

International Symposium RIMPA

東京国立近代美術館 [編]

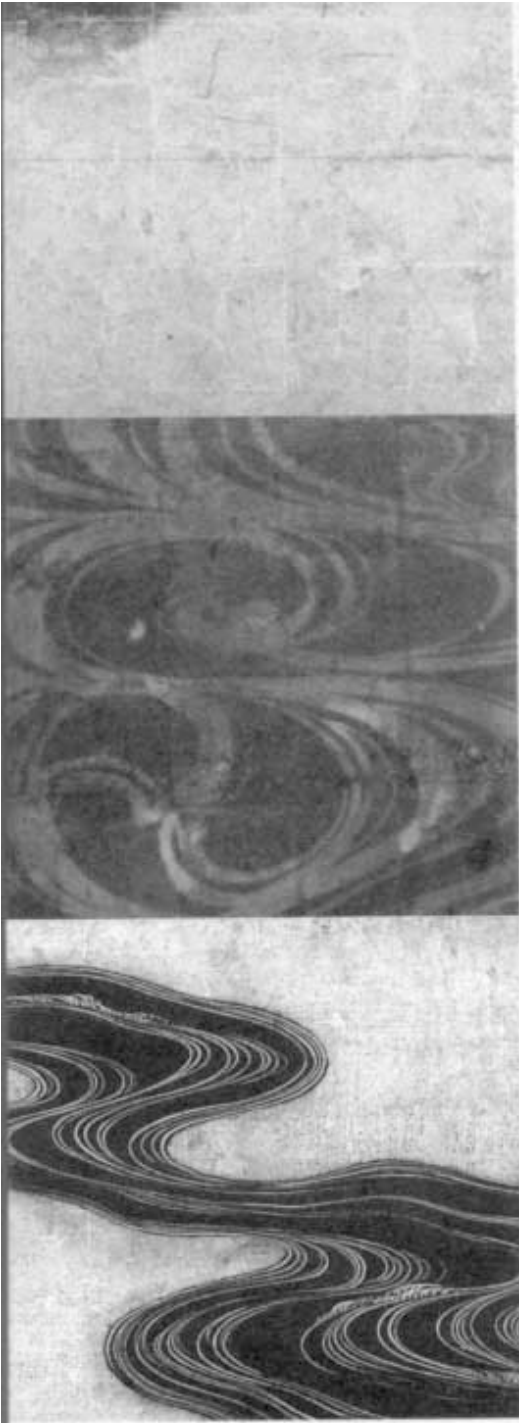
国際シムポジウム報告書

琳派 R I M P A

この展覧会とシムポジウムでは、琳派の装飾性について特に現代とのかかわりから再考し議論できたことが何よりの収穫であった。

装飾性こそ琳派が時代や社会を超えて受け継がれた理由として最も重要な点と考えたからである。しかし、もちろん琳派は装飾だけではない――。

ブリュッケ
Brücke



プログラム 5

国際シムポジウム 琳派 RIMPA——開催趣旨 7

開会挨拶〔尾崎正明〕 9

第一セッション・・・総論

琳派とは何か〔村重 寧〕 13

近代における「琳派」の出発と研究の歩み〔玉蟲敏子〕 19

近代日本画と琳派〔古田 亮〕 39

第二セッション・・・各論

フランスにおける「装飾」の位相〔天野知香〕 59

グスタフ・クリムト及び一九〇〇年前後のウィーンにおける

RIMPA-ARTの意義〔ヨハネス・ヴァーニンガー〕 79

尾形光琳〈紅白梅図屏風〉と現代絵画——岡本太郎と中西夏之の見解をめぐって〔北澤憲昭〕

第三セッション・・討議

討議 琳派を考える 115

資料編

琳派からRIMPAへ〔古田 亮〕 145

琳派 RIMPA展への反響 169

編集後記 201

英文要旨 212

国際シムポジウム 琳派 RIMPA

二〇〇四年八月二八日(土) 一〇:〇〇~一六:三〇 会場:東京国立近代美術館 講堂

プログラム

第一セッション 総論

司会・開会挨拶 [尾崎正明]

一〇:〇〇

基調講演 [村重 寧] 「琳派」とは何か?

