

日本におけるモレツリ法受容の様相

— 土居次義による障壁画研究への応用にいたるまで —

多田羅 多起子

はじめに

日本近世絵画史研究で知られる美術史家・土居次義（一九〇六―九一）の業績が紹介されるとき、必ず言及されるのが「モレツリ法」の応用である。モレツリ法とは、イタリアの医師であり政治家であり、かつ美術評論家であったジョヴァンニ・モレツリ（一八一六―九一）が提唱した筆者鑑定の方法をいう。モレツリは、優れた画家は固有の手や耳の形式をもっているため、全体的な意味からすればそれほど重要ではないこれら細部にあらわれる個性に注目することで、実証的に作者鑑定をすることができると主張した^①。一九世紀末のドイツでモレツリがこの鑑定法を世に発表してから約半世紀、土居はモレツリの方法を応用することで、桃山時代の障壁画の筆者問題に取り組もうとする。

本稿の目的は、土居の障壁画研究にモレツリ法がいかんにして持ち込まれたのか、時系列にそって具体的に解明することにある。そのため、まず、土居に直接影響を与えた土田杏村の研究手法との関係を追う。続いて、土居の障壁画研究に関する言説と、土居による調査ノートでの記述から、モレツリ法との対応を示す。加えて、土居の研究以前の、日本におけるモレツリ法受容の様相をたどる。本稿で取り上げる土居の事例だけではなく、近年、日本美術史の形成期に大きな役割を果たした美術史家の調査記録の研究が進みつつある^②。現在の美術史研究の根幹となる彼らの視点を一次資料から見直し、私たちの拠って立つ基盤がどのようなプロセスで築き上げられたのか、具体的に検証する意義は大きい。本研究はその一端として、土居に特徴的な研究手法の源流を探る試みである。

一 土居次義とモレツリ法

◎ 土田杏村への共感

土居次義は、昭和三年（一九二八）京都帝国大学文学部哲学科に入学する。東洋絵画の研究で知られ、日本絵画の研究においても広く論考を発表していた澤村専太郎（一八八四〜一九三〇）のもと、学生時代から、京都を中心に数多く残る桃山時代の障壁画研究に取り組んでいた。土居が京都帝大に在籍していたその時期、桃山時代障壁画に関する画期的な論考を『東洋美術』誌上に次々に発表していたのが、哲学者の土田杏村（一八八一〜一九三四）であった。^③ 後年、土居は土田の論文を読んだときのことを次のように綴っている。

等伯に大きな関心をもちはじめていた私がそれらの土田氏の論文を非常に興味深く読んだことはいうまでもないが、何よりも私の共感をよんだのは、氏の客観的、実証的な比較研究方法であった。^④

ここで土居が指している「土田氏の論文」は、「智積院障壁画の筆者を論ず」（『東洋美術』七号、一九三〇年）であり、筆者について狩野永徳・山楽説を斥け長谷川等伯説を主張したものである。土居は、従来の桃山障壁画の筆者に関する研究方法が主観的、印象批評的で

あって、科学的厳密さに欠ける不満を抱いていたことを述べた上で、

土田氏のとられた方法は、多分にモレリ的であって、私の共感をひいたのであった。^⑤

と、モレツリの名を出している。

土居が共感した杏村の手法とは、根拠のない伝承から離れ、作品の構図法、線の筆法、岩の皴法などを子細に観察して整理し、筆者候補となる画家たちの障壁画以外の確実な基準作品との比較を通して筆者鑑定をするというものであった。論考には、杏村自身によってスケッチされた挿図（図1）が添えられ、説得力を増している。^⑥ 兄であり、画家の土田麦僊（一八八七〜一九三六）と絵を描いて遊

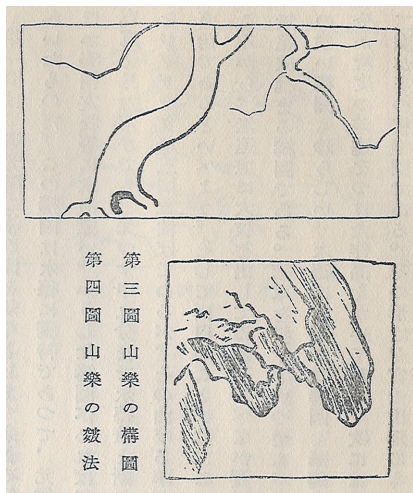


図1：杏村による挿図
（画像出典：『土田杏村全集』第一書房、1936年）

びながら育った杏村は、形を捉え写す力を十分にもっており、研究にもスケッチを活用していた。杏村が手元に置いていた資料として、「土田氏自身の手になる皴法、米點法、などの雅致なる毛筆のデッサンさえ交つた」幾箱にもあまる障壁画の寫眞、覺書⁷があり、「寫眞と寫眞をつきつけて比較研究に熱中し、或は大作の持つリズムを考へ、筆法を照合し、土坡の筆致や、岩石の皴法に細心の注意を向けた」という証言もある⁸。

