
「日本美」から「東洋美」へ？

―継承と再編の軌跡―

稲賀繁美

一 フェノロサの位置づけ

1 ヘーゲル美学と世界美術史

遺著 Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art* (1912) の導入部で、フェノロサは先学たちのなかでの自らの位置づけを語っている。「日本美術」なり「東洋美術」なりという枠組みの設定にまつわり、いかなる分類闘争 *Lutte de classement* (P. Bourdieu) があったのか。この問いに照明を与える、貴重な証言だろう。それによればアンダーソン William Anderson は自らの realism という物差しで中国・日本の美術を批判した。中国美術は歪曲と勿体ぶりにしか見えず、日本美術では、応挙と北斎とが欧州藝術に類似するがゆえに、頂点とみなされた。フランスの見方はより真実に近かったが、それでも絵画と装飾藝術とのあいだに障壁を維持しており、東洋は後者に追いやられた。これに対して本書は、欧州美術にも適用可能な批判原理にそって著述されている。線と「濃

「淡」paleと色彩と、それらが高邁なる思想をいかに表現しているか。そこに評価と分類の基礎を置く、という。さらに日中対比を強調したり、日本を中国の副産物と見下したりする価値観に、著者は反論する。古代ギリシアが地中海の東端で欧州とアジアとアフリカとを結集したことが、暗に日本と類比される⁽¹⁾。

ここには半世紀足らずの初期の極東美術研究の足跡が、自己正当化と表裏に語られている。だが著者の発言をそのまま鵜呑みにはできない。アンダーソンの『日本絵画史』(一八八四)は、むしろフランスの北斎中心史観を批判し、フェノロサとともに室町禅水墨画に日本美術の最高峰を見ようとする著作だった。如拙、周文、雪舟などの真作を充分吟味する機会は得ていないが。またルイ・ゴンズの『日本美術』(一八八三年)は、むしろアングロ・サクソン流の絵画・彫刻中心史観を排除して、工藝や応用美術を評価するフランス共和派の政治的意図を濃厚に帯びた書物だった。陶磁器の評価については、輸出用磁器蒐集から、茶陶趣味への過渡期ゆえの曖昧さは否定できない。だが、執筆は当時欧州で権威をなしていた美術商のビング S. Bing にわざわざ依頼している。その後フランスで、とりわけ一九〇〇年のパリ万国博覧会を機会に、美術を主とし、応用・装飾藝術を従とする価値観がゆれ戻したのは事実だろう。だがフランスの日本美術愛好家たちが、そうした反動に加担したとは言い難い。

ルイ・ゴンズの『日本美術』が刊行された際には、フェノロサは *Japan Weekly Mail* に激烈な書評を寄せ、ゴンズの北斎中心史観を揶揄したはずだった。北斎など所詮「社会学的現象」にすぎない、と。ところが本書の導入では、フェノロサは自分の態度を蒐集家ではなく、社会学の学徒だと説明する。その間、嘗ては軽蔑していた浮世絵版画と北斎に対するフェノロサ自身の評価も大きく変わっていた。上野で開催された大規模な北斎展の目録に寄せたフェノロサ晩年の序文にも、その変貌ぶりは明らかだろう。狩野派など上層階級が唾棄していた浮世絵は、欧米での流行を追い風に市場価値を上昇させ、小林文七ら骨董商の商才も功を奏し、二〇世紀初頭には、美

術市場でそれなりの社会的認知も闊していた。

2 世界精神の自己発展と時代精神

東京大学でのフェノロサの美学講義が、ボサンケらの英語教科書経由でヘーゲル美学を伝授したことは、すでに実証されている。通俗的に見るならば、そこには「世界精神」の自己発展としての美術史と、時代精神論とが濃厚である。だが「世界」精神とはいえ、それは欧州中心の価値観を当時の美的範疇に応じて合理化したに過ぎない。もとより歴史的発展を認められず、停滞の見本であったアジアには、「世界精神」は直ちには適用し難い。アンダーソンのみならず、初期のフェノロサも、アングロ・サクソンのルネサンス絵画中心史観を暗黙の前提として、千四百年代 Quattrocento の水墨画に、極東美術の最高峰を見出そうとする。そこには東西類比によって極東を理解しようとする姿勢が透けてみえる。フェノロサ自身が狩野派に学んだ背景には、そこに極東における正統派アカデミーの系譜を見出したという経緯も無視できない。これに対して俵屋宗達から尾形光琳ら琳派を代表とする装飾美術にこそ日本美の典型を見たフランスの審美家たちは、パリ美術学校正教授たちが牛耳る官展派アカデミーを蛇蝎視していた。輸出入の青銅器や陶磁器にも目配せするには、応用藝術をも視野に納める広い「美術」観のほうが好都合だったはずだ。「高邁なる思想 *grands*」を線と色彩と陰影によって描くという理念は、西洋美術の思想教条であるが、装飾美術は、頭でっかちな「思想」に形を授けるという理念からは、逸脱していた。一方、時代精神が、分野を跨って或る時代を特徴づけるとする理念は、非西欧世界にも編年的な発展ないし進化を認めるには好都合な枠組みだった。天心・岡倉寛三はとりわけこの思想に後ろ盾を得て、シカゴ・クロンブス記念博覧会(一八九三年)の展示に腐心したはずである。鳳凰堂を象った主会場には、平安、室町、江戸の三つ

の時代ごとの室内装飾の典型が三室に復元展示された。絵画、彫刻、陶磁器などとジャンルごと、技法別に展示するのではなく、それらが建築の内装という生活空間のなかで、いかに有機的に組み合わせられて用いられるか。それを外国の観衆に納得させるための理念として、ヘーゲル主義は重宝な道具だった。この先ボストン美術館での東洋美術展示に関与する際にも、岡倉は欧米の価値観によって東洋を切り刻むのではなく、できるかぎり東洋の環境に忠実な展示を志す。

東洋にあつては装飾藝術と高級藝術との差別はない、とする岡倉の持論たる「巧藝」観も、こうしてみると、ふたつの背景を背負っていたことがみえてくる。一方で、欧州の美的範疇や階層意識には還元できない異質の美を、いかに欧米に対して説明するか。他方で、素材や分野による弁別を好む欧米の分類原理に対して、いかに有効に抵抗するか。いわば分類闘争の枠組み設定という、水面下の駆け引きが、フェノロサの遺作の裏に透視される。

