

ドイツのジャポニスム

——エルンスト・シューアと日本美術

Japonismus in Deutschland um 1900

——Ernst Schur und die japanische Kunst

松 尾 早 苗 (Sanae Matsuo)

Resümee: In Deutschland hat der Japonismus seinen Höhepunkt um 1900 erreicht. In diesem Aufsatz wird die Rezeption der japanischen Kunst bei dem Dichter und Kunsthistoriker Ernst Schur untersucht, um zur Forschung über den Japonismus in Deutschland zur Jahrhundertwende einen kleinen Beitrag leisten zu können. Zu diesem Ziel werden die folgenden zwei Punkte in Betracht gezogen: 1) Ernst Schurs Auffassung vom Geist und Charakter der japanischen Kunst wird aufgrund seines Buches „Vom Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst“ untersucht. Hauptsächlich werden hier die Universalität der japanischen Kunst, die Mystik der Form der japanischen Kunst und die Weltanschauung der japanischen Kunst behandelt. 2) Es werden die Einflüsse der japanischen Kunst, vor allem der Holzschnitte von Hiroshige auf Schurs Gedichte und Skizzen durch die Hinweise auf die Ähnlichkeit der Motive, Ausdrucksweise und Stile klargemacht. Dabei wird sein „Buch der dreizehn Erzählungen“ als unentbehrliches Material untersucht.

「ジャポニスム」という言葉を最初に使用したのは、フランスの初期のジャポニザンの重要な一人、フィリップ・ビュルティだといわれている。彼は1872年から1873年にかけて「ジャポニスム」(Japonisme)と題する六編の論文を『文芸芸術復興』誌で発表し、十九世紀後半の西洋芸術に対する日本美術の影響を論じた¹⁾。ドイツでは、それから四半世紀あまり経った1899年に、ザクセン国立博物館総裁で浮世絵の蒐集家だったヴォルデマー・v・ザイドリッツが「ヤパニスムス」(Japanismus)と題する論文を発表し、当時のドイツに見られた日本美術への関心を分析し、その特徴を学問的に考察した²⁾。ビュルティからザイドリッツまでの四半世紀は、つまりジャポニスムをめぐるフランスとドイツの時間的な隔たりは、日本文化の受容にあたっての少なくとも次のような条件(状況)の相違が影響していたと思われる。まず、十九世紀後半のドイツには、フランスやイギリスでジャポニスムを導いた印象派に相当する画家たちがいなかったこと。次に、ジャポニスムの流行はフランスではパリ、イギリスではロンドン、オーストリアではウィーンというように、おもに首都を中心に展開した。実際、ジャポニスムの盛行を促した大きな動因とされる万国博覧会も1855年、1867年、1878年、1889年はパリで、1851年、1862年はロンドンで、1873年はウィーンで開催された。これに対して、1871年によく近代的な統一国家が誕生したドイツでは、日本の美術工芸品の展示や紹介は、ベルリン、ミュンヘン、ハンブルク、ドレスデン、シュトゥットガルト、ヴュルツブルクなど、地方の芸術中心地に分散して行われていた³⁾。

ドイツでも、日本美術への関心は——それ以前のフランスやイギリスにおけるほど高くはな

かったが——1890年頃から認められた。外交官やお雇い外人が日本滞在中に蒐集した日本の美術工芸品がドイツの主要な都市で展示され、市民の注目を集めた。日本の美術品から新たな着想を得たり、それを模範にして斬新な描写法を考案する画家が現れた。あるいは、日本美術を学問的に研究することによって特定の美的信念を獲得する芸術家も現れた。こうした傾向は、とくに1896年以降、急速に強まったが、その背景には日本の美術品の展覧会が内容を充実させたこと、また日本美術について優れた研究が次々と発表されたことなどがあつた。ちなみに、1896年には、ハンブルク装飾工芸美術館で「浮世絵の発展の歴史展」が、またドレスデン銅版画館でW・v・ザイドリッツの企画による浮世絵展が開催された。そして1897年には、ザイドリッツの『日本の彩色木版画の歴史』が出版された。さらに1898年には、ウィーンの分離派の機関誌『ヴェル・サクルム』⁴⁾が創刊され、その第1巻10号にはオットー・ユーリウス・ビーアバウムの論文「近代木版画」が掲載された。

ザイドリッツが論文「ヤパニスム」を発表した1899年には、ドイツ語圏の国々で日本美術への関心が一気に高まり、ジャポニスムがより広い観点から研究されるようになった。なかでも、『ヴェル・サクルム』誌の第2巻4号に掲載されたエルンスト・シューアの論文「日本美術の精神」、そして同誌第2巻9号に掲載されたシューアの短篇集『十三物語の書』とモーリッツ・ドレーガーの論文「日本美術の価値評価について」は、日本美術を受容の面から論じるだけでなく、それを創出した精神的背景をも探った意欲的な試みであつた。

エルンスト・シューアについては、文学事典にもほとんど詳しい記載がなく、次のような簡単な紹介にとどまっている。つまり、「1876年11月24日にキールで生まれ、フライブルクとベルリンで学んだあと、1898年に試補見習いとなった。その後、詩人および美術・文芸評論家としてミュンヘンとベルリンで活躍し、1912年にベルリンで死去した」。しかし、彼の出版された文学作品や研究書、また各種の文芸誌に掲載された論考を見ると、彼が短期間に非常に広範な活動をしていたことが明らかになる。実際、その活動はだいたい次のような四領域にわたっており、それぞれの領域で次のような成果が発表されていた。

- 1) 日本文化研究：『日本美術の意味と美について』（1901年）、『十三物語の書』（1902年）。
- 2) 詩作：『見よ、これが我らの悩む苦しみ』（1897年）、『石造りの都市』（1905年）、『魂の生』（1906年）、『ティーフルトの春』（1910年）。
- 3) 美術評論：『フリードリヒ皇帝美術館』（発行年不明）、『メルヒオール・レヒター作品解説』（1901年）、『装丁の特徴と理念』（1901年）、『美術史案内』（1909年）、『児童と美術』（1910年）、『国立美術館案内』（1910年）、『美術教本——アルフレート・レーテル論』（1911年）、『ムーニエ論』（1912年）、『ルードルフ・テプファー論』（1912年）。
- 4) 文芸評論：『ベルリン学生文芸年鑑』（1896年）、『トルストイ考』（1902年）、『詩人と演劇』（1910年）、『現代舞踊』（1910年）、『クライスト文選』（1912年）、『クライストの書簡』（1919年）。

