



8 松本保居作品の部分図



9 「武松図」

掛かりとして有効な作品であると思われる。

「判元 高麗橋 唐物 店丸福」の銅版画帖は、当時の銅版画の事蹟を考へさせる上で多くの問題を含んでいるようである。因みに本画帖には、中伊三郎に関して初出と思われる作品が存在しており、松本保居では「西洋王侯図」や「市街戦争図」《日輪・月輪真形図》《地球万国全図》等、保居の代表作と目される作品や構図の似かよった三種の《東海道富士川眺望図》がある。また作者不詳では、西村貞の前掲書で「無款記 武松図」(図9)とある銅版画も貼り込まれており、藩札の摺り見本のような図版もある。

ようやくこの画帖を考える時間を持つことが出来、その途中報告である。何よりも唐物店「丸福」の存在を知る人があれば、御教示願いたい。

日本の芸と西欧の美術

——在来の芸術観念と新来の〈美術〉

森 仁史

このところ続いて、日本で美術や工芸が近代以前にはどんなゆくたてと理念をまもってきたかを考える機会を与えられたので、ここにひとまず途中経過を記しておきたいと思う。このことは三・一一以降、漂うばかりで全く寄る辺なきが如きのこの国の現状につき合わされていることと無関係ではないように思う。

つい最近目にした東京文化財研究所の「無形文化遺産研究報告」のなかに、十九世紀末の日本の製陶家(こういう名乗り方がその頃あったのかとも思うが)たちが「京焼とは何か」また、「日本陶磁とは何か」を常に意識しながら制作し続けた」と規定したうえで彼らの仕事を考察しているのを読んで、これはいっただいどういことなのかと首をかしげ、落ち込んでしまった。

東京文化財研究所は言うまでもなく、一九二九年黒田清輝(一八六六—一九二四)の寄付金をもとに設置された美術研究所の後身であり、先ごろ『東京文化財研究所七十五年史』本文編、資料編(中央公論美術出版、二〇一〇年)が刊行されたところである。黒田は美術奨励のため不動産の三分の一を寄付するよう遺言したが、使途について具体的な指示はなかった。たまたま黒田が没した翌年帰国したのが東京美術学校教授矢代幸雄であり、矢代は留学中にまとめたボッティチェリの研究者として国際的にも評価を得たのであるが、このときに恩恵を受けたヨーロッパの美術図書館に做った施設の必要性を正木直彦校長に訴え、これが契機となって黒田の遺産を美術図書館創設にあてることになった。矢代は美術学校教授のまま資料の収

集、整理を進め、美術研究所図書館をつくりあげた。三十年に美術研究所発足とともに所員となり、一九三六年からは所長に就任した。つまり、矢代こそは日本美術の歴史研究の原基を発意し、担った人物ということになる。

一方で矢代はヨーロッパ滞在中に胸中をよぎった「日本美術の真相を理解し度い」との思いから、帰国後はこの分野の研究を進め一九三〇年代に何度か講演や講義で所説を展開してきた。矢代は一九三六年から毎年中国に出張する機会を得て東洋美術に見識を深め、四二年所長を辞任するとともに執筆に専念し、一九四三年『日本美術の特質』（岩波書店、第二版一九六五年）を公刊しその見解を世に問うた。西欧だけでなく、中国との比較対照を通じて日本美術の特質を考察しようとする野心的な試みであった。もちろん、ここに「東洋を代表するものは、日本以外にない」（第二版で削除されたまえがきの一節）というナショナリズムと拡張主義の風潮が矢代を後押ししていたことは見逃すべきではない。だが、それぞれの地域の美術に即した考察から下される結論には首肯すべき説得力を感じないではない。

矢代はまず十九世紀が社会としても美術としても世界的共通性にむけて進んだ時代であり、それを人々が進歩として受けとめていたと捉える。これに対して、とりわけ美術が「民俗感情情緒思想」に基づき「人生を動かす実際の力」のあることを認めざるを得ないようになったのが最近、即ち一九三〇年代なのだ論じている。このユニヴァーサルとヴァナキュラーとの間の振り子運動は遅れて近代化に踏み出した地域が必ず体験することなのだが、こうした振れが起ることはなによりもそれをもたらず地域性や歴史性がそれぞれの時代や人間の営為を根深いところで支配していることを物語っている。そうであれば東京文化財研究所の研究のなかで歴史的事象を語るべき、それとは異なる時代に属する観者が受け入れている概念や構造に無前提に基づいてしまつては、矢代が嘆息しないだろうか。

