

日本と「美術」―その受容と変容もしくは変異

森 仁史

愛知県美術館では今年の春「近代日本の視覚開化」、「幻の愛知県博物館」展が続けて開催された。同館はこれまであまり日本近代をテーマとする展覧会を開いてこなかったもので、大いに期待して会場を訪れたのだが、いずれも違和を感じないではいられなかった。

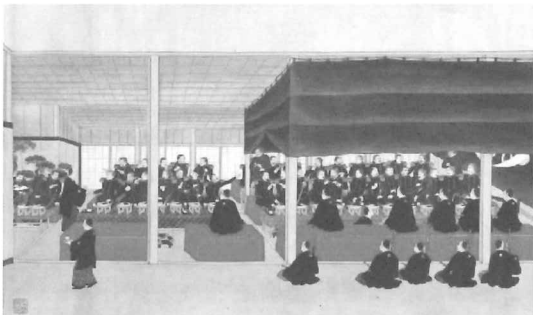
その理由は前者の図録（『近代日本の視覚開化 明治』風媒社、二〇三三年）で平瀬礼太が正直に認めているように、「地域の美術館においてもこの時代の収蔵資料を充分所有していない」のが現状であるので、語りえる内実に乏しいことがまずある。もう一つ気になったのは後者の図録（『幻の愛知県博物館』同委員会、二〇三三年）の拝戸雅彦論文の日本での「美術」受容の理解であった。拝戸は龍池会が「日本美術の伝統を啓蒙することを目的」とし、それがフェノロサによる西洋画文人画の排斥、東京美術学校の西洋画排除に至ったと述べている。そして、明治政府は「美術という新しい領域を、産業の一部として振興する必要性に迫られた」が、「どちらがより優れているのか、それを決めるのはマーケットから言論や政治の世界へと置き換わってゆく」としている。展示への違和はこうした美術受容のプロセスの把握の故なのかと思えてきた。ここ二十年程の間の美術史研究は日本の美術が産業振興に囲まれて移植され始め、その後制度体制を整えて次第にそこから自立してき

たという道筋を明らかにしたのではないか。

開国以降、日本が西洋を受容していくときに、美術のようにそれ以前に形成された文化に継承できる遺産が見いだせる場合、それを無理にも変換して新来の概念に読み替えることで受容を果たすのだが、それは先の見えない手探りの漸進にならざるを得なかった。建築のように前代をほぼ継承しなかった分野では、近世大工の所産を顧みることはなく、前代の読み替えや継承は課題とせず、新しい手法、目標を追求したから、新旧の葛藤は生じない。

* * *

嘉永七年（一八五四）二月ペリー使節一行と幕府の二度目の外交交渉が行われ、浦賀奉行であった伊沢政義は林復斎らとともに幕府応接掛となり、松代藩と小倉藩はその警護を命ぜられ、佐久間象山もこれに従事した。高川文箋は伊沢の御傍医としてこの交渉に参加し、交渉を描いた絵画を制作し、藩主に献上した（図一）（影山純夫「高川文箋論」『松代』第9号、真田宝物館、平成八年）。ほぼ同じ図柄の絵は老中阿部正弘、林復斎にも献上されたようである。松代藩内にも佐久間象山をはじめ幾人かに墨描きの写しが伝わっており、交渉の行方に関心を持つ者から高い関心を呼んだものと思われる。絵には透視図法が採用され幔幕には陰影が

