

「目次」

美術フォーラム21

[BJUTSU FORUM 21]

VOL.4

「資料紹介」

- 勝興寺所蔵絵画……………6
●原口志津子
須磨弥吉郎と中国近代絵画……………14
●西上実

「特集」

名品／巨匠？

日本美術史における規範形成

- ①——美術史／美学／歴史学
名作と巨匠の認知をめぐる認識の齟齬……………22
「日本美術史」形成期（一八七〇—一九〇〇）を中心に
ゴッス「日本美術」（一八八三）、アンダーソン「日本の絵画藝術」（一八八六）
および「稿本日本帝国美術略記」（一九〇〇）をめぐる
●稲賀繁美

- 岡倉天心と美術史学の形成……………28
●神林恒道

- 近代歴史学と作品評価……………35
《御物聖徳太子画像》をめぐる
●東野治之

- 明治期の美術写真出版物……………39
『国華』『真美大観』『Histoire de l'Art du Japon』を中心に
●岡塚章子

Ⅱ——中国／インド／日本

- 中国絵画の古典性とは……………44
日本絵画史にとつてのそれを中心に
●小川裕充

- 目利きの払底……………47
様式論の凋落と日本仏教美術における過大評価
●定金計次

- 白鳳彫刻の解釈をめぐる……………51
ヨーロッパ的古典主義の恣意
●金子啓明

- 奈良三彩の起源と唐三彩……………54
技術／意匠の系譜について
●尾野善裕

1

名作と巨匠の認知をめぐる
認識の齟齬

「日本美術史」形成期（一八七〇—一九〇〇）を中心
に、ゴッス「日本美術」（一八八三）、「アンダーソン」『日本の
絵画藝術』（一八八六）および「稿本日本帝国美術略記」（一九〇〇）
をめぐる。

稲賀繁美

問題設定

美術史という概念、少なくとも一国民国家を代表する美術の歴史、という考え方は、十九世紀の西欧で浮上した考えであり、その限りでそれは、それまでの東アジアの伝統とは位相を異にしている。制度としての美術史なるものは、日本あるいは中国文化圏土着の、というよりは、むしろ西欧から移入された新しい範疇概念だった、とする見方が、近年提唱されてきた。日本美術史といわれる枠組みもまた、けつして内在的でも自然発生的でもなく、むしろ西欧モデルを模倣し、複製することで構想された面が大きいのは否定できない。明治時代（一八六七—一九一一）を通し、西欧の衝撃への応答の一環として、東アジアの若き帝国は、西欧の基準に合致した立憲君主制に不可欠な装備を身につけるべく、多大な努力を払った。国民国家としての体裁を整え、そのアイデンティティーを確立するという国家目標に沿って、日本美術史もその実質的要素のひとつとして認識され、日本臣民という新たな擬製に基づく文化統合のための、欠くことのできぬ道具として確立されていった、といつてよい。

近代日本における美術史の創設過程には、その構想の上で、いくつかに認識上の齟齬が認められる。そもそも誰を代表的な巨匠と見なし、いかなる作品を名作と認

定するのかは、けつして自動的に決められるものではない。実際、日本美術史の名作を選定するには、ふたつの矛盾しかねぬ基準が競合していたはずだ。一方で、選ばれるべき作品は、西欧で定義されたような——そして当時の国際市場のなかで、普遍的と考えられていた——「美術」(Fine Arts)という範疇に相応しいもの、と認識されねば、仲間入りを許されない。だが同時に他方では、そうした作品が、単なる西欧の美術品の類似品にのみ限定されるわけにも参らない。国民国家を代表する美術、という限り、それらは日本の事物として、日本ならではの性格と、日本の藝術的伝統とを標榜するような品であることもまた、自ずと求められていたからだ。⁽²⁾

かたや西欧の基準との適合性、かたや西欧の伝統には還元されない独自性。この両者のあいだの狭い、そして定かならぬ透き間を突いて、「日本美術史」を形成する作品の選別はなされねばならなかった。意識的であろうと、また無意識的にであろうと。さらにこうした名作の選別は、論理的必然として、いやおうなく、その片割れに、拒絶された作品たち——すなわち美術品と呼ばれる範疇には登録してもらえなかった作物——をも生み出さずにはおかぬ。認定された作物と、拒絶された作物との相互関係からは、日本近代にお

