

解説

1

稲賀繁美

一九七〇年代末。日本の浮世絵が印象派をはじめとする十九世紀後半のヨーロッパ美術界におおきな「影響」を与えていたことは、まだ必ずしも一般の常識とはなっていないかった。もちろん日本においても、後藤末雄、近藤市太郎、小林太市郎、山田智三郎といった先覚の手によって、既に三〇年代から着実な学問的成果はあげられていた。だが期せずしてこの頃、世界を又またにかけ、いわば同時並行的に、この分野の研究が深化されようとしていた。今にして思えば、これもまたエドワード・サイードの『オリエンタリズム』（一九七八年）刊行と軌を一にする動向であった。一方では、六〇年代に独立を果たした旧植民地の政治的自己主張が、ついには西欧による学問知識・制度の独占に対する異議申し立てへと発展し、他方では逆に、実証主義に代表される十九世紀的な西欧の学問伝統の骨組みが、アカデミズムの自己中心的権威主義の失墜とともに内部から崩壊しようとする瞬間でもあった。すでに飽和点に達していた危機状況が、パリ六八年五月の「革命」に前後して発火するや、瞬またく間に

世界的な大学紛争の嵐となる。それはまた、個々別々のタコツボの中で既成のパラダイム克服に地道な努力を続けていた諸分野の孤独な研究が、突如お互いに共通の問題を扱っていたことに気付く、という「革命的」な認識の黎明でもあった。

こと「日本趣味研究」に関していえば、まず指摘されるべきは、ミュンヘンのオリンピックピクを背景にして開催された大規模な展覧会『世界文化と現代美術』カタログ（一九七二年）であろう。この時、日本美術の西欧近代美術への関与について高密度の論考を寄せたクラウス・ベルガーは、一九七五年には、いまだに情報量においては圧倒的な大著『ヤポニスム』の執筆を終えていた（一九八一年、プレステル書店より刊行、一九九一年英訳）。同じく工芸部門を執筆したヴィーン工芸美術館館長ヘルベルト・フックスは、一八七三年のヴィーン万国博覧会百周年記念の展覧会では、オーストリアにおける日本美術浸透のさまを再構成した。ミュンヘンでの企画総指揮者だったジークフリート・ヴィツヒマンは、この時の成果を基礎に、一九八〇年には図版をテーマ別に集約した巨大にして奇怪なる豪華本『ヤポニスム』を独、英、仏語で公刊し、日本でもこれに基づいた特別テレビ番組の企画が浮上している（ただしこの時は実現されず）。

一方合衆国では、日本趣味の評論家フィリップ・ビュルティール研究に先鞭をつけていたゲイブリエル・ワイズバーク主導による『ジャポニスム』展（クリヴランド美術館、一九七五年）が新天地を開く。フィリップ・デニス・ケイト、マーチン・エイデルバークはじめ研

究心富む同僚の協力を得て、実証的な見地から、それまでの大雑把な概論や表面的な似たもの比べの域を越える具体的な論証が数多く提出された。あい前後して、日本では小冊子ながら適確な洞察と均衡ある記述でいまだに基本書たるを失っていない『浮世絵と印象派』（至文堂、一九七三年）を執筆していた山田智三郎が、ユネスコなどの共催により『日本と西洋美術における対話』（英文一九七六年、和文一九七九年）をはじめとする啓蒙書を編集し、日、仏、英三語による国際版で出版している。ジャポニスムについてはパリ大学美術史教室ベルナル・ドリヴァルがイヴォヌヌ・テリオンの博士論文を基礎に、自らのナビ派研究をも加味した論文を執筆し、フランスの研究水準を誇示した。一九七七年には雑誌『別冊太陽』が「海外に流出した秘宝」を特集し、瀬木慎一氏、田中英道氏らが充実した記事を寄せている。さらに、一九七九年末には東京・池袋サンシャイン美術館での『浮世絵と印象派の画家たち展』にあわせて大規模な国際公開シンポジウムが催され、各国から十五名にのぼる第一線の研究者が最新の研究成果を闘わせた（英文の報告書が、山田編『*Japonisme in Art*』として、講談社インターナショナルより一九八〇年に上梓された）。

そうした動向の影で、既に六〇年代後半から雑誌『萌春』に、本書の核となる部分を連載していた大島氏は、七〇年の春から夏にかけてパリ国立図書館版画部で調査にあたる機会をも得て、その研究を一冊にまとめる構想を心に暖めておられたようである。だが美術公論社から刊行のなったのは、上述のシンポジウムの半年足らず後。すでに脱稿後だったために、

