはできないだろう。リヴァプール出身のレイランドは海運業で成功し、一時は大西洋航路の蒸気船を25隻も所有していた。また美術蒐集家としても知られ、ルネサンス絵画のみならず、同時代のラファエル前派やアルバート・ムーアの作品も所有していた。ホイッスラーは1864年にロセッティの紹介でレイランドと知り合い、76年に仲違いするまで、画家とパトロンという関係を超えて親しく付き合った。レイランドは夫妻の肖像画を注文したばかりでなく、前述のごとくロンドン自邸の「孔雀の間」の装飾をホイッスラーに依頼をし、それは画家の代表作のひとつとなった。青い革の壁に羽ばたく金色の孔雀、クルミ材の棚に並べられたレイランド自慢の「青花」の磁器コレクション、そして部屋の女主人のように佇むホイッスラーの《姫君》——「孔雀の間」は、19世紀ヨーロッパから遠く離れた東洋の磁器の国そのものだったのである。

3. ジャポニスムの視点から

この章ではまず日本の浮世絵との関連が濃厚な《紫と金色の綺想曲：金屏風》(1864年)と肌色と緑色のヴァリエーション：《バルコニー》(1864-70年)、そして《白のシンフォニー No.2：小さな白衣の少女》(1864年)を取り上げることにする。

《金屏風》(図3)は日本の王朝物語の主題を描いたと思われる金地の屏風の前に、着物姿の女性(ジョー・ヒファナン)がすわり、浮世絵を手にとって眺めている。床に無造作に置かれた浮世絵は広重作「六十余州名所図会」であり、ジョーが手にするのは第4番《伊予、西条》、右側の床に重ねられた絵のうち一番上にあるのは、第23番《大隅、さくらじま》と確認される^(註24)。女性の脇にある漆工芸の箱や右奥の床几は、日本から招来したものであろうが、画面左下の壺は中国製の磁器と推察される。そして最も興味をひくのは、画中の女性が床にすわっている点である。日常生活で椅子にすわるのが前提となっている西欧人の眼からみれば、床にすわる姿勢はもの珍しく、ある意味奇妙であったろうが、キモノの裾が縦横無尽に広がる様子は、描きたいという画家の創作意欲を刺激したに相違ない。《金屏風》のタイトル通り、日本の「紺碧障屏画」を思わせる鮮やかな色彩は、《ランゲ・ライゼン》にも共通する特徴だが、その後のホイッスラーの作品とはやや趣を異にしている。

一方《白のシンフォニー No.2：小さな白衣の少女》(図6)は2年前に描いた《白のシンフォニー No.1：白衣の少女》(図5)と同様、白いドレスを着たジョー・ヒファナンの肖像画であり、1865年のロイヤル・アカデミーに出品された^(註25)。横顔を見せる少女が暖炉の脇に立っているが、その背後には鏡が置かれ、部屋の一部を映し出している。鏡に映った少女の亡霊のような影の向こうに、部屋全体の様子をうかがうことができる。そして画面右手のマントルピースの上には、細長い青花の壺と並んで、朱色の漆器が置かれている。蓋付きの青花の正面に描かれているのは、小首をかしげた長身の女性像だろうか。ちょうど白衣の少女と対峙するような向きに置かれている。一方で、ジョーが右手にもつ団扇や画面右下のアザレアの花は、日本を連想させるモチーフである。女性の白いドレスは明らかに西欧のものだが、いくつかの東洋的な小道具を配置することで場の雰囲気微妙に変化し、彼女の存在そのものが曖昧なものになっていく。

前作の《白のシンフォニー No.1》は1863年のパリ・サロンで拒否され、同年の落選展に出品されて一躍有名になった作品だが、この女性は一体誰なのか、当時の批評家たちはさまざまな解釈を試みた。1859-61年にイギリスで大流行したウィルキー・コリンズ(William Wilkie Collins, 1824-89)のミステリー小説『白衣の女』*Woman in White*のヒロイン^(註26)やヴィクトリア朝で流行った「墮ちた女」を描いたなど諸説あったが、ホイッスラーは「単に白いカーテンの前に立つ、白い服の女性を描いただけ」と軽くいなしたといわれる^(註27)。この経験を踏まえて取り組んだ《白のシンフォニー No.2》で、作品の背後にある物語性を廃し、主題に左右されない純粋な絵画を追究

