

〈美術〉の近代——日本語として

森 仁史

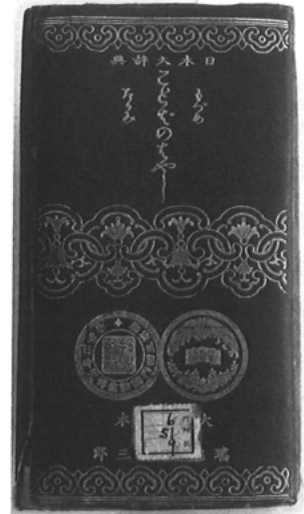
我々が生きるこの時代には様々に整理された末を便利に使うことから始めていたのだが、それらの発端の時代には今日では想像もつかない困難や挑戦が続いていたことを思い起こすことは時には必要であろう。美術をめぐると概念と領域も勿論例外ではなく、かような時代を経て今日に到っている。気懸かりとなっていた語彙の受容について辞書を手がかりに考えてみようと思ひ立ち、こうした事情にまつわる幾つかの事象について、ノートしておきたいと思った。

そもそも〈美術〉は日本では公的には明治六年（一八七三）から使われ始めたのであって、それ以前には誰もそのような概念や思考をしてなかつたから、その語彙もなく当然であつた。しかし、維新以後西欧の流儀で新体制を確立しようと決断し、実行するなかで、この概念も領域も実態あるものにしてきた。我々が先人たちは形式的に西洋の規範を受け入れつつも、もともと培ってきた美意識や観念体系はそうやすやすと捨てられはしなかつたはずだ。

ことばとして美術がどのように受け止められたかを目につく限りの辞書から追跡したのが次表である。前世紀末の十年ほどの間に、次々と成果が公にされている。それは同時にこうした需要が日本国民の間に醸成されてきていたことをも示すのであろう。山田美妙や藤井乙男、上田万年が英語の定義をそのまま直訳しており、この時期に至っても〈美術〉が殆ど外来の概念として流通していたことを表している。これらに対して大槻文彦と物集高見は日本語の語彙に即して美術を定義しようとしていることが対照的である。落合直文は物集の定義を殆どそのまま引き写しているようだ。

西暦	編者・辞書名	美術	発行者
一八八八	物集高見 『ことばのはやし 日本大辞典』	記載なし	清水卯三郎
一八九一	大槻文彦 『言海』	工夫思考を費して、人の慰みの為にする術の称、詩、音楽、画、彫刻等これに属す。	吉川半七
一八九二	山田美妙 『日本大辞書』	Fine Artノ対訳 巧妙ナ技術。自然ノ妙ヲ發揮シ、其趣味ヲ成ルベク汎イ一般ニ伝ヘ得ル靈妙ナ藝。詩歌（汎ク）、音楽、絵画、彫刻、建築ナド一切。	明法堂
一八九四	物集高見 『日本大辞林』	おもひをこらしてつくりいづるものをいふ。詩歌、管弦などのたぐひ、みな美術なり。	宮内省
一八九六	藤井乙男、 草野清民 『帝国大辞典』	英語の Fine Art の対訳なり、巧妙なる技術にして、自然の妙を發揮し、其味趣を成るべく、汎く一般に伝へ得る靈妙なる藝なり、即ち、詩歌、絵画、彫刻、建築などのものをいふ。	三省堂書店
一八九八	落合直文 『ことばの泉』	思考をこらして、人の心をばぐさむる術。書、画、歌、管弦、などの類。	大倉書店
一九〇七	金澤庄三郎 『辞林』	美を表現するを目的とする技術又は製作、即ち、詩歌・音楽・絵画・彫刻・建築などの類をいふ、普通には特に絵画・彫刻等を指す。	三省堂書店
一九一五	上田万年 『大日本国語辞典』	Figure (一) 色彩・形体・音律・言文等ニヨリテ美ヲ表ハスヲ目的トスル技術。又、ソノ製作。即ち、絵画・建築・彫刻・音楽・文学等ノ類。芸術。(二) 特ニ、絵画・彫刻等ノ称。	富山房

山田忠雄『近代国語辞書の歩み』（三省堂、一九八一年）によれば、明治二十二年（一八八九）から刊行された『言海』を「普通辞書の基礎を固め」



1 『ことばのはやし 日本大辞典』



主元見高集物

2 物集高見肖像（『ことばのはやし』所収）



4 『世のうはさ』第1号（1870年、1934年復刻）



3 天狗（『日本大辞林』より）

記、語釈、古典の典拠を記載し、近代的な辞書に恥じない体裁と内容を備えている。物集は当時帝国大学文科教授（図2）で、四十二歳であった。その六年後再び『大日本字林』を公刊した。先の辞書では美術の記載がなかったが、後者では今日では芸術とされる領域で語義を記している。物集は明治三十二年上田哲次郎の勧告によって帝大を辞職するのだが、これは上田万年の工作によるものと言われている。その後、大正五年（一九一