シンボジウムの成果を汲めなかつた、と大島氏は初版のあとがきで控えめに触れておられるが、むしろ本書の出版がわずかに時機を逸したというのが事実であろう。

それはまだ真面目な美術の研究書など一般にはなかなか読まれない時代だった。大都市の書店によりやく専用の棚がかるうじて一列ばかり確保されようとしていた頃の話だ。巻末に詳細な文献目録を載せるなど、ただでも限定された一般の読者をなおさら敬遠させかねない。だが大島氏は、洋書を含めた文献目録をあえて十八頁にもわたって収録した。長年の調査の成果というべき貴重な手の内を、「新しい研究者のため」(三四六頁)に惜しげもなく公開した著者の覇気はいかにも異彩を放った。今から見れば、貴重な一次資料とともに一般むけの概説書も紛れ込んでいて、必ずしも専門家を納得させうるものではない。だが実はこの配慮が、いまこうして解説を草している者をはじめとする何人かの学生にとつて、その後重大な意味をもつことになる。

## 2

七〇年代末以降の、同時多発的な日本趣味研究ジャポニスムの国際的な隆盛のなか、それでは大島氏の著書は諸外国の成果と比較して、いかなる特色を備えていたのか。端的にいってふたつある。ひとつには造形上の「影響関係」の「実証」にのみ血道をあげる、旧来の実証主義リビド一本槍かりの美術史研究にたいする疑義の提出である。いまひとつは「浮世絵の西歐近代美術への貢

献」をもつて、日本美術の優秀性と、日本の国際的意義を納得させようとする自慰的態度、つまり欧米中心主義に寄生しつつ媚びを売り、欧米に認知されることで、自己のアイデンティティを確認できたと信ずる態の、屈曲した国粹主義への警鐘である。

そもそも日本におけるジャポニスム研究には、このふたつの危険が骨がらみ絡みあつて内在中に浮世絵と印象派とに構図や美意識の類似があると指摘して、一方から他方への「影響」を立証すること。それが即印象派研究への学問的な貢献ちゆうこんとして、世界の舞台に日本を送りこむ口実となる知的土壌。さらには日本美術の世界的貢献に関する研究により、自らも国際的に評価される業績をあげ、「本場」で認知されることにより故郷に錦を飾るという、二重箱になった国威発揚の構図。戦前、「国際的」に通用した日本人学者たちが、それゆえに背負い込むほかなかつたこの時代的限界。植民地主義と人知れず癒着し、「構造的」に組み込まれたこの通弊。そうした権威の政治学に敢然として異を唱えたところに、著者の面目がある。構造主義の季節にパリで研究を積んだ著者ならではの、意識されざる面目である。

日本の文化的環境と骨がらみになった、こうした学問的旧弊。それを真つ向から拒絶して著者はこう宣言する。ジャポニスムは欧米の問題でこそあれ日本側の問題ではなかつた、欧米の藝術家の創造の内面こそ大切であれ、影響源が日本か否かは二の次である、と(一七六頁)。こうした批判精神ゆえに、著者はまた本書において、諸外国の研究にも先駆けて、いくつかの先鞭をつけることができた。その特色もふたつ指摘できるが、ここでも構造主義の

時代の仄かな影は否定できない。一方で、美術史研究における作品至上主義からの脱却と、同時代の文献的資料の批判的活用である。あるいはフォスカの『文学者と美術批評』を訳した経験が生かされているのかもしれないが、例えば「8 『藍狂い』の画家たち」は解説者には裨益するところが大で、これを出発点に別にとつ論文を書いた記憶もある。その方法論のマニフェストと言うべきなのは、ドガを論じた第十一章だろう。ドガにおける構図の特異性は日本趣味によって説明がつく、とするのは小林大市郎をはじめとして喧伝されるひとつの通説であるが、本章にはそうした俗説を全面否定しかねない懷疑精神が横溢する。

著者は、造形上の類似の指摘と「書かれる歴史」(一七六頁)つまり言説ディステキールに現れる歴史との乖離乖離に、素朴実証主義の限界を見いだしている。この点で著者の立場は、いわゆる実証主義論争に棹をさす。しばしば構造主義は、どんな対象に対してであれ中立的に適用できる方法論であるがゆえに、むしろ選ばれた作品を無批判にまかり通らせる口実となり、作品至上主義に加担したとされる。だが、それは小手先の技術と化した部分をのみ肥大させる一面的な見方であろう。むしろ意味するものと意味されるもの、イメージとその読解とが決して一対一に対応する一枚岩ではなく、それどころか両者が恣意的に重ね合わされているながら、巧妙にも本来のそれを隠蔽隠蔽することで意味作用をまかり通らせていることこそ、構造主義が我々に意識させてくれた教訓ではなかったか。

