

文化交渉学としての日本美術史学

中谷 伸生

はじめに

今日、日本美術史研究、いや、日本に限らず、世界各国の美術史研究が、既存の枠組を超えて、さまざまな国の美術史へと越境し、さらには美術史学という枠組をも超えて、美術以外の分野を扱うという意味で、文化交渉学へと越境しようとしている。そのことは、美術史学自体に新しい成果を生み出すように思われる。いうまでもなく、従来の西洋美術史研究は、近代国家の枠を超えて、ヨーロッパ各国を自由自在に越境しており、一つながりの大陸という地勢学的な性質もあって、そしてまた、芸術家たちの移動が容易であったために、密な交流が見られることから、それらの関係を明らかにするため、早くから、各国における美術作品の比較研究が進んだことも見逃せない。船舶や鉄道などの交通手段が発達するにつれ、それは現実的にいよいよ容易になっていったといつてよい。少なくとも、日本のような島国とは違って、西洋

では、長年月にわたって膨大な数の芸術家たちが国を越えて交流し合い、そうした状況が美術史研究においても成立しやすかったといえるだろう。

一方、日本美術史研究は、そもそも「日本美術史」を誕生させた岡倉天心（覚三）の『東洋の理想』（“The Ideals of the East with Special to Reference to the Art of Japan”一九〇三年ロンドン刊）を読めばすぐさま理解できるように、日本という枠を超えた幅の広いアジア美術史的性格であったにも拘わらず、天心以後、次世代の美術史家たちによって、急速に日本一国主義の日本美術史に収斂してゆくことになった。日本美術史を創ったのは天心であったが、それは日本一国の美術史を狙ったものではなく、東アジアから南アジアまでを視野に入れたアジアの中の日本美術史であった。しかし、天心が公的な場から失脚し、そして死去した後、日本美術史研究は、天心のアジア美術史の流れから、まるで急旋回するように日本一国に特化してゆくことになる。

その流れは奇妙にも、国際化が叫ばれるようになった第二次世界大戦以後において、一層拍車がかかり、研究対象の細分化に伴って、海外の美術作品との比較研究は半ば停滞したといつてよい。

一部の仏教美術の研究においては、やはり、大陸の仏教美術との比較研究が不可欠であったため、一定程度の越境が試みられたにせよ、日本美術史全体からみれば、一国主義の研究が大勢を占めたといつてよい。また、日本の仏教美術史研究の場合、大陸の美術との比較研究がなされる場合でも、その多くが、やはり日本を中心とした比較研究の域を出ることはなかった。つまり、東アジアという観点を基軸に据えた研究はほとんどなかったといつてよい。近年、松田妙子氏による『中国降生像の成立について』という出色の論文が出され、日本でしばしば見られる、片手を挙げた誕生仏の生成について極めて興味深い研究が発表された。この論文では、日本の誕生仏が、単なる中国の仏像の影響ではなごこと主張され、手を挙げた像については、当時の東アジアで、さまざまに共時的な展開がなされたことに言及している¹⁾。

以上の課題の下、本稿では、文化交渉学的な日本美術史研究の可能性を問う議論を展開したいと考えている。その際、林達夫やシウペンハウエルに倣って、多少とも皮肉に充ちた主張がなされることを許していただきたい。

一 文化交渉学的日本美術史研究とグローバルズム

日本美術史研究において、戦後における研究の極度の細分化は、美術史の流れの大きな見直しを見失うことになったのではなからうか。このことは、人文学のどの分野でもみられることで、それは学問的に、より緻密な研究へと向かう必然的な道でもあったが、他方、各種の学会や研究会の場では、研究発表の質疑をめぐって、揚げ足取り的な細かい質問が増えていったといつてよい。とりわけ、細部にこだわる分析的な性格の研究者が多い日本の学問的風土にとっては、この傾向が著しく、総合的に大きな視野から日本美術史全体を眺める研究者は、しばしば批判されることが多く、その結果、俯瞰的に全体を把握する総合的な研究者が育ちにくくなった。つまり日本では、ウンベルト・エーコの『美の歴史』(“Storia della bellezza” 2004) などの研究は世に出にくい。というのも、総合的な資質をもつ研究者は、若い時にその芽を摘まれるという嘆かわしい状況が蔓延しているからである。このことは、大学院生を指導する教員にもよく見受けられ、学問の幅を狭くして、細部を深く追求する人材ばかりが育つという悪しき結果へと向かってゆくようになったといつてよい。日本美術史研究に絞って述べれば、細部の緻密な考察が、全体の妥当な把握に必ずしも繋がらない弊害が生まれたのである。くどい言い方であるが、個々の作品の緻密な解釈の積み上げが、美術史全体の正確さに繋がる

というのは一つの幻想である。いうまでもなく、学間には緻密さが要求されるが、それだけでは、本格的な学問は成り立たない。全体と部分にわたる相互の連関を想定して研究を行わなければ、正確かつ妥当な美術史研究は生まれない。分析的性格が強い日本人の研究者に最も欠けているのが、全体と部分を有機的に結び付ける総合的な構想力である。構想力、すなわち想像力こそ、学問の最も重要な力であり、過去の偉大な学問は、すべて優れた想像力の成せる業によって誕生したといってもよい。

