

日本美術像の変遷

〔印象主義日本観から「東洋美学」論争まで〕

稲賀繁美

我が父の野辺の送りの夕暮れに黄砂降り増す瀬戸の島なみ

はじめに

外からみた日本像の変遷を探るうえで、日本美術に注がれた眼差しの変貌を鳥瞰してみたい。以下主に取り上げるのは、欧米が十九世紀半ば以降に日本美術に注いだ視線に限定されることとなる。その変遷から見えてくるのは、何らかの普遍にして恒常的な日本美術像、というよりはむしろ、その時代時代が期待していた日本美術像がいかなるものであり、またそうした期待の地平への応答として、日本側からいかなる自画像が提出されたか、の軌跡

だろう。その両者が織り成す合わせ鏡から見えてくるのは、何らかの唯一にして真理たる日本、といった表象を指摘したであろう、論者の目論みだけではない。むしろそれとは裏腹に、正誤や真偽といった区分そのものを越えて（あるいはその背後、水面下に潜んで、そうした区分そのものを司る力学の働く場が、いかなる力の葛藤や拮抗によって維持されてきたか、が露わにされることだろう。日本とは何か、といった、とかく本質論へと傾きがちな議論を回避するためにも、日本美術像が蒙った変貌と、その背景とに目を向けてみたい。「内的な閉鎖と均質性」といった紋切り型そのものが、実は外からの要請を呑むことで形成された、ひとつの虚像ではなかったのか。そしてかかる虚像は、ほかならぬ日本の内外を透過する交渉のなかで、その形を成したのではなかったか。

さらにこの交渉は、内・外の区別を時に恣意的に言い立てることによって、「日本」なるものの内包（と外延）をも左右するという、或る種同義反復の恣意的制定効果をも發揮したのではあるまいか。

一 印象主義的の日本美学の成立

欧州が東アジアの美術に注ぐ眼差しはなから、「日本」が「中国」から明確に意識して区別されるようになったのは、何時のことだろう。南蛮時代以来、一部の外交官、宣教師といった知識人や、長崎のオランダ商館に滞在した東インド会社の職員などは、経験的に日本と中国の文物や社会を区別できたことだろう（例えば、*lapis* は漆器、日本陶器の代名詞だった。だがそうした少数の特権者を別として、ひろく公衆が日本に、中国とは異なる美術の存在することを認識するに至ったのは、やはり十九世紀後半、と見てよいだろう。そこには、いわゆる日本趣味ジャポニスムと呼ばれる現象が大きくかかわっている。詩人シャルル・ボードレーールや作家ド・ゴンクール兄弟、さらには版画家のブラックモン夫妻、批評家のフィリップ・ビュルティエ、エルネスト・シェノー、ザッカリ・アストリユクといった面々が、フランスを中心として一八六〇年代から、浮世絵版画をはじめとする、日本の同時代大衆芸術に関心を開いてゆく。

この段階で、欧州の人々が日本美術に抱いたイメージは、一言でいうならば、当時支配的だった、いわゆるアカデミーの美術観

には還元され得ない、異質の美学だった。第二帝政末期から第三共和制初期にかけ、時あたかも、美術アカデミー、美術学校、官展サロンという三位一体の美術行政支配に対する反発が、若い世代の画家たちのあいだで巻き起こっていた。その代表格として、今日殿堂入りを果たしたのが、いわゆる「印象派」と呼ばれる画家たちにほかならない。それを偶然というべきか、必然というべきかはさておき、先に列記したフランスの批評家たちの多くは、ボードレーール晩年の友人にして「印象派の兄貴分」として知られる、エドゥアール・マネ、さらには「印象派の画家たち」として今日では有名な芸術家たちの擁護者でもあった。例えば自らマネ、ドガ、モネといった画家たちを批評で取り上げてもいたエルネスト・シェノー。かれは、一八七八年のパリでの万国博覧会に際して、十年まえの一八六七年のパリ万国博覧会を回顧した、「パリの日本人」と題するその評論で、シェノーはこう述べる。この十年来パリでは、何人もの芸術家が、日本美術のうちに「自然を見、感じ、理解し、解釈するための個人的なやり方に関する、ひとつの靈感——というよりは或る確証——を見いだした」。そこに見いだされたのは日本美術への「卑怯な服従ではなく、個々人の獨創性の刷新だった」のだと。アカデミーの教えは若い画家たちの「獨創性」を抑圧していたが、そうした「獨創性」が縦横に發揮されるうえで、その貴重な靈感源となったのが、ほかならぬ日本美学だった。それがシェノーの主張だった。^①

そこで發揮された獨創性こそ、同じころから概略「印象主義」

という呼び名で、賛否両論を巻き起こすようになった美学だった、
といて語弊はなかるう。個人的には十八世紀のフランス風俗画
を好み、いわゆるフランスの「印象派」の画家たちに留保がなかつ
たわけではない、エドモン・ド・ゴンクール。そのかれも、鐘愛
の浮世絵版画を「印象」という言葉で語るのを常とし、自らの収
集を、マネと印象派擁護の急先鋒たる美術批評家、テオドル・
デュレや彫刻家ロダンなどと競っていた。²一八八三年に、世界初
といてよい概説書『日本美術』を上梓したルイ・ゴンソもまた、
日本美術の特質を一言に要約する言葉として、「印象主義」を指摘
している。³さらに当のフランス印象派の画家たちの纏め役を果た
したカミーユ・ピサロも、日本の浮世絵師に「印象主義」を認め
るに吝かでなかった。ピサロは世紀末は一八九三年になって、デュ
ランリリュエル画廊で広重の浮世絵回顧展を見る機会を得たが、そ
こでの感動を日記に綴り、「イロシゲは完璧な印象主義者だ」と
語っている。⁴そのピサロの盟友であったデュレは、ビュルティ
ーやエドモン・ド・ゴンクールなどととも、フランスで北斎を最
真にして、いわばこの日本の一介の浮世絵師を、世界の巨匠の仲
間入りさせることに貢献した。デュレはまた、世界で初めて『印
象主義の画家たち』(一八七八)と称するパンフレットを公刊し、
北斎や日本美術をフランスのマネや印象派の画家たちと一括りに
して擁護した人物でもあった。その著書『前衛批評』(一八八五
でデュレは、「日本人たちこそは、もつとも完璧でもつとも進歩し
た印象主義者である」とまで明快な断定を下して憚らない。⁵そし

てこうした印象派の規定は、ル・ブラン・ド・ヴェルネーのよう
な初期の日本美術愛好家や、テオドル・ド・ヴィツワのような
象徴主義^{II}反印象主義の立場に立つ批評家の反発を誘い、いくつ
かの論争を巻き起こさずにはいかなかった。⁶

では、日本美学における「印象主義」とは何を意味していたの
だろうか。当時の日本美術擁護者たちの言い分の最大公約数を纏
めるなら、(a) まずデッサンにおける即興性、書き直しのない描
線の自由自在さ、(b) つづいて強烈な色彩の使用と、陰付けや濃
淡を排した原色の併置、(c) さらに構図における自在さ、とり
わけ中国流の左右対称^{シンメトリ}の忌避と、中心をわざと外し、反復を嫌う
配置感覚——といった観察が頻繁に現れる。デュレの「日本美術
論」(一八八二)などでは、こうした特徴が、ことごとくフランス
印象派の革新とも同調したものと語られる。いうまでもなく、
(a) 自在な筆遣い (b) 原色併置 (c) 実験的な、あるいは意表
をつく即興の構図といった特徴は、それぞれアカデミーの教育で
金科玉条とされた (a) 個性を殺した正確な輪郭線 (b) 肉付け、
陰影法に則った彩色 (c) 自然から取られた要素を知性をもって、
透視図法に沿って厳密に再構成した、構築的な構図といった教程
を、その根底から裏切るものであった。とりわけ、デッサンの基
本を無視した筆遣いの放逸さ、ケバケバしい原色のこった塗り、
透視図法に対するこれみよがしの攪乱、逸脱行為、さらにどう見
ても未完成としか見えない、投げやりの制作態度などは、マネそ
して印象派の画家たちが、保守的な批評家たちから頻繁に批判さ

れた、度し難い欠点にほかならない。したがって、印象主義的の日本美学とは、これらフランス印象派を擁護するために、革新的批評家たちが必要とした理論武装でもあつた。極東の美学は、いわばフランス同時代美術刷新を正当化するために案出されたもの、とも理解できよう。

