

## ウィーンのジャポニスム（後編）

### パリとの比較を中心に

西川 智之

#### 1. 二枚の「日本娘」

「日本娘」というタイトルの二枚の絵がある。奇しくも同じ年に生まれた二人の画家によって、1875年に描かれたものである。一枚はフランス印象派の父クロード・モネ Claude Monet (1840 - 1926) のものであり(図1)、もう一枚はリング・シュトラッセ時代に「画家の王 Malerfürst」として君臨したオーストリアのハンス・マカルト Hans Makart (1840 - 1884) の作品である(図2)。どちらも「日本娘」(モネは La Japonaise、マカルトは Die Japanerin) というタイトルになってはいるものの、描かれているのはヨーロッパ女性である。

モネの場合は、背景の壁には何枚もの団扇が飾られ、床にはござが敷かれている。ござの上にも団扇が二枚ある。背景の壁も床のござも、また、飾られている団扇の多くも、浅葱色・水色を基調にしており、真ん中に立つ女性の赤い着物がなおさら引き立つような配色になっている。女性は体を右方向に向けて立ち、顔はこちらに向けている。金髪のこの女性は、<sup>1)</sup> 広げた扇子を持った右手を顔と同じ高さまで持ち上げており、日本舞踊の一ポーズのように見えなくもない。帯はしておらず、刀に手をかけた髭面・ざんばら髪の武者という着物の柄が私たちの目を引く。

実はこの作品には、対になるもう一枚の絵がある。「ラ・ジャポネーズ」より9年前の作品「カミーユ(緑衣の女性)」である。同じく妻のカミーユをモデルにしているというだけではなく、体を右に向けて顔はこちらに振り返り、長い衣装の裾を強調するポーズは、「ラ・ジャポネーズ」と同じく、日本の浮世絵の

美人画の影響が指摘されている。<sup>2)</sup>

もう一方のマカルトの絵を見てみよう。室内装飾は排除され、朱色の羽飾りのようなもので背景の大半が占められている。女性はビロードのような光沢を持つ深緑色のソファ（あるいは座椅子？）に正座をしている。女性は黒地の縁取りで裾の方に百合の花の模様があしらわれた明るめの青緑色の衣装を着ており、背景（上部）の朱色と前景（下部）の緑色はコントラストをなしている。彼女の前には小鳥のえさ台のようなものが描かれ、そこに小鳥が一羽とまっている。女性は右向きの姿勢で、髪の毛は4本のかんざしで留め、大きなイヤリングやネックレスを身につけている。露にされた胸が、私たちの目を引く。彼女は帯のようなものを締めているが、着ているのはあまり日本の着物のようには見えない。

どちらもあまり大差のないキッチュな絵かもしれないが、小道具に使われた



（図1）モネ「日本娘」  
 （『現代世界美術全集 25人の画家』  
 第7巻モネ、講談社 1980年、15頁）



（図2）マカルト「日本娘」  
 （*Verborgene Impressionen, Japonismus  
 in Wien 1870-1930*, 162頁）

団扇やござだけを取ってみても、モネの方がより「日本的」と言えるだろう。モネは後年、買い取ったジヴェルニーの土地に池を造り、睡蓮や柳を植え、日本風の太鼓橋を架けさせたことで知られている。この絵を描いた1875年頃は、すでに日本美術にかなりの関心を持っており、また、手に入れた時期は特定できないものの、かなりの数の浮世絵も持っていた。<sup>3)</sup> モネ自身は、冗談半分でこの絵を描いたのだが、翌年の1876年第2回印象派展ではこの絵だけが高い値段で売れ、そのことが逆にモネには気に入らなかったようで、晩年この絵のことを「がらくた」と呼んでいる。<sup>4)</sup>

一方のマカルトは、44歳で亡くなったものの、1869年に20代の若さでオーストリア皇帝に招聘されてウィーンにやって来てからは、ウィーン画壇のみならず社交界の中心人物となった。マカルトのアトリエは上流階級の社交場と化し、また「マカルト帽」などのファッションも生み出した。<sup>5)</sup> 1879年にはウィーンアカデミーの教授に任命され、同じ年のフランツ・ヨーゼフ皇帝夫妻の銀婚式パレードのプロデュースも行っている。<sup>6)</sup> 後のクリムトを中心としたウィーン分離派の目指したものに、「総合芸術」があったが、マカルトはその先駆者と言えるかもしれない。

ところで、すでに本論文の前編で触れたように、明治政府初参加となるウィーン万国博覧会に、日本は日本式の庭園や神社を会場に造るなどして臨み、それが関心を呼び、ウィーンに日本ブームを巻き起こした。しかし、後述するように、この万博でのブームが過ぎ去ると、ウィーンのジャポニスムが表面に出てくるのは、世紀転換期の分離派を待たねばならなかった。マカルトのこの絵も、2年前に開かれたウィーン万国博覧会を抜きにしては考えられないが、マカルトの日本趣味に関しては、この絵の他は知られていない。この絵にしても、モデルに依じての華麗な衣装の選択、背景とその衣装のコントラストなどは、マカルトの肖像画と共通し、また、官能的な女性の裸体表現は代表作の「五感 Die fünf Sinne」にも通ずるものがあり、いわば典型的なマカルト絵画であると言えよう。タイトルこそ「日本娘」となっているものの、タイトル以外で日本を連想させるものは帯やかんざしだけであり、構図や空間表現などで日本の影響をこの絵から探すことはむずかしい。

