

日本近世近代美術を中心とする美術交渉論  
(博士論文要約)

中谷伸生

目 次

序 章 東アジア美術史の構想と岡倉天心

第一章 岡倉天心の思想と日本美術史研究

第一節 岡倉天心と日本美術史

第二節 岡倉天心が評価したもの・しなかったもの  
－江戸狩野と大坂の文人画－

第二章 江戸狩野の研究

第一節 狩野典信筆《山水・麒麟図》及び《竹林七賢図》  
－妙心寺聖澤院書院障壁画－

第二節 狩野常信の工房制作と京都  
－妙心寺退蔵院の江戸から運ばれた《唐獅子図》－

第三節 景山洞玉、狩野永泰、冷泉為恭

第三章 京狩野の研究と東アジアの障壁画

第一節 京の狩野と袁派

第二節 伝狩野永岳筆《文王呂尚図》  
－春光院障壁画の連続画面構成－

第三節 伝狩野永岳《楼閣山水図》

第四章 木村兼葭堂と大坂画壇

第一節 大坂画壇の定義とその問題点

第二節 葛蛇玉筆《山高水長図》と大坂の南蘋派

第三節 大坂の戯画作者、耳鳥齋の真贋について

第四節 耳鳥齋の戯画と東アジアの美術交渉

第五章 日本の文人画と東アジア

第一節 「文人画」か「南画」か、をめぐる論争

第二節 文人画とは何か－岡田半江《山水図巻（大川納涼図）》－

第三節 捻じれ歪んだ日本の文人画研究  
－「大成者」の大雅・蕪村から竹田・半江へ－

## 第六章 近世近代の文人画と写生画

- 第一節 森蘭斎の《西王母図》と《桃と薔薇と白頭翁図》
- 第二節 東アジアの本草学と博物学の美術史的考察
- 第三節 富岡鐵齋筆妙心寺聖澤院書院障壁画《巖栖谷飲図》
- 第四節 富田溪仙《香椎・箱崎屏風》
- 第五節 蘭亭曲水図－蘇州から大坂へ－

## 第七章 美術交渉の諸相－日本画と洋画

- 第一節 村上華岳『畫論』と大正期の精神
- 第二節 大正末期の中村彝
- 第三節 関根正二の《死を思ふ日》
- 第四節 資料紹介の意義について
- 第五節 近世近代の日本絵画における美術交渉
- 第六節 結論－文化交渉学と美術史学－

## 第八章 近代大阪の絵画と東アジア

- 第一節 大阪の文人画家、矢野橋村
  - －『青飛白走帖』に見られる東アジアの文人趣味－
- 第二節 「きつねよめいりの巻」
  - －菅楯彦、奥谷秋石、阪正臣、山本行範による合作－

## 第九章 東アジアの二〇世紀美術

- 第一節 一九三〇年代の日本画と台湾の画家陳進
  - －植民地支配のイデオロギーと美術－
- 第二節 瀧・梅岡真理子－ボッシュとの出会い
- 第三節 菅原布寿史－東アジアの源泉から蘇る現代の意匠－

## 第十章 東西美術の光り輝く色彩

- 第一節 日本の美術にみられる「金銀」の宗教性
- 第二節 日本の美術にみられる「金銀」の世俗化
- 第三節 西洋中世の輝く光の思想
- 第四節 シャルトル大聖堂のステンドグラスの色彩
- 第五節 「建築家B」と「建築家C」
- 第六節 シャルトル大聖堂と東西の輝く色彩

## 第十一章 美術交渉の日本、東アジア、ヨーロッパ

- 第一節 一九一二年の日本近代洋画に見るファン・ゴッホの影響
- 第二節 宇田荻邨における西洋志向と日本回帰  
ー大正・昭和の写生帖をめぐってー
- 第三節 一人の日本人が見たスペイン現代美術
- 第四節 扇面画の美術交渉ー日本・中国からフランスへー

## 第十二章 近世近代絵画史研究とその方法

- 第一節 近世絵画と大坂画壇の評価をめぐって
- 第二節 大坂画壇の評価と岡倉天心
- 第三節 さまざまな美術史的立場
- 第四節 近世近代絵画の特質とその研究

## 終章 文化交渉学としての美術史学

- ー大坂画壇から東アジア美術史の構想へー
- 第一節 大坂画壇の文人画とその評価
- 第二節 大坂画壇と長崎派の考察
- 第三節 美術史学の方法とその基盤
- 第四節 比較美術史研究から文化交渉学へ  
ー日本における西洋美術史研究ー

## 結語

### 一、東アジア美術史の構想と岡倉天心

美術史学研究において、国家を単位として、その内部で充足する美術史研究、すなわち＜一国主義＞の美術史研究が、今、大きな転換期を迎えつつある。グローバル化の流れの中、国家や特定の地域を越えて縦横に展開する美術作品に対応するため、美術史研究は、いわゆる日本美術史やフランス美術史という一国主義的な研究の枠組を打ち破っていかなければならない時代を迎えたようである。その方が、美術作品を考える場合に、より複雑で豊かな文化現象を理解することにつながるからである。日本美術史という狭く固定された歴史も、日本というナショナルな枠を外して、少なくとも東アジアの美術史として、広い視野から捉えなおす研究が求められるにちがいない。

さて、これまで、日本美術史研究においては、中国文化の影響を強く受けたと考えられる大坂画壇の絵画が無視、あるいは軽視されてきた。しかし、江戸後期に長崎から全国各地に広がった中国絵画の影響は、ある点では大坂において最も大きく、それは近世絵画の基盤を形成するほどであった。近代の、そして現在の

美術史学における大坂画壇の軽視という状況には、さまざまな理由があるが、主要な原因の一つは、明治の美術史家で官僚であった岡倉天心（1862 - 1913）の美術史研究にあると考えられる。そして二つ目の原因として指摘できるのは、明治政府が押し進めた脱亜入欧の立場であろう。とりわけ、日本が日清戦争に勝利した明治 28 年（1895）以後の急速な西洋文化導入は、日本の社会からアジア的、中国的な文化を衰退させる大きな要因となった。本稿では天心による評価の基準と、脱亜入欧を選択した日本の近代化に言及しながら、大坂画壇の再評価と、おそらく近い将来に活発になるであろう日本と中国を含む東アジア美術史の構想について若干の考えを述べてみたい。

さて、日本美術の歴史は、明治二十三年（1890）から三年間にわたって東京美術学校で行われた天心の日本美術史講義の内容に多くを負っている。天心の評価は、明治前期の混沌とした研究状況を考えると、現在から見てもかなり納得させられるものである。細部はともかくとして、天心の述べる日本美術史の骨格は、よく練られたもので、今日においても、その有効性は色褪せてはいない。しかし一方で、優れた作品ではあっても、天心の評価から滑り落ちた美術作品群が数多くあることも事実である。近世近代絵画を眺めても、天心は、江戸狩野の絵画の大半を、そして大坂画壇の絵画のほとんどを、さらに幕末明治期の文人画のほとんどを評価しなかった。とりわけ大坂画壇の絵画については、実のところ、天心がどれほど精細に作品を検証したのか不明である。そして、天心で確立した日本近世近代絵画史の評価の骨格は、以後の東京の美術史家を中心とする日本美術史研究に大方反映され、大坂画壇の研究は、少なくとも、昭和五十六年（1981）に「近世の大坂画壇」展が大阪市立美術館で開催されるまで沈滞したといってよい。これが日本社会の近代化のひとつの姿でもあった。東京及び関東地方で大坂画壇の研究が進展しなかった理由の一つは、単純に言って、東京の研究者にとって大坂という地域は地の利がないということかも知れない。これについては、交通機関の発達した現在でも依然として変わらない状況である。

さて、江戸時代前期から第二次世界大戦後の時期に至る日本絵画史の研究については、近年、さまざまな論考が発表され、美術史研究は大きな変動期に入ったといってよい。これについては、何時の時代も変動期であるという意味ではなく、20世紀から21世紀への転換期は、日本の歴史において、そして日本美術史の研究にとって、根底からの転換期であるということを肝に銘じる必要がある。そうした状況を考えて、これまでの日本美術史概説や日本美術全集などは、大きく書き換えねばならない時期を迎えたということになる。その際、大坂やその他の地方の美術作品を再評価するという研究を進めるとともに、日本美術史研究の一国主義を打破して、東アジア美術史という枠組を設定する必要がある。それは単に、日本と中国との比較研究ということに尽きるもので

はなく、東アジアという舞台で、さまざまに衝突し融合した美術作品相互の関係を研究するということである。中国をはじめ東アジアの諸地域と深い関係のある大坂の美術は、そうした東アジア美術史の構想にとって、大きな意義をもつといってよい。

振り返ってみれば、従来の日本近世近代絵画史研究は、明治維新を分岐点として、近世絵画史と近代絵画史とに分断され、ともすれば、江戸時代と明治以降の美術作品の連続性を無視する研究がほとんどであった。江戸絵画史を専門とする研究者は、近代絵画を扱わず、近代絵画史の研究者は、江戸の絵画を扱わない、という専門分野の棲み分けがなされてきたのである。そのために、幕末期から明治期をまたいで活動した画家たちの作品が、研究対象から除外されがちであった。この時期の研究については、明治維新を挟んだ日本の歴史の枠組を一旦保留して、たとえば清朝や西洋の美術との交流を重視すると、一国の枠組を越えた新たな日本美術史の姿が見えてくることになるだろう。それこそが国際化へと向かう文化交渉としての美術史ではなかろうか。

ところで、近世絵画の中で重要な位置にありながら、大坂画壇と同様に、長らく軽視されてきた江戸狩野に関していえば、妙心寺の各塔頭においては、未紹介の狩野派の障壁画が次々に見出される。それらの中には、江戸狩野のほとんどの作品を評価しなかった岡倉天心でさえ、例外的に注目した狩野栄川院典信（1730 - 90）の作品も遺されている。天心の典信論を聞き取って記された、「典信出づるにおよび、幾分か狩野派の変革を試みたり。ゆえをもってその脈絡を絶たず、勢いを続けるを得たるなり。（中略）周信、古信のごときはただに探幽、常信の影のみなりしも、この人（典信）にいたりては、時勢のしからしむるところか、図取り等も幾分か変革し、少しくその気を振えり。」という評価を見逃してはならない（（ ）内筆者）。これまで未紹介に近かった妙心寺聖澤院書院に遺存する典信の障壁画は、探幽がやり残した合理的な空間処理を成し遂げて、江戸絵画史の欠落部分を補う卓抜な大作である。この障壁画を見る限り、典信およびその周辺の狩野派の画家たちについて、再評価、再検討を考えるべきであろう。典信らについては、板橋区立美術館の安村敏信氏による顕彰がみられたが、本格的な見直しは遅々として進んでいない。妙心寺の塔頭には、狩野常信周辺の知られざる画家たち、すなわち常梅（か）、常元、常俊、常棟と名乗る狩野派の画家たちの作品が数多く遺されている。彼らの作品の検討によって、京都の寺院の障壁画が、如何なる作業手順で完成させられたかが、おおよそ判明する。

また、これらの画家たちの作品の出来栄えについて言及しておく、大半は粉本による絵画だと推測され、可もなく不可もない無難な水準の探幽風および常信風狩野派の作品ではあるが、妙心寺退蔵院方丈上間後室の東側に遺存する

無落款の水墨山水図襖絵二面などを見ると、いわゆる江戸狩野の知られざる作品の中に、かなり水準の高い作品も含まれていることから、これら探幽風の江戸狩野の絵画についても、再度洗い直しの作業を必要とする。さらに、これら江戸狩野の作品を、東アジア美術史という視野から捉えなおすと、これまで無視されてきた多くの障壁画が、東アジアを代表する価値ある美術作品であることが明らかになる。要するに、中国大陆で制作された膨大な障壁画は、おそらく、異民族との戦乱に明け暮れた中国においては、そのほとんどが破壊され、遺存する壁画は、山間部の壁画、たとえば敦煌石窟やキジル石窟などに残るものに限定されるからである。中国や朝鮮半島においては戦乱のため、都市部の障壁画は大半が失われ、それと共通する美術として遺存するものは、京都をはじめとする日本においてしか見ることができないという状況である。岡倉天心が、日本はアジアの博物館である、と語ったのも当然である。その意味では、忘れられた日本の障壁画も、もう一度、東アジアの美術として考えることで、その重要性が増すことになるだろう。

ともかく、天心やフェノロサらが高く評価した狩野芳崖や橋本雅芳らと、彼らが評価しなかった京狩野の狩野永岳、そしてまた、評価された円山応挙と評価されなかった大坂の西山芳園との作品に、一体どれほど大きな価値の差があるのか、われわれは今そのことを作品に即して問うべきであろう。美術作品の評価についても、日本人による一国主義的な評価を越えて、グローバルイゼーションという見地から、再評価する必要があるだろう。その場合には、欧米による日本美術の評価もまた浮上してくるにちがいない。

天心らの評価が、ほぼ一世紀を経て今日まで続いたのは、むしろ驚きである。明治維新を境にして定まった日本美術史の評価が、今揺らぎつつあるといつてよい。聖澤院、春光院、大雄院、大法院、退蔵院、養源院、大心院、金台寺、同じく京都建仁寺の久昌院、また、八幡市の社寺や個人宅など、京都や大阪の所蔵家に遺存する未紹介の障壁画は、従来の名品主義の日本美術史研究、そして、多くの美術館、博物館の収集方針が、如何に偏りのあるものであったかを明らかにする。その意味でも、これからの研究においては、東アジア美術史という枠組が必要である。

もう一つの問題は、従来の江戸絵画史研究においては、京と江戸の絵画に研究が集中し、大坂画壇の作品がほとんど無視されてきたことである。江戸時代に三都の一つと呼ばれ、文化的にも大いに栄えた大坂に関しては、第二次世界大戦による荒廃にともなう大阪文化の停滞が大きなダメージとなった。また、商業都市の側面ばかりが強調されることで、大阪文化への偏見が固定されるという状況が続いてきた。それら諸々の要因が重なって、大坂画壇成立の立役者であり、版本の刊行によって江戸絵画史全体に大きな影響を与えた大岡春ト

(1680 - 1763) や橘守国 (1679 - 1748) らの画家たちの研究でさえ、遅々として進まなかったのである。確かに、大坂は池大雅 (1723 - 76) や長沢蘆雪 (1754 - 99) らの、とりわけ卓抜な画家たちを生み出しはしなかった。いうまでもなく、大雅の作風は、江戸時代の文人画の中では出色であって、筆触ひとつ採り上げて、まことに秀逸である。いわゆる名品主義の美術史には、こうした大家の名前が並べられたわけである。従来の名品主義は、美術史家を中心とする、いわゆる専門家の価値評価が重なり合ったところで成り立つ一つの尺度を基準にしている。その意味では、名品主義にはそれなりの意味があつて、たとえば、誰しも大雅の価値を否定するわけにはいかないであろう。しかし、評価の尺度には、大きな尺度と小さな尺度、あるいはさらに異なる尺度があつて、それらをバランスよく複雑に組み合わせることで、作品の性格に応じて自由自在に評価を下す必要がある。大坂画壇の研究が軽視されたことには、さまざまな理由があるが、グローバリゼーションの流れに棹さして、大坂の美術と中国の美術、あるいは朝鮮の美術を比較検討し、ナショナルな枠組ではなく、国を越えて成立していた東アジアの美術というものを浮かび上がらせることで、軽視されてきた大坂画壇の美術の重要性、すなわち、江戸や京と比べても、ある点において、さらにアジア的な美術としての重要な内容が明確化されることになる。

## 二、岡倉天心の思想と日本美術史研究

### はじめに

今、世界は大きな転換期に入りつつある。この時期に日本では、美術史研究の領域でも、大きな変革がなされようとしており、近年、明治時代に活動した岡倉天心 (1862 - 1913) が脚光を浴びつつある。英文で出版された『東洋の理想』("The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan" 明治三十六年・1903 年、ロンドンで刊行)、『日本の目覚め』("The Awakening of Japan" 明治 37 年・1904 年、ボストンで刊行)、『茶の本』("The Book of Tea" 明治 39 年・1906 年、ニューヨークで刊行) の三冊が天心の主要著書であつて、ここに天心の思想が集約されている。しかし、約一世紀間、天心は忘れられてきたといつてよい。ではなぜ今、文化全般にわたって、そして、日本美術史研究においても天心が注目されつつあるのだろうか。振り返ってみれば、明治維新に端を発して、日本の社会は、基本的にヨーロッパを手本に文化を築き上げてきた。もちろん、学問もそうである。しかし、近年ようやく、ヨーロッパが、もはや日本の手本にならなくなった、と人々は気づき始めたのではなかろうか。大きな岐路に立つ日本

は、今後、どのような方向に進むべきか、どのような文化を創り上げていくべきか、という根本的な問題について考えざるを得なくなったようである。日本美術史研究においても、ともすれば、欧米の学問の方法を採り入れるのが研究の最先端だと考えられ、欧米の美術史の方法を日本美術史に焼き直す、いわば＜翻訳の学問＞が高く評価されがちであった。今、そうした学問が大きな曲がり角に差しかかったといってよい。本稿では、岡倉天心の思想的立場を検証するとともに、その日本美術史研究の基軸を明らかにして、これからの日本美術史学、ここでは近世近代絵画史に焦点を絞って、そのあるべき方法について考察を行ってみたい。

## 一 宮川寅雄の岡倉天心論

かつて、日本およびアジアの行く末について、独自の主張を海外に向けて発信したのが岡倉天心である。しかし、この百年間、天心の主張は社会から半ば斥けられてきた。『東洋の理想』の冒頭で述べられた「アジアは一つである (Asia is one)」という天心の含蓄のある言葉は、しばしば危険な思想だというニュアンスで受けとられてきた。その理由の一つは、第二次世界大戦時に、大東亜共栄圏を掲げる日本の超国家主義者らによる植民地主義思想に天心の言葉が利用されたからである。そのため、天心に対するイメージは大きく損なわれた。しかし、アジア文明の将来に対して、ある明確な指針を示した人物として、近年、天心の著書が再吟味されつつある。天心の美術論を概観すると、彼の日本美術に対する評価については、国粹的とみなされた保守主義という立場が貫かれている。しかし、天心を解釈する際、この「国粹的」という言葉は微妙な内容を示す概念であって、この言葉を単純に天皇の神聖を尊ぶ政治的イデオロギーとしての国粋主義だと考えると、大きな誤謬に陥るであろう。むしろ天心の場合には、「伝統的」というニュアンスの方が強いようにも思われる。つまり、アジアの「文化的」な伝統を重視して、そこに西洋の文化をも採り入れる、という立場である。それは決して旧態依然とした伝統主義ではなく、「新伝統主義」とでも呼ぶしかない、ある程度バランスのとれた立場である。

深く力の籠もった天心論を執筆した宮川寅雄は、天心の主張について次のように述べた。

ファナティックな論調を代表とする侵略的帝国主義者の天心讃美が、火のないところに起った煙だとは考えていない。天心とその事業のなかには、かれらに利用されるものが、露骨にあった。とりわけ、1900年代以後における晩年の天心の活動と著作のなかには、1930年代の終わりから40年代にかけての侵略的浪漫主義者の利用に便利な言葉は、山ほども書かれている。」(宮川寅雄『岡

倉天心』、東京大学出版会、1956年）

宮川寅雄は、天心の負の部分と述べるとともに、天心の美術史家としての大きな成果を次のように結論づけている。

それにもかかわらず、なお、大東亜共栄圏主義者たちにくらべて、(明治)三〇年代の天心に同じ戦争責任を負わせようとは、われわれは考えるべきではなかろう。(中略) 明治のどの美術行政家より、どの美術史家よりも、かれは強烈であった。多かれ少なかれ、かれの果たした明治美術建設への役割は、美術史のうえに、確実に位置づけられねばならない。」(宮川寅雄『岡倉天心』・() 内筆者)

この文章は昭和三十一年(1956)に執筆されたが、その時代背景を考慮に入れると、一知識人としての戦争責任を重く受け止めた宮川寅雄の天心論は、戦争に対する決算を自らに課するという切羽詰まった精神状況下において、胸を突く＜両極への揺れ＞を垣間見せている。以後の研究者たちの天心解釈も、つまるところ、この宮川寅雄の見解を一步も出しておらず、今日、この両極に分断された解釈をさらに深化させ、大正二年(1913年)に亡くなった天心と大東亜共栄圏のイデオロギーとの整合性を踏まえつつ、これまでに言い尽くされた感のある＜現在からする過去の断罪＞という立場を乗り越えて、新たな天心解釈を行う必要があるだろう。誤解がないように述べておくが、＜現在からする過去の断罪＞とは、アジアへの日本の侵略という過去を忘却することではなく、天心という過去の思想家を現在の立場から批判することには注意を要する、という意味である。

## 二 岡倉天心の日本美術史とそれ以後の日本美術史

もう一度、「国粹的」ということに触れておくと、明治政府自体は、欧化政策を推進させて、西洋の文化や制度、そして、もちろん学問をも本格的に採り入れていく、という立場を鮮明にしたが、天心はそれに対しては異なる考えを示し、明治政府の官僚であったとはいえ、対政府ということに関しては微妙な立場をとって対処したといっていよい。先にも述べたように、基本的には、アジアの伝統を守るというのが天心の保守的な立場であって、同時に日本の文化を守るべきだ、という立場であった。しかも、天心が極端な国粹思想に陥らなかったのは、天心の思想の根底に、インドをはじめとするアジアの文化が想起されていたからにちがいない。鑑画会での天心の講演に、「西洋のこと果たして本邦に適するや否やを考ふるに、一として直ちにこれを実施すべきものなし」という主張を見出すことが

できるが、ここでも急速な西洋化に対して天心は批判的な立場を堅持している。

さて、明治政府は、明治三十三年（1900）のパリ万博に際して、最初の本格的な『日本美術史』を、仏語版で出版した。つまり“*Histoire de L'art du Japon*”である。この仏語版は、明治三十四年（1901）に『稿本日本帝國美術略史』として豪華な日本語版で出版された。この日本語版の編纂に、最初は天心も関わったにせよ、明治三十一年（1888）に東京美術学校事件で職を追われた天心の手を離れて、福地復一や紀淑雄らを中心に編集が続行されることとなって、最終的に、帝国博物館総長の九鬼隆一男爵の序文を付けて完成された。木下長宏氏も指摘されているように（岡倉天心『日本美術史』解説、平凡社版、2001年）、この書物においては、おそらく福地復一らの提唱によって、古代美術史の時代区分が、推古天皇、天智天皇、聖武天皇云々という天皇の名を冠した時代区分となっているが、かつて天心の述べた日本美術史の時代区分を検討すると、飛鳥時代、奈良時代、平安時代云々という分け方になっていた。ここにも、天心の思想が、単純に「国粹的」、少なくとも、天皇制イデオロギーに根ざす国粹的思想とは大きく異なる性格であったことが明らかになる。この観点に絡めていえば、日本美術史が、アジア美術史から区別され、「日本」を強調するようになり、一国主義の日本美術史へと収斂していくようになったのは、天心以後のことである。つまり、瀧精一とその周辺の美術史家に始まり、そして、第二次世界大戦後に、日本の美を象徴的に解説した「秋草の美学」で知られる源豊宗あたりで、日本美術の独自性の強調は頂点に達した、とあってよい。

繰り返しになるが、天心の美術論が頑迷な保守主義ではないことにも注意しなければならない。天心は、日本の伝統的絵画に新しい要素、すなわち西洋の絵画の長所を加えた作品を高く評価し、世界に通用する絵画の制作を提唱した。それが成功したかどうかはともかく、いずれにせよ、そのために、当時隆盛しつつあった洋風画の流れに立つ油彩画を最初は排斥しようとしたのである。天心は日本の伝統を守れといったが、古いものをそっくり残せといったわけではなく、新しい時代に対応する現実感覚をも持ち合わせていた。思想家として国際人であった天心は、インド、中国、アメリカ、イギリスを訪問するなど、世界中を駆け巡って、海外の知識人と交流し、世界の文化のあり方について、壮大な想像力を駆使して理想を語った人物である。単なる和洋折衷を否定し、やはり日本の伝統を重視すべきだ、というのが天心の考え方であったが、その伝統には、中国とインドを中心とするアジアの文化が含まれている、というのが天心の立場であった。

そして、日本の中世から近世にかけての絵画においては、室町時代から江戸初期に至る狩野派を高く評価したが、興味深いことに、今日でさえあまり注目されていない、雪舟に私淑した江戸中期の山口雪溪を高く評価している点である。これについては、美術批評家としての天心の眼の鋭さを認めるべきであろう。妙心

寺大雄院に残る「岡倉覚三」、「九鬼隆一」の署名の入った鑑査状や、山口雪溪および狩野典信に対する適確な評価からいっても、間違いなく妙心寺を訪れたであろう天心は、春浦院にある雪溪の洗練された障壁画を見たはずである。また、妙心寺聖澤院の典信筆《山水・麒麟図》、《竹林七賢図》の障壁画大作をも見たにちがいない。

また天心は、宗達や光琳に対して一定の評価を与えてはいるが、次のような光琳の伝聞を引用して、批判的な主張を展開している。

われわれは、光琳の伝記の中に、彼が絵を描くときにはいつも錦の座ぶとんに座り、「創作している間は大名气分にならなければいけない」といったという、あわれを誘う話を見出す。(岡倉天心『東洋の理想』富原芳彰訳、講談社学術文庫)。

ここで天心が光琳の態度について、「あわれを誘う」と指摘したあたりには、芸術的理想に対する天心の気持ちが奈辺にあったかを窺わせる。十九世紀中葉以降、フランスを中心に評価の高い浮世絵については、フェノロサの意見の影響ということもあって、最初、天心はあまり高い評価を与えなかったようである。偉大な絵画には大いなる理想が含まれるという芸術観に立つ天心にとって、浮世絵は小芸術とみなされ、インド美術や中国美術の影響を受けつつ展開した奈良時代以降の美術の傍流にすぎないと主張する。洋風画と文人画は否定されたが、文人画については基本的に、中国風の文人画の踏襲による形骸化に対する批判である。

マーガレット・E・ノーブルは、天心の『東洋の理想』に序文を寄せて、こう述べている。

氏（天心）にとっては、氏の国の芸術の特徴的な要素を真に形づくっているものは、その装飾的、工芸的特色ではなくて、そのことによって日本の芸術がヨーロッパに知られることは今までほとんどなかったところの、理想の偉大な生命なのであります。数輪の梅花の図ではなくして、「竜」を生む強大な意想。花鳥ではなくして、「死」の崇拜。それがどんなに美しくとも、一片の些々たる写実ではなくして、人間の心の及び得るかぎりにあるもっとも壮大な主題 — おのれをかえりみず他を救おうと念ずる仏の悲願 — の壮大な解釈。こうしたものが日本の芸術の真義であります。(『東洋の理想』序文)。

