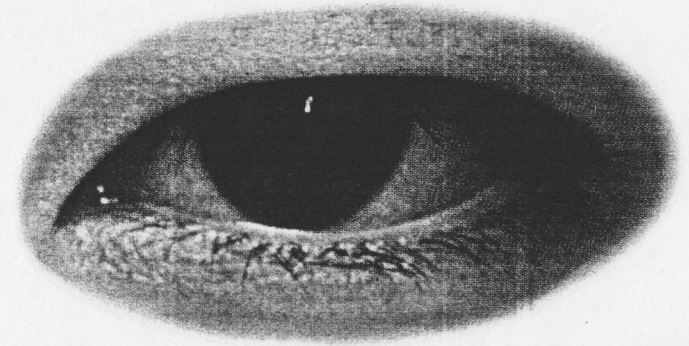


美術史と他者

島本 浣
加賀屋 誠 編



9784771010680



1921070029007

ISBN4-7710-1068-4

C1070 ¥2900E

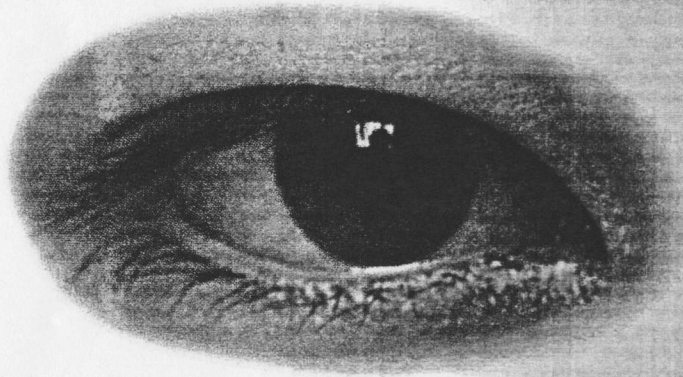
定価 本体 2900円（税別）

晃洋書房

美術史と他者

ジョン・クラーク
ノーマン・ブライソン
谷川 渥
佐伯 順子
稲賀 繁美
島本 浣
加賀屋 誠 編

晃洋書房



《他者》としての「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

稲賀繁美



口絵5 山本芳翠《浦島図》1893年、カンヴァス／油彩、122.0×168.0cm、岐阜県美術館 “日本独自”の神話を、西欧のサロン絵画の手法で表象する試み。西欧アカデミーの「神話画」という範疇に、東洋の主題は受け入れられるのか。そこに鑑賞者が違和感を抱くとすれば、その原因はどこにあるのか。（稲賀）



口絵6 オラース・ヴェルネー《アラブの語り部》1833年、カンヴァス／油彩、99.0×136.5cm、ウォーレス・コレクション 北アフリカのオアシスで、タバコを吸って語り部に耳を傾ける“怠惰”な男たちと、“労働に勤しむ”女との対比。（稲賀）

「美術史と他者」という問題設定にたいして、最初にふたつの前提的な提案をしたい。

まず「他者としての『美術史』」。すなわち、たとえば日本という国における（今日言うところの）「美術史」なる枠組みや、それを支えるもろもろの制度は、決して内在的なものでも自然発生的なものでもなく、あくまで近代と呼ばれる時代に、西欧からの衝撃への反応として形成されたものだったはずだ。もともと西欧の衝撃と東洋の反応という図式で東アジアの近代のすべてが説明できる、とする前提には、すでに中国近代史の立場から批判が加えられている。⁽¹⁾ 大衆反乱にせよ、政府内部の改革運動にせよ、保守派官僚の反動にせよ、それらをすべて西欧からの衝撃への反応に還元することは、かえって事実を見誤るし、そもそも一枚岩の「東洋」も「西洋」も、どこにも存在しないからだ。とはいえ、制度としての公式日本美術とその美術史編纂事業が、西欧近代の君主制立憲国家の複製を創設する営みの一環をなし、ひいては「日本国民」なる擬制を確立する政治過程とも不即不離に連動していたことは、最近の研究が明らかにしてきたところだ。⁽²⁾

ふたつめに、「美術史の他者としての『日本』」という軸を立ててみよう。「美術」という範疇を領分とする学問的ディシプリンとしての「美術史」は、あくまで西欧近代のアカデミズムによる制度である。そこでの対象として「美術作品」を確定する際の基準、規範となつたのは、あくまで古典古代に模範を認め、イタリア・ルネッサンスに西欧近代の起点を見いだすような暗黙の価値観にほかなるまい。とすれば「日本美術」といい、「東洋美術」といい、それらは「西洋美術」にとつての《他者》として、「西洋美術」とは必然的に異なるものでありながら、しかし「美術」としては認定されうる、という不確かな狭間に——その論理的な矛盾ゆえに、なんらかの隠された恣意性を必然的に伴いながら——確定された存在ということになる。無論中国の皇帝の収集品にせよ、日本の朝廷の御物にせよ、「東洋」独自の「美術」の枠組みも存在してはいただろう。だがまさに東西で「美術」をいかに画定するかの境

界線そのものが異なっていたがゆえに、近代以降の文化事業には複雑な陰影が刻み込まれることになった。⁽³⁾

そしてこの規範をめぐる齟齬と、己が規範を押し付けようとする文化闘争の歴史とは、今日でも決して解消されたわけではない。欧米であれ第三世界であれ、「東洋学者」たちは最近まで国際美術史学会を、自分たちの発言の場とは考えてこなかった。「国際美術史学会」とは実際には、「西欧美術」研究の国際学会にほかならなかった。また、国内市場ではたいへんな値段のつく日本画が、国際的な美術市場ではまったく競争力をもたないのも有名な話だ。欧米では「東洋古美術」は、専門の骨董市場で流通するかぎりでは、今なお「美術作品」の範疇からは排除されているともいえる。現代美術の世界でも、最近のカッセルのドキュメンタの準備委員会でも、そもそも一神教徒でない者どもの作品は「西欧近代」の意味での「個人」としての「市民」意識が欠如している、という意味で、⁽⁴⁾ほかの「藝術家」の作品と同列に置くことはできない（つまり排除すべきだ）、といった範疇論的発言まであったという。

なるほど「保存」を容認しないチベットのラマ僧の砂曼茶羅を「美術作品」と認定して美術館に展示したり保存したりするほうが、宗教的には「冒瀆的」だろう。仏教儀礼をも強引に「美術」に取り込もうとしてきた「東洋美術」観にこそ、概念の濫用を認めるべきかもしれない。むしろ「美術館」とそれを支える価値観こそ、ラマ僧が戒める物欲の「煩惱」の権化の最たるものだろう。それが、仏像を「美術作品」に変貌させる（二方的な）命名行為と、元来の文脈からの（暴力的な）引き剥がし（たとえばベゼクリクの千仏洞から剥ぎ取られて持ち去られ、ベルリン国立美術館に収められた壁画）を正当化してきた。そのかぎりでは、仏教徒を「藝術家」の枠から排除しようとする見解も、決してたんなる差別発言と決めつけるわけにはゆかなくなる。この排斥行為の裏面には、なかば無意識のままで、欧米の「普遍主義」への疑義が表明されているからだ（ただし排斥か同化かの判断を下す能力を発揮する権限は、なお西欧の側にのみあるのだろうか）。そうした観点から見れば、今なお「日本」や「東洋」と呼ばれる文化圏は、（アフリカ、オセ

アニア諸地域や、原則として「表象」行為を禁ずるイスラーム圏も含めて、「西欧」との自意識をもたない地域には究極的にはすべて妥当しうることだが）「美術史」の《他者》として遇されるに値する名誉と地位を、なお保っているのかもしれない。

一 「北斎」評価のゆらぎ

《他者》たる「美術」という枠組みを日本に移植することは、逆に「日本」という《他者》を「美術」の枠組みのなかに登録する試みとも表裏をなす。このふたつの操作のはざまでは、その評価に亀裂をきたした画家もある。その端的な例は葛飾北斎だろう。テオドル・デュレからルイ・ゴンス、エドモン・ド・ゴンクールにいたる、フランスで藝術の前衛を標榜する批評家たちが、北斎こそ日本の美術史を代表する大画家だとのキャンペーンをはったのに対し、ウィリアム・アンダーソンやアーネスト・フェノロサといったアングロ・サクソン系の初期の日本学者にして目利きを自称する専門家たちは、そうしたフランスの北斎鼻祖に冷笑的な反応を示した。アンダーソンにしてみれば、周文や雪舟といった日本のクアトロチェントを代表する室町水墨画の巨匠たちを差し置いて、北斎を巨匠として評価することなど、「パンチ」誌の花形戯画家「ミスター・パンチ」ことジョン・リーチを画聖フラ・アンジエリコに比較するに等しい、冒瀆的な行為と映った。またゴンスの著した、世界初といってよい『日本美術』（二八八三）の「絵画」の章を書評したフェノロサは、ゴンスの事実誤認や画家の姓名表記の誤りを羅列したあとで、江戸時代に百頁を割きながら、それよりはるかに偉大だった禅絵画にはたった一頁、というゴンス本の頁配分に、美意識以前というべき著者の無知の証拠を見い出して、これを糾弾する。

ところが、これらアングロ・サクソンの学者たちは、もっぱらイタリア・ルネサンスに模範を取る美的基準から

は一步も外にすることがない。こうした日本美術評定の態度そのものが、デュレやゴンスには納得の行かない反動性と映った。民衆階級に属する職人画家として、美術の伝統的な古典的階層秩序にあつては蔑視され軽視されていた点にこそ、フランスの前衛批評家たちは「北斎の意義」を認めようとする。また決して絵画や彫刻に限定せず、生活一般に美的な配慮が溢れていることを「日本美術の特色」と見ればこそ、ゴンスの本では陶磁器や青銅器にも(初歩的な誤謬はものかは)絵画に劣らぬ注意が払われていた。デュレ、ゴンスさらにド・ゴンクールには、祖国でその意義を認められていなかった北斎を「発見」したのは、ほかならぬ自分たちフランスの美術愛好家だったのだ、との自負さえあつた。だが当時日本に居たフェノロサの目から見れば、これは、日本人画商たちにまふまふとカモにされていながら、担がれたことにも気づかぬフランス愛好家たちを嘲弄するのに好都合の逸話に過ぎなかった。

