

東北芸術文化学会 アルス・ウナ芸術学会共催

「『芸術教育の歩み 岡倉天心展』コロキウム」

日時；平成 19 年 11 月 10 日（土）15：30～ 見学と観賞

コロキウム 17：15～19：00

会場：東京藝術大学大学美術館 2 階会議室

「『芸術教育の歩み 岡倉天心展』コロキウム」趣旨

司会 齋 藤 稔

東京藝術大学は創立 120 周年を記念して同大学美術館において『芸術教育の歩み 岡倉天心展』を開催しています。この展覧会は岡倉天心が東京美術学校を中心にして、芸術のさまざまな領域の活動を広範囲にわたって実現した彼の理念と思想、足跡と業績を展示しています。

岡倉天心は東京美術学校の創設に関わって明治 23 年（1890）校長に就任し、日本で最初の専門的な造形芸術の教育を基礎づけて近代的な美術アカデミズムの教育システムを作り、同時に日本の伝統的な古典的美術・工芸を実地に見学し、調査し研究して日本美術史研究の素地をつくり、またすぐれた諸作品の模写や模造、作品の保存と修復などを行わせ、これらを教育資料として用いて収蔵しました。また各ジャンルの教授陣の配置や若手作家の養成、技法の習練や技術的成就、展覧会や博覧会の実現などにいたるまで多様で多彩な芸術活動の業績を残しています。同展はそれら多種の活動とともに、それぞれの領域での天心の比類のない才能および学芸における豊富な知識と確かな精通をも伝えています。

天心はフェノロサら外国人教師、画家や工芸家、森鷗外ら有識者との交流を通じて諸外国における芸術や文化の事情を把握し、自ら日本の古美術を精査して古来からの特有の芸術性と精神性に貫かれたすぐれた価値を認識し、美術史的な位置づけと美的芸術的な評価を行い、それらを美術教育にも生かしました。いち早く『大日本美術新報』、また『国華』などの美術研究誌の創刊、東京、奈良、京都に博物館の創設、またいくつかの地にモニュメンタルな野外彫刻の設置、美術協会の発足など、その業績は校長としての教育研究だけでなく、在任中に日本美術の文化的意義とその文化社会学的役割を認識して言説にし、作品購入や模写模造や資料収集によって造形芸術の学術的な向上をはかりました。

同時に帝国博物館の美術部長として、各種作品の収集と、オリジナル作品の模写・模造・模刻の複製制作や保存修復などを推進するなど博物館事業を強力に進め、美術鑑賞を広め、ミュージアムの近代的社会における役割を強調し、また文化財の保存と保護にも尽力しました。そのために文化行政に対しても必要にして充分な発言と表明を行いました。

天心は明治 31 年（1898）に校長を辞し博物館職も退きましたが、その後も東京美術学校では彼の影響が続き、新しい改革を促して、近代的な専科大学の専門教育・研究のシステ

ムが一層整えられました。他方、美術界を啓発し、日本画会や日本美術院の創立、諸工芸団体の設立、各美術学校の開校など、社会における新芸術の創造、美術教育の普及と拡充をも促しました。そして退官後は、和文と英文による著作活動、『日本の覚醒』、『茶の本』、『東洋の理想』などを出版し、インドを訪ね、中国にも渡り、アメリカに招かれるなど外国でも日本文化の紹介や普及に尽力しました。茨城県五浦の六角堂においても大観、観山春草ら弟子たちと交流し、晩年も自らの理想や想念をもって指導し続けました。

このように、天心は明治という近代の黎明の時代、近代を築く国家社会という新たな時空の広がりにおいて、そして中国や欧米列強の国際的環境の中で壮大な文化的ヴィジョンをもって志向的に行動しなければなりません。日本で最初の人文学者として、芸術思想家として、美術教育者、美術史家、評論家、文化財保護官、美術行政官、博物館キュレーターとして、総じて広範な学問と芸術の全人的人物として、今日的にはトータルなアート・プロデューサーとして活動しました。その学術的営為はつねに学問・芸術の広がり浸透をはかる文化的戦略、さらに文官・行政官としての国家的戦略を自ずからのうちに自覚し、大いなる社会的人格の持ち主として世の中のために尽力しました。学術的には人文学の偉才として記されてよいでしょう。

展覧会は、「天心と東京美術学校」、「天心の理想」、「芸術教育の現場」、「芸術と社会」、「理想は彼方に」、の5章に分節されています。この機会に岡倉天心が日本の近代の黎明期に芸術文化の諸領域で果たされた数々の偉業を、学術的に吟味し検証することも必然のことと思われまふ。この展覧会に関して、天心の偉業は広範に及んでおり、多岐に亘るのでさまざまなアプローチが可能と考えられます。しかしこの研究集会は天心の芸術文化の諸活動を主として芸術学の視座から追究したいと考えています。

私たちが『芸術教育の歩み 岡倉天心展』を鑑賞した後に、その大学美術館の会議室をかりてこのコロキウムをもつことは意義深く、この機会を与えて下さいました東京藝術大学教授大学美術館の薩摩雅登氏をはじめ関係の方々には厚く御礼を申し上げます。

このコロキウムは、平成19年10月10日に急逝された元東京藝術大学学長山本正男先生がかつて「比較芸術学共同研究」を推進されて以来私淑してきた私が、生前に伺っていた故先生のお考え、岡倉天心に関する芸術学的研究に関して、このコロキウムに関心をもつ方々と相談し、東北芸術文化学会とアルス・ウナ芸術学会の委員会にはかつて学会の主宰として開催することに至ったことをお伝えします。また大学美術館の方針として、推奨しています学会や研究機関との連携による学術的なコーオペレーションを受けて、私たちの学会もその意向に沿って計画しました。今回のコロキウムはその点でも期待されるでしょう。

最後に、コロキウムのテーマを芸術学の視座を主眼として、

「岡倉天心の総合的芸術活動—芸術学的視座からのアプローチ」と致します

これに関連して、天心の学術的な成就として、東京美術学校における近代的美術アカデミーの形成、日本における近代的美術教育の実現—ヨーロッパの美術アカデミーとの比較芸術学的研究、に触れることができればよろしいと考えております。

皆様には同展を見学されて、このコロキウムにご参加下さり、質疑応答や討論を活発に
して下さいますようお願い申し上げます。

コロキウムのテーマ：

「岡倉天心の総合的芸術活動－芸術学的視座からのアプローチ」

司会；東北芸術文化学会会長・アルス・ウナ芸術学会会長	齋藤 稔氏
基調講演・パネリスト；立命館総合ミュージアム館長	神林恒道氏
パネリスト；茨城大学教育学部教授	金子一夫氏
パネリスト；東京藝術大学美術館教授	薩摩雅登氏
パネリスト；東京藝術大学美術館准教授	古田 亮氏

プログラム：

挨拶	「岡倉天心展－芸術教育の歩み－企画と指針」	薩摩雅登氏
司会挨拶	「『岡倉天心展』に関するコロキウムの趣旨」	齋藤 稔氏
基調講演	「岡倉天心とロマン主義」	神林恒道氏
パネリスト発表	「岡倉覚三の芸術教育論－フェノロサの方法論との比較」	金子一夫氏
	「天心の彫像委嘱制作と記念碑としての騎馬像」	薩摩雅登氏
	「岡倉天心の美術思想」	古田 亮氏

パネル・ディスカッション
フロアーとの総合ディスカッション
司会によるコロキウムのテーマ総括
基調講演とパネリストの発表レジュメ

.....

薩摩：(挨拶) このコロキウムを開催していただきありがとうございます。皆様には芸大
美術館に来場いただいて感謝しております。

本展覧会は、国立の博物館・美術館、文化財研究所、そして大学までが独立行政法人化されて、それぞれが独自の経営・運営や社会連携事業などを広範囲に推進しなければならない時代にならず、かつ、学問研究という本来の社会的使命もより高度に果たさなくてはならない時代において、今日の本学・東京芸術大学のみならず、東京国立博物館、日本美術院などの芸術（美術）教育研究機関を創設した明治期の偉大な総合プロデューサー・岡倉天心（文久 2（1863）－大正 2（1913））を、東京美術学校在職期間（明治 20（1887）－明治 31（1898））に焦点をあてて、再検証・再検討しようとする試みです。我が国の博物館・美術館、大学が大きな岐路に立たされている 21 世紀において、100 年以上も前の偉大な先人の偉業を再確認することは、今後の私たちに何らかの指針を与えてくれると確信するからです。

今日の司会とパネリストを紹介します。

司会はアルス・ウナ芸術学会会長 齋藤先生にお願いいたします。先生は早稲田大学で学び、ドイツに留学し、広島大学・広島市立大学で教鞭をとり、現在は両大学の名誉教授です。神林先生は京都大学で学び、ドイツに留学し、大阪大学を経て同大学名誉教授、現在は立命館大学教授で、日本美術教育学会会長です。金子先生は、茨城大学と東京藝術大学で学び、現在は茨城大学教授です。古田先生は東京藝術大学で学び、東京国立博物館と東京国立近代美術館を経て東京藝術大学大学美術館の学芸員です。本展のカタログは古田先生はじめ大学美術館の学芸員の執筆と編集によって刊行されました。私は早稲田大学を出てドイツで学び、同じく東京藝術大学大学美術館の学芸員です。

司会 齋藤：本コロキウムの趣旨に書きましたように、天心の活動を芸術学の視座で学術的に研究してもいいのではないかという元東京藝術大学学長故山本正男先生のお考えや、それに関心を持つ方々と問題を共有して、本コロキウムを主宰しました。天心は、生活と思想と芸術において生きた自由の精神があり、それは日本人民族の誇りだと言っていますが、それが天心の芸術思想に結びついていると考えます。

芸術学的アプローチの面で、私は天心の『日本美術史』と『東洋の理想』の記述の中から 3 つの点を強調しておきます。両著書の記述において、1) 円山応挙について、天心は明治 22 年に創刊した『国華』に応挙を挙げて説述しているが、彼がオランダ銅版画の線を毛筆で模写することに身を捧げ、真に迫れるものをもって画風を集成したりして、円山派を形成したと言っています。天心は応挙の非凡さについて、狩野派の修練や中国風の写生などを経て、わが美術史上一新時代をなしたと詳しく述べています。弊害がないわけではないとしているものの、「先生の」と称し、『東洋の理想』では彼がその時代の代表的画人であり、彼の努力によって時代の新運動の焦点が定まったと評しています。これで応挙の美術史的な位置づけが定まっています。天心の芸術的評価と洞察力から取り上げます。

