



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	妙想と湊合：フェノロサと日本＜美術＞
Author(s)	亀井, 志乃
Citation	国語国文研究, 101, 17-37
Issue Date	1995-11-30
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/94847
Type	journal article
File Information	kokugokokubunkenkyu_101_17-37.pdf



妙想と湊合

——フェノロサと日本〈美術〉——

亀 井 志 乃

序 〈平面展開〉の御代^{みよ}

明治維新を境界として、近代以前と近代とを截然と分けるやり方は、現在ではすでに批判されている。だが一方、さまざまな歴史時点で表現されたものを見比べると、ある時期を境に質的に変化が起こっている事は、これもまた否定すべくもない。

例えば、江戸時代までの文学、あるいは語りものの中には、ストーリー進展には何の関わりもないレトリックが延々と連ねられている箇所が随所に見られる。太平の御代のことほぎ、季節の廻り、そして掛け詞・序詞など。無論、時代とジャンルによってレトリックの技法に細かい違いはあるが、表現様式自体を反省的に批判するという事はなかった。むしろ、言語表現の匠^{たくみ}は、そのような部分にこそ表われるのだと信じられていた。しかし、いわゆる明治期以降そのような表現は次第に廃れ、周縁化されてしまう。

また、どこがクライマックスともつかない江戸期以前の平坦な語り口は、やはり明治期以降次第に敬遠されてくる。これも本当は山場が無いわけではないが、その面白さを味わうには〈慣れ〉が必要である。つまり、表現評価の座標軸を、意図的に「古き時代」の方へ近寄せてゆかない限り、それを「面白い」「享受し甲斐のあるもの」として受け入れていた過去の世の人々の生活感覚は、全く理解できない。

絵画にしても同様である。平面的な構図の展開。絵巻物や『洛外図』の、鳥瞰的な平坦さ。ストーリーや意味は観る者の視線の動きによって生じるが、その視線を特にある焦点に向けて誘導する仕掛けは見られない。部分的に際立つた配色をほどこす事もあるが、それが直接テーマにつながるわけではない。

この表現意識の隔たりと評価軸の転換は、どこから来たのか。無論、何よりまず先に挙げられるのは、日本に対する西洋の影響である。いまさらそれを否定しても始まらない。それほどまでに、

西洋の思想・習慣及びパラダイムの影響は絶大だった。

だが、作用因は〈原因〉ではあるが、〈責任〉ではない。物理学的世界では、力をもつて働きかけるものと働きかけられるものとの違いは明白であり、エネルギーの流れは一方的であるが、こと人間の観念領域に関する限り、その法則は単純には成り立たない。なぜなら、それが世界全体から見てどれほど微小であろうとも、観念の授受には必ず〈意志〉が介在するからである。

西欧パラダイムの第一波が押し寄せて来たとき、未知なるエネルギーの中にかいま見えた〈希望〉を我がものとして、自らと、そして日本そのものの未来をリンクさせるに至った人々の事は、すでに拙論「芸術の前史」において取り上げた。しかしその後、エキゾチックな〈西洋〉をではなく、〈近代〉の理念を理解し、肯い、具現化した者達の事については、まだ語り得ていない。

本論では、この後者の人々の精神の変遷がテーマである。そしてその際、日本の西洋に対する「出会い」だけではなく、西洋の日本に対する「出会い」の方も同時に問題にしたい。あの当時の来日外国人達は、時にはこの国に文化と進歩をもたらした「マレピトン」として尊崇され、また時には一転して、固有文化の破壊者であるかの如く扱われる。しかし、彼らとて、客人に過ぎなかった——ふとしたきっかけから「日本」という東の果ての島、彼らから見て「異人」だらけの世界に訪れたごく普通の客人に。その客人と、日本の中でもまだこの先の未来を素描しかねている、知的エネルギーの強い者達が出会った時、どのような普通でない出来事が起き、一つの国の精神的志向性までも方向づけてしまふに至ったのか。そ

の事を、フェノロサの『美術真説』発表前後を中心にしながら論じて行きたい。

第一章 フェノロサと〈美術真説〉

明治十年頃、新政府の日本は一つの転換期を迎えていた。中でも象徴的な事件が、西南戦争である。

新生日本に求められていたのは、西欧諸国に匹敵しうる、端的に言えば「国際法」のもとで対等に交渉しうる新しい国家原理であった。それは極めて観念的な改変で、相当の柔軟性を要求される。その役割を、徳川幕府ではとうてい担い切れないと判断されたからこそ、維新の内乱は起こったのである。

しかし、政權交代の意味を把握していたのは、ごく一部に過ぎない。ほとんどの士族が、領地も禄も加増されず、あまつさえ武士階級そのものが消滅してしまう事になろうとは、夢にさえ思いもかけなかった。納得できぬ士族達の憤懣が、明治六年、西郷隆盛の下野をきっかけに各地で噴出する。彼らの、直接的な、従前の階級的地位への執着は、ある意味では消え去らなければならない怨念のエネルギーであった。西郷などはそれを知っていて、ただ、皆が「武士」として死に得る機会を求めている。

だから、明治六十年の間は、言わば、ようやく本格的な「ヘシス・テム・インストール」のし直しが「日本」という社会の中で自律的に行われ始めた時期である。そのように考えると、ちょうどこの頃から西欧パラダイムののつとつた思想や事物が自己生産され始める

のも、当然の時宜を得た事と言える。消えつつある古い世界観の空所を埋めるように、西欧化された観念や制度が流れ込んでいった。

西周がジョセフ・ヘヴン著『Mental Philosophy』の翻訳『心理學』の中で、はじめて思想体系に基づいた術語として「芸術」「美術」という観念を紹介したのも、この時期のことである（明治八〇九年、和装版初版）。西南戦争のまさにその時、福地桜痴が初めて近代的な、現地リポート記事を新聞に連載したという事実は、新旧価値観交代のコントラストをくっきり浮かびあがらせる。

だが、普通通りに生きたいという執着は消されてもお、残るものもある。それに、全く過去を抹消していきなり西洋と対等になれるものでもない。しかし、改めて日本人としてのアイデンティティを主張しようにも、過去をとりえる価値判断の座標軸はずたずたになったままである。

西南戦争真っ最中の明治十年八月二十一日〜十一月三十日、翌年開催のパリ万博参加を見越しての、第一回内国勸業博覧会が開かれた（提唱・大久保利通、美術部審査部長・町田久成、審査員・川上冬崖ほか）。これは「美術館」なるもの——今言うパビリオンのものであったが、洋館の体裁をそなえていた——が、初めて大衆の前に御目見えしたという点で記念すべき出来事であった。だが日本の展示品については、大方の人が失望させられた。

そもそも、配置のパラダイムそのものが完全に破壊されていた。元来、日本画は主に屏風かふすまに装飾画として描かれるか、掛軸に表装されて床の間に掛けられるものである。錦絵等は、畳に広げて見る。他の道具類にしても、貴重品はやはり床の間か茶室にある

