

「今、日本美術史学をふりかえる」 を聞いて

稲賀繁美 (いなが しげみ/国際日本文化研究センター研究部)

第21回文化財の保存
に関する国際研究集
会
今、日本の美術史学
をふりかえる

1997年12月3日-5日
会場：東京国立近代
美術館講堂
主催：東京国立文化
財研究所

美術史学というひとつの学問ディシプリンが自らを振り返るとい
う画期的な企てが、それも国立東京文化財研究所の主催というかた
ちで実現した。画期的という理由はまず、文化財を研究する公的機
関が、自らの日常業務の依って立つ基盤をあらためて問い直す企画
であったこと、さらに今日いわば自明視されている美術史学なる専
攻領域のなりたちや意図、目的そのものが、歴史的な視点から批判
的に吟味されたことにある。その背景としては、欧米でも大学の
学科としてそろそろ100年を越える歴史をもつ美術史なる仕組みそ
のものの歴史を再検討する企てが近年盛んになっていることを想起
できよう(1)。

だが「日本」に焦点を当てる今回の企画は、欧米では発生しえな
い屈曲を、いやおうなく内在させている。それはなによりもまず、
題名に内在する曖昧さに、すでに明らかだろう。本シンポジウムの
英語の題名には The Present, and the Discipline of Art History
in Japan とある。日本語の題名との齟齬から読み取れることが三つ
であろう。つまりまず第一に、はたしてここで扱われる対象は、日本
における(西洋美術を含む)「美術」ナルモノ一般なのか、それとも日
本美術を扱う史学なのか。次に第二として、「今」という時点はた
んに参加者の切迫感(今こそ……せねば)を表明したにすぎないのか、
それとも「今」という時点が、歴史的にみて、「日本における美術
史というディシプリン」にとって何らかの特異性をもつ、という認
識が主催者側にあるのか。最後に第三として、そこで問題とされる
「美術」なるものは、はたして即 Art History と呼ばれる研究分野
—およびそれが囲い込む対象領域—と、無条件・先験的に一致し
ているのか否か。

以上、冒頭からいささかこちたく、屁理屈っぽい問いかけとなっ
た。だがこれら3点をめぐって、シンポジウムでの発表者のあいだ
に、かならずしも共通了解がなく、ふだん暗黙の前提として研究者
たちが共有しているかに見えた「美術史学」なるものが、けっして
一枚岩でも予定調和の世界でもない葛藤を秘めていたこと、さらに

そうした、ふだん隠蔽されている齟齬の淵源こそ、近代日本における美術史学、美術史行政の歴史そのものに根ざしていることが、浮き彫りにされていった。そこに、今回お堀端は竹橋の東京国立近代美術館で持たれた3日間の討論の、何よりの成果があるといえよう。以下、一聴衆の立場で、できるかぎりそれぞれの発表に論評を加えるかたちで私見を述べることを許されたい(なお、執筆時点で発表論文そのものを入手することは不可能であったため、以下の記述は、もっぱら当日会場で配布された資料と会場でのメモにもとづく報告となる。誤解のある場合には、その責任はむろん筆者に帰するが、一言執筆事情についてお断り申し上げる)。

1

〔第1セッション〕
(12月3日)
近代と美術／近代と
美術史

司会：
鈴木廣之(東京国立
文化財研究所)
田中 淳(東京国立
文化財研究所)

高木博志(たかぎ
ひろし／北海道大学)
日本近代の文化財保
護行政と美術史の成
立

第1セッション(初日)「近代と美術史」では、近年議論が盛りとなった国民国家形成過程における文化統合の一環として、日本における美術なる概念の創出と、その制度化とが検証された。今日でいうところの「美術史」なる枠組みは、けっして列島の歴史とともに存在している所与ではない。むしろ明治国家の行政の一環として導入された新たな制度であった、とするのが、ここで議論の出発点として共有される作業仮説となる。

皮切りの高木博志氏は、この分野で今後必須の基本書となるであろう近著『近代天皇制の文化史的研究』(校倉書房、1996)を刊行した歴史研究者だ。同著の延長で、氏は1897年の古社寺保存法成立にいたる明治20年代の文化財保護政策に焦点を絞り、その中心人物であった九鬼隆一、岡倉天心らの方策が、宗教政策ではなく、あくまで美術という新たな範疇の公的形成を意図して進められた点に注目する。蜷川式胤らによる壬申の宝物調査(明治5=1872年)では、法隆寺の仏像も十把ひと絡げの扱いだったのが、明治21=1888年以来の臨時全国宝物調査以降、飛鳥、奈良の古仏に高い等級が与えられるに至った経緯にも、西欧での宗教美術重視の文明観に連なろうとする意識が確認される。国際的に通用性がありながら、しかも東洋の精華としての日本美術の独自性を主張できるような基準が、そこには明確に選ばれている。80年代を通じ、正倉院が宮内省の所轄となり、あらためて「御物」たる価値を認められた美術品が選別され、とともにそれらが皇室の所有物として「秘匿」されてゆく過程(2)にも、日本美術史学創設時代の「正史」編纂への志向のありかが窺われる。だが、はたして天心のアジア国際主義志向と、正倉院の存在を「万世一系の皇室」のお陰と見なす大村西崖とに、連続性を見るべきか(高木博志)、それとも断絶性を認めるべきか(稲賀)は、な

