



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	＜書ハ美術ナラス＞か： 小山正太郎対岡倉覚三・日本美術＜論争＞の起点
Author(s)	亀井, 志乃
Citation	国語国文研究, 107, 40-63
Issue Date	1997-11-28
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/94765
Type	journal article
File Information	kokugokokubunkenkyu_107_40-63.pdf



〈書ハ美術ナラス〉か

——小山正太郎対岡倉覚三・日本美術〈論争〉の起点——

亀 井 志 乃

明治十五年の五月から七月にかけて、『東洋学芸雑誌』に、小山正太郎の「書ハ美術ナラス」^{※1}という論説が発表された。そしてその後、今度は岡倉覚三の「書ハ美術ナラスノ論ヲ読ム」^{※2}が、同誌八九・十二月号に連載された。この一組の応答が、日本における美術論争の起点である。

もつとも、これを〈論争〉と呼ぶのは当たらないかも知れない。岡倉の文章が発表された後、小山は、反論を返してはいない。ただ、「書ハ美術ナラス」の発表は、折しも、フェノロサの〈美術真説〉講演（同年五月十四日）直後であった。また、小山の論の末尾には、「洋画の巧妙なるを見て其至り難きをも考へず従来^{※3}の算研を擲て無法に油絵の具を塗抹し」洋人の探幽雪舟の画を誉むるを聞き忽ち又変じて狩野者流を模す」（傍線引用者 ※以下、小山・岡倉両者の引用文については、引用者が表記をひらかな混じりに直している―注1・2参照）と、明らかにフェノロサと、その言に左右される世の画家たちへの揶揄と取れる一文が記されていた。加えて覚三は、単

に美術官僚というだけではなく、フェノロサの直接の教え子である。以上のような幾つかの符合から、この応酬は、フェノロサの講演を最初のきっかけとした〈論争〉であるという意味づけられる事が多かった。また同時に、それは数年後の図画教育調査会における、小山対フェノロサ・覚三の、鉛筆画・毛筆画対立（明治十七・八年）の伏線であるかのようにも語られてきた。

しかし、ある確執の始まりであるのが事実でも、そこに書かれた事の動機までもが、全てその一点に集約されるとは限らない。その意味では、従来、特に小山の「書ハ美術ナラス」という一文は、あまりにも内容が単純化されて捉えられて来た。

どの研究書・全集においても、天心の「書ハ美術ナラスノ論ヲ読ム」は採録されても、小山の論が同時に引かれる事はまず無い^{※3}。と言うより、この応酬を論じる上で、小山の視点が中心化された事は皆無である。そしてその記述は、一般に、例えば「若き天心は、洋画家の闢將にして委員の一人なる小山正太郎の主張を駁して、極力

毛筆画を採用することを力説し、ややもすれば欧米化せんとしつつあつた当時の風潮に抗して、かく反対の意見を開陳するのであつた。小山氏に対して『書は美術に非ず』の論を読む^{*4}を草したのも、この時代のことであつたろうと思われる。『傍線引用者』の如く、殆ど5行を越えない。管見では、宮川寅雄が著書『岡倉天心』において、B6版・約5ページにわたつて説明していたのが唯一の例外である。^{*5}書道史の本においても、安藤堀石『書壇百年』^{*6}をはじめとして、それ以上に深く掘り下げた記述はない。

おそらく、『書ハ美術ナラス』というタイトルの断言性そのものが、最初から読み手の反感を誘うのであろう。すでに「グートンとしての書道」という観念が定着している価値観の側からは、それは即座に「偏狭」と見なされてしまう。

しかし誰よりも、戦後社会において「小山対天心」のイメージを決定づけたのは、実は竹内好だつたと思われる。彼は太平洋戦争後、日本のアジア観を再検討する上でしばしば天心を取り上げ、その際「書は美術ならず」論争についても次のように触れている。

天心は、あつかいにくい思想家であり、また、ある意味で危険な思想家でもある。あつかいにくいのは、彼の思想が定型化をこばむものを内包しているからであり、危険なのは、不断に放射能をばらまく性質をもっているからである。うっかり触れるとヤケドするおそれがある。

しかし、考えてみると、衛生に無害な思想などというものは、そもそも思想でも何でもないかもしれない。毒があつてこそ思

想である。思想とは、なにがしか現実にはたらしかけ、現実（精神をふくめて）を変革するものなのだろう。だとすると思想は、思想なるがゆえに、現状維持の立場からはつねに危険物である。あなたが天心だけが危険なわけではない。（中略）

（引用者注・天心は）単に日本画を選んだばかりでなく、文人画や浮世絵を排斥して、狩野派をもつて正統とし、教授陣は多く狩野派で埋めた。ここに天心の貴族性、あるいは保守性を指摘する見方も成り立つが、ただ当時の状況に照らしえば、そのような保守性がじつは戦闘的、革新的でありえたという逆説も認めなければならない。たとえば、美術学校の開校より七年前、大学卒業後まもなく彼は、当時の洋画界の重鎮であつた文部省内にも勢力のある小山正太郎と論争している。書は美術でないと小山がいつたのに対して、天心は逐一論駁した。（中略）論点の二つについての紹介ははぶいて、小山が、「美術の利益を一般の工芸に比し」た点についての天心の反論の部分を引例しよう。「余読んでここにいたり、慄然としていふにたへざるものあり。ああ西洋開化は利慾の開化なり。利慾の開化は道德の心を損じ、風雅の情を破り、人身をして唯一箇の射利器械たらしむ。貧者はますます貧しく、富者はますます富み、一般の幸福を増加する能はざるなり。……美術を論ずるに金銭の得失をもつてせば、大いにその方向を誤り、品位を卑くし、美術の美術たるゆゑんを失はしむるものあり。」

後年の天心に特徴的といわれる文明観が、じつは一八八二年（明治十五年）というこの時期にすでに形成されていたことがわか

る。「西洋開化は利慾の開化」であるがゆえに否定されるべきなのである。なぜなら「文明は精神をもつて物質に打勝つの謂」

(一九〇三年)だからだ。彼は明治二十年代あるいは三十年代になつてから文明開化に反対したのではなく、十年代の出発の当初からそうなのであり、みづから信ずる真の文明、すなわち精神の「自主」と「充美」を目ざして、「文明の要器」たる美術(彼にあつて美術は宗教と等価である)の改革に不退転の勇をふるつたのである。

「岡倉天心」『朝日ジャーナル』一九六二年五月二十七日号
掲載 傍線引用者

これに先行しては、宮川寅雄が前掲書で、天心の同じ箇所について次のように述べている。「……と結んでいるところなどは、小山の弱点をしぼって、決定打を与えた観がある、(中略)フェノロサも天心も、後述するように、殖産興業政策を利用した。そういう姿勢を根城にして、小山の俗見と俗物性をたたいた天心は、そういう商魂であつた。若いこの文部省の役人にとって、五歳年長の洋画家小山正太郎などは、すでにとうてい、その敵手ではなかった感がある」(傍線引用者)。観点は共通しており、おそらく竹内は宮川の論を参照したのである。しかし、竹内の論からは、ある意味で「商魂」とも見えるような天心の生な社会性すら捨象され、全ては端的に「美術の戦士(「精神性」の天心)と「利慾(「功利主義的」日本近代化の無批判な追隨者)の小山」との対立として図式化されてしまつてゐる。しかも、小山を「重鎮」と表現する事により、あたかも、そ

れが古き保守的權威に対する革新勢力の挑戦であつたかのようなイメージをつくる結果となつた。

この図式がきわめて説得力を持っていたのは、それが、戦後思想的なコンテクストでの「体制対革新」という「階級闘争」的公式に容易に変換可能だつたからである。しかしそのために、それが「文部省」が成立した年から数えても十一年後、日本に初のアカデミー・東京大学が設立されてからはわずかに四年後に起こつた応酬という事などは、視野から外れてしまつた。「論争」の土俵となり得る「學術」雑誌(『東洋学芸雑誌』)自体が、その前年に日本で誕生したばかり(小山の論が載り始めたのは創刊直後の第八号から)という事実も忘れられた。同時に、宮川の論にはまだ記されていた二人の年齢差も、竹内の論以降は看過される事となつた。二十一歳(寛三)と二十五歳(小山)の二人の青年が、今、獲得したばかりの「美術」観を各々背負いながら、初めて公に向けて持論を発信する。そして「美術」自体、明治十年代に入つて、日本に漸く根づきはじめてばかりの新觀念であつた。そのような世界生成期の生動感など、完全にイメージ界からかき消されてしまつたのである。

一見^見も^もらしいパターンによつて世界を捉える事の危険な点は、実は自分は何も知らないにも関わらず、対象について了解したと思ひ込んでしまふ所にある。『そのような立場にある者ならば、読まなくとも、言う事くらい見当がつく』と。事実、「書ハ美術ナラス」の内容が検討されない事について疑問を提出した論者は、かつて一人もいなかった。図式は無批判に受け継がれ、残るは、解釈上のミクロの差異しかない。近年は、「精神家・天心対俗物・小山」ではなく

〈近代主義の天心と、より近代主義の小山〉という風に論旨が変遷してきているが、それも要は対比のニュアンスの違いである。

その意味では、特に小山正太郎の言説及び作品の本質については、昨年刊行された佐藤道信著『日本美術』誕生―近代日本の「ことば」と戦略―』に至るまで、論者の「(再)検討しない」という基本姿勢だけは変わっていない。