これと表裏一体の関係で、いまひとつ大島氏の重視するのが、社会学的な視点の導入と、

社会史・精神史的なアプローチである。この点については、晩年のピエール・フランカステルが美術史研究において構造主義的な言語学的解析をいわば先取りして「造形的言語」の考察を訴え、絵画空間の変貌を知識社会学的視点から分析し直そうとしていたことも念頭に浮かぶ。彼の名著『絵画と社会』を翻訳した美術評論家大島氏ならではの柔軟な方法的姿勢は、例えば個々の作品における影響の有無の画定よりも、なぜ影響と見なされる現象が収斂したのかのメカニズムをこそ探求しようとする態度にも、おのずと感得される。思えばフランカステルの関心は、個々の造形的要素を数え上げるよりも、むしろそれらがいかに統合され、なぜ分離していったかの過程を追跡するにあった。ある時代の客観的可能性の総体なのかから、なぜ特定の問題系のみが浮上するのか、そこにはいかなる利害関心、志向関心が働いたのか。その脈絡を、大島氏はフランカステルに倣って追跡しようである。だが舶来品の名前をひけらかして、一知半解、我田引水の借用に走る輩とは、大島氏は一線を画する。その清潔な態度もまた好ましい。

## 3

以上、ふたつの方法論的側面を指摘したが、つぎにそれぞれを具体的に検討したい。まず批評研究の面。フォスカの著書がデイドロからはじめて、スタンダール、バルザック、ボードレール、ゴンクール兄弟、ラフォルク、ゾラ、ユイスマンスを経てブルースト、ヴァレリ

ーに至る、十八世紀後半以来のフランスの代表的な文人たちの美術批評を概観したのに対し、大島氏は本書でエルネスト・シェノー、テオドール・デュレという、ほとんど日本では知る人もなかったふたりの美術批評家に注目した。シェノー〔5 パリのなかの日本〕、「6 エルネスト・シェノー」は産業応用美術中央連合の一員で、一八六〇年代から日本美術の触覚の美学、非対称の美的感覚、遠近法や陰影法の意図的な無視といった特性を説いた人物であるが、フランス本国でも今日なお纏まった研究はない。だが『芸術において競合する諸国』と題する膨大な一八六七年パリ万国博覧会報告をはじめ、一級の史料を編纂するとともに、美術批評家としても健筆を奮っている。解説者の仮説によれば、ヘンリー・アダムスとともに来日して岡倉天心とも友人であったアメリカ人画家ジョン・ラファージの「日本美術覚書」（一八七〇年）も、また木下杢太郎の愛読したりヒャルト・ムーターの『十九世紀絵画史』（一八九三—九四年）二巻のなかの日本美術にかんする章も、いずれもシェノーの日本美術論に大きく依存している。やがて西欧での日本美術観は、『茶の本』などの影響もあって、禅美術観に塗り込められることになるのだが、それまでの間、シェノーがおよぼしていた感化力がどれほどのものだったか、このふたつの例からも推察されようというものだ。

また一方のテオドール・デュレ〔14 テオドール・デュレと日本の画帖〕については、すでに戦前、小林太市郎に、その批評家としての役割をそつなく要領よく紹介した文章がある（『印象派、日本美術およびテオドール・デュレ』、『北齋とドガ』三彩社所収）。だがデュレ晩年の『画家列伝』にある記述を無批判に引用するだけの小林には飽き足らず、大島氏はさらに一步深く踏み込んで、デュレの波乱に富んだ一生のさわりを巧みに要約してみせる。その後、大島氏ご本人からの励ましもあって、デュレ研究に首を突っ込み、事デュレに関しては今のところ地上で一番詳しいはずの人間（↑）としては、デュレの生涯の細部について訂正すべき部分や付け加えたい事実は、もちろん多々ある。たとえば共和主義者デュレはまわがってもパリ・コミューンで仇敵たる「コミューン側に肩入れし」てはいないし、「クールベの例の大壮挙のヴァンドーム記念柱引き倒し事件にもこれを支持している」（二一七頁）というのは事実無根である。また、これは当方の敗北宣言だが、一八七三年の日本旅行で行のシェルヌーシ「本書ではイタリア風」に「チェルヌスキー」と持ち去った高さ四メートル余りの金銅の大仏が、実は目黒の蟠龍寺からの流出品阿弥陀仏であったことは、解説者が調査に手を拱こまいでいる間に、コレージュ・ド・フランス教授ベルナル・フランク氏によって、一八八三年、まふまふ「発見」されてしまった（後出『ジャポニスムの世紀』参照）。

