

五浦論叢

茨城大学五浦美術文化研究所紀要

第 26 号

2019

五 浦 論 叢

THE IZURA BULLETIN

茨城大学五浦美術文化研究所紀要

第 26 号

2019

目 次

【追悼特集】			
吉田千鶴子氏追悼特集に寄せて	須賀	みほ
吉田千鶴子さんはもう居ない	藤川	真由
吉田千鶴子さんと五浦美術文化研究所のことなど	青木	茂
吉田千鶴子さんのこと	森田	義之
吉田千鶴子さんを偲んで	金子	一夫
	小泉	晋弥
【論文】			
絵巻の構図に関する一考察(上)	須賀	みほ
ティントレットによる天正遣欧使節の(未完)群像画	藤川	真由
二〇世紀初頭の美術交流における新納忠之介の活動	清水恵美子	63
——ポストン美術館関係者との交流を中心に——	菅谷	務
大川周明の世界構想における「大東亜戦争」の意味について(前篇)	菅谷	務
——日本の「曖昧性」と新たな世界像の模索——		
【翻訳】			
「ブラーティナのタルシア(一四七七—一四九〇)」(中)	アルフレード・プエラーリ	135
——クレモナ大聖堂のコーロ——	訳	上田 恒夫
オラーツィオ・ジエンティレスキの思想と芸術について	カルロ・デル・ブラーヴォ	157
.....	訳・註解	甲斐 教行
シャルル・ド・トルナイの批評の方法	ロベルト・サルヴィーニ	181
.....	訳	森田 義之・小林もり子
【所員紹介】			
研究所規程、研究所組織、所員紹介、客員所員紹介		
二〇一八年度活動報告		
投稿規定、執筆要領	藤原	貞朗

『五浦論叢』 刊行委員会

- 一、本委員会は、開かれた人文系学術誌（美術史・歴史・文学等）としての『五浦論叢』の内容の充実と発展をはかるために設置する。
- 二、本委員会委員は、『五浦論叢』の趣旨にふさわしい内容と水準の論文を広く研究者の中から募集し、査読し、校閲する。
- 三、本委員会委員は、研究所所員および客員所員の中から、所長が委嘱する。

運営委員（○は所長）

- 藤原 貞朗（本学人文社会科学学部教授）
甲斐 教行（本学教育学部教授）
澁谷 浩一（本学人文社会科学学部教授）
添田 仁（本学人文社会科学学部准教授）
島田 裕之（本学教育学部教授）
清水恵美子（本学全学教育機構准教授）

客員所員

- 金子 一夫（本学教育学部特任教授）
川又 正（元本学教育学部教授）
熊田由美子（愛知県立芸術大学名誉教授）
小泉 晋弥（本学教育学部名誉教授）
佐々木寛司（本学人文社会科学学部名誉教授）
佐藤 道信（東京芸術大学教授）
鈴木 暎一（本学教育学部名誉教授）
鶴間 和幸（学習院大学教授）
中村 愿（蘭花堂主人）
森田 義之（愛知県立芸術大学名誉教授）

『五浦論叢』編集出版委員（○は委員長）

- 所 員 ○甲斐 教行（本学教育学部教授）
小林 英美（本学教育学部教授）

【追悼特集】

吉田千鶴子氏追悼特集に寄せて

吉田千鶴子さんはもう居ない

吉田千鶴子さんと五浦美術文化研究所のことなど

吉田千鶴子さんのこと

吉田千鶴子さんを偲んで

青木 茂

森田 義之

金子 一夫

小泉 晋弥

吉田千鶴子氏追悼特集に寄せて

岡倉天心によって創設された東京美術学校の歴史や近代日本の美術史の研究において多大な業績を残され、本五浦美術文化研究所の客員所員を長らく務められた吉田千鶴子氏が、昨年二〇一八年六月九日、逝去された。

十月六日、青木茂氏、星野鈴氏、佐藤道信氏らの発起人の呼びかけで、東京芸大食堂キャッスルにおいて「吉田千鶴子さんを偲ぶ会」が催され、約五十人の知人や友人たちが集まって、氏の人と業績を偲んだ。