こうした幅広い活動の中で、日本の美術と文学に関する研究は1896年頃から1900年頃までのだいたい五年間に集中的に行われ、次のような成果が発表された。

- 1) 論文「日本美術の精神」（『ヴェル・サクルム』誌〔1899年〕第2巻4号掲載）。この論文はのちに加筆・部分的訂正がされて、1901年にライプツィヒのヘルマン・ゼーマン社から

『日本美術の意味と美について』という表題で出版された。

- 2) 短篇集『十三物語の書』(このうちの六篇が『ヴェル・サクルム』誌〔1899年〕第2巻9号に掲載)。この短篇集は1902年にライプツィヒのヘルマン・ゼーマン社から出版された。
- 3) オカサキ・トーミツ著『日本文学史』(ライプツィヒのF・A・ブロックハウス社から発行)の書評が『社会』誌(〔1900年〕第16巻3号)に掲載された。
- 4) オカサキ・トーミツ著『日本文学史』で紹介された和歌四篇の翻案詩が詞華集『詩と歌』(ヘルマン・ゼーマン社刊・1902年)に掲載された。

上記の1)と2)はおもに日本美術に関する研究であり、3)と4)は日本文学に関する試みであった。

シュアが日本の美術をいつ、どのような状況で識ったかは、明らかになっていない。しかし、彼が1896年頃に書いた詩を収集した詩集『見よ、これが我らの悩む苦しみ』には、彼が日本美術に関心を抱くようになった動因が示唆されている。つまり、1) アルノ・ホルツからの影響、そして2) 日本の美術、とくに広重の浮世絵から得た感動である。

- 1) アルノ・ホルツが日本美術に強い関心をもっていたことは、イングリット・シュースターの研究⁹⁾によってすでに明らかになっている。それによると、ホルツは1887年のパリ旅行以後、(同地の日本美術愛好家たちから影響を受けて)日本美術に強い関心を抱き、自ら日本の極上色彩版画を蒐集し、それをドイツの作家や画家に見せていたとされる。さらに、ホルツは日本の浮世絵から学んだ「機知に富んだカット、興味をそそる配色、巧みな象徴描写法」などを自分の詩作に採り入れようと努めた。実際、ホルツの『ファンタズス』には、「富士の山頂」などの日本語が出現するほか、随所に日本的情景が詠われている。当時、成功した作家としてドイツの文壇で注目を浴びていたホルツは、「抒情詩の革命」などの文学理論だけでなく、彼の日本趣味でも同時代の若い詩人たちに影響を及ぼしたと思われる。実際、ホルツとシュアには、詩作だけに関しても次のような類似が認められる。

- a) シュアの詩集の題名『見よ、これが我らの悩む苦しみ』⁹⁾は、ホルツの『ファンタズス』の第5部の題名「見よ、詩人を」を想起させる。
- b) シュアの『見よ、これが我らの悩む苦しみ』に収められた詩は無題のものが多く、ホルツの『ファンタズス』に収められた詩も無題のものが多く。
- c) ホルツの『ファンタズス』では、詩行が旧来の韻や節に拠らない日常語の自然なリズムに基づいており、その詩行は(朗読の効果を高めるために印刷面でも工夫が凝らされて)従来の組版の常であった左端を揃える形式ではなく、内容に応じて紙面の中央線を縦軸として左右対称に同じ音節数を配する中央軸(Mittelachse)形式で構成されていた。シュアの『見よ、これが我らの悩む苦しみ』に収められた詩も中央軸形式で構成されたものが多い。
- d) 次の例に見られるように、光線や色彩の微妙な変化を精巧に描写する絵画的な表現が両者に共通して見られる。

赤いチューリップに似た花が照り映えている
荒涼としたイチイの古木の茂みの中に
青白い大理石で作られた

わたしは裸で立っている (ホルツの『ファンタズス』より)

どの葉にも黄金が、ただ黄金ばかりが宿っている、
そして、どの木も立っている、
金髪の波につつまれた裸の女性のように
見知らぬ微風に吹かれて
震えながら。(…中略)

上空には、まだ白と青に分かれない
青白い色彩が漂う、
朝の雲の間を
早朝の空が輝き抜ける。

(シューアの『見よ、これが我らの悩む苦しみ』より)

e) ホルツとシューアには世界観の類似も見られる。つまり、ホルツは現実世界から隔絶した芸術的領地(=反現実の世界)を「島」に喩えていた。

かなたの南の海に
花開くように 島が浮かび上がる
忘却の島よ! (ホルツの『ファンタズス』より)

シューアも夢の世界(=反現実の世界)を次のように「黄金の島」に喩えていた。

一つの黄金の島が私の夢を輝かせる
私の黄金の光は数限りなく
夜の間をきらめき抜ける(…中略)

私の黄金の島は私を慰めるだろう
夜どおし、
早くも二つ目の島がその横で銀色に輝いている

(シューアの『見よ、これが我らの悩む苦しみ』より)

ちなみに、ホルツとシューアにおいて、「島」は——とくにシューアの場合、「二つ目の島がその横で(daneben)輝いている」という詩句に注目すれば——現実を忘却させる夢の世界として「日本美術」を意味していたことは明らかである。

2) 詩集『見よ、これが我らの悩む苦しみ』には「一立斎広重」(Itschiriusai Hiroshige)と題する詩が収められており、そこでは、シューアが1896年頃に広重の浮世絵を観て、深く感動した様子が詠われている。

ぼくはあなたの絵を見て来た。そして、やさしい息吹を感じている。
淡い、限りなく淡い花の前にひざまずき、
その美しさに沈潜している一人の男が目浮かぶ、
花びらは風に揺れている。

