

Michael Lucken  
L'art du Japon au vingtième siècle: Pensée, formes, résistances

ミカエル・リュケン  
南明日香 [訳]

20世紀の日本美術  
同化と差異の軌跡

A Nakazawa Hideki  
Pour l'avant-garde

M. Lucken

le 28.1.2015

中  
ガ  
ワ  
ヒ  
ヲ  
キ  
様

MIYOSHI  
Art Publishing

# 20世紀の日本美術 同化と差異の軌跡

[目次]

## 序章——西洋から日本へのまなざし

西洋から日本へのまなざし……………10

## 第1章——19世紀の日本と西洋との出会い

### 1—新技術とその反動

蘭学の遺産と現実の科学的再現……………20

高橋由一……………24

実験的試みへの意欲……………30

「見世物」……………36

### 2—用語定義の作業

言葉と概念……………43

「洋画」と「日本画」……………48

洋画……………49

日本画……………56

## 第2章——湧き立つ大正

### 1—最盛期

20世紀初頭の日本……………70

表現手段の自由化と組織の改革……………71

キリスト教の影響……………80

### 2—岸田劉生とでろりの美

歴史的 위치づけ……………90

劉生の歩み……………92

リアリズムの選択……………95

デカダンス……………102

偶発事からグロテスクなデフォルマシオンへ……………108

### 3—アヴァンギャルド

最初の手がかり……………116

日本における未来派……………117

マヴォ……………121

## 第3章——大戦前夜、ひろがる危機感

### 1—国民美術のために……………142

プロレタリア美術とその弾圧……………143

ローカル・カラー……………146

真をつくる、我にそくす……………151

### 2—大衆芸術の発展

ピクトリアリズムからの脱却……………159

大衆へアピールする絵画……………164

### 3—安定のない調和のために

シュルレアリスムの誕生と発展……………170

抽象芸術の復活……………177

## 第4章——大戦下の芸術家

### 1—国家総動員のイデオロギー

国家体制……………184

芸術家と国民の団結……………192

ドイツ、イタリアとの関係……………194

検閲と弾圧、周縁での自由……………197

国家総動員態勢……………199

### 2—戦争体験

既出のイメージに訴えかける……………207

藤田嗣治と玉砕図……………210

リアリズムとアヴァンギャルドの疲弊……………218

## 第5章——語ること、再建すること

### 1—ゆるやかな復興

総決算期……………226

アメリカの存在が与えた影響……………229

美術家の戦争責任をめぐる議論……………231

美術界の再編成……………233

新たな表現対象へ……………239

美術政策の広がり……………245

### 2—復活

直面する死……………254

体験に顔を与えるということ……………256

荒ぶる力による発見—「具体」の場合……………260

### 3—増長

アンフォルメル……………271

反芸術運動……………276

ポップアート……………282

パフォーマンス……………285

コンセプチュアル・アート……………288

増殖の芸術……………289

## 第6章——開放と自閉の20世紀末

### 1—新しい枠組み

歴史的時間と社会情勢……………298

新しい政策の手法……………299

新しい学問分野としての近代日本美術史……………301

日本美術の範囲とは?……………303

美術の実践とその環境……………305

### 2—「もの派」と対象物による啓示

ものの経験……………311

異なる感性……………315

ポスト「もの派」……………322

### 3—眼の氾濫

荒木経惟と私写真の跳梁……………329

生とフィクションとの間……………333

スーパーフラット……………338

## 終章——ひとつのモチーフの展開

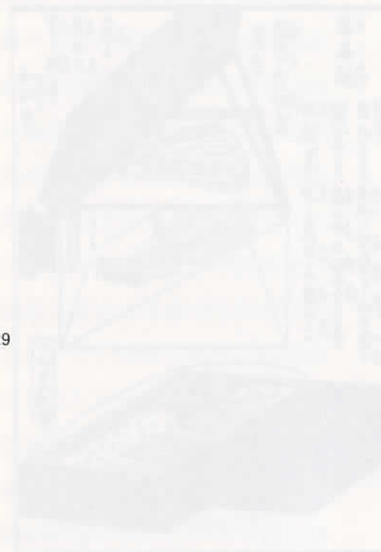
ひとつのモチーフの展開……………347

参考文献目録……………352

訳者あとがき……………361

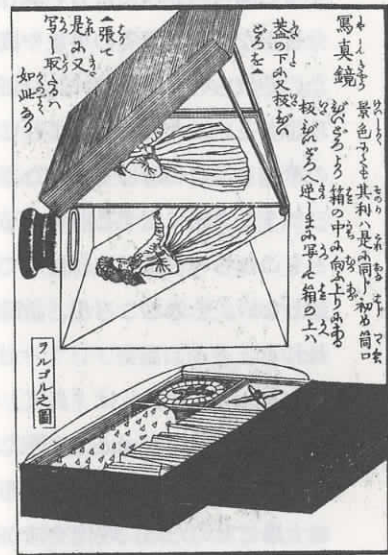
索引……………364

著者紹介／訳者紹介……………377



(左) 岸田劉生《野童女》(部分)

序章——西洋から日本へのまなざし



上が「写真鏡」の図  
 (下は「フルグル之圖」)  
 (『日本近代思想大系17 美術』 岩波書店)



## 西洋から日本へのまなざし

日本の幕末から明治の初めにかけての開国の時期、言葉の改革が行われ、日本語には実に多様な新しい用語が誕生した。これだけでも、明治という時代の主要な研究テーマになるだろう。

その際に、おびたしい試行錯誤を経て、途方もない努力を要する考察と分析がなされ、現実の事象や概念を言い表わすための言葉が採用されていった。それらの中には、今では日常的に使われている「機械」や「社会」や「心理学」といった言葉が含まれている。また、本書での考察の端緒となる二つの単語も、この時に生まれた。それは「写真」と「光学」である。

フランス語に訳すと前者は photographie、後者は optique にあたる。もっともこれらの言葉を結び付けても、日本語とフランス語とではぴったりと一致しない。それどころか、語源を考えると逆の視点を主張しているように思われる。