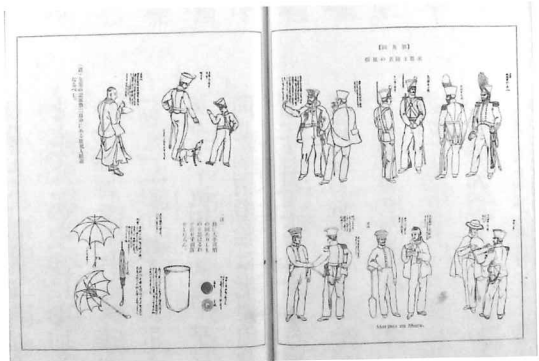


1 高川文箋《横浜応接場秘図》（真田宝物館蔵）

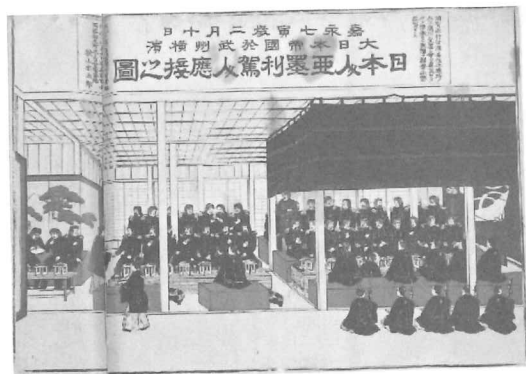
描かれ、高川は写実的な西洋画法を身に着けていたように思われる。従って、室内の様子や交渉にあたった人物は実際通りの正確なものとしていいであろう。この交渉には森山栄之助、名村五八郎、立石鎌次郎、堀達之助が通訳にあたり、彼らはオランダ語はかなり理解でき、英語も少しは話せる段階だった。左端にはアメリカ人と握手して会話している日本人が描かれているが、もともと英語に長けていた森山か名村と思われ、トミーと呼ばれた立石は十七歳だったのであたらないうだろう。さらにアメリカ側の最左端で紙にスケッチしているらしい人物が描かれ、これは使節に同行したハイネかと思われる。実に行き届いた観察眼と描写である。

高林は所沢在住の三上庄兵衛の次男半蔵であったが、谷文晁門下の一人で、「写山楼之記」にもその名がみえる。松代藩主真田幸

貫は松平定信の側室の子であり、文晁もしばしば幸貫に謁見しており、ここから高川と松代藩との関わりが始まったとされる。天保十一年（一八四〇）に初めて松代藩主から襖絵の制作を下命され、絵師としての腕前が見込まれて藩に召し抱えられたようだ。款記のある作品だけで十七点が見込まれて藩に伝わっている。弘化三年（一八四六）藩主幸貫の日光代参に際しては、伊沢の家臣としてその名が記された文書が伝わり、伊沢とも以前から関わりがあったようだ。この時にも絵画制作が命じられ、真田宝物館に全十八図の折本が伝わっている。嘉永三年（一八五〇）真田家御側医高川泰順の娘と結婚し、養子となった。浦賀では彼に加えて、能役者樋畑翁輔が薬駕籠持ちを命ぜられともに応接の場に入り、共同でその有様を写すように命ぜられたという。樋畑の絵は後に子息の手によって公刊〔図2〕されているが、彼も堅実な写実技



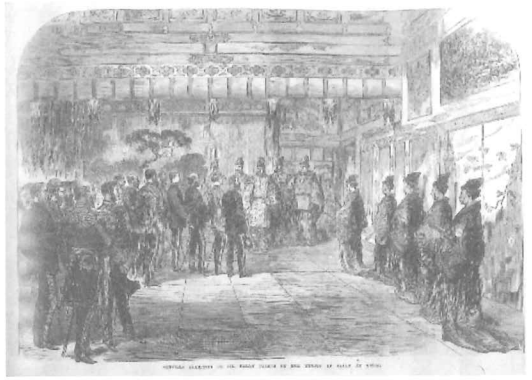
2 樋畑翁輔《米艦上陸者の風俗》
（樋畑雪湖編『米國使節彼里提督來朝図繪』昭和6年）



3 鮮齋永興《日本人並墨利駕人応接之図》
（丹羽恒夫『錦絵にみる明治天皇と明治時代』朝日新聞社、昭和41年所収）

法を身に着けていたようである。なお、高川の絵は明治に入ってから、伊沢が小林永濯に複製させて、《嘉永七寅歳二月十日大日本帝国於武州横浜日本人並墨利駕人応接之図》〔図3〕と題して出版されており、明治開化期にもまだ興味を引く話題だったようだ。

この絵で興味深いのはアメリカ使節も幕府役人も緋毛氈に腰かけて対面していることである。日本には桃山期以降上段と呼ぶ身分差を視覚的に明示する装置が登場し、室内において身分差を明らかにする慣行が定着していた。高林の絵でも、太刀持ちの従者は畳に正座して伺候しており、正使と配下の身分差は明確にされている。幕府役人としてはアメリカ使節より低い視線となるため畳に正座して対面することは受け入れ難かったであろう。外国人に下段に正座する日本の習慣を強要することができないなら、双方が立って対面するほかはなく、慶



4 ワーグマン《大阪城における大君によるパークス閣下の公的会見》Illustrated London News, 1867.8.1.

