

田中日佐夫教授成城大学退任記念シンポジウム

日本美術史における「近代」

発言者（五十音順）

金	田	田	田	津
惠	中	中	上	上
信	修	二	英	輔
小林純子	田中日佐夫	千速敏男	野地耕一郎	（司会）

時代区分ということは歴史を考えるうえで、何よりも重要なことであります。

わが国の「近代」はいつから始まるのか？ 今までのもつとも常識的な考え方では、それは明治維新からであろうということでした。

しかし、それはあまりにヨーロッパの歴史を考える「物さし」を当てはめての考えではないでしょうか。わが国にはわが国の「物さし」があるのでないでしょうか。また、一応文明国と呼べるような国ならば、「近代的要素」はいろいろな形でいろいろなところにあるのではなからうかと思うのですが、どんなものでしょうか。

ただ、それを考えるとき、今の日本では欧米における「モダン (modern)」「コンテンポラリー (contemporary)」などという概念とは少し違った「近世」「近代」という概念に頼りすぎているのではないか、という問題もかかわってくるでしょう。

その点を明らかにしたうえで、「近代的要素」を探っていきたいのです。また、その点について、意見を戦わせていただきたいと思います。

田中日佐夫

〈パネリストのレジュメ〉

田中 恵（たなか・めぐむ）

日本美術史における「近代」―文化の衝突、文明の衝突、文化と文明の衝突、あるいは、見る側の変化と作品の評価―

一、美術を教育すること

現在、美術史や美術理論を通じて教育に携わっているわけだが、大学で美術を教える、または学ぶ、ということとはどういう構造から出ているか大いに疑問を持っている。すなわち美術が、言葉の点でも、近代の発想から生まれていて、現在のアートの在り方と、かなり隔たりがあると思うからである。美術が上手か下手か（良いか悪いか）、それはアートとの関わりでどういうことか。作り手と見る側の双方において、評価に新しいルールが模索されている中で、再びアカデミーから学校へと移り変わった当時（明治）のことがテーマにされねばならないであろう。

二、新しい評価軸

西欧のルネッサンスが科学的遠近法という手段を大いに用いて、のように見えることを美術の技術として定着させたわけだが、「見えないもの（こと）」をいかに表現するかは、別の問題だった。今それが中心的課題となっている。そこでは、もつと多様な判断が必要で、近代が前提視した作品そのものの自立すらテーマとなりうる。

三、西欧と日本

西欧近代をそのように文明的な側面からとらえれば、文化は文明を用いて表現されるものに見える。しかし、西欧の科学的遠近法を用いた絵画では、実物大というもう一つの現実にはそれを中心に据えているものもありそうだが（博物画、秋田蘭画、円山四条派など）。また、歪んでいることも、西欧では科学的ではないから、否定的だった。しかし、これらは今後新しい価値観として復活していくだろう。西欧において浮世絵はその先兵だったように見え

る。そうすると日本で西欧文明を取り込んだ頃、西欧においては文明に対する批判がすでに始まっていて、文化的には日本は先端にいたようだ。

富田 章（とみた・あきら）

日本近代美術史の中の反近代

明治以降の日本における近代化は、西欧化ということとほとんど同義であった。美術においてもそれは同様であったが、西欧における近代化が、アカデミーやサロンといった官設の制度からの脱却という一面を持っていたとするならば、日本美術の近代化は、皮肉なことに西欧をモデルとしたがゆえに、反近代的な要素を内包することとなってしまった。なぜなら、美術の思想としてはともかく、制度としては官展たる文展の創設、および官字としての東京美術学校の設立という、西欧における反近代的要素が明治以降の日本美術の主流をなすという結果となったからである。旧派・新派の対立も、日本画・洋画の対立も、結局はこの反近代の枠組みの中の覇権争いであったとみなすことができる。

こうした中であって、江戸時代において近代的傾向（西欧的な意味における？）を色濃く持っていた浮世絵や南画が、明治以降の「近代化」の中で、前近代的なものとして衰退していかざるを得なかったのは、日本近代美術史の大きなパラドックスであったと言えるのではないか。

千速 敏男（ちはや・としお）

日本の美術の近代を再考する

日本ならびに欧米における歴史上の現象としての美術の近代化を、美術が「芸術のための芸術」になること、美術が自立することと考えたい。美術の自立とは、美術作品がなんらかの（ことばによる）物語の説明 (Illus-

(ration) の手段として用いられるのではなく、かたちそのものによつて（ことばによるのではない）自己完結した意味（あるいは内容）を表現することと考えている。なお、このことは、かたちの抽象化と同義ではない。具象的なかたちにおいても、かたちそのものによる（ことばによるのではない）自己完結した意味の表現はありうる。そこで、イスラムの美術などにおける現象としての抽象的なかたちによる造形とは区別されなければならない。

日本の美術は、すでに江戸時代までに以上の意味における美術の近代化が始まっていた。しかし、明治時代以後の日本の美術における近代化は、西洋化と重なりあうことになつてしまふ。

この場合の西洋化とは、二つの要素からなつていたと思う。一つは、先に述べた美術の近代化であるが、もう一つは、西洋において美術の近代化以前に確立された美術の在り方、すなわち美術アカデミーの理論の受容である。西洋の美術アカデミーにおいては、美術の目的は物語の説明におかれていた。しかし、かたちによる物語は日本においては公の (official) ものではなく、庶民の (popular) もであった（日本におけるマンガの隆盛は日本の美術の近代を考える上で興味深い）。そこで、公的な性質を持つかたちによる物語という考え方は受け入れられず、美術アカデミーの制度のみが採用されることになつた。

明治時代以後の日本の美術の近代化は、あるときは美術の近代化の様相を示し、またあるときは制度としての美術アカデミーの確立と、制度としてのアカデミーへの反発という様相を示した。そして、黒田清輝らによつて美術の近代化を目的とするアカデミーが確立されるという矛盾した決着をみる。

こうした様相の中で、日本が江戸時代までに美術の近代化を独自に成し遂げつつあったことは、むしろ事態を困惑させたように思われる。日本の多くの作家たちは、西洋における美術の近代化に学び、やがて日本土着の美術の近代化に行き着いたのではなかつただろうか。このとき、日本の美術の近代化が持つ土着性は、その本来の活力を失つてしまうことになる。なぜなら、こうして多くの作家たちが晩年に獲得した美術の近代化は、日本独自の美術の近代化を積極的に展開したのではなく、西洋の名の下に生まれた、いわば庶子だからである。日本における美術の近代化は、美術の「私小説化」に陥つたのであつた。

このようにして日本の近代の美術は活力を失い、たとえば、新たな創造をめざして結成された作家のグループが、全国的な規模を持つようになったものの、もはや新たな創造を生み出す力を持たない団体展としてにぎわう状況になってしまった。

「脱亜入欧」型の近代化が新たな創造を生み出さないと痛感させられた結果、近年、アジアの美術へ熱い眼差しが向けられることも少なくない。しかし、ともすると、新たな逃げ道に陥ることもあるだろう。私たちは、「アジアは一つ」ではなく、「アジアの一人」と言い切るだけの、政治的な立場をもふまえた覚悟を持ちうるのだろうか。そして、その上で「芸術のために」アジアを否定することができるのか。また、日本における美術の近代化が美術の「私小説化」に陥ったことをふまえて、パブリック・アートへも強い関心が示される。しかし、公の場においてかたちによって物語るといふ在り方を経験していない日本においては、かえって公害扱いされてしまうことも少なくない。私たちは、共有すべき物語を持ちうるのだろうか。そして、その上で「芸術のために」その物語を否定することができるのか。

野地耕一郎（のじ・こういちろう）

『日本・近代・美術』

一、〈近代〉は〈現代〉から生れた

言葉としての「近代」は、もともと一定の時代区分や時代性を示すものではなく、かなり古い時代からある。また「近世」と「近代」とは格別使い分けられることなく、第二次大戦（大東亜戦争）頃までは、「今日に近い」という意味で混用されてきた。大戦敗戦後の復興に際して、「近代化」の再出発の必要がうたわれ、そこから、日本の「近代化」の過程を反省する視点が一般化した。それにより、西欧近代的な科学技術を受容し、産業社会を展開するにいたった明治維新から第二次大戦までを「近代」と呼び、当代を「戦後」ないし「現代」と呼ぶ習慣が定着していったようである。美術批評においても、敗戦後に明治以降の美術の展開をさして「近代美術」と

呼ぶ呼び方が定着していく。

つまり、日本美術の「近代」はなんら規定されることなく、政治史の時代区分の中に処理されてきた。

二、近世と近代のはざまの〈菊池容斎〉

従来の日本美術史研究においては、政治史の時代区分に基づいて「近世美術史」と「近代美術史」とははっきり棲み分けられてきたので、一七八八年生まれの「菊池容斎」は近世の画家という扱いを受けてきた。しかし、講談社版『近代日本美術事典』（一九八九年）にも、容斎は載っている。この事典は、東京国立文化財研究所美術部の編集・執筆となっているから、ある意味でオフィシャルな近代日本の画家事典。確かに一八七八年（明治十一年）まで容斎は生きているので、こうした措置が取られたのだが、日本「近代」の画家の中で最も古い人ということになる。

菊池容斎は、江戸下谷に生れ、幕府の御徒（幕臣）だった。一八〇五年から高田円乗（狩野派・南蘋派の絵師）に入門。一八二七年頃から五年ほど畿内に滞在、狩野派を基礎に土佐派、円山四条派、浮世絵など古今の諸派を学んだ。また西洋画法も学んだとされる。弟子の渡邊省亭によれば、容斎は制作にあたって先人の画を模写するばかりの粉本主義を排斥し、実物に即した写生を尊重した。人物画の場合は、人物モデルを囲んで、それぞれ違う方向から人体の骨格を把握させた。風景画の場合は、俯瞰視よりも仰視の方が地上をいく人の目には自然な視点として、自然な遠近法を重視した。

このような作画姿勢から制作された『前賢故実』は、上古から南北朝に至る日本の偉人五七一人を肖像化し、それに略伝を付した人物画伝。それぞれの人物は、たくましい骨格を持った人体として描かれており、武器馬具から衣装、髪型まで有職故実にそいながら、出来る限り当時残っていた遺物や実物にあたって写生されている。

一八二〇年から十七年の歳月をかけ制作。ただ、『前賢故実』は天皇忠孝の土ばかりを描いたために、幕末から明治維新期においてイデオロギー的な側面が先鋭化。「勤王画家」としての評価が先走るようになった。明治元年に『前賢故実』全十巻を明治天皇に献上。明治八年に天皇より「日本画士」の称号をもらう。その後も、歴史画ばかりがクローズアップされた。

それでも、明治四年には、もっぱら淡墨によるモデリングに徹した「白画像」を残していて、日本画家（絵師）としては（司馬江漢などを除き）異例であろう。

このような容斎の「近代性」をまとめると、

- ・粉本主義を否定し、実物写生を重視したこと。（実証精神）
- ・画流派の枠にとらわれず、さまざまな画法を取り入れたこと。
- ・西洋画法を研究したこと。
- ・人体モデルを使用し、解剖学的な研究もしたこと。
- ・師風を真似ることを厳しく戒めたこと。

三、試説〈近代〉序説―始まりと終わり

容斎の近代的要素を大きく捉えると、「実証精神」に裏付けられたもの。描こうとするモノに実際にあたり、「凝視」し、骨格や構造を把握した上で「それが在るように」（写実的に）描こうとする姿勢。これは、表現として表われ方の質は異なるが高橋由一についても同じことが言える。

こうした態度や資質は、それ以前（近世）とは大きく違うもの。これを「近代」の〈始まり〉とすれば、一つの〈終わり〉は画家が眼でみるだけの凝視をやめた時になるだろう。たとえば、一九一〇年の高村光太郎による「緑色の太陽」（『スバル』）は、純粹主観による芸術宣言。これを「近代」の〈終わり〉と捉えることもできる。十九世紀後半から二十世紀初頭の日本に見られる画家たちの視線と思想の大きな変化、つまり、「モノへの凝視（写実精神）」↓「写意」↓「純粹主観」への変化は、日本美術の「近代」に特徴的に見られる。

田中 修二（たなか・しゅうじ）

日本彫刻における、当時の彼らにとつての「近代」と今の私たちにとつての「近代」

日本美術史において彫刻ほど「近代」のはじまりがわかりやすいものはないと、もし私が私でなかったなら、

自信を持っていったのかもしれない。

「日本の近代彫刻は、ロダンが紹介され、その薫陶を受けた荻原守衛たちが、それまでの彫刻界の沈滞を打破する作品を発表した明治末年にはじまる」といったような言葉は、今現在も決してその力を失っていない。けれどもその「言葉」が一度は疑ってみてもいいものであることは、たとえば絵画の分野において、セザンヌらの受容とともに日本の「近代絵画」がはじまったと、少なくとも現在では、されていなくても考えてみればよい。

この違いはどこで生じたのだろうか。その答はある程度当時の、そして今にいたるまでの美術家たちの人脈など、ごく生な人間関係に求めることができると思う。けれど答を求めることはそれとして、今の時代において（ここまで時間的に経過してしまつて）その違いを埋めることは可能なのだろうか。

このことを考える前提として、一つの基本的な点を確認しておくべきだろう。それは、そのはじまりを身近に感じて「言葉」として発した時点での「近代」と、私たちの相当に歴史的な視点からの「近代」とが、おそらくは同じものではないということである。そして少なくとも彫刻においては、そのはじまりと「言葉」の発せられた時点とが相当に重なり合っていることとしてとらえられ、かつそれがアイデンティティーの出発点としてとらえられたに違いない。

歴史的な「近代」を語らねばならない私たちは、同時代的な「近代」を語るることができるのか。その難しさがさきの「言葉」が生き続けている理由でもあるように思う。そして歴史的な視点から彫刻の「近代的要素」を探ろうとする私たちの前には、同時代的な「近代」の発した「言葉」が（つかみどころなく）立ちはだかるのである。

