

# John Clark, *Modernities in Japanese Art* を読む

五十殿 利治

本書の著者であるジョン・クラーク John Clark 氏（以下、敬称略）は長年シドニー大学において教壇にたち、日本のみならず、ひろくアジアの近代美術、現代美術を対象とした研究活動を展開し、昨年同大学を退職した。2013年11月末には、シドニーにおいて二日間にわたる国際シンポジウム *Tilting the World: Histories of Modern and Contemporary Asian Art. A Symposium in Honor of Professor John Clark* が開催され、アジアはもとよりヨーロッパやアメリカから若手研究者が集まり、教授の退職を記念する行事が大々的に挙行されている。アジアの近代美術史の枠組を一変させたともいえるクラークの業績を雄弁に物語るものだ。筑波大学においてはシドニー大学と美術史分野での交流協定を締結したが、その交流実績について刊行した報告書でも述べたように<sup>①</sup>、この協定こそクラークの尽力がなくしては実現しなかったことをここで触れておきたい。

さて、本書は1980年代後半から90年代後半にかけて精力的に発表された論文を中心として構成され、クラークによる近代日本美術史研究の集大成といえるものである。全体の構成は、まずカリフォルニア大学アーヴァイン校教授バート・ウィンザー＝タマキ Bert Winther-Tamaki による序があり、ついでクラーク自身による序が続く。本文は10のセクションに分かれる。そのうち1から9までが18編の論文によるもので、10は各論文の註、作家名（英語と日本語併記）の一覧、章別の参考文献一覧、最後に索引となっている。

ウィンザー＝タマキによる序文では、「英語圏における近代日本美術史研究の領域を拡張する土台を提供する」クラークの学術的な貢献について概観している。要を得た一文であるので、紹介しておこう。

ウィンザー＝タマキがとくに注目する点のひとつは西洋 West と東洋 East という語がほとんど本書にはみられず、クラークがより「的確な precise」語を用いて検討を加えていることである。その最たる例がクラークのしばしば使用する語 Euramerica である。このことについて、クラーク自身は日本語の「欧米」と比較して、つぎのようにより直截であると説明する（310頁、註638）。

「その語は「西洋の Western」文化的所産が由来しただろう西欧と北米の諸国には本質的には帰属しないという立場を明らかにする。その文化的所産は、それが維持されている外部においては、地域に固有の方法によって、移植可能であるし、変更可能である。それはまた「西洋の」という語が、文化的な独自性があるにもかかわらず、19世紀に日本と中国が遭遇したアメリカというものがヨーロッパの文化的、歴史的な延長であるとして、ひとつの文化—歴史的な連続の上で展開したものを論じる際には、実際にあまりに茫漠としていることを示している。だから Euramerica では Eur[ope and] America からハイ

ブンが抜け落ちるというわけである。」

クラークの方法論的な柔軟性も見逃せない。ヨーロッパやアメリカで盛んな理論的、方法論的なアプローチを他の地域の問題に適用するのに躊躇する研究者がいるなかで、クラークは「広範な美術史的な現象の分析に対して理論的なツールを適用するのに、きめ細かな方法を練り上げてきた」し、とりわけ記号論的な探究は重要であるとウィンザー＝タマキは強調する。本書に収録された第三セクション、第6章 *Modernism and Traditional Japanese-style Painting* はそうした果敢な方法論的な挑戦がうかがえるものだ。

これに関連してウィンザー＝タマキは、クラークが駆使した重要な概念として、neo-tradition, double-othering, transfer を評価している。すなわち、ネオ＝トラディションとは、日本の古美術の優れた形式との不変の関係を維持するように意図された、芸術の明白な近代性を指し、またダブル＝アザリングとは日本画—洋画の関係や他の二分されて形成された近代日本文化についてその多層的な相互作用と相互関係を析出したものであり、トランスファーとは「西洋の影響」という不十分な概念に対して、近代日本美術の展開における日本人の主体性の中心的な役割を確認するものとされる。

クラークの学問的な特徴として重要視されているのは、広範な比較考量の枠組への顕著な指向である。著者が多種多様なアジア各地において調査研究を積極的に重ねていることは広く知られており、日本美術の展開がオーストラリア、中国、インド、インドネシア、韓国、タイと比較対照されることでその独自性も明らかになる。その一方で、ウィンザー＝タマキは、そうしたクラークの議論がしばしば推論的なものとなっているとしても、美術大学卒業生数などの社会学的なデータによって補強されていることが見逃せないと肯定的な見方をしている。

クラークは1989年にオーストラリア国立大学で教授職を得て、本格的にアジア美術の近代を広範に包括する視点に立った研究活動を開始したが、とりわけ1991年に同大で開催された国際シンポジウム *Modernity in Asian Art* の企画は重要な基点となった仕事である<sup>②</sup>。そこには現在アジア諸国の美術界で活躍して主要な人物が参加し、各地の近代美術史を論じた。たとえば、アピナン・ポーサーナン（タイ文化省大臣代行 / 事務次官）、金英那（韓国国立中央博物館長）、顔娟英（台湾中央研究院研究員）がおり、日本からは酒井忠康（世田谷美術館長）、四方田犬彦（明治学院大学教授）が参加している。その後もクラークの活動範囲は、とくに急速に国際的な場に登場した中国が加わることになり拡大し、その結果としてクラークをひとつの中心とした近現代美術史に関わる知的なサークルがアジアに形成されたといっても過言ではないだろう。

クラークの退職を記念する国際シンポジウムがアジアの近現代美術に関する企画であったことは、こうした業績を称えるにふさわしいものであったといえる。その報告書の公刊が望まれるところであるし、絶えざる交流によって学の継承発展に努めるのが個々の研究者としての責務であろう。

前置きが長くなったが、ウィンザー＝タマキの序文について、クラーク自身による序 Personal Introduction がある。これはクラークの日本美術史研究に関する個人史といえるものである。冒頭、two volumes of this book という表現があるが、これは本書が先に出版された *Modernities of Chinese Art* (Brill, Leiden, 2009, ISBN978-9004177505) との二部作、あるいは相似形を描く二書を指しており、クラークの仕事全体を回顧的に振り返るときには両書が不可欠の文献となることを意味する。

