

はこの年に下命されたものなのか、明治二十四年十二月三日付の『東京朝日新聞』は「キヨソネ氏の名誉」と題して「大蔵省印刷局備教師キヨソネ氏ハ此程満期となりしを以て更に宮内省へ備入になり我 天皇陛下の御肖像を彫刻すべき旨命ぜられたるに付同氏ハ大に之を名誉とし目下丹誠を凝して彫刻中なりといふ」と報じている記事は、それを意味するのだろうか。いずれにしてもキヨソネは、退職後も『明治天皇御軍装』の制作に専念

するため、以前と変わることなく印刷局の自分の部屋に通勤している。そして明治二十六年（一八九三）十二月二十五日に「天皇陛下御尊影ノ印刷成功ス」（『印刷局沿革録』一四三頁）と、実際に銅版制作に取り掛かってからでも少なくとも二年半余の時間を費やした、キヨソネの最大で、最後の銅版（銅版）作品『明治天皇御軍装』が完成し、印刷に付されている。それに対して明治政府は、翌二十六日付で「元印刷局雇伊国人エドアルド・キヨソネに金二千五百円を賜ふ、予て命ぜられたる宸影銅版の調製を竣成したるを以てなり」（『明治天皇紀』第八、昭和四十八年三月三十一日、三五六頁）と、退職時と同様、迅速、かつ手厚くそれに報いている。

『明治天皇御軍装』は、単色ながら白と黒の陰影に富んだ格調高い肖像を、微細で多様な彫刻技法を駆使して作り出されている。その巨大な銅版を、『印刷局沿革録』「印刷」の項に

「御尊影ハ最大ナル凹銅版ニシテ印刷上最モ技術ヲ要スルモノナリトス
凹版印刷ハ初メブリユツクノ教授ヲ受ケシモ技術進歩シ十三年以降ハ総
テ本邦人ノ手ニ成リ遂ニ此光榮ナル印刷ヲ為シ得ルニ至レリ」

と特記されているだけあって、日本人の手によって、均一で、斑なく刷り上げる印刷技術は、まさに日本に於ける銅版技術の集大成の観がある。

次回は、今回入手した作品を中心に、作品そのものについて具体的に検討してみたい。

近頃とみに——近代化とグローバリゼーション

森 仁史

このところずっとジョアン・ジルベルトを聴きつづけている。始めは擦り切れて疲れた頭脳に眩くような歌声と穏やかでいて思いがけなく自在なギターにただ聞きほれていたのだが、そのうち次第次第に思いが広がっていった。

まず一九三〇年代ブラジルに生まれたボサノヴァはサンバを母胎としているのだが、世界で受容されるにはアメリカに渡りモダン・ジャズの助けを借りた。これによって口承芸能としての民俗音楽から時空を超えて共有されうるワールド・ミュージックへと飛躍できたのは事実だろう。つまり、ジャズが世界に確立した普遍的なポピュラー音楽の土俵にあることでボサノヴァが世界標準の指標に手がとどくようになったのだ。山下洋輔が言うには、あるアメリカでの記者会見で、ジャズこそがボサノヴァをうらぶれた民俗音楽の世界から一躍世界の注目する舞台に揚げてやったのだというジャズ帝国主義ともいべき優越意識があるのだ、と。ありがちなことだろう。

しかし、よくよく考えればそのジャズもアメリカに奴隷として連れてこられたアフリカ人がブラスバンド用の楽器を与えられたことに始まり、西洋音階からはみ出た彼らのブルーススケールが白人にはエクゾチズムとして物珍しく面白く感じとられることから始まったのだ。それが音楽産業が急成長した国に定着し、いやさせられたことによってジャズとしての自己確立を達成し、あまつさえ音楽としては唯一「モダン」を身にまとうことに成功したのだ。

おぼろげな我が記録をたどると、最初ブラジルは日本から移民する国と

して名を覚え、一九五八年に移住五十周年の記念切手が発行され、移民船のニュース映像とともに小学生の脳裏に刻みつけられた。笠戸丸と南米大陸をデザインしたのは渡辺三郎で、印刷局の東角井良臣が製版した。官の仕事のせいばかりでデザイナーとして名が登場することはないが、二人とも東京高等工芸学校工芸図案科を卒業し、永く切手デザイナーで手腕を発揮している。その次は運動会の万国旗のなかで南半球の星空を描いた妙にすつきりした国旗にであい、そこに哲学者コントの「秩序と発展」という言葉を記す国としてだった。

