

## 美術交渉としての日本美術史研究と東アジア

中谷 伸生

はじめに

一つの美術作品が、いかなる他の美術作品の影響を受けて誕生しているのか、を解明するこれまでの美術史研究は、大きな成果を上げてきたように思われる。美術作品、すなわち、建築、彫刻、絵画、工芸などの造形作品は、視覚的な表象の受容を基盤にして展開するだけに、文字を基盤にする文学作品よりも、その影響の拡がりが一層速くて広い。享保十六年（一七三一）に長崎にやって来た中国画家の沈南蘋の写生画の日本国内における展開は、現代でいえば、あたかも衣服に見られるファッションの流行にも似て、またたく間に京、江戸、大坂を席卷し、日本各地に南蘋派と呼ばれる写生的絵画を誕生させた。また、円山応挙の登場について、上田秋成が、晩年の随筆集『膽大小心録』において、「絵は応挙が世に出て、写生という事のはやり出て、京中の絵が皆一手に

なった」と語ったことはあまりにも有名である。蛇足ながら、南蘋派が大坂では広がらなかったという従来の見解に対しては、改めて異議を申し立てたい。

こうした美術作品間の影響関係については、日本の近世近代絵画史研究を見渡しても、膨大な数が見出されるが、その場合、研究対象として扱われるのは、常に形態や図様の原型（モデル）の実証的確認、あるいは発見、また、酷似する形態モチーフや図様の発掘、さらには、絶対とはいえないにしても、おそらく影響関係があった可能性が高い作品同士の類似などである。

美術作品間の影響関係をめぐる比較研究において、問題となるのは、「おそらく影響関係があった可能性が高い」と思われる作品同士の関係が、事実として、どの程度まであったのか、さらに那推すれば、両者は本当に影響関係にあったのかどうか、ということであろう。つまり、従来の美術史研究では、作品間の圧倒的な

類似、あるいは文書による影響関係の指摘などがある場合にのみ研究発表がなされたわけである。いうまでもなく、実証的な美術史学は、こうした緻密で客観的な裏付けを必要とし、実証可能な範囲に限定して研究を行う厳密な学問である。いたずらに、この範囲を越えることは研究の放棄ともみなされた。

しかしながら、数多くの美術作品を検討してみると、それらの中には、こうした事実関係の裏付けがとれないにしても、やはり、何らかの影響関係があるに違いない。あるいは、あると考えた方が美術史全体の理解がすっきりする、という場合が結構多い。そういうした場合に、これまでの影響関係の美術史研究では対応できず、新資料などが出てくるまで、いわゆる棚上げの事態に陥る。

そこで、厳密さは捨てないにしても、ゆるやかに影響関係を論じる「美術交渉学」、さらには、「文化交渉学」という研究方法が浮上してくるかもしれない。岡倉天心が『東洋の理想』において展開した、縦横かつ複雑に影響し合う作品群の究明、そして、美術の背後にあるものからの作品解釈という研究姿勢、つまりは方法論が想起されるであろう。

本稿では、こうした観点からの「美術交渉」の方法論を採り上げ、従来の影響関係の美術史研究に対して、もう一つの比較研究の立場を提案し、その立場から見えてくる、一国主義を越えた東アジア美術史研究について考えてみたい。

## 一 大坂の文人画を東アジアに位置づける

さて、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」の美術史研究は、大きな転換期を迎えつつある。グローバル化の潮流の中、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、美術史学は、いわゆる日本美術史研究や中国美術史研究、あるいはイタリア美術史研究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。実際、日本美術史や中国美術史研究においては、一部の研究者から、「東アジア美術史」を打ち立てる構想が浮上しており、少なくとも、日本美術史研究は、東アジア美術史という枠組へと移行しつつあるのではなからうか。

ところで、美術交渉、あるいは文化交渉学としての日本美術史研究を問題にすると、日本美術史の領域の中でも、アジア的要素を濃厚に示す大坂画壇の広大な領域を抜きにして研究は成り立たない、と思われる。少なくとも、近世近代絵画史においては、そういう状況が鮮明になるはずである。これまでの文人画論なども、