お意見の分かれるところだろう。

日本なるものの演出が³、外向きの配慮（ないし虚勢）だったことは続いて、名著『眼の神殿』において、日本近代美術の制度史的・語彙的解明に先鞭をつけた北澤憲昭氏が⁴、本居宣長の「国号考」から松尾儀助の『龍池会報告』にいたる資料を縦横に引用して立証してみせた。ヴァグナーやフェノロサらの「お雇い外国人」の口を借りて喧伝されたのも、他国に日本の「国体」を誇示する手段としての美術の重要性であり、起立工商社で欧米への美術工芸輸出に携わった松尾は、日本の工芸という「金塊」を外国人の好みに合致するような「通用貨幣」へと鑄直す必要を解いていた。「日本美術」なる範疇は、自明のものであるどころか、条約改正を至上目的とする明治政府の経験した、諸外国との「分類闘争」の渦中で浮上した徒花だった面も無視できない。

ここで「美」の規範をめぐる政治学が視野に入ってくる。一方には学問の世界における闘争がある。そもそも美の思索たる美学はいかなる美の基準に立脚するのか。その具体例を提供する美術史学と美学はいかなる競合関係、あるいは（悪）循環関係にあったのか——を歴史的な制度論や学府間の競合との関数において腑分けする知識／歴史社会学が要請されよう（加藤哲弘氏）。他方、1900年のパリ万国博覧会に際して発刊された、大日本帝国最初の公式美術史たる *Histoire de l'art du Japon* の優れて政治的な編集意図が解読されなければならぬ（馬淵明子氏）。本件については評者も別途論文を発表した（3）手前、以下3点ほど、いささか私見を述べさせていだきたい。まず、仏語本と邦訳『稿本日本帝国美術略史』との足利時代に関する章立ての齟齬には、編集上の遺漏もあろうが⁵、南朝正統論をめぐる論争が背景として推定できよう。次に、同書はゴンスの『日本美術』（1883）とアンダーソンの『日本の絵画芸術』（1886）との折衷的章立てというよりも、むしろ浮世絵重視のフランス流民衆史観がイギリス流ルネサンス史観に立脚した古典主義的公式芸術解釈の前に敗北した結果としての日本帝国国家史観の成立を画するものではないか。さらに古代アジアにギリシア古典に匹敵する位置を与えることこそ、推古、天智、聖武三代（合計100年余）に全体の叙述の3割を割くという古代偏重によって具体化されているはずだ。なお蛇足だが、『稿本』の九鬼による日本語版序文には、美術においてインドと中国を統合し凌駕する東洋の覇者としての日本の立場が露骨に表明されているが⁶、これは（英語簡約版では不明瞭なもの）仏

北澤憲昭（きたざわ
のりあき／跡見学
園女子大学）
日本美術史の枠組に
ついて

加藤哲弘（かとう
てつひろ／関西学院
大学）
近代日本における美
学と美術史学

馬淵明子（まぶち
あきこ／日本女子大
学）1900年パリ万国
博覧会と*Histoire de
l'art du Japon*をめく
って

語版にはそのまま雄弁に宣言されている点も確認しておきたい(4)。

ステファン・タナカ
(Stefan Tanaka/
カリフォルニア大学
サンディエゴ校)
見いだされたもの：
日本と西洋の過去と
しての日本美術史

『日本のオリエン』(カリフォルニア大学出版会, 1993)の著者、ステファン・タナカ氏はこうした明治美術の歴史記述における歴史的想像力の問題を扱った。エドワード・サイードの『オリエンタリズム』を日本の場合に逆照射し、そこにヘイデン・ホワイトが開拓した『歴史の詩学』の屈曲を探る問題意識には賛成だが、フェノロサをロマン主義的、天心を古典主義的とする規定など、定義次第でいかようにも反論可能だ。ルネサンスの規矩を日本に当てはめようとした前者はむしろ古典主義者であり、タナカ氏も援用したB. H. レヴィのドイツ・ロマン主義論 *Absolu littéraire* などに照らせば、むしろ天心の折衷的志向に『アテナエウム』にも通じるロマン主義的美意識があるとも言えまいか、などと評者も質問したが、タナカ氏はレッテル貼りの危険性を自戒として述べるに留まった。

日本における歴史意識の形成(すなわち過去の発見/構想と現在の定位、さらには未来への指針設定)がいかに西欧との関数で遂行されたか、というタナカ氏の問題意識を、より具体的な水準で検証したのが、つづくふたつの発表である。まず、大著『近代日本美術教育の研究』(中央公論美術出版, 1992)の著者、金子一夫氏は、工部美術学校にフォンタネージが招かれて風景画教育が重視され、西欧アカデミーの基本たる人体研究が軽視されたことに、日本的な取捨選択的受容の一齣を指摘したが、西欧での規矩がいかにして日本で換骨奪胎され、特権的な規矩としての地位を喪失するのかは、ひとり技術移転のみならず、文化接触の現場検証として、文明論的な射程をもちうる問題群となろう。

