

ヘルマン・バルが 分離派「日本展」に観たもの

西村 雅樹

バルと「分離派」

時代にふさわしい新しい芸術を求めて造形芸術家たちによって 1897 年にウィーンで結成された「分離派」は、独自の展覧会を企画し、拠点となる会館を建設し、機関誌も発行するようになった。「聖なる春」を意味する『ヴェル・サクルム』という雑誌の 1898 年発行の創刊号に、当時モデルネの運動の先頭に立っていた批評家ヘルマン・バルは、まさにその名も「オーストリア造形芸術家協会 分離派」と題する一文を寄稿し、この派を支持する態度を鮮明にしている。分離派がウィーンで結成されるにあたって問題になっているのは、ミュンヘンやパリに見られるような芸術上の見解の相違ではなく、芸術が芸術たりうる存立基盤そのものなのだとバルは主張しこう述べている。

問われているのは、芸術上の何らかの発展や変化などではなく、芸術そのものであり、芸術的に創造する権利なのだ。¹⁾

これに続けてバルは、問題は、「芸術」か「商売」か、この二者択一なのであって妥協する余地はないと言い切り、分離派のメンバーに対し、いかに無理解に遭遇し嘲られようとも信をつらぬくべしと声援を送っている。

この文章が発表されてから 2 年後の 1900 年に、バルはこの間にこの派の活動について論評したものを『分離派』と題して一書にまとめ公刊している。²⁾「ウィーン出版社」を発行元とするこの批評集は、装丁も「分離派」の雰囲気をよく伝えていると言える。1900 年という年は、この派の活動が盛んに行われていた時期であった。この年の初めには注目すべきことに、分離派による「日本美術特集展」も開かれていた。パー

ルが真の芸術をめざす芸術家とみなした「分離派」の人々は、日本美術を高く評価していたのである。この展覧会についてのパールの批評は、批評集『分離派』にも再録されている。日本の美術あるいは文化に関するその批評文からは、パールがそこに観て取ったところを通して、彼の基本的関心事が何であったかということも窺い知ることができる。以下、分離派「日本展」の趣旨と展示内容についてまず触れ、パール以外の批評家の論評を紹介し、それらに対比してのパールの批評の独自の傾向、ならびに彼の抱えていた問題意識を探ってみたい。

分離派の日本展

分離派の「日本特集展」は1900年に開催された。これに先立って前年にはすでに二度にわたって『ヴェル・サクルム』誌で、日本特集が組まれている。一度目の第2巻第4号には、文学者エルンスト・シューアの「日本美術の精神」という長編の評論が掲載されている。論の基調をなすのは、西洋近代合理主義への懐疑であり、それと表裏の東洋文化、ことに日本文化への憧憬である。日本美術についてはたとえば次のような一節が見られる。

自然に対する日本人のこの帰依は、宗教的な深みを帯びている。日本美術は世界観を内に擁している。(…)そこには汎神論的な要素がある。人間という存在は、そこからは完全に消え去ってしまう。³⁾

シューアの論調は、後に見るように、パールの見方に基本的に通ずるものである。ただし日本文化を賛美する傾向はシューアの方がより強いと言える。シューアは『ヴェル・サクルム』第2巻第9号にも、「箱根湖畔の茶会」と題する作品をはじめ小品を6篇寄稿している。⁴⁾ この号にはさらに、美術史家モーリッツ・ドレーガーによる「日本美術を評価して」という評論も掲載されている。⁵⁾

『ヴェル・サクルム』第2巻第9号の表紙は、日本美術の影響を随所に示すこの雑誌の中でも出色のできればえと言えるものである。橙色の地に白抜きで雁が二羽飛ぶ様を描いた図柄は、日本の浮世絵版画を違和感なく連想させる。『ヴェル・サクルム』の他の号同様、シューアの小品にはカットが配されている。と言うよりもカットを主体として活字が組ま

れているという趣きである。カットとして使われているのは、いずれも日本の型紙である。植物の図案を元に大胆に変形されリズムカルに構成された図柄は、今日の目から見ても新鮮さを失っていない。第2巻第4号には、分離派の芸術家による、日本の型紙の影響を偲ばせるデザインが多数見られる。両者を比べてみると、どちらが原型なのか、時に区別がつかないほどである。第9号には、この号が発行されてほどなくして日本に向けて版画技術習得のため旅立つことになる、エーミール・オルリク作品も多数掲載されている。帰国後まさに日本風の作品を発表することになるオルリクも、この時点ではまだその片鱗を見せていないのは興味深い。

分離派の日本美術特集展は、この派の第6回展として分離派会館で開催された。分離派の展覧会はこの派に属す芸術家の作品を展示するのを常としていたところからすると、日本の美術品は破格の扱いを受けたと言える。期間は1900年の1月20日からおよそ1ヶ月であった。宣伝のために作られたポスターには、菊川英山の色刷り木版画があしらわれている。これは、掛軸を連想させる縦長の形態をも含め、日本を強く意識させるものとなっている。

