

「書ハ美術ナラズ」：
明治政府の美術政策と日本の書についての考察

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大野, 加奈子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/29499

「書ハ美術ナラズ」 — 明治政府の美術政策と日本の書についての考察

人間社会環境研究科 人間社会環境学専攻
大野 加奈子

“Japanese Calligraphy is not an ‘Art’” – The Meiji Government’s
Policy on Art and Japanese Calligraphy.

OHNO Kanako

要旨

本稿では、明治時代、官製の日本美術から排除され「書ハ美術ナラズ」とされた書について、書を排除した西洋の美術概念や日本の美術制度を作り上げた権力構造を捉え直し、西洋近代化の中で書がどのような存在価値を示し、明治国家においてどう位置付けられたかについて明らかにし、明治時代の書の認識を新たに示すことを試みる。

なぜ明治時代に「書ハ美術ナラズ」とされたのかについて、その経緯や背景を明らかにするために、まず初めに、西洋の美術概念を用い明治政府と美術界が日本美術を生成し、その権力構造を背景に書画分離が行われ官製の日本美術から書が排除された経緯を示す。次に、明治の書家と書道界について、大量の碑帖とともに来日した楊守敬から中国書法を学んだ書家たちは独創的な書風を生み出したが、一方で、義務教育に課せられた「日常の文字を正しく美しく書く」という習字教育に対する責任から、習いやすい無難な書風を書くことを求められ、美術と実用の間でありまいな存在になったこと。そして、明治15年（1882）に『東洋学芸雑誌』上で、小山正太郎と岡倉天心が西洋の美術概念に矯正された眼によって議論を行った「書ハ美術ナラズ」論争を取り上げ、明治時代に書がどう位置付けられたのかを明らかにする。

方法としては、まず北澤憲昭と佐藤道信による研究により明らかにされている、明治時代に官製の日本美術を生成した明治政府や美術界の権力構造について、書画分離から書が排除される過程を中心に捉え直した。そして、明治の書家や書道界の活動、外交官や大学で教鞭をとった日本に長期滞在した西洋人たちが見た書の評価、義務教育の必修科目として習字を設置したことを通し、明治政府や美術界の権力と西洋近代化の脅威を背景に、明治政府が行った書の位置付けについて、当時の思想であったオリエンタリズムにより考察を行った。

その結果、明治政府は「書ハ美術ナラズ」として西洋の美術概念により作り上げた日本の美術制度から書を排除したが、一方でナショナリズムの装置として義務教育に書を組み込み、書を日本国民の象徴として重要な位置付けを行ったことを明らかにした。

キーワード

明治の書、西洋近代化、オリエンタリズム

Abstract

The purpose of this paper is threefold: to describe how Japanese calligraphy was

excluded from the art system constructed by the Meiji government, to analyze the role of the western concept of “art” and its associated power structure in establishing that art system and to clarify the new role given to Japanese calligraphy in the context of Japan’s nation-building.

The Meiji government urged to build a modern national art system. Artists debated whether Japanese calligraphy could be granted status as an art based on the Western concept of “art”. Ultimately the government decided to exclude calligraphy from the newly built national art college and the annual national art exhibition. However, it remained a favorite pursuit of high officials, and Westerners staying in Japan also praised the calligraphy tradition. Such attitudes derived from an Orientalist tendency to ascribe value to manifestations of traditional Japanese culture. In 1880, Japanese calligraphers became acquainted with Chinese traditional calligraphy brought to Japan by Yang Shoujing and learned a about its essence, which later became the basis of their original work. Nevertheless, the government requested that easy-to-learn calligraphic models be used for compulsory education in national primary schools.

In conclusion, although calligraphy was excluded by the Meiji government from the Japanese art system, it was incorporated into the compulsory education system as a device to encourage nationalism. The government aimed to bring up Japanese citizens who had mastered the Japanese calligraphy tradition.

Key Words

Calligraphy, Modernization, Orientalism

1 はじめに

現在書は、日本の伝統文化や芸術と言われ、多くの書道教室や書道展覧会が存在し、それを支える書家や大多数の書道修練者が、書道界という独自の価値観の下で活動を繰り広げている。そういった中で、書は実用か芸術か、といったことがよく議論されるが、結論は闇の中という様子が見られる。そもそも書は芸術か否かと問われ始めたのは、明治時代からである。

明治15年(1882)洋画家小山正太郎が『東洋學藝雑誌』に「書ハ美術ナラズ」という文を寄稿した。それに対し日本画の岡倉天心が論駁を行った。これがいわゆる「書は美術ならず論争」と言われているものである。なぜ、書が美術であるか否かという議論が行われなければならなかったのか。それは、明治維新後、政府は「富国強兵・殖産興業」のスローガンのもと近代化政策を積極的に進め、西洋の概念によるあらたな価値観が生ま

れたことが大きく関係している。殖産興業の国内施策として開催された内国勸業博覧会において、その出品された物を分類することが行われた。その分類は、西洋で開催された万国博覧会に倣い、特に美術部門においては、西洋の美術概念と国粹主義によって作り上げた日本美術という制度が大きく影響を与えた。当初書画として出品していたものが第三回には分離され、絵画は美術の最上位、書は最下位に位置づけられた。そして、第五回では、美術部門から書は消えた。明治政府は、その作り上げた美術制度に書を組み入れることはしなかった。

先行研究として、明治時代に西洋の美術概念の受容により官製の日本美術が生成されていく過程について、北澤憲昭と佐藤道信による代表的な研究がある。北澤は、『眼の神殿』において、日本の近代美術史を明治という歴史のみならず西洋近代史にまで広げて捉え、官製の美術概念や美術制度が生成される構造について明らかにしている。

そして佐藤は『明治国家と近代美術－美の政治学』や『日本美術誕生』において、国家としての美術の構築を目指した明治政府の政策を中心に、美術と美術史、画家や美術団体について、西洋の美術概念流入と近代化政策の大きな関係に加え、官僚や画家たちの出身階層と社会的位置づけを結び付け、権力構造の上に日本の美術が構築されたことについて明らかにしている。両氏とも、膨大な量の資料をもとに取り組んだ研究であり、明治の美術を知る上では貴重な成果であると言える。両氏は、官製の美術生成の過程において、書が排除されたことについて述べている。内国勸業博覧会の美術部門で書が最下位に置かれ後に削除されたことや、書画分離といった書にとっての重大な出来事について全体的に述べているが、そのような状況で、当事者である書家や当時の書道界がどう振舞ってきたかについて言及してはいない。明治時代の書家や書道界については、安藤搦石の『書壇百年』と近藤高史の『明治書道夜話』に、書道史や書家列伝として研究が残されており、明治の書家たちの活動を丁寧に描いていることから、当時の書家や書道界の様子を知る資料としての価値は高い。しかし、書家や書道界といった一元的な記述にとどまり、明治政府や美術界の動きの中で書がどう位置づけられたのかについては述べられてはいない。また、「書ハ美術ナラズ」論争について、『墨』などの書道雑誌に明治時代の書道史のエピソードとして取り上げられたりしているが、洋画家小山正太郎と日本画家岡倉天心の間で繰り広げられた論争として説明されるにとどまっている。

「書ハ美術ナラズ」とは、主観的に発せられた言葉ではなく、その発言に至った背景と意図が存在するはずである。そして、書はそういった背景や意図を構成する政府や美術界の動きに巻き込まれながら、明治という時代に存在していたはずである。本稿では、書を中心として、書を排除するに至った、西洋の美術概念や日本の美術制度を作り上げた権力構造を捉え直し、西洋近代化というダイナミックな状況の中で書がどういった存在価

値を示し、明治国家においてどう位置付けられたかについて、オリエンタリズムやナショナリズムの視点を用いて明らかにし、明治時代の書の認識を新たに示すことを試みるものである。

