

## 7 北斎の位置づけをめぐる闘争——創成期の「日本美術史」をめぐるある挿話

稻賀 繁美

## 問題設定

非西欧世界の「美術」は、西欧の眼差しによつていかに「美術」として確定され、いかにして学問的な研究の対象として認知されてきたのか。そう問うてみると、その背後には、いかにしてそれ以外の文化生産物が「美術」から排除され、研究の対象となることなく忘れさせてきたのか、という裏面の歴史が隠れていることも分かってくる。「美術」という枠組みがすぐれて西欧近代の価値観を反映しつつ具現するひとつの制度であつたならば、近代西欧にとつての異文化たる「日本美術」とか「東洋美術」といったものは、つまるところ「西歐美術」とは異なるものでありながら、しかし「美術」としては容認されるという、差異と同一性とのあやふやな二重の間隙のうちに認定され、市民権を得た存在だったことになる。

しかしながら、今日までの美術史研究は、ともすればこうした発端の認定作業を当然の前提、いや無前提の所与とみなすことでもって遂行されること多かつた。どの作品を美術作品として認定し、誰をあつかるべき藝術家として選別するか、それはいかなる理由によるのか、という境界線の確定作業およびその正当化の基準を示す作業は、「美術史学」の内部では學問研究「以前」の問題として不

間に付されることが多かった。だがそうした学問一外的な“暴力”的行使なくしては、そもそも $\wedge$ 日本美術史 $\vee$ も $\wedge$ 東洋美術史 $\vee$ もディシプリンとして成立することはなかつたはずだ。ところがまた、そうした起源の暴力を素知らぬ顔で隠蔽し、そうした外部の力の存在そのものを否認する身振りが、通常「研究」と呼ばれて容認されている宮みと表裏一体に進行してきたことも、そろそろ想起されねばならないだろう。というのも、こうした「起源の無意識への隠蔽」こそが、 $\wedge$ 日本美術史 $\vee$ や $\wedge$ 東洋美術史 $\vee$ といったディシプリンがその誕生以来抱えていた政治性に目を瞑る「盲目さ」と結託してきたからである。

こうした問題設定には、美術史学というディシプリン内部の学説史的復習だけでは十分な解答を与えることはできないだろう。学説史そのものを織り成す地勢学を描き、そこに背後から働いていた力学を測定する必要がある。そしてそのかぎりにおいてこれは、学説史に対するメタなレヴェルでの「美術史学の政治学」を要請する問題設定となる。その全領域を走破することなど、もとより限られた紙面ではとうてい達成不可能だ。この膨大な課題の一端を垣間見るために、本稿では $\wedge$ 日本美術史 $\vee$ 創成にかかるひとつの挿話に話題を限定したい。非西欧での $\wedge$ 美術 $\vee$ なるものの外縁と内包とのあやしさを示す好例として、葛飾北齋の事例をとりあげよう。北齋の位置づけをめぐる歴史的な闘争をとおして、一見自律して安定しているかにみえるディシプリンとしての $\wedge$ 日本美術史 $\vee$ がひそかに隠し持つ「政治的無意識」とでも呼ぶべき「出産外傷」の実態が洗い出されてくるだろう。<sup>(1)</sup>

一九世紀後半のヨーロッパで最も有名になった日本の画家といえば葛飾北齋にほかなりま。だが、その評価は最近までの日本での講壇的かつアカデミックな「日本美術史」の枠組みのなかでは、決して高いものとはいえない。西欧ではミケランジェロやレンブラントに匹敵する巨匠との評価があったのに、他方お膝下の日本では、しょせん浮世絵師など職人に過ぎず、とても日本美術の巨匠などとは認めがたいという蔑視があった。いったいこの落差はどこから生まれ、いかなる価値観によつて支えられてきたのだろうか。

「北齋は日本が生んだ最も偉大なる巨匠である」との判断をテオドール・デュレ（一八三八—一九二七年）が『ガゼット・デ・ボザール』誌で示したのは、一八八一年のことだった。この見解は翌年出版されたルイ・ゴンス（一八四一—一九二六年）の『日本美術』に直に反映されている。デュレはついでこの北齋に関する論文などを含む批評を『前衛批評』（一八八五年）に纏め、それを一八八三年に没した亡き友エドワード・マネ（一八三二—一八八三年）に捧げている。デュレはこのマネの最初の伝記兼作品カタログを一九〇二年に著述した人物として、今日なおマネ研究者にはその名を知られている人物だ。その『前衛批評』はこれまで共和派の批評家にして、当時日本美術愛好家としても知られていたフィリップ・ビュルティー（一八三〇—一八九〇年）から歓迎される。「デュレの筆による北齋の生涯の絵になる細部は、西洋の美術教育の方法を支配してきた美学教授たちにとって、いろいろと反省の種を与えることだろう」とその書評にあるが、ここにそれとなく触れられているのは、ビュルティーがデュ