この個人史ではクラークの美術作品との最初の出会いから、制作実技への傾倒、日本文化・日本美術史との関わり、さらに中国をはじめ他のアジア美術への関心の展開などが記述される。個人的な事柄なので、それを評することには意味がないが、いくつか近代美術史研究との深い関わりがあるように感じたことを述べておきたい。

ひとつは、クラークが1969–1970年、政治学の学生として日本に滞在したときに会った記憶に残る現象、事件、運動である。すなわち東京都美術館における「人間と物質のあいだ」展、ATG の映画、別役実の不条理劇、唐十郎の状況劇場、さらには、ケバルトを伴った学生運動、三島由紀夫の割腹自殺。なるほど著者がその時期に滞在したのは偶然であろう。しかし、その偶然が日本の、アジアの近現代美術史学者を産み落としたともいえる。

そして、1974–76年に滞在したとき、クラークは九鬼周造の『「いき」の構造』(1930) の翻訳を開始した。当時京都に住んでいたクラークには、九鬼の日常生活の美学そしてその京都への距離感に共鳴するところがあったという。翻訳は最終的に1997年になって公刊されることになったが<sup>③</sup>、本書所収の論文が明らかにするが、九鬼周造への関心はそのまま岡倉天心の存在がクラークの射程に入ってくることに繋がった。

むろん、だからといって、クラークの道程が順風満帆の航路であったわけではない。たとえば、著者が日本学に関わったために、サイドのオリエンタリズムが一世を風靡した当時の英国では「自分の非ヨーロッパ言語能力」を防護することに全力を傾注する必要を覚えたと告白している。

近代日本美術史との関わりでいうならば、とりわけ「日本における「風変わり」な英国人」ということに思いがある一致点があるからかもしれないと断りながら、ク

ラークにはチャールズ・ワーグマンへの「一貫した関心」があったという。日本の近代美術史では、フランスとの交流、あるいはヨーロッパにおいてはジャポニズムばかりが優先されて、評価が低かったこの人物の研究が、五姓田義松のようによく記録が残された場合は別として、当時ヨーロッパで学んでも、周辺化された日本人画家たちへの着目に、したがってフランス以外の諸国と日本の交流への着目につながったという。

近代日本美術史を研究すること自体、1970年代初めまで日本の大学でもまだまだ少数派であった。クラークの見出した問題はこの時期に近代美術史に取り組んだ学徒、とりわけ明治美術学会の前身である明治美術研究会を創設した研究者には他人事ではなかったはずである。その意味では本書の成り立ちと日本における近代美術史研究の進展は無縁ではない。

本文は第1から第9までのセクションに分かれ、18編の論文が掲載されている。ほぼ対象とする時代の順番となっており、江戸期、つまりプレ・モダンといえる時期から1980年代、クラークの主張するところでは、ポスト・モダン post-modern ならぬレイト・モダン late-modern の現代まで、まさに日本美術の近代が包括的な視野に収められている。こうした幅広い視野は浅学非才の身にはそれだけで及びがたさを感じさせるものだ。以下でその概要を紹介する。実際には、ほとんどつまみ食いのような翻訳になってしまっているのは、非力の故であり、ご寛恕を願いたい。

第1セクション Etchings and Reprographics では第1章が Japanese Etching で江戸期の作例から明治期までのエッチングについて論じ、第2章 Late Meiji Reprographics and the Early Modern と短い第3章 Some Later Prints では、これを受けて、明治末から昭和初期、昭和戦前期までの複製技術について考察が展開される。第1章は二編の論文を編集したものだが、その一編は大英博物館をはじめ英国内の美術館博物館所蔵の幕末明治の銅版画を中心に論じた小冊子に寄せた論文であった。同じ版画でも浮世絵ではなくて、エッチングという視点の設定からして、クラークの独自の姿勢が際立っている。亜欧堂田善、司馬江漢、と挙げてみれば、エッチングに着目することが近代へのひとつの扉であったことは理解しやすい。第2章は複製技術が問題となった論文であるが、とく注目されるのは総合雑誌『太陽』への着目である。これは1996年国際日本文化研究センターにおいて行われた共同研究に関わる成果である。第3章は、クラークがシドニー大学に寄贈された資金を活用して、日本の近代版画のコレクション（たとえば、日本以外には所蔵がないかもしれないという希少な小野忠重《字ノ無イ小説試作 三代ノ死》1931年、など）を積極的に進めたこ

とが反映している。

第2セクション Early Yōga は、ワーグマン、そして近代洋画の問題である。第4章 Charles Wirgman では、序文にあったように、クラークの意図することは明白であり、ワーグマンの家系、言語能力、さらに来日してから始めた油絵の力量（せいぜい腕前のいいアマチュアという評価）を明らかにする一方で、彼は「日本そして日本人に真の愛着を感じた」人物であり、明治維新から明治憲法発布に至るまでの日本の動きを目撃しつつ、日本における外国人画家が何ものでありうるのかというロール・モデルの役を果たしたと評した。クラークのワーグマン研究の業績が日本で評価されていることは2011年6月明治美術学会の研究会に招かれて、Charles Wirgman, some re-considerations と題して講演をしていることからもうかがえる。

一方、第5章の近代洋画についての文章はもともと1986年英国の美術史の専門学術誌 Art History に掲載された。これは江戸時代からの絵画遺産を確認した上で、幕末明治期から工部美術学校に至るヨーロッパのリアリズムの移入と同化、そしてフェノロサや岡倉覚三が活躍する1880年代の愛国主義者の反動期を経て、改めてフランスから帰朝した黒田清輝を中心として洋画が盛り返し、1907年には文展が開設されてヨーロッパのリアリズムの移入と同化があった後、黒田以降の「真に近代的な絵画の始まり」に至るという過程を論じた上で、最後に「4人の近代画家」、岸田劉生、萬鉄五郎、安井曾太郎、梅原龍三郎を取り上げて、「近代絵画」の道程を具体的に検証する。とくにクラークが問題とするのは、modern と modernist の概念の再定義である。すなわち、modernism とは modern のより高度な、ないしはより複雑な段階であるというばかりでなく、それ自体の内部で循環する技術的な方法に対して付与された、いまひとつの意味論的な機能でもあるとする。それゆえ、言説的な実践としてリアリズムの過去がないために、劉生のリアリズムは modern であり得る。一方 modern の絵画の生成には、それ以前に長い絵画的伝統が存在すること、また広範な土台に立脚する芸術界が存在することが必須となるとクラークは強調する。