ここには学問的知識の正確さと美的価値判断の新しいさとのあいだの、奇妙な矛盾が露呈している。すなわち知識においてより正確に日本美術を把握していたアングロ・サクソンの批評家たちは、しかしながらそれを支える美的判断においては、むしろ古典的なカノンを墨守する傾向があつた。それに比べて、日本の民衆画派の美学をすなわち「印象主義」と定義して称賛することによって、当時なお支配的だったアカデミーのブルジョワ藝術へのアンティテーゼを示そうとするフランスの戦闘的批評家たちは、そのくせ知識の貧弱さにおいて逆に「お雇い外国人」たちの失笑を買っていたからだ。とはいえこうしたフランスの北斎臆員があればこそ、日本では虚心・飯島半十郎が『葛飾北斎伝』を執筆することにもなる。ゴンクールの『北斎』は、「日本の印象派列伝」として『歌麿』について執筆された文豪最後の著作だが、ほかならぬこの著作は、画商林忠正から飯島の北斎伝その他の情報提供を受けて執筆されたものと推定され、これには同じ日本美術商のS・ビングが、既得権の横領だとしてゴンクールと林を中傷する文章を『ルヴュ・ブランシュ』に発表する、といった騒動まで発生している。

その後の公式あるいは講壇の「日本美術史」を見る限り、フランスの批評家たちの日本美術観は、「ジャポニスム」すなわち日本趣味のご酔狂として、退けられてしまったようにみえる。その反対に古典主義的といつてよいアングロ・サクソンの価値観、そして今日までたとえば国際美術史学会での支配的な価値観にも合致しうる系譜が、優位に立っているといつてもよからう。しかし実際に海外で今日なお最も広く知られている日本の画家といえば、まず「北斎」に指を屈することになるだろう。東洋学者を自称する研究者には、熱狂的な北斎信者も少なくない。そこに「西洋美術史」の外様としての「東洋学者」美術研究者の屈曲した周辺性まで読むのは、いささか深読みというものかもしれない。だが日本でも浮世絵研究が最近まで必ずしも日の当たる場所にあつたとは言いがたいとすれば、この力関係そのものも、なにかしら「本場」欧米での研究環境を縮小再生産していた面があつたとはいえないか。

二 仏教彫刻史の「跛行性」

そうした文脈で容易に想起されるのが、たとえば日本彫刻史なるものの「跛行性」だろう。なぜ飛鳥、白鳳、天平から平安、鎌倉あたりで日本の彫刻史は終わってしまうのか。江戸時代に鑄造された幾多の青銅仏(ましていわんや江戸末期から明治にかけての輸出用青銅器などは、決してまともに日本彫刻史の対象として評価されてはこなかった。パリの市立セルヌーシ美術館には座高四メートルを越える(海外へ流出した作品としては最大の)阿弥陀如来が鎮座しているが、この青銅仏が目黒蟠龍寺からの流出品と知れたのは、ようやく一九八三年のこと。コレージュ・ド・フランスのベルナル・フランク教授(当時)が「目黒のブッダ」というデュレの旅行記『アジア旅行』(一八七八)の記述を頼りに、目黒じゅうのお寺に電話をかけて、はじめてその出所が突き止められた。蟠龍寺では一八七三年にふた

りの国籍不明外国人（ほかならぬデュレとセルヌーシ）によってご本尊が強引にも買い取られて以来、その行方は百十年間杳として知れなかった。これも、江戸の鑄造品など研究するに値しない、とする価値観が、仏教美術研究家による追跡調査の志向をあらかじめ阻害してきたからだろう。

このふたりについて、エミール・ギメとフェリックス・レガメーというふたりのフランス人が、オリエント諸地域の宗教活動研究を目的として日本を訪れる（一八七六—七七）。このときギメが持ち帰った品々は、一八八九年にパリに世界宗教の研究所として開館されたギメ美術館に展示され、なかにはそれに先立ち一八七八年のパリ万国博覧会にも陳列された、京都の東寺から招来した立体曼荼羅の図像ひと揃えを含め、当時の日本の民間信仰における仏教の実態を理解させる貴重な遺品も多い。ギメの宗教美術館の構想は、基本的には当時のエジプト・マニーといわれるイシス信仰の研究に影響された考古学的情熱が発展したもので、その限りでは色濃く十九世紀後半の東方学（オリエンタリズム）の影を宿して居た。ギメの死後、とりわけ戦後のフランス国立美術館の組織再編制もあって、ギメ美術館は（エジプト、ギリシアを含む）宗教博物館から、純然たる「国立東洋美術館」へと変身を遂げる。それに伴い、ギメが日本から招来した仏教関係のコレクションなどは、「美術的な価値」に疑問符がついたこともあってか、別館の倉庫にお蔵入りとなり、長い眠りにつくこととなる。民俗学的な意義からそれらの（別館で）再展示に尽力したのが、ベルナル・フランクにほかならない。

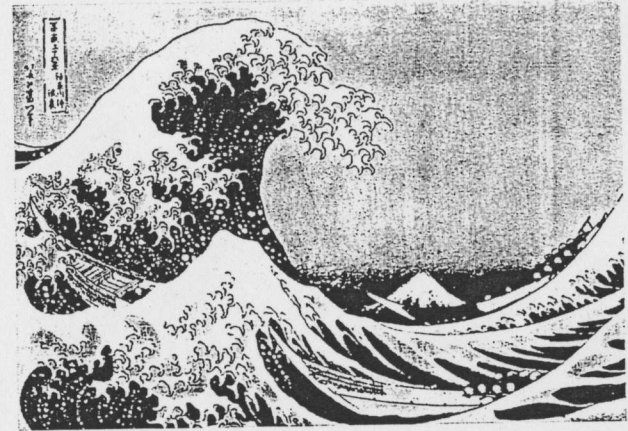
こうしてみると、「宗教」という切り口から、まったく別な「日本美術」像が一旦形成されかけたものの、それがその後の「日本美術」観、「東洋美術」観と齟齬をきたして退けられ、その後（目立たない場所にはあるが）再生するに至った過程が、ギメ美術館の歴史を通して見えてくる。だがその影で、贋作であることが判明した陶磁器の類いは、いつしれず放出されたものらしく、十九世紀当時のフランス人がどのように「担がれ」ていたのかを探る手掛

かりは、もはや同館の「科学的」な展示から窺い知ることはできない。美術館とはまた、自らの展示の科学性を証明するために、自らの歴史の疚しい部分を抹殺し闇に葬ろうとする傾向をもち、美術館としての歴史の真実の糊塗のうちに、超歴史的な真実性・正当性を獲得するという、逆説的な《政治学》を孕んだ聖域でもある。そのギメ美術館の誇る仏像の傑作は、出光美術館で最近一同に展示されたが、展覧会カタログには（館長序文を除き）この美術館の沿革については一切説明はなく、もっぱら仏教彫刻の伝播が説かれるのみである。ここにもまた、今日公認のデイスプリンとしての「仏教美術史」が無意識のままに設けてきた自己限定の姿が露呈していて、そこで何が抑圧され、排除されたかが見て取れる⁶。

三 ジャポニスム史観の陥穽

さてそれでは、「日本」は「美術史」の《他者》として、西欧世界にいかなる役割を果たしたのだろうか。これがいわゆる日本趣味^{ジャポニスム}——すなわち西欧十九世紀後半の日本美術愛好——の問題圏を形作る。浮世絵の印象派への影響を中心として論じられる場合が多かった話題だが、ここでは便宜的に、テオドル・デュレのもと初期の日本美術論（一八八三—八五。注①に同じ）に即して、画面構成、素描技法、色彩の三点に限って検討するに留めよう。

画面構成から見てゆこう。デュレは日本美術の特徴として「きまぐれで倚想に身を委ね、見たところ何の体系もないままに、あちらこちらと装飾モチーフを投げながら、釣り合いについては、ある隠された直観があつて、そのため結果は良い趣味に溢れている」という。似たような指摘はすでにエルネスト・シェノーがシンメトリーの否定（dissymétrie）と名付けていたもので（一八六九、ジョン・ラファージの『日本藝術覚書』（一八七三）に引き継がれた



6-1 葛飾北斎「富嶽三十六景」・《神奈川沖波裏》 ゴンクールをはじめとする十九世紀後半のフランスの前衛批評家たちが、日本美学の最高峰に据えた浮世絵師。

考えでもあり、またルノワールが「不規則主義宣言」で提唱した美学にも繋がるだろう。⁽⁷⁾ その最たるものが有名な北斎の「富嶽三十六景」・《神奈川沖波裏》（6-1）だろうが、実際にはこうした巨大な前景と小さな背景とのコントラストは、秋田蘭画から司馬江漢、亜欧堂田善らを経由して北斎や広重に伝えられ、日本流に変形され、「遠近の理」として（誤解された、というよりもむしろ積極的に）再解釈された、西洋わたりの透視図法の成れの果てだった可能性もある。⁽⁸⁾

透視画法本来の、三次元空間での物体の位置関係を二次元に投射して作図する幾何学的な技術、という側面はそれとして、この技法は日本に移入されるや、またたくまに変質を遂げ、空間の布置をいわば「編集」する、ひとつの美的な語彙となってしまう。こうして絵画空間には、さまざまな意匠としての寄せ集め、重ね合わせ、取り合わせ、切り抜きが、「見たところ何の

ではの動作と特徴を伴って、ふさわしい姿勢できちんとまとまっている」（同書）。

ここには、当時『北斎漫画』に接した西欧人が何に驚嘆したかが、明確に示されている。だがさらに注目すべきは、こうした特徴こそ、思えば当時人々が、たとえばマネの絵画の欠点として、口を究めて批判していたものであることだ（そしてこの日本美術論を含むデュレの『前衛批評』は、ほかならぬ「マネの思いで」に捧げられている）。マネはティツィアーノからベラスケス、ゴヤさらには当時の雑誌の挿絵や版画といったさまざまな源泉から自由に引用をして、それらを画面に組み合わせる手法を駆使していて、当時の批評家たちはそこに、シンメトリの欠如、構図のきまぐれ、見たところ何の体系もないばらばらな寄せ集め、透視画法の狂い、歪に変形された形象、解剖学への無知などを挙げて取っていたからだ。こうした透視図法を無視し、モチーフを自由自在に配分する空間構成は、この先世紀末になって、エミール・ベルナール（『緑の牧場のブルターニュ娘たち』一八八八）やゴーギャン（『説教後の幻影』一八八八）が、より積極的かつ意図的に活用してゆくことになるだろう。

第二に、これと似たようなマネの「欠点」として当時から指摘されていたものには、乱暴な筆跡、仕上げの欠如、気まぐれな腕の不確かさと子供っぽい「ナイーヴ」な素描の技法といった点があった。ここでもまた、デュレの北斎に関する見解が、マネのこうした「欠点」を正当化し、それをかえってマネの美点へと変換する性質のものだったことが注目される。「最初に一筆おろせばもうやり直しが効かない日本の藝術家は、掲げた腕に筆をもって、映像を一気に画面に定着する。その大胆さ、軽妙さ、確かさは、いかに才能があつて、ほかのどんな技法に長けている西洋の藝術家でも、及ばないことだろう。それゆえに、そしてその趣味ゆえに、日本人たちは、最初のそして最も完璧な印象主義者の名に値するのだ」（同書）。

