

第1回ジャポネズリー研究学会賞

書評：大島清次著『ジャポニスム——印象派と浮世絵の周辺』
(美術公論社 1980年)

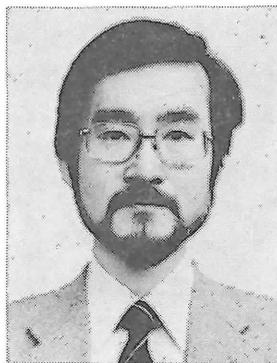
稲賀繁美 (第1回ジャポネズリー研究学会賞受賞者)

第1回(1980年度)ジャポネズリー研究学会賞は、下記の2名の会員に授与された。

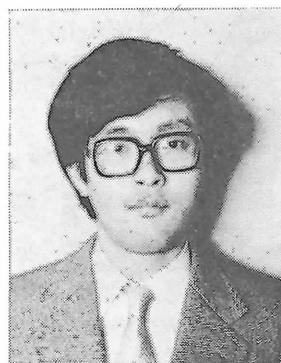
大森達次氏 (ブリヂストン美術館主任学芸員)

稲賀繁美氏 (東京大学大学院在学中)

受賞理由：1979年から80年にかけて、東京、大阪、福岡で行なわれた「浮世絵と印象派展」カタログの編集及び執筆により、ジャポニスム研究の進展に寄与したと認められたため、上記2名の受賞が決定された。



大森達次氏



稲賀繁美氏

なお授賞式は、1980年9月5日、ブリヂストン美術館において行なわれ、山田智三郎会長より、2名に賞状並びに副賞各10万円が授与された。

リオネルロ・ヴェントゥーリは、『美術批評史』(辻茂訳、みすず書房)で、芸術史の直面している二律背反を端的にこう書いている。「資料の出版と、その文献的注釈において達成された進歩は、芸術品や芸術家についての判断を表明するという段になると失せてしまうのである。そしていっそう悪いことは、この判断が必要であるという意識をすらも、しばしば欠いていることである。」このジレンマは、スチュアート・ヒューズが『意識と社会』(生松・荒川訳、みすず書房)で、そのみごとな展望を与えた、実証主義崩壊の劇的な知の変貌の、いわば落し子であるといつて、まちがいない。

ジャポニスム研究においても、影響事実の実証的確認という基礎工事と、その上に立つべき、画家の創作活動の解明という実証主義の埒を超える仕事とは、必ずしも常に互いにあい助け合う関係にはない。いやそれどころか「うっかりすると基礎工事だけに終始して、ついに創作にかかわる精神の上層の問題が不問に付されてしまうといった事態におちいりやすい。」研究上のこの二律背反化の傾向に対して、「基礎工事は先学の定説に多く依存しながら、その上の創造にかかわる精神の問題をつとめて話題にしてみた」ところに、本書の著者の一番の苦心と眼目とがある。とかく分裂しがちなこの二方向の微妙な釣合の上に、はじめて我々はジャポニスム研究上、今後の指針となるべき高水準の概説書を手に入れたのである。

基礎工事の面においても、しかしながら著者は独自の新機軸を多く提出している。

まず、ジャポネズリー流行の端緒として、これまで狭義の美術史の視野には入ることの少なかった1867、78年のパリ万国博覧会の重要性に注目したこと。ここで著者は、エルネスト・シェノー、ゴンクールらの万博見聞録を紹介して、日本美術を受け容れたパリの土壌を復元する。

これら批評家の他、テオドル・デュレなど、ジャポニザンであり、かつ印象主義運動の理解者でもあった人々の発言に重きを置いて

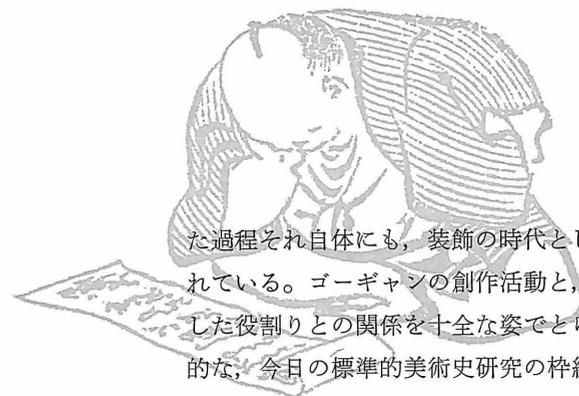
た着想は卓抜である。ジャポネズリー流行という事実の確認と、画家たちの主体的創作活動にかかわる精神の問題という、ともすれば分裂しかねない両者をともに視野に収める、これらの批評家という視点を得たことで、著者は両者を橋わたしする有力な立脚点を得たからである。

