

# 対西洋としての日本画の創出と再考

## Creation and Recreation of *Nihonga*: The Influence of the West

小野文子<sup>1</sup>, 間島秀徳<sup>1</sup>

Ayako Ono<sup>1</sup>, Hidenori Majima<sup>1</sup>

**【要旨】** 本稿は、「日本画とはなにか」という問いに焦点をあて、現代と明治期それぞれの時代におけるグローバリゼーションに接点を見出し、明治期に始まる政策としての「日本画」創出について考察したものである。「日本画」の誕生には、明治期に欧化主義のなかで西洋の価値基準を取り入れ、新たに自国の絵画を作りだそうとした歴史的背景があり、お雇い外国人アーネスト・F・フェノロサの関与は、このことを明確に表している。さらに、フェノロサと金子堅太郎、J.McN.ホイッスラーとの関わりに着目すると、「日本画」の創出が、国家戦略、そしてグローバリゼーションによって広がる多様な価値観のなかで誕生したことが分かる。本稿では、対西洋としての「日本画」について、その誕生の歴史的経緯を吟味し、1980年代から90年代にかけての「日本画」の再考について論じた。

**【Abstract】** As a result of Westernization policy during the Meiji era, Japanese artists assimilated Western criteria which led to the creation of a new Japanese painting style called *Nihonga*. This paper discusses the creation of *Nihonga* as an outcome of national policy and focuses on the question 'What is *Nihonga*?' in the context of globalization in both the Meiji era and present times. The involvement of the honorary foreign employee Ernest F. Fenollosa clearly shows that the birth of *Nihonga* was deeply related to the acceptance of Western values of painting. Furthermore, connections among Fenollosa, Kentaro Kaneko and James McN. Whistler make it clear that its creation also reflected an acceptance of various values in the globalization embraced by the Meiji Government. In this paper, the distinctiveness of *Nihonga* in contrast to the West is closely examined through historical documents and in the context of the *Nihonga* revival movement of the 1980s and 1990s.

**【キーワード】** 日本画, 殖産興業, ジャポニスム, クールジャパン

**【Key words】** *Nihonga*, Industrial development policy, *Japonisme*, Cool Japan

**【所属】** <sup>1</sup>信州大学 (Shinshu University)

**【受理日】** 2015年12月12日

### 1 はじめに

1853年にペリー提督率いるアメリカ艦隊が浦賀沖に姿を現して日本に開国を迫ると、1867年には大政奉還、王政復古、そして翌年明治維新を迎えた。開国後の日本には、西洋の文明が雪崩込み、社会・政治のシステムまでもが大きく変化した。欧化主義を目指した明治政府は、「殖産興業」や「富国強兵」を推し進めたが、美術もこの中で重要な位置を占めた。西洋美術を摂取する一方で、西洋の価値基準に基づいて自国の伝統を整備し、また新たな美術を創造しようとしたのである。この背景のひとつには、19世紀後半に欧米で流行したジャポニスムがあったと考えられる。日本の伝統文化は、外貨を獲得するための稼ぎ頭として殖産興業を支えたことから、明治政府は受容する側の西洋を見据えて、伝統文化の革新を目指した。こうした時代を背景として生まれたのが、「日本画」である。

西洋の絵画観を取り込みながら、伝統的な日本絵画の

特質を併せ持つ「日本画」は、言葉の誕生から100年を経て、冷戦後のグローバリゼーションの中で再び注目を浴びた。興味深いのは、制作者、研究者、美術評論家や美術館を巻き込んで興った議論がある一方で、海外のエコノミストが使用した「クールジャパン」という言葉が経済低迷にあえぐ日本人の心を打ち、日本政府が日本文化を経済政策の土俵に持ち込んだことである。なかでも、日本の伝統的な美意識とアニメーションなどのポップカルチャーに共通する平面性を「スーパーフラット」と表現した日本画出身の村上隆の活動は、日本政府が目指すところの戦略的海外展開に貢献しつつ、「日本固有の芸術や文化とは何か」について更なる熟考を促しているように思える。

本稿では、1980年代から90年代にかけての「日本画」再考の時代背景と明治期の経済および文化政策を重ね合わせることで、明治期に始まる政策としての文化創出が、現代の文化芸術立国を目指して経済政策を打ち立てる日本の姿と強く繋がっていることを明らかにする。