一方のモネも、着物や団扇などの日本のモチーフを直接描いた異国趣味的「ジャポネズリー」の作品はこれだけである。しかし、すでに述べたように、この絵を描いた時には、日本の浮世絵をすでに知っていたと言われており、「ラ・ジ

「ジャポネーズ」よりも前に描かれた作品でも、日本の浮世絵の影響が指摘される作品も少なくない。<sup>7)</sup> たとえば、馬淵明子は「オンフルのパヴォール街」(1866 - 67年)や「サン＝シメオン農場への道、雪の印象」(1867年)、「雪のアルジャントゥイユ」(1875年)(図3)などに、広重らの浮世絵の誇張された遠近法の影響を指摘している。<sup>8)</sup>



(図3) モネ「雪のアルジャントゥイユ」

(『現代世界美術全集 25人の画家』第7巻モネ、講談社 1980年、12頁)

このように、同じ年に生まれた画家の同じ年に描いた同じタイトルの絵であり、また、どちらの画家もこの絵以外にはこうした「日本趣味」を直接描くことはなかったのだが、マカルトのジャポニスムが着物やかんざしなどのモチーフを用いただけの異国趣味の段階にとどまっているのに対し、モネの場合は、浮世絵的な構図が用いられるなど、単なる「ジャポネズリー」の作品としては片付けられない面がある。しかしこの違いは、単なる個人的な違いではなく、ある意味、ジャポニスム先進地のパリと後進地ウィーンの違いでもあった。次節以降では双方のジャポニスムの歴史を簡単にたどってみる。

## 2. パリのジャポニスム

1854年、再度のペリー来航に促され、日本はアメリカとの和親条約を結ぶが、これに引き続き、ロシア、イギリス、フランス、オランダなどにも日本の港が開放された。1858年にはこれらの国との間に修好通商条約が締結され、欧米との貿易もスタートする。これと比べると、日墺関係はかなり遅れて始まった。すでに本論文前編でも述べたように、ウィーンでの万国博覧会の開幕は1873年5月1日であるが、日本との条約締結を目指してオーストリアの軍艦ドナウ号とフリードリッヒ号が日本にやってきたのは、そのわずか4年前の1869年9月のことであった。<sup>9)</sup>10月にはさっそく和親通商航海条約が締結されるが、他の欧米の列強に対し、10年以上の遅れを取ったことになる。

この差がウィーンとパリのジャポニスムの違いとなって表れたと言ってもよいかもわからない。

もちろん開国以前でも、長崎の出島ではオランダとの交易が行われており、オランダを通して日本の美術工芸品はヨーロッパに伝わっていたが、<sup>10)</sup>ジャポニスムという大きなうねりが生ずるためには、日本の開国は欠かせないものであった。

パリのジャポニスムの発端は1856年のエッチング画家ブラックモン Félix Bracquemond (1833-1914) による「北斎漫画」の発見にあったと言われている。ブラックモンは、印刷業者ドラートルの所に送られてきた陶磁器の詰め物として使われていた「漫画」を見つけ、その虜になった。結局、この「漫画」は譲ってもらえなかったものの、版画家のウジェーヌ・ラヴィエイユから別の「北斎漫画」を手に入れたブラックモンは、機会があるごとに、マネやドガ、ホイッスラーなどの自分の友人たちにそれを見せていたという。修好通商条約が締結されるのが1858年であることから、正式な貿易が行われる以前のこのブラックモンの話に疑義が呈されることも多いが、「北斎漫画」を皮切りに浮世絵収集を始めたブラックモンは、それらの浮世絵を参考に陶磁器など工芸品のデザインを行い、1866年にはブラックモンのデザイン、ウジェーヌ・ルソーの絵付け・製造により「セルヴィス・ジャポネ」が販売され評判を呼んでいる。<sup>11)</sup>

ロンドン万博が開かれた1862年には、パリに、極東からの美術品を扱うドソワ夫人の「中国の小舟」ができており、ゴンクール兄弟やホイッスラー、ブラックモン、ボードレールらが入り出している。三浦篤は、ブラックモンらの初期ジャポニスムとの関連で、当時の批評家エルネスト・シェノー Ernest Chesneau

(1833 - 1890) の論文「パリの日本」(1878 年) に言及し、次のように要約している。

ジャポニズムの隆盛を見据え、その動きと密接に関わりながら活動したシェノーのこの貴重な証言は、フランス美術に与えた日本美術の衝撃の意義を考える上で、二つの要点を示している。すなわち、ジャポニズムは絵画のような「大芸術」「純正美術」にも、壁紙や陶器のような「装飾美術」「応用美術」にも同様に見られるが、この時点でのシェノーの判断では、装飾芸術が概ね表面的な模倣の段階にあるのに対し、絵画芸術では造形的な問題(構図の思いがけなさ、形態の巧みさ、色調の豊かさ、絵画的効果の独創性)として浸透していたこと、さらにまた、1860年代におけるジャポニズムの初期形成は愛好家よりもむしろ芸術家、特に画家たちが先行主導しており、その初期ジャポニザンの中核は当時の前衛的な芸術家、文学者のグループであったこと、以上の二点である。<sup>12)</sup>

印象派の画家を中心に、絵画の分野でのジャポニズムが、アカデミズム絵画への異議と結びつき、初期の段階から革新的な運動として表れるのに対し、後に述べるように、アール・ヌーヴォーという形で「応用芸術」の分野でのジャポニズムが頂点に達するのは1900年のパリ万博であった。日本の陶磁器などは、18世紀のシノワズリーの流行で、浮世絵よりもはるかに早くヨーロッパに入ってきていたのに、こうしたずれが生じた背景には、フランス美術の絵画至上主義が潜んでいると思われる。1860年代の初期段階では、ジャポニズムはまだ限られた人たちの間でのオタク的な楽しみという側面を持っていたのであり、それだからこそゴンクールのように、誰が日本美術の最初の発見者であったかにこだわったのであろう。<sup>13)</sup>

