

岡倉天心とインド

—越境する近代国民意識と汎アジア・イデオロギーの帰趨

稲賀 繁 美

本稿は、岡倉天心とその周辺に焦点を当てる。検証すべきは以下の二点となる。まず、二〇世紀初頭におけるアジアの自己表現としてもっとも突出した発現のひとつたる『東洋の理想』が、天心のディアスポラの境涯のなかでこそ培われたこと。そして第二に、近代アジアの文化アイデンティティ発現の一段としての「東洋美術」概念が、そもそも狭義の国民国家意識からの逸脱を内在的前提条件として練り上げられたこと。「ひとつのアジア」——すなわち文化概念としての東アジア、さらには「東洋」という虚構の枠組みとその捏造そして実体化——これなくして普遍的な世界美術史は構想し得ない——の裏には、天心の生涯に刻印された越境状況が潜んでいたはずだ。この教訓は、昨今の安易なディアスポラ礼賛や越境志向のモダニズム研究の論調に対して、アジアの側からの抜本的な再検討を迫るものだろう。

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（佐藤一九九八、北澤一九九九、東京国立文化財研究所一九九九）。さらに視野を広げるならば、一九世紀後半から二〇世紀初頭にかけて、アジア諸民族は、西欧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（一八六六一—一九二三）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つては、最近まで十分に研究されてきたとは言いがたい。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、まず日本語で公表された扇動文書）は、当時の軍事イデオロギーに沿つて利用され、大東亜共栄圏思想プロバガンダに好都合の文献として動員された。保田與重郎を筆頭として、佐藤信衛、とりわけ浅野晃がその代表となる。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、そこから逆に遡つ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。そのなかにはあたかも、論者自身の身の潔白を証明するために、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つての義務である、といった雰囲気すら見いだされる。

海外に視点を向けると、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採られることも、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『東洋の覚醒』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、岡倉覚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、色川大吉に代表されるように、「民衆」史観に立脚して、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、宮川寅雄や竹内好を嚆矢とする近代日本思想イデオロギー批判の延長に位置付けうる、最近の北米ポストコロニアル批評の論調に同調して、天心に危険な超国家思想家たるレッテルを貼り直すことに満足するものでもない。

むしろ本稿の目指すのは、堀岡弥寿子や岡倉古志郎の実証的な史料発掘の傍らで、インドでの最近の研究にも言及しつつ、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——におき直すことにある。それはまた、七〇年代以降の、高階秀爾や大岡信、さらに続く世代の大久保喬樹や木下長宏らの仕事にもかかわらず、なお十分には解明されてこなかった側面に、照明を当てることもある。まず、インドの国民意識とアイデンティティ覚醒に参与した天心の、越境性とディアスポラの性格を問おう。さらに理念としての東洋美術

——すなわちアジアの文化的自己表現——の、最も雄弁な国際的提唱者のひとりたる天心が、その後彼に続く「美術史学」の専門家集団たちの世界から、あたかも厄介者よろしく抹消されてゆく経緯に迫りたい。この経緯にもまた、天心の越境性とディアスポラの性格が関与してはなかつたか。このように本稿では、モダニズム前史をなす二〇世紀初頭の東アジアの文化状況と、その世界史的反響の、ほんの一齣を検証するに過ぎない。だがそれは、〈越境するモダニズム〉の前提を問い直すための、ひとつのささやかな問題提起となることを志している。

1 国民統合と『東洋の理想』

天心の最初の英文著述、『東洋の理想』（一九〇三）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（一八六七—一九一〇）。当時ラーマクリシュナ（一八三六—一八六〇）の弟子にしてインド近代のヒンディズム改革者、ヴィヴェカーナンド（一八六三—一九〇二）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（Thaga 1998c）に譲るが、彼女のジョセフィン・マックラウド（一八五八—一九四九）宛書簡（*Letters* 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』（一九三八）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バダ・デ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』（一九〇二）、『インドの生活、その経糸緯糸』（一

九〇三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、おのこ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) として示すことは、このうえなく価値のあることなのです。(Okakura 1903: xx)

グーハハタクルタ (Guha-Takurta 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ダから教示されたアドヴァイタ (Advaita) の考えに負っているが、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)」と捉え、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「インドの統合 (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一〇月一六日には、カーゾン総督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 (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ことになる。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『東洋への理想』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)」といっ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 仏教美術の「インド性」

アーネスト・ビンフィールド・ハヴェル(一八六四—一九三七)はカルカッタの美術学校の指導者としてラビンドラナート・タゴール(一八七—一九五二)を支援し、またインドの藝術産業育成方針に関して、カーゾン総督(一八五九—一九二五)と激しく対立したことで名を残すが、そのかれがマドラスからカルカッタに移って早々、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』(一九〇八)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・ナシヨナリズムの声明としての性格が色濃く宿っている。その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有能な植民地行政官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、情熱を込められた表現として、我々が慈しんで参ったもののなかに、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。スリランカのアヌラダープ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んら変わら」ず、「朝食の肉入りプディングだって、象徴としては同様に合うことだろう」(Chandra 1966: 23)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、まっこうから否認し、仏教教義の結跏

跌座を冒瀆するに等しい言辭だった。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ったらしく、ブルムズベリー・グループの美術評論家、ロジャー・フライ（一八六六—一九三四）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、同じ一九一〇年にはグラフトン画廊で、「マネとポスト印象派」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（一八三九—一九〇六）からマティス（一八六九—一九五四）に至るフランスの最近の絵画を展示して、英国「良識派」の美術愛好家の響響を買うことになる。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反旗を翻す、野獣派に至る「前衛」擁護の姿勢と、まさに表裏一体に形成されていた、という当時のロンドンの文化状況も、納得されることだろう。