ものだ。それが洋館の広い室内に、洋風の額に入れられなどして一面に並べられているのである。

確かに「芸術」「美術」という概念は、すでに西周『心理學』で紹介されていた。だが、その時点ではまだ概念それ自体が完全に西洋のパラダイムにのっとっていたため、イメージは全く西洋風のものであった。当然、事例も全てラファエロやミケランジェロなどの、日本人には想像することすら出来ない西洋美術であった。

その意味では、大部分の日本人の認識世界の中にはまだ、「芸術」や「美術」といったものは存在しなかった。それらのことばは、従来日本にあったものに對し、なんらの連関性をも喚起しなかった。美しいものは有ってもそれは「美術品」ではなく、それを造る者も「芸術家」ではあり得ない。むしろ一言で言えば、彼らは、何者でもなかったのである。

そしてすでに従来の技法を身につけ、急には切り替えもできなかった「職人」達は、自らを規定する術もなく、一時非常な困苦の境涯に身を置いていた。例えば幕末、江戸小挽町の狩野絵所で共に「二神足」と並び称された二人がいる。その一人狩野芳崖は、維新以降、陶器の下絵付けの職を得るも当時の日給三十銭では一家四人の生活を支えるには足らず（一般的な大工の日給が四十銭）、妻が小さい荒物屋を開くことで一応の安定を得ていた。一方の橋本雅邦は、外国向き土産物の下請けで扇面に「山に鶴」などの図案を描くことで糊口をしのいでいたが、それは「百枚一円」という単位にすぎなかった。しかし彼等が存在の拠り所としていた世界がすでに毀たれてしまった以上、それは御世代わりというものであり、「仕方がない」

という以外には表現のしようはなかった。それは時代が並列的に次の場面へ変わってゆく、一局面に立ち合ったというに過ぎない。

このような時期に、万博参加と殖産興業を視野に入れてとはいえず、モノには単なる「古器旧物」として以上の価値づけがあることに気づかせ、そのような視線の在り方を導入しようと、内国勸業博覧会は企画されたのである。これは、西洋を直に見聞してきた側の者達にしてみれば、夢の実現化の第一歩であった。しかしまだあらゆる点で、日本の社会と新概念との接点は不足していた。従来の絵画や物品は、油絵や西洋の彫刻・器物のように、天井の高い、独特の広い空間性の中に置かれることを考慮して創られたものではないから、そこにあると日本の「美術」は、皆どこか貧相に見えた。

創作出品も、日本画は褒賞数こそ二十一名と少なくはないが印象はふるわず、かえって洋画の方で高橋由一や、五姓田義松・五姓田ユウなどの五姓田芳柳門下の勢いが目立っていた。

この傾向は、明治十四年の第二回内国勸業博覧会にも持ち越された。洋画の出品数が著しく増加し、特に工部美術学校教員・生徒の作品が注目を集めた。一方、日本画の質の低下は進み、このままでは、貿易自体にも差し障りの出る事態が憂慮された。とはいえ、一度希望を失い、閉ざされた人間の意欲と志向をもとに戻すのは容易ではなく、日本的なものを評価することばも、なかなか言説の中に回復してこない。田口卯吉の『日本之意匠及情交』（明治十九年）には、友人某氏の明治十四年・内国勸業博覧会に際しての批評文をきっかけとした、次のような論評が載せられている。

明治十四年内国勸業博覧會に陳列せる諸品を見ずや、其意匠の笑ふべく辱づくべく厭ずべく忌むべきもの櫛比簪列せり、

（中略）

試みに我が國陶漆銅器等の有様を見よ、之を西洋輸入品等に比するに其製法物質共に彼れに劣れりとは見るべからざるなり、唯に其形状を見れば其方圓の割合甚だ適當ならずして或ひは鶴脛を斷ち或ひは覺頸を續ぎたるが如きものなきにあらず、決して西洋品の大小方圓其割合に適ひ上下左右平均を得たるに比すべからざるなり

又た其模様に至りては更に甚しきものあり、蓋し現今陶器に於ては南畫を畫くもの多し、南畫は筆力を貴び其形の眞に迫ると否とを問はざるものなり、若し筆力なきものをして之に畫かしめば見るべからざる也彼の陶器の下畫師の如き豈筆力あるものならんや、故に現今我國の陶器に畫ける畫像の如きハ殆んど怪物に均しきことなり

アメリカ・マサチューセッツから二十五歳のアーネスト・フランシスコ・フェノロサ（1853～1908）が日本に到着したのは、ちょうどそのような時であった。

彼の来日は明治十一年（1878）。前年に東京開成学校から改称なった東京大学の、政治学教授に就任するためであった。

彼はその二年前にハーバード大学の大学院課程を修了。その後一年、職を模索しながらボストン美術館付属絵画学校に通学、美術解剖学や遠近法、油彩実技等を学んだ。だが来日にあたってはさした

る芸術的な志向があつたわけではなく、その直前の父の急死による精神的打撃と、経済的逼迫の状況を打開するのが主たる動機であつたと見られる。

そのフェノロサが四年後、文部卿福岡孝弟以下数十名の政府要人を含む聴衆の前で、『美術真説』なる演題で日本美術論を展開する事になるのである。

：支那ニ於テ畫術ノ最モ善美ヲ極メシハ蓋シ唐宋ノ世ニアリ今ハ翻テ其勢ヲ失ヘリ又日本ノ畫術モ既ニ數百年前ニ在テ甚タ精妙ナリシモ年ヲ逐フテ浸ク衰ヘタリ斯ク東西ヲ問ハス其術ノ葺リニ退歩スルハ是レ豈偶然ナランヤ必ス其源因ナクンハアル可カラス若シ其術ヲ挽回セント欲セハ先ツ之カ源因ヲ討究センコトヲ要ス今余ハ漸ク進ンテ日本ニ於テ其固有ノ美術ヲ振起スルノ緊急ナルト其之ヲ振起スルノ方案トヲ論述セントス

(傍線引用者)

明治十五年五月十四日、主催は龍池会(佐野常民会頭)、筆記翻訳は大森惟中(内務省仕復課二等属兼内国博覧会御用掛)である。フェノロサの公演草稿などは遺されていない。

なぜ、フェノロサがこの時に「進ンテ」(日本固有の美術)の事などについて語らねばならなかったのか、そもそもこの文章はフェノロサ自身の意図・思想を反映したものであろうか。しかし、それについて直接論ずる前に、小冊子『美術真説』の本文の特徴から復元し得る「語り」の思想はどのようなものなのか、それはE・フェノ