この展覧会に際して作られたカタログによると、ヨーゼフ・エンゲルハルトを実行委員長とする主催者は、展覧会の趣旨として、自然の単なる再現ではない、自然主義を超える様式が求められていると述べ、こう言葉を継いでいる。

自然を単純化し、本質そのものに還元するということが唱えられた。芸術の領域の開拓者たちは、自分たちを形成し直し、内から変革するにあたって、手本を探し求めた。探していたものは、東方のごく古い文化に、日本の芸術に見出された。その本質やその技法は正しく受け取られ、手探りで前進が始まった。⁶⁾

主催者によれば、この模索はパリをはじめ各地で進行しており、日本美術の紹介も所によっては目新しいことではない。しかしことウィーンに関してそれはあてはまらず、日本美術をこの時点で紹介する意義は大いにあるという。ここで興味深いのは、分離派の人々においても、造形芸術の領域で自然主義をいかに超えていくかということが問題にされてい

たということである。自然主義の克服は、文学に関して言えば他ならぬパールが唱えた主張であった。主催者による序文の次には、この展覧会の展示品を一手に引き受けて提供したアードルフ・フィッシャーの文章が掲載されている。フィッシャーは、当時ベルリン在住のオーストリア人で、長年にわたり日本に滞在し、東洋美術の収集家として知られていた。分離派の人々から当初は、日本の色刷り木版画の歴史を概観できる展覧会を開きたいという依頼を受けていたものの、企画が変更されたことを彼はこう記している。

ところが友人らは、さらにはるかに包括的な企画をもちかけ、芸術家を除けば、ほんのわずかな人たちだけの関心事にすぎないかもしれない日本の色刷り木版画の特別展ではなく、むしろ時宜にかなって一般の参加も得られ、どの作品をとっても芸術家や工芸品製作者すべてに対して啓蒙的で刺激的であるような展覧会の開催を要請してきた。⁷⁾

その結果フィッシャーは、691点におよぶ大小実にさまざまな展示品を提供することになった。

カタログによれば、展示に使われた部屋は三室あった。展示品一つ一つに付された解説によると、第1室ではそれらは次のような順で並べられていた。1番から7番までは、仏教絵画を主とする絵画、8番から13番は漆塗りの家具や工芸品、14番はまた絵画、15番は花瓶、16番は置物、17番は襖絵、18番は仏像、19番から29番は能面、30番は鏡、31番は再び漆工芸品という具合である。⁸⁾ 以下同様にして、ジャンルごとというわけではなく、時代順ということでもなく、多様な美術品、工芸品が展示されている。このカタログから見ると、いささか統一に欠けた展示が行われたという印象を受ける。この展覧会と関連させて発行された『ヴェル・サクルム』第3巻の日本特集号に掲載された会場の写真からも、⁹⁾ 日本の美術をできるかぎり紹介したいという意欲のあまり、出品物が多くなりすぎたのではないかということが推測される。フィッシャーの個人的な趣味も強く反映されていた。第1室の展示品のほぼ半数が、日本刀に関わるものなのである。ことに刀の鏝の多さが目を引く。フィッシャーの日本刀への造詣のほどは、彼のコレクションを基に設立されたケルンの東アジア美術館のガイドブックからも窺える。¹⁰⁾

浮世絵版画も結局は多数出品された。第1室だけでも、広重、北斎、英山、春山等130点近くが展示されている。第2室には、春信、湖庵齋、清長、歌麿、豊国、写楽等、第1室を上回る数の浮世絵が展示されている。ただしその他の分野のものも見られないわけではない。第3室には、分離派の正会員でありフィッシャーの日本への旅行にも同行したフランツ・ホーエンベルガーが日本滞在中に描いた絵が25点展示された。彼の絵は、フィッシャーの日本旅行記『明治日本印象記』の挿絵として目にすることができる。¹¹⁾ ホーエンベルガーの名は『ヴェル・サクルム』第3巻の日本特集号にも見られる。1895年11月に日光で書かれた書簡と題された日本旅行記として、彼は日本人の信心、吉原の華やぎ、招かれた宴席の様子などを記した後、最後をこう結んでいる。

しかし、老いたヨーロッパは今や日本のみずみずしさに触れて若返っているのに対し、我が方の洗練された文化に準備する間もなく接した日本は、没落へ向かっている。¹²⁾

この展覧会の来観者数は、およそ6200人と記録されている。¹³⁾ 大きな話題を呼んだ第1回展の56800人は別としても、前後の展覧会が一部を除いて平均3万人程度の数を集めていたところからすると、¹⁴⁾ 「日本美術特集展」は一般にはそれほどの関心を引かなかったようである。たとえば「若きウィーン派」の一員でありパールともつながりの深かったアルトゥア・シュニツラーは、1900年1月27日の日記にこう記している。