「万人の仰ぎ見る日月」としての位置」を獲得したとされているが、この前年に物集が「ことばのはやし 日本大辞典」（図1）を出版している。物集の辞書も見出し、漢字表

六）に「広文庫」を刊行し、百科全書のインデクス作成というこの空前絶後の業績によって名を残している。

物集の辞書を二度とも発行したのが清水卯三郎である。その没後百年を記念して「清水卯三郎没後100年記念展」焔のごとく生きて〜」（羽生市立博物館・郷土資料館）が生地で開催されたことにかつにも気がつかなかった。清水については、長井五郎「しみづうさぶらう略伝」（私家版、昭和四十五年）が依然として今日なお基本図書である。これによれば、清水は慶応三年パリ万博に幕府の用命にこたえて三万両余で一千点以上の出品物を集め、慶応二年十二月十四日（グレゴリオ暦では一八六七年一月二十日）に品川を出航したアゾフ号で柳橋の芸者三名とともに送り込みパリで大評判をとった。この船には將軍慶喜の名

代となった使節徳川昭武一行も乗船していた。卯三郎自身は翌年一月十一日（二月十五日）にフランスに出発し一年ほどパリに滞在した後、ニューヨーク、サン・フランシスコを経由して慶応四年五月七日（六月二十六日）横浜に帰着し、浅草森田町で瑞穂屋を経営した。パリ滞在中にレオン・ド・ロニーと知り合い、ロニーが発行した日本語新聞『世のうはさ』（図4）発行を手伝ったようであり、生前に清水と面識のあった渡辺修二郎は「表題の文字は明かに清水の自筆と認め」（『新旧時代』第一年第十冊）ている。進取の精神に富んだ清水は様々な分野で明治日本のパイオニアとなった。石版印刷機・活版印刷機を帰国時に持ち帰り、新聞を発行し、西洋陶器顔料や鉱物標本の輸入に努め、洋風花火、歯科治療器械も手がけた。このうちのひとつが出版業であった。最初に発行したのが『六合新聞』（明治二年三月二十日）であったことが知られ、明治十一年には勝海舟「亡友帖」を発行している。明治十四年頃は英語教科書やかなもじ書を発行し、二十年以降は歯科治療機の輸入、改良に活動が集中し、『歯科雑誌』（明治二十四年）を始め歯科医学専門書も刊行した。

清水は幕末からかな文字論者で、明治七年『明六雑誌』に「平仮名ノ説」

を発表している。明治十四年吉原重俊、高崎正風、西徳次郎、有島武が話し合い、物集高見、大槻文彦、那珂通世が翌年四月に加わってかなのともを結成し、さらに翌十六年三月清水が加わり趣意書を公表し、五月には機関誌『かなのみちびき』を創刊した。大槻、物集が編集し、瑞穂屋がその出版元となった。彼の自伝『わがよのき』（明治三十二年）はその主張どおり全文かな文字分かち書きで印刷されている。ただ、残念なことには万博への出発までの上巻しか見つかっていない。

物集については地元大分で『郷土の偉人シリーズ』第七集「物集高見・矢野龍溪」（大分県先覚者シリーズ刊行会、昭和五十二年）が出版されている。物集高見は杵筑藩国学教授であった高世の長男として生まれ、国学、蘭学を学び、明治二年上京して神祇官に出仕した。この頃から書物を読むのに「注釈といふものをもてぞ、よろづに、そのたより」とすることに気がつき、明治四年に「洋書には、辞書といふものあり」と知って、原稿を書き始め、十一年（一八七八）三月にひとまず脱稿し、加除を加えて十六年十一月に完成させた。『ことばのはやし』として出版にこぎつけたのはこの五年後になる。この進行は『言海』の明治八年（一八七五）着手、二十二年（一八八九）刊行開始と全く並行している。『言海』は完成に十七年を要したのだが、物集も全く同じ年月を辞書完成に費やしている。文部省と文科大学というごく近いところで、かな文字運動で同志でもあった二人が別個に辞書編纂を進めたのはひどく奇妙な気がする。また、先に引いた山田の記述には物集の仕事について全く言及がないのも腑に落ちない。『言海』完成祝賀会には伊藤博文も出席しているので、政府内の対抗が災いしているのだろうか。あるいは物集の当初からの意図が「本邦学生の読書の用にそなへしめん」ことにあったため、語源や発音は省略して、自らの辞書を「普通辞書」と区別して考えていたからだろうか。ただ、ほぼ菊倍判で一七七三ページという規模と体裁は中辞典と言うに恥じないもののように思える。

