

| | |
|------------------|---|
| Title | 一部が重なり合う二つの円あるいは重ね紋：ロッセッティのジャポニズム導入に関する覚書 |
| Sub Title | The roundels partially overlapped : a note on D.G. Rossetti's Japonisme |
| Author | 高宮, 利行(Takamiya, Toshiyuki) |
| Publisher | 慶應義塾大学藝文学会 |
| Publication year | 1993 |
| Jtitle | 藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.63, (1993. 3) ,p.270(87)- 278(79) |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | 松原秀一教授退任記念論文集 |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00630001-0278 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

一部が重なり合う二つの円あるいは重ね紋——

ロセッティのジャポニズム導入に関する覚書

高 宮 利 行

ラファエル前派の創始者ダンテ・ゲブリエル・ロセッティが、それまでのロイヤル・アカデミーの旧態依然たる因襲的な価値観に反旗を翻して、世間を驚かせるような衝撃的な油彩をもって異端児として画壇にデビューしたことは、よく知られている。例えば、1850年の国立協会に出展した『視よ、我は主のはした女なり』（S44）では、受胎告知という聖書の伝統的な場面に大胆な再解釈を施している¹⁾。通常の色ではなく白装束の聖母マリアは、ラファエロ以来の理想主義的な描写ではなく、妹のクリスティーナが扮する生身の少女である。また処女懐胎を告げる天使ゲブリエルの背中には翼が見られない。もっとも、白い壁の前に白装束のマリアとゲブリエルを配するという、伝統を無視したやりかたの代わりに、赤と青というマリアを象徴する色は、彼女の前後に置かれた赤地に白ユリの刺繍（『聖母マリアの少女時代』[1849, S40]にも描かれる）と青布のスクリーンに用いている。

このような、ロセッティ絵画における伝統と革新という問題は、近年さまざま観点から議論されてきた。一例を挙げれば、1850—60年代前半の中世趣味を反映した「フロワサル」時代には、ダンテやアーサー王物語に画題を求めたロセッティが、カミーユ・ボナールの集大成した中世衣装集に多くを負っていた事実が判明した²⁾。現代なら盗作として版權騒動に発展するかもしれないほど、ボナールから強い影響力を受けているのである。「自然に忠実に」を合言葉としたラファエル前派の中でも、中世の素材に関する時代考証を綿密におこなった先輩フォード・マドックス・ブラウ

ンらにならったものといってよい。ここには、ロセッティの過去への取り組み方が顕著に現れている。

しかし、ロセッティの芸術活動は、単に絵画と詩の世界にとどまらなかった。自らの絵画作品の額縁をデザインしたほか、挿絵を描き、ウィリアム・モリスが設立した商会の活動に協力して、ステンド・グラスのデザインにも手を染めた。1862年には、建築家エドワード・ロバート・ロブソンの委嘱に応じて、金の懐中時計をデザインしている³⁾。

さて、最近20年間に急速に関心が高まってきたのは、ロセッティの書物の装丁デザイナーとしての面である。ジャイルズ・バーバー、アラスデア・グリーヴ、ダグラス・ポール、それに谷田博幸氏らの研究が公にされ⁴⁾、また我が国の芸術からの影響と考えられる装丁デザインはジャポニズムの展覧会にも出展されている⁵⁾。

1800年以前の書物は、印刷されたままの未製本シートの形態で販売されていた。これを買った顧客の趣味に合わせて装丁するのが常だったからである。ところが、産業革命の発展に伴って、蒸気機関を利用する廉価なクロス製の製本技術が生まれると、書店は製本済みの書物を販売するようになった。こうして出版社製本には伝統的な装丁デザインが施されるようになり、現在からみれば装飾過多ともいえるヴィクトリア朝の装丁デザインが一般的になったのである。中世趣味が盛んになると、中世の製本まがいのパピエ・マシエやレリーヴォ製本などがもてはやされたが⁶⁾、装飾過多という傾向は変わらなかった。