デュレが世界一周旅行から戻ってほどない一八七四年に、すでにマネは東洋風の筆捌きを一生懸命に模倣してい

る。その証拠としてはブリティッシュ・ライブラリーに保存されている《大鵬》の素描が好例だが、そこには日本の画家の落款のどこにもない模写とともに「タマ」——すなわちデュレが大和郡山で買い取って持ち帰った狎——の素描が添えられている。シェノーはこの《大鵬》の墨の「斑点」の大胆さを、日本美術善用の成果として一八七八年のパリ万国博覧会のおりに絶賛している。こうしてみれば、デュレがその「マネ伝」（一九〇二）で、マネを北斎に引き寄せて語ることになるのも不思議ではないだろう。アカデミックな立場から見れば一見「未完成」で、エスキスかクロッキーにすぎず、不完全な下描きとされがちだったマネの即興の筆跡も、決して欠点ではない。つかの間の様相や動きを瞬時に把握するうえでは、それこそがむしろマネの真骨頂であり、これほどの単純さのうちに性格を完璧に決定する才能でマネに匹敵するのは、洋の東西にただ北斎ひとりあるだけだ、というわけだ。

実際には北斎の「漫画」のクロッキーは、目の前の対象を「初見」で「生け捕り」にするような即興の写生ではなくて、むしろ教則本の模写、つまりボードレールが「腕の記憶」と軽蔑して呼んだ「シツク」な運筆だったはずだ。ゴンクールはパリでの渡辺省亭の筆さばきを目にして、そのことに気づいている。「漫画」そのものが、そうした模写のための教科書でもあったとすれば、逆にそこにあえて「即興」の「印象把握」を見るデュレの、なかば（以上）意図的な「誤解」がいかなる意図を秘めていたかも明らかだろう。すなわち西欧アカデミーの技法を「日本」という《他者》を利用して何としても打破することが、かれらの目標だったのである。

第三に、同様の意図的な解釈が色彩についても指摘できよう。デュレは「もつとも鋭い原色の色彩をグラディシヨンなしに直に隣り合わせに併置することなど、日本の手本が示されるまで西洋では実現不可能だった」と主張する。浮世絵なんてどぎつい原色のケバケバ *bariolage* に過ぎぬ、という人もいるが、そうした色彩が嘘だと思ったら、日本へ行って実際の景色を見るが良い、とデュレは旅行目撃者としての特権に訴えかけ、原色の併置こそが自

然に忠実なのだと、自説の正当性を強弁する。思えば原色のケバケバ *bariolage* とは、ポール・マンツが一八六三年にマネの《ローラ・ド・ヴァランス》を貶すために使っていた用語だった。マネや印象派の画家たちの——さんざん悪口を言われていた——原色表現を擁護するために、またしても日本の浮世絵の原色併置と陰影法の欠如が引き合いに出されたわけである。友人の批評家ユイス・マンスですら、印象派の画家たちの「藍狂い」は眼病だ、日光に露された結果の色盲だ、と言い募っていた。対するデュレはこれは病気ではなくて、強烈な藍色に西欧一般の観衆が耐えられないのは、西洋人の青の虹彩が脆弱で怠惰なため、日本人の黒の虹彩のように外光の強烈な効果に抵抗できないからだ、とする荒唐無稽な説明まで繰り出していた。ケバケバ塗りだとの無理解に晒されながらも挫折することなく、日本人と同様に大胆で真実な色彩表現を、西洋でまず最初に実現したのが、クロード・モネだ、というわけだ。

そんなデュレらの印象主義の感化を受けて、やがて浮世絵を、そしてとりわけ一九一三年ごろに小林清親の「光線画」を再発見することになるのが、木下杢太郎だった。だが皮肉にも「藍狂い」の原因となった末期浮世絵の色彩は、浮世絵師の自然への忠実さの証拠でも、日本人の眼の外光への耐久性のお陰でもなく、もっぱらベルリン・ブルーとかアニリンの紅といった、舶来新品の化学染料によって引き起こされた「紅搾り」ではなかったか。さらに「印象派」風の外光表現を達成したと評されることもある清親の場合、「光線画」発案のために勤しく学んだのは、印象派の画家たちが忌避したアカデミックな陰影法でしかなかったし、さらにまた「光線画」には輸出振興を狙った面もあって、清親は木版浮世絵で、あえて西洋の銅版画のビュランの効果や、複製図版用木口木版のケバ目を模倣するといった倒錯的な技法をも、実験的に駆使していた。欧米が《他者》として見いだしたつもり「日本」は、実は欧米の化学染料に「汚染」されており、また印象主義の具現だったはずの最後の浮世絵師が、欧米という

《他者》のなかに見いだしていた技法は、まさに印象派が浮世絵のなかにそこからの脱却の根拠を探していた、アカデミックな技法であり、また腐蝕銅版画家協会の連中や印象派の画家たちが、オリジナルな版画作製によって否定しようとしていた、複製版画技法だったのである。⁽⁹⁾

さらにおおきな視野に立つと、ジャポニスムにまつわるもうひとつの歴史的アイロニーが見えてくる。すなわちジャポニスム的「日本美術」観形成に貢献したのは、浮世絵や工芸品といった、もっぱら庶民の藝術だった。ところが日本の官製の「美術」は、もっぱら歴代の支配者階級の蒐集を中心に構成されることになる。つまり「日本における日本美術が、支配階級の美術で構築されたのに対して、西欧の日本美術観は、庶民階級の美術で構成された」(佐藤、前掲書、二二八)。このすれ違いの結果、ジャポニスム現象のなかで日本美術が《他者》として西欧美術に果たした「貢献」は、その後の公式の「日本美術史」からはそっくりと排除され、非公式な「日本美術」像として退けられ、すっかり忘却されていたわけではないにせよ、ながらく傍流に追いやられてしまう結果となった。浮世絵のような低級なものから影響を受けたのだから、印象派など、日本美術史の最高傑作に比較すれば、品が下る。印象派が西欧美術の到達点だというのなら、東洋美術が西洋美術に優るのは論理的帰結である——といった国粹主義的な理屈さえ、一九二〇年代から一九三〇年代には登場してくるが、その温床は、十九世紀末西欧と日本での、「美術」をめぐる《他者》認識のすれ違いに、すでに胚胎されていた。

四 「歴史画」製作という桎梏

このように北斎評価をめぐる論争とジャポニスム現象の帰趨といった例をとってみただけでも、「日本美術」にお

いて何をカノンとして設定するかが、決して自明の真理ではありえなかったことが理解される。教科書的になんとなく(つまりその理由は明示することのないまま)想定されていて、「美術史研究」で(今日なぜか)容認されている研究対象とは外れた別の「日本美術史」が幾つも存在しうることすら明らかだろう。逆に「日本美術」にまつらう今日の一般常識や、それを支える価値判断も、「美術史」の《他者》たる「日本」と、「日本」の《他者》たる「美術史」との責めぎあい葛藤を、いわば忘却することで成立したものと云ってよい。

ここまで、その擦れ違いを、どちらかといえば研究者なり愛好家の視点から見えて来た。だがそうした《他者》どうしの異質な価値観の責めぎあいを、ほかならぬ自らの試行錯誤として担わねばならなかったのが、創作活動の現場だろう。次にこの観点から取り上げたいのが、明治の歴史画をめぐる《他者》との葛藤だ。

狩野芳崖の未完成の遺作《悲母観音》(一八八八(6・2))が、フェノロサの指導を受けて制作された作品であることは、よく知られている。一八八八年には鑑画会で、欧州より帰国直後のフェノロサは、「日本に於いて歴史絵画の



6-2 狩野芳崖《悲母観音》 吳道子の系譜を今に復興するものとしてフェノロサが擁護した狩野派による、日本のアカデミー絵画創出の試み。

一大流派」の成立を期待する旨の講演を行なった。このフェノロサが狩野派を選び、芳崖に日本の絵画の将来を託したについては、三つほどの理由があげられよう。まず素人趣味に走りがちな文人画とは違って、狩野派には、下絵の作成のうえに本画を入念に準備するなど、西欧アカデ

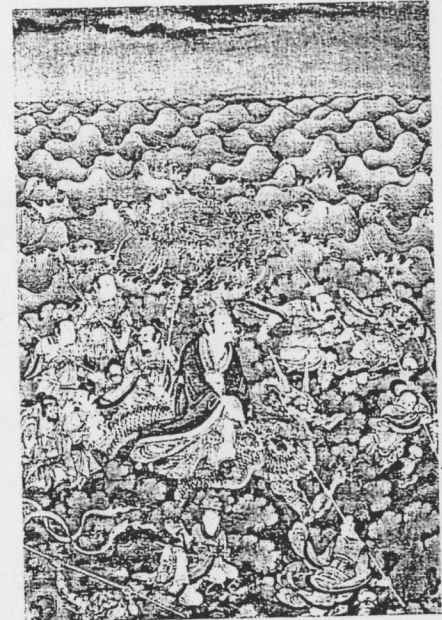
ミーの絵画に匹敵する制作上の骨法と確実な素描の伝統があったこと。つぎにニュー・イングランド出身者であったフェノロサが、もっぱら理想主義的な構想のある絵画を好み、色彩派や写実主義の傾向を嫌悪していたこと(前者の理想を狩野派に投影したのは、明らかに短絡ではあるが)。さらには唐宋に溯る東洋の伝統を受け継ぐ流派として狩野派に着眼したこと。とりわけ最後の点は、フェノロサが芳崖をして「呉道子が最初に響かせた偉大な楽器の最後の音をはつきりと鳴らした人」と規定し、芳崖をいわば呉道子の後継者に仕立てあげたことから明らかだろう。フェノロサ自身、遺著となった『中国よび日本美術の諸時代』で右の規定を開陳した箇所、チャールズ・フリーア・コレクションの《魚藍観音》(呉道子の模写とされる。フリーア美術館蔵)の図版を載せて、そうした模写の粉本が、芳崖の作品の下敷きとなっていることを示唆している。

ところで岡倉天心が一九〇五年にわざわざボストン美術館のために購入した作品にも、元代の《魚藍観音》図が知られている(『ボストン美術館の至宝』展覧会図録、一九九六、横浜そごう美術館、五六ページ)。芳崖の作品を、日本の現代絵画として演出する作業と、唐代以来、芳崖に至る系譜の正統性を保証するような作品を体系的に蒐集する作業とが、まさに表裏一体で進行していたことがうなづける。またたとえばフランティシエ・クブカの《睡蓮の魂》(一九八八)《睡蓮》(一九〇〇—〇三)(ともにプラハ美術館のような東洋趣味の作品が、世紀の変わり目の欧州ではしきりに制作されていた。これが初めてだった欧州視察から戻ったばかりのフェノロサの目には、《悲母観音》ならば、「本場」の欧米のサロンでも十分通用するものと認識されたに違いない。