同書においては、久しぶりに、天心や小山が同時代の画家・思想家と共に名を連ね登場している。その意味では視野の広い美術史論であり、また「美術」を担った人々を社会的立場からトータルに捉える試みも新しいと言える。しかし、例えば「出身藩と立身出世」という項目の中で、「小山正太郎の父は戊辰戦争で政府軍と激戦を交えた長岡藩の藩医」で「松岡寿・原田直次郎の岡山藩、浅井忠の佐倉藩」と同じく「もともとは佐幕系」だ、と簡単に一括りにする記述などには疑問を感じざるを得ない。あたかも維新時の「藩」の政治的去就、それも後年の史観により整理された区別がそのまま後の美術家達の「派閥」に反映されているとするかの如き説明の仕方である。それに、論中の階級・政治・派閥等のキーワード自体、現在、主に社会における悪しき権力性・影響力を表象するために用いられがちである。決して、ニュートラルな語とは言えない。その意味では、やはり論の対象となる人々に対して、一種の「放射能」的な扱いをしているといえよう。

始まりは、「書は美術であるか否か」という問いであった。〈書が美術でないはずはない〉とか〈そもそも美術という枠組みが外側から強制されたものである〉と考える前に、なぜ、その時点でそのよ

うな問いが真剣に提出されざるを得なかったかを、改めて検討し直す必要があるだろう。それは単に、歴史の盲点の穴埋めをする為ではない。もし本当の意味で「日本人」が、過去の在り方について省みるといふのなら、それは、誰かを「放射能の汚染源」と指定する事では決して果たされないと思うからである。まして、それ以前を、さらに劣った段階とする事では済まされない。

我々が現在依拠している世界観の側に時代が進むか、それとも全く違う他の方向性への選択枝が在り得たのか。その時点の問題意識に、まさに今立ち戻ろうとする事によつてのみ、〈今・在る・我〉への問い返しも可能となるのではないだろうか。

それを確かめるためにも、まず、長らく美術史のイメージ世界の中で空位となっていた〈小山正太郎〉の像を、追体験的に回復してゆく必要がある。

最初に、簡単にプロフィールを紹介しておきたい。

小山正太郎、安政四(一八五七)年、長岡藩(現新潟県長岡市)生まれ。父は蘭学医。幼少の頃、父所蔵の蘭学書の挿画を模写する事で、西洋絵画的技法を独習した。明治四年上京。明治五年、十五歳の春、湯島聖堂で開かれた日本初の博覧会を見学した際、内田正雄が将来したオランダの本物の油画を見て感動する。同年、その内田の著書『興地誌略』の挿画を描いていた川上冬崖の画塾・聴香読画館に入門、まもなく塾頭となる。明治六年、兵学寮に入り、翌年には士官学校の図画教授掛となった。その際、画の師・冬崖や、明六社同人の西岡と同僚であった。明治八年、陸軍省(↓兵学寮より

改称)に招聘されたフランス人アベル・ゲリノーに絵画を学ぶ。明治九年、工部美術学校開校と同時に入学。イタリア人教師フォンタネージの下で優秀な成績を修める。同期に、浅井忠や五姓田義松がいる。フォンタネージ帰国後の明治十一年、後任のフェレットイの技倆や人柄に対する不服から浅井ら有志と連袂退学し、独自に「十人会」と称する洋画研究会を設立。またこの年から、東京師範学校図画教員となる。後に「不同舎」という画塾を興し(明治十九年以降)、門下より中村不折・青木繁らを出す事となる彼は、この明治十五年、満二十五歳。

小山正太郎の論は、第二回勸業博覧会(明治十四年三〇六月於上野博物館・美術館)で「書」が美術区域に分類され、審査官の誰一人としてそれに異論を挟む者が無かつた事に端を発している。要約は、以下のようになる。なお、小山の論のタイトルの下には、「小山正太郎 演述」の文字が見える。これにより、何時、どこに於いてかは詳らかではないが、この文章は講演を元にしたものである事が推察される。

まず掲載第一回(五月二十五日号)。彼は「書は美術なり」派を支える論理を列举し、その一つ一つに反論を加える(矢印の下が小山の持論)。

- ① 本邦の書は欧州の「蟹行文」とは違う→書は言語の符号であり、他に作用は無い
- ② 我が邦の書は趣味あるに由て美術である→それを言うなら、

宇内(天地間)の万物には一つとして趣味(おもむき)あらざるものは無い

- ③ 本邦の書は人の心目を慰め、人々が愛玩するに因て美術である→一見、真に書を楽しむかのように見えるが、実は各々違う理由がある(語句の意味、敬愛する故人の手蹟等)

- ④ 本邦の書は室内装飾に供する事、欧米の画を用いるのと同じである、因て美術である→それならば敷物も、壁色も同じことである。それを果たして美術というだろうか

- ⑤ 本邦の書は古来書画同体(同種同根)である、故に画が美術ならば、書も美術である→昔、言語の符号を作るにあたっては多少画の力を借りているが、すでに今は形によつてその意を覚るわけではなく、符号として解しているのみ

- ⑥ 本邦の書は人心を感動するに因て美術である→詩句の力による所が大きい

また第二回(六月二十五日号)では、彼は、果たして書自体の本質を分析した場合に「美術」となすべき部分は見えてくるか否かを問う。書とは言語の符号を記する術であり、そのものに彩色をほどこすわけでもなければ、彫刻の如く凹凸を作るものでもない。形も已定で、各人各自の才力によつて作り出すものではない。そのようなものに、果たして「美術」の作用があるであろうか。

その問いに対し、第三回(七月二十五日号)では小山自身の見解が述べられる。書は、他の美術のように独立して作用あるものではなく、必ず文句(語句)の指揮に従い、その後に始めて作用がある。

《図画》ならば、その描写の精妙奇巧をもつて暴虐・残忍・慈仁等の千状万態を人々の眼前に呈出し得るが、《書》はいかに能書でも、意味が解らなければ、それだけ単独で人心を感動させたり、教化を助ける作用はない。ゆえに、《書》には特に美術というべき作用はない。そして、その立場から、彼は《書は普通教育の一科として勸奨すべく、美術として勸奨すべからず》と結論づけている。

要旨のみを見ると、小山の論はあまりにも絵画中心であり、また味も素気もない合理主義のようでもある。一見、西洋の基準を盾に《書》などという旧弊なものを一刀両断に切り捨てようとしているとしか見えない。

しかし、彼は、必ずしも《書》そのものに重大な欠点があるとしているのではない。彼の懸念は、《美術》という概念が、余りにも拡大されてゆく事への恐れにある。(以下、引用箇所の傍線は全て引用者)

凡宇内の万物一として多少趣味あらざるは無し、(中略)且夫れ諸君の知るゝ如く、蟹行文にも無量の趣味あり、驚筆を以て疾書せしは我草書と同く、巧みに曲折せし花文字は、我篆書と同く、其趣味彼は相異ならざるなり、故に若し趣味あるに由て美術なりとせば、蟹行文を第一に美術とせざるべからず

(第一回)

彼は西洋のカリグラフィー(能書)の美しさを知っている。それが、中国や日本の篆書(印章に多く使われる字体)と共通する、図

案としての風趣を有する事を認めている。

凡そ物の精なるもの、巧なるものは、皆人目を慰め人も亦之を愛玩するものなり、独り書而已に非るなり、例へば骨董、盆栽の類の如き、皆人目を慰め、人の愛玩する所なり、豈に之を盡く美術の区域に入るべけんや、

(第一回)

筆端些小の趣味を有するの術は、独り書のみならず、泥工の壁を塗り、堤燈匠の紋型を画く等、枚挙に暇あらず、且蟹行文も亦、一色を已定の形に塗り、筆端趣味を有するの術なり、

(第二回)

小山は、頭からそれらが《美術》たるに値せぬものだと言っていない。逆に、むしろそのつど自問しなければならぬほどに、彼がその《巧み》さや《趣味》を認めざるを得ないジャンルは幅広かった。彼がそれを《美術》であると肯^{えな}えないのは、それが単に見た目の美しさだけではない何かであると信じているからである。

小山の工部美術学校時代の師・フォンタネージは、現存する講義録を見る限り、《美術》とは何か等の形而上的問題には触れていない。だからおそらく、それに先立つ陸軍兵学校時代に西周と接した事が、一番、彼の《美術》観の基礎形成に大きく作用したと思われる。^{*12}

小山が兵学寮に入った明治六年頃、西はちょうど、哲学入門書『心理学』(ジョセフ・ヘヴン著) 翻訳に着手する所であった。同年七月に森有礼がアメリカから帰国し、明六社が設立されたのが八月頃。^{*13}

日本初の、学統を問わない学問社中、明六社という場と、森ら志を同じくする友とを得て、西が〈Aesthetics〉〈Beauty〉等の觀念に系統的に日本語を対応させようと試み始めたまさにその時、冬崖の勤めで出仕して来たのが小山だったのである(同年九月)^{*14}。ちなみに冬崖も、その二年前に、イギリス人ロベルト・スコットボルン(Robert Scott Bunn)の絵画教習本を翻訳・加筆した、日本初の西洋画教科書『西画指南』を上梓したばかりであった^{*15}。彼らの目に、優れた技術を見せる十六歳の少年が、日本における〈美妙〉^{*16}を担う新世代として頼もしく映ったであろう事は、想像に難くない。

