



Title	日本の近代美術 : 欧米と比較して
Author(s)	原田, 平作
Citation	大阪大学, 1997, 博士論文
Version Type	
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/41049">https://hdl.handle.net/11094/41049</a>
rights	
Note	著者からインターネット公開の許諾が得られていないため、論文の要旨のみを公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、 <a href="https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed">https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed</a> 大阪大学の博士論文について <a href="https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed">https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed</a> をご参照ください。

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

氏 名	原 田 平 作
博士の専攻分野の名称	博 士 (文 学)
学 位 記 番 号	第 1 3 3 8 9 号
学 位 授 与 年 月 日	平 成 9 年 9 月 8 日
学 位 授 与 の 要 件	学位規則第 4 条第 2 項該当
学 位 論 文 名	日本の近代美術 —欧米と比較して—
論 文 審 査 委 員	(主査) 教 授 神 林 恒 道 (副査) 教 授 肥 塚 隆 教 授 奥 平 俊 六

## 論 文 内 容 の 要 旨

日本の「近代美術」の成立と展開には二つのアスペクトが考えられる。それは欧化主義と伝統主義、あるいは近代洋画と近代日本画の流れである。しかしまたそのそれぞれが、芸術の近代化というグローバルな動きの中にありながら、なおその固有な伝統をいかに表現することが可能かという課題に取り組んできたのであり、そこにヨーロッパの近代美術とはまた異なる日本の近代美術の独特の文脈が形成されてきたのだと言える。本論は単に、日本近代の美術に及ぼした欧米の美術の影響を面的に論じるのではなく、より広い視野に立って両者を比較検討することによって、「日本の近代美術」の独自性を浮かび上がらせようとしたものである。

本論文は三部からなり、「第一部 日本と西洋の美術—近現代への移行—」では、まず比較を論ずるに際しての、近代という転換期における欧米と日本の美術の状況が総括的に述べられ、続く「第二部 日本の近代美術 I」では、日本近代美術の展開におけるバルビゾン派、ミレー、セザンヌ、ゴッホとの関係、および東京に対する京都の地域性の特色がテーマ研究という形で展開され、「第三部 日本の近代美術 II」では、問題はさらに細分化されて個別的な作品研究および作家研究に及ぶという構成をとっている。

第一部は五章から構成されている。まず「第 1 章 美術と時」において、ルネサンス以来の西洋美術と日本美術の伝統の違いが、それぞれリアルに対象に迫ろうとする客観的表現と詩的で情感的な主観的表現において特質づけられる。しかし近代十九世紀末から西洋美術は自己発展的に、日本美術はその影響の下に共に主観客観合一的な表現を志向するようになったことが指摘される。続く「第 2 章 十九世紀と二十世紀のヨーロッパ美術」と「第 3 章 日本における東洋から西洋への転回」においては、この変容を具体的な美術史の事例に基づけて詳細な考察が加えられている。西洋近代美術の十九世紀から二十世紀への動きは、印象派の絵画をいわば座標軸として「前代批判的・フランス主導的・理想主義対現実主義のヴェルシャス意識」から「自律性の自覚・脱フランス的・表現主義対構成主義のヴェルシャス意識・自律性の自覚」への転回として捉えられる。これに対して、日本近代の美術が、その伝統的な「演画的・機知的・諷刺的」表現から、西洋的な写生と写実の影響を受けて、いかに「造形的・ヴェルシャス意識的・民族的」なものへ方向転換をなしたかか述べられている。

続く「第4章 美術と地域」および「第5章 美術と性」においては、前二章が通時的な、つまり時間を軸としてなされた西洋美術と日本美術の展開の比較であったのに対して、ここでは共時的な地域という空間的な広がり、あるいは性的問題にからめての比較がなされている。また前二章では、西洋美術の影響という前提の下に理論が展開されたのに対して、ここではむしろ問題を日本美術の側に引き付けて、われわれに身近な「京都市」と「東京風」、あるいは「大阪的」と「名古屋的」といった作風の地域性、または伝統的な「女絵・男絵」や「女手・男手」というジャンルの検討から始めて、これらの表現の対応関係をより普遍的な東西美術の比較にまで及ぼしうるのはないかと問うとともに、そこに民族的個性が発揚される基盤を探ろうと試みている。

