

日本美術にみる理から真へ——江戸から明治に——再論

松本誠一

一 はじめに

リアリズムの新しい美感を意欲する心は、明治という新しい時代によって明るみに持ち出された意欲であった。それは、「真」に対する意欲でもあった。

この文章は、三十年以上前の拙論「美術にみる理から真へ——黒田、久米、和田、そして青木——」の冒頭からの引用である。美術評論・史家森口多里（一八九二—一九八四）の『美術八十年史』の中の記述で、これには前段があった、それをふまえると、この一文には、高村光雲（一八五二—一九三四）の懷古談にみる明治初期の美術界の雰囲気塗りがこめられていた。元となった光雲の談話には、「急激に社会の事物の変遷する時代」^③にあつて「いよいよ社会の要求に駆られるやうになつて」、「一意専心に写生を研究」したことが語られていた。光雲がそのとき手本としたのは、西洋からの輸入の摺物や外字新聞の挿絵であつたり、広告類の色刷りの石版画などで、その「凡てのものが真に迫つて実物に近い」、いや「殆んど実物そっくり」、「どう見ても本物」とすっかり心惹きつけられたのだった。

これと同じようなことが、徳川の時代にも起こっていた。近世前半における「事物」世界へ向けられた知の好奇心、すなわち本草学の世界である。それは百科事典的な物と事について名と形質にもとづく分類と図絵の世界であつた。一つの本草書はつぎの本草書呼び込み、そこに付された図絵

は、まっさきに人々の好奇心を高め、窮理学としての本草学を世に広めるきっかけとなつたのである。

先にふれた拙論は、江戸から明治への移り行きのなかで、美術の世界の「真」について考察したものである。ただし、表題にある「理から真へ」の「理」についてはまったく触れていない。そのときは「理」をいわば暗黙の了解としていた感がある。今回、そこにまず立ち返り、表題にしたがつて論を進めたい。また、以下の論を補うものとして、拙論「天真道場から白馬会へ——真なる自然から光風へ」^④を挙げておきたい。この洋画団体白馬会に関する展覧会図録に掲載の小論は、本稿後半の内容に繋がっている。以上の二つの論考が機縁となつて本論が成立しているので、あえて「再論」としたものである。

二 ある博物学者の言葉

芳賀徹（一九三一—二〇二〇）氏は、『文明の庫Ⅰ 静止から運動へ』の一目「一博物学者の見た日本」において、江戸時代に来日した一人の科学者・博物学者を紹介している。一七七五年（安永四）、ケープタウンからバタヴィア経由で出島オランダ商館にやってきて、のちに『日本植物誌（フローラ・ヤポニカ）』（一七八四年）を出版したカール・ペーテル・ツェンベリー（Carl Peter Thunberg 一七四三—一八二八）である。十八世紀ヨーロッパの啓

蒙の世紀の体现者といえる当時三十二歳の青年の目には、日本という国は、「専制政治下に国内が完全に統制されて、最末端まで上下の差別が厳守され、支配者の意志が盲目的に従われている社会組織⁵⁾」と映り驚かされるが、とはいっても將軍独裁ではなく、けつして正義が排除された社会ではなかった。しかしツェンベリーが語る、「かくも大切な、そして知られることがかくも少ない尊い宝物⁶⁾」すなわち「自由」は、あるべき姿としては日本の社会にまだ根づいてはいなかったのである。

と、ここでまずこのツェンベリーとその言葉を紹介したのは、この異国の来訪者が身に纏っていた植物学さらには本草学の世界が、これから登場する平賀源内をはじめとする日本の本草学者たちの活動と目的において、国家間あるいは時代を超えて共感することがらであり、さらに本論の主要テーマとの関連からしてみれば、これから述べようとする「理」から「真」への歩みが、最終的には「自由」と共鳴するようでもあり、そうであるならば、まさにこのオランダ人が見た封建的不自由の日本の風景は、本論を始めるにあたって一つの展望を与えてくれるように思えたからだだった。

三 本草学の始まり

貝原益軒（一六三〇—一七一四）の『大和本草』（二七〇九年 宝永六）は日本博物誌史上の記念碑ともいふべきもので、平賀源内の『物類品隲』（一七六三年 宝暦一三）にいたる「博物学の世紀」⁷⁾の先駆けとなった。その集成、執筆のきっかけとなったのは、一五九六年に中国（明の時代）で刊行された李時珍（一五二八—一六〇七）の『本草綱目』であった。この中国本草学の集大成となった本は、江戸時代初期には長崎に舶来し、刊行から十一年

後の一六〇七年（慶長一二）には、同書の初版を長崎で手に入れた林羅山（一五八三—一六五七）によって徳川家康に献上され、その後の日本の本草学の典拠となっていく。この『本草綱目』の影響を強く受けたのが『大和本草』であり、『大和本草』は『本草綱目』を土台としつつ、分類法に益軒独自の分類を加えて、和漢の本草など、動物、植物、鉱物一三六二種について、来歴、形状や性状、効能などが記載されていた。さらに二巻の附録と三巻の図譜（諸品図）を合わせて全巻で二十一巻におよび、図譜中には三百図近くに及ぶ墨刷りの木版図版が付されていて、日本の本草学の新局面を開いた。この中にみる図絵は精細さにおいて必ずしも写実性に優れた図様とは言えないが、博物画としての正確性は十分に保っていた。やがてこうした図解は、『大和本草』以後には記録性と写実性を増し、着色の効果もあって、より事物の真実へと迫っていくのである。

博物学者たちの観察が科学的に精密になり、対象の描法も伝統的画法^{コンツァンション}の約束事からしだいに自由になってきていた。（中略）そのことは博物図譜の表現が藝術的でなくなってきたということではなかった。むしろ逆に、新しい博物学的観察が新しい絵画的表現を要求し、それを掘りおこしてきたという面があったし、また同時に同じ十八世紀のうちに、「写生」とか「写真」とかの名のもとに美術の側からも博物学に近づいてゆく運動があったのである。

（芳賀徹『平賀源内』朝日選書三七九、一九八九年、三三頁）

芳賀徹氏がここに述べるように、博物図譜は描かれる「物」の精度を上げていく。『大和本草』では付带的であった図譜は、関白、摂政太政大臣の予楽院近衛家^{いえひろ}（二六六七—一七三九）がみずから写生した図譜『花木真

写』において、春夏秋冬二五種の花弁の細部を写し取り、美しい情趣の画となつてあらわれた。この近衛予楽院の享保年間（一七二六—三六）の作と思われる『花木真写』は、家瀬自身のことば「此鳥此花ヲ画ント思ヘバ其鳥其花ノ形ヲヨクヨク見テ」⁽⁸⁾からも知られるように、精細な観察にもとづく描写で、すでに博物学的好奇心と絵画的興趣とをあわせもつほどの優美でしかも精緻な図譜となつていた。こうして予楽院の図絵は、貝原益軒の『大和本草』以来、時代の要請にこたえて盛んになつてきた本草学から博物学への関心に対して、美術的側面の魅力を發揮した例となつた。

四 「理」について

さてここで留意しておくべきことは、この「博物学の世紀」は「写生」の時代でもあつたということだ。言葉をとつても、真写、生写、生写^{いきうつ}し、写真あるいは形似などと数え上げることができる。こうした言葉は、これまでいくども論じられてきた写真の世界へと集約されて行くことになるが、すこし方向を変えて、ここでこれまで美術作品の制作と鑑賞の場面においては、語られることが比較的少なかつた「理」について一考を加えることは、美術における写真あるいは「真」についてあらたな視点を得ることができるように思われる。そのことによって、いまではやや見慣れた感のある「真」について、より重層的な思考がなされ得るのではないかと考えるでは、あらためて、本論劈頭で触れそしてここに提起した「理」とは何であるのか。

天地万物はすべて理と気の結合より成る。理は宇宙の究極の根拠として万物に通ずる普遍的性格を有するが、気的作用によつて事物に特殊

性が賦与される。天地万物は現象形態に於て千差万別であるが、それは畢竟一理の分殊したものにほかならぬ。

（丸山真男『日本政治思想史研究』東京大学出版会、一九五二年、二〇一—二頁）
この文章はもう少しつづき、「その究極的な理は太極と呼ばれ、また誠と呼ばれ」、宋学すなわち朱子学の宇宙的秩序の基礎理論としての理氣の存在とその内的作用が述べられる。すなわち「氣の聚まるに及んで、則ち理も亦た焉^{こゝ}に在り（氣が凝聚して物が生み出されると、理は「天の命として」ただちにそこに賦与される）」（『朱子語類』卷二）。まさに「理」は世界の多様性を支える「理一分殊」（理は一つだが、その具体的な現れはそれぞれ異なる）の原理であつた。すなわち、理氣は宇宙論の基礎概念として説明される。

まだ天地が存在しない前も、結局やはり理にほかならないということだ。理があればこそ、この天地も存在する。もし理がなければ、天地もなく、人もなく、物もなく、何もかも一切が全くなつてしまふ。理があつてこそ、氣があつてあまねくゆきわたり、万物を生み育てるのだ。
（『朱子語類』卷二）

ここには朱子学の根本理念が語られている。しかし、こうした抽象的な基礎理論を知るだけでは、「新儒学」としての朱子学が日本の社会と日本人の生活に適応していく実践的根拠としては不十分であつた。実際には、朱子学の理論の基本とすべきことは、理性によつて自己を統御する「主知主義」と、一人ひとりが道徳的に立派な人間になるという「個人主義」にもとづき、社会全体を正しい状態に保ちつづけことであり、そのことを理想とし、また目標とすることが先の根本理念の実践的根拠となる。そして

この目標を達成するための方法が、いわゆる修身、齊家、治国、平天下であり、そこには個人の道德的修養がすべての基本となっているのである。

このことをまず前提として、その修養の過程と実践方法について、尾藤正英（一九二三—二〇一三）氏は、儒学の古典の一つで道德の理論を説いた『大学』に拠って次のように述べている。