したホイッスラーにとって、東洋的なモチーフは、人物の帰属そのものを曖昧にする有効な手段だったに違いない。

最後に、ホイッスラーの《肌色と緑色のヴァリエーション：バルコニー》(図4)を取り上げてみたい。これはテムズ川に張り出したテラスでくつろぐ女性たちを描き、ジャポニズムが最も色濃く反映された作品のひとつといえる。前景では三味線を弾く女性、酒器が置かれた黒塗りの盆や簾、アザレアなどを用いて、架空の日本の遊郭を現出しながら、川向こうはテムズ川南岸の工場地帯であり、汚染された川と煙突という19世紀ロンドンの現実の風景が描かれている。つまり画家が夢見る美しい世界と、お世辞にもクールとはいえない現実世界が共存しているのである。

全体の構図は、ホイッスラーが所有した北斎の「富嶽三十六景」の《五百羅漢寺さざぬ堂》(1831-33年)に描かれた、隅田川に張り出した縁台と共通する点が多い。一方で、右上の簾などの小道具、三味線を弾いたり、川面を眺める後ろ姿の女性たちは、清長が品川の遊郭を描いた錦絵、例えば「美南見十二候」(とくに《四月：品川沖の汐干》および《六月：品川の夏》1784年頃、図13-1, 13-2)にヒントとなるようなモチーフが散見される。

それでは、ホイッスラーはどのような機会に清長の錦絵を見たのであろうか。最も可能性が高いのは、大英博物館が所蔵する清長の「美南見十二候」だと考えられる。これはホイッスラーの義妹バーニー・フィリップが寄贈したものだが、元来はデザイナー、E.D.ゴドウィン(Edward William Godwin, 1833-86)のコレクションにあった。ゴドウィンはホイッスラー邸を設計したり、共同で《バタフライ・キャビネット》(1877-78年、グラスゴー大学)と呼ばれる家具を制作するなど、非常に親しい関係にあったので、この清長の錦絵を眼にする機会は充分にあったと推測される(註28)。

江戸中期の浮世絵師・鳥居清長(1752-1815)は、吉原・品川など当時の遊郭を舞台にした美人画を得意とする人気絵師だった。清長の描く美人は「江戸のヴィーナス」と呼ばれ、八頭身のプロポーションはヨーロッパ人にも好まれて、海外へ多数流出した。ところが清長自身は、オランダから輸入された「人体図」を見た可能性が指摘されている(註29)。小林忠氏によれば、清長は、平賀源内が長崎で購入したライレッセ著『画法書』中の「人体比例区文図」、あるいは模写を目にした可能性があるという。つまり清長美人は江戸の遊女の顔つきであり、遊郭にふさわしい衣装を身につけているものの、その身体プロポーションは西洋生まれ、すなわち西洋の美的基準に合致したものだ。

清長美人はホイッスラーの《バルコニー》の登場人物ばかりでなく、《姫君》につながるスタイルを共有している。少し前屈みの姿勢で立ち、キモノの上に朱色(赤)の帯を締め、打掛をゆったり羽織った佇まいは、たとえば「美南見十二候」に繰り返し登場する女性像と似ている。とくに《九月：いざよう月》(図13-3)の右端で、月の出の海を眺める遊女の憂いをおびた姿は、《姫君》や《白のシンフォニー No.2》の女性たちと同様の感性を有していると考えられる。

ところでメリルは、《姫君》に影響を与えた作品のひとつとして、ウィリアム・モリス(William

Morris、1834-96) が妻となるジェインをモデルに描いた《美しきイゾルデ》(1858年、図14)を候補にあげると同時に、《姫君》の姿が「ランゲ・ライゼン」つまり磁器に描かれた「長身のエリザ」につながることを示唆している^(註30)。また《姫君》の色彩が《ランゲ・ライゼン》よりも明るく軽やかになったことに触れ、その背景に、当時フランス人の間で人気があった清の粉彩「ファミリー・ローズ」^(註31)の色彩の影響があるのではないかと指摘している^(註32)。確かに、同時代のフランスにおけるホイッスラーの仲間たちは、《姫君》を「中国風の寄せ集め *pastiche*」と考え、1865年のサロンで展示された際には「ラ・シノワーズ (中国の女)」と呼ぶ者もいたという。