二 世紀末美学と装飾の国・日本

だが、日本美学は、なにもひとり絵画芸術の分野のみで、必要とされていたわけではなかつた。日本美術の非対称 (desymetrie) に注目していた批評家シエノーが、自説を開陳したのは、産業応用美術中央連合とよばれる組織での、一八六九年の講演においてだつた。この組織は、第三共和制下で産業芸術の振興を旨としたガンベッタ政権の力添えもあつて、その後、装飾美術館と合体し、一八八二年には装飾美術中央連合と改名される。その背景には、新興産業資本側からの、既存美術行政陣営の既得権——さきに触れた「三位一体」——への対抗がある。この間、最初は陶磁器の絵つけ職人から出発したオーギュスト・ルノワールが「不規則主義宣言」なるマニフェストを綴っていることも知られる。これは先に見たシエノーの「非対称」の考えとも呼応しつつ、ブラックモンの発案になるセルヴィス・ルソーの、皿に自由に投げ込まれたような——北斎漫画ほかに由来する——絵柄の扱いをも彷彿とさせる。これはさらに世紀末はエミール・ガレのアール・ヌヴォー

様式のガラス製品をも予告しているといつてよい。

英国に目を転じれば、かつての駐日総領事、ラザフォード・オルコックは一八七八年に『日本の芸術と産業芸術』と題する書物を公刊している。ここでかれは、以前『大君の使節』(一八六三)で表明していた、大芸術の欠点を日本美術の欠点と見なす見解を一八〇度改め、ウイリアム・モリスの民衆芸術理念をも借用しつつ、シャルル・ブランに代表される同時代のフランスの大芸術志向を攻撃している。装飾芸術を、美術すなわち大芸術に隷属する従属物とみなすフランス流のイデオロギーに反発し、オルコックは装飾芸術にこそ芸術活動の精華を認め、その健全な例を、職人と芸術家との職分が未発達な日本の産業芸術に見いだす、という姿勢を鮮明にした。ついでながら、実はほぼ同時期に、おそらくゴットリープ・ヴァグナーなどのドイツ語圏お雇い外人の指導もあつて、ほかならぬ日本に設立された、工部美術学校(一八七六—八五)は、決して将来の東京美術学校(二八八九)の前身ではなく、むしろこうした同時代西欧の最新の潮流たる、産業美術育成政策との関連で理解されるべき性格を濃厚に宿している。

そうした状況のなかで、エドモン・ド・ゴンクールはその『日記』にこう書き付けていた。「フランス工業芸術は、日本芸術、あの生活に密着した芸術の鞭にあてられて、いまや大芸術を殺しにかかっている」と(一八九二年五月十七日)。自身、日本美学の欧州における唱導者を自認するゴンクール自身の手前味噌は差し引くにせよ、日本趣味は、美術あるいは大芸術の刷新を意味するほか

りではなく、美術の定義そのものを根底から揺るがすだけの起爆力をもつ運動として把握されていたこととなる。その背後には、日本美術商サミュエル・ビングが一八八八年から三年間、月刊で計三十六冊発行した『芸術の日本』誌、という日本美術専門雑誌のことも思い出される。ジロッタージュによる原色版挿絵を多数含むこの定期刊行物は、『Le Japon artistique』というその題名からして、生活に根付いた芸術の国としての「日本」を喧伝するものであった。その理念、あるいは架空の理想にもっとも強く、直裁に反応したのが、弟テオからその最初の何冊かをアルルに送ってもらい、アルルに居ながらにして「僕は日本に居る」との幻視に身を任せ、画家フィンセント・ファン・ゴッホの場合である。¹⁴

批評家ロジェ・マルクスは、この『芸術の日本』最終号（一八九二）に「極東と日本の芸術の影響と役割」と題する文を寄せ、「日本美術の影響が果たした役割に匹敵するのは、ただルネサンス期における古代のそれのみである」とまで鮮明な宣言を下している¹⁵。一見最頂の引き倒し、あまりに過剰な評価とも見えかねぬ判断だが、このロジェ・マルクスは、ほかならぬ装飾美術中央連合の有力な会員のひとりであり、一八八九年、さらには一九〇〇年のパリ万国博覧会での二度にわたる「百年展」組織に係わり、美術アカデミーや美術学校教授側からの執拗なる批判や中傷ものかは、慎重かつ大胆に、印象派の殿堂入りを画策した、有能なる官吏であった。とすれば、そのかれの、いささか御祝儀めいた日本美術の役割に関する評定にも、装飾美術復興を使命とした美術

行政官の、偽らざる本音を聞いてもよいのかもしれない。

加えてこのロジェ・マルクスは、一九〇〇年万国博覧会で、個人的な友人でもあった画家クロード・モネを、榮譽の座に付けることにも貢献した。今日ルーヴル美術館の近く、ジュード・ポムムの地下には、モネ晩年の睡蓮の連作が、当時の共和国大統領クレマンソーの後押しもあって、楕円形の巨大な空間に設置されている。十九世紀後半に西欧の大都市で未曾有の流行を見た、全方位疑似景観鑑賞劇場たるパノラマ。その全盛期にはいささか乗り遅れた、あるいは時代錯誤なその連作の、もっとも初期の構想を記録に残したのも、同じロジェ・マルクスだった。かれは一九〇九年にはモネの口を借りて「睡蓮」の連作を語らせ、モネが「影によつて存在を示唆し、断片によつて全体を暗示する、日本美学」に同意していた旨、指摘していた¹⁶。モネ畢生の「大装飾」は、画家の日本趣味、さらには日本哲学の総決算、集大成をなす装飾芸術の究極だったと、画家の最も身近な批評家が主張していたわけだ。またモネにモチーフを提供し、モデルともなった、ジヴェルニーの日本庭園は、「庭師モネ」の誕生を告げ、同時代の欧米に多く造営される日本庭園ともども、いまひとつ別次元の日本美学を予告する。

三 日本側の公式自画像の形成——「古代」の創成

さて、このように十九世紀後半に、欧州では印象主義的日本美

学が形成されたわけだが、それに平行して、日本では、欧州の国民国家を範例とする、立憲君主制の確立が急がれる。日本が目前で準備した公式の日本美術の概観は、明治国家の国策と密接に連動するものだった。その端的な例が、一九〇〇年のパリ万国博覧会を機会にまずフランス語で刊行された『Histoire de l'art du Japon』。日本語版は『稿本大日本帝国美術略史』として明治三十四（一九〇二）年刊。フランス語版の緒言は臨時万国博覧会事務局長、林忠正（日本語版では削除）、序は帝国博物館総長、九鬼隆一。天心・岡倉覚三が編集主任だったが、岡倉の辞職に伴い、福地復一が後任を襲っている。その間の編集方針の変更の細部には、なお不明なところも多い。だが、日本美術をアジア諸地域の美的達成の網目のなかに位置付ける岡倉の汎アジア志向が、仏語版刊行の段階では、より日本の皇統の一貫性を強調したものへと置き換えられた様子は、目次からも歴然と読み取れる。この書物がいかなる日本美術観を提唱したのか、以下に簡略に見てみよう。

◎知と芸術は自由たりうるか？

藤原書店

自由—交換

〔制度批判としての文化生産〕

P・ブルデュー、H・ハーケ／コリン・コバヤシ記

A5上製 二〇〇頁 二八〇〇円

その冒頭の「地勢風土」には、志賀重昂の『日本風景論』（一九〇四、初版）をも彷彿とさせる議論が見られる一方、続く「日本人の性質及び美術的嗜好」には、数年前の芳賀矢一『国民性十種』（一九〇七）を予感させる議論が見られ、比較に値する。ちなみに日清戦争から日露戦争にわたるこの時期には、第一期の「日本人論ブーム」とでも称すべき風潮が見られ、総合雑誌『太陽』などでも、金子堅太郎、岸山能武夫、高山樗牛らの「日本人」論が囂しい。そうした国民性に関する議論に続き、次には「日本美術の特質」が論ぜられるが、ここには、おそらくは欧米での日本美術論を意識したものとして推定される議論が展開される。すなわち日本美術の特質として、(a) 線描の重視 (b) 陰影の不分明 (c) 空間構成における遠近法の分明・正確の欠如といった特質が、それぞれ西洋油彩との対比において指摘される。それに加えて、「余韻・含蓄」の重視、「装飾的意匠」、「類想美」といった特徴が述べられる。ちなみに「余韻・含蓄」には le caractère synthétique といっ

ブルデューと、大企業による美術界支配に対して作品をもって批判し挑発し続けてきた最前衛の美術家ハーケが、現代消費社会の商業主義に抗して「表現」の自律性を勝ち取る戦略を具体的に呈示。ハーケの作品写真も収録。



〒162-0041 東京都新宿区早稲田御薬町523
 振替 00160-4-17013 TEL03-5272-0301
 ホームページ http://www.fujwara-shoten.co.jp/