フランスのジャポニズムは、1867年さらには1878年のパリでの万国博覧会を経て、80年代・90年代の最盛期を迎えることになる。すでに本論文前編で触れたように、1873年のウィーン万博後、明治政府は起立工商会社を作らせ、欧米好みの美術工芸品の製造・輸出にあたらせていた。起立工商会社はフィラデルフィア万博の翌年1877年にニューヨークに、そして1878年には、5月から始まる万博に合わせて、3月にパリに支店を出している。当面の目的は、パリ万博会場内での日本製品の販売であった。<sup>14)</sup>

工商会社の売店は、トロカデロの日本庭園の中と、シャン・ド・マルスの会場前



庭園の「竹屋の売店」と、陳列館内の売店との三か所である。どの売店でも、日本の品物は飛ぶように売れた。とくにシャン・ド・マルスの陳列場の、青銅製品、磁器、瑠璃、象牙製品、漆器、螺鈿、細工物の家具、衝立、絹織物、小間物などの工芸品には、連日熱狂的な客が群がって奪い合い、売り子は「売り切れです。もうおしまいです」と叫ぶ盛況だった。この美術品とは呼べない安物の骨董品は、流行となってブルジョアの室内を飾ることになった。「がらくたを買う」という新語も生まれた。<sup>15)</sup>

このように、1878年の万博はジャポニスムの大衆化をもたらすが、ただ後の浮世絵の大量流入を予感させるようなものではなかった。木々康子は当時の美術学者であり、コレクターでもあったレイモン・ケ克蘭 Raymond Koechlin (1860 - 1931) の「1878年の万国博覧会にはウキヨエは展示されず、漆器やブロンズのみであった」<sup>16)</sup> という言葉を引用し、83年以降の浮世絵ブームがいかに突然のものであったのかを、当時の証言などを交えながら再現している。<sup>17)</sup> しかし、もしその原因のようなものを探るとするならば、ジャポニスムの大衆化と並行する、ジャポニスムの深化を挙げることもできるかもしれない。上述のシェノーの「パリの中の日本」は、1878年の美術雑誌『ガゼット・デ・ボザール』に掲載されたものであるが、同じ1878年にはエミール・ギメ著、フェリックス・レガメ挿絵で、前年の自分たちの日本旅行をつづった『日本散策』が出版された。ギメは日本での自らの収集品を展示するため、89年にはリヨンに美術館を建てている。1881年にはエドモン・ド・ゴンクールのエッセイ『ある芸術家の家』が出るが、この中でゴンクールは日本の美術工芸品に飾られた自宅の様子を紹介している。そして1883年には、「日本美術回顧展」が開催され、ルイ・ゴンスの『日本美術』が刊行された。これは、日本美術を体系的に紹介した初めての本であった。「日本美術回顧展」には、ゴンスの他に、ビング、美術評論家のビュルティ、デュレら26人が自分たちの蒐集品を出品した。<sup>18)</sup> そしてこの83年に、日本美術ブームが、とりわけ浮世絵の爆発的なブームがやってくるのである。

この浮世絵を中心とした、ジャポニスムの興隆に大きく関与したのが、美術商のビング S. Bing (1838 - 1905) であり、林忠正 (1856 - 1906) であった。1875年に日本にやって来て美術工芸品を収集したビングは、同年パリに店を出し、日本の美術工芸品の販売を始める。一方、1878年パリ万博の通訳として渡仏した林は、三井物産や工商会社で働いた後、84年に独立し店を開く。86年には絵

入り雑誌の『パリ・イリュストレ』が日本特集を組むが、林はそれにエッセーを寄稿している。88年にはビングが月刊の美術雑誌『芸術の日本』（88年5月から91年4月まで36巻を刊行）を創刊し、それを記念して自分の店で日本美術展を開いている。こうした日本ブームの中で、浮世絵は値上がりを続け、1890年に亡くなった日本美術コレクターのフィリップ・ビュルティのコレクションが91年に競売にかけられた時点で、「狂気のような高値」<sup>19)</sup>に達する。90年代には、日本での浮世絵の入手も困難になったと言われているが、1890年から1901年までの11年間に林がパリに送らせた浮世絵だけでも、15万6000枚以上である。<sup>20)</sup> 想像を絶するような数の浮世絵が、明治期に欧米に流出したのだが、それは印象派などの欧米の芸術家への影響がいかに大きかったかの証拠でもあるだろう。

1895年にビングは、パリにある二店舗のうち一店を改装し、「アール・ヌーヴォー」をオープンさせる。1900年のパリ万国博覧会では、ビングは「アール・ヌーヴォー・ビング館」を建て、林忠正は日本の博覧会事務局の事務官長として奔走する。特に、法隆寺金堂を模して造った日本パビリオンのひとつ「日本歴史美術館」で行われた「日本古美術展」では、「7世紀の聖徳太子御影から江戸時代末期までの、日本を代表する美術工芸品約800点を展示」し、<sup>21)</sup> 大成功を収めた。1900年のパリ万博では、会場の至るところにアール・ヌーヴォー的な装飾がほどこされ、アール・ヌーヴォー全盛を印象付ける博覧会であった。オーストリアの分離派や、ボスニア・ヘルツェゴビナ館のミュシャなど、各国パビリオンの中にもアール・ヌーヴォーが目を引きものがあった。