吉田千鶴子氏（一九四四―二〇一八年）は、東京芸術大学芸術学科および大学院美術研究科を卒業後、一九七一年から二〇一六年まで同大学美術学部の非常勤助手、非常勤講師などを四十五年の長きにわたって務められた。

この間、『岡倉天心全集』（平凡社）の編集・校訂や『東京芸術大学百年史』五巻（ぎょうせい）の編集と執筆にたずさわるとともに、明治から昭和にかけての美術史研究や美術学校史に関わるさまざまな資料発掘と研究に当たられ、数多くの論文や展覧会図録への寄稿として発表されてきた。また、明治〜昭和期の東アジア諸国からの美術学校留学生の足跡を長年にわたって調査研究し、『近代東アジア美術留学生の研究 東京美術学校留学生史料』（ゆまに書房）〔中国語訳『東京美術学校の外国学生』天馬出版〕として出版し、さらに関連するテーマや中国との関わりの深い東洋美術史家・美校教授の大村西崖に関し

て、数多くの機会に中国の国際芸術会議や研究雑誌で発表するなど、国際的な共同研究やアーカイブ構築においてバイオニア的な役割をはたされた。

本号では、吉田氏と関わりの深かった本研究所の旧所員・客員所員に氏の人と仕事について執筆を依頼し、吉田千鶴子氏の五浦美術文化研究所の研究活動への長年の寄与にたいして感謝の意をあらわすことにしたい。

以下、吉田千鶴子氏の略歴と主要な研究業績の一覧を掲げる。

〔略 歴〕

- 一九四四年一二月 群馬県に生まれる。
- 一九六三年三月 群馬県立前橋女子高等学校卒業
- 一九六八年三月 東京芸術大学美術学部芸術学科卒業
- 一九七一年三月 東京芸術大学大学院美術研究科修士課程（東洋美術史）修了
- 一九七一年四月 東京芸術大学美術学部非常勤助手
- 一九八一〜二〇〇三年 『東京芸術大学百年史』編纂に従事
- 二〇〇八〜二〇一五年 東京文化財研究所客員研究員
- 二〇一二〜二〇一六年 東京芸術大学総合アーカイブセンター特別研究員