価値観に基づき、固有の流儀、装置で対応しようとしたのであった。

美術の受容もまさにこのようなプロセスをたどったのではない。

ヨーロッパ政府が主宰する国際博覧会においては、かれらの定義する出品規則に従わないでは出品は叶わない。あるいは、出品したい作品はヨーロッパで形成された文化体系の中のいずれかのジャンルに出品分類を選んで出品するほかはない。例えば、日本にある書画はヨーロッパの絵画に近似しているが、書を含む点で相容れない作品になるため、事実上出品できない。このため書画から書を排除するほかはないことになる。こうして明治十年「絵画」という概念が案出された。

美術に先駆けて、明治四年（一八七二）五月「古器旧物各地方於て保存」との太政官布告が出された。この聞きなれない古器旧物なる名辞は伝来の文化体系でも既存の概念ではなかったらしく、布告のなかで

応三年（一八六七）三月大阪城

で將軍慶喜への駐日公使パー

クスらとの公式謁見がこうし

た形式だったことをワーグマ

ンが描いている（図4）。外国

人外交官は畳の上に靴を履い

て立っているが、將軍一行は

上段から彼らに直面している。

彼らに優越する関係を視覚的

に創り出したのだ。つまり、こ

のとき日本は未体験の政治慣

行を実践するに際し、旧来の

祭器ほか三十一種類を具体的に例示する必要があった。末尾には「上

ハ神代ヨリ近世ニ至ル迄和品舶齋ニ不拘」と付け加えられ、制作年代、

国内外産を問わないとしている。この布告には四月二十五日付けの大

学献言と上申とが添えられ、前者は「集古館」建設を訴え、これが叶

わないなら「考古ノ徴證ニ可相備品物ハ精々保護相加候様」求め、さ

もなければ「天下ノ古器宝物ハ大概壊滅仕」と危機感を露わにして

いる。同年七月に大学は文部省に改組され、九月に同省に博物館が設け

られ、旧幕府開成所物産学の業務と資料を引き継いだ。同月に大学大

丞に着任した町田久成（図5）が局長となった。この布告は町田の意

思に基づくものと思われるが、この献言のなかで、こうした宝物損失

の恐れが早くも明治元年から意識されていたことと、「古器物ヲ図画ニ

摹写致集編成」を提案していることに注目しておくべきだろう。町田

をはじめ幕末の志士たちに平田

国学の影響が大きく、このもと

で神仏分離が過激に進んでいた

ため、布告は古来の文化隠滅へ

の危機感からあらゆる文化資産

を急いで保全しようとしたよう

だ。そもそも町田が外務大丞か

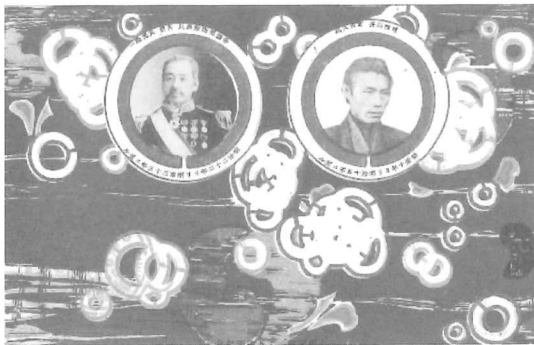
ら大学大丞に転任させられたの

も、イギリス賓客への接待が過

剩だという攘夷感覚に基づく非

難が火種だったくらい明治政府

高官のあいだに強い尊王意識が



5 帝室博物館上野開館二十五週年紀念、明治40年（右・町田久成、左・九鬼隆一）

共有されていたのであった。だから、町田からすれば、自らが「厭旧尚新」に与するものではないことを鮮明にする狙いもあったかもしれない。また、町田は物産局次長に山高信離を採用した。山高は幕府外務官僚であり、椿椿山に学び、古物を見る目があったことが理由と考えられる。実弟の証言をまとめた「町田久成略伝」(『鹿児島県立短期大学紀要』第四八号、一九九七年)によると、町田は向山隼人正、成島柳北内田正雄、川上冬崖といった旧幕臣開明派の人々とも親しく、幕末の政治的対立を気に掛けなかったようである。

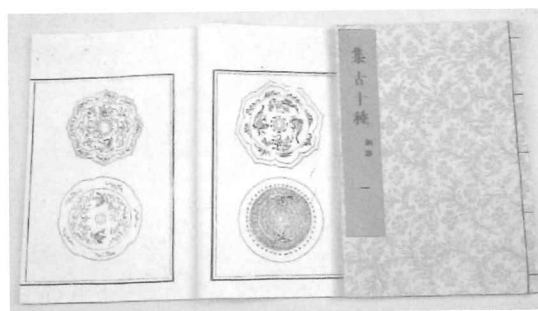
布告は古器旧物を保存する意義を「古今時勢之変遷、制度風俗ノ沿革ヲ考証シ候為メ、其裨益不尠候」と述べている。つまり、古器の考古的価値もさることながら、それに基づく歴史を語る材料としての有用性をとくに挙げているのである。このゆえに、この布告は国民全体にはなく府県に宛て布達された。なぜなら、地方官庁がこの保存の主体とされていたからである。つまり、明治政府は自らが歴史の保護者であり、語り手としての地位を独占しようとしていたことになる。

