

# 美術 Art

佐藤 道信<sup>どうしん</sup>

キーワード：「日本美術史」、中国美術、西洋美術、ジャポニスム、相対比較、特質論、制度論、グローバル化、ギャップ

## はじめに

書くより先にまずお詫びしておきたい。一つに、全く筆者の独断と偏見によること。二つに、たった九点に臆面もなく自著をとりあげる。お詫びから始める初めての体験になつてしまうが、文責はすべて筆者が負うしかない。

ここで紹介するのは次の九点。本企画の要件、概説書・入門書として、源豊宗<sup>とよむね</sup>『日本美術の流れ』（一九七六）、戸田禎佑<sup>ていすけ</sup>『日本美術の見方』（一九九七）、高階秀爾<sup>たかしなひさゆみ</sup>『新版日本美術を見る眼』（一九九六）。加えて日本美術の特質論を決定つけた、矢代幸雄<sup>やしろゆきお</sup>『日本美術の特

質』（一九四三）に替えて同『世界に於ける日本美術の位置』（一九四八）、辻惟雄<sup>のぶお</sup>『奇想の系譜』（一九七〇）。近年の研究動向を反映する、北沢憲昭<sup>のりあき</sup>『眼の神殿』（一九八九）、木下直之<sup>なおゆき</sup>『美術という見世物』（一九九三）、佐藤道信<sup>どうしん</sup>『〈日本美術〉誕生』（一九九六）、榎木野衣<sup>さわらぎのえ</sup>『日本・現代・美術』（一九九八）である。

すべて戦後の本だが、研究の専門化・細分化が進んだ現代において、全体を見通す良質の概説書・入門書が少ないのは日本美術でも同じである。その上でこれらの戦後の本を解説するには、まず前提となる状況の説明が必要だろう。

第一に、近代に政府編纂による官製美術史として成立した「日本美術史」の場合、戦前までは国内外への国威発揚の役目を担う、強い政治性とイデオロギー性を帯びていた。当代美術も同様で、工芸

の場合は欧米のジャポニスムの需要への輸出によって、富国論の一翼を担つてもいた。それが一転、第二次大戦後は政治性とイデオロギー性を削除し、「日本美」の強調へとソフト転換が図られている。前記の著述も、基本的にすべてこの戦後の文脈上にある。

第二に、欧米のジャポニスム（一八六〇年代～一九一〇年前後）が好んだ日本美術は、ジャンルでいえば浮世絵と工芸、時代としては江戸時代、階級的には庶民階級の芸術を中心としていた。ところが日本での官製「日本美術史」は、歴代の支配階級（公家・武家・両者が支えた仏教）の美術を中心としたため、日本・西洋の日本美術観に大きなギャップが生じることになった。日本では一九一〇年代から浮世絵が「日本美術史」に加わり、戦後さらに縄文美術が加わって現在にいたる。一方、西洋での日本美術観はジャポニスムのそれが基本型として現在まで続き、一九九〇年代以降マンガ・アニメがそれに加わるが、一貫していわば日本のサブカルチャー系の美術に熱い視線が注がれているのが特徴である。したがって日本での概説書や入門書は、通常日本での「日本美術史」を反映しており、それの場合によつてマンガやアニメが加わり始めるのは、ほぼ一九九〇年代以降である。同時にこの時期、ポスト「現代美術」としての「アート」でも、近代以降ひたすら分離されてきたハイカルチャーとサブカルチャーが交錯し始める。そしてそうした「日本美術史」の構造じたいを検証したのが、やはり一九九〇年代以降の

『美術の制度論』だった。前記の近年の四書は、大なり小なり同じ視点を共有しており、『来し方』をふり返り『未来』を考える視点のとり方は、本企画にも通じているだろう。

以上を前提に九つの著作を見ていくが、ここで『日本史文献事典』（弘文堂、二〇〇三、以下『文献事典』）に収録された著者自身による自著の解説を、読み合わせて見るのも面白いだろう。この事典は日本史に関する三三七二点の研究文献をとりあげ、やはり研究者・学生・院生を想定読者に、著者自身が自著の意図、内容、意義を解説したものである。前記の九点中六点が収録されているため、ここでも積極的に引用する。