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『ヴェーダンタ』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）」なる観念を持ち出し、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ってし、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ためには、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）」と結びつけていた（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、飛鳥・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
田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、そのままでは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」と断ったうえで、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: 77)、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』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である。

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・ファーガスン(一八〇八―八六)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ャ・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』
(一九〇八)で、かれに先立つ学者たちが、「もっぱらヒンドウの要素を見落として」、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(Havel 1908a: 13)。これが、おりからのスワデシ運動に呼应しているこ
とは、明らかだろう。ハヴェルの「インド性」の主張は、英国製品不買Ⅱ国産品購買運動を、美術の世界に翻訳した、
きわめて政治的な言葉遣いだったことも透けて見える。

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、『インドの彫刻と絵画』(一九〇八)において、

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 (Havel 1908b: 45-50)。ガンダーラをギリシヤ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「藝術はもっとインド的になり、もっと国民的で精神的なものとなる」と主張する。本稿は、なにもこうした主張の妥当性の如何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 (Dhyana) 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・ロマンの肉体的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」(一九一一)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。それでいながら、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)。漢代マコの観音菩薩の「宙に舞う軽々とした優美な様式 (airy style of beauty)」に、「天心はインド理想主義 (Indian idealism) の影響を認めている (Okakura 1984, 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 「ひとつ」をめざす観念主義

七

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、アナンダ・クーマラスワミー（一八七七一—一九四三）の初期の研究だった。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、化学や鉱物学を修めていた。ウイリアム・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、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 (idealistic) 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たる『ヴェーダンタ』が一本貫いているが、それとちょうど同様に、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维の綜合は「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ダのアドヴァイタの思想とも通づることは、いうまでもない。

ここで天心自身の自註を引いておこう。「不二二元 (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、外観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、一切の心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ぬということになる。すべては、かくして平等に貴いものとなる」(Okakura 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『東洋の理想』から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っ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」を退けることであつた。「考古学的なアプロウチ」こそが、かのアマ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つ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) となつている」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ころ、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けつしてありえないのである、(……) (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していたからだ。

たまたま同じ年、一九一一年のポストンでの講演、「東洋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っ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の構築という分野で、「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、はたしてその天心自身、インド滞在を通して練り上げた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、との問いであろう。

4 アジア的理想の自己主張とその限界

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・スマイス (一八四八—一九二〇) 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』を発売している。英文では "A History" と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・スマイ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・綜合を試みたものとなっていた。

ところが、興味深いことに、この本でスマイスは、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、まっ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。本稿著者の考えとしては、この対立にこそ、「東洋美術史」という観念 (idea) あるいは理想 (ideals) の構築において、天心の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こう。「ある日本人の著者は次のようなおかしな結論に至っていた。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、そこにはギリシャ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」というのである」(Smith 1911: 129-130; cf. Okakura 1903: 78, 92. なお、この岡倉の念頭にある“chinese”とは漢代のこと)。スミスが適切に指摘するところ、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、伝播を遡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(井上 一九九四: 一七七一-七八)。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佛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(一世紀)がガンダーラ美術(二世紀)に影響を与えたとする説は、この後の美術史研究からは問題外とされてゆく。だが天心は(先に見たとおり)晩年に至るまで漢代中国に、仏教のみならず佛像の伝播をも想定していた。とすれば、天心の「錯誤」は、逆に佛像製作の年代決定が、『東洋の理想』出版以降一〇年ほどのあいだに、いかに進捗したかを示す事例と見るべきではないか。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、グレコ・ロマンへの対抗上、東アジア美術のすべてをインド哲学の伝播として説明し尽くそうとする、汎インド主義とも言うべき傾向が目立つ。インド文明の基礎に『ヴェーダンタ』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発明」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、観念を事実に行き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、歴史学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にして登場し、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。東洋美術史構想の立役者としての天心像は、いかにしてアジア主義者としての天心像へと様変わりしたのか。そしてそこにはどのような力学が働いたのか。そこで、次に簡単に上げたいのが、瀧精一、伊東忠太、大村西崖という、天心の次世代に属する三人の人物である（なお、思想史的論点に関しては、天心没後の一九三八年に『東洋の覚醒』として出版された草稿をめぐる別稿に譲る¹⁾）。

5 岡倉天心とその後継者たち

『國華』は一八八九年に岡倉天心が創刊した美術雑誌だが、一九〇〇年に瀧精一（一八七三—一九四五）はその編集責任者となり、以降、その死の年までこの雑誌の舵取りをすることになる。一九一四年に東京帝国大学に設けられた美術史講座の最初の教授に任命される瀧は、美術史学科の創設者として、さらには帝国学士院会員として、世俗的に

