所蔵作品展「MOMATコレクション」
特集「明治後期の美術」

会期：二〇一八年六月五日―九月二十四日　会場：美術館 所蔵品ギャラリー［三階］

明治の美術、あるいは明治後期の美術

古舘 遼

今年は明治一五〇年の記念年として、各地で関連行事が開かれている。美術館・博物館で開催された展覧会で、筆者が訪れたものの一部を挙げるならば、東京都写真美術館［註1］では、日本写真発祥の地の一つである長崎に注目し、明治期長崎の風景や風俗をとらえた写真を展観するとともに、写真が導入されるに至るまでの歴史にまで目が向けられていた。徳川美術館［註2］では、幕末から明治にかけての皇室に焦点が当てられ、皇族愛用の品や下賜品、それに帝室技芸員が手がけた作品などから、さまざまなジャンルの資料が展観された。京都国立近代美術館［註3］では、京都府画学校設立など京都での動きを軸に、日本画、工芸、図案等が展示された。また、安藤緑山らによる緻密な造形をまとめて展示することで、近年の超絶技巧ブームにまで目を配った。いずれも、収蔵品を核としつつ、それぞれの切り口から明治時代の美術工芸をめぐる状況にせまる内容であった。

東京国立近代美術館本館では、主に一九〇七（明治四十）年以降の美術を扱っていることから［註4］、収蔵品の中から「一九〇七（明治四十）年から一二（明治四十五）年にかけての（狭義の）日本美術」を集めた特集展示を開催している。日本画と洋画を中心としつつ、新海竹太郎などによる彫刻作品、それに美術の一ジャンルとして並立していた水彩画からも、吉田博など代表的な作家の優品を展観する。初期の文部省美術展覧会（文展）に出品された作品が多く含まれるが、その中で、画家個人による積極的な個性の表出により多様性が大きく開けた大正期の表現につながる作品として、萬鉄五郎《裸体美人》（一九一二（明治四十五）年、図1）を位置づけている。

ところで、今回の特集にも掲げた「明治後期の美術」、あるいは「明治の美術」とは、いったい何を指すのであろうか。文展の設立、東京美術学校開校、白馬会発足、帝室技芸員制度の成立、中村屋サロンの誕生といったように、その後の日本美術の流れをたどる上で欠くことのできない重要な出来事が、明治時代に多くあったことは事実である。あるいは、近代的な制度の整備や、フランスなど欧州への留学の動きの加速により、日本美術の近代化が急速に進行した過渡期という言い方もできるだろう。

それでも、明治（後期）の美術とはなにかと問おうとすれば、答はそこまで自明ではないように思われる。

佐藤康宏氏は、江戸時代と明治時代の美術の間の連続と断絶を、検討すべき課題であるとしている。江戸から明治にかけて引き継がれた「伝統的な技術と西洋風の絵画表現との折衷」に言及する一方で、明治期の美術の最大の特徴として、「国家が深く美術に関与したこと」を挙げる［註5］。また、古田亮氏も、「日本の近代美術は、明治維新とともに始まったわけではない」としつつ、明治時代の美術が、一人の天皇の在位期間を一つの時代としてとらえる意味において、「それ以前の美術の時代区分とは大きく異なる特徴」を持つものであり、近代国家体制の上に成り立つものであることを指摘する［註6］。すなわち、先述の徳川美術館での展覧会でも端的に示されていたように、明治時代の美術は国家のあり方を前提として成り立ち、今日の美術史の上に位置づけられているということができる。

