

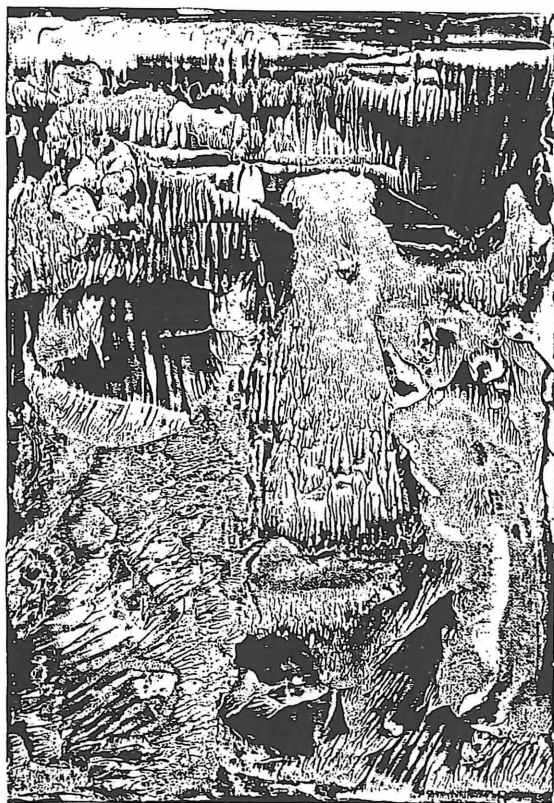
國文學

解釈と教材の研究

昭和31年9月25日 第3種郵便物認可 平成12年7月10日発行(毎月1回10日発行)第45巻第8号7月号

絵画と文学のセッション

アート経験と文学史／理念としてのアジア―岡倉天心と東洋美術史の構想―イシハラ
描写、スケッチする精神／釘の遍歴―ある非表象的な記号の物語／戦争を描く画家たち
鷗外の絵画論―原田直次郎との関連／明治期図画教育における鉛筆画と毛筆画
言葉と視覚の相互越境―二〇世紀アヴァンギャルド／二科展の出版、春夫の出版



作家の画像―似顔絵・肖像画をめぐる／有島生馬と島崎藤村―セザンヌ受容史の中で
美術論争史―竹久夢二と近代デザイン ■セッション・絵画と文学の現在・カバコフとソロ
吉増剛造と若林奮／大竹伸朗と村上龍／町田康と村上隆／徐冰と多和田葉子
コンセプト・戦後美術のキー語彙 ブックガイド・美術批評の10冊

東洋の覚醒―刺戟伝播の諸問題 平川祐弘

2000年 **7** 月号 第45巻8号
學 燈 社

理念としてのアジア

——岡倉天心と東洋美術史の構想、そしてその顛末

稲賀繁美
(いなが・しげみ)

最近の研究があきらかにしたように、日本の近代美術史の形成は、明治国家の立ち上げと密接に関係していた (Sato 1998, Kikazawa 1999, TNRICP 1999)。さらに視野を広げるならば、十九世紀後半から二十世紀初頭にかけて、アジア諸民族は、西列強による帝国主義植民地状況下で、「西欧」に対抗すべく、国民的あるいは文化的な自己同一性を「発明」し、再設定し、あるいはまた国家目標として追求した。「東洋美術史」なる枠組みもまた、そうした運動と一体をなして浮上した、ひとつの理念あるいは思念であった。この文脈で、国際的な視野から再検討に値するのが岡倉天心 (1862-1913) の場合である。しかしながら、この側面は、日本の歴史家たちによって、最近まで十分に研究されてきたとはいえない。

一九四〇年代の日本の海外膨張主義のなかで、天心の著作（とりわけ一九三八年に『東洋の覚醒』として、まず日本語訳で公表された扇動文書）は、当時の軍事イデオロギーに沿って利用され、大東亜共栄圏思想プロパガンダに好都合の文献とし

て動員された。一九六〇年代末までの岡倉天心論は、その反省あるいは反動ゆえか、ひたすら敗戦後の価値観を前提とし、そこから逆に溯って天心の著作を読み、そのアジア主義を糾弾する、という論調からなかなか自由になれなかった。そこにはあたかも、論者自身の身の潔白を証明するためには、天心に有罪宣告を突き付けることが、戦後日本の知識人にとっての義務である、といった雰囲気すら見いだされる。