は日本の美術史研究の最高位を我がものとして生涯を終える。その瀧は一九一六年から『國華』誌上などを中心に、近年のガンダーラ美術の評価の変貌を取り上げた、一連の論文を掲載する。とりわけ『書画骨董雜誌』大正六(一九一七)年一月号「健馱羅藝術の批判に就いて」は、学会内部で大きな影響力をもった論文とされる。そこで瀧はとりわけ「クマラスワミイ、ハベル」の業績に言及し、こう述べている。「かやうに欧州の学者間には、健馱羅藝術を褒める方が甚だ盛んであつた所が、近年になつて傾向が少しく変わつて来て、寧ろ健馱羅藝術は印度に於ける最上の藝術とは認める事が出来ない。其の藝術は之を審観すると、案外に価値のない者で、印度にはそれ以外の者で、それに勝つた立派な固有の藝術がありと云ふ説を為す学者が出て来た」(瀧一九一七一一一〇)。瀧はこの傾向を「新ナシヨナリスト」と名付け、近年それが、かつて支配的であつたグレコ・ロマン中心の見方を取つて替わる趨勢となつてゐることを紹介している。

ところが、注目すべきことに、瀧精一は、自分の先駆であり、『國華』の創刊者でもある天心には、ここでは一切言及していない。これに先立ち一九一六年に『國華』に発表したもうひとつの論文、「印度藝術の東亞に及ぼせる影響に就いて」では、瀧は天心に一言触れ、「岡倉氏の無謀なる主張には耳を傾くるの要なけれども、氏の著書が東洋主義の主張をなすものとして有力と認められたるものなる故に黙過しがたしと云へり」(瀧一九一六・三一四)、との評価を示している。この一文、既に引用したヴィンセント・スミスの文言そのままである。瀧はスミスの權威を高く着て、先輩たる天心の信頼性を貶める手段に利用してゐたことになる。

その瀧が東京帝国大学美術史講座教授に就任する一年前の一九一三年に、天心は病没してゐた。その直後の『國華』は、当然その創刊者の追悼記事を掲載すべきところだが、実際には雑録欄に、次のような日本美術院誹謗、といつてよい文章が、無記名で掲載された。(本論冒頭でも触れた)「二十世紀初頭の仏蘭西に起つた後印象派」の「革命的思想」に言及したこの雑録は、それに続けて、日本における同類の事件として、日本美術院に言及する。「憶ふに美術院の出来た当時、この派によつて試みられた新運動は可なりの広大な波動を起したものであつたが世間からは臆體といふ嘲笑的名称を以て迎へられた。其の失敗の迹は明白である」云々。いうまでもなく、日本美術院は、東京

美術学校を追われた天心を慕った、横山大観、下村観山、菱田春草らが集ってなった私立の機関であり、朦朧体という新画風の提唱者も、ほかならぬ天心であった。この「日本画の革命」が、この記事では西洋画との「奇怪なる握手」と評され、それは「ついに何等の結果をも齎さなんだ」のみならず、「日本画は滅びた、同時に洋画も滅びた」と酷評される。かかる実験が「惜しい失敗」に終わったのも「当然である」との見解で、この記事は締めくくられている（『國華』一九一三・一一五—一一六）。

この中傷記事の掲載は当然、編集長、瀧精一の認可なくしては不可能である。ほかならぬ瀧自身がこの「怪文書」を執筆した疑いも濃厚となる。だが、いずれにせよこれは、『國華』がその紙面を使って、創刊者たる岡倉天心を公の場所で否認しようとする、きわめて意図的な振舞いに出たことを、はっきり公言したものと、いつて構わない。それに追討ちをかけたのが、『書画骨董雜誌』（先述）にみえたガンダーラに関する瀧の署名記事であり、そこでは美術史家としての岡倉天心の信憑性そのものを、学問の名によって掘り崩す意図が、明らかに見て取れる。このころから雑誌『國華』そのものも、徐々に同時代の美術界の事件からは関心を薄めてゆき、次第に古美術作品鑑定のための最も権威ある学術的研究誌としての色彩を強めてゆく。いささか腥い話だが、日本における美術史学の確立は、いわば岡倉天心の死後の失権と軌を一にして進行していった。

次に建築史へと視点を移す。伊東忠太（一八六七—一九五四）は、日本における建築史研究の草分けとってよく、帝国大学工科学科造家学科の創立期の卒業生、そして（後の）日本建築学会の創設者のひとりでもある。その伊東忠太は、一九〇〇年のパリ万国博覧会に際して、*L'Histoire de l'art du Japon* の執筆に参画する。E・トロンクワによるフランス語訳で出版された同書は、日本が公式に編纂した最初の『日本美術史』。総責任者は、博覧会臨時事務局事務官長、林忠正（一八五六一—一九〇六）、序文は帝室博物館館長、九鬼隆一（一八五二—一九三二）の執筆であり、岡倉覚三も、東京美術学校校長辞任事件との関連で職責を離れるまでは、実質上の編集責任者だった。伊東はこの出版の建築部門の担当執筆者として、天心を補佐する位置にあった。²⁾

伊東は学部卒業論文以来、法隆寺のエンタシスや建築様式に、希臘^{ヘラ}の影響を想定する一群の人々のひとりとして記

憶されている。一九〇二年には中国東北部に旅行して、雲崗の石窟を調査し、ヘレニズム期のギリシャ彫刻がガンダーラに影響を与え、それが東漸して北魏様式の仏像を介して（朝鮮半島経緯で）、ついには日本にまで到達している、との認識を新たにされた。この経路は、当時フェノロサが唱えていた、長安経由の日本東漸説とは対立するものだった。その伊東忠太は、天心の肝入りもあって一九〇二年にはカルカッタを訪ね、タゴール兄弟とも接触しているが、天心については、「予の見たる岡倉寛三氏」に、こんな感想が散りばめられている。「氏自らも世間も氏を以て学者とは認めなかつた様であるが、学問の頗る該博であり、識見に至ては実に高邁であつた。〔……〕但材料の組織が未だ科学的に整て居らぬ様に思はれるが、勿論これは追ひ追ひ大成せられる成案が有たのであらう。〔……〕要するに氏の学問は所謂学究的ではない。微に互り、細部に入り考証三昧に憂身を籠る流では無い。只紛々たる事物を綜合して大綱を組織すると云ふ造り方である」、云々（伊東一九一三）。伊東忠太自身が、はたして「学究的」と認め得るか否かは、議論の分かれるところかもしれないが、先輩への礼は失しない配慮をしながらも、伊東忠太が、自分と天心との差をそれとなく強調していることは否定できない。

