

「美術」をめぐる〈物語〉

——幸田露伴「帳中書」を軸として——

はじめに

世界の美術国と誇称する我邦が、今日一部自国の美術史を有せざるは、予輩の常に浩嘆に堪へざる所なり。(略)本邦美術が絵画に彫刻に連綿たる歴史的発達を為したるは事実なり。(略)

美術豈永く独り歴史なかるべけむや。予輩、斯道の碩学が予輩後進の爲め、はた国家学術の爲めに、本邦歴史を編纂せられむことを切望して已まざる也。(高山樗牛「敢て日本美術史の編纂を促す」『太陽』明28・12)(傍線引用者)^①

幸田露伴「帳中書」^②(『新小説』雑録欄、明31・8、10、11、12)が発表された日清戦争後の日本では、一つの体系的な「美術史」なるものが求められ、作られつつあった。

よく知られているように、「美術」という概念は明治期に西洋か

西川 貴子

ら流入された新しいものであり、欧米諸国に並ぶ「文明国」としての〈日本〉を提示するためにも、また、輸出品として重要な商品であるという経済的な面でも欠かせないものであったため、明治政府は積極的に「美術」制度を整備し、「美術」を奨励した。「殖産興業政策が一応の完了をみた明治十年代半ばから、憲法が公布される明治二十年代の初頭にかけて、憲法体制が着々と準備されていくのと時期を同じくして、『美術』は美術として確立され始め^③」ていくのだが、日清戦争後のこの時期においては、既に制度は整えられ、今や「美術」が「博大なる国民的精神」^④を表すことは自明となり、「世界の美術国」である「日本国民」が共有しているはずの「連綿たる歴史」を語ることが求められていたのである。こうした気運は、特に、明治三十三年に開催される万国博覧会への参加とその成功に対する期待とともに高まっていく。明治三十年には、政府はこ

のバリ万博にあわせて、「大和民族」の「日本美術史」の集大成を編纂することを帝国博物館に命じた。この「美術史」は明治三十三年に「Histoire de l'Art du Japon」として仏語訳版が、また翌年には『稿本日本帝国美術略史』（農商務省、明34）として日本語版が出版されており、およそ三年以上の年月をかけて編纂された。その間、新聞でもしばしば「日本特有ノ趣致ヲ有ス」る「東洋美術史ノ津梁」（『稿本日本帝国美術略史』）となるべき「日本美術史」が作られていく様子が報道されている。そしてこの時期、こうした「美術史」と呼応するような形で、「美術」をめぐる〈物語〉が多く語られるようになるのである。

このような「日本美術史」が形成されつつある中で、露伴もまた「帳中書」をはじめ、「椀久物語」（『文芸倶楽部』明32・1、明33・1）や、「文明の庫」（『少年世界』明31・1・9）などを書き、「美術」をめぐる〈物語〉への関心を示している。しかし、例えば「帳中書」では、名古屋の塹工「安堂平七」という、書にその存在は記されていないが、既に忘れ去られた「名工」の話が展開されているなど、露伴がこの時期発表した作品は、同時代の「美術」をめぐる〈物語〉とはいささか異なるものとなっていた。

そこで、小論では「帳中書」を一つの手がかりとして、同時代の「美術」に関する言説と比較しながら、この時期、露伴が目指した

「美術」をめぐる〈物語〉

「美術」をめぐる〈物語〉とはどのようなものであったのかということを考えてみたいと思う。

1

「美術」という語の初出が、明治六年のウィーン万国博覧会のための規約文（「ウィーン万国博覧会列品分類」中の訳語であることや、また、先述した『稿本日本帝国美術略史』が、パリ万博のために作成されたことから明らかな通り、明治期の「美術」を語る上で博覧会との関係を抜きにして考えることはできない。後述するが、明治期に書かれた画家や「名工」を主人公とした小説の多くは博覧会に関わる話（最終的な到達点が博覧会、展覧会に出品すること）が多い。それというのも、そもそも博覧会の目的には「国土ノ豊饒ト人工ノ巧妙ヲ以テ御国ノ誉栄ヲ海外ヘ揚候」ことや、「現今西洋各国ノ風土物産ト学芸ノ精妙トヲ看取シ」「物産蕃殖ノ道路ヲ開くこと」（『澳国博覧会出品目的箇条ノ件』明5・5^⑤）が謳われているのであり、先述した「美術」に求められた二つのあり方——文明国としての〈日本〉を提示するということ、海外輸出の足場を築くということ——を実現させ得る場であったからである。しかも、博覧会では、「各種ノ物品ヲ、一場ノ中ニアツメテ、陳列スルガ故ニ」、その場に集う人々全てに「相互ニ物品ノ良否優劣ヲ識別」