レとともに擁護していたマネや印象派の画家たちの美学のことにはかならない。

一八九六年になると、デュレやビュルティーとも浮世絵の収集を競っていたエドモン・ド・ゴンクールが、その死去を前にした最後の著作として『北齋』を公にする。それは興味深いことに「日本における印象派の芸術家列伝のひとつ」として発刊されていた。「印象派」とは日本の美学——とゴンクールが理解したもの——を形容する術語だったわけだ。さて、これに先立つて日本では虚心・飯島半十郎が『葛飾北齋傳』を著していたが、その奥付には興味深いことに歐州での北齋への注目に言及がされ、ビュルティーの名前も挙げられている。実際この『北齋傳』の準備には、ヨーロッパで日本美術商として名をなしていたサミュエル・ビングの後押しがあったといわれ、ビング自身、自分が企画していた北齋傳のフランス語訳の計画が、日本人画商林忠正（一八五三—一九〇六年）とエドモン・ド・ゴンクール（一八二二—一八九六年）によって横領された、との誹謗記事を『ルヴュ・ブランシユ』誌に掲載するなど、北齋をめぐる先陣争いはゴシップにまで発展している。ビングとゴンクールとのこの確執からも、いかに北齋をめぐる一番乗りが、世紀末のパリにおいて熾烈を極める争奪戦の様相を呈していたかが忍ばれる。

フランス語圏での北齋の名声は、この先お雇い法学者から日本学者へと出世するミシェル・ルヴァンの『北齋』（一八九六年）さらにはソルボンヌ大学美術史講座正教授となるアンリ・フォション（一八八一—一九四三年）による『北齋、十八世紀日本の美術』（一九一四／一九一五年）によって確固たるものとなる。その伝統が今日まで存続していることは、日本美術について刊行される一般向の著書での北齋の圧倒的な人気（というより映画監督、服装デザイナー以外で唯一知られている日本人の名だ）や、

『ブティ・ロベール』のような家庭用百科事典に北齋の「自画像」がカラー図版入りで掲載される、といった社会学的事実からも容易に納得される。

## 2

ところがこうした北齋への熱狂にたいして冷めた反応を示していた学者たちが存在する。それはまず「お雇い外国人」の外科医として日本に滞在し、一八八六年に『日本の絵画藝術』を豪華な二巻本で出版したウイリアム・アンダーソン（一八五一一九〇三年）だった。アンダーソンは日本美術が本質的に印象主義的であることを認めるにはやぶさかでなく、見るからに「未完成」の筆跡や「空虚」を活用し、左右対称をわざと崩した空間構成、さらには透視図法や明暗法の欠如といった特徴が、日本美術の欠点や後進性の証拠であるどころか、逆に日本美学の長所であると判断することにかけても、デュレをはじめとするフランスの日本愛好者になんら遅れをとってはいない（同じフランス人でも、例えば法律家でお雇い外国人のジョルジ・ブスケなどは、こうした点に日本の美術の後進性の証拠を見いだしていた）。だがこと北齋の藝術的な地位に関するかぎり、アンダーソンはフランスの日本趣味愛好者たちを激しく糾弾しないわけにはゆかなかつた。「北齋の記憶はおそらくその真摯があまりに寛大な歐州の批評家たちの称賛によってより大きな危機に晒されることだろう。かれを日本でもっとも偉大な藝術家とみなし、日本美術において優秀なるものすべての頂きをなす代表格あつかいすることは、日本の美術にたいして不正を働くことであり、己が野心よりもはるかに背丈の高い地位へと突然担ぎ上げられた人物の表象にもおそらくは不利に働くこととなるだろう。（中略）北齋を

兆殿司（明兆：一三五二—一四三一年）や雪舟（一四一〇—一五〇六年）や周文（一四一四—一四六七年？）と比べるなど、ジョン・リーチ（ミスター・パンチとあだ名されたカリカチュアリスト：一八一七—一八六四年）を（画聖）フラン・アンジェリコ（一四〇〇頃—一四五五年）と比較するにも等しい言語道断である<sup>(3)</sup>。

ここで批判されているのが、先に触れたフランスの批評家たちであることは明らかだろう。これよりさらに辛辣な攻撃を加えたのが、ほかでもないアーネスト・フェノロサだった。ゴンスの世界最初といつてよい「日本美術」にたいする書評で、フェノロサはフランスの「自称日本美術専門家」を、冷笑的といつてよい揶揄を交えた舌鋒でこき下ろす。まずフェノロサが指摘するのは、ゴンスの本が著しくバランスを欠いていることだ。江戸時代に一〇〇ページを割きながら、「それ以降の二五〇年のいかなる藝術家よりもはるかに高いランクにある」「一五世紀の巨人たちにはたった一ページで十分」とは何事か、というわけだ。ゴンス本に見られる事実誤認や固有名詞の判読ミスを長々と列挙したあげく、フェノロサはこう高飛車に結論づける。「ゴンス氏がいにしえの巨匠たちを無視するのは、かれらを理解する能力がないからではなくて、実際にそれらの巨匠たちを知らないからなのだ」。フェノロサによれば、ここにフランス人批評家たちが北齋の評価に誤った原因もある。「それ以外のものへの無知のおかげで、日本のものすべてを、そして日本の藝術をもっぱら北齋の眼を通してのみ眺めるせいで、ゴンス氏の判断にどれほどまでのバイアスがかかったことか」とフェノロサは嘆息する。フェノロサによれば、北齋は「職人藝術家」にすぎず、せいぜいのところ「興味深い社会学的現象」にほかない。「北齋の影響が日本における一連のすべての裝飾藝術をその最高の完璧さへと導いた」などとするゴンスの意見とは違って、フェノロサは北齋の「あたり一面の卑俗さ」(the prevailing