杏村は決して文献を軽んじたわけではないが、このように積極的に図や写真を利用し、画面に表された形から語り始めようとしていた。その背景には、障壁画の筆者について、各寺院の伝承が無批判に傾聴され、「概ね永徳山樂の如き盛名ある畫家の名に統一せられて了つてゐる」¹⁰状況への疑問があった。加えてその寺伝が、近世の地誌図繪等の資料と符合しないことから、古くから伝えられたものではなく、近年作られた可能性があることにも言及している¹¹。その上で、学問的ななんの根拠もない桃山絵画史は「全然未耕の野をのこす」と記した。このような言説が、研究者として歩み始めたばかりの土居に強く響いたのは想像に難くない。杏村は一九三四年に四三歳で亡くなり、同時代の研究者として彼らが交流した時間はわずかであるが、土居の論文を読んだ杏村から、土居の実証的な態度に対する賛意や、意見の異なる天球院障壁画筆者問題についての興味を示す手紙が届いたという¹³。

杏村が亡くなった後も、土居は彼の視点と課題を引き継ぐように、同様の問題意識と手法をもって、障壁画の筆者問題に取り組む。土居の業績の金字塔である『山樂と山雪』（桑名文星堂、一九四三年）では次のように述べており、杏村の論考から十五年ほど経過した時点においても、状況は大きく変わっていないことがわかる。

障壁画の筆者に就いては、現在の所謂寺伝は必ずしも信用を置き難い故に、吾々はそれらの作品一々に就いて、一面に記録、文献を渉獵して出来るだけ古い寺伝を調べるとともに、他面に於て作風そのものを精細嚴密に觀察し、而してその眞の筆者を探求するの必要に迫られてゐるのである¹⁴。

◎ 岩への注目 調査記録から

土居によるこれらの障壁画研究はライフワークとして続けられ、研究成果が次々と発表された。このうち、一九五三年、龍谷大学に提出された博士論文の参考論文『近世初期狩野派の研究（上）』¹⁵の緒言に、モレツリ法への言及がある。これについては既に論じたので詳細は繰り返さないが、土居はモレツリ法の細部に注目する研究方法に「尠なからざる共鳴を感じ」、モレツリが人体細部の耳や手、爪に注目するならば、障壁画研究においては「岩」が觀察対象にあたと述べる。

では、土居はどのように岩に注目したのであろうか。作品の前で土居が何を見て書き留めていたかを示す調査記録から、その一例を紹介したい。図2〜4は、妙心寺所蔵《文王呂尚・商山四皓図屏風》の調査記録および調査写真である。図2の上部に「傳友松筆」という文字が見えるように、この屏風は海北友松筆と伝承されてきた。土居はこれに疑問を呈し、調査研究の結果、山楽筆と判断する。定説を書き替えることにつながった調査の記録である。土居が具体的にどこに注目して判断したか、まずは成果物である論文から確認したい。論文において土居は細部の写真を並べ、人物の容貌、樹木の枝ぶり、そして岩組について、これまでの自身の研究成果から山楽の基準作と定めていた作例と比較し、表現が一致することを次々と

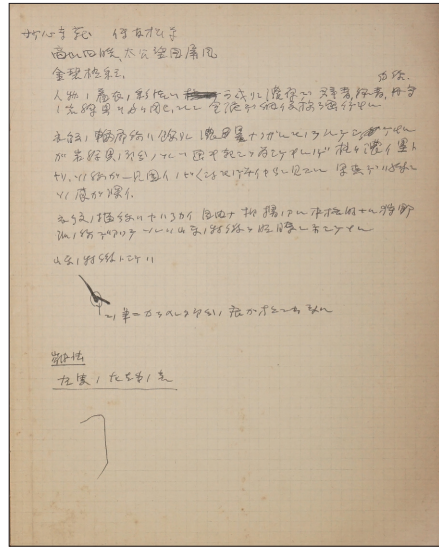


図2：土居次義記「文王呂尚・商山四皓図屏風」(妙心寺) 調査
昭和18(1943)年以前
(京都工芸繊維大学附属図書館所蔵、筆者撮影)



図4：土居次義旧蔵「文王呂尚・商山四皓図屏風」(妙心寺) 調査写真 ディテール
(京都工芸繊維大学美術工芸資料館所蔵)

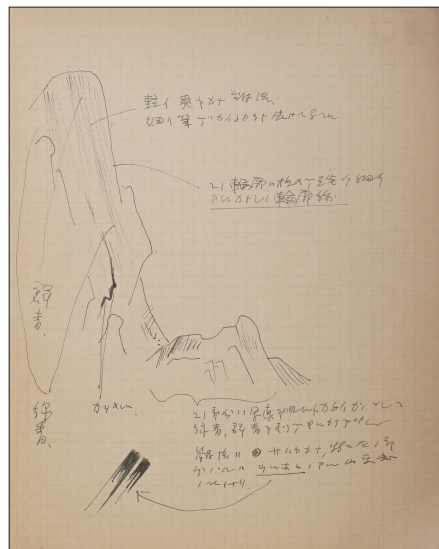


図3：土居次義記「文王呂尚・商山四皓図屏風」(妙心寺) 調査
昭和18(1943)年以前
(京都工芸繊維大学附属図書館所蔵、筆者撮影)