〔『小学新読本』明33・12・24〕することが求められていたのである。すなわち、博覧会とは吉見俊哉が既に指摘しているように、「一定の抽象化された方法と尺度に基づく審査と褒賞の授与によって、出品人ひとりひとりの技能が、透明な位階秩序のなかに可視化される」ような「近代的なまなざし」が「交錯する場」であった。^⑥そして、先に挙げた博覧会の目的に「西洋各国ノ風土物産ト学芸ノ精妙トヲ看取シ」という言葉があることからわかる通り、この「透明な位階秩序」には、「西洋の眼」が意識されていたことは言うまでもない。つまり「西洋の眼」に適う作品であると同時に、「西洋」の諸作品との差異の中で見出された〈日本的〉な「御国ノ誉栄」を表す作品であることが求められたのである。そしてこのような価値基準のもと、政府によって選別され、作品が序列化されていったといえる。実際、パリ万博の出品物は、農商務省の補助や帝室に命じられて作られるものがほとんどであり、臨時博覧会総裁によって選任された鑑査官が事前に鑑査した作品のみが出品されることも明示された。^⑦製作にあたっては、宮内省調度課の官員や博物館総長に助言を求めながら製作することもあり、まさに、国家の方針に則った形で作品が作られていったのである。

このような中であって、この時期、問題となったのが彫金、陶器などのいわゆる「工芸」の領域であった。なぜなら、機械による大

量生産が実現したことで、輸出品の多くは「工業」製品となる一方で、^⑧「欧州」では「裝飾術若しくは工芸美術の作品」は、「美術の階級に編入する慣例なきが故」、^⑨博覧会でも日本の出品物は「美術」とは認められなかったため、「工業」や「美術」から切り離された「日本工芸」が「再びそのアイデンティティをとりもどそうとする苦難の時代」^⑩となったからである。実際、「明治三十三年巴里万国大博覧会出品規則」（臨時博覧会事務局、明31・5・14）では、「美術作品」「優等工芸品」「普通商品」の部が分離して設けられ、「工芸」は「商品」とも「美術作品」とも異なる領域として取り上げられた。そのため、「工芸」の特性や位置づけをめぐる議論も展開されるようになる。^⑪

このような形で「工芸」というものへの注目が高まる中、特に注意したいのは、「工芸」の「美術」的価値を語る上で重視されたのが、「日本特有」の〈歴史〉を有しているという点であった。例えば、パリ万博出品に際して「抑も彫金術ハ本邦特有の技術」で「其源を朝鮮支那杯の外邦に取つたものでハなく足利氏の時代に於て刀剣裝飾の爲めに後藤祐乗が発明したもので他の技術とハ大に趣が異つて居る」というように、「本邦特有の技術」という〈歴史〉に作品の価値が見出されている。^⑫出品物が即位の際に演奏される雅楽「太平楽」の彫金（海野勝民作）や、古歌にも読まれる「和歌の浦」

の彫額（香川勝広作）だったりするのも、自らの作品自体で「日本」の〈歴史〉を刻むことが製作者側にも意識されていたといえる。「稿本日本帝国美術略史」でも、「工芸品」の特色は「元来那人が手指の運用に妙を得」、「独立的発達」したものであるとし、「（現在）の帝室技芸員や美術学校の教員達の流派の祖である「名工」達の系譜、流派が語られている。このようにして、「工芸」の分野では同時代の「美術」制度を補完する形で「日本美術」の〈歴史〉が強調され、「古物保存」が積極的に行われた。⑩そしてそれと呼応する形で、博覧会等での褒賞を一つの到達点とする「名工」達の〈物語〉が語られていくようになる。

例えば、魔刀令後、艱難辛酸の末、帝室技芸員に任命された海野勝珉に関して、水戸家に仕えた家系が明かされるとともに、彼の作品が後藤家から分れ「町彫の祖」とされた「名工」横谷宗珉の作品と間違えられたことが取り上げられたり、同じく明治維新後辛酸を嘗めたものの、苦心の末、博覧会で褒賞を授与され再興した八、九代目中川浄益の話などがいわば立身出世談の一つとして語られている。

そこでは、博覧会等の関わりの中で明治政府によって認められた新しい「名工」達の立身出世の〈物語〉が語られると同時に、その一方で連続と続く「名工」達の系譜が語られ再構成されていた。つ

