

### 1. 1870年前後のフランスの画家たち

およそ百年ほどまえのバリの画壇は、一種の日本ブームで湧きかえっていた。《熱狂が火薬粉にそって燃える炎のごとく、すみやかに全てのアトリエを制していった。(日本絵画の)構図の思いがけなさ、形の科学性、色調の豊かさ、絵画的効果の独自性さらにそうした効果を単純な方法によって得ていることに思わず目を見張った、人は高い値段を蒐集した作品につけた。今では平均10サンチームで市場で売っている色紙も、かつては2フランから5フランもしていた。人々は新しく到着する作品の情報を知っている。古い象牙や縞状のエマイユ、陶器や磁器、ブロンズ、漆器、彫木、錦織入り布地、刺繍のついたサテン、アルバム、版画本、玩具など、店に出たと思われるや、すぐに画家のアトリエや、文学者たちの陳列室に入っている。それはすでに昔となった(1867年パリ万博の)あの時から今日まで、さまざまな人々によって、たちまちにして集められた美しいコレクションによって形成されてきた。(それら日本美術に深い関心をもっている人々は)ルーヴル美術館の前のコンセルヴァテール・ヴィヨ、画家のマネ、ジェームス・ティソ、ファンタン・ラ・トゥール、アルフォンス・ヒルシュ、ドガ、カロリュス・デュラン、モネ、版画家ブラックモンやジュール・ジャックマール、セーヴル工場のソロン氏、作家のエドモン、ジュール・ゴンクール兄弟、シャンフルイ、フィリップ・ビュルティ、ゾラ、出版者のシャルパンティエ、実業家のバルベディエンヌ、クリストフル、ブイエ、ファリーズ、それに旅行家のチェルヌーシ・デュレ、

エミーユ・ギメ、F・ルガメなどの人々である。この動きがはじまるや、沢山の愛好家たちが従った<sup>(1)</sup>。》

1878年のエルンスト・シュノー氏によって書かれたこの記述は、当時のバリの画家たちとその周辺の動きをよく表している。1867年の万国博覧会以後、一挙に身近になっ日本美術が、単なるエキゾチシズム以上の絵画上での深い影響を与えたことが、この「バリの日本」と題されたエッセイから窺い知れるのである。「ロマン主義」「写実主義」後の美術上の行きづまりに対し、ちょうど1867年(厳密に言えば1862年のロンドンの万国博)の万博における浮世絵や日本美術品の進出によって、一つの打開の方向を与えられたのであった。その後セーヴルでジャングラーの日本協会が設立され、ザッカーリー・アストリュクは66年の「エタンダール」誌に「日の出ずる帝国」についての一連の記事を書き、ギメをはじめ多くの人々の日本旅行記が出版され、オペラ座でも日本バレーが出されるほどであった。《それは流行というより熱狂であり、気狂い沙汰でさえあった》といている。

画家たちの《驚き、讚嘆、歓喜があまりに強くかつ深かったので、それから逃れ出ることはできなかったほどである。彼らはそれに反抗することさえできなかった。そのもたらしたものを知性的に、それぞれの才能を通して確実に創造にひきいれていった。画家たちは日本美術から、自分らの資質ともっとも近く関連するひめられた性格を同化していったのである。アルフレッド・スティーンヴンス氏の色調の稀有なる繊細さ、ジェームス・ティソ氏のあの美し

き「テームズ河畔の散歩」におけるような大胆さや構図の奇抜さ。ホイッスラー氏の彩色の心よい洗練。マネ氏の汚れのない清朗さやエドガー・ポーの「鴉」の挿図のためエッチングにあるような面白い形態精神。モネ氏の全体の印象を強くするために細部を簡略にしていく方法。水彩画においてアストリク氏が示した前景を巧妙にあつかうやり方。ドガ氏の群像図における写実的な幻想性。コンサート・カフェにおける驚嘆すべき、光線による刺戟的な効果を与える配置法。ミケッティ氏の、モノクロームの背景に、優雅なシルエットの小像。