物集の最初の辞書を刊行直後松方正義に献呈したところ、松方はこれを高く評価し、絵を入れて増補するように物集に勧めた。明治二十年宮中御書

始め講師になったことをきっかけとしてだろうか、翌二十一年十月に宮内大臣土方久元から命を受け、二十四年九月まで宮内省御歌所所長高崎正風の監督をうけて辞書編纂に従事した。このときには、阿部真貞、岡田古根、西田敬止、宮島善文ほか七名の協力を得た。記載の形式は全く前著を踏襲したが、漢語、洋語だけでなく神名、官名、和漢の故事も収録した。日本語の辞書が百科全書の語彙の収録に向かう動きを先取りしているように思える。ともあれ、この『日本大辞林』も出版にこぎつけたのは脱稿三年後の明治二十七年（一八九四）六月であった。松方の助言どおり、京橋木挽町三丁目在住の佐久間金太郎によるかなりの数の挿図（図3）が挿入された。なかなかこなれた描写で語義理解を助けており、『言海』にはない利点である。じつさい、『日本大辞林』はその後明治四十年に吉川弘文館から菊半裁の縮刷版として再版され、かなり普及したようである。

草創期の日本語辞典である『ことばのはやし』に美術が登載されていないことに驚き、かつ少々落胆したのだが、よくよく考えれば新来の〈美術〉の語を一般的でないと考えとりあげない方がこの時期の人々の認識としては当然なのかもしれないと思えてきた。明治十年ころと推定される西周の『美妙学説』ではすでに、西洋での美術が「画学彫像術彫刻術工匠術」であるとほぼ正しく認識されている。同年の勸業博覧会が「彫像術、書画、彫刻術及び石版術、写真術、百工及び建築学ノ図案、雛形、及び装飾、陶磁器及び瑠璃ノ裝飾」であったことに較べればはるかに正確な把握である。同時に西は「漢土ニテハ書モ此類ニテ」と認識し、この範疇が中国では書を含んでいるとも言及している。もちろん、中国にも〈美術〉は存在しないのだが、その範疇を中国人の知的営為から類推して考え、西洋と東洋の美の対象が食い違っていることに気づいている。これに対して、博覧会は日本のものづくりの現実にきわめて近寄って〈美術〉を理解し、啓蒙しようとしている。このことは端的にこの時点まで日本に美を機軸とする価値基準や領域が存在していないのだから、〈美術〉に対応しそうな、もしくは外

から(美術)と評価されるものをできるだけ並列したと解すればいいのだろう。つまり、博覧会では西洋的(美術)(彫像術、書画、建築学図案など)にジャポニスムで称揚されたジャンル(陶磁器・瑠璃の装飾、彫刻術と称される版画)を混交するという羊頭狗肉を演じていることになる。

博覧会事業と密接に関わっていた黒川真頼は日本美術品が「近世外邦の賞賛を博して、始めて我が邦の人々も了知すること、なりし」(「日本美術性質」)と正直に認めたとうえで、(美術)を「憂鬱を解き憤怒を散ぜしむる」(「日本美術由来」)ものだと定義した。これは黒川が古社寺調査で初めて知った仏教美術の「上手」に感銘を受けたことが影響しているのに違いない。少なくとも黒川は西と異なり西洋の翻訳ではなく、西洋が受容する日本美術の実態に即してそれまで日本に存在しなかった領域を確定しようとしている。これは一方で日本の芸術観に依りつつ、他方で西欧の受容実態に即しようとする新しい概念規定にほかならない。

むしろ日本語の語彙として美が存在しないわけではない。例えば、貝原益軒『日本釈名』(元禄十二年)では美は虚字に分類され、その語義は「ウルハシ」「ウマシ」について記述されている。美の漢字としての成り立ちは羊の大なるにあるのだから、おもしろいであつてうつくしいとは無縁なのは当然であった。従つて明治に入つても、初期の漢和辞典『漢和字典』(重野安釋編 三省堂、明治三十六年)には美の語義はまず「よし、味甘し」から始めて記述されている。『日本大辞林』では「うるはし」は「うつくし、きよらかなり」と語釈され、「うつくし」は「可愛、めずべし」とされていて、いずれも西洋的な意味での審美的観照とは異なる領域を指している。

日本において古来芸術的表現としてもっとも尊ばれてきたのは詩歌であり、短歌であろう。これは日本の芸術を中国と区別して意識するようになって以降形成された自己認識でもある。紀貫之は『古今和歌集』巻第一において「やまとうたは人のこゝろをたねとして、よろづのことはとぞなれり」と定義しており、抒情こそが本質であることを自認している。しか