英語圏では今日『茶の本』がペイパーバックで入手可能であり、そこからの抜粋が美術理論のアンソロジーに取られることも、ないではない。だがそれ以外の地域、たとえばフランス語圏では、『東洋の理想』や『日本の覚醒』さらに『茶の本』は一九一七年から二二年にかけて仏語訳が出たものの、日本研究者を除けば、今日のフランス・インテリで、岡倉寛三の名前を記憶している者は、美術史研究者にすら、数少ない。

しかしながら、本稿は、美的な汎アジア主義の唱導者として、岡倉天心を再評価することを目指すものでもなければ、逆

に、近代日本思想イデオロギー批判の論調に同調して、天心に危険な超国家思想家たるレッテルを貼り直そうとするものでもない。むしろ本稿の目指すのは、天心の著述を、その執筆環境——すなわち二〇世紀初頭のインドという歴史的・地理的な空間——におき直そうとする。天心はいかなる意味で、インドの国民意識覚醒に関与していたのか、さらに理念としての東洋美術の、最も雄弁な国際的提唱者たる天心は、いかにしてその後、彼に続く世代の「美術史学」の専門家集団たちの世界から、いわば抹消されていったのか。それを明らかにしてみたい。

I

天心の最初の英文著述、『東洋の理想』(1903)に序文を寄せたのは、「ラーマクリシュナ・ヴィヴェカーナンドのシスター・ニヴェディータ」こと、アイルランド生まれのマーガレット・エリザベス・ノーブル(1867-1911)。当時ラーマクリシュナ(1836-1886)の弟子にしてインド近代のヒンディスム改革者、ヴィヴェカーナンド(1863-1902)にもっとも近い、異国出身の弟子だった。彼女と天心との関係についての詳細は別稿(Inaga 1998)に譲るが、彼女のジョセフィン・マックラウド(1858-1948)宛書簡(Nivedita 1982)から判断すれば、ニヴェディータは天心手稿に手を入れて、『東洋の理想』を現在の姿で出版させる仲立ちをした、実質的な女房役だった。というよりむしろ天心は、年下の彼女を「良き母」に見立てて、ことさら「悪い男の子」を演じて甘えていた節さえある。

さらに、天心没後『東洋の覚醒』(1938)として出版されることになる手稿は、天心のカルカッタ滞在中に執筆されるが、これにはニヴェディータの手が入っている。その執筆過程で天心がタゴール兄弟周辺の若者たちと盛んに議論をしていたことは、スレンドラナートの回想から知られる。だが、原稿取りまとめの段階で実質的に校閲を担当したのはニヴェディータだった。ここには、のちのボストンにおける天心のイザベラ・ガードナー夫人との信頼関係や、インドの詩人プリヤンヴァ・ドヴィとの晩年の文通に匹敵する共働が想定できる。実際ニヴェディータは、『東洋の理想』の出版を、彼女自身の『女神カーリー』(1901)、『インドの生活、その経糸緯糸』(1903)との間に位置付けて、自分の出版事業とも比類できる重大事として、手紙のなかで言及している。彼女の序文には、こうあった。

「ですから、岡倉氏のように、アジアを、我々が想像してきたような地理的断片の寄せ集めとしてではなく、おのおのの部分が他のすべての部分に依存し、全体が単一の複合的な生命を息づいているひとつの統一された生ける有機体 [a united living organism, each part dependent on all the others, the whole breathing a single complex life] とつて示すことは、このうえなく価値のあることなのです」(Okakura 1903: xx)。

グーハ・タクルタ (Guha-Thakurta 1992: ch.5) ほかのインド研究者が明らかにしたとおり、ニヴェディータにとって天心がしめしたアジア観は、当時のインド国民統合の指針となりイデオロギー的な支柱を提供するものだった。「アジアはひとつ」という宣言における“oneness”は、明らかに天心がヴィ

ヴェカーナンドから教示されたアドヴァイタ Advaita の考えに負っているが (Okubo 1987) 、それをニヴェディータは「すべてに漲る混淆の力」 (all pervasive syncretic force) と把らえ、そこに正統なるヒンディズム (という当時の「近代の創設」に導かれた「インドの総合」 (Indian synthesis) への契機を見いだしていた。「アジアはひとつ」の掛け声は、当時大英帝国によって蚕食されていたインドにあつては、「インドはひとつ」という政治的メッセージ——分割統治への抵抗——として解読されたのである。