油彩の場合にも、同様の動機から原田直次郎の《騎龍観音》(一九八〇)が作成されたことは疑いない。ミュンヘンでガブリエル・マックスに師事した原田自身、一八八七年の龍池会での講演、「絵画改良論」において、歴史画を「古今ノ歴史戦争神学高名ナル詩文等ニモトヅケル絵画」と定義し、絵画の最高位にあるこの歴史画がなお日本には少

ないことを説いており、歴史画の日本への移入に心を砕いていた。天心が「将来注意ノ要点」として「将来ニ発達スベキモノ究メテ多シトイヘドモ、先ヅ其重要ナルモノハ歴史画及ビ浮世絵是ナリ」と述べたのも、《騎龍観音》の出品された第三回内国勸業博覧会の審査報告においてであった。「顧フニ歴史画ハ即チ過去ノ浮世絵ナリ、而シテ浮世絵ハ現在ノ歴史画ナリ」。いっぽう外山正一は同年の明治美術会大会での「日本絵画の未来」と題する講演で、この絵を曲芸の「チャリ子」ノ女ガ綱渡ラスルの画ナルヤ」と揶揄し、画題の選択が不適切である旨の批判を加えるが、森鷗外が外山の美学用語の不正確を詰り、また林忠正が画題そのものより画題の扱いに実際の困難があるのだと指摘して、論争となる。西洋の「歴史画」という範疇で認知されうる日本絵画を創出するにあたって、東洋——すなわちインド起源の仏教美術や中国の絵画伝統——を参照することは不可避だったが、その背後には、そうしたインドや中国の伝統そのものを欧米で「美術」として認知させる仕事(つまり「東洋の理想」や「茶の本」が控えていたことを忘れてはなるまい。その両面の困難がこの時期の歴史画を囲繞していた。例えば川村清雄の《龍》も一八九三年で、(日清戦争に先だつこの時期の)龍の図像の時ならぬ流行は、決して偶然ではありえない。

晩年の原田が期待を寄せていた、山本芳翠の《浦島図》(一八九三—九五(口絵5))にも、同様の事情を想定できよう。たとえばこれも岡倉天心がボストン美術館に購入した作品のなかに、呉道子作の模本と当時は伝えられていた道教を主題とした《三官図》中のひとつとして、《水官図》(63)が知られている(前掲『ボストン美術館の至宝』展覧会図録八)。芳翠がフェノロサらの呉道子への熱狂に同調していたかどうか確証はない。とはいえ、中国正統の絵画と目される遺品に「呉道子」の名がいれば奉られていた当時であって、《水官図》に類する作品は、歴史画を暗中模索していた芳翠にとっても、まことに好都合な発想源となりえただろう。中国において最も格の高い唐代の伝説的な画家の画題や構図を踏襲しつつ、水官の乗る龍を亀に置き換えることで、そこに日本の神話を接ぎ木し、もって



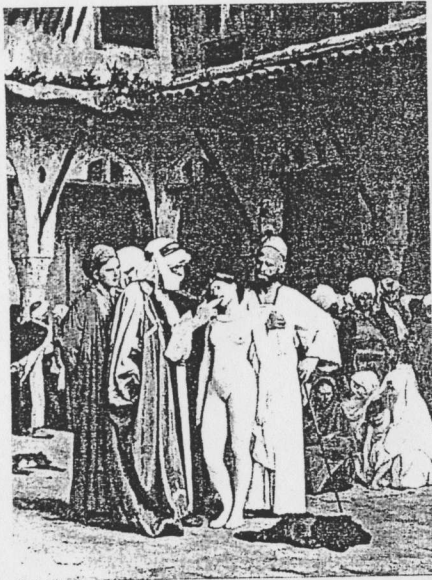
6-3 伝 呉道子《水官図》 フェノロサが
高く評価していた唐代の伝統的な巨匠に帰
されていた、道教の主題画。これも岡倉天心
によってボストン美術館に購入された作品。
あるいは山本芳翠の《浦島図》も、「東洋美術」
の伝統を西洋に認知させようとする天心ら
の志向と、日本に油絵を根づかそうとする画
家らの願いとの交わったところに生まれた、
歴史的な問題作だったのかもしれない。

フランスのサロン出品にも耐
え得るような本格的な油絵に
よる、日本の神話画を創成す
ること。おりから一八九五年
は日本に考古学会が創設され、
また東京大学に史料編纂掛の
設けられた年でもあった。さ
らにそれから数年後の一八九
九年には、日本神話研究をめ
ぐって高山樗牛、姉崎正治、

上田敏を巻き込んだ論争が展開されることとなるだろう。こうした試行錯誤は、最後の歴史画家と呼ばれたジャン・ポール・ローランスに師事した中村不折が描いた《廓然無聖》(二九一四、国立近代美術館所蔵)にまで断続的に続くだろう。師匠のローランスが得意とした異端審問の場面が、ここでは異端審問官の高位聖職者の代わりに梁の武帝、アッシジのフランチェスコを思わせる異形破衣の聖者が、達磨大師に変身して、演じられている。⁽¹⁰⁾

五 土着化された東洋趣味

東洋の歴史や物語を、西洋の油絵で表現することに、我々は根強い違和感を感じるが、不思議にもたとえばジャ

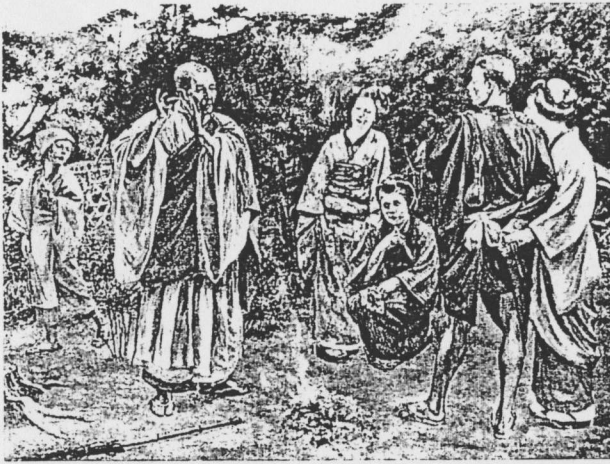


6-4 ジャン・レオン・ジェローム《奴隸市場》 アラブ世界での人身売買を、とりわけ告
発するわけでもなく、無害な風俗画として鑑
賞する西洋の視線。そこに秘められた自己消
去と、他者への倫理的代償のなすり付けによ
る優越感の自己満足。

ン・レオン・ジェロームの《奴隸市場》(6-4)のような作品には、同様の居心地の悪さはあまり感じない。オリエン
トの風物と想定される「野蛮」な風習が描かれていても、そこに取り立てて奴隸制度に対する義憤を覚えることも
ないし、自分の国での買春行為を絵にされれば立腹するところなのに、アラブ世界の人身売買には夢物語しか見
ださない。知らず知らず西欧の《目》でアラブ世界をエクゾティスムの対象として眺めることに慣らされている証
拠だが、そこで改めて鹿鳴館を描いた浮世絵や、黒田清輝の日本風俗を描いた油彩を眺めなおすと、ようやくそこ
にいかにも屈曲した《視線の政治学》が仕込まれていたのかも仄見えてくる。⁽¹¹⁾

橋本周延(一八三八―一九二二)の《欧州管弦楽合奏の図》(二八八九(6-5))は、いわば西欧の視線を借りて、西欧
の風俗に染まった文明開化の日本を描く。厳粛ななかにも、誇らしげな居住まいと緊張感、どことなくこちない

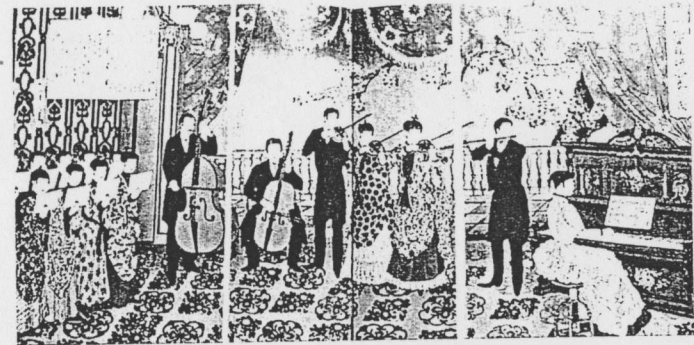
雰囲気と、当時者たちの当惑とを混ぜこぜ
にした、複雑な心理を読み込みたい誘惑に
かられるが、ピエール・ロティならぬ絵師
は、そうした屈曲とは無縁に、欧米列強に
並ぼうとする洋装のアジアの新帝国の晴れ
姿を描くだけだ。しかし背後の欄干をよく
見ると、本来石材の円柱であるべき柱の設
えが、平べったい木材の板を切り抜いた代
用品でしかないことが分かる。批判的な視
線とは無縁のはずの画家の客観的な描写か



6-6 黒田清輝《昔語り》(下図) ヴェルネーのアラブ風俗の日本版。パリのサロンで受け入れられた異国風俗歴史画の模倣は、東京美術学校により開設された油絵科の主任教授による、アカデミー絵画の日本への移植とも表裏一体だった。

オスマン・ハムディ(口絵2)に発生していたのと完全に並行する、土着化されたオリエンタリズム(orientalism)——とノーマン・ブライソンが命名した現象——が発生していて、それが近代日本を代表する洋画の「傑作」として、美術教育システムのなかで、これまでのところ何の疑念もなく扱われてきた。そして思えば、舞子の着物姿とか、浴衣に団扇といった手あいの、日本情緒あふれる風物——ホイスラー以来の日本趣味の小道具——を、西欧のサロンで許容されるような手法で見せびらかして描いたエクソティスム風俗画だけが、それから百年を経た現在にもなお、フランスのサロン・ドートンヌやサロン・デ・サンデパンダンへの日本からの特別出品の大多数を占めているのだ(それ以外のどんな題材をパリの観客たちが日本人画家——否、もっと一般に非西欧出身の画家たち——から期待するというのだろうか)。日本では《避暑》と題された黒田の作品が、パリ万国博覧会には《湖畔》(Au Bord du Lac [4-6])と訳されたのは、パリで許容される言語コードへの微調整の証拠でもあっただろう。