すなわち、「写真」は「真実」の複製を誰にでも可能にする技術であるが、photographie は phôs の語によって、行動を起こす主体という概念を含んでいる言葉である。銀板写真術を発見したダゲール (1787～1851年) は、「私は太陽に私のために映像を描かせた」と誇らしげであった。同様に、「光学」は目に映る光を研究する科学という意味だが、optique は目が見る光を研究する科学なのである。どうやら日本とフランスの視点は対称の位置にあるようだ。視覚をめぐるこの二つの概念は、鏡像のように反転した現象になっているのである。

ここから何が言えるというのか？ なんと彼方と此方とは異なることか、とでも言ってみようか？ それとも、あちらとこちらとは対照的なのだ、とか？ あるいは、偶然がそれ自体の法則を有しているということか？

深く考えなくても、象徴的な日本像は明確である。西洋が日本について抱く表象を長きにわたって支配してきたイメージは、すなわち、対蹠地である。それは、クリストファー・コロンブスが、「シパンゴ」(日本のこと) にたどり

着くためには、大西洋航路を開拓して地球を半周する必要があると考えたような地理的な対蹠地であり、ルイス・フロイスをはじめとする、多くの西洋人旅行者が観察した心理的な対蹠地でもある<sup>1</sup>。地球が丸いということも、重力というものも、自明のものとなっていなかった時代の宇宙観では、二つの地域を取りあげて、その一方が他方に対して正反対の場所に位置すると簡単に考えられる。もしも地表の裏側に人がいたら、もちろん転落するはずなのだから。

かくしてものわかりのよさをモットーとするジュール・ヴェルヌでさえも、江戸を地獄のようなイメージで思い浮かべたのだった。彼は「ロビュールは、江戸を見なくても、無数の犬の吠え声や猛禽類の鳴き声を耳にただけで、そしてとりわけ拷問を受けた肉体の放つ死臭をかいただけで、それが江戸だと分かったことだろう」と書いている<sup>2</sup>。そしてまた、ミシェル・ビュートルは「日本というこの楽園の中心には地獄がある」と記している。というのは、「日本に地獄的なものがあるからで、地獄を知らずして楽園はありえないからだ」と<sup>3</sup>。

よくあるように、西洋人のこの日本へのまなざしはイエズス会の宣教師たちに始まり、早くから微妙なニュアンスをつけて語られた。シャルルヴォア神父 (1682～1761年) は、ポルトガルの宣教師の考え方を伝える一方で、日本は「倫理面で我々の対極を具現化している」という捉え方を否定し、日本人が自分たちと異なる点に関しては、フランシスコ・ザヴィエルが来日する (1549年) まで神が「この不運な民の上に神の太陽を輝かせようとしなかった」せいであるという、神の「気紛れの結果」としての差異しか認めなかった<sup>4</sup>。

ヴォルテールもまた理性の光を神の創造した太陽に置き換えて、「日本人をわれわれの倫理面での対極とみる」ということは認めなかった<sup>5</sup>。一見したところ、日本の風俗は奇妙に思われたが、それは「現実的な戒律に縮小された自然法」<sup>6</sup>の結果に過ぎなかった、というのである。「作り話」が日本にあったとしても、ヴォルテールはキリスト教の「作り話」を例にとり、日本のそれも「理性を培うことで」結局消えうせせしめと指摘した。とはい



え、彼らはみなある点で一致している。つまるところ、日本が西洋からの知の光に照らされるには、まだまだ努力が必要だということだ。

19世紀に西洋人が世界を輝かすために自家薬籠中のものにしたのが、いうまでもなく写真であった。写真家は写真を撮るときに「太陽を画家にする」からだ<sup>7</sup>。「新たな太陽の崇拜者たち」<sup>8</sup>に衝撃を受けたボードレールの嘆きに反して、西洋人は理性の助けを借りて光を思いのままに操り、人間の手の代わりになる装置を開発したのだ。この機械の仕組みは、「新人類」の才能を具体化した証拠として人々に受け止められた。

かくして、彼らは装備を整えて世界征服に旅立つことが出来るようになった。光が装置によって統御されたからには、新天地で三脚をすえるたびに、人間による光の支配の普遍性が宣言されることになったのだ。思うままにできない光など地上にはなかった。そして、写真はこの新しい権力の証であるだけでなく、有力な仲介者でもあった。世界のあちこちで宣教師たちによって新たに使用されて、写真は森羅万象についての科学知識の普及に貢献し、そのことによって発明者である人間の精神を豊かにした。サン＝シモン(1760～1825年)の呼びかけに応じて、改めて大海原をめぐる「新キリスト主義」の支持者たちにとって、世界を写真に撮るということは勝利を意味するだけでなく、進歩という価値を広めることでもあった。そして、この任務を果たすのに、暗箱を新たな福音書のように用いたフェリス・ベアト以上の人物はいなかった。

イタリア生まれでイギリス国籍のフェリス・ベアトは、1863年(文久3)に長崎にたどり着いた<sup>9</sup>。かのフランス人のロシエが福岡に住みつき、上野彦馬(1838～1904年)に湿板写真を教えた4年後のことである。その後ベアトは、日本を見出した西洋人の職業写真家の最初の一人となった。1865年に、彼は横浜に移り住みチャールズ・ワーグマン(1832～91年)の協力を得て、スタジオを開いた。主に『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』のような西洋の出版物の仕事をし、19世紀末のヨーロッパの大衆を魅了するエキゾチックな日本像を伝えるのに貢献した。同時にまた、彼は下岡蓮杖や日下

部金兵衛をはじめとする日本人写真家と親交をもち、当時の最新技術とはいがたいものの、自分の経験や技能を伝授した。ベアトが1884年(明治17)に横浜を離れる頃には、すでに日本人写真家たちは本式の写真術を習得していた。彼らはその技術を名づけるのに、最終的に「写真」という語を使った。もっとも、「写真」はこのときにわざわざ練り上げられた新語ではない。

