



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	日本・朝鮮美術史の明治三十年代：固有性と影響関係をめぐって
Author(s)	梶谷, 崇
Citation	国語国文研究, 122, 52-68
Issue Date	2002-11-28
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/93722
Type	journal article
File Information	kokugokokubunkenkyu_122_52-68.pdf



日本・朝鮮美術史の明治三十年代

——固有性と影響関係をめぐって

梶 谷 崇

に關して次のように説明している。

この『稿本日本帝國美術略史』は、そもそも国内的な必要というより、一九〇〇年のパリ博出品のために構成されたものだった。一等国たるべき国家イメージ戦略として、初めから外向きに描かれた『自画像』だったのである。それは、二〇世紀に向けた東洋の盟主としての皇国日本の宣言でもあったから、内容も天皇ゆかりの美術を中心に、歴代の支配階級美術で構成されている。

日本初の官製日本美術史である『稿本日本帝國美術略史』（以下『美術略史』と略記する）が日本国内で刊行されたのは、明治三十四（一九〇一）年のことである。『美術略史』は明治三十三（一九〇〇）年にパリで開催された万国博覧会に出品するために編纂されたもので、同年にまず仏文で「Histoire de l'art du Japon」と題して刊行され、翌年に日本語に翻訳されて出版された。もちろん、これ以前から美術史に関する調査・研究は進められていたのだが、通史的にまとめたもので公の場に発表された美術史としては最初のものであるので、近年の美術史研究の中では、『美術略史』はそれらの調査・研究の集大成として位置づけられ、『美術略史』の完成をもって『日本美術史の誕生』と見る向きが強い。

佐藤道信は、高木博志による先行研究をもとにして、『美術略史』

佐藤によるこの指摘は、今日の美術史学研究においては一般に認知されている見方であろう。確かにパリ博出品の目的で書かれた『美術略史』は、まず先に、仏文版が出版されたのであり、日本語版である『美術略史』はその翌年に翻訳、出版されたのであるから、読者として日本人よりも西欧人を第一に想定していたことは明らかであ

る。また、『美術略史』は明治四十一年（一九〇八）年に再版されるのだが、当初から編纂委員であった紀淑雄が「凡例」の中で、明治三十四年の初版の発行部数が「僅少にして」、「配布せし人員も随つて少数に止まりたりき」と回想しているように、『美術略史』は当初日本人の間には広く流布していなかった。

また、行政面で美術を含む文化的な政策の必要性が、帝国議会の場で盛んに議論されるようになるのは、日清戦争中から戦争後まもなくのことであつて、そこでは、確かに文化面においても「一等国」として他の西欧列強諸国に対しての体面を整える必要性が述べられた。その結果、明治三十（一八九七）年には、美術品保護の目的で、今日の「文化財保護法」の原型とも言うべき「古社寺保存法」が制定され、さらに同年十二月二十八日には始めての国宝指定が行われ、四十四件の建築物が「特別保護建造物」に、百五十五件の物件が「国宝」に指定された。『美術略史』の編纂も、これらの美術行政と連動したものと考えることができる。

佐藤の「外向きに描かれた『自画像』」が、「東洋の盟主」としての立場を宣言したものであつたという指摘も、帝国博物館総長で『美術略史』編纂の最高責任者であつた九鬼隆一が、「序」の中で日本を「東洋の寶庫」と位置づけたことと結びつくし、また、「皇国日本の宣言」でもあつたという指摘についても、『美術略史』が「第一編 初期の美術」の中で、「我が國民は即ち一大家族」であり、「我が國家は此の一大家族が其儘に發達せるものなり。而して之れが本系たり宗家たるは天照太神の嫡流なる皇統なり、皇統は幹にして民庶は支葉なり」と、皇統を中心とした家族国家観を前面に押し出し、さら

に「かゝる國體の帝國を組成し、國民の本體となり、榮たる文明を企圖せるものは、素これ言語相通じ、傳へて同一の天國より來れりとし、其の天國に在りし諸神を仰ぎて祖先とする所謂日本民族なり」と述べて、単一民族主義的・日本民族中心主義的な国體論的側面を備えているところから、確かにそう理解することができる。

さらに天皇制との関係について述べるならば、各章立てにおいて天皇の名を冠した時代区分名を採用していることも挙げられる。『美術略史』の各章立てを紹介すると、最初に「序論」として略沿革などが述べられ、続いて「第一編 國初より聖武天皇に至るまでの美術の變遷」と題し、その中は「初期の美術」「推古天皇時代」「天智天皇時代」「聖武天皇時代」の各章に細分されている。また、その後も「第二編 桓武天皇時代より鎌倉幕政時代に至るまでの美術の變遷」は、「桓武天皇時代」「藤原氏攝關時代」「鎌倉幕政時代」の各章に、「第三編 足利氏幕政時代より徳川氏幕政時代に至るまでの美術の變遷」は、「足利氏幕政時代」「豊臣氏關白時代」「徳川氏幕政時代」の各章に区分されている。現在一般に流布している時代区分名が、例えば「飛鳥」「白鳳」「天平」「弘仁」「貞觀」「鎌倉」「室町」「桃山」「江戸」といったように、天皇名や権力者名を含まないものが多いことと比較してみるならば、「天皇ゆかりの美術を中心に、歴代の支配階級の美術で構成されている」という佐藤の指摘は、時代区分名にも反映されているといえる。このような時代区分の方法や区分名の名づけ方から、木下長宏は「稿本（『美術略史』——引用者注）が示す時代区分は整然としていて、一貫して各時代に天皇・支配者の名を冠し、『日本』の『美術』が一本の固有の文化の道筋を辿つてき

たことを明示しようとしている。まさに日本「帝国」の美術史である。」と説明している。佐藤や木下による『美術略史』の位置づけは、概ね北澤憲昭の次のような説明によってまとめられることができるのではないだろうか。

フランス語による「日本美術史」を万国博覧会に合わせて出版した意図は説明するまでもあるまい。ヨーロッパに対して法権を回復したばかりの「日本」という新進の国家を「美術」によって表象し、「日本美術」の優秀性を先進近代国家に認知させることで、独自の固有文化をもつ近代国家としての「日本」の確認を迫るという政治的意図が、そこには込められていたのである。

