

絵入り文芸雑誌の日独影響関係

依岡隆児

Das Wechselverhältnis zwischen japanischen und
deutschen illustrierten literarischen Zeitschriften

Ryuji YORIOKA

Abstract

Im Folgenden wird das Verhältnis zwischen japanischen und deutschen illustrierten literarischen Zeitschriften vom Wendepunkt bis Anfang des 20. Jahrhunderts behandelt. Indem ich versuche, das Verhältnis zwischen dem Japonismus oder Jugendstil in Deutschland und der Rezeption des neuen Romantizismus in Japan klar zu machen, sollen die diesen beiden gemeinsame Tendenzen gezeigt werden. Das heißt, die Reaktion gegen das Christentum und den westlichen modernen Rationalismus in Deutschland zeigt auffallende Ähnlichkeiten mit dem Widerstand in Japan gegen die einseitige und oberflächliche Modernisierung der dortigen Gesellschaft und des Landes.

Unter diesem Gesichtspunkt sollen hier verschiedene Zeitschriften und

deren Beziehungen untereinander vorgestellt werden. Vor allem das Einflußverhältnis zwischen den deutschen Zeitschriften („Pan“ „Die Insel“ „Jugend“) und den japanischen („Hosun“ „Okujoteen“) soll deutlich gemacht werden.

はじめに

ジャポニスムは、一般に日本から西洋への異国趣味から西洋近代への批判的視点をもたらすものとしてみなされてきた。他方、西洋のジャポニスムは当時の日本にも知られており、当然、日本でもそれと連動した動きが生まれていたはずである。世紀末からの西洋のジャポニスムは、逆に、日本の文芸運動にどう影響したのだろうか。だが、従来、文学・美術の影響関係の研究では、一方から他方への影響という観点でのみ論じられる傾向があったため、こうした問いかけに十分に答えてこなかった。最近やっと双方向的アプローチも出てきてはいるが、¹ ジャポニスム研究は西洋からの視点からのみ論じられ、日本の西洋文明受容研究でも日本側からのみアプローチされることが多く、文化の影響関係の双方向性とそこに共通する要素がみえにくかった。そこで、ここでは日本とドイツとの双方向的な影響関係を、世紀転換期から 20 世紀初頭にかけて出た絵入り文芸雑誌を事例として、考察することとする。この時期は日独文化関係においてまれにみる「交感」が雑誌というメディアを通して生じていた時といえる。ここでは、日本とドイツ語圏（ヨーロッパ）に共通する時代潮流をそこから浮き彫りにすることを目的とする。

1、ドイツの絵入り文芸雑誌におけるジャポニスム

1890 年代にはドイツではフランスやイギリスの影響もあって、多くの絵入り文芸雑誌が刊行され、文芸運動の核となるメディアとなった。² 折からのジャポニスムの影響で、こうした雑誌には少なからぬ日本の情報が紹介されていた。そこで、まず、ここでは代表的なドイツ語圏の絵入り文芸雑誌を取り上げ、そ

¹ たとえば、同様のテーマでは、佐藤洋子「日欧文化の相互影響について—『明星』『方寸』とヨーロッパ文芸雑誌」（『早稲田大学日本語研究教育センター紀要』第 7 号、1995 年）とその続編がある。

² Vgl. Wende der Buchkunst. Literarisch-künstlerische Zeitschriften aus den Jahren 1895 bis 1900. Höhere Fachschule für das Graphische Gewerbe Stuttgart 1962.

うしたジャポニスムのあり方をみてゆく。

Pan『パン』(1895-1900)はベルリンの季刊誌である。(一時期、隔月刊も)ユリウス・マイアー・グレーフェとオットー・ユリウス・ビーアバウムが設立、編集した高級雑誌である。会員制で、die Genossenschaft PAN(これが日本の「パンの会」のモデルになる)を中心に、画家と詩人、評論家などが参加した絵入り文芸雑誌といえる。三種類の版を提供、オリジナル版画を別売りしていた。ベルリン・ゼツェション(分離派)の依拠した雑誌でもある。