まり明治以降の新しい「名工」達もまた、かつての「名工」達の系譜の中で捉え直されながら、体系的な一つの「日本美術史」が創出されていったのである。

このような「名工」をめぐる〈物語〉は、同時期書かれた小説にも通じる。「欠伸達磨」（無名氏『新小説』明31・1）では、死ぬ間際に最期の傑作として彫刻家雨森鳩齋が「欠伸達磨が座禅の像」を完成させる姿が描かれている。そして最終的には、鳩齋のもとを訪れた某美術学校の教授で、かつての兄弟弟子である白川によってこの像は称賛され、鳩齋の死後、某美術学校の一室の正面に恭しく据えられるのである。鳩齋が白川に作品を称賛され満足して死んでいくように、また作品の末尾で「友は持べきもの」と語られているように、ここでは命がけの鳩齋の作品が、〈現在〉の「美術」制度において權威を持つ美術学校の教授に評価されることで光を当てられた点が肯定的に捉えられていた。

また、泉斜汀「彫像記」（尾崎紅葉閣『新小説』明33・10）は、上野春季美術展覧会出品物が天皇の御用品となり脚光を浴びることになった彫刻家駿星が、パリ万博出品物の製作に打込んでいる時、駿星の姉の酷い仕打ちに耐え切れず、妻が義姉を殺害してしまう話である。義姉を殺す妻の姿が、駿星の苦心作である、熊襲を討伐する小確像と重ねて描写されているように、義姉殺しは「日本」建

のための一事件として捉え直され正当性を与えられていく。ここでは一家の不幸が「日本」の〈歴史〉へと回収され、博覧会という場での栄光へと変換されていくことが暗示されており、同時代の「美術」制度の強固さが露呈されているといえる。

このように、同時代の「美術」制度の枠組みを補完するような「名工」達の〈物語〉が語られていく中、「帳中書」でも「名工」の〈物語〉が展開されていた。次に「帳中書」というテキストについて見ていきたい。

2

テキストは、まず「おのれ」が見つけた「信時」「信俊」の記事の提示に始まる。

信時、安堂氏、平七と称す、尾州名護屋大津町の住人なり、赤銅地磨高象嵌むく入など甚見事にして結構なる事蜀錦にまされり、人あらずひて是をもとめ、たのみ来る人、門前に市をなすがごとし、生得一癖あるをのこにて、これをいとひ、のがれて京師に遊び、終に其名をかくせり、其作物たま／＼に出れば、価必ず貴し、最も惜むべきは此人なり。

これは大坂の人にて、鏝、目貫、笄、小柄などの鑑定に長けたる稲葉通龍といへるが、天明年間に著せし書の中に記し置け

る文なり。

また、ある書には、信時といふ名、信俊とありて此人おのが技のおもふ如くに上達せざるを恨み憤りて、舌を噛み死せり、と記しあり。

少しく他に思ふ節ありて、鑿工の事に関したる書を渉獵せしおのれは、其人の上をあはれとおもひ、(略)(其一)

ここで「おのれ」が目をとめた「信時」「信俊」の記事については、実際に典拠がある。「信時」の記事で挙げられた、稲葉通龍が「著せし書」とは、先行研究では書名が明示されないまま触れられているが、稲葉通龍『装剣奇賞』のことである。

信時 安堂氏

平七と称す、尾州名護屋大津町の住人なり、赤銅地磨、高象眼むく入など、甚だ見事にして、結構なる事、蜀錦にまされり、人あらずひて是をもとめ、たのみ来る人、門前に市をなすがごとし、生得一癖あるをのこにてこれをいとひ、のがれて京師に遊び、終に其名をかくせり、其作物たま／＼に出れば、価必ず貴し、最もをしむべきは此人也、(『装剣奇賞』卷之三、天明改元辛丑五月)

また、「信俊」の記事は、おそらく一賀齋田中忠八郎『金鏝奇扱』などを参考にして書かれたものだと思われる。

蘭部氏系(略) 信俊 安藤氏尾州住上手此人細工心ノ匠ニ出来
サルガユエ世ヲ思ヒキリ舌ヲ喰死ス心セマキ人カ彼地ノ人ヲ
シム多ク見ス(『金鑿奇掇』天保十巳亥年皐月)(国立国会図書
館蔵)

『装剣奇賞』は『稿本日本帝国美術略史』や『工藝鏡』(横井時冬、
六合館、明27・12・13)が参考にしたと思われるものであり、また
『装剣奇賞』『金鑿奇掇』両書とも露伴の蔵書目録¹⁸⁾に名が見られるも
のである。ただし、露伴が「帳中書」を構想する際も参考にしたと
述べている『古今金工便覧』(弘化四年)では、「信時」と「信俊」
の二者それぞれの記事がある(「信俊 蘭部家安藤氏 尾州住上手」、
「信時 安藤平七尾州名古屋住赤銅地磨高象ガナムク入ナド甚見事
ナリ」)。このことから、露伴は「信時」と「信俊」が別人であるこ
とは知っていたと思われるが、テキストでは「信時」とは同人なりや
否やは存せず」として、二人が同一人物か否かの明言が避けられた
まま話が展開されている。

