



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	<思想画>としての情景：外山正一「日本絵画の未来」について
Author(s)	亀井, 志乃
Citation	北海道大學文學部紀要, 46(3), 1-84
Issue Date	1998-03-31
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/33708
Type	departmental bulletin paper
File Information	46(3)_PR1-84.pdf



〈思想画〉としての情景

—外山正一「日本絵画の未来」について—

亀井志乃

1 〈思想画〉とは〈歴史画〉だったのか

外山正一（嘉永元・1848～明治三十三・1900年 学者・教育者）が「日本絵画の未来」という演説を行ったのは、明治二十三（1890）年四月二十七日、明治美術会第二大会の席上であった。

論旨の流れは、およそ次のようなものである。まず彼は、現在の日本では、西洋画と日本画のいずれの画家も〈画題に困^くしめるもの〉であると述べる。画題は悉くありふれたものか、もしくは焼き直してしかない。建築・景色・歴史・想像以外に画題は無く、しかもその形〈形式〉を踏襲しているだけに過ぎない。しかしその一方で、油画^{あぶらえ}かきの技術は数年前よりは大きく進歩した。もはや、「絵具の用法、濃淡の調和、遠近の分配」などに悩む段階は過ぎていく。これからの画家は〈思想画〉を描くべきである。旧来の画題にこだわるべきではない。西欧でも、画題に時代的変遷

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

はある。宗教画や歴史・天然（自然風景）・肖像画を経て、今後最も行われるべきなのは〈人事的〉の画題である。

外山はこのように述べた後、自分の考えた六通りの画題を例に挙げた。最後に、明治の絵画を描くには和画が適当か油絵が適当か、これからそれに応えるのは諸君（大会出席の画家たち）である、と論を締めくくった。

この演説は、このあと、東京朝日新聞に四月三十日から五月十六日まで分載された。その際の小見出しは、次のようになっている。

- ・ 本邦絵画の事を談ずるもの五里霧中にあり
- ・ 今の画人は画題に困しめるものなり
- ・ 画題撰択に関する誤謬
- ・ 真物に依るべし真物の画なるを要せず
- ・ 情機衝動せられたる時に非らずんば画くべからず
- ・ 画題の変遷
- ・ 画題撰択に関する心得
- ・ 今後の画人は思想画を描くべし

新聞というメディア、それも政治・社会ニュースが主体の大新聞が、このように〈美術〉についての論説を長く載せるとするのは初めての事であった。^{※1}〈美術〉という概念も、学術雑誌・教養雑誌等の、限られた知識・関心を持つ人々

を対象とするメディアにおける話題であつた段階から、いよいよ、より多くの人々の耳目に接する時期に入つてきた。その意味では、これは一つの画期をなす立論であつた。そして、これは同時に、森鷗外との所謂〈画題論争〉の発端ともなつた論説である。

しかしながらこの論は、これまで、内容を丁寧に検討される機会に恵まれてこなかつた。それは、おそらく、外山正一の側が、常にある種の固定した枠組みの中でしか論じられてこなかつたという事が原因である。

森鷗外（文久二・1862〜大正十一・1922年）は、生前からすでに近代日本の代表的な文学者として著名であつたが、殊に戦後は、明治の日本において最も早く真の〈近代的自我〉を獲得した知識人であり、また〈近代〉精神の確立のために戦闘的な批評活動を行った人物だとして、高く評価されるに至つた。その評価は戦後教育に如実に反映され、そのため一時は、高等学校の国語の教科書においては、『舞姫』をはじめとする鷗外の初期作品が『近代文学の出発点』を示す小説だとして、ほとんどスタンダード的に採用されていた。

一方外山は、論争のあつた明治二十三年（当時四十二歳）には、すでに東京大学の文科大学長（文学部長）という地位にあつた。先の演説も、当時、西洋画・日本画の対立がすでに露になつた時期に、洋画派団体〈明治美術会〉の席上でなされたものであつた。そのため後世の視点から、その年の一月に処女作『舞姫』を発表したばかりの若き鷗外（当時二十八歳）と彼とを対比するならば、勢い外山は権威の側にある者に見えてしまう。

だから外山の発言が、戦後の近代主義思潮のまだ優勢な時期に、否定的に評価されてしまつていたのはある意味で仕方がない面があつた。それほど二人のコントラストは、一見際立つて見える。例えば昭和五十年、土方定一は、『明治芸術・文学論集』（明治文学全集79 筑摩書房）の解題に際し、「この歴史時期の反動的潮流に応じて歴史画（想像

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

画〕を奨励する外山」の「日本美術史に対する彼の理解のなさ」をことさら強調的に指摘している。その上で、「また『画題数箇』として幼稚な自己の画題を語っている箇所など、現在からは読むに耐えない講演となつている」(傍線引用者)と、あたかもその論が全く再考に値しないものであるかの如く、一言のもとに論じ去っている。

だがその後の、さらに大きな問題は、その「読むに耐えない」というネガティブな評価を後の論者が疑う事なく受け継ぎ、本当に誰一人読み直そうとしない点にある。

〈ポスト・モダン〉という言葉が新鮮に響いた時期も過去になりつつあるが、現代が〈近代〉主義を本質的に批判の対象にし得る時代であり、また、その必要に迫られているという社会的な認識そのものは、今も変わる事はない。だが、これまでのところ、〈近代〉の輝かしい旗手と目された人々が批判的に検討される事はあつても、彼らと同世代の「それ以外」の人、或いはさらに遡つて、それ以前の段階の知の世界を構築していた人々を再評価しようとする試みはほとんどみられない。むしろ、「結局、両者とも大差なく〈近代〉という概念に絡め取られていたに過ぎない」という語りの枠組みの中に、改めて封じ込められつつあるように見受けられる。

〈画題論争〉に立ち戻れば、近年では、私自身偶々参加する機会を得たアメリカ・セントルイスの〈日本画〉シンポジウム^{*3} (1995年11月)において、この外山の論が紹介されていた。報告者である山梨恵美子氏は、その発表の中で、外山は「西洋画に哲学がある、日本画には無い」と発言し「西洋画には哲学があるのだから歴史画を描くべきである」と示唆した、と述べた。その上で、外山の例示した歴史画の画題につきまとうイデオロギー性と〈大日本帝国憲法〉とを結びつけていた。ある意味で、非常に公式的な明快さから、会場の参加者の多くはその解説に納得していたようであつた。しかしながら、事実関係の説明としては、それはやや単純化され過ぎていた。そして、外山がその

時代に何を見、どのような問題意識から発言をするに至ったかのコンテキストについては、一切触れられる事はなかった。

例示した二人の場合に限らず、外山正一の発言に言及した研究者に共通する最も不用意な点は、外山の言う「思想画」を、「歴史画」と即座にイコールととってしまう所にある。ところが実際には、外山が「思想画」の例として提示した六つの画題のうち、多少とも歴史に関係するものは、最初の二つ（鎌倉における頼朝の墓標の図・病床の秀吉が家康に対面する図）しか無い。あとは、当時の日本の日常社会に材をとった所謂「人事画」である。

そもそも「日本絵画の未来」の論旨は、冒頭の紹介で触れたように、「画題は宗教画・歴史・天然（自然風景）・肖像画という変遷を経ており、今後最も行われるべきなのは人事的の画題」（「画題の変遷」の項だ、という流れとなっている。だから、彼が目指したのが「歴史画」だという読みは、本来おかしいのである。もし、仮に全体を通読しなかったとしても、最後の章の画題の小見出しにだけでも目を通したならば、「思想画」を「歴史画」と取る論理の不整合性には誰でも容易に気づき得るはずである。そして、もし、先の研究者たちが、それでも看過してきたののだのすれば、それはある意味で（彼ら自身がそう意識するか否かにかかわらず）強いてそうしてきたのだと考えるしかない。

そのような論者の態度の依り来る所は、一体何処にあるのだろうか。だが、その問題に焦点を合わせる事は、本論の主眼ではない。ここでは、以上の如き、現在に至るまでの「外山論」観を踏まえつつ、それでは、外山がなぜその時点で改めて「画題」について問題提起しようとしたのか、論証を進めてゆきたい。そして、彼がそのような発言をする上で踏まえていた世界観とはどのようなものであったかを明らかにしたい。その事により、一方の森鷗外の発言の、当時における本当の位置づけも明確となるはずだと思われる。

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

2 情熱なき絵画——何故に斯く無味なるものか？

「日本絵画の未来」によると、外山の発言の動機は、彼が見た二つの展覽会に起因する。一つは前年（二十二年）の明治美術会第一回展覽会であり、もう一つはこの年の四月から七月まで開催された第三回勸業博覧会である。以下は、外山の、その時に展示されていた絵画に対する所感である。

昨年不忍池馬見所に於て開会せる油画展覽会に陳列せられたる油画の如きは（中略）一として今の油画画きは画題に困しめるものなることを証明せざるはなし、画題に困しまざるものは多量の日数と多量の絵具とを費やして彼れの如く神社仏閣のみを画くことはせざるなり、画題に困しまざるものは彼れの如く一枚菜畑のみを画くことはせざるなり（高橋源吉「満野菜花」）、画題に困しまざるものは彼れの如く意味もなき田舎家の画を以て田舎の婚礼とは題せざるなり（小山正太郎「山村嫁女」）、画題に困しまざるものは彼れの如く死したる雉を画き尚ほも死したる義家を画きて（渡辺鉄太郎「雉之図」「義家」）恬然として大得意になり居るものにはあらざるなり、現今開会中なる第三勸業博覧会美術館に掛け列ねたる油画を見るべし、龍に乗るの女神（原田直次郎「騎龍観音」）にあらざれば海面に茫然たるの天人（本多錦吉郎「羽衣天女」）なり、錦絵の琴弾き（亀井至一「深殿弾琴図」）に非らざれば「ラオコアン」の焼直し（五姓田芳柳「鷺沼平九郎」）に過ぎざるなり、甚だしきに至ては明治美術会の衣桁菜畑をひた真似に真似たるものさへあるに非らずや、実に窮したると謂はざるべからず。

(今の画人は画題に困しめるものなり カッコ内注及びルビは引用者・以下同じ)

当時の主だった画家の絵は、殆ど批判されているといつてよい。

もちろん、ではこの画題の何処がありふれているのかと追及されれば、外山自身さえ答えに窮するであろう。ある国や地域の、ある時代における画題が似通う傾向は、決して珍しい事ではない。^{*}この点に関してだけ言えば、外山がこの後森鷗外に「ロンドンやミュンヘンの美術会であれ、画題・画材の貧富の傾向は似たようなもの」と反論されるのも無理はない。

それにしても、外山はやくどいほどの点に拘泥している。〈画題撰択に関する誤謬〉へ真物に依るべし……でも、〈画題撰択に関する心得〉の項でも、繰り返し「信ずるものを描く事・真に感動せられたものを描く事」にこだわり続けている。

実はこの時、外山の念頭に一番ひつかかり続けた作品は原田直次郎^{*}の「騎龍観音」であつたらしい。作品名を直接挙げる事こそしなかったが、〈信じないものを描いた例〉として、「騎龍観音」に四回ほど暗示的に言及している。この原田は、かつて画学修行で明治十七年から三年間ミュンヘンに滞在し、渡独中の鷗外と親交を結んだ人物である。そして、鷗外の初期小説『うたかたの記』(明治二十三年)の主人公・巨勢^{こせ}のイメージの原形となった。このような事情があるため、鷗外はこの時、友人の作が侮辱されたと感じ「外山正一氏の画論を駁す」(明治二十三年五月 志^しからみ草紙)で猛烈な反論に出たのである。

しかし外山には、当初、誰かに対して論争を仕掛けたという意識は毛頭無かつた。かれの論の主旨は別にある。

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

・今の油画画きの扱ふ所の画題は、建築に非らざれば景色、景色に非らざれば歴史、歴史に非らざれば想像に由らざるはなし、而して其是等を扱ふは職として其形を取るに過ぎざるなり、思想を取るものは極めて少なし、故に其画く所は、建築なるも、景色なるも、歴史的なるも、想像物なるも、全く無味なるを免かれず、全く死物なるを免かれず、殿堂は殿堂に過ぎざるなり、菜畑は菜畑に過ぎざるなり、軍人は軍人に過ぎざるなり、死したる雉は死したる雉に過ぎざるなり、美麗なる源氏の大將の画も浅草奥山の生人形いきにんぎょうに彷彿たるの憾なき能はざるなり、田舎の婚礼は其題名を聴いて始めてこれが田舎の婚礼かと疑はしめんとする如きものなり。

(画題選択に関する誤謬)

・今の油画画きは美人を見たることなくして美人を画かんと企つるものなり、今の油画画きは悪魔に出逢ひたることなくして悪魔を画かんと企つるものなり、今の油画画きは神靈に触れたること無くして神靈を画かんと企つるものなり、今の想像画にして凡庸看るに足らざる者のみなるは固より怪しむに足らざるなり、美を見たること無きものゝ画きたる美人は美人には非らざるなり、(中略) 若し真に美人に出逢ひ、其人の爲めには命をも捨てん、其人の姿は寝ても寤ても目に附きて忘れられずと言ふが如き場合に於て、始めて能く真正の美人を画くことを得べきなり

(同前)

・今の想像画と称するものは大約線と彩色とを程々に分配したるものに過ぎざるなり、看る人をして苟も感動せしむるが如き点は分厘も有せざるなり。彼の模写画たり想像画たる、何故に斯く無味なるものなるや、何故に斯く

感動せしむる力なきものなるや

(情機衝動せられたる時に非らずんば画くべからず)

・画人は信ずる所あつて始めて画くことを努めよ、感動する所あつて始めて画くことを努めよ、「インスピレーション」を得て始めて画くことを努めよ、我れ真に竜なりと思ひ得る如きものを画き出すに非らずんば人をして竜なりと思はしむることは出来ざるなり、我れ真に竜なりと思ひ得るときものを画き得るにあらざるものは竜を画くを止めよ、我れ真に観音なりと信じ得る如きものを画き出すに非らずんば人をして観音なりと思はしむることは出来ざるなり、我れ真に観音なりと思ひ得る如きものを画き得るにあらざる者は観音を画くを止めよ、(中略)富士山は壯観なり、然れども其壯観の爲めに真に感動せられたるものに非ざるよりは富士山を画くを止めよ、(中略)勇者に触れて自ら其勇に感動せしことなき者は勇者を画きて人を感動せしむることは出来ざるなり (同前)

〈無味〉という言葉が、何回か繰り返されている。〈感動〉という語も繰り返されている。これは、文脈からもわかる通り、原田の作の事のみを言っているのではない。外山にとっては、なぜかくも夥しく、流派や題材を問わず、彼を感動させ得ない絵画ばかりがそろっているのかという事自体が、解き難い疑問なのだ。〈何故に斯く無味なるものなるや、何故に斯く感動せしむる力なきものなるや〉は、まさに口をついた詠嘆の言葉である。本当は、彼にも答えは出ていない。『信ずるものを描かなければ人を感動させる事が出来ない』と、堂々巡りに何回もくどく強調しているのは、人と呼ばかける反面で、自分も納得したいからであろう。しかし論理展開には、どこかもどかしさの感覚がつきまとう。それらは結局、後で全て鵲外から論破される破目になってしまふ。

「思想画」としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

では、外山は隅外から批判されるように、単に「美術家の空想と宗教家の信仰とを混同」しただけなのであろうか。だが、批判の言と照らし合わせる前に、読み手は、「外山は「感動」そのものを問題にしていた」という原点に立ち戻らなくてはならない。

「美人」に出逢って、「其人の爲めには命も捨てん、其人の姿は寝ても寤ても目に附きて忘れられず」と言う場合において始めて「真正の美人」が描ける、というのは、美術論中の比喩としてはあまり上手ではない。しかし、外山の考える「美術」というものが、それほど強い情熱を描き手にも鑑賞者にも当然要求するはずのもので、だが彼の見た絵画にはそれが感じられない、というのなら、ここでその実作を参照する必要がある。

3 「永遠の瞬間」としての風景

本章に引用した図版は、第三回内国勧業博覧会に出品された小山正太郎「山村嫁女」(図1)・本多錦吉郎「羽衣天女」(図2)・原田直次郎「騎龍観音」(図3)である。なお、現存する小山の「山村嫁女」は画稿のみなので、彼の画風の参考として「濁醪療渴黄葉村店」(図4・明治二十三年・第二回明治美術会出品作)を掲げておく。また、当時の「神社仏閣」の絵の典型的な例としては、五姓田義松「上野東照宮(増上寺有章院靈廟勅額門)」(図5・明治十八年)を挙げておきたい。

外山が、なぜ、所謂「神社仏閣」画や「山村嫁女」のような風景画を批判的に見たかは、ある意味でわかりやすい。いずれの画面也非常に穏やかに、言い換えれば静的にまとめられている。そして一方外山は、後に彼の画題の例を検

図1…山村嫁女（画稿） 小山正太郎
明治二十三年



図2…羽衣天女 本田錦吉郎
明治二十三年



〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——



図3…騎龍観音 原田直次郎
明治二十三年



図 4…濁醪療湯黄葉村店 小山正太郎
明治二十三年

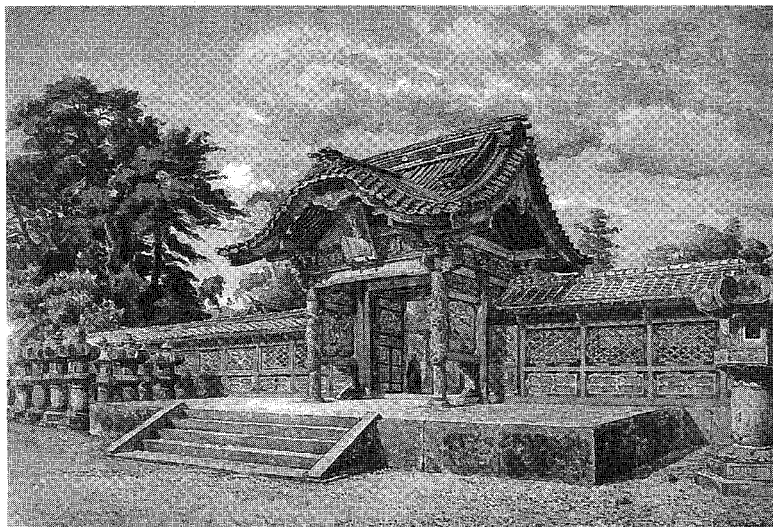


図 5…上野東照宮
(増上寺有章院靈廟勅額門)
五姓田義松 明治十八年

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

討するとはつきりするが、絵画に一種のドラマを要求しているからである。これは一口でいえば、志向性の違いである。

外山がこの画題論の際に念頭においていた風景画の作者、小山正太郎（「山村嫁女」）や高橋源吉（「満野菜花」）らは、主に工部美術学校（明治九・一八七六年設立／十六・一八八三年廃校）の出身者である。彼らは、短い〈工部美術学校時代〉の初期に入学し、そこで最初の西洋画科担当者だったアントニオ・フォンタネージに強い影響を受けていた。

