



最終講義

エミール・オルリクと浮世絵

平成25年2月1日

名古屋大学大学院国際言語文化研究科
大庭 正春



2 Portraitphotographie Emil Orlik, wohl um 1930
ÖNBW

エミール・オルリク略年表

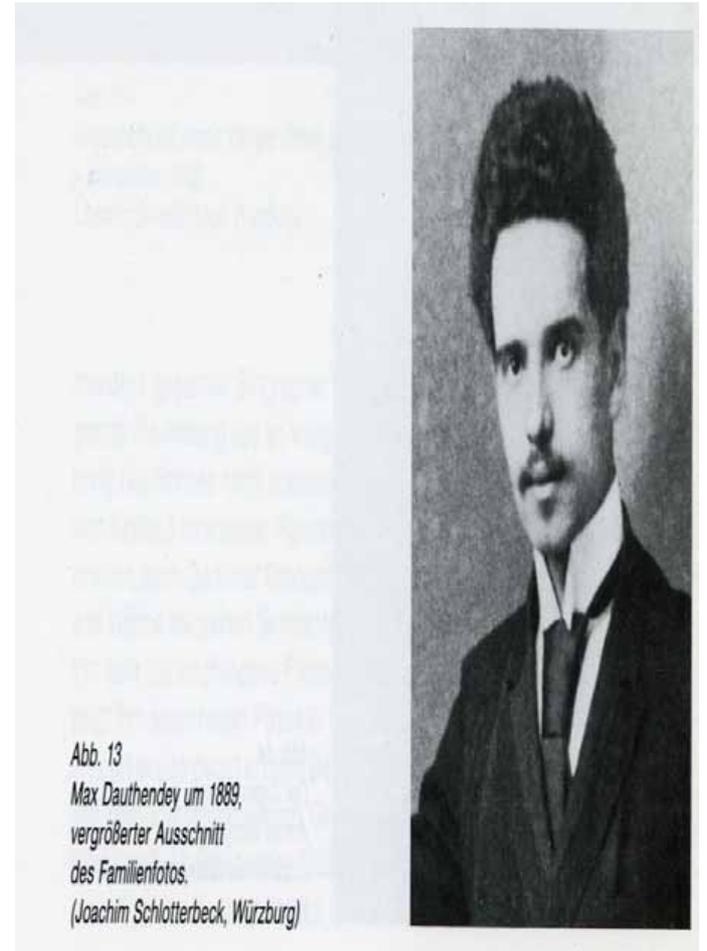
- | | | |
|-------|-----|---------------------------|
| 1870年 | 0歳 | 仕立て屋の息子としてプラハに生まれる。 |
| 1889年 | 19歳 | ミュンヘンに移りアカデミーで学ぶ。 |
| 1894年 | 24歳 | プラハに戻る。詩人リルケと親交を結ぶ。 |
| 1896年 | 26歳 | ミュンヘンで木版画の技術を学ぶ。 |
| 1899年 | 29歳 | この頃ウィーン分離派に参加。 |
| 1900年 | 30歳 | 日本各地を旅行。多色刷り木版画を習得。 |
| 1902年 | 32歳 | ウィーンの展覧会で成功を収める。 |
| 1905年 | 35歳 | ベルリンに移住。 |
| 1912年 | 42歳 | 中国、インド、エジプトを経由し、二度目の日本旅行。 |
| 1914年 | 44歳 | スケッチ画集を出版。 |
| 1932年 | 62歳 | ベルリンで死去。 |

オルリクに関する主な参考文献

- 1) Ahrens, B.: » **D e n n d i e B ü h n e i s t d e r S p i e g e l d e r Z e i t** «. **Emil Orlik (1870-1932) und das Theater**. Kiel, 2001.
- 2) Kuwabara, S.: **Emil Orlik und Japan**. Frankfurt/Main, 1987.
- 3) 桑原節子、エーバーハルト・フリーゼ（監修・解説）：複製版 エミール・オルリック『日本便り』解説。東京、1996年
- 4) Otto, E. (Hrsg.) : **Emil Orlik. Leben und Werk 1870-1932** Prag ▪ Wien ▪ Berlin, 1997.

エミール・オルリクへの関心の出発点—マックス・ ダウテンダイ (1867—1914)

・ドイツの詩人・作家であるマックス・ダウテンダイは1867年に南ドイツのヴェルツブルクに写真家の子として生まれ、はじめは画家を志したが1891年頃から詩作をはじめ、一時はゲオルゲ派に接近したこともある。1905年には長年の夢であった世界旅行に出発、中国や日本にも滞在した。1914年、二度目の世界旅行を試みたが、第一次世界大戦勃発のためジャワで足止めをくい、マラリアにかかり当地で客死した。彼には『紫外線』(93年)、『ながい夜の歌』(09年)など多くの詩集があるが、アジアに取材した短編集『リングム』(09年)と日本の近江八景にちなんだ8編の恋物語『琵琶湖八景』(11年)は、魅惑的な異国情緒を、抒情的に描いたもので、特に後者は日本人の中で注目を浴びた作品である。



琵琶湖 一 当時の絵ハガキ



Abb. 41

Der See, von dem Max Dauthendey sich zu einem Novellenzyklus inspirieren ließ: »Die acht Gesichter am Biwasee«.

(StadtAW, Nachlaß 28: Max Dauthendey)

『アジアの劇場を模範とした「造形舞台」』 „Eine <Plastische Bühne> nach dem Vorbild asiatischer Theaterhäuser“

このエッセイは、ダウテンダイの遺稿から1992年にG. ガイビヒが発見し、出版したもので、ダウテンダイと日本の歌舞伎の舞台との関係を興味深く物語っているものである。ここでキーワードになっている言葉は‘Plastisch’であって、この言葉は「造形的」、「立体的」という意味のものだが、ここでは便宜上「造形的」と訳す。

ただし、この‘Plastisch’という言葉は、決してダウテンダイのみが使用したものではなく、例えば当時ベルリンの演劇活動で多大な貢献をしたマックス・ラインハルト（1873年—1943年）も彼が新しく創造しようとした演劇形式を表わす際に好んで用いた表現であり、まさに当時の流行語になっていたものである。

（筆者）

マックス・ダウテンダイとアジアの演劇舞台

- 私が三年前に初めて中国の香港と広東で中国の劇場を訪れた時、そしてその後日本に神戸、京都、東京、横浜で造形舞台の素晴らしさを享受した時、ヨーロッパでは劇場に飽きていた私は初めて再び熱狂的な感情に襲われ、それ以来私は俳優や観客のための我々の演劇を芸術的に高めるための唯一の可能性をアジアの造形舞台を模範とするヨーロッパの舞台の变革の中で見た。ここ数十年、森や室内の場面でほとんど生きた森や家具の倉庫を、その過度な現実癖によって、梓舞台に造りだすあの舞台装置の興奮状態は、それによって演劇芸術を高めることがなかった。ひょっとしたらそれにより現代の俳優や現代の劇を掘り下げたが、しかし舞台は浅薄化した。

(ダウテンダイ)

アジアの「造形舞台」とは？

- アジアの造形舞台は俳優が**劇場全体**を利用する舞台である。その舞台とは観客が離れたところに座り、「枠」の中の絵を
見るような従来の舞台というものではなく、多くの「腕」を
持ったもので、そこでは観客が真ん中に座り、その劇に参
加しながら自分の後ろや前、それに両側の目に見えるものや見
えないものまでも含め、周り全体を体験するものである。こ
の造形舞台は俳優が舞台以外で登場する、いわゆる花道なる
幾つかの道で「額縁」を打ち砕く。

(ダウテンダイ) (赤字強調 筆者)

アジアの造形舞台は一つの廻り舞台と付け舞台である前
舞台から成り立っている。この前舞台は後ろの本舞台に
沿って横に幅広く続き、四つの腕を持っている。二つの
短い抜け道が左右にあり、それらは緞帳の後ろに入り、そ
して二つの長い道、その両者が舞台から伸びていて、一
本は左で、もう一本は右で棧敷に沿って観客席の後方へ
と続いている。そこには小さな扉があり、狭くて観客に
は見えない廊下と繋がっていて、棧敷の後ろを通り俳優
がまた舞台へと戻って行く。

(ダウテンダイ)

花道を使っての臨場感の例、その2

「柶」のある古風な舞台の前と、新しい「柶」のない造形的舞台の革命の道路上で革命の真っ只中にする。古風な舞台は、一方造形舞台は、観客の耳、肩を身体的にその劇の真っ只中に置く。

俳優にとっては、継続的な変化、すなわちあるときは観客席から遠くにいて、あるときは観客席の真っ只中で演じることができ、ヨーロッパの劇場では未だかつて一度も登場したことの無いような感動的な表現力に高めることができる。

(ダウテンダイ)

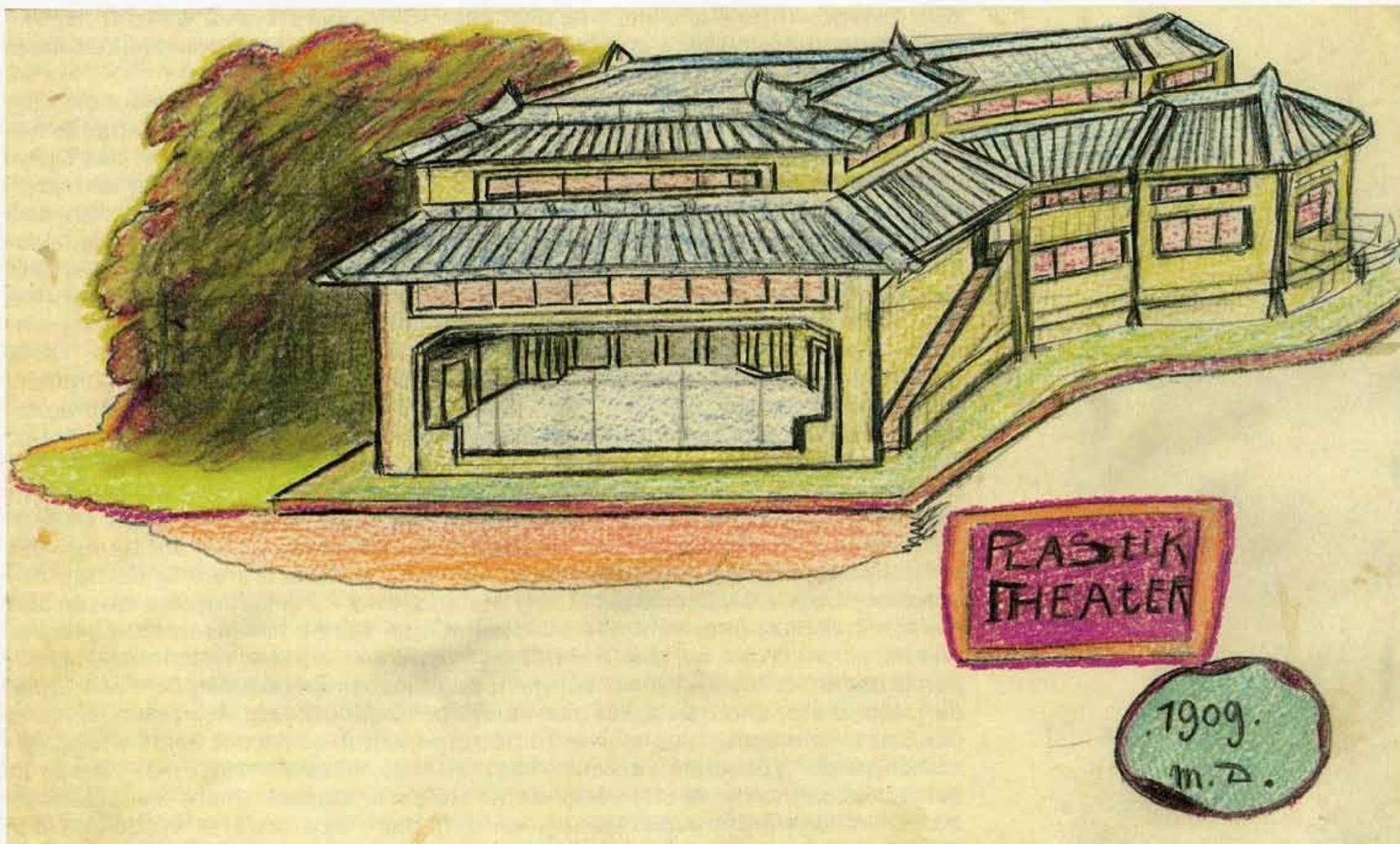
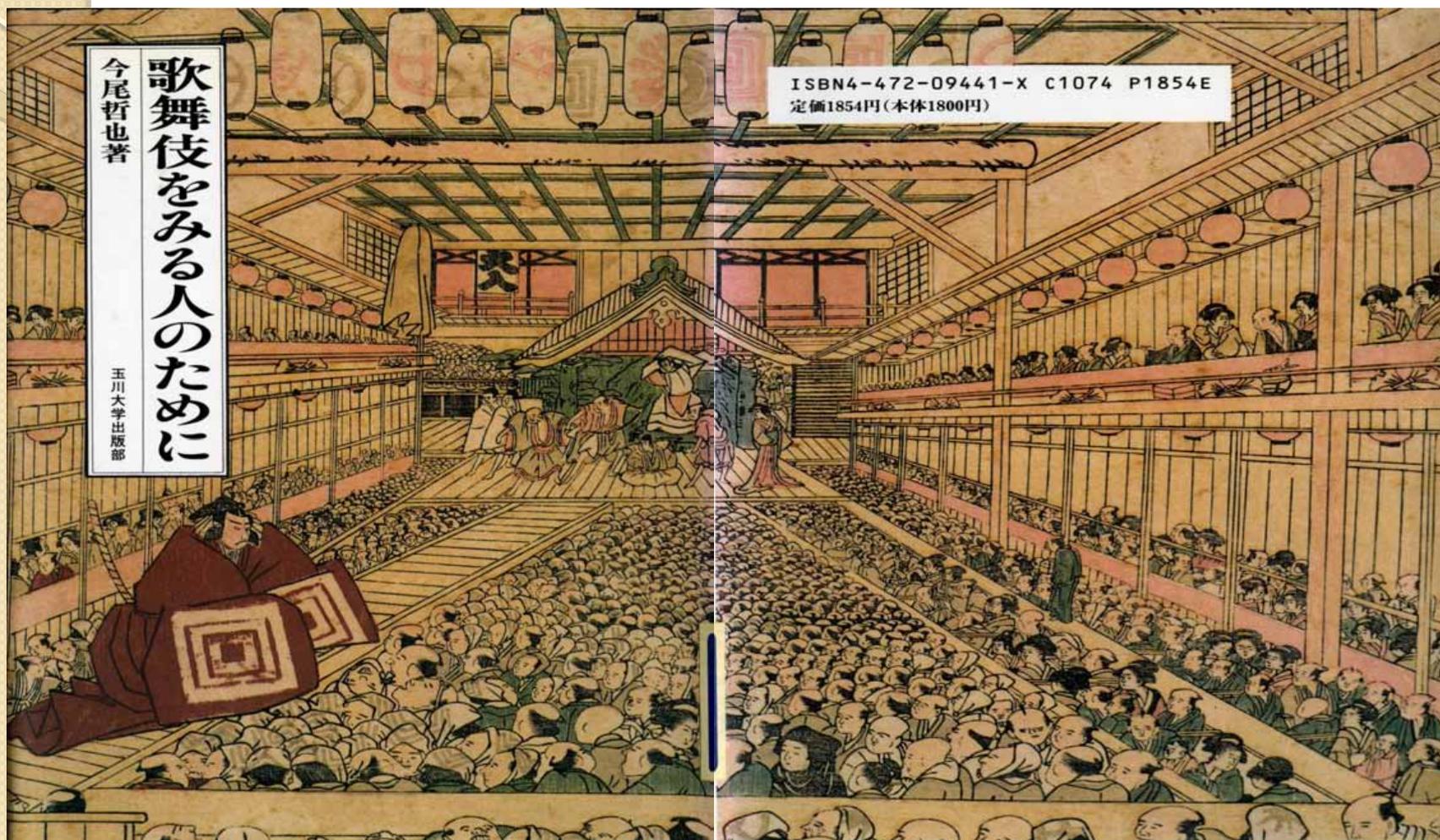


