

森 仁史

矢代幸雄（一八九〇—一九七五）が日本美術史研究に大いなる地歩を占めていることは疑いなくところである。その偉大さのゆえに敬して遠ざけてきたのだが、感じるところあつて思い切つて挑戦しようと思ひ、彼の言説から見えた所を記すこととする。

矢代は西洋美術研究によつて瞠目すべき成果を発表し、かつその学的评价を得ることができた数少ない日本人研究者である。また、我々にとつて意味があるのはその西洋美術史のエキスパートが日本美術を検討し、その歴史的评价についても踏み込んだ言説を世に問い、影響が大きかつたことである。日本美術とのかかわりを中心にして、その足跡の概略を振り返つておくことと次の通りである。

- 一九二一 渡欧（一二四）
- 一九二七 欧米派遣（一二八）
- 一九二八 「日本の立場より見たる西洋美術」
- 一九三〇 渡欧、現代日本画展
- 一九三二 アメリカ招待（一三三）
- 一九三三 「世界に於ける日本美術の位置」
- 一九三五 美術研究所長、イギリス派遣（一三六）
- 一九三七 「日本美術の特質」『岩波講座東洋思潮』

八年には講談社学術文庫に収められた。五十八歳になつた矢代は書き加えた前言で、この講演を「余の学歴の大部分を費した結実の最初の開花」と位置づけているので、自分の美術史における貢献の重要な部分だとずっと認識していたのであろう。

最初の講演は復刻もされず、眼に触れる機会も少ないので、かいつまんで以下に紹介したい。というのも、講演のタイトルからすると、論じられているのは日本人が見た西洋美術のようだが、そうではなく、主題は日本の美術が学ぶべき西洋美術は何なのかなのである。矢代の言説はといったに概念的な方向性や領域について語るが多く、それらが具体的に何を指しているのか、どこに基づいているのか不明確なことが多く、それらを確認しておくことが彼の所説を具体的に検証するためには欠かせないので、その点に留意して要約する。

矢代は「一体西洋美術を日本が学ぶのは何故かといふと、…日本美術が近代的必要に応じて発展する為に新たな糧を得たい」からであると考えられる。この前提には、「日本程に美しい特色のある自然はない、同時にそれが育み上げた、そしてその自然とびつたり気合の合ふた特色ある芸術を産み出した国は、まあ、ほかにない」という自己認識があり、さらに「美術に就いては日本人は十分自慢であり、外国でも日本の特長なる価値を認めている。」と捉えているのである。前半の認識は矢代も目にしたに違いない『校本日本美術略史』の冒頭に掲げられた九鬼隆一による序とほぼ同一である。こうした見地から、「現代には民族性にしつかりと根ざした、オリジナルなる仕事をして、世界競争に打ち勝たうと意気込むのが肝要だ」と主張する。矢代は「近頃の展覧会に行つて御覧なさい。何処の国の展覧会も同じことで、…その無

- 一九四二 美術研究所長辞任、日本交通公社参与、中国旅行
- 一九四三 「日本美術の特質」岩波書店
- 一九四八 「日本美術の特質」第二刷
- 一九四八 「世界に於ける日本美術の位置」東京堂
- 一九五一 欧米歴訪（一五一）
- 一九五六 イタリア招待
- 一九六〇 大和文化館創設、館長
- 一九六五 「日本美術の特質」第二版 岩波書店
- 一九六九 「水墨画」岩波新書

矢代が戦前期は五年と間を空けずに海外をめぐり、その間に日本と世界、正確にはヨーロッパ美術とを比較検討して論じ、日本美術を論ずることが絶えなかつたことが分かる。筆者などは晩年の『水墨画』を読んで感銘を受けたので、そうした論述が長く持続していたことが意外に感じられたほどである。