## 2「日本画」の誕生の背景

「美術」とそれを取り巻く美術用語の誕生と概念の成立については、1980年代末から1990年代にかけて、北澤憲昭や佐藤道信らによって論じられ、日本美術・近代日本美術の概念的枠組そのものを問う研究がすすめられた<sup>★1</sup>。「美術」という言葉は、日本が初めて統一国家として参加した1873年のウィーン万博の出品区分をめぐってドイツ語の翻訳として登場した造語であり、その後さまざまな議論を経て、その語義が定着していった<sup>★2</sup>。1851年に世界初の国際博覧会であるロンドンでの万国博覧会を皮切りに、パリ、ウィーン、フィラデルフィア、シカゴなど、欧米の主要都市で次々と博覧会が開催され、19世紀後半はまさに博覧会の時代であった。日本は西欧諸国と文化的背景を異にし、産業面でも遅れをとっていたが、1858年に開国してから積極的に西欧文明を取り入れ、殖産興業を推進するために、博覧会への出品に取り組んだ。殖産興業をスローガンとした明治政府は、19世紀後半に西洋で巻き起こった日本趣味、ジャポニスムを背景として、欧米の主要都市で開催される万国博覧会を格好のビジネス・チャンスと考えたのである。明治政府は海外貿易の重要性を認識し、殖産興業としての美術工芸品の奨励振興に力を入れ、直接貿易を行うために起立工商会社（1874年）や三井物産（1876年）などの半官半民の会社を設立して、陶磁器、漆器、金工、七宝などの工芸品の輸出を促進した。「美術」の周辺を取り巻く「絵画」「彫刻」などの基本的な用語も、万国博覧会への参加や、その国内版である内国勧業博覧会での出品区分をめぐって明治10年代半ばにかけて生まれた。

西洋との関係において新しい概念とそれに対応する言葉が次々と造語される中で、「日本画」という言葉は、明治期の西洋絵画の摂取によって樹立された「洋画」にたいして、伝統的な諸流派の絵画を総括する概念用語として生まれた。そしてさらに、明治期以前の伝統的な絵画の形式を継承しようとした龍池会や日本美術協会などの旧派と、積極的に西洋絵画を摂取して伝統形式を改革し、新日本画の創出を図った鑑画会や日本美術院などの新派に分かれていった。新派は、開国以降の急激な西洋化の反動として興ったナショナリズムの中で、アーネスト・F・フェノロサや岡倉天心によって文教政策の中で強く推進され、新しい日本画の創出を目指した。狩野芳崖や橋本雅邦らは、江戸狩野派からの脱却と改革をめざし、その後岡倉天心の門下にあった横山大観、菱田春草、下村観山らによって、より近代的統一性をもった「日本画」が確立された。

「日本画」は、文明開化を合言葉に殖産興業を推進し、欧化政策を取った大きな流れの中で文化創出の役割を担った。しかし、開国以降の明治期の日本において、国が強い主導権を発揮して新しい日本画の創出が試みられた一方で、「日本画」という言葉の定義については時代の変化とともに曖昧なままになっていた。この言葉が再び注目されるのは、冷戦後のグローバリゼーションの中で日本が自らの文化的アイデンティティーを問い直した時期であった。

美術批評家の柳亮は、「日本画の危機」と題した文章を1964年に『萌春』に寄稿し、以下のように述べている。

日本画家が日本画について考えることを止めれば、自滅以外ないことは敢えて言うまでもなからう。…中略… まず、日本画という概念が根底から崩れてきた、とくに、洋画に対してそれを考える時、何が日本画かを想起するのに骨が折れるような実情である。…中略… 日本画という概念は洋画との対置に於いてよりも、むしろ、日本画自身の理想に於いて捉えるべき概念であろう。日本画家がそれを考えないとするれば、それはとりもおさず日本画についての権利をみずから放棄したことにならないであろうか？<sup>1</sup>

柳が示した、「何が日本画」なのか、という内からの問いは、1980年代末から1990年代に制作者たちを巻き込んで議論が興り、「日本画」の自明性の問い直しに関わる歴史的・理論的な研究が進められた。「ニュージャパニーズペインティング」（山口県立美術館、1988年）、「ART IN JAPANESE 現代の「日本画」と「日本画」的イメージ」（O美術館、1993年）、「現代絵画の一断面—「日本画」を越えて」（東京都美術館、1993年）、「「日本画」—純粋と越境」（練馬区立美術館、1998年）では、現代美術としての「日本画」について考察が試みられた。そして、北澤憲昭を発案者として開催したシンポジウム『転位する「日本画」』では、これら五つの展覧会を軸に現代絵画としての「日本画」の可能性を検証した。研究者、批評家、学芸員、そして制作者が関わったこのシンポジウムでは、歴史認識から現代アートとしての「日本画」までの問題を総合的に浮かび上がらせた<sup>★3</sup>。

こうした動向は、2002年に「東山魁夷記念 日経日本画大賞」（日本経済新聞社）が設立され、併せて「東山魁夷記念 日経日本画大賞展」が開催されるようになると、徐々に収束にむかった。新進気鋭の「日本画家」を表彰する制度としてこの展覧会は、日本画版VOCA展の様相を呈しており、「日本画」の抱えている問題がナショナリティーという枠組みを超越したかのようにも

思われたのである。そして、現代の「日本画」を問う企画展は、2006年に開催された「MOT アニュアル 2006 No Border —「日本画」から／「日本画」へ— 展（東京都現代美術館）を最後に落ち着きを見せた。「超日本画宣言 それは、かつて日本画と呼ばれていた」展を企画した野地耕一郎が、「「日本画」とは、あくまで「洋画」に対する相対的で、可変的な存在なのであり、近代が作り上げた一種の幻想」と明言したように<sup>2</sup>、「日本画」の実態は、画材や花鳥風月などの主題、そして日本的なるものという漠然とした観念のなかでは、もはや説明できるものではなくなったと考えられたのである。メチエの崩壊、制度の問題などが問われる中で、伝統的なスタイルは失効し、「日本画的」とも表現されるポストモダン風の作品が溢れ返るようになったのである<sup>3</sup>。例えば、村上隆の大作《カラーズ》は、群青絵具等を何度も塗り重ねた美しい作品ではあるが、現代の日本画に対するアンチテーゼとも理解することができる。