この解釈において、天心の理想の一端が垣間見えるが、それは仏教美術をはじめとするアジアの美術の偉大さに対する深い敬意といってよいかもしれない。

### 三 天心に見る西洋との対決

さて、天心は始めフェノロサの美術論の影響を受けたと思われるが、フェノロサによると、美術の＜善美＞は「技倆の精巧」つまり、技術の上手い下手ではないという。また、「心意ヲ愉悦セシムル」ものという考え方もあるが、これも美術だけのことではなく、美術の本質ではないと主張する。あるいは、「天然ノ実物ニ疑似スル」もの、つまり西洋絵画の写実が美術の本質ではなく、「人意ノ想像」による「妙想」の發揮であるという。こうしたフェノロサの影響下に、天心は、アジア美術を基本として、西洋美術の長所を採り入れるという美術創作論を展開した。そして、日本の美術がヨーロッパ美術に倣うことは自殺と同じである、というフェノロサに共感した。もっとも、フェノロサの美術史は、根底において古代ギリシア・ローマを古典と仰ぐ西洋美術中心史観であったことを見逃してはならない。天心が美術史家として成長するにつれて、フェノロサの学問との距離が広がったのも自然の成り行きであった。

ところで、天心は『茶の本』において、＜西洋文化との対決＞という姿勢を鮮明にした。そこで天心は、「いつになったら西洋が東洋を了解するであろう。否、了解しようと努めるであろう」（岡倉天心『茶の本』村岡博訳）と語り出す。アジアの文化は、西洋に対抗できるものを持たないと、やがては西洋文化に飲み込まれてしまう、という強い危機感を天心は抱いていた。

私の同国人のうちには、諸君（西洋）の習慣や礼儀作法をあまりに多く取り入れた者がある。（中略）かかる様子ぶりは、実に哀れむべき嘆かわしいものであるが、ひざまずいて西洋文明に近づこうとする証拠となる」（『茶の本』）。

要するに、＜西洋文化との対決＞という課題が、天心にとってきわめて深刻な問題であった。やがてこの課題は、天心没後の時代に＜西洋への憧れ＞として日本の文化と社会、そして学問を徹底的に西洋化することになる。もちろん、美術史研究もその例外ではなく、たとえば、江戸時代から近代にかけての絵画史研究においても、オランダやフランス美術がいかに関日本美術に大きな影響を与えたか、という研究は次々に発表されたが、一方、江戸時代における中国美術の日本への影響についての研究は、比較して述べれば、微々たる量であったといわざるをえないのである。

また、西洋化に関していえば、日本の各地に建てられた西洋風建築の問題がある。天心は「現在日本に見るような洋式建築の無分別な模倣を見てはただ涙を注ぐほかはない」（『茶の本』）と嘆いており、すでに明治期において、皮相な洋風建築の乱立に対する批判を行っているのである。その後の日本は、まさに和洋の建

築の乱立状態を招いて、街並みは無秩序な様相を呈することになる。しかし、最も醜い街並みを容認するようになったのは、やはり第二次世界大戦後であった。天心が嘆いた「洋式建築」は、京都や奈良の民家にも侵入する格好となって、戦争でも壊されなかった京都の街並みは、戦後、日本人の手によって次々に破壊されていくことになる。京都に関していえば、第二次世界大戦直後の京都の街並みは、黒々とした瓦屋根が市街を覆い尽くし、そのまま残しておれば、町全体が世界遺産となったに違いない。現在見るように、鴨川を挟んで両側に建ち並ぶ現代的な高層建築の無秩序で汚い林立を眺めると、よくぞここまで破壊できたものと改めて思い知らされる。2001年3月、イスラム原理主義者タリバーンが、アフガニスタンのバーミヤンの大石仏を破壊した事件があり、日本の多くの人々やメディアは、タリバーンの非道さを連日のように批判し続け、文化破壊を嘆いたものである。しかし、その行為は暴挙であるにしても、タリバーンには政治的、宗教的な理屈があった。翻って、毎日のように、京都や奈良の伝統的な民家を金銭に絡んで壊し続ける日本人に、タリバーンを批判する資格があるとは思えない。改めて、天心のいう、日本・アジアの文化的伝統を守って、そこに西洋文化の長所を採り入れる、という主張を思い起こすべきであろう。天心は日本民族についてこう語っている。

日本民族のうちに流れる印度および韃靼の血それみづからが、日本民族に、この源泉よりきたれるものを吸収して、アジア的意識のすべてを反映する能力を興へたのであった」(『東洋の理想』)

ここに天心の日本中心主義を指摘しようとする研究者や思想家は多いかも知れない。彼は晩年に日本中心の文化史観へと傾いていった、と批判されている。大東亜共栄圏という思想の根源に天心の思想が潜んでいる、という主張である。もちろん、そうした主張に対する反論も出された。しかしいずれにしても、私は、こと天心に関する限り、現代の立場、つまり過去に対して有利な立場から、反論を封じられる不利な立場にある過去を安易に断罪する解釈には同意しない。というのも、彼の生涯を見渡し、著作を読み通すと、そのような結論を簡単に下すことができないようにも思われるからである。加えて、アジアの中の日本という捉え方が、天心の思想の基軸となっていたようにも感じられるからである。

さて、日清戦争が勃発して、1895年に日本が清国に勝利した。それまで長い間、中国に憧れていた日本人は、この戦争の勝利を契機に、中国文化への憧れを放棄することになる。つまり、もはや中国は自分たちの文化の手本にはならない、と。ここで日本は、国策として、手本を西洋に切り替えることになる。この大きな転換は、明治維新というよりも日清戦争、そして日露戦争の勝利以後ということに

なろう。つまり、ヨーロッパを手本にし、ヨーロッパと肩を並べなければ、日本も他のアジア諸国と同じように植民地化されるという危機感、これは明治政府が抱いていただろうと思われる。天心の場合、そうした明治政府の立場とは微妙に異なるわけであるが、天心にとってのヨーロッパによるアジアの危機というのは、政治的、経済的な危機というよりも、あくまで文化的な危機、すなわち、アジア文化の西洋化という観点であった。このことに触れて天心はこう語っている。

日本は、目覚めたその国の国民生活の意識をもって、古い過去の衣を脱ぎ捨て、新しい衣裳を身にまとうことに熱意を燃やした。国家の独立にとって非常に危険な東洋主義の幻夢でわが国を縛り上げていた、中国およびインドの文化の桎梏を断ち切ることが、新日本の組織者たちにとっては最高の義務のように思われた。(中略) 西洋の服装が、機関銃を採用したのと同じように採用された。その生誕の地ではすでに古びて擦り切れた政治理論や社会改革が、ここでは、マンチェスターの陳腐で旧式な商品にとびついたのと同じ新しい喜びの歓呼をもって迎えられた。(『東洋の理想』)。

要するに、天心にとって、新しい文化というものは、アジアを主体にして、西洋の長所を取り入れ、東西融合を計る文化であった。東西の文化はそれぞれに長所がある。だから、それぞれを融合した新しい世界の文化を創らなければならない、というのが、天心の思想の骨格だといってよい。ただし、その場合の東西融合という文化の基軸は、アジアの文化を中心とするものでなければならないわけで、ここに西洋文化に対してアジアの文化を守り抜く、という天心の思想的基盤と危機意識が見出されるのである。西洋文化を無批判に採り入れようとした近代化が進む中、こうした天心のアジア史観が忘却されることになったのも当然の成り行きであったといえるであろう。

『茶の本』の中で天心は、「アジアの青年は現代的教育を受けるために、西洋の大学に群がってゆく」と述べている。しかし、今日、アジアを軽視した従来の日本美術史研究は、反省期を迎えているように思われる。天心の著作を読むと、そういう日本のあり方に対する鋭い批判が随所に見出される。その意味では、今、天心が見直されつつあるということは、時代思潮の大きな変化が起りつつあるからであろう。

おわりに

いずれにしても、明治の中期に壮大なアジア史観を唱え、アジア美術の調査研究に情熱を傾けた天心の重要性と洞察力が喚起されるのである。とりわけ、イン

ド美術研究の重要性について身をもって示した人物が天心であった。なるほど、西洋との対決という天心のイデオロギーが、ギリシア・ヘレニズム美術のガンダーラ美術への影響という学説を否定することに繋がったかもしれない。しかし、見逃せないのは、美術史家・美術批評家としての天心の鋭い眼の存在であろう。美術史家と呼ぶには、いささか素人風で、大風呂敷を広げたかのように見える天心は、実のところ、かなりの目利きであって、それ故に、ガンダーラ美術の特質についての学問的判断に際しては、インドに渡るまで即断を避け、意外に慎重であった。近年の天心研究では、当時、西洋との対決を基本に据えていた天心のイデオロギー的立場から、天心の学問的主張を解明しようとする研究が現れている。つまり、インドを訪問した天心が、インドの人々と接触することによって、ナショナリズムの高揚に刺激され、アジア中心の美術史観を抱くにいたった、という説である。それらの研究は、興味深い内容を含んでおり、少なからず真実をも含んでいるかもしれない。しかし、私は、こうしたイデオロギーを中心とする文化研究の立場からの天心解釈には与しない。なぜなら、天心を真に理解するためには、その美術批評家・美術史家としての「眼」の力を理解しなければならないからである。

天心による日本美術の評価を細かく検討してみると、当然ながら、明治という時代の制約もあって、その主張には種々の矛盾や見落としも存在していたにせよ、日本美術史の骨格という点では、天心による評価の妥当性が明らかになる。インドの各地を廻って、多くのインド美術を見た天心が、それまでの美術史観を変えるに至った、というのは、むしろ当然の成り行きであろう。このことを理解してはじめて、日本美術の解釈においても、インド美術の解釈においても、なぜ天心が、重要な学問的判断を下すときに、しばしば慎重な態度をとったかが理解できるはずである。時代の潮流と天心の文化的アジア史観、そして、美術作品を評価する天心の眼、この両者を一体として把握したときにのみ、アジア文化の将来を憂いた思想家、岡倉天心像が鮮明に甦るに違いない。

最後に、岡倉天心に始まる日本美術史研究、すなわち、作品評価による美術史には、いうまでもなく、長所と短所が見てとれる。短所といえば、天心が排除した大坂画壇の絵画の存在も含まれる。一方、長所としては、天心の唱えた壮大なアジア美術史という立場を認識しなければならない。いずれにしても、明治維新以来、一世紀以上も続いた脱亜入欧のイデオロギーに基づく日本美術史研究は、大きな転換期に差し掛かったように思われる。加えて、第二次世界大戦以後、一國主義的な性格を強めた日本美術史研究は、再び天心のアジア美術史観を新しい観点を加味して復活させ、新しいアジア美術史、とりわけ、東アジア美術史を構想すべき時期を迎えたようである。

### 三、日本の文人画と東アジア

#### 一 「南画」という言葉の流行

中国の文人画によって影響を受けて展開した日本の文人画は、江戸時代中期以後、中国の南宗画の流れを日本化したという意味で、近代になって「南画」という言葉で呼ばれるようになった。この文人画は、江戸時代においては、主として「南宗」という言葉で呼ばれることが多かったが、いうまでもなく、「南宗」とは中国の「南宗画」のことである。桑山玉洲が寛政十一年（1799）に著した『絵事鄙言』には、「祇南海、柳淇園などの戯墨は、本朝にて南宗の発端なるべし、近世彭百川及び大雅堂出て南宗大成す」と記され、享和二年（1802）に中林竹洞によって著された『竹洞画論』には、「郡山の柳里恭、平安の望玉蟾、池大雅、八仙堂の輩出で、より南宗の門戸初て開く」と記されている。

近代に入って、とりわけ大正期以降、「文人画」という言葉を使うべきか、「南画」という言葉を使うべきかの議論が起り、それらの議論は錯綜して論争が続き、今日に至っている。近年、再びこの論争が沸き起こり、「文人画」か「南画」か、という問題は、新たな局面を迎えたように思われる。本論では、東アジア文化圏の新たな展開を踏まえた上で、結論として「文人画」を用いる方が時代に相応しいのではないかと考えている。以下にこれまでの論争を概略紹介しながら、その問題点を明らかにしたい。

さて、江戸時代の後半において、すでに「文人画」および「南宗画」という言葉が使用されているが、それらは清初に刊行された『芥子園画伝』において、「文人之画自右丞始是為南宗」と記され、董其昌が唱えた南宗画の系譜と「文人之画」の系譜とを合わせて論じ、両者は同じであると解説されている。この『芥子園画伝』の影響を受けて、江戸時代では、文人画と南宗画はだいたい同様の意味で使われていたことが明らかになる。『芥子園画伝』は、少なくとも康熙十八年（1679）に初集が出てから、およそ二五年経った頃、すなわち元禄後期から宝永頃（17世紀末期から十八世紀初頭頃）までには、日本にもたらされていたに違いない。河野元昭氏は、『芥子園画伝』がいわゆる絵を中心とする画譜であることはいうまでもないが、見逃せないのは、画論としての側面であるという。そして、日本の初期文人画家たちに与えた影響の大きさと重要性を指摘し、『芥子園画伝』の書き出しからしても、明末呉派の正統である董其昌による『画禅室随筆』に収録された尚南貶北論とそっくりだと述べている。

ところで、尚南貶北論は莫是龍の『画説』に同様の文章が見られることから、董其昌と莫是龍のどちらの論であるか議論がなされてきた。現在では一応、傳申氏の研究によって董其昌説が若干優位にあるという。董其昌の尚南貶北論は、明

代後期における画壇の状況を背景にして、宮廷画院系の職業画家集団であった浙派に対する対抗意識から生まれたものであるが、浙派を直接攻撃してはいない。いずれにせよ、董其昌の主張によって、文人画が絵画の一流派であるかの印象を受けることになる。これによって、文人画は南宗画に、非文人画は北宗画に区別されるようになった。

この「南画」という言葉が使われ始めたのは、幕末頃ともいわれるが、明確ではなく、これまでの調査では、その初出は明治十六年（1883）に執筆された日高鉄翁の『画談』に遡るという。明治二十九年（1896）には富岡鉄斎と田能村直入らが中心となって日本南画協会が設立され、翌明治三十年（1897）には山岡米華らが日本南画会を結成しており、これをもって「南画」という言葉が一般化されていくようになる。

## 二 「文人画」か「南画」か、をめぐる論争

ところで、日本の文人画を「文人画」と呼ぶべきか、「南画」と呼ぶべきか、という論争は、近代に入って始まることになるが、大正期までは、未だ曖昧で、研究者によって「文人画」、「南宗画」、「南画」の三つの言葉が、かなり恣意的に用いられていた。一例を挙げると、大正四（1915）年に大阪の飯田呉服店美術部によって刊行された『南宗画粹』には、富岡鉄斎、松林柱月、そして小室翠雲らの近代の文人画家たち計一六名の計五九点が紹介されているが、これら近代の文人画を「南宗画」という言葉で呼ぶとともに、あとがきでは「現代南宗画壇の諸名家」、「南画の芸術的生命」、そして「我が南画の特有せる最大長所」などの主張が見られる。ここでは「南宗画」と並んで「南画」という言葉が同時に用いられていることから、少なくとも大正時代頃までは、「南宗画」と「南画」が同義に用いられていたことが明らかになる。大正八年（1919）刊行の梅澤和軒（精一）著『増補 日本南画史』（洛東書院）においても同様である。蛇足ながら、昭和二年（1927）に刊行された田口米舫編『支那南画大観』（東方美術刊行会）では、中国の文人画（南宗画）を指して「南画」という言葉を用いている。これは日本の「南画」を「南宗画」と同じと考え、「南画」を中国絵画にも適用した一例であろう。

さて、中国絵画を説明するのに「南画」という言葉を使った例としては、島田修二郎氏の論考「二つのちがった概念－南画と文人画について－」がある。島田氏はここで「南画という言葉についてとかく議論が起り易いのはこれが二重の意味をもっているからであろう。一は江南の画の意味。（中略）一つは南宗画の意味。（中略）南画は画風の地理上の相違、南宗画は流派的な区別の上に立つた名であって混同しようのないものである。董其昌は決して南宗画を南画とは考えず「人に南北あるに非ず」といつている。（中略）宋になつて絵画に関する考えが大いに

変り、絵の気韻は描かれる対象の気韻が絵に写されるのではなく、画家の気韻が表現されるのだと考えられ、したがって士大夫や高士は人品が高いから、その絵も気韻が優れていると説明されるようになった。これが文人画という考えの基礎になっている。(中略) 文人画の考えは実質的には宋代にできつつあったわけだ。文人画の文人は唐以前にいう文人または士大夫とは、上層階級の教養人である点では同じだけれど、また少しく違ってより趣味的な色彩の濃い人間類型で、そのような類型の人間が多く現われるのも宋代からである。董其昌は文人画の伝統を考えてやはり王維から始まるといつている。(中略) 文人画は作家の人間類型の区分の上に立ち、南宗画は画風の流派的な特質をとらえて考えられた概念で、もちろん同じではない。」と述べた。島田修二郎氏の解説で注目すべきは、「南画」を中国の江南の画の意味で使っている点と、また、文人画の「文人」を定義して、士大夫といった上層階級の教養人とも少々異なって、「(宋代以降の) 趣味的な色彩の濃い人間類型」であると述べている点である。

さて、多くの研究者が指摘するように、これらの呼称について重要な文献が大正十一年に刊行された。それは瀧精一著『文人画概論』(改造社・大正十一年)である。この書において瀧精一は、「さて南画(南宗画)は即ち北画(北宗画)に対立するものであって、(中略) 論じ詰めて来ると、文人画はその明かに流派化したものに於ては南画であるのである。其時に至つて文人画と云ふも南画と言ふも同じものであると云つて差支ない事になる。日本では殊に文人画即南画と考えるのが普通になっているが、それは文人画が主にも流派化してから伝わったからそうなるのである。けれども広い意味の文人画から云へば、それは必しも南画でないと云ふ事が云ひ得られるのである。狭義の文人画が即ち南画である事を事実なりとしても、広義の文人画は別に自由の天地を有している。文人画に広義のものと狭義のものの別のある事は、此場合に於ても特に注意して置かなければならぬ。」と述べ、「文人画」と「南画」の区別について、きわめて柔軟な主張を行っている。すなわち瀧精一は、董其昌らの主張を採り上げつつ、絵画様式の区別として南画と北画を、身分の区別として文人画と院画(画院画)とに分けながらも、南画と文人画は重なる概念でもあって、「互に一致するものと見て善いのである」と述べている。

このように、瀧精一によって扱われた文人画と南画の問題は、やがて昭和期に入ってから、吉澤忠氏によって、まったく異なる文脈において、大きな展開を遂げることになる。そもそも「南画」という呼称は、中国の「南宗画」を省略して作り出した言葉だと兪劍華氏の『中国絵画史』に述べられていることは周知のことであるが、要するに、中国の南宗画の影響を受けて生まれた日本独自の南宗画が、すなわち「南画」であるという。これについては、第二次世界大戦後の昭和四一年(1966)に、米澤嘉圃氏が「南画」を単なる中国の南宗画の略称としてで

はなく、「日本的南宗画」の意味で「南画」という名称を正統に用いるべきであると主張した経緯がある。米澤氏の主張以後、「南画」という言葉は、中国絵画の「南宗画」や「文人画」という意味から離れて、「日本の南宗画」という枠組に移行することになった。

### 三 絵画の流派と画家の身分

さて、米澤氏の見解を引き継ぎながら、昭和四十四年（1969）に吉澤忠氏が、日本の文人画は「文人画」と呼ぶべきではなく、「南画」と呼ぶべきだと主張することになり、「南画」という言葉が研究者間で頻繁に用いられるようになってともに、「文人画」か「南画」かの論争が行われるようになった。吉澤氏の主張は以下の通りである。すなわち、「南画は南宗画の略だといわれ（兪剣華氏『中国絵画史』）、あるいは文人画とよばれることもある。中国では南宗画の語は用いられるが南画とはいわない。また文人画は描くものの身分によって名付けられた概念であり、様式の概念として用いることは明らかに誤りである。中国においては、文人は士大夫を背景におかなければ考えられないが、日本には士大夫なる階級はなく、しかも日本の南画家には中国の文人画と異なって、職業画家までふくまれている。そういう二重の意味から、日本の南画に私は文人画という語を用いない。また日本の南画には、南宗画とは反対の北宗様式にいたるまで種々雑多な様式が混在している。日本の南画は、そうした雑然たる性格のものである。したがって中国風に南宗画という語も用いにくい。」というわけである。加えて、吉澤氏は、南画の定義として、「文人画、南宗画いずれもが日本のばあい适当ではないとすると、南画というすこぶる曖昧なことばこそ、日本南画の性格を表現するのにふさわしいかもしれない。日本の南画そのものが、そのような曖昧な性格をそれ自身のうちにもっているのである。もし厳密に定義をするならば、日本の南画は、南宗画を中心にした中国の元・明絵画に触発され、古今東西のさまざまな様式をとりいれながら、江戸時代の後期におこった一つの画派、というべきかもしれない。」と述べている。

また、その後、武田光一氏も、吉澤氏の主張を引き継ぐやり方で、『日本の南画―世界美術双書八』（東信堂、2000年）を出版し、日本の絵画の場合は「南画」という呼称を用いるべきだと主張している。すなわち、「南画は、南宗画の略語である。中国ではあまり使われない。日本で幕末から使われ始めた用語である。すでに述べたように、大雅、蕪村らの絵画を文人画と呼ぶことは、あまりにも中国の本来の文人画の意味と懸隔している。かと言って、上述の通り純粋な南宗画様式でもないから、南宗画とも称しがたい。そこで“日本的な南宗画”という程度の意味合いで『南画』という語を使うのである。」と述べた。

要するに、吉澤、武田両氏ともに、中国の士大夫という身分に結びつく文人画概念と、絵画様式としての中国の南宗画に由来する南画概念を明確に区別すべきだと主張する。文人画を士大夫と結びつける主張は、先に引用した島田修二郎氏の言とは少々異なるものだといってよい。とりわけ、吉澤、武田両氏は、日本の文人画の大成者である池大雅や与謝蕪村らは、もともと絵画を売って生計を立てた職業画家であり、彼らを非職業画家である文人に由来する文人画家と呼ぶことは、明らかに矛盾していると主張する。しかし、この点について反論を行うと、董其昌以後、明末から清代に至るにつれ、中国の文人画家たちの多くもまた、日本の文人画家と同様に職業画家になっていったことを忘れてはならない。

さて、こうした身分に呼応する「南画」の主張とは一線を画しながらも、やはり「南画」と呼ぶ方がよいのではないか、という異なる主張を行う研究者がいる。それは佐藤康宏氏であるが、氏は「近年、蕪村の絵画を含め、江戸時代中期以降に明清画の様式、主として墨画ないし墨画淡彩の材質で描かれた絵画を『文人画』と呼ぶ傾向が強いが、私は違和感を覚える。吉澤忠『日本南画論攷』（講談社、1977年）や武田光一『世界美術双書 八 日本の南画』（東信堂、2000年）が主張するように、江戸時代では中心的な作家が職業画家であり文人ではなかったのだから『南画』の呼称の方がふさわしいという理由ではない。昨今文人画を唱える論者は、ジェームズ・ケーヒル『彭城百川の絵画様式（三）』（『美術史』一〇七号、1979年）、44－45頁が提起した重要な問題を吟味していないからである。すなわち、百川、大雅、蕪村ら日本南画の主流が取り入れた主題と様式は、明末蘇州の実質的には職業画家だった盛茂燁らのものであり、彼らを批判した松江の董其昌から清初の四王呉惲に至る正統的な文人画のものではなかった。そして、その偏差こそが南画の特色を形成したというのがケーヒル氏の議論である。『文人画』の呼称は、この区別を曖昧にする。」と主張する。

要するに、ケーヒル氏によれば、百川、大雅、蕪村らの絵画が受け入れたものは、濃厚な色彩を用いて自然を体感して描いたかに見せる明末蘇州の職業画家の盛茂燁らの作風であって、松江派以外の呉派である蘇州派の画家たちを批判した董其昌ら松江派の正統な文人画、つまり、主に水墨を多用して、かなり人工的な山水を描く作風とは距離があったという。もっともケーヒル氏は、一応、対立する両派の状況を明確に述べながらも、事態は複雑で、日本の南画がきっちりと二つの流れに分けられるわけでもない、と断っている。また見逃せないのは、盛茂燁自身が、呉派の南宗画のみならず、浙派の作風をも採り入れていることであろう。加えて、ケーヒル氏は、董其昌らに批判された明末蘇州派の絵画が中国で低く評価され、そのために、日本に輸出されることになったと述べている。確かに、ケーヒル氏の解説は明快であり、中国の文人画を受け入れた日本の文人画の性格について重要な点を衝いてはいるが、ケーヒル氏自身も述べているように、影響

を受けた日本側の状況もかなり複雑であって、これをもって日本の文人画を「南画」と呼ぶべきかどうかはまた別問題となろう。とりわけ、江戸時代の文人画界にあっては、『芥子園画伝』の受容をも含めて、董其昌の役割を絶対に無視できないわけであるから、なおさら、草卒な図式化は危険である。また、ケーヒル氏の主張に、もう一つの問題点を付け加えておくと、董其昌の尚南貶北論は、流派化した呉派をまとめるための理論であった、とする解釈もあるというが、これについては筆者の学識を遥かに越えているため、解説を控えたい。

もう一度、佐藤氏の主張に戻ると、「南画」という言葉を使うべきだという佐藤氏の主張の根底には、文人画を鑑賞するにあたっては、文人とか琴士とかいったことは忘れて、絵画の造形そのものを見るべきだ、という美術史学研究の基本姿勢に関わる問題が横たわっているに違いない。これについて佐藤氏は、田能村竹田の『山中入饒舌』は、玉堂を徹頭徹尾画家として評価していた。詩人だから、文人だから、琴士だから玉堂の画は味わいがある、といった類の妄言を、竹田はけっして記さなかった。」と述べている。この佐藤氏の主張には共感を覚える部分もあるが、しかしその反面、次に述べる岡田半江筆「山水図巻（大川納涼図）」（関西大学図書館所蔵）はいうに及ばず、絵画の造形性のみならず、詩人や文人であり、また、そうした人物の交流そのものを絵画化した作品を如何に鑑賞すべきかと考えたとき、とりわけ文人画は、いわゆる「絵画の造形性を逸脱した絵画」、「人と人との交流をかたちにした絵画」として鑑賞すべきであるとも考えられる。

#### 四 大坂の文人画

文人たちが集まったからこそ生まれた絵画の代表的な一点として、関西大学図書館所蔵の岡田半江筆「山水図巻（大川納涼図）」を挙げておきたい。大坂画壇の半江（1782-1846）は、田能村竹田（1777-1835）と並んで、日本の文人画家と呼ぶのに最もふさわしい人物の一人である。その作品は東アジアの文人世界に共通する作風を示している。藤堂藩大坂蔵屋敷に下役として仕えた半江は、早くも天保三年（1832）五一歳のときに、大坂の天満橋近くに隠居して、友人たちと交流する悠々自適の生活を送り、しばしば淀川の舟遊びを楽しんだという。半江筆『山水図巻（大川納涼図）』は、友人の半翠なる人物と、一緒に乗舟して遊んだ思い出を絵画化した作品である。図巻の巻頭には「濠濮間想」と題字が書かれているが、これは半翠が題字を頼んだ儒者の広瀬旭莊（1804-1863）の書である。豊後日田の人である旭莊は、大坂に遊学して摂津池田で亡くなった。そして半江がこの図巻を手に入れた十年後に、零落れた半翠の子孫が売りに出したこの図巻を手に入れたのが画家の藤井藍田（1816-1865）である。おそらく藍田は、どうしても欲しかったこの図巻を入手して、詩文の師であった旭莊に跋文を依頼した