午前、ローラ・Bと分離派会館、フィッシャー、日本。彼自ら我々を案内してくれた。¹⁵⁾

シュニツラーの記述はこれだけである。音楽に比べ美術にはそれほど強い興味を寄せなかったシュニツラーの場合、日本の古い美術品を観てもあまり感興がわかなかったということであろう。予備知識の乏しい一般の来観者においても事情は同様であったと考えられる。

ヘヴェシとムーターの批評

しかし分離派の画家や芸術の専門家にとっては、この展覧会は有意義であったようである。パールよりおよそ20歳年長で、『分離派の8年』という大部の批評集を著したルートヴィヒ・ヘヴェシは、会期初日の前日に関係者向けに開かれた展覧の様子を「分離派の展覧会」と題してこう伝えている。

昨日一日中展示室を満たしていた趣味の良い面々に共通していたのは、ひとえに、ここには第一級の美術品が展示されているという印象であった。その道の通も、収集家も、芸術家も、美術館員も皆、ただただ魅惑されていた。フィッシャー氏はよりぬきのもを提供してくれた。芸術面においても技術面においても、興味を引かない展示品は一つもないと言えるであろう。¹⁶⁾

『分離派の8年』の序文に「分離派を支持する私の8年間の闘い」¹⁷⁾とあるように、ヘヴェシはこの派の熱烈な支持者であった。それゆえこの一節は多少割り引いて読む必要があるものの、日本美術に強い関心を抱いた人も相当いたということも確かであろう。ヘヴェシの批評の中では、北斎や広重に対してモデルネという言葉も使われている。分離派の活動は、世紀末ウィーンにおいて芸術上の現代的改革を推進するモデルネの運動の一環であった。日本の浮世絵は、時代と地域を超えて、当時の最新の傾向に通ずるものと受け止められていたようである。

この展覧会の直前と会期中に、ヘヴェシは前述の批評の他に二つ記事を書いている。その一つは「日本の分離派」と題されており、フィッシャーの『日本の芸術生活の変化』を下敷きにして、同時代の日本の芸術への関心を呼び起こそうという意図をもって書かれている。¹⁸⁾ もう一つは「日本のことを若干 分離派」と題されており、ウィーンの博物館の一部にはすでに日本美術品が収められているというような有用な情報が記されている。¹⁹⁾ この文章の中で、ヘヴェシは注目すべきことに、日本の美術品には「慣れ親しんだ感覚を少なからず覚える」としたうえで、それらは古典古代の美術品、彼の表現によれば「南欧古代」の美術品にも通ずるものとも述べている。

「日本展」そのものを評した批評にもう一度戻ってその内容を見れば、

ヘヴェシの文章は賛辞に貫かれていると言っても言い過ぎではない。「ここでは実際、これまでウィーンではできなかったほど、日本の美術を味わい学べるであろう」²⁰⁾とヘヴェシは語り、コロマン・モーザーの飾り付けを称え、フィッシャーによるカタログの説明文を、来観者にとって有益なものと絶賛しているのである。

ところが、このカタログに対しては、厳しい批判も投げかけられていた。それは、リヒャルト・ムーターの評語の中に見られる。ムーターは、パールと相前後して『ツァイト(時代)』誌の編集にも携わっており、ウィーンとも関わりのあった美術史家であるが、活動の本拠はミュンヘンやブレスラウに置いており、パールやヘヴェシほどには分離派の活動に関与してはいなかった。ムーターは、カタログには失望したと述べている。そこには制作年代がいつ頃というたぐいの説明ばかりが見られ、生きた知識が与えられていない、「私たちが求めるのは、断片的知識や文献学的博識ではなく、むしろ生きた思想なのだ」²¹⁾と彼は批判している。展示そのものについてもムーターは批判的であり、展示品が多すぎると指摘し、展示の仕方が雑然としており一貫性が見られないと苦言を呈している。「この展覧会を催したのは、若い芸術家の団体ではなく、高齢の収集家ではなかろうかと思えるほどだ」²²⁾と、展覧会全体を通じての感想を彼は皮肉をこめて記している。ただしモーザーによる部屋の飾りつけについては、日本的感覚に合致したものであるという好意的な評価も見られ、展覧会全体が否定されているわけではない。

この展覧会に触発されて日本の芸術に関心を抱きその全体像を知りたいという人のためにとして、ムーターは、「アンダーソン、ゴンス、エドモン・ド・ゴンクール、プリנקマン、ザイドリッツの書物、ピングの雑誌、ムーターの絵画史」²³⁾を挙げている。1900年という時点でジャポニスム関係の基本的文献としてどういうものが知られていたかということが、この一覧からはわかり有益である。ちなみにフィッシャーはカタログの序文で、ラインの『日本』、プリנקマンの『日本の美術と手工芸』、ザイドリッツの『日本の色刷り木版画の歴史』を参考文献として推奨している。²⁴⁾