それは、ジョセフ・ニエプス(1765～1833年)が「ヘリオグラフィ(太陽による画)」という言葉を考えたり、エルシェルやダゲールがそれを「フォトグラフィ(光による画)」という言葉に換えたりしたのは事情が異なっているのだ。とはいえ、この時期の日本語はいつてみればマグマのような状態であり、おびただしい新語が続々と作られていたのである。「美術」「哲学」「美学」といった言葉が日本の思想家である西周や森鷗外らから次々に提案され、認められた語もあれば否応もなく消えていった語もあった。

しかし、「写真」という単語については例外であった。この漢字熟語の最も古い用例は、5世紀の中国南朝宋の『世説新語』(劉義慶)にみられ、仏教でいう亡くなった賢者の肖像画を意味していた<sup>10</sup>。「写」の語はある場所からほかへと移し替えることであり、広義には模写したり、複製を作ったりすることでもある。「真」の字は人がさかさまになった様子を表わす象形文字がもとになったという説があり、「本当」という概念を表わす抽象語である。儒教では自然のままの状態を、仏教では「まことの法」を意味する。

のちに日本で、「写真」という言葉は広義には「肖像」という意味をもつことになり、さらに19世紀末西洋美術に倣って、生物や品物を実物そっくりに描く技術(写実)の意味で用いられた<sup>11</sup>。1865年に、高橋由一は「泰西諸州ノ画法ハ元来写真ヲ貴ベリ」と書いている<sup>12</sup>。また、当時ヨーロッパから長崎の出島を経て輸入された「カメラ・オブスキュラ」を指す「写真鏡」という複合語も使うことがあった。このように徐々に「フォトグラフィ」の訳語として、「写真」という単語が定着していったのである。明治の日本人は、抽象的で流動的な意味では、伝統的な芸術に関する語彙に深く根付いていた語を選んだのだ。



しかしながら、ダゲールの発見が最初に伝えられた1843年から1860年代の終わりまでには、違う言葉を使用することもあった。1848年に、島津斉彬が日本で最初のダゲレオタイプ（銀板写真）をオランダ人商人から購入した後、それはフランス語の音をそのままに「ダゲリヨティーブ」と呼ばれ、写真術を表わしていた<sup>13</sup>。

いろいろな言葉をもとにした「印影鏡」や「留影鏡」のような語も生まれた。西洋では金属板の上にあられる像を、単に太陽光線による刻印と見なしたのだが、日本人はそこに影をみたようである。同じものであっても、こんなにも見方が異なるのだ。谷崎潤一郎も『友田と松永の話』（1926年）や『陰翳礼讃』（1933年）等で、くりかえしこのテーマ「日本では陰に、西洋では光」に言及している。もっとも日本語の技術用語では、「フォトグラフィ」に対応すると思しき単語の「光画」<sup>14</sup>や、ネガティブである陰画の反対の意味で用いられる「陽画」<sup>15</sup>も使われた。だが、今日では忘れられ用いられることはない。

ヨーロッパでは「フォトグラフィ」という言葉は、同じ系統のギリシア語の接尾語をもつ「リトグラフィ（石版画）」「オートグラフィ（肉筆転写石版）」「テレグラフィ（電信）」といった単語の登場と肩を並べるように作られた<sup>16</sup>。これらの用語の体系的学術的性格は、各々の類縁性を強調している。すべては歴史の産物であり、共有される思考の産物としてあるのだ。とはいえ、忘れてはならないのは、それぞれの語の出現が語源となった言葉を甦らせる契機になっているということだ。つまり、これらの新語を提案し採用す



覗き眼鏡  
1800年代初めには、手前にあるレンズから遠近法を強調して円山応挙らが描いた絵を覗いた。（『日本写真史概説』岩波書店より）

ることで、ある文化図式、この場合古代ギリシアを近代西洋文明の揺籃の地であるとする見方が、いまだ健在であると確認されるわけなのだ。

「写真」という語についても同様のことがいえる。それは、イメージについての日本の見方を大いに育んできた語群に属している。「写生」は1876年（明治9）からの2年間、工部美術学校でイタリア人画家アントニオ・フォンタネージ（1818～82年）が教えた学生たちが、水彩画や油絵を習得するための課題のひとつであった。

1870年から1900年（明治3～33年）にかけて日本にあまねく広まった、写真を使って絹の上に描いた絵のことを「写真絵」という。「シネマ」は1898年に日本にもたらされたが、大正期（1912～26年）に「映画」という文字通り映された像を意味する言葉が定着するまで、長い間「活動写真術」と呼ばれていた。この「活動写真」という言葉は今でも通用する。1912年に創立した日本初の映画会社である「日活」は、溝口健二監督のデビューを飾った会社だが、設立時の正式名称である「日本活動写真株式会社」（現・日活株式会社）に当時の記憶を留めたのであった。

そして「写実」だが、フランス語の「réalisme」の翻訳であり、本来の意味が一部省略されているものの、19世紀以来、日本の芸術家や知識人たちの間で一種の合言葉のように繰り返されている。つまるところ、それほど多くもない諸々の概念が、パラダイムの役を果たしているのであり、このパラダイムにおいては、諸文化が絶えず立ち現れ、繰り返し自己言及して、その文化自体についての思想を養う。文化についての思想も、地理的境界のように、隣国との間に最適な境界を築くのに役立つわけである。

ヨーロッパとアメリカ合衆国での写真の発見とその目覚ましい発展とは、18世紀の啓蒙主義が再び活性化した古いプロメテウス〔訳註・ギリシャ神話の英雄。神々から火を盗み人間に与えた。〕の夢の明白な結果だ。それでは、日本語で写真という語を選択したことで、19世紀の日本の知的表象について明らかになるものはなにか？ それはまず第一に、写真機の鏡に写ったその世界が「真」とみなされるということだ。絶対的とはいわないものの、少なくとも



も存在のあり方や現象以外には真実はないという考え方である。第二に、「写す」や「移す」を意味する漢字の「写」は写真の機能を「転移」に限定する。1枚の写真はあるがままのものの反映であるが、「photographie」には人であれ太陽であれ、世界に形相を与える主体が存在する。ということは、日本語の「写真」には、人が自然を支配するといったような考え方はないのだ。自然と人間とは、明らかに同じ次元に属しながら反転した位置にあるのだ。