『パン』は、オリジナル・グラフィックの折込(Beilage)があり、新しい複製技術の応用がみられた。多様な芸術的装飾と大きな文字タイプを用いた。手仕事の要素を強調し、「単なる」内容に限定されないで、全生活を刻印するような芸術を目指した。挿絵の採用とその芸術的意匠の芸術的統一へという志向性もみられる。フランツ・シュトゥックの「パン」の肖像が雑誌の全表紙に出された。このギリシア神話の半神パンは「青春・春」のシンボルとされる。ヤギの足をして角があり、尻尾を持ち、当時の流動的変移への要求に対応し、過渡的性格を持ち、境界と海岸を愛する。水と陸、固形物と流動物が分かれる海や川沿いの風景を好む存在で、この時代の傾向を象徴していたのである。

この雑誌に関わった画家オットー・エックマン(Otto Eckmann, 1865-1902)は、「エックマン文字」といわれる印刷文字を考案した。彼は日本の木版画から自然モチーフの平面処理を学び、線の表現で渦や植物・動物モチーフ(白鳥)、花を好んで描き、「フローラ」のさきがけとなった。ほかに『パン』に依拠した画家のフォーグラ、エーラー、パンコーク、詩人ではデーメル、ホフマンスタールにも、ジャポニスムの影響がある。

次に、1899年には、A. W. ハイメル、R. A. シュレーダー、O. J. ビーアバウムによって月刊誌 Die Insel『インゼル』が創刊されるが、これは『パン』の文学的路線を継承し、ユーгентシュティールを決定的に受け継いだ。1902年、『パン』のその他の遺産は『芸術と芸術家』(ブルーノ・カッシーラー出版社)に引き継がれた。

Die Insel³(1899-1902)は副題 Monatschrift mit Buchschmuck und Illustrationで、ミュンヘンの月刊雑誌である。三巻以降は副題を Ästhetisch-

³ Bierbaum, Otto Julius /Heymel, Alfred Walter / Schröder, Rudolf Alexander (Hg.): Die Insel. Monatschrift mit Buchschmuck und Illustrationen. Faksimileausgabe in 12 Bänden. Frankfurt a. M. 1981. 復刻版はクォーターごとの編集なので、本文では、引用に際しては『インゼル』は、そのクォーター(期)ごとの頁数を使用する。

belletristische Monatsschrift mit Bilderbeilagen と変更した。ここで日本受容に関わったものには、まず、フランツ・ブライのエッセイである「日本の茶園」(I-2、1900、日本は「ロココ」と「川上一座」(III-2、1902)がある。さらに、フォーゲラー(装丁)、E. R. ヴァイス(装丁)、マックス・ベーマー、Th. Th. ハイネ、F. ヴァロットン(版画)、ビーアバウム(I-2、菊池容斎「前賢故実」解説)も日本に関連した絵や記事を提供している。ユーゲントシュティール、あるいは象徴主義の文脈で日本受容をしていたことがわかる。日本は美の「島」として理想化された。生の躍動(踊り)、朗らかさ、民衆性と装飾性(生の装飾化)、ロココ的・中世(反近代)的な性質を有するものとして捉えられており、エキゾチズムのみならず、東洋と西洋、新と旧の融合への志向性がそこにはうかがえる。浮世絵の挿絵(西川祐信、奥村正信、鈴木春信、国貞、北斎など)、東洋風の意匠の飾り絵(Vignette)、「花子」翻訳(III-2)、ペルツィンスキーの「北斎」論(III-2)も注目に値する。⁴

責任編集はハイメルで、当時ミュンヘンの大学生だった。Die Insel をベルリンとライプチヒの出版社シュスター＝レフェル社から出版している。3年目からビーアバウム一人で編集するようになり、「ライプチヒのインゼル社」から出版。ここから後に東洋叢書で有名になる出版社インゼルができる。この社の雑誌が Die Insel Almanach 『インゼル・アルマナッハ』(1906-)で、北斎版画、飾り絵・挿絵、フォーゲラーの版画の掲載においてやはりジャポニスムが見られる。

Jugend 『ユーゲント』(1896-1940)は副題 Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben で、ミュンヘンの週刊大衆雑誌である。広告を多く載せ、商業主義を取り入れた。モード雑誌としても人気があり、部数も多かった。装丁家、挿絵画家にジャポニスム系のオットー・エックマン、ハンス・クリスチャンゼン、フリッツ・エルラーがいた。創設者ヒルツには日本コレクションもあった。⁵ 貞奴の記事(1902, Nr. 7)、ハーンの翻訳(1907, Nr. 31)、風刺画、「着物姿のミュンヘン娘」(アルチュール・ハルミ、1897, Nr. 40.)など、ジャポニスムが散見される。