こうした食い違いや見過ごしが起きるのには必然があるとも思う。それ

は西洋と東洋という全く異なる文化が育んだ芸術観とそれが生み出す造型作品が近代社会の成立以降はひとまず西欧近代という枠組みのうえに、渾然一体となって今日に至っているという事情がある。矢代も、「美術と工芸とを截然と区別をなすところの西洋の造型美術論は、東洋美術に対してその機微に触れざるところあり、その理論は再検討されなければならない」と指摘している。矢代が踏まえているのはヨーロッパが十八世紀半ばまでに建築・絵画・彫刻からなる美術概念を成り立たせ、そのとき工芸（*craft*）を美術から排除した後のシステムなのである。このことはひとつの地域の完結した美術観としてなら歴史的必然のしからしむるところである。しかし、この範疇をそれとは異なる工芸観をもつ東洋の国民が受容しなければならなかったところに大いなる齟齬が生まれる理由があった。

そこで慌てて「近世芸道論」（『日本思想大系』61 岩波書店、一九七二年）に手を伸ばした。近世までの日本では人間が学んで身につける技を「芸」と考え、ジャンルにより成り立った「道」が確立されてきた。と同時に、その達意が語られることも少なくなかった。ここに収録された記述をざっとみまわしてもと、予期したような芸術観にであうことができた。

上糸竹のあそび、和歌の言の葉より、下三線のすさび、白うたの癡狂も、このめばをのづから心をやしなふ。予がおかしきに任て、いでや花の徳をかぞへ、ひとり諸道を兼備したるをいはん。

（『立花大全』一六八三年）

只、しづかなる太山の岩かどに、小松の自然に、雨露のめぐみをうけこけむしたるこそ、えもいはれず、心肝にしみて、おもしろけれ。其ごとく、浄るりも、四音開合、かなづかひをきはめ、むかしより定りたるふしにて語らんこそ、おもしろからめ。

（『竹子集』一六七九年）

これら立花と浄瑠璃の達意を語った文章の中で、それぞれのジャンルの達意はおのずと他のジャンル、すなわち道の尊ぶ境地にも通用するものであることを認めている。ということは、芸の道がそれぞれに分かれてはいて

も、同質の評価軸に立っていることを認識していたことになる。つまり、具体的指示はなくとも、箏曲、和歌、三味線、民謡、立花が同じ「心をやしなふ」ある抽象的な理想を共有することを認識している。庭の趣と浄瑠璃の「おもしろ」きも同質であるべきだと考えている。これは恐らく、あるジャンルの特異な発想ではなく、各々が芸として道として確立されていく過程で、互いが獲得し、相互に認めあうことのできる同質の理想的境地へ誘われた結果なのではないだろうか。さすれば、日本へ〈美術〉概念が到来するはるか以前に、西欧の芸術概念に匹敵するものが広く敷衍していたことになる。

さらにもう一点、具現化されていないものを思い描くところに表現の極致を見いだす作法も早くから成り立っていたことも確認できた。しかも、この場合もジャンルを超えてその認識が語られているのである。それは日本の芸道にとつて大きな影響を与えた茶道の文章である。

〔藤原定家の短歌を引き〕花紅葉ハ即書院台子の結構にたとへたり。其花もみぢをつくぐとながめ来りて見れば、無一物ノ境界、浦のトマヤ也。花紅葉ヲシラヌ人の、初ヨリトマ屋ニハスマレヌゾ。ナガメくテコソ、トマヤノサビスマシタル所ハ見立タレ。コレ茶ノ本心也トイハレシ也。

〔南方瞭〕一七〇五年

これは武野紹鷗の語った言葉として伝えられたものであるが、短歌という仮構の世界で達成された境地を茶の湯で実現しようというのである。少なくとも文学が描きだすものと茶を立てることに同じ感覚が通底することが主張されている。つまり、道は違えど達成しようとする境地は同じものであり、従つて同じ価値観を共有していることになる。ここには美とか芸術という西欧で成り立った概念は定義されていないが、少なくともいくつかの道を縦断する価値観が共有されていることは確かであり、抽象的な理念が想定されていると考えておかしくない。ただ、それを語によつては表現していないことになる。むしろ、語られざることを真理としたかったのではないか。

同様の趣旨は絵画においてはもう少し具体的に語られている。

凡画を見る法は、其著色の巧拙と物形の似ると似ざるとに拘はらずして、先筆墨の氣韻を伺候事に御座候。……世に高雅なる人は画工の作に混雜せん事を恥として、却て筆墨に拙きを求め、又著色を疎にして、其熟所を蔵したる類も有之候。