さて本論文の核心部をなすのか、十二章からなるテーマ研究としての第二部であり、第一部に示された総括的な思想の枠組みを、個々の実証的な美術史研究を通じて論証しようとしたものである。そのうちの「第1章 バルビゾン派への郷愁」、「第2章 日本とミレー」、「第3章 日本とセザンヌ」、「第4章 日本とファン・ゴッホ」の四章は、日本美術の伝統と近代化にとくに甚大な影響力をもったヨーロッパ近代の画家たちを取り上げて、そこに日本美術の近代の歴史的な歩みを具体的に跡付けようとしている。

わが国に直接ヨーロッパの芸術運動の影響が及んだのは、工部美術学校の教師フォンタネージによってバルビゾン派が紹介されて以来のことであるが、論者によれば、西欧近代の美術史の展開において、ヨーロッパ絵画が日本画と最も近似していたのは、バルビゾン派から印象派の時期にかけてであったと見ている。それは都会の喧騒を嫌い田園牧歌的な世界へと惹かれていったバルビゾン派の自然観に、東洋の山水画の境地と一脈通じるものがあるからである。バルビゾン派の農民画家ミレーに対する日本人の関心は高いが、バルビゾン派的な風景画はついに定着することはなかった。それは、反産業革命的な要素を含んだバルビゾン派を、年を経るごとに高まっていった、明治近代の西洋志向がこれを受け入れることが出来なかったからである。結局、日本における西洋画は黒田清輝らの印象派を中心に展開することとなった。だがしかし、受容層としての一般の大衆の間には「バルビゾン派への郷愁」が深く根を下ろすことになったのである。

日本近代美術の歴史において、明治三十年頃から大正の初期にかけて、ミレー・ブームが起こっている。第2章は、この現象を中心として幕末から明治初期における前述のバルビゾン派との関係から始めて、日本におけるミレー受容の問題をその歴史的な消長において論じたものである。この日本におけるミレー・ブームは、田園に働く農夫といった一見変哲もない世俗画風なモチーフのうちに、一步踏み込んでそこに勤労尊重の徳目、あるいは宗教的無常観、ヒューマニスティックな愛情表現を認めようとする「人生観的共感」に基づくものであったという。ここに至って日本近代は、伝統的な主観主義と異質な西欧の客観表現との葛藤を経て、ようやくヨーロッパ近代の「理想主義対現実主義のヴェルシャス意識」を理解する段階に到達したのである。

十九世紀近代の「理想主義対現実主義の意識」から二十世紀の「表現主義対構成主義の意識」への転換点に位置しているのがセザンヌである。論者はこのセザンヌの立場を、フリッツ・ノヴォトニーの理論に拠りつつ「主観客観合一の意識」として規定している。ここに「再現から形態表現の絵画へ」という芸術の「コペルニクスの転換」がなされたのである。白樺派が中心となって日本に紹介されたこのセザンヌの芸術観を通じて、日本近代の洋画と日本画は改めて日本美術の伝統を見直すことによって、新たな日本的造形の可能性をそれぞれの分野において追求する機縁を得たのである。

こうして新たに獲得された「表現主義対構成主義の意識」をさらに増幅させたのが、現地の西欧に劣らず比較的早かった日本におけるゴッホへの熱狂である。高村光太郎の「緑色の太陽」に代表されるように、この時期の芸術家たちがゴッホの芸術の中に認めたのは、かつてのミレーの「人生観的共感」を突き抜けた「赤裸々な生の表現に対する共感」ともいうべきものであった。日本におけるゴッホへの賛美は、美術と詩、美術と文芸批評、美術と戯曲といった領域が互いに交流し合うことを通じてさらに高まり、技術を超えたところにある芸術の精神的意義が力説されるようになった。このゴッホへの熱狂が、日本における二十世紀芸術のフォーヴィスム的傾向を導いたのであるという。

続く「第5章 江戸末明治の京都の画家たち」、「第6章 京都派の近代的特質」、「第七章 国画創作協会が提起する諸問題」は、前四章が日本近代の洋画の問題を取り扱ったのに対して、伝統的な日本画の枠組みを越える新しい日