Simplicissimus 『ジンプリチシムス』(1896-1944、1954-1957)は同じくミュンヘンの週刊風刺雑誌である。画家 Th. Th. ハイネ、ブルーノ・パウル

⁴ 拙論「雑誌『インゼル』における日本受容」、『RHODUS』第22号、筑波ドイツ文学会、2006年。

⁵ ミュンヘン留学中の鷗外がこのヒルツに招かれている。(『独逸日記』明治20年3月25日)

はジャポニスムの影響があるとされている。⁶

ウィーンの Ver Sacrum 『ヴェル・サクラム』(1898-1900)は1898年創刊の月刊誌だった。創刊号にはビーアバウムによる日本の木版画論のほか、モーリッツ・ドレガー、エルンスト・シェールの日本の美術についての論文が掲載された。特に、ビーアバウムのこの時代の文芸雑誌における幅広い活躍が目につく。彼を通して『パン』『インゼル』との親近性が知れる。また、これに寄ったクリムトの装飾的な絵には浮世絵や日本工芸の影響がある。

Westermanns Monatshefte 『ヴェスターマンス・モーナーツ・ヘフテ』では、アドルフ・フィッシャー(1856-1914)(論文 *Japans Bühnenkunst und ihre Entwicklung*, 1901, Nr. 89.)や、エミール・オルリック(Alfred W. Fredの *Japansiches Leben*の日本のスケッチの挿絵, 1902, Nr. 12.)が登場する。フィッシャーはオーストリアの東アジア美術史家で、後にケルン市東洋美術館館長となった。1894年、98年など3回来日、和田英作、黒田清輝と面識がある。彼の *Bilder aus Japan*⁷(Berlin, 1897)では同行したホーエンベルガーとJ. パールがスケッチを寄せている。(ちなみに巖谷小波は1903年にフィッシャーの家を見ている。)

Japanische Kunst, Kunst und Künstler 『日本の美術、美術と芸術家』(1901-)は、美術雑誌では、ハンブルク工芸美術館館長ユスツス・ブリンクマンが中心である。ドイツ語圏における日本美術の体系だった受容を軌道にのせた人である。彼は他に、*Kunst und Handwerk in Japan* 『日本の美術と手工芸』(1889)を刊行し、浮世絵師を「挿絵画家兼図案家」と呼んだ。

これらの文芸雑誌の挿絵を担ったのが、いわゆるユーгентシュティールの画家たちで、絵と額縁は分けられないと主張、装飾と対象は同価値とし、すべてが浸透しあい、中間的存在が最高位にあるとした。一般に、日本の木版画の影響があるとされている。また、世紀末の、神話への関心には、反歴史主義、技術的現代への反発がある。ユーгентシュティールには世紀転換期において、すべての生の根源への欲求と軽やかで装飾的・様式的な表現への志向性があったといえる。そうした傾向が日本の木版画の特徴と合致するように見えたのである。

このように、ドイツ語圏における世紀転換期から20世紀初頭の主要な絵入り文芸雑誌は、雑誌間の密接な交流のもと、ジャポニスムの影響を共有しあっ

⁶ Schuster, Ingrid: *China und Japan in deutschen Literatur 1890-1925*. Bern und München 1977.

⁷ 邦訳『明治日本印象記』、講談社、2001年。

たことをみてきた。折からのジャポニスムはドイツにおける新しい文芸・芸術運動（ユーゲントシュティール、新ロマン主義など）と結びつき、民衆性、装飾性を帯びつつ、生の強調と近代主義批判の文脈で、展開されたのである。

2、ドイツからの日本の文芸雑誌への影響（20世紀初頭）

一方、ドイツにおけるこうしたジャポニスムは日本の文芸雑誌にいかなる影響をもたらしただろうか。ここでは20世紀初頭の文芸雑誌を中心に、文学と美術の二方面からみてゆき、さらに、具体的に雑誌『方寸』と『屋上庭園』におけるドイツの雑誌からの影響を検証する。

