

Title	美意識の交流 : 「よき趣味」と「風雅」
Author(s)	野呂田, 純一
Citation	デザイン理論. 2008, 53, p. 45-58
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53533
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

美意識の交流 ——「よき趣味」と「風雅」——

野呂田 純 一

文教大学客員研究員

キーワード

よき趣味, 風雅, 制度化

Good Taste, Fuga, systematize

はじめに

- 1 江戸期から明治初期にかけての美術の位相
 - 2 西洋の「よき趣味」と日本の「風雅」との出会い
 - 3 官による「風雅」の制度化
- おわりに

はじめに

これまでジャポニズム研究をはじめとして、美術史とデザイン史の多くの研究者が幕末から明治初期にかけての日本と西洋の美術交流とその相互作用について取り組んできた。

その中でも本稿の先行研究と位置付けられる美術評論家北沢憲昭が著した『眼の神殿』¹、美術史家佐藤道信が著した『〈日本美術〉誕生』²、デザイン史家菅靖子が著した『イギリスの社会とデザイン モリスとモダニズムの政治学』³の三点は、日本と英国における19世紀後半の国民国家化という政治状況を踏まえた上で、「美術」概念の制度化やデザインによる国家の表象化等美術史、デザイン史の中に政治性や権力性を見出す点で共通している。

本稿ではこの三点の研究と同じ研究視覚を取りながら、それらでは触れられなかった「美術」や「デザイン」を生み出す美意識の交流に焦点を当て、西洋と日本が実際の見聞において美術（工芸）品に立ち顕れる自文化（他文化）の美意識をどのようにまなざしたのかを主要な問題として分析する。また、明治維新やその後の西洋化によって、江戸期まで存在していた「風雅」という美意識がいったん社会から廃絶されたが、ウィーン万博関係者等が現地で得た経験や見聞を元に固有の美術の重要性を認識したため、打ち続く西洋化の波を乗り越えながらも、再び「風雅」という美意識を社会に復活させ、制度化していく過程を跡付けする。

1 江戸期から明治初期にかけての美術の位相

江戸前期には武士・公家等の階層が愛好する和漢の伝統的な文学である雅文学と、庶民が愛好する当代に生まれた俗文学との区別が判然としていた。その俗文学の中で、江戸前期の俳人松尾芭蕉は「風雅」という概念を、句作といった特殊な芸術製作のみを意味するのではなく、「自然の風物、四季の推移及びそれと交渉する人生の諸現象に対して、絶えず静観の態度」を持つ、「道」というべきものにまで昇華させ⁴、更に西行の和歌、宗祇の連歌、雪舟の絵、利休の茶が有した精神と一貫しているものであるとした⁵。

江戸後期は出版文化が開花する中で、長崎経由で清から文人画と文人趣味が、オランダから西洋の書物とその挿絵としての西洋画、そして工芸品や織物が受容され、三都を中心にそれらの情報やモノに人々の注目が集まった。また、古物への興味も人々の中で生まれ、書画会や○○会といった趣味の集いが富裕層の中で盛んに催された。こうした文化を巡る全国的なネットワークを通じて、「風雅」（「風流」もまたほぼ同義で）といった美意識は継承、拡大されていったと考えられる。

ところが、明治維新を迎えるとこの状況は一変した。近代の大数寄者と言われ、三越を呉服店から百貨店へ成功裡に転換させた高橋義雄（箒庵）はその著『近世道具移動史』で次のように語っている。

「明治初年社会に風雅の跡を絶ち、茶器は勿論古書画什具が悉く其価格を失つたのは様々な理由もあるが、田舎武士が凱旋將軍と為つて、新政府の要路に立ち、固有の田舎気質と風習とを以て、都会の上下を風靡したのも其の一に数へねばなるまい」⁶

明治初年の東京においては、明治維新の立役者たちが薩摩や長州といった田舎の出身であったので、江戸期にもはやされた古書画や什具といった「風雅」を示す室内装飾品に理解や興味を示すことができず、結果としてそれらは一掃されることとなったのである。

2 西洋の「よき趣味」と日本の「風雅」との出会い

2-1 「よき趣味」の訳語としての「風雅」

1851年に英国で開催された世界で最初の万国博覧会は、産業革命後のデザインにおける趣味の向上を目的として開催されたが、結果としては「趣味の欠如の権化」となったため、ヘンリー・コールら同万博の企画者は公衆の趣味を向上させるために、その基準を示す装飾美術博物館（現在のヴィクトリア・アンド・アルバート美術館）を作った⁷。その後、この「よき趣味」とは何かを示す「応用美術博物館」という制度は西洋各国に次々と模倣されていった。そ

の模倣の背景にはそもそも「趣味 (= taste)」という単語が18世紀西洋で始まった美学の主要なキーワードであり、大抵の場合「よい」という意味の形容詞が前に付いて、産業革命によって生み出された「大衆」が内面化すべき美の基準として、美術関係者等によるコレクション形成と普及啓発が同時並行的に行われていた事情があった。