図1 雪舟《山水長卷》

本場中国の都にも並ぶものなしとの自讃は、やがて国粹の風潮の下で雪舟を東洋随一の画家と見做す評価を日本国内で醸成することになる。

「低級」なジャンルにあってさえも、北齋は貢献というよりはむしろ害悪をなした、というのがフェノロサの評定だ。かくしてフェノロサの北齋への最後の言葉は容赦ないものとなる。「版画にあっても絵画にあっても、デザイナーとしてのかれの作品は、洋の東西を問わず巨匠といわれるような真摯な大構想 (grand serious conception) と比較できるようなものではありえない。事実北齋はたいへん低い位置に転落するのである。」

vulgarity) が日本の装飾藝術の調子を「低級なものとした」という事實はどれほどまでに強調しても強調しそうことはない」と宣告する。

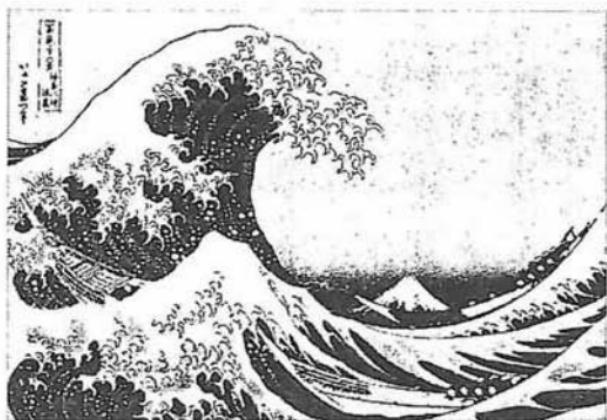


図2 北齋《神奈川沖波裏》

マネやファン・ゴッホからフォンシオンに至るまで、フランス語圏では「北齋」こそが日本の、そして東洋の美学の最高の見現者と見做す伝統が形成されてきた。

葉は「卑俗さ」(vulgarity) だろう。フランスの批評家たちへの対抗上、フェノロサは次のような定義を示す。「北齋の絵が卑俗だというのは、それが卑俗な主題を扱っているからというわけでもなければ、北齋が地位のある人物ではなかったからというわけでもない。むしろその筆法において卑俗であり、ほとんどいつでもその技法上の巧みさにおいて卑俗なのだ」。たしかに北齋には「大変な独自性があり、また力強さがあり」、「技法のうえで驚嘆すべき点のあること」は、フェノロサも認めるにやぶさかでない。だがフェノロサは、北齋が庶民の日常生活に執着したからというだけの理由で北齋を高く評価するという、デュレやゴンクールらのイデオロギーには同意できない。「絵画はそれが庶民の行事を扱っているからとか、それがいかに賢くそして笑いを誘うような具合にであれ、庶民の心意気をひくような点ばかりを猿まねしているからといって、それだけで良いものだと偉大であるとはいえない」というわけだ。たしかにミレーの激情 (passion) ならば認めよう。「イタリア古典期のもつとも偉大な作品でも、その高貴さ、精神性および深さにおいて（ミレーの描く）農民の線描を凌駕することはま

れだ。」だがしかしこの「まことの魂」あるミレーの傍らでは、「北齋はいかにもきめが荒い種類、良くても戯画家どまりというところだ」。

この定義によつて、フェノロサは彼が内々に依拠しているふたつの規矩をそれとなく露呈している。まず「イタリア古典期のもつとも偉大な作品」との比較でミレーを評価するところからも、フェノロサが古典主義的な美的判断を基準として尊重していることは疑い得ない。フェノロサがゴンスの無知に義憤を隠せなかつた理由もまた明らかになる。つまりイタリア・ルネサンスと日本の禪藝術（すなわち日本のクワトロチエント）とにしかるべき歴史的な並行性を確立し、これを貫徹することによつて、フェノロサは日本美術の重要な重要性を世界的な視野で顕揚し、納得させようとしていたわけだ。第一に、アングロ・サクソンの目利きたちにとっての「高貴さ」と「卑俗さ」の区別もまた、イタリア・ルネサンスを規範とするかれらの藝術上の階層秩序の感覺に依存していたことが明らかになる。フェノロサにとってもアンダーソンにとっても、戯画はけつして精神的な高級藝術（ハイ・アート）の仲間には入れられない存在だったのだ。ジョン・リーチと北齋を同列に論じることで、アンダーソンは自分が疑おうともしない暗黙の価値判断がいかなるものだったかを、はからずも暴露しているといつてよい。