『美術略史』を西欧諸国に対する日本の固有性の発現と見る見方は、近年の美術史学研究の場においては定説化しているといえよう。

2

ところで、木下長宏は先に挙げた引用文に続いて次のように述べている。

「日本」に固有の国民文化をみつめようとして、そう思えば思うほど、中国や朝鮮、さらにはインド、西域までもとの関連性を見届けなければ美術史にならないと考えていた岡倉(天心——引用者注)の考えは、ここ(『美術略史』——引用者注)では一掃

されている。⁸⁾

『美術略史』は当初岡倉天心を編集主任として明治三十(一八九七)年九月に編纂されたものであったが、翌明治三十一(一八九八)年三月に天心は早くも編集主任の座を降りてしまう。前節に見たように、木下は『美術略史』を日本固有の美術史を明示しようとしたものとして位置づけていた。したがって、ここでは天心のような諸外国との関連性を重要視する歴史観は、『美術略史』とは相容れないものであり、天心の歴史観は結果として『美術略史』の中から「一掃されて」しまった、と説明しようとしているのである。ここでいう天心の歴史観とは、例えば「推古朝」の美術について「外国関係の刺激は朝鮮を経て支那より輸入したるものにして、実に我邦美術の原因は、其の大部殆ど外国より来れりと云ふも恐らくは不可なからん」と述べているような美術史観を指しているであろう。確かに天心は日本美術が諸外国から「輸入」されたものであったことを、否定どころか「其の大部殆ど外国より来れり」と全面的に認めているのである。

しかし、木下の指摘は、『美術略史』Ⅱナショナル・ヒストリーという図式に引きずられすぎているのではないだろうか。木下は、天心を排除した『美術略史』が、

この「日本」を、固有の国家とみなし(そうなれば、当然、こういう立場からは「万世一系の皇統を戴く大和民族」という考えになだれこんでしまうのだが)、その内部に美術の淵源

を見出し、そこから連綿とつながる歴史発展の営みを明確にし
てこそ、「日本」の「美術史」¹⁰だ。

という立場を最終的に採用したと述べているが、新進の国民国家として西欧諸国を意識して書かれたからといって、歴史的に統一され固有性だけを強調して諸外国との関係を認めない排他的な美術史になるとは限らない。むしろ天心の進退とは無関係に『美術略史』に一度目を通せば、いたるところに諸外国との密接な影響関係が述べられていることは一目瞭然であり、日本の固有性を見出すことが難しいくらいである。『美術略史』には次のような一節も容易に見出されるのである。

ここでは日本の美術発展のきっかけを「佛教の東漸」とし、最初は大陸の文化の模倣から始められたと説明されている。そして、まだ技術が十分ではない推古時代においては、主に帰化人の手を借りていたのであり、したがって外国のものと日本のものを区別することができないと述べられている。この記述からは、岡倉天心のいうアジア諸国からの文化的影響の過程が読み取れるばかりでなく、そもそも日本の固有性を読み取ること自体が難しいし、むしろ日本の固有性を完全に否定しているとも言え、先に見たような『美術略史』の国粹主義的・排他的なナショナル・ヒストリーとしての側面から見るのではこのような一節は理解し得ない。そして、このような認識はここだけに限らず、特に中国・朝鮮¹¹との政治的・文化的な交流が盛んであった古代の記述において特に頻繁に見出しうるものなのである。

天心の歴史観がどれほど『美術略史』中に保存されているかを明らかにすることは難しいが、だからといってそれに對置される「一本の固有の文化」という視座によつてのみ『美術略史』が形成されているとも考えられない。結局、『美術略史』においてはナショナル・ヒストリーとしての側面とともに、天心の抱いていたような他のアジア諸国との文化的関係性に注目したグローバルな視点が同時に存在しているとひとまず考えておいたほうが妥当である。『美術略史』第一章「初期の美術」における皇統中心の家族国家観についてはすでに第一節で触れておいたが、その一方では、

天資慧敏にして美術心に富める我が日本人民に、始めて華麗精巧なる大陸の美術を開示し、遂に他日日本美術大發達の端緒を挑起せしものは、實に佛教の東漸にして、即ち此の推古天皇の時代を以て其の起原となすなり。（中略）されば忽ち之を模倣せんとするの念を生じ、こゝに勃然として美術發達の氣運を開くに至りぬ。然れども邦人の技術は未だ大陸と其の巧を爭ふこと能はずして、佛寺、佛像の建築、彫刻、鑄造等、精巧なる技術は概ね歸化せる朝鮮人、若しくは支那人の手を假りたるものゝ如し。されば此の時代の物品は外國製のものとは本邦製のものと全く同式にして、殆んど其の區別をなすこと能はざるなり。（『美術略史』第一編 第二章 推古天皇時代 第二節 當代美術の變遷及び特質）

熊襲を平げ三韓を備伏し、國威を海外に宣揚せしめたるのみな

らず、是れより以後踵を接し、文學、諸藝術、布帛、金銀、器械等漸次輸入せしかば、國民の風俗嗜好等浸く變じ、文化愈々發達し、國運益々旺盛に趨けり。(中略)就中我が人心の内面に甚大の感化を及ぼし、延いて種々なる物質的效果を與へて文明を促進し、社會に新現象を呈せしめたるは儒教及び佛教の渡來なりき。

と説明されており、この一章は、『美術略史』のこのような二面性を示す端的な例といえるだろう。一方では國民を「大家族」であるとして國粹主義的・単一民族主義的な國家觀を持ち出しながらも、反面その文化はといえば、征服した「熊襲」や「三韓」から「輸入」し、そのおかげで「國運益々旺盛に趨」き、「人心の内面」にまで諸外國からの影響が及んだことを率直に認めている。この二面性こそが『美術略史』の大きな特徴のひとつであり、これ抜きで『美術略史』を論じることが不可能なのである。

3

では、このような一見相容れない二つの側面は、『美術略史』の中においてどのような関係にあるのだろうか。この問題点に対しては、帝國博物館総長九鬼隆一の「序」に見られる、『美術略史』編纂においての根本的な思想に注目する必要がある。九鬼は『美術略史』を、日本美術の「沿革の梗概を叙し」、「一小史」として編纂したものであると説明した上で、