ロサの過去とどのようにつぎ合わせ得るのかについて考えてゆきたい。

『美術真説』の冒頭において有名なのが、『善美・須用』論である。

：抑世界ノ開化ハ人力ノ效績ニ外ナラス而シテ人力ノ效績ニ二種アリ甲ヲ須用ト謂ヒ乙ヲ裝飾ト謂フ(中略)裝飾ナルモノハ人ノ心目ヲ娛樂シ氣格ヲ高尚ニスルヲ以テ目的トナス此裝飾ナルモノヲ名ケテ美術ト稱ス故ニ美術ハ專ラ裝飾ヲ主腦トナスモ以テ須用ナラストナスヘカラス心目ヲ娛樂シ氣格ヲ高尚ニスルハ豈人間社會ノ一緊要事ナラスヤ(中略)須要ナルモノハ眞ニ實用ニ適スルカ故ニ善美トナリ美術ナルモノハ善美ナルカ故ニ實用ニ適スルニ至ルノ差アリ譬ヘハ此小刀ハ甚タ善美ナリ即チ須要ナルカ故ニ善美ナリ彼ノ書畫ハ須用ナリ即チ善美ニシテ人ノ氣格ヲ高尚ニスルカ故ニ須用ナリ

一見、ドイツ觀念論とさしたる違いもない。が、よく読むと、ドイツ觀念論がこのような論理の連環性で「善美(善美)」と「實用(須用)」について論じることには無い。これはむしろ、後世の「ゲッデデザイン」の理想に近い。このような発想を、西欧の美学の系譜の中に見出す事が出来るのだろうか。

ドイツ觀念論そのものは十九世紀後半にアメリカの大学および思想界に絶大な影響を及ぼし、「いずれの学科目でも、大学者と称する人々は大体にドイツ人か、ドイツ仕込みの人々」で、「一流大学の総長、教授その他の名士はどれもドイツの大学出身ならざるはなしと

いう有様^{※1}であった。フェノロサ自身もドイツ留学を夢見たが、経済的な理由で断念している。だがヘーゲルとなると、アメリカで本格的に紹介され始めたのはフェノロサの大学入学の直前である。また、いわゆる「英国新ヘーゲル学派」が勃興し、英語圏で活動を盛んにしたのは彼の卒業以後である。ヨーロッパとは四十年以上もの開きがある。大学時代のフェノロサの心を捉えていたのは、むしろ進化論的なハーバート・スペンサーの哲学であった。^{※2}最初の引用文における「美術の退歩」という用語の使い方も、彼が絵画も一種の進化論的コードで捉えていたことのあらわれと考えると自然である。

ちょうどそれと前後して、アメリカの大学教育も大きな節目を迎えていた。南北戦争後の富力の激増で（1860年代の国富百六十億ドル、70年代には三百億ドル。これは70年代以降の各十年の示した増加率より多い）、それまで半ば中等教育的であった大学の教育内容が、ようやくヨーロッパのそれに見合う、そして時代の要請に応えるものへと変わりつつあった。^{※3}ハーバード大学においては、フェノロサの入学の一年前から制度改革が行われ、古典的なラテン語・ギリシャ語等を必修しなくとも、その分、フランス語・ドイツ語・地理・化学などの「近代的な」教科を自由に選択する事が可能となった。フェノロサが来日早々に、政治・理財・哲学等の雑多な科目を一応教授しこなせたのも、このおかげといえよう。

このような過渡的状态である。大学院においてはフェノロサは『思弁哲学雑誌』（セントルイス哲学協会発行）を購読、ヘーゲル哲学の概要も知り、同時に美術史の授業も聴講しているが、体系だった学

び方とはとうてい言えない。誤解を恐れずに言えば、彼の哲学や美学の知識は、当時のアメリカの一般的な、優秀な大学生の基礎教養をこえるものではなかった。

しかし、むしろそのような雑学性と無系譜性が、「美術真説」の誕生には幸いしたのである。

日本の「美術」を論ずる際には、西洋的な「美」の基準を押し付けて判断するわけにはいかないということには、少し以前から気づかれ始めていた。代表的な人物は、ラザフォード・オールコック（1809～1897 初来日安政六年・1859）である。

幕末から明治最初期にかけての日本「美術」コレクターには、外交官が圧倒的に多かった。シャルル・ド・シャシロン、ローレンス・オリファント、アーネスト・サトウ、それにオールコックである。彼らのコレクション活動の背景には、無論日本に対する経済的優位があった。しかし、同じ船に乗り込んで来日したのは、外交官ばかりではない。なぜ、外交官が「収集」に先鞭をつけたのか。

それはおそらく、外交という仕事で、相手国の人間の行動原理を総体的に理解・把握する努力を迫られるからであろう。価値観の座標軸を、常に対象の持つそれに寄り合わせなければならない。そして、そのような観念上の努力は、結果的にその人間の他の認識行為にも影響を及ぼす。

中でもオールコックは、かなり柔軟な他者理解力と、表現の細部^{ディテール}に対する注意力に恵まれていた。彼は例えば『大君の都』（1863年刊）において、日本の絵画の中には、確かに「野卑でみだら」な嗜好が見られる（多分浮世絵を念頭ににして）が、それは日本のよう

に日常的に半裸でいられる習俗の所ではかえって必然なのだ、「こう
いうばあいには、われわれの方でも、フィディアス（紀元前五世紀
のギリシアの彫刻家）の作品や、あるいは多分それよりは優美かも
しれぬが同じように裸体の近代の彫刻にいつも対するようには、日本
人の作品にもたいたしななければならないのである」と説明を加えてい
る。イギリス人の彼が有していたはずの清教徒的価値基準は、ここ
では異国の美術を肯定しようとして、かすかに揺らぎはじめている。
ただオールコックの視線はやはり「外交官」という職種の枠組み
に規定されており、他者認識はあくまで「今・ここ」から見える範
囲に限られている。それら生活諸相を成り立たせている歴史的な背
景等までには考察が及んでいない。そこからさらに踏み込んだ収集
と研究は、日本に長期滞在する「お雇い外国人」の時代に譲られる。
明治十年までの間に、印刷局勤務のキオソーネ、海軍病院勤務の
アンダーソン、博物学者で東京大学に迎ええられるエドワード・S・
モースらが「お雇い」の第一陣として来日していた。彼らはそれぞ
れ、後に有名な絵画・陶器収集家となる。中でもモースは、陶器収
集の際、博物学者らしい独特の「体系化」を工夫した。彼は、優れ
た作品には陶工のサイン（銘）が刻印されていることを知ると、ま
るで博物学の標本づくりのように、その蒐集・分類を企てた。日本
の文字はほとんど読めないに関わらず、その抜群の記憶力により、
モースはやがて数百に及ぶ陶工の刻銘・印の形を完全に覚えこんで
しまった。後は徹底的に蒐集して蒐集目録を作成、標本の分類を行
なうだけであった。このモースが、フェノロサを東京大学に招聘し
た当人でもある。

モースらの収集熱に影響されるように、フェノロサも程なく日本
美術に関心を向けて行った。そしてやがてフェノロサも、明治十三
年の末より、収集品の詳細な解説目録を自作するようになる。現存
するのはその一部で、ノート一冊分二百六十数点であるが、その中
だけでも、まず収集品を大和絵系・漢画系・新興大和絵系・現代画・
中国画に分類。さらに各系を巨勢派・土佐派・詫摩派（大和絵系）、
雪舟派・雲谷派・長谷川派・海北派・曾我派（漢画系）等のように
流派別に系統立てて分類している。そして各作品には、独自の鑑賞
文を付している。