その時代にロセッティは、簡素・単純さを旨とするクロス装丁のデザインを手掛けたのである。デザインのどこにもロセッティの署名やモノグラムは見られないが、現在20種ほどがロセッティによる作品とされている。但し、ものによってはロセッティのデザインであるかどうか、意見の分かれる場合がある。

1865年、A.C. スウィンバーンのギリシャ悲劇風の劇詩『カリュドンのアタランター悲劇』にロセッティが施したデザインは、それまでのヴィクトリア朝の装丁には見られない斬新なものであった⁷⁾。ラファエル前派に近

い若き友人の2番目の出版物で、しかもエドワード・モクソンによる出版という個人的な関係があったので、ロセッティも創意工夫を凝らしたのであろう。モクソンは1857年の挿絵入り豪華版の『テニスン詩集』を出版する際、ロセッティ、ミレー、ハントに作品を委嘱した出版人であった。

後に次々と版を重ねて大評判をとった『アタランタ』初版の装丁は、当時としては珍しい、鮮やかな象牙色のバクラム装で、表表紙の左端中央に一部が重なりあう二つの円が縦に配され、右端の上下には一つずつケルトとギリシャ的なイメージをもつ円形模様が金箔で押されている。裏表紙には何の意匠も用いられていない [図1]。

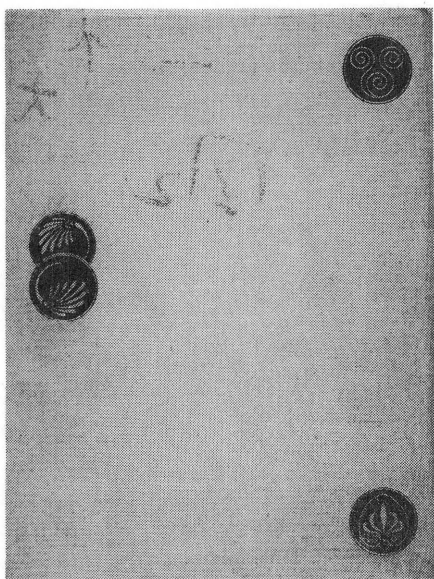


図1

ここで注意すべきは左右の非対称性と、左端の中央に置かれた重なり合う二つのメダリオン、あるいは重ね紋である。グリーヴは白い表紙と金の重ね紋の組み合わせを、ロセッティが1863年8月までに準備した、彼自身の便箋のレターヘッドとの関係を論じている⁸⁾。レターヘッドの意匠は、家紋と motto が描かれた円と、彼のモノグラムを含む円を、コインやメダ

ルの表裏を並べるように、左右に接する形で並置したもので、白地の便箋に金色で印刷されているという。しかし、実際には白地に銀色で印刷された意匠も存在しており、しかも二つの円の一部分が重なり合っていないことを考えれば、グリーヴの見解をそのまま首肯するわけにはいかない。

一方渡辺俊雄氏は、この重ね紋のルーツを、1780年頃にマルタン・カルランが制作した婦人用ライティング・デスク (ヴィクトリア&アルバート

美術館所蔵)に見られる装飾パターンに求めて、次のようにいう。

(前略)正面のパネルには、丸紋が非対称に散らされ、中の3組は重なりまた他はパネルの端で切りとられている。この机は、高名なヴィクトリア朝時代の収集家ジョン・ジョーンズの所有していたもので、彼はダンテ・ゲイブリエル・ロセッティによって描かれた丸紋のある本箱の所有者でもあった。この机は、おそらくロセッティ、W.E. ネスフィールドにも知られていたと考えられよう⁹⁾。

『アタランタ』の日本的な重ね紋の中のモチーフは、八手(ここでは九手)の葉と枝をパターン化している。これは、ロセッティの友人ジェームズ・マクニール・ホイッスラーの『陶器の国の姫君』(1863—65)の額縁にある大きな円(左右の端が切り取られている)の意匠に見られるものと類似している点が指摘されている。この大きな円の上下にある無数の小円の螺旋模様は、ロセッティ自身の『詩集』(1870)の装丁デザインに酷似していることから考えても、額縁デザインから影響を受けた可能性は強いといえよう¹⁰⁾。