2-1 文学

新ロマン主義とは、象徴主義、印象主義を含む反自然主義の思潮といえる。この傾向は20世紀初頭の日本の絵入り文芸雑誌が創刊されるようになるとすぐに移入された。

実際、20世紀初頭の文芸雑誌『明星』（1900-1908）、『スバル』（1909-1913）、『白樺』（1910-1923）、『層雲』（1911-1944、1946-）などで世紀末からの新ロマン主義の受容がうかがえる。ハイネ、ニーチェ、ゲーテ（『海潮音』他、多数）が好んで取り上げられたのはさておき、デーメル（『白樺』第1号第7巻の裏絵「詩人デーメル」（ベーレンス）、「耶蘇とプシヒエ」（訳詩）同第2巻第8号）、ホフマンスタール、リルケ、ゲオルゲ（『層雲』第12巻第4号、同第14巻第3号「芭蕉とゲオルゲ」他）が翻訳紹介された。また、ヘルマン・バル（『層雲』第1巻第4号他）やアルテンベルク（『層雲』第4巻第5号）、カール・クラウス（『層雲』第3巻第6号）、ビーアバウム（『層雲』第4巻第8号他）、ヴェーデキントも登場した。

こうした作家たちに大なり小なり日本の影響が指摘されているのは興味深い。総じて、日本の反自然主義運動（明星派、パンの会、白樺派など）である耽美派、象徴派の運動も、こうした日本受容した西洋文芸思潮と連動していたと考えられ、ここにも還流したジャポニスムの影響が推測される。

ちなみに、ドイツの出版事情については、『日独郵報』に「独乙の書物に就いて」（明治43年3月19日）に、ドイツの雑誌出版事情があり、雑誌『パン』のことや、「テムペル、フェルラアグ」のことが紹介されていた。この雑誌は空太郎が購読していたように、彼らの情報源のひとつだったことが知れる。

なかでも、ホフマンスタールのこの時代の受容にはめざましいものがある。

鷗外の翻訳(「痴人の死」「謎」)や作品梗概が多数ある。木下杢太郎にも翻訳(「日の出前」Vor Tag(『朱欒』明治42年2月)、「窓による夫人の告白」Die Frau im Fenster(『文章世界』大正3年1月)、「窓に立つ人」(『我等』大正3年2月)、「チチアンの死」(『近代劇全集』XII昭和3年11月)があり、さらに彼にはホフマンスタールについてのエッセイがある。「浴泉歌」(明治44年)と「燈台直下」(戯曲、『スバル』明治42年5月)には「小世界劇場」と「ファールンの鉱山」の影響があるとされる。エッセイ「Hofmannstahl ばりの詩境を思ひ出して」では、杢太郎はホフマンスタールの息子に出会ったことを書いている。また、『食後の唄』を彼に贈ると、向こうからも署名入りで詩集を送って寄こしたという。(「フウゴオ・フオン・ホフマンスタール父子の死」昭和4年10月『詩神』第5巻第10号)。他方、ホフマンスタールが日本の影響を受けているのは、彼がヨーロッパ公演した貞奴のことでエッセイを書き、ハーンの『心』(1905年)の独訳⁸に序を寄せていることからもうかがえよう。

この時代に来日したドイツ人からの刺激もあった。クルト・グラウザー⁹は、1912年に一年間、日本に滞在した。彼は1909年からベルリンの国立ベルリン銅版画展示部学芸員助手(カイザー・フリードリッヒ博物館員)だった。後に、1924年に国立美術図書館長となり、フリッツ・ルンプを日本関係の図書収集の協力者とした。(ルンプの娘は戦後、ベルリン国立図書館に勤務しており、父についてのエッセイを残している。¹⁰ 杢太郎による翻訳論文「日本の劇場の舞台遠近法」(『読売新聞』1912年4月7日)、「日本演劇の型に就て」(『読売新聞』1912年6月16日、『デア・タッハ』紙2月8日より)、「東京の市街」(出典不

⁸ Lafcadio Hearn: Kokoro Frankfurt a. M. 1905.

⁹ 参考、安藤勉「クルト・グラウザー素描—杢太郎、日本美術、ムック、ミュージル、亡命—」『日本文化交流史研究』第6号、日本独学史学会、2003年。

¹⁰ Marianne Rumpf: Emil Glik und Fritz Rumpf Deutsche Künstler reisen nach Japan „Kulturvermittler zwischen Japan und Deutschland Hographische Skizzen aus vier Jahrhunderten“ (Hg.) Jananisches Kulturinstitut Köln Frankfurt a.M., New York 1990. また、ルンプと妻との往復書簡がフンボルト大学で出版された。Hartmut Walravens: „Zuzutraun wär's Euch schon bei Euren Spatzengehirn..“ Aus dem Briefwechsel des Japanologen Fritz Rumpf (1888-1949). In: Japonica Humboldtiana Jahrbuch der Mori-Ogai-Gedenkstätte Humboldt-Universität zu Berlin Band 3 (1999), Band 5 (2001). ルンプについて回顧展もドイツで開催されている。Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin: „Du verstehst unsere Herzen gut“ Fritz Rumpf im Spannungsfeld der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen“ Weinheim 1989.