一〇:一〇~一〇:四〇

発表1 [玉蟲敏子] 近代における「琳派」の出發と研究の歩み

一〇:四〇~一一:一〇

発表2 [古田 亮] 近代日本画と琳派

一一:一〇~一一:四〇

第二セッション 各論

司会 [古田 亮]

発表1 [天野知香] フランスにおける「裝飾」の位相

一三:三〇~一四:〇〇

発表2 [ヨハネス・ヴィーニンガー] グスタフ・クリムト及び

一四:〇〇~一四:三〇

一九〇〇年前後のウィーンにおける RIMPA-ART の意義

一四:三〇~一四:三〇

発表3 [北澤憲昭] 琳派と現代

一四:三〇~一五:〇〇

グスタフ・クリムト及び一九〇〇年前後のウィーンにおける RIMPA-ARTの意義

ヨハネス・ヴィーニンガー

I

皆様、このシムposiumへ参加するよう招聘をいただいたことを大変名譽に思っております。まず自己紹介をさせていただきます、なぜ私がここに立つてお話することになったのかを申し上げ、そして一九〇〇年前後のウィーンにおける、とりわけグスタフ・クリムトに琳派が影響を及ぼしたかもしれないということについてお話しすることにいたします。

一九八六年より、私はMAX(オーストリア応用美術博物館)の東アジア部門の学芸員をしております。ウィーンの建築家でありデザイナーで、「ウィーン工房」の共同設立者の一人であるヨーゼフ・ホフマンの展覧会を行ったことがきっかけとなって、私は、ウィーンの美術・工芸と日本のそれとを比較することを始めました。とりわけウィーンにあるコレクションに見られる作品を通じて比較を始めたのです。その最初の成果は、ピーター・パンツァーとともに、一九九〇年に私たちの博物館で行った展覧会で発表いたしました。この展覧会のために馬淵明

子先生や越宏一先生ら日本の先生方にも参加していただきました。その研究成果の発表もしていただきました。

一九九四年から九五年にかけて、東京新聞の援助と企画によって、私たちは東京以下日本の四都市で「ウィーンにおけるジャポニスム」と題する展覧会を開き、そこでさらなる研究成果を示すことができました。しかし、一〇年後、私たちの研究結果がどう見られたかについては、ヨーロッパと日本とは大きな開きがありました。ヨーロッパの多くの人々にとっては、グスタフ・クリムトが日本美術から影響を受けたなどはとうてい認識されず、むしろジャポニスムなどということは、クリムトを「王様の座から退位させる」ことに等しいと見なされ、依然として多くの人々はクリムトが影響を受けたのは日本の屏風絵や版画などではなくピザンチンの金のモザイクからであると言いたがる傾向があります。実は私は今回日本に来る直前に何人かのクリムトの研究者と話をしたので、皆が私に質問したのは「琳派って何？」ということでした。言葉さえ知られていないのです。このことは、ヨーロッパの美術史家たちが日本美術のことをほとんど、あるいはまったく知らないということを示しています。

しかし、実際のところ、グスタフ・クリムトは日本美術が好きでした。彼自身、所有するものもありました。浮世絵版画は彼のアトリエを飾っていましたし、日本美術に関する本を持っていましたし、また、日本の美術品の大きなコレクションに接近する手立てを持っていました。

クリムトはヨーロッパ美術の伝統とその歴史によって良く訓練された人で、まず、ハンス・マカートの工房で活動を始めました。ハンス・マカートは、ルネサンスとバロック様式の絵画や装飾品を産出したいわゆる「リングシュトラッセン様式」の指導的芸術家の一人でした。

しかし、クリムトは物事にとらわれない考え方を持っていた人のようです。工房での古い様式に従ったやり方を続けることができず、時代が変わり美術にも新しい表現とフォルムとが必要なのだと感ずるようになった最初

の芸術家の一人でした。

ウィーン分離派が組織されることによって、彼は伝統から離れ、新しい構成とテーマと技術と色彩を試みるようになりました。

「ウィーン派」はまだ形成されていませんでしたが、クリムトは新しい主導的な芸術家と見なされることとなり、大規模な展覧会や重要な芸術的発表となれば、彼なしでは行えないようになりました。彼は若い芸術家を支援しましたが、もし彼らが成功したいと思えばまずクリムトに認められねばならないようになりました。そして、絵画や肖像画を注文し、彼の大規模な個展の資金援助もした新興富裕層の「寵児」となっていたのです。

クリムトがなんらかのインスピレーションを求めて周囲を見渡した時に、そこに日本美術があったのです。偉大なウィーンの建築家であるアドルフ・ルーフが皮肉を持って述べたように、日本、それはベールを脱ぐべき最後の文化であったのです。

