

## 【コメント】

### 稲賀繁美 INAGA Shigemi

私は日本美術の専門家ではありません。むしろ私のほうが西欧近代の規範 (canon) に近いかもしれません。『平安人物志』については、多分後で早川先生からお話があると思うので省略します。今日、ポール・ベリーさんは最初のほうで、日本におけるcanonとヨーロッパにおけるcanonを二つdichotomyとして対比してお話になりました。これをもう少し詳しく見ていくと、「the West」というのも一つではないことが判明します。それから、canonがどういう歴史的な情況、つまりcircumstancesの中で変わっていったかということの研究も必要だろうと思います。

いくつかの例を挙げるにとどめます。最初に池大雅の研究をなさったとおっしゃいました。これは個人画家の伝記研究という形式ですが、その伝記という形式そのものが、場合によってはヴァザーリ以降のヨーロッパの概念 (concept) であったかもしれません。例えば北斎の場合ですが、北斎の最初の伝記といえるものは、多分飯島半十郎の書いたものだと思います。これは日清戦争が終わったころの伝記ですが、日本の国内需要で書かれたものではありません。フランスで北斎の人气が大変高くなった。そこで、詳しい北斎の伝記 (biography) が必要だといわれたときに、日本側は必要な情報を持っていないことに気付いたわけです。この間には、実は小林文七という人がかんでいます。彼はフランスの画商、サミュエル・S・ビングという、これはアール・ヌーヴォーを始めた人で、その前に日本の画商をやっていた人ですけれども、彼のあたりから要求されて、北斎の生涯に関する情報を集めた。それを飯島半十郎が利用して執筆をしてのうえ公刊したということになるわけです。そうしてみると、伝記研究という形式そのものですら、実は外の需要によって出てきた研究の態度であったかもしれません。

二つ目に、室町の水墨画の話をなさいました。いつから室町の水墨画が本当に日本美術史の中で重要になったのか。そしてそれはなぜだったのか。これもいろいろ考える必要があるだろうと思います。私の持論ですけれども、これについては同じく19世紀末に、イギリス、アングロサクソンの評価と、フランスの評価の間でappreciationに関する対立があったことが、当時の文献からかなり明らかだと思います。

フランス側の当時の日本美術観は、印象主義的 (impressionistic) な見方でありました。それがその後、フランスで光琳が割に早く評価される状況にもつながっていくのです。デコラティヴ アート (decorative art) を重視していく姿勢が19世紀の80年代半ばにでてきます。

それに対してイギリス側は、日本に来ていたお雇い外国人の人たちが、実際に *in situ* といえますか、日本で作品を見て、自分たちとしては日本における評価に寄り添って室町の水墨画を持ち上げました。『日本絵画史』は、ウィリアム・アンダーソンという英国のお雇い外国人が最初に関し、フェノロサがその後に出てくるわけです。彼らは水墨画を高く評価した。多分これには日本のクアトロチェントという意識が働いたのだらうと思います。つまり、ヨーロッパのルネサンス *canon* に合わせて、それとパラレルなカタチで日本の絵画史のピークを探していく。フランスの何も知らない *amateur* たちの評価に対して、アングロサクソンの人たちは対抗意識を持っていた。これは明らかでありまして、ド・ゴンクールが『北斎伝』を書いたときに、ウィリアム・アンダーソンがそれに対して、すごく慇懃無礼な礼状を送っているのです。自分のほうが北斎を詳しく知っているのだけれども、北斎なんてくだらないということをゴンクールに言うために書いた手紙です。そうした欧州内部での確執も見えていく必要があるのだらうと思います。

三つ目に、例えば「南画」に対する評価の問題も時局にかかわっている。近代の日本で南画の再評価がなされてくるのは1910-1920年代だと思っております。それ以前のことはちょっと置いておきます。リバイバルみたいなことになって、たくさんの研究書が出版されたのは1910-1920年代。これはなぜかという、ヨーロッパの規範 (*canon*) に合わせていったん日本美術史、絵画の歴史を書いてみた後で、では日本の独自性をどこに探し出せばいいかが改めて問われてみると、結局南画というものに行き着いた。これは明治でいう「文人画」とは違う位相 (*phase*) です。「新南画」などという言い方がされます。滝精一や田中豊蔵など、近代の美術史の教育を受けた日本の第二世代の美術史家たちが、こうした時代風潮の中で研究を進めていくようになる。そうした制度的 (*institutional*) な状況を見ていかないと、なぜ、どういう規範 (*canon*) がいつごろどのような環境において強調されたのかは分かってこない。そういう局面を、得てして美術史家の専門家であるわれわれは見落として、抹消してしまいがちです。場合によっては、そのあたりを探ると自分の先生の評価にかかわってしまいますから、言いにくいということもあるかと思えます。

最後に、四番目として、数年前の論争に触れます。江戸時代の美術を評価するのにどういう基準 (*criteria*) でやればいいのか。片方には京都国立博

博物館の狩野博幸先生がいらっしゃって、もう片方には、もう亡くなりましたが、学習院大学の千野香織さんが居られました。狩野さんの千野さんに対する批判というのは「お相撲を評価するのにプロレスの規則でやったって意味がないだろう」というものです。日本の絵画を評価するには、日本の同時代の基準 (criteria) で研究するのが正道であろうと。そこに外から持ち込んだフェミニズムで価値判断をするのはおかしいだろう。狩野さんはそういう批判をなされたわけです。ただし、私はこれに対しては反論があります。一つだけにとどめますが、狩野さんが言っているdisciplineというのも、実はヨーロッパから来た博物館という制度に保護されて、その中で通用している近代、明治30年代以降の価値観に基づく研究の方法です。それは決して徳川の同時代の評価 (art appreciation) と同じものではないはずである。そうしたわれわれの立っている歴史性も考えに入れる必要があるだろうと思います。

〈早川〉先ほど稲賀さんのコメントにありました『平安人物志』のことですが、それをテーマにした展覧会が10年ほど前に、平安博物館 (現・京都文化博物館) で開かれました。あの時は画家だけに焦点を当ててやったのですが、実はあの本には画家だけではなく、江戸時代後期に京都に住んでいたさまざまな文化人たちが分類され、住所とともに記載されています。『平安人物志』は幕末までおよそ10年ごとに全部で9回改版されますが、いま日文研では全部にわたってデータベースを作成しています。そしてちょうど幸いなことに、森幸安が作った当時の京都の町の詳細な地図が発見されましたので、その地図の上に『平安人物志』に出てくる人物を分野ごとに色分けして載せるという作業を行っています。それはもうすぐ完成する予定ですが、これが出来上がりますと、画家だけでなく、儒者とか書家とかさまざまな文化人がどこに住んでいて、誰と誰とが近所に住んでいたというようなことが見えてくると思います。その辺のことが見えてくると、先ほど先生が言われましたように、それぞれの専門研究がその分野だけに注目しては済まなくなるのではないかと考えています。『平安人物志』のデータベースはあと1年ほどでオープンできると思っています。