詳)がある。李太郎は Die Kunst Ostasiens- Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens を読んで、内容的には正確ではないとするが、立論の仕方に興味を示して、これを欧米人の東洋美術に関する哲学的感想とする。¹¹ また、グラウザーは後に、『日本の演劇』(Japanische Theater. Hrsg. von C. Glaser, Berlin 1930.) にルンプやペルツィンスキー、佐野和彦の論文を掲載した。

このように、文学関係で日本の 20 世紀初頭の文芸雑誌で取り上げられたドイツ系作家で、デーメル、ホフマンスタール、リルケ、ビーアバウムなどに日本の影響が指摘されている。こうした要素があつてか、日本の若い作家が親近感をもって彼らを取り上げたとも考えられる。

2-2 絵画

ドイツ語圏には分離派系雑誌として、『パン』(ベルリン) や、『ヴェル・サクルム』(ウィーン)、『インゼル』(ミュンヘン)があつた。『パン』の年間予約購読者には日本の名がある。(「帝国日本へ」(終刊号)。)さらに、日本の白馬会のことを来日したアドルフ・フィッシャーは日本の Sezession と紹介している。¹² この時代、分離派系の絵画が日本の文脈で受容されていたことがわかる。

後期印象主義、象徴主義はドイツではユーゲントシュティール(アールヌーヴォー)の一環ともみられ、『明星』『白樺』などで受容されていた。また、その思想的背景の一つだったアーツ・アンド・クラフト運動はラスキン、モリスが提唱、総合芸術、民芸、ブックアート、生活と美術・芸術との一体感を唱えたが、ユーゲントシュティールの特徴と重なる。特に、ジャポニズムの画家とされるフォーゲラーらヴォルプスヴェーデの人々にこのラスキン、モリスの影響が見られ、『パン』『インゼル』にも受け継がれていた。日本ではこうした影響は、間接的に白樺派などへ引き継がれていった。

ここで、ドイツのユーゲントシュティール、あるいはジャポニズムの画家の日本での受容を具体的にみてみよう。

フォーゲラーは、『インゼル』に挿絵版画も掲載したが、『白樺』で特集(第2巻第12号)が組まれた。そこでは、フォーゲラーからの柳宗悦宛書簡が原文と訳文で出されている。「日本の美術の大なる崇拜者」と自ら称し、「庭園術(Gartenkunst)についての本がほしい」と述べている。また、同号には児島喜久雄がエッセイ「ヴォルプスヴェーデの画家」と年表を寄せている。フォーゲ

¹¹ 『木下李太郎全集』第8巻、岩波書店、1981年、p. 404。

¹² Die Sezession in Japan. In: Kunst für Alle. 15.1899/1900. S. 321-326.

ラーからはエクス・リブリスを50枚送ってきた。彼にはピアズレーと日本画の感化があるとされる。ヴォルプスヴェーデは、芸術家コロニー（新しき村）であり、トルストイの影響があるが、若きリルケも加わる。フォーゲラーの日本コレクションや日本庭園造りなどからは彼らが日本への関心を共有していたと推測される。第3巻第10号表紙面にもフォーゲラーの絵が使われている。木下利玄と武者小路が志賀直哉に宛てた葉書（明治42年8月1日、箱根から）に「カイザー」（横浜？）という輸入業社でフォーゲラーの版画カタログから武者がIm Frühling、木下がFrühlingsmorgenを注文したとある。白樺主催の泰西版画展覧会（明治44年10月）ではドイツ系の出品に、クリンガー、リーバーマン、ハイネ、ヴォルプスヴェーデの画家たち（フォーゲラー、フリッツ・マッケンゼン、フリッツ・オーヴァーベーク、ハンス・アム・エンデ）の名前が見える。¹³ ちなみに、竹久夢二が『白樺』を購読しており、そのせいか実際、彼はヴォルプスヴェーデのあった北ドイツにも行っている。