3 東西美術交錯の結び目——ホイスラー

晩年のフェノロサはまた、東西の架け橋の位置を占めた同国人として、ホイスラー James McNeill Whistler に注目していた。「遺著」でも簡略に触れているが、松本文恭が編纂した『Lous 蓮』誌の追悼号にフェノロサは「ホイスラー 藝術の歴史における位置」と題する文章を寄稿している。「東洋の影響はけつして偶発的な事故、世界の藝術潮流につかの間漣が立った、といったものではない。それは人類の達成のふたつ目の主流であつて、古き欧州の海峡に廻り込んで、アカデミーの放縦という三百年に及ぶ島を孤立させたのである」⁽²⁾。その交流点を占めるのがホイスラーだった。フェノロサの遺著では「濃淡」noan という用語が日本語のまま用いられ、いかに

も違和感を避けがたいが、その濃淡の魔術師こそ、ホイスラーだった。そこにはフェノロサ自身の理論的軌道修正が何重にも交錯している。

まずフェノロサは「濃淡」を重要視することで、琳派の垂らし込みや墨筆の暈しの技法を積極的に評価する用語を確保した。さらにこれは、牧谿のように日本では高く評価されながら中国本土では軽視された禅宗の画家を再評価するための指標だったといつてもよい。フェノロサにとって牧谿は「墨筆における印象派のなかでも首座を占める印象派」であり、その「濃淡」が雪舟や能阿弥から狩野元信にいたる尊崇を得たことが特筆される^(前掲書 vol. 2, p. 478)。中国の規範からの逸脱は、儒教道德の悪しき影響から免れていた日本の美的価値観ゆえと合理化される。と同時に「濃淡」という基準は、西洋「アカデミーの放縦」すなわち、アンダーソンなどが規範とした現実複製主義を相対化しうる。岡倉が、自ら創立した日本美術院において、横山大観、菱田春草らに「朦朧体」を推奨したことは著名だが、その背後には、晩年のフェノロサがホイスラーの「朦朧」たる夜想曲を絶賛していたという事情が控えていたはずだ。それは岡倉の第一次インド滞在(一九〇一―二年)を通して、ベンガルのオボニンドロナート・タゴールらに *suava* すなわち水洗技法として伝播され、変容し、ムガール細密画の拘束から近代的な詩情を解放するための手段として、喧伝されてゆく。

二 天心・岡倉寛三の影

1 『稿本日本帝国美術略史』の編纂

その岡倉は一九〇〇年のパリ万国博覧会前夜、『稿本日本帝国美術略史』の編纂事業に参画する。これは *Exposition*

manuel Tonquais の翻訳により *Histoire de l'art du Japon* として、まずフランス語版で出版される巨大な書籍である。公式官選の日本美術史が、万国博覧会という外向きの国威発揚の機会を選び、日本語ではなくフランス語で記述されたことに、まず注目しよう。いわゆる明治初期の廃仏毀釈による仏教寺院の衰退や文化財破棄を憂いて、行政主導で一八八〇年代に実施された古社寺宝物調査、さらに古社寺保存法などの法制化の成果を反映する本書は、先行する欧州の江戸藝術中心史観や室町禅水墨画頂上史観に代わって、古代仏教美術に日本美術の粋を認知させようとの、政治的・審美的な意図に貫かれた編纂物だ。ただし岡倉がどこまで具体的な編集作業に関与したかは、議論が残る。

同時期までの岡倉の講義録や、その後英文で刊行される *The Ideals of the East* (1904) と比較すれば、『稿本』との差違は明白だろう。福地復一ら、岡倉の公職からの追放に関与した「体制派」が編纂した『稿本』の目次は、岡倉原案の目次案にみえた、絶対精神の極東での自己展開としての「日本美術」を、歴代の天皇記という枠組みに置き換えており、結果的に水戸国粹史観の編年を前面に押し出している。さらに岡倉は美術と建築とを各時代の時代精神の発露として一体に把握する方針だったが、岡倉没後の一九一六年の日本語普及版では、この構想は建築史の自律を希求する伊東忠太によって解体され、両者別立てに分離される。このように岡倉の意図が骨抜きにされ、ヘーゲル哲学的な歴史観が希釈されることで、公式の日本美術史記述が成立した。これはいったい何を意味しているのだろうか。

2 『茶の本』の挑発と射程

その岡倉は、日露戦争後、ボストンで英文著作 *The Book of Tea* (1906) を刊行する。先立つ『日本の覚醒』(一九

〇五年)が、日本の対露戦争を正当化する時局的な必要に応じた書物だったのとは、その性格は大いに異なる。

同世代の官費留学生、漱石・夏目金之助の感想にも見えるとおり、当時洋行を果たした日本の知識人は、西欧列強と日本との金融資本力の落差、物質文明の発展段階における圧倒的な格差を、身をもって悟っていた。

美術の世界においても、欧米の石造りの広大な博物館・美術館に對抗しようと背伸びすることの無理は、如実に痛感されていた。ところがみたところ簡素このうえない茶席を、ボストンの上層階級を相手に試してみると、これが意外な効果を示す。帝国主義の最盛期、物質的栄華の極みにある西洋人種が、東洋の精神性あるいは、物質的執着の希薄さに、眼を見張る。欧米諸列強に匹敵する「美術史」を編纂するという事業が一段落した段階で、岡倉は類比ではなく、差異を強調した別種の「日本美術」の創出に腐心した。それが公人としての岡倉の事業の社会的挫折と表裏であり、日本ではなく北米のボストンを舞台に選んだ目論見だったという事実注目しよう。

わざわざ「茶」を選んだ岡倉のしたたかさは、侮りがたい。A cup of tea といった慣用表現があることを知ればこそ、岡倉は a cup of spirituality と韻を踏んでみせた。『茶の本』は、およそ東洋の茶道に関する古典などではない。むしろ茶を口実として西洋の美的鑑賞の常識を揶揄し掘り崩そうとする悪意に満ちた挑発の書、もとより日本人愛好家に読まれることなど想定もせずに、英米人読者を標的とした、審美的弾効の書だったはずだ。

西洋の美が実質の美であり、美の殿堂が金銭的豪華の質量的な優位を誇る競技場であるならば、「茶室は、まったくもって空っぽ The tea-room is absolutely empty」——空虚にこそ意義がある、と岡倉は対抗してみせる。無論、論旨に好適な話題が恣意的に選ばれている。「日本人たちは、単純な飾りつけや、季節に応じて装飾を頻繁に変更することに慣れている。そうした眼から見ると、絵や彫刻やガラクタ bric-à-brac の類が所狭しと並べられて、いつ見てもそれで溢れている西洋の室内は、富を見せつけるがための単なる野卑 vulgar display of riches と

