

本書の主旨と目標——まえがきに代えて

東アジア文化圏が、西欧との対比において自らを意識し、それを「アジア」として括るに至るのは、おおよそ一九世紀後半以降のこととみてよいだろう。そしてそれは、ほかのさまざまな領域とならんで、東洋の美と思想をめぐり突出した思索表現をみせる。本研究では、その歴史の実相に迫るとともに、その理論的射程を現在の時点にたつて問い直す。こうした問題意識を育んだ両大戦間の世界市民意識は、第二次世界大戦後の国際意識、さらには一九八〇年代のオリエンタリズム Orientalism 論争、ポスト・モダンニズム Post-Modernism を経由し、二一世紀初頭のグローバル化 Globalization へと変貌を遂げて、現時点に至っている。「東洋意識」は（アフリカや南米とともに）これから将来、人類の文明の将来にとつていかなる位置を占め、いかなる貢献を求められているのか。おおよそ日本でいえば日清戦争期から、第二次世界大戦後の日本の再独立までの時期に限定し、しかし視野を日本列島には限定することなく、この課題に応えようとするのが、本書の目論見である。

本書の背景をなす共同研究では、このような問いに検討を加えるため、狭義の美術史や美学、思想史に限定することなく、文学、宗教、政治など隣接領域からの参画も得て学際的な接近を試み、また韓国・中国のみならず、イスラーム圏を含め、アジア意識の帰趨を国際的な視野のもとに考察することを目標に掲げた。また第一次世界大戦を経た時期の欧米では、西欧の行き詰まりを打開するための方策を東洋に求める一群の思想家たちも登場する。かれらの思索の可能性を再検討するためには、西洋思想史をはじめとする分野の専門家の参加も得て、世界

文化・文明史における「東洋」の命運と将来への課題につき、総合的な見通しを与えることが、求められることとなる。

一九三〇年代に模索された東洋の美と思想をめぐる思索は、当時なお圧倒的な優位を誇っていた西欧側からの期待に応答する性格を宿していた。西欧内部での知的な需要に応じるかぎり、東方からの供給は歓迎された。

だが期待に反する異質性は受け入れを拒絶された。東洋に期待される異質性とは、西欧の許容範囲という均質性の限界を超えない限りでしか有効でない。その許容限界を超えた異質性は、無効・有害なものとして排除された。いわゆる東西の知的対話は、この需要・供給関係に抵触しない範囲に自己限定されている。この枠組みをいかにして脱却できるのか。現在の「文明間対話」の停滞に鑑みれば、この課題には重大な知的挑戦が秘められている。

このような研究目的を設定すると、そこで具体的に検討すべき対象としては、人名に限っても、まず近代東洋にあって、東洋人であることを自問した数多くの知識人が念頭にのぼってくる。思いつくままに列挙するだけでも、その第一世代としては、辜鴻銘、岡倉覚三、ロビンドロナート・タゴールなどの名が脳裏を過ぎる。次の世代には、狭義の美学・美術思想に限定しても、日本では、野口米次郎、谷崎潤一郎、鈴木大拙、柳宗悦、和辻哲郎、金原省吾、橋本関雪、矢代幸雄、鼓常良、保田與重郎、大川周明をはじめとする多くの著述家・思想家が挙げられよう。かれらと交流のあった韓国や中国の文人や画家、さらにはファッション、ヴァレリー、ヘッセ、ロン、パンヴィッツ、シュヴァイツァー、ハイデガー、レーヴィット、タウト、フロムなど「東洋」を強く意識しつつ思索し創作した西洋の知識人も、枚挙に暇がない。中国の文人としては呉昌碩、羅振玉、錢瘦鉄などが著名だが、それ以外にも、胡適、周作人、林語堂など「西洋」との関係で考察すべき作家や学者は多い。韓国では高裕燮、朴鐘鴻にはじまる系譜、あるいは崔南善から徐寅植への展開、インドではアナンド・クーマラスワミ、カリダス・ナグー、ステラ・クラムリツシユほか、さらにイスラーム圏関係では、アフガーニーやムハマド・ア

ブドウフ、ラシッド・リダーらに代表されるイスラーム改革運動のみならず、フランスのアンリ・マシニョンから日本の井筒俊彦に至るまでの振幅を含んで「東洋」の軌跡が辿られよう。

だがともすれば、これらの固有名詞は、中国、朝鮮、インド、イスラーム圏といったそれぞれの地域、あるいは政治思想、哲学、美学といったそれぞれの専門領域の縦割りの枠組みゆえに、たがいに結び付けて議論される機会に乏しかった。それぞれの専門領域ではよく知られた人物でも、ひとたびその専門家共同体の枠を越えようと、その事績はほとんど知られていない。こうした従来の学術には付き物の弊害を乗り越えるため、共同研究会という場を設定し、縦割りの壁を越えた知的対話・学術的情報交換を目指した。「東洋意識」という括りによって、複数の地域や学術領域で潜在しながらこれまで没交渉だった問題を共有し、互いに他を照らしだしつつ、自らも映しだされるという、相映・相発の場を設けようとするのが、本共同研究の目論見であった。

その成果の一斑としてここに刊行する本論文集は、しかしながら、もとより、こうした人名だけでも多岐にわたる領域をすべて鳥瞰できるものではない。寄稿者には、あとう限り一次資料に基づき、従来不当に低い評価を得てきた、知られざる思索家を再検討する方向で、執筆をお願いした。人物と系譜を軸とするだけでなく、時代特有の問題系を浮上させて再検討する努力、論争を復元し、争点を再検討する探索、また特定のキーチームの命運を見極め、現時点から振り返って批判的整理を施すことも不可欠だろう。その設計図については、続く導入部「共同研究の構想と概要」で詳説したい。

限られた紙幅と執筆者だけでは、この広大な課題のすべてを尽くすには程遠い。だが、個々の事例は、「東洋」を軸とした思索の可能性と陥穽とを見定め、とともに従来の西側世界による学術方法論、理論志向の限界や欠点を露呈させた思索の射程を解明しようとする。「東洋」と呼ばれる——あるいは時代遅れとなりつつある——観念を抛り所として展開された思索が孕む錯索を再吟味する一助となるように配慮した。たとえ一隅なりとも照

らすことで問題の所在に見当をつけ、今後より幅広い領域の研究者との協働への糸口となるならば、本書の意図の一端は達せられる。

平成二三(二〇一一)年二月八日記

稲賀 繁美

註

- (一) なお、共同研究会とあわせて開催した国際シンポジウムでの発表論文は、別途非売品の英文論文集として刊行するた  
め、本書には収録されていない。ここで触れた幾つかの問題意識や関連する人物については、併せてこの英文報告書、  
*Questioning the Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires*, International  
Research Center for Japanese Studies (2010), 2011を<sup>1)</sup>参照したことをたご。

## 共同研究の構想と概要<sup>①</sup>——導入のために

研究代表者 稲賀 繁美

### 研究目的

一九世紀後半以降、とりわけ、第一次世界大戦を経験した西洋世界には、自らの行き詰まりを克服するための可能性を「東洋」に求める一群の思索が登場する。一方、同時代には「東洋」の側から自らの「非西洋」的な異質性を自覚し、西洋を凌駕する「東洋」観を確立しようとする学術／藝術も現れる。本研究は、この両者の交差した地点に浮上した「東洋」像に注目する。思想と造形とをめぐる具体的な論争や衝突を吟味しつつ、国際的同一化への要請と文化的異質性への容認との不確定な許容範囲に聞きあう、葛藤と妥協とを司る機構を説明することが目的となる。

### 研究の学術的背景

エドワード・W・サイードの『オリエンタリズム』（一九七八）は、「東洋」とは西洋世界が自らの利害関心に沿って捏造した虚像であるとして、その政治性を糾弾した<sup>②</sup>。中近東アラブ圏を主要な対象とするサイードの著作

はその後三十年近く、学術における西洋中心主義を脱却するうえで、北米を中心に大きな影響力を發揮した。だが現時点では、サイードの提唱したオリエンタリズム批判そのものが、北米人文術界左派の支配的理念となり、それ自身が西欧アカデミズムに組み込まれ、あらたな学術的基準として世界を席捲する状況を生んでいる。ここには、非西洋世界を西洋世界による抑圧の被害者として規定し、その怨恨を煽ることで、少数派に「他者性」ゆえの優位を保証する反面、かえって東西あるいは西欧と非西欧の対立を図式的に固定化する副作用が亢進している。

### 研究代表者のこれまでの研究成果と経緯<sup>(3)</sup>

研究代表者は『岩波イスラーム事典』に「エドワード・W・サイード」の項目執筆を依頼され、また『イスラームを学ぶ人たち』への依頼寄稿にあっても『オリエンタリズム』の構想に含まれる問題点への批判に先鞭をつけた<sup>(4)</sup>。またウンベルト・エーコを中心とする欧州共同体・国際学術組織 Transcultur (一九八八年発足) の創設会員として、思想的な側面並びに造形藝術分野においても、西欧世界とアジア・アフリカを含む非西欧世界との価値観相克の克服をめざす多くの国際会議で、微力ながら提言を続けてきた<sup>(5)</sup>。一九九八年には国際日本文化研究センターにおいて *Crossing Cultural Borders, Beyond Reciprocal Anthropology* を開催し、その報告書でも、価値観の対峙を土俵に乗せることで、かえって対立を煽り立てるがごとき、学術論争の偽りの対話原理の政治性に疑問を呈してきた<sup>(6)</sup>。これらの提言は国連大学 United Nations University が二〇〇一年夏に東京で組織した国際会議ほかにおいて、活発な議論を招いた<sup>(7)</sup>。だが、直後の九月一日の事件以降、「文明間の対話」という話題設定そのものが、急速に退潮していった。

他方、造形藝術に関する分野でも、研究代表者は、学術の土俵のうえで「東洋」という概念規定の恣意性が隠蔽され、価値中立な学術規範へと変装されてまかり通っている現実を、一貫して批判してきた。その発端は一九

九六年にパリのボンビドー・センターで開催された『日本の前衛』展へ理論的批判にあり、近年は二〇〇八年ロンドンの大英博物館「日本の伝統工藝」展をめぐる公開討論会への招聘に至る<sup>9)</sup>。そこでの論点を整理しよう。端的にいつて、博物館、美術館のような行政組織、美術史・美学・藝術学を含む東洋学という学術上の枠組みの設定、さらにはそれらの学問分野における対象領域の限定という二つの次元に渡って、西欧社会で成立した制度的・理論的な枠組みによって世界が分別され、考察の対象へと整序されている。だが、多くの「文明間の対話」や「国際学術交流」は、自らがこうした歴史的・政治的な足枷に囚われていることに無自覚のまま、かえってその反復的再生産と共犯的な補強に努めている。

また「文明間対話」の実態も、利害関係者が各自の陣営に立脚した自己主張を繰り返す雄弁術の国際対抗競技大会に過ぎず、対話とは無縁な外交儀礼に終わる場合が少なくない。招聘講演者やその後援母体には、政府機関、非政府機関を問わず、出身国や国際社会での自らの社会的地位の保全や、利己的な自己栄達・自己満足のために、こうした「国際対話」への出演の機会を窺うような有名文化人の例が後を絶たない。国際的な檜舞台の興行主や公共メディアの側でも、興行成績で点数を稼ぐための格好の定番として「異文化対話」という土俵を利用する傾向が否めない。外国からの来賓を招いて講演を開けば、それで「国際化」が首尾よく達成される、といった安易な思い込みは、近年の大学院重点化やCOE拠点形成事業の掛け声とともに「打ち上げ花火」が要請されるにつれ、かえって助長されているのではないか、という危惧も容易には拭い去れない。

だが国際競技大会の学者版、あるいは文化人の国際見本市は、本来の文明間対話とは無縁だろう。問題は、オリンピックのように、西欧近代が設定した競技規則を無条件に受け入れ、競技に参画することが、そのまま国際化として是認される、という短絡にある。対話が競技に類比できるならば、それは勝敗の別を容認することに繋がる。敗者は発言権を失うとなれば、逆に敗者・弱者を詐称し、その擁護を訴えることで強者の地位を篡奪しよ

うとする欺瞞が登場する。これが冒頭に触れたサイードの画期的著作の驥尾に付して、寄生虫よろしく繁殖したサイディズム *Saidism* と呼ばれる風潮に他ならない。

さらに国際化は即ち善とする思い込みが日本には現在もなお支配的だが、その国際社会を律する掟は、時の支配的体制たる覇権が準備したものに他ならない<sup>10)</sup>。国際化とはけっして無味無臭の中立性ではなく、それどころか現実政治の権力闘争の現場である、という認識が欠落している。だがそのことは、覇権争いに勝利を収めなければ国際的な自己主張は不可能である、との認識には結びつくまい。もとより国際的という価値観は、国という単位を前提とした複合体に焦点を合わせて設計されている。だがはたして国という単位が文化間対話にとつて最適かつ唯一の基準かといえば、そのような自明性を享受できる国民は、それこそ今日の国民<sup>11)</sup> 国家体制にあつて少数派でしかないことが、すぐにも判明する<sup>12)</sup>。このような思い込みは、自国の領土以外ではほとんど自国語が用いられず、しかも自国領土内部では単一の言語によって生活や教育全般が律せられ、それに自足できる（という虚妄が支配的である）という条件を満たすような稀な国家（その一例が日本だろう）にしか通用すまい<sup>13)</sup>。

だがひとたび大相撲やプロ・サッカーの世界を見れば、日本においてさえ、特権的な技能者を中心として、移民国家や複数民族国家、複数言語国家状況が急速に進行していることが見て取れる。二〇一〇年の統計によれば、今日の日本人の二五人に一人以上（四・三％）が「国際結婚」する、との報告がマスコミをにぎわしているが、この「国際結婚」なる名称が今なお社会的に通用することにこそ、日本社会の特異性、意識のうえでの顕著な閉鎖性が認められる。領土問題としての国境（*inter-cultural*）の比喩は足元から揺らぎ、異文化間対話は近所付き合いや家庭内の争議（*intra-cultural*）へと変質を遂げている。そのなかで「東洋意識」を問いなおすことには、いかなる意義があるのだろうか。

## 研究計画と制度的・財政的基盤

この問いへの間接的な応答として、昨今の学術事業遂行に伴う社会的要請に従って、やや煩瑣ながら本研究に先立つ経緯、および本研究計画を支える制度的・財政的基盤について、簡略に説明する。研究代表者は、奉職する国際日本文化研究センターにおいて平成一七年よりの三年計画として、共同研究会「日本の伝統工芸再考」(二〇〇三―二〇〇六)の組織を許された<sup>(13)</sup>。その一環としての国際研究集会を含む機会を活用し、従来の西洋側の定義による「美術」研究や「伝統」観に内在する偏向に対する批判的認識を国際的に覚醒させることに、意を用いてきた。「工芸」は従来、欧米定義の「美術」からは排斥されてきたからである。こうした問題意識は James Elkins (ed.) *Is Art History Global?* (Routledge, 2007) ほかで展開する機会に恵まれ、それなりの反響を呼び、英語圏・フランス語圏に跨る複数の講演を依頼されてきた<sup>(14)</sup>。

だがその一方で、徒に欧米との違いを誇張して「アジア」あるいは「東洋」の自己主張を強めようとする居直りのような反動傾向も見逃せない。研究代表者は、国際比較文学会の国際理事として、幾つかの国際学会での学術発表を通じ、そうした「被抑圧者」やその「庇護者」を演じる身振りの独善性や危険性を繰り返し指摘してきた。そのうえで、東西の是々非々に囚われる限界の彼方で、異なる価値観が衝突する局面、文化接触がその臨界で呈する現象を解明しようとする「文化間葛藤の気象学」Climatology of Cultural Conflict を提唱している<sup>(15)</sup>。

本書の母体となった共同研究は、こうした経歴を下敷きとして、その次の段階を目指すものであった。幸いにして問題意識を共有する内外の研究者に、専門分野を横断しての参加とご協力を仰ぐことが叶い、平成二十年より三年計画で、国際日本文化研究センターにおいて、ふたつめの共同研究会「『東洋美学・東洋的思惟』を問う…自己認識の危機と将来への課題」(二〇〇八―二〇一〇)を主催することが認可された。ただし大学共同利用研究所の共同研究会では、規定によって、研究会の参加旅費(原則として国内、例外として国外よりの限定招聘)が

支給されるのみである。研究遂行に必要とされる現地調査・体系的な文献蒐集と分析とに要する研究費・設備備品費は提供されていない。また、日本における国際研究集会の実施、海外における現地研究者を交えた研究会組織のための費用も、科学研究費補助金による助成を必要とする。このため平成二二年度より三年計画の「基礎研究（A）（一般）」に「『東洋』的価値観の許容限界・「異質」な思想・藝術造形の国際的受容と拒絶」という研究課題を申請した。幸いにもこの計画調書も審査を通過し、了承されるに至った。

以上のような経緯を踏まえた本研究成果報告書は、国際日本文化研究センターの「共同研究」の成果報告の一斑をなす。一方、そこに寄稿された個別研究は、右に記した科学研究費補助金による調査・研究の成果を盛ったものであることを、ここに確認する。

## 研究計画

こうして発足し、研究資金の裏づけを得た研究会であるが、具体的には、以下の六件の互いに密接に関連する課題を設定し、分科会形式の調査研究により説明するものとした。

### I 西洋の衝撃に対して「東洋」から発言した知識人・藝術家の思想・行動分析…

従来の国別の分析を乗り越え、東亜・東南亜・インド・イスラームを横断する。

### II 「東洋からの教訓」を汲んだ西洋の知識人・藝術家の思想と行動の歴史・類型分類…

第一次大戦、第二次大戦などの時代状況との関数において主要な論争を位置づける。

### III 美術史、考古学、哲学、思想史などの学術分野における「東洋」の位置づけ…

東洋学の編成過程を西洋のみならず、東洋各地の学術制度の整備において把握する。

### IV 万国博覧会、国際展覧会などにおける「東洋」規定をめぐる混乱と論争の総括…

従来の一九世紀中心の研究を越え、二〇世紀前半の植民地博覧会を視野に収める。

V 近代制度確立における「東西対立」と思想・造形における価値観の相克の分析…

美学、哲学だけではなく、経済思想、政治思想、法思想における知見と比較する。

VI 「東洋対西洋」の対比図式に孕まれたジェンダー的偏差の比較文化・方法論的検討…

帝国主義体制における支配側女性・被支配側女性の立場の相克の実相に輪郭を与える。

科学研究費補助金の申請では「当該分野における本研究の学術的な特色・独創的な点および予想される結果と意義」の記述を求められる。該当箇所を以下に簡略に述べる。

まず、本研究の学術的な特色は、一九世紀後半以降の「東洋」を、西側世界の利害関心と、「東洋」側の自己認識との衝突、葛藤の狭間に形成された「制度および実質」と見なす立場にある。