もちろん、ガレやラリック、ギマールなど、ガラス工芸や陶芸、宝飾、家具などの幅広い分野で、アール・ヌーヴォーの作家に日本の与えた影響は大きかったが、ジャポニスムそのものは90年代半ばには、パリでは衰退し、それに替わってアール・ヌーヴォーが全盛期を迎えていた。1896年にはエドモン・ド・ゴンクールが亡くなり、翌年そのコレクションがオークションにかけられていた。万博終了後、1902年と03年に林忠正は自分のコレクションを競売に出す。1905年には、パリのジャポニスムを支えてきた2人の美術商人が舞台を去る。林は4月に日本に帰国し、それを待っていたかのように5月にビングが亡くなるのである。



### 3. ウィーンのジャポニスム

上述したように、オーストリアと日本の間で修好通商航海条約が結ばれたのは1869年であるが、その時に日本に派遣された使節団の一員だったカール・フォン・シェルツァーは、帰国後『シャム、中国、日本へのオーストリア＝ハンガリー調査隊 1868 - 1871』という本を著している。それによると、シェルツァーはオーストリア芸術・産業博物館 *das Österreichische Museum für Kunst und Industrie*（現在のオーストリア工芸美術館）から購入希望リストを託され、日本の美術工芸品を収集して来ている。<sup>22)</sup> “*Verborgene Impressionen, Japonismus in Wien 1870 - 1930*”には、その時撮影された路傍の骨董品売りの写真や、オーストリアに持ち帰った漆塗りの小筆筒、楽器類の写真が収録されている。<sup>23)</sup> シェルツァーは、同じ文章の中で、日本の工芸品の特徴なども挙げているが、中でも浮世絵版画の素晴らしさを強調し、特に北斎は「その名前を覚えておいても損はない」と賞賛している。<sup>24)</sup> “*Skizzenbücher*”と書かれているだけで、どんな浮世絵を見たのか個別の言及はないのだが、「小指くらいの厚さの本」とか「景色や人間・動物の習作、風俗画や素晴らしい戯画などが色鮮やかに、様々に描かれている」<sup>25)</sup> という記述からすると、シェルツァーが見た中に「北斎漫画」も含まれていた可能性が高いのではないだろうか。上述したように、パリのブラックモンらの間では「北斎漫画」が話題になっており、また、オーストリアの派遣団の案内をした通訳がアレクサンダー・フォン・シーボルト<sup>26)</sup> だったこと、あるいは、美術品などの購入は「日本の事情に明るい、芸術的センスに優れた」長崎在住のオーストリア商人に委託していたこと<sup>27)</sup> を考えると、彼らを通じて日本についてかなりの情報が伝えられたのではないだろうか。

こうして日本とオーストリアの関係が始まったわけであるが、その数年後の1873年にはウィーンで万博が開かれ、早くも日本はウィーンで自らをアピールする機会に恵まれ、ウィーンに日本ブームが起こる。しかし、このブームは、パリのように持続的なものではなかった。ウィーンでは、80年代・90年代の浮世絵ブームもなかったし、分離派のように、日本の影響が芸術の革新的な運動と結びつくのも、パリよりもかなり遅い90年代後半になってからであった。

もちろん、フランスのバルビゾン派から印象派の流れに対応するような新しい流れがウィーンになかったわけではない。ヴァルトミュラー *Ferdinand Georg Waldmüller* (1793 - 1865) は、「40年代以降毎年イタリアを訪れ、輝く太陽の光をとらえようと」したし、<sup>28)</sup> ペッテンコーフェン *August Pettenkofen* (1822 -

1899)はハンガリーの小村ソルノクを「1851年から1881年までの30年間に…11回訪れ」農民の生活や、その風景を絵に残している。<sup>29)</sup> また、70年代のシンドラ-Emil Jakob Schindler(1742-1892)らのオーストリアの風景画は「情緒的印象主義 der Stimmungsimpressionismus」と呼ばれ、その独自性が指摘されることもある。<sup>30)</sup> レオポルド・カール・ミュラー-Leopold Carl Müllerのように、エジプトへの旅を重ね、エジプトの市井の生活を写實的に描いた画家もいた。しかしこれらは、フランスのように、既存の絵画を変革するような大きな動きとはならなかった。リングシュトラ-セの公共建築物を飾るクリムトの装飾画(ブルク劇場1886年・美術史美術館1890年)に代表されるように、ウィーンでは、相変わらず歴史主義が中心であった。

ウィーン美術革新運動が形となって現れるのは、1897年の分離派の結成である。分離派に参加したのは、ウィーン美術家協会を脱退したクリムトら画家たちだけではなかった。ヨーゼフ・ホフマン、ヨーゼフ・マリア・オリブリヒらの建築家もメンバーに加わり、1898年の1月には機関紙『ヴェル・サクラム Ver Sacrum』も創刊された。3月には、園芸協会の建物を借りて、分離派の最初の展覧会も開かれた。ベックリン、クリンガー、セガンティーニらの作品も展示され、皇帝フランツ・ヨーゼフも訪れたこの最初の展覧会で、分離派は早くも社会的認知を得る。オルブリヒ設計の分離派館の建設も急ピッチで進み、同じ年の11月12日には完成した分離派館で第二回分離派展が開幕する。1899年には3回の展覧会が開かれ、そして1900年に開かれた第六回分離派展が、「日本展」であった。(図4)