Abb. 73

Illustration Max Dauthendey's zu seinem Text »Eine ›Plastische Bühne‹ nach dem Vorbild asiatischer Theaterhäuser«, 1909.

(StadtAW, Nachlaß 28: Max Dauthendey)

歌舞伎劇場と両花道、前舞台及び廻り舞台



ヘルマン・マローン：『日本と中国 — 旅行記』1863年と花道

- プロイセン東アジア調査団の団員であったヘルマン・マローンは、すでに1863年『支那日本紀行』の中で、花道の独自の特性に関する優れた記述を残している。マローンの鋭い観察力は、**花道が上演のために劇場空間全体を活用する**上でいかに優れた装置であるかを明らかにしている。 — 「ときには、二本の通路（本花道と仮花）の双方に例えば武将が現れて、互いに叫びあったり、あざけりあったり、挑発しあったりして、次第に舞台の方に近づいて行く」。ヨーロッパの舞台では「失われてしまった」場面展開や場面効果が、花道の活用によって可能になっている点をマローンは強調している。さらに観客の視線の問題に関連してマローンは、「観客の視線は劇場全体の空間に絶えず向けられており、舞台への一方向のみの視軸から解放されている」と述べている。(赤字強調 筆者)

井戸田 総一郎：『ベルリンと東京 — 劇場と都市』2008年、120ページ。

花道に関する鴉外の関心は、空間の新しい次元を生み出すことよりは、**舞台と観客の関係を親密にする可能性**の方に向けられている。つまり、

舞台上の展開を「観客の精神や心情の働きと関連付けることが問題であった。」同上。(赤字強調 筆者)

俳優と観客との距離 及び 「造形的」舞台

- Seit ich beim Theater bin, wurde ich von einem bestimmten Gedanken verfolgt und schließlich geleitet. **Die Schauspieler und die Zuschauer zusammenzubringen – so dicht aneinander gedrängt wie nur möglich.**

Hier Zit. nach Fiedler, L.M.: Max Reinhardt mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Hamburg, 1994. S. 84. (赤字強調 筆者)

- Ich persönlich strebe, wie Du weißt, seit jeher durchaus dahin, **womöglich alles plastisch zu machen** und den Schnürboden vollständig außer Gebrauch zu lassen. [...] **Eine große Drehbühne, auf der womöglich das ganze Stück vorher sorgsam und sicher plastisch aufgestellt ist**, mit Plafonds (plastischen dann natürlich), mit Baumkronen auf den Bäumen und einer Himmelskuppel darüber. Das ist mein Ideal, das wenigstens, was mir unter den gegebenen Verhältnissen als zunächst erreichbar erscheint.

Hier Zit. nach Adler, G.: ...aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt. München, 1983. S. 53.

(赤字強調 筆者) Plafond (舞台の天井を表わす) 吊り物

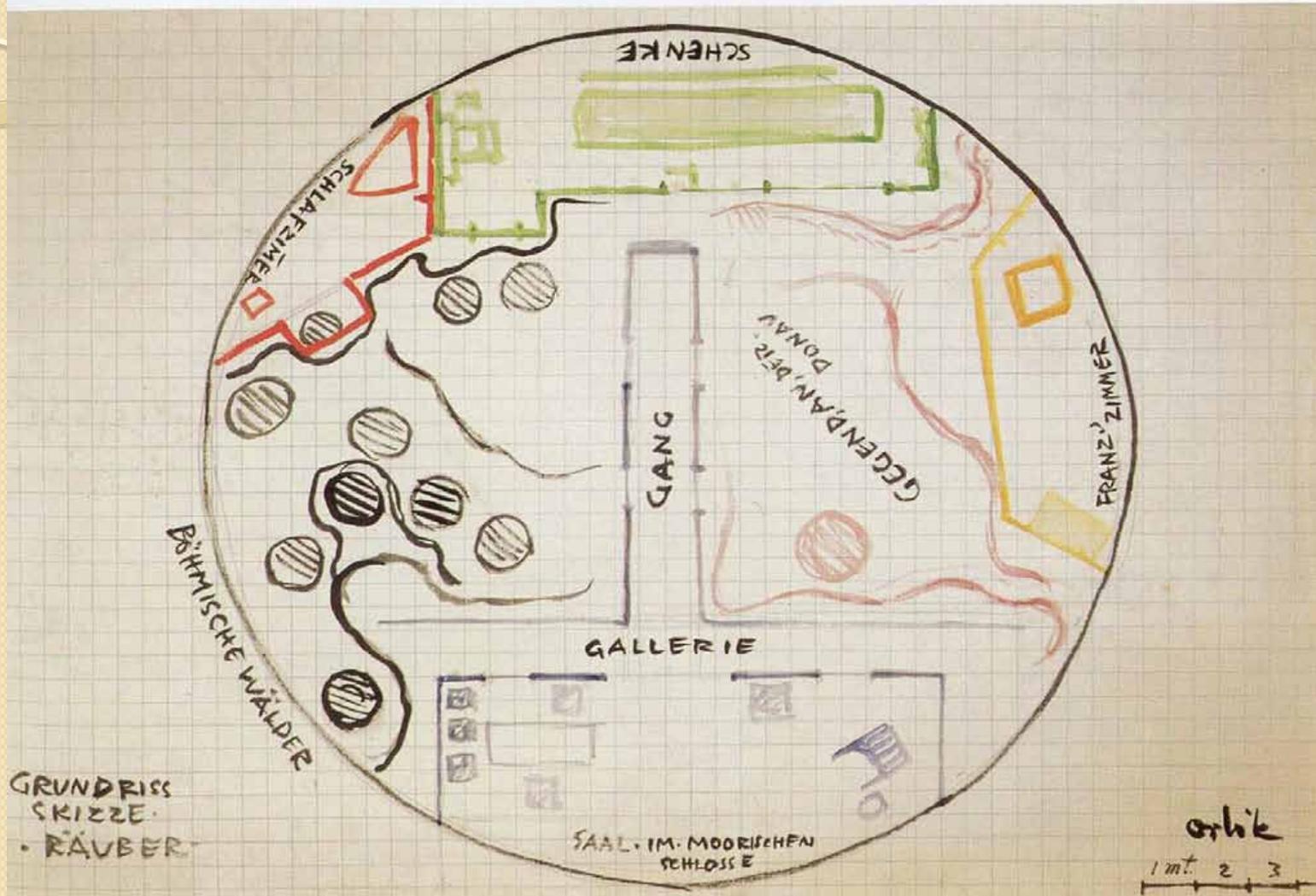
エミール・オルリクと廻り舞台及び花道

- Unsere „Neue“ Erfindung die Drehbühne, ist da drüben über 100 Jahre alt und macht es möglich, die ganze Szene immer **plastisch** aufzubauen. **Mitten durch den Zuschauerraum führen zwei erhöhte Stege hanamichi (Blumenwege)** genannt. Auf diesen Ausläufern der Bühne, die sie um zwei Dimensionen erweitern, spielen die Schauspieler im Kommen und Abgehen. (赤字強調 筆者)

Orlik, E.: Japanisches Theater und Sada Yacco. In: Pantzer P. (Hrsg.): Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen. München, 2005. S. 791.

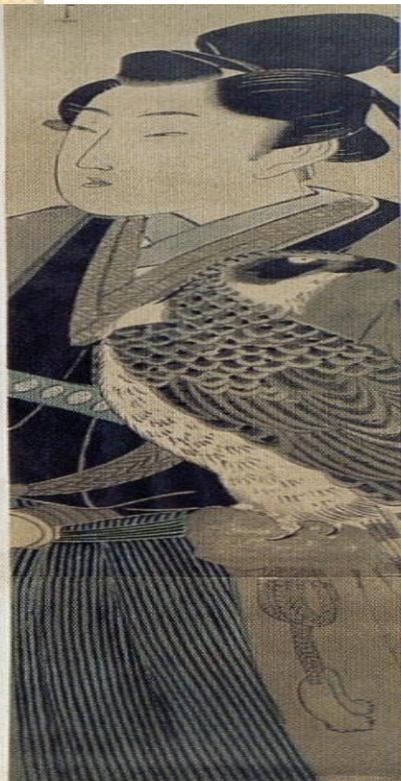
シラー『群盗』のための廻り舞台、1908年

IX Schiller, *Die Räuber*, Grundrißskizze für die Drehbühne (vgl. Abb. 108)



„Sadayakko“ von Emil Orlik, 1901





SECESSION
VEREINIGUNG
BILDENDER
KÜNSTLER
ÖSTERREICHS

VI. KUNST-
AUSSTELLUNG

VON 9-7 UHR
EINTRITT 1 K
VER SACRUM
III. JAHR

Poster für die VI. Sezessionsausstellung in
Wien 1900

第6回ウィーン分離派展ポスター

主にウィーンの工芸収集家アドルフ・フィッシャー（1856-1914）によって収集された数多くの日本の工芸品・美術品が展示された。主な展示品は、刀剣・刀装具（約250）や浮世絵を含む日本画（約250）などであった。当時のカタログには691の展示品が記載されていた。

日本への旅へ

- 日本へ浮世絵の技術を求め旅する前のオルリクについて桑原は以下のように述べている。

「リルケは、オルリクを若いドイツ系ボヘミア人の芸術家の中で最も才能のある人物と評価し、1899年には「プラハの一芸術家」というオルリクについてのエッセーを書いています。そのリルケが、1896年ミュンヘンに移ると、オルリクも同じ年にその後を追いました。オルリクはそこで美術雑誌の『ユーゲント』のためにも仕事しました。友人のベルンハルト・パンコックと一緒に初めて**木版技術**に挑戦し、この技術がとても気に入り、それから数年の間にかかなりの数の木版画を制作しました。この版画への関心が、数年後「この芸術を技術を直接その本場で学ぶために」日本へと旅立つ原因となりました。

1897年の冬以来、再びプラハに戻ったオルリクは応用美術の分野にも活躍し、**蔵書票、ポスター、本の装丁や挿絵等**をデザインしました。（中略）

1899年、**オルリクはウィーンの分離派会員**に選ばれましたが、後の1905年には、クリムトのグループと一緒にこの派から脱退することになります。」（赤字強調 筆者）

桑原節子、エーバーハルト・フリーゼ（監修・解説）：複製版 エミール・オルリック『日本便り』解説。東京、1996年、10ページ。

„Die Weber“ von Emil Orlik, 1897

自然主義作家E. ハウプトマンの劇作品『職工』のためのポスター。マックス・ラインハルトから依頼されたもので、1897年に起きたシュレーゲン地方の職工達のストライキをモチーフに、当時の彼らの悲惨な状況を表わしたもので、批評家たちの間で大変評判がよく、オルリクの才能が認められた作品の一つである。



Orlik als „Missionär“ ostasiatischer Kultur

- So z.B. schrieb Orlik 1925 an Marie v. Gomperz aus Paris:
„Auf der Rückreise habe ich in Dresden im literar. Verein einen Vortrag mit Lichtbildern „Reise eines Malers nach Japan“ gehalten. Eine Improvisation mit zum Teil neuen sehr interessanten Lichtbildern. Sehr gute Zuhörer, sehr guter Erfolg. eine Art Sport von mir um für „wahre“ ostasiat. Kultur als eine Art Missionär zu wirken.“

Orlik, E.: An Marie v. Gomperz, Briefe 1902-1932. Hrsg. von Rychlik, O., Baden bei Wien, S. 141.