そうして世界最初の万博から約20年後のウィーン万博（1873年）では、「よき趣味」の出品者に対する賞を設定するほどになっていたのである。

そうしたデザインや趣味を巡る同時代的状況の中で、明治政府が正式参加した最初の万国博覧会がウィーン万博であった。開催2年前の1871年9月に、博覧会総督であったライネルが参加国政府に向けて発したプログラムは、明治政府において『ウイン府ニ於テ一千八百七十三年博覧会ヲ催ス次第』（以下、『次第』という。）として和訳されたが、注目されるのはこの際、「よき趣味」の訳語として「風雅」が当てられたことである。

同万博では優秀な出品を為した者に5種類の賞を授与したが、その内のひとつについてプログラム（独語）には次のように記載されている。

- c) Alle Aussteller, deren Erzeugnisse in Bezug auf Farbe, Form und äussere Ausstattung den Anforderungen eines veredelten Geschmackes entsprechen, haben überdiess Anspruch auf die Medaille für guten Geschmack; endlich werden⁸

これが和訳された一節が『次第』第十四ヶ条第二である。

「一 色形其他外外面ノ模様風雅ヲ宗トシタル品物ヲ出セハ風雅ノ印ノ圓形ヲ與ヘシ」⁹
(下線部筆者)

Guten Geschmack とは独語で「よき趣味」という意味であるが、このプログラムが出版された1871年前後は、唯美主義運動が欧米を席捲し始めた頃であり、「よき趣味」はイギリスから万博開催地オーストリア・ウィーンにも渡っていたと考えられる。欧米において「よき趣味」は固有名詞的な扱い（英語：good taste, 仏語：bon goût）を受けており、英語と仏語に訳されたプログラムにおいても、この固有名詞が使用されているのがそれぞれ確認できる。

- c) Exhibitors whose productions fulfil all the conditions of refined taste in colour or in form will have the Medal for Taste.¹⁰

- c) Tous les exposants dont les produits remplissent toutes les conditions du goût élevé tant sous le rapport de la couleur que sous celui de la forme, auront en outre droit à la médaille de bon goût; enfin.¹¹ (下線部筆者)

それでは、なぜ訳官は西洋の「よき趣味」の訳語として、江戸期の美意識である「風雅」という単語を当てたのであろうか。訳官は翻訳の手がかりとしてプログラムの同一文中において使用されている「高尚な、洗練された、上品な」という意味を持つ refined (英), veredelten (独), élevé (仏) という形容詞に着目したと考えられ、ここから西洋の趣味における「高尚性」や「気品」のニュアンスを読み取って、翻ってそれと同種のものがあるかと自国をまなざし、江戸期の武士や公家、富裕層が美の基準とした「風雅」という言葉を当てたと考えられる。

2-2 「姫路革」の図様

この「風雅賞」はウィーン万博総裁であった大隈重信の関係文書¹²では、「雅致賞」と訳されており、同文書には日本側出品物として「風雅賞」を唯一受賞したのが飾磨県（現在の兵庫県）の姫路革であったことも記されている。それではこの「姫路革」とは一体どういうものであろうか。

東京国立文化財研究所で編纂した『明治期万国博覧会美術品目録』「ウィーン万博出品目録 I」¹³には、全二十六区中、第六区革類の第六十号から第八十二号までと第百十一号が飾磨県の出品であると記載されている。その記載部分を抜粋したのが表1である。

品目は二列目に記載され、「箆筒、硯箱、文庫、紙入革」等とある。また、それらの平面、側面に施される図様は三列目に「菊、竹、雀、鯉、鳥、亀、竜、海老」等と記載されている。しかしながら、文字資料だけではその様態の把握に限界があるため、絵画もしくは写真資料を探してみたところ、幸いにも飾磨県の出品物を撮影したと思われる写真が東京国立博物館に現存した。撮影者は幕末・明治の写真家横山松三郎である。横山は幕末の職業写真家の草分けであった横浜の下岡蓮杖の弟子で、ウィーン万博出品物を数多く撮影している。写真1は『澳国博覧会出品撮影帖』¹⁴の一部であるが、撮影者以外の情報が写真には付していないので、最初にこの写真が第六区出品物を撮影したものかどうかを確認する必要がある。そこで写真1の特徴的な出品物を拾ってみると、革靴が下段最左列に配列される一方、縦に並んだ菱形の模様が入ったうすい紙状の製品が上段最右列に配列されている。これが表1の号数の前後に記載されていれば、写真1に全部ではないにしても、飾磨県出品物が撮影されていると考えてもいいだろう。