「東洋」とは、西欧と非西欧世界の価値観が衝突する臨界が描く「表象」のひとつであり、そこで発生した混沌と妥協とが描いた「姿」である。いかなる「東洋」的価値観は歓迎され、許容され、いかなる臨界を越えた「東洋」の異質性は拒絶されたのか。従来未検討のままだったこの機構（力学的・化学的メカニズム）を、思想史や倫理学、美学・美術史を跨いで総合的、領域横断的に、国際的な利害対立を双方向より視野に納めて解明しようとする構想に、本研究の獨創性が存する。

ここから「予想される結果あるいは成果」は、以下の三点に要約される。

(一) 西洋世界の「他者」たる「東洋」の許容臨界を、具体的な論争や対立を手がかりに測定することは、「国際社会」の暗黙・無自覚な「掟」を批判的に炙り出すことに繋がる。支配的論理への追従でもなく、唯我独尊の傲慢でもない、第三の立脚点を理論的に提案してゆくことが、本研究の延長上で、将来にむけた実践的な課

題のひとつとなる。

(二) 許容と拒絶の狭間に析出する「東洋」の葛藤の軌跡を思想史・造形史を通じて多角的に精査し、その達成と挫折とを総合的に吟味することにより、国際的文化交渉の場で西洋的価値観と非西洋的価値観との対立を克服する、方法的な処方箋を見出す糸口を得たい。

(三) グローバル化が謳われる二一世紀社会において、従来の西洋基準の学術的方法や理論を非西洋社会の現象に一方的に適用する横暴への反省が求められている。西欧的価値観の擁護か、それへの敵対かの二律背反と膠着を越え、国際的な知的交流の場の再設定が不可欠である。そのためには、異質性への寛容と同質性への要請との乖離をいかに調停すべきかを問う必要がある。その実践的な英知を集約する教訓が、二〇世紀の「東洋」像の屈曲のうち未開発のまま秘められている。かかる知的遺産を発掘し、その教訓を再生するような成果の公表に結び付けたい。

### 本研究及び本書の具体的な構成

本研究は、右の「研究目的」にあげた六項目の課題にそって、科学研究費補助金の「研究分担者」に「総括責任者」を依頼し、そこに各分野から選出した適切な「研究協力者」を配し、分科会形式でのおのの課題に答えようとするものである。各々の課題で必要とする文献蒐集には海外調査を含むものとし、分析の成果をもちより、討議のうえ学術的成果へと精錬し、ここに本論文集として刊行する。その傍ら、研究の中間的成果を、関連する国際学会で発表・発信するための機会を提供する。ここでは海外での出版に耐えうる水準の成果報告を提供することを目標とする。本報告書は国内向けの出版であるが、これと並行して、国際日本文化研究センター主宰の第三八回国際研究集会の英文による報告書も編纂・刊行する<sup>16)</sup>。さらに科学研究費補助金から印刷費用を得て、関連

学会でのワークショップおよびセミナーの報告論文から、学術審査を通過した論稿を編纂のうえ、出版する<sup>17</sup>。これは、人文領域での国際的な学術出版状況が構造的な不況に見舞われているなかで、日本から必要最低限な海外発信を試みる企てでもある。

### 研究体制・研究組織と役割分担・分科会および本書の構成

本書の構成は、おおむね右に述べたⅠ―Ⅵの問題意識に沿う分科会の組織に対応する。その各々に若干の説明を加えたい。なお各項の最後にある「研究協力者」とは、当該科学研究費による研究の「研究協力者」を意味する。これらの「研究協力者」は国際日本文化研究センターにおける共同研究会のメンバーとして研究発表を行っており、すでに学術実績において確たる評価を得ている研究者であることを付記しておきたい。また「招聘予定者」は、計画段階で、国際研究集会への招聘を予定した海外の研究者である。実際の国際研究集会は、上述のように、その後平成二二年に国際日本文化研究センターで実現した。科学研究費補助金申請時点での研究班の構想と内容は以下のとおりである（なお以下の「研究協力者」予定者には、異動その他の事情でご参加いただけなかった方も含まれる）。

#### Ⅰ 西洋の衝撃に対して「東洋」から発言した知識人・芸術家の思想・行動分析

統括責任・林洋子・李建志 《西欧の衝撃への「東洋」の反応》の第一世代として、辜鴻銘、孫文、岡倉寛三、ロビンドロナート・タゴールなど、欧文で著作を刊行した知識人の行動と思想を総合的に再検討する。同時に「東洋人」としての自覚をもって西洋世界で活躍した藝術家たちの軌跡とその時代的な蹉跌も掘り起こし、「東洋」の知的地政学のなかにあらためて位置づけ、従来の評価を刷新する。たしかに従来も、個々の人物に関する

独立した研究はなされてきた。だが、「東洋」の西欧への反応という視点から、中韓日さらにインド、ヴェトナム、タイ、モンゴル等に及ぶ、国籍を越えた比較考量を意図する枠組みは提案されていない。また個人々の思想研究は存在したが、その著作が具体的にどのような反応を引き起こしたか、美術行政を含む物質文化・精神文化への寄与と功罪、母語圏と記述言語圏での受容の落差、といった観点はなお未開拓であり、共同事業による情報集約・比較によって、可能なかぎりその全容を明らかにしたい。

◎ 研究協力者…平川祐弘、木下長宏、劉岸偉、劉香織、範麗雅、大嶋仁、ミッシェル・ダリシエ

◎ 招聘予定者…ミケール・マラー、太田雄三、ロストム・バルーチヤ

\* 第一班の成果は、本書では第一部「東洋」イメージの変遷と葛藤<sup>17)</sup> および第二部「東洋人の自意識」さらには文体上の配慮から「エピローグ」ほかに分けて収録する。

## Ⅱ 「東洋からの教訓」を汲んだ西洋の知識人・藝術家の思想と行動の歴史・類型分類

統括責任…稲賀繁美・橋本順光 《東洋からの教訓》を汲んだ西欧側知識人の思想と行動を、領域・国籍を横断して解明したい。具体的には、東洋の倫理を説いたラファディオ・ハーンらを嚆矢として、第一次大戦後に「西洋の危機」を訴えたポール・ヴァレリー、東洋美術史を世界美術史に組み込もうとしたアンリ・フォション、インドへと開眼したヘルマン・ヘッセ、東洋への旅から教訓を汲んだルドルフ・パンヴィッツ、キリスト教徒として仏教を攻撃したアルベルト・シュヴァイツァー、さらに東洋の脅威を訴えて、アジアに理解を示す西洋知識人たちを糾弾したアンリ・マシスにいたるまでの振幅を検討し、「東洋」の誘惑と脅威という、相反する反応の背景と発現の機構を解明する。フェノロサ、アンダーソン、ワグネル、ベルツらのお雇い外国人からはじまり、戦中期のカール・レーヴィット、ブルーノ・タウト、オイゲン・ヘリゲル、デイトリッヒ・ゼツケルなどに至

る「東洋」で教鞭をとった知識人の東西観と、通訳となった学生たちとの情報交換における偏差も無視できない。とりわけイスラーム圏を含む「東洋」の評価をめぐる論争を整理し、政治学的決定を背後から支えた国際的思想状況を総括したい。

◎研究協力者…芳賀徹、大橋良介、プラダ・ヴィセンテ、鵜飼敦子、檜垣樹理、山田奨治、マルクス・リュッタマン

◎招聘予定者…マンフレッド・シユパイデル、リチャード・ジャツフエ、ミンナ・トーマ、キム・ブランド

\*第二班の成果は、本書には直接は収録せず、別途刊行の英語論文集（注16）ほかに収録した。<sup>18)</sup>

### Ⅲ 美術史、考古学、哲学、思想史などの学術分野における「東洋」の位置づけ

統括責任…藤原貞朗・戦暁梅 美術史学、考古学、哲学、倫理学など「東洋」をめぐる学術の制度的確立と、そこに発生した価値観の相克、欧米研究者と東洋の研究者との交渉の軌跡を、国際比較と具体的な人物交流を視野におさめて把握する。とりわけ従来、日本、中国、韓国を横断する学術制度設計の比較、相互影響と競合の様子には、充分な復元がなされてこなかった。また中国の金石学と西欧の考古学との接続・乖離、そこに孕まれた価値観の衝突なども、個々の学問分野内部では、たんなる新旧交代として片付けられる場合が多かった。西洋留学から箔をつけて故郷に凱旋した学者が、留学先では一介の情報提供者として遇された場合もある。瀧精一、大村西崖、濱田耕作、梅原末治、矢代幸雄から島田修二郎ら、海外にも影響力を及ぼした日本人学者だけでなく、中国で五四運動に関わった陳師曾、鄭昶、潘天寿、傅抱石、中国藝術史学会（一九三七）の発足に尽力した滕固、朝鮮の高裕燮、朴鐘鴻らを含む「東洋学」の系譜とその特色並びに限界を、国際的な知的力学の函数において解明することが目標となる。

◎研究協力者…礪波護、小田部胤久、西原大輔、西楨偉、衣笠正晃、オリヴィエ・クリシャール、古田島洋介、劉建輝、磯前順一、ミュリエル・ラディック

◎招聘予定者…巖安生、関周植、ペイ・ヒュンイル、リディア・リユル、アリス・フォルカー、ジャゾン・クオ、ペッカ・コルホネン、クリスチーナ・グライナー、バート・ウインター・タマキ、アントン・セヴィツラ

\*第三班の成果は、本書では第三部「東西融合の夢と現実」にその一部を収録する。また幾つかの英文での報告は、別途刊行の英文による国際研究集会報告書(注16)に収録した。<sup>(20)</sup>

#### IV 万国博覧会、国際展覧会などにおける「東洋」規定をめぐる混乱と論争の総括

統括責任…佐野真由子・パトリシア・フィスター 文化事業において露呈した「東洋」像の認識錯誤や混乱を抽出し、そこに発生した力学的・化学的変性作用を解明する。一九世紀後半の万国博覧会を始めとし、一九一〇年の日英博覧会、一九三〇年代のローマやベルリンの東洋展覧会、一九三六―七年のロンドンとニューヨークにおける中国故宫美術展などでは、展示品の価値評価、仏像を美術品と見なすか否かの価値基準等において、様々な葛藤や衝突が発生した。敗戦後の講和条約締結記念の展覧会の展示戦略に関しても、日中韓の状況比較すら学術的には手付かずのままである。また戦時中の満洲国や東南アジアの日本文化会館の運営、国際文化振興会の「文化工作」から敗戦後の国際交流基金の運営方針に至るまで、学術的な総括が求められている。

◎研究協力者…島本流、安松みゆき、伊藤奈保子、松原知生、今井祐子、河田明久、吉本弥生、千葉慶、鈴木禎宏、平野共余子、細川周平、李偉

◎招聘予定者…ジェニファー・ワイゼンフェルド、アイダ・ユエン・ウォン、菊池裕子、王正華、金淑榮、富井玲子

\*第四班の成果は、本書第四部「演出される「東洋」…外延と内包」に収録したほか、英文による国際研究会報告書（注16）および、英文による海外・国際学会報告書（注17）ほかに分載する。<sup>21)</sup>

## V 近代制度確立における「東西対立」と思想・造形における価値観の相克の分析

統括責任・瀧井一博・テレングト・アイトル 近代国家の制度的確立過程で発生した価値観の「東西対立」も看過できない。西洋学術と儒教的伝統との得失は、文久年間にオランダに派遣された西周と津田真道との意見の相違にはじまり、大日本帝国憲法のみならず、孫文や吉野作造の政体論、穂積陳重の民法に関する学説にも翳を落とし、倫理観における「東洋」観の系譜を形作る。「東洋」の優位を言い立てる言説は、両大戦期には野口米次郎、鈴木大拙、柳宗悦、和辻哲郎、橋本閑雪、鼓常良、保田與重郎などの著述家にあつて、多様に変奏された。しかし従来こうした問題意識は、日本内部で孤立して批判される傾向が支配的であつた。同時代中国の蔡元培、梁啓超、林語堂、周作人、あるいはインドのアナンダ・クーマラスワミー、カリダス・ナグーをはじめとした知識人の思索や行動と並列し比較することで初めて、「東洋」における「東洋」像の孕む問題と可能性を総合的に明らかにできよう。こうした観点は、敗戦後の極東軍事裁判における倫理問題、民法改正の思想的背景の再検討にも有効となるであろう。

◎研究協力者・佐々木健一、金田晋、朴美貞、陸偉榮、中島岳史、鈴木貞美、牛村圭

◎招聘予定者・孫歌、フェリックス・カプトウ、サザナ・フォルマレク

\*第五班の成果は、本書第五部「美的東洋の探究と桎梏」に一部収録したほか、併催した国際研究会の英文報告書（注17）および研究分担者・研究協力者が別途に刊行する論文として社会還元を果たす。なお研究協力予定者のうち別途の科学研究費補助金の交付を受けた者については、経理上の無用な混乱を避ける配慮から、本研

究による助成ではなく、別途の補助金による研究成果として報告した成果があることを付言する。なお前後して国際日本文化研究センターでは、ここで言及された人物や事績に関わる共同研究が何本か実施された。そのため、この計画に揚げた幾つかの話題のうちには、それらの共同研究に吸収されたものがある。その成果報告はこれらの共同研究会報告書の刊行に待つ。<sup>22)</sup>

#### Ⅵ 「東洋対西洋」の対比図式に孕まれたジェンダー的偏差の比較文化・方法論的検討

統括責任…中村和恵 《東洋対西洋》の図式は、しばしば西洋側支配者を《男性》に、東洋側の被支配者を《女性》とみる図式を誘発してきた。だがこの図式は「東洋」内部での支配と被支配という入れ子構造を隠蔽する隠れ蓑に悪用される場合もあった。また英国支配の植民地インドにおけるシスター・ニヴェイタからミラ・アルファアサにいたる系譜からもわかるように、欧米の白人女性がアジアの社会変革に関与していたという係数が見落とされてきた。岡倉覚三や野口米次郎の東洋観は「母なるインド」を見落としては理解不能であり、実際、「東洋」における女性の地位に関する議論は、「東洋学」の政治性と無縁でない。また辜鴻銘や周作人が日本婦人を、新渡戸稲造が米国婦人を娶った事実を含む社会学的意味なども、当時の国際的な知的環境のもとで、「東洋」をジェンダーの視点から解明するため糸口となる。片倉もとこ『イスラームの日常生活』、井波律子『中国烈女伝』の着眼を拡大し、これら先行研究の合間の時代に着目し「東洋」における《女性》の役割を解明したい。

- ◎研究協力者…濱下昌宏、金恵信、村井則子、堀まどか
- ◎招聘予定者…グーハ・タクルタ

\*第六班の研究遂行は、統括責任予定者が在外研修に赴くこととなったため、班としては解消し、他の作業班に

溶け込ませて遂行した。なおここで言う「ジェンダー」は狭義のものではなく、いわゆる植民地経営の半面を占める「影の仕事」shadow workという広大な研究領域をなす。その成果の一斑は、本書では第六部「経営事業としての「東洋」」に組み込んだ。なお別途刊行する海外国際学会英文成果報告書（注17第二部）にも、その成果の一部が公表されている。<sup>23)</sup>

### 本書の限界

本書の目次に見える構成は、以上の計画から派生した、実際の発展形態、あるいは現実的な妥協の産物である。いうまでもなく、実際の研究会では参加者に異同がある。とりわけ勤務先の都合や在外研修などの事情でご参加いただけなかった国内研究者もあれば、招聘を希望しながら本務ほかの事情で来日を果たせなかった海外の研究者もある。さらに編集の都合および許される紙幅の関係で、本論文集では、I-VIの各部ごとに三本の論稿を収録したにとどまる。またこの計画表とは異なった範疇に入れ替えさせて頂いた論稿もある。くわえて、別途の国際研究集会（二〇一〇年、京都の国際日本文化研究センターにて開催…注16の文献）あるいは海外の国際学会（二〇一〇年はソウルの国際比較文学会…注17の文献）で発表された英文論文は、本論文集には収録されていないことをお断りする必要がある。

編集の時間的制約などの理由により、本論文集からは積み残しとなった共同研究員各位には、この場を借りて、研究代表者・編者として、あらためてお詫び申し上げたい。なお、共同研究会そのものの実施状況については、本論文集巻末に、四年間にわたるその日程と発表者・発表題名一覧を掲載した。最後に、本論文集には収録できなかった論考については、別途に公表の機会を設けるべく計画中であることを、付記しておきたい。<sup>24)</sup>

- (1) 以下は、本研究遂行のために平成二二年度より三年計画として申請した科学研究費補助金「基盤研究(A)(一般)」  
 「『東洋』的価値観の許容限界―「異質」な思想・藝術造形の国際的受容と拒絶」の計画調書を、本報告書の主旨に照ら  
 して書き改めたものである。行政書類ゆえにやや煩雑かつ「居丈高」あるいは「自己顕示臭」の目立つ行文も残るが、  
 昨今の競争資金獲得の書式に従ってそのまま掲載することとする。(二〇一二年二月一日記)
- (2) Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Book, 1978. エドワード・W・サイード「オリエンタリズム」今沢紀子訳・板  
 垣雄三・杉田英明監修、平凡社、一九八六年。藝術史の領域でのその最良の批判としてはJohn MacKenzie, *Oriental-  
 ism, History, theory and the arts*, Manchester University Press, 1995. ジョン・M・マッケンジー「大英帝国のオリエンタリ  
 ズム 歴史・理論・諸芸術」平田雅博訳、ミネルヴァ書房、二〇〇一年。
- (3) 科学研究費補助金申請書では、「研究目的」欄に「応募者のこれまでの研究成果を踏まえ着想に至った経緯、これま  
 での研究成果を発展させる場合にはその内容等」を記述すべし、との規定がある。以下の節はこの規定を満たすための  
 記述である。
- (4) 『岩波イスラーム辞典』岩波書店、二〇〇一年、該当項目。「オリエンタリズム論」山内昌之・大塚和夫編『イスラ  
 ムを学ぶ人のために』世界思想社、一九九三年、二七六―二九一頁。これらの執筆を筆者に促したのは一九八二年にか  
 イロで会った、故・大塚和夫であった。哀悼の意をこめてここに記録する。大塚和夫「稲賀繁美編『異文化理解の倫理  
 にむけて』『文化人類学文献事典』弘文堂、二〇〇四年、二二頁。
- (5) その出発点としてShigemi Inaga, «Impossible Avant-garde au Japon», in Transcultura (ed), *Connissance et  
 réciprocité*, CHICO éditeur, 1988 pp.197-207. “The Impossible Avant-Garde in Japan : Does the avant-garde exist in the  
 Third World? ” *doxa*, 2010, Istanbul : Norgunk Publishing House, 2010, pp.82-89に英訳再掲。
- (6) Shigemi Inaga (ed.) *Crossing Cultural Borders, Beyond Reciprocal Anthropology*, IRCJS, (1999), 2001.
- (7) Shigemi Inaga, “Additional Recommendations for the Dialog between the Civilizations,” International Conference on  
 the Dialogue of Civilizations, Tokyo, United Nations University, 31 July-3 August, 2001, University (accessible by web  
 edition). 筆者がこの国際学会の組織委員に招いたのは、沙漠学会の創設者として知られる中東専門の地理学者、故・小