△他者△たる日本の美術にフランスの批評家たちよりもはるかに深い知識をもぢながら、アングロ・サクソンの目利きたちが自分たちの知識を整理するうえで下敷きにしている準拠枠そのものは、△他者△たる日本の△美術△との接触によつても、なんら変更を迫られることはない。その意味での牢固たる保守性を、かれらは堅持していたのである。

ところがまさにこうした保守的な価値判断こそが、フランスの「前衛」を自称する批評家たちにとっては納得のゆかない教条だった。件の「卑俗さ」に否定的な価値しか見いださないような先入見をお祓い箱にするのが、当初からフランスの批評家たちの意図だった。そしてこうした価値観の転倒にとって絶好の論拠を提起するものこそ、かれらの発見した△日本美術△にほかならなかつた。そのことは、北齋と比較すべき画家としてフランスの批評家たちがどんな画家を引き合いに出したかを、アングロ・サクソンの目利きたちが挙げた画家の場合と詳しく述べることで、よりはつきりしてくる。北齋の藝術的生産を質量両面にわたつていかに評価するかについて、欧米の内部には妥協不可能な認識ギャップが潜んでいた。

フェノロサにとつては、北齋が莫大な量の生産に勤しんだという事実は、けつして画家を肯定的に評価する理由とはならない。そのことを立証するためにフェノロサが引き合いにだすのがギュスター・ドレ（一八三一—一八八三年）だった。「広範な主題を扱つたからといって、それはドレをハイ・ランクに位置付けるには何の役にもたたなかつたばかりか、むしろ逆効果だつた」というわけだ。フェノロサの選択は意図的だ。ギュスター・ドレといえば、自らの社会的な榮達を夢見て、それに相応しい大藝術（grand art）を実現したいとの野望をもぢながら、結局はその代わりにひたすら莫大な量の巨大な藝術（art grand）を残して没した「運命神經症患者」として有名だつたからだ。

これに対してデュレの日本美術論をみると、北齋と比較するのにドーミエとガヴァルニを持ち出し

てくる。オノレ・ドーミエ（一八〇八—一八七九年）はたしかに戯画絵師にすぎまいが、ブリュドムとかラパトワールとかといった政治的寓意の造形にみられるその辛辣だが深い洞察力、庶民への愛情ある眼差し、ナポoleon三世からのレジオン・ドヌール勲章授与を拒絶した毅然たる態度などから、高い尊敬を受けていた藝術家である。またガヴァルニ（一八〇四—一八六六年）は、かならずしもボードレーから「現代生活の画家」として手放しに称えられる栄誉に預かたわけではないが、これにはゴンクール兄弟が高くガヴァルニを扱いだので、ボードレーはやむなく代わりにコンスタンタン・ギースを持ち上げたとする説まである、そんな素描家だった。フェノロサがなぜ敢えてドーミエでもガヴァルニでもなくドレを選んだのか、もはや明らかだろう。ドーミエやガヴァルニなら「庶民を描いたがゆえに良く、偉大な」画家かもしれないが、だからといってこの事実は決してドレや北齋が「良く、偉大」な藝術家であることを立証するわけではない。フェノロサもデュレも、自らが描きたい北齋像を補強するのに好都合な戯画絵師を意図的に選ぶことで、いわば恣意的な判断を糊塗していたわけだ。

アンゴロ・サクソンの東洋美術専門家の見解とは裏腹に、浮世絵師たちの「卑俗さ」はフランスの前衛批評家たちからはむしろ肯定的に評価されていた。浮世絵師が社会的にもその藝術的評価にあっても劣位に甘んじていたことは、かれらにとっては何ら障害とはならなかつた。それどころか、浮世絵が蒙っていたこうした不利な状況にこそ、フランスの藝術の現状に照らしてみた場合に意味のある、教育的な教訓が読み取られていた。<sup>(5)</sup>

庶民のひとりとして、駆け出しの頃には一種の工業藝術家として、民衆生活の情景や典型を複写

することに心血を注いだ（北齋）は、中国の伝統に連なる“大藝術”を育てる同時代の藝術家たちにたいして劣等にある地位を占めていたが、それはルナン兄弟の作品がルブランやミニニャールの作品に對して占める地位や、またエコール・ド・ローマの榮譽を受けた者たちの作品にたいしてドミエやガヴァルニの作品が占める位置に類比できるものだ。