その修養の過程として、心を正しくする「正心」、意を誠にする「誠意」、知を致す「致知」、物に格る「格物」が挙げられている。とくに「知を致すは、物に格るにあり」という点が根本である。「致知」の致すというのは、十分に發揮させる、という意味であるから、自分の心に向わっている知的な能力を十分に働かせるようにすることである。そのための「格物」とは、人の一つ一つの社会的な行動が「物」であり、「物」には、それぞれ正しい「物」のあり方、つまり、人間として正しい行動の仕方、すなわち「理」があり、それを体験を通じて知ることが、「物」に格るといふことなのである。これを「窮理」、つまり「物」の理を窮めることだと説明している。「理」というのは、個々の「物」の「理」であるとともに、「天理」、すなわち自然界・人間界の全体を支配している原理であり、同時に人間の心の本性でもある。したがって「物」の「理」を窮めていけば、「天理」が自分のものになり、それによって社会の中でどのように行動すればよいのかを、自分自身で自主的に判断することができるようになる。

（尾藤正英『日本文化の歴史』岩波新書、二〇〇〇年、一七八―七九頁）

この修養の過程は朱子学の実践原理である。そこでこそ「理」を極めることがその中心となる。この原理が具体的に人々の生活をどれほど律して

いたのかは、社会的な階層によって、また個人の性状において対応の程度がさまざまなことは、思想一般の受容のしかたとして当然であろうが、朱子学自体は、江戸幕府の教学としての地位を得て以後、さながら国教のようになかたちとなって、四書（論語・大学・中庸・孟子）をもって国民道德の教科書のようになる。それとともに他の一面において、江戸時代の中期、元禄・享保の頃になると、朱子学を批判する新しい運動が起こってきた。それが古学であった。古学とは、山鹿素行（二六二―一八五）の「聖学」、伊藤仁斎（二六二―一七〇五）の「古義学」、荻生徂徠（二六六―一七二八）の「古文辞学」の三者の総称であり、朱子学はこの三者から分析、批判をうけた。しかし本論においては、「格物」と「窮理」、すなわち『物』と『理』の相即性に基づく、（中略）たしかで動かしがたい物事の現実や事実^⑩をみきわめようとすることを論の対象とするものであり、その限りにおいて、古学一つひとつの「理」の内容を問うものではないことを確認しておきたい。

五 「窮理」の実践

まず、十八世紀の初め、貝原益軒（二六三―一七二四）の『大和本草』（二七〇九年 宝永六）巻之一「論物理」の始まりは、「理」をめぐる朱子学の中心的概念に則っている。

開闢ノ初ハ未レ有ニ人類ニ。人生之初無ニ形化ニ。自ニ氣化ニ生ス。万物ノ初生皆然リ。氣化トハ天地ノ氣交テ。自然ニ人物ヲ生スルヲ云。

形化のもとでは氣化であって、万物は氣によっているのである。さらに「天地間無理外之事（天地の間、理外の事なし）」と、すべて世界の物事は

理から外れることはないことが述べられている。さらに益軒は、「天地生物之心。人受之以為心。所謂仁也。仁者愛之理。（天地が物を生む心、その心を人は自らの心となす。それが仁である。仁というのは、愛の理である）」（『大和本草凡例』）とした。ここにおいて貝原益軒の本草学の実学思想において朱子学の受容を知ることができる。そしてその実践にあたつては、彼の墓誌にある「極精造微、愛物及務（精を窮め微を造し、物を愛するを務めとした）」という窮理の精神をみることができるのであった。

『大和本草』の図絵や近衛予楽院の『花木真写』（享保年間 一七一六—三六）の図譜が描かれた時代は、高松藩主松平頼恭（一七一—七二）監修の『衆芳図譜』や熊本藩主細川重賢（一七二〇—八五）や薩摩藩主島津重豪（一七四五—一八三三）が作らせた写生帖（本草図譜）、伊勢長島藩主増山雪斎（一七五四—一八一九）の『虫多帖』など、博物学に傾倒した大名たちがいて、その活動も孤立したものではなかったことが知られている。¹¹

これらのことからみても、江戸の十八世紀は徳川博物学の世紀であり、日本各地で『産物帳』や本草書が制作されていくことにもなった。そしてこの時代を特色づけていたのが、「新しい時代の気風、『格物窮理』の姿勢への胎動」であった。¹²それは、「気韻生動」の感性的、感覚的な時代から「格物窮理」の理性的、合理的な時代への移り変わりという学術、思想の一つの傾向を表していたと言える。またここに職業画家円山応挙（一七三三—一七九五）を加えることは、まさにこの時代が「写生」の時代でもあったことをより鮮明にみせてくれる。応挙の写生は、「形似尊重の写生主義」と言われる。こうした評価は、応挙の弟子の奥文鳴（一七七三—一八一三）が記録した「気韻生動ノ如キハ、写形純熟ノ后自然ニ意会スヘシ。」（『仙

齋圓山先生傳』）にみる写形重視の思想などにもとづくと思われる。応挙の作画姿勢は、同じ応挙伝にある「凡画図ノ術タルヤ、物象ヲ写シ精神ヲ伝フ」や、応挙の絵画理念を記した「形ヲ写得テ氣ヲ可写」（『萬誌』（祐常門主の諸事万端の記録）明和五年後半冊）にみるように、自然の姿をありのままに写し取りそれを再構成（構思『応挙伝』）することであり、それによって実物らしく見せ、いきいきとした「氣」の生動する世界が生まれたのであった。まさしく一七七〇年代（明和・安永）の応挙が描いた『昆虫写生帖』や草木禽獸写生図巻のような動植物の入念でいきいきとした写生が、本画となる作品の要素として取り入れられ、組み合わせられることによって、実感のある絵画世界が作り上げられていったのだった。

十八世紀は、この時代から続く蘭学、西洋学術を推し進める観察と実証精神の受容と実践によって、理性的、合理的な自然観察と博物学的な物の研究がもたらされた。応挙の写生画はその一方にあつたが、それを含めて、それまでの本草学や物産学は蘭学の浸透とともに博物学、植物学、薬学、化学などへと発展していくのである。この思想的背景となったのが、ここまでの主な論点である「窮理」の精神であった。このことをあらためて確認しておきたい。「格物」の先にくる「致知」と「窮理」のことである。

吾れの知を致さんと欲すれば、物に即きてその理を窮むるに在る。
（自分自身の知識を十分におしきわめたいと思うなら、世界の事物についてそれぞれに内在する理をきわめつくすべきだ）（『大学章句』）

これには上半の句があり、すでに触れた内容であるが、いわゆる「致知在格物（知を致すは物に格る）」であり、このことを説明したものが、これにつづく内容となっている。すなわち、「窮理（理をきわめること）」は、

「格物（事物の理に窮め至ること）」であり、それは、「致知（吾が知識を極めるため）」のものであったのである。「格物窮理」はとりもなおさず「格物致知」であり、ともに「格物」、事物に即することが重要であった。であればこそ、『格る』『窮める』『致す』とは、動かしようもない物事の現実に直面し、それがどうしてもそうでなければならぬということをして、⁽¹⁵⁾ できるだけ実感をもって知りうるのかということなのであった」と言える。

六 平賀源内

一七六三年（宝暦一三）、平賀源内（二七二八—一七八〇）こと戯作者風来山人の『根南志具佐』と『風流志道軒伝』の二つの戯作小説が出版される。一方は、人気女形歌舞伎役者、他方は老講釈師志道軒という当代人気随一の人気者を中心にすえ、新興の大都市江戸の観察から生まれた鋭い皮肉と諧謔にあふれた筆鋒をみせている。さながら異境、未見の世界を鏡にした江戸文化論でもあった。

この二つの著作に四カ月先行して、同年、源内みずから編んだ物産書『物類品隲』（一七六三年 宝暦一三）が刊行された。源内は、十八世紀後半の本草熱の高まりにこたえるかのように、宝暦七年以降、薬品会を主催してきたが、出品物は薬品に限定されず、天然の「産物」が出品され物産会としての様相を呈していた。そしてこの過去計五回開催された薬品会の出品総数二千余种のなかから三六〇種を選び、李時珍の『本草綱目』の方式に従って分類し、漢名、和名、性質、形状、産地などを記録、解説した。そして産地別に品質の評価も行っていて、こうした作業過程から書名の由来となっている「品隲」すなわち品定めが行われた。この『物類品隲』の

なかには、西洋をみすえた項目や語句の使用がみられることなど、すでに蘭学への時代にあつて、源内は、「伝統的本草学をここで物産学＝博物学へと確実に押しひろげ」⁽¹⁶⁾ ようとしたのであった。ここにおいて、本草学から物産学、博物学へと、貝原益軒以降の窮理学はその精度と密度を高めていくことになる。

イケマ 蝦夷ニ産ス。（中略）世人、其ノ何物タルコトヲ知ズ。予一日、讃侯ノ邸ニ在テ、仙台侯蔵ムル所ノ草木図画ヲ見ルニ、其ノ種品千二近シ。写生ノ妙、真ニ逼。⁽¹⁷⁾ 其ノ中イケマ生草ノ図アリ。

『物類品隲』卷之三「草部」の最後は、蝦夷にあるイケマという薬草についてである。源内の旧藩主の邸で、仙台藩主所蔵の「草木図譜」を眺めてみると、その描かれている品種ごとく、いきいきと写し取り、ありのままの姿であった。まさに江戸から明治の「逼真」の物語がすでに始まっていたのである。⁽¹⁷⁾

ベレインブラーウ 紅毛人持来ル。扁青ニ似テ質輕ク、扁青ニ比スレバ色深クシテ甚鮮ナリ。⁽¹⁸⁾ 予ガ家、紅毛花譜一帖ヲ蔵ム。品類凡ソ数千種、形状設色皆真ヲ奪フ。其青碧色ノモノハ此ベレインブラーウニテ彩ルト見エタリ。其色至テ妙ナリ。（ベレインブラーウは青色の輸入原料、扁青へんじょうは和名紺青…筆者註）