第3セクション Nihonga は、第6章 Modernism and Traditional Japanese-style Painting、第7章 Neo-Traditional Art in the New North-South Context, with Examples from Japan and Thailand である。どちらの章も、とくに第6章は記号学関係の学術雑誌 Semiotica に掲載されただけあって、ギアツやエーコ概念に拠りながら議論が展開し、本書のなかではとりわけクラークの理論的な指向が明示されており、内容が難解である。ク

ラークは第5章で展開した modernity をめぐる指摘に立脚して、日本画における三段階を検討している。第一段階とは、保守的な段階であり、過去を再評価する新たな規範を採用することで伝統的な水墨画を再編する。第二段階では、画家も鑑賞者もイメージ=記号の技法的な性質の制約、「伝統的」絵画の言説において連想される内容の制約を積極的に受け入れ、技法が絵画の内容の一部となり始める。天心が日本美術院に拠る時期に打ち出された朦朧体がその最たる例となる。最終段階はグリーンバークによって提唱された極端なフォーマリズムの段階で、絵画自体が主題となる。ここでクラークはエーコの図式を用いて、麦遷や華岳の作品を検証し、記号論的な考察の有効性を明らかにしようとする。日本画における、時代精神 Zeitgeist としての救世主的な modernity との逆説的な関係について論じ、1880年代以降の日本画は、新たな主題と技法によって再生した伝統が将来の作品の真正な基準となることを企図し、実際に具体化された時期があったと説く。最後に、クラークはギアツの議論 Essentialism と Ephochalism を引き合いに出した上で、記号論というものが、どのようにして Euramerica の外部にある矛盾の多い近代の絵画運動に対して適用できるかを示すことも本論の意図であったと付言する。

第7章は日本とタイを例にして、ネオ=トラディション (neo-tradition) の絵画について論じる。クラークはまず伝統的 traditional なるもののイデオロギー性を指摘し、その上でネオ=トラディションの芸術とは過去の形式と技法の正当性を承認することとその正当性が導き出された文脈を再創造する試行との緩い妥協の産物であるとする。しかし、冷戦の終焉、そして南西アジアと北東アジアの台頭は、南北関係に新たな側面をもたらし、そのことがまたネオ=トラディションの芸術にも影を落とす。その芸術は、歴史的な存在と矛盾しないかたちで、アカデミーとモダニズムに負うことを隠蔽する一方、南の文化間の水平的な移動を断ち切ると同時に、北のある種の本質化する趣味にとって受け入れやすいものとなるとクラークは指摘する。

とはいえ、ネオ=トラディションの意味するところを把握する包括的な分析方法はないので、クラークが日本、中国、タイを例にして言及するのが double-othering である。端的な例として19世紀日本の西洋画と日本画の間の激烈な対抗が例として挙げられる。複雑な相対化 complex relativization すなわち othering が重層化した結果が double othering となる。たとえば日本において、「西洋式 Western-style」は「日本的 Japanese」ではなく、また移入 transfer の時点からすでに「西洋的 Western」でもない。Euramerica の美術史の規範が19世紀の植民地主義の文脈で設定されていたが、1960年代以降批評理論によって一変しており、パトロン研究、ジェンダー表

象などはツールとしてアジアの美術史を探究する上で活用可能である。ただ、南南関係のような解決困難な課題については当然新しいツールを創出すべきであると著者は主張する。

第4セクションの Aesthetic Ideology は第8章 Okakura Tenshin (Kakuzō) and Aesthetic Nationalism と第9章 Kuki Shūzō: Sovereign Domains: The Structure of “Iki” からなる。天心論は1997年に発表された論を中心に構成され、本書のなかで最も長い論文である。クラークがこの巨大な足跡を残した人物にアプローチするためにとった戦術は、その著作からの重要な文章を抜き出して、分析の枠組みに収めることである。その枠組みは、論文を構成している各章の題目から明らかになる。最初に、論文題目に示された概念 aesthetic nationalism に関して、第一に対他的な、直接的な言説 direct discourse、第二に遅延した言説 deferred discourse、第三に平行する言説 parallel discourse の位置づけがあり、その三言説がナショナルなものとの美的なものを結びつける。

つぎが Bi-Culturality で、たとえば岡倉が幼少時から英語に親しんだことから生じる二文化性を指す。The Unitary Asia というまでもなく「アジアは一つ」に対応するアジア観が問われる。Biographical Background to Thought は、人生上の別離と回帰が、彼の思想と関わりがあったということである。Intellectual Tendencies は1902年に脱稿されながら1938年まで公表されなかった著作 The Awakening of the East を岡倉の思想が最もよく織り込まれたものとみなし、その主張を七項目に要約する。

Categories of Art History は、木下長宏や佐藤道信の議論を踏まえながら、岡倉の日本美術史編纂事業との関わりや帝国主義的な制度的思考との確執を論じる。Categories of Art and its Practice は、岡倉と「日本画」、「洋画」、さらに「東洋」といった概念との関係を、伊沢修二、小山正太郎らを引き合いに出して論じる。その次は Conceptions of Cultural Continua で日本、中国、インドを天心がどのように理解していたのかを「東洋」の概念と関係づけて考察したあとで、生涯における思想の転換がどのように反映されているかをみる。最後の Post-colonial Modalities では、ポストコロニアリズムの観点から、ナショナリズムの確立と自立した美学としての自己表明の間に立つ岡倉の位置を割り出しつつ、岡倉の見解が当時の Euramerica においてそれにふさわしい十分な注目を浴びなかったと結論する。