II 美術政策から排除された書

1 「美術真説」にみる西洋の美術概念

日本に西洋の美術概念を移植し、岡倉天心とともに日本の美術制度を作り上げた、アーネスト・フランシスコ・フェノロサは、明治11年(1878)に来日し、東京帝国大学で政治、理財学、哲学の教鞭をとっていた「お雇い外国人」であったが、一方で日本の古美術に深い関心を持ち収集と調査を行っていた。その時に岡倉天心が助手としてフェノロサとともに行動し、二人は日本の伝統絵画を守り発展させることを主眼に「鑑画会」や「東京美術学校」設立を経て日本の美術制度を作り上げた。

フェノロサが目指したものは、西洋が美術と認める日本の美術を作ることであった。それには西洋を基準にした彼らの正しい美術認識を社会に知らしめることが必要であり、そのための教育機関である東京美術学校の設立に至った。廃仏毀釈から古美術を救ったのは、彼がそれらを日本の美術であると認めたからである。一方で、文人画は美術と認めてはいない。フェノロサが美術とするものは一体どのようなものを指すのか。

明治15年(1882)、農商務省と宮内省管轄の日本初の美術協会である龍池会が開催した講演会でフェノロサは「美術真説」と題して講演を行った。これは、フェノロサが日本に移植しようとしている西洋の美術概念を示したものであった。「美術真説」はまず、構造美学から始まり、西洋画と日本画の特色、日本画の称賛、そして文人画攻撃を行い美術でないものを排除していく。真に美術であるものは何かを説いた後、美術学校を設立し、画家を補助奨励し、一般公衆を導き美術が何であるかを知らしめる、という内容であった。まず、美術であるものは「妙想(アイジャ)」を

有するものであると述べている。「各分子互ニ内面ノ関係ヲ保チ終始相依テ常ニ完全唯一ノ感覚ヲ生ズルモノ、之ヲ美術ノ妙想ト謂フ」[フェノロサ1985:14]、つまり「各部分が融合し合って、ある『あたらしいアイディアの実体』が生まれるとき、このアイディアを把握するメンタル・プロセスのことをわたくしはシンセシスと呼ぶ」[高田1983:114]、そして「妙想ノ存スルト否トハ、美術ト非美術トヲ区別スルノ標的ナルヲ了知スルニ足ルベシ」[フェノロサ1985:16]、つまり妙想(idea)の存否が美術であるか否かの評価基準であるとしている。

続いて、美術でないものの排除を行う。「須用」(効用)なるものが必ずしも優れた美術ではない、「技術」は美術のみに属する性質ではないので美術の定義にはならない、美的な「快感」を定義するのは美的な性質であって快感が定義するのではない、「自然模倣」は表現されたものが自然に似ているのではなく表現されたもののなかにすぐれた特質がある。そして、「画術ハ図線陰翳及ビ色彩ノ三者ヲ以テ形状トナシ、其形状ノ妙想ト協和排整スル所ノモノタルヲ知ルベシ」[フェノロサ:1985:19]、つまり美術作品の基本要素には「線」「濃淡」「色彩」があり、それらが関連して美術作品が構成されていると述べ、美術の「十格」を示している。すなわち①図線の湊合(統一)、②濃淡の湊合(統一)、③色彩の湊合(統一)、④図線の佳麗(美)、⑤濃淡の佳麗(美)、⑥色彩の佳麗(美)、⑦旨趣の湊合(統一)、⑧旨趣の佳麗(美)、⑨意匠の力(主題の力)、⑩技術の力である。これらの作為性を示したことにより、写実的な油画と、絵画と詩(=書)を配置した文人画の排斥が行われる。油絵はまるで写真のようにモチーフを写しているとして写実を批判し、美術は「うつす」ものではなく「つくる」ものであると主張した。そして、文人画は「夫レ文人画ハ、画ノ要素タル線、色、濃淡の湊合ヲ事トスルモノ鮮シ。故ニ主点客点ノ分ナク、眼目之ニ対スレバ揺々トシテ一端ヨリ一端ニ転移スルコト、猶ホ詩ニ於テ一句ヨリ一句ニ転移

スルガ如シ」[フェノロサ1985:30]と、画とともに書かれた詩=「書」について言及している。画とともに書かれた詩は、本来画の意味を説明するのではなく、思考を表すべきものである。画と書がともに描かれているものを美しいと感じるのは、その画が美しいからではなく、画のほかに文学の美があるからである。それらの理由から「是レ実ニ画術ノ本旨ニアザルナリ」[フェノロサ1985:30]として、フェノロサは文人画を美術から排除した。

このことについて、北澤憲昭は『眼の神殿』において、書画分離の過程について述べており、そこにはフェノロサの美術真説を形成したともいえる絵画思想が大きく影響していることを指摘している。「フェノロサは、西洋絵画は彫刻に淵源し、東洋画は書に淵源すると考えており、しかも『真説』では、音楽や絵画と並べて書も書芸術のなかに数えられていたのだが、書における読むこととみることの関係、つまり時間性と空間性の微妙な関係を絵画に許すことができなかつたのである」[北澤2010:243-244]と述べ、続けて『書画限界論』ともいべきこのような考えは、『書画一致』というニュアンスに富んだ東洋的芸術観にフェノロサがくみしえなかつたということを示すと同時に、中国絵画の影響下に日本絵画がつかいつづけてきた独自の山水画に見られるがごとき一空間=時間性を了解しえなかつたことを示してもいるだろう」[北澤2010:244]としている。文人画は、中国絵画の美学、つまり、書、画、詩の三位一体で表現する世界観をもつものであり、そこには、それぞれの理論が重なり合った重厚な美学が存在する。フェノロサは西洋の、アリストテレスやレッシングらの芸術理論を確認しながら、国粹主義による日本美術成立に向けてその指針を示すために独自の美術概念を用いたといえる。西洋の美術概念で文人画を理解することができなかつたのは、フェノロサだけではないであろう。いずれにしても西洋の先人が中国絵画を念頭に芸術を語ったわけではない。

2000人を超えるお雇い外国人の指導のもと、西

洋近代化を推し進めている明治政府の方針もあったであろう。「美術真説」は、国粋主義のもと、西洋が認める日本の美術を作ろうとしていたフェノロサと岡倉天心にとって、彼らの使命を支える概念であった。日本の伝統美術を守るため、廃仏毀釈の憂いに会った古器旧物を調査し、日本の伝統画術を奨励した。そして、洋画を受け入れなかった彼らは、彼らの定義による日本の美術制度の確立を目指した。

2 内国勸業博覧会美術部門の書

内務卿大久保利通が「富国強兵・殖産興業」のスローガンのもと、積極的な近代化政策として行った勸業政策のひとつが、明治10年(1877)から明治36年(1903)まで5回開催された内国勸業博覧会であった。明治政府が初めて公式に参加した万博は、明治6年(1873)に開催されたウィーン万博であった。万博への参加は殖産興業の対外的な施策であり、国内施策として内国勸業博覧会を開催した。

明治10年(1877)に開催された第一回内国勸業博覧会の出品区分は、前年に開催されたフィラディルフィア万博の出品区分にならって設定された。第3区美術の第2類「書画」とされた部門には、紙や絹に書かれた書画のみならず、筆筒や花瓶、盃、香炉、蒔絵皿など、そこに絵や書が描かれているものは全て書画とみなしていた。明治14年(1881)の第二回内国博ではもう少し細分化し、第3区美術の第3類「書画」をさらに6分割し、其1各種の書画、其2油絵、其3織出・縫出・染出の書画、其4蒔絵・漆画・焼絵等、其5陶磁器七宝及び金属の面、と分類された。出品目録には、出品物の一つ一つに、その形式や装丁、内容などの説明が書かれており、「書」、「額 雅仙紙、行書」、「掛物 唐紙、唐詩七絶、行書」といった表記がなされているものは、書のみが書かれている作品であることをうかがわせる。また、「掛物 画絹地、書、詩」や、「額 画絹、山水人物画、書」といったものは、絵に書が添えられているものである。出品物の表記が「書」や「絵」