それぞれ影響というよりむしろ個性的な方法により自然を見、感じ理解し解釈するための確認といったものを見出すのである。そこには日本美術への憶病なる従属と異なった個性的な独創による一つの重なり合いが存在するのである。彼らのことを語るの楽しいことである。わが装飾美術家や工芸業者たちが、知性的ではないが外国の美術や、過去の美術から新しい面をひきだしていることを、これらの人々がよく証明しているからである<sup>(2)</sup>。》

この記事は、1878年のパリ万博の際に書かれたものであるが、マネやモネ、ドガなどの実際の作家たちの傾倒ぶりを眼のあたりに見て記述したものと思われ、今日考えられている以上にフランスの画家たちが、日本美術に関心をもっていたことを推測させる。著者はさらに万博のカタログによって日本美術について述べているが、日本美術をさらに体系的につかもうとする意欲にあふれている。その意欲が、同じガゼット・デ・ボーザール誌の編集主幹であるルイ・ゴンズ氏によって1883年に「日本美術」<sup>(3)</sup> という題

の書物でまとめられることになる。

このように澎湃として湧き上っていた日本美術への関心の中にあつたフランスの画家たちの中で、ひとときわ注目に値するのはモネであろう。それは単に浮世絵の影響のあらわなあの「ベル・ジャボネーズ」(着物をきたカミーユ夫人)(図4)がモネによって描かれたからではない。彼はすでに1856年ブラックモンが浮世絵の北斎漫画を注目していた頃、ル・アーヴルで浮世絵を見ていたという。初期の作品にはその直接の影響は見出せないが、彼の中に若い時から深く日本美術に対する関わり合いが存在していたことが理解できるからである。

とくに1883年以後ジヴェルニーに移ってから、モネが少しずつ改造しにいった彼の館に明らかに示される。彼の家の食堂には、日本の美術品のみが飾られていたことは知られているところだ<sup>(4)</sup>(図5)。《光琳、北斎、広重、歌麿、春信(?)<sup>(5)</sup>の作品が壁一面にはられ、さらに扉にさえもあつた。そこには彼自身の作品や他の画家たちの油彩画は一枚もなかった。モネは広重の才能を高く評価していた。多分彼が日本で最初の印象主義者であつたからだだろう。毎日食事どきに、油彩画を忘れて、日本画家たちのデッサンの単純性や色彩の美しさを賞味し、気持を和ませていたのではないか。これらの版画は緑色の壁の上に、色彩やニスもぬられていない、単純で小さな木枠の中に入れており、すべてひとつずつモネ自身の手によって配置されたものである。彼の好みによって順序や間隔がきだめられている。さらに、同じような仕方でもネは館の色々な部屋に、数多くの版画をならべていたのである<sup>(6)</sup>。》

形や色彩に対して、視覚的に敏感な画家が、毎日一定の時間を過すべき食堂に、念入りに飾られた日本の美術品のみを置いていたということはいかなる意味をもつてであろうか。日本美術の《趣味の洗練度はつねに私を楽しませ、その審美的規律は良き示唆を与える。それは陰影をつかって事物の存在をよびおこし、断片によってすべてを暗示する<sup>(7)</sup>》。モネはのちにこのようにいっているが、モネの得たものはこうした言葉以上に、彼の画家としての内在的なものが含まれていたはずである。「印象派」のリーダーであったモネが、アダマールのいう日本の「印象主義者」広重と間に存在する深い関連性が、この日本の作品とモネの芸術の間に存在するはずなのである。従ってこの食堂の日本絵画から得たものが、部屋から出て外の庭園に続いており、あの睡蓮の池にまで及んでいたことは疑いを容れない。

## 2. モネ・睡蓮の池の起源

1972年ミュンヘンのオリンピックが行われた際、西洋と東洋の芸術の出会いを示す大掛りな展覧会が開かれた。その美術の部門で日本美術と19世紀後半の西洋美術の関連がとりあげられ<sup>(8)</sup>、モネの作品も、6点ほど展示された。主としてモチーフの共通性から選ばれたもので、まず着物の主題から「ベル・ジャポネーズ」(1876年)、橋から「日本の橋」2点(1899?1921)、波から「ベル・イル・アン・メール」(1886)、岩から「ベル・イル・アン・メールの岩」(1886 図11)、さらに花のモチーフから短冊型の「日本のユリ」(1883・4、図7)が出品された。とくに「日本のユリ」は日本の掛物のように縦長で、