### 3 輸出産業としての日本美術

このように、グローバリゼーションの中での「日本画」の位置付けは、1980年代末から1990年代にかけて実証的かつ論理的な進展を見せ、ナショナリティーという枠組みを超越したかのように思えた。しかしながら、ダグラス・マッグレイは、「〈ナショナル・クールという新たな国力〉 世界を闊歩する日本のカッコよさ」で「クールジャパン」という言葉を用い、バブル崩壊によって経済的苦境に陥った日本は、ソフトパワーによって「経済大国だった1980年代よりも、はるかに大きい文化的勢力を持っている」と述べて、日本が再生しつつあることを指摘した<sup>4</sup>。そして、経済成長が低迷した10年間を経験しつつも、ソフトパワーによる経済再生の道程にある日本について、以下のように記した。

日本は次第に独自の大衆文化を巧みに発信する手法を身に付けてきた。…中略… もし日本が自国の経済的混乱や軍備に対する不安を解決し、若い世代が独自の価値観や伝統をしっかりと主張するようになれば、日本政府も19世紀の変わり目に一時的に担った役割を取り戻すことができるのではないだろうか。<sup>5</sup>

つまりマッグレイは、21世紀の日本のソフトパワー輸出を、明治期に日本が目指した殖産興業の推進による富国強兵の図式に当てはめたのである。19世紀後半の西洋の芸術家たちは、受け継がれてきた自分たちの芸術表現における問題点の解決の糸口を日本美術に見出したこ

とから、日本の美術・工芸品がもてはやされ、ジャポニスムという文化現象が起こった。すでに指摘されてきたように、ジャポニスムは、日本が殖産興業を促進することができた主要な輸出要因であった<sup>6</sup>。日本の美術作品、特に浮世絵版画の陰影のない平面的表現に、西洋の芸術家たちは深く感動した。当時大衆文化として庶民に親しまれた浮世絵版画は、その造形表現が高く評価され、海外で飛ぶように売れたのである。

ジャポニスム流行のおよそ100年後、村上隆はこうした日本絵画固有の造形的特質を「スーパーフラット」という言葉で表した。村上が提起したこの言葉は、日本の伝統絵画とオタク文化に共通する平面性を表しており、「クールジャパン」の重要なキーワードとなる。村上が企画した国際的展覧会「スーパーフラット」展（2000年）では、伊藤若冲や土田麦僊、フィギュアやアニメに至るまで、それまで一緒に展示されることが考えられなかった作品が、同一会場に並び、新しい日本美術・文化の概念を提示した。それと同時に、日本絵画の根底に共通する二次元的空間が、時代やジャンルを超えて継承されていることを示し、世界に向けての日本文化の戦略的なマーケティングとした。そして、経済産業省製造産業局は2010年に「クールジャパン室」を設置し、日本の文化・産業の戦略的な世界進出を目指す旗印として「クールジャパン」の言葉を用いた。マッグレイが指摘したように、東西冷戦体制後のグローバリゼーションの中で、日本が自らのアイデンティティーを模索し、バブルの崩壊といった状況下で文化大国としての経済的發展を目指す姿は、明治政府のそれと重なる。つまり、日本政府が国家戦略として自国の文化を売り物にする状況は、殖産興業を目指した明治期の状況と非常によく似ている。日本の文化・芸術は、経済政策のなかで、再び国家的枠組みに取り込まれたのである。

### 4 対西洋から生まれた国画としての「日本画」

マッグレイは、「この国には、日本人のための日本があり、他の世界のための日本がある」とし、これこそが「グローバリゼーションの中で日本が成長することができたことの秘訣」であると指摘した。確かに、明治の輸出工芸品や、「日本画」誕生の背景を振り返ると、日本は自らの伝統文化を西洋との対峙によって確認し、対外的に通用する日本文化の創出を模索したといえる。そしてこの時、お雇い外国人アーネスト・F・フェノロサ、つまり「他の世界」の目を頼りにしたことは興味深い。

天野一夫は、『日本画家の青春 新たな時代を開く

—観山、春草、ドップ君まで』展で、次のように述べている。

「日本画」とは近代日本において、政治・経済の諸制度の設立と軌を一にして、西洋という新たな対外的な存在に対して、作り出された一つのフィクションである。新たな「国民」に対応した、国民全体の共通語としての「国語」の明治20年代の整備などと同様、国画たる「日本画」も明治15年のフェノロサの「美術真説」の出版あたりを一般化への契機に、西洋的な絵画（タブロー）としての内実と形式を持った、伝統的な存在という、「(西)洋画」との対概念として普及していくのである。<sup>6</sup>