近代美術専門の美術館の草創期の学芸員の一人であり、京都国立近代美術館長であった河北倫明(1914～97年)は、1994年に日本の美術についての著書の序文に次のように書いている。

私は在来の日本美術の重要な特性として、第一に生々発展的な世界観に則してでてきた情的な見かた、それを具体化したと思われる空即是色的な装飾観と、第二には直覚的な実在のつかみかた、それにもとづく簡潔で集中的な表現主義の面白味をあげたいと思います。<sup>17</sup>

この分析が示唆するように、「写真」という語に含まれる概念は、「photographie」という語の意味だけに収まるものではないはずである。この河北の言を信じるならば、日本美術は総体において、絶えず現実に肉迫していたという意思に貫かれていたということになる。

それは20世紀の日本にもあてはまるのだろうか？ 近代から現代の芸術家たちは、高橋由一から「もの派」の作家にいたるまで確かに共通して、形状の可塑性(変形しやすい性質)や材料の質感を感じさせる技量に非常に長けている。一見したところ日本の近代美術は、素材に関してきわめて鋭い感性を持っているという印象を与える。だが、疑問もおこる。その鋭い感性はどのように表現されているのか？ なぜ、現実に肉迫していたというような現象が起こるのか？ 引き合いにした「現実らしさ」は歴史の中で比較・対決されつつ、各々の時代で同じ表現をされたり、また別の表現になってしまったりするという、深い変化をこうむってはいないだろうか？

かくして、わたしたちは次のような疑問にいきつく。このような傾向は日本人の感受性によるものだろうか、それとも、そのアイデンティティによって絶えず最適化させられている言説に、従属するものなのだろうか？ もっと比喩的にいえば、日本という土地に刻み込まれた道があるのか、単に矢印を示す看板が続いているだけなのか？ これが日本美術の歴史的情報を全体的に紹介するという以上に、本書に解答が期待されている問題提起なのである。

## [註]

- 1 Cf. Luis Fróis, *Traité sur les contradictions de mœurs entre Européens et Japonais* (1585). ポルトガル語からフランス語への翻訳は、Xavier de Castro & Robert Schrimpf, Paris, Chandeigne, 1993.
- 2 Jules Vernes, *Voyages extraordinaires. Robur le Conquérant*, Paris, Hetzel, 1886, p. 100.  
このジュール・ヴェルヌの記述のものは、古い日本旅行記にある。江戸に上る旅行者(オランダ人もしくはオランダ人のための仕事に従事している者)は、長崎を出発して江戸の南側の当時処刑地であった品川を通った。フランスで18世紀末にエキゾチスムを誘った本『旅行の歴史』には、次のような一節がある。「中に入ると処刑場の広場は恐ろしい光景を呈していた。人の頭や体がいろいろあって、あるものは半ば腐敗し、群れ騒ぐ犬や鴉や屍骸をむさぼる肉食動物に食われている哀れなものもあった。」(*L'Histoire générale des voyages*, t. 39, Paris, Didot, 1752, p. 416)
- 3 Michel Butor, *Le Japon depuis la France. Un rêve à l'ancre*, Paris, Hatier, coll. *Brèves Littératures*, 1995, p. 145.
- 4 Pierre-François-Xavier de Charlevoix, *Histoire de l'établissement, des progrès et de la décadence du christianisme dans l'Empire du Japon*, Paris, 1715, rééd. Paris, Bibliothèque catholique, 1828, p. 7.
- 5 Voltaire, *Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations, depuis Charlemagne jusqu'à nos jours*, 1756.
- 6 註5に同じ。
- 7 Victor Hugo, *Œuvres complètes, Histoire I. Napoléon le Petit*, Paris, Hetzel-Quantin, 1882, p. 350.
- 8 Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » 10 juin, in *Revue française*, 1<sup>er</sup> juillet 1859. Reproduit dans *Charles Baudelaire critique d'art*, t. II, Paris, Armand



## 第1章——19世紀の 日本と西洋との 出会い



鈴木長吉《十二羽の鷹》  
明治26年（1893年）  
東京国立近代美術館蔵

シカゴ万国博覧会（1893年）に出品されて高い評価を得る。

西欧における日本趣味の嗜好を良く知っていた林忠正が発案し、当代切っの金工家・鈴木長吉が制作した。

Colin, 1965, p. 305.

- 9 フェリス（フェリックス）・ベアトは1830年代の初めにヴェネチアもしくはコンスタンチノーブルかコルフに生まれ、20歳頃に写真家ジェームス・ロバートソンの弟子になった。ロバートソンとともに、1855年にはイギリス軍のためにクリミア戦争を取材し最初の報道写真家の一人になった。セバストポールから、アテネ、カイロ、エルサレムに渡り、ついでインドに上陸してセポイの反乱（1857、58年）の証人となった。1858年のラックナウの失墜の後にベアトはロバートソンと袂を分かち、一人で中国に行き太平天国の動乱をカメラに収めた。長崎には1863年に上陸し、2年後には横浜に居を構えてチャールズ・ワークマンの協力者として仕事をした。1884年に日本を離れ、中国、インド、スーダンを経てビルマで1903年頃亡くなった。彼の名（Feliceフェリスは幸福を意味し、Beatoベアトは至福を意味する）は、写真のもたらしたものが福音に似ていたと思わせるのにふさわしい。  
『幕末日本の風景と人々 フェリックス・ベアト写真集』明石書店 1987年。  
Terry Bennett, *Early Japanese Images*, Charles E. Tuttle Publ., 1997, Hélène Bayou, *Felice Beato et l'école de Yokohama*, Paris, Centre national de la Photographie, coll. *Photo-poche*, 1994.
- 10 横江文憲「カメラ・オブスキュラの伝来から『写真術』の渡来まで」『写真渡来のころ』展覧会図録 東京都歴史文化財団・東京都写真美術館 1997年 14頁参照。
- 11 主に川原慶賀の『慶賀写真草』（1836年）、『本草果実写真図譜』（1868年以前）を参照。
- 12 高橋由一「洋画局的言」、青木茂編『高橋由一油画史料』中央公論美術出版社 1984年 215頁。フランス語訳にヴェラ・リナルトヴァの *Sur un fond blanc* (Le Promeneur, 1996, p. 398-400)がある。
- 13 島津斉彬（1809～1858年）は九州南部の薩摩藩の藩主で、商人の上野俊之丞からカメラを購入した。とはいえ、現存の日本人が撮影した最初のダゲレオタイプの現像写真は、市来四郎（1828～1903年）らのもので1857年のことになる。つまり、最初のカメラの購入から実用までに10年近くの試行錯誤があったが、出来上がりは平凡なものであった。
- 14 「光画」という語は光と像とを意味する漢字からなる。これは1932年5月から翌年12月まで野島康三や木村伊兵衛が発行した小さな雑誌のタイトルにもなっている。後に『光画芸術』の表題に引き継がれている。
- 15 「陽画」は、太陽と画像とを意味する漢字からなる。
- 16 Cf. François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, PUF, 2000, p.78-79.
- 17 河北倫明『日本の美術 その伝統と現代』ぺりかん社 1994年 11頁より引用。