サインも落款風に上から下へ描かれている。多分広重、ことに二代広重の花や鳥の短冊(図6)を見たものであろう<sup>(9)</sup>。

この展覧会に出された作品以外にも「エトルタの舟」(シカゴ・インスティテュート、1885年)や、「エトルタの崖」(メトロポリタン美術館、1883年、図9)なども広重の図(図8)との関連を指摘できるし、「舟遊び」(国立西洋美術館、1887年、図22)なども構図的に浮世絵から借りていることは充分考えられる。さらに「アンティーヴ」(コートルド・インスティテュート、1882年、図14)の前面に一本の木を描いた海の状景は北斎の構図、とくに「富嶽三十六景」の「信州」(図12)や、「ボプラ並木」(テート・ギャラリー、または国立西洋美術館、図16)も、北斎の東海道程土ヶ谷の松の並木(図15)から着想をえた、ともいえるであろう。

このようにモチーフや形態が似ている点はいくつあるところであるが、しかし以上のように何点かの作品をあげたとしても、それだけではモネの日本美術への影響は限られたものとなる。形の上での類似だけで、根本的な美意識に対する指摘がなければ、表面的な関連だけとなるからである。しかも彼の代表作である「睡蓮の池」のシリーズに対する考察がなければ、モネの芸術に対して影響を与えたといえない。

オランジュリーの名高い「睡蓮の池」より十数年前の、1900年に、モネはすでに25点の「睡蓮・水の風景のシリーズ」をデュラン・リュエル画廊で展示していた。彼はすでに借家を買取り庭に竹やばらなどの草花を植え、エプト川から水をひいて池をつくり、睡蓮を浮かべていた。さらに池の端に日本風の橋をかけ、竹や柳

を調和させていた。

このような彼の庭園は、あきらかに日本的な庭園からの影響であるといえる。しかし、日本の庭師ではなく、彼自身が命じてつくらせたこの睡蓮の池と日本の大鼓橋は、具体的にはどんなイメージが起源として存在するのであろうか。

愛蓮の図はもともと11世紀末濂溪などがあつかった中国起源のものであるが、日本の浮世絵でもしばしば取り上げられている。その中で、鈴木春信の「風流六哥仙」にある僧正遍照の図が注目に値する<sup>(10)</sup>(図17)。ここにはモネの蓮池と橋のイメージそのままに、下に睡蓮の池、上に大鼓橋があって、そこに二人の「美しい日本娘」がいる。つまり、従来いわれてきた橋だけでなく、蓮池と橋が一図に描かれ、女の姿も右の方は扇を差し上げ、ちょうどモネの「ベル・ジャポネーズ」の姿を思わせるのである。モネは春信のものを持っていたから、この春信作はモネ・睡蓮図のひとつの起源として考えられるであろう。さらに春信には「池中蓮を取る二美人」(図21)があって、モネの池と小舟の図を暗示している。こうした図は、広重や北斎などの蓮池と橋のある光景ともに、モネの睡蓮の図の大きな発想源となったと思われる。

睡蓮と橋の図は北斎、広重の江戸の名所図絵にしばしば上野、不忍池の場面としてあらわされている。池の睡蓮ばかりでなく遠景には弁天島に向かって大鼓橋がかかり、ひとつの日本庭園の形をつくりあげているのである(図19)。

さらにこのような睡蓮の池図は、1883年発行された名高い書物、ルイ・ゴンソの「日本美術」に挿図として入っている<sup>(11)</sup>(図23)。これは北斎からとったものだが、モネがジヴェルニーの

家を借りた年の出版であるから、参考にすることもできただろう。睡蓮の池に木舟がゆっくと進み、6人ほどの物見客が楽しんでおり、船尾には1人の舟頭が立って長い棒で船を動かしている。このような小舟も、しばしばモネのモチーフになっている。