2) 琳派について、偉大な装飾的芸術を創造し、深い意味を蔵して際立っている唯一の流派とし、2 世紀も前に近代のフランス印象派を予感していた、としています。その装飾美術は自己に真実で芸術的営みははっきりしていると語っています。3) 西洋近代に関して

ラファエロ前派とラスキン、モリスにいたるイギリス美術を、純粹美術と裝飾美術の境がないものとして賞賛して、これを新しく日本にも取り入れるべきだと考えたのです。見過ごされていた工芸美術の革新にも尽力し、それは他のジャンルとともに教育においても十分に果たされています。

以上、私は天心の日本美術史の面からお話ししました。次に神林さんをお願いします。

神林：限られた時間ですので、簡潔にお話しします。私は觀念論美学としてカント、ヘーゲルといったところが専門で、ドイツの美学をやっていますが、ドイツに居たときに足許、つまり日本の美学について考えなければいけないと思い、帰国後からそれと並行して日本の近代美学を研究し、ここ 10 年ほど続けてやっています。

岡倉天心は「日本」の美学 aesthetics of Japan

森鷗外は日本の「美学」 aesthetics in Japan とするすことができます。

時代によって変化する天心の評価が非常に興味深いのですが、たしかに全集が出る度に評価が変わっています。今日は、「天心とロマン主義」という観点からお話したいと思います。レジュメを参照していただきます。

天心は『日本美術史』を出版していますが、これは東京美術学校の授業で行われた聴講生の講義記録によっていて、『稿本日本帝国美術略史』と合わせてみないといけません。天心の日本美術史は、ヘーゲルの芸術哲学（一般に美学講義といわれているもの）が下敷きになっています。これはヘーゲルの哲学における精神が弁証法的に発展する最後の絶対精神に属する芸術において、その芸術形式を象徴的（古代）、古典的（中世）、ロマン的（近世）の 3 つに分類します。ヘーゲルの芸術哲学は天心にとっては、美学的でなく、科学的で体系的なものであり、方法論として展開したものです。これが明治という時代です。

その 3 つの分類を古代（奈良朝）、中世（藤原氏時代）、近世（足利氏時代）に分け、この近世がロマン主義に当てはまります。天心はこの近世を評価していますが、この語が登場するのは『東洋の理想』です。ロマン主義は芸術における最高の努力としての精神の表現です。つまり精神による物質の征服ということです。そのことはヘーゲルを天心流に読み替えたものでしょう。ただし問題は東洋的ロマン主義が西洋ロマン主義よりも精神性が高い、という天心の主張です。西洋ロマン主義は物質がまだ残っているとして、西洋の物質主義に優越する東洋の精神性を重んじているのです。

ところで、明治 15 年に小山正太郎（洋画出身）が「書は美術ならず」と述べたことに対する駁論がありました。書はヨーロッパのアートに当てはまらない、ということに対して天心は、芸術が売れるかどうかを言っていると批判します。もともと書画一致というという東洋精神の思想があります。これはさらに「鉛筆画対毛筆画論争」へと展開し、東京美術学校におけるカリキュラムにおいても、初等教育で筆か鉛筆かとの議論がなされて、毛筆が取り上げられることになりました。その時分には洋風カリキュラムが全部排除されました。これは国粹主義者かナショナリストのような印象をもたすけれども、毒を持って

毒を制す、劇薬的療法をやったのだと考えられます。近世足利時代に素晴らしいロマン主義ができて、それがだんだん衰退していく、それをくい止めようとしたのだと思われます。

明治 23 年に天心は東京美術学校の校長になり、同志とともに伝統的な絵画の復興と新様式の創造を目指しますが、その一つの模範とされるのが、当時非常に評価されていた英国のアーツ・アンド・クラフツ運動とその後のラファエル前派のロマン主義美術です。そのもとになったのがドイツのロマン主義で、中世回顧のナザレ派の運動と思われます。これらは天心のロマン主義につながるものですが、これについては一言も触れていません。

終りに、中世から近世を回顧して日本美術の伝統、例えば室町における日本美術を革新だと最初に言ったのは岡倉天心です。しかし依然としてわれわれは何の批判もなく、これこそ日本美術の神髄だと受け止めているのが現状です。これはともかく、その根本にあるのは、天心のヘーゲル流のロマン主義芸術の解釈において、上にあげた二つのロマン主義を巧みに結びつけたところに天心の独自の芸術観を理解することができます。

金子：私は美術教育史が専門ですので、岡倉天心の美術教育方法について取り上げます。レジュメを参照して下さい。この発表の枠組みは次のような試みです。

岡倉の教育方法をフェノロサのそれと対比します。岡倉にはまとまった美術教育方法論の文献はないので、岡倉の美術学校における教育の施策と岡倉に関わった人たちの回想をもとに、それらを再構成してすすめます。とくにカリスマ的なキャラクターのために弟子たちから人気があり、後々まで影響を及ぼしています。空海のように神格化のためのエピソードも多々あると思います。フェノロサの方は美術学校において革新的な美術教育方法を実践しましたが、実践としては失敗してしまいます。しかし、成功失敗はともかく両者を芸術教育方法論として比較することはとても興味深いものです。

フェノロサの美術教育方法は教育内容が理路整然としていて分かりやすいと言えます。従来からあった狩野派やその他流派でなされていた精神主義的な絵画理論に基づく教育方法や徒弟教育的方法是、欧米近代の計画形成的な学校教育システムにはのりません。そこをフェノロサは、絵画の要素を整然と体系化して学校教育へ適合させようとしたのです。美術教育論としてその方法は形式的要素の学習から入り、順次に創造的表現に至るものであり、世界の美術教育史からみても、評価すべきシステムであったと思います。それは 1919 年に設立されたバウハウスの基礎課程教育の先駆ともいうべきシステムでした。

しかし実践としては学生が逃げてしまうなど、失敗に終わりました。その原因は、以下のようなものと推測します。

- 1) 生徒たちの回想からすると、生徒への学習目的や教育意図の伝達が不足し、通訳を介しては十分に伝わらなかったと推測されます。
- 2) 絵画理論や教育内容としての欠点があり限界もあったと考えます。例えば、絵画の三要素である線・濃淡・色彩は、画面に同じ程度に共存させることは難しいということがあります。フェノロサがてこ入れした狩野芳崖は実現しましたが。印象派に見られ

るように色彩を前面に出すと形は抑制せざるを得ないなど、各要素間の関係や画面の統一性の問題を把握できていなかったと思います。敢えて三要素の共存を実現した狩野芳崖の作例を見てもわかるように、それらは力作なのですが観賞するのに疲れます。さらにフェノロサ自身が濃淡とグラデーションとを同一視したことも、心安らかに見られない絵をつくり出したように思います。

形式的面ではいいとしても、フェノロサには内容的面、すなわち題材内容に関する理論が手薄であったこともありましょう。題材が通俗的です。芳崖に制作させた「仁王捉鬼」、「飛龍戯児」は、当時は面白かったのですが、その通俗性狙いから美術史的にはその分評価が低くなっていると思います。

- 3) 生徒たちの学習意欲や習練程度の理解不足があったと思います。毛筆に慣れている日本人に何千本も直線を引かせるような徹底した指導を行ったので、皆逃げてしまったと言われています。
- 4) 歴史的状況に関連して日本人の意識の把握が不十分であったということもあります。今日、『美術真説』は絵画論としての重要度は低いとしても、そこで述べられている絵画理論は今日でも通用する面をもっています。しかし、すでに日本人が持っている要素を伸ばすというフェノロサの主張は、西洋のものを学習して西洋を乗り越えようという日本人の切迫した危機意識を理解しているとは思えません。

それに対して岡倉覚三の教育方法には体系的な理論はなかったと言えます。しかしながら、以下のような優れた面があったと思います。

- 1) 理想を示すロマン主義的方向づけ、教師の技量としてのアジテーションを巧にしたことがあります。
- 2) 下敷きとする様式を選択させて模写させます。模倣の問題ですが、フェノロサは模写を嫌ったが、岡倉は重要と考え、模写・模造を重要な教育方法として取り上げます。
- 3) 選択する様式は過去のものですが、多様なものから選択を自由にさせて柔軟性をもたせました。近代的な学校のシステムに対して、日本人に合った工房的な指導を行なったと思います。
- 4) 個性に応じた対応をしました。分りやすい具体例をあげます。

大観は優れた構想力をもっているが、技量是不器用であると見て、あまり指導的言辞は言わなかったようです。それに対して観山は優れた技術をもち、それだけに岡倉は最も評価し期待していたとされます。ただ、構想力が乏しく、発想は面白いが通俗的なものに流れてしまいます。卒業制作の「熊野御前花見」で垣根の向こうから覗く男を描いています。このような観山に岡倉はしばしば想像を喚起するような指導をします。春草は優れた感覚・構想力と技術のバランスがよくとれていました。その革新性を岡倉は理解しがたかったのかもしれませんが、あまり指導はしていません。岡倉は各人の構想力に応じた指導をしたということではないかと思います。

5) 暗示的方法で、学習者に考えさせる教育方法を取っています。謎めいたことを言うので、学生は考えすぎてしまうこともありました、相手によっては効果的なことが多々ありました。

岡倉は直観的に優れた人物だったと考えています。例えば『岡倉天心全集 第2巻』に「美術館案内制度に関する幾つかの提案」という文章があります。現在で言えば美術館の普及活動ですが、各来館者の種類に合わせて実践指導する具体的方法を提案していて、今日でも傾聴すべき内容をもっています。岡倉の教育方法に関しても、今後研究されていくと思います。

薩摩：本展を作ってきた側の開催者の立場でお話しします。現場にいて、モノと実際に接しているので岡倉天心に対しても、現実的即物的になってしまいましたが、展覧会の企画と経緯について言いますと、まず創立 120 周年記念事業の一つとして計画されました。学長と学部長の挨拶に書かれていますように、天心の偉業の再確認とともに再検証し、今や大学は運営形態が大きく変わって新たなあり方を模索する時代に入っていますが、それを生かすようにしたいとの意向があります。すなわち、ここ数年大学や美術館も独立法人化されまして、これまでと違っていろいろなことをしなくてはならなくなりました。美術館も博物館も自分たちで資金を稼がなければなりません。その計画のために大学美術館として、何をどのようにするか問題になっています。そこでいろいろ考えているうちに、この大学の前身、東京美術学校の創立を進めた岡倉天心に思い当たりました。