実際これから数年としない一九〇六年十月十六日には、カーゾン総監下でベンガル分割令が施行され、西ベンガル州と東ベンガル州 (現在のバングラデッシュ) が切断され、これはスワデシ運動と呼ばれる広範な英国製品ボイコット運動を引き起こす。ほかならぬニヴェディータは、そのなかで女性活動家として指導的な役割を果たすことになる。そして実はこうした潮流のさなかで、国民統合の視点から「インド美術史」が構想されてゆく。ニヴェディータの『東洋の理想』への序文は、その先駆的な文書であり、また彼女自身も一九〇七年には「国民性を作り上げるうえでの藝術の機能」 (The Function of Art in Shaping of nationality) といつた論文を公刊するとともに、立場を同じくする教育者や研究者を盛り立ててゆく。その代表となるのが、アーネスト・ビンフィールド・ハヴェルとアナンド・クーマラスワミーといつてよい (Mitter 1994 : ch.4)。

2

アーネスト・ビンフィールド・ハヴェル (1864—1937) はカルカッタの美術学校の指導者としてアビンドラナート・タゴール (1861—1941) を支援し、またインドの藝術産業育成方針に関して、カーゾン総監 (1859—1925) と激しく対立したことで名を残すが、その彼がインディアンに着任早々、ニヴェディータと接触を始めるのは、天心がニヴェディータに出会うよりほんのひと月ほど前のこと。そのハヴェルの著作、『インドの彫刻と絵画』 (1908) は、『リグ・ヴェーダ』の理念に基づいて、インドの国民的統合を文化史の側から支援し擁護しようとする。学術書の体裁をとりながら、そこにはインド・ナショナリズムの声明としての性格が色濃く宿っている。ハヴェルのインド美術史観が激しい反発を招いた事件としては、一九一〇年にかれがロンドンのロイヤル・ソサイエティーで行った講演が知られている。ジョージ・バードウッド卿は、おおむねインド文化にたいして好意的で理解もある人物として知られていた、と評されるが、そのかれがハヴェルのインド美術称賛の講演に激怒して、次のような「暴言」を弄することになった。

「およそいやくも美術と呼ぶに憚られぬ、かの理想の、いましめを解かれ、情熱を込められた実現として、我々が慈しんで参つたもののなかに、わたくしは今日にいたるまで、二八年におよぶ経験に鑑みて、いかなる類例をもインドにおいて見いだすことは、できないのであります」。スリランカのアナラダーブラに由来する釈迦座像に言及して、バードウッド卿はさら

に続けて言う。「この、永遠に固定された姿勢の無意味な似像は、靈感とは無縁の真鍮像となら変わら」ず、「朝食の肉入りディングだつて、象徴としては同様に間に合うことだろう」(Chandra 1966: ii)と。これは、およそインドに美術の名に値するような造作のあることを、まっとうから否認し、仏像教義の結跏趺座を冒瀆するに等しい言辭だつた。

さすがにこの「暴言」は当時の英国人の「良心」を憤慨させるに足るものだらしく、ブルムズベリー・グループの美術評論家、ロジャー・フライ(1866-1934)をはじめとする論客たちは、バードウッド卿の発言に抗議する文書を公表している。ところで、その同じフライが、同じ一九一〇年にグラフィトン画廊で、「ポスト印象派展」を企画し(Postimpressionism はフライ自身による発案の新語と見られる)、セザンヌ(1839-1906)からマティス(1869-1954)に至るフランスの最近の絵画を展示して、英国「良識派」の美術愛好家の矚目を引くことになる。とすれば、非西洋の文物を「美術」の一員として認知するか否かの判断が、古典主義的な美的判断に叛旗をひるがえす野獸派に至る「前衛」擁護の姿勢と、まさに表裏一体に進行していたことも、納得されるだろう。

それではなぜハヴェルの所論は、バードウッド卿のような激しい反発を招くことになったのか。ハヴェルの論法は、バードウッド卿のような既製の価値判断の裏をかく二重の戦略から成り立っていた。一方でハヴェルは、結跏趺座の瞑想の姿勢(Dhyana)の重要性を、仏教図像学の立場から力説する。この図像はグレコ・ロマンの規範とは無縁であり、あくまで『ヴ