また、写しを集めて記録するという手法は松平定信が谷文晁らを雇って実施した『集古十種』(二八〇〇年)〔図6〕の編纂手法を想起させる。日本では、定信が企てたような伝来の文化遺産を体系化してとらえるという試みは稀であり、プラトンのアイデア以来絶対的な真理とそれを頂点とする価値ヒエラルキーを構築したヨーロッパとは対照的な体質であった。

それとはかく、この古器旧物を発案した町田らが伝来の日本文化の捉え方を基にしていたことは間違いない。それは古器旧物に挙げられた項目と『集古十種』の分冊の標目とを比較すると、次の表のように『集

古十種』の標目のうち特定の作品を指すもの以外は総て挙げられていることからも明らかである(表)。

定信の関心が武士らしく武器に偏っていることは収録作品点数によく表れているものの、項目を挙げる序列は金石文を筆頭に挙げており、鎌倉幕府以降の武家政権が天皇制官位を自らの権威付けに借用するという変則的な価値観を反映している。古器旧物なる概念は日本文化の捉え方において、旧幕時代の上級武士が抱いていたこのような文化観を受け継いでいた。それは例えば楽器に挙げられているのが雅楽、能楽に用いられるものに限定され、三味線や尺八は挙げられていないことを見ても明らかである。異動のある部分に着目すれば、茶器香具花器、遊戯具のほか陶磁器、漆器を独立して挙げ、末尾ではあるが「古仏像並仏具」を挙げていることから、物産学に通じる古物愛好の対象も包含して



6 『集古十種』銅器一・二、青木嵩山堂、明治33年(桑名市博物館蔵)

集古十種 (青木嵩山堂本)		冊	古器旧物
鐘銘	鐘銘	12	鐘銘碑銘墨本
兵器 甲冑	兵器 甲冑	8	
兵器 旌旗	兵器 旌旗	12	
兵器 弓矢	兵器 弓矢	5	武器
兵器 馬具	兵器 馬具	2	
銅器	銅器	3	銅器
楽器	楽器	6	楽器
文房	文房	2	文房諸具
印章	印章	2	印章
扁額	扁額	9	扁額
古画 肖像	古画 肖像	5	古書画
名物 古画	名物 古画	1	
七祖贊 弘法大師	七祖贊 弘法大師	2	
法帖 定家卿真蹟	法帖 定家卿真蹟	1	
牧谿玉潤八景	牧谿玉潤八景	1	

いるところである。

この布告が求めた地方官庁からの回答は今も東博に保管されているようだが、全容は明らかにされていない。しかし、明治十三年度から二十七年まで全国三十九道府県の五百三十九の社寺に十二万円余りが交付されており、この回答に基づき保護策が実行されたものと思われる（文化財保護委員会編『文化象保護の歩み』昭和三十五年）。いずれにしても、この布告が翌年五月から文部省が実施した社寺宝物検査の路を開いたことは間違いない。愛知、三重、関西に町田久成、蜷川式胤（五年一月より博物館出仕）、内田正雄が派遣された。この成果は「壬申検査社寺宝物図集」（東京国立博物館所蔵）としてまとめられたのだから、布告が企図したように記録作成まで政策が完遂されたのであった。

* * *

もちろん、近代以前の芸術愛好が武士層のみによって独占されていたわけではなく、武士以前の貴族やとくに江戸期に入って安定してきた経済的基盤に支えられた町人層も芸術愛好を享受した。西山松之助はこれらを遊芸（貴族）、武芸（武士）、大衆芸能（民衆）と定義している（『近世芸道論』『日本思想大系』61、岩波書店、一九七二年）。西山によれば、これらに関する論述は十二世紀以降に成立していき、芸道の語の初出は一四五六年だとのことである。芸の実演の根幹は「心身のはたらき」にあり、近世に至って「微妙な演技の方法や美の様式」が芸道思想として集成、伝承されていくのだとしている。こうした捉え方は日本における芸の実践が多くの場合無形文化であり、「客体化してしまつた芸術品には、芸道は無関係」となる。むしろ、芸が最高究極点まで上達することによって得られる「無念無想」とか「遊芸三昧」こ

