

岡倉天心と新時代の美術思想

——日本美術の発見と再生——

岩
崎
允
胤

目次

1	新しい日本美術の発展のために	2
	——岡倉天心とフェノロサ——	2
2	天心の生涯	8
3	本邦最初の「日本美術史」講義	18
(1)	全体的視点、その特徴	19
①	歴史研究と「日本美術史」開講の意義について	19
②	美術と社会・時代・精神との関係	22
③	写真と美	24
④	謝赫の「六法」について	26
⑤	インド・ギリシアの様式の伝播	29

(2)	日本美術史の具体的な展開	32
①	時代区分の問題	32
②	各時代の特徴	37
(i)	古代、奈良朝時代（広義）の美術について	37
(ii)	中世、平安時代の美術について	45
(iii)	近世、足利氏時代の美術について	48
③	日本美術の創造的な発展のために	53

1 新しい日本美術の発展のために

——岡倉天心とフェノロサ——

幕末から明治維新にかけて多くの破壊と混乱のなかから、この国では、しだいに文明開化、富国強兵、殖産興業の路線がおしすすめられた。そして、自由民権運動の高揚と挫折のあとに、明治二十二（一八八九）年には、帝国憲法の発布によって絶対主義的天皇制がうちたてられ、その翌年に教育勅語がくだされ、明治時代は新たな段階に入ることとなった。¹⁾

岡倉天心は憲法発布の年若冠二十八歳、しかしかれは、そのときまでに修得した日本美術についての広い知識と並々ならぬ行動力・組織力によって、早くも国家の官僚として高い地位に就き、上層の人士との相識もあり、美術界のなかでの傑物と目され、まさに「わが世の春を謳う」といわんばかりの状態にあった。明治二十三年には、新設して間もない東京美術学校の校長に任ぜられ、帝国博物館の枢要な職に就いている。こうして、

かれの幅広い精力的な活動はその後十年近くつづくことになる。しかし、ある事件に端を発して、急転直下、突如の失脚をよぎなくされ、世上、罵詈雑言（ばりざうごん）の集中砲火を浴びる身となった。この事件については後述するつもりであるが、官との関係もこれではほとんど途切れてしまった。しかし、失意のどん底からかれは不屈にもふたたび立ち直る（その時期の大観の名作「屈原」を想起された²）。かねてから天心の提唱してきた新時代の日本画、新伝統主義美術の新たな発展のために、弟子たちと力を合わせて、積極的な行動を開始する。そして、今日の院展にまで及ぶ日本美術院の創設と春秋二季の展覧会の開催、やがてまた『東洋の理想』『茶の本』などの英文の著作の出版や、ポストン美術館の東洋部長などの多面的な国際活動などに、かれはその識見と行動力・指導力を遺憾なく発揮したのであった。

かれはみずから混沌子とも号したとおり、不羈奔放、無頓着、そして熱情家でもあり、いくたの矛盾をうちにもち、容易にうかがいしられないものを孕む、ダイナミカルな混沌そのもののような人物であった。それゆえ、森田義之も最近の編著書『岡倉天心と五浦（いづら）』（一九九八年）の「エピローグ」で次のように書いている。

「多くの論者が異口同音に指摘しているように、近代日本の知識人のなかで岡倉天心ほど一筋縄では捉えにくく、分類・定義・評価の難しい人物もめずらしい。思想家なのか、行政家・官僚なのか、教育者・学者なのか、批評家・著述家なのか、実務にたけた組織者・事業家なのか、江戸趣味ゆたかな文人墨客なのか、それともロマン主義的な夢想家・詩人なのか。あるいはまた、西洋の文明に対峙した挑戦的なアジア主義者・国粹主義者なのか、西洋の文化と言語に精通したコスモポリタンな文化人なのか、頑迷な伝統主義者なのか、それとも開明的な革新主義者なのか。現実の天心は、ここに挙げたような多様な側面と対立矛盾する諸要素をすべて合わせもち、しかもそれらを破格のスケールで織り合わせた多面的かつ行動的な明治知識人であり、同時代の多くの人たち——家族、同僚から外国の友人、弟子たちまで——が証言するように、強烈な知的・人間的（知的）アウラを

発光しつづけた天才型の人間であった。」^③

このような型破りな人物の姿を、その人間的内実にまで分けいりながら本書のわずか一章ほどの紙幅のなかに十分に描きだすことは、とうてい不可能である。そこで以下本章では、天心の生涯についてあらましを述べ、かれの奮闘によって設立された東京美術学校におけるわが国で最初といわれる「日本美術史」の講義を中心に、新時代の日本画・日本美術の創造・発展を期待しながら未来を担う若い学徒に語りかけたかれの思想——美学・美術史にかんする思想——を考察することに、主題を大枠として限定することにしたと思う。この講義は明治憲法と教育勅語との発布の直後になされたものであるが、このなかには明治初年以來のわが文化活動の旺盛な発展とその成果が豊富に反映されているので、本章をあえて明治前期のなかに入れておくこととしたい。

* 天心の『東洋の思想』冒頭の一句「アジアは一つ」(Asia is one)が二十世紀の第二四半期の頃、アジア侵略のさいに、いわば一人歩きして利用されたことについては、あとで昭和期を扱うさい言及するつもりである。

もっとも、天心が東京大学の学生の頃から影響を受け、その後も日本画の振興のためにともどもに協力して活動したE・F・フェノロサ（一八五三—一九〇八年）について併せて若干とりあげる必要があるだろう。天心とも叙述上重複する点もあるが、ここでかれについてまず述べておく。かれは、幕末ペリーが浦賀に來航した年、アメリカのマサチューセッツ州で生まれた。ハーバード大学、同大学院を修了後、明治十一（一八七八）年、二十六歳のとき、東京大学で進化論・動物学を講義していたE・モースの推薦によって、同大学で政治学・理財学（経済学）・哲学の講義を担当すべく來日した。かれの考え方は、ごく大づかみにいえばスペンサー流の社会進化論によるものであったといえよう。また、ヘーゲルの哲学も若干は学んでいた。美術上の教養としては、古典主義ないし新古典主義的傾向をとっていたといわれる。

フェノロサは、来日当初は、後進国の人々に先進的文明国の知識を教えるぐらいの心算こころざしであったかもしれないが、日本の古美術研究に深入りすることになろうとは、思ってもいなかったであろう。東京大学でおこなった当初の講義については次のように伝えられる。「前もって幾種類もの専門書を熟読し、要点を整理して分り易く解説する熱心な彼の初講義は、西欧の新知識を貪欲に吸収しようとする青年たちに十分な満足を与えるものであった」と。天心も受けたフェノロサの初期の講義はこのように澁刺しぶさとしていて、かなり好評であったようである。

* フェノロサの講義はしかしだいに新鮮さを失い、マンネリ化していったらしい。とはいえ、大学院で二年ほど研究をしたばかりのかれには、そもそも、政治学・理財学・世態学のほか、哲学・哲学史・論理学・美学・道徳学などの諸学科を、毎年上級にあがってくる同一の学生相手に講義すること自体が無理であったろう（しかも学生は、学問的意欲が高く、やがては明治・大正の時代を担うことになる俊才たち、たとえば、穂積八束、平沼淑郎、一木喜徳郎、牧野伸顯のぶあき、坪内逍遙、高田早苗、岡倉天心、井上哲次郎、井上円了らであった）。そのうえ、フェノロサの学問的情熱は、後述するように、日本の古美術の研究にしだいに向かっていったのである。

さて、フェノロサは明治十三年頃には、まだ美術についても西洋の優位をいささかも疑っておらず、画家の高橋由一ゆいちにも洋画拡張論をしきりに説いていたのであった。そのかれがいつ頃からどうして日本画奨励説に変わったのか。伝えられるところによると、フェノロサは、同年京都・奈良方面に旅行したさい、はからずも法隆寺伝法堂の諸像にグレコ・ブディスト（ギリシア・仏教的）美術の面影をまのあたりに見て驚嘆した。このことが主な契機となって、もともと古典主義的美学の教養をもっていたかれは、さきの洋画拡張論を撤回するにいたったのであろう。何といってもかれの母国アメリカは、欧州からの移民が作って間もない歴史の浅い国である。それに比べ千百年余りも前の日本の古代美術が唐のすぐれた美術を通して遙かに遠くへレニズム、さ

らには古典期ギリシアの美的世界に連なっていることに、かれは驚きをもって思いついた。このようにして、フェノロサは、明治十五（一八八二）年に東京・上野で開かれた、上流の有識同好者の会、竜池会での「美術真説」と題する講義では、日本画が西洋画にたいして秀れていること、それゆえ日本画を大いに振興すべきであることを、聴衆にとって耳新しい美学論を根拠にして、力説したのであった。⁶⁾

なお、その年秋の第一回国絵画共進会でフェノロサは、豪快で熱狂的な画家、狩野芳崖の作品に着目し、両者のあいだの美術を通しての交流がしだいに深まり、そこから、やがて名作「悲母観音」が生みだされたのであった。芳崖は天心とも親しくなり、東京美術学校の創立にも尽力し、教授就任はきまっていたが、惜しいことに開校をまたずに病没した。

英語に堪能な学生天心は、フェノロサのために美術にかんする通訳をしたり、日本語の文献の英訳をするなど、手伝いをしていたが、大学卒業後は、文部省に出仕し、やがて美術係に配置となり、フェノロサとの美術を通しての結びつきはいっそう緊密になった。西欧の美学思想や画の見方など多くのことをフェノロサから学ぶことができた。やがて天心は、フェノロサや、富豪で古美術品購入に意欲をもつ教養高い自由人W・S・ビゲローらとともに、あるときは官命で上司九鬼隆一にしたがい、あるときはまた私的に、京都・奈良方面への長期の旅行をおこない、古社寺所有の古美術品の点検・調査・研究に携わった（こうしたことは、天心にとって、願っても容易にかなえられないほどの、じつに貴重な経験であった）。法隆寺夢殿を開扉して秘仏・観世音菩薩を拝観したのも、明治十七年のフェノロサとの旅行のさいであった。

明治十九年には、天心、フェノロサ、ビゲローが天台宗・三井寺で桜井敬徳師に就いて受戒をしたことが注目される。日本の古代美術への心酔が両外人を天台宗への帰依に導いたのであった。

その年（一八八六年）、森有礼ありのりが文部大臣のとき、天心は、その頃大学の職を辞したフェノロサとともに、

日本の伝統にもとづく美術学校を設立するための準備として、浜尾新を团长として、各国の美術教育その他美術界の実況を視察するという任務をもって、欧米に旅立った。ピゲローは欧州で一行に私費で合流し、行動を共にした。帰国後、とくに、新時代にふさわしい日本画の創造をめざす天心の並々ならぬ努力がみられて、明治二十二（一八八九）年、東京・上野の形勝の地に東京美術学校が創立された。開校初年度にフェノロサは上級のクラスのために「美学（美術史）」を講じ、翌年七月、かれが横浜から帰国するや、天心はそのあとをひきついで、「美学・美術史」の講義を担当した。このようにして、わが国で最初といわれる天心による「日本美術史」の講義が始まったのである。

フェノロサの帰国後の活動について簡単にいえば、ボストン美術館・日本美術部の長としての仕事、日本美術紹介のためのかずかずの展覧会、執筆、講演等がある。とくに一九〇七（明治四十）年、ニューヨークでおこなわれた十二回にわたる連続講演「中国・日本美術の諸時代」(Epochs of Chinese and Japanese Art) は、同名の遺著（邦訳名『東亜美術史綱』）の原型となった。また、能楽への関心、再度の来日（明治三十一—三十三年）、ボストン美術館所蔵のフェノロサ・コレクションなど、述ぶべきことは多々あるが、たちいるいとながない。

フェノロサは体系的で学術的な日本美術史の著作を書かなかった。いま述べた連続講演の稿は残っているが、これも、そのまま著述とするには不完全なものであったのが残念である。この著作で、かれが、中大兄皇子の頃から聖武の頃までの期間（六五〇—七五〇年）を「グレコ・ブディズム（ギリシア・仏教的）彫刻」の時期と題して総括していること、および、東洋美術を環太平洋文化の一環とみなす興味ある仮説を提示していることを、指摘しておきたい。

次に、本節で述べたことを前提してなるべく重複しないように天心の生涯について述べる。

2 天心の生涯

岡倉天心（一八六二—一九一三年）の生家は、代々福井藩の松平家に仕える武家であった。幕末、先見の明のある藩主・松平慶永（春嶽）は、安政六年横浜開港のおり、率先して藩の店としてその地に生糸絹紬の貿易商店を開き、経営を天心の父に委ねた。天心は文久二年にこの港町で生まれた。幼名を角蔵、のちに寛三と改めた。店の仕事で多忙な母に代わって保母の手で育てられた。保母は、安政の大獄で斬罪に処された福井藩士橋本左内の身内であって深くかれに傾倒しており、幼い天心にさまざまな逸話を日頃語って聞かせた。店には毎日多くの外国人が訪ねており、天心はおのずと英語に親しむようになったが、明治二年八歳のときから私塾に通って英語の学習を始めた。その後母を失い、十歳のとき神奈川の寺に預けられ、大学、論語、中庸、孟子などの漢籍を学ぶとともに英語の勉強もつづけた（これらのことは、かれの後年の日本美術史研究のさい大いに役立つ）。しかし、明治四年の廃藩置県で藩の店は閉店を余儀なくされ、一家は東京に出、父は日本橋で旅館業を始めた。天心は十二歳で東京外国語学校に、その翌年には東京開成学校に入学した（校長は後年たいへん世話になる浜尾新であった）。同学には井上哲次郎、牧野伸顯らが出た。この学校は二年後に東京医学校と合同して東京大学と改称され、天心はその文学部に入り、政治学・理財学（経済学）を専攻しながら、中村正直の漢文教室やW・ホートンの英文学教室に出席し、かたわら自分で英米の小説、とくにエドガー・ポーの作品を耽読するようになった。あるとき小石川の牛肉屋で天心が福富孝季と鍋をつついてしゃべっていると、隣席に後輩の高田早苗と坪内逍遙がやってきて外国文学の話が始めたので、合流し、スコットの『アイヴァンホー』だの、デュマの『モンテ・クリスト伯』だの、ヴィクトル・ユゴーの『レ・ミゼラブル』だの、思うが

ままに語り合ったということである。天心は女傑奥原晴湖に文人画を、森春涛に漢詩を習うほか、加藤桜老に琴曲を学んだりした。

前述したように、フェノロサは明治十一（一八七八）年に東京大学の教師として来日し、十七歳の天心は在学中から堪能な語学力によって手伝いをするが多かった。卒業論文として「国家論」を英文で書きあげたところ、すでに妻帯していたかれは、痴話喧嘩から妻にそれをびりびりに千切られ燃やされてしまい、わずか二週間で英文の「美術論」を書いたという逸話がある。卒業後、大学の副総理浜尾新の推挙で文部省に入り、多分この「美術論」を書いたこともあってまもなく美術係に所属することになった。

