

起サ、ルハ則チ非議スヘシ予カ曾テ聞ク所ニ由レハ其官立ニ係ルハ西京ニ在ル所ノ一ニ過キス却テ外風ノ圖學ハ往々諸小學校ノ課程中ニ加ハリ現ニ其製圖ヲ出展スルモノ齎ニ二三四ノミナラス日本ノ學者藝術家及ヒ好美者等ハ之ヲ視來リテ何等ノ評ヲ下セシヤ予ハ切ニ此說ヲ聞カント欲スルナリ抑予カ考フル所ヲ以テスルニ圖學ハ宜ク各學校ニ於テ之ヲ教フヘシ然ルモ予カ所謂畫學トハ醜拙ナル外國ノ摸本ニ則トリ疎紙疎鉛筆ヲ以テ描畫スルヲ云フニアラサルナリ却テ日本ノ筆墨ヲ以テ日本紙上ニ揮畫スルヲ云フナリ〔下略〕

〔第二回内國勸業博覽會報告書附録』『明治美術基礎資料集』前出〕

なお、この勸業博覽會の会期に合わせて第二回観古美術會が開催され盛況をおさめたが、この回より龍池會が主催することになり、以後、農商務省の補助を受けながら明治十七年の第五回に至るまで毎年展観を行って古美術に対する一般の関心をたかまらせた。特に明治十五年の第三回（浅草東本願寺）の際には明治天皇の行幸があっただけでなく、会期中に文部卿福岡孝弟（天保六年〜大正八年）をはじめとする政府要人たちをも招いてフェノロサの講演會（上野公園教育博物館觀書室）を開き、さらに龍池會は講演の和訳『美術真説』の全国頒布を行うなど、活動に一段と盛上りをみせた。

### フェノロサと『美術真説』

『美術真説』は龍池會の伝統美術復興路線が大きく前進する契機

となり、また、フェノロサが美術運動を展開しはじめる起点ともなった。その歴史的意義は極めて大きい。内容に触れる前に、ここでまずフェノロサの略歴を紹介しておかなければならない。

フェノロサは明治十一年に東京大学の政治学、理財学、哲学担当教師として来日した。近代化を急ぐ明治政府は並外れた高給をもって先進諸國から多数の人材を呼び寄せ、諸般の指導にあたらせたのであるが、フェノロサもそうしてお雇い外国人の一人であった。彼は一八五三年にアメリカ、マサチューセッツ州セーラムにスペイン人移民の音楽家を父として生まれ、ハーヴァード大学で哲学を専攻し、優秀な成績で卒業した。その後、大学院も修了し、一時ユニテリアン神学校に通学。もともと美術に関心を持っていた彼はポストン美術館附設の絵画学校で油絵も学んでいる。二十五歳のとき、東京大学で明治十年から教鞭をとっていた生物学者モース (Edward Sylvester Morse, 1838~1923) の斡旋で同大学に赴任することになり、新婚の妻を連れて来日した。明治十一年八月から同十九年八月までの八年間、同大学に在職したが、その間の教え子に和田垣謙三・井上哲二郎・木場貞長・岡倉寛三・千頭清臣・都築馨六・坪井久馬三・嘉納治五郎・牧野伸顕・有賀長雄・市島謙吉・高田早苗・坪内逍遙・三宅雪嶺・穂積八束・阪谷芳郎・井上円了・一木喜徳郎・岡田良平・棚橋一郎等々がいる。美術に関心の深い彼は着任早々、先輩の在日外国人たちの古美術品蒐集熱に触発されて、自分も蒐集や研究に打ち込むようになった。はじめはアンダスン（イギリス人医師。『日本絵画史』の著者）・オールコック（初代駐日イギリス公使。『日本の美術と工芸』の著者）・モース（前出。日本陶器蒐集家としても有名）



フェノロサ

ジャーヴィス(アメリカ人批評家。『日本美術瞥見』の著者)、ラファージ(アメリカ人画家。日本版画の蒐集家)等の先輩の所説を聴き、骨董屋から古画を買い漁っていたが、ハーヴァード大学の同窓生で

親交のあった金子堅太郎(嘉永六年〜昭和十七年)の斡旋で金子の主人であった黒田家の所蔵する多くの名品を見たり、あるいは自分の教え子で常に通訳をつとめていた宮岡恒次郎(慶応二年〜昭和十八年)の紹介で狩野友信を知り、さらに狩野立信(永應、晴雪斎。文化十一年〜明治二十四年。中橋狩野家十五代目)を知るに至って、日本絵画、就中狩野派絵画の研究は本格的となっていた。