る美術史概念の構築の裏で、ひそかに働いていた暗黙のメカニズムが、浮かび上がってくることだろう。

したがって、本論が目指すのは、この選別作業という歴史的な試練を乗り越えて、晴れて巨匠や名作として延命あるいは再認知された領分を言祝ぐことなどではない。また、忘れられた巨匠とか、失墜した名作を指摘して、それらの復権を目指すことも、本論考の目的ではない。むしろここで問題にしたいのは、巨匠や名作をそれと選別し、命名し、言祝ぎ、復権し、あるいは失墜させる「政治」を可能にする条件、つまり巨匠や名作という評価の背後に隠されたもう一つの条件を洗い出し、それらを問い直してみることだ。ここで忘れてならないことは、巨匠や名作の規範確立(canonization)と裏腹の、拒絶のメカニズムというものは、ともすれば、規範確立を通じて——規範確立の力学そのものの手で——人知れず抑圧され抹消されてしまいがちなことだ。およそ公の認可という制定行為(institution)は、いかなる恣意性の痕跡も、定義からして残してはならないものであり、選別は、反論を許さない、しかしそれとして明示されない基準によつて行われるからである(いうまでもなく、国宝認定の学術的な手続きの厳密さは、それが発揮する権威の効能として、ここでいう「基準」の無謬性を強化することに貢献する)。こうした観点に

*笠翁

小川破笠（おがわはりつ）。寛文三十一延享四年六月三日（一六六三—一七四七）江戸中期の漆工。伊勢（三重県）の人。通称を平助といひ、破笠のほか、宗宇、笠翁、卯観子、夢中庵とも号す。江戸に出て俳諧を学び、土佐派風の絵や漆芸にもすぐれた。蒔絵に陶磁、鉛、錫、堆朱、象牙などを嵌入し、独特の作風のものを作り、後世「破笠細工」と称された。代表作に『古墨蒔絵硯箱』（東京国立博物館）がある。門人の望月半山が二世破笠を称した。（新潮世界美術辞典）

立って、およそ西暦の一八七〇年から一九〇〇年にわたる時期の「日本美術史創成期」を検討すること。それは、規範確立に伴って密かに、あるいは大げらに発生していた文化的な抑圧とその隠蔽、という側面だけでなく、規範確立に際して実際に適用されていた——にもかかわらず、そのように認知されることを拒絶された——美的判断がいかなるものだったのか、を明らかにする営みとなるだろう。したがって、本稿では、具体的な人物や作品よりも、それを取り込み／排除する枠組みが問題となる。

北斎評価の問題

以上のような問題意識に立つたとき、北斎を巡る位置付けの齟齬や、その転変は、とりわけ注目に値する。十九世紀後半、フィリップ・ビュリティー、テオドル・デュレヤル

イ・ゴンズ、さらにはエドモン・ド・ゴンクールといったフランスの日本趣味愛好家たちが、北斎を日本最大の巨匠に担ぎあげたのに対して、フェノロサやウィリアム・アンダーソン（『日本の絵画藝術』一八八六）といった、アングロサクソン系の初期の日本美術研究者たちは、フランス人たちの熱狂を冷笑した。だが日本の一四〇〇年代「クワトロチェント」の禪画に最高峰を見る、これら英米人の評価は、ルネサンスに基準を取る価値観と、西欧中心の美的判断の保守性をと露呈していた。それとは対照的に、フランスの批評家たちは、あえて日本の民衆派の『漫画』や大衆向けの版画藝術に「印象主義」の先駆を見て取った。そこには、日本を模範として、当時支配的だった美術アカデミーや官立美術学校の美的価値基準そのものを覆す、「革命的」な意図が明らかで、その理想に合致するのが、ほかならぬ北斎だった。フランスの進歩派共和主義者たちのこうした「前衛」史観を反

映して、全十章からなるゴンズの『日本美術』（一八八三）は、その一章まるまるを「画狂人」に捧げる。また（政治的には保守的な）ゴンクールは『歌麿』（一八九二）に続き、その最後の著作『北斎』（一八九六）を著し、これが今日にいたる欧米での北斎人気を決定づける。さらにゴンクールは、「日本の印象派列伝」と題した一連の著作で、次には『笠翁*』を予定していた。ここからも、フランスの愛好家たちが、陶磁器や青銅器、漆器をも含めた「日本美術」像を抱いていたことが見て取れる。それは、アンダーソンやフェノロサが、西欧の美術の位階に忠実に、もっぱら絵画に焦点を絞ったのとも、好対照をなしている。⁽⁴⁾

こうした欧米での北斎評価を、日本側はどう見ていたのだろうか。欧米での北斎評価ほどの程度まで同時代の日本で受け入れられ、あるいは拒絶されたのか。日本において北斎はいかに評価され、またそうした日本側の反応に、欧米側はどのように反応していたのか。