オルリクが言う 日本の芸術、浮世絵、掛け物の本質

- Vielen, die zum ersten Male dieses Theaterspielen in unserem Theater sehen werden, wird die exotische Art und Weise der Darstellung einen so ungewohnten Eindruck machen [...], gerade so wie viele, die zum ersten Male, ohne Anleitung und Einführung in das Wesen der japanischen Kunst, japanische Farbholzschnitte und Kakemonos (Rollbilder) sehen, durch **das Fehlen der Perspektive, die Schattenlosigkeit, die ungewohnte Komposition:** kurz durch das „Japanische“, Exotische an diesen Arbeiten behindert werden, sie als Kunstwerke zu genießen. (赤字強調筆者)

Orlik, E.: Japanisches Theater und Sada Yacco. In: Pantzer P. (Hrsg.): Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen. München, 2005. S. 792.

川上音二郎一座、1902年のプラハにおける客演、上演演目：芸者と武士、袈裟

浮世絵の「造形美」

- ジャポニスムスはヨーロッパに多くの浮世絵コレクターを生み、エドゥアール・マネ、クロード・モネ、エドガー・ドガといった当時の前衛的な画家達も含まれていた。そして彼らは、ただ収集しただけでなく、そこからさまざまな表現方法を学び取って、自らの作品に応用させたのである。（中略）しかし、むしろ彼らは、浮世絵の造形美、すなわち**単純化され輪郭線であらわされたモチーフ、原色を大胆に用いた色彩感覚、平面的な彩色ゆえの希薄な陰影表現、トリミングやデフォルメといった画面構成、近像拡大図や俯瞰図といった遠近法**などに関心を寄せたのである。（赤字強調 筆者）

Orii, T.: Gaikoku ni eikyo o ataeta ukiyoe. — Japonisumususu to ukiyoe —. In. Betsusatsu taiyo. Ukiyoeshi rekiden. Tokyo, 2008. S. 142.

折井貴恵：外国に影響を与えた浮世絵 — ジャポニスムスと浮世絵

浮世絵の特徴

- Kennzeichnend für den japanischen Holzschnitt sind einfarbige Flächen **mit stilisierten Konturen** wodurch der **Flächencharakter des Bildes** betont wird. Räumlichkeit (**空間表現**) findet ihren Ausdruck **durch sich überlagernde (上下に重なりあう) und überschneidende (前後に重なりあう) Gegenstände**. Ein Bildmittelpunkt fehlt und lädt damit den Betrachter ein **den Blick über die dekorativ aufgefasste Bildfläche wandern zu lassen**. Häufig finden sich auf den Drucken auch **ungewöhnliche Blickwinkel und am Bildrand angeschnittene Figuren**. Viele Impressionisten griffen diese Art der Komposition auf.

(赤字強調 筆者)

http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Japanischer_Farbholzschnitt.html

Das Bild [des Jugendstils]

- Das Bild [des Jugendstils] schließt, weil es keinen linear-perspektivisch tiefen Raum mehr darstellt, den Betrachter aus diesem Raum nicht mehr aus, sondern es sucht, die Distanz zwischen sich und ihm aufzuheben und wird damit sowohl für sich als für den Betrachter zuständliches Geschehen.

Prütting, L.: Die Revolution des Theaters, Studien über Georg Fuchs, München, 1972, S. 176ff. Hier Zit. nach Kim, Y.G.: Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters. Reinhardts Theater als suggestive Anstalt. Trier, 2006. S. 93ff.

Die Perspektivenmalerei und die Flächenkunst

- Die Perspektivenmalerei weist dem Betrachter aus dem Fluchtpunkt der Linien den vom Bild definierten Standort zu. Das Bild ist dem Betrachter Außenwelt, die Flächenkunst hingegen hebt die Distanz zum Betrachter auf. Sie versteht sich als Medium der Vision, die in künstlerischer Produktion durch Erkennen das vorgegebene Kunstwerk aktuell erzeugt.

Prütting, L.: Die Revolution des Theaters, Studien über Georg Fuchs, München, 1972, S. 176ff. Hier Zit. nach Kim, Y.G.: Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters. Reinhardts Theater als suggestive Anstalt. Trier, 2006. S. 96.

„Pfeifer“ von Édouard Manet, 1866年と写楽



「マネが実際にこの浮世絵を見たかどうかは分かりませんが、少年を正面から捉え平面的に描き、背景を描かず、ズボンの太いライン(輪郭線)や、強烈な色の対比により対象を浮かび上がらせ、平面性を強調した点など、影響が見られます。また実際マネは浮世絵を研究しました。」

<http://artprogramkt.blog91.fc2.com/blog-category-7.html>

クロワゾニスム Cloisonnism

暗い輪郭線によって分けられたくっきりしたフォルムで描かれた、ポスト印象派の様式

「消された背景 ベラスケスから学んだ斬新な背景処理」

- 「切り絵やトランプを思わせる**平坦な**少年」

「単純で平坦な背景処理はベラスケスの作品の影響といわれるが、**浮世絵**や民衆版画などもその源泉であることが指摘されている。いずれにせよ、奥行きを排した二次元的で明るい画面は斬新で、マネの求めた『モデルニテ』が十全に発揮されている。」（赤字強調 筆者）
高橋明也：『もっと知りたい マネ 生涯と作品』 2010年、29頁。



- ベラスケス, 1599年- 1660年はバロック期のスペインの画家。マネが「画家の中の画家」と呼んだベラスケスは、スペイン絵画の黄金時代であった17世紀を代表する巨匠。
- 地潰し — 色だけのすっきりした背景が空間や**人物を引き立たせる**
地潰しにはその色によって、「黄潰し」や「鼠潰し」「藍つぶし」等がある。

「造形性」と「平面性」は矛盾？

- 浮世絵や日本絵画における「平面性」について一見「造形性」と「平面性」は矛盾する概念であるが、実はその平面的に描写された部分が全体の中で「レリーフ」（浮絵）と同じような効果を持ち、その点「造形的」なものになりうるのではないかと筆者は考える。この意味で従来から指摘されている日本絵画及び浮世絵の平面性の（理論上の）理解に一つの可能性を提示するのでは？

浮世絵の造形美とオルリク

画材の

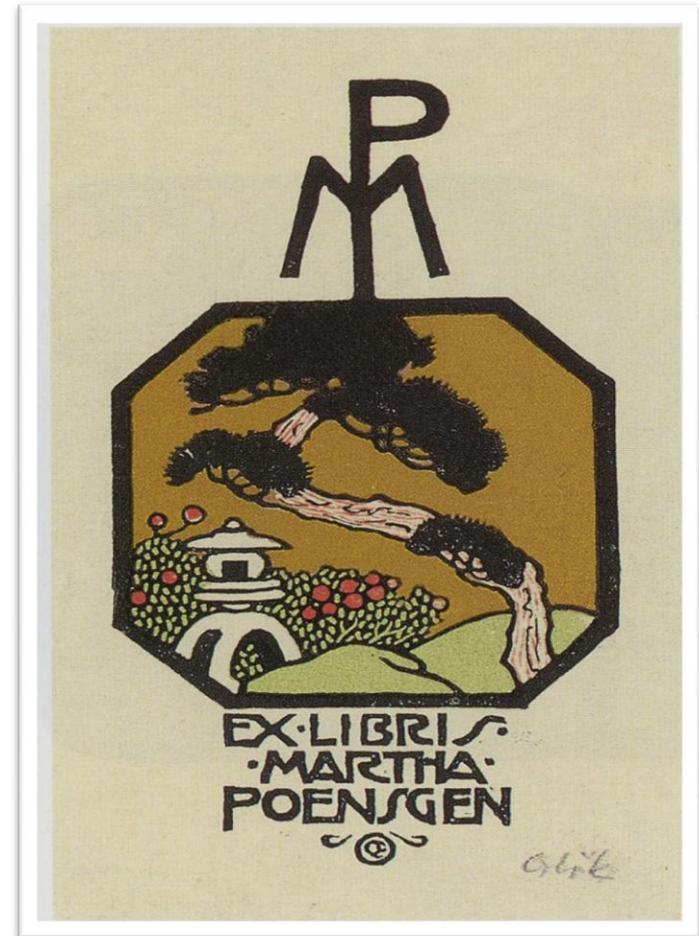
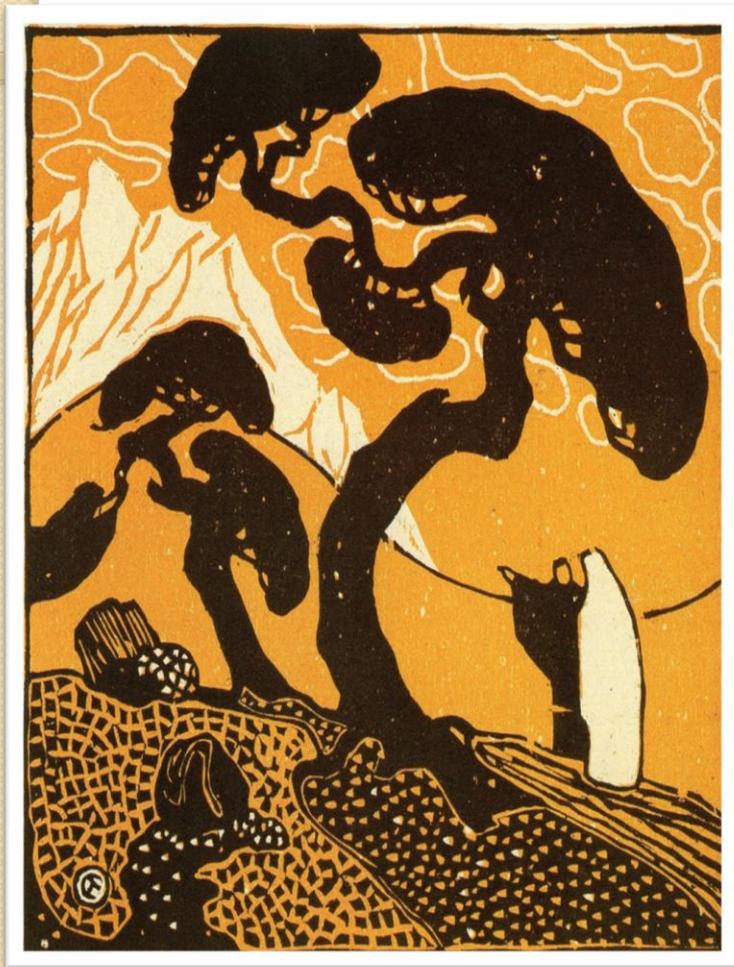
- 「装飾的な描写」
- 「瞬間的（動的）な捉え方」
- 「水平線と垂直線との格子的表現」
- 「空間表現」
- 「空気遠近法」
- 「ぼかし技術」
- 「俯瞰図的描写」
- 「平面的描写」などである。

左： 歌川広重：名所江戸百景 98景 小奈木川五本まつ、
1856年

右： „Baum“, Postkarte Orliks an Lehrs vom 5. 7. 1900



左： „Japanische Landschaft mit zwei Figuren“, Orlik, 1902
右： „Exlibris Marta Poensgen“, Orlik, 1906 (Radierung)