中国の士大夫概念や文人画概念を執拗に論じつつ、教科書的に固定した感のある池大雅、与謝蕪村、田能村竹田、浦上玉堂、そして渡辺華山らとその周辺の文人画家たちについて解説することに終始してきた。つまり、大坂の文人画家たちは軽視されたのである。しかし、京と並んで、少なくとも数の上では、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。

明治の後半に、藤岡作太郎が明治三十六年（一九〇三）に著した『近世絵画史』（金港堂書籍）において、かなりの頁数を割いて論じた大坂の文人画家たちは、藤岡以後、顧みられることなく、忘却されることになった。藤岡は京、大坂、江戸の三都の文人画の動向に触れて、「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。」<sup>①</sup>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、野口小蘋、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た。<sup>②</sup>藤岡は、大坂の文人画家の中では、抒情的な雰囲気を漂わす半江の絵画を高く評価し、「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。」<sup>③</sup>と解説した。

藤岡も言及しているように、売画を糧とする職業画家ではなく、余技で描かれた作品の多い大坂の文人画家たちは、日本の文人画

家たちの中で、最も文人画らしい性格を示していることから、半江を軸に大坂の文人画に注目した藤岡の見解は貴重である。要するに、藤岡の文人画論は、数多くの文人画家を輩出した大坂の文人画家たちを重視して論じたところに大きな意味があったが、以後の文人画研究においては、藤岡の主張は受け入れられることなく現在に至っている。

要するに、大坂の木村兼葭堂（一七三六一―一八二〇）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、大きな弱点をもち、江戸の文人画論は、今、再考すべき時期を迎えたようである。大雅や蕪村の時代には、まだまだ中国文化の理解は浅く混沌としており、兼葭堂とその周辺の大坂の画家たち、あるいは竹田や半江の時代に至って、ようやく中国文化の理解が深さを増すことになる。文人画家としてきわめて重要な大坂の半江や米山人の絵画から、十時梅屋（二七四九―一八〇四）や愛石（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。

加えて、秀逸な文人画を描いた日根対山（一八二三―一八六九）や田能村直入（一八一四―一九〇七）らについての評価の低さに

ついでいえば、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、対山や直入らの幕末・明治の混乱期に活動した画家たちの作品は、「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、文化的に大いに価値のある美術作品だ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一つの課題となろう。

たとえば、江戸後期の大阪で活動した濱田杏堂（一七六六一—八一四）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、さらには、倪雲林に倣ったという《倣倪雲林筆法山水図》（二三一・〇×二九・五センチメートル・個人蔵）などを制作しており、大阪の画家と中国文化との繋がりの深さの一端を仄めかす。また幕末明治期を挟んで活躍し、中国絵画の影響を色濃く示す田結莊千里（一八一五—一八九六）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や橋

本青江（一八二一—一八九八）らの文人画がそれにあたる。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。要するに、東アジアの物資や知識は、まず大阪に集積されたが、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、まず大阪に集積されたということであろう。

「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、重要な概念である。中国の文人画は、長崎を基点に大阪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阪の兼葭堂周辺で、最も文人画らしい絵画が隆盛をみたのである。

従来 of 文人画研究は、中国の文人画と日本の文人画を比較検討しながら、その源流に言及するということでは、東アジアの枠組を押えていたわけであるが、そこには大きな盲点があつて、近代の学問の造形的価値に重きを置いた研究姿勢が、大阪の文人画を東アジア美術史の枠組に含み入れるという視点を欠いていた。中国絵画と関係が深い濱田杏堂らの文人画に見られる東アジア的要素の展開をまったく無視して、それを「つくね芋山水」と擲揄してきたということである。

以上、一国主義を基盤としてきた日本美術史研究は、文人画研

究においても、東アジアの美術との関係をかなり歪んだやり方で捉えてきたため、「文人画とは何か」という原点を忘れてしまうことになったのである。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興味深い内容が明確化されることになるう。

## 二 長崎派から東アジア美術史を考える

大坂の長崎派の絵画については、鶴亭（一七二二―一七八五）や森蘭齋（生年不詳―一八〇二）らの画家たちについての研究がごく少数あるのみで、大坂の長崎派については、あまり研究が進展してこなかった。享保十六年（一七三二）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（一七一五―一七八六）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つ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」という。紫石は南蘋の弟子筋にあたる画家たちの中で、最も南蘋