とはいえ、大島氏ご自身の導きなくしては、解説者のこうした「大島批判・訂正・加筆」も到底ありえないし、またデュレの生涯の魅力ある部分は、実際には大島氏の記述で、おおかたが尽くされている。むしろ事実としてのデュレは、大島氏の描いた「英国風伊達男」姿よりもよほど魅力に欠ける、と行って悪ければ、それよりはるかに屈曲した古狸であること

を、うんざりするほど悟らされたのが、当方の鵜痴<sup>てい</sup>たき博士論文の「成果」なのだ。ゴッホの贋作事件に晩年のデュレが係わっていたことの「発見」などもその一例で、これでは大団円のはずのストリーパーも最期の土壇場まで来てぶち壊しになってしまう。

いづれにせよ欧米でも八〇年代に入ると十九世紀後半の美術批評研究は美術史と文学研究の境界領域として俄然<sup>がぜん</sup>注目され始めた。一九七九年のシンポジウムの席で、「浮世絵発見者」ブラックモンは実は「発見」以前から非遠近法を実践していたのに、浮世絵に接してからかえって後退してしまったことを「立証」して、日本趣味称賛の儀式に冷水をま浴びせたジャン・ポール・ブイヨン氏の問題意識は、本書の大島氏の立場にも通ずる。この彼が批評研究推進の一中心人物であるのも象徴的だ。だが、その詳細については場所を改める必要がある。ここではこうした研究動向を予見していた大島氏の慧眼をのみ確認し、以下割愛する。

## 4

それでは、著者の社会史的、社会的な関心はどうか。眼目のひとつは日本における万国博覧会研究に、高橋邦太郎について、それを訂正しつつ、具体的な成果を提出したことがある（「4 一八六七七年のパリ万国博覧会」、「7 一八七八年のパリ万国博覧会」）。本書に盛られた図版の多くもパリ国立図書館版画部での著者のパイオニア的探索と発掘作業の成果で

ある。いまひとつは美術市場の構造へと測鉛を降ろしたことで、こちらはS・ビングといふ世紀末の日本趣味からアール・ヌーヴォーへの推移の鍵を握る美術商に着眼したことだ（「15 サミュエル・ビングと日本美術」）。これらの先駆的業績はその後内外の研究者に受け継がれた。前者については丹尾安典氏が一年間のパリ滞在の間の猛烈な図書館通いで、一九〇〇年のパリ万国博覧会にかんする綿密な調査を敢行し、早稻田系美術史研究者によるパリ万国博覧会三部作の掉尾を飾られた（「一九〇〇年パリ万国博覧会と日本美術」、「日本美術院百年史」第二巻、一九九〇年など）。また、後者については、ワイズバーク博士が『アール・ヌーヴォー、ビング』（一九八六年）と題する、新発見の未公開史料や写真資料を満載した、やや平板だが大部の読みやすい豪華本研究書をまとめられている。ここまで内外の研究が進展しようとは、本書上梓の頃には予想だにできなかった。

またS・ビングは、一八八八年から一八九〇年まで『藝術的な日本』と題する月刊誌を全三六巻刊行したが、これをまとめて紹介したのも大島氏のお手柄であった。この謎めいた画商（いまだにSがジークフリートなのかサミュエルなのか論争が続いており、肖像写真もそれらしきものがワイズバーク氏発掘の一点知られるのみ）による幻の書物は、本書出版後大島氏を含む編者たちの手により、『藝術の日本』としてその全文が邦訳されている（美術公論社刊）。

大判の月刊誌という比較的安価な媒体によって日本美術の天然色複製図版が大量に流布し

たことの意義は、一九七九年のシンポジウムに出席したチュートリツヒのクンスト・ハウス副館長、ウルズラ・メルツキ・ペトリ女史もその著『ナビ派と日本』（一九七六年）でドニやヴユイヤールの水墨模倣の点描画を巡って詳細に実証する通りである。ナビ派が厚紙に絵の具で描いたという選択の美学的な意義を、「鈍い艶消しされた筆触が日本の墨跡のように紙面に食い込」（二九〇頁）むようにするための意図的選択とした大島氏の卓見は、北齋称賛にかこつけてマネのデッサンやリトグラフの「墨跡」（二七〇頁）の妙技を持ち上げたデュレの論法をも彷彿させるが、（いまここに列挙できないその他数々の考察ともども）いまだにその有効性を失っ<sup>ぽろ</sup>てしま<sup>い</sup>い。

