

タゴール、ノンドラル・ボシュと荒井寛方 ——20世紀前半におけるベンガルと日本の文化交流の一斑

稲賀繁美

国際日本文化研究センター

問題設定

1901年から翌年にかけてインドに初の滞在を果たした岡倉覚三は、菱田春草、横山大観をベンガルに派遣した。1913年の岡倉の没後、アジア人として初めてノーベル文学賞を受賞したラビンドロナート・タゴール（ベンガル音ではロビンドロナト・タクル、に近いが、以下慣用に従う）（1861-1941）が来日し、原富太郎の三溪園に寄寓する。インドの詩人は下村観山が謡曲を題材とした《弱法師》に感激し、その複製を所望した。この制作に携わった荒井寛方（1878-1945）は、ベンガルに招かれ、ナンダラル・ボース（ベンガル音、ノンドラル・ボシュ、を以下用いる）ほかの現地のアーティストたちと交友を結ぶ。その一方、瀧精一の斡旋を得た荒井は、澤田専太郎ほかとともに、アジャンター壁画の部分模写に従事する。この事業は、追って帰国後、荒井晩年の法隆寺金堂壁画の模写に繋がる。

そもそも何故、荒井寛方がインドへの使者として抜擢されたのか。ベンガルの人々にとって《弱法師》とは、いかなる意味を担う作品だったのか。岡倉の衣鉢を継ぐ日本美術院と、瀧精一を編集長とする雑誌『國華』とのあいだにあって、荒井はインド派遣隊のなかでいかなる位置を占めたのか。さらに彼の模写事業を支えた仏教の信仰とはいかなる性質のものだったのか。その画業はとりわけ戦争期にいたるインドと日本の近代史のなかで、民族主義や国家主義とどのように関わっていたのか。そしてボシュ晩年の東洋哲学への傾倒とかれの日本体験とは、いかなる結びつきをもって、その画業に働きかけていたのか。従来、日本なりインドなりの近代美術史研究は、とかく国別の枠組みに縛られてきたが、これらを跨いだ視点に立つことによって、そうした数多くの疑問に対して、現時点で可能な仮説を提起することが、本稿の目的となる。

1. スワデシ運動と日本人アーティストたちとの関わり

天心こと岡倉覚三が二十世紀初頭のベンガル・ルネサンスに関与していたことは、よく知られる。最初のインド行は東京美術学校学長辞任に続く時期のことだが、横山大観の《屈原》は、この時期の岡倉覚三の心境を、中国の著名な詩人のうちに読み込んだ寓意的作品といえよう。平櫛田中の《酔吟行》（1915）は天心没後の木彫だが、酔って詩を口ずさむ夫子の姿に、

天心の面影が投影されている。1901年から翌年にかけての最初のインド滞在で、岡倉覚三は近代ヒンドゥの刷新者として著名なヴィヴェカノンダ(1863-1902: ヴィヴェカーナンダと読まれることが多いが、ここではベンガル音を取る)と交友をもった。ラーマクリシュナの弟子であったヴィヴェカノンダは、1893年のシカゴ万国博覧会での万国宗教会議で伝説的な成功を収め、海外からも帰依者を集めていた。世界のすべての宗教は唯一の理想を目ざす——アドヴァイタ即ち不二一元論と呼ばれるこの考えを岡倉は吸収し、これを日本美術史の歴史的展開へと応用して、インド滞在中に脱稿した最初の英文著作『東洋の理想』の説明原理に用いている。岡倉が日本を留守にした時期の横山大観の作品に《迷児》(1902)が知られる。ひとりの迷い子が孔子、老子、仏陀、イエズス・キリストに囲まれているが、薄明のなかに閉ざされた画面からは、啓蒙への道行きはしかとは見え、かえって幼児は不可思議な老人たちの論しを前に途方に暮れている風情である。およそ従来の宗教画の範疇におさまるような作品とはいえず、その意味も判然とはしない。だがそこに描かれた複数の宗教が混在した混淆の雰囲気には、奇しくも同じ頃ヴィヴェカノンダが理想とした諸宗教融合の思想に通じるものがある、と言えるかも知れない。ヴィヴェカノンダが本拠としたベンガルのベールルの地に、彼の没後に完成する僧院もまた、インドやイスラームのみならず西欧のルネサンス様式をも取り込んだ、不思議な混淆様式を纏っていたことが思い出される²。

岡倉のインド滞在の翌年、菱田春草と横山大観とがベンガルに派遣され、タゴール家の厄介となる。詩人の甥、アバニンドロノナート(ベンガル音ではオボニンドロナト)・タゴール(1871-1951)は日本の画家たちが見せた技法について証言を残すが、彼自身のワッシュ技法——紙面に水彩を置き、それを頻繁に水桶に漬けて洗い流す技法——がそこから生まれたことは疑いあるまい³。この滞印期から帰国直後の時期の作品として、春草には《弁財天》、大観には《インド守護神》(1903)と称される作品が知られる。そこには従来の伝統的な仏教図像からは逸脱した表現が顕著であり、当時の日本の公衆にはとりわけ衝撃的に映ったはずだ。琵琶のかわりに、その原型となるヴィーナを手にするサラスヴァティーといい、頭蓋骨を束ねた帯を腰に巻き付け、刀を腕に持って黒髪を振り乱すカーリー女神の姿といい、ともにインドの地に今も生きるヒンドゥの図像を頼りに、仏教図像を刷新しようとする気概に満ちた実験作と評価できよう。その直後の時期に制作されたオボニンドロナトの《母なるインド》(1904-5)は、スワデシ民族運動を代表する作品として著名だが、佐藤志乃氏も指摘するとおり、四本の腕は大観のカーリー女神を、蓮の池のうえに佇む姿は春草の弁天を想起させ、これら三つの作品のあいだに強い親和性のあることを感じさせる⁴。

当時、ヴィヴェカノンダに帰依してヒンドゥに改宗した、アイルランド出身のマーガレッ

1 Inaga 2001-a, pp. 119-132.

2 ノンドラル・ボシュによる設計とも言われる建築は伊東忠太による築地東本願寺の建築と、折衷様式において、著しい類似をみせている。岡倉の薦めもあって伊東忠太は陸路アジアを走破しており、1902年にベンガルに滞在している。

3 Tagore, A. 1973, Ch.14; 日本語翻訳は、『アジア近代絵画の夜明け展』1985. Satō S. 1998, p. 90.

4 Satō D. 1992, pp. 436-52; Satō S. 1998, p. 90.



Fig. 1 菱田春草《弁財天》1903、個人蔵
Hishida Shunsō, *Sarasvati* 1903, Private Collection.
[Awakening 1985: 87]



Fig. 2 横山大観《インド守護神》1903、個人蔵
Yokoyama Taikan, *Indian Divinity of Protection*
1903, Private Collection. [Awakening 1985: 74]



Fig. 3 アバニンドラナート・タゴール《パーラト・
マーダ》1905-6、ラヴィンドラ・バラティ協会蔵
Abanindranath Teagore, *Bharat Mata* 1905-6,
Rabindra Bharati Society. [Quintanilla 2008: 105]



Fig. 4 19世紀後期カーリー女神の一般的イメージ
(P. Mitter 1994 より)
Popular Imagery of the Kali Goddess, Calcutta, ca.
end of 19th century. [P. Mitter 1994: XII]

ト・エリザベス・ノーブル、通称ニヴェディタ (1867-1911) が、岡倉滞印直前に『母なるカーリー』(1901)を刊行している。人間を殺戮する無慈悲で残虐なカーリー女神、その漆黒の姿は、通常インド社会で見られる女性性の対極をなす形象であり、そのマヤー(仮象)としての姿を跨ぎ越して、その背後に真実を見る必要がある、と彼女は説いた。オボニンドロナトの《母なるインド》は、まさに暗黒のカーリーのネガ、通常ならばカーリー女神の図像によって隠されている裏面、本来あるべき理想を描いたもの、ともいえようか⁵。ニヴェディタが定式化したマヤーとしてのカーリー女神の姿は、春草や大観がインドに渡るに先立ち、岡倉によってすでに伝えられていた可能性も除外できまい。岡倉とニヴェディタとのあいだに相互作用の働いていたことが、残されたふたりの著述から確認されるからだ。岡倉がインド滞在中「我らはひとつ」と題して執筆した政治的扇動文書の草稿(これは1939年に『東洋の覚醒』として日本語訳が出版される)の第6章冒頭には、いささか唐突に、カーリー女神への賛歌が綴られる。筆者はここに、ニヴェディタの著作からの直接的な感化の跡を認めるものだが、これもけっして無理な想定ではあるまい⁶。

ここで従来必ずしも十分には指摘されてこなかった補助線を二本提案しておきたい。ひとつは、オボニンドロナトのワッシュ技法と、大観や春草の朦朧体と称する技法との関係である。大観や春草が朦朧体を多用するのは、インド滞在期の前後に集中しており、数年後には退潮する。とすれば、オボニンドロナトがそこに日本特有の技法を見て、それを独自に発展した経緯には、歴史の偶然が作用した、といわねばなるまい。朦朧体は、欧米のアカデミーの線描の優位に対する東洋的抵抗として岡倉が提唱したものの、日本でも決して広く肯定されたわけではない実験的な技法だった。ところがそれは、インドのベンガル・ルネッサンスでは、ムガールの細密画からの脱皮と、イギリスの美術教育への反発という文脈で、ことさら積極的に活用され、ワッシュ技法へと生まれ変わり、タゴールの周囲で市民権を確立した。だがこの技法は作品の保存にはけっして有利ではなく、また容易に褪色を招き、黴などによる損傷を招きやすい脆弱さと裏腹だったことも、否定できない。水洗された画面の絵柄は、文字通り朦朧として、ある種表現上の弱々しさをも印象づける。また画面全体を水桶につけるという制作では、もとより大作は期待できない。そうした技法的短所を代価に、オボニンドロナトたちは、新たな国民絵画創出に挑んだことになる⁷。

日本趣味で著名なジェイムズ・マクニール・ホウィスラーには、港に出入りする帆船を描いた《バルバライソ》(1866)が知られ、欧州で大観はこれらの作品に接している。大観自身の朦朧体による《帰帆》(1905)と比較すると、そこには意図的なまでの類縁性が浮かび上がる。朦朧体という表現法そのものが、例えばホウィスラーの日本趣味を教訓として、西

5 Nivedita 1967, vol. 2, p. 431. 詳細については Inaga 2004, pp. 129-159.

6 Okakura 1984, vol. 2, p. 191, Bharucha 2006, p. 27 はこの岡倉の一節を引いているが、「不動」Acalanta を和辻哲郎の「風土」climate と同一の単語と誤認している。とはいえ興味深いことに、サンスクリットの「不動」はシヴァ神の変容のひとつとみなされており、それはモンスーンの擬人化でもあった。和辻はインド洋での体験からモンスーン型文化を構想している。バルーチャの和辻に関する議論は、Sakai 1996 参照。

7 Satō S. 1997, pp. 31-58.

欧で流行の「東洋らしさ」に訴えるために、東洋人自らによって意図的に選ばれた「音楽的諧調」だった、という解釈すら導きだされるだろう。事実、ホイッスラー追悼の辞でアーネスト・フェノロサは、こう語っていた。「東洋の影響は偶然ではなく、世界芸術の潮流のうえに現れた東の間のさざ波ではない。それは人類による達成の第二の主要なる流れであり、それは古き西洋の海峡へと流れ込み、三百年の長きにわたって席卷してきた官展派の放縦を、ひとつの島へと孤絶せしめたのである」と。

第二に、大観や春草たちが、インド滞在に先立ち、岡倉の指導のもと、日本で歴史的な名品の模写に携わっていたことを忘れてはなるまい。そのなかには、とりわけ13世紀、14世紀の密教図像が多く見いだされる。例えば大観には醍醐寺の《大元明王》や《孔雀明王》の模写が知られるが、大元明王は四本の腕を持ち、焰のなかで憤怒の形相を見せており、現代ヒンドゥ教のカーリー女神との類似性も顕著な作例である。また岡倉遺愛の作品に、平安時代の《大威徳明王》の画像

があり、ビゲローの遺贈としてボストン美術館に収まっている。⁸ 岡倉周囲には密教図像への高い関心があり、そこでなされたこれらの古美術の模写は、大観や春草にとって、インド旅行への予行演習の機会を与えるものだったともいえるだろう。日本とインドとの文化を跨いでこうした条件が事前に錯綜して準備されていた。その延長上にはじめて、ベンガル・ルネサンスを代表する水彩画とも称すべきオボニンドロナトの《母なるインド》も形象化されるに至った、と見るべきだろう。

すでに別の論文で詳細に検討したことだが、ノンドラル・ボシュの《サティ》(1907頃)やスレンドロナト・ガングリーの《ラクシマン・センの逃亡、1207年》(1907)は、スワデシ



Fig. 5 横山大観《帰帆》1905、滋賀県立美術館
Yokoyama Taikan, *Sailing Back* 1905, The Museum of Modern Art, Shiga



Fig. 6 ジェイムズ・マクニール・ホイッスラー《薄明》
1866、テート・ブリテン、ロンドン
James McNeil Whistler, *Crepuscule in Flesh Colour and Green*
1866, Tate Britain, London.