エーダント』の哲学に立脚したものだ、と訴える。他方でハヴェルは、インド美術独自の「インド性」(Indianness)なる觀念を持ち出し、インド外部からの影響は、これを本来の「インド性」からの逸脱として排除し、拒絶する。これは結局のところ、インドを評価するのに、もっぱら東洋の理想をもつてし、西洋の規範を退けることで、西高東低の美的価値判断基準を転倒させるものだった。バードウッド卿の反発は、その意味では、ハヴェルの立論に含まれた東洋優位論の「毒」を、いわば本能的に見抜いた、西洋的価値の擁護論だった、とも言えるだろう。

ハヴェルの論法は、当時の西側世界の価値判断基準を無効にするうえでは、論理的に必然の選択でもあった。そしてこの戦略は、天心その人の発言をも思い起こさせる。『東洋の理想』は、「内からの勝利か、それとも外からの強大な死か」(Victory from within or a mighty death from without)と結ばれていた(Okakura 1903: 204)。とはいえ、岡倉本人は、日本美術をして「新たなものを取り入れつつ、古をも失わぬアドヴァイタ」の実現例と見ていた。外から移入した「新たなもの」には、インド、中国のみならず西側世界からの影響も含まれる(それゆえ、天心は日本美術史において、列島外からの影響が顕著な、奈良仏教の時代、空海による密教移入の時代、室町の茶の流行、そして洋風を咀嚼した丸山応挙を高く評価する)。

とすれば、『東洋の理想』末尾の警句は、そのままで日本には当てはまらない。それはむしろ、インドの置かれた政治的現状にこそ対応するもの、といわねばなるまい。さらに、セン

ト・ルイスで一九〇四年に行った講演「絵画における現今の諸問題」で、天心は同様の命題を敷衍しつつ、それを「日本の保守主義者の主張」と断つたうえで、こう定式化する。「『文明の』」本当の均一性は内部からの実現でこそあれ、外部の物事の寄せ集めであってはならないのです」(Okakura 1984, vol. 2: 21)、と。ハヴェルの所論が、この天心の定式の延長上にあるのは明らかだ。インド美術の勝利は、インドの伝統の中核にある(として担いだされた)『ヴェーダンタ』の哲学によって、その内部から齎され、外部からの影響は、有害にして危険なものとして、排除されねばならない。それがハヴェルのイデオロギーの骨格だったのだから。

ハヴェルの二重戦略の必然的帰結がもつとも鮮明に現れたのは、ガンダーラの仏教美術への否定的評価である。ハヴェルに先行する学者たち、例えばジェイムズ・フーガスン(1908-88)やヴィンセント・スミス(後出)らは、ガンダーラ彫刻をインド美術の最高位のひとつとして高く評価してきたが、それはそこにギリシア・ヘレニズムの影響の跡が、否定しがたく刻まれていたからだ。グレコ・ロマンの美的規範に照らしても、ガンダーラ彫刻は、西側世界の定義する「美術品」として容易に承認できるものだった、といえる。

ところがハヴェルは『インドの建築』(1908-a)で、これに先立つ学者たちが、「もっぱらヒンドゥー的要素を見落として」、インド美術をひたすら外部からの影響の堆積へと還元し、「それらの作品が、およそインドとは何らの関係もない」かのように論ずる態度を取っていると、これらの先行研究を激

しく攻撃する。それに対してハヴェル自らは、「本質的なインド性」(essential Indianness)なる概念を提唱する(Havell 1908-a: 13)。これが、おりからのスワデシ運動に呼応していることは、明らかだろう。ハヴェルの「インド性」の主張は、イギリス製品不買運動と国産品購買運動を、美術の世界に翻訳した言葉遣いだったことが透けて見える。

このように観念的で純血主義の「インド性」を唱えるハヴェルは、勢いガンダーラのほとんどの仏像に、「精神性の欠如」を認め、そうした欠点を「ローマからの影響」ゆえと決めつける(Havell 1908-b: 45-50)。ガンダーラをギリシアと結び付けて言祝ぐそれまでの論調とは手のひらを返し、ハヴェルはそうした外からの影響がなければ「藝術はもつとインド的になり、もつと国民的で精神的なものとなる」と主張する。本論は、なにもこうした主張の妥当性を論じようというのではない。問題にしたいのはそうした独断的修辭がなぜ戦略上必要とされていたか、を考察することだ。実際、バードウッド卿のごとき発言に対抗して、グレコ・ロマンの理想とは相いれない美的価値を擁護するのに、これ以外の論法がありえただろうか。こうして、ハヴェルの東西対比論が導かれる。曰く「インドで構想された神性とは、超人 superhuman にして精神性のある身体という観念であって、これは結跏趺座の瞑想の姿勢(Dhyāna)によって形作られる」、これに対してグレコ・ロマンの規範とは、肉体的・物質的であり、インド的な精神性とは折り合いがつかず、害悪をなすものとして、範疇論的に排除される。