『物類品隲』卷之二「石部」、宝暦一三年、一七六三）さらに、その「逼真」はたんに「物」の形態のみならず、色に対する興味が、その質的な顔料そのものへと向かうような、「物」自体への窮理的な探求心へとつながっていくのであった。こうして、『物類品隲』は、「源

内個人の自然への好奇心の発動・展開の航跡、いやその現場、といってもよい書物⁽¹⁸⁾となり、そうであればこそ、そこにおいて、「佐竹曙山や司馬江漢から幕末の高橋由一にまで伝わる新しい『写実の美』をはつきりと認識し⁽¹⁹⁾」た源内に会えることができるのだった。

『物類品隲』全六巻のうち、巻之五は「産物図絵」として、和・漢・蛮・琉球・台湾産珍種三三種四〇図が掲載されている。絵師は楠本雪溪（宋紫石、一七一五—一八六）であった。宋紫石は中国清時代の画家沈銓（号南蘋、一六八二—？）の孫弟子で、源内や杉田玄白（一七三三—一八一七）と親しく、司馬江漢（一七四七—一八一八）の漢画の師でもあった。

宋紫石は、幼少より画を好み、やがて長崎遊学の折、南蘋流の写実的絵画を学び、江戸に帰って盛名を得た。

余、絵事を嗜み、而して有此を観る。けだし有年、遂に発憤し西方瓊浦に遊ぶ。漢画の奥秘を沈氏の門裔に学ぶ。業成りて東海に帰し、写生真写法を發明し、もって門徒に教授す。（原漢文）

これは、『古今画藪後八種』（一七七〇年）の自序であるが、一七六三年に『物類品隲』の挿絵を担当し、一七六五年に『宋紫石画譜』を出版し、つぎに出版したのが、この『古今画藪』で、自序の中にみえる「写生真写法」こそが、宋紫石が最終的に求めたものであった。それは、「南蘋流の細密描写や西洋画に見られるような明暗、陰影法、あるいは遠近法を指すのではない」、対象の外形を明確に描写しながらも、その対象が持つ『生氣』が失われない描写、対象の内実性を引き出してくるような描写⁽²¹⁾がめざされたのであり、そこに今橋理子氏はまさに伝統的な「写意」の表現をみいだしたのである。おそらく、この「モチーフが内包する『生氣』や

『情趣』までも描写しようとした紫石の試み⁽²²⁾が、「写生」にとどまらず「写生真写」としたことゝの訳であったように思われる。宋紫石の菩提寺徳本寺の過去帳には、住職と「毎逢論道」（逢う毎に道を論ず）とある。もともと花鳥画を得意とし、初めは実学的興味から、「やがては人格形成の教養としての儒学理解⁽²³⁾」を深めるなかで、当時、朱子学に批判的な古学派によつてあらたに指導理念化された「道」を日毎の論議の対象としたという。彼の周囲には、杉田玄白がいて平賀源内がいた。かれらもまた、基本的には儒学を主な教養とし、その儒学的教養において古学派の経験的・感覚的な事実を重んじるいわば実証主義の影響を蒙つたのである⁽²⁴⁾。

平賀源内は『物類品隲』の挿絵画家にこの宋紫石を選んだ。また、この頃源内は、蘭書の本草図譜や動物図譜を手に入れており、紫石は、すぐさまそれら図譜から多くの図絵を写し取っていた。さらに紫石は司馬江漢の南蘋風の作画の師であり、同じように秋田蘭画の南蘋風の作品にも、紫石の影響を見てとることが可能なのであった⁽²⁵⁾。

こうしてみると、洋風画の制作を実際に試みたと言われる源内は、ときに宋紫石を紹介しながらも、秋田蘭画の佐竹曙山（一七四八—一八五）や小田野直武（一七五〇—一八〇）、さらには司馬江漢の絵画制作の理論上の指導者としての役割を担っていたと言える。そしてその理論の根拠には、本草学以外でも、エレキテル製作や諸国の鉱山開発その他の物産方面から、異才を発揮した戯作文学まで含めて、実行と実現にもとづく格物窮理の世界観があったのである⁽²⁶⁾。そしてその世界観は、時代思潮とも重なり、それは、「江戸時代中期以後の思想界において有力となった実証主義と批判精神とであり、ひいては蘭学の勃興によつて生まれた新しいものの見方と考え方⁽²⁷⁾」

にほかならなかったのである。

その中心にいた一人、平賀源内は、その戯作『風流志道軒伝』（一七六三年）の中に「腐儒くさるがくしやといひ、また屁ツぴり儒者」とも言つて旧派学者の儒者を手酷くくさす一方、自ら「造化の理をしらんが為産物に心を尽」〔放屁論後篇〕し、まさに天地自然の理を窮めんがために、しかし自由で軽躁な精神をもつて、龍のごとき変幻自在の異能ぶりを發揮したのである。そして彼がつぎに訪れたのが、秋田藩の阿仁銅山であった。その途次角館で、源内は藩士小田野直武に出会った。一七七三年（安永二）のできごとで、そのとき、絵心があつた直武に西洋画法を教えたことが、秋田蘭画誕生の端緒になったとされる。その後、直武は源内の後を追うかのように江戸に上がり、洋風画を学ぶ。杉田玄白らの『解体新書』（一七七四年）の挿絵のための版下絵を描くことになったのは、江戸での生活がようやく半年を過ぎようとした頃であり、杉田玄白と親しかった源内の強い推挙と期待があつたことが推察される。直武は、源内の元で西洋画法の習得を進め、その修業の成果は、秋田藩主佐竹曙山の学ぶところともなつていった。しかし直武の帰藩後、一七七九年（安永八）に平賀源内の獄死。翌年には直武が数え年三十二歳で死去した。佐竹曙山も一七八五年（天明五）、数え三十八歳で生涯を閉じた。曙山は、日本最初の西洋画論を残すことになるが、その理念は、源内と直武の西洋画法の理解とともに司馬江漢へと受け継がれていくのである。

七 佐竹曙山と司馬江漢

佐竹曙山は一七七八年（安永七）、江漢の腐蝕銅版画の日本創製（二七八

三年）の五年前、そして、一七九九年（寛政一一）刊行の司馬江漢『西洋画談』に約二〇年先立ち、画論『画法綱領』、『画図理解』を著した。この曙山の画論とこの江漢の画論には、ともに西洋画の優位を強調するといふ、内容に似通つた部分が確認されることから、両者がともに平賀源内による理論的指導を受けたことなどの影響によるものと考えられている。以下、『画法綱領』と『西洋画談』の主要部分を抜き出し、とくに共通した箇所について比較してみたい。

佐竹曙山『画法綱領』一七七八年（安永七）

画の用たるや似たるを貴ぶ、天文地理人物花鳥逼神絶妙これ似たるを貴ぶなり。（中略）しかるに画意不画形の說出て氣象高邁画図の実用を失、蓋草木鳥獸魚介昆虫金玉土石、形象によらずんば何を以てかこれを弁ぜん。只気味功能は画くべからず、文章これを弁すべし、文章の及ばざるものは画図を以てこれを示す、画図の及ばざるものは文章を以てこれを弁す、書画並び行はれて足ざることなし、これ書画の貴き所なり。雖然書は学ざれば通ふあたはず、画は学ずといへども万人に通ず、其能通がゆえに却て今玩弄の器となし、壁障に画き或は堂に山水を画て臥遊と称す。又席上にかけて客を饗す、或は画隠と称し書禪と号し、甚しきに至ては琴碁（棋）書画と並べ称して実に国家無用の弄器の如し。又画を業とする者も是を本来の面目とし、地図を画き城池を摸するを末（末）業の恥辱とす、最も誤の甚きなり。（中略）人を画て正面の鼻形高低分らず、或は橋上より河水を臨むところ水流の遠き分つこと不能。曙山学ぶところ皆悉くこれを分つ、且つ今の画家河水を画く、横流ありて真流なし、舟も亦如此。只遠は上にあり近

きは下にあり、此皆遠近の度数を図る法なきが故なり。

司馬江漢『西洋画談』一七九九年（寛政一一）

扱彼西洋諸国の画法ハ。写真ニして其法を異ニす。和風漢流の画を作る者ハ。甚だ奇怪の事として。学べきとも不思。（中略）西画ハ只能造化の意をとるのミ。和漢の画ハ。玩物ニして用を為す。且て西画の法ニ至りてハ。濃淡を以て陰陽凸凹遠近深淺をなす者ニて。其真情を摸せり。文字と用を同ふする事。文字を以て誌すと雖其形状ニ至りてハ。画ニ非ざれば之を弁じがたし。故ニ彼国の書籍ハ画図を以て説き知らせるもの多し。豈和漢の画の如く。酒辺の一興玩弄戯技をなすの比ならんや。真ニ実用の技ニして治術の具なり。（中略）画ハ毎々云ふ如く。写真ニ非されバ妙と為るニたらず。又画とするニたらず。其写真と云ハ。山水花鳥牛羊木石昆虫の類を画くニ。毎見ニ新ニして。画中の品物悉く飛動するが如し。是ハ西洋風ニあらざれば能ハざる事也。（中略）近年齎来る書中の畫ハ。銅版の法ニ鏤めたるものニて。其精妙を悉せり。宛然として真ニ逼る。然ニ伝記を翻訳するニハ難く。大半画図を以て考へ搜索れバ。其意ニ通曉する事多し。是画法の妙要なる事を知るべし。然ニ和漢の画法をも知ざる者ニハ。必ず其理を解すべからず。右ニ云三面の法あり。了解して見るべし。一面ハ潔白ニして。是日の正ニ照す処なり。一面ハ淡くして。日の斜ニ照す処なり。一面ハ濃して是日の景ニして暗し。其濃淡を刻するにハ。経びきして。経の一重なるハ淡く。経の二重なるハ濃かとす。（中略）和漢の画法ニてハ。決して真を画く事能ハず。其所以ハ。丸円の物を画くニ。輪を描て弾丸の形ちとす。中心の堆き処を。巧む事能す。正面の像を画