フォンタネージは、バルビゾン派のコローなどにインスパイアされた風景画家であつた。だが、その彼の画風には、同時代のヨーロッパの風景画家に比しても際立つ、一つの特徴がある。それは、人や動物さえも風景の光と影の中に溶け込んでしまう、静けさの極致のような画面構成である。

本国イタリアでは、彼は次のように評されている。

泉のそばにいる女、牛と一緒に牛飼いの女は同化され、樹木や断崖と同じひとつの物質にすぎなくなる。近づく嵐のなか荒野をさまよう羊の群れは、悲しげな、古代ケルトのドルイド教の祭司を思わせる憂鬱が胸に迫る、大地の広がりにおこなわれる神話や祭式のイメージを取り戻す。^{*11}

この論評にあるように、フォンタネージの油彩画は、動いているはずのものとそうでないものとの陰影が渾然一体となっており、色相がわからないモノクロ版では大変に見づらい。例に挙げたのは、中でも比較的画面がクリアな「ジュ

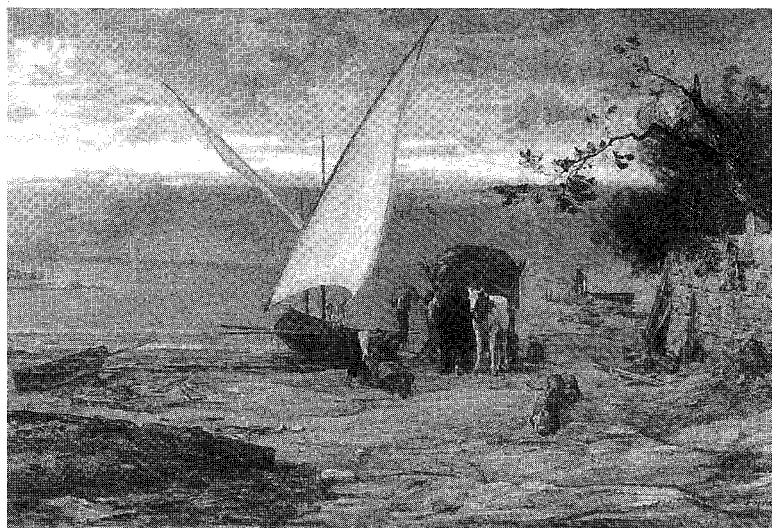


図 6…ジュネーヴ（レマン）湖畔
アントニオ・フォンタネージ
1862 年（文久二年）

ネーヴ（レマン）湖畔」（図 6・1862 年）であるが、この絵においても、その画面から、荷を担ぐ人の動きや小船の帆のしなりを感じ取る人はあまりいないと思われる。その感覚は、波の静けさからばかり来るのではない。思い切つてロングから捉えられた湖畔の一部は、まるで、望遠鏡を逆さまにのぞいたような遥かさと静けさである。おそらく彼にとつては、今―見ている―人―や、今―見ている―馬―が関心の対象なのではあるまい。むしろ、今・選択したそのアングルを通して、昨日も、それ以前もそうであったであろう湖畔の景色と人々の営みを、悠久の時の中での一瞬間として描き留めたのだと思われる。また、その行為の依り来るところを強いて言葉にするならば、それは、明日もそののちもこのような穏やかな時が流れん事を、という祈念にも似た思いの表白となるであろう。それは一種の、へ永遠への志向である。だからこそ、彼が描けば、単なる羊の群れも「神話や祭式のイメージ」を感じさせるものとなった。その意味で、自然は人事の背景ではなく、人事を全て



図7…春暁 浅井忠
明治二十二年

溶かし込んであるものである。

そのような自然観を表現していたフォンタネージに比べれば、さすがに、後に戦争パノラマや雑誌カットをも手がけた小山正太郎や、肖像画をよくした五姓田義松等、彼の弟子達の方がまだ人事そのものに関心が強かったと言える。^{*12}だが、風景画を描こうとする時には、やはり師の視線の在り方が反映する。「山村嫁女」(図1)も、「濁醪療渴黄葉村店」(図4)も、まさしく「景と共にある人」の一コマであり、それ以上のドラマ性の描写については、むしろ極力抑えられている。そのような作風は、小山と美術学校同期である浅井忠などにも典型的に現われている(図7「春暁」)。

一方、〈神社仏閣〉画の方にも、またフォンタネージからの影響のルーツを辿る事ができる。彼は、1869年にトリノのアルベルティーナ美術学校で風景画の講座を担当した時から、すでに、学生を市外や田園に連れ出して自由にモチーフを探させる教師であっ

た。それはその頃のイタリアにおいても、へ並外れて自由で、あきらかに当時の主流から外れた教育方法^{※13}であったという。だとすると、日本は、明治最初の公的な画学教育の出発点において、偶々、ヨーロッパでも特異な程に着想が自由な教師を招聘していたのだと言える。日本でも、彼は本国と変わらず教え子とよく写生旅行に出かけたが、その時に対象の一つとなつたのが、精巧な社寺建築であつた。それらはフォンタネージにとってエキゾチックであつただけでなく、画家が裝飾細部の写実力や正確な遠近描写を養うには、格好の題材だったのであらう。この時の教育の名残りからか、浅井忠や松岡寿・曾山幸彦などは、後年、各々日光東照宮・芝増上寺等の画を描きのこしている。

しかし、世間に社寺画が多く流通する理由は、それだけではなかつた。幕末の外国人居留地にはじまつた洋風写真画（横浜画）等）もまた、社寺の名所画を商つていたのである。それは、現在の観光絵葉書のはしりであつた。明治に入つてからはなおのこと、滅んだ前時代の栄華の名残を伝える「日光東照宮」などが、その題材の典型として選ばれていた。確かに「名所画」もまた、フォンタネージの志向とは違つた意味で、「永遠の瞬間」を繋ぎ留める絵である。名所旧跡とは、近代以前から、時の流れにかかわらず、或る土地の歴史・風土・人情の指標となり得る「ランドマーク」の事だからである。

このように考えると、図5の作者・五姓田義松などは、父・芳柳が横浜画の開祖であり、同時に、師がフォンタネージであるという事で、この時期の西洋画（洋風画）の二つの主流の特色を、二重にわが身に引き受けていたという事になる。

ともあれ、ルーツや目的意識こそ違え、同工異曲の画面が余りにも頻繁に目につくようになれば、果たして画題に工夫があるのかどうか、疑問に思う者が現われたとしても不思議ではない。

「思想画」としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

無論、外山正一は、それを画家の怠惰やマンネリズムに拠るものとは考えていない。「現今油画画きの技倆を察するに数年前に比すれば大いに進歩したものゝ如し」(画題選択に関する誤謬 傍点引用者)とは単なる社交辞令ではなく、実際に、日本近代(油画)の初源を知る者の言であつた。近代の洋風画の流れの一つに、幕府機関である蕃書調所(安政三・一八五六年発足 後に洋書調書→開成所と改称)での西洋画研究の系統があるが、外山はかつて、十四歳の年に、その蕃書調所に入學(文久元・一八六一)年)している。彼は、直接画學局に所屬したわけではないが、そこでおそらく、川上冬崖をはじめとする画學局のメンバーが、全て暗中模様の手作りか代用品で研究をすすめる有様を目にしていたと思われる。その様子は、例えば、次のようなものであつた。

さて当時洋画の研究の仕方は何うであつたかと云ふと、材料を得ることは少しも出来ない。鉛筆も殆んど今の如き鉛筆は得られないし、鉛筆を得ても之を用ふべき紙が得られないので、洋紙といふものも少しは来て居つたが、其洋紙なるものは、皆今の手紙を書く紙で滑かな薄い且つ横に野のある紙ばかりで、適々白い洋紙を得ても同じく手紙を書く紙ですから、六七寸四方の極薄い紙に過ぎない、(中略)

然るに一日柳原に於て洋紙の包み紙の反故を発見した。之は羅紗か何かを包んで来たものらしく皺だらけになつて居つた。然し其中に処々五六寸四方位皺のない部分がある、之は紙の表がざらつて鉛筆がよくのる。是はよいものを見付けたというので買ひ来つて、皺のない部分を切り取り、之に習つた所が至極蘭書にかいてある通りの調子にいくといふので、それから柳原に約束をして置て其類の包み紙があると買ふた。それで僅に鉛筆画を稽古するといふ始末。他の困難は是れで大概御推察あらうと思ふ、それで輸入の都合で違つた包み紙で切れを包ん

で来た時は暫時は稽古休みといふ始末である。

〔先師川上冬崖翁〕 小山正太郎 『美術新報』 第二卷第八号 明治三十六年七月五日

油絵具は、日本画用の絵具に荏ノ油を混せてそれらしいものを練りあげる。カンヴァスは手製、投影画法も蘭書から自習自得する。そのような時代を知っていればこそ、明治二十三年の時点では、「蓋し吾邦油画画きの今日困しむ所は最早絵具の用法濃淡の調和遠近の分配等の点にはあらざるなり」と思える。応時に比すれば、「今日吾邦の油画画きには或は意大利に於て学びたるものあり（川村清雄^{※14}の事と思われる）或は巴黎に於て学びたるものあり（五姓田義松・黒田清輝^{※15}らの事か）」（以上 画題選択に関する誤謬）という状況は隔世の感がある。無論、明治十五年以降は、〈日本画〉興隆・工部美術学校廃校等、洋画家に対する逆風も相当に厳しかった。しかし、有為の青年が、絵だけを学ぶことを欲する事も可能な（＝理念として許される）社会環境は、今や、間違いなく整備されつつある。技倆も着実に進歩している。ならばなぜ、結局は何処を描いても同じような風景画ばかりを描いているのか。すでに、もう一歩先へと歩みを進める時期がきているのではないか…。

風景画に対しての外山の批判点を整理すると、およそ以上のようになる。もし、仮に彼の批判がこのようなジャンルに対してだけであれば、それは、彼が同時代性として共に進み続けてきた〈油画画き〉に対して、さらなる展開を求めるということとどまる。

しかし、観音像や天女像の事となると、問題のレベルは変わってくる。

4 〈空想〉としての〈観音〉

ここで、本多錦吉郎「羽衣天女」(図2・11p)・原田直次郎「騎龍観音」(図3・12p)に目を転じてみよう。これらは一種の〈空想画〉である。このような対象を描くという事は、その当時まで、事物の真を写し得る「事自体が画期的価値とされてきた日本の油絵の系統には無かった。〈天女〉や〈観音〉は、例えば千支の守り本尊の御札のように、高度に記号化された図像^{アイコン}として、日本の人々のイメージ界に長く存し続けてきた。それがこれらの絵では、まるで、人間と同じ質感の肉体を備えて目の前に現れたようである。しかし、にもかかわらず、何かしつくりこないものを感じる。

むろん、細部の異和の理由としては、色々な点を挙げられるであろう。日本で天女の背に天使のような羽が描かれたのは、おそらくこの「羽衣天女」が最初と思われる。従来の図像感覚からすれば、天女(てんぬ)〔薄く細長い布〕だけでも充分のはずである。敢えて羽を描き込んだ事により、折衷画的な不思議さが醸し出されている。原田画の方も、観音のフォルムや衣^いのなびき具合などはよく描けているが、龍の顔に、これまでの唐絵(龍虎図等)に受け継がれてきたような迫力が無い。龍がどことなく可愛いのは、描き手の人柄ゆえかとも思われる。しかしまた、その割には観音の表情が超然として過ぎている。確かにこの表情には、見る者がこの観音に対して一体どのような感情を持ったら良いのかわからなくなる雰囲気がある。(この表情の持つ雰囲気は、また、先の天女像とも共通する。)この奇妙な対象との距離感は、どこから来るのか。

この感は、もう一つの「天女」図（山本芳翠・明治十一年）と比較すると、より明らかとなる（図8）。これは芳翠^{*16}が、フランスの画家ジュール・ルイ・マシャールの「セレネ」（1874年）を模写したものである。細く美しい新月を弓にとり、銀の矢を射んとする女神。ギリシャ神話的な題材を、芳翠の筆は巧みに写し取り得ている。だがよく見ると、女神の手は、弓を持つというよりはそこにつかまっているようであるし、矢を射る側の手から肩にかけての線もぎこちない。顔の表情にも、描き手の思い入れが感じられない。端的に言えば、この絵には〈湊合〉点（＝表現主題の中心点を成す所）がない。月や太陽や季節などを擬人化し、美女や美青年になぞらえるという表現は、この時の芳翠にはまだ馴染みがなかったであろう。技術だけは巧みだが、絵手本の表わす〈意味の歴史〉の中には入り込めず、表現のポイントがどこかもわからず、一生懸命なぞっているだけの、対象との距離感。それが、ちょうど先の天女や観音に感じた距離と同じなのである。

山本芳翠のために言い添えれば、彼は明治初期の、特に裸体画では優れた伎倆を誇る画家である。彼は、西洋の女性の肉体の美に対して、いちはやく異和の視線の障壁を乗り越えた者達の一人であった。だから、芳翠がいつまでも西洋の表現をなぞるだけであった、という意味で例を出したのではない。模写は、対象を了解する上で重要な過程で



図8…天女 山本芳翠

明治十一年（1878年）

ある。ただ、描写の上では実感を消化^{こな}す事ができても、例えば西洋で裸婦像が多く描かれた歴史的文脈や神話・伝説を了解するには、さらに別な教養が必要となる。それが一通り出来るまでは、表現が自家薬籠中のものになり切らない時間があつて当然である。

問題は、観音や天女の方だ。本来異世界のものである月の女神などと違い、それらは中国起源の、日本の信仰対象である。特に観音信仰は、所謂神仏という意識を越えて、人々の生活の中に溶け込んでいた。

その、「尊崇」と「親しみ」との双方が良く表現されている例としては、近代〈日本画〉の祖、狩野芳崖の「悲母観音図」が挙げられる(図9)。

観世音菩薩の持つ宝瓶の口から甘露が滴り、その滴りの先の珠の中には、今まさに生まれんとする嬰兒が、その小さな手を合わせている。嬰兒のモデルは、芳崖の実の孫・新治であると伝えられている。だが、その絵はそのような個別性を越えて、観る人々に、かつて皆等しく、生命の源から離れ「一人」として生みだされた存在であつた「われ」の事を想起させる。

観る者の視線は、まず観音の姿と、そしてその顔に引きつけられるが、その視線は、すぐに観音の伏し目がちな眼差しに導かれて、画面のやや下方、不思議な珠の中の嬰兒へと向かわせられる。しかし嬰兒の眼差しも、また、遠ざかりゆく観音の面へと投げかけられているので、観る者の視線は再び、観音へと導かれる。この絵においては、この、緊密な視線^{アイ・コンタクト}の交流が重要である。やがて観る者は知らず知らずのうちに、これから人の世へと生まれゆく、頼りなくいたいけな存在の側に自己を寄り添わせながら観音を見上げ、そして、観音からの穏やかな視線を感じる事になる。それはまさしく、描き手の、観音に対する関係意識の反映でもあろう。観音は、決して超然とした「神」などではな

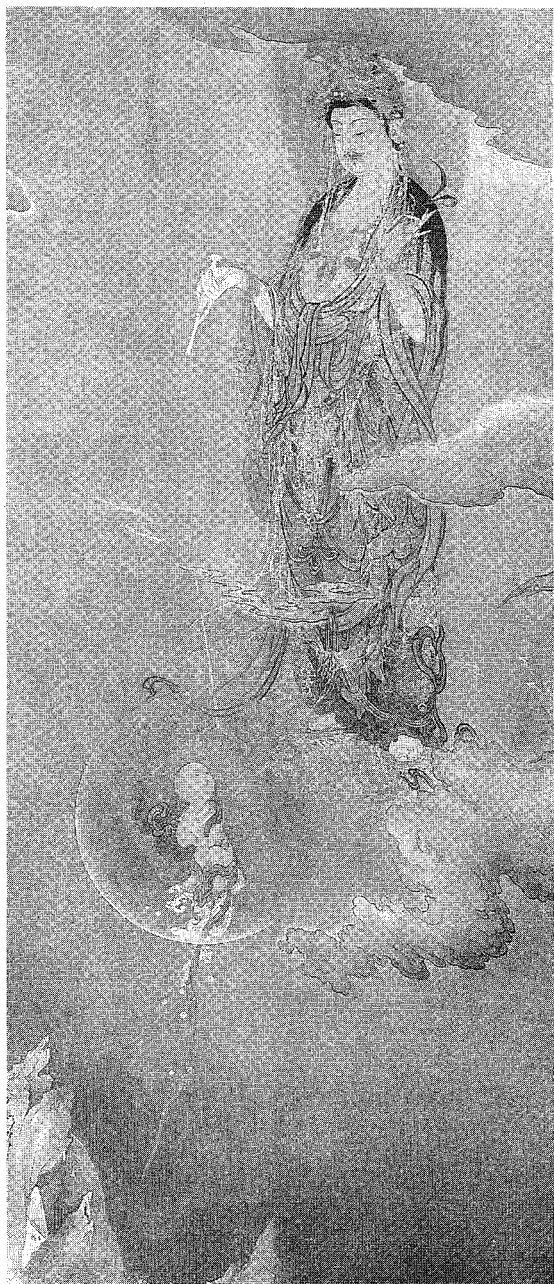


図9：悲母観音図 狩野芳崖 明治二十一年

い。

幕末、1858（安政五）年12月25日付のイラストレイテッド・ロンドン・ニュースは、^{※17}日本人の宗教信仰についてという記事の中で、観音信仰について次のように紹介している。

北大文学部紀要

「思想画」としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

つぎに観音の崇拜がある。ヨーロッパでは「慈悲の女神」としてひろく知られているが、日本ではとりわけ崇拜され、随所に像がある。「ナムカンノダイボサツ」と呼びかけられるが、「慈悲と慈愛の心を持つ神」と考えられ、金に困った人や苦悩に満ちた者の友とされている。
(傍線引用者)