唯に技術技巧の傳統沿革のみならず、乃ち他日を期して更に一大美術史を編成し、以て東洋美術史の津梁と爲し、併せて東洋史學上に一大材料を給し鴻益を與へんと欲す。蓋し是等の事業は敢て支那及び印度の國民に望むべからず、應に東洋の寶庫たる我日本帝國國民にして始めて能く完成するを得べきのみ。

と述べている。九鬼の計画は、『美術略史』はまだ「梗概」程度であり、これを發展させて「一大美術史」とし、さらにそれをもとに「東洋美術史」を構築しようというものである。九鬼の認識では、『美術略史』は「日本美術史」は「東洋美術史」の土台となるべきものである。そして「日本美術史」が土台となりうるのは、日本が「東洋の寶庫」だからであるし、「東洋の寶庫」であるのは、「二國（中國・インド——引用者注）に於ける三千年來文物の華は盡く齎らし來りて、永く我日本帝國に保存せられた」¹³ためである。

もちろん、九鬼はただ單純に「日本美術史」を「東洋美術史」構築の一助としようと考えているわけではなく、むしろ「東洋美術史」を日本人のものにしようという野心も前面に押し出していることは、先の引用文からも理解できるだろう。その思考の背後にあるのは、

試に見よ。支那印度は世界に於ける最舊邦ならずや。而して目下の形勢果して如何。感慨なき能はざるなり。

實に二國の文華は昔日に煥發せしも、今は僅に千古の殘影を認むるのみ。之を我帝國國民^(ニテ)烈聖洪仁の餘澤に沐浴感泣して、三

千年の徳政を謳歌し、國光を四海萬世に發揮せんとするものに比すれば、其の差霄壤も啻ならず。是れ豈所謂歴史的の美を享有せるものに非ずや。¹⁴

というような、中国やインドの「形勢」や「文華」の現状に対するネガティブな認識と、それと対比される今日の日本に対するポジティブな認識である。そして、このことによつて、九鬼は、日本を東洋の中で特権的な国家、すなわち「東洋の盟主」としての立場を強調し、日本が東洋を代表して「東洋美術史」を記述できる、とする根拠としているのである。

しかしまたその一方では、ともすれば日本は現在の特権性だけしか保持しえず、文化的伝統性は中国・インドにすべて奪い去られてしまいかねない。それについて九鬼は、「固より日本美術は日本特有の趣致を有するは言を俟たざれども、其の骨子たる嘗て東洋美術の粹を集めて構成したものに外ならず。」と、日本文化の固有性と諸外国との文化的影響の二つの側面を折衷した表現によつて説明している。しかし、固有性については「言を俟た」ないとして、何の根拠も示し得ていない。そこで九鬼は、さらに「三千年の徳政」という天皇制を根拠にした伝統性を持ち出すことで、日本であつても「歴史的の美を享有」している、と切り抜けようとしている。だからこそ、ここで万世一系の皇国史観による伝統性・固有性（第一の側面）と、中国やインドの文化の日本への移入という文化的関連性（第二の側面）とが、ひとつの文章中で結びつけられる必要があつたのである。現在の日本の優位性・特権性と文化的固有性・伝統性をと

もに維持する方法としての天皇制が重要な役割を担つて持ち出されているのだ。そしてこの場合、「東洋の寶庫」というキーワードは天皇制と関連しあつて伝統性の現れとして有効に働くのである。

また、このような国際政治的力学関係を背景とした文化史観の中で、日本こそが「東洋美術史」を語ることができるのだ、という九鬼の思想自体が、すでにナショナルな言説にとどまらず、かといつてグローバルな視点のみを強調しているわけでもない、「東洋美術史」の叙述を特権的な権力によつて占有しようという、帝國主義的な言説をうみ出すのである。木下は先にあげた引用文において、「美術略史」が天皇を中心に貫いた固有性を明示していることから、「帝國」の美術史であることを強調していた。しかし今説明したように、他国や他民族の美術史記述を自分のものにしようという九鬼の思想を帝國主義的なものとして注目するならば、むしろ木下の言う固有性にこだわつた自足的な美術史は、「帝國」という言葉がない単なる「日本美術史」と呼ばれるべきだし、固有性と影響関係が有機的に結びつけられながら、日本の優位性と特権性によつて成立する九鬼の『稿本日本帝國美術略史』こそが、まさに「帝國」の「美術史」と呼ばれるべきものであらう。

4

『美術略史』の以上のような帝國主義的な性格に注目するならば、『美術略史』が成立した明治三十年代に始められる朝鮮美術に関する調査及び研究との関連性が同時に問題となるだろう。明治三十年代

は日本における「朝鮮美術史」の生成期であったが、日本の帝国主義的対外政策の進行とともに、「朝鮮美術史」が「日本美術史」の後を追うように構築されていったことは偶然ではない。

九鬼隆一は『美術略史』において日本を中心とした「東洋美術史」の編纂をもくろんでいたが、「朝鮮美術史」のさがけとも言える「東京帝國大學工科大学學術報告 第六號（韓國建築調査報告）」（以下「韓國建築調査報告」と略記する）において著者である関野貞も九鬼と同様すでに「東洋美術史」全体を念頭においていた。

（朝鮮は——引用者注）實際ニ於テハ殆終始一ノ獨立國タリシ者ニシテ其文化ハ固ヨリ漢土ノ啓發ニ待ツモノ多カリシモ數千年ノ舊國豈多少ノ特色ヲ發現セサランヤ彼國民ノ作爲セル建築術ハ如何ナル來由ヲ有シ如何ナル變遷ヲナシ如何ナル結果ヲ有シタリヤ我國及漢土トノ關係ハ如何此等ノ問題ヲ研究スルコトハ世界ノ建築史特ニ東洋ノ建築史ヲ研究スルノ上ニ於テ最必要ニシテ興味アルコトナルヘシ吾人幸ニ官命ヲ受ケ韓國建築調査ノ爲メ彼地ニ渡航シ專ラ此點ニ注目シ研究ヲ勉メタリシ¹⁵

これは関野が「緒言」において述べた一節であるが、朝鮮の建築の調査するにあたり、最初から日本と中国との関係に注目していることがわかるし、「特ニ東洋ノ建築史」の研究にとってこの調査が必要であると述べている。始めからすでに「朝鮮建築史」は朝鮮のためのものではなく、「朝鮮建築史」は「東洋ノ建築史」の研究の中へ回収されてしまうのである。