そが到達目標であり、この意味では極めて宗教的解脱に近い性格の領域だと西川は指摘している。

こうした日本における芸の思想は二千年来日本の文化的手本であり続けた中国文化から影響がなかったとは言えない。吉川幸次郎は中国の芸術論は「音楽に関するものであれ、書画に関するものであれ、芸術の根源に人間を据え、人間の心の造化を芸術として表現しようとする」のであり、「真の芸術は人間の心の純粹な感動を表現する精神の芸術」（『芸術論集』『中国文明選』第14巻、朝日新聞社、昭和四十六年）であつたとしている。つまり、中国でも客体としての芸術表現ではなく、演者が人間に引き起こす精神的な現象を問題にしていたのであり、この特性は日本人にも共有されていたとすべきだろう。ちなみに、この芸術という語は中国では「広くは技芸学術一般を意味する言葉として、また狭くは呪術・占術などを意味する」言葉であり、『言海』（明治三十七年）でも「身二学ビ得タル文武ノ事」と漢語と変わりがないので、明治後期まで今日の芸術概念を言葉として定式化することは広くは行きわたっていなかったとすべきだろう。

北宋の画家郭熙は『林泉高致』で画家たる者は「人須養得胸中寛快意思悦適」と、絵画制作に必要な境地を述べ、これが巖羽の詩禅一如説や董其昌の画禅一致説に継承されたとされており、日本においても水墨画以降の絵画制作に大きな影響を及ぼした言説とされる。さらにまた、郭熙はこの一節に続けて「如所謂易子諒。油然之心生」と『楽記』を引用し、絵画と音楽とに通底する境地があることを語っている。つまり、東洋にもジャンルを超えて通い合う到達点があることは意識されていた。無論、こうした例は日本においても見出すことができ、河

井道玄「立花大全」(天和三年一六八三)に、「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、このめばおのづから心をやしなふ。」とみえ、貴族文化の雅楽、和歌から庶民の三味線、田楽まで階層、ジャンルを超えて共通する境地を立花を専らとする者が語っている。このように互いが互いを了解できるような精神的境地が恐らく現実にあると理解されていたのだろう。しかし、東洋ではこのようなジャンルを超えた境地を概念として、あるいは上位の抽象的概念と下位の具体的ジャンルを秩序付ける論理構造は生まれなかったのであった。つまり、先に指摘したように、今日芸術と呼ぶ概念は明確にできなかったが、そうしたジャンルとして超えた共通の価値観や感覚は意識されていたのである。

明治四年十一月日本を出発した岩倉使節団に参加した久米邦武は帰国後に「美術トハ、画彫彫刻ノ術ニテ、精神風韻ヲ勉ム、高尚ノ雅芸ニ属ス、喩ヘハ東洋ニテ、書、画、篆刻ヲ紳士間ニ雅賞スルガ如シ」(『米欧回覧実記』明治九年執筆)と記し、彼我の美的鑑賞の差異を自覚しつつも、西洋でもそれが精神風韻を帯びることが本質であるがゆえに、日本での雅賞の対象と置き換えて理解し、受け止めることができると感じたのであった。

* * *

こうした前提のもとに明治五年(一八七二)一月「美術」が登場する。これは博覧会列品分類を外務省が翻訳するときに作語したもので、これには「西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト云フ」と注釈されていた。全く新しい言葉なら、それが何を指すのか補足しなければ通用しないことは翻訳者も十分自覚していたものとみえ

る。これ以前にロプシャイト『英華辞典』(一八六六―六九年)においても、また柴田昌吉・子安峻『英和字彙』(一八七三年)においても Fine Arts の訳語として四術が採用されている。この四術という概念は中国古典の『礼記』に規定されているもので、「詩、書、礼、楽」を指していた。これは六芸に並ぶ文人の親しむべき技芸であり、これらが先に触れたように芸術の領域に属することとその精神性が漢字文化圏では認識されていたことに依るものであろう。しかし、柴田は四術を「詩、書、画、彫像」としており、この語釈は中国古典と半分異なっているが、彼が序文で原本としたと述べているオギリヴィ『帝国英語辞典 The Imperial Dictionary of the English Language』(一八五五年)が Fine Arts を「現代的用法では、目を通して我々に訴える模倣芸術、すなわち絵画、彫刻、彫り物、建築に限定される」と記していることを引き写した結果であろう。柴田は明治初期にヨーロッパにおける視覚芸術の優勢をいち早く紹介したことになる。また、三十年の改定再版では四術に次いで「美術」を付け加えており、これが英和辞書での「美術」の初出と思われる。柴田は明治元年から十年まで外務省に勤務したので、最初の翻訳者に近しかったが故と思われる(本誌六十号参照)。