二〇一二～二〇一八年 杭州師範大学弘一大師・豐子愷研究中心客

員 研究员

一九九三～二〇一八年 茨城大学五浦美術文化研究所客員所員

〔所属団体〕

日本フェノロサ学会

明治美術学会

〔主要著作等〕

単著

『近代東アジア美術留学生の研究 東京美術学校留学生史料』ゆまに書房 二〇〇九年

『《日本美術》の発見 岡倉天心がめざしたもの』吉川弘文館

二〇一一年

共著・共編

『東京美術学校の歴史』磯崎康彦共著（日本文教出版、一九七七年）

『日本画 東京美術学校卒業制作』（山川武共編）（京都書院、

一九八三年）

『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇一』（東京芸術大学百年史編

集委員会）（ぎょうせい、一九八七年）

『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇二』（東京芸術大学百年史編

集委員会）（ぎょうせい、一九九二年）

『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇三』（東京芸術大学百年史編

集委員会）（ぎょうせい、一九九七年）

『東京芸術大学百年史 別巻』『上野直昭日記』（東京芸術大学百年

史編集委員会）（ぎょうせい、一九九七年）

『東京芸術大学百年史 美術学部篇』（東京芸術大学百年史編集委員

会）（ぎょうせい、二〇〇三年）

『木心彫舎大川逞一回想』（吉田千鶴子責任編集）（三好企画、

二〇〇六年）

『六角紫水の古社寺調査日記』（大西純子共編）（東京芸術大学出版会、

二〇〇九年）

『西崖中国旅行日記』（後藤亮子編集協力）（ゆまに書房、二〇一六年）

論文・寄稿

〔※〕『茨城大学五浦美術文化研究所報』および『五浦論叢』に掲載の論文、資料紹介）

『東京美術学校依嘱製作資料 大村西崖と中国』『東京芸術大学美術学部紀要』（一三号、一九七八年）

『東京美術学校運営方針について』『岡倉天心全集』（月報一、一九七九年）

『竹内久一レポート 岡倉天心の彫刻振興策と久一』『東京芸術大学美術学部紀要』（一六号、一九八一年）

『天心と彫刻』『岡倉天心と日本美術院展』図録（福井県立美術館、一九八一年）

『官立美術学校紆余曲折史』『芸術新潮』（大特集 東京芸大百年史）454号、一九八七年）

※(資料紹介)「菅紀一郎筆記」岡倉覚三泰西美術史講義(上)(下)(吉

田千鶴子・森田義之)『茨城大学五浦美術文化研究所報』(一一二

号/一三三号、一九八九年/一九九一年)

「大村西崖の美術批評」『東京芸術大学美術学部紀要』(二六号、

一九九一年)

「東京芸術大学附属図書館所蔵「諸新聞切抜」解説」『近代美術関係

新聞記事資料集成 別冊』(一九九一年)

「大村西崖とフェノロサ」『日本フェノロサ学会会報』(二四号、

一九九二年)

「天心の講義をめぐって」『天心の時代と大観・観山・春草展』図録

(松山三越、一九九二年)

「白雪紅樹」の周辺 『白雪紅樹展』図録(東京芸術大学芸術資料館

陳列館、一九九二年)

「小坂象堂 日本近代絵画史上の象堂」『近代画説』(一号、

一九九二年)

※(資料紹介)「森鷗外の西洋美術史講義 本保義太郎筆記ノート」『五

浦論叢』(二二号、一九九四年)

「大村西崖と中国」『東京芸術大学美術学部紀要』(二九号、

一九九四年)

「田中寅三と納屋川岸」『田中寅三—松戸に根をおろした白馬会の

画家展』図録(松戸市立博物館、一九九五年)

「東京美術学校改革と大観」『横山大観記念館館報』(一四号、

一九九六年)

「東京美術学校と白馬会 岡倉天心と黒田清輝」『近代画説』(五号、

一九九七年)

「黒田清輝の意見書」『近代画説』(五号、一九九七年)

「東京美術学校の外国人生徒(前編・後篇)」『東京芸術大学美術学

部紀要』(三三三号/三四号、一九九八年/一九九九年)

※「今泉雄作伝」『五浦論叢』(六号、一九九九年)

「資料紹介 西崖日記」『近代画説』(八号、一九九九年)

「岡倉天心と文化財保護」『博物館研究』(五三〇号、二〇一三年)

「東京美術学校台湾人留学生概観」『台湾の近代美術—留学生たちの

青春群像展』図録(東京芸術大学美術館、二〇一四年)

「黒田清輝宛外国人留学生書簡・影印・翻刻・解題」『美術研究』

(四一四号、二〇一五年)

※「岡倉天心と久保田鼎—久保田家資料を中心に—」『五浦論叢』(二〇

号、二〇〇三年)

「竹内久一再論」『Jorns』/日本フェノロサ学会機関誌』(二四号、

二〇〇四年)

「明治晩期の日本画修業—矢澤弦月日記より—」『近代画説』(二三

号、二〇〇四年)

「岡倉天心と東京美術学校—デザインをめぐって—」『ワタリウム美術

館』/岡倉天心展・研究会』(二〇〇五年)

「日印友好の懸橋—野生司香雪とサルナート、ムラガンダー寺

院壁画』『早稲田大学会津八一記念博物館研究紀要』(一六号、

二〇〇五年)

※(資料紹介)「岡倉天心の『万国歴史』講義」(上)(下)『五浦論叢』

(一三三号/一四号、二〇〇六年/二〇〇七年)

「岡倉天心と東京美術学校」他二篇「岡倉天心 芸術教育の歩み展」

二〇〇四年)

図録(東京芸術大学大学美術館、二〇〇七年)

「古社寺保存会の宝物調査と紫水」『六角紫水 国宝を創った男展』

論文

図録(広島県立美術館、二〇〇八年)