展覧会に即した具体的な批評だけでなく、ムーターはこの展覧会が提示しているとみなす三つの観点についても指摘をしている。批評文の半ば以上を占めるその指摘は、彼の関心の有り様をよく示している。ム

ーターがまず指摘するのは、日本では生活の中に美術が溶け込んでいるという点である。二番目に彼が挙げるのは、日本とヨーロッパの美術の発展経過の類似であり、両者は平行関係にあるとみなされている。ムーターが三つ目に指摘するのは、ヨーロッパの美術への日本の影響の大きさであり、これについての記述は詳しい。彼の見るところでは、日本美術の影響は十七世紀末に陶磁器の輸入を通して始まり、十九世紀の六十年代にことに強まり、当時最新流行のポスターや工芸にまで及んでいるという。美術史研究者としての該博な知識を基にして、ドイツだけではなく、フランスやイギリス等ヨーロッパ全域を視野に入れた説明がなされている。色彩に関してムーターの記すところはこうである。

きわめて生き生きとした色彩、細やかなことこの上ない光の効果が、日本の色刷り版画には再現されている。しかも気に障るようなことは決してない多様さで。²⁵⁾

画面構成についてはこうある。

日本人が教えてくれたのは、画家の課題は、一個の現実を散文的に写し取ることにあるのではなく、わずかなもので「暗示的」効果を生み出すことにあるということであった。また、いずれの対象も無数の仕方であらうということ、対象は瞬間ごとに異なる印象を与えるということであった。²⁶⁾

日本の画家についてはさらにこうも言われている。

彼らはいへん鋭い目で現実に立ち向かっている。複製家の目ではなく、審美家の目で現実を眺めている。自然の印象ではなく、色彩を通して情趣を喚起しようとしているのだ。²⁷⁾

パールの批評その一

分離派「日本展」へのパールの批評は、展覧会の具体的な内容についての言及が少ないという点で、ヘヴェシの批評とはかなり異なる。展覧会に触発されて自らの関心を語るという点では、ムーターの批評と共通

するところがあるが、パールの方がその程度は強いと言える。「オーストリア造形芸術家協会、分離派の第6回展」という副題を持ち、「日本展」と題されたパールの批評は、この展覧会の初日に合わせて第1回目が、その10日後に第2回目が発表された。掲載紙は「オーストリア国民新聞」であった。²⁸⁾ 1面下段以下、読者の目を引く箇所に掲載されている。ただしこの新聞は、ウィーンの知識人にとっての最有力新聞というわけではなかった。²⁹⁾ 二つの批評はいずれもパールの著書『分離派』にも収められている。³⁰⁾

ムーターの見解とは異なり、パールの見るところでは十八世紀の日本趣味は一時の流行にすぎなかった。それにひきかえ、1867年のパリ万国博覧会以降フランスの印象派の画家をはじめとして見られる日本趣味は、芸術の本質に関わるものだという。

おそらくこう言えるだろう。ここ30年間の絵画全体、装飾全体、そして文学全体も、日本的なるものの影響を考えずしては理解できないであろうと。³¹⁾

日本の芸術を扱った展覧会への読者の興味を引くためにあえて過大評価をしているとも受け取れる一節であるが、この見方がまずは最初に提示されている。

日本からの本質的な影響としてパールは三点挙げている。その一つは、錯覚を利用して絵を現実のように見せようと腐心してきたヨーロッパ絵画の技法の根本的な否定である。彼の見るところ、影や遠近法を無視する日本絵画の特性によってこれはもたらされた。

我々の絵画の基本法則を否定する絵画を、画家たちは驚きの目で見つめた。そこには影がなかった。そこには我々が持つ遠近法もなかった。そこには我々が求める幻惑、立体感という幻影はどこにも見て取れなかった。³²⁾

これによりヨーロッパの絵画はそれまでとは異なるところを目指すようになったとパールは言う。

日本人から今や我々は、技法から自由になる術を学んだ。どの技法も今や何らかの法則に従う必要はなくなった。今も妥当する唯一の法則は、芸術家の意図であり、その感情であり、その気分でなければならぬということになった。³³⁾

パールが二番目に挙げるのは、新しい色彩感覚であり、彼によれば、戸外での色彩の新鮮な発見も日本の影響であるという。印象派の画家たちについて彼はこう述べている。

そこにこの比類のない色彩の楽士たちがやって来て、ヨーロッパ人の鈍くなった感覚では百年このかた聴き取れなくなっていた響きやニュアンスを聴き取るよう、我々に教えてくれたのであった。³⁴⁾