先に触れたフランスの日本趣味愛好家たち三人はいずれも、北斎の偉大さを最初に発見したのは自分たちであり、祖国での忘却から北斎を救出して復権したのは自分たちの手柄だ、との認識をもっていた。⁽⁵⁾だがフェノロサはそれに噛み付いて、「教養のある日本人が、そうした外国の見解によつて宗派替えをするなどということはおよそ起こらず、ここ「日本」の批評家たちは欧州での「北斎」評価を、驚きと笑いこもごもに見遣っている」と現地から報告する。利に聡い日本人画商たちが、敢えて欧州の首都の外人愛好家の嗜好に異議を呈するはずもなく、お人よしのフランス人たちは、日本人画商たちのおべつかとお世辞にまんまと騙されているだけだ。こうしたヨーロッパでの北斎ばやりは、いわば「社会的

現象」として注目するに値するのみ。「日本人たちのまことの嗜好は、かれらが自分自身の収集のために買った品々によつて示されている」、というのがフェノロサの主張だった。⁽⁶⁾

このフェノロサの批評は、以下の三点で注目に値する。まず指摘すべきは、フェノロサの言い分とは違って、フランスの北斎評価が、実際に日本に影響を与えることになったことだろう。ほぼ十年のちに虚心・飯島半十郎が『葛飾北斎伝』（一八九三）を公表するが、その後書きで、本書企画者の小林文七は、日本でまだ北斎が巨匠として認められていないことを遺憾とし、北斎の欧州での名声に言及する。ビュリティーに拠れば「意匠富達シシテ運筆自在ナルモノリユーバンスノ右ニ出ルモノナシ。而シテ森羅万象を筆頭ニ懸ケテ画界ニ馳騁スルモノハ、独リ北斎アルニ」と。小林は、北斎をルーベンスにも匹敵する巨匠と認めるフランスでの評価を引き合いに出して、日本で初の本格的な北斎伝刊行の後ろ盾に頼んでいた。⁽⁷⁾

ところで、ゴンクールの『北斎』刊行直後には、アンダーソンが私信でゴンクールに、出版を言祝ぐというよりは、むしろ当てつけ同然の書簡を寄越したほか、日本美術商でやがてアール・ヌーヴォーの提唱者となるサミュエル・ビングもまた、自分の企画していた北斎伝の計画が、ゴンクールと林忠正によつて横領された、とする中傷記事を『ルヴュ・フランシユ』誌に公表する。⁽⁸⁾林忠正は小林文七のバリにおける代理といつてもよく、またゴンクールに北斎をはじめとする日本美術の情報を提供していた画商である。フェノロサが先の引用で揶揄していた「日本人画商」とは、ほかならぬ彼らを指していたはずだ。とすれば、ここからふたつの帰結が導かれる。ま

ず虚心の『葛飾北斎伝』出版は、日本国内の需要という

よりは、むしろそもそも、一面ではフランスの愛好者たちへの情報提供の必要から企てられたものだった。そしてまた、世紀末の欧州の美術市場にあつて、北斎情報はその優先権獲得を巡って、熾烈な争いが繰り広げられるに値するだけの、商業的価値を担っていたわけだ。

第二に、フェノロサがこの一文を『ジャパン・ウィークリー・メイル』に発表したのは一八八四年七月のことだが、ちょうどこの時期、フェノロサは岡倉天心らを引き連れて奈良や京都で古美術調査に従事していた。有名な法隆寺、夢殿の通称救世観音の開帳も、確証はないものの、一般にこの年の調査途上の出来事だったと推定されている。⁽⁹⁾つまり、フランスの批評家たちの民衆史観、印象主義史観による日本美術像とは乖離した、いまひとつ別種の日本美術像形成が当時進行中であり、フェノロサその人が、ちょうどこの時期にその事業の核心に絡んでいたことになる。

そして最後に第三として、この新たな日本美術像を、公式の『日本美術史』として欧米の観衆にむけて展示する総責任者となるのが、ほかならぬ林忠正だった。一九〇〇年のパリ万国博覧会のおり、林は日本部の事務官長として、これまで日本が欧米向けではなく、もっぱら「自分自身の収集のために」秘蔵していた品々を、遠路パリへと輸送する大役を担う。もし途中で難破でもして作品が失われたらどうするか、との明治天皇の下問に對して、その際は腹を切ると答えた、との逸話も残る。⁽¹⁰⁾そしてこの日本古美術展示と同時に企画されたのが、日本最初の官立美術史の出版である。