いう印象を禁じえない。たとえ傑作といえる作品でも、それひとつを始終眼にしていなければならぬとなると、これには強靱なるまでに富んだ鑑賞力 *mighty wealth of appreciation* がなくては適うまい。そして、欧州やアメリカの家庭でしばしば目にするように、こんな色彩と形態の混乱のまっただなかに、来る日も来る日も生存できるとなると、それに耐えられるには、まことにもって無際限なる藝術的感受性の持ち合わせが必要、ということになるだろう *limitless indeed must be the capacity for artistic feeling* ⁽³⁾。

これは辛辣極まりない皮肉、意図的な修辭的反語である。誰を標的としてなされた描写かを見落とすと、何のための叙述かも理解できなくなる。これに加えて岡倉は、実用の道具は美術ではない、とする西洋啓蒙以来の通念にも反発する。美的態度は、打算や功利性を交えない純粹な精神状態、すなわち無関心 *Indifference* にある、とするカントの批判理論の裏を搔いて、岡倉は利害を超越して自律したと称する美術品の世俗性、資産価値の担保としての存在様態を指弾する。そして物質的充足の虚偽に対するに、空虚の美学をもつてする。いわく、部屋の本質は空っぽの空間にこそある。水差しが役にたつのは、その形や材質よりも、水を入れる空虚の中に蔵していることにある。「虚はすべてを容れるがゆえに万能であり、虚においてのみ運動が可能となる」(同上、p. 24)。茶器とはその虚の容器である、と。

3 示唆と空隙と神秘主義

以上の準備を経たうえで、藝術実践や鑑賞における無我の境地に議論が及ぶ。琴の名手、伯牙の逸話である。周到な議論の運びというほかない。嘗て龍門の峽谷から切り出された巨大な桐の木から道士が琴を作り、皇帝に献上した。だがどんな名手が演奏しても琴は妙音を発しない。そこに伯牙が現れ、荒馬を手なづけるように優し

く弦を扱い、自然と季節、高山と流水を歌うや、たちまち桐の巨木の記憶が目覚めた。その音色に忘我 *ecstasy* を味わった皇帝が奏者に秘密を尋ねると、伯牙はこう答えた。楽器に対して樂師が我をはっても無駄なこと。ただ望む主題を琴に選ばせるや、もはや自分が琴なりしか、琴が自分なりしかも知らず *knew not truly whether the harp has been Pai Ya or Pai Ya were the harp* (p. 43) ⁽⁴⁾。

我と我ならざる存在が、もはや無分別となって溶解する。岡倉が言う忘我 *ecstasy* とは、語源では「存在の外に出る」状態、脱魂の状態を指す。自らを空虚な器とすると、そこには神意が到来する。熱狂 *enthusiasm* とは、字義通り「神懸り」を指す。岡倉が述べる藝術鑑賞の神秘 *mystery of art appreciation* には、この程度の見識は含まれていたはずだ。それを前提として、岡倉はさらに一歩足をすすめ、自己完結的な表現、自我による創作の限界を指摘する。「龍門の琴に懇願したものの、自分自身のためだけに歌った奏者」たちは、結局、琴を生かすことができなかった。だが「洋の東西を問わず、偉大なる巨匠たちは、示唆 *suggestion* には、鑑賞者たちの信頼を勝ち取るだけの価値が宿るもの」だと弁えていた。「日本の古いことわざには『見栄はる男に女は惚れぬ』とあるが、それはこの男の心には愛によって埋められるべき空隙がない *there is no crevice in his heart for love to fill up* からである。藝術においてもまた、虚栄心は同様に、共感の心にとつて致命的なものである *vanity is equally fatal to sympathetic feeling*——藝術家の側にとつても、公衆の側にとつても」(p. 45)。

ここに述べられた空隙 *crevice*こそ、表現に敢えて欠落を残すことで、示唆の力が働く空虚な場所、表現者と鑑賞者との共感を呼び覚ます「間」であり、そこで遭遇が発生する。「遭遇の瞬間にあって、藝術愛好者は自らを超越する。彼は同時に彼であり、彼ではない——存在すると同時に不在である *At once he is and is not*。そこで彼は無限を一瞥する *He catches a glimpse of infinity*、だが言葉はかれの歓喜 *delight* を声にはびきない。目には舌が

ないのだから。物質の足枷から解放されて、彼の精神は物の律動の内に動く his spirit moves in the rhythm of things」(p. 45)。rhythm of things は、漢語でいえば、氣韻生動の謂だろ。

フェノロサの *noan* は岡倉において朦朧体に脱皮し、やがて氣韻生動の美学に変身する。と同時に、日本美の追求は、いつ知れず、中国思想を包含し、東洋主義に傾斜していった。

三 一九二〇年代の東洋美学

1 感情移入と『藝術における精神的なもの』

従来の通説では、フェノロサの『美術新説』に代表される講演や、それにつづく岡倉覚三の日本美術院での活動などゆえに、文人画あるいは南画が排斥された、との見解が広く行われてきた。たしかに東京美術学校教授に南画系の画家は含まれない。だが新制度による社会的栄達から除外されたとしても、それがそのまま、文人の趣味としての南画そのものの衰退を意味しはすまい。ここには極度に特定の個人的な憎悪敵対関係が、あたかも広範な社会的な現実であったかのように誤解されて受け取られてきた面があるのではないか。大正になって南画の復興を説いた官学的美術史家としては、瀧精一が知られる。瀧は岡倉が創刊した『国華』の編集主幹を一九一三年より務め、東京帝国大学の初代美術史教授を歴任する。その著述に「南画家」であった父・和亭は、文人画彈圧の被害者として登場する。だがこうした言説は、南画復興の機運が高まった大正年間（岡倉逝去は大正四年（一九一三））にあつて、もっぱら明治の過去を断罪する口調で述べられる。南画復権を目論む論評には、回顧による過去の合理化、ないし誇張を含む党派的偏向が隠されていたのではないか。