さて一九〇八年、前述の仏文『日本美術史』の日本語版たる『稿本日本帝国美術略記』は、紀淑雄を主幹として改訂される。細部の内容の増補を別として、ここにはひとつたいへん目につく改編がなされている。すなわち、この一九〇八年版では、建築の部が、伊東の責任執筆として、それ以外の第一部とは切り離されて、別個だてにされたことである。一九〇〇年の出版にあつては、建築も同時代のそれ以外の美術・装飾工藝の分野の最後に、時代ごとに分けて配列されていた。時代区分を初めて日本美術史の記述に組み入れたのは天心だが、いわばフェノロサ経由の俗流ヘーゲル主義的な「時代精神」の図式、個々の時代の有機的な関連と性格づけとが、この公式『日本美術史』でも重視されていた（木下一九九九、武藤二〇〇〇）。ところが、伊東はそうした天心の構想にはつきりと反旗を翻し、建築史をほかの分野から独立させ、同時代的な関連の替わりに、建築独自の発達段階という、時間軸に沿った縦の流れを優先させたことになる。現在に至るまで、欧米諸外国では美術史と建築史とは隣接した学科であるのに、日本では、両者は出発点から（今日の名称ならば）文学部美術史講座と工学部建築学科とに分離している。その分離を、日本にお

ける準公式の美術史記述においても認知させるといふ、いわば建築史の分離・独立宣言が、ここで伊東によつて、明確に自分の名前を刻みこむ形でなされた、と見ても言い過ぎではなからう。そしてこの「分離」は、天心没後三年の一九一六年に、帝室博物館蔵版として刊行された廉価版でも、維持されることになる。

最後に東洋美術史の分野に触れておこう。ここで当然言及されねばならないのが、大村西崖（一八六八—一九二七）。かつては天心の忠実の仲間であつた西崖は、福地復一（一八六一—一九〇九）らの画策による東京美術学校からの天心追放（一八九八）では福地陣営に就いて、美術学校に残る（吉田 一九九一、一九九四）。美術学校の生徒監なども歴任する西崖は、一八九九年から一九〇八年におよぶ『審美大観』全二〇巻の編纂（図版選択・今泉雄作、邦文解説・藤井宣正、欧文解説・高楠順次郎）に参加したのに続いて、一九〇八年から一八年にかけては、今度はおなじ審美書房刊行の『東洋美術大観』一五巻の編纂主幹を勤め上げる。膨大な数のコロタイプ版白黒写真に、木版多色刷りによる高品質の図版を添えた、文字通り記念碑的な規模の出版は、日本における東洋美術研究の水準を誇示するとともに、また東洋美術史研究において扱うべき作品の大要を決定した史料編集として、今日に至る影響力を発揮している（村角 一九九八）。

また東洋学者としても、大村西崖の名声はほとんど伝説的といつてよい。『支那美術彫塑編』（二九一五）は古典として今に名を残す。瀧精一の嫉妬ゆえか、博士号授与の対象とはならなかつた、との風説を矢代幸雄は伝えるが（矢代 一九五四）、この一件にかえつて発奮したものか、西崖はついで五巻からなる『密教発達志』（二九一八）を中文で執筆し、学士院賞を授与される。晩年の『東洋美術史』（二九二五）は、『東洋』といつても中国に比重が傾くが、『中国美術小史』、『文人画の復興』などは中文訳も出版され、中国本土の学者からも引用されて、西崖自身、面目を施したという。その著述は体裁を変えて、もっとも信頼できる教科書、参考書としての評価を失わず、第二次世界大戦後に至るまで版を重ねる。このように、こと作品情報の集積と管理に関していえば、大村西崖の生涯をかけた業績——そしてそれに代表される戦前期の学的進歩——が、先駆者、天心の仕事をまったく時代遅れのものと押しやまつたことは、否定しがたい（木代 一九三三）。