また一例にすぎないが、『藝術の日本』とゴッホ兄弟のあいだにも、浅からぬ因縁がある。アルルのヴァン・ゴッホはパリの弟から送られた『藝術の日本』第一巻のピングの序文と、挿絵図版にあつた無款の「一茎の草」からひとつのインスピレーションを受けたからだ。日本人のように一茎の草を観察することが、やがては植物界、動物界、四季と自然界の風物すべてへの認識へと広がり、最後には世界、そして人間の悲しさの認識に至る（五四二信）。ゴッホのこの壮大な宇宙観も、日本に託して語られたのである（二六七頁。ちなみにこの部分のみならず書房版『ゴッホの手紙』の訳には、残念なことに大切なところで誤謬、脱落が見される）。またこの段で、ゴッホは日本人に倣って仲間同志で作品を交換する「芸術家共同体」の夢を語っているのだが、これはデュレ・コレクシオンに現存するような、贈答された摺物を貼り合わせた画帖を見て、ゴッホが想像をたくましくしたものでないか、と解説者は推測している。

## 5

ジャポニスムの研究を専門とする学会の創設が、大島氏の周囲で具体化されたのも、本書刊行に前後する一九七九年のことであつた。「ジャポネズリー研究学会」という、今にしてみればいささか古色蒼然たる名称は、解説者のフランス語の恩師であるダニエル・シュミット先生の示唆によるという。いわば本書が課題として未来に託した研究は、大島氏ご自身もその発足に尽力された学会によつて、自動的に継承発展されてゆく準備が整えられていたのである。本書は一連のリサーチ・プログラムの出発点として、後進のガイドとなるべき歴史的な役割を担うことを、出版の時点で表明していたわけである。

著者の期待に応えるべく、この学会とも係わりのある若い研究者からは、例えば圀府寺司氏のような国際的にも折り紙付きの第一線ヴァン・ゴッホ学者が育ち、西洋美術館での国際シンポジウム（一九八五年、報告書は東京新聞、一九八八年）をはじめとする場で活躍されている。また海外からの協賛者ではヴィダー・ハーレン氏が英国の装飾美術運動の中核を担ったクリストファー・ドレッサーについて詳細な研究書を刊行している（一九九〇年）。解説者も及ばずながら、当時アムステルダム<sup>の</sup>ヘーレン・ガ<sup>ル</sup>にあつた圀府寺さんのお宅

(十七世紀の歴史建造物である)に一週間ほど居候させて頂き、折から当地で開催された「言葉と映像第一回国際学会」に参加して、デュレの日本美術論と印象派との誤解ゆえの創造の様態を解析したり(参照二〇五頁)、またゴッホ没後百周年には、終焉の地オウヴェール・シユル・オワーズで、ゴッホの手紙の、右に引いた一節の種明かしを含む講演を行うこともできた。いずれも解説者にとっては、本書とそれを取り巻く縁なくしては到底ありえなかった帰趨であって、偶然とはいえぬ出会いの大切さに改めて感慨も深い。

学会活動の進展に従って、本書ではまだ将来の課題とされていた未調査の欠落、不明箇所もずいぶんと明らかになってきた。以下いくつか列挙するにとどめるが、一八六七年のパリ万国博覧会に將軍の名代として赴いた徳川昭武の「畫學教師」がジェイムズ・テイソであったことは、池上忠治先生によって突き止められ「斯界」では有名な事件となったが、その後水戸の旧邸戸定館にちなむ歴史館が現在開設準備中で、『慶応三年万国博覧会展』を企画中というのも楽しみである。また、ゴンクールの『北齋傳』執筆の下書きを提出したシジマ・ハンジューロー(二五四頁)は、無論飯島虚心のことだが、両者の間に立って翻訳の労を取った画商林忠正のゴンクール宛書簡(パリ国立図書館手稿部蔵)はその後ポローニヤ大学のジョヴァンニ・ペテルノツリ氏が全文紹介されたし(『浮世絵芸術』62、63号、一九七九年)、また林が受け取っていた手紙(国立文化財研究所蔵)も馬淵明子氏によって発表された(『ジャポニスムの世紀』所収、紀伊国屋書店扱い、一九八三年)。林の足跡についても、

孫にあたる木々康子氏の『林忠正とその時代』(筑摩書房、一九八七年)が、ピングの知られる限り唯一の肖像と推定できるポール・ルヌワールのデッサンをはじめとする新史料を提供した。