夏目漱石晩年の南画趣味も、ともすれば、作家が「自己本位」の境地を確立して「則天去私」を唱え、東洋に回帰した、といった文脈に結び付けられる。だが師匠筋やお仲間には中村不折や津田青楓あるいは長尾雨山などの姿が見え、漱石の南画修行は、同時代の南画復興と不即不離に進展している。『草枕』で論じられた画工、「行人」が問題にした「高等遊民」と文人画家という社会的階層との関係は、戯作者から近代の作家へと脱皮途上だった漱石の身の上とも無縁ではない。漱石の南画制作は明治四五年から大正三年（一九一四）、胃潰瘍の回復期に集中するが、これはもはや純粹に個人的な趣味、単なる余技には留まらない。そしてちょうどこの時期に田中豊蔵は『国華』に「南画新論」（一九二一—二二）を連載していた。

岡倉覚三の晩年、一九一〇年代の日本では、漱石弟子筋の東京大学の若い哲学者たちを中心にして、欧州渡りの感情移入 *Einführung* の美学が大流行をみる。一九一〇年から翌年にかけて「リップス会」なる研究会が組織されたという。「南画新論」の田中豊蔵のほか、阿部次郎、伊藤吉之助、安倍能成、小宮豊隆らが加わった。テオドル・リップス *Theodor Lipps* (1851-1914) の著作のみならず、フォルケルト *Johannes Volkelt* (1848-1930) 論する「感情移入」にも目配せされていた。翻訳は遅れて、阿部次郎『美学』（一九一七年）あるいは稲垣末松の『リップス美学汎論』上下（一九二一—二二年）を待たねばならない。これと平行してワシリー・カンディンスキーの『藝術における精神的なもの』（一九〇八年）も関心を集める。「南画新論」にも言及がみえるが、こちらは木下左太郎が『美術新報』に一九一二年に紹介し、園頼三が同誌で一九一五年には完訳を果たす。これら欧州舶来の最新美術思想は、第一次世界大戦の終結を契機に、「東洋美学」（この用語は後に金原省吾の命名）と急速に接近してゆく。

2 氣韻生動の復権と覇権

同志社大学で教鞭を執る園は一九二二年に『藝術創造の心理』を上梓するが、第二章「感情移入より氣韻生動」には概略、次のような議論がみられる。まず A. J. Eddy, *Cubists and Postimpressionism* 第四章は "Esorgoto" と題されている。北米への前衛藝術の到来を記念すべきアーモリー・ショー（工廠跡での展示会）に取材しつつ、日本通を自認するこのアメリカ人記者は、画龍点睛や筆の氣迫を東洋藝術特有の精髓とみなす。だが園はこれに反論し、東西の別なく藝術活動の根底には、創作の内的条件としてリップスの言う感情移入が存在する、と主張する。ついで園は俾南田の『馭香館画跋』に見える「秋夜、天際に横座し、目の見る所、耳の聞く所、都て我が有に非ず、身は枯枝の風を迎へて蕭聊たるが如く、意に随ひて墨を点ず、豈に所謂此の中真ある者といふは非か」を引き、「真の造化の我在るなり」「吾胸中の造化、時に是を筆尖に漏す」などは「かのリップスが説く感情移入の説では最早充分に説明し尽くすことのできない高みへと登つてゐる」（二二五頁）として、感情移入説の限界を指摘する。そのうえで園は「自然を絶対精神と観じて自己の内にその生動をかんじる」境地をもつて「氣韻生動」の本意と解釈する（二二九頁）。そして汎神論的立場から「氣韻生動は内的必然より動く。非個人的（インパーソナル）な、即ち絶対的なそれ自らに立てる自存原理によつて発動する」（二四二頁）と説く。

ここで園は、「氣韻生動」とカンディンスキーの画論との親近性へと議論を進める。「此のやうに觀察してくる」と不思議と思ひ出されるのは露西亜のカンディンスキーの説いている新しい画論である。園はカンディンスキーの画論を要領よく要約し、内的な必然性 *Innere Notwendigkeit* によつて純粹絵画的構図 *Das Rein-Malerische Komposition* が成立する機構を述べ、形式言語 *Formensprache* と色彩言語 *Farbensprache* の働きにより内面の響き *Innere Klang* が実現する、と説く⁽⁴⁾。そして「氣韻生動は時の古今洋の東西を問はず創作の肝要なものである」（一

四七頁）と結論する。奇しくも同じ京都では「支那学者」伊勢専一郎が同年に『支那の絵画』を刊行している。伊勢は序説冒頭でリップスの感情移入美学に言及し、「氣韻生動」とは、千四百年前に、感情移入 (*Empfindungs-theorie*) の真髓を最も端的に説破した言葉である」と断定している⁽⁵⁾。氣韻生動は、現代西洋美学に照らして復権を果たしただけではない。むしろ現代美学理論よりも優位にある境地として、注目され始めていた。

3 美術における東洋優越論とその時代的背景

大著『日本南画史』（一九一八年）で、日本趣味からの脱却と東洋主義への帰一を説いていた梅沢和軒（一八七一—一九三〇）は、一九二一年には『早稲田文学』に「表現主義の流行と文人画の復興」を掲載し、欧州の表現主義と、東亜における南画復興との両者が、第一次世界大戦終了後の平行現象であるとの見解を示していた。この風潮を受け、南画家の橋本閑雪（一八三三—一九四五）は『南画への道程』（一九二四年）で「欧州最近の藝術が南画の意図と皮一重の所に接近していることは顕著の事実である」と断言する⁽⁶⁾。さらにこれら日本での動向を反映して、日本留学後上海で漫画家・随筆家として活躍した豊子愷（一八九八—一九七五）は、一九三〇年正月の総合月刊誌『東方雑誌』「中国美術特集号」冒頭に「現代藝術における中国美術の勝利」と題する論文を掲載する。これは伊勢や園の説を受けて、カンディンスキーの画論やリップスの感情移入美学は中国六朝の「氣韻生動」説によつて「説破」されていると復唱し、結論には橋本閑雪を援用して、現代藝術における中国美学の勝利を訴えるものだった⁽⁷⁾。一九世紀後半の欧米における日本趣味は、欧米側が日本美術を発見し、そこに特異な美を見出す過程だった。左右相称を基本とする中国に対して、均衡を打破し、印象を即座に描きとめる瞬時の美学、原色の併置を厭わない色彩感覚などが日本美学として抽出された。さらに欧米の美術学校における基本的教程に対置して、その対極

