



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	芸術の前史 : Aestheticsとの遭遇
Author(s)	亀井, 志乃
Citation	国語国文研究, 100, 14-40
Issue Date	1995-05-30
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/94851
Type	journal article
File Information	kokugokokubunkenkyu_100_14-40.pdf



芸術の前史

— Aesthetics の遭遇 —

序

ここに一枚の肖像画がある（図1・37p参照）。十九世紀末頃の身なりをした、イギリスかアメリカの老婦人の像である。画面は多少古色がついてはいるが、肌の色のほのかな血色や淡いブルーの瞳のトーン、服や帽子の生地材質感まで丹念に描き込まれている。楕円形の枠取りといい、何も注釈がなければ、人はこれを欧米の典型的な家庭内の油彩肖像画だと見るかも知れない。

しかしよく見ると、この絵は油彩ではない。下布は日本画用の薄い絹地である。それに水彩を施しただけで、非常に緻密で濃厚な陰影を表現しているのである。これは無論欧米人の手になるものではない。描き手は五姓田芳柳（ゴセイダヨウリウ）（文政十・1827〜明治二十五・1892）。はじめ歌川国芳門下に浮世絵を学んだが、天保十四年（1843）には、当時国内留学地として名高い長崎に十六歳で赴いてい

亀井志乃

る。西洋画との本格的な接触はこの時であろう。五年後江戸に戻り、狩野派を学んだ後、さらに独自の工夫を重ねて編み出したのが、先に例示した絵画の技法である。これは〈横浜絵〉とよばれ、当時の寄港地の人々や「土農工商の風俗人物を写真から絹地へ、日本絵具を用い淡彩で描いて生計をたてゝいたのであるが、この絹地に洋風の肖像画はなかなか評判が良かった」と言う。^{*1}

一方、ほぼ同じ時期に、もつと油絵具的な画材でリアルな肖像画を描き続けた人物がいる。エトロフ島生まれの横山松三郎（天保九・1838〜明治十七・1884）である。彼は函館でペリー艦隊・ブチャーチン艦隊の入港に接し、軍の写生現場を見て西洋画法に興味を持った。十五歳の年である。その後ロシア人画家の助手、幕府軍艦健順丸に便乗しての上海・香港・蘭印バタビヤ地方への渡航等の経歴の中で、絵画技法と写真術を学んでいった。

彼の技法は、印画紙の裏から油絵具で着色するという〈写真油絵〉という方法である（図2・38p参照）。当時、まだモノクロで退色も

しやすかった写真の保存性を良くし、さらに原版に無い色彩をも添えるために工夫された。印画紙の表面を覆う感光乳剤の皮膜だけを剝がし、裏面から油絵具で着色するというこの一種のガラス絵的技法は、説明ほど簡単ではなく、その秘密は完全には解明されていない。図2の絵は、武士の写真油絵をさらにカラージュして、横にオリジナルの油絵で外国人を書き添えた、面白い趣向のものである。手前には絵筆にパレット、キャンパスが描き込まれ、彼の当時の制作環境をも彷彿とさせる。

ところで、現在の一般の人々で、五姓田なり横山松三郎なりの名、あるいは仕事を知る者はごく稀であろう。この他、西洋画研究の魁・川上冬崖とうがけなどの名を挙げて、ピンと来る人は限られているに違いない。

事実、一般の美術史の中では、彼らの存在はほとんど消されている。あるいはその理由は、ひとつには先に挙げた二つの例に顕著に見られるように、〈写真美術〉と未分化であるということにあるのかも知れない。しかし、写真もその開発当時においては、映像的記録を遺すこと、という一点で、絵画とその動機を同じくしている。むしろ、絵画の純粹な芸術性などという観念は、写真が一定の水準に達し、広まり初めてから、絵かきたちが自己の存在理由を見出すために捻出したものだったともいえる。それに西洋においても、東洋・日本と同じく、臨写（手本の模写）は描写力訓練の重要なメソッドであつたから、写真もその中に取り入れられやすかつた。

だから、写真術と未分化であるとか、対象の単なる再現に過ぎないなどとして明治初期の洋風絵画を〈芸術〉の範疇に入れないのは、

実は表面上の理由づけに過ぎない。本当は、描き手達が自分の事を〈芸術家〉と規定して振るまわなかつたからである。

そもそも明治六年頃までは、現在一般的に了解されている意味あいでの〈芸術〉〈美術〉という概念はなかつた。また、それらを研究対象とする学問（美学）は、当時で言えば〈美妙学〉であるが、それすら六年以降にならないと、安定した訳語としては出て来ない。それ以前の五十年程の期間、創作者達は、強いて言えば、絵かき、という以外に、自らを指し示すことばを知らなかつた。

そしてそれは、後に〈芸術〉と分類される分野に生きたこの時代の人々全てにあてはまる。工芸家も彫刻家も奏楽家も、そして文学者も、〈芸術家（美術家）〉としての自分を見出すことはなかつた。彼らは職人であり芸人であつた。彼らの作品の方は、（音楽・文学以外）幕末期から早く「*Art*」として貿易品の対象になつた。しかし、国内でそれらを扱う人々も、やはり「*Art*」に対応する概念を持たなかつた。貿易品のなかで、何が重要であり何が価値とされているかは、手探りの状態であつた。

ある意味で彼らは皆、「観念なき努力」の時代を戦つた。その中で旧弊と見られた技法の持ち主は一旦沈み、新時代の可能性に結びつく目ざされた者達は何とか人生の方針を得た。その暗中模索の時代を経、〈芸術〉〈美術〉の概念を関係分野の人々がようやく理解し始めてまもなく、それらの萌芽的な動向を観念のレベルで顕在化させ、どうあるべきかを方向づけたのがアーネスト・フエノロサだつたという事になる。彼は、日本の伝統芸術の中にそれを発見して見せたから、その直前までの評価軸はここで大きく逆転し、そのために

第一章 不可視の萌芽

見失われたものも少なくなかった。フェノロサの理論の功罪については、ここではひとまず措きたい。問題は、何故、今に至るまで、そこで見失われたものを回復させようとする動きが現われなかったかと言う事である。

この論稿では、制作者と交易者(保護関係者も含めて)、そして觀念生産者の活動を三本の軸として、主に西洋との接触を中心に、江戸末期から明治初期の「芸術の前身」時代を辿り直してゆきたい。三つの軸は、常に直接の交流があるとは限らない。特に、觀念生産としての著作や言説活動を、誰がどのような形で目にし、また、耳に触れたかは、特定しきれないのが実情である。しかし、一見は全く無関係でばらばらの個人的活動のようでありながら、或る共通した目標を持った人々が、いつの間にか或る外的状況を作り上げて時代を質的に転換させたり、あるいは、或る新概念が一人の人間によって了解され、提示されたとなん、それが一種の突破口となり、その概念に同意する形で自己表現の目標を定める者が出現したりする。このような、一種連動的なエネルギーのうねりは随所に見出される。ここでは転換期の、その胎動そのものが関心の対象である。

敢えて焦点を一点には絞らず、ロングから全体を視野に入れながら、新しい実体を取り込みながら変化し、その変化した自らのの中に、さらに新しい概念をも探ろうとしていた、約十年間余の「日本」という国をとらえ返したい。そして、その時かすかに獲得しかけていた、彼らの「芸術」観の立場にスタンスを置き直して見ることにによって、現在の人間が疑う事もなく承認している「芸術」とは何なのかを問い直す。それが、本稿の主旨である。

安政三年(1856)二月、幕府は洋学所を蕃書調所と改称、内容を一新し、本格的な西洋研究機関として発足させた。この年、冬崖・川上万之丞(文政十・1827〜明治十四・1881)は蘭書によって西洋画の研究を開始。安政四年二月に句読教授出役として蕃書調所に出仕、まもなく絵図調役となった。同僚に西周助(周・津田真一郎(真道)らがいる。また文久元(1861)年には、後に本論に登場する田中芳男(天保九・1838〜大正五・1916)も、同所の物産方に出仕してきている。

幕府がわざわざ洋学所をリニューアルしなければならなくなった最大の作用因は、やはり嘉永六年(1853)のペリー艦隊来港にある。

清朝を叩き潰した、異様で底知れぬ力を持つ「西洋」という名の他者が、ついに自分達に向って明確な意思表示をしてきた。大方の反応はまず驚きと恐怖であり、ついで反感と強い対抗心であった。蕃書調所にしても、目的は語学習得のほか、相手の軍勢力や経済力といった「力」の面の研究であった。だからこのような施設設立の動機の内には、対象に対する共感はない。西洋画研究の部局はあっても、それは主として軍事地図や、精密な作画技法等についてであった。