この展覧会は、クリムトの後を継いで分離派の二代目の会長となったフランツ・ホーエンベルガー-Franz Hohenberger(1867-1941)の知人、アドルフ・フィッシャー-Adolf Fischerのコレクションを中心にしたものであった。<sup>31)</sup> この展覧会のポスターには浮世絵が使用されているが、極端に縦長のその様式は、日本の掛け軸や柱絵の影響が指摘されており、<sup>32)</sup> その後たびたび分離派のポスターで使用されることになった。約700点の展示品のうち、250点が絵画と浮世絵、250点が刀の鍔であり、こうした偏りはコレクターであるフィッシャーの趣味の反映であろう。

当時の劇作家/批評家のヘルマン・バール Hermann Bahr(1863-1934)は、この「日本展」に言及し、1860年代からヨーロッパ美術に与えてきた日本の影響の大きさについて述べた後で、今後はジャポニスムが生活全般にも効果を及



（図4）第6回分離派展「日本展」

（*Verborgene Impressionen, Japonismus in Wien 1870-1930*, 152 頁）

ぼしてくるよう期待を表明しているが、<sup>33)</sup> その一方で、美術評論家のリヒャルト・ムーターRichard Muther は、フランスやドイツ、イギリスのジャポニスムを簡単にまとめてみせた後で、この展覧会は本来であれば「ジャポニスムがわれわれの文化の一部となったことを、ジャポニスムがヨーロッパ文化に、これからも残るような、どんな貴重なものを補ってくれたのかを示すべきであった」のに、「今回は計画的な展示方法といったものが感じられず」、「建物に満ちていたのは、生命の新鮮な息吹ではなく、博物館の標本臭であった」と、失望の念をあらわにしている。<sup>34)</sup> ムーターの文章で、「日本展」批判よりも注目すべき点は、個々の作家の具体例も含め、ジャポニスムを的確に把握していることである。

画家の使命とは、現実の一片を散文的に写し取ることではなく、わずかなものを用いて「示唆的な」効果を与えることであるということを示すことを日本人は教えてくれた。すべての対象は無数の方法で観察でき、瞬間瞬間に違った印象を与えることを教えてくれた。マネは「印象派の巨匠 maître impressioniste」になった。モチーフを空間に見事に配置するホイッスラーの技法は、日本人に負っている。<sup>35)</sup>

ムーターはこれに続けて更に、ドガの革新的な構図、モネの「積みわら」と北斎の「富嶽百景」の類似、ポスターあるいは雑誌『ユーゲント』や『ジンプ

リチシムス』のカリカチュアへの日本美術の影響、イギリス美術工芸の植物モチーフやガレのガラスへの影響などを数え上げている。

この「日本展」の行われる二年前、1898年の『ヴェル・サクルム』創刊号で、オットー・ユリウス・ピーアバウム、モーリッツ・ドレーガー、エルンスト・シュールの三人は、日本美術について寄稿している。特にシュールの「比すべきものがないほど絶対的で、純粹で、何の影響も受けていない日本の美術は、《感情芸術 Gefühlskunst》あるいは自然科学的に表現するならば《神経芸術 Nervenkunst》である」<sup>36)</sup> という一節は有名であるが、そのシュールの文章の冒頭は次のように始められている。

新しく発見された日本の美術が、フランスで熱狂的に受容されていた時、・・・この輝く星がこんなに早く消えてしまうかもしれないなどと、誰一人思いもしなかったであろう。<sup>37)</sup>

シュールはまた、「いわゆるジャポニスムは・・・流行にすぎなかった」<sup>38)</sup> と、ブームとしてのジャポニスムの終焉も語ってもいる。

1884年にオリエント博物館で開かれた「東洋の陶磁器展」があったものの、展覧会などの形でジャポニスムが表面に出てくるのは、ウィーンはパリよりもかなり遅れて、世紀転換期になってからであった。この「日本展」の翌年1901年には、ヨーロッパ最大規模の「北斎展」が芸術・産業博物館で開かれ、05年にも同じ芸術・産業博物館で「日本の古美術展」が開催され、遅ればせながらウィーンにもジャポニスムの波がやってきたかのように思われるのだが、先のムーターの文章やシュールの言葉を読むと、この時点ですでに、ジャポニスムに関しては理論的な総括が済んでいたのではないかと推測される。パリでは、絵画（印象派）から世紀末の美術工芸（アール・ヌーヴォー）という順序でジャポニスムが展開して行き、それと平行してゴンスらの研究、理論化が進んでいったのに対し、ウィーンの芸術家たちは、パリのような爆発的なジャポニスムはなかったものの、世紀転換期までには日本美術を彼らなりに消化・吸収・理論化し、20世紀に入るや、ジャンルを問わず一気に作品を生み出していったかのような感があるのである。

それでは、ウィーンの芸術家たちは、日本美術からどのようなものを受容したのだろうか。もちろん、風景画や人物画の構図、動植物や波などのモチーフの

導入（たとえば *Verborgene Impressionen*, S.195ff.参照）など、パリと同じような影響もあるのだが、ウィーンで非常に目立つのは、装飾である。染色用の型紙や家紋帖などから気に入ったモチーフや文様を選び、自分たちの作品に自由に取り入れたことである。『ウィーンのジャポニスム』（125 - 165 頁）、あるいは“*Verborgene Impressionen*”（277 - 337 頁、348 - 378 頁）には、布地や壁紙、ブックカバー、花瓶、家具調度など、幅広く日本のデザインが取り入れられた例が載っている。しかし、日本の文様を用いたのは、デザインや美術工芸などの分野だけではない。馬淵明子は、クリムトの「水蛇 I」や「アデーレ・プロッホバウアーの肖像」、「エミーリエ・フレーゲの肖像」などを例に、そこに現れる水流、渦巻、立涌や藤の文様を取り上げ、そこから生じる効果を次のように説明している。