8 Fenollosa 1903, p. 15. 横山大観自身も朦朧体をバリの回顧展で見たホイッスラーの作品と比べている。Yokoyama 1951; 1982, p. 78. 参照。Satō Dōshin 1992: pp. 436–452. 佐藤道信はボストンで展示された横山の作品に‘Nocturne’の題名が付されて *Boston Evening Transcript* (Nov. 18, 1904) に言及されている事実を指摘している。

9 Satō D. 2007, pp. 198–207.



Fig. 7 横山大観模写《大元明王像》
1895 (京都醍醐寺、鎌倉時代14世紀)
Yokoyama Taikan, a Copy from *Atavaka*
1895 (Original at Daigo-ji Temple, Kyoto,
Kamakura period, 14th century)

国民運動に結びつくベンガル・ルネサンスの文脈で、歴史的な意義を担う作品である。前者は、イギリス側支配者やキリスト教宣教師から、非人道的な蛮行と見なされた宗教的実践を、民族の自己主張として復権する訴えを含んだものであった。そして後者はベンガルの歴史記述における民族主義に関わる論争に棹さす歴史主題だった。¹⁰ ヴィヴェカノンダに帰依したニヴェディタが、師の早世の後、これらの絵画作品を擁護し推奨する活動に挺身したことも、よく知られる。《サティ》について述べた文章のなかで、ニヴェディタはこれを社会的に強制される女性の自己犠牲などではなく、むしろ愛するものとの一体化を希求する強固な信仰心の証であり、恐れを知らぬ女性の意志の表明にして、不二一元を実現するための、栄光に満ちた聖なる行為と賞賛し、そこにキリスト教のみならず、イスラームの教える殉教にも匹敵する美德を見いだす。¹¹ また外敵の侵略により王位を篡奪され、王宮からの退去と逃亡を余儀なくされた13世紀の弱小王国の君主の事績を扱った歴史画についても、ニヴェディタは独自の解釈をくだす。これは単なる敗退と凋落の

物語ではない。『バガヴァッド・ギーター』も教えるとおりの、この一時的な退去は、将来の捲土重来を期した退却にすぎず、未来においてインドの「民族的=国民的正義」が回復されることの予兆である、とするのが彼女の主張だった。

ニヴェディタの解釈の強引さを批判することは容易い。だが探るべきは、彼女の意図だろう。彼女はサティに人を生け贄とする非人道的な殺戮を見ようとはしない。そこには肉体の毀損よりも精神の尊厳に重きをおく信仰の価値観が投影されている。愛する人との再結合は、インド統一の暗喩だろう。ラクシマン・センの物語ともども、そこにはベンガル分割令に反対し、イギリスによる分割統治への反抗を訴える政治的宣言、インドの再統一さらには独立を「正義(ダルマ)」として要求する反体制的な主張が、隠喩として溶け込まされていた。とすれば、この潮流に参画した1902年段階の岡倉に「超国家主義者」の汚名を着せるのは、単なる時代錯誤と言わねばなるまい。「アジアはひとつ」とは、20世紀冒頭の社会・政治的状况下で、ベンガルの民族主義運動に共感を寄せ、インド独立を支援したひとりの日本人知

10 Inaga 2004, pp. 129–159、およびその短縮されたものとして Inaga 2006, pp. 90–95。ニヴェディタの政治的解釈に対しては反論もあり、論争を招いたことが知られている。

11 アナンド・クマラスワミーもまた“Status of Indian Woman,” *The Dance of Siva* (1924) でこの絵画作品の弁護を展開している。参照 Coomaraswamy 1985, pp. 95 sq. この点については Guha-Thakurta 1994, pp. 286–288。ノンドラル・ボシュの《サティ》は日本に将来され、木版複製が頒布されている。Kumamoto 1971, p. 30。日本から戻った原作はすっかり褪色していたが、故郷にもどるや元の色彩を回復した、という神秘的な逸話が知られている。

識人の理念として読むのが素直だろう。

2. 新たなベンガル絵画と日本での初期評価

1890年に岡倉覚三が創刊した『國華』は、ベンガルの近代絵画を日本に最初に紹介した美術雑誌となった。そこに岡倉の率先があったことはひろく一般に認められている。だが、『國華』編集部がベンガル近代絵画を一樣に高く評価していたかといえ、実情はまったく異なっていた。1908年には同誌に、ノンドラル・ボシュが『ラーマヤナ』に取材した《女王カイカイ》の原色木版複製が掲載され、本文には「印度に於ける絵画の新派」と題する論文が日本語に訳出された。その著者ジョン・G・ウッドローフ(1865-1936)はカルカッタ高等法院の院長をも務めた司法官吏だが、タントラ哲学に開眼し、ヒンドゥーに帰依した特異な経歴で知られる。ベンガルの新たな絵画は、インド人たちから大きな賞賛を得ることはなかった、とセイロン出身のアナンダ・クーマラスワミー(1877-1947)は観察しているが、皮肉なことにそれはむしろ英国人から好評を得た、とウッドローフは記し、インドの「純正なる」美術が修復されるに至ったこと

については、カルカッタ美術学校・前校長のE・B・ハヴェル(1861-1934)の力に預かることが多いと観察する。¹²『國華』の同号には、オボニンドロナト・タクル(1871-1951)とスレンドロナト・ガングリー(1885-1909)の名前も見える。ついで1909年、同誌226号はオボニンドロナトの《月下の管弦》を彩色多色摺木版画複製で掲載し、濱田青陵(1881-1938)による批評、「新印度画に就て」が併載されている。創生期の考古学者として著名となる濱田は、ここでベンガル派の折衷的な様式に批判を加え、「国民ありて国家なし」というインドの亡国の現状に対して、軽侮の念を隠していない。濱田にとって、ベンガルの近代絵画とは「分裂と屈服の歴史のみ」しかもたない「独立」なきインド亜大陸の「国民的煩悶の表象」に他ならなかった。¹⁴

青陵・濱田耕作のいささか冷ややかな評価は、同時代のインドにおける新ベンガル派への消極的評価を反映するだけでなく、同時に新ベンガル派との連帯を標榜する日本美術院に対する『國華』編集部の批判的な態度をも裏書きするものだったはずだ。岡倉は1913年に没



Fig. 8 《大威徳明王》平安時代11世紀
(岡倉愛蔵、ピゲローがボストン美術館に寄贈)

Dai-Itoku Myō-ō (Yamantaka), Heian period, 11th century (Piece cherished by Okakura. Bequeathed to the Boston Museum).

12 Woodroffe 1908, pp. 150-151.

13 本作品は“The Music Party”としてP. Mitter 1994 図版 XXIV に複製がある。Kumamoto 1971, pp. 26-31 はボシュと日本との関係を鳥瞰しているが、論争含みの話題はすべて検閲している。この論文の英訳は Louise Court によって英訳された。Kumamoto Kenjiro 2008, pp. 72-79.

14 Hamada 1909, pp. 234-8.

するが、その後の1916年にはノーベル文学賞を受賞した詩人タゴールが来日を果たし、日本美術院においてインド現代美術展が開催される¹⁵。この機会に、田中豊蔵(1881-1948)は『國華』誌上に「印度画の展覧を看る」を公刊したが、そこには濱田の7年前の批評を繰り返すような言辭が認められる。ベンガルの現代絵画には、精神的な深みと現世の悲哀が湛えられているが、こうしたインドらしい外殻の下からは「繊弱なる感傷主義(センチメンタリズム)」が漂っており、細密画を思わせる小さな画面の水彩からは「シャクンタラの戯曲やカリダーサの詩篇」に匹敵する「雄大にして沈痛な大思想」ならでは「生氣」が発散されているとは認めがたい、と田中では否定的な評価をくだす。果たして田中豊蔵が、ラヴィ・ヴァルマ(1848-1906)に代表されるような、西洋仕込みのアカデミックな油彩によるインド叙事詩の描出を、より好ましいものと意識していたのか否かは、文面からは窺いしれない。たしかに田中はオボニンドラナトの《旅の終わり》(沙漠の旅の終わりに疲労から倒れ込む駱駝を描いた水彩)がパリのサロンで受賞した事実に好意的な言及を寄せてはいる。だがそこに古代インドの美術や文学への言及が欠けていることには、落胆を隠さない。ノンドラル・ボシュの《カルカッタ》都市風景に描写された日常風物も感興を催す佳作ではあるし、小ぶりな《ラーマヤナ》にも、大画面の《入信儀礼》にも「アジャンタの古壁画を復興せんとする努力」を認めるにはやぶさかでない。だがこうした努力も全体として見るならば「新興の国民藝術であるかと思えば聊か心細い」ものであり、「現在の日本画に比べても猶ほ遜色あるもの」と見るのが、田中の評価だった。くわえて日本美術院が提唱していた「現代の日本画」そのものに対しても、『國華』編集部はきわめて批判的であったことを、ここに付け加えておく必要がある¹⁷。

このように、田中豊蔵の新ベンガル絵画への評価は、ウッドローフのそれとはきわめて対照的だった。タゴール自身、日本での公開講演のなかでは謙遜の意味も含めて、日本において仏教が今日に至るまで存続し隆盛を見せている様に賛嘆を惜しかなかった。田中豊蔵はこうしたタゴールの賛辭を我田引水に及び、自らのいささか国粹主義的な見解の拠る所に流用する。すなわち、こと仏教に関する限り、インドの思想と美術は、その発祥の土地よりもむしろ日本において、よりよく発展を遂げ、今に至るまで衰亡を遂げることなく保存せられている、と。これは日本に東洋古代文化の生きた収蔵庫を見る『稿本日本帝国美術略記』(フランス語版を1900パリ万国博覧会で頒布)の九鬼隆一による序文にまで遡る、国威発揚の言辭の延長上にある発言といつてよい¹⁸。

古代仏教の栄光はインドにおいてはもはや過去の残滓にすぎず、その遺跡は郷愁と悲哀とを催す縁よすがでしかない。それに比べて日本は、歴史遺産が現代に咲き榮えて現存していることを誇り得た。それが田中豊蔵の日印文明比較だった。そうした見解を裏付ける事例としては、サンチーの仏舍利塔を背景に取り込んだオボニンドラナトの《アショカ王妃》(1907-9)と、

15 Tanaka 1916, pp. 41-43.

16 See Ravi Varma Kalidasa Shakuntala /google image また以下も参照。Inaga 2001, pp. 329-348.

17 図版複製は Mitter 1994, ill.159; Awakening 1985:5.

18 Tanaka 1916, pp. 41-43.



Fig. 9 サンチーの仏舎利塔、紀元前1、2世紀
Sanci Stupa, 2nd and 1st century B. C. Stone.



Fig. 10 オボニンドロナト・タゴール《アショカ王妃》1907-9 [P. Mitter 1994: 315]
Abanindranath Tagore, *Tissa, Ssoka's Queen*, 1907-9.

日本美術院の寺崎廣業(1866-1919)による《大仏開眼》(1907)とを比較して取り上げることもできただろう。寺崎の描く東大寺は、8世紀以来の鎮護国家の理念を今日にいたるまで護持し、繁栄を維持している。これに対して、アショカ王妃が佇むストゥーパは、今日ではアテネのパルテノン同様、嘗ての栄光を想起させる遺構の残骸でしかない。奇しくも現代インド絵画を紹介した『國華』の226号(1909)には、東大寺正倉院の通称《鳥毛立女屏風》のコロタイプ複製が掲載されたが、これもあながち偶然とばかりはいえまい。この遺品は756年の年記をもち、



Fig. 11 寺崎廣業《大仏開眼》1907、東京藝術大学大学美術館蔵
Terasaki Kōgyō, *Ceremony of the Opening Eye: Inauguration of the Great Buddha in Nara*, 1907, The University Art Museum, Tokyo University of the Arts.