公式日本美術史 古典・古代への 憧憬

大日本帝国憲法発布から十年後、西暦一九〇〇年に、日本はパ

リの万国博覧会会場に、法隆寺

金堂——現存する世界最古の木造建築とされる——を模したとされるバヴィリオンを建て、日本の古美術を展示した。これに平行して、フランス語の *Histoire de l'art du Japon* と題する大判の名著が発刊される。帝國博物館総長、九鬼隆二の序文にもあるとおり、その目的は、国家の美術をもつて国威発揚を促すにあつた。「我国光を発揚せんと欲し、往年全国宝物取調局設置の時より、全国の社寺に就き精しく宝物の取調に従事し、作者、年代、形質、伝束等を鑑査し、宝物を保存し、将来に向つて益々我特有の美術を吹鼓し、益々国光を発揚し、又遂には一大美術史を著作せんことを期せり」。⁽¹¹⁾ここには、世界の競合する諸国民にたいして、日本が自国の美術の伝統の粹を提示することが、必要かつ効果的にして利に適つた企画である、とする判断が明快に示されている。ただし、この出版はパリ万国博覧会のために、いわば日本美術史の梗概を記した「小史」にすぎない、と——謙虚とも不遜とも取れる——注記がなされ、日本語では『稿本日本帝国美術略記』の名称で、翌年、農商務省より発刊される。

こうした公式の国威発揚と美術品の顯示のためには、それに先立ち、ふたつの準備が不可欠だった。ひとつは、引用にもあるとおり、全国宝物取調局による、文化財調査・保存政策であり、いまひとつは人文学の一専攻分野としての美術史学の確立である。今最低限の復習をしておくならば、「美術史」が今日の意味で学科として認められたのは、一八八九年の東京美術学校の創立の時点である。ただしこの段階では「美術史」はカリキュラ

ム上、「美学」に従属する形で「美学及美術史」として扱われていた。この年フェノロサが担当したこの学科は、翌年から岡倉天心が受け継ぎ、三年にわたつて美術史の授業を受け持つ。日本におけるアカデミックな学問専攻としての「美術史」は、これを嚆矢とする。佐藤道信はここに二段階の進展を認める。まず国家が雇つた「お雇い外人」によつて、美学と美術史という西洋の概念が日本に、翻訳を介して移入される。つづいて、この枠組みがネイティブの学者（すなわち岡倉）によつて日本に適用され、ここに様式による時代編年を基礎とする、美術史記述が試みられる。⁽¹²⁾この同じ岡倉天心を主幹として、『稿本日本帝国美術略記』の編纂が開始された。

こうして学問分野としての美術史が、公教育システムの中かで成立すると並んで、臨時全国宝物取調局による調査が進行する。一八八八年から九七年にわたる全国規模の調査の結果、二万三〇九一点の作品が、八等級の範疇に分類のうえ登録された。宮内省によるこの調査は、内務省による古社寺保存法の施行（一八九八）による保護政策とも連動し、いわゆる明治維新初期以来の「廃仏毀釈」の横行を歯止めすることに貢献した、とされる。そして実際、これらの過程ではじめて「国宝」の指定を受けた幾つかの作品が、パリ博覧会に日本の古美術として搬送・陳列された品々のうちで、最重要品の位置を占めることになる。こうして、国際的な檯舞台において、日本美術史をいわば公式に「上演」する準備が整つた、といえる。

高木博志は、明治国家が十九世紀最後の十年間に取つた美術政策に関する詳細な研究で、そこに三点の特徴を認めている。⁽¹³⁾まず鹿鳴館時代に代表される極端な模倣的欧化政策は九〇年代には後退して、その代わ

り国内への適応、海外での顕示の両面で、典型的な日本らしさを創出し演出する工夫が見られるようになった。次に、説明の便宜として、西洋の伝統との対比が多用された。天心は奈良の彫刻は古代ギリシアの彫刻との比較に耐えるものとの見解を示したし、フェノロサは奈良時代を西洋美術史におけるグレコ・ロマン古典主義と等しい価値のあるもの、と唱え、また九鬼隆一は京都が奈良に負うものは、ちょうど古代ローマが古代アテネに負うものに類比できる、との説をなしている。こうした類比からは、いささか同義反復的だが、ふたつの効果が期待できた。かたや日本人にとつて、奈良や京都が西洋の古典的規範に匹敵する地位を誇れることは、はなはだ自尊心を擡(たか)げるものだったろう。かたや西洋人にとつても、東洋美術を、普遍的であると信じられた自分たちの美的規範に沿って理解できる、ということには、おおきな知的満足(もたす)を齎(もたら)すものがあつたことだろう。