このようにデュレは、ルイ十四世治世下の宮廷画家たちとルナン兄弟という「卑俗」な農民生活の画家との比較を持ち出し、またフランス古典主義時代の表裏をなすそうした対比を同時代の一九世紀フランスの美術界での、パリ国立美術学校のローマ大賞受賞者と民衆挿絵画家との対比へと、いささか強引にも重ね合わせてみせる。濫用とはいわぬまでも、明確にある政治的な意図にしたがつてこのような類推を示すことで、デュレは明らかに民衆の日々の生活を描写する「卑俗」な画家への個人的な好みを公言している。むろんそこには普通「卑俗」といわれる画家のほうにこそ、眞の藝術的な優位があるので、という価値観転倒の含みもちらついている。そして以上のような下準備を済ませたうえで、デュレはおもむろにこう主張してみせる。

（日本にあってもフランスと同様に）素描家の階級すなわち民衆を、貴族的な藝術家たちが見下していたことがお解りいただけるだろうが、北齋はまさにこの素描家の、民衆の階級に属していたのである。

アンダーソンやフェノロサが無条件に容認していた嗜好が、ここでは「貴族的」という呼び名でまづこうから否認されている。「ルイ・四世がテニールスの『酒を飲む人々』におそらくは安っぽい陶人形しか見なかつただろう」と同様に、また日本にあつても高貴な階級の藝術家は民衆の生活などをありのまま「生け捕りにして」(prise sur le vif) 描いてみようなどとは決して考えなかつただろう、というわけだ。「かれらは宮中の麗しい女性たちが読む小説に挿絵を施したが、そこにはお姫様に付き従う君臣や、怪物や巨人を一刀両断にする英雄たちはかりが登場したのだ」。これは(フェノロサも指摘したとおり)、まだ日本美術についてあまりに少しの知識しかもたなかつた素人愛好者による、ジャンルの區別についての時代錯誤に基づくあまりに単純化された説明あるいは誤謬というほかあるまい。しかし、だからといって、そこで実際に意図されていたのが、フランスの当時のアカデミックなサロン絵画に対する批判的な評定であったことを見落としては、著者の意図を見誤ることになるだろう。少なくともデュレの見るところでは、一九世紀フランスの現代絵画は、いまだにギリシア神話やキリスト教の説話、ローマの歴史上の英雄といった形象ばかりが溢れる、どうみても時代遅れとうほかない「歴史画」によってなお支配されていたからである。

とすれば、一見あきらかなデュレの側の日本美術に関する救いがたい「盲目さ」も、かれの知識の欠如という以上に、あたりを睥睨していた「美術学校教授とか、アカデミー会員」といった輩にたいする敵愾心の反映であつたと言ふべきだ。これら美術学校教授や美術アカデミー会員らが憚ることなく見下していたのが、写実主義の画家、バルビゾン派をはじめとする自然主義の風景画家、そしてほかならぬ印象派の画家たちだった——という通念が確立するのが、まさにフランスでは一八八〇

年代の第三共和制の確立期の出来事だつた。

/

こうしてようやくフランスの前衛批評家たちが北齋に負わせようとした役割がはつきりしてくる。日本にあって「藝術の階層秩序のなかでは劣等とみなされた地位に甘んじながら」、それにもかかわらず、庶民の日常生活をそのまま「生け捕り」にする直裁な筆法でもって「大様式」の絵画を凌駕してみせた英雄の具現となること。それが、当時の「前衛」の文脈で「北齋」に要請されていた使命だつたことになる。フランス印象派の画家たちの擁護者として最右翼に陣取る自称「前衛」批評家デュレは、北齋のうちに、藝術的達成のみならず、その社会的に不安定で不利な地位においても、「印象主義」美学の理想的な「先駆者」の姿を見いだしていた。社会的に広く認知されるには程遠い状態に低迷し、なお困窮にも苦しんでいたモネやシスレーやピサロ、ルノワールといった友人だけではない、その先駆けたる日本の「印象派」、かの偉大なる北齋もまた、同様な苦惱を背負いながら、しかしそれを見事に克服していくがゆえに歴史的にも大切な巨匠だったのだ、というわけだ。デュレの歴史観にあって、北齋は優れて反アカデミーの民衆画派の代表格でなければならなかつたのである。

5

それではフランスの前衛的北齋解釈とアングロ・サクソンの古典主義的北齋解釈とでは、はたしてどちらが北齋の正統な解釈といえるのだろうか。そしてそれはいかなる条件ないしは根拠において。この問いはただなんにへ日本美術史の構想におけるひとりの画家の位置を左右するだけではなく、それによって構築されるへ日本美術史へそのものの構造の根幹にも拘わってくる。というのも今日ま

で日本で支配的だった（と一部で想定されている）北齋像そのものが、この論争ともけつして無縁ではない相関物にはかならないからだ。

その間の事情をデュレはこう得々として述べている。「西欧人の審判が北齋をかれの国に藝術家の最高位に位置づけてはじめて、日本人たちは北齋が日本の偉人のひとりたることを遍く認めるに至つたのである」。『前衛批評』に見られるデュレのこの声明は、そのままゴンスの『日本美術』に引用されることになるが、これがフェノロサの皮肉たっぷりのシニカルな反応を招くことになる。

