

まえがき

日本近代美術史はこの三十年余りの間、周縁的なもの、非美術的なものを積極的に取り込み、かつての作品研究や方法論中心のオーソドックスな美術史とは明らかに異なるものへと変貌を遂げてきた。それでもいまだ認識すらされていない問題が、実は美術の周辺や隙間に山積している。

明治以後、西洋文明とともに「美術」という制度を受け入れてきた歴史は、日本の近代美術を必然的に社会や政治と不可分のものとした。明治初期に必ずしも自明とはいえなかった「美術」という概念は、近代化をめざす政府の博覧会や共進会といった産業・文化政策を通じて日本社会に浸透していき、時間をかけて現在見るようなあり様となっていった。こうした制度論はすでに議論の前提となつて久しいが、伝統と西洋のはざまから生まれた近代の様々な造形物は、これまで本当に十分論じつくされてきたのだろうか。

たとえば焼きものや家具などの道具類、印刷物は近代以降「美術作品」になつたのだろうか？ あるいは、かつて岡倉天心と小山正太郎の間で「書ハ美術ナラズ」論争が交わされ、岡倉が小山を論駁したかに見えたが、果たして書は「美術」の枠内にうまく落ち着いたのだろうか？

また「日本」の「近代美術史」は、圧倒的に東京を中心に記述・編纂されており、西洋との関係も、かつては日本／フランス、東京／パリといった特定の間を結ぶ事例が重視された。しかし近代以降流入した新しい表現手法は、日本各地で土地に根付いた表現と結びつき、その場所ならではの造形物を生み出していたはずである。同様に日本で生まれた造形物も、世界の各地でそれぞれの場の歴史と抜き差しならぬ形で関わりながら、新たな展開を見せていったのではないか。東京ではない場の「近代美術」、あるいはフランス以外の国における「日本美術」とはどのようなものだったのか。

このように改めて考えれば、「もやもや」する問題は日本の近代にまだまだ数多く残されている。この論集は、比較的后発の学問分野といえる日本近代美術史においてさえ、今もって等閑視されているそれらのテーマや視点について考えるものである。

明治期そのものが江戸時代と明確に切り離しては理解できないように、日本の近代美術は、西洋とのほごま、江戸文化とのほごまから興った。書画骨董と調度品のなかから、西洋美術の技法や発想を独自の表現に落とし込んだ「美術」のようなもの（写真油絵などはその一例だろう）が生まれ、やがて西洋の規範に則った「美術」への擬態がはじまり、二十世紀に入る前後によりやくアカデミックな純粹美術が定着していったように見える。このような歴史をひと続きのものとして理解するためには、「美術」と見なされた作品のみ、あるいは美術団体史や流派史のみを取り上げて論じるのでは不十分ではないか。前述した「美術」のようなもの」をも含め、近代の造形表現を「美術」ではなく「視覚イメージ」や「造形物」としてはば広くとらえ、それらを含めた歴史を語ることが必要だろう。

本書では、「美術」と「美術以外」の間に引かれてきた境界線を一旦ないものとし、「視覚イメージ」や

「造形物」を美術のみならず歴史や社会、政治のなかに置き、読み解くことで得られる成果を示す。「美術」に限らないモノやコトを取り上げ、再考することで、従来の日本近代美術史をとらえ直し、「美術」の外側に広がる豊かなイメージの世界を明らかにするのが本書の目的である。従ってここで黒田清輝や横山大観といった一般に著名な美術家が中心的に取り上げられることはない。またこの試みには、印刷物や書といった「美術」外に位置するとされるものを、改めて「美術」として認定しようという意図ももちろんない。

近代以降「美術」からはみ出したものを「美術」と同一地平に並べ、それらについて改めて考えること。それこそが日本近代美術をめぐる「もやもや」を解消する方法であると考え。

本書は四部からなる。まず序章は、メディアを越えた視覚イメージの読み方を示す。明治から昭和初期の印刷物には、深々と土下座する人物が時と所を変え頻出し、時には現実の人間が図に示されたままの行為をなぞる。丹尾安典「歴史の形成と視覚イメージ——近代土下座考」は、これらのイメージに通底する意味を考察する。

続く第一部「それは美術なのか？」では、われわれが見ているものが美術作品なのかどうかを問い直す論考を掲げる。一般に、近代の美術作品を美術作品たらしめるのは単独の作者のセンスや技巧、オリジナリティといった要素であると考えられがちである。しかし明治期の工芸にはそのような基準では測れない、複数の作者が関わりジャンルをまたいで成立した作品が少なからず存在する。それらの作品を近代的な美術作品とみることができるのか。また「書ハ美術ナラズ」論争で岡倉天心によって美術であるとされた書は、後に博覧会の美術部門から姿を消し、教育課程の一つとして生き残る。太平洋戦争時、書は精神修養の手段