ある意味で小山は、『心理学』を原点としたAestheticsの美術観に非常に律儀だったのである。〈美(美妙)〉はあくまで真・善・美という三本柱の中の一であり、殊に、悪しき行いを醜事として憎む正邪の判断力に通ずるとして、〈善〉との関連性が重視された。〈美妙〉は、人々の気格を高め「能ク人心ヲシテ、淨潔高雅ナラシムル」ものであり、また〈雅趣〉は、「其運用ニ於テ、情ノ元行ヨリモ、靈智ノ元行ヲ徴スル者」^{*17}であった。単なる感性は、〈雅趣〉ではなかった。小山が、日本で最初の〈美妙〉観から受けとめたものは、そのような理念に値する作物を創出するため、作り手がいかに自分を律してゆくか、という使命感である。

それともう一つ、小山が西周の理念に影響されたであろう事は、『書ハ美術ナラス』において、彼が非常に〈工夫〉にこだわっている箇所から推察できる。

小山の言う〈工夫〉は、工芸的な技能の工夫である。『書は〜ではない』と述べているその部分を反転させると、彼にとつての〈美術〉

は、図画ならば彩色濃淡、彫刻ならば凹凸の按配など、各人各自の才力によって〈人目を娯^{タノシ}ませるように工夫を凝らす術

だという事がわかる。そのイメージは極めて身体的なものである。しかも、一つの作物の成立には、その製作に関わる過程での、幾重もの時間の層の積み重ねが前提となっている。

明治三年頃に西が自塾〈育英舎〉で講義した『百学連環』^{*18}では、Artは次のように説明される。まず、science and artの訳が〈學術技芸〉であるが、この内の〈技〉の字は「即ち手業をなすの字意にして、手に支の字を合せしものなり」という。また、〈芸〉にはさらに二つの別、mechanical art and liberal artがあるが、この訳が「技術及び芸術」である。

技は支體を働かす辭義にして總て大工の如きものはなり、芸は心思を働かす辭義にして詩文を作る等の如きものはなり、(中略) 凡そ世上の万民、術を行はざるものなし、其術の上には必ず学あるものなるか故に、世間悉く学者ならざるはなし、(中略) 農夫及び紺屋等の如きは化学より出て、大工あり器械学に出るか如く、天下の人皆學術の人ならざるはなし (『百学連環』)

支體を働かす〈技〉と心思を働かす〈芸〉(これは〈美〉に通ずる)、そしてそれらと〈学〉との緊密な結びつき。Artが単なる觀念ではなく、心と手との働きによって具体化されるものだと考えられるからこそ、その創り手として、農夫も紺屋も大工も皆等しく〈學術の人〉と位置づけられる。この生活感に即した身体感覚と、そこに

繋がるリベラリズムとが、明治最初期の芸術観を支えていたものである。それは、〈四民平等〉という言葉の上でのモットーよりはるかに具体的であり、新時代に何事かを成したいと思う者の希望に直結する思想であった。そして小山は、その価値観を素直に受け継いでいると言える。

加えて、フオンタネージら外国人教師にラファエルやミケランジェロについて聞き学ぶという事は、単に絵の技法についてだけではなく、西欧世界には遙か以前から、そうした技法の歴史的蓄積の上に、想像を超えた素晴らしい創作を成した人々が輩出したのだと知る事でもある。その通時的・共時的な〈美術〉の層の厚みの中では、自分達にとっては優れた技法を持つ先生方も、実はほんの末端に過ぎない。その事を否応無しに実感せざるを得ない。

〈書〉は〈美術〉であるかという問いは、そのスタンスから起こってくる。

且夫れ万国博覧会を開くに当て欧米諸州の技術家心思を焦し工夫を凝らし数月間刻苦黽勉して作り出す所の精妙なる諸物を陳列し満堂相映する其中に本邦の書家一瞬間に塗抹する所の文字を出して是即我邦の美術なり同一に陳列すべしと云はゞ彼果して之を何とか謂ん

(第三回)

日本から世界に向けて〈美術〉を発信するとは、その層の厚みの中で、さらに「数月間刻苦黽勉して作り出」された「精妙なる諸物」に對等に伍してゆく覚悟を持つ事である。一方、〈書〉の側にはその

覚悟があるのか。また、あるとしたらどのような覚悟があるのか。小山の「諸君試に想へ（引用者注・書家を）海外諸邦より聘を厚に礼を重ふして招待すべきや」（同回）という問いかけは重要である。この時点で日本は、果たしてフオンタネージが小山たちに印象づけたような理念性や誇りを持った〈書〉の教師を海外に送り出す事が出来たであろうか。

この時期が、〈書〉の一種の沈滞時期であった事は否めない。個々人の作風の評価は別として、全体に、前時代と比べてそれほど際立つた変化が見られなかったという点では、書道史研究家の見解は概ね一致する。例えば堀江知彦は、「幕末維新の書風」¹⁹の中で、「書の世界に在つては（中略）全く江戸時代の情性以外の何物でもないという、はなはだ芳ばしからぬ実情を示している。つまり、特に名筆と称してよいほどのものを残した人材が出ていないのである。」と指摘している。

だが、それは絵画の場合と違い、〈幕府瓦壊〉という存在基盤の崩壊により窮状に追い込まれた結果の沈滞ではなかった。絵画に比べれば、筆字の方は、より広く知識層全ての生活に密着していた。いくら西洋化の波が押し寄せたとはいえ、日本のリテラシーに〈書〉が即座にペン字と交換可能なものと受けとめられるはずはない。だがそれだけに、他の分野が多少なりともつきつけられていた（西欧）との直面という問題を、〈書〉は自分の事として受けとめずに済んでしまった。アイデンティティを脅かされないという事は、反面、わが身を反省的に捉えかえす契機を持たないという事でもある。

変化の起こり得る要因が全く無かつたわけではない。学校教育に

書道が取り入れられた事で、字が書ける人の数は飛躍的に増加した。印刷技術の向上で、一般の人が名品に接する機会も多くなった。また明治十三年、地理学者・楊守敬が清国からもたらした拓本法帖・約一万三千点のコレクションは、従来、質の悪いわずかな法帖にのみ基づいていた日本人の中国の書に対する認識を根底から覆した。

だがそれらの刺激も、結局目に立つ程の変革には結びつかなかった。確かに「唐様」(漢字書道)には良い影響があったものの、「和様」(かな書道)の変化は皆無であり、しばらくは伝統的な「お家流」の踏襲が続く。明治二十三年結成の「難波津會」の古筆研究も、一般の人々が和様を見直す運動にまでは広がらなかった。やがて「書」は、大正末期に「鑑賞用の書」というジャンルが現われるまで、ごく優れた数名の作を除き、徐々に衰頹の途を辿ってゆく。

小山には、まだ先の事まではわからない。だが、批判検討もなされないうちに、前時代から持ち越しの通念のお蔭でこの世界に場を占めてしまった「書」の存在根拠の脆さと、またそれに對し何の疑念も持たず、能書家になる事が身を立てるルートの一つだと頭から信じ込む世の人々の危うさとは、はつきりと彼の目に映っている。

余曾て旧博覧會審査官某氏に至るに偶々人あり八九歳の童子を携え來り曰く此兒天才顯悟因て書家と為さんと欲す誰に就いて學ばしむべきやと余心私に怪しむ後聞く所に由れば某書家に託し終日千字文を与て習字せしむと云ふ嗚呼學齡の兒童をして普通の教育をも受けしめず才智発育の時に方終日聞見する所無く空く習字に従事せしむ其結果果して如何

余又曾て下谷を過ぎ書法学と題する招牌を掲げ兒童を集めて書を教ゆる者あるを見る又浅草に書学と題する招牌あり本郷に書画教授と掲ぐるあり皆兒童を集めて書を教ゆ頃日に至て入学する者日に増加すと云ふ蓋し父兄たる者書家に重ぜらるゝを見書の貴重なるを聞き子弟をして転しめ之を學ばしむる者多きに由てなり知らず芝に本所に四つ谷に赤坂に幾多の招牌幾多の能書ありて幾何の兒童を教育するを

(第三回)

明治の前半頃まで、我が子の書の才を伸ばす事に熱中するという風潮が、確かに一部では存在した。巖谷小波「当世少年氣質」(明治二十五年一月出版)の中の「十歳で神童 自慢は智慧の行止。海峯小史悔悟の事。」という一編は、そういう子供達の能書家の話である。親は生まれつき書の才能を見せる我が子・小太郎をちやほやし、「学校の書道の手本では字が死んでしまう」と有名な書家に弟子入りさせ、「海峯小史」と号までつけてもらう。息子に方々の書画会で腕を揮わせ、ついに「貴族議員高山の御前」の前で「吹聴の腕前を御覧に入れ」るまでに至る²²。まだ就学制度が徹底しない時代、学校などより書の腕を、と張り切る親の有様がカリカチュアライズされている。

親がこれほど息子を書家にする事に執心出来るのは、江戸期までの文官「文章経世」という幻想がまだ生きているからである。身分制度の枠が消えるとは、そういう「従来」のルートを通つて自分達もまた立身が可能になったという事だ、と思ひ込んだ人々がいる。

確かに明治政府も、維新直後には各藩から能書の人材を「徴士」

（書記官）として募った。布達事項等を成文化・浄書するその職は、當時としてはかなりの高禄であつた。^{*23}しかしそれも一時の話である。議員の方は、今さら公文書にへお家流でもなく、《文章経世》の觀念などとうに空無化してしまつた事を知っている。高山の御前は小太郎の書を破り捨て、天から備わつた才を「そんなつまらん物」に費やすことの空しさを懇々と論ずる。