金子一夫(かねこ
かずお/茨城大学)
近代日本美術教育の
出発と風景画

さらに山梨絵美子氏は黒田清輝、梅原龍三郎、藤島武二らの作品を、定説とは違うオリエンタリズムという視点から解読する可能性を呈示した。評者としては黒田の《湖畔》や《舞妓》こそ当時の西欧の基準に照らせば、まさにノーマン・ブライソンのいう「土着化されたオリエンタリズム」の典型たるエクソティスム風俗画である点には賛同しつつも、梅原の北京風景や藤島の満州の日の出図などは、(蔑視的な意味ではなく、歴史的な概念として)植民地絵画の日本版と見なすのがより適切ではないか、との感想を抱いた。たんに国策協力と貶めるのではなく、東洋人種による東洋回帰現象の絵画での発現例として、これらの作品の歴史的意義が再検討されねばなるまい。

山梨絵美子(やまなし
えみこ/東京国立文化財研究所)
日本近代洋画における
オリエンタリズム

このように、教育現場での自覚的あるいは無自覚的な取捨選択や、画家たちの国策への意図的ないしは無意識のままの協力や離反とい

った形象のうちに、近代における美術史構築の詩学が深られなければならない。そして同様の歴史的想像力は、一見客観的で科学的な学問的研究としての美術史学をも、それとなく規定しつつ、また逆に美術史学的发展に伴い、そこに見え隠れするイデオロギーによって方向づけられてもゆく。そのことを日本と東アジアとの関係のなかで浮かびあがらせるのが、つづく第2セッションとなる。

2

〔第2セッション〕
(12月4日)
内なる他者としての
東アジア

司会：
小川裕充（東京大学）
中野照男（東京国立
文化財研究所）

佐藤道信（さとう
どうしん／東京芸術
大学）
世界観の再編と歴史
観の再編

岡田健（おかだ けん／東京国立文化財
研究所）
龍門石窟への足跡—
岡倉天心と大村西
崖

宮崎法子（みやざき
のりこ／実践女子
大学）
近代日本のなかの中国
画研究

第2セッション「内なる他者としての東アジア」（第2日）で、まず最初に登壇したのは、『〈日本美術〉誕生』（講談社、1996）ほかで、今回のシンポジウムの基調を作ったひとりである佐藤道信氏。同氏は「東洋美術史」なる枠組みが、日清・日露戦の勝利によって「東洋の盟主」となった日本の立場を反映するかたちで制度化されたことを、編年的に炙りだした。そこには、東洋美学正当化のためには中国文明に頼るほかない、という近代日本の屈曲が、実証史学への傾向を顕著にしてゆく学問姿勢の蔭で、なお執拗な影響をあたえていた姿が透視される。思えば、ヴィクトール・セガレンは、仏教美術に汚染されない純粋な中国美術として、記念石碑を特権的な研究対象としたが、日本で発達した東洋美術概念はそれとは違って、日本に将来された遺品との連続性を重視しつつ、しかも両者の差異に拘り、その結果両者の媒介項だったはずの朝鮮半島を軽視するという偏向を、自覚することもないまま近年まで内蔵してきた。

そうした日本における「東洋美術史学」の偏差を具体的に検証したのが、岡田建氏、宮崎法子氏の発表である。岡田氏によれば、天心が法隆寺金堂釈迦三尊、薬師寺金堂薬師三尊を基準として、龍門の石窟を驚くべき確さで把握したのに対し、その弟子にあたる大村西崖はいわば没価値的資料第一主義で（日本とは独立した）中国彫塑芸術研究に内没してゆく。となると、両者の研究姿勢の差異は、高木氏が示唆した両者のイデオロギー的位相差によって、いわば捻れたかたちで補完されているとはいえまいか。「本朝」基準の天心が国際派であるのに対して、皇国史観の西崖が中国独自論的研究に埋没しているからである。

つづく宮崎氏は、文人画の評価をめぐる中日の認識や嗜好にずれがあり、この国の東洋美術史学の学統が、そうしたずれを必ずしも意識しないまま営まれてきたことを具体的に示した。フェノロサらによって意図的に排斥された文人画が、辛亥革命以来多量に流入

して再評価された経緯は、当時の東洋回帰の風潮との関連で、なお精密に受容史・解釈史的観点から腑分けされることが必要だろう。とりわけ専門研究者には、今までそれを内在化することが基本条件とされてきた評価基準そのものの歴史的拘束性を取えて再発掘する、精神的考古学が要求されているのではあるまいか(5)。

翻って日本を見ても、美術史上の傑作をめぐる評価の背後には、隠微な価値判断が隠されている。従来の雪舟評価に疑念を差し挟み、雪舟の大胆な再解釈を提唱している山下裕二氏の発表にも、美術史学の常識を問い直す問題意識が鮮明だった。国宝に指定されている作品は、「東アジア史の正統に連なる雪舟」という(あらかじめ拵えられた)価値観を正統化するために選別されたのではないかと、この疑義をする山下氏は、しかし一般人には接近不可能な物理的条件下にあり、複製では忠実にその姿の伝わらない傑作を実見しえたという(自らの希少な)経験に立脚して自説を構築するという特権性からも無縁ではない。となれば、一般人が容易には実物に接し得ないがゆえにこそ育まれたさまざまな雪舟幻想は、はたしてこれを一方的に「美術史学の敵」として蔑視する資格が、当の特権的美術史家にはあるのだろうか。専門家と一般公衆との認識の落差そのもののうちに、美術史学のアポリアが露呈する。

