

画家たちの西洋体験とアジアへのまなざし¹

児島 薫

1. 「東アジア」秩序の転換

今回の展覧会のメインタイトルは「東アジア」という言葉が用いられ、副題では「アジア」となっているものの、両者をあわせて「日本近代美術はどう東アジアを描いてきたか」が本展のテーマであると考えてよいだろう。対象とした「東アジア」とは、カタログ序文によれば「台湾、朝鮮、中国、満州」である。作品を見渡すならば、それはおよそ、日清、日露戦争以後日本が統治した地域、および十五年戦争の間に日本軍が侵攻した地域であることがわかる。これらの地域を日本との関係性においてひとくくりにし、「日本人」画家によって描かれる対象として捉え、論じる、という枠組みは、かつての力関係をもう一度持ち出すような危険がある。序論のなかで企画者は、「日本近代」が最も近い他者（果たしてそれは「他者」なのかも含め）をどのように扱ってきたのか」といった問題提起をしており、近代の日本人画家たちが、ヨーロッパと「アジア」のあいだで、どのような立ち位置に自らを置くべきかを模索した事情にも目を向けている。しかし、くり返しになるが、本展の枠組みが、描く側としての「日本」と、「日本人」によってとらえられた「東アジア」のイメージ（序文では「近代日本が関係を持った地域」という言葉で表現されているが）と定義されている以上、ポストコロナリズムの議論を踏まえる必要があるだろう。

もちろん、欧米で成熟したポストコロナリズムの議論を、日本と「東アジア」との関係に単純に応用することはできず、あらたな議論を構築しなければならないだろう。日本と「朝鮮」の歴史だけをとって、イギリスとインド、フランスとベトナム、というようなキリスト教文化を基盤とする宗主国が、非キリスト教文化の地域を植民地とし、「他者」として見た関係とは、当然異なるからである。

そのためには、近代の状況だけを考えるのではなく、これらの地域の相互の関係が、近代化のなかで、どのように変化したのか、という視点でとらえることが有効であると考えてきた。この問題については、すでにくり返し述べてきたので、要点だけを略述する²。近代以前の「東アジア」は中国を中心に周辺諸国が「華夷秩序」を築いており、日本もまたその枠組みの中で周辺諸国と貿易をおこなっていたとの見方は、歴史学では80年代から主張されている³。大島明秀は、「鎖国」という考えかたは実は近代日本がつくりだしたものであったことを明らかにし、近代日本は江戸時代に対するのと同様に、アヘン戦争以前の中国や朝鮮などに「非西洋」、「非文明」、「非進歩的」の表象である「鎖国」概念を付与した。「鎖国」体制からいち早く脱出し「開国」した日本が、これらの東洋諸国に対して優位であるとする自己像を確立する営為でもあった」と指摘している⁴。アヘン戦争以後清朝が弱体化したことを契機に、華夷秩序は崩壊に向かった。これにより周辺諸国にナショナリズムがおこり、西洋化の力を借りて中国の影響を断ち切ろうとし、西洋側もこれを利用するなかで⁵、日本もまた西洋化によって中国文化圏から離脱しようとするようになる。そのプロセスを以下にみてみよう。

2. 「東洋」による再編

近世後期には中国の文人趣味を範とする意識が知識人のなかで共有されており、それは明治になってもすぐに廃れるものではなかった。むしろ、開国以後、中国の文物は日本に一層流入した。文人趣味の一つである煎茶会は盛んにおこなわれ、1893年に住友家第十五代当主となった住友春翠も、まもなく煎茶器や古銅花瓶を購入しはじめ、中国青銅器と明清画のコレクションを築き、住友家に来賓を迎えた折には、しばしば文人画家である村田香谷、野口小蘋に席画を依頼している⁹。明治20年代には、文人趣味は、まだ十分支持されていたとみてよいだろう。

しかし一方、明治政府のもと、対外的には万国博覧会などを利用して日本という国を示す必要があり、また国内的には「国民」意識を育成することが急務であった。1889年に大日本帝国憲法が公布され、同年に帝国博物館が設置されるなかで、東京美術学校が開校し「絵画」としての日本画教育が始まったことは、日本のナショナル・アイデンティティ構築のための一連の動きととらえられるべきであろう。佐藤道信氏が論じたように、「絵画」という言葉は、中国的価値観を反映した「書画」という概念から「書」が排除され、「絵」と「画」という語を組み合わせでつくられたものであり、展覧会制度が整えられていくなかで「書」や「南画」、「文人画」が冷遇されていった⁷。さらに、日本は、「西洋」の対概念としての「東洋」という言葉によって、中国ではなく日本を中心として過去を捉え直す試みをおこなっていった。歴史では「東洋史」が、美術では「東洋美術史」が構築され、特に「東洋美術」を冠した本の出版は1920年代から30年代にピークを迎えたことが指摘されている⁸。

第3回内国勲業博覧会は1885年開催予定であったが延期され、紀元2550年である1890年に実現したが、当初は佐野常民によって「亜細亜大博覧会」としての開催が検討されていたことが明らかにされている⁹。佐野のねらいが単純に万国博覧会開催へのプロセスとしてであったにせよ、日本が「亜細亜」を組織して欧米に対するアピールを行おうとしたことは、後に日本が中国中心ではなく日本を中心とする「東洋」の枠組みをつくりだしたことに先行する点で、注目に値する。そしてこの第3回内国勲業博覧会の美術展覧会では、よく知られているように、油彩画も出品された。先行する2回の内国勲業博覧会でも油彩画は出品されたものの、1881年の第2回内国勲業博覧会の翌年に開かれた第1回内国絵画共進会では洋画は除かれ、東京美術学校でも西洋画教育が行われない状況のなかで、政府主催の博覧会に油彩画の出品が認められたことは、当事者たちにとっては大きなことであった。しかし1893年のシカゴ・コロンプス博覧会では政府が油彩画の出品に消極的であり、結果的に明治美術会が出品を見合わせたことを考えるならば、「本家」である欧米には油彩画を送らないが、「アジア」を意識した展示には油彩画が含まれたことになる。

原田直次郎による出品作《騎龍観音》には画面に紀元2550年の年記がある。従来この主題は当時の国粹主義的な風潮を意識した選択と解釈されてきた¹⁰。しかしアジア博