Gustav Klimt 1862-1918 象徴主義・ウィーン分離派 と 装飾的な画面構成

19世紀末から20世紀にかけて活躍したユーゲントシュティール（象徴主義）を代表するゼツェション（ウィーン分離派）の画家。黄金色を多用した豪華で装飾的な画面構成と明確な輪郭線を用いた対象描写、平面的な空間表現などと、人物の顔や身体での写実的描写を混合させた独自の絵画表現で19世紀末の美術界を席卷し一世を風靡。晩年期には最も様式的特徴であった黄金色の使用を捨て、色彩に新たな活路を見出した。また世紀末独特の退廃・生死・淫靡的要素を顕著に感じさせる作風も画家の大きな特徴である。ビザンティン様式や画家が高く評価をしていた尾形光琳を始めとする日本の琳派、エジプト美術などに着想を得ながらクリムトが形成した独自の装飾的美術様式は、若きエゴン・シーレやココシュカなど後世の画家に多大な影響を与えた（※クリムト自身はフェルナン・クノップフやフェルディナント・ホドラーなど同時代の象徴主義・表現主義の芸術家から影響を受けている）。（赤字強調 筆者）

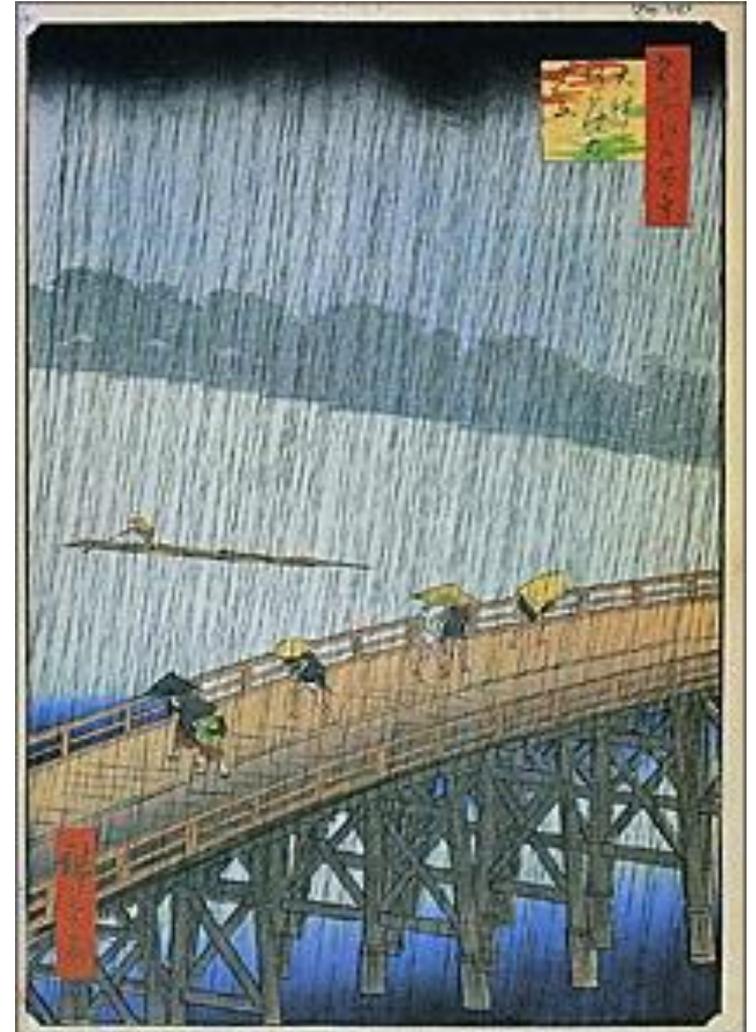
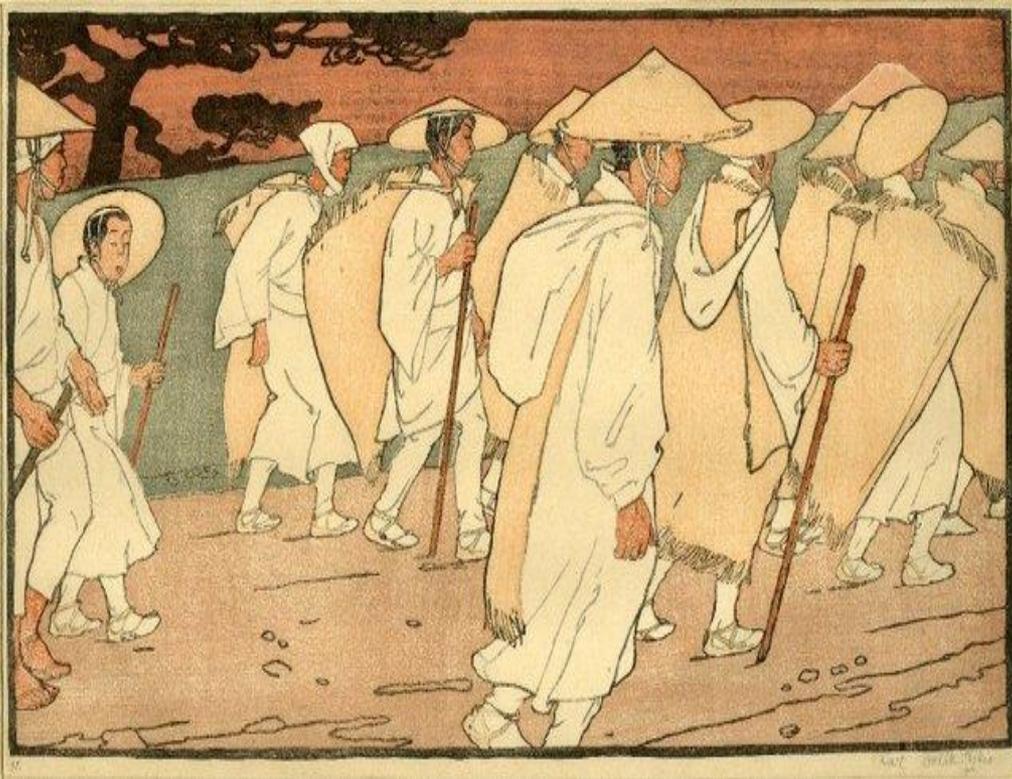
http://www.salvastyle.com/menu_symbolism/klimt.html

Orlik, Einsamkeit, 1902

Mahagonitafel mit Holzintarsien, Perlmutter- und Halbedelsteineinlagen



左： „Japanischer Pilger auf dem Weg zum Fujiyama“, Orlik, 1901
右：歌川広重：名所江戸百景 53景 大はしあたけの夕立、
1857年



俯瞰構図と画面をZ型に切り取っていく構成 — ダイナミックな動き

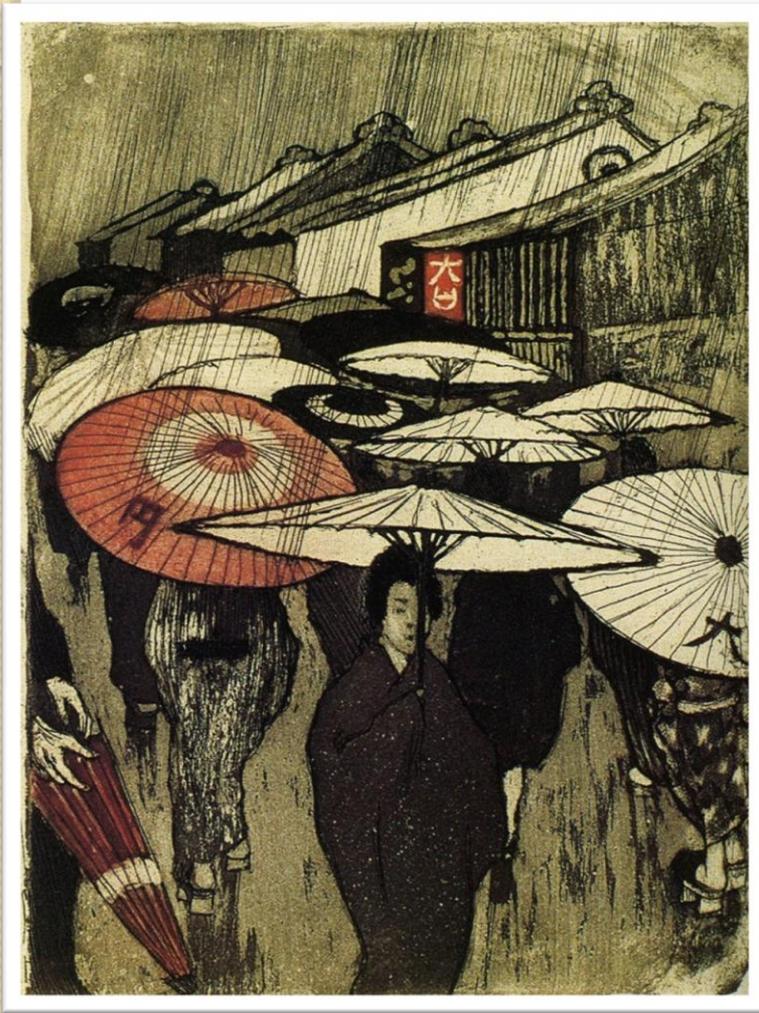
- 次にもう一点の「大はしあたけの夕立」とその模写を見てみよう。『江戸百』には、当然水に関わってたくさんの橋の絵が描かれているが、その中でもこの絵は、斬新な俯瞰構図と画面をZ型に切り取っていく構成がひととき印象的だ。(中略) この作品においてはさらに、対岸と橋の色帯が青い空と水面の斜にするどく切断して、三角形の平坦な色面を形づくり、画面に不安定ともいえる**ダイナミックな動き**をもたらしている。

ここにも「亀戸梅屋舗」とまた違ったアプローチによる**大胆な平面化**がある。(赤字強調 筆者)

望月義也：『広重名所江戸百景 望月義也コレクション』、2010年、p.165-166.

左： „Ein Regentag“, Orlik, 1901-1903 (Radierung)

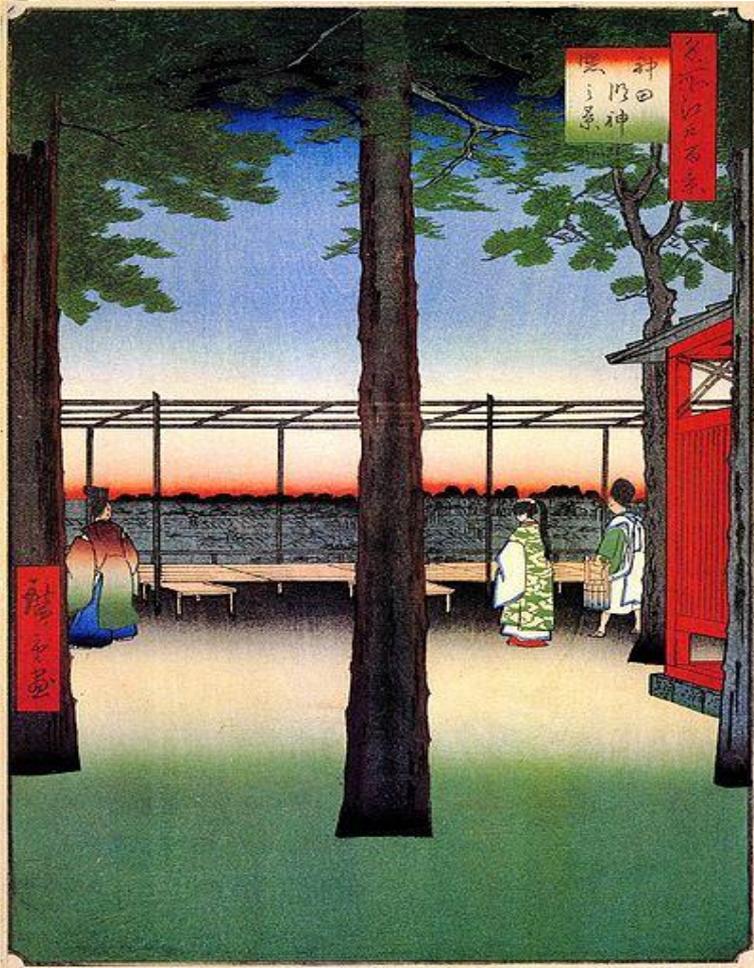
右：歌川広重：名所江戸百景 44景 日本橋通一丁目略図、
1858年



浮絵の「柵」 — ein Gitterwerk in Form von Pfosten oder Bäumen

- „Der Sinn für klare Gliederung im japanischen Farbholzschnitt hat mich von der ersten Begegnung mit ihm beeindruckt. Die Horizontale steht immer in einem interessanten Verhältnis zur Vertikalen.“
Kuwabara, Setsuko: Emil Orlik und Japan. Frankfurt/Main, 1987, S. 46.
- „Reiche Flächen-Raumbezüge werden vom japanischen Meister erdacht. . . Er vermag sogar ein Gitterwerk in Form von Pfosten oder Bäumen im Vorder-, Mittel- oder Hintergrund zu entwickeln, das künstlerischen Aufgaben dient. . .“
Matsche, Franz: Emil Orlik. Zeichnung und Druckgraphik von 1889-1932; Ausstellungskatalog, Bonn/München 1972/73; Passau 1972, S. 29.