こうして、伝承や通説に対する「今日」の美術史家の位置があらためて問題となってくる。井手誠之輔氏は、「『境界』美術のアイデンティティー」と題して、請来仏画の問題を取り上げる。伝承に重きを置く「書かれた歴史」中心の中国美術史研究と、現存作品を中心に「日本美術史の自律的展開」という虚構的言説になお執着する日本美術史研究とのあいだで、高麗産の仏画は従来正当な位置を与えられず、中国銘で伝播されることが多かったという。だが両者の境界例の国籍を是正する学問的努力は、一方ではかえって各国美術史という、もはや捨てるべきと宣言されたはずの亡霊じみたアイデンティティーの罠に絡め取られ、また他方では、高麗産仏画が中国産として伝承されたという歴史的事実が当時の社会環境でもち得た意味や機能からかえって眼を瞑る、という逆行の危険とも無縁ではあり得ない。

そのかぎりでも、つづく洪善杓氏の主張は正論である。朝鮮美術に関して、関野貞ら官学派は、植民地統治の正統化と結託した停滞論的否定的見解を述べ、反対に柳宗悦ら民藝派は、李朝白磁の「悲しみの線」といった退嬰的論調を取った。これら両者がともに共有し

山下裕二 (やました
ゆうじ/明治学院
大学)
雪舟に対する認識を
めぐって

井手誠之輔 (いで
せいのすけ/東京国
立文化財研究所)
「境界」美術のアイ
デンティティー

洪善杓 (ホンソンピ
ョ/韓国美術研究所)
韓国美術史研究の観
点と東アジア

ていた、半島美術史を他律的に把握する姿勢を乗り越えるべく提起されたのが、1970年代以降の内在的発展論による朝鮮主導美術観だが、それはそれで国粹主義的傾向を帯びざるを得なかった、というのが洪氏の立論の骨子である。従来の韓国美術観への反論として傾聴に値するが、中国中心の中華思想とも、また大東亜主義のごとき覇権主義とも違い、さらには伝播論的観点からも脱した東アジアの視覚に立った一般理論構築という提唱そのものが、いわば朝鮮半島の置かれた立場を認知させるための手段へと、逆に体よく利用される潜在的危険もまた無視できない。

このように美術とは自己文化の表象の媒体として民族主義的な宣言の手段ともなるが、それはまた他文化表象の戦略にも巻き込まれる。そうした表象の政治学を検証する努力も、近年のカルチュラル・スタディーズの盛行のなかで、ようやく市民権を獲得してきた。スタンリー・K・アベ氏は、ニューヨークでの近年の三つの対照的な展示を例に、異文化としての「中国」表象の問題を解剖した。まず自然史博物館での「中国の人々」コーナーの中国の家族制度に関する展示が、いまだに標本陳列の発想に倫理的疑念をもたない「科学性」に自足している一方、すぐ向かいのメトロポリタン美術館で1996年開催された特別展「中国の栄光」は、いわゆる名品展の意匠でもって、西欧の美術の〈他者〉たる中国美術を無理やり押さえ込む構想に依存している。アベ氏はそれらをマイノリティーとしてのアメリカ在住中国系現代芸術家、徐氷による「天書」というインスタレーションと比較して、中国なるイメージを展示する行為に潜む作為と戦略とを分析した（いうまでもなく中国美術では絵画に勝るとも劣らぬ書というジャンルは、欧米の美術範疇には存在しない以上、徐の選択は高度に意図的である）。

美術を介した特定の文化イメージの演出は、政治的意図と無縁ではあり得ない。はたして誰に誰のイメージを決定し、（公式な、あるいは私的なものとして）展示する権利があるのか。とりわけ東アジアとの交流の歴史を振り返るとき、この問いは今日の（この国における）美術館行政や美術史研究の倫理に踏み込むこととなる（6）。

この美術史学の「倫理」をめぐる、第2セッション後の質疑応答では、活発な論議が起った。美術という枠組みはあくまで近代における創設であるとする“近代派”と、美術作品と見なされる対象やそれをめぐる言説は古来から存在するとする“伝統派”との基本的な認識の齟齬がここで露呈したからである。いわば唯名論と実在論にも類比できるこの対立は、同一の事態を表裏から見た違いに

スタンリー・K・アベ (Stanley Kenji Abe/デューク大学)
中国を見せる

よって生じたものともいえよう。美術品を扱うことを日常自明の業務とする専門家の職業意識からすれば、自らの生業たる美術史学の屋台骨を支える（秘められた）政治的仕組みの分析など、社会学的さかしらで、学問には有害無益な無用の業、という忌避の姿勢が本音だろう。美術史学をあくまで美術品に仕える学問と規定することに自足すべきなのか、それともその研究対象や研究姿勢そのものを成り立たせる社会的・歴史的条件そのものを再吟味すべきなのか。こうして「国民国家論」に与する言説重視の“新派”と、作品研究に最終的な学問的価値を見いだす“旧派”との対立も明白となった。