## 一 概説書・入門書

ここでとりあげる三書の著者、源豊宗（一八九五—二〇〇一）、戸田植佑（一九三四—）、高階秀爾（一九三一—）の三氏は、それぞれ日本美術史、中国美術史、西洋美術史（および日本近現代美術）の大家である。その彼らが、それぞれの立場から比較論的に日本美術を論じたのが三書であり、わかりやすく書かれたものだけに逆に洞察力の深さが際立つ。共通するのは、日本美術論が陥りがちな『独自論』への批判と自戒であり、高い視点から俯瞰した中国・西

洋美術との比較、造形論をふまえた意識の比較から、日本美術が語られている。

日本美術論が「独自論」に陥りがちな傾向は今でもあるが、その淵源には、前述の近代のナショナリズムのほかにもう一点、重要な要因として西洋のジャポニスムによる「日本美術称賛」がある。両者が結びついた「美術国日本」という自尊と偏向への違和感を彼らは抱いており、むしろ比較によってこそ日本美術の特徴や特質が理解されるという意識が三書のベースになっている。

源豊宗『日本美術の流れ』（思索社、一九七六）

二〇〇一年、百五歳で亡くなった源豊宗氏の生年は、一八九五年（明治二十八）、日清戦争終結の年だから、近現代の日本美術史研究の体現者といえる。世代的には、岡倉天心ら「日本美術史」の体系構築世代の次の世代にあたり、文明論的な日本美術論（時に優越論）から、ジャンルごとの専門化が始まる移行期に、研究を開始している。そのため、以後の多ジャンルにわたる氏の専門研究も、基底に東西比較論があり、八十一歳時の本書にはその成果が凝縮されている。

本書は哲学者上山春平氏（一九二一—二〇一二）を聞き手に、源氏が答える対談形式を本にしたもので、内容は古代から昭和戦後まで、各時代の美術を中国・インド・西洋美術と比較しながら縦横に

論じている。興味深いのは、彼が自身を「私はむしろ超作家美術史の立場をとる側の者です」（本書「はしがき」）とし、個別の天才や傑作より背後の「作家の群像性」（同）と、そこから個々の事例も見てきた、としている点である。序章では「ヴィーナス—西洋」「龍—中国」「秋草—日本」と、各美術の象徴モチーフをあげ、「情趣主義」と「装飾主義」を日本美術の特質としている。聞き手の上山氏は「あとがき」で、自分が同書のタイトルをつけるなら、『日本美術を貫くもの——秋草の美学』としただろうと述べている。

戸田禎佑『日本美術の見方——中国との比較による』（角川書店、一九九七）

戸田禎佑氏は中国美術史の研究者だが、中国美術史の場合、そもそも研究者が特定の時代や作家に特化するより、通史的かつ幅広い作家を扱う傾向が強い。氏が日本美術の様々な時代やジャンルを、中国美術との影響関係から論じているのも、この前提があるからだろう。

日本美術の「独自論」を最も強く批判しているのが本書で、その原因を「偏ったナショナリズム」「中国美術への無理解」「日本美術史研究の偏向と不勉強」にあるとして実に手厳しい（『文献事典』）。しかし「研究ノート風」に具体例をあげて、日本美術史研究の盲点を指摘」（同）した内容は、中国でなぜ黒の絵画・水墨画が生まれた

のか、「江戸時代の宗達・光琳派が、何故、山水画を画かなかったのか？」（同）など、根本にかかわる問いと答えが次々にくり出され、スリリングな展開に耳の痛さを忘れる。

同時に一方で、「中国人の中国美術史家は、自国の美術以外にあまり興味を示さない」（本書「はじめに」）、「中国美術史、ことに中国の研究者が、日本美術をより詳しく知ることが、自国の美術史を構築するための、非常に有効な手段である」（『文献事典』）とし、「公平」な見方による「東アジア美術史の小さな教科書を記すことが私の長年の夢だった」（「はじめに」）とする。ここには、「日本の「中国美術史」研究者として、両者をまたいできた氏の立ち位置がよくわかる。