ラファエル前派の間では、ロセッティ兄弟とホイッスラーが日本の芸術作品に強い関心を示して、早くから浮世絵や青磁を収集していたことがよく知られている。ロセッティにこの方面での影響を与えたのはホイッスラーといわれてきたが、渡辺氏は、ロセッティのセント・ポールズ校時代の同級生であり、ロセッティの親友の画家G.P. ボイスの日記に頻繁に言及される、建築家ウィリアム・バージェズの可能性をも示唆している¹¹⁾。バージェズはジャポニズムを積極的に取り入れた建築家で、我が国でお雇い外人として西洋建築学を講じたジョサイア・コンドルの師でもあった¹²⁾。

ロセッティのジャポニズムは、彼の絵画における浅い空間、遠近法の欠如、『レギナ・コルディウム』(1866, S190)における表面の装飾性と金の背景、贅を極めた服装の女性像とけだるい視線などに見られる。日本のモチーフが直接現れる絵画としては、草履の『ダヴィデの子孫』(1864, S105)、短箏と背景に用いられた青磁の『青い閨房』(1865, S178)、和服の『最愛の人』(1866, S182)、琴の『海の呪文』(1877, S248)などが知られている。

では、ロセッティが日本的なモチーフに関心を抱いたのはいつか、また最初に用いたのはいつだろうか。この重要な問題についてはまだ決定的な解決をみていない¹³⁾。谷田氏は、1861年にロセッティ自身の訳詩集『初期イタリアの詩人たち』、及び翌年にロセッティが妹クリスティーナの詩集『小鬼の市・その他』に施した装丁デザインに着目した。そこには、日本のデザインでは普遍的であるが、装飾過多のヴィクトリア朝においてはほとんど見られない縦横の線を組み合わせた簡素なモチーフが用いられている。この点から考えて、ロセッティは1862年の万博以前に既に日本美術と接していた、というのである¹⁴⁾。しかし、このモチーフについては、グリーヴがいうように、当時の祈禱書や賛美歌集などの出版物のページの余白に縦横の赤線の枠が印刷されていたものを、ロセッティが装丁デザインに利用したとする説明の方が妥当性が強いと考えられる¹⁵⁾。余白に縦横の赤線を手で引くやり方は、エリザベス朝に出版された書物のデラックス・コピーに採用されており、ヴィクトリア朝の印刷で復活したのである。

しかし、こういったにもかかわらず、1862年にロセッティが日本的なデザインを使用した他の例が存在する。上に触れた懐中時計のデザインに、重なり合う二つの円が用いられているからである¹⁶⁾。その表面の左には太陽を表す円（SOLと刻まれている）の中に王の顔、右の月を表す三日月（LUNA）の内側の女王に顔を配してあり、太陽と月の二つの円は時計の中心で一部が重なりあっている〔図2〕。いうなれば、2年前の油彩『ダンテの愛』（S117）の左上に描きこまれた太陽の円内のキリストと、右下の三日月の円内のベアトリーチェを、想起させるモチーフで、中世的な匂いを感じさせる。しかし、懐中時計のデザインとして重なり合う二つの円が用いられている事実は、ジャポニズムとの関連で看過できない。平安時代以降広く絵巻物の中や家紋として現れる重ね紋（輪違い文とも呼ぶ）と同じ意匠だからである。ここには、中世趣味と日本趣味の混合が見られるといってもよいだろう。