天野が指摘しているように、日本は西洋を基準とし、自分たちの伝統文化を西洋のそれに当てはめる形で文化的アイデンティティーを確立しようとした。日本近代の美術の変化は、まさに西洋美術への対応と共にあったのである。日本は西洋を摂取し、日本の伝統と「折衷」することで、「新しい日本」を創出したのである。このことは、近代美術においては、アーネスト・フェノロサや岡倉天心らの新しい「日本画」創出の活動に顕著に表れている。「日本画」は、伝統を正当に継承したかのように見せつつ、西洋絵画の価値観を取り入れたという意味では、新しい絵画と言えるだろう。

フェノロサは、1853年マサチューセッツ州セーラムに生まれ、1874年にハーヴァード大学を卒業し、大学院では哲学を専攻した。また、マサチューセッツ美術師範学校、ボストン美術館附属絵画学校では美術を学んだ。その後東大理学部教授エドワード・S・モースの推薦で1878年来日し、東京大学文学部の政治学・理財学・哲学史担当のお雇い教師となった。彼が日本美術の収集、研究を始めたのは来日後のことであるが、1881年からは日本美術についての講演活動も行うようになった。特に、龍池会での演説「美術真説」は大きな反響を呼び、後に冊子として出版された。1884年には鑑画会を設立し、狩野芳崖らと新日本画の創造を目指す一方、岡倉天心と共に文部省図画調査委員会、図画取調掛委員を歴任、美術教育や文化財保護行政の推進に尽力した。1889年に東京美術学校が開校すると、画格、美学、美術史を教えたが、任期満了に伴い、1890年にアメリカに帰国した。

興味深いのは、美術の専門家として招かれたのではないフェノロサが「日本画」の創出に深くかかわったことである。1890年に東京美術学校で行った講義「美学」ではいくつかの誤りが認められる<sup>5</sup>。ヴィクトリア朝を代表する批評家ジョン・ラスキンについて取り上げているものの、「仏国のラスキン氏」と言ったり、あるいは

印象主義について「スチルマン、ワイルド等の説を信ずる画家は敢えて実物を写さずして之を見たる時の感情を描き、天然を変化する事を務む」と、象徴主義ともとれる説明をしたりした。フェノロサは、当時芸術の中心であったパリの画壇の動向を正確には把握していなかったことが想像される。また、彼の美術理論には、当時の前衛であった唯美主義の画家ホイッスラーの考え方の共通点も見られるが、アメリカ人でありマサチューセッツ州の同郷であったホイッスラーのことを「英国の画家」と説明している。こうした細かい誤りは、翻訳や翻刻の過程で生じたことも考えられる。しかし、欧化政策を推進するために招聘されたお雇い外国人が、どのようにして「日本画」の創出に関わっていったのだろうか。本来であれば、西洋の先進技術や学問を伝えるはずのフェノロサが、日本人が西洋絵画を学び模倣することを批判し、日本美術復興を唱えることができたのはなぜだろうか。

フェノロサが日本美術に興味を抱いたのは来日後のことであり、彼に最初に協力したのは、ハーヴァード大学の同窓生、金子堅太郎であった。金子は福岡藩の下級武士の出で、藩校修猷館に学び、1871年に岩倉使節団の渡欧に際し、黒田長知の随員としてボストンに留学してハーヴァード大学に学んだ。金子が1908年『太陽』に寄せたフェノロサの追悼記事によると、金子がフェノロサの住む加賀屋敷内にある教員官舎を訪ねたところ、フェノロサが古道具屋から四條派、狩野派といわれるものを買っていた。しかしそのほとんどが贋物であったことから、金子は旧福岡藩主、黒田公爵家の老公、黒田長博（黒田長知の養父）に頼み、四條派、狩野派の作品をフェノロサに見せたところ、フェノロサは熱心に日本絵画の研究をするようになったという<sup>6</sup>。そして、1882年5月、フェノロサは龍池会で講演して日本美術の復興を唱え、その内容はのちに『美術真説』としてまとめられ、大きな反響を呼んだ。

この頃日本では、開国後の急速な西洋化への反動が起こっており、画壇でも洋画排斥の気運が高まっていた。日本美術復興の中心となったのは、文部行政官である九鬼隆一（文部少輔）、岡倉覚三（文部省専門学務局）、そして東京大学教授のフェノロサであった。フェノロサは、美術の保存・振興を目的とした1878年に発足した龍池会の重要なブレインであったが、狩野芳崖を通じて和洋折衷の新しい日本画の創出を目指すようになり、次第に龍池会の内部での対立を生み出した。この結果、1884年に九鬼隆一や岡倉天心らとともに、龍池会から離反して鑑画会を発足させた。