それに加えて、関野が朝鮮建築調査の官命を「幸ニ」と述べていることにも注目しよう。朝鮮での調査旅行は、当時の交通事情や生活環境の違いから、楽なものではなかったであろうし、当時の社会情勢から考えて日本人が朝鮮の中を歩き回ることは、決して安全なことではなく、少なからず危険を伴う行為であったはずだ。関野自身、調査旅行の困難さを本文の中で語っている程である¹⁶。

にもかかわらず関野が「幸ニ」と述べるのは、関野の当時の関心事項に照らしてみれば確かに「幸ニ」であったのではないだろうか。関野は「朝鮮美術史」研究の他にも、「法隆寺・再建——非再建論争」の火付け役であったことでもよく知られているが、この朝鮮建築調査は朝鮮建築研究だけにとどまらず、日本の建築史の問題とも密接な関係があると考えられる。まずは、関野がこの論争を引き起こすに至った経緯をまとめてみるならば次のようになるだろう。

明治初期まで、現存する法隆寺の金堂、五重塔、中門は推古期（飛鳥時代）に聖德太子によつて建造されたと信じられて来たが、『日本書紀』の記述によれば法隆寺は天智九年に一度焼失したことになる。したがって、現存する法隆寺の建築物は、天智期（白鳳時代）以降に再建されて現在に伝わっていることになる。『日本書紀』の記述を根拠にする「再建説」は文献考証に重きを置く国学系の学者たちに支持されていたが、諸外国との文化的関連性の中で法隆寺美術に注目していたフェノロサ、岡倉天心によつても別の意味で支持された。

フェノロサ、天心は法隆寺の建築様式や宝物にギリシャからの感化を読み取っていた。たとえば法隆寺の柱の胴張りについて、ギリ

シャ建築のエンタシスと関係がある、というように。そこで彼らはギリシャ・インド（ガンダーラ）―中国（唐）―日本（天智期）という伝播ルート（「唐ルート」）を想定した¹⁷。この場合、ペルシアにまで勢力を及ぼした唐が文化の伝播にとって重要な役割を果たすことになる。彼らにとっては、法隆寺を唐との文化的関係において結びつけ、天智期の建築とした方が、時代的に隋に相当する推古期の建築とするよりは、理論上都合がよかったのである。

ところが彼らの考えに異をとこなえたのは、伊東忠太や関野らの東京帝国大学工科大学建築学科の面々であった。実測を主な研究手段とする彼らは、法隆寺の建築様式がほかの天智期の建築様式とあまり類似していないことから、実測調査などをもとに、法隆寺を推古様式と見るに至った¹⁸。しかし、もともとフェノロサ・天心の美術史観のもとに育った彼らは、法隆寺がギリシャの感化を受けたという世界文化的な視点は受け継いでいた。そこで彼らは、ギリシャ・インド（ガンダーラ）―中国（北魏）―朝鮮（三国時代）―日本（推古期）という「北魏ルート」を想定したのであった¹⁹。関野はこのような美術史学、建築史学的学問背景のもとで、法隆寺の建築様式が推古時代のものであり、したがって法隆寺は焼失しなかったとする「非再建説」を打ち出したのである²⁰。

朝鮮建築調査は官命によるものであったが、直接朝鮮に赴いて調査できるということは、「北魏ルート」を唱える関野にとって、自説を裏付けるためにまたとなないチャンスであったに違いない。伊東もほぼ同時期に中国北部を調査していることから、彼らが何を目標していたのかがわかる。そして実際に関野は帰国してまもなく、朝

鮮建築史研究と並行して、「法隆寺・再建―非再建論争」を繰り広げることになるのである。

また、ここで再び関野の「緒言」を参照しよう。関野はそこで朝鮮建築調査が「東洋ノ建築史」の研究にとつてだけではなく、同時に「世界ノ建築史」の研究にとつても「最必要」であると述べていた。すなわち、ここである「世界ノ建築史」とは、ギリシャから連綿と連なる文化的関係性を証明するものに他ならない。ここが日本中心の日本による「東洋美術史」構築を目指していた九鬼とは、性格が異なる部分である。「法隆寺・再建―非再建論争」などを通じて、関野の日本建築史観について、ここで詳細に論じる余裕はないが、とにかく関野の朝鮮建築調査が朝鮮のための建築史なのではなく、官命としての調査であり、そして何よりも関野の日本古代建築史における関心事項との関係の中での意味をもって書かれた建築史だったのだということをここでは強調しておきたい。

5

さて、以下具体的に関野の『韓国建築調査報告』を中心として、当時の「朝鮮美術史」について検討を加えようと思うが、それには関野より一年程早く朝鮮で調査を行った八木契三郎の研究を最初に参照することで、関野の研究のありようがよりいっそう明確になると思われる。東京帝国大学理科大学に所属する人類学者であった八木契三郎が、朝鮮の美術について書き残したものはほんの僅かであるが、その中でも関野との比較において注目しておきたいのは、八

本の時代区分の方法と各時代の評価及び日本との影響・類似関係についての記述である。

八木は明治三十五（一九〇二）年に発表した「韓國の美術」²²という一文の中で、「三國時代」「新羅時代」「高麗時代」「朝鮮時代」という四つの時代区分名を用いている。政治的時代区分を美術史に應用する方法は、「朝鮮美術史」においてはなんら目新しいことではなく、現在でも用いられている常套手段である。各時代によって宗教政策が一変する朝鮮においては、仏教美術の盛衰も各王朝の盛衰と運命を共にする、と考えられる傾向があるからである。したがって、仏教美術を高く評価する八木によれば、仏教が手厚く保護された「新羅時代」及び「高麗時代」は美術の発展した時代であり、一転して仏教が排斥され儒教の時代となった「朝鮮時代」は美術的にも見るものがない、という評価になる。また、八木は朝鮮美術と日本美術とを対比して次のように述べている。

要するに韓地の美術品を我邦に比して云はゞ三韓時代は應神帝以前の如く其存否を確定す可き品なく三國より新羅統一の世は古墳時代に推古朝を加味せしかの觀あり、高麗に至りては純然たる寧樂七朝を見るの思ひあり、而して李朝に入りては本邦に見るが如き平安、藤原、鎌倉等の變化なく僅に朝鮮式の餘端を保つに過ぎず²³

