

## 第8回 SGRAチャイナ・フォーラム

---

# 近代日本美術史と近代中国

### フォーラムの趣旨

「美術」とその一部とみなされる「工芸」は、用語の誕生から「制度」としての「美術」「工芸」の成立まで日本の「近代」と深い関係にあり、そして近代中国にも深い影響を与えた。「美術」と「工芸」は、漢字圏文化と西洋文化との関係・葛藤を表していると同時に、日中両国のナショナリズム、国民国家の展開・葛藤とも深い関係にある。一方、「美術」と「工芸」の展開の仕方や意味づけにおける日中の違いも無視できない。この違いはほかならず日中の「近代」の違いにほかならない。

本フォーラムは、美術史と文学史・文化史の視点から日中両国の「近代」に焦点を当て、日本からの研究者の講演を中心に、中国の研究者の討論も交え、1日目は中国社会科学院文学研究所、2日目は清華大学で開催し、従来活発であったとはいえ日中近代美術・文化史研究交流のさきがけとなることを目指します。  
(日中同時通訳付き)

## SGRAとは

SGRAは、世界各国から渡日し長い留学生活を経て日本の大学院から博士号を取得した知日派外国人研究者が中心となって、個人や組織がグローバル化にたちむかうための方針や戦略をたてる時に役立つような研究、問題解決の提言を行い、その成果をフォーラム、レポート、ホームページ等の方法で、広く社会に発信しています。研究テーマごとに、多分野多国籍の研究者が研究チームを編成し、広汎な知恵とネットワークを結集して、多面的なデータから分析・考察して研究を行います。SGRAは、ある一定の専門家ではなく、広く社会全般を対象に、幅広い研究領域を包括した国際的かつ学際的な活動を狙いとしています。良き地球市民の実現に貢献することがSGRAの基本的な目標です。詳細はホームページ（[www.aisf.or.jp/sgra/](http://www.aisf.or.jp/sgra/)）をご覧ください。

## SGRAかわらばん

SGRA フォーラム等のお知らせと、世界各地からのSGRA会員のエッセイを、毎週木曜日に電子メールで配信しています。SGRAかわらばんは、どなたにも無料で購読いただけます。購読ご希望の方は、ホームページから自動登録してください。  
<http://www.aisf.or.jp/sgra/>

# 近代日本美術史と近代中国

主催	(公財) 渥美国際交流財団関口グローバル研究会 (SGRA)
共催	中国社会科学院文学研究所 (第1日) 清華東亜文化講座 (第2日)
協力	中国社会科学院日本研究所
助成	国際交流基金北京日本文化センター、(公財) 鹿島美術財団
日時	2014年11月22日 (土)、23日 (日)
会場	北京・中国社会科学院文学研究所 社科講堂第一会議室 (第1日) 北京・清華大学 甲所第3会議室 (第2日)

第1日 (2014年11月22日) 中国社会科学院文学研究所 社科講堂第一会議室 (北京)

14:00-14:10	司会：趙京華 (中国社会科学院文学研究所研究員) 挨拶：陸建徳 (中国社会科学院文学研究所所長) 今西淳子 (渥美国際交流財団常務理事)	
14:10-14:50	【講演 1】 <b>近代の超克 東アジア美術史は可能か</b>	5
	佐藤道信 (東京藝術大学教授)	
14:50-15:20	【指定討論 1】 董 炳月 (中国社会科学院文学研究所研究員)	15
15:50-16:30	【講演 2】 <b>工芸家が夢見たアジア： 東洋 と 日本 のはざままで</b>	20
	木田拓也 (東京国立近代美術館工芸館主任研究員)	
16:30-16:45	【指定討論 2】 李 兆忠 (中国社会科学院文学研究所研究員)	33
16:45-17:00	【質疑応答】	
17:00-17:10	閉会 挨拶：趙京華 (中国社会科学院文学研究所研究員)	

第2日 (2014年11月23日) 清華大学 甲所第3回議室

- 14:00-14:10 司会：王中忱 (清華大学中文系教授)  
挨拶：李薇 (中国社会科学院日本研究所所長)  
今西淳子 (渥美国際交流財団常務理事)
- 14:10-14:50 【講演1】  
**脱亜入欧のハイブリッド：  
「日本画」「西洋画」、過去・現在** 36  
佐藤道信 (東京藝術大学教授)
- 14:50-15:05 【指定討論1】  
林少陽 (東京大学総合文化研究科准教授) 46
- 15:50-16:30 【講演2】  
**近代日本における 工芸 ジャンルの成立：  
工芸家がめざしたもの** 50  
木田拓也 (東京国立近代美術館工芸館主任研究員)
- 16:30-16:45 【指定討論2】  
陳岸瑛 (清華大学美術学部副教授) 63
- 16:45-17:00 【質疑応答】
- 17:00-17:10 閉会 挨拶：劉曉峰 (清華大学歴史系教授)

1 日目

講演

1



# 近代の超克 東アジア美術史は可能か

佐藤道信

東京藝術大学教授

## 【要旨】

よく見馴れた風景として、欧米の国立レベルの大規模な美術館では、時代順に展示された「美術史」の内容は、中世ならドイツやフランス、ルネサンスはイタリア、17世紀はオランダ、18～19世紀はフランスやイギリス美術を中心としながら、実質「ヨーロッパ美術史」を展示しています。もちろんその中で自国美術史の比重は増えますが、基本的にどの国でも「ヨーロッパ美術史」が共有され、自国美術史はその一部という構成になっています。

一方、東アジアでは、中国・台湾、韓国、日本、いずれの美術館でも、基本的に自国（一国）美術史を展示しています。広域美術史を共有するヨーロッパと、一国美術史を中心とする東アジア。東アジアにおける「美術史」が、実際の歴史的な美術の交流と実態を反映しない、各国ごとの一国美術史として成立した背景には、19世紀の華夷秩序の崩壊と以降の東アジア世界の分裂、その中で各国がそれぞれバラバラに、自国の美術史を構築してきた経緯があります。したがって、実態を反映した「東アジア美術史」の構築は、東アジアが近代を超克できるかどうかの、一つの重要な試金石となることが予想されます。現時点での課題と展望について考えてみたいと思います。

## 【発表】

### はじめに

今日のお話のタイトルは、「近代の超克—東アジア美術史は可能か」としてありますが、具体的な話に入る前に、このテーマの意味と目的について、簡単に触れておきたいと思います。

私はこの二十数年間、「美術」「美術史」「美術史学」をめぐる制度的な研究をしてきました。その目的は、美術のいまがなぜこうあるのか、現在の史的位



を考えることにありました。当初は、「日本美術（史）観」をめぐる日本と欧米でのイメージギャップについて、そしてこの十数年は、欧米と東アジアにおける「美術史」展示の比較から、その地理的枠組の違いと、それを支えるアイデンティティーの違いについて考えてきました。本日は、その後者に関連し、“近代の超克”としての「東アジア美術史」の意味と可能性について、少し考えてみたいと思います。

のちほど改めてご覧いただきますが、よく見馴れた風景として、欧米の国立レベルの大規模な美術館では、時代順に展示された「美術史」の内容は、中世ならドイツやフランス、ルネサンスはイタリア、17世紀はオランダ、18～19世紀はフランス、イギリス美術を中心としながら、実質「ヨーロッパ美術史」を展示しています。もちろんその中で自国美術史の比重は増えますが、基本的にどの国でも「ヨーロッパ美術史」が共有され、自国美術史はその一部という構成になっています。

一方、東アジアでは、中国・台湾、韓国、日本、いずれの国立レベルの博物館でも、基本的に自国美術史を中心に展示しています。実際の歴史では、仏教、儒教、道教の美術や水墨画が広く共有されていたにもかかわらず、そうした広がりには現在の国家の枠組で分断され、その内側にそれぞれ切り込まれた形になっています。したがって、現在、東アジア各国にある「東洋美術史」は、東アジアで共有された広域美術史ではないこととなります。なお、発表では、中国・台湾は

「一つの中国」とした上で、北京、台北それぞれの故宫博物院での展示を「自国美術史」「一国美術史」の展示と捉えます。

広域美術史を共有するヨーロッパと、一国美術史を中心とする東アジア。その枠組を支えるアイデンティティーは、大きく言えば、キリスト教美術を中軸とする「ヨーロッパ美術史」はキリスト教という宗教、一方の東アジア各国の自国美術史は国家という政治体制に、それぞれ依拠しているといえます。

しかし東アジアにおける「美術史」が、実際の歴史的な美術の交流と実態を反映しない、各国ごとの一国美術史として成立した背景には、19世紀の華夷秩序の崩壊と以降の東アジア世界の分裂、その中で各国がそれぞれバラバラに、ナショナリズムを基軸に自国の歴史観を構築してきた経緯があります。つまり分裂した東アジアの近代が、歴史とその実態をも分断してきたのだとすれば、実態を反映した「東アジア美術史」の構築は、東アジアが近代を超克できるかどうかの一つの重要な試金石となることが予想されます。では、広域美術史としてのその枠組を支えるアイデンティティーは、どのようなものであるべきなのか。

私自身、すでに明確なイメージを持っている訳ではなく、また東西体制が変容しつつも存続している現在の東アジアでは、その実現はまだ難しいように見えますが、現時点での課題と展望について、私なりに考えてみたいと思います。

以上が、大まかな全体の見取り図ですが、改めて最初から少し詳しく見ていきたいと思っています。

## 1. 「美術」の制度研究

私が「美術」の制度論的な研究を始めたそもそもの発端は、「日本美術史」観をめぐる素朴な疑問からでした。1985年から翌年にかけて、アメリカにある近代日本美術コレクションの概要調査を行なった時、浮世絵と工芸品を中心とするそこでの日本美術イメージが、日本での日本美術観や日本美術史観と、大きく違っていたからです。とくに、日本で近代の巨匠とされる人々の作品が、人脈がらみのコレクション以外にほとんどないという事実は、近代日本美術史が専門の私にとって大変ショッキングなものでした。こうした傾向は、基本的にヨーロッパの日本美術コレクションでもほぼ同じです。

好みの違いはどこにでもありますから、その意味では問題はないのですが、歴史観の点で見たとき、これを好みの問題で片付けられないのは、近代日本の「美術」「美術史」「美術史学」が、いずれも西洋を目指してきたからです。なぜこうした歴史観のギャップが生じたのか。どちらが正しいかではなく、その理由を知ることが、逆にそうした歴史観の意味や、自分の“いま”を知ることになると考えたのが発端でした。

そして具体的には、1989年に北沢憲昭氏が“美術の制度化”（『眼の神殿』）という理論を提示して以降、私も、近代日本の「美術」「美術史」「美術史学」が、西洋から移植された「美術」概念の制度化の諸局面だったという前提で、それらの国内論的な検証を行なってきました。そこからの結論で、本発表の前提としておさえておきたいのは、「日本美術史」が近代概念としての「日本」「美術」「歴

史」概念の過去への投射であり、同様に、日本での「東洋美術史」も（あくまで日本での）、じつは近代日本の論理を「東洋」の過去に投射したものだということ。つまり、現在の日本でのそれらの原型は、近代日本の論理で読み解かれた一つの“歴史解釈”として作られたということです。しかし一方、「日本美術史」が、ジャポニスムへ向けた“自画像”として作られ、「東洋美術史」が、近代日本での対東洋政策を時代背景に作られたことを考えても、その検証は国内論としてだけでなく、より広い歴史地図と世界地図の中での“関係論”として行なうべきと思われました。

## 2. 「美術史」の枠組 東西の「美術史」展示

さて、ここまでは、日本での「日本美術史」と「東洋美術史」のあり方を考えた作業でした。それらはいずれも「西洋美術史」をモデルにつくられたものでしたが、しかし、モデルとしながら、じつはその枠組と構造に大きな違いのあることにやがて気づくことになりました。転機となったのが、2000年のヨーロッパ滞在中、2ヶ月間のドイツ滞在中、毎週末にドイツ国内と近隣諸国の美術館を見てまわりました。当初は名品めぐりの鑑賞旅行だったのですが、やがて各国の美術館が展示している「美術史」の枠組が、日本と大きく違うことに気づき始めました。

それまで私は、日本の国立博物館が「日本美術史」を中心に展示していることに、何の疑問も感じていませんでした。ところがヨーロッパの美術館は、たとえばフランス・パリのルーブル美術館が「フランス美術史」を、イギリス・ロンドンのナショナルギャラリーが、「イギリス美術史」を中心に展示しているわけではなかったからです。冒頭で触れましたように、国立レベルの大規模な美術館は、中世美術ならドイツやフランス、ルネサンスはイタリア、17世紀はオランダ、18～19世紀はフランスやイギリス美術を中心としながら、それらを時系列に展示しています。国が違っても、基本的に「ヨーロッパ美術史」を共有し、展示しているのです。

たとえばルーブル美術館のフロアプランを見ると、1階にミロのヴィーナスなどの目玉作品をおき、2階と3階に古代エジプト、ギリシャ、ローマから19世紀のヨーロッパ美術にまでいたる、一大コレクションを展示しています。

オーストリア・ウィーン的美術史美術館のフロアプランでは、「美術史」美術館と名のるだけあって、ヨーロッパの覇者として栄華を誇ったハプスブルク家の全ヨーロッパを網羅したコレクションを、大家ごとに展示室をわりあてたぜいたくな展示をしています。こうした「ヨーロッパ美術史」の展示は、ヨーロッパ諸国だけでなく、ヨーロッパ文化圏としてのロシアのエルミタージュ美術館やアメリカのナショナルギャラリーなどでも同じです。

では次に、東アジアの国立博物館・美術館の展示を見てみましょう。

日本の東京国立博物館の展示では、それが「日本美術史」の展示であることについては前提として何の言及もなく、ジャンルと時代ごとの複合形の展示になっています。韓国の国立中央博物館の展示でも同様に、ジャンルと王朝の複合形

の、しかしやはり自国美術史の展示となっています。

北京の故宮博物院でも、旧紫禁城の各建物を展示館として利用しながら、ジャンルを優先して時代順を組み合わせた、「中国美術史」が展示されています。台北の故宮博物院のフロアプランでも、やはりジャンルを優先しながら時代順をくみ合わせ、数々の名品による「中国美術史」が展示されています。

このように東アジアでは、中国・台湾、韓国、日本ともに、現在の国家の枠組みで、歴史をタテの時間軸に“輪切り”にした自国美術史を中心に展示していることがわかります。これを、たとえば「ヨーロッパ美術史」のように、ある時代の美術を、中国、韓国、日本の美術がそれぞれ代表しながら、「東アジア美術史」として展示されている状況は、残念ながら想像できません。

この違いに気づいた当初、私は少し不安を覚えました。それが何か大きな、根本的な問題、あるいは簡単に触れてはいけない問題につながっているのではないかという漠然とした不安を感じたからです。案の定、それは宗教、政治体制の問題につながっていくことになりましたが、ここから以後の話も、異なる立場のどちらがいいといった判断に立つものではないことを、初めにお断りしておきたいと思います。

### 3. 「美術史」の歴史的アイデンティティー

ここまで各国の美術館の「美術史」展示を、国立館レベルの比較で見してきたのは、それが、現時点でその国が是認する歴史観の表明として捉えることができること、そしてそこから、その歴史観を支える歴史的アイデンティティーを読みとることが可能ではないかと考えたからです。では東西でこれほど異なる「美術史」の枠組を支える理念的ソフト、歴史的アイデンティティーとは、どのようなものなのかについて、簡単にまとめてみたいと思います。

ヨーロッパ共同体（EU）が、旧東欧諸国を含む20数カ国になったいまでも、早くから加盟を希望してきたイスラム教国のトルコの加盟は認められていないように、ヨーロッパ統合を“内側”として支えてきた最大の要因は、キリスト教圏としての歴史と文化という、長く深いアイデンティティーだったと考えられます。その共有あるいは共通意識をヴィジュアルな形でもっともよく示しているのが、ほかならぬヨーロッパ各国での「ヨーロッパ美術史」展示なのかもしれません。つまり、現在の国家の枠組をこえて共有されている、「ヨーロッパ美術史」を支える最大の歴史的アイデンティティーは、キリスト教という宗教だと考えていいでしょう。

それが、自国美術史が中心となっている東アジアの「美術史」展示では、現在の国家の枠組が優先していることになります。ではその国家の枠組を支えるアイデンティティーとは、何なのでしょう。

歴史的アイデンティティーとして見た場合、現在の国家と自国美術史を支える最大のアイデンティティーは、結論だけいえば、多宗教状態の宗教ではなく、韓国、北朝鮮、日本は、民族主義あるいは民族意識、中国・台湾は、中華思想というべき価値観と考えられます。中国での民族主義は、分離主義につながる危険な

ものでしょう。中華人民共和国と台湾（中華民国）は、ともに「中華」をかかげ（「一つの中国」論についてはここでは言及しません）、また統一を悲願とする大韓民国と朝鮮民主主義人民共和国にとって、同一民族としての民族主義は、統一への強烈な論拠としてあります。日本での民族主義は、過去の侵略につながるものとして、いま声高に叫ばれることも、いまなお民族主義をとっている人少ないのですが、依然として強い“内意識”は、なお民族意識と表裏のものとしてあります。

つまり東アジアでの自国美術史は、宗教というより、民族主義や中華思想を基軸理念に、現在の国家枠によって存立していると考えられるのです。

しかし東アジアでの自国美術史と国家枠の関係を考えるには、歴史的アイデンティティーのほかにもう一点、現在のアイデンティティーとしての社会体制（東西体制）という、より直接的かつ現実的な難題を視野に入れなければなりません。

## 4 . 歴史化する側の論理 社会体制と国家のボーダー

これはきわめて政治的な問題ですが、前述のように政治、思想論としての是否に言及するわけではありません。目的は、“歴史化”という作業では、歴史の実態以上に、じつは歴史化する側の時代論理・社会論理によって、歴史認識が異なるはずであることを確認するためです。

たとえば日本で、1990年代以降の制度研究によって明らかになったのは、同じ歴史を扱ったはずの「日本美術史」が、国家主義の近代から、民主主義の現代へと政治体制の変化によって、大きく質転換した事実でした。戦前の「日本美術史」が、国威発揚、“一等国”としての文化を示威する、イデオロギーの産物としてあったのに対して、戦後は新生日本の自由と平和を表象すべき“日本美の歴史”へと、大きく変貌しています。学問としての“実証”の意味さえ考えさせられる、このあからさまな変貌ぶりは、「歴史」への認識も、そのための“実証”も、前提となる認識ソフト次第であることを、如実に示しています。

そもそも1990年代以降、世界中で行なわれた類似の制度論的研究自体、その目的は、東西体制の崩壊という事態を受けて、新たな未来像（世界観、歴史観）の模索、そのために来し方を確認しようとしたものでした。しかし東アジアにおいて、その東西体制は、実はいまも維持されています。

東西体制に分立したのは現代のことですが、ここで私がもっとも知りたいのは、社会体制の相違によって、同じ自国の歴史を扱っているはずの歴史認識（解釈）に、どのような違いが生じているのか（あるいはいないのか）です。日本の場合、そうした体制の違いによる歴史認識の変化は、前述のように近代と現代という時系列上に起こりましたが、それが東アジアでは今、韓国・北朝鮮、中国・台湾という同時代の隣接する地理上で、並行して生じているのかどうかです。

こうした問題が、広域美術史としての「東アジア美術史」を、現時点では想定しにくい理由なのですが、問題はまだまだあります。その「広域」をどこまでとするのか、その根拠を何とするのかです。

## 5 . 「広域」の質とボーダー

この問題は、定義論や基準論になればおそらく迷路に入りこむため、結局は便宜的に地域を設定するほかないと思われませんが、「広域」のボーダーとソフトについて少し見てみましょう。

日本での「東洋美術史」の「東洋」は、近代以降、ほぼ朝鮮半島から中国、インドあたりまでをさして使われています。その地域イメージの先行ベースとなったのは、おそらく日本への仏教伝来説話をもたらした地域イメージだったと思われる。ところがこの「東洋」の語とそれがさす地域は、東アジアで共有されている認識ではありません。では「東洋」とアジア、オリエント、イーストは、どのような関係にあるのでしょうか。

日本の辞書で「東洋」の項を引くと、次の3つの意味が出てきます。

- ①トルコ以東の地域
- ②アジアの東部と南部
- ③中国でいう日本のこと

①は、ほぼアジアやオリエントのことであり、現在の日本語では「東洋」より「東方」の方が近いニュアンスです。②が、いまの日本での「東洋」イメージにもっとも近いものです。③の意味は、中国、台湾では現在も使われている一方、日本ではまったく使われていないため、東アジアをさす語としては、はなはだ具合が良くありません。それが、日本では中国を含む広域を、中国では日本一国をさすことになるからです。また歴史的に、「中華」と四囲を分けてきた中国での世界観の場合は、四囲を含む、日本での「東洋」にあたるような広域イメージは、基本的にはなかったかもしれません。

そのため結果的には、日本での「東洋美術史」は、あくまで東アジアの周縁国で成立した非共有の広域美術史、という形になっていると思われます。また「アジア」「オリエント」「イースト」も、基本的にヨーロッパ世界から見た呼称であり、実際に各語が示す地域も、また時代によってそれぞれの語が指す地域も違ってきます。つまりこの地域を語った美術史には、実態的には地理的なボーダーさえ一定しない各種の美術史、「東洋美術史」「東アジア美術史」「アジア美術史」「オリエント美術史」などが、乱立、散在する状況になっていると思われます。

では質的にはどうでしょうか。「ヨーロッパ美術史」が、キリスト教を基軸ソフトにボーダーを設定しているようなソフトを、想定できるのでしょうか。これも容易にはいかないかもしれません。東アジアの宗教は多宗教であり、各宗教の広がりとはそれぞれ違います。広域宗教としての儒仏道の三教は、かなり共通項たりえますが、宗教が他の要因より上位にあるわけでもありません（たとえば水墨画の広がりや、文学を含む漢字文化圏というボーダーもありえます）。

このように考えてくると、そもそも東アジアの広域美術史は可能なのかということ自体、あやふやに思えてきます。交流の実態はあるのに、語る方法はないのでしょうか。

## 6 . 近代の超克 「東アジア美術史」に向けて

さてここからは、いよいよ夢の話になります。提案や構想といえるほどの現実性も可能性もいまはないため、大ざっぱな空想とを考えていただいた方がいいかもしれません。

東アジア諸国が共有し、交流の歴史の実態を反映した広域美術史。その枠組とソフトを考えるのに、ここでは定義論からではなく、逆にまず仮定からその当否を考えたいと思います。仮定として、広域美術史の名称は「東アジア美術史」、その地域は、現在の国家枠での中国・台湾、韓国、北朝鮮、日本とします。中国から見れば、なぜその東側の国との関係だけを切り取って論じなければならないのか、という疑問が生じるかと思しますので、あくまでこれはここでの一つの仮定です。

### 「自国美術史」の相互刊行

東アジアの近現代が、交流史の歴史の実態を各国の自国美術史に切り分けて分断した時代だったとすれば、そうして成立した各国の自国美術史についても、じつは互いにほとんど知られていないのではないかと思います。したがって、まずは各国の自国美術史を相互に翻訳出版することができれば、それぞれの自国美術史がどのような構造と認識ソフトによっているのかを確認できるでしょう。また他国との関連事項についての、解釈の違いもわかります。違いのすり合わせなどはひとまず棚上げにして、まずは状況を相互に把握することが、広域の視点への第一歩になると思います。

### 広域美術史の内容・形式

自国美術史は、交流史としての地理的なヨコの広がりを分断し、自国の時系列(タテ)の展開史として記述したものです。したがって、各国の自国美術史をそのまま集合、並記しても、交流美術史、広域美術史としてはあまり意味がありません。