ここでフェノロサと金子の関係を簡単に示しておきた

い。二人は、1870年代の前半から半ばにかけて、ハーヴァード大学で学んだ。この時期は、1865年に南北戦争が終わり、アメリカの資本主義経済が急速に発展し、「金びか時代」、拝金主義の時代ともいわれた。一代で巨額の富を築くアメリカンドリーム、つまりゼロから出発するエネルギーに満ち溢れ、同時に多様な価値観を受け入れて発展させる努力を惜しまない時代であった。経済の発展は文化にも現れ、ボストン美術館、メトロポリタン美術館、シカゴ美術館など、現在では世界有数となった美術館が開館した。金子とフェノロサは、こうした時代にアメリカで学び、共通の価値基準を持ち合わせていたことが想像される。そして二人はお互いをサポートする関係にあったように思われる。海外でのジャポニズムの流行に向けて殖産興業を促進しようとする明治政府の官僚であった金子にとって、和洋折衷による新しい日本美術の創出を唱えるお雇い教師フェノロサは、重要なサポーターであったと言えよう。そして、フェノロサにとって、官僚であった金子は、後ろ盾となってくれる人物であったと考えられる。フェノロサが岡倉天心とともに提案した「美術組織計画案」が文部大臣森有礼によって廃案に追い込まれたとき、フェノロサは「昨日我々の美術運動における重要な新事態についてお話し、私の今後の方針について助言を仰ぐためにお宅に伺いました」と、助けを求める手紙を金子に書いている<sup>7</sup>。そして、森有礼との確執を以下のように訴えている。

彼〔森有礼〕の成功は我々と内閣を切り離し、お互い誤解させておく能力にかかっているのです。我々の成功は彼の手を借りずに内閣に接し、必要とあれば彼の不誠実を暴くことにあります。日本美術教育を文部省の所管に置くことは、我々の計画にとってそれほど重要ではありません。森子爵が反対なら、宮内省でも農商務省でもよく、そうすれば博物館、工芸業界と一そう緊密な関係を持つこととなります。森子爵は美術、その微妙さ、絵画とデザインの美術工芸に対する関係、また我々の計画案の商業的重要性を皆目理解していません。<sup>8</sup>

美術学校設立のために文部省に設置された図画取調掛の一委員であったフェノロサが、大臣への不満を露わにし、直接内閣に訴えて自分の考えを押し通したいという強い思いが表れている。また、お雇い教師であった彼が金子のような官僚とつながり、政治的な駆け引きの中に身を置いていたこと、そして殖産興業による近代化を目指す明治政府が、美術・工芸品を重要な産業と考えていることを理解していたことが分かる。ということは、彼が唱える日本美術の復興や新しい日本画の創出に、政治的な

背景が全くなかったわけではないように思える。

## 5 フェノロサの「美学」と「Lecture」

### —J.McN. ホイッスラーとの関わりを中心として

それでは、和洋折衷による新しい「日本画」の創出を支えたフェノロサの美術理論について、1890年に東京美術学校で行った講義「美学」、そして『美術真説』に極めて近いといわれるハーヴァード大学ホートン・ライブラリー所蔵の「Lecture」と題されたフェノロサの英文遺稿を中心として見ていきたい<sup>★7</sup>。「美学」は岡倉天心が翻訳し、塩沢峯吉（大村西崖）が筆記したものである。

ここでまず注目したいのは、アメリカ人であるフェノロサが、ヨーロッパの芸術について語っていることである。アメリカ合衆国の建国は、16世紀からの植民地化を背景とし、アメリカ美術はヨーロッパの影響を受けながら独自の美的価値を築いていった。19世紀のアメリカと言えば、ヨーロッパのロマン主義の影響を受けたハドソン・リバー派の風景画家たちが、アメリカの広大な風景を理想化して描いていた時期である。フェノロサは、こうしたアメリカの美術や歴史的背景については言及せず、西洋美術の規範をヨーロッパに求めて話をしている。彼は、ヨーロッパ芸術の盛期を演説当時の350～400年前、つまりルネサンス期とし、その後衰退し、西洋近代絵画が行き詰っている現状において、日本が西洋絵画を学ぶことは愚かなことであるという。

ホートン・ライブラリー所蔵の遺稿は、文章、語句が全体を通して平易で、丁寧に、段階を追って、聴衆に言うて聞かせるような語り口という印象を受ける。そして、英語の原稿からは、フェノロサが平易な文章を用いて、badやwrongといった価値判断を明示したことが分かる。これが講演原稿であることから、口語調であることは理解できるが、日本の伝統文化を知るある程度の知識人たちが聴衆であることへのフェノロサの配慮はあまり感じられない。この中でフェノロサは、道徳的教訓や宗教といった意味内容を絵画で表現するべきではない、また絵画表現を通じて社会を良くしようなどと考えるのは間違いである、と主張した。さらに、自然の写実的描写を否定し、「自然の真実は非常に醜いことが多々ある」と断言している。そして、「自然は真のアイデアを表すことはなく」、「自然を写実的に描こうという目的のみの油彩画は悪である」が、しかしながら、「我々は自由な表現を学ぶために、自然から学ぶことをおろそかにしてはならない」と述べている。そして、「芸術家は、自然を模倣するためではなく、自然からさまざまなアイデアの諸相を

得るために、自然から学ばなければならない」(原文：Then artist must study from nature, not mind you, for the sake of copying nature, but for the sake of getting elements of a variety of idea from nature), と説いた。さらに「絵画の主題(題材)と形態(線, 濃淡, 色彩)のアイデアは一樣であるべき」(the idea of subject must be unified with the idea of form)で、「絵画の形態とは、線、濃淡、色彩の共存である」(原文：The form of paintings is lines, shades and color in coexistence)と述べて、主題と表現の一致を主張した<sup>9</sup>。