グレコ・ロマンの肉体性とインドの精神性、とは、いかにも図式的な対比だが、当時の欧米の聴衆に対しては、こうした説明の仕方でも有効だった。天心晩年の、ボストンでの英語講演、「東アジア藝術における自然」(1911)を見よう。冒頭で天心は、東洋の理想主義に精神性を見、反対に西洋の写実主義が物質的だ、とするような単純な決めつけの対比を退ける。それであるが、天心は末尾におよんで、東西の神性観念の表象の違いを論じ、西洋が「人間の姿を理想化しようとする」のに対して、東洋では「超人の神性」を定義するのに「人ならぬもの」non-manを志向する傾向がある、と指摘する(天心はこれを「抽象的なタイプ」ではない、と書いているが、これは本来、「抽象的タイプならざるべからず」の書き損じではあるまいか)。また――伏線として述べておくなら――この時期にもなお天心は、漢代(漢)の観音菩薩の「宙に舞う軽々とした優美な様式」(airy style of beauty)にインド理想主義 (Indian idealism) の影響を認めている (Okakura 1983 vol. 2: 152)。以上明らかのように、天心とハヴェルには共通して、こうした東西対比論法が見られる。だがそれは当時の東西美学比較論のいわば常套となる定数のひとつであって、はたして天心とハヴェルのどちらがそれに先鞭をつけたのか、と問うても、あまり意味はないだろう。

3

さて、ハヴェルが自説を展開するうえで拠り所としたのが、アナンド・クーマラスワミー (1877-1943) の初期の研究だ

だった。セイロンに生まれ、青年期をイングランドに過ごし、ロンドン大学で学んだクーマラスワミーは、当初自然科学志向で、化学や鉱物理学を修めていた。ウィリアム・モリスの影響下にあったかれは、スワデシ運動の高揚期にインドに戻り、タゴール周辺に集い、社会改革に目覚める。後年は、文法学および美術研究に専心するが、一九〇八年にはインド美術を一本に束ねる原理を考察する、本質論的で観念主義的 (idealist) な論文を公刊していた。「インド美術の目的」と題するこの論文で、クーマラスワミーは岡倉の『東洋の理想』からも引用しながら、こう主張する。

「インドのあらゆる思想の学派を通じて、あたかも黄金の糸のごとく、ウパニシャッドの根底的な理想主義 (idealism) たる『ヴェーダンタ』が一本貫いているが、それとちやうど同様に、あらゆるインド美術においても、その目も眩まんばかりの多様性の下には、ひとつの統一性が存在する。この一本に束ねる原理 (unifying principle) もまた観念主義 (idealism) であるが、それは必然的にそうであらねばならなかった。というのもインドの思惟の綜合は「一」なるものであって「多」ではないからである」(Coomaraswamy 1908: 1)。

ここに見られる「一」なるものへの志向が、天心の「アジアはひとつ」と共鳴し、またそれがニヴェディタの「序文」は無論、その背後に控えるヴィヴェカーナンドのアドヴァイタの思想とも通ずることは、いうまでもない。ここで天心自身の自注を引いておこう。「不二」元 (アドヴァイタ) の思想――『アドヴァイタ』という語は、二ならざる状態を意味し、存在

するすべてのものは、外觀は多様であるけれども、実際にはひとつであるという、偉大なインドの教義に適用される名前である。ここから、全宇宙がすべての細部に含まれており、一切の真理はいかなる一個の分化 (single differentiation) の中にも発見できるものでなければならないということになる。すべては、かくして平等に貴いものとなる」(Okakura 1903; 1984, vol.1: 128)。個に全体が映じると同時に、全体に個が分有される、という万物の相互照射の曼荼羅の宇宙観が、文脈によって伸縮自在の動きをみせている。「一」なる思想が、天心にあってはアジア全体の比喩となり、クーマラスワミーにあってはインド統一の鍵と見なされる。