のであろう。

要するに、『山水図巻（大川納涼図）』には、大坂を中心とする文人たちの親密な交流の連鎖が刻印されているのである。その意味では、この絵画は、いわば十年もの年月をかけて完成されたと考えてもかまわない。そこに表明されている内容はといえば、半江の個人的な心情を中心にして、友人たちの、やはり個人的な心情が、絵や書のかたちをもって表現されていることであろう。ここに文人画の真骨頂を見出すことができよう。この図巻については、詳細を次節で述べることにする。いずれにせよ、豊後の竹田に生まれた田能村竹田と並んで、半江をはじめとする大坂の文人画家の絵画ほど、日本の文人画の特質を直截に表明しているものは少ないかもしれない。文人画家の中では、ずば抜けた力量を示した大雅や蕪村でさえ、文人的な性格という点からいえば、半江や米山人や兼葭堂、そして浜田杏堂らの大坂の文人画家たちには及ばない面がある。

要するに、日本の文人画は、近世の市民社会を基盤にしており、島田修二郎氏が文人画に触れて、「描かれる対象の気韻が絵に写されるのではなく、画家の気韻が表現されるのだ」と述べたことは重要である。島田氏の見解を引き継いで、山岡泰造氏は「（董其昌のいう文人画は）個人の能力に基づいて政治的活動や文芸活動が行われる社会の絵画であり、それらはすべての能力が一個人にすべて具わると考える社会の絵画である。（中略）書画と詩文との関係についていえば、題跋の流行がある。一つの書画をめぐって、各人がさまざまな思いを述べることによって、そこに新しい共感の世界が生まれる。身分・職業・境涯の異なる人達が、一個の書画をめぐって共感の世界を構成することは、まさに市民の芸術であり、これこそ文人画のあり方であろう。」と解説している。その意味からいっても、日本の文人画が田能村竹田で終焉を迎えたという主張は納得できないし、また、武士階級を中心とした放蕩無頼の人物による絵画が、日本の文人画の主流であるという主張にも納得することができない。

蛇足ながら言及しておく、田能村竹田で日本の文人画は終わった、という見解が、以後の文人画研究において大きな偏見を生むきっかけになったのではなかろうか。というのも、明治十五年（1882）の第一回内国絵画共進会に出品された文人画に言及して、新聞紙上に「蘋蓀の山、摺古木の或は雲樹の溟濛」と批判された幕末明治期の、いわゆる「つくね芋山水」と揶揄された文人画には、大坂の日根対山や田能村直入らの絵画が含まれているからである。これまで、日本美術史研究は、基本的にいって、彼らを評価せず、研究対象からも除外してきた。しかし、彼らの代表作は、実に素晴らしいもので、文人画は田能村竹田で終焉したと主張する研究者たちが、こうした文人画を実際に見たのだろうか、という疑問を抱かざるを得ないのである。

## 五 東アジアに共通の「文人画」

さて、これまで述べてきた議論を踏まえて、「文人画」か「南画」か、という問いに答えることは、いつまで議論をしても、堂々巡りに陥る危険性をもつ。そこで、こうした議論とはまったく異なる観点から、「文人画」を用いるべきである、という主張を行って、「国際シンポジウム・東アジアの文人世界」の趣旨説明を終えておきたい。振り返ってみれば、岡倉天心に始まる「日本美術史」の枠組は、明治二十三年（1890）から三年間にわたって行われた東京美術学校での講義を出発点とする。しかし、天心が明治三十一年（1898）に東京美術学校を追放され野に下った後、日本美術史研究は、「アジア美術の中の日本美術」という天心の構想を離れ、脱亜入欧の国策を背景にして、日本の内部に目を向けるようになり、いわゆる一国主義の日本美術史研究へと収斂していくことになる。欧米の文化をモデルにした近代化の流れの中で、幕末の洋風画や近代美術については、西洋美術との比較研究が盛んに行われるようになり、西洋美術が如何に日本美術に影響を与えたかという研究は膨大な蓄積を得た。しかし一方で、古代・中世の仏教美術は別にして、江戸時代の近世絵画や明治以降の近代絵画の研究では、中国や韓国との比較研究は微々たるものであった。中国絵画が日本美術に与えた影響に関する研究はといえば、今なお、ほぼ二〇年前に発表された武田光一氏の論文「池大雅における画譜による制作」（『美術研究』三四八号、1990年）が印象深く想起されるほどである。

要するに、かつて明治期に天心が官職を辞して以降、そして、とりわけ第二次世界大戦以後の日本美術史研究は、いわゆる「日本的なもの」の解明に向ったように思われる。昭和四一年（1966）に発表された源豊宗氏の「秋草の美学」はその典型的な研究であって、それは日本の社会が西洋化を極度に進める中、逆に「日本的なもの」とは何か、というアイデンティティの確立という、半ばナショナルな欲求から必然的に生まれた研究だといってよいかもしれない。その場合に、対西洋という意識が濃厚であり、同時に日本独自を主張するための対中国という意識はあったものの、天心が構想した「アジア美術の中の日本美術」という視野は希薄であった。西洋美術とは違う、中国や韓国、さらには広くアジアの美術とも違う「日本独自の美術」がそれである。

こうした日本美術史研究の一国主義は、ここ一〇年ほど前から新たな段階に入ろうとしているように思われる。それは、日本社会のアジアへのグローバル化という思潮を背景にしたものである。いうまでもなく、学問は、政治・経済の流れにゆっくりと歩調を合わせながら進行する。こうした時期に、再び天心の「アジア美術史」の構想が、新たな衣をまとって蘇りつつあるようにも思われる。いささか流行語となりつつある「東アジア」という言葉がそれを象徴しているにちが

いない。こうした時代思潮を踏まえて日本美術史研究を考えると、「秋草の美学」とほぼ同時期に登場して、やはり日本独自を強調する「南画」という言葉は、良くも悪くも近代主義的な、いささかナショナルな古めかしい響きを奏でていると感じられるのではなかろうか。日本の文人画に冠された「南画」という近代の概念は、絵画の様式、あるいは流派概念に基づいているが、この言葉は、少なくとも江戸時代の絵画について述べる場合、一つの時代を生きて、その使命を終えようとしているにちがいない。アジアの動向を踏まえて述べるならば、やはり「南画」ではなく、東アジアに共通する言葉、すなわち「文人画」、そして「文人」という言葉の復権が重要であり、また、それは間違いなく復権しつつあるのではなかろうか。

#### 四、文人画とは何か—岡田半江《山水図巻（大川納涼図）》

##### 一 文人画とは何か

「日本の文人画とは何か」という問いは、これまで繰り返し出され、さまざまな主張がなされてきたが、その場合、日本の文人画は、職業画家によって描かれる場合が多く、身分に根拠を置く中国の「士大夫画」とは異なるものであり、日本独自の性格を示していることから、「文人画」と呼ぶべきではなく、「南画」と呼ぶべきである、という議論も出された。またそれに対して、日本の文人画は、身分によって定義されるものではなく、やはり造形という観点から理解されねばならない、という見解も出された。島田修二郎氏は、中国の文人画と士大夫に言及して、「文人画の考えは実質的には宋代にできつつあったわけだ。文人画の文人は唐以前にいう文人または士大夫とは、上層階級の教養人である点では同じだけれど、また少しく違つてより趣味的な色彩の濃い人間類型で、そのような類型の人間が多く現れるのも宋代からである。」と述べている。ここで注目すべきは、宋代以後に誕生した文人画家というのは、士大夫とは違って、趣味的な色彩の濃い人間類型だ、という主張であろう。

いずれにしても、大上段に構えた解釈や理論が延々と語られる中、日本の文人画の実態がなかなか把握できない状況が続いてきた。そこで本稿では、これまでの文人画論を一旦保留し、典型的な文人画の一事例として、岡田半江(1782-1846)の《山水図巻（大川納涼図）》（関西大学図書館蔵）に即しながら、大坂の文人画家たちの交流を検討し、文人画の一つの型を明らかにして、文人画とは何か、という古くて新しい問いに実質的かつ具体的な回答を与えたいと考えている。断っておくが、本稿で論じる趣旨は、あくまで日本の文人画の一つの型を提示する

もので、この主張によって、文人画の全容を説明できると考えているわけではない。ここでは、京や江戸の文人画ではなく、半江を中心に大坂の文人画を論じることで、日本の文人画とは何かについて、ささやかながら、その一端を示してみたい。なぜ大坂なのかというのは、江戸時代後半に隆盛をみた文人画については、大坂の文人画を考察することによって、従来の議論では見えなかった重要な側面が鮮明になるからである。言い換えれば、京の池大雅や与謝蕪村、そして備前の浦上玉堂、さらには、いわゆる文人画家としては若干の違和感もある渡辺崋山らを中心に論じて、大坂の文人画家を軽視した従来の文人画研究は、日本の文人画の基盤にある特質を見逃しがちだからである。岡田米山人らごく数人の文人画家を例外として、近世大坂の文人画家の研究は、あまりにも軽視されてきた。しかし、日本の文人画が、大坂で注目すべき隆盛をみた事実を無視することはできない。

そもそも、中国から入ってきた文人画を、日本の文人画として大成したのが、大雅と蕪村であるという教科書的な解説に対しても、多少とも修正を行う研究が出てきてもおかしくないのではなかろうか。誤解がないように述べておくが、何も大雅が日本の文人画の大成者だという主張を真っ向から否定するつもりは毛頭ない。問題は、大雅の作品についてのこれまでの評価が、必ずしも＜文人画＞としての評価ではなかったのではないか、ということである。つまり、文人画家という前提のもとに、大雅の人生や人柄、そしてその中国趣味や文人趣味を詳しく論じつつも、いざ作品評価となると、狩野派や四条派の絵画を評価するのと大して変らない造形力に沿った評価に落ち着きがちであったように思われる。つまり、結果として作品自体と実人生とを分断した研究が多かったのではなかろうか。大雅は江戸時代の画家として流派を越えた高い評価を得たが、作品の具体的な形式に従って、いわば内側から、そして作品の構造を踏まえて、文人画として正當に評価されたのであろうか。

あたり前のことではあるが、狩野派の絵画についての評価の基準と、文人画についての評価の基準では、明らかに異なるはずである。その場合、文人画には、＜言葉による主張＞、そして、完成した画面（造形）においては＜見る＞ことのできない＜知的な構成＞などが包含されていることを意識的に理解し、それを絵画の造形的表現と結びつける作業が必要である。本稿では、こうした文人画独自の性格を、とりあえず＜想像力によって構成された背後の知的な枠組＞という言葉でまとめておきたい。このことが意味するものは、いわゆる狭義の造形中心主義の立場とは異なるとともに、これまで説明されてきた＜文人的理想を抱いていたから＞、＜文人的生活をしていたから＞というような、作品自体と必ずしも結びつかない曖昧模糊とした内容ではない。それは絵画自体が保持する構造の骨格を意味し、作品を目の前にしたときに響いてくる表現そのものを指す。研究上

では膨大な蓄積のある大雅や蕪村に関しても、造形的な側面と、その背後にある知的な側面とを適切にすり合わせて研究し、その両面に関わる作品評価を適確に下す作業（研究）が、今後とも厳しく行われなければならない。本稿ではこれらの問題をめぐって、半江の作品を採り上げ、文人画に見られる作品構造の一典型について論じてみたいと考えている。

## 二 岡田半江という文人画家

岡田半江は、岡田米山人の子で名を肅、号を半江といい、通称は宇左衛門、天明二年（1782）に大坂で生れたといわれる。しかし、伊勢の国の津で生れた可能性も捨てきれない。幼少時から父米山人に絵画を学び、はじめ小米の号を用いたが、二十歳を過ぎた頃に半江と改めている。明の南宗画（文人画）に憧れ、文化四年（1807）二十六歳の時に発刊された『浪華画人組合三幅対』に「岡田半江 藤堂家中」と記されている。この記述から米山人とともに藤堂藩大坂蔵屋敷に仕えたことが判明するが、正式には二十八歳から仕えたという。文政六年（1823）発刊の『浪華金欄集』、『続浪華郷友録』（文政六）、『新刻浪華人物誌』（文政七年）、そして天保四年（1833）発刊の『竹田師友画録』などの記録をまとめると、田能村竹田、篠崎小竹、頼山陽らとの交流も知られており、藤堂藩に仕えた後の天保三年（1832）頃に早々と隠居して、おそらく天満橋界隈で隠居生活に入り、しばしば淀川の舟遊びを楽しんだという。《山水図巻（大川納涼図）》もまた、晩年の半江が舟遊びを扱った絵画である。悠々自適の生活を送った半江ではあったが、天保八年（1837）に親友の大塩平八郎が乱を起こしたのをきっかけに、遺存する半江の絵画《半江翁泉州左海訪桂園兄投宿之図》（個人蔵）などから推測すると、泉州堺の友人桂園らとの関係などもあって、住吉浜に引っ越して、その地で弘化三年（1846）二月八日に六五歳で亡くなっている。父米山人は兼葭堂の親友であったが、半江は兼葭堂より四六歳下で、二人が時代を共に生きたのは丁度二十年間であり、兼葭堂が五七歳から没年の六七歳の間、つまり、半江が二一歳までであることから、二人の交流は限られていた。

ところで、半江の作風は、父米山人の豪快な作風とは逆に、繊細で鋭く、独特の詩情をたたえたものである。従来の評価では、米山人に対する高い評価の陰に隠れているといってもよいが、嘉永六年（1853）刊の『古今南画要覧』には、「不判優劣」の項目の最上段に半江の名前が大きく記載されており、そこには兼葭堂、與謝蕪村、青木夙夜、釧雲泉、貫名海屋、長町竹石、中林竹洞、十時梅厓、福原五岳の名前が並んでいる。また、米山人の破天荒とも思える豪快な絵画は、大坂の文人画の底力を見せつけるものであり、それ自体は高く評価されねばならないが、絵画的造形力の美しさという観点から検討すれば、良くも悪くも大味で粗放

な作風の米山人よりも、緻密な描写力をもつ半江の方を高く評価すべきかもしれない。もっとも、このことが半江の文人画の特質とどのように関わるのかが、実は重大な問題ではある。本稿で採り上げる《山水図巻（大川納涼図）》に見られる線描の鋭い切れ味と、詩情あふれる洗練された表現力、さらに、密度のある図様の配置、加えて、作品に含まれる、背後の知的な枠組などから、半江のこの画卷が、江戸後期の数多い文人画の中にあっても、秀抜な絵画であることが明らかになるだろう。

### 三 岡田半江筆《山水図巻（大川納涼図）》

この《山水図巻（大川納涼図）》は、巻末の落款から、天保十二（1841）年六月、半江六〇歳の晩年に制作されたことが判明する。箱書には「半江山水巻 宜春亭蔵」と墨書があり、卷子の題籤には文字はない。半江による絵画の部分は、絹本墨画淡彩（縦14,7×横400,7cm）で、巻頭に画面とは別紙の紙を貼付し、広瀬旭莊（1804－1863）による墨書の題字「濠濮間想」（縦14,7×64,6cm）が揮毫されている。濠濮間想の「濠」とは、安徽省を流れる川、すなわち濠水を指し、「濮」とは黄河の分流であったが、やがて消滅した川、すなわち濮水を指す。「間想」はゆったりと静かに物を想う、という意味であろう。半江は、淀川を長江（揚子江）、すなわち大川として描き、中国と日本の川の情景を重ねた。日本でもあり、中国でもある風景のイメージは、実感のある淀川沿岸から、憧れの地を流れる想像上の長江へとふくらんでいく。その美しく錯綜した大川の情景に、旭莊は濠水と濮水のイメージを付け加えたのである。跋に記された回想からいって、この題字は図巻が制作された直後に書かれたと推測できる。後の嘉永二年（1849）に旭莊は再び別紙に紙本墨書で跋（縦14,7×39,3cm）を書き込み、その跋を藍田が巻末に貼付したのであろう。そこには、十年前に半翠に頼まれて題字を書き、半翠没後の今また半翠の零落した子孫から、自分の詩文の門下生でもある画家の藤井藍田（1816－1865）が、この画卷を手に入れて、跋を依頼してきたと記している。それは半江が亡くなって三年後であった。

なお、藍田は文化十三年（1816）に阿波に生れたというのが定説であるが、安政三年（1856）の『浪華名流記』によれば、文化十四年（1817）に生れたと記されている。そして、『浪華人物誌』巻一によれば、藍田は名を徳、南堀江に暮らし、習字を教える傍ら文人画を描いたという。吉田松陰を支持し、勤王の志士の仲間となって活動して、元治元年（1864）の秋、長州藩に内通していることが発覚して、幕吏に捕らえられ、翌慶応元年（1865）五月十二日に大坂の獄中で没している。享年五〇歳（あるいは四九歳）であった。藍田は、田能村竹田に絵画を学び、八木異処に書を習って、旭莊に詩文を習っており、師の旭莊ゆかりのこの

画卷を何としても手に入れたかったにちがいない。ようやく手に入れた画卷を持って、跋文を頼むために旭莊を訪れた藍田の喜びは、どれほど大きかったことであろう。こうした事実が重要なのは、《山水図巻（大川納涼図）》を通じて、半江、半翠、旭莊、藍田、竹田、巽処、そして兼葭堂と繋がる文人交流の連鎖が鮮明に浮かび上がるからである。要するに、親しい友人たちとの交流の状況が、一点の絵画に包含されており、そのことによって、この画卷は文人画の一典型となっている。

さて画面を見ると、対角線状に斜面を描き、数本の樹木を配した場面は、緑、藍、茶の淡彩を施され、左手の川の空間を際立たせている。後に彩色が加えられたという。上空には五羽の鳥が飛んでいるが、その小さな鳥の描写は、筆先で小さな点を打たれたものである。続いて、左手の大坂の街並みへと画面は展開していく。樹木の形態は、切れ切れの繊細な線描によって形づくられた。夜の大坂の街は、神経質といってもよい鋭い線描で簡潔に描かれ、家々の屋根はごく細い線描によって瓦の並びまで見てとれる。淡墨を刷かれた暗闇の空には、ところどころに薄い紫が施されていて、どこまでも深い闇の雰囲気は形象化されている。手前には四隻の小舟が浮かび、その手前にも七隻の大きな遊覧船が浮かんでいる。船内には赤い提灯が吊り下げられ、乗り込んだ大勢の客の姿が見られる。闇につつまれた大坂の街は、手前に浮かぶ遊覧船と対峙させられ、絶妙の構図をつくり出している。半江は、墨書による詩文を画面に配置し、それを絵画化した。画面には「金城半翠維船於小紀邸前岸待翁来」及び「焰火上天星若雨」の墨書による詩が記され、淀川（大川）の納涼を楽しむ半江が、半翠なる人物と待ち合わせて一緒に乗船し、あたかも船や川岸の料亭の燈火が星空に映ったという詩を詠み、月の光が煌く夜の大坂を堪能したという。続いて、「追反天満橋時前聯落得」、「到網洲成急道、吟舟前在幽閑地、独領長江万里涼」と墨書され、帰りには天満橋を通過して網島に着き、この幽閑の地は長江万里の涼を独占すると詠って、三十年昔を回想して懐かしんだという。舟の周囲に鋭く刷かれた淡墨の効果が利いており、画面全体に切れ味のよい洗練された気分を与えている。続く場面には池と橋が配置され、彼方の林の奥に大坂城の姿が遠望される。林の描写は半江独自のもので、米法山水風の筆致によって、鋭くて短い線描が繰り返し引かれている。筆触を無数に重ねながら描かれた爽やかな情景は、半江独自の表現を示すものである。山野の描写に用いられた緑色を基調とする色彩もまた鮮明かつ爽快な印象を与えている。余白を大きくとり、画と詩をうまく配置した構図は見応えがある。こうした垢抜けした描写には半江の特異な才気が見てとれるにちがいない。続く場面はいくぶん竹田風で、数件の家屋が描かれ、家の中には赤い服をきた人物が一人こちらを向いている。

さて、続く場面には、いわゆる「送別図」が描かれた。船着場で舟に乗った人

物とそれを見送りに来た人たちであろうか。今、小舟が岸を離れようとしているところである。この場面の描写は、鋭い線描を抑えて、ゆったりとしたやわらかい雰囲気醸し出すように工夫がなされており、大坂の街の描写とはかなり趣を異にする。友人間の交流を表現する半江の送別図は、やはり中国絵画にその起源をもつ。たとえば、明中期の長洲（江蘇省呉県）の画家である沈周（1427－1509）の《京口送別図巻》（弘治十年・紙本水墨横巻・上海博物館蔵）では、弘治十年（1497）に、友人で蘇州の文人呉寛（1435－1504）が北へ旅するにあたり、沈周が京口、すなわち現在の江蘇省鎮江に送りに行き、この巻物を描いて送別の気持を表明したという。舟の中に座って向かい合う二人の人物が、沈周と呉寛かもしれない。こうした送別図は、知人が地方へ赴任する際、あるいは帰郷する際に描かれ、友情の証として贈られたものである。日本の文人画においても、たとえば、大雅は、友人の五十嵐俊明が越後に帰郷する際の延享元年（1744）に《渭城柳色図》を描いており、その図様は半江のそれと多少とも類似する。すなわち、大川に突き出た川岸の形態、岸を離れようとする小舟や船頭の姿、そして手前の樹木と東屋のある情景など、樹木の種類やその形態は異なるとはいえ、両図様はよく似た雰囲気を醸し出している。小舟には、大雅の絵画では船頭と客一人が描かれているのみであるが、半江では船頭を含めて六人が乗り込んでいる。ということは、両作品ともに中国の沈周らが描いた絵画、あるいは特定の版本を手本にした、ということであろうか。あるいは可能性が高いとはいえないが、半江は大雅の図様を知っていたのであろうか。いずれにせよ、文人画家たちの交流における書画の贈答という友情の証とその絵画化ほど、文人画の性格を端的に物語るものはないであろう。

#### 四 想像力による背後の知的な枠組

日本、中国の文人画に触れて、先の引用を繰り返すことになるが、山岡泰造氏によると、「（董其昌のいう文人画は）個人の能力に基づいて政治的活動や文芸活動が行われる社会の絵画であり、それらはすべての能力が一個人にすべて具わると考える社会の絵画である。（中略）書画と詩文との関係についていえば、題跋の流行がある。一つの書画をめぐる、各人がさまざまな思いを述べることによって、そこに新しい共感の世界を構成することは、まさに市民の芸術であり、これこそ文人画のあり方であろう。」と解説されている。その意味では、大掴みにいって、日本の文人画も中国のそれも基本は同じであって、近代社会が強調した「南画」という、いささかナショナルな言葉で、中国の文人画との違いを無理に際立たせ、一国主義の日本美術史を考えるよりも、むしろ＜東アジアの文人画＞という枠組を設定して、その共通性を論じる方が、これからの日本美術史、さ

らには東アジア美術史を考えるにあたっては、より生産的であろう。

ところで、この図巻に描かれた絵画は、半江という一人の画家によって制作されたが、旭莊による巻頭の題字「濠濮間想」と、やはり旭莊による巻末の跋文もまた、この図巻の切り離せない一部分である。さらに見逃せないのは、半江の絵画に旭莊の跋を付け加える構想を練った藤井藍田もまた、この合作という性格をもつ図巻の成立に参加した人物だということになる。つまり、この図巻は、単に造形的側面や詩文の意味だけで鑑賞されるべきものではなく、旭莊や藍田の狙いをも含めて理解されなければならない。画面には、観者が直接「目」で見て鑑賞する側面と、藍田らによる構想をも含めて想像しながら理解すべき、背後の知的な枠組とが混在していると考えられるべきであろう。それこそが、一つの書画をめぐる、そこに集まってきた人々が、個人的なさまざまな思いを述べることによって成り立つ共感の世界である。すなわち、それが市民の絵画としての文人画に他ならない。

ともかく、絵画にはさまざまな種類があつて、主として造形的観点から見るとべき作品もあれば、一種の観念を知的に理解しながら鑑賞すべき作品もある。二十世紀の現代美術でいえば、小松均の日本画もあれば、河原温らのコンセプチュアル・アートもあるということになる。後者においては、造形的な表現は必ずしも重要ではない。誤解を恐れずにいうと、江戸時代の文人画は、どちらかといえば、ある程度は後者に似た特性をもつ絵画であるといつてよいかもしれない。わざわざある程度というのは、文人画では、知的かつ観念的な性格に加えて、形態や色彩による造形表現もまた欠かせない絵画的要素となっているからである。このあたりの複合的で微妙な重なりを咀嚼してはじめて、文人画の構造が理解できるようになる。

その意味では、池大雅を文人画の代表者として位置づけてきた近代の美術史学の立場は、多少とも軌道修正を行わねばならない時期を迎えたのかもしれない。確かに、大雅の絵画はずば抜けた力量を示すものであるが、日本美術史家らによる大雅の評価は、基本的には、長谷川等伯や俵屋宗達を評価するときに用いられる〈造形力〉という基準とかなり近似したものであった。いやむしろ、造形的な評価にかなり偏っていたと考えられる。しかし、文人画の評価はそれとは異なり、中国の文人世界という知的な枠組を背後にもつ想像力の所産をも含めて評価しなければならない。すなわち、大雅の絵画については、いわゆる狭義の造形性を中心とする評価を一旦保留（排除ではない）して、もう一度、文人画としての側面を際立たせるやり方で作品の構造を分析総合する必要があるだろう。文人画に含まれる、想像力によって構成された背後の知的な枠組もまた絵画表現の重要な一部分であることを忘れてはならない。

半江の《山水図巻（大川納涼図）》でいえば、半江の絵画と詩文を理解し、そ

れに「濠濮間想」の題字を加えて、淀川の情景を遥か中国の山野に繋ぐ旭莊の想像力、そして、零落した半翠の子孫から、やっとの思いでこの図巻を手に入れて、旭莊に跋文を依頼した藍田の構想は、半江がもともと構想したこの画卷の性格をかなり変えてしまうことになった。さらに、題字の揮毫から十年経って記された旭莊の跋文は、半江と半翠の友情とその経過を、そしてまた、藍田の心情に絡む画卷の数奇な運命をも鮮やかに説明しているが、その跋文の内容自体も、この画卷の表現の一部分に含まれる。観者はこうした複数の人物たちが構想し、表現したものすべてを理解し鑑賞しなければならない。ここに近世的な個人の表現としての文人画が、そして、その個人の表現に共感する別の個人の表現や構想が重なり合って成り立つ文人画が見出されるのである。

## 五 大坂の文人画とその評価

ところで、日本の文人画家の代表者といえ、すぐさま池大雅、與謝蕪村、岡田米山人、浦上玉堂らの名前が列挙されるが、真に文人画家らしい作品を制作した画家といえ、まず岡田半江と田能村竹田の名前を挙げるべきであろう。加えて、大雅、蕪村、玉堂らはいくまでもないが、大坂の兼葭堂とその周辺の米山人、十時梅厓、泉必東、鼎春嶽、浜田杏堂、福原五岳、墨江武禪、松本奉時、愛石、少林らの大坂の文人画家たちの名前も忘れてはならない。江戸時代後期の文人画は、兼葭堂を中心とする大坂、すなわち三都の一つであった大坂でこそ大いに栄えたはずである。酒造業の兼葭堂、船頭の墨江武禪、医者 of 浜田杏堂、僧侶の愛石、そしてそこに、京の大雅や江戸の谷文晁、さらに、伊勢長島の藩主増山雪斎や豊後出身で大坂郊外の吹田で亡くなった竹田らが加わり、身分を越えて親しく交際し、その人間交流の中から、真に文人画らしい絵画が生れたのである。半江の絵画に見られるように、江戸時代における文人画の一つの重要な定義としては、書画の贈答を踏まえた＜親しい友人との交流の絵画＞だと説明しておきたい。もちろん、これは文人画の一つの特質にすぎないかもしれないが。