天心に続く世代の出現とともに、東洋美術史という枠組みは学問分野として認知され、天心の業績は、いわば体よくやっかいばらいされる有り様となった。グーハタクルタがインド、ベンガルの文脈で適切に指摘するように、「スワデシ運動はハヴェルやその同世代に、なにがしかの力と反響とを与えたが、それらは美術史という学問デザインプリンにおいては、もはやわずかな科学的有効性を發揮するものでしかなかった」(Gula-Thakurta 1992: 183)。この指摘は、当のスワデシ運動とも係りのあった、日本の岡倉天心にもまた当てはまるだろう。さらに、これはグーハタクルタは指摘していないことだが、日本における東洋美術研究では、大村西崖から瀧精一にいたる世代が、インド美術研究におけるアナンダ・クーマラスワミーに代表される学究たちと類比できるような役割を担った、といえるだろう。スワデシ国民運動の退潮とともに、クーマラスワミーは理想主義的・観念論的なインド美術本質論からは徐々に離れる。天心の死後三年を経た一九一六年、ポストン美術館に設けられた東洋部インド部門の責任者に着任して以来、北米に移住したクーマラスワミーは、その後半生を、インド美術史に関する膨大な作品目録の編纂や、詳細な研究書の執筆に捧げる。クーマラスワミーからその著作を贈られた岡倉天心が、ロンドンでの面会を所望した書簡一通のほかは、現在までのところ、両者の交流についての資料は発見されていない模様である。だが、クーマラスワミーのポストン美術館赴任の裏に、天心の遺志を想定することは、的外れな推測ではないだろう。大著『インドとインドネシア美術史』(一九二七)をはじめとするそのクーマラスワミーの著述は、インドで著作集が刊行され、その幾つかの著述は、現在なお北米の大学の美術史や宗教学講座で、必読の入門書として指定されている、という。翻って、岡倉天心の場合はどうだろうか。日本美術院は近年、設立百周年を祝い、膨大な『日本美術院百年史』を発売した。だがその一方で、美術史研究の専門家の世界では、天心の名前に言及のなされることは、甚だ稀だといつてよい。田中日佐夫は、学問分野としての美術史学を批判的に評定した発表(田中一九九二)で、日本の美術史学が、

天心の志のうち、ふたつの点をないがしろにしてきた、と指摘している。ひとつは、美術史学が文化財指定の科学的鑑定や、財産目録編纂に自己目的を設定した結果、作品研究が個別的となり、作品創造や作品受容の社会的環境、歴史的環境への考慮が疎かにされてきたこと。ふたつめに、科学的な調査機材の活用が、研究助成金獲得上の有利さなどもあって奨励されたためか、エックス線分析、紫外線・赤外線写真撮影、さらには三次元立体解析のデジタル情報のコンピュータ処理などといった技術偏重が急速に進み、その陰で、藝術受容、藝術鑑賞の心理的側面、すなわち作品に(超)歴史的な生命を与える条件への配慮といった面が軽視されたこと。

この第二の点に関しては、田中は、日本における心理学の学祖でもある松本亦太郎の方法論を喚起しているが、思えばこの側面こそ、天心が『茶の本』(一九〇六)を通じて英文で詳細に説明を試みた、東洋藝術の賞翫の本質ではなかったか。果たして博物館や美術館の無機質の陳列ケースのガラスの向こう側に、作品を手に触れ得ぬ存在として隔離することが、作品鑑賞の王道なのか。天心の晩年以降、この疑問に答えたのは、鈍翁こと益田孝(一八四八—一九三八)はじめ、幾多の個人コレクションを形成した、近代日本の茶人たちだった³⁾。だが、今日の日本の大学の、美学教室はいざ知らず、美術史教室で、『茶の本』が作品分析・鑑賞の教科書に指定されている、といった話は、寡聞にして聞かない(実例があれば、是非ともご報告を拜聴したい)。

7 遺産と忘却

本稿を閉じるにあたって、アンリ・フォション(一八八一—一九四三)から、ひとつ、あまり知られていない一節を引用しておきたい。『形 of 生命』(一九三四)ほかで有名なフォションは、両大戦間に、パリ・ソルボンヌ大学の美術史講座を主催し、世界的権威の名を恣にした美術史家だ。そのかがが、一九二五年に自著『北斎』(初版一九二四)の第二版(一九二五)に添えた、序文の一節である。『北斎』は、一九世紀末のフランスの日本趣味に遅ればせながら便乗して、北斎をもって、日本美術はおろか、東洋美術の最高位に位置付けようとした書物だった。二〇年代中頃の今

にしてみれば、いささかならず軽率との誇りを免れぬこのかつての自分の判断。それを、日本や(ザイドリッツら)欧米の学者たちからの反論に対抗して、あえて正当化せねばならない。そんな立場に、あるいはフォシオンは立たされたいたのかもしれない。その限りでは極めて政治的といってもよい下心が、このフォシオンの序文の裏には匂ってもくる。

アジア中の哲学者たち、詩人たち、藝術家たちの作品から、日本人オカクラは、おそらくは架空のものだが、構造として天才的な、ひとつの連続性 (une continuité, peut-être fictive, mais géniale comme structure) を抉りだした。それは共通の遺産、有機的な思考の連続性というべく、自らの美德をしつかりと保持し、常に緊張した(アジア)人種によって鼓舞された、あのひとつの大陸の愛国心というべきものだ。(Focillon 1925: iii)

こうで“géniale”は、天心の構想をフォシオンが「天才的」と評したというよりは、むしろそこにフォシオンがアジア民族の「精髓」をなすものを見いだした、と解釈すべきかもしれない。「おそらくは架空のものだが、構造として天才的」な、とフォシオンが評する「アジアはひとつ」という理念、あるいは理想。そこには、天心・岡倉覚三の思索者、見者 (voyant) としての射程のほどとともに、そのかれが、没後、東洋美術史研究という、かれ自身がその礎を築いたはずの領域から、なかば意図的に排斥されてしまった理由が、見事に言い当てられている。ひとつの制度が制度として自律するためには、その創出の責任者を抹消する必要がある。その不可欠の「見えざる媒介者」(Niziek 1991: 185; Bourdieu 1998: 118)こそ、歴史が天心に与えた役割ではなかったか。「ひとつのアジア」という、いわば「架空」の合言葉によって、天心は強引にも、東洋(あるいはより正確には東アジア)美術史研究という領分を「捏造」し、その発端をこじあげた。だが「東洋美術」なる空虚にして虚構の観念によって、そこには(実際にその研究に従事する専門家集団や博物館の「東洋部」なる分類範疇として)、もはや抹消できず、取返しもつかぬ実体が生み出されてしまった。そのすべての責任を天心に帰するのは無理だろうが、しかしそうした罪深い(創出)の罪をなすり付けるに最適なのが、天心だったことも否定しがたい。あたかもその創出者の影が、この先幽霊のように舞い戻りはしないか、