もっともホイッスラー自身は、キモノ姿の《姫君》を「ラ・ジャポネーズ (日本の女)」と呼んでいたようで、それだけ日本を意識していたのだろう。たとえば彼がデザインした《姫君》の額には、《ランゲ・ライゼン》の額にあった繋ぎ文や渦巻き文が繰り返されているが、「大清康熙年製」の6つの漢字をはじめこんだ装飾的な小円盤は日本の家紋に置き換えられ、コンマ型あるいは巴文、さらに棕櫚の葉あるいは桐の花の文様が組みあわされている(図1-2)。また少々前屈みの《姫君》の立ち姿や《金屏風》よりも軽やかで明るくなった色彩は、とくに歌麿や清長の美人画の色彩や女性たちの姿につながるのではないかと論者は考える。

4. 古代ギリシアへの想い

19世紀初頭、オスマン帝国在住の全権大使となった第7代エルギン伯爵トマス・ブルース(Thomas Bruce, 7th Earl of Elgin, 1766-1841)は、帝国の支配下にあったパルテノン神殿彫刻に関心を抱き、スルタンの許可を得て、多くの彫刻を切り取りイギリスへ持ち帰った。これが「エルギン・マーブル」(現在、大英博物館所蔵)であり、イギリスで公開されると古代ギリシアへの憧憬がおおいに高まった。ロイヤル・アカデミーの会長になったフレデリック・レイトン(Frederic Leighton, 1830-96)やアルマ=タデマ(Lawrence Alma-Tadema, 1836-1912)など、古代ギリシアやローマ帝国を主題にした絵を得意とする画家たちが現れ、「オリンピアン Olympians (=オリンポス山の住人)」という通称で呼ばれることもあった。こうした画家たちは新古典主義的な画風を特徴とする場合が多いが、アルバート・ムーア(Joseph Albert Moore, 1841-93)の作品は、多少趣が異なっていた。なぜなら彼の作品には、古代ギリシアの要素だけでなく、東洋的なモチーフが繰り返し登場するのである。

たとえばムーアの《ヴィーナス》(1869年、図15)では、髪にリボンを巻くヴィーナスの周囲に、(左上から時計回りに)制作年を記した紙、掛け軸の底辺部分、アザレア、青花の大壺2個、そして白磁の壺が配置されている。英語のタイトルは *A Venus*、つまり「一人のヴィーナス」であり、古代ギリシアの女神が遠い過去から19世紀に到来し、東洋と西洋の垣根を越えた不思議な世界に息づいているかのようだ。そしてこれはギリシア系女性の面差しをもつ、ホイッスラーの《姫君》にもいえることではないだろうか。

1860年代中頃にムーアと親しくなったホイッスラーにも、こうした古代ギリシアへの関心を共有する作品がある。レイランドに依頼された「6つのプロジェクト」と呼ばれる作品群で、残念ながら未完に終わった。その中の1枚、油彩習作《青とピンクのシンフォニー》(1870年頃、図16)では、古代風の衣装を身につけた女性たちが、潮風を感じながら海岸を歩く姿が描かれている。中央の女性もつ小さな傘は、浮世絵美人の唐傘をイメージしているのだろうか。地中海に多数の島々を有するギリシアと島国日本の風土、あるいは古代ギリシアのゆったりした上着と日本のキモノは、なるほど似ていなくもない。いずれにしろ、19世紀ヨーロッパの人々にとって、古代ギリシアは時間的に、日本(東洋)は空間的にはるか彼方の国であり、芸術家のインスピレーションをかきたてる恰好の存在だったのである。

エピローグ

ラファエル前派周辺の画家で、とくにロセッティと親しかったシメオン・ソロモン(Simeon Solomon, 1840-1905)には、《日本の団扇を手にした中国服の女性》(1865年、図17)という風俗画がある。モデルはシメオンの姉で自身も画家だったレベッカと考えられ、つめ襟の臙脂色の中国服を着て、複数の扇を描いた団扇をもっている。左奥には白百合(聖母の純潔の象徴)、さらに上部には西洋で「ヴィーナスの花」とされるギンバイカが花瓶に生けられている。ギンバイカはユダヤ教の儀式に使われる花であり、ユダヤ人のソロモンには重要な意味をもっていた。さらにその横に飾られている2枚の陶磁器は、日本の柿右衛門、あるいはそれを模した皿であろう。ホイッスラーの《ランゲ・ライゼン》はその謎めいたタイトルと東洋趣味にみちた画風から、1864年にロイヤル・アカデミーで展示された際に、賛否両論をふくめておおいに話題になった。ソロモンはロセッティと親しい間柄だったので、事前にホイッスラーの作品を見た可能性が充分にあり、《ランゲ・ライゼン》が、中国と日本のモチーフが混在するソロモンの作品にインスピレーションを与えたことはほぼ間違いないだろう^(註33)。