今日、私たちはジャポニスム研究を浮世絵版画に絞って行っていますが、それはウィーン分離派の芸術家たちの周辺に多数の版画が遺されているからなのです。しかし、私たちは同時にウィーンの装飾品の源泉と見なされる型紙についても注目しています。というのも、ウィーンには何千枚というステンシルがあることを知っているからであり、それが日本の型紙から直接コピーされたものであるからです。もちろん、たとえばストックレー邸フリーズには何か琳派様式のようなものが認められるわけですが、私はこの方向に重要な比較材料があるという考えは持ちませんでした。

このRIMPA展は、そしてこのシムポジウムの参加依頼は、私に「クリムトと日本」ということについて再考を促すものでありました。

II

クリムトは日本を訪れておりません。ですから、光琳やほかのいわゆる琳派の画家の作品を直接見て学ぶといった機会はありませんでした。したがって、私は「そもそもクリムトが琳派を知るための根拠、つまり典拠となり得たのは何だったのか」という問題から始めることにいたします。

明治期には尾形光琳とその一派の作品に関する出版物が幾度となく刊行されました。それほどの時間をかけることなく、それらは西洋の主要都市において画家たちのアトリエや書架に入っていたに違いありません。

その一つが、一八九五年に東京で出版された『光琳百図』（全二冊）です。この日本の伝統的な挿絵本では光琳の絵は白黒の木版画であり、平面性と貼り付けたような画面構成とが強調されています。これらの図版はおおよそ光琳作品の解釈といったものです。それとは対照的に一八九二年に京都で刊行された『光琳画譜』の図版は光琳の扇面画をカラフルな絵で紹介しています。西洋の画家たちはこのように強烈な色彩を目にすることができただけでなく、金銀の使用と、版画に新たな価値を与えた空刷りの使用を眼にすることができたのです。

しかし、最も重要な刊行物は『光琳派画集』（全五冊、一九〇三、〇六年、東京）

「図1」です。私の知る限り、同時期に出た版本の中で、これほどに美しく、精密で、繊細な図版はほかにありません。色彩、金銀の再現の質はまことに信じられないほどです。これら五冊は日本美術の宝庫とも言うべきでしょう。絵画のみならず、陶器や漆器といった工芸品の図版では風景表現を持つ作品の表面が装飾的で連続的に覆われていることがわかります。

ヨーロッパで光琳の作品が高く評価されていることを示すドイツ語による出版物を二つご紹介します。一つ目は西洋中で有名な画家たちをシリーズで取り上げた小ぶりのブックレットで、フリードリッヒ・ベルツェンスキーによる「光琳とその時代」（一九〇七年、ベルリン）です。この著者は日本に数年間滞在し、彼の強い興味を西洋の読者に紹介したのです。この本の図版のために彼は「光琳百図」から抜き出した白黒版画を使っていますが、それをアール・ヌーヴオー様式の挿図として用いているのです。

オスカー・ミュンステンブルクの『日本美術史』（全三冊、一九〇七年、フランスシエイク）は初めてドイツ語によって書かれた日本美術史です。その一章が琳派による実用芸術について充てられています。そして、その章のタイトルは「印象派」となっていますが、その当時は、これが近代美術史における最も高い褒め言葉だったからです。



図1 「光琳派画集」
（全五冊、一九〇三―〇六年）

III

さて、次にグスタフ・クリムトの作品分析に入りますが、まず彼の黄金時代の代表作の一つである《ダナエ》（一九〇七年）「カラー口絵」から始めることにいたします。

このダナエの物語はヨーロッパ美術史において長い伝統を持った神話主題の一つです。ですから、この作品はしばしばティツィアーノの《ダナエ》と比較されてきました。しかし、この作品を見ると単にヨーロッパの伝統からでは説明のつかない、いくつかの要素があることに気づきます。この可哀想な少女は奇妙な対角線上の構図の中に押し込められ、明るい色彩によるコントラストで形作られています。彼女の足と金のシャワーのような部分、暗いけれども金で飾られたベール。この作品はまったく奥行きというものを表現していません。平面的な画面構成で、大きくて調和のとれた曲線によって限定されています。この画面構成は、色彩と色彩、部分と部分が隣り合ったままでパッチワークのように作られています。この《ダナエ》と比較すべき光琳の重要な作品が、すぐに思い浮かびます。《紅白梅図屏風》（図2）です。これは大きくて調和のとれた曲線で仕切られた比較可能な画面構成を持っています。この曲線は、一つは暗く装飾された川の部分、もう一つは曲が



