

## 美術史学とは何か

### —日本近世近代絵画と大坂画壇の再評価をめぐって—

中谷伸生

一

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つてよい。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。たとえば、大坂画壇の画家でいえば、上田耕冲（一八一九—一九二一）、玉手棠洲（二七九五—一八七二）、玉手梅洲（一八三〇年頃—一九一〇年頃）、玉手菊洲（二八三三—一九一四）、忍頂寺静村（一八〇四—一八七七）、正林葭陽（一八一四—没年不詳）、森一鳳（二七九八—一八七二）、和田具山（一八〇〇—一八七〇）、森二鳳（一八一九—没年不詳）、魚住荆石（生年不

詳―一八八〇）、西山完瑛（一八三四―一九〇五）、田結莊千里（一八一五―一八九六）、橋本青江（一八二一―一八九八）、久保田桃水（二八四一―一九一一）、深田直城（二八六一―一九四七）らの名前が浮かぶ。幕末期にすでに亡くなってはいるが、やはり同時代の西山芳園（二八〇四―一八六七）にいたっては、日本の美術館・博物館においては長らく軽視され、イギリスの大英博物館などの海外の美術館に代表作の多くが収蔵されるという状況である。イギリスにおける大坂画壇の研究についていえば、日本では専門の日本美術史家でも、その名前さえ知らない佐藤魚大（生没年不詳）、その息子の佐藤保大（生没年不詳）と佐藤守大（生没年不詳）、あるいは山中松年（生年不詳―一八一九）や松本奉時（一七八〇年以前―没年不詳）に至るまで、丁寧な作品収集が行われており、早くから緻密な研究が進められたことを見逃してはならない。しかし、浜田杏堂（一七六六―一八一四）、林文波（一七八六―一八四五）、西山芳園、そして森一鳳らの作品を見る限り、なかなかの秀作も垣間見えることと、同時代の京や江戸の同程度の力量の画家たちに与えられている一定の評価を再検討してみれば、やはり、従来の評価は偏っていた、といわざるをえない。また、同様に幕末明治期に活動した京都の画家においても、一定の力量を示す四条派の田中日華（生年不詳―一八四五）や横山清暉（一七九二―一八六四）らについての研究も停滞した。

さらに、近代美術と古美術という二分法に基本的には従うやり方で、近代絵画史においても、日本画と洋画とに研究者が分かれ、同時代の絵画であるにもかかわらず、あたかも両者は、異なる時代の異なる地域の絵画群であるかのような研究姿勢が一般的となったのである。それに加えて、限定された日本画の研究対象から、近代的と看做されなかつた西山完瑛や橋本青江らの一定水準を保つ絵画が無視されたことも忘れてはならない。意欲的な企画の「もうひとつの明治美術―明治美術会から太平洋画会へ」展が、静岡県立美術館（二〇〇三年七月―八月）で開催され、近年における近代洋画研究の興味深いへもうひとつの明治美術」が紹介されたが、そこには、これまで紹介

されることの少なかつた太平洋画会の数多の画家たちの作品を見て取ることができるとしても、同じく明治期に活動した西山完瑛も森一鳳も久保田桃水も登場しない<sup>①</sup>。もちろん、この企画は、これまで脚光を浴びなかつた太平洋画会の展覧会としての近代洋画展であるので、洋画以外は除外したということ、一定の趣旨を貫徹した優れた展覧会である。しかし、日本絵画史の全体を想定すると、洋画に関しては、かなり精緻に知られざる画家たちの調査研究が進められたといえるにしても、近世絵画や近代の日本画については、依然として偏りのある状況が見て取れる。つまるところ、西山完瑛らの大阪の画家たちは、日本画史からも洋画史からも排除されたということになる。本場のへもうひとつの明治美術<sup>②</sup>は、実は大阪にあったということにならないだろうか。こうした状況は、日本の美術館・博物館運営の制度という観点からいえば、近代および現代美術を扱う近代美術館と、幕末期までの、いわゆる古美術を扱う博物館とに研究者が分断されたことに根ざしているに違いない。いうまでもなく、近代絵画の理解には江戸の絵画の理解が不可欠であり、江戸の絵画の理解にも近代絵画の理解が必要である。後者についていえば、これまで、江戸後期の絵画に見られる極彩色の絵画を解釈するに際して、しばしば「鮮やかな色彩は近代的である」という単純化された解説が横行したことを例に挙げておきたい。同時代の狩野派の絵画と共通する鈴木其一の六曲一双屏風「夏秋溪流図屏風」（根津美術館蔵）の色彩を、あまりにも近代に引き寄せて考える解説は、その典型的な誤りの一例であろう。