だが、制度の枠組みは、そこに生きる個々人の動機や関心までを拘束できるものではない。むしろ、ここに集まった二十〜三十歳代

前半までの青年達は、その施設の性格からは説明できない、或る過剰な執心(のりこみ)を対象に抱いてしまっていた。その一つに、冬崖があまり出したと言われる「卵絵」がある。油絵の光沢を出すために、彼は日本絵具を卵白で溶いたと言う。確かに、洋画のマットなタッチを再現するには、一つの方法かも知れない。またその他にも、銀密陀を入れて太陽に一週間ほどさらした「えごま」の油で絵具を溶いてみるなど、試行錯誤をこらしたようである。しかし、単に軍事地図や機械製図の技能を求められているのであれば、光沢やタッチの表現など、全く余計な事とも言える。

冬崖自身が、自分の行為をどう理由づけていたかはわからない。だが、本物の洋画画材など奇蹟的僥倖でも無いかぎり手にできない時代、誰に求められているわけでもないのに、ありとあらゆる工夫をして対象と同じものを我が手で実現したいと望む時、その感情の裡にあるのは、やはり「憧れ」としか言いようのないものであろう。おそらく、何枚もの西洋画(但し、模写が大半であつたらう)を見、それを筆で辿り直す過程の間に、その手の動きを媒介にして、そこに自分の表現を託すに足る新たな技法の可能性を見出したのである。その時、対象はもはや得体の知れぬ他者ではない。

他者論的な用法で「他者」と言う時、それは無論、了解不能な未知なる相手を指す。だが、それに対する反応はネガティブ・マイナスの方向だけではなく、未知なればこそ魅かれ、さらに知りたい思いに駆り立てられる融合反応も同時に起こり得る事を忘れてはならない。

再び言えば、日本にとつてのペリー艦隊来港は脅威の襲来であつ

たが、日本の中の幾人かは、その脅威そのものに向かつて走り始めた。先に挙げた横山松三郎が洋画に魅かれてやがて函館から飛び出し、世界の海へと船出するのも、五姓田芳柳が改めて和洋折衷画法に取り組むのも同じ作用因からである。また、西周もやはり黒船騒ぎを一度目のあたりにしたのがきっかけで、津和野藩から単身脱藩、洋学を学びに上京して来てしまった男であつた。そのような例は随所に見られる。

ただ、彼らは、現代の人々が言うような感覚で「時流に乗った」者達ではなかつた。状況はきわめて流動的だったのである。特に、安政の大獄(安政五・一八五八)から明治までの約十年間は、攘夷の嵐が最も烈しい時代であつた。幕府こそ、外国との交渉の必要性を認めざるを得なくなり、使節団の派遣等でなんとか将来構想を立てようとするに至るものの、攘夷論者の方は容赦なく人を斬る。今から見れば、融合直前の激烈な拒絶反応と見る事が出来るが、当時、西洋に関心を持つ者にとっては、法や制度よりこちらの方が余程切実に恐ろしい。それに、長州や薩摩の出方によつては大内乱が勃発するかも知れず、行く末がどうなるかは誰にも確言できない。

そのような時代の中で、彼らは各々独自に、対象に見出したものを己の手で再「現示しようとするし」といふ努力と工夫を積み重ねていた。その持続する意志を支えていたのは、おそらく、この行為そのもののうちに自分の可能性が存すると信ずる、その一点のみである。彼らはまだほとんどが互いを知らず、自分達がどのような歴史の発端を形成しつつあるのかも知らない。文久二年(一八六二)、西周は津田らと共に、第一回幕府派遣留学生としてオランダに赴く。横山

が海外渡航したのも偶然同じ年である。この頃から、日本の知の潮流は、留学・渡航者と在留者と、大きく二つの流れを形成する。冬屋と芳柳は日本に留り、各自、洋風画における日本的技法を構築した。

この二人のうち、冬屋はどちらかといえば研究者肌であったようである。洋風画の数も多くはない。冬屋（川上寛）は明治三年より出版された世界地理書『輿地誌畧』（内田正雄訳・編）一〜七巻までの挿画を担当しているが、確かに版本の線描という制約はあるものの、絵に立体感が呼び込み切れていないくらいがある（図3・39p参照）。明治十年の絵具を用いた作品「北海道茅嶺之図」^{*3}では、かなり画面の密度の濃い、遠近感のくつきりした風景画を描いている。その間の技術の進歩は認めねばならない。だが、別の角度から見れば、画材で色使いとタッチを工夫しない限り、基本部分ではどうしても日本画の描法のパラダイムが透けて見えてしまうというのが、すなわち冬屋の絵であったと言える。しかし、洋画の構造を研究し、著書調所の画学局を通じて後進に教える事の方が主であった冬屋にとって、この程度の旧来のスタンス保持はむしろ当然であった。自己を実験の場とし、そこに様々な媒介変数を導入する事で、〈西洋〉なるものの相を立体視（立体的把握）しようとしていたのである。それに比べると、洋風を醸し出す巧みさは芳柳に一日の長があった。改めて図1に戻ってみたい。絵具を卵白で溶くなどしてマチエールの洋風化を試みた冬屋に対し、芳柳は完全に色の濃淡だけで油絵風の質感を再現するという離れ技をやつてのけている。芳柳も油絵風の照りを出すために薄くニス引きすることもあったが、マチエー

ル自体は平坦で凹凸はなく、下地の薄絹も透けている。それでも芳柳の絵が決定的に西洋画になっているのは、その写実力もさることながら、対象への視線が、西洋人のカメラワーク（＝眼ワーク）に重なっている所から来るのであろう。

芳柳の絵の多くは、モデルの写生ではなく、写真から描き起こされていると言う。たとえば、冬屋の『輿地誌畧』の挿画も、内田正雄が海外より持ち帰った「捉影畫」（輿地誌畧・凡例）から起こしたものだったのである。だが冬屋においては、立体感や遠近感が日本的に平面・均質に翻訳されているのに対し、芳柳には西洋画というものが、事物を再現する際にどれだけの画面の奥行きを要求するものか、感覚的に了解できていたところがある。それはマチエールの再現についても同様である。絵の表面のタッチより、着衣や肌、器物・自然物等の直接眼に映ずるが如き質感の再現の方が重要である事に、彼は気づいていた。それは、従来の日本画のパラダイムではふるい落とされていた要素であった。逆に言えば、それだけ、たとえ描かれていなくともそこにあるはずのものとして互いに了解可能である程に、日本画の技法は高度に記号化してしまっていたと言える。

それを一から問い直すものとして、写真術と西洋画法は、日本の画家の眼と手に衝撃を与えた。西洋では、「見え方」に密着した、筆による再現の技法がピークに達し、さらに時空をそのまま記録・保存しようという要求が高まった末に、写真術が登場した。その写真が日本では反対に、これまでそれほど大事だとは思われて来なかったそのような要求に気づかせ、かき立てるための媒介的役割を果た

したのである。それは新たな可能性の地平であった。しかし芳柳は、後年の「芸術家」のようにそれを「個性の表現」として自分の画室に留めてはおかなかった。弟子をとり、妻を迎えた芳柳は、やがて一種の家庭内工房を作り、明治初年には横浜に、初の洋画塾も開設する。

ただ、芳柳の絵がやや静^{ステイタツク}的なものに留まってしまうとすれば、それは写真の模写という以上に、人物のポーズ自体が西洋のパターンそのものであるからだろう。ほとんどの場合、彼の描く肖像画が斜め横アングルからの上半身像もしくは全身像という枠組をはずれる事はまず無い。

このポーズが発生した文脈は、西洋の中産階層以上の家庭における家系伝説である。肖像画に残されるという事は、その人の個性云々よりも、家系の中で的重要性を示すものであった。それが居間や書斎に飾られる事で、描かれた人は死してもなお、その家系の結びつきを見守る象徴として、永くプライドと安心感の拠り所となり続ける。その伝統があるため、今なお西欧社会では、家族写真を額に入れて飾る事が、自然に生活の一部として行われている。