第9章も岡倉論と同じ時期に発表されたので、同じ問題意識において執筆されたものといえよう。クラークはまず九鬼周造の『「いき」の構造』の英訳の刊行、そして九鬼研究の現状について触れた後に、まず自らが行った

英訳の理由について明らかにする。明治以降の第二世代である九鬼周造の著作は1920年代日本の知的活動を伝えるものであり、この「モダニスト」世代は西洋の言説に通じ、その言説を日本に適用して、明治以前の過去を正当化することに努めたが、この著作はとくに18世紀の江戸町民文化を「日本らしさ Japanese」として再発見することになった。くわえて、「いき」を江戸の歓楽街という消費文化の原型的世界における「異性愛の社会関係」として分析したのだが、実際にはアール・デコ時代のパリで執筆された。ただし、九鬼には文化的に両義的なものを厭うと同時に自身の生活と自身の文化的な形成がまさにその場において成り立っているという抜き差しならない皮肉な知的状況があったと著者は指摘する。

このような前提において、以下の観点から議論が展開する。すなわち、「いき」の構造の際立った特質点 Striking Features of the Structure of ‘Iki」、方法論 The Method of the Structure of ‘Iki」、日本以外の世界における適用 Applications of the Structure of ‘Iki’ outside the Japanese World、最後にイデオロギー的な侵攻の問題 The Structure of ‘Iki’ and Ideological Aggression であり、結論として、この著作における思考とは、情熱的な関わりを拒絶すると九鬼が考えた世界に向けた、断固として敵対する頑強な理想主義者の思考であるが、その頑固な姿勢が日本の美意識と他の文化との比較を怠らせたとする。

第5セクション Transitions in Taishō Yōga は大正期の洋画をテーマとしている。第10章は日本の印象派 Impressionism in Japan: the Indirectness of Reception そして第11章は近代の主流 The Mainstream of Modernity を論じる。

第10章は2001年にキャンベラで開催された「モネと日本」展シンポジウムで発表されたが、受容という視点を設定する。日本には、かつてモネの所蔵があったのに展示される機会が限られていたが、現在では多数のモネが国内に所蔵されるのに、その影が薄い。つまり、モネの問題は日本における西洋絵画全般の受容と関わるものだと指摘する。クラークはモネの日本版画コレクションにも関わりのある林忠正の存在が日本における印象派受容の構造に影響を及ぼしたとみて、黒田清輝と林との双方向的な関係を注目した。ただ、アカデミックな裸体画の確立を急いでいた19世紀末日本洋画にとっては受け入れがたかった。芸術的個人主義の台頭とヨーロッパとの交流が盛んになる一方、モネに対する関心は低調であり、戦前で常設展示された唯一のモネ作品は大原美術館という中央からは遠いところであったとクラークは一文を結んでいる。

第11章は1998年にシドニーで開催された展覧会 Modern

Boy Modern Girl のために執筆された文章から構成された。私も若干協力することになった同展は、日本でシドニーより先に「モボモガ展」として開催された。

この章で問題とされるのは、展覧会が設定している年代、とくに1920年代から30年代を中心とする様相である。東京美術学校が設立され、文展によって日本画と洋画が制度化されると、保守的な流れが形成された。一方で、フウザン会のような前衛が登場するが、それは東京美術学校によって更新される作家によって構成される「制度化された急進派 institutionalized radicalism」であるとクラークは指摘する。同じように、公的なサロンである官展に対応して主流と反主流があるが、後者にあたる二科展は前衛というより、反体制あるいは体制待望派 Establishment-in-waiting である。また、反主流で反都会派のグループとしては京都における国画創作協会の日本画家の動きも見逃せない。著者がこの点に注目するのは convergence という概念であり、とりわけ関西において若手の日本画家を中心に日本画と洋画の部分的な様式的融合が生じ、この感覚は関西出身の梅原龍三郎と安井曾太郎にもみられるとする。1930年代になると二人は日本のものを導入するわけだが、それは日本画家が「日本的」なものモダンな再解釈によってすでに試みていたことであり、横山大観においては政治的美学化を見据えた美学の政治化となった。

1920年代-1930年代の前衛作品について、日本における前衛 avant-gardism は文展に対抗する形で台頭したとするが、クラークが着目するのは、それが東京美術学校のような限られた特権的な教育機関出身で、主としてヨーロッパの新しい知やスタイルに通じた媒介者となる知識層から輩出する点である。そして日本における前衛を二タイプに大別する。第一は、場によるグループ、たとえば美術界の内部にある既存の場から台頭するグループ。第二は、主張によるグループで、芸術的な、あるいは政治的なイデオロギーを掲げるグループである。1927年日本の前衛は形式主義的な前衛とプロレタリア傾向に分裂したが、そこに新たな言説空間が開拓され、思想の絵画が出現する余地が生まれ、シュルレアリスムの登場にも関係することになったとする。

第6セクション Surrealism は第12章 Surrealism in Japan と第13章 Dilemmas of Selfhood: Public and Private Discourses of Japanese Surrealism in the 1930s、さらに付録として作品解説 Notes on Some Art Works と2篇の関連年表 Chronologies of 1920s and 1930s Japanese Art and Surrealism と Japanese Exhibitions and Art Groups in the 1920s and から成っている。この付録でとくにクラークが意図したのは、いかにヨーロッパの美術情報が日本に迅速に伝わっていたか—すでに1910年代にはオー

ストラリアよりも早かったという—を示すためであった。

日本におけるシュルレアリスムについて、クラークは前史1919-1925年から始め、それを、過去から伝えられた文化的実践や芸術形式、そしてより決定的なものとして近代日本美術そのものとする。1925-1932年では文学的な端緒と初期の美術表現について論じ、西脇順三郎らの文学論、さらに美術界での初期の動きである古賀春江、フランスから帰国した福沢一郎らについて論じる。1932-1938年では半ば制度化された前衛としてのシュルレアリスムについて、ヨーロッパの作家との交流、また国内的な普及が着目される。たとえば、1932年の巴里東京新興美術展や1937年の海外超現実主義作品展があり、また名古屋を拠点とする山中散生、京都の北脇昇、宮崎の瑛九が登場する一方で、美術専門学校学生の活動に代表される運動が盛り上がった。海外では岡本太郎の作品が1938年にパリのシュルレアリスム展に展示された。1938-1945年は、抵抗の方法としてのシュルレアリスムとされ、日中戦争後、国家総動員法が制定されるなかで、シュルレアリスムは危険視され、瀧口修造と福沢一郎は逮捕された。一方で、批判的方法の内在化が進められ、それが北脇昇や鬘光の作品において深化するとする。