また西欧ではじめての体系的日本美術書を著したルイ・ゴンズについても、解説者と同じ時期にパリにおられた天野史郎氏が、世界に先駆け研究の先鞭をつけられている(吉田光邦編『十九世紀日本の情報と社会変動』京都大学人文科学研究所、一九八五年)。ところで解説者は、まことにひよんな偶然から孫のフランソワ・ゴンズ氏とも接触がもて、氏が祖父の研究に着手しておられたことも判明して、情報の交換もできたのだが、その成果は最近『ガゼット・デ・ボザール』誌の日本特集号(一九九二年二月号)に発表されている。

また大島氏ご自身が興味をもっておられた文藝家としての外科医で、日本美術研究者としても名高いウイリアム・アンダーソンは、獨逸で育ちながらの外科医で、日本美術研究者としては依然決定的な一次史料への手掛かりが得られぬままだが、かれがデュレに対抗するかのよう到大英博物館に寄贈した膨大なコレクションは、その後大英博物館キーパーのローレンス・スミス氏と大島氏の提携が実を結んだこともあって、北齋の肉筆に馬琴が讚を寄せて、『椿説弓張月』完成を祝った、共同制作の『為朝剛弓図』なども含め、何度か主要作品が里帰りをする機会も生まれた。大島氏が館長をつとめる世田谷美術館学藝員遠藤望さんの手によってアンダーソン・コレクションの詳細な調査報告書が公刊される日も近いと聞く(『ジ



ヤポネズリー研究学会報」十二号掲載予定。

一方、設立当初には活発であった学会活動そのものは、その後末席を汚す解説者の如き不心得者の「国外逃亡」や「江戸払い」を口実とする怠慢もあって、やや沈滞している。とはいえこれはむしろ土俵が狭くなりすぎたためで、有力な会員諸氏の多くは一九八八年には朝日新聞社主催の『日本近代美術と西欧』シンポジウムにドナルド・キーン氏らとともに参加しているし（報告書は朝日新聞社より一九九二年公刊）、さらに一九九〇年十二月、世田谷美術館の主導により、『アメリカのジャポニズム』展開催に伴って開かれた記念国際シンポジウムへも、『明治版画』の著者ジュリア・ミーチ女史などとともに多数の参加者があった（報告書は世田谷美術館刊）。また谷田博幸氏の尽力された『版画にみるジャポニズム展』（一九八九—九〇年）は、アメリカ合衆国で画期的な日本美術蒐集・批評研究をなしてあげていたフィリス・フロイドの寄稿を得て、全国を巡回している。海外でも例えばキーン氏の高弟、トーマス・ライ（トマス・ライ）氏らの主導による『日本におけるパリ』（一九八七年）展と国際シンポジウムが組織され、またロンドンのジャパン・フェスティバル（一九九一年）には渡辺俊夫、佐藤智子氏らの尽力による『Japanと英吉利西 日英美術の交流1850—1930』展（世田谷美術館、一九九二年）が開催されるなど、ジャポニズムの周辺にまつわる事業は近年目白押しといつて良い。

## 6

ジャポニスム研究の進展に従って、研究における問題意識そのものも、ここ十年で広がりを見せた。本書はその点でも「方法序説」たるに相応しい先見の明を示している。そして正直に申せば本書以降の実証的研究の「深化」は、むしろ「序説」の鮮明な問題意識とパイオニア精神からかえって遠ざかる墮落の道ではなかったのか。そんな疑念にもさいなまれながら、今筆を進めている。思えば、本書の副題が当初から「印象派と浮世絵の周辺」となっていたのも、なにか示唆的で、爾来その「周辺」が、著者の予言通りに、とめどもなく広がってしまっただけである。

まず一口に「十九世紀後半のフランス美術」といっても、非常に錯綜していて複雑」であり、とても印象派とそれ以降という「単線的な因果関係の系列だけでもって（……）単純に処理してしまう」（三四五頁）わけには参らなくなってきた。近年日本において開催された展覧会でも、ドリヴァル氏の後を襲ったブリュノ・フカール氏、パリ第四大学美術史教授の企画による『ル・サロン』展（一九八九年）、またコレージュ・ド・フランス教授のジャック・チュイリエ氏の主導による『ローマ賞』展（日本では一九八九年）、『ドラクロワとフランス・ロマン主義』展（一九八九年）には、こうした十九世紀像の「見直し」修正」作業の進展状況が、フランス本国におけるよりもなお数倍先鋭な姿で呈示されていた。こう