日本に美術を導入しようとしても、それが全く新規の概念であるために何を指すのかに用い得る言葉がないため、従来の文化体系でそれに対応できる近似した概念で代用するほかはないことになる。このため、用いた四術は美術とまるで異なる範疇を指していたので、わざわざ注記せざるを得なかったのであった。

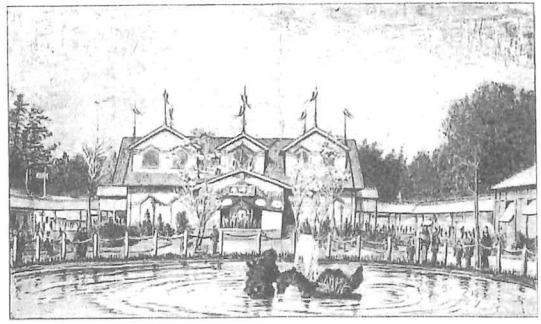
* * *

明治五年三月(湯島聖堂)、六年四月(内山下町博物館)、七年三月

〔同〕と文部省は博覧会を開催したが、いずれでも出品分類は明示されず、御物を始めとする古器旧物が並べられた。博覧会は福沢諭吉が『西洋事情』（慶応二年）において、エキジビション、フェアの訳語として考案した語であり、「数年毎に産物の大会を設け、世界中に布告して、各其国の名産便利の器械古物奇物を集め、万国の人に示す」と説明した。石井研堂は『明治事物起源』（春陽堂、増補改訂、昭和十九年）の農工部において博覧会について、「開設の祖をなせる聖堂の博覧会は、たゞ規模の大なりしのみならず、文部省の主催にかゝり、博物館色も濃かりし」が、「また本草家の物産会に似、たゞ古物珍物を、雑然寄せ集めしに過ぎざりし」と語っている。つまり、名称は西洋から借りて少しはそれらしくはあったが、基本的には幕末の物産会を変わらないと見えたのだ。主催者も明治四年五月の展示では物産会と名乗っていたくらいで、幕末から連続する意識がしからしめるところだった。ただ、七年の博覧会では湯島聖堂で「書画大展開」が開かれ、古画以外に滝和亭、川上冬崖、松本瓢湖らの現存作家の作品が展示された。この後は最初の勸業博覧会まで政府機関による博覧会は開かれなかった。他方、工部省は明治八年（一八七五）十一月工部大学校に付属して工部美術学校を新設した。同校は「欧州近世ノ技術ヲ以テ我日本国旧来ノ職風ニ移シ、百工ノ補助トナサン」ことを目的とし、イタリア人教師によって画学と彫刻学が教授された。フランス語で行われる授業によってヨーロッパ美術を外から移植したのだが、それは製造の補助手段としてだった。画学科の生徒たちはほとんど総てが非雄藩士族の子弟であったが、教師から尋ねられたとき、こぞって風景画を志望したことは東洋における山水画の位置がそうさせたのだと思わないではいら

れない。技法として西洋を受け入れつつ、志向は東洋に根ざっていた。しかし、美術はまだ国民大衆からは程遠い存在であった。

日本国民が美術が具体的に何であるかを広く理解する機会は明治十年（一八七七）の内国勸業博覧会であった。すでに明治六年ウィーン万博で日本出品の工芸品が好評だったことは政府高官に共有されていたので、美術を輸出振興の基軸にすることは必須の政策目標となった。博覧会で第三区美術は「書画、写真、彫刻」だったが、続けて「其他総テ製品ノ精巧ニシテ其微妙ナル所ヲ示ス」ことが求められた。博覧会が開催と決まっても、そこで求められる美術に何を出品していいのかは制作者にも分ならず、高村光雲は政府が「博覧会というものの趣意などを説き」「出品勧誘を受けてもどうも面倒臭いようで、困ったものだ」という有様（高村光雲「幕末維新懐古談」岩波文庫、一九九五年）だったと回想している。師の高村東雲は政府担当者から催促を受け、「彫刻師の職掌のものなら、何んでもよろしい出してよい。従来製作しておるものと同じものでよろしいという。それではというので師匠は白衣観音を出品することにした」「従来型の如く観音は置き物にするように製作え」という。つまり、幕末の仏師に従来製作してきた置物を出品することが求められ、出品目録には「木像（一）白檀観世音」と表記され、一等（龍紋）賞牌が授与された。これは美術導入以前に日本人が優れていると評価する技量の制作品なら美術であることを上から声高に宣言したことに他ならない。美術は最初からこのように政策的意図に基づいて積極的に推奨されていたが、「振興する必要に迫られた」のだろうか。美術とは無縁に仏像を彫ってきた仏師には理解し難いことであったが、「なるほど、博覧会というものは、好い工合