八木によれば、「三國」・「新羅時代」は「古墳」・「推古朝」に、「高麗時代」は「寧樂七朝（＝奈良時代）」に對比され、また「李朝」（＝

「朝鮮時代」については、時期的には「平安時代」以降に対応させているが、日本との対比は行われず、「朝鮮式」と位置づけられる。念のために確認しておくならば、「高麗時代」が始まったのは、九一八年のことであり、日本では「平安時代」後半であるし、「朝鮮時代」が始まるのも一三九三年、日本では「室町時代」のことであって、年代的に大きくずれている。また遣唐使が廃止され、国風文化が醸成される平安時代初期までを日本が諸外国から積極的に文化を輸入していた時期である、とする見方は今でも一般的なもののだが、それは八木が朝鮮と日本との両国間の対比を「奈良時代」に相当する「高麗時代」まで行い、「平安時代」以降の「朝鮮時代」には行っていないことと関係するだろう。これらのことから、八木の朝鮮文化史観が日本文化史観の強引な反映から生み出されたものであり、彼の記述が歴史的な言説の枠組みから自由ではなかったことも確認できる。

6

さてそれでは、八木に続いて渡鮮した関野貞について見てみよう。関野は「韓国建築調査報告」において、朝鮮調査の際に世話になった人物の一人として八木の名前を挙げ、ある程度共通の認識を抱きつつも、八木とは異なった朝鮮美術史観を抱いていた。

まず、時代区分に目を向けてみると、関野の場合は「新羅時代」「高麗時代」「朝鮮時代」の三期に分けている。²⁴関野の場合は「新羅時代」の中に「三國時代」も含められるが、この「新羅時代」は更

に「第一期」「第二期」「第三期」の三期に細分される。そして、「第一期」と「第二期」を高句麗、新羅、百済の「三国時代」とし、新羅の半島統一後を「第三期」に割り当てている。したがって、八木が「三国時代」と「新羅時代」の二つの時代に区分した時期を、関野は「新羅時代」というひとつの時代区分としながらも、さらに三つに細分していることになる。

また、各時代の評価や日本との影響関係についても、八木に比べて複雑化している。関野は、まず「新羅時代」について中国との関係から、「第一期」を「漢」、「第二期」を「六朝」、「第三期」を「唐」との影響下に関連付けている。ちなみに「六朝」は通常「北魏」によつて代表される。日本とは、「第一期」は「我國ニテ古墳ヨリ發掘セル銅鏡」が、「漢鏡」と模様が一致していることから、日本で発掘されるものを「韓人ノ手ニヨリ我國ニ傳ヘラレタル者」と見なし、「充分ノ資料ヲ有セサル」としながらも、「第一期」を「古墳時代」と関連付けている。同様に「第二期」は、「我推古時代ノ者ト親密ナル關係ヲ有セシ」とし、「我推古時代ノ技術ハ即チ新羅第二期ノ支派ニシテ彼我同一形式ニ属ス」とする。「第二期」は「推古時代」と「親密」に結びつくが、すでに引用した『美術略史』の「推古期」に関する記述と、ほぼ同一の美術史観がこの記述から想起されよう。続いて「第三期」は、「新羅第三期ノ技術モ我寧樂朝ノ技術モ畢竟唐ノ餘派ニシテ彼我直接ノ關係鮮キニ拘ハラス其様式互ニ符合シ互ニ類似セル」ものと位置づけられ、直接の關係はなくとも唐を文化的中心とした東アジア文化圏の中の共通性が語られている。「新羅時代」の影響関係についてまとめるならば、「漢」↓「第一期」↓「古

墳時代」／「六朝（北魏）」↓「第二期」↓「推古時代」／「唐」↓「第三期」・「奈良時代」（この時代は朝鮮と日本は中国に対して対等の位置づけになっている）と整理できる。

一方、『韓国建築調査報告』の三時代のうち、もつとも遺物が少なく不明な点が多いはずである「新羅時代」が、細分化され詳細に中国や日本との關係が語られていることと比較して、続く「高麗時代」・「朝鮮時代」についての時代区分や日本との関連性についての説明は極めて簡便である。「高麗時代」は「宋」「元」の影響下であり、日本との關係については当時の「交通ハ極メテ疎」であり、「直接ノ關係ハ殆ト絶無」であつたと述べられる。しかし、「我國ノ鎌倉時代ハ宋元ノ技術ヲ輸入シテ」いたために、「間接ニ高麗時代ト互ニ類似スル所ナカルヘカラス」ということになる。また、「朝鮮時代」については、「當代建築ノ支那ニ負フヤ極メテ大」としつつも、日本との關係では「我國トノ交通ハ親密ナラサリキ」、「隨テ彼我ノ建築カ互ニ影響ヲ及ホセシコトハ殆ト皆無」と述べて、ほんの数行で説明を終えてしまつてゐる。

遺物そのものは明らかに時代が下るほど数が増えるのだから、その分多くの図版やその解説が加えられることになる。「朝鮮時代」の図版とその解説は、全体の約三分の二を占めている。だが、時代区分や諸外国との影響關係についての説明・分析の細かさは、明らかに「新羅時代」に偏重している。すでに見たように、「新羅時代」は日本の各時代との対応關係を細かく論じているが、「高麗時代」や「朝鮮時代」の説明には共通して交通が疎遠であつたことが述べられ、細かい時代区分はなされない。朝鮮の美術史や建築史などにおいて、

日本との対応関係について触れる場合には、朝鮮あるいは中国と日本の文化的影響関係がどのようなものであったのかということが問題となるわけだが、その場合に前提となっているのは、日本が大陸から多くの文化的影響を受けた時代は「奈良時代」までであって、それ以降は中国からの多少の影響を認めつつも、基本的に日本文化は独自性を生み出していた、という認識である。そして「奈良時代」までの大陸からの影響で決定的であったのが仏教の東漸であり、この仏教東漸というパースペクティブの中では、「朝鮮美術史」は「東洋美術史」の中に埋没してしまうことになる。関野が「緒言」ですでに述べていたように「朝鮮建築史」は単独というよりも「世界建築史」や「東洋建築史」を考える上で必要かつ興味深いものなのである。