堀巖教授である。ここに哀悼とともに感謝の意を表明したい。

- (8) 中国語訳が「理解異質文化的可能性与極限性」として王賓(編)『獅在華夏…文化双向認識的策略問題』中山大學出版社、一九九三年、九九―一〇頁に掲載されている。
- (9) その発表論文は以下に掲載。Shigemitsu Inaga, Patricia Fister (eds.) *Traditional Japanese Arts and Crafts in the 21<sup>st</sup> Century*, IRCJS, (2005), 2007. 本論集は「国際日本文化研究センター第二七回国際研究集会報告書」である。
- (10) 稲賀繁美「異文化とどうつきあってゆくか」佐々木英昭(編)『異文化への視線』名古屋大学出版会、一九九六年、一―一八頁にその実相と、それに対する対応方法を取る違える日本の教育への批判を展開した。
- (11) 稲賀繁美(編)『異文化理解の倫理にむけて』名古屋大学出版会、二〇〇一年。
- (12) 同様の考察をはるかに簡潔かつ具体的に、しかもより鋭く平易に展開したものととして、四方田犬彦「故郷と国家」『人、中年に到る』白水社、二〇一〇年、一五五頁。
- (13) その和文報告書は、稲賀繁美(編)『伝統工藝再考・京のうちと』思文閣出版、二〇〇七年。
- (14) Shigemitsu Inaga, "Is Art History Globalizable?" in James Elkins (ed.), *Is Art History Global*, Routledge, 2007, pp.249-278. Shigemitsu Inaga, "Translation" in James Elkins et al (eds.) *Art and globalization*, The Stone Art Theory Institutes, The Pennsylvania State University Press, Vol.1, 2010, pp.22-35.
- (15) Shigemitsu Inaga, *Climatology of Cultural Conflicts*, Collected Papers in 2 vols. Private edition, 2007 (not in circulation).
- (16) Shigemitsu Inaga (ed.), *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of Asia under the Colonial Empires*, IRCJS, (2010), 2011.
- (17) Shigemitsu Inaga (ed.), *Artistic Vagabondage and New Utopian Projects: Transnational Poetic Experiences in East-Asian Modernity 1905-1960*, *Selected Papers from the XIXth Congress of the International Comparative Literature Association*, 2011 (not in commercial diffusion).
- (18) 関連する国際学会で編者が招聘講演を要請されたものとして、インドの詩聖タゴールの生誕百五十周年を記念した国際学会『Asia after Tagore: The Legacy of Rabindranath Tagore, "Friend of the Kern Institute (VVIK), University of Leiden, Sep. 23-24, 2011. また以下の報告書にも関連する論文がいくつか収録されている。『Changing Perceptions of Japan

*in South Asia in the New Asian Era*, ed. by Uno Takao, International Symposium in India, IRCJS, 2009.

(19) なお関連する問題意識を扱った研究論集で編者が関わったものとして『*Overcoming Modernity and the Kyoto School, International Symposium* (organizer: Junichi Isomae), IRCJS, May 23-24, 2009』が、追って酒井直樹・磯前順一(編)『近代の超克』と京都学派：近代性・帝国・普遍性』日文叢書46、以文社、二〇一〇年として日本語でのみ出版されている。また『*Devenir l'autre: Expérience et récit du changement de culture entre le Japon et l'Occident*, textes réunis et présentés par Christine Maillard et Sakae Murakami-Giroux, Paris: Piquet, 2011』は国際日本文化研究センターにおいて

細川周平氏が中心となり、アルザス日本研究所と共催で企画した同題の国際研究会の報告書である。編者は本研究会の統括討議を依頼されたが、その報告原稿は、編集上の都合で上記編者には含まれておらず、別途刊行予定である。

(20) 第三分科会では、戦暁梅・藤原貞朗両氏の主催により「一九一〇―三〇年代の国際環境のなかの中国美術」ワークショップ、東京工業大学、二〇一二年七月十六日を開催し、久世夏奈子氏が美術研究誌『国華』にみえる中国美術の扱いを分析し、藤原貞朗氏が瀧精一の東洋美術研究を検討している。またジャポニスム学会では二〇一一年七月九日の例会で、南明日香氏がジョルジュ・ド・トレッサンの日本美術研究、藤原貞朗氏がアンリ・フォションとポスト・ジャポニスム美学をめぐる研究発表を行っている。また戦暁梅氏も寄稿している『民国期美術へのまなざし 辛亥革命百年の展望』勉誠出版、二〇一一年も参照されたい。いずれも日本の東洋学術とアジアさらには西欧世界との関係を問い直す先駆的な視点を含む。

(21) なお、佐野真由子氏は、当該研究会第四部会の延長として、以下の二つの研究会を実施している。「万国博覧会と東アジア——共同研究の可能性を探る」国際日本文化研究センター、二〇一二年二月二五―二六日(所内・所長裁量経費による運営)。および、「万国博覧会とアジア——上海から上海へ、そしてその先へ」国際日本文化研究センター、二〇一一年九月三〇日―十月一日(国際日本文化センター・所内シンポジウム経費による運営)。

(22) 関連する企画として編者が関与したのものには、『近代の東アジアイメージ―日本近代美術はどうかアジアを描いてきたか』豊田市美術館、二〇〇九年(本書第二章、千葉慶論文参照)。ここで問題とされた近代における東アジア意識については、稲賀繁美「相互浸透する北米アジア研究の現状と、閉塞する日本研究人文学の凋落と―第七〇回北米アジア研究会ホノルル大会・傍聴記」『あいだ』(百八十二号より百八十五号、四回分載、二〇一一年)もご参照いただきたい。

さらに東西の価値観の相克とそのなかでの思索については、*Aesthetics and Cultures, First Polish-Japanese Meeting, Exchanging Experiences*, Jagellonian University, Krakaw, May 23-24, 2011. 日本比較文学会「パネルディスカッション(橋本順光氏・企画)」「欧州航路の比較文学」九州産業大学、二〇一一年六月十八日、発題は、橋本氏のほか、西原大輔、山中由里子各氏に本書編者。前者では矢代幸雄の事例が取り上げられ、後者では和辻哲郎『風土』の場合にひとつの焦点が探られた。いずれも関連報告論文は、本報告書とは別に刊行予定である。さらに二〇一一年は、柳宗悦を朝鮮陶磁器に開眼させた浅川伯教、浅川巧兄弟のうち、弟の生誕百二十年を記念して『時代の国境を越えた愛・浅川巧の林業と韓国民族工藝に関する研究』(ソウル国際親善協会・浅川学術会議)が二〇一一年九月五日、ソウルの韓国プレスセンターで開催された。本書の関係者としては、朴美貞氏が事務渉外に関与し、橋本順光氏と筆者が講演を行った。講演原稿は同報告書にハンゲル訳とともに収録されている。

- (23) 国際日本文化研究センターにおける共同研究の成果報告である本書とは別途に刊行された、関連する並列的企画として、編者が参与したものに限定して若干を以下に註記する。楽黛雲・孟孟華(主編)『多元之美 Esthétique du Divers』北京大学出版社、二〇〇九年(北京大学比較文学学術研究会報告書)。モノ学・感覚価値研究会・アート分科会編『物気色 Monokeiro』美学出版、二〇一〇年(和英二ヶ国語出版)。James Elkins, Zhivka Vallavicharska and Alice Kim (ed.), *Art and Globalization*, Pennsylvania State University Press, 2010.

(24) なお編者は International Conference, *Forgotten Japonisme*, TrAMN Research Centre, University of the Arts London, Sackler Gallery, Victoria & Albert Museum, London にて招聘講演 “Questions of Oriental Aesthetics: anthesis to Design?” (July 9, 2010) またモスクワで開催された International Conference, *Orientalism/Occidentalism: Languages of Cultures vs. Languages of Description*, Russian Academy of State Service under the President of the Russian Federation, Moscow, Sep. 23-25, 2010 にて “Key-note lecture “Crossing Axes: Occidentalism and Orientalism in Modern Visual Representations of the Manchuguo (1931-1945)” を講演した。講演原稿は、現在個別に発刊準備中であるが、これらに不ずれも、編者が研究代表者を務める、科学研究費補助金(基盤研究(A))「東洋」的価値観の許容限界: 「異質」な思想・藝術造形の国際的受容と拒絶」による研究成果の一環を、招聘をうけた国際学会の場を借りて海外発信したものである。

## 第8章 セザンヌの変貌——「革命の画家」から「西洋の隠者」へ<sup>(1)</sup>

稲賀 繁美

### 1 極東のセザンヌ発見

#### 「革命の画家」セザンヌ

フランスの批評家テオドール・デュレ（一八三八—一九二七）は二十世紀初頭の日本では、印象派運動の生き証人として、それなりに知られた人物だった。そのデュレは『印象派の画家たちの歴史』（一九〇六）の冒頭にこう記している。「印象派の人々が、未だ世間に知られなかつた時代にも、若い人々はすでに独立不羈の精神に富み、伝習の法規を破棄せむと強き衝動を持つてゐた」。ここに掲げたのは中井宗太郎（一八七九—一九六六）によって『美』第四巻第四号（一九〇九年七月号）に翻訳・引用された一文である。<sup>(2)</sup>本書ではセザンヌも印象派の一員に遇されているが、これが日本におけるセザンヌに関する最初期のまともな言及のひとつであった。あい前後して有島生馬（一八八二—一九七四）が『白樺』にセザンヌについての評伝「画家ポール、セザンヌ」を掲載する。『白樺』といえ、とかく西欧の最新流行を文脈もなく極東の島国にもたらした受容媒体とみなされる

ことが多い。だがむしろロンドンのブルムズベリー・グループやブレイメン郊外のヴォルプスヴェーデ、ミュンヘンの『青騎士』などと同時代の現象として、世界史的な規模での相映相発のうちにその意義を問い直すべきだろう。そのなかで極東の列島に特有用な軌跡とは何だったのか。それを摘出し、西欧近代美学の東洋美学への寄与の様を探索することが、本章の目的となる。

有島生馬（当時は未生馬の筆名）もまたデュレの『印象派の画家たちの歴史』に依拠して自説を展開した。そこにはこう読まれる。すなわち「セザンヌは、其の要求に應じて立つた一人で、革命の精神に最も深く突入し、常套を踏むことを最も厭ふ情に富んだ畫家であつた」と（第一卷第三号）。別途すでに指摘したことだが、これはデュレの原著の、信じがたい「誤読」だった<sup>3</sup>。というのもデュレは該箇所ではセザンヌをして「革命精神に富んだ画家」と「見ることは、これを避けねばならない」と、まったく正反対の明言をなしていたのだから。しかしこれは有島の単なる語学的不注意だったのであろうか。筆者はむしろそこに、武者小路実篤（一八八五—一九七六）をはじめとした『白樺』の意向に沿った、有島による意図的な読み替えを想定している。

実際『白樺』ではそれに続いて柳宗悦（一八八九—一九六二）が「革命の画家」（一九二二年、第三卷第一号）を執筆し、木下杢太郎などによる批判に対抗して『白樺』の立場を鮮明にしている。柳はここでロンドンのグラフィトン画廊でロジャー・フライ（一八六六—一九三四）が中心となって企画された「第一回・後印象派展」に言及して英国の都が「革命の台風によって襲われた」と形容した。セザンヌもまた「革命の画家」でなければならなかった。この「革命の画家」で柳が種本として熱心に参照していた書籍は、ルイス・ハインド（一八六二—一九二七）による『後印象派』（一九二一）と題された画集である。「藝術は美ではない。それは表現である」。「藝術は人格のその矮小さ、広大さにおける表現である」。聖書の「山上の垂訓」を模してそう唱えるハインドの教説に感激した柳たちは、この箇所を根拠に「後印象派」を理解しようとした<sup>4</sup>。当時ドイツの美術批評家ユリウス・マイヤ

ルーグラーフェ（一八六七—一九三五）に強く影響されていたハインドの「表現主義的」な解釈は、フライが提唱する Post-impressionism とは、ハインド自身公言するように、背馳していた。日本でも早くも一九一三年には木村莊八（一八九三—一九五三）が、所詮・新聞記者にすぎないハインドの説は皮相で信頼できない、と文句を付けておきながら、その全文を『現代の洋画』誌「後期印象派」特集号にわざわざ訳出している。木村はデュレの著作序論も英訳からあらためて重訳し「人が彼（セザンヌ）を注意して革命思想に充ち、完成された流儀と相容れぬ人であると見ることになるのは、兎も角止むを得ないことである」とする訳文修正案を提起していた。<sup>5)</sup> 有島の先行訳に配慮した妥協ぶりも明白だ。

興味深いことに、柳の引用したハインドの原文の直後の箇所には「自らを真摯に表現する者はいかなるものからでも美を引き出しうる。あらゆる醜さのなかにも意味のある美が潜んでいる」との一節が見える。<sup>6)</sup> ここには柳がやがて民藝の理念とともに練り上げる、美醜のあなたを志向する価値意識、「無有好醜」のひとつの発想源を想定することも可能だろう。極東の列島における初期セザンヌ受容に孕まれた「誤謬」、あるいは異端の教説への依拠が、結果的に民藝思想を胚胎させていったと見ても、けっして過言ではなかったことになる。

### 日本人画家における「セザンヌ主義」

一九〇七年、パリのリュクサンブール美術館でセザンヌの回顧展が開催される。有島と並んでこれを目にして、日本の画家としてもっと早くセザンヌの感化を受けたのは安井曾太郎（一八八八—一九五五）だろう。安井はジャン・ポール・ローランズ（一八三八—一九二二）の弟子だったが、滞欧期の《横たわる裸婦》（一九二二、安井二〇〇五—一七）《食卓の上》<sup>テーブル</sup>（一九二二、安井二〇〇五—一七）（図8-1）、《女性の肖像》（一九二二、安井二〇〇五—二三）などには、モチーフの選択のみならず、「肉付け」*modelé*に替えてセザンヌが提唱したとされる「転調」



図8-1 安井曾太郎《食卓の上》1912  
(大正元)年 福島県立美術館  
Yasui Sôtarô, *On the Table*, 1912,  
Fukushima Prefectural Museum of Art  
(出典) 安井 2005 : No. 17, p. 30

らではの様式への新展開として高く評価した海景図だが、構図の面ではセザンヌの《エスタックの眺め》の試みを日本の風物に転写した趣が濃厚に看取される（左半分は、シカゴ美術館蔵の作品、右半分はピカソ美術館蔵の作品に酷似するが、両者を横長の画面に統一して日本情緒を出したところに新機軸がある<sup>7)</sup>）。

安井の事例は、ひとり日本に孤立した事例として扱うべきではなく、世界各地に伝播した「全球的セザンヌ効果」のなかで改めて評定するに値する。では北米の合衆国やメキシコ、さらにはブラジルやロシアに至る地域での事例とも比べて、近代日本の藝術家たちに特有のセザンヌの教訓とは何だったのか。ここであらためて注目に値するのが、『白樺』を牽引する武者小路実篤のセザンヌ観である。武者はこうセザンヌを分析している。

「彼は瓶一つ真直にかけない男の気がする。しかし彼のかけた瓶は吾人の目で見ることが出来る瓶ではない。彼はこの上もなく訥弁家でありながらこの上もなく雄弁家である。彼の性格はこの上もなく写実家でありながらこの上もなく神秘家である。この点マイエル・グレフエーの言つたやうにドストエウスキーに似てゐる。しかし

module などの影響が顕著に見える。一九二三年に当時を回顧した安井はセザンヌの《首吊りの家》(ca. 1893) が気に入ったと述べている。この作品がカモンドの蒐集に属していたことから、安井が帰国直前の一九一四年に開催されたカモンド蒐集展覧会でこの作品に接したことが推定できる。一六年に帰国した安井がセザンヌの影響を脱して自己の様式を確立するには《婦人の肖像》(一九三〇、安井二〇〇五―四七)《金荳》(一九三四、安井二〇〇五―五七)を待たねばならない。《外房の風景》(一九三二、安井二〇〇五―四九) (図8-2) は矢代幸雄(二八九〇―一九七五)が安井な



図8-2 安井曾太郎《外房風景》1931（昭和6）年 大原美術館  
Yasui Sôtarô, *Landscape in Sotobô*, 1931, Ohara Museum of Art  
（出典）安井 2005：No. 49, p. 62

セザンヌの方が一歩進んでゐる気がする。少しも捕はれてゐない点<sup>(8)</sup>。

これは『白樺』（一九二二年一月、第三卷第一号）にみえる武者小路実篤「後印象派に就て」の一節である。諸外国での同時期のセザンヌ受容と比較してみても、セザンヌの「不器用さ」（モリス・ドニ起源）をその人格の真摯さに結び付けるだけでなく、セザンヌの本領を神秘家（マイヤー・グレーフェの示唆）に見る視点が強調されているのは、日本に特異な増幅現象とみてよいだろう。すでに永井隆則氏がこの箇所を引いて分析しているが、画家の人格に尊敬を表明する帰依の態度は、極東の儒教社会に特有ともいえ、この「人格主義的」な受容ゆえに、セザンヌは日本近代の藝術家たちに一師表たる behavior model を提供する<sup>(9)</sup>。

#### 「生の肯定」と筆触

欧州側の極東への関心と、極東側の欧州憧憬とは、セザンヌにおいて交差する。周知のとおり漢字文化圏における藝術的創作の眼目は、その物質的達成にというよりは、むしろ一筆一筆の運筆の過程のうちに、人格の実現をみようとする。能筆の筆跡のうちに、藝術家の精神性が測定され、藝術作品の鑑賞も、作者の人格を作品のうちに値踏みすることに重きを置く。作品から発する道徳的な韻律は、時に尊崇の対象となる。武者小路実篤のこの一文にも登場するマイヤー・グレーフェは、テオドール・デュレの北斎理解を下敷きにして、セザ