だから、あの静かに永遠に止まっているような表情やポーズは、王政時代からの伝統を汲む、きわめて観念的で「創りあげられてきた」構図なのである。だがもちろん、芳柳にはそれはわからない。彼は新しい描法を自分のものにするため、西欧人の「肖像」に対する視線の方もまるごと取り込んでしまった。それが、彼の絵が横浜の異人達にも好評だった一番の理由であり、また見方を変えれば、相手側にとほとんど異和感——人真似的なノイズ——を感じさせないほど

技術を消化していた証拠でもある。ただそこが、本歌である西洋画との未分化性でもあり、いわば彼の「無特徴性」を印象づける原因になってしまっている事は否めない。

その点、むしろ横山松三郎の方が、より自己対象化が出来ていた面がある。彼も無論、撮影し、また描くのは西洋の型^{タイプ}そのものの、肖像画的半身像であった。だが、彼は自分自身が写真機を扱う専門家なだけに、「見る」とは、或るフレーム——実際にも、観念的な意味でも——を覗く事を媒介にした行為なのだ、という表現のからくりに気づきかけていたようなのだ。異国の機械であるカメラを使つて写真を撮る事と、「異人」——達から撮影や描^{ドローイング}法のノウハウ、適切な画面構成までも教わつてその通りに仕上げようとする事は、実は相互に喩的な関係なのである。常に西洋人のまなざしを通さねばならない。それは例え、日本人が日本人の写真を撮る場合でも同様だ。図2の作品は、表面的には誰にでもわかりやすい機知に富んでいると同時に、自身の技法に對し、すぐれて内部批評性の高い絵画であると言える。

第二章 「博覧会」概念との格闘

これまで述べたように、西洋を知り、また洋風であろうとする事に自己の可能性を見出した創作者達は、幕末から明治初年までの短い期間に、何とか自力で自己の技量を或る水準まで引き上げること成功した。もちろんこの間、例えばイラストレイテッド・ロンドン・ニュースの特派員として来日、安政六年（1859）以降横浜

に定住したチャールズ・ワグマンのような外人画家の存在を忘れるわけにはいかない。しかし、ワグマンから指導を受けるのは、むしろ冬崖や芳柳の弟子や息子の世代である。その世代が洋画の概念を比較的スムーズに了解する事が出来たのも、前代の画家達がいわばありったけの手近な材料をかき集めて、環境条件ゼロ地点からそれ相当のものを創り上げてしまうような無茶をやり遂げていたからである。芳柳達は、日本での新しいタイプの画工の草分けとしての自分を仕上げていったのであった。

ところで実作方面は、ある意味では個人の力技が左右する世界であり、パラダイム転換を觀念的には理解できなくとも、技量を磨く事は出来る。しかし、もつと社会的・実務的なレベルで新概念に遭遇してしまった人々は、どのような努力を余儀なくされたのであろうか。

日本も歴とした一独立国である、と欧米に直接アピールする事になったメルクマールの出来事が二つある。一つは前述した遣米・遣欧使節、もう一つは「万国博覧会」なるイベントへの参加である。

一八六二年、ロンドンでは二度目の万国博覧会が開催され、日本は正式参加ではなかったものの、初めて物産を出品した。この時中心となって活動したのが、イギリス外交官ラザフォード・オールコックであった。『大君の都』の作者であり、浮世絵の蒐集「オールコック・コレクション」にその名を遺す人物である。彼の指導で送られたのは、甲冑刀槍・書画骨董をはじめ、衣類・蓑笠・履物に至るまでの種々雑多な珍物（西洋人にとっての）であった。遣欧使節団の一員・淵辺徳蔵などは、この有様を目のあたりにして「全く骨董店

の如く雑具を集めしなれば見るにたえず」と慨嘆している。^{*4}

この雑多な品目陳列は、不思議なほど『大君の都』におけるオールコックその人の日本に対する目配りに似通っている。オールコック自身は日本にはかなりシンパシーが強く、絵画や細工物の図案の美に關しても確かな鑑賞眼を持っていた。しかし、またそれは現象面に対してのみの觀察力や理解であつて、それを成り立たせている歴史・社会的文脈^{コンテクスト}については、当然ながら把握しきれていない。西欧側も、^{コンテクスト}「日本」という他者に対しては、そこまで浸透的な本質理解はまだ成し得ない。それはいわば「エスニック趣味」であり、さらに言えば、実状はどうあれ、「植民地」へのまなざしであった。

十九世紀における万国博覧会は、すでに単なる勸業見本市ではなく、産業革命以来の各国の進歩・発展の度合をパフォーマンスとして見せる場であった。各国の文化度が展示空間に集約される。だから工業製品や機械だけでなく、美術工芸品等も重要視されたのである。展示を成功させるにはその国なりの明確なコンセプトが必要である。ただ、そのようなコンセプトを実現する術を持たないのが、辺境の植民地であった。出品選択も展示方法も、結局は開催国側に任せるしかない。Expositionという表現行為に対して何の具体的なイメージも持たなかった日本も、それと同等の立場にいたわけである。アピールという点では、この出品が確かに日本趣味^{ジャポニズム}の最初の火つけ役を果たした。貿易面にもプラスに作用した。だが一方、背景の文脈を全く断ち切られてしまった、ごたごたの「モノ」の羅列に対する強烈な異和感は、遣欧使節の印象に強く焼きつけられた。彼らが帰国したすぐ後から、何が「文化」で何が「芸術」なのか、まず

は訳語を模索する所から、西欧パラダイムに対する理解への手探りが開始された。この万博の年も、奇しくも西・横山の渡航と同年である。

次の慶応三年（1867）のパリ万博においては、Japanの展示準備が、〈大君政府〉と〈薩摩大守の政府〉に分離してしまうという紛糾事態をもつて始まったが、これはある意味では、国の独立性のアピールに博覧会ほど効果的なのはないという事が、日本の為政者層にも理解されて来ていた事の証左であろう。但し、出品物の質だけは吟味されるようになったものの、品目の雑多さは前回とそれほど大差はない。

この時はむしろ、後の日本において、芸術・美術等文化面での環境づくりを行うようになる人々が、その能力萌芽のきっかけを得た時と言えるだろう。特に、薩摩が藩を挙げて国禁を破り、密かに英国に送り込んだ十九名の留学青年達の中には、パリに渡つて博覧会への出品等について実際の交渉を担当した者達もあり、後の教育・文化政策に大きな影響を与える事となる。森金之丞・有礼（弘化四・1847）明治二十二（1889）や町田民部・久成（天保九・1838）明治三十（1897）らもその一員である。また、西と津田はオランダ留学からの帰途、ちょうどこの時パリで森らと、十一日間と短いながら親交を結んでいる。万博開催のおりには、佐賀藩から後に日本初の美術団体・龍池会の会頭となった佐野常民（文政五・1823）明治三十五（1902）が、また、幕府使節団随員として田中芳男（天保九・1838）大正五（1916）がそれぞれ渡仏している。ちなみに、この万博には蕃書調所・画学局関係者

の油絵（例えば、宮本元道の「紫式部石山寺籠居図」等）数点も出品された。

もつとも、この博覧会から帰国した彼らが、すぐに文化行政に取り組めたわけではなかった。勤王・佐幕両派に対する各出身藩の去就の如何により、慶応三年から明治二・三年まで、彼らの運命はお流動的であった。一応の安定を見た新政府に召喚されて得た職場も、例えば佐野が兵部省、西が兵部省と学制取調御用掛、森が儀事体裁取調御用掛と学校取調掛兼任などである。芸術分野との直接関係は何もない。絵画・工芸を重要な文化要素として位置づける国々の様子を目のあたりにしてきたはずの彼らではあるが、しかしその経験を、どのように自らの世界観の体系に組み込んでよいのかはまだわからなかったのである。

明治新体制を、既存の〈西欧〉体系の模倣ととらえるならば、この芸術方面に対する認識の「遅れ」は奇妙なものである。何でも西欧諸国のやっている通り、システムを丸ごと真似することも出来たはずである。

だが、実際は、決してそうはならない。人間の社会は、それがいかに日常的かつ実体的なものであれ、全て、一面では観念の産物なのである。他者の在り方を仮に模倣しようとするにしても、それが本当に自らの中で持続的な生能力を発現するためには、対象の枠組みや型^{パター}だけではなく、その内部にある構造生成の理^{ことわり}そのものを得心しなければならぬ。他者と自分とは、積み重ねてきた時間も生きる条件も違う、しかしその異なる条件に対する生命の対応のあり方には底通するものがある。このように、相手の中に己れの似姿を見