一方、懐中時計の裏面には一羽の幻想的な鳥が翼を広げた姿で描かれている。この裏面の意匠に関して、『芸術家の宝飾品—ラファエル前派からア

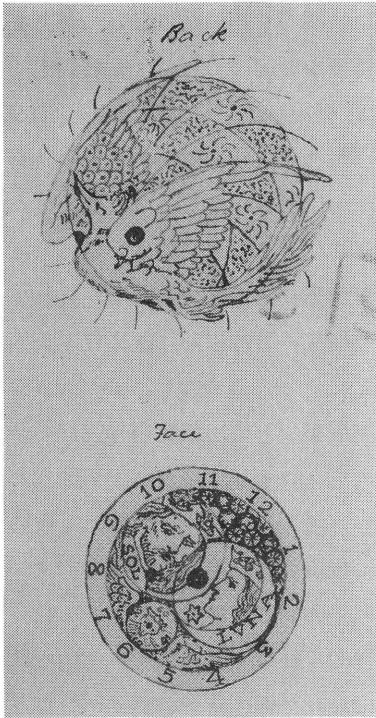


図2

ーツ&クラフツへ』の著者シャーロット・ギアとジェフリー・C・マンは、東洋趣味、ことにジャポニズムの影響だとされてきたと述べている¹⁷⁾。しかし、『王妃の個室でのサー・ランズロット』(1857, S95)のグエネヴィアの孔雀の肩掛け(ボナールからの影響)に似た羽根の付け根の点を多用した様子や、ロセッティ好みの風車のような意匠(例えば『ブルー・クローゼット』[1857, S90]のクラヴィコードの横面のモチーフ)を用いていることから、中世趣味が反映していると考えられることもできよう。風車に似た意匠は、ロセッティの恋人だったエリザベス・シダルが『シャーロットの女』(1853)で家具の装飾

に用いたように、中世写本のミニアチュアに描かれた家具にも見られる。例えば、パリ国立図書館の写本 Fonds français 9,198に描かれる、バーガンディの善良公フィリップに仕えた秘書のジャン・ミエロの写字室の家具には、同種のモチーフが見られる¹⁸⁾。なお、懐中時計の裏面の鳥の頭部は『ブルー・クローゼット』のクラヴィコードにも描かれているものに近い。

このように考えてみると、中世趣味とジャポニズムはこの時期のロセッティの芸術に共存していたことが了解できよう。たしかに当時のイギリスから時代的に遠く離れた中世と、距離的にまた文化的に遠く離れた日本の芸術は、同一視される傾向があった。バージェズやロセッティといった一部の中世主義者にとっては、日本の美術は中世の美術そのものなのであった。なお、この金の懐中時計が現存するかいなかは確認されていない。

ロセッティの重なる二つの円に対する好みは、1876年の『シェリー詩集』



図3

全8巻(1876—80)とその再版全2巻(1886)の装丁デザインにも反映している。H.バクストン・フォーマン編集、ロンドンのリーヴズ&ターナー社出版になるこの『シェリー詩集』は、今に至るも研究者に重宝がられているが、その装丁デザインについては、バーバーはロセッティのものとし、グリーヴはそれを否定している¹⁹⁾。残念なことに、グリーヴは否定する根拠を示していないが、たしかに晩年のロセッティのものとしたら、あまり上出来とはいえない[図

3]。

濃紺のクロス地の表表紙には、背表紙から続く上下2本の太い金線が横に走り、その間に一部が重なり合う二つの大円には草地に花咲く大輪のひまわりとバラが一本ずつ描かれている。また右上には鳩が一羽、左下には蝶が一匹、ともに羽根を広げている。ここに展開するいずれのモチーフも、ロセッティ好みのものであることには間違いない。円の中に描かれる雲と太陽、星、三日月といったエンブレムのような意匠は、スウィンバーンの詩集『夜明前の歌』(1871, 1875)のロセッティによる装丁に用いられているし、円形模様はロセッティの絵画や額縁に類出する。『シェリー詩集』の背表紙の金の横線のそばに置かれた小さな円も、1862年の『小鬼の市・その他』以来、ロセッティが多用してきたパターンである。