そんなふうに悲哀と魂をその色彩で描くあなた。

すべての苦痛を自然のなかへもって来て、
涙ごしに春の花を眺めている一人の男が目浮かぶ。
あなたの偉大で、無限で、すばらしい芸術はそんなふうです。
そして、彼方へ消えて行く静かな森の道を描こうとも
だれかが深い、深い花咲く谷間を見下ろしている窓辺を描こうとも——
そこには永遠とあなたの慰めがある。

シュアーが広重に強い関心を抱いたことは、上記の賛歌以外に、論文「日本美術の精神」で広重の絵を「言葉で描く」実験を行っていたこと、そして同論文で広重の履歴を称賛とともに紹介していたこと、さらに『十三物語の書』に広重の絵に基づく^{スケッチ}短篇を数篇収めていたことなどから知ることができる。

しかしながら、この詩に関して興味深いことは、シュアーが広重の絵を観て、そこに早くも認めた次のような特徴をもとに日本美術全体を貫く精神の探索を開始したことである。すなわち、a) 日本の絵画からは「やさしい息吹」(ein sanftes Wehen) が感じられること、b) 眼前の対象(美)に沈潜する(sich in... versenken) 日本の絵師の姿勢、c) (「すべての苦しみを自然の中へもって来て」というように) 自己の内面を自然へ投影する傾向は、ほぼ同時期に執筆された論文「日本美術の精神」でもさらに詳しく論じられていた。

先述したように、論文「日本美術の精神」は、その後、加筆と部分的訂正がされて『日本美術の意味と美について』⁷⁾ という表題で出版された。しかし、それは論理的な研究書というよりも、むしろシュアーが日本美術から得たさまざまな印象や感想を列挙した断篇集のようなものである。実際、彼自身も「まえおき」で「思考は、多様で関連豊富な変化のなかをスナップ写真のように素早く通り過ぎて行かねばならない。…論究よりも脈略のない旋律の連続が、概観よりも洞察が、現実在即すよりも創造的であることが、知識よりも憧憬が、そう、もしかしたらテーマよりもテーマに対する私の関心を表すことが重要である」⁸⁾ と述べていた。それゆえに、以下では、シュアーがその著書で表した日本美術についての感想、日本の絵師に対する評価をたどりながら、彼が日本美術をどのように捉え、そこに何を見出したのかを探ってみたい。

1) 日本人の生活と美術の結合：

「日本人ほど生活を愛し、日々の生活に何らかの形で現れるあらゆる欲求に従う国民は、他にいない！これを知ったあとで、日本美術のすべてを包括する性質、日本文化の総体性を思い描くことができるだろう」。こう述べて、シュアーは日本人の生活が美術と深く結びついた状況を次のように叙述している。「芸術家の手が美しく形成したり、加工したり、目的にかなう

ように形作らなかったものは実際、何もない。刺繍がされた絹の着物。そこでは、悲哀、陽気、愉悦の色彩が、すべてがなおも身を委ねている、解き明かされぬ神秘の色彩が、夢想的な憂愁の色彩が華麗に、あらゆる色合で輝いている。…女性がきれいに結い上げた髪に挿した、装飾を施した櫛。…根付という小物。それは絹の紐が通されて、印籠や煙草入れなどの小さな物を巧みに結んだ帯に留めている。その根付は陶製、漆製、木製、金属製である。変化に富み、つねに斬新な形をした壺、豊かな独創力が実によく表れている刀身（刃文）」と。

さらに、家屋については「何と機能的に造られていることか。それはゆったりと優雅に森の薄暗い背景に浮かび上がっている。屋根は雨や風を防ぐために、大きく横に張り出している。たいていは一つの壁面のみが固定されており、晴天の時にはそれ以外の壁面は見られず、戸や障子が開け放たれたり、すだれが下ろされて、室内を見通すことができる。簡素で、きちんと整えられた部屋が見られる。簞笥、畳、壁に掛かっている掛軸、小さな文机。それらのものは家の住人のその時々の気分に従って置き場所が変えられる」⁹⁾ と。

こうした入念な観察から「日本美術の普遍性」という特徴が導き出され、次のように述べられている。つまり、「日本人はあらゆるものを自分の領域へ引き入れた。彼らが芸術的に活用しなかったものは何もない。日本には、他のどこにも見られないものが見られる。彼らが手を施さなかったもの、彼らの芸術的精神によってついに甦ったと見えないものは何もない。こうしたものを完全に列挙しようとする必要はない。なぜなら、それは日本人の全生活を描写することであるから。なぜなら、日本美術に荘厳な特徴を与えているのは、その統一性であるから。一つの欠落部分も見当たらない。絵画、彫刻、家の中の刺繍がされた屏風、そして家屋そのものを見ようとも、それらはみなさまざまに異なっているにもかかわらず、同じ一つの精神によって接合されている。この繊細な国民の美術を知れば、彼らの生活を知ることになる。彼らの生活は汲めども尽きぬほど豊かで、それは限りなく豊かにその美術に反映している」¹⁰⁾ と。

実際、『十三物語の書』でも、彼が日本の絵に観た、美術品とも言える家具調度（「床の間に置かれた壺」、「花が生けられた花瓶」、「籐で編まれた小簞笥」、「壁に掛かった能面」、「衝立」、「屏風」、「化粧箱」など）が細密画のように描かれて華麗な場面を作り上げている。

2) 日本人の生と自然の結合：

先述の詩「一立斎広重」でも、「すべての苦しみを自然の中へもって来た」広重の姿が詠われていた。日本人の生が自然と密接に結びついている状況は、シュューアの著書でさまざまに示されている。これについては、「日本人は自然の中で、自然とともに生きている。…自然は日本人にとって師匠であり、それ以上のものである。日本人の自然への態度は、まるで自然に対して細やかな愛情を抱いているかのようである。…日本人はその優れた才能のおかげで、眼前の対象を自分の意志に従って変形したり、描き出すことにいかに長けていようとも、彼らが心底、思いを寄せるものから外れることなど少しも考えない。こうした姿は言葉で言い表せないほど感動的である。その感動的な情熱には、崇高なもの、孤独なもの、世界に背を向けるもの、また世界に心を向けるものが含まれている。日本人においては、存在するものすべてを子供のように無邪気な尊敬の念で眺め、彼らが捉えることができないものを驚きの眼差しで見るような愛が、同じように見事な能力と対をなしている。…日本人は自然の中に生きている。…日本美術の形、大胆な配色は、自然の中の模範に由来している。…彼らは自然への愛について唇を震わせて語る」¹¹⁾ と述べている。