第三に、こうした二点の競合した結果として、『稿本日本帝国美術略記』は——岡倉天心の一九〇四年の著作の題名を拝借するなら、まさに——『東洋の理想』を發揚する書物として現れた。おそらくは疑い無く天心の思想を下敷きにして、九鬼は序文にこう述べている。中国とインドにあつては、戦乱や革命のため、その数千年にわたる文明の精華は、今ではほとんどが失われてしまっている。それに対して、失われし古代アジア文明の遺香を今日に伝えるのは、むしろ日本である、と。「固より日本美術は日本専有の趣致を有するは言を俟たざれども、其の骨子たる嘗て東洋美術の粹を集めて構成したるものに外ならず」。「是の点よりして言はば、日本帝国は世界の公園たるの外、更に東洋の宝庫なりと称するも過言に非ざるなり」(序)⁽¹⁴⁾。これはそのまま、

天心の『東洋の理想』冒頭の發言、「日本はアジア諸文明の博物館である」、「アジア文化の歴史的な富を、秘藏された作例に沿つてひとつづきに研究しうるのは、唯日本においてのみである」(5)を先取りした發言と言える。

すでにその「泰西美術ノート」等において天心は、同様の思想を披瀝していた。即ち、列島の地理的な位置ゆえに、日本はインドと中国を綜合すべき役割を担い、「東洋の理想」の具現となることを定められていた。仏教というインドの倫理と、儒教・道教といった中国の哲学とは、日本において感性的・美的な表現のうちに統合される、という思想である。高階絵里加の大胆な仮説によれば、黒田清輝がはかならぬ一九〇〇年パリ万国博覧会に出展した「智・感・情」といういささか謎めいた三幅対こそは、こうした天心の思想の絵画的表明だとされる。⁽¹⁶⁾即ち「智」は中国の哲学であり、「情」は情念あるいは慈悲の心としてインドの倫理を暗示し、それらを左右に從えた、中央の「感」こそは、両者を綜合した美の世界、それが日本に仮託される。この作品はアジア三文明の暗喩であるとともに、釈迦三尊像でもあつて、中央の釈迦が美の化身として、その左右に普賢菩薩(慈悲)と文殊菩薩(智慧)を從えている。

このいささか誇大妄想的なヴィジョンのうちに、日清戦争後の日本の知識人の自意識の投影・表現を見ることは、たしかに不可能ではあるまい。旭日の帝国は、アジア全体の代表となることを期待され、インドと中国の没落の後に、アジアの栄光を復権する文明史的任務を帯びている、というわけだ。とはいえ、黒田のこの三幅対は、パリで展示されるに際しては、「裸婦習作」という、いかにも控えめな題名を与えられた。内弁慶の大言壮語と、欧米に対する気後れ——その落差に、二十世紀

初頭の、「覚醒」しつつある日本の劣勢複合も見取れまいか。

民衆史観と 古典偏重史観との 対立

日本美術に東洋の理想の博物館を見る思想はまた、日本にこそ東洋美術史編纂の能力ある主体を設定する思想とも通じていた。『稿本日本帝国美術略記』の序文で九鬼隆一は、「東洋美術史」編纂の大事業は、「支那及び印度の国民に望むべからず、応に東洋の宝庫たる我日本帝国国民にして始めて能く完成するを得べきのみ」、とまで發言する。⁽¹⁷⁾九鬼ほど鮮明ではないにせよ、岡倉天心の場合にも、日本美術史の沿革を記すことが、そのまま東洋美術史の精髓の理解に通づる、とするのが、『東洋の理想』での基本的な姿勢だった。そうした目的に沿った美術史を構想する場合、い

かなる巨匠と名作が選別されたのか。そしてもし今日に至るまで、日本美術史の巨匠や名作が、このような選別に忠実であるとすれば、そこにはなかなば無意識に押し込められて、ではあるが、ある覇権意識のネガが透けて見えることになるのではなからうか。以下、この観点から『略記』を簡単に四点から検討してみたい。

第一に『略記』の記述では北斎は、日本美術史において、もはやこれといった重要性をいささかも演じない、いかにも影の薄い存在へと縮小されている。ゴッソの『日本美術』での十章のうち一章という位置付け、さらにはこの「ゴッソらフランスの批評家の北斎への「過大評価」を反論するためとはいえ、アンダーソンの『日本の絵画藝術』が都合六頁を北斎に割き、しかも自分の蔵していた北斎肉筆の《為朝図》——北斎が挿絵を担当した馬琴筆『椿説弓張月』完成を祝い、馬琴が讃を寄せたもの——を特製図版に掲載したのに比べ、『略記』は四十数人の

浮世絵師略伝に交じって、北斎略伝を十二行にわたって記し、さして重要でもない肉筆の図版を一点挿入するに留まる。日本美術史上の北斎の意義にかなする議論などは一切見られない。

