明治10年代の美術における国粋主義の検討

A Study on Nationalism in Japanese Art in the Ten Age of Meiji Era

鵜殿　篤*

キーワード：日本美術、国粋主義、岡倉天心、フェノロサ、ワグネル

1．はじめに

本論の課題は、美術論における「国粋主義」の展開を検討することにより、「国粋」概念の成立過程とその背景を分析することである。特に本論で対象とする時期は、「国粋」概念が成立する直前の明治10年代である。

明治10年代後半まで鹿鳴館に代表される西欧化政策を推進した日本社会は、明治20年代以降は国粋主義に転換したとされる。教育の領域においても、明治23(1890)年の教育勅語と小学校令改正、翌明治24(1891)年の小学校教則大綱と小学校祝日大祭日儀式規定など、昭和戦前期まで続く国家主義的な体系が整備される。そしてこれら一連の保守的政策は、明治12(1879)年の教学聖旨や明治13(1880)年の改正教育令に淵源があるとされてきた。表面上は極端な欧化主義が目立っていた鹿鳴館時代に、既に国家主義への道が準備されていたのである。

この教育界における国家主義の背景を理解するために日本社会全体の保守主義について検討したことがある[1]が、本論では特に美術論における「国粋」概念に対象を絞って詳しく分析する。美術論に特に注目する理由は、日本の美術工芸品が他の領域(詩や音楽や演劇など)に先駆けて外国人から日本固有の文化として認知され、それに伴って日本人自身も固有の美術についての自信と自覚を深めており、「国粋」概念の発生と展開に関して先鋭的な領域をなすと考えられるからである[2]。

史料として本論が特に着目するのは、明治前半に殖産興業政策で活躍したワグネルの言動と、明治10年代半ばから美術行政で活躍する天心岡倉覚三及びお雇い外国人フェノロサの言動である。美術史では、天心とフェノロサの活動により明治10年代半ばから日本美術の国粋化が進行したとされている。しかし「国粋」という言葉そのものは明治20年代から使用され始めた新造語であり、天心やフェノロサが美術界で活動し始めた明治10年代には存在していない。もちろん言葉がないからといって実態そのものが「国粋」化していないとは言えないが、言葉が存在しないことによって現実認識のありかたは異なってくるだろう。その現実認識の変化は、明治前半に殖産興業政策に携わったワグネルの言動と比較することによって明らかになる。本論は「国粋」という言葉が登場する直前の状況を確認し、「国粋」概念の成立過程とそれによる認識枠組の変化について考察していきたい。

---

* (UDONO Atsushi 文京学院大学人間学部人間福祉学科)

2．「国粋」という言葉そのものについて

天心とフェノロサの美術界における活動は、一般的に「国粋」という言葉を伴って理解されている。例えば天心は大正２(1913)年に「国粋主義の権化岡倉覚三」[3]とまで言われている。高村光雲の回顧に「大抵の人が泰西の美術に心酔して祖国の美術を卑むに反して、氏は却て祖国美術の特長あるを説き且つ氏は、当時日本美術の外国に流出する事を憂へて之が防止の策を考へ、国粋保存の主義を標榜して古藝術品の復活に務められた。」[4]とあるように、日本美術の復興発展のために尽力したことが「国粋」という語を伴って語られる所以である。またフェノロサも「絵画の国粋主義的改良運動を率いるイデオローグ」[5]とか「当時「国粋」の文字を冠して称されたこの国民的民族主義運動は、やがて明治中期の原動力としての役割を果たすことになるが、フェノロサはその萌芽期においてよくその趣旨を理解することができた」[6]と表現されるなど、その思想と行動は天心と同じく「国粋」という言葉を伴って理解されている。天心とフェノロサが「相携えては国粋美術の復興にも務め、今は埋れたる古道の発揮にも力を合わせ、遂に西洋文化謳歌の世の中に祖国文化の振興発展を期しての東京美術学校設立にまで至らしめたものである。」[7]というように、二人の様々な活動を「国粋」という言葉で概括するのは、既に教科書的な理解であると言えるだろう。

しかしまず事実として指摘しておきたいのは、明治10年代を通じて、天心やフェノロサ自身が「国粋主義」を標榜したことなど一度もなく、天心やフェノロサの活動を「国粋」の文字を冠して称した者など一人も存在しないということである。そもそも明治10年代には、「国粋」という言葉も、あるいは「国民的」や「日本的」という言葉すらも、それ自体が存在していなかった。また「民族」という言葉自体は存在していたが、広く一般的に使用される言葉ではなかった[8]。明治10年代の美術運動に対して、現在の語彙体系から判断して「国粋主義」や「国民的民族主義運動」の傾向を見出すのはいいとしても、当時そう称されていたとする記述には問題がある。現在の語彙体系から見える光景と、当時の語彙体系から見える光景は、同じものを見ているはずなのに、まるで違っていることには注意しなければならない。それまで存在しなかった「国粋」という言葉が新しく生み出されることによって語彙体系全体の構造に変化が生じれば、現実認識の枠組自体が転換するのに伴って、同じような物事でも見え方は大きく変化するだろう。実際、この「国粋」という言葉を獲得した後に、天心の表現はダイナミックに展開することになるのである。

「国粋」という言葉は、明治21(1888)年頃に新聞『日本』主筆の陸羯南、または政教社グループの三宅雪嶺や志賀重昂などによって発明されたと言われている。例えば『大日本国語辞典第二版』では「(1)英語nationalityの訳語とされる和製漢語、他国に対して自国の民族的文化的特性を強調する考え方で、日本では幕末の尊皇攘夷論や西洋文明の排除といった形ですでに見られるが、明治時代になると、極端な欧化主義に対する反発として現れた。特に、明治二一年(一八八八)四月に創刊された志賀重昂ら政教社グループの「日本人」によって喧伝された「国粋保存旨義」がそれで、「国粋」の語もこの雑誌で用いられ始めた。」[9]と説明されている。そして天心は、「国粋」という語を作った政教社グループと密接な交流関係を持っていた。例えば三宅雪嶺は東京大学で天心の３年後輩にあたり、寄宿舎では同室になっている[10]。また陸羯南が天心の許をしばしば訪れて話を交わしていることは、天心の日記「雪泥痕」に記録されている[11]。

さらに天心自身が「国粋」という言葉を初めて使用した文章は、雪嶺の創刊にかかる国粋主義雑誌『日本人』に掲載されている[12]。また天心が美術雑誌『国華』を創刊するのは明治22(1889)年2月のことだが、天心と共に『国華』創刊に関わった高橋健三は、同年に羯南が創刊する国粋主義的新聞『日本』にも深く関わっている。

これら国粋主義者グループの中で誰が一番最初に「国粋」という言葉を思いついたかは、文章上に現れた時期は明らかにできるとしても、特定するのは不可能である。とはいえ、天心と雪嶺と羯南の間に日常的な交流と思想上の類似があった上で使用されていたことについては疑い得ない[13]。そしてこの誕生したばかりの「国粋」という言葉の中身については、慎重な扱いを要する。「国粋」という言葉の意味と印象は時期ごとに大きく変化しており[14]、現在の印象で理解すると誤解を招く可能性が高い。例えば『日本』で記者を務めたこともある長谷川如是閑は、昭和17(1942)年に以下のように述べている。

> 顧みれば、明治十年代の後半期に、その時代の意味での「日本的」という自覚が起ったが、――『日本人』という雑誌と、『日本』という新聞が、当時の新進学者の集団であった「国粋保存派」によって起されたのは、それぞれ明治二十一年と二十二年とであった――さらに昭和期に入って、同じくその時代の意味での「日本的」という自意識が昂められて今日に及んだ。[15]

如是閑は、明治10年代後半の「国粋」あるいは「日本的」という自覚が昭和戦前期のそれとは異なることを、「その時代の意味での」という表現に込めているのである。本論で検討する「国粋」は、さしあたって昭和戦前期のそれとは異質のものである。

以上、「国粋」という言葉自体が明治10年代には存在せず、明治21(1889)年に初めて記録に現れ、20世紀以降に意味が変質していくであろうことを概観した。以下、「国粋」という言葉が登場する直前の状況について、さらに詳しく検討を加えていくことにする。

3．殖産興業政策による美術政策

本節では、殖産興業への関心に従って推進された明治10年代の美術政策を検討し、「国粋」という言葉が生まれた後の美術論との違いを確認したい。特に注意したいのは、明治10年代には、日本美術を日本民族のアイデンティティとして捉える視点はほぼ皆無と言ってよい状況だったことである[16]。「国粋」という言葉が発明され、世界認識のフレームが整備された後になってから、ようやく日本美術を日本のアイデンティティとして自覚することが可能となるのである。