くと雖も。鼻の中心の高き処を。描事あたわず。画元筆描より起りたるにあらず。日の陰より起る。

双方の画論において、同一の主張内容を中心に、大要を箇条書きしてみたい。

一、絵はなによりも写真（写真）でなければならない。写真より写意（画意不画形—意を描いて形を描かず）を尊んだがために、画図の実用性を失うことになってしまった。

一、絵と文字はそれぞれ長所とすべきところはあるが、絵は文字と違って一見学ばなくても言わんとすることが理解できる。

一、絵を戯技、玩弄の器とする考えが、国家無用の弄器の如く思わせ、絵の実用を恥とするような誤りに陥ることになる。

一、和漢の画法では、物象の実体（真）を捉え描くことはできない。

一、西洋の画法（または曙山の学んだ画法）には、陰影法と遠近法があつて、山水、人物でも正確に写すことができる。

おおよそ、以上のところが、両者が一致するところとして要約できそうであるが、ここで気づかされるのは、全体的に見てこれら要約とは別に、司馬江漢の画論の語法で、「写真」という言葉が多く用いられていることである。元の文章では「写真」が五カ所、「真に逼る」「真を写す」などの「真」は十カ所となり、全体二八〇〇字ほどの中では頻出すると言つてよいほどである。それに比べて、佐竹曙山『画法綱領』では、一八〇〇字ほどで「写真」「真流」の二カ所である。この江漢の「真」の使用からは、二通りの見方ができそうである。一つは、腐蝕銅版画や油絵を制作し始めた江漢の、西洋の科学知識の広がりに対応した、西欧写真主義の客観的現

実へのまなざしを、ここに見るべきか。それとも、「朱子学の圏外に出て自由に儒教の精神を把握しようとする」⁽²⁸⁾古学の一派古義学の伊藤仁斎を称揚し、現実的で時宜を得た対応を良しとする平賀源内の指導を受けた江漢の、現実重視の実感的写実主義を知るべきなのか。おそらくこれら二つが合致するところで、二つながら江漢は、「真」を窮めることを願ったように思われるのである。

江漢が描く江戸の銅版画の景色には、大気の効果が感じられ、とくに大気と光がさわやかに晴れて美しく広がっている。江漢の死の前年、最後の著作『天地理譚』（一八一六年）冒頭には「夫天トハ仰見ル青天ヲ伝、此青キハ氣ノ積リテ青キヲ為す、水淵ニ沮マツテ底深キ所、其水ノ色青キ如シ、天ノ遠キコト限ナシ、亦形ナシ」⁽²⁹⁾とある。ここに芳賀徹氏は、江漢の「非朱子学的天、自然科学的な無限の太空の認識の喜び」⁽³⁰⁾をみた。さらに他の箇所での宇宙の無限空間への驚異と畏怖さえもが洩らされた文章からは、「もはや『天』は儒教的・神学的な『天』(Heaven)ではなかった」⁽³¹⁾ということを知る。しかし同時に、江漢にあつては、「天地ノ理ヲ窮理スル者」⁽³²⁾として朱子学的な思想・言語の世界に生きた人でもあったことは忘れてはならない。この江漢の青い空は、早くも谷文晁（一七六三—一八四〇）の『公余探勝図』（一七九三年）の青空を導くとともに、その思想は、やがて近代の黎明へと誘って行くのであった。

八 明治の時代—高橋由一

一八五七年（安政四）、幕府の洋学研究・教育機関である洋学所を改称した蕃書調所が開設される。頭取には昌平黌の儒官古賀謹一郎（茶溪、一

八一六—一八八四）が任じられた。このとき教官（句読教授出役）に採用された川上万之丞（冬崖、一八二七—一八八一）は、蘭書原本の挿図の模写などを行っていたが、蕃書調所が設置された同じ年に、絵図取調方が開設されると冬崖は絵図調出役となった。さらに古賀謹一郎は、一八六一年（文久元年）、画学局設置のための意見書を老中に提出。同年、画学は、絵図調から画学局として独立した一科となった。冬崖は画学出役となり、地形や物の正確な臨写、測量図や設計図、地図製作などに従事することになる。翌六二年（文久二年）に蕃書調所は地所、規模を一新して洋書調所と改称し、さらに一八六三年（文久三）に開成所が設置される。

こうしたなか、一八六二年（文久二）、高橋由一（一八二八—一九四）が画学局に入所した。川上冬崖の指導を受けるとともに、西洋画法習得のために、絵具などの画材一切から自ら作製し、「日本絵画全体にとつてもまったく新しいといつてよい油絵の技法をとおして、ゆつくりとしかし着実に、対象たる物の表面とヴォリュームと密度と重さをたしかめ、画面にとらえこんでいった」⁽³³⁾。また、この「物を『客体』として明確に自己に對置し、あくまでも実証的にその実体を追求しようという意識的な態度と努力」⁽³⁴⁾は、平賀源内、小田野直武、司馬江漢らの窮理家、画家たちにつながるものであり、「由一の少なくとも数点の静物画において、はじめてそれが確固たる絵画的達成をもたらした」⁽³⁵⁾のだった。この「絵画的達成」の精神的な支柱となっていたのが、次の言葉であり、それは先の司馬江漢の絵画論とも深く響きあっていたのである。

泰西諸州ノ画法ハ元来写真ヲ貴ベリ。眼前ノ森羅万象既ニ皆造化主ノ
図画ナレバ、写照スル所ノ像ハ則人功中筆端ノ小造物ナリ。（中略）
すなわち

和漢ノ画法ハ筆意ニ起リテ物意ニ終リ、西洋画法ハ物意ニ起リテ筆意ニ終ル。筆意ハ物ヲ害シ、物意ハ筆意ヲ扶ク。筆意ハ輪郭ノ經ニ起リ、物意ハ濃淡ノ陰ニ發ス。是ニヨリテ洋画ノ奇巧ヲ述ルトキハ、宇宙ノ暝々暗々タルモ日月ノ光輝ヲ受ルニ当レバ、直ニ凸凹、遠近、深淺ノ形状瞭然タリ。是ニ着目シテ人為ノ画法ヲ吾明セリ。故ニ画ニ三面ノ法アリ。又之ヲ望觀スルニ、大図、小図ニ依テ遠近距離ノ別アリ。然ル所以ノ者ハ固ヨリ理ヲ究メ致スコトナレバ、真ニ逼リ妙ニ至リ活撥生動セント欲スルハ是レ写真ノ貴キ所タリ。其基本タルヤ、着色濃淡ニアリ。

〔高橋由一履歴〕

さらにここに続けて、「絵事ハ精神ノ為ス業ナリ、理屈ヲ以テ精神ノ汚濁ヲ除却シ始テ真正ノ画学ヲ勉ムベシ」と述べるとき、このひと続きの言葉からは、西洋画との出会いによって生まれた思想とは異質の、「由一の基本の教養でもあつたはずの朱子学が説く、『窮理』とか『陶冶』とかの觀念が、洋画と触れたときに生じたその新しいヴァリエーションであつたと見ることもできよう」⁽³⁶⁾し、徳川後期洋風画の先駆者たちの「願いを、力強く集約して受けつぐ態度であつた」⁽³⁷⁾とも言えるのだった。

また、高階秀爾（一九三二—二〇二四）氏は、「花魁」や「鮭」、「豆腐」図における「迫真的」な写実表現を支えたものは、「西欧絵画の持っている写実主義の伝統ではなく、幕末から維新にかけての多くの知識人のなかにその同類を見出すことのできる実学の精神——合理的で実証的な思考法、先入主に捉われない即物的な認識態度——であつた」⁽³⁸⁾ことを述べている。

明治十年代の初め、高橋由一は外人教師の風景画家アントニオ・フォンタネージ（一八一八—八二）との出会いによって、西洋画の正統な油絵表現

にはじめて触れることとなった。それまでの「洋製石版画」やチャールズ・ワグマン（一八三—九一）、イラストレイテッド・ロンドン・ニューズ社の特派員記者兼挿絵画家）の素描画では知り得なかった、西欧の油彩画本来の空間表現と科学的自然觀を学ぶことになる。まさに「フォンタネージとの出会いによつてはじめて由一は、もの、そのものだけでなく、空気や光の存在をも見つめる西洋画のものの見方を教えられた」⁽³⁹⁾のであつたが、しかし、ここにあつても由一は、フォンタネージの風景画の抒情性とは無縁のあたかも「地質学（的）絵画」⁽⁴⁰⁾とでも呼べるような、また、自然の骨格を捉えようとするかのような即物的リアリズムの新たな展開をしめていたのである。こうして由一は、静物画や風景画においてさえ、江戸の「真に逼る」写実的な絵画とつながり、そのことによって、次に来る黒田清輝以降の外光主義の絵画とは明瞭に区別され得るのであつた。

九 明治美術の「真」への意欲—黒田清輝への道

明治二十年代半ば以降、黒田清輝（一八六六—一九二四）が日本の美術界に登場する以前、明治十年代、洋画界は不遇の時代を迎えていた。その逆風のなか、一八八九年（明治二二）、最初の洋風美術団体である明治美術会が創設される。そしてその設立主旨の第一章第一条に置かれたのが、「本会ハ真理ニ依リ美術ヲ振興スルヲ以テ主旨トス」であり、さらに第一項には「美術ノ真理ヲ講究スルコト」と「真理」を中核的なことばに位置づけていたのだった。この主旨作成には、工部美術学校出身者の小山正太郎、浅井忠らがたずさわっていたようだが、設立主意書には「美術の国家に有用な事」が「本会の主旨」であり、そのため「明治の美術は東西の別