時に友であり、時に母である観音菩薩は、日本人々の日常の中で、非常に親しい（見守る者）であった。

そのような観点から見れば、原田の〈騎龍観音〉は、きわめてシンプルに「出現」した観音である。この観音には、人間と同じような肉体の質感は備わっている。だが、決してこちらを見返してはいない。もちろん、守り札などでは、何と目を交わしているわけでもない図が普通だが、それはあくまで千手観音・馬頭観音等の別を表わす図像（アイコン）であり、一種の記号である。おそらく、もし、多少なりとも従来の観音との関係意識を持つ者ならば、せっかくまるで写真のように、この空間に観音が出現した有様が描かれているのに「これでは果たして、この観音様は何故にここにいらっしやるのだろう」と思うところであろう。目の感覚には（実体的に）近くとも、気持ちの上では距離ができてしまう。

この観音像を描くにあたって原田が参考としたのは、先にあげた「ヘセレネ」のように、18世紀頃のヨーロッパで夥しく描かれた、ギリシャ・ローマ神話に材をとった装飾画であったと思われる。明治十七年（1884）年から二十（1887）年までミュンヘン・アカデミーで修行していた原田にとって、そのような絵画は、画廊であれ、あるいは書物の挿画であれ、ごく日常的に目にするものであったことだろう。だが、ヨーロッパ人にとっての神話画ならば、まだしもその神や妖精に因んだ物語を連想させるような、象徴的な画面構成をしている。〈騎龍観音〉には、物語的な要素も希薄である。結局、観音が龍ののって現われた有様をリアリティックに描いている点だけが〈空想画〉なの

だと言える。だから、あり得ぬはずのものの実体感そのものを奥深く鑑賞できる者ならば問題ないが、それ以外の者たちが、一種の奇妙な宙吊り感を持ったとしても不思議はない。その絵に対する、心の寄せどころがよくわからないからである。

それにしても、異国の者からさえ〈友〉と見えるほどに濃やかな関係にあったものが、それからわずか三十二年後、まだごく一部の者にはいえ、なぜ絵手本的レベルにまでつきはなされた対象となってしまうのか。

実はその事と平行して、〈美術〉の世界の裏側では、もう一つの大きな変化が進みつつあった。

5 〈褒賞画〉に描かれたもの

明治十四年から二十二年まで——具体的には〈国会開設の詔勅〉が発せられてから、憲法が發布され国会が開かれるまでと平行した時間——は、日本の者たちが〈幕府〉無き後の〈日本〉像を明晰化してゆく段階であった。当然、歴史イメージも、これまでの戦記物から、天皇家の存在を中心に据えたものに刷新されなければならない。一部の国学者だけが占有してきた歴史観を、今度は多くの人々と共有する方向へ開放してゆく必要がある。やがて、そこから図像化の問題も浮かび上がって来た。明治二十年代に入る頃である。

この動きは、学校教育の〈褒賞画〉企画においてその一端を知る事ができる。最初に付言すれば、これは決して全国的に広まった制度ではない。実質的には、お流れとなった企画である。しかし、当時の〈美術〉と〈画題〉の関係の変化を典型的に表わしている。

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

〈褒賞画〉の企画が上がり、褒賞画取調委員会が設置されたのは、明治十九年頃と推定される。学校において優等な児童を賞するため、そして「知識を開発し其の志気を感じ発し兼て美術の趣味を解悟せしめ」(※18) (傍点引用者) のための印刷画を考案しようとしたのである。明治十九年十一月に洋画家・小山正太郎(三十歳)が、二十年十月には岡倉寛三(廿天心 二十六歳)が、その委員を命ぜられている。ちなみに任命当時、小山は高等師範学校の助教諭として教鞭をとっており、岡倉の方は、フェノロサとの欧米美術視察旅行を終えて帰国し、東京美術学校の幹事となった所であった。

褒賞画自体は決して純粹に〈美術〉として製作されたものではなかった。子供たちに知識全般を啓発するのが目的であり、だから委員には、工科大学教授や機械学専門家、図書館長などの顔触れも加わっていた。委員会が定めた画題は、歴史・地理・動物・植物・農業・製作・機械・美術の八種である。

しかし、もちろん実際の製作担当は〈美術〉関係の者である。岡倉と小山が、日本画家と西洋画家を一人ずつ推薦したらしい。

明治二十二年四月一日、最初に発行された褒賞画は四種、全て西洋画であった。「日光(日光東照宮)」「志か(鹿)」「さくら」「すみれ」である。特に「さくら」「すみれ」は、図鑑的な精密さの反面、ポタニカル・アートのでもあり、その意味で完成度の高い作品である。^{※19}

ところが、西洋画の褒賞画は、他はまったく現存していない。同年四月二十四日以降、明治二十四年十二月まで発行された残り二十五枚は、全て日本画である。そして、「水車」「養蚕」「堆肥」「農屋」等の画題に混じって、徐々に歴史画が入ってくる。「三韓降伏」「蒙古襲来」(二十二年四月)、「桜井駅決別の図(楠正成・正行親子)」(二十三年五

月)。庄卷は二十四年十二月発行分である。全部が歴史上の人物（全七名 日本武尊・神武天皇・聖德太子・中臣鎌足・源頼朝・豊臣秀吉・徳川家康）となっている。この時、他分野の画題は一枚もない。しかも描かれたうちの四名は「武士の世」以前の、神代く上代の人物である。

この変化の依り来る所は明白である。憲法は出来、国会も開設され、いよいよ本格的に「大日本帝国」という存在を過去からオーソライズする必要が出て来た。この褒賞画の企画を積極的に推進したのが岡倉覺三というのも、彼の性向を考えるならば、非常にふさわしいと言える。

此の島（引用者注・日本）に住して日本美術を開発せる人種は、天津国より降臨せる天孫民族にして、其の民太古より美術思想を有し、生活の度頗る高し。衣服ありて玉石を飾り、彼の欧州古代人の直ちに身體を彩るが如き野蠻の風習絶えてなく、極めて優美の思想を有し、大和檀原の都には既に建築の要素を備へ、機杼ありて衣を織り、石を以て曲玉を製す。（岡倉天心『日本美術史』 明治二十三年以降、於東京美術学校 日本美術史講義^{*20}）

推古朝以前までさかのぼる、天孫降臨を起源とする日本歴史は、美術史家としての彼の中では、すでに既定のものとして信じられている。むしろ「信ずる」といつても、その他の事柄——例えば、滑らかに磨き上げられた曲玉や、大和檀原の建築の遺構——については、信賴するに足る証拠が残されている。しかし、岡倉の場合、それらの事実の源がすべて「優れた天孫民族」という要^{かな}に一挙に収束しており、言葉の上では、それらがまったく断絶なく繋がっているのである。しかも、それが単なるレトリックであるとは、本人自身が考えていない。

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

現在では、〈天皇制〉の受容や天皇への尊崇を強制されれば、誰でもがその時から、すぐにこのような心性を持ち得ると考えがちである。しかし、実は、このような発想をスムーズに受け入れるには、〈觀念が相当の水準まで形而上的に飛躍し得るような思考に馴染む段階を経なければならぬ〉。

この数年前から小山と岡倉・フェノロサ側との間では、学校教育における〈図画〉の画材を、鉛筆・毛筆のどちらにするかでずっと確執が続いていた。そして明治二十三年には、ついに小山が、高等師範学校への毛筆画教員採用に抗議する形で同校教諭を辞職してしまっている。褒賞画委員も、その直前に辞したと推定される。西洋画の褒賞画が最初の四枚しか無いのは、一つには、そういう事情によるものであろう。

だが、どのような事情があるにせよ、人には各々、觀念化の限界というものがある。小山が西洋の油彩画に最も感動したのは、「泉下慈親の容貌を坐右に置いて敬慕の情念を保続せしめ／臥して海外万里の名山勝地に漫遊せしめ／坐して千百年前の戦闘争乱を目撃せしめ／遠隔の知友に對せしめ／往時の英傑に謁せしめ……」（『書ハ美術ナラス』明治十五年）のように、今・眼前に出来ない實在に對峙し得るのだと（それがたとえ追体験だとしても、）信ずるに足る表現だという点である。

そのような絵画觀にもとづけば、例えば〈往時の英傑に謁する〉という感覚で、勇壮な軍人や武士を描く事はできるであろう。しかし、陸軍士官学校で図画教授掛になった頃（明治七年）から一貫して「自然というものは、どのようにして画布にとらえ来たるべきものか」を絵画理念と信じ、自作の支えとしてきた人間に、實在イメージを離れた作画は本来不可能である。

小山は、そんな明治初期の洋画家の在り方を、「或画家」の話にことよせて、次のように書きしるしている。

今日我洋画界に歴史画の少いのは、洋画其の者が歴史画を作成するに不適当なのではなく、日本の歴史其の者が不完全だからである。自分の信ずる所では、洋画は歴史画を作成するのに最も適してゐる。日本画の凡ての欠点を補つて余り有るのである。所が日本の歴史は事実が信憑するに足らぬのみならず、服装、用具、建築、其他万般の事についての研究調査の方法が毫も備はつてゐない。だから新たに調査に着手すると、二箇月も三箇月もかゝる。(中略)

試みに一例を挙げて見れば、先年或画家が細川忠興の妻を描かんとして、随分信用すべき歴史中に、皆多少の相違の有る事を発見した。仕方が無いから其中で比較的信頼するに足るべきものに拠る事とし、次に服装其他の調査に着手した、(中略)日本画は簡単だから、袖が小さいとか、帯を前に結んでをととかは大抵判つたが、併し実物を見ないでは納得が出来ないから、画家は博物館へ出かけて行き、当時の類似の物を一覽せんことを乞うた。幸ひに許可されたから精々調べたが類似の物さへ無い。何うも已を得ぬ、此上は服装の模製をするより外に策が無いと思ひ、例の故実の大家と博物館の某氏との間に屢々往来して、漸く何うか斯うか作り上げた。これも貧乏画家には可なりの苦痛であつた。

(中略) 以下、モデル探しの苦労の後然るに此のコンポジションが成り上がつてから氣がつけば是非調べなければならぬ事が有る。それは時刻の問題だ。時刻次第で灯火も点けねばならぬ。さあそこに到つて美術学校の故実の大家も判らない。歴史を繕いても、正史の如きものには刻限の様な細かい事は明記してない。日本画には無論描き出されてゐない。で、いろいろ調べた揚句「しも女の記」といふ写本が手に入つた。(中略)そこで之を読んで見た所が大変な事になつて仕舞つた。それは忠興の妻が子供を殺したといふ事が疑はしくなつて来たのであ

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

る。忠興の妻が自殺したのは事実であるが、子供を刺殺して自害したといふのは俗説で、事実では無いらしい。それは可いとした所が、今度は否でも応でも志を放擲せねばならぬ事が起つた。それは夫人が自害したのは夜中の而も真暗闇の中だといふ事が判つた。灯火も無い真暗闇の中！ それでは画にも何にもなる所の談ではない、遂に三箇月余の苦心の調査と多額の費用とが、何にもならぬ事になつて仕舞つたのである。

〔洋画と歴史画〕 小山正太郎 『書画骨董雑誌』 掲載 傍線引用者^{※22}

画家が精一杯描く対象に誠実であろうとすればするほど、ドラマチックたるべき歴史イメージは、画にも何にもならなくなり、描こうとする行為そのものの裡に解体してしまう。そしてその難しさは、武士の世から上代へと遡つても同様である。

同じ画家が又或時和氣清麿を描かうとしたことがある。初め沢山の日本画を集め、それによつて大体のコンポジションを定めた。そして愈々模製の衣服までも調べ、モデルにさせて写生にかゝる段となつた。そこで背景を何ういふ風にしたら宜からうといふ疑問が起り、調査をするとそれも大変、全然画が崩れる事となつた。といふのは、日本画の多くは清麿が八幡宮で神託を受ける所を描いてあるが、これは面白くない、清麿の心中を察すれば却つて皇居に立戻り、道鏡等の面前で怯めず臆せず、断乎として神教を奉上する所が宜からうと思つたが、よく調べて見ると当時の紫宸殿には、陛下御座所の御前には何もなく、唯白色の帳のみが垂れられてある事が判つた。最初の考へでは青い簾を捲き上げた總、簾の緑の色などを日本画によつて想像してをつたのに、凡てが白色

とあつては、前の細川忠興の夫人のコンポジションにも優して打壊されて仕舞つたのである。

(同前)

このような、後年で言う「ヘリアリズム」とも違う一種ひたむきな実体志向は、ある程度まで、明治の最初期の洋風画家に共通する気質であつたと言えよう。彼らはある意味で、鹿や、さくらや、すみれを描くように、今・眼前・ない世界をも描こうとした。この表現観に立脚する限り、その表現自体の持つ想像力が、上代からさらに神代へと越えて展開する事などあり得ない。日本において、元々「ヘカミ」とは不可視の存在であつたからである。

世界的にフォークロアはそういう傾向にあるが、「ヘカミ」が現われる時は、たいてい化身の姿を借りている。神社と寺院を比較しても、仏が精巧な像で表わされるのに対し、神社に古くからあるのは岩石や樹木等の「御神体」である。「ヘカミ」はそれらに「依る」からであり、実体はない。天皇家の祖先は、それら「ヘカミ」の世界と続いている事になければ、新政府側の標榜する正統性の根拠が弱まる。だが、少なくとも、江戸期約二百七十年間は、誰も、真剣に古事記や日本書紀の世界を圖像化する努力をしていない。

岡倉の方は、先の引用辺りを語り出しとして、推古↓天智↓天平↓平安…と続く『日本美術史』を詳細に叙述していった。その史的叙述は、各々の時代に遺された日本の美術品と、同時代の世界の美術品という確たる実体を論証としていた。だが、岡倉にとつて「優れた日本」という觀念は、彼の語る全ての物語における大前提であり、決してどのような考証にも揺らぐ事はなかつた。と言うより、そのような確たる足場があつてはじめて、彼の日本歴史のイメージは無限に広がり得たのであろう。

今はすでに眼前にする事の出来ない觀念世界のイメージが、今・ここにある現実よりも理想的な実在であるかのよ

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

うな実体感を持つて、壮麗に立ち現われる。岡倉覚三は、そういう語りの力を有した人物であつた。彼の語りの中で、日本の過去は、中国からシルクロードを経てヒマラヤ—インド—中東へとグローバルに繋がつてゆく。世界の歴史に対する関係意識の幅広いリンクと、世界全体における位置づけの確立を通して、日本の過去は像は上書うわがきされていった。それは、半ばは現実根を持ちながらも、美しく明晰な幻ヴァイジョンに似ていた。

つまり、この間の時代の変遷は、以下のようにまとめられる。〈褒賞画〉企画の経緯に現われている様相は、一見、〈小山対岡倉〉Ⅱ〈西洋画対日本画〉の力関係のように見える。しかしその対立は、より本質的な、互いの「世界把握感覚」とも言うべきものの違いによるものである。そして両者は各々、明治二十年代初頭時点での、日本における、観念レベルの異なる二つの層の典型であると言える。譬えるなら、岡倉が、〈天孫降臨〉を日本歴史の起点たる輝かしい瞬間として観念的に受容し、積極的に信ずる事さえ出来るタイプだとしたら、小山は表現者として、その場面を實際の空間性・時間性を担つて現われた事象として画像的に再現する事が出来ない限り、決して無条件に信ずる事は出来ないタイプと言える。

しかし、これは、小山が日本〈歴史〉の神話化傾向に対して懐疑的であつた事を意味しない。ちなみに、先の「ヘカミシ」の像について言えば、外山も「日本知識道德史」^{*23}（草稿）の中で、〈神の御形〉についての論考を展開している。そしてその冒頭で、「古来邦人の崇拜する神は或る外国の神の如くに若くは支那の天の如くに茫々漠々たる物の謂には非らず、歴然有形の物にして実体的に存在し給ふ物なり」と述べているように、外山にも、当時の思潮の趨勢を受け〈過去の日本の明晰化〉の動きに参加してゆこうという気持ちはあつたと思われる。だが彼は、その神の存在について考察するにあたり、「神の生理的御性質」という項目を立て、『古事記』や『日本書紀』を資料として「呼吸及び飲食

の必要”、“光明の必要”、“睡眠の必要”等を真面目に論考してしまふ。そこに見られるのは、やはり、小山と似通つた実体志向である。

神も空間に居給ひ、若くは足を踏み給ふ所もなしに空間を経過し給ふことは出来能はざりしと見へて、伊邪那岐命、伊邪那美命が沼矛を指し下して描き給ひし時には、支ふる所なき空間に居給ひしに非らずして、天の浮橋に立ち給ひしなり。

（「日本知識道徳史」 傍線引用者）

彼らにとつて、対象を尊崇するとは、限りなくへその実体のあるがままを肯定的に承認する事と同じである。画家の問題に立ち返れば、先の某画家ら最初期の洋画家は、その大前提として、へわれと空間を共有するものとしての事物の實在を心から信じていた。対象が特殊な、又は畏敬すべき存在であろうとなかろうと、それを己れの筆で再現しようとする時には、へわれ自身は対象に対してきわめて謙虚であつた。だからこそ、あらゆる細部まで考証して対象に到達しようとする。そしてその結果が、画面構成者としての己れの美的感覚と相克して破綻した時には、彼らは筆を擲たざるを得なかつた。

しかしながら、「画にならない」事と引きかえに獲得した過去の事実についての認識は、実は非常に貴重なものだつたはずである。また小山が、その画家の落胆を共感的に語り、もしかすると、当時出来上りつつあつた、「日本」の肯定的かつ美麗な自己イメージを解体させてしまいかねない歴史的事実の存在を、世にも己れにも隠していない点は注目値する。

「思想画」としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

だが、その小山自身が、それを悲喜劇的失敗談として語ってしまったように、〈日本像の明晰化〉を求める時代の流れの中では、「描けない」とは、やはり否定的な事であつた。実在に即し、いわば〈共同幻想〉を解体する力を梃子に世界を新たに解釈し直す事よりも、逆に、眼前にない世界を、過去も幻想も含めて実在的に描こうとする志向の方が優勢となつて来る。