明治初期の美術行政は、古器旧物保存から殖産興業政策への転換として概観できる[17]。殖産興業政策へ転換する以前については、明治4(1871)年に太政官から布告された「古器旧物保存方」が、貴重な文化財が失われていく文明開化の風潮の中で古器旧物の保存を訴えた博物館思想の先駆けとして注目される。しかしこの時点の「古器旧物」は歴史を考察する材料として保存すべきものと考えられ、美術的な価値があるから保存するものとは理解されていなかった[18]。この法令に基づき、明治5(1872)年に近畿東海地方の宝物検査に従事して古器旧物のスケッチを行った洋画家の高橋由一

は、油絵技術の役割を真実の保存にあると考えていた[19]。この後も町田久成などを中心として博物館行政が進められるが、天心の言葉に拠るなら「美術を考古学と混同することのまちがい」[20]と批判されそうな方向で展開している。このように明治初期に現れた博物学的な美術行政は、しかしすぐに国際規模の殖産興業政策に巻き込まれて経済主義的な美術行政に転換していくことになる。

そもそも「美術」という言葉は、明治6(1873)年のウィーン万国博覧会参加の際、出品差出勤請書添付の出品規定に現れた新造飜訳語である[21]。つまり「美術」とは誕生当初から博覧会のような殖産興業政策と密接な関係にある言葉だった。そしてこの時点では輸出産業を担う応用美術と日本文化の精華たる純粋美術を区別するという発想もなく、日本美術が国民精神を象徴するとも考えられていなかった。そのような状況の中、当の日本人には自覚が欠けていたが、大学東校等に務めていたワグネルなどお雇い外国人は日本美術の特殊性に気がついていた。例えば明治8(1875)年に出されたウィーン万国博覧会の報告書においてワグネルは博物館の重要性について提言したが、その際に美術と愛国心の関係を強調している。

> 若シ某人アリテ博物館ノ如キ地ニ至レバ必ズ新ニ知識ヲ博ムルヲ得ベシト雖トモ独リ此一事ノミノ利益ニ止ラズ又タ勤学ノ望ヲ奨励シ意匠ヲ開キ競進出群ノ心ヲ振起シ或ハ内外ニ於テ結ビタル成果ヲ比較スルヲ許シ而シテ又タ諸民ヲシテ更ニ善ク自国ヲ知ラシメ又タ自国ヲ誇リ或ハ自国ノ民尽ク外人ト同ク文学藝術ミナ高位ニ居ルヲ見ント熱心セシメ以テ愛国ノ感ヲ生セシムベシ[22]

ワグネルは博覧会や博物館の意義について、単に知識を見聞する施設にとどまらず、自国に対する誇りと自覚を高め、愛国心を涵養するものと理解している。お雇い外国人には「国粋」(nationalityやnational individualityという概念)という認識枠組があったのである。その認識枠組の下、ワグネルは日本美術の特殊性を強調し、保存と推進を提言する。

> 又日本真正ノ藝術ナルモノアリ抑日本真正ノ藝術トハ一個特殊ニシテ其原本アリ而シテ実ニ美麗ノ品格ヲ有スル物ヲ製出シタリ今此画学校及ヒ博物館第一ノ目的ハ恰モ此日本藝術即チ其最上美麗ノ造物術ヲ学ヒ得ヘキ又学フヘキ地ナル一中心ヲ建立シ其良好ナル伝業ヲ教ヘ務メテ数人ヲシテ容易ニ一様同価ノ物ヲ造リ得セシメ且ツ往時及ヒ当今ノ卓越ナル本国藝術者ノ優劣ヲ比競スルニアリ[23]

さらにワグネルは「抑日本職工ハ他人敢テ競フベカラザル好手ヲ有スルアリ。仮令ヘバ技術ノ煉熟ヲ要スル美麗ナル色彩ノ感覚或ハ発明英敏ニシテ縷最モ可賞ノ物品ヲ製出スル如キ是ナリ」と述べ、「日本芸術者及ビ工匠皆暗投冥行、欧羅巴ノ模範或ハ形容ヲ偽作シ、欧羅巴又日本ニ於テ人ノ曾テ感賞セザルノ物品ヲ製出センコトヲ務ム。抑本国百工ノ業或ハ芸術其固有ノ元材(イレイント)即チ根本ト称スルモノヲ消亡スルハ甚ダ不利ナラズヤ」[24]と皮相な欧化主義の弊害を説き、日本独自の美術を保護伸張すべきことを博覧会事務局に上申した。ワグネルは明治14(1881)年にも同じ趣旨で「其体裁風俗ノ他国ニ異ナルノ故ヲ以テ自ラ醜悪トシ汚辱トナスハ、愚者モ亦タ敢テセザル所ナリ」

とし、宗教・規模・風俗・言語が日本とヨーロッパでは異なるのだから「日本ハ日本ノ特情ヲ以テ足ルベシ」と述べ、「日本固有ノ工芸」の保存と振興を提言した[25]。

そしてワグネルの主張で目を引くのは、そうした日本美術の特殊性を、日本の自然と歴史の特殊性に由来するものとして理解している点である。この論点の有無は、「国粋」という認識枠組が存在するかどうかの試料となる。「国粋」という概念を獲得して初めて、日本美術を日本の自然と歴史の特殊性と絡めて表現するようになるのである。

> 日本藝術者ノ画ク所ニシテ実ニ其自然ヲ模シ以テ婉柔温雅ナルハ人生ノ状態ナリ抑藝術者モ亦一般ノ国民ニ同シク昇平ノ利沢ニ沐浴スル殆ント三百年既ニ紛擾ノ害ナク又需要少クシテ供給足リ生計以テ易ク曾テ窮乏ノ何物タルヲ知ラズ況ンヤ天然ノ光景極テ奇絶ニシテ其地勢タル峻拔幽邃ナル牙白(アルペン)山崖ノ如キ地方ト平衍曠漠ナル原野トノ中ニアリ各処ノ景到互ニ其趣ヲ異ニシ一地ノ風光各種ノ小景ヲ具ヘ山ヲ環ラシ水ヲ帯ヒ各家ノ門外自ラ佳景ヲ領有セリ殊ニ常春長青ノ樹木多キヲ以テ厳冬ノ時尚ホ其観ヲ改メズ凡ソ此等ノ情況遂ニ国民ノ性トナリ自ラ風流ノ嗜癖ヲ生シ無数ノ小画精巧ナル藝術者ノ妙手ヲ仮リ或ハ印版ニ因テ之ヲ表出ス其趣味都テ人意ニ可ナラサルモノナシ[26]

日本美術の特殊性を日本の自然と歴史の特殊性と結びつけるような表現は、同じ時期の日本人の発言には見ることができない。これはワグネルのような外国人と日本人とで、認識のフレームが異なっていることを示唆する。「自然」という概念や風景というものに対する構えも違っていただろうが、国家の特殊性というものに対する理解も決定的に異なっていたのである。

日本美術の特殊性を称揚するのは、ひとり国内のお雇い外国人に留まらず、欧米では共通に見られる見解であった。例えば明治6(1873)年のウィーン万国博事務総裁のシュワルツ男爵は、博覧会事務局副総裁の佐野常民に対して日本の工芸品が西欧の製品を真似せずに特殊性を保存するよう忠告しているし、ウィーン美術史家ヤーコプ・ファルケも同様に日本がその特殊性を損なうことを危惧している[27]。明治12(1889)年のパリ万博後にも同様に日本の固有性を保守するべきだという見解が見られた[28]。工芸品には国民の特殊性が表現されるべきだという主張が、日本だけではなく、ヨーロッパ全体で展開されていたことには注意する必要がある。それはジャポニズムを超えた、普遍的な主張であり運動だったのである[29]。

以上のような日本美術の特殊性に対するワグネルなど諸外国人の理解は、明治20年以降であれば日本人からも様々な形で表明されるのを見ることができるだろう。ところがこの明治8(1875)年の時点では、日本人の口からこのような見解を聞くことはできない。例えばウィーン万国博覧会事務副総裁の佐野常民は、ワグネルが日本美術の特殊性を主張した報告書に序文を寄せ、博覧会と博物館の意義について10項目に渡って述べているが、そこに美術と国家のアイデンティティを結びつける見解を見ることはできない。