両者の争いを調停する意思は評者にはない。ただ両者が離反する論理的必然もないだろう。むしろ注目すべきは、両者の対象に見えるずれだろう。言説や制度に拘泥する“新派”の主要な対象領域は、近代的制度として東洋の立憲君主国に移入された美術行政と不可分である。例えば万国博覧会出品作品の選定といった「分類をめぐる闘争」の現場で、当時、美術品の定義そのものが揺れ動いていた、という認識が濃厚である。これに対して美術品の存在を前提とする“旧派”の主要な対象は、西欧の衝撃を受ける以前からすでに存在し、長らく伝承されてきた品々である。前者は枠組みと対象とが交互に規定される領域を成すのに対して、後者は枠組みとは無関係に対象の永続をいわば素朴に納得しやすい領域を形成する。だが、「近代美術」ならぬ「古美術」という分類枠も、あくまで明治の文化財保護行政が創設した枠組みであり、新たに選定し直された作品群から再構成された範疇だったことは忘れてはなるまい。そして、自己のよって立つ基盤を意識することと、それを否定することとは別である。

3

第3セッション（第3日）が照らそうとしたのも、ひとつはこうした「美術」の制度的成熟の傍らで、かえって忘却の淵へと転落していった品々であり、そこにこそ反対に「美術」がその表向きの自明さを失う臨界面も見えてくる。「語られる過去」の陰には「語られぬ過去」が潜んでいるが、なぜそれが「語られぬ」存在となったのかを問いなおすとき、「語る現在」という立場の危うさも逆によく気づかれてくる。

そうした問題意識から、まず近著『挫折の昭和史』、『敗者の精神史』により、正史からは排除されながら水面下に異貌の文化史の

【第3セッション】

（12月5日）

語る現在、語られる過去

司会：

石塚純一（札幌大学）

島尾新（東京国立文化財研究所）

山口昌男 (やまぐち
まさお/札幌大学)
近代日本における画
家のアイデンティテ
ィー—美術と非美術
の境界の諸問題

ジョシュア・S・モ
ストウ (Joshua S.
Mostow/ブリティッ
シュ・コロンビア大
学)
日本美術における
「みやび」

玉蟲敏子 (たまむし
さとこ/静嘉堂文
庫美術館)
「日本美術の装飾性」
という言説

ネットワークを張りめぐらせていた知られざる知識人の系譜を発掘してきた山口昌男氏が登壇した。ここで氏は、狭義の美術なる領域の周辺に広大にひろがる分類不能で猥雑かつ領域横断的な知性たちの活動を、写真術、ジャーナリズム、政治漫画からモダニズムの残党にいたる文化史領域の周辺を股にかけて、持ち前の博覧強記で縦横に披露した。横山松三郎、下岡蓮杖、淡島椿岳、小林清親、久保田米遷、小杉未醒、田河水泡などという、時代を先駆けたメディアの達人たち。体制としての「近代」からあるいは落ちこぼれていった彼らこそ、美術の埒外に、階層的栄達とも無縁の“遊び”を仕掛けた霊媒(メディウム)だった、というわけだ。

普段「日本美術史」の記述からは排除されがちな、こうした固有名詞たちの活動とともに問いなおされるべきは、研究者が自明の前提とすることで、かえって「美術史」記述上の問題を隠蔽してしまう学術用語の危うさである。ジョシュア・S・モストウ氏と玉蟲敏子氏は、日本において「美術」を語る場合に、今日ではほぼ自明視され、いわば無反省に用いられているふたつのキー・タームの由来に再検討を加えた。まずモストウ氏は、平安宮廷美術を語る場合に頻出する「王朝美」としての「雅び(みやび)」の概念が³、実は戦時中の国文学を席卷した神道イデオロギーに由来する概念の鑄直しを無意識のまま引きずっており、政治の美学化による忌避と女性化の戦略とが⁴、三島由紀夫の『文化防衛論』に端的にあらわれるように、公の男性原理をかい潜って至尊との想像的短絡を許容するテロリズムをすら準備する危険性をも隠していたことを、最近のT・フジタニの著作『輝く君主制』(カリフォルニア大学出版部, 1996)などを援用しつつ、説得的に論証した。そうした「みやび」の歴史に対する態度を明確にせぬかぎり、もはや無反省に「みやび」を称賛する無神経は許されまい、というわけだ。

また玉蟲氏は、これまた日本美術を論ずる場合の紋切り型のひとつになっている「装飾性」という言葉が⁵、明治末には欧米の日本研究書に見える形容詞の翻訳として移入されながら、やがて大正時代にはその起源が忘れられ、桃山絵画や琳派のみならず、日本美術そのもののひとつの特徴として語義拡大されて適用されるに至った歴史的経緯を詳細に報告した。私見によれば、日本美術の「装飾性」という指摘は、ルイ・ゴンズラ初期の日本趣味批評家が西洋アカデミズムの大芸術の覇権を否定する意図で日本美術を称賛した文脈で用いられ、それが世紀末芸術復権とも連動し、また琳派の金地屏風