表1 第六区

号	品目	材料・色・模様	個数・組数・長さ等
六十号	手箆筒	革包・黒	一ツ
六十一号	手箆筒	革包・春慶	一ツ
六十二号	掛硯箱	赤革包・松雀模様	一ツ
六十三号	掛硯箱	銀革包・菊模様	一ツ
六十四号	掛硯箱	黒革包・竹雀	一ツ
六十五号	文庫	黒革製・桃ニ尾長鳥	三ツ組ノ一・尺二寸
六十六号	文庫	黒革包・獅子模様	三ツ組ノニ・一尺一寸
六十七号	文庫	黒皮包・竹二雀	一ツ・尺
六十八号	文庫	革包・額模様	四ツ組
六十九号	文庫	革包・青雀銀桃赤柳鳥メ三ツ	一ツ
七十号	文庫	黒革包・紫陽花	三ツ組・九寸 八寸 六寸
七十一号	小文庫	革包・栗色竹雀	三ツ組・七寸 海老五寸 セキレイ 四寸 五分 桐
七十二号	小文庫	革包・キキヤウ・アシサイ、水草、竹二雀、バラ	五組・八寸 七寸 六寸 五寸 四寸五分
七十三号	文庫	赤革包・掛ゴ付菊模様	一ツ
七十四号	紙入地革	・萌黄鯉模様	大一枚
七十五号	紙入革	・鳥模様	大一枚
七十六号	紙入革	銀地	一枚
七十七号	紙入地革	黒・竜模様	一枚
七十八号	紙入革	黒・亀模様	一枚
七十九号	紙入革	・萌黄鯉模様	二枚
八十年	紙入地革	・播州室ノ港	一枚
八十一号	紙入革	黒・海老模様	一枚
八十二号	紙入皮	・廿四孝模様	一枚
百十一号	羊革	上下品	二枚

『明治期万国博覧会美術品目録』 pp. 38-41より抜粋

「ウィーン万博出品目録 I」には五十二号として、「染形、紙製・南部小紋、東京・小林宗斎」と記載されている。江戸時代、南部藩によって保護を受け、徳川家等への献上品であった南部紋の代表的文様の一つが「立湧」であったのだが、この「立湧」とは写真にあるような曲線が膨らみとへこみを繰り返す模様である。したがって、上段最右列が五十二号と考えられる。



写真1 横山松三郎撮影 東京国立博物館所蔵「澳国博覧会出品撮影帖」写真番号 B10301 複製禁止 Image: TNM Image Archives Source: <http://TnmArchives.jp/>

同様に「目録 I」では八十三号～八十五号と八十九号～九十二号までは和歌山県の出品であり、この内、九十一、九十二号にはゴム付「皮沓」三足と記載されている。これが下段最左列から右に向かって三列目までに配列された、ゴムと思われる表底が付いた「皮沓」三足である。

したがって、飾磨県出品物である第六十号から第八十二号までが全部ではないにしてもこの写真1に掲載されていることは間違いない。

次に飾磨県出品物が写真1のどれに該当するかというと、第六十号もしくは第六十一号の手筆筒が中段中央に配列されていることから中段から下段にかけてということになる。画像があまり鮮明でないため、部分的にしか識別できないが、中段の右から四列目の硯箱は六十三号、同じく中段最左列の文庫は六十九号の「赤柳鳥」、下段最右列の文庫が六十八号、右から二列目の文庫が六十五号、同じく「皮沓」を除いた最左列の紙入地革が七十四号、左から二列目の紙入地革が七十七号、五列目の紙入革が八十一号、六列目の紙入革が七十九号である。

こうして写真1と表1の照合の結果、「風雅賞」を日本側出品物として唯一受賞した姫路革の図様には江戸期に流行した写生的な図様が用いられていたことが判明した。

2-3 金唐革の模造品としての姫路革

姫路革は江戸期には既に名だたる特産物であった。1823年、長崎のオランダ商館付きの医師として赴任したドイツ人シーボルトは、商館長の江戸参府に随行した際、室津港（姫路革主産地の近隣の港）に立ち寄り、次のような観察記録を残している。

「室の革類・革細工は特殊の組合にて作り、日本全国に名高し。多分は糊皮粉にて^{ナメ}究したる馬革又は牛革にして、露西亜の厭搾し、着色したる革類と似たるものなり。又此地にて我ロツコロ時代 ○十八世紀の前半に仏蘭西より行はれて欧羅巴を支配したる美術式にして、豊富にして、巷廻り、盛り上りたる装飾を具へたるものなり の所謂金欄革を模造す（中略）此地にては真品又は模造品にて書状囊^{テガミイレ}・紙入^{カミイレ}・煙草入・煙管入其他似たるものを作る。」¹⁵（○印訳注者）

この記録からシーボルトは自分たち西洋の美術思潮・美意識である「ロココ」を姫路革使用の「書状囊・紙入・煙草入・煙管入」に見出したことが理解されるが、これらがどのような経緯で姫路において製造されていたかを最初に考察する必要がある。

明治期日本の工芸品に造詣が深く、明治初期の博物館においてそれらを担当した黒川眞頼が明治末頃に記した『工藝志料卷五』には次のように記されている。

「延宝年間（1673～1681）世人好みて片囊を用いる、これを鼻紙袋といふ、多く染革を以て造る、是より後人印籠巾着を用いること漸く少なし、是に於いて京師大阪の革工力を外邦の革を模造するに尽し、以て鼻紙袋を製する用に充つ、此の際播磨の姫路の革工