> 其益タルヤ十アリ座シテ天下ノ所産ヲ一場ニ聚到スルヲ得一ナリ内国ノ人民博覧会ノ挙アルヲ聞キ皆奮然興起シ名誉ヲ博シ贏利ヲ獲ントシテ其技術ヲ研精改良ス

ル二ナリ其開場スルニ及ンテ内国ノ人未タ曾テ見知セサルノ物品ト其利用トヲ検閲会識スルヲ得三ナリ内外ノ物品ヲ比較シ互ニ其得失良否ヲ察シ諸職工ヲシテ準式スル所アリテ短ヲ捨テ長ヲ取リ旧ヲ変シテ新ニ換ヘ陋ヲ去リ美ニ就キ激励競進シテ止マス其述ヲ琢磨シ其製ヲ練熟シ以テ国家ノ利源ニ資益スル四ナリ我国欠ク所ニシテ今日必要ノモノ機械ノ術ヲ以テ最トス而シテ外人ノ此会ニ列品スル者必ス器械ヲ多トスベシ是ニ由テ機械ノ術頓ニ開クノ機ヲ得ベキ五ナリ外国人ヲシテ我国ノ所産ヲ観テ或ハ交換シ或ハ購買シ或ハ他日ニ嘱需シ又互ニ信息ヲ将来ニ通シ各其利便ヲ謀ル六ナリ内国ノ進歩ヲナシ輸出ノ額ヲ増ス七ナリ此会ニ湊聚スル物品中適要ナル者ヲ選ミ以テ博物本館及支館ノ列品ニ充ツ八ナリ各国土壌ノ肥瘠物産ノ異同多寡ヲ知ルヘキ九ナリ其風俗ノ美悪ヲ察シ開化ノ優劣ヲ観ルベキ十ナリ此十者ハ博覧会ノ実益ナリ而シテ外邦ノ交誼ヲ厚クシ　皇国ノ美名ヲ揚クルノ盛事モ亦併セ成スヘシ[30]

佐野の関心は、もっぱら殖産興業と富国政策に注がれている[31]。いちおう「皇国ノ美名ヲ揚クルノ盛事」にも触れられているが、これはワグネルが述べるような日本の特殊性に由来するものではなく、富国強兵という観点からの発言だろう。佐野とワグネルの見解に齟齬が見られるのは、佐野の個人的資質というより、日本人と外国人の認識枠組自体の懸隔が理由だと考えられる。佐野の認識枠組では、殖産興業と富国強兵によって「皇国ノ美名ヲ揚クル」ことは理解できても、日本の歴史と自然に深く結びついた日本美術の特殊性が国民精神を代表するなどとは理解できなかっただろうし、少なくともそう表現することは完全に不可能だった。「国粋」という概念がまだ誕生していなかったためである。

美術行政を殖産興業政策の一環として捉えていたのは、ひとり佐野だけではなかった。美術を国家観念に結びつける発想を完全に欠く認識枠組の中にあって、日本人自身は日本美術の特殊性をもっぱら殖産興業政策と関連づけて理解したのである。例えば明治9(1876)年のフィラデルフィア万博や明治11(1878)年のパリ万博などで日本の美術工芸品が人気を博し、いわゆるジャポニズムが一世を風靡したが、日本人はそれを国民精神の宣揚に結びつけることなく、もっぱら外貨獲得の好機とのみ把握した。明治14(1881)年の経済誌では「美術品(珍器、陶器、銅器)」が「此美術品は費府博覧会より好評を増して流行物となり富豪及ひ紳士中には往々数万弗の日本美術品を所持する人あり」[32]と輸出産業として注目され、明治15(1882)年の記事では「雑貨の輸出は世間未た注目するもの寡なけれと頃日明治十三年七月より昨十四年六月迄一週年の輸出高を概算するに二百万弗の多きを致せり実に生糸茶を除くの外第一の輸出物と云ふへし其種類たるや夥多なれと概して云へは陶器漆器銅器竹細工傘七宝扇子団扇提灯象牙細工紙細工等にして皆我国固有の製造品なり」[33]と、日本固有の工芸品はもっぱら有力な輸出産業として注目されている。

そしてワグネルにしても、その論調全体が殖産興業政策に規定されていたことについては注意を要する。ワグネルが日本美術の保存と振興を主張したのが事実としても、それは日本のアイデンティティ強化のためではなく、貿易促進と外貨獲得のための策だった。例えばワグネルはフィラデルフィア万博の出品解説で「玩具」について「日本ノ工人既ニ其旧制ヲ更革シ若クハ新品ヲ製出シテ以テ外国ノ好尚(コノミ)ニ適セシメント注意

スルニ至リタリ」[34]と外国市場に適合するよう提案したり、第一回内国勧業博覧会報告書では「日用家什器具等」に関して「欧米ノ輸出商若クハ木匠ノ言ニ従ヘハ必ス頗ル貿易ノ途ヲ拡張スルヲ得ヘシ」[35]と外国市場に適合して外貨を獲得するよう提言したりしている。さらに明治14(1881)年の第二回内国勧業博覧会では、「焼窯術」について「蓋シ其嘆スヘキ事蹟トハ日本製品ノ品位価額之ヲ外製ニ比スヘカラス要スルニ日本ノ陶家未タ能ク外人ノ用ニ適切スル器物ヲ製出スヘカラサルコト即チ是レナリ」[36]と批判を加え、外国市場に適合した商品を作るべきだと主張する。

> 然リ而シテ其観ノ美醜其質ノ硬軟ハ甚タ関スル所ニアラズ抑主眼トスル処ハ貿易商売ニアリ之ヲ竟究スルニ能ク需要ニ適シテ講究多ク随テ贏利多キモノハ之ヲ良品トナシ之ニ反スルモノハ不良品トナサヽルヲ得サルナリ是ニ於テ陶磁其他百般ノ物貨其何タルヲ問ハス海外ノ需応ニ対シテ之ヲ製造シ販売スルモノハ早晩何等ノ物貨ハ利アリ何等ノ品質ハ利アラス何ハ適シ何ハ否ラス一々之ヲ経験実証スヘシ此経験実証ハ即チ製造家並ニ販売者ノ標準ニシテ之ヲ美醜奸媸云々褒貶抑揚ノ評ニ比スレハ寧ロ緊要適切ナルヤ亦タ論ヲ須タス[37]

要するに、ワグネルは陶磁器の内在的な美的価値にまったく意味を見出していない。価値があるかないかは、市場が決めるのである。ワグネルのこの立場は明治6(1873)年のウィーン万博から明治14(1881)年の第二回内国勧業博覧会まで一貫している。ワグネルが日本美術の特殊性を称揚するのは、それが現実的に外国市場で経済的価値を獲得しているからであって、作家の美術的な個性の発露に関心を持っているわけではない。ワグネルは外国市場で評価を得ていない製造物に対しては、西洋の技術を導入して西洋の市場に合致する商品となるべく改良することを繰り返し主張し、自らも化学の知識と経験を活かして日本窯業の改革に取り組んだのである[38]。

以上、明治4(1871)年から明治14(1881)年までの美術行政を概観し、博物学的政策から殖産興業政策へと転換したことを確認した。そしてこの段階では、外国人が日本美術の特殊性について国家的アイデンティティと関係づけるような発言をしているものの、日本人自身にそういった発言を見ることができないことも確認した。日本美術の特殊性を語る際に日本の自然的歴史的特性に結びつけて言及するのはことごとく外国人であって[39]、日本人の口から日本民族の特殊性について語られたことは一切なかった。要するに外国人には「国粋」という認識のフレームが存在することによって日本美術をその観点から理解できるのに対し、「国粋」という言葉を持たない日本人には同様の思考が、少なくとも表現が不可能だったということである。外国から認められた日本美術の優越性は、もっぱら外貨獲得の機会とのみ理解され、国民的アイデンティティとは無関係であった。「国粋」という言葉が存在しない認識枠組では、目の前の現実をそう理解する以外にない。仮に国家のために貢献しようとする意志があったとしても、その意志は殖産興業と外貨獲得という方向に流れる以外の選択肢を持たなかったのである。

4．西洋画排斥の論理

次に明治15(1882)年以降に顕著となる西洋画排斥の動向を検討して、「国粋」とい

う言葉が登場する直前の状況を検討しよう。

日本美術の特殊性への自覚が強まるのと並行して、西洋画の排斥が進められた。例えば龍池会は明治12(1879)年に古器物保護など日本固有の美術の振興を目指して結成された団体で、一貫して洋画を排斥した活動を行い、後に国粋主義的団体と呼ばれるようになる。龍池会が明治15(1882)年にパリで行った日本美術縦覧会の出品に際しては「本邦固有ノ面目ヲ存シ毫モ洋風ヲ混入スヘカラサル事」[40]を掲げ、洋画排斥の姿勢を鮮明にした。また、明治15(1882)年と明治17(1884)年には農商務省主催による内国絵画共進会が開かれたが、ここでも洋画の出品が禁止された[41]。「フェノロサの登場によって、ようやく軌道に乗ろうとした明治初期の洋画は、民族主義的な反動期のなかに苦悶しつづける」[42]と言われるような状況を迎えたのである。「没理論の国粋主義的反動の風強かった明治十五年の農商務省主催第一回絵画共進会は洋画風の出品を認めなかった。百五十余人を育てた由一の画塾天絵学舎へも西洋画亡国論の風潮は大きな影をおとした。」[43]と言われるように、当時の洋画科たちが大変な苦労をしたことは間違いない。

