



5 《不忍之池》(上・集英社版「司馬江漢」より、下・新出)

江漢の目鏡絵の青・濃緑・淡緑・朱といった使い分けが、殆んど施されていない。その作品をモノクロでコピーするとそれらの色は飛んでしまった程の淡彩(図5)で、彩色自体が目鏡絵として何ら効果的なものであるとは思われない。所蔵者が「先年出回った田中恭吉の版画のようにコピーの上に水彩で彩色したのでしょうか」と疑問を呈するほどである。しかし、版の押圧痕(プレートマーク)も残り、手触りも凹版特有の確かな凹凸を示しており、おそらく墨版のみで伝存していた《不忍之池》を入手した人物が、江漢の目鏡絵には彩色が必要とばかり、ごく近年、着色したものと推測される。

このような事例を新たに目にした時、浮世絵版画が絵師によって主版に色差しの指示をしたのと同様、江漢も墨版の銅版に彩色の指示をしていたにしても、明治の砂目石版の着色ではないが、他人がそれに準じてその都度彩色したのではないかと考えさせられる。但し、田善と異なり、歿後に江漢の銅版画が摺られたという可能性はおそらくなかっただろう。

### 転回点としての新芸術

——アール・ヌーヴォー 箕作元八日記を読んで

森 仁史

一九〇〇年パリ万博はヨーロッパからみれば、アール・ヌーヴォーによって美術・デザインが根源的な意味で脱近世を開く糸口となった転換点であり、日本美術からしてもやはり表現技術の学習と概念の移植の両面によるヨーロッパ模倣からのやはり転換を悟る重要な機会となった。アール・ヌーヴォーは必ずしも明確な綱領をもつものではなかったが、少なくともそれまでの歴史洋式から離脱して新しいスタイルを形成することを制作者が意図した点において革新的だったとすべきだろう。ここにジャポニスムが流れ込んでいることはパリにおける主唱者であったS・ピングのジャポニザンとしての美術遍歴からも容易に指摘できる。

この一九〇〇年パリ万博に多くの日本人が渡航し、見識を共有したことは何よりも日本の近代化の一定の成果であり、ここでの体験もしくは挫折が日本美術にもたらした影響は見逃すことができない。目論見どおりフランス語版日本美術史を *Histoire de l'art du Japon* と題してパリで刊行し(日本語版は翌年刊行の『稿本日本帝国美術史』、万博会場での古美術の展示も計画通り進めることができ、国家が文化政策を国家目標に沿って計画し実現できたことは明らかに大きな進歩だった。こうした日本での準備の順調さは大量の渡航者で仕上げられ、近代国家日本を実感できるはずであった。

しかし、多くの関係者が日本絵画が西欧絵画にとっても太刀打ちできないという現状を認識した。これは岡倉覚三が構想した伝統技法による日本絵画の敗北を意味するのだが、彼らはこの時を同じくして政策担当部署か

ら離脱してその責を問われる立場になかった。打ちひしがれたのは東京美術学校西洋画科を始めとするむしろ西欧派であったのは皮肉なことであった。しばしばその言動が引用されるように、東京美術学校からフランスに派遣された浅井忠はその代表格と見ていいだろう。また、浅井の言説や行動はアール・ヌーヴォーに着目し、そこから工芸にのめりこむ糸口をつかんでいる。そこには明らかにアール・ヌーヴォーへの共感と浅井なりの咀嚼が読み取れる。彼が後に赴任する京都で同時代に活動した神阪雪佳がひどくアール・ヌーヴォーに否定的であるのとは対照的だった。

アール・ヌーヴォーに否定的だったのは彼一人ではなかった。東京美術学校で西洋美術史を講じていた岩村透もそうであった。「パリの美術学生」のなかで「アール・ヌーヴォーはとうてい永く欧州人の好尚を支配するものでなくやはり一時の流行物として早晩消滅」と結論付けている。岩村はヨーロッパでの議論に徴して「ラテン人種の考え出すべき模様でなく、アングロ・サクソン人種の好尚に適した模様である」と判断した。また、日本の影響を取って否定し、「日本風とはちよつと両極の反対である」と断定している。浅井と同宿したこともある福地復一（美校図案科教授）も帰国後の文章で、「アール・ヌーヴォーの如き自ら試みると雖も凡て外国に出ず為のみにして自ら之を喜んで用ふるにはあらず」としている。