として日本の美が発見された。曰く陰影法の無視、解剖学からの逸脱、透視図法を遵守しない特異な空間意識。そうした要素に欧米の注目が集まったのは、まさに美術学校における教程を遵守した絵画制作が限界を露呈し、その窒息から逃れるべき方策を、欧米自らが模索していたからだろう。

この日本趣味は、世紀末のオール・ヌヴォー様式と渾然一体となる。月刊誌『藝術の日本』を英仏独三ヶ国語で三年間三六冊定期刊行した画商のS・ビングその人が、オール・ヌヴォーの創始者にして唱道者へと変身を遂げた。この事実からも、両者の縁戚は納得される。そしてこのビングと日本美術商として覇を競ったのが、林忠正であった。ビングがどちらかといえば広範な顧客を狙ったのに対して、林はより選球眼のある高級志向の愛好家を選んだというが、両者が商売敵ながら密かな共犯関係にあったことは、飯島虚心筆の『葛飾北斎伝』のための材料が、一方から他方に流用された醜聞からも判明する。そしてこうした取引を背後の日本で仕切っていたのが、フェノロサをも巻き込んだ小林文七だった。

このように浮世絵に端を発する日本美術の発見と、国際的な画商たちの活躍によって隆盛をみた日本趣味は、二〇世紀初頭には、はやくも終焉を迎える。日露戦争の終結とともに、日本美術を扱う画商たちの黄金時代は、過去の思い出へと急速に色褪せる。それに代わって登場するはずだったが、極東でいえば中国美術だった。だが、辛亥革命（一九一一年）から何年もたたない時期に、欧州は第一次世界大戦（一九一四―一九一八年）を迎え、文化交流が本格化するには、戦後を待たなければならぬ。この時期に日本留学を果たした豊子愷の世代は、大戦の被害は直接蒙らないまま経済的活況に沸く日本、そこに蓄積されていた泰西美術に関する膨大な質量の知識、そして日本側の先行世代の西欧への憧憬の深さに驚かされた。だが当時の日本はまた、清朝遺臣の亡命につづく歴史文物の流入もあり、支那熱にも魔（ま）されるという、大正モダンを体験していた。豊子愷の中国美術優位論は、い

ばこうした大正日本文化の坩堝から抽出された合金だった、といっても、おおきな語弊はないだろう。

日本側の知識人が、欧米に渡航し、先方の言葉を駆使して日本あるいは東洋の美を語る、という状況が発生するのも、同時代の出来事であった。日本の事例あるいは日本の学識をもって、東洋の優位ではないにせよ、文明的な意義、を欧米の知識人に喧伝する。日本人が、僭越にも東洋の代弁者を任ずる。こうした役回り、美の領域、美術をめぐる言説にあっても要請される時代が、ようやく一九二〇年代の末あたりから顕著になってくる。そうした実例を簡単に三つ検討しよう。九鬼周造、鼓常良、矢代幸雄の場合である。共通するのは、「日本美」の発見というよりは、海外で知識人に通用するような日本の美をいかに分節し、いかに哲学的な定式を授けるか、という知的責任への応答というべきだろう。自己（jigoku）を不変の本質として提示するという責務は、他者に直面し、異質な価値観との対峙を迫られて発現する反作用に他ならない。他者体験なくして自己は析出しない。

四 九鬼周造とその同時代

1 九鬼のボンティニー講演

哲学者・九鬼周造は隆一の息子である。美術行政官・隆一は『稿本日本帝国美術略史』に序を寄せて、奈良と京都の関係をアテーナイとローマのそれに類比し、日本は東亜の美の博物館であり、東亜美術の要諦を記す事業は、印度も支那もそれを成しえず、ひとり日本のみがその任に堪えると豪語した人物である。この思想に岡倉覚三との共鳴をみるのは容易い。覚三は周造の母・ハツとの道ならぬ恋が招いた醜聞ゆえに、美術行政の公的世界から退く。周造は幼少の頃、酔った赤ら顔で訪ねにくる覚三に可愛がられた。周造は覚三の実子ではないかとの

風評すら存在した。美と美術について、周造は寛三に多くを負う。

その九鬼周造は二〇年代を欧州滞在で過ごす。帰国直前の一九二八年にはパリ郊外のポンティニーで開催された哲学者の会合に、亜細亜人種代表といふべき資格で参加する。この会合はブルターニュのスリジー・ラ・サル（注8）の国際会議に継承されるが、領域を超えた知的交流の場として、両大戦間期の世界市民の理念を今に伝える文化事業である。当時一級の哲学者たちが参集したこの場で、周造はふたつの講演をこなしている。「時間の觀念と東洋における時間の反復」と「日本藝術における《無限》の表現」。どちらも仏典や中国古典からの博引旁証に満ち、亜細亜文明の精華を凝縮した日本を代表して発言する、という周造の気概と力量を伝える。

まず「藝術論」を検討しよう。ほかならぬ天心（注9）（この没後の呼称を周造は使ったらしい）の『東洋の理想』冒頭を引いて「日本藝術の歴史はアジアの理想の歴史となっている」から周造は講演を始めている。仏教の神秘主義と中国老子派の汎神論の系譜の裡に日本藝術の特質を開明し、そこに時間と空間からの解脱の表現を見ようとする。加えるに第三の要素として、当時まだ存命の新渡戸稲造の武士道を加味し、武士道に「絶対精神の信仰」にして「物質的なものの軽視」を捉える。その理想は「朝日に匂ふ山桜」だと宣長を引用するが、これは寛三が酔っては高唱し、色紙に書き付けるのを常とした歌詞であった。

最初に日本の絵画を論じる周造は、まず遠近法の幾何学構造の破壊に形而上学的志向を認める。不完全なる空虚にこそ無限性への道を説くのは、『茶の本』の提要でもあった。次に西洋の絵画が形態を画面に固着させる傾向を有するのに対し、日本美術は生命の躍動を表現する、と訴える。氣韻生動の再解釈が周造の議論の背景に潜んでいる。そのうえで、画面から鳥が飛び去ったといった東洋の逸話を引き、それを描く描線の妙技を重視する。さらに色彩に話題を転じ、白紙に墨蹟の対比にこそ無限を志向する単純と流動性を見る。それは色彩を排除し、