この話は、論しがやや腑に落ちたかと思える小太郎に、高山が「ウン、流石！それでこそ神童ぢや」と洋綴じの本を与え、小太郎がそれを「頂いて其端を見ると、黒革に金字で——『西洋立志編』』というラストで終わっている。如何にも、明治知識人的オプティミズムである。もつとも作者の巖谷小波は明治三年生まれであり、この作の執筆も明治二十四年頃。その意味で『西洋（西国）立志編』以降の世界観を、彼自身が疑い無く受容している。作中の父親の事も、彼は安心して滑稽化している。

それに比すれば、それより約十年前の時点での小山正太郎は、より真剣に状況を懸念していた。少なからぬ前途に望みあるの児童が、親の思い込みから手習に空しく時を費やす事を憂えていた。もちろん現在の視点から見れば、学校教育だけを絶対視する事は出来ない。しかし日本が《西洋》とのリンクを求める方向を選択した時から、《書》の教養のみでは対応し切れない段階に入つたのは紛れもない事実である。そして《書》の側は新しい《知》を消化しようとはしない。その状況に対するあせりが、小山の「父兄無知の致す所と雖も書を美術として勧奨するの結果に非る無きを保せんや」という批判の言となる。

実際には、《書は美術なり》という言葉そのものが憂うべき状況の要因ではなく、逆に、世間の無批判な《書 信奉の一つの表われがその言説であつたに過ぎない。だが、それが、日本の自覚的《美術家》第一世代たる小山には、美術観そのものの問題だと思えた。

また、このような問題意識からいって、小山がフェノロサを批判するためにこの論を発表したという前提は、実は訂正の必要があると考えられる。先に触れたように、小山の論は《演述》であり、その第一回掲載号の発行が五月二十五日。《美術真説》講演は五月十四日であり、その間は十一日しか無い。それを文章化し、朱を入れ、さらに活字化する日数を考えると、新聞か週間誌並みに作業を急がなければ発行に間に合わない。もし、実際の発行日が多少後にずれたと仮定しても、まだ報道メディアが大量化せず速報性も乏しい時期に、《美術真説》から幾許もない時点で「洋人の探幽雪舟の画を誉むるを聞き忽ち又変じて狩野者流を模す」といった画家たちのリアクションまで把握するのは不可能であろう。^{*24}末尾の批評は、それから二ヶ月後の連載第三回発表までに草稿につけ加えられたとする方がはるかに自然である。そうすれば、連載第一回・4ページ（1ページ二段組で八段）第二回・2ページ（同三段）なのに対して第三回が5ページ（同十段）もあり、しかもそのうち「以上の理由に由て」以下の結論部が3ページ（七段）分を占めるという構成のバランスの悪さの理由も説明がつく。

おそらく、時が経つにつれ、フェノロサの言葉の影響力が思いがけず広がってゆくを感じた小山は、これですます時代が旧守の風容認、当然《書》も容認という方向にゆくばかりと判断し、一時

の流言に惑わされぬようにという識者への警告の意味を込めて、講演時には無かった批判をつけ足したのであらう。

しかしそれでは、一方、岡倉寛三（当時、文部省専門学務局出仕兼内記課勤務）は、小山のメッセージをどのように受けとめていたのであらうか。

「書ハ美術ナラスノ論ヲ読ム」において、寛三は、まず小山の論の要点を、（一）世上書を美術とするの諸説は信ぜず（二）書は美術となすべき部分を有せず（三）書は美術の作用をなさず（四）書は美術として勸奨すべからず、の四点として纏めている。そして彼が選んだのは、その纏められた要点の一点一点に批判を返してゆくという方法である。

例えば、〈書は言語の符号である。だから、蟹行（西洋の横書き文）も鳥跡（日本や中国の縦書き文）も、その主旨職分は毫末も異なることはない〉という意見に対しては、建築術の例を挙げ、「彼の野蠻人の建つる小屋」は風雨寒暑を防ぐだけでその職分を尽くしていると言えるが、〈建築術〉となると内質の堅固と共に外貌の美麗を求める術である、由つて、単に「家を建つるの術」というだけで全てを美術の区域に入れる事はできない、と言う。その上で、我が国の書は「勉めて前後の体勢を考へ各自の結構を鑑み練磨考究して美術の域に達するものにして歐洲人の唯だ意を通ずるを以て足れりとするに比すれば大に異なる所あり」（傍点引用者）と論じ去っている（第一回・八月）。

また、〈書は言語の符号を記するの術であり、……要するに各色の

照映等を熟考して人目を娛しませようと工夫を凝らす術ではない〉という点に対しては、それは単に「書は図画ならず書は彫刻ならず」と言うに過ぎないとする。〈美術〉には「高きは音楽詩歌彫像図画建築より低きは彫刻陶器指物に至る」多くの表現分野がある。特に音楽は鳥声に擬せず、人語に倣わず、彫刻の如く外物に依つて感情をおこさず、もっぱら思想上の快楽を与えるを以て、識者はこれを美術の第一位に置いている。だから、図画の如く彩色を施さず、彫刻の如く凹凸を作らないといつて、美術に非ず」ということはない、と結論づけている（第二回・九月）。

さらに、〈文字の形態は各人各自の才力によらない、故に書は美術ではない〉という意見には、次のような反証を挙げている。図画彫像でも、「長身赧面美髯の臍に達し右手に青龍刀を提げ左手に左氏伝を持するの図」は問わずして〈関雲長（『三国志』の関羽）〉と知れる。だが、画家は時に関羽を怒らしめ、笑わしめ、以て人目を娛しませようとはかる。書の字体もそれと同じく、真・行・草、「飛燕の瘦たる玉環の肥たる驚蛇草に入るが如く舞燕池を掠むるに似て神工鬼斧の妙を具へ烟霏霧結の神を含み」、その変化するや実の名状し難く、さらに人目を娛しませようとの目的に至つてはまさにその他の美術と同一である、と言いつつ（第二回）。寛三は、小山が見落としていた、絵画の図像的な側面を指摘したのである。

寛三の批判方法は、一種のミラーリングである。相手の論証を裏返し、逆転した像をつきつけてその論の正否を問う。次の箇所は、その特徴が最も鮮やかに表れている部分である。参考に、小山の論と並べ引用する。

〔小山〕

本邦人の書を愛玩するや、真に書を愛玩するが如くなれども、詳に之を究むれば、実は書のみを愛するに非ざるなり、故に其愛玩する所以を分解すれば、則ち人々同しからず、或は其語句の己の意に適するよりして之を愛し、(扁額及び連等は最も然り)或は其人を慕ふの余り、手蹟の存する所として之を愛し、(文山東坡象山南洲等の書を愛するの類)或は年数を歴し所より、古物として之を愛し、(古代の書類を愛するの類)或は世上に稀にして得難き所より、奇品として之を愛し、(弁慶の請取、清正の書翰の類)或は慣習に由て之を愛し、(趣味を解せざる人も、向ほ坐間に掛くる類)或は雷同して之を愛し、(時々流行の書を好む類)或は就て学ばん為め模範として之を愛す(書を嗜む人の古帖法を愛するの類)るの類、尚ほ細に区別すれば枚挙に暇あらず、人々愛する所の同じからざる如此し、(第一回・五月)

〔岡倉〕

小山氏又本邦の書は人々之を愛玩するに因て美術なりと云ふ説を駁して曰く(※中略・内容は前引用に同じ)云云、然ども絵画音楽其他の美術に於ても一般に此弊なきに非ず例へば僧侶にして仏画を愛し旧弊家にして七福人の画を愛し官軍にして朝敵征伐の歌を愛し(以上三者の愛は自身の意に適するを以てなり)某天子の御製を愛し何大師自作の肖像を愛し(以上は其人を慕ふの余り其遺蹟を愛するなり)古物家にして天竺仏を愛し(古物として愛するなり)古法眼の脱ヶ雀を愛し都良香が羅城門の

連を愛し(奇品として愛するなり)趣味を解せざる人にして画を坐間に掛け意義を知らざる者に於て唐詩選を暗誦し(慣習に由て愛するなり)画は必ず文人画を貴び疎悪なれども風韻ありとし詩は多く綺語を交へ骨力なきと雖も風雅に近しとす(雷同して愛するなり)由此觀之ば小山氏の所謂書を愛せずして他を愛するの弊は独り書に限らず他の美術も皆此弊あり是識者の許せる所なり独り書のみを責めば到底不公平たるを免かれざるなり

(第一回・八月 ルビは引用者)

カッコ付き注釈の仕方までがそっくりである。《書》がそれ、そのものの価値だけで愛好されていまいとすれば、それはその他の美術分野にも全てあてはまる。もしそれを以て《美術》たる資格がないとすれば、その名に値するジャンルそのものがなくなってしまうのではないか、という。非常に鮮やかな《勝ち》の論法である。

しかし一方、鏡像とは、結局それ自体は「もの言わぬ影」に過ぎない。それをつきつける事は、相手に反省的自意識の発生を促す契機にはなり得るかも知れない。しかし、影は答えを返さない。

ある意味でこの時の覚三のクレバーさは、二十歳の青年に見合う程度のそれではない。彼は相手の論の要点にすべて反論した後、「以上弁論する所にて、第三論点を結了し、小山氏は『書の美術ならざる』を証明する能わざるを論述せり」と言い置いている。《AはBに非ず》という命題に対し、すでにBと同等とされているCやDもAと共通する特徴がある(或いはCやDにないものはAにもない)、故に命題は真ではない、という。論証の言辞の巧みさは、到底小山

が及ぶ所ではない。だが彼は、小山の「果たして書は他の絵画・工芸者が文字どおり工夫を凝らしてつくりあげる作物と比肩するに値するか、今のままで外国が書の教師を礼を厚くして招くなどということが有り得るのか」という問いかけに対しては、ついに一言もこたえていない。