マックス・クリンガーについては、『白樺』第1巻第9号（明治43年12月3日）に児島喜久雄「マックス・クリンゲル（独逸新理想派画家三）」の文がある。第2巻第5号では、クリンガーがその返礼として絵葉書を寄こしたことと、「クリンゲルの絵葉書白樺同人四名を狂喜せしむる事」の報告がある。ルートヴィヒ・フォン・ホフマンについては、『白樺』第2巻第8号に児島の紹介がある。

フェリックス・ヴァロットンはジュネーブ生まれの画家で、フランスで活躍し、象徴派、ナビ派とされた。『インゼル』の挿絵も担当した。彼については『白樺』第1巻第2号（明治43年）で里見涼が記事を書いているし、また、厨川白村も後に触れている。¹⁴

エミール・オルリック¹⁵は1900年と1911、12年に来日した画家で、『白樺』第1巻第7号（明治43年10月号）「挿絵について」（この号の木版はDeutsche Kunst und Dekorationから取ったとある。）を書いている。また、第2巻6月号に裏表紙面を提供している。『明星』に絵画「東京の市街」2枚（明治33年第14号）、エクス・リブリス4枚とその説明（明治33年第7号；ゲーテの肖像もあり）がある。ハーンの独訳の挿絵でも有名である。彼は来日中、日本の芸術家を刺戟した。織田一麿は小柴未醒の印刷所で1903年にオルリックの版画を見て、これを手がけるようになった。エクス・リブリスは後に山本鼎、一麿、柏亭が試みた。オルリックは帰国後、ルンプ、ジョージ（ゲオルク）・グロス、

¹³ 山田俊幸「フォーゲラー追跡」（I～VI）、『帝塚山学院大学研究論集』、1987年～。

¹⁴ 厨川白村「プロットンの版画」、『厨川白村集』第三巻、厨川白村集刊行会、1925年。

¹⁵ Vgl. Kuwabara, Setsuko: Emil Orlik und Japan. Frankfurt a. M. 1987.

ハナ・ヘック、カール・フースブッフ、ハンス・オットー・フェルスターの指導にあたった。オルリックを通して、日独で木版画が新しい形で復興したといえるが、ここにも文化を超えた同時代的交感が生じていたのである。

Th. Th. ハイネは、『白樺』第1巻第6号(9月号)に紹介されている。彼は前述したように、『ジンプリチシムス』の挿絵画家として知られていたが、日本の木版画からの影響があった。

このように、日本の文芸雑誌で取り上げられたドイツの画家たちの多くが、ジャポニスムやユーゲントシュティールに属する人々だったことが目に付く。それも、本論第1章で取り上げたドイツの文芸雑誌で活躍した画家たちが多いのである。

ところで、ユーゲントシュティール(アールヌーヴォー)一般の受容については、たとえば、『滑稽新聞』第1巻に、「アールヌーヴォーは日本から出てきた」という記事があるように、日本でも当時からアールヌーヴォー(ユーゲントシュティール)に日本からの影響があったことが知られていたことがわかる。こうした傾向の画家を日本の文芸雑誌が好んで取り上げたということは、どこまでそれを意識してのことかは定かではないが、やはり、そこになんらかの「親和力」が働いていたからであろう。

その他、ユーゲントシュティールや分離派との親近さは、『明星』の藤島武二のミュージア模写、長原止水のアールヌーヴォー風花粹、『スバル』に連載した鷗外の「椋鳥通信」、「白馬会」の黒田がミュンヘンで分離派の展覧会を見たこと(1901年3月13日)、美術家マイヤー・グレーフェの翻訳紹介(高村光太郎訳「EXOTISCHの画家PAUL GAUGUIN」『早稲田文学』明治43年IV, 5月号。杵太郎訳「新印象派論」『ARS』1915年第1巻第4、5、7号)、リヒャルト・ムウターの翻訳紹介などにも見られる。

ことに、ムウターは『パン』『インゼル』に寄稿していた美術家だったが、『屋上庭園』で杵太郎がムウター「光・・・白色の崇拜」を訳し、後に1919年、杵太郎は『十九世紀仏蘭西国絵画史』としてその翻訳単行本を出している。『方寸』(第4巻第7号、1910年)にもムウターの『近代絵画史』の抄訳があるし、『白樺』にも紹介があるように、この時代のヨーロッパ、特にフランスの美術動向は、ドイツ語圏の美術研究家たちの評論によって日本にもたらされたことが読み取れる。