その天心はそれだけでなく、東京国立博物館、日本美術院などの芸術・美術教育研究機関を創設して、あの明治の時代において偉大な総合プロデューサーの役割を果たしました。今日わが国の博物館や美術館、大学の国立の機関は岐路にたたされていますが、われわれが直面している芸術文化の法律的経済的問題を、すでに 100 年以上も前にその全般に亘って天心が切り開き、偉大な足跡を残しているわけであります。そのすぐれた業績を賞賛するだけでなく、それらを調査し検証することによって、今後の大学と美術館のわれわれの事業や活動の参考にしたいと考えて、この展覧会が企画されました。

美術館としては、普通は作家を扱う展覧会ですが、コンセプト・デザイナーのような岡倉天心を展示にするのは難しい問題でした。しかし古田准教授が中心になって他のスタッフも協力して、東京美術学校における岡倉天心に焦点を絞り、副題を「芸術教育の歩み」とすることになりました。

この展覧会は、カタログと展示とで両輪のように 1 セットに構成されています。カタログは、まず天心が東京美術学校に在任していた時代、天心の理想、芸術教育の現場、芸術と社会の 4 部とエピローグからなっていますが、その中に天心が収集したり、東京美術学校が資料や教材として保存してきたものなどがあります。展示はあくまでも東京美術学校の開校、明治 20 年から辞職する明治 31 年までに焦点をあてていて、その後の日本美術院や五浦における活動、『茶の本』をはじめとしたは著作などはエピローグに含まれます。

そして多種多様な資料を集めて展示して視覚的には興味深いものがあると思いますが、展示内容とカタログの内容が必ずしも一致していないという問題もあります。作家の展覧会のように展示作品をカタログの内容に結び合わせるようにはなっていませんが、あくまでも天心の業績の資料として生かしてもらえればと思っています。

今回あらためて気づかされたのは天心が実現した委託制作や模写・模造という活動についてです。これは今回の展示で重要な意義があります。それは独立行政法人化されて大学に求められている社会との連携事業が、すでにあの時代に天心によって委嘱制作として推進されていることです。彫刻作品の委嘱は模写・模造とともに学校の活動と社会を結びつけながら、外部資金を獲得することに大きく貢献しました。これは今後のわれわれの活動に参考になります。

最初の委嘱制作である《楠木正成騎馬像》は要旨に書きましたが、ヨーロッパのモニュメンタルな騎馬像のように、動勢の激しいブロンズ製の騎馬像であり、国家理念を示すような大芸術だったわけです。このような騎馬像は古代ローマ時代に多数制作され、皇帝理念の象徴として存在しました。中世にはドイツのバンベルク大聖堂に《バンベルクの騎士像》があります。このモデルは神聖ローマ皇帝、ハインリッヒ 2 世ではないかと言われています。ルネッサンスには周知のように《ガットメラータ騎馬像》や《ガリバルディ騎馬像》などがありますが、何れも国や民族の偉人を顕彰しながら国家の理念や歴史観を反映させています。

《楠木正成騎馬像》は、そのようなヨーロッパの理念を反映するもので、これは欧米諸国に比肩する近代国家を目指した日本が、稀代の忠臣として称揚されていた「楠木正成」を騎馬像に仕立ててモニュメンタルに作り上げたわけです。天心はそれを委嘱して制作させましたが、そのような理念をもつ大作を学内だけの組織力や資金力だけでは不可能ですし、学外との連携を図って外部資金を獲得し、実現にこぎつけて、物理的にも理念的にも大芸術として完成させました。

このようなことはわれわれが参考にすべき大変によい例であり、目先の利益だけではなく、小手先のものに陥らないようにするために、理念をもって大きな理想を適えることに役立ちます。こうしてわれわれは岡倉天心の理念と実践から大いに学ぶことができます。

古田：私はカタログの中で、第 2 章「岡倉天心の美術思想」としてまとめ、それは 121 ページから載っていますからそれは読んでいただきたいと思います。短い時間ですのでここでは要約するというよりも、このコロキウムの場合に対処して問題をあげて述べますが、せっかく先生方のお話を伺ったあとなのでそれらに関連させてお話し、またお答えさせていただく形にしたいと思います。

いくつか重要な項目の中で、岡倉天心の教育についての方法論やそれに関わる問題点をあげます。金子さんが言われて大事だなと思った点は、天心の場合の「模倣」という言葉に関してです。様式を選択して模写や模造をさせるというのは、私の言葉では、具体的な

「古典学習」です。天心は「模倣」というのはいけないことだと言い、その意味は個性の表われがないもの、そして時代性を反映させないような過去のただの模倣は排除すべきだと言っています。そのことから「古典の学習」と言い換えたほうがいいかもしれないと思っています。

それに関連して観山のところで、「通俗」ということがでてきて、珍しいと注目されるのですが、これは通俗であるとともに、古絵巻の古典学習、古画の模写を通じて作り上げられているイメージ、古典のモチーフをそのまま器用に取り入れたところがあって、それを観山という画家は絵画的に画面につなぎ合わせて出していくことがうまく、高い技術をもっていると天心は見ていました。これは天心の理想主義からのものですが、いつも口をすっぱくして理想を言っていて、理想を指導していく上で必要な一般的にする要件として「通俗」が出てくるのだと思われます。

もう一点は、神林さんのお話しにありましたロマン主義のことです。それを受けてですが、私も文章で書きましたけれども、一言で言えば「理想主義」で、これが天心の本質と認められるもの、と思います。その内容ですが、「ロマン主義」と「古典主義」の両方がありそうです。それはロマン主義的部分だけでなく、古典主義的部分が上に述べた古画の模写とか、伝統的な技術とか、過去にいいと思ったものを意図的に研究するといったそういう態度、これら両輪でできているものとして求めていたと思っています。

要するに、二つの主義でできている理想主義だと考えたいと思います。そこから個別的なこととして、天心のロマン主義は室町時代、足利時代になります。というのは精神主義の時代で、水墨画が出てきて、雪舟が活躍します。その方向に、古典主義といえるかどうか、ともかく古典的な面ですが、天心は奈良時代の天平美術も高く評価していて、それに加わります。むしろそれもロマン主義という言い方もできるでしょう。

しかしこのことは中国との関係もあり、精神的にも華やかであるとか別の要素もあって単純に歴史的色分けはできないし、一筋縄ではいかない面があります。それでも精神が強調されるところで東洋思想が語られています。そこでは本質的に線が問題となり、そうすると書です。そういうように関連するところに天心の思想があると見られます。精神の表現である水墨画、またそこから狩野派の絵画、そして狩野派が基礎になっている筆の線、そこから絵画ということなど。総じて、天心には近代美術教育の上でもそうですが、精神の表現を基礎としてそのロマン主義的な創造があるように思われます。

ディスカッション

司会：では 4 人のご発表で、浮き彫りになった点をパネリストの方々でお話ししていただけだと思います。課題としては、コロキウムの趣旨にも書きましたが、岡倉天心の美術思想、模写・模造の模倣、記念碑的彫刻の委嘱制作、美術史の編纂、美術教育と創作活動の推進、博物館事業と文化財普及などがあげられますが、まず問題になっている点とし

て、美術思想におけるロマン主義のことで、神林さんにお願いします。

神林：古田さんのご指摘はその通りです。私はこのコロキウム基調において筋を通すためにお話ししましたが、ロマン主義というスケールを使うとよく天心が見えてくるので言っています。しかし天心は自らの著作『東洋の理想』で東洋の理想を語るときに英語のロマンティックという言葉を用いていますが、自分の問題としてはロマン主義、ロマン的という言葉を使っていません。ロマン主義を持ち込んで話をしているのは、古田さんが言っているように、「古典主義」と「ロマン主義」が両輪になっているということにつながっています。つまり、天心においては古典主義の感性がきわだっていますし、しかもその基本的形式が「線」ということであれば、それに応じて「色彩」に関わるロマン主義が出てきます。ヨーロッパ美術では線的なものと色彩的なものの様式的な問題に発展しますが、そのことを含みながらも、一概には片付けられません。しかしここでは天心の芸術思想の関連で議論を深めるように考えて、筋道をつけるために提起したわけです。

精神と物質の関係について、精神が物質を超えるということを天心は言っていますが、しかしそのことでぎくしゃくしているのは『日本美術史』です。われわれは彫刻のピークを奈良時代と鎌倉時代においていますが、天心は一直線に最初に物質的なものがあるそれを精神的なものを超えていくと言っています。彼は彫刻的なものと絵画的なものが対立していて、彫刻的なものを絵画的なものが克服していくという過程で見えています。たしかに室町の水墨画はいいですが、鎌倉時代の彫刻はそれによるとうまく説明できません。歴史的な問題で言いますと、東大寺の復興と奈良仏師の彫刻について、伝統の問題にからんで正しく理解できないことがあげられます。

司会：有難うございます。よく分かりました。それらに加えて、ヘーゲルの美学思想のロマン主義について簡潔にご説明して下さいませんか。

神林：ヘーゲルのロマン主義というのは歴史的な時代のロマン主義であって、芸術運動とは関係がありません。しかし天心はその時代にあって新しい芸術様式を作りだそうとして利用したのが、イギリスのプレ・ラファエライト、つまりラファエロ前派の運動です。これは歴史的なロマン主義の終息の後にリアリズムが起り、それを超える形で出てきた第二のロマン主義であり、奇妙なものと見られています。始まったのは1848年で、明治がもっとも近かった時代のロマン主義でした。これはドイツの中世回顧のナザレ派のロマン主義の影響のもとに成立しましたが、その根っこをたどっていけばヘーゲルにいきつくことになるわけです。その意味から3つのロマン主義を区別しなければならないのです。

古田：ヘーゲルの思想はその傾向が天心にも強く及んでいます。とくに天心の理想は、その時代の精神を伝えるものを作りなさい、ということに現われています。その時代、明治時代は国家の力が自覚されてきていて、美術はそれに仕えることになったが、その枠組みをなすのが作品です。そのために、尽力しますが、天心は制作の実践面とその理論面と一緒に語ってしまう、あるいは両方を行き来して進めたと言うことができます。と言っても、ヘーゲルは実際の作品について語っていないのですが、天心はヘーゲル的な面もあると

もに、作品制作の実践的な面もはっきりと捉えていた人だったと思っています。

司会：次のトピックとして、模写・模造、模倣ということについて、これは金子さんからどうぞお願いします。

金子：私がそれを述べたのは、あくまでも学習における課題としてあげたわけです。ですから基本的には古田さんのお話した「古典学習」と同じです。

司会：そのもとになる様式の選択について書かれていますが、それからそれに関連して多様と言っています。それらについてコメントがあればどうぞお願いします。そしてそれが通俗、例として観山をあげて通俗と述べていますが、これについては古田さんの初めのお話しでよろしいでしょうか。