とかく皮相なものとなりがちな「流行」と、画家の創作活動という本質的問題との間を架橋するこの構想の助けを借りて、著者は例えば、シェノーが日本美術について語った「^{デザイントリー}非均衡」の美学と、ルノワールの「^{イレギュラリスト}不規則主義者」の理念とが、実は通底するものであったことを示唆する。皮相なエキゾティスムにとどまらぬ、深い日本美術理解の素地が、フランス美術界に醸成されていたわけである。

基礎工事に関して著者の果した第二の成果は、S・ビング編『芸術的な日本』の紹介であろう。西欧人の日本美術研究の中でも特筆すべきこの雑誌は、その後著者らの努力により、当学会の協力の下に、邦訳刊行の運びとなった（『芸術の日本』、美術公論社、1981年）が、その詳細な研究はむしろ今後の課題として残っている。

同誌の持つ重要性は、そこに浮世絵のみならず、装飾図案、工芸品を含めて、およそ芸術的な日本の全てが万載されていることにある。「ある意味では、〈フランス絵画と浮世絵〉の関係式より、〈フランス装飾美術と日本美術〉といった関係式の方が、かえってパリでは切実であった」当時の状況を集約するのが本誌なのである。さればこそ、こうした「総合的」な日本理解をひとつのスプリング・ボードに、「装飾芸術」としてのール・ヌーヴォーが、まさにこのビングの店を起点として世紀末のヨーロッパを覆うことにもなるわけである。

装飾芸術としての世紀末芸術の持つこうした「総合性」は、著者のゴーギャン解釈において、とりわけ大きな意味を持つことになる。ゴーギャンが、日本版画や七宝細工に縁の深いクロワゾニスムを、メレーテ・ポデルセンの言うように、シャブレの下での陶器作製の経験をも加味することで確立し、「総合主義」へと発展させていっ



た過程それ自体にも、装飾の時代としての世紀末の姿が如実に示されている。ゴーギャンの創作活動と、日本趣味が当時の美術界で果たした役割りとの関係を十全な姿でとらえるためには、絵画中心主義的な、今日の標準的美術史研究の枠組みを解体し、大幅に拡大せねばならない。その意味で、ジャポニスム研究は、狭義の美術史研究のみではとらえきれない、「比較文化学」的研究対象なのである。

以上のように、基礎工事の内にも既に著者の建設的提案を内包した新知見が多く披瀝されている。そしてこの基礎工事をさらに我々が押しすすめる際の手引きとして、著者が巻末に付した文献表は、その量において、海外の類書をも凌駕する。それにもかかわらず、本文とこの文献表との有機的結びつきが不完全なのは惜しまれる。本書の特色が、画家や批判家の発言を多く引用して、ジャポニスム受容者の側の主体的な精神のあり方を重視するにあるだけに、その出典を確認できぬ場合が一再ならずあるのは、本書の一般書としての性格を勘案しても、とりわけ当学会の研究者の立場から言えば、不満なしとしないのである。

とはいえ、著者の精査の結実たるこの文献表をたよりにした実証的「基礎工事」のさらなる精緻化は、学会の活動の盛行に伴って、半ば自動的に漸時発展してゆくに相違ない。問題はむしろ、そうした基礎工事の精緻化が、かえってジャポニスム研究を形骸化し、画家の創作の問題をおろそかにしかねない、という著者の懸念の内に表明されている。そして評者の考えでは、むしろこの方法論的ジレンマに関する洞察にこそ、本書の面目があるのである。