無く真理に合ふ者は之を取り、真理に逆ふ者は之を斥け、偏せず僻せず」とされていて、「真理」はまさに「明治ノ美術」を美術たらしめる存立の基準として掲げられていたのであった。しかし、ここにいる「真理」は、明治美術のまさに「存立」の基準とされることにおいて、江戸の洋風画そして高橋由一の「真理」とは、窮める対象とする「物」の内容が異なっていたように思われる。明治美術会の「真理」は、一般的にいう物質・物体としての物に対して、いわゆる「事」としての物が意味されているようなのである。それらはともにリアリズムと置き換えることができるにしても、「事」としての物が意味するものは、この場合、一八九〇年（明治二三）の帝国大学教授外山正一（一八四八—一九〇〇）の講演に端を発し美術論争の焦点となった人事的思想画など、風俗画にみるような人間社会の内面の真理にかかわってくるものであったように思われるのである。こうして真理は、物の形態の「窮理的な看極め」⁽⁴¹⁾に存すると同時に、内なる精神そして人の心の働きの中に見いだすというこの二つの様相のもとにおいてはじめて、リアリズムの新しい美感を意欲する心は、まさに明治の美術の「真」に対する意欲となったのであった。

では、この明治美術の真に対する意欲は、日本の近代美術の中枢を担うことになる黒田清輝において、はたしてどのように受け継がれたのだろうか。黒田は一八九七年（明治三〇）の第二回白馬会展に日本人の裸婦三体を描いた《智・感・情》を出品する。同展には、もう一点、画歴上有名な《湖畔（避暑）》が出品されていた。そしてこの二点は、一九〇〇年のパリ万国博覧会にも出品され、《智・感・情》は、日本側出品者では最高の銀牌を受賞した。《智・感・情》は美術上の理念を三人の裸婦像によって

寓意化しようとしたもので、《湖畔》は、日本的な自然の気候風土のままにゆったりとたたずむ着物美人が描かれていた。フランスの審査員が選んだのが、西洋絵画の理念の移植が読み取れる三幅対形式の裸婦像であったことは、黒田の期待通りであったかもしれない。しかし、その後の日本の近代洋画の方向性を示していたのは、日本の自然的情趣があらわされた《湖畔》だったのである。そのため、この作品における自然観であれ絵画観こそが、先に述べた明治という時代によってもたらされた黒田清輝の「美術の真」であったのではなかったか、とも思えてくるのである。

黒田は、絵画制作にあたってもっとも大切なことは、「画の根蒂たる精神」⁽⁴²⁾と言っているが、これは、高階秀爾氏が「はっきりした骨格と明確な思想に支えられたコンポジション（構想画）」⁽⁴³⁾と呼ぶもので、《朝妝》や《昔語り》、《智・感・情》のような大構図の作品において意図されていたものである。それとは対照的に、スケッチがそのまま完成にいたったかのような作品が、《湖畔》以降にあらわれ、それらは「自然の一边」を描くような、まるで「身辺雑記」⁽⁴⁴⁾的自然描写に移っていったのであった。じつさい、黒田自身、「一体にもう少し、スケッチの域を脱して、画と云ふものになる様に進みたいと思ふ。まだ殆んどタブロウと云ふものを作る腕がない」⁽⁴⁵⁾と言ひ、さらに「今迄殆んどスケッチだけしか拵へて居ない、之から画を拵へたいと思ふ」⁽⁴⁶⁾というような自嘲的とも言える感想が出てきていた。ではこのとき、江戸中・後期以降の博物学の世界であらわとなってきた「理」を窮め、「真」を求める心は、黒田において、「画の根蒂たる精神」⁽⁴⁷⁾のうちに求め得るべきはすのものであったろうか。それとも先述した「自然の断片的表現」⁽⁴⁸⁾のうちに、すなわち黒田ら明治二十年代の新帰朝者たち

によってもたらされた西欧の外光主義アカデミズムのもとに、それは隠されてしまったのであろうか。

黒田の画歴の大きな転換点となった《湖畔》に今一度立ち返ってみたい。《湖畔》については、出品当時の評も、「清々として涼しい心地がする」⁽⁴⁷⁾などであり、題材の取り扱いや淡い色調、平滑な筆致などから、日本的な性格が表現されていることが語られてきたが、そうした中であって、野見山曉治（一九二〇—二〇二三）氏は、《湖畔》には「日本の湿気に触れたことのない人の清々しさ」が流れていて「北欧あたりの淡い空気が湖も丘も領して」⁽⁴⁸⁾いるような気がするという。そして、野見山氏が感じとったこの異国の空気感は、荒屋鋪透氏が述べるように、黒田と同時代の北欧の画家たちとの比較から見えてくる、日本の風土の中にとどまらない《湖畔》の自然表現に由来していたようにも思われるのである。

黒田清輝の《湖畔》は、ベリ（リッカルド・ベリ、一八五八—一九一九）筆者註の《北欧の夏の夕暮れ》のように、あたかも時間が停止してしまつたかのような不思議な静寂を感じさせる作品である。

（荒屋鋪透「一九〇〇年パリ万国博覧会と黒田清輝の《湖畔》」『黒田清輝《湖畔》美術研究作品資料 第五冊』東京文化財研究所、二〇〇八年、二四頁）

《湖畔》は、モデルとなった照子夫人の証言から、下絵なしにいきなりカンヴァスに描かれていった作品であることがわかっているが、このことから、高階氏は、《湖畔》が、理念や構想に基づくものではなく、スケッチ的手法により、「まったく自然のままに描かれたもの」⁽⁴⁹⁾であるとされたが、先の野見山氏や荒屋鋪氏の感じ方には、ここにある「自然のままに」ということばでは説明しきれない感覚的な性質があるように思える。たし

かに《湖畔》は自然にもとづいて描かれているが、霧がかかったり、雨が降ったりで、完成まで一カ月はかかったという。そこには、「おのずから」見いだされるべき自然の実相が表現されていたように思われるのである。

黒田は、絵画の本意を「天然を写す」としていた。一八九六年（明治二九）、同年生まれの黒田清輝、久米桂一郎（一八六六—一九三四）らを中心に白馬会が結成される。その四年後の雑誌『太陽』に、黒田の画室訪問の取材記事が掲載され、日本の洋画家の将来に向けての絵画理念が述べられていた。

今日の絵画を大成して世界に發揚せしめるには、先づ写生を奨励し、技藝の本源を固めて、以て今日の時代に適したる絵画を作りださなければならんと思ひます、さて天然の真を学び、学理にも通じて、写生の技巧一とたび熟したる後は、茲に情趣を舒べ又た思想を写すを勉めて往かんには、此間に日本固有の美術的素質良質が加はつて来て、高尚で而かも道理を得て居る結構な美術製作が出來ようと考がへます。

（黒田清輝氏の画室を訪ふ『太陽』五一—五、一八九九年／『黒田清輝著述集』東京文化財研究所、二〇〇七年、六二頁）

黒田は、現今の日本の絵画状況に対して、現況の批判的分析とこれからの進路を語るが、ここでは、まず写生が奨励され、それは「天然の真」を学ぶためのものであり、その上でつぎは「思想」を写す段階に達するように努めることを語っている。さらに翌年の『二六新報』紙に、「美術教育の方針」と題した黒田の文章が、七回にわたり掲載されたが、これはもともと、帝国大学総長、文部大臣を歴任した外山正一からの求めに応じて作成した意見書であつた。芸術の歴史と当時の絵画の傾向、さらに日本の絵

画芸術の課題と目標がつづられていたが、先の『太陽』の記事内容をふまえたものとなっていて、連載中、繰り返し述べられていることは、「天然の実写」によって、「天然の表象」「天然の情趣」を描出することを最優先とすべきであるということであった。そして、この意見書の最後に述べられていたことも、同じように「絵画の技術は天然の真を写すを当初の目的とするは、何れの国何れの時代と雖も異なることなし」とし「写生は実に絵画の根本的要件」であることを主張するのであった。ただし、この写生のつぎには、「想」を写し、「思想」を発揮するという精神的方面へ向かう必要があつたのであるが、この紙上に展開された日本近代洋画の理想は、黒田にあつては『湖畔』以後の作品において、もはや実現されることなく、「その骨格と思想を失つて断片的、感覚的なものに変貌して行つた」⁽⁵⁰⁾のである。

一〇 天真道場の設立

この時代、「明治美術の真に対する意欲」も変貌してきたように思われる。それでも黒田清輝の「天然の真」はその「意欲」の中にとどめることができそうだが、ここで「天然の真」は「天真」へと遡り得る。さらに語源から中国の古典へと辿ることはできるであろうが、まずは、一八九四年（明治二七）開設の黒田と久米による画塾天真道場がそのきっかけを与えたことは考えられる。塾名は久米桂一郎の父久米邦武（一八三九—一九三二）の命名によると思われるが、その由来は明らかではない。ただし、黒田の言葉が塾の性格を教えてくれる。

初め天真道場と云ふ名を附けたのです。マア自然を基にしてやると

云ふので始めたのです。

（「白馬会の回顧（三）」「都新聞」一九〇五年／『黒田清輝著述集』東京文化財研究所、二〇〇七年、二二七頁）

その天真道場は、道場規定の第一条を、「当道場に於て絵画を学ぶ者は天真を主とす可き事」とし、次の一項が「稽古は塑像臨写活人臨写に限る事」⁽⁵¹⁾とある。もともと「天真」は『莊子』「雑篇・漁夫」を典故とする道家思想に基づく語であり、自然のままの素直な人間性をあらわす人物評語であつたが、十一世紀北宋時代の米芾の『画史』において、「天真」⁽⁵²⁾あるいは「平淡天真」の一語とし、美術批評に用いられるようになった。このことから考えて、この第一条の「天真」が、『大言海』にある「天賦自然ノ性情ヲアラハシテ、隠ス所ナキコト。生レタルマナル純粹ノ性」というもつぱら人の本性に関わっていることが推量される。さらに、「天真道場」の「天真」は、「道場」に冠せられていることを含めて、人間性、精神性を意味内容としていたように思われる。かつて佐賀藩の藩校弘道館の教諭であつた邦武が命名するにふさわしい言葉であつたと言える。