また、テキスト内で説明される後藤氏のあり方(「先祖祐乘以来
十数代連綿として好き地位を占めたる」)や、家彫と町彫という区
別、折紙制、そして奈良氏、横谷氏等の固有名を持つ「名工」など
に関しては、『装剣奇賞』や『金鑿奇掇』等の記事をほぼ忠実に踏
まえているが、肝心の平七に直接関わる後藤金乗に関しては『装剣

奇賞』をはじめ他の書にも見られず、架空の人物であると思われる。
お浜や藤屋、鶴屋等の存在も定かではない。このようなことから、
露伴は実在の書(『装剣奇賞』、『金鑿奇掇』など)の記事を基に、
安堂平七に直接関わる話は仮構したといえるだろう。

とはいえテキストは、「おのれ」が「鑿工の事に関したる書」の
中で「信時」あるいは「信俊」についての記述を見つけ、「其人の
上をあはれ」と思い名古屋の友人に尋ねたところ、しばらくして友
人から送られてきた、その手紙を紹介するという形式をとっている。
しかもその友人の手紙は、かつて出入りしていた刀屋の番頭から
「平七(信俊)」に関する話を聞いたという老人が、記憶をもとに語
った「物語りのまゝ」を綴ったものという設定になっている。番頭
がどこから話を聞いたかは不明であり、また「世なれきつたる者」
と噂のある番頭の話も「仮令ことごとく虚構に出でずとは致すとも、
潤色のあるべき事は、勿論」とあるように、平七に関する話が虚構
を交えたものである可能性が高いことはテキスト内で最初から明示
されていた。したがって、平七をめぐる話が〈事実〉とは異なって
いたとしても何ら不自然ではないのである。しかも、この平七の話
では、「名工」「名人」なるもの自体が人々によって見出され意味を
付与されていくものであることが描かれているのであり、テキスト
は「名工」の〈物語〉が作り出されていくものであることに自覚的

であるといつてよい。

したがって、ここで重要なのは、この平七をめぐる話が虚構であるか否かということではない。ここで露伴が典拠とした『金鑄奇綴』は「童蒙に知らしめん」と、「唯金工鑄師の名を」数多く「書集」めることを意図したものであり、『装剣奇賞』は「目利」のためめの書としてなるべく多くの鑿工達の記事を拾い出したもので、多種多様な「名工」の記載がある。また『装剣奇賞』では、後藤祐乗を「彫物のはじめ」と認め特別視しつつも、「但祐乗を元祖と称する事は、後藤氏十三代の祖なるを以て、彼家よりいふところなれども」と留保していた。しかし、この『装剣奇賞』等の鑿工に関する書と同じく参照しながら、同時代では限られた鑿工のみが取り上げられ、特に後藤祐乗を「前代無比の精微巧妙を出し、後藤家風を創始して、其の業を四百年の永きに伝へ」、「我が国彫金術進歩の一大紀元を開きしもの」（『稿本日本帝国美術略史』）として、後藤氏を始祖とした彫金の〈歴史〉が強調されていたのである。つまり、ここでは、そうした偏った同時代の「美術史」では無視された「信時」「信俊」という鑿工の記事にあえて眼をとめ、その存在に共感し、彼の〈物語〉を掘り起こそうとする「おのれ」のような存在が描き出されている点こそが重要だといえるだろう。

では、このような形で「おのれ」によって見出された安堂平七に

関する話とは、どのようなものであったのだろうか。

3

想い合う男女が仲を引き裂かれて心中するという平七の話は、「恰も巧みなる作り物語の如く」と文中でも説明されているように、筋だけ見れば、当時流行していた「心中物」にも通底する話になっている。²⁰しかし、お浜と平七の「色恋」は話の展開において重要な要素であるものの、詳しく語られているわけではない。テキストではむしろ「名人」なる平七が死へ向かうまでの状況が、平七を取り巻く人間や社会状況を含めて詳しく語られているのである。