このように、日本の文様やモチーフはほとんどが季節感を豊かにたたえた自然の動植物や現象をデザイン化したものであり、そこに人間が登場することは稀であった。クリムトはこうした文様をただ華麗な装飾に利用するだけでなく、日本におけるのとはまったく別のコンテクスト、すなわち官能的で動物的で挑発的なファム・ファタールのイメージを作り上げるのに利用し、成功した。女たちはある時は自然の流れと同化し、自然の豊穡に身を委ねるが、時折そこから身をもたげ、魔女のような冷やかさで男／人間の前に立ち現れる。そしてそのファム・ファタール的な特質は、より平面性の強い表現と硬質な文様と組み合わせられた人間表現において、いっそう顕著に現われるのである。<sup>39)</sup>

一昨年から昨年にかけて名古屋市博物館などで行われた展覧会「世紀の祭典万国博覧会の美術」では、ウィーン万博後工芸美術館が手に入れた日本の出品物を見ることができたが、<sup>40)</sup> その中でも注目すべきものは、額二枚と衝立一枚に納められた漆塗りの見本であった。イギリスに触発されて、オーストリアでも工芸技術保護のため 1864 年に博物館が作られた。それが芸術・産業博物館であった。四年後の 68 年には博物館付属の工芸学校が設立され、工芸の後継者育成を目指した。家紋帖や一万点と言われる染色用の型紙と同じように、上記の漆塗見本も工芸学校の教育・研究用に入手されたのである。

馬淵は、ウィーンのジャポニスムが独特な姿を呈した理由として、シェルツァーの収集品やウィーン万博の際のコレクションなど、「コレクションのうちのかなりの部分が工芸（応用）美術・博物館に所蔵され、隣接する工芸美術学

校でさまざまに利用され、研究された」ことを挙げている。<sup>41)</sup>

クリムトもこの工芸学校で 1876 年から 83 年の間に学んでいる。そして、クリムトの名が一躍有名になるのも、独立した絵画作品ではなく、ブルク劇場や美術史美術館の装飾画によってであった。70 年代にウィーンに君臨していたマカルトは、ウィーンのパッションをリードし、79 年のフランツ・ヨーゼフの銀婚式のパレードの計画を立案した。「総合芸術」という考え方は分離派の掲げた理念のひとつであったが、絵画という枠に囚われずに様々なジャンルと融合するという伝統が、分離派結成以前からウィーンにはあったのであり、ウィーンのジャポニスムとパリのジャポニスムの展開が違う様相を呈したのも、このような背景と結びつけて考えれば、納得できるのではないだろうか。

最後に、ウィーンとパリの二人の作家の作品比較でこの論文を終えたい。比較の対象となるのはコロマン・モーザー Koloman Moser (1868 - 1918) の「三人の女性の屏風」(1906 年)(図 5)と、ピエール・ボナール Pierre Bonnard (1867 - 1947) の「乳母たちの散歩と辻馬車の列」(1894 年)(図 6)である。

モーザーの金箔を貼ったかのような三扇の屏風には、それぞれ中央に縦長の画面が切り取られ、そこに華麗な衣装の三人の女性が描かれている。<sup>42)</sup> クリム



(図 5) コロマン・モーザー「三人の女性の屏風」  
(『ウィーンのパッション Japonisme in Vienna』、170 頁)



（図6）ボナール「乳母たちの散歩と辻馬車の列」

（ギー・コジュヴァル『岩波 世界の巨匠 ボナール』、岩波書店 1994年、70頁）

トの場合は、本来のコンテクストから文様だけを抜き出して、絵画というヨーロッパ的な形式に散りばめることで、独特な効果が生み出されていたが、コロマン・モーザーの例は、屏風という日本的な形式の中に、ヨーロッパ女性を描きこむことで、女性の不可思議な魅力が表現されている。三人は思い思いのファッションに身を包んでいるだけでなく、視線もまた、思い思いの方向に向けられており、毅然とした気品と自立性を感じさせる。

一方のボナールは、「(i) 透視図法に捕らわれぬ自在な構図、(ii) 筆跡を残した一筆描きの自在なデザイン、そして(iii) 濃淡あるモノクロームを紙面の白と対比する墨絵風の彩色。このように、世紀末のパリの画家たちが日本趣味として学んだ、構図、素描、彩色の三つの領域に互る教訓」<sup>43)</sup> が凝縮したジャポニスムのお手本のような作品であり、四扇の屏風そのものを一枚の画面に見立てた「絵画」である。遠景の辻馬車の行列、中景の三人の女性、前景の三人の子どもと女性により、奥行きのある空間が形成されている。モーザーと対照的なのは、



地が全くの空白のままということである。人物たちの描き方も非常に簡素化されており、特に前景の子ども三人のうち、真ん中の女の子は、顔と手と靴だけに色がつけられており、髪の毛や洋服、足などは、背後の女性の衣服の部分をシルエット状に白く抜くことでそれを表している。輪遊びに夢中の子どもたちは、今にも画面のこちら側に飛び出してきそうな勢いを感じさせる。それに対し、モーザーの方は、女性の表情そのものは非常に写実的なのだが、ポナールのような動きや時間の流れは感じられず、空間も排除されている。屏風の金地は圧倒的な平面としての力を発揮し、カベとしてこちらの世界とあちらの世界を遮断している。三人の女性は、私たちが三人の女性をこちらの世界から見ているように、あちらの世界からこちらの世界を覗いているかのような印象を与える。