左： 歌川広重：名所江戸百景 10景 神田明神曙之景、1857年
右： „Tempelgarten in Kyôto“, Orlik, 1901 (Holzschnitt)



壺中の仙 — 別天地や仙境を「覗く」

浮絵を見るものは、壺中の仙を思ひ、硝子細工にたかる群衆は、夏の氷柱かと疑ふ

大久保純一：『広重と浮世絵風景画』、2007年、38頁。

これらの中で、藤原鎌足と契った海士が彼のために龍王から宝珠を奪い返すという龍宮玉取はとくに浮絵に好まれた主題で、政信の以後も、田中益信、西村重長、さらに歌川豊春らによって描かれている。⁽¹⁰⁾

歌舞伎、遊里、さらに座敷での遊興の光景、そして伝説や物語、演劇の世界、以上のような初期の浮絵の主題を概観すると、それらの多くが日常的な風俗場面というよりも、日々の生活場面とは異なる光景、あるいは時間と空間が「いま」あるいは「ここ」とは異なる世界に関わるものであることに気づかされる。

〔三〕壺中の仙

当時の人々が浮絵に対して抱いていた意識を、当時の文字資料の中にさぐってみよう。

宝暦一三年（一七六三）の平賀源内の作になる「根南志具佐」巻之四の冒頭部は、涼み客で混雑する両国橋界限の情景を描き出したものだが、その中で、

浮絵を見るものは、壺中の仙を思ひ、硝子細工にたかる群衆は、夏の氷柱かと疑ふ

という一節が、人々が浮絵に対して抱いていたイメージを物語るものとして目を引く。

この浮絵を比喩するのに用いた「壺中の仙」とは、『後漢書』「方術伝下」に載る逸話に由来することばで、話の内容は次のようなものである。

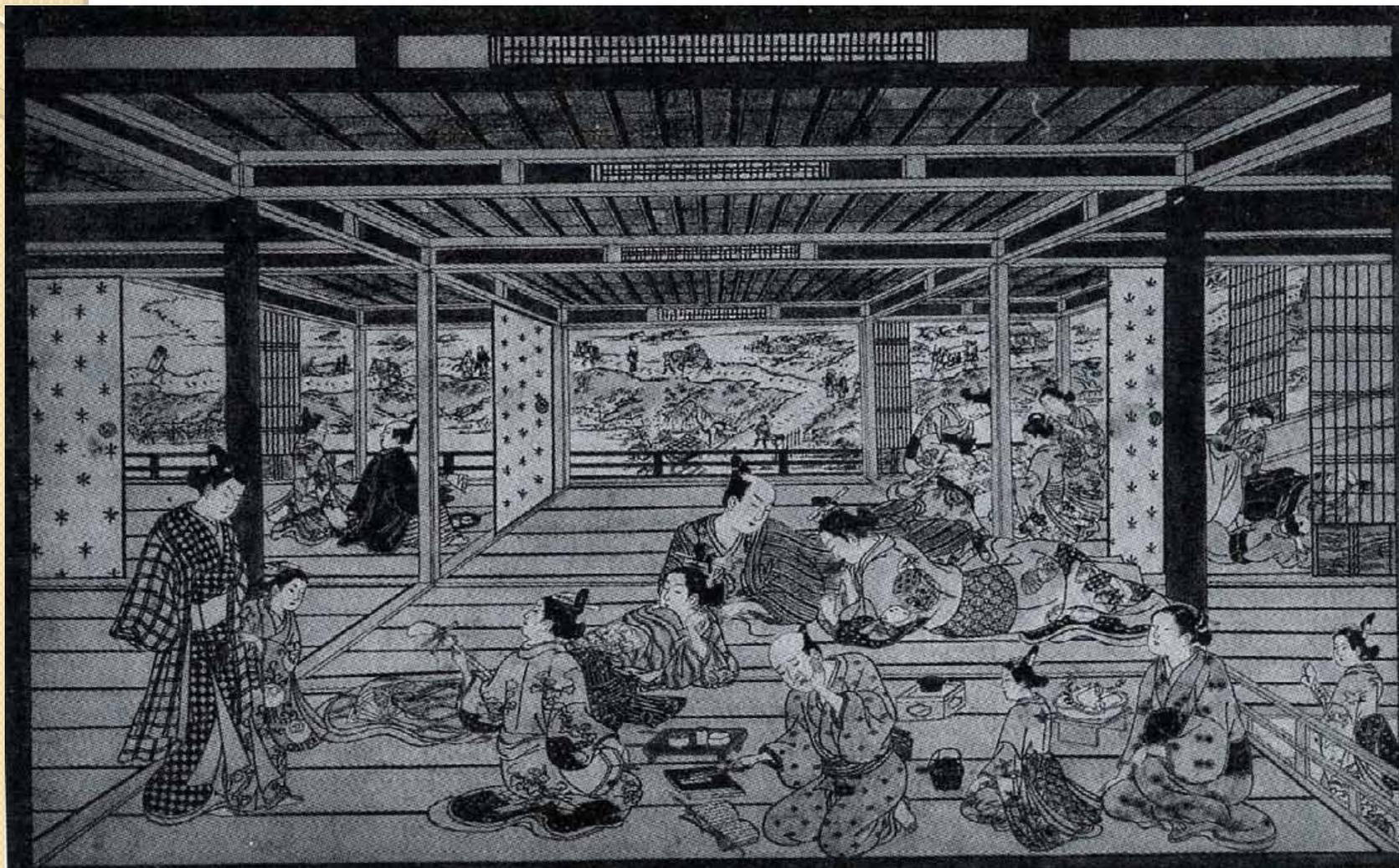
費長房が市の役人を務めていたとき、市で薬を商っていた老人が商売を終えた後に店先に吊り下げていた壺の中

に入っていくのを見た。興味をひかれた費長房は老人に懇願してその壺の中に入れてもらったところ、中は壮大な楼閣となっており、美酒や嘉肴が用意されていた。費長房はそれに舌鼓を打ったのち、壺から出てくるのである。小さな壺の中に意外にも大きな空間が広がり、しかもそれが素晴らしい場所であったということから、俗世間とはかけはなれた別天地、あるいは仙境を意味することはとして、広く用いられてきた。「壺中の天」、あるいは「壺中の天地」も、同じ意味である。「根南志具佐」の中で、浮絵を「壺中の仙」と比喩していることから、浮絵の中に描かれた情景に対して、別天地や仙境といった印象を源内が抱いていたことが想像されるだろう。

ここで、「根南志具佐」に書かれたこの浮絵が、どうも豊春らの描いた錦絵（一枚絵）形式のものではなさそうだが、このことに注意しておく必要がある。「根南志具佐」の中でこの語句が使われている場面は江戸有数の盛り場である両国橋界限であり、しかも「硝子細工にたかる群衆」という見世物らしき興行と対句になっていることから、この「浮絵」はいわゆる覗き機関の中に使われている絵を指しているようである。銭を取ってガラス製のレンズの嵌まった小さい穴から、箱の中の絵を見せる覗き機関は、盛り場で普通に見られる風俗であったらしく、草双紙の挿絵などにもしばしば見いだされる。「浮絵を見るものは、壺中の仙を思ひ」の句には、この覗き機関の穴から覗き込んだ中に、思ひもかけず透視図法的な空間描写によって興行き豊かな広大な景観が展開していることに対する驚きの念が込められていると考えられる。そして先に見てきたような初期の浮絵の主題傾向を前提とするなら、ただたんに空間的に広大であるだけでなく、仙境あるいは別天地のイメージが重ねられていることにも思い至るべきであろう。

浮絵に対するこのようなイメージは、けっして想像力豊かな源内だけに限ったことではなく、当時の多くの人々に共有されるものであったと思われる。というのは、これと似たような比喩を、その後の文学作品中にしばしば見

奥村政信 新吉原二階座敷土手ヲ見通シ大浮絵
1745年頃 ポストン美術館

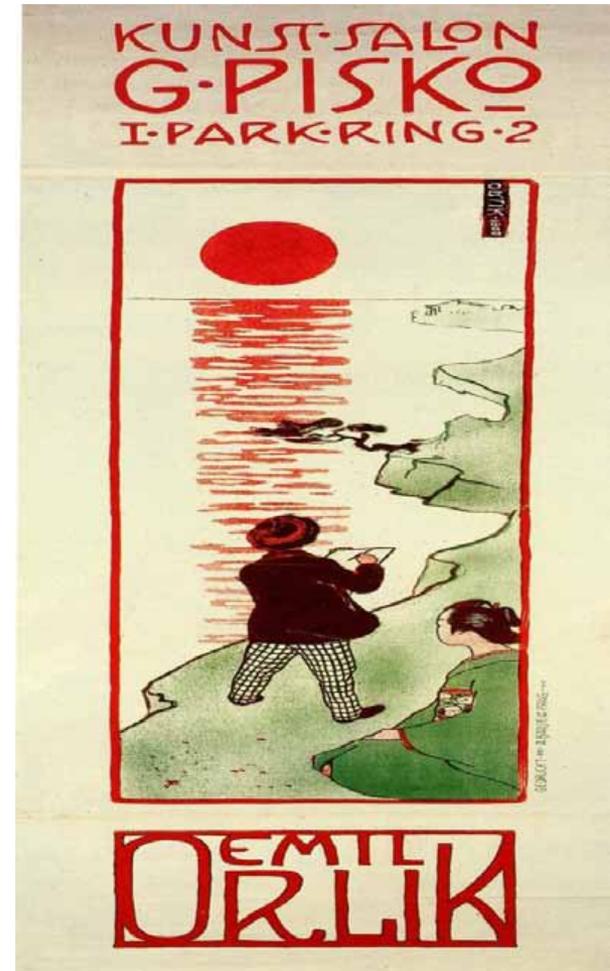


透視図法 一 鴨居、柱、敷居でつくられる相似形の矩形

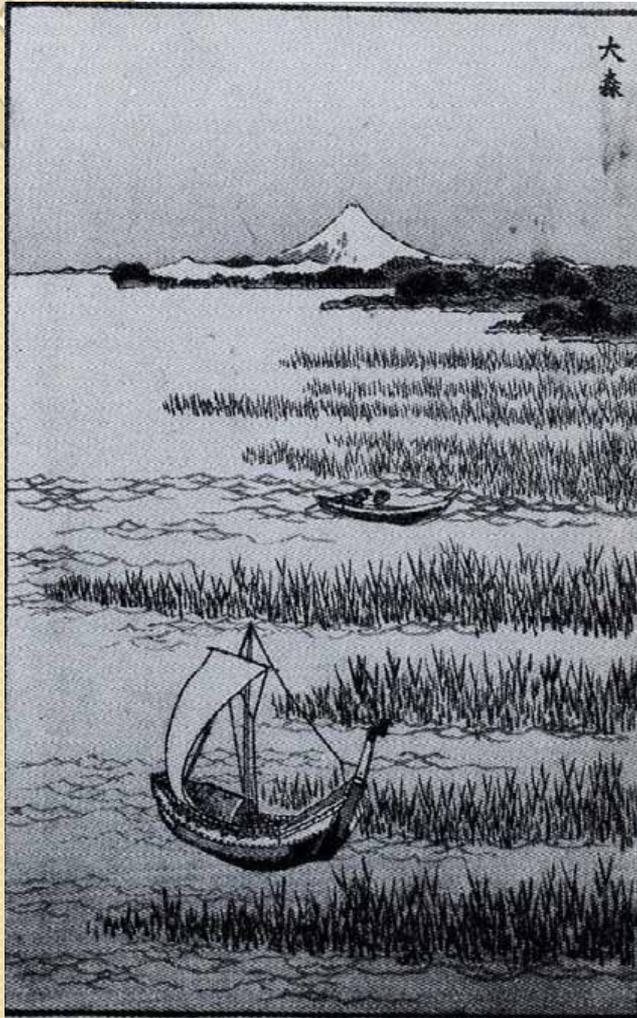
- 「図は、吉原の妓楼の二階座敷における客と遊女たちとの遊興の光景を描き、やや誇張した透視図法で収束していく座敷の向こうに衣紋坂と日本堤がやや俯瞰気味の視点で配されている。（中略）この手前の矩形同様、やはり鴨居、柱、敷居でつくられる相似形の矩形がしだいに小さくなっていくかたちで反復されつつ、日本堤の上にある消失圏へと観賞者の視線を導いている。

大久保純一：『広重と浮世絵風景画』、2007年、38頁。

左： 歌川広重：名所江戸百景 33景 四つ木通用水引きふね、
1857年 右： „Poster für eine Ausstellung“, Orlik,
1902 (Lithographie)