モネの睡蓮が、西洋絵画の題材できわめて特異なのは、このようにそれを日本美術、とくに浮世絵から得たからであるが、しかしモネは好事家的な趣味をこえて、池と水蓮と橋のイメージへの固執からより深い絵画世界をつくりあげていった。1890年代は睡蓮と橋のアンサンブルであったが、1900年代にはすでに水面にうつる光の世界に没入するようになる。そこからさらに日本の花鳥図襖絵の展がりと思わせるオレンジュリーの大睡蓮図に結晶されていくのである。その深化の過程こそモネの独自性があり、またそこにこそ、日本の浮世絵が単なるモチーフを超えて自然観として影響を与えているはずである。

### 3. モネの自然観

私たちがモネの画風の変遷を考えると、まず驚かされるのは、彼の1860年代の作風と70年代の作風との大きな相違である。60年代のモネは、66年のサロンのために描かれた「草上の昼食」(図1)で代表される。それはマネの「草上の昼食」より自然そのものを写実的にとらえているとはいえ、後に見られる対象から独立した視覚的世界が存在するわけではない。たとえば1860年頃に撮られたH. P. ロビンソン「郊外の女と子供たち」<sup>(12)</sup>(図2)は、題材が同じものであるが、ここに示されている瞬間的な写実性

は、絵画的にとらえられたといえるとはいえず、写真と異なった雰囲気描写による絵画の自立性がさほど自覚されていない。

それはたとえば同じ雪景色の、1865年頃の「オンフルールへの雪の道」と、1875年の「雪のアルジャントゥーユ」の色彩を比べてみると明確になる。前者が雪そのものの色——白色をつかっているが、後者はすでに雪の色にオークルを入れ、雪を包む光と大気の表現に意をそそいでいる。つまり即物的な色彩より、それを囲む大気の変化が問題なのである。

有名な「印象・日の出」<sup>(13)</sup>(図3)にあるように、1870年代からモネは、夜明け、夕暮、冷気、風、霧などの大気の動きや四季の魅力にきわめて敏感になっている。これは60年代の単なる風景描写とは異なっている。赤い「びなげし」の一面に咲き誇っている草原には、すでに「印象」をつくりあげる視覚的色彩のみが画面を領しているのである。

この変化はバレットの色から、光線の色にない黒や褐色を駆逐し、コバルト・ブルーやウルトラマリンを用いはじめたことに示される。西洋の伝統的な陰影の色彩表現を否定したのである。これについてはよくターナーの影響がいわれる。1870年モネは戦乱を避けてロンドンに赴いたが、そこでみたイギリスの風景画家、ことにターナーの光と大気の表現が彼に転機を与えたというのだ。

しかしターナーには根本的には別の自然観がある。すなわち現実の自然そのものからえたイメージというより、ひとつの幻想にもとづく「ロマン派的」自然が存在するのである。彼の光の表現は、光への瞳れというものに支えられ

た想像力が基礎となっている。光そのものが独立しているのである。むろんモネの光も、物体のトン・ローカル(固有色)から離れているとはいえ、常に現実の光から出発したものと感じさせる。この点で、モネの風景は広重、北斎らの日本絵画の自然描写に深く関連するものを蔵しているのである。

彼は1871年ロンドンに行った年に、オランダにも行っていたことを見逃すべきではない。彼はこの重要な転換期にあたって、沢山の浮世絵版画をオランダで購入していた<sup>(13)</sup>。この時期にターナーだけでなく北斎や広重を見ているという事実は、彼の方法的模索を打開するのに大きな役割を果たしたと推測できるのである。

北斎や広重の富士の図は、同じ一つの山が、構図ばかりでなく色も形もそれぞれ異なった内容を持ち、そこに自ずと日本的な、自然が刻々と変化する様子を表現していた。北斎の凱風快晴の赤富士、山下夜雨の黒富士、水面にうつる甲州三坂の白富士など。それは版画特有な平面的な色とはいえ、日本画の伝統である大和絵や山水画と同じく大気の微妙な変化を示すほかしや霞が表現され、山固有のトン・ローカルは消されている。陰影は黒や褐色ではなく、色そのもの濃淡によってつけられる。それはすべて画家の視覚的印象によって配列されているのである。広重の東海道五十三次の空や水の色を見てもよい。大気はときに赤く、ときに青く、さらに黄色や茶色でふちどられて、自然から発する印象があくまで、自立した絵画空間をつくっている。ここに広重を日本の「印象主義者」と呼びうる理由がある。