ただし当時の議論を見る限り、日本美術振興の効用としてはもっぱら輸出の増加など経済効果が高く評価される一方で、国民意識の興作についてはまったく言及されていないことには注意を要する。西洋画の排斥に関しても、日本の民族的アイデンティティを守るという観点からではなく、もっぱら経済効用的な観点から主張されている。文化の精華たる純粋美術をめぐる議論ではなく、輸出を担う応用美術の観点からの実利的な関心が見えるに過ぎないのである。明治10年代後半の洋画排斥が本当に先行研究が描くような「民族主義的」な動機に基づいた「国粋主義的反動」だったと言い切れるものかどうか、そうとうの疑いが残るところである。以下、具体的に確認しよう。例えば保守主義の代表と見なされる龍池会は、もともと大蔵省と内務省の官僚に加えて輸出業者が組織したものであって、結成当初は殖産興業と輸出振興が目的であった。彼らが言う美術としては、輸出品として有力な漆器や銅器、陶磁器、七宝などの工芸品が想定されていた。そこには国民精神の粋を集めた純粋美術を普及させて国民意識を高めようという発想を一切見ることができない。龍池会がパリで開催される日本美術縦覧会に洋画の出品を禁止して「本邦固有ノ面目ヲ存シ毫モ洋風ヲ混入スヘカラサル事」としたのは、「日本品ノ巨商ニシテ高尚ノ美術家」であるフランス人美術商ビングが「日本新製品ノ洋風ヲ混淆スルヲ嘆シ」ていたからである[44]。海外市場で人気が高いものは日本固有の美術品であって、洋風を真似したものは見向きもされない。『東海経済新報』誌上では「欧米各国開明に誇る人民か此製造品を愛好するは抑も何そや是れ他なし我か製造品には天稟固有の韻致ありて如何な工者なる外国人も模倣し能はさるを以てなり」と判断した結果、「若し我の長所を捨て徒らに彼の長所を模倣せは誰か顧るものあらんや我か製造品は益々我か固有の長所を研き以て彼れの愛好に投すへく而して能く彼の使用に耐ふへき物品を製出すること亦肝要ならん」という結論が導き出される[45]。龍池会は「美術上ニ属スル諸工芸品ノ如キモ年ヲ追テ輸出ノ額ヲ増進シ以テ国利ノ原ヲ為ス」という現状分析の上で「本邦特有ノ美術及之レニ属スル工芸品ヲシテ外客ノ需求ヲ盛ンナラシメ国利ノ源ヲ開カントス」[46]るのであって、国粋主義のために洋画を排斥したというよりは、海外市場の実情を踏まえた現実的な判断を下したに過ぎないと言える。その判断は殖産興業政策全般に関わったワグネルの見解とも

同じであった。また洋画を排斥した内国絵画共進会は、そもそも「我国の美術と称するものヽうち絵画は欧米諸国に優る所あるを以て近来外国に於て我が古画類を貴重する由なるか近来其妙技追日衰頽に赴くを奨励せん為め」[47]に、殖産興業を推進する立場である農商務省が開催したものであった。文部省が開催するような純粋美術を前提とした美術展覧会とは根本の目的と概念規定から異なっているのである。縦覧会が美術そのものの内的論理ではなく海外市場の現実から実利的に計画され、「共進会」一般が農商務省主催にかかる殖産興業政策の一環として米・麦・砂糖・煙草・繭・生糸・茶などの品質改良と輸出促進を目的としていたことを踏まえれば、輸出産業として全く見込みのない洋画を絵画共進会という経済イベントに出品させないことは、現象としては国粋主義だとしても、実質的には経済的実利主義である[48]。なによりも、そこには日本美術を日本民族のアイデンティティとして理解する発言が一切見られないのである。

また西洋画排斥に関して注目されるのは、明治9(1876)年から明治16(1883)年まで存続した西洋美術の専門教育機関、工部美術学校の閉校の理由である。先行研究において、工部美術学校の閉校は国粋主義による影響と理解されてきた[49]。しかし、国粋主義によって工部美術学校が閉鎖に追いこまれたという史料はいっさいなく、先行研究の主張は、単に状況証拠に基づいて推測しているに過ぎない。そもそも工部美術学校の教育に対しては、殖産興業政策を推進する工部省に設置されたことから明らかなように、期待されていたのは純粋美術ではなく、輸出産業たる工芸品に応用される技術であった。しかしそれが期待に背いて純粋美術の教育機関になってしまったのは、教師派遣を要請されたイタリア側が日本の意向を誤解したという、偶発的な事情に由来する[50]。工部省の技術官僚にしてみれば、実利的な殖産興業に一切貢献することのない工部美術学校の教育内容は当初の目論見を裏切る不本意なものであったと思われる。そもそも工部省の理念から推し量れば、殖産興業に貢献しない純粋西洋美術の教育機関を工部省が運営する理由はまったくない[51]。そして明治14年政変後に工部卿に就いた佐佐木高行は、折からの松方デフレに伴う緊縮財政に伴って工部省の各部門の事業を積極的に縮小した。佐佐木は工部卿就任後に伊藤博文および大蔵卿松方正義と国家財政について会談し、工部省の予算が想像以上に逼迫している事に驚いたと日記に記し[52]、さらに明治14年末には「去ル十月、内閣改革以来ハ、会計ノ事最モ困難ト見ヘタリ、松方大蔵卿モ非常ノ痛心也」と把握した上で、工部省の運営について以下のように記している。

> 向来ハ、十分目的相立テ、相運ビ候ハント、高行奉職以来注意セルモ、是レ亦急速ニ行ハレズ、実ハ、工部省ノ仕事モ、余リ目的ナシニ大事業ヲ初メタル弊ナラン歟、是ヨリ百事取縮メ、又、目的ノアル事業ハ力ヲ入レテ起スベキモ、未ダ何ノ目的モナシ、其訳ハ、到底、今迄ノ遣リ繰リヲ一切取リマトメタル上ナラデハ、何事モ出来ズ、奉職以来、其ノ事ノミニ従事セリ、所謂向フ見ズノ事業ヲ初メタルハ、維新以来ノ大弊害ナリト嘆息セリ、来春ヨリ能々注意シテ相運ビ候ハント、夫レノミ心配セリ[53]

佐佐木が「目的ナシニ大事業ヲ初メタ」とか「向フ見ズノ事業」と言うとき、具体的

には膨大な予算をつぎ込んだ鉱山や各種工場を想定しているだろうが、所期の期待に応えていない美術学校でお雇い外国人に支払い続けている破格の高給は、もちろん見直しの対象になるだろう。ただし佐佐木の日記には、明治15年8月に美術学校彫刻教師ラグーザが任期満了で帰国した記事が記録されているのみ[54]で、美術学校の閉鎖や廃校の記録はいっさい残されていない。しかし自由民権運動との軋轢や政府内の勢力争いなどを事細かく記録した佐佐木が美術学校の廃校について何も記録していないことは、そこに一切の葛藤がなかったことを示唆している。仮に国粋主義と欧化主義の対立があったとしたら、他の事件と同様、詳しい記録が残されていてしかるべきところである。佐佐木と龍池会関係者が国粋主義推進をめぐって接触したという記録もない[55]。美術学校を管轄する工部省のトップである佐佐木の日記を見る限り、美術学校廃校の理由を国粋主義の影響とする証拠は、一切ないのである。佐佐木工部卿は鉱山や工場の払い下げを着々と進め、殖産興業政策は工部省主体の官営事業から農商務省による民業促進へと転換し[56]、工部省そのものが明治18(1885)年には解体する。工部省の内在的な事情と殖産興業全体の転換という情勢を考慮すれば、国粋主義があろうとなかろうと工部美術学校の廃止は必至であったと思われる。工部美術学校の廃止の理由を国粋主義に結びつける従来の説明は、工部省の内在的な政策決定過程に即して見直される必要がある。同じく内国絵画共進会における西洋画出品拒否は、農商務省の内在的な政策決定過程と「共進会」政策全体との関連で把握される必要がある。工部省と農商務省の美術政策を見る際には、それが現在の文教的な美術行政の論理とは全く異質なことに注意する必要があるだろう。