た仏訳が当てられ、世紀末象徴主義・裝飾芸術の鍵言葉だった「綜合」(synthese)を意識した様子も窺える。また欧米における印象主義的日本美学理解に時としてみられた、原色の過度の強調を是正しようとしたものか、「鮮美妖艶なる設色」は、「概ね外来の刺激に成れるままにして」、国民の好尚は「率ね清雅瀟灑」を旨とする説が示される。ここには暗に、欧州での日本理解を、浅薄なものとして退ける意図を読み取るべきかもしれない。

さらに、先に触れた裝飾美術との関連では、「日本の工芸品」は「建築・彫刻・絵画(大芸術)と同等に扱う姿勢は、岡倉天心の持論でもあり、「東亜巧芸史」(一九一〇)で総括することとなる。¹⁹ちなみに岡倉は、光悦や宗達らを始めとし光琳に集大成される琳派を、西洋に二世紀を先んじて達成された、日本の印象主義と認識し、『東洋の理想』(一九〇三)などで繰り返し欧米向けに喧伝しようとした。²⁰さらには、自らに興した日本美術院でも、豊かな原色と表現力ある能書風の墨跡を、金銀の屏風の上に巧みな配置感

覚で自在に展開する琳派を、現代に復活させようとしていた節がある。そこに見られる、公共空間を飾る大芸術としての日本裝飾画の伝統への見識は、ほかならぬモネ晩年の大裝飾画と同時代の国際認識として、再評価を要請するものだろう。²⁰

『稿本大日本帝国美術略史』に戻ろう。以上からも明らかのように、同書はその議論の出発点では、先行する欧米での日本美術理解に目配せしている。しかしながら、ここから先の「日本美術の略沿革」以下の本文に示された史観そして美(学)意識は、従来の欧州の印象主義日本美学とは、極めて対照的なものとなつてゆく。時代区分の提唱に加えて、もつとも顕著なのが、扱う対象の異同だろう。それまでの欧米での浮世絵愛好を背景とする印象主義日本美学は、本書ではすっかり影を潜める。例えばゴッソの『日本美術』は、北斎を日本絵画の最高位に位置付け、全十章のうち一章を割いていた。だが『稿本』では、北斎は浮世絵師列伝にわずか十二行の記述を見るのみで、その歴史的意義に関する議論も皆無。江戸の民衆芸術に代わつて、『稿本』は、天皇家や支配層、有力社寺の歴史的遺品に焦点を移した、と言つて間違いない。

なかでも『稿本』は、とりわけ日本における古典古代の存在を、世界に誇示することに、最大の力点を置いている。すなわち——それまで欧米では実質的に知られることのなかった——推古、天智、聖武という、西暦五九三年から七四八年までの約一五〇年ほどの記述に、全体の三割を越える紙面が割かれている。まず推古天皇時代は、仏教伝来を画し、朝鮮半島からの影響も顕著な、法隆寺金堂の釈迦三尊像に代表される。ついで天智時代は、「印度希臘の風」が強調され、法隆寺金堂壁画の厳格な様式に言及がなされる。さらに聖武天皇時代では、中国唐王朝の圧倒的な影響が、薬師寺の薬師三尊像に指摘される。ここで、日本の古代仏教美術

に負わされた役割が見えてくる。日本がインド、中国の古代文明の遺風を統合する役割を担っていたことを立証すること——ここに本書の最大の眼目が存在した。『稿本』序文での九鬼の発言もこの意図を裏打ちする。すなわち日本美術は「東洋美術の粋を集めて構成したもの」であり、「日本帝国は世界の公園たるの外、更に東洋の宝庫なりと称するも過言に非ざるなり」と。ここには、不平等条約改正を国策とする東洋の若き立憲君主国が、当時外交上必要とした国民国家統合のための文化装置としての、一国美術史のあるべき姿が集約されていた。

今日に至るまで、ないし今日なお、この国の検定教科書の基礎をなすこうした枠組み、そして美術観は、二十世紀を迎えようとしていた西側世界に、新たな東洋美術認識を迫るものだった。実際『古今芸術雑誌』は、一九〇〇年のパリ万国博覧会での「ヤマトの美術」を評したクロード・メートルの論文で、今後日本美術を論ずるとなると、今まで知られていた最近の五―六世紀ではなく、そこからさらに千年近く遡った、日本における仏教美術の最盛期を無視することはできぬ、と指摘している。また『ガゼット・デ・ボザール』誌でも、エミール・オーヴラックが、今回の日本の美術回顧展によって、従来の日本趣味愛好者たちによる日本像が完全に凌駕され、その背後から、調和と節度と繊細さを宿した、精神性に富んだ新たな日本の魂が、一千二百年変わらぬ仏教の、慈悲の光と優美さと善意とをもって出現した、と述べている。一九〇八年になると、ルーヴル美術館の学芸員、ガストン・ミジヨ

ンが『日本にて——芸術の神殿を巡って』を著す。西側における日本美術研究史を要約したその序文には、これまで三十年間のフランスでの日本美術知識があまりに貧弱だったことへの反省とともに、岡倉天心の『東洋の理想』や『稿本』の受け売りとも見える、東洋文明の美的宝庫としての日本の位置付けが述べられる。かくて東洋美術は、骨董から美術品へと格上げされるに至る。

四 禅芸術観と神秘主義的解釈

印象主義的な日本美学や、古典主義的な日本美学について、二十世紀初頭から表現主義的な日本美学、あるいは東洋美学が注目を集めるようになる。そもそもウィリアム・アンダーソン『日本の絵画芸術』(一八八六)やアーネスト・フェノロサ『東亜美術史綱』(一九二二没後出版)のような、滞日経験豊かなアングロ・サクソンの批評家たちは、すでに一八八〇年代から、フランスの印象主義的日本美術観に反発して、日本美術の精髓は、明兆、周文、雪舟といった室町水墨画の禅絵画にこそある、との見解を示していた。だがその背景をなす発想は、いわばイタリア・ルネサンスの最盛期たる一四〇〇年代(クワトロチェント)の等価物を、日本の一四〇〇年代に見いだす、という並行史観だった、といつてもよからう。アンダーソンは、雪舟と北斎とを比べるなど、画聖フラ・アンジェリコと、ミスター・パンチのあだなを取った戯画絵画、ジョン・リーチを並べるにも等しい言語道断だ、といった批判を表明

している。ここには経験主義的にはフランスの愛好家たちよりはるかに正確な知識を持ちながら、その価値観にあつてはフランスの前衛批評家とは正反対の、保守的な「ブルジョワ的」趣味判断が露呈している。そこにはまた、中国に源を発する禅美術に東洋美学の本質を把握し、それを欧州古典主義と双壁をなしつつ、対蹠に立つもの、と見なす価値観も、それとなく表明されていた。

これに対してドイツ語圏では、フランスで言うなら日本趣味の第二期、つまり世紀末の装飾芸術の流行、高級美術雑誌などでのグラフィズムの発達と時期を同じくして、ようやくユーゲンツィュティールなどに濃厚な日本趣味が開花し始める。すでに一八七二年の万国博覧会で、日本が話題を撒いた、中欧の新興首都、ヴィーンでは、とりわけ一九〇〇年の分離派運動のなかで、新たな日本美学が模索される。当時文壇で大きな影響力をもった批評家、ヘルマン・パールはこの年の分離派による日本展覧会に接して、「我々の絵画、否すべての芸術は、完璧なる現実錯視 (Illusion) を求めることに努めるあまり、芸術のもつとも美しい効果が、鑑賞者の空想力 (Phantasie) をともに働かせる (mitspielen) に任ずることにあるのを、まったくもって忘れていた」と記す。そして日本美術の魅力は、本質的にそれが鑑賞者の空想力を励起する (erregen) 点に認められる、と主張した。そしてペーター・アルテンベルクの警句を引く。「我らの画家は春全体を描こうとするが、それは花の一枝にも劣る。ところが、日本の画家が一枝の花を描くと、そこは春爛漫。肝心なのは賢い家政学だ」と。この一節、おそらくは

ピングが発刊した『芸術の日本』創刊号に見られる、ピング自身の「プログラム」の文章に由来したものと、筆者は年来想定している。さらに同じピングの一節に触発されたフィンセント・ファン・ゴッホは、ただ一本の草の茎の写生から始めて、やがて植物界、動物界、人間の生、そして地球すべてを描き尽くそうとする、生活は貧しいが精神の豊かな「日本人の哲学」を語り、同様の美学をゴーギャンやエミール・ベルナルといった仲間たちと分かちあうがために、アルルの黄色の家に、芸術家共同体を実現する、という夢想に取り付かれることとなる。ちなみにフォン・カイザーリンク伯の、広く人口に膾炙した『或る哲学者の旅日記』(二九一九)にも同様の逸話が見えて、カイザーリンクはライナー・マリア・リルケの詩的直観との親和性を示唆している。