それでは、個別の作家を通して考えてみると、どうだろうか。

図1 萬鉄五郎《裸体美人》1912（明治45）年
東京国立近代美術館蔵 重要文化財

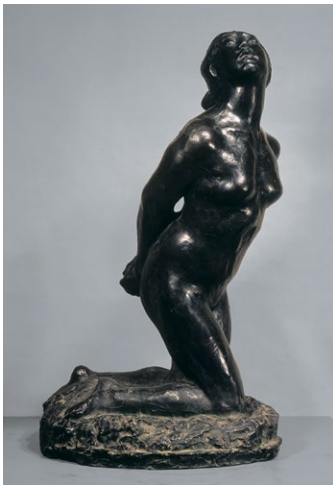

図2 荻原守衛《女》1910（明治43）年
東京国立近代美術館蔵

当館が収蔵する作家として、たとえば荻原守衛（一八七九―一九一〇）という彫刻家を挙げてみる。フランス留学中にオーギュスト・ロダン（一八四〇―一九一七）の影響を強く受け、一九〇八（明治四十一）年に帰国。一九一〇（明治四十三）年、代表作《女》（図2）を絶作として世を去った荻原は、まさに明治後期を駆け抜けた作家であった。あるいは、高村光太郎（一八八三―一九五六）の場合はどうだろうか。彫刻家としての高村を代表する作品が、一九一八（大正七）年頃の《手》（図3）であることは、おおよそ疑いをいれないであろう。しかし、高村の重要な活動は、その後昭和までも続くものであり、明治期に手がけた木彫の秀作《兎》（図4）も忘れることはできない。また、大正時代に大きく展開する個性的な表現を理論で支える文章として重要な「緑色の太陽」を雑誌『スバル』に発表したのは、一九一〇（明治四十三）年のことであった。高村の場合、その芸術を時代の区分に落とし込むことは、果たして可能だろうか。

もちろん、ここに挙げた例は、明治の美術という区分を再考するための根拠としては十分でない。しかし、時代の趨勢に影響を受けることが少なからずあるとしても、先述の萬鉄五郎にしかり、作家は必ずしも改元に合わせて作風を変えるわけではなく、それぞれの作家の個別性を常に念頭においておくこともまた必要であろう。また、本企画に先立って東京国立近代美術館工芸館で開催された企画展「名工の明治」［註7］からも見て取れるように、明治時代の美術工芸において用いられた技術や生み出された様式は、その後の時代においても絶えざる継承と変革の中において息づいているのであり、それをあえて明治という元号によって区切ることは、前後の時代の文脈を切り離してしまうことにもつながりうる。そうした時代観が展覧会の中で提示されるとき、それはおのずと観者の見方にも影響を与えるだろう。

図3 高村光太郎《手》1918（大正7）年頃
東京国立近代美術館蔵

図4 高村光太郎《兎》1899（明治32）年頃
東京国立近代美術館蔵（今会期は不出品）
撮影：大谷一郎

当館は、文部省美術展覧会が開設された一九〇七（明治四十）年から現在に至るまで、現時点で百十余年の間に生まれた美術工芸等の作品資料を収集公開することを使命としているわけであるが、明治時代の作品は、そのうちわずか五年ほどに過ぎないことになる。そのため、時代が進み、「近代」という時代区分がますます広く、かつ曖昧になっていく中にあって、明治期の作品の比重が（年数の割合という意味で）ますます小さくなっていくことは避けられない。近代美術の流れの中で、「明治（後期）の美術」をいかに扱い、位置づけていくか。「明治（後期）」とひとくくりにすることが適当であるか。これからも検討を続けていかなければならない。

（美術課研究員）

註

1 「写真発祥地の原風景　長崎」展、二〇一八年三月六日―五月六日。長崎歴史文化博物館へ巡回した。

2 春季特別展「明治150年記念　華ひらく皇室文化――明治宮廷を彩る技と美――」、二〇一八年四月十七日―五月二十七日。以降、全国4会場を巡回。

3 「明治150年展　明治の日本画と工芸」、二〇一八年三月二十日―五月二十日。

4 一九〇六（明治三十九）年以前の作品を東京国立博物館、一九二四（大正十三）年以後の作品を東京国立近代美術館が管理することが決定され、作品が管理換えされたのは、一九六四年のことである（一九〇七―二三年の作品については、従来通りの管轄とされた）。文展の誕生により、西洋的な美術の枠組が本格的に取り入れられ、評価の基本体系が定まったということに、一つの時代区分の根拠が置かれていることになる。しかし一方で、開館当初より官展ありきの評価方針には疑問が呈される面もあったようで、実際には文展には関わらない「在野」の作家による作品も積極的に収集された。そうした経緯から現在も、日本近代美術の起こりを示す重要な作品を、一九〇七年以前の作のものにさかのぼって収集している。（以下を参照。蔵屋美香「本館のコレクションと所蔵作品展」『東京国立近代美術館六〇年史　一九五二―二〇一二』東京国立近代美術館、二〇一二年、五七―七一頁）。

5 佐藤康宏『改訂版　日本美術史』一般財団法人放送大学教育振興会、二〇一四年、二六八―二九一頁。

6 古田亮「第8章　明治時代　揺らぐ近代」山下裕二・高岸輝監修『日本美術史』美術出版社、二〇一四年、二四五―二七四頁。

7 「工芸館開館40周年記念所蔵作品展　名工の明治」、二〇一八年三月一日―五月二十七日。