フェノロサは明治十四年四月から日本美術の優秀なことを説く連続講演を美術家たちにおこない、翌年五月にそれを要約して美術上の国粹主義的な団体たる竜池会で、「美術真説」と題する演説をしたことについては前述した。その日の通訳をしたのは多分天心であろう。この演説の日本語訳は、大森惟中の筆記として同年十一月に刊行された。天心はその後、これも前述したように、フェノロサやビゲローらとともにいくども京都・奈良を訪ね、古社寺所有の美術品の調査・研究に従事した。明治十八年には、その頃守旧的になった竜池会に対して、新しい時代にふさわしい新日本画達成をめざす相互批評と研究の機関として、フェノロサを中心に鑑画会が結成された。芳崖もそれに熱心に参加し、同じ長州出身ということで伊藤博文を会に連れてきた。

他方、純日本美術の教育のために東京美術学校の設立が企図され、天心は文部官僚として大いにそれに尽力することになった。翌十九年にフェノロサや天心らがおこなった、これも前述した、その準備のための海外調査の成果は、帰朝第一声の報告の有名な一言、「ヨーロッパにヨーロッパなし」ということである。すなわち、西洋では、イタリア十五世紀はたしかに欧州美術の頂点をなしたといえるが、その後は衰え、近代の画家は写生の奴か、画法の番卒にすぎず、日本も似たり寄ったりの状態になっており、それゆえ、新時代にふさわしい

新しい日本画を、みずからの手で仕上げるべしということであった。この発言には、とくに古典主義的美術論の立場をとっていたフェノロサの視点が多分にかかわっていると見えるだろう。私見では、かれらは一体ヨーロッパで何を見てきたのかと一面では思わないでもないが、かれらはこのように新しい日本画をこそ推進しようとの意気に燃えて帰国したのである。天心の努力が実って、東京美術学校は、明治二十二年二月浜尾新を校長心得として開校した。天心は、事実上これによっていわば全権をにぎったといってもよく、翌年には、かれ自身校長心得を経て、早くも校長に昇任したのであった（二十三年十月）。

明治憲法発布の明治二十二年を境として、明治の後期に入るとみる。わたくしは、なおここでひきつづいて天心の生涯について述べるため、なおしばらく後期にかかわることを諒とされたい。

天心は、かつて奈良の朝廷で武官が着用した袍衣様式の制服を教官や学生にまとわせ、頭には冠帽を被らせた。自分は、自宅から学校まで愛馬に跨り、この奇異な服装で登学した。馬上からこちらを向く天心の得意気な写真は、かれを語る書物に今日もしばしば掲載されている。ともあれ、このような校服を定めるなど、天心はかなり古風で国粹的なのである。教職員のうちには、きまりが悪くて、学校の近辺で制服と平服の着替えをしていた者もおったという。斎藤隆三は当時の——といってもすでに明治憲法体制の時期に入っていることに留意したいが——学校の模様について次のように書いている。「開校後は、また年一年と歳を重ねるに随って、普通に絶した行事もかずかず行われるようになったが、中にも正月元日は教職員から学生まで一同相集まって斗樽の鏡（樽の蓋）を開いて大盃を挙げ、順を追うて飲み廻し、以て聖代を寿いだこと、また春に秋に学生一同の遠足行進を附近の青山緑野に試み、一夜を夜営に過ごさせながら、深更一同の蹶起を促し、冴え亘る月の光を浴びて大講演を遂げたなどということも、また正に天心にして初めて為し得べき、破天荒のこととし

なければならぬ。偏に理想を傾けて天才教育に臨んだものとすべきである。」——思うに、筆者のわたくしは「聖代の寿ぎ」等々にはとても随いてゆけないけれども、車の轟音の喧しく、夜にはヘッドライトの閃光が眼底を射る今日の近代都市東京とはちがって、米軍の空襲による壊滅以前の、翠したたる静かな上野の山と不忍池、隅田川・荒川の堤、関東の青山緑野、そのあたりでの男性的な研学の様を慕わしく思うのである。

閑話休題。東京美術学校では、前述したように、文部省の高官浜尾新をまず学校のトップに置き、そのもとで狩野派の大家橋本雅邦が筆頭教授となり、天心、フェノロサも講義を担当した。天心は美術学校での仕事を中心として、さらに手広く、宮内省所属の帝室博物館（館長九鬼隆一）の理事となり、美術部長を兼任した。また、今日までつづく豪華雑誌『国華』を九鬼・浜尾の援助のもとに創刊し、創刊号に有名な論文「円山応挙」を書いた。かれが美術学校長に就任したのは二十九歳のときである。また農商務省管轄の内国勸業博覧会（第三回）の文化部にもかかわった。美術界はこのようにしてあたかも「天心の世」とみられるかのような有様であった。

他方、演劇改良運動がすすむなかで、明治二十二年には、高田早苗、森田思軒、天心が主軸となって、日本演劇協会が結成された。この協会は国劇の伝統を保存しながら芸術的向上をめざしたので、坪内逍遙も、それまでの演劇改良運動にたいする傍観者の態度を捨てて、文芸委員となって積極的にかかわることとなった。そして、シェクスピアと近松の研究と、朗読法の研究にとりかかった。

天心は明治二十四年には日本青年絵画協会を結成した。これは、東京美術学校からやがて卒業生が出てくるので、かれらの自由に活動できる場として新たに構想したもので、このような配慮を先手をうって計画し、実行できるといふことも、弟子たちからみて天心の魅力のひとつであっただろう。

明治二十六年ともなれば、日清戦争勃発の前年であり、国際関係がきびしさを増す時期である。「日本美術

史」を研究しているかれには、日本の古代美術のいわば源泉をなす中国の、とくに六朝りくちようから唐宋時代にかけての古美術に直接に接し、またその悠久な自然と歴史を自分の眼でしかと捉えたいとの思いが、いやがうえにも募るのであった。周到な準備をし、宮内省の命による出張としたうえで、天心は、七月半から十二月初頭まで約五ヵ月にわたる旅の途に就いた。洛陽の近郊でかれは龍門の石窟を見て深い感動を覚えた。当時の中国は、おそらく首都北京はまだしも別としても、古都西安や洛陽をはじめ、各地はかなり荒涼窮乏の相を呈していたに相違なく、帰国して今度は「支那に支那なし」と天心は例の調子で語ったものの、その失望はたしかに大きかったにせよ、ほかでもない中国のことゆえ、おそらく見るものはきちんと見てきているのである。一つには、中国に揚子江文化と黄河文化との相異があることを認識したことであり、また、とくに中国山水画の背景をなす自然、そのスケールの大きさ、悠久な歴史のなかでの民衆の生活、いまは深く埋もれているはずの豊かな古代文化、またアヘン戦争以後の列強による植民地化の実態、その悲惨と列強の罪業などを、天心はしっかりとその眼におさめてきたはずである。

ともあれ、天心がこの中国旅行で多くのことを学んだことはいうまでもなく、斎藤隆三の著作から天心の「旅行記」中の一節を借用しよう。「斜陽野ニ在リ、楊柳人影総ベテ画中ニ見ン所ト同ジ、雪舟ノ瞥見筆ニ入レタルモ此趣ニ外ナラズ。劉松年ノ林家人物、閻次平ノ夕陽帰牧、眼前ニ在リ、彼等ハ寧ろ写生的ノ人ニシテ、別ニ画裏ノ天地ヲ開キタルニ非ザル如シ。猶考ヘタシ。此行惜ムラクハ雅邦画伯ト共ニ遊バザルヲ」(「旅行記」八月八日虎同附近)。

日清戦争終結の下関講和条約の締結と、いわゆる三国干渉による遼東半島の還付とののち、明治二十九年には、五年ほど前につくられた日本青年絵画協会の発展として日本絵画協会が新たに組織された。こういう場合、天心は、世の大物おおもものを頭に据え、自分はその直下ましたにあって事実上の実権を揮う。この協会でも公爵一条基弘を会

頭に迎え、自分は副会長の位置に就く。この協会には、橋本雅邦をはじめ、広業・鞆音・観山・大観・春草・丹陵・孤月・玉堂らの若手が集まり、京都からは栖鳳・芳文らも参加し、毎年春秋二季の共進会を開くことになった。斎藤隆三は、この協会の旗上げを「画壇革新の第一鞭」とし、「すべてはこれ天心が、〔狩野派に代表されるような〕師資相承によって技巧の形式に墮した江戸時代の絵から去れ、理念に本づき生鮮な精神に活きて作に当れ、時代を忘るなど、機ある毎に説いて指導したものの現実となって展開したものである」と書いている。天心が東京美術学校絵画部に西洋画部を置いて黒田清輝らを教授としたことも一筆しておこう。この年また天心は、かれ自身の協力によって前年に成った古社寺保存法にもとづく委員となり（この法は昭和四年の国宝保存法の制定まで存続した）、斎藤によれば、「かくて新古に通じ、方面を尽くし、美術会のこと、凡そ天心の庇保に抛らざるものなく、今は正に斯界の王者の如き地歩を占めるものとして観られるほどにもなった。」だが、明治三十一（一八九八）年、栄光の頂にある天心の身を急転直下の失脚が見舞う。瑣事から発したにしても、これは起こるべくして起きたといえるかもしれない。かねてからの世上の反感のほか、羨望もまたくすぶり、あわせてかれの不徳も重なり、すべてが一挙に爆発したのであった。美術学校の凶案教授福地復一を天心がかねてから寵用しすぎたことに始まり、福地の付け上り、驕慢、しかも、天心の中国旅行中におきた雅邦との対立もあり、天心はついにかれを関西方面に転出させようとしたことから、福地は仲間の者と語らって天心排斥の拳に出ようとした。折しも、帝国博物館長九鬼隆一の地位が危くなることもあり、加えて、九鬼の天心にたいする怒りがあった。これはやはりおそろく天心の不徳によるところといえよう。というのは、かつて天心が浜尾新のもとにフェノロサらとともに欧米の美術状況の視察をおこなった帰途アメリカにたちよったさい、全権大使として当地にあった九鬼隆一は、天心が和服を着て恬然と振舞っていることを、国際的儀礼の見地からきびしく批判したことがあるが、そればかりではない。九鬼は懐妊中の妻波津子を、日本での出産の

ため、天心らに託して、同船、帰国させたところ、船中で天心との関係があやしくなり、ついに九鬼夫妻の離婚という事態にたちいたり、天心もまた私生活の乱脈に陥り、世の矚^{ひん}を^く買^わないわけにはいかなかった。

このような状況のなかで、天心は帝国博物館理事、東京美術学校長を辞職しなければならなかった。橋本雅邦、下村観山、寺崎広業、小堀鞆音、西郷孤月、横山大観、菱田春草ら十七名の教官が、天心と袂を連ねて美術学校を去った。天心は、古社寺保存会との関係のみを残して、宮内省、帝国博物館、文部省など官との関係をいっさい失い、野に下ったのである。

しかし、不屈なかれは、失意のどん底から新伝統主義美術の指導者としてふたび登場する。まず、日本美術院の創設をかれは計画した。しかし自分は正面には出ず、主役を雅邦に委ねる形をとった。資金面の苦労もあつたが、ビゲローからも一万ドルが電送されて大いに励まされたし、参謀総長川上操六大将から多額の寄付があり、七月、芝公園の紅葉館で創立披露会が開かれ、公爵二条基弘らの参加もあつて賑わい、十月には日本美術院が谷中初音町に竣工され、開院式が催された。同時に、前記、日本絵画協会共進会との連合の形式で日本美術院創立記念展覧会が開催され、大観の作「屈原」の出品があり、これにたいして高山樗牛が歴史画論の問題をめぐって論陣を張った¹。このようにして院の創立はとにかく人々の注目を集めた。天心はこの会の終了後、仙台、盛岡、秋田等、また年明けて福岡、広島、横浜、日光等々で展覧会を開いた。そのさい天心みずから弟子を伴つて現地へ赴き、その地の美術愛好者との交流をはかったのであつた。

天心は、封建的な師資相承を排して、各人自由に、しかも理想に燃える精神を画面に生きいきと表現して、観る者の感性に訴えることを説いた。その考えを体して、大観と春草は新しい描法を試みた。感性・感情に訴えるのは、線條ではなく、色彩であるとし、顔料、絹本など、一切の材料は伝統的な日本画のものをを用い、しかも洋画にまさる新しい色彩の絵画を生み出そうとし、没^も線^{せん}による色彩という描法をかれらは案出した。観山

の「大原の露」、春草の「雲中放鶴」、大観の「木蘭」などみるべき作品を生んだが、総じてこの試みは他からは奇異の眼をもってみられ、好評が得られなかった。いや、それどころか、世は、美術院のこうした新しい試みにたいして、化物絵・泥絵などと嘲り、ついには朦朧画という悪罵のレッテルまで流行した。天心は、第十回の連合展覧会（明治三十四年）に寄せて詳しい出品概評を、春風同人という筆名で『読売新聞』誌上に書いたが、そのさい、とくに愛弟子春草の作品「蘇李（蘇武と李陵）訣別」をとりあげ、その大胆な試みのもつ欠陥を指摘しながらも、温情のこもる励ましの言葉で結んでいる。いわく、「然れども強いて酷評を試むれば、概ね模糊黯澹として、陰鬱の気あるを免れず。所謂朦朧体の文字の出づる其故なきにあらざる如し。思ふに、春草の開展せんとする新画風に在りては、其没骨的な描法に便せんとするに、煙雨を仮り霧靄を用ふること自然の結果なるべし。されども、これがために我が日本画の特色たる明快の概念に遠かるを免れざるを如何せん。此没骨的な新画法は、必ず煙雨を仮らざるを得ざる歟、必ず霧靄を用ひざるを得ざる歟、模糊たらざるを得ざる歟、陰鬱ならざるを得ざる歟、果して明快なるものを作る能はざるか。是等の事豈一考を要すべき値なしとせんや。予輩は春草の爲めに此感を懐くや深し。而して今回出品の四季の図を見るに、流麗なるものあり、温雅なるものあり、所謂明快の觀念に戻らざるものあるを知れり。即ち春草の画風の爲めに之を喜ばざるを得ざると同時に、更に此明快の方面に向つて益々開拓の勞を辞せざらんことを望みて已まざるなり」と（第十回絵画共進会・日本美術院展覧会出品概評）。

天心は、同概評の末尾に展覧会の総括としてまた次のように書いている、「曰く、奇なることを恐るゝ勿れ、怪なることを患ふる勿れ、奇なるも佳し、怪なるも妙し、奇ならざるも好し、怪ならざるも不可なし。生存の秘訣は、新境遇に應ずるの變化力に在ることを忘るゝ、勿るべきのみ」と。