も、それは「詮はただ詞にあらはれぬ余情、姿に見えぬ景気なるべし」(鴨長明)と考えていた。つまり、総てを叙述するのではなく、言外にただよわせることこそ上品なのだ。このような美意識はもちろん絵画においても共有されていて、「みな出すべからず。思ひ入れを含まず」(土佐光起「本朝画法大伝」)ことこそ大切なのだと主張されるのであった。このような表現されない無形にこそ至上の価値を見出しているならば、何か有形の美をつくることはむしろ下品だということになる。

では、ジャポニスムへの対応という以外に、(美術)に陶磁器と瑠璃を入れてよいと考えた理由はないのだろうか。考えられるのは、美と読み替えることのできるほかの既成概念に従つたということだろう。これに相当するのは「術」ではないだろうか。先の重野漢和辞典では「わざ、みち」と語釈されているが、西欧から伝わった(美術)は日本人が美意識の対象としてきた余情ではなく、技術の成果と考えれば受け止めやすかつたであろう。それは近代的な芸術観が作者、作品と観衆とによつて成り立つていることにも合致するし、西洋のアルスはそのような成立ちに基づいているので、結論的には正しく把握したことになっている。無形の抒情などという形になりえないものは近代美術には組み込めないのだ。そこで、一旦もともと備えていた日本の美意識は棚上げして、西洋の(美術)などという有形物には技術的産物を当てはめておこうとしたのではないか。あるいは、西洋の機械生産品に対抗できる唯一の領域として手工産品を対置する以外になかつたとも言える。ただ、これがジャポニスムのおかげで高い評価を得てしまったために、当面は西洋の価値基準を許容する余裕が持てたのである。この齟齬の決着は西欧学習が一応の完成を見たときから考え始めたときに、やはり固有の美意識にこそ意味があると考え直し、噴出することになる。これがしばしば日本美術の歩みのなかで繰り返された表現主義的動向の源泉なのである。

# 一寸

第四十六号 二〇一一年五月

新・旧刊案内46 川上冬崖と岸田吟香

青木 茂

## 第四十六号目次

新・旧刊案内46	青木 茂	1
川上冬崖と岸田吟香		
橋口五葉の交友録	岩切信一郎	9
— 発見された大正初期の『住所録』から —		
時に抗いし者たち——私の小菩薩峠(2)	大谷 芳久	16
附・駒村吉重著『君は隅田川に消えたのか』		
刊行に寄せて	金子 一夫	43
工部美術学校における図画手本		
— バルグ『図画教程』について	丹尾 安典	49
憤懣録	森 登	54
『広辞苑』『言海』と大槻氏旧蔵の版画作品		
銅・石版画遺聞41	森 仁史	63
〈美術〉の近代——日本語として	山田 俊幸	67
古書日渉・二月		
同人震災記		70

今回は冬崖と吟香について書きたい。土方定一『近代日本洋画史』（昭和十六年五月、昭森社）に収められた「川上冬崖と幕末、明治初期の洋画」（初出未詳）は、近代日本美術史研究にとつて重要な文献のひとつであるが、この土方さんの論を検証するとか発展させるとかの試みは誰もしていない。ところで、これより前の昭和十一年九月の『南画鑑賞』に土方さんは「川上冬崖の生家を訪ふ 未発表書簡その他」を書き、冬崖の兄山岸新平宛の手紙三通をおして冬崖の洋画を探ろうとしておられる。その試みは冬崖の洋画を—冬崖作といわれる洋画を—当然のことながら信州でも東京でも視ることが出来なかつたがために先駆者の苦悩と焦慮のにじむ論になっている。それは『洋画史』所収の前記の論文でも痛ましく僕の胸にひびく。ここにも山岸新平宛の書簡三通と、宛先・月日を欠く慶応四年晩夏と覚しい「去々月五日より諸高扶持不被下候様相成小生は先御暇相成候間……小生は町絵師と申すものに成積なせつゝり之処町人は屋敷地に置不申候由……」と転変はげしい身辺を語るらしい書簡と、日付のない山縣有朋から冬崖宛の・土方さんは明治十年とし実は九年とした方がよい書簡（内容は後述）と、慶応三年正月二十三日の岸田吟香の上海からの興味深い長文の書簡が紹介されている。この六通の書簡のうち実兄山岸新平宛の三通のうちの一通は「……生家を訪ふ」に紹介されたものの抄出であるが、山縣有朋からのと合せて四通は山岸家蔵品であつたらう（そのように読める）。日付宛名不記の書簡はどこに在つたものか、断片なのか省略したのか、土方さんは記していない。吟香の、冬崖を考えるのに重要な書簡についても土方さんは突然引用するだけで、そのすがた、かたちを記さず所蔵先を書いていない。唐突で