以上、殖産興業政策の観点から明治10年代の美術行政の展開を確認してわかるのは、従来は国粋主義による西洋画の排斥と説明されてきた事柄が、経済実利的な論理から説明できることである。そこに国粋主義の影を濃く見てしまうのは、「国粋」という言葉が誕生して認識枠組が変化した後の眼から見た結果にすぎない。当時の文脈と認識枠組に即して史料を見るとき、そこに国粋主義と判断できるような発言を確認することはできないのである。明治10年代後半と明治20年以降の「国粋」は、その中身が大きく異なっていることに注意する必要がある[57]。そしてその変化は、岡倉天心の言動の展開過程にダイナミックに確認することができるだろう。

5．美術の普遍性と特殊性

以下、明治10年代のフェノロサと天心の言動を分析し、「国粋」という言葉が誕生する条件がどのように準備されていたかを確認したい。その際に注目するのは、美術の普遍性という観念である。美術の領域に限らず、誕生当時の「国粋」概念を考える上では、普遍／特殊、あるいは全体／個物の関係を常に念頭に置く必要がある。

(1) フェノロサ『美術真説』

例えば明治15(1882)年に出版されたフェノロサ『美術真説』は、「国粋主義の戦闘的扇動的なマニフェスト」[58]と評価されるような、国粋主義の出発点に位置づけられる本である。確かに、後に振り返ってみたとき、フェノロサの言動が国粋主義として理解される類のものだったことは間違いない。しかしテキストに即して分析すると、『美術真説』には「国粋」という言葉は一切登場しない上に、明治20年以降の「国粋」の論理とは構造が大きく異なっていることがわかる。特に美術の普遍性という観点に注

目して確認しよう。

『美術真説』は龍池会主催にかかる講演の記録である。文部卿臨席の元で行われた講演は、西洋一辺倒だった美術界を一気に国粋主義へと転換させる大きな契機になったと言われている[59]。確かに緒言を見ると「我邦美術ノ特ニ万国ニ超絶セシ所以ノ理」と日本美術の素晴らしさが強調され、本文では西洋美術を採用することの愚かさを説き、「日本ニ於テ其固有ノ美術ヲ振起スルノ緊急ナル」ことを主張している[60]。東京大学の教授を務めるお雇い外国人によって日本美術の卓越性が主張されたことは、西洋崇拝一辺倒だった人々にとっては大きな衝撃であったと共に、日本美術に対する自信と自覚を強めるものとなっただろう。しかしテキストを注意深く読んでみると、フェノロサ自身は美術理論から内在的に論理を展開しているだけであって、美術論外部の日本民族そのものの優秀性に直結するような言葉は決して発していないことに気がつく。フェノロサには日本画も含めた芸術全体を普遍的に論じようとする姿勢は見られても、日本民族の特殊性をことさらに際だたせようとする意図は見られない。少なくとも論理的な次元においては、日本美術は日本民族の特殊性ではなく美術の普遍性から称揚されているのである。それは、フェノロサが日本美術の全てを無条件に顕彰しているわけではないことからも伺える。フェノロサの関心は日本美術のうちでも特に狩野派に偏向しており、当時国内で流行していた文人画に対してはむしろ強烈な批判を加えている。さらに当時も現代も国内で高い評価を獲得している円山応挙に対して、写実主義批判の観点から厳しい評価を下している。他にも書道に対する配慮を欠くなど、日本の伝統美術が全体として無条件に称揚されているわけではない。またヨーロッパで流行していた浮世絵に対しては非常に冷淡な態度をとっているが、それは浮世絵を庶民の間で流行しただけの卑俗で低級なサブカルチャーとみなしたからである。フェノロサは彼自身の審美眼において優れていると判断した狩野派の保護育成を美術の普遍性の観点から訴えたのであって、ことさら日本の特殊性を称揚したわけではなかったのである[61]。

フェノロサによって普遍的な美術とみなされた狩野派は、一般的にも日本特殊的なものではなく普遍美術と認められたらしい。例えば明治20(1887)年に出版された小説の序文で、開化的な小説家の部屋が「美麗の洋毯ヲ敷キ漆塗リノ椅子三四脚ヲ列べ前ニ円形ノテーブルヲ置キ壁上ニハ狩野風ノ山水ノ軸ヲ掛ケ軒頭ニハ結構ナル半面美人ノ油絵アリ」[62]と描写されている。フェノロサが評価した「狩野風ノ山水ノ軸」は絨毯やテーブルや油絵など西洋風の調度に溶け込む普遍的な美術品として扱われているのであって、和風建築に溶け込むような特殊日本的な美術品として認識されたわけではなかった。

以上、フェノロサ『美術真説』において日本美術の優秀性が主張されたのは、美術の普遍性という観点からであって、日本の自然や歴史の特殊性と結びつけられていたわけではないことを確認した。『美術真説』にも「国粋」という判断枠組を見ることはできないのである。ただし明治10年代の経済実利的な美術振興論には見られなかった美術の普遍性という論点が、明治20年以降に広がる国粋主義のライトモチーフとなっていくことには注意しておきたい。

(2) 東京美術学校における洋画排斥

天心とフェノロサが尽力して明治22(1889)年に開校に至った東京美術学校につい

ても、西洋画を排斥して伝統美術のみの課程を設置したところから、国粋的美術運動の象徴であると見なされる[63]。現象としては確かに国粋主義的な動きとして間違いないだろうが、一方で、先行研究の多くが天心の言動を国粋的と見ることを否定したり判断保留したりしてもいる[64]。天心が西洋美術をカリキュラムから排除した理由は、先行研究では当時の西洋画のレベルに低さにあると考えられている[65]。高橋由一の独特の迫力を持つ作品や浅井忠の情緒的な作品などを想起すれば優れた西洋画が皆無だったとは断言できないとしても、当時の日本の西洋画の全体的な水準については、明治33(1900)年パリ万国博覧会での評価を見れば、その一端を伺うことができる。丹尾安典はパリ万博の日本人画家の受賞状況を調査し、政府の力の入れ方にも関わらず「成績のほうはあまりふるわなかった」し、「ことに、138名193点の大量出品にもかかわらず、貧弱な成果しかあげられなかった、絵画部類については、意気込と期待が大きかっただけに、関係者の落胆の衝撃も強かったと想像される。」[66]と述べている。そして天心自身の発言を見ても、当時の洋画の水準が低かったと認識していることがわかる。例えば明治29(1896)年には「従来の旧洋画家は毫も西洋の思想感情を醞釀するところなくして唯漫に丹青を塗抹して得たりとなす、其の観るべきの作なき宜なり。此の点に於ては新派は一層進歩せりともいひ得べし。何となれば黒田、久米の諸氏は多少西洋の感想を現ぜんとすれば也。」[67]と述べている。フランス留学から帰国して洋画の新様式をもたらした黒田清輝と久米桂一郎を「新派」として評価するのに対し、それ以前の「旧洋画家」は見るべきところがないと切り捨てている。天心は明治36(1903)年に英文著作「東洋の理想」の中で、以下のように初期洋画を批判している。

> 我々のもとに届いたのは、低調期のどん底にあったヨーロッパ藝術――世紀末の唯美主義が、その余りな弱点を救い上げる以前、ドラクロアが硬化した官学派の明暗法のおおいを取り除く以前、またミレーとバルビゾン派が光と色彩の教訓をもたらす以前、ラスキンがラファエル前派の高貴な純粋さを解明する以前、のものだった。そこで、官立の美術学校――イタリア人教師を任命した――で開始されたヨーロッパ美術の模倣は、出発の当初から暗黒のうちに低迷して、その最初期においてすら、月並手法の硬い殻を押しつけることとなり、今日に至るまでその進歩を妨げている。[68]

黒田や久米が学んだ外光派の明るい西洋画ではなく、工部美術学校で教育された西洋画のありかたを批判していることがわかる。東京美術学校で洋画排斥が行われたことが事実であるとしても、天心の洋画に対する発言を見る限りでは、それが粗暴な排外主義に由来するとは考えにくい。天心は自分なりの美術の普遍性の観点から考えて、未熟な西洋画課程の設置を一時保留したとも考えられるのである。

では、天心は美術の普遍性をどう認識していたか。例えば天心は明治18(1885)年に、「古物玩弄家」を相手に「是非善悪ノ差別ナク従来ノ旧習古法ヲ墨守シテ進取ヲ計ラス、遂ニ美術ヲシテ目下文明開達ノ時勢ト背馳セシムルニ至リタルハ実ニ嘆息ニ堪ヘサル所ナリ」と批判を加えた上で、以下のように西欧の科学的知識を日本の美術界にも導入すべきだと主張した。

現今百事日新ノ風潮ニ伴ヒ美術ヲ振興セントスルニハ、泰西美学ノ真理ヲ摘要シ真正着実ニ勧奨スルノ外ナシ。泰西美学ノ真理ヲ摘要スルハ西洋美術ヲ輸入スルノ謂ニ非ス、其真理ニ拠テ本邦固有ノ性質ヲ発達スルニ在リ。[69]