天心は、この年（一九〇一年）の十一月、インドに旅立った。かれによれば、日本の古代美術の淵源は唐宋

の美術にあるが、さらに広く東洋をみて唐宋の美術の源流を溯れば、やはりインドとその仏教からの流れも考慮にいれなければならない。折も折、かれが久しく念願していたインド行き条件がようやく生まれきたのである。この出発は、これまでいわれてきたように、天心の身辺の事態が悪化したことによる「突然」の逃避ということではないであろう。すなわち、近年出揃った資料に依拠する岡倉古志郎の論文「天心とベンガルの革命家たち」によるに、事情は次のごとくであったと考えられる。すなわち、その年の五月頃、天心は、八年近く前に来日した、インドの著名な宗教思想家で「不二宗門」を唱える、親日家のヴィヴェカーナンダに、富裕なアメリカ夫人のJ・マクラウドを通じて日本招待の旅費を送付している——その来日は健康状態のため実現しなかったけれども。マクラウドはヴィヴェカーナンダの弟子であり、当時、天心邸で日本美術史の講義を聴いており、天心はマクラウドと渡航の準備を始めたのであった。

このインド旅行は天心にとって実り豊かなものであり、また特別な経験もしたのである。かれは、今度はインド、その現実を、その生活・文化・歴史を、またその宗教・文学を、いまや広く視野に収めることができた。かれは、ヴィヴェカーナンダと、ブッダガヤ、ベナレスなどの仏教の地を訪れることができたほか、国内の大旅行もおこなった。詩聖ラビンドラナート・タゴール、その一族とも親しくなった。こうして天心は、かれの東洋美術史観、文明史観を大いに豊かにすることができた。このインド旅行が契機となって、『東洋の理想』がイギリスで出版された。また『東洋の覚醒』の草稿も成った。とはいえ、後者にはこれまでの天心とははなはだ異なる政治的な側面が強く現れた。この草稿の執筆は、インドの民族主義の運動家たちとの密接な交流、それも、穏健派ばかりではなく、とくに急進主義的な過激派とのかなり立ち入った接触なしには不可能であり、わけても同書の末尾の部分には、いちじるしく激しい思想が、あたかも檄文のように述べられている。岡倉古志郎は次のようにいう、『東洋の覚醒』という草稿は、その執筆経過から云っても、その内容から云っても、

二〇世紀初頭におけるベンガルの民族主義的知識人のインド政治、経済、社会、文化にかんする課題化的認識と混然一体となった認識に基づいて書かれている」と。そして、氏はさらにそこから一步を進めて、『東洋の覚醒』は、天心、ニヴェディータ（アイルランド人、ヴィヴェカーナンタの弟子、インドの「ジャンヌ・ダルク」ともよばれる、『東洋の理想』の序文の筆者）、スレントラナート・タゴール（タゴール族にぞくし、ニヴェディータの急進的民族主義運動に加わる）、らの『集団労作』であり、天心が代表執筆者（起草責任者）、ニヴェディータが天心の補佐役、助言者であるという暫定仮説¹⁷を提出している。インドへの一年足らずの旅行でこのような運動にのめりこんで草稿を書きあげるの、かれの測りしれないほど激情的な側面の現れなのかもしれない。

帰国後は、前記『東洋の理想』の出版につづいて、『日本の覚醒』『茶の本』などの英文の著書の刊行があり、ボストン美術館では、天心は、東洋部顧問から、明治三十八年には東洋部長となり、半年毎に彼が両国を往復して交互に居住したり、また、他の諸外国を訪れるなど、活発な国際的な活動をおこなった（かれは、大観や春草をインドに行かせたり、かれらや紫水を伴ってアメリカに赴いたり、ニューヨークで大観・春草展を開いたり、弟子たちが国際的な舞台に登場する機会をいろいろと考えた）。明治三十九年には、つとに入手した茨城県北部の景勝の地五浦海岸に日本美術院を移転し、観山、大観、春草、武山を家庭ぐるみでその地に移転させ、断崖に臨み天心の自室につづく研究室で海に面してかれらをして画業の研鑽にあたらせし、その他の会員もこの研究所を訪れて作画に励んだ。翌年の中秋には諸名家を招いて盛大な観月園遊会を開いた（この時期は日本美術院の五浦時代とよばれる）。天心の周囲には、その頃もまだいわゆる「敵」が多かった。この年には、文部省主催の美術展覧会、すなわち文展ができ、雅邦の尽力で天心とその弟子たちもひと波瀾ののち日本画部門の審査委員となったが（文展は、その後ひきつがれて日展となる）、旧派系統の日本画家たちがこのことに抗して正派同志会を結成したのにたいして、新派の画家たちは天心を会長として国画玉成会を組織すると

いう一幕もあり、日本画家のあいだでも風波はなおかなり高かった。明治四十三年には、東京帝国大学で総長浜尾新と文科大学長井上哲次郎との諮ら^{はか}いで天心は「泰東巧芸史」の開講を託された（聴講生には、児島喜久雄、上野直昭、和辻哲郎らがいる）。天心の最後の重要な仕事としては、古社寺保存会に病を押し出席し、法隆寺金堂壁画保存のための建議案を提出し、その実現に尽力したことがある。しかし病は重く、かつて設けた越後赤倉の山荘に退き、大正二年、多彩な一生を終えた。享年五十二歳であった。

* 泰東の「泰」は極の意味であり、泰東は極東、すなわち、ここでは日本、中国、朝鮮を含む（これに対して泰西は西洋諸国を指す）。「巧芸史」は芸術史といってもよいだろう。天心は冒頭でいう、「巧芸史、美術史は古来の名品を識りて吾人の批判力を養ふ事を目的とす。蓋し本講に美術の語は稍々妥当ならず、芸術又は巧芸の語を用ふるを以て適當とせる範囲をも包含す」（二五九ページ）と。

3 本邦最初の「日本美術史」講義⁽¹⁸⁾

天心の東京美術学校での毎年の「日本美術史」講義は、このテーマにかんする本邦最初の内容豊かな考察であり、百年以上も前の叙述でありながら、当時におけるその新鮮さ、澆刺さは出色であり、今日においてもなおすぐれた示唆に富み、繙読の値打ちがあると思われる。もちろん乗り越えられるべき諸点があるのは免れないが、その点ではヨーロッパにおける西洋美術史の開拓者ヴィンケルマンの場合と同様であり、天心もよく、飛鳥、天平から、延喜（平安）、鎌倉、東山へとつづくすぐれた日本古美術の再発見、再生を、その講義のなかで、未来の世代のために果たしたということができるだろう。

* 前記『岡倉天心全集』の第四卷（平凡社、一九八〇年）の「解題」中には斎藤隆三の、一九四四年の時点での次の文

章が引用されている。「その時（教室で）先生自らも東洋美術史に至っては從來殆ど之を研究したものが無いと言はれたやうに、在来全く科学的研究に手を附けて居られなかつた日本美術史の上に、初めて荊棘（いばら）を剪つて開拓の鍬を入れられたものであって、やがて我が邦の美術史の最初のものといふべきである。さりながらその取扱つた資料の豊富にして、それに対する見解の正確なる、見識の非凡なる、組織の整然たる、寔に先生にして初めて為し得た所とすべく、その当時から五十余年の歲月を経過した今日に於ても、尚且つ屹然として我が美術史の最高峯たる地を占むるものと言ひ得べきであらう」（IVの五、二八ページ）。

天心は、われわれには残念なことながら、みづから筆をとつた「日本美術史」の体系的な著述を残さなかつた。そこで、当時の聴講生の筆記ノートのうち最も詳しい原安民の筆記ノート（明治二十四年九月から一年間に亘る）をもとにして、意味不明の箇所等を他のノート等によって補つて成つた稿本が、平凡社刊（一九八〇年）の全集版第四巻に収録されている。

天心は、講義のなかで日本美術の思想、精神を重視している。わたくしもこの点に着目して、以下、かれの講義の内容に入ることとし、まず、日本美術史についてのかれの全体的な視点について注目すべき特徴を考へてみたい。

(1) 全体的視点、その特徴

① 歴史研究と「日本美術史」開講の意義について

まず講義の「序論」において天心は、歴史とは何かを問い、歴史を知るの要を説き、日本美術史を開講する

意義、このテーマに向かう心構えなどを述べる。

世人は歴史をば、過去の事蹟を編集したたんなる記録、すなわち死物とみているが、これは大きな誤りである。歴史というものは生きたものであって、われわれの体内にあって活動している。古人の泣いた所、笑った所は、今人の泣き、あるいは笑うことの源となっている。「薬師寺の薬師（如来）、法隆寺の（金堂）壁画等に至りては、如何にして之れを作りしや、其の方法すらも知る能はざるも、所謂天平式なるものは吾人の血中に存在す。」「若し雪舟、相阿弥なかりせば、我邦今日の美術は決して現在の如き有様ならざるべし。推古、天平、藤原、東山吾人思想の一部をなし、始めて吾人あるなり」（五ページ）とかれはいう。

しかし、「古来幾多の変遷を経たる日本美術なる思想」は、さらに未来の美術を作りだす地（大地、場、土壤）とならなければならない。「顧れば、溟濛として半ば其の形状を没するの過去あり。前には渺茫として際涯を知らざる将来あり。此の両間に処して（現在）其の任を全うせんとする。亦難い哉」（五一六ページ、「思想」に傍点を付したのは筆者である、天心が美術を「思想」として捉えていることに注目したい）。とくに、明治のこの時点、学芸、技術、宗教、風俗等、そのそもその基準から大變動を起こしており、美術もまたこれに超然としていくことはできない。

今日美術に携わる者は、過去と未来を結びつけるために、歴史を顧み、未来への自分の行為をしつかりと自覚する必要がある。天心はいう、「従来のも美術家にして歴史なるものを知らば、徒らに糟糠（酒かすと米ぬかのようなもの）に甘んずることなくして一層の進歩を見しなるべし。徳川時代の美術家にして奈良朝の美術を知りたらんには、二百年の長年月、探幽一人の爲めに使役せらるゝが如きことなかりしならん。畢竟、皆是れ美術史を究めざるが故なり」（七ページ）と。

ところで、美術史を研究するには、まず概略の沿革（変遷）を挙げ、各時代の精神を示し、どのような社会

情況のもとで、また他の精神的分野たる宗教や文学等とどのような関係をもち、各時代を代表する大家はどのように世を支配したか、そして後世にどのような益を与えたか、などを探究しなければならない。

これらの一つを欠いても完全な美術史とはいえないが、自分はこれらを知悉することはできないし、しかも、東洋美術史にいたっては、これまでほとんど研究した者がいない有様である。わが国には『本朝画史』(狩野山雪の初稿とその長子永納の補筆)などの類があるが、それらは古書によって画家の伝を綴ったものにとどまる²⁰。伝えられる画家や彫刻家たちの系図も信用できないものが多い。また、美術史を編述するには前提として古物を鑑定する眼力が必要だが、これもまた難事中の難事である。

* その他、流派別に画家の資料を集めた朝岡興禎の『古画備考』など。

天心はこのように日本美術史を叙述するさいのさまざまな困難を述べ、聴講する学生にたいし、自分はおおむね大過ないことを期したいが、斯学の難しさを思えば、誤謬を免れることはとてもできないであろうとし、「諸君之れを諒察し、閑暇を得ば一意美術史の研究に従事し、未だ世に知られざるの大家をも発見し、其他万般美術史の材料を供して、其の大成を期せられんことを望む」と、美術史研究の飛躍的な発展を後進の人々に切に期待している。もちろん、かれはこの開講以前に、前述したように、いくどか九鬼隆一、フェノロサ、ピゲローらとともに、京畿方面に出張し、古美術名宝を調査する機会をもつことができたが、課題は奥深く果てしなくあり、この程度のことでは到底不十分であるという自覚がかれにあったのはいうまでもない。なにしろ、日本美術の研究は、それまでまったくいいほど手付かずの状況であった。それにもかかわらず天心は、洋書はもちろん、東洋の諸文献、たとえば、中国古代の歴史書や『歴代名画記』などを読み、中国の歴史や美術についての広い知識をもって、かなり水準の高い、充実した講義をおこなったのである。吉田忠も、全集本

の「解説」のなかで「美術品に接した体験と目をとおした文献に基礎をおいた」天心の講義は、誤謬を含むこともさけられなかったが、「当時にあつては比類のない画期的なものであつた」（五一四ページ）と書いている。このようにして日本美術史の研究は、かれの講義を嚆矢として、爾後百年余り、ようやく今日の隆盛をみるにいたつたのである。

② 美術と社会・時代・精神との関係

天心は美術の盛衰を、社会の盛衰、時代、精神（宗教・哲学・文学など）の盛衰と結びつけて捉えている。これは、かれの美術史研究の注目すべき基本的な姿勢といふことができる。かれはこのことを天平時代や平安・藤原時代などの考察から帰納的に導きだして一般化する。たとえば、天平時代末期の衰退の原因についてかれはいう、「天平の末路は漸く美術衰弱して復た振わず。其の最盛の時に比すれば（今日に比すれば大いに優ると雖ども）、彫刻的精神を失ひ、極めて力あるものは無規律に陥り、極めて美なるものは纖巧纖弱（きやしゃで弱々しいこと）に流れ、適度にして優美なる趣きは全く消滅したり。西大寺四天王の如き、之を証する好標本なり。其原因は種々なるべきも、美術は其の当時の精神と対照して盛衰するものなれば、美術の方より時代の感情を支配すると同時に、社会の為に支配さるゝことやある可し。天平美術が彼の如く纖弱、彼の如く野卑に流れしは、当時社会の状勢を知らば自ら明かなるべし。」「当時宮中の有様を看よ（孝謙・称徳女帝と道鏡の時期）。僧侶は宮中に出入して政權を専らにし、其の大臣等の行為の如き、今にして之を想へば尚ほ測然たる〔痛ましい〕べきものあり。世の標範たるべき帝室、既に斯の如し。社会思想の壊乱知るべきのみ。又僧侶の跋扈は実に非常にして、……僧侶の権力は遂に全国の田園を占有するに至り、……制度亦紊乱し、……金錢田園

を以て官位を売るの弊を生じ、之を得る者亦利を得んとするにあり。乃ち之を利用して人民の膏血を搾り、之れを尽して始めて止む。是に於て盜賊各所に起る。此の如く宮中の有様より以て風俗制度に至る大体既に腐敗せり。然らば奈良朝の文化は、美は即ち美なりと雖ども、惜しい哉、之れを維持するの制度なかりし為め此に至りしものにして、凡そ文化の極は文弱に流るゝを常とし、亦支那六朝の末路の如し（六六一七ページ）。

このような見地に立って、天心は次のように概括する。「凡て社会の運動は単純なるものにあらず。必ず他に伴ふ処（後述するように、宗教・哲学・文学など）あり。此の運動は一種の有機物（有機的な構成をもっているもの）なるを以て、進歩停止すれば必ず腐敗す。恰も人間の少より壯となり、壯より老となり、遂に死するが如し。美術の盛衰は社会の盛衰に関するものにして、社会の文化腐敗すれば美術も亦衰ふこと論を俟たず。故に美術盛衰の大法則は、之れを振起すべき精神存すれば美術必ず発達し、其の頂点に達すれば形のみとなり、形勝てば必ず衰ふ。奈良朝の始めは其の形不充分にして精神勝ちしが、漸く進んで其の形を成熟せしむれば、遂に衰ふ。恰も果実の成熟して地上に落つるが如し。又平安時代に於ても、其の極点に達すれば、日本固有にして比類なき日本の美華を開きしが、此の美華の爲めに遂に衰亡せり。今日の土佐絵なるものは、形式のみを存して其の精神は既に亡びたり」（八三—四ページ）。