このファン・ゴッホが、従来の印象主義的な外界の写生を越えて、色彩による表現力によって、鑑賞者の情動を励起する絵画の実現を目指したことは、美術史の常識だ。そして、興味深いことに、同様の表現力、喚起力に、日本美学の新たな可能性を見いだしたのが、同じ一九〇〇年、ヴィーン分離派展を見て批評の筆を取った、リヒャルト・ムーターだった。大著『十九世紀美術史』(三巻一八九三―四)でムーターは、デュレの構想を借用してか、写実主義の章と印象主義の章のあいだに日本美術に関する一章を挿入し、日本の感化なくして印象派なし、との説に与していた。またここにもみる論評でも、その前半では、ほとんどシエノーの「非対称」ほかの説を受け売りしているに等しかった。だがムーター

は、後半に至って、独自の見解を展開する。「模写屋の目ではなく、審美家の眼差しをもって、自然の印象を集めるのではなく、色彩を通じて気分 (Stimmung) を目覚めさせる (erwecken) こと」。

そこに、ムーターは印象派を越える活路を探る。「印象主義があらゆる線を解消したとするなら、人は日本の版画から、色彩と線描との麗しい釣り合いを回復する術を習った。線のもつ表現力 (Druckpresskraft) を、本質的なるものへの縮訳を、意味深長なる省略を」。ムーターはその欧州における達成を『ユージェント』や『ジンプリチスムス』といった雑誌の戯画に認める。ここには、アンダーソンやフェノロサらの古典主義的価値観とはきつぱりと一線を画す態度が明らかだ。

このように、リヒャルト・ムーター、ヘルマン・バルともども、「構築」にかまけることなく、神経に直に働きかけて、鑑賞者の想像力を励起し補完する作用に、日本起源の新たな美学の可能性を認める姿勢が、明確に打ち出されてくる。ドイツ語圏を席卷することになる表現主義的傾向と、それに合致した日本あるいは東洋美学観との競合は否定しがたい。そしてこうした鑑賞者の想像力との共働こそ、一九〇六年に出版された『茶の本』で、天心・岡倉覚三が示した、東洋美学の奥義にほかならなかつた。それは例えば、琴に奏でるべき曲を強いることなく、琴の求める曲を奏でさせた、伯牙の逸話であり、作品の完成とは、作品自体には内在せず、むしろ鑑賞者の意識の充実を許す余白にこそ重きを置く美意識を説いた一節であり、はたまた家屋の本質とは、壁や屋根

そのものではなく、それによって困い込まれる空虚にあり、と説き、壺の用途は、そこに液体を宿すことのできる空虚にこそあって、壺の形態や物質性にはない、と喝破した岡倉の、いわば通俗的といつても語弊ない『道徳経』の解説から、西側の読者が読み取り得た教訓だった。

同様の洞察は、英語圏では、C・J・ホルムズが「欧州における日本芸術の用途」という、『バーリント・マガジン』に公表した論文で表明していた(一九〇五)。「空間なり雰囲気なりを示唆する、何らかの省略、あるいは不完全性によって、芸術家は、物質的な完璧さを越えた何物かを示す²³⁾。そうした物質を越えた神秘への指向が、これ以降、西側の知識人たちの注目を集めてゆく。壺を巡る省察は、やがて生の哲学を説いたゲオルグ・ジンメルに受け継がれ、その先、保田与重郎や竹山道雄経由で変奏され、再び日本へと回帰するだろう。また、『茶の本』が説く柔術における「無抵抗」の哲学、すなわち、自分を無にすることで、敵の力を利用し敵の自滅を招く、「無為」の勝負の哲学などには、あるいは天心が私淑していたラフカディオ・ハーンの一いささか浅薄な面もなくはない——柔術理解に天心が負ったところも、あつたのかも知れない。そしてこの「無抵抗」の思想が、マハトマ・ガンディーの思想に通じ、「空」としての建築空間の意味が、建築家フランク・ロイド・ライトに影響を与え、また示唆の力が、ヴィルヘルム・ヴォーリンガーの『抽象と感情移入』(一九〇八)の重要な論点とされたことは、言うまでもない。こうした思弁の究極に

は、天心の“being in the World”を——あるいは伊藤吉之助經由で（6）——利用して、「世界内存在」“In-der-Welt-Sein”の哲学を練り上げた、『存在と時間』（一九二七）のマルティン・ハイデガーが出現することとなる。欧州に留学した日本人自身の貢献としては、^{つづねよし}鼓常良が『日本藝術様式の研究』（独語版、一九二九、日本語版、一九三三）をはじめとするドイツ語の著述で提唱した、「日本藝術の無框性」Rahmenlosigkeit、すなわち西洋の分類概念には馴染まず、枠組みを透過する媒介性、自在な相互乗り入れを許す空虚な仕組みに日本の美意識の精髓を認める着想が指摘できよう。³³筆者のみるところ、欧米の聴衆との対話から生まれた同様の思索の系譜は、伊藤ていじ『日本デザイン論』（一九六〇）から、近年の、大橋良介『切れの構造』へと連続と続く。

ところで、語源から見れば武術も芸術の一斑だが、同様の神秘主義思想と、その過度に理想化された解釈——ないしは異文化翻訳上の誤解——が、オイゲン・ヘリゲルの『弓と禪』（一九四八）の背景をなしたのも否定しがたい。³⁴また、ナチズムとも結託することになる、そうした日本精神主義美学への嫌悪を隠さなかった、ユダヤ人知識人、エーリッヒ・フロムが、およそ弓のような武器が哲学を育むことなどありえない、と食ってかかった当の相手の鈴木大拙から、そうして怒り心頭に発している貴殿は如何に、と諭されて、己が憤怒——つまり意識——を、物質に過ぎぬ武器に投射していた自分に気づき、翌日には改めて大拙に教えを請い、そこから『禅と精神分析』といった共著が生み出された経緯も、

ユングの東洋神秘主義開眼『禪入門』ほかの共著）ともども、こゝで復習するまでもあるまい。だが戦後に至るこうした道教的思考／禅文化精神史の系譜を辿ることは、別の機会に譲るとして、今はひとまず控えよう。

五 「東洋」への覚醒

一九一〇年代を迎える頃には、インド、中国、日本をはじめとした各地の美術の沿革に関して、基本的な共通理解が確立し、一般向けの挿絵入り啓蒙書や大部な研究書、写真集などが刊行されてゆく。いわば先駆者の時代は終わり、専門研究者の時代が始まりつつあった。とともに、狭義の美術のうえで流行現象としての日本趣味は下火となり、むしろ東洋文明観全般、そしてとりわけ哲学観が、専門研究者のみならず、ひろく西側の知識人一般の興味を引くようになる。以下は若干例に過ぎないが、音楽の世界での中国からの感化としては、グスタフ・マーラーの『大地の歌』（一九〇七—八）が、^{もつうぜん}孟浩然や^{おひ}王维と推定される、唐代の詩の翻案に基づいているのは有名だろう。マーラーが着想を得たハンス・ペートルゲの『シナの笛』（一九〇七）は、ハンス・ハイルマンの『中国抒情詩集』（一九〇五）に負っており、またハイルマンの『中国抒情詩集』（一九〇五）に見える仏語版からの重訳だった。李白の『翡翠の書』（一八六七）

「陶家での宴会」がゴーチエ訳で「陶磁製の亭」に化け、継承されたのは有名だ。また王維の「送別」も、ベートゲ訳には残っていた。「白雲無尺時」の痕跡が、マラーの形而上学的再解釈では、「碧く輝く天蓋」に置換される。他方パウル・クレールは大戦期に、ハイルマン訳の、武帝「秋風辞」、王僧儒「秋閨怨」などを利用した、一連の絵画による交響詩を作成している。