## 終章——ひとつのモチーフの展開

- 書 註24) 47、50頁。
- 28 村上隆の作品は、一般に画布にアクリル絵具を用いるか、立体造形か、マルチメディアによる画像である。
- 29 手塚治虫(1928～89年)は第二次世界大戦後の日本漫画界の新星であった。大成功を取めた作品の中には、1951年から雑誌『少年』に発表された「アトム大使」がある。これは1963年からは「鉄腕アトム」として最初のテレビアニメになった。
- 30 Eric Mézil, « Murakami Takashi », in *Donai Yanen!*, Paris, ENSBA, 1998, p. 174.
- 31 Cf. Philippe Pons, « Avoir vingt ans au Japon. Les naufragés d'une société de mensonge », in *Le Monde*, Paris, 11 avril 2001, p. 14.
- 32 東浩紀「存在論的、広告的、スーパーフラットの」『広告』1-2号 東京 2000年1月 8頁。
- 33 村上隆「Super Flat宣言」『SUPERFLAT』(前掲書 註23) 4頁。
- 34 村上隆「Super Flat宣言」(前掲書 註23) 152頁。
- 35 村上の視点は辻惟雄の『奇想の系譜 又兵衛—国芳』(ベリかん社 1988年)などによっている。辻は6人の画家(曾我蕭白、伊藤若冲、葛飾北斎、狩野山雪、岩佐又兵衛、長澤蘆雪)の名を挙げている。村上は最初の四人を取り上げている。村上隆「スーパーフラット日本美術論」『SUPERFLAT』(前掲書 註23) 8頁。
- 36 岸田劉生『初期肉筆浮世絵』岩波書店 1926年。『岸田劉生全集 第4巻』岩波書店 1979年 128頁以降参照。
- 37 「こと」は「もの」に対してある時の現実の状態を表わすために、大変よく使われる語である。

18世紀後半、安永年間の頃、日本は商業的にも外交的にも孤立していた。にもかかわらず、知的面と美的面での変革に着手し、これによって中国文化圏から西洋文化圏へと移行を始めた。とはいえ、日本が西洋文化に取り込まれていると感じたことは一度としてなく、かつて中国に対して抵抗したようにヨーロッパやアメリカの力に対しても抵抗したのだった。つまり、本書で対象とした時期を通じて、日本は自身の特異のパラメーター(媒介変数)を絶えず調整し続けてきた。そこには一貫した不斷の努力があった。造形芸術は、言語のバリアーに守られた文学とは異なり、直接競争に巻き込まれてしまうがために、こうした抵抗のもっとも活発な場となった。各世代は西洋からの新しい影響のみならず、政治的そして社会的背景にも応じて、それぞれ独自の解決策を提示した。そこから、明治期には日本画が生まれ、絵画の分野では地方色ローカル・カラーの探求があったりした。戦後にはこうした努力は、素材や環境マチエールについての論争の場での意見表明に表われ、知的であるばかりか形而上学的な問題提起へと向かっていった。

日本はかつて中国との差異を入念に作り上げることによってその古典となる文化を形成したが、西洋に対してもまさにこれと同様の方法が取られることになった。西洋の文化と思想は、アンチテーゼとして、とはいえダイナミックな形で、日本の独自のありようを編み出すのに利用された。この弁証法的なメカニズムは昔も今も、様々なスタイルの比類なき創造主となり続けている。しかし同時に、このメカニズムは西洋人に強い遺憾の情を引き起こすこともある。外国からもたらされた要素はすべて、日本の特性を再認識する言説を組み立てるために用いられる一方で、その普遍的な性格は否定され、共通点を分かち合おうとする人々を踏みにじるのである。もっとも、強く心を打たれる要素がないわけではない。というのも、日本のこのメカニズムにおいては、自己を見失ってしまうのではないかという不安、置かれた状況のあ



やうさ、歴史の緩慢さが絶えず語られているからだ。

「写真」「写実」「現実」「リアリズム」「実践」「実験」「具体」「もの」「リアリティ」と、どのような名称で呼ばれようとも、近代日本美術における現実なるものに対する希求は、あまりにも恒常的なテーマであるために、それぞれの時代を個別に扱う歴史では、その意味を余さずに論じたり、その本質を明らかにしたりするには不十分であると認めざるを得ない。そして、日本美術の「<sup>ストラクチャー</sup>構造」の観点からこの問題を本格的に論じることもまた不可能であるからには、モチーフの総体として論じたいと思う。（「構造」の話になると、西洋人の読者はすぐにひとつの<sup>パースペクティブ</sup>見通しのうちにそれを記述しなoshitaiという大いなる誘惑に駆られてしまう。）モチーフの多様性と表われ方には、それらが内なる論理、つまりは構造的秩序によって動機づけられていることや、それらが国や国民の歴史に応じて変化しながらも、歴史の意味を保証する役割を自ら任じていることが十分に示されているからである。