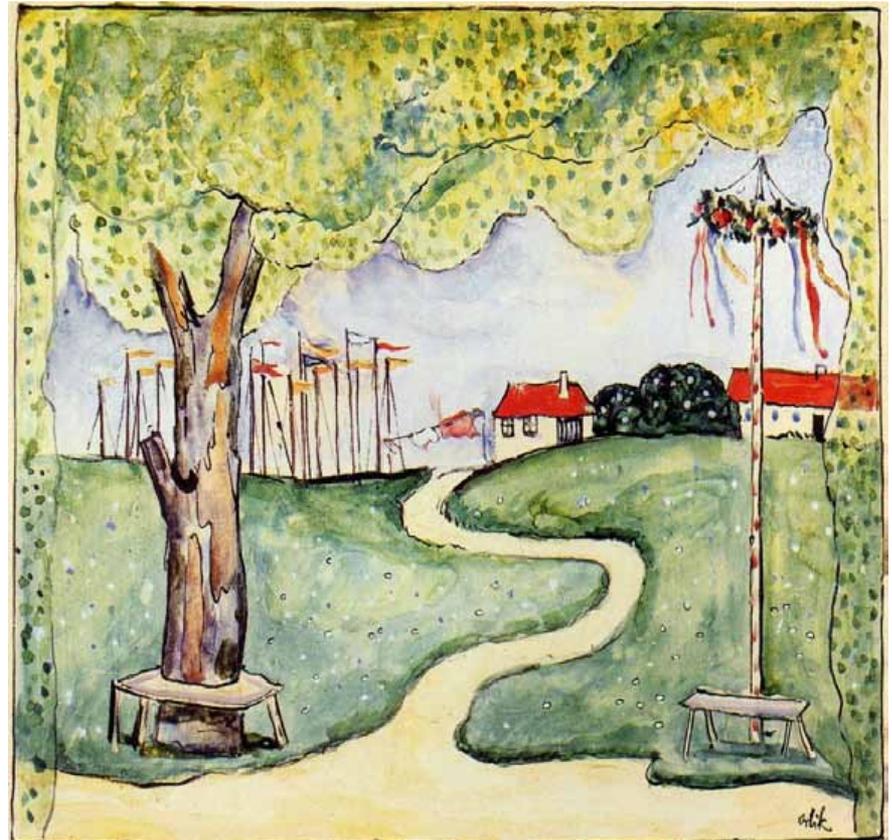
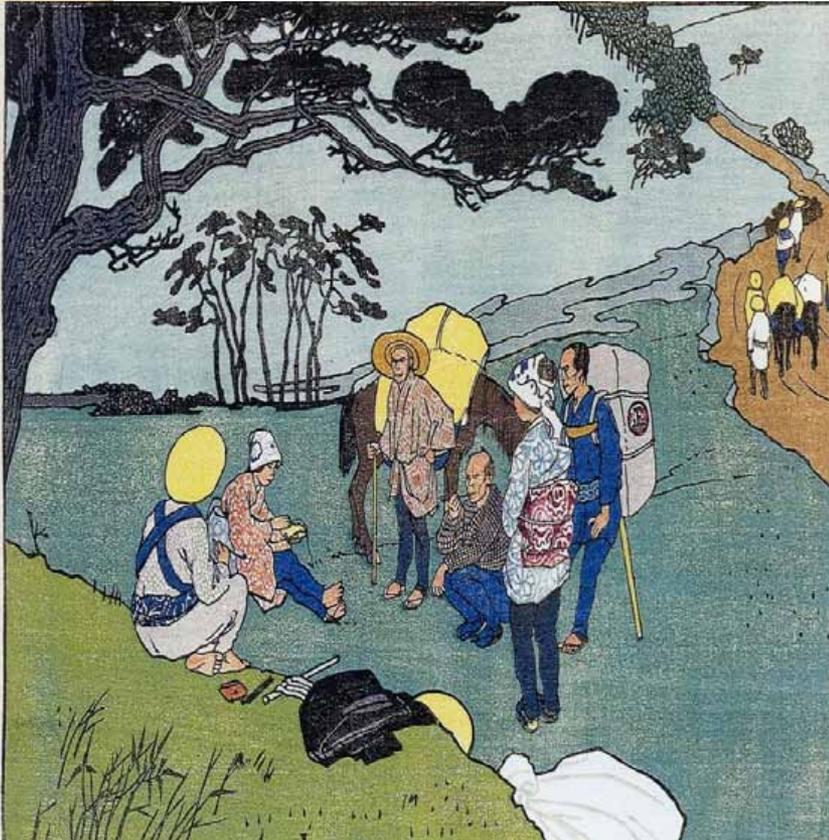


左： 葛飾北斎 『富嶽百景』 初編より「大森」 1834年
右： オルリク、Wolff, „Niemand weiß es“

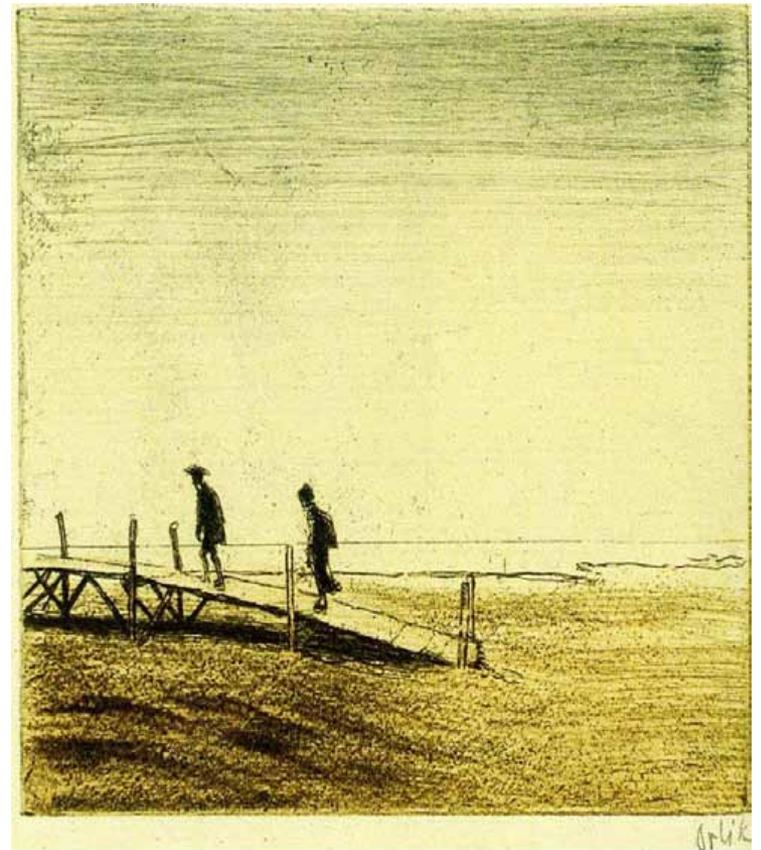


XVIII Wolff, *Niemand weiß es*, Yori ersticht den Fürsten(vgl. Abb. 143)

左： „Rast im Gebirge“, Orlik, 1900 (Lithographie)
右： „Bühnenbildentwurf ‘Landshaft in Böhmen’ zu Shakespeare: ‘Wintermärchen’, Orlik, 1906 (Bleistift, Aquarell)



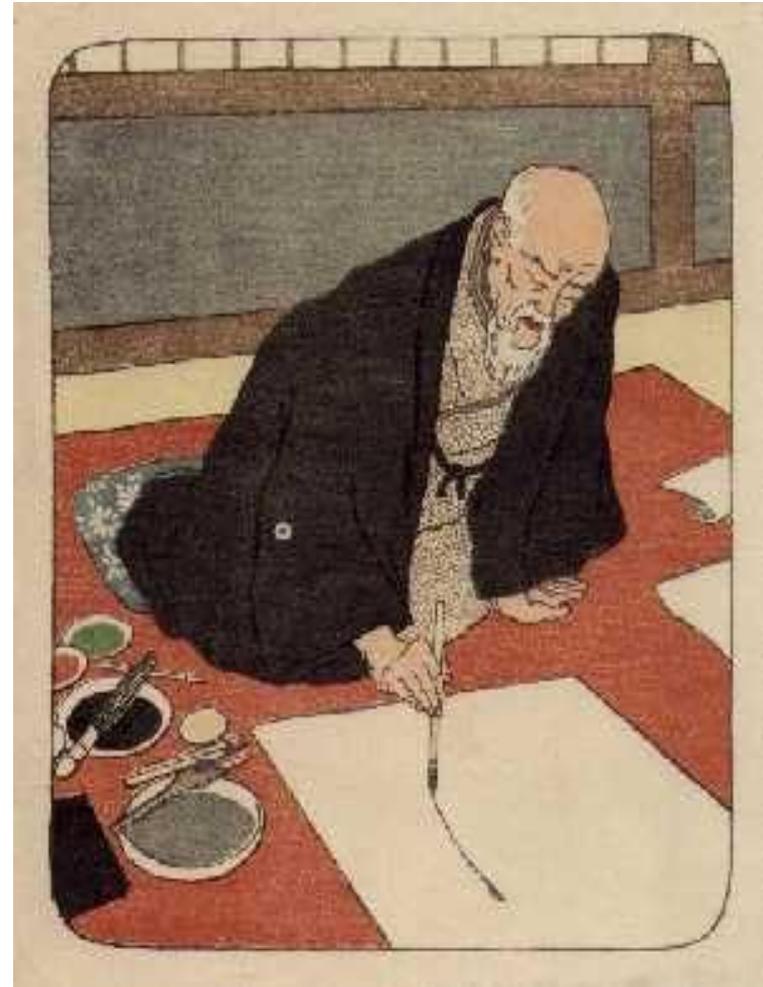
歌川広重：木曾街道六十九次・宮ノ越、1837年
右：„Bei Enoshima“, Orlik, 1901-1903 (Radierung)



„Der Fuji bei Hakone“, Orlik, 1921 (Radierung)



左：歌川広重：名所江戸百景 1景日本橋雪晴、1856年
右：„Der japanische Maler, Kanô Tomonobu“, Orlik, 1901



左： „Wagenzieher, Japan“,
Orlik, 1900

右： „Japanischer Taschenspieler“, Orlik, 1901

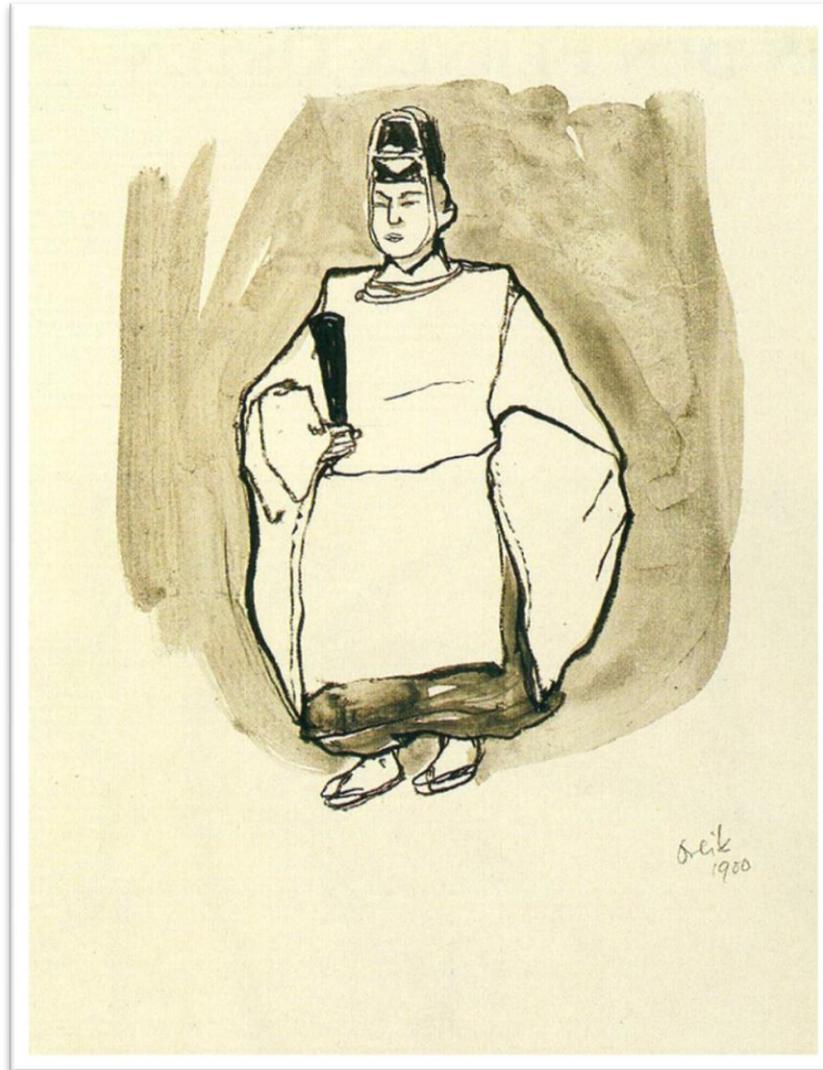


左： „Japanische Kinder als Zuschauer bei einem Umzug“, Orlik, 1902

右： 第1回分離派展ポスター、1898年



„Japanischer Schauspieler mit Fächer“, Orlik, 1902



Darstellung des ‚Wesentlichen des Objekts‘

- Solch eine umrißbetonte Darstellungsweise, die direkt mit der ‚flächigen Darstellungsweise‘ in Verbindung steht, hängt sicherlich damit zusammen, dass Orlik sich immer wieder um die Darstellung des ‚Wesentlichen des Objekts‘ bemüht hat:

„Die Reduzierung der zeichnerischen Linien auf die Darstellung des Wesentlichen, die Orlik von seinem japanischen Lehrer gelernt hatte,..“

Diese Worte von Kuwabara treffen insofern nicht ganz zu, wie sie es selbst darstellt, dass jene Tendenz Orliks zur ‚Reduzierung‘ nicht erst nach dem Japan-Aufenthalt, sondern bereits davor festzustellen sei. Dies schildert Kuwabara folgendermaßen, indem sie die Gedanken von F. Matsche zitiert:

Radierkunst (エッチング) Whistlers

- Dazu bemerkt Matsche, dass Orlik bereits in der Zeit seiner England-Reise 1898 zu “einer virtuoson Zeichenweise” gelangte, “die das Wesentliche des Objektes in wenigen Strichen geistvoll erfasst”. Der Grund dafür sei in der Radierkunst Whistlers zu suchen, jenes Japonisten, der auf die graphischen Werke Orliks großen Einfluss ausübte, und der bereits Unwichtiges weggelassen und die unmodellierten, freistehenden Stellen des Blattes der Vorstellungskraft des Betrachters überlassen hatte.