ここで注目されるのは、天心が導入しようとしたのはあくまでも普遍的抽象的な「美学ノ真理」であって、個別的具体的な西洋美術の輸入とは違うと主張していることである。天心は、普遍的な美学の真理を採用することによって、日本美術の特殊性を損なうどころか、固有の性質を発達させることができると考えているのである。この天心の論理構造が同時代の龍池会の論理と完全に異なっているのは、普遍／特殊の関係が明確に複層構造として理解されている点である。龍池会などの素朴で保守的な思考様式は、西洋と日本を同じ層に置いて、一方が伸張すれば一方が衰頽するというゼロサムの関係として把握する。この理解においては、日本美術を伸張させるためには競合する西洋美術を排除しなければならない。一方の天心の思考様式では、普遍的な原理原則を特殊的な個物とは別の層に設定する。普遍的な原理原則は西洋の科学知識から採用する一方で、特殊的個物の層においては日本的な美術を固守するのである。この複層的構造によって、西洋由来の普遍原理と特殊日本性は問題なく両立する[70]。普遍の層を設定したことによって、天心の主張は龍池会などの保守主義と明確に異なる新しい論点を獲得したのである。それはまだ明治20年以降に展開する国粋主義の論理とは異なる段階のものだが、その土台を構成する論点になるだろう。

以上、フェノロサ『美術真説』と東京美術学校の洋画排斥の論理について、それが単なる排外主義ではなく、美術の普遍性という観点が打ち出されたものであることを確認した。美術の普遍性という観点はワグネルの所論には見られない大きな特徴である。なんらかの作品を判断する基準をワグネルは徹底的に市場の判断に委ねたのに対し、フェノロサと天心は美術の内在的な価値を重視した。殖産興業的な関心からの日本美術推進とは異なる、新しい論点が登場したのである。

6．おわりに

以上、「国粋」という観念に着目しつつ、明治20年頃までの美術行政を検討してきた。まとめると、明治初期の博物学的な美術行政から明治15(1883)年頃までの殖産興業上の美術行政においては、美術を国家的アイデンティティと結びつけようとする発言は、外国人からは見られる一方で、日本人からは聞くことができなかった。それは「国粋」という言葉がないことによって、国家的アイデンティティの論理に美術を当てはめる認識枠組が整備されていなかったためだと思われる。そして公設展における洋画排斥や工部美術学校廃校など、従来は国粋主義の台頭を理由として説明されてきた傾向を経済実利的な理由によって説明し、明治10年代と明治20年代では論点が大きく異なることを示した。一方、明治15(1883)年以降のフェノロサと天心の議論には、美術の普遍性という、それまでとはまったく異なる論理を見ることができた。美術の普遍性という層を設定することによって、積極的に普遍的な西欧文明を取り入れつつ、同時に日本の特殊性を保持することが論理的に可能となる。

そしてここで言うフェノロサと天心の考える美術の普遍性とは、彼らが世界共通の普遍原理と信じた社会進化論に裏打ちされたものであったが、社会進化論を背景とし

た「国粋」概念の展開の解明については、今後の課題としたい。

註

1) 拙論「明治初期における伝統の保守－国民教育の背景」『文京学院大学教職研究論集』第３号、文京学院大学教職課程センター、2012年、pp.67-80。

2)「日本の伝統的なものへの見直しは、他のどの分野よりも美術の世界においていち早く強調され、また徹底していたと言ってよい。それを支えた古美術保存という理念や美術館という制度は西欧からもたらされたものだが、それが結果としては国粋主義的風潮を強めることとなった。」高階秀爾『岩波日本美術の流れ６ 19・20世紀の美術 東と西の出会い』岩波書店、1993年、p.34。

3)「岡倉氏の帰朝－日本服で世界旅行」『朝日新聞』大正２年４月12日、『岡倉天心全集』第九巻、平凡社、1981年、p.155。傍点は鵜殿。以下全集からの引用は巻号とページのみ記載。

4) 高村光雲「不再出の鬼才」『絵画清談』第九号、大正２年10月31日、同上書p.317。傍点は鵜殿。

5) 北澤憲昭『眼の神殿―「美術」受容史ノート』ブリュッケ、2010年＜1989年、p.89。傍点は鵜殿。

6) 山口静一『フェノロサ　日本文化の宣揚に捧げた一生』上、三省堂、1982年、p.5。傍点は鵜殿。

7) 斉藤隆三『岡倉天心』吉川弘文館、1960年、p.25。傍点は鵜殿。

8)「「民族」という語は、明治期に英語「ネイション」の訳語としてつくられたものだ。「人種」「種族」「族民」などさまざまに訳されていたが、「民族」という語に統一され、普及するのは、一八八九年、陸羯南が創刊した日刊紙『日本』が鹿鳴館の舞踏会の開催など、政府の取った軽薄な欧化主義に、また妥協的な条約改正に反対して、それを攻撃する論陣を張った際に用いたことが大きく働いたといわれる。」鈴木貞美『日本の文化ナショナリズム』平凡社新書、2005年、p.36。

9)『大日本国語辞典第二版』小学館、2001年、第五巻p.587。国語辞典に「国粋」の項目が現れるのは明治26(1893)年以降。惣合正明・飛田良文『明治のことば辞典』東京堂出版、1986年、p.163。

10)「寝室に三年上の岡倉覚三がおり」『三宅雪嶺自伝／自分を語る』日本図書センター、1997年、p.34。原著は1946年。

11) 岡倉覚三「雪泥痕」『岡倉天心全集』第五巻pp.6-7。

12) 渾沌子「帝国議会に蟠まる一種の勢力」『日本人』第34号(明治22年11月3日)に「国家的国粋的の観念」(傍点原著)という形で使用されている。『岡倉天心全集』第三巻p.62。渾沌子は岡倉覚三の別号。

13) 明治31年の日本美術院開設披露式に関して「この披露式にまねいた来賓者のなかに、都築馨六、志賀重昂、三宅雪嶺、高田早苗の顔がみえる。天心が、志賀、三宅のようなナショナリストに近いところにいた裏づけともとれよう。」宮川寅雄「明治ナショナリズムと岡倉天心」『エコノミスト』昭和42年８月８日、橋川文三編『岡倉天心 人と思想』平凡社、1982年、p.209。宮川は高橋健三を通じて天心と政教社グループが結びついたと考えている。

14) 前掲『大日本国語辞典』の「国粋」項では「(2) 当初は、後年大正時代から第二次世界大戦にかけて勢いを増していった偏狭な国家主義、排外主義とは異なり、欧化それ自体を否定するものではなかった。」としている。また、岡倉登志は「『日本』の主張は、国粋主義という言葉で集約されるが、天心にも張られたレッテルである国粋主義の語、概念は、ナショナリズムあるいは、愛国主義と同様にあいまいなものである。」と指摘する。岡倉登志『世界史の中の日本－岡倉天心とその時代』明石書店、2006年、pp.57-58。岡倉は大学時代の友人である福富孝季を介して天心が陸羯南に繋がったと見ている。

15) 長谷川如是閑『続日本的性格』昭和17年、引用は『長谷川如是閑選集第五巻』栗田出版会、1970年、p.282。「日本的」という言葉自体は明治10年代には存在しない。

16) 保坂清は「政府外郭団体である龍池会が、お雇い外国人教師フェノロサを巧みに使ってまで「日本美術振興」を推進しなければならなかった理由」について、「押し寄せる外国文化、宗教の中で日本文化、日本精神、いうならば日本人のアイデンティティをいかに守り、育てていくかという問題のなかで、差し当たりもっとも有効かつ具体的な手段としては、伝統のある日本美術以外には、何ひとつ見当たらなかった」「日本美術こそ、誰にでもわかる日本精神の象徴であり、日本文化の精華にほかならなかった。」と述べている。保坂清『フェノロサ「日本美術の恩人」の影の部分』河出書房新社、1989年、p.162。その見解は明治20年代以降には該当するとしても、しかし「国粋」という言葉も発想もなかった明治10年代にまで当てはめようとするのは無理がある。

17) 関秀夫『博物館の誕生』岩波新書、2005年を参照。

18) 「この段階ではまだ「美術」の概念は普及しておらず、日本の「美術」は優れているから保護奨励すべきだという考えもなかった。」吉田千鶴子『〈日本美術〉の発見－岡倉天心がめざしたもの』吉川弘文館、2011年、pp.29-30。「大学の献言のなかにもちこまれたのが、ヨーロッパの制度を参照した「集古館」であり、「古器旧物」というくくり方であり、そして「古今時勢ノ変革」や「住昔ノ制度文物」を「考証」するという考え方だった。」鈴木廣之『好古家たちの19世紀－幕末明治における《物》のアルケオロジー』吉川弘文館、2003年、pp.56-57。明治初期に美術とそうでないものの境界線が引かれていく様子は、木下直之『美術という見世物』ちくま学芸文庫、1999年＜1993年を参照。