金 恵信（キム・ヘシン）

韓国の近代期美術研究における「近代」

韓国における近代美術研究の状況を、今まで刊行された研究書を中心に探る。近代期の美術に関する研究から

は、研究を行なう者が「近代」という概念をどう捉え、その「美術」という視覚イメージをどのように語ろうとしたかという、姿勢と眼差しが読み取れる。

ここでは、韓国における近代期美術に関する研究を、その中心軸となる「近代」に対する研究者の視点を比較的確に表明している総論と絵画論を中心に簡単に紹介する。そしてそれらの研究が提示した視点について考えてみることで、韓国の近代期美術研究が常に検証を試みてきた「歴史としての韓国の近代」の問題をめぐる状況を浮かび上がらせてみたい。

◎李慶成（イ・キョンソン）『近代韓国美術家論攷』（一九七四年）の巻頭言

（韓国の）近代美術は、歪曲と不運の夜を明かしてきた近代の悲しい人たちが、挫折と超克の中で自らの生を永遠のものにした一連の造形劇である。それは、韓国美術史の中でもっとも暗い陰であり、歴史の転換点にたたずむかのような悲しみの表情を浮かべている。」

◎吳光洙（オ・クァンス）『韓国現代美術史——一九〇〇年以降の韓国美術の展開』（一九七九年）

「二十世紀を便宜上（現代）と呼べるなら、一九〇〇年を基点とした時代設定は一般的な現代の概念と一致するものであると言えよう。しかし、わたしがこの本の題を現代美術史と命名したのは、そういう観点からではない。なぜなら、このような概念としての現代をわれわれの一九〇〇年にそのまま適用することはできないからだ。だからといって、近代というのにも問題は残る。つまり、近代とは単なる時代上の順番として概念把握では捉えきれない側面をあまりにも多く持っているからだ。二十世紀に入ってからわれわれは、西欧の十九世紀と二十世紀を同時に受け入れたために、思潮の輸入と展開が正しく行なわれなまま、ほぼ同時的混入か移入の状態が続いている。言い換えれば、西欧の近代的側面と現代的側面が混在する状況である。……中略……一九〇〇年以降今日までを現代美術と設定した理由は、完結された歴史的記録としての美術ではなく、今日という時点から今なお続いている、われわれの時代の美術という連帯感を出すためである。」

◎吳光洙「われわれの美術における近代と近代主義」（一九八八年）

「歪曲された不幸な近代」とその状況を超越する存在としての「すぐれた天才芸術家」

◎チエ・ヨル『韓国現代美術運動史』（一九九一年）

「外国の勢力による干渉と支配、戦争と分断の続く韓国の近現代史は、それに立ち向かった民衆の動きを主体的に把握することが重要」

◎キム・ホンヒ「近代女性画壇 一九二〇—一九五〇」（一九九八年）

「天才と傑作中心の美術史の問題」

【関連文献】（韓国語）

*単行本

李龜烈（イ・クヨル）『韓国近代美術散考』（一九七二年）

李慶成（イ・キョンソン）『近代韓国美術家論攷』（一九七四年）

『韓国近代美術研究』（一九七四年）

韓国国立現代美術館編『韓国現代美術史—東洋画』（一九七六年）

『韓国現代美術史—西洋画』（一九七八年）

呉光洙（オ・クアンス）『韓国現代美術史—一九〇〇年以降の韓国美術の展開』（一九七九年）

李龜烈『近代韓国画の流れ』（一九八四年）

李慶成『韓国現代美術の流れ—石南李慶成先生古希記念論叢』（一九八八年）

呉光洙「われわれの美術における近代と近代主義」など。

李龜烈『近代韓国美術論叢—青餘李龜烈先生回甲近年論文集』（一九九二年）

ユ・ホンジュン「韓国現代絵画の伝統と創作—近代美術における伝統性・郷土性・民俗性・朝鮮的ものの論議と成果」など。

チエ・ヨル『韓国現代美術運動史』（一九九一年）

『韓国近代美術の歴史—一八〇〇—一九四五 韓国美術史事典』（一九九八年）

カン・ソンウォン『絵でみる韓国女性美学の社会史』（一九九八年）

韓国近代美術史学会『韓国近代美術史学第六集—李慶成先生八十歳記念論叢』（一九九八年）

キム・ホンヒ「近代女性画壇 一九二〇—一九五〇」など。

*学会誌および研究所刊行論文集

一九六八年 韓国美術史学会《考古美術》

一九八六年 美術史学研究会《美術史学報》

一九八七年 韓国美術史教育研究会《美術史学》

一九九四年 韓国近代美術史学会《韓国近代美術史学》

一九九五年 星岡文化財団所属韓国美術研究所《美術史論壇》

小林 純子（こばやし・じゅんこ）

沖繩美術の「近代」

アジア美術の「近代」は多様である。日本や韓国、中国のように近代化を成し遂げたと思われる国々においても、その定義や内容はおのおの異なる。さらに、近代化が未熟なままの国があったり、近代的な制度としての「美術」が存在しない国さえ存在する。沖繩はこれまでの歴史の複雑さゆえに、現在は日本に属してはいるが、日本（ヤマトウー本土）と同じ「近代」を共有できないでいる。

沖繩の政治上の近代は、明治十二年（一八七九年）の廢藩置県に始まる。その後、産業の振興や学校教育の普及等、日本による近代化は沖繩でも行なわれたが、沖繩の人々（ウチナーンチュ）にとっては日本への同化政策でしかなかった。また日本人（ヤマトウンチュ）の知事を戴く県が近代化を急ぐ一方で、柳宗悦（この人もヤマトウンチュ）ら民芸運動の人々からは前近代性を求められ、相反する意見の間で翻弄されたこともあった。

沖繩の美術史上において、モダニズムが受容されたのは太平洋戦争後のことである。沖繩の戦後美術史は一般に大きく四期に分けられ、第一期が昭和二十年（一九四五年）—同二十四年（一九四九年）、第二期が一九五〇

年代一七〇年代初期、第三期が昭和四十七年（一九七二）—一九八〇年、第四期が一九八〇年代以降と言われている。中でも、自己確立や内面の重視、純粋な造形生の追求など、モダニズム的な美術思想が実践されたのは第二期からである。しかしモダニズムが十分に確立する前に、世界はポスト・モダンの時代へと突入し、沖縄ではモダンが未成立、あるいは流産で終わったように思われる。

私が沖縄の若者たちに美術史を教えて約三年が過ぎたが、本土に比べて「近代」を問う直す姿勢が極めて希薄だと感じている。それは、彼らが「近代」を有していないことに原因しているのではなからうか。沖縄には「大和世（ヤマトユエ）」、「アメリカ世（ユー）」という、支配者の変化による時代区分があり、文学や歌謡では盛んに使われている。庶民感情に最も合った時代区分であり、沖縄の美術史にはむしろこれが合致するようにも思われる。

へシンポジウム

司会（津上） 今日はお忙しいところをご参集いただきまして、どうもありがとうございます、というのは、集まりたくない会議を始めるときの挨拶でして、今日は皆さん、喜んで集まって、楽しくやろうとしているわけですから、この挨拶はふさわしくない。ようこそおいでくださいました。

私は津上英輔と申しまして、芸術学科の専任教員で、美学を担当しております。今日は田中先生のご指名にあずかりまして、この会の枠組みをつくる係をさせていただきます。

シンポジウムという形で退任なさる教員を送るというのは、八年前でしょうか、七年前でしょうか、上原和先生をお送りするときに、専任教員がシンポジアストを務めまして、様式についてシンポジウムをいたしました。それがこの種の試みとしては第一回でした。その三年後でしょうか、戸口幸策先生がご退任になるときに、様式の問題が前回まだ完全に消化できたと思わないという感じ方も一部に残っております、それとのつながりも少しあって、今度は文体の問題を、ほぼ同じメンバーで、つまり専任教員がシンポジアストとしてそれぞれ基調報告をするという形でシンポジウムをしました。それとのつながりでございますと、今回が第三回目ということになります。

ただ、今回は、前の二回とだいぶ違いますのは、企画の主体が学科ではないということです。このテーマを選ぶ、そしてお話しくださる方を選ぶのは、田中先生とそのお弟子さん筋を中心としてなさいました。ですから、今回は学科の主権という形ではありません。

そこで、今日お話しくださる方のプロフィールを最初にご紹介しておきたいと思えます。

お話しくださる順に申しますと、まず第一番目は田中恵さんです。田中さんは田中日佐夫先生の隠し子ではありません、とぜひ言ってくれということでした。一九七八年に成城大学院修士課程を修了なさいまして、田中先生のゼミで学ばれました。現在、岩手大学教育学部の教授を務めておられまして、ご専門は日本美術史、とりわけ古代から中世の日本彫刻史、そして中世から近代にかけての日本絵画史、さらに日本に限らない現代の美術論をご専門にしておられます。

次にお話しいただきますのは、富田章さんです。富田さんは一九九〇年に成城大学院博士後期課程を満期退学なさいました。千足ゼミで学ばれて、現在、そごう美術館の学芸課長を務めておられます。研究テーマは、スーラと新印象主義、二十人会とベルギー近代美術でありますけれども、美術館では日本近代美術を扱うことが多く、ご本人のお書きになったところでは、「これまでに明治の美術絵はがき、梶田半古、堅山南風、児島虎次郎、薩摩治郎八など、節操も脈絡もなく、さまざまテーマと取り組んできました」ということです。

次にお話しいただきますのは、千速敏男さんです。千速さんは一九八九年に成城大学院博士後期課程を満期退学されました。やはり千足ゼミで勉強されました。現在は、成安造形大学造形学部助教を務めておられます。ご専門は、十七世紀オランダを中心とする美術理論史と、美術情報のデータベース化であります。

次にお話しいただきますのは、野地耕一郎さんです。野地さんは一九八三年に成城大学芸術学科をご卒業になりました、やはり千足ゼミで勉強なさいました。山種美術館主任学芸員を経て、現在、練馬区立美術館の学芸員を務めておられます。「菊池容斎と明治の美術展」、あるいは「日本画・純粹と越境展」など、幕末から現代までの日本絵画史にかかわる展覧会を企画してこられました。

次にお話しになるのは、田中修二さんです。この方は真正正銘の、隠し子でない息子さんでいらつしやいます。

田中修二さんは、一九九九年に成城大学大学院文学研究科博士後期課程を修了なさいました。所属ゼミは、最後は佐野みどり先生のゼミに入られたのですが、博士論文を出されるときに、その審査の段階で田中ゼミから佐野ゼミに移られたということです。現在は大分大学教育福祉科学部の講師を務めておられます。ご専門は、とくに彫刻と京都の絵画を中心とする近代日本美術史です。

次にお話しいただきますのは、キムヘンジン金恵信さんでいらつしやいます。金さんは一九九八年、成城大学大学院博士後期課程を満期退学しておられます。田中ゼミで学ばれました。現在は学習院大学、千葉大学などで非常勤講師を務めておられます。ご専門は、日本及び韓国の近現代美術史でいらつしやいます。

最後にお話しいただきますのは、小林純子さんです。小林さんは一九八九年、成城大学大学院博士前期課程を修了されました。田中ゼミで学ばれました。職としては、江戸東京博物館に学芸員としてご勤務なさいた後、一九九九年から沖縄県立芸術大学美術工芸学部の講師を務めておられます。ご専門は、日本近代美術史でいらつしやいます。

以上が私がいただいた資料なのですが、一つ隠し玉がありまして、それは田中先生のご略歴です。皆さん、もちろんご存じのこととは思いますが、さきほどの田中先生ご自身の最終講義のお話を、いわばデータで基礎づけるという意味もありますし、何といつても美術史を歴史の中に位置づけるという試みであるわけですから、これも歴史の一つのデータとして必要かと思えます。

田中日佐夫先生は、一九三二年二月七日にお生まれになりまして、その後、京都で長い間お過ごしになりました。一九五六年三月に立命館大学文学部史学科日本史専攻を卒業なさいまして、文学士の称号を得ておられます。その二年後の一九五八年七月に立命館大学大学院文学研究科日本史専攻修士課程を修了して、文学修士の称号を

おとりになりました。

その後、一九六二年九月から一九六六年十二月まで、株式会社龍村美術織物に入社されまして、龍村織物美術研究所に勤務なさいました。翌年一九六七年一月から一九七二年三月まで、滋賀県教育委員会文化財保護課に主査としてご勤務なさいました。

一九七二年四月に成城大学文芸学部助教授に着任なさいまして、一九七九年四月に教授に昇進され、現在に至っております。したがって、成城大学に三十年ご在籍になったことになりました。

その後、一九九四年には、秋田県立近代美術館の館長に就任しております。

学問的な業績に関しては私がご紹介するまでもないのですが、受賞に関して三つだけご紹介しておきたいと思えます。

一九八四年度サントリー学芸賞を『日本画繚乱の季節』（美術公論社）で獲得されまして、一九八八年、昭和六十三年度の芸術選奨文部大臣賞を、『竹内栖鳳』（岩波書店）で受賞しております。我々の記憶に新しいのは、一九九九年の春に紫綬褒章を受章されたことです。

午前中の最終講義のお話は、私のうかがうところ、この午後のシンポジウムに非常に巧妙に結び付けられています。一つは、田中先生が学んでこられた美術史の過程は、まさにこれが日本近代の美術史学そのものであったそれを『日本近代美術史』とするために、田中先生の師匠筋、さらにその師匠筋にまでさかのぼられたのだと私はいかが이었습니다。

もう一つは、講義の中でさまざまに提起されたいろいろな難しい理論的な問題、これは日本近代美術史学が、近代という問題をいかに背負わざるをえなくなつたかという歴史であつたとうかがいまして、したがって、さき

ほかかがったお話を、これからうかがうお話は、うまくつながっているのだと私は理解しました。

それでは、田中先生、よろしくお願いします。

田中（日） 大変ご丁寧なご紹介で痛み入っていますけれども、午前中のああい話をしている人間が何で紫綬褒章がもらえるのか。これもまた日本の現代社会の本当に不思議な一面ではないかと、自分で思っています。自分でどうもよくわからないところがあるので、今日のシンポジウムでは、そこまでは誰も触れてもらわないほうがいいんじゃないかと思っています。