図2 尾形光琳《紅白梅図屏風》
（右隻） MOA美術館蔵

った梅の樹がある明るい金の部分という二つの平面的な領域を区切っています。

この両方の写真図版を隣同士で見比べてみますと、いかに似た構図であるかに驚かされます。さらに一歩進めてクリムトの《ダナエ》を二つに分ける線を引きしてみると「図3」、クリムトが光琳の屏風をそのモデルとしていかに身近に影響を受けていたかを観察することができます。グスタフ・クリムトは彼のイメージ・ソースを隠すために行っていることをしています。つまり、彼は光琳の構図を反転させているのです。おそらく、彼は、日本の絵は右から左へ「読む」ということを知っており、一方ヨーロッパ人は左から右へ「読む」ということからそうしたものと思われる。両者ともに明るい側を先に見せています。光琳は私たちの注意を紅梅に向けさせるように描き、クリムトは金色のシャワーのような部分に注意を向けさせています。

《ダナエ》を描いた直後にクリムトは彼の傑作とされる肖像画の一つ《アデーレ・ブロッホ・パウアーの肖像I》（一九〇七年）「図4」を描きました。エレガントな婦人は椅子に腰掛けているところです。彼女の高価なドレスと肉体とは完全に装飾の中に溶け込んでおります。透明なベールが彼女の肩から浮かんできて大きな曲線をもって取り巻くように見えます。そればかりか、このベールは非常に調和を保ちながら装飾的な金の背景へと続き、彼女の顔の周りにも見えます。この人物自身は、画面の中心からずれてうねったベール



図3 グスタフ・クリムト《ダナエ》
一九〇七年 個人蔵
*図版は反転して中央に線を入れたもの

ルが左側の黄金の虚空の下の部分に分け入っております。これによって左右非対称な画面構成が強調されているわけです。

グスタフ・クリムトは光琳の《紅白梅図屏風》に魅惑されたに違いありません。だからこそ彼は《アデーレ・プロッホルバウアーの肖像I》の中で、今度は「白梅」半双の構図を踏襲したのです(図3)。もう一度《ダナエ》の時と同じように、ちょうど屏風のようにこの絵を二つに区切ってみると、クリムトがいかに光琳の構図を身近に踏襲したかということがわかります。

琳派の主要な特徴の一つに、この平面的な表面の、非対称で不思議な構成というものがありません。「光琳派画集」から別の屏風についてご紹介しましょう(図4)。それから、ミュンスタールベルクから出版された漆箱の方は、現在、私たちの美術館、ウィーンのMMAに所蔵されております。

さて、クリムトの黄金時代には最も有名な作品《接吻》(一九〇七〜〇八年)《図6》が制作されました。ちょうど抽象へ傾向を志向していた時期です。若いカップルが何処ともわからない草地の端に跪いており、周りからは完全に切り離されて、彼らの周りには何もなく、ただ黄金の背景が宇宙の中の星のように輝いています。実際、このキスをするカップルには何もいらぬし、また誰も必要ではありません。二人はお互いに完全に溶け合って、泡のような曲線的で装飾的な背景に取り囲まれております。私たちはこの絵に琳派の手本があったように感じることができますが、ここまでで紹介した二つの作



図4
グスタフ・クリムト《アデーレ・プロッホルバウアーの肖像I》
一九〇七年
国立オーストリア美術館蔵

品ほどには明らかかなものとは言えません。私が皆様の注意を喚起したいと思
っているのは、この一つのものになろうとしているカップルの表し方につ
いてです。接吻というのは、古くからある図像で、一九世紀にはたいへんポピ
ュラーなものとなっており、クリムトには別のヴァージョンもあります。し
かし、この作品は、二つの身体を一体化させることで非常に親密な関係を表
現しているということにおいて、きわめてユニークなものです。

この《接吻》を描いた直後、彼はブラッセルにあるストックレー邸の食堂
壁画のための下図制作にとりかかります。ここでも抱き合っている二人が描
かれ、二つは分けがたいように完全に一体化した形となっています。この二
つの作品の画面構成は、宗達派による《伊勢物語》の逃避行の場面(図7)に
似てはいないでしょうか。この実際には細密に描かれた作品が白黒の版画と
カラフルな図版とによって出版されていた、ということをおためてご紹介
いたします。画面構成ばかりでなく、日本の例とグスタフ・クリムトのそれ
は共に、ほとんど再現描写というものが無いという意味で非常に似通った空
間の中で、孤独を表現しております。