「大村西崖和中国 以他晩年の五次訪華为中心」『劉曉路記』『南京芸術学院学报』(一九九七年)

「大村西崖の渡欧日記」『近代画説』(一七号、二〇〇八年)

「上野の面影—李叔同在東京美術学校史料総述」『弘一大師芸術論 紀念弘一大師誕辰一百二十周年国際芸術研討会論文集』(二〇〇一年)

「大村西崖渡米歴遊日記」『近代画説』(一七号、二〇〇八年)

「李叔同的老師大村西崖和中国的美術家」『如月清涼 第三屆弘一大師研究国際學術會議論文集』(二〇一〇年)

「東京芸術大学におけるアーカイヴ構築準備作業および資料保存—公開の現況」『アート・ドキュメンテーション学会 アート・アーカイヴ—多面体 その現状と未来』記録集(二〇一〇年)

「陳澄波興東京美術学校的教育」『陳澄波文物資料特展學術論壇論文集』(二〇一一年)

「日中美術交流最盛期の様相」『民国期美術へのまなざし』『アジア遊学』(一四六号、二〇一一年)

「我对留日中国美術生資料的整理与研究」『第一階段国際學術論証会 檢討文集』(二〇一三年)

※(資料紹介)「長谷寺所藏 岡倉天心書簡(丸山寛長宛) ほか—天心と寛長の出会いについて」『天心書簡研究会編』『五浦論叢』(一八号、二〇一一年)

「大村西崖与中国」『第一階段国際學術論証会檢討文集』(二〇一三年)

「大村西崖資料目録」『吉田千鶴子・大西純子監修』『平成二一—二三年度科研究費補助金基盤研究(C) 成果報告書 大村西崖の研究』(二〇一二年)

「斎藤佳二与林風眠」『漆麟記』『中国国家美術』二六号(二〇一四年)

「稿本 東京美術学校依嘱制作史」『平成二一—二三年度科研究費補助金基盤研究(B) 成果報告書/東京音楽学校・東京美術学校の受託作に見る近代日本の芸術教育』(二〇一二年)

「吉田千鶴子先生/年譜・著作目録」

「吉田千鶴子さんを偲ぶ会編」より抜粋

(森田義之記)

〔国外〕

「東京美術学校的外国学生」『韓玉志・李青唐訳』(天馬出版、

単著

〔吉田千鶴子先生/年譜・著作目録〕

〔吉田千鶴子さんを偲ぶ会編〕より抜粋

(森田義之記)

〔稿本 東京美術学校依嘱制作史〕『平成二一—二三年度科研究費補助金基盤研究(B) 成果報告書/東京音楽学校・東京美術学校の受託作に見る近代日本の芸術教育』(二〇一二年)

〔吉田千鶴子先生/年譜・著作目録〕

〔吉田千鶴子さんを偲ぶ会編〕より抜粋

(森田義之記)

〔東京美術学校的外国学生〕『韓玉志・李青唐訳』(天馬出版、

単著

〔国外〕

〔東京美術学校的外国学生〕『韓玉志・李青唐訳』(天馬出版、

単著

〔東京美術学校的外国学生〕『韓玉志・李青唐訳』(天馬出版、

〔国外〕

〔東京美術学校的外国学生〕『韓玉志・李青唐訳』(天馬出版、

単著

〔東京美術学校的外国学生〕『韓玉志・李青唐訳』(天馬出版、

〔東京美術学校的外国学生〕『韓玉志・李青唐訳』(天馬出版、

〔東京美術学校的外国学生〕『韓玉志・李青唐訳』(天馬出版、

〔東京美術学校的外国学生〕『韓玉志・李青唐訳』(天馬出版、

〔東京美術学校的外国学生〕『韓玉志・李青唐訳』(天馬出版、

吉田千鶴子さんはもう居ない

青 木 茂

僕たちは去年六月に吉田千鶴子さんを喪った。それが僕たち日本の近現代美術に関心を寄せる者にとっては手痛い損失であることが、月日を重ねるごとに重く明らかになるようだ。近代美術史研究の重要な一部分を補填できないまま一周忌を迎えることになる。