さて、これら大坂の文人画は、日本の文人画を理解するための一級資料であるのみならず、近世文化の検証にとっても貴重な資料だといってよい。大英博物館をはじめとする欧米の美術館が、これら大坂画壇の絵画の所蔵を精力的に進めている中、日本の美術館・博物館が、今なお、サラリーマンのポケットマネーでも買うことができるほどに廉価な大坂の絵画に、ほとんど見向きもしないのは一体なぜだろうか。

これら兼葭堂と交流した画家たちの事績を振り返って見ると、今日、その名前さえ忘れられている江戸時代後期の大坂の画家たちが、如何に学識が深く、また多彩多芸で、当時の文人仲間の交友が、どれほど豊かであったかを思い知らされ

る。そのことを考えるにつけても、“The Uninhibited Brush, Japanese Art in the Shijo Style” (Hugh M. Moss Ltd, 1974) の著者ジャック・ヒリアー (Jack Hillier) らの欧米の日本美術史研究家が、かなり以前から、大坂の四條派画家の作品研究を旺盛に行って、イギリスの大英博物館をはじめ、欧米各地の美術館が、多数の兼葭堂周辺の大坂の絵画、画帖、刷物、版本などの資料を収集し続けてきたことは注目に値する。ところで、研究者が金銭のことを話題にするのは下品である、という学問神聖視の風潮を気にせずに言及すれば、兼葭堂とその周辺の大坂の画家たちの作品価格は、かなり廉価である。1980年代の異常なバブルがはじけた現在でさえ、戦後日本の抽象絵画が、各地の美術館などで、一千万円を遥かに越える高値で購入されているのに対して、江戸後期の大坂の文人画で、ほとんど作品が遺っていない少林（生没年不詳）の洗練された六曲一双屏風が、わずかに数十万円でも引き取り手がなく、また、八木異処他の大坂画壇の画家たちの肉筆作品が、サラリーマンの小遣いでも手に入れることができるという現実を目の当たりにすると、今なお江戸時代の絵画を正當に評価できない日本文化の貧しさをいやでも痛感させられる。全国各地の美術館は、作品の質と価格の関係を真剣に議論して収集にあたるべきであろう。とくに、近世絵画と近代絵画の価格の不均衡については、1980年代以降の美術館の収集活動にも大きな責任があり、猛省の必要があろう。やはりその時期に、美術館活動に携わっていた筆者自身、自戒を込めての発言である。これは日本の近代社会の大きな歪みが反映されている社会現象だといってよい。いずれにせよ、日本の近代社会は、中国的な学問や教養の多くを捨て去ってしまったため、現代のわれわれは、彼らの絵画に書かれた画題や賛や漢詩、また風格のある篆刻による印章、さらには、親しい友人たちに書き送った日常の手紙でさえ、正確に読み下して理解することが難しくなっている。画家たちの友情と交流を基盤にした日本の文人画の典型的な型を示す大坂画壇の価値は、依然として不問に付されたままである。失われつつあるものの大きさを思い知らされるわけであるが、しかし今なお、これら兼葭堂の時代における、大坂の文藝の宝庫、中でも大坂画壇の絵画を謙虚に顧みて、そこから多くを学びとろうとする人は、専門の研究者を見渡しても、残念なことに、きわめて少ないといわざるをえないのである。

## 五、捻じれ歪んだ日本の文人画研究 —「大成者」の大雅・蕪村から竹田・半江へ—

はじめに

日本の文人画は池大雅（1723－76）と与謝蕪村（1716－83）によって大成されたという解説は、いつの時代から、どのような根拠に基づいて述べられるようになったのだろうか。そもそも文人画の「大成」とは何か。

また、文人画の大成者を大雅や蕪村とするか、あるいは田能村竹田（1777－1835）や岡田半江（1782－1846）とするかで、日本の文人画研究の方向性はかなり違ったものになったかもしれない。もちろん、ほとんどの研究者は、大成者を大雅と蕪村としたわけで、その結果、日本の文人画研究は、議論を重ねる度に捻じれを生じさせることになったといつてよい。

本稿では、フェノロサ、岡倉天心（覚三）による文人画批判から、藤岡作太郎以後の研究者による文人画への評価を、大雅と蕪村、そして竹田および大坂の画家たちを含めて述べるものである。さらに、「南画」概念について検討を加えることによって、日本の社会が近代化を遂げる中、文人画研究がいかになまぬことになったのかを、それぞれの時代を代表する研究者の文人画論を引用しながら明らかにしたい。

## 一 文人画の「大成」とは

日本の文人画――一群の研究者によれば南画という――の誕生と展開については、早くは明治二十六年（1893）『国華』第四十七号で「大家の蕪村」という解説が見られ、以後、大正期、昭和前期を通じて、大雅、蕪村のそれぞれの評価が浮き沈みしつつも、第二次世界大戦以後、大雅と蕪村が日本の文人画の大成者だという評価が決定的になっていく。とりわけ大雅については、おおよそ大正期以後にその評価が不動のものとなった。昭和四十年代に入って頻出するようになった「大成者の大雅と蕪村」という解説は、以後、枚挙にいとまがないが、評価の高揚期から一例を上げると、昭和四十二年（1967）刊行の松下英麿著『池大雅』には「大雅はわが国南宗画の先駆であって、同時に大成者でもあり」と述べられている。また、昭和四十八年（1973）に出版された飯島勇・鈴木進共著『大雅・蕪村』（水墨美術体系第十二巻）において、鈴木氏は「一般に“日本の南画”は彭百川、柳里恭をまず先駆として、つぎに池大雅、謝蕪村によって大成されたとみるのは定説となっている」という解説がある。さらに、昭和四十九年（1974）に吉澤忠は、論文「放蕩無頼の絵画」において、「日本南画の大成者といわれる画家は、池大雅と与謝蕪村である」と解説した。

「大成」概念を小学館『日本国語大辞典』で調べると、「物事を完全に成し遂げること。」「学問・技芸など、ある方面で立派な業績を成し遂げてすぐれた人となること。また、人格などの面で立派な人物となること。あるいは、学問・技芸な

どが立派にできあがること。」と定義がなされている。日本の文人画家を見渡して、絵画的に飛び抜けて質の高い作品を制作したという意味では、大雅や蕪村がそれに当たるということは疑いない。

大雅の作品では、潤いのある墨の筆触を表す《柳下童子図》(京都府蔵)、美しく顫動する輪郭線を示す《三上孝軒・池大雅対話図》(東京藝術大学藝術資料館蔵)、斬新な構図と茫洋とした墨の発色で際立つ《宮島図》、そして、文人画的作品として鋭く簡略に描かれた《蕙石図》(京都府蔵)など、選抜が困難なほど秀逸な作品が並んでいる。蕪村においては、無駄のない描写力を見せつける初期の《田楽茶屋図》、圧倒的な墨の力を誇示する重厚な《蘇鉄図屏風》(妙法寺蔵)、そして、晩年の《富嶽列松図》の典雅な素晴らしさは、形容する言葉も探しにくい。ついであるが、蕪村の初期作品が「未熟」だという解説をしばしば見かけるが、誤解も甚だしい。蕪村の絵画は初期から秀抜である。すなわち、古代ギリシアにおけるアルカイック時代の彫刻は、クラシック時代のそれと比べて、決して未熟ではない。

寛政十一年(1799)に著された桑山玉洲の『絵事鄙言』には、「祇南海、柳淇園などの戯墨は、本朝にて南宗の発端なるべし、近世彭百川及び大雅堂出て南宗大成す」と記され、「大成」という言葉が記されている。しかし、ここで問題になるのは、『絵事鄙言』とは異なって、近代に誕生した日本美術史研究における「日本の文人画(南画)の大成」の内容である。

つまり、極端な言い方をすれば、大雅や蕪村に代表されるように、広義に中国風であることはいうまでもないが、中国の文人画とは大きく異なる日本独自の絵画、すなわち、もはや中国の文人画とは性格を異にする絵画を誕生させたという意味なのか、それとも、彼らは、田能村竹田や岡田半江に代表されるように、日本独自の性格があることはいうまでもないが、基本的に中国の文人画を深く理解し、その特質を採り入れて、中国的な要素を濃厚に示す日本の文人画を誕生させたという意味なのか、ということである。

## 二 近代的な造形性による大雅の評価

本来、「大成」という意味では、大雅や蕪村、そして竹田や半江のどちらを日本の文人画の大成者とするかで意見が分かれてもよかったわけであるが、いうまでもなく、大雅と蕪村が大成者だと主張された。それはなぜだったのか。つまり、これまでの研究では、文人画派や狩野派、そして四条派という流派の枠を越えて、すなわち、江戸時代のあらゆる絵画の中で、作品の良し悪しという質による絶対評価がなされたからである。つまり、文人画的(南宗画的)であるかどうかというよりも、流派を越えて絵画的に優れているかどうかの評価が先行したといっ

よい。もちろん、大雅には文人画の典型というべき《東山清音帖》や蕪村との競作《十便帖》があることを見逃してはならないが、生涯にわたる作品を見渡すと、かなり多様である。

もし竹田や半江が大雅や蕪村と同様に、造形的観点から見て明らかに優れた大画面の絵画を数多く制作していたとすれば、日本の文人画の大成者は竹田や半江であったということになったかもしれない。しかし、日本美術史研究者たちの多くは、襖絵や屏風絵などの大画面の障壁画制作において、狩野派や四条派と比べても、何ら遜色のない、あるいはそれらを上回る優れた作品を制作した大雅や蕪村に軍配を上げた。竹田や半江、とりわけ竹田の小画面の画冊、たとえば文人画的洗練と深い味わいを表明する《亦復一楽帖》（1831年、寧楽美術館蔵）などは実に素晴らしいが、数少ない大画面構成の作品となると、狩野派や四条派などと比べて、そしてそれは、とりもなおさず大雅や蕪村の絵画と比べて、竹田のものはいくぶん見劣りがするというニュアンスになろう。その点が「大成」という言葉を用いて、大雅や蕪村と竹田や半江との評価を分けた根本的な理由である。しかし、中国の文人画との関係を考慮すると、明らかに竹田や半江の作品の方が大雅や蕪村よりも文人画的（南宗画的）性格を濃厚に示しているに違いない。

実際、大雅については、田中一松が昭和四年（1929）に『世界美術全集』第二十五巻（平凡社）において、「大雅の絵は之を南画と云ひながらもその特質から云へばむしろ大雅独特のもので後来の南画に対する脈絡はそれ程多くは辿り得ない。（中略）南画としての系統から云へばこれまた一種の変わり種と目す可きもので上からの伝統も少く下への連絡も多くはない。（中略）蕪村の如きも此の例にもれないと云ひたい。」と述べ、大雅や蕪村は、中国の文人画（南宗画）とはかなり異なる孤高の画風であると解説している。さらに、吉澤も「商業画家として南画を描いた百川・大雅・蕪村などには、のちの南画と異って、襖絵や屏風などの大作が多い。そしてかれらの描いた画も、心内の微妙に屈折する陰影を表現するものが少なく、なかには岩絵具を用いた明快な色彩の作品まである。そうした点は、中国の南宗画にはみられないが、のちの日本南画においても少なくなる。」という。つまり、日本の文人画の大成者である大雅や蕪村らは、日本の文人画家の中でも、中国の文人画（南宗画）から遠く離れた存在だと指摘しているのである。これが「大成」の内容であった。

### 三 「南画」概念とナショナリズム

明治四十一年（1908）、瀧精一は『国華』第二百十六号で文人画を論じ、大正十一年（1922）には『文人画概論』（改造社）を出版し、文人画には広義と狭義の意味があるとし、身分の区別としての文人画と、絵画様式の区別としての南画

＝南宗画とは重なる概念でもあるという柔軟な主張を展開した。ここでいう中国の南画、すなわち南宗画について、第二次世界大戦後の昭和四十一年（1966）に、米澤嘉圃が、中国の南宗画の略語として「南画」概念を用いずに、それを「日本的南宗画」として、日本独自という意味を含めて「南画」と呼ぶべきだと主張した。ここに、いわゆる「文人画」か「南画」かの論争が起こり、少年期、あるいは青年期からの職業画家である大雅や蕪村は、中国の文人画家とは身分の上から距離があることから、彼らの作品は「南画」と呼ばれるべきであるといういささか捻じれた研究が展開することになる。

いうまでもなく、「南画」概念の提唱者を代表する研究者は、日本の文人画研究において大きな業績をもつ吉澤である。米澤や吉澤の唱える日本独自の文人画としての「南画」概念が浮上する中、大雅と蕪村が文人画の大成者であるという主張が市民権を得ることになる。吉澤は昭和四十一年（1966）に「日本の美術と中国」（『中国文化叢書第十巻』）などにおいて「南画」概念を提唱しはじめ、昭和四十四年（1969）に「文人画・南宗画と日本南画」（原色日本の美術十八『南画と写生画』、小学館）において、中国の南宗画と明確に異なる日本の文人画として「南画」概念の確立を主張した。つまり、「文人画とは、画家を身分によってわけた概念であり、南宗画とは、北宗画に対立して、画を様式によって区別した概念であって、両者は概念の次元を異にする。したがって、様式を問題にするばあいには、文人画ということばを用いることは、意味をなさないのである。」と、瀧精一とは異なる議論を展開した。

しかし、この点については、身分を表す「文人画」という言葉が嫌なら、なぜ「日本の南宗画」としなかったのかという問題が残る。これにつて吉澤は「また、大雅や蕪村の画には、南宗画以外のさまざまな要素が加わっており、なかには南宗画と正反対の南宋画院や明の浙派の画に倣った作品さえある。すると、厳密に様式上からいうと、かれらの画を南宗画とはよびにくいのである。（中略）さいわい南画という便利なことばがあるので、それによることにしたのである。」と主張した。ここにおいて、「南画の大成者」としての大雅と蕪村の位置づけが確立することになる。その時に、「日本独自」の絵画が強調されたために、中国の南宗画に近い竹田ではなく、大雅と蕪村の名前が上げられたわけであるが、この時点から、文人画研究の捻じれが始まったのではなかろうか。

注目すべきは、吉澤の主張する「南画」概念には、微妙なニュアンスではあるが、第二次世界大戦時とは異なるナショナルな思想が潜んでいると思われることである。ナショナルというのは、1960年代後半頃から70年代の前半頃にかけて、日本の社会は戦後の混沌とした社会からようやく抜け出し、若干の自信をもつ段階に入って、電通は「日本発見ー美しい日本と私」という標語を、川端康成の協力を得て推し進めた。つまり、時代は「新しい戦後ナショナリズム」を要望した

のである。

そうした時代思潮を背景に美術史研究上でも「日本独自」を強調する方向性が浮上したように思われる。この時代は、日本、中国、韓国ともに自国の内側に目を向け、一国の独自性を強調しようとした時期に当たる。昭和四十一年（1966）に発表された源豊宗の「秋草の美学」はその典型であって、西洋化が極度に進む日本の社会に危機感を抱き、日本のアイデンティティの確立を目指して、「日本的なもの」を追求する姿勢であったといえてよい。すなわち、西洋美術とも中国美術とも異なる「日本独自の美術」ということである。源自身がどのように意識していたかはともかく、戦後のナショナルな思潮が美術史研究に反映されたと考えられる。そうした時代思潮を背景に、中国とは違う日本独自の文人画、すなわち「南画」概念の提唱が、文人画研究者の吉澤らによって起こったことは見逃せない。要するに、「文人画（南宗画）」を東アジアに共通する概念として拡大しようとする意識よりも、内向きに日本の特殊性を重視する一国主義の日本美術史へと向かうナショナルな意識が前面に出たということである。

#### 四 「南画」概念と竹田

こうした状況下に、「アジア美術の中の日本美術」を明快に叙述した明治期の天心の美術史は放棄され、日本美術史研究の一国主義が頂点に達したのがこの時期であるといえてよい。近年、東アジア美術史の構想が浮上し、日中韓に共通する東アジアの文人画という研究上の枠組が重要視されつつあることから、今一度、文人画概念の検討とその復権を企てるべきではなかろうか。「中国の文人画」に対して独自の文人画を確立した日本の文人画を「日本の文人画」と定義して一体どのような不都合が生じるのか、論理的かつ冷静に考えるべき時期がきたように思われる。

「南画」論争が起こった時点で、作品の造形性から一定の距離をおいて、最も文人的な画家、すなわち職業画家ではなく、まさに文人的生活を基盤にした画家、たとえば木村兼葭堂はともかくとしても、竹田や半江あるいは岡田米山人らを選定すればよかったわけであるが、結果的には文人的内容というよりも近代的な造形性という価値基準を重視して、秀抜な大雅と蕪村が文人画の大成者とされた。竹田の場合には、浦上玉堂ほどではないにしても、貧窮のために売画も行ったとはいえ、基本的に文人的理想に生き、その作品は友人間の贈答的な性格をもつ小画面の文人画において精彩を放っていることから、大雅らの文人画とはかなり性格が異なっている。また、竹田の《暗香疎影図》（1831年）や《梅花書屋図》（1832年）、そして、《翰墨隨身帖》（1830年頃）の中の「蟬図」などに見られる樹木や草花や人物を表す鋭く震えるような繊細な線描、そして、それらが醸し出す心の

襲を表明するような表現は、文人画の基盤である市民意識の表出でもあるが、そうした表現は大雅の作品には見られない。その観点からいえば、中国の文人画を深く理解しつつ独自性を発揮した竹田は、日本の文人画家の代表者、あるいは大成者として位置付けられてもよかったわけであるが、多くの日本美術史研究者たちは、結局、そうは考えなかった。

ここに日本の文人画研究の大きな歪みが生じたと考えられないであろうか。以降、日本の文人画の大成者として、そしてまた、職業画家として大雅と蕪村を美術史的に位置づけるために、かなり強引に「南画」論争が起こり、日本の文人画研究は、いよいよ捻じれてゆくことになる。「大成」という言葉をめぐっては、いかに日本的な文人画、つまり南画だといっても、中国の文人画（南宗画）との関係を見捨てて成り立つ概念ではないことから、「南画」と呼ぶか、「文人画」と呼ぶかという論争は、本質的に考えれば、奇妙で不毛なものであったといつてよい。

さまざまな職業をもちながら、趣味的に文人画を描き続けた多くの大坂の画家たちもまた、竹田の生涯と作品にも似て、なるほど中国の士大夫階級とは異なるにしても、職業画家的性格は希薄であって、ある意味で、中国の正統派文人画家に近い性格をもち、生活をも含めて考えれば、大雅や蕪村よりもかなり中国風の文人画家に近い画家たちであったことはいうまでもない。絵画的な力量が多少とも劣る画家が多いにしても、文人的性格という観点からすれば、北宋以後の市民交流のための絵画に似て、小画面を中心に興味深い作品を見出すことができることから、これら大坂の文人画家たちにも多少とも照明が当たっても不思議ではなかったとも考えられるが、以下に述べる藤岡作太郎などのわずかな例外を除いて、大坂の文人画家たちは、型にはまった文人画を描いたとして、日本の文人画研究から除外されたのである。大坂の兼葭堂というまでもなく、中国の学問や芸術に深い造詣をもつ大坂の文人画家は、造形性の観点から単純に切り捨てられてよいというものではなかろう。一見、稚拙とも見える画面において、いうにいわれぬ感情の起伏をのぞかせる描写にこそ、董其昌が主張する軽快な作風、つまり文人画的な自娛の性格がみられることを見逃してはならない。このことはまた、まさに文人画の典型といつてよい小画面の作品で精彩を放った豊後出身の竹田の評価にも繋がる重要な問題である。

さて、「文人画」概念については、近年、河野元昭氏が「董其昌においても理念的には身分的分類である文人画と、様式的分類である南宗画は画然と区別されるものではなく、補完的關係に結ばれていた。」と述べ、日本においても、やはり「文人画」を用いるべきだと主張している。日本の文人画は、やはり中国と同様に、近世の市民社会を基盤としており、島田修二郎が文人画について述べているように、「宋代になって描かれる対象の気韻が絵に写されるのではなく、画家の気韻が表現されるのだ。」と述べつつ、文人画の文人は唐代以前の士大夫とは少々異なり、

より趣味的な色彩の濃い人間類型を指すもので、そうした人間類型は宋代から始まる、と指摘していることは示唆的である。なお、この問題については別稿で論じているので、これ以上ここでは言及しない。

## 五 フェノロサと文人画

ボストン美術館に所蔵されている日本美術作品は、アーネスト・フェノロサ、ウィリアム・ビゲロウ、そしてエドワード・モースらの蒐集品を基盤として、以後に収蔵数を増やしていった結果である。それらの美術作品の大半は、チャールズ・ウェルドの資金によってボストン美術館に寄贈され、フェノロサ・ウェルド・コレクションと名付けられた。そこには、探幽を中心とする狩野派の作品群が網羅的、系統的に見てとれるが、フェノロサがあまり評価しなかった文人画も二十点ほど含まれていた。たとえば、山口静一の指摘する分類によれば、池大雅、与謝蕪村、横井金谷、中林竹洞、山本梅逸などに加えて、大坂画壇から中井藍江、林閨苑、林文波、田能村直入らが蒐集されている。写生派を加味した中井藍江、長崎派の特質をも示す林閨苑、やはり写生的な要素を含む林文波らについては、必ずしも文人画家と特定できないが、文人画的な作品を描いていることも事実である。

フェノロサが、これらの文人画にどのような関心をもっていたかを限られた作品から証明することは難渋を極めることになるだろう。ことによると、日本で購入する際に、何らかのかたちで紛れ込んだとも考えられる。一般的に欧米のコレクションの蒐集方法は、日本で購入するときに、一点一点を吟味するという作業を行わず、ある程度の目安をつけて複数購入し、本国に持ち帰ってから調査・研究する姿勢も濃厚であるため、大雅の作品が数点含まれているからといって、その作品から蒐集全体の性格を云々することは危険である。山内長三は、論考「フェノロサと文人画」の中で、フェノロサは日本美術史の絵画を紹介する将来の講義を想定して、これらの文人画を参考品として購入したのではないかと述べている。

フェノロサは明治十五年（1882）に龍池会で講演を行った。いわゆる『美術真説』であるが、そこでは「文人画ハ、天然ノ実物ニ擬スルヲ主トセザルノ一点ニ就テハ稍賞スベキモノアルモ、其文学ノ妙想ニ外ナラズ。」（『美術真説』）と述べられ、写実的でないところは多少評価できるが、文学的であるため、高く評価できない、という主張である。また、『美術真説』における他の箇所での文人画批判は徹底していて、「誠ニ大雅堂ノ画ヲ見ルニ、或ハ条麵ノ狼藉タルニ類スルアリ。其ノ釈迦ノ像ヲ画ケルハ、宛モ人力車夫ノ檻褸ヲ被テ寒天ニ立ツカ如シ。又蕪村ノ画ニ於テ或ハ癡狂院ヨリ驚出セル瘋者ノ丰采ニ髣髴タルアリ」（『美術真説』）といった具合である。つまり、「うどんの散乱するような（条麵ノ狼藉タルニ類スル）」

や「ぼろを着たみすぼらしい人力車夫（人力車夫ノ檻褸ノ丰采）」、そして「狂人を想起させる風采（瘋者ノ丰采ニ髭髯タルアリ）」のような描写だとして、大雅と蕪村らの文人画を木端微塵に粉碎している。

要するに、日本の文人画については、フェノロサのいう「油絵ハ磨機ノ頂石ニシテ文人画ハ其底石ニ等シク真誠ノ画術其間ニ介リテ連リニ礎砕セラルカ如シ」（『美術真説』）というわけである。結局、文人画は妙想（アイデア）の具体化によって美的感動を生む芸術作品とは距離がある、という主張である。いずれにせよ、西洋の評価基準を導入しつつ、狩野派を軸に日本の絵画を判断したフェノロサにとっては、大雅や蕪村らの味わいのある描写は馴染のないものであったことだけは確かである。

『美術真説』における文人画批判をめぐっては、かつて山口静一と山内長三らによる論争があったが、ここでは立ち入らない。また、フェノロサと文人画については、近年、神林恒道氏がその要点を整理されている。

## 六 岡倉天心（覚三）と文人画

当然のことながら、岡倉天心はフェノロサの影響を受けており、同様に文人画批判を行っているが、その語り方はフェノロサの『美術真説』ほどではないにしても、やはり厳しい。天心は明治二十三年（1890）から三年間にわたって東京美術学校で行った講義「日本美術史」において、「服部南郭、徂徠の弟子にして、巧みにこれを画く。多く山水等にて、文人画中の文人画ともいふべき、最も粗雑なるものなり。（中略）柳澤里恭、儒にして支那崇拜の余、これを画く。ただその意を写すにすぎず。一見雅趣ありといえどももとより尊重するに足らず。」（『日本美術史』）と批判した。

興味深いのは、天心の大雅評であるが、「大雅堂はこの派の人々を代表して顕われたるものなり。この人につきては世論紛々一定せずといえども、人物の上よりいわば、これほどまでに世俗を絶したる面白き人なからん。」（『日本美術史』）と述べ、大雅の人柄を高く評価しているが、一方、その作品については批評を避けている。天心は、徳川政権下の狩野派に見られる規律主義に反旗を翻す世相を背景に登場した大雅の作品を一定ていど評価していたのかも知れないが、正確なところは不明である。

もし天心が大雅に評価を下すことに躊躇していたとすれば、推測するところ、大雅の作品には文人画を逸脱して、狩野派とも類似する図様の選択および描写法を示す絵画、たとえば《楼閣山水図屏風（岳陽楼・酔翁亭）》（東京国立博物館蔵）などの存在があったからかも知れない。この作品は金屏風に墨を基調として描かれ、そこに緑青や群青、そして朱なども多用する着色画であって、中国の山水画

技法を継承するとともに、一面、狩野派風の要素をも含んでいる。ともかく、この屏風は文人画云々というよりは、狩野派の障壁画に匹敵する作品だといっていよい。大雅の絵画には俵屋宗達や尾形光琳、そして狩野派の絵画の影響が見られると指摘されるのはこのためである。振り返ってみれば、江戸時代の桑山玉洲は、大雅を応援する意味も含めて、『絵事鄙言』において、「嗣燦竊に思ふに、近衛公の戯墨、惺々翁、宗達、光琳などは本朝の南宗ともいはんか」と述べたが、江戸時代における大雅らの文人画の位置づけを示していて興味深い。