つまり、従来の実証的研究の弱点は、日本美術史学会などの質疑のあり方を見ても明らかで、細部の間違いを指摘、批判する研究者が多いことから、とくに若手の研究者は委縮することが多く、研究対象を狭くすることで、批判を避けようとし、いよいよ細部に拘泥する研究が増えてゆくことになる。つまり、研究発表の骨子を理解し、その研究者が大きく育つような本質的かつ基本的な質問が出にくくなり、休憩時間に控室で指摘すればよいような細かい間違い探しが、学会発表の公的な場で頻繁になされることになったわけである。こうした風潮は、まことに嘆かわしいといわざるをえない。

国際化が叫ばれて久しいが、近年の社会状況から、長らく提唱されてきたにもかかわらず、なかなか進展しなかったグローバルイズムの芽がようやく育つてきて、日本美術史研究は、中国をはじめとして、海外へ越境する流れとなってきた。もちろん、学問の

グローバルイズムに対して疑念を抱く研究者も多く、安易なグローバルイズムは学問を弱体化させることにもなりかねないが、広い世界を見渡せば、グローバルイズムの進展は、堰き止めることのできない大きな流れであることも否定できない^②。

こうした状況下に、新たな「東アジア美術史」が浮上してきた。日本美術史の一国主義を打破するために、国家を超えて、少なくとも日本、中国、韓国、台湾などの東アジア、また東南アジア、そして、インドなどの南アジアへと越境する日本美術史研究がそれである。いうまでもなく、アジアのみならず、西洋やアメリカ合衆国へと拡張してゆく比較研究にも価値がある。そのときには、「日本的」という言葉の内容が厳しく問われることになる。というのも、「日本的」と思われた特質が、海外の作品にもしばしば見出されるからである。かつて、絵巻物は日本独自の画面形式だと言われたことがあったが、中国北宋の開封の街並みの賑わいを描いた中国の《清明上河図》や、一〇六六年のノルマン・コンクエストを表したフランスの《バイユーのタピスリー》(Tapisserie de Bayeux)を想起すれば、そうした主張が根も葉もない一国主義の産物であることが明らかになる。

単なる影響関係を扱う比較研究を脱して、複雑に絡み合う美術作品の存在を、できる限り事実即して考察し解釈する美術史学が求められるわけであるが、そこに文化交渉学的美術史学が想定される。すなわち、作品「甲」と作品「乙」の影響関係を指摘

する従来の比較研究を打破して、複数の地域で誕生した複数の作品を、影響関係のみならず、半ば自然発生的に誕生する、いわば共時的な関係において考察する美術史研究がそれである。「共時性」と言えば、ユングの理論を想起する研究者が多いかもしれないが、言語と表象（イメージ）の問題は、必ずしも同一には語れない側面もあることから、ここで論じる美術交渉としての共時性については、一応、ユングのそれとは区別しておきたい。

二 東アジア美術史の伝播と離反

京都の狩野派絵画などと中国の袁派の絵画との関係について、かつて内藤湖南は、両者にはまったく関係がないと述べた。しかし、わざわざ関係がないと強調するのは、両者にはどこか似た所があるという胸騒ぎ的な気持ち^③を湖南が払拭できなかったのではなからうか。しかし、湖南の指摘以後、京狩野と袁派を比較して論じた研究者はほとんどいなかった。それは、両者が似ている、似ていない、という問題を超えて、日本美術史研究が、いよいよ一国主義的な性格を濃くしていったため、日本の外部に位置する中国や韓国に目を向ける日本近世絵画史研究者がいなくなったという単純な理由による。少なくとも、湖南は、日本と中国を一つの地域、すなわち東アジア文化圏として捉えていたことから、他の研究者によって類似が指摘されるかもしれない日本近世絵画と袁派の関係に言及せざるを得なくなつたに違いない。つまり、湖

南においては「東アジア美術史」という枠組が成り立っていたわけである。しかし、湖南以後に進展した近世絵画史研究は、京狩野の狩野永岳については、日本美術史の枠内で対応しなければならぬという狭い思考に追い込まれていったといつてよい。永岳と同時代の画家たちとの比較では、一旦、狩野派の作風から距離をおいて、四条派の写生的作風の影響に言及し、過去に遡っては、桃山絵画との比較も言及された。もちろん、そうした研究は、大いに成果を上げたわけであるが、一方、研究者の脳裏にまったく浮かばなかったのは、隣国の中国の絵画、すなわち袁派らのそれである。あるいはまた、今なお組上にながっていない朝鮮の絵画との関係であろう。二十一世に入った現時点から考えれば、江戸時代の画家たちが、中国に憧れていたことは常識であつて、なぜ両者を比較検討しなかったのかという疑問も浮かぶが、一国主義の日本美術史研究の枠内では、隣国の絵画と比較するという考えなど、まったく想い浮かばなかったのもやむを得ない。そもそも、永岳はもちろんのこと、江戸時代の狩野派の研究自体が無視されただけであるから、狩野派に関しては、隣国の絵画との比較検討云々の議論が出るはずもなかったのである。ついでながら、他方、隣国中国の袁派の研究もまた不振であつたことから、永岳と袁派の比較研究が、日本美術史研究から除外されたのも当然である。その点では、日中の近世絵画への湖南の着目は、逆の意味でも価値があつたといつてよい。