フェノロサの考えは、アメリカ人の画家ジェームズ・マクニール・ホイッスラーの絵画論と共通する点がある。ホイッスラーは主にロンドンを活動の拠点としたが、フランスとイギリス両国の前衛と言われる多くの芸術家たちと関わり、「芸術のための芸術」を唱える唯美主義のリーダー的な存在であった。彼は、芸術を道徳的教訓のような有用性から切り離し、作品は「美」そのものであることによって、十分な存在意義を持つと考えた。そして、当時イギリスで主流であった歴史や教訓を伝達する手段としての絵画を否定し、絵画そのものの表現力、つまり絵画における純粋な視覚的効果を追求した。ホイッスラーの芸術を理解するうえで重要なのは、彼はフランスのリアリズムへの傾倒を画家としてのキャリアの出発点とするが、「芸術のための芸術」を信奉するようになってからも、自然への敬意を忘れることはなかったことである。ホイッスラーは1885年にロンドンで『10時の講演』と題した講演を行い、この中で、「自然は色や形など、すべての絵画の要素を含んでいる」(Nature contains the elements, in colour and form, of all pictures ...<sup>10</sup>)と語り、自然の中に絵画を生み出す要素を見出していた。リアリズムから唯美主義へのホイッスラーの作風の変化の背景には、日本美術からのインスピレーションがあった。19世紀後半から20世紀初頭にかけて、日本の美術や工芸品は西洋の多くの芸術家たちを魅了し、彼らの新しい造形表現の原動力となったが、ホイッスラーは、単なる造形表現の模倣や異国情緒にとどまらず、「ノクターン」と呼ばれる、音楽的タイトルが付けられた風景画において、オリジナリティを確立した。彼は、1879年にラスキンを相手取って起こした裁判の中で、「ノクターン」について、「ノクターンという言葉を用いることで、芸術的な好奇心だけを表そうとしているのです。一中略—ノクターンはまず、線や形、そして色彩のアレンジメントなのです」(原文：By using the word 'nocturne' I wished to indicate an artistic interest alone... A nocturne is an arrangement of line, form, and colour first.)と説明した<sup>11</sup>。彼は、美を唯一最高の理想とし、芸術に純粋な美しさの

みを求めたが、ノクターンにおいて、自然の中の絵画的要素を統合させ、調和の取れた統一された絵画空間を実現したのである。こうしたホイッスラーの言葉や絵画についての考えは、上述のフェノロサの「絵画の主題(題材)と形態(線, 濃淡, 色彩)は一樣であるべき」で、「絵画の形態とは、線、濃淡、色彩の共存である」と重なり合う。フェノロサは講義「美学」のなかで、ホイッスラーについて複数回言及している。ラスキンとの裁判については、「ラスキン氏はホキスラーの画を以て詐りとなし、道徳心なしとぞ評したり。ホキスラーは之れを怒りて法廷に訴へたるに」とあることから、フェノロサは19世紀絵画史上最も有名と言われるこの裁判について知っていたことが分かる<sup>12</sup>。すでに指摘したように、講義「美学」は1890年に行われたが、同年に金子堅太郎がロンドンのアセニアン倶楽部でホイッスラーと会っているのは興味深い。また、ホイッスラーは自分自身の作品や芸術論について誤解されることを嫌い、新聞や雑誌に多くの手紙を書き送った。『10時の講演』は1885年にロンドンで出版され、1888年には詩人のステファンヌ・マラルメによってフランス語訳され、広く知られていた。また、講演記録や手紙をまとめて『敵を作る優美な方法』を出版したのも1890年であった<sup>13</sup>。フェノロサはこうした出版物から情報を得ていた可能性が考えられる。フェノロサは、ホイッスラーの美術論について「美学」で以下のように言及している。

又英国の画家 ホイッスラー Whistler の唱導する所は、画は唯其の画相美なれば足れり。万事万般の中、其の如何なる物を採るとも線、色の配合を好くして美なれば乃ち可なり。必ずしも物を写さずも可なり。又決して物を写すも不可なるに非ずと云ふ。音楽の性質を以て絵画を作る故に、其の画題の何たるに論なし。

また続けて、ホイッスラーのこういった点については極端な説だとしながらも、「Whistler 氏の説は理論としては此くの如く不正なるにも拘らず、其の結果に至りて又大いに他の弊害救世するの功あるがごとし」、また、ホイッスラーの作品は、雪舟にも似ているとして、作品そのものについては、評価していた<sup>13</sup>。

1889年、東京美術学校に第1期生として入学し、岡倉天心や橋本雅邦らに学び、西洋画の画法を取り入れて線描を抑えた無線描法、朦朧体を確立した横山大観は、アメリカやロンドンでの自身の展覧会の成功について、「故国では朦朧派として非難攻撃された絵画を高く評価してくれたことで、「美術に国境なし」といふことを感じさせられました」そして、「われわれの展覧会の前にホイッスラーの遺作展があり、私達の所謂「朦朧派」の絵