も亦能く外邦の革を模造し、又能く紅革を製す、(紅革は百爾齋亜の紅革の製に倣ふものなり)(中略)寛政年間(1789～1801)工人染革を以て烟管袋を製す、爾來烟草袋も亦染革を以て製す、是より後鼻紙袋烟管袋烟草袋を製するに染革を用いること多し、¹⁶(下線部筆者)

この記録によれば延宝年間以降に流行した鼻紙袋の製作のため、姫路の工人たちは輸入された「百爾齋亜革」¹⁷を模造していた。更に寛政年間以降には鼻紙袋だけでなく、煙管袋や煙草袋も染革で製作していたとされるから、1823年頃シーボルトが姫路で見たという金唐革の模造品による煙管袋や煙草袋の製作は当時間違いなく行われていたと考えていいだろう。しかし、なぜそれがロココ様式であったのかについてはオランダ本国の事情を考察しなければならない。オランダもまたルネッサンスからバロック、ロココとヨーロッパの美術思潮が変転する中でペルシャ革を模造しており、結果的にそれらの特徴が反映されたものが時代順に製造されていった¹⁸。その一部がオランダから長崎を窓口としてペルシャ革とともに日本に輸入されたのだが、この輸入が18世紀前半に停止されたため¹⁹、ロココ以降の様式が輸入されなかったと考えられる。姫路の工人たちは江戸前期から輸入されてきたペルシャ革やロココを最後とするオランダの金唐革を模造して、日本国内の奢侈品需要に応じていたのである。

2-4 ロココから写生画への図様の転換

1823年のシーボルトの記録には姫路革がロココの図様を持つ金唐革を模造しているという記述があり、他の文献や写真資料からこれは裏付けられた。しかし、明治初期の万国博覧会に出品されたのは日本的な写生画の図様であり、この転換の理由を探る必要がある。

ウィーン万博を指揮した博覧会事務局副総裁佐野常民は、1867年のパリ万国博覧会参加の経験を持ち、ジャポニズムの拡大を目の当たりにした数少ない実務官僚であった。同じ佐賀藩出身の大隈総裁の下、佐野が指揮した主な戦略は主要な輸出品となることが期待される陶磁器の図様を絵画的にすることであった。そのため、博覧会附属の磁器製造所を東京に設置し、薩摩や有田等から素焼きの陶磁器を東京に送らせ、東京の製造所で絵画的な図様の絵付けを行ったといわれる²⁰。

こうした博覧会事務局による図様の行政指導の中で、製品図式の貸与という形態はフィラデルフィア万博(1876年)への出品作業の過程で開始されたと考えられており²¹、中でも革類の図様に関してはウィーン万博へ革を出品した、飾磨県の工人と考えられる三木善平と東京の小林総齋に、同じくウィーン万博事務局に属していた事務官中島仰山が考案し、画工狩野(勝川院)雅信が描いた図案が貸与されている。

三木に貸与された図案は「竹に雀模様」²²（写真2）であり、これと同様の模様が表1記載のウィーン万博出品物第六区第六十四号、第六十七号、第七十一号、第七十二号の飾磨県出品物に確認できる。以上の事から、フィラデルフィア万博だけでなく、その一つ前のウィーン万博においても、佐野常民等博覧会事務局側の図様指導が強く働き、姫路革の図様は江戸期に描かれていたロ

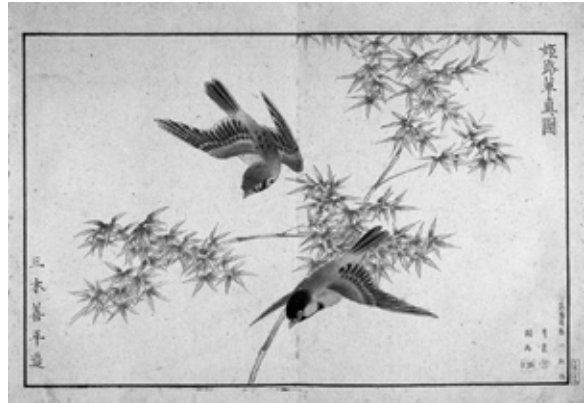


写真2 温知図録第1輯 革類23 C0039222 東京国立博物館所蔵
複製禁止 Image: TNM Image Archives Source: <http://TnmArchives.jp/>

ココ風から写生画風に改められたと推定される。実は佐野等博覧会事務局がこの写生画風を主な戦略にした背景にはそうすることが「よき趣味」の陶磁器となると考えていたからである。

『次第』の第二十一区には「盛美ナル風雅ノ思」、また第二十二区には「人民ノ好尚ヲ盛美ニシ」とあり、これらに対応する語句として、ウィーン万博独語プログラム『WELTAUS-
STELLUNG 1873 IN WIEN.』の21. Gruppeには werthvollen Motive, 22. Gruppeには Veredlung des Geschmacksがある。直訳としては werthvollen や Veredlung から「盛美」とは訳せないにも拘わらず、「盛美」という語句を用いて訳しているのは訳官が「よき趣味」とは「盛美」なデザインを持つ陶磁器等と捉えていたと考えられる。『ウィーン万博出品目録I』²³によれば博覧会事務局附属磁器製造所が出品したと思われる陶磁器はもちろんのこと、各地の陶磁器についても花鳥山水を中心に実に多くの写生画が絵付けされている。このことはおそらくは訳官を含む佐野等博覧会事務局が「盛美」なデザインを写生画風と考えていたことに他ならない。