方法論上の観点から、著者が激しく批判するのは、浮世絵と西欧の各々の画家の絵とを形式的に比較して、そこから短絡的に影響の存在を結論する、小林太市郎、福本和夫らの方法である。こうした様式研究の不完全さは著者の論破する通りだが、かと言って様式の比較研究を厳密化すると、究極的には、模写の種探し以外には何の実証的研究もできなくなる。模写と原作との差の中に、模写した側

の解釈の独自性がきわだって現れる場合もないではないが（ゴッホの場合を評者は考える）、一般には、この方法では、受容者の創作性の低い、モチーフの借用のレベルしか明らかにならない。画面に用いられた小道具の出所は割れても、画家の創作や美学にとっては、小道具は何ら本質的な構成要素でも本質的影響源でもあり得ない。

様式の比較分析のみでは、芸術家の創作の本質にかかわる深い影響の有無を判別することは困難である。この欠点を補うべく著者が重視したものこそ、画家本人の「自白」であり、周囲の「証言」である。創作という高度に知的な「犯罪」では確固たる物的証拠が得られないから、状況証拠でまわりから固めて行くというわけである。

ところが、いうまでもなく、自白といい、状況証拠といい、そう一筋縄にいく相手ではない。《ラ・クロワ平野》に関するゴッホの言葉一人が見れば「さほど日本的な感じはしないはず」だがゴッホ本人としては、「実際には今まで描いたものなかで一番日本らしい」一などは、実証の様式分析の限界を破る貴重な「自白」と言えようが、他方、同時代から日本の影響（中心をはずした構図等）を取沙汰され、それが半ば常識になっているドガの場合、彼の『画帳』には意外にも浮世絵の模写など一点もない。ドガ本人の意思はそっちのけで、周囲がドガをことさら日本と結びつける神話の捏造にこれ努めてきた節もなくはない。学者の仕事が「重層決定」の蓋然的要因の列挙にある以上、そこには「過剰解釈」の危険がつけまとうわけである。さらにそもそも画家本人にとっても、模写よりも深い創作上の営みに関して、何がその源泉となったと意識するかは、はなはだ主観的な選択に他ならない。およそ深い影響の存在は画家本人にとっても、後に回顧してはじめて意識される場合が少なくないし、回顧に際しては、忘却、誤謬はつきもの、虚偽やはぐらかしとてあり得ようし、少なくともなにかの合理化が加えられるのは避け難い、というよりもむしろ歴史的認識の本性から言って、必須ですらある。さらには無意識裡の「検閲」ゆえに我知らず好きな

ものを嫌いと言い張る場合すらある。〈日本など知らぬ〉という表層の意識上の「心理的事実」が、実は深層の〈日本からの影響の存在〉という「史実」ゆえに惹起される場合すらあるわけである。

このように考えてくると、画家本人の証言ないし「心理的事実」とは両立し得ない「史実」が存在する可能性も否定できなくなる。だがこの領域が、もとより作品間の一対一のそっくりジョウの様式比較で「実証」可能な明証性など持たない秘められた領域である以上、こうした深層の「史実」は、その「像」であるところの、画家ないし周囲の人々の「心理的事実」という近似値をたよりに推定する他ない。著者も言うように、美術「品」のジャポニスムではなく、彼らの日本「像」としてのジャポニスムの解明が要請されるゆえんである。

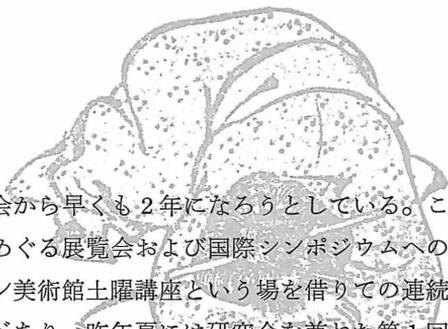
「史実」と「心理的事実」との間の埋め難い間隙。この一見、研究上のジレンマとも思われる断層にこそ、実は創造過程の秘密がある。著者はその秘密をシェノーの言葉の中に見事に発見している。西欧の画家たちは日本美術に、彼らの創作上の靈感を得たのではない。むしろ、既に漠とわかっていたものに関する確信を得たのである。くもしそれを知っていたならば、わざわざその影響を受けるはずはないし、逆にまだそれを知らなかったなら、それが必要だということもわかるはずがない。この、プラトンの『メノン』の二律背反の間に潜む、「私秘」な領域、ここにこそ、真の創作的影響が存し得る。この過程が人間の創作活動の核であることは、マイケル・ポランニーがみごとに解明してみせたところである（『暗黙知の次元』佐藤敬三訳、紀伊国屋書店）が、私見によれば、この間隙こそ「史実」と「心理的事実」とのずれの謂に他ならない。