天心は「円山応挙」論において、探幽一派に対抗した画家たちの中では、「(応挙は)写生ヲ以テ一家ノ大旨トナシタリ大雅、蕪村、蕭白、若冲、玉蟾、紫石、始興、淇園の徒皆美術天地ノ不平党ニアラザルハナク(中略)此運動ヲ大成シテ其極点ニ達セシメタルモノハ実ニ円山応挙ナリトス」(『國華』第壱号)と述べて、大雅らよりも応挙を称賛し、また「大雅、蕭白ハ奇行飄逸ニシテ画品愛スヘキトコロ多シト雖モ遂ニ一代ノ師トナル能ハザリシハ全ク其志操偏頗ニシテ全国ノ好尚ニ由ラサルカタメナリ」(『國華』第壱号)とも解説して、江戸狩野の沈滞を打破したのは応挙らの写生派であり、大雅らの文人画派や蕭白らの南蘋派ではないとした。

日本美術院を率いた天心の価値観は、「つくね芋山水」と揶揄された同時代の明治文人画批判に向かったが、その矛先は、大雅・蕪村らの江戸の文人画にも向けられたのである。ただし、繰り返し述べておくが、大雅についての天心の評価は、批判に徹したとはいえず、一定の理解を保持していた事実を見逃してはならない。天心は『泰東巧藝史』において、「支那思想界との交渉はその影響さるところ、画論を興せり。いたずらに規矩をいう狩野派に対する反動もあり。大雅、蕪村のごときは画論さえもなし。しかるにかかわらず、天分ありて作品も見るべきありといえども、要するに偏狭なるを免れず。」と述べている。

宮川寅雄は、「岡倉天心の大雅論」において、東アジアの文化全般について、あれほどの慧眼を示した天心でさえ、大雅や蕪村らの文人画については牢固として評価を変えることがなかったと指摘した。「明治以後の南画のまずしさが、いつも天心の固執に自信をもたせたであろうし、一方では文人画とならんで拒否しつづけた洋画が、かれの美術論体系を現実には蝕んでいった形勢が、ますます天心の偏狭を固定したでもあろう。」と論じ、天心の内側にある歴史的悲劇性を指摘した。

宮川の解説は鋭いが、しかし、ひとつ疑問を呈しておく、天心は、明治期に入って京大阪で活動した日根対山や田能村直入の文人画を間近で見たのだろうか。対山の山水図は、型にはまっているようにも見えるが、伝統を踏まえた筆致の味わい、枯淡というべき墨色の美しさは絶妙である。また、直入の山水図に表わされた輝くような墨の発色は非凡としか言いようがない。

## 七 藤岡作太郎の文人画概説

藤岡作太郎は、明治三十六年（1903）に著した『近世絵画史』（金港堂書籍）において、日本の文人画の興隆にとっては大雅の功績が大きいことを主張しつつも、大雅が引き起こした悪しき影響を指摘し、「渠（大雅）が残せる弊も多し。すなはちその門流が漫りに形似を無視して、その怪醜の筆に甘んずるは、絵画本来の性を忘れたるものにあらずや。末学者はいふに足らず、大雅もこの点に於いてその責を免るゝこと能はず。」と述べている。しかし、いうまでもなく、藤岡は、日本の文人画家の中で大雅を最も高く評価し、次に蕪村の名前を採り上げ、両者の価値を決定づけたのは竹田だと述べている。竹田の「大雅は正にして謫ならず、春星は謫にして正ならず。（然れども均しく是れ一代の覇を作すの好敵手なり。）」（竹田『山中人饒舌』（）内は筆者が加筆）を引用しながら、竹田が大雅と蕪村の評価を確実にしたと解説した。藤岡もまた日本の文人画家の中ではこの二人、そして、おそらく竹田を高く評価したが、大雅と蕪村に関して、「文人画の大成」に当たる言葉は用いていない。

藤岡の研究で重要なことは、むしろ、大雅や蕪村の周辺の多くの文人画家たち、とりわけ、大坂の文人画家に言及したことであろう。『近世絵画史』の第三章として「三都の南宗画および文人画」という項目を設け、「大雅以後の文人画は、京都よりも、まず大阪に盛んなるに至れり。」と述べつつ、松本奉時、福原五岳、木村兼葭堂、十時梅屋、岡田米山人、濱田杏堂、八木巽所、金子雪操、岡田半江、野口小蘗、加えて、京大坂で活動した日根対山、中西耕石、貫名海屋らの大坂および大坂と関わりのある文人画家に言及している。八木巽所や金子雪操らをどのように評価するかは今後の議論に俟つとしても、藤岡は、大坂の文人画家の中では半江を高く評価し、「九州の田能村竹田が屢々この地に滞留して感化を与へたるありといへども、大阪文人画の泰斗はと問へば、第一に指を岡田半江に屈せざるを得ず。」と解説した。こうした主張には、藤岡の卓抜な評価基準が鮮明に示されており、今なお『近世絵画史』が古びていない例証となろう。確かに、半江の絵画《住吉真景図》や《山水図卷（大川納涼図）》（1841年 関西大学図書館蔵）には、竹田とも共通する抒情的な洗練の表出が見てとれる。そこに短く引かれた点描風の筆触はどこまでもみずみずしい。以後、大坂の文人画を藤岡ほど評価した研究者は現れることがなく、例外的に岡田米山人を評価しつつも、日本美術史研究上の文人画研究は、大雅と蕪村を軸にして、関東の折衷派文人画家である谷文晁を重視しつつ、幕末期の竹田と渡辺崋山の評価へと向かっていくことになる。

藤岡も言及しているように、職業的ではなく、余技で描かれた作品の多い大坂の文人画は、ある意味で、最も文人画らしい性格を示していることから、兼葭堂と半江を軸に大坂の文人画に注目した藤岡の主張は、現在から振り返ってみても、

慧眼の一語に尽きる。半江は藤堂藩大坂蔵屋敷に二十八歳から仕え、五十歳頃に隠居して、友人と酒を酌み交わす悠々自適の生活を送りつつ文人画を描き続けた。藤岡が高く評価した半江の研究も、以後、吉澤らを中心とする資料紹介的研究が時折行われたとはいえ、藤岡以後に大坂画壇の研究全体が衰退して行く中、多くの研究者に忘却される運命となった。大坂の文人画家としては唯一、米山人が研究対象として残ることになったが、大坂画壇の忘却について日本美術史研究全体を俯瞰的に眺めれば、江戸時代に大きな影響力をもった文人兼葭堂の顕彰でさえ、著しく遅れることになったことを忘れてはならない。

要するに、藤岡の文人画論は、まさに文人画家の典型というべき大坂の文人画家たちに照明を当てたところが独創的であったが、以後の文人画研究において藤岡の主張は受け入れられることなく百年が過ぎた。見逃せないのは、藤岡が職業画家と文人画の関係に切り込んで、「文人画とは何か」という根本的な問題を鋭く論じたにもかかわらず、以後の研究者たちの理解を得ることができなかったことであろう。

#### 八 『稿本日本帝國美術略史』における文人画

明治三十三年（1900）のパリ万博に際して、明治政府（農商務省）によって刊行された“*Histoire de L'art du Japon*”（『日本美術史』）は最初の本格的な日本美術史の出版物である。この仏語版は翌明治三十四年（1901）に『稿本日本帝國美術略史』（以下『稿本』と略す）として日本語版で出版された。日本語版の編纂には、はじめ天心も関わったが、明治三十一年（1888）に東京美術学校を追われた天心の手を離れて紀淑雄や福地復一らを中心に編集作業が続行され、帝国博物館総長の九鬼隆一男爵の序文を付けて完成された。

『稿本』では「明清画派」という項目に円山派や四条派、そして南蘋派と共に文人画家たちが含められ、よくいえば網羅的、悪くいえば羅列的な記述がなされた。文人画家としては、祇園南海、彭城百川、柳澤淇園、池大雅、大島芙蓉、与謝蕪村、十時梅厓、皆川淇園、釧雲泉、野呂介石、谷文晁、田能村竹田、渡辺崋山、浦上春琴、中林竹洞、岡田半江、椿椿山、貫名海屋、谷文一、立原杏所の名前が簡潔な紹介によって列挙された。

これらの画家の中から二点の作品図版が『稿本』に掲載されたが、一つは蕪村の六曲一双屏風の左隻《蕭何追韓信図》と右隻《玄德風雪訪孔明図》、そして二つめが谷文晁《山水図》（対幅）である。興味深いのは、浦上春琴の名前を上げて、浦上玉堂の名前は無く、岡田半江があって、岡田米山人が無いという解説である。こうした評価は、わずかに相見香雨に引き継がれ、昭和四年（1929）刊行の『世界美術全集』（平凡社）で、「大阪に於ては岡田米山人の子半江最も米点の山水に

長じ、阪地には珍らしくも市気を絶した名家である。」と述べられた。玉堂や米山人ではなく、春琴や半江だということは、この時期まで、未だ江戸時代の文人画観を踏襲したままだということを表している。つまり、中国風の要素が濃い絵画に対する評価が高かったということになるろう。

『稿本』では円山派、四条派、南蘋派、文人画派が「明清画派」の下に統合され、全体として見れば、各派の区別は明確にはなされていない。大雅と蕪村も特化されておらず、解説の文字数が多いのは谷文晁と渡辺崋山の二人である。ただし崋山については、この『稿本』のみならず、以後も常にその起伏のある生涯に関する記述が多く、作品論については意外に希薄であったことは明らかで、それは近代社会がつくり上げた悲劇の文人画家渡辺崋山像の形成と深く関わって興味を惹く。加えて、崋山の作品は、典型的に文人画風ともいえず、その意味では、いわゆる関東文人画を代表する谷文晁と同様に、折衷的な画風であった。

崋山について相見は、「渡辺崋山はその画必ずしも巧妙ならずといへども、天稟の筆力と漢洋に互る学力とを以て、高邁なる技風を描き、加ふるに劇的な最後を遂げた高潔なる態度がいたく世人を感動せしめて声価大に上った。」と述べたが、平たくいえば、絵画はたいして上手くはないが、劇的な生涯によって評価が高まったという言い方である。確かに、崋山には《校書図》（1838年、静嘉堂文庫美術館蔵）などの稀に見る秀逸な絵画もあるにはあるが、他の多くの作品は、素人風の佳作の域を出ないことも事実である。近代社会が進展する中、いわばイデオロギー的観点から、実力以上に持ち上げられた画家が崋山だったといってもよいかもしれない。

加えて、大雅と蕪村についての評価を上げておくと、『稿本』では、図版の無い大雅に対して、蕪村の場合、作品図版《蕭何追韓信図》などを採り上げて言及するあたり、大雅よりも蕪村の方が高く評価されているようにも思える。蕪村に対する高い評価は、明治後半の文人画研究の基調であり、大正期に入って大雅の評価が高くなったようである。

たとえば、明治四十三年（1910）に出版された大村西崖『日本繪畫小史』（審美書院）において、「池大雅出で、宗風忽ち大いに揚がる。（中略）大雅の作は尚文人の墨戯に過ぎずと雖も、蕪村に至りては、手腕の超凡、技巧の自在、眞に藝苑の巨擘と目すべく、その畫趣味深く品致高くして、而も行家の習氣を脱却せり。日本の南畫こゝに至りて始めて大いに觀るべしとす。」と解説され、蕪村の評価が高い。しかし、大正五年（1916）、相見香雨は『池大雅』（美術叢書第四編）において、大雅を団十郎、蕪村を菊五郎に例えて、「大雅と蕪村との対照は恰も明治の劇壇に於ける団十郎と菊五郎との如し、（中略）芸壇に革新を高唱して一世を風靡したる偉大に於ては、蕪と菊との企及すべからざるところ、要するに大雅は蕪村より一枚上の役者である。」と語った。さらに、昭和十四年（1939）に森

銑三は、『大雅』（東洋美術文庫第二十一巻）において、「文人画に於ては大雅を第一とする。蕪村がこれに重ぐ。」と指摘した。

おわりに

ここまで述べてきて、やはり大雅や蕪村の傑出した存在を「大成」という言葉で呼ぶべきだという誘惑に駆られる。しかし、竹田らの文人画が、日本の文人画の大成ではなく、大雅、蕪村らが大成者だとする日本の文人画研究は、やはりある種の捻じれと歪みを生み出したのではなかろうか。文人画に関する研究文献を追跡してみると、大成者をめぐる主張は、昭和四十年代に入ってから定着したものと思われる。また、岡田米山人を例外として、大坂の文人画家たちが、日本美術史研究において、文人画研究の対象から除外されたのも、要するに、狩野派や四条派、そして文人画の優れた絵画と比べて、質的に見劣りがするという造形的観点による評価であったに違いない。

多少とも誇張して述べると、大雅や蕪村らについて日本美術史研究が認めたのは、いわゆる文人画として特色のある絵画の評価というよりも、永徳や等伯、そして宗達らを含むあらゆる流派の絵画に共通する近代的な価値観に基づく造形的な評価の基準であった。それが「文人画の大成者である大雅と蕪村」の実質的な内容であったことは間違いない。しかも、見逃せないのは、この基準の確立によって、日本の文人画家の中で、ある点で大雅よりも一層文人画家的といってよい竹田の評価が、半ば曖昧にされることになったことである。竹田は、中国の文人画の理想に深く真摯に迫りつつ、大雅には見られない微妙な心の顫動とでもいえるべき表現を実現し、日本独自の文人画論『山中人饒舌』を著した正統派の文人画家だといえる。つまり、本来は、竹田を日本の文人画の大成者としてもよかったところが捻じれて大雅となり、その結果、「南画」概念を強調しなければならない事態に陥ったとも考えられる。

この点について、さらに大きな視野から俯瞰して見れば、日本社会の近代化が進行する中、文人画研究においては、広義の形式主義、様式論の価値評価が前面に登場し、南画の大成者としては、狩野派や四条派などと比較しても造形的に見劣りのしない大画面の絵画を制作した大雅と蕪村に評価が集まり、彼らが文人画の大成者だという定説が一般化したものと思われる。

皮肉にもこのことはまた、狩野派の絵画と文人画を比較して、狩野派を高く評価したフェノロサにも似て、文人画研究の枠内では、大雅と竹田を比較して、大雅に軍配を上げた日本の文人画研究は、加えて、多くの文人画家を輩出した大坂の文人画を排除した文人画研究は、美術作品の評価という観点からすれば、一定の正統性が認められるとしても、加えて、大雅や蕪村の絵画がぬきんで素晴ら

しいことはいうまでもないにしても、詰まるところ、近代的な様式論の立場を強調しすぎて、真の文人画家といってよい竹田や半江を低く見た、ということでは『美術真説』を嗤うことができないはずである。

## 五、美術交渉の諸相－日本画と洋画 －近世近代の日本絵画における美術交渉－

はじめに

江戸時代から近代にかけての絵画史を鳥瞰すると、いうまでもなく、中国文化圏から西洋文化圏への大きな転換がみられ、少なくとも江戸時代後期以後の近世近代絵画史の「近代化」が、全体的にはゆるやかに、あるいは局所的には急速に進んだことが確認できる。しかし、こうした流れの細部を詳細に検討してみると、そこには、いわば行きつ戻りつの断続的な展開の諸相が見られ、事態はかなり複雑であることが明らかになる。また、西洋との交流では、フランスなどが中心になり、アジアとの交流では、中国などが中心になるとはいえ、日本の画家たちにとっては、当然ながら、「日本」という土着の文化との関わりが浮上することになり、画家たちは、それらのさまざまな地域性と対峙しながら、独自性の確立を目指したわけである。

以下、日本近世近代絵画史の中から、半ば恣意的ではあるが、それぞれの時代、各々の画家の個別的かつ具体的な問題を採り上げて、美術交渉の根底にある伝播、影響、交流といった事態とは何か、を問うてみたい。ここでは一応、これらの関わりをより一層複雑に反映しているあり方を「交渉」という言葉で説明しておく。その際、影響、伝播、交流、交渉に関わるさまざまな局面を示す画家について、具体例を挙げて論じることにする。

### 一 大坂の文人画における画家たちの交流

大坂の画家たちの交流を採り上げて論じると、その場合、木村兼葭堂（一七三六―一八〇二）とその周辺の画家たちの交流をめぐって、「人と人との交流の絵画」という枠組が想起される。その場合、もちろん私淑の関係も含まれる。そのことはまた、「模倣（粉本）による画家同士の交歓の絵画」という江戸時代の基本となる絵画制作とその交流の問題に繋がることになる。これについては、木村兼葭堂と大坂画壇の画家たち、あるいは画家同士の交流のみならず、紀州の野呂介石と奥田元継の関係などでも明らかなように、日本各地の画家たちと儒者たちとの交

流も重要であって、中でも、大坂をはじめとする各地の画帖類や寄せ書きについての研究は、画家や儒者たちの意外な繋がりを示す点で興味深い。そこでは、岡田半江はいうに及ばず、八木巽處や中井藍江、そして上田公長らの交流関係も明らかになり、福原五岳や岡熊嶽と儒者の細合半斎や佐野山陰との交流、あるいは中村芳中と俳諧の関係も浮上してくるであろう。とりわけ、片山北海を盟主にした詩文の混沌社には、細合半斎、篠崎三島、頼春水らの若い文人たちが集まっていた。ともかく、兼葭堂を取り巻く文人たちの交流のあり方は、それ自体で江戸の文化の典型的な型を露わに示すもので、絵画に限定しても、かなり複雑な伝播・交流がなされていたことが鮮明になる。兼葭堂は、当時の大坂の文人としては、別格の吸引力をもつ重鎮であることから、兼葭堂を軸にして画家たちの交流を考えることは近世絵画を考える上で重要である。

ともかく、兼葭堂をはじめとして、岡田半江に至る大坂の画家たちの交流を除外した文人画論は、かなり偏ったものだといわざるをえない。また、学問や芸術についての中国理解が深まった江戸後期の社会において、大坂の岡田半江の絵画から、鼎春嶽、十時梅屋、少林、愛石らの作品は、近世の文人画を考えるにあって、見逃すことができない。全国各地の画家たちが、木村兼葭堂及びその周辺の大坂の文人たちの住処を訪れ、多くを学んで、また各地に去っていった事実を今一度思い起こすべきであろう。半ば素人芸でもある兼葭堂の絵画が、作品自体の実力以上に大きな影響力をもち、大坂画壇はもちろんのこと、全国各地の絵画と関わったわけである。浦上玉堂や田能村竹田も来坂して兼葭堂を訪ねているが、彼らの絵画がまた、全国各地に広がったことはいうまでもない。つまり、絵画による伝播の連鎖ということである。

大坂画壇の絵画を見渡すと、大坂画壇を抜きにした従来の江戸絵画史研究が、如何に偏ったものであるかを理解する必要があるだろう。これまでの文人画論は、士大夫の存在について論じ始め、中国の文人画概念をこと細かに述べながら、池大雅、与謝蕪村、渡辺崋山、浦上春琴、田能村竹田らとその周辺の画家たちの事績に言及することに終始してきた感がある。ともかく、江戸時代から近代にかけて、最も中国的な絵画を展開させ、本格的に文人画を盛んにした大坂の絵画を無視して、文人画を論じた研究には基本的な欠陥があるといわざるをえない。というのも、「人と人との交流の絵画」というのが、日本で展開した文人画の基本的な枠組だとすれば、それを跡付けるためには、たとえば、池大雅と木村兼葭堂と愛石らの友情を踏まえた多岐にわたる検討が不可欠である。たとえば、池大雅の研究においても、大雅を支えた裾野ともいえるべき、愛石や少林らの文人画についての研究が、大雅の絵画とは何であったかを、これまでとは異なる観点から明らかにするであろう。従来の研究では、こうした事実関係が、意外に考慮されておらず、美学美術史学における受容美学の重要性が叫ばれて久しいにもかかわらず、大雅

の絵画についての受容層の解明は意外に遅れている。これについては、まず、その弟子たちの作風から大雅の作品を見るという研究を進捗させねばならない。たとえ、愛石の絵画が、当時の文人画の中で見劣りがするとしても、愛石の絵画は、大雅理解にとっては見逃せない一級資料であることはいうまでもない。たとえば、愛石による《雲低山水図》（紙本墨画淡彩・縦127, 3、横26, 2センチメートル）では、樹木の形態描写は、明らかに大雅風の点描を採り入れたものであることから、愛石の特徴から、大雅の点描の狙いがどこにあるかを究明することが可能となる。こうした画家間の交流を除外しては、人と人との交歓を基盤とする近世絵画史の全容は見えてこない。

また、岡田半江と広瀬旭莊と藤井藍田らの交流からは、中国文化との交流の軌跡が浮かび上がる。たとえば、天保十二（1841）年に、半江が制作した《山水図巻（大川納涼図）》（関西大学図書館蔵）では、広瀬旭莊（1804－1863）による墨書の題字「濠濮間想」が揮毫され貼付されているが、半江は、淀川、すなわち大川を長江（揚子江）に重ねて描いている。日本の川でもあり、中国の川でもあるイメージは、画と詩の交響による画面によって、現実の淀川から想像上の長江へと広がっていく。その美しく錯綜した大川の情景に、旭莊は濠水と濮水という中国の河川のイメージを付け加えたのである。後の嘉永二年（1849）に旭莊は再び別紙に紙本墨書で跋を書き込み、その跋を藤井藍田が巻末に貼付した。阿波出身の藍田は、大坂の南堀江に暮らした文人画家で、田能村竹田に絵画を学び、旭莊に詩文を習った経歴をもつ。この図巻では、淀川の情景を中国の山野に繋ぐ半江の想像力と、それを理解して揮毫した旭莊の学識が示される。この図巻を制作する際に、半江が、何らかの中国絵画を念頭に置いていたかどうかは分からないが、日本と重なる中国のイメージは、絵画における美術交流の美しい痕跡を留めていて感動を呼ぶ。

もちろん、ここで述べてきた人と人との交歓・交流というのは、日本美術全体に関わるキーワードであるとともに、文人画のみならず、狩野派や四条派においてもあてはまる特質だといってよい。たとえば、粉本を縦横に駆使した狩野常梅や四条派の西山完瑛らが描く爽やかな絵画、そして、江戸時代後期から明治にかけて活動した佐藤魚大、佐藤保大、佐藤守大らの文化史的価値の高い絵画がそれである。

佐藤魚大（生没年不詳）は、名を益之あるいは魚大といい、字は士朗あるいは広年という説もある。号が水石で、四条派の呉春に師事して一家を成す。その名は文化年間から知られており、天保八年（1837）までの生存が確認されている。文化頃は塩町、文政頃は過書町、天保頃は長堀三休橋南に住居を構えていたらしい。嘉永元年（1848）刊行の『浪花当時人名録』には、魚大の著書として『水石画譜』が挙げられている。息子にはやはり画家として活動した保大と守大がいた。

さらに、付け加えておくと、明治になってからの魚大落款の絵画が遺存していることから、明治前半期に、二代魚大が活動していたことが明らかになる。その絵画には、文明開化の象徴でもあるガス燈が描かれている。魚大の作風は、呉春譲り四条派風の平明な写生画で、山水人物などさまざまな領域をこなしたようであるが、得意な領域は人物図だといってよい。さまざまな人物素描を集めた魚大の『水墨人物粉本』（紙本墨画淡彩・表紙23, 8、横16, 0、縦23, 4、横30, 4センチメートル）を検討すると、この粉本集には、狩野探幽の《獅子舞図》、呉春の《月次図》、望月玉川の《漁夫図》などが含まれており、大坂の写生派画家の魚大が、江戸の狩野派から京の四条派までを学んでおり、その関心の幅広さを見てとることができよう。《漁夫図》では、二隻の小舟を操る漁師たちの生き活きとした運動表現が描かれ、望月玉川に倣ったというその描写は、無駄のない手馴れた印象を与えている。この粉本帖からは、江戸時代後期における日本の絵画界の各派融合の有様が手に取るように理解できるであろう。魚大については、日本国内における美術交流の一例ではあるが、これもまた美術交渉というべき複雑な事実関係を明らかにする。

魚大らに見られる師弟関係および私淑の複雑な交流は、美術作品というものの、幅の広い交流を裏づけるものであるが、江戸後期の大坂では、伊勢長島藩主の増山雪斎、商人の兼葭堂、医者 of 浜田杏堂、船頭の墨江武禅、表具師の松本奉持らが集まって、文人仲間の交流を深めた。そしてまた、豊後竹田の出身で、大坂郊外の吹田近郊で亡くなった田能村竹田らも大坂にやって来て、京坂の画家や文人たちと親しく交流した。こうした画家同士の交友は、江戸時代の文人画の典型的なあり方を示すものである。しかもそこでは、特定の個人と個人の交流のみならず、直接・間接の伝播をめぐる関係が生じており、かなり複雑な交流がなされたわけである。直接的な交流、あるいは間接的な交流として事実関係を実証的に裏づけることができないにしても、まず間違いなく何らかの影響関係があったとしか考えられない痕跡が浮上してくる場合がある。従来 of 美術史研究は、こうした、いわば複雑な「反映」とでもいうべき事態については、学問的な正確さがなくとして判断停止を続けてきた。しかし、この問題については、もう少し広範囲にわたる視野から、対象を半ば大掴みに理解する姿勢が求められよう。つまり、ここで留意すべきは、直接、間接の影響関係ではなく、曖昧ではあるが、そうとしか考えられない間接的で複雑な反映のあり方である。こうしたあり方を、日本内部における「美術交渉」と定義しておきたい。

## 二 京の写生派における中国図様の問題

幕末の京において、写生派の画家として健筆を揮った田中日華（生年不詳－

1845)、横山清暉(1792—1864)、柴田是真(1807—1891)の三人による三点の作品を採り上げて、その中国図様について検討してみたい。

田中日華は、六曲一双の《韃靼人狩猟図屏風》を制作した。韃靼人とは、すなわち蒙古人を指し、その狩猟場面を扱った作品である。右隻に六人の韃靼人が、左隻には四人の韃靼人がいて、師匠の四条派画家、岡本豊彦の作風を引き継ぐ平明な画面構成を示している。日華の生年は不明であるが、師弟関係などから推測して、1774年以降、1795年以前に生まれた可能性が高く、おそらく六十歳代まで活躍したものと思われる。岡本豊彦の高弟で、文化十一年(1814)に河村文鳳社中主催の展覧への出品において、その名前が見出される。続いて文政六年(1823)の呉春十四回忌の追薦書画展覧に《月下秋景図》を出品したと記されており、四条派の流れを汲む幕末の画家であることが明らかで、この《韃靼人狩猟図屏風》においても、かつての狩野派や雲谷派のそれとは異なって、幻想性や異国趣味は後退して、平明な写生的要素が強調されている。

次に、やはり幕末の京で活躍した横山清暉の《蘭亭曲水・舟遊図屏風》を採り上げると、右隻に「蘭亭曲水図」が、左隻に「舟遊図」が描かれている。「安政丙辰」の墨書から、制作年は幕末期安政三年(1856)六十五歳の作品であることが判明する。右隻左側には蘭亭が大きく描かれ、その建物の中に座す人物が王羲之であろう。蘭亭の手前には、食通で食用の鷺鳥を飼ったと伝えられる王羲之の逸話を示す鷺鳥が遊んでおり、右手には川の流れのそばで、多くの人物が詩を詠み酒を酌み交わしているところである。左隻の「舟遊図」では、広々とした写生的な景観が描かれている。