第二にこの『略記』では、北斎と、周文、明兆、雪舟らの室町の禅宗画家と、どちらが重要な「巨匠」か、といった曾ての英仏審美論争の痕跡も、まったくといって認められない。それに代わって、それまでの英仏の著作では断片的な記述しかなかった日本の古典・古代が大きな割合を占める。九章からなる記述のうち、三章までが、推古、天智、聖武という、西暦五九三年から七八年までの三人の天皇に宛られる。すなわち二千年を越える「歴史」のうち、わずかに五十年ほどのために、全体の紙面の三分の一が費やされていることになる。ここには、いわば日本の「古代」を歴史記述の舞台のうえで「創出」しようとの明確な意欲がある。

だが第三に、こうした見た目の不釣り合い、恣意性も、序文に記されたイデオロギーを考慮に入れば、なんら不思議もなく、いたって合目的な選択だったことが納得される。推古天皇の時代は、仏教伝来を驗し、朝鮮半島からの影響も顕著な、法隆寺金堂の釈迦三尊像が基準作となる。天智天皇の時代は、「インドギリシア様式」と呼ばれる厳格な様式によって特徴づけられ、同じく法隆寺金堂の壁画に代表される。そして聖武天皇の時代は、唐の繁栄を背景とした、中国の圧倒的な影響が語られ、薬師寺の薬師三尊像に、その典型が探られる。こうしてみれば、この三人の天皇の治世を重視したことの意味は、明白だろう。「序」に説かれたような、東洋の藝術的伝統の総合の場としての日本は、かくして日本古代王朝によって準備され、つづく京都の藤原文

化の中世にあつて、「国風文化」(nationalization) あるいは文化の土着化(naturalization)が準備された——という太い輪郭の見取り図が、『略記』全体の構想を、裏から支えていることになる。この基本構想はすでに岡倉天心の『日本美術史講義』にも示されていたものだった。そしてこのなかで重視された主要作品こそ、臨時全国宝物調査を受けて、一八九七年十二月に、まず国宝指定を受けた作品群だった。⁽¹⁹⁾さらに、同様の見取り図は、現在なお中学・高校の検定教科書の暗黙の基礎を成している。

第四に、北斎の「凋落」に代表されるような、明らかな歴史観の相違にもかかわらず、『略記』の歴史観も、対外的な要求に沿って形成された、という点では、なおゴッスの『日本美術』以来の系譜を引くもの、とも解釈できる。北斎を高く評価するゴッスの史観や、室町水墨画に日本絵画史の最高峰を見るアンダーソンの史観と同様、『略記』もひたすら西欧の眼差しを意識し、それに応えるべく構想された書物だった。『略記』がまず最初にフランス語で出版されたことは、その点でも象徴的だ。国威発揚が、まさに諸外国からの要請に応える方途だったことは、決して軽視されるべきではない。九鬼のフランス語序文(エマニュエル・トロントワ訳、ティエボー・シッソン校閲)は、日本語原文にも増して、そのことを、過たず、高らかに宣言していた。「我らの手元に保存されてきた驚異の品々を、諸国民の目に際立たしめること。これこそが、我らの義務であることを、我らは理解した。これこそが、我らが国の栄光を高揚するための、もつとも確実な手段である」と(仏語版p.xv)。では、日本趣味者の日本美術観と官立の日本美術観を隔てるのは、何であつたか。それは佐藤道信も

述べるのとおり、日本趣味の日本美術観が、民衆の藝術から構成されていたのに対して、公式の歴史が、主に天皇家や支配層、有力社寺の収集品から構成された、という点に帰結しよう。⁽²⁰⁾

結論

とりあえずの結論を導くために、こう問うてもよいだろうか。日本趣味の私的な歴史観と、日本政府が演出に努めた公的な歴史像とのあいだで、どちらが日本美術の巨匠や名作に関して、より正当な解釈といえるのだろうか。と。だがこの問いは、論者には偽りの問題設定と思える。というのも、両者のあいだの齟齬は、それ自体歴史的・文化的な産物だからだ。歴史における規範形成の背後には、そうした規範を「真実」として創設する歴史が控えている。北斎を巡る認識の齟齬も例外ではない。名作や巨匠の認定そして規範の設定は、けつして歴史を超越した真偽問題でもないし、またその時代時代の社会的な価値基準と無縁な、永遠の真理に拘わる問題でもありえない。むしろこうした複数の歴史観の競合のうちに垣間見られる齟齬こそ、フェノロサの言を借りるなら、北斎の、そしてそれに連動する、中世水墨画や古代仏教彫刻・絵画評価の、「社会学的現象」としての重要性が示されている。⁽²¹⁾