このような見地に立って天心は、「芸（美）術のための芸術」を原理的にたてて唱える芸術至上主義に反対する。中国の晩宋、徽宗帝のもとで画院は大いに振ったが、その画は実用を失ってしまったこと、また他の精神文化との関係が乏しくなったことを例にして次のようにいう。「美学上、美術は美術の爲めなりとは西洋諸国に広く行はれたる説なれども、彼の如く美術は一に人心を快美ならしむれば可なり、実用は求むべきにあらずとなさば、画の精美なるを可とするのみにて、美術は竟に一技藝に過ぎざるのみ。能くその当時の最高の宗教、最高の哲学、最高の文学と相伴ふものにあらずんば、真正の美術と謂ふ可からず。然るに徽宗帝の時に至

りては、画の一方に傾き、「宋の盛時における」李龍眠等の如き寓意はなきに至れり」（九九ページ、傍点筆者、以下同じ）。右の文中、傍点を付した箇所にとくに注目しておきたい。

③ 写実と美

美術はもともと人間の生活のなかから生まれたものであって、石器時代ともなれば、どんな人種のもとも、まず、武器や身体を裝飾したり、日用具を裝飾したり、さらにすすんで、記念物、たとえば酋長の死にさいし石碑を作り、石塚も建てたりした。また、物の形を写すことがあり、これが絵画彫刻の起源であった。こうして美を好む人間の性もしだいに培われた。写実と美ということが、このような人間生活のなかで分かちがたくおこなわれてきたのであった。そのうちに人間の精神が発達するとともに、両者はやがて結びつきながらも相対的に分かれるようになった。天心によれば、その結果、時代をはるかにくだり、十九世紀ともなると、西洋では「器物的學術〔物質的なものを研究対象とする学問〕の進歩は器物的の思想を進め、その思想は宗教道徳にすらも影響」を及ぼし、文學もしだいに、「それまで人間精神がきづきあげた」高尚な思想を離れて器物的になった。社会万般の事がこのようになれば、美術もそのようにならざるをえず、日に月に写生に流れ、甚しいのになると、写真同然である。こうして「彼の天真爛漫として飛動するが如き真率〔まじめでひたむき〕なる風趣に至りては、滅尽して其の痕跡をだに留めず」（六ページ）というような状態になった。このように美術が実物に接近する写実、ついには写真の如きものに墮してゆく傾向への天心の批判はきびしい。

洋画の陥っているこのような傾向にたいして、天心は日本の美術は、「物心併行」をめざし、実物以外に美の存在を認めることを特徴としていとする。奈良、平安、足利の諸期において、それぞれ壯麗、優美、高淡

という特徴をもつ三大変化をとげたけれども、どの時も写真主義に重きを置いたことはなかった。これがわが美術の特質なのである。西洋では、昔、「希臘美術の興起するや実物其の儘の写生を主とし、以太利の如き絵画は鏡面に映ずる如く画くを以て最上とし、近世に至りては尚ほ然るなり。我が奈良朝、平安朝の如き写生は固より力めたりと雖ども、其の儘之れを重んじたるにあらず。実物以外に美を求むるを主とせり。東山に至りては、墨画盛んにして写生を軽んず。円山応挙は写生を以て一派を成せりと雖ども、絵画に於ては写生を避け、趣味なるものは物形「物の形」の外に存するを識れり。此の如く、実物以外に美の存在を認識するは実に東洋美術の大見識にして、実物の研究は十分之れを力めしかども、唯だ之れのみ依頼せず。」このように、日本では、実物の研究に努力をしたけれども、けっして実物を写すことをもっぱら重んじたのではなく、実物以外に美を求めようとした。その原因はといえば、天心によれば、日本に伝わった仏教の哲学のためであるとす。もちろん仏教は唯物、唯心の論をたてないけれどもそれは唯心に傾いている。「奈良以来足利に至る迄、美術の仏教に支配せらるゝは免かれざる事実にして、若し夫れ全く写生を擯斥せしものに至りては、大いに誤謬に陥りたるものにして、仏教の真理よりすれば、物心を区別するが如き已に誤れり。物心併行すべきなり。これ将来我が美術の目的なりと信ず。我が文学は仏教の爲めに偏頗なる文学となりしも、美術に至りては大いに之れに依りて利益を得たり」（二六四―五ページ）とかれは主張する。

* たとえば、東大寺三月堂の梵天について天心はいう、「若し夫れ彼の梵天の情を解せざるものは、東洋美術の趣味を解する能わざるものなり。」梵天は女性のように女性ではない。「美術は実物と異なり、実物を離れてみるべきなり、美は実にもみ存せずして想にも存す」（五八ページ）。

④ 謝赫の「六法」について

わたくしは『日本近世思想史序説』の「補論」の、「近世絵画の興隆とその思想」のなかで、江戸時代の日本絵画に大きな影響を与えた中国の画論について次のように書いた。「すぐれた人物画家であってまた山水をも能く描いた東晋の顧愷子（洛神賦図）を遠い先駆としながら、山水画を、人物画の粹を出る絵画の独立の分野として確立していったのは、南朝の宗炳、王微の画論（それぞれ『画山水序』、『敍画』）である。かれらは『暢神』と『画の情』という美学的思想を提出した。ついで、謝赫は『画には六法がある』という有名な見解を提出し、第一の法として『気韻生動』という重要な思想を掲げた」と。台湾の王耀庭も『中国絵画の見方』（邦訳）のなかで謝赫の『六法』の歴史的意義について「これは中国の絵画思想に新しい地平を切り開いたといえよう。それ以降、どの時代にあってもこの説は絵画評論、及び創作上の基準とされた」と書いている。

さて、天心は、「推古時代」について述べるにあたって、当時における隋唐文物の積極的な摂取（中国を紹介するインドの仏教とその美術の、伝来と受容を当然含む）から説きおこし、中国における美術の展開を、夏殷周から時代を下って、漢を経て六朝へと辿り、六朝の頃、美術の大いに発達した重要な原因として鑑識（画の優劣を見分けること）の論が発展したことを挙げている。そして、顧愷之、宗炳、王微らの画論を受けて、南齊の謝赫が『古画品録』において提示したいわゆる「六法」のうちに、天心は、「当時の絵画思想の進歩」の証（あかし）をみている。それでは「六法」とは何か。「気韻生動」「骨法用筆」「応物象形」「随類賦彩」「經營位置」「伝移（模写）」の六つの法である。それぞれについて、天心の解釈と理解を次に述べよう（二六一―二七ページ）。

(i) 気韻生動。「思想の高尚なる点を指せるなるべし。之れを第一に置けるは、画の主意は気韻に在るを述べたるなり。六朝は後の唐宋文華の原因をなせるものにして、此の論は実に東洋美術の原素をなせるものと云ふ

べし。若し此の時の画論にして、氣韻を重んぜずして写生を重んずるの論なりせば、今の東洋美術は必ず其の体を異にせるならん。」

(ii) 骨法用筆。「画の組織用筆のことにして、画には筋たり骨たるものなかる可からず。西洋の画論なりせば、用筆のこの如きは末段に置いて論ずべきなれども、此れを以て第二位に置けるは、東洋画の書と連合して成れるに基づき、用筆は画の精神となり、形の妙に止まらず筆の妙を有するを以てなり。……東洋画は筆を用ひ、線に肥瘦を生ず。然らば筆中既に美妙を表はし得べきものにして、よかれあしかれ、東洋絵画の精神は筆を離れて成立すべきものにあらず。」

* 天心は、東洋の画がはじめから書と同一の起源を有して今日に及んだという。「西洋は彫刻と共に進み、東洋は書と共に進めり。されば東洋は西洋の陰影に代つて線の大小を以てす。……故に筆力は東洋絵画の基本となり、以て古今に通ぜるものと云ふべし」(二〇ページ)。詩書画三絶ということも、ここから出てくる。

(iii) 応物象形。「所謂写生にして、西洋画に於て必ず第一位に置くべきものなり。美術は写生に依らずんば成立し得べきものにあらず(もともと生活から出発するものであるから……筆者)。然れども、写生を以て第一とするときは、写生には美は全くなきことあり。実物にも人心にも、美は共に存するものにして、此の双美(実物と心との美)を合したるものは真実の精神なり。然らば之れを第三位に置くは適當なることにて、当時已に此の如き適當の配置をなせるは容易のことにあらず、必ず幾多の思考を費せること疑ひなし。」

(iv) 随類賦彩。物にしたがって彩色すること。濃淡の理もおのずからそのなかに含まれる。一般には自然の彩色は不完全で美はほとんどないようであるが、「絵画の彩色は靈妙を極む。」第四位に置くのは、適當といえよう、と天心はいう。

(v) 経営位置。「画を作るには、主たるもの、客たるもの、各々別ありて之を経営する謂なり」（これは、画面のなかで諸部分間に主・客の別があつて、これらが全体として統一的に構成されていること、フェノロサのいうユニティ、すなわち当時の訳語では「湊合」に通ずるであろう）。現今の考えでは、第二位に置くべきなにかもしれないが、画家の立場からいえば、ひとたび画こうという意欲が生じたからには、これはあらためて大いに要用なものというほどのことではないだろう。第五位に置いてよいであろう。

(vi) 伝移模写。「古画を摸すること。中国では当時は書画の模写を重んじていてここに置いたのであろう。以上六法中、第五「第六ではなからうか」を除いた五法で十分であろう。むろん模写も必要ではあるけれども、後世のように、模写と用筆の二点だけに重点をおくにいたっては、もはや氣韻生動をみることはできないことにならう。

天心は以上のように六法の解釈を述べたあと、六法の意義について次のようにいう。従来、多くの人が六法を論じてきたが、往々にしてどれか一方に偏つた。たとえば文人画は（ここでは一応わが文人画と解しておこう……筆者）、第一の「氣韻生動」をしきりにいうけれども、他の四法も大切である。文学的なものはこの一法ですませるだろうけれども、画では他の四法がどうしても必要であるために、文人画は、物の形が乱れ、彩色の妙、筆力の健、位置の濃淡が欠け、これでは、真正の絵画とはいえない。狩野派は第二の骨法用筆に流れて、象形の妙がなく、氣韻生動も慨して欠ける。西洋画と四条派（呉春を祖とする京都画壇の一派）は、第三の応物象形、すなわち写生に偏している。また浮世絵などは、第四の随類彩色をそなえるけれども、他を知らない。このように、わが絵画の諸派はそれぞれ六法中の一部分をもっているが、すべてが具備してこそ本当の美術である。天心はいう、「六法具備するに至れば真正の美術なり。然らば此の六法は古今に通ずるの法則と称すべきなり。此の千古の法則を成立せしむるは、〔南齊の〕謝赫の独り能く為し得べきにあらず。謝赫は其の

君主に仕へて幾多の絵画を觀、當時の鑑定〔畫の優劣を見定めること〕に明にして、其の畫中自づから六法の存在するものあるを發見せるものなるべし。之れを以て六朝時代の鑑識進歩の度を觀るに足らん。」

⑤ インド・ギリシアの様式の伝播

フェノロサが奈良でギリシア・仏教的な像を發見して驚き、ここから日本美術の研究に向かうにいたつたことについては、前述した。日本の美術が、推古時代とはちがって、その後天平時代にかけてインド・ギリシアの様式の大きな影響のもとに發展した、と考えられる点については、天心は、フェノロサからそうした見方を學んだばかりでなく、その學説を述べる西歐の諸論稿を読み、また中国の法顯の『仏国記』や玄奘の『大唐西域記』を調べることを通して、往時西域にも及ぶ唐朝の広大な領域に伝來してきた仏像、仏畫がインド・ギリシア風の様式をもつことを知り、またそれが日本に大きな影響を及ぼしたことを実物を見て推定した。かれによれば、推古時代からの自然の（つまり自発的な）發達によってその後の日本の美術が發展したのではなく、漢から六朝を経て大成した唐の芸術、とくにそこからのインド・ギリシアの様式の伝來が大きな契機をなしていると考えられる。かれは次のように、「唐の太宗の時に至りて、其の威の及ぶ所が波斯にも達せるなるべく、唐朝として支配せる所実に廣大無辺にして、当時印度希臘風の影響を蒙れるに至るは争ふべからざることなり。」もつとも、そこからの日本への影響については推定はしながらも、早々とは断定せずに、次のようにまず慎重な姿勢を示している。「然れども、其印度希臘風が直ちに〔直接に〕我が法隆寺壁畫に残れるに非ず。其の分子を受けて此れに至れるものにして、〔飛鳥時代の〕鳥仏師等の作れる法隆寺式の、〔その後〕僅々の年次の間に於て斯く劇變を生ぜるは、其の原因必ず支那、朝鮮にあるべく、二国の劇變は印度に關連せるものなる

は自然の理にして、我が国も亦間接に印度に關係せるなり。然れども、余は未だ此の事を以て、必然斯くなるべしと断定するものにあらず。暫らく一説として存するのみ」（四六一七ページ）と。このように保留しつつも、しかし、この推定によって講義をすすめるのである。

そして結局、この節の講義を次のように結ぶ。「印度希臘風に属するもの諸所にあるべし。然れども純然たる印度風のもの稀れなり。其の日本に入り来たるも忽ちに混和して天平時代をなせしものにて、余が考へては天智時代（広義……後述するように、かれによれば聖武以前までの長い期間に及ぶ）は唐の影響にして、唐の美術は印度希臘風の影響せるものなるべし。」またいわく、「彼の推古時代の美術と印度希臘風と混和して、以て天平美術をなせるが如し」（四八一九ページ）。この問題については、天平時代をとりあげるときに、もう一度たしかえるつもりである。

* のちに、東京帝国大学での「泰東巧芸史」講義（明治四十三年）では次のようにいう。「西人の多くは、印度芸術はアレキサンダー以後にありといふも、それ以前にも印度芸術は存立するなり。……而して古代印度芸術は希臘的にあらずして寧ろアッシリア（波斯）的と云ふべく、彼の阿育王時代のサンチ（この丘陵上に堂塔伽藍が建てられたのであり、その第一塔は阿育王時代の創建である）及び仏陀伽耶の玉垣などは其の好例なり。但し北方の犍陀羅地方のみは希臘的と見るを当れりとす。即ち希臘羅馬文化東漸説を要約せば、此の犍陀羅のものが支那西域に影響を及ぼせるが故に、支那芸術は直ちに希臘的なりといふにあれども、併し此の説よりも波斯の分子の遙かに大なりといふは肯綮に当れるものあり。又吐魯蕃、焮煌、于闐等の発掘品を以て希臘風のものなりといふ説あり」（二七八ページ）。