〔桑山玉洲「玉洲画題」一七九〇年〕

画は描かれたものの巧拙よりも、そこに込められた氣韻が重要なのであり、「拙キ」や「疎」を意識して表現しようとした。また、鑑賞の階梯については劉道淳の言を引いて「先其氣象を見て善惡を定め、次に意を考へ、終に其理を求む」べきだとしている。これはまさにやがて日本美術が達成しようとした、例えば黒田清輝が首唱した構想画やコンセプトチュアルアートに至りうる立論とすべきではないか。

もうひとつ重要だと思われることは最初から到達目標であるトマヤにたどり着くべきではないと考えている点である。一度は花モミヂを通過すべきだと考えているのである。ここには技の成長過程、道の構造が語られているように思える。つまり、技量はさらびやかな華麗を経てこそ、枯淡に至ることができなのだ。

〔美術〕概念が到来したとき、迎えた日本の内側に成り立っていた芸の概念はこのようなものであり、文学、舞踊のほかには様々な道具を用いる技であるために、幅広い製造技法に連なっていた。かように、〔美術〕よりもむしろ高踏な芸であれば、それよりも上位に置かれてしかるべきだと日本の識者が考えたのも無理からぬところだろう。このため、日本美術の精華、例えば床飾りや香道具などは欧米に尊敬されてもつともだし、これを〔美術〕に含めない論理は理解できなかつたであろう。明治中期から欧化を装うナシヨナリズムによつて一旦は西欧の流儀に与しながら、その後昭和初期までには日本的な芸術観（端的には日本画、洋画、彫刻、美術工芸から成る美術）を再構築することになる。この意味では日本美術の近代はもともと流儀にゆつくり舞い戻っていく過程だったとも解することができる。

もちろん、総ての芸が〔美術〕に再編されたわけではない。骨董、好古

一寸

第四十七号 二〇一二年八月

新旧刊案内47 冬崖・川上寛の洋風画

青木 茂

第四十七号目次

新・旧刊案内47 冬崖・川上寛の洋風画	青木 茂	1
橋口五葉と青木繁、夏目漱石をめぐって	岩切信一郎	8
時に抗いし者たち——私の小菩薩峠(3)	大谷 芳久	15
小山正太郎研究拾遺(一二二)	金子 一夫	48
——「筑波山北面」附・青木繁の碑——		
「風流夢譚」事件の右翼関係動向資料	丹尾 安典	52
唐物店丸福の『判元』帖から(一一)	森 登	58
銅・石版画遺聞42		
日本の芸と西欧の美術	森 仁史	62
——在来の芸術観念と新来の〈美術〉		
古書日渉・八月	山田 俊幸	65

冬崖・川上寛の洋風画について考えようとして、先づ谷中天王寺のお墓に詣った。明治十四年(一八八一)八月に建てられたもので、裏面の墓誌は短く「……世事征夷府。文久三年為開成所画学教授。王室中興。擢大學助教。尋補陸軍省八等出仕。編修地誌。……以文政十年丁亥六月十一日生。以明治十四年辛巳五月三日卒。享年五十有三……」という。高橋由一に長ずること一年である。次に、東京文化財研究所に「川上冬崖履歴書 川上邦基氏蔵」とする写真集を見た。維新後の何種類かの履歴書の稿本か写しがあつて「天保二卯年六月十五日生」という「陸軍参謀局」用箋の(これは明治十一年に差し出した控、「陸軍士官学校官員名簿」用箋の(これは明治八年のもので学科欄に和蘭学、西洋画図学。技術欄に石版術とある)がある。「天保三年壬辰六月十五日生」とするのは「文官名簿 陸軍省」用箋の(「天保三年壬辰六月十五日生」とするのは「文官名簿 陸軍省」用箋の)であり(最初のと同じく十一年までの履歴)、「将校名簿」用箋のも天保三年(一八三三)六月十五日生である。文政十年(二八二七)と天保三年とでは五年の差があり、「由一に一年の長」などとは言えない。もう一通「陸軍士官学校」用箋のがあるがこれには生年月日欄がない。文化財研究所の写真には天保十三年(一八四二)十二月の福島新田村の新平弟尾之松年十六が須坂領の大宮司山岸美濃守の養子になるのについての一件書類がある、尾之松(斧松・萬之丞・寛、冬崖)がこの年数えで十六ならば文政十年生まれであろう。ところで明治五年(一八七二)の壬申戸籍までは、誕生年が都合によつて二、三年の差のあるのは珍らしいことでもなかったが、陸軍省内に墓誌と数年の差がある二説があつたのは不思議なこととしてよいだろう。

冬崖の洋風画については小山正太郎、隈元謙次郎、土方定一の研究があ