さらに、シュューアはこうした日本人の自然への愛に汎神論的な世界観を読み取って、次のよ

うに述べている。「何日も彼らは森に入って、兜虫を眺め、草の茎を観察し、下方に連なる山々を眺め、夕暮れの霧の不思議な形を陶然とした眼で追い、さざ波が立つ水面の線を心に刻もうとする。日本人が自然に捧げるこの熱意には、深遠で宗教的なものがある。人々が日本美術は内に世界観を有していると主張するとき、それは根拠のあることである。(…)そこには汎神論的なものがある。人間は完全に姿を消す。日本美術ほど、存在の小ささ、この小ささの偉大さを分からせ、また自分以外のもの、自分を打ち負かすもの、自分を養育してくれるもの、自分が喜び、心震わせてその形跡を追うものへの没頭を教えてくれるものはない」¹²⁾と。

『十三物語の書』の扉には「すべて同一の精神」という標語が掲げられているが、その短篇集に収められた各短篇では、この汎神論的な世界がさまざまに描き出されている。たとえば、昆虫、花、樹木、鳥など、自然の動植物がモチーフとして数多く現れ、それらの細かい描写が物語の主要部分を占めている。そしてまた、たとえば木の枝や室内の家具が語り合うというように、それらの動植物は擬人化されていることが多い。さらには、それらの動植物が明確に「神」と捉えられている場合も見られる。たとえば、「…彼は草叢の虫を信じられないといった驚きの表情で、まるで奇跡のように見つめる。そして、ふたたびその虫を地面に這わせ、怯えている虫をなだめる。〈小さな神の子 (Götterkind) よ！わたしはおまえに何もしないから！〉と独り呟いて」¹³⁾という場面がある。

さらにまた、この汎神論的な世界は、上記のようなモチーフの扱いにとどまらず、作品全体を貫く独特の観点^{アングル}によっても効果的に描かれている。たとえば、「…一台の荷車が橋を渡って行く。一匹のミズスマシが川の橋杭に這い上がり、橋の上の動きを眺めている。その孤独な男はしばらくの間、橋のたもとに立って、あたりが暗闇に沈む様子を眺めている。遠方の山々が湖の上に連なっている。その麓では、揺らぐ灯火が湖を取り囲んでいる。(…)辺り一面には暗闇が広がる。一枚の葉が風に舞ってミズスマシのもとへ落ちる。ミズスマシは身をかわし、水中に姿を消す。その孤独な男は立ち去る」¹⁴⁾。ここでは、橋を渡る荷車、独りたたずむ男、遠方に連なる山々、伸び広がる湖、辺りをつつむ暗闇などを捉えるマクロの光学と、一枚の葉、ミズスマシの動きを捉えるミクロの光学が混交し、まさに見事な万有同一性を形成している。

3) 溶解する日本美術：

「ヨーロッパ美術は構築するものであり、日本美術は溶解するものである。ヨーロッパ美術は天へ向かって構築しようとする。だが、人々が眺めると、欠陥や力不足が認められる。日本美術は得難い感情を一つ一つ並べてゆき、人々が眺めると、何の欠陥もない完全な構築物である。…ヨーロッパ美術は構築的であろうとし、結局はつねに破壊的である。日本美術は(…)破壊を目指していながら、結局はつねに構築的である」¹⁵⁾。

さらに、ヨーロッパ美術のこうした性質については、「ヨーロッパの芸術には最初から〈知識〉という悲劇的な贈り物が備わっている。ヨーロッパの芸術にもっとも深く内在する法則は、〈より高等であること〉、つまり現実と疎遠になることである。…そこでは何も芸術によって解決されない。反対に、その芸術は存在するものに対照を付加する結果になる」¹⁶⁾と述べられている。つまり、「知識」をより高めるために、天を目指して積み上げてゆくヨーロッパ美術は、ますます現実から隔絶して、崩壊へ向かう結果になる。これに対して、日本美術は、自然や現実世界へ心を傾け、対象に沈潜することで、自らはその世界へ溶解する。そうすることで、自己あるいは作品の独自性を主張するよりも、むしろそれを美的なものへ構成してしまうというのである。

こうしたヨーロッパ美術と日本美術の相反する特徴は、「ヨーロッパ人は、意欲と能力がもはや一致せず、苦悩に満ち、不快で不毛な格闘が始まるあの限界を踏み越えて（über alle Grenzen）固有の堅固な目標（あるいは終焉）へと急ぐ、（…）これに対して、日本人はその限界を決して踏み越えることがない。しかし、日本人はつねに^{たいか}大家として現れる」とも述べられている。そして、両者の根本的な相違は、「ヨーロッパの画家が描く作品は、硬く、密度が高く、重く、とにかく重量に満ち溢れている。日本人の絵師の場合、すべては空気、光、広がり、通り過ぎ、素直な運動である」というように、感触の相違にまで及んで論じられている。

4) 感情、神経の芸術としての日本美術：

「日本美術は完全で、制約がなく、純粹で、何の影響も受けていない。…日本美術は〈感情芸術〉（Gefühlskunst）であり、〈神経芸術〉（Nervenkunst）である。ヨーロッパ美術は頭脳の、思考力の創造である。日本美術は感情の、神経の創造である」¹⁷⁾。この分析には、さらに次のような説明が加えられる。「日本人は見たものをたんに再現する以上のものを描き出そうとする。彼らには、感覚の相互作用を「自己の外」へもたらしることが重要なのである。それゆえに、彼らは自分の得がたい感情を陶然として持ち歩き、自分の心の中で動かし、何度も戻り、またあらためて——何度も——それに沈潜する」と。

こうした創作上の特徴から、「日本美術は、感覚を朦朧とさせて魅惑するものを内に有している。日本のきわめて円熟した繊細な絵師には、すばらしい空想力、極端へと彷徨う神経の放埒——これは、手探りする感情が見つけたきわめて大胆なものであるが——が見られる。グロテスクなものへの高じた関心、内容のない運動への不可解な進行、苦しんだ心の告白を思わせるような恣意的な描写が見出される」ことになる。