矢代の生涯に即していえば、三十一歳で初めてヨーロッパに渡り、三年の滞在中にイタリア美術の研究を深め、三十五歳でポッティエリの三巻本の英文研究書をロンドンで出版し、イタリア美術史研究者として確固たる評価を得た。この間、三十八歳のとき、海外研修の助成を受けた啓明会で最初の日本美術についての見解を発表し、四十四歳のときにも同様の講演を行った。いずれも海外調査の直後であった。両者は啓明会から単独のパンフレットとして出版された。二回目の講演は評判を呼んだらしく、架蔵の刊本は第二版と記されている。また、この講演は戦後他の講演と合わせて単行本として出版されたが、これを勧めたのは当時東京芸大教授だった谷信一であったという。一九八

意味なる多色に倦怠を感じないものがありませうか」と慨嘆している。それを踏まえて、日本の美術に対して具体的に提案している。まず彫刻において、裸体よりも、「着衣の美しさ等にも第一義的の芸術性が容易く認識され、…特に美しき織物と著物に愛着多き我々日本人に、びつたりした新芸術の起る機縁になりはしないか」と主張している。また、日本で長く制作されてきた木彫が重要だと指摘している。二度目の講演では、帝展などの木彫には「荒い印象派的の削り方…は未だ本格的木彫への精進ではありませぬ。」と具体的に指針を示し、「弘仁の諸仏像、近くは徳川時代の一刀彫」を推奨している。そしてもうひとつ、「浮彫がもつと盛んになつて然る可き」だとも述べている。「絵画の表現的自由と彫刻の立体的強さと記念碑的性格とを兼有して、…一つの面白い芸術部門を組み立てる」ことができからであり、これには「将来の日本建築に応じて需用も」あるはずだと主張している。

絵画については、油絵具が得意とする「強い色彩の刺戟」ではなく、「もつと単調な、もつと寂びのあるものが欲しい」「色を洗つて了つて、後に残る静かなものがほしい」「直接に魂に響けるものが芸術に欲しい」と言っている。外遊中に見たマンテーニャの作品は「絵の具が恐ろしく汚く盛り上げて」「絵具の取扱が乱暴」で、「肌の汚さは辛抱出来ません」と語っている。だから、矢代はシャヴァンヌから間接的にはなく、ピエロ・デラ・フランチェスカやマソリーノ・ダ・パニカールなどの「イタリアの壁画テムペラ画自身から我々に直接為めになることを学ばないか」と問いかける。

日本美術が油絵に依るべきではない理由として、もう一つ挙げるのは「涼しい髪の毛の描出」ができないからである。矢代はポッティエ

エリもダヴィンチも「如何に髪を以て美女の美顔を飾る特殊の装飾として、不思議に官能的なる工夫を幾通りも凝らして居ります」と指摘する。これに反して、西洋美術の影響のために「近代芸術に於ける線の消失」がもたらされると、「東洋固有の我國の水絵具の伝統と美意識とを冒す」ことになってしまう。

最後に矢代は「近代の洋画では主題のある画を描いてはいけぬ様になつて居る。それで画家は題目のない、換言すれば説話的内容のない絵を描かねばならぬ」「画題のない単なる自然描写のみが造形美術であるかの如き現代風潮」を嘆いている。このような趨勢に対して、矢代は「画題の物語に主興味を持つて描く」ことを求める。

二回目の講演は戦後版では幾らか手を入れているが、今も容易く読めるもので、彼が具体的に基づいている作品を確認しておきたい。矢代はこの講演の目的を

「日本美術を孤立させて視野を日本美術だけに限つて見ず、これを広く世界的評価の間に於いて考察することが、日本美術に関する正しき認識を得、その長所と短所とを正しく自覚せしめて、将来の世界的発展を計る」

ことにおいている。一九三〇年代に日本美術が浮世絵版画以外は「不評判」であることを認め、それは西洋に対する迎合的態度に起因すると分析している。この不評判を正すために、矢代は日本美術はどこが優れているか実例を挙げてゐる。天平期の《釈迦十大弟子須菩提》(興福寺)を例にとつて、日本彫刻は前向き(フロンタル)の観照を出ていないと判定している。鎌倉期の仏像では、定慶《金剛力士像》(興福寺)、湛慶(六波羅蜜寺)も「不自然でどこちない」と評価する。反対に、