その黒田において本格的な「構想画」(高階秀爾氏の用語)としては、完成作は戦災で失われた《昔語り》(一八九六(6))が知られている。東京美術学校に新設された洋画科の



6-5 橋本周延《欧州管弦楽合奏の図》“土着化されたオリエンタリズム”，ひたすら西欧を模範として模倣する東洋の近代立憲君主国，日本の「文明開化」。画家や登場人物の献身的な自己規制と、無意識に噴出する苦肉の折衷策との同居。

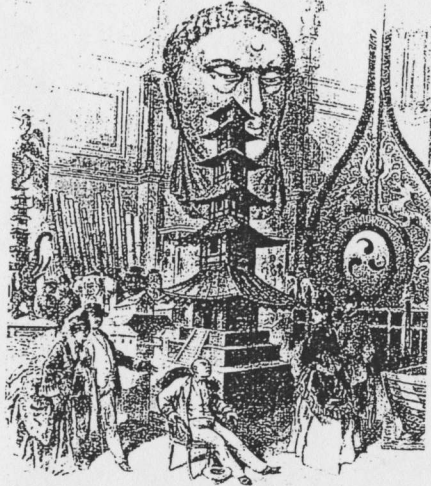
ら、かえって開化の薄っぺらな実態が露になってしまふ。またピアノのうえの楽譜は、音符のひとつひとつに至るまで、画面左上に囲み記事よろしく掲載された「本物」の楽譜とも正確に一致していて、絵師、彫師の異様なまでに丁寧な仕事ぶり——毛彫りの伝統が新事態に応用された成果——を浮き彫りにする。普通横書きならば右から左であつたはずの歌詞は、楽譜のうえではやむなく左から右に記入され、なぜか一番はひらがな、二番はカタカナとなっていて、さらにその左手に、伝統的な縦書きで、漢字かな交じりの歌詞が添えられる。「明治唱歌のうち岩間の清水」とあるが、思うにこの先、義務教育から大学に至るまで、邦楽は事実上追放されて、洋楽一辺倒になってしまふ。そのありさまを、洋画ではなく浮世絵版画を通じて目にすることも、ひどく混淆した話で、思えば音楽と美術の不均衡と不思議なめぐり合わせの好個の例となっている⁽¹²⁾。

そうした準備のうえで、黒田清輝の《舞妓》(一八九三)や《湖畔》(一八九七)を見直すと、従来美術の教科書や美術全集で見ていたのとはまったく違う絵に見えてくる。ここにあるのは、ジェロームがイスラーム世界に託して描いたオリエンタリズム風物の日本版を、ほかならぬ日本人画家が日本の風俗を選んで焼き直したものにほかなるまい。トルコの

教授に迎えられた黒田が、先にもふれたような日本の歴史画を待望する議論の渦中であって、いささか肩肘を張って、本格的な歴史画として構想し、デッサン、部分下絵、エボツシユなどを含め、アカデミーの教程に沿った絵画製造工程を忠実になぞって演じてみせた作品であることは、疑いない。だがその題材はいえ、これまたたとえばオラース・ヴェルネーの《アラブの語り部》(一八四三(口絵6))といった作品の舞台を、北アフリカのと或るオアシスから、日本の京都、清閑寺境内の近くへと移したものとについても、差し支えあるまい。一見さしたる異国趣味の誇張もない風俗画に見えるながら、ここには《他者》たる非西欧世界における《他者》としての「歴史画」の可能性が、しかし声高にはなく、日本の観客にも違和感のないように配慮して追求されている。その一方で『平家物語』の小督の話などといった話題には通じない欧州の観客にも訴える工夫が、たとえば高階秀爾氏の仮説にある、「五感の寓意」といった解釈を可能にする——ただし当時の日本人観客にとっては無意味に等しい——道具立てに隠し込まれる。こうして、題材は異国の風物でありながら、フランスの大絵画の伝統に則って、欧州の観客の歓心を擽るツボを心得た——心憎い配慮にあふれつつも、あまりに順応主義まる出しの——作品が誕生する。これはフランスのサロンを良く知る黒田であればこそ選び得た主題であり、原田直次郎や山本芳翠の、いわば正面きった東西混淆の試みの「歴史的」といってよい華々しい「失敗」を教訓としてはじめて出現した、優等生・黒田ならではの「模範的」な「歴史画」だったといえるだろう。それが日本近代美術史で「歴史的意義」を負うことになるのも、まことに首尾一貫した話ではある。

六 「美術」の国際認知における《分類闘争》

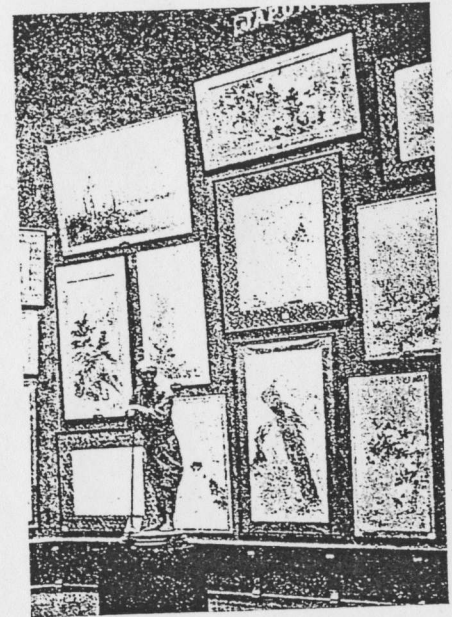
そもそも「展覧会」という形式が(非西欧の多くの地域同様)日本でも《他者》であつたし、《他者》なる日本を「展覧会」という形式に当てはめることにも、多大な苦勞があつた。自宅に自分の肖像を掲げて客をもてなす西欧の風習にたいする違和感は、岡倉天心の『茶の本』にも、あきらかに欧米の読者を意識して述べてある。宝を悪びれず得々と見せびらかす伝統は、常設展示で作品出しっぱなしを原則とする欧米の博物館、美術館にも典型的だ。東京国立博物館を訪れた外国人研究者が、お目当ての作品を目にすることができず不満を漏らすことがしばしばあるが、「展示」に積極的でないのは、たしかに「文化財保護部」に属する東京国立博物館の性格にも因るだろう。あれは「見る」場所ではなく、ひたすら「保管」する場所なのだ。そして見せずに秘することが、日本の「展示」美学の根本をなしていたことは、明治初期に日本に骨董あさりにきた欧米人のぼやきからも推察される。商人たちも(お役人同様)一番売りたいものを容易に見せてはくれなかったのだ。普段はしまっておいて、特別の場合に季節に合わせて床の間に置物や掛け物を配置するのが、日本での「展示」のポリシーであつたといえる。ところが、今まで床の間に同居していたものを、外国で陳列するとなると、掛け物の一部は絵画に分類され、書はそこから除外され、さらに陶磁器や茶器は絵画とは階級を異にするものとして、別の場所に纏められる。万国博覧会での分類方式は、当時の日本人たちにとって、まさに《他者》との出会いであり、異文化展示はさまざまな混乱を生まざるにはいかなかった。とりわけ混乱が大きかったのは、当時輸出振興が図られていた、美術工芸の部門だろう。一八七三年のヴィーン万国博覧会では、「藝術」と「工芸」の分野にまたがって陶磁器が出品されているし、一八七八年のパリ万国博覧会



6-8 ヴィーン万国博覧会会場（1873）日本陳列の図 中央に和紙製の実物大鎌倉の大仏の、火災による焼失を免れた頭部が見える。物産会と絵画・彫刻の美術展示との区別に無自覚な展示者側と、観客の側の東洋エスゾイスムとの交錯の現場。

こうした混乱のなかで、いまひとつ注目に値するのが彫刻の場合だろう。一八七三年のヴィーン万国博覧会会場には、鎌倉の大仏の和紙による実物大ハリボテが登場した（6-8）。欧米の青銅彫刻に劣らぬ鋳造品が日本にもあることを誇示するとともに、紙の代用品なら輸送も容易で安上がり、加えて日光にも雨にも耐久性を発揮する和紙の優秀性を売り込もうとの商業的目算もあったことだろう。だが梱包を解く際の人夫の煙草の火の不始末から、この紙製「彫

覧会だが、つづく一八九三年のシカゴ博覧会日本代表団は、美術の範疇に絵画・彫刻のみを認めるとする欧米の分類範疇は、日本の美術には当てはまらないとして、陶磁器、漆器、織物、金属製品も同列に扱うことを、強引に博覧会事務局に認めさせる。純正美術 *Pure art* を装飾藝術や応用藝術から分離するのは西欧特有の人為的な区別にすぎず、そうした区別の欠如にこそ日本美術の特徴がある、とは岡倉天心などの持論でもあった。だが川端玉章などは、海外の人々が日本の絵画を工藝や装飾と同列に見下すことに、画家として危惧の念を表明したし、久米桂一郎も、続く一九〇〇年パリ博の準備中に、美術と工藝をきちんと分離しないとあって誤解を招く、との反省を記していた（6-7）。



6-7 パリ万国博覧会（1900）日本美術展示の写真 油絵、伝統絵画の区別なく、すべてにむりやり額装を施し、壁一面を埋め尽くす展示方式。前には置物とも彫刻ともつかぬ作品。日本の床の間ではありえない“無秩序”が、パリで「日本美術」をしかるべく展示するためには、“必帯”の“命令”となる。

画にはすべて「額装」——いうまでもなくこれは西欧渡りの展示装置だ——を施すことが義務づけられる。時あたかも西欧では日本風の掛け物や屏風といった仕組みが、室内装飾一般の発想に転換を促し、「総合藝術」(*Gesamtkunstwerk*)が唱えらるようとしていたその時期に、日本では西欧での展覧会を意識したあまりか、逆に掛け物や屏風を「絵画」の範疇から排除するような指示がなされていたことになる。陶磁器の輸出振興についても、たとえば佐野常民は『龍池会報告』で、西洋に倣って、より写実的で自然な図案や幾何学的な合理性のある模様を奨励したが、そのころパリの装飾美術中央連合の有力な会員であった批評家のシェノーなどは、反対に、一見写実を無視し、透視図法にも従わない日本の陶磁器のシンメトリーを崩したモチーフの自在な取り合わせをこそ評価していた。出品範疇としての「美術」と「美術工業／美術工藝」がようやく分離されるのは一八九〇年の第三回内国勸業博

でも「美術部」の「諸絵画およびデッサン」のなかに、おそらく主催者側の意図には反して、起立工商社の「漆上のデッサン」や香蘭社の「磁器上のデッサン」が出品された。万国博覧会と表裏一体に企画されていたといつてよい内国勸業博覧会では、一八八二年に洋画排斥によって、「油絵」の出品が禁じられたが、奇妙なことにそれと同時に、出品される絵