永岳らの京狩野派の画家たちと袁派の袁江や袁暉らの絵画との関係については、湖南のいうように直接の関係がなかったとしても、この点について重要なのは、共時性ということである。両者に直接関係がなかったとすれば、その作風の類似からいって、日中の同時代的な共通項が問われねばならないわけである。つまり、永岳と袁派を繋ぐ何らかの作品が存在したと考えねばならない。すなわち、永岳と袁派の間に介在して、さまざまな影響の跳ね返りによって、袁派の作風が、回りまわって永岳に届くという複雑な関係である。その際、同時代の朝鮮の絵画にも目を向ける必要がある。従来の美術史学は、共時性ということをも、過去の文化的美術史研究における古めかしい不正確な議論だと考え嫌ってきたが、美術史の流れ全体を把握するためには、共時の関係を排除できないように思えるのである。

さて、東アジア文化圏の興味深い文化現象の一つとして、書聖王羲之の活動を挙げることができよう。王羲之の『蘭亭序』とその絵画化については、日中の絵画史の重要なテーマであり、東アジア美術史を構想するためには、大いに意味のある研究テーマである。⁴ 中国に端を発した「蘭亭曲水図」の絵画的図様は、日本においても、江戸時代初期作の狩野山楽筆《蘭亭曲水図屏風》（八曲二双・随心院蔵）などを始めとして、数多くの絵画に描かれてきたが、そこで問題になるのは、「蘭亭曲水図」という図様の伝播と変容である。その一事例として、江戸時代後期に活動した浦

上春琴の《蘭亭図》には、王羲之の『蘭亭序』に関わる日中の図様が層を成して沈殿しており、文化交流学が追求する、影響、伝播、融合、離反の諸相が複雑に重なっているため、時代の変遷によって起こった王羲之の神聖化と相俟って、春琴の作品は興味深い。ただ、近代に入って、春琴の評価は急落したため、《蘭亭図》もまた、巷に埋没した絵画となった。しかし、《蘭亭図》は、春琴初期の力の籠った作品であり、池大雅の作風をも想起させるにも拘わらず、残念ながら、忘れられてしまったことが惜しまれる。いずれにせよ、こうした絵画は、未だ陽の目を見ることもなく、各地に埋もれている。既成の有名画家の有名作品に特化されがちな日本美術史研究は、一層、作品の新発見に取り組む必要がある。

これと関連して指摘しておく、いかに啓蒙的な活動だとしても、平成二十六年（二〇一四）を相前後する時期から、繰り返す伊藤若冲ばかりを顕彰する展覧会企画や出版がなされたが、その企画は、社会に、美術史研究に、そして鑑賞者にとって、百害あって一利なし、の感を拭えない。営利を追求した美術館の企画展覧会や、企業に巻き込まれた商業ベースの出版は、美術鑑賞における健全な啓蒙活動を破壊しつつある。こうした極端な顕彰が、作品価格に跳ね返って、特定の作品だけが高騰するという社会的な歪みを生み出している。平成二十八年（二〇一六）頃には、各地の骨董商が、若冲だけが高騰し、非常に困っている、と嘆いた

が、その責任を誰が負うつもりなのか、真摯に問いかける必要がある。平成二十六年（二〇一四）に大阪商業大学商業史博物館で行われた明尾圭造氏による企画シンポジウム「奇想の画家はもう飽きた——浪花の町絵師 菅彦彦の世界——」は、そうした問を性を厳しく問う内容であったといつてよい。

さて、第二次世界大戦時以外に、外国との戦争で被害を受けたことのない日本には、いわゆる有名画家以外の、忘れられた画家たちの美術作品が今もなお数多く残されているが、大坂画壇の画家たちのみならず、江戸時代後期の京都の写生派画家、たとえば原在中を祖とする原派や望月玉蟾を祖とする望月派などをはじめとして、膨大に遺存する作品の重要性を理解している研究者がどれほどいるのか、いささか疑問も残る。というのも、大坂画壇の画家たちを振り返っても、それに関心を抱く研究者はきわめて少なく、遺存する膨大な大坂画壇の作品について深く関心を抱いているのは、イギリスやアメリカ合衆国など、欧米の研究者に限られる。二百年も前の肉筆画で、同時代文献やその後の辞書等に名前が載る画家の作品が、ほとんど無視されている状況を考えてみると、これは世界中でも、日本のみといつてよい珍現象だといつてよい。かつて、海外からの評価に促されて、自らも評価せざるを得ない、と気づかされた写楽や若冲についての日本国内の評価のあり方がその典型である。大坂画壇の評価についても、再び海外から、今回はイギリスあたりから湧き上がるといふ雰囲気にな

りつつある。

三 文人画の東アジア

大坂画壇の忘却をめぐることは、何よりも、大坂の文人画の忘却が決定的であったといつてよい。濱田杏堂や日根村山らの大坂の文人画家は、近代に入つて、そして、とりわけ第二次世界大戦以後に完全に忘却された。遡つてみれば、明治の思想家岡倉天心（覚三）が、田能村竹田以後の文人画を評価しなかったことに原因があるともいえるが、そもそも天心は、大坂（阪）画壇そのものをまったく評価しなかったわけであるから、大坂（阪）の文人画が忘却されたのも当然である。加えて、東京一極集中が進む中、戦後における大阪企業の衰退が、その現象に拍車をかけて、大坂画壇の存在そのものが不問に付されることになる。女性画家の生田花朝を支援していた塩昆布店の小倉屋などのパトロンが、次々と支援から撤退し、芸術活動に関わる企業家の存在が希薄となったわけである。かつては「文人画の大坂」（藤岡作太郎）とまで言われた大坂の文人画は、日本美術史の傍流と見なされ、研究対象からも除外されることになる。