既に別の箇所でも一部引用した言葉だが、アンリ・フォションはかれの『北斎』第二版(一九二五)に付加した序文で、こう述べていた。「アジア全土の哲学者、詩人、藝術家の作品から、日本人オカクラは、おそらくは架空のものだろうが、構造としてはその精髓をなすといつてよい連続性を取り出した。それは、有機的思考の連続性というべく、共通の遺産であつて、緊張感に溢れ、その美德をしっかりと保持した「アジア」民族によって励

またされた、一大陸の愛国心をなすものである」と。(22)

ここでフォションは、これまで我々が分析してきた、巨匠と名作に関する認識上の齟齬を和解させようとしているようだ。北斎への敬意を怠らぬフランスの日本趣味の伝統に根差しつつも、フォションは同時に、美術史上の「精神的同族」(famille spirituelle)という自分の考えとも親和性を持つ思考法を、アジアに——架空とはいえず——共通の意識を探る天心の「理想」のヴィジョンのうちに、認めていたのだろう。

名作や巨匠の認知に関する認識上の齟齬は、ここに至って、ひとつの合わせ鏡のなかに捕らえられる。西欧が東洋に投げかけた視線と、それに対峙する東洋の側の応答との交点にあって、東洋美術史上の巨匠と名作とは、西欧概念の「美術」と「東洋美術史」という架空のアイデンティティ意識との重なりあいのなかに、その定かならぬ姿を結ぶことになる。(23)

※本稿は、一九九七年九月にイギリスのイースト・アングリア大学で行われた国際シンポジウム「Masters and Masterpieces in Japan and in the West」の発表「Cognition Gap in the Recognition of Masters and Masterpieces in the Formative Years of Japanese Art History (1875-1900)」を、本誌編集会議の求めで、日本語に翻訳したものである(ただし紙面の関係で、彫刻史にかんする考察は省いた)。またその後発表された関連論文を最小限注のなかで補った。なおこのシンポジウムで発表された論文の多くは、英語でも十分に公表されるに耐える水準であり、また日本語版を編集・出版することにも、おおきな学術的意義があるものだった、と筆者は考えている。だが、残念ながら現在まで、出版に向けた積極的な動きは見られない。この翻訳が、同シンポジウムの記録出版のための呼び水となれば幸いである。