幕末期には国内の陶磁器のデザインとして模様風が数多く存在していたにも拘わらず、ウィーン万博以後は写生画風のを輸出向けに製作することが増加したため、それに伴って国内向けについても同様の品が増加したと考えられる。このことは「よき趣味」が写生画風という形で日本国内に受容されたといえよう。後述する明治期の「風雅」はまず写生画風を条件とするという点で江戸期とは異質なものとなっている点に留意したい。

2-5 「風雅」と「よき趣味」の底流にあるもの

佐野常民等の行政指導が強く出たとしても、何もないところからこれらの写生画風の図様は作り出されたのではなく、既にそれまでに存在した美意識から生まれたことは間違いない。そ

れはどのような美意識であったのであろうか。江戸後期の大阪の文人で煎茶・香道の大家であった大枝流芳が記した『雅遊漫録巻之一 器物総論』には次のように記されている。

「只雅素にして奇異ならざらんこそよけれ、吾国朝廷の器物は、其形古雅にして、必ず新しく、質素薄朴なるものを用ひ給ふ、よろづのこと、かくこそあらまほしけれ、(中略)物は其用を本とす、いづれの物にても、用るに便あしからんものは、棄物なり、」²⁴

江戸期の文人が持つ「風雅」という美意識が室内装飾品に向けられたとき、どのようなものを側に置いておくべきかについての百科辞典が『雅遊漫録』である。人工的に贅をつくした物ではなく、「古雅でありながら、質素なもの」という美の基準は芭蕉が示す自然回帰主義的な「風雅」そのものである。この「巻之四」には名物の「錦繡譜小引」として「切」の図様が採録されているが、その「大倭錦、有栖川、桐」等数十種の図様は、どれも過剰な装飾性を排し、「古雅でありながら、質素」という印象を与える。この中には飾磨県出品物にある「鯉模様(雅遊漫録では荒磯文)」も採録されている。その他、表1と写真1を見ても分かるように、飾磨県出品物の写生画的な図様の多くは風雅を示す自然の風物を多く取り込んでいる。

飾磨県出品物が「風雅(よき趣味)賞」を獲得したということは、大衆に内面化すべき美的基準である「よき趣味」のよき範例を求める西洋の美意識の中に、日本の「風雅」という美意識と合致する部分があったと考えられないだろうか。

西洋の「よき趣味」という美の基準がそれを語るあるいは製作する美術家や美術評論家によって、相違が出てくるのは確かであるが、美の基準の同時代性とでもいうべき状況は19世紀中盤には確かに存在した。藤田治彦が『ウィリアム・モリス』の中で述べているように、モリスが生涯をかけて追究した「生活のための芸術」と唯美主義思想が唱える「芸術のための芸術」というふたつの芸術観は一見対極に位置するが、唯美主義思想が必然的に生活を芸術化するため、生活芸術という前者と表裏一体となる²⁵。「生活—芸術」という共通の基盤を持つ両者は、コール等1850年代の改革者と同様、室内装飾には不釣り合いな過剰な装飾を嫌い、「簡素さ」や「気品」を求めていった。モリスは有名な『小芸術』の中で、次のように述べている。

「われわれが切望する新しいより良い芸術の誕生にとって最も必要なのは、生活の簡素さであり、ひいては趣味の簡素さであり、快く気品のある事物を好むことである。」²⁶

1870年代のイギリスはリバティ商会等の活躍によって、「ジャパニズムと唯美主義運動は実質的に同義語」²⁷という状態が起っていたが、モリス同様、「よき趣味」の代表例であったり

パティ商会が輸入する日本製品には「簡素さ」やある種の「気品」が満ちていた。このことはアングロ＝ジャパニーズ様式の代表者である建築家エドワード・ウィリアム・ゴドウィンの作例が雄弁に物語っている。

前述のモリスの一節と『雅遊漫録』の一節「吾国朝廷の器物は、其形古雅にして、必ず新しく、質素薄朴なるものを用ひ給ふ、よろづのこと、かくこそあらまほしけれ」を比較すれば、両者の美の基準が重複している部分があると考えても不自然ではない。

とすれば飾磨県出品物が「風雅（よき趣味）」賞を獲得した理由のひとつとして、日本の「風雅」と西洋の「よき趣味」それぞれの底流に「簡素さ」「気品」が共通して存在していたためと考えていいだろう。

後に佐野常民はウィーン万博日本館の外に設けた「奇と風趣の雅」を持つ日本庭園と、日本館内の絶妙美術品及び美術工芸品が西洋人の「欽慕」の対象となったこと、そしてサウスケンジントン（現在のヴィクトリア・アンド・アルバート美術館）博物館長オーウェン等から輸出額を減らさないため、そうした日本美術の固有性を守るよう助言され、これを肝に銘じたことを切々と語っている²⁸。