19) 「いまだ、美術という概念が成熟しておらず、それが個性や感情の表現であるとは受け取られていない時代、由一は美術を何よりも実用に供するものとして重視したのである。」古田亮『高橋由一－日本洋画の父』中公新書、2012年、p.iii。「洋画の実用的価値を認めさせようというところに、由一の洋画普及事業の大きな狙いがあったのである。」古田亮「高橋由一の絵画世界、あるいはリアリズムの射程」『近代洋画の開拓者 高橋由一』図録、2012年、p.13。

20) 岡倉天心「茶の本」明治39年『岡倉天心全集』第一巻p.305。

21) 佐藤道信『〈日本美術〉誕生－近代日本の「ことば」と戦略』講談社、1996年を参照。

22) ワグネル「ドクトル、ワクネル氏東京博物館創立ノ報告」『澳国博覧会報告書』明治8年、引用は土屋喬雄編『G・ワグネル維新産業建設論策集成』原書房、復刻1976年＜1944年、pp.211-212。

23) 同p.263。
24) 同p.258。
25) ワグネル「明治十四年第二回内国勧業博覧会報告書」同pp.508-509。ただし、その直後で「果シテ東方ノ魁タラント欲セスハ未タ現況ヲ以テ足レリトナサス猶ホ泰西ノ国人ト相接シ連リテ彼ノ長ヲ取リ我カ短ヲ補ヒ以テ益々其政度ヲ修整シ財務ヲ調理シ法律ヲ明ニシ教育ヲ通セスンバアルヘカラス」と、西洋文明の導入が必要であると付け加えている。
26) ワグネル「米国博覧会日本出品解説」同p.363。
27)「西洋文明によって日本の魅力的で独創的な美がこわされていくことへの警鐘を鳴らしたのは日本人ではなかった。ウィーンの識者たちは西洋化を始動させた日本が、西洋の劣悪なコピーとなることに危機感を抱いたのであるが、その危機は、すぐに現実となるのであった。」國雄行『博覧会と明治の日本』吉川弘文館、2010年、p.64。
28)「博覧会終了後に編まれた『仏蘭西巴里府万国大博覧会報告書』では、陶磁器と絹糸・絹布の部において、次のような興味深い指摘をした。まず、陶磁器類の部では日本製品、ヨーロッパ製品ともお互いのデザインを模倣した出品物が多かったが、両者ともにその模倣が非常に拙いので、今後は双方とも模倣はやめ、自国の長所を重視してその美を活かすように努力すべきであると提言した。」「ロンドは、日本の出品物がみだりに西洋風を混入したり西洋の染料を使用したりして日本固有の特徴を失っており、さらにそのモノマネの的が外れていると述べた。」天貝義教『応用美術思想導入の歴史ーウィーン博参同より意匠条例制定までー』思文閣出版、2010年、p.109。
29) デザイン史フォーラム編『近代工芸運動とデザイン史』思文閣出版、2008年を参照。19世紀半ば以降、つまり本論が扱うのと同じ時期に、イギリス、ドイツ、オーストリア、ハンガリーなどで民族主義的な工芸運動が展開している。またオーストリアの民族主義的工芸運動については前掲天貝『応用美術思想導入の歴史』p.117を参照。
30) 佐野常民(弁理公使元兼澳国博覧会事務副総裁)「東京博物館創立報告書へノ序」前掲『G・ワグネル維新産業建設論策集成』pp.207-208。
31) 殖産興業における佐野の位置については、吉見俊哉『博覧会の政治学』講談社学術文庫、2010年<1992年、pp.126-138を参照。
32) 柴四朗「紐育府本邦商業の報知」『東海経済新報』第37号、明治14年9月5日、p.1357。日本経済評論社の複刻版、1982年より引用。
33)「記事」欄『東海経済新報』第50号、明治15年1月25日、同p.1833。
34) ワグネル「米国博覧会日本出品解説」米国博覧会事務局『米国博覧会報告書』明治9年、引用は前掲『G・ワグネル維新産業建設論策集成』p.339。
35) ワグネル「明治十年内国勧業博覧会報告書」同p.439。
36) ワグネル「明治十四年第二回内国勧業博覧会報告書」同p.516。
37) 同p.520。
38) ワグネルの日本窯業改革については、『近代窯業の父ゴットフリート・ワグネルと万国博覧会』図録、愛知県陶磁資料館、2004年を参照。

39) 他に例えば鹿鳴館を建設したことで知られる建築家のジョサイア・コンドルは、明治13(1880)年に『日本アジア協会紀要』に掲載した「日本衣装史」で「ある国の伝統的な衣服には、その国の習慣や気候風土、あるいはその国民の体型から生み出された合理性と必然性があります。にもかかわらず、長い歴史の中で形成されて来た衣服を脱ぎ捨てて、外国の衣服を着ることは、滑稽でありかつまた愚かなことと言わねばなりません。」と述べている。畠山けんじ『鹿鳴館を創った男　お雇い建築家ジョサイア・コンドルの生涯』河出書房新社、1998年、p.166。

40) 「第一回巴里府日本美術縦覧会記事」龍池会『龍池会報告第一号』明治16年、非売品、p.39。

41) 「内国絵画共進会規則」『日本近代思想大系17美術』岩波書店、1989年、pp.421-426。

42) 土方定一『日本の近代美術』岩波新書、1966年、p.38。

43) 青木茂『油絵初学』筑摩書房、1987年、pp.230-231。高橋由一の天絵学舎は明治17年に廃校。

44) 前掲龍池会『龍池会報告第一号』p.29。パリの日本画縦覧会、ビングの思想及び活動と日本美術の関係については、木々康子『林忠正とその時代』筑摩書房、1987年および木々康子『林忠正』ミネルヴァ書房、2009年を参照。

45) 前掲『東海経済新報』第50号、明治15年1月25日、p.1833。

46) 前掲龍池会『龍池会報告第一号』pp.21-23。

47) 「記事」欄『東海経済新報』第63号、明治15年6月5日、p.2285。ただしこの記事内では「聞く所に拠れば通常の絵画は勿論古画を模したるもの西洋風の画及び染絵焼絵織絵縫絵摺絵等の出品も許さるゝよし」とされている。

48) 天心の言動をも経済実利的に理解する発言がある。「要するに、外で売れるためには、高橋由一やフォンタネージのラインではなく、芳崖から大観・春草というラインでいこうというマーケティング戦略を立てたわけです。その日本画も、輪郭線のない「朦朧体」でいくのか、やはり線の美しさで勝負するのか、常に外の反応を見ながら方向を決めているわけでしょう。」浅田彰・磯崎新「対談：岡倉天心の「日本文化と世界戦略」をめぐって」ワタリウム美術館編『岡倉天心　日本文化と世界戦略』平凡社、2005年、p.45。

49) 「工部美術学校は明治十六年、欧化主義に対する国粋主義の圧力によって閉鎖され」前掲土方定一『日本の近代美術』p.31。「工部美術学校が廃止されたのは、直接的には、西南戦争後の政府の財政逼迫がその理由であったが、それ以上に大きな原因として、日本古来の美術に対する再評価の気運が急速に高まり、それが強い伝統復帰運動となって洋画を圧迫したという事情があった。」前掲高階秀爾『岩波日本美術の流れ6』pp.46-47。「政府および龍池会首脳による殖産興業を目的とした日本画復興画排斥の趨勢は、今や止まるところを知らぬ奔流となり、遂に明治十六年一月、洋画発展の牙城たる工部美術学校—明治九年創立の本邦最初の国立美術学校。ラグーザ、フォンタネージ等を招聘し、その門下から浅井忠、小山正太郎、松岡寿などを出した—は廃校に追いこまれた。」前掲山口『フェノロサ』上pp.165-166。一方で佐藤道信は国粋主義よりも経済的影響のほうを本質と見ているが、国粋主義の影響そのものを否定するわけではない。「設立からわずか七年

後の一八八三年に工部美術学校が閉校となった背景には、国粋主義の台頭のほかに、この富国論への有益性への問題も絡んでいたと考えられる。西洋では日本の洋画は売れなかったからである」佐藤道信「日本美術という制度」『岩波講座近代日本の文化史３近代知の成立　1870－1910年代１』岩波書店、2002年、pp.63-64。また、青木茂『近代の美術46 フォンタネージと工部美術学校』1978年、至文堂を参照。