《黒いオルフェ》が日本で公開されたのは安保闘争真っ盛りの一九六〇年七月であった。《アントニオ・ダス・モルテス》(グラウベル・ローシャ、一九六九年)は六〇年代末のカウンターカルチャーの波のなかでゴダールと同様に自主上映で見た。このときには、ラテン・アメリカは西欧的近代化に対する対抗軸としての第三世界の象徴と考えられた。ローシャの映画はホブズボウム『原初的反抗者』(中公新書)への関心と同様に工業化Ⅱ近代化へのアンチ・テーゼとして受け取られ、国内では沖縄、アイヌ・モシリが辺境として意識されたことも軌を一にするはずだった。いまその訳者が文化庁長官を務める時代に我らは生きており、確実に何かが変わったことを意識しないではいられない。一九八五年というデジタル時代にはやや早すぎる時期に、『未来世紀ブラジル』(テリー・ギリアム)などというSF風に未来を予言するのにブラジルが選ばれたのはきつとO・ニーマイヤーが精魂込めた首都ブラジリアのせいに違いない。でも、そんな首都をつくらうとする国だったのだ。かようにブラジルは私にとってそれぞれの時代に歴史や文化の転換点を意識させるといってまでまことに象徴的な存在のように感じられるのだ。

今はその名を変えた東京国立文化財研究所で、韓国の美術史研究者がその研究発表の冒頭で彼らにとつての近代は一九四五年に始まると話すのを聞いたとき、胸を衝かれる思いをした。彼らにとつて植民地支配の間に展

開した様々な近代化は不当な価値観の強制的な移植であつて、近代は解放独立から始まるという見識である。ブラジルでは文学者を中心とした一九二二年の芸術週間が文化による近代化の号砲となった。この活動にとつて民衆音楽としてのボサノヴァがナシヨナル・アイデンティティとして重要な位置を占めていたミュージシャンもそのことに意識的だった。ブラジルが地球の反対側の国の我々にとつてその音楽で近代の相対化を促す役割を果たすのはあながち的外れではないように思える。

そんなことを考えているときに、旅先のテレビで久しぶりに映画を見たら、『C'est quoi la vie?』(フランソワ・デュベイロン、二〇〇二年)というどこかの首相の口癖のような「うつくしい人生」という邦題がついていた。内容的には美しくないけど人生つて何、というところだった。基本的に殆ど意図的な効果音を求めない映画だったが、時折流れる音数の少ない音楽が日系ブラジル人イアン・ヤマコシの琴の演奏だったことが印象に残った。つまり、現代フランス人監督が世代の意識を描くときに必要とした音楽がフランスの風土とは無縁な生い立ちの音楽でよかつたということだ。そしてそれが違和感なく私にも沁みこんだ。これらは総体として現代のポーターレスあるいはブルーリズム状況を如実に表わしているのではないだろうか。映画がひどくまっとうな人生とは何かを問おうとしているのと等価に、この入り組んだ文化の錯綜は我らにとつて何なのかを考えるべきだと思わせたのだ。

さて、尾崎豊ほどにマエフリが長くなつてしまつたが、本題は日本近代である。美術工芸にとつて量的にもっとも豊かな遺産であり、技術であつたのは陶器に違いない。近代以前に喫茶を通じて鑑賞と銘品評価が積み重ねられた。それが伝承と真贋の世界であるんで近代的な歴史研究とは意を異とすることも間違いない。近世までに形成されたこの指標が厚かつたために結果としてそれは異なる方法の研究が妨げられることになつた。それで、最初の学術的な研究を標榜する陶磁器研究会の発足が大正三年と

やや遅かったことが首肯できる。この中心が大河内正敏であった。大河内は明治十一年十二月六日大多喜松平家の嫡子として生まれ、十六年から明宮（大正天皇）の御相手を申しつけられた。明治二十四年学習院初等科、三十年中等科に進んだが、三十一年に大河内家に婿入りした。この大河内家は知恵伊豆で知られた松平信綱家が改姓した家系である。三十三年に東京帝国大学工科大学造兵学科に入学し、三十六年卒業に際し成績優秀の故をもつて銀時計を下賜された。同科では鮎川義介と同期であった。大河内の活動はかなり鮮明に次の四つの時期に分けられる。

造兵研究—明治三十三年—大正六年 銃とその弾道の研究が中心で、大正三年東京大学で工学博士の学位を得たのは論文「線砲身の横強」によってだった。「科学報国」こそ大河内の身上であり、信念だった。明治三十六年卒業とともに専任講師、翌年助教教授、三十九年からは造兵第一講座を受け持った。彼は同学科初めての非軍人教員であった。

陶磁器研究—大正二年大河内が主唱して東大教職員の同好の志によって陶磁器研究会が結成され、三年三月七日に第一回が開かれ、毎年八回ほどの研究会が続いた。大正五年これが彩壺会に発展し、大河内は茶陶に美術的評価を確立する活動の先頭になつたことになった。昭和四年三月には新たに設置された国宝保存会委員となった。