寛三は自論の中で、社会事象に対する小山の固有の「こたわり」を捨象し、二人の応酬があたかも「日本固有の美書」の評価に関する観念的な対立であるかの如くに整理した。しかし、それでは寛三自身が、本当に観念的かつ客観的であったかと言えば、現実には全く反対である。小山の論の末尾の批判に反発し、それをフェノロサへの「西洋画派」からの否定的なりアクションの代表のように看做したのは彼の方だった。その意味で、パソソナルな動機により強くとらわれ、対立の構図を先につくり出したのは、むしろ寛三の側であったと言える。

その上で寛三は、小山の「海外諸邦より聘を厚くして（書家を）招待すべきや」以下四つの問いかけの内から、ことさらに「其作所の書高価を以て陸統海外へ輸出すべきや」という一部分のみを取り上げて、「小山は美術の利益を般の工芸に比し、百般の事業振起の補助たらざるをもって、書を無用の物と断定した」と断じたのである（第三回・十二月）。価値観が狭隘な欧化論者、対外市場への「受け」的な観点からしか「美術」を考えられない旧世代の画家・小山正太郎の像は、寛三のこの一文から生まれた。

寛三にとって「書」とは何か。どのような部分が、彼には守るべきものと見えているのか。本文のどこにも「書は美術なり」と肯定

的には明記されていない。その末尾には、「書は果たして美術なるや否は後日を待て之を論ぜんとす」と書かれているのみである。もし彼が本当に書家の立場に立つならば、例えば小山が書を「一瞬間に塗抹する所の文字」としている事に対し、その一瞬に先だつて書家がどれだけ「心思を焦し工夫を凝らし」ているかをリアルに語るという方法もあり得たはずだが、そういう追体験的理解を思わせる記述は、彼の論の中にはまったく見られない。「抑も東洋開化は西洋開化と全く異なれば則ち美術の如き人民の嗜好に因て支配さるゝものにして此の如き差異あるは、^{あはれ}恠むに足らぬ（第一回）」という文章からは、「東洋は西洋とは違う」というアプリオリの前提しか見えてこないのである。

フェノロサの「美術真説」は、「今・忘却されようとしている・従来の優れた「日本」について、^{※25}「美術」という新しい視点から価値づけようとした試みであった。それは日本において、初めて、中国との繋がりによつて正統性を裏づける発想の代わりに「日本独自の良さ」の発見を促す契機となつた。人々にとって、その論理の客観的正しさは、それほど大きな問題ではなかつたのであろう。維新以降の変化に言い知れぬ異和を感じる者、これまで自分が帰属していた世界から様々なものが喪失してゆく傷みを上手く表現できない者。その者たちの想いと、その言説とが共振したのである。「一度、いわれのない苦痛を、神話の助けを借りて、意味をもつ一つの全体として理解すれば、病は治癒する^{※26}」とは、人の心の不思議さではあるが、或る真実を言い当てている。

だがフェノロサ以降、特に明治新教育制度の下で学んだ者達は、

それを、自分達に必要な、ただ一度きりの「癒しの神話」としてではなく、普遍的な真理として捉えてしまった。日本の「近代」とは、その事に伴う不幸と悲劇とに向かつて、無自覚なままに走り出した時代とも言えよう。だから、日本の「近代」と自身の青春期との双方の起点が完全にシンクロしてしまった寛三が、自分の世界観を対象化出来なかったのも、無理からぬ事かも知れない。

しかし、それでは、論点を矮小化された「小山」という存在は、どこに消えてしまうのか。

小山正太郎の連載第三回の冒頭には、次の長い一文がある。

夫れ書は（中略）図画の其精妙奇功を以て或は暴虐なる或は残忍なる或は慈仁なる等の千状万態を吾人が眼前に呈出し吾人をして覚へず恐怖せしめ憤怒せしめ尊敬せしむるの類に非ず如何に能書なりとも看者をして泣かしめ笑はしめ故に人心を感動し教化を助くるとの作用はあらざるなり

又図画の春晚田家の景を写して看者の精神を鳥声花香の間に飛遊せしめ渺茫たる蒼海を画て看者の心神を開滌し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昇平豊年の景況親族熟和の状態を画て看者をして覚へず歡喜せしむるの類に非ず

（中略）

又図画の古今の風俗を一日間に歴觀せしめ各地の風景を一室内

に集覽せしめ滄溟深淵の妖魚毒虫深山幽谷の猛獸怪禽を眼前に置いて徐に觀察せしめ其身寒風を凌がずして凜烈たる北地の氷山を探り其身危険を蹈まずして寧惡なる蛮人の巢窟を窺はしめ万物至大の形象を尺寸に納め至細の幽微を方寸に充たしめ能く言語の及ばざる所を表出し人をして一見釈然たらしむるの類に非ず

これは「書」への批判の形をとつてはいるが、途中から筆が滑り出し、小山自身の絵画に対する愛着と誇りとの熱烈な表白になってしまっている。例えば「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」という一節は、かつて写真家・横山松三郎が、老母の容貌をこの世に残して置きたいと願つて西洋人から絵画を習うことを決意したというエピソードを想起させる。また、西南戦争の時（明治十年）には、生きて還らぬかも知れない身内の面影をとどめ残すため、それまで写真を敬遠していた日本の者たちも、次第に写真館に多く訪れるようになったという。懐かしい人の記憶も時と共にこの世から失われるのが当然であつた人々にとって、生きているままの面影が手元に残るという事は、従来の「無常感」の質が変ずる程の出来事であつた。また、それが出来る技術を持つ者は、写真師であれ油絵描きであれ、プライドを持つて当然であつた。

また「海外万里の名勝地」はツーリズム的な外国への憧れ、「千百年前の戦闘争乱」「往時の英傑」は歴史的過去への眼差し、「滄溟深淵の妖魚毒虫深山幽谷の猛獸怪禽」は理科的・博物学的興味を表している。現実の時空軸と肉体とに限定された人間の眼差しを自在に

導く事を欲するという点では、〈博覧会〉のコンセプトと共通する所がある。

だが小山の文章の場合は、この箇所あたりから、その眼差しがますます生き生きと躍動感をおびてくる。文の語り手の視点自体が、瞬時にして寒風を凌がずして凜烈たる北地の氷山を探り、〈危険を蹈まずして瘴悪なる蛮人の巢窟を窺〉²⁶てしまふ。次々にわきあがる〈視ることの可能性〉への希望。想念の内なる景は、めまぐるしく転換する。このイメージ力の生動感をよく表わし得る画面は、現実には遥か後年、映画ででもなければ実現しない。それでもその時点では、小山にとつて油絵とは、充分に〈言語の及ばざる〉表現へのときめきをかき立てるものであった。これにもし〈書〉の側が反論するとしたら、〈書〉を書く際には何をブライドとし、何を表現することとを悦びとするのかを答えなければならないはずである。

かつての小山正太郎の上京には、或る事情があった。小山の出身地である長岡藩は、幕末の争乱の中、唯一スイスの武裝中立国を目指した藩であった。若き一代家老・河井継之助（慶応四年当時四十一歳）は、將軍も天子もその上に頂かない、〈長岡〉という地域での独自の西欧化と国際交流とを構想したのである。ヨーロッパ諸国が並立共存する有様に、日本の諸藩の在り方の未来を見たものであり、着想としてはむしろEU共同体のそれに近い。構想時点での当地の生産力が決定的に欠如しているという弱点を除けば、先見性は非常に高かった。小山の父、蘭学医・小山良運は、その河井の無二の友にして、彼に〈西洋〉を教示した当人である。

だが、まだ幕府や他藩に、ようやく英・米・仏等の植民主義列強の在り方が意識化されたばかりの頃である。中立の主張はかえって勤皇・佐幕双方の疑心呼び、慶応四年八月（明治改元は九月）、長岡藩はついに〈官軍〉側の諸藩連合に討伐された。

いかに世界構想力が優れていても、結果が賊軍である事に変わりはない。良運は河井に同行したが、河井は銃痕が元で斃れ、一方十一歳の正太郎は、母や姉弟らと共に戦火に包まれた城下を逃れて、一時は会津領から仙台藩内までを転々とした。良運は、河井の遺志を継いで有志と共に渡仏を試みるが果たせず、維新後ほどなく、僻村の村医者として世を去った。長男である十四歳の少年は、一家をささえるべく単身上京したのである。²⁷新しい世の到来において、一度生地ぐるみ存在意義も未来も否定され、窮乏を余儀なくされた。その意味で、小山はその頃の日本画派（狩野芳崖・橋本雅邦ら〈本画〉の絵師）と体験を共有している。²⁸

その彼が、この世における自己存在の意義を回復したのは、油絵の能力による。

上京した当初の志望は、他の長岡藩の子弟と同じく、政治家か軍人であった。実際、敗者が身を立て名誉を回復する道に、その他の選択枝は殆ど無かった。だが、長岡戦争で多くの近親を亡くした小山に学資の途はなく、姉の婚家先に丁稚奉公してわずかに収入を得た。西洋画家となる事を思いついたのも、一つには、学費だけではなく、母や弟達への仕送りを得るため、かつて身につけた画力をその一助にしようとしたからである。²⁹

しかし〈美術〉という観念は、その彼の前に、これまでとは全く

違ふ新たな生き方の世界を開いて見せた。現世に対する鬱屈した思いを胸に刻苦するのではない。〈美〉の具現そのものが、即ち社会に對するアクチュアルな、しかも最も高雅な働きかけとなり得る。自分の手の力が、まさしく、それを実現できる。絵画の意義を述べた際の、あの逸脱気味の高調子とめまぐるしい視点位置の転換は、彼が自己の可能性に気づいた時の、生命の開^{ヒラ}放^{ハナ}の痕跡である。