教養ある日本人が現実に外国人の見解によって宗門を改めたことなどいよいよない。この地（日本）の批評家たちは驚きとお笑いこもごもにヨーロッパ人たちのこうした評定を目にしている。たしかなことは、これらの天才的な日本人たちが北齋やその他の浮世絵をヨーロッパの首都で売るにあたって、かれらにあれほどまでの高額を支払う熱狂的愛好者たちのご意見にあえて反論をするような労をとろうはずもない、ということだ。しかしながらこうした日本人たちのまことの嗜好は、かれらが自分自身の蒐集のために買い取った品々によって示されるのである。

言い換えればフェノロサは、フランスの美術批評家たちが驚くべくも、また笑うべきも、日本人画商たちのご追従とお世辞にまんまと騙されている惨状を冷笑的に嘆いてみせているわけだ。

この認識のギャップについて、さしあたり三点の注記が必要だろう。まずここで言外に言及されている日本人の筆頭である林忠正（一八五三—一九〇六年）そのひとが、まさに日本が「自分自身の蒐集の

ために」取つておいた品々を、一九〇〇年のパリ万国博覧会で欧米の觀衆に向かって展示する責任者となることだ。日本部事務官長として林は、日本の國宝級の歴史的遺産をパリに輸送するという心労多く重大な大役を果たすことになる。そしてふたつめに、こうした日本の世界に誇るべき美術品の調査と認定を後押しし、その作業に実際に携わったのが、ほかならぬアーネスト・フェノロサとその弟子筋の岡倉天心らだったことだ。臨時全国寺社宝物取調局の発足が明治二年、「國宝」なる範疇が誕生するのも、実はこの調査の報告のなかでのこと。そしてこの作業の到達点が一九〇〇年のパリ万国博覧会の機に、林の指揮、九鬼隆造の編としてまずフランス語で公刊された、はじめての公式「日本美術史」<sup>(7)</sup>すなわち（日本語版名称では）『稿本帝国日本美術略史』にはならない。じつに「日本美術史」<sup>▽</sup>とは、大日本帝国の國家事業として、西欧の基準を満たす「美術品」の歴史が日本に確固として存在することを立証し、かつ説得するという国家目標に沿うべく練り上げられた、すぐれて近代の產物だ<sup>(7)</sup>。

となると第三に問題とすべきは、公式「日本美術史」の正統性の根拠となる。たしかにフェノロサも言うとおり、「教養ある日本人」が浮世絵をどちらかといえば軽蔑してきたのは事実だろう。さもなければあれだけ大量の浮世絵が海外に流出するがままになることもなかつただろう。とはいえ、たとえ北齋がその祖国でさほど尊重されなかつたにせよ、だからといって西欧批評家には「過剰」なままでに北齋に熱中する権利などなかつたはずだ、といい募るわけには参るまい。そしてまた外国での評価が祖国での評価に影響を与えたとするかれらの主張も、あながち否定はできないだろう。實際先にも触れたように、飯島虚心の著への小林文七による後書きそのほかの状況証拠からすれば、北齋の最

初の伝記はフランスでの評価の盛り上がりを背景として執筆されたものらしい。ほかならぬその虚心の本の情報を林から提供されたエドモン・ド・ゴンクールは、一八九六年の『北齋』の序文で、北齋が世界的な規模で名声を勝ち得るにあたってフランスが及ぼした感化を、こう誇らしげに語っている。

(北齋にたいする) こうした軽蔑が今日にまでおよんできたことは、昨日もまたアメリカ人の画家ラ・ファージュが、かつて日本でかの地の理想主義的な画家との会話で耳にしたこととして語つてくれたところだが、こうしたなかで我々ヨーロッパ人、そしてまず最初にはフランス人が、北齋の故国にむかって、この国が半世紀以前に失った偉大なる藝術家のことについて啓蒙してしんぜたのだ。<sup>(8)</sup>

たとえこの「獎励」が「かれ自身の野心をはるかに凌駕する地位へと突然押し上げられたこの男の表象にかえつて不利に働く」(アンダーソン)ことになるにしても、それならば結局のところいつたい誰に、この「獎励」が有利だったか不利だったかを審判する資格があるといえるのだろうか。そしてそれはいつたい誰にとって有利とか不利とかと判断できるのだろうか。

ここには三重の問題が横たわっている。(1) まず「地元」の「日本人」がその国籍ゆえ日本のものに関する正統なる解釈の究極的な担い手となる(なりうる、なるべき)とは決して断言できないだろう。例えば藤懸静也(一八八一—一九五八年)東京帝国大学美術史教授は『浮世絵の研究』で学位を取得したが、大学の授業ではその最終年度の特殊講義までは一度として浮世絵の話をしなかつたとい