初めの内は、日本従来の画風を受けつゝ若手の画家の方が、岡倉的な世界把握観に拠りやすかつた。彼らの絵画は、本来、「対象の真を目に映ずるがままに写す」事とはまったく別な理に基いて成立していた。そしてフェノロサらが示唆した新たな理念とは、他でもない、例えば、麒麟の腹一つとってもすでに何色を塗るべきか決まっているような旧来の規範からの解放であり、「絶えざる工夫」の自由性の保証だったのである。それが彼らを魅きつけたのは、〈工夫〉を肯定される事によつて、自分のイメージを画に反映する可能性の広がりを感じ出したからであつた。フェノロサ自身は、あまりにも精密に実物を写そうとする志向の方に西洋絵画の行き詰まりの原因を見ていたので、日本における従来の絵画理念や、図像化の規範を根本から覆えす必要性などは感じておらず、むしろその逆を目指したのである。だから、そのような理念の支えを持った日本画家にとっては、歴史的場面や神仏の像を描くのはまさに自家薬籠中の事であつた。自らの工夫に対象の新解釈によつて、それまでよりものびのびと描けるようになったと言つてよい。

だが、やがて洋画家の中にも、〈眼前にない世界〉を描く事の方に自己の創意や解釈を生かそうとする者達が現われて来る。それが、外山が例に挙げた所の、天女や観音を描く画家たちである。ちなみに、有翼の天女像を描いた本多錦吉郎は小山正太郎より七歳年長、観音像の原田直次郎は七歳年下（当時二十七歳）であつた。

6 二度とまみえぬ〈実在〉

〈事実〉を〈再現する〉という事に対する意味の時代的変遷について、もう少し触れておきたい。

外山正一の発言当時、すでに、写真や油絵はこの世界で当り前の存在となつてきていた。殊に写真の分野では、イギリスにおける乾板写真の発明が画期的事件であつた。感光速度が、それまでの湿板式より二十五倍も早い。そのため、所謂「決定的瞬間」をとらえる事が可能となつた。しかも撮影時に持ち運ぶのは、ガラス乾板一枚の手軽さである。従来、暗室を持ち運ばなければならぬ煩わしさからは一氣に解放される。

明治十六年には、その新技術に魅了された新世代の写真家たちが、一斉に欧米から乾板を輸入し始めた。すでにこの年の内に、江崎礼二は〈隅田川の短艇競争〉や〈水雷爆発瞬間の水煙〉の撮影に成功し、〈早取り〉の異名をとる。全国的にも、明治二十年頃までには、湿板式から乾板式へとあらかた交代してしまう。そして明治二十三年、この〈画題論争〉の背景となつた第三回内国勸業博覧会では、ボストンで独学した写真家・小川一真（当時三十歳）が、乾板写真の優れた技術によつて一等有功賞・一等妙技賞を受賞していた。

〈写真館〉はすでに町場の人々にとっては充分馴染みの存在となり、その一方で、1888（明治二十一年）年には、アメリカで、ザ・コダックという名の大衆向けロール・フィルム・カメラが世界に先駆けて発売されていた。日本にそれが普及するのは暫く先の事になるが、それでも、多くの人が写真機を気軽に携帯し、スナップ・ショットを撮り合つて楽しむようになる時代は、もう真近に来ていた。^{※24}

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

だから、そのような時期にさしかかった画家たちが、油絵などでごく普通の人々の肖像や四囲の風景を精密に再現するなどありふれた退屈な作業だ、これからの〈美術〉家の目指すものはもつと別な所にある、と考えるようになったからといっても、それは自然の成り行きと言える。

だがそこで、^{うわがき}へ上書された過去に価値を見、現実の風景により一層の〈美術〉的な意味づけを求めてゆく事は、^ありのままを我が手で写し出せる事が無上の喜びであった人々との共感のリンクを、知らず知らずに自ら切り離してゆく事だったのである。

幕末、毎夜奉公を終えた後にもし火を掲げて北斎の絵を模写するのが好きな少年だった、^{えいしやう}捉捉出身の横山松三郎は、二十歳の頃、箱館（函館）に上陸した米国軍艦の乗組員が地勢スケッチを描く有様を垣間見て、^{※25}「此の術に達して永く母の状貌を遺さん」事を夢みた。それが、^{※26}彼が洋風画を、そして写真術習得を志望した最初のきっかけであった。

また、弘化元（1844）年頃、浦賀警備の勤めを終えて念願の絵画修行に本腰を入れようとしていた下岡久之助（蓮杖）は、初めて銀版写真と出会った時、その「毛筆の及ばざる妙技」に衝撃を受けた。そして^{※26}「豈に区々毛筆を弄するに忍びんや」と呆然たる数日を過ごした後、遂に敢然として写真術に赴き、教わる事の出来る機会を待ち続けた。だが、はじめに彼に写真術の概要を教えてくれた米国公使ハリス付通訳ヘンリー・ヒュースケン^{※27}は、万延元（1860）年に攘夷の浪人に襲われて死去し、次に就いて学んだ写真師ウンシン（ジョン・ウィルソン）も、まもなく本国に帰っていつてしまう。その後蓮杖が独力で薬液の化合を成し遂げるまでは、さらに、一年以上にわたる成功の見通しのない試行錯誤の時を経なければならなかった。

その他にも、〈横浜絵〉の祖・五姓田芳柳が描いた様々な来日〈異人〉たちの顔や衣装、蕃書調所の一隅で川上冬崖が四苦八苦して練り上げた油絵まがいの絵具。それらの記憶はすべて、次第に、〈美術〉家とは無関係の過去となつてゆく。

また、〃目に映じたまま〃を写す事への望みと、そのためには、手の込んだ努力をも惜しまないほどの渴望は、決して日本の者の感性にだけ特有なものではなかった。かつて、イギリスの在日公使であつたラザフォード・オールコックは、ヘイラストレイテッド・ロンドン・ニュースのイラストレーター、チャールズ・ワーグマンらと共に、長崎から江戸まで、外国人初の〈内地旅行〉を敢行したが、その時のある日の事を、次のように書き残している。

七日目に内野^{ウヅノ}へゆく途中で通過したところには、画家がえがくにふさわしい景色が多かった。ほんのすこしずつでも全部をスケッチするということは、明らかに不可能だった。だからこのように景色の美しいところが多いということとはまことにじれったいことであつた。道ばたには、木に囲まれた小さな祠^{ほこら}があり、そこへゆくには谷川を渡るのだが、自然の手によるのか人の手によるのか、その谷川のまん中に花崗岩の丸石がひとつあつた。前景に一群の日本人が腰をおろしていたこの祠の情景は、まったくたまらないほどすばらしかった。さらに岩だらけの峠をくだって下の谷間にはいり、耕した田畑や段々畑のある丘をはじめて目にし、そのかなたにはもうひとつの山脈がそびえ立って、前景を絵画的な日本人の姿が満ちしているのを目にしたときには、注目しないで通りすぎるのがむずかしかった。わたしにできたのは、ただたいへんお粗末なスケッチを一枚えがいてみることでだけだった。他方、例の「画家」「ワーグマン」はどうかというに、日中にこのような美しい道の上でなにもしない

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

彼の姿が見える道理がなかった。いったん谷間に降りきってしまふと、その景色の趣きは変わったが、いぜんとして絵画的な効果は十分だった。わたしは、鉛筆でその輪郭をなぞらえようと骨折したが、午後もう遅く、一行の人間や馬は美にたいする感覚をほとんどもちあわせず、休んで夕食をとることだけしきりに望んでいた。そこでわたしは、残念ながら画帳を閉じた。わたしは自分じしんに、お前にはそのような景色をりっぱにえがいたり、あるいは称賛してやまぬものをこくわずかも示すようなものをえがくようなことはとてもできそうにないぞといきかせてがまんした。これがせめてもの慰めであつた。(So I closed my book with a pang of regret, only consoled by the reflection that it was far beyond my powers to have done any justice to such scenes, or carry away more than the merest indications of all I admired.) (『大君の都』 The capital of the Tycoon 1863年 山口光朔訳^{※29} ※引用に記述された時期は西暦1861年6月≡文久元年四月頃)

オールコックが「自分に技術があつたなら、この称賛してやまないものを描く事が出来るのに！」と眺めやつた、ごく当り前の景色。だが、真に心が攪動された時、その実在を写し取る事は、本当に「我が力を超えた」事^{power beyond my powers}だつたのである。その思いは、例えば、北海道の「山壑幽谷」にわけ入るロシア人画家レーマンにつき従つてヘレーマン写に臨み、只真景を黙視するのみ、…胸臆を以て写すが如し」と感嘆しながらも、三年の修練の後、へ然れども覆載之間、品物之森然たる、箇々筆端に尽くす能はず^{※30}と悟つて「撮影の法」を新たに習得しようとした横山松三郎の胸中と共に鳴し合うかも知れない。

無論、明治に入つて二十余年経つた時点でも、それらの景色自体は日本から失われたわけではない。しかし、もう、

誰もそういう眼差しを共有しようとはしない。

それらの人々の眼差しに共通したのは、結局、一度離れてしまえばもう二度とは相まみえる事はない空間と、一時と、そして人間たちへの哀惜の情であった。特に異世界を歩き来した者たちにとっては、その地はおそらく二度と訪れる事のない空間である。胸の奥に留めおこうとしてもいずれば薄れゆき、他の者との感動の共有も殆ど不可能という前提があるからこそ、当り前の対象がいとおしかった。

また、異世界に行くとは、行く事自体が生命の危険を伴うものであった。さらに当時の日本では、無事に帰国出来たとしても、異世界に接触したという事が忌まれて命を落とすかも知れなかった。しかしそのような時、貿易にしろ、国際法や哲学の習得にしろ、個人の無力さを痛感しながらも、新たな対象と結び合う方向へ進みたいというエモーションナルな衝動が恐怖に勝った者たちがいた。彼等にとって、「其人（或いは、事物）の爲めには命も捨てん」は、共有し得る、偽り無き内奥の実感である。

7 へ新体詩抄へ二人の米国留学生

かつて、外山にも、そのような不思議な衝動にかられた時期があった。彼が開成所の英学教授手伝並出役として出仕をはじめた文久三（1863）年は、前年暮れに攘夷に関する勅書が下り、五月に長州藩外国船砲撃、七月には薩英戦争と、排外的動きが国内で一気に高まった時期にあたる。人々の間には、異国に対する危惧や恐怖も強く、洋行についても様々な流言蜚語が飛び交っていた。だが、そのような時勢の中にあっても、外山捨八（すてはち 正一）は、渡欧

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

して学業を納めたいという強い希望を抱いていた。彼が出仕する一年前には、洋書調所（開成所の前身）から西周助（あまね）と津田真一郎（まみち）（まみち）が、漸く念願の留学生となつてオランダへと出発していた。また慶応元年には、同じ開成所から五名が、今度は露国留学生として選抜されている。それらの状況は、捨八の意欲をさらに刺激していたと思われる。

やがて機会は到来し、慶応二年（1866年・満十八歳）、彼は初の幕府公認英国留学生に選拔された。だが当時、彼の母親は病床にあり、一方幕臣の父は、歩兵指図役として京都守護に赴き留守であつた。とても、母に洋行の事など相談できる状況ではない。苦慮する捨八に、姉が、家の事は万事引き受けるとの助け船を出し、漸く念願が叶う事となつた。この時彼は、母を心配させないため、※31「暫く横浜に行く」と告げて出発したという。

ところで、この最初の留学生生活は、〈幕府瓦壊〉という事態で学費が途絶し、一年余にして中断せざるを得なくなる（慶応四・1868年四月帰国）。幸か不幸か、捨八は、母親をそれほど長くは心配させずに帰国する事ができた。その後再び彼が海外に出たのは、明治三（1870）年、外務省弁務少記としてである。

この時彼は、後の人生に大きく影響を与える二人の人物に出会う。一人は、彼がつき従つた、米国在勤少弁務使・森有礼。（もりのり）もう一人は、外山と同じく、森付きの外務文書大令使として同行した矢田部良吉である。形の上では上司と部下であるが、その実、三人の年齢の差は殆ど無い（当時、森二十三歳・外山二十二歳・矢田部十九歳）。

彼らの交流がその時限りのものではなかつた事は、森有礼が文部大臣に就任した時期の一挿話が物語る。森は、明治十九年、それまでただ一つの学校法で全ての教育原則が定められている状況を根本的にあらためるために、日本で初めて、幼稚園から帝国大学までの各教育段階毎に分かれた〈諸学校令〉を公布した。彼はその準備段階で、下僚の

草案に満足せず、結果的には殆ど全てを自ら立案する事となつたが、その間相談した相手は三名程であつたという。その三名の中の二人が、外山と矢田部だったのである。^{*32}

森は、〈教育〉の制度的な構築を通じて、明治の〈日本〉というまだ可塑的な世界の、あるべき全体性の素形を造り出そうとした。さらに明治二十年には、彼は文部省の直轄学校として、高等師範学校・東京商業学校・東京職工学校などと共に、東京美術学校・東京音楽学校等を加えている。経済人や技術者の必要性と同等のレベルで、〈美術〉や〈音楽〉が、素描された未来の〈日本〉像の中に、確たる位置を占める。――「生産する事」には直接関わらない〈美〉に対する知的な共感性（「雅趣」^{テイスト}）が、ある国や地域に住む人々の精神の高雅さをたかめ、ひいては社会の最も高度な水準点を示す指標となり得る（ジョセフ・ヘヴン著、西周訳『心理学』^{*33}中〈美妙〉の項の筆者による概略）――。これは、前時代の学問観に比すれば、画期的とも言える、世界観自体の転換である。森にとつて外山と矢田部は、そのような世界像を共有し得る、数少ない貴重な知友だったのであろう。（ちなみに、この森が〈欧化主義者〉と目されて国粹主義者の兇刃に斃れたのは、明治二十二年の憲法発布当日の事である。異世界に接触し、越境した精神が「忌まれる」事は、その頃までもなお、〈日本〉の中に厳然として存在した。二十三年四月の「日本絵画の未来」講演時点では、その事件は、外山の記憶にまだ新しかったと思われる。）

さて、外山が三度目に洋行したのは、明治五（一八七二）年二月、二十四歳の時である。前年には、すでに外務省大録に昇進しており、外交官としての栄進の道も当然開けていた。だが彼は、学問の根底未だ固からず、素養尚浅きに、^{みだり}濫に官吏となつて甘んじて居る訳には行かぬ」という想いを森有礼に告げ、森もこれを了承した。これも、普通の常識からすれば、奇妙な衝動と言えよう。どうやら、最初の留学を不本意な形で中断せざるを得なかつた外山にとつ

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

ては、「官吏としての栄達」という結果よりも、「西洋で学ぶ」という事自体の方が、より強く憧れをかきたてる対象であつたらしい。一方同じ頃、わずか数カ月の差で矢田部良吉も官を辞し、アメリカ・コーネル大学に留学を果たしている（植物学専攻）。

外山は、まずアメリカ・ミシガン州アン・アーバーのハイス・スクールの一生徒として出発し、その一年後にミシガン大学初の日本人留学生となった。大学でははじめは聴講生扱いで、特にどの課程の専攻という事もなく、興味のある学科を聞きに出るだけであつた。理学・化学・哲学等を幅広く学んだことになっているのはそのためである。だがまもなく、その優秀さは教官・同級生共に認める所となり、修了する際には、大学から「マスタール・オブ・アーツ」の名譽学位を贈られる事となった。

二人が本格的な留学生生活に入つた1870年代は、〈アメリカン〉という世界にとつても、一種、特別な時期である。南北戦争後、特に戦勝者側である北部の州では、通貨膨張によりドル貨が非常に豊富となつた。そのため、1860年には百六十万ドルだつたアメリカの国富総額は、70年に至つては三百万ドル以上^{*34}に増大した。豊かさは、文化行政にも反映された。アメリカの古都ボストンを皮切りに博物館・美術館が設立され、美術学校が新設されはじめたのもこの頃である。そして、一般寄付金を基金とした経営を原則としてきたアメリカの大学教育も、このような社会情勢から恩恵を受け、重要な転換点を抑えようとしていた。

その変化が最も端的にあらわれているのが、実は、矢田部の方が入学したコーネル大学である。コーネル大学が開校したのは1868年、日本ではまさに明治維新の年にあたる。そして、その際にモットーとして打ち出したのが、独立戦争前に設立されていたハーバード大等の所謂〈アイビー校〉的名門主義を廃し、家柄や地域や人種^{レックス}、そして性

別を問わない独自の教育を目指す、という事であった。そのため設立場所も、従来のような上流階級や資産家の集まる都市は意図的に避け、ニューヨーク州・アパラチア山地の中の小さい田舎町を選んだ。目指したものは、〈大学〉を中心とした、新たなトポスの創造だったのである。その意味で、立地条件的には、外山が入ったミシガン大学もそれにやや近い。創立こそ1817年だが、外山が訪れたのは、1837年にデトロイトからアン・アーバーへ新装移転した後の事である。

このような動きは、いわばアメリカが、ヨーロッパに対する独立[※]という段階を経て、今度は、内部において、従来の枠組みの桎梏をのり越え独立する努力がなされる段階に入った事の一つの表われであった。それが、経済成長という追い風を受けて、70年代に変容の一つのピークを迎えようとしていたのである。

そのような観点から見れば、一口に欧米留学といっても、この時期にヨーロッパへ留学するのとアメリカへ留学するのでは、その意味合いがまったく違ったと言っても過言ではない。外山らに限らず、この時期にアメリカの大学に学んだ人々が影響を受けたのは、ゼロから出発するエネルギーと、考える事と実行する事の径庭を苦にしない行動力である。後年、世界の人々から「アメリカ的」と目されるようになる一種の闊達なキャンパス文化は、この時期からはじまっている。

そしてまた、そこでは、学生達自身が、カレッジ・ソングの歌詞を作詩する事も普通に行われていた。カレッジ・ソングは教会における讃美歌のように、大学の式や集まりの際に合唱される歌である。例えばコーネル大学の場合には、1870（明治三）年頃、二人の学生が下宿で流行のバラッド曲をコーラスしている内、偶々即興で歌い交した歌詞がそのまま校歌「Alma Mater」（わが母校）となったというエピソードが残っている。^{※35}

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

Far above Cayuga's waters, With its waves of blue,
Stands our noble alma mater, Glorious to view.

Lift the chorus, speed it onward, Loud her Praises tell;
Hail to thee, our alma mater! Hail, all hail, Cornell!

Far above the busy humming Of the bustling town,
Reared against the arch of heaven, Looks she proudly down.

Lift the chorus, speed it onward, Loud her Praises tell;

Hail to thee, our alma mater! Hail, all hail, Cornell!