モーザーとポナールの比較からも分かることは、確かにポナールの方がジャポニスムという問題を考える上では、様々な側面を持ってはいるものの、根底にはフランスの「絵画至上主義」が見え隠れしているのに対し、モーザーの方は、ジャポニスムという点では屏風や金箔という表層的なレベルにとどまっているかも知れないが、家具・絵画・ファッションが渾然と融合しており、これはこれでウィーンの芸術の特色が感じられるものになっていることである。馬淵明子の言葉を借りるならば、「ウィーンは印象派やパリと関係なく、独自に日本美術を発見した。あるいはジャポニスムを独自に開発したと言っても」<sup>44)</sup> よいであろう。

(本論文は、「ウィーンのジャポニスム(前編) 1873年ウィーン万国博覧会」、『言語文化論集』XXVII-2、名古屋大学大学院国際言語文化研究科、175 - 187頁、2006年、の続編として書かれたものである。前編にご関心がおありの方は、<http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/proj/genbunronshu/ronshu-3.html> でダウンロードしてください。)

## 注

- 1) モデルは金髪の鬘をつけた妻のカミーユである。大島清次『ジャポニスム - 印象派と浮世絵の周辺』、美術公論社、1980年、183頁参照。
- 2) 同上、184頁参照。  
馬淵明子はこの二枚の絵について次のように分析している。「この二つの作品の共通性は、ほぼ同じ大きさであること、女性(それも同じモデル)の立ち姿であること、その衣装が画面において持つ役割が大きいことなどであり、逆に対照となるのは、衣装の色(赤と緑)、髪の色(黒と金)、日本と西洋のモチーフの違い、背景の地の有と無などが考えられる。」(馬淵明子『ジャポニスム 幻想の日本(新装版)』、ブリュッケ、2004年、72頁)
- 3) 「・・・ゴッホやロダンのそれと並んでほとんど散逸を免れたモネの浮世絵コレクションは、歌麿、北斎、広重を中心に231点を数える。」(三浦篤「フランス・1890年以前 - 絵画と工芸の革新 - 」、ジャポニスム学会編『ジャポニスム入門』所収、思文閣出版、2000年、38頁)
- 4) 馬淵、前掲書、62ページ参照。
- 5) 「壁掛け、ヴェネツィアのガラス工芸品、鉢植え、ギリシア彫刻などでいっぱいだったかれのアトリエは、毎日、午後四時から一般に公開され、美術愛好家、名流夫人あるいは旅行者が大勢訪れた。マカルトはアトリエで女性のファッションの相談にも応じ、そこで生まれたマカルト帽、マカルト衿、マカルト飾り 乾燥させた花、植物、果物でつくった室内装飾品 がウィーンではやった。」(ウィリアム・M・ジョンストン『ウィーン精神』1、みすず書房、1992年、212頁)
- 6) スザンナ・パルチュは、当時の記事などをまじえながらこのパレードの様子を伝えた後で、このパレードは「古い規範にしがみつこうとする強固な意志」の表れ、「病的な退廃の始まり」であり、「これらすべてはただ現実に対する願望を具体化しているだけで、現実の実体を具体化しているようには見えなかった」と、この華麗な「総合芸術」と世紀末の行き詰った社会の間の齟齬を辛らつに指摘している。パルチュ『クリムト 世紀末ウィーンの寓話』、西村書店、1993年、11 - 14頁参照。
- 7) モネのジャポニスムについては、馬淵明子、前掲書、61 - 140頁に詳しい。
- 8) もちろん、浮世絵の遠近法が西洋絵画の遠近法を取り入れたものであることを踏まえた上での馬淵の指摘である。この点に関しては、稲賀繁美『絵画の東方 オリエンタリズムからジャポニスムへ』(名古屋大学出版会、1999年)の第二章「透視図法の往還 - 徳川洋風画から西欧ジャポニスムへ」(71 - 146頁)に詳しい。
- 9) ペーター・パンツァー『日本オーストリア関係史』(創造社、1984年)第二章「日本における最初のオーストリア=ハンガリー帝国遠征隊」(20 - 30頁)参照。