「何者の子なるや定か」ではなく、また「誰の弟子といふことも無く自然に慰み彫より本職に相成」った平七は、もともと確かな来歴を持っていない。しかし、周囲は母や妹とともに平七達が「いやしからぬ立振舞」するのを見て、父は京の出身で「歴々に召し使はれ候青侍」だったのではないかと噂し、その来歴を作っていく。また、自分の心になわなない細工を「鉄鎚にてた、き潰し打棄て申候ほどの気象に候故、金銭にのみ眼はくれ不申」という平七のあり方を「名人氣質」とし、「末にはむかしの宗珉、東雨なんどの如く、やがて一風一派を起す」だろうと、やがて「一風一派を起す」ような「名工」の系譜に連なる「名人」「名古屋の名物男」として取り

沙汰していくのである。

そして、お浜もそうした「人々の褒め称ふるを聞き」、「所謂名人氣質なる行ひを見」て平七への恋心を募らせ、「終に平七を古名人同様に思ひ做すに至り」崇拜していく。もつとも、お浜の「恋心」は単に「名人」の評判に踊らされているわけではないので、周囲の者と同一には捉えられないが、しかし、その「恋心」自体が詳しくは語られていないため、少なくとも平七を「古名人」と重ねながら「名工」として崇めていくその視線自体は周囲の視線と大差はないといえる。

もちろん「其作は愈々精しく且つ愈々美はしく、見るものをして凝視め居る間にうつとりと見惚れしむるほどのもの三つ四つならず出来」、「評判は非常に高ま」っていったとあるように、平七の作品自体への評価も平七を「名人」とみなす上での一つの要素となっていた。しかしこの作品の評判も、「平七が細工求めたき」者を増やし、商品としての価値を表すものとして捉えられており、取引先の鶴屋も高く売れるという点で、平七を重用していた。つまり、平七を「名人」とみなす評判は、平七自身の思いをよそに周囲の人の思考とも重なりながら、「古名人」の存在とともに語り広められていったといえる。

したがって、鶴屋が「幸に金乗の一言をも得ば、平七の誉自分

店の得」と思い、折紙制をはじめ、彫金の制度の中で圧倒的な力を持つ「古名人」の家の人間、後藤金乗と平七を引き合わせたように、平七もまたそうした彫金の制度の中に容易に組み込まれ序列化されてしまうのである。言い換えれば、平七を取り巻く周囲が作り出した「名工」としての価値は、彫金の制度を支える後藤家のような存在を前にした時は意味を持たなくなってしまうのである。しかも、ここで周囲の人間が後藤氏を「地位と名誉と利益とを俗世界と技芸界とに跨がりて占め」ているために尊重していることが示されているように、人々が崇める「名工」とは「俗世界と技芸界」において権力を持つものであり、作品自体に対する目利きは二の次になっていることがわかる。

その意味では、後藤祐乗らの「名作」よりも優れた作品を作ろうと、失意の中で奮起して「各種の名作が放つところの技術の光輝」を見続けた平七こそが、このテキストでは初めて、背後に抱える歴史性や評判等を無視し、作品そのものに向き合い、自分の眼をのみ基準にして作品を眺めようとしたといえるだろう。そして何よりもここで注意したいのは、平七が一心不乱に眺め、ついには己の力で超えられないと悟った作品が、古人の「原作」ではなく、お浜が平七のために作った「名作のおもかげなる彼のヤニガタ模品」であったということである。つまり、平七が眼の病に罹り、ついには「盲

目」になるまで「眼を注ぎて睨め暮らした」作品とは、「後藤氏の祖先等が英霊底の手腕によつて作られたる佳作」であると同時に、お浜の手も加わった、平七にとつてのみ大きな意味を持つ作品なのである。したがって、平七はこれらの作品を眼の前にして、お浜のことも想起していくのであり、平七の中では、「原作が有せる光輝」とお浜の二者のイメージが重なつていくのである。だからこそ、

「盲目」になつた後も、平七は「恋ひ人の姿の想像に浮ぶと同時に或は獅子あらはれ或は龍あらはるゝに至り、また或は獅子或は龍をおのづから眼前に認むると同時にお浜の姿を認むる」ようになり、「みづから此世に長く生くべくもあらぬを感じる」までに、作品の世界に埋没していくことになるのである。このように、自らの眼を基準に命がけて作品と対峙していく平七のあり方は、周囲によつて作り出されていく「名人」の評判や、作品にまつわる〈歴史〉や社会制度などを基準に作品を序列化していくようなあり方——それは同時代の「美術」制度の中で要請されていた眼差しと類似しているといえるが——とは明らかに異なるといえる。

もちろん、最終的に平七自身の手で作品を作り出すことができな
いまま、お浜と心中して終幕するこのテキストは、後藤祐乗らの作品
自体を否定するものではないし、その意味では、脈々と続く「彫
金の祖」後藤氏の〈歴史〉自体を大きく覆すようなものではない。