などは印象派美学を先取りするものとして、天心らによって喧伝され、大正時代の光琳没後200年を期した琳派再評価に至ったものの、それゆえかえて「装飾的」な日本美術はいわゆる西洋の大芸術の範疇に属する「絵画」の定義には馴染まないという否定的含意からも自由でなくなる、という二重拘束状況を辿って戦後を迎えた、とも概観できよう(7)。逆に言えば、「装飾的」がもつばら否定的な意味を負ったのも、実は20世紀に覇権を握ったモダニズム価値観席卷の副作用だった。そのことは、会場での秋山光和氏の仏文『日本絵画史』執筆時の苦勞にまつわる貴重な証言や辻惟雄氏の補足からも推定された。

このように東西にわたる「美術」の定義の臨界線上で、一見自明に見える評価基準がまったく逆の蔑称となったり、またおぞましい過去を背負っていることが明るみにだされもする。『江戸の身体を開く』(作品社、1997)ほかの斬新な著作で注目を集めているタイモン・スクリーチ(Timon Screech /ロンドン大学)浮世絵の善と悪

スクリーチ氏が扱った、徳川時代の浮世絵の評判をめぐる毀誉褒貶こもこもな言説も、日本趣味以来の欧米オリエンタリスト愛好家による熱狂的な浮世絵評価や、日本近代以来の官学美術史界での(体面上の)浮世絵蔑視には回収されつくさぬ、当時の浮世絵の猥雑な存在感をあらためて認識させる。私見によれば、浮世絵をこそ日本美術の代表と見なす評価そのものが³、19世紀後半の西欧モデルニテの一部をなす価値判断として、歴史的に理解され直す必要がある(8)。

同様の評価の揺らぎを、弘仁、貞観期の仏像に関する近代の批評的言説の異同から洗いだしたのが、長岡龍作氏の発表である。一見印象批評とも見える言辞の裏に、この時期の彫刻を神仏集合の結果と見るか、それとも国風文化固有の達成と見るかの対立があり、この時代を過渡期の鬱屈と見るか、独自の神秘感の達成と見るかにも、(あるいは空海の意義をめぐる天心と福地復一との確執にまでたどりうる)評者や世相の価値観の相克が反映する。

これまた私見ながら、とりわけ日本での彫刻研究には、何を正統な対象として選ぶかに、露骨なまでの(それだけに無意識な)政治的配慮が働いているようだ。1900年パリ万国博覧会における飛鳥、奈良の古代彫刻偏重は、天心から九鬼に共有された、アジア美術の統合者たる日本美術像を演出するための戦略的選択だったろう。逆に江戸以降の鑄造品は、(「工芸」の「美術」からの排除と、「古美術」の編年上の法的定義設定との論理的帰結として)近年にいたるまで、まともに研究対象と扱われることすら稀だった。ひとつだけ顕著な例を挙げれば、

タイモン・スクリーチ
(Timon Screech
/ロンドン大学)
浮世絵の善と悪

長岡龍作(なかおか
りゅうさく/東京
国立文化財研究所)
『仏像の語り方』の
境界

1871年に横浜からもちだされて、現在パリのセルヌーシ美術館に鎮座する通称目黒の大仏 (h:4.3m) が³、下目黒蟠龍寺からの流出品であると判明したのは、ようやく1983年のこと。発見者は日本の研究者ではなく、コレージュ・ド・フランスの日本学教授、ベルナール・フランク氏。だが当時この発見は、日本の美術史学会ではこれといって注目されることすらなかった (9)。

こうした秘められたイデオロギー的選択が³、「日本美術史」なる領分の記述のありかたそのものを、もつとも無頓着に (しかしそれだけに、もつとも根深いところで、しかしそれとなく) 規定してきたのが³、ジェンダーをめぐる問題の隠蔽にはかならない、と主張するのが千野香織氏の発表である。氏がその主張を裏づけるために取り上げた具体例については、別途詳細な論文が発表されている (10) ので、そちらに譲り、当日配布された文章を取り上げたい。

「現在の日本の美術史研究の状況が息苦しいと感じている人々に向けての、ひとつのメッセージ」として、氏はこう述べる。「ジェンダーの問題に気づけば、これまでの美術史学が扱ってきた対象やテーマはみな、一部の異性愛男性の価値観によって選ばれたものに過ぎなかったということがわかります。そしてそれを「普遍的」な「主流の」美術史だと信じてきた私たちの信仰も、根本的に間違っていたことがわかるのです」。「ジェンダーの視点からの検討は、これまでの美術史ヒエラルキーに何かをつけ加えようとするものではありません。そうではなく、そのヒエラルキーそのものを無効化し、新たな学問の可能性を切り開いていこうとするものなのです」。氏の以上の宣言に対して、ここで敢えて意見を申し述べたい。