ところで、右隻の「蘭亭曲水」とは、いうまでもなく、中国東晋の永和九年(353)に、王羲之が会稽山陰にあった名勝蘭亭に、文雅の士四十一人と集まって、上巳(陰暦三月三日)の、すなわち悪を祓う祭りの酒宴を催して、皆で詩をつくったという故事をさす。蛇行する川の上流から杯を浮かべて流し、自分の前を通り過ぎぬうちに詩をつくらねばならず、出来なかった者は罰杯を科せられたという。「蘭亭曲水図」の図様は、近世絵画に頻繁に採り上げられ、江戸時代の中国趣味の一端を明らかにする。

清暉の住所は京都六角室町東、新町四条北と記されている。はじめは呉春に就いて絵画の修行に励んだが、次に松村景文に師事し、弟子たち五名連記の霊前誓文書では、筆頭に署名が記され、景文の一番弟子であった。《蘭亭曲水・舟遊図》に見られる平明かつ爽やかな写生的風景は、師匠譲りの四条派の作風の典型で、描かれた樹木の群葉は、呉春や景文らを髣髴とさせる。左隻の「舟遊図」の中国趣味あふれる構図や、彼方まで広がる奥行きのある写生的空間などは、幕末四条派の本領というべき描写であろう。

続いて、柴田是真を採り上げると、山水、花鳥、人物を描いた妙心寺大雄院方

丈五室には、是真の紙本墨画淡彩による障壁画がはめられている。それらの中、室中には襖十六面によって《郭子儀図》が描かれた。この障壁画は、是真二十四歳から二十七歳の初期作品であると推定されている。下間一之間の是真初期の落款は珍しい。《郭子儀図》は、実在する唐代の武将郭子儀（697―781）とその家族を描いたものである。郭子儀は、肅宗の時代に安史の乱（755―763）を鎮圧し、長安・洛陽を奪回するという功績によって、汾陽王に封ぜられた。また、安史の乱後も、僕固懷恩が北族兵を指揮して挙兵すると、郭子儀は反乱を平定して唐朝の危機を救った。その武勲によって、ついに太尉中書令という高位に登ることになる。八十五歳の長寿を全うした郭子儀は、身の丈六尺を越える偉丈夫で人格者と伝えられ、八人の息子と七人の娘、そして七人の婿と数十人の孫をもち、子孫のそれぞれが栄進したという。

おそらく是真は、先行する円山応挙らの《郭子儀図》を参考にして筆を採ったに違いない。江戸後期の画家にとっての中国文化の理解は、一般的にいて、しっかりとした文献に基づいたものではなく、流布された絵画の図様を参考にして構想を練った場合が多い。そのために、しばしば誤った図様が絵画化されることも多かったようである。《郭子儀図》で採り上げられた図様は、円山派や四条派を筆頭に、多くの画家たちによって、一家繁栄、出世長寿を象徴する画題として、近世絵画においてしばしば描かれている。とりわけ、江戸時代後期の平安な市民社会では、人格円満な老翁として、子供や孫たちに囲まれた郭子儀が描かれた。

さて、以上に述べてきた日華、清暉、是真らの三点の作品には、「韃靼人狩獵図」、「蘭亭曲水・舟遊図」、「郭子儀図」の中国画題が扱われている。日本の絵画が、中国絵画の影響を直接受けて制作される場合とは少々異なって、ここでは、日本の内部で継承されてきた中国画題の図様が描かれており、かつては中国でも描かれた図様の変化したものではあるにしても、日本的な写生派風の形態描写をも含めて考察すると、もはや、これらは伝統的な日本の図様であるといっていよい。しかし、図様の内容は、中国の風俗であり、中国の故事であり、中国の人物伝である。とりわけ室町時代以降、中国の西湖の風景や瀟湘八景などの山水図、そして蘇東坡などの人物図が日本の絵画に流入して、江戸時代の中国趣味、すなわち、日本人による中国理解および中国憧憬となって、日本の絵画の多くが中国の画題を扱うことになる。換言すれば、幕末期の図様の多くは、中国の図様というよりも、少なくとも形式面においては、日本の図様へと変容したものである。つまり、もともと中国に源泉をおく図様内容が、日本の内部で伝播、影響、交流していく中で日本化したわけである。要するに、日本的な「型」というものの誕生である。

誕生した日本の中国図様は、次の段階として、日本内部での影響、交流など、実にさまざまな接触の状況を示していて、これこそ「交渉」という言葉で定義しておくしかない、いわば複雑に屈曲する乱反射にも似た伝播、影響、交流の結果

である。こうした中国図様の日本化という事態は、中世に遡れば、十一世紀中頃に制作されたといわれる《十六羅漢像》(東京国立博物館蔵)に見られる羅漢の穏やかな風貌や、美しい形態描写にも見てとることができるが、そこでは、あくまでも厳しい中国画像とは対照的に、おっとりとした雰囲気漂っている、といつてよい。しかし、中世とは時代の隔たる江戸時代、とりわけ幕末期における中国由来の図様は、中国のものとも日本のものとも区別することのできない図様というよりも、もはや、「型となった」日本の「伝統的画像」とでも言うしかない図様である。こうした美術交流のあり方は、日本内部の「美術交渉」ではあるが、中国図様の日本的展開という意味を含めると、やはり、日本と中国に関わる「美術交渉」と捉えるべきであろう。

### 三 京の狩野派と袁江、袁耀

江戸時代までの日本の絵画が、中国絵画の影響を受けて制作されたことは自明であるにしても、両者の関係を明確に裏づけることができない場合が多い。江戸時代後期の絵画史を振り返ってみるだけでも、膨大な絵画や資料類が消失しているわけで、もともと関連があった絵画同士の関係を実証的に証明することは困難だからである。こうした問題提起を踏まえながら、その一例として、京の狩野派の作品を論じてみたい。

妙心寺春光院客殿には、伝狩野永岳の金碧障壁画が遺存している。その作者は不明であるにしても、京狩野家九代の狩野永岳(1790-1867)周辺の画家の手になるものだと推測される。春光院客殿障壁画の作者特定については、すでに別稿で論じたことがあるので、ここでは言及しない。一応、伝狩野永岳筆として論を進める。この障壁画の中、下間前室には、古来、中国の士大夫の教養として尊ばれ、日本でも室町時代から頻繁に描かれた《琴棋書画図》が見られる。

まず、西側の襖四面は「琴」の場面である。そこでは室内で陶器の椅子に腰をかけて琴を奏でる人物と、その前と横に座る二人の男、加えて、奏者の後ろで床にうずくまる童子の姿が見られる。また、室外にも会話する二人の人物が立ち、その後ろには、墨戯風の絵画が描かれた衝立が立てられ、手前の机には食器類と書物が置かれた。さらに手前には、布で包んだ小さな手荷持を持つ童子が控えている。建物の周辺には、枝振りの良い松樹と岩石などが配置された。

続く南側の襖四面は「棋」の場面で、水面に浮かぶ小舟が見られる。籐で編んだ日除けの屋根を戴く小舟には、飲茶の食器類や団扇が積み込まれた。小舟の上方には柳の枝が垂れ下がり、遠方には山岳が聳えている。画面の至る所に金銀の砂子が蒔かれ、典雅で優美な性格が強調される。

さて、北側の襖四面は「書」の場面で、室内で机に向かう三人の人物が描かれ

た。床の基盤状の幾何学模様が目を引くが、近くには童子が佇立して、周辺には太湖石や生い茂る樹木の葉が印象的に配置されている。カーテンを引かれた室内の上部は、霞で暈され、金雲が描かれている。「書」というのは、元来は知識人の生活の基本である読書が原義だという。そのため、画面には書籍が置かれた場面が選択されるのだが、後漢の頃から書籍が書芸の意味に転じたと推測されている。

東側の襖六面には「画」の場面が描かれる。中央の襖二面には、牧谿風の猿猴を描いた掛幅を前にして、椅子に座す人物が、左手に巻かれた掛幅を持って、右手にいる三本の掛幅を抱く童子の方を振り向いている。童子の後には柳の枝が垂れ下がる。その遙か後方には、険しい連山が姿を現わしている。中央に座した男の前には、矢筈で掛幅を支え持つ童子と、その傍で牧谿風の絵画を指差しながら説明する人物がいる。加えて左側には、その様子を眺める二人の身分の高い人物が配置されているが、その一人は長くて白い鬚を生やした、かなり高齢の人物である。後方には机が置かれ、その上に筆や硯や紙などの画材が置かれている。さらに後方には、なだらかな丘陵と、密集する群葉が見られる。さらに右側の場面には、背中に笠を吊るした童子を引き連れた人物が、杖を持って中央へと歩み寄るところであろうか。背後には大きな樹木が二本立ち、その後方には岩山が姿を現わす。

これらの襖絵において見逃せないのは、中国清代の画家、たとえば十八世紀前半に活躍した画院画家の袁江やその息子の袁耀らの作風の影響である。袁江は、江蘇省揚州の画家で、雍正年間（1723－35）に宮廷の画院画家を務め、北宋の山水画を範と仰ぎ、独特の立体感漲る装飾的な作風によって、幾何学的な形態を強調する楼閣を描いたことで知られる。その息子の袁耀は、やはり江蘇省揚州の画家として袁江の作風を受け継いで、父親譲りの山水画や楼閣などの建築描写を得意としたが、文人画の特質をも採り入れ、花鳥画でも有名である。乾隆年間（1736－95）に活躍した。金地濃彩画をよくした袁江、またそれに文人画風を加味した袁耀ら清代の画家たちと幕末の画家たちとの関係は、江戸絵画史において重要ではあるが、これまでほとんど言及されてこなかった。

注目すべきは、春光院客殿の《琴棋書画図》の中の「書」や「琴」の場面である。ここでは《源氏物語絵巻》風にいえば、吹き抜き屋台とでもいうべき建物、室内に置かれた長机や衝立、さらに床の部分に敷き詰められた模様のある敷瓦（タイル）など、形態モチーフは、平行線にされた斜線を強調する幾何学的な形態となっている。こうした形態は、京狩野の山楽、山雪、とりわけ山雪のそれにも近いと考えられるかもしれないが、それよりも、この幾何学的形態モチーフは、先に言及した清代の袁江や袁耀のそれに酷似する。一例を挙げると、袁江の《海屋沾口》（中国美術館蔵）や袁耀の《□九成宮意》（中国美術館蔵）などの作品である。そこでは、やはり斜線を強調する幾何学的な建物のモチーフが印象深い。

春光院の伝永岳筆《琴棋書画図》が、袁江や袁耀の作品と類似していることは明白であるが、両者の関係を裏づける資料は残されていない。また、まったく同じモチーフが描かれているわけでもなく、あくまで酷似しているという言い方しかできない。しかし、江戸時代、とりわけ幕末期の狩野派の絵画において、この種の形態モチーフが何に由来するのか、と考えたとき、ごく自然に袁江、袁耀の作品が想起されるであろう。

こうした絵画に見られる類似関係は、従来の影響関係を論じる美術史研究からは排除されてきた。つまり、実証する決定的な資料がないというわけである。袁派に言及した論文としては、内藤湖南の『清朝史通論』を挙げることができるが、この書で湖南は、袁派と幕末期日本の絵画の影響関係に言及して、「支那人は氣品の無いつまらないものとして居りますが、當時は畫院で寫實のものが盛んに行われると同様に、民間にも此等の派が行われるといふ時代思潮があつたのであります。しかし是は近年までは日本に知られなかつたので、徳川の末年の畫風と相類似して居つても、少しも日本畫に影響した痕跡はないのであります。同じ寫生の山水でも、我が文晁などは袁一派よりは上品な畫を畫いた。」と述べている。湖南の「是は近年までは日本に知られなかつたので、徳川の末年の畫風と相類似して居つても、少しも日本畫に影響した痕跡はない」という主張は、やはり似てはいるが、それを裏づける物証がないということである。逆にいえば、物証がないことから、「日本畫に影響した痕跡はない」という主張も成り立たないことになる。しかし、もし両者に直接の関係がないとしても、この類似はただ事ではない。たとえ間接的ではあっても、明らかに両者には何らかの関係があるはずだ、と考える方が自然であろう。ひょっとすると、両者の間に介在するもう一つ別の絵画が存在し、その絵画を媒介として伝永岳の作品が生まれたのかもしれない。要するに、こうした微妙な関係に言及するのが「美術交渉」という立場であると言っておきたい。さまざまにはね返り、屈折し、複数のものに突き当たりながら反映される事態を積極的に採り上げていかなければ、ある広範囲の地域、たとえば東アジアというような地域における美術の複雑な関係性は見出されないであろう。もし、今述べたような「美術交渉」という関係が成り立つとすれば、その学問の方法は、大きな意味をもつといわねばならない。

#### 四 萬鐵五郎における西洋と東アジア

大正時代の洋画界において、最も先鋭に近代的な性格を担った画家といえ、まず萬鐵五郎（1885－1927）の名前を挙げねばならないであろう。1917年（大正六）に制作された、「大正六年」の年記をもつ《筆立てのある静物》（岩手県立博物館蔵）では、斜め上方から眺められたテーブルの上には、奥の方に正方形の

敷物に載る急須と細長い壺、その右側に三本の筆を入れた筆立が描かれる。テーブルの手前には、黒っぽい布の上に湯呑とマッチ箱と灰皿、それに七つの小さな猪口を載せたお盆が描かれている。画面の中央左に置かれたグレーの湯呑とテーブル・クロスだけが灰色に近い深緑色で、他のほとんどは、濃淡さまざまな茶褐色で描かれている。緑色と茶褐色の組合せは、ピカソの《テーブルの上のパンと果物入れ》（1908年）などの静物画の色彩を想起させる。モチーフの配置を検討してみると、ファン・レースの静物画を想起させる萬の《パイプのある静物》（1914-15年）や《手袋のある静物》（1915年）とは異なって、《筆立てのある静物》では、湯呑など個々のモチーフは、それぞれの存在感を押し出すように、他の事物とは一定の距離をもつように置かれている。それらの周囲の空間は、ひとまとまりのものとして描かれており、それはピカソ、ブラックらの1908年頃の静物画ともよく似ているが、空間全体の表現は、現実の空間を把握するという意識に貫かれていることから、やはり《筆立てのある静物》は、セザンヌの絵画を想起させるといった方が適切であろう。

この《筆立てのある静物》は、次に採り上げる《薬罐と茶道具のある静物》（岩手県立博物館蔵）と比較すると、運動表現という点において、かなり異なっており、ともかく動きのない静かな静物画である。《薬罐と茶道具のある静物》について萬が書いた「私の履歴書」では、「七年には院展の方へ『静物』を出し」という記述が見られるが、この静物画は《薬罐と茶道具のある静物》であると考えられている。それは、当時活動していた洋画家で美術批評も執筆した山脇信徳が、『中央美術』誌上において、次のような批評文を載せているからである。この静物画は、1918年（大正七）に院展に出品されたもので、「大正七年」の年記をもっている。

茶碗が皆、摘まんだ様に横にのめっていて、徳利？の口が飴のように滑かに歪んで畸形な瓢箪形にねじれていたり、又正面図の薬缶に平面の蓋がのっかって今にも沁り落ち相なのも頗る真面目なおかしみである。（中略）ここに新しい静物画の一種が生まれた事をよろこぶ。

山脇の批評文で印象深い言葉は、「真面目なおかしみ」と「新しい静物画の一種」という部分であるが、山脇は、この静物画の独自性を指摘し絶賛した。こうした批評文を手がかりにして、《薬罐と茶道具のある静物》を観察してみると、この作品は、1917年（大正六）までに萬が制作した動きのない堅固な静物画とは異なって、「真面目なおかしみ」を表わす動きのある表現を示している。テーブルに置かれた湯呑や茶筒などは、山脇の言葉に従って説明すれば、「今にも沁り落ち相な」運動感を見せており、まるで、生き物のように、テーブルから転がってゆきそう

な雰囲気醸し出し、まことにユーモラスである。しかし、渋く抑えられた茶系統の色彩には、抑制された生真面目な気分が漂っているようにも思われる。テーブルが高い位置から俯瞰するやり方で描かれているため、画面の下方、つまりテーブルの手前に近づくほど、壺や薬罐を真上から見下ろした格好になって、テーブルの面は、あたかも凸面鏡さながらに、手前に迫り出すように湾曲した印象を生み出すことになった。こうした印象は、画面の左下に、真上から描かれた朱色のとっくりのような容器によって、いっそう強調されている。そのために、お盆やその上の急須や湯呑が、手前に滑り落ちそうな格好になっている。

つまりこの画面について正確に述べると、画家が、ある一つの場所から見た情景を描いたものではなく、フランス後期印象派のセザンヌの絵画のように、いわゆる多視点（いくつかの異なる場所から見た情景を一画面にまとめて描くこと）を用いて描かれているということになる。要するに、多視点によって空間全体を屈曲、歪曲させながらも、依然として西洋の伝統的な遠近法的空間を保持する描写法である。こうした空間描写は、ピカソの 1909 年頃の静物画にも見られるが、それよりもやはり、セザンヌの静物画に近い性格を示すものだといってよい。1915 年（大正四）から 17 年（大正六）にかけては、萬がフランス・キュビズムに没頭して、キュビズム風のさまざまな実験を行った時期にあたる。この時期、萬はフランスを中心とするヨーロッパの前衛芸術に強い関心を抱き、その影響を直截に受けていた。

この《薬罐と茶道具のある静物》に見られるユーモラスな運動感とは、テーブルに置かれた瓶などが、「摘まんだ様に横にのめっていて、（中略）飴のように滑かに歪んで畸形な瓢箪形にねじれて」いるために生じているのだが、その印象は、薬罐と茶筒と瓢箪形の壺の上部周辺において、輪郭線に沿って並行に走る影のような、濃い灰色の線描によって一層強調されている。こうした運動表現については、時間の表現を狙ったイタリア未来派との関わりがあるかもしれない、という指摘もあるが、事実関係は分からない。

ここまで考察してきた《筆立てのある静物》から《薬罐と茶道具のある静物》への転回は、一体何を意味しているのであろうか。図式的に考えれば、萬は、《パイプのある静物》（1914-5 年）や《手袋のある静物》（1915 年）から出発して、徐々にキュビズムの様式を採り入れるとともに、セザンヌの影響を受けたようにも思われる空間把握に到達した。そして、いまだ不徹底であるとはいえ、あるていどはキュビズムの様式を咀嚼している《筆立てのある静物》を制作した翌年、つまり 1918 年に、萬はキュビズムの様式を用いながらも、反面、それを否定するかのよう、ユーモラスな運動感を際立たせる《薬罐と茶道具のある静物》を制作する。要するに、作品を観察する限り、1917 年から 18 年にかけて、萬の造形思考が急転回したと考えられるのである。

萬は、1915 年（大正四）から 17 年（大正六）にかけて、フランス・キュビズムの作風に没頭した。しかし、1918 年（大正七）に《薬罐と茶道具のある静物》を制作し、セザンヌやピカソの作風から離れ、独自の作風へと向かったようである。この画面には、萬の故郷である岩手地方の鉄瓶や陶磁器が、ある種の土臭さを伴って描かれている。もちろん、未だセザンヌの作風の残滓が見られることから、この絵画は、後期印象派の構成と東北の土着性との混淆とでもいうべき絵画である。つまり、フランス美術と日本美術との入り混じった画面構成になっている。フランスの風土に岩手の風土が重なって、世界のどこにも存在しない油彩画が誕生したといつてよい。

しかも見逃せないのは、後年の 1926 年（昭和元年）に萬は、江戸の文人画家として谷文晁を採り上げ、アルス美術叢書の一冊『文晁』を出版した。その序文に「東洋畫を按ずるに、その内容は或る種類の表現主義、其手段としては構成主義である」と主張したが、江戸の文人画に傾斜していった後年の萬の脳裡には、文晁はもちろんのこと、池大雅や浦上玉堂、さらに岡野石圃らの日本の文人画家のみならず、「東洋畫」、つまり中国をも含めた東アジアの文人画が浮かんでいたのかもしれない。そのことは、《薬罐と茶道具のある静物》に見られる渋く抑制された焦げ茶色の色彩が、あたかも日本や中国の水墨画にも似て、油彩画というよりも、いわば「墨絵」のような印象を与えていることから、ある程度は納得できそうである。しかし、これについても、あくまで「ある程度は納得できそう」という以上のものではないが、絵画を前にして受けるこの印象を大事にして、新しい解釈を考えるとところに「美術交渉」研究の意義があろう。もしそうだとすれば、《薬罐と茶道具のある静物》には、江戸の文人画、中国の文人画、それにフランス後期印象派とキュビズム、加えて萬の故郷岩手の土着的なイメージが入り混じって層を成していることになる。

#### おわりに

ある美術作品が、別の作品から影響を受けたという研究は、両者の形態モチーフや図様が酷似している場合、あるいは文献による裏づけが存在する場合、一定の説得力をもつ。しかし、明確な裏づけが取れない場合には、従来の美術史研究は、そのような関係について論じることを避けてきた。そのことは、学問的にきわめて誠実ではあるが、他方、ゆるやかな影響関係を主張できないことから、広がりをもつ美術作品の研究が、それ以上に進展しないという弱点をもつ。つまり、間違いなく影響関係があるという事象のみから、一定の地域の文化的な影響、伝播、交流が論じられるわけであるから、ある意味でかなり極端な伝播、交流のみが浮き彫りになり、その影響関係に特化されることで、実際にあったであろう

ふくらみのある現実が、いわば典型的な事象のみに限定されて説明されることになる。要するに、現実中存在する事実関係が、典型化、単純化、そして抽象化され、いわば肉を削り落とした骨だけの美術交流像が描かれることになる。換言すれば、たまたま遺存するごく一部の資料から、複雑な全体が説明されることが往々にして起り、その主張では、真に全体を把握することができず、美術交流の全体像が、かなり偏った理解に陥りやすくなる、ということである。

この弊害を打破するために、上記に述べてきた「交渉」的な研究が有効になる。とりわけ、美術史研究では、本質的にいって、文字による裏づけなるものは邪道とも考えられ、やはり美術作品自体から解釈がなされる必要がある。美術作品の解釈を実証的に裏づける古文書などの「文字資料」は、通常、作品理解のために有効であると思われがちだが、実際には、それは美術史家の安心感、あるいは反論を封じるための弁明でしかない場合も多く、そうした文字資料が、作品解釈を決定づけるわけでもない、という考えも成り立つわけである。少なくとも、表象を中心に扱う美術史学においては、このことは本質的な問題となる。文字による裏づけがあれば、研究が客観性をもつと考えるのは、美術史家の思い込みでしかない場合も多い。厳しくいえば、それは当該の美術史研究者の自己満足だということになる。文字というものは、しばしば嘘をつくことがあるからでもある。研究に際して、文字資料に対する資料批判ということがなされるにしても、やはり不明朗さはつきまとう。

近代に成立した美術史学が、文字による客観性という立場に疑問を抱いて、何よりも形態や色彩という表象を手がかりに作品解釈を行う学問として成立した経緯を忘れてはならない。とりわけ真贋の判定においては、究極的には、作品自体を凝視するしかない場合がほとんどである。近年は、X線の使用をはじめ、科学的な真贋判定も行われる場合もあるが、かつてなされた尾形光琳の《紅白梅図屏風》(MOA 美術館蔵)の科学的調査の結果をみても、依然として判定の困難さを払拭することができない状況である。

第二次世界大戦を相前後する時期に流行した画家たちについての伝記研究が、多くの美術史家によって胡散臭く思われたのも当然である。つまり、伝記研究というものが、如何に詳細に事実関係を明らかにしているとしても、それが当該の美術作品と一体どのような関係にあるのか、という懷疑である。極端な言い方をすれば、文字に頼る美術史研究は、真の美術史研究ではない、と明確に述べておきたい。美術史学において、最終的に頼りにできるものは、形態と色彩によって出来上がった美術作品だけである。こうした主張は、極端だと思われるかもしれないが、美術作品の解釈においては、やはり正論だといわざるをえない。

美術作品の解釈をめぐる、直接的な影響関係を論じることができない、あるいは古文献などの文字資料による裏づけがとれない事象について、それでもなお、

複数の美術作品間には影響、伝播、交流があったのではないかと考えると、ところに「美術交渉」という研究が成り立つように思われる。その意味では、従来の影響関係の研究の限界が見えてきた今日、さらなる美術史研究の展開が求められるとすれば、半ばあいまいで、いわゆる「客観的な」裏づけがなくとも、作品間の類似を見据えて、大局を押さえながら、大胆に交渉の問題を扱う美術史研究が望まれるにちがいない。そうした研究の拡大は、一国主義の日本美術史研究の狭隘な性格を打破することにも繋がるであろう。萬鐵五郎の東洋回帰や、伝狩野永岳による春光院障壁画《琴棋書画図》と袁江、袁耀との関係は、そうした可能性を示す一事例となるはずである。

## 結論 文化交渉学としての美術史学 ー大坂画壇から東アジア美術史の構想へー

### はじめに

日本近世近代絵画については、明治期から昭和後半期に至るまで、大坂画壇の絵画が無視される一方、宗達や光琳を中心とする琳派、秋田蘭画や高橋由一を中心とする洋風画や洋画、池大雅と与謝蕪村を中心とする京の文人画、円山応挙を中心とする京の円山派および四条派、加えて、天心率いる日本美術院の横山大観とその周辺の画家たちに研究が収斂したといつてよい。司馬江漢や高橋由一らの洋風画および洋画や、応挙らの写生派の作品がつまらないというわけではない。しかし、天下の秀才が寄ってたかって研究を特化するほどの意義があったのか、なかったのか、今、その検証が求められているのではなかろうか。こうした状況の中、忘れられたのは、大坂琳派の中村芳中とその周辺、戯画作者の耳鳥斎、木村兼葭堂（1736 - 1802）周辺の文人画家たち、たとえば岡田半江や鼎春嶽らの文人画、西山芳園や上田耕夫らの大坂の四条派と円山派、近代絵画では、久保田桃水や深田直城、文人画家の矢野橋村、あるいは美人画家北野恒富や、大阪の風俗を描いて気を吐いた菅楯彦らの絵画である。

この点についてさらに言及すると、日本の戯画の伝統を正當に絵画化した耳鳥斎は、日本美術史の表舞台に登場させねばならない特異な戯画作者であった。当世地獄を描いた晩年の画卷《別世界巻》（関西大学図書館蔵）は、達者な筆使いを示す荒唐無稽の風刺画となっており、日本の絵画の興味深い一側面を衝撃的に見せつける。また、定型の粉本を縦横に用いて、大坂の写生派を牽引した西山芳園は、息子の西山完瑛とともに、幕末明治期における注目すべき四条派画家である。芳園に始まる西山派の絵画は、日本の美術館・博物館にはほとんど収蔵されず、大英博物館やボストン美術館などの欧米の美術館・博物館に代表作が収蔵される