水墨画に理想を見る議論へと帰着する。これらをまとめ周造は「汎神論的理想主義の表現」と要約し、フランスで活躍中の藤田嗣治にその証拠を見出す。

第二に周造は日本詩歌に話題を移す。同様の趣向はこれに先んじて、野口米次郎がロンドンでまず日本の詩歌を、ついで日本の美術を論じた体験を想起させる。対外的に日本を論じると必ず出現する定数の常同的反復という症例が、周造にもすでに顕著に露呈している。というのもここで周造が強調するのは、俳諧という極度に短い十七音節に無限を示唆しようとする圧縮と洗練であり、形式的な非対称性に無限への志向を見る解釈であり、暗示的な表現に禁欲し「残余は想像力の生動的な遊びに委ね」る諦念の姿勢だからである。「沈黙は雄弁以上に雄弁」との格率は、『茶の本』から米次郎の『日本の詩歌』經由で周造に流れ着く。

読者はこのあたりで、日本の美や詩歌といえは何度も聴かされた定型を周造が踏襲している、との印象を抱かれるのではなからうか。和訳では芭蕉の俳句がそのまま投げだされていて、周造がいかなるフランス語訳を披露したのかは、原典の出版を確かめるしか術がない。果たしてこれが欧州の知識人にどこまで通用したのか、己が体験と照らし合わせても不安になる。おそらくそうした事情によく通じていたからであろう。周造は芭蕉の俳諧、蟬丸の和歌にマルセル・ブルーストの『見出された時』の哲学を読み込んで聴衆の理解を得ようと努め、ツアラトゥストラが小人と語る「永遠の時を」を引いて、ポンティニーのサロンの夕べと「蟬丸」体験とを、無限回帰の円環構造のうちに重ねあわす。

第三に日本音楽を語る段で、周造はその責務をもっぱらドビュッシーに転嫁する。北斎の碎け散る波頭の絵を眼前に据えて作曲された、とジャック・デュランが証言する『海』の瞬間的完全性と流動性に「日本藝術一般の特徴」を捉え、三味線音楽は「茫漠として無限定の移ろい易いもの（原文 *malais*）」というアルベール・メーボン

『日本の演劇』(一九二五年)の評に、「可測的な時間からの解放と多様性全体がそこに消え去る単純性」への直観を見定め、それを周造は「汎神論的神秘主義の最も表現力豊かな藝術様式と見做し得る」と結論づける。

ここまで来ると、ようやく見えてくる。どうやら九鬼は、日本藝術には無限性への憧れや体系的探索が見出せない、といった批判をしばしば欧州の同僚の哲学者たちから受けてきたようだ。それへの反発が、既存の日本美術論に依拠しながらも、それを単なる浮世絵趣味や茶道具賞玩の次元から救い出し、形而上学的に理論化する努力へと結実した様が、この講演には滲み出ている。北斎の描く波は「叡知的世界」*mundi intelligibilis forma*と「感性的世界」*mundi sensibilis forma*を兼備しており、印象主義 *impressionisme* であるとともに表現主義 *expressionisme* である、といった弁明の背景は、もはや明白だろう。一方でそこには、本稿で検討してきた、十九世紀後半の印象主義的日本美術観と大正年間の表現主義的再解釈との重畳が痛々しく反映しており、他方では、あくまで西洋の哲学的伝統の枠組みにそって非西洋を説明する場合に不可避の、範疇論上の困難・無理も露呈している。

おりからフランスでは俳諧がイマジズムと癒着して、ときならぬ流行を見せていた。並行する現象としては、フェノロサ遺作の漢字論をW・B・イエーツ經由で知ったエズラ・パウンドが、表意文字についての空想を逞しくした件も想起される。そしてどうやら、九鬼周造にとつての仮想敵ないし現実的な論敵は、そのあたりに蟄集していた。槍玉にあげられるのがアンドレ・シュアレス(九鬼の日本語訳の表記に従う)の『西洋の俳諧』の序文だ。日本人は一瞬に執着するのみで無限と永遠への憧憬を知らない。東亜は形而上学とも数学の誕生とも無縁である。このスュアレスの「軽薄」な俳諧観・東洋文明蔑視に反論することが、どうやら九鬼周造の国粹主義的あるいは東亜民族主義的言論の根底に横たわる動機だった。

次いで「時間論」だが、これは西欧の哲学的素養のある聴衆に回帰的時間構造を形而上学的に説明することを眼目とする。ギュイヨール、ヘルマン・コーエンからハイデガー、ベルクソンなど九鬼男爵が個人的交友をもった同僚の学説に検討を加えるに続き、『ウパニシャッド』原典に遡って輪廻・回帰の觀念が、ギリシア哲学との対比のうちに検討される。ここでは本稿の論旨にそって三点に限定して指摘しよう。まず、自己言及の車輪構造に周造は「クラインの壺」に類比する、外と内との反転による過去と未来の循環を探り当てる。

次に周造はこうした存在構造を「エクスタシス」と結びつける。いままで指摘されていないと思われるが、ハイデガーに依拠する「脱自」の解釈において、周造はあきらかに覚三の『茶の本』を下敷きに活用している。生の終結と開始とを連続的に体験する神秘の瞬間、それを周造は「我なし」とともに「我あり」の瞬間」と形容する。すでに本稿で引いた伯牙の琴の逸話で、岡倉が *at once he is and is not* と述べたことの形而上学的意味が、ここに敷衍されている。伯牙が琴か、琴が伯牙かの分別が不可能となる状態で、龍門の峡谷に生えていた桐の太木の太古の記憶が、琴の音のうちにまざまざと蘇る。その遭遇の「神秘の光」の体験は、ミランダ王の問答に見える燈火の比喩を喚起する。昨日の燈火は今の燈火とは同一ではないが、しかし別の炎でもない。

ここから第三に周造は「解脱」を説く。「寂滅は聖福なり」の寂滅こそ解脱、ニルバーナであり、それは欲望を無にすることで得られるが、そのためには「意志の否定」が要請される。一見その対極に位置するのが武士道であり、それは「涅槃の廃棄」だが、そこに背反を見るのは浅薄だろう。ヘーゲルの用語を用いて周造は「無窮性 *Endlosigkeit* のうちに無限性 *Unendlichkeit* を、無限限のうちに際限を、終わりのなき継続のうちに永遠性を見る。そしてシジュフォスに与えられた永遠の劫罰、山の頂上に運び上げた岩が再び転がり落ちる運命に新たな解釈を与える。周造によれば、輪廻転生は劫罰ではない。無限反復を生きる意志に道徳的理想主義が存する。