- 10) 瀬木慎一『浮世絵世界をめぐる』、里文出版、1997年、24 - 30頁参照。
- 11) 「花鳥画譜」を元にして雉をデザインした絵皿(1866年頃)の写真が、同上書の141頁や、『ジャポニスム入門』45頁に掲載されている。ウィーンでも同じく浮世絵を元にして、カール・モーザーが1906年に雉を木版画にしているが(Osterreichisches Museum für angewandte Kunst: *Verborgene Impressionen, Japonismus in Wien 1870 - 1930*, Wien 1990, S.209参照)この制作年の違いだけでも、パリのジャポニスムがいかに先進的だったかが分かる。
- 12) 三浦篤、前掲書、33頁。シェノーについては、大島清次、前掲書、79 - 112頁で詳しく紹介している。
- 13) ゴンクールについては、瀬木慎一：前掲書、31 - 43頁、木々康子『林忠正とその時代 世紀末のパリと <sup>ジャポニスム</sup> 日本美術』、筑摩書房、1987年、162 - 193頁参照。
- 14) 万博会場での製品販売には、起立工商会社だけではなく三井物産ら合計14社が参加した。この点を含め、1878年のパリ万博については由水常雄：『花の様式 ジャポニスムからアール・ヌーヴォーへ』、美術公論社、1984年、32 - 50頁参照。
- 15) 木々康子、前掲書、33頁。木々は、法律を教えるために明治5年から4年間日本に滞在したことのあるジョルジュ・プスケの次のような言葉も引用している。「ここでは、“ がらくた ”(その名で呼ばれるのがふさわしい)ばかりが全会場を占有し、あらゆる所から溢れ出し、どの部門でも我物顔にのさばっている。・・・今日、どこの大通りの角のショーウィンドウでもきまって見かける、ヨーロッパの需要に応じて作られたあの玩具に出会うばかりだ。・・・ウィーンとフィラデルフィアの成功につられて、日本人は出処の同じ“ がらくた ”を大量に送ってよこした。」(同書、34頁)
- 明治初期には、政府の殖産興業政策に基づき、起立商工会社のような工芸品の製造・輸出を目的とした企業がたくさん作られたが、明治20年代にはその多くが業績不振に陥り、倒産した。起立工商会社も1891年(明治24年)にはなくなってしまふ。背景には「ヨーロッパの需要に応じ」た製品という固定観念から抜け出せずに、新たな需要を開拓できなかった日本の姿が、「ジャポニスム」という幻想に逆にとらわれてしまった日本の姿が浮かび上がってくる。
- 16) 美術展示場の日本展示品の中には、後述するギメとの日本旅行の際にレガメが描いた日本の風景画もあった。大島清二、前掲書、122頁参照。
- 17) 木々康子、前掲書74頁 - 82頁参照。
- 18) 「日本美術回顧展」については、同上、57 - 61頁参照。
- 19) 同上、135頁。
- 20) 瀬木慎一、前掲書、47頁参照。
- 21) 木々康子、前掲書、263頁。

- 22) Karl Scherzer: *Die Österreichisch-Ungarische Expedition nach Siam, China und Japan 1868 - 1871*, in: *Verborgene Impressionen*, S. 387-390 (カール・シェルトナー「オーストリア＝ハンガリーによるシヤム、中国、日本への探検 1868 - 1871」, ヨハネス・ヴィーニンガー、馬淵明子監修『ウィーンの様式主義 Japonisme in Vienna』所収、愛知県美術館他、1994 - 1995 年、193 - 194 頁) および Peter Pantzer: *Japonismus in Österreich oder: die Kunst kennt keine Grenzen*, in: *Verborgene Impressionen*, S.13f. 参照。
- 23) *Verborgene Impressionen*, S. 131 ff.
- 24) Ebd., S.390
- 25) Ebd., S.389f.
- 26) 本論分前編でも触れたように、アレクサンダー・フォン・シーボルトは 73 年のウィーン万博の日本出展にも関わっている。また、弟のハインリヒ・フォン・シーボルトは条約批准に際してオーストリア外務省に雇用され、その後長い間日本で通訳など日墮関係の仕事に携わっている。ハインリヒが日本で収集したコレクションは、現在ウィーン民族博物館に収蔵されている。パンツァー、前掲書、53 - 57 および 97 - 98 頁参照。
- 27) *Verborgene Impressionen*, S.14
- 28) Rolf Toman (Hrsg.): *Wien Kunst und Architektur*, Köln 1999, S.230
- 29) エリーザベト・ヒュルムバウアー「異国の光の体験」, 『クリムトとウィーン印象派展』所収、東京富士美術館他、1996 - 1997 年、59 頁参照。  
ヒュルムバウアーは、ペッテンコーフェンの「カボチャ畑」を例に、その「遠近画法の欠如、平面的で舞台の書割のような配列、また下方へ向けられたような視線、そして装飾性への傾向や個々の形の強調など」の日本の影響の可能性も指摘している。同上、68 頁参照。
- 30) ザビーネ・グラブナー「オーストリアの情緒的印象主義」, 同上、20-27 頁参照。
- 31) ホーエンベルガーは、1895 - 96 年のフィッシャーの日本滞在旅行に同行し、日本の風俗を、数多くの絵に記録した。これらの絵の何枚かは 1900 年の「日本展」でも展示された。*Verborgene Impressionen*, S.20 および S. 170ff. 参照。
- 32) 馬淵明子「オーストリア - 総合的の様式主義の一例」, 『様式主義入門』所収、149 - 150 頁参照。この縦長の形式は、『ヴェル・サクルム』ではクリムトのイラストなどでも用いられ、すでにおなじみであった。*Verborgene Impressionen*, S.232、『ウィーンの様式主義』54 頁および Gottfried Fliedl: *Gustav Klimt 1862 - 1918*, Köln 1998, 64f. 参照。
- 33) Hermann Bahr: *Japanische Ausstellung*, in: *Verborgene Impressionen*, S.404ff.
- 34) Richard Muther: *Die japanische Ausstellung der Secession*, in: *Verborgene*

*Impressionen*, S.408

35) Ebd., S.407

36) Ernst Schur: *Die Geist der japanischen Kunst*, in: *Verborgene Impressionen*, S.400

37) Ebd., S.398

38) Ebd.

39) 馬淵明子 『ジャポニスム 幻想の日本 (新装版)』、204 - 205 頁

40) 『世紀の祭典 万国博覧会の美術』、東京国立博物館他、2004 - 2005 年、19 - 27 頁。

41) 馬淵明子 『ジャポニスム 幻想の日本 (新装版)』、191 頁。

42) 三人の女性は「染料に浸けた紙の切れ端で組み立てられて」いる。『ウィーンのジャポニスム Japonisme in Vienna』、170 頁参照。

43) 稲賀繁美、前掲書、192 頁。

44) 馬淵明子 『ジャポニスム 幻想の日本 (新装版)』、191 頁。