3 官による「風雅」の制度化

3-1 ウィーン万博関係者等による「美術」の復活

ウィーン万博で固有の美術による殖産興業の可能性を実感した佐野常民や博覧会顧問であったワグネルは帰国後、これを政府上層部に意見するものの、全面的に受け入れられることはなかった。1876年から77年にかけて内務省勧商局長や内国勧業博覧会の事務官長を務めた河瀬秀治は『美術界の今昔』という回顧談において、西洋化が進む世相の中、「美術とか風流とか云ふことは、地に攘つて仕舞ひ、加之西洋文明と云ふ声の下に日本固有の事は一モニモなく固陋野蛮視せられた勢ひ」となり、更に西洋思想（西洋化の意味）を堅持した伊藤博文が内務卿だったので、固有美術の保護のためには、政府とは別に龍池会という民間団体を結成する必要があった旨のことを話している²⁹。

その後、1881年に新設されたばかりの農商務省に古器物の保存、美術の勸奨に関する事務と博物館を管守する局として置かれた博物局は、大蔵省商務局から引き継いだ製品図式（後に温知図録として編纂された）の貸与の他、美術勸奨政策として観古美術会を開催した³⁰。この美術会は翌年の2回目以降最終回の7回目まで博物局から龍池会に委託されて運営が行われており、その詳細な記録である『観古美術会聚英』³¹（以下、『聚英』と呼ぶ。）が東京文化財研究所に現存している。『聚英』によると出品区分は、第一部から第五部に分かれ、第一部絵画類、第二部蒔絵類、第三部織物類、第四部彫刻類、第五部陶磁器類である。

ここで注意したいのは「美術」の範疇である。それ以前の「美術」の定義は絵画や彫刻だけのものもあったが、ここではそれ以外の工芸品も範疇に入っている。

農業や工業ではなく、漆器や陶磁器等の美術工芸品によって輸出拡大を図っていかうという殖産興業路線は、内務省勧業寮から独立した勧商局、大蔵省商務局、そして農商務省博物局へと西洋化の波の中で細々と継承されてきたのだが、農商務省博物局時代になってようやく陽の目を見ることとなり、そこで開催されたのが観古美術会であった。それ故、博物局が規定した「美術」には当然に漆器、陶磁器等もその範疇に含んでおり、龍池会もまたその規則にほぼ同じ定義を持っている。

龍池会は「考古利今」という発想を持っていたが、この「考古」という発想は唐突に明治中期に現れたものではない。最近の研究³²では江戸中期からすでに絵画・陶磁器などの「古物」「趣味」や好事家たちの集まりが存在したことが指摘されている。先行研究にある佐藤道信氏の知見³³を敷衍すれば、幕末まで存在した上層美術は維新前後に一度衰退し、ウィーン万博後、その関係者によって細々と命脈を保っていたが、明治中期になってようやく、龍池会や農商務省博物局によって「美術」として社会的に復活したのである。そうした政策過程を辿ることで日本の「美術」は江戸時代の上層美術が流れ込む形でその基底が形成されたのであった。

3-2 美術展開催による審美性の制度化

『観古美術会聚英』には第一回展の各部出品物の特徴とそれへの評語が掲載されている。第二部の『聚英』記載の物品は101点であり、その約30%に当たる29点の評語には「品位」もしくは「趣」が「高尚」あるいは「雅」「雅致」「韻致」「風致」という修飾語と結び付けられて語られている。後者四語は前述の大隈重信文書にあったように、「風雅」や「風流」とほぼ同様の意味で用いられたと考えられる。この29点を抜粋したのが表2である。特に第二部を抜粋したのは蒔絵や漆器という三次元の形態を持つ物においてさえも、評語から伺われる美の基準が物に施された「画」に集中していることを示したかったためである。表2からは観古美術会の審査員は蒔絵や漆器に施された「画」に対して、「趣」や「品格」という観点から品評を行っていたことが明白になると同時に、江戸期以前において絵画や工芸品製作における審美性もまた、この二者に拠っていたことが判明する。

農商務省博物局から開催委託を受けた龍池会による観古美術会の第二回、第四回が開催された1882年、1884年には、同じく農商務省博覧会掛によって内国絵画共進会（第一回、第二回）が開催されたが、その審査方法は次のようなものであった。