流れとなって今日に至っている。日本人にとっては、ありふれた写生画に見える芳園らの絵画は、諸外国の人々の目には、穏やかな作風ではあるにしても、多少ともエキゾチックで日本的な作風に見えるようである。また、風俗画の領域では、月岡雪鼎が率いる月岡派が活動し、月岡派は、一般庶民から貴族階層に至るまで、徐々に受容層を拡大しつつ、華麗な風俗画を制作し続けた。雪鼎の長子とも養子ともいわれる月岡雪斎から、月岡雪僊、月岡雪操へと続く活動は、大坂の風俗画の正統だといってよい。また、文人画の領域では、《漁楽画帖（江湖臥遊）》（関西大学図書館蔵）を制作した鼎春嶽の力量を見逃してはならない。大雅風の文人画を大坂に広めた福原五岳に師事したその作風は、『絵事鄙言』（寛政 11 年・1799 年刊）を執筆して大雅を応援しようとした紀州の桑山玉洲の中国人物図と似通った雰囲気を表示する。ところで文人画といえ、江戸時代後期においては、何と云っても大坂の木村兼葭堂の存在は大きい。この時代を代表する文人画家である浦上玉堂や田能村竹田らはもちろんのこと、当代の名のある文人たちの多くが、大坂に逗留したときには兼葭堂を訪れたからである。しかし、これまでの研究では、兼葭堂についてさえ、十分な研究がなされてこなかったといえる。

さらに近代絵画に言及すると、東京の鏑木清方、京都の上村松園と比較しても見劣りのしない大阪の北野恒富を忘れてはならない。《花の夜》（関西大学図書館蔵）に見られる恒富の奇抜な色彩と大胆な構図による冴えた画面は、数多の日本画の中にあっても出色のものだといえる。さらに、やはり東京の鏑木清方と並んで、下町の風俗を描き続けた菅楯彦については、その軽妙洒脱な作風をめぐって、単なる様式的観点を脱して、大阪文化の土壌という別種の物差によって再評価する必要があるだろう。《きつねよめいりの巻》（関西大学図書館蔵）は、楯彦と奥谷秋石の絵画合作に、阪正臣と山本行範が和歌を加えた計 5 面の構成になっている。画卷中央第 3 場面の楯彦筆「狐の嫁入り」の場面は、提灯を提げて歩む狐の行列の描写が圧巻である。この独特の雰囲気を醸し出す絵画は、大阪近代が生んだ日本画の代表作の一点に数えられるかも知れない。西洋文化の影響を強く受けた日本の近代化に対して、主題や描法において反近代の狼煙を上げた楯彦の絵画は、近代化が進行する中、わずかに地元の大坂と出身地の鳥取においてのみ忘れ去られることなく、控えめながらも称賛され続けたものの、全国的には評価を落としていくことになった。しかし、中国文化を深く極めようとした菅楯彦の場合、もう一度、東アジア美術史という観点から考察する必要に迫られている。近代日本の西洋化が進む中、実力以上に評価を得た洋画（日本の油絵）と比較して、楯彦の絵画は見直されねばならないであろう。

このように楯彦や生田花朝らの評価が下がった一つの理由は、近代化の流れが加速する中、第二次世界大戦による大阪経済界のダメージが、画家への支援を急速に減少させたからでもある。つまり、大阪の画家たちのパトロンであった企業

および経営者が、徐々に余裕を失っていくとともに、絵画の購入を控えるようになったからであろう。その一例を挙げておくと、大阪を代表する女流画家の生田花朝は、かつて大阪名物の塩昆布で知られる老舗小倉屋（江戸時代には油屋であった）の支援を受けていて、その制作活動を縦横に行うことができたという。今でも、小倉屋塩昆布の化粧箱に、色彩豊かな花朝の絵画が用いられているのはそのためである。しかし、そうした企業は、戦後の大阪から徐々に姿を消していくことになったのである。

いずれにせよ、近世絵画史の中に大坂画壇を位置づけ、そこから、大坂のみならず、京や江戸の近世絵画全般の展開を追求する姿勢は重要であろう。現在の京都や大阪には、ほとんど無尽蔵にも思える膨大な大坂画壇の絵画が遺存しているが、その大半は未紹介である。江戸絵画史の見直しにとって、それら大坂の絵画は、東アジア美術史を構想するにあたって決定的な意味をもつ。

#### 一、大坂画壇の文人画とその評価

文化交渉学としての美術史研究を想定すると、中国的、アジア的要素の濃い大坂画壇の広大な領域を抜きにして江戸絵画史研究は成り立たない、という状況が鮮明になる。従来の文人画論なども、中国の文人画概念をくどくどしく述べることから始まって、おきまりの池大雅、与謝蕪村、渡辺崋山、田能村竹田らとその周辺の画家たちの事績を述べることに終始してきた感がある。江戸時代から近代にかけての美術の宝庫ともいべき大坂の絵画を無視して、文人画を論じた研究には大きな弱点があるといわざるをえない。というのも、大坂の木村兼葭堂（1736 - 1802）をはじめとして、岡田半江に至る大坂の画家たちの交流を除外して、文人画論は成り立たず、江戸の文人画論は、今、再考すべき時期に差ししかかっているように思われる。兼葭堂とその周辺の大坂の画家たちは、大雅や蕪村の時代に比べて、中国文化をより深く理解した文人画家たちであった。文人画家としてきわめて重要な大坂の岡田半江の絵画から、鼎春嶽（1766 - 1811）、十時梅厓（1749 - 1804）、少林（生没年不詳）、愛石（生没年不詳）らの作品がそれに続く。全国各地の有力な画家たちの多くが、木村兼葭堂及びその周辺の大坂の文人たちの住処を訪れ、多くを学んで、また各地に去っていった事実を今一度思い起こすべきであろう。その観点からいっても、これまで大坂画壇が無視されてきたことには、研究上の重大な欠陥があるといわざるをえない。＜人と人との交流の絵画＞というのが、日本で展開した文人画の基本的な枠組だといってよいが、それを定義するためには、たとえば、池大雅と木村兼葭堂と愛石（生没年不詳、江戸後期活動）、田能村竹田と岡田半江と藤井藍田（1816 - 1865）といった友情および私淑の多岐にわたる検討が不可欠である。その場合に、大坂の愛石や藤井藍田ら

の作品やその生涯は、日本の文人画を理解するために、重要な活きた資料となるう。

加えて、秀逸な文人画を描いた日根対山（1813 - 1869）や田能村直入（1814 - 1907）らの評価の低さについていえば、岡倉天心周辺の美術史家たちによる幕末期の文人画排斥の主張が根底にあったからであろう。すなわち、対山や直入らは、幕末・明治の混乱期に、「つくね芋山水」という、いわれなき蔑称の枠組に入れられてしまったのである。この点についても、明朝や清朝の絵画との交流を視野に入れて考えると、実は「つくね芋山水」は、文化現象としても、そして究極のところ、東アジアの文人画にとって、文化的価値ある美術作品という位置づけもなされるかも知れない。山芋のような形態を示す「つくね芋山水」こそ、中国文化を受け入れた日本の文人画の位置づけを鮮明にするものであって、その意義を明確化することこそ、新しい東アジア美術史の課題となろう。

かつて東洋史の碩学宮崎市定は、九州から瀬戸内海を航路で運ばれた物資などが大坂に着き、大坂から奈良を経て名古屋・伊勢へ、大坂から京を経て山陰・北陸へ、大坂から瀬戸内海を通して全国各地へ、大坂から紀伊を経て土佐へ至ることを重視し、江戸時代に至るまで「近畿地方が外来文化輸入のターミナル基地」、そして「大阪は、依然として日本経済の中心たる地位」を保ち、「大阪は日本史上、仁徳天皇の御代を除き、かつて政治の中心となりしことなかりしたため、とかくその重要性が閑却されやすいが、そのわが国内における東西の交通上に占むる位置の重要さは、けだし絶大なるものがある」と語ったことがある。要するに、東アジアの物資や知識は、まず大坂に集積されたという主張である。いうまでもなく、長崎に入ってきた膨大な中国絵画、そしてその影響によって長崎で制作された数多くの文人画や長崎派の絵画などが、まず大坂に集積されたということであろう。

そうした文化的状況下に、大坂で文人画が盛んに制作されたのは、十八世紀後半の安永期（1772 - 1780）といわれる。中でも、大坂の文人画界にとって要となった木村兼葭堂（1736 - 1802）の存在は、いくら強調しても強調しすぎることのないほどに重要である。南蘋風の《牡丹図》も描いた兼葭堂が、文人画を描き始めたのは、安永期よりも早く、池大雅（1723 - 1776）に師事した宝暦7年（1757）頃ともいわれ、その数年後から「兼葭堂」の雅号を用いたと指摘されている。田能村竹田（1777 - 1835）は『山中人饒舌』の中で、「山水蘭竹窠石の小幅を善くし、閑雅静穏、法を近世に撫す」と記し、また、『竹田荘師友画録』においても、「偶然に小品の山水花卉を作るに、丰韻秀絶にして風趣遒上なり」と記している。ここで見逃せないのは、「小品」を描くという記述である。半ば素人画家でもある兼葭堂が、大画面の絵画ではなく、主として小品を描いたことは当然のことであったかも知れない。しかし、実は大坂の文人画において、小品を描くということは、重要な意味をもつ。

兼葭堂によって描かれた関西大学図書館所蔵の《米法山水図》は、画面上部に記された款記「丙午春日為東溪口詞兄倣小米筆意孔恭」から、天明六年（1786）、兼葭堂五一歳のときの作品で、宋の米友仁の筆法に倣って、知り合いの小倉東溪（生没年不詳）のために描いた山水図であることが判明する。手前から彼方へと連なる山の描写は、輪郭線を用いることなく、筆を横に寝かせた点描風の筆触によって軟らかくて厚みのある形態にまとめられている。画面上部に細合半斎と奥田元継の讃があり、文人交流の証を象徴する絵画だといってよい。東溪はこの掛軸を兼葭堂から手に入れた後、最初に半斎に題詩を依頼し、次に元継にも賛を依頼した。元継の賛には寛政九年（1797）の年記「丁巳」が墨書されている。天明六年（1786）、兼葭堂五一歳の年といえば、兼葭堂は趙陶斎（1713 - 1786）や松浦静山、そして大槻玄沢らに会っており、『一角纂考』二巻および玄沢著『六物新志』二巻が上梓されている。なお、後年の寛政七年（1795）に『一角纂考』は二巻一冊で、『六物新志』は二巻二冊で兼葭堂版として刊行された。このように、文人たちが交流する江戸後期、中国文化を咀嚼して、中国の文人画を理想とした兼葭堂とその周辺の大坂の画家たちは、最も文人的な活動を展開させたといえる。

さて、大坂画壇が忘れられた理由の一つとして、第二次世界大戦による大阪経済界のダメージを指摘したが、もう一つの理由としては、日本の近代化が推し進めた脱亜入欧の国策を挙げることができよう。つまり、明治政府の若き官僚岡倉天心のアジア史観とは微妙に異なるやり方で、明治政府が積極的に進めた欧化政策の流れを受けて、江戸、京、大坂のいわゆる三都の美術の中で、最もアジア的、中国的要素の濃い大坂の絵画は人気を無くしていくことになる。欧米化の先鋒であった多くの知識人、もちろん美術史家の多くも欧米の学問に拝跪し、アジア的要素を強く漂わせる大坂画壇に背を向けて、フランスやオランダの影響を受けた洋風画や近代洋画に偏った好奇心を抱いたのである。＜幕末明治期に文人画が衰退し、洋風画の隆盛を見る＞という歴史的事実を歪曲した日本美術史概説の蔓延は、欧米文化に頭を垂れた知識階層の価値観と、近代化の過程において日本という国が置かれた文化的状況を露に示すものであろう。というのも、幕末明治期の一握りの洋風画に対して、文人画は衰退するどころか、一般社会に根をはって、おおよそ大正期まで延命し続けたからである。天心は、文人画、とりわけ幕末明治期の文人画を評価しなかったが、この時期の文人画は人気を博し、江戸（東京）、京（京都）、大坂（大阪）はもちろんのこと、全国各地の上層階級はいうまでもなく、家に床の間のある裕福な庶民に至るまで、幕末期はいうまでもなく、近代に入っても文人画の需要は衰えず、支持基盤は厚かった。一例を挙げると、江戸後期大坂で活動した浜田杏堂（1766－1814）は、四条派と文人画を融合させた画帖《掌中延寿》（関西大学図書館蔵）や、中国の丁雲鵬に倣ったという款記をもつ《山

水図（倣丁雲鵬）》（関西大学図書館蔵）、そして伊孚九に倣ったという款記を入れた文人画などを制作しており、大坂の画家と中国文化との繋がり深さの一端を仄めかす。また幕末明治を挟んで活躍し、中国絵画の影響を色濃く示す田結莊千里（1815 - 1896）の独自の黒を駆使した水墨画、やはり中国文化を継承する日根対山（1813 - 1869）や橋本青江（1821 - 1898）らの文人画がそれにあたる。とりわけ、今なお、作品の質の高さに反比例するほど低い評価しか与えられていない田能村直入については、堂々たる大作が、ほとんど投売りに近い価格で売却される現状を見るにつけても涙がこぼれるほどである。東アジア美術史という枠組の設定によって、これらの埋没した画家たちの作品群は、大きな価値を付加されて蘇ることになる。

さて、天心らの評価を引き継ぐ主張として、江戸の文人画は内容的にいつて田能村竹田で終焉した、という見解もあるが、幕末期から明治にかけてその内容を深めていった大坂の文人画の存在を忘れてはならない。ここでは大坂の文人画家岡田半江（1782 - 1846）に言及しておきたい。半江は友情の基盤の上に清雅な文人画を制作した画家であって、東アジアの文人世界に共通する絵画世界を日本の文人画において築き上げた重要な人物である。文政六年（1823）に刊行された『続浪華郷友録』に「半江儒学書画、名肅字子羽俗称岡田彦兵衛住天満橋北」と記されており、半江は天満橋周辺の地に隠居して、文人たちとの交流を深める悠々自適の文人的な隠逸生活が続け、しばしば淀川の舟遊びに興じたと伝えられる。半江の《山水図巻（大川納涼図）》（関西大学図書館蔵）は、十九世紀前半に描かれた絵画で、淡白な描写の中にも鋭さと緻密さを含んでおり、この画家の資質をよく表明する文人画である。この画卷では大川（淀川）の納涼を楽しむ半江が、友人の半翠なる人物と船着場で待ち合わせて、一緒に乗舟した思い出を絵画化している。図巻の巻頭に半翠に頼まれて「濠濮間想」という題字を揮毫したのが詩人で儒学者の広瀬旭莊である。旭莊は豊後（大分）日田の人であるが、江戸、大坂に遊学して摂津池田で没している。そして半翠がこの画卷を所有した十年後に、零落れた半翠の子孫が売りに出したこの画卷を手に入れたのが、画家の藤井藍田（1816 - 1865）であった。藍田は阿波の人で大坂の南堀江に住み、家業を子に譲って文人として悠々自適の生活を送ろうとした人物であるが、晩年、吉田松陰に加担し、勤皇の志士と密会して策謀を企んだとして幽閉され、獄中で没している。おそらく、藍田は喉から手が出るほどに欲しかったこの画卷を、やっとの思いで手に入れたに違いない。そして、跋を旭莊に依頼した、とこの間の事情を旭莊自身がその跋に記している。また、その藍田に絵画を教えたのが文人画家の田能村竹田で、藍田に書を教えたのが木村兼葭堂の側近であった八木異処（1771 - 1836）であった。いうまでもなく、兼葭堂の友人であった岡田米山人（1744 - 1820）は半江の父親で、この画卷には当時の文人たちの親しい交流の連鎖が濃密に刻印さ

れているのである。もちろん、この画卷に描かれた友人間の交流を扱った絵画は、やはり中国の文人画にその起源をもつ。一例を挙げれば、明代中期の画家である沈周による弘治十年（1497）作《京口送別図巻》（上海博物館蔵）では、友人で蘇州の文人呉寛が北へ旅するにあたり、沈周が京口、すなわち現在の江蘇省鎮江に送りに行き、この巻物を描いて送別の気持を表明したという。ついでながら、半江の父岡田米山人は、倪雲林、沈石田、文徵明、董其昌、伊孚九、藍瑛など、宋、元、明、清の絵画を研究して絵画を描いたと伝えられる。

以上に述べてきたように、「文人画」という言葉は、日本、中国、韓国など、東アジア世界に広がった文人世界を貫く重要な概念であって、近い将来に実現するであろう東アジア美術史にとって、キーワードとなる言葉である。中国の文人画が、長崎を基点に大坂をはじめとして京や江戸に伝播し、とりわけ注目すべき文人交流の場である大坂の兼葭堂周辺で、最も文人画らしい絵画が隆盛をみたのである。文人画とは、人と人との交流の中から生まれた絵画である。京で活躍した池大雅や与謝蕪村らによる襖絵や屏風絵などの大画面の文人画は、確かに立派な作品だといってよい。しかし、田能村竹田や大坂の兼葭堂や半江らの絵画は、友人間を行き来する交流の絵画、すなわち心の籠もった、いわば友人への贈答の絵画である。これらの文人画は、大名屋敷や寺院を飾る絵画とは制作の意図が本来異なっていて、基本的には色紙や画帖の寸法に近い小画面でなければならない。大坂ではこうした文人画が次々に描かれたのである。

## 二、大坂画壇と長崎派の考察

さて、大坂画壇の画家たちが描いた長崎派の絵画については、鶴亭（1722 - 1785）や森蘭斎（生年不詳 - 1801）らのごく少数の画家たちを除いて、これまで突っ込んだ研究が見られず、この領域もまた、ほとんど放置に近い状況である。享保十六年（1731）に長崎にやって来た清代の沈南蘋の作風は、孫弟子の宋紫石（1715 - 1786）を中心に江戸で隆盛を見たが、上方ではあまり流行らなかったという宮島新一氏の仮説によると、「（南蘋派）は、出現においては三都はほぼ同一線上に並んでいたが、その後の展開の様相はそれぞれの都市において異なる。総じて関西において不振であった」。まず京においては、南蘋派は、独自の長崎派風をよくした岸駒（1749 - 1838）などのごく少数の例外を別にすれば、円山応挙（1733 - 1795）が世に出た後、円山派・四条派の隆盛に対して、ついに十分に対抗できなかったという。宮島説によれば、「大坂においても熊斐の最も忠実な後継者を任ずる森蘭斎も晩年には大坂を出て江戸に向かっている。（中略）これに対し江戸は京、大坂とは大きく異なり、南蘋派は画壇の大きな分野を占め、諸葛監（1717 - 1790）、宋紫石のように大名家に出入りするものも現れた」というわけ

である。しかし、ここで注目すべきは、大坂での蘭斎の活動であろう。蘭斎については、『浪華郷友録』に「森蘭斎 島町壱丁目高倉筋南入 森鳴雀字九江号蘭斎 西學熊繡江得沈南蘋花卉翎毛」と記されており、熊斐を介して南蘋の画風を学んだことが判明している。蘭斎は晩年に大坂から江戸に出たが、江戸に出る前に十数年もの長期にわたって、大坂で弟子たちを抱えて活動しており、事実関係を跡付けることは難しいにせよ、常識的に推測して、蘭斎がこの時期に南蘋風の絵画を大坂の弟子たちに教え広めたことは否定できない。それを裏付けるように、『兼葭堂日録』や『浪華郷友録』の記述によれば、蘭斎は長崎を離れた後の安永4年（1775 - ）に大坂で暮らしており、天明二年（1782）に片山北海が主宰する漢詩文のサークル混沌社の人々による応援を受けて『蘭斎画譜』を出版した。そして、天明七年（1787）には複数の門人を抱えていた事実が記されている。

さらに、宮島氏によれば、「このように江戸の南蘋派は層も厚かったが、それ以上に画壇の中心人物であった谷文晁にも受け入れられているなど、主流に近いところに位置を占めつつけたところに関西との大きな違いがある。沈南蘋の絵画のもつ厳格で格調高い一面は江戸の上層階級に好まれ、その土壌深く浸透していった。江戸には自己の個性を最大限に発揮する画家は生まれなかったが、これら既成絵画の長所を巧みにとり入れて一家をなす画家は幾人も現れ、南蘋派の命脈も江戸末期まで絶えることがなかった。」という。しかし、この宮島説については、なるほど伝統と格式のある京が南蘋派を好まなかったということについては、ある程度納得させられるにせよ、先に述べた蘭斎の大坂での活動にも指摘できるように、森派などが活発に活動した大坂画壇については、大坂の長崎派を概観することで、再考の余地ありと思われる。というのも、森派がいわば専売特許のように描いた鹿や猿の図も、もともと南蘋が好んだ鹿や猿の吉祥の主題と瓜二つであり、宋紫石と南蘋の様式比較に限定するのも、一種の潔癖症のような気がしてならない。もちろん、南蘋の作風については、少なくとも一度は正確に分析しておく必要があるだろう。南蘋の真贋の判定に関わる古原宏伸氏による鋭く丁寧な考察によれば、「沈銓（南蘋）は優れた観察に基づく、卓越した細密な技法の持ち主である。（中略）おだやかで調和のとれた人格が感じられ、奇矯な画面を作ることはない。あくどい吉祥図やグロテスクな趣味は沈銓以後の産物であろう。」ということである。古原氏の主張は傾聴に値するものであるが、そこから先へ議論を進めて、南蘋と長崎派の画家たちの作風をあまりにも厳密に比較したところで大きな意義を導き出すことはできない。というのも、正確な南蘋様式は、当然ながら、弟子たちの作風とは異なっているからである。宮島氏も指摘するように、南蘋の唯一の日本人直弟子であった熊斐（1712 - 1772）でさえ、厳密に言って、すでに南蘋の画風からはかなり離れており、南蘋の影響を考える場合、ある程度ゆるやかに長崎派の作風として考えざるを得ないからである。

ところで、江戸時代後期の大坂では、＜藻刈り舟図＞を描いた森一鳳（1798 - 1871）が注目を浴びたことはあまりにも有名な話である。＜藻刈り舟＞の「一鳳」とは、すなわち「藻刈る一鳳（儲かる一方）」というわけで、多くの商家が一鳳の＜藻刈り舟図＞を購入し、商売繁盛の縁起を担いだといわれる。蛇足ながら、そんなに＜藻刈り舟図＞が売れるのなら、自分も描いてみようと考え、一鳳に対抗して同じ図様の＜藻刈り舟図＞を描いた森関山の方は、さっぱり人気が出なかったという逸話も伝えられる。あまりにもよくできたこの逸話は嘘だろうと思っていたところ、1990年代の終わり頃、京都縄手の骨董街で関山の《藻刈り舟図》（関西大学文学部美学美術史研究室蔵）が見つかり、この話はやはり本当であったことが実証された。また、これと同様の話であるが、森派の群鹿図や猿猴図についての従来の解説では、鹿は「ろく」と読み、武士の給料である「禄」に通じるため、富の獲得に繋がるめでたい画題として大坂の商家でもてはやされたという。また、猿は「猿猴」と呼ぶが、「猴」の字は侯爵の「侯」に通じるため、立身出世に繋がるめでたい画題ということになり、やはり実利を尊重する大坂で人気を博したといわれる。こうした語呂合わせの源には中国文化が控えており、一例を挙げると、1982年に中国勝州市で発掘された漢代の画像石にも立身出世を象徴する猿猴の図様が見出される。《厨房人物垂釣画像石》（勝州市政協文史委員会蔵）がそれであるが、そこでは功を遂げた人物が座す館の屋根を取り巻く猿の群が彫り込まれていて、祝賀の図様となっている。

しかし、こうした大坂における絵画の受容についての解釈は、商都大坂というキャッチフレーズを念頭におくと、非常に分かりやすいものではあるが、なぜ鹿や猿なのかを、もう一步深く読み込んでみると、それらの図様は南蘋の看板図様である鹿や猿を扱った吉祥の図様に酷似していることが明らかになる。つまり、数ある森狙仙（1747 - 1821）の群鹿図や猿猴図の背景には、明らかに南蘋あるいは南蘋風の絵画が控えていると考える方が自然であろう。それは森周峯（1738 - 1823）、森徹山（1775 - 1841）、そして森祖雪（生没年不詳）らの作風にも見て取れる森派のお家芸だといってよい。要するに、絵画を横に並べて、その形態が似ている、似ていないという議論よりも、図様の問題にまで比較を広げて、中国文化の受容と変容の複雑な諸相をこそ問題にすべきではなかろうか。加えて、狙仙の表現は、主たる対象としての猿や樹木を描くことに焦点化される場合が多く、背景描写にはあまり力を入れてはいない。こうした作風もまた南蘋の画面構成に通じるものでもある。こうした図様をめぐる研究においても、これまでは日本という枠内でのみ研究がなされてきたため、金儲けの大坂という狭隘な議論がいつそう強調されたと考えられる。ここでもやはり東アジアの文化全体からの理解が不可欠となろう。

上記の問題を踏まえて、森派の絵画を検討してみると、狙仙の《雨中桜花猿図》

(潁川美術館蔵)、そして周峯の《梅花群猿図》、あるいは周峯、狙仙、徹山、雄仙による合作《封候図》などを、南蘋の鹿を描いた《柏鹿図》、《福寿双鹿図》、《三鹿図》、《柏鹿図》、そして猿を描いた《封候図》、《封候萌伯図》などと比較すると、鹿や猿の形態モチーフの類似はもちろんのこと、画面構成全体の類似が明らかになる。大坂の絵画に描かれた鹿や猿のモチーフは、単純に「金儲け」や「立身出世」を特化したものではないことが判明するに違いない。日本で人気のあった南蘋の吉祥の図様は、他ならぬ大坂の地で最も広範囲にわたって受け入れられた図様であった。吉祥の図様をもてはやすということから、そこには大坂的な実利的感覚がまったくないとはいえないにしろ、それらの絵画には単なる実利目的を越えて、江戸時代の人々が理想とした中国文化に対する憧れが含まれていることを見逃してはならない。さらに、南蘋の作風とはかなり異なる文人画を採り入れた四条派風の《楨檜群鹿図屏風》(関西大学図書館蔵)を描いた中井藍江(1766 - 1830)の作風にも言及しておく、確かに、藍江の鹿や樹木の描写はかなり粗い筆触を示しており、緻密で粘りのある南蘋風のそれとはほど遠い特質を保持している。しかし、森派について述べたように、図様の観点からいえば、鹿の形態モチーフやその配置、また、楨と檜の大樹との関係から見て、中国絵画の作風を受け入れ、それを<和臭>の雰囲気醸しだす四条派風の群鹿図にまとめた藍江の脳裏には、おそらく南蘋、あるいは南蘋周辺の吉祥の図様を表す中国絵画が想起されていたことは間違いなかろう。たとえば、左隻の楨と群鹿の図様を見れば、楨の大樹のそばを歩いていく二匹の鹿は、その頭部の形態や首の角度の描写、また、二匹の重なり合う構成の表現など、一瞥で南蘋の絵画の図様を想起させる。加えて、やはり南蘋が頻繁に描いた吉祥の図様である「鶴」にも言及しておく、大坂の画僧佚山(生年不詳-天明頃没)の《竹鶴図》(関西大学図書館蔵)や森徹山の《千羽鶴図》なども、狩野派の好んだ伝統的な図様であるとはいえ、南蘋や長崎派の吉祥の図様と重なる部分もあり、大坂で数多く描かれた画題でもあった。蛇足ながら、南蘋を論じる場合、膨大な贋作を考慮しなければならないが、ここでの図様の伝播という問題については、日本にもたらされた贋作の南蘋画自体も、南蘋の作として受け入れられていたことから、真贋とり混ぜて南蘋風の伝播と考える必要がある。