この大学では私もおもに近代の担当者としてやってきたし、受賞した本の名前なんかも全部近代のことなので、近代ということをやっているんですけれども、時代区分というものは、歴史を考えるうえで何よりも重要なことであろうと思います。

我が国の近代はいつから始まるのか。今までの最も常識的な考え方は、それは明治維新からであろうということになっています。だけど本当にそうなんだろうか。今日のディスカッションにパネリストとして加わってくださる方の多くは、現在のお仕事は日本の絵画のほうが多くなっているけども、千足伸行先生のゼミをお出になつた方がわりに多いわけです。物さしというのは、近代でなくてもいいんです。古代であつても、中世であつてもいい。

日本の場合は、近世という不思議な時代を中世と近代の間に入れてあるわけですけれども、それなんかも考えようによってはなかなかおもしろい。これは誰の知恵でそうになっているのかは、私は今、わからないんですけれども、近世なんていうものが挟まれているということは、なかなかおもしろい問題じゃないかと思っています。

そして、その物さしは、何といつてもヨーロッパのものを日本に当てはめていくところなるんだということで、千足先生のゼミの方にもお願いしているわけです。

時代区分というものをどう考えるか。原始・未開・古代・中世・近代・現代というふうな時代区分は、これは発展史観というか、人間の歴史というものはどんどん発展するんだ、進歩するんだ。そういう概念が入り込んでいるはずなんです。芸術史、美術史の場合、それをまず取り扱わないといけないのではないかと、いうふうに、私自身は思っています。

一番終わりにこれで一つの落ちをつくって、まとめることができばと思っただけなんですけれども、今ここをあまり詳しく言ってしまうと、各パネリストの方がそれに合わせて何かおっしゃるといふことになるので、今はこれぐらいにしておきます。

私が午前中にお話しした中井宗太郎先生は、近代とはモダンなんだと。ヨーロッパのモダンはクールベに始まっているんだと。これは革命思想や何かの関連だろうと思うんですけども、中井先生はクールベを非常に強調されていたのを覚えていますが、ここではそれぞれの方がどのようにお考えなのかということをお聞かせいただいて、もちろん儀礼的でもあり、形式的にも言うならば、皆さんに私は教えていただきたいということを言わなといけないんでしょうけれども、もちろん教えていただくことなんですけれども、それからもう一回考えてみたら、何か実り豊かなシンポジウムになるのではないかと勝手に思っています。よろしくお願ひします。

田中（恵） 年齢順ということもあるんでしょうか、自分でも何を専門にやっているかよくわからない田中です。

私は、雑誌だとか本などに書いてある自分自身の専門というところ、古代・中世の彫刻史ということになるわけです。しかし、このお話をいただいたときに、いわゆる近代、（今、日佐夫先生がおっしゃった）明治以降の近代ということなどをすつ飛ばして、田中は何を考えているんだという問いかけと受け止めました。少しは本音でしゃべれ、いつも先生から言われているので、こういう機会をいただいたら、やはり本音でしゃべっておいたほうがいいのかなと思うので、今日は少し本音でしゃべらせてもらおうと思つています。

◎多様な価値観

今、私は、教育学部で美術理論と美術史を教えているわけです。美術を公の機関で教育するということが自体は極めて近代的な出来事であるわけです。そして、とくに大学という場でありますと、我々もそうでしたけれども、大学へ入るには入学試験というものがあります。入学試験を受けるときに、教育学部などでも実技というものをやるわけです。そうしますと、たとえば我々の学校ですと、非常に古いスタイルの木炭による石膏デッサンもやりますし、油彩画を描かせること、彫塑をつくらせることをやるわけです。そして、当然ながら採点をして、優劣をつけるわけです。

優劣をつけるのは、誰がどんな基準でつけるのかというと、大抵は実技の先生がつけるので、私は少しほつとしていくわけですけれども、この百年の美術史を見てもみますと、評価の変遷の振れの大きさに驚かされます。少なくとも私自身は、日佐夫先生と初めてお会いしたころ、なぜか田舎の仏像に非常に狂つていまして、先生の『近江古寺風土記』という、それこそ変な本がありまして、それなども参考にしながらいろいろ考えていました。

そのときに田舎の仏像というのは、造形的な評価というのは、（今でもそれほど高いというわけではありませんが、）極めて低かったわけです。それでは何が注目されていたかというところ、平安時代につくられたものがこん

なにいつぱいあるんだと。造形ではなくて、存在のみが意味を持つていた。しかし私は次のように感じていました。ヨーロッパで言うとまだ前近代、ジョットが出てこないあたりにさまざま彫刻があつて、それが現代の彫刻につながるようなおもしろさを持つている。そういうことがまだ知られていなくて……。

私などは逆にイタリアだとかヨーロッパの現代彫刻がおもしろいなと思つていた人間でしたので、お厨子を開けるたびに造形的にわくわくしていたわけです。

そうするとお寺では、若いのに感心ね、というふうに言われて、午前中のお話とは違つて、それこそお厨子の中にに入れていただいて、ゆつくり見ることもできたわけです。

これは実は我々が試験をやることと深くかかわつていまして、ある人たちに魅力的なものが、そのほかの人には、(経験を積んでいるから) よくわからない。こういう価値観で見るとだというふうに見てしまうとわからなくなるのです。そういう世界を実際に体験しているわけです。

最近、鉦彫りについてちよつと考えを書いたんですけども、岩手の天台寺の鉦彫りは、すでに明治のころに当時の国宝に指定されています。ところが、その評価が定まってくるのは、逆に近年であるわけです。久野健さんなどが評価をしてからです。

ヨーロッパでも、二十世紀になつて再発見されたかつての作家がピエロ・デラ・フランチェスカ、エル・グレコなどたくさんいるわけで、そういう人たちの存在は、こちらの見る目が変わらなければ、新しい発見はないんだらうと考えています。それが最初のところの問題で、美術を教育するというのは、入り口からしてなかなか難しいというふうに思つているわけです。

そういうことから、今、明治を中心、前はそれから二百年ぐらいいさかのぼり、後ろは今まで、どのあたりか

らが近代なのか。実は現代ということを考えるときに、今昔物語集の最初のところにある「今は昔」というフレーズがいつでも思い出されるんです。昔というのは、価値観の違う時代という意味ではないのか。今がもし昔だったら、こういう非常識なことも常識の中で考えられるんだというふうに思うわけで、そういう価値観の変化を問題にしなければならぬ。今私たち自身が、近代のある学問体系を一度ぬぐい去って考えてみたいのです。

◎秋田蘭画で考える

さきほど日佐夫先生と話をしたら、それは入れておいてくれということ、さきにしゃべりますけれども、西欧近代美術の根幹は、線遠近法、科学的遠近法と言ってもいいんですけども、日本の近代はそれを取り入れることから始まったというふうに解される部分があるんですが、他方、実物を科学的に写すというやり方に、建築の図面、三面図なんていうのもあるわけです。これと線遠近法的な、遠くの物は小さく見えるというようなものを一緒にした絵というのは、ヨーロッパにはあまり存在しないのかなと思っています。

秋田蘭画というのはそういう絵ではないのか。日佐夫先生のところ（秋田県立近代美術館）で開催された「東北の洋風画」という展覧会でも秋田蘭画はたくさん展示されましたが、近いところにある物はほぼ実物大で、遠くの景色はやや線遠近的な表現でくつつける。そういうような絵が多いわけです。それは日本で非常に不思議に結び付いた二つの科学的なイメージの融合なのかもしれないなどと思っています。

また、線遠近法が出てきて初めて、歪んでいることということが明確になります。ある見え方が正当で、ある見え方はそうではないとされるのです。それは西欧ではルネッサンス期ぐらいで、バロックぐらいになると随分崩れるように思います。しかし、それが決定的な位置を占めるのは近代なのではないかというふうに思うわけです。歪んでいる表現、たとえばマリーニとかブランクーシとかが私は大変好きだったわけで、彼らの造形が実は

千年も前の日本の造形にもたくさん見られる。それらを新しい評価軸でもう一回くくってみたらどうなのか。そういうことを考えるときに、文化の衝突とか、文明の衝突、そして文化と文明の衝突のようなものをテーマにして、幾つかの異なった価値観でものを見ていく。そして、さきほどのお話で、作家は何が表現したかったかという話が日佐夫先生のほうから出ていましたけれども、同時に、見る側は何を想起したかという問題も重要な点なのではないか。見る側が何を想起したかということは、実は見えないものというものの表現に深く結び付いているのではないか。

そんなことがあつて、その辺については一度、西欧、それから日本の近代というようなところを横断して、もう一回考え直してみる必要があるのではないか。そう思つて、こんなレジュメをつくつた次第です。

富田 私は、そごう美術館という、デパートの中にある美術館、おそらく美術館というものの自体がある程度世俗的な場所ではないかと思つていますけれども、その中でも最も世俗的と言つてもいいところで働いております。そういう中にいますと、「近代」という言葉を意識するのは、展覧会のタイトルをつけるときに、いかに「近代」という言葉が客を呼べるか呼べないかというような、そういうレベルのことですか、ここのところ近代という問題を考へていなくつたんです。

今回、このシンポジウムのお話をうかがつて、久しぶりにじっくりというか、あまり時間がなかつたんですけども、近代という問題を考へてみて、まさに田中先生のゼミで大学院時代にいろいろと勉強したこと、教つたこと、そういうことが次々と想起されてきたわけです。今日は、とくに西歐美術の立場からの近代についての発言というのが、おそらく我々に求められていることなのかなと思つんですが、近代の定義、西欧の側での定義

ということにつきましては、隣にいます千速さんが私なんかよりずっと適任ですから、彼にすべてお任せすることにします。

私自身は、美術館というところで、西欧美術の専門でありながら、日本の近代美術もやむをえずというか、扱わざるをえなくて扱ってきた、そういう立場の中から、「近代」という言葉の持つある種の性質といえますか、そういうものを簡単にお話しさせていただければと思います。

「近代」という言葉の持つ性質を私なりに三つにまとめてみました。

まず一番目は、近代というのは、拡張し変容する言葉であるということです。ちょっと思い出話めしてしまうんですけども、大学院時代、今から十五、六年前になると思いますが、田中先生のゼミの中で近代の問題を扱ったことがあります。近代の問題についてみんなでいろいろ討論をしたわけですけれども、そのときに学生の中から誰ともなく、「近代の超克」という有名な座談会のこと話題に上りました。

たしかあのころ、当時の雑誌をひっくり返して、みんなでコピーをつくって回覧をしながら、そのことについて一時間だったか二時間だったか、ゼミの中で討論をした記憶があるんですけども、そのときに我々が考えていた近代というものと、それから十五年たって、今我々が考える近代というのは、私は微妙に違ってきているような気がするんです。つまり、時代区分の中における近代というものは、常に現代との対比によって決まってくる。時代が進めば進むほど、現代というのは、今と同時に進んでくるわけです。そうなってくると、近代の終わりというものが常に曖昧な場所にさらされている。

一般的には明治維新によって近代が始まり、そして戦後から現代が始まると思ってしまうのかともいえないけれども、じゃあ本当に戦後は現代と言ってしまうのかということになると、二十一世紀になり、平成になっ

た今、はたしてそういうことが簡単に言えるのかという疑問が残るわけです。さりとて、戦後を近代に含められるのか。近代がそこまで拡張してしまっているのかということは、また一つ問題としてあると思うんです。

少なくとも十五、六年前に「近代の超克」の座談会について討論していたときには、あれは一九四二年かそこらの座談会だったと思いますけれども、「近代の超克」の座談会があつた時代というのは、少なくとも私はまだ現代につながっているような感覚を持つていたわけです。でも、今改めて「近代の超克」の座談会をばらばらと見直してみたんですけれども、ちよつとそういう感覚を持ちづらくなっているような面があるわけです。

ですから、近代という時代概念はどんどん拡張していくし、また、「近代」という言葉の持つてくる意味も、現代との対比の中で変容していくものではないか。それが「近代」という言葉の持つてくる性質の一つ目として挙げられるのではないかと思ひます。

それから、二つ目の性質として、これはまさに西欧美術という立場で感じることなんですけれども、「近代」という言葉は翻訳に向いていない。翻訳に適さない言葉である、ということが言えると思ひます。こういう言葉というのはもちろんたくさんあるわけですけれども、英語から日本語に訳そうとしたとき、あるいは日本語から英語に訳そうとしたとき、あるいは、もちろんフランス語でもドイツ語でもいいわけですが、訳しづらい言葉、訳せない言葉というのがあるわけです。「近代」なんていうのはその典型で、英語で言えば *modern* ということになりまずけれども、*modern* という言葉、あるいはフランス語の *moderne* でもいいんですけれども、それを日本語に訳そうとしたときに、一筋縄ではいかないわけです。その場その場で「近代」と訳したり「現代」と訳したり、あるいはカタカナのまま *モダン* とやってみたり、それはつまり西欧の *modern* の概念がそのまま日本にすんなりと存在しているものではないという事情があると思うんです。

これはまさに田中先生のレジユメの中にも書いてありますけれども、西欧の物さしをそのまま当てはめたのでは、おそらくものすごくおかしな、矛盾した状態になってしまう。そのことが翻訳ということを通して非常に強く感じられるんです。

とくに日本においては、「近代的」という言葉と、それから、「近代性」という言葉、モダンというのと、モダンイズム、あるいはモダンテイ、モデルニテ、そういう言葉の区別が非常に曖昧なまま用いられている。近代性とは何かということと、近代とはいつかという問題は、これは微妙にして厳密に違うことだと思うんですけれども、それが非常に曖昧な中で使われてしまっているという現実があると思います。

日本が明治以降、西欧から学んだもの、私はレジユメの中に、日本の近代化は西欧化と同義であると、ちょっと乱暴な書き方をしたんですけども、それでは、西欧から学んだものがすべて近代性を持つていたかどうかということになる、これはちよつと違つてくると思うんです。日本が西欧から学んだものの中には、近代性を持つているものもあつた。しかし、それ以前の時代から西欧が引きずつてきたものもたくさんあるわけです。それをまとめて近代という形で日本が理解しようとした。そのところに明治以降のさまざまな矛盾が生じているんじゃないか。