白狐図—円山応挙——目録番号七十九

夜霧の中の白狐。応挙の第一級品。（中略）その冷たい突き刺す
ような視線が驚異の念をもつて見ている鑑賞者の心臓を貫き、そ
の目に魅いられているうちに、これが単純で非科学的民族の作
り出した迷信的な恐怖、伝承に過ぎないことを理解できなく
なってしまう。これこそ一民族の信仰や恐怖心を最も強烈な基
本的想像力をもつて捉えた、また抽象的描写や解説を不必要な
らしめるほどの具体的な力をもつて表わした、偉大なる芸術作
品である。（後略）（傍線引用者）

ここにあるのはすでに対象を「客体」として「分類」することが
理解の形式である科学者の視線でも、また、対象の異質性をそれは
それとして「容認」しているという外交官の眼でもない。記述者
は、分類の段階で日本画の歴史の流れ、みなもと（画祖）から支流

へと分かれていく過程そのものに入り込んでいる。そして、博物学と決定的に違うのは、その中のそれぞれに「個性」を見出そうとしている事だ。彼にとって絵は、〈類ではなく、その中で独立する一人一人（一作品一作品）である。そしてその一つ一つに、彼は魅せられている。彼が「驚異の念をもつて見る鑑賞者」と書く時、その鑑賞者とは異邦人なのか、それとも日本の具眼者であるのか。〈主体〉は変容を体感し始めている。まさしく「これが単純で非科学的民族の作り出した迷信的な恐怖、伝承に過ぎないことを理解できなくなってしまう」のである。

フェノロサがこのような個人的な研究をまとめるにあたっては、日本画流派の末裔狩野永恵・友信、住吉広賢らの協力を得ていた。彼らにはフェノロサに無い知識があり、〈流派〉という系譜性の把握もあった。だが、通時的な諸系譜全てを総覧し得る体系化を求める志向と、そして上位概念であるべきはずの〈美術〉そのものの価値基準とは、日本人の誰も持ち合わせていなかった。フェノロサは「ことはを求めた。それはいまだかつてこの世に存在したことの無い、日本の芸術のための日本の〈美学〉である。〈驚異の念をもつて見る鑑賞者〉であるわれの、その衝撃の理由を的確に説明し得る論理である。その美の基準として掲げられるのは、ラファエロやミケランジェロではなく、日本の画家自身でなければならない。

その点、確たる学統にのつとらない、フレキシブルなフェノロサの美学知識は、かえって幸いしたのである。

フェノロサはよく学生の前でヘーゲルとスペンサーを対比させ、この両者が進化主義の一点においてよく調和せられる事が今後の

哲学の課題だ」と信じていたと言う（第一回生・井上哲次郎回想^{※6}）。しかし、確かに両者とも近代的な進化主義を基盤としているとは言え、本来超感性的認識論をフィールドとするヘーゲルと、現実の社会構造に関心を向け、独立した美学論一つないスペンサーとは、そもそも観念の展開レベルが全く違っている。それを〈調和させる〉などとは、なまじ正統派の哲学専門家なら、真面目に考える事はまずあるまい。

だからこそ『美術真説』では、先の引用文に見られる進化論説、〈善美と須要〉のような実用と美との連環コード、それに〈妙想〉(Ideas)のような観念哲学用語と、本来異質なものが言わば混質的な形で渾然と同居していられるのである。

例えば『美術真説』における〈妙想〉は、カントの用語のようでもあり、またソクラテス、プラトンのイデア概念も連想させる。だが文中の説明、

：此ノ如ク各分子互ニ内面ノ關係ヲ保チ終始相依テ常ニ完全唯一ノ感覺ヲ生スルモノ之ヲ美術ノ妙想ト謂フ（中略）要スルニ妙想ハ毫モ刪補變更スヘカラサル一極點ニシテ苟モ之ヲ刪補變更スレハ則チ力感ヲ失フヘキモノヲ謂フナリ

などは、ルネッサンスの哲学者アルベルティの「全体をこわすことなしには、何一つつけ加えることもできなければ、とり除くこともできない状態」という〈美〉の定義にきわめて近い。また、別の箇所に見られる〈絵は楽（音楽）と詩との間にある〉という表現論は、

古代ローマのブルタルコスが芸術論の中で引用したというギリシアの叙情詩人シモニデスの「詩は声ある絵画であり、絵画は^{ポイエシス・ピクチャ}詩である」という句を連想させる。^{※7}

問題は、ここで誰の概念により多くを負っているかではない。西欧的な観点から見れば写真でもなく、色彩面も平板で、遠近感もない。しかし、そのような絵画に自分が心を強く動かされているのは否定しようのない事実だ。そういう「つき動かされている自分」を唯一の根拠に、フェノロサが己れの教養を総動員して新しい美学を組み上げようとしている事である。

無論、当時の「政治状況」と彼とが無縁であったはずはない。内国勸業博覧会で日本画部門が沈滞しているのを、政府の要人——主に龍池会メンバーの、大蔵省や内務省の官僚——が深刻に受けとめたのは事実である。その事態を何とか打開しようと、在日外国人達にも協力を願って、「日本美術回復に対する人々の問題意識をかきたてようとしたのも、それを作為と言うなら、その通りである。

しかし、フェノロサはこの時、おそらく龍池会のメンバーが予想した以上の事をしたのだ。日本美術の海外流出と国内での衰退を「隠れた傷口から日本の生き血が流れ出るようなものだ」と慨嘆したのはモースであるが、それは良質な在日美術コレクター達の共通した感慨であったろう。彼らは自分達のもたらした観念体系によって破壊されてゆく世界を目のあたりにしながら、しかもその状況が客観的に見通せるために、喪失の痛みまでもその世界の住民の代わりに味あわなければならぬ。この時期、少なくともその問題意識や痛みを擬似的にでも共有し得るのは、これも歴史の皮肉だが、西洋

思想を習得した官僚くらいしか存在しなかったのである。

西周が『心理學』を刊行してから明治十六年に中江兆民が『維氏美學』を翻訳するまで、民間からは芸術に関する動きはほとんど出ていない。『藝術叢誌』という菊版十六頁ほどの、それも流行・遊芸までを含めた小冊子が明治十一年から、ほんの一年程出たに過ぎない。確かにそこにはモースやフェノロサの演説会での発言も紹介されているが、逆に言えばその時代の間隙を、フェノロサは自分自身で埋めるしかなかったのである。政府も人を探していたが、フェノロサもまた、日本「美」への関心を表明させてくれる受け皿を、政府の外郭団体「龍池会」に見出していったといえよう。