当時知られていた絵画作品としては日本最古の部類に属する。東大寺創建時代からの遺品を掲載することは、当時皇室の財産に登録された、收藏庫としての正倉院の優越性を言挙げし、日本において古代文明が現在にまで存続している様を言祝ぎつつ、インド文明の凋落と今日の衰退を印象づける修辞たり得た。

このように、日本美術院が現代インドとの連帯をめざしたのに対して、『國華』編集部側にはアジアにおける日本の優位を考古学的・美術史的な観点から強調する傾きがあった。

そして、1913年の岡倉の死去は、日本美術院と『國華』編集部とのあいだの見解の相違を決定づける事件となった。岡倉は『國華』創刊者であったから、通常ならばその死去は同誌で追悼されて当然だっただろう。だが追悼記事などは一切掲載されず、その代わりに『國華』はこの機会に、無記名の雑報欄で、岡倉が主催した日本美術院による日本絵画改革の運動を、「惨めな失敗」に終わったものと決めつける、中傷に等しい記事を載せている。横山大観や菱田春草は日本美術院を代表してインドに派遣され、その体験をもとに《流灯》(1909)《釈迦十六羅漢》(1911)ほかの作品を発表していた。件の無記名記事からすれば、これらの近作を『國華』編集部の中核は「失敗作」と見なしていたことになる。この無記名記事の掲載が、編集長の認可なしになされたとは考えがたい。岡倉の跡を襲って1900年以来『國華』の編集長を務めた瀧精一(1873-1945)は、同じ時期からしばしば岡倉の著作の学術的信憑性に疑問を呈する発言を行っている。『國華』はこれ以降、学術雑誌としての性格を徐々に強めてゆく反面、現代美術の動向への関心を薄めてゆき、もっぱら古美術の学術的研究や考古学的調査に傾注する傾向を顕著にしてゆくこととなる。¹⁹

3. 「詩聖タゴール」の初来日

このように日本美術院と『國華』編集部との利害対立あるいは路線の違いが表面化していた1916年に、ノーベル文学賞受賞者タゴールが日本に招かれ、三溪・原富太郎(1868-1939)のもとに3ヶ月にわたって寄寓する。その結果として発生した事態を以下に検討したいが、その準備としてまず、次のタゴールの有名な詩「迷える鳥たち」を引いておこう。これは、横浜の三溪園に滞在したおりに、詩人が自ら体験した出来事に由来するものといわれている。

迷える夏の鳥たちは、わが窓辺を訪れて、歌っては飛び去る。

秋の黄ばんだ落ち葉たちは、歌う歌もなく羽ばたいて、吐息とともに落ちる。

やがてボッティチェルリの専門家として欧米にも知られることになる矢代幸雄(1890-1975)は、この折に、タゴール翁の通訳を務めたが、詩人が聖フランチェスコのように小鳥たちから歓迎される様を目にしたという。その矢代はまた、タゴールが下村観山(1873-1930)を見いだしたおりの有様も回想に留めている。観山はインドの詩人に向かって自分の制作法をこう説明した。写生の際に事物の外見に捕らわれると、その内なる精神に入り込むことができない。それゆえ自分は、自然を熟視したのち、己が心眼に残る姿の印象のみを描くようにしている、と。矢代がそれをどのような英語で翻訳したかはとにかく、この考えそのものは、東洋の伝統では、とりわけ特異なものとはいえない。だがインドの詩人はこの言葉に深く感動し、また満足を示した、と矢代は述べている。²⁰なぜタゴールは満足したのだろうか。それは、矢代の回想だけからでは判然としないのだが、以下の逸話と結びつけると、

¹⁹ この批判の詳細は Inaga 2001b, pp. 329-348.

²⁰ Yashiro 1958, pp. 98-115; 1972, pp. 42-51.

その間の事情がいくらか鮮明な輪郭を結ぶように思われる。

岡倉は死に先立って『白狐』と題する戯曲を執筆し、これを、ボストン社交界を主催したイザベラ・ステュワート・ガードナーと並んで、インドの女性詩人プリアンバダ・デヴィ・パネルジー(1871-1935)に献じたことが知られている。下村観山は東京美術学校を卒業してのち、母校で教鞭を執った画家だが、この岡倉の戯曲を下敷きに《白狐》(1914)と題する絵画作品を制作していた。その舞台となる野原は、菱田春草の遺作となった《落葉》(1911)をも、強く連想させる。このように岡倉とインドとの深い関係を示唆する作品をなしてきた下村観山の《弱法師》(1915)に、タゴールは強い衝撃を得た、という。ではなぜ、タゴールはこの作品に感応したのだろうか。

タゴールが在日中の日記に残した記述に、次の一節が知られる。「空間における空虚は、完璧なる知覚にとって、最も肝要なものである」²¹。《弱法師》は六曲一双よりなる屏風だが、その左の三面はほぼ金地のみの空白であり、そこに沈みゆく夕日が朱で描かれている。タゴールの日記の記述との共鳴は明らかだろう。あるいはタゴールの日記の一節は、《弱法師》との対面から記された、と想定することも無理ではあるまい。知られるとおり、この作品は謡曲の『弱法師』を下敷きにしている。画面は俊徳丸と呼ばれる盲目の乞食が、大坂の四天王寺の境内の梅の花の下で、夕日に祈る「日相観」の場面であり、幼少の折にしかとみた光景が「淡路絵島須磨明石、紀の海までも」彼の心眼にはくっきりと映っている。「満目青山は心にあり」²²。このくだりが、観山の「心眼に留まった印象のみを写す」という作画の態度に呼応しているのは、あきらかだろう。

さらにこの場面はインドの詩人に『ウパニシャッド』の一節を思い起こさせるものだった。「我を暗黒より連れ出して栄光の光へと導き賜え(Tomaso ma Jyotirgamaya)」²³。タゴールにとって盲目の俊徳丸の姿が「言葉では言い尽くせぬほど」の啓示となった理由も、ここまで来れば納得できる。インドの詩人の心眼にあった真理が、極東の旅先において改めて開示されたからである。ここで観山の言葉が、あくまで矢代の通訳によってタゴールに伝達されたことも銘記すべきであろう。観山の言葉が《弱法師》の映像に投射され、それと重ね合わせとなって詩人の耳に届いたからこそ、タゴールに深い感動を及ぼしたものと想定できるからだ。さらに精神の覚醒にとって肉眼の盲目が不可欠だった、という脈絡もまた見落としがたい。タゴールには自作の戯曲に基づいた舞台で、盲目の詩人ホメーロスを演じた経験もあった。『弱法師』の教訓は、このギリシア古典に纏わる文学的トポスの普遍性を裏書きする体験でもあったことになる。矢代自身、欧州体験を著書にまとめるに際して、それに『太陽を慕ふ者』(1925)との題を与えた。そこにもこのタゴール体験が、なんらかの影を落としているものとみて、的外れではないだろう。

タゴールにとって《弱法師》に描かれた日輪はまた、植民地支配下という闇に射し込み、

21 Rabindranath Tagore 2006, p. 176.

22 『弱法師』の英訳は Kenneth Richard のものが <http://www.genji54.com>

23 Tagore の“Memoir”から。Tagore 1961.『日本美術院百年史』第5巻, 1994, p. 1146に復刻。



Fig. 12 下村観山《弱法師》1915、重要文化財、東京国立博物館
Shimomura Kanzan, *Yorobōshi*, 1915, Tokyo National Museum.

(部分 detail)

そこからの解放を暗示する一条の光明、東亜の夜明けの太陽でもあったはずだ。《弱法師》には、精神的な覚醒のみならず、政治的な宣言までもが、そうとは見えない形で透視されていた。それが、インドならば植民地統治政府の忌避に触れるような政治扇動とは無縁の、あくまでも詩的な章句として、古典戯曲のうちに綴られていたこともまた、タゴールにとっては少なからぬ意味をもったはずだ。インドの民族的意識を目覚めさせ、アジアの若人に将来への希望の灯火を掲げることこそ、詩人の使命とするところだったのだから。²⁴

とはいえ、下村観山が《弱法師》を描いた1915年段階では、それはいわゆる「東洋の覚醒」とは直接何らの関係もないものだった。描かれた太陽も、東海に昇る旭日ではなく、西海に沈み行く夕日であり、それが示唆するのも、仏教という西方浄土の理念でしかなかったはずだからだ。もっとも謡曲のなかでも、俊徳丸は盲目ゆえに朝日と夕日との分別がつかぬ振る舞いを見せる。さらに西日は、ほかならぬ天竺すなわちインドの方角を指している。そして陽光を慕う心持ちが、やがて遠からずして、日出る旭日の帝国の超国家主義思想と結びつき、皮肉にもそれをほかならぬタゴールが非難する成り行きとなる。インドの詩聖と謳われた彼は、日本が西欧列強のナショナリズムを模倣し、それに追従しようとする姿勢には、痛烈な批判を辞さず、とりわけ1924年の3度目の滞日では、日本の国家主義化、帝国主義化に対して日本国民に辛辣な苦言を呈することとなる。だがこのインドの詩聖による警告は日本側の受け入れるところとはならず、30年代にはいると日本の大陸進出と軍国主義化は、世界の趨勢と不可分に進展してゆく。そして岡倉が1902年にインドで執筆したまま未刊行で櫃底

24 Arai 1943, p. 5. 荒井のタゴール追悼文は、時局下の影響を受けている可能性を排除できない。すくなくとも時局向きの断りを入れることが刊行許可の条件となっていた。

に残されてきた英文草稿「我らはひとつ」は、日華事変後の時局下に遺族によって再発見され、1938年にはまず岡倉古四郎らにより『理想の再建』として、翌年には浅野晃により『東洋の覚醒』と題されて、その日本語訳が刊行される。とりわけ浅野訳は、岡倉をして超国家主義下の日本の進路を預言する先覚者へと変容させるのに預かって力あった。²⁵これに先立つ1937年には、岡倉の衣鉢を継ぐと自認する詩人の野口米次郎(1875-1947)とタゴールのあいだに、日本の中国侵攻の是非をめぐる、両国の新聞紙上に舞台に派手な論争が闘わされた。蒋介石政権の非を唱える野口は、岡倉が生きていれば自分に同意したはずだと主張し、蒋介石政権を支持するタゴールとは政治的に袂を分かつことになる。²⁶

だが、ここでは先を急ぐことはせず、ひとまず1916年の時点に戻ることにしよう。下村観山の《弱法師》屏風(187.2×406.0cm)に開眼したタゴールは、その原寸大複製を所望した。複製はまずカルカッタのジョラサンコ街にある邸宅ヴィチットラに運び込まれ、ついでノーベル文学賞受賞の賞金を元本にタゴールが創設したシャンチニケタンの学校、後のヴィシュヴァ・パーラーティ大学に収められることになる。このタゴール翁からの申し出を受けて、原富太郎かた模写を依頼されたのが、荒井寛方だった。横山大観と下村観山はこの人選に即座に同意した、と伝えられる。²⁷三溪園に一室を宛がわれた荒井は、1ヶ月以上を費やして模写を完成し、その作業を親しく見守った詩人は、荒井を絵画教師としてインドに招聘する希望を漏らす。当時のベンガル近代絵画では、この作品に匹敵する寸法の大作は知られておらず、タゴールは現代日本画の技法を頼りに、ムガル絵画の細密画の伝統からインドを解放する切掛けを掴みたかったものとも推定できる。30年代には後述するノンドラル・ボシュがシャンティニケトンやパロダにおいて公共建築にフレスコ技法の装飾壁画を施すことになる。²⁸美術史家のパーサ・ミッター氏も説くように、ここでボシュは1910年に自らもその模写を試みたアジャンター壁画の伝統を現代に蘇らせようとした。²⁹1911年に早世したニヴェディタはその晩年、歴史叙事絵画や現代生活の寓意的賛歌の野外展示を実現したい、との構想を漏らしていたが、それもボシュの念頭に去来しただろう。³⁰欧州やとりわけメキシコでの同時代の壁画復興運動とも連動する、こうした壁画制作への発想源のひとつとして、日本美術院主導の屏風、荒井が模写した観山の《弱法師》も密接に関わっていた。

4. 荒井寛方のインド滞在

荒井寛方が下村観山の《弱法師》の模写に関与したことの意味が、このあたりでようやく見えてくるだろう。寛方は仏画の刷新を目指し、インドへの関心を高めていたが、日本美

25 未完の草稿はまず『理想の再建』として河出書房より刊行。浅野晃により『東洋の覚醒』と題名を改めた訳は、1940年に聖文閣より刊行された。

26 この論争については Bharucha 2006, pp. 167-175 および Hori 2009, ch.13. また Wakakuwa 2009, pp. 22-26 も参照。

27 荒井寛方の「志士タゴール翁」は Arai 1943, p.6.