美術の世界ではとくにそれが前近代的な、あるいは反近代的な「制度」という形で、そつくり日本が受け継いでしまったというところに、明治、あるいは大正、昭和初期の美術の非常に大きなパラドックスがあるのでないかと思うわけです。それは西欧において近代というものが非常に揺れ動いていた時期に、日本が西欧の近代を学んだということと結び付いていると思います。

だから、日本が西欧から学んだ近代というものと、そして逆に西欧が日本から学んだ近代、これはジャポニズ

ムというものに典型的にあらわれていると思いますけれども、これは日本語に訳すときに同じ「近代」という言葉を使いながら、実は全く別のものであった可能性があると思うわけです。それが二番目です。

「近代」は非常に複雑、曖昧というか、取りとめのない概念でありながら、なおかつ「近代」というのは考察する価値のある概念、価値のある言葉であるというのが、「近代」という言葉の持っている三番目の性質だと私は思います。

常に「近代」というものは、「現代」ではなくて「現在」との対比において考えなければいけない問題である。その中から現在の美術ということ、あるいは現在の時代、つまり現代というものを考える非常に大きなよすがになるということ。

それから、近代と一般的に言われる時代の中で、歴史の中に埋没してしまったもの、あるいは語られなくなってしまうもの、そういうものに逆に光を当てる非常に大きなきっかけになるものだとすることがあると思います。

最後にもう一つ思い出話をさせていただくならば、田中先生のゼミで実際にテーマとしてみんな話し合ったこともあるんですが、先生がよくおっしゃる、「ないものの美術史」ということです。田中先生からはいろいろなことを私は教えていただいたんですけども、これは先生のゼミの中で一番印象に残っている教えでありまして、美術史をやるからにはやはりものが必要なわけですけども、その中でないものの問題を考えていく。これはまさに近代という問題を考えていくときの非常に大きなポイントではないか。つまり、ないもの、存在しないもの、あるいは語られなくなったもの、評価されなくなったもの、そういったものが近代という問題を考えていく中で浮かび上がってくる。そういうものの意味が新たに見えてくる。そういった意味でも近代を語るということ

古代・中世・近代

欧米における時代区分

二つの近代

Humanism (人間中心主義) → ルネサンス以後

真・善・美の根拠を人間に求める → カント

市民革命と産業革命 → 19世紀以後

国民 ⇔ 民族

図1 近代とは何か

千速 成安造形大学の千速です。「西安」ではなくて「成安」です。時々「西安」と書かれたり、中国の大学ですかと言われたりするのですけれども、琵琶湖のほとりにあります。それをちよつとアピールしようと思って、プレゼンテーション・ソフトの画面では琵琶湖の水面の写真の上にタイトルを載せてみました。富田君と在学以来、息が合っているのだなと思うのですけれども(笑)、ちゃんというものを用意しました(図1)。

古代、中世、近代という考え方が、これは欧米における時代区分です。問題は、近代なのですけれども、二つの近代というのが考えられます。そのうちの一つは、人間中心主義(humanism)から始まる近代です。ルネサンス以降の西洋の人たちは、自分たちは人間中心主義なんだと考えました。ひるがえつてみたときに、中世と呼ばれる時代は神様中心の考え方でした。そして、彼らは、今の学問では否定されているのですけれども——否定というか、もつと違う様相であつたとされているのですが——古代のギリシアやローマも人間中心主義だつたと考えました。そこで、古代と近代、自分たちのいる時代とギリシア・ローマの時代がヒューマニズム、人間中心の考え方の時代なんだと、その間にある時代、中世というのが、

と、考えるということは非常におもしろいのではないか。それが近代というもの三番目の性質ではなからうかというふうに考えております。

神様中心の考え方なんだとみなしたのです。

ここでヒューマニズムと言いますと、人ひとりの命は地球より重いというように、日本では情緒的な意味合いが強いのですが、そうではありません。ヒューマニズムと言った場合には、真・善・美の根拠を人間に求める——有限な存在であるにもかかわらず、その有限な存在の中に普遍的だと思っている真・善・美の根拠を求める——それがヒューマニズムということになります。

中世の時代だったら、真・善・美というのはみな神様に根拠を求めればよかったです。神様がつくったものが真であり、善であり、美なんだと言ってしまうはずなものを、何とか人間の中に根拠を求めようとした。たとえばその大成者として、カントがいるのではないのでしょうか。

次に、もう一つの近代ですけれども、市民革命と産業革命を経た十九世紀以後ということになります。この二つの革命を経た後の近代というのは、国民国家 (nation) ができる時代です。今、ネイションと民族 (ethnic) の関係が大きく国際情勢の中で問題になっていくわけですが、近代における国民とそれまでの民族との在り方、ずれが背後にあるのではないかと思えます。

こういう前提のもので、では美術における近代というのは何かということですが、レジュメに書きましたので、それをそのまま読みます。

「日本ならびに欧米における歴史上の現象としての美術の近代化を、美術が『芸術のための芸術』になること、美術が自立することと考えたい。美術の自立とは、美術作品がなんらかの（ことばによる）物語の説明 (illustration) の手段として用いられるのではなく、かたちそのものによって（ことばによるのではない）自己完結した意味（あるいは内容）を表現することと考えている。」

たとえば日本でしたら、MOA美術館がとてきれいな画像を出してくれていたもので、昨日の夜中にインターネットから拾ったのですが、尾形光琳の《紅梅図白梅図屏風》(図2)といったものも考えてもいいだろうし——西欧をどうしようと思つて、これでクリムトを出すとあまりにも予想どおりなので、パウル・クレー(図3)を出してみたのですけれども、こういつたようなものも考えてもいいのではないかと思ひます。

ここでパウル・クレーの描いた人間の顔という具象的な「かたち」を出したのは、次にレジユメに書いたこととかかわります。

「なお、このことは、かたちの抽象化と同義ではない。具象的なかたちにおいても、かたちそのものによる(ことばによるのではない)自己完結した意味の表現はありうる。そこで、イスラムの美術などにおける現象としての抽象的なかたちによる造形とは区別されなければならない。」

午前中の田中先生の講義にも出てきましたが、たとえばヴィルヘルム・ヴォリンガーが書いた『抽象と感情移入』、そういう問題にはここでは入らなくていいだろうと考えています。

そして、日本美術の近代化については、続けてレジユメを読みます。

「日本の美術は、すでに江戸時代までに以上の意味における美術の近代化が始まっていた。しかし、明治時代以後の日本の美術における近代化は、西洋化と重なりあうことになってしまふ。」

この「西洋化」ですけれども、これもレジユメを読みます。富田君とよく似たことを考えています。

「この場合の西洋化とは、二つの要素からなつていたと思う。一つは、さきに述べた美術の近代化であるが、もう一つは、西洋において美術の近代化以前に確立された美術の在り方、すなわち美術アカデミーの理論の受容である。西洋の美術アカデミーにおいては、美術の目的は物語の説明におかれていた。」

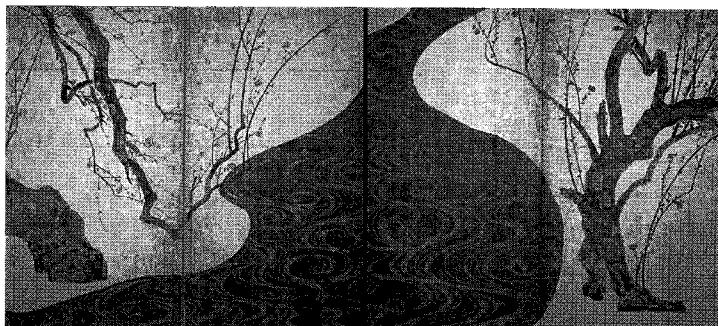


図2 尾形光琳《紅梅図白梅図屏風》MOA 美術館蔵

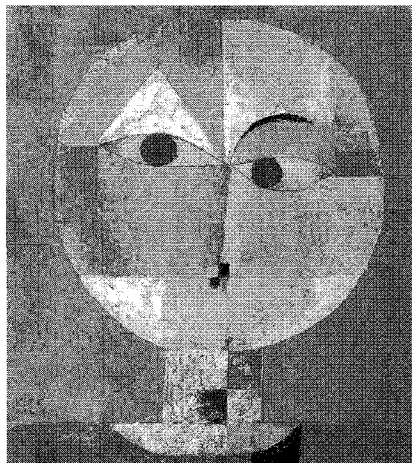


図3 パウル・クレア《セネシオ》
1922年 バーゼル美術館蔵



図4 ニコラ・プッサン《我もまたアルカディアにありき》1638～39年
ルーヴル美術館蔵

ニコラ・プッサンの有名な作品で、《我もまたアルカディアにありき》(図4)という作品です。西洋の美術アカデミーでは、日本と主題のヒエラルキーが全く逆転しています。物語画 (History painting) が最上位を占めます。その中でもキリスト教の主題を扱っている宗教画がトップで、次がギリシア・ローマ神話を扱う世俗主題としての神話画があります。それから、実際の歴史。そして、有名な人を描いた肖像画。あるいは何らかの抽象的な概念をあらわした寓意画。その後ぐらいいよいよやく、名もない人物を描いた風俗画というのが出てきて——風景画というのは人物を描くための舞台にすぎない、静物画に至っては小道具にすぎない、というふうになるわけです。ですから、静物画の画家として初めて美術アカデミーに入ったシャルダンなどは、長いこと会計係しかやらせてもらえなかったというエピソードがあるそうです。

それに対して日本の場合には、静物画というのは花鳥画として尊ばれますし、風景画は山水画として尊ばれました。(付記1)

西洋では物語を公の場に出していくという気持ちが強いということです。しかし、日本の場合には、レジュメに記したとおり「かたちによる物語は、日本においては公の (official) ものではなく、庶民の (popular) もであった。」(シンポジウムでは三代豊国の《東源氏孟春ノ図》を提示したが、ここでは《里の梅ゆかりの早咲》(図5)を提示する。)

ここから派生して考えるのであれば、たとえば日本におけるマンガの流行についても言えるでしょうし、あるいは、そこから、村上隆さんがなさった「スーパードラット」展(図6)を考えてもいいのかなと思っています。それでは、少しまたレジュメを読みます。

「そこで、公的な性質を持つかたちによる物語という考え方は受け入れられず、美術アカデミーの制度のみが

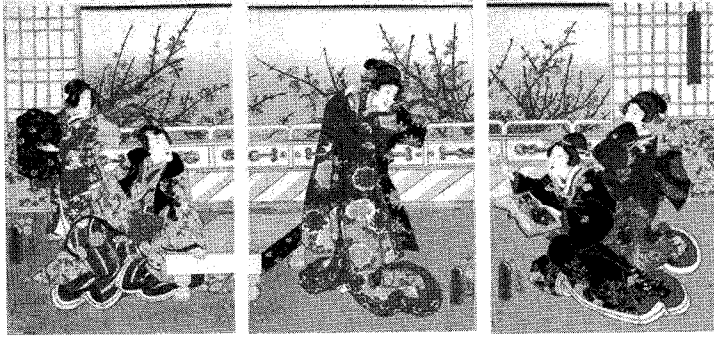


図5 三代豊国（歌川国貞）《里の梅ゆかりの早咲》1852年



図6 スーパーフラット展 2000年 東京・名古屋、2001年 ロサンゼルス・ミネアポリス・シアトルに巡回



図7 黒田清輝《昔語り》1898年 焼失



図8 梅原龍三郎《雲中天壇》1939年
京都国立近代美術館蔵

術の近代化の様相を示し、またあるときは制度としての美術アカデミーの確立と、制度としてのアカデミーへの反発という様相を示した。そして、黒田清輝らによって美術の近代化を目的とするアカデミーが確立されるといふ矛盾した決着をみる。

こうした様相の中で、日本が江戸時代までに美術の近代化を独自に成し遂げつつあったことは、むしろ事態を困惑させたように思われる。日本の多くの作家たちは、西洋における美術の近代化に学び、やがて日本土着の美術の近代化に行き着いたのではなかっただろうか。このとき、日本の美術の近代化が持つ土着性は、その本来の活力を失ってしまうことになる。なぜなら、こうした多くの作家たちが晩年に獲得した美術の近代化は、日本独自の美術の近代化を積極的に展開したのではなく、西洋の名の下に生まれた、いわば庶子だからである。」

これは梅原龍三郎（図8）です。京都国立近代美術館にあって、私は今その近所に住んでいるのでよく見るの

採用されることになった。」ヘシンポジウムでは提示できなかったが、黒田清輝の《昔語り》（図7）について考えてみたい。黒田は、西洋の美術アカデミーでは物語画が主題のヒエラルキーの最上位にあることを知っていた。そこで、彼は、こうした考え方を日本に紹介しようとしたのだが、結果としてできなかった《昔語り》は風俗画にすぎなかった。」

その次です。

「明治時代以後の日本の美術の近代化は、あるときは美

ですが、ここから何が生まれるんだろうというつも思う作品です。

このような庶子になってしまったところから——これは文学でも起きている現象だろうと思うのですが——美術の「私小説化」というのでしようか、「私」の世界に閉じこもってしまつて公の場に出てこないという問題が出てきているのではないかと思います。

もう時間がないので、レジュメの最後に記した問題提起を読んで終わりにしたいと思います。

『脱亜入欧』型の近代化が新たな創造を生み出さないと痛感させられた結果、近年、アジアの美術へ熱い眼差しが向けられることも少なくない。しかし、ともすると、新たな逃げ道に陥ることもあるだろう。私たちは、『アジアは一つ』ではなく、『アジアの一人』と言い切るだけの、政治的な立場をもふまえた覚悟を持ちうるのだろうか。そして、その上で『芸術のために』に陥つたことをふまえて、パブリック・アートへも強い関心が示される。しかし、公の場においてかたちによつて物語るという在り方を経験していない日本においては、かえつて公害扱いされてしまうことも少なくない。私たちは、共有すべき物語を持ちうるのだろうか。そして、その上で『芸術のために』その物語を否定することができるのか。」

以上で報告を終わりたいと思います。ありがとうございました。

野地 今日の新シンポジウムも、なかなか着地点が見つからないまま終わつてしまふそうなので、私は、幅広く「近代」というものをとらえるのではなくて、もう少し狭い意味で「近代のイメージ」らしきものを提示したいと思います。