さらにパールが指摘しているのは、鑑賞者の想像力に働きかけるという芸術のもっともすばらしい作用を、日本人がヨーロッパ人に思い出させてくれたという点である。

すべての偉大な時代に、芸術一般ならびに絵画の本質を形成していたものを、我々に思い起こさせるために、日本人はまずはやって来なければならなかった。我々の絵画、いや芸術全体も、完璧な幻惑を求めるあの志向のゆえに、鑑賞者の想像力に働きかけるという芸術のもっともすばらしい作用を、まさにまったく忘れてしまっていたのだった。³⁵⁾

ここで注目すべきは、このようなことをヨーロッパの人々は、初めて教えられたのではなく、ただ忘れていたのだと言われている点である。パールの観るところ、日本の浮世絵などよりもはるかに古い古代ギリシャの壺絵にこれはあてはまることなのであった。

こういう影響を指摘した後で、パールは世紀末ウィーンの作家ペーター・アルテンベルクが語ったという印象的な言葉を引用している。

日本人は花盛りの枝を一本描く。するとそこには春のすべてがある。我々の方では春全体が描かれる。そしてそこには花盛りの枝が一本あるかどうか。賢明な節約こそすべてだ。³⁶⁾

ただし、シラーとゲーテの往復書簡には、すでに同様のことが言われていると付け加えることもパールは忘れてはいない。

この後に続く箇所は、パールの「日本展」批評の眼目とみなせる。パールは、世界のさまざまな現象は同じ一つのものが姿形を変えたものだということに関する日本人の感性を問題にし、それを「原感覚」という言葉で表している。美術品を鑑賞する者の想像力に触れて、彼はこう述べている。

あらゆる事物の連関に関して日本人が持ち合わせている強い感性、花も動物も山も雲も愛する人もすべて、同じものが姿形を変えたのだという世界のあの原感覚とでもいうべき感性がもちろんこれには関わっている。³⁷⁾

パールの言うところでは、ヨーロッパの人間もこういうことを知らないわけではない。頭ではわかっている。しかし日本人ほどには感じ取れないのだという。ただしゲーテのような人物にあってはそうではないということも、パールは、『西東詩集』の「個々のものすべてにおける神の現存」³⁸⁾という一節を引用して断つてもある。

頭では（直訳すれば、概念では）我々もそれはよくわかっている。しかし生き生きとした直接的なものとして感じ取られることは、我々の場合まずめったにない。³⁹⁾

ヨーロッパ人にとっての概念を、日本人に備わるとされる感性と対比させたこの一文からは、概念で捉えられない事態へのパールの強い関心が窺える。

この点に関連させて、彼はある日本画家の言葉を引用している。画家の名は鈴木松年という。それは、パールが編集に携わっていた『ツァイト（時代）』という雑誌に1898年に掲載された、アードルフ・ホイトラーという人物の日本探訪記から取られている。⁴⁰⁾ ホイトラーの記事は、日本家屋の特徴への印象から始まり、京都の白川沿いにあったこの画家の工房の様子を伝え、次いで彼との芸術上の問答を記したものである。ちなみに鈴木松年はフィッシャーの訪問も受けたことが『明治日本印象

記』に記されている。⁴¹⁾ ウィーンの芸術関係者の間では彼は当時ある程度知られた存在であったようである。明治から大正の初めにかけて活躍したこの画家は、在世時には京都で一派をなす画家として日本の美術界でも知られていた。⁴²⁾ 雄渾な画風と評されるその山水画は、現在でも、近代日本画をテーマとして開かれる展覧会で時に目にすることもできる。⁴³⁾ ホイトラーの、風景は人物の点景物かという問いに、鈴木松年は否と答え、こう言葉を継いでいる。

絵の中で人物が一個のもう一つの自然より以上のものであるとするならば、それはもはや風景ではなく、季節の姿ではなくなってしまいます。(…)人物はせいぜい風景の点景物であり、それ以上ではありえないのです。(…)人物には固有の心情があってははいけません。人物はおそらくは一個の喜ばしい春であり、秋のある物悲しい風情なのです。⁴⁴⁾

このような説をパールはこう受け止めている。

人間も一個の自然にすぎず、自然にあるものは皆同じ一つの情趣を奏で、すべてはある同じ精神のさまざまな現れにすぎないという芸術全般に通ずる奥義が、これら一連の言葉には含まれている。⁴⁵⁾

パールによってまとめられた鈴木松年の説は、抽象的な表現は使わないこの画家の言葉とは異なるところがある。「すべてはある同じ精神のさまざまな現れ」というのは、あくまでもパール流の表現である。これを、「芸術全般に通ずる奥義」、あるいは「世界の原感覚」とする彼の説からは、後にさらに展開されることになるこの種の事柄への萌芽的な問題意識が読み取れると言えよう。