道教あるいは老荘思想への関心は十八世紀前半に遡るが、アベル・レミューザの試み（一八二四）以来一世紀のあいだに、五十種を下らぬ『道德経』の欧語訳が出現した、とされる。だがとりわけ、「無為」の思想への共感が、厭戦気分が蔓延した第一次大戦末期から、ドイツ圏で急速に高まり、前線に志願しながら拒絶された表現主義の作家、アルフレート・デュブリンの『王倫の三跳躍』（一九一五）へと結実し、「無力の哲学」は平和主義者たちの啓示となった、という。戯曲やオペラには、ここで踏み込む余裕がないが、ベルトルト・ブレヒトがアサー・ウェイリー英訳の謡曲『谷行』を翻案して、一九三〇年に、通称『イエスマン』『ノーマン』として知られる作品を書き、社会主義政権下のあるべき党員の掟を問うたことはよく知られる。さらに近年、テオドル・アドルノが、ハーンの『ころろ』の最後に収められた、薄幸の女性の献身を描いた「君子」に触発され、戯曲の草稿を残していたことも、アドルノ・アルヒーフ所蔵の草稿から徳永恂氏により再発見された。

一方、インド文明への注目は、ショーペンハウアーの仏教的涅

槃への憧憬など、枚挙に暇がない。二十世紀以降に限定して点描するなら、一九一三年、ラビンドラナート・タゴールが『キータンジャリ』英訳によりノーベル文学賞を受賞することで、西側世界のインドへの関心も倍加する。タゴールとも親交を結んだロマン・ロランは『ガンジー』（一九二四）をはじめ、『ラーマクリシュナ』（一九二九）、『ヴィヴェカーナンダ』（一九三〇）（合わせて「生けるインドの神秘と行動」と題される）といったインド賢人・聖者伝を次々と刊行する。この一連のインド関係著作執筆のきっかけを作ったともいわれる米人ジョセフィン・マックラウドは、一八九二年、シカゴ万国博覧会の折りに開催された世界宗教会議で、一躍名声を確立したヴィヴェカーナンダに帰依した人物。そしてほかならぬ天心をインド旅行に誘って、ヴィヴェカーナンダと引き合わせた張本人でもあった。彼女とヴィヴェカーナンダの弟子、シスター・ニヴェディータこと、アイルランド出身のマーガレット・ノーブルとの交友がなかったなら、恐らく『東洋の理想』が、現在知られるような経路で世界に流布することもなかった、と筆者は推定している。『東洋の理想』に序文を寄せて、アジアを「生ける有機体」と把握する天心の理念に共感を示したニヴェディータ。その彼女の著作、『インド生活、その縦糸・横糸』（一九〇四）は、天心自身もこれを高く評価し、『茶の本』冒頭近くでは、「ラファディオ・ハーンの騎士道精神溢れる筆致」とともに、「我々〔アジア人種〕自身の感情の松明によってアジアの闇を照らす」稀なる書物、と称えている。フーゴー・フォン・ホフマンスタール

は、そのラフカディオ・ハーンの『こころ』に共感を寄せた追悼文を、ドイツ語訳(一九〇七)の序文にも寄せているが、大戦期に至って岡倉の『東洋の理想』を手引きに、東洋思想へと接近する。ホフマンスタールは、道教の「道」概念を仏教の「業」と結び付け、それを実現されるべき「個人の人格的使命」の「運命の法則」へと読み替えた⁽⁴⁾……。

以上、二十世紀以来の欧米における東洋への覚醒の、僅かな例をあげたに過ぎない。ロマン・ロランはこうした趨勢を代表し、とりわけインド近代知性史の、フランスにおけるもつとも精力的な啓蒙的紹介者となった。そしてそのドイツ側の盟友とも言うべきヘルマン・ヘッセもまた、一九二二年には、『ジツタルタ』を世に問うていた。ロランといいヘッセといい、日本でもとりわけ戦後に一世を風靡した作家である。しかしながら、当時の日本での受容には、戦時の記憶を払拭し、荒廃した心を慰めてくれる糧を希求する姿勢が色濃く投影され、欧州の作家を理想視する、一途な敬意に捕らわれがちだった。そのためか、兩大戦間の欧州でインドへの知的関心が高揚した社会現象の解明には、十分に踏み込まずに来た憾みがある⁽⁴⁾。

六 表現主義と東洋回帰

こうした潮流をざっとおさらいしたうえで、その(あまりに欠落だらけの)素描を背景として、ここで再び美術観、美学思想に焦

点を絞り、西洋美術での表現主義的傾向と、東アジアでの東洋回帰との競合の様相に注目してみたい。戦前期の日本は、その両者の交差する地点で、学術的にも政治的にも無視できない役割を、好むと好まざるとに拘わらず担い、また西洋からの眼差しと、それに応答すべき東洋人たる自己イメージの演出とが交錯する合わせ鏡のなかに、「東洋の覇者」としての、その定かならぬ姿を結ぼうとしていたからだ。

ここで取り上げたいのは、『東方雑誌』第二七巻第一号「中国美術号」(一九三〇年一月一日出版)。同誌は戦前、民国期の上海で出版され、指導的な役割を果たした総合月刊雑誌。その冒頭には嬰行の筆名で、「中国美術の現代芸術における勝利」と題する論文がある。筆者は豊子愷^{ほうしがい}であったことが知られ、同号にもほかに「中国的絵画思想」、「東洋画六法理的理論的研究」という紹介記事を掲載している。豊子愷の名は、今日では『源氏物語』の最初の中国語訳を成し遂げたことでも知られている。戦前日本へ画学生として留学経験があるが、帰国後は風刺漫画家、挿絵家あるいは文筆家としての名声が高く、多くの著述のなかで、ファン・ゴッホの伝記、といった著作も一九二九年には出版しており、文化大革命の最中、一九七五年に、七八歳で死去している⁽⁵⁾。

冒頭論文の論旨は明快。現代の西洋絵画、印象派以降、とりわけセザンヌ、ファン・ゴッホ以降の後期印象派にあつては、東洋美術の影響が顕著であり、欧州「新興美術」を代表するカンディンスキーが『芸術における精神的なもの』(一九一三)で展開した

理論は、中国古来の絵画理論に一致する。こうした東学西漸にあつて、とりわけテオドル・リップスなどが唱えた感情移入 *Einfühlung* の説は、中国六朝時代、南齊（五世紀）の理論家、謝赫の「氣韻生動」から導かれた説にほかならない。かくて現代の芸術においては「東洋画化」の趨勢が顕著であり、中国美術は世界の現代芸術において勝利を収めつつある、とするものだ。

ここで問題にしたいのは、この（明らかに自文化最良な）主張の当否ではない。まず注意したのは、中国美学がなければ今日の西洋の美学理論はあり得ない、との（それ自体強引な）因果関係を根拠に、西洋に対する中国の優位を結論づけようとする論法にみえる、論理的飛躍。こうした自己正当化は、結局のところ、西洋美学の達成に依存することで自らの優位を主張する、という循環から脱しておらず、著者のなかば無意識のままの、鬱屈した劣等感を糊塗する強弁であることが透けてみえる。次に注意したのは、豊がこの説をなすに当たつて、日本人研究者の学説に全面的に依拠していることだ。当時大家の部類の仲間入りを果たした画家、中村不折ふしや曰く「支那絵画は日本絵画の父母であり、これを研究することなくしては、日本絵画は理解できない」。またカンディンスキーの問題の理論書を日本語に翻訳し、『支那の絵画』ほかを著していた伊勢専一郎曰く、「日本の文化一切はすべて中国からの舶来であつて、絵画にしても日本のものはいわば中国を本流とみればその支流を占めているにすぎない。中国美術に地方色を加味したものが日本美術である」などなど。

ここには二重の操作がある。まず、東洋と西洋の美学的優位の比較という土俵を設定するには、日本を中国文明圏に内包させ、日本美学を中国美学のうちへと解消する必要のあつたこと。と同時に、時あたかも日本側に、東洋美学の基礎として中国美術を再認識しようとする機運の高まつていた二〇年代——南画ブーム——を受けて、三〇年代に入ると今度は中国の若き知識人たちが、自分たちの文化の真価を再認識するよすがとして、ほかならぬ日本人学者や画家の著作を、權威付けのため、憚ることなく援用している、という事態である。日本側から見れば、東洋の覇者たる自覚あるいは増長は、皮肉なことにも、日本の特質を中国の特質のうちへと還元しかねない「危険」とも無縁ではなかつたこととなる。岡倉天心は日本に東洋文明の収蔵庫を認めたが、その論法が、いまや逆手に取られた格好になつたともいえる。

実際、豊子愷がその著書『支那上代画論研究』（一九二四）に言及した、金原省吾は、『東洋美術論叢』に収められた「東洋の美の特質について」（一九三四）で、日本側としての自己防衛を余儀なくされる。ここで金原は奇矯な弁解を強いられる。かつての支那は、思想のうえででも芸術のうえででも東洋的だつたが、今日すでに昔日の面影はなく、もはや支那は東洋の資格に値しない。「故に東洋の美といへば、今日に於いては日本の美を意味する事と考へたい」。植民地支配を正当化する常套手段の修辞法だ。それに先立つ、単行本の題名としては、あるいはこれが最初か、とも自序に述べる『東洋美学』（一九三二）なる著作で、金原は「支那で東洋