本近代の日本画の歴史的な展開を論じている。その際、近代性という問題を欧米との比較という観点から際立たせるために、最も伝統的な京都画壇の活動と動向をそのモチーフとして選んでいる。

まず初めに京狩野派、土佐派、南画系、円山四条派などの京都画壇の諸流派の系譜と特質が述べられ、さらにこの伝統を継承しつつ十九世紀近代へとその作風を展開していったプレ近代とでもいうべき過渡的な当時の画壇の状況が、系譜とともに提示される。京都的なものが意識されるのは、明治期になった東京に画壇の中心が移って以来のことである。そこにおいて京都的なものは、岡倉天心が掲げた理想主義の革新性と対比される。この革新的な東京風と京都的なものという、東西画壇の絡み合いのうちに日本画における「近代性」が析出されてくる。論者はここで、第三部の綿密な作家の各個研究と合い応じる作風分析によって、伝統的な「演出的・機知的・諷詠的」主観的表現から、近世の過渡的な「文人趣味の高踏主義対町人趣味の写生主義」を経て、主観客観合一の自覚に基づく「精神主義対感覚主義」に至る、美的意識における対立軸の変容としてその「近代性」を規定している。そしてこの日本画の近代的成熟を示す両極が京都画壇における村上華岳と土田麦僊であり、東京画壇では安田靉彦と小林古径がこれに当たるとされる。この時点において日本の近代絵画は、日本画と洋画の間を往来する可能性を見出だしたのであり、この動きを具体的に示しているのが、大正七年の国画創作協会の創立であったのである。

このような分析の結果に基づいて、改めて近代の日本画と洋画の展開を歴史的に跡付けるための可能性を提示しているのが「第8章 日本画と洋画」であり、そこからさらに「第9章 日本の洋画と京都の洋画」では、京都の洋画をモチーフとしてその地方性と将来性の問題が述べられている。「第10章 京都の近代版画」、「第11章 京都の近代彫刻」、「第12章 京都の近代工芸」では、同様の問題が芸術の各ジャンルにわたって詳細に検証されている。

全部で十一章からなる第三部を構成するのは、主として明治、大正、昭和前期の作家研究である。ここで取り上げられる作家の多くは、京都を中心に活躍した芸術家たちである。およそ時代順に、まず近世性と近代性をあわせもった富岡鉄斎から始まり、美術教育の幸野樗嶺、洋画と日本画の間に揺れた田村宗立、京都に洋画を根付かせた浅井忠、西洋近代の転換期のマネにも比較できる日本画の竹内栖鳳、これに相対する東京の横山大観と菱田春草の革新的画業、閨秀作家として名高い上村松園、精神主義と写実の相克のうちに宗教的表現を目指した村上華岳と石川晴彦、二十世紀的造形性に水墨画的東洋精神を内在させた須田国太郎、日本画の世界に抽象画を導入しようとした堂本印象、そして最後に福田平八郎の日本画に潜む工芸デザイン的性格が次々に論じられ、京都の近代美術についてあるゆる角度から照明が当てられ、逐一作品に即して各人の芸術についての詳細な検討と分析が加えられている。この第三部は本論の理論的な展開の骨子を実証的に根底から支えている、いわば土台の役割を果たしていると言っても良いであろう。

## 論文審査の結果の要旨

日本の「近代美術」についての研究の歴史は、それほど古いものではない。というのは、いわゆる日本近代の絵画、彫刻、工芸などのそれぞれのジャンルについて、あるいは個別的な作家研究、特定のテーマ研究といったものは、それこそ枚挙にいとまがないか、漠然と明治以後を近代として規定する歴史区分によるのではなく、日本美術にとっての「近代性」とはいったい何かという問題に着目して、その歴史的な文脈を明らかにしようとした企ては、おそらくは河北倫明氏の研究をもって嚆矢とすると思われるからである。