解説する。そして次のように述べる。

かやうな大きな画面の一部に何げなく画かれてゐるものに、案外筆者その人の偽らざる筆癖が現はれてゐることに注意すべきだと思はれる。¹⁸⁾

明らかにモレトリ法を踏まえての言及である。論文ではこのように形の一致を主に論じているが、調査記録を確認すると、論文で省かれた感覚的な形容が散見される。例を挙げれば、モレトリ法の手や爪、耳にあたるという岩の表現について、図3に見られるスケッチと共に「軽い爽やかな皴法」「細い筆でかいたやうな感さへ与へる／この輪郭は極めて淡い細い」「あるかなしの輪郭線／この部分は写真で見るとかたいがそれは緑青、群青をぬりてゐるからである／皴法はさはやかな特に左の部分なるはうろのある山楽式のものなり」という記述があるように、「爽やかな」といった印象を山楽の様式として受け止めていることがわかる。また「かいたやうな」や「ぬりてゐる」、あるいは図3の中の書き込みにある「力を入れる」というように、画家の側に立つて制作を体験している点に注目される。このような傾向は他の調査記録でもままた見られ、多分に感覚的な理解を含みながらも、形の観察に基づいて筆者を見定めていった過程を教えてくれる。

◎ 実証的な論拠か枝葉末節か

モレトリが、彼の提唱する手法を用いたイタリア絵画の筆者問題についての論文を発表したのは、一八七四年から七六年にかけてであり、それらが本の形にまとまり、『イタリア絵画論 歴史的・批判的研究』として刊行されたのが一八九〇年である。²⁰⁾ それから四〇年ほどが経過した一九三〇年前後、土田杏村が障壁画研究に持ち込んだ方法が、構図法や描法、細部に注目して比較検討する実証的な筆者鑑定であった。ただし、杏村の方法とモレトリを結びつけているのは土居をはじめとする周囲の発言であつて、現段階でモレトリに対する杏村の言及は見つかっていない。

土居は杏村の方式を継ぎ、杏村からバトンを受けたように次々と論考を発表するが、モレトリ的な方法が当時の美術史界に歓迎されたかと言えば、必ずしもそうではない。一例をあげれば、『美術研究』誌上での杏村と田中喜作によつて交わされた議論が、当時の状況を推測する手がかりとなる。

一九三二年、『美術研究』二号に掲載された「大安寺客殿障壁画に就て」で田中は、杏村が細部の手法に注目することを枝葉皮相にすぎないとし、その画品こそをまず見るべきだと主張する。

細部の手法を検討し、これを以て最も科學的な、また實証的な

鑑畫の要件とすることは近時土田氏の特に重要視されてゐるところであるが、私見より云はゞ此の種の手法の異同の如きは、本寺障壁畫の鑑識に関しては、要するに枝葉皮相の論點に過ぎないもので、要は寧ろその畫品である。先づ其の畫品を心讀して後初めてモレリ學徒の解剖刀あるのみである。²¹⁾

ここで「モレリ學徒の解剖刀」とモレリの名があがっていることに注目しておきたい。田中はまた同年の『美術研究』八号に掲載された「妙蓮寺障壁畫に就いて」でも杏村の研究をあげ、その研究成果に少なからぬ興味と敬意をもっているもの、「石法樹法に多少の類似があるとしても」智積院障壁畫を容易に等伯と観ることはできず、加えて妙蓮寺障壁畫との関係を見るならば「作品の本質とも云ふべき畫人の思致に至つては非常に遠いことを觀過することは出来ぬ」と述べる。

論文全体を読めば、田中の立場は単なる従来の伝承尊重ではなく、様式をもとに伝承の作者との照合をしていることがわかる。ただ、その様式を見る場合に形の背後にある「畫人の思致」を第一に見ようとし、筆者鑑定にあたつても畫家が生み出す「畫品」に最も重きを置く点が杏村と相違する。

一方杏村は、同年の『美術研究』十号に「妙蓮寺障壁畫についての一正誤」と題した文章を寄せ、田中に一部誤解された自説を訂正

した上で、自らの実証的研究は「或は永徳、或は山樂といふやうな作家の一の「概念」による出發することを避けようと欲する」ところに出發点があると主張する。

議論の背景には、二人の様々な立場の違いがある。美術史研究の専門家であることはもとより、アカデミー・ジュリアンで学び、現地でのモレリ評を知る田中からすれば、非専門家である杏村が我田引水的にモレリ法を用いているように見えたのかもしれない。²²⁾ いずれにせよ、このやりとりを通して見えるのは、一九三〇年代におけるモレリ的な考え方の受容が一樣ではないことである。そこで、次章では、モレリの著作刊行から杏村や土居による障壁畫研究までの間の半世紀に注目し、モレリの研究手法が日本に持ち込まれた経緯を探る。

二 日本におけるモレリ法受容の経緯

◎ 岡倉天心の言及、岩村透による紹介

モレリの方法がいつ日本に入ってきたのか文献上の記録を辿ると、初期のまとまった記述として、岩村透（一八七〇～一九一七）による『藝苑雜稿 第二集』（一九一三年）に収録された「モレリの古畫鑑定法」がある。内容は、モレリの伝記を概説し、前章で触れた著書『イタリア絵画論 歴史的・批判的研究』から部分的

に翻訳した文を交えて、モレッリの主張を解説するものである。この論考の冒頭は次のように始まる。

先頃、ある美術批評家の談話中に、モレリの古畫鑑定のことが一寸引合に出されてゐた。この古畫鑑定法は決して、新しいと云ふものではない。記者が知てからも、既に十五年になる。我が國の新聞、雑誌に、此事が公表せられたのは、此人の談話が初であると思ふ。記者は十五年来、深くモレリの議論に興味を感じ、モレリの後継者ベレンソンの著書など、常に、愛読してゐるものであるから、多少、此事に就いて嘴を容るゝ資格のある者と信じて、未だ知らぬ我國の人々に、モレリと、彼が議論、所説の概要を紹介したいと思ふ。²³