7 五姓田勇子《第一回内国勸業博覧会美術館正面図》
(平木正次『明治初期画壇回顧』所収)

のものだ」と受けとめられるようになる。またそれと同時に、美術館(図7)には「御紋章の紫幔幕、赤あげ巻の房が下がり、…自然頭を下げて、入場する」ことになり、「当時会場へ入るには、礼装で、御物でも拝観する様な気分」(平木正次『明治初期画壇回顧』日本エッチング研究所出版部、昭和十一年)になるほどに権威付けられた存在として国民のまえに顕現してもいた。

明治十二年(一八七〇)三月佐野

常民ら二十名余りが集まり、毎月作品を持ち寄りたり議論するなかで、翌年三月に龍池会結成に至った。同会規則趣旨では「美術ハ人民ヲシテ其性情ヲ高尚ニシテ卑野ノ境ヲ脱セシメ以テ一國忠厚ノ風ヲ養成スルノ培料ナリ」という識見の元に、「本邦固有ノ美術ヲ振興シ広ク万国ニ其声誉ヲ永存セシムル」ことを目的とした。「美術」は漢語の四術風に精神的価値の重きをもつて受け止められ、その振興の目的は国威発揚だとしている。また、「古ヲ考ヘテ今ヲ利スルノ効アラサレバ其考フル所徒ニ夸靡ニ流レ一時ノ好事タルニ過キス」と強く戒め、考古は現在に活かすために必要だと説いている。会頭佐野常民、副会頭河瀬秀治、書記山本五郎、大森惟中を始めとする指導層は博覧会に関与する官僚で占められていた。このような限られた会員間の議論や「今ヲ利スル」事業が「日本美術の伝統を啓蒙」することになるのだろうか

龍池会は「美術ヲ認メテ欧州諸國ノ特ニ有スル所ニシテ本邦ノ曾テ無キ所ト做ス者」が多いなかで、美術を明確に定義しようとした。河瀬の発案で、山高、鹽田眞、山本、大森、平山英三が委員となって美術の定義を一年後の十三年一月にまとめ、それを六月創刊した会誌『工藝叢談』に発表した。彼らは整形上の美術と発音上の美術とに分けて検討したが、前者は次のように議論がまとめられた。

河瀬の提起 建築、彫刻、図画

委員の結論 画、書、彫刻、建築

しかし、この結論はそのまま龍池会の見解として定着しなかった。明治十六年(一八七三)十一月に改正された龍池会規則では、「本会ニ於テ調理スル美術ノ区部」は次のようになった。

画、書、彫刻、陶磁、七宝、漆器、嵌木、繡織、銅器、建築園治

かくて、古器旧物に近い領域がこの国の「美術」として画定されていくことになる。なおこのとき、総裁に有栖川二品熾仁を頂き、龍池会が世俗的な権威を帯びることにもなった。

十三年の河瀬の定義はほぼ西洋概念の翻訳そのままであり、委員の結論は書を欠くべきではないという見解に基づく修正であった。そして、その後には工芸ジャンルが付け加えられたのである。こうなつてしまえば、もはや西洋概念の移植とはいえず、美術は古器旧物として保護しようとした日本の伝来の遺産全体を包含する概念に変異したと言えよう。つまり、西洋の美術の名を借りて、伝来の価値体系で尊重されてきた遺産のほぼすべてを網羅する領域へと拡張したのである。それはやがて帝室博物館に皇室の権威をまとったコレクションとして具體的に国民へ提示されていく。この定義は明治二十二年(一八八九)設

立の東京美術学校の学科編成（絵画、彫刻、美術工芸）に及んでいる。

ただ、この美術には古器旧物が含めた茶器は入っていないかった。それは大師会など高級官僚、経済人ら近代数寄者による個人愛好の世界として前代を継承し、公的コレクションとは別種の世界を形成している。この二重の美術愛好は久野収が分析した天皇の権威と権力が支配層の申し合わせと民衆へのたてまえとして、顕教と密教という二面で機能したのと同じように、対西洋としての美術と国内向けの古器旧物という二つの顔をもつ存在形態としての「美術」を産みだした。後者は指導者にも国民にも受け入れやすい概念だったがゆえに、戦前の日本社会における美術の定義として定着したのであった。日本国内からは対外的に整合性のとれている美術であると認識させながら、その定義域は国際的には甚だ異端的であることに目を閉じさせたのである。