ところで、彼の日本美術史研究や美術運動は幾多の協力者があって初めて可能となったのであるが、岡倉寛三や九鬼隆一その他の人々は追いついて触れるとして、ここではまず、特に資金面での協力者であったビゲロウ(William Stugis Bigelow 1850〜1920)と、最初の日本人協力者とも言うべき狩野友信について触れておかなければならない。ビゲロウはハーヴァード大学出身の医学博士で富豪でもあった。父がボストン美術館の理事であった関係上、古美術に関心が深く、明治十五年以後幾度も来日してはフェノロサとともに古美術品を買い集め、フェノロサの活動を支援した。したがって岡倉寛三とも親しくなり、折りに触れて資金援助をしたようであるが、特に



狩野友信(明治40年12月撮影)

岡倉が日本美術院を設立した際に二万円も寄付したことは有名である。次に、狩野友信は画家として脚光を浴びたことが無かったため名を忘れられ勝ちであるが、フェノロサに積極的に協力し、また、東京美術学校にも深い係わりのあった人である。彼は旧幕御用絵師狩野四家の中の浜町狩野家の後裔で、画を木挽町狩野家勝川院雅信に学んだ。狩野芳崖・橋本雅邦・結城正明らと同門であったが、彼はいち早く洋画の修業を始めた。即ち、文久三年、幕府開成所に入り、二年間洋画を学び、さらに川上冬崖門で三年間、次いでチャールズ・ワグマンに二年間学んでいる。狩野派と洋画をそれぞれ七年間ずつ学んだことになり、和洋両技法に通じていたといえよう。維新後は民部省、次いで大蔵省の役人となり、明治六年に開成学校に移り、大学予備門発足後は明治十八年までその画学教師をつとめている。フェノロサと相知ったのちは協力を惜しまず、狩野派の総帥たる立信(永應)に紹介したり、狩野芳崖と引き合わせたりしている。フェノロサの説には深く共鳴していたらしく、鑑画会活動や美術学校設立運動にも積極的に加わり、やがて東京美術学校の教師となるのである。

さて、『美術真説』の内容であるが、主題は東洋、西洋美術が過去の時代と比べて著しく衰頹していることを認識し、その原因を考

え、日本美術振興の方法を導き出すことにある。そこでまず最初に美術というものがなぜ人間社会に必要なかを説き、次いで優れた美術とはどのようなものであるべきかを論じている。すなわち、優れているか否かは妙想（「アイディア」と傍註が付されている）が頭われているか否かによる。妙想とは製作上の諸要素が相関連し合っただけで全体を構成し完璧であるという印象を与えるものを言う。絵画の場合、この妙想を頭わずにはどのような条件が必要かと言うと、まず、絵画というものは旨趣と形状（図線、濃淡、色彩）から成り、旨趣においても形状においても適合（全体的に統一感が保たれていること）と佳麗（部分における処置が対比と序次の方法宜しきを得て巧妙であること）とが要求されるものであるから、妙想を頭わず条件としては①図線の適合、②濃淡の適合、③色彩の適合、④図線の佳麗、⑤濃淡の佳麗、⑥色彩の佳麗、⑦旨趣の適合、⑧旨趣の佳麗の八項目（画の八格）があげられるが、さらに⑨画家の意匠力、⑩画家の技術力の二項目も必要である。かくて、画の良し悪しはこれら十格を基準として判定すべきであるというのである。

次には、この基準に従って、現実問題として一般の関心と呼んでいる日本画、油絵優劣論を展開し、油絵に比べて日本画がいかに自由かつ簡易に妙想を頭わし得るかを説いている。油絵の実物擬似主義、陰翳法、鈎勒（輪郭）を施さないこと、色料の豊富さ、描写の繁錯などは全て妙想發揮の妨げとなるとし、日本画の方が絵画理論上優れていると結論づけている。そののみか、現今、西洋人も日本画に強い期待を寄せており、それはまた日本の実益にも直結することでもあるから、大いに奨励しなければならぬとし、奨励方法の

提案に論を進める。

まず、日本は美術奨励の方法次第で輸出を拡大できるとし、その方法とは工人の啓蒙と新図案創作の基本となる画術の奨励であると述べている。そして、画術の奨励に際し注意すべきことは古物伝摸だけでなく新しい図案を創り出す方向へ導くことと、油絵と文人画を排斥することであるとしている。油絵と文人画については