このように考察してみると、ロセッティが装丁デザインその他にしばしば用いた、一部が重なり合う二つの円のモチーフは、日本美術に見られる重ね紋からの影響によって始まり、常に彼の心の中にあつた基本的な装飾パターンだったといつてよいだろう。

注

- 1) S44は次のカタログ・レゾネの分類番号で以下同じ。Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) : A Catalogue Raisonné*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1971).
- 2) Camille Bonnard, *Costumes des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, extraits des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture avec un texte historique et descriptif*, 2 vols. (Paris: Treuttel et Würtz, 1829-30) のロセッティ絵画への影響については次の文献に詳しい。Roger Smith, 'Bonnard's *Costume historique*—a Pre-Raphaelite Source Book', *Costume*, 7 (1973), 28-37; 山口恵里子「ロセッティの Medievalism とボナルルの *Costumes*」, *The Round Table* 6 (1991), 140-52.
- 3) Charlotte Gere and Geoffrey C. Munn, *Artists' Jewellery—Pre-Raphaelite to Arts and Crafts*, (Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1989), pp. 118-9.
- 4) Giles Barber, 'Rossetti, Ricketts, and Some English Publishers' Bindings of the Nineties', *The Library*, 5th series, 25 (1970), 314-30; Alastair Grieve, 'Rossetti's Applied Art Designs—2: Book-bindings', *Burlington Magazine*, 115 (Feb. 1973), 79-84; Douglas Ball, *Victorian Publishers' Bindings*, (London: The Library Association, 1985), pp. 159-62; 谷田博幸「D.G. ロセッティとヴィクトリア朝のブックデザイン」, 『ガレリア通信』(ガレリア・グラフィカ) 22 (1985), 10-17.
- 5) 「Japan と英吉利西一日英美術の交流1850-1930」展(東京, 1992), 展示品157番。なお同展覧会は *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930* と題して前年ロンドンで開催された。
- 6) 高宮利行「ヴィクトリア朝前期の書物生産における Medievalism」, 『藝文研究』58 (1990), 188-201.
- 7) Robert Schmutzler, 'English Origins of Art Nouveau', *Architectural Review*, 117(1955), 85; Klaus Berger, *Japonisme in Western Painting From Whistler to Matisse*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 103-4.
- 8) Grieve (1973), 80,
- 9) 注5, 展示品13番の解説, p. 52.
- 10) Toshio Watanabe, *High Victorian Japonisme*, (Bern: Peter Lang, 1991), p. 204.
- 11) Watanabe (1991), p. 200.
- 12) J. Mordaunt Crook, *William Burges and the High Victorian Dream*, (London: John Murray, 1981), pp. 52-53, 81-82.

- 13) 従来は弟マイケル・ロセッティの次の証言が重視されていた。‘[The Japanese mania] began in our quarters towards the middle of 1863.... It was Mr Whistler who first called my brother’s attention to Japanese art’: W.M. Rossetti, *Some Reminiscences*, vol. 1 (London: Brown Langham, 1906), p. 276.
- 14) 谷田(1985), 12-13. ロセッティが日本趣味に走る以前に、中国的なものに関心を示していたことは、1853年初頭に『視よ、我は主のはした女なり』に手を入れたおり、フォード・マドックス・ブラウンに宛て次のように書いていることから了解できよう。‘I have put a gilt saucer behind his head, which crowns the *China-ese* character of the picture’: Oswald Doughty and John Robert Wahl, eds., *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, vol. 1 (Oxford: Clarendon Press, 1965), p. 124.
- 15) Grieve (1973), 79.
- 16) Gere and Munn (1989), p. 119.
- 17) Gere and Munn (1989), p. 119.
- 18) Edward Johnston, *Writing & Illuminating, & Lettering*, 16th ed. (London: Pitman, 1929), frontispiece.
- 19) Grieve (1973), 79, n.1.

本稿執筆にあたり、谷田博幸滋賀大助教授から有益な示唆を得ましたので、ここで厚く謝意を表します。