図8-3 ポール・セザンヌ  
《水浴する男》『白樺』4巻  
8号、1913年、原色版掲載  
Paul Cézanne, *Baigneur*,  
Color Reproduction in  
*Shirakaba*, Vol. 4, No. 8,  
1913

働が現れ、それが再び極東において、日本側のモダニストたちによって同化吸収されることとなった。

同時代の証言にその裏づけを探しておこう。有島生馬はさきの「画家ポール、セザンヌ」でこう述べていた。

「彼の作品を目に見る時は、諸て末枝に關する欠点と不足とを忘れて終ふて、彼の人格中に吸い込まれる心地がある<sup>12)</sup>。また白樺同人が「日本のモネ」と激賞した山脇信徳（一八八六—一九五二）は「筆触とは精神の顫動である。一片の筆触は全人格を反映する。一枚の絵は一呼吸のもとに動かねばならん。要するにリズムの統一である」との意見を開陳していた<sup>13)</sup>。さらに木村莊八はセザンヌの「筆触と色彩との闘ぎあい」に注目し、それがセザンヌの画面の「マッス」を構成しており、「そいつを掴まへて、そいつの不思議な程な（…）連鎖的表示に打ち込み得れば、セザンヌのリズムは明快に觀者に働きたすのだ」と述べる<sup>14)</sup>。絵画鑑賞が画面と鑑賞者との身体的な共振において実現されるとする見解には、当時流行だったテオドール・リップス（一八五一—一九一四）經由の感情移入 *Einfühlung* 説を咀嚼した様も彷彿とする。西欧の画家の筆遣いに、画布を前にした制作時の呼吸を読み、それと同期 *synchronize* する<sup>15)</sup>ことが、作家の内的人格 *inner personality* に接するための要件として意識されていた。

ンヌの筆致 *Pinzelschwung* に注目し、そこに「生を肯定する者」*Lebensbejaher* ならではの徴を認めようとしていた<sup>16)</sup>（図8-3）。ここには鈴木貞美氏が提唱する「大正生命主義」の「生命肯定」のひとつの語源が特定できよう<sup>17)</sup>。十九世紀欧州の日本趣味では筆跡による個性表現が重視されたが、その延長上に欧州における二〇世紀初頭のセザンヌ評

岸田劉生の軌跡

物質的な同化によって精神的な接近を図る——この傾向を最も劇的に示しているのが岸田劉生（一八九一—一九二九）だろう。一九一〇年に二十歳で『白樺』に開眼した驚きは、さながら「生れ替わり」の体験に等しかったと回想する劉生は、一九一九年の『白樺』刊行十九年目の記念号での証言では、セザンヌをはじめとする印象派以降の画家たちへの当時の自分たちの熱狂は、もはや「靈感」などとは形容できず、「模倣」と呼ぶほかないものだった、と告白する。粗末な白黒の複製を通して、かろうじて原作の色彩を空想するほかなかった（図8-4）。にもかかわらず、むしろそうした不利がかれらの熱望をいや増しに高めていた。数年のうちに劉生の画風は一変する。だがその変化の方向は、泰西絵画史の流れとは逆行している。《バーナード・リーチの肖像》（一九一三 岸田二〇〇一—三六）では、セザンヌ流の構築的で規則的な筆致がフォーヴ特有の原色表現と拮抗していたところがフューザン会の頭目となった劉生は徐々に画風を転じ、むしろ原色を抑えて、堅牢な構図を追求する方向へと向かってゆく<sup>(15)</sup>。



図8-4 ポール・セザンヌ《静物》『現代の洋画』第17号、1913年「後期印象派特集号」、白黒図版掲載

Paul Cézanne, *Nature morte*, Reproduced in *Gendai no Yōga*, (Modern Western Style Painting), N. 17, Feb. 1913. Special Issue on Post-Impressionism.

一九一五年三月の証言に、劉生はすでに回顧の口調でこう述べていた。「自分はやはりゴッホ、セザンヌを尊敬する。(…)これは自分が彼等から内心の要求から自然を見ることを教へられたからだ。自分は彼等からよつて初めて、真に自己を生かす道としての藝術を示されたのだ」と。そう告白しながらも劉生はつづけて、現在の自分は、「以前感化を受けて居た時よりも更に深い理解と尊敬を持つことが出来る。(…)セザンヌは明らかに「藝術の極みはクラシックであ

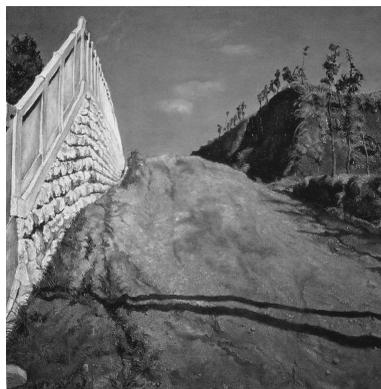


図8-5 岸田劉生《道路と土手と堀（切通の写生）》1915年 東京国立近代美術館  
Kishida Ryūsei, *Road Cut through a Hill*, 1915, The National Museum of Modern Art, Tokyo

る」と言つて居たと思ふ。自分はこの言を段々深く味ふ事ができる」と語る<sup>16</sup>。欧州でもエミール・ベルナル（一八六八—一九四二）やモリス・ドニ（一八七〇—一九四四）などを中心にして、セザンヌを古典主義者として再解釈する機運が醸成されていた。劉生の発言にはその遥かなる波動が、劉生自身の内的な欲求と結びついてゆく様子が見て取れる。

「5」がある。同様のモチーフを扱ったセザンヌの《鉄道の切通し》（一八七〇頃、*Les Chemins de Fer*）（図8-6）は当時モノクロ複製で既に日本でも知られていた。両者の比較は衝撃的といつてよい。セザンヌは横長の画面に水平方向の眺望を利かせ、聖ヴィクトワール山と鉄道開削の切通しとの類似した三角形のシルエットを、反復するように並列させてみせた。これに対して劉生は、盛り上がる坂道に正面から挑み、誇張した透視図法により目前に迫る土の量塊を表現した。

同じ一九一五年の証言は、劉生の航路がいまやセザンヌ追従からは離れようとしていた様を裏書きする。「セザンヌ」の理論に心服して、色彩や形の単化、エセンシャルに行かうとした。しかしどうしても必然的に、そこには満足出来なかつた。さうして、写実的要求は殺し得るところか、かへつて、単化しやうとすればする程、強く意識されてきた<sup>17</sup>。「単化」とあるのは simplification の訳だろう。こうした劉生の側の内的欲求は《壺》（一九一七、白樺二〇〇九 Ⅱ—四二）や《三つの林檎と茶碗》（一九一七、同Ⅱ—四三）に顕著に表出される。劉生はセザ

に《切通しの写生》（一九一五、岸田二〇〇一—六二）（図8

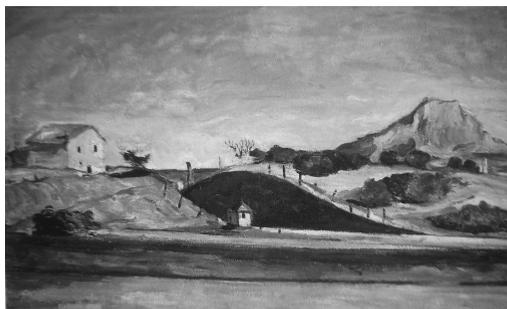


図8-6 ポール・セザンヌ《鉄道の切通》1870年頃  
ミュンヘン絵画館  
Paul Cézanne, *The Railway Cutting*, c. 1870, Bayerische  
Staatgemaaltesammlungen, München

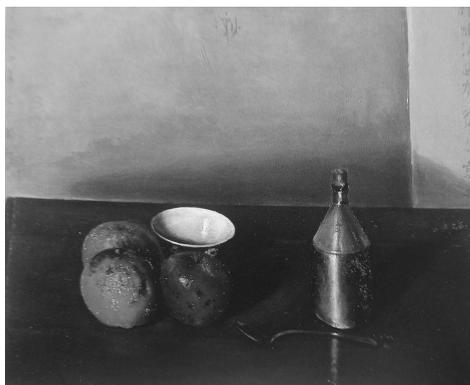


図8-7 岸田劉生《静物（赤林檎三個、茶碗、ブリキ缶、匙）》1920年 大原美術館  
Kishida Ryūsei, *Still Life (Three Red Apples, Teabowl, a Tin Flask and a Spoon)*, 1920, Ohara Museum of Art, Kurashiki

ンヌの静物画による開眼を突き抜けて、物質性の現実と向き合う姿勢へと誘われた。<sup>(18)</sup>一九二〇年を迎えるまでには劉生はセザンヌからさらに遡って北方ルネサンスに到達する。《静物・赤林檎三個、茶碗、ブリキ缶、匙》（一九二〇、大原美術館）（図8-7）ほかでは、壁に刻まれた劉生の文字は、アルブレヒト・デューラーや、ヤン・ファン・エイクの画面に見える紋章を意図的に漢字によって象っており、劉生はそこに、自らの精神的な祖先を見出していた。こうしてモダニズムの探究は、西欧ルネサンスの北方絵画のうちにまで遡って淵源を辿られた。その三十八歳の短い生涯の晩年に、劉生は結局のところ東洋の伝統への回帰を果たす。《冬瓜茄子図》（一九二六、岸田二〇〇一—一四二）（図8-8）の存在が

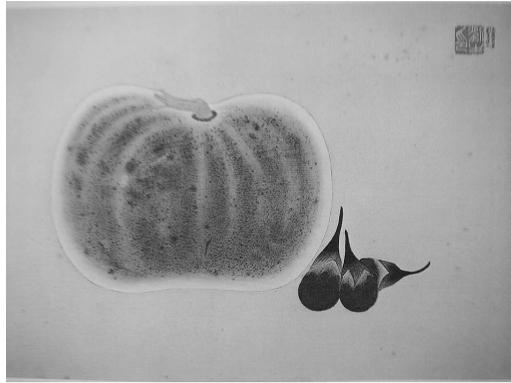


図8-8 岸田劉生《冬瓜茄子図》1926年 個人蔵  
Kishida Ryusei, *White Gourd and Eggplants*, 1926, Private Collection

知られている。ほぼ同一の構図を北宋の院体画の画風で倣い、岩絵の具で紙に描いた作品である。だが油彩から東洋画への推移は、晩年の劉生がセザンヌから離反したことを意味するものではない。それどころか中国絵画の再発見は、劉生にとってエックスの巨匠をより深く理解する契機をなしていた。以下の証言はその間の事情を雄弁に物語っている。

「支那畫には、筆のカスレや、墨のにちみ等が美しく生かされてある。(…)これ等の事は、支那に於てのみでなく、西洋の美術にも無論云はる可き事である。セザンヌは元來技巧がどちらかと云うと稚拙の方に属してゐる人だが、その自分の手工の稚拙さがもたらす偶然の感じを、自分の内なる審美によつて、深く『美』に認識し、肯定し切つた處にセザンヌの道があり、偉さがあつた。かくてセザンヌの畫に描かれた、形の狂つた壺は、藝術の拙劣にならず簡単な稚拙感の面白味に墮せず、深い藝術的生命が宿つてゐるのである」<sup>19)</sup>。

## 2 理論的省察

### 「宇宙的生命」

こうしてセザンヌ理解の深化は、逆説的にも極東の画家をして、中国の伝統への回帰を促した。ではその背景

には、いかなる理論的省察があつたのだろうか。ここでまず時間軸を遡及して取り上げるべきは、高村光太郎（一八八三—一九五六）である。一九一五年に刊行した『印象主義の思想と藝術』に、光太郎は以下のような独自の見解を展開していた。「彼（セザンヌ）の絵を見ると、他の絵が隙間だらけに見える。何処かに足りないものがあるやうで影が薄くなる。彼は空瓶一本と背景の壁紙とで無限に重圧力のある宇宙的生命を躍動させる。それは一寸口で言い難い其の「推移」[passage]と押し合ひとの力によるのだが、固より背後にセザンヌの生な血が通つてゐるからである。彼は画面に建築する。其の色彩と建築とは非常に緻密な命を刻み込むやうな、のろい観察と、超人的な良心とで成立するのだ」<sup>(20)</sup>。

同時代の欧米でのセザンヌに関する論考と並べても、光太郎の観察には彫塑家ならではの空間把握が際立っている。「推移」は色面の移行箇所を輪郭で区分けせず passage（移行）によつて処理するセザンヌ独自の工夫への言及だろう。セザンヌの「色づけする感覚」 sensation colorante が通常のアカデミーでの教えの色価の関係には還元できないことも、光太郎は理解している。そこから生れる、画面に横溢する力動感への理解と、それを独自の「生命」観に接続するあたりの光太郎の行文は、欧文で紹介されるに値するだけの独自性を備えている。

周知のように光太郎は一九一〇年の「緑色の太陽」で、時代に先駆けた「表現主義宣言」とでも称すべき文章を公にしていた。そこでは藝術家の「人格」 Persönlichkeit に無限の権威を認め「絶対の自由」 absolute Freiheit を探求し、緑に描かれた太陽であるうとも、それを藝術家の「心地よき攻撃」 angenehme Überfall とし「評価」 schätzen し、制作における「感情」 Gefühl の成就として、藝術家の抱いた「快の情趣」 Gemütsstimmung を尊重する立場を表明していた。<sup>(21)</sup> これみよがしにドイツ語の語彙が散ら嵌められたテキストの術学臭を忌避する向きもあるが、ここからは逆に、当時の青年たちの欧州への渴望の深さも計測できよう。

「絶対的造形」

哲学者の西田幾多郎（一八七〇—一九四五）もこうした潮流と決して無縁ではなかった。ルードヴィヒ・ツェラン（Ludwig Coellen（一八七五—一九四五）の著作 *Die neue Malerei der Impressionismus*（一九二二）に拠った「現代の哲学」のなかで西田はセザンヌを *Gestaltungstätigkeit*（無理に訳すならば「造形構築力」）の最良の規範として取り上げる。それに先立ち、西田は一九〇九年の「藝術の対象界」でコンラート・フィードラー（Konrad Fiedler（一八四一—一八九五）を典拠にして、セザンヌのうちに「複雑なる藝術的人格」*eine komplizierte Künstlerpersönlichkeit*）を見出し、セザンヌに特有の藝術的無限感、藝術家の「精神的な生の表出」*Geistige Lebensäußerung* を通して「表象的意識」*Vorstellendes Bewußtsein* を具体化するところの「絶対的造形」*absolute Gestaltung* に由来するものである、と説いていた。<sup>(22)</sup>

本章の冒頭で言及した中井宗太郎は、京都府立絵画専門学校に奉職していたが、彼がこうした潮流に悼きしていたことは、もはや明白だろう。一九二二年の『近代藝術概論』において、中井はセザンヌの探求が「自我と自然と神—絶対の精神との合一」という、より高次の統一性を目指した営みだったと指摘する。そして中井は次のように議論を進める。

「セザンヌは）決して思想を絵画で物語らうとしない。寧ろその内容は、色彩を施した形の魅惑のために消え失せるものでなくてはならない位である。普通の人の描いた林檎は食べてみたいと思はせるが、セザンヌのはたゞ見ただけで、あゝ美だ！と叫ばしめる、深く実在が顕現されたものである。誰が皮を剥がうところか、其を一生懸命に模写したがるであらう」。<sup>(23)</sup>

永井隆則氏もすでに適切に指摘するとおり、中井がここに引き合いに出す逸話は、フランソワの画家、モーリス・ドニがポール・セリュジエ（一八六三—一九二七）から得たと主張するセザンヌの教えであった。すなわち

「実用性とか、表象された物体という考えそのものも、色彩を施された形態の前では消滅する」としたうえで、セリュジエは、右に中井が訳した文章を綴っていた。ここにはフランス語からの拙訳をあげる。「俗な画家の描いた林檎なら、取って食べたいな、と思う。だがセザンヌの林檎となると、これは美しい！と感嘆する。あえてその皮を剥こうなどとは思わず、それを写したくなる。これこそがセザンヌの spiritualisme（精神主義）である」。それがモーリス・ドニの伝えた、セリュジエの言葉だった。<sup>(24)</sup>

### 変貌する「林檎」

ところがここで、中井は突然、フランス語原文から逸脱する。その転轍機となったのが spiritualisme という用語だった。哲学的素養の豊かな中井は、spiritualisme を忠実に「唯心論」と訳し、それを根拠として次のような断定を下す。いわく「ここにセザンヌの唯心論が成り立つ。明らかにセザンヌの林檎の絵は、眼を透かして精神に囁くものである。ここに藝術の本質があるのではなからうか」と。こうして意想外な換骨奪胎が発生する。そもそもドニが意味する spiritualisme とは、従来の美術学校の教条たる現実再現の表象(representation)の美学の否定であり、それにカトリック正統の教義にそった精神性の意味を込めた程度のものであったはず。ところが中井はそれを字義通り、物質主義 materialism の反対概念としての唯心論と捉えた。ここから、制作を通じて「絶対の精神との合一」を実現 réaliser するセザンヌ、という逸脱した解釈が展開し始める。見落としてならないのは、中井がこの spiritualisme を通常の「唯心論」にはとどまらず、西洋哲学なら「独我論」solipsism に近い文脈に平然と読み替えていることだ。実際、中井は続けてこう宣言する。「セザンヌの林檎はまことに一にして全を兼ね、一にして一切に通ずる所の十全の境に高められてゐるのではあるまいか」と。

フランス語原文とはまったく無縁のこの思想は、いったいどこから登場したのだろうか。

「一即多・多即一」「一即一切」といえば、これは華嚴経の思想である。そして華嚴経を象徴主義の文脈で読み直す試みが当時、中井の周辺で進んでいた。中井が指導した国画創作協会の中心人物には土田麦僊（二八八七—一九三六）が居るが、その弟で文藝評論家として著名な土田杏村（二八九一—一九三四）も、その最先端のひとつだった。杏村は、一九二二年には『華嚴哲学小論攷』を刊行し、華嚴思想を西洋世紀末の象徴主義から解明しようとしていた。<sup>25</sup> こうした知的環境のなかにあつて、中井宗太郎もまた、セザンヌの思想を、唯識や華嚴の仏教思想へと接木して理解しようとしていた。こうして期せずして、同時期の極東では「物心一如」「全一混融の生命」といった用語によるセザンヌ理解が展開されることとなった。