さらに、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、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った大岡春卜（一六八〇―一七六三）や橘守国（一六七九―一七四八）らの江戸初期の画家たちの研究でさえ、遅々として進まなかつたのである。確かに、大坂は池大雅（一七二三―一七六）や長沢蘆雪（一七五四―一九九）らの、とりわけ卓抜な画家たちを生み出しはしなかつた。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つて、筆触ひとつ採り上げても、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つ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らう。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。今橋理子氏が近年の江戸絵画に関する展覧会企画に言及して、博物学の観点を導入しながら、〈美術〉以外の領域との連携の問題を採り上げたのも、つまるところ、〈美術〉に対する価値の相対化を想定してのことであらう<sup>②</sup>。多様化を進めつつある今後の美術史学には、とくにこの評価の多様化の視点が必要である。その観点からいって、田中英道氏が『日本美術全史』（講談社）で主張する「普遍性をもっている作品」の厳しい選別、すわち「それぞれのジャンルの最高と思われるものを中心に選んで論じればよい」という美術史は、大きな欠陥をもつといわざるをえない<sup>③</sup>。実際、田中氏がこの書物で論じた画家たちは、従来の価値評価を踏襲するものであり、大坂画壇の画家たちはいうまでもなく、かつての名品主義を抜けた画家や作品はまったく登場しない。田中氏は、従来の評価を覆す普遍的な評価の確立、と主張しながら、実際には、机の上において各種の研究書や美術全集をひっくり返しながらか、これまでの名品主義の〈権威ある〉美術史を補強したにすぎないのである。この権威ある立場でいえば、大坂の耳鳥斎（一七五一年以前―一八〇二／三）の戯画などは、

普遍性を欠いた美術の極みということになる。耳鳥斎の戯画においては、単なる色と形の様式的な評価の基準以外に、大坂の厚みのある文化的な背景が、一つの価値を担って展開されていると理解されなければならない<sup>(1)</sup>。これについては、橋爪節也氏が、近世大坂画壇の研究に言及して、「独善的な名品主義とは異なり、近世絵画史の魅力を私は、江戸という特色ある時代に『発酵した』絵画をしがむように吟味して、時代のダイナミズムや審美感、作品のおかれた環境、地域の生理、画人の個性、造形のメカニズムをあぶり出す知的好奇心に満ちたものと理解している。」<sup>(2)</sup>と語っているが、まことにその通りだと思われる。また、近代絵画に触れるなら、大正期に「かなきり声の風景」(一九一八年)や「枯れた花の静物」(一九二六年)を描いた萬鐵五郎(一八八五—一九二七)の重厚な造形力についてはいうまでもないが、土俗的な風土の中から生み出された関根正二(一八九九—一九一九)の「死を思う日」(一九一五年)などの、いわく言い難い〈闇〉の魅力は、たとえ造形的には未熟だとしても、〈普遍的価値観〉によって切り捨てられてよいというものではなからう。さらに、田中氏によって、〈自然世界の模様化〉にすぎないと批判された安井曾太郎(一八八八—一九五五)には、第四回清光会展に出品された「少女像」(一九三七年)が遺存しており、着物を着て横向きに座る少女の背後の、ほとんど無地に近い黄色の色面の滲くて輝くような効果こそ、世界のどこにも存在しない安井独自の普遍的造形だといえるのではなからうか。加えて、色や形の見事さは一定の距離をおきつつも、あのとぼけた雰囲気で観者を惹きつける、大阪近代の菅楯彦の絵画も忘れてはならない。ところで、話を蒸し返すようだが、私は、田中氏の普遍的なる価値評価、という基準には違和感を覚えるものの、一方で狩野博幸氏が「東京国立博物館蔵の《普賢菩薩像》にもこれ(水無瀬神宮蔵《後鳥羽天皇像》)と同じ気持を抱いた。自分の研究分野なぞ打ち捨てて、僕はこのふたつの前には沈黙し、祈りを捧げる。『よくぞ残った』と思うのである。」<sup>(3)</sup>(一) (内筆者)と主張するのを否定するつもりは毛頭ない。私自身も、たとえば、日本画家の