だが、まがりなりにも自分の見識を公器に発表出来るまでになつた時、再び彼は「西洋画派は西洋画派、日本伝統美術の回復に反對する勢力に変わりはない」という等し[・]並[・]み[・]の扱いに直面せざるを得なくなつた。しかも、相手側のレトリックの中で、自分の像は、欧化主義者の功利派の代表の如くに言い做されている。

当時、小山の個人的事情など、覚三は知る由もない。だが、知らなくとも、小山の問いに答える事は出来たはずである。また、直接答えない場合、両者の間に精神的な応答関係が成立し得る可能性が、もう一つだけあつた。それは覚三が、まさしく自分自身の経験に基いた〈美術〉観を提示する事である。

この時の覚三はまだ二十代に入つたばかりであつたが、それまでに接してきた学芸・趣味の世界の方は、実に変則的であり、かつバラエティに富んでいる。

父親の岡倉勘右衛門は福井藩の下士であつたが、幕末には藩主・松平春嶽にその理済能力を買われて、藩財政を支えるため、商人・石川屋善右衛門として横浜で海外貿易に従事していた。ちなみに福井藩は、長岡討伐連合四十三藩の内の一つであるが、無論、勘右衛

門は参加していない。しかし、彼のこの転身と商^{あきな}いの成功により、岡倉家は維新後も、一般の旧士族の授産などより遙かに好条件でひきつづき生計をたててゆく事が出来た。

そのため息子の角藏（＝覚三）も、宣教師ジョン・バラが直接教鞭を執る英語学校の草分け・高島学校に七、八歳頃から通いはじめ、恵まれた環境のもとで、早くにその英語能力を開花させる事となつた。ところが、日本の文字を習う前に英語を学び始めたために、幼少時には、普通のかな・漢字の方は殆ど読む事ができなかった。

親がその事に気づき、改めて漢字を学ばせたのは、すでに十歳に達してからである。結果的にはまもなく漢字も習得し、特に漢詩は、漢学系文士なみによく嗜む事となつた。しかし、アルファベツトから入つた角藏にとって、漢字は〈象形文字〉であり、その出会いは新鮮な驚きであつたという。またそのため彼の筆字は、生涯、英習字の筆法から脱化した左肩上がり^{※30}の独特の癖字であつた。

また、十五歳頃には女流画家・奥原晴湖に就いて南画を、加藤桜老に就いて弹琴を学んだ。東京大学卒業後、一時は旧薩摩藩士・西幸吉の〈薩摩琵琶〉にも傾倒していたという。移り気と見える程に雑然とした多趣味。しかしそれも、幕末から明治という混沌の時期を生きた確かな証である。彼の十歳頃と言えば、明治五年。覚三もまた〈学制〉頒布（明治五年）前の公教育制度の空白期間の中で、自己の教養や感性を形成してきた者である。その意味で彼は、『当世少年氣質』に描かれたような、多くの〈小太郎〉らと時を共有していた。

だから〈岡倉覚三〉という一人の青年の経験の中では、〈書〉は決

して無条件に（美術理念としての）〈美〉的なものではなかったはずである。彼が〈日本人〉としてそれを〈美〉的に具現していたとも言い難い。「書ハ美術ナラスノ論ヲ読ム」には、「古人の句に終日有書案と 是以て書家の字体を練磨し書法を考究するに力めたるを証すべし」（第二回）という一文があるが、それは果たして、どれほど彼自身の経験や実感と接点があったのだろうか。また、彼の習字については、父親の勘右衛門が「素人ばなれのした運筆の達者」であり、自ら手本を書き与えていたという。だが、手本とは似ても似つかぬ特殊な字癖を持ち続けたはずの覚三は、父の〈書〉教育の事も、それに對する自分の受けとめ方についても、この〈書美術論争〉の時代ではなく、その後も一切触れる事がない。

そのような観点から読み直す時、覚三の文章に〈その時のわたし〉を見出すことは非常にむずかしい。同じ時間を生きていたはずの、開港地や新都市の市井の人々の姿も見えない。その語り口は、「音楽詩歌彫像図画建築……彫刻陶器指物」という西洋〈美術〉のカテゴリを当然のように踏まえながら、かつて自分が習い覚えた南画や彈琴・琵琶歌などとそれらをまったく関連づけえない、一種の超越的なスタンスと響きあっている。むしろ彼の方が、自ら進んで〈私〉性を捨象し、欧化主義的な論理構造の側へと飛躍していたのである。己れを論理の背後におさめ、論の整合性を追及して、その優劣を競う。しかし提示された論理構造の中に、発言者その人でなければ獲得し得なかったはずの視点が無ければ、それは単なる〈批判のための批判〉と受けとめられても仕方がない。論理の整合性では勝っているかも知れない。しかしそれは、相手がそこに至るまでの道程

を、言いかえれば、相手固有の思索の〈物語〉を奪ってしまった上での勝利である。

小山は、覚三の発言に対しては反論しなかった。覚三自身の問題意識が見えてこない以上、小山は、要するに覚三の論理はフェノロサの意見の反映である、と取るしかなかったであろう。以降彼は、所謂〈日本画派〉に対して、癒し難い反感を抱き続ける事となった。

大学の雇教師であつたフェノロサと云ふ人が日本美術の奨励を唱導したのが反動を助長する原因となつた。（中略）段々尾に尾がついて激烈なる美術界の攘夷論となり、同時に洋画に關係のある者は国賊かの如くに圧迫される事となつた。是に於て洋画美術の施設は勢ひ破壊されざるを得ない、先づ工部省に設立してあつた美術学校は洋式の美術を教へて居たために、^{（中略）}に廃される、博物館に陳列してあつた外国の美術品は国民に外国趣味を鼓吹して大害があると云ふ廉で悉く撤去して仕舞つたと云ふ様な勢ひで、細かな事に至ては到底話し切れぬ程洋画撲滅策が行はれた。（中略）明治十五年に農商務省で絵画共进会を開設する時にも、其規則の中に「洋式の臭味を帶ぶるものは出品を厳禁す」と云ふ条項を加へる事となつた、如何に当時此愚なる攘夷論が跋扈跳梁したかを知るべきである。

（小山正太郎「北越新報発刊當時の美術界」（同紙一万号所載）
『北越新報』大正元年八月一日号 ^{*32} 傍線・ルビは引用者）

後年の回想にさえ現れる「国賊」等の言葉。それは、小山にとっては単なるイデオロギー的な比喻ではなく、必ずある種の痛みを伴わなければ想起できなかった言葉のはずである。

少年時の正太郎が、父の親友として「河井さん」と慕っていた河井繼之助。彼は、武装中立の弁明を、たまたま山県有朋ら官軍指揮官の不在で代行を務めていた弱冠二十三歳の軍監・岩村精一郎に一蹴され、そのために開戦を余儀なくされた。だが、そのような事情も考慮される事なく、維新後、死したる河井は「国賊」の首魁とされ、家名も断絶となった。彼の罪名が解かれるのは明治二十二年・憲法発布の際の大赦令によってであり、明治十五年の段階では、まだ公にその死を傷む事も許されていない。一方、長岡に入った「官軍」の配下らは「河井の縁辺の者などと云へば用捨はせぬ」と住民を脅かしていた（継之助の妹・安子の回想^{※33}）。正太郎が、城下を逃れて後、一度も長岡に戻る事なく上京した背景には、このような緊張した状況も関わっていた。

また小山については、次のような話も残っている。

（引用者注・小山は）言葉も潤沢で、話口も明朗、緩やかな一種のアクセントで、諄々と話す、如何なる場合でも、こけ威しの激越な口調など聴いたことがなかった。

（中略）

故人と談論の幾年月、小山さんとしては比較的激越な語気の現はれたのは、二回目であつたように記憶される。その一は戊辰の役に於ける長岡藩をはじめ東北の佐幕藩が賊名を負ふことの

不条理なる所以を痛論したことであった。（中略）次に他の一つは、小山さんが彼のフキノロサー氏が洋画撲滅論提唱当時を想起して慷慨された話である。

（「小山正太郎画伯と其の座談」^{※34} 加賀幸三 傍線引用者）

河井の悲劇も、父の無念も、そして突然の洋画排斥も、小山の中では、いわれなき運命の不条理として共感的に渾然一体のものであったのだろう。彼が「論争」の後、ある意味では自ら進んで執拗に「否定された洋画家」としての立場を生き続けたのは、その時から無意識の裡に、再び、否定された父親達と己れの生とを重ね合わせるようになったからである。「美術」という觀念に出会い、ひとたびは鎮まり和された一人の人間の「個」としての「口惜しさ」が、応答関係の無い理不尽な断定に遭う事により、今度は美術「史」上に長く跡をひく怨恨に変容せられる事となった。

ただ、小山が二重に不運だったのは、彼の情念の、世における位置づけが「個」的から「史」的なものへと転換した時、その「史」は彼をではなく、岡倉寛三という新論客の存在を際立たせる方向へと向かっていった事である。

岡倉寛三は、その後、「日本独自」についての物語を創出したフェノロサの後を受け継ぎ、「日本」の「美術」への、やがては日本歴史そのもののへの壮麗な物語の贈与者・「岡倉天心」となつてゆく。無論、彼がフェノロサの理論に魅かれたのも、故の無い事ではない。幼い頃から開港地で多く西洋人と接し、趣味も広く、経験は豊かだが、それを自己の中で一つのものに結実させる核を持たなかった。そん