確かに、龍池会にも貿易問題が絡んでいる以上、西洋でことに評判の良い日本画流派の優位性は強調しなければならぬ。その点、小冊子となった『美術真説』に若干の手が加わった可能性は否定できない。だが、きわめてパラエティに富んだ西欧美学史上の様々な観念が、光琳や雪舟、探幽などの「美」を説明するためにのみ組み替えられ、屈折せられ、これまでに無いものに変換せられている。この素材選択と変換のダイナミズムとは、当時の日本人には決して持ちえないものである。

それに、フェノロサが「失われゆく」異郷の芸術に対して同時代のどのコレクターよりもシンパシーを抱いたのは、彼自身がアメリカ人とはいえ、正確にはスペインからの移民の子であるという生い立ちも関わっている。ヘアメリカンという国家観念におおわれ、苦勞も被差別も語られる事のない非アングロ・サクソンのマイノリティ。彼が国内での就職に見切りをつけたのも、一つにはその問題

があった。それ自体の価値が語られる言葉も持たず消え去ろうとしている日本の「美」に、彼は自分の存在形式との似姿を見出していたのかも知れない。

それでは、次に、彼が日本の表現者達を動かし得た『美術真説』の論理構造について見てゆきたい。

第二章 「湊合」と目的意識

『美術真説』では、絵画の「妙想」の要件として、次のような要素が備わる事とした。

- 第一 図線の湊合 第二 濃淡の湊合 第三 色彩の湊合
 - 第四 図線の佳麗 第五 濃淡の佳麗 第六 色彩の佳麗
 - 第七 旨趣の湊合 第八 旨趣の佳麗 第九 意匠の力
 - 第十 技術の力
- (漢字・かなづかいは現代に訂正)

ここで「湊合」だけは見慣れない語である。フェノロサの草稿がないので、原語が何かはわからない。熟語は本来「総合」と同じ意味である。が、他の芸術理論書でも、この語はまず見かけない。フェノロサの一番弟子と言える岡倉天心でも、これを重要な術語として用いることはなかった。その意味では『美術真説』と共に生まれ、そしてそのインパクトが薄れると共に忘れさられた用語と言つてよい。それではこの論の一回性の文脈の中で、この語はどのような理

念を指し示しているのだろうか。

図線・濃淡・色彩・旨趣、いずれにも共通するのは「視線の集中」である。画面の中において、描線は「各其正鵠ナル主點ニ向テ輻湊スルカ或ハ主點ヲ繚繞シテ其主客ノ分判然タル」事が求められるのであり、濃淡の湊合とは「濃淡兩部ノ關係其度ヲ得テ人ノ心目ヲ一點ニ聚合スル」事を言う。色彩の湊合も同様、「排色ノ法其宜キヲ得人ノ心目ヲ一點ニ聚合スルヲ謂フ」。これらは視覚的な効果についてであるが、一方旨趣も「畫面ニ表出スル所ノ諸物件中ニ就テ特二人ノ心目ヲ勾引スヘキノ主眼アリ」、つまり何かを描くからには中心になる画題(テーマ)があるはずなので「他ノ物件ハ縱ヒ妙想ニ適スルモ猶ホ其主眼ニ追從しなければならぬ。つまり、いくら「妙想」(イデア)理想に近い描写がデテイルに存在したとしても、それが肝心の旨趣から目をそらさせるようなものではないか」というのである。この点でだけは「妙想」も旨趣の湊合には従わざるを得ない。いわば「湊合」あつての「妙想」という事になる。全て「心目が一点に聚合」されるのが良い、という理論である。

そしてこの「絵画の十格」は、日本画が、あまりに写實的過ぎ、描き込み過ぎの油絵(西洋画)よりも優れているという根拠に使われている。そして日本でも土佐派の絵などを例に取り上げ(図線の湊合、「此ノ如ク主客ノ分判然タラサルモノニ於テハ固ヨリ妙想アルヲ得サルナリ」と、たとえ日本画と言えどもこのようなものは(西洋より優れた)「善美」を論ずる対象にはならない事をこゝわつてい

る。

油絵の評価の低いのは、この論がもとと失われつつある日本画

を擁護し激励する主旨で述べられている以上、当然である。それでは油絵—西洋画か、と言えば、無論当時でも多少西洋絵画に関心のある人間なら、西洋にも水彩画や鉛筆画等があることを知っていた。むしろ開国以前には、銅版画のほうがポピュラーだった。ただ、内国博覧会などで非常に勢いを見せていたのが油絵というジャンルであったために、特に標的にされる運命となったのである。

しかし、視点を一度転じて、『美術真説』に例示された日本画の方に目を向けて見ると、奇妙な点に気付く。例えば、確かに土佐派の屏風絵などを試みにとり上げて見ると、それはどう考えても「湊合」などとは縁がない(図1・35P参照)。紅葉・竹・流水等がただ淡々と展開されている。よく見ると右隻から左隻にかけて春・夏・秋と季節の推移が描かれ、そこが趣向となっているのだが、その視線の誘導は、むしろ「湊合」とは正反対のコンセプトであろう。だが、同時に、フェノロサが絶賛する「光琳の画梅」を見てみよう(図2・35P参照)。ここに「湊合」はあるだろうか。それは無論、「妙想」の説明箇所で行うように、光琳のこの極限まで装飾化された梅は、一枝一葉を変更しても感じが変わってしまうかもしれない。しかし、ここに中心化されているものは何か。真ん中の流れる川面か、梅はそこへ視線を集中させる仕掛けか。そうではあるまい。同様に、川が主題か梅が主題かと言う事も、ここでは意味のない議論である。強いて言えば梅であろうが、二双の屏風それぞれの画面構成を見て、決して梅が主で川が従、などという差異化された構成にはなっていないからである。

さらによく内容を読むと、『美術真説』に於いて具体的な理論の部

分で肯定的に挙げられている日本画は、「妙想」の箇所の光琳と雪舟のみである。その他、探幽や応挙等は絵画史での引用だ。あとは大雅堂(池大雅)にしろ蕪村にしろ、文人画で画題が文学によりかっている、あるいは人物の描写が荒すぎる、とネガティブな例として挙げられている。本当のところ、過去の日本画には「絵画の十格」など備えているものは無かったのではなからうか。そう気付いて文脈をたどれば、この十格のような理想はもうすでに極限まで完成し退廃しつつある西洋の油絵では追及する事を得ず、逆に日本画の方に実現し得べき要素が備わっているという、一種の可能性論だという事に思い当たる。

つまりこの「絵画の十格」は、写真的な描写力もマチエールの工夫も、そして遠近感も無い、ヨーロッパ的基準で言えば欠如だらけの日本の絵の評価を、そのようなものが備わらなくとも立派に「美」の本質を具現しうる表現法であり、しかもそれは理論化・体系化可能なものであると、価値の軸を完全に新しく構築するために捻出された理論なのである。そしてさらに核心を言えば、「湊合」とは、ライトされた遠近法理論なのだ。