第13章は、時代的な変遷ではなく、シュルレアリスムのスタイル上の言説ならびに作品に対する作家の再検討を行うことを目指す論文である。クラークの着眼点は、1929-30年ころの古賀春江から1940-41年の北脇昇までの展開を、明治のナショナリズムへの反抗として形成された大正の芸術的な主観の再編過程としてみるというものである。その視点から、まず前史について確認する、芸術的な主観と前衛について述べ、つぎに主として古賀春江を中心にして芸術的主観とシュルレアリスムを論じ、解釈の言説と作品の言説が乖離するという日本における美術言説としてのシュルレアリスムを考察する。最後に官憲から弾圧されたシュルレアリスムと国家について検証する。

第7セクション The Place of History and the Other では第14章 Artists and The State: The Image of China、第15章 Modernities, Histories: the Japanese Case、さらに付録として戦争美術に関する年表 Chronological Materials on War Art によって構成される。

第14章は、1987年に日本語で口頭発表された原稿を大幅に改稿したものだが、日本語文献としては補筆されて国際日本文化研究センターの紀要(15号、1996)に掲載された。美術作品がイデオロギー的な構造を社会に向かって伝達する重要な場となっていると考えるクラークは基本的な作品を挙げ、タイプ別に整理するとし、論文構成を方法論の問題 Methodological Approach と作品の年代設定 Periodization of Works そして結論で組み立てた。

年代設定については4期に分けられ、第一期1894-1914、そして第一期と重なるが第二期1907-1925/26、第三期1925/26-1937、そして第四期1937-1945となる。とくに第二期については4タイプに分類されて考察が加えられる。方法論については、対象を絵画に限定し、伝統的な絵画のみならず、油画と版画を含めるが、それは1920年代半ばには油画がより重要な美術実践となるからである。その中国主題の絵画には、理想主義とリアリズムの二大傾向が看取されるとするが、ここでクラークは、たとえそこに誤解があったとしても、見知らぬ存在を理解するプロセスを無視するのは理由がないと、権力関係の分析に立脚するオリエンタリズム議論への予防線を張る。そして、「中国」とは日本内部の文化的存在のようなものであり、日本の外部に一定の地理的領域を占めるいまひとつの文化的存在にごく近いもの、ないしは重なり合うものであると指摘する。

このような前提に立ち、上記の年代に即して、中国主題の絵画が分析されるのであるが、第二期はとりわけ文展において中国像が一般化していくことになり、そこに4タイプを析出する。すなわち、第一に理想化された風景、第二に南国の豊麗と異国への憧憬、第三はチャイナドレスの女性像の官能性、そして第四は中国宮廷から日常生活までをテーマとした教訓と人間的な共感の表現である。第三期においては中国の日常生活がより広く取り上げられる一方で、中国像はより抽象的になり、日本の絵画主題が投影されたものとなる。第四期は日中戦争下で3タイプの戦争画があった。第一は激戦の様態を直接に表すもの、第二は遠い戦場に向かうあるいは帰還する兵士を描くもの、そして第三は敵を描いたものである。結論において、第二期において理想化された中国像が変化し、中国文化へのノスタルジアが現実の中国に描きこまれた。だが、日本への批判的な内容の作品はみられず、第三期で活躍する画家よりもむしろウルトラナショナリストになったとする。そして、第四期、日本にはマックス・ベックマンのように抵抗する画家は出現せず、戦争ルポルタージュの制作者として画家が国家に迎合することになったと結論する。

第15章は1996年刊『歴史に向き合う Face à l'Histoire』に収められたフランス語論文で、英語では初出となる。主題は歴史も近代も、いずれも複数形になっているが、冒頭でクラークは相互には関連のない二つの歴史 histories、すなわち明治以降の日本の歴史と日本の美術における近代の歴史を論じるとする。挿図を含めてわずか7頁で、明治から現代までの、このふたつの歴史を述べる。本書全体が示しているように、江戸時代から現代まで幅広く日本美術に通じているこの著者だからこそ可能な取り組みといえよう。

第8 セクション Critical Modernity and Post-Modernism は第16章 Masterpieces: Surface and Subterranean Monuments in Modern Japanese Art と第17章 Post-modernism in Japan: Conditions for Post-Modernity in Japanese Art of the 1980s、また付録として美術大学学生数などの一覧等で構成される。

第16章は1997年に開催されたシンポジウムのための原稿であり、英語では初出となる。クラークはまず序文で Euramerica との比較での傑作という概念について予備的な考察を試みた上で、本文では別の戦略をとり、1945年以後の作品について考察を加える。問題とされたのは、美術家三人、美術批評家二人である。

まず岡本太郎について、高村光太郎「緑色の太陽」に対比して著作「黒い太陽」が芸術作品の位置づける重要な議論であるとともに、日本的なるものへの関心が欠落していると指摘する。だが、岡本は1952年縄文土器を発見して、当時の日本美術史・考古学で通用していたのとは異なる過去の編成のモニュメントとした。さらに岡本は民具や地方の儀式に制度的な秩序を転覆する可能性を見出し、もう一つの日本そして日本美学の源泉という見解に到達したとされる。

批評家針生一郎は岡本太郎とは対照的に、作品を社会思想と関連づけた進歩派の批評家である。クラークはまず70年代の針生について中国の文化革命への共感や学園紛争時における大学との裁判について触れ、針生の立場が美術実践に対する美術言説の社会的処方箋であり、美術作品に由来するものではないとする。アンフォルメルや具体が「ほとんどそれらしい社会的な内容がない」ために、かえって文化革命に惹かれたのではないかということである。その後、読売アンデパンダン展が終わるころには、展覧会場を支配するヒエラルキーとその暗黙のうちに付与される美術作品の評価に対する反抗が批評家にも向けられたのであった。