鏘木清方（一八七八―一九七二）の画面を見るとときには、その色と形の精妙さに、ただ驚くばかりである、と付け加えておく。とりあえずここでは、評価をめぐる美術史的問題はそれほど単純ではない、とだけいっておこう。

## 二

さて、大坂画壇の広大な領域を見渡して考えると、大坂画壇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跡を述べることに終始してきた感がある。今しがた述べた田中氏の文人画論はその典型であって、これまで通り岡田米山人については論じても、鋭い切れ味を見せながらも、人と人との温もりを感じさせる岡田半江（一七八二―一八四六）の名前は出てこないし、安定した力量を示す大坂の浜田杏堂も登場しない。また、大坂以外でも、絶妙の深い墨の色を刷いた豊後（大分）出身の帆足杏雨（一八一〇―一八四）の名前も見当たらない。ともかく、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（一七三六―一八〇二）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かかっているように思われる。文人画家としてきわめて重要な大坂の半江の絵画から、鼎春嶽（一七六六―一八一二）、十時梅厓（一七四九―一八〇四）、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想い起こすべきであろう。へ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。それを定義するために、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(一八一六—一八六五)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。加えて、秀逸な文人画を描いた日根野対山(一八一三—一八六九)や田能村直入(一八一四—一九〇七)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つたからであろう。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。もちろん、これらの画家たちが、池大雅や蕪村と比べて何ら遜色のない画家だと主張するつもりは毛頭ない。しかし、江戸時代の絵画は、狩野派のみならず、四条派やその他の画派においても、広義の粉本主義を絵画修業の基盤としていたことから、底辺に至るまで、技術的洗練という点では、一定水準の質を保持していたことを見逃してはならない。粉本を有益と考えた近世絵画と、独創を目指した近代絵画との決定的な違いがここにある。そのため、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つて、それら大坂の絵画は決定的な意味をもつ。

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(一七三〇—一九〇)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

えをもつ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、少しくその氣を振えり。」<sup>①</sup>という評価を見逃してはならない(一)内筆者。これまで未紹介に近かつ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拔な大作である。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、再検討を考へべきであろう。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(カ)、常元、常俊、常棟と名乗る狩野派の画家たちがいる。彼らの作品の検討によつて、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<sup>②</sup>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。加えて、江戸狩野の評価について一言添えておくと、辻惟雄氏が述べるように、これらの絵画は、西洋の近代的な独創という観点から評価してはならないということである<sup>③</sup>。つまり、探幽以後の粉本主義を、むしろ積極的に評価してゆくという姿勢が求められるわけである。加えて、幕末京狩野の狩野永岳(二七九〇―一八六七)の障壁画などについては、もう一度、日本美術史の文脈に復活させねばならない絵画であろう。明治期にフェノロサと岡倉天心が、悪しき粉本主義として批判した多くの狩野派の絵画をめぐっては、十数年前から徐々に見直しの研究が続けられてきたが、依然として、美術館、博物館がそれらを積極的に収集するとい

う気配はみられない。膨大な金額を近代絵画に投入してきた日本の美術館は、それらの近代絵画よりも遙かに質が高く、しかも驚くほど廉価であると思われる江戸の絵画の購入に、これまでなぜか及び腰であった。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。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。