の作風に近いといわれているが、紫石の絵画もかなり幅が広く、南蘋を引き継ぐ正統派と簡単に言ってよいかどうか、今後の検証が必要である。

さらに、宮島氏によれば、京ではわずかに岸駒（一七四九―一八三八）などの例外を除けば、円山応挙（一七三三―一七九五）が登場した後、円山派・四条派の写生派に対して、南蘋派は十分に對抗できなかったという。<sup>5</sup> 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齋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（一七一七―一七九〇）、宋紫石のように大名家に入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、大坂での蘭齋の活動であろう。『浪華郷友録』に「森蘭齋 島町壺丁目高倉筋南入 森鳴雀字九江号蘭齋西學熊繡江得沈南蘋花卉翎毛」と記されており、蘭齋は熊斐を介して南蘋の画風を学んだことが判明している。晩年になって、蘭齋は大坂から江戸に出たが、これまでの研究では、蘭齋は、南蘋派が隆盛した江戸に出て本格的に活躍したと論じられてきた。『兼葭堂日録』や『浪華郷友録』によれば、蘭齋が長崎を離れた後の安永四年（一七七五）に大坂で暮らしていたことが記載されており、天明七年（一七八七）には複数の門人を抱えていた事実が記されている。

こうした蘭斎の研究を検討して分かることは、当時、多くの画家たちにとって垂涎的であった長崎遊学の後、大坂にやって来て、弟子たちを抱え、少なくとも安永二年（一七七三）から寛政元年（一七八九）にかけての十四年間、そして、最大では寛政七年（一七九五）までの二十二年間、大坂で暮らし、南蘋派絵画の普及に努めた蘭斎の活動が十分に論じられてこなかったことである<sup>⑦</sup>。しかも、近年の伊藤紫織氏の研究では、蘭斎は南蘋の唯一の直弟子である熊斐（神代彦之進）の娘婿となったということであるから、熊斐没後に大坂に出て活動した蘭斎の制作活動は、いうまでもなく、正統派の南蘋派絵画の普及であって、南蘋の直系というべき蘭斎の重要な位置づけによる大坂での活動を見逃してはならない。その成果が、近年次々に発見される熊斐筆の南蘋派の絵画であり、また、天明二年（一七八二）に片山北海が主宰する漢詩文のサークル混沌社の人々の応援を受けて出版した『蘭斎画譜』である。常識的に考えて理解できる蘭斎の大坂での活動を軽視してきた従来の南蘋派研究は、厳しくいえば、頭から大坂には絵画はない、という大坂画壇を意図的に除外したともいえる粗雑な研究だといってよい。

加えて、南蘋の作風とはかなり異なる四条派の中井藍江（一七六六一―一八三〇）による《楨檜群鹿図屏風》（関西大学図書館蔵）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くて柔らかい筆触を示しており、緻密で粘りのある南蘋風

のそれとはかなり異なるが、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、それを和様の雰囲気醸し出す四条派風の群鹿図にまとめた藍江の構想には、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いであろう。かつて、南蘋派の研究は、かなり大雑把に南蘋派の特定を急いだため、南蘋派の輪郭があいまいになった感が否めないが、藁に懲りて膾を吹くの譬どおり、今度は、あまりにも潔癖に南蘋派を特定しようとしたために、南蘋派に連なるはずの画家たちが、そこから除外されるという結果に陥った。南蘋派の研究はもう一度、再検討する時期を迎えたようである。

近年、南蘋の曾孫弟子にあたる大坂の葛蛇玉（一七三五―一七八〇）の研究が大きな進展を見せており、蛇玉筆《山高水長図》（関西大学図書館蔵）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する貴重な絵画だといってよい。《山高水長図》に限定して述べれば、一瞥で文徵明の作風が想起されるが、文徵明や沈周などの中国絵画が、いか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<sup>⑧</sup>。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にも注意を払わねばならない。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を描き出すことで、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。