そのため記述の構成、形式としては、広域に共通する質的テーマを上位項目とし、現在の国家単位の内容や展開を、そこに組み入れる形になると思われます。

たとえば、交流史としての実態にもっとも沿った形での記述が可能なのは、実際に広域で行なわれた仏教、儒教、道教の美術や、水墨画などであり、これらは広域としての展開史も可能と思われます。

一方、宮廷美術や民間美術のように、各国ごとの実際の内容は違って、共通項目として可能なもの場合は、その項目下に、各国個別の状況を並記した上で、比較論として論じてみるのも面白いかもしれません。つまり、広域で展開した美術は交流史、個別に展開した美術は比較論として論じる記述方式です。

そのどれにも属さない個別の各論は、その他、あるいはその中での国ごとの状況として記述してもいいかもしれません。

いずれにせよ、そうした記述には、広い視野と交流史的・比較論的な視点、そして知識が必要になります。

### 方法論

美術史ですから、造形史として語るのがベストですが、広域美術史としての視点に関してもっとも重要なポイントになるのは、これまでくり返し見てきた認識・解釈・論述のソフトの問題であり、そのことへの共通認識を共有できるかどうかです。

避けたいのは、イデオロギー（東西体制の両方）、大国意識、覇権主義、民族主義、汎アジア主義的視点などによる解釈でしょう。このハードルが、おそらくもっとも高いものになります。

「歴史は政治の道具」という言い方がありますが、これは歴史編纂の目的として、過去の実態からすると、身も蓋もないほど当たっているように見えます。しかし夢と希望としては、「歴史は未来への道標（みちしるべ）」であってほしいと思います。

そのためには、月並な言い方ですが、まずお互いを知る必要があります。国際シンポジウムや、研究書・良質の概説書の相互刊行といった国際交流の促進は、疑いなく必要です。またとくに留学（生）という、場まるごとの越境体験（者）は、広域の視野、視点の獲得あるいは創出の点で、未来にとって大きな可能性をもちます。近年の留學生の増加と、彼らの国籍にこだわらない研究テーマの設定は、次代への大きな期待と可能性を感じさせてくれます。現時点での広域美術史が困難としても、それに向かえる彼らへのサポートなら、いまでも、そして私でも、できることはある気がします。

## 7 .国際間の他者理解 ハイカルチャーとサブカルチャー

以上、東西での「美術史」の枠組の違いと、広域美術史としての「東アジア美術史」の可能性について見てきました。「東アジア美術史」の模索は、近代に分断された歴史観の超克と、相互理解への夢として触れたものですが、最後に、「美術史」から少し離れて、国際間でのコミュニケーションと他者理解のしくみについて私見を述べたいと思います。

韓国のテレビドラマ“冬のソナタ”（2002年）以来の日本での韓流ブームは、政治・外交面での難題にもかかわらず、一向に衰えを見せていません。海外での日本の文化理解に貢献しているのも、ハイカルチャー以上に、マンガやアニメーションといったサブカルチャーです。こうした流行に、情報化とグローバル化が関係しているのは確かですが、なぜ自国文化の体面をかけているはずのハイカルチャー以上に、サブカルチャーの方が、いとも簡単に文化や国境のハードルを越えていくのでしょうか。これは、ハイカルチャーとしての「美術」「美術史」にとっても、無視できない問題といえます。

多くの場合、ハイカルチャーとしての「美術」や「美術史」は、政治、宗教、

哲学、思想、歴史、文学、音楽などに深く連動し、サブカルチャーは生活や娯楽につながっています。異文化間での“わかりやすさ”という点では、明らかにハイカルチャーより、喜怒哀楽の基本的感情によるサブカルチャーの方が上でしょう。

一方、日常のニュースの報道では、国内外のニュースともに、大まかにいえば政治、外交、軍事、経済、産業、文化、生活といった順序で報道されることが多い状況にあります。その際、政治や外交、軍事、経済は、あくまで国家の枠組と国益を基本とし、外国のニュースは、自国の国益との関係を軸に報道されます。そのため多くの場合、友好国のニュースは友好ベース、対立国のニュースは対立ベースの立場から報道が行なわれます。文化や生活に関する海外ニュースは、ほかの重要なニュースがなかった場合に多いでしょう。これが毎日くり返されるため、人々の他国へのイメージも、もっとも多く報道されるその国の政治・軍事・経済体制のイメージに強く影響され、さらにそれが、その国の人や生活のイメージにもかぶっていきののだと思われます。

しかし実際の人々の生活や基本的感情は、体制の違いほどには違いません。

そしてここで重要なのは、サブカルチャーは生活に密着するのに対して、ハイカルチャーがより強くつながっているのは、政治や外交、歴史、思想、宗教などであることです。国家の枠組や国益を反映するそうした要因に深くつながるハイカルチャーが、国境を越えにくいのも、おそらくこのためと思われます。

そしてこれは、まさにハイカルチャーとしての「美術史」にも通じる問題といえます。とくに近現代に、自国美術史として国家枠で歴史が分断された東アジアの場合、その傾向は顕著なのかもしれません。しかし逆に考えれば、これは交流の実態を分断しすぎた状況にあるとも言え、実態の回復自体が、多くの共有へのベクトルをもつ作業になるともいえます。

サブカルチャーの相互紹介は、どんどん進めるべきだと思いますが、歴史観もまたソフト次第で可変のものであるなら、プラス志向の実証をめざす模索も、じつは意志次第なのではないかと考えるのは、楽観的すぎる夢でしょうか。

# 美術から議論する 「近代の超克」

董炳月

中国社会科学院文学研究所研究員

董 皆さま、こんにちは。佐藤先生の素晴らしいご講演を拝聴して、たいへん勉強になりました。心から感謝します。佐藤先生の視野は非常に広く、しかもお話の中の問題は、近代以来の日本にとっても中国にとっても、根源的な問題だと言えますし、非常に重要な問題提起です。

私の専門は中国近代文学と近代日中文学関係です。美術は愛好者であり、専門ではありません。ですからコメンテーターというよりも、個人的な感想を述べさせていただいて、間違っているところは、佐藤先生にご批判をお願いできればと思います。

今回、佐藤先生のご講演のコメンテーターを担当することは、進行役から頼まれたのではなく、私が自ら進んでこの仕事をいただきました。なぜ自ら進んで申し出たかといいますと、私は「近代の超克」という問題に大変興味を持っているからです。佐藤先生やご在席の日本の皆さまはあまり中国の状況に詳しくないかもしれませんが、「近代の超克」という課題はここ10年間の中国の学界では、非常に重要な問題であり、注目を集めています。

最初は、同僚の孫歌さんが竹内好の「近代の超克」論を中国大陸で紹介し、続いて竹内の関連文献も中国語に翻訳され、1冊の本『近代の超克』は三聯書店より出版されました。厚い本です。翻訳に貢献した3名の中の1名はこちらに在席の趙京華さんです。それから、日本の佛教大学で教えている李冬木さんも加わりました。中国語版の『近代の超克』の書名はそのまま『近代的超克』ですが、これは意味の深い問題に関連しています。正直に言えば、書名全体としては中国語に翻訳されていません。そのまま日本語の漢字を借用しているのです。但し、もし本当の中国語に翻訳するならば、「近代」は「現代」であり、「超克」は「超越」或いは「克服」であるはずです。つまり、中国語版の書名は、正しくは「超越現代」となります。実に、「近代の超克」は戦時中から戦後までに亘る大問題であり、その複雑さは書名翻訳の難しさからも窺えます。日本思想史専門の子安

宣邦先生は、2006年頃に『近代の超克』とは何か』という本を出版しました。違う視点からこの問題を取り上げたのです。私はその本の翻訳を試みており、「近代の超克」に対する興味は一層高まってきました。ですから、佐藤先生の講演のコメンテーターを申し出たのです。

竹内好の「近代の超克」は、文学と歴史の視野から議論しています。一方、佐藤先生の報告は美術の分野から議論するようになっていました。これは近現代における、日本から中国にわたる非常に普遍的な問題であり、しかもいまだに解決されていません。私は佐藤先生の報告にひきつけられて、今回のフォーラムが開かれる前に、先生の手稿を繰り返し読んで、勉強させていただきました。そして、手稿を読んで、自ら石を持ち上げて自分の足を殴ったような感じ（中国語のことわざで、自分で自分に難しい問題を出す）がしました。なぜならば、佐藤先生が語る美術分野における近代の超克と、竹内好が思想と文学の視点から語る近代の超克とは、直接の関係はないからです。

太平洋戦争勃発後の1942年には、哲学者から近代の超克に関する議論が起きました。そのときの近代の超克の話は、戦時中の日本の国家イデオロギーの合理性を証明しようとするものでした。しかし、佐藤先生の講演を伺いますと、その価値観は全くそれと異なり、真逆です。言い換えれば、アジアにおける異なる国の美術展示を通じて、日本における特殊性を否定したことにもなります。文化価値の面から言えば、おそらく、それは先生の今日の報告の中で最も大きな価値があるところだと思います。日本の近代のロジックを批判したともいえます。佐藤先生は近代の超克という非常に有意義なテーマを選ばれましたが、それを逆の方向から論じられたことについて、私は大いに賛同しており、その根本的な価値観を認めます。

もっと重要なことは、自国の美術史観（一国美術史観）をどうやって克服できるかという構想です。その構想を伺って、私なりの美術に対する理解に基づいての感想も交えて、少しコメントさせていただきます。

佐藤先生は、広域美術史は可能かを論じました。私の見解では、一部の分野では自国美術史を既に超克している美術史が存在していると認識しています。

偶然ですが私は、今年3月に中国の広東省の広州美術館で開かれた美術のシンポジウムに出ました。そのテーマは佐藤先生の話に関連性があると思います。中国の有名な美術館で、「アジア美術共同展」という展覧会を計画していたので、美術専門以外の学者を呼んで、シンポジウムを開いたのです。なぜ美術専門以外の学者を呼んだのかというと、アジアの歴史、文学、文化を研究する専門家の意見を聞き、展覧会のテーマを総合的に議論するためです。

シンポジウムで、私は『アジア美術』という概念及びその内在的な関連性』というテーマで発表し、北京に戻って短い論文を提出しました。本日の佐藤先生の手稿を読ませていただき、私の発表内容と共通するところがあると思いました。ここで発表の概要を簡単に紹介して、少しでも佐藤先生の講演と対話する意味があれば嬉しく思います。これは「広域美術」あるいは「東アジア美術」と類似したところもあり、同じ範疇のものと考えています。「アジア美術」とは一体どういうものなのか、「美術」というものは地域性で命名することが本当にで

きるかどうかという問題です。「アジア美術」という言葉はどのような意味なのでしょう。

そのシンポジウムでは、私は「アジア美術」という概念について3つのレベル（層）に分けて議論しました。まず一つ目は、アジア内部の国別の美術です。つまりアジアに存在している国であれば、どの国でもその美術品は全部「アジア美術」であるという意味です。

しかし、二つ目の意味は違います。個別の国を超える、アジアの若干の国に存在する同一の美術ジャンル（類型）です。つまり、国を超えた内在的な関係性を有している美術です。言い換えれば、同じ形態の美術でありながら多くの国と関係しているという意味です。

三つ目の意味は、本日、佐藤先生が言及された「東アジア美術」の意味です。少しインド美術も含まれていますが、インドの宗教、仏教美術に関係していると思います。この数年間、「アジア文化」の内部関係性を多くの学者は研究していますが、「アジア」という概念は、非常に定義づけすることが難しい。文学でさえ難しいのに、美術ではなおさらでしょう。インドは同じアジアですが、インドと日本は大きく違います。また、インドネシアとモンゴルも大きく違います。私たちが普通に言う「アジア」はやはり「北東アジア」です。

そこで私は第二、第三のレベル（層）で、6つの美術の類型を列举して、「アジア美術」の概念と可能性を巡って討論しました。まずは仏教美術です。なぜこれが佐藤先生の講演の内容と関係しているかといいますと、ヨーロッパのある国の美術館は美術品を展示するとき、自国の美術史よりもむしろヨーロッパの美術史という歴史観のもと展示する、その背景にはキリスト教が存在しているとおっしゃっていましたが、アジアにおいては、それに相当するものはやはり仏教美術になると思います。仏教美術の後ろに北東アジアの共通の仏教があります。すなわち北東アジアの美術を論じる上で、まず一つ目の類型は仏教美術です。

私は近年、西域学の研究に加わっています。特に近代日本の西域探検、日本の西域学などです。すると、日本とシルクロード周辺の美術と深く関係していることが分かってきました。ここで一枚の写真を皆さんにお見せします。「太陽」という雑誌です。この雑誌は1990年に大谷探検隊の特集を組みました。そこでは東京国立博物館のコレクションの写が大きく載せられています。ここで問題にしたいのは、舍利箱（舍利の容器）です。大谷探検隊が新疆ウイグル自治区の庫車というところで発掘したものです。箱には多くの絵が描かれていますが、その中に翼が付いている天使があります。実は、天使に翼がつくまでには時間がかかりました。

現在の研究において、この絵を1つの媒体として解釈することができます。中国では、わりに早くから翼のある天使絵が発見されています。まず新疆のミーラン遺跡にあります。タクラマカン砂漠に隔てられて、庫車の南東方約五百キロのところですが。一方で、一番美しい翼のある天使絵が知られている所は敦煌です。つまり、ミーランと庫車と敦煌の3つの場所は翼のある天使絵で繋がっています。現在、この絵が描かれた舍利箱は東京国立博物館にあります。この舍利箱の絵を美術作品として見るならば、「どこ」の美術なのか。これは中国の美術な

のか、日本の美術なのか、あるいは西域の美術なのか。やはり「アジア美術」といえるでしょう。

それから、大谷探検隊の西域探検と関連しているもう一つの話です。彼らは中央アジア探検で発見したものを日本へ持ち帰り、国立博物館に展示したところ、これは東アジアの美術のみならず文学にも影響を及ぼしました。この仏教壁画が日本の文化にもたらした影響を論じるときに、斎藤茂吉の「赤光」という歌集に注目します。そこには一つの挿絵があります。日本の西域探検家が西域で仏教壁画を発見し、持って帰ったときの写真です。その壁画を見た斎藤茂吉が大変感銘を受けて、詩を作りました。このような西域から日本へ、美術から文学への脈絡が存在しているわけです。

本題に戻りますが、仏教美術のジャンルにおいては、一国の美術を超える美術は既に存在していると思います。少なくとも、佐藤先生の主張する広域美術史の構築において、これは大変役に立つものでしょう。

仏教美術の他に、私は浮世絵、大正浪漫派の画家（竹久夢二など）の作品、「新しき村」の美術運動、沖縄の陶器とろうけつ染め、書道などを例にして、「アジア美術」を私なりの理解で説明しました。これらのものは、文化内容の面で



も、美学風格の面でも、「北東アジア」の特徴は鮮明だからです。実に、西洋からの油絵も、東洋に定着する過程を経て東洋のものになりました。例えば梅原龍三郎の油絵です。彼は日本人ですが、西洋の油絵で北京を描いて素晴らしい「北京風景」シリーズができました。これも「アジア美術」でしょう。話したいことは多いのですが、時間の制限がありますので、ここで終わりにします。(拍手)。

■ 佐藤 董炳月先生、素晴らしいお話をありがとうございました。僕らが一番やってきたことの一つに、制度論の問題、言葉の問題がありますが、やはり文学の方はいろいろなことを言葉で説明するということが美術の場合よりも進んでいます。言語説明の能力とレベルが高い。美術の場合には、作品があると「作品をよく見なさい」と僕らも必ず言われます。しかしながら一方で説明する言葉の側、つまり美術の用語は全部近代にできたにも関わらずその検証を怠ってきたことで、いろいろな概念的な議論をするときに言葉の問題で話がつれるという状況が、日本の中でままだあります。今、先生に論理的にとてもわかりやすく説明していただき、むしろそのことに感心しながらお話を伺っていました。

仏教美術などの観点からすると、(大谷探検隊も含め)まさに夢にみた仏教の地に出かけていった人たちがいて、でも日本で考えていた仏教と違うものに出会ったお坊さんたちが何人もいました。そこで現実の今の仏教、もうなくなってしまった仏教、当時あったはずの仏教の間を、仏教徒である自分はどう埋めればいいのかと、大いに迷うのです。そのように迷うのは、形を変えながらも仏教が確かにいま現在に伝わっていたからでした。そういう時間と現在の関係、そして歴史と今の私、それを語る者と語る言葉という、そうした関係について、「まだほかにも想定する問題がたくさんあるな」と、今のお話をうかがって大いに実感しました。ありがとうございました。

1 日目

講演 2



SGRA 2014 REPORT

# 工芸家が夢みたアジア： ＜東洋＞と＜日本＞のはざままで

## 木田拓也

東京国立近代美術館工芸館主任研究員

### 【要旨】

20世紀前半、多くの日本の工芸家が工芸の新たな源泉を求め、海を越えて中国大陸へと渡った。古来、日本の工芸家にとって、アジアは工芸の源流として憧れの地だったが、いち早く近代化を成し遂げた20世紀前半の日本人のまなざしにおいては、アジアは近代化が進む日本では次第に失われつつあった前近代的な生活風俗の記憶をとどめる郷愁の地でもあった。20世紀初頭には、中国大陸各地で墳墓や遺跡の発掘が行われ、出土した遺物が流通するようになる。そして、欧米や日本で、中国の古陶磁や青銅器のコレクション形成が行われるようになる。こうした動きに対応するように、1920・30年代の日本では、広く東アジアの源泉に根差した、新古典的な作品を制作する工芸家があらわれる。アジアにおいては、陶磁器や青銅器や漆器などを賞玩してきた歴史があり、工芸にはアジアの人々が共感する近代化以前の生活文化に根差した価値観が含まれているといえそうだが、新古典的な工芸作品からは、西欧近代をモデルとする欧化主義に抗い、東洋の工芸文化の正統的な担い手としての役割を担おうとした、かつての工芸家の姿が浮かび上がってくる。

### 【発表】

## 1. 「越境する日本人」展（2012）

### 越境する日本人

2012年に東京国立近代美術館工芸館で、「越境する日本人：工芸家が夢みたアジア1910s-1945」という展覧会を開催しました。

この展覧会は工芸を軸として、20世紀前半の日本とアジアとの関係を振り返ってみようというものでした。いうまでもなく20世紀前半というのは、日本と中

国との関係が非常に険悪だった時代です。1894年に日清戦争が勃発、その翌年に台湾割譲があり、1910年には日韓併合によって日本が朝鮮半島を支配下に起こします。さらに1931年には満州事変が起り、1937年にはついに日中戦争が勃発します。

戦後70年近くがたった今でも、さまざまなきっかけで中国では反日的な国民感情が高まりをみせてデモが起こる、そして、歴史認識の問題が問いただされるということが繰り返されています。この反日的な国民感情の原因は、ほとんどがこの20世紀前半の問題に集中しています。

ですので、20世紀前半の日本と中国の関係には触れたくないし、触れてほしくないというのが、日本人の一般的な心情としてはあると思います。

その一方で、この「越境する日本人」展の準備をしながら思ったのは、これまでの自分自身の関心というのが圧倒的に日本と欧米との関係に向かっていた、ということでした。私自身がこれまで関心を持って取り組んできた工芸史、デザイン史という領域においては、19世紀後半のジャポニスム、そして、アール・ヌーヴォー、アール・デコ、さらに、モダニズムという流れにおける日本と西欧との文化交流に関する研究は盛んに行われていますが、それとは対照的にこの時代の日本と中国との関係については、あまり関心ははられていない、実際のところほとんど無視されているという現状を再認識しました。日本人の工芸家がいつ中国に行き、どこで誰と接触したかということが、あまりにも漠然としているように思われました。

冷戦が終結して、いわゆるグローバル化時代が到来し、この10年ほどを振り返ってみても日本と中国との関係は、経済活動はもちろんですが、文化、スポーツ、芸能など、さまざまな分野で交流が盛んにおこなわれるようになっています。

むしろ、こうした時代だからこそ、20世紀前半における日本と中国との関係を、「戦争」という極めて残酷な歴史的事実だけからではなく、文化交流という面で振り返ってみることで、もう少し違った日中交流の一面を明るみに出せないかという気持ちで、恐る恐るやってみたのがこの展覧会でした。

## 梅原龍三郎の北京

例えば、日本の20世紀を代表する国民的洋画家といえる梅原龍三郎<sup>うめはらりゅうざぶろう</sup>がいますが、その梅原の作品に北京の紫禁城の秋の風景を描いた《北京秋天》という作品があります。

秋晴れの気持ちのいい青空が広がり、豊かな緑に囲まれて紫禁城の瓦屋根が黄金色に輝いている非常に雄大な景色を描いた作品で、梅原の作品の中では私の一番好きな作品です。

この作品の制作年をみると1942年となっています。冷静になって考えれば、1942年というと太平洋戦争の真っ只中です。そのような非常時にもかかわらず、梅原龍三郎は1939年から43年までに計6回中国を訪問しています。

梅原龍三郎にとっての北京というのは、すばらしい景色があっという作品が描ける場所であり、かつ、余暇には京劇鑑賞や骨董屋めぐり、さらに、おいしい中

華料理を食べ歩くという楽しみがある場所でした。梅原自身、この時代を最も充実した時代と回想しています。

日本と中国が激しい戦争を繰り広げていた1942年といういわば非常時に、北京でこのように作品の制作に没頭できたという事実は、自分自身が漠然と思い描いていた残酷で、暴力的で、非人道的な「戦争」のイメージを大きくゆさぶるものでした。

ここに描かれているのはかつて巨大な帝国だった清朝の皇帝が住んでいた紫禁城です。19世紀後半、欧米列強に揺さぶられ、ついに、清朝皇帝が紫禁城を離れてしまう。主人を失い廢墟となってしまった紫禁城というのは、「西洋」にのみ込まれていく「東洋」を象徴的に示しているようで、古き良き中華文明の栄華に対する郷愁をかきたてられると同時に、「東洋」の行く末というものを考えさせられる、そんな作品だと思います。

## 2 . 中国への憧れ...唐物

### 唐物

古来日本人にとって中国というのは、文化文明の先進地であこがれの場所でした。漢字も仏教も美術や工芸に関しても、中国をお手本にして学んできた歴史があります。

工芸の分野では、中国の文物への憧れを端的に示す「唐物<sup>かぶつ</sup>」という言葉があります。「唐物」というのは文字通りにいえば「唐」の物ですが、実際には「宋」や「元」の時代につくられた青磁の花入や茶入や天目茶碗などをさします。

12～13世紀、日本の平安末期から鎌倉時代にかけて、仏教を学ぶために中国に渡った僧侶によって、禅宗とともに喫茶の習慣が伝来し、青磁花入や天目茶碗、茶入などが中国から請来されました。そうした喫茶のための道具が、茶の湯の流行とともに、室町時代、15世紀ごろには「唐物」と呼ばれ、お茶のための道具としての本来の機能を超えて、上流武家の権威を象徴するものとしての役割を果たすようになります。

この「唐物」という言葉が示すように、日本人にとって中国というのは工芸の故郷、源流であり、工芸家にとっては憧れの場所でもありました。

### 二代真清水蔵六

近代になってから日本人は中国へ旅行することができるようになりますが、京都の陶芸家の2代真清水蔵六<sup>ましみずぞうろく</sup>は、まだ日清戦争前の1889（明治22）年に、上海と南京の間あたりにある、宜興窯<sup>ぎこうよう</sup>に渡って、そこにおよそ1年間滞在して作陶を行っています。実際に憧れの中国に渡って窯業地で制作を行ったもっとも早い日本人の一人であろうと思われます。