今ヤ進テ日本畫術ヲ獎勵スルノ策ヲ講スルノ前先ツ務テ排却セサルヘカラサルモノアリ即チ文人畫ト稱スル一種ノ畫風ヲ以テ真ノ東洋ノ畫術トナシ之ヲ獎勵スルヲ急務ナリト謂フノ説是レナリ此説ニシテ熄マズンハ真誠ノ畫術起ルノ期ナシ之ヲ譬フルニ油繪ハ磨機ノ頂石ニシテ文人畫ハ其底石ニ等シク真誠ノ畫術其間ニ介リテ連リニ礎碎セラルカ如シ

と、口を極めて攻撃している。油絵の非なることは前もって述べているが、在来の日本画術の中では文人画を「天然ノ實物ニ擬似スルヲ主トセサルノ一點ニ就テハ稍賞スヘキモノアルモ其目的トスル所ノ妙想ハ畫術ノ妙想ニアラス其實文學美術ノ妙想ニ外ナラス」という理由で、また、「陶銅器ノ製造ヲ改進スルノ効ナカルヘシ」という理由で排斥しているのである。

最後に具体的奨励策の検討に移り、まず、美術学校設立の可否を論じ、設立によって一種の画風が起り、かえって妙想の発露が妨げられることと教師たるべき者が得られないことを理由にこれを否定し、画術の初歩教育は私塾に委ねればよいとしている。そし

て、とるべき方策として画家の保護と公衆の啓蒙とをあげている。画家の保護については旧套を襲うだけでなく新様を出そうとする者を奨励し、また、国の上層部が積極的に日本画を用いる姿勢を示すことが肝心であり、公衆の啓蒙については美術協会を設け、全国的規模の新画展覧会を開き、優れた作品を公衆に示し、あるいはそれらを買ひ上げることと美術の講演会や配慮の行き届いた古美術展覧会を開くことが必要であるとしている。

『美術真説』の原本にあたる英文草稿は現存していないが、ホートン・ライブラリーのフェノロサ資料の中にこれと内容的に密接な関連のある四篇の自筆講演草稿があり、『フェノロサ資料Ⅱ』（村形明子編、昭和六十年、ミュージアム出版）に訳出されている。同書の解題によれば、第一篇の「東京の美術家達を前にした美術に関する講演」（二八八一年四月十日）は彫刻競技会主催と推定されるフェノロサの連続講演の初回分に該当し、他はそれに続くものと考えられる。

『美術真説』は訳文が生硬だけでなく、論旨を簡略化したふしも窺われるので、フェノロサの講演内容を正確に把握するにはこれらの草稿をあわせ読む必要がある。例えば、文人画の問題であるが、『美術真説』では全面的に否定しているのに対して草稿の方では否定はしながらも「本物の画家、即ち真の絵画的形式を感じた画家」として張璠や田能村竹田らがいることを指摘しており、多少ニュアンスが異なる。また、日本画・油絵優劣論においても上述のように『美術真説』では主な相違点五項目を掲げて全ての点で日本画が優るとしているが、右の草稿の方ではそれに①日本人は絵における筆法に注目し、ヨーロッパ人は全体の効果を観るといふことと、②

日本人の観念性といふことの二項目を加えて七項目としており、特に①を第一の相違点として掲げ、「この点では日本人が誤っている。筆法は一つの抽象的特質にすぎず、多くの特質の結合という真の意味で強力でなければ、芸術的とは言えません。」と述べ、この点のみは日本人の方が劣ると明言しているのである。『美術真説』と講演草稿の間にこのような相違があることなどにより、『美術真説』を龍池会による潤色とする見方も生まれている。すなわち『フェノロサ上』（山口静一著、昭和五十八年、三省堂）は「日本画の衰微を哀惜し日本画家を激励することがフェノロサ美術論の本旨であった。龍池会はその発会の主旨に添ってこれを極端な洋画排斥論に潤色し、西洋人の美術「真説」として宣伝した。『美術真説』中のいくつかの矛盾、またその後に行なわれたフェノロサ演説の内容から推して、そのように結論してよからうと思う。」と宣言している。

ともあれ、この『美術真説』講演は当時の美術界に強い影響を及ぼし、また、即刻政府をも動かして、同じ年の秋にはフェノロサが提案した全国的規模の新画展覧会すなわち第一回国絵画共進会が洋画の出品を除外したかたちで開催された。次いで翌十六年には政府の財政悪化を理由に工部美術学校が廃止され、政府による洋風美術家養成がうち切られるとともに、伝統美術復興気運が支配的となっていた。フェノロサ自身もこの講演によって一躍名声を博し、日本美術振興の指導者と目されるに至ったのであった。