まず、「歴史」というものについてですが、「歴史」というのは出来事の連続ではなくて、記述されたこと、記述されなかったこと、起きなかったことをさも起きたように記述すること、あるいは、起きなかったことにされてしまった出来事、そういうものを含めて多種多様な出来事の、言ってみればごった煮というか、おでんの鍋のようなものですね。

つまり歴史というのを考えたときに、こちら側が恣意的に考えれば、あるいは参照すれば、そこにどのようなイメージを見出すこともできる、混沌としたものだと思うんです。要するに一つの歴史を記述する場合に、どのような串でどういう出来事をどういうふうに刺していくかということで、皿に盛られたおでんの形というのが変わってくる。そうだとすれば、歴史というのは、それを取り上げる人間の、現代の問題意識のうちに一瞬立ちあらわれるイメージにすぎないということになります。

それで、今日問題になっている近代ということなんですけれども、近代ということも、どんな串でどんなおでんの種を刺し通すかということで、立ちあらわれてくるイメージ、「近代」というおでんの形というのは変わってくるだろうと思います。

今日、私が用意したおでんの種は、「菊池容齋」という人です。

容齋についての説明は、レジュメをお読みいただいたほうがいいかと思いますが、一七八八年、江戸に生まれています。十八世紀末の人なんですけれども、長生きをしまして、一八七八（明治十一）年に九十一歳で亡くなりました。いわゆる近世から近代という時代を生きた人です。

今までの日本の美術史において、近世美術史というのと、近代の日本美術史というのは、棲み分けがかなりはつきりしていたわけで、近世から、近代にまたがる画家というのは取りこぼされてしまう、忘れ去られてしまう、

研究の対象にならなかったということがあります。

〈スライド映写〉

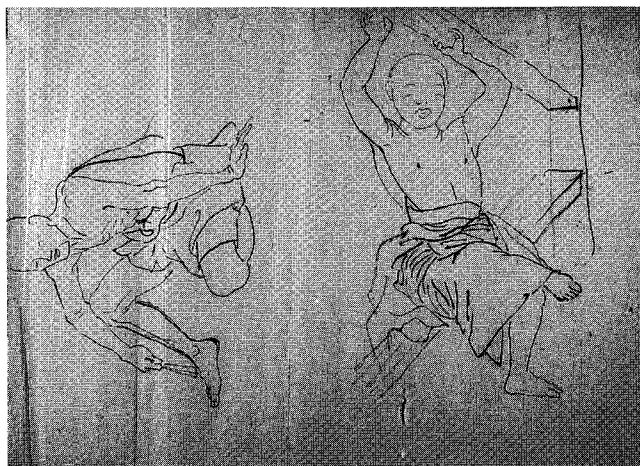


図1 菊池容齋《人物写生》

これは菊池容齋の人物写生(図1)です。彼の画業は歴史画が中心でしたから、このような人物デッサンをかなりしつかりやっていて、しかも弟子たちにそれを教えていた。その教え方なんですけれども、人物を真ん中に置いて、弟子たちや自分も含めて周りを取り囲んで、いろいろな方角から人物デッサンをさせるといふやり方をしています。これについては、渡邊省亭というお弟子さんがその報告をしています。それまでもいろいろな画家がこういう形でやっていた可能性はあると思うんですけれども、はっきり記述として残っているのは容齋ではないかというふうに思います。

さきほどのデッサンをもとに、容齋は『前賢故実』(図2)という、古代から南北朝時代までの偉人たちを五七一人描いて、それに伝記を施した版本を出しているんですけれども、その人物というのがそれまでの人物像とかなり違って、実際にモデルにポーズをとらせて、それから有職故実等を絡め合わせながら、自分なりの人物像をつくり出しています。

当時の衣装とか、有職故実、そういうものを調べ上げて、現物に当たり、そして実際の人間の解剖学的な把握をするという、そ

うという視点を持っていた人なんです。

これは明治四年に描いた自画像（図3）です。実は非常に小さいものなんですけれども、これなんかを見ると、線ではなくてモデリングをして細かいタッチで陰影をつけていくというやり方です。この絵には自画像がありまして、それは鏡を見ながら自分の像を描いてみたというような贅が書いてあります。日本の伝統画家、伝統画派の中から出てきた人物としてはかなり珍しいし、雪村なんかの前例はありませんけれども、異例なものだというふうに言えると思います。

問題なのは、菊池容斎という人は、歴史画という一つのジャンルをつくり上げていく過程で、その起源になった人なわけです。彼は明治十一年に亡くなりますけれども、その後の近代国家成立の過程で、彼が描いていた歴史画というものがかなり多様に使われているという事情があります。それで、「勤皇画家」というようなイメージが膨張していったために、とくに戦後の美術史の中からも排除されていったという事情があつて、かなり長い間忘れ去られていた画家なんです。

こういうことから敷衍して思うことは、結果としての美術というのは、政治史の時代区分の中で処理されてきてしまうということなんです。その時代精神の内的な原理というのは、時代一般の動向の中に吸収されていってしまう。そういう特徴を、容斎の画業とその後の近代美術史の中の扱われ方ということから思ってしまう。それで、容斎という人の近代性、近代的な要素ということを少しまとめてみると、レジュメに書きましたけれども、第一にそれまでの粉本主義というものを排斥して、実物写生を重視したこと。第二に、画流派の枠にとらわれず、さまざまな画法を学んで取り入れたこと。その中には西洋画法もあります。そして、人体モデルを使用し、解剖学的な研究もしたということです。

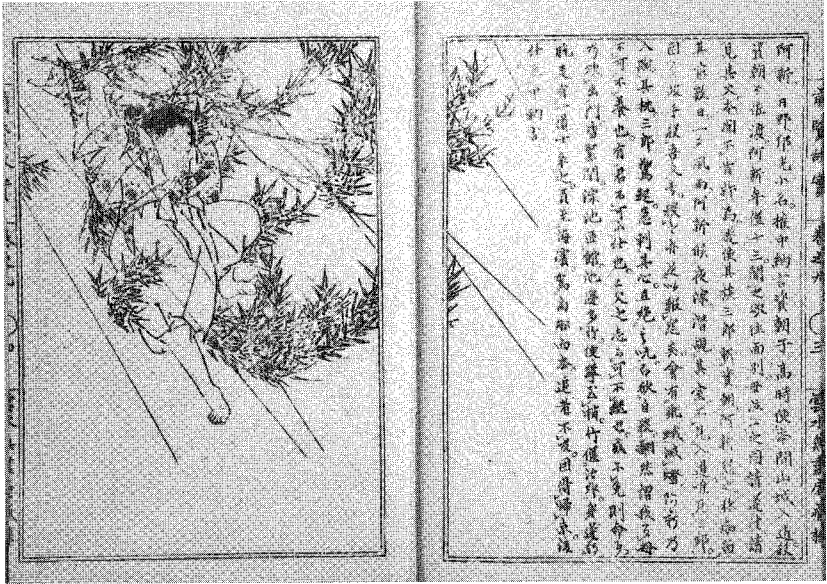


図2 菊池容斎『前賢故実』9巻のうち「阿新」



図3 菊池容斎《自画像》部分 明治4年

『前賢故実』には校正者というのが何人かいて、その中には蘭学者あるいは蘭法医という人たちが入っているんです。それはなぜかということなんですけれども、おそらく人体の解剖学的な正否を見ていたのではないかと
いうふうには私は思っています。その中には手塚良仙りょうせんという人がいるんですけれども、この人は蘭法医で、あの
手塚治虫のご先祖様なんです。そういう幕末の新しい知識人のネットワークの中で容斎は生きていた人間なん
です。

ですから容斎の近代的な要素というものを大きくとらえると、実証精神に裏付けられた仕事だと言えると思
います。要するに実際にあるものを見に行つて、凝視をして、それをあるように写實的に描く精神、そういうもの
をすごく感じます。これは考えてみると、表現の質は違うけれども、高橋由一なんか非常に近いものです。

それで、レジュメに提案として書いたんですけれども、十九世紀の後半から二十世紀の初頭における日本の画
家たちの視線と思考の変容を図式的に捉えると、菊池容斎や高橋由一などの「モノへの凝視（外的写真）」、そし
て「写意（内的写真）」というものに移つて、「純粹主観（個人的感性表現）」へ、たとえば一九一〇年に出た高
村光太郎の「緑色の太陽」に象徴される考え方への流れというのが、近代の日本美術に特徴的に見られるものだ
というふうには私は思っております。

こういう流れのダイナミズムと言つてもいいと思うんですけれども、こういうものを大きく見積もるか、ある
いは小さく見積もるかで、日本美術における「近代」の見方というのが決まってくるのではないかと
いうふうには私は考えております。

田中（修） 田中修二です。近代彫刻史のことをやっております。さつき富田さんがおっしゃっていたのは

「近代の超克」ですが、私がやっているのは「近代の彫刻」です。

レジュメのとおり話を進めさせていただきたいと思いますが、日本の彫刻というのは、とくに今まで近代の始まりというのはずごく鮮明に語られていたものであったと思います。誰の言葉というわけではないんですが、大体こんなような感じで語られてきました。

「日本の近代彫刻は、ロダンが紹介され、その薫陶を受けた荻原守衛たちが、それまでの彫刻界の沈滞を打破する作品を発表した明治末年にはじまる」。こういったような言葉がずっと語られ続けていて、今もってその力は失われていないのではないかと思います。

けれども、その言葉が一度は疑ってみてもいいものであることは、たとえば絵画の分野において、セザンヌらの受容とともに日本の近代絵画が始まったと、少なくとも現在では、されていないことを考えてみればよいのではないでしょう。本当かどうかは別にして、もう一回考え直してもいいことだろう、でも、それを考え直すそうとすると、また大変なことになってくるということなんだと思います。

絵画と彫刻の違いというのはどこで生まれたのかということを考えてきたときに、レジュメでは、たとえば美術家たちの人脈とか、ごく生な人間関係に求めることができるというふうなことを言いました。これをもう少し詳しく言っておけば、荻原守衛あたりから始まって、高村光太郎、石井鶴三とつながっていく人々。彼らは作品だけでなく、さまざまな文章などによって近代彫刻家としての自分たちの立場や見方を表明していきました。ですから、その点で言えば「近代」というのは言ったもの勝ちというところがあると思います。

もう一つ言えば、たとえば石井鶴三というのは東京芸大に戦中から戦後にかけてずっといたわけです。そういうことを考えてみると、今、絵画とは違うと言いましたが、日本画の中でも近代というものは日本美術院（院

展)の横山大観あたりから始まるというような見方をされることもあるんじゃないかと思えます。それは芸大に戦中から戦後にかけて、石井もふくめて院展系の人たちが入っていったということと、もしかしたら何かかわりがあるかもしれません。日本画と彫刻に見られる「近代」の設定の仕方という点で、そういう人脈、学閥というか、そういうことによつてアカデミックなものが形成されていったのではないかというような気もしないではないんです。

ただ、それを今言ったように疑つてかかつてみてもいいんじゃないかと言うときに、いざ疑いかけようとする、そのときに昔言われていた「近代」というものが今でもすごい壁になって残つてしまっています。それをどうやって突き崩すのかというのはすごく難しいことだと思えます。それがレジュメの後半に書いてみたことです。

こういうふうに書いて、「つかみどころなく立ちはだかるのである」というふうな言い方をする、彫刻史をやっている皆さんから、荻原守衛が嫌いなんだろうとか、高村光太郎が嫌いなんだろうとか、そういうふうな思われがちなんです。そうとは言えなくて、それに実際のところは、正直に言う、「近代」という言葉が何か好きなんです。いい響きを持つているなと思つてしまふんです。それはおそらく皆さんにもある程度共通するところではないでしょうか。あなたは古い人間です。ねと言われるよりは、新しい人間です。ねと言われたほうがいい。高倉健さんや菅原文太さんがそう思うかどうかはわからないけれども、基本的にはそうではないでしょうか。近代的な美人と言われたほうが、平安朝的な美人ですねと言われるよりはいいんじゃないか。そういう「近代」に対する思いというのが今でも残つていると思うし、それがこういつた学問の場に持ってきたときにどれだけそういったものを客観化して、その言葉に対する好き嫌いをなくしてしまつて考えられるかどうかというのは非常に難しい問題だと思います。

たとえばさつき父が発展史観的なものを「崩す」と言ったかどうか、ちよつと覚えていませんけれども、もう一回見直してみなければいけないのではないかとこのときに、では、そういった言葉に対する距離感、好き嫌いといったことを考え合わせたときに、同じ「近代」という言葉を使ったままで発展史観的なものを見直すことができるのかというのが一つの問題だと思います。

全く別の言葉を使つてしまつて時代区分を設定しようとしたときには、それはそれで、それまで使われていた「近代」という言葉が生き残つてしまつている。だからその辺の取り組み方というのがまだ私なんかもよくわからなくて困つています。

前に本を出したときに『近代日本最初の彫刻家』という書名を使つたので、その辺を突かれるとちよつと困るんですけれども、それなんかも今言つたような共感的なもの、「近代」というと、少なくとも「江戸から続く」というよりはちよつと格好いいかなという、それをやはり意識していました。戦略的に使つたというふうになつとちよつと大げさになるかもしれませんが、どうしてもそこで荻原守衛、高村光太郎あたりと同じ土俵に上がらざるをえない、そういう感覚というのは持たざるをえないんです。

あともう一つ付け加えておけば、ロダンを紹介されて、荻原守衛が近代彫刻を始めたときに彫刻の近代が始まるというところ。これは时期的な厳密さというところと難しいところはあるかもしれませんが、日本美術史というものの枠組みが設定された時期とほぼ重なってくるわけです。だからこそ荻原守衛、高村光太郎あたりの言葉というのが今まで美術史の上で生き続けているということが言えるのかもしれない。

ただ、よくよく考えてみると、さきほど千速さんが西洋における近代の始まりということをおっしゃっていましたが、近代の美術史学ということに関して言うならば、むしろ新古典主義あたりのところが西洋においては強