宜興窯というのは煎茶でよく使われる紫泥や朱泥による急須の生産で名高い製陶地ですので、おそらく、真清水蔵六にとっての中国に対する関心というのは、

江戸時代に流行した煎茶趣味、文人趣味の延長にあったのだらうと思われます。真清水蔵六はその宜興窯で、日本とは違う製陶技法を実際に体験し、さらに、そこで採取される陶土などの原料を日本に持ち帰っています。

さらに真清水蔵六は、1891（明治24）年には、景德鎮を訪問したようで、その様子を描いたスケッチも残されています。

中国風の煎茶器を作っていた真清水蔵六にとっては、実際に中国に渡って、中国の土や釉薬などの材料を使って茶器を作ってみることが中国訪問の第一の目的であって、まだ「東洋」という意識は芽生えていなかったのではないかと思います。

### 3 . 「東洋」という意識

#### 岡倉天心

19世紀末から20世紀初頭にかけて、「東洋」というものを美術史的な立場から文明論的に確立しようとする人物が現れますが、その代表の一人が岡倉天心おかくらてんしんです。

東京美術学校、現在の東京芸術大学の校長を勤めていた岡倉天心は、日清戦争の前年1893年（明治26）年、美術史研究のために、7月～12月まで約半年間かけて北京、洛陽、龍門石窟、西安、成都、重慶、漢口、上海を旅行しています。岡倉天心はさらに、1901（明治34）年にはインドへ旅行します。

岡倉天心が、英文の著書『東洋の理想』（The Ideal of the East）をイギリスの出版社から出したのは1903年でした。この『東洋の理想』という本は、冒頭の“Asia is one”、“アジアはひとつ”という言葉があまりに有名ですが、『東洋の理想』というこの本の内容はあくまでも日本美術史の記述を通じて「東洋」を文明論的に確立することを目指したもので、「アジア文明の博物館」としての日本というコンセプトが示されています。

この「アジア文明の博物館」としての日本というのは、日本はアジアの思想と文化の貯蔵庫で、日本で生まれた日本美術そのものがアジア的な理想の精華であるという美術史観、つまり、「東洋美術の粋」としての日本美術という美術史観が認められます。

#### 伊東忠太

さらに20世紀初頭には、建築家で、建築史家でもあった伊東忠太いとうちゅうたが、アジアにおける建築様式の変遷を探るように、1902（明治35）年から1905（明治37）年まで約3年かけて中国、ビルマ、インド、トルコを経てヨーロッパへとユーラシア大陸を横断しています。

伊東忠太は奈良の法隆寺が世界最古の木造建築であることを直感的に見抜き、それを実証した人物として、また、法隆寺の廻廊の丸柱がギリシア神殿の丸柱と同じように、真ん中に丸みを帯びたエンタシスという形状をとっていることを指

摘した人物として知られています。

建築様式的に見て、日本の建築がギリシアとつながっているということ、古代ギリシア文明が東方へと伝播し、その東方の最果ての地で花開いたのが「日本」であるという文明論的なストーリーが、当時の日本人にとってはとても重要だったのだらうと思います。

あえて、地理的にも、地図の上でどの地域を指すのかはっきりしない「東洋」という漠然とした言葉を使うのは、ある特定の地域を指すのではなく、アジアをひとつの文化的集合体としてくくり、「西洋」と相対化させ、西洋文明に対抗する東洋文明という構図を明確にしようとする意志が働いていたのだらうと思われま

す。やがて、この「東洋」というコンセプトを補強するように、「東洋美術」や「東洋陶磁」という言葉が学術的に使用されるようになっていきます。

## 4 . コレクション形成

### 住友春翠

次に、中国からの古美術品の流出と、日本におけるコレクションの形成について眺めてみたいと思います。清朝末期には、円明園事件（1860年）、義和団の乱（1900年）、辛亥革命（1911年）をきっかけに、中国の古美術品が続々と国外へと流出していきました。

泉屋博古館の中国の古代青銅器のコレクションは、住友家第15代の住友吉左衛門（号春翠）によって形成されたもので、世界屈指ともいわれます。

住友春翠は煎茶をたしなむ茶人でもあり、煎茶のための床飾りの道具として中国の古代青銅器を初めて購入したのは1896（明治29）年のことでしたが、住友春翠の古代青銅器コレクションが充実をみせたのは、清朝末期の1900年に中国で起こった義和団の乱の直後のことでした。その頃、中国の古美術品が続々と欧米へと流出し、日本にもその一部が入ってきました。住友春翠は1902（明治35）年に16点、1903（明治36）年に12点の中国の古代青銅器を購入していますが、そのなかには《虎鬪》や《夔神鼓》が含まれており、泉屋博古館の名品として大切にされています。

### 繭山松太郎

日本で茶道具としての価値観にとらわれることなく、鑑賞陶器として中国陶磁を集めるという趣味が確立されるのは大正期、1910年代のことです。

鑑賞陶器にいち早く目を付けた古美術商の一人が、繭山龍泉堂を創業した繭山松太郎でした。繭山松太郎は1905（明治38）年北京に渡り、北京にあった日本人客向けのホテルのボーイをしながら中国語を学び、やがて古美術商として歩み始めます。

1917（大正6）年ごろの入札目録には、当時どのようなものが出品され、いく

らで落札されたのかという記録が残っています。清朝末期とその後の混乱期には、清朝の王侯貴族の宝物庫からたくさんの古美術品が放出され、美術市場に続々と売りに出されていった様子がうかがえます。

当時、中国大陸に渡った日本の古美術商の多くが茶道具を求めていたのに対し、繭山松太郎は欧米の美術市場の動向を捉え、それまで日本ではだれも見向きもしなかった鑑賞陶器という分野にいち早く目をつけ、古美術商として頭角を現します。

鑑賞陶器という分野を切り開いたのはイギリスのジョージ・ユーモルフォプロスに代表される中国陶磁コレクターでしたが、やがて、日本でも鑑賞陶器として中国陶磁を収集するコレクターが1910年代あたりから少しずつあらわれます。繭山松太郎が東京の銀座に店を開いたのは1916（大正5）年でしたが、この頃から日本でも茶道具としての価値観にとらわれることなく、鑑賞陶器として中国陶磁に関心を抱くコレクターが登場します。

## 鑑賞陶器

1914（大正3）年、東京帝国大学で物理学を教えていた大河内正敏<sup>おおこうちまさとし</sup>や、東大の心理学教室の助手を勤めていた奥田誠一<sup>おくだせいいち</sup>が中心となって、やきもの鑑賞の同好会として陶磁器研究会が発足します。この陶磁器研究会を母体として1916（大正5）年に鑑賞陶器のコレクターのグループ彩壺会<sup>さいこかい</sup>が発足します。

日本において鑑賞陶器という趣味が確立されたのはこの彩壺会によってであり、柿右衛門や古九谷や中国陶磁の収集というのも、彩壺会に参加したメンバーがいち早く着手しています。

その頃大河内正敏は、「絵画を鑑賞するように、陶磁器そのものを芸術品として鑑賞したい」と言っているのですが、現在の私たちには、陶磁器を美術品として鑑賞するというのは当たり前のこととして理解されていると思いますが、じつは大正以前までの日本においては、陶磁器を茶道具としての価値を離れて、純粋に美術品として鑑賞するという趣味はまだ確立されていなかったのです。

## 横河コレクション

大正期の日本でいち早く中国陶磁の収集に取り組んだのは、彩壺会のメンバーで、横河工務所を創業した実業家<sup>よこがわたみすけ</sup>の横河民輔でした。横河が中国陶磁の収集に着手したのは1914（大正3）年からのことで、それから20年近くかけてコレクションを充実させていき約2,000点の中国陶磁コレクションを形成しました。

横河コレクションからは、横河民輔が中国陶磁史の全体的な体系性というものを常に意識しながら収集していたことがうかがえます。そして1932（昭和7）年から1938（昭和13）年にかけて、その内のおよそ半分にあたる1,068点を東京国立博物館に寄贈しています。この横河コレクションは、現在の東京国立博物館の中国陶磁の中核になっています。

## 山中商会

この時代の日本人の古美術商のなかでも、別格とっていいスケールの大きな活動を見せたのが山中定次郎でした。山中定次郎は、日清戦争さなかの1895（明治28）年、ニューヨークに店を開き、その後、ボストンやロンドンなどにも店を開いて、中国で仕入れた古美術品を欧米のコレクターに販売する事業を拡大させていきます。

とくに山中商会が存在感を示したのは清朝末期の辛亥革命の頃でした。1911（明治44）年に起こった辛亥革命の際に軍資金の必要に迫られた清朝の恭親王<sup>あい</sup>愛新覚羅溥偉の依頼を受け、数十棟ある同家の宝物庫に納められていた書画類を除く青銅器、玉器、陶磁器をすべて山中商会が買い取って、ニューヨークとロンドンで大々的に売り立てを行い、中国美術商としての地位を確固たるものとししました。

山中商会は日本を素通りして、もっぱらアメリカやイギリスのコレクターを相手に事業を展開していたのですが、関東大震災が発生した1923（大正12）年から、日本でも中国古美術の販売に力を入れるようになります。

山中商会の日本での中国古美術品の販売事業がピークに達したのは、1934（昭和9）年の「支那朝鮮古美術大展覧会」（東京、日本美術協会、1934.5.25-29）あたりのことではないかと思われます。この展覧会では五日間に、1,447点の作品を出品、そのうち中国陶磁が954点を占めていました。1930年代には日本でも、中国陶磁の収集と鑑賞が幅広い層の間で趣味として定着していたことがうかがえます。

## 「東洋人」として

陶磁器研究会の創立メンバーの一人で、日本でいち早く茶道具としての価値を離れて、陶磁器の美術史的な研究に取り組んだ奥田誠一は、関東大震災後の1925（大正14）年頃に東洋陶磁研究所を設立します。

「東洋陶磁」という言葉は、今では日常的に使用される言語ですが、陶磁器研究者の間で使用されるようになったのは、おそらくこの東洋陶磁研究所が設立された頃からではないかと思われます。

ここで注目しておきたいのは、東洋陶磁研究所が発行する研究雑誌『陶磁』の創刊号（1972年11月）の巻頭の「創刊の辞」において奥田誠一が、西洋の陶磁器コレクターや研究者に対する対抗心をあらわに、「東洋人」として東洋陶磁の収集と研究に取り組んでいこうとする意気込みをはっきりと示していることです。

さらにここで奥田誠一は、「東洋人」として欧米への中国陶磁の流出を防ぐ防波堤としての役割を果たさなければならない、という気概を示しており、奥田誠一の「東洋陶磁」という言葉には、「西洋人」に対抗する「東洋人」という意識がうかがえます。

## 唐三彩展

東洋陶磁研究所は1928（昭和3）年に、日本のコレクターが持っている唐三彩を集めて、「唐三彩陶展」（東京、華族会館、1928.4.21-22）を開催しています。

「唐三彩」が中国の洛陽郊外での汴洛鉄道べんらくの敷設工事中に、唐の時代の古墳から偶然発見されたのが1905（明治38）年頃といわれています。それまでは、唐三彩というやきものが存在することは全く知られていませんでしたが、発見されるとすぐにイギリスの陶磁器コレクターを熱狂させ、盗掘まがいの発掘があいついで行われ、欧米に続々と流出していきました。

唐三彩はもともとは王侯貴族のお墓の副葬品として納められていたものだったので、日本ではお墓から出てきたものを座敷の床の間に飾って鑑賞する、ということに抵抗感を抱いていた人が当時はまだ多かったのですが、欧米の古陶磁コレクターの間で唐三彩の人気の高まりを見せると、日本人のコレクターもそれを追いかけるように集めるようになりました。

唐三彩が日本の陶磁器コレクターに集められるようになったということは、「唐物」とよばれる茶道具の伝世品とは異質な趣を備えた中国陶磁を、日本人コレクターが茶道具としての価値にとらわれることなく純粋に鑑賞して楽しむためのものとして評価するようになったことを示しています。

## 唐三彩風

こうした潮流の変化に応えるように、唐三彩風のやきものを作る近代の陶芸家が現れます。

例えば小森忍こもりしのぶは1917（大正6）年から大連の満鉄中央研究所窯業研究部で中国の古陶磁の研究を行った陶芸家で、1921（大正10）年には満鉄を退職して独立し、やはり大連とうがどうにとうがどう 小森陶磁器研究所を設立して、中国各地の窯業や古窯址を調査しました。

小森忍は1927（昭和2）年にそれまで集めた中国の古陶磁約600点、出土陶片約1,500点を旅順博物館へ寄贈して、翌1928（昭和3）年に日本に帰国しています。

小森忍が1920年代に大連で制作した作品のなかに唐三彩風のものがあります。

また、京都陶磁器試験場での小森忍の後輩の河井寛次郎かわい かんじろうが、やはり1920年代に唐三彩の作品を制作しています。河井は1919（大正8）年には浜田庄司とともに大陸を旅行した際に、大連の小森忍を訪ねたこともあり、その時に撮影した写真も残っています。

さらに、石黒宗磨いしぐろむねまろも唐三彩風の作品を制作しています。

## 磁州窯

日本における鑑賞陶器としての中国陶磁の受容は、唐三彩と磁州窯を二つの軸として展開していったと見なされています。

磁州窯というのは、中国の宋時代につくられた白地黒絵掻落手しろじくろえかきおとしてとも呼ばれるタ

イブのやきもので、北宋時代の1108年に発生した大洪水で水没した鉅鹿<sup>きょろく</sup>の遺跡が1918（大正7）年に中国河北省で発見されますが、そこから大量の磁州窯のやきものが出土したことから、日本でも「鉅鹿」とも呼ばれて人気を集めました。

やはり石黒宗麿が、1930年代に磁州窯風の優れた作品を残しています。

### 板谷波山

板谷波山<sup>いたや はざん</sup>が1925（大正14）年に制作した《霽青磁牡丹彫文花瓶》<sup>みぞれせいじ ぼたんちようもん かびん</sup>は、マット調の青磁釉が掛けられた作品であるため、一見すると磁州窯風には見えませんが、口や耳の形状、胴部の膨らみ、肩から胴の中央にかけて帯状に大きく花模様を表すそのスタイルは、板谷波山が描いた「陶器図集」に納められた磁州窯の白地黒搔落手の壺を念頭に制作したものであることは明らかで、中国の出土陶器がその視野に入ってきたことを示す作品といえます。

唐三彩や磁州窯は日本で茶道具として珍重されてきた青磁や天目とは異質な趣を備えたやきものですが、鑑賞陶器として人気を集めると、陶芸家もまたそれを新しい美の規範として評価し、唐三彩風、あるいは、磁州窯風の作品を制作するという流れが展開していった様子がうかがえます。

## 5 . 発掘

### 楽浪遺跡の発掘

1910（明治43）年に日韓併合が行われ、日本は朝鮮半島を支配下に置きましたが、その朝鮮半島で行われた重要な発掘が楽浪遺跡の発掘でした。

楽浪というのは、朝鮮半島の現在の平壤の郊外において、紀元前108年から西暦313年まで約400年に渡って植民地経営されていた、中国の漢の衛星都市で、漢から派遣された高官の古墳が数千基点在している場所です。

建築史家<sup>せきの ただし</sup>の関野貞を中心とする東大の調査チームが、楽浪遺跡の発掘に取り組み、1909（明治42）年から1944（昭和19）年まで、じつに30年以上にわたって継続的に発掘調査を行っています。

楽浪の古墳からは漆器、木製品、青銅器、陶器などが出土しましたが、この出土品が注目されたのは、朝鮮文化の源泉に中国の漢の文化があることを実証的に示す資料でもあったからでした。

### 楽浪漆器

楽浪遺跡から出土した遺物の中で、日本の工芸関係者の注目を集めたのが楽浪漆器でした。楽浪漆器については、当初、どの古墳からも大量に出土したため、一般向けの日用品とみなされていました。ところが、1924（大正13）年に銘文を記した楽浪漆器が出土し、その銘文からこれらの漆器が、約2000年前の紀元前後の頃に中国の四川省の官営工場で作られ、楽浪にまで運ばれたものである

ことが判明し、朝鮮文化の根底に中国の漢文化があることを実証的に示す出土品として注目されました。

楽浪漆器は水分を大量に含んだ泥土のなかに水没したような状態にあったことが幸いして残されていたもので、漆の皮膜でかろうじて形状を保っている極めて脆弱な状態でしたが、日本にいったん運び込まれ、東京美術学校の六角紫水のもとでその修復事業が行われます。

楽浪遺跡の現場で発掘にあたった文様史の研究家の小場恒吉<sup>おぼつねきち</sup>は楽浪漆器に描かれた文様を記録していますが、楽浪漆器の表面には漆を使いながらも、細い線で長くても流麗な渦巻き文が描かれていることがわかります。

## 六角紫水の楽浪研究

東京美術学校で漆工を教えていた六角紫水<sup>ろっかくしすい</sup>がはじめて楽浪漆器の存在を知ったのは1923（大正12）年春のことでした。

東京美術学校で関野貞の講演会が行われ、この時に楽浪漆器の存在を知ると、六角紫水はさっそく1923（大正12）年8月、つまり関東大震災の直前ですが、朝鮮半島に渡航して楽浪漆器を詳細に観察します。

その頃、生気のない文様表現にならざるを得ない漆による表現に限界を感じていた六角紫水は、漆を使いながらもその模様が自由奔放な勢いある筆致で表現されている楽浪漆器に驚かされ、そこに漆工芸に新しい息吹をもたらす可能性を見出し、その研究に情熱を注ぎます。

そして六角紫水は1927（昭和2）年の第8回帝展に《刀筆天部奏楽方盆》<sup>とうひつてん ぶ そうがくほうぼん</sup>を出品して以来、楽浪漆器研究に基づく作品を相次いで発表していきます。

## 理想界の図

《理想界の図蒔絵手箱》は1929（昭和4）年の六角紫水の作品で、天上界で音楽を奏でる迦陵頻伽<sup>かりょうびんが</sup>や鳳凰や宝相華が描かれています。しなやかな曲線で描き出されているのが特色で、金と銀を併用した効果がこの世ならざるモチーフの幻想性をより一層高めています。

ここに描かれているモチーフそのものは、天平・平安期の日本の工芸品にみられるものですが、繊細で流麗な曲線で描かれた鳳凰の尾羽などの表現に楽浪漆器研究の成果がうかがえます。

## 漢羅楽浪

京都の染織家の龍村平蔵は楽浪から出土した銅製の筒の表面に描かれた狩獵文をもとに壁掛けを制作しています。

この銅筒はもともとは漢の時代に馬車の傘の支柱として使われたものです。それがやはり楽浪遺跡から出土し、当時、東京美術学校が購入しています。

銅筒の表面に描かれた模様を見ても分かるように、非常に流動的な姿で動物や

植物や風景があらわされており、神秘的な世界観をうかがわせる非常に魅力的な模様です。

## 6 . 香取秀真の中国旅行

### 香取秀真の金工史研究

金工家の香取秀真は板谷波山や六角紫水とほぼ同世代で、やはり、東京美術学校出身です。

香取秀真は金工史の研究者としても非常に多くの業績を残した人物で、国宝保存会の委員として文化財の指定にも関わり、全国各地の文化財を調査した人物でもありました。金工作家としても帝展の審査員を歴任するなど、昭和初期の工芸界の大御所的存在でした。

### 香取秀真

香取秀真の作品というのは、金工史研究の大家であっただけに、一見すると古くからある金工品をそのまま踏襲しているような、古いものの写しというふうに見えなくもないものですが、古いものをコピーしているわけではなく、古いものを土台にしなが、それにアレンジを加えて、格調高い近代の日本の金工を創り出そうとしたもので「新古典派」を代表する工芸家といえます。

### 新古典派

1925（大正14）年5月、板谷波山、香取秀真、六角紫水ら——明治20年代、東京美術学校で岡倉天心の薫陶を受けた工芸界の重鎮により工芸済々会が結成されました。

工芸済々会は、「東西一に帰せんとする将来の文明に」、「無限の創造を我等日本人にまつ所の未来の文化建設に」という格調高い宣言を発表して発足しました。

### 香取秀真の中国旅行

香取秀真は、1929（昭和4）年4月から、陶芸家の宮永東山<sup>みやながとうざん</sup>や染織家の山鹿清華<sup>やまがせい</sup>とともに、ひと月かけて、釜山、慶州、京城、平壤、大連、北京、大同、上海を旅行しています。

まず北京に着いて最初に行ったのが北京飯店で、その6階の屋上から紫禁城をながめ、「黄金色に輝く屋根瓦の荘厳さ」に圧倒されます。

それから故宮を訪問しています。現在は台湾の故宮博物院に納められている故宮の宝物が中国の南京に疎開したのは1933（昭和8）年でしたから、その前に訪れていることになります。故宮の文華殿の絵画、武英殿の宋元明清の陶磁器と玉器、文房具、象牙、七宝などを見学し、さらに、煥章殿の古代青銅器のコレク

ションを見学して深い感銘を受け、「学ぶところ甚だ大なるを感ずる」という感想を残しています。

さらに、大同の雲崗石窟を見学していますが、ちょうど砂嵐に見舞われ砂まみれになりながら見学したようです。その雲崗石窟で写真撮影や拓本を取っていた平田という日本人がいて、その人の案内で石窟を見学し拓本を買っています。

### 山鹿清華

この1929（昭和4）年の香取秀真の中国旅行に同行した染織家<sup>やまがせい か</sup>の山鹿清華は、承德の熱河にある避暑山荘の風景を題材にした3メートル近くもある大きな手織錦の壁掛を制作しています。前景にはラクダの親子を大きくボリューム感あふれる姿で表し、その後景には山の斜面に林立するラマ教寺院の建築群が淡い色調で表されています。この建築群の様子はチベットのラサにあるポタラ宮<sup>ほうふつ</sup>を彷彿とさせますが、これはラサの風景ではなく、北京から北東へ約230km離れた熱河の風景です。18世紀初頭に清朝の康熙帝が熱河に離宮を造ることを決めて以来、熱河は皇帝の夏の避暑山荘となり多くのチベット教寺院が建てられ、副都のような場所となっていました。

この異国情緒あふれるラマ教寺院群の風景とラクダというモチーフは、当時の日本人に中国大陸へのロマンをかき立てるものだったに違いない、と思われます。

山鹿清華はこの時の中国旅行で、香取秀真らとともに北京の頤和園も見物していて、そこの有名な石舟をモチーフにした作品も制作しています。

### 工芸界の新古典派

本日は工芸という分野における、20世紀前半の日本と中国との関わりについてお話しさせていただきました。こうしてお話してみると、まだまだ調べなければならぬことはたくさんある、もっともっと資料を発掘していかないといけない、と思うのですが、現時点であらかじめ言えることは、次の通りです。

このように20世紀前半の工芸家の中国との関わり、当時の日本が置かれていた状況、「東洋」という概念形成を念頭に、1920年代から30年代にかけて作り出された「新古典派」の作品を眺めてみると、「新古典派」というのは西欧のモダニズムに対抗する懐古趣味的な保守反動勢力ではなく、新しく東洋趣味的な工芸を作り出すことを目指していた工芸家たちだったのではないかとわかってきます。「新古典派」の作品には「日本の近代はいかにあるべきか?」、さらには「アジアの近代はいかにあるべきか?」という問いが含まれていたと思われます。

さらにうがった見方をすれば、「日本」という狭い地域に縛られることなく西洋の「美術」に対抗する「東洋」のさまざまな人々の共感を呼ぶ「東洋的なもの」「東洋趣味」というものを作り出すことを目指していたのではないかとわかってきます。

西洋の「美術」概念を導入する以前のアジアにおいては、陶磁器や青銅器や漆器などを賞玩してきた歴史があります。工芸にはアジアの人々が共感しうる近代

化以前の生活文化に根差した価値観が含まれており、いわば共通言語としての役割が期待されていたといえます。「新古典派」の工芸作品からは西欧近代をモデルとする欧化主義にあらがい、東洋の工芸文化の正統的な担い手としての役割を担っていたかつての工芸家の姿が浮かび上がってきます。