といったことではなく、「額」や「掛物」といった作品の形態が表記されていたことから、額や掛物に収まるものについてその内容の厳密な差異を明確にする意識はまだなかったことがわかる。一方で、第二回内国博の報告書には、書を美術の区分に入れるのは「風土ノ慣習ニヨリ理勢ノ然ラシムルモノアルニヨレリ」と明記しており、書を美術の区分に入れることに対して説明を加えている様子が見られる。

第三回では日本の美術界の動きとともに、書画分離という大きな美術分類変革が行われた。明治23年(1890)、第二回開催から9年後のことである。日本の美術界の権力構造の生成の中で、内国絵画共進会の開催や図画調査会の発足、東京美術学校の設置など「美術」概念や「絵画」概念の形成にかかわる重要な出来事が数多く起こっている。フェノロサの絵画美学「美術真説」が出版されたのもこの時期であった。「フェノロサはレッシング流のジャンル論(詩画限界論)の立場から、当時流行していた文人画を、文学と絵画の別をわきまえぬ鶴的ジャンルとして激しく批判したのであった。フェノロサは絵画の形式性を重視し、工芸と書と絵画が混在する状況を精算して、絵画を純化させることを目指していた」[北澤2000:50]。日本の美術界で形成された美術概念は、第三回内国博の「第二部 美術」の分類に見ることができる。

第二部 美術

第一類 絵画

第二類 彫刻

第三類 造家造園ノ図案及雛型

第四類 美術工業

其一 漆器

其二 金工

其三 陶磁、玻璃、七宝類

其四 織物、繡物類

其五 家具

其六 各種ノ美術工業

其七 美術工業ニ供スヘキ図案

第五類 版、写真及書

- 其一 木版, 石版, 金属版, 篆刻類
- 其二 着色写真及写真版
- 其三 書

[明治文献資料刊行会1974: 194 明治前期産業発達史資料 勸業博覧会資料145-第三回内国勸業博覧会報告書(事務局) I 明治二十四年]

書の位置づけは独立したものではなく、版画や写真と同じ分類に属している。このことは、書は美術部門の最下位に位置しただけでなく、西洋の美術概念によって構築された、或いは、構成されつつあった。日本の美術界にとって、発言を封じ込まれた従属的な位置にあることを示している。それは、審査報告書からも見る事ができる。

美術部門の絵画の審査報告には、審査官岡倉覺三(天心)による12ページにわたる報告に加え、土佐派と南宗画の審査官による報告を合わせ19ページに及んだ。一方書については、南宗画の長審査官による2ページのみであった。審査は書家ではなく、文人画家によって行われた。書の報告は、「書ハ玄妙ノ技ナリ」から始まる。書は古人の書いたものに準じてその精神気骨、形質體貌を学ぶことは今も昔も変わらず、それがしっかりと身につけていなければ、骨のない人が豪華な衣装を身につけているようなものである。書は精神気骨がなければならず、俗習に流れることなく古道に習い、現代に再び天長弘化の盛美を現わすよう作者に深く望む、と結んでいる。つまり書は、古典を基本として学び精神気骨を投入したものでなければならぬことを強調し、俗習に流れることなく再び書の盛美が表れることを望むとしている。

明治28(1895)年、第四回内国勸業博覧会での分類でも書の最下位は変わることはなかった。工芸の審査報告を行った大森惟中は、書についての審査報告も記している。「美術部ノ諸品類概シテ進歩ヲ微セサルモノアラズ、獨リ書ニ至テハ前会ニ比較シテ著シク退却シ幾ト衰替ノ極ニ至ラントスルノ景況アリ」[明治文献資料刊行会1974: 81 明治前期産業発達史資料 勸業博覧会資料92-第四回内国勸業博覧会審査報告書(事務局) 第二部 明治二十九年]。まず、第三回と比較し劣ってい

ることを指摘している。その理由について、「美術の書」と「日常の書」を混同するなどしている。つまり、日常の書を美術部門に出品していることを批判している。学校の習字で習う楷書は写経体であり、日常の手紙には行書と草書が混合した書きやすく読みやすいものである。一方美術の書は、篆隸楷行書の中国の筆法を用いて、字並びや飛び散った墨が作る余白の美しさをもつと、それぞれの違いを述べている。学校の習字を習った後に、書を専門に学ぶ人がいないことから、今回は安易な日常の書の出品が目立ったと指摘し、前回よりも状況はさらに悪くなっていることを批判した。そして、明治36(1903)年第五回内国勸業博覧会には、美術部門から書は消えた。

内国勸業博覧会は、明治政府の殖産興業政策として開催されたものであり、美術工芸品は輸出を目的とした産品としての振興を目指していた。輸出先は西洋であり、この振興策が功を奏してジャポニズムの流行が起こることになる。輸出品として人気が高かったのは、陶磁器や漆器であり、工芸と分類されたものである。明治政府は殖産興業政策と同時に美術の制度確立も進めており、そこで繰り広げられた美術界や政界の権力闘争の結果、官製用語としての「美術」が作られた。内国博の美術部門の分類は、制度的に作られた日本の美術概念を示しているといえる。美術部門においては、西洋の美術概念にはもともとない書は、官製の美術では扱えなかった。そして、輸出品の稼ぎ頭である工芸に書を応用することもができなかった。美術ではなく、また外貨を稼ぐこともできない書は、輸出を前提とする殖産興業に有益な存在とは成り得ず、内国博から削除された。

3 書画分離と書の排除—明治政府の美術政策と書の処遇

書画分離の始まりは、第二回内国勸業博覧会終了後からであった。第二回内国博では、書画の出品が第一回に比べ200点増加し、その4分の1が書の出品であった[資料1]。

「内国勲業博覧会 絵画と書の出品数と受賞率」 [資料1]¹⁾

	絵画	書	書の割合	絵画の受賞数	絵画の受賞率	書の受賞数	書の受賞率
第1回	265	37	14%	43	16.2%	9	24.3%
第2回	401	102	25%	41	10.2%	10	9.8%
第3回	665	51	8%	242	36.4%	13	25.5%
第4回	457	9	2%	240	52.5%	6	66.7%

[『内国勲業博覧会美術品出品目録』東京国立文化財研究所美術部編]

この第二回の美術部門について浦崎永錫は「小山正太郎は明治14年開催の第二回内国勲業博覧会美術館珍列品の過半数が書の出品であるのを見て大いに憤慨し、岡倉覚三を相手に、『書は美術なりや』の大論争をして世論を沸騰させた」[浦崎1974:150]とあり、このことが書を美術部門から削除する議論の始まりになったと指摘している。たしかに第二回内国博の美術部門では100点の書の出品があり、美術会場全体を眺めた印象として書画も含めると、絵画のみの作品と比較し「過半数が書の出品」と感じたのであろう。そして、この第二回内国博後にフェノロサは連続講演を開始する。「この講演は、第二回内国勲業博において低迷ぶりをさらけだした伝統画派への、謂わば檄として行われたものであった」[北澤2010:234] 明治15年(1882)龍池会が開催した講演会でフェノロサは「美術真説」を掲げることになる。

明治維新以降の美術政策の中心となったのは、殖産興業としての美術工芸品の奨励振興、古器旧物保護、美術教育制度の確立であり、そこには新

派と旧派の二重の権力構造があった。北澤憲昭と佐藤道信の研究があるので、ここではこれらをもとに、文教政策を中心とした美術の制度が作られる過程を通し、書画分離に至った流れを概観したい。