「泰東巧芸史講義メモ」（これは「メモ」とあるゆえ天心の自筆である）では次のように書いている。「欧州学者ハ自ツカラ希臘又ハ近東と東洋ノ連鑑（連関）ヲ見ルニ興味ヲ多ク有セリ [Imagination and History] 印度美術史研究ニ於テ初メて主張セラレタル印度希臘式論是なり 而してハルト グルンベーター氏ハ一層其關係ヲ主張して極東芸術ニ於テ〔ケ〕ル其影響ヲ説テ止マサルなり 其言大ニ味フべきものアリと雖トモ尽ク首肯スヘカラサルモノアリ（後二説クコト

アルヘシ）ラクサーヘリー氏のカルテヤ等と古代支那とノ關係論の如きハ奇抜の論アリと事實の証明なきを奈如せん是等諸説ハ彼の立脚点として怪むニ足ラス 寧ロ当然なり 独り憾む我邦の學者の猥リニ盲従スルヲ」（三一九ページ）。

↑ いうまでもないが、ここではインドの仏像ではなく、インド芸術について述べている。インド芸術はこの地の原住民と、のちに移住したアーリア人、そして両者の混血によってしだいに形成されてきたのであり、インド芸術がアレクサンドロスの東征以後とする当時の一部の論議は誤りである。

↑↑ 中村元は『インド思想史』（一九六八年）で次のようにいう、「諸仏・菩薩に対する信仰が高まるにつれて、それらの身体を具体的なかたちに表現してそれを崇拜したいという熱望が起り、多数の仏像および菩薩像が作製された。中央インドのマトゥラー（Mathura）市と西北インドのガンダーラ（Gandhara）地方とが仏像製作の中心地であった。前者はアシヨカ以来のインドの国粋美術の伝統に従っているが、後者にはギリシア美術の影響がいちじるしい」と。なお、岩波『仏教辞典』（一九八九年）には、「仏像の成立は紀元一世紀の末、現バキスタン領のガンダーラ地方で、主にヘレニズムとイラン文化の影響のもとに、最初は仏伝図中の一登場人物として釈迦像があらわされたことに始まり、やがて礼拝の対象にふさわしい正面向きで立像、あるいは坐像形式の独立像に発展したと考えられている。また、これに続いてインドのジャムナー河畔のマトゥラーでも仏像がつくられた」とある。

最近読んだヴェ・イオンスズの『インド神話』によると、仏像以前のヤクシー（女性はヤクシヤという、天部八部衆の一としての夜叉）像について次のように書かれている。「優雅なヤクシーの像、これは、ブツダそのものの像がまだなかった紀元前三一世紀の、初期の仏教彫刻のきわだった特徴をなすものであるが、ドラヴィダの、木と水につながり、豊穣を象徴する自然の女神から来ているように見える。インダス文明の印章に見られるように、ヤクシー像は、自然に似せた動物、そして時には男性の奉仕者、あるいは対（ペアー）の片方であるヤクシヤを伴っている。このような図は、後に、マトゥラーで作られサルナトに設置された彫刻群中のブツダの表現に、影響を及ぼした。」

総じて、天心の日本美術史においては、中国美術の歴史はもちろん、ペルシア、アッシリア、チグリス、エウフラテスにも関心がひろがり、スケールの大きい総合的な視点がとられているのである。

(2) 日本美術史の具体的な展開

次に、天心の「日本美術史」の具体的な展開に入る。まず、時代区分の問題がある。

① 時代区分の問題

一般に、ある国、民族、地域などの長期にわたる歴史的發展を総括的に把握するためには、時代区分の問題を提起することは不可欠である。天心は、この講義で、日本美術史について、外国の歴史をも考慮にいれる広い視野に立って、時代区分を本邦ではじめておこなった。吉田忠もいうように、ここにまずかれの獨創性をみることができる（五一—四ページ）。かれは講義の始めの方と、中頃なかつらと、終わりとで、少しづつ修正を加えながら時代区分を提示している。これは、かれが考えながら講義をすすめていったことを物語っているのであり、われわれとしては積極的にその努力を受けとめたいと思う。

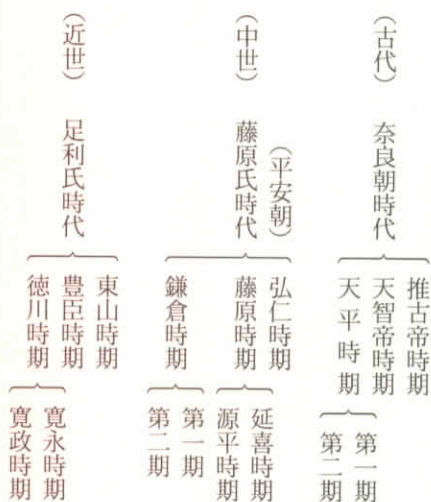
天心は、美術史の講述を具体的に始めるにあたって、聴講者に全体への見通しを与えるために、まず、歴史を、①古代、②中古、③近代に三分し、これらのそれぞれを、①「推古時代、天智時代、天平時代」、つぎに②「空海時代、金剛時代、源平時代、鎌倉時代」、さいごに③「足利時代東山時代、豊臣時代、徳川時代」元禄時代、天明時代というように分ける。そして、それぞれの代表者として、鳥仏師（推古朝）、空海（空海期）、金岡（金岡期）、巨勢こせ派（源平期）、運慶・光長（鎌倉期）、雪舟・永徳（足利期）、探幽・応挙（徳川期）の名を挙げている（一一三—一四ページ）。

* 講義のなかで、この「近代」を「近世」といいかえている。いずれにせよ、天心は、当然かれの時代からみて、modern ages を考へているのである。注（34）の†を参照。

** 天智期については「不詳」、天平期については「その大作については不詳」とする。

*** ここで定朝を挙げているが、本論ではかれを延喜時代に入れていたので除いた。ノートの筆記違いかもしれぬ。

天心は、さいごに講義を終えるにあたって、時代区分の問題についての一応の結論として、次の表を示している（二六〇ページ、「古代」「中世」「近世」は、かりに補った）。



この表で奈良朝時代はもとより、天智帝時代、足利氏時代というとき、これらの時代はかなり広義に考えられていることに注意したい。天智帝時代というのは、天智（正確に言えば中大兄の皇太子の時期）から聖武の

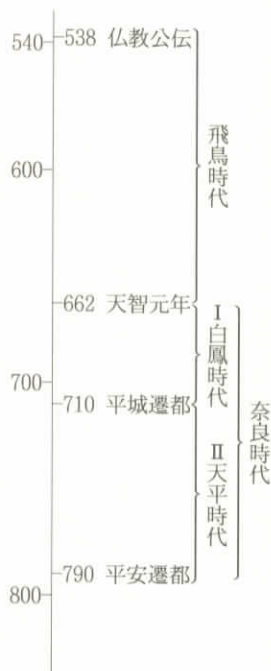
初め（聖武朝の始まる前）までを含むとされる。また、徳川時期を足利氏時代に含めているが、これは今日ではいささか奇異な感を与え、問題を孕んでいるように思われるかもしれない。ともあれかれは、明治維新以降を現代とみて、それ以前の歴史を、古代、中世、近世の三期に分けている。そして、中世の終わりである鎌倉時期を、藤原氏時代と足利氏時代との「中間」期として捉え、東山時代への「前兆」をそこにみたうえで、この東山時代から徳川時代の終末までを一括して近世（modern ages）として把握しようとしているのである。これは一つの見識であろうし、かれがこの近世全期を、東山時代（とくに禅宗の導入、画家としてはとくに雪舟）の影響のもとに捉え、しかもそこで狩野派の歴史的役割（この派は室町時代——すなわち、東山時代——の正信、元信に始まる）を近世を通じて大いに重視することにもよるのである（この点については四九一—五一ページで再説したい）。

* 天心によれば、「天智時代とは、天智天皇の御時より聖武天皇の初め、即ち天平時代に至る五（？）朝六十余年をいふ」（四一ページ）。ここでいわれる「天平時代」は、今日の区分とは異なって狭い。今日の区分に於いて、辻惟雄監修『日本美術史』（美術出版社、一九九一年）は、次のようにいう。すなわち、奈良時代は二期に分かれ、前半は白鳳時代をいう。「仏教公伝以後、平城遷都までの時期（五三八—七一〇）は、仏教文化の伝来と展開に象徴される大陸文化の急速な受容期にあたる。その時期区分についてはさまざまな見解があるが、ここでは、最近の彫刻史の研究成果に基づき、天智朝のはじめ（天智元年、六六二年）を境として、この前半を飛鳥時代、後半を奈良時代Ⅰ（白鳳）と区分する（この後半については）、天智朝にはいると、より現実的な人体表現への傾斜が顕著となる。これ以後、和銅三（七一〇）年の平城遷都までの時期を白鳳時代と呼ぶ。」。そして、つづいて、「都が藤原より平城に遷った和銅三（七一〇）年から、平安遷都の行われた延暦一三（七九四）年までを、美術史の上では天平時代と呼んでいる。」

『広辞苑』（第五版）は、要約的に、奈良時代を「平城京すなわち奈良に都した時代」、すなわち「七代七十余年間」としながらも、「美術史では白鳳時代を奈良時代前期、この時代（すなわちいま述べたいいわゆる奈良時代）を後期とし

て、天平時代ともいう」（二〇〇四ページ）としている。辻惟雄の『日本美術史』と同様である。

これを参考に、今日いちおう次のような時代区分が考えられよう（ただし、奈良時代を、このように広くとることは異論もある）。



* * 天心は、東山時代の講述のなかで、雪舟について、「絶世の大家なりしことは論を俟たず。絵画の骨髓を把取して、所謂自然の極に達せるものなり。後世、探幽の如きも大いに之れを重んじ、常信に至りて雪舟の模本三十六巻を作りて、之を石庫に蔵し、代々狩野家の模倣たらしむ」、「雪舟は実に驚くべき画聖なり。（宋の）馬遠、夏珪たりとも自然の一点に至れば雪舟に一步を譲りしや明らかなり」といふ。また、雪村については、「雪舟と阿弥家（足利氏の鑑定者、なかでも相阿弥）との間にありて、雪舟を正面とすれば、その裏面を画けりと称すべきものなり。雪舟先んじて出づる莫くんば、雪村正面を画き、若しくは其の右に出づべき人と思はる」（二一六―七ページ）といふ。

* * * 天心は、往時狩野家の祖とされるにいたった元信よりもその父正信を画家として秀れているとする。「狩野家にては元信を以て先祖とし、正信を称せざるに至る。此は故なきにあらず。蓋し元信の画風は正信に比して柔かに、牧溪、相阿弥の風に近く、当時の好尚に投せるが如し。」「正信、雪舟、雪村等は飄逸の味あれども、元信は寧ら平凡に、而も一種の味あり。或は俗気を帯びたりとも称すべきか」（二一八―九ページ）。

天心はなお、講義の中途、すなわち、中世を終えて近世（すなわち足利時代）の講述に入るところでも、時代区分の問題にたちかえり、しかも、ここでは、それぞれの時代の特徴を示すことによって、前二代（古代と中世）にたいする新しい時代（近世）の特色を際立たせている（次の①②③は筆者の挿入）。いわく「日本美術史を大別して、①古代、②中世、③近世の三時代となし、古代は奈良朝、中世は藤原氏時代、近世は足利氏時代とす。①奈良朝は彫刻を以て成り、最も理想的の觀念に富み、其の仏教の性質は小乗にして、人界と仏界とは近からざるものとなせるを以て、其の仏像は人間以上高尚のものを以て成れり。薬師、阿弥陀の如き、遙かに天外（天の外、はるかに遠く高い）にありて人間の想像を以て之れを製出す。これ奈良彫刻の希臘に近き所なり。②中世美術は感情的にして、人間の情に因て生じ、其の宗教は密教を主とし即身成仏を説き、人間も仏の情あり、仏も亦人間の情ありとなし、人仏の間は遠からざるものとせり。其の仏像には不動、地藏の如き卑近なるものあり。其の剛健なるものは巨勢の一派あり。優美なるものには基光、恵心より、隆能、隆親に至りて其の極に達し、大体上は優美の一方に傾けり。而して此の余流を汲みて鎌倉時代を成し、之れ亦感情の美術なり。其の状恰も伊太利近世の始め、十五世紀の頃ルネサンスの美術の感情的なると趣きを等しうす。③足利氏に至りては、藤原時代の感情的は一転して自覚的となり、自ら其の物を覺りて作る。日本美術は理想、感情、自覚の三性質ありて、自覚的の思想は、今日に至る迄、殊に維新前迄尚ほ日本美術を支配し、探幽の如き此の思想に支配せられ、近時に至りて応挙出で、写生を以て変化を試むも、亦此の思想中にあるものなり。」

天心はさらに次のようにいう、「足利氏時代の思想は今日をも支配し、橋本雅邦氏が現今作る処も此の思想により、円山応挙が写生の一派をなせるも、此の感情にもとづけり。

之れを要するに、奈良朝は理想的にして壯麗なり。

藤原氏時代は感情的にして其の極優美なり。

足利氏時代は自覚的にして高淡なり。

西洋人が現今の日本美術を以て淡泊なりと評するは、此の高淡に原くものにして、邦人と雖ども中世以前に在りては壯麗優美の性質に富みたりしが、四百年前、足利氏時代の為めに感化せられて高淡となれり。故に少しく高淡の性質緩なるに至れば、直ちに桃山、元禄の如き華麗の美術を生ず。日本今日の状況また然り。各人の性質に困りて、或は優美或は壯麗を学ぶものあるべしと雖ども、要するに高淡の趣きを免がるゝ能はず。日本にては、理想的、感情的なる時代に於ては共に写生を重んぜず、独り高淡の時代に至りて之れを重んず。然れども、西洋の如く甚だしからず。此の自覚的に至れる原因は鎌倉時代に在りて、即ち禅宗の輸入にあり。而して其の第二期の終りには「東福寺の画僧」明兆みんしょうの如き大家を出だせり」（一〇九—一〇ページ）。

ここに要約的に述べられている古代・中世・近世の美術の特徴づけは、天心の日本美術史講義をつらぬく基本的な思想を示しており、重要であると思う。

② 各時代の特徴

天心による日本美術史の展開をここで詳細に辿ることはとうてい不可能なので、以下、各時代ごとに特徴的と思える諸点を適宜覚え書き的にしるすにとどめることを諒とされたい。

(i) 古代、奈良朝時代（広義）の美術について

(イ) 推古時代

天心は日本美術史の講述を推古期から始める。わが国では、どの人種も具えている美術への一般的な条件（前述、本稿二三四ページ）のほかに、山水の明媚、風物の変化に恵まれ、海外との交通による外物導入の便があり、本性的な自発的な工芸の要素のうえに渡来人を受け入れて能く彼我の文化を渾化しえた。しかし、上世（上代）美術の現存するものは乏しく、そのため、推古期から講述を始めることになる。天心には、「古代は推古、天智（広義）の二時代渾化して天平の最盛をなす」（二三ページ）との基本的な認識がある。