この日本人の代表的自然表現は、自然を内部

から眺める視点によって生れている。自然の刻々の動きが、自分らと共にあるという前提によって生れ出たものなのだ。空間に対する恐怖もなく、自然空間そのものが自分らと同じ内部空間とひとしい。こうした前提は、日本人にとっては不思議はないが、自然は冷厳で、変化は緩慢、土地は平坦な北フランスで生きたモネにとっては、大きな驚きであったに違いない。自然は、遠くから一歩退いて鑑賞される、という常識が破られているのである。

モネが生涯描きつづけた睡蓮の池は、まさに、この自然の内部に入る、という努力で一貫している。自然の微妙な変化が自分と共にある、という意識を保持しつづける。「ルーアの 大寺院」でさえも、その考え方が貫いている。大寺院はまさにトン・ローカルを失なった富獄図といってもよい。

彼の食堂の日本絵画はむろん単なる日本ブームの産物ではなく、また異国趣味のモチーフの珍しさから並べられたものではなかった。彼はそこにひそんでいる日本人の自然観を、19世紀前半までヨーロッパ芸術がもっていた観念性と置き代えるために、必死に獲得しようとしたといえるのである。それが彼の睡蓮の池に具現化されていくものであったと考えられる。彼の晩年の日本風の池と橋は、さながら狂おしいばかりにその一体感に酔った筆致で描かれているように私たちには見えるからである(図18)。

## 注

- (1) Ernst Chesneau, *Le Japon à Paris*, Gazette des Beaux-Arts, 1<sup>er</sup> Septembre 1878, p. 387
- (2) E. Chesneau, Ibid. p. 396

- (3) Louis Gonse, *L'Art japonais*, Paris, 1883.
- (4) Jean-Pierre Hoschedé, *Claude Monet, ce mal connu*, Paris, 1960, tome premier, p. 54, avec la photo.
- (5) Hururolu と書かれているが Harunobu の間違いであろう。
- (6) J.-P. Hoschedé, Ibid. p.54 傍点筆者。この指摘は次文からの引用による。Jean Adhémar: *Préface au catalogue de l'exposition Hiroshighe*, juin-juillet 1955, Paris.
- (7) R. Marx, *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914, p. 292.
- (8) Katalog, *Welt kulturen und Moderne Kunst*, Ausstellung veranstaltet vom Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade München 1972, Entwicklung und Leitung: Siegfried Wichmann, München.
- (9) Katalog. Ibid. 836
- (10) これらの点について、国立国会図書館の鈴木重三氏の御教示を仰いだ。深く謝意を表する次第である。なお池上忠治氏によればモネは友人の造船技師カイユボットから園芸・造園の趣味を教えられ園芸雑誌をとっていたという。池上忠治「モネと日本」モネ展カタログ、1973年東京。
- (11) L. Gonse, *L'Art japonais*, La peinture VIII, Hokousai, Paris. 1883. この図の出所は明らかにされていない。
- (12) Maria et Godfrey Blunden, *Journal de l'Impressionnisme*, Genève, p. 80 fig. 3
- (13) この図は1973年の日本で開かれた「モネ展」でも出品されたが、煙のたなびく様子や「ラヴァクールの日没」(プティ・パレ美術館)の類似からいっても「日没図」であろう。
- (14) J.-P. Hoschedé, Ibid. p. 55.

L'inspiration artistique des  
"NYMPHEAS" de MONET

On a souvent noté les affinités artistiques entre MONET et la peinture japonaise, à l'occasion en particulier de l'Exposition organisée lors des Jeux Olympiques de MUNICH en 1972. Plus encore que "La Belle Japonaise" (fig. 4), les tableaux représentant la mer, rochers, les arbres, les fleurs reflètent cette affinité (fig. 6-16). MONET n'a-t-il pas à partir de 1890 modelé son jardin de Giverny à la japonaise et orné sa salle à manger uniquement de peinture japonaises: KORIN, HOKUSAI, HIROSHIGE, HARUNOBU. Cette ambiance annonce déjà l'inspiration des "NYMPHEAS" qui marquent la dernière époque de l'oeuvre de MONET.