明治9年(1876)、工部大学校付属の西洋美術教育機関として工部美術学校設立、また明治12(1879)年、日本初の美術協会である龍池会が設立された。これは佐野常民と河瀬秀治という二人の官僚を中心とし農商務省と宮内省管轄の日本画旧派と呼ばれ、明治14(1881)年の第二回内国勲業博覧会の美術部門の審査を、龍池会員が主導した。龍池会は伝統日本画を支持し、書画、文人画を保護する立場にあった。明治15(1882)年、洋画の小山正太郎と日本画の岡倉天心の間で繰り広げられた「書ハ美術ナラズ」論争が勃発する。同年、農商務省は「内国絵画共進会」を発足させ、殖産興業の功利性の観点から洋画と文人画を排除し、このときに「書画」ではなく「絵画」という用語が使われた。明治16年(1883)、国粹主義の台頭により西洋美術の教育機関であった工部美術学校が閉鎖される。明治17(1884)年、岡倉天心とフェノロサ、九鬼隆一が「鑑画会」を設立し、これは文部省管轄の日本画新派と呼ばれ、洋画、書画、文人画を排除した日本画を提唱する。同年、文部省が美術学校設立準備機関として「図画調査会」、翌明治18年(1885)に「図画取調掛」を置き、明治20年(1887)東京美術学校を設立して、岡倉天心を校長とし、西洋画と書を含めない日本画、木彫、工芸科の三科の構成で、フェノロサ、天心の絵画理論の下、国粹主義による日本美術と新たな美術教育を開始した。同年、日本画旧派の龍池会が改称して「日本美術協会」が結成され、伝統画を継続する。明治22年(1889)、東京美術学校から西洋画が排除されたことに対抗して、西洋画旧派である「明治美術会」が小山正太郎により設立され、宮内省が管轄、教科書編纂など初等中等教育の図画教育、師範学校の図画教師育成を通し美術の普及を担う。明治23年(1890)第三回内国勲業博覧会の美術部門で書画が分離、

¹⁾資料1は、東京国立文化財研究所美術部門編集『内国勲業博覧会美術品出品目録』から数え上げたものである。第一回から第四回まで、書画または絵画部門に明記されている出品の形式やその内容から、現在、日展をはじめとする絵画の大型展覧会に出品されている、紙や絹に描かれた額装もしくは掛軸屏風といったものについて数えた。書については、出品目録に明記された内容から、書のみが書かれているものについて数えた。ただし、あくまでも出品目録に掲載された表記による判断であることをご了承願いたい。また、本稿では絵画との比較を行うため、現在、日展の書部門や書の大型展覧会に出品されている篆刻についてはここでは扱わない。

絵画は最高位に書は最下位に分類された。明治29年(1896)、黒田清輝が明治美術会から独立して西洋画新派の「白馬会」を設立し東京美術学校に西洋画科を新設し、洋画隆興の基礎を形成する。その後、天心の専横的な学校運営に対する批判が表面化し、明治31年(1898)美校騒動が起こり、天心を始め横山大観など日本画教官の多くが退陣、同年天心は「日本美術院」を設立した。日本の美術政策の実権は岡倉天心から黒田清輝へ移り、西洋画新派が美術制度の中枢を担い、文展や高等教育を通して官製の美術を作り上げていく。

このように日本の美術界は、新派と旧派の対立によって生成され、美術団体、博覧会、展覧会、古器物保護、美術教育が、美術行政と連動しながら日本美術の権力構造を作っていく。そして「新派」が文教政策の主流を担い、美術の制度を作り、「旧派」はその美術の普及を担うといった構図が見られる。そのうち、書の処遇についてポイントとなる時期が、書画分離が行われた明治15年(1882)の内国絵画共進会発足と、書部門が削除された第五回内国博であった。

明治15年(1882)内国絵画共進会という、「絵画」のみの展覧会を開催することにより、絵画を制度的に独立させたといえる。内国絵画共進会規則の第三条に「西洋画ヲ除クノ外、流派ノ如何ヲ問ハズ都テ出品スルヲ得ベシト雖モ、古図ヲ其儘模写シタルモノ、及ビ焼絵、染絵、織絵、縫絵、蒔絵等、并ビニ他人ノ画キタルモノハ出品スルヲ許サズ」〔日本近代美術発達史(明治編)1974:113〕とある。そして第六条には「出品ハ必ず額面ニ仕立ツルカ又ハ裏打ヲナシ、枠ニ張りテ差出スベシ。但、掛幅、巻物若クハ帖等ト為シテ出品スルヲ許サズ」〔日本近代美術発達史(明治編)1974:113〕と形式を明確にし、平面に描かれた額装作品を絵画として定めた。フェノロサの「美術真説」により、美術とは何か、日本美術とはどうあるべきかが掲げられ、書画分離は文教政策が示した結論であった。文部省は、美術学校設立準備機関の図画調査会、図画取調掛により、フェノロサと天心を中心に図画の在り方を検討し、明治

20年(1887)東京美術学校設立によって文教政策としての日本の美術を示すことになる。それは、書画、文人画を除いた伝統画である日本画と、木彫、美術工芸であった。そして、明治23年(1890)の第三回内国博の美術部門では絵画と書は分離され、絵画は最上位に、書は最下位に置かれた。明治28年(1895)第四回内国博でも、最下位でありながらも書は出品できた。その翌年、日本の美術制度の中心を担っていた岡倉天心が、内紛により東京美術学校から退き、岡倉に代わり、フェノロサや天心が排除してきた西洋画新派である黒田清輝が日本の美術制度の指導者になる。西洋画新派が主流になったことにより、より一層西洋の視線による西洋の美術概念が文教政策の中心となっていく。その結果、明治36年(1903)第五回内国博では、美術部門から書が削除された。

書が絵画から分離されたもう一つの背景には、殖産興業における実利性の問題も関係する。殖産興業では欧米への輸出による外貨獲得が主要事業であり、絵画は「画者百技の長」と最上位に置かれ、輸出工芸品を中心とするあらゆる意匠デザインに利用することができるということから、産業的に評価されていた。明治維新の後、画の職を断たれた藩お抱え絵師たちが、陶器も絵付けや、商品図、物産図などを描き、輸出用工芸図案に携わっていた。一方、書は欧米での需要はほとんどなく、欧米で人気の高い工芸品への応用性もほとんどなかった。書や文学に近い南画や文人画も同様に、殖産興業の中で冷遇されていた。

III 明治時代の書道界

1 楊守敬の来日とその伝えたもの

明治13年(1880)に中国の楊守敬が来日し明治17年(1884)まで滞在したことは、日本の書を大きく変えたといわれている。

楊守敬は、教師をしながら学問にはげみ、会試(科挙)の合格を目指し7回試験を受けたが失敗に終わっている。一方で北京や地方で古書や碑版文字を調査したり、経史の学習、輿地図の作成、

書法の研究などを行い、その結果、地理学者、金石学者、書論家としての名声を徐々に得るようになった。このうち最も早く開花し、晩年に至るまで力を注いだのが金石学と書学であり、日本に來航する前後から目録を研鑽した。41歳の時(1880)に、清末の漢人官僚を代表する人物であった曾國荃が書局を開いたときに、総辦として招かれている。そして、同年清国駐日公使、何如璋の推薦によって日本に行くことになる。