先にも述べたように、フェノロサは短期間ではあるが絵画学校に通い、一応の基礎は習っていた。彼が具体的にどのような授業を受けたかについては定かではないが、明治初期頃日本の教科書の下敷きとなった外国の図画教本の数々、例えばThe American Drawing Book, 1847やVere Foster's Drawing Copy Books (1870年)[※]、リイギリス・アイルランドで出版。既刊五十六冊等を見る限りでは、一番に重要視されているのはやはり立体感と遠近感である。フェノ

ロシアの絵画学校自体、フィラデルフィア万国博覧会（1876・明治九年）を機にアメリカの美術教育の立ち遅れが指摘された、まさにその年の創設であり、彼の入学はそのわずか一年後であった。^{*10}

西欧文化圏で遠近法が、特に「線の遠近法」（二点消失遠近法）が重要視されたのは、何よりも堅牢な石造りの巨大建築を設計するためには必須だったからである。しかし、その遠近法は、彼らの世界認識の在り方と微妙に相互影響を繰り返しながら、ある一つの価値観を見り上げていった。

それは、物事には何によらず、「中心」があるという思想である。線の遠近法では、どのような画面の場合でも必ず固定された視点の一定点がさだめられ、さらにそれを貫く地平線が想定される。そして、画面と垂直に交わる諸線は「奥へ」ゆくほど縮小し、全て一定点に集束する。それらの定点や線は、実際には目に見えない。しかし、人間の視覚認識の背後にはそのようなものが厳然としてある、という考えだ。

それは確かに一面では正しい。その事は、その思想で描かれた想像図からおこされた図面に従って築かれた建物が、見事に想像図と視覚的に一致するという事からも証明できる。と言って、それはあくまで観念の所産であり、そのみが見え方の真実を表わすという事ではない。だが、ヨーロッパの人々にとっては次第にそれこそが真理であるかのように受けとられるようになった。「見えるもの」の「物事」には全て、見えないながらも必ず中心が一つはある。周辺「中心へ、近く遠へ、世界は厳然とした不可視のヒエラルキーによって構成されている」と。そしてそれが「自然」の忠実な再現で

あると信じた。

それ以外の発想が、もともとヨーロッパに無かったわけではない。中世までの宗教画には、日本の絵巻物のように物語的時間が一つの画面に平面的に展開されたものや、重要人物であるイエスや聖母が他の人物の何倍も大きく描かれたものも多い。遠近感も前後の積み重ね方式や俯瞰方式が主であった。田口卯吉は先の引用書の中、彼自身の考える日本の意匠の欠点として「彼の土佐派の畫に屋根なき家多きが如きも此類なりまた佛畫に於て佛前に坐する菩薩の非常に小なるが如きも此類なり」等と、透視画法や人物の大小の混乱を挙げ批判している。が、本当はそれは日本の「欠点」でも「後進性」でもなく、地球上の何処の人々にも有り得る見え方の表現法のバリエーションであるに過ぎなかった。線の遠近法は、十五世紀のフィレンツェの美術家達が編み出した。つまり、思想的な近代観念——中心化や、テーマ性や、目的意識——の確立と、視覚表現の「自然の再現」的遠近法の発生とは、偶然の一致とは言えない程シンクロしているのである。

油絵や写真の面白さが広まり、その表現法の日本での具現に意欲を燃やす人間が幾人も現われた頃には、日本は西洋の「近代」思想そのものを背いて、昨日までの自分達は劣った、捨て去るべきものとなさえ思うに至った。「美術真説」は、ある意味で、その呪縛を解くために生み出された理論であった。西洋近代における写真と遠近法の絶対的価値を、色彩や濃淡などの「湊合」理念にリライトする。しかし、その「湊合」理論は、日本の過去にも、日本独自の「中心化」と「テーマ性」と「目的意識」が——いわば日本の近代的進化論が

見出し得るのだという発想形式の原形アイディアを造りだしてしまつたのではないか。つまり、精神の深いところでは、近代的発想の優位性と眞理性を、より強固に別象づける結果になつてしまつたのではなからうか。

『美術眞説』の論旨自体は、決して特定のジャンルを、そのジャンル性ゆゑに劣っているなどとしたものではない。文人画は「洒落タルノ美」はあるものの「妙想」を得たものではないと断わつてゐるのであり、また画題が中国の古典文学によりかかつてゐる事を批判してゐる。油絵についても、単に写真的であるという浅薄な理由でもてはやし、在来の絵画を見返らないならば「數年ヲ出テスシテ古來ノ畫術全ク地ヲ掃ハントス」事を憂いてゐるのである。だが、論理構造と展開とに、すでに一種の進化論的近代主義への志向が含まれてゐたため、潜在メッセージの方は、批判された側のジャンルが、すなわち遅れてゐるか、又は正しくないものでしかないと思へ手に訴えかける結果となつたのである。それが、フェノロサと「美術眞説」とを、日本画・伝統美術擁護派として單純に図式化させる要因ともなつた。そこには日本画を中心に据えた進化論が厳然としてある。受け手がそこから他のジャンル排除の周縁化を正当化する理論ベクトルを感じたとしても、理論構造自体にはそれを阻止する力がない。

『美術眞説』のインパクトは、予想を超えて日本の創作者達の間広がつた。ついこの間まで、自分は職人であり、世に囁かれ始めた「美術」なるものなどとは無縁のように思つてゐた。それが、自分達がまさしく「美術」であり、しかもこれからの日本の文化と産業を

背負う、否、海外の「美術」をも凌駕する未来的存在であるかも知れぬという。己れを指し示す言葉が、今、世界に提出されたのである。

「美術眞説」講演直後の第一回内国絵画共進会にてフェノロサに見出された狩野芳崖は、その後彼の死まで、絵画史に残る輝かしい六年間を送る事となつた。雅邦もこの共進会で銀賞を受賞、やがてフェノロサの主催する鑑画会に芳崖と共に参加してゆく。彼らの日本画の中で、「妙想」と「湊合」とは初めてその像を結んだ。

明治十六・十七年に、皇居の新造営工事が開始され、内装に多くの伝統的日本画家・彫刻家が駆り出された事も、日本の創作者のプライドとモチベーション回復に拍車をかけた。

その代わり、工部美術学校が十六年一月に廃校になつた。この後、二十年代初めまで、西洋画が徹底的にどの公的展覧会からも排除される時期が続く。改めて西洋画科が東京美術学校に追加されるのが、明治二十九年の事である。その間、洋画を志した青年達は、「美術家」として生きる道を失ひ、写真代わりの道路整備記録係、師範学校の教師、西洋人向けの日本風俗画家、日清戦争の時事通信員など、描くことで生きるために様々な工夫を重ねてゆくことになる。

立場は單純に逆転したと言えるが、人の心の方はそうはいかない。日本「美術家」達は、現に消滅への道を歩んでいた時には悲しみと苦痛しか感じてゐなかつた。しかし西洋芸術を志した者達の方は、始めから、日本のこれからの進歩発展を担うのは自分達であるという自負と目的意識を有してしまつてゐた。彼らが諦めの内に衰退の運命を甘受する気持ちになど、決してなれなかつたのは当然である。