森田義之さんから懇切丁寧に吉田さん追悼の記を書くように要請され、承諾はしたが、約束した期限は過ぎたが、一周年したら何かを納得したら書けるかと思ったが、吉田さんが僕より先にどこかへ行つて終つたらしい、と納得したことにして、全く個人的な感想を書く。

僕が初めて勤めたのは東京芸大図書館の非常勤職員であった。そこへ長い間勤めて、終りの頃は図書館美術品係というのを両学部から独立した芸術資料館に編制替える仕事をし、ひとからは反対され僕も迷った挙句、神奈川県近代美術館へ移つたのは一九七二年度の途中で三十代の終りだった。吉田さんの年譜を見ると七一年の三月に吉澤忠先生の許で修士課程を終え、その四月から美術学部非常勤助手ということになっていく。僕の記憶では資格課程の専任で二科の会員だった桑原実先生の研究室助手だったと思う。桑原さんは単純で活動的な二科びいきで、郷土らしい新潟長岡の同窓会から金を引き出して、『郷土と美術』という雑誌を作るから吉田さんに何かを書けと半強要され

ていた。僕も巻きぞえを食つたような気がするが、あの雑誌があれば若い吉田さんを記念する珍妙な出版物ではないか。僕は土方定一という勇将の下で苦勞してみようとした弱卒で、のちの浅井和春夫妻を美術館で眼の隅にみて『ウチの学生が…』と言つたところ、朝晩の掃除から入館券の処理、監視まで数人でこなしているオバさんたちに湯呑所へ呼び込まれ『あなたはここへ婿に来たのよ、帰るウチなんてないのよ』と情理に満ちたお説教をくつた。土方館長の癩癩玉よりこれは肝にこたえた。そんな所から僕は展覧会とその背後の世界を調べるところを修学し習熟していったように思う。

そんな中で『東京美術学校の歴史』（日本文教出版、昭和五二年）に出合う。それまでこんな図書は、その試みもなかったし関係する史・資料にはどんなものがどこにあるのか、誰も知らなかった。古老に聞こうにも同窓会名簿もない現状の関係者の焦燥感と危機感はたとえ拙速であれ不十分であれ、今日の現状を知ってほしいという切実な感情の伝わる一冊となった。東京美術学校（美校）明治時代を磯崎康彦さんが、大正・昭和の時代を吉田千鶴子さんが担当してこの一冊は成った。明治の頃は僕にとつては何とか分かったが、大正・昭和は噂話以上には知らないことばかりで、教えられること、更に調べたいこ

との手がかりが山積みしてあった。そこには吉田さんの短期間であっても「拙速」とは言えない勉強と調査と歴史観があったのを知らせていた。美校の大先輩・日展の山崎覚太郎氏の序文にも吉田さんの周知な調査法が洩らされているし、巻末に吉田さんの現職として芸大の教育資料編纂室助手というのにも編集後記にも感心して、僕は断りなく勝手に「美校のことは、吉田さんに聞く」と一方的に決めたものだった。編纂室というのがいつ成立したのか知らなかったが、間もなくこの助手というのは非常勤だと知った。現代では非正規職員、というか、正規ではないが職員だと、ごまかさないと不正規は正規になおすのが国のなすべき仕事であろう。それはともあれ、この図書の刊行によつて東京芸大九十年史、百年史を構築しようという気運が高まったであろう。時と所を得て吉田さんを中心とする無私のグループの資料の搜索と関係者への聞き取りは、

『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第一巻』編集芸術研究振興財団・同百年史刊行委員会、発行所ぎょうせい、昭和六十二年十月四日第一刷 B5判、五二一―一三三ページ、定価九千八百円、として結実し、第二巻の編集発行は前記の通りで、平成四年八月十五日第一刷 八九四―四六六ページ、定価一万八千円となり、第三巻は同様に、平成九年三月二十五日第一刷、一一八―七〇六九ページ、定価不記。