明治13年(1880)4月、楊守敬は漢魏六朝の碑帖13000点を携えて來日した。そのことが、日本の書道界に大きな影響を与えることになった。「それまでの低迷を吹き払って、新しい近代書道の画期的な段階にふみ入ったのだから、大げさにいえば、わが国の書道開眼の日とってよい」[米田1990:176]。江戸末期の日本の書は、公文書に和様といわれるかな文字で表現した御家流が使われていたものが、漢字で表現する唐様に替わり明治時代の常用体となる。市川米庵、巻菱湖、小島成齋、貫名海屋が代表する書家であったが、特に巻菱湖は楷書に一つの完成を示した当時の書風の主流であり、門下には後の明治書道界を代表する巖谷一六や西川春洞がいた。明治初期は、学者・文人・政治家の間で漢詩文が主流であり、そういった人たちの文人趣味的な書も多く生み出されていた。しかし、彼らの作った漢詩文は、当時の中国人からみたら時代に遅れたものであった。「王政復古・明治維新・学制発布・欧米文化の浸潤は、書道界にも多少の影響を与えていることは否めないが、明治初年の書道は、基本的におおむね江戸末期の継承・延長といってもよい」[米田1990:178]。当時の日本を代表する書家であった日下部鳴鶴と巖谷一六、松田雪柯は、明治12年(1879)に清談会という書の研究会を開き、懸腕直筆法の講義や、書の研究、作品の相互批評を行っていた。会員は彼らの弟子たち20名程度であり、普段はそれぞれの師の書を学ぶ人たちが一堂に会す新しい形式の会であった。「この会の中心は『段氏述筆法』に基づく雪柯の執筆法講義で、彼の実技となると会員一同舌を巻くほどの熟

達ぶりでした」[近藤1991:126]。そういった状況の中、明治13年(1880)4月、楊守敬の來日があった。清談会は明治13年8月に終了するが、日下部鳴鶴と巖谷一六、松田雪柯は、楊守敬來日から歸国するまでの4年間、彼らは毎週清国公使館へ行き楊守敬と筆談を交わし、楊が持参した13000点もの漢魏六朝隋唐時代の碑帖をもとに書をひたすら学んだ。碑学をはじめ金石学、文字学、甲骨学といった古典理論と技法を学び、六朝派の書風を生み出す素地を作ったともいえる。

楊守敬が伝えた中国書法とは、唐代以前の碑刻から始まる古典と呼ばれる数々の能書家の真跡が示す技術と、それを理解・評価するための理論であった。中国の書法とは、技術と理論の両方を学ぶことにある。六朝時代、書の隆盛に伴い興った書論は、「骨」「筋」といった造形の本体や芯を表す語に、「力」「氣」といった精神作用の語を多様に組み合わせて、中国書法の美しさや芸術性を示す抽象概念を表している。そして、感覚作用としての「適(力強い)や「媚(美しい、なまめかしい)などを用いた熟語と対比させて書を語る。例えば重要な概念の一つである「骨」について「骨」は骨格、骨組みが原義。書法審美語としての「骨」は、精神的内面的な骨格、構成の本体、表現の原理を指し、さらにその骨格・本体・原理から生まれる力動感、筆力、生命感を指すと考えられる」[河内2004:16]。その骨と結びつき、「骨力」「骨氣」「氣骨」「筋骨」「風骨」「天骨」「肌骨」といった概念が作りだされる。「書法審美用語としての「骨力」は、精神的内面的な骨格筆力、構成の基本的筆力、表現・構成の基盤をなす力動感、または書者の筆力から生まれるもの、字の精神的な生命を指す」[河内2004:21]。そして、「骨力」に感覚用語の「媚趣」を用い「骨力があり、しなやかで優雅な趣がある」。「骨力適媚」は「骨力と引き締まった艶やかさ」といった表現で、書は形と質の両面から評価される。これらの概念は、易学、陰陽、儒家の人格主義と文教思想、道家の無・道観念などを基にして語られ、精神的・内面的なものを非常に重視していること

が現れている。そしてこれらの概念は、書のみならず、絵画や文学を評価する時にも用いられている。これは「書画同源」から来るものであり、「書と画の起源は不可分のもので、画はすなわち字であり、字はとりもなおさず画であることを指す。もう一つは創造的意義のものであり、写字と書画には共有するいくつかの基本原則があることを指す」[河内2004:216]。楊守敬は、13000点の碑帖とともに中国の美の概念を日本の書家に伝えた。

楊守敬が日本の書家たちと過ごした4年間には、フェノロサの「美術真説」、内国絵画共進会、「書ハ美術ナラズ」論争と、書画分離へ向けた美術の制度作りへ勢いが日々増していた時期であった。西洋の美術概念で、書が日本の美術から否定されていく中で、楊守敬が書家たちへ書本来の美の概念を授けたことは、日本の書にとって大きな出来事であった。

楊守敬の帰国後、中国へ書を学びに渡航した書家が多く見られるようになり、中国の古典書法を貪欲に吸収した。書の研究会である清談会は1年あまりでなくなったが、明治35年(1902)の六書協会設立と展覧会開催、明治44年(1911)に日本書道協会の設立と展覧会開催というように、書家たちは西洋の美術概念で作り上げられた日本の美術から書が排除されるのを横目で見ながら、中国の美の概念により日本の書の道を歩み始めた。

2 明治書家が選んだ道

楊守敬の来日により、中国書法の古典を貪欲に学んだ日本の書家たちは、学んだ中国古典書法を基礎に独自の書風を生みだし、新たな日本の書を発展させようと活動した。しかし、流行する書は、習いやすい無難な書風であった。実用書が国民の間に流行する一方で、西洋の美術概念と国粹主義により作られた官製の美術へ参加することへの模索が見られた。その様子を、明治を代表する書家の一人である日下部鳴鶴を中心に見ていく。まず日本の書は、公文書や手習いといった実用書を中心に展開されていたことにある。幕末、公文

書に和様といわれるかな文字で表現した御家流が使われたが、それがその後、漢字で表現する唐様に替わり明治時代の常用体となった。当時流行したのは、菱湖流と呼ばれる巻菱湖の楷書であり、楷書に優れた唐の欧陽詢を基にした書風であった。「菱湖の書風というのは、一口にいつて平明な通俗性をもっていて、いわゆる『癖がなくて、習うならこういうものを』という一般の口に合うものをもってている」[安藤1964:22]といわれた。門下には後の明治書道界を代表する巖谷一六や西川春洞がいた。菱湖は、明治15年(1882)ごろまで大量の手本を刊行し、官庁入りする筆生たちがそれを学び、公用文の書風は菱湖流が使われるとともに当時の主流の書風となった。

明治を代表する書家の一人である日下部鳴鶴は、鳴鶴流と呼ばれる楷書の書風を、菱湖流に変わり当時の主流として築いた。しかし、ここに書家の書きたいものと流行する書風の相違が見られることになる。日下部鳴鶴は内閣の大書記官として大久保利通に仕えながら、書学に勤しんでいた。学書は、巻菱湖の手本を基に独学で学んだ後、王羲之を学びながら菱湖と同じく幕末を代表する書家であった貫名松翁に私淑した。大久保の死を機に、明治12年(1879)鳴鶴42歳の時に官職を辞し、書家宣言を行った。それは、①揮毫を沢山する、②弟子を沢山集める、③碑文を沢山書く、というものであった。明治13年(1880)楊守敬の来日に際し、毎週清国公使館へ通い漢魏六朝隋唐の碑帖による書と金石学をはじめとする古典理論を学び、明治14年(1881)から全国行脚を始める。新しい書道史観に基づいた書論による書法は、鳴鶴の名前とともに全国に広まり、3000名の入門者がいたといわれ、その中に、近藤雪竹、丹羽海鶴、比田井天来、渡辺沙鷗ら、明治大正の書道界の中心となっていく門人もいた。また、1000点近い碑文を書き、鳴鶴の筆跡を全国に残した。それらの筆跡は鳴鶴流と呼ばれ、「鑄型のような字を、並べて置いたような書」[安藤1964:41]と表現される書風である。鳴鶴流の手本により多くの人が学び、その書風は当時の流行となった。