パールが観るところでは、造形芸術だけではなく文学においても日本の影響は無視できない。彼は、ノルウェーの作家クヌート・ハムスンとウィーンのペーター・アルテンベルクについて、日本趣味を抜きに語れないとし、ドイツのシュテファン・ゲオルグを中心とするサークルに關しても、日本の影響は見られるとしている。このうち興味深いことにハムスンの作品は、『ヴェル・サクulum』誌の、シューアの評論「日本美術の精神」や分離派の芸術家による日本風デザインが掲載されたのと同

じ号で、ドイツ語訳を目にすることができる。⁴⁶⁾「太陽の息子」と題されたこの短編小説では、雪に閉ざされた世界にあって明るい日の光を希求するというテーマが扱われている。光と色彩の新鮮な発見を日本の影響とする観点から、日本特集号にこれは取り上げられたのであろうか。

この批評の最後は、中国の長編小説を評したゲーテの文章で結ばれている。日本について語られていた批評を読み進めてきた者にとっては、中国の話が急に現れとまどいを覚える。しかし、パールにとって中国に言及するのは奇異なことではなかったであろう。というのも、彼はここまで論を進めるにあたって、日本と対比させる地域を、オーストリアやドイツという特定の国ではなくヨーロッパとしているからである。パールにとっては、日本について語るとしても単に日本だけが問題だったのではなく、ヨーロッパに対する地域としてのアジア、あるいはヨーロッパと対比させうる異なる文明が問題だったのだとみなせる。いずれも詳しい説明は付されていないものの、この批評の中でゲーテの名が登場するのはこれが三度目である。日本美術を論じて日本文化の特質にまで言い及んだパールの批評には、ゲーテの世界が少なからず関与していた。言い換えるなら、日本文化を理解するにあたって、パールは、日本を直接扱った書物等に加え、ゲーテも主なよりどころにしたということであろう。

パールの批評その二

日本についてさまざまなことを論じた批評を発表した後間もなく、パールはもう一度批評を著している。短期間のうちに二度にわたって批評を書き残しているところからすると、日本美術は彼の関心を相当呼び起こしたようである。一回目の批評が日本についての知識をもとに読者を啓蒙する意図をもって書かれたのに対し、二回目のものでは、展示品に即した批評が見られる。ただしパールの芸術批評には珍しくないことであるが、彼の筆は、対象についての専門的技術的解説には向かわず、対象から呼び起こされた思考の飛翔を伝えるものとなっている。まず取り上げられているのは、李白を題材とした絵画である。この詩人が酩酊した様で描かれているということにパールは注目し、ヨーロッパでは偉人をこのような状態で表現することはありえないと指摘し、「人間の悪徳や欠陥に対する日本人の独特の態度」⁴⁷⁾を観て取り、「美德は時に奇妙

なことに悪徳と結びついている」⁴⁸⁾と述べ、「人間というものが、いかに奇妙で測りつくしがたいものであるか」⁴⁹⁾ということへの日本人の感覚に言い及んでいる。彼が次いで注目しているのは、高砂の翁の絵である。パールはこれを評して、「この静かなく畏敬の念こそ、日本美術の基調音」⁵⁰⁾と記している。さらにはある浮世絵からの連想として、蕪村がある夜、月の光を楽しもうとして蠟燭に火をつけたところ、誤って自分の家はおろか街全体を灰にしてしまったという逸話も紹介されている。展示品に触発されて記されているこれら一連の文章からは、パールが総じて、日本の芸術に善悪を超えた世界の表現を觀て取ったと言うことが読み取れるであろう。ところでパールは、この二度目の批評のまず初めに、個々の展示品への言及に先立って、前回の批評の要点として、世界のあらゆる現象は同じ一つのものでその現れ方を変えたのだという感覚が、日本の芸術の根本にあると觀られると改めて述べている。⁵¹⁾これは、彼の関心がどういうところにあったかということを探らせるものである。彼が觀て取った、倫理を超えた世界、善悪を超えた事態は、この基本的関心に深く関わるものと理解できる。

この第二の批評は、文明論風の主張で結ばれている。二回にわたって日本美術あるいは日本文化を高く評価する言葉を続けた後、パールは一転して日本に対し辛辣な眼差しを向けているのである。

この高い文化を目にして、我々は恥じ入り、妬みさえ覚えると言えるほどのあれこれの理由を抱えているにはしても、その文化には持続していく力が欠けているということ、忘れてはならない。⁵²⁾

このように言われているのは、持論としてパールは、文化は一定期間を過ぎると自ら崩壊してしまうという見解を抱いていたからであった。彼の説によれば、文化というものは人間の本性に逆らって獲得されたものであり、それが第二の本性とと言えるほどに高度に発達したとき、持続させることはできず、それに逆らってまた別の新たなものとして獲得されなければならない。日本の文化はすでにそういう段階に達しているという。

我々がこれほどにも賛美するこの日本の文化も、もはや生きてはいな

い。今日我々は、文化の適切な概念を作り上げるためのモデルを求めて、世界中をくまなく探し回り過去と言う過去を調べつくさなければならないのだとすれば、その状況は日本人の方がましだというわけではない。⁵³⁾