ここに登場する「ある美術批評家」とは誰であろうか。この論考の冒頭から三分の一は、『藝苑雜稿 第二集』に収録される前に、白馬会の会誌『光風』にて一九〇八年に発表されていた。²⁴『光風』に発表された論考の冒頭は「先頃、岡倉覺三氏がせられた美術談が新聞雑誌に掲載せられてゐたか²⁵」と始まり、岩村をしてモレッリの紹介文を書かしめる契機を与えたのは岡倉天心（一八六三—一九一三）であったとわかる。そこで、岩村の発表から遡り、岡倉による談話を探ると、「美術上の急務」と題された次の筆記録に行き当たる。

西洋にては鑑定法の上に於いて、尚ほ我邦に於て用ひられざる種々の研究がある。譬へば或る作家の特長を見出す上に於いて、その筆癖の主なるもの、鼻の形、指尖の形等を、特に比較研究して判断するやうなこともある。これはモレリーと云ふ人の新鑑定法である。（中略）其他、種々鑑定の上に於いて計画しなければならぬことが沢山ある。是等の準備が整頓しなければ、日本画の鑑賞法は大成したものとは言はれぬ。²⁶

『岡倉天心全集』第三卷（平凡社、一九七九年）の解題によれば、これは、一九〇八年二月に発行された『時事新報 文藝週報』九三号に収録されたものである。『文藝週報』にはいつでも行われた講演であるか記載されないが、部分的な内容の重複から、一九〇七年十一月に「美術上の所感」の題目で行われた講演の別の速記録である可能性が指摘されており、読み比べるとその蓋然性が高い。²⁷「美術上の所感」は一九〇八年一月に発行された『美術新報』二十号に掲載されている。「美術上の急務」で岡倉は、日本における西洋画の鑑識、また日本画の鑑識について、知識が不完全であり鑑賞法が幼稚であることを嘆じている。ここで、西洋の新しい鑑識法のひとつとして紹介されたのが、先に引用したモレッリ法に関する部分であった。天心の言及は、モレッリ法をいち早く紹介するという意

図でなかったであろう。おそらくこの時期、すなわち一九〇〇年前後には、留学経験のある研究者、あるいは原書や英訳によって積極的に西欧の学問を摂取しようとする研究者にとって、モレツリ法は、当地での評価を含めて、既に知られていたと推測される。であるからこそ、天心の談話録を目にした岩村は「十五年来、深くモレリの議論に興味を感じ」ていたという経緯を書かずにいられなかったのではないだろうか。

さて、岡倉が短い文章ながらもモレツリ法の要点を具体的に示すのに対して、『光風』に掲載された岩村の紹介はモレツリ法そのものには触れず、『イタリア絵画論 歴史的・批判的研究』からの選択的な訳出を含む解説から成る。田辺徹氏が既に指摘しているように、岩村の持論とモレツリの主張の一致点が引用され解説されることで、結果的に岩村自身の方法論を示す内容になっている。²⁸⁾「製作の面前でなければ美術史の正當な研究は出来ん」「鑑定家が據り得べき唯一の記録は、製作それ自身である」「完全に美術の製作を知らうと云ふには自身技藝家でなくては叶はぬ。言を換へて言へば技藝家の眼で周囲を観ることを修業せねばならぬ」というような翻訳引用箇所²⁹⁾は、そのまま岩村の言葉として聞こえてくる。すなわち、芸術家（岩村の言葉では「技藝家」）の視点を持ち、作品（岩村の言葉では「製作」）に即した研究をしなければならないという主張である。

『光風』での掲載から五年後、『芸苑雑稿 第二集』にこの文章を再録するにあたって、先述の通り、岩村は大きく改稿している。『芸苑雑稿 第二集』には「耳の特徴」「手の特徴」という挿図（図5・6）も登場する。図は『イタリア絵画論 歴史的・批判的研究』からそのまま起こしたのではなく、別の箇所に掲載されていた耳や手の図もあわせて再編成している。この『芸苑雑稿 第二集』に収録された加筆修正版では、モレツリの方法が具体的に紹介されると共に、作品研究への活用事例が書き加えられた。論考は、モレツリの研究がベレンソンら後の研究者たちにつながることを紹介して終わっている。

岩村に続く、モレツリ法の詳しい紹介として、澤木四方吉（一八八六～一九三〇）による「モレリの美術論」（『三田文学』、一九一九年）があげられる。澤木は慶應義塾大学での岩村の後任にあたる。「モレリの美術論」では、岩村のように恣意的な部分訳ではなく、『イタリア絵画論 歴史的・批判的研究』のうち冒頭の「原理と方法」が、途中までではあるがまとまった形で翻訳されている。³¹⁾この澤木の論考は、『三田文学』に掲載された後、彼の代表的著作である『レオナルド・ダ・ヴィンチ その前半生』（東光閣書店、一九二五年）に収録され、さらに没後刊行された論文集『西洋美術史論攷』（慶應出版社、一九四二年）にも再録された。なお澤木は、モレツリの方法を紹介する上で、岩村が触れなかった、ドイツ美術