そもそも文人画を嫌った天心は、岡田半江や日根村山らの文人画を調査したのだろうか。岡田半江の《山水図巻（大川納涼図）》（関西大学図書館蔵）は、竹田風の繊細な線描を特徴とする素晴らしい作品で、大坂文人画の実力を明白に見せつける。数多く遺存

する日根対山の山水図も、枯淡というべき渋い作品が多く、竹田以降、明治に入っても、日本の文人画は衰えていない証拠となっている。文人画を嫌ったフェノロサと天心の影響は大きく、藤岡作太郎が高く評価した大坂の文人画は、近代が進むにつれ、評価を落としてゆくことになる。⁵⁾

新たな作品の発掘を行わずに、すでによく知られた作品の研究ばかりに力を入れる研究は、既成の「権威」に盲従することになり、悪しき名品主義を蔓延させることになりかねない。美術史家は、もっと社会に出て、寺社はもちろんのこと、個人宅や骨董街を頻繁に廻る必要がある。これと関連することであるが、おおよそ平成十二年(二〇〇〇)以降、各地の美術館が、美術作品の購入予算を削られ、資料の収集が頓挫している状況は、目を覆うべき嘆かわしい事態で、これでは学芸員の収集活動が行き詰まり、作品調査の停滞から、ひいては作品価格の査定もできない学芸員(美術史家)が増えることになりかねない。作品の評価とその価格の査定という作業は、美術史研究とは関係がないと考える美術史家もいるかもしれないが、自己の専門領域とその周辺について、当該の美術作品に関して価格を査定できない美術史研究者というのは、何とも頼りない。それで専門家といえるのかどうか、いささか疑問を抱かざるをえないのである。もともと美術史学というのは、「宝物」の真贋を判定し、その評価を行う鑑定の学問であったわけで、学芸員や美術史研究者の劣化は、やがて日本の美術史

学の衰退に繋がることは必定である。

確かに、大坂画壇の文人画家の濱田杏堂の作品は、池大雅や与謝蕪村のそれと比べたときに、作品の質という点では両者に及ぶべくもないが、杏堂の中国趣味を濃厚に示す作品は、明清の絵画との関係を考えるとき重要である。すなわち、画面上部に「臨丁雲鵬米家法」と記された《山水図(臨丁雲鵬)》(関西大学図書館蔵)など、日中文化の交流を示す一級資料でもあり、日本美術史研究が東アジア美術史研究へと拡大していく中、もう一度、光を当てねばならない文人画だといってよい。⁶⁾

大坂の文人画家といえば、杏堂の他に岡田米山人、岡田半江、泉必東、鼎春嶽、木村兼葭堂、少林、十時梅厓、福原五岳、愛石、魚住荊石、金子雪操、田結莊千里、藤九鸞、橋本青江、日根対山、藤井藍田、田能村直入などであるが、池大雅や与謝蕪村、そして田能村竹田らの文人画ほど素晴らしとは言えないにしても、それぞれに興味のある文人画を描いており、これこそが東アジアの文人画の真の在り方ではなからうか。いずれにせよ、これらの大坂の文人画家たちの絵画は、今後の日本美術史研究においては、一国主義の日本美術史を脱して、東アジアの文人画として「東アジア美術史」という新たな枠組の中で再評価されるべきであろう。

四 近代美術における受容研究から文化交渉学へ

第二次世界大戦後の日本近代美術史研究といえ、日本と西洋

の美術についての比較研究が多くなったが、それは周知のことであろう。主として、日本の近代美術が西洋の近代美術を如何に受容したのか、という研究が大半であった。他方、明治・大正期の絵画についての中国絵画受容の研究は、ほとんど進展しなかった。西洋美術の受容をめぐる研究の多くは、西洋美術による影響を論じたもので、日本美術に見られる西洋的特質に特化してなされた研究が多い。その場合、研究の立ち位置が、いきおい西洋の側となる場合も多く、歪んだ日本美術史研究になりがちである。一例を挙げれば、日本近代洋画史研究などに見られる西洋美術の受容研究においては、西洋の絵画の方が主人であって、日本の洋画はその下僕といった印象を拭いきれない。つまり、西洋を主人とする植民地主義的な美術史の域を脱することが難しい研究となりがちであった。ファン・ゴッホやセザンヌの影響を論じた近代洋画研究、あるいは日本画や彫刻についての研究がそれにあたるが、注意を怠ると、そうした研究は、ファン・ゴッホ研究の付録的な研究、セザンヌ研究の地方版、さらに厳しくいえば、文化的な植民地版の美術史となる危険性を孕んでいる。つまり、日本の近代絵画史などは、西洋絵画による影響の指摘が中心となることで、日本近代絵画の自立的な性格が見逃されることになりやすい。とりわけ、近代洋画の研究においてはそうなりやすかったといつてよい。

日本の近代洋画研究の場合、西洋美術の知識が深い美術史家が

手を出しやすいと誤解することから、近代洋画の研究においては、しばしば日本人の西洋美術史家がこの研究に参入してることが多いため、一層そうした傾向、つまり、西洋寄りの立場での研究姿勢が助長されやすいように思われる。その結果、日本近代洋画が、西洋近代絵画の後塵を拝して、その影響によって成り立つ「植民地の美術」というニュアンスを払拭できないことになる。近代洋画の中に、どこまでも西洋の影を追い求める研究は、近代洋画が成り立っている自立的な基盤を軽視しがちである。大正期に活動した関根正二の絵画の重要性について採り上げるだけでも、事態は明白で、西洋絵画の基準による優劣の判定は、関根の絵画の理解を遠ざける。そうした立場の研究は、日本美術史ではなく、西洋美術史の周縁の美術史となる落し穴に嵌るであろう。それらの研究は、西洋美術史研究に疲れた日本の美術史家が、いわば渴きを癒すために、取り組みやすいと誤解して、日本近代美術の研究に逃げ場を求める「逃げの美術史研究」だといつても過言ではない。