高階秀爾『新版日本美術を見る眼』（同時代ライブラリー、岩波書店、一九九六）

西洋美術との比較による日本美術論というなら、高階秀爾氏の右に出る者はいないだろう。氏は本来西洋美術史の研究者だが、西洋美術、日本美術、美術史研究、美術評論、専門書から普及書まで、じつに多くの著書がある。前述の『文献事典』に掲載された日本関係の著作だけでも、『日本近代の美意識』（青土社、一九七八）、『日本絵画の近代——江戸から昭和まで』（同、一九九六）、『西洋の眼日本の眼』（同、二〇〇一）があり、『日本近代美術史論』（講談社、

一九七二……ちくま学芸文庫、二〇〇六）も名著として知られる。そのいずれもここでとりあげうる内容で迷ったが、ここではその内容が近代をこえて日本美術全体に及んだ本書を選んだ。

一九五四年から五九年までのパリ留学から帰国した高階氏は、近代の日本洋画に自身と重なる共感と同時に違和感を覚え、幕末・近代の絵画、江戸時代の洋風画、さらに日本美術全体へと研究を広げていった。東京大学教養学部出身で文学・美学・哲学にも通じる氏が、専門研究だけでなく、テレビ・雑誌・講演会・シンポジウムなどで行った啓蒙的な美術論は多くのファンを生み、本書や前記の著書もそうした文章をまとめたものである。

本書は「Ⅰ 日本美術の方法」「Ⅱ 東と西の出会い」、新たに書きおこした「Ⅲ 記憶と憧憬」の三部からなる。「小さいもの」「清浄なるもの」「装飾性」といった日本の個性（第Ⅰ部）、明治洋画における東西、アカデミズムと前衛美術、ジャポニスム（以上第Ⅱ部）、伊勢神宮・ピラミッドなどの歴史遺産に見る記憶の伝え方の違い（第Ⅲ部）など、西洋美術との比較による日本美術の性質への言及は、いずれも新鮮で説得力がある。前述の著書も含め、専門性を兼ねた優れた概説書としてお薦めしたい。

## 二 日本美術の特質論

現在、日本美術の特質として一般的に認識されているのは、優美さや繊細さ、装飾性といった要因だが、これらは近代にも積極的に評価されていたわけではない。西洋美術への志向や対抗、優越論の中では、あるいは東洋の盟主や大東亜其栄をめざす中では、「弱さ」になりかねない要因であり、むしろ敗戦後の平和をめざす中で「日本美」のキー概念として浮上した感が強い。ここには、西洋美術や中国美術にあつて日本美術にないものを、対抗的に新たに作り出そうとした近代の発想から、日本美術にあつて他にないものを積極的に評価しようとする発想の転換が認められる。ところが東西美術の「公平」な相对比较から、戦前期にすでにそれを「日本美術の特質」として指摘した人物がいた。日本での西洋美術史研究の泰斗（たいと）であり、同時に日本東洋美術史の研究者でもあつた矢代幸雄（一九一〇—一九七五）である。戦前からすでに世界的研究者として活躍していた彼の日本美術の特質論は、戦後の大きな指針として受け継がれたように見える。そして一方で、静的特質に対するもう一方の動的な日本美術の特質を、現代的な純粹造形の視点から指摘したのが、縄文美術を「情念の美」として「発見」した岡本太郎や、「奇想」の画家の系譜を見出した辻惟雄氏（一九三一—）だったといえる。

矢代幸雄『世界に於ける日本美術の位置』（東京堂、一九四八）講談社学術文庫、一九八八）

本来ここで第一にあげるべき矢代幸雄の著書は、一九四三年の『日本美術の特質』（岩波書店）だが、復刻版がなく入手困難なため本書とした。本書は、一九三五年啓明会で行った同タイトルの講演をもとに、加筆して戦後一九四八年に出版したものである。