かつて工芸家が文明論的な「東洋」の位置というものを念頭に制作していたということをあらためて今日的な視点から考えなおしてみてもというのも重要な課題だろうと思います。



# ハイカルチャーと サブカルチャー融合の工芸

李兆忠

中国社会科学院文学研究所研究員

李 木田先生、大変よい授業をしてくださったことに感謝したいと思います。専門外なので、コメントするのは私にとっては身に余る仕事ですが、私は日本の、特に近代の美術を研究したことがあります。本日、佐藤先生が言及されたことは、ハイカルチャーの研究に関するものが多かったです。純然たる芸術です。

木田先生が言及されたことの多くは工芸美術です。非常に多くの実例を挙げて、多くの日本の工芸美術家たちが、20世紀前半まで、自分の夢を求めて中国大陸に来ていたと説明されました。中国の古代の美術に対する追究のみならず、当時の中国の工芸家、例えば磁州窯や宜興窯などでの勉強も含まれています。

すると、ここで一つの興味深い課題が浮上してきます。近代以後、日本の美術家たちは中国大陸の建築については、ほとんど興味がありません。しかし一方で、当時の中国の工芸美術については、これまでどおりずっと強い興味を持ち、勉強してきました。これは大変面白い課題だと思います。

当時、中日両国のハイカルチャーという範疇における美術は、共に西洋をめざしていたといえるでしょう。日本の美術家たちは19世紀の末頃から、渡米・渡欧して勉強していましたし、中国の美術家たちも、日本の後塵を拝して渡欧しました。一方で、日本に行って近代美術の勉強をした中国人も多かったのです。その理由として、欧米へ行く財力がなかったので取りあえず日本で勉強しようという背景があったと思います。

佐藤先生の発表の中でも言及されたように、留学生はとても注目すべき存在です。留学生が創造するものは、今後、広域美術が形成される上で大変重要な基盤になってくるでしょう。この現象はとても興味深いものです。それはすなわち、佐藤先生が先ほどおっしゃったサブカルチャー、漫画・ドラマ・アニメなどです。

そうすると工芸美術は、通俗的なサブカルチャーではありませんが、純然たるハイカルチャーでもありません。ハイカルチャーとサブカルチャーを融合したものだといえます。その点で工芸美術は、中国と日本では共通していると思いま

す。一方では大変重んじられ、一方ではしばしば蔑ろにされてしまいます。工芸美術あるいは工芸家は、絵画・書画と比較すると少々軽んじられる傾向があるように思います。

木田先生は、ここで一つ証明してくださいました。工芸美術の角度から東洋美術が持っている魅力が理解できます。これは大変興味深い現象であり、言及するに値すべきことだと思います。佐藤先生と木田先生の報告を伺うと、大変よい相互補完性が生まれます。木田先生の発表は、佐藤先生が言及された東アジア美術史の構想をまさに実証なさったと思います。東アジア美術史における工芸の位置を、ハイカルチャーにおいてどのように見直し、その価値を判断するかというのは、大変面白い課題だと思います。

一国の美術は、特に中国では、その土地その人間などに根差した地域文化によって成り立ち、密接に関係しています。絵の具、絵を描く道具や材料もまた、地域文化に密接に関係し、それによって画家のスタイルの違いも生まれます。それは国ごとの特徴や相違点としてあらわれます。

美術の共通性を考えたとき、それはある感情を表現するのが、美術の普遍的な役割だと思います。そしてこれもまた、美術交流史の基盤でもあります。しかし、各地域において異なる材料で創造し、それぞれ異なる価値観で表現しているわけですから、美術の判断基準は全く違ってきます。日本の画家の美術品に対する価値判断は、中国における価値判断と全く違ってくるので、この中ではなかなか共通項が見出せないのではないかと思います。

例えば、中国において中国の画家が認識している最もレベルの高い書画・絵画は、日本では同じ評価は得られないかもしれません。逆に日本で認められている作品は、中国ではそれほど認められないかもしれません。

呉冠中という大変有名な中国の大家が、ある日日本の芸術家には笑われてしまうような話をされました。中国には著名な石魯という画家がおり、中国の近代書画の中で大変奔放で独特な描法を表現して、中国近代美術史において非常に高い地位を確立しています。欧州でも非常に影響力のある中国の画家です。呉氏は、「日本の画家5人でも、石魯1人と比べることはできない」すなわち、1人の石魯が、5人の日本の画家を超えてしまうということを公言してはばかりませんでした。つまり、5人の日本の画家の名前には全部「山」という文字が入っており、(東山魁夷、平山郁夫など…)「1人の石が5人の山よりもレベルが高い」という意味です。

国によっては、そのハイカルチャーの範疇にある美術の審美眼、つまり価値観が全く違ってくるのが証明できます。これも私にとっては大変な悩みの種です。先程佐藤先生の話をお伺いすると、マクロ的な立場から、各国の美術にはやはり共通項が存在しており、長い長い歴史の中でお互い影響し合っているわけです。しかし、影響し合っていると同時に、その国の美術の核となる部分は、やはりそれぞれの形式で発展してきたわけです。中国、日本を問わず、独自のコアコンピタンスすなわち核となる価値がまだ存在しています。ですから今日に至って、自国独自の美術をあまりにも強調し各国間の共通項を無視することは、非現実的なものであると思いますが、各国の美術に関する審美眼、価値観で判断すると同時

に、独自性を重視しながら交流しなければならないと思います。以上が私の感想です。

木田先生の発表に対してのコメントとしては、非常に不適切なものが多々あったかもしれません。帰ってからもっと勉強させていただきたいと思います。ありがとうございました（拍手）。

## 全体性とらえた東アジア美術史を

木田 李先生、コメントをどうもありがとうございます。お話を伺いながら、それと先ほどの佐藤先生の話を取りながら私自身も思ったことは、工芸がハイカルチャーなのか、サブカルチャーなのか。サブカルチャーということはないかもしれませんが、工芸がハイカルチャーとして扱われるかどうかは、非常に重要なところだと思うのです。多分、西洋美術史の中では工芸はなかなか入りにくいでしょう。でも佐藤先生が構想されている東アジア美術史というプロジェクトの中において、工芸というのはおそらく重要な位置を占めるべきだろうと思います。

日本の近代以降、いわゆる西洋から美術という概念が入って以降の美術界では、常に絵画、彫刻というファインアート、美術と工芸との格差、ヒエラルキーの問題、階層的な戦いや問題があって、工芸は常に下に見られてきたということは、やはりあると思うのです。

これは多分日本の場合だけではないのではないかと。歴史的に振り返ってみれば、やはりアジアにおいてはといますか、中国においても、日本においても、焼物、金工品、漆、そういったものは、書画と同等レベルで、金額的にも宝物として非常に評価されてきたという歴史があって、そこには民族の、社会の、国のある種の理想が投影されてきたということがあります。

単に西洋美術史を焼き直したように、絵画・彫刻を東アジアという地域に広げて広域的に眺めるだけではなく、やはりアジアにおける工芸の位置づけ、価値観というものをきちんと評価した、そういう東アジア美術史が実現してほしいと思います。

2 日目

講演 1



# 脱亜入欧のハイブリッド： 「日本画」「西洋画」、 過去・現在

佐藤道信

東京藝術大学教授

## 【要旨】

本発表では、まず第一に、近代日本の美術が、基本的に西洋化を進めながら、実際には日本・西洋・東洋、過去（歴史）・現在を編み合わせたハイブリッドのあり方が目指されたこと。そのため第二に、全体としては雑然とも見えるその複合性が、国際性やローカリティ、歴史性や現在性を役割分担的に表象する多機能の柔構造として機能したことを見てみたいと思います。つまり、そうした要因のいずれに対しても、近代日本美術の中のどこか、あるいは何かが対応しているシステムになっているということです。ただ、近代日本美術が西洋美術を移植する際、ポイントとなった事柄がありました。一つは、人間像中心の西洋美術に対応するため、肖像画や歴史画、裸体画といった西洋風のリアリズムによる人間像の創出が図られたこと、しかし同時にそこで、西洋美術の中心ソフトであるキリスト教は、周到に削除されたことです。

## 【発表概要】

1. 脱亜入欧
2. 西洋の移植—お雇い外国人
3. 西洋と日本の歴史の接統—歴史画
4. 「日本画」「西洋画」概念の成立
5. ジャポニスムと日本趣味
6. 人間像の創出
7. キリスト教の削除—「和魂」への置換

## 【発表】

### はじめに

私の専門は近代日本美術史ですが、今日の発表タイトルは「脱亜入欧のハイブリッド—「日本画」「西洋画」、過去・現在」としております。本発表では、まず第一に、近代日本の美術が、基本的に西洋化を進めながら、実際には日本・西

洋・東洋、過去（歴史）と現在を組み合わせ、ハイブリッドのあり方が目指されたこと。そのため第2に、全体としては雑然とも見えるその複合性が国際性やローカリティ、歴史性や現在性を、役割分担的に表象する多機能の柔構造として機能したことを、見てみたいと思います。つまり、そうした要因のいずれに対しても、近代日本美術の中のどこか、あるいは何かが対応しているシステムになっているということです。

一見、非論理的でいかげんにも見えるこのシステムは、近代につくられたというより、じつは外来文化の移植と加工に熱心だった日本の長い歴史に根ざす、日本文化論ともいべきものでした。それは現在にも通底しています。たとえば卑近で恐縮ですが、和食、洋食、中華のおかずが一つの枠の中に小分けにレイアウトされた幕の内弁当や、日本茶、中国のウーロン茶やジャスミン茶、西洋のコーラやコーヒーが並べられた街中の自動販売機には、生活の隅々まで浸透したこの文化システムを見ることができます。

ではこのシステムを、近代日本の美術で具体的に見ていきたいと思います。なお、本発表でいう日本の「近代」は、明治維新が起こった1868年から、第2次大戦で日本が敗戦した1945年までの、78年間をさすこととします。この発表で扱うのは、主にその前半期の明治期（1868～1912年）です。

## 1 . 脱亜入欧

タイトルにあげた「脱亜入欧」、つまりアジアから脱してヨーロッパの列強入りを目指すというこのスローガンは、近代日本のアジア観と西洋観を、端的に示しています。19世紀に、アジア諸国が次々に西洋列強国の植民地になっていく状況を前に、日本は植民地化を避けるため、あらゆる手を尽くします。

対西洋のスタンスと方法論にも関係するため、簡単に触れますと、まず幕末、1854年の開国は、徳川幕府に鎖国政策の転換を迫る西洋列強国の外圧によるものでした。この時点で、のちに幕府を倒す明治維新の中心勢力、薩摩藩と長州藩は、日本から西洋諸国を排斥する攘夷運動の急進派でした。ところが1863年の薩英戦争、長州藩が四国連合艦隊と交戦した1864年の下関事件で、アツという間に敗れたことで、両藩は方針を180度転換し、軍備の西洋化を進めます。さらに西洋列強国に対抗しうる国家体制への変革のために幕府を倒したのが、明治維新でした。つまり明治維新は、市民革命でも、階級闘争によるイデオロギー革命でもなく、外圧に対抗するための体制変換だったといえます。

以後の近代化の方法論は、西洋の軍事、産業技術、政治体制を移植し、その頂点に天皇をおく近代天皇制で、国力増強と国内統一を図るというものでした。その方法論を端的に言い表したのが、「和魂洋才」です。「和魂」、つまり日本の宗教・文化・歴史と、「洋才」、西洋の技術・学術を接続するという方法です。ここで重要なのは、西洋から移植されたのは基本的に「洋才」、つまり技術・学術中心で、「洋魂」の中核たるべきキリスト教は排除された点です。これについては後ほど改めて触れますが、こうした前提と方法論で、日本と西洋、歴史と現在を組み合わせる形で、近代日本が形成されていったのでした。それをヴィジュアル



に表象したのが、近代日本の美術ということになります。

そして「脱亜入欧」の達成を人々に印象づけたのが、1894～95年の日清戦争、1904～05年の日露戦争の勝利でした。日清戦争が「脱亜」、日露戦争の勝利が「入欧」の達成です。この時点から、近代日本は植民地化の回避ではなく、今度は逆に西洋列強の一員として、植民地獲得のためにアジアに進出していくことになります。そうした新国土の風景、風俗として、台湾、朝鮮、<sup>かいらい</sup>傀儡国家満州の情景が、近代後半期の美術に数多く描かれていったのでした。

## 2 . 西洋美術の移植 お雇い外国人

ここで近代前半期に話を戻します。

前述の「洋才」、つまり西洋の技術、学術の移植のために、明治政府が西洋諸

国から高給で招請したのが、お雇い外国人といわれる各分野のスペシャリストたちでした。その分野はあらゆる分野におよび、明治年間（1868～1912年）の総数は約3000人。時期的に早いほど、人数が多く、重要度も高いものでした。最多は1874、75年（明治7、8年）の約520人です。省別では、西洋の土木建築、鉱山、鉄道など、工学技術の移植（洋式の殖産興業）を担当した工部省と、人材育成を担当した文部省が、最も多く雇用しています。まさに西洋の技術・学術の移植であり、同時にそれを継ぐ人材育成に、政府がいかに力を注いだかがわかります。

1876年（明治9年）、日本で最初の官立美術学校・工部美術学校がつけられたのも、工部省で、しかも西洋美術教育専門の学校でした。ここでは、ともにイタリア人のフォンタネージが絵画、ラゲーザが彫刻を教えました。しかし西洋美術を教えながら、その中核であるはずのキリスト教美術は、教えられませんでした。フォンタネージは風景画家、ラゲーザは肖像彫刻の作家です。美術学校が工部省につくられたことは、西洋美術のリアリズムや遠近法が、行政的には土木建築などにも資する、工学技術の一環として捉えられたことを示しています。実際、フォンタネージに学んだ小山正太郎の風景画は、正確な線遠近法から「道路山水」と呼ばれたりしています。

こうしたお雇い外国人による西洋の技術、学術の直移植は、短期間での西洋化に大きな効果を発揮しましたが、その高給と人数の多さは、財政上の大きな負担となっていました。彼らの月給は、ほぼ300円くらい、いまの300万円くらいですが、最高給の太政大臣の月給・800円をこえるお雇い外国人も、数人いたようです。そのため1880年代に入ると、大学で彼らに学んだ卒業生がすぐに登用され、お雇い外国人から日本人への切り変えが進められていきます。それが一段落したのが、1890年（明治23年）前後の頃でした。

この一連の動向は、欧化期から国粹主義の台頭、そして1889年の帝国憲法、翌90年の帝国議会開設という、国家体制確立への推移に、ピタリと一致しています。ここでの憲法と議会は、頂点に天皇を戴く、近代天皇制といわれるものでした。つまり、お雇い外国人から西洋の技術、学術、そして制度を学び、それを日本人自身の手で仕上げたのが、近代天皇制という近代日本の国家体制だったことになります。天皇が、近代化と歴史性の象徴だったように、1890年前後以降（明治20年代以降）の美術は、西洋と日本の歴史を接続する試みを本格化させます。それが、近代日本の国家像だったのであり、この時期に歴史画が隆盛するのも、このためです。

### 3 . 西洋と日本の歴史の接続 歴史画

この歴史画の隆盛は、19世紀に王制から近代の国民国家へと次々に再編されていったヨーロッパで、国民統合のシンボルとして歴史画が隆盛したのと、同じ論理です。ただしその内容は、日本の歴史におきかえられました。具体的には、仏教主題や日本神話、民話、天皇に忠誠をつくした歴代の忠臣などです。

たとえば、ともに仏教の観音を描いたものとしては、洋画の原田直次郎の「騎

竜観音、日本画の狩野芳崖の「悲母観音図」などがあります。また、ともに天皇に忠誠をつくした歴代の忠臣としては、彫刻の高村光雲による14世紀の「楠木正成」、洋画の佐久間文吾による8世紀の「和気清麻呂」。民話に取材したものとしては、三保の松原の羽衣伝説を描いた本多錦吉郎の「羽衣天女」、浦島太郎の竜宮伝説を描いた山本芳翠の「浦島図」などがあります。本多錦吉郎はイギリス、山本芳翠はフランスに留学し、アカデミズム系の絵画を学んだ画家ですが、その彼らが帰国後のこの時期、こうした日本主題の擬古的な油彩画を描いたのでした。日本神話や歴代の天皇を描いたものとしては日本神話の素盞鳴尊を描いた原田直次郎の洋画作品、初代の天皇・神武天皇を表わした竹内久一の彫刻作品などがあります。

いま名前を上げた作品は、すべて1890年（明治23年）に開催された第3回国勧業博覧会に出品された作品です。帝国議会が開設された年でもあるこの年は、神武天皇が即位したとされる年から数える「紀元」暦で2550年にあたる、記念すべき年でした。ここには、天皇、神仏、天女、忠臣が、すべて出そろっています。神武天皇がすでに神格化されているように、近代はその末裔たる当代の天皇をも、神格化していきました。そのために、第2次大戦敗戦後の民主化の際、昭和天皇の「人間宣言」が行なわれたのでした。近代のこの天皇の神格化を、西洋の唯一神教・キリスト教に対する、日本での擬似一神教の試みだったとする見方もあります。つまり、西洋の制度を援用し、その内容を日本におきかえることで、近代天皇制も、近代の歴史画もつくられたのでした。

そしてそこでの洋画の歴史画は、油彩による日本の歴史主題という形での、西洋と日本の歴史の接続、つまり「和魂洋才」でした。それを描いた画家の多くは、1889年に結成された西洋系美術の団体、明治美術会の画家たちです。

一方、日本画での「和魂洋才」は、日本の主題と画材に、西洋絵画の表現技法（色彩感や遠近法、明暗法）を導入するという形で行なわれました。フランスからとりよせた西洋顔料を併用した狩野芳崖の「仁王捉鬼図」などは、その好例です。この方法論をリードしたのが、じつはアメリカ人のお雇い教師、アーネスト・フェノロサと、それを継いだ岡倉天心でした。東京大学で哲学教師として教えたフェノロサは、日本美術の収集（コレクションはボストン美術館へ）、日本美術史の研究を行ない、そして日本画の復興と革新を唱えて、1884年（明治17年）、新日本画の実験団体、鑑画会を結成します。つまり、日本画、さらに日本美術、日本美術史を、近代国家日本のシンボルにするという方法自体を、日本は西洋人から学んだのでした。

狩野芳崖は、フェノロサが見出した画家ですが、たとえば「江流百里図」では線遠近法、「岩石図」では明暗あるいは陰影法を試みています。

フェノロサのこの日本画改革路線を継いだのが、岡倉天心で、その活動拠点となったのが、東京美術学校（1889年開校）と日本美術院（1898年設立）でした。ここでは、新たな歴史主題自体への改良が進められました。とくに日清戦争勝利後、日本で“東洋の盟主”という意識が高まると、中国、インドの新たな歴史主題を、日本画に取りこんでいく試みが行なわれます。中国古代の故事を描いた横山大観の「屈原」や、それまで涅槃図として描かれたインドの釈迦の死を、茶毘

(火葬)の場面として描いた<sup>しもむらかんざん</sup>下村観山の「闇籬」などがそれです。

こうして日本画は、西洋絵画の技法を導入しながら、改良した歴史画題と組み合わせることで、西洋と日本の歴史を接続し、さらにそこに東洋を取りこんでいったのでした。

## 4 . 「日本画」「西洋画」概念の成立

さてここまで、近代日本の国家像を表象するシンボルの主題だった歴史画について、洋画と日本画を見てきました。西洋系、伝統系の二つの絵画による歴史画は、出自こそ違いますが、日本と西洋の接続によって近代日本を表象しようとした点、じつは同じ時代論理を共有しています。それらは、日本・西洋、歴史と現在に、それぞれの形でアイデンティティーをもつハイブリッドの存在でした。

ところがこの二つの絵画は、近代国家体制が確立した1890年代には、近代日本絵画としての主導権争いから、厳しく対立しました。そして両陣営が党派化する中で、1890年頃に、「日本画」「西洋画」という概念と用語が成立します。現在でも、美術大学の絵画科は、日本画と西洋画（あるいは「油画」）の二部構成となっているのが普通ですが、その起点がここでした。韓国、中国・台湾でも、多くの場合、それぞれの国画と西洋画の二部構成となっています。欧米圏でこうした二部構成はないため、東アジア圏の特徴と思われる。いわば東アジアの20世紀は、各国それぞれが、西洋と自国という関係軸上に、相対的な自己規定を行なっていったのでした。

しかし1890年代のこの「日本画」「西洋画」の対立は、1896年、フランスで印象派等とアカデミズムの折衷絵画を学んだ<sup>くろだせいき</sup>黒田清輝が、東京美術学校西洋画科の教員となったことで、次の局面に入ります。彼は日本神話や忠臣を描かずに、身近な日本の生活風俗を描きました。

そもそも印象派は、脱アカデミズムの絵画であり、アカデミズムが神話や歴史画を重視したのに対して、都市や自然、そこでの生活風俗を多く描きました。黒田はその影響を受けた絵画を持ち帰ったのですが、その彼が東京美術学校の教授となったことで、日本ではそれがアカデミズムになりました。しかも印象派は、ジャポニズムの影響を強く受けていましたから、黒田の絵画は、広義で日本趣味の還流というべき様相も呈していました。つまり、日本と西洋の新たな接続形態が始まったのでした。

たとえば黒田の学生<sup>しらたきくのすけ</sup>白滝幾之助の「稽古」、<sup>わだえいさく</sup>和田英作の「渡頭の夕暮れ」は、ともに生活風俗を描いた作品です。また彼らの絵画は、その画風と心象性から、日本美術院の日本画、<sup>もうろうたい</sup>朦朧体にも影響を与えています。黒田の洋画「庭の雪」と、<sup>しゆんしよく</sup>菱田春草の日本画「春色」は、洋画・日本画の違いはありながら、とても近い画風になっています。同じく黒田の「樹陰」と、<sup>じゆんしよく</sup>菱田春草の「春丘」を比べると、「<sup>むらさきは</sup>紫派」ともいわれた黒田の作品と同様に、春草の作品でも印象的な紫の色彩が使われています。春草の作品の色材は、日本画の岩絵具ですが、絵画的には黒田らの絵と、ごく近いものになっていることがわかります。

先の1890年代の歴史画では、日本画と西洋画は、主題とイデオロギーを共有

しながら、根拠たるべき画材の違いと社会的な党派性から、鋭く対立する存在でした。しかしここでは、なお画材の違いはありながら、日本の自然と生活風景を共通項に、絵画の世界観自体がごく接近しています。ここに見る日本と西洋の接続方法の近さは、いわばジャポニズムの介在がもたらした、絵画観の接近といえるかもしれません。

## 5 . ジャポニズムと日本趣味 他立の自画像

さて、ここまで述べてきたのは、近代日本が意志的、自立的に描き出そうとした日本の“自画像”です。ところが近代日本には、もう一つ、西洋のジャポニズムや当時のより広い日本趣味が描いた「日本」像への対応という、きわめて重要な局面がありました。いわば、“他立の自画像”への対応です。ところが大変興味深いことに、近代日本は、この“他立”と“自立”の二つの“自画像”を使い分けました。

“自立の自画像”は、美術学校を管轄する文部省や、「日本美術史」編纂の中心にもなった宮内省が、主導したものです。それに対して“他立の自画像”には、農商務省の殖産興業政策が対応しました。西洋での日本趣味の需要を、国内産業の育成と、輸出による富国に結びつけたのです。具体的には、ジャポニズムと日本趣味の嗜好が浮世絵と工芸にあったため、国内地場産業の工芸を振興し、それを当地の需要に輸出したのでした。そのための拠点となったのが、博覧会事業です。万国博覧会への参加と、内国勸業博覧会の開催を、二重のトランス装置として機能させ、現地の需要と日本の供給を、直結させるシステムをつくり上げていったのでした。美術工芸品の輸出額は、最盛期の1880年代から90年代には、総輸出額の約10分の1、いまの自動車輸出に匹敵する程の割合でした。つまり、産業政策によって膨大な数量の工芸品が生産、輸出され、西洋でのジャポニズムや日本趣味の需要を支えたのです。いわば“他立の自画像”は、日本側の産業政策と富国論によって、助長されていったのでした。