モチーフの中には、意識的に繰り返し用いられ、慣習化されてしまった結果、自らの力の大きな部分を失ってしまったものもある。桜の花や紅葉はそれを愛でることが昔から論じられ、コード化されてきたが、それと同様に、非対称性、平面性、侘び寂び、荒々しいコントラスト（たとえば、<sup>せいびつ</sup>静謐な雪景色を背景にほとぼしる鮮血の美学など）といったものが、いずれもナショナル・アイデンティティに関する使いこなされた記号論のよく知られた表現形式となっている。

だが、これに該当しないモチーフもある。そしてそこには、常に付きまとう内に秘めた特徴を持ち続けているのだ。つまり、わたしたちはこれまでに幾度も、美術家たちの土や泥、あるいは糞に対する特別な関心を目の当たりにしてきた。泥は高橋由一や岸田劉生のような洋画家にとっては、表現の主題であると同時に基本的な素材であったし、白髪一雄や関根伸夫には身体的で触覚的な衝突の対象となった。

藤田嗣治の戦争画にも泥のような表現があり、糞はグループ〈位〉のハブニングや、最近では「スペース・ウンコ」（1998年）をはじめとする会田誠の

作品にも見られる。つまり特には、当代の主要な美術家たちの中でも尊敬を集めた人々の作品に、さらには高橋由一や岸田劉生にも、この「泥的なモチーフ」が繰り返し認められるのである。

それが神の手によって形作られない限り、泥はあらゆる可能性を持つ粘り気のある材料となる。サルトルの言葉を借りれば「心的なもの」と物理的なものとの区別、ただの存在者と世界の意味作用との区別を、超越している」ものなのだ<sup>1</sup>。泥を使うことは、絶対的な現実の中でのごとの最も具体的にして<sup>プリミティブ</sup>原初的な体験の傍らに位置することであり、少なくともギリシアのミメシスやローマのイマージの枠組みの外側に位置することを意味する。しかも泥は流動性と粘着性を併せ持つがために、あらゆる穴や裂け目を塞ぐのに最も適している。題材を画布の上に昇華させようとして果たせないことから生じる<sup>くうげき</sup>空隙や、他者との<sup>かいこう</sup>強烈な邂逅——この場合西洋との邂逅——によって激しく揺らいだアイデンティティの亀裂を塞ぐのに、泥は適している。

この意味で、たとえば岸田劉生が<sup>あぶら</sup>脂っばい土色の画材を使用した意味は、まさにここにあるといえる。彼はそれを「写実の欠如」の対症療法として認識していた。しかし、彼はこのような認識をまだ完全に意識していたわけではなかったため、泥のような形なき素材を利用することによって、しばしば驚きに満ちた革新的な特徴と、さらには力強さも生じたのだ。20世紀を通じて、芸術家たちのまなざしは、土が持つ創世的で魔術的な性質を、自家薬籠中のものにしようとして試みてきた。弔いであれ、慰安であれ、<sup>モチーフ</sup>主題は同時に弔いや慰安の<sup>モチーフ</sup>要因でもあった。具体的な物質であろうが、象徴的な物質としてであろうが、土は、20世紀の日本美術の創作の糧となった、神話の経済の主要な資金源の一要素だったのである。

美をめぐる諸々の観念的カテゴリーは、明治という近代の<sup>いしずえ</sup>礎となった時代の概ね1870年から1900年間のきわめて短期間に導入され、理解、承認された。このことは、これらのカテゴリーに異議申し立てするためにその後行われたすべての事柄は、それが気に入らうが気に入るまいが、否応なくこのとき与えられたものに対抗する形でしか行われなかったという事実を想起さ



せる。美のカテゴリーの厳密さと限界を告発するために、20世紀を通じて最も一般的にとられた態度のひとつが、美術のジャンルの障壁を取り除く要求、より正確に言えば、芸術のさまざまな領域や才能の融合を通じて障壁を乗り越えようとする要求にあった。

このような傾向は西洋にも存在したが、日本では豊穡な土壌を見出した。マヴォの運動のさなか、シュルレアリストたちの作品で、終戦直後の「クラブ」の活動で、そして最近では「スーパーフラット」のアーティストたちのように、各人はそれぞれのやり方とその時々現在の現にに応じて、障壁を越えるために新しい解決策を提示した。だが、近代においてジャンルを混在させるというのは、一体どのような意味を持つのだろうか？

本当のことをいえば、「総合」芸術は多元的な一個の作品のなかに、多様な意味とあらゆるテクニクを内在させようとする。それが社会的実践の中でどのような価値があるのかというと、泥が造形表現の中で占める関係と等しいのだ。この泥は、理性が持つ種々の特権をすぐにも失効させようとする意志を明らかに持つ、もぐりの手術装置である。あるいは別の角度から見れば、わたしたちが「非差別のレトリック」と呼ぶものとしておきの道具なのだ。だが気をつけなければならない。ここで重要なのは、区別をしないという点ではない。その道具は性質上、語るべき多くの事柄を持ち合わせていないのだ。

注意すべきはレトリックの側、すなわち合理化された言説を実践する側にある。というのも、諸々の文化は繰り返し再生されることが多い、あるいは自らを消費しているのかもしれないが、過去にあったモチーフが呼び戻されるたびに、その選定は各段階の論証の手順に基づいているのだ。その事実を認識することが重要なのだ。ここには目的論的な必然性は一切ない。それは現在における選択なのだ。芸術とは、受け継がれていく慣習の絶えざる更新作業なのである。それぞれの世代が、芸術作品を前にある判断を下すように促される。しかし、どの時代においても、過去を再生する流儀の一つを選び出す。そして、それはしばしば時代錯誤的に選ばれる。くどいようだが、長い

歲月の中での反復はプログラム化し、それに記号としてのコードを与え、さらに一部は方向性をも決定することになる。しかし、あるモチーフが別の時代に取り上げられるとき、その時々現在の現を考察しようとする努力が、陰で支えている。日本の近代美術には、現実を包み込む現在を明示することに長けた様々な手段を、多様なレヴェルで用いようとする傾向がある。そしてこの傾向は単なるプログラムではない。それはなによりもまず集团的意識から生じ、作家個人が引き受けて反復する表現なのである。