古田：美術史の中ではあまり通俗という言葉は使わないのですが、金子さんの美術教育というところで通俗というニュアンスはどういう用い方なのでしょう。

金子：観山に関して述べましたが、芸術に関しては、通俗というのは、古い概念なのかもしれないのですが通俗小説の「通俗」という意味です。観山は「熊野御前花見」(参考図版)において垣根の向こうから覗いている男を描いています。意図はわかるのですが、見る人の歓心に合わせるといった感じがします。これは河鍋暁斎などにおいても顕著です。それに対して大観や春草にはそれがないのです。天心派でも違うところだと思います。また線に関しても、古典の学習成果といっても狩野派の線を採用しているのではないでしょう。

古田：通俗という言葉が、天心一派の理想主義に対して、院展から離れたある種通俗的な一派、学校派とかあるいは反学校派というものにあって、例えば歴史画を描くときに、講談にある話を絵にすることがありましたし、暁斎などにも見られます。天心はその時代に歴史を描く意味を深く考えて描きなさいと言ったわけですが、観山は天心に見出されたけれども、もしかしたら見出されない方がよかったかもしれませんね(笑)。

司会：トピックを代えて進めたいと思います。薩摩さんどうぞ。

薩摩：はい。神林さんのお話の関連でいえば、私にはロマン主義という視点は新鮮ですね。カタログ第Ⅱ章の天心の理想の項が関連すると思いますが、ロマン主義から天心を見ることにはびっくりしましたし、よく分かりました。その天心について、一番いい例が写真ですが、天心の日常的な写真を見たことがないんですが、それはあるんでしょうか。彼の写真は必ず構えて何か形を作っているんですね。それは、天心は言っていることと書いていることともその傾向がありまして、それはそのまま真に受けてはいけないかもしれないですね、型を作っているかもしれないので、その中身を読んでいかなければならない。その意味でロマン主義という言葉は私にはとても新鮮に感じられました。

その時代にドイツではロマン主義のさまざまな精神的動向があらわれていますが、その一つにドイツでは Gesamtkunstwerk 総合芸術というものがあって、そうした観点からも天心の総合プロデューサーとして見るのも面白いかもしれないですね。

司会：その問題を展開させたいのですが、ええ、このことについては天心の場合には重要ですから、後で司会の方から発言したいと思います。時間の関係から、このあたりでフロ

アーの方々からご質問あるいはご意見を伺いたいと思います。はいどうぞ長田さん。

長田：それでは質問のような形で感想めいたことを言わせていただきたいと思います。神林先生はヘーゲル美学がベースになって、天心の美術思想が理解できるとお話になりましたが、それはつまり、天心は最終的には、ヘーゲルがその美学の芸術史をたどる総体を通して＜芸術精神＞の自覚態をもたらししたのと同様に、日本の＜芸術精神＞の自覚態を明らかにしたということになるわけですね。そしてそのことが、先生は今お触れになられませんでしたでしたが、天心の有名な「夫レ美術ハ國ノ華ナリ」という有名なテーゼ、つまり日本の芸術精神のみならず＜日本（の精神）＞は日本美術の総体を通して明らかになると言うもう一つのテーゼに重ね合わせられているという問題があるかと思います。つまり、日本美術の歴史の総体を通して＜日本芸術精神の自覚態＞と同時に、＜日本国家の自覚態＞が見えてくる、ということになります。この問題はなかなか厄介な問題をかかえ込むことになるように思います。そこで、今日の3人のご発表に絡ませて質問させていただきますと、例えば薩摩さんが示されたように『楠木正成騎馬像』は明治天皇に捧げられたある国家理念を彫刻的に提示したものであるとすれば、「公共空間」に設置される＜銅像＞しかも＜騎馬像＞という極めて西洋的な彫刻の存在の仕方の創出に天心が積極的に関与していったということと、今見たように天心が日本美術の総体と日本国家の総体の自覚を提示しようとするということとがどのように関わっているか、教えていただければと思います。

司会：それは薩摩さんが提示された委嘱制作の問題ですが、天心の理想あるいは美術思想に関わりますから、まず神林さんよろしくお願いします。

神林：今の質問は私にとって有難いのですが、それに関して、『稿本日本帝国美術略史』についての一般的な日本美術史の解釈からすると、いわゆる皇国史観のシンボルだと言われて済んでしまうのだけでも、今指摘されたことではまさにヘーゲルの美学、芸術の哲学と結びつけることによって、はじめてその全貌が明らかになると思います。別々に論じていては駄目なので、天心には明らかにヘーゲルがあります。皇国史観もいいけれども、そういうことによって、要するに日本の芸術がいかにすばらしく華を咲かせているかということ西洋の人たちにも分かるように説明する手立てとしてやったんだと、いう風に私は理解しています。いかがなものでしょうか。

長田：ええ、そこはよく分かりました。そのようにヘーゲルの美学をベースにして日本美術の総体を歴史として示す、それが岡倉天心の場合には東京美術学校の校長として、若い美術家たちをしたがえて日本美術の新たな展開をリードしていく理論でもあったわけです。ところが新しい美術を生み出していくに際して、ヘーゲルの場合には「ロマン主義芸術の終焉」というところに至って、「自由な芸術精神」が花開くという図式になります。同様に天心の場合には、日本精神の自覚態に達したものがこれから何かを作るという構図になるわけではありますが、ヘーゲルの「自由な芸術精神」の開花にあたる時に『楠木正成騎馬像』のような作品が出てくるというのは岡倉天心の路線の中でどのように位置づけられるのか、というのが質問のポイントです。つまりヨーロッパ的伝統の騎馬像に比せられる

ものが、日本精神の自覚態に達したところに制作される作品であったということは、学外の外部資金の調達、導入のためだとしても、どのように位置づけられ、何を意味するか、興味深いところです。

薩摩：その問題について、神林さんが述べられたヘーゲルの美学が基本的にあったということで理解できますが、迷っているところです。ただ参考までに言えるのは、カタログで佐藤道信さんが書いている説明をお借りすれば、その制作は天心の理想の具現であり、また彼の美術思想の提示であると思います。そして国家の威信のために、モニュメンタルな彫刻とその設置による近代都市の景観形成、また国家有用の芸術の存在といった近代における新しい芸術文化の実践的試みとして理解されるのではないのでしょうか。

長田：ちょうど同じ明治 23 年に原田直次郎が『騎龍観音』を描いています。これはオーソドックなヨーロッパの写実主義で観音を描いて、狩野芳崖の『悲母観音』と対抗するという構図ですね。『楠木正成騎馬像』はヨーロッパの伝統の騎馬像を日本的に復活させるわけで、非常にいろいろなものがここにクロスしています。そこに岡倉天心の位置がどのように関わってくるのか、非常に面白いと思いながら展覧会を見たわけです。

薩摩：そこにまた『伎芸天』が関わってきますね。なぜこの展覧会に出たかが分ります。

長田：それは芸術の関係からでしょうか。

神林：思い起こしますと、わたしが中学で美術を習ったころには原田直次郎の『騎龍観音』なんか絶対出てきませんでしたよ。教科書にはね。しかし同じ原田直次郎の『靴屋の老爺』が出ている、といったように日本のリアリズムは脂派から外光派、あるいは印象派のリアリズムに自然に流れていったみたいに見えるんです。ところが事情はそんなに単純ではありません。そこでは幾つか事例があげられますが、多分昔はそれを隠していたんでしょうね。ところが、あらためてもう一度日本の近代美術を考え直そうということで、その精神や自覚になったのではないかと見られます。

司会：それは面白い提起ですね。それも天心の美術思想につながるでしょうが、長田さんの質問に結びつくようで、宿題として残されたように思います。残っているトピックとして天心の『日本美術史』があります。これは私の分担ですので、できるだけ短く話します。

その中で天心はその主眼として、各時代の様式・流派・作家のすべてを根本において律し、動かしている大きな法則を洗い出しています。そこでは種々の系統図をはじめ図表や図示を使って法則の骨格を端的に示している。つまり美術史を、当初から美術の大きな発展法則を掴みとっていく歴史科学として成立させています。

はじめに私は、美術史的に注目される多くの観点から 3 つだけすでに述べましたが、天心の美術思想に基づく視点を 4 点あげておきたいと思います。1) 奈良時代の美術、とくに彫刻のすぐれた質と豊かさを評価し、それは唐時代初期の影響を反映するとともに、その原型となったインド美術との繋がりを見えています。奈良朝の美術には総じてインド美術の抽象的な美しさに、唐代の力強さとともに日本の繊細さと仕上げの良さが見られ、これこそ奈良芸術のアジア的思想の最高の表現形式といえる。2) 平安時代の美術は、精神と

物質の結合という観念がはかられ、精神と形式の融合による品位と真摯の高まり、精妙な思想、独特の情緒が民主化され、ダイナミックな能力の大いなる開花へと導いた。3) 書について、老荘思想にはじめて最高潮に達したとき、その真髄は純粹単純な線の崇拜に現われた。一筆ごとに生命と死の原理が内に含まれており、これがほかの線と相互に結びついて表意文字の美しさを形作り、単純な線としての輪郭が独特の抽象的な美しさを備えている。4) 装飾芸術の偉大さを琳派にみえています。この派はフランスの印象派を優に 2 世紀も先んじながら、その大いなる成熟を見せた。特に光琳においては模様に対する考えが大いに面白く、画と模様との区別をなくしたことは非常の大事業である、と捉えています（具体例は割愛）。

序に、天心は日本の文化において工芸芸術は、清浄さに対する生得の愛好と精妙な仕上げを成就し、生活と思想と芸術における生きた自由の精神を発揮しており、これは日本民族の神聖な誇りである、と語っています。

『日本美術史』は天心が東京美術学校明治 23 年から 3 年にわたって講義したノートがもとになっていて、それを学生が全部筆記して記録したもの（400 字詰め 500 枚）で出版されたわけです。大岡信が言っているように、天心の話し言葉は大変にみごとで、文章においてもリズムカルで抑揚がきいており、絢爛たるレトリックを駆使した詩人的な話し言葉になっています。彼の文章は生きた全体の魅力を湛えています。恐らく天心はその講義を、叙事詩を吟ずるごとくに美しく語ったのではないかと想像します。故吉澤忠氏が天心全集第 4 巻の「日本美術史」の解説で、天心は数多くの文化財調査や実見の体験、また多くの文献を基礎において行なった講義で、全体として比類のない画期的なものであり、時代区分も独創力が発揮されていて、すぐれた最初の日本美術史である、と書いています。