いわゆる《ストックレー・フリーズ》(一九〇八、〇九年)のための下図は、
美術と装飾との混合であると言えます。二面の大きなモザイク画は向かい合
わせになって食堂を飾っています。それは壁に固定されているものの、ちょ
うど屏風の一対形式に似ています。屏風の六曲よりも数は多いのですが、こ



図5 尾形光琳《紅白梅園屏風》
(左隻) MOA美術館蔵

の屏風のような区切りを見ると日本美術との形式的な関連性が窺われます。食堂に入ってまず目にするのは相對する人物たち、そして次に背景にあるバラの茂みが目に入ってきます。この画面構成はとても落ち着いています。大きな木がモザイクの中央部に立っていて、その枝が絵のあらゆる部分に伸びており、それが裝飾的で渦巻くような背景を形成しています。この渦巻きが金の背景の代わりとなっているのです。背景の樹木の脇には、別の二つのより大きなモチーフ、つまり人物像が両側にあります。片側には寂しげな少女、そして向かい側には抱き合っただけのキスするカップル。そしてバラの茂み。この壁画は非常に裝飾的ではありますが退屈に感じないのは、二つのハイライトが画面構成全体に十分な緊張をもたらしているからです。

このように、落ち着いた画面構成にわずかなモチーフだけが割り込んでくるといった発想は、次にお見せするように琳派の絵画とパラレルなものとと言えます。

裝飾的な樹木が画面の全体を覆っているという発想が何かしら琳派と関連があるかもしれないというのは、一つ議論にしてよいかと思います。私はこれについて確信を持っているわけではありませんが、赤い葛の葉が画面を覆うこの扇面画をお見せすることでその可能性を示したいと思います。

再び（ストックレー・フリーズ）を詳しく見ていけば、草地がふわふわとした曲線による部分で形作られているという点では、この構成は日本でも見

図6 グスタフ・クリムト（接吻）

一九〇七―〇八年
国立オーストリア美術館蔵



図7 俵屋宗達（伊勢物語色紙）（芥川）大和文華館蔵



出すことが可能です。バラの茂みは非常に様式化されて、葉や花は、日本の花の絵同様に装飾的な表面を形作っています。

それでは、自然と風景がどのように表現されるのかをより詳しく見てみたいと思います。これはクリムトのみならず多くのヨーロッパ人とウィーンの画家にとっても非常に重要な主題です。グスタフ・クリムトは、単一のモチーフとしても、画面全体を覆うような景色としても、花や木に大変関心を持っていました〔図8〕。彼は自然がどのような構造を持っているかを探求し、自分が風景の中に見出した自然の形や動きに関心を持っていました。

初めにご紹介したいのは、単一の造形に集中した一群の作品です。これら植物や草花を描いた作品は色彩豊かなパッチといくつかの三角形で形作られています。また、単一の植物や花を描いた場合でも、クリムトは植物によって生み出される造形全体にも関心を示しました。

クリムトが、先ほどお示しした「光琳画集」〔図9〕のようなものから日本の花の絵の図版をよく見ていたかもしれないということが想像できるように、彼の絵からは部分と全体との相互作用といったものを感じとることができま

す。
エゴン・シーレは一九〇六年にグスタフ・クリムトを知るようになり、一九〇八年には金地に花の絵を描きました。それは、彼の全作品の中でも傑出した作品で、日本の花の絵に対する大きな接近をも示すものです。

グスタフ・クリムト及び一九〇〇年前後のウィーンにおける KIMPA-ART の意義 [ヨハネス・ヴァーニンガー]