と、ホイッスラーの水彩画と一脈ずるものがあったかどうか、興味深いものがあると思ひました」と述べている<sup>14</sup>。

ホイッスラーは、日本美術からインスピレーションを得て、詩情豊かで穏やかなニュアンスに富む風景を描いた。彼は優れた版画作家としても知られているが、「刷り」にこだわったエッチングやリトグラフは、インクの拭き残しによるプレート・トーンによって深い余韻を湛えた表現となっている。特にリトグラフでは、淡彩を巧みに用いて画家の詩的な印象を、ヴェールをかけたように表現した。横山大観や菱田春草が朦朧体の実験的試みを行ううえでホイッスラーの作品を見ていたという直接の接点を示す資料は現時点で見出しはしていないが、「日本画」創出の背景となる周辺事情から、大観の言う共通点が必然的に生まれたとも考えられる。

## 6 フェノロサ、金子堅太郎、そしてホイッスラー

さて、ここで、フェノロサ、金子堅太郎とホイッスラーとのつながりが見えてくる。つまり、明治政府の官僚と、ジャポニズムの画家との関係である。殖産興業の推進のために美術工芸品を輸出したいと考える明治政府は、西洋で受け入れられる美術作品や工芸品を作ることを課題とした。彼らにとっては、西洋のジャポニズムの作家に会って直接話を聞くことは、理にかなっていたと考えられる。

金子は、1897年5月に、校長であった岡倉からの依頼により東京美術学校で「美術と時世との関係」という講演を行った<sup>★9</sup>。金子は伊藤博文と共に明治憲法を起草した人物として知られるが、講演依頼の理由は、彼が当時博覧会を取り仕切っていた農商務省次官であったことと考えられる。金子はこの講演の中で、1890年にロンドンのアセニウム・クラブでホイッスラーと会い、夕食を共にして日本の美術について語った、と述べている<sup>★10</sup>。ホイッスラーは日本の美術について金子に以下のように語ったという。

山川草木鳥類など、精神のないものに一種の精神を与えたのは日本の美術家である。…中略… 然しながら人物の点に至って遺憾ながら発達して居らぬと言わなければならない。現今の人間を描いて居るならばまだ宜いが現今の人間以下を描いて居るからこの点は誠に困る。

そして、日本絵画において山川草木鳥類の描写は優れているが、人間の身体を描くことは発達しておらず、それには歴史的に何か深い理由があると考えられるが、この

ことを研究するための資料がない。については、そのことを説明することのできる芸術家はいないだろうか、と尋ねたと言う<sup>15</sup>。

金子のこの講演の論点は、美術作品は歴史的にみてその時代を反映するものであり、明治には明治の時代を反映させる作品を作らなければならないというものであった。例えば、歌麿の美人画は江戸時代元禄文化のものであるし、雪舟の絵はその当時の美を表しているが、明治に入って文明、科学が発達した今、歌麿の美人画も、雪舟のなかに描かれている人物も、解剖学的には正しくないことは明白であり、現代科学の発達を示すような人物画を描くべきであると説いた。金子の講演内容は、国家を挙げて国画としての新しい日本画の創出を目指していたことを示している。

ここで注目したいのは、ジャポニズムの画家であるホイッスラーの言葉を用いて、伝統的な日本絵画の改善点を指摘していることである。フェノロサもまた、この手法を用いている。彼は、東洋の画法がもっともすぐれており、将来的にはヨーロッパとアメリカが採り入れることが考えられ、ヨーロッパが欲する極めて貴重な日本の絵画を放棄してしまうことは愚かなことである、と主張した<sup>16</sup>。つまり、西洋での評価を基準として、日本絵画の価値を示したのである。

## 7 おわりに

1980年から90年代にかけて興った「日本画への問い直し」を出発点として、「クールジャパン」への変貌、そしてそこから見出された明治期の殖産興業との重なりから、「日本画」誕生の背景の一部について論じた。現代のグローバル化の中で、「日本画とは何か」という問題に直面したとき、複雑に絡み合う「日本画」誕生の歴史的背景に向き合うと、「日本画」のもつ多様性が浮かび上がる。特に、本研究で着目したフェノロサ、金子堅太郎、ホイッスラーの関係は、「日本画」が同時代の西洋絵画の価値観を、フェノロサを通して取り込んでいたことを示している。つまり、明治期に新たな国家を確立する過程にあった日本は、伝統文化の継承と西欧の新たな価値観を取り入れて、自らの文化を創造、規定し、そしてそれを国画として、欧米におけるジャポニズムという需要に応えるための経済政策に繋げた。このことは、「日本画とは何か」という難問を現代の我々に突きつける要因となっている。21世紀の幕が開けると、本来は欧米における日本美術の流行を意味した「ジャポニズム」の語を転用し、「新ジャポニズム」と自らを呼

称する画家たちが現れた。アニメーションなどのサブカルチャーを含む「日本美術スーパーフラット論」は欧米において熱狂的に受け入れられ、日本政府が文化芸術を経済政策に結び付ける結果となった。

現代における「日本画」の位置付けを試みて、言葉の誕生を紐解くと、「日本画」は、国号を冠しているがゆえに解決しがたい矛盾を抱えていることが明らかとなる。「日本画」の誕生とその再考は、現代のグローバリゼーションの出発点ともなった明治時代における文化創出と複雑に絡み合うことを念頭に、現在の日本の文化芸術の状況を考究し、「日本画」の可能性を問うことが、今後の課題となる。