な青年にとつて、《美術真説》のような一種のアイデンティティ論は、目の前の霧を払うが如き明晰さとして映つた事であろう。その意味で覚三は、まさしく《日本》の、ある程度の経済力を有して新時代に適応しようとする層の典型であつた。

あくまでフェノロサや覚三等、個人の言動にこだわつた小山。九鬼隆一^{※35}の《洋風技術排斥》に憤りを感じ、《洋風技術者》の先頭に立つて抗議運動を行つた事もある。しかし、その運動を自ら「鬼退治」と称し、九鬼氏が洋風技術を排斥し或は其部下をして排斥せしめたるの事実を列挙し叩頭泣血して天下識者の判断を乞はんとす^{※36}（傍線引用者）と訴えるその情念は、次第に西・欧的に洗練の度が増えられてゆく日本の言説界においては、すでに古風に過ぎた。それに比すれば、覚三は《論争》以降、洋画派の誰かに名指して攻撃を加える事はなかつた。時には前時代的な言い回しを用いるにしても、「美術を振興せんとするには、泰西美術の真理を適用し真正着実に勧奨するの外なし。泰西美術の真理を適用するは西洋美術を輸入するの謂に非ず、其真理に拠て本邦固有の性質を發達するにあり。（中略）来れ美術家よ、美学明鏡を懸て天魔の醜体を照出せん。真理の宝剑を掃て美術の逆賊を誅戮せん」^{※37}（傍線引用者）と、言葉のイメージが華麗である。論客としての力量は、確かに優れている。

だが、近代の言説界で認められたその力量は、彼にとり、まさしく双刃の《宝剑》であつた。

今日流行の学者が天下の事を論ずるに当つて、必ず欧羅巴^{ヨーロッパ}に於ては此の如し亜米利加の風は此の如しと、口を開けば忽ち欧米

の例を引証せざるはなし。（中略）然るに欧米なる者は果して何処に在る乎。欧米の諸国は皆制度沿革を異にし、宗教も風俗も一定したるものに非ざれば、甲国に是なることも乙国には非なること其例なきに非ず。（中略）凡そ美術は他の社会の現象の如く過去の沿革に根底するものにして、突然に生じたる優曇華に非ざるなり。其性質は人種の特質、風土、氣候、及社会制度の情况等に由て生ずるものなれば、之を他の時代に移すを得ず、之を他の国土に用ふる能はず。其時代其人民の特有に属せり。（中略）歴史を鑑み人種に徴するに豈又同一なるの理あらんや。若し真に所謂西洋純粹の美術を日本に起さんとすれば、万事全く西洋の風物を採り、髻髪を紫にし眼睛を碧にするに非ざれば到底其精神を得る能はざるべし。是国民、国を棄るに異ならず。世界全体将来の開明は世界の事物を平等同一にするに非ず。各国其特質を維持して共に世界の完全を求むるに在り。（岡倉覚三「鑑画会に於て」『大日本美術新報』第五十号 明治二十年十一月六日演説^{※38} 傍線引用者）

一見、普遍的な文化論を述べているが如き文章。だが、その文脈の中には、さり気なく《徒らに西洋美術を取り入れようとする者は国を棄てるようなものである》としか読めないようなメッセージを織り込み、言外に、「純粹の」日本美術を振興する側の正当性を補強している。また、「純粹」という語が修飾しているのは《美術》ばかりではない。「特質」や「精神」という語同士の響き合いを媒介として、《日本》という国自体の「純粹」な独自性も、またさり気なく強

調されている。

しかし、その論旨の前提そのものは、当時の日本人々にとって
は新鮮だったであろう（欧米諸国各々の特質）という世界的な認識
である。そのためにずれの場合にも、主張の強烈さは、その認識自
体の持つ視野の広がりによって、一種の中和作用を受けていると言
える。

この論の主旨自体は、この前年十月からの一年間、美術事業調査
のため、フェノロサと共に欧米を巡って来た覚三自身の体験に基づ
いている。だが、どのような実感でも、もう一段階止揚して、それ
があたかもユニヴァーサルな原理であるかのように言い做してしま
うのが、岡倉覚三という人間の、半ば天性としてのレトリック感覚
であつたのだろう。そのレトリックの力により、彼は、おそらく自
分が意識し得た以上に、己れの対極の立場に在る者たちを追い詰め
てきた。彼がこの世を去つた後も、そのことばの力は遺著に残存し
続け、やがて、よりグローバルな規模の（己れを絶対化したい）と
いう意識総体と結びつく結果となつた。

しかし、そのような結果となつたのは、覚三の言説のメッセー
ジの故ばかりとは言えない。やはり、（日本）における（知）の層が――
知識階級という意味ではなく、各人の心の中において、何が（知）
であるかの判断を司る部分が――（ユニヴァーサルな原理）を信奉し
ていたからと言える。それは、（原理を知る者がより正しい）という
理由により、（知る己れ）を正当化したいという心性に基づく。そし
て、覚三が西洋的なアイデンティティ観に則り（日本画派對西洋画派）
を観念的に対立させてみたように、今度は現代を生きる者たちが、

彼らの外側から、その優劣を評しようとする。無論、我々は、彼ら
の知り得なかつた価値の基準を知っている。

だが、ひとたび、彼らをその生きていた空間に戻して見る時、そ
の在りようは、決して二項対立的に整除できるようなものではない。
例えば、覚三は十五歳頃、奥原晴湖女史に絵を学んだが、一方小山
にも、冬崖に就く直前の十五歳頃、（奥原に進路を相談したところ西
洋画をやるよう薦められたので之を選んだ）という挿話が残つて
いる。南画家のもとに現われて、西洋画へ赴くよう背を押された小
山と、やがて南画から離れて（日本画）の新生に賭けた覚三。四年
程の時間差で擦れ違つた縁の不思議さは、後年にイメージ化された
各々のジャンルのセクト的対立の構図など、無効にしよう。

彼らの生い立ちについても、また然りである。確かに維新を基準
にすれば、長岡藩は敗者、福井藩は一応勝者の側である。だが、小
山の苦境は、彼が長岡藩の人間であつたがためとは言えない。（賊軍
の首魁）の無二の親友の子という特殊事情が、維新後の彼の窮状に
拍車をかけた事は疑い得ない。一方、覚三の環境も、彼が官軍側の
生、まれだつたから恵まれたとは言えない。どちらの側であろうと秩
禄奉還以降は、特に中・下級士族の生活は苦しかった。岡倉家の安
定は、ひとえに彼の父親の才覚による。

誰もが、大枠の図式には還元し得ない、その者固有の状況を生き
ていた。ただある時期、多くは己れが社会に立とうとする時に、こ
れまでの（我）の位置づけを自らが整理し、意味づけを試みること
はある。その際、自ずから、誰かと自分とを対比する事もあり得る。
同時代を生きる者たちには、表層的な対比がかえって絶対的な意

味を持つと見えてしまう事がある。しかし渦中を離れ、遠く過去を見遙かす立場に「今」論ずる「我」が在ると思うなら、むしろ当時、当事者たるがゆえに囚われていた「意味づけ」の軌から彼らを解き放たなければならない。近年でいえば、その最も良い契機は、「日本」を成り立たせていた「原理」が大きく揺らいだ太平洋戦争後にあった。しかしその時、従来の軌から彼らを解く事なく、かえってその「放射能」の影響を恐れて極力遠ざける事のみを考えるようになったのだとしたら、そしてその傾向がますます強まるばかりだとしたら、やはり戦後の「日本」は、批判する自意識の持ち方を間違えたのである。だが、時代の文脈を知り、発言した個々の存在の一回性を了解し、また同時代の様々な人の視線を「読む自分」の中に呼び込もうとする時、果たして、誰かの「放射能」を恐れる必要があるのだろうか。

小山と覚三とは、決して、互いの優劣により打ち消し合わなければならない存在ではない。双方のまなざしを通ずる事で、失われつつあった「明治十年代」の歴史像のミッシング・ピースを補い、ある程度まで全体性を復元する事ができる。そして、それは単に、「小山」という個人の視線が補われるにとどまらない。「書」に奔走する人々や、様々な「手」の技を持つ人々。その当時、己れについて語るすべを持たなかった彼らの像をも、小山の視線のフレームは捉えていた。小山像の回復は、また彼らの像の回復でもある。

ある意味で小山は、「書は美術か否か」という形而上学的な立論の仕方をせず、共に時代を進もうとしていた多くの「洋風技術者」の立場を丁寧に論ずる所から、翻って「書」を「美術」と指定する

者たちの根拠の危うさを照らし返せば良かったのかもしれない。だが、慣れぬ事と知りつつも、徐々に観念的方向に向かいつつあった時代の流れ自体には抗し得なかったところに、小山正太郎の不幸があったと言えよう。

最後に、「書」について付言しておきたい。結局この時期、ネガティブな意味でも「書」の存在意義を問題化したのは小山正太郎一人であり、その後は立ち消えてしまう。やはり覚三ではなく、本来は、「書」を書く者自身が応答するべきだったたのであろう。この論の応酬に際しての、書道家の発言はない。ただ、当時の書道界の大家であり、元「徴士」でもあった日下部鳴鶴は、「書は六芸の一つであり、断じて絵画などの下風に立つものではない」という中世以来の思想を鞏固に受け継ぎ、後に、文部省美術展覧会（＝文展 第一回・明治四十年）からの「書」に対する参加要請があった時にも、それを断わったと伝えられている。爾後、昭和二十三年に「日本書道会」側からの四半世紀にわたる参加請願が来るまで、文展に「書」の部門が設けられる事はなかった。^{※41}