しかし黒田が、先に「自然を基に」と言っているところからすると、この「天真」は、自然の意味とも重なる。「自然」は、明治初めから中頃までは、伝来の意味である「おのづから」という意味で使われていた。そのため當時 nature の翻訳語としては、「自然」は使われず、他の用語があげられ、その一つが「天然」であつた。⁽⁵⁴⁾明治の美術においては、黒田の基本とする絵画理念からみても、「天然」をその根底においていたように思われる。「天然の真を学び」、⁽⁵⁵⁾「美術は天然に基き」⁽⁵⁶⁾と黒田自らが語るとき、黒田において「天真」は「天然」とも重なり、その場合の「天真」は、先

に触れた人の性情の純真さをあらわす内なる「天真」を超えて、自らもそこに包まれる天然としての「天真」であった。それはまた、『大言海』にある「天ヨリ附与セラレタルママニテ、少シモ人為ヲ加ヘザル」という一つの天真の意味につづるものであったと言える。

一一 白馬会の設立と「自由」

「天真道場」から二年後、一八九六年（明治二九）、「白馬会」が結成された。その趣旨の第一番目は、「自由を第一義とし」、運営は平等にするというまさに「仏蘭西流の自由平等」主義が掲げられていた。⁽⁵⁷⁾ 黒田清輝が、設立前後に画家仲間宛てに出した手紙にあるように、「倶楽部といふのは自由が第一で」、「白馬の主義が解つて居て皆が平等で会頭も無ければ幹事もない」団体が目指されていた。⁽⁵⁸⁾

絵の主義から行けば、白馬会は所謂新派であつて、其以外の分子は疎外する様に社会の人は思つて居る様であるが、決して然らず、之は人として気の合うと否との区別である。（中略）故に会は気の合つた者の集合であつて、展覧会は会の一個の事業である。絵は天真といふ事を主とする。

（黒田清輝「白馬会経営譚」『成功』九一、一九〇六年／『黒田清輝著述集』東京文化財研究所、二〇〇七年、二六四頁）

この「気の合つた者」とは、もちろん画塾天真道場の仲間たちであつた。この画塾で学んだ者たちを中心に、「新派」、「紫派」と呼ばれた「白馬会」が結成されるのである。そして「白馬会」は、天真道場から「天真」の理念を受け継ぐ一方、設立趣旨の一番目に高らかに「自由」を宣言したので

あつた。⁽⁵⁹⁾ 「天真」と「自由」、あるいは「天然の真」から「自由」への飛翔がこのとき生まれた。

「白馬会」の命名は、黒田、久米の画家仲間が集まった濁酒屋の濁り酒が「しろうま」と俗称されていたことから、そこから「至つて無造作に」⁽⁶⁰⁾ とつてつけたと言われるが、黒田が、白馬会を立ち上げる真つ只中であつて、日記に記した「notre “Cheval blanc”（われわれの「白い馬」）」は天翔けるペガソスが連想されていたかもしれない。⁽⁶¹⁾ また、白馬会の会誌『光風』第一号（一九〇五年）の「光風序」において、久米邦武が、『史記列伝』に倣つて、一面昔荷（和名：ウマゴヤシ）の原を駆け巡る天馬を「光風」ひいては「白馬会」になぞらえていることにも、「白馬」と「自由」の重なり合うイメージが見てとれそうである。

しかし、明治二〇年代後半のまさに天空に広がる「自由」のイメージには、明治初めにあつては、「政府でそれを買い玉ひ、国中卑賤の人民まで切り売りにして分けて下され」⁽⁶²⁾ るもののごとく擲擲されるような、不快ともいえる印象が付着していたようだ。伝来の漢字の「自由」は、禅宗やキリシタン文献にみる「自由」以外では、『徒然草』以降でも「自由」とは、わがまま勝手、という意味合いが強いという。⁽⁶³⁾ つまりあまり良くない意味であつた。一方、翻訳の語彙としては、「自由」は『英和对訳袖珍辞書』（一八六二年）において、liberal、freeの訳語として、「物惜ミセヌ、障ナキ」などとともに使われるなど、幕末から明治の頃には、辞書の訳語として、「自由」が使用されるようになっていた。がしかし実際は、近代以降、西欧の思想書が翻訳され始めたとき、そこに、もとの日本固有の否定的な意味が浮上し、西欧の原語が意味する内容とは異なる語感となつてし

まい、そのため「自由」以外の用語、「自主」や「自在」が当てられるようになっていた。こうした屈折した言葉の使用をたどりながらも、やがて「自由」は原義本来の、人間の求めるべき普遍的価値としての意味内容をもつにいたるのだが、その普及に大きな寄与をなしたのが、中村正直（一八三二—一九一）の翻訳による『自由之理』の発刊であった。原本はジョン・スチュアート・ミル（一八〇六—七三）の『On Liberty』（一八五九年）であり、一八七二年（明治五）に出版され、やがて広く読まれることとなっていくが、白馬会結成の前年となる一八九五年（明治二八）には、高橋正次郎の新訳による『自由之權利…一名・自由之理』が出版された。「自由」への人々の新鮮な期待も窺えるが、この本の序文にある「今ニシテ自由主義ヲ蝶々セバ、宛モ白昼燈下ヲ点スルガ如ク、頗ル調子外レノ觀アラシ」⁶⁴「時候後レノ譏ハ素ヨリ期スル所ナリ」とくどくどしいほどのことわり書きは、かえってこの天真道場から白馬会とつづく時代に、自由に慣れ親しみつつ、ややもすれば世相の浮薄感を警めるためにも、ここであらためて問い直しておきたいということでもあったのだろうか。

やがて至る天真道場から白馬会への道は、天真、天然の真から自由への扉を開くこととなった。それは、江戸から明治まで通じる「真」を究める道の先にあることであり、それは、本論の主旨ともつながってくることになる「もの」と「こと」としての「物」の「理」を窮めることにも通じていたのである。

白馬会の「自由」は、団体と個人の飛翔にふさわしい旗印であった。そのイメージはまさに天翔ける白馬がふさわしく思えるが、東洋の思想では、ここに、『莊子』で古来もつとも有名な逍遙遊篇の大鵬の飛翔の比喻をお

くこともできそうである。

有限な存在である人間が、その現実世界から解放放たれて、とらわれない自由・独立を可能にする真の世界に向かって飛翔する姿。

北冥に魚あり、其の名を鯢と為す。鯢の大いさ其の幾千里なるかを知らず。化して鳥と為るや、其の名を鵬と為す。鵬の背、其の幾千里なるかを知らず。怒して飛べば、其の翼は垂天之雲の若し。是の鳥や、海の運くとき則ち將に南冥に徙らんとす。南冥とは天池なり。

（『莊子』逍遙遊篇 第二）

と、これに相和して、同じ『莊子』漁父篇（第三十一）の「聖人は天に法り^{のつと}真を貴び、俗に拘われず。」とあることが、「天真」の出典とされることから、ここからの発展的意味合いとして、天真道場から白馬会への流れを、真から自由へ、あるいは真理と自由という哲学的命題の一つとして捉えることもできそうなのである。「飛翔」はそのとき、真理と自由という二つの概念を結びかつ解放への有力な心理的動因となるように思われるのである。

一一 岸田劉生の「誠」

本論の窮理的な「理」から「真」への課題の流れから言えば、ここからの「真」の行方と見ることができると事例を二つ挙げておきたい。岸田劉生と村上華岳である。

「美」は絶対の真理である、と揚々と宣言し、このことを繰り返して言葉を変え、作品について美について語り尽くそうとしたのが岸田劉生（一八九一—一九二九）であった。「内なる美」「無形の美」そして「深き美」

から「唯心的領域」など、劉生によって追求されたこれらの言葉は、彼の美術の根本であった。それに加えて、創作のもっとも深い動機となった「装飾の意志」が深き川を越えて到達するところが、劉生にとっての彼岸ともなっていた。

自分自身の目だけで自然を見ると、そこに自分の内なる姿を本当に発見するときこそ本当にその人独自の美が見られる。これはその人にとって動かすことのできない「誠」である。そのみが本当に新しい。そこに時代や時流は不要だ。本当にこういう風に自然を見ることのできる人が一人いれば、そこには世界にとって新しい道が一つ拓かれるのだ。

（岸田劉生『美の本体』講談社学術文庫、一九八五年、一八九頁）

深く人間やこの世を見る人は、現象とともに、現象以上のものを見る。それは現象となつてこの世に表れるけれど、そうして、現象の中のみ吾々はそれを見得るけれど、それは現象以上のものである。現象の本体すなわち真実である。同時に現象は現象であつて、真実ではない。真実は現象としてこの世に表れるけれど、真実は現象ではない。真実を底にもたぬ現象は一つもなく、現象に宿らぬ真実はないけれど、現象と真実とは同じものではない、現象は誰にでも見える。しかし、真実を現象の底に見ることは誰にでもできない。現象は消えるが真実は消えない。しからば真実とは何か？ すべての事実の中でもっとも事実なるもの、すべての誰の中でもっとも誠なるものである。今日の自分にはこのもっとも誠なる事実は世界の誠の幸福を欲している。自然もそれを欲しているらしいということである。いかなる現象も、