28 Mitter 2007, pp. 82-90.

29 Quintanilla 2009, pp. 190-205.

30 Sister Nivedita 1967-68, vol. 3, p. 58; Inaga 2004, pp. 149-50.

術院において大観や観山らの信頼を得る一方、瀧精一の父であり画家としても著名な瀧和亭(1832-1901)の知己を得ており、その伝手もあって『國華』編集部の仕事にも関与していたからだ。利害を異にする日本美術院と『國華』社の双方からともに支持される若手の有力な画家としては、当時寛方しか見あたらなかった、といって過言であるまい。寛方は、いわば調停役としても打って付けの立場にあった。この利点が、彼のアジャンターの壁画模写への参画を容易ならしめることになる。

以下の論証に必要な限りで、インド旅行に先立つ寛方の画業を簡単に見ておこう。《菩提樹下》の下絵(1907)は、横山大観がまもなく滞印の成果として制作する《釈迦十六羅漢》や《献灯》に通じる群像表現だった。洋画の人体解剖学を基礎に、ロマン主義の雰囲気は濃厚なあたりには、オボニンドロナトの《カーチャとデヴジャニ》(1906:『マハーバーラタ』より取材)と同時代の息吹を感じない訳には行かない。《乳糜供養》(1915)は釈迦が入山修行からの帰路の有名な逸話だが、菱田春草も滞印期に同一の主題を扱っており、その図像がオボニンドロナトの描く《仏陀とスジャータ》(ca.1915)に酷似していることは、これもすでに佐藤志乃氏が指摘している³¹。同じ主題に挑んだ荒井寛方の新機軸は、作品の画中には仏陀の姿を描かず、牛と供物を運ぶ乳搾りの女性だけを描いたことだろうか。後にノンドラル・ボシュもまた同じ《スジャータ》(1942年に再制作)の主題で、仏陀を描かず、牛の乳を搾る女だけを描いている。仏陀を描かない仏画という共通する趣向からは、寛方とノンドラルとのあいだの親密な信頼関係を想定できよう。ふたりの交友は寛方が残した素描や写真に加えて、その詳細な「印度日誌」から復元することができる³²。

荒井寛方は1916年11月13日に東京を発ち、12月17日にカルカッタで下船している。インド亜大陸とセイロンを含むその旅程を、ここでざっと辿っておこう。翌年の元旦までには寛方が模写した《弱法師》が到着しており、オボニンドロナトはその絵の面前で数時間におよぶ講話をなしたという。北米に旅行中だったラビンドロナトが現地に戻った際の様子を寛方は、詩人没後に回想しているが、作品に向かって祈りを献げた詩人が口にしたのは「すべての世の中の者は暗い所に居て、ただ一点の光明を慕ふ」とする文句だった、という。寛方はそれを「翁の根本思想」「タゴール翁の作った歌」と解釈しているが、これはすでに触れたとおり『ウパニシャッド』からの引用だったとみて間違いあるまい³³。寛方はタゴール家の人々がうち揃って《弱法師》に敬虔な祈りを献げる様子に打たれ、「一同の斯の如き敬虔なる態度を見ては何だかわからぬが感激してすふ」と記している³⁴。

ノンドラル・ボシュの名前が初めて「インド日誌」に見えるのは1916年12月30日。その後の記載から見る限り、寛方はノンドラルやスレドロナト・タゴール(詩人の甥)と、牛

31 このモチーフについては Satō S. 1999, pp. 37-44.

32 「印度日誌」は以下に我妻和男によって校訂されている。Nonaka Taizō (ed.) 1974, pp. 60-101. また我妻によるベンガル語訳は Arai 1993. 本件については、グーハ・タクルタ、河合努、堀まどかより情報を得た。記して謝意を表す。

33 Arai Kanpō 1943, pp. 5-27, Tagore R. 1961, 『日本美術院百年史』vol. 5, 1996, p. 1146.

34 同上。

車に乗るなどして頻繁に遠出している。例えば1917年1月27日にはプーリーまで出かけ、29日には寛方は、ボシュが美しい女性たちに取り囲まれてお手上げの様となっているのを目撃する（「ボース氏眉人に取りつかれた様おかしかりき」）。2月22日には寛方はボシュが持参したアショカの花を写生しているが、これはのちの寛方の仏画に登場することになる。詩人ラビンドロナートが北米合衆国から戻ったのが3月17日のことで、日本人画家は詩人の帰郷を祝う行列への参加を許される。寛方はタゴール家より「古代式の食事」すなわちリグ・ヴェーダの仕来りに則った夕餉の来賓として招かれており、画家はその折の詳しい素描を残している。4月27日になるとノンドラルとスレンドロナトが寛方を一種の降霊術に誘った模様であり、寛方の先祖の霊まで呼び出されたいが、さてその霊は何語でしゃべったのだろう。8月4日と12日にはタゴールが公開講演に赴いている。スワデシ運動の高揚期であり、発言次第では詩人が英国側官憲に身柄を拘束される恐れもあった。寛方は詩人が無事帰宅したのを見届けて胸を撫で降ろしている。10月4日にはノンドラルと映画を見に出かけているが、その直後の8日から11月28日まで寛方は、日蓮宗の僧、岡教達（生没年不明）とともにセイロン巡礼に出かけ、詳しい絵日記を残している。³⁵

5. アジャンター石窟壁画の模写

そうした行程のなかでもっとも重要な任務が、アジャンター石窟壁画の模写作業である。寛方のインドへの出発に先立ち、当時、東京帝国大学文学部美術史教室主任であった瀧精一は、タゴールに居室を提供していた、富豪、原善三郎に接近し、アジャンター石窟壁画模写事業への資金援助を要請していた。『國華』はこの派遣事業の後援者たることを、誌上で誇らしげに謳っている。将来、京都帝国大学教授に赴任することとなる美術史家の澤村専太郎（1884-1930）が、派遣団団長に任命された。³⁶ 調査団は1917年12月6日にカルカッタを発ち、ほぼ3ヶ月に涉ってアジャンターに滞在した。澤村は主として写真撮影と拓本作製に従事した。そのアジャンター彫刻や浮き彫りの研究は1919年『國華』に連載され、その遺著『東洋美術史論考』に収められることとなる。³⁷

荒井寛方は、横山大観から助手に相応しい人材との推薦を得た朝井観波（1897-1985）とともに、壁画模写に取りかかった。インドに滞在中の桐谷洗鱗（1877-1932）や野生司香雪（1885-1973）が現地に参加した。³⁸ ハイデラバードの地方政府からの許可を取り付けての作業だったが、作業条件は劣悪だった。壁面は泥と牛糞からなっており、剥落を防ぐための手段を常に講じないと危険な状態だった。³⁹ 崩壊した遺構の修復のため数百人に及ぶ人夫を動員し

35 Araki Kanpō 1943, pp. 271-326. ベンガル語訳は Arai 1993.

36 Kokka, no. 339, vol. 28, no. 4 (1917), p. 149.

37 Sawamura 1932. 論文初出は『國華』第30巻, 2, 3, 6, 11および12号。

38 桐谷はインドにすでに長期にわたって滞在していた。Kiritani 1913 はタゴール家のビジットラに滞在していた桐谷の写真を含む。Kiritani 1916 はオボンンドロナトのワッシュ技法に関する詳細な記述を含む。この素朴な方法では大作の制作は無理との判断を桐谷は示している。

39 『美術の日本』vol. 10, no. 1, 1918, p. 29 には、日本による模写のあと、インド政府からアジャンタ壁画に劣化が発生したことについての苦情があったことが記録されている。荒井はこれに反論して、日本隊が細心



Fig. 13 荒井寛方《古代式の食事（大正6年3月17日）》1917、栃木県立美術館
 Arai Kanpō, *Dinner at the Tagore Family in Ancient Manner* 1917, Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts.

での作業が隣接地域で進められていた模様だが、石窟そのものは野放しの状態で、無数の蝙蝠の住処となっており、床には糞が堆積し、構内には耐え難い悪臭が充満していたという。朝井観波は天井画の模写に取りかかったが、仰向けで作業台に横になって絵筆を操る画家の顔面には、絵の具が始終ぼたぼたと垂れるため、作業は一向に捗らず、若い朝井は不如意のあまり落涙したという。一向は宿営地で猿や猪の侵入にも対処せねばならなかった。そればかりか、ある朝には豹が洞窟入口で寝そべっているのが報告され、またある日には近くに虎の足跡が発見された。夜になると、おそらくはこれと同じ虎の吠声が聞かれ、とある地方官吏が命からがらその攻撃から逃れたといった通報も入ってくる。⁴⁰ そうした困難という以上に肉体への危険すら及ぶ条件にもかかわらず、日本人部隊は、早朝より夕刻に至る模写作業を3ヶ月に涉って継続した。休日は2-3日あったに過ぎないという。1919年のタゴールの来日に付き添った画家ムクル・チャンドラ・デイ(1895-1989)は横浜で荒井寛方の模写作業に立ち会う機会は得なかったはずだが、アジャンターでは寛方の模写を目撃しており、後年『アジャンターとパーグへの私の巡礼』(1925)を著して高い評価を得ることとなる。⁴¹

の注意を払って模写に臨み、地方政府に対して剥落の危険を訴え、落下したまま放置されていた断片について注意を促した事実を指摘している。偶然の一致だが、同じ号には法隆寺金堂壁画の保存問題が報じられており、また正倉院の秋の公開に際して入場制限を緩めることの是非が、当時文部省と宮内省とのあいだで話題となっていたことが知られる(p. 28)。

40 「アジャンタ壁画模写余談」Arai 1943, pp. 51-64.

41 Azuma 1974, p. 127.

寛方の日誌、1918年3月2日の条に、模写完成の言葉がみえる。二千五百年に及ぶ年月をかけ、紀元前12世紀から6世紀に至る歳月を跨ぐこの莫大な石窟壁画装飾に、いまや別れを告げねばならない時がやってきた。そう悟った画家は感涙を禁じ得ない。「古代此の美を成せる美術家に生別の感ありて涙を出すをきんずる能はず」。後年まで、寛方が何度となく繰り返す逸話がある。アジャンターの画家たちは、壁画制作を終えると、そこで自らの右腕を斬り落とした、というのである。そこに寛方は、古代の画家たちの深い献身と高邁な精神を認めようとする。こうした画家たちの心がけがあればこそ、この莫大な仕事も今日に至るまで生き残ったのだ、それこそが仏陀の慈悲により完遂された偉業なのだと寛方は確信する。そして極東の画家は、模写の仕事を通じ、二千年前の画家たちの魂と対話を交わす機会の得られたことを、みずからの名誉として受け止め、その幸運を仏陀の至徳ゆえの僥倖（「仏徳のしからしむところ」）と、感謝の念を忘れない。⁴²

アジャンターの遺構に対する荒井寛方の敬虔な信心は、例えば瀧精一の権威主義的な学術的野心とは、好対照をなすものというほかない。荒井が日本に帰国してすぐの頃、瀧は次のように公言して憚らない。すなわち『大阪朝日新聞』掲載の「印度美術研究の必要」（1918年4月）において、瀧はまずタゴールによって2年前に将来された現代ベンガル絵画に「亡國の藝術」にして「規模の小さい、感傷的の萎縮した藝術」と慇懃無礼な批判を加え、そのうえで今日の日本の美術家たちに、インドの古代美術の遺産から直接に学ぶ必要があることを強調する。アジャンターの壁画と日本の古代の仏教美術絵画とのあいだには、技術面において類似性がある。これに対して油彩画は東洋の技法とは相容れないものであるから、西洋人たちには適性がない、とするのが瀧の主張だった。⁴³ 西洋の学術や技法に対する瀧の敵対心、対抗意識は、ここでインドに対する恩着せがましく傲慢なまでの蔑視と癒着している。アジアにおける現代日本の文化的優越性への信頼が、東洋の学術的覇者たる自尊と結託し、結果的に、そうとは自覚もないまま、欧米列強の植民地主義的イデオロギーを鸚鵡返しに代弁し、肩代わりしようとする陥穽に陥っている。

瀧の高飛車な議論に抗弁しようなどという意図とは無縁なまま、荒井寛方は「印度日誌」の末尾に、アジャンター壁画と斑鳩の法隆寺金堂壁画（693年頃）との関係について、模写に従事した画家ならではの見解を書き付けていた。これらふたつの文化遺産に多くの類似点のあることは、幾多の学者がすでに指摘していたが、寛方は表現法の細部に注目して、むしろ深い相違のあることに気づいていた。アジャンターでは黒い肌とは区別して足の裏は白く描くが、法隆寺ではそうではない。また菩薩などの首の括れにインドでは3本の線を入れるが、日本では2本しか描かない。とはいえこれらは、法隆寺金堂壁画にインド起源の影響を認めることには抵触しない。この段階での寛方は、法隆寺壁画が日本人画工によって制作されたとは信じがたい（「法隆寺に於ては其印度の直風なる、又筆者の我国人ならざるを信ず」）、