### セザンヌ主義の実践

その中井宗太郎の感化を受けて一九一八年に京都に成立した国画創作協会は、それ自体、雑誌『白樺』の影響下にあつたが、とりわけその会員の一人、小野竹橋（のちに竹喬、一八八九—一九七〇）は、当時セザンヌの画風を日本画に取り込もうと苦心を払っていた。瀬戸内海の笠置を描いた《郷土風景》（一九一七）（図8-9）の連作は、前景の樹木の幹のあいだから、背景に虚空蔵山が覗く趣向を呈する。この「構築的」な構図のみならず、連作という構想からも、セザンヌの聖ヴィクトワール山の連作を意識していることが如実に窺われる。さらに郷里の風景を南仏のエクス近郊に「見立てる」という連想は、周縁文化圏としての日本が中心文化圏への憧れを表明するための、伝統的な詩的趣向だった。かつての中国への思慕が、ここでは西欧への憧れへと転調している。同様の趣向は、すでに油彩画家の中村彝（二八八七—一九二四）が、『大島風景』（一九一五）で東京の南に位置する火山島をセザンヌ調の筆致で描くことによつて試みていた。また少し後には林倭衛（一八九五—一九四五）が一九二五年のフランス滞在のうちにエクス巡礼を果たし、シャトー・ノワールをはじめとするセザンヌの故地で実際



図8-9 小野竹喬《郷土風景》1917年 京都国立近代美術館

Ono Chikkyō, *Homelandscape*, 1917, The National Museum of Modern Art, Kyoto

に《聖ヴィクトワール山》ほかの制作に携わっている。<sup>(26)</sup>

小野竹喬や土田麦僊らも一九二二年から翌年にかけて、洋画家の黒田重太郎（一八八七—一九七〇）を通訳兼案内役として欧州美術巡礼に旅立っている。黒田は『セザンヌ以降』（一九二〇）や『モーリス・ドニと象徴派』（一九二二）ほかの著述で知られた事情通であった。小野のフィレンツェ風景の《ポンテ・ヴェッキオ》などには、セザンヌ風という以上に、キュビスムの立体的構図把握を実験した形跡が濃厚であり、また土田麦僊のパリ滞在中の習作《巴里の女》（一九二四）を、黒田重太郎の木炭デッサン《薔薇の花を持つ女》（一九二二）などと比較すれば、ふたりがモンパルナスにあったアンドレ・ロート（一八八五—一九六二）の画塾に出席し、立体派風の構図の稽古に勤しんだらしい様子も彷彿とする。<sup>(27)</sup>それを前提として、麦僊の帰国後の大作《舞妓林泉図》（一九二四）

（図8-10）の背景に見える回遊式の日本庭園の築山、とりわけその植え込みに注目しよう。ここには「球と円筒と円錐」によって自然を描けという、エミール・ベルナール経由で人口に膾炙したセザンヌの教条が、忠実に実践に移されている様子も、如実に実感できる。<sup>(28)</sup>

#### 小出植重と『油絵新技法』

こうしたバリ短期留学組のなかで、とりわけ注目すべきが大坂出身の洋画家の小出植重（一八八七—一九三二）だろう。二科会賞受賞作《Nの家族》（一九一九）には小出の家族が描かれているが、手前の机にはアルファベッ



図8-10 土田麦僊《舞妓林泉図》1924年、京都国立近代美術館  
Tsuchida Bakusen, *Une fille japonaise au jardin*, 1924, The National Museum of Modern Art, Kyoto

トでホルベインと字の読める書物とともに、なぜか場違いな果物籠が置いてある。筆致からしてもセザンヌへの目配せであることは疑いない。この小出は同時期に欧州に短期間滞在したが、交流のあった国画創作協会の仲間たちとは対照的にも、(ジーン・セヴェリーニ命名するところの)「セザンヌ主義」の洗礼からは批判的な距離を保持した特異な存在であった。だがそれは、小出楢重がセザンヌに無理解だったことを意味しはしない。それどころか、他人の模倣はしないというセザンヌの精神に忠実なればこそ、小出楢重はセザンヌの裸婦を皮相に模倣することは避け、小出独自の油彩技法を開発して、その早い晩年に、日本的な裸婦像や静物画を量産してゆく(図8-11)。

その小出は『油絵新技法』(一九三〇)という著書を遺した。そこには、油彩画の歴史に対する小出の仮借ない解釈が開陳されている。「私の考えによると、十六世紀の時代においてその全盛期であり、油絵技法の最頂点を示し、その時代と人間の生活との親密にして必然の要求による結合と、無理のない発達の極度にまで達しているものであると思う。それ以後の西洋にあつては(…)油絵芸術は習慣と惰性とによって、ともかくも連続はして

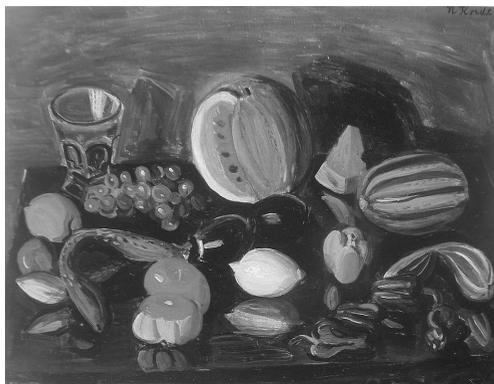


図8-11 小出栖重《蔬菜静物》1925年  
東京国立近代美術館  
Kōide Narashigū, *Vegetables*, 1925, The National Museum of Modern Art, Tokyo

いた訳であるが眠気を催すべき性質のものとなり、芸術としての価値は下向して来た」。そして小出の診断によれば、西欧絵画は自分でも「再び（…）壮大なものを生むべき時代はおそらく来まいと考えているのであろう」。これが油彩画の現状に対する小出の容赦ない評価であった。ではそうした中で日本はいかなる歴史をたどり、今後の将来にどう対処すべきなのか。

小出によれば、十九世紀後半にアカデミーの絵画教育が没落し、印象派以降の潮流に注目が集まって以来、「西洋人は形をくずそうとして努力した」のだという。もはや透視図法も、陰影法も、肉付けも過去の知識と なってしまった。ちょうどその時期に西洋の油彩画を習得し始めた日本人は、したがって「これ以上くずしようのない形を描く事において妙を得ていた」というめぐり合わせとなる。だがこの偶然の一致は、小出によれば「甚だ僥倖な事」であって、それは譬えて言えば「他人の離縁状を使って新しき妻君を得たようなものである」というのが、この大正モダンボーイの痛快なお見立てであった。<sup>(20)</sup>

こうした次第であるから、小出栖重は、セザンヌの「主観的変形」を金科玉条として自作に適用する必要など、ハナから感じていなかったものらしい。実際、小出はセザンヌの価値を次のように理解していた。すなわちセザンヌ以降、「絵画の形式や組織が単純化され、神経は鋭くなり、画面は狭まって来た以上はその一点一画はすこぶる重大な役目をなす事となつてしまったのである。空の一抹樹木の一点、背景の一筆の触覚は悉

く個人の一触であり一抹であらねばならなくなってしまうたのである<sup>(30)</sup>。そしてすでに読者も先刻予想されたとおり、小出はこうしたセザンヌ以降の筆致を重視した制作の裡に、中国の書画の運筆に通じるものを見出した。そこから彼が導いた推論は以下のようなものであった。

「近代絵画において発生した事態は書の精神にも、あるいはまた南宋画の精神とも共通する処の者である。南宋画が北画に対して起つた原因と丁度近代絵画が湧出した事とは、すこぶるそれも類似せる事を私は感じるのである。しかもその技法と精神においても、その単化と個人的である点において、心の動きある事において、その絵画の技法が持つ表情において、半ば一致せる点を感じるのである。近代絵画の技法は全く、その墨絵の集合体だともいい得る、(…)要するに、作家の心の表現に役立たない処のあらゆる複雑な衣服を脱し、うるさき技法を煎じ詰め、あってもなくてもいいものすべてを省略してしまうことは、近代技法の特質であると思<sup>(31)</sup>う」。

### 東洋の賢者

小出栖重の見解はけっして彼一個の意見でもなければ、時代的に突出した先見の明でもなかった(「単化」は高村光太郎の *simplification* と同一だろう)。一九二〇年代に入ると、南宋のいわゆる南画的傾向の復興がひとつの流行を呈するに至っていた。これが極東のモダニズムを性格づけ、そのセザンヌ受容にも特有の次元を付け加えることとなる。ここで検討されるべきが富岡鐵斎(一八三六―一九二四)の事例である。

医学博士、大田正雄は筆名、木下杢太郎(一八八五―一九四五)として知られる詩人・文筆家であり、先に触れたとおり、『白樺』の論敵としても名をなした。一九一一年に『美術新報』に掲載した「洋画における非自然主義的傾向」で杢太郎はヴァシリー・カンディンスキー(一八六六―一九四四)の『藝術における精神的なるもの』(一九〇八)にいち早く注目し、東洋の文人画に「頽廢の神經藝術」の一種を見る見解を展開してみせた。世紀末

の類廃における「神經藝術」とは、マイヤー・グレーフェヤリヒャルト・ムーター（一八六〇—一九〇九）らが世紀末転換期のヴィーン分離派を弁じる際に利用した *Nervenkunst* の訳語だろう。その文脈で空太郎はセザンヌにも過たず言及している。ここには白樺派の連中などよりも、自分のほうが遥かに欧州の美術事情に精通しているという、空太郎の自負心が露呈しているだろう。その空太郎は偶然にも同じ一九一一年の暮れにドイツの東洋美術研究者、クルト・グラザー（一八七九—一九四三）の通訳に借り出された。京都に旅したグラザーは、富岡鐵齋に会う機会を得た初めての西洋人となる。当時、七十代半ばを迎えた鐵齋は、最後の文人画家との異名をとっていた。

後のこととなるが、一九二一年から二四年にかけて欧州滞在を果たした正宗得三郎（一八八三—一九六二）の回想によれば、ベルリンでグラザーに会った正宗は、グラザーの美術館執務室で、鐵齋とセザンヌの単彩とその場でじかに見比べて品定めをするように誘われたらしい。<sup>(32)</sup> ちょうどそれに前後する一九二二年にグラザーはエドゥアル・マネの素描や版画の複製画帳を公刊している。その序文解説で、グラザーはマネの素描を東洋の水墨画と比較して、「マネの素描 *Zeichnung* がおもはや下描き *Studies* ではないのと同様、近代の油彩 *Gemälde* はもはやかつての絵画 *Malerei* の役割を担ってはいない」と主張した。グラザーの意図は明白だろう。一方で欧州のアカデミーにおいてかつて支配的だった絵画と素描の上下階関係は、東洋の伝統に照らしてみればもはや通用しないと宣告し、他方でマネは「断片」ばかりでセザンヌは「未完成」でしかない、といった批判をも、東洋の水墨の筆跡 *Tuschmalerei* の伝統を盾にして擁護しよう、という巧みな両面作戦である。<sup>(33)</sup>

### 「モダニスト」鐵齋

そうした関心をやがて表明することとなるグラザー。彼の日本訪問は一九一一年だったが、これも単なる偶



図8-12  
富岡鉄斎 太湖競漁図  
(1921年作、86歳)  
Tomioka Tessai, *Fishing  
at the Lake of Taihu*, 1921

然では片付かない。ドイツにおける東洋の受容という文脈では、グスタフ・マラー（一八六〇—一九二二）が唐詩に取材した『大地の歌』（二九〇七—八）とアルフレート・ドゥブリン（一八七八—一九五七）が老荘思想に感応した『王倫の三跳躍』（二九一三）とに挟まれた時期となるが、一九一一年といえは辛亥革命の年であり、これに続く時期、日本には呉昌碩（一八四四—一九二七）をはじめとする著名な清朝遺臣が亡命し、富岡鉄斎、内藤湖南（一八六六—一九三四）、長尾雨山（一八六四—一九四二）を始めとする京都の文人たちと交際を結んでゆく<sup>34</sup>。中華民国成立期の混乱のなかで多くの文物が日本に将来され、中国の文人書家たちが招かれたことも、極東の島国において文人画が流行をみせ、南画復興の機運が高まるうえでの下地をなすこととなった。

いささか意外な事態だが、富岡鉄斎は一八三六年生まれであるから、エドゥアール・マネ（一八三二—一八八三）より四歳年少、一八三九年生まれのセザンヌよりは三歳年長、文字通りの同世代人だった。極東の最後の学者文人画家は、実際には西欧モダニズムの初期の立役者たちに伍して扱われるべき資格を有していたのであり、両者を結び付けるグラマーの比較もけっして荒唐無稽ではなかった。八十代になった鉄斎は画業においても著しい進境を見せ、人気を誇っていた。遥か後の一九五一年になるが、小野竹喬（改名後）は晩年の講演で、若き日に京都で偶然、鐵斎の作品を目にして、セザンヌに劣らぬ新鮮さに驚いた、という思い出を語っている。

「大正六、七（一九一七—一八）年、京都・四条祇園の平安画房に鐵齋翁の作品がよく陳列され、強く心を打たれた。それは、セザンヌのその頃の複製で見る心の打たれ方と共通のところがあつて、新鮮さと共に、实在性を感じた。鐵齋翁の作品が、一作として世間をあつと言わせようとか、面白く見せようとか、さういつた虚偽の世界を少しももつてゐないことである。翁は、あるが儘の自分の持ち物を、しかも自信を持つて力強く出し切つてゐる。強いきつ〔屹〕線や覇気に似たやうな線もひかれてゐるが、決して強がつたり、覇氣ばかり出た線ではない。鐵齋翁の生活の底力（即ち精神力）が物をいつた味はひの深い線である。かういふところが、セザンヌの底力とも一脈通ふやうに感じられる。《太湖競漁図》（図8-12）は八四歳のときの作品であるが、その一線一筆に生ま生まさがみなぎつて活き活きとしてゐる。翁の作品には、詠嘆的詩情は存在しない。全く一つの確固とした物の存在として造形的なヴォリュームを持つてゐる。即ちこれが翁の作品の、強く私たちを捉へるところの近代性格に通じる絵画の面ではないであらうか」<sup>(35)</sup>。

こうした状況が、やがて日本の敗戦後、講和条約直後から、鐵齋が欧米で回覧展示されるに及んで、そこに「東洋のセザンヌ」を見るような評価を生み出すこととなる。いさかジャーナリスティックな風評とはいえ、これも全球的セザンヌ効果の一面をなす。<sup>(36)</sup>

### 3 東洋回帰の道程

#### 気韻生動と感情移入

印象派以降の西洋画家たちと東洋の文人画あるいは南画とを比較する言説は、ただの思いつきではなく、極東モダニズムの帰趨において或る必然を帯びていた。洋画家の重鎮となる藤島武二（一八六七—一九四三）は同じ一

九一年にこう所感を漏らしていた。「ゴッガンやセザンヌやワシントンゴッゲなどは、心理学的見地から、研究したら、大雅堂や蕪村、蕭白などと、共通のところがあるに違ひない。邦画の最も高尚なる趣致を味はひ得る者は、ゴッガンからセザンヌを解釈し得る人たらざるべからず」と。<sup>37)</sup>類例の証言は数多いが、美術史家の森田亀之助（二八八三—一九六六）は一九一五年には次のような極論を辞さない。「キュビズムに至るまでの西洋絵画の新傾向における「東洋藝術の影響」について、即ち、ポスト・アンプレッショニズム以来、洋画はいちぢるしく東洋画的になって来た。謂い換へれば主観的になってきた。セザンヌ。ゴッガン。ゴッホ。マチスなどの画風などは、全く西洋の日本画と称してもよい位である。（中略）東洋の所謂文人画や浮世絵と、ポスト・アンプレッショニズムに因縁ある泰西画人の作とを比較対照すれば、蓋し思ひ半ばにすぎるものがあらう」と。<sup>38)</sup>

こうした類比を試みたのは、日本人に留まらない。一九一三年の歴史的なアーモリー・シヨウに取材した米国の記者、アーサー・ジェローム・エディ（一八六九—一九二〇）は『立体派と後期印象主義』（一九一四）でこう述べる。日本人たちはアカデミーの慣習に則った美術様式よりも、西欧の最新流行のほうが自分たちの性に合っている、と言う。なぜならそこには彼らが古来慈しんできた美学があるのだから、と。そうした発言を取り上げたエディは、そのうえで「美術における日本精神」とは *static*（生動）なのだ、と事情通ぶりを開陳してみせる。<sup>39)</sup>おりから支那学者の田中豊蔵（一八八一—一九四八）は同年『国華』誌で「気韻生動」を論じ、文物の表象再現によることなく色彩と線描とによって詩的感興や感情を喚起する生命運動、と定義する。<sup>40)</sup>これが、右に引いた高村光太郎のドイツ語の用例ときわめて高い親和性を示していることは、明らかだろう。

一九一七年になると、同じ『国華』で編集主幹の瀧精一（一八七三—一九四五）が「大和絵及び南画の復興」の兆候を論じ、同じ号で田中豊蔵が「所謂南画の新傾向について」論評し、近年の南画復興の機運を、印象派以降の画風の流行に起因するものと解釈し、そこに精神的な必然性を見出す。<sup>41)</sup>梅澤和軒（一八七一—一九三二）が大著

『日本南画史』を刊行するのは翌一九一八年のことだが、その末尾で日本のとるべき進路として、最新泰西の流に軽薄に追従するのではなく、いわゆる日本主義の島国根性をも払拭して、東洋主義の大義につくべしとの教訓を垂れる<sup>(42)</sup>。梅澤和軒は一九二一年には「表現主義の流行と文人画の復興」を『早稲田文学』に掲載し、これらドイツ起源の表現主義と、東洋における文人画の復興との両者が、第一次世界大戦終了後の同時並行現象であるとする理解を示し、そのうえで日本は、フランスのポスト印象主義や、未来主義、立体主義などの折衷に他ならないドイツ由来の表現主義に追随するのではなく、東洋の文人画の精神を具現せねばならない、と持論を展開する<sup>(43)</sup>。こうした文脈で特筆大書されたこととなったのが、「気韻生動」だった。そしてこの東洋の理念は、折から流行を見ていたテオドール・リップスの感情移入の概念と、またしても交差することとなる。中国美術史を専攻する伊勢専一郎（一八九一―一九四八）は『支那の絵画』（一九二二）でリップスの感情移入理論はすでに千四百年前の中国五世紀、六朝期の謝赫が説いた「気韻生動」によって「論破」されている、と東洋優位論を説く。同志社大学の園頼三（一八九一―一九七三）はカンディンスキーの『藝術における精神的なもの』の全訳をなした美学者だが、同じく一九二二年の『藝術創造の心理』で「気韻生動」の理念がカンディンスキーの説く純粹絵画的構図 Rein-malerische Komposition すなわち、精神の内なる響き Innere Klang を伝達すべき内的必然性 Innere Notwendigkeit を形態言語 Formen-sprache および色彩言語 Farben-sprach によって構成するという考えと極めて類似したものである、と指摘する<sup>(44)</sup>。