2 鼓常良と Rahmenlosigkeit

ちょうど九鬼がパリ郊外で奮闘していた時期に、ドイツ語圏で日本美の構造を説こうとしていた論者に鼓常良がある。鼓が日本藝術様式の精髓として抽出した概念は Rahmenlosigkeit であり、これを鼓自身は後に日本語で「無框性⁽⁹⁾」と訳す。これはドイツ語の語彙論的特性だろうが、九鬼周造が説いた無窮性はヘーゲルを援用した Endlosigkeit、カントが美の自律を唱えた際の鍵言葉も Ineendlosigkeit と名詞化できる。そうした言語環境に親しんでいたからだろう、鼓はドイツで Rahmenlosigkeit(枠なし)という用語が閃いたという。これは様々な解釈を許す膨らみを含む用語だが、着想のきっかけは、日本の特性の対応物が、西洋の美学用語には「欠如」¹⁰し、見出せないという焦燥感、不充足感にあったことは否定できない。あるべきものの欠如losigkeitは、欧米側による初期の日本論で頻繁に表明された不満だった。曰く、日本詩歌には和歌や俳諧といった極端に断片的な短詩形はなく、およそ大文学 Belle Lettres とは看做せない。曰く、日本美術は浮世絵版画や陶磁器などの複製藝術・応用美術ばかりで、大藝術 Beaux-Arts の範疇に認定できるような作品は見出し難い。

欠如を即ち欠陥と看做す価値観への対抗としては、欠如の意味を積極的に肯定するという逆転が有効であり、またそれ以外の戦術は開発不可能に近かったことだろう。本質論的な日本美論あるいは東洋美論は、理論構築の活路を探しながら、結局この隘路に逃げ込まざるを得なかった。だがそれは、日本側あるいは東亜側の責任というよりは、むしろ東西学術対話の土俵の規則設定から必然的に派生した現象だったと見るべきだろう。西欧側が設定したこの「遊戲の規則」に忠実たらざるを得ないことにおいて、戦前期の東亜の知識人たちは、国際派、国粋派の違いを問わず、世界的な文化的植民地状況に囚われ、それを再生産する運命にあった。

鼓の場合にも、欠如の居直りとしての日本美術様式論という体裁は否定し難い。だが一度、西洋に欠如している現象の利点を拾いあげ始めれば、論旨展開は自由自在となる。西欧の藝術の骨格をなす範疇論が日本には不在であり、様式史的な歴史展開は日本では不分明で、異なった時代の様式が伏在し混交する。そもそもカントが立てた有用性と無用性の隔壁が日本の美的生活にあつては成立しない。現実生活と美的生活とは地続きなのだから。また自然と文化、環境と人間とを対置する西洋の枠組みでは、日本美は把握できない。

より具体的に敷衍するなら、庭と室内との相関、とりわけ中国では充分発達しなかった借景への依存が、空間意識における日本美の「無框性」の具現となる。それは盆栽における「見立て」即ち提喻による象徴表現を呼び、自然の一片を招く行為としての生花に繋がり、絵画表現では枠組みを排除した絵巻物の盛行や、水墨画の暈しによる無限感の示唆、さらには屏風絵における装飾的な金雲の挿入が枠組みの解消に貢献する。美術工芸において高級藝術と職人技巧とに区別の薄いことは、岡倉の持論だったが、同様の位階否定は詩歌にも顕著だろう。万葉集の読み人知らずから、和歌の歌合せ競技、連歌における付け合いの共同制作は、西洋的な詩歌の個人創作という強固な枠組み意識とは、きわめて異質だろう。

このように列挙していけばまことに際限なく、鼓はついで、同様の「枠なし」思考を不可視の枠組みとして、宗教藝術にも適用してゆく。だがそれをここで復唱するには及ぶまい。演劇において能楽が現世と霊の世界との架け橋を構成し、それが歌舞伎へと分岐したこと。音楽にあつて和声音楽の拒絶と絶対的拍子の欠如を鼓が指摘していることを確認するにとどめよう。思えば能楽には役者のほかに囃子方や地謡が多く参加するが、ここでも西洋の管弦楽のような指揮者は不在であり、各パートを束ねる可視の統一原理もないままに、相互依存・相互交渉のなかで舞台が進行してゆく。こうした「枠組み」の欠如は西欧の演出者には驚異らしい。

3 矢代幸雄と『日本美術の特質』『水墨画』

以上の系譜の傍流に矢代幸雄を置いてみたい。思想家としての矢代という怪訝な顔の反応が返ってくるかもしれない。だが横浜育ちの矢代は、民藝の創始者・柳宗悦におとらず、自分が岡倉の係累に連なることを強く自覚していた。岡倉は唐天竺本朝という図式に生きた人であり、インドの宗教と中国の道徳を美的に統合する感性の日本、という図式が岡倉の念頭には秘められていた。これに対して大正の知識人というべき初期の柳には支那・朝鮮・日本という三幅対が意識されており、支那は意志、日本は情趣であるのに対して、大国の蹂躪を歴史に刻まれた朝鮮は悲哀、とそれぞれの藝術を捉えていた。その偏見や誤解を後世から指弾するのは容易い。だがより重要なのは、柳の民藝理念がその朝鮮体験、とりわけ朝鮮民族美術館開設、韓半島の民衆の発見と密接に関わって浮上したこと。そして民藝理念が、西洋の高級美術 Fine Arts を中心とした階層秩序への反逆であり、例えばインドやスリランカの民衆工芸の復権に努めたアナンダ・K・クーマラスワミーなどの目論みと比類できる、同時代のアジアからの民族主義の胎動であったこともまた看過できない。

ちなみに岡倉の『東洋の理想』という英語の著述も、日本においてというより、むしろインドでの民族主義的・国民主義的な美術意識の高揚に直接貢献した著作であった点を、確認しておきたい。E・B・ハヴェルの『インド美術の理想』(一九〇八年)は、題名からして、岡倉の著作に負っており、クーマラスワミーもスワデシ運動高揚期の著述で岡倉に言及している。皮肉にも西洋中心主義のヘーゲル美学は、アジアの国民意識高揚に裨益したのである。アジアの詩人として最初のノーベル文学賞受賞者となったラビンドラナート・タゴール(ベンガル音では、ロビンドロナト・タクルに近い)は、一九〇一年から翌年にかけてベンガルに滞在した岡倉を回想し、