出し、觀念体系を組みかえてはじめて、自らの「新しい段階」が始まる。それは完全に他者そのものではないが、他者の存在の作用がなければこの世に生じなかつたものである。

無論、前章で述べたように、具体的な事物に対する強い憧れが、自分の身体に歴史的に具わつてきた生産様式やまなざしを先に変革してしまふ、という事はしばしばある。だが、そうなつた者達自身はそれを新しい觀念体系に組み込むことも、言葉を介して他の人々と共有の識知を広げてゆく事も出来なかつた。

それゆゑ、新しい和製洋画は、言説レベルでは無いに等しいものであつたのである。一方、それまでの歴史的な創作物も、やはり無に等しかつた。美は、日本人にとつて相変わらず感性上の消費物であり、優れたものへの鑑賞力は備えていても、さらにその在り方について反省的に体系づけてみようとする動きは現われてはいなかつた。これでは、幕末から明治三〇四年頃までに、言語を絶する程の夥しい「文化遺産（現在から見ても）が流出したのも道理である。その意味と価値の抛り所であつた旧体制は崩壊し、新しい社会システムと觀念とは未だ形成されていらない、一種の空白期間であつたのだから。

この事態に歯止めをかけようと発言した最初の人物が、当時、大蔵省（文部省の前身）に所属してゐた町田久成と田中芳男である。明治四年四月二十五日、彼らは「集古館」（博物館）建設の献言を、太政官に提出した。

：抑西洋各国ニ於テ集古館ノ設有之候ハ古今時勢ノ沿革ハ勿論

制度文物ヲ考證仕候要務ニ有之テモ必要ノ要件ニ候：
若集古館御建設ノ儀速ニ難被爲行倒儀モ有之候ハバ姑ク府藩縣
へ御布告相成歴世相傳仕居候宝物ハ勿論自餘ノ雜品ニ有之候共
考古ノ徴證ニ可相備器物ハ精々保護相加候様 御沙汰有之

（傍点引用者）

収集し保存して、後世の人間が「制度文物ヲ考證」する助けとする。絵画や工芸品等の創作物が、単に「宝物」としてではなく、読み取られ、再考されるべき価値として認められた、これが最初の発言であつた。

この二人は、各々西欧で様々なミュージアムを見学している。また、博覧会でのパビリオン自体がいわば短期の博物館であり、教育効果的な配慮もなされていた。その点では二人はかなりの確に博覧会の本質を感じてゐたと言える。経歴からすれば欧化啓蒙の先鋭と規定されかねない両者であるが、結果的に日本の文化財の破壊と流出を食い止めたのは彼らであつた。モノにまつわる美と歴史とを重要視する社会を、かつて内在的に理解するきっかけを持ち得た人間達だつたからこそ、ひるがえつて日本の状況を問題意識化する事が出来た。そうしたまなざしや世界観を追体験した事のない者は、この時期、自分達がなにを失いつつあるかも意識化できなかったのである。

その後数年にわたり、日本の古器旧物の保存と、新しい工芸品創作の奨励政策は、町田と田中を中心とした文部省博物館が主導する形となつた。単なる「貿易」という交換関係に限定された（商品）

価値とは違う、一国を代表するアイデアルな美の表現分野については、まだ関心を持つ者が少なかった事もその理由であろう。しかしさらに言えば、彼らだからこそ、このような事業を国家政策化し得た。前政権の時代に、博覧会参加で貿易拡張の手応えを知り、しかも、実は、西欧のように確たる文化的コンセプトを持って取り組んでこそ、貿易力をつけるのみならず、独立国のプライドを世界に知らしめる事が出来るのだ、と悟った。この彼らの認識が、初めて、文化政策の、国政に対するアクセスを可能にしたのである。折しも、フランツ・ヨーゼフ一世治世二十五周年記念行事としてのウィーン万博（明治六・一八七三）参加要請が届いていた。文部省側からの主張もあいまって、ついにこの時、万博に向けた本格的プロジェクトが発足した。大隈重信が総裁、佐野常民が副総裁の任にあたった。

国内での準備と啓蒙活動が進められた。明治五年一月、全国に奥国（オーストリア）博覧会出品心得が頒布された。この頃から、例えば新工芸運動は、前年から独自に京都で始まっていた「京都博覧会」等の動きとも呼応し合いながら、さらに広がりを見せ始めた。

また同年、文部省博物館主催の博覧会に、『興地誌略』の著者・内田正雄（天保九・一八三九^{*10}明治九・一八七六）がヨーロッパよりもたらしめた本物の油絵十数枚が陳列され、訪れた人々の話題を呼んだ。彼もかつて幕府派遣留学生として、西らとオランダに渡航した一人だったのである。同時に、冬崖の教え子・高橋由一も油絵作品を二点、ここに出品している。西欧と接近遭遇した第一世代の影響が、ここへきて大きく社会の観念の枠組みを変えつつあるのがわかる。

そしてこの年、公文書に初めて「美術」の文字が登場する。奥国

博覧会への出品勸誘書に添付した出品規定「ウィーン府二於テ一千八百七十三年博覧会ヲ催ス次第」（富田淳久訳）の中に、

美術^{西洋ニテ音楽画学、像ヲ作ノ博覧場ヲ工作ノ為ニ用フルル術詩学ヲ美術トイフ}

という箇所が存在するのである。^{*11}

ところが、奇妙な事には、出品勸誘に関する文部省布達、つまり日本人の手によって草された文章の中には、この「美術」という語は一言も見られない。「…因テ古代器物天造ノ奇品漢洋舶載新造創製ヲ論」じない、あらゆる種類の「珍品奇物」という表現がなされているのみである。あるいは、「美術」という語はまだ一般に馴染みがないはずだとして使用をひかえたのか。しかしその「美術」品にあたるはずの訳語のこなれの悪さから推すに、文部省布達の書き手の方は、まだ概念語としての「美術」という語彙を用い慣れず、概念内容をも上手く表現しかねていると見てよい。無論、町田や田中、佐野も目を通したであろう布達の文章において、である。

このようなズレが、なぜ同時期の文書の中に起こってしまうのか。一説には、「美術」という語は、「実ニ明治四年ノアイトノ文字ヲ直訳新定シタル二瓶リ」（『龍池會報告』明治十八年九月三日・塩田真^{*12}）というのが起源であるという。だとしても、それが本当に日本人の観念の中で熟した成語となるためには、なお数年のインテリゲンチヤを必要としている。それは、なぜなのか。明治八年、日本側の博覧会顧問として活躍したドイツ人化学者・ワグネルの記したウィーン博覧会報告書の訳文には、「芸術」^{（芸術者）}「美工美術」等の訳語（浅

見忠雄訳が、一度ならず現われて来るのである。この報告書の「原語はわからない」（『明治文化史』上野直昭編）とあるが、訳語にバラエティが出て来、使いこなされているさまが窺える。明治五年から八年、この中二年の間に何が進行していたのか。

実はこの時、実際面での動きとは別に、西欧の観念体系の獲得に向けての努力も伏線的に行われていた。それは一見、現実とは切り離された机上の論理展開のようでもある。しかし、具体的な創作物と社会システムと、それに対応した観念のパラダイム、この三者が出会わなければ、たとえ現実・実体と言えども、そこに本当に存在する事にはならないのである。

第三章 西周と「心理学」

慶応元年（1865）に帰国して以来、西周（文政十二・1829）明治三十・1897）は西欧の哲学体系を整理・把握する事に力を注いでいた。西洋と接触する以前、若年にして徂徠学に傾倒した彼は、元来、思想の全体性と構造について興味を抱きやすい性向であった。洋学を志した後も、著書調所にすら関係資料がほとんど無いにも関わらず、一早く彼の関心は「ヒロソヒ」へと向かっていた。渡航する直前の、友人・松岡隣への手紙に「只ヒロソヒ之學ニ而、性命之理を説くは程朱（引用者注・朱子）ニも軼き、公順自然之道に本き、經濟之大本を建たるは、所謂王政にも勝り」というくだりが見える。^{*13} また、オランダ到着後にシモン・フィッセルリグ教