こうした問題を念頭において、さらに南蘋と長崎派の受容を考えると、近年、南蘋の曾孫弟子にあたる大坂の葛蛇玉(1735 - 1780)の研究が大きな進展を見せているのを見逃してはならない。蛇玉筆《山高水長図》(関西大学図書館蔵)は、京都縄手の骨董街で見つかった珍品である。この蛇玉の山水図は、南蘋というよりも、師の鶴亭や、さらにその師にあたる熊斐の《龍門騰鯉図》(長崎市立博物館蔵)などの形式化された描写に酷似している。いうまでもなく、蛇玉の絵画誕生の背景には、文徵明や沈周らの明代の絵画に連なる特質があることも見逃せない。

《山高水長図》に限定して述べれば、一瞥で文徴明の作風が想起される。文徴明や沈周などの中国絵画が、如何に日本の絵画に影響を与えたか、ということも、いっそう深化した研究によって明らかにされねばならない。その場合、いわゆる両者の決定的な影響を指摘するのみならず、画面全体から茫洋と浮かび上がる共通の作風という指摘も重要になる。すなわち、一対一の影響についての指摘を越えて、東アジアに共通する絵画としての、いわば共時的な側面を明確化することが重要である。というのも、厳密な影響関係の研究が大きな成果を挙げたにしても、その厳密さから洩れてしまう共時的な雰囲気や指摘することで、東アジア美術に共通の特質が、包括的に把握できるようになるからである。

ところで、大坂の長崎派としては、他に南蘋の直弟子の熊斐に師事した黄檗僧の画家鶴亭(1722 - 1785)や、やはり熊斐に師事した森蘭斎というまでもないが、泉必東(生年不詳 - 1764)、林閬苑(生没年不詳)、萩野長洲(生没年不詳)、木村兼葭堂、そして兼葭堂と親交のあった讃岐出身の小倉東溪、また珍しい作品《墨菊図》(関西大学図書館蔵)の作者で長崎から兵庫に來た雀亭(生没年不詳)らにも範囲を広げて考察する必要がある。これらの画家の中、大坂の長崎派についての重要な一例となる画家としては、泉必東が挙げられる。必東は大坂の人で名が貞、号が必東、清人の銭氏に連なる家系だと伝えられ、『画乗要略』には銭必東と記されている。必東の花鳥図こそ大坂の南蘋派の基本的な作例であり、『画乗要略』に「法沈南蘋能画」と記されるとともに、『古画備考』にも宝暦6年(1756)に記された「丙子夏四月浪華銭貞 摹吳興沈銓筆意於如蘿亭」という款記が見出され、必東が大坂の画家としては、かなり早くから南蘋を敬愛し、宝暦前後の時期に南蘋の技法を学習していたことが確認される。必東の《花鳥図》(大阪市立美術館編『近世大坂画壇』図版25)は、南蘋の十一幅から成る《花鳥図》(三井文庫蔵)に用いられた図様の一つとほぼ同じであることが指摘されている。また、兼葭堂とも親交があり、大坂で活動した小倉東溪の《隼攫雄鳧図》(関西大学図書館蔵)は享和2年(1802)の制作であり、その作風は半ば四条派風にくだけた描写ではあるが、図様についていえば、葦の茂る湖水で、水に潜って魚を捕らえる隼と、高みで飛翔しながら餌を狙う隼の二羽のモチーフの構成など、南蘋の《柳雁水禽図》などによく似ている。さらに、大坂の画家である林閬苑の《中国人物図》(関西大学図書館蔵)は、一瞥では奇妙にも見える精緻な人物画であり、ある点では、京の若冲(生没年不詳)の描写にも繋がる絵画である。南蘋派云々はともかく、長崎派の絵画としては珍しく、貴重な絵画だといってよい。加えて、大坂の長崎派を考える上で非常に重要だと思われる兼葭堂の《花蝶之図》を採り上げると、画面右下に「撫清人鄭山如設色於澄心齋中 巽齋孔恭写」の款記が見られ、兼葭堂は鄭山如、すなわち沈南蘋の弟子で、享保期(1716 - 1736)に初来日したと伝えられる鄭培の絵画に倣って、画室澄心齋でこの花鳥図を描いたという

ことである。

以上に述べてきたことから、ゆるやかに考えて、南蘋派および南蘋風の長崎派の絵画は、三都の中でも、江戸と並んで大坂において、さまざまな変容を繰り返しながらも、多くの画家、そして数多くの絵画を生み出す原動力となったのである。確かに、大坂画壇の画家たちは、南蘋風の粘りのある緻密な作風の踏襲を嫌ったかも知れないが、文化全体を俯瞰的に眺めれば、南蘋風の絵画を変容させつつも柔軟に受け入れ、それを絵画化したと考えても決して無理はない。江戸で活動した宋紫石の絵画に見られる南蘋風の作風が、いかに正統南蘋派であるかは、すでにこれまでの研究で繰り返し主張されてきた。しかし、絵画の形態描写についての考察と並んで、もう一度、図様、主として森派をはじめとする大坂の吉祥の図様に注目することが重要であるとの結論も導き出された。そのことから、日本の絵画が、東アジアの絵画と深いつながりがあることが、改めて確認されるであろう。

また、木村兼葭堂とその周辺の文人画家の考察において、かれらの作品が、どれほど深く中国の文人画と関わりをもったかも明らかにされたと考えている。これらの主張を踏まえて、日本美術史研究は、再度、岡倉天心による美術作品の評価を吟味する時期を迎えたようである。天心に始まる日本美術史、すなわち評価の歴史は、いうまでもなく、長所と短所を明白に示しており、今後の研究によって大きく修正されるであろう。その際には、ここで述べてきた大坂画壇の画家たちにも照明があたるに違いない。そして、大坂画壇の再評価は、必然的に東アジア美術史の構想となって、＜日本美術史＞という狭い枠を打ち破っていくはずである。文人画についても、また、長崎派についても、大坂画壇の絵画ほど、京や江戸と並んで、あるいはそれ以上に密接に中国文化と関わって展開した絵画は存在しないからである。

### 三、美術史学の方法とその基盤

さて、日本美術史研究において、主要な作品調査がほぼ終わったので、これからの研究は＜作品解釈＞を中心とすべきである、という主張を行う美術史家も近年増加しつつあるが、そうした主張は、一方で当然のことであるとともに、他方では大きな疑問も残るといわねばならない。というのも、そういう姿勢は、作品を見る前に、たとえば、大坂画壇は大して重要ではない、と決めつけ、天心およびその周辺で形成された名品主義の日本美術史で事足れり、と素朴に告白しているにすぎないからである。そこには牢固とした権威主義がみてとれる。確かに、解釈の深みに至らず、新資料紹介のみの作業を大きな業績であると考えた古めかしい日本美術史研究の弊害もあるにはあった。しかし、これについて明快に主張

しておく、美術史研究は、新資料を発掘紹介しながら、斬新な新解釈を行うことが基本である。この両輪のどちらが欠けても、成果は半減すると肝に銘じるべきであろう。いや、そうはいっても、古代・中世美術など、作品や文書の新たな発掘が困難な領域もある、という反論もあろう。しかし、本質論を展開すれば、もし新資料がもはや見つからないとすれば、日本美術史家は、日本を離れて、中国やインドの未開拓の領域に研究を展開させねばならないはずである。その観点から考えても、一国主義の日本美術史ではなく、東アジア美術史という立場を考慮に入れる必要があるだろう。美術史研究は、一貫して実証的に行うべきであり、鑑定の学として成立した美術史学の基本、すなわち基礎研究としての新資料紹介を着実に展開しつつ、新解釈を行うべきであろう。＜実証的＞ということは、そういうことである。

誤解のないように一言つけ加えておくと、すでに一定の美術史的位置づけを与えられた作品を再解釈することに意味がない、というわけではない。新しい時代には新しい見方および価値評価があるわけで、どのような美術作品にとっても、もはや論じることがない、あるいは評価が完全に定まる、というのもまたおかしい。しかし、その場合でも、日本の内部で繰り返し同じ美術作品を再解釈し続けるよりも、東アジアとの関連を追及する方が、大きな、そして新しい成果につながるにちがいない。

ところで、近年の美術史学は、視覚文化研究やジェンダー、あるいはイデオロギーをめぐる制度に関わる美術史研究をはじめとする種々の新しい方法論を提唱しており、それぞれに大きな成果を挙げつつある。植民地という制度に関わる日本美術の研究なども大きな成果を挙げ、特定のイデオロギーが如何に作品の成立を規定するか、という問題を明らかにした。こうした研究が出た後には、その研究を無視して作品鑑賞を行うことができなくなるほどに成果は大きい。いわゆる従来型の実証的美術史というものが、何時しか大きな弱点を抱えていたことが明らかになった。また、女性論を踏まえたジェンダーの立場での研究においても、パトリシア・フィスター氏らの研究をはじめ、広義の女性論の立場を踏まえた意欲的な研究が登場している。これらの研究は、今後、もう少し複雑な展開に期待がもたれるにしても、一定の成果を上げつつある。さらに、サブカルチャーやキッシュに至る視覚文化研究、さらに、新たな角度から浮世絵を採り上げて、独自の美術論を展開する岸文和氏の＜仲介の美術論＞など、さまざまな研究が、従来型の名品主義による美術史の狭隘さを批判することに繋がっている。岸氏の立場でいえば、古めかしい実証的美術史や、形骸化した様式論などは、もう少し＜知的な＞思考を加味してやり直さなければ、学問的には怠惰に陥るということであろう。また、名品主義の美術史が、大きな価値を付加して解説する＜様式＞や＜図像＞についても、同時代のサブカルチャーにも共通のものが見出される以上、

あまりにも、いわゆる〈傑作〉のみに特権を与えようとしたのはなぜか、という本質的な近代批判が根底に存在するわけである。

加えて、美的対象として〈美術〉の枠組に取り込まれた美術作品には、本来、社会生活の中で機能した、いわば道具としての実用的側面があった。たとえば、中国文化を背景にもつ森狙仙（生没年不詳）の十八番である〈猿猴図〉や中井藍江による〈群鹿図〉などが、立身出世や金儲けに繋がる縁起のよい画題であることから、大坂の商家で人気を博した事実を見逃してはならない。こうした点について、問題が残るとすれば、イデオロギーを踏まえた植民地主義に関わる美術史研究は脇に置くとしても、たとえば、視覚文化研究などは、もう少し広い視野をもって研究が行われなければならないはずである。つまり、それこそ東アジアの視覚文化という枠組を大胆に採り入れる必要があるだろう。これについては、ポスターなどを扱う視覚文化研究などでは、日本のポスターと中国や台湾のそれとが同時に追及されるということも一部では行われており、今後はより一層の文化交流としての研究が求められるにちがいない。

イデオロギーや植民地主義、そしてジェンダーに関わる新しい美術史は、いわゆる様式論による美術史の古めかしさを批判したわけだが、逆に様式論が縦横に論じた広い研究領域を放棄し、論じる対象を狭めつつあるという弱点も垣間見えるのではなかろうか。つまり、長所は常に短所と背中合わせとなっている場合が多い。いうまでもなく、美術作品には物語や象徴的意味や寓意を表現する絵画のみならず、いわゆる具象的な図像を用いていない非対象的な絵画もたくさんある。工芸品に至っては、その大半が図像を持たないシンプルな色と形だけで成り立っている場合が多い。近年、様式論はもう古い、という言い方がなされる場合が多いが、様式論ほど世界中のあらゆる地域の膨大な作品群を研究対象に採り上げた方法はないということを忘れてはならない。古代・中世の土器やその他の工芸品はいうに及ばず、二十世紀の前衛美術の中にも、ミニマル・アートをはじめ、広義の様式論が有効だと考えられる美術作品は膨大にある。ただし、様式論一点張りの美術史は、当該の色や形を理解するにしても、あまりにも一面的であって、精緻に様式を論じているはずが、作品の背後に存在するイデオロギーなどを深く理解していなかったために、何時しか様式の理解を間違っていた、ということになりかねない。また、そこには、作品を目の前にして形態分析を行うことほど、客観的で実証的な学問的態度はない、という無邪気な思い込みが存在していたといわねばならない。新しい美術史学は、様式論のそうした素朴な弱点を暴いたといってよい。

加えて、さらに重要な問題を孕んでいると思われるのは、様式論という近代の美術史学の基本にある骨格の皮相さであろう。今、様式論が疑問視されている本質的な理由として、美術作品を実質的に支えているのは、実は文明史的な内容で

はないか、という実に分かりやすい主張である。近代に誕生した美術史学は、さまざまなアプローチの方法を含んでいるにしても、ともかくも様式論を骨格としてきた。しかし、その眼に見える様式を理解するには、それを支える世界観や宗教、そして、それぞれの文明が維持していた、いわば<文化の核>とでもいうべきものを理解する必要があるはずである。岡倉天心が『東洋の理想』において、老荘思想やインド仏教やジャイナ教、あるいは中国やモンゴルの歴史を延々と述べるのは、芸術を背後で支えている文化の核を掴み取ろうとしたからに他ならない。天心は、平安時代や足利時代の芸術を論じるにあたっても、インドや中国の思想や宗教や歴史を詳細に論じている。つまり、日本の芸術文化はアジアの中に位置づけて理解しなければならない、という非常に幅の広い視野である。日本美術史の研究において、こうしたアジア史観、アジア美術史の立場が放棄されるようになったのは、天心が野に下って、あるいは死去して、その後の美術史を主導する役目を果たすようになった瀧精一らの美術史家の一国主義に他ならない。それは日本の近代化、言い換えれば欧米化に棹さす立場である。

美術史研究においては、百の作品に対しては、百の異なる研究態度（方法）が要求されねばならない。複雑な図様を表す絵画もあれば、非対象の抽象絵画や彫刻、あるいは大半がかたちのみで成り立っている工芸作品も存在する。社会的に重要な意味を担う作品もあろう。たとえば、岡田半江らの文人画の研究では、作品の形式以外の社会的人間的なアプローチが有効であり、幕末期の復古大和絵派の浮田一蕙（1795 - 1859）の作品では、伝記的知識を駆使して論じる必要がある（註21）。また、色と形の造形を徹底して追及した日本美術院の小林古徑（1883 - 1957）らの日本画の研究では、様式分析を効果的に用いることが不可欠である。加えて、月岡雪鼎（1710 - 1786）や墨江武禅（1734 - 1806）らの粘りのある艶冶な風俗画を理解するには、隠された春画の存在を想定しつつ、人間の欲望と理想との葛藤を鍵として解釈する必要があるだろう。そして、こうした多様な方法論を背後で支えているものが、天心が叙述した文明史的なアジア美術史だったにちがいない。

#### 四、比較美術史研究から文化交渉学へ ー日本における西洋美術史研究ー

大坂画壇の絵画資料は、関西大学図書館に五百点ほど収集されているが、全国的にみて、各地の美術館、博物館、そして図書館などにはほとんど収集されていない。中でも、本来は収集対象として特化されねばならないはずの大阪の美術館や博物館でさえ、大坂画壇の収集には力を入れてこなかったのである。しかし、そうした流れの中で、大坂画壇の作品をかなり精力的に収集し続けてきた、ある

いは続けつつある機関として、イギリスの大英博物館（British Museum）を挙げねばならない。大英博物館が所蔵する日本美術作品の多くは絵画資料である。主として、江戸時代を中心とする肉筆絵画、浮世絵、俳諧刷物、版本などが膨大に所蔵されている。中でも、肉筆作品の掛幅などには、大坂画壇の絵画が多く含まれている。これらのコレクションは、明治維新以後、近代化が進む日本社会が、マイナーな中国風の作品として評価の対象から外していった作品群で、日清戦争以後には一層拍車がかかって日本から海外に出た作品である。

それらの内容は、比較的有名ではない江戸時代の浮世絵、江戸時代後期の円山派、四条派の中でもマイナーな写生的作品、近代浮世絵、大坂画壇の絵画、そして、必ずしも多いとはいえないが、江戸の狩野派である。これらの多くは日本で軽視された美術作品で、価格的にも廉価だといってよい。とりわけ、大坂画壇の絵画については、現在でもこうした状況が続いており、欧米の美術館やコレクターは、日本の美術館、博物館が手を出さない作品を精力的に購入している。そのため、幕末期に活動した西山芳園においては、日本では見ることのできない代表作が大英博物館に集中的に集まっており、今後の研究では、日本の研究者が大英博物館に調査に出かけねばならない状況である。これについては、何よりも大阪の美術館、博物館の怠慢が原因であろう。そして、大坂画壇を中心に円山派、四条派に収斂していった大英博物館の収集についての方向性は、日本美術の収集と研究に生涯を費やしたジャック・ヒリアー（Jack Hillier）の収集方針にぴったりと重なる。

欧米の日本美術研究は、つねにコレクションを出発点としており、その研究姿勢自体が、初めからアーカイブズ化を志向するものでもある。それはいわゆる戦争時における「落下傘部隊」の活動に比せられる。落下傘部隊的な収集・研究とは、日本美術史の体系を踏まえながらも、明確な収集方針や研究目標を設定して行うものではなく、ともかく、落下傘で降りた場所にあるものから始めるやり方をいう。落下傘というのは、往々にして風に吹かれて流されるため、必ずしも最初の目標に降りることができるわけではなく、たまたま降りた場所を拠点にして活動を始めることになる。欧米の日本美術史研究は、地の利の悪さと購入価格の問題から、非常に偏りながらも、ある意味で、日本の研究者が見落とした研究対象をうまく発掘するという利点をもつ。マイナーな写生派や大坂画壇の絵画の研究はその典型で、こうした立場は、日本の研究者から見れば、きわめて特殊であるといってよい。この欧米のコレクションと研究とそのカタログ化自体が、いわば美術作品の基本的なアーカイブズとなっている。

こうした収集と研究を基盤にして、欧米人の立場からする日本美術史研究が進展することになった。彼らは、日本の研究にぴったりと合わせることなく、独自の立場に立って、日本の研究者が行わない、あるいは行いにくい研究に向かった

のである。いわゆる“Japanese Studies”(欧米の日本美術研究)がそれである。ジャック・ヒリアーはその典型で、大英博物館のコレクションは、ヒリアーの方針を踏襲しながら、独自の収集方針を固めることになる。京都と大坂の画家たちを網羅的に編集したヒリアーの“*Japanese Art in the Shijo Style, The Uninhibited Brush*”(Hugh M. Moss Ltd., 1974.)は、まさに古典的なアーカイブズ資料だといってよい。

さて、日本における日本美術史研究は、輸出美術の振興とその後の保護政策に基盤を置く。まず、殖産興業政策という立場から、明治期には海外への輸出美術品の拡大が目標となり、内務省から農商務省への展開を進めながら、海外向けの輸出美術品が多数制作され、それらの美術品を基に、海外における日本美術の評価が形成されていく。そして同時に、古美術保護の政策が打ち出され、宮内省・内務省から文部省へと権限が委譲される中、古美術保存と国粹主義が台頭した。ここにおいて、日本における日本美術の評価が確立されていくことになる。ただし注目すべきは、この段階で近代美術が半ば排除されることになったことである。近代美術の排除は、洋画や日本画という、いわゆるその当時の現代美術の評価に影響を与えたのではなく、同時代の浮世絵、たとえば橋本周延などの明治の浮世絵を低く評価する美術史観につながるようになったのである。

明治の美術行政、美術史研究、美術批評を確立した岡倉天心の日本美術史では、①アジアの中の日本美術、②美術批評と美術史学、③日本美術史の通史の確立、④欧米との対決、という基軸が確認されるが、この立場には、明確に日本人による日本美術史研究の立場が確認される。こうした研究の立場は、やがて柳宗悦に引き継がれるが、日本人の研究者による英文学研究に批判的であった柳の立場は少数派であって、他の多くの美術史家たちは逆方向の研究姿勢に傾斜し、日本における西洋美術史研究は、欧米人の観点、欧米人の研究法に基づく研究へと向かうことになる。こうした立場は、巨視的に見れば、日清・日露戦争後の日本の位置づけと本質的に関係があり、欧米諸国と肩を並べるという日本の国策の基軸であった。日本人の西洋美術史家が、日本人の視点を鮮明にした研究を半ば放棄して、西洋人の研究者の方法に合わせようとしたことは、日本社会の近代化が、西洋への強い憧れのもとに進められたことを意味する。しかも、21世紀に入った今もなお、こうした文化的植民地化の姿勢についての反省はまったくみられない。このことは、美術史学会における西洋美術史研究の動向を見れば明らかである。いうまでもなく、先に述べたヒリアーらの欧米人の立場による日本美術史研究の姿勢とは逆である。もっとも、誤解がないように述べておくと、これまでの日本における西洋美術史研究の一側面を擁護しておくなら、それらの研究が、大きな問題を抱えながらも、一定の成果を上げたこともまた事実である。

こうした近代化の流れの中で、岡倉天心以後の日本における日本美術史研究は、

①日本美術の独自性の追求、②実地調査に基づく研究、③美術作家中心の研究、④脱亜入欧の立場に基づく研究、へと進展していくことになる。1970年代前後の日本美術史研究は、その高揚期にあたり、源豊宗による日本の美意識の主張としての「秋草の美学」や吉沢忠による日本的な文人画としての「南画」という言葉の提唱はそれを象徴的に示している。こうした学問的な流れは、ソ連邦の崩壊以後、徐々に変化しつつあるが、新たな日本美術史研究の基本的立場は、①アジアおよび世界の中の日本、②解釈の美術史（調査主体の美術史以後の立場）、③埋もれた作品の見直しとしての美術史（地方美術史の評価など）、④従来の通史の崩壊、⑤脱欧入亜、だといってよい。さらに、今後の美術史学は、世界的に共通の立場と、民族性、換言すれば各々の地域性を踏まえた美術史へと向かうであろうし、海外の研究者の観点をも含めた研究へと進展するであろう。加えて、「美術史学」という狭い枠組の外へと向かう研究が浮上してくるにちがいない。

最後に、以上の諸問題を踏まえながら、日本における西洋美術史研究と日本美術史研究が関わる今後の方向性を考えてみると、西洋化を進めた日本社会の近代化が、研究上、価値あるものと考えた受容研究、すなわち、ファン・ゴッホやセザンヌらをめぐる日本における西洋美術の受容の研究についてであるが、こうした研究は、まさに西洋中心の美術史観を脱しておらず、近代の終焉とともに徐々に衰退していくであろう。今後の方法としては、西洋美術の受容研究を乗り越えて、日本美術と西洋美術との美術交渉学的研究へと進む必要があるだろう。加えて、日本人の立場からする西洋美術研究の確立もまた重要だと思われる。本論文で強調したかったのも、そうした西洋美術研究の一つの有り方である。「一人の日本人が見たスペイン現代美術」とは、いうまでもなく、「日本人独自の西洋美術研究」という枠組であり、ここでは日本と西洋の比較研究をも含めて、一つの試論を展開した。こうした方法論が、やがて美術交渉学から文化交渉学へと向かう一方法論として市民権を得ることになるだろう。

## 結 語

明治維新以来、一世紀以上も続いた脱亜入欧に立脚する美術史は、西洋文化に著しく傾斜し、中国をはじめとするアジアの文化をかなり軽視して研究を進めてきたといってよい。今、日本美術史研究は大きな曲がり角に差ししかかったようである。それについては、天心のつくった日本美術史の評価を裏切るやり方で、皮肉にも天心が構想したアジア美術史の立場が、再び形を変えて浮上してくるものと思われる。少なくとも、近世絵画においては、日本、中国、韓国を共通に扱う東アジアの美術研究がそれである。歴史は繰り返すことはないが、文字盤を一周してきた時計の針が、再び出発点に戻ってきて、新たな時代の時を刻む、という

事態は考えられる。そのときにこそ、再評価された大坂画壇の絵画が、着実に新しい日本美術史、いや東アジア美術史の一角を占めることになるはずである。

さて、近年の学会の動向に触れておくと、いつしか若手研究者の登竜門となった美術史学会などで発表される研究は、精緻ではあるが、日本美術史全体を見渡すスケールの大きさに欠ける場合が多く、研究対象のこれ以上の細分化は、百害あって一利なし、の感を拭えない。第二次世界大戦後の美術史学は、どこまでも緻密さを追求して、研究対象を徹底的に細分化するに至った。学会発表に際して、できるだけ批判を受けないように、という配慮も働いて、細分化は止まる所を知らない。しかし、過度の細分化による緻密さは、日本美術史全体からみて、逆に緻密さを欠く危険を孕むことになる。常に全体あつての細部であることは、今さというまでもなからう。理想的に言えば、日本美術史家は、日本美術の狭い枠に閉じこもることなく、中国や朝鮮、さらにはインドや中近東まで視野を広げて日本美術を考えることが求められるにちがいない。少なくとも、日本美術史研究には、東アジア美術史という枠組ぐらひは必要である。

もっとも、日本美術史を理解するには、インド美術を無視することはできず、東アジア美術という範囲に限定してよいのかどうか、また、東アジア美術という枠組自体が曖昧であり、東アジア美術史の構想といつても、一体どのような立場と方法で研究を具体化するのか、という疑問が提出されるかも知れない。さらに、植民地美術の問題を踏まえて、かつての大東亜共栄圏というイデオロギーといかに対峙するのか、という問題も生じるであろう。しかし、この疑問については、今のところ、一定の型にはまった東アジア美術史ではなく、さまざまな立脚点と学問的姿勢による研究を推奨しておきたい。日本美術や中国美術、あるいは台湾の美術や朝鮮半島の美術を軸足にして東アジア美術史を考察することが考えられるが、国家という枠組を離れて、たとえば、大阪やソウル、あるいは杭州やウイグルといった地域の美術を拠点にして東アジアの美術を研究することも考えねばならない。

さらに近年、たとえば、藤田高夫氏らによって、「文化交渉学」が提唱されているが、その方法論を美術史学に援用するならば、たとえば、東アジアの＜美術交渉学＞や＜美術交渉史＞という新しい学問領域も浮上してくるであろう。つまり、従来の二国間の影響を考える一対一の比較研究や伝播論という美術史的立場を乗り越えて、多対多のいっそう複雑な比較研究が、そして、東アジアの中心地域のみならず、その周縁地域をも巻き込んだ共時的な影響関係を論じる＜美術交渉学＞、あるいは＜美術交渉史＞が成立するかも知れない、そのときにも、やはり岡倉天心の＜アジア美術史＞から学ぶことがあるはずである。やがてそれらの研究が積み重なって、東アジア美術史のかたちが彫琢され、その輪郭と内容が鮮明に浮かび上がってくるにちがいない。いずれにしても、戦後に展開した一国主

義による、いわば鎖国的な日本美術史研究は、今後の国際化の潮流の中で徐々に崩壊していくであろう。その場合には、日本と中国の関係からいっても、まさに東アジアの文人だといってよい木村兼葭堂を中心として、泉必東や葛蛇玉らをはじめとする大坂画壇の画家たちにも照明があたることになるはずである。

天心は『東洋の理想』の末尾で、「われわれは暗黒を引き裂く稲妻の閃く剣を待っている。（中略）しかしその大いなる声が聞こえてくるのは、この民族の千古の道筋を通して、アジアそのものからでなければならない。内からの勝利か、それとも外からの強大な死か。」と主張した。要するに、近い将来に東アジア美術史が成立することになれば、その学問は、アジアの学問や風土の中から生まれてこなければならない。もはや西洋の学問の借り物としての日本美術史研究に終止符を打たねばならない時代を迎えたようである。