42 Azuma 1974, p. 92. また Arai 1935, pp. 13–15.

43 Taki 1918. 再録は『日本美術院百年史』vol. 5, 1994, pp. 1141–1143.



Fig. 15 アジャンター壁画(蓮華手菩薩図)
Ajanta Cave 1 Padmapni Buddha.
[Seth 1006: 56]

Fig. 14 荒井寛方《アジャンター壁画模写図(蓮華手菩薩図)》1918、
焼失〔野中退蔵著『荒井寛方：人と作品』1974年、中央公論出版〕
Copy by Arai Kanpō, Ajanta Cave 1 Padmapni Buddha, lost by the
great Kantō earthquake on Sep. 1, 1923. [Nonaka 1974: 179]

とする見解を述べていた。⁴⁴ ここには、同じ東洋人だから技法は類似しており、西洋人より容易に教訓を汲める、などと主張する瀧の決めつけ同然の文化決定論的な議論に、無条件には賛同しない現場の画家の姿が浮かび上がる。

ノンドロル・ボシュは1928年にタゴールと共に日本を訪れるが、7月21日に荒井寛方に連れられて、斑鳩の法隆寺を尋ねている。⁴⁵ 寛方の回想によれば法隆寺管長の佐伯定胤(1867-1952)は、予告もなく現れた日本人画家と未知の異邦人とを、手ずから雨よけの扉を開いて、金堂に請じ入れたという。⁴⁶ 壁画を目にするやボシュはアジャンターと法隆寺との類縁性を感じ、日本で1200年も前のフレスコが良好な状態で保存されてきたことに賛嘆したと、後の回想に述べている。⁴⁷

1940年代になると、荒井寛方は法隆寺金堂壁画の模写に携わる任務を帯びる。1945年の突然の死去の時点までに、彼は北東隅に位置する《薬師如来浄土》を描いた第10号壁画の模写をほぼ完了していた。対角となる南西隅の《阿弥陀如来浄土》は、すでに19世紀末に

44 戦時中の晩年に執筆した「法隆寺金堂壁画」で、荒井はやや意見を変更し、ひとりの親方が全体を監督したとのかつての自論を撤回し、複数の画家たちが独立して作業にあたったとの考えを示した。また様式的にはインドの影響が濃厚だが、インド人の手になるものではない、と結論づけた。Arai 1943, pp. 49-50.

45 このとき派遣された一行のなかにはカリダス・ナグー Kalidas Nag がいた。ナグーは日本の考古学に関する議論を含む書籍を刊行することになる。彼はまた1936年にブエノス・アイレスで開かれた国際ペンクラブ総会でインド代表を務めている。その折の彼の島崎藤村や有島生馬との交友については、Inaga 2007.

46 Arai 1943, pp. 141-42.

47 Bharat Silpi 1967, pp. 71-72.



Fig. 16 法隆寺金堂において模写をする荒井寛方、昭和17年頃
Arai at work in the Golden Pavilion in Hōryū-ji, around 1942. [Nonaka 1974: 109]



Fig. 17 法隆寺金堂壁画、693年頃（1949年火災により損傷）桜井香雲模写（『模写・模造と日本美術』東京国立博物館、2005: 56 参照）

Mural Painting at the Golden Pavilion, Horyuji Temple (damaged by fire in 1949) copy by Sakurai Kōun (*Passing Traditions in Japanese Art-Study, Copy, Create*, Tokyo National Museum, 2005, p.56)

桜井香雲(1845–1890?)による模写がなされていた。⁴⁸ 阿弥陀如来の右手の観音菩薩、左手の勢至菩薩は、アジャンターの第一窟の傑作として名高い《パダマパニー仏陀》あるいは《菩薩像》としばしば比較されてきた。さきに触れた寛方の比較考察は、この菩薩表象にもあてはまる観察だった。寛方自身は、アジャンター第一窟の《降魔》と《菩薩》(272×364 cm)のふたつを模写してきたが、現存する模写の原色写真複製から判断する限り、寛方の模写は1918年の段階で原作に残されていた色彩や剥落を忠実に写しており、その限りでも貴重な資料だったことが納得できる。原作は初期のイギリス調査隊が保存を目的として壁面表層に施したワニスが黄変と褪色とを引きおこし、かえって損傷が促進していたといわれている。1918年当時、さらなる褪色と劣化が作品に脅威を及ぼしていた。ノンドラル・ボシュとともに、1909年から1911年にかけてのハリングラム夫人による模写に立ち会ったサイード・アハマドは、寛方たちが模写に訪れた折には保存責任者となっていた。アハマドは、伝統的に古代インドと同じ技法に通じている日本隊による新たな模写によって、原作をより良く保存するための助けが得られるとの希望を表明した、と伝えられる。⁴⁹

48 イギリスの外交官として知られたアーネスト・サトウ Ernest Satow (1843–1929) が桜井による金堂壁画模写を推進したらしい。そのうちのひとつがサトウの遺贈で大英博物館に所蔵されている。本件については Princess Akiko 2008, pp. 130–131.

49 Arai 1935, pp. 13–15.

荒井寛方が制作した2枚の模写は、瀧精一によって、東京帝国大学文学部美術史教室に、派遣事業による戦利品よろしく後生大事に格納された。矢代幸雄は、瀧の独占欲にきわめて批判的な人物だったが、その矢代の証言によれば、寛方の模写からさらにその複製を複数作って主要な博物館に収める案もあったものの、この提案は瀧の容れるところとはならなかったという。だがこの独り占めが裏目にでて、寛方ら入魂の模写一式は、1923年の関東大震災による火災で灰燼に帰す⁵⁰。偶然の悪戯といえはそれまでだが、アジャンターの模写はなぜか同じような運命に魅入られていた。メイジャー・ロバート・ギル(1805?-1879)による最初の模写は1858年のロンドンの水晶宮の火災で失われ、ジョン・グリフィッチ(1872-1885に滞印)によるふたつ目の模写も1885年7月13日のサウス・ケンジントン博物館の火災で喪失している。ノンドラル・ボシュにとっても遺憾なことに、法隆寺金堂壁画もまた、寛方が亡くなって4年後の1949年1月26日には、ほかならぬ模写担当者の電気座布団の漏電に起因する火災によって、復元不可能な損傷を被っている⁵¹。

6. 寛方の日本帰国とその後

1918年5月7日、インドから日本へと帰国する二日前に、荒井寛方はノンドラル・ボシュより夕食に招かれ、2枚の絵を記念に贈呈される。その翌日、ラビンドロナートは日本人画家にベンガル語の能書直筆による詩を託した。現在シャンチニケタンの日本学院中庭に置かれた石碑に刻まれている詩句である。

親愛なる友よ、

ある日汝は、来賓として我が室にやって来た。

今日、出発に際して、我が魂の内へとやって来る。

ベンガル暦 1325 年ボイジャック月 25 日 (西暦 1918 年 5 月 8 日)⁵²

「インド日誌」の最後に寛方はこう綴っていた。「渡航以来茲に一有半歳を送る。其間苦楽交々至り再するなき宝を得たる、是れ信なる仏の導き給ふ難有かりける事なりき」(一年有半におよぶ我が印度滞在は歓喜と苦難とに満たされており、二度と繰り返し得ぬ経験である。仏陀の加護のお陰で、印度での生活を享受できた。この経験は我にとって比類なき宝物である)(1918年5月11日)⁵³と。

このインド滞りが寛方のその後の創作に深い刻印を刻んだ事は、疑いもない。それを5点に要約しよう。まずこれ以降の仏画の図像にアジャンター壁画模写の経験が生かされていることは、明白である。《釈迦下山》(1918)に典型的にみられるとおり、寛方がノンドラルら

50 Yashiro Yukio 1972, p. 50.

51 野中退蔵による「伝記」参照。Nonaka 1974, pp. 16-17, 33.

52 我妻和男による日本語訳を稲賀が英訳したものから、再度日本語に訳した。タゴール直筆の筆跡はNonaka 1974, p. 105; その色彩図版はArai 1998, p. 30, pl. 18.

53 Nonaka 1974, pp. 60-101, 105.

の教えをうけて素描していた熱帯の植生が背景を覆い、それに囲まれた仏たちが、アジャンター壁画に見られたままの特有の所作を取り、印を結ぶ。《摩耶夫人の肖像》(1918)は、夫人の持物であるアショカの花に飾られているが、これにノンドラルから寛方が得た知識が生かされていることは、先に触れたとおりである。

ふたつ目に、寛方の用いる色彩はインド滞在で劇的な変貌を遂げている。とりわけビハール州ランチー滞在での夕刻の光景が、寛方に強い印象を残したようだ。その地の風景に用いられた、青、緑、燈の大胆な組み合わせが、仏教図像のうえにも採用され、日本では前例をみないような色彩に富んだ仏たちが登場した。なかでも顕著な効果をあげているのが《孔雀明王》(1926)だろう。正面向きの孔雀の背中に載った明王の姿は、当時原富太郎が所蔵していた歴史的名品の図像をそのまま忠実に受け継いでいる⁵⁴。原の庇護によりインド滞在が実現できた、という背景がそこには示唆されているだろう。1949年の独立により孔雀はインドの国鳥となるが、そのこともまたこの図像に、インドと日本との交流に尽くした寛方の生涯を寓意する紋章ともいえる役割を授けることだろう。

さらに第3として抽象的象徴をともなった大作に注目したい。荒井寛方は《摩耶夫人の霊夢》(1920)から《光輪》(1921)さらには《涅槃》(1922)などの院展出品作において、仏陀の生涯の物語をインドの図像と結びつけて実現した。前2点は六曲の屏風であり、《涅槃》は掛け軸仕立てだが、それらにはいずれも巨大な光輪が精神の輝きを発している。同時代の日本での批評を見ると、それらの記念碑的な寸法の装飾画を、仏教絵画の刷新の成果として高く評価する論評がある一方、インドの教訓を模倣することに隷従して、そこから脱することができない画家の限界を指摘する批判的言辞もみられる⁵⁵。

さらに第4に注目すべきは、寛方がレパトリーを拡げて、中国仏教史をも視野に収める方向へと発展してゆくことだ。その例としては、玄奘三蔵(ca. 622-664)と唐の太宗(599-649在位)との出会いを描いた《三蔵法師》(1927)などに指を屈することができるだろう。その延長上の出来事として、最後に5点目に見落とせないのは、荒井寛方のラビンドロナート・タクルこと詩人タゴールへの強い尊崇の念が、独自の図像を生み出したことだろう。日本の画家はインドの詩人を東洋の賢者へと理想化してゆく。いくつかの作品では、もはやタゴールと老荘あるいは儒者の聖人とを区別することすら困難になる。あるときにはインドの詩聖は琳派風の金地のうえに、禅風味漂わす山水画特有の、水墨の筆跡も鮮やかな筆裁きで描かれる。無地の金箔地は、繰り返すまでもなく、タゴールが高く賞賛した下村観山の《弱法師》の背景を想起させる舞台装置だった。

荒井寛方のこうした「東洋の賢者」像からは、タゴール自身の思索の軌跡を寛方がどのように理解しようとしていたかを探ることもできるだろう。1929年の東京・朝日会館講堂での講演でタゴールは「有閑哲学」を説いたが、その折には、独特の素描画と一体になった手書き原稿の一部を寛方に手向けている。この講演にタゴールの道教理解の一斑をみることも可

54 Cf. Yashiro 1958, pp. 91-98.

55 これらの展覧会評の抜粋は Nippon Bijutsuin 1994, vol. 4, pp. 841-843.



Fig. 18 横山大観《孔雀明王像模写》19世紀
東京国立博物館
Yokoyama Taikan, a copy of *Kujaku Myōō*, 19th
century, Tokyo National Museum.



Fig. 19 荒井寛方《孔雀明王》1926頃（幸文庫『インドと荒井寛方』p. 59.）
Arai Kanpō, *Kujaku Myōō*, c. 1926 (From *Indo to Arai Kanpō*, p. 59).