例へば華山《鷹見泉石像》ですらデューラー、ホルバインに較べれば「世界美術の全局面に於ては通用せず」とし、だが、明治以降の今日的表現の波及のなかでも、観山《天心岡倉先生》、清方《三遊亭円朝像》、吉川靈華《伝教大師像》ならば、「日本画の新生面を開くかと思われ」と判定している。

矢代は絵画の用途を (1)肖像芸術のような写実を目的とするもの、(2)装飾画、(3)精神内容を表現する芸術の三つに分類した。日本絵画は最後の表現的芸術で「世界の美術上に特別な貢献をなして居る」と述べ、これを達成しているのが来迎図と絵巻物であると言う。とくに絵巻の動的構図は「世界に類例を見ぬ東洋特有の形式」なのである。

傑作と言えるのが《伴大納言絵詞》であり、室町時代に登場した雪舟《山水長巻》のような風景図巻である。この形式は中国発祥ではあるが、物語展開の取扱いにおいて日本で「特別な発展を遂げて、世界美術上に特別な寄与をなして居る」のである。しかもこれは「流れるような調和的の線の感覚に鋭い日本人の芸術性に特に適合して」いたのだ。また、黙庵靈淵《柳鷺図》を挙げて、「画は単に鳥を描くに過ぎずして、現わさるところは別の禅機である、という芸術」が東洋では展開された。これを継承した玉堂、大雅、竹田らには「物質を脱略したる境地に達した」作品もあり、詩文と相通じる高踏的心境を表現できていると捉えた。

なおこの講演の最後で、「日本人特有の持ち味が思い切つて顕われたのが日本工芸でありました。」としながら、論述は省略している。

矢代が美術研究所退職後、一九四三年に発表したのが「日本美術の

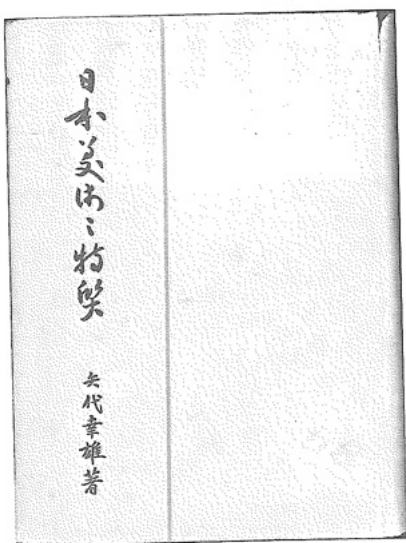
《観世音菩薩》(法隆寺)は「高古に澄んだ線と面との組成したる純粹形態とそれに宿りたる清らかな魂」が宿ると捉え、《百済観音》(法隆寺)、《如意輪観音》(中宮寺)を称賛し、《聖観音》(葉師寺東院)こそは「最も完備せる宗教芸術」だと断定している。対照的に、「鎌倉時代の写実的彫刻は、私はそれが現今の日本美術史に特筆誇称されて居るほど偉いとは思ひませぬ」と述べつつ、《金剛力士像》(東大寺南大門)は「世界の木彫の最高傑作」だとしている。そして、日本の木彫は「現代でも高村光雲翁の如き名家を出して」いることに安堵している。

絵画については、まず光琳《燕子花図屏風》をその「裝飾的取扱」とされて《桜図》《楓図》も「芸術的に誇張されたる色彩図案」において称揚している。矢代は光琳宗達が「日本人の裝飾的感覚を、最も純粹に發揮した」作家だと考えた。欧米で浮世絵の評価の高いことをつづきに見てきて、矢代はなお「北斎にしても、広重にしても、浮世絵の風景画をば、芸術的にあまり高く買わない(偉いものとは思ひむしろ人体描写に優れているのであり、歌麿は無線摺りによつて、「最も鋭敏なる感覚的印象を描出して、看者に迫るものを持つていた」のだと指摘している。