天心は、日本美術史の時代区分として古代（奈良朝）、中古（藤原時代）、近代（足利時代）と分け、それらにそれぞれの小区分が含まれます。それを受けて、日本美術には理想、感情、自覚の 3 性質がある。奈良朝は理想的にして壮麗、藤原時代は感情的にして優美、足利時代は自覚的にして高淡だとしています。このようなシステムティックな分類は問題があるにしても、その直観的洞察を前面に押し出して包括的に捉える彼の芸術学的な態度を認めることができるでしょう。

なお、天心は明治 26 年はじめて中国を旅行していますが、洛陽の南の竜門の石窟を狂喜して見たと伝えられています。そのとき石窟の詳細な写真を撮らせ、それを写しながら講演して、当時としてはきわめてモダンな方法を使っています。これによって中国文化と日本文化のつながり、そして中国とヨーロッパ的なもののとの近似を直覚して文化史的に跡付けています。これは『泰東巧芸史』などに見られます。以上時間がなく、かいつまんで話しましたが、時間が迫ってきています。これから質問と答えを 3 分以内でお願いします。はい、あとはフリー・トークでお願いします。

神林：美術写真のことがでましたが、奈良で始まったそれは、雑然としたものを排除して、暗いところに人物を浮かびあがらせる撮影方法でしたが、それを会津八一が初めに指導し

てやったことです。これもみなさんに知っておいてもらいたいと思います。

古田さんは東京国立近代美術館の琳派の展覧会をオーガナイズされたけれど、琳派の存在は非常に大きいので、天心も評価したが、琳派を抜きにしては日本美術は語れないと言っているでしょう。

薩摩：それに今また出光美術館で開かれている『乾山の芸術と光琳展』はほんとうにすばらしい展覧会ですね。

神林：天心も言っていますが、アートと模様との区別をなくした一体の美術ですね。

司会：今し方言いましたが、特に琳派の装飾美術に関して天心は、絵画と装飾の障壁がないことを強調しています。これは出光美術館の琳派展でもはっきりと認められます。まさにそれをイギリスでアーツ・アンド・クラフツ運動で天心が見たことですね、装飾と文様を絵画と統合して美術にする、また工芸では両者を一緒にした当たり前の美術のようにすること、これを先んじて日本美術が行っていることを彼は満を持して語っています。

神林：そのことを先ほど言われたわけですね。生活と純粋美術に区別がないということ、天心がかなりそういうことを自覚していたということは、フェノロサはやはりヨーロッパ中心主義で自己中心だったけれど、日本はそういうことにすりよらなければ、認められないという時代があったわけです。例えばエンタシス、これはギリシアから来たということでは有難かったということがありました。ギリシア美術が最高のものであって、それにどれほど近づくか離れるかで区別され、良いか悪いかで判断されるような状況があって、それに引っかけからなかった中東の美術などは排除されるという次第でした。そのような状況を広く考え直すようなことが今また大事なことになっていると考えています。

司会：その点で、天心の美術思想の基礎じゃないかと思える言葉がありますので紹介します。天心全集の第4巻、「泰西美術史」からです。「現今欧州にては一般に一種の東洋の思想顕はれたり。之れ欧州美術上利益あるらん。東洋に泰西の思想入りて亦利益あり。互いに加味して普遍美術を形成し始めて世界美術と称すべし。特殊の点と一般美術の風と合したるものが即ち普遍美術なり」。ここにも彼の理想主義が垣間見られるように思います。

古田：天心には一番難しいところですね。というのは対外的には公の場で楠木像など、天心が自分を演出するときの姿があります。ところが東京美術学校を追われてから天心は、野に下って自己演出していく態度、そこで出てくるのが老荘的な思想、あるいは隠遁的な態度、そうでありながら美術と関わって社会的な活動もするという矛盾もあったかも知れません。もし学校長の官職にあったら『東洋の理想』も『茶の本』も出てこなかったかも知れないので、一つにくくることはできないとも言えます。

司会：そうですね。たしかにその点あらためて検討する必要があります。学校長非職を命じられて後、1年もたたず日本美術院の創立、学内外での弟子たちの活躍や西洋画科の改革などがあり、また五浦での弟子たちとの旺盛な創作活動など、その間に欧米への旅行もしています。またロンドンでの著書出版、『東洋の理想』（1903年）、『東洋の覚醒』（1902年）、またニューヨークで『日本の覚醒』（1904年）、『茶の本』（1906年）もありました。こ

これらの英語による相次ぐ出版は、古田さんの言うように官職を辞してから自由の身になっての創造だったでしょう。

神林：私は『茶の本』はプロデューサーとしての天心から生まれたもので、草庵としての侘び茶の中で今は小さくはなっているけれども、そこに天心の理想が集約されていると思います。総合芸術の試みは社会に対して挫折したかもしれないけれども、アート・プロデューサーというものはどういうものか語ったのが『茶の本』だと考えます。つまり総合芸術としての『茶の本』、天心のこの『茶の本』を越える茶道研究の本はほかに例をみません。

古田：マクロコスモスがわからない人にはミクロコスモスはわからないですね。

司会：最後になりますが、天心のような人物、つまり人間像について、例えばドイツ語で、全人 Ganzmensch という言い方がありますが、また学者詩人 doctus poeta とか、そういう言い方があるけれども、そういうことをやれた人ですよ。すでに上げたように、泰西美術史や泰東巧芸史も含めて、ユーラシア大陸を見渡すような時空的な広がり意識をもってやっています。もちろんそれらでの実見はごく限られた地域でしかないが、行けるところには行ってその場で、また美術館や博物館でじかに観察し洞察して、それぞれ少なくとも一種まとまった体系的な書物にしていること、茶の本まで書くという、オールマイティな人だったと見られます。その後の日本にはそういう人はいないし、西洋では、ゲーテのような人がいますが、あまり見当たりません。そういう人物として天心を考えることができます。もう時間ですが、閉じてよろしいでしょうか。

江藤：「ロマン主義」についてヘーゲルのそれと、天心のそれとはずれがあるのではないでしょう。

神林：芸術というのは古典主義が最高で、ロマン主義は精神が物質を越えてしまって衰退になっているというのがヘーゲルで、すでに話し合われています天心流のロマン主義の解釈とはずれがあります。

参考のためにちょっと説明しておきます。混同しないようにして下さい。

浪漫	漱石
羅曼	鷗外
浪漫	日本ろまん主義
	ロマン主義 天心

司会：それでは時間がまいりましたのでこれで閉じさせていただきます。最後に、この機会をおつくり頂いた大学美術館の薩摩先生と古田先生に心から感謝申し上げます。また遠路ご出席下さいました神林先生と金子先生にも厚く御礼申し上げます。またご参集の皆様にも深く御礼を申し上げます。有難うございました。

コロキウムのテーマ

「岡倉天心の総合的芸術活動－芸術学的視座からのアプローチ」

司会 齋 藤 稔

芸術学の研究が 100 年を経て、その批判的な検証から現代における真の意味で人間学を志向し、人文科学の成果として期待されるとき、社会的に広がりのある芸術活動の中で芸術作品とともに作者やアート・プロデューサー、演出家や振付師、そして批評家をも包含する人間の芸術的営みを対象として考察し、評価する方位が求められてよいだろう。この意味で岡倉天心という稀有な人物を対象にして、その広範な芸術活動による多くの学術的な諸成果を芸術学的に把握することは、今や必然的であり、100 年前の事実を歴史的にまた体系的に理解することに繋げなければならないだろう。そこでここではその中から天心の「日本美術史」と「泰東巧芸史」の記述を中心に美学的ないし芸術学的観点で追究することにする。コロキウムでは時間の関係で触れられなかったのでここで補うことにし、以下に述べておきたい。

岡倉天心の著書は、本コロキウムにおける趣旨とパネリストの発表および質疑応答から知られるように、『東洋の覚醒』（インドで執筆、1902 年）、『東洋の理想』（ロンドンで 1903 年）、『日本の覚醒』（ニューヨークで 1904 年）、『茶の本』（ニューヨークで 1906 年）すべて英語による著作として出版され、後年に日本で翻訳され刊行されている。また『日本美術史』、『泰西美術史』、『泰東巧芸史』は講義の筆記による記録があって、これらも刊行されている。加えてボストンで『白狐』、『ヨシツネ物語』、『コアツモリ』、『アタカ』を英語で書いて出版している。これらは『岡倉天心全集』第一巻と第四巻（平凡社 1980/2、1980/8）による。

さらに、日本と中国の美術関係の評論と講演（平凡社刊第二巻 1980/6、第三巻）、美術制作と美術行政に関する談話と意見書（平凡社版第三巻）、詩とノート（平凡社版第七巻）、日記と旅行日誌（平凡社版第五巻）や書簡（平凡社版第六巻）などがあり、その他漢詩や英詩、談話や翻訳など含むと、膨大な量の言語の表現活動であることが理解される。

芸術的な言語活動が近年の美学研究において、芸術言語活動の問題として扱われているが、詩作や雄弁を含む言語芸術とは別に、美的事実としての表出の学が一般言語学となり、また第二次大戦後における文芸研究のさまざまな学問的方向、構造主義的言語学、意味論や記号論、新批評、情報理論などがある。これらは個々の詩や文芸などを対象とし、それぞれに新たな成果を見せているが、天心のような言語活動を対象とする研究分野はない。

しかし、天心と同じ時代の B. クローチェは「精神の哲学」における独自の美学、『表出の学としての美学』において、直観 *intuizione*＝表現 *espressione* として直観的認識が表現的認識であるにとらえ、その表現は純粹に精神的なものであり、その外面的な客観化によ

って生み出される美は芸術活動の精神的価値である。その価値は美的価値として成就された表現であり、その表現が美ということになる。こうして美や芸術が表現という本質に帰せられるとき、美学は言語学と根本的に一致する。ここから彼は言語の哲学が芸術の哲学と同一である、と考えた。

全てでないとしても、日本の美術には純粋な直観によって生み出された精神的価値の作品が多いと岡倉天心は自ら言っている。彼によって見出された日本の芸術精神をたたえる美術は彼の内的直観によって精神の普遍的な宝庫に宿っている。彼はインドにおいて(1901年)、中国において(1893年と1906年)、アジアの美術を直観的に体験した。それぞれの地で長いとは言えないが充実した美的体験は彼の生命体験における出来事として表出となり表現となって深い理解を導くに至ったのである。つまりそれらは即日本美術の源泉、その影響関係を洞察することにつながった。それとともに、東京美術学校において教員と学生たちを刺激し、また日本美術院において弟子たち、第一世代の横山大観、下村観山、菱田春草らを感化して、近代における新たな日本美術の創造を助長したことが知られている。