L'ART JAPONAIS de Louis GONSE, publié à Paris en 1883 est illustré d'une estampe de HOKUSAI (fig. 23), image de l'étang aux Nymphéas. Une estampe de HARUNOBU (fig. 17) représente des lotus avec un pont japonais d'où deux femmes les contemplent; celle de gauche rappelle par son attitude la Belle Japonaise. Plus encore, les paysages de Shinobazu-no-ike (fig. 19, détail) par HOKUSAI et HIROSHIGE que MONET aimait en artiste lui ont fourni l'inspiration pour la création de ses "NYMPHEAS" (fig. 18, 25).

Il nous semble cependant que MONET a dépassé le stade des influences et de l'inspiration. Fait surprenant pour nous, il a perçu cette attitude en face de la nature que les peintres japonais possèdent inconsciemment. On remarque un changement dans son style des 1870; il fait disparaître de ses tableaux les ombres fortes et commence à saisir le caractère instantané de la Nature. Ce changement nous pensons, est du non seulement à l'influence de l'art de TURNER qu'il a rencontré à Londres mais aussi à celle des estampes japonaises qu'il a achetées en HOLLANDE en 1871. Il a du en apprendre cette résonance entre la perception et la sensation chez l'être humain en face de la nature que sa peinture exprime dans les scènes des Nymphéas.



図 1



図 2

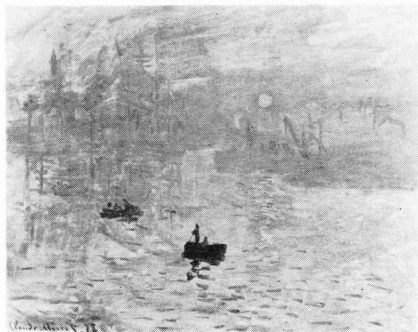


図 3

(図 1) モネ「草上の昼食」124×180cm, レニングラード・エルミタージュ美術館

Monet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, Musée de l'Ermitage, Leningrade.

(図 2) ヘンリー・ピーチ・ロビンソン「郊外の女と子供たち」(写真).

Henry Peach Robinson, *Femmes et enfants à la campagne*, composition photographique.

(図 3) モネ「印象・日没」50×65cm, バリ・マルモッタン美術館

Menet, *Impression: Soleil couchant*, Musée Marmottan, Paris.

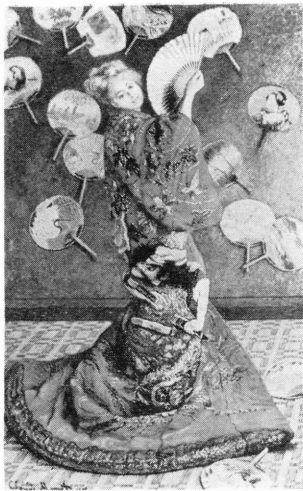


図 4

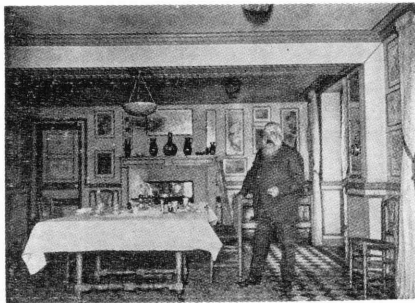


図 5



図 6



図 7

(図 4) モネ「ラ・ジャポネーズ」231.3×142.3 cm, ボストン美術館  
Monet, *La Japonaise*, Museum of Fine Arts, Boston.

(図 5) ジヴェルニーのモネの家の食堂とモネ。  
La salle à manger de la Maison de Monet à Giverny.  
(photo de Claude Monet, ce mal connu, par J.-P. Hoschedé)

(図 6) 広重、「芙蓉」中短冊判  
Hiroshige, *Hibiscus*, Intermediate tanzaku-ban.

(図 7) モネ「日本のユリ」120×37 cm, デュランニリュエル・コレクション。  
Monet, *Lys du Japon*, Collection Durand-Ruel, Paris.