ちなみに、「手探りする感情」（ein tastendes Gefühl）とは、心の動きが身体に潜む五感に触れ、それらを目覚めさせ、相互に共振させる状況を表している。シュューアは——たとえば、「日本の絵師は予感的な知覚力をもって手探りで進む」というように——しばしば日本の絵師に見られる「手探り」（tasten）の進行について語っている。「手探り」とは、対象との融和を探り、協調を求める建設的な姿勢であり、現実世界に溶解しようとする美術制作者の効果的な手段にはかならない。

ちなみに、「神経芸術」とは、ヘルマン・パウルが1891年に『自然主義の超克』で述べた^{ことば}語であるが、「音は目で見られ、色彩は歌い、声は香る」と説明されているように、各感覚（神経）が刺激し合い、共振して創り出す芸術を表している。この「神経芸術」の成立過程について、シュューアは「日本の絵師は個々の対象を、それに偶然、備わった重量から解き放つ。眼前にある対象をじっくり時間をかけて観察し、その物質性をいわば蒸留してしまう。そして、現象の本質を、つまり核心を描き出す」と説明し、その成果については「彼らが植物を描く場合、作品に封じ込めようとするのは、植物の香りであり、息吹である。その結果、その絵は植物の美しさを詠った詩になる」と述べている。

なお、神経芸術が創造される具体的状況は、『十三物語の書』でも次のような絵師の動作に描かれている。つまり、「絵筆を浸す。気持ちを集中させ、畏怖の念をもち、無邪気な感嘆する心で自分の魂の詩を光沢のある黒い絹布の上に描く。色彩は神のごとき細心の確実さをもって絹布の上で震えている。時折、絵師は、まるで耳を澄ませて何かを聞き取るかのように、対象に注意深く視線を注ぐ。そしてまた、描き続ける。その絵は憧憬と甘美な戦慄につつまれて、神聖な詩に、美しく小さく慎ましい永遠の詩になった」¹⁸⁾と。

実際、『十三物語の書』では、次のように、色彩、香り、音響が見事に共振した神経芸術の例が豊富に現れている。「藤の花が長い房になって咲いている。白く、くすんで、薄紫に。青みを帯びた香りを放ち、池の水面を撫でている。その間、山の郭公は甘美な初音を鳴り響かせている」¹⁹⁾。あるいは、「一日が夕暮れに向かうとき、夕日の下降する光は辺りに赤茶色の^{かぜ}空気を漂わせる。その光は柔らかく、物体に触れるのをためらっているようだ。それはやさしい芳香のごとく、浮遊する塵のごとく万物の上を手探りで進んで行く」²⁰⁾と。

5) 日本美術の神秘性：

「ヨーロッパ美術は思考の美術である。(…) 思考は完全の域に近づけば近づくほど、ますます生の勢いと深遠 (Tiefe) を失う、失わざるを得ない。これは恐るべき悲劇である。生は衝動であり、思考の実例であるべきではない。もちろん、ヨーロッパ美術では「知識」という慰めが考え出された。(…) 私には、思考が芸術家たちを抑えたように思われる。本能と衝動——これによって、我々は存在のきわめて不思議な根本 (dem dunkelsten Grunde des Seins) と結びついていると感じるが——を思考は枯死させてしまった。(…) 私には、まるで日本人は活動している精神のもっとも近くに座しているかのように思われる」²¹⁾。この言葉には、知性を重んじるヨーロッパ美術への反省とともに、日本美術に内在する神秘性が示唆されている。つまり、日本美術は「生の深遠」を表し、「存在のきわめて不思議な根本」と結びつき、「活動している精神」と連携したものとして捉えられている。

シュレーアによれば、日本美術における神秘性は、おもに a) 神秘的な色調、b) 作品の自己沈潜、c) 作品に漂う静寂によって生じているとされる。

a) 神秘的な色調：知識という慰めをもっているヨーロッパの思考芸術では、「明晰」(klar) であることが高く評価される。これに対して、日本美術では、「不思議、曖昧」(dunkel) であることが深遠 (Tiefe) を生み、神秘を醸し出す要因として尊重される。たとえば、シュレーアは「日本を含めたアジアは、神聖で不思議なもののすべて (was heilig und dunkel ist) と結びついている」²²⁾と語っているが、そのように「dunkel」は「heilig」と等価値に扱われている。

実際、「dunkel」は次の例に見られるように、これに類似する「くすんだ、鈍色」(^{にびいろ} matt) とともに、日本美術に固有の「神秘的な色調」と捉えられている。たとえば、『見よ、これが我らの悩む苦しみ』に収められた詩では、「…すると遠くで一つの深い閃光が／／くすんでおぼろな灰色 (aus mattverschwommnen Grau) から赤く走り／淡い青色から輝き出る／／すると、暗い光 (der dunkle Schein) が手探りして燃え出る」と詠われている。この「くすんでおぼろな灰色」は、シュレーアが日本美術の本質を表す色調として重視したものである。たとえば、『十三物語の書』では、女主人公について「彼女のそこはかとなない存在 (die Mattheit ihres Wesens) がその着物の色と調和している。おもな色合はくすんだ色である (die dominierende Nuance ist: matt)」²³⁾と述べられ、さらに「それはまぶしく、見るのが辛くなるような明るさではない。闇と黒の鈍い色調 (ein matter Ton von Dunkelheit und Schwärze) である」²⁴⁾と説明されている。

そして、ヨーロッパ美術の価値である「klar」や「Glanz」と相反する「dunkel」や「matt」が創造される背景については「日本の絵師は、我々を驚かせる確実さで、解き明かされない神秘 (das Unaufgeklärte) が始まる限界までまっすぐに行き進む。そのあと、彼らは予感を抱く知覚力で短い距離を手探りで進む。彼らの驚くほど繊細な感情が、ここかしこで彼らに不可解な点 (rätselhafte Punkte) を曖昧さを残した形で (rätselhaft) 解き明かす。そのあと、彼らは

