

森貝塚』は市場に現れても『介墟編』を目にすることはない。大正15年2月の『人類学雑誌』でも、『介墟編』は絶版だが英文は残部があり、2円80銭で丸善で販売するとある（人類学会1926:p.93）。半世紀を経ようとしてもまだ『大森貝塚』が一般に販売されていたということは、その発行部数が大変な数であったことがうかがえる。刊行当時他に国内に大学はなく、第1号の紀要という事情があったとしても、それが邦文編ではなく海外向けの英文編であることに当時の大学や政府の高揚した精神を感じさせる。

1.4 『大森貝塚』以後

“Okadaira Shell Mound at Hitachi” こうしてモースは実質1年9か月余の短い滞在期間に、明治の日本という新開地に多くの種を蒔いて去った。それを育て花を咲かせるのは引き継いだ人々である。延べ数千人とも言われるお雇い外国人の中でもモースの存在が際立つのは、何より彼に接した次代を担う日本人に慕われ伝えられた人間的魅力にある。では本書の主題である考古資料の実測図はその後どうなったのだろうか。この点についてはすでに論じたことがあるが（田中1991・2004）、鍵となるのは教え子であり、モースの傍らにあって意思を直接引き継いだはずの佐々木忠次郎・飯島魁による茨城県陸平貝塚の報告書、“Okadaira Shell Mound at Hitachi”（Iijima and Sasaki 1883）である（以下“Okadaira”と略）。

“Okadaira”は『大森貝塚』の付録として刊行された。律儀な佐々木は飯島の名を先に冠したものの、ドイツ留学中の飯島に代わって実質的に一人で作成にあたった（美浦村教育委員会2006）。モースと静山が作り上げた実測図がどのように継承されたかされなかったか、それはなぜなのか。最後に“Okadaira”までの経過を追いつながりこれまでの筆者の見解の修正も含め、再検討してみたい。

佐原はピーボディ博物館において、モースに宛てた佐々木の書簡を発見した（佐原1988a・美浦村教育委員会2006）。主なものは4通、まず最初は佐々木と飯島が暑中休暇中に淡水貝採集のために霞ヶ浦沿岸を訪れて陸平貝塚等を発見する。帰国直前で多忙な東京のモースのもとに、現地からの1879（明治12）年7月31日付けの第1信である。続けて8月4日付けで、近日中に発掘に入るといふ第2信が来る。その後発掘を行い調査成果を伝える第3信は、すでに帰国したモース宛に10月6日付けとなっている。そして最後に12月1日付け第4信が、アメリカのモースに届く。ここに佐々木自筆の多くの出土遺物が図示されている。これを起点に、速報を掲載した1880（明治13）年2月13日発刊の大学学術雑誌『学芸志林』“Gakugei Shirin”第6巻第31冊（佐々木・飯島1880）と、1883年（明治16）年刊行の“Okadaira”の図を順に見ていこう。なお“Okadaira”の発行年は表紙には「2543（1883）」とあるのに、扉では「2542（1882）」となっている（斎藤1983）。本来は1年前に刊行予定だったのだろう。

第4信には完形土器と口縁部破片に網代痕のある底部、骨器や石器にいたる出土遺物をひとつおとり図示している。筆致は鉛筆描きのようなかすれた濃淡である。完形土器などはスケッチであるが、口縁部破片は陰影も加えて写真のように実態を伝えようとしている（Fig. 20-1）。紙上に平置きできる破片類は当然水平目線の図となるが、直立する完形土器類は水平と斜め上からの両方がある。注目すべきはスケッチながら図の隅に1/2や1/4といった縮尺や、“red”などの色調をはじめその特徴がメモ書きされている。原図に残るモースのメモを忠実に踏襲している。

『学芸志林』では第4信からさらに遺物を選択している（2）。銅版画のような線描であるが筆致からやはり佐々木によるものだろう。第4信と同じく基本的にスケッチで、実測図ではない。異なる点は縮尺が明記されていないことと、図が斜め上からの視点で描かれる傾向が強くなっていることだ。破片は水平目線であっても破断面が見え、完形土器は反対側の口縁内部がのぞける。この視