当時のドイツ語圏への日本の美術・建築関係の留学生たちを見てみると、和田英作が、1898年に来日したA. フィッシャーを案内、99年には今度は彼自身

がフィッシャーの元に行くために渡独した。彼は1900年にはパリでコランに師事することとなる。田中松太郎は、1901年ウィーンで写真や印刷技術を学んだ。浅井忠が1902年に田中を訪問している。安田禄造は、1910年にウィーン留学、ウィーン工芸美術学校（～1912年）に行き、14年帰国した。彼はローラーやホフマンに師事した。ルンプの世話をしたこともある安田稔（画家）は、ミュンヘンに留学していた。太田喜三郎は、1913年にクリムトを訪問している。武田五一（建築）は、アーツ・アンド・クラフトとウィーンの分離派の影響を受けている。

ちなみに、中国の青島は、1898年からドイツが租借していたため、総督官邸（1907年）など、ユーゲントシュティールや分離派の建築が多い。堀口捨己らが満鉄実習の帰路、このドイツの新建築を見ており、日本分離派、後の日本の表現主義への影響があったことが推測される。

2-3 ドイツの文芸雑誌から日本の文芸雑誌への影響

さて、ドイツの雑誌から日本の雑誌で具体的に影響関係が指摘できるものとしては、たとえば、『ユーゲント』から『方寸』全35冊（1907-1911）への影響が挙げられる。

同人の一人、石井柏亭は「『方寸』のモデルは独逸の『ユーゲント』仏蘭西の『ココリコ』その他の漫画雑誌であった。活字の本文の間に色刷の画を刷り込むことを日本の印刷所では面倒がった。『光風』のように版面は別刷にしたものを本文と共に四六倍判に綴じる方が遥かに仕事が楽でもあり売捌きにも便利であったが、我々はどこまでも初志を翻さずにこの形を押通した」¹⁶と述べている。

山本鼎は「現代の滑稽画及び風刺画に就いて」（『方寸』創刊号、第2号、第3号、1907年）で「芸術漫画」の出現を待望するとして、「予は彼スタンラン、フォラン、等又は『シンプリシツムス』、『ユーゲント』、『フリーゲンド・ブレッテル』、『パスキノ』等の画家が、兵士、労働者、巡査、女教師、下ひ、金満家、宗教家、寡婦、尼、酒徒、狂人、守銭奴等の特種の性格現われたる面貌、態度、動作等を深く観察して、それぞれの性格のおかしさを描き、人をしてその偽りがたき気質の、真にせまりて現れをるに、訳もなく堪えがたきおかしさの込み上げ、如何に頬をおさゆるも、終に破顔せざる能はざらしむるが如き、極めて、直観的に力ある滑稽画の、我国の作家に依てしても、速かに、大に試

¹⁶ 石井柏亭『柏亭自伝』、中央公論美術出版、1971年7月25日、pp. 197。

みられむことを欲す。」(『方寸』第2号)と述べ、目標とする「芸術漫画」雑誌の一つとして、ミュンヘンの雑誌『ユーゲント』『ジンプリチシムス』『フリーゲンド・ブレットル』を挙げている。

フリッツ・ルンプにもこうした市井の人々の特徴をよくとらえて滑稽に描いた版画がある。彼の版画が掲載されたものとして、『方寸』第3巻第4号(1909年5月号)の「絵はがき」(石版四色)、第4巻第4号(1910年5月号)「通信号」の肉筆絵はがき特集の版画「批評家」がある。

『インゼル』系雑誌から『屋上庭園』への影響もたどれる。『屋上庭園』は、『方寸』『スバル』とは別に「パンの会」の機関誌として発刊された。黒田清輝のデッサン画を表紙にした(「野辺」と「サラ・ブラウンの肖像」)。第1号(明治42年10月1日)、第2号(明治43年2月20日)と、2巻が発刊された。杵太郎、白秋、長田秀雄が中心で、杵太郎が編集、編集発行名義人は長田秀雄だった。題名は白秋の命名とされる。Insel Almanachに刺激されて、そのような雑誌を作ろうと思ったとされる。発行部数は五百部、四六倍版、六号活字だった。多くの写真版、凸版を使った。ウィーン帰りの田中松太郎(東洋印刷)が印刷を担当している。印刷所は「六号活字が一バン綺麗だったので」という理由で東洋印刷だった。メーテルリンク、ハウプトマン、ホフマンスタールに寄贈した。だが、発禁処分を受け、2号で廃刊となった。このことを、長田秀雄は「三号雑誌よりはかない結末をとげた」と述べている。¹⁷