再び引き返し、ボールが下ろされる」²⁵⁾と述べられている。

b) 作品の自己沈潜：「日本の芸術は——あらゆる本当の芸術がそうであるように、他の能力を借用したり自分の道から外れることなく——指し示し、暗示する芸術である。何を暗示するのか？誰がそれを言うだろうか？！予感（Ahnung）、自己沈潜（Insichversunkensein）、手探り（tasten）、後退（zurückweichen）、溶解（Auflösung）？！これがすべてではないのか？」²⁶⁾

と述べられている。その中で、「自己沈潜」については、「ほとんどすべての描写は現実の生活から採られている。実際、彼らは何度も現実の生活と結びつき、何度も現実の生活へ戻る。しかし、絵師が現実の生活から創り出したものは、世俗の生活と合致しているようには見えないのである。（…）色彩、形、構成はより高尚な生を予感させるように作用する。それらは、それらに備わっていた世俗的なもの²⁷⁾、あるいは一時的価値しかもたなかったものを捨て去ったように見える。それゆえに、それらはそれ自体に沈潜している（in sich selbst versunken）ように見える。私は、日本の美術作品ほど、それ自体にある存在価値（in sich selbst ruhenden Existenzwert）をつねに証明する芸術作品を知らない。（…）それらは、自らが思いを巡らすその固有の美に酔い痴れて、それ自体に沈潜しているように見える」²⁸⁾と述べられている。これに関して、「それ自体に沈潜する」ことは、先述の「現実（自然）に溶解する」とことと相反するように思われるが、次の言葉に見られるように、日本美術ではその両方の傾向が矛盾することなく見事に融合しているのである。すなわち、「日本人の美術制作は静かな祈りのような印象を与える。彼らの美術にはあらゆるものが納まっている。柔軟な力、新しい着想の萌芽と永遠の開花、技術の見事な習熟、生の喜びと自然の喜びに溢れる涙、純粹さなどが納まっている。（…）それにもかかわらず、日本の絵師たちは決して生活から離れなかった。あるいは、もしかしたらそれゆえに、彼らは——まるでより高尚なものに手を引かれるかのように——神聖な精神、より偉大なものへの尊敬、「永遠なるもの」を美術の中へ採り入れたのかもしれない。そして、日本美術におけるほど、美術の本質が無限を、つまり視野の遮断されない広大さを表していることはない。日本の美術作品は平静で、目的をもたず、願望をもたず、要求をもたない」²⁹⁾と述べられている。

c) 作品に漂う静寂：先述の「予感」、「自己沈潜」、「手探り」、「後退」、「溶解」はすべて「静寂」のなかで行われる。これについて、シューアは「日本の美術は限りなく静かな美術である。日本の絵師がたとえ像を描写するとしても、描かれた人物は決して声を立てないように見える。あるいは、もし何か喋るとしても、不思議なほど淀みのない音声で、まるでその情景とは異なることを語ろうとするかのようにである」³⁰⁾と述べている。

実際、彼が「絵を言葉で描いた」断篇である「茶会」は、次のように描かれていた。「人々は手振りを交えて楽しげに語り合い、周りの人たちに声をかけている。女たちは履物のせいで動きがいささかきこちなく、ただ細くしなやかな上半身を揺らして歩いて行く。だが、騒がしい物音はない。完全に現実から隔絶された静寂が広がっている」³¹⁾と。

日本美術に漂うこの静寂は、先述の汎神論的な世界と深く関連しているように思われる。すなわち、地上の生物はすべて自然の同一の根源から発しており、それぞれ独自の生命の形を開花しているにすぎない。こうした世界観では、人間は自然の万物と同一であり、つねに自然の万物とともに在る。自然に包まれたこの状態には、自己を主張するための「議論」や「諍い」は存在せず、ただ限りない「静穏」のみが存在する。日本の絵に表れた汎神論的な世界では、それゆえに人間であれ動物であれつねに静かなのである。そして、この揺るぎない静寂こそが

深遠へとつながっているのである。

シュレーは『日本美術の意味と美について』で「日本の絵を言葉で描き出す」試みとして「茶会」、「江戸の橋」、「—（無題）」の^{スケッチ}描写を紹介していたが、その試みは『十三物語の書』でさらに本格的に展開された。その短篇集には、「日本の絵を言葉で描いた」次のような十三の^{スケッチ}断篇が収められている：「永遠の生の至福の島にある丘」、「庭園で風に揺れる枝の二十六の空想」、「領主の墓塚の上に伏せた目」、「永遠の世界の姿をした川辺の童心」、「枝垂れ花」、「二人の駕籠かき・無情の世界の象徴としての扇子と旅人——街道の宿場で」、「ソーゴローとミユキの^{はなし}断篇」^[32]、「平屋根の下宝物の番人」、「秋の夕暮れの物語・囁き話^{こと}」、「侘びしい水辺の柳」、「黒い絹布の物語」、「箱根湖畔の茶会」、「—（無題）」。

この十三の物語の間には内容的にも形式的にも関連はなく、各々の物語は独立している。それゆえに、ちょうど絵を一枚一枚鑑賞するように、前後関係や収集の順序にとらわれることなく、任意の箇所から読むことも可能である。さらに、どの短篇も、物語とは称しても、内容に確固とした^{ストーリー}筋はなく、情景の描写に終始している。それゆえに、『十三物語の書』は、ほぼ同時期に書かれたペーター・アルテンベルクの断篇集ときわめてよく似た作品になっている。すなわち、絵に描かれた情景や状況の一片一片が、つまり絵の部分的な切り抜きがいわばパッチワークのように接合されている。

「絵を言葉で描く」、すなわち「日本の絵を文学に〈翻訳〉する」ために、シュレーが考え出した表現方法として、以下のものが注目される。

a) 読点の採用：コンマやセミコロンの代わりに、「ein kostbares・kleines・unscheinbares Ewigkeit」ように、行の中位の高さにピリオドが入れられている。これによって、各文成分が絵筆で点描したように並置されるとともに、各文成分の相互の関係が希薄になり、まるで浮遊しているような感じを与える。

b) 二次元的構成：奥行きがなく平面的な日本の絵画を模して、時間の推移が見られず、各事象の発生を同時化した二次元的構成が考案されたが、それはおもに次のような手法で実行された。