6-9 作者不明《生人形》 オーストリア
国立応用藝術美術館蔵

策の在り方を示す作例として、別館の工芸館に収まっている。

彫刻という概念によつて吸収されることなく、性風俗取締の名目から消滅への道を辿ったものに、松本喜三郎による生人形が知られている。ハインリッヒ・フォン・シーボルトの遺品のなかにも、諍いをする夫婦を象つたとみられる生人形があつて（『シーボルト父子の見た日本』展覧会、一九九六、国立民族学博物館ほか、三四三五、女性の虫歯まで見事に再現されている（6-9）が、これらについては「細工物」から「彫刻」への脱皮には失敗した。それとは反対に仏師が自分でも「をかしい程」わけの「分からぬ」まま「彫刻家」なる存在へと出世できたケースが、生人形についても貴重な証言を残している高村光雲の場合だろう。かれが一八八九年に開校した美術学校の「彫刻科」の木彫教授に抜擢された背景には、八〇年代を通じての臨時全国宝物取調局による古社寺調査があり、また奈良、京都の



6-10 高村光太郎《黒田清輝像》
《老猿》1893年がシカゴ万国博覧会受賞作となった東京美術学校木彫科教授、父、高村光雲の「職人氣質」を嫌悪し、「藝術家」ロダンの憧れた息子、光太郎。だがその彫塑は、「仏師」の「彫り物」たる《老猿》よりも造形性に欠け、むしろ「近代彫刻」になりそこなつた「生人形」との酷似を露呈している。

いにしえの仏教彫刻が、ふるくギリシアに起源をもつ「美術品」として評価されるようになるという脈絡も無視できない。木彫の作品《老猿》がシカゴ万国博覧会で「彫刻」として受賞を果たしたその光雲を、もっぱら「職人」と蔑視した息子の光太郎は、美術学校に一九八九年に新設された西洋式の「彫塑」部門第一回入学者のひとりだつた

たが、その光太郎の《黒田清輝像》（6-10）といったブロンズは、西洋のモデリングというよりは、造形感覚ではむしろシーボルト遺品の生人形の血を色濃く引いている。そして「職人氣質」の父の木彫り細工ものを嫌悪し、ロダンを鑑として近代藝術家・彫刻家への脱皮を憧れた光太郎自身の最良の造作が、結局は《鯨》（4-3）や《手》、《榴》、《蟬》（4-2）といった、木彫りの「細工物」だった。ここには、新旧の制度の改変に翻弄されつつ、そこに世代間の桎梏を重ね合わせに生きた、日本近代の彫刻の運命が、ほとんど病理学の見本のように典型的に縮約されて露呈している。⁽¹⁴⁾

七 裸体の政治学

展覧会という制度と並んで、そこに何を展示すべきかも、「美術」という《他者》を前にした「日本」という「美

術」の《他者》には大きな問題となった。有名なのが裸体の扱いだろう。裸体画の醜聞といえ一八九三年の、京都で開かれた第四回内国勸業博覧会に出品された黒田清輝の《朝妝》(口絵3)の件がある。一八九三年にパリの国民美術協会のサロンに入選を果たしていたこの作品も、当時の日本——とりわけ京都——では道徳的に受け入れられず、地がなかった。黒田の同僚、久米桂一郎の父、久米邦武も『米欧回覧実記』で、泰西の美術館で目にする裸体に「頗る厭フベキ」感情を覚えたとして記している。親子の世代間の落差もこのスキャンダルには集約されていた。春画や笑い絵に「裸体表現」を認めるか否かは、議論が分かれるところだが、これ以前の日本に西欧の裸体に比較可能な「裸体表現」がなかったわけではない。よくあげられる例には菊地容斎の《塩谷高貞妻浴後図》(一八四二)がある(『描かれた歴史』展覧会図録、兵庫県立近代美術館、神奈川県立近代美術館一九九三、一六)。高師直がその裸体を覗き見して懸想する、という日本版パテシバとダヴィデ王といった趣の『大平記』の逸話に取材した作品だが、ほかならぬ菊地容斎は、明治中期まで画家たちが歴史の故事を参照するのに利用した『前賢古実』の著者であり、有則故実に基づいた歴史画の確立が訴えられたところに、その先駆的意義を再確認された画家でもあった。さらにその弟子筋にあたる渡辺省亭に同じ主題を扱った酷似した作品が知られる(同展覧会図録、一三二)が、この渡辺こそ、一八七八年のパリ万博のうちにゴッフルに日本人画家の運筆を披露した、その画家だった。その席で得意の腕を奮ってフランスの客人たちに日本料理を振る舞ったのは、まず確実に山本芳翠だが、かれには滞欧期の傑作として『裸婦』(一八八〇頃)が知られている。その下敷きが一八七九年の『現代生活』誌のリファルトの「習作」の挿絵らしいこともすでに三浦篤氏が指摘しているが、その山本の口添えもあって、元来法律を学びに渡欧した黒田清輝は画家へと転向したわけである。とすればこの時期に裸体画に取り組み、歴史画を日本へ移植しようと試みた極めて少数の人々が、互いに驚くほど密接な関係にあったことも見えてくる。

その黒田清輝が一九〇〇年のパリ万国博覧会出品を目指して構想したのが、『智・感・情』(45)であった。三人の裸体女性を中心とする構図は西欧の伝統に根ざすもので、近くにもヴィーンを代表する歴史画家ハンス・マカールトの《視覚、聴覚、嗅覚》(二八七九)が知られるし、また一九〇六年にはクプカがパリでルーベンスの《三美神》のパロディーとでもいえるべき作品を制作している。そうした西洋本場の伝統に合致する構図が、これは極めつきに日本独特の金地のうえに展開される。その技術的な難点から当初の金泥は現在ではほとんど剝落しているが、これは高階絵里加氏も指摘するところ、光琳から伊藤若冲に継承されて復興された琳派の伝統を、意識的に借用したもののだろう。フランスではゴッスが琳派に高い評価を与えていたし、また日本でも岡倉天心が海外に示すべき日本美術として、光琳を戦略的に利用する挙に出ている。英文の著作である『東洋の理想』(一九〇一年執筆着手、一九〇四年刊行)では光琳を「フランスの印象派を優に二世紀も先んじ」た先駆と見做し、同様の趣旨の発言を一九〇四年のセントルイス博覧会での講演の際にも述べている。

さらに『東洋の理想』には、インドを情(倫理)の国、シナを智(哲学)の国とし、それを統合する感覚ある藝術の国こそ日本の歴史的な位置であると見做す天心の主張も見えるが、そこに『智・感・情』(45)の発想源を推定できよう——とする高階絵里加氏の仮説は重要だ。「日本はアジア文明の博物館である」という文句は『東洋の理想』の冒頭での「アジアはひとつ」の号令とともに有名だが、インドと中国を統合する美術の国日本というの発想は、なお混乱したかたちではあるが、天心直筆の『泰西美術史ノート』、『欧州視察日誌』(一八四四—一八四五)に見られ、黒田がそうした弁舌に接した機会は十分にあっただけだ、というわけだ。さらに文殊が知恵すなわち哲学、普賢が慈悲すなわち道徳を代表するのにたいして、その中央にたつ釈迦がすなわち美術なりとする天心の説(一八九一年の『日本美術史』講義)をも加味すれば、『智・感・情』は釈迦三尊図に則って、東洋美術における日本の位置を説く構想を秘

めていたことになる。そうした野心作がただに《裸婦習作》と題してパリ万博に出品されたについては、絵里加説ではまさに「感」のみを武器に本場パリに乗り込んだことになって爽快だが、筆者はそこになお「東洋人」としての内弁慶と *révérence* (ひこみ思案)、さらには所詮西欧の大絵画の伝統をまえにすれば、遠来の画学生としてしか遇せられない限界にも無知ではなかった黒田の二枚舌ないし、ダブル・スタンダードに甘んじる如才なさをも読み取りたい。⁽¹⁵⁾

八 「和風」という「他者」の発明

黒田清輝をはじめとする世代が、美術学校の教授となったことで、二十世紀に入ると、油絵という《他者》も、日本の美術教育のなかでの再生産のシステムに取り込まれ、量産体制に入ってゆく。だがたとえばそれよりひとつうえの世代である浅井忠の場合、黒田との対決を回避したい意識もあつたものだろうが、一九〇〇年のパリ万博から帰国すると、東京美術学校へは戻らず、京都高等工藝学校で教鞭をとることになる。日本人が油彩を描くことの限界と「愚劣」さをパリで痛感したものか、以降水彩画に傾倒し、また図案下絵に熱中する。それは決して油絵の先駆の挫折とばかり評すべきものではなかっただろう。浅井が模範としたのもほかならぬ光琳であり、パリでアー・ヌーヴォーを推進中の元日本美術商ビングの工房を訪れた浅井には、「装飾美の国・日本」の本領を京都で復興しようとの意気込みもあつたに違いない。それはやがて杉村古香の漆器などに具現されることになるだろう。⁽¹⁶⁾ さらにまた文人肌の木魚先生は天津絵にも関心を寄せ、西欧の美術からは徹底して《他者》たる、いまひとつ別の水脈を探り当てていった点で、柳宗悦の民藝への先鞭もつけている。と同時に津田青楓、梅原龍三郎、安井曾太郎とい

った画才を育てることで、浅井忠教授は教育者としても並々ならぬ功績を残すことになる。

同じ京都では竹内栖鳳の滞欧を逸することはできない。パリ万国博覧会視察を機に各地を回った栖鳳は、帰国直後の《金獅子》(三重県立美術館蔵)を第七回新古美術品展に出品し、一等金牌を獲得する。ここにはパリ万博で、大かたの予想に反して好評を博した大橋聖石の《虎》への敵愾心かとも疑われる主題を、雄渾の筆で一気呵成に描く力量が、黒田清輝の戦法を踏襲したかのような金地のうえに展開され、それが屏風仕立てという東洋の支持体に、従来の唐獅子の定型を破った姿で勇躍している。画号を棲鳳から栖鳳へと洋風に改めたのもこの作品からで、原田直次郎、山本芳翠らの東洋画題と西洋油絵の折衷は、ようやくここにきて日本画の側から脱却されたといつてよい。コロの朦朧たる風景に「これこそ本当の風景画だと感じた」といった感想を残す栖鳳は、水墨によるヴェネチア風景を作成するとともに、顧つて日本の風景には新鮮な色彩と光と空気遠近法とを取り入れる。こうした《鶴派》ならではの東西融合とでも評すべき試みは、一九〇二年の《和蘭春光・伊太利秋色》などに結実する。と同時に《闘鶏》といった題材にしても、あるいはリュクサンブール美術館で見たに違いないジェロームの若き日の出世作《闘鶏》(6・12)に匹敵する力量を、墨と筆捌きの名人藝で実現してみせたものなのかもしれない。