## 三

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。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つても、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。旧来の解釈を覆して、新しい観点による解釈を行う学問としては、本質的にいつて、美術史学というよりは、芸術学という理論的学問があり、近年、芸術学は大きな成果を挙げつつある。しかし、それでもなお、〈美術史学〉という枠組が必要であると考えるなら、やはり、徹底して実証的な姿勢が求められねばならないはずである。たとえば、木村重圭氏をはじめとする多くの美術史家が行っている京、大坂の画家たちの新資料紹介なども、今なお貴重な研究である<sup>10)</sup>。もちろん、今日、社会学的、博物学的等々の研究も重視される中、近代社会がつくり出した〈美術史学〉固有の領域を保持することには意味がないと考えて、その枠組自体を解体してもよいというなら、それはそれで構わない。しかし、たとえば美術史学が解体されたとしても、作品の真贋や作者の特定、制作時期の確定、加えて価格の設定と

いう基礎作業が不必要になるわけでもない。社会は常にこうした作業（研究）を必要としてきたし、また必要とし続けるであろう。ここに美術史学が机上の学問ではなく、現実に対応した学問であるという存在理由が見出されるに違いない。われわれは、毎日、各地の美術館が、また個人所蔵家たちが、真贋や等級の判断を踏まえ、作品を評価選別して、それらの適正価格を考え、収集購入を実行している現実を忘れてはならない。佐藤康宏氏が「美術史学というのはけっして純粹に真理を追究するだけの学問ではなく、經濟活動の一環を成してもいる」<sup>11</sup>と語っているが、実感の籠もった発言だといってよい。要するに、これまで美術史家が行ってきた作業は、美術作品が存在する限り、存続するということである。美術史家は、鑑定の学問としての美術史学の出自を改めて凝視する必要がある。

さらに、私がここで提唱する近世近代絵画を対象とする研究は、一つの柱として、作品評価と真贋の問題を軸にしている。近年の美術史研究は、ともすれば、作品体験から離れた知的で極端な文献学に向かう傾向があるが、その有効性は認められるにしても、一方で、その危険性もまた忘れてはならない。「作品を見る目を養わぬものは早晩死を迎える」<sup>12</sup>という林温氏の言葉は重みをもつ。つまるところ、現場での作品鑑賞が美術史研究の出発点であることが改めて強調されねばならない。というのも、現場で作品を検証することによって、活字化されていない数多くの知識を見出すことができるからである。如何に詳しい美術研究論文といえども、該当する作品の特質を半分も説明してはいない。作品からは無尽蔵に情報が発信されており、繰り返し見ることでも、常に新たな発見がある。また、実物を見る最も重要な意味は、その作品の評価を査定することができる点にある。自明のことであるが、作品の評価は実物を前にして初めて明らかになる。ここに作品を写真図版にしたときの限界があるわけで、その観点からいえば、図版のみで行うことのできる美術史研究は不完全であるといつてよい。たとえば、如何に図像解釈の研究だ

といつても、実物を見なければ解説できない記事(内容)が、まったく掲載されていない論文は危ういものである。写真図版になった大雅の作品は、線描の効果や墨の美しさを半減させている。素人画家である富岡鐵齋の墨の色は、写真図版で見るのとはほぼ同様であるが、同時代の専門的文人画家小川芋銭の描いた墨の色は、写真図版では消えている。