もっとも、こうした室内はヴィクトリア朝の中産階級でおおいに好まれた趣向であった。当時のイギリスでは、唯美主義運動に結びつく形で団扇や屏風など日本の品物が「良い趣味」と考えられ、中国の陶磁器とともに多くの中産階級の家庭に入っていた。ホイッスラーとロセッティ双方の友人だった挿絵画家デュ・モーリア(George de Maurier, 1834-96)が『パンチ』誌上に発表したキャリアチュア《6つのマークのあるティーポット》(1880年10月、図18)は、唯美主義かぶれを皮肉った作品としてよく知られている。裾の長いドレスを着た女性(花嫁)が壺を大切にすくももち、「ねえ、アルジャーノン。私たちはこれに恥じないように生きましょね」と、男性(花婿)にささやく。アルジャーノン(Alger Non)は文学界で唯美主義運動の中心にいたスウィンバーンのファースト・ネームと同じであるが、その風貌はもう一人の中心人物だったオスカー・ワイルド(Oscar Wilde, 1854-1900)によく似ている。そして重要なのは壺に「6つのマーク」があり、女性は明らかに《姫君》の立ち

姿を連想させ、部屋には花鳥図の屏風や花瓶など、東洋の品々が並んでいる点である。つまりこのカリカチュアは、ホイッスラーの「オリエンタル・ペインティング」を意識していると同時に、当時好まれたインテリアの傾向を示すものだった。

海を渡ったフランスでも、事情は似通っていた。同時代に活躍した文化人の自邸を撮影した写真や日記が多数遺されているが、「ジャポニザン」と称される人たちの部屋を見ると、基本的には西洋風の造りだが、壁や机の上に無造作に日本の品々（ときには中国製）が置かれている例がいくつもある。たとえば作家エドモン・ド・ゴンクール（Edmond de Goncourt, 1822-96）^(註34)やフランス首相となるジョルジュ・クレマンソー（Georges Clemenceau, 1841-1929）^(註35)、作曲家クロード・ドビュッシー（Claude Achille Debussy, 1862-1918）^(註36)の自邸の様子をうかがうと、浮世絵ばかりでなく、仏像や刀の鏝、根付けや香合など、日本の物品が何の躊躇もなく彼らの生活に入り込み、混ざり合って、一種の「夢のような世界」が構築されているのである。

フランスでリアリズムとジャポニスムの洗礼を受け、より中国（清国）との関わりが深いイギリスで本格的な絵画制作を始めたホイッスラーにとって、19世紀イギリスから空間と時間を超越した日本や中国、そして古代ギリシアの要素は、自身の芸術を前進させる起爆剤としていずれも等価の存在だった。「オリエンタル・ペインティング」のような初期の作品では、そうした要素がキモノや磁器といった直接的な形で表現されているが、次第に純化・洗練されて、1870年代の《ノクターン》シリーズのように20世紀絵画を予告する「色彩の調和」を重んじる作品へとつながっていく。そう考えると、《磁器の国の姫君》は西欧人でありながら、東洋の衣装を身にまとい、はるか遠い国や時代に思いを馳せることができる理想の女性像をイメージしていたのかもしれない。