赤瀬川源平においては日常生活の物体への美的な関心が、物体としての傑作に疑問符をつけ、さらには美術と前衛の関係も太陽とその影のようなものとして規定することになる。実際に赤瀬川は日常生活に入り込んだ前衛芸術という影、すなわちトマソン現象を見出した。したがって、赤瀬川の観点からすれば、傑作とは、「もの」にまつわる歴史を表すことができ、観者がこの「もの」による黙劇に参加することが可能な物体ということになると指摘する。さらに次節 Subject/ Object: *Monoha* & Lee U-Fan においては、作品とアイデアを融合し、制作の過程の特権化することで、より美術と前衛美術との対比を際立たせたのは、もの派であったとする。クラークは李禹煥の見解を中心に論じ、作家が制作という出来事における存在の中間的な物質的基盤という構造と一体化したために、傑作という概念が問題化すると指摘する。

最後に、もの派の作品が一種の全体性、そして神秘的な強迫が人間存在を縛るなかで観者とその作品との関係を求めることに対して、中原佑介は作品の「位置」を問題化することで、神秘的な強迫を回避する立場を推進したとクラークは指摘する。

結論として、傑作概念について、第一に文化的ないし美的な複合体の模範、第二に、評価基準として他の作品に対して問題を提起するような作品、第三に戦後日本における作品の劇的な位置転換という問題圏について論じたとし、副題の表層と地下 Surface and Subterranean とは、日本における両極、つまり美術館にある作品とそれを超えて美術館を望まない作品に対応すると著者は説く。

第17章は1991年の発表原稿に基づき、1995年に公刊された。まずクラークはポストモダニズムについての議論を整理するところから始め、それがモダニズムの自己批判の論理のそれ自体への反転であるという立場であり、ポストモダンとは後期モダンあるいはその発展形であると解釈する。その上で、Types of Form で、1980年代美術について論じるのは尚早ではあるがと断りつつ、展覧会などの前例に基づいて、いくつかのカテゴリーを設定する。すなわち、Decorativism と New Classicism と Negative, Interstitial, and Positive と Aggrandisement of the Object と New Narratives Technological Parameters がタイプとして分析される。

ついで The Institutional Structure of the Art World では、80年代美術の展開は、美術界の転換と揆を一にしているとして、美大学生数、団体展参加者、不参加者、国際交流基金や文化庁の予算、美術館数、同入場者数等を検討し、革新的表現の生産者としての作家による自己顕示の影響を指摘する。つぎに Types of Legitimation では、現代美術の社会的な認知の現状について論じ、大学での世代的な連携、パトロネージの問題、学芸員や批評家とのコネクション等による選抜、海外展への出品の問題などに触れる。Codes of Interpretation では、まず1980年代の日本美術におけるポストモダンについての批評的生産の低調が指摘された後に、浅田彰と倉林靖を際立った批評家として取り上げる。ついで、クラーク自身の見解として、しばしば画廊と関係がある特定の評価者＝擁護者と作家が結びついており、海外に紹介される限られた数の作家について、その関係が影響しているとする。

最後に New Hypothesis about Post-Modernity では、日本の現状から、ヴェニスやサンパウロのビエンナーレには日本画の大家が選ばれることは決してなく、海外で展示の経験のある30代後半の作家に機会が与えられるが、そこにとりわけ日本的なポストモダンの条件があるとする。つまり、美術におけるポストモダンとは、生産と評価の条件であって、スタイルの問題ではないということ

であり、しかもそれは高度に制度化されているとクラークは指摘するのである。

第9セクションは第18章 Yōga in Japan: Model or Exception? である。この論文は1995年に英国の美術史専門誌 Art History に掲載されたもので、本書を締めくくる一文としてふさわしい内容となっている。そこで以下では丁寧なみていきたい。

この論考の狙いはひとつの分析的モデルを提示することであり、このモデルは作品の言説と解釈の言説を重ね合わせることで、日本画と洋画という区別を横断することになり、さらにはそのモデルが同様の発展がみられる中国（台湾を含む）、インド、インドネシア、タイの場合の理解にも裨益するところがある。さらには、アジア芸術における modernity について、モダニズムそれ自体の再定義の必要性を提示する点が重要であるとクラークは主張する。端的にいえば、「西洋文化」は西洋諸国にのみ帰属するものではないということである。

本論はまず Discourses において、作品の言説、解釈の言説に加えて、メタレベルの存在を指摘し、このメタ言説としての美術が歴史的な変転を示す指標となるとする。日本美術の modernity の歴史を他のアジア諸国と比較することを念頭において検討するならば、そこに純然たる差異や類似がみられる。Pre-Histories では、美術の近代に関わる複数の様式的な議論の発生、複数の様式による画像の版画による普及、展示会の開催等、知の状況など、さまざまな前史（複数）について確認する。ついで、Proto-Histories では、modernity の確立として、美術が他の威力のある政治的な言説から自立した実践となったときであるとすると、それは1896-1914の間、すなわち黒田清輝の東京美術学校への関与から反主流の二科会の創設の間の時期に相当するとして、五姓田義松がワーグマンに洋画を学ぶ1866年からその間に起きたことは、もっともよく記録が残されている点においてアジアの modernity との比較する上で重要性があるとクラークは指摘する。

この間に移入された諸言説は日本の主題や感性の表現によって変容し、それが double othering を生み出した。Parallel Discourses は日本画と洋画は double othering の立場からみれば併行する存在となり、日本的か西洋的かという問題に束縛されない、新たな言説空間を生み出し、モダニズムの力学と価値はそこに由来するとされる。New Authority Codes は、美術家を養成する体制と展示の機会の調整を通じて、評価を行う権威づけがなされており、近代においては東京美術学校や文展が担ったし、またこの権威に対応するいまひとつの形式で前衛が登場するとされる。Artistic Identity は芸術的な主観の成立を問題にしており、高橋由一においても日本の国力を増