その多くの事実は一つ一つだんだん深く辿ってゆくならば終にそこに到達する気がする。

（岸田劉生『美の本体』、二九二―九三頁）

劉生は、ここで「誠なるもの」について語る。そして「もっとも誠」で、「事実なるもの」は「誠の幸福」、「真実」であるという。劉生の文集中で多くあらわれる語は「真」であろう。おそらくそれと同じくらいあらわれるのが「誠」のようだ。ただし、この語は、「誠に」あるいは「誠の」としても使われ、その場合はおそらく「本当に」または「真に」と同等の扱いのようにみえる。「真」と「誠」は語の自立した意味からは、より思弁的か、より倫理的かの違いが窺われる。「誠」の慣用的使用には、劉生自身の宗教的背景もあるが、劉生の油彩画の制作態度においては、高橋由一の制作姿勢との共通した倫理思想が感じられるところもある。それを、ここであえて儒教思想の「誠」と関連付けようとすることは、由一との比較からしても、少々結論を急ぐようではあるが、こうした劉生の「誠」の在り様について、近代以降の、儒教的なるもの、「理」の受容の在り方として考えたいのである。

よつてここで、儒教における「誠」について述べておきたい。誠は、感通すると理解された。すなわち誠が感通し、他人の心に通じ他人の心を動かすことによつて、自他の和合を実現する徳性であるという理解である。⁽⁶⁵⁾ また、「誠」中心の儒学への道が開かれたのは、古学派の伊藤仁斎からであり、「マコト」本来の偽らぬ心は、「忠信から誠にうつるに及んで、偽らぬこと欺かぬことは単なる人間の道でなくして天道に随順する」こととなり、それはまた「自然に随うことであり、また語をかえていえば神ながら

ということ」なのであった。⁽⁶⁶⁾

森口多里が、岸田劉生について、「対象を窮理的情熱をもって細密に追求しつつ主観的綜合に到達しようとした」⁽⁶⁷⁾と語った言葉の底には、劉生の「真」への情熱とあるいは「誠」への思いが潜められていたようにも思われるのである。

一三 村上華岳の「天理」

一九一八年（大正七）、国画創作協会が創設された。参加したのは、文展から離反した野長瀬晩花、小野竹喬、土田麦僊、村上華岳、榊原紫峰らの京都の若い日本画家たちで、その宣言書にある「皮相ノ写生ヲ事トシテ其奥底ニ何等ノ体験ナキ写真ヲ採ラズ」の文言からは、岸田劉生と同様にポスト印象派の影響下にあった青年層に共通の感情がみられる。しかしこうした時流にあっても、「つねに現実を離れた寂光的な画境を冥想していた」⁽⁶⁸⁾という村上華岳（一八八八—一九三九）の書きしるした文集には、儒教思想を如実にうかがわせるものがある。「靈昭不昧」と題された詩文の最初の二行からもそのことを知り得る。

明らかなる心の鏡に天理はうつるなり

天理のまゝ自己を捨てよ

（村上華岳『画論』中央公論美術出版、一九七七年、一六八頁）

「理」の根拠はみずからのこの心にあるという、心の外に理はなく、「天理に純粋な心」として「心即理」の世界観がみえている。武内義雄（一八八六—一九六六）は、朱子学と陽明学との長短を論じるなかで、つぎのように述べ、「心即理」の唯心論的世界観を明らかにしてみせた。

彼（陽明…筆者註）が南鎮に遊んだとき、一友人が岩間の花木を指して、心外に物なしといつても、この花木は深山の中にあつて吾々の心に關係なく自ら咲き散っているではないかと尋ねると、陽明はこれに答えて、君がこの花を見ないときはこの花は君の心とともに同じく寂に帰しているが、君がこの花を見たとき、この花の顔色^{いろ}が一時にあらわれてくるのであつて、君の心以外にこの花はないはずだといったというが、この一条の問答は最も明瞭に彼の唯心論的の考え方を説明している。

（武内義雄『儒教の精神』『武内義雄全集』第四卷 儒教篇三、一九七九年、七六頁）

そしてこれに先行し、朱熹と同時代で、陽明学の淵源ともいふべき陸象山（一二三九—一九三）は唯心論的世界を主張し、「宇宙は即ち是れ吾が心、吾が心は即ち是れ宇宙」と喝破した。⁽⁶⁹⁾もちろんここには村上華岳がつねに親しんだ仏教思想を重ねおくこともできるが、近世儒学思想への共鳴を読み取ることをもって本論の目的としたい。

一四 おわりに

高村光雲（一八五二—一九三四）の長男、高村光太郎（一八八三—一九五六）は彫刻家として父の教えを受け、同時に詩人であり画家でもあった。このことを草野心平（一九〇三—一九八八）は「異数にめぐまれていたといえるし、又苦勞の種だったとも言い得る」⁽⁷⁰⁾と語っている。まさに美と真に関する才能をもちながら、父とその属する社会や制度と絶え間なく葛藤しつづけた息子光太郎であった。

光太郎は、父の作品については、「すべて職人的、仏師屋的^{ぶつしや}で、また江

戸的⁽¹⁾」といい、大したものはないとしたが、青年期のものには「純粋な、真剣な意気込が感じられ、また自然の美にめざめた者の驚きとその美へのひたむきな肉迫とが見てとれる⁽²⁾」と言っていた。本稿の初めに紹介した光雲の写実に目覚めていく姿が作品を通じて、光太郎に伝わっていたということを知る。その後は光太郎の師としての時代には、作品に俗気が多くなるにしたがって、世間からは大家に祭り上げられるようになっていく光雲の姿があった。

一方、光太郎はときに、父に対して不肖のわが身と思う息子であったが、一九一〇年（明治四三）四月号の『スバル』に「緑色の太陽」を発表した。光太郎はここで、芸術界の絶対の自由を宣言し、芸術家の人格に無限の權威を認めようとした。今まで赤だと信じられていた太陽を、緑色に描いても、そういう感じ方があることを評価し、むしろそのことによって、どれほど「自然の核心を覗い得たか」、どれほどまでにその人の感動が充実しているのか、そのことを大切にしたいと述べていた。

高橋由一の時代から黒田清輝の時代へと変化していくなかで、高村光雲、光太郎の父子も、誠に「真」から「自由」への道を歩んできたのであった。一九一四年（大正三）、光太郎の処女詩集『道程』が上梓された。本の表題となった詩の始まりは、「僕の前に道はない。僕の後ろに道は出来る。ああ、自然よ。父よ。」と、父なる自然に導かれてなおも彼方へと、一筋の「道」を求めて辿り行く姿が示されていたのであった。

注

- (1) 松本誠一「美術にみる理から真へ—黒田、久米、和田、そして青木—」『西日本文化』通巻三〇〇号、一九九四年、三一—三四頁。
- (2) 森口多里「美術八十年史」美術出版社、一九五四年、二二頁。
- (3) 高村光雲「光雲懷古談」（萬里閣書房、一九二九年、一八—一八五頁）。以下五カ所の引用も同書同頁の「実物写生といふことのはなし」の項。
- (4) 松本誠一「天真道場から白馬会へ—真なる自然から光風へ—」『白馬、翔びたつ黒田清輝と岡田三郎助』展図録、佐賀県立美術館、二〇二二年、四—八頁。
- (5) 芳賀徹『文明の庫Ⅰ 静止から運動へ』中央公論新社、二〇二二年、五〇頁。
- (6) 同前。
- (7) 芳賀徹『平賀源内』朝日選書三七九、一九八九年、二五頁。
- (8) 『槐記』続編巻第三（家瀬の茶道、花道、香道に関する秘伝などの言行録で、侍医山科道安の筆録）の一七三三年（享保一八）正月一六日の条。
- (9) 河野元昭「江戸時代「写生」考」山根有三先生古稀記念会編『日本絵画史の研究』吉川弘文館、一九八九年。佐藤道信「絵画と言語（三）『写実』『写真』『写生』『東京芸術大学美術学部紀要』第三〇号、一九九五年。
- (10) 垣内景子『朱子学入門』ミネルヴァ書房、二〇一五年、一〇五—一〇六頁。
- (11) 今橋理子「江戸の花鳥画—博物学をめぐる文化とその表象」スカイドア、一九九五年、一〇七—一二頁。
- (12) 佐々木丞平、佐々木正子『円山應舉研究 研究篇』中央公論美術出版、一九九六年、四〇九頁。
- (13) 同前。
- (14) 辻惟雄「日本文人画考—その成立まで—」『美術史学』第七号、一九八五年、六頁。
- (15) 垣内景子、前掲書、一〇九頁。
- (16) 芳賀徹、前掲『平賀源内』一五二頁。
- (17) ただし、「写真（真を写す）」については、註9の河野氏の指摘にあるように、狩野探幽は「草花写生図巻」を残すなど、写生に力を注いでいたことが知られるが、『大猷院殿御実記』の一六五〇年（慶安三）十二月二六日の条（東照宮御誕辰によつて）画工狩野探幽守信して、その鴨を写真せしめらる」の記事中にはすでに「写真」の語の使用がみられ、しかも、中国での道釈人物画を対象とする「写真」にはない花鳥画での用法であった。
- (18) 芳賀徹、前掲『平賀源内』一五二頁。
- (19) 同前書、一五四頁。
- (20) 今橋理子、前掲書、八〇頁。