—たとえば、「秋の夕暮れの物語・囁き話^{こと}」において、章立てがI、II、III、IV、V、VI、V、IV、III、II、Iとなっているように、物語の進行が直線的ではなく、循環的に構成されている。

—たとえば、「庭園で風に揺れる枝の二十六の空想」において、第十、第十九、第二十六話は同一の内容（文章）になっている。このように、同一の内容（文章）が間隔を置いて繰り返されることによって二次元的構成が生じている。

—各物語の随所で見られるように、同一の文章が何度も繰り返されることによって、同様の効果が生じている。

c) 様態の描写：シュレーは「多くの風景画を見ると、日本人が〈どのように〉（Wie）という様態に唯一の重要な価値を置いていることが分かる」^[33]と述べていた。様態の描写は、たとえば、「flutende Seide・fließt ihr Gewand・rauschend・knisternd・eigenwillige Falten」に見られるように、おもに現在分詞を多く用いて行われている。すなわち、この場合、現在分詞（flutende）は名詞（Seide）に様態を付加しているが、現在分詞（rauschend・knisternd）は定動詞（fließt）と結びついて、定動詞（fließt）に本来、備わっている運動の意味を弱め、様態

の描写を増加させる作用をしている。

シュエーが言葉でどのような絵を描いたのかは、各物語に表れたモチーフ、情景、構図などを分析することによって、ある程度、推測することができる。すなわち、シュエーの言葉をふたたび絵に戻す場合、少なくとも以下の1)、2)の絵画が読者の目に浮かぶことだろう。

1) 「花鳥画」:

たとえば、「紺碧の空が、咲き乱れる花の枝木の間にのぞく。大きな白い鳥が悠然と木に留まっている」³⁴⁾、あるいは「花が雨のごとく散り落ちる。小夜啼鳥がその枝の間を飛んでゆく」³⁵⁾、さらに「郭公が三日月の淡い光の下、花盛りの蜜柑の木の間に飛んでゆく」³⁶⁾など、『十三物語の書』には「鳥と花」を共に描いた部分が数多く見られる。ちなみに、広重は花鳥画の大短冊を描いたが、上記の描写が広重の「花鳥画」に基づいているかどうかは明らかではない。

2) 広重の『東海道五十三次』:

シュエーが広重の『東海道五十三次』の何枚かの絵を観て、それを『十三物語の書』で描写したことは、以下の点から十分に考えられる。

- a) 短篇集『十三物語の書』の表題が広重の『東海道五十三次』を想起させる
- b) 先述した広重の賛歌は「一立斎広重」という題名になっていたが、「広重は一幽斎という号を一立斎に改め、〈東海道五十三次〉は一立斎の号で発表していた」³⁷⁾ことから、シュエーが観た絵に「東海道五十三次」が含まれていたことが考えられる。
- c) シュースターは「二人の駕籠かき・無情の世界の象徴としての扇子と旅人」を広重の東海道の絵に基づく物語と述べているが、その物語に限らず、『十三物語の書』には、次に挙げるような構図、情景、モチーフの特徴から、広重の『東海道五十三次』を描写したと思われる物語が多い。

構図: 『十三物語の書』では、たとえば「カツカワは縁側からより鋭い眼差しで眼下の風景を眺める(…)下には静かに湖が横たわる」³⁸⁾、あるいは「丘の高い所から人々は真下に宿場町の家並みを見る」³⁹⁾というように、高所から下の風景(対象)を見下ろす構図がしばしば表れている。この構図は、『東海道五十三次』にも——「神奈川」、「戸塚」、「岡部」、「荒井」、「藤川」などの絵に——数多く表れている。

情景: 『十三物語の書』では、「遠くにまだ二、三の帆が見てとれる。まるで空中にかかっているキャンパスの端布のようだ」⁴⁰⁾と書かれている。この光景は、『東海道五十三次』にも——たとえば「品川」、「神奈川」、「由井」、「興津」、「江尻」、「荒井」、「白須賀」、「宮」、「草津」などの絵に——しばしば見られる。実際、それらの絵では、遠方の湖上(海上)に白帆がまるで浮き雲のように描かれている。

『十三物語の書』では、「どの家も広いベランダのように開け放たれている。女たちは化粧をしたり、玩具で遊んだり、街道を行く人々を眺めている」⁴¹⁾、あるいは「娘たちや女たちは念入りに化粧をし、着物をゆったりと身にまとっている」⁴²⁾というように、宿場町の賑やかな光景が描かれている。この光景は、『東海道五十三次』の「赤坂」の絵などにもしばしば見られる。

さらに、『十三物語の書』では、「そそり立つ岩肌に、雪を被った松の木が立つ」冬景色がしばしば表れている。この光景も『東海道五十三次』の「鞠子」、「亀山」、「関」などの絵に

認めることができる。

モチーフ：『十三物語の書』には、独特の枝振りをした松の木、川（湖）と舟、川を大きくまたぐ木製の反り橋、水辺の茶屋、富士山、宿場町の人の往来、駕籠かき、馬子などのモチーフが現れている。これらのモチーフは、『東海道五十三次』にもいわば日本の風景を形成する典型的なモチーフとしてしばしば現れている。

さて、『十三物語の書』には、シュアーが日本の美術のみならず、（どのような手段に拠ったかは定かでないが）文学にも出会っていたことを窺わせる次のような特徴が見られる。

1) 『十三物語の書』には、日本の文学によく出てくる「桜」、「菊」、「藤」などの花や、「郭公」、「鶴」、「小夜啼鳥」などの鳥がドイツ語でしばしば現れている。そうした中で、「黄金色のヤマブキの花」(goldgelbe Jamabuki-Blüten)、「ウグイス」(Uguis)のように、時折、日本語の花や鳥が現れている。そのみならず、「若菜摘む」(das erste sprossende Wakana pflücken)のように、和歌などに馴染み深い日本語の成句も見られる。

2) 『十三物語の書』では、たとえば「ソーゴローとミュキの断篇」のIIIに見られるように、茶道の作法、茶会で各客人が順番に和歌を披露する光景など、しばしば文学作品に見られるような日本の伝統的文化が描かれている。