注

※1 引用は、『東洋学芸雑誌』（明治十四年創刊 東洋学芸社）に拠る。なお、後に本文中でも注記しているように、本論における引用箇所については、筆者が読み易さを考慮してカタカナ表記をひらがなに直し、適宜濁点を附している。また漢字

表記は、原則として常用漢字に準拠した。

- ※2 引用は『東洋学芸雑誌』（前掲書）に拠る。表記については、注1と同じ。

- ※3 岡倉天心の全集に小山の論が採録されないのはもちろん、『明治文学全集38 岡倉天心集』（昭和四十三年 筑摩書房）の解題においても、参考のための引用等はない。また、『日本近代思想大系17 美術』（1989年 岩波書店）の場合も、フェノロサや岡倉の論説が紹介されているのに対し、同時代の小山の論の収録はない。

- ※4 『父 岡倉天心』岡倉一雄（昭和四十六年 中央公論社）30～31p

- ※5 日本美術史叢書8 一九五六年 東京大学出版会

- ※6 木耳叢書I 昭和三十九年 木耳社

- ※7 引用は『竹内好評論集第三巻 日本とアジア』（1966年 筑摩書房）355～361pに拠る。

- ※8 『芸術』に関わる分野の雑誌としては、それまでも『同人社文学雑誌』（中村正直主宰・明治九年創刊）や『臥遊席珍』（絵画知識啓蒙雑誌、高橋由一主幹・明治十三年創刊）があった。だが、それらはまだきわめて同人誌的かつ専門的で、手に取る人は限られており、発行期間も短かった。その点『東洋学芸雑誌』（明治十四年創刊）は、初めて分野を超えた言論参加が可能な雑誌であった。英国の科学誌（*Nature*）を参考にした科学啓蒙雑誌ではあったが、創刊から明治二十年代までは新体詩や「へかなもじ論」等も掲載。また、雑報欄では学会の速報や最近の研究動向の紹介もおこなう、一種の総合学術メ

ディアだったと言える。

- ※9 講談社選書メチエ92 1996年12月刊

- ※10 この部分の小山の履歴については、『近代日本美術教育の研究 明治時代』（金子一夫 平成四年 中央公論美術出版）120～121pを参照した。なお金子氏は、小山が塾頭になったのは明治七年以降の事であろうとしている。

- ※11 講義録については、明治九年頃・藤雅三記録「フォンタネージの講義」を参照。

- ※12 ↓『日本近代思想大系17 美術』（前掲書）211～222p以下、西周に関する部分については、拙論「芸術の前身—Aestheticsとの遭遇—」（『國語國文研究』第一〇〇号 平成七年五月）の第三章を参照された。

- ※13 戸沢行夫の推論に拠る。

- ※14 ↓『明六社の人びと』（1991年 築地書館）13p

- ※15 『小山正太郎先生』（昭和九年 不同社旧友会 年譜・304p）に拠る。

- ※16 『近代日本美術教育の研究 明治時代』（前掲書）160～170p参照。

- ※17 松岡寿は、「小山正太郎君の事ども」の中で、この少し後の明治七年、冬崖が刊行した『写景法範』（陸軍文庫）という画手本は、「川上先生が指導されて小山君が描いたもの」だと述懐している。

- ※18 ↓『小山正太郎先生』（前掲書）34p以上、「美妙」〈雅趣〉の箇所の引用は、『奚般氏著 心理学』

洋装版・上冊（明治十一年 文部省） 531p・567pに拠る。

- ※18 以下、『百学連環』の引用は、『西周全集 第四卷』（大久保利謙編 昭和五十六年 宗高書房）46～47pに拠る。なお、現存する『百学連環』は門人・永見裕が講義を筆録したもの。

- ※19 『書の日本史 第七卷 幕末維新』（昭和五十年 平凡社）33～34p参照。

- ※20 鎌倉時代に、伏見天皇の皇子・青蓮院門主尊円法親王が創始した書体。室町時代に栄え、江戸時代には朝廷・幕府等の公用文書に用いられた。

- ※21 引用は、『明治少年文学集』（明治文学全集95 昭和四十五年 筑摩書房）に拠る。

- ※22 『議員』という職業が登場するのが明治二十三年であるから、少なくともその頃まではこのような設定にはリアリティがあったと思われる。

- ※23 『書壇百年』（本文中に既出）15～16p参照。

- ※24 また、もう一つの傍証は、印刷技術である。『東洋学芸雑誌』は活字印刷であるが、当時、日本におけるそれはまだ特殊技術であり、急ぎの刷り物なら、かえって慣れた職人に手彫りの版下を頼んだ方が早かった。活字印刷が改良を重ねられて一般化し、本当の雑誌創刊ブームが訪れるのは明治二十年代からである。だから『東洋学芸雑誌』の場合も、版組をし、初稿に朱を入れ、等々の日数を考えると、小山の論文だけのために急ぎの特別スケジュールを組んだとは考えにくい。

↓印刷については、『日本語大博物館』紀田順一郎（1994年 ジャストシステム）第一・二章を参考とした。

- ※25 以下、フェノロサに関する部分については、拙論「妙想と湊合―フェノロサと日本（美術）―」（『國語國文研究』第一〇一号 平成七年十一月）を参照されたい。

- ※26 クロード・レヴィ・ストロース「構造人類学」（荒川幾男他共訳 1972年 みすず書房）第十章「象徴的效果」のうち218～219pを参照。

- ※27 以上のエピソードは、『小山正太郎先生』（前掲書）の内、42～60p「余の観たる小山さん」（今泉鐸次郎）に拠る。なお、これとは別に「小山正太郎画伯と其の座談」（加賀幸三 同書に収録）の中で紹介されている小山の談話には「父に請ふて上京して学業に志すことゝなつた」という件（前掲書64p）もあり、良運が亡くなったのは正太郎上京後とも考えられるが、小山の年譜にはその事項が無く、現在未確認である。

- ※28 拙論「妙想と湊合―フェノロサと日本（美術）―」（前掲論文）19～20p参照。

- ※29 『小山正太郎先生』（前掲書）の内、61～76p「小山正太郎画伯と其の座談」（既出）・107～112p「小山先生小伝」（板倉賛治）に拠る。

- ※30 以上、『父 岡倉天心』（前掲書）12～13pを参照。
※31 『父 岡倉天心』（前掲書）15pより引用。勘右衛門は好古の人で、特に獅子庵流の俳諧（芭蕉の弟子・支考の開いた流派）を嗜み、書もその流れを汲んでいたという。

※ 32

なお、引用箇所については、現在、大正十二年以前の『北越新報』を所蔵する図書館・資料館が無いため、『小山正太郎先生』(前掲書)に収録された同文の241頁243頁に拠った。

※ 33

↓協力：新潟県立図書館・柏崎市立図書館・三条市立図書館以上、『河井継之助伝』(今泉鐸次郎 明治四十二年 博文館)401頁411頁参照。なお、この本の冒頭には、小山正太郎の「最後に見た河井さん」と題する絵が掲げられている。明治四十年代当時、小山は、かつて長岡にいて生前の継之助の面影を親しく記憶に留めた人々の、最後の世代であった。

※ 34

「小山正太郎画伯と其の座談」(既出)より引用。

※ 35

九鬼隆一(嘉永五・1852〜昭和六・1931年)は、摂津国三田藩の家老・星野家の二男。のちに丹波綾部藩の家老・九鬼家の養子となる。福沢諭吉らに英語を学び、明治四年、文部省に出仕。以後、文部官僚として教育政策や博覧会事業に携わる。明治十六年より龍池会副会頭を務め、岡倉覚三らと協力して、日本美術の保護・振興に尽力した。

↓「明治美術と美術行政」佐藤道信(『美術研究』三五〇号 1991年3月) 注参照

※ 36

小山正太郎「洋技排斥例証及美術保護論草案」より引用。署名は「技術者同盟」。発表時期は明記されていないが、シカゴ博覧会への出品を取り消された事が契機となっているので、明治二十五年頃と推定される。なお、原文はカタカナ表記。

↓『小山正太郎先生』(前掲書) 225頁239頁参照

※ 37

「日本美術ノ滅亡シテ俟ツヘケンヤ」(『大日本美術新報』第

二十四号 明治十八年十月三十一日) 中の一文。この時の筆名は「鉄槌道人」である。

※ 38

引用は『岡倉天心全集第三卷』(平凡社 1979年) 21頁2頁に拠る。原文はカタカナ表記。

※ 39

引用は『岡倉天心全集第三卷』(前掲書) 174頁6頁に拠る。中村不折の回想による。

※ 40

↓『小山正太郎先生』(前掲書) 149頁
日下部鳴鶴(天保九・1838〜大正十一・1922年)は彦根藩の生まれ。明治維新の折りに徴士として上京し、明治十二年に職を退いて書道に専心した。十三年に楊守敬が来日した際には直に就いて学び、清国にも遊学、やがて書道の権威者と呼ばれるに至った。同時代の西川春洞と並び称され、影響力では当時の書道界を二分した。

※ 41

↓『鳴鶴先生叢話』(大正十四年 昭文社) 1頁21頁「日下部鳴鶴先生小伝」参照。
『書壇百年』(前掲書) 78頁79頁参照。なお、書道の参加が認められた時点では、文展は、日展(日本美術展覧会)と改称している。

(かめいしの・北大文学部助手)