ひろく構図のうえでも、西欧絵画からの引用や置換が行われるようになるのは、これ以降といつてよい。これはおそらくまだ指摘がないかと思うが、青木繁の《大穴牟知命》(一九〇五(6・13))はおそらくはテオデュール・リボアの《良きサマリア人》(一八七四―七五(6・14))からの借用であろう。『聖書』の譬え話が好都合にも『古事記』の一場面を描くのにもつてこいの図柄だった。こうした比較をすると、乳を露出した執虫貝比女が画面の外の我々を直視する様にも、青木の独自の工夫と歴史に対する自意識の跡が、かえってはっきりと窺われてくる。また小杉未醒の《水郷》(一九一三)がピュヴィス・ド・シャヴァンヌの《貧しき漁夫》(一八八二)の日本版であることも周知の



6-13 青木繁《大穴牟知命》



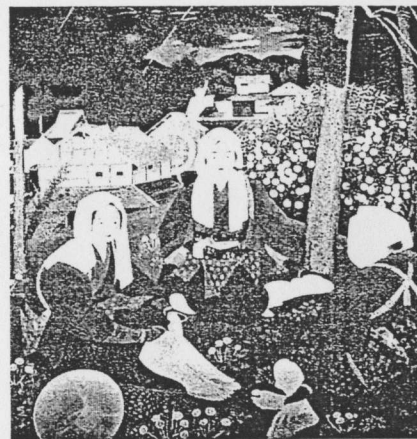
6-14 テオデュール・リボー《良きサマリア人》『聖書』の一場面が『古事記』の絵画化のために、ちゃっかり利用される。



6-11 竹内栖鳳《鶏合》 西欧アカデミーの代表者たるジェロームの主題を、名人藝の運筆で日本に移植するだけの力量を見せつける「鶴派」栖鳳。平坦な地には伊藤若冲らの《鶏図》の系譜をも自らのものとする画家の自信が伝わる。細筆の技巧と障壁画の下地を応用して、藤田嗣治がエコール・ド・パリで頭角を現す下準備が、ここに完成を見る。



6-12 ジャン＝レオン・ジェローム《闘鶏》



6-15 土田麦僊《大原女》 1863年の落選展でスキヤンダルを巻き起こした、との通説あるエドワード・マネ《草上の昼食》は、ラファエルロの失われた《パリスの審判》の腐蝕銅版画複製を下敷にしていたが、それはさらに64年後、構図の上でのモデルとなって、本図のなかに再生する。

コール・ド・パリ生え抜きの国際的藝術家を気取り、逆にパリでは金地や白地のうえに面相筆で絶妙の線を描いて生粋の日本美学の具現を演ずるといふ、二枚舌の使い分けの胡散臭きと無縁ではない営みであつたにせよ。⁽¹⁷⁾

九 《他者》としての「東洋美術」

そのなかで、「美術」の《他者》という設定に対して改めて問題を投げかけるのが、柳宗悦の民藝とその周辺だ。西欧の近代美術の個人主義を否定し、ウィリアム・モリス流の職人藝の「無名」性と実用の器に無垢なる美の理想を求めたこの運動から、浜田庄司、富本憲吉、芹澤銑介、河井寛次郎といった、国際的にも「有名」な個人作家が

輩出したというあきらかな矛盾は、柳の中世主義がまさしく近代の産物だったことを語ってあまりある。⁽¹⁸⁾だがそれは同時に陶磁器や漆器、染色といった、西欧の「美術」からはみ出し、また日本に移植された「美術」にも組み入れられなかった部分の自己主張に、可視の「形」を与えた結果でもあつた。さらにはバーナード・リーチといった協力者に端的に見られるとおり、香港生まれでロンドンでもブルームズベリー・グループなどには引け目を感じていた植民地生まれの外れ者が、民藝の国際性を日本人に印象づけるイギリス人代表たる役割を負い、逆にコーンウォールのセント・アイヴスを起点として西欧各地で、それまでたんなる職人ではなかった焼き物師に、藝術家としての使命を自覚させるという前衛的、革命的な役割を演じることもなる。

棟方志功の場合、それは版画という媒体のリヴィヴァルとも連動していた。浮世絵の衰退ののち複製技術のなかに一旦は消滅したかにみえた木版は、印刷職人から出発した山本鼎の周辺の運動もあつて、民衆藝術としての可能性をも獲得し、創作版画としてあらたに再生し、大正の個性主義の風潮のなかで表現媒体として発展する。それのみならず、日本留学生であつた魯迅を中心として中華民国に導入されるや、版画は政治的プロパガンダの媒体としても広汎に活用されることとなる。下級藝術、工業技術でしかなかったはずの図版複製術が、逆に民衆の表現媒体として先端的な役割を担う。魯迅の弟子のなかには、柔石のように、木版運動の政治性を危険視する警察当局から、見せしめとして殺害される者まで現れた。そして抗日戦線時代には、「美術」の《他者》だったはずの木版は、文字どおり政治的前衛とも結びついてゆくだろう（一九三〇年代上海 魯迅『展図録、町田国際版画美術館、一九九四』）。

民藝のもうひとつの問題は、柳宗悦の朝鮮理解にかかわる。民藝の理想のひとつを宗悦は朝鮮に見いだした。「朝鮮の友に贈る手紙」（一九二〇）にせよ、また（一九九六年取り壊された）総督府建造のため、当初取り壊しが予定されていた光化門を、移築によってしばらくは救うきっかけにもなったといわれる「失われんとする一朝鮮建築のために」

通り。土田麦僊の《大原女》（一九二七（6-15））がエドワード・マネの《草上の昼食》から構図を借用

していることにも、つとに指摘がある。こうして成

立した『交差するまなざし』（東京国立近代美術館、一九

九六）には、たんなる西欧の受動的かつ模倣的な吸収

には還元できない、異文化交流の放電現象としての

創作の現場が認められよう。とりわけ壁面装飾がそ

の好都合な媒体となる。藤田嗣治が国際的な活躍を

するのに必要な下地が、こうしてようやく成熟して

きたことが窺える。たとえそれが日本にあつてはエ

(一九二二)にせよ、そこに宗悦の、自国にたいする罪障感や、他国に併合された民の「衷情」を思う情理を疑うことはむづかしい。李朝の白磁の釉薬と曲線に「惨い痛ましい歴史」によって刻まれた「人知れない淋しさや悲しさ」とその慰めを見、「悲哀の思い」と「苦悶の歴史」を記した「朝鮮の心」を読む見解もここから生まれた。ウィリアム・ブレイク読書の延長に理解できるこの「見者」の解釈が、まったくの誤解だったと蚩うのはたやすい。柳の著作が十数年前までの軍事政権下の大韓民国では禁書同然の扱いだったことも忘れてはなるまい。だがその宗悦の「誤解」によって、ある忘れられた文化遺産が生まれかわり、決して西欧の「美術」には収まらない美的価値をいやおうなく主張しはじめていたのが、大日本帝国の文治的朝鮮同化政策と裏腹でしかなかったことは無視できない。台湾や朝鮮半島では、西欧から移入された「美術」が、日本による教育を通じてさらに「複製」されようとしていた(台湾での石川欽一郎をはじめとした、その足跡も探られる必要がある)。そのなかで西欧の美術の範疇に対する象徴的な次元での密かな抵抗と反乱の兆しが、中国の木版画運動や台湾での水彩の励行、高麗の磁器への再評価といった《他者》存在確認を通じて姿を見せようとしていた。

*

*

*

アンリ・フォションはその『北斎』に一九二五年に新たに付した「第二版序文」で岡倉天心に言及し、「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ではあるが天才的といつてよい連続性を決りだした。それは有機的な思考の連続性というべく、共通の遺産であつて、緊張感にあふれ、その美德をしっかりと保持した民族によって励まされた一大陸の愛国心をなすものである」と記していた。²⁰「東洋美術」という《他者》への西欧からの眼差しと、「美術」という《他者》によって照らしだされる虚構の「東洋」の自己認識とのあいだ。《他者》なるものに直面することで営まれてきた近代以降の「東洋美術史」の試行錯誤の姿と、その否

定しがたい政治性とを、美術史研究の日常はとかく忘却しようとしてきた。いつしれず抑圧されてきたこの《他者性》を、美術史の学問史として問い直し、さらには日本近・現代史そのものの再検討の一環として、とりわけ文化交流の現場において蘇らせるためにも、あらたなる「知の考古学」と国際的な共同研究とが、今こそ要請されているのではあるまいか。²¹

注

- (1) Paul A. Cohen, *Discovering History in China*, Columbia University Press, 1984. (p. A. コーエン、佐藤慎一訳『知の帝國主義』平凡社、一九八八)。
- (2) 北澤憲昭『眼の神殿』美術出版社、一九八九/佐藤道信『日本美術の誕生』講談社、一九九六。
- (3) 拙稿「『工芸』の脱構築のために—十九世紀の西洋人が捉えた日本美術の特徴」『工芸』創刊号、1995 Vol. 1, 131-181ページ。
- (4) Jean-Hubert Martin, "Who is afraid of Redfaced, Yellowness and Black Power?", unpublished paper read at the Amsterdam International Conference of Art History in 1996. プルタンはこうしたカッセル・ドキュメンタの偏狭な態度を批判するが、そのマルタン自身が逆にそれゆえ西欧の「普遍主義」を代表することになるといふあたりにこの転倒にあまりにも無自覚な点への筆者としての批判は、別に展開する予定だが、かれの企画になり多くの論争を招いた『大地の魔術師たち』に関しては、すでに萩原弘子による周到な分析と批判がある。富山妙子・浜田知子・萩原弘子『美術史を解き放つ』時事通信社、一九九四、第三章とりわけ二二二ページ以降。ただし「真に世界的な規模でモダン・アートの現在を見渡せるような回路」(二二九ページ)を実現することなど、インターネット回線上の virtuality (というあまりにも楽天的なユートピアに、既製権力の届かない解放区を想定するほど危険で幼稚な思想もないだろう) としてならいざしらず、時と場所を限定された「展覧会」と呼ばれる装置や、特定の「雑誌」といった媒体のうえでは(こうした媒体は政治的な権力との結託ないしそれを糾弾する反権力集団の糾合と不可分な以上)、原理的に不可能な企てとなるだろう。