しかし、逆に言えば、平七が作品を作り出せなかったことによつて、かつての「名作」である後藤氏の作品と平七の作り出す作品との価値の優劣が問われることを免れているともいえる。つまり、テキストではむしろ、作品発表時に要請されていた視線とは異質な、平七の作品との対峙の仕方に焦点があてられ、前景化されているのである。

また、テキスト末尾では『論語』の「苗而不秀者有矣夫 秀而不実者有矣夫」という「学ぶこと」の必要性を説く言葉を下地とした「萌えて秀でざるものあり、秀で、実らざるものあり、才人美女多くは薄命、既に此才を愛す、誰か天を恨まざるものあらんや、噫」という「おのれ」の感想が記されていた。このことによつて平七の「実らざる」要因を努力の問題ではなく「天」の問題に帰し、忘れ去られた「名工」平七の〈物語〉に深い共感を表す「おのれ」の存在が浮き彫りにされているのである。おそらくこのような「おのれ」の立場、すなわち、作成されつつある「日本美術史」では無視されていく「名工」の〈物語〉に目をとめ、同時代の「美術」の見方とは異なるような、人と作品との関わり方を掘り上げようとするあり方こそ、露伴の求めていた立場であつたといえるだろう。

そしてこの立場は、「帳中書」の翌年に書かれた小説「椀久物語」にも見ることができる。「椀久物語」は、浄瑠璃や馬琴の作品等

も取り上げられる茶碗屋久兵衛（椀久）と遊女松山の恋愛話を軸に、京都の陶工、清兵衛の苦心譚を絡めた話である。ここでは、松山の父幸右衛門から伊万里焼の錦襷手の秘法を椀久を通じて聞き出した清兵衛が、京都において新しい錦襷手の陶器を製造することに成功したものの、秘法を他藩に漏らした罪として幸右衛門が死罪となつたのを聞き、椀久が狂乱するという〈物語〉が書かれている。ここで語られる陶工、清兵衛とは明治十年のバリ万博で粟田、清水・五条坂の陶磁器業者が出品したことを機に『工藝志料』（黒川真頼、博物館、明11・11・26）等で「京焼の祖」として祀られるようになった、野々村仁清のことである。²¹『工藝志料』は『本朝陶器攷證』を参照して書かれた部分があると思われるにも関わらず、仁清の項目では清水の窯場の創始を別人と捉えた『本朝陶器攷證』の記述は排除されている。²²こうした「京焼の祖」としての仁清像はその後も続き、『工藝鏡』『稿本日本帝国美術略史』なども、この仁清像を受け継いでいた。そして、当然この肥前国から錦襷手の秘法を聞いたという話には触れられていない。つまり「帳中書」では、同時代の「美術史」において無視されていた「名工」の存在に眼がむけられたのに対し、今度は、有名な「名工」の無視された〈物語〉が取り上げられたのである。²³このことから、露伴が統一的な「日本美術史」を作ることよりも、作品^{モノ}と人が様々な形で関わり合う、そのあ

「美術」をめぐる〈物語〉

り方に興味を持ち、むしろ「日本美術史」から抜け落ちている〈物語〉を積極的に提示していたことがわかる。

関谷博が指摘するように、明治二十三年の第三回内国勸業博覧会開催時に露伴は「日ぐらし物語」（『読売新聞』明23・4・8～29）や「苦心録」（『読売新聞』明23・4・5～30）等を書き、「生産される現場の具体性とそれを支える技術者の知に結び合わ」せて語ることで、「あらゆる事物を取り込み、記号化し、整序する新しい〈眼〉の空間としての博覧会に対して」「抵抗線」を引いていたといえる。「帳中書」や「椀久物語」発表時では、こうした博覧会で要請される視線に対する違和感が、「美術史」などの〈歴史〉を語るこの問題とも結びつく形で、再度検討し直されていたといえるだろう。

おわりに

人の世にあるほどのものは、如何なる^{かま}微小なるものも、所以無くして忽然と此の人の世に現れ出で来れるものにはあらず。
（略）造りはじめたる人は、譬へば苗の如く、造りはじめんとしたる人は、譬へば種子の如し。造らんとしたる人の茎の如く、造りたる人は穂の如し。種子より苗は出で、苗より茎は立ち、茎ありて後穂は生るなり。（略）自己が身は^{かみ}彩糸をもて^{かみ}騰られ

たる毬子の如くに、多くの人々の頭より出で手より出でたる恩恵の糸よりて間も無く賒られたる覚ゆべし。(「緒言」)「文明の庫」、『少年世界』明31・1)