う逸話を残している。このことはかれの官学における表向きの美術史構想が厳密に西欧古典主義に準じた（と当時判断されていた）価値基準で枠づけられ、その限定を被つて自己検閲を加えていたことを裏付けるだろう。（2）だがこれとは反対に、だからといってアンゴロ＝サクソン系の東洋学——それは暗黙のうちにイタリア・ルネサンスに美の基準を設定していた——によってこそ、日本美術の最終的にして唯一の真実が明らかになる、などと考えるのも、これまた謬見だろう。（3）最後に問うべきはこの両者のギャップだろう。つまり、かたやフランスでの日本趣味に起源を発する北齋への人気と、かたやおそらくアングロ＝サクソン系の古典研究に淵源をもつと想定される、日本でのお堅いアカデミックな場所での北齋への敬遠ないしは軽蔑とのギャップそのものが、ほかならぬ歴史的な——そして異文化交流の過程での——産物だったことを、歴史的な事実として確認しておく必要があるだろう。

### おわりに

歴史の真実の下には、真実なるものを創設する歴史が横たわっている。北齋をめぐる解釈の闘争も例外ではない。このひとりの絵師を巡って（日本の内外さらには専門家と素人とのあいだに）存在する、さまざまな解釈の豊饒さを、歴史を越えた絶対的な真偽の問題へと安易に矮小化して還元してしまうかわりに、北齋が国際的な文脈のなかで、まさに「社会学的現象」（フェノロサ）として歴史的な重要性を發揮したという事実そのものを、あらためて認識する必要があるのでないか。フェノロサそのひと後年には見解を改め、北齋の学術的な作品カタログの作成に心血を注ぐこと

になる。浮世絵が西洋の同時代藝術におよばした影響を否定的に評価したりする代わりに、フェノロサはその晩年、かえってそこにルネサンスいらいの世界史的視野にたった、ある歴史の帰結を見る壮大といつてよい見取り図を見いだすことになる。デュレの友人でもあった日本趣味の画家ホイスターの死後、彼への敬意を表した文章でフェノロサはこう書くことになる。

東洋の影響はけっして突発的な事故でも、世界の美術という潮流につかの間打ち寄せる小波でもなく、それは人類の達成の第二の主要なる流れであって、それはヨーロッパの古い海峡に流れ込むことや、三百年にわたるアカデミーの放縱という島を孤立させることに貢献したのである。<sup>(9)</sup>

この先一〇世紀を迎えて、△西洋美術史▽の△他者▽として△日本美術史▽はいかにして△東洋美術史▽と交差しつつ構想されてゆくのか。△東洋美術史▽を構想する認識主体たる西欧、中国、日本の学者たちは、日本が大陸、朝鮮半島さらには台湾へと進出して、△日本▽の範囲が膨張してゆく一〇世紀の社会環境のなかで、どのような交流や確執を演じたのか。従来ないがしろにされて来たこの問題には、むづなる検証が将来への課題として求められている。

(注)

- (1) 本稿は Shigemi Inaga, "Impressionist Aesthetics and Japanese Aesthetics: around A Controversy and about its Historical Meaning", Kyoto Conference on Japanese Studies, [1994], International Research Center for Japanese

Studies, The Japan Foundation, 1996, vol.III, pp. 304-319 の前半の日本語訳も含む。

- (e) Théodore Duret, "L'Art japonais, les livres illustrés, Hokousai", *Gazette des Beaux-Arts*, 2ème période, 1883, pp.113-131; 300-318. *Critique d'Avant-Garde*, Paris: Charpentier, 1885. Philippe Burty, "Critique d'Avant-Garde" par Théodore Duret, *République française*, 11 mai 1885.
- (f) William Anderson, *The Pictorial Art of Japan*, London: Sampson Law, 1886, pp. 98-99.
- (g) Ernest Fenollosa, "Review of The Chapter on Painting in L'Art japonais by Louis Gonse", *The Japan Weekly Mail*, 12 1884, pp. 37-46. 総圖にひたすら注目し、それ以外の陶磁器や青銅器などには言及しないアンダーソンやフェノロサの認心の在り方とは、アーティストとしての筆者たちの「日本美術」への眼差しの偏りが明らかだ。
- (h) Théodore Duret, "Hokousai", in *Critique d'Avant-Garde*, p. 208.
- (i) 抽著『絵画の黄帝』、NP中尾大学出版部、一九九七年、第六章参照。
- (j) 北澤喜昭『眼の神殿』、美術出版社、一九八九年、佐藤道信『〈日本美術〉誕生』講談社、一九九六年。問題の書物は Tadamasa Hiyashi (sous la direction de), Ruichi Kuki (éd.), *Histoire de l'Art du Japon* ベル Emmanuel Tronquoy & Cie Commission impériale pour l'Exposition universelle de 1900 から一九〇〇年に出版された。
- (k) Edmond de Goncourt, *Hokousai*, 1896, préface.
- (l) Ernest Fenollosa, "The Place in History of Mr. Whistler's Art", *Lotus*, Vol. I, Nr. 1, [Boston], Dec., 1903, p.16.