かつて工部美術学校生であった小山正太郎をはじめ、洋画派はフェノロサに、また政府に対し激烈な反感を示し、時には行き過ぎな程の批判的言説を誂いたりしたが、これも彼らが知ってしまった一種の精神的遠近法、〈進化論〉と〈目的意識〉のなせる業であった。

ここで、図3と4を見ていただきたい(36・37p参照)。双方とも伝統的な〈龍虎図〉の画題に拠っている。3の、山楽の龍虎図は、龍と虎がちょうど並列されている。龍には迫力があり、虎の躍動感も巧みに表現されているが、龍と虎との色彩は、トーンも筆致も違い、統一感はない。その意味で、龍と虎とは一応眼を交わしているが、各々が独立した絵と見て見られないことはない。これでも胸中の造化を筆端に吐露し、大自然の律動を描くのが絵画であるという中国伝来の理念にはかなっているのである。これが、以前の我々の認識の姿である。

それが橋本雅邦作の図4(明治二十八年)となると、まず、龍と虎の色彩とタッチが統一されている。虎は山楽の絵と同じ二頭だが、龍も親子二匹と、対応関係が密になっている。両者が子を庇って睨み合っている形であり、そこからストーリー性も強く感じられる。背景も、山楽のそれが余白であるのに対し、緻密に描き込まれている。究めつけは両者の視線である。稲妻と見事に二重化されており、それはほとんど劇画的な手法とさえ言える。これで、画面を見る鑑賞者の目は一瞬稲妻にひきつけられ(湊合)、それからその両側にある龍と虎とをかわるがわる見ることで、この二種の猛獣(超獣)の一触即発の緊迫感のテーマ性を、いやがうえにも印象づけられる事

となる。まさしく、〈妙想〉にかなっている。

おそらく現代の鑑賞者は、かなりの割合で、雅邦の絵の方をヴィッドであると見るに相違ない。われわれが、明治十年代までの擬古文を読みづらく思い、逍遙・二葉亭以降の小説に共感を持ちやすいように。しかし、それは今の人間が、社会進化論と目的意識的発想を先験的な思考の枠組みとして肯っているから、後の絵の方をより自然として受け入れているにすぎない。あるいは——こちらのルートの方が主かもしれないが——ある思想構成を背景とした表現を見て、それが非常に魅力的だと感ずる時は、人間の心が、すでにその思想を肯定的に受け入れる用意が出来たという事なのである。

第三章 イデアの生成

フェノロサの思想の強味は、感性面の創作者達のみならず、後に觀念生産に携わるようになった人々にも影響を与えた事である。

明治十三年頃の段階ではすでに、フェノロサは美術品への興味の方に熱中してしまっていた。遅刻も次第に増え、翌年には「欠席多くして一年の三分一をも休講せしことあり」(三宅雄二郎^{*11})など、普通の授業への意欲はかなり減じていた。当然、本気で政治や経済を学ぼうとしている学生からの評判は悪くなった。

しかし、好意的か否かは別として、フェノロサの理論構築力には、多くの学生が何らかの形で影響を受けた。在学中からその英語力を買われてフェノロサの日本美術の勉強をたすけ、後に文化面でフェノロサの後を受け継いだ天心・岡倉角藏(第一期生)は言うまでも

ない。彼の教え子で後年名を成した者としては、井上哲次郎（第一期生）・嘉納治五郎（第二期生）・逍遙・坪内勇蔵（第三期生）・井上円了（第六期生）・徳永（清沢）満之（第八期生）等が挙げられる。

例えば坪内逍遙は、有名な『小説神髓』の冒頭文から、彼はフェノロサに批判的であつたと一般に理解されている。フェノロサを「某といへる米國の博識」とやや揶揄した口ぶりで紹介。以下『美術真説』の一部を引用、その美術「目的」論は始めから創作を「人文發育」という類型にはめてしまふものだと批判を加えているからである。

ところが、『小説神髓』の構造自体はどうか。逍遙は「世の開明に進むにしたがひ美術の次第に衰ふる」中で、小説はようやく十九世紀になつて登場した美術のジャンルである、故に「優勝劣敗自然淘汰」のしからしむる所として、『小説神史』の今より次第に榮えるのは道理だとしている。また、彼は「主人公」あるいは「本尊」という概念を導入し、小説の脚色には「讀者の注意を促すべき卓越非凡の本尊をバ設置」することがぜひ必要だと説いている。つまり、この説は明らかに、「進化」と「主人公」中心主義とに基づいている。思考のベクトルや評価軸の設定の仕方に、フェノロサ的なものの痕跡がくっきりと刻印されているのである。

そして先に名前を挙げた教え子達はある意味で皆そうだ。外山正一らと日本独自の「新體之詩」を創り出そうとした井上哲次郎、佛像仏画と同時に衰退の極みまで墮ちかかった日本の仏教に西洋的な思想の論理性を取り入れ、新たな観念哲学として立て直そうとした井上円了や清沢満之。嘉納治五郎も、それまで相手の戦闘能力さえ

奪えば良いという護身術に過ぎなかつた柔術を、精神的「道」理念に裏付けられた一定のルールをもつスポーツ、〈柔道〉にまでグレードアップした。確かに、彼らの中には多分に国粹的な主張を持つものもある。だがそれも、もともと従来日本にあるもので何を誇りにしてよいものか五里霧中の状態で、プライドを主張する仕方を行つて見せたフェノロサの精神の向性を我がものとしたためである。日本の側ではそれが自尊的な視線に転換されてしまふのも、ある意味で不可避的であつた。

フェノロサがあつた時日本で指し示して見せたものは、決して「純粋」な〈西洋〉でもなければ、一字一句遵守しなければならない「規範」でもなかつた。彼が見せたのは、異国の、まだ名付けられないものない物象の美しさに魅了され、それを説明せんがために、「西洋」というホモジニアスな思想体系に他者の存在を組み入れた、ヘテロジニアスな新体系として再生産する仕方であつた。そのようにして変わった自分自身であつた。だから、どんな翻訳思想にもまして、日本人の人間に、そして実作者自身にアクチュアリティがあつたのである。

だが思想の構築力は、どのような場合でも両刃の剣である。芳崖・雅邦以降の日本画家が美しく魅力的な絵を描けば描くほど、また、『小説神髓』理念にのつた小説作家が工夫して興深く書けば書くほど、そこに内在する進化論と遠近法のアイデアも知らぬ間に増殖する。フェノロサという存在は「変わる」事を望んだし、「変わり方」の模索の跡が彼の理論であるはずだった。だが、日本人の側からは、それは「日本」という、昔から「変わらぬ」アイデンティティを持

つ自分達の在り方を自尊せよ、というメッセージとして受けとれた。そのため、フェノロサのしたことは本当は彼自身の信奉する「進化論」では説明のつかぬ事だったのだが、彼の論理自体の持つ進化論と「日本」中心化が、自分の論理構築の真相を隠してしまう結果となった。いつしか日本が大陸や朝鮮との過去の文化交流における関係意識を忘れ去り、「進化」に遅れた者達として当然の如くに傲慢に見下すようになった要因には、その意味でフェノロサが多分に関与していると言えないことはない。