本来、日本美術の根本にある精神、つまり他には見られぬような深遠で美しい絵を生み出した日本の文化的背景を解明することに関心があったシュアーは、考察をさらに日本の文学へも広げようとした。それゆえに、彼は、論文「日本美術の精神」と『十三物語の書』を発表した翌年の1900年に、オカサキ・トーミツの著した『日本文学史』の書評を『社会』誌に発表した。しかし、「この本は日本美術から得られるような愉しみを我々に与えてくれるだろうか？」⁴³⁾と心躍らせて読み始めたものの、その文学史はどうやら彼の期待を裏切ったようである。すなわち、シュアーは「絵画や造形美術や工芸は豊かで、豊かすぎるほどなのに、それと同じ程度に文学は見捨てられ、荒涼としているのか？日本精神の魔力はどこにあるのか？豊かな想像力、我々を魅了した表現の斬新さはどこにあるのか？（…）あれほど豊かな感情、あれほど繊細で豊かなニュアンスをもつ国民がこれほど貧弱な文学しか示せないなんて、考えられないことである」⁴⁴⁾と、失望を露わにした。その場合、彼が読んだ本が「人名や作品名の羅列に終始した」文学史だったという事情もあっただろうが、言語を媒体にした文学は、色彩、形などを媒体にした美術ほどシュアーの心をとらえることがなかったように思われる。

以上で見てきたシュアーの日本美術論（観）は、日本の絵を分析し、そこから日本人の美意識、生活観、人生観、世界観などを明らかにしようとした意欲的な試みであった。しかしながら、彼の分析と考察は、著書『日本美術の意味と美について』と『十三物語の書』を見るかぎり、おもに彼が感動を覚えた広重とその『東海道五十三次』に基づいていたと思われる。その際、ヨーロッパの世紀末芸術に影響を与えたとされる光琳（琳派）の工芸品、北斎の浮世絵や絵本は、ほとんど考察の対象にされていなかったようである。実際、彼が「日本美術の特徴」として列挙した「静寂」、「自然への愛」、「汎神論的な世界観」などは、しばしば広重の風景版画から感じ取ることができる要素である。それらの特徴は、北斎の「動」の絵にはほとんど馴染みのないものである。それゆえに、シュアーが表した日本美術論（観）は、日本美術の多様な作品を網羅した考察ではなかったのかもしれない。しかしながら、ヨーロッパの当時のジャ

ポニズムの発展状況を考えるとき、シュエアの試みは、たとえ考察対象に偏りが見られたとはいえ、ジャポニズムの幅を広げ、層を厚くするという固有の貢献をしたと言えるだろう。すなわち、「歌麿」については、すでに1891年にエドモン・ド・ゴンクールが研究書を、「北斎」については、1896年にジークフリート・ビングが論文「北斎の生涯と作品」を、エドモン・ド・ゴンクールが『北斎』を、ミシェル・ルヴォンが『北斎研究』をそれぞれ発表していた。シュエアはそうした先行の日本美術研究に今や広重をおもに扱った考察を加えることができたのである。こうした意味でも、シュエアの試みは、浮世絵がおもにユーゲントシュティールの工芸やグラフィックに模範として受け入れられていたドイツのジャポニズムに新しい地平を拓くことになった。そして、彼の鋭い感性が捉えた日本美術の精神は、シュエアの詩や短篇において生き続けることになった。それは、ジャポニズムが精神的な同化という形でヨーロッパの文化の構成要素の一つに成り得る道を示す先駆的な活動と言い得るものであったと思われる。

注

- 1) Philippe Burty: Japonisme, La Renaissance littéraire et artistique, May 1872—Feb. 1873.
- 2) W・v・Seidlitz: Japanismus, in: Deutsche Revue, 24, Feb., Stuttgart/ Leipzig 1899, S. 205.
- 3) 外国文化の受容と流行に関して、首都中心型と地方分散型で、その情報発信力や伝播効果に必然的な差が生じるか否かは、時代や社会状況などの要因とも関連するために、容易に確定することはできない。それゆえに、ここでは、たんに地理=文化的な実態として紹介した。
- 4) ドゥーデンの発音辞典では「ヴェーア・ザークルム」となっている。
- 5) Ingrid Schuster: China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925, Bern und München 1977.
- 6) Ernst Schur: Seht es sind Schmerzen an denen wir leiden. Berlin 1897. (頁数不記載)
- 7) Ernst Schur: Von dem Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst. Leipzig 1901.
- 8) ibid. S. 2.
- 9) ibid. S. 9.
- 10) ibid. S. 11.
- 11) ibid. S. 33.
- 12) ibid. S. 34.
- 13) Ernst Schur: Das Buch der dreizehn Erzählungen. Leipzig 1902. S. 7.
- 14) ibid. S. 79.
- 15) 7) の S. 35.
- 16) ibid. S. 12.
- 17) ibid. S. 22.
- 18) 13) の S. 79.
- 19) ibid. S. 59.
- 20) ibid. S. 60.
- 21) 7) の S. 18.
- 22) ibid. S. 7.
- 23) 13) の S. 45.
- 24) ibid. S. 84.
- 25) 7) の S. 24.
- 26) ibid. S. 25.
- 27) 原典では、unirdisch となっているが、irdisch が正しいように思われる。
- 28) 7) の S. 28.

- 29) *ibid.* S. 29.
- 30) *ibid.* S. 30.
- 31) *ibid.* S.19.
- 32) 原典では、Muyuki とか Usuyuki と記されているが、Miyuki が正しいと思われる。
- 33) 7) の S. 21.
- 34) 13) の S. 5.
- 35) *ibid.* S. 9.
- 36) *ibid.* S.51.
- 37) 『世界名画全集・別巻「広重・東海道五十三次」』、平凡社、1960、6 頁。
- 38) 13) の S. 7.
- 39) *ibid.* S. 39.
- 40) *ibid.* S. 7.
- 41) *ibid.* S. 8.
- 42) *ibid.* S. 21.
- 43) 〈Japanische Literatur〉. *Die Gesellschaft* 16 (1900) Bd. 3. S. 321.
- 44) *ibid.* S. 322.