となり、吉田さんの関係するのは四巻の『上野直昭日記』が刊行され、『大学百年史 美術学部篇（平成十五年）』として「時」を得て完結した。「所」については、私情が強いので記さない。驚くべきことは、吉田さんは、すくなくとも僕には、日常の瑣事以外の、生涯非正規な

どという私情は一言も吐かれなかった。また私事であるが僕の架蔵本は利用度と販売価格から一、二巻だけである。雑文を書くのに利用させていただけであるが、時期によつては、この労作と齟齬も脱落もあるのを発見することがある。訂正する機会もないが、間違つた解釈をしているのは、本書が正しい。

東京芸大百年史資料の調査は大学事務局記録、美校校友会月報、諸新聞美術記事切抜帖、などから諸雑誌・新聞の論説・記事の収集、また職員・卒業生の遺族調査は細大を問わず全国に及んだ。これによつて岡倉天心の東洋・西洋美術史講義は受講学生のノートによつて復元が可能となり、大村西崖遺族の資料提供によつて西崖悉皆調査が進んだ。平凡社版の『岡倉天心全集』全九巻の資料の多くはこの過程で新再発見されたのであり、東京芸大美校篇と共に吉田さんが実質的な編集主任とすべきであった。ここに牢平として抜きがたい美校の男性中心主義がある。僕は平凡社の編集者たちとは木下長宏さんを含めて長い間の友人であり、芸大百年史編纂室の吉田さんや村田哲朗さんの東西への調査小旅行の同伴をしたことだった。

大村西崖の研究は東京美術学校史はもとより東洋美術史の調査に欠くことのできない人物と資料であつて、吉田さんが初めて着手し、二三の重要な発表を残してくれたが、中途にして止んだ。この巨人の志していたものが何であつたか、その全貌を解明し未来へ継ぐ事業は、現状をみると吉田さんの死によつて暫くの停顿をみるだろうと残念でならない。

大村西崖をはじめ多くの貴重な資料が、芸大百年史調査の途中で発見され、吉田さんの熱意と人柄で、遺族からの資料の寄託や寄贈が集

積され始めていた。資料を受取る側の態勢（あるいは体制）が整ってあればいつでも預けたいという人が多くいた。受取る側には、悲劇的に、体制も熱意も調査・発表の場もなかった。これは芸大美術学部の話題ではない、これは現代日本の公・私を含むあらゆる文化行政・施設の問題なのである。吉田さんは悲劇的でも喜劇的でもない顔をして、茨城大学の五浦研究所の紀要に発表を続けていた。この報告は別稿を見られたい。

吉田さんの重要な仕事に『近代東アジア美術留学生の研究』（ゆまに書房、二〇〇九年）にまとめられた史料研究がある。この研究成果は朝鮮・中国・台湾の各近代美術史の中に組み込まれて発表されている。これは東アジアの各国・地域の留学生が帰国後に出身地で枢要な地位につき第二次大戦後もその影響が強かったためで、現代では各地の美術教育、美術運動が起きて地層も変りつつあるようで、吉田さんの影響も芽出たくも弱くなるかも知れない。そう思わせるほど吉田さんの影響は大きい。僕も自分の日程を変更して一日だけ杭州の師範大学の国際学術研討会に出席したことがあった。非常な盛況で、そのために僕の豊子愷についての飛入り報告はうやむやになって終わったことがあった。なんせ吉田さんの研究（美術学部の紀要に書いた東京美術学校の外国人生徒前・後篇とした報告か）は吉田さんに無断で翻訳出版（二〇〇四年）される程であった。チャチな翻訳本が中国でよく読まれていたのは僕も目撃した。ただしシノワズリーの長い伝統から清末の外国留学生は常書鴻のように洋画家もフランスを目指していたし、留学する側に立つての留学研究も今後は盛んになるであろう（さねとう・けいしゅう著『中国人日本留学史』（くろしお出版、