彼らの判断が比較的直感的だったとすれば、東京帝大工科大学教授であった塚本靖は渡欧以前にこの流行と日本への影響を感じながらも、「アール・ヌーヴォーは只人の目を惹く為めであつた」と警告している。塚本とパリで同宿になったのが第一高等学校教授で西洋史を研究していた箕作元八であった。箕作は学者一家をなす箕作秋坪の四男で、父が竹内遣欧使節一行に備翻訳方兼医師として随行している間に生まれた。箕作元八はすでに明治二十六年に結婚し一男二女をなしていたので、夫人、子供宛に定期的日記を書き送っていた（『箕作元八滞欧旅日記』東大出版会、一九八四年）。他人の目を気にせず、率直に感じたままを記した日記からは当時の日本人知識人のヨーロッパに対する処世や行動、さらにはこの時代ならではの感覚

や葛藤を感じ取ることができる。また、滞欧日本人の動向をつぶさに知る上で貴重な証言となっている。

彼は八月にベルリンからパリに移り、せっせと万博会場に足を運んで、「デムマルクの陶器は日本風を学び、よほどしぶくすこぶる見るに足る」と鋭い観察を残している。塚本とは「美術を好み、おおいに話会いて愉快」と感じたので、翌九月から同宿となった。彼とは夜遅くほど談じ込むほどに文化にも関心が深かったのだが、「新派（アール・ヌーヴォー）あるは旧来の形式に拘泥せるを打破せんとする反動的運動」ときわめて正確にその本質をとらえているが、「思うにこれ一時の流行にして、今より二十年を出でずして衰えるべきもの」と判断した。西欧文化に通じている者がこのように判断するのはここに到る文化の消長を理解しているからだろうし、目の当たりにしている現象が他の様式と同様にやがて変転すると見ていたのだろう。

一方、箕作は十一月末に、パリで知り合った白馬会員の日常の言動には疑問を呈している。「彼らの考えにてはアンチクを学ぶの必要なし。：彼等は旧画の内光に拘泥するの弊を救いたりと信ずれども、内光を要する所にも外光を用ゆるは、形式を打破してかえりて形式に陥りたる」と記している。このためか十一月二十一日に黒田を中心に結成されたパンテオンの役員は「はなはだ迷惑なればいづれ早く済して、他に譲る」として、家族には実は渋々引き受けたことを明かしている。

箕作は同じく八月にパリに來た竹内棲鳳（図一）とは京都高等工芸学校を準備していた中澤岩太の紹介を受けて、交友があつた。「博覧會等に入りて熱心に画を見ておれり。かの人はなかなか本領がある様」に思つて、「竹内氏などには白馬会連の勸告を打破し置くの必要あれば、折々彼等に迷わされぬよう戒め」、竹内もこれに従いルーブル等に通つたらしい。竹内は明治三十四年（一九〇一）二月に帰国し、その翌月出品した『獅子』で滞欧学習の成果を世に問うとともに、栖鳳と改号したことが知られている。竹内は帰国直後の談話で、彼が得た結論は「作家が作品の上に表はし

たる微妙の真情は古今東西一に帰す」ことであり、このための手法としての写真や寓意があるとし、日本画に不足するものを洋画に学ぶべしと主張した。

箕作の美術家とのつきあいはかなり広く、白馬会員以外に小山正太郎、浅井忠の下宿も訪ねており、「浅井ははまた一種の天才あり」と評している。すでに一月にベルリンで知り合っていた和田英作(図2)について「また望みを託すべき男」と記し、「勤勉にて一通の普通教育もあり」と評価している。恐らくは塚本も同じ意見だったらしく、和田の《塚本靖肖像》(一九〇一年)にその交際振りが伺える。この作品で和田は明らかにアール・ヌーヴォーへの共感を示しており、塚本が言説とは別に日本人画家が示す新芸術への傾倒には好感を感じたらしいことを伺わせる。十一月二十五日に和田は箕作を訪ね、肖像画モデルを依頼している。この《箕作元八像》(図3)は現在行方不明だが、箕作は「貰うつもり」だったようで、彼もまた和田の新芸術への試みに共感を寄せている様子が伺える。写真を見ると、読書にふける箕作が窓辺の逆光をうけて描かれ、若々しい学究の知的な相貌がとらえられている。この頃、和田は盛んにヨーロッパの空気のなかの日本人を描き、同時代の高揚感に浸されつつ西洋とは異質な固有の文化的様相を内包するアンビヴァレントな心情に興味を引かれている



1 竹内棲鳳(『美術新報』明治35年5月20日)



2 和田英作(『美術新報』明治36年3月6日)



3 和田英作《箕作元八像》(『箕作元八滞欧旅日記』東大出版会所収)