『屋上庭園』のドイツとの関連のある執筆者には、まず、木下杵太郎がいる。彼は江戸情調と異国情調をテーマに掲げ、南画や南蛮ものに関心を持ち、西洋人の錦絵に情調を感じていた。単なる日本回帰でもなく、象徴主義や新ロマン主義など西洋受容を踏まえた新しい時代の「情調」を表現しようとしていたといえる。明治から大正に向かって、西洋一辺倒から徐々に若い世代は日本オリジナルなものを模索し始めていたともいえる。『屋上庭園』にはドイツから来た美術研究家で「パンの会」にも顔を出していたフリッツ・ルンプが、詩と挿絵を寄せている。¹⁸ 彼は上海から日本へきて、第一次大戦で、上海から青島へいき、負傷した。中国語の知識があり、「龍普」とも名乗り、ゲーテの従者の子孫と称し、彫師・伊上凡骨の弟子となり木版画もやれば、演劇研究もした。鷗外

¹⁷ 長田秀雄「屋上庭園の刊行」、『ルネサンス』第2号・第3号、1946年。

¹⁸ Peter Pörtner: Fritz Rumpf und die Pan no kai. In: Du verstehst unsere Herzen gut. Fritz Rumpf (1888-1949) im Spannungsfeld der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen. Weinheim 1989.

にはスパイと疑われた。『屋上庭園』『方寸』のほか、『スバル』にも挿絵（明治42年3月号「ステーションのスケッチ」）を寄せた。戦後ドイツへ帰り、ベルリン美術図書館に勤務した。窮乏し、訪独した日本人の案内役をすることもあった。

山崎春雄は、杵太郎や秀雄と独逸協会中学時代からの同志で、一高と東大医学部で杵太郎と同窓だった。美術通で、鷗外批判（第1号）を展開している。長田秀雄は独協中学出で、医学受験で大阪へ行ったこともある。ウィーンに遊学した彼はそのためか、田中松太郎（三色製版者）に印刷依頼（東洋印刷会社）している。『屋上庭園』はこうした親ドイツ的執筆陣によって、極めてドイツ色の強いものとなっていた。

ちなみに、杵太郎『食後の唄』（1919年、アララギ発行所）はS. フィッシャーの美術叢書の装丁にならっており、ドイツの製本や装丁をモデルとしている。やはり、ドイツ書籍文化への関心の高さを物語るものである。

おわりに

以上、文学では、ドイツでの新ロマン主義における日本受容と、その日本での再受容を、また、美術の方面では、ユーゲントシュティールにおける日本受容と、その日本での再受容を、世紀転換期から20世紀初頭の日独絵入り文芸雑誌を通して、みてきた。ドイツでの日本受容は、ヨーロッパ近代批判の文脈でなされ、その生活文化と生の表現が理想化された。一方、日本での新ロマン主義、ユーゲントシュティール受容は、西洋一辺倒の風潮から脱し、日本独自のものへのまなざしも芽生えた新しい世代の作家・画家たちが、その日本的な側面における親近感や、文学と美術の総合化への関心を共有することによって容易にされたことが明らかになっただろう。さらに、ここからは相互の受容を可能とした要因が明らかにもなる。近代合理主義的価値観を批判し、より生に密接した表現が模索され始めたのが、この時代の特徴と考えられるが、これが日欧同時代的現象として双方向の文芸上の交流を可能にしていたのではないか。すなわち、世紀転換期からの物質的近代文明への批判と新たなロマン主義への関心が、日独双方に文芸における親和をもたらし、互いを求め合う結果となったといえるだろう。

あるいは、こうした自分たちの文化を受容した異文化をまた受容することは、時代の志向性によってスポットが当てられる要素を精選し、それが自文化においても独自性と伝統の創出を促すこともあるだろう。日本における近代化とナショナリズムとの密接な関連は文化的レベルでも再考される必要があるだろう

が、それはまた今後の課題にしたい。¹⁹

追記：本論は国際日本文化研究センターの共同研究会「出版と学芸ジャンルの編成と再編—近世から近現代へ」における発表（2004年4月18日）の原稿を、共同研究で得た示唆を踏まえて、まとめ直したものである。

¹⁹ 参考、鈴木貞美『日本の文化ナショナリズム』、平凡社新書、2005年。