授にあてた書簡にも「Philosophieについて学びたい、それがわが国の文化の向上に寄与する事になるだろうから、と特に依頼している部分がある」。^{*14}

一方でこの時の西には、国際法を理解し、内政改善に必要な西欧の法・経済・政治学を学びとるという急務の使命があった。だがそれには、西欧人が何を正、何を邪とし、また何を価値と考えるのかという発想のベアシックをまず知らなければならぬ。かくして、コントやミルの実証主義を吸収しながらも、但君はカント派の哲学を喜び、余はコムトの實學を好み」と津田真道に回想されているように、西は常に、より観念性の高い思想を理解・把握しようと試み続けるのである。

西の、日本における西洋哲学方面での最初の業績は、『百一新論』である。慶応二、三年頃（1866〜67）京都で開いた私塾での講義と平行して執筆されたと見られるもので、明治七年に刊行されている。〈物理〉（自然科学）と〈心理〉（人文科学）全てにわたる〈百教〉を統一的に体系化しようとしたものであり、その中に初めて〈美学〉に関する学・Aestheticsへの言及が見られる。

：又人獸ノ部ニテハアントロポロジー、譯シテ人性學ト云ヒ、先ヅ比較ノ解剖術ヨリ生理學、性理學、人種學、神理學、善美學、又歴史等ヲ總ベ論ズル學術ヲ取別ケ物理ノ参考ニ備ヘネバナラヌイデゴザル、
（傍線引用者）

但し、当てられた訳語は当時から「學」であったかどうか。とい

うのも、もう一つの統一科学講義録『百學連環』（永見裕筆録本）では、同じ語が「佳趣論」と訳されているからである。こちらは明治三年頃、西が東京で新たに開いた「育英舎」における講義においてである。

ヒロソヒーなるものは區別して六種となす。第一Logic 第二

Psychology 第三Ontology 第四Ethics 第五Political Phi-

losophy 第六Aesthetics等なり。

性理學 理體學 名教學 政治學
Lawとも言う。 第六Aesthetics等なり。

（傍線引用者）

Aestheticsだけが「學」とはなっていない。これはある意味で、発想の基盤を儒学に持つ者にとっては仕方のない事である。Logic（論理学）Ethics（倫理学）等は当然儒学体系の中にあり、そこから相当する訳語を選択すればよかった。Psychology（現在で言う心理学）Ontology（存在論）Political Philosophy（政治哲学）等も、確かに西欧哲学的なニュアンスでは目新らしかったであろう。それでも、儒学においても人性と人間存在、また治世との関係についての思弁は古くから積み重ねられてきた。ただ、Aestheticsに対応する学問領域だけが無い。強いて挙げれば「詩書禮樂」であろうが、しかしそれはあくまで為政者の徳を函養するための教養として考えられてきた。普遍的に、人間にとって美とは何かを考察した歴史はなかった。この点、例えば、西の思想のバックグラウンドが国学ないしは仏教でも、ほぼ同じ事だったであろう。

それは各論の説明分量にも如実に反映している。『西周全集』（宗高書房）を参考に、哲学六分野各項目の行数を比較してみると、致知學三十四・性理學五十六・理體學三十七・名教學六十二・政治學七十六行に対し、佳趣論十八行は明らかに短い。無論筆記者の問題も介在するが、西自身の遺した「百學連環覺書」を見ても、ここはきわめて簡単なメモしか残されていない。講義の絶対量が少なかったと見て間違いない。

第六 Aesthetics 此佳趣論は太古希臘の時代よりありしもの

性理學 實に學問となりしは近來のことなり。（中略）

此學ある所以とするはknow, act, feel, intellect, will,

sensibility, true, good, beauty, Logic, Ethics, Aestheticsの順

序あり。

凡そ知は智より知り、行は意より行い、思は感より思ふものにて、此六つを性理にて分ち、眞、善、美の三つを以て哲學の目的とす。知は眞なるを要し、行は善を要し、思は美を要するものにて、知を眞ならしむるものは知致學にあり、行を善になすものは名教にあり、思を美にするものは佳趣論にあるなり。

美とは外形に具足して缺くところなきをいふなり。（中略）總て趣きたるものは、そろふところにそろはさるところあり、そろはさるところにそろふものを以て味ひありとす。是すなほ佳趣論の重むし基となすところなり。（後略）

（『百學連環』）

ちなみにこの『百學連環』には、mechanical art＝〈技術〉と対比させた意味でのliberal art＝〈藝術〉という訳語が初めて見える。「藝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」と説明がなされている。ここはAestheticsを論ずる箇所とは離れており、意味あいの異なるliberal art（教養的学芸）であるから、現在の〈芸術〉よりは精神活動として幅広い。それでも、芸術者が技能者と同意で、むしろ武芸者等を指すことの多かった江戸時代までのカテゴリーからすれば、これは大きな転換である。

しかし、明治三十四年の時点では、西に成し得たことはここまでであった。〈佳趣論〉解説の用語や、「そろふところにそろはさるところ云々」(Theory of Unity in Variety)の説明の仕方から見て、西はこの時すでに、後述する哲学概説書Mental Philosophy including the Intellect, Sensibilities, and Will—Joseph Haven, 1857の一八六九年版を入手していたはずである。だが、美と芸術について一応概念と訳語は出揃っても、それが具体的な観念として動き始めるには、まだイメージが乏しい。当時はまだ日本国（これもある意味では観念の産物だが）そのものが、廃藩置県になるかならぬかの過渡状況である。観念体系よりまず社会体系を具象化するために、西も兵部省その他の仕事のほうが急務であった。

ただ、私塾での講義とはいえ、後に各分野で先駆者として活動する青年達に、新しい知の世界構造を垣間見せたという点では、貴重な第一歩であったと言える。それに、この時期は未

知なるものへの命名期¹⁶にあたり、先に述べた〈明治四年・アート＝美術直訳新定説〉もこれに呼応するものである。〈藝術〉という語の当て方から見て、西の概念語がなんらかの影響を与えた可能性も大きい。また、このような時代状況を考えると、四年の段階での町田・田中の集古館建設献言がいかにセンシティブな危機意識であったかがわかる。

ともあれ、西の、芸術分野に対するアプローチは一旦とぎれたかに見える。彼が取調掛として関わった〈学制〉は明治五年の頒布である。そこには一応教科として、図画、唱歌（小学）、奏楽（中学）等が加えられている。しかし、唱歌・奏楽の項目には「当分（之ヲ）欠ク」の一行が付されていた。図画も、本来の意味で教えられるのはもと著書調所の画学局に所属していた者達くらいで、教授者の絶対数が足りない。当初は実質の無い教科と言っても過言ではなかった。ある意味で非常に象徴的な状況である。

しかしその後、推定では明治六、七年頃より、再び西は西洋哲学の世界観の全的把握を求め、Mental Philosophyの全訳に着手する。その成果は、まず明治八年から九年にかけて和装版『心理學』として刊行され、さらに明治十一・十二年、洋装版の上下冊刊行をもって完成を見た。理性・感性・悟性・主観・客観等、今に伝わる哲学概念語のほとんどが、この書の翻訳の為に案出されている。ここにおいて佳趣論は、〈美妙の學〉として明確に学問体系の中に位置づけられ、その全貌をあらわす。

一方では陸軍省の課長に就任して相変わらず多忙な日々を送っていた西が、なぜそのかたわら、四百字詰原稿用紙に換算して一千枚にも及ぶ哲学入門書の完訳などを試みたのか。個人的な動機は様々であろうが、外からの大きな作用因として、森有礼の帰国と明六社の創設が挙げられる。

明治三年から外交官として渡米していた森は、日本に、学派を超えて自由に交流し合う学術研究の場、Societyを興す夢を抱いて、明治六年七月に帰国した。

この時代のこの時期から世に強く影響を及ぼす人物群の中で、森有礼は代表者の一人であり、また魁である。これまで西欧との交流に自らの未来を見出した側の人々には、例えば川上冬崖のように、ずっと日本に身を置いて、思念の触手のみを西欧に伸ばしていた者が多かった。また、留学したとしても、西にしる町田にしる、二十代後半から三十代の時の体験である。自己の基盤は日本の伝統的な学問体系の中で築き上げられており、西洋との対峙は、むしろ彼我の距離感を探りて測る事から始められた。

だが森は、十代にしていきなり薩摩の密航留学生に拔擢された。十七・八歳で、思想体系どころか、全く異質な社会のただなかにほうり込まれ、人生を決する思想ともそこで出会ってしまふ。その点で森には、西欧思想と自己との遠近感はほとんど無い。