(Alma Mater)

そして矢田部は、この二人の内の一人と、二年間、同窓で在籍していた。苟くも一大学のプライドを託して皆に合唱される歌が、文人でも詩人でもない、普通の学生によって創られる。しかも、特殊な詩語など用いていないにも関わらず、メロディと共に歌われた時の格調の高さは、讚美歌にも通うものがある。どのような詩歌の理論よりも、矢田部にとっては、きわめて新鮮な衝撃であつたに違いない。(なお、この歌は、現在でも、カレッジ・ソングのスタンダード・ナンバーとして知られる。)

西洋人は其學術極めて巧にして精粗到らざる所なし其詩歌に於ても亦之と均く能く景色を模写し人情を穿ち讚賞す可きもの多し（中略）其言語は皆な平常用ふる所のものを以てし敢て他國の語を借らず又千年も前に用ひし古語を援かず故に三尺の童子と雖も苟くも其國語を知るものは詩歌を解するを得べし

西洋諸邦は勿論凡そ地球上の人民其平常用ふる所の言語を以て詩歌を作るや皆心に感ずる所を直に表はすにあらざるなし
（『新体詩抄 初編』（明治十五年刊）より 引用は共に矢田部良吉 傍線引用者）

平易な語による詩歌を解し得た「三尺の童子」とは、また東洋からのたった一人の留学生・矢田部自身の投影でもある。もちろん、森有礼に随伴した最初の渡米時から、詩や合唱に興味を持った可能性はある。だが、特別に士大夫やその道の大家でなくとも、人々の氣格を代表し誇りを託すに足る詩歌表現が創れるのだという実見がなければ、日本においてさえ文人でなかった矢田部が、新体詩の試作などに實際踏み切る事はなかったであろう。

そして外山の、

殊に近世に至りては、長歌は全く地を払へる有様にて事物に感動せられたる時の鳴方は皆三十一文字や川柳や簡短なる唐詩と出掛け実^じに手輕なる鳴方なればなり、（中略）甚だ無礼なる申分かは知らねども三十一文字や川柳等の如き鳴り方にて能く鳴り尽すことの出来る思想は、線香烟火^{よほりばし}か流星位^{ゝゝ}の思に過ぎるべし、少しく連続したる思想、内にありて、鳴らんとするときは固より斯く簡短なる鳴方にて満足するものにあらざ（中略）唯々人に異な

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

るは人の鳴らんとする時は、志やれた雅言や唐国の、四角四面の字を以て、詩文の才を表はすも、我等が組に至りては、新古雅俗の区別なく、和漢西洋ごちやまぜて、人に分かるが專一と、人に分かると自分極め、易く書くのが一つの能見識高き人たちは、可咲しなものと笑はゞ笑へ

（『新体詩抄 初編』傍線引用者）

という、何はともあれ、とにかく創作しよう」という意欲のバネも、やはり矢田部と共通した環境・体験から生じたと思われる。自分達の在り方を既定してきた四囲の世界にこれからのようなアプローチをなし得るかという意気込みで高揚しつつあったアメリカと、そしてその勢いの端的な発露の場であったキャンパス文化。彼らをとりまくその現実が、彼らの精神の活動原理を造り上げたのであろう。この推測は、最初に詩を試作したのが外山と矢田部であり、それを杉浦重剛らと共同で『東洋学芸雑誌』を創刊したばかりの井上哲次郎に見せて感想を求めたのが新体詩運動の始まりであつた」という事実と響き合う。

外山が、最初に〈新体の詩〉を夢みたのは、アメリカで、日本でも、いつか誰でもあのように自由に詩を作つて歌う事が出来たら」という想いが強く動いた時の事であろう。実際に日本語で試して見るまでは、〃寤^ねても寤^{さめ}ても〃思いつきが心にかかつて〃忘れられず〃という状態の時もあつたかも知れない。彼にとつて、西洋詩に対する感動が〈美術〉を考へる基本となつてゐる事は、「日本絵画の未来」中の彼の引用・例示を見ても明らかである。

夫れホーメル^{ホーメル}の時代あり、シェキスピーヤ^{シェキスピーヤ}の時代あり、ヴヰルヰル^{ヴヰルヰル}の時代あり、ゲーテ^{ゲーテ}の時代あり、ダンテ^{ダンテ}の時代あり、ロングフェロー^{ロングフェロー}の時代あり、詩題なれ画題なれ時勢に依つて変換せずんばあらざるなり。

（画題選択に関する心得・傍線原文のまま）

人事には実に面白き事あり人事には実に予想外の事あり人事には往々「ロマンス」よりも尚「ロマンチック」なる事実あり人事には往々「ポエム」よりも尚「ポエチック」なる事実あり（中略）「ロマンス」は往々実に意外の所にある者なりロングフェローの散文は往々其詩よりも尚詩なる者あり画人は詩人ならずんばある可からざるなり

（今後の画人は思想画を描くべし・傍線原文のまま）

詩論を絵画論と同列に扱う妥当性や、論理の整合性云々は、究極のところ問題ではない。初発のエモーションで掴んだ世界観が、その後の活動理論をも決して行く。シンプルだが、強力な推進原理である。

そのような彼にしてみれば、天女や観音や、古代の美人が琴をしらべる等の図は、そもそも描く者の気が知れなかつたであろう。おそらく、彼の直観は真相を捉えていた。それらを描く者たちは、もうすでに、現実の空間への愛や異世界への渴望を第一の動機にはしていない。活動原理が、決定的に異なっている。

まさに今、〈外部〉へと認識の触手を伸ばす時期は終わろうとしている。興味や関心は己れ（日本人）自身（の内部）へ、国家の〈過去〉へと向かつている。だが、それにはまだ強い情動が伴わない。このような段階の表現意識の問題点は、古代の美人や英雄等のす・で・に・ある・過去を忠実に再現する（観念の中にしか無い、再構成された空想の映像を既知の实在のように看做して再現しようとする）方に重点がおかれてしまうため、自己の表現意欲と画題とが出会った瞬間の喜びや情動などは、殆ど関心の外となってしまう事である。外山の感受性は、その事に起因する絵画の一種

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

の無表情さに気づいている。

しかし外山の、ある意味でプリミティブな認識力は、それを觀念段階の推移とは捉え得なかった。要は画人たちの心構えの問題であり、^{ストーリー}「感動」のうながしや画題工夫の指摘により事態は回復できると信じていた。それが、演説の後半の〈画題提示〉につながってゆく。画題の例は、六つある。

①源頼朝の墓碑：家康は日光に広大に眠り、頼朝は鎌倉に質素に眠るという対比

②病床の秀吉に家康が対面する場面：秀吉は秀頼を託そうとするが、家康の目にはただ天下あるのみ

③瘦馬重荷を挽いて悪路に苦しむ図：馬が悪路にはまり込み、馬方がそれを打とうとする瞬間

④大森駅の晩景、車夫の最期：車夫は心臓が破裂して倒れ、客の外国人は去り、老いたる車夫の親はその場に歩み来て茫然

⑤深夜の両国橋、悪魔と天使：父親は貧に詰まって乳呑み子を川に投げ込もうとし、子供は弟を投げさせまいと親にすがりつく、必死の刹那

⑥朝は地獄、夕は極楽：一日の勤めを終え、朝は重かった荷車を空にして、そこに妻子を乗せて快^{こころよ}けにそれを挽く男の図

ここで本当に歴史画的なのは、二つ目の画題だけである。一番目は歴史的な連想であり、後の四つは全て当時の日本の情景を題材にしている。それらは〈美的〉といっても、現実への問題意識の攪動の方が強く意図されている。そ

れが外山の言う「思想画」のポイントなのであろう。あたかも、明治二十八年以降の悲惨・深刻小説から自然主義文学に至る系譜を予兆するかのような主題が、画題としてここに提示される。唯一の問題は、皆、過去の事情や未来への予想を含み込む景であるため、いかに静止画としてそのワンショットを切り取るかという事である。それでも、ややもすると形而上的な観念性に流れがちな当時の傾向に対し、一石を投ずる効果はあったと思われる。

しかし、鷗外漁史・森林太郎の反論において、それらの問題意識や提言はどのように扱われてゆくのか。

8 鷗外の反論とドイツ語

鷗外の反論「外山正一氏の画論を駁す」^{※36}（明治二十三年五月『志からみ草紙』第八号）の第一印象は、非常にドイツ語が多いという事である。

外山氏の所謂、西洋画又洋画とは何ぞや油画にあらざるや其所謂、日本画又倭画とは何ぞや我墨画と水彩画とにあらずや我には古より油画なけれど彼には古より油画に非ざる画あり曰く水彩画、曰く乾彩画、曰く掩色画、曰く鮮画、曰く水硝画等なり其他、色を施さざるものは別に線画の一類を成したり（第一段 五里霧中）

内術品は画家の空想界裡に在りこれを外に凝定せしめたるものは外術品なり内術品の製作は技術を要せず外術品の製作は技術あるにあらざれば能はず彼線画、彩画の別、油彩、水彩の異などは固より技術上の事な

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

れば美術品上の問題なりこの問題に拘らずして画を説くものはおもひの外に公益少なし

(第二段 画題に困みたりとは真乎)

文中に西洋の語が頻出するのは、明治以降は珍しい事ではない。特に初期の頃は、翻訳も概念も定着してはいなかった。やむを得ず訳語に外国語の読み方を振る事が多かった。だが、明治十年代に入ると訳語も安定し始め、漢字熟語だけだと真意が誤解されやすい重要な術語のほかは、次第に外国語読のルビは少なくなつてゆく。それに、思想は、どこの国の知識にしてもいつたんは英語を経由して読まれる事が多かったため、ほとんどの術語は英語であつた。次いでよく用いられたのは、英米と同様に幕末から接触の多かったフランス語であつた。ところが、鷗外の記事のルビは、ほとんど全てがドイツ語である。

これには、一面では、鷗外の専攻及び時代状況が関係している。明治期の様々な分野の中でも、医学だけは、ごく初期の段階でオランダからドイツ医学へと切り替わつていた。明治二年、開成学校の教頭・フルベッキが『世界に冠たるのはドイツ医学』と主張した事がそのきっかけであつた。

もつとも、明治十四年頃までは、まだオランダ医学の方も大阪医学校等で平行して行われていた。再び大きく流れが変わるのは、明治十五年前後からである。この年、内務卿・伊藤博文は、憲法・議會制度を研究するためにヨーロッパに遊学した。そして伊藤は、他のどの国よりも、立憲君主制をとり、しかも新興国として勢いのあるプロシア・ドイツが見習うに最適と考えた。それ以降日本では、理学・医学・法学等を中心にドイツ留学の比重が増加する。軍医である森林太郎は、この時、専門と時節柄との双方からドイツ化の影響を受けていたと言える。

と言っても、まだ年に何十人もの単位でドイツへおもむくような時代ではない。文部省留学生に限って見てゆくと、明治八年から二十三年までの十五年間に、医学に限らず、ドイツに留学した学生の累積総数は二十九名。二ヶ国以上を廻った者を含めても三十名である。また、林太郎がドイツへ向かった明治十九年から、二十三年までのドイツ留学生の数は、一年平均一・六名である（但し、彼自身は文部省留学生ではないため、この数には含まれていない）。これに、他官庁、軍関係、そして私費留学者を加えれば、二ヶ国以上を廻った者を含めて、一応は年平均十二、三名程となる。^{※37}しかし、その多くは当時まだ滞欧中である。国内の方には、ドイツ語を理解出来る人間は三桁もいたかどうか疑わしい。仮に、ある程度の数がいたとしても、その大半は医学か軍学、後は工業・政治・経済等である。観念哲学とは全く範囲が異なる。

だから問題は、鵑外がなぜドイツ語を多様したかと言う事と、彼の批判と対象となっている外山論の要旨とが本當に噛み合っているのかどうか、と言う事である。以下、主な鵑外の批判点を要約して掲げる。

・ 絵画の巧拙は画題其物にはない。外山氏は今の東派（筆者注・日本画の事）と西派（西洋画の事）とをして優劣を争わせようとしているが、思うにその争う点は製作性プロダクティビティと技術とであり、決して材と題とではない。

（第二段 画題に困みたりとは真乎）

・ 外山氏は、神靈惡魔等の想像画で名人の手になるものは、一として真物に依らざるもの無しとし、証拠としてラファエルのマドンナが彼の愛妾をうつしている例を挙げている。だが、「美人を見たる事なきものゝ画きたる美人

「思想画」としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

は美人にあらざるなり」云々というのであれば、ラファエルはマドンナの真物を基としたのではなく、自分が妾とした美人の真物を基としたのである。引例の跛足な事、ヒンケドこれより甚だしきはない。（第三段 想像画の模型）イマギネブル

・外山氏が「神靈に触れ神靈に感じ、あら有難や、あら尊とやと心根に銘じ信心全身に充滿した時に描いた神靈の肖像こそは見るものをして崇拜心を起こさせる」としているのは、美術家の空想ファンタジイと宗教家の信仰クルツスとを混同したもので、画論上では大なる謬見である。（同前）

・古いにしえの画工は人々の胸の裡に仏がある時に仏を描き、当時の世人の信心を満足せしめ感情に訴えることを知っていたかもしれない。確かに今の画工にはその念は無いかもしれない。だが、今日、民に宗教的な実感レエルス・グフュウルがあるのを見て奇貨居くべしとなして仏を描くのは、あたかも今の小説家が政治小説を著わして自党の利を謀る如く、審美的にあらざる雑駁な目的を追うものではないか。（五段 信仰と美術と）

・外山氏が「時代の好尚」を崇ぶ事は、殆ど理財的に美術を説く如き感がある。彼が言う如く宗教的需要に応じて仏画を作る事を喜ぶ時は、俗気は美術天地を蔽い、千万劫を経るとも美術の浮かぶ瀬は無いであろう。古に仏画の需要が多かったのは、美術品の需要が多かったのではなく、信仰品の需要が多かったからである。美術以外の需要に対して美術品の供給を増減しようとするのは、美術の真境を離れる事甚だししい。（第七段 時代の好尚）

確かに外山には、語法や理論の詰めの厳密さがやや欠けている。例えば〈美術家〉の空想と信仰とを分けた事がなかろうと言われれば、まさにその通りと認めるしかない。

しかし逆に言えば、鵬外はほとんどそういう点を突く事にのみ終始している。要約の二つ目の「ラファエルのマドンナはマドンナの真物を基としたのではない云々」などは、完全に揚げ足取りである。彼がこの論で、外山自身の感受性や問題意識に寄り添う姿勢を見せる事は一度もない。外山論のポイントは、徹底してドイツ語の術語に読み替えられてゆく。それは、批判対象の側の意を汲む事の拒絶にすら見える。

なぜ、鵬外は外山の言う「コンセプチュウ、ステイジ」（外山の原文では「コンセプチュブ、ステイジ」＝思想的段階）を「コンチエプチオン」と言い替えるのか。なぜ「インスピレイション」は「インスピラチオン」となってしまうのか。

外山氏が又画家に向ひて「『インスピレイション』を得て始めて画くことを努めよ」と云へる此「インスピラチオン」は果して何物なりや若、ハルトマン等の意義を取るときは比較的ウンベクストに意あらざる空想より一層、深きものにて絶対的に意あらざる一動機なり所謂、奇想の天外より来るものなり之を要するに「インスピラチオン」は製作性の働作なることは明なり

（第六段 感納、製作の両性）

「コンチエプチオン」（外山氏「思想」）は審美学上、既に定義あり「コンチエプチオン」とは美術家の空想裡にて内術品の始てエルンヤイメングスフォルム顕形を成す時なり空想の胎を結ぶ時なり（中略）

「思想画」としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

絵画にして果して感納的、「コンチエプチオン」的の兩段階を設くべくむば其感納的段階は摹写画を謂ふなるべく其「コンチエプチオン」的段階は製作画を謂ふなるべし

余は外山氏の設けたる兩段階（引用者注・感納的段階センサティブ・ステージと思想的段階コンセプチュアル・ステージ）の果たして此の如き意味あるものなりや否やを知らず而れども尋常審美学の用語例より見るときは兩段階の意味は此の如くならざるべからず

（第十一段階 兩段階）
（以上、傍線引用者）

本当は何も「明」^{あきら}ではない。明らかにしたとすれば、彼が典拠としているハルトマン美学の語釈の方であつて、外山の文脈ではない。だから、「此に由りて之を觀れば外山氏は独り宗教的信仰を美術中に求めたるのみならず感動を説来たりて忽、『インスピラチオン』に入り感納性と製作性との間に殆、其別を見ざらむとす」（第六段 感納、製作の両性 傍線引用者）とは結論づけられないはずである。最初から双方が「ハルトマン美学」を「尋常の（普通の、一般常識的な）美学と了解した上で討論している状況ならともかく、別の思想基盤に立脚する発言を、後から批判する者が術語の解釈自体から根こそぎ変えてしまうのは、本来ルール違反と言えよう。

外山が用いる術語は、もちろん全て英語である。留学先が英・米であつたという背景もあるが、明治十年、東京大学の教授となつた年からは、心理学と英語の講座を担当している。この心理学は、先に、本論「7 〈新体詩抄〉——二人の米國留学生」の章で一部を紹介した、『奚殷氏著 心理学』の事である。これはアメリカの神学教師、ジョセフ・ヘヴンによる哲学入門書『Mental Philosophy』を、当時「明六社」同人だつた西周が翻訳したものである。彼はオ

ランダ留学からの帰途、この本を、日本人にとっては新しい思想原理・“Philosophy”が体系的に分かり易く解説された書として購入したのである。〈哲学〉〈芸術〉等は、この書の翻訳の際に、西が初めて創作もしくは工夫した訳出語である。まだ西洋哲学が人口に膾炙しない頃、『心理学』と、わずかな洋書だけが〈哲学〉や〈美学〉の全てだった時期がある。その意味では外山もまた、紛れもなく西周の精神的系譜をストレートに受け継いでいた。

そのような理由から、外山の用語や発想はほとんど全てアメリカを基盤としている。別の言い方をすれば、アメリカで紹介も消化もされていない、新しいヨーロッパ思想とは接点が無い。だから例えば、外山の言うヘインスピレイションと、鷗外のヘインスピラチオンとの間には、単に Apple を Apfel に言い替えたに留まらない、もっと重大な意味のずれが生じて当然である。双方を同じものと言うには、かなり慎重な対比検討が必要となる。

さらに言えば、〈美術〉分野に限らず、これまでに或る論理を正統性の根拠として位置づけるという発想は、少なくとも、維新以降からこの時までの日本にはなかった。西周の時代のような思想の紹介段階では、とうてい「正統性」などを掲げられる状態ではない。日本の〈美術〉観の新たなステージを開いたアーネスト・フェノロサは、ドイツ観念論に立ちながらも、その美術理論を、画面の平面的構成や色彩・濃淡の配合、コンテ（輪郭線）等の日本的技法を中心にすえたものへと、見事に書き変えてしまった。ちなみに彼もまさしく、1870年代にアメリカの大学生活を送った人物である。また、その教え子の岡倉覚三には、フェノロサ論を典拠とする意識が無くはないが、さすがに、自分の論理基盤の方が〈尋常（普通、一般常識）〉だと言い切るまでには至っていない。