「帳中書」の發表とほぼ同時期、露伴は「文明の庫」として、「人の世にあるもの」にまつわる〈物語〉を「陶器の巻」「紙の巻」「銃器の巻」「仮名の巻」に分けて拾い上げ、まとめあげている。

奇しくも同時期、高山樗牛もまた「美術史」のみならず「文明史」の必要性を説き著していた。ここで樗牛は「東西人種」の競争という発想に基づき、「精神的及び物質的全範圍に互りて、社会発達の真相を究明せむことを企つる統一的历史」(「文明史とは何ぞや」²⁵)としての「文明史」を描き出そうとしている。樗牛のこの「文明史」観が、日本の風土や地理等の特徴も詳述し、「東洋」を代表する「大和民族」特有の輝かしい体系的な「美術史」を作成しようとしていた『稿本日本帝国美術略史』などの「美術史」観とも通底することは言うまでもないだろう。

しかし、「文明の庫」における露伴の立場は、これと異なっている。露伴は「誰か(略)日本文明の光輝に世界の人民をして浴せしむるものぞ」と呼びかけ「日本文明」の発展への期待を綴っているものの、しかし「たゞ文明史を説かんとするが如きは固より著者が願にあらず」といって、この書をあえて「文明の庫と称ふる」のは

「人類の功績の記録」を編むためだと述べている。このように、こくでも「名工」の存在を系譜化することや、「統一的历史」を伴することは避けられていた。

「文明の庫」は、同時代では余り取り上げられない話も含め、作品にまつわる一つ一つの経緯を具に蒐集し、「今我等が用うるものは、其内には多くの年月の間の多くの人々が功勞を含める」と説くように、「今」目の前にある作品と私達との関係自体を問い直しているといえるだろう。言い換えれば、一つの作品にも「造りはじめたる人」「造りはじめんとしたる人」「造らんとしたる人」「造りたる人」などの多数の存在があることに目をむけ、「多くの人々の頭より出で手より出でたる恩恵の糸よりて間も無く賒られたる」存在としての人のあり方や、人と作品との様々な関わり方自体を露伴は見ているとしていたのである。

このように、露伴が求めていた「美術」をめぐる〈物語〉とは、同時代に求められていた「日本美術史」では決して集約されない、むしろ、そこから抜け落ちていった、人と作品との繋がりを問う〈物語〉だったといえる。おそらく、そうした〈物語〉を拾い集めていくことにこそ初めて、露伴は「美術」の〈歴史〉なるものを語るこのの意味を見出していたといえるだろう。

注

- ① 以下、傍線は全て引用者による。
- ② 「帳中書」は初出時の題名。岩波書店版『露伴全集』などでは「風流魔」となっている。「恋のとりこ 幸田露伴著、渡邊省亭画」広告（『小説』明29・12）及び「第三年第一巻 新小説予告」（『新小説』明30・12）、渡邊省亭の口絵（『新小説』明31・1）から、当初は「恋の俘」という題で小説欄に掲載されるべく構想されていたことがわかる。初出時「帳中書」として雑録欄に掲載された後、『長語』（春陽堂、明34・11・18）収録時に「名古屋だより」へ、さらに「現代日本文学全集 幸田露伴集」（改造社、昭2・12・5）収録時に「風流魔」へと改題された（柳田泉『幸田露伴』中央公論社、昭17・4・30）。ただし、「帳中書」「名古屋だより」「風流魔」では大きな内容の変更はない。
- ③ 北澤憲昭「眼の神殿——「美術」受容史ノート」（美術出版社、平1・9・30）
- ④ 高山樗牛「巴里万国博覧会と我邦の美術家」（『太陽』明30・6）
- ⑤ 平山威信「昨夢録」（ジャパン、マガジン社、大14・3・15）
- ⑥ 『博覧会の政治学——まなごしの近代——』（中公新書、平4・9・25）
- ⑦ 「明治三十三年巴里万国大博覧会美術作品鑑査規則」（明32・8・21）
- ⑧ 「香川勝広氏の大作」（『読売新聞』明31・8・2）
- ⑨ 佐藤道信『日本美術』誕生——近代日本の「ことば」と戦略——』（講談社選書メチエ、平8・12・10）
- ⑩ 「ヴェニス博覧会日本部景況」（『美術評論』明31・5）
- ⑪ 土井久美子「20世紀工芸への道」（東京国立博物館編『2005年日本国際博覧会開催記念 世紀の祭典 万国博覧会的美術 パリ・ウィーン・シカゴ万博に見る東西の名品』図録、日本経済新聞社、平16）
- ⑫ 「美術工芸」を「美術」から分離させる考えには不満も出ており、この時期「工芸」の位置づけをめぐる議論がされている。例えば、金杉鹵男は「美術工芸と形式美」（『読売新聞』明31・8・29）で、「万国博覧会の如き共同事業」では「事実を托」けて「美術」と「工芸」を分離させただけで「美術と工芸とに固有の境界なく、むしろ「具体的物を其儘認識」するような「自然美」を要する絵画よりも、「抽象的」で「形式美」を備えた「裝飾模様」の方が「美術」の本質に近いと説明している。これに対して、金杉の「自然」という概念へ疑問を投げかけ、「工芸」は「一種の実用的目的以内で働けるもの」だとする反論（高田紀三「美術と工芸との区別を論ず」『読売新聞』明31・9・17、18）などが出された。
- ⑬ 「海野勝珉氏製太平楽」（『読売新聞』明31・2・16）
- ⑭ 明治二十三年、皇室による伝統美術の保護奨励を目的に、宮内省下に西欧のロイヤル・アカデミーにならった帝室技芸員制度が設置された。また、東京美術学校の開校当初（明22）の彫金の教官となったのは、幕府の御用をつとめた後藤系の加納夏雄（佐藤道信「明治国家と近代美術——美の政治学——」吉川弘文館、平11・4・1）であったり、内閣勸業博覧会の出品物を紹介した『東京名工鑑』（有隣堂、明12・12）では、最初に「流派」の項が挙げられていたりするなど、「工芸」の世界では伝統的な「流派」が重んじられていた。
- ⑮ 「海野勝珉彫刻の布袋 横谷宗珉の遺物と誤らる 新任帝室技芸員の逸話（四）」（『読売新聞』明29・7・18）
- ⑯ 黒田讓『名家歴訪録（上篇）』（黒田讓発行、明32・6・25）
- ⑰ 塩谷賛『幸田露伴（中）』（中公文庫、昭52・3・10）など。
- ⑱ 柳田泉『露伴先生蔵書瞥見記（一）』（『文学』昭41・3）
- ⑲ 「遅塚久則、久徳」（『譚叢』『新小説』明30・5）で「金工便覧の作者