但し、彼は単に西洋の近代に心酔した欧化主義者ではなかった。彼の、西洋の現実を対象化する能力は、西洋の中自体で培

われたのである。三年間の留学中の精神体験は、産業革命以降百年余の社会史を凝縮して生き切ってしまったようなものであった。最初は近代的な社会制度に驚嘆するものの、やがて文明先進国の政治的・精神的退廃に気づかされ、米国の議会制民主主義が孕む「自由の誤用」の問題にも幻滅を覚える。そこから文明社会に対する批判視点を探り、さらにその超克を求めて、米国の「接神社会主義者」T・L・ハリスの共同体「新生社」(Brotherhood of the New Life)に身を寄せるのである。

一見豊かな理想郷に見える英・米の社会の中に、国力は強大化するであろうものの個人レベルでは人倫が墮落してゆく新・日本の先行きを、森は見てとっていた。ある意味で彼は、未来から、再び生き直すために戻ってきた男であった。同時代の西欧を理想化するのではなく、西欧の問題意識を我が問題意識とし、そこから、全く新たな理想を具現する事が可能な対象として「日本」をとらえたのであった。この時、一人の青年によって「日本」をとりえたのであった。この時、一度彼の内面に沈潜した後、その自発的な実現への望みを介して、再び・新たに・生産されようとしたのであった。

そしてその意味で言えば、この前後は、西欧の裡に見出された理想を我がものとして自己生産する動きが、一斉に芽吹いた時期であった。美術関係では、横山松三郎の横山塾、高橋由一（天繪学舎）、翌七年には日本初の画学留学生（明治二・七年、イギリス）国沢新九郎の彰技堂と、後世に多大な影響を及ぼす洋画専門の塾が相次いで開設されている。塾の建物の一部を開

放しての油絵・洋画の無料展覧会なども、この頃から行われるようになった。デッサンに欠かせない鉛筆も、明治六年、ウィーン万博に伝習生として赴いた藤山種広がドイツにて技術を習得、これが後の日本での製造販売につながった。五姓田芳柳とその門人が浅草の奥山に移り住み、油絵興業の準備を始めたのもこの年の十二月のことである。ちなみに音楽方面でも、明治七年、宮内省楽部の雅楽人達が、漸く念願の洋楽伝習を正式に許可された。

もはや一握りの「変わり者」が、時代の遊撃手的な働きをする時は過ぎた。西欧的なものは単なるストレンジャーでもノイズでもない。それらはすでに現実界の一部として溶け込み、新たな世界性を構築し始めている。今一度、否、今こそ、その状況に対応し得る観念体系の提示が求められている。

〈明治六社〉とは、いわばそのような時代の段階を端的にうつすひな型であり、同時に、新しい日本社会のあり方―学術・言論・思想交流等の―を探る場であった。ここで自分達がなし得た事は、自分達を産んだ日本そのものの可能性である。彼らの活動の根底にはそのような自負があった。その自負と、時代のエネルギーベクトルの双方が、西周の、世界性把握への「使命感」を発動させる引金になった事は疑い得ない。

『心理學』においては、『百學連環』ではただのコトバに過ぎなかった術語が、認識哲学の中で生きた概念として展開されている。智・意・感・真・善・美、わけても

〈善〉と〈美〉は、本質的に底通するものとして重要視されている。

There are certain objects in nature and art, which, so soon as perceived, strike us as beautiful. There are certain traits of character and courses of conduct, which, so soon as observed, strike us as morally right and wrong. The ideas of the beautiful and the right are thus awakened in the mind on the perception of the corresponding objects.

(Mental Philosophy)

今一定ノ物體アリ、或ハ、天工ニ屬スルモ、或ハ人作ニ屬スルモ、一タヒ之ヲ知覺スル時ハ、吾人直チニ、其美妙タルニ感シ、又一定ノ品性履行アリ、一タヒ之ヲ觀察スル時ハ、吾人直チニ、其德義上ニ於テ、正タリ邪タルヲ覺ユ、此ノ如クニシテ美妙ト正直トノ兩觀念ハ、外界ノ相通スル物ヲ、知覺スル時ニ、斯クニ提起セラル、ナリ
(『心理學』)

美醜に対する感受性は、善なる行いを美とし、悪しき行いを醜事として憎む正邪への判断力に通じ、しかもそれは人類普遍の感性であるはずだと言う。原著者ヘヴンは、この点では当時欧米思想界を席卷し始めたドイツ観念論の影響を強く受けている。

ここで述べられている〈美妙〉は、現在美について考えられているような感覚的・官能的快ではない。この時代に、西欧哲学パラダ

イムにのっとり「芸術」や「美」を論ずる人々には、芸術とは精神の最高の要求を表明する一形式（ヘーゲル『美学』）だといふ共通理解がある。それは、人間精神を至高とする価値観から生まれたものである。

神の御手により創られた自然より、それを対象化する人間精神の方に、より純粋な神の力の発露を見る。これが、直接自然物に頼らずとも、物質を「純粹」な形に抽出・精錬し、さらにそこから理想的な薬品・機器を作り出せるようになった産業革命以降の西欧人の自信の反映である事は言を待たない。精神のみが理想を描き、求める事ができる。それゆえに、そこから生み出された法律・制度も、テクノロジ―も、そして芸術も等しく価値があり、相互に発展を扶けるのである。

このような価値観を把握する事によって、ようやく翻訳の対象＝他者が、同じ生命を持つものとして見えてくる。「美妙」も、自らの体系の中にも見出し得る一つの可能態として、内在的に理解できる。それに、日本でも江戸期の末には、技術の発達から、生産等の人間によるコントロール力に自信をつけ始めていた。我方にも有り得べき未来の発展像の一つとして、西欧の観念体系が魅力的に映ったのも当然である。

しかし、だからこそある意味では無意識の裡に、日本は、西欧が「野蛮」に対して抱く畏れをも共有してしまったとも言えよう。「野蛮」は、単にわけのわからない、劣った他者ではない。仮に表層ではそう意識していても、実はそれは、いつ後戻りするかわからない、ついこの間までの自分の姿であった。特にフランス以北のヨーロッパ

人々には、ローマ帝国時代に自分達が「野蛮人」と呼ばれてきた事への潜在的コンプレックスがある。大航海時代、そしてダーウィン以降、それはさらに現実的なものとなって西欧人の思考を脅かし続けた。彼らはぜひとも、観念の上でそれを克服する必要があった。

今ソレ、兒童、若クハ夷狄ノ人 (A child or a savage) 雅趣ニ乏シト謂フヘシ、然レ其天然、若クハ藝術ノ美妙ヲ、觀ルニ及ヒテハ、之カ爲ニ、攪動セラル、ノ深キコト、教育アル人ニ、於ルカ如シ、加旃、其情、或ハ之ニ過ルコトアリ、故ニ、教育アル人ノ、全然視テ以テ、平常ナリトスル物ト雖モ、兒童、若クハ、夷狄ノ人ニ在テ、大ニ娛樂ヲ盡シ、驚歎シテ、之ヲ觀ル、是情ヲ生スルノ性ハ、雅趣ノ高キヲ、示スニハ非ス (So far from indicating a high degree of taste)、此ノ如キ事例ニテハ、雅趣ノ乏キヲ、確示スヘキナリ、此等ノ人ハ、教育雅正ナル人ノ、卑視スル物ヲ好ムコトアリ、是攪動ヲ受ルノ勢力ハ、唯感性ニシテ、感性ハ、雅趣ニハ非ス (sensibility is not taste)、唯兩者密ニ相關スルノミ (『心理學』)

(カッコ内はMental Philosophy中の英文を引用者が補足したもの・傍線も引用者)

「雅趣」は、「培養 (cultivate)」されなければならない。単に生まれつき具わった「感性」で直接的快を感じるだけでは、個人的欲求を満たしたと言うに過ぎない。それでは、子供か、「夷狄の人」と同じである。

言うなれば、〈美妙〉や〈藝術〉とは、きわめて社会性の強い概念であり、またそれ自身が各人の社会性を高める契機でもあった。それを離れて美の問題は無い。

この『社会性』へリンクする部分が明確に示されていたからこそ、日本の社会をどうしてゆくかという課題意識を持った西には、〈美妙〉の重要性が痛感できたのだと言える。彼は、後に明治天皇に対する御前講義『美妙學説』（推定・明治十年頃^{*18}）において、このような思想に基き、〈美妙〉を意義づけている。また、この書を読んだ他の人々が、〈美妙〉という未知の概念に大切な価値を見出すとしたら、この箇所が一番であつたらう。