鳴鶴は、西洋の美術概念による官製の美術に書が含まれることに対し、拒否を示している。明治23年(1890)から始まった帝室技芸員は、優れた美術家を奨励し終身の荣誉と地位を与えた宫内省管轄の美術家保護政策であり、現在の人間国宝制度の前身である。鳴鶴は帝室技芸員に推薦されたが、辞退をしている。その理由について「やき物師や木工匠と同じにされてたまるか」[近藤1991:111]、と語ったとされる。また、文展参加を拒否した。それまで個人で活動していた書家たちが書風を越えて一堂に集まり、明治35年(1902)に六書協会を設立し、明治39年(1906)の解散後も主宰者は会合を重ね明治40年に開催される文部省美術展覧会加入の請願のため準備を行っていた。文展への加入は、書が実用ではなく美術であることを認知させることであった。しかし、「文展加入運動については、書家たちの力も及ばず提出された上申書すら問題にされませんでした。二回目の時は、会の主宰者に会見を申し入れましたが、肩すかしを食って、とうとう加入実現に至りませんでした」[近藤1991:194]。この運動に日下部鳴鶴は参加していない。その理由として、「書は六芸の一つであり断じて絵画などの下風に立つものではないという頑固な思想は中世以来の伝統思想である。旧幕当時はもとより、明治の書画会の席でも、画家は絵師として書家の下座に座った」[安藤1964:79]、ということにある。六芸とは、礼(礼節)、楽(音楽)、射(弓術)、御(馬車の操縦)、書(文学)、数(数学)を指し、中国の孔子によって確立された身分の高い人々の必須教養科目である。中国の儒教思想から来るものであり、日本の高官や知識人たちの間でも重んじられていた。書は絵画の下風に立つものではなく、ましてや工芸と同じに扱われたくないということは、明治の書家が持つ意識でもあった。

鳴鶴と同時期の明治を代表する書家として、中林梧竹と巖谷一六がいた。彼らは、来日した楊守敬から書を学び、さらに中国へ何度も渡り独創的な書風を確立していた。鳴鶴も鳴鶴流と呼ばれる

書風を確立する以前、楊守敬から学んだ碑帖を基に、中国の筆を使って潤渇豊かな強弱のある独創的な書風を書いていた。しかし、彼はそれを止めた。その理由として鳴鶴の弟子の一人が語ったとされる、次のようなエピソードがある。「この頃すでに多くの人が雅致を尊ぶあまり、盛んに渴筆を出したり怪奇な字を書き始めている、得意とする風があった。もし先生が変体な文字を書き始められたら、天下は滔々としてその風をよいものとし、謹密流暢な文字は失われるだろう。それを考慮して、何処までも調潤な字を書かなければならないと決心されたのである。実に大家と仰がれる人は意外なところに苦心をされるものである」[安藤1964:42]。そこには、鳴鶴の教育者としての意識の高さがあったという。鳴鶴流は、小学校の習字の教科書にも用いられた。

明治5年(1872)の学制により「習字」という名称が使われ、初等・中等教育ならびに教員養成課程において、習字は必須科目であった。当時の小学校では毎日習字の時間があり、7歳から行書を書くことが課せられ、10歳からは細い筆を用いる細字により行書草書を書いていた。明治33年(1900)の小学校令改正からは、漢字の書体は楷書と行書の一つまたは二種を学ぶというように学習内容が軽減され、「日常須知ノ文字及近易ナル普通文ノ讀ミ方、書キ方、綴リ方」[書写・書道教育史資料1984:47]、という実用的な内容になったが、国語科目を構成する「読み方」「書き方」「綴り方」の中で、習字は主要な位置にいたことには変わらなかった。習字の教師は、楷行草書に細字を指導できるほどの書の技術を修得していなければならなかった。明治政府が義務教育に習字科目を必修としたことは、制度として書は実用に位置づけたことを示す。文字は正しく美しく書くべきものという意識を国民に根付かせるとともに、書が日本国民であることを表す文化的要因の一つであることを、制度として示した。鳴鶴は自分の書風が習字教育に与える影響を理解し、明治政府の「正しく美しい文字を書く」国民の育成に配慮した。人々は、日常使用する文字を、筆を

用いて書く際には「正しく美しく」書くことを実用として、多くの人々が鳴鶴の手本により実用書を学んだ。実用書の手本としての流行と合わせ、3000名の入門者の指導に対する責任もあり、そういった教育者意識が、独創的で自由な書風を封印した。独創的な書風を評価されたいた中林梧竹と巖谷一六は、実用書を中心に展開していた日本の書の中で、中国の碑帖を学び独創的な書風を生みだし、実用ではなく創作としての書の展開を目指した。しかしそういった書家たちの思いに反し、当時は「習うならこのような字」といった無難な書風が人々の間に流行し、手本として多く用いられた鳴鶴の名声が後世に大きく残ることになった。

書家が帝室技芸員や文展に加入することは、明治政府が西洋の美術概念と国粹主義で作り上げた官製の美術の一分野になる機会であった。しかし鳴鶴は、書が西洋の美術概念で評価され美術の範疇に入ることに對し、頑なに拒否した。書が官から美術として認められるには、昭和23年(1948)の日展参加を待つことになる。そして、学校教育の中で習字という科目があったことにより、書は実用という概念を切り離すことができなかった。書は六芸の一つで絵画よりも上位にあるという強いプライドを支えに独自の書風を生みだすべく書の創作に励みながら、実用ではなく美術であることを主張し、文展の加入を目指した書家たちがいた。一方で、学校教育では「正しく美しい文字」を書くことを日本人の特質とすべく習字教育が行われ、人々の間には実用書として習いやすい無難な書風が流行した。書家たちは、正しく美しい文字が書ける国民の育成のため、「手本」を示す使命があった。

3 「書ハ美術ナラズ」論争とは何か

明治15年(1882),『東洋学芸雑誌』8.9.10号に小山正太郎が「書ハ美術ナラズ」という文章を寄稿した。それに岡倉天心が11.12.15号で「書ハ美術ナラズノ論を読ム」という文章で反論し、論争は半年以上にわたり続けられた。

小山の主張は、次の通りである。①書を美術とする諸説を信じてはいけぬ。書は文字であるから、書かれている内容や書いた人が評価されているだけである。②書は美術となる要素を持っていない。書は言語の符号を記す技術でしかない。図画の様な色彩や彫刻の様な凹凸があるわけではなく、さらに形の決まった文字を書くため創造の余地がない。③書には美術の作用がみられない。美術の様に独立して作用するものでなく、詩文が伴ってはじめて作用するものである。④書は美術として奨励するに値しない。普通教育の一科目として奨励できるが、ただ書くだけでは才能をのばすことはできない。また、工芸品の様に海外へ輸出できない。

これらに対して岡倉は次のように反論した。①実用技術の中にも美術の領域に入るものがある。日本の書は、文字の配置や全体の構成を熟考し美術の域に達する。また、詩文に感動することと書を見て感動することは異なる。②「書は美術ならず」と言うのではなく、「書は図画ならず、書は彫刻ならず」と言うに過ぎない。文字を表現するという点では図画とは異なるが、人目を嬉しませようとする目的に至っては、図画などの美術と同じである。③一般の美術にはどのような作用があるのかを説明することなく、書は絵画の作用がないから美術ではないと言っているに過ぎない。書を作るのは美術の中で最も画を作るのに近いが、その目的や方法には大きな隔りがある。④西洋開化は利欲の開化なのか。美術を論じるときに、金銭の得失を用いると、その方向を誤り、品位を卑しくし、美術の美術たる所以を失うことにもなりかねない。そして「書ハ果テ美術ナルヤ否ヤハ後日ヲ待テ之ヲ論セントス知ラス小山氏ハ二十年ヲ隔テ如何ナル感覺アルヘキカ」[岡倉1882:164]と締めくくった。

小山は、当時の岡倉やフェノロサら国粹派の油画排除運動に対する反発から、日本の古くからの絵画観である書画を批判していたことと、また、第二回内国勲業博覧会での書の出品が多かったことを契機に、「書ハ美術ナラズ」を寄稿した。し