## [ 註 ]

- 1 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. *Tel.*, 1943, p. 658.  
松浪信三郎訳、サルトル全集第20巻『存在と無 第3分冊』人文書院 1960年 398頁。



訳者あとがき

南 明日香

日本近代美術をリアリズムの探求とみなすのは、すでに定説になっている。本書で基本になっている考え方も同様である。しかし著者はそこに留まっていない。単に表現者にとっての個人的現実を支持体の上に表象するといっているのではない。現実への関わり方自体が問題なのだ。この点に著者の問題提起がある。

ものそのものへの、遠近法や観念化といった解説格子をもたない文字通りの肉迫。混沌とした現実のものそれ自体とのかかわりにおいて、西洋美術を熱心に学びはするもののそのノルム＝規範をずらし、集団的無意識とでもいべきものが個人である表現者というフィルタを通され、そこに一つの表現が誕生する。著者はこのようにして生まれた造形作品及びその創作過程に、何かしら不可思議で、時にユーモアを時に崇高なもの（日本列島の創世の神話がそうであるような）を見出している。

カオスとzen。欧米での現代日本のイメージは、新宿や道頓堀の繁華街に見られるような奇抜な色と音と線、形などが混沌とした状態と、古都の禅寺のような静かな雰囲気とに二極化している。その一方で、日本人は相変わらず四季がはっきりしているので、自然に敏感であるのを反映した美術作品を生み、同時に優秀な技術力でテクノロジーを開発して新たな創作の可能性を切り開いているというイメージを打ち出している。このようなクリシェにとらわれずに、日本のイメージを包括的に欧米人に打ち出そうとする試みもないわけではない。有名などころでは、帰国展が東京藝術大学美術館で開かれた磯崎新監修の「間」展がある。しかし眼に見える形で作品を展示できる展覧会とは異なって、これを全面的に言葉でいい表わすのは難しい。

ラカン派の精神分析の発想では、幼児はすべてが未分化のカオスの状態からシンボルとなる「言葉」を獲得することで、世界を秩序化していくようになる。これを近代美術にあてはめるならば、言葉は「ルネサンス以来の遠近法」と言い換えることができるだろう。世界を一つの視線のもとに再構成するのがいわば西洋式近代絵画であったとすれば、日本人美術家たちは19世紀後半にこのような遠近法を習得したにも関わらず、今日に至るまでそれに逆らって日本的独自性を示すために、あるいは全く無意識のうちにカオスの状態そのままを表現してみせたということになる。「現実」という概念や「混合」のイメージはいろいろなレベルで現れている。

- et collectionneur d'art asiatique », in Ebisu. Études japonaises, numéro hors série, Maison franco-japonaise, Tôkyô, hiv. 1998.
- MARQUET, Christophe, « Conscience patrimoniale et écriture de l'histoire de l'art national », in Claude Hamon & Jean-Jacques Tschudin (dir.), La nation en marche, Arles, Philippe Picquier, 1999.
- MELOT, Michel & UEMURA Takachiyo, Shoichi Hasegawa, Paris, Vision nouvelle, 1991.
- MORI Toshiko, « L'œuvre du calligraphe Teshima Yûkei (1901 - 1987) », in Jean-Pierre Berthon & Joseph Kyburz (dir.), Japon pluriel 2. Actes du deuxième colloque de la Société Française des Études Japonaises, Arles, Philippe Picquier, 1998.
- OKABE Aomi, « Du groupe Gutai à l'art du Mono-ha. Les péripéties de la matière dans les années 60 », Artistes, n° 16, Paris, été 1983.
- PÉROL, Jean, Imai : peintures, Paris, La Différence, 1990.
- SELZ, Jean, Foujita, Paris, Flammarion, 1980.
- TAN.O Yasunori, « Le traitement allusif de la guerre dans la peinture : un oubli », in Jean-Pierre Berthon & Joseph Kyburz (dir.), Japon pluriel 2. Actes du deuxième colloque de la Société Française des Études Japonaises, Arles, éd. Philippe Picquier, 1998.
- VIATTE Germain, « Mavo, Gutai, Buto : au-delà de Dada », in Hors limites. L'art et la vie, 1952 - 1994 (catalogue d'exposition, Musée national d'Art moderne, Paris), Paris, Jean de Loisy, 1994.
- WALDBERG, Patrick, Taro Okamoto, le baladin des antipodes, Paris, La Différence, 1976.



それは西洋のアカデミズムではあらゆる領域で重視されているカノンを知りつつも、距離をとって創作を行うことでオリジナリティを出そうとしている現代の日本人アーティストにも向けられている。たとえば個人の創作行為は彼が身をおいている社会ことに美術界での言説や要請を反映し、かつ美術団体、組織、グループを絶えず結成しては分裂し、再統合しながら自身をその系譜に位置づけている（これはフランスでは余り見られないことである）。

彼らは、一つの作品の制作のために異なるジャンルを組み合わせました。未分化のものを理性的な基準によって明瞭に腑分けしてそれぞれ形に整えるのではなく、また画材も含めたものの質感もそのままに、美術家の感官に投じたものを表現する。また意識せずとも日本の土着的感性がおのずと作品に反映されたりする。これをわたしたちは、高橋由一の拙く、粘りを見せる油絵の迫真性に、岸田劉生の「でろり」に、藤田嗣治の戦争画の混沌とした画面に、白髪一雄の泥と格闘した跡を付けられたカンヴァスの画面に、そして村上隆のさまざまな時代の技術と発想とを駆使して仕上げられたポップなイメージに見ることが出来る。今日では欧米でも全く珍しくなくなっているが、一つの画面に写真と絵画とを同時に置いたり、村上隆のようにコンピュータ・グラフィックスも音楽も手書きのスケッチもそしてあらゆる時代の画家も一様にスーパーフラットの名の下に寄せ集めて、作品にしてしまうような試みがある。対象に、画面、画材にひたすら密着する態度。のっぺりと明るく、時にはエキセントリックに、<sup>ヴィオラン</sup>暴力的なまでに激しく存在感を見せつける。「アラキー」の写真にも、アヴァンギャルドのパフォーマンスやインスタレーション、雑誌の誌面にもこの傾向は顕著である。そもそも歴史性も地理的位置もジャンルも無視しさる態度こそがスーパーフラットのなのではなかったか。