ようである。《思郷》(一九〇二年)はこの感覚を代表する作品だろう。欧都で思わず遭遇した和と洋が幸福な統合に向かうのか悲惨な分裂に引き裂かれるのか、自分もその一人であり目撃者でもある画家和田英作にとってもつとも気掛かりだったのではないか。和田の留学体験の総仕上げとも言うべき《こだま》(一九〇二年)では、大きく眼を見開いた裸の女性はその予兆を聴き逃すまいとしているかのようである。和田は習作以外殆ど裸婦をモチーフに取り上げていないので、この描写が特異であると同時に、寓意性を強く意識させる。あるいはこれは世界に対峙するに無垢な日本を措定しようとしているのであろうか。このような着目は和田がもう一度このような境遇を意識せざるを得なかった作品が示唆させてくれる。和田の二度目の留学中にパリに滞在していた仏教史研究者を描いた《大住嘯風肖像》(一九二二年)の例である。この前後に描かれた《福沢諭吉先生肖像》(一九二〇年)、《箱根丸船長》(一九二二年)には失われている像主の西洋文明との確執ぶりがここには激しい筆致で描き出されているのである。

西欧をよく知る者が多くアール・ヌーヴォーに対して否定的であったのに対して、絵葉書や美術工芸品にアール・ヌーヴォーが横溢し支持されたことは事実である。工芸・デザインの官展として創始された農商務省圖案



4 原安民《自然木形電気燭台》



5 澤田誠一郎案・戸島光孚作  
《蝶鳥模様蒔絵手元棚》

及応用作品展を例にとれば、大正二年（一九一三）の第一回展に数多くの影響を見出すことができる。このとき、原安民もテファニー風なランプを出品している（図4）。第一回展には三百六十六名から約千七百点の応募があり、合格はわずか二百九十点に絞られた。このなかで三等賞（二等賞以上はなく、実質的な最高賞）十四点のうち四点（陶磁器三、蒔絵一点）の入選を果たしたのが澤田誠一郎であった。澤田はのちに宗山と名乗り、宗和園と称する窯元を経営し陶磁器制作に特化していきが、このころは澤田

であった。「陳列館報告」にメンバーの氏名が掲載されているのに気づいたので、その園長以外の一覧を掲げておこう。ここにも澤田の名が見出せる。

遊陶園 図案家及学術家園友

図案所を運営し、各種の図案制作に従事していた。澤田は明治三十三年（一九〇〇）京都市美術工芸学校図案科を卒業し、東京美術学校図案科に進み三十八年四月に卒業した。ただし、卒業生名簿では名は成一郎となっている。三十九年（一九〇六）度から農商務省実業練習生に採用されて渡米した。練習科目は意匠図案で、練習地はニューヨークであった。この頃ニューヨークには美校図案科出身の河辺正夫がおり、各地を回っていた小川三知とも会えたかもしれない。四十一年に帰国し、自営し始めた頃月桂冠の壺、団扇、印菰などをデザインしたようである。この時期のデザイナーを代表するような活動であるが、出品作（図5）は明らかにアール・ヌ

ーヴォーの影響が濃厚であり、これがこの時期の日本のデザイン界のもつとも先端的な表現であった。

この農展開催に至る時期の農商務省のデザイン政策の推進に松岡壽と彼が館長を勤めた商品陳列館が果たした役割にはすでに触れたことがあるが、京都とのかかわりで言えば中澤岩太が主導した京都三園の東京での展覧会を実現したことを挙げるができる。この京都における工芸革新の試みにもちろん初期には浅井忠が関わったのだが、残念ながら東京での展示は浅井没後の明治四十五年（一九一三）六月のこと

- |                |     |       |
|----------------|-----|-------|
| 京都市染織学校長       | 画家  | 服部春陽  |
| 文部省美術展覧会審査会審査員 | 図案家 | 荻野一永  |
| 京都市美術学校教授      | 工学士 | 金子篤壽  |
| 京都市高等工芸学校教授    | 洋画家 | 鹿子木孟郎 |
| 京都市絵画専門学校教授    | 画家  | 神阪雪佳  |
| 京都市陶磁器試験所      | 工学士 | 武田五一  |
| 京都府庁           | 画家  | 谷口香嶠  |
| 京都高等工芸学校教授     | 技師  | 瀧田岩造  |
| 京都市陶磁器試験所長     | 技師  | 添田諒三  |
| 京都高等工芸学校助教授    | 工学士 | 鶴牧鶴一  |
|                |     | 藤江永孝  |
|                |     | 間部時雄  |

京都高等工芸学校講師

図案家

澤田誠一郎

同 助教授

菊池左馬太郎

同 教授

水木平太郎

京都市陶磁器試験所

工学士

本野精吾

園友 陶芸作家(いろは順)