日本における最初期の野獸派たる萬鐵五郎（一八八五―一九二七）が、これまた早すぎる死の直前に書き残した「東洋画復帰問題の帰趨」を、こうした文脈の延長上に置きなおしてみよう。西洋画には精巧なもの、驚嘆に値する作品はあるが、「高い感じ」を与えるものが少ない。例外的に文学的でなく高い感じを与えるのは、「甚だしく東洋画に接近したものであって、たとえばジョット、シャヴァンヌなどだ、と議論を進めた萬は、こう断言

する。「セザンヌや、ゴッホの如きは筆のリズム、色のリズム、又構図の上にもリズムがあるが、南画の筆韻、墨韻と共通なるもので、南画の第一条件を備へて居ると言つてよい」と。<sup>45</sup>この発言は、セザンヌと東洋との関わりを鳥瞰するうえで、おおきな転換点を指し示している。というのも一九一一年段階ではセザンヌと「後期印象派」こそが日本の若い藝術家たちにとって絶対の基準であったのに、大正年間を通過した一九二七年の段階を迎えると、反対にそのセザンヌやファン・ゴッホ（一八五三—一八九〇）が、ほかならぬ東洋の指標、「氣韻生动」や「筆韻、墨韻」に照らして評価される、という地と図の転倒が発生しているからである。

### 東洋の再東洋化

明治以降の日本では徐々に西欧學術の影響が強まり、たとえば脱亜入欧の掛け声が晩年の福沢諭吉（一八三三—一九〇二）によって唱えられた、といった説が当然の定説のように受け入れられてきた。実際には日清戦争期後にも文化人は西欧の學藝を漢学の素養に沿つて咀嚼しようとしてきたが、日露戦争期を越え大正を迎えると、西歐世界への憧憬が漢籍への愛着を凌駕する傾向も現れた。ところが第一次大戦を終えた一九二〇年代になると、中国文明はいわば文化面で逆襲をなし、東洋の再東洋化 Re-orientalisation of the Orient とも称すべき現象が発生する。そしてその先導役を演じると自称したのは、中国ではなく、まず日本であった。

美術の領域でのその代表者として、南画家を自称した橋本関雪（一八八三—一九四五）を取り上げよう。「南画への道程」（一九二四）で関雪は「南画は写実主義でも印象主義でもない、表現主義である」と断定し、セザンヌによって創始された「組み立て」composition は、たしかに東洋においては雪舟において試みられたものの、萌芽にして終わったが、他面、「組脱し」には東洋人は理解があり、ここにおいて「驚くべき天才的働きを見せ」た、と主張する。畢竟、いわゆる「表現主義」なるものは「東洋人の主観描写から胚胎したこと、早くから実行

して居たこと」であり、西洋はそうした「東洋の伝統を深く究めて居ない」に過ぎない、とするのが関雪の判断だった。<sup>(46)</sup> いうまでもなく、ここにあるのは、ほかならぬ西洋の表現主義に触れてなされた「東洋の伝統」の再定義、一種の「伝統の創出」に他ならない。だがこの因果関係を転倒させた修辞によって関雪は、西洋の表現主義が東洋の伝統に接近してきたのであって、その逆ではない、と言い募る。『関雪雑話』(一九二五)に収められた「南画への一考察」では「後期印象派の諸作」に「絢爛なる色彩に盛られた南画情趣」を見て、そこに「慧眼なる人は表面に現れざる皮裡相通ずる生命の潜在」を知るであろうと述べる。<sup>(47)</sup>

こうした彼なりの確信に導かれ、関雪は西洋美術史を東洋美術史から類推し、個別の画家同士の大膽な比較に及ぶ。これより少し前の一九一七年には瀧精一が、いかにも東京帝国大学美術史教室主任の文献学者らしく、文人画と西洋の表現主義とを等号で結ぶような流行に釘をさしていた。また田中豊蔵も『国華』編集部で瀧編集主幹の配下にあつたためだろうか、「支那の南宋の文人画」を安易に「後期印象派」と同一視することに躊躇を表明していた。とはいえその田中はフォンテーヌブローの森を散策する Wandermenshen としてのジャン・バティスト・カミーユ・コロー(一七九七—一八七五)を倪雲林(一三〇一—一三七四)と引き比べる論を展開していた。<sup>(48)</sup>

だがこうした東京在住の官学系学者先生たちの慎重な議論などものは、京都に朴した関雪は、セザンヌが王石谷(一六三二—一七二七)なら、オーギュスト・ルノワールは惲南田(一六三三—一六九〇)、ファン・ゴッホは陳老蓮(一五九八—一六五二)だ、といった類比を縦横自在に展開する。<sup>(49)</sup> 三幅対をなす図式は、あるいはマイヤー・グレーフェが、セザンヌ、ゴッホ、ゴーガンを表現主義者の三巨頭を選んだ仕草を真似たものかもしれない。たしかにこうした類推を、無根拠な戯れと嘲笑することはたやすいだろう。だがより大切なのは、関雪のような画家にとっては、最新流行の西洋の画家を理解するのに、なお中国清朝の画家たちが比較参照のうえでの準拠粹として援用されていた、という事実だろう。さらにこうした東西類比は、西洋の圧倒的な衝撃のもとにあって、

あらためて東洋の伝統を復権するものでもあった。中国側の三人組が西洋側のそれより遙かに前の時代に属するということは、中国古典の西洋近代に対する優位の証とさえなりうる。実際『南画への道程』の著者の目的とするところは、「世界における南画の地位とその優位」をおもむろに考察するにあった。<sup>50)</sup>

### 東洋的・唯我論的セザンヌ像の展開

こうした動向はなにも日本に限ったことではない。韓半島出身者や中国からの日本留学生が、同じ東洋復権の熱に感染したからである。ここでは画家を目指して来日した豊子愷（一八九八—一九七五）を取り上げよう。漫画家・随筆家として名をなす豊は、あるいは橋本関雪の響にならつてのことだろうか、その著書『近代藝術綱要』（一九三四）で泰西画家たちそれぞれの筆致に注目し、それを中国の著名な書家の筆跡に喩えて見せる。いわく、セザンヌは顔真卿（七〇五—七八九）、マチスは董其昌（一五五五—一六三六）、ピカソは張旭（唐代）と類比できると、これまた縦横自在な類比を提案する。二〇世紀初頭の最も有名な西洋画家を、中国の読書人層に親しみあるものとして納得させるためにも、この対比は何ほどの教育的効果を期待できるものだっただろう。

豊子愷はこれより四年遡る一九三〇年、当時の代表的な月刊誌『東方雜誌』新年号に「今日の世界藝術における中国の勝利」と題する画期的といつてよい論文を掲載している。<sup>51)</sup> 挑発的な題名そのものが、橋本関雪の著作の文句（前掲「世界における南画の地位とその優位」）を受け継いでいることも明らかだが、実際この論文の結論も、関雪の『南画への道程』の一節を引き写したものと、いってよい。豊はポスト印象派のうちに「西洋絵画の東洋画化」の傾向を見て取り、それは西洋人自ら認めるところだと主張する。さらにセザンヌについては「自然の主観的変形」が顕著なことに言及し、続いて「自然の模倣にはもはや価値はなく、藝術家の自我そのものが自然の反響となる」と説く。「セザンヌの林檎はもはや食すべき果実ではなく、それ自身のための果実であり、独立し

た存在、それはいわば純粹なる果実となった」との一節も見える。これはすでに触れたように、日本では中井宗太郎が訳出したセリユジエの一節の中国語訳であり、実際、豊の本書は、主として中井の著作『近代藝術概論』(一九二二)を下敷きにした著述だった。<sup>(52)</sup>

ところが、こうした「純粹なる林檎」(然而述苹果不是供人喫的果物、迹是为苹果自己的苹果、苹果的独立存在、純粹的苹果)という特異な概念を導入する直前の準備の箇所、豊はおよそ意外というか、突然、突拍子もないことを言っていた。いわくセザンヌは自らこう宣言しているというのだ。「塞尚痕説……万物因我的誕生而存在。我自我自己、同時又是万物的本元。自己就是万物、倘我不存在、神也不存在也」即ち「およそ存在するものは我のために生れ、我はただ単に我であるにとまらず、我はおよそ存在するものすべての起源である。我はすべてに等しく、我なくしては神もまた存在しない」、のだと。<sup>(53)</sup>

これは極端なまでの独我論であり、およそ保守的で正統なカトリック信者であったセザンヌの口から発せられるような言葉ではありえない。異端とまではいえないにせよ、著しく非正統なこうした見解は、いったいどのような経緯で豊子愷のセザンヌ論のなかに、セザンヌ自身の言葉として紛れ込むこととなったのだろうか。

おそらく読者はすでにお気づきだろう。実際、この一見謎めいた取り違いを解く鍵は、中井宗太郎の著作に潜んでいた。豊が依拠した『近代藝術概論』には「ポオル・セザンヌとその藝術」と題する章があり、エクスの大匠の「主観的変形」(モリス・ドニに由来する表現)が説かれ、例の「セザンヌの林檎」に関する逸話が見える。とはいえ、この章の中井の文章を通読しても、例の突拍子もない唯我論は姿を見せない。ところが、ふと「表現主義」の章の冒頭、「ポオル・セザンヌの人及び藝術」を見ると、どうだろう。そこには、エピソードとしてこゝ引用がある。「我の誕生によつて萬物は生ずる。我は我であると同時に萬物の本元である。自己は萬物であり、我が存在しなければ神もまた存在しない」。即ち、どうしたわけか、件の唯我論が、そのままのかたちで章頭の

銘文に引かれているのだ。<sup>54</sup>

### マイスター・エックハルトとの混線

この箇所では無記名のままに引かれたこの語句は、無論セザンヌ自身の言葉ではない。次の頁を捲って中井宗太郎の論述を読むと、それが、ホーホハイムのエックハルト（二二六〇頃—一三三六頃）、通称マイスター・エックハルトとして知られる、西洋中世を代表する神秘家の言葉の引用だったことが判る。エックハルトは当時、京都帝国大学や第三高等学校を中心とする学生たちに熱狂的に読まれていた。そしてすでに示唆したように、豊は一九三四年には、中井のこの著書を要約のうえ訳出・出版することとなるのである。

それなら豊は不注意に誤って、エックハルトの言葉をセザンヌのものを取り違えたのだろうか。おそらく事情はそうではあるまい。むしろ状況から判断して、豊子愷は正統なる著作権を裏切っても、中井がエピグラフに引いた字句をセザンヌに直に帰せしめたかったのだろう。というのももすで見たとように、中井自身が、「セザンヌの林檎」を語る段で、いささかならず特異な解釈を自らのセザンヌ論に挿入していたからだ。すなわち中井はセザンヌの創作に「物心一如」「全一渾融の生命」を捉え、セザンヌの林檎を説明する鍵として「一即多、多即一」という華嚴経の文句を引き合いに出していたのだから。<sup>55</sup>

この中井の著書に接した豊は、中井の意図を過たず理解した。華嚴経の「一即多、多即一」と、中井がわざわざ「表現主義」の章の冒頭に据えていたエピグラフとは、互いに平仄を合わせ、共鳴していた。中井が示唆していたこの共鳴に靈感を得て、それが中井の意図した読解だったことを了解したからこそ、豊は中井の意を汲んだ過剰解釈を自らに許した。自分が参照した中井の日本語原典をいわば過度に「合理化」することによって、豊は中井が華嚴経の「一即多、多即一」を挿入していた箇所に、その代わりにマイスター・エックハルトに由来する

エピソードを置換して代入したのである。これは高度に意図的な創造的誤読だったことになる。

一三世紀キリスト教神学の神秘主義の教えと、現代フランス藝術家の実践とのあいだに、豊子愷はきわめて密接な親近性を感じていた。だからこそ彼は、自らが恣意的かつ強引なる虚偽の詐術に手を貸した、といった意識をもつことなく、なかば無自覚に飛躍を犯したように見受けられる。この一見したところ信じ難い等号があっけなく成立した背景には、豊自身の仏教への帰依も預かって力があつたであろう。こうした次第で、三〇年代冒頭の中国において、セザンヌはこともあろうにマイスター・エックハルトの説教を、中世末期の神学者ご本人の代わりに陳べ伝えるめぐり合わせとなつた。

### 「全球的セザンヌ効果」と期待の地平

この一件は、単なる混同あるいは不注意ゆえの混線、意図的な誤解などではなく、むしろ当時の東アジアの知的環境を理解するうえで、試金石ともなる事例だった。実際、この豊によるセザンヌ解釈に疑問符がつけられた様子は見られず、それどころかすんなりと受け入れられたらしい節がある。となれば、セザンヌをことさら神秘的な宗教心を抱いた隠者として理解しようとする機運が、当時の中国人読者層のうちたまさか醸成されていたとの推定が可能となってくる。そして思弁を逞しくするならば、豊子愷のこの「誤認」は、ある意味で中国において予期され、期待されており、ひとたびそれが定式化されるや、当然の認識とみなされた、という脈絡をも想定できよう。仏教の教理にも合致した、神秘家としてのセザンヌ像は、東洋が期待する藝術家の姿、隠棲の賢者とも予定調和を果たしたかのようだ。

こうして武者小路実篤に由来した「神秘家」セザンヌ像は、巴里の都塵を離れて南仏エックスの山中に隠棲した画家の孤独癖とも重複し、あたかも自然な成り行きのように、近代中国において増幅された。最初は「革命



図8-13 森村泰昌《批評とその愛人》1989  
Morimura Yasumasa, *Criticism and its Lovers*, 1989

家」と誤伝されたセザンヌは、こうしてことさら疑念を抱かれることもなく「西洋の隠者」へとゆるやかに変容を遂げ、受容されていった。

筆者が知る限り、豊子愷のこの著名な論文に紛れ込んだ、マイスター・エックハルトとセザンヌとの意想外な混線には、今日にいたるまで、誰ひとりとして疑念をさし挟んだ形跡がみあたらない。それは、奇妙な逸脱であることを指摘されることもないまま、あたかも当然であるかのように受け入れられ、見過ごされてきた。「東方雑誌」という影響力の大きな媒体で発生した事件でありながら、どうしてこの不可思議といってもよい結合は見落とされてきたのだろうか。筆者は本稿を通じて、いかにしてこのような融合が発生し得たのかを立証しようと努めてきた。そしてこの事件は、一九三〇年の上海で発生しえた「全球的セザンヌ効果」Global Cézanne Effectの射程と深度のほどを測定する、またとない事例といってもよいだろう。

### 華嚴経の残像

最後に、森村泰昌（一九五一―）の《批評とその愛人》（一九八九）（図8-13）を取り上げて本章の結びとしたい。この作品はセザンヌの《林檎とオレンジ》（カモンド・コレクション旧蔵、現在オルセー美術館蔵）の忠実な写真模写である。だがそこに綿密に写しとられたひとつひとつの果物には、森村の顔が転写されている。現代日本藝術家

の容貌が増殖されて、林檎や柑橘類の球形の表面に繁殖している。そのただならぬ強迫的なまでの反復現象を目にすると、人は改めてかの仏典、華嚴經の念誦を想起せぬわけにはゆくまい。いわく「一即多、多即一」「一即一切」「相即相入」「重重無尽」。マイスター・エックハルトを振<sup>と</sup>って、森村は遠慮なくこうも言えたことだろう。「我は我のみにあらず。同時に我はセザンヌの画中に存在するすべての林檎の起源でもある」と。マイスター・エックハルトに扮装した、唯我論的我としての東洋のセザンヌ。それは、森村によるポスト・モダンな剽窃においても無傷なままで保存され、「セザンヌの林檎」を自<sup>己</sup>「流用 self appropriate することによって、さらなる増殖を続けている。

その森村泰昌は京都市立芸大の出身者だが、はたして彼は知っていたのだろうか。自らがここに示したセザンヌ解釈が、嘗て母校の学長を勤めたひとりの哲学者のセザンヌ解釈を忠実になぞっていたことを。もはやいうまでもあるまい。それは本章の冒頭をその引用から始めた、誰ならぬ中井宗太郎「先生」のことである。

注

(1) 本稿は *Russia and Global Cézanne Effect 1900-1950*, St. Petersburg, March 28, 2010<sup>の</sup> 発表論文<sup>文</sup> Shigemitsu Inaga, “Between Revolutionary and Oriental Sage: Paul Cézanne in Japan.” の要約・抜粋を自由に日本語に翻訳したものである。なお論文集という紙面の制約上、註は原則として出典註のみに限定し、関連論文・研究史への言及は、最低限必要ものを除いて割愛した。英語原稿およびその完全な和文翻訳は、図版増補のうえ別途公刊の予定である。

(2) 中井宗太郎「印象派発達史」『美』第四巻第四号、一九〇九年七月号、二頁。

(3) 有島未生馬「画家ポール・セザンヌ」『白樺』第一巻第三号、一九一〇年六月、三七頁。稲賀繁美「白樺」と造形美術・再考」『比較文学』第三八巻、七六―九一頁。なお本件については永井隆則『セザンヌ受容史の研究』中央公論美術出版、二〇〇七年、四四頁。永井著は、日本のセザンヌ受容に関する基本的な労作として参照する。日本における近

年の展覧会としては『セザンヌ展』横浜美術館・愛知県美術館、一九九九―二〇〇〇年、『セザンヌ主義・父と呼ばれる画家への礼讃』横浜美術館・北海道立美術館、二〇〇八―二〇〇九年。どちらも充実した企画であったが、遺憾にもその意義は諸外国ではほとんど認知されていない。