要するに、美術史家とは、作品評価を持続的に行う研究者であつて、評価を抜きにした美術史学は、既成の権威に盲従することにほかならない。その意味では、作品評価を新鮮な角度から絶えず問い直す美術批評も重要な活動であり、かつて美術作品の評価と真正面から向き合った岡倉天心、土居次義、ジャック・ヒリアー (Jack Hillier)らの業績は、縦横に「眼」を用いるという姿勢においては、今も古びてはいない。妙心寺の悉皆調査を続ける中で、作者の特定について困難が生じたとき、繰り返し土居次義氏の見解に立ち戻ったことを思い出す。残念ながら、今日、土居氏の研究の真価は半ば忘れられているといつてよい。真贋の判定と評価を基軸に据えるという観点から、美術史学と美術批評とは一体化すべきである、という立場が生まれてくる。つまり、ここで私は「美術批評としての美術史学」という立場を提唱したい。というのも、美術史家は、知的であるとともに、やはり「眼」の人間でなければならぬからである。世の中には、膨大な量の贋作が溢れており、数少ない真作を拾い上げるといふ作業が、今なお、日本近世絵画史研究の出発点にある。八幡市にある旧家の悉皆調査を依頼され、約五百点もの掛幅を検討した結果、真作と判定できた絵画は、数点のみであつたことを思い出す。いわゆる「歩留まり」というのは、その程度であつて、近世絵画研究において、真贋の判定が如何に重要かは、研究者なら皆が体験することであろう。また、伊藤若冲の代表作である、とほとんどすべての美術史家が認める「果蔬涅槃図」(京都国立博物館蔵)の墨の調子が、若冲の他の基準作の墨の調子とわずかに異なることを見逃してはならない。「果蔬涅槃図」が贋作だと主張し

ているのではない。ただ、若冲にしては、墨の調子はかなり変わっている、といたいだけである。そうした区別の判定が、常に美術史学の出発点になければならない。要するに、美術史学は、美術〈史学〉であると同時に美術〈批評〉でなければならないのである。

ところで、美術批評という問題が浮上したことから、現代の美術と美術批評の問題点に少々触れておくと、二十世紀美術についての新しい価値評価が、今後の美術批評に求められるであろう。というのも、第二次世界大戦後のアメリカ合衆国中心の、いわゆる〈普遍的評価〉という歪んだ尺度が揺らぎつつあるからである。ともかく、一九九一年のソ連邦の崩壊以後、第二次世界大戦後のアメリカ美術の絶対的な優位が、大きな曲がり角に差しかかり、世界各地の民族的特質を表明する美術作品が、大きな意義と力をもちつつ登場してきたことを見逃してはならない。アジアにおいても、韓国、中国、インドネシア、インドなど、さまざまな地域の現代美術が、世界の舞台に登場しつつある。その観点からいって、戦後の日本美術とスペインのそれとは、これまで世界の美術の中で、よく似た位置づけがなされてきた作品群であるために、非常に興味深い。たとえば、美術批評家のルーシー・スミスが評価しなかつた吉原治良と具体美術協会をはじめとする日本の画家たち、そして、やはり、ルーシー・スミスの評価から滑り落ちたエウセビオ・センペレ (Eusebio Sempere) やホセ・ルイス・アレクサンコ (Jose Luis Alexanco) らに代表されるスペインの戦後の画家たちである。ついでに、日本の美術批評に言及しておくと、長らく、美術史家が美術批評家を軽視する風潮が続いてきたが、現代の美術とその批評については、岡倉天心が言及するように、「(同時代美術) を罵倒する時は、ただ自己を罵倒するのである。今の世に美術無し、というが、これが責めを負うべき者はたれぞ。」<sup>(1)</sup> (内は筆者) という言葉を添えておく。

## 四

さて、佐藤道信氏の著書『明治国家と近代美術』など、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<sup>15</sup>。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、小勝禮子氏やパトリシア・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<sup>16</sup>。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ツチ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〈感性の仲介論〉<sup>17</sup>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、森狙仙（生没年不詳）の十八番である〈猿侯図〉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。

もちろん、これらの新しい研究にも大きな問題が残されている。いわゆる様式論による美術史の古めかしさを衝いたこれらの研究は、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、と思われるからである。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つてよい。蛇足ながら、様式論についていえば、日本美術史研究においては、様式論的な研究は、西洋美術史研究ほど、実のところ徹底してなされてはおらず、作品によっては本格的な様式論が望まれるところである。加えて、様式論とは逆に、イデオロギー分析を武器に解釈を