注

- (1) 北澤憲昭「眼のなかの神祕」美術出版社、一九八九年。西川長夫(編)「幕末・明治期の国民国家形成と文化変遷」新曜社、一九九五年。また北澤憲昭「境界の美術」リブリマ、二〇〇〇年。
- (2) Shigeni Inaga, "De l'Artisan à l'artiste au seuil de la modernité japonaise, ou l'implantation de la notion des Beaux-Arts au Japon", *Sociologie de l'art*, No. 8, 1995, pp. 47-62. また拙稿「(他者)としての「美術」」(「他者」としての「日本」)、「美術」の定義を巡る文化摩擦 島本流・加須屋誠(編)「美術史と他者」晃洋書房、二〇〇〇年、一五二—一九二頁。
- (3) 拙著「絵画の黄昏：エドワード・ブネ没後の闘争」(名古屋大学出版会、一九九七年)は同様の視点にたて、エドワード・ブネにまつる歴史記述の神話の構成を分析した。
- (4) Theodore Duret, "L'art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés, Hokousai", *Gazette des Beaux-Arts*, 2ème période, 1883, pp. 113. sq. Louis Gonsse, *L'art japonais*, Paris, Quintin, 1883, p. 270, pp. 289-290. William Anderson, *The Pictorial Art in Japan*, London, Sampson Low, 1886, pp. 98-99. 以下、この二冊について Shigeni Inaga, "Impressionistic Aesthetics and Japanese Aesthetics: around a Controversy", *Kyoto Conference on Japanese Studies*, I.R.C. J.S., The Japan Foundation, 1994, vol. III, pp. 307, 319. および拙稿「北斎・シャム・リスト」美術フォーラム21「第二号」二〇〇〇年春、一一一—一九頁。本稿は、これを別の角度から補充するものである。
- (5) Louis Gonsse, *L'art japonais*, 1883, pp. 272-273, 1926 (revised edition) p. 90.
- (6) Ernest F. Fenollosa, "Review of the Chapter on Painting in *L'art japonais* by L. Gonsse", *The Japan Weekly Mail*, July 12, 1884.
- (7) 小林文七「附言」飯島半十郎「葛飾北斎」蓬閣閣、明治十六年・岩波文庫、鈴木重三校注「一九九九年」三三三—三三五頁。ホルター「Gabriel P. Weisberg, *The Independent Critic, Philippe Burty and the Visual Art of Mid-Nineteenth Century France*, New York, Peter Lang, 1983.
- (8) ベンヤーン・ハイン「美術史」Bibliothèque nationale, Paris, Nouvelle acquisition française 2240, pp. 245-253. 以下、拙稿「Shigeni Inaga, *Theodore Duret...*, Lille, Atelier national des thèses, vol. III, p. 598. 以下の記事「S. Bing, "La vie et l'oeuvre de Hokousai", *La Revue Blanche*, 1896, No. 64-65. 本件に関する「Giovanni Petrilli, "The Unpublished Letters of Hayashi Tadamasa to Edmond de Goncourt", *Lettres d'Edmond de Goncourt à Hayashi Tadamasa*, Tokyo, private edition, 1930. No. 62-63, 1979. 及び Kenzō Nakajima, *Lettres d'Edmond de Goncourt à Hayashi Tadamasa*, Tokyo, private edition, 1930.
- (9) 山口静「『エドワード・ブネ』三書堂、一九八二年、第一巻」二二七—二七六頁。
- (10) 木々康子「林忠正とその時代」筑摩書房、一九八七年。Brigitte Koyama-Richard, "Hayashi Tadamasa et l'art décoratif de l'ère Meiji", *The Journal of Human and Cultural Sciences*, Vol. XXVIII, No. 2, The Society of Human Cultural Sciences in Musashi University, 1997, pp. 121-163.
- (11) Commission impériale du Japon, *L'Histoire de l'art du Japon*, Paris, Maurice de Brunoff 1900 農商務省(編)「稿本日 本帝国美術略記」国華社、一九〇一年。English Revised Edition: The Imperial Museum, *A History of Japanese Art*, Tokyo, Ryūbin-kwan Publishing Co., 1913. 帝国博物館(編)「稿本日 本帝国美術略記」隆文館、一九一六年。なお一九一三年版以降の改訂「建築の部」の独立と、伊東忠太による増訂については、註(23)の拙稿参照。
- (12) 佐藤道信「近代史学としての美術史学の成立と展開」『日本美術史の水脈』かん社、一九九三年、一四六—一七〇頁。追って佐藤道信「明治国家と近代美術」吉川弘文館、一九九九年、第一部第四章に所収。
- (13) 高木博志「日本美術史の成立・試論：古代美術史の時代区分の成立」『日本史研究』四百号、一九九五年、七四—九八頁。追って高木博志「近代天皇制の文化史的研究」校倉書房、一九九七年、第十一章。
- (14) 帝国博物館(編)「稿本日 本帝国美術略記」註(11)三二—四頁。
- (15) Okakura Kakuzo, *Idols of the East*, London, John Murray, 1903, pp. 6-8.
- (16) 高階経理加「黒田清輝の岡倉天心像：『智・感・情』の成立をめぐって」『美術史』139, Vol. VII, No. 1, 1996, pp. 31-43.
- (17) 注(14)に同じ。
- (18) 岡倉天心「岡倉天心全集」平凡社、一九八〇年、第一巻、第四巻。また井上章一「法隆寺への精神史」弘文堂、一九九四年。なお小路田泰直「日本史の思想」柏書房、一九九七年、は、天心の「日本美術史講義」に見られた、飛鳥時代、天平時代、あることは空海時代などの名称が「稿本」では天皇名に変更されていることなどから、編集主幹が天心の左遷により福地義一に移った段階で、天心の汎アジア主義志向が水戸学流の岡村主善史観へと修正された、との仮説を提出している。だがこの仮説立証には、国立博物館蔵の「稿本」そのものの調査など、なお精密な一史料の検討を要する。
- (19) 黒板勝美(編)「特建国宝目録」岩波書店、一九二七年。
- (20) 佐藤道信「日本美術史誕生」講談社、一九九六年、二二八頁。
- (21) 以下で取りあげた問題は、その後馬淵明子「一九〇〇年パリ万国博覧会と *Histoire de l'art du Japon* をめぐって」東京国立文化財研究所(編)「今、日本の美術史学をふりかえる」一九九九年、四三—一五五頁に詳しく検討されている。ただしその結論は、本文での筆者の立場とは大きく異なる。馬淵論文への筆者の見解については、「今、日本」『美術史学をふりかえる』を参照。『あいだ Extra』No. 25「美術と美術館のあいだを考へる」一九九八年、二一五頁。「官製」『日本帝国美術史の誕生』『図書新聞』一九九八年三月十四日付、など参照。
- (22) Henri Focillon, *Hokousai* [1914, 1917], revised edition, 1925, p. iii.
- (23) 上の見地からする東洋美術史構想の批判としては、拙稿「理念としてのアジア：岡倉天心と東洋美術史の構想」その顛末「『國文學』二〇〇〇年、七月号、一一一—一七頁、八月号、一一四—一二四頁など。