- (5) 葛飾北斎が日本美術史のなかで占めるべき位置について展開された論争とその文化交流史的意義については、Shigemitsu Inaga "Impressionist Aesthetics and Japanese Aesthetics: around A Controversy and about its Historical Meaning", *Kyoto Conference of Japanese Studies*, International Research Center for Japanese Studies, The Japan Foundation, 1994, Vol. III, pp. 307-319 に詳述した。その前半の日本語訳は金田晋(編)『芸術—未来へ…芸術学の二〇〇年』勁草書房近刊に採録予定。
- (6) 尾本圭子、フランシス・マクアン『日本の開国…エミール・ギメ—あるフランス人の見た明治』創元社、一九九六。『蘇るパリ万博と立体マンガラ』展覧会図録、西武百貨店、一九八九。『パリ・ギメ美術館展—東京、出光美術館、一九九六。』
- (7) Théodore Duret, "L'art japonais", in *Critique d'Art et de la Vie*, Paris, Charpentier, 1885, また大島清次「ジャポニスム」講談社学術文庫版、一九九二、一一六、一九一ページおよび拙解説参照。以下本文《3》の詳しい出典・論拠は注(5)の英語論文を参照のこと。
- (8) Shigemitsu Inaga, "La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1760-1830) et son retour en France (1860-1910)", *Actes de la recherche en sciences sociales*, No. 49, 1983, pp. 29-45.
- (9) 稲賀繁美「デュレを囲む群像」平川祐弘編『異文化を生きた人々』中央公論社、一九九三、三七—三七二ページ。
- (10) ジャン・ポール・ローランスについては、篠原たつ子「ジャン・ポール・ローランスと世紀末」『三彩』四三三号、四三五号、一九八三(それぞれ十月号、十二月号)に充実した論文がある。
- (11) リンダ・ノックリン、坂上桂子訳「虚構のオリエント」『絵画の政治学』彩樹社、一九九六。拙文「十九世紀フランス絵画とその外部…オリエンタリズムをめぐる」阿部良雄・三島憲一編『芸術の近代』岩波書店、一九八九。
- (12) 中村理平「洋楽導入過程の研究——先達者の軌跡」(日本大学博士論文)一九九〇。山住正巳「唱歌教育成立過程の研究」東京大学出版会、一九六七。
- (13) より詳しい出典については注(3)の拙稿を参照されたい。また木下直之「美術という見世物」平凡社、一九九三が「美術」になり損ねた、忘れられた品々と制度に光を当てて貴重。
- (14) 明治の彫刻について、美術史研究者の常識やタブーの問いなおしとして、平川祐弘「米国大統領への手紙」新潮社、一九九六の第三部に収められた高村光太郎論が参考になる。なお岩波文庫版『高村光雲回顧談』は、松本喜三郎に関する記述を削除した、

高村豊周による修正版が底本に用いられている。北澤憲昭氏の教示に謝意を表す。

- (15) 高階絵里加「黒田清輝の岡倉天心像——『智・感・情』の主題と成立をめぐる」『美術史』一三九、第四五巻第一号、一九九六、三一—四三ページ。
- (16) クリストフ・マルケ「巴里の浅井忠——図案への目覚め」『近代画説』一九九二。
- (17) Yoko Hayashi, *Les Années vingt de Léonard-Tsingukarn Foujita*, Mémoire de D. E. A. présenté à l'Université Paris I, 1996 (non diffusé).
- (18) Elisabeth Frolet, *Yanagi Soetsu ou les éléments d'une renaissance artistique au Japon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- (19) 牧野陽子「柳宗悦、民藝への道」『季刊藝術』四九号、一九七九。
- (20) Henri Focillon, *Hokousai*, deuxième édition, Paris, Felix Alcan, 1925.
- (21) Cf. John Clark (ed.), *Modernity in Asian Art*, Wild Peony, 1993. また、そうした課題に答える先駆的な業績として西嶺偉「李叔同、豊子愷：民国期の西洋美術受容」東京大学大学院総合文化研究科博士課程論文、一九九六年提出、がある。一九二〇年代に日中を横断して東洋美術優位論が形成されてゆく背景と条件を探ったその射程は、拙文「アジアの近代美術——芸術における「中華思想」の歴史的反省にむけて」『図書新聞』一九九六年十一月十六日、第二三二八号に要約した。なお、かならずしも全面的に同意するものではないが、浅利誠・荻野文隆編『他者なき思想』藤原書店、一九九六、の《他者》としての問題提起が、はたして日本という《他者》なき知的土壌に受け入れられるかどうかは問われるべき問題だろう。

〔追記〕

本稿はシンポジウム直後の一九九六年十二月三十日に脱稿した。だが本稿執筆後、情況は急速に展開している。その逐一に言及することは到底不可能なため、著者による関連する若干の論考を掲げるととどめる。

- ・稲賀繁美「今、日本」の「美術史学をふりかえる」『あいだEXTRA』二五号、一九九八年一月二十日号。
- ・Shigemitsu Inaga, "Théodore Duret, Kuroda Jutarō et Feng Zikai: Biographie de Van Gogh et sa répercussion en Asie de

1'Est", *Nichibunken Japan Review*, No. 10, 1998, pp. 3-17.

・ "Impressionisme et Japonisme : histoire d'un maientendu créateur", *Nouvelles de l'estampe*, No. 159, 1998, pp. 7-22.

・ "The Construction of 'Japanese' and 'Oriental' Art History in Meiji Japan". The Donald Keene Center for Japanese Culture, Columbia University, Feb. 11, 1999.

・ "Rethinking Okakura Tenshin as the Inventor of Oriental Art History", Association for Asian Studies Annual Meeting, Boston, March 12, 1999.

・ "Reconsidering the Mingei Undō as a Colonial Discourse: The Politics of Visualizing Asian 'Folk Craft'", *Asiatische Studien, Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft*, LIII・2・1999, pp. 219-30.

・ 「明治時代的美術環境実測のための原器：佐藤道信『明治国家と近代美術——美の政治学』吉川弘文館」書評『図書新聞』一九九九年六月十二日付け。

最後に、関連する最近の著作として、

・ 佐藤道信『明治国家と近代美術——美の政治学』吉川弘文館、一九九九。

・ 東京国立文化財研究所「今、日本の美術史学をよりかえる」一九九九 (Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, International Symposium on the Preservation of Cultural Property: *The Present, and the Discipline of Art History in Japan*, 1999)。

・ 展覧会カタログ『東アジア／絵画の近代——油絵の誕生とその展開』静岡県立美術館ほか、一九九九 (*Oil Painting in the East Asia——Its Awakening and Development*)。

(一九九九年七月十四日加筆)

【編者紹介】

しまもと かん
島本 流

1947年生まれ。1982年京都大学大学院文学研究科美学美術史専攻博士
後期課程修了。現在、帝塚山学院大学文学部教授。主要著書・論文 『絵
画のメディア学』昭和堂、1998年。「美術愛好家の誕生——十八世紀に
おける絵画享受とその理論——」藤枝晃雄・谷川渥編『芸術理論の現在
——モダニズムから』東信堂、1999年。

かすや まこと
加須屋 誠

1960年生まれ。1990年京都大学大学院文学研究科美学美術史専攻博士
後期課程単位修得退学。現在、帝塚山学院大学文学部助教授。主要論文
「二河白道図試論」『美術史』127冊1990年（国華賞受賞）、「生老病死の
図像学」『国華』1210、1211号、1996年。「聖衆来迎寺本六道絵「人道不
浄相図」考」『研究論集』第29集、帝塚山学院大学、1994年。

美術史と他者

2000年1月10日 初版第1刷発行

*定価はカバーに
表示してあります

編者の了
解により
検印省略

編 者 島 本 流
加 須 屋 誠
発行者 上 田 芳 樹

発行所 株式会社 晃 洋 書 房

〒615-0026 京都市右京区西院北矢掛町7番地
電話 075(312)0788番(代)
振替口座 01040-6-32280

© K.Shimamoto, M.Kasuya, 2000

印刷 ㈱ 太 洋 社
製本 ㈱ 藤 沢 製 本

ISBN4-7710-1068-4

【著者紹介】（執筆順）

ジョン・クラーク シドニー大学助教授。美術史・美術論学科とアジア研究所におい
て教鞭を取る。現在、中国と台湾の比較を通して「近代主義」の新しい
モデルを構築している。主要著書 *Modernity in Asian Art*, Wild
Peony Press, Sydney 1993（編著）；*An essay on Japanese Taste :
The Structure of Iki*, Power Publications, Sydney, 1997（翻訳）；
Modern Asian Art, Craftsman House, Sydney & University of
Hawaii Press, Honolulu, 1998。

ノーマン・ブライソン 1949年生まれ。ハーバード大学教授。主要著書 *Word and
Image*, Cambrige, 1981. *Vision and Painting, New haven and
London*, 1983. *Tradition and Desire*, Cambrige, 1984. 「日本近代洋
画と性的枠組み」『人の《かたち》人の《からだ》』東京国立文化財研究
所編、平凡社、1994。

な がわ あつし
谷 川 渥 1948年生まれ。1978年東京大学大学院人文科学研究科博士課程修了。現
在、國學院大學文学部教授。主要著書 『形象と時間』白水社、1986
年、講談社学術文庫、1998年。『美学の逆説』勁草書房、1993年。『鏡と
皮膚』ポーラ文化研究所、1994年。

さき じゅん こ
佐 伯 順 子 1961年生まれ。1989年東京大学大学院総合文化研究科比較文学比較文
化専攻博士課程単位取得、学術博士。現在、帝塚山学院大学文学部助教
授。主要著書 『遊女の文化史』中央公論社、1987年。『美女の図像学』
（共著）思文閣出版、1994年。『「色」と「愛」の比較文化史』岩波書
店、1998年（サントリー学芸賞受賞）。

いな が しげ み
稲 賀 繁 美 1957年生まれ。1988年東京大学大学院人文科学研究科比較文学比較文
化専攻博士課程単位取得退学。現在、国際日本文化研究センター／総合
研究大学院大学（文部省）助教授。主要著書 *Théodore Duret, du
Journaliste politique à l'historien d'art japonisant*, Lille, Atelier
national des thèses, 1989.『絵画の黄昏——エドゥアール・マネ没後
の闘争』名古屋大学出版会、1997年（サントリー学芸賞ほか受賞）。

【訳者紹介】

もり の ゆたか
森 野 豊

1967年生まれ。大阪大学大学院言語文化研究科博士課程修了。現在、関
西外国語大学非常勤講師。主要論文 「大江健三郎『飼育』とポストコ
ロニアル」『大阪大学言語文化学』第6巻、1997年。

よじ わら きだ お
藤 原 貞 朗

1967年生まれ。現在、リヨン第2大学博士課程在籍。主要論文 「『日本
のゴッホ』から『裸の大將』へ」若山映子・園府寺司編『美術史のスペ
クトルム』光琳社出版、1996年。