行う制度論や文化研究の場合、多様な美術作品を採り上げながらも、その結論は、色や形をめぐる様式についての読みの浅さから、ほとんど大差のない概念的な結論に落ち着くという弱点が指摘される。つまり、全体として、単純化された演繹的な学問に陥り易い欠点を示す場合が多い。

このことから、美術作品の研究は、個々の作品自体から展開されるべきではないか、という素朴な疑問が生じる。本来、美術史学とは個々の作品の個別性を論じる帰納的な性格の強い学問であったはずだ。要するに、一つの理論で多様な美術作品を一刀両断に切ってしまうことには、大きな疑問が残るといわねばならない。極端に言えば、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（一七九五―一八五九）の作品では、伝記的知識を駆使して論じる必要がある<sup>17</sup>。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径（一八八三―一九五七）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（一七二〇―一七八六）や墨江武禪（一七三四―一八〇六）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。つまり、美術史学の方法とは、もともと研究対象である個々の作品に内在している特質に即して生み出されねばならないはずである。実証的な美術史学と、理論研究としての芸術学の違いがここにある。もちろん、美術史家も時代の子であるので、実証的といったところで、時代が要請する方法に無意識のうちに束縛されている。しかし、それでもなお、時代の制約の中で、徹底した個別性の研究を行うのが美術史学だといっておきたい。美術史学の研究は、個人作家の研究の場合でも、あるいは同時代の作品群の研究

究にしろ、最終的にカタログ・レゾネの作成に向かうのが本道であるかも知れない。その意味では、美術史家は、徹頭徹尾、作品に密着して、既成の方法論、あるいは一定の限られた方法論を避けて研究を行うべきかも知れないが、しかし、これがなかなか難しい。少し油断をすると、流行の方法論に足下を掬われるからである。日本の学問には流行があつて、およそ十年周期で次の〈新しい〉方法が登場するという現実を忘れてはならない。とりわけ、若い研究者の場合、やっかいな問題が浮上する。作品体験の積み重ねが不足していることから、真贋や評価の問題に手を出しにくい。ため、若手の研究者は、論理で押せる理論的研究、あるいは図像解釈に限定した研究、そして新しいと感じられる流行の方法に向かいがちになる。これについては、もつて生まれた気質ということも左右するので、一概にはいえないが、やはり年輩の美術史家による適切な助言と激励が必要であり、作品体験の質と幅を出来る限り拡大することが重要であろう。

加えて、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つ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、百害あつて一利なし、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つた。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、今さういうまでもなからう。理想的にいえば、日本美術史家は、古代から現代美術まで、一応すべての時代にわたつて研究を行う姿勢を保持すべきであろう。加えて、今日では、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違いない。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。おそらく、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ことであろう。その場合には、日本・中国の関係からいっても、泉必東（生年不詳―一七六四）や葛蛇玉（一七三五―一七八〇）、そして林蘭苑（生没年不詳）や田結莊千里（一八一五―一八九六）らの絵画にも照明をあてるべきであろう。

蛇足ながら、第二次世界大戦後の美術史学ということでは、いわゆる学術論文という型にはまった形式にも、長所と短所がある、といわねばならない。もう少し型の違った美術研究、あるいは評論を奨励する必要があるように思われる。つまり、戦後の美術史学と学会の長所と弱点がここにある。たとえば、美術批評家の加藤一雄や文化史家の西山松之助氏の研究などを読み返して参考にすべきであろう。あるいは古代の奈良という文化的背景を抱えて、反近代の立場を鮮明にした保田與重郎の著作なども、いささか極端なイデオロギーに傾斜する場合があるにしても、改めて検討すべき対象である。戦後の美術史研究については、文体一つ例に挙げて、無駄のない明晰かつ関連な文章が基本であることはいうまでもないが、それにしても、研究論文とはいえ、皆が皆、味気のない、いわゆる「学問的」文体に向かう必要などまったくないわけで、もう少し美しい日本語、あるいは個性的な文体による叙述があってもよいはずである。