ことは日本の美学の代表のように見られる日本画でも同じことである。日本画でも現実との紐帯は重視されている。<sup>ローカル・カラー</sup>地方色を色彩でもって表わす。また一見したところ、抽象化された表現が前面に出ていても、作家の目や耳がとらえた実感に基づいている。それをわたしたちは画面を通して共有する。表現するものとされるものの両方の存在感が、あらゆる分野の作品に感じとられるのである。

ミカエル・リュッケンは広範囲に日本語による参考文献を参照しており、中でも近年の制度史におうところが大きい。が、早くから欧米の現代美術に関心を持っていた著者らしいまなざしも随所にうかがえる。まずは作品そのものを、細部にいたるまで、感じとろうとしている。現代美術では美術のカノンへの相次ぐ挑戦が表現の大きなモチベーションになっており、そうしたカノンの強制力の少ない日本で

それを凌駕する表現がいきなりのようにして各時代にあだ花のごとく開花するのを、むしろ積極的に評価している。一方、たとえばしばらく前までは日本の洋画のもっとも正統派とみなされた黒田清輝などの絵画は、西洋のカノンのゆがんだ鏡のように見えるようだ。ただしこれは本書で繰り返し言及される「西洋」（狭義ではフランス語で「古い大陸」とも言われる西ヨーロッパを指す）への理解が、浅薄だったとそしめるものではない。むしろ黒田の作品に、何かしら西洋より導入した社会的制度の重みからわずかに解放された、画家の豊かな感受性を見出したりしている。

翻訳に際しては、著者が用いた資料等に当たりなおし、日本の読者を考慮して修正加筆を施した部分が多々ある。さらに、執筆から時間を経て幾分いい足りなかった部分が明らかになり、日本語版で書き加えた箇所もある。ただし、哲学書の引用などは既訳のものを全て用いているわけではない。詩人でもある著者には、豊かな言語センスがあり、ちょっとした言葉遊びも含むエスプリやユーモアのある表現が随所にちりばめられている。また一つの現象を視覚的イメージで把握して、詩的な表現に言語化する傾向がある。フランス語の表現から著者の抱いたイメージに遡り、そして日本語に置き換えるという作業は、普通の翻訳とは異なる興味深い体験であった。

一方、フランス人に向けて書かれた本書だけに、論理展開の面で日本人に理解しにくい点もある。フランスでは論文の「まとめ」<sup>サンテーズ</sup>の部分は非常に重視される。そしてこの部分は、それ以前に述べたことを踏まえつつも違う言い回しで、高次元にたつてまとめあげなければならないのだ。これが具体例に即さずにはいられない日本人には、時には隔靴搔痒の言辞になる。ここでも、ものを写していてもそこに観念的な意味を付与して昇華させる西洋のアカデミズムの美術と、それに学びながらもものに即してそれをリアライズしようとする日本の美術のあり方の差異と、同様の傾向がみられるのだと解して、ご容赦されたい。

最後に、原著は著者と訳者の恩師である、故ジャン＝ジャック・オリガスフランス国立東洋言語文化研究所教授にささげられている。氏は、フランスで相変わらず浮世絵や禅の印象の強い日本の美術が、近代になって西洋の美術と切り結びながら独自の展開を見せている魅力を強調しておられた。その志を受け継ぎながら、独自のそして豊かな成果を見せたのが本書といえよう。

出版にあたっては、丹尾安典早稲田大学教授の推輓をうけ、また本書が成るにあたっては三好企画編集部ひとかたならぬお世話になった。深甚のお礼を申し上げます。



ローランス、ジャン=ポール 147  
 「ロシア構成主義」 126、134  
 「ロシア未来派」 119、324  
 「ロブロー」(1963年、パフォーマンス)  
 287  
 「浪漫(ロマン)主義」 56、129、144、221

【ワ】

「ワークショップ写真学校」 331  
 ワグマン、チャールズ 12、26、29  
 鷺見康夫(造形作家) 266  
 和田英作 72  
 和辻哲郎 94、95、100、194、250  
 渡辺華山 25  
 ワルドバーグ、パトリック 274

著者紹介

Michael Lucken (ミカエル・リュッケン)



1969年にジュネーブで生まれ、パリで教育を受ける。フランス語と英語のバイリンガルであり、もちろん日本語も理解する。本書は、著者が1999年に東京の日仏会館の研究員だった頃に行った集中的な日本語の資料収集と、その後の調査および現在教授として教鞭を取っているフランス国立東洋言語文化研究所での講義録を基に執筆され、2001年に出版された。

専門的な作品記述や評価に加えて、当時の社会的動向も踏まえた時代背景の説明もあり、フランスの美術愛好者や近代日本に関心がある人にとって読み応えのある1冊となっている。

のみならず、本書には著者独自の視点も豊富に盛り込まれており、従来のフランス人が日本美術に持つイメージを大きく修正し、2002年に第19回 渋沢・クロード賞を受賞した。

フランスでの近著は“Grenades et amertume: Les Peintres Japonais à l'épreuve de la Guerre 1935 - 1952”(「柘榴と懺悔 戦争に向かった日本の画家たち 1935～1952年」Les Belles Lettres社 2005年1月)、共編著に“Le Japon après la Guerre”(「戦後の日本」Éditions Picquier社 2006年)がある。

訳者紹介

南 明日香(みなみ あすか)

早稲田大学第一文学部卒業、同大学大学院博士課程から同大学比較文学研究室助手となる。1995年からフランス国立東洋言語文化研究所に教官として勤める。2003年同研究所で「日本近代文学における美術家像」の研究により博士号取得。専門は日仏比較文学・比較文化で、1999年から相模女子大学に勤務し、現在教授。