かし、双方の発言を見ればわかるように、小山と岡倉が書を見ていた立ち位置は同じであった。二人とも、西洋の美術概念という眼によって書を論じているのである。小山は、西洋の美術概念では説明のできない書を、美術ではないと批判した。書を擁護しているかのように見える岡倉も、自身が設立した東京美術学校に書を含めることはなかったことから明らかなように、実は書を美術として認めてはいない。小山と岡倉が行った議論に対し、書家たちは一切論駁を行わなかった。その理由は、書の評価は中国の美学を用いて行われるものであり、それは決して、西洋の美学で語るべきものではないことを、書家は知っていたからである。言いかえれば、書は西洋には存在しないのである。この議論は、西洋の眼によって、オリエントである極東日本に存在する書が発見された結果、それが美術であるか否かという問いが生まれたことを示している。彼らは書を、西洋の大芸術を構成する美術であるか否かという議論を行ったのではない。西洋美術的なものであるか否かの議論であった。

西洋が行った日本の美術品に対する評価は、19世紀に盛んになる。西洋のブルジョアコレクターたちの需要に応え、日本の美術品や工芸品が大量に輸出され、西洋の芸術家たちは日本の様式を作品制作に取り入れジャポニズムを興した。東京帝国大学で言語学と日本語学の教授を務め、アイヌと琉球研究を行っていたバジル・ホール・チェンバレンが執筆した、日本についての百科事典といえる『日本事物誌』に、浮世絵を庶民派の美術と呼び、作者の周囲の生活を描くその題材や手法は、あらゆる時代や場所の人々の心に訴えろとし、「疑いなく庶民派（浮世絵）はヨーロッパにおいて特異な地位を占めるであろう」[チェンバレン1969：48]と称賛した。チェンバレンは葛飾北斎の浮世絵を称賛し、そこに描かれている1750年から1850年ごろの「むかしの日本」に対し、「なんと風変わりな、絵のように美しい社会であったことか」[チェンバレン1969：48 - 49]と表現し、浮世絵がその当時の美しい日本を世界中

に広めたとしている。また、チェンバレンは日本の文字について次のように述べている。「もし日本の文字が（われわれにとって）登るのに困難な山であるとするならば、それは近寄り難い〔比類なき〕美しさを持っているからである。日本の美術は書道的であるといわれている。日本の書道は芸術的である。何にもまして、それは雄渾である。単に手首で書くのではなく、肩を使って書くからである。—省略—。書道は、際立って難しく、しかも美しいので、日本では諸芸術の中で高い地位を与えられている」[チェンバレン1969：316-317]。チェンバレンは、大学で日本語学を教えるほど、日本語を流ちょうに話すことはもちろん文字に対する知識も持っていた。その彼が、「近寄り難い美しさを持つ」と表現するほど、西洋人にとり容易に理解できるものではないことを示している。日本の文字そのものの難しさと、筆で書くことの難しさが合わさり、書はますます神秘性を増していく。そして、筆で書くことの難しさは、その技術や教育について興味を示すことになる。「文字は、一画一画の筆の動きの集まりではあるが、それぞれの筆づかいに気品、均斉、微妙な曲線の、何とも指摘しがたい秘技が隠されている。それこそ、まさに書に生命を吹き込むものであり、また、書家が電光石火のごとく書き上げる瞬間にも、自分の一筆の初めから終わりまで、油断を許すことなく、理想の形を模索している証である」[ハーン2000：16]。小学校の習字の授業を見たハーンは、子どもたちが一つの文字を上手に書けるようになるまで何度も何度も紙が真っ黒になるまで書き、墨が乾いたらその上からまた書くといったことを繰り返し練習している姿に、「漢字を書くというきわめて難しい書道の技術を、ほんの小さい頃からみんなが習っており、絵画の専門家が遠近画法の授業を始めるよりずっと前に、西洋人が夢にも想像できないくらい、手も目も驚くべき段階まで訓練されているのである」[ハーン2000：276 - 277]と、日本人の芸術的精神は子どものころからの修練により培われることを述べている。

「芸術とは、作者がある特定の意味を観照者につづげるものではない。芸術作品は独善的な作者の支配から脱し、観照者の自由な意識に訴えて初めて意味を獲得するものである」[木村1976:43]。作者がそれを美術と意識して制作したものであれ、実用品として制作したものであれ、それを観た人がその制作物の在り方を決定する面がある。ただし、その決定する眼には、その人が持つ背景が大きく影響する。「作品の理解や評価は、それを見る側の意図、それ自体がある歴史的・社会的状況内での芸術作品との関係を支配する慣習的規範によって決定されてくるような意図にもやはり依拠しているのだし、また、作品を見るものがこれらの規範に適応してゆく能力、したがって鑑賞者自身の芸術的素養にも、同時に依拠しているものである」[ブルデュー1990:48]。ブルデューは、芸術作品を目にしたときに芸術であるか否かを判断する能力は、その人の「文化資本の量」によるものとしている。どれだけ文化や芸術に親んでいるかということは、生まれ育った環境や受けた教育により決定され、ブルジョア階級に近づくほど「文化資本の量」は多くなるという。17世紀から18世紀ごろの西洋では、美や芸術を理解することが教養の証とされていた。遠い日本から来た品々を見たときに、それを美術品として高く評価し、収集したり作品に様式を取り入れたりしたのは、西洋の資産家や芸術家たちである。日本に長期滞在して日本の絵画や書、工芸品を称賛し西洋へ紹介した西洋人は、外交官をはじめ、お雇い外国人として、明治政府のアドバイザーや大学で教鞭をとった知識人たちである。彼らは、「文化資本の量」が多い階級に属していた。しかし、彼らにとって日本の絵画や書は、あくまでもオリエントの人々が作りだしたエチゾチックなものであった。

「オリエントとは、むしろヨーロッパ人の頭の中なかでつくり出されたものであり、古来、ロマンスやエキゾチックな生き物、纏綿たる心象や風景、珍しい体験談などの舞台」[サイード1993:17]であり、明治時代に西洋が抱いたオリエント

とはこのことを指している。日本を含め東洋をオリエントとした当時のヨーロッパ中心主義では、西洋は高い文化であり、非西洋は低い文化であるというように区別され、西洋の権力的なプロセスによりオリエントの文化表象が構築されていった。そして、「19世紀と20世紀の西洋に関するかぎり、東洋および東洋に属する一切のものが、たといただちに西洋に劣っているとはいわぬまでも、西洋の研究によって矯正を受けるべき存在だと仮定されていた」[サイード1993:101]。日本の絵画や書は称賛されはしたが、それを美術か否かといった分類は、明治政府の指導に当たっていた外交官や研究者などの西洋人による矯正によって行われた。西洋の美術概念により矯正された明治政府は、書を官製の日本美術から排除した。岡倉が、書は美術らならず論争において小山に対し行った、書を擁護するかのような反論は、正に、西洋に矯正された眼をもって、書をオリエントな他者として見たものでしかない。岡倉や小山にとって自国のものであるはずの書に対し、支配的な言説をもって、書が美術とは異質なものであることを特徴づけた。

一方で明治政府は、官製の日本美術から書を排除したが、初等中等教育の主要科目として「文字を正しく美しく書く」という教育を徹底的に行った。義務教育で習字を必須科目にすることにより、制度として書を実用にし、文字は正しく美しく書かなければならないものだということを、国民に認識させた。国民は、日常使う文を正しく美しく書くことを実用書といい、習いやすい平明無難な書風を手本に練習した。日本に長期滞在した西洋人が、子どもの習字の練習風景を見て驚嘆し、日本人の教育は習字に重点が置かれていると語ったことからそれは明らかである。文字を正しく美しく書くことを身に付けた日本人は日本を象徴するものであり、その実用技術は日本の文化として高く評価された。それが、明治政府が描く日本国民の姿であった。明治政府にとって書は、日常生活に必要な実用であり、日本の文化を象徴するものであった。そのために、西洋の美術概念