いのではないか。それが日本にも岡倉天心やフェノロサあたりから持ち越されてくる。その辺のずれというものも、「近代」というものを考えるうえで、近代美術というものと近代美術史学というものの基礎のずれになるのかどうか、その辺が今とても関心があるところです。

金 遅れてシンポジウムに参加が可能になって参加させていただきましたので、レジュメも今日見たら、バラスがとれていないなと思いました。関連文献とあわせてご参照ください。

今日の私の話では、韓国における近代期の美術研究の状況を、今まで刊行された主な著作を中心に簡単に紹介しながら、その論拠について考えてみたいと思います。

近代期の美術に関する研究からは、それを書いた研究者が近代をどうとらえ、その時代の美術をどのように語ろうとしたかという研究者自身の立場や眼差しが読み取れます。ここではまず韓国の近代期の美術研究の中から、近代という概念とそれをめぐる言説に対する著者の考えを、比較的明確に述べている総論と絵画論を中心に紹介します。

そして、それらの研究が提示した視点について述べることで、韓国の近代期の美術研究が常に抱えてきた「歴史としての韓国の近代」という問題をめぐる状況を浮かび上がらせてみることにします。

時代としての近代というのは、日本の場合もそうですが、韓国においても文字どおり激動の連続でした。大ざっぱに言うなら、韓国の二十世紀は朝鮮王朝の終焉で幕を開けて、植民地支配とそこから独立で半ばが過ぎ、日本で言う朝鮮戦争、つまり、六・二五戦争（韓国戦争）と南北分断、軍事独裁とそれに対する抵抗及び民主化の実現が続いたというふうなまとめができます。

レジュメにも書きましたが、韓国で近代期の美術研究が始まったのは、一九六〇年代になってからでした。まず、総論などが始めた七〇年代の著作を中心に、李慶成（イ・キョンソン）と、呉光洙（オ・クァンス）を紹介し、その後、八〇年代後半以降および学会が本格的に発足して、韓国近代美術史学会というのができた九〇年代をごく簡単に紹介したいと思います。

まず、韓国の近代美術の研究において名前を挙げられなければならない研究者のひとりに李慶成がいます。韓国国立現代美術館の館長を長く務めた研究者で、一九七四年に『近代韓国美術家論攷』と『韓国近代美術研究』を書いていきます。『近代韓国美術家論攷』の巻頭言には、「（韓国の）近代美術は、歪曲と不運の夜を明かしてきた近代の悲しい人たちが、挫折と超克の中で自らの生を永遠のものにした一連の造形劇である。それは、韓国美術史の中でもっとも暗い陰であり、歴史の転換点にたたずむかのような悲しみの表情を浮かべている。」と書いてあります。

同じ年に、韓国国立現代美術館では近現代美術史の資料整理作業が始まりました。ジャンル別の資料集として七六年には『韓国現代美術史―東洋画』、七八年には『韓国現代美術史―西洋画』が刊行されました。この資料集の中で、西洋画編の理論研究の共同著者として多くを書いた人が呉光洙で、現在、韓国国立現代美術館の館長である呉光洙です。

呉光洙の著作には、七九年に書いた『韓国現代美術史―一九〇〇年以降の韓国美術の展開』があります。これは一九〇〇年から一九四五年までを「美術という概念の導入と定着期」、四五年から七八年、つまりこの研究書を書いた前の年までを「現代美術の展開」というタイトルで大きくくくっています。一章に二十二項目、二章に二十一項目の小さいタイトルをつけて、タイトルはそれぞれ、一〇年代の美術だとか、二〇年代の美術だとか、

そういう時代区分ではなくて、たとえば「近代化過程の歪み」、「美術という用語と東洋画」、「植民地残滓の問題」、「反国展の勢力」など、著者自身も述べているように、問題性のあるタイトルを付けて、時代設定の問題とあわせて試みた研究書であると言えます。

ここは長いので全部は読みませんが、終わりを李慶成と同じように「一九〇〇年以降今日までを現代美術と設定した理由は、完了された歴史的記録としての美術ではなく、今日という時点から今なお続いている、われわれの時代の美術という連帯感を出すためである。」と結んでいます。

次に挙げる李龜烈（イ・クヨル）は七〇年代から著作を書いていて、九二年に還暦記念論文集『近代韓国美術論叢』をまとめました。李龜烈は個人の芸術家のそれぞれの内面の悩みのつながりが美術史であるという視点とずっと貫いていて、韓国画に焦点を合わせた著作をいくつかのいろいろ出しています。

吳光洙は、「われわれの美術における近代と近代主義」で、歪められた不幸な近代と、その状況を乗り越える存在としてのすぐれた天才芸術家が我々の近現代の美術史にはあまりにも少なかったということを言っています。八八年には李慶成の『韓国現代美術の流れ―石南李慶成先生古希記念論叢』が出ました。

李龜烈の『近代韓国美術論叢―青餘李龜烈先生回甲近年論文集』（一九九二）におさまっている、ユ・ホンジユンの「韓国現代絵画の伝統と創作―近代美術における伝統性・郷土性・民族性・朝鮮的ものの論議と成果」は、非西洋地域の近代期美術における伝統と国際性の問題を韓国の近代に適用して考察し、それを現代絵画の創作と伝統にかかわらせた研究です。結論で著者は、韓国の山水や人物を得意とした韓国画の巨匠三人と、伝統的モチーフで国際的評価を得た洋画家二人を、これからの望ましい例として挙げています。

九〇年代に入ってから、美術の近代においてこれまで注目されなかった面に目を向ける研究があらわれまし

た。余談ですが、チェ・ヨル、キム・ホンヒ、カン・ソンウォンなどは、名前を片仮名で書いています。キム・ホンヒさんはたまたま個人的な知り合いなので漢字を知っていますが、チェ・ヨルとカン・ソンウォンは挨拶ぐらいしかしたことがないので、どういう漢字を当てるのか確認をしないと書けません。呉光洙と李龜烈のような前の時代の人は漢字の名前で著作を出したんですが、今はたぶんほとんどの人がハングルでしか出していません。

チェ・ヨルの研究では、『韓国現代美術運動史』があります。著者はここで、十九世紀末から一九九〇年代の美術の流れを、「美術運動」という視点からとらえて記述しています。外国の勢力による干渉と支配、戦争と分断の続く韓国の近現代史は、それに立ち向かった民衆の動きを主体的に把握することが何よりも求められる視点であるという立場です。それは美術の場合も同じで、とくに植民地期の朝鮮総督府とアメリカ軍の占領下の文化政策、その後の反共イデオロギーの強化と、芸術至上主義を擁護する観念論的美学が支配的言説であって、そこに対応する美術およびそれをめぐる記述が必要であると言っています。そしてこれはいずれ実現できるだろう南北統一後の韓半島（朝鮮半島）の美術史のための作業でもあるとまとめています。つまり、ここで著者は、この視点以南と北をあわせて語る美術史になるという希望を述べているのです。

次に、カン・ソンウォンの『絵で見る韓国女性美学の社会史』は、美術評論家でもある著者が、近代化の百年間、韓国の中産階級の女性たちが体験した家庭と社会における葛藤を「女性文化」という形で収斂させたいという願いから書いた、社会的美術評論の試みです。左のページにカラーで絵画作品を出して、右のページにそれに対する記述をまとめています。

また、韓国近代美術史学会から毎年刊行している『韓国近代美術史学』の第六集には、キム・ホンヒの「近代

女性画壇 一九二〇—一九五〇」という、近代期の女性画家たちの活動を網羅的に整理した研究が収められています。ここで著者は、この研究はこれまでの男性、天才、傑作中心の美術から、女性の活動も入れた美術史を書くための、基礎作業の一環であると言っています。

韓国の近代を論じる際に、時代を指す用語が「現代」だったり、「近代」だったり、錯綜していることからもおわかりのように、とくに「コンテンポラリー」、「モダン」というのをどういうふうに訳すかという問題は、さきほど似たかもおつしやつたように、韓国の近現代でも常に問題になっていると思います。

まず、植民地支配という状況がそのまま韓国の近代とほぼ同じ比重と重さを持つて立ち上がる問題であるということを使う必要があると思います。本格的な研究書が刊行された一九七〇年代から始まる韓国の近代美術の研究も、その問題に対する問いを繰り返しながら歩みを重ねてきたと言っても過言ではないでしょう。

言うまでもなく美術史研究は、少なくとも近代期のそれは、イメージとして残された美術作品と、文字で書かれた資料を手がかりにして考察を行います。その中で社会的背景や眼差しをかかわらせるか、かかわらせないか、また、かかわらせるならどういうふうにかかわらせて語るか、かかわらせないなら、どのような形で排除するか、それはそれぞれの研究のよつて立つところであり、それを行う研究者一人ひとりの責任でもあります。

私の考えでは、かかわらせないということも究極のかかわらせ方の一つではないかと思っています。もちろん、それが考えなければいけないさまざまな問題を含んでいることは言うまでもありません。

ここでご紹介した視点が、韓国の近代期美術研究の視点をすべて網羅しているわけではありませんし、また、その必要もあまりないと思います。

ただ、一つ言えるのは、今日ご紹介した研究は、美術作品を見てそのイメージを分析する研究者の視点という

のが、どれも「植民地」、「韓国」、「民族」、「我々」、「近代」といった概念を、今日の我々が主体として生きる現代という時代を探る手がかりとして言説の中心に据えているということだと思います。それはもちろんそれらの視覚と語られる「美術」とは韓国以外のどこの誰のものでもないという本質的な考えを生み、あらたなナシヨナリズムを培養する温床にもなりうるでしょう。このことをここで紹介する研究を含めて、今後の課題として確認しておきながら、今日の話を終わりにしたいと思います。

ご清聴ありがとうございます。

小林 最後に発表させていただきました小林純子です。成城大学の卒業生は北は北海道から南は沖縄まで、すみずみに今現在は散らばっていています、私は三年前から沖縄で若い人たちに美術史を教えるという仕事をしておりまして、今日の朝、沖縄をたつて、はるばる東京へ、この場に出席するためにまいりました。

金さんから韓国の近代美術の定義と、近代美術史研究のお話が今ありましたけれども、私からは沖縄美術の近代というものの特徴について、特徴というか、さきに結論を言ってしまうと、沖縄美術の近代というのは成立しなかつたということなんですけれども、そういうお話をしたと思います。

沖縄にまいりましてつくづく感じていることは、沖縄も含めて、アジアの美術の近代は実に多様であるということです。日本や韓国、あるいは中国のように、近代化を成し遂げたと思われる国々においても、その定義は、今、発表にあつたように、非常にさまざまです。

さらに、近代化が未熟なままの国がもちろんアジアの中にありますし、そして、美術について言うならば、近代的な制度としての美術というものが存在しない国もアジアにはございます。極端な例ですけれども、たとえば

ブータンという国においては、いまだに美術というものは宗教から独立していない、宗教と美術というものがかなり密接な関係を持っています。そういう国では、西洋的な美術、純粹芸術としての美術というものは存在していません、存在する必要もないわけです。

それで、沖縄なんですけれども、今は日本に属しております、本土復帰が昭和四十七年ですから、もう随分たつて、今年、本土復帰三十周年を迎えます。ですから、全く本土での暮らしと変わらない暮らしで、毎日テレビを見て、ハンバーガーを食べて、自動車に乗って職場に行く。そういうような暮らしをしています。要するに近代生活を毎日送っているわけです。沖縄では日本を「ヤマト」、沖縄のことを「ウチナー」、自分たちは「ウチナーンチュ」と言ひまして、沖縄と日本、ウチナーとヤマトというものを区別しています。とくに文化のことを話すときには必ず比較していかないとなりませんので、ヤマトと沖縄、あるいは琉球、あるいはウチナーという言葉も使います。ですから、今日は「ヤマト」とか「琉球」とか、あるいは「ウチナー」というような、日本と沖縄を区別した言い方をすると思ひますけれども、ご了承ください。

さて今現在、沖縄は日本に属しているんですけれども、ヤマトとは同じ近代を共有していないという気がしています。沖縄の政治的な近代というのは、明治十二年（一八七九年）の廃藩置県に始まります。このときに琉球王府が完全になくなって、王様は首里城を出まして、東京に移住しました。ですから、文化的にも明治十二年の廃藩置県というのが近世と近代を画する時代だと考えられています。

その後、産業あるいは教育などの近代化は沖縄でも行われたんですけれども、それは沖縄の人々にとっては日本への同化政策でしかなかった。沖縄の人たちにとっては、近代というものは自分たちで勝ち取ったものではないんです。今ある近代化した生活は自分たちで勝ち取ったものではないというところがございます。

近代化は県主導で、県知事というのは沖繩の人ではなくて、日本人（ヤマトウンチュ）でなければならず、そのヤマトウンチュが頂点にいる県が近代化政策を推し進め、その一方で、柳宗悦という民芸運動を推進した人が昭和十四年に沖繩に来まして、沖繩の陶芸とか、あるいは染物、織物など、工芸の前近代性を非常に高く評価しました。たとえば朝から晩まで同じ紋様をずっと描き続けている職人性とか、あるいは芸術家として名を残さない無名性とか、そういうものを非常に評価したのです。作風としては素材で荒々しくて、そして質素という、いわゆる民芸調の作風を非常に高く評価しました。

今日はこのお話は深くはしませんが、実は沖繩の美術（絵画・彫刻）に対して柳宗悦はさほど影響を与えていないんです。しかし、彼の主張した、沖繩の後れているところがいいんだという、前近代性を評価するよな、県の立場と全く違う意見を主張して、県との間に、主に方言についてですけども、論争が起きたことがあります。このように、近代化を推し進められる一方で、前近代性を評価してしまうという、全く相矛盾する意見の中で沖繩の人々は翻弄されたという歴史もございます。

沖繩の美術史上において本当に沖繩の人がみずからモダニズムを受容したのは、太平洋戦争以降のことです。沖繩では今、戦後美術史を大きく四期に分けています。第一期は、昭和二十年（二九四五年）、太平洋戦争、沖繩戦が終わった年から、昭和二十四年（一九四九年）までです。昭和二十四年で区切るというのは、戦後、沖繩で一番最初に始まった年展で、沖繩というのがいまだにございます。非常に盛大な展覧会で、毎年一回、今でも公募展をしています。その沖展が開催された年が昭和二十四年なんです。一応ここで区切っています。