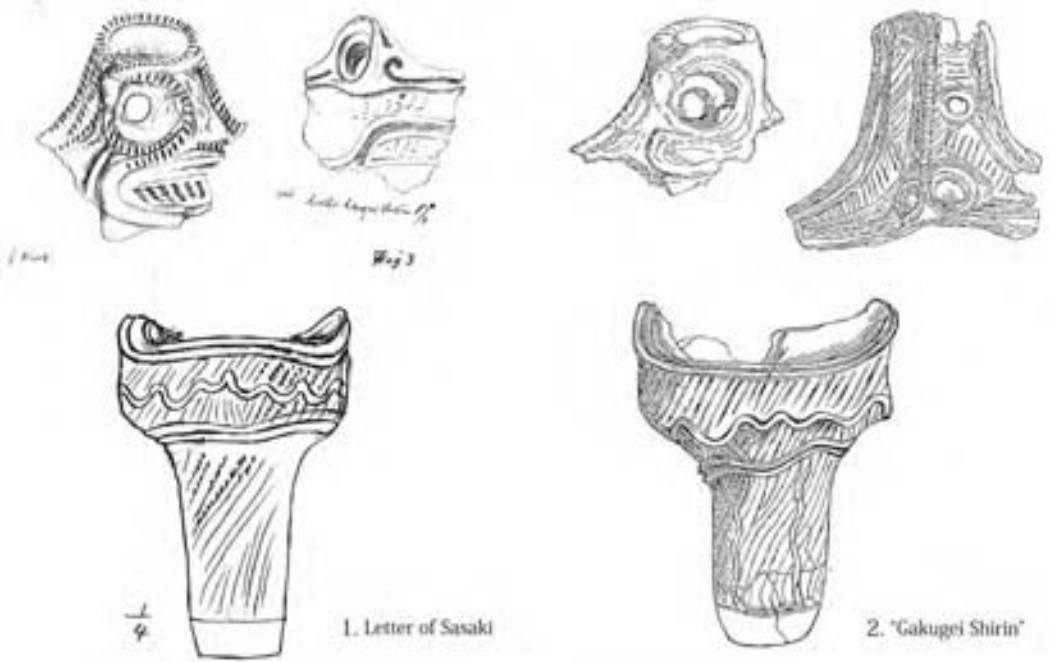


Fig. 20 Sasaki's drawings and "Okadaira" (1, 2. Sahara 1988a, 3. Iijima and Sasaki 1883)



1. 03-10



2. "Omori"



3. "Okadaira"



4. Lithograph of Indo (part)

Fig. 21 Change in perspective
(1. Original drawing, 2. Morse 1879b, 3. Iijima and Sasaki 1883, 4. Machida City Museum of Graphic Arts 2002)

点の変化が画工に引き継がれて完成したものが、“Okadaira”の石版画である(3)。

“Okadaira”は英語版のみが刊行された。これも発行部数はわからないが、やはり海外諸機関への配布が意図されたのだろう。判の大きさも石版折込図版も『大森貝塚』と同じ体裁である。あるいは『大森貝塚』の石版を再利用した可能性もあるが、原図の存在も含めて確認できない。

“Okadaira”では『学芸志林』で認められた斜め上からの像が、より洗練された形で図化されている。描き手が明らかに佐々木から職業技術者に代わったのである。完形土器は正面の向きを変えて、さらにその下に上面図が置かれている。破片や骨角器においても上面図や側面図など、必要に応じて補助図が付け加えられている。配置に違いはあるが、一部モースの視点が受け継がれている。しかしひとつの完形土器でも口縁は真上から描写しながら、正面では斜め上から見ている。また口縁部破片も水平に平置きされた図に、斜め上からみた上面観を合わせるなどしており違和感がある(田中 1991 : p.28)。つまり正投影図のような真正面から見通しての図と立体物としての図が混在している。この点がモースとの決定的な違いである。