民衆の雑器に美を見出す術を自分たちに教えたのは岡倉だった、と証言している。岡倉は民藝理念の先駆的実践者でもあったわけだが、それは日常の雑器を文脈から外して藝術品として愛好するという、茶人趣味の発露でもある。その詩聖タゴールが最初の日本滞在(一九一六年)を果たしており、通訳を務めたのが、若き日の矢代幸雄だった。

矢代は欧州滞在の成果として一九二五年にはメデイチ協会より三冊の豪華本『サンドロ・ボッティチェッリ』を公刊し、欧米の学会でその名を知られ、美術史家としての地歩を築く。その矢代は帰国するや東洋美術に開眼する。その体験をも綴った講演記録『世界に於ける日本美術の位置』(一九三四年)によれば、フィレンツェでボッティチェッリを鑑賞し、アッシジで聖ニキアラの肖像を拝んだ矢代には、帰国して祖国にある東洋の傑作がどのように見えるか一抹の不安があったという。だが上野の帝室美術館で仏画の大展覧会があり、そこで拝鑑した大徳寺蔵の牧谿筆『白衣観音像』^{びやくわんがんの}を見て、不安は霧散したのだという。

と同時に、矢代はこうも告白する——西洋の鑑識眼に同化した目で見ると、日本で通用している常識的な判断に疑問を抱く機会も増えていった、と。法隆寺金堂の阿弥陀浄土図などは、日本美術史の枠内では「雄渾」な作品として知られるが、イタリアでジョットーやチマブエの壁画を見た目からすると、法隆寺の作品も著しく優美艷麗なものと映ったという。また渡邊華山の『鷹見泉石』^{たけみ いずみいし}の肖像などは洋風表現を取り込み、写実の典型などと評される。だが、例えばデューラーの肖像などと比較すれば、応挙も華山も、むしろ日本の美学が徹底して印象主義的あるいは装飾的性格をもっていることの証拠物件へと性格を変じてしまう。「真の強さは他流試合をしてみないとわからない」。一国に閉じた独善論を排し、遠見から観察すること——そこに矢代の信念があった。

矢代はこのような質的評価の揺らぎ体験を下に、大著『日本美術の特質』の執筆を企てる。ここで矢代は「印

象性」「装飾性」「象徴性」「感傷性」という四つの柱を取り上げて縦横に議論を展開する。戦時中の昭和一八年（一九四三）に刊行された初版は、戦後に膨大な加筆を施され、昭和四〇年（一九六五）には上下二冊、八百頁を超える大著に変身して世に問われる⁽¹⁰⁾。その執念からも矢代が本書に傾けた情熱が知られる。英訳の希望もあったらしいが、結局は実現をみていない。有り体にいつてしまえば、これは壮大なる記念碑だが、著作としては失敗作である。なぜなら印象・装飾・象徴・感傷という軸は、鑑賞のうえでの矢代の実感ではあっても、西洋美術の規範からの偏差として抽出された相对概念でしかなく、それを柱あるいは枠組みに壮大な議論を組み立てることは、方法論上、無理があったからだ。矢代の大著は逆説的にも日本美を語る「枠組み」の欠如を立証したのである。だがこの経験は、副産物として『水墨画』と題する晩年の新書版に生かされる⁽¹¹⁾。そこに収められた「滲みの感覚」は、一九四六年と日本敗戦直後の執筆だが、そこにはフェノロサの濃淡から岡倉の朦朧体、東洋美学の復権に関わった氣韻生動論、水墨画の滲墨^{はつぼく}、さらには鼓常良の「無框性」が論ずる融通無碍、くわえて矢代自身が眼にしたベルリンでの雪村の成功などの経験が、いわば透かし彫りとなり、紙面の滲みのように浸透してくる。南宋の暈し滲みへの好みも、琳派の垂らし込みに伝播したばかりか、そこには染織技法のみならず、唐三彩の釉薬技法からの着想までが想定され、墨流し、飛び雲に至る不規則性、偶然任せの抽象表現の、印象性、装飾性、象徴性、感傷性が、渾然一体に展開する。

戦後の矢代は国際的見識ゆえに、幾多の日本美術書欧文著作編纂に関わる。一方で彼は天心が茶道を軸に東洋の精神主義を顕揚した意義は認めつつも、それは東洋美術蔑視に反発する「時代意欲」の表明であり、天心の劇的精彩は修辭^{レトリック}が勝ちすぎていると批判する。他方で矢代は、欧米で東洋学者Orientalistsが美術館の専門職を占有したため、藝術批評が疎かにされたと批判する。だが両者の止揚は、半世紀後の今なお達成されていない。

日本美の国粹的宣揚はもはや時代錯誤だが、人類はまた美を糧とする文化土壌をも、この半世紀の間に喪失した。

- (1) Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, 1912; Dover ed. Vol. 1, pp. xxv-xxvi.
- (2) Ernest F. Fenollosa, "The Place in History of Mr. Whistler's Art," in *Lotos*, Vol. 1, No. 1, 1903, p. 15.
- (3) Kakuzo Okakura, *The Book of Tea*, 1906, Dover ed. 1964, p. 39.
- (4) 園頼三『藝術創造の心理』警醒社書店、一九二二年、一四二頁。
- (5) 伊勢専一郎『支那の絵画』内外出版、一九二二年、一〇頁。
- (6) 橋本関雪『南画への道程』中央美術社、一九二四年、一〇頁。
- (7) 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。
- (8) Shûzô Kuki, "La notion du temps et la reprise sur le temps en Orient," "L'Expression de l'infini dans l'art japonais" repris dans *Propos sur le temps*, Philippe Renouard, 1928. 日本語訳は坂本賢三により、「前者は九鬼自身にゆいてもなやめている」。
- (9) 『九鬼周造全集』第一巻(岩波書店、一九八一年)。
- (10) T. Tsudzumi, *Die Kunst Japans*, Insel Verlag, 1929. 鼓常良『日本藝術様式の研究』章華社、一九三三年。
- (11) 矢代幸雄『日本美術の特質』(岩波書店、初版一九四三年、第二版、一九六五年)。
- (12) 矢代幸雄『水墨画』(岩波新書、一九六九年)。

* 本稿では、講座編集企画者からの要請に従い、フェノロサ、岡倉天心、九鬼周造を中心に論じた。先行する研究に多くを負っているが、紙幅の関係からその逐一に言及できない。註記は最低限の原典出典註に限ったことをお断りする。また筆者自身の関連する論考にも言及すべきだが、すべて割愛する。