日本の絵画には、「非常に密接に自然に結びつき、自然愛から出発し」「華麗にしてかつ意味深き律動模様を織成させた」ところに特徴があり、「世界美術市場に一つの珍らしい貢献」をしていると述べている。こうした特性は具体的には、光琳《紅白梅図屏風》の光琳波や平安から鎌倉期の大和絵に見出だされるとしている。他方、肖像画にお

特質」である

が、これはほぼ二十年後に第二版として改訂した。この間はこの著作が市場から消えていたのだと思つていたが、そうではな



1 児島喜久雄装丁 矢代幸雄『日本美術の特質』第2刷 1948年

くして一九四四年四月に第二刷、四八年六月に第二刷(図1)、五四年に四刷が刊行されている。つまり、戦前発行の図書でありながら、戦後もそのまま十年間以上刊行されていたのだ。

第二版を執筆した理由を矢代はジョージ・サンソムから英語版の出版を促されたからだと説明している。この改訂の原則は漢文調を改めたこと、「日本人として本能的なる愛国の情を燃や」し、「興奮過剰」であったことの是正だとしている。それは例えば、序の次のような修正を施した箇所を表わされた記述だったのである。

東洋を代表するものは、日本以外にない。(初版)
余は中国の文芸復興を禱つて已まないが、(一九四八年第二版収録)
本文についてみると、構成では編・章・節の立て方とその表記は全く変更がない。矢代自身が述べているように、改定の趣旨は「種々新発見や新解釈の著しきもの」、「より適切な例証」に差し替えることにあり、そのために別冊の図版編ばかりでなく、本文中に挿図を付け加えたのであった。

最大の変更は「第七編 新日本の美術」を新たに書き加えたことである。明治以降は「史的判断が落ち着くところに落ち着いたと見られないところも」あるが、「この新日本によって提起されたる美術上の諸問題を試みに一応点検」することが矢代の「責務と信ずる」からだ。

廃仏毀釈は「仏教美術について、今日言うところの文化価値といふか、美術価値といふか、そういう意味の貴重な国家価値、或いは人類価値、が含まれていることを、殆ど誰も知らなかった」ことの表れであり、これをフェノロサとその助手岡倉天心やビゲローらが保護し、救済した。工部美術学校は「一途なる西洋美術の導入」だったが、これに反してフェノロサは「新日本に美術を発達させるについて、日本の伝統および技術を基礎とすべき」と考え、「一は勾勒、即ち筆力のある墨線による輪郭書きの強調、二は濃淡、即ち明暗陰影の調子による描写の強調」を基調として、狩野芳崖を育てた。また狩野派の描法はこのフェノロサの主張に叶っていた。これとは異なる流れの「悪趣味に陥った幕末の曾我蕭白とか、明治の河鍋晩斎とか：日本人には意外なほど海外に輸出されて珍重されている」。フェノロサは遺著において宗達、光琳には重要性の認識を新たにしたが、心象表現を旨とする「文人画を全然理解せず」「日本美術に対する善意ある幾多の外人忠告者と、あまり本質的には違っていなかった」。

東京美術学校（以下、美校）において、岡倉は人材を「指導して育て上げる上に稀に見る天才」であり、彼が育てたのは「絵画に春草、大観、観山、紫紅、古径、朝彦、青邨、御舟」、木彫に平櫛田中、佐藤玄々がいた。矢代は美術工芸科については全く触れていない。その後も美校は「美術に高識ある名校長正木直彦を迎え」「日本美術の全面的