と恐れるがごとく、日本における東洋美術史研究は、大村西崖から瀧精一の時代に、天心という存在を、いわば象徴的な次元で抹殺した。かれは、そのいかにも「架空」でしかない、「東洋美術史」創出という〈物語〉の痕跡を抹消するために、選ばれた犠牲として、自ら消し去られる運命にあった。天心は学者にあらず、との判定は、日本の「東洋美術学」による〈父殺し〉の儀式、その学問的出産外傷を除去するための呪い^{まじな}だったのではあるまいか。

その一方で、天心の英文著作が三巻の「全集」として聖文閣より完訳刊行されるのは、ようやく昭和一〇―一一（一九三五―三六）年のこと。それに先立つ一九二二年の日本美術院蔵版は、第三巻に英文著作抄訳を収めるのみだった。つまり現実的には、『東洋の理想』をはじめとする天心の英文著作が、二〇世紀初頭の日本人読者に大きな影響を与えることはなかった、というのが実態だろう。そして日本で最初の英文著作完訳版全集が刊行されたとき、時代はすでに二・二六事件（一九三六年）を招く軍国主義の世の中となっていた。天心生前未刊の原稿「我らはひとつ」が、『東洋の覚醒』として、浅野晃訳により出版されるのは一九三八年。その二年後には「皇紀二千六百年」が華々しく祝賀される。こうしてアジア主義者としての天心像が形成されてゆく準備が整ったことになる。

註

- (1) 天心の思想面の再検討としては、Inaga 1998aを参照。ここでは『東洋の覚醒』として一九三八年に出版された原稿を、一九〇二年のカルカッタにおける当時の執筆状況との関連で分析した。なおこの論文は、一九九八年一月にカリフォルニア大学ロサンゼルス校で開催された、「岡倉天心ワークショップ」での発表原稿である。お招きいただいた Fred Nor-cheller 教授に謝意を表す。またその日本語訳は、平川祐弘編『異国への憧憬と祖国への回帰』明治書院、二〇〇〇年に刊行されている。

- (2) 一九〇〇年パリ万国博覧会での『日本美術史』に関しては、Inaga 1997を参照。また同書に関しては、小路田 一九九七、馬淵 一九九九などの論文がある。小路田論文には、編集責任が岡倉天心から福地復一に移ったところで、天心の汎アジア主義的歴史観が、水戸学風の国粹主義的史観へと変更された、との魅力的な仮説がある。しかしながら、これはさらに一〇

年後の複定歴史教科書における南北朝正閩論を逆投影している部分があり、同書のヴァイヴェカーナンダと天心の思想の比較ともども、仮説としておもしろいが、立証にはなお手廻きのうえで飛躍が多い。また馬淵論文に対する著者の異論と見解は、「今、日本の美術史をふりかえる」を聴いて『あいだ Extra』二五号（一九九八年）、美術と美術館のあいだを考える会、「官製『日本帝国美術史』の誕生」『図書新聞』一九九八年三月一四日付、ほか。

- (3) 近代日本における産業資本と運動した茶人の藝術収集にかんしては、熊倉一九八〇が古典的研究。益田孝を中心として近代日本茶人の美術収集研究を論じた英文の著述としては、Guth 1993。なお Inaga 2000 も参照。
- (4) フォノンに至るフランスでの北斎評価の変貌に関しては、Inaga 1998b。その邦訳は『Art Forum 21』二〇〇〇年。
- (5) ポストン美術館東洋部の確立と岡倉天心とのかわりについては、展覧会図録『岡倉天心とポストン美術館』名古屋ポストン美術館、一九九九年。とりわけ Morse 1999。

参照文献

- Atmaprana, Pravrajika. *Western Women in the Footsteps of Swami Vivekananda*. New Dheli: Ramakrishna Sarada Mission, 1995.
- Benerji, Debashish. "Homologies of Cultural Resistance in Turn-of-the-Century Japan and India: A Comparative Study of Okakura Kakuzo and Abanindranath Tagore." UCLA Workshop on Okakura Tenshin, Jan. 22, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art*. Paris: Edition du Seuil, 1998.
- Chandra, Pramod. "Preface." in Havell, *The Art Heritage of India*. Bombay: D. B. Taraporevala Son & Co. Private Ltd., 1966.
- Commission impériale du Japon. *Histoire de l'Art du Japon*, Paris: Maurice de Brunoff, 1900.
- Coomaraswamy, Ananda K. "The Aim of Indian Art." *Fundamentals of Indian Art*, [s.d.] 1. Japuir: The Historical Research Documentation Program (1908): 1-19.
- . *History of Indian and Indonesian Art*. New York: E. Weyhe, 1927.
- Focillon, Henri. "Préface." 2^{me} édition. *Hokousai*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1925.
- Foxe, Barbara. *Long Journey Home, A Biography of Margaret Noble*. London: Rider and Company, 1975.
- 後藤末吉「天心とインド美術」『五浦論叢（茨城大学五浦美術文化研究所紀要）』八四—一〇一。