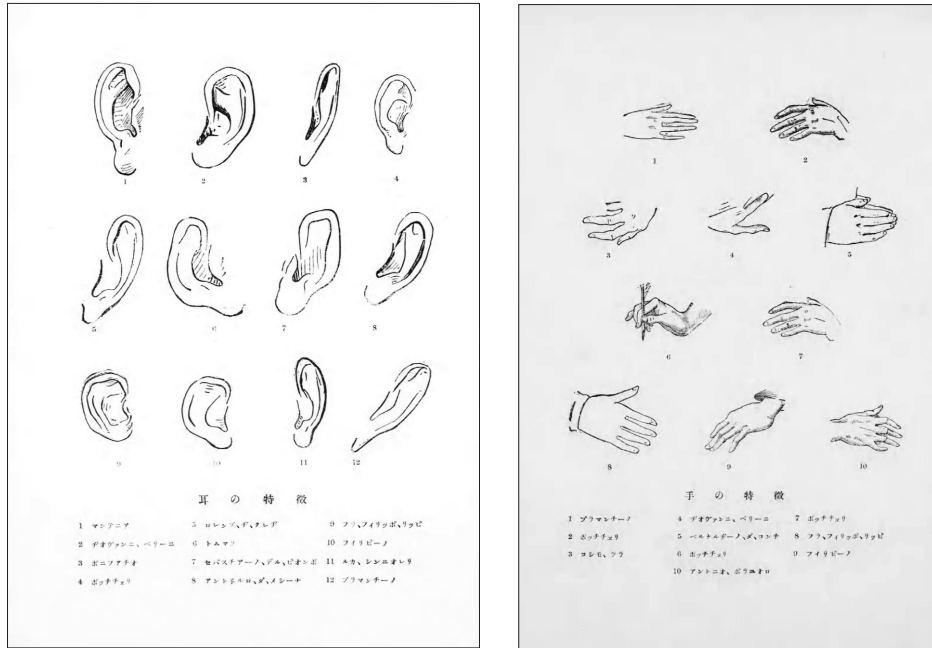


図5・6：「手の特徴」「耳の特徴」
 岩村透「モレリ古画鑑定法」『藝苑雑稿第二集』1913年
 (画像出典：国会図書館デジタルコレクション)

史界におけるモレッリへの激しい反論にも言及している。³²⁾

ここまでの経緯をまとめておこう。岩村の言葉を信じるならば、日本で初めて活字としてモレッリ法に触れたのは岡倉天心の談話の速記録であり、すぐに岩村が補足したことになる。なお、岡倉はその後東京帝大の「泰東工藝史」においてもモレッリ法に言及している。³³⁾ 天心が言及し、岩村が『光風』誌上に発表した頃には、モレッリ法の内容と西欧での受けとめられ方について、既に一部の研究者は知り得る状況にあった。ただし、日本語で知る手段はなく、研究者一般が知るといえるものではなかったという状況が推察される。

部分的な翻訳が多数紹介されていることから、岩村にこの方法を教えたのはモレッリの著書であり、具体的には一八九二年に刊行された英訳版『イタリア絵画論 歴史的・批判的研究』であると推察される。英訳版の同書が現在も岩村の旧蔵書のなかにあり、そこには岩村の筆跡で書き込みがあることを田辺徹氏が指摘している。一八八八年から九二年にかけてアメリカ、ヨーロッパへ留学していた岩村は、『光風』でモレッリを紹介した一九〇八年から十五年ほど前、つまり一八九二年版英訳本が刊行されて間もなく同書を入手したものと見られる。この点においては、モレッリの発表と日本の美術界との接触は、ほぼ時間差なくおこなわれたことがわかる。

◎ ベレンソンから矢代幸雄へ

モレツリ法を受容をめぐり、前項で確認した岡倉や岩村による紹介と平行して、岩村の文章で「モレリの後継者」と称されたバーナード・ベレンソン（一八六五～一九五九）から、彼に直接教えを受けた矢代幸雄（一八九〇～一九七五）へとという流れが想定される。矢代幸雄は一九二一年から二三年にかけてフィレンツェにあるベレンソンの研究所で学び、ロンドンで『サンドロ・ボッティチェリ』を書き上げた。一九二五年にイギリスで出版された同書の序説に、モレツリ法への言及がある。

真の作品鑑識がモレリと共に開始したことは、歴史的批評において彼以後に達成された大きな進歩から容易に理解することができる³⁴⁾。

矢代はこのようにモレリの鑑識についていったん認めた上で、続いて、作品鑑識は有用であるが芸術的価値を黙殺している点でモレリの方法論の限界を指摘する。加えて次のように述べる。

事実モレリは次のように語るべき私の反論を予想していた。即ち、批評家は「自然研究を怠ってはならない。芸術作品を周到に理解するためには、彼自身が芸術家とならなければならぬ。つまり、自分の周囲の一切を芸術家の眼をもって見るこ

を学ばなければならない」。まさしくその通り！³⁵⁾

矢代は決してモレツリ法を全面的に是とするものではないが、モレツリ法の提唱がそれ以前の作品鑑識の常識を大きく変えた功績は認める。そして、モレツリの方法よりも、彼が主張する「芸術家の眼をもって芸術作品を理解する」という姿勢に対して、岩村同様、賛意を示していることがわかる。

矢代はこの後日本に帰り、東洋美術の研究へ打ち込む。帰国後もベレンソンと矢代は、ベレンソンが亡くなるまで手紙のやりとりを続けており、一九四〇年の矢代からベレンソンにあてられた手紙には次のように記されている。

私はいまだ東洋美術史におけるいわば「前モレツリのナンセンス」のすべてを払拭して、先生がイタリア美術においてなさったように、しっかりした基礎の上に東洋美術史を築くべく奮闘努力しております³⁶⁾。