にもともと存在しない書を、日本の優れた特質として際立たせた。

明治政府は、書家が生み出す独創的な書を美術として国民に認識をさせることは行わなかったが、習字を義務教育の必修科目にし、教育を受けた日本人全員が「書とは、お手本を真似て正しく美しく書かなければならない」ことを共通認識とするシステムを作った。書を、日本国民のあるべき姿として国民に強制したことは、西洋近代化という急激な社会変動の中、ナショナリズムの装置として書を用いたものである。吉野耕作は、ネーションの創造をめざした文化ナショナリズムを「創造型ナショナリズム」とし、「創造型ナショナリズムにおいて文化エリートが民族の独自性を体系化する際の中心テーマは、民族史の始点を示す祖先起源と祖先文化であるというのが一般的命題である。祖先起源と祖先文化の共有は、民族共同体としての独自性の源泉となるのみならず、共同体の過去・現在・未来の世代を結びつけるので、ネーション創造上の有効なレトリックとなる」[吉野1997：60]。書は日本において、平安時代から続く歴史を持ち、情報伝達手段であると同時に文人や高官の高い教養を示すという、日本の文化としての共通認識を持つ。小中学校で必ず習字を学ぶことで、書が日本の文化であるという認識が強化される。明治政府は書を日本の独自の文化として捉え直すことで、日本国民のアイデンティティの維持、再構築のため政治的に利用したといえる。

オリエンタリズムは、西洋が一方向的にオリエントに対して、評価の基準を権威的に確立させたのみではない。西洋の権威により矯正されたオリエントもまた、獲得した権威の眼によって支配を行うことになる。「(日本人が)自分よりさらに弱い立場にある人々にたいして支配的な言説を行使することであり、他方において、自らを支配する言説をつくりあげることである」[太田1993：461]。書ハ美術ナラズとは、つまり、明治政府が書に対して行った権力支配を示すものである。書をどう位置づけるかは、書家ではなく、明治政府という

権力に委ねられていた。

V 終わりに

明治時代、政府は西洋の美術概念により作り上げた日本の美術制度から書を排除し、一方で義務教育に書を組み込み、ナショナリズムの装置として書を位置付けたことを本稿では明らかにした。書の美の基準はあくまでも中国の書法理論である。西洋の美術概念で議論しても結論がでることはない。しかし、日本が西洋の美術概念により日本の美術を制度的に作り上げた場合、やはりその土壌で美術であるか否かという議論が起こることは避けられないことである。官製の美術になるには、義務教育や高等教育で美術科目としての書が設置されること、美術系大学で書の学部や学科が設置されること、文展や日展といった官製の美術展に書部門を設置すること、国の芸術褒章に書が対象になることが必要である。昭和23年(1948)、日展第五科「書」が設置され、書が日本の美術制度において美術であると正式に認められる。しかし、東京芸術大学には、現在においても書の専門科は設置されていない。義務教育の国語科の中に「書写」として毛筆習字が課せられている。明治政府が明確に書を実用として位置付けていたにもかかわらず、第二次大戦後の政府は「日展」と「書写」科目の両方に書を置き、制度として二通りの正式な価値付けを行ったことにより、書が美術か否かますますあいまいな状況に置かれていると言ってよいであろう。

こうした状況では、書を美術であるか否かと議論する場合、一元的に語り一つの結論によって決着をつけることはできない。書をどういった眼で見るのかによって、そのあり方が決められるのである。書は美術か否かと議論するとすれば、中国の書法理論から見れば美術である。日本に長期滞在した西洋人は書を美術として称賛したが、西洋に住む日本美術コレクターたちが求めたものは浮世絵と工芸品であり、書の需要はほとんどなかった。そして、明治政府は書を官製の日本美術に含

めることはなく、義務教育の習字科目を設置することにより、書を実用と位置付けた、ということになる。しかし、これだけを論争の結論とすることはできない。明治の書家は、中国の碑帖を学び中国の書法理論に基づいた技法により、独創的な書を生みだしていた。彼らにとってそれらは明らかに美術であり芸術であった。しかし、小中学校の習字科目で、正しく美しい、習いやすい無難な書を完璧に真似ることを教育された人々は、手本とした習字の教科書が書であると認識する。その結果、彼らは、書家たちの書いた独創的な書を目の前にしたとき、それをどう評価してよいかわからない。日本人であっても、その人がどのような書を経験してきたかによって、書の認識が異なるのである。習字の時間に実用書をいくら学んでも、書家たちの書を目の前にしたときに「わからない」と言うことになる。それを見る人にそれを美術として評価するだけの文化資本がなければ、書は美術には成り得ないのである。

美術か否かといったあいまいさに惑わされてしまうのだが、明治時代にはすでに硬筆な筆記具が日常使われ、現代においてはコンピュータの普及により筆記具を使うことも少なくなっている状況にもかかわらず、義務教育で毛筆習字が必須とされていることが明治時代から続いていることが何を意味するかを考えねばならない。第二次世界大戦後に一時途切れたとはいえ、教育を受けた日本人全員が必ずそれを学ぶというそのシステムは、書が国民のナショナリズム生成装置の一つとして存在していることを示している。日本において書の位置づけは、日本国民の象徴としての役割であるといえる。

参考文献

- アーネスト・F・フェノロサ 著、山口静一 編
1985「美術真説」『フェノロサ美術論集』中央公論美術出版。
- エドワード・W・サイド 著、今沢紀子 訳
1993『オリエンタリズム 上』平凡社ライブラリー。
- オールコック 著、山口光朔 訳
1962『大君の都(中)』岩波文庫。

- ピエール・ブルデュー 著、石井洋二郎 訳
1990『ディスタシオン I』藤原書店。
- ラフカディオ・ハーン著、池田雅之 訳
2000『新編日本の面影』角川ソフィア文庫。
- 安藤掬石
1964『書壇百年』木耳叢書。
- 浦崎永錫
1974『日本近代美術発達史(明治編)』東京美術。
- 太田好信
1993「オリエンタリズム批判と文化人類学」『国立民族学博物館研究報告』18巻3号、pp453-494、国立民族学博物館。
- 岡倉覚三
1882「書ハ美術ナラスノ論ヲ讀ム」『東洋學藝雑誌』第15号、東洋學藝社。
- 河内利治
2004『書法美学の研究』汲古書院。
- 北澤憲昭
2010『眼の神殿—「美術」受容史ノート[定本]』ブリュッケ。
- 木村重信
1976『人間にとって芸術とは何か』新潮選書。
- 近藤高史
1991『明治書道夜話』芸術新聞社。
- 佐藤道信
1999『明治国家と近代美術—美の政治学』吉川弘文館。
- 高田美一
1983「フェノロサの『美術真説』解説—統篇—美術に関する英文遺稿を素材にして—」『跡見学園女子大学紀要』第16号、pp99-128、跡見学園女子大学。
- 米田彌太郎
1990「楊守敬來朝前夜の日本の書壇」『書論』26号、pp176-179、杉村邦彦。
- 吉野耕作
1997『文化ナショナリズムの社会学』名古屋大学出版会。
- 加藤達成 編
1984『書写・書道教育史資料 第三巻 教育課程史・参考資料』東京法令出版。
- 東京国立文化財研究所美術部 編
1996『内国勸業博覧会美術品出品目録』中央公論美術出版。
- 藤原正人 編
1974『明治前期産業発達史資料 勸業博覧会資料145-第三回内国勸業博覧会報告書(事務局) I 明治二十四年』明治文献資料刊行会。
- 藤原正人 編
1974『明治前期産業発達史資料 勸業博覧会資料92-第四回内国勸業博覧会審査報告書(事務局) 第二部明治二十九年』明治文献資料刊行会。