Kuwabara, S., a.a.O. S. 93.

ジェイムス・マクニール・ホイッスラー (1834-1903)

- 「イギリスのジャポニズムを発展させた、中核的な存在は、何といても ジェイムス・マクニール・ホイッスラー (1834-1903) であろう。アメリカで生まれ、パリで研磨をつみ、一八五八年頃からロンドンを中心に活躍する。(中略) 彼のジャポニズムは四期にわけて考えることができる。まず第一期は一八六〇年頃から六四年にかけて、主としてエッチングに見られるジャポニズムである。(中略) 例えば、一八六一年の年記のある『平底船』に見られる、船が画面の片側からつつこんだように見える、大胆で不均衡な構図は、西洋美術では前例が見当たらないが、浮世絵の風景画では珍しくないものである。この後モネ等の印象派の画家達が、この構図を好んで取り上げたため、西洋でも一般化した。この版画が初出である。
- 渡辺俊夫：「イギリス—ゴシック・リヴァイヴァルから日本風庭園まで—」、『ジャポニズム入門』、2010年(第6版) p.75-76.



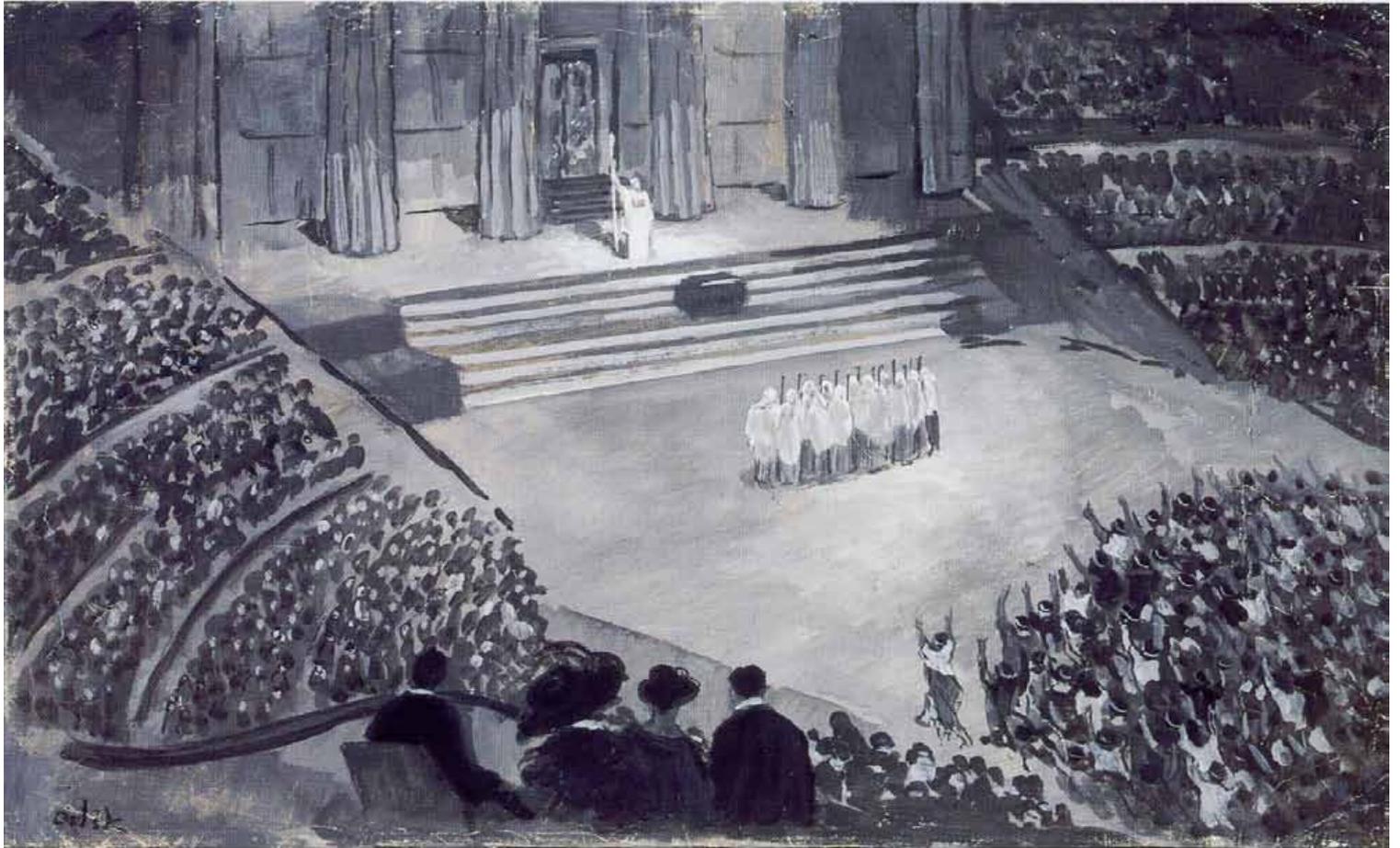
XIV Schiller, *Die Räuber*, Böhmisches Wälder (vgl. Abb. 117)





Szenenbild aus «Ein Sommernachtstraum»

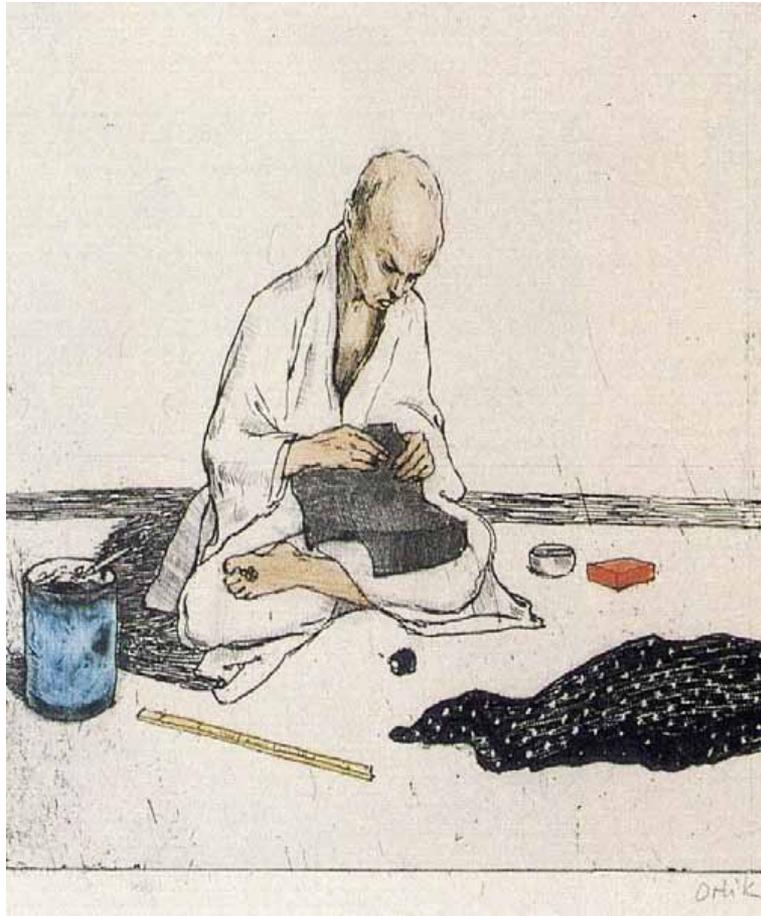
Sophokles, Ödipus, Vor dem Palast



XXII Sophokles, *Ödipus*, Vor dem Palast (vgl. Abb. 185)

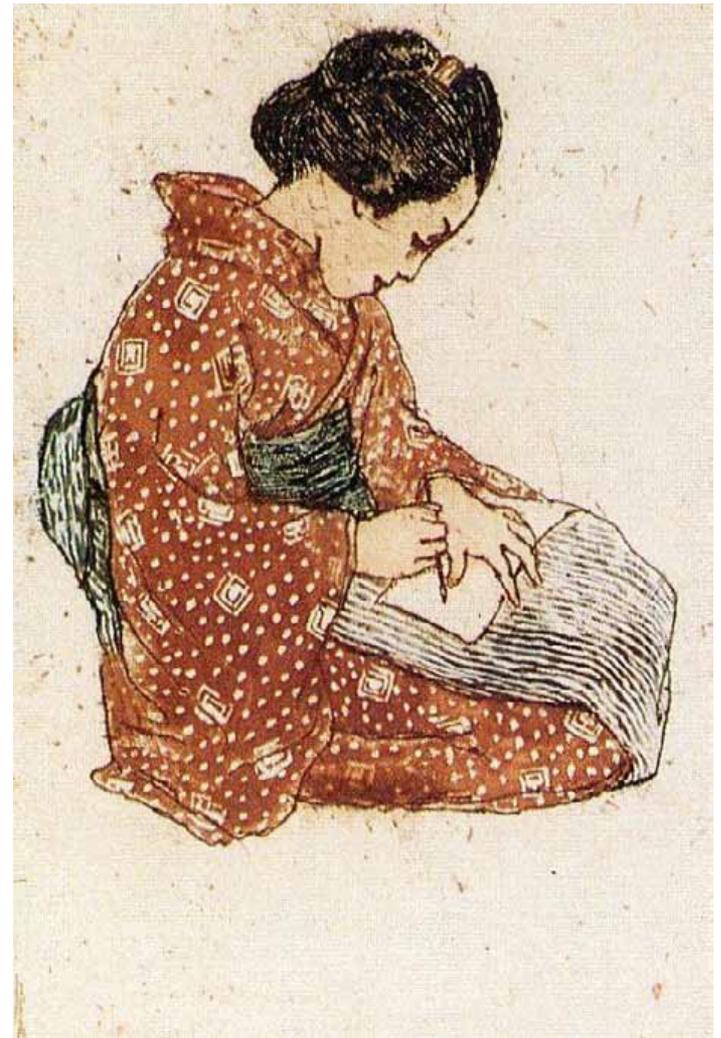
左：仕立屋 エッチング

右：農家の女性 エッチング



書き物をする少女 エッチング

「膝の上で紙切れに何か書いている若い女性は、何もない空間に浮かんでいるかのように描かれています。陰影が付けられていないこと、描かれている人物と周囲の空間的關係が暗示されただけの表現も日本からの影響と言えるでしょう。彼女の姿は、平面的に捉えられ、**簡略化された輪郭線**と、着物や前掛けの縁取られた文様面が、やはり浮世絵からの影響を受けたことを表わしていると言えます。桑原節子、エーバーハルト・フリーゼ（監修・解説）：複製版エミール・オルリック『日本便り』解説。東京、1996年、26頁。