であり国防にも役立つと盛んに称揚されるが、戦後は学校教育の必修科目としては廃止される。その際著名な書家たちによって展開された書道擁護論が、抽象的な精神論という点で戦時中と変わりがなかった事実は、書道の芸術性に関する問題を改めて提起する。そして絵画の分野では歴史画に焦点を当てる。明治中期以降盛んに描かれるようになる歴史主題の絵画は、従来菊池容斎の『前賢故実』の影響の元に成立したとされてきた。しかしその発想の原点が実は十九世紀中葉のアメリカの紙幣図にある可能性を提示し、一見伝統的な美術と見えるものが、実は国家が作る印刷物や、大衆的な摺り物から生まれたことの意味を問う。

前述したように日本の「近代美術」は、東京を中心とする近代化の流れのなかで移入された西洋の美術概念に基づいて語られてきた。そこで第二部「場はイメージとどうかかわるか？」は、この議論を「場」に注目して再考する試みを集めた。ここでは従来の「美術」に含まれない造形物や、「美術」を超えた活動をみせる画家が主役となる。

まず前半では、日独、日米の美術交流に関する考察を取り上げる。日独では、国家間の贈答に着目することで対象を美術以外の視覚イメージへと広げ、日米では、忘却されてきた在米日本人画家をとおして、画家の範疇を超えて日米芸術交流の貴重な礎をつくった活動が跡づけられる。

一方後半では、京都と沖縄という歴史的に固有の伝統を保持する場所を選び、東京とは異なる「美術」の近代化が検討される。京都では、揺るぎない伝統工芸の基盤を背景として、画僧から油彩画家に転身し、「洋画」「日本画」の範疇に収まらない活動を続ける画家が輩出されたこと、沖縄では、琉球王国以来の絵師が、近代化の流れのなかで画家へと立場を変えてなお伝統に依拠し続けていたさまが明らかになる。

第三部「これも美術か？」では少し視点をずらし、そのような複雑な経緯をもっともらしい「近代美術

史」にまとめあげるなかで、従来の研究が取りこぼしてきた「周縁」の事象に光を当てている。目にとまりやすい「中心」——芸術家が芸術を意識して打ち込んだ展覧会のタブロー——が一樣なのに対し、周縁の周縁たるゆえんは多岐にわたる。一点制作の貴重な作品の周囲には複数つくられる版の作品の世界が広がり、芸術作品の背後にはその何倍、何十倍もの芸術を意図せずにつくられた作品（なかには作者不詳のものもある）がひかえている。それらは当然展覧会で発表されたわけではないし、芸術として受け止められていたという保証もない。だが展覧会での鑑賞を晴れの舞台と考える限り、こうした作品の制作と受容は、美術史的には副次的な出来事ということになりかねない。またいわゆる芸術作品であっても、その生身の作者に目を移せば、展覧会での作品発表という晴れの瞬間は膨大な日常の時間に支えられている。展覧会の芸術にスポットライトが当たり続ける限り、そうした営みもまた美術史の後景に退かざるを得ない。第三部の論考に通底するのは、このような周縁の事象に目を向け、議論の表舞台へと引き上げること、日本の近代美術史に歴史叙述としての厚みを取り戻そうとする意欲である。

最後の第四部「イメージは何をあらわしているか？」では、このような日本近代の視覚イメージを果たして「読む」ことができるのか、という根源的な問いが提示される。そこで用いられるのは意外にも、美術史学ではきわめてオーソドックスな手法とされる画像解釈学だ。特定の意味と結びついたイメージを文字のようなものとして読む画像解釈学は、一個の作品を理解する手段としては必ずしも十分とはいえない。しかし、ある時代の文化や社会のムードといった雲をつかむような主題に取り組む場合は、同じ画像づたいにジャンルの壁を越え、普段は一緒に考察される機会の少ない様々なメディアを結びつけることで、思わぬ社会的、歴史的な文脈を浮かび上がらせる力を秘めている。どんな画像もそれ自体を対象に据えて向き合ってみれば、

それがそこに、その時、そのような姿で生み出された背景には、歴史的な潮流から個人の思惑にいたるまで、大小様々な事情がはたらいていたことが分かる。と同時に、その表現がその後の事態に及ぼした影響にも一筋縄ではいかない多様な側面のあったことが見えてくる。とらえ難い広がりを持つ日本近代の視覚イメージに切り込む上で、画像解剖学が持つこのような力は、ある意味あつらえ向きかもしれない。第四部におさめた四編の論考は、いずれもそのかなり野心的な実践である。

本書の試みは多分に挑戦的なものであるため、意図した通りの成果を挙げ得ているかはまだ分からない。しかしこういった視点が、今後美術史に限らず日本近代を考える上で何かしらの刺激になることを、編集委員一同はただ願うのみである。

編集委員会代表

増野恵子