図8 グスタフ・クリムト〈ひまわりの咲く農家の庭〉

一九〇五―〇六年
国立オーストリア美術館蔵

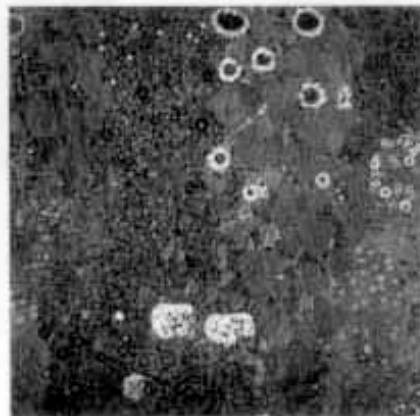


図9 尾形乾山〈立葵図〉 畠山美術館蔵



*「光琳画集」より

図10 グスタフ・クリムト〈公園〉

一九一〇年
ニューヨーク近代美術館蔵

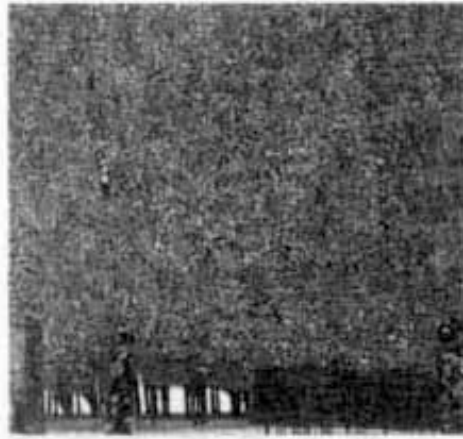


図11 グスタフ・クリムト

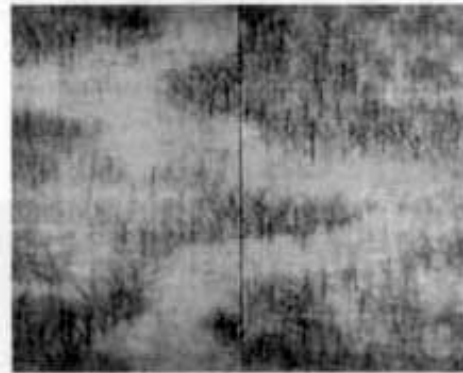
〈アッターゼのウンテラッハ〉

一九一五年
ザルツブルク州立美術館蔵



図12 鈴木其一〈芒野図屏風〉

千葉市美術館蔵



クリムトの庭と風景の見せ方は二次元的な構成であり、異なった距離感をもった木々を配しながら小さなドットが明るい部分と暗い部分とを形作っております。〈公園〉(一九一〇年)〔図10〕という作品ではほとんど画面全体が緑のドットでできており、これはフランスの印象派の画家たちが風景画に對して行ったある種の解決方法を想起させる以上に、日本の金地背景や漆器などを思い起こさせます。当時、抽象的な造形を示す傾向はヨーロッパ全域に現れていましたが、その何処からインスピレーションを得たか、何をモデルとしたかは様々でした。

クリムトがしばしば休暇を過ごした「アッターゼ」の風景画シリーズ〔図11〕において、山や草地は波のようなストライプとなり、お互いに重なり合っており、ここでクリムトの風景画といわゆる琳派に関連する日本絵画とを比較したいと思いますが、それによって、抽象化と装飾化とのきわめて似通ったアプローチを発見することになるでしょう。鈴木其一の《芒野図屏風》〔図12〕は、浮遊するかのような明るい部分と暗い部分だけで、いかに均一な表面を構成するかという意味できわめて魅力的な作例です。似たような画面構成の例は、すでに述べました明治期の版本にも見ることができます。宗達の《葛の細道図屏風》〔図13〕に注目すると、ここでも、道や丘がなめらかな抽象的造形で示されています。

只今申し上げたように、風景画には長い伝統というものがあります。そこで、ウィーン分離派の作家たちがいかに彼らのものの見方を実現したのかを見てみることにしましょう。言うまでもなく、この作家同盟こそが、一九〇〇年にウィーンにおいて初めて日本美術の展覧会を開催したのであり、この展覧会は「芸術の殿堂」で開かれたヨーロッパ以外の展覧会ということでは唯一のものでした。ただ、残念なことに私たちはどんな品々が展示されたのかを知りません。

ポーエムとアンドリは、この時代の風景画家です。彼らはグスタフ・クリムトのレベルまで届いてはいませんが、単純化と装飾化という両面で日本の

様式に魅了された画家たちです。マックス・ベニルシユケはヨーゼフ・ホフマンのもとで応用美術学校で修練を重ねて次第に自然の様式化した構成に急激に接近するようになりました。コロマン・モーザーはウィーン工房でのデザインーとしての大きな成功のうちに、彼の興味を絵画に転じました。ウィーン近郊のブレ・アルプスの山を描いた《ラックス風景》(図14)は、彼の最も際立った作品の一つです。深い青緑から明るい黄色で構成された層がお互いに重なり合って、この山岳風景の完璧なイメージを作っています。この作品もまた《蕨の細道図屏風》を思い起こさせるばかりでなく、光琳の流水の風景画《龍田川図扇絵》とも比較され得るでしょう。