したなか、十九世紀後半にも依然として画家たちの重要な登龍門であり続けたサロンにおける、東方趣味の研究も隆盛だが（たとえば阿部良雄監修『オリエンタリズムの絵画と写真』展（一九八八—一九九〇年）、日本趣味がその延長として展開していたことは、三浦篤氏の研究により実証的に明るみに出されてきた（「サロンにおけるジャポニスム」、「美術史論叢」四、東京大学美術史教室、一九八八年）。

そしてまた、ともすれば絵画中心になる美術史研究のありかたも見直されるようになってきた。世紀末装飾美術の席卷する環境で、絵画を取り囲む環境が「総合藝術」として捕らえ直され、そのなかで日本趣味が新たな展開を見せたことも、大島氏が本書でつとに指摘したとおりである。じつさい六〇年代後半のシェノー以来、端的に言って「フランス絵画と浮世絵」の関係式<sup>①</sup>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（一九七頁）だったのだ。陶磁器絵つけ職人から出発したルノワールの「不規則主義宣言」を、シェノーの日本工芸美術「非均衡」の説と並列して、両者あい通ずることを主張する、大島氏年来の持論（一九六頁）も、この文脈で光彩を放つ。両者統合したその延長上に実現されるものこそ、世紀末アール・ヌーヴオーの、古典的シンメトリーを無視し、均整を崩し、中心をずらし、有機的な形態の自己運動に身を委ねる造形だからである。

装飾の問題に注目した大島氏の着眼には、したたかなものがある。その問題意識を精神史——といって古臭ければ、（当時フランスではやっていたアナール学派の用語を使って）心性の社会史（*histoire sociale de la mentalité*）——として扱おうとする姿勢は、本書の通奏低音をなしている。とりわけ本書の最後のふたつの章で大島氏は、いささかの性急さも辞さず、次ぎのような定式化を試みる。乱暴な要約を承知で言えば、一方で日本美術における装飾性——ないし自律性の欠如——は、浮世絵の庶民性、個我の確立しない社会の生活感情に根差す耽美性とも根を共有する。一方ロートレックからゴッパンにいたる個我確立の闘争としての表現探究は、当時の社会の犠牲——つまり世紀末までには明らかとなった個人主義的市民社会の矛盾としての自己疎外の犠牲——となりつつも、その悲惨によってまさに時代の警鐘たる表現を具現していたとする。よりおおきな原始主義の構図をも視野に入れたつ、世紀の変わり目のゴッパンの野生志向に、装飾性の自律化による自我表現の完遂という逆説的な統合の夢を読み取る著者は、ゴッパンにおいて「一見矛盾しているように思われる絵画の工芸性と、一方工芸の芸術性とが、また装飾性と芸術性とが、より高い次元で止揚されている」（三四三頁）として本文を閉じている。

装飾性と自己表現との矛盾の接点にゴッパンの日本趣味の在りかを探る作業は、（東京、パリにおける大規模な「ゴッパン」展（一九八七年・八九年）にもかかわらず）今日なお十分には果たされていない。大島氏のこの仮説は一向に古びないどころか、むしろポスト・モダンといわれる現在の思想状況にあって、はたして近代とは何だったのかを改めて問い直

すうえでも、我々がもういちど耳を傾けて思索の出発点に据えるべき問題意識となつてきた。フェミニスト批評などの立場からすれば、女性的な無意識的の反復として装飾を蔑視するイデオロギーが、実は純粹抽象表現の自律性を謳う近代主義のファロスの言説と裏腹の共犯関係にあることが暴露されてきたからだ。絵画と装飾の対立は、近代主義が時代の要請とした虚構の対立ではなかつたか。世紀末のジャポニスムを通じて、もはや装飾は風俗画のなかの道具だてではなく(モネの『カミーユの肖像』)、絵画こそが室内装飾のなかの道具だてとなり(ナビ派の美学)、ついには両者相互嵌入して、マティスの半世紀にわたる審美的実験に至る。つい先日、出張の合間にニューヨーク、近代美術館で内覧した『マティス大回顧展』(一九九二年)会場での久方ぶりの感動の、これが正直な感想である。