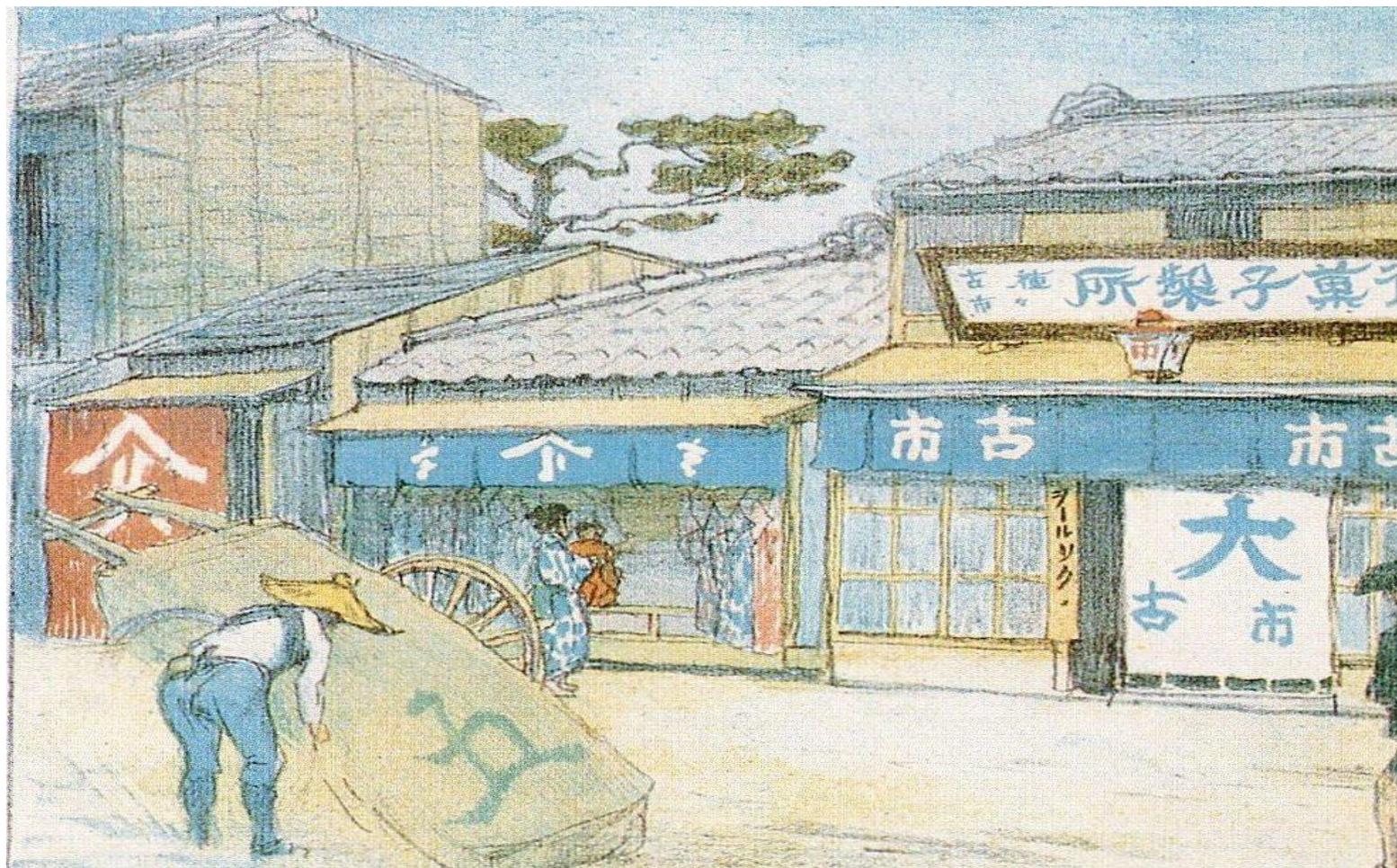
娼婦

エッチング

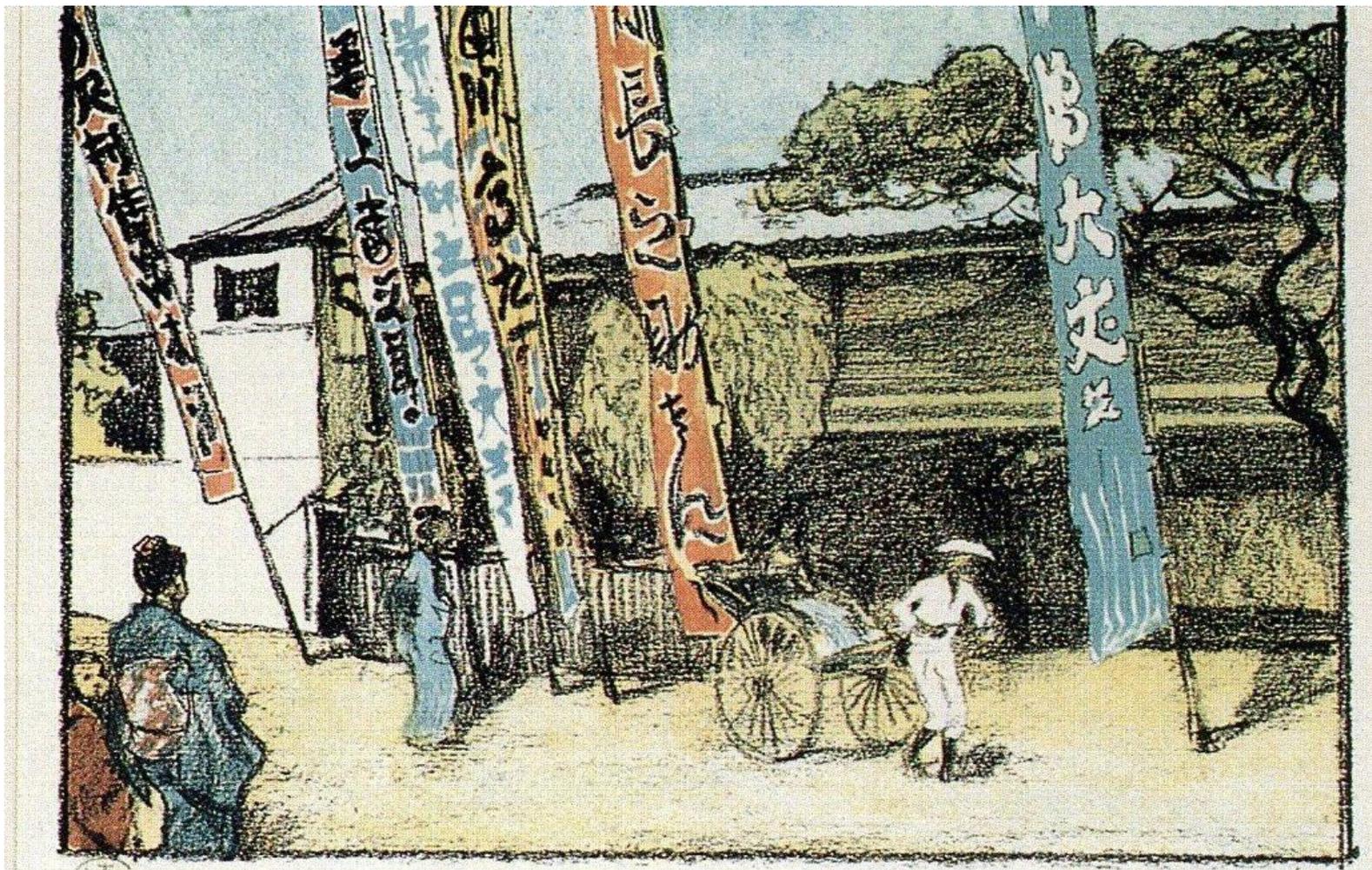


東京の通り リトグラフ

「看板や暖簾に書かれた文字は装飾的な効果を与えている」（桑原）

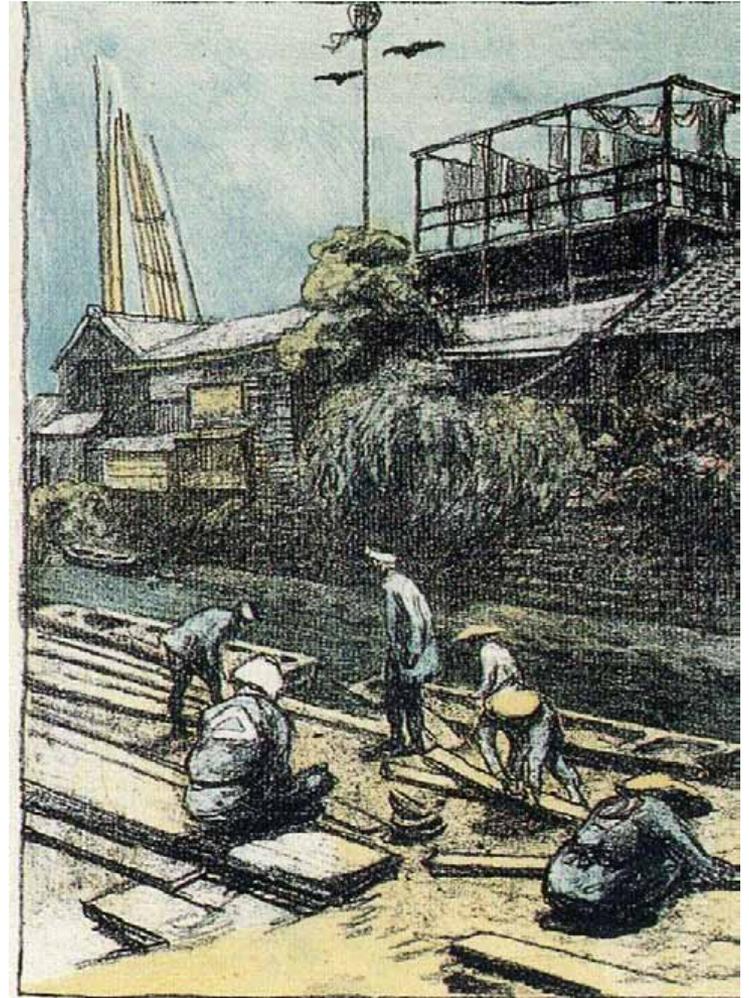
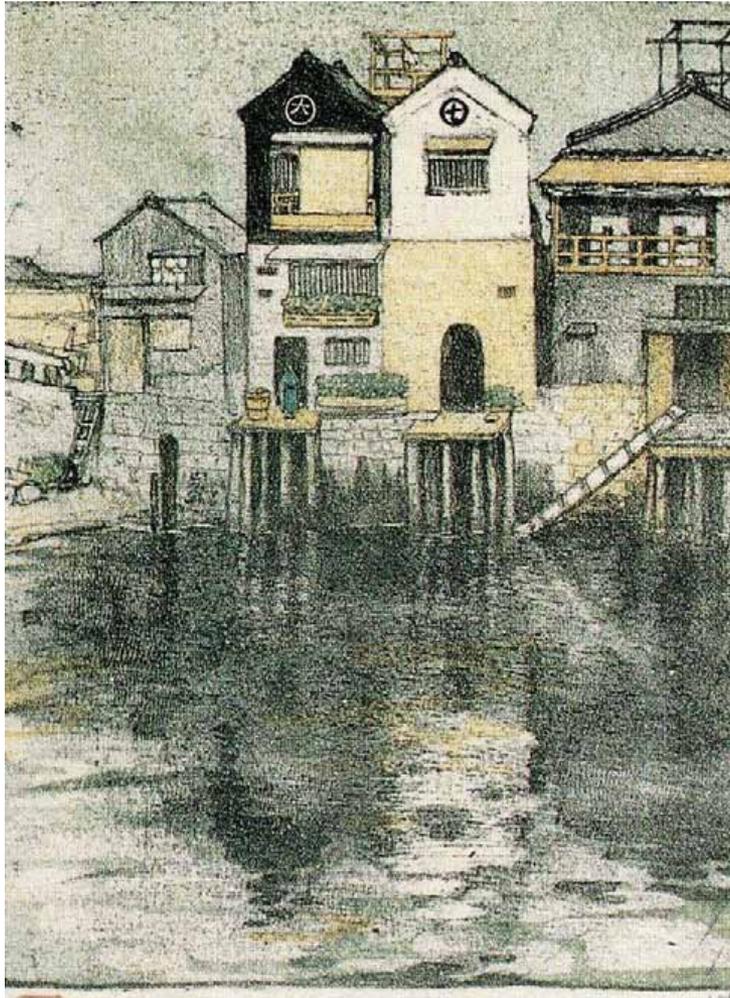


劇場、茶屋 リトグラフ



左：江戸橋、東京 リトグラフ

右：大工達 1900年の5月の初め リトグラフ



日本の芸術の特徴の一つ — 「単純化」

- 浮世絵との関連では、建築家フランク・ロイド・ライト（1867－1959）との接点も興味深い。彼は、1954年に「私が浮世絵からどれほど多くのインスピレーションを得たか、これまで君達に語ったこととはありませんでした。私は未だに、浮世絵を初めて見た時のショックから立ち直れずにいます。これからも立ち直れないでしょう。いや、立ち直りたくもありません。浮世絵は単純化の最高の手本です。浮世絵を見た瞬間、私は『 unnecessaryものを省く』ということ学びました。」（Frank Lloyd Wright: His Living Voice, p.32）と述べているが、この浮世絵との関わりは、まさしく日本の芸術の特徴の一つ、すなわち「本質」を捉えるための「単純化」・「簡素化」・「様式化」と相通じるものがあると筆者には思われる。（赤字強調 筆者）

今後の研究への展望

- 今後の研究は、エミール・オルリク（1870—1932）が近代日本の創作版画運動（明治後期）においていかなる役割を果たしたかについて解明しようとするものである
- そこで、この点についての先行研究としては桑原節子の著書『エミール・オルリクと日本』（1987）や岩切信一郎の著書『明治版画史』（2009）などがあり、いずれもオルリクと日本の版画家（例えば、織田一磨など）との関連や「白馬会」（第五回展、明治33年）あるいは雑誌『明星』（第14号）などにオルリクの作品が展示あるいは掲載されたことに言及し、彼の功績を讃えている。岩切は「このように、オルリクは浮世絵版画研究と浮世絵収集の目的で来日し、滞在期間は約十ヶ月であったが、この間に白馬会・雑誌『明星』を通じて、芸術性のある石版画・銅版画、そして小版画である『蔵書票』（エキムスブリス）を紹介した意義は大きい。」と述べ、桑原もさらにオルリクと「パンの会」や『方寸』との関係並びに石井柏亭や山本鼎との接触について言及しているが、具体的な事例の紹介は未だ不十分で、ここに研究の意義が存在すると思われる。