それでは、日本人は〈夷狄〉ではないのか？

その事が当時の日本人にどう意識されていたかは微妙な問題である。ついこの間までは自分達が絶対軸であり、外国人が〈夷狄〉だったのである。一般的には、早くその事実を忘れない、そして先進国である西欧に自己同定し、対等になることで早くプライドを回復したい、という想いが共通してあったのは確かであろう。

しかし一方、ずっと西欧との接触の最前線にいた者達は、誰でもかつて一度は、東の果ての〈夷狄〉の人として欧米人の好奇の目にさらされたのである。だが彼らの多くは、相手側が予想した以上の能力を見せ、成果を達成した。無論、西欧の、非西欧圏に対する偏見は根強い。しかし少なくとも彼らは、互いに真剣に接触・交流した相手には、自分（達）が相手側に比肩し得る生命と精神とを有する存在として認めさせたのである。互いの歴史が交錯し得るものとしてとらえられた時、その人にとって対象は決して〈夷狄〉ではな

い。その意味では、西もまた、かつて津田と共に、師・フィツセリ
ングより、祖国においては有為の士となり、活躍の分野においては
尊敬の的とならんことを」と、新生日本の創造への希望を託された
という記憶を持っていた。

だから彼らにとつて、脱・夷狄^{オウダイ}は日本そのものの誇りをかけた目
標であり、〈啓蒙〉とは、同じ歴史を背負う人々の潜在力への信頼の
表現であつた。そして、その潜在力をさらに開発する作用因の大事
な一つが〈美妙〉であるという。その事が見出されてはじめて、日
本においても〈美〉の問題が、社会化された普遍的なテーマとして
肯^{うけ}われたのである。

その上なお、『心理學』にあらわれている〈美妙〉の思想には、い
まだ人々の中に色濃く残る前時代的倫理と共鳴する部分があつた。

然ラハ則チ、利用 (util) タル者ハ、美妙タリヤト、(中略)
利用ナル者ハ、我、其我ニ利益タルカ爲ニ、之ヲ愛シ、美妙ナ
ル者ハ、我、其物自己 (for its own sake) ヲ愛ス、故ニ、其
一ハ、純然タル私シニ出テ、他ノ一ハ、純乎タル無欲ノ愛ナ
リトシ、其情タル高雅ナリ (the other a purely disinterested
love, a noble, elevated emotion) 故ニ、二ツノ者、天地懸隔
セリ、
(同前、傍線引用者)

真に〈美妙〉に感ずる心とは、純粹にそのもの自身を愛する無私
の心である。言い換えれば、〈美妙〉から触発される崇高さとは、無
欲である事の高雅さでもある。一般に、明治以降は功利主義の時代

のように語られるが、理念上は、合理主義により獲得した富を正しく享受し得るのは、功利の念を去る事の出来る、高雅な精神の持ち主のみである。それが、いわば真の文明人である。

そしてまた無私・寡欲は、江戸時代までの武士が中心化された社会で、人々が創り上げた理想像の中でも、最高の徳であった。それは常に命を捨て得る事を前提とした戦闘者の倫理であるが、物語・劇を見る限り、庶民すらもその理想像を多分に共有している。このような觀念上の遺産は、時代の趨勢が功利性と個人の資本への欲求を中心化する方向に変わっても、なおどこかで表現される事を求める。

《美妙》の思想は、そのエネルギーが姿を変えながらも生き続けられるフィールドであった。逆に言えば《純乎ナル無欲》を人間の行動原理の一つとして認め得る人には、善と底通し、思を美にする《美妙》なるものの存在が了解できたと言えよう。新時代の中ではややもすると疎外されかねない倫理と情念が、その身の置き所を得た時に、日本の精神史にとって西洋哲学は「我が思想」として立ち現われる事となったのである。

事実、『心理學』の翻訳が誕生した明治八年以降、いわゆる「文化的」な公共の企画が次々と具体化され始める。伊沢修二は政府の命を受けて教育学と音楽を学びに渡米し（八年）、多分に工業デザインを目的とはしているが、工部美術学校も創設される（九年）。同年、軍楽隊は日本初の洋楽演奏会を開催する。同じ頃に第一回内国勸業博覧会（十年）の準備も進められ、各造型分野の新表現への気運を促した。

『心理學』翻訳の意義は、単に世界にことばを与えただけではない。未知なる方向へ進もうとする者が、自分とは何か、為っている事の意義は何なのかを問い返す時、その抛り所となる体系を指し示した事である。ここに於いて、《藝術》や《美術》は安定した訳語となり、これまでの「觀念なき努力」とリンクして、双方向的に理想形を喚起し合う事も可能となった。芸術の前史は終わり、歴史時代が始まったのである。

終章 見失われた前史

このように、明治六〇八年以降、実体（作品）とシステム（展覧会等）は《美妙》という觀念に出会って自らを指すべき名と方向性を見出し、フルに活動し得る動機を得た。ここからが《藝術》の黎明期と言える。しかし、その時期は意外なほど短かった。と言うより、人々の記憶の中に生きる場を与えられていないのである。

それは一つには、彼らが明治の《体制》を築き上げた側の人間とされていることにもよる。西周・森有礼の政府における立場は言うまでもない。佐野常民・田中芳男・町田久成も、博物館構想や文化政策振興の立場でそれぞれに業績を遺している。

五姓田芳柳は明治六年、宮内省に召し出され、明治天皇の肖像の謹写を命ぜられる。もつとも直接スケッチする事は叶わず、写真の拝写ではあったが。西洋の家系伝説のアングルを通して人物像を描き続けていた彼には、日本国家の家系伝説のシンボルとも言うべき人物の肖像を最初に描く役割が与えられたのである。また明治十四

年には、西南戦争における洋式外科手術の様子を自らの取材をもとに描いた『西南役大阪陸軍病院施術図』を、第二回内国勸業博覧会に出品している。一方川上冬崖は、明治四年『西画指南』を纂訳したが、この書は明治前半期の図画教育に多大な影響を与えている。

この二人の直接の教え子世代である五姓田義松・高橋由一もそれぞれ皇族の〈御真影〉の拝写を行っている。同時に勸業博覧会への出品・審査、画塾や美術会の創設など、明治初期の「美術界」をリードする力を発揮した。付言すれば、後にはむしろ写真家として名を遺した横山松三郎は、高橋由一と親交を結んでいた。互いの技法と「真を写す」事に対する姿勢への影響関係が窺え、興味深い。

どんなに、世に理解の素地が準備され始めたとはいえ、やはり彼らはまぎれもなく少数派であった。受容の準備そのものも、まず自分が動かねばどうしようもなかった。だがそれが、結局は自分達を周囲から異化させる作用を引き起こしてしまう。例えば明六社が、どんなに過去の藩閥・学閥から解放されたりベラルな知的交流を目指そうとも、そう主張する彼ら自体が、外から見れば特異な欧化集団と映ったように、である。彼らの理念が広く世人に膾炙するためには、どうしても一度は、その否定的契機を通過する事をまぬかれない。

しかし、否定するならば、その者達が何を理想とし、何を世に問いかけたかを知り、それに応えなければならぬ。そうしなければ、一度〈他者〉の側に追いやった思念の力は、再びこちらの側で生きる事はない。

抑モ美術ノ人文ヲ盛ニシテ人間ノ世界ヲ高上ナル域ニ進メルハ固ヨリ言ヲ待タサル所ニシテ世ノ裁制輔相ニ任スル者ハ固ヨリ忽略ス可ラサルノ事タリ
(「美妙學說」)

美術ハ：国家ノ品位ヲ高ムルノミナラズ 工業ト密着シテ之レヲ助ケ 国家ノ富源ヲ開クニ欠ク可カラザル要素ナリ
(佐野常民「佐野伯演説集」^{※20})

これらの発言を、殖産興業イデオロギーと結びついた進歩主義と批判するのは簡単である。しかし、先にも述べたように、この時点での芸術理念で言えば、〈美妙〉に感応する精神は無欲でも、一国を構成する人間達とその精神に目覚めてゆく事は、当然、社会的に意義のある(役立つ)事なのである。彼らにとって、「社会から疎外された私的^{パーソナル}な美の観念」など、無意味な言辭に過ぎない。