第一期はまさに美術の復興期でありまして、沖繩では地上戦が行われましたので、とにかく何も無い、瓦礫の山の中から、そこにある材料で美術をつくり始めた。そういう時期です。でも、四年で一応、県展の開催にこぎ

つけていまして、これにはアメリカ軍の文教政策というのも非常に大きく影響しています。むしろアメリカ軍主導で美術の振興が図られたところがございます。

次に、第二期ですけれども、一九五〇年代から七〇年代初期とされています。沖展が開催されてから、七〇年代の初期まで、つまり昭和四十七年の本土復帰までということですね。モダニズム的な美術思想が沖繩の美術界で実践されたのはこの第二期からです。非常にローカルな作家なので、申し上げてもわからないかもしれませんが、けれども、第二期の画家や彫刻家はその前の世代に比べると非常に饒舌で、自分の考え方を言葉を使ってきちんと表明する人たちなんです。

その人たちの言葉をちよつと紹介します。非常にモダニズム的なものですから、それを感じ取っていただきたいと思います。たとえば安谷屋正義あだにや まさよしという抽象画家がいますけれども、その人はこういうふうに言っています。「一生に一つでもよい。美しい絵を描いて見たいと思う。絵描きとして当然の欲求であるが、その当然なるものが仲々出来ぬ。人間の社会は雑音が多い。その雑音に負けると、純粹であるべき二次元の世界に他人の思惑が入ってくる。不必要な説明描写、感激のないハツタリ、機械的なマンネリズム、そんなものが画面を占領するようになれば、画人の生命も終いである。潔く筆を折った方がよい。」

それから、彫刻家の玉那覇正吉たまな せいきちという人は、「その人の顔は、その人の知らざる間の体験と思索によって刻まれていく。その如く……。私は、二次元（絵画）と三次元（彫刻）の世界を、私自身の体験と思索によって満たしていきたい。」というようなことを言っておりまして、彼らの言説を読んでみますと、美を創造することへの欲求とか、あるいは自己の確立、あるいは内面の重視、それから、純粹な造形性を追求するという、まさにモダニズム的な主張でもって彩られています。ということで、一般には第二期がモダニズムが受容された時期と考え

られています。

次に、第三期ですが、本土復帰した昭和四十七年から一九八〇年ぐらまでを第三期としています。そして、第四期を一九八〇年代以降としています。

ただ、世界では、一九六〇年代だと思えますけれども、ポスト・モダンの時代へと突入してしまっていて、モダニズムが沖縄で受容された第二期には、世界はポスト・モダンの時代へと移り変わってしまっています。沖縄の作家たちも次々と新しい思想、新しい美術のあり方を吸収していきまされたので、きちんと第二期にモダニズムが確立しないで次の時期に移ってしまったというような感じがしています。ですから、沖縄では、モダン（近代）が未成立、あるいは流産で終わったように思われます。

ほかに沖縄の近代・現代美術の特徴としては、今日は深くはお話したしませんが、完全に近世と切れているというか、近世との断絶という問題がございます。近世においては、つまり琉球王府時代ですけれども、貝摺奉行所かいずりぎやうしよというお役所が王府にありまして、そこに絵師がいて、絵画はもちろん、漆器の図案や、紅び型がた、染物の図案、それから、寺院建築の内部装飾など、すべてを請け負う、非常に総合的な、琉球王府の視覚芸術、視覚政策というか、すべてを担当するような絵師がいました。ただ、その伝統は、王府が崩壊した後、ヤマトのように、たとえば狩野派の絵師が東京美術学校の先生になるような、そういう受け継がれ方はされないで完全に近世と断絶しています。もちろん沖縄には東洋画の伝統があったわけですが、近代以降は東洋画を描かせて、それを家の中に飾るパトロンもいなくなって、東洋画自体があまり行われなくなってしまったんです。ですから、沖縄の近代の美術はほとんどが洋画です。それはいまだにそうです。洋画人口はとて多くて、さっきも言った沖縄でも東洋画の人は数人しかいません。

たとえば大正、昭和の初期、日本から沖縄にいろいろな画家がスケッチ旅行に来るんですけど、ここは洋画天国だと言って喜んで帰ったんだそうです。日本では洋画と日本画の確執というものがあるけれども、沖縄には全くそういうことがない。ここは洋画の天国だと言って、洋画家たちが喜んで帰ることがございました。それだけ沖縄は洋画が主流ということです。

あと、近代が流産に終わったというお話をしましたけれども、モダンに対するアンチの姿勢というか、アンチ・モダンズム運動が、ほとんどグループ（群れ）として行われなかったということも特徴です。この辺が沖縄美術の特徴だと思います。

沖縄へ行く前、私は、もうちょっとと沖縄でも近代というものがきちんとでき上がっていて、私が成城大学在学中にやっていたような、近代を問い直すという仕事、あるいは姿勢がもうちょっとと沖縄の若者たちの間でもあるのではないかという気がしていったんですけれども、本当にそれがありません。

田中修二さんなどは私なんかと世代が違うから、もしかしたらそういう考えを持っているのかもしれないけれども、学生たちを見ていますと、近代をととても美しいものというふうに考えているようです。ですから、反近代の姿勢が非常に希薄だという気がしています。この辺も近代というものを沖縄の人たちがきちんと持っているからだという気がしています。

古代・中世・近世・近代という時代区分が沖縄には非常になじみにくくて、さっきも言ったように、近代というものがそれほどきちんと沖縄ではでき上がっていないんです。近代という時代区分をつくるということは、そもそも近代意識があるからだと思うんです。自分は近代人であるとか、近代というものはどういう時代であるべきなのかとか、そういう近代意識が近代という時代区分をつくらせてきたと思うんですけども、沖縄には結局そ

れないんだと思います。

それで、私は、このような沖繩で、古代・中世・近世・近代、そして現代という時代区分をする必要があるのだろうかという気にどうしてもなってしまうんです。東京にいたころ、私は近代を問い直すということが研究者としての基本姿勢だと考えていましたので、日本の近代はいつから始まったのか、いつ終わったのか、近代という時代は日本にとつてどういう時代だったのか、こういうことを考えるのは私にとつて命題だったわけです。しかし、沖繩にまいりましてからは、この席にこういう人間がいること自体おかしいのかもしれないけれども、近代というものを規定することにはほとんど興味がなくなってしまうということを正直に告白しておきたいと思います。

時代区分をするというのは、歴史家にとつては生きるということとたぶん同じだと、歴史家の性まがだと思っていますので、時代区分はしていかなければいけないとは思っていますけれども、古代・中世・近世・近代という一般的な時代区分からは一歩離れて沖繩の歴史を見ていきたいという気がしています。

私は必ずしもこれがいいとは全く思っておりませんが、沖繩には「大和世（ヤマトユー）」、「大和に支配された世」、そして、「アメリカ世（ユー）」、「アメリカに支配された世」という、支配者の変化による時代区分というのがございまして、歌とか文学にはこちらのほうがよく使われまして、庶民感情に最も合った時代区分です。大和世は一六〇九年、薩摩が沖繩に進攻してきてから、沖繩戦が終わるまで、昭和二十年まで続いて、そして、アメリカ世、アメリカが支配する時代になったわけですが、また昭和四十七年から日本に属する時代が始まったわけです。

もしかすると消極的な意見で、歴史家としては半ばあきらめに近い意見なんですけれども、こういう時代区分

のほうが、むしろ沖縄の美術史を語るときには合っているのではないかというような気さえ、最近はしています。さっきの金さんの発表だと、韓国の近代美術学史というのは随分歴史があるようですが、沖縄では美術史自体もまだきちんと充実されていないという現状ですので、沖縄の若い人たちが自分たちの歴史を充実するための作業を始めてくれれば、私が大和世とかアメリカ世なんていう時代区分を言っておりますが、こんなものではなくて、もうちょっとましな時代区分を考えてくれるかもしれません。それを見守っていききたいと思っています。長くなりましたが、以上です。ありがとうございます。

田中（日） どうもありがとうございました。

時間がだいぶ超過していますが、今から十分休憩いたしまして、よくよく皆さんお考えいただいて、かみ合ったディスカッションをやっていきたいと思います。会場におられる方も、どうしてもこれだけは言いたいとか、質問したいというようなことを、休憩の間に用意しておいていただきたいと思います。

司会（津上） ちょっと時間が押してきましたので、四時十分に再開するということで、よろしく願います。

休憩

田中（日） 今まで七人の方から、だいぶ詳しいお話も中にはありましたが、千速さんのお話の対極にあるのが小林さんのお話ではないかと思うんですが、その辺はお互いにどうお考えですか。

千速 ポスト・コロナリアルという問題が、今、カルチュラル・スタディーズの中で出ています。小林さんの発

表を聞いていて、小林さんは本土の人だなという感じがしました。

私自身は、弱音を言つてはいけな思つて、発表では言わなかつたんですが、日本というナシヨナリテイとかエスニシテイに、今、こだわつてないんです。たまたま今は給料を稼げるから琵琶湖のほとりにいますけれども、率直なところ、老後は日本を捨てたいな思つています。あんまり魅力を感じてないのです。そういう意味で言うと、私自身はヨーロッパ人になりたくてなれなかつたというポジションだろうな思っています。だから、実は二人とも同じような根なし草なのではないかと、本当のところは感じています。

田中(日) だけどヨーロッパに行くと、また今度は根つこがなくなつてしまふんじゃないですか。ヨーロッパに行けば行くで、なかなか根つこは見つからないんじゃないですか。

千速 たぶん今、私が思つている根つこというのは、コスモポリタンということしかないのでないかと感じています。というのは、ちよつとうちの大学の宣伝にもなつてしまふのですが、うちのメディア関係のセンターのスタッフをやっている人が、やつと力がついてきたし、今度は非常勤講師で教壇に思つていたら、ルーヴル美術館の研究所に取られました。それから、洋画クラスの研究生は、学部の四年のときにポートフォリオを持つてニューヨークの画廊を回らせたなら、研究生の年にニューヨークの画廊でデビューしてしまいました。今はそういう時代なのだと感じます。

これらは明るくコスモポリタンでいようということなのですが、もう一つ、私自身がとまどつているのは、本当に今の日本というものが物語をパブリックなものとして共有できているのかということ。私たちは日本国民なんだと思える物語があるのでしようか。数年前に『国民の歴史』という分厚い本が出ましたけれども、あれは私は嫌です。あれを共有してくれと言われたらノーと言いたい。日本国民であるという物語、つまり歴史の共

有ができないのだったら、もう仕方がないかと、ちよつとネガティブな気分もあります。

田中（日） その辺は大地をはい回っている田中恵さんなんかはどうですか。

田中（恵） 最初に言いましたように、私自身は西洋かぶれから始まったわけで、その西洋かぶれが、現代ないしは近代の日本人が忘れていた、私の目から魅力的なものをつくっていたということが、たぶんこの仕事について一番のルーツになるんだろうと思います。

同じようなことで、実は最近、新しい歴史教科書をつくる会の教科書があつて、それで運慶を一生懸命絶賛しているわけです。私と同じ姓で、田中先生とも同じ姓で、同じ北のほうの大学にいますものですから、私はしよつちゆうその人と間違えられるんですけども、ちよつと前に日佐夫先生としゃべりましたけれども、運慶の父親で康慶というすごい仏師がいるわけですが、その人の代表作に興福寺南円堂の不空羅索観音像というのがあります。この像は非常に肥満した、おもしろいフォルムを持った像なんです。たぶんその影響というのは運慶の静岡願成就院などの関東作例に非常に強いものがあるのだろうと思いますし、そこで運慶の資質はそれによつて花開いたんだろうということがよく言われるわけです。

しかし、運慶が受け継いだものは、親子関係とか、そういうものなんだろうか。そうではなくて、もしかすると南円堂というお堂が西国三十三カ所の札所であり、その霊像というのは普通の仏像とは違った認識でつくられていたから、康慶もそういう認識、まさに今ちよつとおっしゃった（従来の仏像の造形認識とは違ったものを肯とする）物語性を背景に持っていたからああいうものができた。そして、そういう物語性というものが徐々に広まっていく十二世紀というものがやはり私にはとてもおもしろい時代に見えるんです。

今、だいたい興味がそつちのほうに移っているんですけども、かつては九から十世紀ぐらいの仏像造形を中心

に勉強していたのが、かなり広がっています。九世紀、十世紀に田舎を中心に育まれ始めたものが、十二世紀ぐらいいにかなり奈良、京都で花開いていくという構図がちよつと見え始めているんです。そういう物語性の部分では、まだまだ日本も捨てたものじゃないなど。

そういうものをもう一回振り返ってみて、実は韓国、沖縄の話がうかがっていて、西洋画、油彩画と言ったほうがいいのかもかもしれませんが、さきほどのスライドに梅原龍三郎が出てきましたけれども、そういうようなものの位置付けというのは、実は全然違ったところからやり直してみないといけないのかなというふうな感じがあります。どなたか逆に、私はあまり好きじゃないので、ああいうものに共感をなさっている方がほとんどと刺激的な発言をしていただかないと、せつかく百何十年もやってきた東洋における油彩画という仕事絶えてしまうのかなという気すらしているこのごろです。

田中(日) 野地さんの言った菊池容齋というのは、私も非常に興味深く、静嘉堂文庫美術館で初めて大作を何点か見て、それからいろいろなところで見出したんですけれども、北齋なんかとはどう関連しているんですか。

野地 あまり人間的なつながりはないと思います。幕末に「齋」の字をつけた画家というのはけっこう目立ってますけれども、北齋とか、服部雪齋とか、河鍋曉齋とか、今、そういう人たちに非常に惹かれています。

容齋という人間に私が注目しているのは、近代国家成立の過程という視点から日本の「近代」を再考するのに非常にいいポジションにいて、非常におもしろい動きをした人だからです。

田中(日) 会場の皆様には容齋の全貌がちよつとわかりにくいんじゃないかと思っっているんです。私が容齋と北齋との関係と言ったのは、会場に榎本さんはいらっしやいますか、北齋漫画の中に日本の神話の神の姿を描