そうした研究状況の中で、影響関係中心の研究を脱して、美術作品が誕生する本来の構造、あるいは普遍的な特質を軸にして作品理解を深める研究が望まれる。もちろん、影響関係を追及する研究が重要ではないということではないが、まず何よりも、作家と作品を、それが誕生する源に立ち返って考察する研究が基本だということである。

さて、日本の近代美術史を東アジアへと広げていくために、日本と台湾の画家たちとの比較研究が興味深い。日本の植民地であった時期の台湾の女性画家で、日本に留学し、鏑木清方、山川秀峰について日本画を学んだ陳進は、近代の「日本画」を台湾に移植した重要な画家である。台湾の日本画、すなわち膠彩画は、第二次世界大戦後に大陸から台湾にやってきた中国人、すなわち外省人から国画正統の議論が沸き起り、「中原正統」の名のもとに批判されることになる。その結果、膠彩画家（日本画家）の陳進は、日本文化と中国文化とが鬩ぎ合う狭間で苦悩に満ちた生涯を送ることになったが、そこにもまた、珍しく貴重な植民地をめぐる文化交流の足跡を認めることができる。こうした美術史的課題において、文化交渉学としての美術史が成り立つ出発点が見出されることになる。

五 近代大阪画壇の評価と東アジア

大阪の絵画の忘却について、たとえば、大阪で縦横に活動した美人画家の北野恒富について論じてみると、かなりマイナーな画家たちの展覧会を開催して、地元の画家たちの顕彰の手を緩めない京都の美術館と比べて、大阪のそれは寂しい限りである。平成十五年（二〇〇三）に東京ステーションギャラリーと滋賀県立近代美術館、そして石川県立美術館で開催された北野恒富展を、結局、大阪の美術館が断ったという事実は、今後長く記憶に留めら

れる「事件」であって、まさしくこれは、大阪の失点である。大阪人はなぜ大阪文化を嫌うのか。恒富は、近代の美人画家の中でも傑出しており、東京の鏑木清方や京都の上村松園と比べても何ら見劣りのしない画家である。大正末期から昭和初期にかけて制作された恒富様式の《鶯娘》や昭和六年（一九三一）頃の代表作《宝恵籠》の鮮やかな色彩を誇る情緒のある絵画はいうに及ばず、昭和二年（一九二七）に描かれた《蓮池（朝）》や昭和十一年（一九三六）の《いとさんいさん》などの渋い灰色の色彩やその筆触を凝視すると、ある部分では、清方や松園を凌ぐ力量を示していることに気づかされる。質の高い絵画を制作し、圧倒的な実力を示す恒富の評価が遅れたのは、研究者の数も含めて、東京一極集中へと向かった日本美術史研究の偏りを明らかにする。要するに、「大坂（阪）」は、東京から見るとローカルで、その地の美術はたいしたことがない、という偏見が多くの美術史家の脳裏に宿ったわけである。平成四年（一九九二）に出版された講談社の『日本美術全集22 洋画と日本画』を見れば、このことは一目瞭然である。すなわち、谷角日姿春、甲斐庄楠音、池田蕉園、梶原緋佐子らの、かなりマイナーな東京や京都の美人画家たちが大きく掲載される中、北野恒富は完全に除外されている。

これと関連して補足しておく、作品の価値評価のみならず、一般的に研究者というのは、基本的に自己の立場を絶対化、あるいは正当化しがちな「人種」である。かくいう筆者もそうかも知し

れない。ともかく、その最大の弱点は、自己の長所を中心にして他の研究者を評価する傾向が強く、自分がもち、他人がもたない場合には、他の研究者をなじる傾向がある。つまり、「彼は、こんなこともできないのか」というわけである。しかし、他の研究者がもっていて、自分がもっていない能力については無視しがちである。まことに研究者というのは、自己中心的な輩である。もちろん、例外的な研究者もいるにはいるが、その数はかなり少ない。

さて、美術作品の評価に関連して述べると、文化史的な意義は高いとはいえ、芸術作品としては稚拙な高橋由一の研究に情熱を注ぐ美術史家たちが、芸術的な香りの高い恒富には、ほとんど関心を示さなかったということは、半ばは美術史研究の放棄ともいえるわけで、あまりにもセンスのない美術史家が増えすぎたことによる弊害以外の何ものでもない。実物を眼の前で鑑賞して明白に見てとれることであるが、《花魁図》の鈍い形態と気持ちが悪くて拙い色彩から美術史家たちは、なぜ目をそらすのか。こうした稚拙な形態と色彩をもつ美術作品を批判するのが正統な美術史学ではなかったのだろうか。率直に言えば、美的センスがなく、色や形の良し悪しに鈍感で、本来、美術史学に向きない研究者が、言葉による理屈に偏って美術作品に向かい合うことになったわけである。しかし、こうした考えが、「古い近代美術史研究」であり、近代の終焉とともに、その時代が終わろうとしているということなら、それを甘んじて受け入れてもよい。しかし、人間が、