「蓋本会ノ審査ハ会意自運形象布置用筆用墨設色気韻古実有職ノ十項ヲ設ケテ之ヲ点検

表2 第一回観古美術会聚英第二部出品評語

品目	所蔵者	評語
辛櫃	高野山金剛峯寺	画様高雅ニシテ能ク風趣ヲ存シ金色煥發シテ巴ニ人工ノ妙ヲ極ムト言フベシ
辛櫃	巖島神社	描画甚タ佳ナラスト雖モ製作淳雅又以テ古製ノ一斑ヲ窺フニ足レリ
香箱	工商会社	各種ノ金粉ヲ雜施シテ画趣凡ナラス真ニ稀品ト謂フベシ
硯匣	工商会社	品格高雅ニシテ古色鬱然五百年以上ノ製ナルベシ
小盆	工商会社	形体古雅精工篤クベシ真ニ時手ノ企テ及ハサルモノ
十種香具	松平養生	品格高雅ニシテ文字ニ本阿弥光悦ノ筆意アリ
小硯匣	前田利嗣	画趣優美地鬱然蓋シ五百年以上ノモノナルベシ
盆	前田利嗣	紋様古雅ニシテ品格甚高シ
大盆	前田利嗣	図意高尚ニシテ地紋ノ彫刻殊ニ精細ヲ極ム
盆	前田利嗣	彫刻精妙頗ル韻致アリ
小硯匣	前田利嗣	地紋端正ニシテ精細画図巧緻ニシテ風致アリ
盆	工商会社	木理ノ状湾曲回轉シテ自然ニ妙趣アリ
小硯匣	工商会社	画趣幽雅ニシテ著々真ニ逼ル能ク模造ノ法ヲ得タルモノト謂フベシ
硯屏	田澤房太郎	人物及ヒ樓台ノ描画密ニシテ雅ナリ
手箱	徳川慶勝	画趣幽雅ニシテ古色掬ス可シ蓋シ足利末代ノ製ナルベシ
書棚	徳川慶勝	品格高尚金粉ノ配布其宜シキヲ得タリ
印筆筒	藤堂高潔	画様幽雅ニシテ筆法森然蓋シ尋常漆工ノ製スルヲ得ベカラサルモノ
香箱	新田義雄	波浪ノ割り描キ太ク精細ニシテ品格亦頗ル高シ
香盆	工商会社	製作撲雅以テ古代ノ製ヲ見ルニ足ルベシ
十種香具	井伊直意	画趣高尚ニシテ割り描キ精細ナリ
茶器	田澤房太郎	金粉ノ古色流水ノ画様頗ル韻致アリ
卓	内田正義	形体非凡雅致余リアリ
盆	鎌倉円覚寺	刻法淳撲古致掬スベシ
琵琶	山口潤水	螺鈿密ニシテ箔絵ニ韻致アリ
硯台	青木信寅	品格高尚古昔ノ遺風ヲ徴スルニ足ル
書棚	徳川茂承	品格高雅ニシテ能ク古風ヲ存ス
十種香具	徳川慶勝	金粉豊満ニシテ品位亦頗ル高シ
小硯匣	樋口光義	形体精巧ニシテ紋條ニ銀線ヲ用ヒ大ニ雅致ヲ添フ佳品ナリ
硯箱	前田利嗣	紋様高雅ニシテ且ツ良美ナリ

セシカ」³⁴

(第一回絵画共進会)

「其審査方法ハ意匠、布置、形象、用筆、用墨著色、画品、故実、有職、ノ八項ヲ設ケ」³⁵

(第二回絵画共進会)

絵画共進会の審査項目の「気韻」や「画品」は観古美術会の評語に顕れる視点でもある。絵画共進会の「画品」と観古美術会の「品格」が同義であることは言うまでもないが、実は幕末には「気韻」と「趣」は同様のものであるという理解が一般的であったのである³⁶。明治期に入ってもこの理解は龍池会及び博物館・博覧会関係者に踏襲されたと考えられ、したがって、「気韻」や「画品」等の絵画共進会の美の基準は観古美術会のそれとほぼ同じものである。そして、このことが意味することは博物館や龍池会が幕末まで確かに存在していた古画や工芸品製作における美の基準を当代においても審査基準として使用することで日本固有の美術を保存・奨励し、その固有性を応用した美術工芸品の輸出拡大を企図していたということである。ただし、「気韻」は一元的なものではなく、総括的なものであり、表2に「古雅」「幽雅」「高

雅」「撲雅」「淳雅」とあるように、それぞれの形容に対応する表現があったことに留意したい。

おわりに

本稿の分析を通じて、次のことが明らかとなった。日本において西洋の「よき趣味」は明治政府によるウィーン万博プログラムの翻訳の過程で「風雅」と訳されたこと、そして、同万博において「風雅」を示す出品物に授与される「風雅賞」を日本側で唯一「姫路革」が受賞しており、写真資料によってその姫路革には、江戸後期のシーボルトの記録にあるロココ様式とは異なる、花鳥風月を取り込んだ日本的な写生画が描かれていたことである。そして、その事実立脚すれば、その中の一つ「竹雀模様」と1876年フィラデルフィア万博のための製品図式の図様との同一性から、ウィーン万博の革の出品過程においても佐野常民等による図様指導があったと推定され、また、姫路革に付されたそうした「風雅」を示す写生画と西洋の「よき趣味」は、「簡素さ」や「気品」という両者の底流にあるものが共通しているため、姫路革が「風雅（よき趣味）賞」を受賞したと考えられる。一方、こうした同万博での成功体験や識者の忠告等から、佐野常民等は「風雅」に代表される日本美術の固有性を保護奨励することが殖産興業の点で有利であると実感したが、帰国後も世相は西洋化一辺倒であったため、細々と固有の美術の保護奨励の命脈を保ち、明治中期になってようやく彼らの指揮下にあった龍池会や農商務省博物館によってそれらを「美術展」という形で社会の前面に出すことができるようになった。そこで彼らは「風雅」という「趣」や「品格」をその美術展の審査基準にすることで、日本美術の「固有性」の保護奨励のための制度化を行なった。この後、龍池会から離れていった岡倉天心等の鑑画会や日本美術学校がどういった形でこの「趣」や「品格」を取り扱ったのかを明らかにすることが、「美術の制度化」論を一段掘り下げるものと考えられ、それを今後の課題とする。