[付記] いよいよ掲載したテキストは平成八(一九九六)年夏に翻訳脱稿した。そのやや簡略化したものが拙著『絵画の東方』(名古屋大学出版会、一九九九年刊)第一章第三節に収められ、また本章の問題意識をさらに発展したものとしては、島本流・加須屋(編)『美術史と他者』(晃洋書房、一九九〇年刊)最終章「(他者)として「美術」と「美術」の(他者)としての「日本」——「美術」の定義を巡る文化摩擦」がある。おおむね小布施や「第三回国際北斎会議」で発表した英文 "The Making of Hokousai's Reputation in the Context of Japanisme" にも本文と部分的に重複する箇所のあることをお断わりする。なお、本文に触れたアーティストの「ハネベーの書評は、その後山口静一訳「ルイ・ゴンス著

『日本の美術』絵画篇批評」*Lens* 日本フエノロサ学会機関紙一八号（平成一〇年）、一〇一五頁、として入手可能。また飯島虚心『葛飾北齋伝』は鈴木重三校訂・註 岩波文庫（一九九九年）に復刊されている（二〇〇〇年一月追記）。

## 執筆者紹介（執筆順）

金田 音（かなた すすむ）

1938年生、東京大学博士課程修了、広島大学名誉教授、東亞大学教授。

『芸術作品の現象学』（世界書院）、『絵画美の構造』（勁草書房）

岡林 洋（おかばやし ひろし）

1952年生、大阪大学博士課程修了、同志社大学助教授。

『廃墟のエコロジー』（勁草書房）、『芸術のダブルキャラクター』（勁草書房）、『シュライエルマッハーの美学と解釈学の研究』（行路社）、『日本の現代アート』（丸善出版事業部）

水島裕雅（みずしま ひろまさ）

1942年生、東京大学博士課程修了、広島大学教授。

『詩のこだま』（木魂社）、『青空』（木魂社）

青木孝夫（あおき たかお）

1955年生、東京大学博士課程修了、広島大学助教授。

『芸術文化のエコロジー』（共著、勁草書房）、「世阿弥の能楽論における<型>について」  
（『日本の美学13』ペリカン社）

菅村 亨（すがむら とおる）

1954年生、関西学院大学博士課程修了、広島大学助教授。

『極楽寺本『六道絵』について』（『佛教藝術』第175号）、「鹿児島の仏像」（『仏像を旅する——九州・沖縄』至文堂）、「瑠璃寺本隨求曼荼羅について」（『美術史を愉しむ』、思文閣出版）

樋口 聰（ひぐち さとし）

1955年生、筑波大学博士課程修了、広島大学助教授。

『スポーツの美学』（不昧堂），“Liveliness and Personality: The Content of the Aesthetic Object in Sport” Andre, J. and James, D. N. (Eds.) *Rethinking College Athletics*, Temple University Press, 『遊戲する身体』（大学教育出版）

稻賀繁美（いなが しげみ）

1957年生、東京大学／パリ大学博士課程修了、国際日本文化研究センター／総合研究大学院大学助教授。

『絵画の黄昏』（名古屋大学出版会）、『絵画の東方』（名古屋大学出版会）

吉田憲司（よしだ けんじ）

1955年生、大阪大学博士課程修了、国立民族学博物館／総合研究大学院大学助教授。

『仮面の森——アフリカ・チャウ社会における仮面結社、憑靈、邪術』（講談社）、「文化の「発見」——驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで」（岩波書店）、「仮面は生きている」（編著、岩波書店）

安西信一（あんざい しんいち）

1960年生、東京大学博士課程修了、広島大学助教授。

『イギリス風景式庭園の美学』（東京大学出版会、近刊）、『芸術文化のエコロジー』（共著、勁草書房）

園府寺司（こうでら つかさ）

1957年生、大阪大学／アムステルダム大学博士課程修了、大阪大学助教授。

『Vincent Van Gogh: Christianity Versus Nature, Amstergam-Philadelphia (John Benjamins)

# 芸術学の100年 日本と世界の間

2000年6月20日 第1版第1刷発行

編著者 金 田 晉

発行者 井 村 寿 人

発行所 株式会社 勲 草 書 房

112-0005 東京都文京区水道2-1-1 振替 00150-2-175253

電話（編集）03-3815-5277／FAX 03-3814-6968

電話（営業）03-3814-6861／FAX 03-3814-6854

印刷／日本フィニッシュ・和田製本

©KANATA Susumu 2000 Printed in Japan

\*落丁本・乱丁本はお取替いたします。

\*本書の全部または一部の複写・複製・転訳載および磁気または光記録媒体への入力等を禁じます。

ISBN 4-326-85168-6

<http://www.keisoshobo.co.jp>



視覚障害その他の理由で活字のままでこの本を利用出来ない人のために、営利を目的とする場合を除き「録音図書」「点字図書」「拡大写本」等の製作をすることを認めます。その際は著作権者、または、出版社まで御連絡ください。