50)「工部美術学校は、工部省という殖産興業政策を推進する省の管轄下にある教育施設、工学寮に付属して「百工ノ補助トナサンカ為ニ」設置された。よって、その目的は陶器やその絵付けなどの実用のための美術、つまり産業美術や商業美術などの教育にあったはずなのに、純粋美術の教育機関に変貌してしまった」が、それは教師選考に際して「イタリア側は、殖産興業政策を推進し、そのための美術教育機関を管轄していた農工商務省ではなく、美術アカデミーを管轄する文部省を主管省として、教師選考の実務を開始したのである。この時点で、工部美術学校は純粋美術育成のための教育機関となることが決定的になった。」河上眞理「工部美術学校設立事情考」美術史學會『美術史』2003年、pp.93-96。ほか、前掲天貝『応用美術思想導入の歴史』p.190参照。

51) 工部省技術官僚の思想傾向については、柏原宏紀『工部省の研究－明治初年の技術官僚と殖産興業政策』慶應義塾大学出版会、2009年を参照。

52) 明治14年11月4日条「伊藤・松方ト評議シテ曰ク、会計尤モ困難ナリ」東京大学史料編纂所『保古飛呂比　佐佐木高行日記十』東京大学出版会、1978年、pp.521-522。

53) 明治14年12月末条、同p.576。

54) 明治15年8月25日条『保古飛呂比　佐佐木高行日記十一』p.267。

55) 明治14年2月4日条には佐野常民と食事会で話した記録が残っているが、話の内容は猟の弊害についてである。また明治14年には九鬼隆一に関する話題が現れるが、九鬼の官海工作に呆れるような内容に過ぎない。美術に関する話題は皆無である。

56)「明治十三年から財政的事情を背景に官業の払下げが政府の基本的な方針となり、工部省では同十六年に大きな組織変革が行われる。これは鉱山や機械工場などの払下げの進行に対応して、これらの分野については民間事業の監督や指導に役割を限定して鉱山局と工作局を廃止し」鈴木淳「工部省の一五年」鈴木淳編『工部省とその時代』山川出版社、2002年、p.18。「明治一七年は、殖産政策のうえではすでに、新政府発足当初にみられたつよい官営主義と特定資本に対する保護助成策が背景にしりぞき、官業の払い下げや、共進会、農談会などに代表される民業の一般的奨励が登場しはじめた時期であった。」「解説」安藤良雄・山本弘文編『生活古典叢書１興業意見他前田正名関係資料』光生館、1971年、p.9。

57) 先行研究でこの点に注意しているのは北澤。「その大勢において一〇年代における絵画・工芸上の国粋主義は、しかし、二〇年代の国粋主義とは一線を画すべきものであるように思われる。一〇年代における美術にかかわる国粋主義運動は、明治政府の輸出振興策に絡んだ実利主義的な面が強く、明治二〇年代のナショナリズム－下からの批判力をそなえた陸羯南、三宅雪嶺、杉浦重剛、志賀重昂らの国

粋主義や、「教育勅語」に集約される官僚イデオローグたちの国粋主義とは区別してしかるべきなのだ。」前掲北澤『眼の神殿』p.96。

58) 青木茂「解説(一)」前掲『日本近代思想大系17美術』p.441。

59) 「油画を排撃し、日本の伝統的な絵画を称揚するアーネスト・フェノロサのこの講演は、絵画の西洋派にとってまことに大きな痛手であった。」前掲北澤『眼の神殿』p.231。

60) フェノロサ・大森惟中筆記『美術真説』龍池会、明治15年、p.3。

61) 先行研究もフェノロサの理論を単純に国粋主義とは見なさず、普遍性への志向との関連で分析している。高階秀爾は『美術真説』の議論を「洋画日本画の比較の問題ではなく、西欧絵画の歴史においてはすでにしばしば問題にされてきたところ」であり「新古典主義の理論を受け継いだ当時のサロン・アカデミズムの美学そのまま」と評し、国粋主義という通説に疑問を呈している。高階秀爾『日本近代美術史論』講談社学術文庫、1990年、pp.214-215。北澤憲昭は「フェノロサが目指していたのは、普遍的な絵画の在り方であり、普遍的な「美術ノ真理」であったと考えられる」と指摘し、「フェノロサは、普遍の相において「日本美術」を発見し、これを改良しようとしたのであって、これを西洋化するつもりなどなかった」と述べている。前掲北澤『眼の神殿』p.246。久富貢は「フェノロサの日本美術復興運動は純粋の美術的興味から、つまり、ラングドン・ウォーナー (Dr.Langdon Warner) の言う、"Aestheticism"から、きたものであって、政治的なイデオロギーから発したものではない。」と述べる。久富貢『アーネスト・フランシスコ・フェノロサ－東洋美術との出会い－』中央公論美術出版、1980年、pp.160-161。大久保喬樹は「フェノロサは、西欧近代を通過したうえでの近代の超克、超近代を求めたのであり、また、ヘーゲルを下敷きにしたフェノロサの美学は、本来、普遍をめざすコスモポリタン的な視野に立つものだった。」と把握する。大久保喬樹『岡倉天心 驚異的な光に満ちた空虚』小沢書店、pp.104-105。

62) 大久保常吉『内地雑居東京未来繁昌記』春陽堂、明治20年、末広鉄腸による序。

63) 「純国粋美術教育の府としての我が東京美術学校の設立から開校は、すべて天心一人の熱誠を傾けての奮闘の結実であるとしても大きな誤りではなかろう。」前掲斉藤隆三『岡倉天心』p.57。

64) 「工部美術学校が西洋美術のみを教えたのに対して、東京美術学校は日本の伝統美術のみを教える国粋派の牙城であったとは誰もが知っている東京美術学校の特質である。しかし、こうして科目名を眺めていくと、国粋色はないことに気づく。」木下長宏『岡倉天心　物ニ観ズレバ竟ニ吾無シ』ミネルヴァ書房、2005年、pp.128-129。「彼が偏狭な日本主義の立場から、「西洋画」を弾圧したかのようにいう議論は見当はずれもはなはだしい。彼には、「日本画」も「西洋画」もひっくるめて、明治時代の美術なるものの全体が、歴史に照らしてまことにみじめな頽落ぶりを示していることが問題だったのである。」大岡信『岡倉天心』朝日新聞社、1985年＜1975年、p.57。

65) 高階秀爾も同様に、「西洋美術に対してもそれほどまでの理解を示した天心が、なぜ実際には、当時の洋画を否定し、排斥したのだろうか。それは、明治初年に日本にもたらされた「洋画」が、西洋絵画のなかで、決して優れたものではなかった

からである。」「したがって、天心の「洋画嫌い」を、西洋絵画一般にまで拡げて解釈するのは、当を得ていない。」と主張する。高階秀爾「開かれた伝統主義者　岡倉天心」『正論』昭和50年3月1日、前掲『岡倉天心　人と思想』p.258。「創立時の美術学校の授業から西洋画が排斥されたのは、当時の洋画の芸術水準の低さにある。当時の洋画の多くは、西洋絵具を使うことで、西洋への興味に便乗しただけの、新思考や新様式に欠けるものがあふれていた。」金子敏也『宗教としての芸術　岡倉天心と明治近代化の光と影』つなん出版、2007年、p.90。

66) 丹尾安典「1900年パリ万博と本邦美術」明治美術学会編『日本近代美術と西洋　国際シンポジウム』中央公論美術出版、1992年、p.260。佐藤道信も、1900年パリ万博について「「美術」としての提示をもくろんだ日本の自信も粉砕してしまった」とか「とくに洋画系の作家たちは、維新後三〇年ほどの西洋化では、とても西洋美術には追いつけないという挫折感をもって帰国する。」と指摘する。佐藤道信「日本美術という制度」『岩波講座近代日本の文化史3 近代知の成立 1870－1910年代1』岩波書店、2002年、p.76。

67) 岡倉天心「現今の油絵界」初出は『早稲田文学』第二期第一号(明治29年1月5日)『岡倉天心全集』別巻p.130。傍点原著。

68) 岡倉天心「東洋の理想」明治36年『岡倉天心全集』第一巻p.114。

69) 岡倉天心「日本美術ノ滅亡座シテ俟ツヘケンヤ」『大日本美術新報』第24号、明治18年10月『岡倉天心全集』第三巻p.22。傍点原著。

70) 佐藤道信は「国粋主義の胎頭といわれるこの時代自体が、同時に鹿鳴館の時代であり、逆に西洋絵画的要素を導入したものであるなど、時代そのものが極めて複層的だったのである。」として単純な西欧／国粋の二分思考に注意を喚起している。佐藤道信「鑑画会とフェノロサ」前掲『日本近代美術と西洋　国際シンポジウム』p.207。