- (21) 同前。
- (22) 同前書、八一頁。また、『古今画藪』『自序』の書き下し文は同前書、七一頁。
- (23) 中島亮一「宋紫石の人と思想」『宋紫石画集』宋紫石顕彰会、一九八六年、九二頁。
- (24) 成瀬不二雄『江戸時代洋風画史―桃山時代から幕末まで―』中央公論美術出版、二〇〇二年、六二―六六頁。
- (25) 同前書、五九―六〇頁。
- (26) 平賀源内『放屁論後篇』(二七七七年 安永六)の中で、風来山人が、ある儒者の尋ねに答えるかたちでの対話の中で、古学派からみる朱子学批判と同時に、格物窮理の本来の姿もしめされている。
- 「天地人の三才に通達するを儒といふ。我天下の書に眼をさらし理を以て推す時は。森羅万象明かならざる事有るべからずと思ひし」(天地人の三つの道理ににくいものを儒学者というのである。わたしは天下の書物に眼を通し、理というものに照らして物事を考えてゆけば、森羅万象すべての物は明らかに説明がつくと思っていた。)〈現代語訳は『日本の名著 二二』中央公論社、一九七二〉
- 「書を読斗を学問と思ひ。紙上の空論を以て格物窮理と思ふより間違も出来るなり。」(書物を読むことばかりが学問だと思い、紙上の空論だけで格物窮理ができると思うから間違いができるのです。)〈現代語訳は同右〉
- (27) 成瀬不二雄『佐竹曙山―画ノ用タルヤ似タルヲ貴ブ―』ミネルヴァ日本評伝選、二〇〇四年、八七頁。
- (28) 武内義雄「儒教の精神」『武内義雄全集』(第四巻 儒教篇二)、角川書店、一九七九年、一一九頁。
- (29) 『司馬江漢全集 第三巻』八坂書房、一九九四年、二八二頁。
- (30) 芳賀徹、前掲『文明の庫Ⅰ 静止から運動へ』、一九六頁。
- (31) 同前書、二〇三頁。
- (32) 前掲『司馬江漢全集 第三巻』、二八七頁。
- (33) 芳賀徹「絵画の領分 近代日本比較文化史研究」朝日新聞社、一九八四年、三一頁。
- (34) 同前。
- (35) 同前。
- (36) 同前書、一七頁。
- (37) 同前書、一八頁。
- (38) 高階秀爾『日本近代美術史論』講談社文庫、一九八〇年、三三頁。
- (39) 同前書、三五頁。
- (40) 芳賀徹、前掲『絵画の領分 近代日本比較文化史研究』、一一〇頁、一三八頁。
- (41) 高村光雲、前掲書、三一二頁。
- (42) 黒田清輝「日本現今の油絵に就て」『美術新報』一九〇三年二月／『絵画の将来』中央公論美術出版、一九八三年、四一頁。
- (43) 高階秀爾、前掲書、八二頁。
- (44) 同前書、一〇〇頁。
- (45) 黒田清輝「スケッチ以上に進みたい―第十回文展に対する感想―」『絵画の将来』中央公論美術出版、一九八三年、九二頁。
- (46) 同前書、九三頁。
- (47) 「無扉門 黒田清輝筆避暑」『美術評論』第三号、一八九七年／『黒田清輝《湖畔》美術研究作品資料 第五冊』東京文化財研究所、二〇〇八年、六六頁。
- (48) 野見山曉治「名画歳時記 あこがれと妙な悲しさと」『東京新聞』一八七八・七・九／『黒田清輝《湖畔》』美術研究作品資料 第五冊、七四頁。
- (49) 高階秀爾、前掲書、九八頁。
- (50) 同前書、八二頁。
- (51) 「蹄の跡(二)」『光風』第三号、一九〇五年、二九頁。
- (52) 「礼なる者は世俗の為す所なり。真なる者は天より受くる所以なり。自然にして易うべからざるなり。故に聖人は天に法り真を貴び、俗に拘われず。」(儀礼というのは世俗の行なうことであるが、真実というのは天から受けたものであって、自然なありかたそのもので改めようがない。だから聖人は天の自然なありかたを模範として真実を尊重し、世俗のことにとらわれたりはしない。)
- 『莊子』第四冊(雜篇)、岩波文庫、金谷治訳注、一九八三年、一五九―一六一頁)
- (53) 米芾『画史』註解(上)、中央公論美術出版、二〇〇九年、一二〇―一二六頁。
- (54) 黒田の白馬会回顧の中で、「自然」という言葉が使われているが、黒田にあっては、「天然」から「自然」へと移り変わっていくのは、おおよそ明治三〇年代後半からのようである。黒田清輝の僚友久米桂一郎も同様に「天然」の語を使用するが、久米にあつては、「天然」の意味は、黒田以上により明確化されている。すなわち、「此天地風土草木鳥獸の如き、吾人の耳目に映じ、感覚に触るゝ、有形有象の天然あると同じく、吾人の精神、心情、嗜欲、風習、若しくは吾人の生息する社会、宗教等、総て人類の無形無象の靈能は第二の天然を顕象するもの」であるとされ、これは、「凡天然に具はる無限の顕象」ともあるいは「宇宙の万象」とも言いかえられている(久米桂一郎『方眼美術論』久米美術館、一九八四年、二六―二九頁)。
- また、明治初めから中頃にかけて、natureの翻訳語は、「自然」ではなく、「天地」、「寰宇万物」、「万物」などであり、法律用語としてのnatureも、「天」であり、「天然」、「天地」、「天性」であつて、自然科学においては、まず「天造」であり、

つぎに「天然に成るもの」ということになる（柳父章『翻訳の思想—「自然」とNATURE—』平凡社選書五四、一九七七年、六九、七二—七三、八一頁）。

こうして見てみると、「天然」の語の用法には、理気二元論にもとづく儒教的世界を背景にしているように思われる。黒田のここでの「自然」は、当時を振り返って述べている中で使われたことばであり、本来は「天然」がふさわしいことばであったように思われる。黒田は、この数年後に、「天然」についてこう述べている。「斯くして絵を学ぶ様子が段々と天然と云ふことを解することが出来た、天然には定まりがあり人には人各々の分があると云ふことが判る様に為つて、自分が今まで浅墓な野心に迷はされ虚栄心に駆られて居たことは甚だしく愚であるを覺るに至つた。由來、自分は社会の一員であり天然の一分であることを考え（中略）、而して又自分の天性に相応した物を発見することの出来たのは一層の幸であつた」『成功』一二三、一九〇七年／『黒田清輝著述集』東京文化財研究所、二〇〇七年、三九三—三九四頁）

黒田数えの四二歳であつた。これもまた、「役割的『分』や「理一分殊」といった朱子学の思想との関連を想定できそうであり、その意味で「天然」の語が、久米、黒田の西欧を長く経験した画家たちによつて特に使用されていたことは興味深い。おそらく彼らの間には、久米邦武の存在を考へておく必要があるように思われるのだが、ここでは、久米邦武の西洋絵画と「天然」についての理解がしめされている文章を引用しておきたいと思う。

「元來歐洲ノ画法ハ、全ク写生ヲ主トシ、真景真貌ヲ写出シ、法ヲ天然ニトルモノニテ、山水風景ヲ写スニモ、虚構ノ図取ヲナスコトナシ、必ス其地ニ就テ、実景ヲ視テ、雲、霧、陰、晴、朝、暮、四季、雨、雪ノ變化ヲ熟覽シ、其佳境ヲ撰ミ、心ニ得テ画ニ顯ハス、是ヲ以テ其人ノ精神活動シ、其地ノ佳境ト、画家ノ氣韻ト、画面ニ露レ、無限ノ意味アリ」

(55) 「黒田清輝氏の画室を訪ふ」『太陽』五一五、一八九九年／『黒田清輝著述集』六二頁。
(久米邦武『米欧回覽実記』第八十三卷、一八七八年)

(56) 黒田清輝「美術教育の方針（六）」一九〇〇年／『黒田清輝著述集』七五頁。

(57) 坂井犀水『黒田清輝』聖文閣、一九三七年、一一六頁。

(58) 「蹄の痕（一）」『光風』一三三、一九〇五年／『黒田清輝著述集』二二二頁。

(59) 白馬会は会則等を明記した記録を残していないが、植野健造氏によつて、毎日新聞記者で白馬会の創立にも参加した吉岡芳陵の新聞掲載記事が「白馬会結成時の唯一のマニフェスト」として紹介されている（植野健造『日本近代洋画の成立 白馬会』中央公論美術出版、二〇〇五年、二二—二三頁）。その記事中にも、新団

体の「主義は自由平等なり、（中略）此会には規則もなし役員もなし、符合代わりに白馬会と称せんのみ」と「自由」がまっさきに謳われていた。

(60) 黒田清輝「白馬会の解散」『時事新報』一九一一年／『絵画の将来』中央公論美術出版、一九八三年、八七頁）

(61) 『黒田清輝日記』（一八九六年五月二八日条、中央公論美術出版、一九六七年、四三一頁。／陰里鉄郎「白馬会のこと」『久米桂一郎と白馬会の友たち展図録』久米美術館、一九八七年。

(62) 辻弘想「開化のはなし」博文堂、一八七九年、一四頁。

(63) 柳父章『翻訳語成立事情』岩波新書、一九八二年、一七八—七九。

(64) マルティン・ハイデッガー「プラトンの真理論」『ハイデッガー選集一一』（理想社、一九六一年）。プラトンの対話篇『国家』第七巻は有名な「洞窟の比喩」の叙述をもつて始まる。「善のイデア」についての物語であるが、その囚われの身から解放の途次において、人々は段階的に、「自由」を得ていく物語でもあつた。自由は、人々を開かれた地（太陽のもと）へと導き、「隠れないもの」としての「真理」を人々の前に顕現させる。「洞窟の比喩」はこれで終わるものではないが、ここでも知りうることは、「真理の本質は自由である」（「真理の本質について」『ハイデッガー選集一一』）ということである。この命題については、本稿においては示唆するにとどめるが、天真道場から白馬会、すなわち「天真」から「自由」への移り行きは、論理的背景を持っていたように思えるのである。

(65) 相良亨「徳川時代の『誠』」『日本の儒教II』相良亨著作集二、一九九六年、一三四—三五頁。

(66) 武内義雄、前掲書、四二六頁。

(67) 森口多里、前掲書、二二二頁。

(68) 同前書、二〇七頁。

(69) 武内義雄、前掲書、七六頁。

(70) 草野心平『高村光太郎読本』学習研究社、一九五九年、一一一頁。

(71) 高村光太郎『芸術論集 緑色の太陽』岩波文庫、一九八二年、一八頁。

(72) 同前。

（まつもとせいいち／佐賀県立博物館・佐賀県立美術館名誉顧問）