【註】

1. 「孔雀の間」全般については、Linda Merrill, *The Peacock Room: A Cultural Biography*, 1998, Freer Gallery of Art & Yale University Press、その主題や技法については拙論「孔雀のモチーフをめぐる考察：ホイッスラー「孔雀の間」を中心に」『成蹊大学文学部紀要』第50号（2015年3月）参照。
2. 小野文子『美の交流：イギリスのジャポニスム』技報堂出版、2008年、p.74.
3. Merrill, *op.cit.*, pp.72-73.
4. Marie Spartali (later Stillman, 1843-1927) クリステイーナの姉マリーはF.M. ブラウンに絵を学び、ロセッティやキャメロンのモデルとなった。1871年アメリカ人ジャーナリストW.J. スティルマンと結婚。夫の任地であるフィレンツェやローマに住み、絵を制作した。ボッカチオ『デカメロン』に基づく《アンサルドの魔法の庭》(1889年)など、主に文学的主題の作品が多い。
5. Merrill, *op.cit.*, fig.1-28. キャメロンは48歳のとき、娘夫妻からクリスマス・プレゼントとして贈られたカメラで写真を撮り始め、当時の有名人の肖像写真や独特の芸術的写真で人気を集めた。
6. フランシス・シーモア・ヘイドンは外科医でアマチュアの芸術家であり、エッチング作家として

広くその名を知られていた。

⁷ 「ホイッスラー展」カタログ、京都・横浜、2014-15、cat.no.92.

⁸ Letter from Anna McNeill Whistler to James H. Gamble, 10-11 Feb. 1864, in Thorp, *Whistler on Art*, no.9.

⁹ Merrill, *op.cit.*, pp.53-54.

¹⁰ blue and white porcelain は日本では「染付」と訳されるが、本論では、中国明清時代の製品の場合「青花」という語を使うことにする。また陶磁器のうち、高温で焼成されて吸水性がなく、透光性があるものを「磁器」(porcelain)、より低い 1100～1300℃の温度で焼成し、吸水性があるものを「陶器」(pottery)と呼ぶのが一般的である。本論では「青花」のように明白に「磁器」といえるものはそう表記し、それ以外のもの、あるいは磁器か陶器かの区別がつかないものは「陶磁器」と表記する。

¹¹ 1863年7月トマス・アームストロング宛の手紙、Du Maurier Letters, 206.

¹² Merrill, *op.cit.*, p.54.

¹³ M. et Mme Desoye は 1862 年にパリで開店し、当時の日本美術愛好家がこぞって通った有名な美術店の店主で、日本に滞在したことがあると伝えられるが、人物についてのくわしい記録は残っていない。

¹⁴ 「クラーク・コレクション展」カタログ、三菱一号館美術館、2013年、cat.no.43.

¹⁵ 17世紀オランダにもたらされた中国陶磁器については、Timothy Brook, *Vermeer's Hat* (2008) . 邦訳：ティモシー・ブルック（本野英一訳）『フェルメールの帽子：作品から読み解くグローバル化の夜明け』岩波書店、2014年、第6章参照。

¹⁶ このあたりの事情は、小林利延「日本美術の海外流出」『ジャポニスム入門』（思文閣出版、2000年）pp.13-15に詳しい。

¹⁷ デルフト焼やマイセン磁器などヨーロッパ陶磁器の歴史については、Caiger-Smith, Alan, *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faience and Delftware* (1973) .

¹⁸ このロンドン万博の出品物については *Catalogue of Works of Industry and Art, Sent from Japan by Rutherford Alcock* (1862) .

¹⁹ 邦訳：井谷善恵訳『日本の美術と工藝』小学館スクエア、2003年、pp.143-147.

²⁰ Merrill, *op.cit.*, p.60.

²¹ フースの死後、コレクションはクリスティーズの競売にかけられたが、1905年の競売 lot.31には「しょうが壺」の記載がある。

²² Merrill, *op.cit.*, pp.60-61.

²³ *A Catalogue of blue and white Nankin Porcelain forming the collection of Sir Henry Thomson*, 1878, pl. III, 「ホイッスラー展」カタログ、2014-15、p.132 参照。