#### [附記]

本論文の研究成果の一部は、科学研究費助成事業によるものである。(課題番号：25370130)

#### [註]

- \*1 北澤憲昭, 1989, 『眼の神殿 「美術」 受容史ノート』, 美術出版社。佐藤道信, 1996, 『〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略』, 講談社。
- \*2 この点については、1980年代に、近代彫刻史の中で限定的に、中村傳三郎がしばしば指摘しているという。東京国立文化財研究所, 1975, 『明治美術基礎資料集』。北澤憲昭・佐藤道信・森仁史(編), 2014, 『美術の日本近現代史 制度・言説・造型』, 東京美術, p. 837
- \*3 「日本画」シンポジウム記録集編集委員会編, 2004, 『「日本画」内と外のあいだで』, ブリュッケ
- \*4 佐藤道信, 1996, 『〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略』, 講談社, pp. 170-179, 206-209
- \*5 岡倉天心, 1981, 「美学 明治廿三年第一学期筆記 美術学校御雇エルネスト, エフ, フェノロサ講述 同校幹事文学士岡倉覚三口約学生塩沢峰吉筆記」, 『岡倉天心全集』, 8, 平凡社, pp. 450-475
- \*6 金子堅太郎, 1908, 「日本美術界の恩人 故フェノロサ君一子爵金子堅太郎談」, 『太陽』, 14(14), pp. 114-117; 堀田謹吾, 2001, 『名品流転』, NHK出版; 村形明子, 2001, 『アーネスト・F・フェノロサ文書集成一翻刻・翻訳と研究(下)』, 京都大学出版会, pp. 427-448
- \*7 村形明子, 1983, 『「美術真説」とフェノロサ遺稿』, 『英文学評論』, 49号, pp. 45-76
- \*8 James McNeill Whistler, *Mr. Whistler's "Ten O'Clock." Delivered 1885*,

London: Chatto and Windus, 1888; James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, London: W. Heinemann, 1890.

- \*9 金子堅太郎, 1896, 「美術と時世との関係」, 『錦巷雑綴』, pp. 46-64
- \*10 小野文子, 2008, 『美の交流 イギリスのジャポニスム』, 技報堂出版, pp. 128-133

#### [文 献]

- 1 柳亮, 1964, 「日本画の危機 「額田王」の示唆するもの」, 『萌春』, 128号, pp. 1-2
- 2 野地耕一郎, 2004, 「「日本画」と呼ぶのは、もうやめにしませんか!」, 『超日本画宣言 それは、かつて日本画と呼ばれていた。』, 練馬区立美術館, p. 3
- 3 間島秀徳, 1998, 「消滅から生成へ」, 『チバ・アート・ナウ '97 現代美術というジャンル』, 佐倉市美術館, p. 29
- 4 ダグラス・マッグレイ(著), 神山京子(訳), 2003, 「ナショナル・クールという新たな国力 世界を闊歩する日本のカッコよさ(特集 日本文化立国論)」, 『中央公論』, 118(5), pp. 130-140
- 5 ダグラス・マッグレイ(著), 神山京子(訳), 2003, 「ナショナル・クールという新たな国力 世界を闊歩する日本のカッコよさ(特集 日本文化立国論)」, 『中央公論』, 118(5), p. 135
- 6 天野一夫, 1994, 「民族・表象としての「日本画」—「日本画」の青春の行方」, 『日本画家の青春 新たな時代を開く一観山, 春草, ドップ君まで』, 郡山市立美術館, p. 48
- 7 村形明子(編・訳), 1982, 『ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵 フェノロサ資料 I』, ミュージアム出版, pp. 136-142
- 8 村形明子(編・訳), 1982, 『ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵 フェノロサ資料 I』, ミュージアム出版, p. 139
- 9 村形明子, 1983, 「『美術真説』とフェノロサ遺稿」, 『英文学評論』, 49号, pp. 59, 70-72
- 10 J. McN. Whistler, 1967, 'Ten O'clock Lecture', *The Gentle Art of Making Enemies*, NY: Dover Publications, p. 142
- 11 Linda Merrill, 1992, *A Pot of Paint. Aesthetic on Trial in Whistler v. Ruskin*, Washington and London, p. 144
- 12 岡倉天心, 1981, 「美学 明治廿三年第一学期筆記 美術学校御雇エルネスト, エフ, フェノロサ講述 同校幹事文学士岡倉覚三口約学生塩沢峰吉筆記」, 『岡倉天心全集』, 8, 平凡社, pp. 468-469
- 13 岡倉天心, 1981, 「美学 明治廿三年第一学期筆記 美術学校御雇エルネスト, エフ, フェノロサ講述 同校幹事文学士岡倉覚三口約学生塩沢峰吉筆記」, 『岡倉天心全集』, 8, 平凡社, pp. 462-463
- 14 横山大観, 1951, 『大観画談』, 講談社, pp. 75-76
- 15 金子堅太郎, 1896, 「美術と時世との関係」, 『錦巷雑綴』, pp. 58-59
- 16 村形明子, 1983, 「『美術真説』とフェノロサ遺稿」, 『英文学評論』, 49号, p. 74