日本が古来の伝統を保ったまま存続しうるとはパールは観ていない。何らかの変化が必要である。ただそのさい日本が不幸だったのは、手本と仰いだ西洋文化も同様の問題を抱えていた点である。日本は、自らの問題に加えて、西洋が抱える問題をも取り込むことになってしまった。こうパールはみなしているのである。

日本の現状について、パールは、出版されたばかりのフィッシャーの『日本の芸術生活の変化』を参考にしたと述べている。⁵⁴⁾ 黒田清輝を中心とする「白馬会」の活動をはじめ明治期日本の美術界の新しい動きを紹介したこの書物に基づいて、先に触れたように、ヘヴェシは、当時の日本の動向をウィーンの分離派にも通ずるものと受け止め評価している。この書物の末尾に記されているパールの次の印象的な一節も、フィッシャー自身は、日本の若い芸術家たちに声援を送ろうとして引用したと思われる。

芸術家よ、自らの世界を、自分と共に生まれ未だかつてなく今後もはやない美を、描き出さんことを。⁵⁵⁾

しかしパールは、この言葉にふさわしい手本と仰ぐに足る新たな芸術が生まれてはいないと、フィッシャーの書物を通して感じ取ったようである。「日本展」への批評をしめくくるにあたって、パールが主張したのは、日本文化はウィーンの芸術家にとって盲目的な崇拜の対象であってはならず、自分たちの本質を確認する素材として扱われるべきものだということであった。

パールの他の評論との関係

以上見てきたように、パールの日本美術批評は、日本美術そのものを評するだけでなく、日本文化の特質を論じ、ヨーロッパ文化のあり方をも視野に入れたものであった。前述の箇所ですでにその名を紹介した

ムーターは、パールの批評傾向を評してこう述べたことがある。

しかし私たちが専門家になればなるほど、次のような人を驚きの目で見られる機会はいっそう増える。批評活動全体をただの「副業として」かたづけ、にもかかわらずフェンシングとエクリチュール・アルティスト(芸術的文体)について、ソクラテスとアルテンベルクについて、両方とも同じように生き生きと面白く書く術を知っている人のことを。⁵⁶⁾

パールの批評活動の幅の広さをよく伝える一文である。なおちなみにムーターも、美術批評にその活動を限定していたとはいえ、専門領域でだけ評価されていたわけではなく、同時代の文学者からも高い評価を受けていた人物であった。たとえば、パールと親しかった「若きウィーン派」の作家フーゴ・フォン・ホーフマンスタールはムーターの『十九世紀絵画史』を、単に絵画を扱っただけではなく、精神的なもの物質的なものを共に扱い、かつ関連させて論じたものだと、こう評している。

この書物では、語られている事柄、あるいは語られているように見える事柄だけが問題にされているのではない。これはたいへん大きな特徴であり、ドイツにごく特有のことだ。⁵⁷⁾

この評は、パールの「日本展」批評にもあてはまると思える。そこで扱われている問題、あるいは扱われようとして十分には議論が展開されていない問題については、彼のその後の著作をさらに検討することによって問題の所在を明確にしていくことができるであろう。古代ギリシャ美術を論じた対話編や、ゲーテへの言及が多い『表現主義』などの芸術論に、その展開は見られる。さらには、ドイツ神秘主義についての評論、東洋思想に共鳴する無神論への批判などにおいて、パールの説は深められているとみなせる。あるいはまた翻って、「日本展」批評が収められている批評集『分離派』そのものにも、考察するに足る批評は十分残されている。第4回展に出品されたクリムトの絵から、平安にして不易な世界を観て取った批評などは、⁵⁸⁾「日本展」への批評に示された関心にまさにつながるものと言えるであろう。