- Guha-Thakurta, Tapati. *The Making of A New Indian Art*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- Guth, Christine M. E. *Art, Tea, and Industry : Masuda Takashi and the Mitsui Circle*. Princeton N. J.: Princeton University Press, 1993.
- Havell, Ernest Binfield. *Indian Architecture*. : 1908a, London : J. Murray, 1913.
- . *Indian Sculpture and Painting*. : 1908b, London : J. Murray, 1928.
- . *Ideals in Indian Art*. : 1911, London : J. Murray, 1920.
- . *The Art Heritage of India*. Bombay : D. B. Taraporevala Son & Co. Private Ltd., 1966.
- Horioka, Yasuko. “Okakura and Swami Vivekananda.” *Prabuddha Bharata*. Mayavati : Advaita Asrama, Jan. 1975 : 30-34 ; Mar. 1975 : 140-145.
- . (堀岡弥寿子) 『岡倉天心考』 吉川弘文館 一九八二年。
- Inaga, Shigemi. “De l’artisan à l’artiste au seuil de la modernité japonaise, ou l’implantation de la notion des Beaux-Arts au Japon.” *Sociologie de l’art* 8 (1995) : 47-61.
- . (稲岡繁美) 「岡倉天心 柳宗悦 魯迅——東洋美術史構想をめぐって」 *Comparative Literature, Proceedings from the 1st Conference on East Asian Comparative Literature* [1998]. Seoul, 1996 : 125-145.
- . “The Cognition Gap in the Recognition of Masters and Masterpieces in Modern Japanese Historiography (1880-1900).” *Masters and Masterpieces in Japan and in the West*. International Symposium, Sep. 1-3, 1998, University of East Anglia, 1997.
- . “Okakura Tenshin’s Disciples and Their Contemporaries in India.” (Workshop, Rethinking Okakura Tenshin UCLA, Dec., 22, 1998a) in Susan Fisher, ed. *Nostalgic Journeys—Literary Pilgrimages between Japan and the West*, CJR Japan Research Series, 2001 : 119-132.
- . “The Making of Hokusai’s Reputation in France.” The Third International Hokusai Conference. Obuse, Nagano, 1998b.
- . “L’Impact d’Okakura Kakuzō, dit Tenshin, sur l’invention de l’histoire de l’art en Inde et au Japon au début du XX^e siècle.” (à paraître), 1999.
- . “The Formation of Public Museums and Private Collections in Modern Japan.” International Symposium. *Interpreting*

Asia in Museums. London: The British Museum/Museum of Mankind, 2000.

井上章一「法隆寺への精神史」弘文堂、一九九四年。

伊東忠太「予の見たる岡倉覺三氏」『研精美術』七九号（一九一三年一〇月一五日）。

Jayaraman, Lalitha. "Sister Nivedita's Vision of India." in Sivaramkrishna Sumita Roy, ed. *Perspectives on Ramakrishna-Vivekananda Vedanta Tradition*. Hyderabad: Ramakrishna-Vivekananda Seva Samiti, 1991.

柄谷行人「美術館としての歴史」シラネ・ハルオ、鈴木登美編『創造された古典』新曜社、一九九九年：三〇二―三三六五。

木下長宏「岡倉天心論の形成とその批判」『日本における美学：芸術学の歩みと課題』美学会、一九九九年：二七―三五。

木代修一「美術史」『明治以降に於ける歴史学の發達』（歴史教育研究會）、四海書房、一九三三年：二四七―三三三。

北澤憲昭「美術における日本、日本における美術」、北澤憲昭、木下長宏、イザベル・シャリエ、山梨俊夫編『美術のゆくえ、美術史の現在』平凡社、一九九九年：三三六―三五二。

熊倉功夫「近代茶道史の研究」日本放送出版協會、一九八〇年。

小路田泰直『日本史の思想』柏書房、一九九七年。

『國華』「雑録」第二八一号（一九三三年）：一一五―一一六。

馬淵明子「一九〇〇年パリ万国博覧會と *Histoire de l'art du Japon* をめぐって」『今、日本の美術史をふりかえる』東京国立文化財研究所、一九九九年：四三―五五。

Mitter, Partha. *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

森本達雄「天心とインド」『文学』第五七卷（一九八九年）：八四―九六。

Morse, Anne Nishimura. "Promoting Authenticity: Okakura Kakuzō and the Japanese Collection of the Museum of Fine-Arts, Boston." *Okakura Tenshin and the Boston Museum of Arts*. Boston: Museum of Fine-Arts/Nagoya: Nagoya Boston Museum, 1999: 138-160.

Mukherjee, Jayasree. *The Ramakrishna-Vivekananda Movement: Impact on Indian Society and Politics (1893-1922)*. Calcutta: Firma KLM Private Ltd., 1997.

村角紀子「審美書院の美術全集にみる日本美術史の形成」『明治美術学会口頭発表（一九九八年七月一日）』および『近代画説』第八号（一九九九年）：三三―三五。

武蔵三千夫「天心の憂鬱——その美意識の無名性」 神林恒道編『日本の芸術論』三ノベルヴァ書房、二〇〇〇年：二一八—二四一。

中村忠男「ヒンドウ・バザール・プリントの形成と《母》なるイント」『立命館言語文化研究』八巻三号（一九九七年）：六七—八六。

Nivedita of Vivekananda Ramakrishna. "Preface." in Okakura Kakuzō. *The Ideals of the East*, 1903.