要するに、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、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した可能性が高い。確かに、大坂画壇の画家たちは、南蘋風の緻密で粘りのある作風に従うことを嫌ったかも知れないが、文化全体を鳥瞰的に眺めれば、大坂の画家たちは、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。大坂の南蘋派については、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南蘋風の吉祥の図様に注目することが重要である。そこから、日本の絵画が、そして、いうまでもなく、大坂画壇の絵画が東アジアの絵画と深いつながりがあることを改めて確認する必要性に迫られるであろう。

文人画や長崎派をはじめとして、大坂画壇の研究は、少なくとも、昭和五十六年（一九八一）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つてよい。大坂画壇の絵画には、京の絵画ほど造形的に優れた作品が見られないということが指摘されるかもしれない。そのことは半ば事実であるにして

も、それでもなお、日本美術史の全体を把握するためには、大坂画壇を理解することは不可欠である。さらに、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、ひょっとすると、東京の研究者にとって、大坂という地域は、研究上の地の利がないということかもしれない。というのも、関東に遺存する美術作品についての研究は、かなりマイナーな作品にまで及んでいくからである。これについては、交通機関の発達した現在でも、依然として地理的条件が決定的だといつてよいのかもしれない。

### 三 江戸狩野を東アジアの障壁画として捉える

江戸時代以降、二十世紀に至る日本絵画史の研究については、近年、重要な研究が次々に発表され、美術史研究は大きな転換期に入ったといつてよい。これについては、何時の時代も転換期であるという意味ではなく、二十世紀から二十一世紀への進展は、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に他ならない。既存の日本美術史概説や日本美術全集などは、個々の作品の評価の流れについて、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であろう。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。

さらに、東アジア美術史として把握すべき作品群について検討を行わねばならないが、その一つは江戸狩野の作品である。とりわけ、京都や大阪に数多く遺存する寺院などの障壁画である。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、大半は探幽風および常信風の粉本による絵画だと推測され、作品の水準としては、可でもなく不可でもない作品群だといってよい。筆者による二十数年にわたる妙心寺の障壁画調査から見えてきたことは、これら江戸狩野の障壁画が、東アジア美術史の枠組の中に据えると、意外にも、重要な意味を帯びてくるということである。たとえば、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<sup>⑩</sup>二面などを見ると、かなり水準の高い作品であり、一瞥では、隣室の渡辺了慶の障壁画の続きのようにも思われるが、よく見ると、やはり常信系統の知られざる狩野派画家の作品であることが判明する。その意味では、これまでほとんど放置されてきた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が必要であろう。

要するに、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。つまり、中国大陸で制作された膨大な障壁画は、異民族との戦乱

や骨肉相食む内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については、日本という一國主義的理解を外して、もう一度、東アジアの美術として捉え直すことで、今まで見えなかった意外な状況が鮮明になろう。

ともかく、天心やフェノロサらが高く評価した琳派の画家たちや狩野芳崖らをはじめとする日本美術院の画家たちと、彼らが評価しなかった京狩野の狩野永岳、そしてまた、天心らに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、今こそ作品に即して問うべきであろう。その場合に、大英博物館をはじめとする欧米の価値基準をも導入して、柔軟に考えるべきだと思われる。美術作品の評価についても、日本人による一國主義的な評価を越えて、グローバルゼーションという見地から再評価する必要がある。

天心らの評価が、ほぼ一世紀を経て今日まで続いたのは、後代の美術史家たちの怠慢だとも考えられるが、いずれにしても、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、退蔵院、建仁寺など、京都や大阪に遺存する未紹介の障壁画は、基本的に江戸狩野は価値がない、という従来の名品主義の日本美術史研究、そして、多くの美術館、博物館の価値基準が、いかに偏りのあるものであったかを明らかにしている。つまり、東アジア美術史という枠組を浮上させると、たちまち従来の評価基準が揺らぐことになる。その意味でも、今後の日本美術史研究においては、東アジア美術史という枠組が不可欠となる。

#### 四 美術交渉学から文化交渉学へ

— 一國主義を越えて —

美術史研究において、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。今日、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

歴史をどこまでも深く述べるのは、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美術を述べるにあたって、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、あるいは死去した後、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國主義に他ならない。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「一國主義」の美術史研究が、今、大きな転換期を迎えつつある。グローバルゼーションの流れの中、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イタリア美術史という一國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、これまでの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による美術史研究の価値評価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二十八年（一八九五）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論じるものである。