## 五

誤解がないように述べておくが、ここで私は美術史学、とりわけ日本美術史学が、理論的な芸術学に接近あるいは

は融合してはならないという偏狭な議論を主張しているのではない。私の立場はむしろ逆である。ただし、美術作品という個別的なものの存在する以上、美術史学独自の基礎研究という基盤があると指摘しているにすぎない。基礎研究は徹底して行うべきで、それ自体に学問的意味がある。また、美術作品を研究対象にしようとする芸術学は、美術史的な基礎研究を着実に取り込んで展開すれば、さらに豊かな成果を上げることができようであろう。また、日本美術史学は、日本美術史研究全体の視野に立っていえば、芸術学的方法を積極的に採り入れることで、新しい作品理解を生み出す可能性を広げることができるとは違いない。要するに、日本美術史学と芸術学との連携でいえば、近年の芸術学としての美術研究の目覚ましい成果を如何に抱え込むか、という問題が、これからの日本美術史学の最重要の課題である、ということになる。あまりにも狭く固定された従来の日本美術史研究は、文学や博物学などの美術史学周辺のさまざまな文化領域をも巻き込んで、新しい学問として蘇る必要がある。繰り返して述べるが、日本美術史学と芸術学とに限定して述べると、今後は、〈基礎研究としての日本美術史学〉と〈芸術学としての美術研究〉とのすり合わせの可能性を追求すべきである。このことは実は大変困難な課題であつて、ややもすれば、鑿に懲りて膽を吹くように、隘路に迷い込んで、一方が他方を否定することで大いに成果が上がる、という錯覚も生じやすい。つまり、かつて、現在以上に美術作品の自立性が強調された時期に、様式論一点張りの立場が、他の方法を一段低く見下したのと同様に、今度は、新しい美術研究が、執拗に様式論を排除することで、自己の立場を際立たせ、それが新しい学問であると思ひ込む誤謬である。ともかく、美術史学あるいは美術作品の研究は、出来る限り多様な思考方法を駆使して進める方が、豊かな成果に繋がるに違いない。その意味では、日本美術史研究は、過去に展開したあらゆる方法を縦横に引っ張り出して行う方がよいはずである。ここでは、新しい日本美術史学の〈先端的な〉成果は、美術史学と芸術学との巧妙な合体にある、とだけいっておきたい。

最後に、日本美術の評価をどのように考えるか、という問題を考えてみた場合、大坂画壇の絵画を例に挙げれば、「模倣（粉本）による人間同士の交歓の絵画」、「私淑を含む人と人との交流の絵画」というキーワードが想起される。その点では、木村兼葭堂と大坂画壇の画家たち、あるいは紀州の野呂介石（一七四七―一八二八）と奥田元継というように、日本各地の画家たちと儒者たちとの交流という問題は非常に重要であり、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、人と人との意外な繋がりを示す点で興味深い<sup>18</sup>。そこでは、岡田半江はいうに及ばず、八木巽處（一七七一―一八三六）や中井藍江（一七六六―一八三〇）、そして上田公長（一七八八―一八五〇）らの絵画の価値も言及されねばならないし、福原五岳（一七三〇―一七九九）や岡熊嶽（一七六二―一八三三）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（生没年不詳）と俳諧の關係も浮上してくるであろう。そして、池大雅の研究においても、大雅を支えた裾野ともいうべき、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、より広い視野から明らかにするであろう。また、人と人との交歓・交流というのは、何も大坂の文人画に限った問題ではなく、広く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つてよい。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、そして親から子へと続く人間の交流の中から生まれたという意味で、江戸後期から明治期にかけて活動した佐藤魚大、佐藤保大、佐藤守大、そして二代佐藤魚大らの文化的価値の高い絵画、加えて近代では、菅橋彦、北野恒富（一八八〇―一九四七）、生田花朝（一八八九―一九七八）、中村貞以（一九〇〇―一九八二）らの流派を越えた人間關係に基盤をおく絵画がそうである。その観点からいって、〈厳しく選定された普遍性をもつ作品〉という評価の基準などは、きわめて胡散臭く感じられるに違いない。さらに、〈人と人との交歓・交流の絵画〉というのは、日本美術に限定されるわけでもなく、中国絵画においてもまた当