また、日本が「奈良時代」まで大陸から多くの仏教文化を輸入していた、という歴史認識は八木と関野の朝鮮美術史観に別々の作用をした。八木は先に触れたように、「高麗時代」と「奈良時代」を年代的なずれがあるにもかかわらず対応させた。八木の「高麗時代」の評価といえば、「佛法の隆盛最も甚だしく随て作品の記事二三に止らず（中略）妙技人を驚かすもの最も多きに似たり」というものである。一方で関野の場合は「第三期」と「寧楽朝（＝奈良時代）」とを重ね合わせていた。関野は唐の文化を「空前絶後ノ高潮」と評価するが、関野にとっては「第三期」も「奈良時代」も「唐ノ餘派」であるから、朝鮮においても「空前絶後ノ進歩ヲアラハセシ」ということになる。それに対し「鎌倉時代」との対比の中で説明される「高麗時代」は、「殆ト觀ルヘキモノナシ」と説明される。両者は「高

麗時代」を中心に比較するならば正反対に評価しているが、しかし「奈良時代」に対比される時代を、文化の「絶頂期」として評価している点では一致しているし、その後に続く時代を低く評価しているという点でも一致している。

つまり、日本美術史において大陸の影響下にあつて最も完成されたとされる「奈良時代」と連絡関係があつた時代を八木は「高麗時代」と考え、関野は「新羅第三期」と考えたことである。そしてまた、日本が大陸から文化的に独立したと見なされる「平安時代」以降に対比される朝鮮史の各時代は、低い評価が与えられているのである。このような側面に注目すると、「朝鮮美術史」の各時代に対する評価が、「日本美術史」とは別に独立してではなく、また相互補完的というよりは、「日本美術史」の評価軸の影響の下に与えられていた、ということが明らかになるだろう。

7

「朝鮮美術史」が「日本美術史」の影響下に書かれているという事実は、関野貞の「第二期」についての記述を見るとより一層はつきりする。以下に述べるように関野は「第二期」を自身の日本美術史観から創り出していたからである。

関野の定義によると、「第二期」とは法興王、真興王、真智王の三代六十五年間（五一五年―五八〇年）のことを指す。新羅王朝が全五十六代であり、紀元前五七年から紀元後九三五年までの約一千年間であることを考えると、「新羅第二期」は期間としては他の時期と

比較にならないほど短い。まして「高麗時代」や「朝鮮時代」のような長命の王朝でさえせいぜい「前期」「後期」というようにしか分けていないにもかかわらずである。「第二期」は明らかに異質な時代として扱われている。

では、関野が「第二期」に特別な特徴を見出したのかというと、そうではない。

第二期ノ技術ハ支那六朝ノ餘派ニシテ我推古時代ノ者ト殆ト同一ナリ故ニ吾人當時ノ建築的遺物ヲ發見セサリシモ其真相ハ我推古時代ノ建築物(中略)ヲ見レハ明カニ之ヲ知ルコトヲ得ヘキ²⁶

彼は「第二期」の遺物を発見していないにもかかわらず、この不自然な時代区分をしている。「推古時代」の建築物を参照すれば当時の朝鮮の建築物についても知ることができるとまで言っている。すでに述べたように、関野は「第二期」を中国の「六朝」すなわち「北魏」の影響を受け、文化を日本の「推古時代」へと輸出した時代であると定義付けていた。つまり、ここで強調したかったのは、朝鮮美術史上において一つの特徴を有する時代区分としての「第二期」ではなく、「推古時代」に影響を与えた文化としての「第二期」なのである。そして、もう一方では、「第二期」は中国の「北魏」と結びつけられていたのであるから、ここで「北魏」と「推古時代」が結びつく仕組みになっているわけである。

ここまでくれば関野貞のいう「第二期」がどのような性格をもつ

た時代区分であるか、先の法隆寺建築様式伝来の「北魏ルート」問題や、「法隆寺・再建―非再建論争」とのつながりから明らかになってくるだろう。すでに述べたように、伊東忠太や関野貞はフエノロサ、岡倉天心らと異なり、法隆寺様式の伝播ルートとして「唐ルート」ではなく「北魏ルート」を想定していたのであり、関野のこの不自然な時代区分は、明らかに自説を裏付けるための我田引水的な時代区分なのである

ところで、関野のこの強引な理論に根拠を与えたのは、同僚である伊東忠太の雲崗石窟寺の発見であった。「日本書紀」の記述との矛盾を抱えつつも、あえて「北魏ルート」を主張していた伊東や関野にとつて、伊東による雲崗石窟寺の発見は重大な意味を持った。伊東は明治三十五(一九〇二)年に中国へ調査旅行に赴きこの発見をしたのであるが、後にそのときの感想を次のように述べている。

余は此に於て余が曾て信じたる「健駄羅藝術は葱嶺を越えて今の支那土耳其斯坦に入り、塞外を通過して朝鮮に入り更に日本に傳來して推古式を成せり。」との假定に對する有力なる徵證を得たるを喜べり²⁷

北魏時代の遺物である雲崗石窟寺の発見が、ガンダーラから北魏、朝鮮を経て日本へと連なる「北魏ルート」を決定づけた。伊東は北魏時代のほかの龍門や大同などの遺物も含めて検討した結果日本建築との類似性を認め、「雲岡石佛寺に於ては、終に我が法隆寺の影を認むるに至れり²⁸」と結論付けている。

関野も伊東の中国調査を根拠として自説を展開している。

伊東博士ノ報告ニヨレハ（中略）我推古時代ノ技術ハ北魏ノ者ト源流ヲ同クスル者ナルコトヲ知り併セテ其ノ様式ノ根原タルヘキ新羅第二期ノ技術ハ亦北魏ノ者ト同一ナルヘキコトヲ知ルヲ得タリ²⁶

要するに伊東忠太の発見によつて「北魏」＝「推古」ということが明らかにになったのだから、その中間地点にあるべき「第二期」は、（遺物は残っていないが）「北魏」＝「第二期」、「第二期」＝「推古」という関係からどのようなものであったか想像できる、というのが関野のロジックなのである。そして、焼失していない法隆寺に代表される「推古時代」が確固たる一様式を有していると考えれば、それに対応するべき「第二期」も同様に一つの時代として強引に区分してしまった。「第二期」はこのようにして創造されたのだ。