事実、古典主義的空間の破壊、色彩の自律化という当時の画家たちの総体的志向の中での、浮世絵との出会いは、まさに彼らが独力でみいだそうとしていたものとの出会いだっただのである。さればこそ、ゴッホのように、すなおに日本美術への感激を吐露し、その後裔をもって任ずる画家もあれば、独力の発見が日本趣味と解される

のを嫌って、ことさら日本美術を無視した画家もあったであろう（セザンヌの場合を評者は仮定している）。ブイヨンによれば、ブラックモンのように、内発的に発見していた非透視画法的空間表現を浮世絵の中に再確認して後に、かえって浮世絵の模倣へと「退行」してしまった画家もあった（*Japonisme in Art*, Kodansha International）。それは愛憎入り乱れる文化交流の現場だったのである。

そのまっただ中では、もはや、こと創造的影響に関しては、それが本当にあったのか、それとも偶然の同時的符合にすぎぬのかの黒白判別や、誰が一番乗りでその後は二番煎じにすぎぬとか、といった「論功行賞」はほとんど無意味になってしまう。むしろ何故偶然の符合や二番煎じが出現し得たのかを、ひとつの知的共同体の造形言語の革新過程として、社会学的に意味づけること（フランカステル）の方が、より重要となるからである。だが、こうして創造過程の内にまで深く潜入することは、必然的に、実証的影響関係の探求という旧来の研究の枠組みを乗り越えることになる。

浮世絵の印象派への「貢献」を認定して能事畢れりとするが如き悪しき実証主義には決して甘んぜず、その奥にある精神の問題にまで深く測鉛を降そうとする著者の思索態度は、従って我々に新たな方法論的難題を提起しているといえる。だがこの困難に正面から立ち向うことではじめて、「主体的創造の営みを仲介する媒体」としてのジャポニスムの意味を、「伝統と創造のあの普遍的命題」^{アカルテ・レイシオン}に関する文化史の基本問題のひとつ—文化触変—として考察する、広い視野に立つことができるのである。（1980年12月）



編集後記

学会の設立総会から早くも2年になろうとしている。この間に浮世絵と印象派をめぐる展覧会および国際シンポジウムへの協力や参加、ブリヂストン美術館土曜講座という場を借りての連続講演会の開催などのことがあり、昨年夏には研究会を兼ねた第1回総会をもつこともできた。小規模の学会ながら何とか順調なスタートをきることができたようで、御同慶のいたりである。

会員数は近ごろ70名を越えたようである。100名の会員が毎年きちんと会費を払ってくだされば一応は運営可能なのではないかというのが発起人たちの当初の予想だったが、石橋財団からの援助費のおかげで、財政状態はきわめて健全である。会員諸氏の推挙により今後も新会員がふえることが望ましいのは言うまでもない。

第1回総会以後、年報の発行が懸案となっていたが、ようやく第1号発行の運びとなった。この遅延は編集を担当した私の怠慢でもあり、当初の書評執筆予定者の事情にもよっている。とにかく今は第1号の発行を喜ぶことにしよう。

会費の徴収でも年報の編集でもブリヂストン美術館の阿部信雄氏に大いにお世話になった。氏に厚く謝意を表し、また他方では会員諸氏の各方面での活躍の一層の進展を願ってやまない。

(1981年7月 池上忠治)

ジャポネズリー研究会会報

発行 1981年7月10日

編集 池上忠治・阿部信雄

制作 美術出版デザインセンター

Printed in Japan, 1981