さて、日本美術の歴史は、明治二十三年（一八九〇）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、細部はともかくとして、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、狩野典信という例外もあるとはいえ、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。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（一九八一）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。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考察すると、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。実際、欧米における日本美術史研究では、明治維新を跨いで連続した美術史の展開を論じる研究が一般化しており、それこそが国際化へと向かう文化交渉学としての美術史へと近づく研究ではなからうか。<sup>1)</sup>

さて、第二次世界大戦後の美術史学は、緻密さを追求して細分

化され、日本美術史全体を見渡すスケールの大きさに欠けることになった。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。今後、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へ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がいはいは必要である。

もつとも、インドを源流にする日本美術史を理解するには、「東アジア」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。しかし、この問題提起については、現状では、一定の型にはまった東アジア美術史ではなく、さまざまな学問的姿勢による研究を想定しておく必要がある。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、京都や釜山、あるいは杭州や台北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。

## おわりに

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つてよい。今、日本美術史研究は大きな転換期に入ったようである。それについては、天心の価値評価に基づく日本美術史を大きく修正するとともに、それとは逆のやり方で、天心のアジア史観に基づくアジア美術史の構想が、新たな意匠をまとうて浮上してくるにちがいない。少なくとも、近世絵画史研究においては、日本、中国、韓国を共通に扱う東アジアの美術研究、すなわち「東アジア美術史」が誕生するであろう。そのときにこそ、大坂画壇が東アジア美術史へと大きく展開され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つて、アジアそのものからでなければならぬ。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、東アジア美術史が成立することになれば、その学問は、西洋の学問を利用しつつも、アジアの学問や風土の中から生まれてこなければならぬ。

## 注

- (1) 藤岡作太郎『近世絵画史』、金港堂書籍、明治三十六年(一九〇三)、二四〇頁。
- (2) 同書、二四二頁。
- (3) 同書、二四三頁。

- (4) 宮島新一「三都における南蘋画風の流伝」、『大和文華』第七十三号、昭和六〇年（一九八五）、二二頁。
- (5) 同書、二二頁。
- (6) 同書、二二頁。
- (7) 拙稿「大坂の南蘋派―森蘭齋の《西王母図》と《桃と薔薇と白頭翁図》」、『美術フォーラム21』第二十三号、四―九頁。
- (8) 伊藤紫織「森蘭齋について―支持者とのかかわりを中心に―」、『美術史』第一五六冊、平成十六年（二〇〇四）、三三三―三四八頁。
- (9) 拙稿「大坂画壇と清代の中国絵画―沈南蘋と葛蛇玉を中心にして―」、『アジア文化交流研究』第1号、関西大学アジア文化交流研究センター、平成十八年（二〇〇六）三月、一四五―一五三頁。
- (10) 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。
- (11) 藤田高夫「東アジア文化交流学の対象と方法―グローバルCOEプログラム開始にあたって―」、『或問』第十三号、近代東西言語文化接触研究会、二〇〇七年。
- (12) 岡倉天心『東洋の理想』、講談社学術文庫、一九八六年、二二〇―二二二頁。

（本研究は平成二十五年度、関西大学アジア文化研究センター「東アジア文化資料のアーカイヴズ構築と活用の研究拠点形成」（代表者・松浦章）の成果の一部である。）

# Research on Japanese art history concerning the aesthetic interaction with East Asia

NAKATANI Nobuo

For more than a century, from the Meiji Restoration onward, art history in Japan has followed the trajectory of Japan's efforts to "escape from Asia" and to join the global world as an advanced nation, with research in the field strongly oriented toward Western culture, and tending to undervalue Asian culture including that of China. However, today, the study of Japanese art history now appears to have reached a major turning point. In this regard, major revisions of the Japanese art history based on the values articulated by Okakura Tenshin are being carried out. Conversely, the conception of Asian art history, grounded in Okakura's perception of Asian history, is likely to reemerge in new guises. At least as far as early modern painting is concerned, it seems to be the time for the birth of an "East Asian art history," i.e., art historical research that deals with the arts in Japan, China, and Korea as a single field. If in the near future such an East Asian art history is to be established, it must arise out of the scholarly traditions and the ethos of Asia.