これは結果的に、他立と自立、二つの日本像のギャップを生みました。それがそのまま、西洋、日本で日本美術観のギャップとして、現在に続くこととなります。しかしここでは、そのことの是非より、使い分けによって西洋と日本、それぞれに軸足を置く二つのアイデンティティーを獲得しようとした点を、強調しておきたいと思います。

ジャポニズムは、1860年代から1910年頃まで約半世紀にわたって続いた、日本にとって幸運な出来事でした。その最盛期の1870年代から80年代の時期は、日本では前述の欧化政策と文明開化で、日本美術が大きく衰退した時期にあたります。ここで、ジャポニズムと日本趣味が日本美術を他立的に支えてくれたことは、日本美術が「日本」のアイデンティティーを失わずに済んだ、大きな意義をもったといえます。

ところが一方、ジャポニズムと日本趣味への対応は、当初から国内的に大きな問題を抱えていました。その嗜好が浮世絵と工芸に偏重し、大部分の絵画が、じつはその嗜好に合わなかったからです。洋画は西洋美術の、水墨画は中国美術の

亜流に見え、大和絵は古典の文学や<sup>こじ</sup>故事の知識がないと、理解しづらいものでした。庶民絵画の浮世絵<sup>にしきえ</sup>（錦絵）は、帝国日本の美術の表象としては不適切と見なされ、政府は輸出振興の対象としませんでした。結果的に、生産性も単価も高いはずの絵画が、富国にほとんど役立たなかったのです。

そのため政府は、1890年代から<sup>ていしつ</sup>帝室と<sup>くわい</sup>宮内省の主導で、旧来の伝統系の美術を保護する方策を打ち出します。<sup>くわい</sup>宮内省に設置された<sup>ていしつ</sup>帝室技芸員制度（1890年）、<sup>くわい</sup>半官半民の美術団体・日本美術協会（1887年）への支援がそれです。つまり、旧来美術の伝統性を、ジャポニズムではなく、歴史性の象徴でもある<sup>ていしつ</sup>帝室の栄誉によって、保護しようとしたのです。これが、西洋化を進めた文部省系の岡倉天心ら“新派”の日本画に対して、<sup>くわい</sup>宮内省系の“旧派”の日本画となります。

こうして、1890年代以降の日本美術は、日本と西洋、歴史と現在、イデオロギーと富国、自立と他立の日本像を、<sup>のうしやうむ</sup>文部省、<sup>くわい</sup>農商務省、<sup>くわい</sup>宮内省などの各省が、タテ割り行政で分担的に担うという、きわめて複合的なシステムを完成させます。いわばその複合性で、それぞれの局面に対応し、同時にそれらをつなぎとめる、柔構造のシステムを完成させたのです。そしてそれは、冒頭で述べたように、近代日本の発想というより、大きく見れば、外来文化の移植と加工に熱心だった日本の長い歴史に根ざしており、それが最大限に発揮されたのが、近代日本だったと言えるかもしれません。



## 6 . 人間像の創出

ところが、こうした柔構造をとりながら、近代日本が西洋美術を移植する際、積極的な移植と、逆に“削除”のポイントになったものがありました。積極的に移植し、定着させようとしたのが、西洋美術を特徴づける“人間像”の移植と確立。逆に“削除”のポイントとなったのが、キリスト教という西洋美術の基幹をなすソフトでした。まず、“人間像”の移植から見てみます。

ジャポニズムでの日本美術評には、ある一つの共通項がありました。花鳥、草虫の描写がこれだけ上手いのに、人間描写は、なぜ基礎的な解剖学の知識やデッサン力さえないほど稚拙なのか、というものです。

キリスト教は、神と人間が同じかたちをしているとする神人同形説ですから、キリスト教美術を中心とする西洋美術も、実際には人間像中心の美術です。しかし、多宗教で汎神論的な日本美術の場合、人物画は、山水画や花鳥画と並ぶ一主題でしかありませんでした。西洋美術を移植し、それに比肩しうる美術をつくるためには、西洋風の人間像の確立は、必須の課題だったはずで。

そうした視点から見た時、注目されるのが、まず1870～80年代の欧化期に、<sup>きけん</sup>貴顕の肖像画や肖像彫刻での西洋美術の有効性が強調されていること。次いで1890年代に、歴史画論争と裸体画論争が起こっていることです。

<sup>きけん</sup>貴顕の肖像制作は、実際には西洋美術のリアリズムが、国家にとって有用であることを主張したものでした。たとえば、大村益次郎は、維新時の戦功で軍神とされた人物ですが、<sup>こうぶ</sup>工部美術学校で西洋彫刻を学んだ<sup>おおくまうじひろ</sup>大熊氏広の「<sup>おおむらますじろう</sup>大村益次郎像」は、<sup>やすくにじんじや</sup>靖国神社前に建てられています。

また1890年代に起こった二つの論争の場合、歴史画論争は、歴史画の意義が、「歴史」「絵画」のどちらにあるべきかという論争であり、裸体画論争は、公衆の眼前に裸体画を陳列することの是非を問うた、実質、風俗問題でした。

つまり、三者三様に論点が違っているのですが、すべて既存の人物像とは異なる、新たな人間像をめぐる主張や議論だった点で、共通しています。とくに裸体画論争は、神と同じ形の人間のヌードこそが、美の規範であるという、西洋美術の根幹をなす前提が、日本にはなかったことを浮き彫りにするものでした。しかしそれでもヌード、あるいは裸体画は移植され、日本に定着していきました。当時、花鳥画論争や風景画論争はなかったことからすれば、歴史画と裸体画は、論争してでも移植すべき主題だったのだと言えます。そしてその意義は、大きく見れば西洋美術と同様の人間像の確立という点にこそあったのだと思います。

## 7 . キリスト教の削除 「和魂」への置換

ところがここで、先ほど触れたもう一つの重大な問題、キリスト教の削除という事態が起こりました。近代日本の美術が、これだけ西洋美術を学び、人間主題を創出しながら、近代を代表する主要作品には、キリストやマリアを描いた作品がほとんど見当たりません。正確に言えば、西洋美術の模写や、<sup>やました</sup>山下りんのように教会美術を直接描いた作品以外に、ほとんど見あたりません。主題はほぼ完全

に日本の宗教や神話、民話、肖像におきかえられています。

すでに近代日本は、キリスト教禁止のために200年以上にわたって鎖国政策をとった、江戸時代のような禁教の時代ではありません。それでもその主題が描かれなかったのは、信仰心の問題というより、擬似一神教としての天皇の神格化という点に、最大の理由があるように見えます。

では近代日本美術は、西洋美術から何を学ぼうとしたのでしょうか。西洋美術の中心たるべきキリスト教美術から、宗教ソフトを周到に切り分けながら、そこから移植したのは、つきつめていえばリアリズムの表現技法だったように見えます。近代日本絵画が、西洋では絵画と対立した写真を、違和感なく制作に利用したのは、リアリズムがそこで実現されていたからです。また当時、写真やリアリズムを、“科学的”と捉える傾向が強くありましたが、これは江戸時代、18世紀の洋風画の時からすでにあつたものでした。ただ江戸時代のそれは、そもそもキリスト教禁止の中で解禁された洋書の輸入が、医学や光学、博物学など、実学関係分野に限定されていたためです。宗教、哲学書は禁止されたままでした。このリアリズム、イコール“科学的”とする見方が、少なくとも近代初頭にかなりそのまま引き継がれた観があります。工部美術学校が、西洋の工学技術を移植する工部省におかれたのも、西洋美術の実学的、科学的側面が優先されたためと思われる。そしてこの西洋画のリアリズムは、その後くり返された近代戦争の戦術画や作戦記録画でも、威力を発揮することになります。

こうしたキリスト教の削除は、近代日本が西洋美術を、「西洋」美術と呼び、「キリスト教」美術と言わなかったことにも、あらわれているように見えます。

それに変化が現われるのが、1910年代の大正期で、個性、内面、生命主義などが唱えられた時です。ここでも結局、内容は日本におきかえられるのですが、岸田劉生はデューラーの自画像に傾倒し、下村観山はモナリザを魚籃観音におきかえるなど、精神性や宗教性からの西洋美術への注目が見られます。しかし同時にこの頃以降、今度はフォーヴィスムやプロレタリアアート、機械をテーマ化した美術の動きなど、20世紀の新たなモダニズムが移植されることになります。

しかし全体として見れば、なお前述の複合的な柔構造によって、新たな動向に対応しながら、同時にそれらをつなぎとめることで、近代「日本」としてのアイデンティティーを保持してきたのだと思います。

2日目

指定討論

1

# 漢字文化圏の近代批判 中国にも必要

林 少陽

東京大学総合文化研究科准教授

私の専門は美術史ではなく、主に清朝末期以降の中国の思想史と日本の明治以降の思想史と文化に対する研究と、かたわら批評の理論を研究しています。ここは、わずかではありますが、佐藤先生のお話を伺った上での参考としてお聞きいただければと思います。

まず背景的なことをご紹介します。佐藤先生は、日本の近現代美術史学の研究領域において非常に批判意識の強い研究者です。その研究は近代以降に確立された美術制度に対する批判的な再整理という視点で位置付けられていると思います。日本では1980年代半ば以降、とりわけフーコーなどに表れている新しい史学理論の伝来が、歴史学者に新しい歴史意識の再構築というチャンスをもたらしました。特に日本の知識人に、自分自身のナショナリズムあるいは近代の学術を批判する上での新しい視点を提供してくれました。この新しい批判性、つまりこれまでの自国の近代性を反省するというムードは、この数十年来の日本の人文科学全般に見られたことです。

佐藤先生は、この中では美術史という分野において、非常に際立った、優れた研究成果を挙げられています。本日、私がここで感想として述べたいことは、佐藤先生のお話は二つの面から注目されるべきだということです。まず一点目として、漢字文化圏である日本が自分のナショナル・アイデンティティーを再構築するプロセスにおいて、美術という制度を通して西洋との出会いによって自らの学問の体系、システムをつくることをどのように実現できたのかということを批判的に問題提起しています。こういった視点から先生のお話を聞かせていただくと、一方では先生のお話は、中国も含めた漢字文化圏、つまり異なった文明が西洋という新しい文明と遭遇したときに、どう対応すればいいのかという問題を提示しています。

漢字文化圏内部でいうと、明治日本は本来、共通の漢字文化圏にありながら、それまでの中国と区別をつけて自国を切り出すという方法で、西洋と対話しなが

らも、中国・西洋と違った新しいナショナル・アイデンティティーを確立しようとしてきました。それは一方では「東洋」という、漢字圏内部の同質性を立てながら西洋に対する異質性を明確化させ、他方では、漢字圏内部では日本の特殊性を立てながら自分のアイデンティティーを作り出すということがあります。明治日本の美術史叙述は例外なく、このような過程において最初に切り開いたジャンルともいえます。

そして二点目に、新しい普遍性、つまり佐藤先生がお話しになったリアリズム的な油絵、西側の絵画に代表される西洋の文明という新しい普遍性は、それまでの古い普遍性のシンボルとしての山水画や、書に取って代わるという意味での新しさです。古い普遍性とは、前近代の東アジアで共有している漢字圏文化そのものにほかなりません。学問的には、漢語文言文からなっていた学問体系という古い普遍を切り捨てて、言文一致という、「西洋」という新しい「普遍」をよりよく翻訳しやすい体系を立てようとしてきました。美術史においては、山水画は日本でも山水画と呼ばれていますが、漢字と同じように漢画とも呼ばれます。つまり文語文、古代の中国語で書かれている文書が漢文と呼ばれているのと同じです。

私が担当しているゼミでも、江戸時代の学校の中のカリキュラムの解説を通して「江戸」とはどのような時代だったかを理解しようとしています。260年近くにわたる江戸時代に、それぞれの学校でどのような教科書が使われていたのか、文言文が言語的にどのくらいの割合、儒学がどのくらいの割合を占めていたのか、を知ろうとしました。このことは「明治」がどのように登場したのかを知るためにその前史を理解しようとするためです。儒学が占める割合は予想以上に高く、文化がもっと多元的な中国本国以上に、儒学が支配的な地位を占めていたことが分かりました。

それに取って代わって新しい普遍性が訪れてくるのです。つまり、古い普遍性が否定されます。従来の漢字文化圏においては、山水画が幅広い意味での文人画の「文」ということになります。宋の美術批評家の鄧椿が「画なるものは、文の極なり」、すなわち、「文」の中で最高のものが絵画だ、と言っています。しかし、新しい近代国民国家を構築する際、どうやってこのシステムにふさわしい一連の文化的学問的制度を確立すればいいのか、絵画もその中の一環としてナショナル・アイデンティティーを立てるうえで重要な役割を果たしてきました。昨日の講演でも佐藤先生が話されましたが、研究を通して日本の美術の制度に対する再整理・再批判をしていらっしゃるということです。

さらに、これらの新しい学問体系を確立するとき、あるいは新しい国民・国家のアイデンティティーを確立するとき、近代天皇制ということがあります。のちに帝国主義の問題もありますが、それらは全て一体となっている問題です。

今日、私はコメンテーターですので、もう一点申し上げたいことがあります。佐藤先生は日本で美術制度を確立するプロセスにおいて、日本画について触れています。佐藤先生のご著書にあるように、漢字文化圏というマクロ的な背景から見ると、漢字文化圏の絵画の伝統には、分かりやすく言うと一つの流派があります。例えば、北宋の徽宗（趙佶）に代表されている院画の流れです。それは唐の王維の絵画や、北宋の文人画とは対照的に、よりリアリズムを重んじる花鳥や、

風景を描く流派の絵です。これは宮廷画家が集まる画院が主な舞台であるため院体画と言われています。それに対して、山水画、文人画と呼ばれている絵画があります。とりわけ、後者の方はもっと哲学的、詩的な流れで、文人、詩人、瞑想する僧侶などが主流でした。その代表は蘇東坡、米芾<sup>べいふつ</sup>です。北宋における高度な文治政策のもとにおいて文人階級が成長するに伴い、文人画の方が発達し、新しいブームを見せました。写実観点から見ると、院体画は相対的には形似がより重んじられ、文人画の代表の蘇軾のそれは子供の絵だと批判されました。本来山水画は道家思想が根幹部にあるので道家的要素のある禅の影響が強くなったこともあり、その後の中国ではむしろ文人画のほうが主流となってきました。

漢字文化圏で文化はつながっていますが、日本では違った動きがありました。日本では、文人画が後の中国のように主導的な画派にはなっていません。日本美術史の主流にある江戸幕府に重んじられていた狩野派はむしろ系統的には中国の院体画の流れです。そうした脈絡を踏まえた上で、明治日本はどうやってリアリズムの西側の美術とドッキングすればいいのか、これこそ日本画が確立する上での土台であったのです。つまりより形似を重んじる院体画の流れにある狩野派が近代的な意味を持つようになる、ということが言えるのです。

コメンテーターが長く話すのはいけません、なぜ日本画の話をしたかという、一つは西側と接近、接続しなければなりません。が、一方でナショナルなアイデンティティーを立てるうえでは西洋の文化と違った特徴もなくしてはなりません。したがって、これまでの漢字文化圏の伝統や、日本の特徴を踏まえた上での個性も必要です。そのような過程の中で日本画が確立されました。近代日本美術が近代中国に与えた影響から考えれば、そういった環境はまさに中国画、中国という国画の前提でもあるのです。1882年から1912年までの間に、いわゆる国語・国学・国史など一連の国に名づけられている言語的学問的制度が作られました。その流れの中で確立されたのが日本画です。

近代中国の美術史に詳しい方が周知している通り、中国に嶺南画派という近代的な流派があります。この流派は日本画から示唆を得ていました。

今回の講演として美術史学のテーマになぜ注目しているかもう少し触れる必要があるかもしれません。日本は漢字文化圏の中で最も早く西洋化し、数多くの西洋側の制度の確立が、中国よりも一歩先んじて実現しました。中国では清朝末期には、日本の制度をそっくりそのまま導入したり、あるいは日本から新しいものをたくさん中国へ持ち帰っています。実はこれらの制度自体が、高度にナショナルな枠組みの制度だったのです。それまでの、普遍主義的な色彩のある漢字文化圏の文化とも大きな違いがあるものでした。

上のような文脈であるがゆえに、佐藤先生の近代に対する批判的な整理というもの、中国研究、特に美術の分野における同じ近代性に対する反省にとっても大きな参考になると思います。中国の美術分野においては、国画というコンセプトもそうですし、あるいは日本で言文一致運動（中国では白話文）とありますが、そういった「国語」なるものも「国文学」という言葉も、日本で先に成立しました。これもナショナリズムの枠組みにおいてできた学問的制度です。そのようなものが全て中国の研究者にとって自分の近代を批判的に洗い直すための参考

になります。もちろん近代中国にも自分なりの歴史的文脈があります。これまで100年余りにわたって、中国は帝国主義の脅威にさらされながら、強い国民国家をつくるために、帝国主義に抵抗するために、自らの学問を非常に狭い排他的な枠組みの中に構築し直しました。これはまさに日本が歩んできた道であり、清朝末期と民国初年の中国はその影響の下にそれを踏襲してきたのです。

佐藤先生がそうした流れについて再整理し、批判的な視点で切り込んで説明してくださいました。こういったことが中国自身の中国美術史学研究、そして私自身の研究にも大変に役に立つと思います。

2 日目

講演 2



# 近代日本における 〈工芸〉ジャンルの成立： 工芸家がめざしたもの

## 木田拓也

東京国立近代美術館工芸館主任研究員

### 【要旨】

近代の日本において、造形芸術の一分野として「工芸」というジャンルが確立されるのは1890年頃のことだった。1889（明治22）年から翌年にかけて、帝国博物館（現在の東京国立博物館）、東京美術学校（現在の東京芸術大学）、内国勸業博覧会において、「美術としての工芸」を意味する言葉として「美術工芸」という言葉が使用されるようになる。その背景には、西欧近代をスタンダードとする欧化主義に抗い、日本独自の近代化を成し遂げようとするこの時代のナショナリズムの高揚が作用していた。明治時代に西欧から輸入された「美術」概念を旧来の日本の造形ジャンルにあてはめ、「美術」と「工業」の中間的な、日本独自の造形美術の領域として新しく概念形成されてきたのが「美術工芸」だった。もっとも、「工芸」という用語自体は、明治時代に日本人によって発明された新語ではなく、技芸全般を幅広く意味する言葉として古来中国で使われてきた言葉だった。「美術」と「工業」の中間的な領域を意味する造形ジャンルとして新しく概念形成された「工芸」には、東洋の工芸文化の正統的な担い手として、東洋独自の造形表現のジャンルを確立しようと模索していた、かつての工芸家の姿が反映されている。

### 【発表】

## 1. はじめに 「工芸館」について

### 工芸館

私が勤務しているのは東京国立近代美術館の別館にあたる「工芸館」です。「工芸館」の建物はいまから百年前に建てられた、明治時代の面影を残す赤煉瓦の建物です。この建物が国立近代美術館の別館の「工芸館」として開館したのは1977（昭和52）年、いまから40年ほど前になります。

## 工芸館のコレクション

この「工芸館」のコレクションはおよそ3,000点です。

開館から40年ほどの歴史があって、しかも工芸という領域を対象にしているミュージアムとしては、この3,000点という数字というのはとても少ない方だと思います。海外の工芸デザイン系ミュージアムを見渡してみると、もっと作品をたくさん持っているのが普通です。とくに欧米の主要なデザイン系ミュージアムでは、数十万点という規模のコレクションがざらですから、「工芸館」の3,000点というボリュームは、ナショナルミュージアムのコレクションとしてははるかに小さな規模だと思います。

この理由の一つは、工芸館が最も力を入れて集めているのが個人作家としての工芸家によって作られた工芸作品だから、ということになると思います。

デザインミュージアムというと一般消費者向けの量産的なものも含めて、様々なレベルのものがコレクションの対象に入ってくることとなりますが、「工芸館」ではいわゆる「人間国宝」に認定された工芸家の作品を中心にコレクションをしています。

## 人間国宝

「人間国宝」について簡単に解説しておきたいと思います。「人間国宝」は正式には重要無形文化財保持者、英語ではLiving National Treasureと呼んでいますが、「人間国宝」というのは日本の文化財保護政策のひとつで、伝統芸能や工芸技術など人が長年の修練によって身に着け、人から人へと世代を超えて受け継がれてきた「わざ」そのものを保護することを目的に始まった制度です。

日本の近代化に伴ってさまざまなものづくりの現場で生産システムの近代化機械化が進み、手仕事の領域がどんどん縮小していきました。そうした中で、日本の伝統的な手仕事の技の継承が途絶え、永遠に失われてしまうのではないかと——そうした現実に対する危機感から優れた技を身に付けた工芸家を「人間国宝」として認定して工芸技術を保護しようということが1950年代から行われるようになりました。

例えば、蒔絵の技で「人間国宝」に認定された<sup>まつだ こんろく</sup>松田権六がいますが、漆器はかつては日本人の生活には欠かせない食器でした。ところが、日本人の生活スタイルそのものが西洋化してきて、漆の食器を使う場面がどんどん減っています。

さらに、漆というのは、漆の木の樹液が原料で漆の木の表面にたまった樹液をかきとって集めるのですが、その仕事自体とても苦勞の多い仕事で、いまでは後継者がほとんどいません。

ですから、漆という素材の生産者、漆をつかった食器の生産者、さらに、漆の食器を購入して使う消費者、すべてにおいて縮小の悪循環に陥っていて、いずれは産業として成立しなくなるだろう、ということは明らかです。産業構造の近代化を背景に、工芸技術の存続が危ぶまれるなかで、優れた工芸技術を身に付けた工芸家を「人間国宝」として認定して保護しようということではじまったのが「人間国宝」制度です。

## 「伝統工芸」の成立とナショナリズム

この「人間国宝」という制度は戦後1955（昭和30）年からはじまりました。そして、この「人間国宝」が中心となって、毎年日本伝統工芸展を開催していて、「伝統工芸」が日本の工芸の世界で大きなグループを形成しています。この日本伝統工芸展に出品された作品のなかから優秀作品を毎年文化庁が買い上げていて、その文化庁買上となったコレクションをもとに設立されたのが、私が勤務している「工芸館」ということになります。

戦後、伝統的な手工業は産業として存続することがきわめて難しい状況に立たされることになりましたが、経済的な存立基盤を失うなかで、昔ながらの手工業に従事してきた工芸家は産業として工芸の存続が先細りになるばかりの現実のなかで、「伝統」を旗印として掲げる日本伝統工芸展への参加を通じて、たんに伝統的な工芸技術を保護継承するだけでなく、日本の伝統文化の正統な担い手としての立場を鮮明に示してきました。

「人間国宝」という制度にも日本伝統工芸展にも、日本の伝統的な工芸技術を保護しよう、日本の伝統的な工芸技術を使って「日本的なもの」を表現しようという意識が伴っています。そういう意味では、日本の「戦後ナショナリズム」を支えとして「伝統工芸」が成立したとみられます。

しかし、近代の工芸の歴史を振り返ってみれば、戦後「伝統工芸」が成立したことによって、突然工芸とナショナリズムの結びつきが始まったわけではなく、もともと「工芸」というジャンルの成立そのものに、じつはナショナリズムが大きく作用していたのではないかと思われま