天心の言語表現はゲーテのそれに比較されるだろう。ガダマーにならって言えば、それは作者の体験が作品として結晶している。体験の充実態としての美的体験は、ガダマーが述べるように、「芸術の体験は溢れるばかりの意味に満たされており、それは特定の内容や対象に付帯する意味であるだけではなく、むしろ生の意味総体を代表するものである。美的体験はつねに、無限の全体についての経験を含んでいる」(佐々木健一『美学辞典』p.230~231)。天心の著作には、美的体験が彼の生のすぐれた現実態として体験の現在を生きしており、日本美術史の記述に、東洋の理想の言説に、そしてアジアの芸術精神を高揚して表現にもたらす出来事となった。それだけでなく、学校や美術院における作家たちの創造活動への方向づけとなり、あらゆる美術教育の実践への指針となった。彼のほとんど全ての著述は作者天心の詩的で、美的芸術的な言語活動の作品に化している。言うならば、詩人として、芸術家としての表現者の結晶であり、その作品であると言える。

『日本美術史』は天心が明治23年(1890)29歳で東京美術学校校長となり、その年から3年にわたって講義をしたその講義録に基づいている。それは6名の学生による筆記ノートがもとになり、平凡社版『岡倉天心全集』第4巻(1980年、校訂・編集、吉沢忠・吉田千鶴子)には明治24年9月から1年間口述した第2回の講義録(原安民筆記)を骨子とし、第1回分講義録(剣持忠四郎筆記清書)を参照し、さらに日本美術院版『天心全集』(大正11年)とこれを参考にした創元社版(昭和19年)『天心全集』によって補完し、若干字句の修正を施して収録したものである。この際に天心の自筆原稿が出てきたが、それは「日本美術史編纂綱要」のためのもので、平凡社版では用いられていない(同解題pp.524~527)。

この講義は、日本美術を人類全体の造形芸術の大きな広がりの中に位置づけ、とくに中国美術史の影響、変容や同化、そして独自の展開をまことに生き生きと捉えて語っていく。その説述はどの部分を取って見ても、様式的な特質を適確におさえ、ごく自然に通時的に共時的に連関させ、歴史的理解と体系的解釈を示している。全体として日本美術をきわめ

て変化にとんだ豊かさのうちから、大きく壮麗、優美、高淡と特徴づけている。しかも大局的に把握し、同時に対象とした個別作品の特質を見事に記述している。それは天心が発する生の言葉、雄弁術の弁者のごとくにレトリックをちりばめ、絢爛たる響きをもって、しかもリズムにのって滔々と語り続ける肉声を聞くような思いである。彼は音声による話し言葉の本来の意味というものを分っていた。美しい格調の高い日本語がそこにあった。

ところで、天心のその方法を美術史学の研究法で捉えてみるとすれば、主として様式的な方法である。そこでも、個々の作品間の生産的な諸原理を発見することが重要になってくる。その諸原理から数多くの特性、それに関与した諸対象の特性が明らかになる。そうして範例や類似から個々の自然的な類型に結び合わせることができる。かつてヴェルフリンの対概念（線的一色彩的など）、リーグルの対概念（触覚的一視覚的）、フランクルの対概念（加法的－除法的）などは基本的にその適用である。パノフスキーのイコノグラフィとイコノロジーの図像解釈学でも、図像の類型学を指標にした比較研究法である。比較考察や比較記述は当の対象に近く迫り、同質の類型の広がりを検討することにより、その作例がもつ負荷能力を鋭く洞察しようとする。これは本質的に相対的な性格のものであり、結果としてえられる認識の普遍妥当性を制限することを決して意味しない。この比較記述の方法は、例えば比較芸術学の方法における厳正な芸術学として位置づけられる。

かつてわれわれは 1970 年代から 80 年代にかけて比較芸術学の共同研究を試みた（山本正男監修『比較芸術学研究叢書』全 6 巻、美術出版社、参照）。天心の「日本美術史」や「泰東巧芸史」に見られるような緻密な分節の能力と大局的な総合化の能力による叙述は、もし詳しく吟味し検証すれば、厳正な美術史研究として定立することが可能となると考えている。しかしここではその示唆だけにとどめておきたい。

それにしても、その講義を学生たちが筆記して、そのノートは 400 字詰め 500 枚に達する分量だったという。一貫して実に明晰で簡潔な、力強い文章で書かれているのは驚嘆にあたいする。どのように速記し、どのように整理してその引締った力強い文章に仕上げたものか。大岡信が言うように、美術史を講ずる 30 歳の少壮校長の講義もすぐれていたが、それを聴く学生の実力もまた実にすぐれていたのである。「おそらく天心の日本美術史観全体に脈うっている雄大な構想、情熱、使命感に学生たちが感激をおぼえ、それがおのずと、ノートをそのようにみごとに文章化する作業にうちこむ学生を生み出したとみるほかない」（大岡信、『岡倉天心』朝日選書 1985、p.63）。

天心の言語活動における表現は、自らの直観の表出として、ロマン的な心性に支えられた全人的なあらわれである。もとより理性的な精神による古典的契機が心性の根基にあって、言語表現を豊かなものにしている。美術史の叙述は天心において、美術作品の形象や形相の産出のための直観、つまり純粹直観による表現となり、この点でクローチェの表現＝直観に当てはまるだろう。しかし天心はそれをつねに実践し、緊張と持続をもって緊密に表現を作り上げていく。また、『東洋の理想』において、アジアの深遠な文化と高邁な精

神を語って、ヒンズー教の高僧、インドのヴィヴェカーナンダ師（天心は「気魄学識超然拔群一代名士」と呼んで敬慕した）をはじめ多くの人々を感動させるほど格調の高い名文で綴られている。同師に師事したイギリス人ニヴェディタがその序文を書いているが、その中で岡倉が語った有名な言葉、インドをはじめとした中国と日本のアジアの統一的な有機体が「アジアは一つ」、アジア全体が単一の複合体であるという説を支持している。岡倉はそれぞれの歴史的文化的関連を辿りながら、インドの宗教、哲学、諸芸術など、中国の美術工芸など、日本の詩文芸、舞楽・能楽、美術があつた生けるアドヴァイティズム（不二一元論）の精神によって、過去の理想のあらゆる局面を維持しようと努め、そして日本の芸術史はそのままアジア的理想の歴史となると語っている（『岡倉天心全集』第一巻、平凡社1980年2月、ニヴェディタの序文は pp.7~12）。これまでに世界規模の普遍的な芸術史や芸術論は到底無理だし、アジアの芸術全体にわたっても、これまで誰も書いたことがない。しかし天心はアジアの芸術全体を展望して書き記した。その「アジア芸術論の壮大な規模、個性的な魅力に富んだ整然たる論旨、胸のすくような、まさに天馬空をゆく観のあるその文章全体の運びと語り口」（大岡信、前掲書 p.312）なのである。

この本はインド旅行中に英語で書かれてロンドンで出版され、後に和訳されて日本でも出版されたものであるが、その和訳でも十分伝わる見事な内容である。日本で構想を練り、ある程度用意していたと思われるが、美術史を中心とする日本とアジアの文化史を具に調べて、頭の中に整理して収めておいたものを奔流のごとくに叙述していったのであろう。それを流露する能力は天性のものであろう。けれどもその言説には博大な知識と豊かな識見が把握した数多くの芸術存在を分節した豊かな美的体験がある。彼はそれをもって、多くの場合に対象に応じてアジアの芸術における直観的と表出的、表現的と抒情的の同一性としての詩的本質を見抜いて識別した。インド滞在中に書かれた『東洋の覚醒』はアジアの人々に訴えかける名調子の美文で、めざましいほどの精彩がある。これが『東洋の理想』をも書かせた基本的な契機である。

しかし天心のそれらの言説に対しては観方を変えなければならないだろう。彼の『日本美術史』は単なる美術史ではない。『東洋の理想』も『東洋の覚醒』も言語活動としての芸術の主張と言えないか。それが芸術家的、天才的資質に担われた作用美学、機能美学において見られるなら、それは芸術の抒情的本質において導かれる一個の芸術作品とさせるものではないか。けれどもそれを理論化する美学はまだない。せいぜいクローチェとその影響を受けたアメリカの美学（キャリットやコリングウッドら）、また故山本正男の『感性の論理』があるに過ぎない。人間の生と存在に深く関わる言語活動が芸術として考察する試みはこれまでもいろいろある。しかし実際の人物や人間像を対象にした事例の美学はまだない。それは事実学としての芸術学にゆだねられるか。それはともかく、ここでは岡倉天心の芸術としての言語活動に集中する。

今日の情報社会にある多種多様なメディア・アートに見られる画像などを含めて現代芸術も広い意味で芸術の言語活動と見なければならない。そこにも本来の美学が求める美の

理性、芸術の良心といった自覚や反省をせまることは必要であろう。その点で現代芸術は人間の自由や主体性を確保する場となっているだろう。しかしここで問題にするのは、人間の主体的活動としての芸術の自律性とその価値的な構造である。それを人間的な活動の場において把握することである。要するに、人間の生と存在の諸力が凝集される場において、その精神や思想が人間的行為として表現され、表出されるものの美的意味が問われなければならない。そのために、山本の『感性の論理』が示唆するクローチェの美学、「創造としての行為と行為としての創造」Die Kunst als Schöpfung und die Schöpfung als Tat、つまり「創造的な芸術である行為としての美」が問題になるだろう。

それに典拠して考察すれば、岡倉の英語と日本語による言語表現は、日本の諸芸術をはじめ、それと深い関係をもつインドや中国の諸芸術に対して彼が抱いた感情、知覚、感覚、それらから啓発されて精神に結集した生の諸力が体験の充実態において、言語活動による表現となったもの、つまり生の直接的な表出として形成されている。それは精神において個的な生から普遍的な生として新たな生へと高まっている。個々の著作もその形成物であるが、その全体を総合して捉えるならば、新たな芸術的生産物として創造的な生産である。美術史の生産物もそうであるが、同じように初め英語で書かれ、後で日本語に翻訳された名著、『茶の本』は、「アジア文化の伝統の内側に立ちながら、西洋式の考え方で表現するという独特の見方で日本の生活の中心となる価値観を伝えている」。このように述べて、千家の現代の宗匠千宗室は跋文で、茶の湯を普及させた老荘哲学の理念を語った天心の「人生の3つの宝は慈愛、節儉、謙虚である」の徳目を讃え、そして和敬静寂をもって天心の思想を解釈している（『茶の本』（浅野晃訳、講談社1998））。