さて、本節においては関野貞の朝鮮美術史観を中心に論じ、特に「第二期」という短い時代の特異性にこだわった。この時代の扱いが関野の朝鮮美術史観の中でもっとも特徴的であるからである。そして、全体として関野の朝鮮美術史観が日本美術史の歴史観の影響の下になされているということはすでに指摘しておいたが、この「第二期」の扱いこそがその最も端的な例であると言える。伊東忠太のような発見をすることは至っていないが、逆に遺物が皆無であるために「北魏ルート」の伝播経路を証拠づけようと強引に一時代を作り出したのであった。このような時代区分は八木槌三郎には創

りえない時代区分なのである。

おわりに

以上、明治三十年代における「日本美術史」および「朝鮮美術史」の成立事情に考察を加えてきた。すでに指摘したように、『美術略史』に述べられる日本美術史観には二つの側面がある。一つはナショナル・ヒストリーとしての側面であり、そしてもう一つは外国との影響関係の中で述べられるグローバルな視点からの側面である。この両者は九鬼の日本中心の帝国主義的「東洋美術史」の構築という目論みにおいて結びつけられていた。

一方、「朝鮮美術史」の構築を図る関野貞は、ギリシャまで視野に含めるような、いわゆる「世界文化」的な視野の中において「朝鮮美術史」を記述した。だが、関野の「朝鮮美術史」では、自身の日本美術史観を裏付けるために、「新羅時代」に見られたような多分に恣意的な編成・記述がなされていた。ここでは、「日本美術史」の歴史観が「朝鮮美術史」へと反映されていたわけであり、その意味では結果的に『美術略史』を「東洋美術史」構築の土台にしようという目論んでいた九鬼とある程度考え方を共有していたとも言える。

しかし、その一方で関野や伊東の美術史研究は、フェノロサや岡倉の美術史観に変更を加えようという試みでもあった。彼らの東洋美術史研究は、それぞれ独自に打ち立てられたのではなく、日本美術史研究と不可分な関係の中でこそ論じられたのである。その意味

では、彼らの東洋美術研究は逆に「日本美術史」に修正を迫るものでもあった。本稿においては、その「東洋美術史」から「日本美術史」へ、というアプローチのあり方について、もっぱら関野貞による朝鮮美術研究を通して論じたのであった。関野の「朝鮮美術史」は、「日本美術史」の影響を大きく受けながら書かれたが、その内容は逆に「日本美術史」に対しても反映されるためのものであった、ということである。

そして関野貞はその後明治四十年代頃より「朝鮮美術史」・「日本美術史」双方の美術史観の構築に大きく関わってゆく。朝鮮美術史学では、明治四十三（一九一〇）年に「朝鮮藝術之研究」をまとめ、建築だけではなく美術一般を視野に含めた歴史叙述を行った。また日本美術史学においても、『美術略史』に続く第二の官製日本美術史であり、明治四十三（一九一〇）年の日英博覧会に出展された「特別保護建造物及國寶帖」において、天心や伊東らとともに参画し、建築に関する部門を担当した。関野は「朝鮮美術史」だけではなく、「日本美術史」においても中心的な作り手としての役割を果たしてゆくのである。

岡倉天心や、更に伊東忠太、関野貞も含め、明治三十年代の美術史研究の場においては、「日本美術史」、「朝鮮美術史」あるいは「東洋美術史」はそれぞれ独自に構築されたのではなく、日本の特権性を主張しながらも、影響関係を認め、相互作用の過程の中で構築されていったと考えたほうがよいだろう。それは、これらの研究者がすべて日本美術史家であるとともに、東洋美術史家であったことからわかる。明治三十年代の美術史学においては、「外国からの影響」

は前提であり土台として存在したのであり、閉じられたナショナル・ヒストリーという枠組みに収まりきるものではなかったのだ。

だがその一方で、本稿中においてすでに触れたように、このような美術史研究の中では日本文化の固有性や独自性は存在し難いのも事実である。九鬼の場合には、万世一系の皇統の名の下に伝統性を確保したが、外国からの影響を排除した固有性を打ち出したわけではないし、他の研究者の場合でも諸外国から独立した日本固有の文化的ルーツとは無縁の理論であった。少なくともこれまで検討してきた面から見ると、明治三十年代の国民国家生成期の日本の美術史学においては、文化的固有性や独自性はそれほど強く打ち出されていったわけではなかった。

もちろん外国からの一方的な影響下において日本美術が生み出されたとする歴史認識に対する反発は当然予想されることである。しかし美術史的に日本文化の固有性を強く意識しはじめるのは、もう少し後の大正期頃からなのではないだろうか。例えば大正期に書かれた『古寺巡禮』において和辻哲郎は、このような外来文化の影響下に形成された日本文化が、いかに「模倣」から脱して日本の「独創」への変化を遂げ、そしてそれを今日の我々が自らの文化としていかに受け入れることができるのか、という問題に向き合った例として挙げられよう。だが、そこでギリシャ文化の日本化の過程について論じる彼の理論も、やはり天心らに見られた世界文化論的な明治三十年代の美術史学を土台としていると言える。この問題についてはいずれ稿を改めて論じてみたいと考えているが、和辻に限らず、その後明治四十年代・大正期と、美術史研究はますます盛んになり

複雑化してゆく中で、それらの研究もこの明治三十年代に生み出された歴史観を土台としていっていると言っている。その後の美術史研究を位置づけるうえでも、生成期としての明治三十年代の美術史研究について考察することは不可欠であるし、厳密になされる必要があるのである。

注

1 高木博志「日本美術史の成立・試論——古代美術史の時代区分の成立」(『日本史研究』四〇〇号、一九九五年十二月)

2 佐藤道信『日本美術』誕生 近代日本の「ことば」と戦略、講談社選書メチエ92、一九九六年十二月、二一八頁

3 紀淑雄による『美術略史』(「再版」)の「凡例」。

ここで、『美術略史』の刊行状況について説明をしておく。農商務省編『美術略史』は明治三十四(一九〇一)年に「初版」が刊行された。その後、明治四十一(一九〇八)年には「再版」が刊行された。その際の「初版」との異同は、紀淑雄「凡例」に従えば、「四五の訂正を加へたるのみ」であり、別に建築についてだけは伊東忠太によって別巻としてまとめられた。またさらにその後の明治四十五(一九一二)年には「縮刷版」が刊行された。「縮刷版」は、「再版」を縮刷したものであったが、「再版」との異同は「本文挿畫とも毫も之を増減せず、但製版上の種類に於て其の一部分を變更したるのみ」(「縮刷本凡例」というものであった。したがって「縮刷版」も建築に関する部分以