明治十年代までのように社会システムが固まらない（しかも、貧しい）時期には、思想であれシステムであれ、状況に合わせて改変する方がごく自然であった。だから外山に限らず、その時代をくぐり抜けた経験のある者たちには、

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

一々原典を参照しなければならないという意識は非常に希薄である。引用するとすれば、全く知らない人々に紹介・説明するためである。この鷗外における「ハルトマン美学」のように、論理の典拠が、教養や常識度を計る一種の「チエックシート」の如く用いられる事は、これまでには無かった。

9 “美術の小天地” という聖域

ミクロコスモス

鷗外の〈審美学〉のチエックに依れば、〈美術〉以外の動機を離れて需要を説く事は俗気である。“その時代の人が最注意する事物を画題に選ぶべき”と考えるなどは「時好に投じ世俗に阿ねりたる」事である。〈俗〉の反対領域が〈美〉であり、また、〈美〉の独立性を了解しない者はすべて〈俗〉の領域に属する。だから外山は〈俗〉に、原田直次郎は〈美〉に分類される。鷗外には、原田は自分と同じ美術思想フィールドに立つ者だ、と言う無条件の前提がある。そのため、原田の作品の本質自体は、特に分析や検証の対象にはならない。

加えて鷗外は、原田が観音像を題材に選んだ事を論理的に正統化するため、キリスト教を信仰する地域でも古希臘の神を題材にした絵画は滅びない事を例にとり、続けて次のように述べる。

故に余は（中略）今の独逸に於てフリッツ、アウグスト、カウルバハが家法を守りて宗教画を作りリヨフツ、ピロツチイ、グプハルド、アツヘンバハ、ガブリエル、マツキス（引用者注　ガブリエル・マツクスは原田の師）等が宗教画を作り今の英吉利に於てアルマ、タデマが宗教画を作るを怪まず又何ぞ我原田猿崖（引用者注　猿崖

は原田の号)氏が騎龍灑水の観音大師を画きしを怪まむや

此の如くに説来らば或は加持力教の信仰なからむ世に「マドンナ」画中に怎麼の想イデアレルインハヤ 髓あり仏教の信仰な

からむ世に観音画中に怎像の想髓ありて能く美術品たるを得るかを怪む人あらむ余は其疑を解くに小天地主義をミクロコスミスムス

以てせむ観音の人形は画中に入りて個想なかるべからず故に画観音は個想上より見て一人なり而れども観音の人

形は画中に入りて又小天地主義を懷かざるべからず故に画観音は小天地主義上より見て一人に非ざるなり蓋し

人形中に仏性あり人性あり此小天地主義上より見れば人々皆観音なり彼永遠なる宗教画の将来は実に這裏に存す

(第五段 信仰と美術と 傍線引用者 但し人名に対する傍線は原文のまま)

鷗外は原田画の成立の根拠をへ小天地主義ミクロコスミスムスよりとつてゐる。この言葉の意味は、後に鷗外がハルトマン美学を訳

した「審美論」(明治二十五年)を見ても、余りはつきりしない。しかし、この箇所から読み取れる限りでは、それは

例えば、絵に描かれた観音はそれ自体が単に一観音を引き写した如き図像ではなく、へ観音ヘカメスという觀念の歴史や伝説、

象徴性、それに個々人が付与する意味・価値・イメージなど、全てが重なり交錯する小さな天地である、という程の

意味合いであろう。だから描く者にとり、また見る人各々により図像の意味作用は様々であり、それは許容される、

と主張しているのだと思われる。もちろん、そういう図像の存在形式もあり得る。だが、鷗外はそれを、だからへ審

美的仮感をを求める者は対象を信ずる必要がない、という論拠としてしまった。

神仏の画を画くものゝ信仰心を要せざることは俳優の賊に扮するとき偷心あること若くは偷心あるものを愛する

「思想画」としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

ことを要せざる如し（中略）画工が信仰者に非ずして能く宗教画を作り色を好むものに非ずして能く情事画を作るも小説家が賊心なく又盜を愛する心なくして能く賊の伝を作るも審美的反感の美感と殊なればなり彼等に向ひて審美的反感を求めずして実感を求めむと欲す外山氏の言、余其頗、妥ならざる所あるを見る

ガブリエル、マツキスは「マドンナ」を画くと雖も「マドンナ」を信ずるを要せざるなり原田猿崖氏は観音と龍とを画けりと雖も観音と龍を信ずるを要せざるなり唯、「マドンナ」の小天地的思想のマツキスが空想を動かし観音の小天地的思想の猿崖氏が空想を動かしたるありて此等の画は成りしなり

（第八段 二三画則の妄）

「絵画とは自由なものである」という理念がすでに前提化してしまっている現代においては、おそらく鷗外の主張は自明の当然と見えるであろう。それに、外山らの段階では、表現対象と実際の表現との間に「観念化」（或いは、イメージ化）という項を措定する事がまだできなかった。それでは、どうしても理屈は素朴な「実感主義」のレベルで堂々廻りせざるを得ない。

「美術」家の自由性をここまで認めた理論は、かつて日本にない。「自由と独立」という事だけを究極の価値とすれば、まさしく、日本の「美術」の未来はここから開けたようにも見える。

だが一方、それは「真・善・美」のフォーマットを完全にくずして、「美術」のハイパー的価値を、しかも先験的価値として認めてしまう事につながる。「人の心を高雅にする、美なる術」であるからこそ社会的に価値があったはずなのに、これでは「美術」的活動の方が独立的に先験化されてしまう。そして題材についても、神仏を対象とするも賊を対象とするも基本的には同じ、何でもあり、だと宣言しているのと殆ど変わらない。そして「美術」の存在意義の

文脈からは、人々の心をいかに高雅にし得るかという、いわば自分の表現が社会に及ぼす結果についての自問がいつのまにか発想から脱け落ちてしまっている。

これらはある意味で、非常に危うい方向性である。批判の際、論理の整合性を追求する事で、かえって先の発言者の主旨が見失われてしまうという傾向は、岡倉覚三のデビュー論文「書ハ美術ナラスノ論ヲ読ム」においてもすでに現われていた。^{※38} また「美」に、「真・善・美」の三本柱から独立した価値を認める傾向も、覚三や、坪内逍遙の言動（『小説神髓』等）にすでにその兆候が現われている。鵑外だけの変化であれば、それは当時のドイツの芸術思潮が原因だと言ひ切れもする。しかし、それと同様の兆しが、まだ渡欧もせず、芸術関係の書物も余り読む機会が無かった時点の覚三らにすでに現われているという点が問題である。そしていずれの場合も、鵑外の方が、覚三よりもその傾向が遥かに強まっている。

言説の表層においては、表現精神の自由と広がりとを認めている。だが文脈レベルでは、いつの間にか「俗」界からのまなざしを切り、また他の社会生活や、それにまつわる理念「善」や「真」とも連絡を切り離している。美術家は何でも対象に出来、また対象に選んだものはすべて美術となり得る。だが、それはあたかも美術家が、「美術」という独立・完結した世界を、己れの周りに繭のように創り上げるに似ている。いわば、美術家の「自己」は、外部との関係においてほとんど孤立した「系」であるという事になる。

この、周囲の雑多な世界とのリンクを切ってゆく方向性と「小天地主義」とは、ある意味で極めて相似的かつ連動的関係にある。この時点での鵑外には、「独立した一つのものに全てが含まれている」という発想の方が魅力的に映ったし、自然だと捉えられたのである。おそらくこれは、彼の無意識界の自己認識そのものが「我」小天地^{ミクロコスモス}であつた

「思想画」としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

事の反映であろう。そして彼のドイツでの友である原田の裡にも、彼は「小天地」を見ようとした。それが、彼の考へ得る最大の賛辞だったからである。

友人等の関係意識についても、鴎外は比較的エリア意識が強い。自己と同じ基盤に立つものとそうでない者を截然と分け、そこに一種の垣を設けてしまう。この垣根ゆえに、外部からの批判を攻撃だと過剰に捉えてしまう傾向にある。外山は確かに「小天地主義」^{ミクロコスモス}を理解出来ないかも知れず、宗教画についても知識の浅い人物であるかも知れない。しかし、「外山は」此故に宗教画の将来を打滅さむとしたり」などとは、外山の論文の何処にも対応しない批判である。

また、日本に余り知られていないドイツ語の、その中でもまた幾人も知らない「ハルトマン美学」を「尋常の審美学」と言い做し、相手の術語を徹底して「訂正」してゆくという言語戦略も、この彼のエリア意識の端的な表われと言え。原田作品の正統性は、鴎外の論理に困い込まれるようにしてかばわれている。ミュンヘンの思い出を共有する原田は、確かに得難い友であつたには違いない。「ドイツ」と、新しい美学理念とが、彼らの系の独立を守るプロテクターの役割を果たしている。

だが、結局、鴎外の論は強力なプロテクターではあるが、実際の画作に対する具体的な示唆は一つも含まれていない。「何でも描ける」とは、裏返せば、具体的な対象のイメージは、それだけでは像を結ばないという事である。原田は、確かに自作を擁護してくれたという点では、鴎外に感謝したかも知れない。だが、鴎外のこの論が、本当に彼のそれ以降の画作の扶け^{たす}となったであろうか。原田が真摯な画家であつた事は、その丁寧な画風から疑いを容れない。だが、主に風景画と肖像画を試みた後、病により年若くして訪れた晩年、再び第五回内国勸業博覧会(明治二十八年)

に臨んだ時の画題は「素尊斬蛇」(スサノオノミコトのヤマタノオロチ退治)であった。彼にとつての「力作」は、やはり、日本の新たな過去像に己れの一筆を加えるという以上の理念限界を越えては想定されなかったのである。

10 鷗外教育

鷗外・森本太郎は、年齢と教育制度だけを見れば、東京大学初期の入学生であり、新・教育制度第一世代である。特に岡倉寛三とは、同じ文久二(1862)年生まれで、知的に早熟、当時としても異例な程若年で最高学府を終えるなど、共通項が多い。

だが、林太郎が通つてきた教育は、実は寛三よりもさらに特化されたものであった。津和野の藩校・養老館時代にすでに秀才を謳われた林太郎は、藩校閉鎖後の明治五年、大伯父にあたる西周の誘いを受け、父と共に十歳で上京、旧藩主・亀井茲監の下屋敷に住んだ。進文学社で医学修行の前提にドイツ語を学んだ頃は、一時西宅にも寄寓していた。東大医学部から軍医へと進む過程でも、彼が学んだのは医学だけではない。漢文は依田学海、漢詩は佐藤応渠、和歌は福羽美静・加部厳夫などから、特に指導を受けていた。福羽美静は明治天皇の侍講でもある。林太郎は、その時代に可能な限りの、一流の教養を享受してきたと言える。

森家は、江戸時代の身分制度の中では、資格はむしろ低い方であった。特に彼の祖父の代には、本来跡を継ぐべき人が出奔して一時相統の危機に陥った事があり、その時に馬廻り役(士族)八十石から徒士(準士族)五十石に降格させられている。だが、明治維新という世の変わり目を迎え、また親戚筋から西周という一種の「奇妙人」が出た事

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

で、林太郎をとりまく教育面での人間関係は、日本の中でもずばぬけて恵まれたものとなった。もし、明治以降から日本に「ヘリート」なる者が誕生したのだとすれば、森林太郎は間違ひなくその最初期の一人である。

ここでの「ヘリート」という言葉に、決して揶揄はない。彼は、プライドを以て独立した日本国の、次世代の未来を託し得る優秀な若者であった。単に親ばかりでなく、西や亀井茲監、軍の関係者、東大医学部の教師らが、この子に能う限りの教育を受けさせたらどうなるか」と夢を描きたくなるような素材であった事は疑いない。逆に言えば、新しい世界となった「日本」に、これまでまだ「ヘリート」の名に値する者は存在しない。いったん崩壊して甦った「日本」という世界全体の中の、最初の佳き結実が彼であった。また、理・医・文、それに軍事も政治も一通り、人並み以上に修めた彼は、自己存在そのものが世界全体の「ミニアチュア」であった。

その彼が真つ先に、異世界へのリンクと、日本が通過してきたばかりの近過去への意識共有とを完全に絶つてしまった。外国への関心が無いわけではない。だが、それは闇の中に触手を伸ばすような恐れのある過程を伴わない。対象把握の試行錯誤・不器用な躓きの過程も無い。西洋と思想基盤を同じくする事は、すでに前提化されている。後の課題は、西洋の者たちが世界を眼差す場合に媒介とする観念を如何に理解し、また批判するか、という事のみである。

これが多分に、大学大丞で侍講という地位にあった西周の心尽しの教育配慮の結果であるのは、皮肉な結果である。西が興したヘヴン「心理学」の時代も、この画題論争の時に、鵬外によって、外山正一への批判をなかだちに、すでに世界的に見て尋常審美学の名に値しない」と論じ去られてしまった。

これは、鵬外自身がほぼ完璧な新・世界観の中で育つて来たために、彼の目には「自分以前」の成立の国家や政府・美術界・文壇などが、すでに出来上がった存在に見える事に起因する。彼の雑誌「志からみ草紙」(明治二十二年創刊)

の創刊意図は、『滔々たる文壇の流れに柵しがらみをかける事』である。また『舞姫』においては、語り手が、『官』も『大学』も『天方伯（モデルは山県有朋）』も、全て主人公・太田豊太郎の『まことの我』に対立する、抗い難い権威であったと位置づけている。外山にあれだけ反発したのも、東京大学と明治美術会に属する彼を、所謂アカデミー的権威と認識していたからであろう。

ところが、明治二十三年の段階では、新政府はどう見ても屋台骨に漸く壁が張られたばかりである。何より、その頃までは、肝心な財政が安定しなかつた。^{*40} まず、藩籍奉還に伴う、藩札・米札等九千三百六十五両（二両＝一円）に及ぶ不換紙幣の流通。安定した財源を求めて行つた地租改正も、『最大難区』と言われた関東を中心に農民の強硬な反対に会い、さらにはその騒ぎに乗ずるかのように、各地で不平士族の反乱が勃発した。その頂点が明治十年の西南戦争であり、そのため政府は、四千百五十六万円を征討費として支出せざるを得なかつた（※これは、この年の経常歳出の九割強にあたる巨額である）。そして次には、その支出を補うために、さらに多額の不換紙幣を発行し、新たな負債を抱え込む。このように絶え間なく経済危機は続き、物価も常に乱高下を繰り返していた。だからその間、政府が地方の反政府運動に対して強行手段に出たのも、決して、今日しばしばイメージされ勝ちのように、一方向的に強権を発動したわけではない。絶えず綱渡りをしているような危機感に迫られながら、激しい自己防衛的行為に出ていたのである。

その状況を思い合わせると、初の帝国大学が日本の『ヘアカデミー』として成立したのが明治十九年からというもの、きわめて符合的である。明治十五年に日本銀行が設立されて貨幣流通の正常化が計られて以来、何とか過剰紙幣の消却が終わり、外債の力を借りずとも国の経済を運営できる見通しがついたのが、その明治十九年であつた。（画題論争）

の年は、それから四年程しか経っていない。様々な意味で「アカデミズム」などともし言われたら、正直な人間なら恐縮する程度の段階でしかない。明治美術会は前年発足したばかりである。権威的に振舞いたい者はどの集団にも存在するであろうが、まだ実質的裏づけは殆ど無いに等しい。

鵬外に「日本」が強固な枠組みと感ぜられるのは、良くも悪くも彼自身がその枠組みに保護されて来たからである。だが、自意識は自分を「独立」していると捉えたいため、依存的な自己像の認知は、いつも無意識的に回避してしまう。その分、外部の対象には、そのような自己像との釣合いを取るため、いつも少し余分に「権威」や「圧力」のイメージが付与されてゆく。結果、鵬外は彼の言説の中で、批判対象である日本の「権威」や「旧守派」や「アカデミズム」の像を、現実より遥かに確固たるものに造り上げてしまっている。意図から言えば完全に逆効果である。

それでも、人々にとってはその方が望ましかったかも知れない。反権威・政府批判を標榜する者の方が、どちらかと言えば、自分の属する世界にはまだ批判も出来ない程粗末な権威しか無いなどとは余り認めたがらないものである。ただ、絵画の場合で言えば、鵬外の「美術表現は自由」的な言説の方が、この後に来る黒田清輝らの「外光派」絵画や裸体画等の価値許容（明治二十八年以降）には結びつきやすかった。^{*41}そのため、翻って、小山・浅井・五姓田の絵や外山の発言が、その時期から本当に旧派アカデミズムの方に分類されてしまうに至るのは、彼らにとっても不運としか言いようがない。

だが、最後にもう一度外山の発言を見ておきたい。

11 〈思想画〉としての情景

某年某日、頃は秋の末つ方、時は黄昏^{たそがれ} 所は大森の「ステイション」汽車の来るのを待つ折柄、二人の客を乗せたる車、息せき切つて挽き来る車夫「ステイション」に着きたり客は下りたり、車夫は賃金を請取らんとて手を出だせり、時に心臓の破裂せるにや金を請取らんとて手を伸したる儘^{まま}掛棒^{かじぼう}の上にどうと倒れて絶命したり、二人の客は外国人なり、賃金さへ払へば用はなし、車夫の死したるは素より与かる所に非らざるなり、跡をも見ずして早足に立去れり「ステイション」に居合せたる他の車夫どもは驚きて死人の周囲に集りたり、時に一人の老人ホト／＼として歩み来れり、群集せる車夫どもは老人の来るを見て互ひに面を見合せ低語^{ささや}き乍^なら道をあけたり、老人は死人を見て只茫然たる計りなり、是れなん杖とも柱とも憑^{たの}みたる子に突然死なれたる親なり、諸君今こゝに見る者は如何なるものなるや、親を哺^{はいて}まんが為めに務めをなして命を捨てたる男子は其処に横たはれり、命を捨て取り得たる賃金は頭の辺に散乱してあり、無情なる乗客の後ろ影は尚ほ遠くに見ゆるなり、天下にも替へ難^{かた}き一人の子に遽^{にわ}かに別れて途方に暮れたる老人なり、鬼ならぬ車夫どもの死人の孝行を褒め老人の不幸を憐みて低語^{ささや}くもの亦其所にあり、諸君、此れは是れ深淵なる思想を表出し得るの画題にあらずや、予輩は画人には非らざるなり、この問ひに答ふること能はざるものなり、諸君は画人なり、宜しく之に答へずんばあるべからざるなり。