天心は、古代文化の原動力であったのは、一は儒教、一は仏教であり、王道（政治）は儒教、人心は仏教を本としたとする。仏教はもと美術に直接関係のあるものではないが、美術の靈妙なものは、推古から平安を経て足利（とくに禅宗の影響）、そして今日（この講義の時点）に及ぶまで、みな仏教に関係があり、仏教が日本美術の性質を形成した、という。

天心はこのように述べて、以下、インドにおける仏教の成立、その美術、そして中国、朝鮮を介するその日本への伝来を述べ、ついで、中国については、夏・殷・周・秦・漢・六朝の歴史の変遷と、その美術史を詳しく、また前述したように謝赫の「六法」を講述する。この部分は、天心の考えるように、日本の往時の美術史を理解するための前提として重要不可欠なものである。

* 辻惟雄監修の前記『日本美術史』は次のようにいう。「一世紀末にインド〔ガンダーラ、つづいてマトゥラー〕ではじまった仏像の造像は、東漸して、四世紀頃には中国（五胡十六国）に伝わった。四世紀後半には敦煌石窟（甘肅省）が、五世紀後半には雲岡石窟（山西省）が、五世紀末には竜門石窟（河南省）が開窟され、以後八世紀まで、中国の仏教彫刻は空前の隆盛をむかえた。本格的な造像伝統のなかったわが国では、伝教が伝来すると、朝鮮を介して大陸で完成された仏像の表現と技法が積極的に学ばれ、礼拝仏堂の造像が開始された。」

天心はつづいて、日本における彫刻と絵画との発展の状況について、以後の見通しを聴講者のために示している。「抑も奈良朝美術の主たるものは彫刻にして、絵画は之れが従属たるのみ。絵画が漸く彫刻を圧倒せるは、顧（檀子）、陸（探微）、張（僧繇）を渾化して呉道子に至りて大成したる唐代美術の感化を受けたる空海時代にあり。……平安遷都以後に至りては、美術の〔優秀の〕鑑定は絵画に拠るべくして彫刻にあらず。運慶の頃は彫刻は遂に其の独立を失し、寧ろ画風によりて明かに〔優秀を〕鑑定するを得べし。……〔とはいえ〕二元來絵画彫刻の二道は、各自その本領に拠して進歩すべきなり。其の一方が他に従属するは美術上喜ぶべき事にあらず」（三二ページ）という。

天心は、法隆寺の古仏像、中宮寺の半跏思惟像（弥勒）、さらに、フェロノサとともに開扉の承諾を得て見た秘仏・夢殿観音、法隆寺の玉虫厨子、中宮寺の天寿国曼荼羅などについて語っている。

(四) 天智時代（天智より聖武の前まで）

天心によれば、この時代をとくにたてる必要はないという者もあるが、法隆寺金堂の壁画とこれに囲まれた仏像は推古美術とは異なっており、これから自然に発達したのではなく、新しい分子が外から輸入されて、このような大きな進歩をとげたものとしてたいへん重要である。すなわち、さきに(1)の⑤で述べたインド・ギリシア風様式の伝播があり、これが天智期の美術の形質をなしており、この性質が基礎となつて天平の盛期がやがて花咲いたと思われる、と天心はいう。

いまこの問題にあらためてより詳しくたちいれば、天心は、次のようにみずから設問し、慎重に論をすすめている。すなわち、金堂壁画は、ロンドンのブリティッシュ・ミュージアム等に所蔵の、ヒマラヤ山南方の地もしくはペルシアの界にあるインド仏像の頭髮鬘積（衣のひだ）とそっくり似ていて、どうしてもその間に因

縁がないはずはないようである。それは偶然か、それとも系統があつてこうなつたのか。「金堂壁画の如きも、亦唐初代に於て特有の発達をなしたるの風にして、印度希臘風とは全く関係なきやも知るべからず。然れども一方より論ずれば、此の如く類似し、加ふるに彼我交通の途其の間に開けたるあり、其の間に因縁あるなからんやとの疑問を生ずるは免がれ難き事なり」（四二ページ）と、まず考える。

その他現存する実物をみるに、正倉院所蔵琵琶の撥面にある人物はペルシア人に相違なく、また法隆寺所蔵の聖徳太子所用の錦旗の紋様には、馬に騎して虎を射る人物が描かれているが、人物の顎や頬のひげ、騎馬して虎を射る姿、あるいは馬の骨格、紋の周囲の模様形状など、これらは遠くバビロニア・アッシリアから由来したものでなければならぬ。「此の如く確証あるに於ては、壁画の式も亦印度より来れるものなりと断言するも不可なからんか。」かくして天心は世界文明の淵源にまで遡り、やがて時代を下つてペルシア文明の形成をも述べ、さらに、アレクサンドロスの東征、セレウコス朝のギリシア文化（セレウキア、アンティオキアなど有名なヘレニズム諸都市の建設など）を語り、「希臘風の印度に入りし時代は仏教の盛に行はれたりし時に方（あた）れり。然らば其の佛像を作るにも希臘風を用ふるなるべく」、「斯くして希臘と印度美術と混和せるものは印度希臘風にして、此の風は支那北方のバクテリア、ゲッター（月氏）等の地方に伝播したり」云々という。そして晋の法顯、唐の玄奘の、往時の西域・インドへの旅路を語る。しかして、玄奘の「携へ帰りたる佛像は北路よりせるものにして、印度希臘風なりしは自然の理」であり、唐朝が「当時印度希臘風の影響を蒙れるに至るは争ふべからざる事」とであるとする。このようにして、天心は、軽はずみに速断することなく、考慮検討のうえ、結局、先立つ箇所で引用したように、「余が考へにては天智時代は唐の影響にして、唐の美術は印度希臘風の影響せるものなるべし、」そして「彼の推古時代の美術と印度希臘風を混和して、以て天平美術を成せるが如し」（四八・四九ページ）という。

(ハ) 天平時代

天心は天平時代を、古代すなわち「奈良朝（広義）美術の最極点」とする。「推古時代のものは益々精巧となり、天智時代に於て入りたる新風は、此の時代に至りては、化して日本風となりて進歩せり。其の發達の有様を考ふれば恰かも唐朝初代の如し」（五〇ページ）。そして天平美術は決してギリシア美術に劣らない、という。いわく「彼の希臘の彫刻は西洋人の誇稱する所なれども、之れに対するに我が奈良朝美術を以てせば、一歩も譲ることなきを信ず。」彼我の比較はたしかに難しく、写生的な眼ではとても不可能である。奈良朝天平期のすぐれた仏像は写生を超えているからである。ではどのようにして比較するか。「写生を離れ宗教を離れ、一に其の寓する所の神韻（作者がそれに表現しようとしてこめたきわめて深く秀れた趣意）を以てせざるべからず。之れを細かに味ふに至りては、我が奈良美術は決して彼の希臘美術に劣るものにあらざるべし。」なかんずく「我邦彫刻上の發達は奈良朝に至りて其の極に達せり」（五三ページ）。

* 天心の頃には、個々の美術品についてその作像の年代、時期を今日ほど明確にしえていないことがあるのは、やむをえない（今日でさえ、定説のないものもかなりある）。

天平美術（かれの規定による）の第一期は、聖武帝在位の美術日本化の盛時であり、それ以後、天下の政令風俗壊乱し、精神も美術も衰退の第二期となる。

次に、天心がとくに推賞する仏像をみるに、まず薬師寺金堂三尊である。中尊と両脇侍は、銅の具合、鑄造の手際、頭部四肢の権衡、容貌の品位など、ことごとく備わり、奈良期第一と称することができる、という。

* 辻惟雄監修、前掲『日本美術史』は、この本尊を持統朝から文武朝にかけての時期に造営されたとみる点で、白鳳説をとり、ギリシア的・インド的な美術の影響を次のように描いている。この「本尊は、中国の則天武后時代（六五八—

七〇四）の彫刻様式に対応する進んだ表現内容を示している。それはインドのグプタ彫刻（ここではガンダーラの仏像にみられるギリシア美術の影響はよく消化されインド化され、優美で雅致に富んでいる……筆者）からの影響を受けて、唐代彫刻が達成した理想的な仏像表現をそのまま継承したものであり、さらに鑄造技法においても、それ以前に比べて格段の進歩をみることができ（註）。「他方、町田甲一、入江泰吉『日本仏像一〇〇選』は、この本尊を「八世紀初頭の養老・神龜（元正から聖武）のころに平城京で新鑄された」とみる（註）。

とくにすばらしいとされるのは、東大寺戒壇院の四天王である。天心によれば、彫像でも絵画でも、一時の怒相、一時の笑相をそのまま顯わせば、その趣きはただ怒り、笑いということに尽きる。この四天王像のすぐれているのは、そうではないところにある。「真正の妙技に至りては、此の如き人にして若し一旦忿怒せば果して如何、此の如き人にして微笑せば如何ならんとの感あらしむ。彼の希臘盛時の美術も亦之れを主旨とせり。此の戒壇院四天王の如きは実に真の妙技にして、能く四天を睥睨して悪魔を降伏せしむるの勢力あり。後世運慶等の作は其の意を外形に表はせども、此の四天王は之れと異なり、活動の趣きを体中、眼中に含む。其の一個の如きは、彼のシーザルの如き貌なり。又其の踏みたる鬼も、後世のものは只だに不思議の異しきものとれども、此の鬼に至りては真に其の鬼たる情を含むが如し。」さらにいう、「彫刻は立体的美術なるを以て、前後左右調はざるべからず。然るに後世に至りては、絵画を基とするを以て、衣紋等の外方に突出するもの多くして不整なり。彼の西洋にては凡て物に無益なる凹凸なく整ひたる彫刻的の形状といひ、スタチュエチックの語あり。此の四天王の如きは肢体衣紋突出せず、完全なり。此の如きは余程の名家ならねば到底為し難き所なり。後世に至りては、衣紋等の変化の為に押され、神変不思議の精神なし。是等のものこそは参考すべきものなり。只だ其の欠点は脚の姿勢氣力を欠くこと是れのみ。此の四天王の如き、第一に其の整齊せるを賞すべきなり。是れを推して四天王中第一のものとす。斯く述べ来らば、単に活動を攻撃することきも、天平時代の

如き理想的の觀念充滿せるときは沈着となり、後ちに源平時代などの活動の時代にあたりては、美術上の製作も活動するは自然のこととして、決して咎むべきことにあらず。然れども活動の美は高雅沈着の美には及ばざるものゝ如し」（五七—八ページ）。

三月堂の梵天、帝釈天についてはどうか。天心はいう、「塑像にして、其の体は只だ台掌せるのみにて別意なきが如くなれども、其の中に無量の働きを認むべし。頭髮衣紋等も整然として優美高尚の念を起さしむ。若し然らざるものありとせば、其の心は已に正しからざるなり。実に之れを以て東洋美術と希臘美術とを近く比較し能ふなり。此等の諸作はフィデヤス、セトリス（？筆記のミスか）等の彫刻と其の表現の方法接近したるものといふべし。然れども彼の外国人は、我が梵天、帝釈の如きは活動に乏しいはんが、其の情趣に至りては我れに於て高し。又彼の希臘彫刻の極点に位するフィデヤスの作なるオリンパス本尊、ジュピテルの如きも、唯坐せるのみにして、何等の活動もなきが如し。眼の周圍に電いなまの如きものあるのみ。今日も尚ほ其の模造を存す。固より実物ならざる故、之れを以て比較するは酷なりと雖ども、其の高妙なる点に至りては我れに優ること能はざるなるべし。試みに希臘古代の宗教と我が仏教とを比較せよ。彼の神とせしは情欲を有せる卑近なる人間にして、此は人間以上なる高尚圓滿なる如来にして、同日の論にあらざるなり。若し夫れ彼の梵天の情を解せざるものは、東洋美術の趣味を解する能はざるものなり。梵天の、女の如くにしてしかも乳房なきが如きは、外国風解剖的の眼を以てすれば奇なりとすべし。然れども美術は実物と異なり、実物を離れて見るべきなり。美は実ものにのみ存せずして、想にも亦存す。即ち心の中にも、外にも存するなり。」また、三月堂執金剛神については、「東大寺の守護神なり。大金剛（天竺の武器バジュラの大なるもの）を手にしたる忿怒の姿にして、其の作風は梵天に似たり」（五八、五九ページ）と。

その他、天心は、法輪寺十一面観音、秋篠寺の技芸天などについて述べ、新薬師寺の十二神将について戒壇

院四天王に比すれば「下ること一等」としたあとで、天平時代美術の特質を評して次のようにいう（序数は筆者）、「(1) 天平時代美術の特質を評すれば、第一に理想的なりしことにして、その靈妙高雅なるは日本美術各時代中、再びあらざりし程の極点に達したり。而して斯く高尚遠大なりしは、当時仏教の性質高尚なりしを以て、美術家も亦如来菩薩等の如き高遠なる仏像を製作せんと努めたるを以て茲に至るを得たるなり。後世密教の輸入ありて以来は、稍々実地的となりて釈迦弥勒等を拝するに至り、其の後に至りては、不動尊の如き卑近なる仏像をも拝するに至れり。美術上に於ても亦然り。後世、定朝、運慶等の出づるあるも、其の高遠なる点は到底企て及ぶ所にあらず。(2) 第二には、意匠専一なり。即ち理想的の考へを進むるには此の性質なかるべからず。少しも無用のものを顯はさず、最も必要なるものみに力を尽す。無益なる線等を求めずして、力を一所に集む。其の巧妙なるは実に驚くべくして、一見拙なるが如きも拙なるにあらず。(3) 又最も称揚すべきは、法則なきこと是れなり。或は時代によりて生ぜしことはあるも、其の人の顯はさんとする法則は、自身の心より湧出だせしものにて、決して流派の如きものあるなし。全く独自工夫の結果にして、古人に拘泥せず、各自の考出するに任するなり。例へば、四天王の鬼の一定の規則なくして、如何にも鬼の精神を写したるは、豈愉快なることならずや。彫刻が其の体軀の割合等を一定するに至りては、已に彫刻は亡びたりと云ふも過言にあらざるべし。(4) 又材料を選ぶこと自在にして、後世の如く木彫は木質のみを用ゐ、銅像を作るものは銅のみを用ゆる等のことあらず。天平時代に於ては、其の求むるところは我が思想を發表するに適當なるにあり。一個の仏像にても、胴体は木造にして頭は乾漆なるものあるを見るべし。塑像、乾漆、木彫、銅像等、その撰ぶところは実に自由勝手にして、只だ自身の思ふが儘に活用せしなり。此の如きことは、実力あるものにあらざれば到底為し能はざるの事なり。将来の美術家たるものも、法則に束縛せられず、自ら主として、最も適當なる材料を選び、最も高尚なるものを製作するを務むべきなり」(六四一—五ページ)。