まず、評者もまた現在のこの国での美術史研究の状況に「息苦しさ」を覚える者だが、しかしそれがとりわけジェンダーの視点の欠落に起因するとは (論理的に) 考え (られ) ない。なぜなら、ジェンダーの観点が主要な誤謬を打破すると信じるなら、かかる信仰こそ (「男性支配」であれその逆であれ) 「一部」の「価値観」を「普遍的」なものに取り違える誤謬を犯すことになるからだ。また (「異性愛」の名にも値しない (被) 支配関係こそ、善悪は別として、この国の「主流」な婚姻形態ではなかったか、という粗朴な疑念は一応棚にあげたうえで) 「美術史学」が³かかる「異性愛男性」の「価値観」に無批判に迎合してきたとすれば、それは男性支配が³ (善悪はとにかく) 「主流」な公的秩序を司ってきた証拠にすぎず、それを「間違い」と断ずるのは、(「政治的」には「正しい」判断たり得ようか) 歴史認識としてはかえって「間違い」と

千野香織 (ちの か
おり/学習院大学)
日本美術史言説にお
けるジェンダー研究
の重要性

もなろう。問題は、まずここで政治的善悪と認識論的正誤とが混線しており、さらに千野氏が「正しい」歴史認識なるものを、少なくとも陰画として想定している点にある。

既存の定説の権威を疑問に付すのは、ひとりジェンダー論のみの特権ではない。またジェンダー・コンシャスな批評力は、ジェンダー・ミリタントな姿勢とは区別しうる。その上で、既存のヒエラルキーを篡奪する権力闘争とは無縁な非=権力による「学問の刷新」がジェンダー論には可能なのだとなれば、それはいかなる意味においてか。たしかにここには、自らの覇権を否認する否定的な権力、ないし、いやおうなく発揮してしまう権力に対して、常に自覚的批判と（「自虐的」!?）反省を忘れぬ良心の姿が語られている。だが結局のところ、自らの恣意性を否認する否定的な「普遍性」ほど危険な偽=善性はないのではないか（これこそ「みやび」の一変種だろう）。そして、一見もの分かりよく、被抑圧者に理解と同情を示すジェンダー的良心の誇示に「息苦しさ」を覚えるような（同性愛ならざる）「男性的」な「価値観」は、（仮にそれが「一部」少数でも——つまりマイノリティとなっても）、なお「無効化」されるべき、「間違った」存在でしかないのだろうか。「息苦しさ」の「半分」を解消する解放の原理が、別種の抑圧と無縁たりうる保証はあるのか。

ここには、ふたつの問題が顔を出している（11）。ひとつは信仰のからくり気づいてその魔術から解放される自由（マックス・ヴェーバーのEntzauberung）と、その自由を享受できるように要求される精神的な強靱さとのジレンマ。もうひとつは、発言権を封じられてきた存在に発言権を与える、という最近の多文化主義に骨がらみのアポリア。多声を容認する公共空間を確保するには、多声の交錯に耐えるだけの許容度をもった「市民」と、かれらの生存を保証する最小限の権力、かかる空間を損壊する意図を抑止する保安権および壊乱に懲罰を加える裁判権が不可欠だが、これらもまた別種の抑圧機構たるほかない。

奇しくも質疑応答で、美術史における現行の（たかだか1世紀の歴史しかもたない）論文作法の抑圧を指摘し、対話体といった多声的修辞の復権を質した辻成史氏に対する回答として、千野氏が、主張の一意性が保証されない発言では、ある個人の見解として引用することが技術的に困難になる、といった論点から、（ある意味できわめて抑圧的・教条的かつ講壇的な）難色を示したのも象徴的だった。

矛盾をはらみ相互に衝突する研究者個々人の声の総体は、いつし

木下直之(きのした
なおゆき/東京大
学)
日本美術の始まり

か闘争状態から脱して、誰の声でもないか誰の声でもあるような、普遍性の衣をまとった「美術史」の体裁を整え、ついには(フェミニズムの視点も含めて)公認のものとして編纂され、いつしか権威の言説へと変質を遂げて流通するにいたる。ここに「信仰」の魔術の謎があり、「今」そうした権威の作用に対していかに抵抗するか、か残る課題となるだろう。最後の発表者、木下直之氏は、「日本美術の始まり」をめぐる事態の曖昧さを題材に、この問題を掘り下げた。

『美術という見世物』(平凡社, 1993), 『ハリボテの町』(朝日新聞社, 1996)をはじめとする意表を衝く著作で、いわば権威の綻び目に出現する思わぬ現実の考古学的発掘を実践してきたこの美術探偵は、「日本美術史」の最初を飾るべき作品の選定に関して、さまざまアイデアオロギーの葛藤が渦巻いてきた経緯を、一次資料の紹介という手堅い方法に則りながら、軽妙に披露した。論点の中心となるのは、松浦武四郎旧蔵の「雷斧鋸」。後に縄文国宝第一号となる品らしいが、こうした縄文の石器や土偶に日本美術の起源を認めるといふ暗黙の了解が定着したのは、実際には戦後相次いだ日本美術全集の発刊がもたらしたものであり、その背後には岡本太郎と吉川逸治の存在が無視できず、かれらがフランスで「原始美術」という(近年とりわけアフリカやオーストラリア・アボリジナルの立場から疑義を被っている)概念から影響された可能性も、あらためて戦後文化史の環境として、歴史的に問いなおす必要がある。