能だが、それ以上にタゴール自身が東洋哲学を自ら綜合しようと意図していた、と考えても、
的外れとはいえない。

7. 大東亜共栄圏構想と寓意表現

さらに10年を経た日華事変下の世相にあつて、荒井寛方自らも、自身の宗教哲学を綜合しようと目指した節が窺われる。顕著な事例としては、日本の神道の女性の神格のひとり、コノハナサクヤヒメを描いた《天地和平》(1938)を揚げることも許されよう。仏画を専門にしていた画家が『古事記』神話に突如接近したとなれば、そこに世相との妥協や時局便乗の嫌疑を差し挟む筋もありえよう。だが以上の経緯を踏まえるならば、むしろコノハナサクヤヒメという女性形象のうちに、オポニンドロナトの《母なるインド》の日本版を見る可能性を否定するわけにはゆかないだろう。さらにそこには観音菩薩が垂迹したにも等しい混淆の跡も認めるべきだろう。実際、翌1939年の第26回再興日本美術院展には《観音摩利耶》が出品される。2曲のディプティック体裁で、一方には観音、他方にはキリスト教の聖母子が描かれた特異な組み合わせである。特異といったが、実際にはインドにおいてはこうした取り合わせもヒンドゥ教では珍しくない。この対作品に見るべきは、東西の宗教観の共存への



Fig. 20 荒井寛方《摩利支天》1922、
栃木県立美術館
Arai Kanpō, *Marici*, 1922, Tochigi
Prefectural Museum of Fine Arts.



Fig. 21 荒井寛方《摩利支天》1941、耕三寺博物
館蔵
Arai Kanpō, *Marici*, 1941, Kōsan-ji Museum.

訴えだけではない。欧州大戦勃発の危機の下、さらに踏み込んで、物質的衝突の危機を精神的な融合と和解によって昇華しようとした画家の祈りをも、聞き取ってしかるべきだろう。ここにみえる宗教的折衷と混淆とは、東洋的な価値観による西洋世界の我有化の欲望というにとどまらず、戦時下の愛国主義鼓吹の風潮のなかで、公認の規範コードの許容臨界を慎重に探りつつ、可能な妥協点を見いだそうとする営みだったとも言えるだろう。もとより寛方にとって、タゴールか日本かという二者択一の選択肢は耐え難い。両者の和解が成立する地点を図像に託して描く——そこに、当時の荒井寛方の賭けもあったように思われる。

1940年代に入ると摩利支天が頻繁に描かれることとなるが、そこに込められた意味は何だったのか。インドの民衆的な信仰から生まれたこの女性の神格はまた、至高の女神としての太陽の象徴でもある。この観点からすれば、摩利支天は、東亜新秩序の構築を使命とする旭日の帝国の、神聖なる威光を託された暗喩とみることも不可能ではない。天照大神に本地としての摩利支天が垂迹した姿をみるか、それとも逆に本地としての神州の天照大神がインドに垂迹して摩利支天となったとみるかは、解釈次第だろう。いずれにせよそうした類縁関係を信ずるならば、そこにインドと日本との精神的な一体性の夢を託す宗教的象徴を見ることは、容易い技となる。さらに摩利支天が武人たちの守護神として信仰されていた、という事実を踏まえるならば、それが戦時下の主題として、日本臣民たる画家にとってこのうえなく相応しい画題だったことも、明白である。八紘一宇の理念が「大東亜共栄圏」として近衛内閣によって明言されるのは1941年秋のことだが、同年の《摩利支天》が、そうした時局の要請を満たす模範解答であったことは否定しがたい。



Fig. 22 ノンドラル・ボシュ《アンナプルナ》1943、ニューデリー国立近代美術館
Nandalal Bose, *Annapurna* 1943.



Fig. 23 ノンドラル・ボシュ《燃え上がる松の木》1944
Nandalal Bose, *Burning Pine Tree*, 1944.
[Awakening 1985: 12]

コノハナサクヤヒメは、名前の通り花の精だが、また同時に富士山の擬人化ともされてきた。この観点からみれば、横山大観が皇紀2600年を記念して描いた富岳図たる《日輪》(1939)が、国家総動員体制下の公式イデオロギーを託された寓意図像として、寛方の《天地和平》と平仄を合わせた役割を担うに至った様も見えてくる。かつてはタゴールが高く評価した《弱法師》の日輪が、ここでははっきりと、東亜を指導する旭日の帝国の化身へと変貌を遂げていた。大観の日輪といい、寛方の摩利支天といい、ひとり日本国内でしか通用しない象徴ではない。海外への武力行使を辞さない東亜新秩序建設の大業を、インドにおいても正当化される図像に託して描こうとする射程が、そこに込められていたこともまた、見落としてはなるまい。実際、戦時下での寓意画表現は、国家主義的な世相が世界を覆うにつれて、日本だけではなく、枢軸国側、連合国側を含めて、世界各地で雁行するように追求されていった。インドもまた例外ではない。大東亜共栄圏の図像は、国際比較のなかで改めて吟味せねばならない。この課題を完遂するためには場所を改めねばなるまいが、さしあたり本稿では、ノンドラル・ボシュの同時期の作品が問題となる。

ノンドラル・ボシュには《アンナプルナ》(1943)という特異な図像が知られる。女神アンナプルナは肥沃と滋養の象徴であり、ガンジス河の源流となるヒマラヤの霊峰もその名を戴いている。日本の富嶽とコノハナサクヤヒメに対応する神格といっても語弊はない。その脇には苦行で骨と皮だけの姿となったシヴァ神が踊っている。このやせ衰えて憤怒の形相のシヴァ神は、1943年に東インドを襲った壊滅的な飢饉の寓意的表現であり、この飢饉は、日本との軍事衝突に直面した連合軍側の要請でイギリス当局が強制した穀物調達・備蓄によって引き起こされた、人為的災害だったことが、今日では通説となっている。⁵⁶すなわち《アンナプルナ》は、英国によるインド支配への抗議を込めた、インドの国民意識覚醒の映像に他ならなかった。同時期の日本では日輪が頻繁に描

56 Quintanella 2008, p. 138.

かれたのに対して、《アンナプルナ》においては三日月の浮かぶ漆黒の天空が、熱暑に灼かれ、朱や代赭に染まる天地の奥で、黒色円形の穴を穿っており、あたかも不吉な「黒い太陽」の出現を思わせる。なお寛方には、日米開戦の年 1942 年に描かれた《龍頭観音》が知られ、龍を従えた観音の姿は、シヴァ神を従えたかのような、ボシュのアンナプルナ像と好一対をなす。

さて、この《アンナプルナ》制作の前年、1942 年にボシュは《燃え上がる松の木》という不思議な光景を描いている。樹木の幹から自然発火した光景らしく、実際にボシュが目にしたものとの証言がある。だがそこにいかなる意味が含まれているか、それ以上に読み解く試みはなされていない。しかしノンドラル・ボシュを始めとするベンガル派の画家たちと日本美術院の画家たちとの交流のなかで、松の巨木が担った意味を考えると、横山大観の《双龍の図》(1905)を思い出さぬわけにはゆくまい。イサベラ・ステュワート・ガードナーに献げられた作品ほか知られるが、そこでは、薄明の太陽を背景として、双の龍がひとつの玉をめぐる争奪戦を演じている。龍といったが、あきらかに松の枝が徐々に龍に変身を遂げる過程であり、従来の伝統的な松林図などとはまったく異質な、見方によっては稚拙なまでに直裁な寓意画である。日露戦争開戦下の時代状況を踏まえて、東西文明が覇を競う有様を託したものといい、大観らのインド滞在の直後、北米巡回の旅程で披露され



Fig. 24 横山大観《双龍の図》1905、イザベラ・ガードナー美術館蔵
Yokoyama Taikan, *Two Dragons*, 1904, Isabella S. Gardner Museum.



Fig. 25 下村観山《不動尊》1925、大倉文化財団蔵
Shimomura Kanzan, *Fudō*, 1925, Ōkura Cultural Foundation.

た新趣向と推定される。現時点ではこうした構想がノンドラル・ボシュに知られていたという確証はない。とはいえ、東西文明の関ざり合いとは、植民地下のインドが直面していた現実であり、それは 1942 年 12 月には、日本が米英中蘭に宣戦を布告することにより、決定的局面を迎える。それを踏まえて、龍に戻るなら、龍はしばしば不動明王の剣に巻き付き、紅蓮の炎と化した姿で描かれる。岡倉はインド滞在中に執筆した「我らはひとつ」すなわち後の『東洋の覚醒』のなかで、不動をカーリー女神と同格に扱い、その不動の剣の靈力を言祝いでいた。とすれば、ボシュにとっても、松から立ちのぼる火焰が不動明王の剣に結びつき、そ



Fig. 26 張大千《煙雲曉靄》1969、個人蔵
Zhang Daqian, *Yanyun xiaoling*, 1969. Private collection, Taipei.



Fig. 27 竹内栖鳳《揚洲城外》1922、静岡県立美術館蔵
Takeuchi Seihō, *Yōshū jōgai* (Outside the City Wall of Yangzhou), 1922. Shizuoka Prefectural Art Museum.

在的に開かれつつも、黙して語らないところに、ノンドラル・ボシュの《燃え上がる松の木》の秘密が宿っているようだ。同時代の絵画作品を、強引にある特定の政治的立場の代弁的挿絵へと還元するのではなく、むしろそれが同時代に担い得た象徴性を丹念に検討すること。この課題が今日なお残されている。⁵⁷

8. 汎アジア的抽象表現主義にむけて：結論にかえて

20 世紀前半のアジアを横断する文化地理学的な星座のありようの、ごく一斑をここまで復元してきた。最後にもうひとつの補助線を引くことで、今後の探索への目星をつけておきたい。ちょうど荒井寛方が法隆寺で金堂壁画の模写に従事していた頃、中国では敦煌・莫高窟で、張大千(1899–1983)が壁画模写に動員されていた。仏教図像に則った精密な模写をなすだけの力量を自負した張大千だが、戦後、台湾に移ってからは、水墨山水画の破墨あるいは澀墨の技法を多用した、奔放でほとんど抽象画にちかい風景画を好んで制作するよう

の火焰が龍へと変身を遂げるという想像力は、けっして疎遠なものではなかったことになる。

こうした補助線を引いた上で《燃え上がる松の木》に立ち返ってみれば、焰から立ちのぼる煙が龍へと変貌を遂げる途上の形象だったとしても、必ずしも過剰な解釈とは言えなくなる。とはいえ焰に包まれた松は、天駆ける龍の生誕を約束しつつも、自らは焼け落ちて滅びる運命にある。いったいこの燃え落ちる松の幹と、そこから立ちのぼる火焰とは、ボシュの隠された象徴主義のなかで、いかなる意味を担い得たのだろうか。寓意的な深読みが許されるなら、燃える樹は、一方で日本帝国主義の危険に対する警告でもありえ、他方それは汎アジア主義という昇龍によって焼き尽くされようとする英国のインド統治を揶揄した諷諭と読めなくもない。しかし画家その人の意図を示唆するような証言は知られておらず、はたしてどちらかの読解が妥当するのか否かも、なお決定不可能と言わざるを得まい。むしろそうした相反する解釈へと潜

⁵⁷ Wong 2009, pp. 95–110 にこれとは異なった解釈が提案されている。

になる。若き日の張大千は京都に遊んでいるが、はたしてその折に竹内栖鳳(1864-1942)の《揚州城外》(1922)のような作品を見る機会に恵まれたのだろうか。1900年の欧米視察のうちにコローやターナーに感化を受けた栖鳳は、帰国後の作品では巧みな筆さばきを生かして、大胆な澆墨技法をとりこみ、清新闊達な風景画を生み出していた。東京の横山大観とは、若き日に京都絵画専門学校で同僚として教鞭をとった仲であった栖鳳は、いわば大観らの東京の朦朧体を、かれなりの遣り方で自家葉籠中に取り込み、20年代からの南画復興の気運に乗じて、己が様式を確立していった。⁵⁸ 同時代の東アジアの画家たちにとって、表現主義的な筆致を発揮することは、同時代の前衛としての立場を鮮明にする意識的な手段でもあった。気韻生動の理念は、後期印象派や表現主義の洗礼と合流して、第一次世界大戦後の日本画壇で再評価されるが、その余波が上海経由で大陸にも波及したことは、豊子愷(1898-1975)が『東方雑誌』(1930)正月号の冒頭に掲載した「現代世界藝術における中国美術の勝利」といった論文にも確認できる。張大千もまた、そうした潮流のなかで、日本留学を果たした若い画家のひとりだった。

30年代のラビンドロナート・タゴールが東洋哲学追求の途上、老荘思想にも接近したことは、すでに触れたとおりだが、ノンドラル・ボシュも、かれの創作の生涯の最後を飾る戦後の50年代になると、自らの若き日々のワッシュ技法をさらに発展させて、中国あるいは日本風の運筆や筆跡を画面に残す工夫に取り組むようになる。《雨にけむる家》(1955)などでは、墨(英語では indian ink)のたらし込みを意図的に用いて、雨期の雷雨の黒雲を表現している。画家が破墨や澆墨の技法を知識として知っただけでなく、実践としても試みたことは、『洞察と創造』という題で没後まとめられたその著作からも跡づけられる。滲んだ墨の空には、雨脚に驚いて巣へと急ぐ鳥たちの姿が、筆先の黒い斑点で描かれる。これまた菱田春草が、インド滞在の直後、朦朧体の全盛期に北米で制作した《夕の森》(1904)の、夕空に輪舞する鳥たちの姿を彷彿とさせる表現といってよい。この春草の鳥たちの輪舞に影響



Fig. 28 ノンドラル・ボシュ《雨にけむる家》1955、ニューデリー国立近代美術館
Nandalal Bose, *Houses Blue in the Rain*, 1955, National Gallery of Modern Art, New Delhi [Awakening 1985: 36]

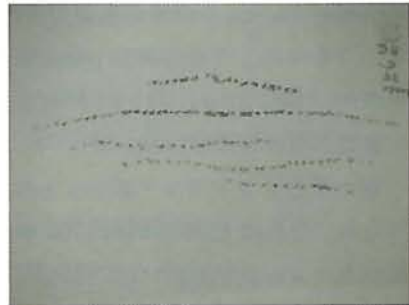


Fig. 29 ノンドラル・ボシュ《風景》1962、ニューデリー国立近代美術館蔵
Nandalal Bose, *Landscape*, 1962, National Gallery of Modern Art, New Delhi.
(From *Rhythms of India: The Art of Nandalal Bose*, San Diego Museum of Art, 2008, p. 218.)