——. *The Complete Works of Sister Nivedita*. 6 vols. Calcutta : Ananda Publishers Private Ltd., 1967.

——. *Nivedita Commemoration Volume*. ed. Amiya Kumar Mazumdar. Calcutta : Vivekananda Janmotsava Samiti, 1968.

——. *Sister Nivedita's Lectures and Writings*. Calcutta : Sister Nivedita Girl's School, 1975.

——. *Letters of Sister Nivedita*. vol. 1, vol. 2, [vol. 3]. Calcutta : Nababharat Publishers, 1982.

Notehelfer, Fred G. "On Idealism and Realism in the Thought of Okakura Tenshin." *Journal of Japanese Studies* 16.2 (1990) : 309-354.

Okakura, Kakuzō. *The Ideals of the East*. London : John Murray, 1903.

——. *The Awakening of the East*. : 1902, New York : Century, 1938/1940.

——. *The Book of Tea*. : 1906 (New York : Fox Duffield & Cie), New York : Dover, 1964.

——. "Religion in East Asiatic Art." : 1911a, in Okakura 1984.

——. "The Nature and Value of Eastern Connoisseurship." : 1911b, in Okakura 1980 ; 1984.

——. *Les Idéaux de l'Orient / Le Réveil du Japon*. Paris : Payot, 1917.

——. *Le Livre du thé*. Paris : A. Delpeuch, 1922.

—— (岡倉天心) 『岡倉天心全集』八巻、平凡社、一九八〇年。

——. *Collected English Writings*. 3vols. Tokyo : Heibonsha, 1984.

岡倉古吉郎「天心とベンガルの革命家たち」『東洋研究』第八一号（一九八七年）：一—四五。

——『祖父 岡倉天心』中央公論美術出版、一九九九年。

大久保喬樹『岡倉天心』小沢書店、一九八七年。

大村西崖編『東洋美術大観』審美書房、一九〇九—一八年。

——『東洋美術小史』私家版、一九一〇年。

——『中国美術彫塑綱』私家版、一九一五年。

——『密教発達志』私家版(五卷)、一九一八年。

——『東洋美術史』私家版、一九二五年。

大國信『岡倉天心』朝日新聞社、一九七五年。

Prabuddhacharana, Pravrajika. *Tatine, The Life of Josephine MacLeod*. Calcutta : Sri Sarada Math, 1990.

Roy, Parama. "As the Master Saw Her." in Sue-Ellen Case et al., ed. *Crusing the Performative*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1995 : 112-129.

佐藤道信『明治国家と近代美術』吉川弘文館、一九九八年。

Smith, Vincent A. *A History of Fine Art in India and Ceylon*. Oxford : Clarendon Press, 1911.

高木博志『近代天皇制の文化史的研究』校倉書房、一九九七年。

瀧精一「印度藝術の東亞に及ぼせる影響に就いて」『國華』第三二一号(一九一六年四月)：三二二—三二三、第三二二号(一九一六年五月)：三四七—三六三。

——『健馱羅藝術の批判に就いて』『書畫骨董雑誌』第一〇三号(一九一七年)：一一六。

田中日佐夫「日本美術史学の形成と現状批判」『美術学』(一九九一年)第一六七号：六三。

東京国立文化財研究所編『今、日本の美術史をふりかえる』(非売品：英文論文を含む)／『語る現在、語られる過去——日本美術史学百年』(市販：英文論文を欠く)平凡社(一九九九年)／*The Present, and the Discipline of Art History in Japan: International Symposium on the Preservation of Cultural Property*. Tokyo : Heibonsha, 1990.

東京帝室博物館編『稿本 日本帝國美術略記』陸文館出版社、一九一六年。

矢代幸雄「忘れ得ぬ人々 その一 大村西崖」『大和文華』(一九五四年六月一日)：六四—七六。

吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」『東京芸術大学美術学部紀要』第二六号(一九九一年)：二五—五三。

——「大村西崖と中国美術」『東京芸術大学美術学部紀要』第二九号(一九九四年)：一一—三五。

Zižek, Slavoj. *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. London and New York : Verso, 1991.

* 本稿は、一九九九年三月ポストンで開催された、全米アジア研究協会（AAS）年次総会、「岡倉天心の再検討」部会で発表した英語論文、およびそのフランス語訳から、改めて日本語に訳出したものである。既に『國文學』二〇〇〇年七月号および八月号に掲載したが、今回、これに必要な訂正を加えたものであることをお断りする（二〇〇〇年七月三十一日記）。

越境する想像力——モダニズムの越境 I

2004年4月20日 初版第1刷印刷
2004年4月30日 初版第1刷発行

編者 モダニズム研究会

発行者 渡辺睦久

発行所 人文書院

〒612-8447 京都市伏見区竹田西内畑町9
電話 075-603-1344 振替 01000-8-1103

装幀者 井上明彦

印刷所 内外印刷株式会社

製本所 坂井製本所

落丁・乱丁本は小社送料負担にてお取替いたします

© 2004 Jimbun Shoin Printed in Japan

ISBN 4-409-04064-2 C3010

☐ 〈日本複写権センター委託出版物〉

本書の全部または一部を無断で複写複製（コピー）することは、著作権法上での例外を除き禁じられています。本書からの複写を希望される場合は、日本複写権センター（03-3401-2382）にご連絡ください。