一九八八年に講談社学術文庫として復刻された際には、矢代の深い薫陶（くんたう）を受けた高階秀爾氏が解説を書いている。

一九九〇年（明治二十三）横浜に生まれた矢代は、東京大学英文学科に学ぶが、在学中に水彩画が文展に入選して話題となるなど、語学力のみならず画才にも恵まれていた。同じ横浜出身の岡倉天心との関係から、日本美術院の画家たちと原三溪の三溪園での古美術研究会に参加し、タゴール来日時には通訳をつとめるなど、早くから古美術、当代美術との接点もあつた。一九一五年（大正四）、卒業論文「感情主義の芸術論」によつて首席で卒業した彼は、東京美術学校（現東京芸術大学美術学部）教員となり、西洋美術史を講義。一九二〇〜二五年の欧州留学後、『サンドロ・ボッティチェリ』（一九二五）をロンドンで出版し、以後欧米の研究者とも幅広い交流をもつた。同時に帰国後は日本・中国美術の研究も始め、美術研究所（一九三〇年、現東京文化財研究所）を設立するなど、美術行政でも大きな功績を残した。

本書のもとになった一九三五年の講演に先立ち、矢代は同じ啓明会で一九二八年、「日本の立場より見たる西洋美術」「西洋美術に於ける東洋的要素」と題した講演を相次いで行っている。そして本書と同題の講演「世界に於ける日本美術の位置」では、日本美術の優越論を批判し、美術の世界性を説き、国際的視野からの理解が必要だとした。ここで日本の宗教美術の象徴性、藤原彫刻の感傷性、大和絵の装飾性、印象主義としての浮世絵などが論じられ、それが一九四三年（昭和十八）の『日本美術の特質』（岩波書店）で言う、「印象性」「象徴性」「装飾性」「感傷性」という四つの特質にまとめられていくことになる。戦後まもなくに出版された本書では、前半に一九四六年の講演「国際文化と日本美術」が加えられて一冊となっている。

辻惟雄『奇想の系譜』（美術出版社、一九七〇・ベリかん社、一九八八）戦後の日本美術史、日本美術論に最も大きなインパクトを与え、今なお読み続けられているのが本書である。本書は、「流派史の平板な羅列にとどまっていた当時の江戸時代絵画史に対し、流派の枠を超えた表現論の立場から、従来特異な存在として傍流扱いされていた」（『文献事典』）六人のエキセントリックな画家たちの伝記と作品を、「奇想」の系譜としてまとめたものである。とりあげられたのはいずれも江戸時代の画家で、岩佐又兵衛、狩野山雪、伊藤若冲、

曾我蕭白、長沢芦雪、歌川国芳の六人である。何より「奇想」の語は、流行語として以後の展覧会や出版物で多用され、伊藤若冲は近年ますます人気となっている。各画家の伝記は当初、『美術手帖』に「奇想の系譜——江戸のアヴァンギャルド」（一九六八年七月十二月号）として連載されたもので、美術史だけでなく現代美術にも大きな影響を与えた。

辻惟雄氏は、もともと狩野元信から研究を始めた中近世絵画を中心とする美術史研究者だが、アカデミズムと奇想の系譜という異なる存在の共存を、日本美術の特質として示したことで、日本美術イメージは大きな広がりと幅をもつことになった。氏が提示した「かざり」の概念も、繊細優美な装飾性というより、身にまとうことでデモーニッシュな力を得ることを指す点、今の「デコる」に近い感性を示すものと言えるだろう。

氏はじつは筆者の恩師でもあるが、ボソボソと話し、あちこちに物を忘れていく俗気のないキャラクターから、この先生ならではの本として弟子の間で評判だった。これほど弟子たちに好かれ、学会でも人気者の研究者も少ないだろう。氏自身の逸話も多いが、近年では現代アートの村上隆氏がすっかりハマって、氏と様々なコラボレーションを展開している。



### 三 現在の研究動向を反映した著作

一九九〇年代以降の日本美術論に大きな影響を与えたのが、『美術の制度論』である。近代初頭に西洋から移植された「美術」という概念の成立とその制度化が、当代美術、美術団体、美術学校、美術教育、美術館、美術市場、古美術保護、美術史、美術史学のすべてを成立させたとする北沢憲昭氏（一九五一—）の『眼の神殿』は、研究対象を従来の作家・作品から美術の社会システムへと一気に拡大させた。『作品をよく観る』ことを叩きこまれた美術史研究者にとって、「美術」概念によつて逆に歴史から「なくなつた」ものが研究対象になることや、自らが属す機構組織じたいが検証対象となつたことは、拠つて立つ足場が大きく揺らぐようなショックだった。ここでとりあげる図書は、北沢氏と筆者が「美術」の内側、木下直之氏（一九五四—）はその外側、榎木野衣氏（一九二二—）はポスト「美術」としての現代「アート」を扱つたものといえる。