(ii) 中世、平安時代の美術について

奈良朝末路、美術が衰退したが、桓武帝による遷都後、やがて空海、最澄による新仏教、すなわち密教の將來があり、ここにわが宗教思想は一変し、南都六宗とはまったく異なる教として即身成仏が説かれ、作りだされる仏像もまた、日光、月光、梵天、帝釈のごとき人間を離れたものではなくなった。かつて極点に達した天平美術は、いまや新しい時代を迎え、文学（明経、文章等の博士の出現等々）、宗教、制度、交通のいちじるしい変化とともに国家の大勢が一変するに及んで、唐朝文物——とくに、前述した六朝の顧、陸、張のあと、閻立本、李思訓、王維、そして呉道子による絵画の大成がある——の大きな影響のもと、新時代の美術に場を譲った。かくして「唐朝を受けたる空海時代は化して延喜時代をなし、此の系統を追ひて所謂日本風、即ち土佐派を作すに至れり」（七六ページ）。他の領域でも、文学の菅原道真、三善清行、在原業平、ややおくれて書家小野道風が輩出し、文化の華が咲いた。「要するに奈良美術は壮麗なり。延喜美術は優美なり」（七六ページ）という。もっとも、天心によれば、さらにちかいつて考察すれば、この時代の美術は、優美剛健の性質をもちながら、一方の優美に傾いていたとする。そして他方の剛健の面は、後述するように、信貴山縁起絵巻などに現れるようになったという。

天心は、延喜時代の性質として、第一に、このように天平以上に純然たる日本風を帯びたことを挙げ、次に第二に、美術がしだいに一般社会に及ぼうとする形勢にあったこと、すなわちさきに天平の頃はなおそれは僧侶や宮中のもとにとどまったが、延喜時代になって一般の上流社会すなわち貴族たちが美術の潮流のなかに入つたことを指摘している。

* 天心はこのように美術が社会のどのような諸階層に受け入れられたかを重視し、それがしだいに広がることを社会進展の趨勢とみている。「階層より云へば、天平は僧侶、延喜は貴族、鎌倉は武家美術なり。徳川は一般に及び、浮世絵の如き下等社会の美術あり。而して現今、美術は普通一般のものとなれり。諸外国の美術も亦同様にして、上流より漸次平民的に流れ、従て各時代其の性質を異にす。故に時代の性質を知りて美術を論ぜざれば、之れを解すること難し。天平は僧侶の美術にして一般階級のものとも異なり、又鎌倉時代に於て、合戦絵巻の如きは当時最も多く画かれたるものなれども、之れ如何なる階層の愛せしやを知らざれば、其の意を解する難し。而して延喜時代は殿上人〔昇殿を許された人〕の美術なることを記憶して、之れを観察せざるべからず」（七七ページ）。

延喜の時代を画した絵画の名手として天心は巨勢こせ勢岡を挙げ、百済くだ河成をその先駆とする。彫刻では、宇治平等院鳳凰堂の優美で柔和な阿弥陀如来像の作者たる定朝じやうちやうが傑出している。延喜時代の美術は、このようにその「極点に達すれば、日本固有にして比類なき日本の美華を開きしが」、しかしやがて社会とともに、「其の美華の爲めに遂に衰しせり」（八四ページ）という。これは、天心によれば、美術盛衰の大法則の示すとおりである。こうして源平時代に移行する。そして社会全体がいちじるしく容儀的になったと同じく、美術もまた容儀的となった。しかし、他面、鎌倉時代の新しい元素がすでにここで萌芽をなしてくる。藤原氏時代の美術はたしかに衰退の道を辿ったが、同時に武家の気風がようやく形成されつつあったのである。

* 藤原氏の門閥の弊は、足利氏、徳川氏の比ではなく、「一に（ひとたび）宮中に奉仕すると、詩歌管絃を弄するの外、他に人間の事業なきものとし、兵馬法律のことは上流社会の関せざる所となれり。」このようないちじるしい政治の弛緩、「偏頗の見」に陥ってしまった。「藤原氏に至りては其の衣美のみ競ひて、軽便の服をすて、容儀上のものとなれり。これを着する男子は齒を染め眉を画き、殆ど男女の区別なきに至りたるは此の時代にして、優美は優美なりと雖ども、男子の気骨全く消磨せるものにして、当代に成れる隆能たかね源氏絵巻を見れば、国家の衰滅真に徴すべきのみ」（二十世紀

末の今日の日本の大衆的状況は一部においてこれにはなほだしく類していないか。かくして、氣力失われ、叡山僧の跋扈、盜賊の横行、保元の乱となる。「優美の極、此に至れりと謂はざるべからず」（八四―五ページ）。

天心は、このような世情を背景とし、これにたいするアンチテーゼとしての、鎌倉期における武士道の興起の歴史的意義について次のようにいう。「実に日本の今日あるは武士道の力に起因するものと称すべく、若し全国を挙げて藤原氏の流に化せしならば、日本は希臘の雅典、羅馬、バビロンの轍を踏んで、亡滅し去らんのみ。幸ひにして彼の如く奢侈、彼の如く怯弱なるは独り上流のみにして、中等以下は之れに感染せず。故を以て此の間に存せる元氣を以て遂に鎌倉時代をなし、日本をして今日あらしめたり」（八七ページ）。天心は、容儀的な雲上人に反対する趨勢を示す芸術作品として、信貴山縁起絵巻と鳥獸戯画とを挙げている。前者については、はたして鳥羽僧正の筆であるか否か、知るべからずといい、後者については僧正の作としている（今日ではこれも疑問とされている）。このようにして、平安時代にあつた前述した優美と剛健の二性質のうち、保元平治の乱の頃から剛健への機運が生まれ、鎌倉時代の美術への道を開いたのであつた。このようにして、前述したように、鎌倉時代は、藤原氏時代と足利氏時代との中間となし、前者は後者の前兆であつた、と天心が考えていたことを想起したい。そこで、もうすこしこのことにたぢれば、これからいよいよ鎌倉時代に入るにあつて、かれは次のようにいう。藤原時代には剛健優美の二性質があつたが、その盛時には主に優美に傾いていた。しかし、保元・平治の兵乱にさいして社会の運動が一変し、たとえば隆能の源氏絵巻にみられるような優美纖弱の傾向に反対して剛健の時代に入る機運が生じ、鎌倉時代にいたれば、率直剛健の一時代となつた。この時代は藤原時代の残余の美術（すなわち剛健の性質）が発達したものとみてよい。そして、この時代に大いにみるべきものは、雄豪率直な土佐絵であり、その飾りのない風は、当時、一切の容儀を離れるという

精神にあった、とするのである。この見地から天心はいう、「当時の絵画を概言せば、所謂浮世絵にして、古への土佐絵は現時の真状を写すの外他の目的なし。後世、歴史画、浮世絵の区別を生ぜりと雖ども、今日歴史画として画くものは想像画に過ぎず。真の美術は浮世絵の範圍を出づ可からず。人、浮世絵を賤しむと雖ども、其の時のものを描きて人心を感じしむるは蓋し絵画の真相なるべし」（九〇ページ）。天心は現実の人間の生活を描くということが絵画の真の有り方であると、ここでいっている。（むろん、後世のいわゆる「浮世絵」はこの時代にはまだ出現していない。しかし、これとはちがって浮世絵をリアルな人間生活の活きた芸術的再現——とはいえ、もちろん、たんなるありのままの写実ではない——としてかれは理解して、その意義をここで認めている）。

* 天心は、平治物語、伴大納言、北野縁起などの絵巻を、土佐絵の真相として評価し、「東山、徳川時代に至るも猶ほ此の方を有して漸進せば、焉んぞ今日の衰頹を見るあらんや」（同ページ）といって惜しんでいる。

彫刻については、鎌倉時代に運慶の一派が現われたが、末期になると、独立の性を失い、しだいに衰頹してしまつた。

(iii) 近世、足利氏時代の美術について

天心が、奈良期は理想的で壯麗、藤原氏時代は感情的で、その極、優美、そして足利氏時代は自覚的で高淡と、それぞれの時代を特徴づけていたことについては、前述した。そして、かれは、藤原氏時代と足利氏時代との中間にある鎌倉時代について、その美術は藤原氏時代の余流である点ではなお感情の美術であるが、他方

次の新しい時代の氣風をしだいに色濃く孕み、足利氏時代にいたって、とくに禅宗がますます広まることを通していつそう武士の氣風が発展して自覺的になったとする。

この点について吉沢忠は上記「解説」のなかで次のように天心のこの見解の意義を述べている。「この見解は一見奇妙にみえるかもしれない。しかし宋元画の影響があらわれてきたにしても、鎌倉時代にはまだ藤原時代の美術の延長と思われるところが多分にのこっており、武士の美術としての性格のはっきりしたものがあらわれておらず、武士の美術としては禅宗を媒介としてむしろ天心のいう鎌倉時代第二期、すなわち南北朝以後におこった水墨画をあげるべきだとするならば、天心の説はふしぎではなくなる。こうした見解は、天心の弟子で永く国宝調査の衝にあたっていた中川忠順にうけつがれ、それがまた中川から大きな影響をうけた現代の美術史家におよんでいる。とするならば、天心の説は決して奇妙ではなく、むしろ先駆的業績として認めらるべきであろう」（五一六ページ）。

ここでいう「自覺的」、自ら省みるということについて天心は、この時期になって「画上の道理」を究めるということ、そして「画法」といった問題も提起されてきたとする。茶道や軍法なども禅宗の理で説くようになったのと同様である。世が開化するにしたがって美術界も自覺的となるのは当然であって、これは善かれ悪しかれ人間の幼時から成人への成長と同様であり、明治ともなれば最も自覺的の思想に富んできており、現に考按工夫などがしきりにおこなわれるようになったのはまさに自覺の心のためである。

このことを前提して、天心は日本近世美術には次の三つの骨髄があるという。すなわち、

第一、趣致。面白いものの程度を、どの辺に止むべきか。趣致のもつ美の制限をいう。

第二、世外心。塵世を超越する禅派の清淡を味い、俗を離れた情を楽しみ、悠々乎と物外に逍遙することという。実物の繁雜を厭うて淡泊を愛し、彩色などは不用のものとして、これを除くようになった。

第三、古法を重んずること。

天心によれば、足利時代は足利氏執政の時だけでなく、近世四百年がこれに支配されたのであり、それはつぎの四期に分かたれる。

第一期 東山時代 東山義政の思想にもとづき、雪舟、正信らが輩出し、足利時代最盛の期である。

第二期 豊臣時代 豊臣秀吉を中心とし、元信はすでに去り、足利時代中の華美なるものが秀吉の好尚にちなんで生じた。永徳がこれを代表する。

第三期 寛永時代 寛永より元禄にいたる間で、探幽、常信、一蝶、光琳らがでる。

第四期 寛政時代 応挙、呉春らが輩出して、写生的という特徴で足利時代の変化を試みた。

* 天心によれば、寛政ののち、文化文政の頃になって、文晁、抱一らが出て、盛時の観を示したけれども、抱一が光琳を学ぶのは、もともと復古に過ぎないし、四条派は応挙の趣きを保続するのみであり、別に一期を設ける必要はない。また、応挙以来にだいに衰退して今日に至っている。この間にあって、浮世絵が大いに発達して、社会下層の為に美術を与えたけれども、日本美術の大体に影響するものは少く、当時の主要な画風に伴って進歩したとはいえるが、美術界を支配したとはいえない。天心による徳川時代の浮世絵の評価は低い。浮世絵には多様なものがあるが、わたくしはとくに北斎と広重を高く評価したいと思う。

右の四期を一括して「足利氏時代」と捉えることは一見やはり奇異にみえるかもしれない。この点についてさきに一言したが、簡単に再説しておきたい。そもそも日本史の基本的な時代区分として、わたくしは、古代的荘園公領制を存続させながらもそれに替わる大名領国制の漸次的成立を、十五―十六世紀小農民経営の進展、地域的な市場圏の成立・統合と領国の関係の進展など、室町時代の社会経済的発展のうちのみており、武家政

権が鎌倉に成立したからといってそれによって封建制が実現したという通俗的な考えをとっていない。鎌倉期には荘園公領制は弱体化しつつもなおそれ自身のうえに新興の武家権力を存続させていたとはみうるだろう。このことはともあれ、天心は、美術史のうえで、足利氏時代以降（幕末にいたるまで）を新しい時代とみて、まとめて modern ages とするのである。このような天心の把握は一つの興味ある捉え方を示すものということができる。もっとも、全体を通じて「足利氏時代」という呼称を用いることが適当かどうかは、別個の問題である（わたくしは賛成ではない）。

このことと関連して、吉沢忠は、前記「解説」のなかで次の問題を提起している、「天心は徳川時代を足利時代のなかにふくめているが、これではさまざまの派が新たに起こった徳川時代後期の絵画の複雑さをとらえることができない。こうなったのは、近世における絵画の流れを狩野派を中心としてみただけである」（五一六）と。この点でわたくしは氏の見解に賛成である。徳川時代に狩野派が存続したことにも一定の意義がある。とみるのであって、氏もこの点ではおそらく異議はないであろうと思う。この点について若干考えておきたい。徳川時代の始めの箇所、天心は、徳川政権がようやく安定期を迎えた寛永時代について、その特色は何よりもまず「足利時代に還りたることは是れなり」という。すなわち「足利時代の雪舟、正信の美術は時を経て漸々淡泊の風を失ひ、太閤時代に至りては華美となり、種々の勢ひよりして豊臣時代の変化を為したり。故に東山美術は豊臣時代に一度脈絡を破られたり。然れども徳川氏は質素儉約を守り、努めて華美を去りたりしを以て、彼の豪華壯麗を極めたる桃山時代の反動として、極めて淡泊なる美術を愛するに至れり。徳川氏は全てのごとに法度を厳にせり。故に美術上に於ても、豪壯は去りて東山風に還りたり。此の時代の美術家探幽の如きは、恰も家康の如き人なりしならんか。其の法とする所は唯雪舟一本槍にして、以て狩野の家を保てり。其の師、興以に尋ぎて雪舟の風を慕ひ、江戸に於て専ら東山風を起せり。一方京都には山雪系統の京狩野あり。徳川氏

の家の立脚点とする所より総ての制度に至る迄、悉く之れを足利氏に受く。故に第一の特質は足利時代に帰りたることなりと云ふべし」（二二七ページ）。狩野家が美術上家法を定めたこともこの時期の大きな特色である。家法のことは徳川氏の制度上から生じたもので、「探幽已に徳川氏奥絵師となり、世襲の家柄となりては、其の法を守らざるべからず。是れ我が美術上に於て、非常なる出来事と云ふ可し。」このように家法を定めたことは、たしかにさまざまな弊害を後世にもたらしたが、その後、文人画が興ってきたさいに、かえってこのことが、「火の枯野を焚くが如き勢ひを以て、『文人画が』殆ど我邦の画なるものを廢棄せしめんとするを防ぎたり。若し此の時に方りて家柄なるものなからしめば、如何なる境遇に陥りしか。明治の今日迄雪舟、雪村の気を呼吸する人の存在は、実に此の家柄の存せしに因るなり。然らざれば浮世絵、文人画、明画、写生風等に圧倒せられ、今日橋本先生の如きを見る能はざりしならん。」また狩野芳崖も出なかつたろう。故に明治と東山との連絡を保つことを得たるは、実に此の家柄制度の功といふべし」（二二九ページ）と天心はいう。狩野派存続の意義は、一つには、この点にみる事ができるように思う。