- (4) 柳宗悦「革命の画家」『白樺』一九二二年、第三巻第一号、二一七頁。Lewis Hind, *The Post Impressionism*, 1911, pp.1-7; quoted in J.B. Bullen (ed.) *Post-impressionist in England*, Routledge, 1988, pp.187-188. なお Post-Impressionism の日本での訳語問題には田中淳「後期印象派・考―一九二二年前後を中心に」『美術研究』三六八号、三六九号、三七二号、三七四号、三九〇号（平成九―十八年）ほかに詳しい言及があるので、ここでは立ち入らない。
- (5) 木村莊八「後期印象派」『現代の洋画』一七号、一九二三年、序言は一頁、デュレの翻訳箇所は三二頁。
- (6) Lewis Hind, *op.cit.*, J.B. Bullen, *op.cit.*, p.188.
- (7) 『安井曾太郎 没後五十周年展』宮城県美術館ほか、二〇〇五年、以下、本文には（安井二〇〇五）と略し同展図録作品番号を注記する。
- (8) 武者小路実篤「後印象派に就て」『白樺』第三巻第一号、一九二二年一月、六一―七頁。永井前掲書七〇―七二頁。
- (9) 「人格主義」については、永井隆則前掲書、第三部参照。
- (10) Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der Moderne Kunst*, 1904, S.51.
- (11) 鈴木貞美『生命観の探究』作品社、二〇〇六年。この大著では「生命観」の語源は特定されていない。
- (12) 有島未生馬「画家ポール、セザンヌ」前掲『白樺』第一巻第三号、一九二〇年、五三頁。
- (13) 山脇信徳「断片」『白樺』第二巻第一号、一九二一年、一〇六頁。および永井前掲書、第三章第一節参照。
- (14) 木村莊八、「ポール・セザンヌに就て」『現代の洋画』第二巻六号、一九二三年十月、二頁。
- (15) 『岸田劉生』展、愛知県美術館他、二〇〇一年。以下、本文には（岸田二〇〇一）と略し同展図録掲載図版番号を注記する。
- (16) 岸田劉生「断片」『多都美』第九巻第三号、一九二五年三月。新畑泰秀「明治・大正の美術雑誌に見るセザンヌ紹介の実相」『セザンヌと日本』展図録、横浜美術館、一九九九年、一七六頁に引用。
- (17) 同上。

- (18) 『劉生と京都』京都市美術館、二〇〇三年。以下(岸田二〇〇三)と略記。『白樺の愛した美術』京都文化博物館、二〇〇九年。以下(白樺二〇〇九)と略記。本文中の作品番号は、各々の図版番号に対応する。
- (19) 岸田劉生「製作餘談」『中央美術』第八卷 第一号、大正十一(一九二二)年一月 四七頁。永井前掲書、二五三頁。
- (20) 高村光太郎『印象主義の思想と藝術』天弦堂、大正四(一九一五)年、二四一―四二頁。永井前掲書、三二―四一および一〇六―〇七頁も参照のこと。
- (21) 高村光太郎「緑色の太陽」『すばる』第二巻第四号、一九一〇年四月号、三六頁。
- (22) 西田幾多郎「現代の哲学」『哲学研究』第一巻第一号、一九一六年四月、四〇―四一頁。
- (23) 中井宗太郎「セザンヌの唯心論」『近代藝術概論』一九二二年、一六五―一六頁。
- (24) Maurice Denis, "Cézanne » *L'Occident*, No. 70, sep. 1907, p. 125. 永井前掲書、八二―八三頁。
- (25) 土田杏村「華嚴哲学小論攷」一九二二年、内外出版。
- (26) いずれの作品も『セザンヌ主義 父と呼ばれる画家への礼讃』横浜美術館、二〇〇八年に展示。
- (27) 稲賀繁美「藤田嗣治の国際的名声の影で」『パリ・一九二〇年代・藤田嗣治』報告書(京都造形芸術大学、非売品)、二〇〇七年。一五―二五頁。
- (28) 稲賀繁美「関西モダニズムと西洋体験」竹村民郎・鈴木貞美(編)『関西モダニズム再考』思文閣出版、二〇〇八年、三一五―三一七頁。
- (29) 小出楯重『油絵新技法』一九三〇年、岩波文庫版、芳賀徹編、三三〇頁、三四二―三四三頁。
- (30) 同上、小出楯重『油絵新技法』岩波文庫版、五二―五三頁。
- (31) 同上、小出楯重『油絵新技法』岩波文庫版、三三八頁。
- (32) 矢代幸雄『近代画家群』新潮社、一九五〇年、二二六頁。
- (33) Curt Glaser, *Edouard Manet, Faksimile nach Zeichnungen und Aquarellen*, München, Piper, 1922 (n.p.).
- (34) 村松茂樹『呉昌碩研究』研文出版、二〇〇六年。
- (35) 小野竹喬「富岡鉄斎翁」(昭和二六(一九五二)年京都美大に於ける講義録に加筆) 昭和五三年一月、『冬日帖』、求龍堂、昭和五四年、一九九―二〇一頁。永井前掲書、一三〇―一三二頁に一部抜粋。

- (36) 坂本光浄『世界の鐵齋』浪速社、一九六五年に、敗戦後の海外展での反響が訳出されている。
- (37) 「洋画家の日本画観」『美術新報』一〇巻、一一号、明治四四(一九一)年。永井前掲書、二四九頁。
- (38) 森田亀之助「泰西画界最近運動の経過及キュビズム——附其批評(上 承前)」『美術新報』第一四卷四号、一九一五年二月。速水豊「南画と洋画のディアレクティーク?」『南画って何?』兵庫県立美術館、二〇〇八年、二五二—二五三頁。
- (39) Arthur Gerome Eddy, *Cubism and Postimpressionism*, Chicago: A.C. McClung & Co, 1914, p.147. 本書には、久米正雄訳「立体派と後期印象派」金星堂、一九一六年があるが、該当箇所は翻訳から除外されている。
- (40) 田中豊蔵「南画新論(一)——(七)」『国華』二六—二八号、一九一二年三月一〇月。田中の論稿については、千葉慶「田中豊蔵「南画新論」における文化翻訳の政治学」『社会文化科学研究』七号、二〇〇三年。
- (41) 瀧精一「大和絵および南画の復興」『国華』三三〇号、一九一七年一月、一五三—一六〇頁。田中豊蔵「所謂南画的新傾向に就て」『国華』同号、一七九—一八一頁。
- (42) 梅澤和軒『日本南画史』南洋堂、一九一九年、一〇—一頁。
- (43) 梅澤和軒「表現主義の流行と文人画の復興」『早稲田文学』一八六号、一九二二年五月、二三—三頁。
- (44) 伊勢専一郎『支那の絵画』一九二二年、九—一頁。園頼三『藝術創造の心理』一九二二年、一四—三頁。
- (45) 萬鐵五郎「東洋画復帰問題の帰趨」『美術真論』第二卷、第六号、一九二六年六月号、五一—六頁。
- (46) 橋本関雪「南画への道程」中央美術社、一九二四(大正一三)年、四、一二頁。
- (47) 橋本関雪『関雪雑話』一九二六(大正一五)年、一二七頁。
- (48) 田中豊蔵『国華』二七四号、一九一三年三月号、二二—七頁。飯尾由貴子「南画って何だ?」近代の南画をめぐる一考察」『南画って何だ?近代の南画…日本のこころと美』兵庫県立美術館、二〇〇八年、二四—四頁。
- (49) 橋本関雪『関雪雑話』同上、一二五—六頁。
- (50) 橋本関雪「南画への道程」一七頁。
- (51) 豊子愷「中国美術在現代藝術上の勝利」『東方雜誌』一九三〇年一月号巻頭論文。この論考については、西楨倅「豊子愷の中国美術優位論」『中国文人画家の近代』思文閣出版、二〇〇五年、二五三—二八八頁。稲賀繁美「論豊子愷

「中国美術在現代藝術上の勝利」与日訳作品在接受西方思想時的媒介作用」王曉平（編）『東亜詩学与文化互読』中華書局、二〇〇九年。三四二―三五四頁。

(52) 西樞偉「豐子愷が見た西洋近代画家」前掲書、二二―二五二頁が、中井の著作をいかに豊が利用しているかを詳細に分析している。

(53) 豐子愷「中国美術在現代藝術上の勝利」『東方雜誌』一九三〇年一月号、五頁。

(54) 中井宗太郎『近代藝術概論』二松社、一九二二年、一五九頁。

(55) 中井宗太郎「セザンヌの唯心論」前掲『近代藝術概論』、一六五頁以下。

## 本論文集の構成——あとがきに代えて

本論文集の主旨については、本書冒頭の「本書の主旨と目標——まえがきに代えて」および「共同研究の構想と概要——導入のために」に記したとおりである。冒頭では、かなり大規模な研究計画を含む見取り図を示したが、いうまでもなく、そのすべてを本書一冊で論じ尽くすことは、問題のひろがり、一冊の研究論文集の紙幅との関係からして、もとより不可能であった。以下、本書に収録できたおのおの論文の骨格と、論文相互のつながりを最小限確かめつつ、編者としての所見をも若干述べることによって、本書のあとがきに代えたい。

### 第I部「東洋」イメージの変遷と葛藤

第I部では、「東洋」という枠組みが、自然的な所与ではなく、聞きあう利害という力の場に形成された構築物だったことを、幾つかの個別例を通して、時間と空間の重なりにおいて具体的に跡付けた。「東洋」といえば、すぐにも『東洋の理想』『東洋の覚醒』などの書名が思い出される。だが、その実態を我々はきちんと把握しているのだろうか。そしてそこに育まれた「東洋意識」とは、いかなるものだったのか。

木下長宏は、「岡倉天心」という尊称が「アジアはひとつ」という標語に結びついて人口に膾炙したのは、その人物の没後、とりわけ超国家主義高揚期の出来事であり、それは歴史的な岡倉覚三とはかけ離れた幻影だったことを立証する。「天心」像の呪縛は、敗戦後の思想界における左右対立のなかでも温存され、現在に到るまで

再生産されている。とりわけ『東洋の覚醒』とは、浅野晃が一九四〇年に「捏造」した題目だったが、この事実ですら無頓着な思想史の教科書が跡を絶たない現状に木下は疑念を呈する。「天心神話」の解体は、本書全体の出発点となる。近代におけるアジア像の変貌が何を意味するか、問わねばならない。

豊田市立美術館で開催された『近代の東アジアイメージ』展（二〇〇九）は、日本が東洋と呼ばれた地域に投げかけた視線と表象とを検討する機会を提供した。これを題材とした千葉慶は、とりわけ台湾における官立の美術展に焦点を絞る。「地方色」の演出に腐心した関与者の背後に見え隠れする利害関係の多声性を腑分けする千葉は、そうした方法論を拒絶する研究者への苛立ちを隠さない。確かに表象像が広義の政治―生産・消費・流通の力関係―に掉さすことは、その作家の狭義の政治的立場や良心とは別次元の問題である。だが両者を意図的に短絡させ、逆に恣意的に分離することで、現実社会は構成され、操作される。

とすれば、千葉がその分析枠を検討する「植民地主体」の問題は、いやおうなく論者自身の立場を炙り出し、研究主体の関与を要請する。学術的議論は、公平中立な装いゆえに、特定の利害に加担する。小田部胤久はカー・ル・レーヴィットの日本に関する議論を細密に分析し、その利害の実相に迫る。西欧近代化の渦中における東洋像は、ユダヤ系ドイツ哲学者の日本さらには北米への亡命、そして戦後の帰国の過程で変貌を遂げる。当初彼が他者なる日本に認めた伝統と近代の二階建ての遊離は、北米体験を経て、他ならぬ欧州に逆投影され、空中楼阁と映ずる「アメリカ化」の世界制覇が、思想的課題を突きつける。

## 第Ⅱ部 東洋人の自意識

ここで改めて、そうした変動を経験した世界に翻弄された「東洋人」の自意識を問うことが必要となる。従来とすれば日本人の西欧体験といった図式でばかり論じられた問題だが、第Ⅰ部を踏まえるならば、そこからは、

東洋の覇者を演じた日本に接した他の「東洋人」たちが欠落していたことにも気づかされる。

まず古田島洋介は、井上哲次郎や森鷗外と同時期にベルリンに滞在した潘飛声を取り上げ、かれらの交友を手がかりに、日中の関心の交錯のなかで、かれらの滞欧体験を照射する。漢詩という枠組みは、当時の東洋の知識人にとって、みずからの感興を託す唯一の表現手段であり、漢文による筆談がかれらの意思疎通手段の一斑をなしていた。そこでいかなる話題が取られ、反対にいかなる主題が脱落するのか。この観察からは、かれらの言動のみならず、それを左右する知覚装置の特性が見えてくる。中日のみならずインドやタイの留学生を含む「興亜」意識が、ベルリン会議直後のプロイセンの首都で醸成されていた。

つづく李建志は、朝鮮王朝最後の皇太子、李垠の事績に注目する。日本の「日韓併合」に先立つ一九〇七年に伊藤博文の配慮で日本に留学し、地方巡遊なども体験した李垠は、一九二七年五月に横浜を出港し、妻の方子とともに、李王職次官、篠田治策ほか七名の付き添いを得て、ほぼ一年にわたり欧州航路で外遊した。篠田により公刊された『欧州巡航外遊日記』と李王職執筆と推定される「渡欧日記」の記述には細部に出入りがあり、著者はそこから垠の置かれた微妙な立場を読み取ろうとする。さらに日本陸軍中將として遇された李垠と瀬島龍三らの関係が、光復後の李承晩による韓国国軍創設に影を投げたと著者は言う。

劉岸偉は一九五〇年早春に周作人が北京で執筆した小品「東坡の正直」を取り上げる。小文ながらこれは、旧友である林語堂がニューヨークで一九四七年に出版した『蘇東坡』への周の反応だった。共産主義に敵対する態度を鮮明にしていた林は、王安石による新政が実際には民衆に苦難を強いるものであったことを直視する。だが王安石の新政に反対したからという理由で、林が蘇東坡を評価するのは、いささか「反動的」だ、と周は観察する。大陸に残った周自身は、蘇東坡の知識人批判に賛同を寄せるが、そこには折から人民共和国建国直後、「大躍進」前夜の北京で始まった、知識人たちの自己批判に対する周の屈曲した省察が込められていた。政治に翻弄

された文人たちは、自分たちの姿を古人に投影し、運命を慮っていた。

### 第三部 東西融合の夢と現実

このように東アジアの近代にあっては、西欧の衝撃のもと、国民国家から社会主義までの振幅をもつ急速な変革が発生し、新たな価値観が模索された。その多くは、なんらかの形で東西の差異に折り合いをつけ、東洋の伝統を西洋の枠組みに包摂しようとする試みの形を取る。第三部ではその三例を検証する。

まず鵜飼敦子は、フランスのナンシーに最初期に留学した高島北海を検討する。アール・ヌヴォーのガラスや家具装飾で著名となるエミール・ガレ他の藝術家たちと親交を得た北海は、伊藤博文とも同郷であり、東西の絵画観の相違を実作者として肌で体験した画家でもあった。農林技師、地質学者として西洋の学術に接した北海は、実測や植物写生にも秀でた業績を残す。と同時に彼は東洋山水画の精髓は「写実」でなく「写意」すなわち実景を理想化するところにある、との持論を『写山要訣』に展開する。東洋人には東洋の伝統が相応しいとする説には、あるいは当時流行の遺伝学などの影響もみるべきであろうか。

一九三二年に八二歳で没した北海は、一九二〇年代の南画流行の時代にも活躍していたが、画業からは時代の新風に乗った痕跡は認め難い。それは、北海よりちょうど十歳年長の富岡鉄斎が八十代の晩年に高く評価されたのと好対照をなす。編者・稲賀は『白樺』以来の日本におけるポール・セザンヌ受容に焦点を絞り、いかにして第一次世界大戦後の極東で、後期印象派からドイツ語圏表現主義への潮流が、東洋の南画と、理論および実践の両面で競合したかを追跡した。一九一〇年代の西洋最新流行への陶醉は、二〇年代になると東洋的美意識の再評価へと反転し、その延長上に上海を中心とする三〇年代モダニズムが開花する。

これに輻輳する時期の欧州における東洋美術研究組織の動向に注目するのが、つづく安松みゆきの論考である。

一九二六年にベルリンに創設された東亜美術協会は二九年の最盛期には千名を越す会員数を誇った。会長にはとも日本大使を歴任するゾルフとデイルクセンの名が見え、中枢を担ったキュンメルとライデマイスターも日本美術専門家として知られる。一九三九年の伯林日本古美術展の舞台裏については矢代幸雄の回想もあり、本章はその背景となる前史を発掘する。東洋学と文化政策とは両大戦間の政治情勢の進展といかに結託し、推移していったのか。その解析に、ベルリンの学術的地政学は看過できない。

#### 第Ⅳ部 演出される「東洋」

とはいえ「東洋」は西洋の東洋学に対して、けっして無口で受身な素材を提供しただけではない。とりわけ一九三〇年代に入ると、日本のみならず中国からも、欧米に積極的に働きかけ、自ら「東洋」を演出しようとする傾向が顕著となる。いわば東洋の自意識が文化制度のうちに顕現し始めるといつてもよい。

先述のベルリンにおける日本古美術展には、一九三五—六年にロンドンで開催された中国藝術国際展覧会への対抗という面も否定できない。範麗雅はこの倫敦大展覧会について、主に英国の新聞雑誌記事を中心に分析を進める。開催の裏には日本の大陸侵攻下で英国輿論の支援を期待する民国政府の思惑があり、欧州側から見ればこれは故宮博物院の秘宝を観覧する空前の機会となった。範論文はこの展覧会を中英の価値観が衝突した文化摩擦の現場として解析する。陶磁器専門の考古学や西洋美術の絵画範疇は書画一如の境地には適合せず、公共空間における美術品展示は、中国文人の書画骨董の愛好とは、見事に背馳した。

ここで露呈した東西の審美的価値観の相克は、極東における学術のありかたにも影を落とす。藤原貞朗は東京帝国大学初代の美術史教授、瀧精一の事績に肉薄し、戦前期日本の学術が抱え込んだ心理的複合を抉り出す。考古学的現地調査において遅れをとった日本の官学は、中国正統の文化理解において日本が西洋より優位にあるこ

とを誇示する一方、中日の書画を中心とする「東洋美術史」という枠組みに固執する。十九世紀後半の日本趣味に続き、中国にこそ東亜美術の精髓を見ようとする西欧東洋学の動向に対して、日本の学者たちが吐露した敵愾心が、二〇年代の南画復興への一布石となったとの仮説を藤原は展開する。

西側列強に対抗しようとする民族意識は、年号が昭和に改まった一九二〇年代後半から、強烈な国家主義的色彩をも帯びてゆく。その典型が、蓑田胸喜主催の『原理日本』に見られる。足立元はこの右翼雑誌の同人として皇国主義的美術論を展開した田代二見に焦点を絞り、一九四一年の通称「シュルレアリズム」事件——瀧口修造と福沢一郎の検挙——の背景に、前衛藝術弾圧の思想的根柢が胚胎されていた様を解明する。御製の和歌の言霊を寿ぐ皇国の集合的生命を個の自由に優先する価値観は、集合的無意識に訴える限りで、超現実主義と隠微な共犯関係すら孕んでいた。であればこそ田代の側には、超現実主義を左翼思想一般と無理やり同一視してでも葬り去る短絡的決め付けが、思想扇動上、要請されていたことにもなる。