北沢憲昭『眼の神殿——「美術」受容史ノート』（美術出版社、一九八九・ブリュッケ、二〇一〇）

本書が出たとき、筆者は三日間頭の中が真っ白になつた。北沢氏は現代美術の評論家で、本書のそもそもの起点には、一九七〇年代

の現代美術で絵画や彫刻の「復権」が論じられた時、「美術」を無条件に前提としたことへの批判があつたという。ここから彼は近代に遡つて「美術」概念の成立過程を追ひ、それが「国民国家の構築過程と不可分」かつ「同型のシステム」をもつものだったこと。博覧会や博物館は、その「視覚による啓蒙の装置」だったこと。そして「日本画」の成り立ちには「国民国家形成と相即的」だったことを明らかにした（以上『文献事典』）。近代日本画を専門としていた筆者にとつて、その中心にいた岡倉天心やフェノロサが、なぜ日本画だけでなく東京美術学校や古美術保護、美術史学、「日本美術史」の創始者でもあつたのかを、ここで初めて理解した。彼らは美術の「近代」と「日本」そのもののシステムをつくつたのだつた。

以後の氏の活躍はめざましく、美術の制度論はあらゆる局面におよんだ。とくに一九九〇年代以降、彼は現在まで続く「日本画とはなにか」「工芸とはなにか」論を一貫してリードし、各所での論説を『「日本画」の転位』（ブリュッケ、二〇〇三）、『アヴァンギャルド以後の工芸——「工芸的なるもの」をもとめて』（美学出版、二〇〇三）などにまとめている。また本書の副題「美術」受容史ノート」に対して、「美術」形成史ノート」と副題をつけた『境界の美術史』（ブリュッケ、二〇〇〇）は、本書の「各論にあたる一冊」（『文献事典』）であり、本書と合わせて読むといいだろう。

北沢氏の場合、「美術」概念を軸に「現代」と「近代」を反照的

に捉えるのが特徴で、批評家、作家、美術史家を交えた数多いシンポジウムの企画も、彼ならではのと言える。

木下直之『美術という見世物——油絵茶屋の時代』（平凡社、一九九三・ちくま学芸文庫、一九九九）

北沢氏が「美術」を「眼の神殿」としたのに対して、それを「見世物」としたのが本書である。正確には、「美術」が切り捨てた見世物文化や、美術と見世物の喫水域を再評価し、美術の方こそ見世物としたのが本書である。軽妙な口上で始まる冒頭で、氏は「見世物は美術が生まれ育った家」であり、「生家は本当に貧しかったのか」と問う。「見世物に向けた憎悪の形成は、近代美術の形成と表裏の関係にある」とし、本書での唯一の自戒は逆に「日本近代美術の貧しさを決して笑わないこと」（あとがき相当の口上）だったという。生人形、写真油絵、写真掛軸、油絵茶屋など、活気と俗気がブンブンする見世物小屋を、彼は楽しそうに再現し、権威張った「美術」に向ける視線は辛辣だ。

木下直之氏はもともとスペイン美術史が専門だったが、兵庫県立近代美術館で一九九〇年に企画した「日本美術の十九世紀」展が、本書の契機となっている。その間に彼は、博覧強記の近代日本美術史研究者・青木茂氏（一九三二—）の薫陶を受けている。じつは前述の北沢氏も同様で、とくにこの世代には、研究の早い時点で青