次の論点に移る。天心は他の諸派についてももちろん多くを語っている。徳川の前期について概括的に次のようにいう（①②③は筆者の付したものの）、「此の時に方りて①上流社会の美術は狩野派其の全権を占め、江戸は勿論、京都禁裏の御用迄も務めたり。土佐は京都にありて御所及び公家の需要に応じ、②下等社会に於ける有様は、此の頃に至りては浄瑠璃芝居等の如きもの起りし故、之れに伴ひて之れを代表するの美術として菱川、西川等の浮世絵起り来る。③此の中間を補ふの美術、即ち上等なる町人及び洒落なる士人の用に応ずるもの起り。二種ありて、一は土佐派より出で、一は狩野派よりす。其の前者は宗達、光琳にして、後者は即ち一蝶なり」（二二六ページ）。

徳川後期についても多くを語っている。そのなかで、天心が応挙をとくに高く評価していることは前述した

とおりだが、ここでも、かれは意から形に移ってはいけないという持論を力説している。「応挙が画風は実に非凡なり。写生的の考へは此の人ありて始めて起すを得たり。然れども応挙の画にして彼の如き点に迄進歩せしが為めに、日本画の足利以来の極めて深き趣味を失ふに至りしかと思はる。彼の雪舟、雪村、探幽等によりては、画を以て我が思想を写し出すの一具となし、その意は形ちの外に存するなれども、応挙に至りては、意は形ちにありとなすの端を開きたり」（二五二ページ）。

以上をもって、天心による「日本美術史」講義の時代別の詳細な叙述をとにかく瞥見したこととしよう。

③ 日本美術の創造的發展のために

天心はその講義の最後で、「総叙」として、さきに述べたような日本美術史の時代区分をまとめとして提示し、それぞれの時期の特徴を簡単に振り返ったうえで、日本美術の将来のために留意すべき諸点を七項目にまとめている。

第一 「精神鋭くして観念先だつときは〔美術は〕興起し、物体を求めると至れば必ず衰頹す。」

「探幽は一世の大家なりと雖ども、東山時代を綜合せんとするの念あり。之れ其の雪舟に及ぶ能はざる所の派亦衰ふ。現今の形勢は狩野の画妙は既に百年以前に死し、四条は僅かに氣息奄々たり。」「精神強銳なれば必ず昇り、其の形を求めて之れに檢束せらるゝに至れば必ず降る。此の中に於て、最高点に達せしは天平、延喜、鎌倉、東山なるべし。……彫刻は天平を最極点とし、定朝之れに続き、運慶又之れに次ぐ。」

第二 「系統を逐うて進化し、系統を離れて亡ぶ。」

「美術は孤立のものにあらず。一時期をなすには必ずその前代と相伴うて形をなす、推古を天智に進化し、之れを天平に完全するは天平の大家一人の力にあらず。前已に之れが基礎を造れるものあり。例へば金岡の前には空海あり。光長、慶恩の前に鳥羽僧正あり。雪舟の前に秀文、周文あり。永徳の前に古法眼（二元信）あり。」「一時を以て完全を望むべからず。同一觀念の系統を追うて、半成の觀念を更に一步進めんことを力むべし。」「大家なるものは孤立単独にして出づるものにあらず。」「故に美術史上に於ては大家そのものよりは、寧ろ之れが前駆たりし人を研究するを必要なりと信ず。」

第三 「美術は其の時代の精神を代表し、能く当時の思想を示すの力、特絶なり。」

「社会の秩序乱るれば、美術亦衰ふ。其の国家生活と密着の關係あること明らかなり。又我邦の精神を最も能く代表せるものは美術にして、文学、宗教の如き、大いに貴ぶべきものありと雖ども僅かに国内に關するのみ、以て全世界を動かすに足らず。」

第四 「日本の美術は変化に富むこと。」

「精神上より云へば、奈良朝の理想的なる、平安朝の感情的なる、足利の自覚的なる、之れを其の形に現はれたるところより論ずれば、壯麗、優美、高淡の三大変化を有す。同一種族にして此の三者を具備するは世界其の例を見ざる處、以て大和民族が美術思想に富めるを証すべし。」

* 一九四五年の侵略戦争敗北まで、この語はしばしば用いられた。天心が特別であったとはいえないであろう。しかし、かれは神功や秀吉の朝鮮への出兵を肯定的に語っているところなどとともに、批判を免れないだろう。

第五 「適応力に富むこと。」

「奈良朝は漢魏六朝の影響を受けて成り、平安は唐朝の文化を取りて、之れを渾化して延喜時代をなし、東山は宋元の文化を渾化して日本的となし、豊臣時代の朝鮮に於けるも亦然り（この点大いに疑問、前ページの*を参照）。殆ど其の根元を消化し去りて、痕跡を止めず。或は之れを以て、我が邦人の模倣力に富めるの致す所となすは誤れり。」

第六 「仏教の哲理により唯心論に傾き、写生を離れて実物以外に美の存在を認む。」

「我が美術は、上來述ぶる如く変化に富むと雖ども、何れの時に於ても写生主義に重きを置きたることあらず。……物心併行すべきなり。これ将来我が美術の目的なりと信ず。」

第七 「優美なること。」

「藤原時代に於て我が美術が優美の極点に達せしは、我が美術の独立を示せり。然れども我が美術は大體に於て優美の性質を有し、藤原氏の時には全国外国の羈絆（はん）を脱せしを以て、純乎たる優美の極に達せしなり。故に日本人を放任して、自然の発達を妨ぐるなきときは、必然此の点に帰着すべし。……然りと雖ども、剛健なる性質も亦之れなきにあらず。優美の中に剛健を含むは、実に我が美術の最長所なり。」

天心は以上の七項目を示し、講義の最後を次の言葉をもって結んでゐる。

「余は諸君に勸むるに、左の數言を以てせんと欲す。之れを歴史に徴するに、徒らに古人に模倣すれば必ず亡ぶ。系統を守りて進み、従来ものを研究して、一步を進めんことを勉むべし。西洋画、宜しく参考すべし。然れども、自ら主となり進歩せんことを」（一六二—一六七ページ）。

注

(1) 以下、この節と次節「天心の生涯」では、とくに斎藤隆三『岡倉天心』吉川弘文館、一九八六年に負う。その他、森田義之、小泉晋弥編『岡倉天心と五浦』中央公論美術出版、一九九八年、山口静一『フェノロサ——日本文化の宣揚に捧げた一生——』上下、三省堂、一九八二年、などに負う。

(2) 高山樗牛は、大観が歴史的人物屈原を主題としておりながら屈原その人を描いていないと批評した。大観としては、しかし、失意のなかに毗まじりを決して立つ不屈な敬愛する師天心を、屈原にことよせて描いたのであった。樗牛は書く、「大観が描きたる屈原は、煩悶はんもんの屈原に非ずして決意の屈原なり。沈憂の屈原に非ずして、激憤の屈原なり。彼は江湖に優遊して安立の地を静観する懷疑詩人に非ずして、一個の目的一個の情操を抱いて、將まさに其の業に就かむとする慷慨男子也。吾人は彼に対して、多く同感を表する能はず、同感すべき煩悶は、已に彼の胸を去りて、其の面は已に決意の色に輝けばなり。又多く想像の余地を止めず、想像すべき結果は已に端緒を表はしたればなり。大観は何が故に、特に歴史的屈原が提供する天成の好画題を捨てて、何が故に、特に是の不利益なる性格と契点を択びしや、吾人の解し得ざる所也」、高山樗牛全集、博文館、大正三年。

(3) 森田義之・小泉晋弥編、前掲書、三三二—三三三ページ。

(4) 山口静一、前掲書、上、五一—五二ページ。

(5) 同上書、五一—五七、八三—九四ページ。

(6) フェノロサが洋画拡張説から日本画奨励説に変わったことについては、山口静一の前掲書を引用しながら高階秀爾が『日本近代美術史論』のなかで述べている（講談社学術文庫、一九九四年、二二八—二三三ページ）。

(7) フェノロサと芳崖との出会いについては、従来、明治十七年の第二回内国絵画共進会が機縁であったとされてきたが、山口静一の研究（前掲書）によって、明治十五年にフェノロサが芳崖の作品に着目したことが明らかになった（高階、前掲書、二二三—二四ページを参照）。

- (8) フェノロサの美術講義の内容については、山口静一、前掲書、上、三八七―三九二ページを参照。
- (9) フェノロサは、この著作を不完全な遺稿として残して世を去った。かれの夫人は作家として文筆力はあったが、遺稿における欠落部分を彼女が補筆することには無理があり、しかも邦訳者有賀長雄が日本の読者のために加筆をしたこともあって、フェノロサの叙述から離れるところがあり、難解なものとなっているらしい。この邦訳書は、わたくしは未見である。
- (10) 斎藤隆三、前掲書、六一ページ。注(1)で述べたように、本節「天心の生涯」は、同書にとくに多くを負っている。
- (11) 大村弘毅『坪内逍遙』一九八七年、一三六―一九ページ。
- (12) 斎藤、前掲書、七九ページ。
- (13) 同上書、八八ページ。
- (14) 注(2)を参照。
- (15) 春風同人(天心)「第十回絵画共進会・日本美術院展覧会出品概評」岡倉天心全集第三巻、一九七九年、二五四ページ。
- (16) 同上書、一六八ページ。
- (17) 岡倉古志郎、「天心とベンガルの革命家たち——『東洋の覚醒』における天心のインド観をめぐって——」『東洋研究』八一号、一九八七年、四二―三三ページを参照。
- (18) 天心の「日本美術史」講義のテキストおよびその「解説」は、『岡倉天心全集』第四巻、平凡社、一九八〇年による。それからの引用ページは本文中丸括弧で示す。
- (19) 拙稿「ヴィンケルマンと古代ギリシア精神の再生——日本からのメッセージ——」、拙著『黄金の穹(いしづみ)』邑書林、一九九八年、所収。
- (20) 『本朝画史』狩野山雪初稿、同永納増補(笠井昌昭、佐々木進、竹居明男訳注、同朋社、一九八五年)については、拙著『日本近世思想史序説』下巻、新日本出版社、一九九七年、四七七―九ページを参照。ここでは、同書の訳注者に

抛りながら、本邦最初の画史書ともいわれる同書に積極的なものを掘り起そうという姿勢でわたくしは書いた。たしかに同書には意義がある。しかし、天心が叙述したような、われわれも納得しうるような本格的な絵画史の著作であるにはやはり程遠い。天心はそのことをここでいっているのである。

(21) 同上書、四九五―四六ページ。

(22) 王耀庭『中国絵画のみかた』桑童益訳、二玄社、一九九五年、一三二―一三三ページ、その他、葛路『中国古代絵画理論発展史』上海人民美術出版社、一九九二年、二九―三五ページ、阮璞『中国画史論弁』陝西人民美術出版社、一九九三年、一―五五ページ（詳しく論じている）、マイケル・サリヴァン『中国山水画の誕生』中野美代子・杉野目康子訳、青土社、一九九五年、二二四―九二九ページ。

(23) フェノロサ『美術眞説』大森惟中筆記、明治十五年、竜池会での講演、そのなかでかれはいう、「画ハ概ネ一点一線ヲ以テ成ルモノニアラズ。其部分甚ダ多キヲ以テ、動モスレバ人ノ心目ヲ攪散セントス。斯ノ如キハ完全純一ノ感ヲ起ス能ハズ。故ニ各部ノ布置恰モ其宜シキヲ得、人ノ心目ヲ引テ一点ニ聚合シ、而シテ自余ノ部分モ亦随テ同時ニ通観セラレンコトヲ要ス。即チ聚合ノ点ハ主トナリ、他ノ部分ハ客トナリ、主客一目下ニ展覧スベカラシメ、而シテ客ハ常人ノ人目ヲ誘引シテ主ニ致スガ如クナランヲ要ス。之ヲ名ケテ画ノ湊合（*unity*）ト謂フ。若シ此湊合ナケレバ、美術ノ主要ナル妙想（*idea*）ヲ表スルヲ得ベカラズ」（日本近代思想大系17『美術』岩波書店、一九八九年、四八―四九ページ）。

(24) 中村元『インド思想史』第二版、岩波書店、一九六八年、一一九―二〇〇ページ。

(25) 岩波『仏教辞典』中村元他編、一九八九年、七〇―一ページ。『西遊記のシルクロード 三蔵法師の道』朝日新聞社、一九九九年、一〇六ページを参照。

(26) ヴェ・イオンズ『インド神話』酒井伝六訳、青土社、一九九〇年、三〇ページ。前ページの「ジャイナ教のヤクシーの彫刻を参照。

(27) 辻惟雄監修『日本美術史』美術出版社、一九九一年、二二、二八、三八ページ。

- (28) 『日本美術史辞典』（平凡社、一九八七年）は、奈良時代の美術を、様式に着目して、白鳳美術と天平美術とに区分して考察している（二〇二—二〇三ページ）。
- (29) 町田甲一『概説日本美術史』（学生版、吉川弘文館、一九七〇年）は、奈良時代を二分せず、飛鳥から白鳳、天平へと推移するものと考えている（目次、一四—三六、四五ページ）。
- (30) 同上書、二五ページ。
- (31) 同上書、三九ページ。
- (32) 町田甲一、入江泰吉編『日本仏像一〇〇選』秋田書店、一九七三年、一一八ページ。町田、前掲（注（29））、四六—七ページを参照。
- (33) 前掲拙著、五二—五三ページ。
- (34) 拙著『日本思想史序説』（新日本出版社、一九九二年）に室町時代について次のように書いた。「鎌倉中末期から南北朝の内乱を経る室町期は、古代的なものに代わって中世的封建的なのが漸次的に形成されてくる時期である。しかし、（室町）幕府の統治は、権力基盤の脆弱性のためにはなほ安定性を欠き、封建的秩序も（まだ十分な発達をとげず）きわめて流動的であり、ついに応仁・文明の乱から戦国の時代をよびおこすのである。これは、大づかみにいえば、荘園公領性の解体と、農村内部における封建的諸関係の拡大（とくに隷属農民——小百姓——の封建的な自営小農民への力強い成長）を基盤とする國人大名領国制の成立との過程であるが、この封建体制は、その内部諸矛盾の激化による不安定性のために、やがて列島全土をまきこむ戦乱を招き、織田・豊臣・徳川とつづく幕藩体制によって再編されねばならなかった」（三七〇ページ）。↑ 古代・中世・近世等の呼び方は、歴史叙述の時点（これによって「現代」がきまる）によって相対的である。天心は明治にあって、足利から徳川までを一括して捉えるために、これを「近世」と呼ぶのである。いまここでの問題は、わたくしが足利から徳川までを一括して、封建的と考えているという点である。