技師

福田直一

京都市三條白川橋西詰下ル

伊東東山

同 岡崎町岡崎橋詰

河原徳立

同 三條通粟田広道入

河村蜻山

同 五条坂

高橋道八

同 五条坂

京都市陶磁器試験所

同 三條通粟田

錦光山 宗兵衛

同 三條通粟田

錦光山 竹三郎

同 五条坂

宮永東山

同 伏見街道二ノ橋

清水六兵衛

京漆園 園友 漆器蒔絵作家(いろは順)

松風嘉定

京都市柳馬場通丸太町下ル

岩村眞次郎

同 室町通今出川下ル

戸島光孚

同 二條通西洞院西入

富田 誠

同 榎木町新町角

神坂祐吉

同 祇園萬寿小路

迎田秋悦

同 榎木町堀川西入

木村秀雄

同 二條通美幸町西入

杉林古香

作家以外は大半が学校教員と研究機関所属であり、澤田のような民間デザイナーは数える程である。

デザインにおけるアール・ヌーヴォーの受容はジャポニスム衰退後に日

本デザインを最先端に追従させることであつたが、同時にピングと同じ手法をたどり直せば、新しいデザイン開発語法を会得する道でもあつたはずである。少なくとも浅井の場合には、工部美術学校以来助んできた階梯をそのまま延長するのではなく、自分の梯子をヨーロッパとは違う方向に架け替えようとしたのではないか。その重要なヒントがピングの活動にあつたとすべきだろう。つまり、ピングはジャポニスムを経てアール・ヌーヴォーを切り開いたのだから、彼の手法を下敷きに日本美術から明治近代美術を糾せばよいはずだ。明治末年の時点ではまだそれは手探りであつたが、浅井の急死後世界対日本ではなく、国内市場対産地の構図の中での販路拡大を目指す方向に大勢が傾く。これは国内市場の拡大とそれに依拠する保守化に導かれる。この構造の中では世界に新規を問う必要はなく、閉ざされた市場で時流におもねることが通例となる。明治四十五年にはまだ明確となつていなかつた神阪と中澤が目指すものの隔離はやがて露になり、澤田のような後ろ盾のない新派は活動の場を失い、陶磁器に逼塞することになるのだろう。これは日本における新芸術のあるべき総括として甚だ不十分なものであり、それゆえにこの後長く世界市場では二級品を輸出することとに自らの活路を見出すほかはないという弊を招くことになるのであつた。

# 一寸

第四十五号 二〇一二年二月

新・旧刊案内45 写影と写真

青木 茂

## 第四十五号目次

新・旧刊案内45 写影と写真	青木 茂	1
現代を記録する―電子メディアの現在―	岩切信一郎	7
時に抗いし者たち―私の小菩薩峠(1)―	大谷 芳久	12
近代日本画の構図決定格子(一一)	金子 一夫	32
―江戸期・円山応挙(その二)―		
年末年始贖物雑記	丹尾 安典	37
司馬江漢の「目鏡絵」の彩色	森 登	42
銅・石版画遺聞40		
転回点としての新芸術	森 仁史	47
―アール・ヌーヴォー― 箕作元八日記を読んで		
古書日涉	山田 俊幸	52

■映画監督で脚本家の伊丹万作に、よほど以前、

・『影画雑記』昭和十二年十二月、第一文芸社(図1)

の一作があるのを見て購入した。映画人には珍らしく知性的な文章の人であるから、ここには西洋との接触によって写真機を知った日本人が光と陰影によって始めて対象物を立体として促えることができるようになったのであるから、モノクロ映画製作者の伊丹は画を映すのが映画ではなく、影を画くのがエイガである、とでも書いているかと思つたのである。本は買ったが書名「影画」の説明は一ヶ所もなく用語は「映画」ばかりであった。次に僕が読んだのは

・『静臥雑記』昭和十八年四月(三千五百部)、国際情報社出版部

である。十三年以来の病臥生活のなかでの評論隨筆であるが、映画と同様にユーモラスな新鮮な感覚の作物である。伊丹が脚色監督した『赤西蠣太』は原作者の志賀直哉も満足したようで前著には序文も寄せているが、『富島松五郎伝(無法松の一生)』のシナリオはすでに病臥中の作であり、それについての感想もここに書いてある。原作とシナリオ、映画製作中の筋書の変更と原作者・シナリオライター・監督のことなどについては、むかしむかし芸能記者志望であった本誌同人村田哲朗さんに聞きたいことが沢山ある。「影画」についてはここでは何も聞けない。

・『静臥後記』昭和二十一年十二月、大雅堂(京都市)(図2)

はその破(九月二十一日)後の出版で、「現在の健康状態から推すと、或はこの本は私の最後の隨筆集に成るのではないかと思はれる……」という序文は六月二十日付で、編集装幀は田村二二らしい、扉の文字は伊丹万作の