それは山本によると、芸術がその固有の対象、想像による形像の構成と考えられるとすれば、精神の一個の行為と名づけられよう。それは自己自身を目的とする現実化の行為である。しかもその行為はカルカッタで、ロンドンで、ボストンで、そして東京や五浦で繰り広げられ、多くの聴衆を魅了してやまなかった。芸術作品が解釈され、鑑賞されるように、天心によって産出された著作物、講演や著述などは同僚や弟子たちの間で反響や批判をもたらし、言わば相互主観的に受容されたことが伝えられている。特定の場を求めるとすれば、カルカッタのラーマクリシュナ奉仕団、東京美術学校、日本美術院、あるいはボストン美術館などが挙げられてよい。多くのドキュメントによって、作者天心の美意識、芸術観、表現意図など芸術思想や芸術概念は多くの、不特定多数の享受者によって是々非々の反響をよび、問題にされ、共有された。それらの多くがコミュニケーションとなって機能し、その公共性は広く芸術活動の場で社会的な役割を果たしていた。このことは彼の日記や書簡によって分る。とくに芸術教育、講座や講演、討論や批評などでは本質的な要素として問題にされた。「その意味作用の擬似主体ともいべき作品の存在は芸術固有の現象である。この回路そのものが研究主題となる」（佐々木前傾辞典 p.242）。このコミュニケーションの芸術的行為はあちこちで近代的共同体を切り開く意味で多くの影響を与えることにつながった。例えば、東京都根岸の日本美術院、またその茨城県五浦研究所は日本画の

近代的創造の拠点となった。

このような統合的な表現者の行為は、想像やそれによる形像の創造を媒介として生の直接性を克服することで生ずる意味で真理という新しい理念である。天心もまた、あの近代化の時代にあって、日本のそしてアジアの芸術をもって、とりわけ古典的なものへの熱情によって喚起された美的体験、彼の人間の本質をなす行為としての美の精神、それはまさに真理としての行為となる芸術の言語活動であったと考えられる。表現の行為としての美である芸術の創造、その言語活動は精神における感性の論理として美学の対象になる。また美学はその筋道を体系化すべきだろう。

また J. デューイのプラグマティズム的な立場からみた「経験としての芸術」理論から導き出される美術作品も注目される。ここでは芸術は経験の基盤におかれ、日常の経験が美的経験に連続することで、その過程で人間と自然との相互作用を経て情念や観念にみたまされた有意味な世界へと変貌していく。つまり外界との関係における能動と受動とが相互に浸透し連関しあい、一定の型と構造をもった一つの経験としての芸術が生み出される。天心が日本民族の神聖な誇りとしてみた生活と芸術の融合とそこにおける自由の精神は多種多様な美術作品に顕われていて、その美学的な考察は容易に認められるだろう。とりわけ工芸作品を主にした装飾美術は、清浄さに対する生得の愛好と精妙な仕上げによって生活芸術の特性を強めている。これなどを対象にしたデューイの美学は天心の芸術思想と美術理論において有効に生かされてくように見られる。

省みて、デューイの美学を含み、上に示唆した幾つかの理論、クローチェの美学などを基にした、統合化された視座から岡倉天心の総合的な芸術活動を追究する方法が導きだされなければならないだろう。それは、上述した新たな芸術学研究において、美術史研究の比較記述の新しい方法を加味し、それを援用した比較芸術学の方法によって可能になると考えられる。とりわけ「創造としての芸術的言語行為」、つまり「創造的な芸術である行為としての言語表現」に、従来の観方を変えて新しく把握する方法論が求められている。例えば天心の『日本美術史』や『茶の本』のような本は、そのような芸術的言語行為の対象になすべきものであろう。しかしながらそれを体系的観点から追究する方法は確立されていない。けだし今後共同作業による学術研究に期待しなければならないだろう。

＜基調講演とパネリスト発表のレジュメ＞

「岡倉天心とロマン主義」

神林恒道

岡倉天心が関わった日本美術史として、かれが主任となって着手した官制の美術史『稿本日本帝国美術略史』と、東京美術学校で講じた『日本美術史』がある。前者と比較すると後者は理念論的傾向が強い。その下敷きにしたのは、ヘーゲルの芸術史の哲学である。天心はキリスト教精神を仏教精神に読み替えることで、日本美術史を芸術的精神の自覚史として記述したのである。ヘーゲルの体系は天心にとって美学としてではなく、美術を歴史的に記述するための科学的な「組織的研究方法」として受け取られたのである。天心はこれをフェノロサから受け継いだのである。その是非は問うまい。これが明治という時代なのである。

天心は美術史を、古代（奈良朝）、中世（藤原氏時代）、近世（足利氏時代）に三分している。ヘーゲル流に言えば、それぞれ象徴的、古典的、ロマン的という風に特徴づけられるはずである。天心が最も高く評価するのは「ロマン的」芸術だが、この言葉が登場するのは後年の『東洋の理想』においてである。「精神による物質の征服」というものが、世界を動かしてきた力であり、その究極の段階にあるのが、洋の東西を問わず「ロマン的」芸術であるとされる。ただ「東洋的ロマン主義」のほうが、西洋のそれよりも精神性が高いとするのが、天心の主張である。そこから展開されるのが、西洋の物質主義に優越する、東洋の精神主義という文化論である。

実はこの議論は、すでに明治十五年、小山正太郎の『書は美術ならず』の論への、天心の駁論から始まっている。これはさらに形を変えて「鉛筆画対毛筆画論争」へと発展し、明治二十二年に開講された東京美術学校のカリキュラムの編成にまで影響を及ぼすこととなる。美術学校校長となった天心は同志とともに、伝統絵画の復興と新様式の創造を目指すこととなるが、この芸術運動のモデルとされたと目されるのが、英国のアーツ・アンド・クラフツ運動とラファエル前派のロマン主義ではなかったかと思われる。さらにその根源にあるのが、ドイツにおける中世回顧のロマン主義、つまりナザレ派の動きである。だがこのことについて天心は、黙して語らない。理論と実践にまたがる岡倉天心の芸術思想は、このふたつのロマン主義の絡み合いから理解されなければなるまい。

「岡倉覚三の芸術教育方法論 ―フェノロサの方法論との比較―」

金子一夫

1 発表の枠組

1 岡倉覚三のまとめた美術教育方法論はないので、岡倉の美術学校施策や回想から再構

成する。

2 岡倉は弟子たちからはカリスマ的人気を得、後々まで影響を与えた。

3 フェノロサは美術学校において実践としては失敗した。

4 両者を芸術教育方法論として比較する。

2 フェノロサの美術教育方法

従来の在来日本絵画の精神主義的絵画理論と徒弟教育の方法では学校教育システムに乗らない。

それをフェノロサは絵画の要素を整然と体系化して学校教育への適合を実現させた。

フェノロサの美術教育論は形式的要素から入り、創造的表現に至る方法であり、1919年設立のバウハウス基礎課程の方法の先駆と言える。美術教育史的にみて評価すべきものである。

ただ、実際の実践では失敗した。失敗の原因は以下のように考えられる・

1) 目的・意図の伝達不足 それらは通訳を介しては伝えにくい？

2) 絵画理論や教育内容としての欠点

画面における線・濃淡・色彩の同程度の共存は困難。鑑賞も疲れる。芳崖は実現したが。

要素間の関係や画面の統一性を低く見積もる。

濃淡はグラデーションと捉えているように見える。

題材内容に関する理論が希薄。指導した芳崖の「仁王捉鬼」「飛龍戯児」は通俗的。

3) 学習意欲や練習程度を理解不足

日本人に直線を何千本も引かせる徹底的な指導の是非。

4) 歴史的状況

『美術真説』は絵画論としては今日でも通用する部分はある。しかし、既に自然に持っている要素を伸ばすというフェノロサの主張と西洋を学習して西洋を凌駕しようとする日本人の危機意識は調和しない。

3 岡倉覚三の教育方法

1) 理想を示す浪漫的方向付け。 アジテーションがある。

2) 下敷きとする様式を選択させる。 模倣という学習方法の再評価。

3) 選択する様式は歴史的のものであるが、多様な中から選択させる。

4) 個性に応じた対応 以下のような個性を見抜き対応した。

大観は優れた構想力・不器用

観山は優れた技術・低い発想力 発想は面白いのであるが、通俗。 頻繁に発想指導。

春草は優れた感覚(構想力と技術のバランス)

5) 暗示的方法。学習者に考えさせる教育方法である。

参考図版および資料添付（29 ページと 30 ページ）

「天心の彫像委嘱制作と記念碑としての騎馬像」

薩摩雅登

天心はその審美眼、漢学の教養、並外れた英語力、そして情熱を持った政治力によって、文部省学務一局内に図画取調掛（明治 18 年）を設置させ、美術局設置は実現しなかったが、東京美術学校（明治 20 年）、帝国博物館（明治 22 年）を相次いで設置させて、近代統一国家にとって不可欠な文化行政において、特に美術の分野で、指導的な役割を果たした。その頃の天心は一般に知られている晩年の肖像画などからは想像もつかないような、まだ 30 歳代前半の青年であった。それから明治 31 年に東京美術学校校長を辞任するまでの天心の活動と業績を、本展覧会では、「天心と東京美術学校」「天心の理想」「芸術教育の現場」「芸術と社会」の 4 章に分けて考察している。実技作家ではない天心という人物を主題とする展覧会であるから、展示内容とカタログ内容を一致させようとしても無理なので、カタログは論述と資料的価値を重視した。したがって本展覧会は展示とカタログが両輪（1 セット）になって構成されていると理解していただきたい。

ここでは、本展覧会の趣旨からして、独立行政法人化後の大学に強く求められている社会連携事業との関連で、天心が推進した委嘱制作を取り上げてみたい。彫刻作品を主とする委嘱制作は、模写模造事業と共に、学校の活動と社会を結びつけながら外部資金獲得に大きく貢献したからである。その最初の作品は、明治 23 年に住友家からの依頼を受けて、別子銅山開坑 200 年記念として完成させた《楠木正成騎馬像》（明治 33 年竣工）である。これは明治天皇に献上するために、岡倉秋水と川端玉章が図案（原案）を作成し、木彫科主任高村光雲、山田鬼斎、石川光明らの当時の東京美術学校の総力をあげて木型原型が完成され、鑄造科岡崎雪声の手によりブロンズとされて皇居二重橋前に設置された。最初の委嘱制作がこのようなモニュメンタルで動勢の激しい騎馬像であったことがたいへん興味深い。このような騎馬像はまさに西洋的な国家理念を反映した「大芸術」だからである。ヨーロッパ文明において騎馬像は、ローマ皇帝あるいは皇帝理念の象徴として古代ローマ時代に多数制作されたが、技術的にも難しいので、ローマ帝国崩壊後は大規模な像は制作されなかった。ヨーロッパにおいてモニュメンタルな騎馬像が復活するのはドイツ・バンベルク大聖堂の《バンベルクの騎士》（1235 年頃）（東京芸術大学石膏室に原寸大の石膏像コピーがある）が最初で、この像が誰であるかは積年の研究課題であるが、いずれにせよ神聖ローマ皇帝のひとりか、あるいはローマ理念そのものの象徴であることはまちがいない。その後は、有名な《ガットメラータ騎馬像》からシチリア・パレルモの《ガリバルディ騎馬像》など、数多くの騎馬像が制作されるが、それらのモニュメンタルな騎馬像のほとんどが、国家や民族の偉人を顕彰しながら国家理念あるいは歴史観などを反映させている。