理論は、中国古来の絵画理論に一致する。こうした東学西漸にあって、とりわけテオドール・リップスなどが唱えた感情移入 *Einfühlung* の説は、中国六朝時代、南齊（五世紀）の理論家、謝赫の「氣韻生動」から導かれた説にほかならない。かくて現代の芸術においては「東洋画化」の趨勢が顕著であり、中国美術は世界の現代芸術において勝利を収めつつある、とするものだ。

ここで問題にしたいのは、この（明らかに自文化最優先）主張の当否ではない。まず注意したのは、中国美学がなければ今日の西洋の美学理論はあり得ない、との（それ自体強引な）因果関係を根拠に、西洋に対する中国の優位を結論づけようとする論法にみえる、論理的飛躍。こうした自己正当化は、結局のところ、西洋美学の達成に依存することで自らの優位を主張する、という循環から脱しておらず、著者のなかば無意識のままの、鬱屈した劣等感を糊塗する強弁であることが透けてみえる。次に注意したのは、豊がこの説をなすに当たって、日本人研究者の学説に全面的に依拠していることだ。当時大家の部類の仲間入りを果たした画家、中村不折ふせう曰く「支那絵画は日本絵画の父母であり、これを研究することなくしては、日本絵画は理解できない」。またカンデンスキーの問題の理論書を日本語に翻訳し、『支那の絵画』ほかを著していた伊勢専一郎曰く、「日本の文化一切はすべて中国からの舶来であつて、絵画にしても日本のものはいわば中国を本流とみればその支流を占めているにすぎない。中国美術に地方色を加味したものが日本美術である」などなど。

ここには二重の操作がある。まず、東洋と西洋の美学的優位の比較という土俵を設定するには、日本を中国文明圏に内包させ、日本美学を中国美学のうちへと解消する必要のあつたこと。同時に、時あたかも日本側に、東洋美学の基礎として中国美術を再認識しようとする機運の高まつていた二〇年代——南画ブーム——を受けて、三〇年代に入ると今度は中国の若き知識人たちが、自分たちの文化の真価を再認識するよすがとして、ほかならぬ日本人学者や画家の著作を、権威付けのため、憚ることなく援用している、という事態である。日本側から見れば、東洋の覇者たる自覚あるいは増長は、皮肉なことにも、日本の特質を中国の特質のうちへと還元しかねない「危険」とも無縁ではなかつたこととなる。岡倉天心は日本に東洋文明の収蔵庫を認めたが、その論法が、いまや逆手に取られた格好になつたともいえる。

実際、豊子愷がその著書『支那上代画論研究』（一九二四）に言及した、金原省吾は、『東洋美術論叢』に収められた「東洋の美の特質について」（一九三四）で、日本側としての自己防衛を余儀なくされる。ここで金原は奇矯な弁解を強いられる。かつての支那は、思想のうえでも芸術のうえでも東洋的だつたが、今日すでに昔日の面影はなく、もはや支那は東洋の資格に値しない。「故に東洋の美といへば、今日に於いては日本の美を意味する事と考へたい」。植民地支配を正当化する常套手段の修辞法だ。それに先立つ、単行本の題名としては、あるいはこれが最初か、とも自序に述べる『東洋美学』（一九三二）なる著作で、金原は「支那で東洋

といふのは日本のことである」という日中の言語上の認識の齟齬を巧みに流用する。だがそれなら、定義として「東洋美学」とは「日本美学」を指す、と居直つてもよかつたはずだ。ところが金原はそこに、「東洋美術の性質を完成し永続せしめつつある国は、世界で日本一国だから」といった、論理的には不必要な理由を付加し、したがつて「世界で真に東洋と言ひ得るのは、日本である」との、循環論法でしかない自己正当化を、自分に納得させる。同書終章の「表現の還元作用」には、東洋の働き(V)の展開点(P)たる日本ならではの「還元作用」ゆえに、「即ちその意味で東洋美学とは日本美学の意味である」と、これまた文体としても循環した結論を記す。ここにも露呈しているように、極めて姑息な、と言ふほかない概念操作なくしては、そもそも「東洋美学」なる研究分野を、日本美学と問題なく接続することすら、可能ではなかつた。

七 コスモポリティズムと国粹的「反動」——世界美術史の構想

日本の美を東洋の名で語ることの困難に直面したのが、大日本帝国の海外膨張の時期と重なつていたのは、けつして偶然ではあるまい。そして欧州の側にもこれとちようど裏表の事態が発生していた。日本の戦勝を目にしたポール・ヴァレリーは、第一次世界大戦を迎えるや『精神の危機』(一九一九)で、果たして欧州は地球という惑星の球面に輝く真珠、巨大な身体の頭脳たる現れを

維持できるのか、それともその現実の姿、すなわちアジア大陸の岬に過ぎぬ存在となるのか、と問うていた。またルドルフ・パンヴィッツは『ヨーロッパ文化の危機』(一九一七)で辜鴻銘の『西洋思想に対する支那の防衛』(リヒャルト・ヴィルヘルムによる独訳、一九一〇)に言及し、西洋の現在の文化危機、いわゆる社会問題を乗り越えるには、孔子の道徳学を導入するにしくはなく、かくて西洋人は中国人とならんことを欲せざるべからず、とする辜の説に、濁りなき信頼を表明する。辜の剥き出しの中華思想には、カイザーリンクは懐疑的だったし、またシナ学者オットー・フランクなどは否定的だったようだが、とまれこうした知的雰囲気の中から、オズヴァルド・シュペングラーの『西洋の没落』(一九二二)も出現した。

この間、岡倉覚三の著作は、インドにおいて国民主義的なインド美術史研究の発達に、すくなくからぬ影響を及ぼしていた。先に触れたシスター・ニヴェディータは、一九〇五年のベンガル分割令以降、インドの国民統合の闘士として活発な政治活動を展開する。その影響下に、ピンフィールド・ハベルが『インド美術の理想』(一九一〇)、という、題名からして岡倉の感化も明らかな国民主義的マニフェストを刊行し、また天心も接触を試みたアナンド・クーマラスワミーは、天心没後にボストン美術館に職を得て、ニヴェディータとの共著『ヒンズーと仏教の神話』(一九一四)ほか、膨大なインド美術史研究に半生を捧げる。岡倉の著書は、ヴィンセント・スミスによつて、美術史的には時代遅れを宣告され

ながらも、この先独仏語に訳され、さらに新たな受容を生む。^⑧『東洋の理想』と『日本の覚醒』の合本仏訳は一九一七年、駐日フランス大使、オーギュスト・ジュエールの詳細な序文を付して刊行。その前年の一九一六年には、『アジアの賢人と詩人』を著したポール・ルイ・クーシューが、「アジアはひとつ」を復唱し、「インドの繊細さと情熱、中国の理性、日本の意志、それらすべてが強度に結び付かなければ、日本の真の傑作を生み出すことはできない」と、天心の『東洋の理想』の骨子を——そこでは岡倉の名前に直接言及はせずに——追認していた。^⑨

『茶の本』独訳が一九二二年、仏訳が二七年。その反響の総括はなお将来の課題とするが、岡倉が及ぼした刺激伝播の特筆すべき一例として、両大戦間に国際的権威をなした、ソルボンヌ大学美術史教授、アンリ・フォシオンHenri Focillonの『北斎』第二版序文（一九二五）を見よう。フォシオンは「アジアはひとつ」という天心の宣言に、「おそらくは架空だろうが、構造として『アジアの』神髄をなすと、いつてよい、有機的思考の連続性」を見いだした。そこには、「東洋美術史」なる枠組みを、知的な仮設と見切りながらも、こうした虚構の枠組みに頼って、洋の東西を一望の視野に収める世界美術史の構想を練っていた、フォシオンらの世代の西洋美術史家たちの、世界市民的な夢想も探られる。^⑩

だが、そうした楽天主義にたいする国粹主義的な反動もまた、両大戦間の思想史の一面だった。ほんの一例だが、『月々の手帳』一九二五年二月三月号には、駐日大使、ポール・クロードルの著