いていますね。それと容齋が『前賢故実』の中に初めて日本の神様の肖像というか、神話的な天皇を含めて書き始めましたね。その辺はどうなんだろうか。国民国家というものができ上がってくる中では、どうしてもああいうものが民衆の中で描かれないうらなかつたんじゃないかと私は思うんです。

榎本 北齋が日本の神を描いているという指摘なんです、あまり多くはないんです。北齋がたくさん描いたとされる、ものすごく膨大な画像の中では、日本の神話の神というのは決して多くはないと思います。

田中(日) 多くはないけれど、今までなかったものを北齋が描き始めたということは、私はもつともっと大きく言ってもいいんじゃないかと思うんです。そういうふうに見てくれば、浮世絵なんかも、ただの好事家の対象物から、そうではない、もうちよつと引き上げたと言うと変なだけども、もうちよつと歴史の波間をかくぐつて見て、そして、そういうものがなぜヨーロッパの人間に受け入れられたか、その辺からもうちよつと考えたほうがいいんじゃないかと浮世絵については思うんです。

容齋という人は日本一うまい人だというお墨付きまでもらったのに、これだけきれいに消えてしまつて、最近になつてようやくもう一回ということなんです、あまりにも毀誉褒貶が激しいんじゃないかと思うんです。

次に、小林さんは沖繩の近代に非常的な否定のなんだけれども、私なんかは沖繩の紅型とか、石に彫つた欄干や何か博物館へ行くとありますね。あれはもともとは石の上に紅型と同じような色が塗つてあつたんだと私は思うんです。

小林 田中先生はあれを近代的だとおっしゃるわけですか。

田中(日) 私の感覚では、とくに紅型なんというのは近代的です。石の色彩のほうはもちろんわかりませんが、漆器類も近代的だと私は思います。だから、なぜ日本画家のような伝統的な画家がいなかったのかという問

題もちろんあるんだけど、そういう近代性というのはだめですか。紅型なんかの中に認められませんか。

小林 要するに各研究者の近代意識の問題だと思っただけで、今お話をうかがっていて、田中先生はそういう近代意識を持っていらっしやるんだというふうに理解しました。私は、あれを近代と言われると、私にとっての近代ではないという気がしています。

田中（日） 海洋民族で、海外貿易に命をつないでいた。そして文化的には中国の文化圏の中に入るであろう琉球において、ああいうものにこそ近代性というものがあらわれているというふうには言えませんか。私も、今復元された琉球の王宮なんかはあまり評価しないのですが……。

小林 逆に、あれを近代的と言ってしまったら、何が近代なのかという気がするんです。

田中（日） 遠近法とか、明暗法とか。

小林 根っからの近代人なものですから、私はどうしても遠近法とか、そういうことになってしまっただけです。

私は自分で近代人だと思うので、そう規定しないと自己批判ができないというか、すべての時代に近代性を読み取っていくような、そういう研究者としてのあり方というか、それが私はできないんです。

田中（日） これはまとめのときに、私はそうじゃないんだということを言いますが、会場の方で何かこれだけは言っておきたいとか、ご質問とか、ありますでしょうか。

滝井 大学院後期二年の滝井です。意見というよりも質問ですけども、小林先生が今おっしゃったことを聞きしながら、日本にそういう地方があるということをもっと念頭にも置いていなかったものですか、びっくりしたんです。そして、沖縄の悩みは、アジアやアフリカの多くの地域の悩みと同じことかなと私は気づいたんですけれども、いかがでしょうか。

小林 悩んでいるかどうかはともかくとして、もしかしたら悩んでいないかもしれないですね。若い学生を見ていますと、近代を有していないことに對してそれほど悩みは感じていないと思います。逆に、今、近代化が行き詰まってしまった周辺の国々から、近代化をしていない国の力強さというか、そういうものが見直されています。沖繩は常にいろいろな評価を戦前からされてきましたけれども、今も沖繩のおおらかさとか、素朴さとか、そういう前近代的な部分が評価されているんです。ですから、近代化していない悩みというのは沖繩の人にはあまりないと思います。それが問題なんですけどね。

田中(日) もう一方、どなたかいらつしやらないでしょうか。

宮川 芸術学科非常勤の宮川です。基本的に大変頭が痛くて、よくわからない。皆さんの近代は結局何を指しているのか全くわからないので、非常に頭が痛い。結局、近代って何ですか、どうお考えなんですかと聞くと、たぶんまた收拾がつかなくなると思いますので、いろいろ聞きたいことはあるんですが、一つだけ千速さんにかがいたいと思います。

さつき根なし草になるんだと白状されていたというか、ヨーロッパ化したいのかなと思って、それだったらまあだまされてあげてもいいのかなともちよつと思つたんですが、一カ所だけ、レジユメの最後から三行目の、「私たちは、共有すべき物語を持ちうるのだろうか。」というところですけれども、芸術というのは、近代ヨーロッパに固有に成立した概念ですね。それで、日本ではなくて、ヨーロッパでは、その芸術というのは共有されるべき物語を持っていたのか。あるいは今持っているのか。今日の主題からはちよつと離れてしまうかもしれませんけれども、その点、一つだけおうかがいしたいんです。

千速 まず一つは、キリスト教の宗教の物語ですね。もう一つは、とくに十九世紀であれば、国民国家の物語

というのがあるだろうと思います。今、ふと思ひ出したのは、田中先生も午前中に何度か名前を出されたヤコブ・ブルクハルトですけれども、「物語る絵画」という論文があつて、大学院時代に海津忠雄先生が出講されていたところに読みました。十九世紀後半という時期にブルクハルトが物語をあらわした壁画の問題を真剣に考えていたというのは、キリスト教の物語から国民国家の物語へと移行がその背後にあつたのだらうと思います。そういう意味では、アメリカ合衆国という国は、今、宗教上の物語と国民国家の物語にあまりにも楽天的になつているなど感じます。だからあれも嫌なのですけれども。

ただ、逆に、今の日本では国民国家の物語を共有できないくらいだちがあります。今、おそらくいちばんパブリックな物語は、宮崎駿かなと、私は本気で思っています。「千と千尋の神隠し」のようなものが、むしろ私たちにとつてのパブリックなストーリーなのではないか、あるいは、それは「ベルサイユのバラ」なのではないかと、けつこう真面目に思っています。

宮川 宮崎駿はともかくとして、共有すべき物語が持たれていた時代、あるいは共有すべき物語があつただらうとお互いに信じ合うという時代がたぶんあつて、それがおそらく終わった。そして今、我々は、さて、どうしようかというところに立たされていると思うんですけれども、そうだとすれば、共有すべき物語を持たなくてはならないということ自体を否定しなければならぬ。それが千速さんの結論だということですか。

千速 私はそのあたりはけつこう樂觀的ですので、共有すべき物語は見つかるだらうと思つています。たしかに今、私以外にもそういう共有すべき物語を欲しがっている人たちがいて、それがたとえば「教科書に載つていない歴史」のようなノスタルジックなものとして現われています。宮台真司の言葉で言えば「親父慰撫史観」、ああいうかたちになるのは嫌ですけれども、そうではなくて、もっとおそれから強い物語を私たちは共有できる

だろうと思います。ただ、そのときに、それを共有するのが日本国民であるのか日本民族であるのかにはこだわりたくないということなんです。

宮川 最後に一つ、レジユメの最後の、「『芸術のために』その物語を否定することができるのか」という、その意味を教えてください。

千速 「市民」としてその物語を共有できるであろうという楽観のもとに、さらに、創作者がそれを破壊してくれないと、次の物語は出てこないだろうということです。

田中（目） パブリック・アートということにおいては、修二はどう思いますか。

田中（修） その前に、さっき宮川さんがあまり具体的に近代というのがわからないとおっしゃっていたので、味覚の美学をやっていらつしやる研究者の方ですので、一つだけ彫刻のほうから、その点から申し上げますと、一つは、中村屋のサロンに荻原守衛なんかがいたわけですね。ということは、中村屋のインドカーリーなんかは、一つの近代ではないかなんていうことが言えるんじゃないかという気がします。ちよつとその辺から考えて、飲みながら話せばいいと思います。

田中（目） 時間がだいぶ押しまいましたけれども、うまくごまかされて終わりということにもなりたくないんですけれども、富田さんなんかの、むしろ意味を初めに拡大し、拡張し、変容する言葉、訳せない言葉など、こういうふうに一回考えて、それから近代というものを考えるということから始めればよかつたのかなとも思うんです。

結論が出るとは私自身も思っていないかもしれませんが、私は、今、何々から見た近代、日本美術史の何々を何々から見た近代性とか、そういうような問題のとらえ方をもうちよつと細かくやっていかないと、実り豊かな近代

論というものは生まれないんじゃないかと考えています。

たとえば都市文化における、あるいは、都市の中に住んでいる人たちの目から見た浮世絵というふうに見れば、浮世絵の最盛期がいつごろかは問題なんですけれども、長い歴史を持った浮世絵という一つの歴史はないんじゃないかとも思いますけれども、非常に早い時期に百万都市になった江戸というものを背景にした場合は、世界において一番早く近代になったのは日本じゃないか。それを背景として浮世絵というものが生まれて、都市に生活する市民の需要にこたえていった。市民と言ったら、歴史家からさんざんにやられるでしょうけれども、しかし、江戸というところに住んでいる人たちがそういう需要を生じて、それで浮世絵という一つの芸術をつくり上げた。その芸術を、一步遅れて都市化が進んでいたパリの市民たちはびっくりして受容した。それがいわゆるジャポニズムではないか。

国民国家を急激な勢いでつくらないとならなかった。そこで、国民国家にするにはどうすればいいのか。今まで形も何もなかったと言ったら、平安時代に神像があるではないかと言われるけれども、あれは大概、神殿深く置いてあるだけの話で、鑑賞の対象ではなかったと言ってもいいぐらいのものだったと思います。

天照大神とか何とか言ったら、天照大神の姿とか形なんていうものは何一つなかった。古代の天皇も何もなかった。ようやく出てくるのは平安末期ですね。ちゃんと出てくるのは平安末期ぐらいにならないと出てこない。そういう変なところが日本にはあったと思うんです。そういう変なところから国民国家をつくらなければならなかったときには、今さっき言った容斎とか北斎のような人が出て、今までなかった天皇の姿、神の姿、そういうものをつくって、これが日本の神なんだ、日本の古代の天皇なんだと。

これは一步間違うと次の時代には大変なことになってしまいうわけでですけど、だけどそういうところから見

れば近代というものは、さつき北齋にこだわったんですが、少なくとも描いたということは大変なことなんです。そういう浮世絵画家を見直していけばどうなんだろうか。

あるいは、芳年とか、そういう人の描いた後期の浮世絵などの見方そのものが我々は間違っているんじゃないかと思うんです。彼らの描いた作品はニュース性、社会性を非常に盛り込んだ一つのタブローであって、これは異論が続出するだろうと思いますが、ドラクロアの「民衆を導く自由の女神」を見るように芳年を見たらどうだろうか。そういうふうにいるいろいろな場において近代というのを考え直す。そうすれば日本だっておもしろいものがいっぱい出てくると、私は今考えています。

これは宣伝の一翼を担うんですけれども、三月十三日から十七日まで、非常に短い時間なんですけれども、世田谷美術館で「土をうたう」ということで、滋賀県の一麦寮いちむぎりょうというところの知能障害の人たちがつくったもので、展示会が開かれるはずなんです。秋田の美術館では何回も展示会をして、大々的な展示会も昨年やっただけなんです。一回こういうものをごらんいただきたいんです。知能障害の人たちのつくったものにも、近代人が、あるいは現代人がと言ったほうがいいかもしれませんけれども、近代性というものはあるんじゃないかと私は考えているんです。

人間は生まれると同時に近代的な造形というものをいろいろな意味で何かかんかつかついているんじゃないかと思うんです。つくっているからこそ、逆に時代区分というものが可能なんじゃないかと私は思うんです。全くそれがわからない人たちが対象にしていいたら、区分そのものができないんじゃないか。その辺はちよつと飛躍があります。さてわからないと言われそうなんだけれども、私はむしろそう考えているんです。

私は午前中のお話の中で「人生派」という言葉を使わなかったんですけれども、中井宗太郎先生という方は、

国画創作協会の中でも人生派の画家に非常に共感していた方で、人生派としては、人生というのはいろいろなところがあり、また、いろいろな可能性も持っていたからこそ、現代人が感心するものをその中に見つけていって、その分量によって時代区分というものを考えていけるんじゃないか。また、無意識のうちにそれを行っているのではないかと考えるわけです。

五時までというのがぎりぎりのところらしいので、ご清聴、どうもありがとうございました。

私のためにお集まりいただいて、本当にありがとうございます。（拍手）

司会（津上） あらためて田中先生と七人のシンポジアストの方々にお礼を申し上げたいと思います。どうも今日はありがとうございました。

シンポジウムというものは、いつも何か食い足りない、これでは帰れないという思いを残すものだと思うんです。いつもみんなが言うことなんです、シンポジウムのギリシャ語の語源は「ともに飲む」ということであって、本当のシンポジウムが地下に用意されています。出席のお返事を出しておられない方もどうぞ飛び入りでご参加ください。そこでまた今の話の続きを大いにやりましょう。

それで、ちょっとお知らせですが、前回、この種のシンポジウムをしたことは最初に申し上げましたが、そのときの記録が、抜き刷りですが、入口のところにおいてありますので、ご自由にお持ちくださって、このシンポジウムが活字でどのようなかを想像して楽しんでいただきたいと思います。あるいは、活字になったものを今度は今日の印象と比べていただいて、二倍、三倍にお楽しみいただければと思います。

では、下へおいでください。

二〇〇二年三月二日 成城大学にて

付記1 シンポジウム終了後、懇談会において佐野みどり教授より勸戒画の意義についてお教えいただいた。たしかに「帝鑑図」や「二十四孝図」などは、西洋の物語画 (History painting) に比すべきものである。しかし、こうした勸戒画は、日本の近代に成立した美術アカデミーにおいて中核とはならなかった。

(千速記)