それに、〈芸術〉〈美術〉等の観念に、広く国中の人々がアクセス出来るようにするためには、そもそも歴史的に前例が無いのだから、まず関連施設の設立、社会事業の中で位置づけ等が急務である。それにはまず、国権の中枢にいる者達を教育しなくてはならない。その意味では、天皇も政府高官も全て、近代国家の政権を荷い得る者となるべく啓蒙^{モウ}される必要があった。「美妙學說」の、「百學連環」等との語り・姿勢における不思議な等質性も、実はそこに由来する。心が新しい認識に開かれてゆかねばならないのは、庶民や、新時代の青年達に限らない。これから自分達が生きてゆく「かたち」を探り、そして実現するために、修羅場をぐぐり抜けてきた人々が、そ

の構築にダイレクトに関わる時代があった。筆一本で生きてきた「絵描き」が描いた国の首長の肖像画は、その時の記念である。

繰り返しになるが、過激な変化の過程に荷担した者は、その後否定されざるを得ない。

『美術真説』を最大のメルクマールとした日本「美術」の見直し運動は、一転して多くの洋画青年達の将来への見通しを奪った。西周の教育構想を受け継いで、音楽学校と美術学校とを実現した森有礼は、神道主義者によつて暗殺された。町田久成は突然博物館を解雇せられ、余生を僧侶として送っている。その他のこの時代の精神的遺産も、単なる写真、単なる啓蒙主義と「単なる」付きで後世から処理される傾向にあった。そして現在、「近代」が見直され、超えられようとしている時、彼らは「近代の過誤」の出発点にいる。

もし幕末のあの時期、西欧なるものの中に何かを見出して遮二無二駆け出した事自体が過誤と言うのなら、それはもはや議論の余地がない。だが、彼らをそのようにたやすく規定し得る側の後世は、例えば芸術を、人間の観念体系のどこに位置づけるかについて真剣に考えた事があるのだろうか。次第に政治や社会との関わりを離れ、むしろその気配をまるで感じさせないものの方が、無垢な芸術として評価されるようになったという推移はわかる。だが現在はそういう芸術の、社会に対するアンチテーゼ性そのものが、心の避難所・^{ザンクトアリ}聖域としてしか機能していないように思われる。無論、そのようなフィールドも精神領域には必要である。だが、その聖域性を無批判の前提とし、それ以外の意義や価値を志向した芸術作品や事業・イベントを、全てどこか不純な、打算を含んだものとしてしか評価

しないとすれば、それは知らず知らずのうちに、「我ら」以外の在り方を排除しているのである。本質に対する批判のまなざしをあらかじめカットしてしまっているような地平に存在する「芸術」とは一体何であろうか。

常に時は移り、普遍的な絶対真は存在しない。だが人の歴史は、各々の瞬間における真実の具現に賭けてきた。その意味で、真・善・美のドイツ観念論も重要な認識であった。そして、その「美妙」観を実現化するのには、やはり究極的には、対象の「真」と、またそれを写す力に対する畏敬「写真術ハ造物者乃畫に志て光輝ハ其筆なり」(番書調所教員寺島宗則、一八六二年渡欧中の揮毫^{*21})に表われている率直な感慨ではないだろうか。その認識を基底に置きながら、「表現」の力をもつて人が対象へと交渉的に向き合った時、そこに「単なる写真」はあり得ない。

所詮、歴史に選択肢は無く、起こった事しか可能ではなかったのであろう。だが、仮定の上では、日本の中で、少なくともあと十二十年間ほどは最初に見出した「芸術」パラダイムのまま、それぞれが模索を続けていったらどうだったであろうかという問いは可能であり、また必要でもある。おそらくは、存在の真実の相とは何かという問題につきあたり、そこから「美妙」の指し示す内容を自力で深め、広げて行ったのではなからうか。図4(40P参照)の、明治八年にすでに従来の肖像画の枠から逸脱しようとしている、五姓田義松「老母像」における描写力のポテンシャルは、そのような、あり得たかも知れない過去を幻視させてくれる。

「西洋の開化は内発的であつて、日本の現代の開化は外発的であ

る。…今迄内発的に展開して来たのが、急に自己本位の能力を失って外から無理押しに押されて否応なしに其云ふ通りにしなければ立ち行かないという有様になったのであります。」(夏目漱石「現代日本の開化」明治四十四年)のような「開化」認識があり、と同時に、その言葉をさらに単純に二項対立化して肯^{うが}つて来た日本の知の歴史がある。この、「内発的開化」を本来あるべき、だが日本の「近代」が持ち得なかった開化像だとする前提が、幕末から明治初期の十数年間を薄闇の中に押しやってきた。だが、見えないものは「無」でもなければ、見るに値しなかったものでもない。存在を見えなくさせているものは唯一つ、自らの観念体系の不検証のみである。

時代の暗がりに目を凝らして、すでにかつての日本に対する西欧よりも他者化され、無みされてきた自分達自身の過去を、同等の生命を持った、対話可能な対象として見出し直す事。それは、かつて生きた人々の再評価と鎮魂としてだけ意味のある事ではない。そのような心的過程を通る事によってのみ、「過誤の歴史を生きた」近代人としての我々の自卑は和され、バラバラの無意味な末期的現象と見える現在の「芸術」も、全く新たな連関性と価値とをもって立ち現われるのではないかと思われる。

《注》

- ※1 日本近代美術発達史「明治篇」浦崎永錫 (東京美術 昭和四十九年) 27 p
- ※2 明治四年刊本(亀井家蔵)を参照
- ※3 平凡社世界大百科事典5(1968年 第11刷) 176 p

- ※4 大君の使節―幕末日本人の西欧体験― 芳賀徹 (中公新書 昭和四十三年) 142 p
- ※5 日本美術の流出 瀬木慎一 (巖々堂出版 1985年) 67 p
- ※6 『海を越えた日本人名事典』富田仁編(日外アソシエーツ 1985年) に拠る。
- 文政五年は1822年だが、陰暦のため、年末は西暦の翌年にかかる。佐野常民は十二月生まれ。
- ※7 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) 25 p
- ※8 もっとも、大学本校は明治三年七月に閉鎖されていた。町田・田中の所属していた大学南校は、厳密に言えば開成学校(↓東京大学)の前身であるが、この当時は行政的役割も果たしていた。
- ※9 博物館学序論 加藤有次(雄山閣出版 昭和五十二年) 30 p
- ※10 ※6に同じ。内田正雄は天保九年十一月生まれ。
- ※11 明治文化史 8美術 上野直昭編 (原書房 昭和五十六年) 19 p
- ※12 明治文化史 (前掲書) 20 p
- ※13 西周全集 第一巻 大久保利謙編 (宗高書房 昭和四十九年) 8 p
- ※14 幕末オランダ留学生の研究 宮永孝 (日本経済評論社 1990年) 407、408 p

※15 西周傳 森鷗外 明治三十年版序文（西周と欧米思想と

の出会い 小泉仰 三嶺書房 1989年 163p）

※16 近代日本美術教育の研究（前掲書） 9p

※17 西周と欧米思想との出会い（前掲書） 147～148p

※18 西周全集 第一巻（前掲書） 663～667p

※19 日本近代美術発達史（前掲書） 28～29p

なお、『日本の美術』第三四九号（山梨絵美子執筆・編集 至文堂 1995年6月）24Pには、『明治七年』との記述あり。

※20 『万国博と明治工芸の文化史』 池上忠治（別冊太陽・明治

の装飾工芸 平凡社 1990年） 120p

※21 大君の使節（前掲書） 96p

《参考文献》

・天皇の肖像 多木浩二（岩波新書 1988年） 1994年第11刷

・眼の神殿―「美術」受容史ノート― 北澤憲昭（美術出版社 1989年）

・美術という見世物―油絵茶屋の時代― 木下直之（平凡社 1993年）

《図版について》

図1、2、4…『明治の洋画―記録から藝術へ―』（北海道立近代美術館 1993年）より引用
図3…『輿地誌畧』第四巻・二篇一（明治四年刊 亀井家蔵）より引用

（かめい しの・北大大学院博士課程）



図1 五姓田芳柳 西洋老婦人像 製作年未詳
水彩・絹 神奈川県立博物館蔵



図2 横山松三郎 丁髷の男と外国人 製作年未詳
写真・油彩・コラージュ 個人蔵



図3 『輿地誌畧』 第四卷(二篇一) 第十一葉
版本 亀井家蔵



図4 五姓田義松 老母像 1875(明治8)年
油彩・紙 神奈川県立博物館蔵
(モノクロ図版より引用)