書『東方の認識』（一九一七）をもじってか、「光は東方より来るのか」と題する特集が組まれている。「欧州だけでは不十分で、アジアに目を向ける」必要を説くロマン・ロランらに反発して、『アクション・フランセーズ』の協力者でもあったアンリ・マシスは、こう発言する。「タゴールやオカクラやクーマラスワミーといった輩、それにガンジーその人も」、所詮「欧化した東洋人」すなわち「偽東洋人」にすぎず、かれらの思想とは、ほかならぬ欧州の思想の最悪のネガにすぎないのだ、と。マシスによれば、東方の脅威は現実だが、それは西側世界自身の失策が、ブーメラシBoomerangよろしく欧州に跳ね返ってきたものに過ぎない。ここには、豊子愷が西洋現代美学を中国六朝美学で説明しようとした姿勢と、ちょうど対称をなす、仏版中華思想が露呈している。^⑪

他方マシスは、「東方への回帰」を訴える「カイザーリンク、ヘルマン・ヘッセ、ロマン・ロラン」らへの反感も露わにする。かれらは「偽オリエンタリズムの徒」であり、こうした「アジア宣伝係」は「東洋」が「西側世界を再生させる」などと説くが、そこから齎されるのは、「我々を墮落させ、我々を自滅させる危険を孕む、ありとある教説や異端」にほかならぬ。マシスによれば「シュペングラー流の汚染はドイツの失望の一形態」であり、そうした悲観論に同調する言われはない。マシスが警戒を呼びかけるのは、「東方とドイツを結び付ける」かの「ひとつにして全体」という哲学^⑫であり、ここでマシスは、ガリアに古来からある、東方の脅威——アッチラの略奪、モンゴルの侵入、トルコの遠征、

プロイセンの野望、コサック兵の野蛮さらには黄禍——への不安を煽り、それに東方的専制、東方的全体主義といった観念を結び付けようとしているようだ。ひとつにして全体として槍玉に上げられているのは、岡倉がヴァイヴァエカーナダから耳にして意気投合した、〈唯一不二〉のアドヴァイタの説——そもそもは維摩經^{（1）}に由来する——であり、『東洋の理想』にも述べられた、金剛界曼荼羅の、個々の存在に宇宙全体が映している、とする世界観でもあっただろう。クーマラスワミニーもまた、インドのめぐるめくような多様性の背後には、一本の黄金の糸のごとく、ウパニシャッド、ヴェーダーンタの観念論哲学が貫いている、それはひとつとなるものを志向すると、その初期の愛国主義的で思弁的な論文、「インド美術の目的」（一九〇八）に記していた^{（2）}。こうした〈ひとつにして全体〉へのマシスの拒否反応はまた、イスラームにおける〈一なる原理〉たるタウヒードへの、西側知識人の昨今の嫌悪にも通づるものかも知れない。マシスは結論として、言い放つ。「アジア主義とは、かつてのドイツ主義同様、野蛮人たちの訴えにあらずや」と。

おわりに代えて

サミュエル・P・ハンチントンの「文明の衝突」の議論^{（3）}の土俵が、このマシス流の文明対野蛮の図式から一步も出ていないことを確認して、とりあえずの結論としたい。日本そして東洋を巡る

美術論・文明論もまた、文明間の対話可能性を巡る議論と無縁ではない。とりわけそれは、近代と呼ばれる時代にあつて、国民国家の夢想が必然的に引き起こした、文明間の相克や葛藤に、もつとも高い情動的電位負荷のかかるような話題のひとつを提起した。そしてその反動として日本が描いて見せた自画像も、その多くは国際情勢が要請した期待に添う形で演出された日本美術像であり、東洋美学像に他ならなかつた。以上駆け足で鳥瞰したところからも窺われる、そうした歴史的経緯を無視して、安易に「日本」を捉え返すことの危険を確認しつつ、本稿を閉じる。だが我々は、ようやく本来論じられるべき問題の入り口に到達したに過ぎない。

注

- (1) Ernest Chesneau, "Le Japon à Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, sep. 1878, pp. 385-397.
- (2) Edmond de Goncourt, *Journal, Mémoire de la vie littéraire*, Paris: Bouquins, 1989, Tome II, p. 1199 (18 nov. 1885); Tome III, p. 3 (5 jan. 1887).
- (3) Louis Gonse, "École de Genroku, Kōrin", *L'Art japonais*, 1883; 1885 p. 56.
- (4) Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien* (éd. par John Rewald), Paris: Albin-Michel, 1950, p. 298.
- (5) Théodore Duret, "L'art japonais", *La Critique d'avant-garde*, Paris: 1885; Paris, École nationale des Beaux-Arts, 1998, p. 87-88.
- (6) 稲賀繁美『絵画の東方』名古屋大学出版会、一九九九年、第三章。
- (7) Shigemi Inaga, "Impressionnisme et Japonisme: histoire d'un malentendu créateur", *Nouvelles de l'estampe*, N° 159, juillet 1998, pp. 6-21.

- (∞) Ernest Chesneau, "L'Art japonais, conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie" (19 fév. 1869).
- (9) 大島清次『シヤボニスム——印象派と浮世絵の周辺』講談社学術文庫版、一九九一年、一九〇頁以降、および拙解説一二二頁。
- (10) Laurens d'Albis, "Le début du japonisme céramique en France", *Sèvres, revue de la société des amis du Musée national de céramique*, N° 7, 1998, pp. 13-20.
- (11) Ratherford Alcock, *Art and Art Industry in Japan*, 1878, p. 15, p. 241.
- (12) Shigemi Inaga, "De l'artisan à l'artiste au seuil de la modernité japonaise, ou l'implantation de la notion de Beaux-Arts au Japon", *Sociologie de l'art*, N° 8, 1995, pp. 47-61.
- (13) Edmond de Goncourt, *Journal*, Paris: Bouquin, 1989, le 17 mai 1892.
- (14) Shigemi Inaga, "Van Gogh's Japan, and Gauguin's Tahiti Reconsidered", International Symposium, *Ideal Place in History, East and West*, International Research Center for Japanese Studies, 1995, pp. 153-178.
- (15) Roger Marx, *Le Japon artistique*, N° 36, mai 1891, p. 148.
- (16) Roger Marx, "Les Nymphéas de Claude Monet", *Gazette des Beaux-Arts*, june 1909, pp. 523-531.
- (17) Shigemi Inaga, "Cognition Gap in the Recognition of Masters and Masterpieces in Japanese Art History", International Symposium, *Masters and Masterpieces in Japan and in the West*, East Anglia University, 1997.
- (18) 岡倉天心「真画の語釈」(『日本報新紙』所収、平尺社シヤボニスムリイ版〔木下重宏編〕二〇〇一年、二二四頁以下)。
- (19) Kakuzo Okakura, *The Ideals of the East*, 1904.『東洋の理想』中央公論社、「日本の名著」シリーズ、一九八四年、一七七頁、一八八—一九〇頁。
- (20) Shigemi Inaga, "Claude Monet, between 'Impressionism' and 'Japonism'", in *Monet and Japan*, National Gallery of Australia, Sydney, 2001, pp.61-75.
- (21) Ryuichi Kuki, "Préface", *L'Histoire de l'art du Japon*, Paris.『標準日本帝國美術略記』東京帝國博物館蔵版、大正五(一九一六)年、一一三

- 頁。
- (22) Claude Maître, "L'Art de Yamato", *Revue de l'art ancien et moderne*, Tome IX, 1901, pp. 49-132.
- (23) Émile Hovelacque, "Exposition rétrospective du Japon", *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, Tome XXIV, pp. 317-334; Tome XXV, pp. 27-39; Tome XXVI, pp. 105-122.
- (24) Gaston Migeon, *Au Japon, Promenade aux sanctuaires de l'art*, Paris: Librairie Hachette, 1908, pp. 1-12. (三十三社 藤原氣師出のその一を世にたす)
- (25) William Anderson, *Pictorial Art in Japan*, London: Sampson Lowe, 1886, pp. 98-99.
- (26) Ernest F. Fenollosa, "Revue of the Chapter on Painting in *L'Art japonais* by Louis Gonse", *Japan Weekly Mail*, July 12, 1884, pp. 37-46. *Epoques in Chinese and Japanese Art*, London: Heinemann, 1912.
- (27) Herman Bahr, "Japanische Ausstellung", *Secession*, Jan. 1900, SS. 216-224.
- (28) Shigemi Inaga, "Van Gogh's Japan..." [as in note 14], note 10, pp. 174-5
- (29) Hermann von Keyserling, *Das Reisetagebuch eines Philosophen*, Darmstadt, 1919, S. 25.
- (30) Shigemi Inaga, "A European Eye on Japanese Arts and a Japanese Response to 'Japonisme' (1860-1920)", *Rethinking Japan*, Venezia: Università di Venezia, 1986, Vol. 1, pp. 131-136.
- (31) Richard Muther, "Die japanische Ausstellung der Secession", *Studien und Kritiken*, 1. Bd., Wien, 1900. SS. 41 ff.
- (32) Kakuzo Okakura, *The Book of Tea*, Ch. V: "Art Appreciation" 岡倉天心「種谷秀昭訳『茶の本』講談社学術文庫版、六六頁以下。
- (33) C. -J. Holms, "The Use of Japanese Art in Europe", *Burlington Magazine*, Nr. 8, 1905. p. 5.
- (34) Tsuneyoshi Tsuzumi, "Die Rahmenlosigkeit Japanischen Kunststils", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 22. Band, 1.