- ²⁴ Merrill, *op.cit.*, p.58, fig.1-12.
- ²⁵ 「ホイッスラー展」カタログ、2014-15, p.138. cat.no.96.
- ²⁶ *The Woman in White* は1859年からディケンズの雑誌 *All the Year Round* に連載され、1860年に出版された。発表と同時に大ブームを巻き起こした長編推理小説。美術教師ハートライトと白い衣服を身にまとった正体不明の女アン・キャサリック、彼女と相似のローラ・フェアリーを巡る物語。
- ²⁷ Merrill, *op.cit.*, pp.46-47, fig.1-2.
- ²⁸ 小野文子、前掲書、p.93.
- ²⁹ 小林忠「江戸のヴィーナス：八頭身の清長美人」、「鳥居清長展」カタログ、千葉市美術館、2007年、pp.9-11.
- ³⁰ Merrill, *op.cit.*, p.71.
- ³¹ 日本では「粉彩」と呼ばれる技法で、ヨーロッパの七宝技術を陶磁器に応用し、瑠璃質の白粉に顔料を重ねて描いていく。グラデーションや絵画的な表現が可能になった。
- ³² Merrill, *op.cit.*, p.67.
- ³³ 小野文子、前掲書、pp.24-25.
- ³⁴ ゴンクールは著作『ある芸術家の家』（1881年）の中で、どれほど多くの日本美術品が自宅にあるかを叙述している。
- ³⁵ クレマンソーは日本美術のコレクターだったが、とくに茶道具「香合」に魅せられ、3000点以上蒐集していたといわれる。
- ³⁶ 「ドビュッシー：音楽と美術」展カタログ、石橋財団ブリヂストン美術館、2012年、p.23, fig. no.12.

【図版リスト】 作者・作品名・制作年・技法 / 材質 (O：油彩、C：カンヴァス、P：パネル)・所蔵先

- ¹ ホイッスラー 《磁器の国の姫君》1864-65年 OC ワシントン D.C. フリーア美術館
- ² 同 《紫とバラ色：6つのマークのランゲ・ライゼン》1864年 OC フィラデルフィア美術館
- ³ 同 《紫と金色の綺想曲：金屏風》1864年 OC フリーア美術館
- ⁴ 同 《肌色と緑色のヴァリエーション：バルコニー》1864-70年 OC フリーア美術館
- ⁵ 同 《白のシンフォニー No.1：白衣の少女》1862年 OC ワシントン・ナショナル・ギャラリー
- ⁶ 同 《白のシンフォニー No.2：小さな白衣の少女》1864年 OC ロンドン、テイト・ギャラリー
- ⁷ 6つのマーク「大清康熙年製」青花の器の裏側
- ⁸ ステヴァンス 《侯爵夫人（青いドレス）》1866年頃 OP ウィリアムズバーグ、クラーク美術館
- ⁹ フェルメール 《眠る女》1657年頃 OC ニューヨーク、メトロポリタン美術館
- ¹⁰ ビールト（父）《果物のある静物画》1610年代 OP 個人蔵
- ¹¹ D.G. ロセッティ 《青の閨房》1865年 OC バーミンガム大学バーバー美術研究所

- ¹² ホイッスラー&トンプソン画『ヘンリー・トンプソン卿のコレクションを形成する南京青花コレクション』図3のための下絵 1878年 インク・紙 フリーア美術館
- ¹³ 鳥居清長「美南見十二候」より《四月：品川沖の汐干》《六月：品川の夏》《九月：いざよう月》1784年頃 錦絵 大英博物館
- ¹⁴ モリス《美しきイゾルデ》1858年 OC テイト・ギャラリー
- ¹⁵ ムーア《ヴィーナス》1869年 OC テイト・ギャラリー
- ¹⁶ ホイッスラー《青とピンクのシンフォニー》1870年頃 OC フリーア美術館
- ¹⁷ ソロモン《日本の団扇を手にした中国服の女性》1865年 水彩 / グワッシュ・紙 チェスター、グロヴナー美術館
- ¹⁸ デュ・モーリア《6つのマークのあるティーポット》カリカチュア『パンチ』1880年10月号

【Photo Credit】

- ©Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution: pl.1, 3, 4, 12, 16.
- ©Philadelphia Museum of Art: pl.2.
- ©National Gallery of Art, Washington D.C.: pl.5.
- ©Tate Gallery: pl.6, 14, 15.
- ©Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass. (photo by Michael Agee) : pl.8.
- ©Metropolitan Museum of Art: pl.9.
- ©Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham: pl.11.
- ©British Museum: pl.13.
- ©Grosvenor Museum, Chester (UK) : pl.17.
- ©Courtesy of Punch: pl.18.



图 1-1



图 1-2



图 2-1



图 2-2



図 3



図 7



図 5



図 6



图 8



图 9



图 10



图 11



图 12



図 4



図 13-1



図 13-2



図 14



図 13-3



图 15



图 16



图 17



图 18