優れた形態を喜び、拙い色彩を嫌うというのは、古代から現代まであまり変わっていない。その証拠としては、法隆寺の瓦の文様やシャルトル大聖堂の「王の扉口」の人像円柱の美しさと繊細さを見れば一目瞭然である。

いうまでもなく、音楽を聴くには、良き耳が必要であるのと同様に、美術作品を鑑賞するためには、「眼の力」が要るわけで、この当たり前のことを放棄したのが、少し前に流行した広義の「制度論」の美術史研究だといってよい。「美術作品の評価を行わない」などと、威勢の良い主張を行った研究者が、他方で、あそこの店のラーメンは美味くて値段が安い、と言ってはばからない。美術作品もラーメンと同じであって、それ以上でも以下でもない。美術作品の評価を行うべきでない、というような幼稚な美術史研究は、美術作品をラーメンと区別する意識が濃厚で、要するに、逆の意味で、美術作品を神聖化していることに他ならない。この世は値踏みの市であり、芸術作品のみならず、研究論文も、人間の評価も、すべてが評価の対象である。美術作品のみがその例外であるはずがない。制度論的な美術史研究が、既成の権威主義的な美術史を排除するためにとった一つの立場であることは理解できるにしても、あまりにも底の浅い研究には辟易する。制度論に血道を上げた研究者の多くは、自己のセンスの悪さにコンプレックスを抱いて、理屈と知識でこなせる「意味の美術史」という研究を喜んで受け入れたのである。意味の世界だけで理解できると

誤解した図像研究一点張りの研究も同様であるが、絵画の「図像」を重視したパノフスキーは、形の重要性をも見逃してはいない。

さて、恒富と並んで大阪を代表する菅楯彦についても、日本近代美術史における評価は明確に定まっているとはいえない。大阪の一部の美術愛好家たちにとっては、重要で愛すべき画家ではあるが、楯彦は全国的に見て決して高い評価を与えられてはいない。生誕地の鳥取県においては、これまでも何度か顕彰のための展覧会が開催されたが、肝心の大阪においては、大規模な楯彦展は開催されていない⁸⁾。楯彦が描いた近代大阪の風俗は、美術愛好家のみならず、他の多くの大阪人の関心を呼んだが、絵画そのものに対する評価は、意外に低調である。分かりやすく平明で、さつぱりとした作風は、かつて東京の鏗木清方とも比較され、大いに人氣が出たことは記憶に新しい。切れ味のよいレリーフ状の「面」によって構成された対象は、楯彦独自の爽快さを示すもので、これこそが垢抜けした都会の文化の表現である。これを見逃せば、楯彦の良さは理解できない。

そこで、まったく見方を変えて、楯彦の絵画を、現代の漫画・アニメーションと比べることで、新たな見方を提唱したい。すなわち、楯彦の漢学を始めとする古き中国文化に対する教養と、漫画・アニメーションとも共通する明快な作風は、東アジアの伝統を、現代の日本文化に繋ぐもので、二十世紀末から二十一世紀へと至る日本の絵画の基本線を明白に示すものとなっている。江戸

時代に大坂で活動した戯画作者の耳鳥齋の再評価に加えて、ユーモアあふれる楯彦の作風は、「戯画の大坂（阪）」を代表するものだといってよい。東アジア文化圏が、俄然、意味をもってきた今日、いささか古めかしいと感じられた楯彦の絵画は、意外にも斬新な表現を示しており、東アジアの近代画家としての楯彦を、新たな視点から顕彰する必要があるう。

六 「共時性」と美術史の東西

アジアと西洋の絵画における点描については、従来の研究では、池大雅らの点描表現とフランス十九世紀のスーラのそれとが比較検討されてきたが、両者には影響関係がまったくないことから、逆に、二人の点描（点法）の比較は興味深い⁹⁾。いずれにせよ、点を打つ（描く）ということは、絵画を描くすべての画家にとつて基本的な技である。あらゆる時代の、すべての地域の、どのような画家にとつても、点を描くという手と眼による活動は、等しく行われてきた。また、微妙に特質は異なるにせよ、描かれた「点」には共通の特徴が見てとれる。この問題は、必然的に「共時性」ということに行き着くかもしれない。すなわち、作品「甲」と作品「乙」の間に、何らの関係もないにも拘わらず、甲と乙が酷似、あるいは類似するという場合がしばしば見出されることがある。なお、共時性の問題をめぐっては、関西大学大学院の東アジア文化研究科が、十年前から取り組んできた文化交渉学の学風を挙げ

ておかねばならない¹⁰。当研究科からは種々の共時性をめぐる研究が生まれているが、美術史学の領域でも、若い研究者の中から、共時性に関わる美術史が登場してきた¹¹。

さて、共時の一例を挙げれば、「黒」をめぐって、二十世紀後半に活動した版画家の駒井哲郎と、十九世紀フランス象徴主義のオディロン・ルドンの関係が想起されるが、確かに、駒井はルドンの漆黒といわれる深い黒に影響を受けて、自己の版画制作の出发点とした。しかし、注意を喚起したいのは、ルドンに触発されて出発した駒井が、やがては自己の黒へと深化したことであろう。そのことは、影響関係で語られる事実を超えて、駒井とルドンに共通する資質とでもいべき性格を明らかにする。二人は、生命の根源を凝視することで、同じ、あるいは同じような「黒の生命」に行き着いたと考えられる。つまり、影響を受けた云々ではなく、日本とフランスという離れた別の国に住む二人の芸術家が、同様の人間的な資質によって結びついたというわけで、これを単なる影響関係と考えるのは誤解もはなはだしい。