(図 8) 広重「本朝名所・相州江の嶋岩屋の図」横大判, 藤彦板。

Hiroshige, *Celebrated places of Japan, Rock cave at Enoshima Island in Sagami Province*, Tokyo National Museum.

(図 9) モネ「エトルタの崖」65.5×81.5 cm ニューヨーク, メトロポリタン美術館

Monet, *La falaise à Etretat*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

(図 10) 北斎「富嶽三十六景, 甲州石班沢」横大判, 西村栄寿堂版。

Hokusai, *Thirty-six views of Mt. Fuji, View from Kajikazawa in Kai Province*, Tokyo National Museum.

(図 11) モネ「ベル・イル・アン・メール」65×81.5 cm, バリ, ジュ・ド・ボム。

Monet, *La falaise de Belle-Ile-en-Mer*, Paris, Jeu de Paume.

(図 12) 北斎「富嶽三十六景, 信州諏訪湖」, 横大判, 西村永寿堂版

Hokusai, *Thirty-six views of Mt. Fuji, View from Lake Suwa in Shinano Province*, Tokyo National Museum.



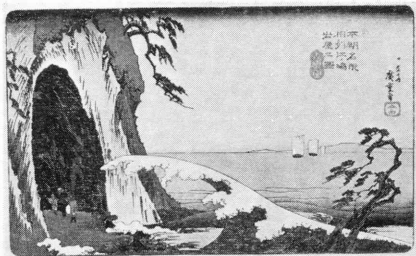


図 8

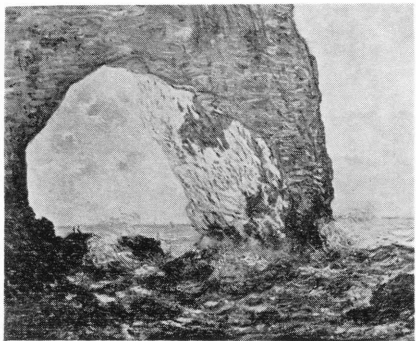


図 9

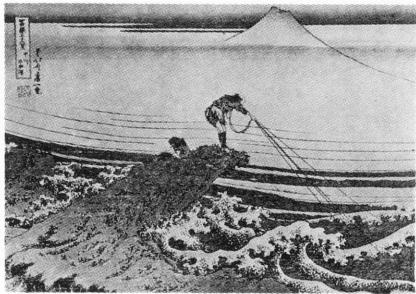


図 10

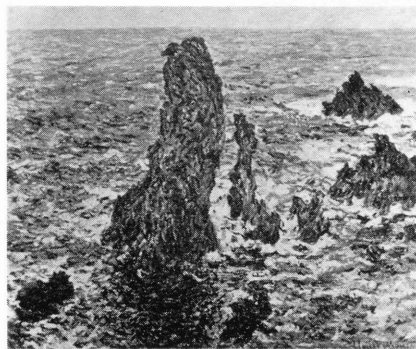


図 11



図 12

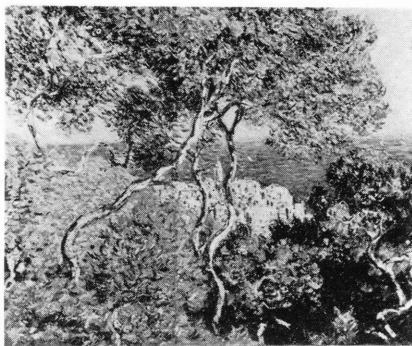


図 13

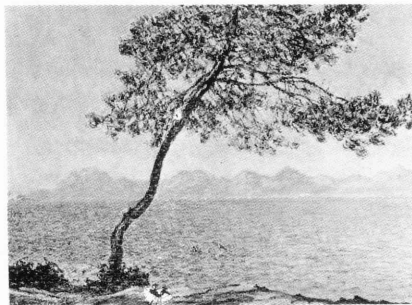


図 14

(図 13) モネ「ボルディゲラ」64.5×81.3 cm,  
シカゴ, アート・インスティテュート  
Monet, *Bordighera*, The Art Institute of Chicago.