(中略)

年は何年なるを問はず日は幾日なるを論ぜず、朝八時頃某区某町に見るべき者あり、近在より荷車に荷を載せて市中に挽き来る壮年の男あり、後ろより車を押す若き女あり、背には紐を以て負へる乳呑児あり、あら無情なり此の男、あら痛はしや此の女、女子の身にて車を押し搗て加へて稚児を負へり、日本は野蠻国なり、日本の男子悪むべきなり、年は何年なるを論ぜず、日は幾日なるを問はず、夕陽西に傾かんとするの頃、某区某町の町尽頭に見るべきものあり、快よげに一輛の空車を挽き往く男のあり、否、空車には非らざるなり、車上には乳呑児の口に乳房を含ませ余念なく子を愛するの婦人を載せたり、実に言ふに言はれざるの趣あり、朝に在つては地獄の觀を呈したるものも夕に在つては極楽の觀を呈するものなり、大和男子無情なりとは何者の誣言なるぞ、粗服を身に纏ひ妻子を車に載せて挽き往くこの男子は身に美服を纏ひ夫妻同伴双々両々馬車に乗り軸をきしらして往く王公貴人に耻るものなるや、如何なる貴人の快樂と雖も汗を流して今日の務めを畢り妻子を載せたる車を挽きて今や我が家へ帰らんとする此男子の快樂に勝るものは決してあらざるならん、日本の風俗は野蠻なるか、予輩は野蠻の風俗を天下に示さんことを願ふ者なり、此觀物こそは日本生活の困難を示す者なり、此觀物こそは日本女子の辛苦を示す者なり、此觀物こそは日本男子の性質を示す者なり、此觀物こそは日本帝国の宇内に存在する所以を示す者なり、此觀物は予輩一人の見る事を得る者には非ざるなり、何人も見る事を得べき者なり、和風の画人にも洋風の画人にも此奇觀を画きたる者の無きは予輩の了解に苦しむ所なり、諸君、此れは是れ採つて以て画題とするの価値なき者なるや、優美高尚なる思想を表出し得べきの画題にはあらざるや、予輩は画人には非ざるなり、予輩は此問ひに答ふること能はざる者なり、諸君は画人なり、宜しく之に答へずんばあらざるべからざるなり。

〔日本絵画の未来〕 今後の画人は思想画を描くべし 傍線・ルビは引用者

これを、単に「ロマン主義的」なり「自然主義的」という言葉で片付ける事はたやすい。我々はすでにこの後に来る時代の事を知っており、だから特徴の整理の仕方によつてどちらにも言い做せるであらう。しかし、きたるべき未来を知らない発言者の立場に視点を合わせようとする時、彼の意識が何に注がれていたかが、再び別の意味合いをもつて立ちあらわれてくる。

どちらも、発言者の生きる現実の空間の中で、ふとすれちがう人々である。先の例の方はややドラマティカルなストリー構成となつていたので、実見ではなく或いは新聞記事に想を得たかと思われるが、いずれにせよ、これまでおそよ「表現される」という事がなかつた層の人々である。おそらく、自分からは写真すら撮られに行かない人々。そして、彼らと社会、或いは時勢との関係。実見か否かにかかわらず、この想像界の視線は、こぼれ落ちた賃銭の中に倒れ込む車夫の辺りに立ちこめる闇と、黄昏の光の中に遠ざかる乗客の小さなシルエットを、ありありと眼前に見据えている。また、汗まみれになりながらも楽しげに車を挽く男と、車上で子に乳房を含ませるその女房の姿にも、「実に言ふに言はれざる」懐かしげな視線が注がれている。そして外山は、それこそが日本であり、それが画題に値すると考えた。

この意識が、それまで特別に美学を専攻したこともなく、「審美学者」などという自負もない人物に生じた事が画期である。ロングフェロー等の詩が好きで、「好き」には理念も何もない、ただ翻訳して詩世界をよりはつきりさせ、自他共に享受したいと願った者。その、地道で平凡でさえある歩みを続けた者が、次に自国で表現の対象として見出し

「思想画」としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

たのが、先に挙げた人々だった。

この提言は、〈過去〉や〈空想〉の観念界へと遊離し始めた画人の意識を現実の世界へと呼び戻す効果があったかも知れないだけではない。外山は、これら日本の実相を〈野蠻〉と認識しながらも、その野蠻や辛苦こそが日本であり、またそれ以外に日本はなく、そのままを描く事が即ち〈深淵〉や〈優美高尚〉な思想の表出となり得るとの方向性を示したのである。

これは、哲学・美学と言えばアメリカ留学中の授業と、ヘヴンの『心理学』くらいしかリソースの無い者が採り当てた〈思想〉であるが故に、重みを持つ。『心理学』の〈美妙〉の項には、〈近代〉の西欧が抱いていた〈野蠻^{サバージ}〉への忌避感が端的に表われた箇所があった。^{※12}

今それ、児童、若くは夷狄の人 (A child or a savage) 雅趣に乏しと謂ふへし、然とも、其天然、若くは芸術の美妙を、観るに及びては、之か為に、攪動せらるゝの深きこと、教育ある人に、於るか如し、加旃、其情、或は之に過ることあり、故に、教育ある人の、全然視て以て、平常なりとする物と雖とも、児童、若くは、夷狄の人に在て、大に娯樂を尽し、驚歎して、之を觀る、是情を生ずるの性は、雅趣の高きを、示すには非ず、此の如き事例にては、雅趣の乏きを、確示すべきなり、此等の人は、教育雅正なる人の、卑視する物を好むことあり、是攪動を受るの勢力は、唯感性にして、感性は、雅趣には非ず (sensitivity is not taste)、唯両者密に相關するのみ

(『心理学』・カッポ内は Mental Philosophy 傍線引用者)

〈savage〉は、ヨーロッパの人々にとっては、単に未開の土地の劣った他者などではない。表層ではそう意識していても、実は、彼らがその過去に振り捨ててきた、ローマ人から見られた彼ら自身のの姿（野蠻人バルバロイ）であった。時としてオブセッシヨナルな程の洗練への志向も、美妙の意識の涵養も、みな、過去の〈savage〉へ戻らないため、そして周囲の国々の〈savage〉と自分達とを決定的に差異化するための懸命な努力であった。^{*43}そしてその視線のみを受け入れて行けば、日本の者もつい先日までの己れの姿を忌避して、〈野蠻〉から逃げるためだけに文明を選びかねない。しかし、もし本当に「わが国は野蠻である、未だに野蠻な所がある、だがそれを含んでいるのがまさに日本わたしそのものであり、わたしがこの世に存在する所以である」と認める事ができたなら、それが、この時点で最も高度な日本人の自己受容につながったかも知れないのである。

そうなれば、その時から〈美妙学〉とも、フェノロサの述べた〈妙想アイディア〉の系譜とも違う日本の〈美〉が展開したかも知れない。おそらくこの時、外山の脳裏にこのような画題を描き得る者たちとして漠然と想定されていたのは、やはり小山・浅井・五姓田義松の面々であろう。浅井が明治二十年頃から得意とした農村風景、例えば図7の「春畝」（16p）には、外山の「荷車の家族」に注がれる眼差しと同質の温もりが感じられる。また五姓田義松は、明治十三年から二十二年までの留学期間中に日本人として初めてパリのサロンに入選するという栄誉を得ているが、その入選作もまた、この世の一隅に棲む人々の一齣ひとしづを写し取ったものであった（図10）。^{*44}彼は、西洋人の師につき、さらに渡欧し、父親は知り得なかった様々な技術を学んだ事であろう。だが、幼少の頃に身につけた、今・目の前に存在する人々の相すがたをひたぶるに描き取る姿勢だけは、変わらず彼を支えている。

外山の示唆は、彼らの穏やかだがスタティックな画面に、動きと生氣を呼び覚ます事となったかもしれない。ドラ



図 10…人形の着物 五姓田義松
明治十六年 (1883 年)

マを一枚の絵に表わすのはなかなか難しいが、それでも構成次第で、一画面の中に時間差と物語性を表現する事は可能である。

その一つの好例となると思われるのは、図11に挙げた、ラファエロの「アナニヤの死」である（製作1515〜6年）。新約聖書〈使徒行伝〉第五章の冒頭、貧しい人々に財産を売った代金の全てを分け与えると約束しながら、その一部のみを全てと偽って12使徒に差し出したアナニヤを聖ペテロが叱責し、アナニヤがたちまち息絶えたシーンが描かれている。

構図としては、人垣の崩れから、使徒たちの立つ足場を大きくあけて見せる事で、まず画面中央右寄りのペテロとアナニヤに視線が集中するよう工夫をしている。この二人の様子が、その場の事件の発端を表している。そして、ここで特徴的なのは、その周囲の人々の描写である。息絶え崩れ落ちたアナニ

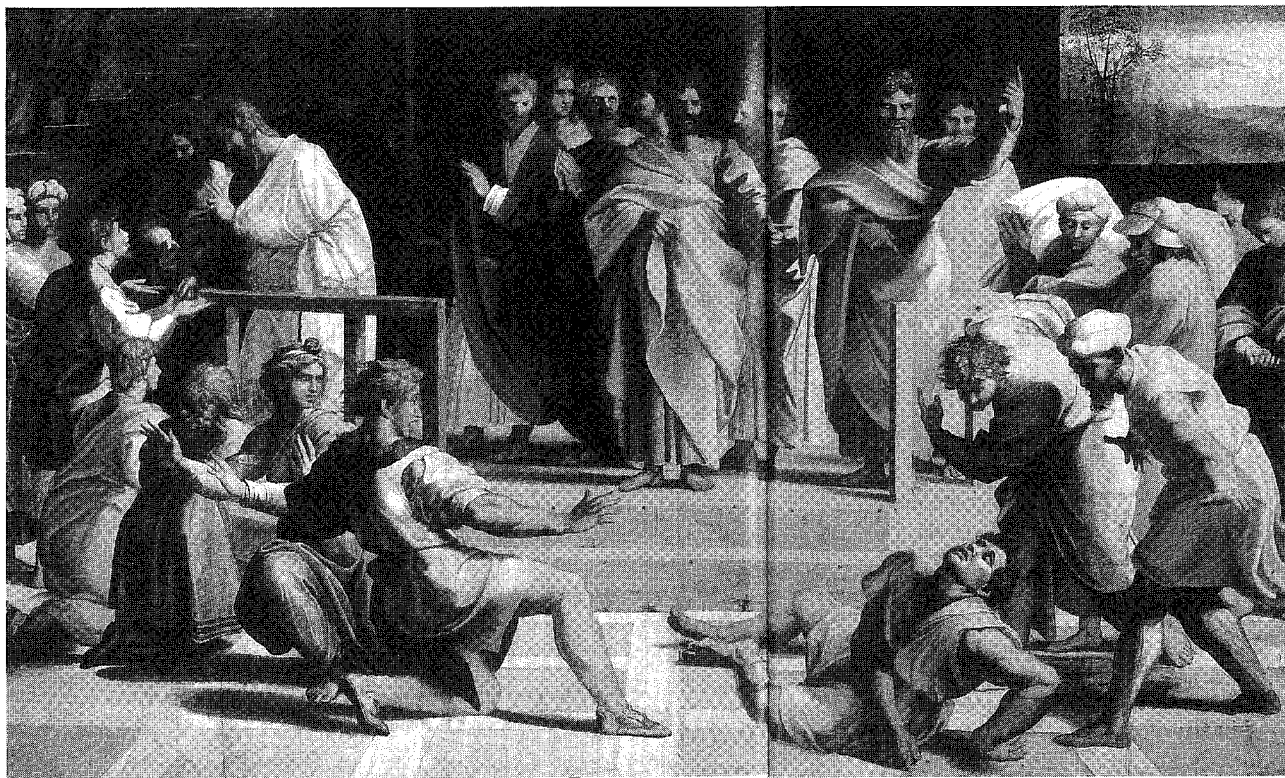


図 11…アナニヤの死 ラファエロ イタリア、1515—16 年
※「ヴィクトリア&アルバート美術館ガイドブック」からの複写の
ため、綴目で絵が一部区切れております。

ヤの周囲の幾人かは驚き恐れて飛び退いているが、画面の右端奥の荷をかついだりしている人々の所には場の空気の緊迫は届いていない。さらに、左端の二人の使徒や彼らと言葉を交わしている人々（金貨などを手渡されているので、おそらく貧者の象徴）の方は、突然の悲劇に気づいてすらいらない。

この両端の人々は、天を指差すペテロがアナニヤへと言葉を発する一瞬間のその場の状態を表わしている。そしてまた同時に、見る者は予想する——この悲劇の一瞬後には、飛び退いた者達の恐れが水輪みなわのようにその周囲の人々にも広がる事であろう。その時、今、何も知らずに使徒から施しや言葉を受けている人々は、いったいどのような恐怖の表情で振り返るのだろうか——と。つまり、一瞬前を示し一瞬後を予想させるという二重性を持つ描写によって、一枚の静止画の裡に、事件の過去と未来という時の厚みを含み込ませているのである。

この絵は、現存する七点のラファエロ・カートゥーン（タペストリーの下絵）の内の一枚である。1623年、イギリスは、チャールズ英国皇太子（後のチャールズ一世）のために、それらをイタリアから300ポンドで購入した。カートゥーンは、やがて額装された。そして、購入から243年後の1866年、ヴィクトリア女王は、美術の造詣が深く常にラファエロを最も偉大な芸術家として崇敬していた彼の夫・アルバート公の遺徳を称えて、これらのカートゥーンをロンドンのサウス・ケンジントン美術館（現ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館）に寄託した。^{※45}そして1866年とは、十八歳の外山捨八が、幕府留学生として初めて異郷・ロンドンの地を踏んだ、まさにその年である。

外山がこの「アナニヤの死」を見たとの確証はない。だが、サウス・ケンジントン美術館はロンドンの中心部、かつて万国博覧会が開催されたハイド・パークの間近にある。加えて、世界で初めて教育施設としてのコンセプトを持

つ美術館として、当時からイギリスの名所であった。そして外山は留学中、まさにその『ケンシントン』の近くなる『ランカスター、ゲート』の十六番^{※46}（ハイド・パークをはさんで、ちょうどサウス・ケンジントン美術館と正反対の位置）に寓居していたのである。

外山が揖棒の上に斃れる車夫を画題として語った時、遠い記憶の中から、ペテロの足元に崩れ落ちるアナニヤの姿をおぼろげに想い起こしていた事は充分考えられる。それほど、『突然の死と、周囲の人々の当惑の時間的変化』という両者のモチーフの相同性は高い。また、この画題に限らず、これからの研究では、外山の提案を単に『幼稚』と一蹴するのではなく、そのような着想を彼が持つに至るまでに受けたインターナショナルな影響がどのようなものであったかを、その最も高い水準において辿り直して見る必要があるのではないだろうか。

もちろん、仮に画家の賛同があつたにしても、外山一人の力だけで新展開が可能であつたとは思えない。『日本女子の辛苦』『日本男子の性質』『日本帝国の宇内に存在する所以』などという言葉は、発話の具体的な文脈から切り離されれば、『大日本帝国』成立以来先驗化されたハイパーな自己像を肯定するものとして、たやすく意味をすりかえられてしまう。ただ、よしやその危うさを批判するにしても、それを批判する知性が、相手側の中に硬直化しつつある『国家』的なボキブラリーの枠組みを越え、しかも相手側の持つコンセプトを完全に生かす可能性を拓く方向へと作用しなかった事を惜しむ。本当は、無下^{むげ}に

死車夫の側に立し老翁の父なることは奈何にして知らるべき乎、老翁の父たることは猶知るべし後影の見ゆる外客の車より下りし人なることは奈何にして知らるべき乎、妻子を車に載せたりといふ車夫の画にて其載せたる母

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

子の車夫の妻子なることは奈何にして知らるべき乎、此類猶あるべし

余嘗て東京にて笑覧会といふものを觀しことあり一瓶の水、之に題して阿弓阿鶴の涙なりと曰ふ一笠一節、之に題して石堂丸が笠笠なりと曰ふ題を見て物を知るべく物は題を得て始て奇なり外山氏の思想画例は余、其笑覧会中の物ならむかを疑ふのみ

(第十一段 兩段階)

などと嗤い捨てるべきではなかった。

この両者の論が話題になった時分には、周囲の反応は、必ずしも鵠外の論の方を是としたわけではなかった。次に掲げるのは、『女学雑誌』明治二十三年の五月十日号(第212号)と、同年五月三十一日号(第215号)の〈批評〉欄である(傍線は引用者)。

外山正一氏の美術論

トヤマはかせ ニホンくわいが みらい
外山博士、「日本絵画の未来」の説甚はだ好し、吾々は只だ之を「将来」と思はまく欲するのみ。所謂、當時の人の最も注意する所の事物を画題とすべき事、苟くも画人の感情を動かしたるものに非ずんば画題となすまじき事、単に感能的に存せず一躍思想的の画題を採るべき事。三段の論法皆な悉とく可なり、吾人は當に之を賛成するのみならず兼てより之を主張し又兼てより其「将来」の日あらんことを祈り且つ待つもの也、頼朝の墓、秀吉の死床、虐待の馬、親子外人同胞の異情、投児の親、妻を載するの良人等、皆な美にして面白きの画題となる

べし、吾人は今の画家が着々此辺にも用意あらんことを望むもの也。

(五月十日)

森林太郎氏の駁画論

トヤマサカツシ 外山正一氏の画論を駁するもの、しがらみ草紙第八号に出づ、成程細かき所ろ迄得て駁したりと云へど、尚ほ外山氏所論の妙所を亡ぼすに足らず、蓋し外山氏の論は妙なるにあらざる極めて普通なるなり、今日の画に對しては是非とも彼れの如くに叫ばざる可らざる也、固より一場の演説に過ぎず、矛盾及び欠点は多かるべし、左れど大体に於ては吾人あく迄も外山氏の所論に同意せざるを得ず。

(五月三十一日)

『女学雑誌』の批評子の言う「吾人」がどのような範圍の人々を念頭に置いていたのか、正確にはわからない。しかし、当時、このような記事に興味を抱く人々にとって、外山の論は決して「幼稚」ではなかったし、鷗外の論がクレバーに映ったわけでもなかった。また、単にその逆でもなかった。これは、その頃、まだ識字・知識人層に、外山の方と世界観や現実対応感を共有する者が少なくなかった事の一つの証左なのである。