## 第V部 美的東洋の探究と桎梏

『原理日本』は、民族的共感世界を土台とした皇国意識が、學術の装いのもとに「紙製凶器」として働きえた時代相を、まざまざと映し出す。このように戦前期から戦中期にかけて、東洋意識は尋常ならざる高揚を見せるが、日欧対比を東西対比にまで異常肥大させて拡張した審美的伝統の差異化は、美を思索する學術において、どのような探究を動機付け、いかなる桎梏を顕在化させたのだろうか。これをめぐっては、相互に深い関連をもつ三篇の論文を得た。そこから導かれる課題を、この場で手短かに検討したい。

濱下昌宏は西欧の學術による制覇が進行する文化環境で発生した葛藤と反作用とを思想的に類型化する。これは本書全体の志向を要約する中締め役を果すが、それを起点に濱下論文は「崇高」を例に、西欧美学の

概念志向と、日本の事例との相性を診断する。ハイデッガーは手塚富雄との対話で、九鬼周造の「いきの構造」を話題に、日本美学を西洋語に依り西洋学術の範疇に沿って分析することは、日本語の言語特性を犠牲にし、日本美学の本質を却って隠蔽する、との危惧を表明していた。同時代の大西克禮も、あはれ・幽玄・侘び、を西洋的美的範疇の派生現象と捉えたが、この方法的服従は何を意味するのか。

ここには欧米の学術範疇を普遍的なものと同じ視し、そこへの帰属によって東洋美学に市民権を付与しようとする傾向が顕著にみられる。だが金田晋によれば、大西に先駆けてドイツに留学した鼓常良は、ジンメルの額縁論ほかを参照しつつ、その反措定として *Rahmenlosigkeit* (鼓自身の訳では「無框性」) なる用語を案出し、「枠なし構造」を鍵に日本美を解析する。鼓の議論がドイツで好評を得た背景には、世紀末の日本趣味以降、西欧の美的規範が造形美術の分野で危機に瀕し、全体性を凌駕する断片性への注目が嵩じていた状況がある。絵画では透視図法の崩壊、文学では韻文の散文への解体が、時代の危機を代弁した。

永遠ではなく瞬時へ、絶対に対する偶然へ、不易から移ろいへ、とは詩人ボードレルが一八六三年に下した現代性 *modernité* の定義だったが、日本美学さらには「東洋美学」が、地球表面を覆う現代性の潮流のなかで「西洋美学」に対する代替案を突きつけたことは否定できまい。それを踏まえた大橋良介は、あくまで西側の学術伝統に目配せしながら、そこで軽視されてきた「半」に注目し、西欧伝統の美的体系に揺さぶりをかける。「半」の横溢性をめぐる大橋の省察は、鼓の「杵欠如」に具体的な「場」を与える一方、偶然性を取り込む仕掛けとして、九鬼周造の「偶然性の問題」の延長にも位置づけうる射程を秘める。

ここから大橋は「道」を再定義し、全体を志向する「体系」性から逸脱し、範疇に収まることを拒絶する時間軸の運動、と規定する。それが空間に分節すれば、西側の認識枠からは「無・框性」と形容する他ない現象が観察されようが、大橋はこの「無」に積極的な意義を与える。「東洋的無」は異国情緒としての東洋趣味と親

近性を帯びる危険とも裏表だが、思えば晩年の魯迅が西欧との対抗のなかで唱えた「風狂」の開き直り（浜下昌宏）も、安易に「全体」志向へと包摂されることの危険を直観した覚悟だったはずだ。

九鬼や大西は、あくまで西欧の学術体系に忠実に振舞い、西欧学術言語の運用能力をもちながら、帰国後はもっぱら日本語で執筆するという自閉的退却に自足した。鼓はこれとは対照的に、ドイツ語をも武器として日本美学の特性を西欧学術世界に向けて訴え、東洋の「粹欠如」により西側の学術的枠組みに挑戦した。その鼓がほどこなくドイツ国家社会主義と接近して時流に乗り、敗戦後に疎外されたのは、単なる偶然に過ぎなかったのだろうか。国際的に通用する思索は政治的覇権主義と同調しやすく、反対に国際的通用性に欠けた思想は、唯我独尊、偏狭な自己中心も露わな国粹主義へと内没する傾向を呈するのだろうか。

## 第VI部 経営事業としての「東洋」

だが、事はさほど単純ではあるまい。超国家思想に基づく東洋主義も、西側の政治思想を咀嚼した結果として出現した怪物であり、大東亜共栄圏の構想も、大英帝国の Commonwealth を意識した、思想的租借地に他ならなかったからである。かくして経営事業の対象としての植民地「東洋」が視野に入ってくる。

佐野真由子は一九三四年に創設された British Council が独立途上の植民地インドで模索した、文化事業のための理念確立への航路を、一九四五から四七年にかけての現地調査報告に関する原史料を基に復元する。宣伝工作との嫌疑を避けつつ、植民地経営からは距離を取った「相互的文化事業」の装いを凝らしながら、しかも国益に配慮する「非政治的」機関が孕む「政治性」が浮き彫りにされる。ドイツの Goethe Institut 設立が一九三二年、日本の国際文化振興会 (KBS) 発足が一九三六年。これらの公的な対外文化機関設立の時局性は顕著であり、北米新興国からの影響力増大への懸念がそこに大きな影を落とした事実も、看過できまい。

このように英米が主導権を競う国際情勢のなかで、フランス領の「極東」を構成した「インドシナ」は特異な事例を提供する。林洋子は、画家という以上に、日仏外交に関与し、安南王室との交渉に先鞭をつけた政治家・黒田清輝と、その学生であり、日米戦争開戦直前に「仏印巡回日本画展」随員として仏領印度支那を歴訪した藤田嗣治とに的を絞り、日本の「仏印文化工作」の実態の一角を観察する。ヴェトナム（越南）は、英国支配のインド洋経由の欧州航路寄港地からは抜け落ちており、日本軍の南進以前には、日本ではおおよそ影が薄かった。欧州の戦禍を代償に、植民地都市・ハノイはパリの場末の代替地となった。後述のとおり、その「仏印」が戦時下日本で注目された裏には、アンコール・ワット遺蹟の存在も看過できない。

植民地都市―それは仏領インドシナのみならず、日本統治下の台湾や、強制的に併合した韓国、さらには大連や旅順を含む関東州から南満洲鉄道沿線の付属地、そして日本が軍事的に傀儡政権を樹立した満洲に至るまで、広く見られた現象と解釈できる。朴美貞は京城（現・ソウル）に関して、その近代都市としての発展が、日本統治の縮図だった事実を、当時の資料を駆使して解き明かす。とりわけ朝鮮博覧会や各地で開催された物産展が、商品経済の発達と物流の促進に貢献して、「日帝支配」の基盤を成したことは否定しがたい。従来議論では、日本統治時代は「植民地収奪」の負の遺産として一括して否定されてきた。そのため却って隠蔽されてきた社会史の実態と、朝鮮側の主体的関与の現実とを解明することが、急務となる。

\*

朝鮮の作家、金南天（一九一―？）の短編「麦」（一九四一）には、二階で洋食を食べ、一階では大根キムチを齧る自分たちの二重人格性を揶揄する科白が見られる。これは小田部が引用するレーヴィットの近代日本の二階立て構造そのままの比喩としても興味深いが、思えば伝統的な両班の邸宅は平屋である。二階立ての建物が京城を占領し始めた状況そのものが、支配者・日本の持ち込んだ擬似西洋風の植民地風景であり、転向マルクス

主義作家は、なかば無意識のまま、そこに自らの植民地一市民の自己疎外を投影していた。

本書で取り上げた「東洋意識」とは、右のような一見なげない小説の細部にも宿れば、反対に大規模な国家事業に挺身した文化人や行政官の精神にも棲まっていた。こうした問題意識に先鞭をつけた研究者として、平川祐弘による講演を巻末に収録した。『源氏物語』に対照的な評価を下したふたりの日本学者、チェンバレンとウエイリーとの対比を軸とするその絶妙の話術は、読者各位に堪能して頂くこととして、ここでそれを要約する無粋は犯さぬこととする。その代わり、蛇足そのものの逸話をひとつ付け加えたい。

たしかに『源氏物語』はウエイリーの英訳によって二十世紀英語文学の古典となり、英語圏における日本ひいては東洋意識を刷新した。だが、ウエイリー訳には自在な取捨選択がなされており、例えば源氏が柏木の遺児、薫をわが子として慈しむ場面は、抹消されている（この事実は、平川の名著『アーサー・ウエイリー『源氏物語』の翻訳者』（二〇〇八年）では省略されている）。実はこの場面で紫式部は『白氏文集』から白居易の漢詩の一節を引きながら、その肝心な一行「一珠甚小還慙蚌」をわざと脱落させていた。奇しくも白楽天の翻訳に意図的な脱落を仕組むこの「隠し刃」（中西進）によって『源氏物語』は古典としての価値を高め、またその英訳は、原作の中心をなす姦通事件のこの核心の心理描写を脱落させることで、名声を獲得した。ここには「古代東亜圏」の「東洋意識」と、その近代西欧における受容の逆説とが集約されている。<sup>1)</sup>

編者は本件を国際比較文学会で報告し、「東洋」理解における英訳万能という「原典から距離をとった読解」*distant reading* の危険性を指摘するとともに、それを補完する方法として「原典からの隔たりを読む読解」*distance reading* の必要性を提案した。英語という媒体で発信できなければ「東洋」の真実は世界に知られない、という焦燥感の裏には、英語に翻訳されてしまった「東洋」がいかに歪曲されているかを見落とす陥穽がひかえてもいる。さらに、こうした異文化翻訳の過程で、話題の焦点が移動する生態を説いたのは、本学会が「古き辺境とあ

らたな中心」と題し、文学創作の場の移動を扱うものだったからである。

だが副題に「グローバル化する世界における欧州文学の遺産」を掲げたその学会報告書は、『源氏物語』の英訳では欧州文学の遺産とはみなされぬ、という判断からか、受理しておいた編者の論文の収録を、校正終了間際になって拒絶した。文学的遺産が、翻訳過程での抹消操作により、東西往還のなかで新たな生命を得る、という不死鳥さながらの逆説的分析そのものが、欧米における学術的受容において抹消された。取るにも足らぬ私的な事件で恐縮至極だが、えてしてこうした体験から「洋行帰りの保守主義者」、頑なな国粹主義の東洋至上主義者が発生したことも、歴史は我々に教えてくれる。また、こんな矮小なる出来事にも、旧来の「東洋意識」の残滓が覗く。文学のグローバル化と流動性を議論するはずの場にあっても、なお「東洋文学」が排除されたのだから。

\*

寄稿者各位の業績については、寄稿者一覧の記載を参照頂きたい。そのうち、ただ一例に触れるにとどめるが、フランスがハノイの設置した極東学院と、アンコールワットに代表されるカンボジアの発掘事業に関しては、すでに藤原貞朗の名著『オリエンタリストの憂鬱』（二〇〇八年）に犀利な分析がある。そこで列伝風に語られる「フランス東洋学者の憂鬱」もまた、首都から遠く離れた亜熱帯の植民地に逼塞する出先研究者の「東洋意識」、その偉大と悲惨とを切実に映し出す。日米開戦とともに危険人物として収監された小松清については林洋子も注記しているが、その小松清は出獄後、ハノイに赴任して日本占領期の仏印工作に従事し、日本敗戦直後にはヴェトナム臨時政府と仏政府側との水面下の接触にも関与した。この折にホー・チミンとの単独会見をも果たした小松はまた、バンティアスレイ遺蹟石像窃盗事件で逮捕された経験を『王道』（一九三〇年）で小説仕立てにしたアンドレ・マルローとも親交を得ていた。その小松が暗に批判する外交官、柳澤健は、国際文化振興会発足の影の立役者といつてよく、佐野論文にも登場するが、彼は外務省辞職後、バンコックの日本文化会館館長に赴任し

ていた。これらは数例に過ぎないが、国家事業と文化外交の現場に参与した人々の行動と意見を徹し、政策の裏面に隠された機微を探るには、さらなる研究が要請されよう。<sup>②</sup>

東洋人が東洋としての自覚を得たのは、アヘン戦争期以降のことといつてよい。また西側世界が東洋を認識した契機としても、日露戦争は無視できない。本書で扱う「東洋意識」は、おおよそこの段階から、日本敗戦後の占領政策終了までの時期に、とりあえず限定した。このなかでも、とりわけ戦前期から十五年戦争と呼ばれる大陸侵攻期、さらには南方侵出期の大日本帝国の去就は、文化事業の名目で展開された国際的な文化闘争の局面からも、あらためて抜本的な反省を要する。だが、敗戦後の日本の半世紀余に渡る学術が、いわば臭いものに蓋という姿勢で、この面の検討を疎かにしてきたことは、否定しがたい。台湾、朝鮮半島のみならず、日本が一九三一年から四五年まで事実上支配した「偽・満洲国」についても、近年、植民地主義との関連で政治経済分野での研究が急速に進展した。だがその文化資源政策の側面は、多くが語られることのないまま、最後の生き証人たちが世を去る時期を迎えている。本書に隣接する課題領域として指摘しておきたい。<sup>③</sup>

脱植民地主義が云々される二一世紀の現在、ロンドンやベルリン、さらにパリやブリュッセルといったかつての帝都は、肉体・知能両面で旧植民地出身の移民労働者の参画なくしては立ち行かない状況を迎えている。日本でも、中曽根内閣時代に留学生十万人計画が実施され、現時点では留学生三十万人計画が進行している。だが、世界同時不況の影響で、雇用創出には、はかばかしい将来展望が開けておらず、アジアの人的流動のなかで将来の日本社会をいかに構想するのかの政策的提言も積極的にはなされてはいない。

一九二九年の世界恐慌につづく経済不況と保護貿易政策が、狭量で独善的な国家社会主義の台頭を許し、それが遂には世界大戦を準備したという経験は、けつして過去の遺物ではない。思えば「東洋意識」の異様な高揚が、この危機の時代にみられたのも、おおよそ偶然では済まされまい。大戦後のA A諸国の独立も、広義の「東洋意

識」の発露＝非西洋的主体性の訴え、として検討に値する。とりわけそれらの自己主張が、あくまで西側世界が用意した枠組みにそって構築されたことは看過できまい。なぜならこれら既存の枠組みが、今至るところで軋みをたて、さまざまな水準で、急速に破綻の兆候を見せつつあるからである。一九三〇年代に勝るとも劣らぬ未曾有の危機が、旧来の国家単位、あるいは経済圏同士の軍事的総力戦とは違う形で、しかし環境問題に名を借りた資源争奪や、金融市場における富の著しく不均衡な配分、労働市場の収縮、ネチズンの跋扈といった隠微な局面を通して、不気味な前兆とともに足元から迫っている。そうしたなか、かつての「東洋」統治の無謀なる失敗を見定め、支配者側、被支配者側双方の織り成す「東洋意識」の帰趨を、全アジア的な視野にたつて総括的に再吟味することが、学術にも要請されている。

もちろん本書一冊をもってしては、文化現象に限っても、そのすべてについて論議を尽くすことなど、望むべくもない。不徹底にしてなお多くの空隙を含んではいるが、それでも問題のありかの一斑を指し示し、今後のあるべき方策への見通しを、僅かながらでも提案できたならば、と念じている。それで編者としての、最小限の義務を果たしたといえるのか否かについては、読者諸賢からのご叱正に待ちたい。

なお、末筆ながら、悪化する出版状況のなかで、本書の刊行を快くお引き受けいただいたミネルヴァ書房、および年度末納品の時間的制約下で、本書の編集にご尽力いただいた、担当の東寿浩氏に、この場を借りて、寄稿者を代表し、編者として、ひとこと、甚大なる御礼と、心からのねぎらいの言葉を申し述べたい。

平成二四（二〇一二）年二月二日

編者 稲賀 繁美

- (1) 当該論文の日本語版は「翻訳」の距離と比較文学の前線」として、日本比較文学会（編）『日本比較文学界創立六〇周年記念論文集』越境する言の葉』彩流社、二〇一一年、二三―三二頁に所収。なおその原型は「いま（世界文学）は可能か？」―「グローバル化のなかで二十一世紀の比較文学の現在を問う」『比較文学研究』東大比較文学會、九二号、一〇四―一二頁、二〇〇八年の英文要約である。
- (2) 詳しくは以下を参照。稲賀繁美「小松清とヴェトナム…日本の仏印進駐期「文化工作」とその余波―木下空太郎のヴェトナム訪問（一九四一年五月）から小松清のヴェトナム退去（一九四六年六月）まで」*Proceedings of Japanese Studies in Southeast Asia: Past, Present, Future, Vietnam Academy of Social Sciences, Hanoi, Vietnam, Oct. 22-23, 2009* <http://www.jisa-asean.info/>
- (3) 国際日本文化研究センターでの関連する行事のうち、本共同研究と並行する時期に開催され、編者も参画した主要な企画（共同研究会以外）に限り、以下に簡単に列挙する（題名・組織者・場所・日程の順に記載。場所記載なきものは、すべて京都の国際日本研究センターを会場とする。\*：報告書刊行済）。◆「東アジア近代における概念と知の再編成」鈴木貞美・劉建輝 二〇〇八年一月一七―二〇日（\*）。◆「北アジア文化史の再構築」劉建輝 長春・東北師範大学・ハルビン大学、二〇〇九年九月九―一四日。◆「近代東アジアにおける鍵概念…民族・国家・民族主義」鈴木貞美・劉建輝 広州市・中山大学、二〇〇九年一月二五―二七日（\*）。◆「近代東アジア歴史研究の現状と既存資料の有効活用」劉建輝 二〇一〇年三月五―六日。◆「東アジアにおけるトランス・ナショナルリズム…人文学の可能性」鈴木貞美 二〇一〇年七月一六日―一七日。◆「中国東北部と日本…百年関係史の整理と再編」劉建輝 二〇一一年三月四―六日。◆「植民地帝国日本における支配と地域社会」松田利彦 二〇一一年七月一三―一六日。◆「生態・資源から見る近代『満洲』…戦前期からの連続・非連続を中心に」劉建輝 二〇一一年、十一月二五日。◆「植民地朝鮮と宗教…トランスナショナルな帝国史の叙述にむけて」磯前順一 二〇一二年二月二―三日。◆「帝国と高等教育―東アジアの文脈」酒井哲哉 二〇一二年二月一―一二日。