木氏の影響を受けた人が多い。しかしそれぞれに異なる視点の研究者となったことは、逆に青木氏の懐の深さを感じさせる。木下氏は本書以後にも『わたしの城下町——天守閣からみえる戦後の日本』（筑摩書房、二〇〇七）、『股間若衆——男の裸は芸術か』（新潮社、二〇一二）など、刺激的な視点からの著書を多く刊行し、ファンも多い。こうした彼の活動は、美術研究でのポストモダニズム、あるいは「ホワイトキューブ」（白壁の展示室、つまり美術館やギャラリー）から街へととび出していた一九九〇年代以降の「アート」に通じるものも感じさせる。

佐藤道信『日本美術の誕生——近代日本の「ことば」と戦略』（講談社メチエ、一九九六）

恥ずかしながら筆者の著書である。「美術」概念の成立当時は、当初から「美とは何か」という美学論を伴っていたが、本書は語彙論の立場から、「美術」とそのジャンル用語「絵画」「彫刻」「美術工芸」の成立と、言説としての「日本美術史」の成立を追ったものである。もともと幕末・近代の日本画の研究者だった筆者にとって、北沢氏の美術の制度論は、岡倉天心やフェノロサが日本画をこえた美術の「近代」「日本」の制度の創設者だったことを明らかにした点で、避けて通れない決定的なものとなった。

筆者側の前史としてあったのは、一つに美術史研究を始めた当初



から、近代絵画史で日本画・洋画ともになぜ新派系だけがとりあげられ、旧派系は忘れられたのか。二つに、一九八五年から翌年にかけて在米近代日本美術品調査を行った時、日本で巨匠とされる人々の作品がほとんどなかったという、ショッキングな事実だった。その巨匠たちが、西洋化を進めた流れの中から選ばれていることからすれば、この西洋側の無関心は、日本美術の近代化は誤りだったのかという意見さえ出かねない危険な状況に思われた。しかもそれは近代の日本美術だけでなく、通史としての「日本美術史」観じたいにも生じていた。これが冒頭で触れた日本・西洋間の「日本美術」観のギャップであり、ここではどちらが正しいかではなく、なぜそうしたギャップが生じたのか、構造レベルでの説明が必要に見えた。そうした時に現れたのが北沢氏の『眼の神殿』であり、これで少なくとも日本側の状況は説明できる見通しがついた。以後、制度化を実行した美術行政の分析などから『明治国家と近代美術——美の政治学』（吉川弘文館、一九九九）をまとめたが、西洋側の検証はなお手を出せないままである。近年、各国のジャポニスムの検証から道筋が見えつつあり、彼らの今後の研究の進展に期待したいと思う。

榎木野衣『日本・現代・美術』（新潮社、一九九八）

本書は、一九九〇年代以降のアートシーンをリードしてきた批評家・榎木野衣氏のベストセラーである。一九八〇年代に言われた現

代美術の「出口が見えない」状況に、北沢氏が近代に遡って「美術」の起源を明らかにしたのに対して、戦後の現代美術を「閉じられた円環」と捉え、その「円環の彼方」を問うたのが本書といえる。日本・現代・美術と中黒で分節化した本書のタイトルは、一見北沢氏や筆者の発想に近いように見えるが、榎木氏の意図は現代美術の「正史」を書くことではなく、そもそも「日本現代美術」という領域は成立するのかを問うことにあった。「成熟したジャンルも成立しない」日本という「悪い場所」にあつて、「それがどんなに情けないものであつても、鏡に映し出された「弱さ」から出発するしかないだろう」（第一章）とする彼は、批評にも美学や美術史、美術館といった内側からではなく、外部性や他者性が必要だとする。

『シミュレーショニズム——ハウスミュージックと盗用芸術』（洋泉社、一九九一）増補版、ちくま学芸文庫、二〇一一）、『日本ゼロ年』展（水戸芸術館、二〇〇〇）、『後美術論』（美術出版社、二〇一五）など、インパクトのある批評を続ける彼にとつて、影響力の大きさから本書が戦後現代美術の『教科書』のように読まれたことは、逆にショックだったらしい。本書が「日本研究」の一書としてここできりあげられることも、あるいは彼にとつて不本意かもしれない。筆者の解説も要を得ていないのではないかと思うが、解釈はそれぞれの読者に任せることとして、ここで重要書として本書を紹介しておきたい。