政治活動—大正四年貴族院議員に当選、研究会に所属した。大正七年「工業ノ進歩発達ヲ図ル」ことを目的とし工政会創設に参加し、大正十二—十三年、昭和二—四年に会長を務めた。しかし、長男信威が東京帝大在学中に左翼活動のために捕縛されたため、政治活動は断念したようである。理化学研究所—大正六年創立から、大河内は物理学部長として創設に参加し、大正十年所長に就任した。戦時下には大河内の思想は総力戦を推進するものだった。

大河内が世にもっともよく知られるのは理化学研究所長としてであり、同所は「純正科学たる物理学及び化学の研究をなし、また同時にその応用方面の研究を為す」ことを目的として設立され、理研重工業（ピストンリ

ング製作）、理化学工業（鑄物製作）を始め昭和十四年当初には四十七社に及び世に理研コンツェルンと呼ばれるまでになった。大河内の信条は「理研の支配下にある資本で経営することであり、金融資本の介入を忌避していた。大河内によれば、「資源に代るものは科学である以上、科学を振興すれば持たざる国も持てる国となる」のであり、理研はその実践にほかならない。このことだけでも大河内が単なる自然科学研究者ではなく、工学の社会的貢献と社会的地位確保にきわめて積極的でありその成功を克ち得た指導者であることがわかる。

工学研究者、実務者の地位向上のため工政会を組織し、「工政」を創刊し、自己啓発と社会啓蒙活動に務めた。その一環が昭和三年の大礼記念国産振興東京博覧会（上野竹の台、池之畔）であり、国産工業製品の優秀さを宣伝することを目的とした。そのなかで、演芸館では宮内省舞楽、活人画が、音楽堂では新国劇、シューベルト百年祭、石井漠が公演し、人類館には冷泉開教による世界の土人—〇六種（本物のインド人を含め）が展示された。柳宗悦らに民芸館を設けさせた。このとき大河内は審査総長を務めたが、装身具、衣服付属装身具は東京高等工芸学校校長であった安田祿造が務めたが、安田の出自は忍藩士であり、この二人はかつての主従にあたるわけだった。

大河内の思想のなかでは富国の手段への提言が日本の産業全体にとってより影響が大きかったのだが、農村工業と称して工業生産の拠点を農村に分散することを提唱し、それを理研企業により実践成功させていた。大正十四年には「農村問題と科学」と題するパンフレットを自主製作し、国家総動員の基盤として農村部の産業育成を両院議員に訴えた。この趣旨は議員以外に政府部内の革新官僚にとつても検討に値する内容であった。それは彼の理念が優れているばかりでなく、子爵、軍事研究者、コンツェルン経営者を兼ね備えた類稀な人物としてのプレステージゆえとしていいだろう。こうした戦時の政策決定の方向にすら影響を与えうる人物であったからこそ、戦後は巣鴨に収監されなければならなかったのだ。

陶磁器研究会は、会員は松本亦太郎、関野貞、塚本靖、大月快尊、寺田精一、速見湜、柴田常恵、藤懸静也、上野直昭で、心理学科福手の奥田誠一が幹事役だった。会費は一回十銭で、煎餅をかじりながら午後四時に始め五時までで散会するといような集りであった。技法素材の研究、歴史的系統の検討など体系的な陶器研究が珍しかったせいか学外の関係者も参加するようになり、会員は七十余名にまで増え、彩壺会として会の組織を改めた。これ以前には後藤牧太が中心となつた品陶会が催され、今泉雄作らも加つていたが、やがてこちらに合流したようである。彩壺会は研究成果をもとに盛んに講演会を開催し、それらは大正九年から二、三十ページのパンフレットとして印刷刊行され、大正末年までに三十冊に及んだ。最初に発行された「柿右衛門と色鍋島」を始めじつに半数が大河内の著述であった。のちに民芸運動に参加する田中豊太郎も大正五年に上京した頃は彩壺会の講演会に参加したという。彩壺会では陶磁器のあらゆる分野について扱われ、横河民輔が中国陶磁について、富本憲吉が図案について講演している。

大河内の関心がそうであったが、陶磁器研究会の活動は専ら国焼に向けられていた。大河内のコレクションも三浦乾也、楽焼が中心であり、それは終生変わらなかつた。大河内はその著「陶片」(鉄塔書院、昭和八年)で、「支那では遠く三四百年も昔から、官窯に於ける磁器の製作には、凡てが分業制度であつた。……形態美も無い、芸術的観念も、良心もない……最後の焼き上げの釉葉の色が目的である」従つて、「今日から見て稀なる珍品であることは申す迄も無いが、芸術的価値が何処迄あるかは疑問であると思ふ。偶然で出来た稀品であるから価格は高い」と断定している。これに対して、日本では「土を捏るのも形を拵へるのも、それから釉を掛けるから焼くまで、ほとんど全部一人の陶工がやつてゐる。であるから本当にその陶工の精神を打込んだ芸術品が出来て来る」と対比している。