「人間が生きる」という基盤にある生命的なもの、それは共時といてもよい生命の泉であり、われわれが暮らす世界の奥深くに滔々と流れる見えない水脈が顕現したもの、それが駒井とルドンの黒だといってよい。その意味では、駒井はルドンの影響を受けた、と主張して終わる議論は、この二人の画家を理解するにあたって誤謬に陥ることになる。両者を比較する価値は、影響関係

を明らかにすることではなく、二人が凝視した根源的な「黒の生命」を比較検討する場合に限られる。それは生命の根源からの間に外ならず、まさに共時性に繋がる議論となろう。

加えて、点描や「黒」の表現と同様に、宗教的な聖なる荘嚴の光は、日本、中国、インド、エジプト、イギリス、フランスなど、世界のどの地域においても、共時的に金色を伴って表現された。直接の影響関係は見られないしろ、ここには人類に共通の観念、感覚、表現、受容という基盤があることを認めざるをえないであろう。そうした状況下にある美術作品を比較検討することは、美術史学においてはこれまで回避されてきた。つまり、共時性を組上に載せた研究は、実証的で厳密な学問には成り難いという主張である。

しかし、影響関係を指摘する比較研究が、一定の成果を上げるとともに、他方で行き詰まりとなってきた今日、日本美術史研究は、東アジア美術史として枠組を拡大し、直接の影響関係の研究の先を目指す共時的な現象を扱う研究へと向かわねばならないのではなからうか。その方が、より豊かな美術史の構築を可能とし、そして、大きな枠組から美術史の流れを見ることが、全体的に眺めれば、「正確な」美術史の構築へと向かうことができるように思えるのである。

七 日本から東アジア、そしてヨーロッパへ

日本で誕生した扇子が、絵画（扇面画）を伴って中国などの東アジアへと広がり、さらにはヨーロッパまで運ばれるとともに、今度は、海外から日本に逆輸入されるといふ複雑な移動の状況は、文化交流の興味深い現象で、文化交流学的な美術史を構築するための好事例だといつてよい。¹² ここには、単なる影響関係を超えて、それぞれの地で独自に育まれた扇子（扇面画）が、個性的な特質を示しつつ、共通の目的を担って、東アジアとヨーロッパ各国に浸透した。扇面画という作品「甲」が作品「乙」に影響を与えたとせよ、その後の展開は複雑で、何重にも影響し合う状況は、単なる「甲」と「乙」の影響関係という図式を逸脱して、まさに異文化の衝突と融合、そして、中国から日本への逆輸入とでもいふべき流れを伴いながら、新たな「丙」の誕生へと向かう文化交流的な事態を生み出した。扇面画は、東アジア共通の産物として、今日まで大量に各国を巡り回ったといつてよい。

また、フランスを始めとするヨーロッパ各国では、異境の生産物として強い関心呼び、ジャポニスムの大きなうねりとなって広がることになる。さらに、スペイン独自の大振りの扇子（扇面画）が、いかなる地域の扇子に触発されて生まれたものか、いささか不明ではあるにしても、日本の扇子の影響とは異なる発生と展開を遂げたことも、文化交流の興味深い現象である。加えて、

その誕生には、直接的な関係ではない「共時的」な要素も含まれている。

扇子（扇面画）の美術交渉、文化交流は、中世の日本という周縁の小国からの発信によって、中心の大国である中国に大きな影響を与えた。その意味では、中心地域と周縁地域の主導権を繰り返し交替させながら、きわめてダイナミックな流動的展開をなしたといつてよい。

スペインの扇子（扇面画）に因んで一言述べておくと、二十世紀後半のスペイン現代美術と日本のそれは、アメリカ現代美術を媒介にして生まれたものと推測されるが、ここでは、アメリカ現代美術「甲」から日本現代美術「乙」への影響と並んで、「甲」からスペイン現代美術「丙」への影響もあったわけである。そして、そうした影響関係から生まれた日本とスペインの現代美術の「乙」と「丙」は、双子の兄弟とでもいえる共通性をもつことになった。遠く離れた日本とスペインの二十世紀現代美術の酷似する作風は、アメリカ合衆国を媒介としていることから、厳密には「共時的」とはいえないが、影響関係と共時性の問題を鮮明に浮上させる。「共時的な存在」もまた、はるかに遠い影響関係の産物といえる場合も多いのかもしれない。新しい美術史学は、直接の影響関係の研究を超えて、中心と周縁の交流を含めて、さまざまに「共時的」な美術作品を扱う研究をも視野に入れねばならないだろう。

おわりに

美術作品「甲」と「乙」の影響関係を追求する美術史研究は、大きな成果を上げたといつてよい。しかし、一方で、「甲」と「乙」の影響関係の研究は、日本美術史の大きな流れを俯瞰したときに、かなり偏った研究に陥る危険性を孕んでもいた。というのも、「甲」と「乙」の緻密な比較研究が、美術史全体の中から特別に抽出されて、その部分のみが特化された場合、美術史全体の流れが歪むことになるからである。たとえば、幕末の洋風画についての研究が、西洋美術との緻密な比較によってなされたとしても、一方で、同時代の文人画の研究が、ほとんど進まなかった場合、幕末洋風画と文人画の流れが、幕末美術史において、どのように案配されるかということである。