“Okadaira”の図全体を通して言えるのは写真のような仕上がりであり、筆者もこれまでその点に焦点をあててきた(田中 1991・2004)。しかし写真のようだとはいわゆる進歩した機器による今日の写真画像から言えることである。当時ライティングを駆使し、隅々まで焦点が合った写真を撮ることは容易ではない。図は完形土器から骨角器までどれも左上に光源を定め、そこからの明暗で立体的に表現している。つまり写真以前に西洋式デッサンの見本のようにあり、この点こそ“Okadaira”の最大の特徴である。なぜそうなったのだろうか。

工部美術学校 “Okadaira”の序文には作画にあたった3人の名前が列記されている。「J.Nomura」は野村重次郎、「M.Indo」は印藤真楯、「K.Watanabe」は渡部鍬太郎である(美浦村教育委員会 2006 : p.41)。前二者は大学理学部画工、最後の渡部は小石川植物園画工で、すべて大学関係者ということになる。このうち野村は玄々堂に勤務していたから(平木 1936 : p.69)、石版作業は彼を中心に行われたろう。渡部は小石川植物園の専任であり補助的な立場だったとすれば、原図作成の上で注目されるのは印藤真楯である。

印藤は官立の美術教育機関である「工部美術学校」に学んでいた。工部美術学校は1876(明治9)年に創設された、工部省所管工部大学校の附属機関である。出自からも明らかのようにその目的は、西洋美術を工業の発展のために移入するというものである(金子 1997)。教師として招かれた一人がイタリア人画家のフォンタネージ Antonio Fontanesi で、印藤は彼に学んだ。そもそもフォンタネージの画風は、「画面を光の当たった明部と陰になった暗部の対比で構成し、明部には色数は少ないが、



Fig. 22 “Underweysung der Messung” (Dürer 2008)

緑、青、赤といった色彩を置くものであった。陰の中では物の形は陰影の中に溶解させられていた。1870年代になると色彩はさらに少なくなり、明部でも物の形は溶解する」（金子 1997：p.172）というもので、学生にも明暗法と遠近法による写生の訓練を徹底した。

正投影図で真正面から描かれた静山の原図（Fig. 21 - 1）は、玄々堂によって『大森貝塚』に正確に写された（2）。それがモースの確たる信念である。それを“Okadaira”と比較すれば一目瞭然である。“Okadaira”の左斜め上からの光線で立体的に描かれた土器は、内部が覗ける斜め上からの視点で捉えられている（3）。印藤の石版画も人物が斜め上からの光線で写真のように描き出されている（4）。土器も人物も同じ方針で作図され、見事な出来ばえだがモースの基本思想とはまったくの別物である。

大森貝塚の実測法で特徴的なのは区画線である。しかし紙上にあらかじめ区画のマス目を引いて対象を正確に写そうとすることは前述の博物画をはじめ、絵画において自然な工夫であり古今東西の画家が行っている。絵画を科学的に捉えた16世紀ドイツルネッサンスの巨匠アルブレヒト・デューラー Albrecht Durer はその著『測定法教則』の中で、人体を平面のキャンバスに写すのにマス目を組んだ器具や方法を用いることを図解している（Fig. 22・Dürer 2008）。

筆者はかつて画調に加え縮尺で2の倍数が基本の『大森貝塚』に対し、1/3・2/3・2/5が混在する“Okadaira”では下図作成に写真を利用した可能性を述べた（田中 1991：p.28）。しかし写真によらなくとも、大きな像をキャンバスのなかに縮尺して描くのはデッサンではあたりまえのことである。

“Okadaira”ではむしろこの洋画の基本技術をもとに、縮尺に応じたマス目を使い分けることによって作成したと見るほうが現実的かもしれない。それは無論『大森貝塚』における静山の作図とも関連してくる。

科学的記録の思想 “Okadaira”序文には1882（明治15）年9月1日の脱稿日がある。「常州陸平介壺報告」が『学芸志林』に掲載されて2年余の時間が経過している。“Okadaira”では表紙・扉そして序文にも印刷所の名はない。『大森貝塚』の付録として位置づけられたためだとすると、『学芸志林』奥付の発行所に日就社の名があることや、玄々堂に関係した野村の存在からも、『大森貝塚』と同じ体制で製作されたと考える。ただ木村静山の名はどこにもない。