料の工芸的特殊技巧化ではないが、現代の梅原隆三郎も油絵具を彼一流の自由奔放な使い方を、極端に瑰麗豪華なる東洋的色彩を横溢させていることは、世界に類がない。」

この故に戦後のエッセイ集は梅原の装丁（図2）でなければならなかったのだろう。そして、最後は次のように結んでいる。

芸術が具象から解き放され、抽象的構成の試みに帰着すれば、あらゆる意味における芸術の国別も地方色も民族性も希薄になるのは論理の当然であつて、事実、日本の美術界も、各国の美術界と殆ど区別のつかない現代現象によって満たされつつあると言つてよからう。これが長い歴史的過程を通過して、芸術がついに行き着く先であるか。或いは果たして、これでよいのだろうか。

* * *

子細に検討する余裕はないのだが、具体例や論旨を追つていくと、矢代が再三「正しく」とか「世界的に」と説いているにもかかわらず、その論旨を例証する作品選択が的外れだったり、世界及び国内の美術史研究、評価にそぐわない主張が多々開陳されていることに気がつく。しかも、それらの主張や意義づけの根拠はほぼ語られていない。また、全く証明不要な如く「国民性」や「感覚」が持ち出されている。ただ、それを語つた一人の美術研究者の意思と好みが拠り所になっているのだとするほかない。その答えは処女作のきわめて詩的な序に吐露されている通りなのかもしれない。

芸術が成そうと庶幾ふ所詮は美しき国の建設ではなかつたか。そこに夢と現実交響し混淆する奇跡を見るであらう。私の書いたもの、それは厳格に「直実ダイシツとそして（ウント）詩化ダイシツク」である。「詩化」

発達に大いに貢献した。」正木は「大和絵は日本画の本流を成すという見地より優遇されて小堀鞆音、松岡映丘」「雅邦を慕いて京都画壇より東京に出て来た川合玉堂」「写生を重んずる大家寺崎広業、川端玉章、結城素明」を迎えた。また、美校は「日本の産業に非情なる工芸技術の多方面なる基礎付けにも、幾多の貢献をなした。」と記すが、具体的内容は全く言及していない。

明治から大正にかけて文人画が流行し、「富岡鉄斎：はまさに時代にも周囲にも構わず、自分勝手に育つた恐るべき巨人」であり、「小川芋銭も、新日本に現代の変わり者として生まれて来た。」晩年の小杉放菴も「画境がいつの間にか詩境書境に近づき、文学的の心境画に化した」一人に数えている。

黒田清輝は「コランよりも遙かに天分の勝れた画家」であり、藤島武二とともに美校に

「官学の強味も加わって、日本油絵の幹線たるべき基礎をしっかりと据えた。」「油絵の材料を利用して日本の感覚を表現しようとして立派に世界的名声を獲得した画家として、パリ在住、またフランス国籍の藤田嗣治がある」「藤田ほど油絵材



2 梅原隆三郎装丁・題僉 矢代幸雄『随筆 ヴィーナス』1950年

がその儘の社会事実として推量の加へらるゝこと、は、芸術に夢の所産を大切がる者にとつて此上なき本意である。（『太陽を慕ふ者』改造社、一九二五）

もう一つ付け加えれば、矢代が称賛し日本美術評価の真髓の根拠として挙げたうちに、牧谿と黙庵靈淵の作品が重要な鍵になるような取り上げ方をされているが、彼らが中国人作家であったことには全く触れられていない。『水墨画』を一読したときにもこのことにははっきりを感じたのだが、中世中国の美術と日本美術とが一体だと捉えるのは一つの見識であるのだが、注釈なしでそこまでを日本美術とするのなら、ゴッホもロダンも同様でなければならぬ。

このように通観してみると、我々が一九七〇年代に既存の美術史観に立ち向かわねばならなかったとき、その壁は殆どこの矢代の言説に源泉があるのでないかと思えてきた。例えば、天平を至高とする古典美術への評価だけでなく、日本美術院の観山、大観の評価、油絵における梅原の日本帰帰などが思い当たる。しかも、これは一九二〇年代に発表されてから、ほぼ変化がなかったことでもある。この意味では、矢代の言説は三十年間くらい日本美術を支配し続けたと思われる。しかし、山が高いがゆえに我々の格闘も確かなものとなり、意義も大きくなったとも思える。