こうした「インド美術の目的」に見られるクーマラスワミーの観念的インド観を利用しながら、ハヴェルは一九一一年には『インド美術の理想』と題する書物を上梓する。題名からも、天心の直接の感化は明白だ。そこでハヴェルは、イデオロギー的な立場をなおいつそう明確にしてゆく。ハヴェルの主張の基本は、「考古学的なアプロウチ」を退けることにあつた。

「考古学的アプロウチ」こそが、かのアヌラダープラの仏像に「グレコ・ロマン・モデルの墮落した模倣」といった評価を下す元凶だ、というわけだ。対するにハヴェルは、インド古典文学のなかに、「仏教とジャイナ教に共通する理想の起源と、それがインドの叙事詩に記述された古きアーリア人種の英雄的な理想から波及するさま」を認める。とともにハヴェルはこの本で、いかにインド美術において「ヴェーダ思想が靈感となったかを立証しようと努め」、このヴェーダの思想こそが、「今日な

おインドにおける生活全般の雰囲気染み込んで、インド美術を発生させる衝撃 (originating impulse) となつてゐる」ものだとする (Havell 1911: xiii-xiv)。これは美術史研究というよりは、思想的マニフェストといったほうが近い。

この理想主義的インド文化論の序文で、ハヴェルは、こう宣言する。直観的な方法論を良しとする点で、自分は天心と意見を同じくする、と。「日本の卓越した批評家にして、『東洋の理想』の著者であるオカクラが正しく強調するとおり、藝術や哲学の領分では、アジアはひとつであるが、しかしもし我々が西洋の分析的な方法を適用してアジアの美学に評釈を加えようとするならば、それらをきちんと、そして完璧に構想することは決してありえないのであり、(中略)、『こうした完璧な理解を得るには』アジア美術を練り上げたあまたの偉大なる創造の力のなかで、インドの哲学的宗教が果たす重要性を悟らねばならないのである」(Havell 1911: 3)。

だが、これはいささかハヴェルの側の我田引水ということになるだろう。というのも、天心は次のような皮肉な観察を残しているからだ。たまたま同じ年、一九一一年のボストンでの講演、「東アジアの藝術鑑識の性質と価値」において、天心はインド的思考の観念性、直観性が、歴史的な藝術研究にとつては障害となることを指摘し、むしろハヴェルが攻撃する「西洋的分析」をこそ評価する見解を示している。曰く「インドでは、人々は歴史よりも哲学を事とする傾向があつて、事実よりも観念を弄ぶがゆえに、英国人たちはインド藝術の歴史的構築という分野で、『インド人になりかわり』自分たちが先鞭をつける、

という幸運を手にすることができたのである」と(Okakura 1984, vol. 2: 132)。となれば、問われるべきは、はたして天心自身、インド滞在を通して練り上げたその東洋美術を巡る思念にあつて、観念と事実、哲学と歴史と、のどちらに重きを置く傾向を呈していたのか、との問いであらう。

4

この問いに答えを得るために、ここで三人目のインド美術研究者に登場を願うことになる。ヴィンセント・スミス(1858-1920)は、同じく一九一一年に、浩瀚にして学術的な『インドとセイロンの美術史』を発刊している。英文では『History and不定冠詞を戴いた控えめな題名ながら、著者一生涯の学問的精進を結集した決定版、といつてさしつかえない。これに先行する著作では、ヴィンセント・スミスもガンダーラ彫刻に「グレコ・ロマンの顕著な影響」を認め、それを「今日まで知られている限りで、インドにおける造形藝術の最良の作例」と評価していた。ところが一九一一年の出版でかれはそうした従来の見解を改め、「国民主義的」な最近の傾向へ目配せして、軌道修正を図った。その結果は、アナンダ・クーマラスワミーやアーネスト・ビンフィールド・ハヴェルの見解との妥協・総合を試みたものとなっていた。

ところが、興味深いことに、この本でスミスは、こうした国民主義的なインド藝術再解釈に歩み寄りを見せながらも、(期待に反して)この系譜のなかで、天心を肯定的に取り上げはしていない。それどころか、「オカクラの著書」、すなわち『東洋

の理想』とは、まづこうから対立すること辞さない、という姿勢をあらわにする。これはいったいどうしたことだろうか。本論著者の考えとしては、この対立にこそ、天心が「東洋美術史」という観念(ideaあるいは理想: ideasの構築において果たした役割の核心——可能性とともに限界——が宿っている。