静山が平木と入れ替わって大学専任となったのは『学芸志林』の発行と同じ1880（明治13）年2月であって、それは『大貝塚』に続いて



Fig. 23 Morse's notes on Okadaira shell mounds (Miho Village E.B. 2006)

“Okadaira”の作図も担当するための人事と考えるのが普通である。しかし同年に理学部初代動物写生画工となったのは野村であり伊藤である（美浦村教育委員会 2006：p.41）。これはどういうことなのか。この理由について伊藤の日記 1879（明治 12）年 6 月の項に簡明に記されている。「廿三日 静山来 小石川植物園画工ノ雇為雇 仍月給十貳円交付可致事」とある（圭介文書研究会編 2014：p.112）。帰国直前のモースが執筆に奮闘していた頃、つまり『大森貝塚』の作業が完全に終了した時点で静山は小石川植物園に職場を移していたのである（Table 1）。これは平木の言よりも 8 か月前に遡るが、正式な発令が後追いしたということなのか。いずれにしろ平木が記した「大学の専任」とは伊藤管轄の大学附属小石川植物園のことである。

『東京大学法理文三学部第七年報』明治 12 年 8 月末段階の職員表に、やはり大学ではなく植物園に「画工 2」とある（東京大学 1879）。静山と渡部鍬太郎であろう。しかし“Okadaira”を担当したのは渡部である。博物館だけでなく大学本体からも距離を置き、当然“Okadaira”にも関わらせない。『大森貝塚』での作業が本意でなかったろう伊藤や静山にとって、それはたっの希望だったのだろう。生物学教授だったモースの教え子にも考古学の道に進むものはない。こうして静山が蓄積した作図の工夫は、現実的に継承されないこととなった。むしろそれは『大森貝塚』の 5 年後に洋学者であり政治家でもあった神田孝平によって刊行された、全編英文で見事な投影法による石版刷り石器実測図の“Notes on Anciemnt Stone Implmets, & c.,of Japan”（Kanda 1884）に結実している。

佐々木のモース宛書簡とともに、ピーボディー博物館に残されていた作成日が不明の図面がある（佐原 1987・美浦村教育委員会 2006）。モースの筆で“Plate”と“Fig”の図版番号が記入され、やはりモースの手によると思われる“Okadaira”の図である（Fig. 23）。これにより佐原は、モースが“Okadaira”でのレイアウトに関係した可能性を指摘している（佐原 1987：p.83）。しかし今日のように手軽にコピーが得られるわけではないので、指示書ならばモースではなく日本の佐々木の元に残されていなければならないし、そもそも“Okadaira”の図はこの順には並んでいない。図の並び順が当初の佐々木案で文字がそれに対するモースの指示ともいえるが、図は石版の完成図面をなぞったように一致する。一度完成した石版から個別の図の配置を変えるのは普通ではない。それならばこの段階ではまだ図は石版に転写されておらず、日本から送られた下図を写したのだろうか。しかし貴重な原図を海を越えて大量に送付するというのも非現実的である。なによりまだ製作途上なら、モースは斜め上からの視点による作図を第一に修正させたのではないか。以上の点からこれは“Okadaira”の刊行後に、モースが自身の研究のために石版画の配置を変えて写したメモと考える。

『学芸志林』から“Okadaira”まで 2 年余を要したのは、学生ではなくなった佐々木の本務との兼ね合いにあったろう。モースは 1882（明治 15）年 6 月 4 日に再来日をする。しばらく東京に滞在した後、7 月 24 日から目的とする陶器収集のために関西へ旅立つ。“Okadaira”の脱稿日は 9 月 1 日であるからおよそ 2 か月足らずの期間、歓迎行事に忙殺される合間を縫ってモースから指導を受けることはできただろう。しかしその時にはすでに石版画は完成し、佐々木はそれを見ながら執筆している段階



Fig. 24 Morse's study room (Morse 1917)