彼らは、鷗外の論を「成程細かき所ろ迄得て駁したりと云へど」、外山の所論のポイントをまでをつき崩しているわけではない、と感じていた。彼らは、外山の論が「妙」(この場合は、論理展開が見事な事)ではない事は充分承知していた。「妙」であるかどうかは、この場合、重要な問題ではなかった。彼らが外山の持論に納得できたのは、むしろそれが「極めて普通」だからである。普通であり、同じ空間を共有する当り前の存在である事の方に価値を認められる人々がいた。だからこそ彼らは、外山が指し示した方角の彼方に、今・現在と地続きの「将来」を見る事が出来た。

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

だが、どの意見が後の世の大きな潮流に結びつき、一時代の傾向を創り上げるかは、その時点での事の正否の判断のほかに、時が経過するにつれて、それが以降を担う人々が、どの意見を望ましい自己像——自分につきつけられた批判の鏡像——だと感受するかにも依る。その時すぐには結果があらわれなくとも、やがて、或る存在傾向を持つ者は、否応なしに自分の表現エネルギーが社会に吸収され難くなつてゆくを知る事になる。

1873（明治六）年以降、ドイツ・アメリカ等の先進諸国のほとんどが金本位制に移行し、銀貨を廃して放出した。だが、日本は、それからさらに四半世紀ほど、実質的には金・銀両本位制を取り続けた。お蔭で、外国為替相場の低落も、他の先進国ほどは〈円〉に反映しなかった。そのため、1880年代後半（明治十八年以降）からの日本の貿易、特に輸出額の伸びは、ドル建で計算すると紛れもなく世界的デフレの影響を被つて国際的な均衡を保つていくに^{えんたて}かわらず、円建では、何と欧米諸国の4倍以上もの成長率を示す計算となつた。^{※47}言い換えれば、諸外国が外から見たよりも、日本人々がその内側で感受した経済成長の方が遥かに大きかつたという事である。

年率11%の輸出の伸びは輸出産業を刺激し、中でも工業部門の発展を促した。一方、明治十八年以降、農業生産額は低迷し、凶作だつた明治二十二年には、ついに初めて工業生産額を下回る。つまり、明治二十二年・三年とは、やがて来る1900年代の工業化時代を前に、〈日本〉を支える生産構造の理が^{ことわり}大きく質的に転換した、歴史の境界地点だったのである。

〈大日本帝国〉の人々は、外側から見られた日本像よりも、遥かに巨大な自己像の幻影の方を現実として受け入れた。教育制度も次第に整備された。やがて、その世界の中で生いたつた若い世代の者たちは、〈大学〉も〈美術〉も、すべて世界の始まりから存在するかのようになつた（それは〈頭〉での歴史的知識とはまた別に）感受するようになった。

「目覚めたる知識人」を自己像として持つ者たちは、己れの存在意義は、それら既成の枠組みにたいする異議申し立てであると感じようになった。その時彼らは、若き日の鷗外が指し示した、地上的な規範から独立した〈芸術〉領域という観念を、より自分達に親しい実感として受け入れていった。ほんの一瞬だけ芽吹いた外山の〈思想画〉の可能性は、完全に忘却された。結果的に言えば、〈日本〉は、ありのままよりも、「夢」を見たい時代に入ってしまったのである。

〈注〉

- ※1 『林忠正とその時代 世紀末のパリと日本美術』^{ジャポニスム} 木々康子（1993年初版第二刷 筑摩書房） 118 p
- ※2 『明治芸術・文学論集』（明治文学全集79 昭和五十年 筑摩書房） 416 p
- ※3 NIHONGA-Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968
International Symposium, at The Saint Louis Art Museum, November 3-4, 1995
- ※4 Session 3, Nihonga and Other Media
Conflicted Aspirations: Nihonga Artists and Western art, Emiko Yamanashi (山梨絵美子) (Tokyo National Research Institute of Cultural Properties)
- ※5 以下、「日本絵画の未来」の引用は、『^{オモイ}山存稿』後編（明治四十二年 丸善）に拠る。
- ※6 この時の神社仏閣を描いた出品作には、二神純孝「暖日」・岡精一「搜索」・揚忠三郎「寂寥」・脇屋本吉「神田明神」・神中糸子「寺町新緑」・小代為重「芝山門之図」・コンドル「日光霊屋之図」等がある。
↑『日本近代思想大系17 美術』（1989年 岩波書店）123 p 頭注
- ※7 『日本近代思想大系17 美術』（同前）124 p 頭注に拠る。
- ※8 やや時代は下るが、大正期の洋画家・小出栖重も、彼的美校時代（明治四十年代）を「その頃のわれわれは、何かしら絵の中へは、

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

酒めしに類した看板を一つ描き入れないと、人間に目鼻のつかぬ如く思われたものであった」云々と回想している。

↑「虎」(めでたき風景) 小出楢重 昭和五年 創元社

『小出楢重随筆集』(岩波文庫 1991年7月5日 第8刷) 1999P参照

※9

原田直次郎(文久三・1863〜明治三十二・1899年)は備前・岡山藩士の子息で東京生れ。東京外国語学校仏語科に在学中の明治七年頃、山岡成章に絵を学んだ事が契機で西洋画に関心を持ちはじめる。さらに十五年(十九歳)、外国語学校を卒業して箱根に遊んだ時に偶然写生中の高橋由一・浅井忠らと出会い、この後すぐに由一の画塾(天絵学舎)に入門した。

ちょうどその頃、兄がドイツ滞在中でミュンヘン美術学校教授ガブリエル・マックスと知己だったため、弟の画学留学に協力した。かくて明治十七年、原田はドイツ留学を果たし、三年間をミュンヘンで過ごした。明治二十年、スイス・イタリア・フランスへと立ち寄った後、帰国。龍池会員に迎えられ、同会で「絵画改良論」(日本画と西洋画の折衷行為の無意味さを説く)を演説したり、二十二年の明治美術会創立に参加するなど、積極的な洋画運動を行った。「騎龍観音」はその翌年の作である。

当時としては勉学にも、作画の環境にも恵まれていたと言えるが、不幸にして病を得、実質的な活動期間は短い。五年程の病床生活の後に、三十六歳の若さで永眠した。

※10

↑「明治の洋画 明治の渡欧画家」三輪英夫(日本の美術350 1995年 至文堂) 67〜75P参照

アントニオ・フォンタネージ(1818〜1882年)はイタリアのレッジョ・エミリア生まれ。1832年、十四歳でレッジョの市立美術学校に入る。その三年後より装飾の仕事をはじめ、最初はオペラ劇場で舞台装置の仕事等をしていた。彼が画家として本格的に活動するようになるのはトリノに移り(47年)、翌年の第一次開放戦争に志願兵として参加した、その除隊後の事である。まずスイスを拠点に素描に励み、1855年、初めてパリに赴く(三十七歳)。その時のパリ万国博覧会でバルビゾン派を知る。その後、58年には、南フランスに赴き、リヨン派の画家と親交を結ぶ。61年、パリで、コロヤクールへの作品に驚嘆。またその頃、61年・62年と相次いでサロンでの入選や王室買い上げの榮譽を受け、画家としての名声を確立する。ロンドン・フイレンツェ・ルッカと居を変えた後、69年、トリノのアルベルティーナ美術学校の風景画教授に任命され、そこを終生の地とする。

日本政府が画学教授を求めている事を知り応募したのは、1875年、五十七歳の時の事である。76(明治九)年八月、日本到着。十一月六日、工部美術学校の諸規定を定め、二十一日から授業開始。彼の教え子からは、本論に取り上げた人々の他にも数多

くの重要な画家が輩出した。しかし1877年、健康状態が悪化し、翌78(明治十一年)、工部美術学校を辞して帰国した。アルベルティーナ美術学校に復帰し、療養をしながらも製作を続けるが、1882(明治十五年)四月、トリノ市のアパートにて死去する。その年の十二月、日本において、工部美術学校が閉鎖となった。

『フォンタネージと日本の近代美術 志士の美術家たち』(1997年 東京都庭園美術館)の内、「出品作家略歴・作品リスト」の項(163〜4p)参照。

※11 エミリオ・チェッキの評。

↑ E. Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Roma, 1926, p.23

『フォンタネージと日本の近代美術 志士の美術家たち』(前掲書)の内、アントニオ・フォンタネージと19世紀イタリア絵画」(ステファノ・フガツツァ) 34〜35pより引用。訳・上村清雄。

※12 これは、本国イタリアにおいても同様であった。フォンタネージの自然解釈や風景描写はかなり独特なものであったため、彼の弟子は、師と比較されて一生劣った弟子という状態に甘んじるのを避けるために、より写真のように精密に風景を見るか、あるいは生物へ関心を向け直すなど、師の作風からはやがて離れざるを得なかった。エミリオ・チェッキはその弟子達の事を「師の風景へのまさに偏愛を広める役割をになった一分隊を構成したとはいえ、共有するにはあまりに個性的に過ぎた師の美的なヴィジョンをかれらが本当に理解することは不可能であった」と評している。

↑ 同前 36〜37p参照

※13 同前 36p。

※14 川村清雄(嘉永五・1852〜昭和九・1934年)は、幕臣・川村帰元の長男。文久三(1863)年、満十一歳の年から英学修行を目的に幕府の開成所へ通いはじめるが、やがて同所画学局で川上冬崖・高橋由一らに西洋画法を学ぶ。明治四(1971)年、十九歳で、大久保一翁・勝海舟らの斡旋により、徳川家留学生としてアメリカに渡る。目的は、名目上は政治・経済の学習であったが、大久保からは「絵だけやって可い」との理解が示されていた。また翌五年、ニューヨークからミシガン州の学校に転じた際には、同じくミシガンに留学中だった外山正一からも画学専念を勧められた。同年十一月、外山の斡旋でワシントン郊外に寄宿して絵の勉強をはじめたが、それが、彼の画学研究の始まりであった。その後、明治六年に、より本格的な修行を目指してパリ

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

↑『明治の洋画 明治の渡欧画家』（前掲書） 34～37p 参照

※16 山本芳翠は、嘉永三（1850）年、美濃国の農家の長男として生まれた。幼少から絵を好み、慶応元年、十五歳の時に北斎漫画

↑『明治の洋画 明治の渡欧画家』（前掲書）47～53p 参照

※18 「褒賞画取調の旨意」(『教育報知』第五十六号 明治二十年二月二十六日)。

※20 ↑『岡倉天心集』（明治文学全集38 昭和四十三年 筑摩書房）150p

※22 『小山正太郎先生』（昭和九年 不同舎旧友会）に採録。何年頃の記事かは詳らかではないが、肩書が文部省美術展覧審査員となつ

ているため、明治四十年か四十三年のどちらかと思われる。

※23 『山存稿』前編（明治四十二年 丸善）に収録。

※24 以上、写真に関する記述は、『幕末・明治の写真』小沢健志（1997年 ちくま学芸文庫）第十六章「乾板写学時代への歩み」を参考とした。

※25 横山松三郎の履歴「亀井至一」（明治十七年）に拠る。なお、原文はカタカナ表記。

↑『日本近代思想大系17 美術』（前掲書）285p

※26 「下岡蓮杖の写真事歴」山口才一郎（明治二十四年）。

↑『日本近代思想大系17 美術』（同前）266p

※27 蓮杖の言う「ヘウンシン」については、これまで諸説ある。しかし最近の情報としては、石黒敬章氏が、横浜開港資料館・斎藤多喜夫氏の見解として「アメリカ国務省文書を数年かかって読みましたら、船長出身の写真師ジョン・ウィルソンを発見しました。旅券申請書によりニューヨーク出身で当時四十五歳、身長一六九センチだったことも分かりました。この人がウンシンに違いありません」という説を紹介している。本論でもその見解に従った。

↑コロナ・ブックス16『幕末・明治のおもしろ写真』石黒敬章（1996年 平凡社）42p

※28 Sir Rutherford Alcock, *The Capital of the Tycoon-A narrative of a three years' residence in Japan-Vol II*, 1863, p.84

※29 『大君の都——幕末日本滞在記——』中巻（昭和三十七年九月第一刷 岩波文庫）350～351p

※30 以上の引用は、『日本近代思想大系17 美術』（前掲書）の内「横山松三郎の履歴」286pに拠る。

※31 「外山正一先生小伝」三上参次（明治四十一年）。

↑『山存稿』前編（前掲書）12p

※32 森文相秘書・木場貞長の回想記述に拠る。なお、もう一人は、かつて外山と共に幕府留学生として英国に赴いたメンバーの一人であり、『修辞及華文』（明治十二年）の訳者としても知られる菊池大麓である。

↑『学校令の研究』倉沢剛（昭和五十三年 講談社）14p

※33 『奚般氏著 心理学』（洋装版）上冊（明治十一年 文部省）第三編・「美妙ノ理會并ニ其認識ヲ論ス」参照。

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

※ 34 『フェノロサと明治文化』 栗原信一（昭和四十三年 六芸書房） 12 p.

※ 35 *Songs of Cornell, Thomas A. Sokol, the Cornell University Glee Club, 1988, p.12~13*

“Alma Mater” はアーチボルド・C・ウィークス（1872年卒）とウィルモット・M・スミス（1874年卒）の二人の合作による作詞である。後にウィークスはその時の様子を、手紙で以下のように回想している。〈私はスミスと同室で、彼はテノール、私はバスで“アーニー・リジー”（注・当時流行のバラッド曲）を合唱していた。私は彼に、この曲をカレッジ・ソングに改作しよう」と提案した。そして最初の連の二行を提示した。彼は三行と四行とを返してきた。私が五・六行、彼がまた七・八行。こうしてこのコーラスは互いの提案の結果となった〉（*Songs of Cornell* の13 pを引用者が抄訳。）

※ 36 以下、「外山正一氏の画論を駁す」の引用は、『文学評論 志からみ草紙』（タイトルは表紙のまま）第八号（明治二十三年五月二十五日号）に拠る。

※ 37 以上、文部省その他の留学生数については、『近代日本海外留学生史』渡部實（上・昭和五十二年 下・昭和五十三年 講談社）に拠る。なお、文部省留学生分については留学先と人数との正確な表があるが、他官庁・軍・私費等の人数については、何ヶ国も留学先を変えた場合、いつからいつまで滞在したかの細かい点まで載っていないため、本文を参照しながら筆者が概算した。

※ 38 拙稿「書ハ美術ナラス」か——小山正太郎対岡倉寛三・日本美術〈論争〉の起点——（北海道大学文学部『國語國文研究』第107号 平成九年十一月）を参照されたい。

※ 39 但し、大伯父と甥といっても、二人は血筋的には繋がっていない。森家の八代目の時、長男が急逝し、次男の寛馬（西周の父）が西家の養子として家を出たあと、三男の亮良が家督を継いだ。ところが、その亮良が突然出奔してしまい、森家は断絶の危機に見舞われた。そこで、佐々田家から綱浄（つなじやう）という人物を養子に迎えて森家九代とし、その妻もあらためて木嶋家から迎えた。その二人の孫が、森林太郎である。その意味では、林太郎は新興・森家の後裔であり、本来の森家の血筋は西家へと流れている。また、この亮良出奔の余波で、森家は馬廻り役から徒士へと降格された。

※ 40 以下、明治初期の経済状況については、『明治財政確立過程の研究 増補版』藤村通（昭和五十六年初版第三刷 中央大学出版部）を参考とした。

※ 41 誤解がないよう付け加えれば、鴎外自身は、この時も、黒田清輝に比すれば旧派に分類されざるを得ない原田直次郎に同情的だった。

た。だが、いったん社会に共有された言説や思想の方向性は、発言者の意図を越えて状況を転回させてゆく。それに、鵬外は原田以外の〈旧派〉に対しては同情的であつたとは言えない。

↑「訃音を得た時の雑感」 森林太郎（明治三十二年十二月） 於小倉 参照

↑「明治の洋画 明治の渡欧画家」（前掲書） 68～70 p

※42 『桑般氏著 心理学』 上冊（前掲書） 566 p。なお、引用箇所の原文はカタカナ表記である。

※43 以上、拙論「芸術の前身——Aestheticsとの遭遇——」（北海道大学『國語國文研究』第100号 平成九年五月） 29 p 参照

※44 「人形の着物」「操芝居」等の、滞欧中の義松の作風については、三輪英夫氏が「：神話画・歴史画への関心を寄せた山本芳翠に對して、これらの風俗表現に画才を見せたところが、いかにも洋画家義松の出自を語る特性ともいえようか。」と解説している。

↑「明治の洋画 明治の渡欧画家」（前掲書） 58 p

※45 以上、「ヴィクトリア&アルバート美術館ガイドブック〈日本語版〉」（1995年再版 監修・池上忠治 翻訳・藤田治彦 NHK きんきメディアプラン） 10～11 p 参照。

※46 『山存稿』前編（前掲書）「外山正一先生小伝」 13 p。

※47 なお、この日本の貿易指標成長率は、正確には1874（明治七）～1900（明治三十三年）年のものである。同時期の貿易指標成長率（単位・%）が、世界—2・05、北アメリカ—4・22、ヨーロッパ—1・51、第三国—1・86なのに対し、日本は唯一9・77もの数値を示している。但し、円建である。

↑「松方財政と殖産興業政策」 梅村又次・中村隆英編（1983年 東京大学出版会） 213～238 p 参照

〈図版出典〉

※図1：『小山正太郎先生』（昭和九年 不同舎旧友会）図版ページ

※図2・3・4・8・10：『日本の美術6 高橋由一と明治前期の洋画』（1995年 至文堂） 13・14・16・11・11 p

※図5・6・7：『フォンタネージと日本の近代美術 志士の美術家たち』（1997年 東京都庭園美術館） 68 p・XIX p・107 p

〈思想画〉としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について——

※図9：『アーティスト・ジャパン』23 「狩野芳崖」（1992年7月 同朋舎）729p

※図11：『ヴィクトリア&アルバート美術館ガイドブック〈日本語版〉』（1995年再版 NHKきんきメディアプラン）10～11p

〈付記〉

本論は、平成8年度国文学専攻博士課程学位論文『明治芸術思想研究——幕末～明治二十年代・〈芸術〉観念の発生——』のうち、主に第四章第二・三項をもとに加筆・訂正を行い、再構成したものである。
引用テキストの漢字表記は、原則として、常用漢字に準拠した。