註

- 1 北澤憲昭『眼の神殿』美術出版社、1989年
- 2 佐藤道信『〈日本美術〉誕生』講談社、1996年
- 3 菅靖子『イギリスの社会とデザイン モリスとモダニズムの政治学』彩流社、2005年
- 4 大西克禮『風雅論』岩波書店、1940年、pp.131-135.
- 5 中村俊定注『芭蕉紀行文集』所収「笈の小文」、岩波文庫、1971年、pp.69-70.
- 6 高橋義雄『近世道具移動史』慶文堂書店、1929年、pp.28-29.
- 7 前掲書3、pp.1.
- 8 外務省外交資料館所蔵『WELTAUSSTELLUNG 1873 IN WIEN.PROGRAMM.』

- 9 東京国立文化財研究所所蔵
- 10 外務省外交資料館所蔵『UNIVERSAL EXHIBITION 1873 IN VIENNA.PROGRAM.』
- 11 外務省外交資料館所蔵『EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1873 À VIENNE』
- 12 国立国会図書館憲政資料室所蔵『大隈文書』A3657
- 13 東京国立文化財研究所美術部編『明治期万国博覧会美術品出品目録』中央公論美術出版, 1997年, pp. 34-41.
- 14 横山松三郎撮影 東京国立博物館所蔵『澳国博覧会出品撮影帖』写真番号 B10301
- 15 呉秀三訳注『シーボルト江戸参府紀行』駿南社, 1928年, pp. 355-356.
- 16 黒川真道編『黒川眞頼全集第三』所収「工藝志料巻五」, 国書刊行会代表者早川純三郎, 1910年, p. 545
- 17 「^{ハルシヤ}百爾齋亜革」とはオランダが日本に輸入したペルシヤの金唐革のことである。
- 18 徳力彦之助『金唐革史の研究』(思文閣出版, 1979年)掲載の図版ではルネッサンス, バロック, ロココの金唐革の図版が掲載されている。
- 19 前掲書18, p. 9
- 20 『東京都江戸東京博物館研究報告第2号』所収小林純子「『日本画』をまとう工芸」, 東京都江戸東京博物館, 1997年, pp. 47-49.
- 21 東京国立博物館編『明治デザインの誕生 調査研究報告書『温知図録』』国書刊行会, 1997年, p. 24
- 22 東京国立博物館所蔵 温知図録第1輯 革類23 C0039222
- 23 前掲13, pp. 102-110.
- 24 三村清三郎, 池田四郎次郎, 浜野知三郎編大枝流芳『雅遊漫録巻之一』六合館, 1928年, pp. 1-2.
- 25 藤田治彦『ウィリアム・モリス [近代デザインの原点]』鹿島出版会, 1996年, pp. 184-186.
- 26 藪亨『近代デザイン史』丸善, 2002年 p. 59 原著 William Morris, The Lesser Arts, The Collected Works of William Morris, Vol. 22, London", 1915, p. 24
- 27 谷田博幸『唯物主義とジャパニズム』名古屋大学出版会, 2004年, p. 34
- 28 青木茂監修『龍池会報告第二巻』ゆまに書房, 1991年, pp. 258-261.
- 29 『日本美術第80号』所収「美術界の今昔」, 日本美術院, 1895年, p. 39
- 30 東京国立博物館所蔵『博物局第一報告書』1882年
- 31 東京文化財研究所編『観古美術会第1巻～第3巻』, ゆまに書房, 2001年
- 32 吉田衣里『『古物』——江戸から明治への継承』明治美術学会, 2003年, pp. 13-30.
- 33 前掲書2, p. 160
- 34 東京文化財研究所編『内国絵画共進会第2巻』所収「明治十五年内国絵画共進会審査報告弁言」, ゆまに書房, 2001年, p. 2
- 35 東京文化財研究所編『内国絵画共進会第4巻』所収「審査要領」, ゆまに書房, 2001年, p. 2
- 36 小澤耕一・芳賀登監修『渡辺崋山集第4巻書簡(下)』日本図書センター, 1999年 pp. 115-116. 該当する書簡は渡辺崋山が弟子椿椿山の質問に答える形となっており, この中で, 風韻, 風趣が気韻と同じものであると世間は考えているというくだりがある。