#### 四 研究、批評か、鑑賞か

ここであげた九書は、いずれも広い視野からの相对比较によつて日本美術を捉えたものである。自尊的な「独自論」を否定し、作家や作品・流派の羅列を批判している点も共通する。ただ作家・作品論じたいを否定しているのではなく、それへの「偏向」を批判している点は注意を要する。作品・作家論、方法論としての様式論は、美術史研究の基本であり、筆者自身そこを通ってきた。とくに日本美術史の場合、その方法論が鑑定法としての比重が大きくなつた背景には、寺伝や社伝、家伝に包まれた作品の作者・制作年代を比定し、自前で「日本美術史」という体系を作らなければならなかつた歴史的状况があつた。また戦後の美術館建設ブーム、展覧会ブームは、作品があつてこそその美術館と展覧会だつたから、作品・作家が中心となつたのは必然でもあつた。ただ美術の場合（美術だけの状況の意味ではないが）、多くの人が触れうる視覚メディアだけに、作家、批評家、美術史研究者、鑑賞者など、いくつもの立場からの視線が交錯する。概説書や入門書が「誰にとつての」もので、内容も大きく変わってくる。歴史研究者からは、美術史は研究と鑑賞が混交しているという声を聞き、作家からは、展覧会で自分の作品を企画者の文脈に勝手に乗せるなという声を聞く。矢代幸雄は戦後、

美術史は美術史研究者のためにあるかのようになつたと嘆いた。こうした立場の違いは、芸術大学という実技中心の場で美術史研究を行う筆者にとつて、日常的に突きつけられる問題でもある。本企画は想定読者が他分野の研究者、学生、院生と明快だつたため、独断と偏見ながら九書をあげたが、読者が変わればとりあげるべき著書も変わることをお断りしておきたい。

#### 五 日本か、海外に向けてか

そしてもう一点、情報のグローバル化と留学生が増加する中で、これから日本美術の研究を始めたい外国の人々への概説書や入門書も求められている。専門書か一般向けかの両極のものばかりで、翻訳すべき良質の概説書がわからないという指摘を、海外の研究者からよく聞くが、ここで問題となるのが、冒頭で述べた「日本美術」観のギャップの問題である。それを埋める概説書はかなり難題かもしれない。

また近年の留学希望で顕著になつてきたのが、かつてジャポニスムのあつた欧米地域以外の、中米、南米、オセアニア、東欧など、なぜここから？ 誰が日本美術を教えているのか？ といった地域からの申請が増えていることである。そうした所にも、未調査の日本

美術（ジャポニスム）コレクションがあるらしいことが分かってきたが、どうやらほかにも理由があるようだ。ある人は「情報化で知識を入手しやすくなったからではないか」とし、確かにそれはありそうだ。それと同時に、世界中で人気の日本のアニメやマンガで日本文化に触れた人が、より深く日本美術（文化）を研究したいと考えて留学を希望したケースが、じつは少なくないのではないかと考えている。「クールジャパン」のソフトコンテンツとして、経済産業省がアニメやマンガの輸出に本腰を入れたのは一九九〇年代からだ、それを見て育った世代が今、留学し始めているということかもしれない。この場合、ギャップの問題はよりリアルに顕在化する。また欧米圏での日本美術のシンポジウムが、欧米の研究者だけで行われているケースも多く、ここには日本側の研究者の語学力の問題も絡んでいる。これは筆者にとつても他人事ではない。

しかし一方で、希望を感じさせる状況も生まれつつある。近代を専門とする筆者の場合、東アジア諸国との間で問題となる『歴史問題』は、常に近代の戦争や侵略関連の事柄でやりにくいことも多いが、東アジア圏からの留学生たちの国境をこえたテーマ設定は、実際に何があつたのかを明らかにし始めている。美術での東アジア諸国と日本の関係においては、「日本美術」観のギャップというより、仏教美術・水墨画など実際には広域レベルで行われた交流が、「美術史」の枠組としては各国の『一国（自国）美術史』として分断さ

れていることの方が問題である。その点、留学という身体まるごと  
の越境と研究は、逆に情報社会の中で改めて重みを増しているよう  
にも見える。できることから始める、でもいいのかもしれない。