欧米諸国に比肩する近代統一国家樹立を目指した大日本帝国の中で稀代の忠臣として称揚されていく「楠木正成」の像はまさにそのような騎馬像であった。すなわち岡倉天心は委嘱制作をさせながら、学内活動の紹介、社会連携あるいは外部資金獲得といった次元を超えて、学内（校内）資金あるいは学内（校内）だけの組織力では実現できない、物理的にも理念的にも大きな「大芸術」を実現させたのであった。当然のことながら委嘱制作の中には種々様々な作品があるが、上野公園内の《西郷隆盛像》（明治 31 年竣工）なども《楠木正成像》と同様の理念の作品である。今日の我々が学外連携事業を推進する際に、目先の利益だけを求めた小手先の事業に陥らないように留意するためにも、岡倉天心のこのような理念からは学ぶべきことが多いと思われる。

「岡倉天心の美術思想」

古田亮

岡倉天心の美術思想、美意識は、理想主義、ロマン主義、東洋主義、あるいは国家主義、伝統主義と言われるが、それが彼の影響をうけた作家たちにどのように現れたか、これは日本の近代美術史の観点から大変興味深い。

文部官僚の時代―

岡倉はフェノロサの美術論、すなわち妙想（アイデア）を中心に据える理想主義の主張から大きな影響を与えられたが、その理論を自らの美術論の基底には置かなかった。フェノロサは狩野派を中心とした新しい日本画の革新を唱えたが、岡倉は狩野派に偏らず雪舟、探幽、宗達、応挙らを挙げて、「皆思想の力を以って当時の社会を風靡し数百年の後に至るまで其影響を及ぼしたるものなり」として、すぐれた伝統の尊重と新たな革新を説き、その後弟子たちに研究の幅を与えることになった。

奈良での古美術調査で、法隆寺の夢殿観音、薬師寺三尊などを見て忘れられない感動を得た体験が岡倉の美の基準になった。合わせて鑑画会での現役作家たちの制作現場での経験が岡倉の美意識を形成した。

東京美術学校時代―

岡倉は教員や学生と親しく接し、直接指導した。博物館の美術部長を兼務しつつ、美術の奨励は近代国家の確立にとって必然性のある国家事業であるとの自覚をもって当たった。美術に対する自己認識を固め＜自然発達論＞で唱えた「美術の大道」の具体的なイメージによって、時代の思想をいかに表現するかが美術の目的であると捉え、画家たちを鼓舞した。

愛弟子の大観、春草、観山らの指導と交わりはそれぞれの資質と個性に合わせて行った。日本画の伝統的な歴史画の奨励はあったが、国体思想の表出ではない。若い画家たちの真摯な創作態度から生まれるロマン的精神の表われが重要であった。絵画だけでなく、彫刻や意匠、室内装飾の領域でも岡倉の指導と助言は総じて適正に生かされて、それぞれの構想と意欲を刺激し創造力をかきたてることに役立った。

日本美術院時代一

岡倉は美術学校を追われ日本美術院を設立しその活動を精力的に進める。美術院は擬古典主義と擬ヨーロッパに対する抗議の運動として、国民的ないし民族的な芸術の創造、それは活力の本質である個性の表現、しかも個人の自由な創造である。非難された朦朧体の風景画が近代的な表現となるが、その伝統と欧米近代の差異の二律背反を矛盾とせず同一化へと論議しているところに岡倉の資質が感じられる。個や個性の尊重も老子的個人主義の意味であり、岡倉の東洋思想（老荘、禪、道教）への傾向が高まる。

『東洋の理想』と『茶の本』一

1903年ロンドンで出版された英文の『東洋の理想』において、岡倉は日本美術の源流のひとつが中国を経由しインドにまで辿れること（歴史性）、インドと日本が今もひとつ、と述べる。これが根底にあり、しかも岡倉天心の思想はそこでは自由と理想のキーワードを軸に展開される。模倣にあらず、理想主義のプロセスこそ芸術衝動の存在理由である。自由と個性と独創を尊ぶ、これが東洋の理想であり、その実現が芸術の課題であり、ここに岡倉の美術思想がおかれた。

その3年後同じく英語による著作『茶の本』が述べる東洋文化の特徴は、西洋人向けに抽出された東洋美・日本美の特徴であり、岡倉が到達した東洋主義的な価値観は禪や老荘思想によって支えられながら社会と芸術と自己とを切り結ぶ「理想の世界」をつくり出した。しかし彼の弟子たちを含めた同時代の芸術家たちには、この理想主義的美術思想はほとんど届いていなかった。岡倉の晩年にあたるこの時期、愛弟子たちは琳派表現、自然美と装飾美の融合などの古典的表現の探求に没頭していた。

理想を継ぐ者たち一

五浦時代の岡倉は、観山との関わり、第二世代の古徑、靱彦、青邨、田中らへのつながりはあったが、岡倉自身の精神世界で完結していた美術思想はすぐには生かされない。それはそれぞれの作家の個性を尊重し、彼らの自由な発想と創造性に期待をかけていたからでもある。その種は蒔かれたのみで、開花と実りは岡倉の没後となる。しかし岡倉天心、その思想と存在への畏敬と彼の遺志は日本美術院を中心に浸透しており、その余波は今日に達している。

編集： 齋 藤 稔

東北芸術文化学会

〒980-0845 仙台市青葉区荒巻字青葉 149 番地

宮城教育大学美術科立原研究室内

Tel. 022-214-3449 Fax. 022-214-3449

Mail; tatihara@staff.miyakyo-u.ac.jp

金子一夫 「岡倉覚三の芸術教育方法論 ―フェノロサの方法論との比較―」 参考図版

下村観山 1894 熊野御前花見 (左部分)



美術畫法教授順序表			
但し線、濃、淡、色の三段中同一の直線に在るものは同時に修學せしむべき者なり			
線	濃	淡	色
(一)抽象的の形狀 (イ)形狀の清 (甲)直線 (乙)曲線 (丙)線の肥瘦 (丁)線の配合 (イ)抽象的の配合 (甲)簡易 (乙)密 (丙)密	(一)抽象的の濃淡 (イ)平線 (ロ)散点の濃淡 (ハ)離散したる濃淡 (ニ)離散したる濃淡 (ホ)密なる濃淡 (ヘ)粧飾に應用したる濃淡 (イ)平線 (清きと) (ロ)散点の濃淡 (力あると) (ハ)離散したる濃淡 (清きと) (ニ)離散したる濃淡 (力あると) (ホ)密なる濃淡 (配合) (ヘ)粧飾に應用したる濃淡 (配合)	(二)古大家の濃淡 (イ)花鳥山水 (ロ)人物 (ハ)衣紋 (ニ)一箇人物 (ホ)配合 (イ)花鳥山水 (寫し) (ロ)人物 (寫し) (ハ)衣紋 (寫し) (ニ)一箇人物 (寫し) (ホ)配合 (寫し)	(一)抽象的の色 (イ)色の清濁 (ロ)透明不透明 (ハ)濃の濃淡 (ニ)濃の濃淡 (ホ)明暗 (ヘ)反映の強弱 (ト)暗 (イ)色の清濁 (教科書より寫すと) (ロ)透明不透明 (記憶により寫すと) (ハ)濃の濃淡 (記憶により寫すと) (ニ)濃の濃淡 (記憶により寫すと) (ホ)明暗 (粧飾的の配合) (ヘ)反映の強弱 (同上) (ト)暗 (同上)
(二)古大家繪畫上の形狀 (イ)花鳥山水 (中) (ロ)花鳥山水 (大) (ハ)人物 (ニ)衣紋 (ホ)一箇人物 (ヘ)人物配合 (イ)花鳥山水 (數度寫すと) (ロ)花鳥山水 (記憶より寫すと) (ハ)人物 (記憶より寫すと) (ニ)衣紋 (記憶より寫すと) (ホ)一箇人物 (記憶より寫すと) (ヘ)人物配合 (記憶より寫すと)	(三)天然の濃淡 (イ)花鳥山水 (ロ)人物 (ハ)衣紋 (ニ)一箇人物 (ホ)配合 (イ)花鳥山水 (諸美の蒐集) (ロ)人物 (諸美の蒐集) (ハ)衣紋 (諸美の蒐集) (ニ)一箇人物 (諸美の蒐集) (ホ)配合 (諸美の蒐集)	(二)古大家の色 (イ)花鳥 (ロ)人物 (ハ)衣紋 (ニ)一箇人物 (ホ)配合 (イ)花鳥 (寫すと) (ロ)人物 (寫すと) (ハ)衣紋 (寫すと) (ニ)一箇人物 (寫すと) (ホ)配合 (寫すと)	(三)天然の色 (イ)器物 (ロ)花鳥 (ハ)面相 (ニ)其他諸物 (ホ)線濃淡色の蒐集 (イ)器物 (記憶より寫すと) (ロ)花鳥 (記憶より寫すと) (ハ)面相 (記憶より寫すと) (ニ)其他諸物 (記憶より寫すと) (ホ)線濃淡色の蒐集 (記憶より寫すと)
(三)天然の形狀 (イ)花鳥山水 (ロ)動物 (ハ)人物 (ニ)面相 (ホ)美術解剖 (ヘ)美術解剖 (ト)美術解剖 (イ)花鳥山水 (配合の美) (ロ)動物 (配合の美) (ハ)人物 (配合の美) (ニ)面相 (配合の美) (ホ)美術解剖 (配合の美) (ヘ)美術解剖 (配合の美) (ト)美術解剖 (配合の美)	(四)新案 (イ)線濃淡色の蒐集 (ロ)線濃淡色の蒐集 (ハ)線濃淡色の蒐集 (ニ)線濃淡色の蒐集 (ホ)線濃淡色の蒐集 (イ)線濃淡色の蒐集 (教師を要せず)		