ではなかったか。あるいはこの時にモースが入手した石版画が、ピーボディー博物館のメモのもとになったのかもしれない。

佐々木は自身の専門である昆虫学や養蚕では、対象を真正（上）面から捉えた図を残しているし、環境からして『大森貝塚』での静山の作業も目の当たりにはしたはずである。“Okadaira”の図は静山が関わらなかったことから生じた、佐々木にとっても意に沿わない結果だったのかもしれない。一方でモース宛の手紙や『学芸志林』からすればやはり佐々木自身が考古遺物の実測図について、モースの考え方を真に理解できていなかったと思える。そこに写真のような描画の玄々堂出身の野村と、工部美術学校出身の印藤らが加わったことによって自ずと方向性が定まった。彼らは洋画家を名乗った。「洋画の気運は日進月歩の勢」（平木 1936：p.37）だったから、日本画にない写実的な表現はむしろ時代の先端を行く輝かしい成果だったといえよう。

“Okadaira”の図についてモースがどのような感想を持っていたのかは不明である。しかし斜め上から見た立体像など、あれほど製図法の投影図にこだわったモースが在任中ならきっと許されなかったろう。だがすでに大学を辞し、目の前の石版画がフォンタネージ直伝の最新の明暗描写によるものとするれば、あえて否定的な言辭も憚れる。ピーボディー博物館に残る“Okadaira”を写した図からは、筆でなぞるモースの複雑な心境を想像させる。

モースは『その日』のなかで自宅の仕事を描写している（『その日 2』：p.37）。壁に掛け軸のある部屋の、用途別に置かれた机の最も奥の丸机を貝塚の仕事のためにあてていた（Fig.24）。「私は発見したものは何によらずこれを描写しようと思う」（『その日 2』：p.29）というモースだから、本来は自分で遺物図もすべて手がけるつもりだったろう。彼の職歴と技術からすれば容易なことだろうし、原図を見たウェイマンが彼自身によると判断したのも無理はない。しかし多忙なモースは専門の貝を図化したのみで、他は静山に任せざるを得なかった。とはいえ妥協はしない。『その日』での実測に関する記述も1人称で、静山の名などどこにもない。静山はモース自身となって、その意図するところを形にしなければならなかった。その苦闘の証しが実測原図にあふれている。

本来太古の遺物に定規で描ける線などどこにもない。モースの線は図上で意図的に作り出さなければあり得ないものである。それを主観的と一蹴するならば、では写真で事足りるのか。しかし見えるものを見るままに示したとしてもそれは科学的記録ではない。特に太古の人為物であればなおさら、造形の中にある時間と空間とを示す情報を取捨選択し、その情報をもっとも伝わる方式で表現すべきものだ。いわば科学的なより良き主観、それが実測図でありモースの眼なのである。

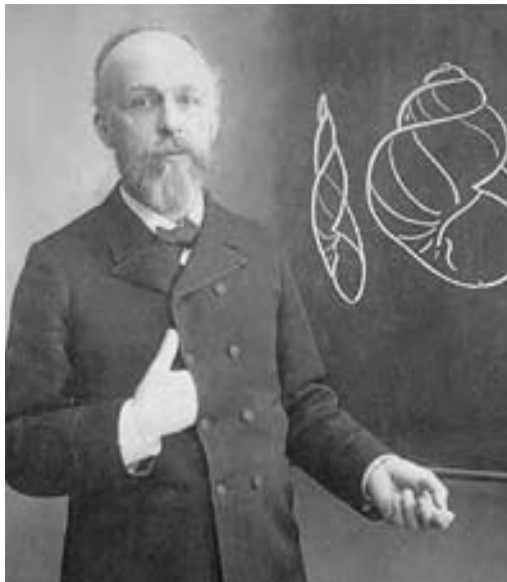


Fig. 25 Lecture by Morse
(Peabody Museum, Shogakukan 1983)

ここに象徴的な一葉の写真がある。モース晩年の講義風景である（Fig.25）。右手を服の中に差し入れ、左手にチョークを持つモースの背後に描かれた板書の貝の図さえ、見事に正投影図第3角法で示されている。どんな場合でも科学的であることをゆるがせにはしない、それはまさに図に姿を借りて他でもないモース自身が、「科学的性格」そのものだったことを示している。