本論文はこの研究の系譜につながるものである。加えて、この研究のユニークさを特長づけているのは、こうした「近代性」に向けての問いが、平行する欧米近代との比較を通じて発せられている点であろう。そのためには、十九世紀から二十世紀に及ぶヨーロッパ近代の美術についての確固とした知識と理解が前提されなければならない。論者がこれをなしたのには、その最初の美術史研究の出会いに、フランス近代の歴史的座標軸を形成する印象派、そしてその原点ともいうべきクールベとその周辺のフランス・リアリズム絵画についての研究があったことを知らねばならない。

次に注目すべき点は、論者がかつて京都市美術館に勤務し、数多くの展覧会の企画に関わり、現場で生の芸術作品に触れる機会を持ったことを通じて、アカデミズムの美術史研究者にややもすれば有りかちな観念的見方とは一線を画する、作品に即しての具体的で実証的な眼差しによる記述を行なっていることである。その詳細な作品分析と記述の上に、さらに実証的な文献資料を駆使して、作品あるいは作家のそれぞれについての美術史的な位置付けと解釈が試みられているのである。この論者の特長が遺憾なく発揮されているのが、第三部を構成している各研究であろう。これに比べると、第一部は若干図式的に過ぎるのではないかという印象を受けるかも知れない。だがしかし、第一部はあくまで論者の長年にわたる実証的な個別研究の膨大な成果の積み重ねを踏まえて、そこから引き出された歴史的総括であることを、ここで改めて確認しておく必要がある。

現実の歴史的時間から見て必ずしも平行しているとは言いがたい、欧米と日本における「美術における近代」を、いわば絡めて論じるための方法論的な基盤として論者が取り上げたのか、フリッツ・ノヴォトニーの理論である。セザンヌの絵画の出現により、ヨーロッパにおける十九世紀から二十世紀近代への芸術革命がなされたとされるが、論者は第二部を中心に、その中でも「日本とセザンヌ」の問題を論じることを通じて、このノヴォトニーの「主観客観合一の意識」を、遅れてきた日本近代の洋画の展開においても歴史的に跡付けてみせたばかりでなく、日本画の近代性の確立を読み取るキーワードとしても用いている。これによって論者は、日本における洋画の歴史の近代のみならず、日本画の歴史の近代をもひとつの歴史的な文脈に撚り合せることに見事に成功している。本研究は紛れもなく「日本の近代美術」の何たるかを読み解いた、数少ない優れた論考であると言えるであろう。

その上で、さらにこの研究を特徴づけている独創的な視点がある。比較論にせよ日本美術の近代を取り上げるとき、これまでつばら東京を中心とした芸術の動きのみが問題とされてきた。ところがこの論考はむしろ、古い伝統を持つ京都の芸術の動きに比重を置いている。その狙いは、すでに「論文内容の要旨」で触れたように、美術の「近代」を「伝統」と対比することで、問題をより鮮明な形で浮かび上からせようとしたひとつの巧みな戦略であったとも考えられるが、またこれまで東京を中心に一面的にしか論じられてこなかった日本美術の近代を、その全体像において過不足なく捉えるための当然の処置であったとも思われる。ちなみに論者は近代から現代に及ぶ京都画壇の研究者として斯界に知られた存在であり、この論文は別の角度から眺めるならば、諸芸術ジャンルにわたって歴史的に綿密に考証され整備されたその第一級の資料的価値において、それこそ京都美術の近代を知るためのエンサイクロペディアとして評価することも可能である。その意味で、本研究は学位請求論文としての学術的質の高さとともに、広く啓蒙書としても読まれうる幅の広さを有している。

もう一度、論文のコンテクストを振り返ってみるとき、全体として作品の評価や芸術家の歴史的な位置付けに関してやや逡巡したり、判断を保留する傾向が見受けられる。これは独断の評価を出来るだけ避けたいという、慎重な論者の学問姿勢によるものであろうが、このために「近代性」という主題を追求する論理の展開や筋道が見えにくくなっており、そこにいくばくかのもどかしさを感じないわけではない。しかしこれはあくまで、評者の私的な感想に留まるものである。

以上見てきたように、今回提出された原田平作氏の論文「日本の近代美術—欧米と比較して—」は、日本近代美術の歴史の解釈に、欧米との比較というユニークな視点に立って新たな地平を開いた優れた研究であり、主査、副査ともに一致して博士（文学）の学位を授与するに値する論文であると認定するものである。