## 7

ジャポニスムがなによりもまず装飾と工藝の問題であつたことを、圧倒的な量の具体的な物証をもつて示したのが、一九八八年から翌年にかけてパリと東京で開催された大規模な『ジャポニスム』展の成果であつたと、解説者は考えている。思えば紆余曲折の末一九八六年にようやく開館にこぎつけたパリ・オルセー美術館の館長フランソワーズ・カシャンと学藝部長ジュヌヴィエーヴ・ラカンブルのふたりの才媛が、一九七九年の東京でのジャポニスム・シンポジウム以来一貫してジャポニスム研究に支援を惜しまなかつたことも、ジャポニスム研究の隆盛にとつては幸いな条件であつた。「予定どおり」国立西洋美術館館長に迎えられた高階秀爾氏とも旧知のこのおふたりの、時にはえこ鼻屑ではないかと勘ぐられるほどの日本愛好癖があつたからこそ、このような空前絶後の展覧会も実現できたのだろう。

同じころ、ジャポニスムに関する総合的・批判的書誌の編纂に十余年にわたつて携わつてこられたワイズバーク夫妻の労作 *Japonisme. A Critical Bibliography*. Galland (1991) も完成し、日本からの貢献として、漸く大島氏の先駆的著作も登録された。まさにジャポニスム研究の英雄時代を代表する古典として、本書もやつと世界的に認知されるに至つたのだ。今回本書が講談社学術文庫に加えられるのも、だからまことに時宜にかなつた出来事と言えよう。著者は浮世絵から印象派への「影響」を、類似性ゆえの対話とか波及現象とかとして把握しなかつた。むしろ異質な文化の間に、互いの電位差ゆえに発生した放電現象を探ろうとするその目論みは、近年の異文化接触研究において、とりわけ示唆に富む。だが、学問の世界でその放電現象が起こるには、本書初版出版から十年以上もの歳月を待たなければならなかつたのである。

解説 顧みれば、二十年足らず前の日本では、浮世絵の研究者はまだ学者というよりはただの好事家と見なされ、「正統」な大学の高壇美術史家からは白眼視されかねなかつた。純粹の日本美術研究であれば、東洋学での貢献とはなつても国際美術史学会では歯牙にもかけられなかつた。そうした状況はこの十年のあいだに急速に過去のものとなつた。非欧米の学問的発

言権が欧米から制度的に締め出されていた時代のことなど、今日の若い世代には想像もつかなくなりつつある。ジャポニスム研究はこの学問地勢図の変貌に合わせることのように進んできた。奇しくも一九九一年には国際美術史学会のみならず国際シェークスピア学会や国際比較文学会が、金融バブルの弾ける直前を見計らったかのようにして、あいついで日本を舞台に開催された。日本学問史上前代未聞にして、おそらくはこの先二度とない狂景気の頂点をなすだろう。

だが表面の華々しさに比べて、日本における学術情報の蓄積・伝達および活用は、こと人文学においてはいまだ近代以前との感が強い。この凡庸なる解説の無数の欠落がその何よりの証拠だが、国立大学では蔵書が「梱殺」され、大学院設置調査よりも杜撰なデータに基づいた学術情報オン・ライン・システムも、大学のケーブル配線の都合とやらで利用不可能なまま放置され、美術館の展覧会カタログすら著作権上の問題もあって学術刊行物とは認定されていない。本書『ジャポニスム』は日本の学問土壌におけるこうした制度的停滞と知的危機感の欠如への警鐘でもあった。そのことを最後に自戒として確認して、「学術文庫」のための解説の末尾としたい。

一九九二年九月 インディアナ大学、ブルーミントンにて

(三重大学助教授)

大島清次（おおしま せいじ）

1924年栃木県生まれ。早稲田大学文学部卒業。  
現在、東京・世田谷美術館館長。ジャポネズ  
リー研究学会理事長。著書に『ドガ』『ワトー  
／シャルダン』『マネ』など、訳書にフランカ  
ステル『絵画と社会』など多数がある。



定価はカバーに表示してあります。

---

## ジャポニスム

大島清次

1992年12月10日 第1刷発行

発行者 野間佐和子

発行所 株式会社講談社

東京都文京区音羽2-12-21 〒112-01

電話 編集部 (03) 5395-3512

販売部 (03) 5395-3626

製作部 (03) 5395-3615

装 幀 蟹江征治

印 刷 豊国印刷株式会社

製 本 株式会社国宝社

© Seiji Ōshima 1992 Printed in Japan

Ⓔ <日本複写権センター委託出版物> 本書の無断複写（コピー）は著作権法上での例外を除き、禁じられています。  
落丁本・乱丁本は、小社書籍製作部宛にお送りください。  
送料小社負担にてお取替えます。なお、この本についてのお問い合わせは学術文庫編集部宛にお願いいたします。

ISBN4-06-159053-7

（学術）