矢代にとっては、ベレンソンによって批判的に継承されたモレツリ以降の実証的な検証を東洋美術研究に持ち込むことが、喫緊の課題であった。そして、手紙に書かれたように矢代が奮闘努力しているなか、桃山時代の障壁画研究にモレツリ的視点を持ち込んでいたの

が杏村であり土居であった。

◎ モレッリの発表から土居の研究まで

本稿の末尾に示した参考図に、現段階で知り得たモレッリ法の受容に関する時間的経緯をまとめた。モレッリの学説が発表されてから、杏村や土居の障壁画研究に持ち込まれるまでの間に、いくつかの点と線が見えてきたように思う。この見取り図からネットワークを広げて、受容状況を詳らかにしていきたい。³⁷

重要なことは、まず、モレッリの手法が時間差をおかず——ドイツ語の英訳というワンクッションはあるものの——ほぼ直接に日本の研究者に伝わっていることではないだろうか。ここには、読む、話す、書くすべてにおいて語学に堪能な岩村や矢代が果たした役割が大きい。彼らはモレッリの方法論の内容だけではなく、それが西欧でどのように評価されているかという状況も含めて、同時代的に理解している。

また、杏村によるモレッリの比較法の障壁画研究への応用は、ベレンソンから直接教えを受けた矢代が日本で奮闘しているその時期に行われていた。研究者として歩み始めたばかりの土居は、杏村の方法をめぐる論争をリアルタイムに受け止めながら、自身の研究方法として杏村を継ぐことを選択している。大学進学前、フランス近代絵画の研究を志していた土居は、恩師・澤村専太郎の言葉に導か

れるように、京都にある未解決の課題、桃山時代障壁画の筆者問題に取り組むのであるが、同じ京都を拠点とする杏村の作品に即した研究への共感が推進力になったことは間違いない。京都という環境、言い替えば作品を容易に比較観察できる研究状況が土居と杏村を結んだとも言える。³⁸

おわりに

今回一例を紹介したように、土居の記録には、画家の目になって制作を追体験するような記述が頻繁にあらわれる。スケッチを多用する記録の取り方だけではなく、「力を入れる」など制作者の行為をなぞるかのような覚え書きに、土居の中の画家の視点が想像される。また、成稿時には隠される感覚的な捉え方——それは調査記録の蓄積によって育てられた鑑識眼に基づく判断でもあるわけだが——そのような最終的には残らない制作に寄り添う感覚が、判別にもつながっていることがわかる。

本稿に登場する岩村、矢代、杏村、土居は、それぞれ美術史研究とはかかわりのないところでも絵画作品を残すという共通項をもつ。岩村や矢代は専門的に絵画制作を学んでおり、杏村や土居も研究と伴走するように描くことを習慣にし続けていた(図7)。先に触れたように、岩村と矢代はモレッリの考え方のうち「芸術家の眼



図7：調査の合間に描かれたスケッチ
土居次義《福田寺庭》
1947年頃、(京都工芸繊維大学附属図書館蔵、
筆者撮影)

をもって作品から語れ」ということに対して、同じように賛同している。そして、土居は次の言葉を残している。

作品を真に見る為にはその作品の如何なる細部をも綿密に見ることが必要である。細部を見るときは、細部を眼をもって描き、それを描いた作家の創造体験を眼を通じて追体験するための営みに外ならない⁽⁴⁰⁾。

「細部を眼をもって描」という言葉に端的に表れているように、土居にとって細部を見る行為は、機械的な鑑定の手段ではない。「作家の創造体験を眼を通じて追体験するための営み」であり、モ

レツリの示す「芸術家の眼をもって徹底的に作品を見よ」という命題への共感につながっている。そして反対に、制作者としての視点をもつ研究者であるからこそ、細部の観察のみで簡単に鑑定はできないという実感も強く持っていたのではないだろうか。言うまでもないが、モレツリの方法を知れば誰でも機械的に形に基づく鑑定ができるわけではなく、土居もまた、いわゆる「モレツリ法」そのものに全面的な賛同を示してはいない。

冒頭にも述べたように、現在、研究者の調査記録から日本美術史の記録と評価の歴史をたどる試みが進められている。他の研究者の調査記録と比較した際、土居の内なる制作者の視点は特徴的であり、実証的な細部の比較という研究方法との強い結びつきが想定される。研究者と制作者の視点を併せ持つことが、土居の作品評価のプロセスにどのような影響を与えたのか、今後、調査記録の研究を続ける上で注視していく。

(たたらたきこ)／広島大学)

(1) 岡田温司氏が論じているように、実際にはモレツリ自身この方法のみで鑑定しているわけではない(岡田温司「作者を捜せ! ボルケーゼ美術館と二人の目利き」『イメージの根源へ…思考のイメージ論的転回』人文書院、二〇一四年)。また、モレツリ自身もこれが万能的鑑定法と主張してはならず、まず作品を観察する目を磨くこと、補助手段として細部の観察、比較という点検方法を取ることが有用であると述べて

いる。しかし、自分の目で作品を見ることが軽視され、書物に頼って作者が鑑定されていたという当時の美術史界の状況を打破するために、あえて戦略的に、極端な細部への注目を促していると読むことができるであろう。