す。というのも、造形ジャンルの一つとして「工芸」というジャンルが制度的に成立したのは、1890（明治23）年頃ですが、当時の日本の状況を振り返ってみると、それはナショナリズムの高揚期とほぼ重なります。明治時代の日本における近代化＝西欧化と、その反作用として働いてきたナショナリズムが、欧米の「美術」に対抗する日本独自の造形ジャンルという意識を伴いながら「工芸」というジャンルが成立したのではないかと思われま

す。本日は明治期の日本における「工芸」ジャンルの成立について、お話しします。

## 2. 「工芸」とは？

「工芸とは何か？」という問いは繰り返し問い直されていますが、日本でもっともポピュラーな辞書である『広辞苑』を見てみると、「工芸」という言葉の第二の意味として、「美的価値をそなえた実用品を作ること」という意味が示されています。美術館で工芸を扱っている立場からすると、現実には「用」を持たない立体造形の工芸作品もたくさんありますので、この「工芸＝用＋美」という認識にかならずしも賛成というわけではないのですが、あくまでも一般論として言えば確かに「工芸」＝「用と美」という認識で捉えられているといえます。

ところがこの『広辞苑』では、「工芸」の第一の意味として、「工作に関する技

術。製造に関わる技芸」という意味が記されています。モノづくりの技術全般ということで、図式的に一言でいえば「工芸=工業」ということになりませんが、やはり美術館の学芸員という立場で工芸に関わっている私の感覚としては、この「工芸=工業」というのは、あまりに意味が広すぎて違和感があります。

ちなみに、この『広辞苑』の第一の意味にはその典拠として、『新唐書』と記されています。これは、中国の宋の時代、西暦1060年に成立した唐の歴史を記した書物である『新唐書』に基づく意味であることを示しています。

### 『太平御覧』

日本で「工芸」という言葉のルーツを歴史的にさかのぼって探ろうとすると、日本の工芸研究者の間で繰り返し引用されるのが、やはり中国の宋の時代、西暦984年に編纂された『太平御覧』です。とても古い本でしかも全部で千巻もある百科事典のようなものですが、今はインターネットでいつでも誰でも見ることができます。

『太平御覧』では744巻から755巻までが「工芸部」にあてられています——その内訳としては、射（弓を射ること）、御（車馬を御すること）、書、数（算数）、画（絵画）、巧（種々の材料を用いてものを作ること）、囲碁、投壺（壺に矢を投げ入れる遊技）、博（碁の一種）、蹴鞠、樗蒲（賭博の一種）、塞（骰子遊び）、藏鉤（拳の一種）——が挙げられています。このうち、「巧」という言葉が、現在の「工芸」の意味に近いと思われますが、ともかくもともと「工芸」という言葉は、武術、馬術、算術、絵画、工芸、囲碁、賭博など、さまざまな技芸を幅広く意味する言葉として使用されてきたことがわかります。

### 1890年頃まで、「工芸」=「工業」

近代の日本での「工芸」という言葉の初出とされているのが、1870（明治3）年に新しく明治政府に設置された「工部省」発足にあたって出された『工部省を設くるの旨』です。

そこには、「……西洋各国の開化隆盛なるも、全く鉄器の発明、工芸の進歩より成れり、これを以て工芸は開化の本たるものとすべし……」（『工部省を設くるの旨』1870）と記されています。西欧の国々の近代化は、鉄器の発明や「工芸」の進歩に基づいている、「工芸」を発展させ近代化をすすめましょう、ということがここには書かれているのですが、この文書を読んでみれば、ここでの「工芸」とは、現在の「工業」の意味で使用されていることが明らかです。

さらに別の例をあげれば、1885（明治18）年、東京帝国大学に「工芸学部」が設置されています。東大に工芸学部があったというのは、いまの感覚では少しおかしい感じがするのですが、この「工芸学部」には、「機械工学、土木工学、採鋳冶金学、応用化学」の四つの学科が置かれていました。だから、この東大の工芸学部の「工芸」というのは実質的には現在の「工業」の意味であり、実際、東大でも1897（明治30）年には「工芸学部」という名称を変更しています。

この二つの例にみられるように明治前半の日本では、「工芸」という言葉はほぼ「工業」という意味で使用されていたことがわかります。

### 『広辞苑』より

もう一度『広辞苑』を見ておきたいと思いますが、『広辞苑』では、「工芸」という言葉の第二の意味として、「美的価値をそなえた実用品」という解説が示されています。図式的に言えば「工芸＝用と美」ということになりませんが、「工芸」というのは単なるモノづくり全般ということではなくて、実用性を備えていて、なおかつ美しさも備えているものというのが現在の日本での「工芸」という言葉の一般的な理解だと思えます。

日本の近代化に伴い産業構造の革新が行われ、生産システムの機械化が進み、現実には手仕事によるものづくりというのが成立しにくい状況になっていきました。「手仕事」の存続が危ぶまれる中で手仕事は「産業」ではなく「美術」であることに、存在意義、生き残りの道を見出していったということではないかと思われまふ。——こうしてみると、「美的価値を備えた実用品」としての「工芸」という概念は、産業の近代化の反作用として、手仕事の生き残りのために生まれたものという捉え方ができます。

### 「美術」「工業」「工芸」

さらにこの「美術としての工芸」という「工芸」概念は、明治時代に「美術」という概念が西洋から輸入されたことによってそれに対抗するようにして成立した、つまり、「美術」との相関関係において「工芸」というジャンルが概念形成されてきたことを示しているともいえそうです。

1873（明治6）年にオーストリアで開催されたウィーン万博に参加する際に、その分類表を翻訳する過程で、日本で初めて「美術」という言葉が使用されるようになりました。

明治時代の日本では西欧をモデルとして近代化を急ぐとともに、博覧会などを通じて西欧のモノの体系と接触したことにより、旧来の日本におけるモノの体系が再編されていきます。

「美術」という概念が西洋から輸入されたことによって、それまで美術や工芸や工業を幅広く含んでいた「工」という領域が再編され、「美術」と「工業」の中間領域に位置するものとして、「美術としての工芸」、すなわち、「工芸」の二番目の意味が生まれたということになったものと思われまふ。

### 「美術工芸」の創出 「工芸」ジャンルの起点

明治時代の日本で「美術工芸」という言葉が公式に使われるようになったのは1889（明治22）年です。この年には現在の東京国立博物館の前身である帝国博

博物館の機構改革が行われますが、そこで新しく「美術工芸部」という部門が設立されています。これは日本で造形ジャンルのひとつと「美術としての工芸」が確立されたことを意味しています。

その翌年の1890（明治23）年に開催された第3回内国勸業博覧会では「美術部」のなかに「美術工業」というセクションが置かれました。

さらに、同じく1890（明治23）年には、現在の東京芸術大学の前身である東京美術学校に美術工芸科が開設され、金工と漆工のコースが設置されています。

このように、1889（明治22）年から90（明治23）年にかけて、博物館、博覧会、美術学校という三つの機関で、「美術」のサブカテゴリーとして「美術工芸」という言葉が公式に使用されるようになった背景には、工芸に対して博覧会事業を通じて影響力を及ぼしてきた農商務省に代わって、宮内省や文部省が工芸に対する影響力を高めるようになったということ、つまり、「工芸」が産業としてよりも、むしろ、文化的な意義を担うようになったことを示していると考えられます。

19世紀後半の欧米でのジャポニスムの流行、つまり、日本の工芸品に対する欧米での人気を背景に、明治前半には工芸の輸出振興ということが重要な政策課題として認識され、海外への工芸の輸出を後押しするために農商務省主導で図案の指導が行われました。

ところが、「美術工芸」という言葉の出現は、その「工芸」が輸出産業としてではなく、むしろ文化的な役割を担うようになってきたこと、つまり、外貨獲得のためという実利的な目的よりもむしろ「日本国民」という意識を育み、国民意識の統合を促す、というナショナリズムの強化を促す媒体としての役割が「工芸」に期待されるようになり、そうした役割の変化を反映して「美術工芸」、つまり「美術としての工芸」が誕生したと思われます。

### 3. 「美術工芸」とナショナリズム

#### 「いまだ国民あらず...」

1868（慶応4）年「大政奉還」によって、徳川幕府と地方の大名が支配する幕藩体制の江戸時代が終わり、日本は中央集権的な近代国家に生まれ変わります。とはいってもまだ「日本国民」という意識はまだ芽生えていなかったようです。江戸時代の幕藩体制の下では地方大名が日本各地を分断して支配していて、それぞれの藩がひとつの「国」として機能していたために、江戸時代の日本人にはまだ「日本国民」という意識はありませんでした。

日本の近代化に大きく貢献した思想家で教育者の福沢諭吉は、1874（明治7）年に『学問のすすめ』で、「日本にはただ政府ありて未だ国民あらずというも可なり」（第4編）と述べています。つまり、江戸時代が終わって新しく明治政府ができたけれども、まだ日本国民はいない、明治政府が急がなければならない重要課題は「日本国民」を創出することだ、と訴えています。

というのも、福沢諭吉は日本人一人一人が「日本国民」という意識を抱くようにならなければ、欧米列強によって侵略を受けた際に誰も体を張って闘う人がい



ない、日本が欧米列強による植民地化を逃れ独立国家として存続するためには、「日本国民」としての意識を育むことが不可欠だと考えていたからです。

明治政府は、日本という国家の輪郭線を描くように、義務教育システム、軍隊の創設、納税制度の改革、共通通貨の制定、郵便システムの創出など社会システムの整備を行い、中央集権的な国民国家としての体制を整備します。

### 「日本国民」誕生

それでは、「日本国民」という意識が芽生えたのはいつごろかという、明治20年代のようです。明治維新からおよそ20年を経て、ようやく日本人が「日本国民」として共通の感情を抱くようになったとみなされています。この「日本国民」という意識が芽生えた明治20年代というのは、「美術工芸」という言葉が公式に使われるようになった時期とほぼ重なります。

1890（明治23）年前後には、大日本帝国憲法制定（1889、明治22）、帝国議会

開設（1890、明治23）が行われます。さらに新聞『日本』や雑誌『日本人』などを通じて、言論界ではナショナリスティックな言論が目立ち始める時期です。その背景にあったのは、文明開化以来イギリスやフランスやドイツなど西欧諸国の模倣をしてきた日本のそれまでの「近代化」のあり方に対する反省でした。「近代化」とは必ずしも「西欧化」ではない、日本独自の「近代化」のあり方があるのではないか、という論調が盛り上がりを見せます。

こうしてながめてみると、「美術工芸」という言葉が公式に使われるようになった1890（明治23）年頃というのは、ナショナリズムの高揚を背景に西欧とは異なる日本独自の近代化が模索された時期であり、そうした時代状況の中で、西欧から輸入された「美術」に対抗しうる日本独自の造形分野として、しかも「日本の近代化とはいかにあるべきか」という問いを含みつつ、「工芸」が造形芸術のひとつのジャンルとして成立を見せることになったと捉えることができるといえそうです。

### 九鬼隆一による文化政策

明治中頃の日本における文化政策で、中心的な役割を担っていた人物が九鬼隆一くきりゅういちです。九鬼隆一は慶応義塾で福沢諭吉に学んだエリート官僚で、文部省、および、宮内省で文化行政に手腕を発揮した人物です。

とくに九鬼隆一が文化行政の面で手腕を発揮したのは、アメリカ公使を経て日本に帰国し、宮内省顧問官になった1888（明治21）年から90年代にかけてです。

アメリカから日本に帰国した1888（明治21）年、九鬼隆一は宮内省に臨時全国宝物取調局を設置し、全国各地の宝物の所在調査事業を行い、九鬼がその委員長をつとめました。

さらに翌年の1889（明治22）年、上野の「博物館」が「帝国博物館」へと名称を変更し組織改革を行う際に、天産部や園芸部や農業山林部など理科系の部門を廃止し、美術を中心とする人文系博物館として組織を改革しようとしていました。この機構改革でそれまで博覧会事業と連携しながら殖産興業的な性格を備えていた「博物館」から、文化政策の重要拠点としての「美術博物館」へと方向転換します。結果的には、この機構改革によって、「美術」と「工芸」とは別に新しく「美術工芸」部が誕生することになります。九鬼隆一は1889（明治22）年から1900（明治33）年まで、この帝国博物館の総長を勤めています。

さらに同じく1889（明治22）年、宮内省は帝室技芸員ていしつぎげいん制度を立ち上げます。これは伝統的な技芸を保護するために、日本画家や工芸家を中心にした美術家を皇室の名のもとに保護しようとするもので、戦後の「人間国宝」制度の前身ともいえます。帝室技芸員を任命するための選択会議の議長を務めたのはやはり九鬼隆一でした。

このように、九鬼隆一は、皇室を文化政策の中心に据え、皇室の名のもとに美術の振興や文化財の保護を展開しようとしていました。しかも九鬼隆一はこれらを通じて、美術家と工芸家（美術工芸家）を差別することなく、美術と工芸を同格のものとして処遇しようとしていたことがうかがえます。

## 福沢諭吉の「帝室論」

文化の中心に皇室を置き、皇室の名のもとに文化財保護や美術振興を行おうとする九鬼隆一の発想のものは、福沢諭吉にあったのではないかと思います。

福沢諭吉は「帝室論」という1881（明治14）年の文章で、「国民意識」の統合、すなわちナショナリズムの強化を促すために、日本の伝統的な技芸を皇室の名のもとに保護することを提案しています。

福沢諭吉が「帝室論」のなかで保護すべき対象として具体的にあげているのは、「書画、彫刻、剣槍術、馬術、弓術、柔術、相撲、水泳、諸礼式、音楽、能楽、囲碁将棋、插花、茶の湯、薫香、大工左官の術、盆栽植木屋の術、料理割烹の術、蒔絵塗物の術、織物染物の術、陶器銅器の術、刀剣鍛冶の術」などです。福沢は、「これらの技芸は日本固有の文明の富として世界に誇るべきものであり、榮譽の源泉たる皇室が勲章や年金を与えてこうした技芸を奨励することが、それらを断絶から救済するだけでなく、皇室に対する尊厳神聖な気持ちを一層高めることになる」と述べています。

帝室技芸員制度や戦後の「人間国宝」制度、そしてユネスコの世界無形文化遺産などのように、人が身につけた「わざ」についても文化財として保護しようとする動きが近年各国で盛んですが、そうした技芸の保護をいち早く提言したのは、福沢諭吉で、その背景にはナショナリズムの強化という意図があったのです。

## シカゴ万博

明治20年代九鬼隆一は帝国博物館総長として日本の文化行政の中核にいましたが、九鬼の文化政策は日本国内での事業だけでなく、海外で開催された万国博覧会においても発揮されました。

1893（明治26）年、アメリカのシカゴでシカゴ・コロンプス博覧会が開催されましたが、この博覧会参加にあたって組織された日本の博覧会事務局の副総裁に九鬼隆一は就任し、日本側の実質的な総括者として指揮をとりました。この時九鬼が画策したのは、日本の「美術」を「美術」として欧米に認めさせること、さらには、日本の「美術工芸」を日本独自の「美術」として国際的に認めさせることでした。

1870－80年代のジャポニスムブームの時代には、博覧会への出品は海外への輸出促進という実利的な側面がありました。ところが、シカゴ万博が開催された1893（明治26）年あたりにはジャポニスムブームもやや下火になっていました。日本側でも工芸の輸出振興のためというよりも、むしろ、日本の優れた美術品を欧米に認めてもらい、国威発揚を図ることに目標を置いていました。というのも、日本の「美術」を「美術」として国際社会に認めさせることが、日本を欧米諸国と同等の「一等国」として認めさせることと同じ意味を持つと考えられていたからでした。

## 「美術工芸」= 日本独自の美術

日本政府は優れた「美術品」をシカゴ万博に出品するために制作費を出資し、当時の日本を代表する約80名の著名な美術家および工芸家に優秀な作品の制作を依頼しました。

さらにシカゴ万博への参加にあたり、東京工業学校の校長を勤めていた手島精一<sup>てしませい</sup>は日本の博覧会事務局の職員としてひと足早くアメリカに渡り、シカゴ万博の美術部長ハルサー・アイヴスと面会して「日本美術は欧米の美術とは趣や発達の仕方が異なる」と主張し、日本からの美術部門への出品物に対する規定の変更を申し入れました。これに対して、アイヴスは「日本固有の事情を尊重する」という回答を示し、日本側の裁量で美術部門に出品する「美術品」を選定することが認められることになりました。

これを受けて、陶磁、金工、七宝、蒔絵、染織などのうち「高等美術に属すると認めるべきもの」については、日本側の判断で美術部門に出品することができるとなりました。

## シカゴ万博で「美術」として出品された「美術工芸」

シカゴ万博に日本から、「美術作品」として出品された代表的な工芸作品に、鈴木長吉によるブロンズ鑄造の《鷺置物》や<sup>なみかわそうすけ</sup> 涛川惣助による七宝の《富嶽図額》があります。いまは明治期を代表する工芸作品として重要文化財に指定されています。

鈴木長吉のブロンズ製の鷺置物は、まるで本物の鷺がそこにいるかのように鋭いまなざしで、いまにも飛び立とうとする姿を写實的に表現しています。

涛川惣助の作品は富士山の雄大な姿を七宝を使ってあらわしています。通常、七宝の場合、顔料同士が混ざらないように、金属で色と色の間を区切る線を埋め込むのが普通ですが、涛川惣助はその金属線を取り除き、あたかも絵画であるかのような無線七宝の表現に成功しました。

鈴木長吉の鷺置物も涛川惣助の額面も、いずれもシカゴ博では美術部門に出品されました。

日本政府が工芸家にお金を出して制作を委嘱したシカゴ万博の出品作をながめてみると、器の形を備えた機能性のある工芸作品も「美術作品」として美術部門に出品されていたことがわかります。

ところがシカゴ万博の出品作を調べてみると、同じ作家による、同じような大きさ、同じような技法によるものが、あるものは美術部門に、またあるものは工芸部門に、というように両方にまたがって出品されていたようで、「美術」と「工芸」の境界はいったいどこにあったのかははっきりとはわかりません。おそらく日本側でもその区別はあいまいなものだったのではないかと思います。

## パリ万博

1900（明治33）年に開催されたパリ万博でも九鬼隆一は日本側の博覧会事務局副総裁に任命され、日本の「美術工芸」の「美術」部門への出品を試みます。九鬼隆一は今度は皇室の威光を仰ぎ、帝室技芸員を中心に当時の日本を代表する工芸家を選出し、宮内省の出資で精魂込めた、明治工芸の粋ともいえる見事な作品を作らせました。

九鬼隆一はこれら「美術工芸」を西欧の「美術」概念に挑戦する日本独自の「美術」としてパリ万博に出品し、国際社会にアピールしようと画策しました。

ところが、その後、日本側の博覧会事務局の体制が変わり、九鬼隆一の影響力は低下しました。その結果、宮内省の委嘱品として工芸家が精魂込めて制作した「美術工芸」は、ほとんどが美術部門ではなく、「装飾美術品」ないし「工業製品」として出品されることになりました。

例えば、シカゴ万博では富士山を描いた無線七宝の額面を出品した湊川惣助がパリ万博に出品したのは、微妙な色の濃淡を見事に表現した水墨画のような作品でした。額縁を備えた絵画作品のような形態をとっているのは、「絵画」として美術部門に出品することを想定したものだったと考えられます。ところが実際に出品されたのは「各種工業（第十五部）」部門であり、大賞を受賞したとはいえ必ずしもそれは美術作品としての評価というわけではありませんでした。

また、同じく七宝作品ですが、なみかわやすゆき並河靖之の《四季花鳥図模様花瓶》は有線七宝の作品で、やはり「各種工業（第十五部）」部門に出品されました。

このように「美術工芸」を日本独自の「美術」として西欧に認めさせ、国威発揚をはかろうとする九鬼隆一の画策は1900（明治33）年のパリ万博では挫折しました。しかし結果的には、当時の日本を代表する名工による、明治工芸の粋ともいえる作品が残されることになりました。

## 4 . 「美術工芸」のその後

### 1920-30年代 帝展の工芸部門

これまで明治期の1890年代における「工芸」ジャンルの成立をみてきましたが、その後の「工芸」の展開を振り返ってみると、日本の近代において「工芸」が盛り上がりを見せた時期というのがこれまでに3回あったように思われます。

一回目の盛り上がりというのは、さきほどお話した明治期の1890年代で、「美術工芸」という概念が作りだされ、シカゴ万博やパリ万博に向けて、日本独自の「美術」として精魂込めた「美術工芸」がつくられた時代です。

二回目の盛り上がりは1920年代から30年代にかけてです。1920年代を通じて工芸家は官制の美術公募展である帝展への工芸部門開設を求める運動を展開し、美術家と同格の地位を確立しようとしました。その中心にいたのが、東京美術学校出身の工芸家たちでした。彼らは職人とは別格の個人作家として、美術家と同格という意識で工芸の制作に取り組む工芸家でした。そして1927（昭和2）年よ

うやく帝展に「美術工芸」部門が開設され、帝展の工芸部門を通じて「工芸」は大きく盛り上がりを見せます。

### 1950-60年代「伝統工芸」

そして、三回目の盛り上がりというのは、第二次世界大戦後の1950年代から60年代にかけてです。1954（昭和29）年から日本伝統工芸展が始まり、1955（昭和30）年から「人間国宝」制度が始まりました。これらを通じて「伝統工芸」が成立をみせ、優れた工芸家が出現し、工芸界は活況を呈します。

第二次世界大戦後日本人の生活スタイルは大きく変わり、古くからの生活習慣がどんどんすたれていきました。そうした中で、かえって日本の「伝統」が問い直され、「日本的なもの」の創出が課題になる、その役割を引き受けたのが「伝統工芸」の工芸家でした。

「伝統工芸」の作品は実用品の形をしていて日本人の生活を連想させる作品ですが、現実の日本人の生活のためではなく、日本人の伝統的な美意識、古き良き日本人の生活の理想を表現する媒体として意識的に作りだされたものといえます。

### そして、グローバル化の21世紀には...

工芸はこれからどうなるのか…「工芸」の将来の展望についてはいつも悲観的な見方が優勢です。もはや手仕事が産業として立ち行かない現状では「工芸」の先行きは決して明るいものではないように思われます。

しかし、おそらくこれから再び「工芸」が盛り上がりを見せ面白くなってくる時代がやって来るような予感がします。というのも、これまで近代の日本において「工芸」が盛り上がりを見せた時期というのは、3回あったと申しましたが、この三つの時期というのは、振り返ってみれば、日本を取り巻く国際社会のフレームが大きく変化をみせた時期でした。

一番目は1890年代で万博の時代です。帝国主義の時代のなかで日本は欧米と同等の「一等国」として認められたいと願い、「美術工芸」を日本独自の「美術」と主張し、万博の美術部門への出品をめざして精巧な工芸作品を作り出しました。

二番目は1920-30年代で戦間期の時代です。第一次世界大戦後、各国が保護主義的な貿易政策をとるなかで、世界がいくつかのブロック経済圏に再編されていきました。そうした状況の中で「東洋の盟主」として西洋に対抗し、東洋的な意識に根差した近代の工芸を作りだそうという動きがあらわれました。

三番目は1950-60年代で冷戦時代です。第二次大戦後、日本人の生活様式が大きく変化する中で、アメリカからのまなざしを意識しながら「伝統工芸」が成立し、「日本的なもの」を作りだそうとする動きがあらわれます。

こうして振り返ってみると、国際社会のフレームが大きく変化するとき、「工芸」のあり方が問い直されるとともに新しいタイプの「工芸」が生み出され、そうした状況のなかで「工芸」が盛り上がりを見せてきたということがいえそうな気がします。