このように、日本が身に着けた美術概念は日本固有の土壌のうえで、西洋の組成や志向とは異なる内容で定着していった。このことはアジア、アフリカが欧米文化を受容するときに、常に起こる一プロセスと考えるといいだろう。それは福岡伸一が生命現象を説明するのに用いる動的平衡、つまり「合成と分解、そして内部と外部とのあいだの物質エネルギー、情報のやりとり」（福岡伸一『新版動的平衡2』小学館新書、二〇一八）と同一なのではないだろうか。近代は新旧交代のこうした事象を必然としたが、それは内なる国民統合と外からの国際交流の接点で余儀なくされた摩擦、軋轢の産物であった。そして、これが不可逆的であるがゆえに、いまなお我々もその末流にあつて確執の日々に生きていることを再確認しないではいられない。

岩波文庫の周辺（2）

山田 俊幸

〇 円本と改造社

「円本」とは一冊一円の予約全集で、大正末から昭和の出版界を変えた全集といわれる。よくこの円本が廉価の代名詞のように言われるが、一冊一円を例えば五十冊全集ならば五十円の支払い、一冊一円ですむものではないので、決して廉いものではない。だがそれを廉いと思わせた数字のマジックを使った改造社々主山本実彦^{まねひこ}、ただ者ではない。

改造社は円本《現代日本文学全集》を造る前には、社の危機に陥っていた。それは山本実彦の経営の荒っぽさからだったという。一発逆転のこの全集発刊の相談にのっていた東京堂（取継店）の大野孫平は、「改造社がどこから一円本のヒントを得たか知らないが、あの「現代日本文学全集」は、改造社にとって文字通り背水捨て身の一挙だった。その頃雑誌「改造」の成績もあまりよくないのに単行本なんか出して失敗し、ひどい苦境に陥っていたんです」と証言している（『ものがたり東京堂史』一八一頁）。そんな時に思いついたのがこの一円全集。東京堂は賛成したという。だが、改造社には資力が無い。山本はこの企画を電通にも持っていて、当時の社長光永にも協力を依頼。光永は支払えずにいた借金を棚上げにし、大いにやれとゲキレイしたとある。そんなことも含めて、山本は東京堂に製作代金の借用をたのんだので

一寸

第九十五号 二〇二三年十二月

近代挿絵文献解題抄

岩切信一郎

第九十五号目次

近代挿絵文献解題抄	岩切信一郎	1
時に抗いし者たち——私の小菩薩峠(48)	大谷 芳久	10
掠奪文化財のゆくえ(終)		
大正・昭和戦前期中等学校の図画教員25	金子 一夫	39
愛知県 ¹		
原撫松の日記 VIII	丹尾 安典	58
一九〇六(明治三十九)年一月〜十月・		
一九〇七(明治四十)年一月〜九月の書簡		
星野錫と小川一眞の青・壮年時代	森 登	71
銅・石版画遺聞 ⁹²		
日本と「美術」	森 仁史	81
—その受容と変容もしくは変異		
岩波文庫の周辺(2)	山田 俊幸	89

近年、新聞や雑誌の購読者数減少に、歯止めが効かないと聞く。これに伴い長年にわたって文字情報に寄り添って来た「挿絵」の文化も先細りのようだ。とはいえ、それでも新聞各紙では、今日も朝刊にも夕刊にも連載小説と挿絵は欠かせない存在で掲載されている。雑誌の方は逸早く急減し、挿絵にしろ、イラストにせよその活動の場は失われて、「挿絵画家」なる存在は窮地に陥っている。無くなるとか、影が薄くなるとかえって関心を持つものが出てくる。

文学の方では、小説家が新聞や雑誌に作品を発表した段階(初出)で、挿絵が付いている場合にはもつとその挿絵に注目すべきだと、少数ながら心強い主張の研究者も出てきている。だが美術の方では毎日登場する挿絵より、かつての展覧会出品画の方が圧倒的に研究的まになりテーマとなる率が高い。

美術の方から、挿絵が小説の展開に影響したとする例の発表もあっても良いのだろうが、未だに近代美術研究分野での挿絵への関心度は低い。印刷と言う概念と文学・美術概念の交わる領域である点、挿絵が日本画(顔料彩色画・水墨画)、油彩画、水彩画といった絵画主流の中では、印刷絵画たる「挿絵」は、どうも脇役である。「挿絵」を展覧会出品画として認め「挿絵室」まで設けたのは春陽会であったが、そ