ここで私は琳派が別のソースになったことについて触れたいと思います。もちろん、日本の芸術家は光琳の作品に影響を受けていたことでしょうけれど、私はヨーロッパでもよく知られた広重や北斎を引き合いに出したいと思っています。北斎はある流派に連なる人ではありませんが、彼の版画には何かしらのインスピレーションを琳派から受けていたのではないかと思っています。

クリムト同様、シーレも都市を描いたシリーズ―都市風景画―があり、ここまで私たちが見てきたのと似通った原則に従っています。もちろん、エゴン・シーレはきわめて表現力豊かな造形と構成とに向かっただけではありませんが、彼のソースは常に身近なところから見つけられ、またクリムトからの影響を受けていました。建物と水平線とを探り出すかのような何点か彼の作品をこ



図13 《蕨の細道図屏風》(半双)
相国寺蔵

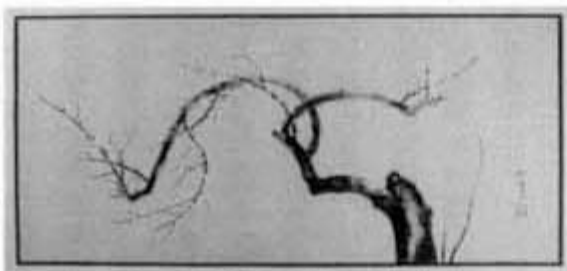


図16 酒井抱一《紅白梅図屏風》(半双)
*「光琳派画集」より



図15 エゴン・シーレ
《吹き荒れる風の中の秋の木》
1912年 レオポルト美術館蔵

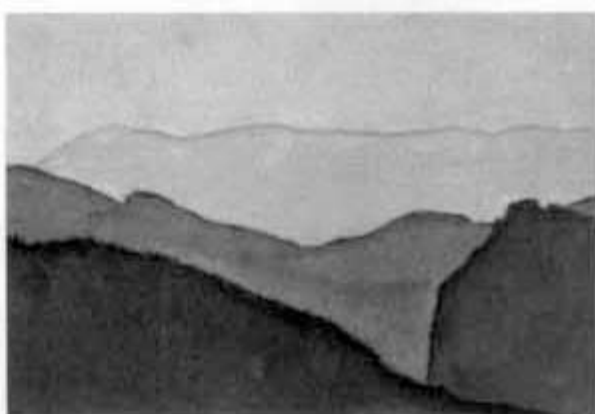


図14 コロマン・モーザー
《ラックス風景》

覧いただくと、彼が神経質でいらした様式で表現していることがわかります。(起伏のある風景の中の家と壁)という作品には、その画面構成において光琳の風景画のはるかなこだまを感じ取ることができます。

また、一九一二年と一九一三年には二点の秋の木を描いたすぐれた作品〔図15〕がありますが、強い風に揺さぶられている葉の落ちた木々が描かれています。大地に立つ木々は孤独で私たちはそこにいかなる空間も、またいかなる現実的風景も認識することができません。シーレは、「光琳派画集」の中に見られる酒井抱一作品〔図16〕がそうであるように、裸木に神経を集中し

ているのです。

皆様、洋の東西を問わず芸術的表現がいかに近いものかを雄弁に語っているこのエゴン・シーレと酒井抱一との比較によって、本日の発表を終わりたいと思います。この展覧会には日本絵画のすばらしい作例が並んでいますが、同じ頃にグスタフ・クリムトがウィーンで描いた作品は、そこに見られる通り似通った構図と表現とを持っています。一九〇〇年から一九一〇年という時期には、一種の「世界芸術」の形成が見られたのです。

様々な芸術的関連は、一九世紀の未知のもののコピーの段階から、一九〇〇年前後の新しいものを創り出すことに触発された段階へ、そしてさらに同時発生的なアヴァンギャルドの革新へと向かいました。

地理的な距離であるとか局地的にどのような運動があったかなどということは、ともにその重要性を失いつつあります。

(古田亮・訳)



9784434077517

C1070 ¥2000E



1921070020004

【発行】ブリュッケ【発売】星雲社
定価 = [本体2000円+税]

ブリュッケ

Brücke