をして、『なぐさみ彫、巧なり、(略)』と記せしむるに至れり。予、恋のとりにこそ草せんとして雑書を渉猟し」とある。

⑳ 当時の「心中物」の特徴に関しては、鈴木啓子『湯島詣』とその時代(『泉鏡花研究会編『論集泉鏡花 第三集』和泉書院、平11・7・20)に詳しい。

㉑ 「後世京焼ト称スル者ハ仁清ノ造ル所ノ者ヲ以テ始ト為ス」(『工芸志料』)「仁清通称は清兵衛元丹波の人壮年の頃土佐国尾戸村にいたり帰化の韓人仏阿弥に従ひて陶法を学び後元和中京師に來り当時清閑寺に住せし陶工宗伯の門に入り尚陶法を学び市とぞ成業の後京師の近郊粟田口御室御菩薩清閑寺岩倉鳴瀧鷹峰小松谷等の各所において陶器を製したりといふ仁清の号は仁和寺宮に仕へて仁和寺村に住せしかば其仁の字と己が名の清字をとりてつけしものなりとぞ」(『工芸鏡』)

㉒ 「粟田、清水・五条坂の陶磁器業者たちは、明治十年(一八七七)に開催されたパリ万国博覧会の実際の出品者であった。彼等の陶業が近世初頭に始まり、それから途絶えることなく続いたとの沿革を明示したうえで、その系譜を引く陶工たちに海外で評価されるに足る伝統的な工芸品を製作させること。それが、当時の殖産興業政策のもとで博覧会業務を推進していった博物館の役割であった。したがって『工芸志料』は、京都窯業を過去から当代へと明確に系統づけることを第一義とする。」(岡佳子『国宝 仁清の謎』角川書店、平13・7・31)

㉓ 仁清が錦襷手の秘法を聞き出した話は「文明の庫」でも取り上げられている。

㉔ 『幸田露伴論』(翰林書房、平18・3・9)

㉕ 高山樗牛『世界文明史』(博文館、明治31・1・15)

* 「付記」小論はサントリー財団ならびに科研基盤研究B(課題番号一九

三三〇一九)の助成を受けた研究会合(於京都工芸繊維大学、平19・9・20)における口頭発表に基づいている。発表内外において貴重な御助言を数多く賜った。心から感謝申し上げます。

『帳中書』本文の引用は初出による。また、その他の露伴作品の引用は全て岩波書店版『露伴全集』によっている。引用に際して、旧字は新字に改め、傍点、振り仮名は適宜省略した。