フェノロサが日本でそのような精神活動をしてしまうベースには、幕末以来の西洋の来航があり、そこから来る観念の流れがある。オールコックが関与した例のロンドン万国博における「ジャポニズム」の話題性は英米に広がり、フェノロサが絵画学校に通うころには、彼と同州出身の画家ジェームス・A・M・ホイットスラーが、日本美術の影響をうけ、しきりに写真より調子や装飾性に重きをおいた絵画を発表していた。オールコックの研究書『日本の美術と工芸』（1878・明治十一年刊）も、フェノロサは初期の頃勉強の参考にしていた。もう一冊の参考文献、J・J・ジャヴィス『日本美術瞥見』の方は、著者がパリ万国博にて日本美術の魅力に取りつかれた事をきっかけにもなされた研究書である。各々を見れば必ずしも時宜を得た発表とも言えず、対象把握の不完全さも見られる。浅薄なセンセーション性とも無縁ではない。

しかし、だから因果論的に、結果も不完全で誤ったものになったと言えるのであろうか。

ある時点ではほんのわずかな心の揺らぎが、後に巨きな思想の潮

流をなす理由は、本当はその「正しさ」や「完全さ」ではない。ある対象を徹底して肯定しようとする意志である。

幕末に白浪狂言で歌舞伎界を制覇した黙阿弥も、明治になってからは、政府筋がすすめるいわゆる演劇改良運動の中で、無学無知の旧弊作者として非難冷罵され苦境に立たされていた。それが頂点に達した明治十九年（一八八六）、敢然として、『読売新聞』誌上に「河竹黙阿弥翁に告ぐ」という激励文を掲げ、「我國の沙翁なり」とまで賞揚したのが、若き日の逍遙だったのである。

ときに黙阿弥かぞえて七十一、逍遙二十八。かつて一面識もなかったが、前年に『小説神髓』で一躍有名をはせたこの近代文芸の旗手に支援されて、老作者がどんなに感謝したことか。
（逍遙とくにさんと河竹家）^{*12} 河竹登志夫

思想の肯定的な面が真に強く他に働きかけている時、理想は生成する。そして元の起源は忘れられても、新たな生成に向けてのベクトルは保たれ、また、分岐してゆく。岡倉天心は東洋の文化と美術の歴史という過去を新しく語り出した。清沢満之の新仏教運動はやがて日本中を巡り、東北僻遠の信者達をもつき動かして「仏教講習会」を自主的に開かせるにまで至った。その、岩手花巻の活動的信者の一人のもとに生まれたのが、宮沢賢治である。また、井上円了が漢字と共にあった日本の精神生産の歴史を重んじ、「難しく不合理」と国字論者から非難された漢字を強行に擁護した事が、石井茂

吉という一人の中学生を動かした。彼は後に日本初の写真植字機を開発、一方で大修館『大漢和辞典』五万字作成の大事業を成し遂げ、また戦後の印刷・ワープロ活字等の基礎を築き上げている。彼ら一人一人のアイデアがまたさらに誰かのアイデアを触発し、姿を変え、広がって、すでにこの世に溶け込んでいる。彼らが非在の現実とは、や想像も困難である。なぜなら、私自身の思考も感性も批判力も、彼らが存在していたこの世界の中で培われたからである。

時代の転換点において、人間がかつてなかった事態に否応なしにぶつかってしまうことはいつでも起こり得る。見も知らぬものに遭遇することも、その時自らのアイデンティティが脅かされるように感ずる事も。今までの世界の何処を探しても、自分の存在の根拠が見出されない事もある。

しかし、そのような局面においても必ず、人にはどこかで自己に内在するシステムを、ホモジニアスなものからヘテロジニアスなものへと組み替えて行く瞬間があった。それは単なる折衷でもなく、どちらか弱いほうを異端^{ヘテロシ}として打ち負かしてゆくものでもない。〈変化〉した方のアイデンティティが奪われるのでは無論ない。そうする事でしか、生命も精神も、本当は生成しないのである。アイデンティティとは、そうした絶えざる変容そのものの上に成り立つ炎のようなものではないか。そして、〈理解〉とは、自分が己れを組み替える時、相手側の有する道理が垣間見える、その瞬間的な心的体験ではないかと思われる。

〈注〉

- ※1 大学行政論専門家スウィングの引用
フェノロサと明治文化 栗原信一
(六芸書房 昭和四十三年) 14p
- ※2 フェノロサは大学時代、率先してハーバート・スペンサー・クラブの設立に奔走している
フェノロサ——日本文化の宣揚に捧げた一生—— 山口静一
(三省堂 1982年) 28p
- ※3 フェノロサと明治文化(前掲書) 10～11p
- ※4 フェノロサ(前掲書) 105p
- ※5 以下、〈白狐図〉の引用まで フェノロサ(前掲書)
121～126p
- ※6 「日本美術界の恩人故フェノロサ君」 井上哲次郎『太陽』
明治四十一年十一月
フェノロサ(前掲書) 88p
- ※7 講座 美学1——美学の歴史 今道友信編
(東京大学出版会 1984年)
アルベルティ：108p シモニデス：61p
- ※8 Dorothy G. Wayman, Edward Sylvester Morse, 1942
フェノロサ(前掲書) 196p
- ※9 近代日本美術教育の研究——明治時代—— 金子一夫
(中央公論美術出版 平成四年) 178～205p
- ※10 フェノロサ(前掲書) 30～31p
- ※11 フェノロサ(前掲書) 74p

※12 父 逍遙の背中 飯塚くに 小西聖一編
(中央公論社 1994年) 263p

993年4月) より引用

(かめい
しの・北大大学院博士課程)

〈参考文献〉

明治文学全集 (筑摩書房)

14 田口鼎軒集 (昭和五十二年)

16 坪内逍遙集 (昭和四十四年)

79 明治藝術・文學論集 (昭和五十年)

眼の神殿——「美術」受容史ノート—— 北澤憲昭

(美術出版社 1989年)

別冊太陽 明治の装飾工芸 (平凡社 1990年7月)

日本美術の19世紀 (兵庫県立近代美術館 1990年)

「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)

明治の洋画——記録から藝術へ(北海道立近代美術館 1993年)

大君の都——幕末日本滞在記—— オールコック・山口光朔訳 (岩波

文庫)

上・中巻：昭和三十七年 第一刷

下巻：昭和四十二年 第三刷

〈図版について〉

全て、アーティスト・ジャパン (同朋舎出版 1992年2月) 1



(上) 図1 四季花木図屏風(左隻) 室町時代中期 出光美術館蔵

(下) 図2 紅白梅図屏風 尾形光琳 18世紀前半 MOA美術館蔵





(上) 図3 龍虎図屏風 狩野山楽 17世紀前半 妙心寺

(下) 図4 龍虎 橋本雅邦 明治28(1895)年 静嘉堂文庫