注

- 1) Bahr, Hermann: Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Secession. In: Ver Sacrum, 1. Jahrg., Heft 1 (1898), S. 9f.
- 2) Vgl. Bahr, Hermann: Secession. Wien (Wiener Verlag) 1900.
- 3) Schur, Ernst: Der Geist der japanischen Kunst. In: Ver Sacrum, 2. Jahrg., Heft 4 (1899), S. 11.
- 4) Vgl. Schur, Ernst: Das Theefest am Hakone-See, u. a. In: Ver Sacrum, 2. Jahrg., Heft 9 (1899), S. 3ff.
- 5) Vgl. Dreger, Moritz: Zur Werthschätzung der japanischen Kunst. In: Ver Sacrum, 2. Jahrg., Heft 9, S. 18ff.
- 6) Vorwort zur VI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Secession. In: Katalog der VI. Ausstellung, Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Secession. Wien 1900, S. 3.
- 7) Fischer, Adolf: Vorwort. In: ebd., S. 5.
- 8) Vgl., ebd., S. 6ff.
- 9) Vgl. Ver Sacrum, 3. Jahrg., Heft 3 (1900), S. 43.
- 10) Vgl. Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, bearbeitet von dem Direktor Prof. Adolf Fischer. Köln 1915.
- 11) アドルフ・フィッシャー(金森誠也、安藤勉訳): 明治日本印象記(講談社)2001、参照。
- 12) Hohenberger, Franz: Aus einem Briefe. In: Ver Sacrum, 3. Jahrg., Heft 3, S. 50.
- 13) Bunkamura ザ・ミュージアム他編: ウィーン分離派 1898 - 1918 (東京新聞)2001、184 ページ参照。
- 14) 同 181 ページ以下参照。
- 15) Schnitzler, Arthur: Tagebuch, 1893-1902. Wien (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) 1989, S. 320.
- 16) Hevesi, Ludwig: Ausstellung der Sezession. In: Acht Jahre Secession. Wien (Carl Konegen) 1906. Reprint, Klagenfurt (Ritter) 1984, S. 222.
- 17) Hevesi, Ludwig: Vorwort. In: ebd., S. IX.
- 18) Vgl. Hevesi, Ludwig: Die Secession in Japan. In: ebd., S. 216ff.
- 19) Vgl. Hevesi, Ludwig: Etwas Japan. Sezession. In: ebd., S. 223ff.
- 20) Hevesi, Ludwig: Ausstellung der Sezession. In: ebd., S. 223.
- 21) Muther, Richard: Die Japanische Ausstellung der Secession, Februar 1900. In: Studien und Kritiken, Band I: 1900. Wien (Wiener Verlag), S. 50.
- 22) Ebd., S. 51.
- 23) Ebd. このうちピング編集の雑誌は、仏・独・英、三ヶ国語版が発行された。ドイツ語版の誌名は、„Japanischer Formenschatz (日本のフォルム

の宝庫⁹であった。

- 24) Vgl. Fischer, Adolf: Vorwort. In: Katalog der VI. Ausstellung, Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Secession, S. 5.
- 25) Muther, Richard: Studien und Kritiken, Band I: 1900, S. 45.
- 26) Ebd., S. 46f.
- 27) Ebd., S. 48.
- 28) Vgl. Bahr, Hermann: Japanische Ausstellung, Sechste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Sezession. In: Österreichische Volks=Zeitung, Wien, 20. Jänner 1900 und 30. Jänner 1900.
- 29) Vgl. Pauplé, Kurt: Handbuch der Österreichischen Pressegeschichte 1848-1959, Band I: Wien. Wien-Stuttgart (Wilhelm Braumüller) 1960.
- 30) Vgl. Bahr, Hermann: Japanische Ausstellung, Sechste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Secession. In: Secession, S. 216ff.
- 31) Ebd., S. 216.
- 32) Ebd., S. 216f.
- 33) Ebd., S. 218.
- 34) Ebd., S. 218f.
- 35) Ebd., S. 219.
- 36) Ebd.
- 37) Ebd., S.219f.
- 38) Ebd., S. 220.
- 39) Ebd.
- 40) Vgl. Haeutler, Adolf: Von japanischer Malerei. In: Die Zeit, Heft 204, Wien 1898, S. 135ff.
- 41) アドルフ・フィッシャー：明治日本印象記、84 ページ以下参照。
- 42) 明治の末から昭和の初めにかけて出版された画集の中で、彼は主な日本画家の一人として扱われている。『京都大家画鑑』（石敢堂書房、京都、明治 37 年）『明治大正名作大観』（巧藝社、東京、昭和 2 年）等参照。
- 43) 茨城県近代美術館編『明治の日本画 1868-1912』（1994 年）等参照。
- 44) Bahr, Hermann: Secession, S. 220.
- 45) Ebd., S. 220f.
- 46) Vgl. Hamsun, Knut (Übersetzung von Mathilde Mann): Der Sohn der Sonne. In: Ver Sacrum, 2. Jahrg., Heft 4, S. 23ff.
- 47) Bahr, Hermann: Secession, S. 225.
- 48) Ebd., S. 226.
- 49) Ebd.
- 50) Ebd., S. 227.

- 51) Vgl., ebd., S. 225.
52) Ebd., S. 229.
53) Ebd., S. 229f.
54) Vgl., ebd., S. 230.
55) Fischer, Adolf: Wandlungen im Kunstleben Japans. Berlin (B. Behr's Verlag) 1900, S. 106.
56) Muther, Richard: Hermann Bahr: Secession, Hermann Bahr: Bildung. In: Muther: Studien und Kritiken, Band I: 1900, S. 204.
57) Hofmannsthal, Hugo von: Richard Muther. In: Hofmannsthal: Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze I, 1891-1913. Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch Verlag) 1979, S. 586.
58) Vgl. Bahr, Hermann: Die vierte Ausstellung. In: Secession, S. 122ff.

(京都大学大学院文学研究科教授)