従来の研究では、洋風画の研究はかなり進捗したにせよ、幕末文人画の研究がおざなりにされたため、幕末期は、あたかも洋風画が一世を風靡し、文人画は停滞していたかの印象を受ける。各種の日本美術全集や日本美術史概説を紐解くと一目瞭然で、幕末期には洋風画が時代の脚光を浴びていたかに思われ、幕末期の文人画は、ほとんど存在しなかったかの印象を受ける。つまり、幕末期には、洋風画が隆盛し、文人画は衰退した、という誤った美術史観の成立である。しかし、歴史的な事実は逆で、ごく少数の洋風画家たちに対して、膨大な数の文人画家たちが活動していた。

そうした事実が見えなくなっているのは、美術史家が関心をもつ美術作品の研究が近視眼的に特化され、時代全体の姿が俯瞰的に見えなくなっているからである。加えて、洋風画についての高い評価は、日本社会が近代化を目指す中、西洋文化を極度に崇める西洋崇拜の風潮が、日本美術史研究者に取り憑いた結果である。さて、「甲」と「乙」についての緻密な比較研究が、美術史全体の見通しを失い、美術史の正確な流れを歪めてしまうという事態を防ぐには、緻密な比較研究と並んで、大きな枠組を重視する共時的な美術史研究を奨励する必要がある。つまり、直接の比較研究とは別に、共時的と思われる「甲」と「乙」との酷似関係に言及する美術史研究である。「甲」と「乙」は、直接関係がないとしても、両者の酷似、あるいは類似から、共時的に誕生した「甲」と「乙」が存在することを研究の組上に載せることで、時代全体の相対的な関係が、かなり正確に見えてくるわけである。そこでは、影響、衝突、融合、離反などのさまざまな「甲」と「乙」の関係が明らかになり、中心と周縁の関係を巻き込んだ、一層複雑で豊かな文化現象が姿を現すことになる。これを文化交渉学的な日本美術史学といっておこう。文化交渉学的な日本美術史学は、こうした共時的な研究を踏まえて、それが一層効果を現す東アジア美術史へと展開していくであろう。広大な東アジアでは、直接の影響関係と並んで、距離の離れた各地から、よく似た美術作品が共時的に誕生する状況が垣間見られるのである。

注

- (1) 松田妙子「中国降生像の成立について」、『美術史』、美術史学会、平成二十一年(二〇〇九)、二六六―二八六頁。
- (2) 内藤湖南「支那繪畫史」、弘文堂、昭和十三年(一九三三)、一七五頁。内藤湖南「清朝史通論」、『内藤湖南全集』第八卷、筑摩書房、昭和四十四年(一九六九)、四三九頁。拙著「東アジア美術交渉論の構想——グローバルリズムに即した方法論と日本美術史研究」、『美術フォーラム21』第三十二号、美術フォーラム21刊行会、平成二十七年(二〇一五)、一〇一―一九頁。
- (3) 同書「東アジア美術交渉論の構想」、一六頁。
- (4) 拙著「蘭亭曲水図——狩野山雪から浦上春琴へ——」、『東アジア文化交渉研究』第七号、関西大学大学院東アジア文化研究科、平成二十六年(二〇一四)、三七―五二頁。
- (5) 藤岡作太郎『近世絵画史』、創元社、明治三十六年(一九〇三)、二四二頁。
- (6) 拙著「大坂画壇はなぜ忘れられたのか——岡倉天心から東アジア美術史の構想へ——」、醍醐書房、平成二十二年(二〇一〇)、二五六頁。
- (7) 高階秀爾、陰里鉄郎、田中日佐夫編集『日本美術全集22』(近代の美術II、洋画と日本画)、講談社、平成四年(一九九二)。
- (8) 鳥取県立博物館編『没後五十年 菅橋彦展——浪速の粹 雅人のこころ』、平成二十六年(二〇一四)。
- (9) 拙著「点描の東西——大雅・スーラなど——」、『きらめく光・日本とヨーロッパの点表現』、静岡県立美術館、平成十五年(二〇〇三)、一〇一―四頁。前掲書、拙著「大坂画壇はなぜ忘れられたのか」、一五―一六四頁。
- (10) 拙著「日本近世近代美術を中心とする美術交渉論」、関西大学東アジア文化研究科学位(博士)論文、平成二十六年(二〇一四)。
- (11) 中島小巻「20世紀東アジア美術の交渉と共時性——近代洋画とアンフォルメル絵画を中心に——」、関西大学東アジア文化研究科学位(博士)論文、平成二十八年(二〇一六)。
- (12) 拙著「扇面画の美術交渉——日本・中国からフランスへ——」、『東西美術研究所紀要』第四六輯、平成二十五年(二〇一三)、関西大学東西美術研究所、五一―七一頁。

Reconstructing Studies of Japanese Art History as Cultural Interaction Studies

NAKATANI Nobuo

Studies of a single country's art history today are no longer unilateral but are increasingly transcending national boundaries and influencing the studies of artwork of different countries around the world. Studies of Japanese art history have sought to understand how particular artwork has been influenced by other work. Major progress has been made in such efforts. However, as meticulous comparison of artwork has become such a dominant part of the entire discipline, it has ended up distorting the flow of art history. Studies of Japanese art history will have to move beyond their fixation on identifying influences between artworks, and promote more "synchronic" studies of art history that examine art within a larger context.

キーワード：文化交渉学 (Cultural Interaction Studies)、日本美術史学 (Studies of Japanese Art History)、グローバリズム (Globalism)