戦後最初の著作「楽ちゃわん」(寶雲舎、昭和二十二年)のなかで、もとと芸術に関心があつたが、作品に親しむようになったのは明治末からだ

述べ、しかも大河内は茶の趣味とは無縁だった。喫茶のなかの賞玩以外でも、焼き物に芸術的感興を十二分に感じた大河内は茶碗を「立体芸術として見て行きたい」と考えた。それは茶会や来歴は「たしかに骨董としての茶器の価値を高めるが、芸術価値とは別のもの」だと考えた。こうした主張は確かに作品そのものを評価しようとする点で従来の骨董趣味とは隔絶した立場であり、古社寺調査で岡倉やフェノロサが国家権力をかりて推し進めたのに続く近代的な鑑賞の追求といふことができよう。つまり、多くはコレクター所蔵であつた茶碗をそれが育まれた伝統世界から切り離し、個々の作品として美術という近代の土俵にのほせようとしたのだ。しかも、それを大河内というまさに伝統から出自した人物が手がけたところにこの時期と人材が日本的な近代が現実になろうとしていた転換点を見ることができよう。そして、それは下手物を称揚した民芸の立場とも通底する視点ではなからうか。

さらに、西洋とも中国とも異なり、日本の陶磁器が応用芸術として発達したのは「器物其物を使ふ時に、快感を与へると云ふ処を狙つて発達してきた」ところに大きな特徴があると述べている。と同時に、「工業の生産品と工芸品とは同じ窯業でも全く別である」と主張した。これはつまり、明治期に輸出振興を目指した日本の陶業が大日本窯業協会(明治二十五年組織)に一本化されていたのに対し、ここに至つて鑑賞と生産の対象とを鮮明に峻別しようとしていたことを反映している。

こうした大河内の姿勢は彼の後半生の活動を考え合わせれば、きわめてナシヨナリスティックなものであり、どのようにすれば日本が世界的になりうるかという志向と無関係だつたとは考えにくい。なにしろ、明治四十一〜四十四年に海軍技師としてドイツ、オーストリアに私費留学したあとなのに、第一世界大戦の戦争準備に対する軍事生産の状況を確認するために大正六年再度フランスはじめヨーロッパ各国を巡歴する程なのだから。だがしかし、大河内は幼少から絵筆に親しみ(挿図)、自邸や別荘の造園に熱意を持ち続けたのであり、そうであるが故に若くして興味を示し

一寸

第三十一号 二〇〇七年八月

新・旧刊案内31

書痴、戦時下の発禁本を読む そのⅢ

青木 茂

第三十一号目次

新・旧刊案内31

青木 茂 1

書痴、戦時下の発禁本を読む そのⅢ

武内桂舟晩年の資料から

岩切信一郎 8

行方不明後の《藤牧版画》の足跡(1)

大谷 芳久 14

—藤牧版画の後摺りについて17

百武兼行とハーディングの図画教授書

金子 一夫 21

無謀なる仕打ち

丹尾 安典 24

キヨソネ作《明治天皇御軍装》制作ノート(一)

森 登 30

銅・石版画遺聞27

近頃とみに——近代化とグローバリゼーション

森 仁史 34

■書書遊遊 桂ユキ子・中林洋子の装幀本など

山田 俊幸 38

赤紙の表紙手擦れし

国禁の

書かみを行李の底にさがす日

啄木

■現代日本に取材の自由はあるか、報道や出版の自由はあるか。あるに決っている、などと甘く言ってはいけない。こと天皇家に関しては、ない。新聞などでも誰が撮るのか人間味のないお仕着せ姿を僕たちは見ていられない。各社のカメラも法によらない強力な規制に慣らされて、規制の枠をはみ出さないように慣らされて撮っているようである。検閲のあった頃——現在でも皇室関係は検閲がある——どこを伏字にするかは編集者の悩みの種で、自己規制——これがいけない——によって後退した方が楽であったろう。伏字を多くしなければならぬ小説や論文は注文するのを控えるようになったろう。

・細木原青起ほか『当世商売かたぎ』昭和十三年十二月二十五日(十六年一月三十日、二版)、会沢眞佐刊、B6判、二九四ページ

という、図版ばかりで何の出版説明もないつまらない本がある。なぜそんな本を買ったかといえば僕がつまらない人間だからである。この本の目次の一部を僕の落書きとともに挿図とすると、細木原青起の七点と田中比左良の四点が削除されている(比左良のは目次にあつて本文にない)(図1)。「昭和発禁年表」などに初版の十三年末から十六年初頭までには、この図書の発禁記録はない。僕には要らざる自己規制のように思われた。ある日、これはあれじゃないか、と思ひ当ることがあつて、