そして現在は2010年代ですが、冷戦がもはや過去のものとなり、グローバリズムという時代がやってきて日本を取り巻く国際情勢が変化し、日本は西欧圏と中華圏のはざままで大きく揺さぶられています。

過去10年を振り返ってみると、日本と中国との関係は、とりわけ経済の面において、かつてないほど緊密になっています。日本と中国の関係は今後さらに密接なものになるであろうと多くの人が予想し、期待もしています。

中国は歴史的に見ても、つねに日本のものづくりの源流であり規範でした。日本の「工芸」にとって中国はいわば故郷であり、その中国との関係が今後ますます緊密なものとなっていくなかで、日本での「工芸」のあり方が大きく変化し、その変化に応えようとする工芸家が出現し、新しいタイプの「工芸」が生まれるであろうと予想されます。どのような新しいタイプの「工芸」が生まれるのか、そこに日本の「工芸」の新しい可能性を期待したいと思います。

2 日目

指定討論 2

# 美術、美術工芸と美学 3つのコンセプトで論争

## 陳 岸 瑛

清華大学美術学院芸術史論学部長、副教授

木田先生の素晴らしいご講演、本当にありがとうございました。お二方の講演を大変楽しみにしていました。お二方の先生が討論した問題は、ちょうど私が関心を持っていた問題です。

中国の現代と近代の芸術史研究の中には、3つのコンセプトがあります。それは「美術」、「美術工芸」と「美学」です。明治維新の後、日本人がこの3つの西洋からのコンセプトを漢字に翻訳して、それが19世紀の末に中国に伝わったのです。私を知る限りでは、Aestheticsを翻訳するときには、さまざまなバージョンがあって、最後に「美学」が選ばれたのです。美術、美術工芸と美学、この3つのコンセプトは、中国では今も使われていて、多くの困惑と論争を引き起こしています。特に美術工芸です。

私の所属している清華大学美術学院は、1956年に設立した中央工芸美術学院から生まれました。当時の中国では、多くの同じような名称の学院が生まれて、各省にも美術工芸研究所（実は美術工芸の工場）と美術工芸の店ができました。1980年以降、美術工芸の名称はだんだん消えて、その代わりに、設計・デザイン（design）というコンセプトが採用されました。今の中国では、ただ山東工芸美術学院と福州大学の工芸美術学院など、僅かな学校に工芸美術学院という名称が残っています。

1950～60年代には「特種な美術工芸」と呼ばれていました。というのは、その多くが外貨獲得を目指す輸出のために伝統的な工芸技法で作られた置物と装飾品で、実用性がなかったからです。なぜわが国がこのような産業をサポートしたのか。なぜ龐薰棻のような、フランスから留学して帰って理想を持った人物を派遣して、中国で最初の工芸美術学校を作るように指示をしたのか。間違いなく、その原因は国家建設に役立つからです。龐薰棻にとって、工芸美術のコンセプトは、輸出のための「特種な美術工芸」より、もっと広範囲で、みんなの生活を装飾・美化して、実用を持った物品を作るはずでした。残念なことに、長い間、龐

薫染の素晴らしい思想はいつも皆に無視され、忘れられていました。

経済不振と慌ただしい政局のために、工芸美術は、清朝末期から、民国時代、新中国、そして後の国有体制の崩壊、市場経済、今日に至るまで、紆余曲折の道を歩きました。国家に所属する企業を私有化するため、多数の工芸美術の工場が潰され、工芸美術の人材も失われてしまいました。21世紀に入ってから、創意産業の発展と政府の強力な支持で、中国の工芸美術は再び転機を迎えています。木田先生の講演をお聞きして驚いたのは、中国の工芸美術よりもっと発展している日本の美術工芸にも、同じような問題があることです。

日本のデザイナー原研哉が「デザインのデザイン」という本のなかで、次のように述べています。「考えてみると日本は、アジアの東の端という世界の地勢においても特殊な場所に位置している……地図を90度回転させ、ユーラシア大陸をパチンコ台に見立てると、一番下の受け皿の位置に日本が来るという。そういわれてみると、確かにユーラシア大陸はパチンコの台に見えるし、日本はすべての玉を受け入れる最下端の受け皿に見える……」。以前、日本は中国を経由して西洋、中央アジアの影響を受けたわけですが、逆に中国は日本から西洋の影響を受けることになりました。このような枠組みの変化によって、中日は共通の課題に遭遇します。それは、ヨーロッパで生まれた近代文明にどう対応していくのか、どう直面するかという問題です。

共通の問題があったのに、歴史的レスポンスは異なり、2つの相違点がありました。まず、19世紀の末、あるいは第二次世界大戦後、日本は中国より早く西洋の影響を受けました。もう一つは、中国では立憲君主制が挫折し、百年の間各種の思潮が続いており、日本のような順調で穏やかな過程ではなかったことです。中日工芸美術の発展がどうして異なるのか、おそらく、そこに原因があるのでしょう。

先ほどの木田先生の分析では、工芸というコンセプトは、辞書では「美の価値を持つ実用品」ということです。しかし、この定義にはやはり疑問があります。木田先生は工芸美術が現実を受けた困難も話されました。例えば、工芸美術館のなかにある作家たちの作品は実用ではなく、家庭の中にはそのようなものの居場所がないのです。実際は、工芸美術のコンセプトの中には、二つの意味があります。一つは工芸 (craft)、もう一つは美術 (fine art) です。「工芸美術」の中の「工芸」は、「美術」でそのコンセプトを決めますが、「美術」は「美学」でそのコンセプトを決めるので、実用と審美、そして生産と文化の間で、困った矛盾が生じたのです。木田先生が先程話されたように、工芸美術の一部分は、経済的な目的で海外進出・輸出向けに作られたものでした。もう一つの部分は国威の発揚を図るため発展していました。そうすると、工芸美術の管理部門は、政府の文化機関と経済機関の間で、板ばさみになって困ってしまいます。中国の工芸美術の発展にも同じような状況に直面します。

日本の「人間国宝」制度の影響で、中国も、「工芸美術の巨匠」と「無形文化遺産の传承人」を選ぶ制度を実施することになり、日本では、第二次世界大戦後、人間国宝は文化機関が決めることになりましたが、我が国では、工芸美術はずっと軽工業部が管理しています。ですから、中国の工芸美術の巨匠の評価は、軽工

業部から生まれた工信部が管理することになりました。無形文化遺産は中国では新しいので、無形文化遺産の传承人の選出はいつも文化部が管理しています。しかし、工芸美術の巨匠たちと無形文化遺産の传承人のほぼ同じ範疇です。そのため、工芸美術の巨匠の選出は、文化部にまかせなければいけないという意見が増えてきたため、遂に文化部がその目的を達しました。1950年代においては、工芸美術は輸出の手立てでしたが、今は、工芸美術はある種の文化あるいは文化産業用のものと捉えられているので、文化部が勝利するはずです。それに伴い、わが工芸美術学院も、軽工業部の管理から教育部の手に変わりました。

私見では、古代から近代に至るまで、工芸美術（ハイレベルな手工芸, fine craft）というものは二つの部分を備えています。それは生産品であると同時に、ある種の文化で、経済価値もあって文化価値もあります。部族文化と違って、中国の伝統文化はハイレベル（high culture）の文化で、強い文化階級制・社会階級制がありますので、高低の差が非常に大きい。そのため、工芸の中にも分化が生じて、平民の生活に使われている器は大事にされておらず、価値が低いものとしてみなされていますが、しかし一方で、皇室と文人のために作られた工芸には、相当レベルの高い文化が含まれています。そして後者は中国工芸美術史の中の至宝になりました。ある特殊な価値観に立脚すると、最高の材料と工芸は一番大事な人に与えられるべきである、という観念が、従来の中国の工芸美術界に影響を与えてきました。工芸美術の巨匠たちは美術家になりたいがため、日用品ではなく、高価な作品を作ることで人々の生活の質を高めることになりました。

かつて日本から工芸美術というコンセプトを導入した際に、美術独特のコンセプトに注目しすぎたまま、このコンセプトをもとに中国の工芸美術の属性を解釈しました。ここで強調したいことは、美術は西洋の近代化の中で遅れて生まれたコンセプトだということです。美術は、ルネサンス以降、18世紀に入ってから西洋の哲学領域においてシステムが構築されました。これ以前の芸術（art）は工芸（craft）です。「美術」というコンセプトができ、工芸の一部がもっと高い領域に移り、もっと高い文化価値がおかれしました。美術が工芸から離れたのは、中国ではもっと早くて文人画と工匠画の分かれたころです。ヨーロッパでは、美術が工芸から離れた後、残ったのはやはり工芸です。しかし、19世紀の末には、「工芸美術」（Kunstgewerbe, 工芸+美術）というコンセプトができ、残された工芸の中から再び選ばれ、ハイエンドの文化システムに入ります。西洋美学がどのように美術を解釈するか、また工芸美術がどのように日常生活から離れるのかはわかりませんが、確かにこの分離の意味は、文化階級の制度を規定することです。18世紀のヨーロッパの宮廷の工芸美術品は、中国の宮廷の工芸美術品よりもっと貴重で精緻です。

しかし、工芸美術のあとにあったその文化と社会等級制は、現代社会の民主制度に抵触します。アーツ&クラフツ運動のウィリアム・モリスは社会主義者で、工芸美術が貴族のためではなく、労働者の生活の質を高めることを期待していました。が、結果的に彼は失敗しました。その原因は、工業化時代には、手工製造のコストが高くて、普通の人を買えなかったためです。グロピウスが設立したバウハウスは彼の思想を受け継ぎましたが、手工製造を放棄して、大量化と標準化

の機械生産のためにデザインをすることになりました。アーツ&クラフツ運動からモダンデザインまで、ある種の価値観の、伝統から現代への転換です。

私からみると、「美術」と「工芸美術」、この二つのコンセプトにおいて、ヨーロッパの人々は、東アジアの人々と同じような問題に直面することになると思います。それは、等級制の伝統文明はどのように平等で豊かな現代文明に転換されるのかという問題です。このような普遍的な認識に立って初めて、この100年間とても悩まされた問題について考えていくのに役立つと思います。ずっと不明であった工芸美術のコンセプトについての理解が、初めて可能になると思います。時間に制約がありますので、私の考え方を十分にお伝えできなかったかもしれません。ご興味があればこれから個別に交流できればと思います。ありがとうございました（拍手）。

清华东亚文化讲座・SGRA中国论坛

# 近代日本美術史与近代中国

“美术史”是“美术现象”的编年叙述，还是一种追问和质疑？  
 “美术”是自明的存在，还是“近代”的建构？  
 “工艺”缘何成为一门“艺术”？

☆ 讲题1  
**“脱亚入欧”的混合：  
 “日本画”与“西洋画”，过去与现在**

主讲人：佐藤道信 东京艺术大学艺术学教授、东京国立文化财研究所研究员、日本美术评论员。主要著作有《“日本美术”的诞生》、《明治国家与近代美术》等。

评议人：林少阳 （东京大学综合文化研究科副教授）

☆ 讲题2  
**“工艺”作为一门艺术在近代日本的成立：工艺家的追求**

主讲人：木田拓也 东京国立近代美术馆工艺馆主任研究员。曾主办“昭和的东山复兴”展（2002）、“越境的日本人——工艺家实现梦想的亚洲 1910s-1945”展（2012）等系列展览。主要著作有《近代日本设计史》、《工艺与国家主义的近代》。

评议人：陈岸瑛 （清华大学美术学院副教授）

特邀嘉宾：李薇 （中国社会科学院日本研究所所长）  
 今西淳子 （爱知国际交流财团常务理事）

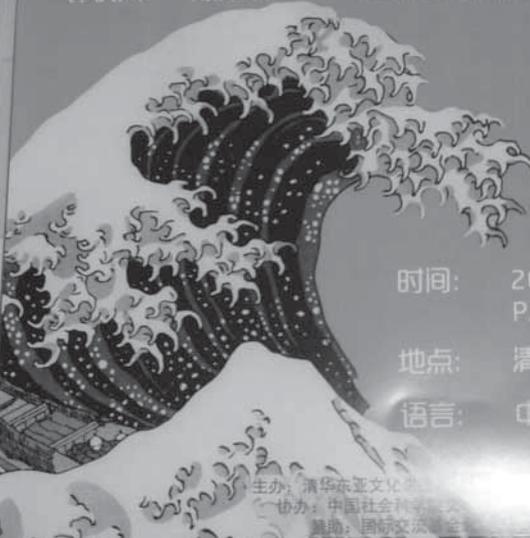
主持人：王中忱 （清华大学中文系教授）  
 文娟尧 （清华大学历史系教授）

时间：2014年11月23日（周日）  
 P.M 14:00—17:10

地点：清华大学 甲所第三会议室

语言：中文 日语 现场有同声传译  
 欢迎参加

主办：清华东亚文化研究中心、清华大学东亚文化研究所、清华大学国际研究会（SGRA）  
 协办：中国社会科学院日本研究所、爱知国际交流财团、爱知县立日本研究所  
 赞助：国际交流财团、爱知县立日本研究所、爱知县立美术馆、爱知县立美术馆



## 講師略歴

## ■ 佐藤道信 【さとうどうしん】 SATO Doshin

1956年生まれ。1981年東北大学文学研究科修士課程修了後、板橋区立美術館、1982年東京国立文化財研究所、1994年東京芸術大学に勤務、現在同教授。この間、1985～86年文化庁在外研究員（在米近代日本美術調査）、2000年ハイデルベルク大学非常勤講師。近代日本美術史が専門。近代日本画の研究から始め、欧米・日本での「日本美術史」観の違いの検証から、近代日本の「美術」の概念用語、美術行政、機構制度、欧米・東アジアでの「美術史」の構造分析などを行なう。著書：『「日本美術」誕生』（講談社メチエ、1996）、『明治国家と近代美術』（吉川弘文館、1999、サントリー学芸賞・倫雅美術奨励賞）、『美術のアイデンティティー』（吉川弘文館、2007）"Modern Japanese Art and the Meiji State, the Politics of Beauty" (Getty Publications, 2011)、共著『美術の日本近現代史 制度・言説・造型』（東京美術、2014）など。

## ■ 木田拓也 【きだたくや】 KIDA Takuya

1970年生まれ。早稲田大学第一文学部卒業。佐倉市立美術館を経て、1997年より東京国立近代美術館工芸館勤務。現在、主任研究員。博士（文学）。  
主な展覧会に、『加藤土師萌』展（1999）、『昭和の桃山復興』展（2002）、『日本のアール・ヌーヴォー1900 - 1923』展（2005）、『越境する日本人 工芸家が夢みたアジア1910s-1945』展（2012）、『東京オリンピック1964 デザインプロジェクト』展（2013）など。著書に、『近代日本デザイン史』（共著、美学出版、2006）、『美術史の余白に 工芸・アール・現代美術』（共著、美学出版、2008）、『工芸とナショナリズムの近代—「日本的なもの」の創出』（単著、吉川弘文館、2014）など。近年の主な論文に、『「伝統工芸」と倣作：草創期の日本伝統工芸展の模索』（『東京国立近代美術館研究紀要』第15号、2011年）、『昭和の桃山復興：陶芸の近代、伝統の創出』（早稲田大学学位論文、2012年）、『Japanese Crafts and Cultural Exchange with the USA in the 1950s: Soft Power and John D. Rockefeller III during the Cold War (Journal of Design History, Vol. 25, No. 4, 2012)』、『大河内正敏と奥田誠一 陶磁器研究会／彩壺会／東洋陶磁研究所—大正期を中心に—』（『東洋陶磁』第42号、2013年）など。

アンケート

アンケート集計結果 (61 名)

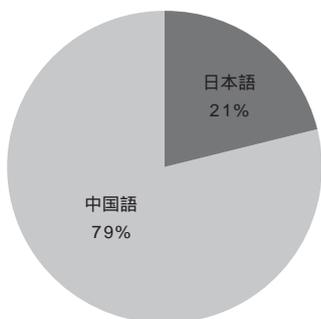
・記入言語

日本語	13
中国語	48

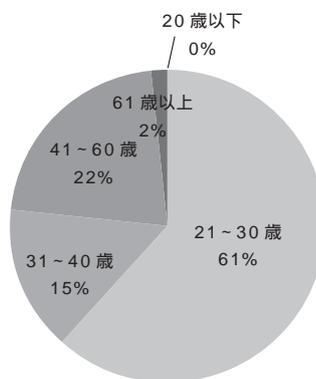
・年齢

20歳以下	0
21～30歳	37
31～40歳	9
41～60歳	13
61歳以上	1
回答なし	1

記入言語



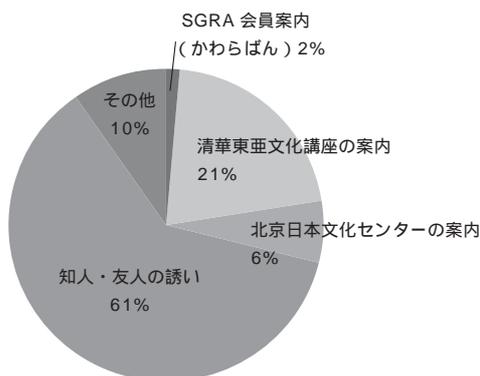
年齢



・このフォーラムを何でお知りになりましたか。(複数回答あり)

SGRA 会員案内 (かわらばん)	1
清華東亜文化講座の案内	13
北京日本文化センターの案内	4
知人・友人の誘い	38
その他	6

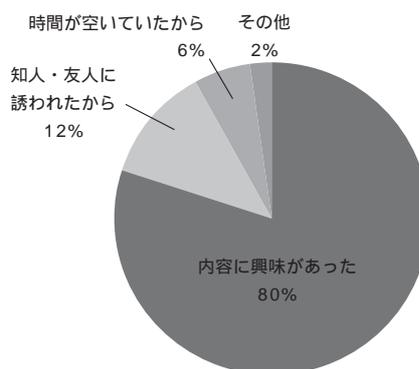
情報



・あなたは、何故このフォーラムに参加しましたか？（複数回答あり）

内容に興味があった	51
知人・友人に誘われた	8
時間があいていたから	4
その他	1

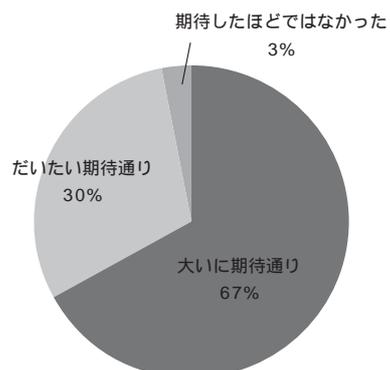
### 目的



・このフォーラムは期待通りでしたか？

大いに期待通り	41
だいたい期待通り	18
期待したほどではなかった	2

### 収穫



## このフォーラムで何が一番印象に残りましたか？

- ・問題はとても面白い、似たようなシンポジウムをもっとやってほしい。
- ・いい勉強になった。
- ・視野は広い、美術を通じて東亜と近代を理解するにはとても価値がある。
- ・コミュニケーションするチャンスがもっとあればいい。
- ・国と国の間の芸術交流はとてもいいことだ。
- ・とても勉強になった、先生お疲れ様。
- ・国際的、交流的、両国の文化、芸術についての理解が深くなった。
- ・このようなイベントははじめて。二人の教授の講演内容にとっても興味がある。
- ・よかった、知識が増えた。
- ・とてもいい勉強になった、シンポジウムの内容は論文の形で読みたい。
- ・講義した先生からたくさんのヒントをもらった、現場のコミュニケーションの雰囲気もとてもよかった。
- ・内容は豊富で、いい勉強になった。
- ・とてもいい文化的イベント
- ・日本の研究現状が少しわかった、特に美術研究方法の視角について、たくさんのヒントをもらった。
- ・いい勉強になった。
- ・水準がたかくて未来に対して深い意味があると思う。
- ・日本美術史について大体わかりました。
- ・内容はいいですが現場の音声はあまり良くなかった。
- ・素人でもわかりやすかったです。
- ・通訳の先生が一番印象に残りました。
- ・このフォーラムは芸術の角度から日本文化への理解のチャンスを提供した。
- ・会場はちょっと小さい、もっと大きな場所がいい。
- ・講演者の批判的な意識、コメントをする先生の意見と感想は素晴らしい。
- ・内容は深くて専門的、同時通訳も付いていたのでとてもよかった。
- ・美術分野の中に日本歴史のことをおくのは面白い。
- ・文字と挿絵両方あってよかった。
- ・洗練
- ・歴史の発展が明白になっていい勉強になった。
- ・フォーラム全体的にいい勉強になった、雰囲気もとてもよくて楽しかった。
- ・実例をあげて分析してほしい、例えば無印良品など、伝統工芸の応用など。
- ・考える範囲を広げて、美術発展の角度から日本近代思想の変化を伺うことができるかも。
- ・専門的すぎて、専門用語はが多くて理解しにくい。
- ・「工芸」の定義。
- ・工芸、美術についてよくわかった。
- ・とてもよかった
- ・日本画という概念の成立についての議論は興味深いです。

- ・日本画、工芸について新しい知識を得られた。視野も広がった。今後の実践にとっても役に立つと思う。
- ・いい勉強になった、もっと深く勉強、交流したい。
- ・このようなハイレベルの交流はとてもいいです。
- ・研究の視野

### 今後のテーマ、コメント

- ・日中文化の相違、もっといい交流方法
- ・思想史、現代の歴史、現代文学
- ・日中庶民文化の交流
- ・文化、歴史、思想
- ・美術市場のこと
- ・日本美術と中国美術の関係
- ・戦争中の政治、文化、経済の交流
- ・日本の教育現状、日中民間協力
- ・仏教美術にとっても興味があるが、東亜仏教技術の相違についてのシンポジウムをやって欲しい
- ・政治、歴史、文化、日中関係
- ・近代日本文学、中国文学、西洋文学間の複雑な関係に関する研究
- ・人文科学
- ・日本の工芸美術、デザイン
- ・近代日本人と北京文化、近代日本美術史と近代中国の研究を推進する活動
- ・日本南画の研究、黄璧宗派の研究状況
- ・継続してほしいです
- ・文化、文学
- ・文学、特に近代、現代の文学、とにかく理科系ではなければなんでもいい
- ・何でも
- ・邦楽、歌舞伎、日本宮廷舞踊音楽、着物、能、日本演劇
- ・服装発展の話
- ・日本伝統音楽など
- ・歴史、文学分野
- ・東亜伝統文化は二極世界に如何に対応するか
- ・近代中日の文化、教育の交流
- ・明治時代の文学、芸術、和歌、俳句
- ・日本伝統の変遷など
- ・日本中世の文化、歴史
- ・伝統工芸の新しい設計
- ・日本神話、宗教、外来文化の本土化など
- ・歴史、中日比較など

- ・文学についての話
- ・日本の現代劇（音楽なしで、セリフだけのほう）と中国の関係について
- ・政治、外交
- ・文学、文化
- ・美術史
- ・「工芸美術」、「漆工芸」、「金属工芸」、「陶磁」など
- ・流行文化の研究などのテーマの話を聞きたい
- ・人間国宝の保護にとっても興味がある
- ・芸術関係のことにもっと触れる
- ・日本工芸
- ・工芸美術と文化、現代人々の生活との関係について
- ・建築、音楽など
- ・東亜文化共同体

## 「近代日本美術史と近代中国」報告

林 少陽

2014年11月22日～23日、第8回SGRAチャイナ・フォーラムが北京で開催されました。今回のテーマは日本美術史です。22日の講演会は中国社会科学院文学研究所と、23日の講演会は清華大学東亜文化講座との共催でした。清華大学は北京大学のライバルであり日本でも知られていると思いますが、中国社会科学院は「知る人ぞ知る」かもしれません。中国社会科学院は、国家に所属する人文学及び社会科学の最高学術機構であり、総合的な研究センターです。中国社会科学院文学研究所の前身は北京大学文学研究所であり、1953年の創立です。1955年に中国社会科学院の前身である中国科学院哲学社会科学学部に合併されました。現在115人の研究員がいて、そのうち上級研究員は79名ということです。