(2) 二〇一八年には、相見香雨、田中一松、土居次義の研究記録を中心とした展覧会が開催された(実践女子大学香雪記念資料館、京都工芸繊維大学美術工芸資料館『記録された日本美術史―相見香雨、田中一松、土居次義の調査ノート展―』。記録方法は三者三様であり、それぞれの研究方法との関連がうかがわれた。例えば田中一松は土居同様スケッチを多用するが、そこには、目の前の作品の情報をより具体的に精緻に収集することで、今後起きるかもしれない有事に備えるという意図が含まれていたという(江村知子「研究ノート 田中一松の眼と手」『美術研究』四三三号、東京文化財研究所、二〇二〇年)。田中と土居の資料については二〇二〇年にも展示がなされたほか、相見資料についても近年さらに研究が進展している(東京国立博物館『日本美術史の記録と評価―調査ノートにみる美術史研究のあゆみ―』。桑原羊次郎・相見香雨研究会編『相見香雨没後五十年記念シンポジウム関連展示実施報告書』。桑原羊次郎・相見香雨研究会、二〇二二年)。

(3) 一九二九年から三四年にかけて、杏村の桃山障壁画に関する論考八本が集中的に『東洋美術』誌上に掲載されている。杏村が桃山障壁画研究に果たした役割については、並木誠士氏によって指摘されている(並木誠士「近代日本における『桃山』の発見」『美術フォーラム21』二八号、二〇一三年)。なお、杏村は『東洋美術』の編集顧問の一人として大きくかかわっていた(湯淺健次郎「美術史研究誌の東西」『美術フォーラム21』二八号、二〇一三年)。

(4) 土居次義「長谷川等伯研究回顧」『長谷川等伯』一九七七年、講談社、一六一頁。

(5) 前傾註4、一六一頁。

(6) このような図は、写真の細部突き合わせを研究方法としていた杏村が、論証過程をわかりやすく再現するため、また形への意識を強調するため用いたと見られる。土居もまた、自身の論文中に略画を取り

入れている。

(7) 『セルパン 土田杏村追悼号』(第一書房、一九三四年六月号)に掲載された杏村の遺稿(『桃山時代の障壁画』末尾に掲載された、三浦逸雄の附記による(五一頁))。

(8) 山根徳太郎「杏村の桃山美術研究」(『セルパン 土田杏村追悼号』(第一書房、一九三四年六月号)。別の原稿で山根は「死の前日に於てさへ、奄々たる氣息の下に、研究資料の撮影方を寫眞師に依頼して」いたこと、あらゆる文化事象に目を配った杏村であるが「その最後まで深く心を留めてゐた課題の一つは、確かに桃山時代障壁画の作家を決定することに就てであつた」ことを証言している(山根徳太郎「編集後記 第十卷 藝術史研究」『土田杏村全集第十五卷』日本図書センター、一九八二年、附録三八頁)。

(9) なお山根は、杏村が書齋の二室を芸術史関係の図書で充たし「大学の美術史研究室より充實してゐる」と自慢していたことも証言している(前掲註8「編集後記 第十卷 藝術史研究」附録三六・三七頁)。文献資料の渉猟と細部描写の照合の両輪によって研究が進められていたことがわかる。

(10) 土田杏村「桃山時代障屏畫概説」『土田杏村全集第十卷』、第一書房、一九三六年、一三四頁。

(11) 「或はその寺傳の甚だ大いなる部分は、明治年代以後畫家などが寺院を訪ふやうになり、それらの畫家が筆者を或は永徳、或は山樂と呼んだところから、いつの間にかそれを傳へて寺傳となしたものといつても過言ではあるまい。」(前掲註10、一三四頁)。

(12) 前掲註10、一三四頁。

(13) 土居次義「土田杏村氏のこと」(上木敏郎編著『土田杏村とその時代』新穂村教育委員会、一九九一年)。天球院障壁画の筆者については、杏村が山樂説を示し、土居は山雪の関与を軽視できないことを論じていた。土居の論文「天球院障壁画の筆者の問題(上)」は杏村が亡くなった翌年『東洋美術』誌上に掲載された。