58 本件に関する筆者の初期の見解は Inaga 1988, pp. 145-47.

されてのことだろうか、寛方もまた《浄の池》(1934)で、鳥を魚に置き換え、渦巻きをなして泳ぐ魚影を、意図的に観念的な構図に纏めていた。

画家は自らの呼吸を計りながら、筆先の筆致によって「宇宙普遍の生命の律動」に同調する。そこに東洋的な運筆の秘訣のあることは、ノンドラル自身が画論に述べているところであり、彼自身、きわめて自覚的に実践していた。⁵⁹ 水墨を模倣した淡彩墨絵の具体例としては、魚たちが小川の堰を越えようと跳躍する有様を描いた《カヌアの瀧》(1954)などが知られ、ここにも「鯉の瀧登り」と共通する主題が認められる。さらにノンドラルの絶筆とも言われる《風景》(1962)では、ヒマラヤを越えてゆく渡り鳥たちの群れが、上下する5本の点線だけで簡素に示唆される。画面に置かれた斑点のひとつひとつが、運筆の呼吸を運び、それがそのまま大空の下に飛翔する鳥たちの姿に重なり、画家晩年の枯淡の境地を伝えている。

一見したところ意のままになされたドリッピングは、最晩年のノンドラルを、同時代フランスのアンフォルメルや北米の抽象表現主義といった最新流行の近傍へと誘ってゆく。60年代に張大千が群青や緑青といった原色色班による壮大な山水画に挑むのも、こうした同時代の西欧における動向を感知していればのことだった。ここで気韻生動とは、宇宙の運行を司る気の流れの謂であり、それを水墨画の筆触に託して表現しようとする画家の営みを導く、万物流転の流動であり、かつまた、その生命を分有した画面から発露する生命感の謂でもあった。⁶⁰ ノンドラルはこの文脈で中国語起源の気韻生動という語彙を「生命の律動」と訳し、こう述べている。「通常のものであれ、格別のものであれ、すべての形のうちに、私は現実というものの、生命の律動 *pranachhande* を探す。その活力が全世界を、そして現実であれ、想像上のものであれ、すべての形を生み出したのであり、この生命の律動は、それらのうちに鼓動しているのだ」と。⁶¹

張大千とノンドラル・ボシュとのあいだには、ただの偶然の一致があったにすぎないのだろうか。それは1950年代から60年代にかけての欧米の同時代藝術への反応が、たまたま台北とカルカッタとのあいだで起こした、遙かなる共鳴現象に過ぎなかったのだったのだろうか。それともそこには、20世紀初頭の、朦朧体様式以来の意図的な「東洋ぶり」の、半世紀後の帰結を見るべきなのだろうか。思えば、アーネスト・フェノロサが1905年、「ホウィスラー氏の歴史における位置」と題する追悼文で述べた、かの託宣と時を同じくする、自覚的な東洋的表現の追求が、「朦朧体」やワッシュ技法に他ならなかった。それが半世紀の時空を経て、アジア全域を横断するような規模で、なかば無意識のまま、より表現主義的で抽象的な装いをもって噴出したのが、張大千やノンドラル・ボシュ老境の映像だったのではないか。

先に引用したフェノロサのホウィスラー礼讃は、結果的にはフェノロサその人にとって

59 Bose 1999, p. 35.

60 気韻生動を四文字熟語の観念として捉えるのは寧ろ近代以降の解釈であろう。瀧精一は南斉の謝赫の時代には気韻と生動とは別個の概念であったと主張する。Taki 1918b, pp. 16–21. 破墨および澀墨に関する文献学的な議論については Tanaka 1918, pp. 182–185. 田中は澀墨とは元来水墨画一般を指す用語だったと推定する。

61 “The Art Pursuit,” in Bose 1999, p. 18.

も、自らの遺言に等しい文章となった。それは、形をなさない曖昧さが声高に批判されたホウィスラーの実験作に、20世紀の初期において、世界史的な意義を付与しようとしたものだった。形態が溶解して茫漠たる筆遣いが残るだけの、ホウィスラーの朦朧として模糊たる油彩。《夜想曲》、《編曲》、《諧調》といった音楽用語で題名を繕ったそれらの作品を正当化するために担ぎ出されたのが、日本趣味と呼ばれる新奇な価値観だった。そして1920年代から30年代にかけては、写実主義、象徴主義そして表現主義の対立を止揚するという造形的な課題が、東洋の藝術家たちに科せられたといつてよい。それは30年代には金原省吾(1888-1958)らによって「東洋美学」の名で呼ばれることもなった。

だが、そこに抜本的な造形的反省がなされるには、戦後になって抽象絵画が隆盛を見る時代を待たなければならなかった。その間の事態をノンドラルは要約して、こう言い換える。「真実」は本物らしさにも、抽象にもない。「真実は形と形ならざるものとのあいだに存し、その両者の性質を帯びる」。そこでは「見る者と見られるものとが融合し、溶け合うことが目指され」、そこに「内的な精神性が成就する」のである、と⁶²。ここに、下村観山からタゴールに伝えられた制作上の秘訣、肉眼で見た事物を心眼によって描くという、あの信念に対する、ノンドラル・ボッシュによる、ひとつの可能な創造的解釈を認めることも許されよう。

ノンドラルはまた、こうも問いかける。「東洋の雨雲はなぜ洗眼剤のコリリウムのように漆黒なのか。なぜそれは心の根元までも揺さぶるほどに強く訴えかけるのか」と。「それにはこう答えるしかあるまい——と彼は言う。一方に黒雲があり、他方に私が居るが、これらふたつはひとつの意識なのだ。おそらく雲は彼方に、我はここに居るのだろうが、しかし雲の喜びは私に透過し、私の悲嘆は雲のうちに入る。見る者と見られるものとはひとつになる」⁶³。ここに述べられた、意識にそって刻々とその姿を変える黒雲とは何であろうか。

ニヴェディタは『インド生活の経緯』ほかの著作で「不吉な雨雲のように漆黒」な存在、「その哄笑が不意の雷鳴となって轟き、すべてを撃滅する」災厄の徴を語っていた⁶⁴。この漆黒の存在とは、殺戮と破壊の象徴、カーリー女神に他ならない。この脅威そのものたる、形をなさぬ雷雨の黒雲が、また同時に藝術家の心の底に潜む下意識の流れを映す鏡像、あるいはその投影に他ならないこともまた、ノンドラル・ボッシュの先の言に明らかだ。この渦巻く暗黒

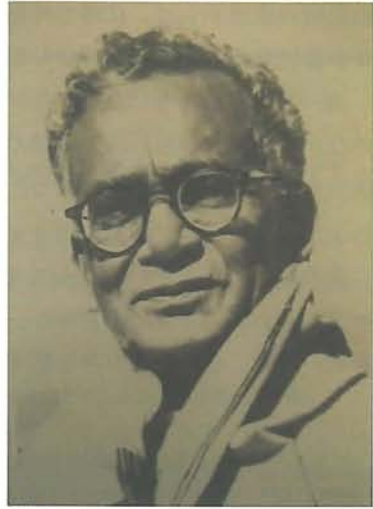


Fig. 30 ノンドラル・ボシュ 1883-1966
Nandalal Bose 1883-1966

(From *Rhythms of India: The Art of Nandalal Bose*, San Diego Museum of Art, 2008, p. 218.)

62 Bose 1999, p. 47.

63 Bose 1999, p. 50.

64 Sisiter Nivedita 1901, 1967-68, vol.2, pp. 419-420.

の意識の底流からは、沈潜の時を終えると創成途上の昇龍が噴煙となって現れる。ノンドラルが目にした、松の幹から立ちのぼる焰と煙もまた、その眷属だったのだろう。

真っ黒な墨の滲みによって描かれる、雷を呼ぶこの暗黒の不定形。ノンドラル・ボシュの《雨のなかの家々》を包む巨大な墨の垂らし込みの滲み。それは、西洋官展派の絵画伝統という軌から東洋の藝術家を解き放つために彼を誘惑する、巧妙なる疑似餌だったのだろうか——ちょうどフェノロサがそのホイッスラー論で述べたように。それとも破墨や澆墨の戯れが描く滴りは、日本、インドそして中国の20世紀前半を生きた画家たちにとって、西洋起源のモダニズムによる支配を克服し、西洋による文化的な覇権を超克するための、汎アジア的な挑戦の表徴、その訴えの声を託すべき憑代⁶⁵だったのだろうか。

* 本論文は Inaga Shigemi, “The Interaction of Bengali and Japanese Artistic Milieus in the First Half of the Twentieth Century (1901–1945): Rabindranath Tagor, Arai Kanpō, and Nandalal Bose,” *Japan Review*, no 21, pp. 149–181に必要な訂正を加えて自由に日本語に訳したものである。引用箇所は、英文からの重訳ではなく、必要に応じて原文資料の日本語に戻したが、漢字、仮名遣いの一部は技術上の都合から、現行の書体に改めた。

* The English version of this paper was first prepared for the International Symposium, “Rethinking Nandalal: Asian Modernism and Nationalist Discourse,” Saturday, April 5, 2008 at the San Diego Museum of Art. My thanks go first to Ed. Rothfarb, who initially encouraged the author to take part in the symposium. My thanks also go to Sonya Rhie Quintanilla, organizer of the symposium, who kindly invited the author to the gathering and who was so generous in welcoming us all to the SDMA. Let me also express my gratitude to Atsushi Yokozawa, librarian of Nippon Bhavana Visva-Bharati in Santiniketan, West Bengal, who helped the author have access to primary sources in relation with Nandalal Bose. Tsutomu Kawai, of the Kanpō-kai, also kindly provided the author with first hand materials and precious information of Arai Kanpō. Commentaries and discussions provided by Tapati Guha-Thakurta, Bert Winther-Tamaki, Aida Yuen Wong, Debashish Banerji, Partha Mitter and other participants were the most precious for the author to elaborate his ideas. Last but not least, my wife and partner, Mari Inaga must be named for her hearty support during the hastily preparation of this paper.

REFERENCES

Ajia kindai 1985

Ajia kindai kaiga no yoake ten: Tenshin, Tagōru ikō no Nihon to Indo アジア近代絵画の夜明け展：天心、タゴール以降の日本とインド、アジア近代絵画の夜明け展実行委員会、毎日新聞社、1985

Akiko, Princess 2008

Akiko, Princess 彬子女王, “Uiriamu Andāson korekushon saikō ウィリアム・アンダーソンコレクション再考(Re-examining the Anderson Collection),” *Hikaku Nihongaku Kenkyū Center Kenkyū nenpō* 比較日本学研究中心研究年報, Vol.4, Ochanomizu Women’s University お茶の水女子大学, 2008, pp. 123–131.

Arai 1935

Arai Kanpō 荒井寛方, “Hekiga mosha kaisō 壁画模写回想” (Recollection of the Copying of the Mural Painting), *Tōei* 塔影, Oct. 1935, pp. 13–15.

Arai 1943

———, *Amida-in Zakki* 阿彌陀院雜記, 1943.