今回、日本から参加してくださった2名の講師は、佐藤道信氏（東京藝術大学芸術学科教授）と、木田拓也氏（東京国立近代美術館工芸館主任研究員）です。佐藤氏は日本美術史学の代表的な研究者の一人であり、木田氏は日本の工芸史の研究者として活躍していらっしゃいます。木田氏が2012年に実施した「越境する日本人——工芸家が夢見たアジア1910s～1945」という展覧会が、今回の北京でのフォーラム開催のきっかけとなりました。

まず、11月22日の講演会についてご紹介します。佐藤氏の講演題目は「近代の超克—東アジア美術史は可能か」、木田氏は「工芸家が夢見たアジア：＜東洋＞と＜日本＞のはざままで」でした。

佐藤氏は、「美術」「美術史」「美術史学」をめぐる制度的な研究をしてきた研究者です。その目的は、美術の今がなぜこうあるのか、現在の史的位置を考えることにありました。最初は、「日本美術（史）観」をめぐる日本と欧米でのイメージギャップについて研究し、大きな影響を与えた研究者ですが、この十数年は、欧米と東アジアにおける「美術史」展示の比較から、その地理的枠組の違いと、それを支えるアイデンティティーの違いについて考えてきました。欧米の国立レベルの大規模な美術館では、実質「ヨーロッパ美術史」を展示しているのに対して、東アジアでは中国・台湾、韓国、日本、いずれの国立レベルの博物館でも、基本的に自国美術史を中心に展示していることを指摘しました。

つまり、実際の歴史では、仏教、儒教、道教の美術や水墨画が、広く共有されていたにもかかわらず、東アジアの美術史ではそれが反映されていません。広域美術史を共有するヨーロッパと、一国美術史を中心とする東アジアという違いがあります。その枠組を支えるアイデンティティーとして、大きく言えば、キリスト教美術を中軸とする「ヨーロッパ美術史」は、キリスト教という宗教、一方の東アジア各国の自国美術史は、国家という政治体制に、それぞれ依拠

していることを佐藤氏は問題としています。佐藤氏は、19世紀の華夷秩序の崩壊後、ナショナリズムを基軸に自国の歴史観を構築してきた経緯を指摘しつつ、分裂した東アジアの近代が、歴史とその実態をも分断してきたのだとすれば、実態を反映した「東アジア美術史」の構築は、東アジアが近代を超克できるかどうかの、一つの重要な課題であると提起しました。

佐藤氏は1990年代以来、近代日本の「美術」「美術史」「美術史学」が、西洋から移植された「美術」概念の制度化の諸局面だったという前提で、「日本美術史」が、近代概念としての「日本」「美術」「歴史」概念の過去への投射であり、同様に日本での「東洋美術史」も（あくまで日本での、です）、じつは近代日本の論理を「東洋」の過去に投射したことを、いままでの著書で明らかにしてきました。

佐藤氏はそのような広域の東アジア美術史を実現するために、「自国美術史」の相互刊行、広い視野と交流史的、比較論的な視点、知識の樹立、さらには、イデオロギー（東西体制の両方）、大国意識、覇権主義、民族主義、汎アジア主義的視点などによる解釈の回避、そして、国際間でのコミュニケーションと他者理解のしくみの確立、などを提言しました。

木田氏は、講演「工芸家が夢みたアジア：＜東洋＞と＜日本＞のはざままで」において、まず自分自身のこれまでの関心を持って取り組んできた工芸史、デザイン史という領域において19世紀後半のジャポニスム、そして、アール・ヌーヴォー、アール・デコ、さらに、モダニズムという流れにおける日本と西欧との文化交流に関する研究は盛んに行われているのに対して、それとは対照的にこの時代の日本と中国との関係については、あまり関心が払われていないことを反省しつつ、日本人の工芸家と中国との関連を紹介しました。木田氏はまず、日本の20世紀を代表する、国民的洋画家といえる梅原龍三郎の、1939年から43年までの計6回の中国訪問を紹介しました。戦争中にも関わらず、梅原は北京が最高であると記述しており、この時代の美術史の再評価の必要性を指摘しました。

そして、京都の陶芸家の2代真清水蔵六が、1889年（明治22）に、上海と南京の間あたりにある宜興窯に渡って、そこにおよそ1年間滞在して作陶を行ったことや、1891年（明治24）年に景德鎮を訪問したこと、建築家で、建築史家でもあった伊東忠太が、1902年から1905年まで、約3年かけて中国、ビルマ、インド、トルコを経て、ヨーロッパへとユーラシア大陸を横断したこと、また1910年の日韓併合前から建築史家の関野貞が朝鮮半島で楽浪遺跡の発掘に関わっていたことなど紹介しました。そして木田氏は、中国からの古美術品の流出と、日本におけるコレクションの形成との関係について紹介し、日本に請来された中国や

朝鮮半島の美術品が日本の工芸家の作風に影響を与えたことを報告しました。

講演会には、社会科学院の研究者だけでなく、他の大学からも研究者や大学院生も含む約50名の参加者が集まりました。中国社会科学院文学研究所の陸建徳所長が開会挨拶をしてくださいました。講演の後、とても密度の高い質疑と討論で盛り上がり、初日の講演会は大成功でした。

翌23日の講演会はさらに盛況でした。清華大学の会場は40名しか座れない会議室でしたが、実際80名を越す参加者があり、一部は立ったままで講演会を聴講していました。講演会を助成支援してくれた国際交流基金北京日本文化研究センターの吉川竹二所長や、中国社会科学院日本研究所の李薇所長も出席してくださいました。

佐藤氏の今回の講演題目は「脱亜入欧のハイブリッド：『日本画』『西洋画』、過去・現在」であり、木田氏の講演題目は「近代日本における〈工芸〉ジャンルの成立：工芸家がめざしたもの」でした。清華大学美術学院准教授の陳岸瑛氏が中国美術史研究者の立場からコメントし、また清華大学歴史学科の教授である劉曉峯氏はたいへん興味深い総括をされました。

紙幅の関係上2回目の両氏の講演の趣旨についてご紹介できないですが、今回の出席者の積極的な参加ぶりは感動的でした。また会場からの討論の熱さも忘れがたいものです。参加者は美術史関係の研究者と大学院生のほか、文学研究者、歴史研究者も多いという印象を受けました。その意味において高度に学際的な会議でもあったと思います。

今回のふたつの講演会は高度な専門性を持つが故に大成功したと思いますが、日本研究と中国研究が対話する重要な機会でもあることを実感しました。

フォーラムの写真は下記リンクよりご覧いただけます。

<http://www.aisf.or.jp/sgra/comboination/china/2014/156>

### ■ 林 少陽 【りん・しょうよう】 Lin Shaoyang

1963年10月中国広東省生まれ。1983年7月厦門大学卒業。吉林大学修士課程修了。会社勤務を経て1999年春留学で来日。東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻博士課程、東大助手、東大教養学部特任准教授、香港城市大学准教授を経て、東京大学大学院総合文化科超域文化科学専攻准教授。学術博士。著書に『「修辞」という思想：章炳麟と漢字圏の言語論的批評理論』（東京：白澤社、2009年）、『「文」と日本学術思想——漢字圏・1700-1990』（北京：中央編訳出版社、2012年）、ほかに近代日本・近代中国の思想と文学についての論文多数。

## SGRA レポート バックナンバーのご案内

---

- SGRA レポート01 設立記念講演録 「21世紀の日本とアジア」 船橋洋一 2001. 1. 30 発行
- SGRA レポート02 CISV 国際シンポジウム講演録 「グローバル化への挑戦：多様性の中に調和を求めて」  
今西淳子、高 偉俊、F. マキト、金 雄熙、李 來賛 2001. 1. 15 発行
- SGRA レポート03 渥美奨学生の集い講演録 「技術の創造」 畑村洋太郎 2001. 3. 15 発行
- SGRA レポート04 第1回フォーラム講演録 「地球市民の皆さんへ」 関 啓子、L. ビッヒラー、高 熙卓 2001. 5. 10 発行
- SGRA レポート05 第2回フォーラム講演録 「グローバル化のなかの新しい東アジア：経済協力をどう考えるべきか」  
平川 均、F. マキト、李 鋼哲 2001. 5. 10 発行
- SGRA レポート06 投稿 「今日の留学」「はじめの一步」 工藤正司 今西淳子 2001. 8. 30 発行
- SGRA レポート07 第3回フォーラム講演録 「共生時代のエネルギーを考える：ライフスタイルからの工夫」  
木村建一、D. バート、高 偉俊 2001. 10. 10 発行
- SGRA レポート08 第4回フォーラム講演録 「IT 教育革命：ITは教育をどう変えるか」  
白井建彦、西野篤夫、V. コストブ、F. マキト、J. スリスマンティオ、蔣 惠玲、楊 接期、  
李 來賛、斎藤信男 2002. 1. 20 発行
- SGRA レポート09 第5回フォーラム講演録 「グローバル化と民族主義：対話と共生をキーワードに」  
ペマ・ギャルポ、林 泉忠 2002. 2. 28 発行
- SGRA レポート10 第6回フォーラム講演録 「日本とイスラーム：文明間の対話のために」  
S. ギュレチ、板垣雄三 2002. 6. 15 発行
- SGRA レポート11 投稿 「中国はなぜWTOに加盟したのか」 金香海 2002. 7. 8 発行
- SGRA レポート12 第7回フォーラム講演録 「地球環境診断：地球の砂漠化を考える」  
建石隆太郎、B. プレンサイン 2002. 10. 25 発行
- SGRA レポート13 投稿 「経済特区：フィリピンの視点から」 F. マキト 2002. 12. 12 発行
- SGRA レポート14 第8回フォーラム講演録 「グローバル化の中の新しい東アジア」 + 宮澤喜一元総理大臣をお迎えして  
フリーディスカッション  
平川 均、李 鎮奎、ガト・アルヤ・プートゥラ、孟 健軍、B. ヴィリエガス 日本語版2003. 1. 31 発行、  
韓国語版2003. 3. 31 発行、中国語版2003. 5. 30 発行、英語版2003. 3. 6 発行
- SGRA レポート15 投稿 「中国における行政訴訟—請求と処理状況に対する考察—」 呉東鎬 2003. 1. 31 発行
- SGRA レポート16 第9回フォーラム講演録 「情報化と教育」 苑 復傑、遊間和子 2003. 5. 30 発行
- SGRA レポート17 第10回フォーラム講演録 「21世紀の世界安全保障と東アジア」  
白石 隆、南 基正、李 恩民、村田晃嗣 日本語版2003. 3. 30 発行、英語版2003. 6. 6 発行
- SGRA レポート18 第11回フォーラム講演録 「地球市民研究：国境を越える取り組み」 高橋 甫、貫戸朋子 2003.8.30 発行
- SGRA レポート19 投稿 「海軍の誕生と近代日本—幕末期海軍建設の再検討と『海軍革命』の仮説」 朴 榮濬  
2003.12.4 発行
- SGRA レポート20 第12回フォーラム講演録 「環境問題と国際協力：COP3の目標は実現可能か」  
外岡豊、李海峰、鄭成春、高偉俊 2004. 3. 10 発行

- SGRA レポート21 日韓アジア未来フォーラム 「アジア共同体構築に向けての日本及び韓国の役割について」2004. 6. 30 発行
- SGRA レポート22 渥美奨学生の集い講演録 「民族紛争- どうして起こるのか どう解決するか」 明石康 2004. 4. 20 発行
- SGRA レポート23 第13回フォーラム講演録 「日本は外国人をどう受け入れるべきか」  
宮島喬、イコ・ブラムティオノ 2004.2.25 発行
- SGRA レポート24 投稿 「1945年のモンゴル人民共和国の中国に対する援助：その評価の歴史」 フスレ 2004. 10. 25 発行
- SGRA レポート25 第14回フォーラム講演録 「国境を越えるE-Learning」  
斎藤信男、福田収一、渡辺吉鎔、F. マキト、金 雄熙 2005. 3. 31 発行
- SGRA レポート26 第15回フォーラム講演録 「この夏、東京の電気は大丈夫？」 中上英俊、高 偉俊 2005.1.24 発行
- SGRA レポート27 第16回フォーラム講演録 「東アジア軍事同盟の過去・現在・未来」  
竹田いさみ、R. エルドリッチ、朴 榮濬、渡辺 剛、伊藤裕子 2005. 7. 30 発行
- SGRA レポート28 第17回フォーラム講演録 「日本は外国人をどう受け入れるべきか- 地球市民の義務教育-」  
宮島 喬、ヤマダチ・アナ・エリーザ、朴 校熙、小林宏美 2005. 7. 30 発行
- SGRA レポート29 第18回フォーラム・第4回日韓アジア未来フォーラム講演録 「韓流・日流：東アジア地域協力におけるソフトパワー」 李 鎮奎、林 夏生、金 智龍、道上尚史、木宮正史、李 元徳、金 雄熙 2005. 5. 20 発行
- SGRA レポート30 第19回フォーラム講演録 「東アジア文化再考- 自由と市民社会をキーワードに-」  
宮崎法子、東島 誠 2005. 12. 20 発行
- SGRA レポート31 第20回フォーラム講演録 「東アジアの経済統合：雁はまだ飛んでいるか」  
平川 均、渡辺利夫、トラン・ヴァン・トウ、範 建亭、白 寅秀、エンクバヤル・シャグダル、F. マキト  
2006. 2. 20 発行
- SGRA レポート32 第21回フォーラム講演録 「日本人は外国人をどう受け入れるべきか- 留学生-」  
横田雅弘、白石勝己、鄭仁豪、カンピラパーブ・スネート、王雪萍、黒田一雄、大塚晶、徐向東、  
角田英一 2006. 4. 10 発行
- SGRA レポート33 第22回フォーラム講演録 「戦後和解プロセスの研究」 小菅信子、李 恩民 2006. 7. 10 発行
- SGRA レポート34 第23回フォーラム講演録 「日本人と宗教：宗教って何なの？」  
島藪 進、ノルマン・ヘイヴンズ、ランジャン・ムコパディヤヤ、ミラ・ゾンターク、  
セリム・ユジェル・ギュレチ 2006. 11. 10 発行
- SGRA レポート35 第24回フォーラム講演録 「ごみ処理と国境を越える資源循環～私が分別したごみはどこへ行くの？～」  
鈴木進一、間宮 尚、李 海峰、中西 徹、外岡 豊 2007. 3. 20 発行
- SGRA レポート36 第25回フォーラム講演録 「ITは教育を強化できるか」  
高橋富士信、藤谷哲、楊接期、江蘇蘇 2007. 4. 20 発行
- SGRA レポート37 第1回チャイナ・フォーラム in 北京 「パネルディスカッション『若者の未来と日本語』」  
池崎美代子、武田春仁、張 潤北、徐 向東、孫 建軍、朴 貞姫 2007. 6. 10 発行
- SGRA レポート38 第6回日韓フォーラム in 葉山講演録 「親日・反日・克日：多様化する韓国の対日観」  
金 範洙、趙 寛子、玄 大松、小針 進、南 基正 2007. 8. 31 発行
- SGRA レポート39 第26回フォーラム講演録 「東アジアにおける日本思想史～私たちの出会いと将来～」  
黒住 真、韓 東育、趙 寛子、林 少陽、孫 軍悦 2007. 11. 30 発行
- SGRA レポート40 第27回フォーラム講演録 「アジアにおける外来種問題～ひとの生活との関わりを考える～」  
多紀保彦、加納光樹、ブラチヤー・ムシカシントン、今西淳子 2008. 5. 30 発行

- SGRA レポート 41 第28回フォーラム講演録 「いのちの尊厳と宗教の役割」  
島藺進、秋葉悦子、井上ウイマラ、大谷いづみ、ランジャンナ・ムコパディヤヤー 2008. 3. 15 発行
- SGRA レポート 42 第2回チャイナ・フォーラム in 北京&新疆講演録 「黄土高原緑化協力の15年—無理解と失敗から相互理解と信頼へ—」 高見邦雄 日本語版、中国語版 2008. 1. 30 発行
- SGRA レポート 43 渥美奨学生の集い講演録 「鹿島守之助とパン・アジア主義」 平川均 2008. 3. 1 発行
- SGRA レポート 44 第29回フォーラム講演録「広告と社会の複雑な関係」 関沢英彦、徐向東、オリガ・ホメンコ  
2008. 6. 25 発行
- SGRA レポート 45 第30回フォーラム講演録 「教育における『負け組』をどう考えるか〜  
日本、中国、シンガポール〜」 佐藤香、山口真美、シム・チュン・キャット 2008. 9. 20 発行
- SGRA レポート 46 第31回フォーラム講演録 「水田から油田へ：日本のエネルギー供給、食糧安全と地域の活性化」  
東城清秀、田村啓二、外岡豊 2009. 1. 10 発行
- SGRA レポート 47 第32回フォーラム講演録 「オリンピックと東アジアの平和繁栄」  
清水論、池田慎太郎、朴榮濬、劉傑、南基正 2008. 8. 8 発行
- SGRA レポート 48 第3回チャイナ・フォーラム in 延辺&北京講演録 「一燈やがて万燈となる如く—  
アジアの留学生と生活を共にした協会の50年」 工藤正司 日本語版、中国語版 2009. 4. 15 発行
- SGRA レポート 49 第33回フォーラム講演録 「東アジアの経済統合が格差を縮めるか」  
東茂樹、平川均、ド・マン・ホーン、フェルディナンド・C・マキト 2009. 6. 30 発行
- SGRA レポート 50 第8回韓国アジア未来フォーラム講演録 「日韓の東アジア地域構想と中国観」  
平川均、孫洌、川島真、金湘培、李鋼哲 日本語版、韓国語 Web 版 2009. 9. 25 発行
- SGRA レポート 51 第35回フォーラム講演録 「テレビゲームが子どもの成長に与える影響を考える」  
大多和直樹、佐々木敏、渋谷明子、ユ・ティ・ルイン、江蘇蘇 2009. 11. 15 発行
- SGRA レポート 52 第36回フォーラム講演録 「東アジアの市民社会と21世紀の課題」  
宮島喬、都築勉、高熙卓、中西徹、林泉忠、ブ・ティ・ミン・チイ、  
劉傑、孫軍悦 2010. 3. 25 発行
- SGRA レポート 53 第4回チャイナ・フォーラム in 北京&上海講演録 「世界的課題に向けていま若者ができること〜  
TABLE FOR TWO〜」 近藤正晃ジェームス 2010. 4. 30 発行
- SGRA レポート 54 第37回フォーラム講演録 「エリート教育は国に『希望』をもたらすか：  
東アジアのエリート高校教育の現状と課題」 玄田有史 シム チュン キャット  
金範洙 張健 2010. 5. 10 発行
- SGRA レポート 55 第38回フォーラム講演録 「Better City, Better Life ~東アジアにおける都市・  
建築のエネルギー事情とライフスタイル~」 木村建一、高偉俊、  
Mochamad Donny Koerniawan, Max Maquito, Pham Van Quan,  
葉文昌, Supreedee Rittironk, 郭榮珠, 王劍宏, 福田展淳 2010. 12. 15 発行
- SGRA レポート 56 第5回チャイナ・フォーラム in 北京&フフホト講演録 「中国の環境問題と日中間協力」  
第一部（北京）：「北京の水問題を中心に」 高見邦雄、汪敏、張昌玉  
第二部（フフホト）：「地下資源開発を中心に」 高見邦雄、オンドロナ、ブレンサイン  
2011. 5. 10 発行
- SGRA レポート 57 第39回フォーラム講演録 「ポスト社会主義時代における宗教の復興」 井上まどか、  
ティムール・ダダバエフ、ゾンターク・ミラ、エリック・シッケタンツ、島藺進、陳継東  
2011. 12. 30 発行
- SGRA レポート 58 投稿 「鹿島守之助とパン・アジア論への一試論」 平川均 2011. 2. 15 発行

- SGRA レポート59 第10回日韓アジア未来フォーラム講演録「1300年前の東アジア地域交流」  
朴亨國、金尚泰、胡潔、李成制、陸載和、清水重敦、林慶澤 2012. 1. 10 発行
- SGRA レポート60 第40回フォーラム講演録「東アジアの少子高齢化問題と福祉」  
田多英範、李蓮花、羅仁淑、平川均、シムチャンキョット、F・マキト 2011. 11. 30 発行
- SGRA レポート61 第41回SGRAフォーラム講演録「東アジア共同体の現状と展望」恒川恵市、黒柳米司、朴榮濬、  
劉傑、林泉忠、ブレンサイン、李成日、南基正、平川均 2012. 6. 18 発行
- SGRA レポート62 第6回チャイナ・フォーラム in 北京&フフホト講演録  
「Sound Economy ～私がミナマタから学んだこと～」 柳田耕一  
「内モンゴル草原の生態系：鉱山採掘がもたらしている生態系破壊と環境汚染問題」 郭偉  
2012. 6. 15 発行
- SGRA レポート64 第43回フォーラム講演録 in 蓼科「東アジア軍事同盟の課題と展望」  
朴榮濬、渡辺剛、伊藤裕子、南基正、林泉忠、竹田いさみ 2012. 11. 20 発行
- SGRA レポート65 第44回フォーラム講演録 in 蓼科「21世紀型学力を育むフューチャースクールの戦略と課題」  
赤堀侃司、影戸誠、曹圭福、シム・チュン・キョット、石澤紀雄 2013. 2. 1 発行
- SGRA レポート66 渥美奨学生の集い講演録「日英戦後和解（1994-1998年）」（日本語・英語・中国語）沼田貞昭  
2013. 10. 20 発行
- SGRA レポート67 第12回日韓アジア未来フォーラム講演録「アジア太平洋時代における東アジア新秩序の模索」  
平川均、加茂具樹、金雄熙、木宮正史、李元徳、金敬黙 2014. 2. 25 発行
- SGRA レポート68 第7回SGRAチャイナ・フォーラム in 北京講演録「ボランティア・志願者論」  
（日本語・中国語・英語）宮崎幸雄 2014. 5. 15 発行
- SGRA レポート69 第45回SGRAフォーラム講演録「紛争の海から平和の海へー東アジア海洋秩序の現状と展望ー」  
村瀬信也、南基正、李成日、林泉忠、福原裕二、朴榮濬 2014. 10. 20 発行
- SGRA レポート70 第46回SGRAフォーラム講演録「インクルーシブ教育：子どもの多様なニーズにどう応えるか」  
荒川智、上原芳枝、ヴィラーク ヴィクトル、中村ノーマン、崔佳英 2015. 4. 20 発行
- SGRA レポート71 第47回SGRAフォーラム講演録「科学技術とリスク社会  
ー福島第一原発事故から考える科学技術と倫理ー」  
崔勝媛、島蘭進、平川秀幸 2015. 5. 25 発行

■ レポートご希望の方は、SGRA 事務局（Tel：03-3943-7612 Email：sgra.office@aisf.or.jp）へご連絡ください。

SGRAレポート No. 0072

---

第8回 SGRA チャイナフォーラム

## 近代日本美術史と近代中国

編集・発行 (公財) 渥美国際交流財団関口グローバル研究会 (SGRA)  
〒112-0014 東京都文京区関口3-5-8  
Tel: 03-3943-7612 Fax: 03-3943-1512  
SGRA ホームページ: <http://www.aisf.or.jp/sgra/>  
電子メール: [sgra-office@aisf.or.jp](mailto:sgra-office@aisf.or.jp)

発行日 2015年10月20日  
発行責任者 今西淳子  
印刷 (株) 平河工業社

©関口グローバル研究会 禁無断転載 本誌記事のお尋ねならびに引用の場合はご連絡ください。