(図 14) モネ「アンティープ」65×92 cm, ロン  
ドン, コートルド・インスティテュート  
Monet, *Antibes*, Courtauld Institut Galleries,  
London.

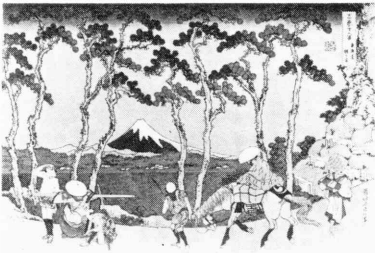


図15



図17



図16



図18

(図 15) 北斎「富嶽三十六景，東海道程ヶ谷」横大判，西村永寿堂版

Hokusai, *Thirty-six views of Mt. Fuji, View from Hodogaya*, Tokyo National Museum.

(図 16) モネ「陽を浴びるポプラ並木」92.5×73.5 cm，東京，国立西洋美術館

Monet, *Les peupliers au soleil*, Le Musée National d'Art Occidental, Tokyo.

(図 17) 鈴木春信「風流六哥仙，僧正遍照」中判・錦絵

Harunobu, *Furyu Roku Kasen; Sojo Henjo*, Nishikie, Chu-ban. Tokyo National Museum.

(図 18) モネ「睡蓮の池」99×93 cm，ロンドン・ナショナル・ギャラリー

Monet, *Le bassin aux nymphéas*, The National Gallery, London.

(図 25) モネ「日本の橋」90×93.4 cm，ニューヨーク，近代美術館

Monet, *Passerelle Japonaise*, The Museum of Modern Art, New York.

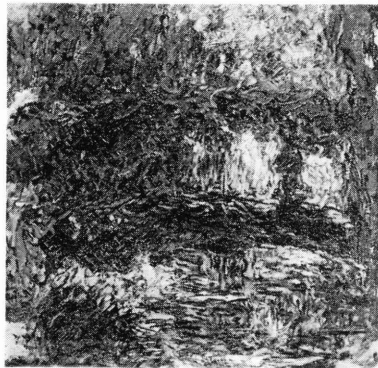


図25



図19

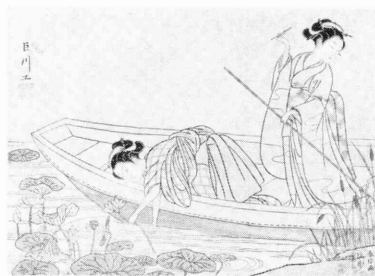


図21



図20



図22

(図 19) 広重「東都名所, 上野不忍蓮池」(部分)  
Hiroshige, *Celebrated places of Toto, Ueno Shinobazuno-ike*, détail

(図 20) モネ「睡蓮」 200×200 cm, 国立西洋美術館

Monet, *Nymphéas*, Musée National d'Art Occidental, Tokyo

(図 21) 春信「池中蓮とる二美人」 巨川工, 横中判, 錦絵

Harunobu, *Woman picking lotus flowers*, Nishiki-e, Horizontal chu-ban.

(図 22) モネ「舟遊び」 145×132 cm, 国立西洋美術館

Monet, *En barque*, Musée National d'Art Occidental, Tokyo.

(図 23) 北斎, 出所不明

Hokusai, une estampe inconnue

(図 24) モネ「エプト河でのボート遊び」 133.5×145 cm, サンパウロ美術館

Monet, *En canot sur l'Epte*, Museu de Arte de São Paulo.

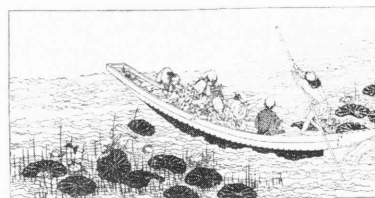


図23

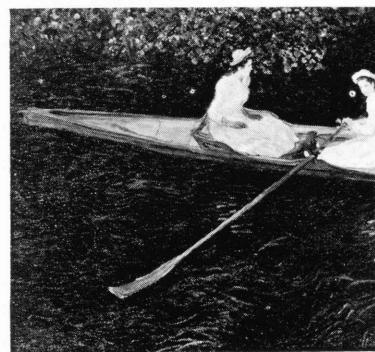


図24