てはまるが、しかし、日本近世近代絵画は、湿润で温雅繊細ともいうしかない「人と人との交歓・交流の絵画」である、といっておきたい。

註

- (1) 静岡県立美術館他編『もうひとつの明治美術—明治美術会から太平洋画会へ』、もうひとつの明治美術展実行委員会、二〇〇三年七月。
- (2) 今橋理子「展覧会をめぐる江戸美術と〈越境〉」、『美術フォーラム21』第六号、醍醐書房、二〇〇二年六月、五六—六一頁。
- (3) 田中英道『日本美術全史』、講談社、一九九五年。文人画については、二七四—三〇四頁。
- (4) 拙稿「耳鳥齋、ある忘れられた戯画作者」、前掲書『美術フォーラム21』第六号、九一—九七頁。拙稿「耳鳥齋の滑稽と虚無—近世大坂の戯画」、「笑いの奇才 耳鳥齋! —近世大坂の戯画」、伊丹市立美術館、二〇〇五年四月、四—一一頁。
- (5) 橋爪節也「大阪の憂鬱 軽視された『美術都市』近世大坂画壇研究に思う」、『美術フォーラム21』創刊号、醍醐書房、一九九九年十一月号、六六頁。
- (6) 狩野博幸「江戸時代は江戸時代」、同書『美術フォーラム21』創刊号、一一九頁。
- (7) 岡倉天心『日本美術史』、平凡社、二〇〇一年一月、二二—二二二頁。
- (8) 拙稿「伝常信・常梅(カ)・常元 常俊及び永岳の障壁画」、『関西大学博物館紀要』第五号、関西大学博物館、二〇〇〇年三月、一三六—一三七頁。
- (9) 辻惟雄「日本美術の見方」(岩波日本美術の流れ七)、岩波書店、一九九二年、二—三頁。
- (10) 木村重圭「京都画家寄合描押絵貼屏風について」、『美術フォーラム21』第八号、醍醐書房、二〇〇三年六月、九—一七頁。
- (11) 佐藤康宏「若冲という事件」、前掲書『美術フォーラム21』創刊号、五九—六五頁。
- (12) 林温「美術史家の生と死! (一遍聖絵)の巻末は後補?」、前掲書『美術フォーラム21』第八号、七一—七五頁。
- (13) 岡倉寛三(村岡博訳)『茶の本』、岩波文庫、一九二九年、七一頁。

- (14) 佐藤道信『明治国家と近代美術』、吉川弘文館、二〇〇〇年。
- (15) 小勝禮子「美術は『死』に向き合えるか―メモント・モリ」再考」、前掲書『美術フォーラム21』第八号、一〇八一―一三三頁。パトリシア・フィスター「美術史中無尽蔵。男性有り、女性有り……」、前掲書『美術フォーラム21』創刊号、七二―七七頁。
- (16) 岸文和「写楽はどのように語られてきたか―日本美術史と浮世絵師イメージー」、前掲書『美術フォーラム21』創刊号、八三―八九頁。岸文和「魔除けのメディア学―白沢王の絵はいかにして鬼を鎮めることができるか―」、前掲書『美術フォーラム21』第六号、七六―八六頁。
- (17) 拙稿「〈忠魂〉の絵師と〈長篠合戦図〉―浮田一恵の生と死」、前掲書『美術フォーラム21』第八号、八七―九三頁。
- (18) 拙稿「大坂の絵画・兼葭葎とその周辺」、『日本思想史学』第三四号、日本思想史学会、二〇〇二年九月、七一―一五頁。

〔付記〕

本研究は文部科学省学術フロンティア推進事業「東アジアにおける文化情報の発信と受容」(代表者・松浦章)による成果の一部である。