65 See Winther-Tamaki 2009.

Arai 1993

———, *Bharat-Bharman Dijapanji* (Travel Diary in India), trans. Kazuo Azuma, Kolkata: Robindroboroti Vishobabidoro, 1993.

Arai 1998

———, *Indo to Arai Kanpō* インドと荒井寛方 (India and Arai Kanpō), Museum Ujiie ミュージアム 氏家, 1998.

Azuma 1974

Azuma Kazuo 吾妻和男, "Kindai Indo bijutsu to Arai Kanpō 近代インド美術と荒井寛方 (Modern Indian Art and Arai Kanpō)," in Nonaka Taizō (ed.) 野中退蔵編, 1974, pp. 119–34.

Awakening 1985

Awakening of Modern Asian Painting アジア近代の夜明け展, Osaka, 1985; see *Asia Kindai* 1985.

Bhārat Silpi 1967

Nandalāl Bhārat Silpi (transcribed by Pañcanan Mandal), *Savitā*, No. 6, 1967, pp. 71–72. Translated into Japanese by Azuma Kazuo in Nonaka 1974, p. 129.

Bharucha 2006

Bharucha, Rusthom, *Another Asia*, Oxford University Press, 2006.

Bose 1999

Bose, Nandalal, *Vision and Creation*, Visva-Bharati Publishing Department, Calcutta, 1999.

Coomaraswamy 1985

Coomaraswamy, Ananda, *The Dance of Siva*, 1924, Dover, 1985.

Guha-Thakurta 1994

Guha-Thakurta, Tapati, *The Making of Modern Indian Painting*, 1994, pp. 286–288.

Guha-Thakurta 2009

———, "Dialogues in Artistic Nationalism," *Art in India*, Dec. 2009, pp. 22–34.

Fenollosa 1903

Fenollosa, Ernest F. "The Place in History of Mr. Whistler's Art," *Lotus*, Dec. 1903, pp. 14–17.

Hamada 1909

Hamada Seiryō 濱田青陵, "Shin Indo-ga ni tsuite 新印度画について (About New Indian Paintings)," *Kokka* 國華, No. 226, 1909, pp. 234–38.

Hori 2009

Hori Madoka 堀まどか, *Noguchi Yonejirō: 'Nijū kokuseki' shijin no shōgai* 野口米次郎、「二重国籍」詩人の生涯, Ph. D. dissertation, Graduate University of Advanced Studies 総合研究大学院大学博士論文, 2009.

Iio 2008

Iio Yukiko 飯尾由貴子, "Nanga'te nanda? Kindai no nanga o meguru ichi kōsatsu 南画って何だ? 近代の南画をめぐる一考察 (What is the Southern Style Painting? A Reflection on the Southern School Painting in Modern Japan)," in *Nanga'te Nanda? Nihon no kokoro to bi* 南画って何だ? 日本のこころと美 (What is Southern Style Painting?), Kobe: Hyōgo Prefectural Museum 兵庫県立美術館, 2008, pp. 232–48.

Inaga 1989

Shigemi Inaga, "Rencontres paradoxales du japonisme avec l'impressionnisme, quelques problèmes autour du la couleur," *Word and Image*, vol. 4, no. 1 (1988), pp. 139–47.

Inaga 2001a

———, “Okakura Kakuzō’s nostalgic Journey to India and the Invention of Aisa,” in Susan Fisher (ed.), *Nostalgic Journeys, Literary Pilgrimages Between Japan and the West*, Institute of Asian Research, The University of British Columbia, 2001, pp. 119–32.

Inaga 2001b

———, “Un destin de la pensée: L’impact d’Okakura Kakuzō sur le développement de l’histoire de l’art en Inde et au Japon au début du XX^e siècle, » in Livia Monnet (ed.) *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*, Les Presses de l’Université de Montréal, 2001, pp. 329–348.

Inaga 2004

———, “Sister Nivedita and Her *Kali The Mother, The Web of Indian Life*, and Art Criticism,” *Japan Review*, no. 16, 2004, pp. 129–59.

Inaga 2006

———, “Tenshin Okakura Kakuzō and Sister Nivedita: On an Intellectual Exchange in Modernizing Asia,” *Beyond Borders: Japanese Studies in the 21st Century*, Warsaw University, Oriental Institute, Dep. of Japanese and Korean Studies, Warsaw, 2006, pp. 90–95.

Inaga 2007

———, “Between Asian nationalism and Western Internationalism: Shimazaki Tōson’s Participation in the International PEN Club in Buenos Aires in 1936,” *The Proceedings of the art, Asia-South American Comparative Literature Workshop, 2007, Eighteenth Congress of the International Comparative Literature Association*, Rio de Janeiro, 2007, Institute for International Understanding, Tezukayama Gakuin University, 2008, pp. 57–71.

Kiritani 1913

Kiritani Senrin 桐谷洗鱗, “Indo geijutsu no tanken 印度藝術の探検 (Exploring Indian Art),” *Bijutsu shinpō* 美術新報, Dec. 1913, pp. 410–414.

Kiritani 1916

———, “Gaka Tagōre oyobi Indo gadan 画家タゴール及び印度画壇 (A. Tagore, Painter, and the Indian Modern Painting),” *Chūō bijutsu* 中央美術, vol. 2, no. 2, 1916, pp. 15–20.

Kumamoto 1971

Kumamoto Kenjirō 隈元謙次郎, “Nihon to Nandalal Bose 日本とナンダラル・ボース,” *Sansai* 三彩, no. 275, August 1971, pp. 26–31.

Kumamoto 2008

———, “Japan and Nandalal Bose in the Context of Modern Indian Art,” translated into English by Louise Court, in *Quintanella* 2008, p. 72–79.

Mitter 1994

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

Mitter 2007

———, *The Triumph of Modernism, India’s Artists and the Avant-garde 1922–1947*, Reaktion Books, 2007.

Nihon Bijutsu-in 1994

Nihon Bijutsu-in hyakumen shi 日本美術院百年史 (One Hundred Years of the Institute of Japanese Art),

- Vol. 5, 1994.
- Nivedita 1901
Sister Nivedita, *Kali the Mother; Complete Work of Sister Nivedita*, vol. 2.
- Nivedita 1967–68
———, *Complete Work of Sister Nivedita* (CWSN.), 1967–68.
- Nonaka (ed.) 1974
Nonaka Taizō 野中退蔵, *Arai Kanpō, Hito to sakuhin* 荒井寛方、人と作品(Arai Kanpō, Man and Work), Chūōkōron Bijutsu Shuppan 中央公論美術出版, 1974.
- Okakura 1984
Okakura Kakuzō, *Collected English Writings*, Heibonsha, 1984.
- Quintanella 2008
Quintanella, Sonnya Rhie, *Rhythms of India, The Art of Nandalal Bose*, San Diego Museum of Art, 2008.
- Sakai 1996
Sakai Naoki, *Translation and Subjectivity*, Minnesota University Press, 1996.
- Satō D. 1992
Satō Dōshin 佐藤道信, “Taikan/Shunsō no ōbei yūgaku to mōrō-tai 大観・春草の欧米遊学と朦朧体 (Taikan, Shunshō’s Trip to Euro-America and the Mōrō Style),” in *Nihon Bijutsu-in hyakunen shi* 日本美術院百年史(One Hundred Years of Japan Art Institute), vol.3, 1992, pp. 436–52.
- Satō D. 2007
———, “Geijutsu to Shakai 藝術と社会,” in the exhibition catalog, *Bijutsu kyōiku no ayumi, Okakura Tenshin* (展覧会カタログ) 美術教育の歩み 岡倉天心, Tokyo Geijutsu Daigaku 東京藝術大学 2007.
- Satō S. 1998
Satō Shino 佐藤志乃, “Mōrō-tai to Bengaru Runessansu 朦朧体とベンガル・ルネッサンス (Mōrō Style and Bengal Renaissance),” *Geisō* 藝叢, Tsukuba University 筑波大学, no. 15, 1998, pp. 77–106.
- Satō S. 1999
———, “Yokoyama Taikan to Hishida Shunsō no toingo no sakuhin ni tsuite 横山大観と菱田春草の渡印後の作品について (On Yokoyama and Hishida’s Post-Indian Paintings),” *Geijutsugaku kenkyū* 芸術学研究, no. 3, 1999, pp. 37–44.
- Sawamura 1932
Sawamura Sentarō 澤村専太郎, “Ajanta Sekkutsu-ji ni okeru Chōkoku アジャンタ石窟寺における彫刻 (Sculptures at the Ajanta Cave),” *Tōyō bijutushi no kenkyū* 東洋美術史の研究, Hoshino Shoten 星野書店, 1932.
- Seth 2006
Seth Mira, *Indian Painting*, New York: Abrams, 2006.
- Tagore 1973
Tagore, Abanindranath, *Jodasankor Dhare*, 1973; translated into Japanese by Azuma Kazuo in *Awakening* 1985.
- Tagore 2006
Tagore, Rabindranath, *My Life in My Words*, Penguin Viking, 2006, p. 176.
- Tagore Kinen-kai (ed.) 1961
Tagore Kinen-kai (ed.) タゴール記念会編, *Tagore to Nihon* タゴールと日本(Tagore and Japan), May,

1961; reprinted in *Nihon Bijutsu-in hyakunen shi* 日本美術院百年史(One Hundred Years of Japan Art Institute), vol. 5, 1994, p. 1146.

Taki 1918a

Taki Seiichi 瀧精一, "Indo geijutsu kenkyū no hitsuyō 印度藝術研究の必要 (The Necessity of Studying Indian Art)," *Ōsaka Asahi Shimbun* 大阪朝日新聞, April 14–18, 1918; reproduced in *Nihon Bijutsu-in hyakunen shi* 日本美術院百年史, vol. 5, 1994, pp. 1141–1143.

Taki 1918b

———, "Sha Kaku no kiinseidō-ron ni tsuite 謝赫の氣韻生動論に就て (On Xi He's Discussion of Qiyung Sheng Dong)," *Kokka* 國華, vol. 10-8, 1918, pp. 16–21.

Tanaka 1916

Tanaka Toyozō 田中豊蔵, "Indo-ga no tenrankai wo miru 印度画の展覧会を観る (Looking at the Exhibit of Indian Paintings)," *Kokka* 國華, no. 314, 1916, pp. 41–43.

Tanaka 1918

———, "Haboku no ben 破墨の弁 (Pomo or Haboku)," *Kokka* 國華, vol. 29–5, no. 342, Nov. 1918, pp. 182–85.

Wakakuwa 2009

Wakakuwa Midori, "Japanese Cultural Identity and Nineteenth-Century Asian Nationalism: Okakura Tenshin and Swami Vivekadanda," in Brijji Tankha, ed. *Okakura Tenshin and Pan-Aisanism: Shadow of the Past*, London: Global Oriental, 2009, pp. 22–27.

Winther-Tamaki, Bert 2009

Bert Winther-Tamaki, "The Asian Dimension of Postwar Abstract Art," in Alexandra Monroe, ed., *The Third Mind, American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*, New York: Guggenheim Museum, pp. 158–198.

Wong 2009

Aida Yuen Wong, "Landscape of Nandalal Bose: Japanism, Nationalism and Populism in Modern India," in Brijji Tankha, ed. *Okakura Tenshin and Pan-Aisanism: Shadow of the Past*, London: Global Oriental, 2009, pp. 95–110.

Woodroffe 1908

Woodroffe, John G. "New School of Painting in India," *Kokka* 國華(Japanese translation), no. 223, 1908.

Yashiro 1958

Yashiro Yukio 矢代幸雄, *Geijutsu no Patoron* 藝術のパトロン(Patrons in Art), Shinchōsha 新潮社, 1958, pp. 98–115.

Yashiro 1972

———, *Watashi no bigei henrei* 私の美藝遍歴 (My Artistic Pilgrimage), Shinchōsha 新潮社, 1972, pp. 42–51.

Yokoyama 1982

Yokoyama Taikan 横山大観, *Taikan jiden* 大観自伝(1951); Kōdansha Gakujutsu Bunko edition 講談社学術文庫, 1982.

Changing Perceptions of Japan in South Asia in the New Asian Era:
The State of Japanese Studies in India and other SAARC Countries
アジア新時代の南アジアにおける日本像
インド・SAARC諸国における日本研究の現状と必要性

—インド・シンポジウム 2009—

非売品

発行日 2011年3月25日

発行 国際日本文化研究センター
京都市西京区御陵大枝山町3丁目2番地
〒610-1192 電話075 (335) 2222
印刷 宇野印刷株式会社
京都市下京区五条通猪熊西入
〒600-8357 電話075 (801) 6391

©国際日本文化研究センター