強する実践として油絵を学ぶという情熱に動かされていたし、またその後の1870年代-80年代の日本画家、洋画家の主題には明治国家のために制作していることが明白に読み取られる。反対に、芸術的な主観が自己の表出に転換する1910年代には国家目標の追求が弛緩することになった。美術家が作品の言説と解釈の言説を連関させて自分の位置づけを確認するので、芸術的な主観が modernity を検証する重要な指標となる。

Stylistic Motivation では、モダニズムの特質としてスタイル自体が相対化される、あるいは異化されることを指摘した上で、さらにその要因として写真や複製技術の発展が作用しているのだが、そうした条件は日本、同統治下の台湾や韓国、さらに一部の中国でも整っていたと説く。そして、スタイルの移入という点でいえば、作品の言説上でのスタイルの移入と変容を見分けるのは難しくないとして、一方で二重の相対化による double othering では、洋画家にとっては、導入されたスタイル自体がすでに相対化されており、解釈の言説上では他のスタイルと批判的な距離が存在すると指摘される。

本論第二部にあたる Comparison of the Japanese Model with Other Asian Cultures では文字通りで第一部での検討事項に即して、他のアジア諸国との比較が実施される。まず Discourses では、アジア各国の文化的な背景の相異を述べた後、1930年代を図表化して整理している。つまり、①国家としての自立性（独立、ネオ＝コロニアル、セミ＝コロニアル、植民地）、②美術言説の発動者としての Euramerican art、③混合：多様な言説の隣接、④ネオ＝トラディショナル芸術と Neo-Euramerican 芸術が併行する言説という4項目である。たとえば、この図表で、日本は国家としての自立と併行する言説の欄に位置づけられ、台湾・韓国は植民地にして、併行する言説の欄を、さらに中国はセミ＝コロニアルと併行する言説の欄をそれぞれ埋めることになる。

Pre-History でも、まず各国の様相が概観されたのち、インドの一部を除いてアジア諸国にないのは、日本におけるような公式な美術のタイプと精巧なアトリエの体系であるという。また日本では作品の言説と解釈の言説に落差があったが、それは他国にもみられる状況である一方、中国との関係を長期間にわたり築くのは異例であるとされる。Proto-Histories では、日本はアジアでは例外的な存在とされるとともに、日本以外では、とくにタイとインドネシアでは半自立的な美術界が絶えず政治的な介入を甘受した。モデルとしての日本の史的なモダニズム経験については、アカデミー・リアリズムの導入と欧米との接触の領域の開拓が有効であるとされる。Parallel Discourses では、double othering によって隠蔽される難問があるとされる。議論するのが困難で、せいぜい可知だが、ひとつの文化において文化的に規定された知を

超えた場であって、ダブルバインド論で有名なベイトソンの「学習 Learning」とくに学習Ⅲの議論を援用して説明がなされる。New Authority Codes では日本の教育体系、それを支える展覧会機構などはインドや中国にもみられるが、ナショナリズムの介入によって度合いが異なる。前衛の登場についても、インドや中国、台湾で類似の状況があるが、植民地にされたインドでは反植民地の言説が前衛の政治的な位置を脱色する傾向があった。

Artistic Identity では、中国の郷紳の画家あるいはその階級のために制作した画家を除くと、アジアでは自己表現を実現したプレ＝モダンの画家は見出すことはほぼ不可能である。一方で、近代的な芸術的な主観の成立については日本と同様な状況をインドや上海などにみることができるとして、Stylistic Motivation では、まず日本における美術言説の複雑で長い歴史が単純な一般化や矮小化につながっていると警鐘を鳴らした後で、日本においては、Euramerica との一方的で溝の深い乖離の関係がスタイルそのものの相対化に対して、また技法的な表現を二義的なものとする近代的な転換に対して影響力を発揮したとする。このような関係は他のアジア諸国とは大きく異なっている。まず、移入されたスタイルが、求心的な言説の外部に留まる場合（中国）、つぎに広範な操作可能な技術的な方法の一つとなる場合（インド）、さらに美術言説ないし宗教言説の間の中心を示す指標となる場合（タイ）。そして、クラークは方法論的な懸念について触れ、アジアのモダニズムのスタイルについて、プレ文化的な、民族による差異のない時代における、部族的な意識の発動によって説明することに墮す危険性があると注意を促す。端的にいえば、日本の例は先行するものとして特権化されないということである。

結論となる Conclusion では、他のアジア諸国の modernity の前史を理解する上で、日本は有効な比較モデルであるが、一方で美術言説の確立の政治的な状況等においては否定的なモデルとなるとする。クラークは、美術言説の文化中心的な、あるいは国家的な機構がいかに頑強に存続しているかについて示唆することができたのではないかと述べ、つぎのように結んでいる（284頁）。

「ビデオカメラをもつアボリジニ、オーストラリアの浜辺で中国を描くスコットランド人、南管の音を聴きながら空際に自身の痕跡を残す、東京とニューヨークで学んだ台湾のミニマリストに、いつになったらわれわれの思考が追いつくのだろうか。」

要約するだけで相当な紙幅を割いてしまったが、本文だけで200頁を超える本書について紹介を兼ねて評することができるのが本誌のような雑誌の特権であろうから、諒とされたい。

さて、本書においては日本美術における近代が、幕末

維新から1980年代までの長い時間経過のなかで捉えられているが、それが編年体の歴史書とは大きく異なることは明らかである。各章が特定の問題設定をもって執筆されているので、それを集成した結果として当然とはいえ、これを読むという行為に対して、先鋭な問題群の突端を歩くような真摯な姿勢を読者は要求されるのである。過去から現在にむけて既知のできごとが、若干の視点の変化によって多少の起伏のある展開を交えて継起するような安穏な物語とは遠く隔たりがある。