それ以前、長らく縄文時代が「日本美術」から除外されていたのは、ひとつにはそれらが日本人の手になるものではない、との天心以来の判断があり(逆にアイヌ民族の祖先による造形も「日本美術史」に組み込むことで、問題が解消されるわけではまったくくない)、また美術は実用物とは別とする泉雄作ほかの認識(『大日本美術新報』1884年)から、用こそ美なりとする柳宗悦の民藝にいたる振幅も背景として考慮されねばならない。さらに近年では、世界最古の出土例など、縄文土器の世界史的な先駆性を喧伝する言説が、あらたな「世界に冠たる日本」式の国粹主義的優越感を助長する口実を提供している風潮も、「日本美術史」を再考する立場からは看過できない。

最終日の質疑応答では、日本美術という枠組みを設定し、日本における美術史学といった限定を設けることで、むしろ何が見えなくされているかに留意すべきだ、とする大西広氏の発言が印象的だった。言挙げされることによってむしろ排除され隠蔽されてしまう「呪われた部分」というネガが、ポジとしての美術作品の背後に隠

されている。文化財になりそなつた品々はいかなる基準によって「美術史学」の対象から排除されたのか。

例えば19世紀の欧米日本愛好家がせつせと収集した日本美術骨董には、その後贋作として公共のコレクションからは（人知れず密かに）放逐された作例も少なくない。だがそうした品々も、ある時代には珍奇な日本産品として珍重された、という歴史的現実はむげに無視できまい。さらに景德鎮を騙る日本の窯など、輸出用の贋作を操作する国際的な市場が存在したこともまた、美術をめぐる現実の一端を物語る貴重な証言であるはずだ。

とかく博物館や美術館（この区別じたい、日本特有の行政上の区分だか）は、所蔵する収集の由緒正しさを主張するために、自らの過去の（不都合な）歴史を抹殺する傾向をもつ（とりわけ公共展示の場合）。だが由緒正しさを後知恵として捏造する行為こそ、博物館＝美術館ならではの、歴史改変の意図をはらんだ政治的恣意性の発露だろう。そうした過去像への意図的な操作の痕跡を記録する場所として、今回合会を主催した東京国立文化財研究所を含む施設の歴史的な意義も、再吟味されねばなるまい。男性によるhistory占有の野望に対する女性からの批判としてのherstoryが、声なき民に発言権を与えるという逆転のなかで、「みやび」への無条件かつ危険な賛同に屈服するような倒錯から自由であるかためにも。

[註]

- (1) 以下を参照。Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Albin Michel, 1986. Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Frankfurt, M. Ulstein Buch, 1981. *Histoire de l'histoire de l'art*, I et II, Paris, Klincksieck, 1995, 1997.
- (2) 高木博志「近代神苑試論」ほか、『歴史評論』No. 573 (1998年1月号), 特集「近代日本の文化財問題」。
- (3) Shigemi Inaga, "Cognition Gap in the Recognition of Masters and Masterpieces in the Formative Years of Japanese Art History and Historiography 1880-1900", to be published in the Proceedings of the International Symposium on Masterpieces in Japan and in the West held at the University of East Anglia in 1997. また小路田泰直『日本史の思想』, 柏書房, 1997, 第一章 pp. 44-74参照。
- (4) 鈴木廣之「国民国家イデオロギーと日本美術史」(上)(下), 『月刊百科』No.409 (1996年11月号), No.411 (1997年1月号) は1900年版と1916年版の序の差異に注目する。
- (5) 戸田禎佑『日本美術の見方—中国との比較による』, 角川書店, 1996
- (6) シンポジウム「博物館は『文化』のイメージをいかに創り上げてきたか」, 国立民族学博物館, 1997年10月21-24日, および「21世紀における文化展示の構築をめざして」, 国際交流フォーラム, 1997年10月25-26日。国立民族学博物館主催「異文化へのまなざし」展については、稲賀繁美「潜む視覚の政治学」, 『産経新聞』1997年11月26日夕刊。
- (7) 玉蟲敏子「金銀の『装飾』と光」, 『日本の美学』第26号 (1997) pp. 56-79. なお同誌には高階秀爾氏による書評「日本近代の見直しへ」があり、本会合の主旨に関連して貴重である。
- (8) Shigemi Inaga, "Impressionist Aesthetics and Japanese Aesthetics; around a Controversy...", *Conference on Japanese Studies, International Research Center for Japanese Studies and the Japan Foundation, Vol. II*, pp. 307-319.
- (9) Bernard Frank, "L'intérêt pour la religion japonaise dans la France du XIX^e siècle et la collection d'Emile Guimet," *L'Age du Japonisme*, Tokyo: Société franco-japonaise d'art et d'Archéologie, 1983, p.13.
- (10) 千野香織「天皇の母のための絵画—南禅寺の障壁画をめぐる」, 鈴木杜幾子, 千野香織, 馬淵明子編『美術とジェンダー』, プリュック, 1997, pp. 85-128.
- (11) さらにつっこんだ議論としては『現代思想』1997年12月号「女とは誰か」ほかを参照。