(14) 土居次義「障屏画と山樂」『山樂と山雪』桑名文星堂、一九四三年、七三頁。

- (15) 土居の博士論文は、主論文『長谷川等伯・信春同人説』、参考論文『近世初期狩野派の研究(上・下)』、参考論文『近世初期狩野派の研究参考写真』の四冊から成り、龍谷大学図書館および国立国会図書館に所蔵されている。この参考論文の存在は、京都工芸繊維大学附属図書館が所蔵する土居次義調査研究資料のうち、推敲中の原稿から判明した。
- (16) 拙稿「京狩野研究と土居次義の眼」三木順子、平芳幸浩、井戸美里編『芸術の価値創造 京都の近代からひらける世界』昭和堂、二〇二一年。
- (17) 調査記録における土居の視点と論文の記述との関係、また現在整理を進めている調査写真との関係については、稿を改めて詳述したい。
- (18) 前掲註14、八五頁。
- (19) 土居による他の山楽作品調査記録には、この他「自由な」という形容がしばしば与えられる。
- (20) 日本語訳は上田恒夫氏の論考を参照した。上田恒夫「ジョヴァンニ・モレッリ『イタリヤ絵画論』…ローマのボルゲーゼ美術館とドーリア・パルフィーリ美術館」(翻訳(一))『序文』と「基本理念と方法」『金沢美術工芸大学紀要』四六号、二〇〇二年、上田恒夫「ジョヴァンニ・モレッリ『イタリヤ絵画論』歴史的・批判的研究—ローマのボルゲーゼ美術館とドーリア・パルフィーリ美術館」(翻訳(二))『第一章ボルゲーゼ美術館(序論からジローラモ・ジェンガまで)』『金沢美術工芸大学紀要』四七号、二〇〇三年。
- (21) 田中喜作「大安寺客殿障壁画に就て」『美術研究』二号、一九三三年、一五頁。
- (22) なお、京都出身の田中は、京都市立美術工芸学校、関西美術院で学び、帰朝後も無名会、黒猫会また後の国画創作協会などの活動で麦僊と活動を共にしており、当然、杏村と国展などを通じて交流があったと想定される。
- (23) 岩村透「モレリの古畫鑑定法」『藝苑雜稿 第二集』画報社、一九一三年、三四九頁。
- (24) 「モレリの古畫鑑定法(一)」と題されていることから、(二)以降も続けていく予定であったことがわかる。
- (25) 岩村透「モレリの古畫鑑定法」『光風』第四年(一)、一九〇八年、一頁。
- (26) 岡倉天心「美術上の急務」『時事新報 文藝週報』一九〇八年(『岡倉天心全集』第三卷、平凡社、一九七九年、三一三〜三一九頁)。
- (27) 前掲註26「解題」(四八四頁)。「美術上の急務」と「美術上の所感」両者を比べると、欧州の鑑定について、後者ではモレッリの名前や方法に触れず「西洋も鑑定学は楽翁公時代で(中略)其後いろいろの人が出て来て、欧州の鑑定学が出来た」とある。おそらくこの部分にモレッリへの言及が含まれていたであろう。
- (28) 岩村は『美術新報』の創刊から深くかわり、編集上の助言をし、数多くの寄稿をしている(田辺徹『美術批評の先駆者、岩村透 ラスキンからモリスまで』藤原書店、二〇〇八年)。ただし、天心のこの速記録が『美術新報』に掲載された時期は、執筆をやめて同誌から離れている。しかし、この講演については讀売新聞紙上で三度報じられる(講演の案内や広告(一九〇七年一月六日、一〇日各朝刊)、講演大要(同年一月一日朝刊)など、天心がポストンへ行く直前のものとして注目されていたと見られる)。
- (29) 田辺、前掲註28。
- (30) 前掲註25、六頁。
- (31) 訳出箇所に対応は、前掲註20を参照した。
- (32) ドイツ美術史界でのモレッリ評や、ウィーンの美術史家とモレッリの関係など詳細は、加藤哲弘『美術史学の系譜』(中央公論美術出版、二〇一八年)を参照されたい。なお、『西洋美術史論攷』に寄せた「美術史家澤木四方吉」で児島喜久雄は、澤木が「モレリに偏した書き振」であることを西洋美術の学問的知識を強く求めていた「当時の読後感の自然」であると書く(二二・一三頁)。田辺徹氏が指摘するように、ここには「児島のモレリに対するひそやかな軽視にあらわれ」を読み取ることが出来る(田辺、前掲書、一三九頁)。一九四〇年代の日本におけるモレッリ観を知るひとつの材料となるだろう。
- (33) 神林恒道「岡倉天心と美術史学の形成」『美術フォーラム21』四号、

二〇〇一年。

(34) 和訳から引用。吉川逸治・摩寿意善郎監修『矢代幸雄 サンドロ・ボッティチェリ』岩波書店、一九七七年、七頁。

(35) 前掲註34、七頁。

(36) 書簡三三「一九四〇年五月二十四日 矢代幸雄（東京）からバーナー・ベレンソン宛（絵葉書四枚）」（山梨絵美子・越川倫明編訳『美術の国の自由市民 矢代幸雄とバーナー・ベレンソンの往復書簡』玉川大学出版部、二〇一九年、一二四頁）。

(37) 本稿では「モレトリ」の語の出現履歴の一部を追うに留まっているが、澤木の論集に児島が寄せた文に見られるモレトリへの態度（前掲註32）や、田中喜作が「モレリ學徒の解剖刀」と冷淡に評する背景など、受容のあり方を深く探ることが必須である。杏村、田中、土居の時代における桃山障壁画に対する研究熱の高まりと社会的背景の関係、そこにモレトリ法が持ち込まれた意味についても考察する必要があるだろう。また、アジア太平洋戦争後の日本美術史研究においてモレトリ法が取り入れられた研究例についても視野に入れて考察を進めたい。

(38) 土居次義「松濤室隨筆」『嵯峨』七月号、一九六九年（土居次義『花鳥山水の美』（京都新聞社、一九九二年）収録）。

(39) 前掲註3の並木氏による論文で、車を使い同日三宝院と聚光院の障壁画を見比べる杏村のエピソードが紹介されている。杏村自身も「京都に住んでゐて私の最も大いなる喜びの一つとするものは、桃山時代を中心とした金碧障壁画を當時の古建築の中で鑑賞」することだと述べる（土田杏村「桃山時代障屏画概説」『土田杏村全集第十卷』、第一書房、一九三六年、一三三頁）。

(40) 前掲註15。

付記

調査および図版掲載にあたって、京都工芸繊維大学附属図書館、京都工芸繊維大学美術工芸資料館にご高配を賜りました。記して御礼申し上げます。本研究は「SPS科研費0H01217」（日本美術の記録と評価についての研究―美術作品調書の保存活用）代表（江村知子）の助成を受

けたものです。