争点を明らかにするため、まずスミスの天心批判を見ておう。「ある日本人の著者は次のようなおかしな結論に至つていた。つまり『ガンダーラの作品そのものを、より深く、よりゆたかな情報の助けを得て研究したならば、そこにはギリシアよりもむしろシナの影響が優勢であることが、将来明らかになるだろう』、と云うのである」(Smith 1911: 129-130; cf. Okakura 1903: 78, 92. なおここで岡倉の念頭にある“chinese”とは漢代のこと)。スミスが適切に指摘するとおり、この天心の「乱暴な決めつけ」(rash assertion)は、よくしてもせいぜい「ヨーロッパの藝術的理想に対抗してなされた、アジア的理想による自己主張の、雪辱の試み」(an attempted vindication of the claims of Asiatic as against European art ideals)とでも評するしかあるまい。天心が海外で時々あらわにする、いささか神経症めいた、「東洋の自己主張」が、ここでは勇み足の強弁、伝播を溯る無理なこじつけになっている。

井上章一の『法隆寺への精神史』は、ガンダーラ美術評価史の洗い直し作業にも先鞭をつけた貴重な仕事だが、そこで井上は、天心のこの一節を「無茶」で「思わず筆がすべってしまった」ものと評している(Inoue 1994: 177-178)。だがそこにはむしろ、スミスも示唆するように、「ヨーロッパの藝術的理

「想」に特有の先入観に「対抗してなされた」、東アジア側からの、ほとんど本能的、機械的といつてよい、ある種の条件反射を認めるべきではないか。

たしかに、ガンダーラ彫刻を、それより後代の中国の仏像との類似性で説明するのは、時代錯誤も甚だしい。ましてや漢代の中国がガンダーラに影響を与えたとする珍説は、この後の美術史研究からは問題外とされてゆく。だが当時の天心は（さきにも見たとおり、晩年に至るまで）漢代中国に仏教のみならず仏教図像の伝播をも想定していた。とすれば、こうした錯誤は、逆に仏像製作の年代決定が、『東洋の理想』以降十年ほどのあいだに、いかに進捗したかを示す事例ではないか。さらにこの時期のハヴェルやクーマラスワミーにもまた、東洋美術をすべてインド哲学の伝播として説明し尽くそうとする、いわば汎インド主義とでも言うべき傾向が目立つ。インド文明の基礎に『ヴェーダ』を持ち出す発案は、天心が「シナ」を持ち出したのと五十歩百歩、ともに「近代における伝統の發明」の一齣、と評すべきだろう。学問上の勇み足をも辞さない蛮勇を誘った「国民主義的」心情にこそ、当時の知識人たちの「精神史」の実態が浮き彫りにされるのではないか。

とまれ、ヴィンセント・スミスのいささか冷笑的な次のような評価は、天心の占める学術史的な位置と、その政治的な射程、さらには、それと骨がらみの限界をも、冷徹に見定めてい

たもの、ともいえるだろう。「オカクラのこの乱暴な決めつけは、かれの本が一部で得た注目のため、というのでなかったならば、敢えてここで言及するに値するものではなかっただろう」と。ここには、天心の著作が、この後学問としての美術史の世界からは、時代遅れの著述として、用済みの烙印を押され、無視されてゆくことになる有り様が、予見されている。

天心自身、その晩年には、『東洋の理想』の美術史的な記述の細部には、もはや妥当しない点の多いことを自覚していた。そしてアジアの国々との連帯感を謳う思想的な宣言の部分のみが問題とされ、しかもそれは、思想史の立場から、もっぱら近代日本のアジア主義の危険な兆候を代表するものとして、どちらかといえば否定的な評価に晒されてきた、といつてよい。

だが、果たして天心の東洋美術構想は、学問黎明期の未成熟さゆえに、観念を事実に行先させたものだったのか。『東洋の理想』は、哲学的言明のために、歴史的正確さを犠牲にし、そのため天心晩年には、すでに美術史的には歴史的使命を終えようとしていた、と結論づけてよいのだろうか。ここではむしろ、そうした天心解釈がいかんして登場し、支配的な言説として流通するに至ったのか、の背景を探ってみたい。（以下次号）

*なお出典注は次回完結時に一括して掲げる。

—— 国際日本文化研究センター助教授・美術史 ——