- Heft, 1928, SS. 46-60 及び Tsuneyoshi Tsumuzi, *Die Kunst Japans*, Leipzig: Insel-Verlag, 1929.
- (35) Eugen Herrigel, *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, München: Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1948. なお本件に關しては Shōji Yamada, “The Myth of Zen in the Art of Archery”, *Japanese Journal of Religious Studies*, 2001, Vol. 28, Nr. 1-2, pp. 1-30.
- (36) 稲賀繁美「マーラー『大地の歌』を巡る東西の出会ふ」(『図書新聞』二四六九号、二〇〇〇年一月十五日付)。
- (37) Ingrid Schuster, *China und Japan in der deutschen Literature 1890-1925*, Franke, Bern & München, 1977, Kapitel V.
- (38) 稲賀繁美「シヨセアイン・マクラウトとシスター・ニヴェテイト」(平川祐弘編『異国への憧憬と祖国への回帰』所収、明治書院、六七―八二頁。なおここで、ニヴェテイトの死因を破傷風としたのは赤痢の誤り。アリヤソシアダはアリヤバダ、に謹んで訂正する)。
- (39) Kakuzo Okakura, *The Book of Tea*, 1906, pp. 215-6. 岡倉天仁、楠谷秀昭訳『茶の本』講談社学術文庫版、一八頁。
- (40) Hugo von Hofmannstahl, “Lafcadio Hearn”, in Lafcadio Hearn, *Kokoro*, Frankfurt a. Main: Literarische Anstalt Rötten & Loening, 1907, pp. 4-8.
- (41) ロマン・ロラン、宮本正博訳『ラマクリシエナの生涯』(『ロマン・ロラン全集 第四二巻』みすず書房、一九五〇年。片山敏彦訳『ヴェーカーナンの生涯』(『ロマン・ロラン全集 第四二―四巻』。くろまん・ベッセ、芳賀禮訳『ジantalタ』(『ベッセ著作集』人文書院、一九五二年)。
- (42) 豊子愷「中国美術的現代芸術上勝利」(『東方雜誌』第二七卷第一号、一九三〇年一月一日刊行)。また西郷愷「豊子愷の中国美術優位論と日本」(『比較文学』第三九巻、一九九六年、五二―六六頁)。
- (43) 稲賀繁美「アジアの近代美術——芸術における「中華思想」の歴史的反省にむけて」(『図書新聞』二二二八号、一九九六年一月十六日付)。伊勢専一郎は『支那の絵画』(大正十一〔一九二二〕年内外出版株式会社、一〇頁)で、「気韻生動」とは、一四〇〇年前に、感情移

- 入説 (Einfühlungstheorie) の神髄を最も端的に説いた言葉である」と断定しており、豊子愷の論文もこれを受けている。
- (44) 金原谷吉「東洋の美の特質について」(初出『字友』昭和九〔一九三〇〕年二月、『東洋美術論叢』土倉書院、昭和九年〔一九三〇〕年、一三六―四七頁)。
- (45) 金原谷吉「東洋美術」土倉書院、昭和七〔一九三二〕年、一三六―四七頁)。
- (46) Paul Valéry, “Crisse de l'esprit”, *Variété*, Paris, 1924, p. 25.
- (47) Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nürnberg, 1917, SS. 247-8。以下の引用は Schuster [note 37], S. 165より。
- (48) 稲賀繁美「理念としてのアジア」(『國文学』二〇〇〇年七月号、一一九頁、八月号、一一四―一四頁)。
- (49) Paul-Louis Couchoud, *Sages et poètes d'Asie*, Paris, Calman-Lévi, 1916. P. エル・クーシェー、金子美津子・柴田依子訳『明治日本の詩と戦争』みすず書房、一九九九年、三頁)。
- (50) Henri Focillon, Préface à la seconde édition, *Hokousai*, 1925, p. iii.
- (51) Henri Massis, “Mise au point”, *Cahiers du mois*, 9/10, Émile-Paul frères, éditeurs, fév. mars, 1925, pp. 30-34。この特集号周辺の論争に關しては Bernard Hue, “Le dialogue Orient-Occident entre les deux guerres”, in Eva Kushner, Haga Toru (eds.), *Dialogues of Cultures*, Bern: Peter Lang, 2000, pp. 35-42. 及び拙稿「東方の脅威」と「東方の知恵」のあたり(『図書新聞』二五三三五号、二〇〇一年六月二日付所収)。
- (52) Ananda K. Coomaraswamy, “The Aims of Indian Art”, in *The Fundamentals of Indian Art*, [s. d.] Jaipur: The Historical Documentation Programme, pp. 1-19.
- (53) Samuel P. Huntington, “The Crush of Civilization?” *Foreign Affairs*, Summer, Vol. 73.

「特集」歴史としての身体

(執筆予定者)

〔特別論文〕「欲待と痛み」E・イリイチ 福井和美訳

〔歴史的身体の感覚の重要性〕 構築主義批判 B・ドゥーデン 北川東子訳

〔寄稿〕松岡心平 / 西谷修 / 波平恵美子 / 松原隆一郎 / 立川昭一 / 北澤一利 / 北代美和子

〔鼎談〕「身体感覚を取りもどす」竹内敏晴 + 山田真十 斎藤孝

〔インタビュー〕「からたを取りもどす」志村耕一 / 「礼儀作法と能から身体を考える」桜間金記

〔シンポジウム〕「いのちのリズム」鶴見和子 + 中村桂子 + 上田敏十 浦母都子ほか

〔特別対談〕日本の近代化を問う「榎原英資 + 渡辺京二」〔特別対談〕高銀十吉 増剛造

〔特別定期寄稿〕F・ブローデル / I・ウォーラスティン / P・ブルデュー

〔寄稿〕ブルデューとサルトル(G・サピロ) / 鈴木一策 / サンドーバルザック 佐藤哲簡 待田明子編

〔リレー連載〕バルザックとわたし⑥ / ブローデルの「精神的息子」たち⑦ (P・ダルモン 聞き

手 フランドロワ) / 河上肇とその論争者たち⑧

〔短期連載〕イスラームにおける国家とは何か(下)②(三木亘) / 東洋について③(千安宣那) / 国家と国境について④(立岩真也)

EDITORIAL STAFF

editor in chief
FUJIWARA YOSHIO

senior editor
KARIYA TAKU

editor
NISHI TAISHI

photographer
ICHIGE MINORU
YAMAMOTO MOMOKO

学芸総合誌 環 【歴史・環境・文明】 (年四回刊)

KAN:History, Environment, Civilization
a quarterly journal on learning and the arts for global readership

Vol. 6 / 2001年夏

2001年7月30日発行

編集兼発行人 藤原良雄

発行所 株式会社 藤原書店

〒162-0041 東京都新宿区早稲田鶴巻町523

電話 03-5272-0301(代表)

FAX 03-5272-0450

URL <http://www.fujiwara-shoten.co.jp/>

振替 00160-4-17013

印刷・製本 凸版印刷株式会社

©2001 FUJIWARA-SHOTEN Printed in Japan

◎本誌掲載記事・写真・図版の無断転載を禁じます。

ISBN 4-89434-244-8

〔編集後記〕

■日本人である各々が、自国について考えるということは至極当然のことである。しかし従来、自国の存在が所与のもののみなされ、当然のことが、為されてこなかったのではあるまいか。戦争直後、「日本」についての真摯な問い直しが盛んに行われた一時期もあったが、高度経済成長期に突入した1955年以後は、一顧だにしない風潮が支配的になった。その間、唯一、60年日米安保の時だけが、緊張感をもってそうした問いかけが為された時だと思う。その後の40年、途中昭和天皇の「死」という出来事もあったが、大半の日本人は金儲けと消費に忙しかつたのだろう。この数年、漸く自国について真剣に考えてみようという気配が横溢してきた。その警鐘をこの2,30年鳴らし続けてきたのが、歴史研究者の網野善彦氏であり、思想史家の渡辺京二氏ではなかったか。今号では網野氏の代役として渡辺氏にご登場願ったが、網野氏がお元氣になられたら、「日本」をめぐる二人の対談を是非実現したいと切に思う。(亮)