外の本文は「初版」のものをほぼそのまま踏襲していることがわかる。本稿における引用は「縮刷版」によった。

4 帝國議會での美術行政に関する議論については、小川信彦「制度としての文化財——明治期日本における〈国宝〉の誕生と宗教・美術の問題——」(『ソシオロジ』三十五卷三号、一九九一年二月)が主に国会議事録を資料として用いて詳しく調査している。小川が作成した年表によれば、日清戦争中の明治二十八(一八九五)年二月四日に衆議院に提出された「古社寺保存ニ関スル建議案」を皮切りに「古社寺保存法」が制定される明治三十(一八九七)年六月五日までの三年間に、十七回にわたり帝國議會において建議、審議、報告などが行われた。また議事録を参照すると、議論の場において「皇國ノ美術ハ萬邦ニ冠タリ」(例えば「古社寺保存ニ關スル建議案」明治二十八年三月四日における小西甚之助の発言)というような表現が盛んに用いられていたことが確認できる。

5 九鬼隆一「序」(『美術略史』所収)

6 木下長宏「解題・解説——アジアに内蔵される「日本」美術史」(岡倉天心「日本美術史」平凡社ライブラリー、二〇〇一年一月、所収)、四〇二頁

7 北澤憲昭「境界の美術史」ブリュッケ、二〇〇〇年六月、四六頁

8 木下前掲書、四〇二頁

9 岡倉天心「日本美術史」(『岡倉天心全集』4『平凡社、一九八〇年八月、所収』)

- 木下前掲書、四〇〇頁
- 11 本稿においては、現在の「大韓民国(韓国)」との混同をさけるため、引用文中の語句を除き、「朝鮮」という表記を用いることとする。
- 12 前掲、九鬼「序」
- 13 同前
- 14 同前
- 15 関野貞『東京帝國大學工科大學學術報告 第六號(韓國建築調査報告)』(東京帝國大學工科大學、明治三十七(一九〇四)年七月)、「緒言」
- 16 交通事情の困難については、関野貞が『韓国建築調査報告』の「緒言」において「時恰モ雨期ニ際シ河水汎濫道路數杜塞シ調査ヲ妨ケラレシコト鮮ナカラス」と述べている通り。また、関野に先立つて明治三十三(一九〇〇)年十月から調査のため朝鮮に赴いていた八木契三郎は、衛生面について「彼等の生活状態を一見致候が其不潔醜陋なる殆ど驚くばかり」であり、旅行をするに当たって「出發前に聞シ流行病は實に免れざるものたるべしと存候」と感想を述べている(『東京人類學會雜誌』百七十六号、明治三十三(一九〇〇)年十一月)。治安についても八木は、「途中活貧黨に就て危險の噂さも有之又兵士の巡回も見受候」という状況であったと報告している(『東京人類學會雜誌』百七十七号、明治三十三(一九〇〇)年十二月)。
- 17 アーネスト・F・フェノロサの死後まとめられた遺稿集、森東吾訳『東洋美術史綱・上』(東京美術、一九七八年)や、岡倉天
- 18 心「日本美術史」(前掲書)など。
- 18 伊東忠太「法隆寺建築論」(『建築雜誌』明治二十六(一八九三年十一月号)や、同「法隆寺建築論」(『東京帝國大學紀要』第一冊第一号、明治三十一(一八九八)年)など。
- 19 ここまでの「法隆寺・再建―非再建論争」のいきさつについては、主に、井上章一「法隆寺への精神史」(弘文堂、一九九四年六月、百二十二頁〜百五十四頁)を参照。
- 20 一方の伊東は、「非再建説」を唱えるまでは行かず、法隆寺がたとえ焼失して再建されていたとしても、少なくとも建築様式だけは推古時代の様式を保存しているはずである、と主張するに止まっている。前出「法隆寺建築論」(『建築雜誌』)。
- 21 関野が初めて建築史学的見地から「非再建説」を唱えた「法隆寺金堂塔婆及中門非再建論」は、『史學雜誌』十六卷二号(明治三十八(一九〇五)年二月)に掲載された。『韓国建築調査報告』を発表してから半年後のことである。同時に平子鐸嶺は文献学的な見地から「非再建説」を唱えた「法隆寺草創考」を、『國華』(明治三十八(一九〇五)年二月)に発表した。両者に対して喜田貞吉が「關野平子二氏の法隆寺非再建論を駁す」を、『史學雜誌』十六卷四号(明治三十八(一九〇五)年四月)に発表したことによつて論争の火蓋が切つて落とされた。
- 22 八木契三郎「韓國の美術」(『時事新報』明治三十五(一九〇二年一月一日)
- 23 同前
- 24 「新羅時代」以前には、他に「檀君朝鮮」「箕子朝鮮」「衛滿朝鮮」

「三韓」という時代区分名も確かに用いられているが、建築物や美術品についての記述はなく、章立ても「新羅時代」から始められている。

八木前掲書

25 関野『韓国建築調査報告』

27 伊東忠太「支那山西雲崗の石窟寺」(『國華』明治三十九(一九〇六)年一〇月)

28 伊東忠太「北清建築調査報告」(『建築雜誌』百八十九号、明治三十五(一九〇二)年九月)

29 関野『韓国建築調査報告』

(かじや たかし・北海道大学大学院博士課程)

国語国文学会 春季および秋季大会 研究発表者募集

国語国文学会では、年度ごとの研究発表会を春季および秋季の二度、下記の要領で行っております。会員の方で御発表を希望される方は、下記の申し込み手続きに従って、発表要旨等を学会までお送り下さい。皆様の御発表・御参加をお待ちしております。

日 時 春季 六月(平成十五年は六月二十二日)

場 所 秋季 十一月

北大構内(平成十四年度は春季・秋季いずれも北大
学術交流会館第一会議室)

発表内容 自由

発表時間 二十五分(その後質疑応答十五分)

応募締切 春季 三月末

秋季 八月末

申込先 〒〇六〇一〇八一〇 札幌市北区北十条西七丁目北
北海道大学国語国文学研究室内

北海道大学国語国文学会

申込手続 次の事項をお知らせください。

○発表題目・発表要旨(八百字以内、論証方法および結論を明示すること)

○氏名・所属・職名・連絡先住所・電話番号