最大の問題となるのは日本美術における近代 modernities、つまり複数の modernity である。近代をひとつのモデル、つまり単数をもって考えること自体に、すでに西欧あるいは Euramerica の近代 modernity を無二のモデルとする機構が作用することになり、それを前提として承認することになる。複数性は日本美術（さらに中国、東アジア等）の近代が経験した複雑な様相そのものに由来しているわけであり、たとえば日本画と洋画という日本美術の近代を規定する二股の基本構造を想起すれば、よく理解できよう。むしろ、そのような複数性あるいは多元性は日本に限られたことではない。アジアにおいて欧米的な制度を導入するなかで、形も違うだろうし、程度も違うだろうが、それが出現することになることは本書でもしばしば言及されている通りである。たとえば、2005年に日本（東京国立近代美術館）、韓国、シンガポールで開催された「アジアのキュビズム」展がある。これは「キュビズム」という定規によってアジア諸国の美術史を計測する試みであったが、複数性というのが浮き彫りになった。ただし、そこで確認される多元的な差異（たとえば1910年代と1950年代が併存すること）を最終的にどのように回収するのか、今後の美術史的な問いとして残されている。その美術史にどのような名称を冠するかも含めて。

この複数性の議論はまた double othering という欧米 Euramerica 発のスタイル等の相対化、異化の問題とも直結していよう。一方から他方への移転 transfer という現象とその現象によって惹起される事態をきちんと切り分けることもその一環といえる。したがって本書においては、美術史文献でしばしば発せられる語が見受けられない。すなわち、あの影響 influence という語である。異文化接触におけるプロセスの切り分けを阻んでいるのは、ひとつの近代が価値判断を押しつけるように、この語とそれからみつく一方的な力学の構図である。複数性・多元性による相対化はまさに価値判断の相対化と同時に生じることである。

こうしたクラークの理論的な戦略は、しかし、その一方で粘り強い着実な作業を伴っていることも見逃せない。ウィンザー＝タマキによっても指摘されているが、その一端は本書に付されている年表、さらに本書ではないが、

Modern and Contemporary Asian Art : A Working Bibliography というアジア美術に関する膨大な文献リストのウェブサイト [http://sydney.edu.au/arts/art\\_history\\_film/documents/BIBFINAL2005.pdf](http://sydney.edu.au/arts/art_history_film/documents/BIBFINAL2005.pdf) にかがえる通りである。九鬼周造の翻訳、日英交渉史を中心とした *Japanese Exchanges in Art 1850s to 1930s With Britain, Continental Europe, and the USA: Papers and Research Materials* (2001) もまた同系の瞳目すべき実績といえる。

ただし、本書を全的に理解するには、無視できない問題がある。すなわち、日本美術の modernities が基本的な課題であるために、読み進めるうちに、やはりアジア各地との比較について、さらに踏み込む余地が残されているのが明白になってくる。

大学においては韓国や中国からの留学生の増加、さらにそれにとまなう研究主題の拡大によって、また美術展のレベルで福岡アジア美術館あるいは国際交流基金アジアセンターに代表されるように、日本における同時代のアジア美術への関心は、アジア各地で近年隆盛したビエンナーレやトリエンナーレ開催も手伝っていようが、飛躍的に高まっているといえることができよう。また見逃せないこととして、展覧会自体が、現代美術の紹介に偏ることなく、歴史的な視点を加味したものが充実しつつある。昨年開催の「官展にみる近代美術」展（福岡アジア美術館ほか）は最新の成果である（しかし、その実現に美術館の多年にわたる活動が基盤となっていることは見逃せない）。結果として研究者のネットワークも次第に機能していよう。ただし、幅広いフィールドを踏破しつつ、着実に検証を続けるような研究者層という点でみれば、十分といえるのかどうか。この国の美術史学界で、たとえばタイやインドネシアの近代美術史についてアジア全般を視野に入れながら研究している人物を寡聞にして聞いたことがない。やはり、当たり前のことだが、調査研究には時間も環境も必要だからだ。

上述でも触れたように、その課題はクラーク自身が自覚しており、第一に取り組んだと思われる。オーストラリアという拠点もそれに味方していよう。この課題に正面から挑んだクラークは冒頭で触れた中国美術についての研究書 *Modernities of Chinese Art* (2009)、またアジア美術についての研究書 *Modern Asian Art* (1998) と *Asian Modernities: Chinese and Thai Art Compared, 1980 to 1999* (2011) を上梓している。本書のみならず、これらの書を読了することで、はじめてクラークの近代アジア美術論が総体として理解されることになる。上で引用した本書の最後の一文のように、われわれの思考がいつそこに到達するのかと嘆息をつきたくなるのは、クラークひとりではあるまいが、研究者のネットワークをさらに繋ぐことに努めつつ、たとえ小さな一歩でも踏み出していく必要がある。

なお、本書について指摘しなくてはならないのは、むしろ日本人でも読みが難しい固有名詞がある点は割り引くとしても、残念な誤植が目立つことである<sup>(4)</sup>。また、藤田作品の図版（15A-18、231頁）では、複写した書籍のノドがはっきりとみえており、美術書としての瑕となっている。

随所に鋭い指摘が示され、強固な理論的な基盤の上で議論が展開される本書は知的な *tour de force* であり、まさに及びがたさを感じさせる大著であるが、本書の大部分が1990年代に執筆されたものであるので、アジア諸国との比較を盛り込んだ最新の日本美術の *modernities* に対する総合的な見解を披瀝する改訂増補版の刊行を期待したい。

John Clark, *Modernities in Japanese Art*, Leiden-Boston: Brill, 2013, 343p., ISBN9789004236899

- 
- (1) 「筑波大学とシドニー大学の学術交流 芸術系教育研究組織を中心に」、筑波大学人間総合科学研究科、筑波大学芸術系、2012年。
  - (2) シンポジウム開催後、1991年にクラークが編者となって論文集 *Modernity in Asian Art*, The University of Sydney East Asian Series, No. 7, Wild Poney, Sydney が刊行された。
  - (3) Kuki Shūzō, *Reflections on Japanese Taste*, trans. John Clark, eds. Sakuko Matsui and John Clark, Power Publications, Sydney, 1997.
  - (4) いくつかを挙げてみる。41頁 Shimambara → Shimabara, diferent → different, 77頁 Yūichi → Yuichi (高橋由一)、91頁 Sōhachi → Shōhachi (木村莊八)、Gleize → Gleizes. (おむか・としはる)