一九六〇年第一刷、八一年増補二刷）はこれも日本人の書き物であるが、本国人による美術に限らない外国・日本留学史研究を望みたい）。以上はまことに私的で勝手な感想を書いた。間もなく八十七歳というボケ老人（最近はやりの認知症ではない、呆^ばけである）の繰り言です。お見逃し下さい。また勝手に続ければこの三月には大井健地を喪った。彼については小さな同人誌に想い出を書いた。芸術学科卒業生一期生では（以下敬称を略す）久保尋二、辻茂、山川武には全く個人的な想い出が多い。徳永博陸は図書館の個性的な先輩で、三年ほど前には元氣だったがどうして居るか気になっている。二期の中島亮一（神奈川県博）は僕を先輩だとして差別待遇をした。剣健吾（成城大学）は中国版画運動について専門でもないのに随分と教えられた。中国人だから手を後ろに組んで大股に歩き小股の僕は民族的屈辱感を味わった。訃報には接していない。などと書くとき限もない。陰里鉄郎も、若くして逝った浜中真治も点鬼簿の人だ。高田美規雄も田中三蔵も千野高保も過去帳の人だ。遺された小さい子供が哀れで高田の喪儀に行った山口市へは、千野の入院先へ木島さんと見舞に行ったことがある。これはほんの吉田さんを含む芸術学科の内のことだ。吉田さんについては小冊子に次のように書いた。同じ事を二度とは書けないので引用して終わりとする。

「美校のことは吉田さんに聞け、……で、僕はいつも何回も吉田さんに聞いてきた。少しばかりのお説教を聞いて僕はその日その日を糊塗してきた。吉田千鶴子さんはもう存在しない。僕は前に横田洋一さんを喪った。片身を剥がれた思いであった。今また吉田さんを無くして、手を伸ばせば届く存在がどこにも無い、老残

の身ばかりである。」

吉田千鶴子は去年六月九日に死亡した。間もなく一年になる。

(二〇一九年六月七日記)

〔あおき しげる／元跡見学園女子大学・文星芸術大学教授、

前町田市立国際版画美術館館長、前客員所員、現明治美術学会顧問〕

吉田千鶴子さんと五浦美術文化研究所のことなど

森 田 義 之

吉田千鶴子さんは東京芸術大学芸術学科の三年上の先輩だった。私が入学した時は学部は四年生だったから、顔を合わせることはなかったが、彼女の卒業論文のテーマが中国宋代の画家梁楷であったことは、毎年印刷される卒論要旨で知った。

旧姓は松岡さん。松岡さんの学年はなぜか女性がとても多く、名簿を見たら、新潟大学に行ったイタリア中世美術史の近藤フジエさん、フランスに留学した鬼塚寿子さん、中国美術史の末房（国領）由美子さん、美術書の博雅堂を興した西村（工藤）和子さん、広島県立美術館の原田（加田）佳子さん、男性では桑原鉞司さん（岐阜県立美術館）、塩見隆之さん（いわき市立美術館）らが同学年だった。

私が吉田さんと研究上の接点をもったのは、一九八二年に私が茨城大学教育学部に職を得て、岡倉天心の旧居に拠点をおく大学附属の五浦美術文化研究所の所員となり、天心が東京美術学校でおこなった講義「泰西美術史」について論文を書くことになったときのことである。当時、吉田さんは、芸大美術学部的美術教育研究室の助手のあと教育資料編纂室の助手（非常勤講師）の職にあり、『東京美術学校の歴史』（磯崎康彦氏との共著、日本文教出版、一九七七年）に続いて、『岡倉天心全集』（平凡社、一九八〇年）第四巻の編集・校訂の仕事を終え

たあと、『芸大百年史』の大事業の準備にとりかかろうとしているところであった。

『岡倉天心全集』第四巻は、天心の美術学校での二つの美術史講義（日本美術史、泰西美術史、泰東巧藝史）を複数の聴講学生の筆記録に基づいて校訂・編集したものが中心をなし、吉田さんは、吉澤忠先生監修下の編集作業と解題執筆の中心にいた（特に「泰西美術史」の校訂は、匠秀夫氏の名も付してあるが、もっぱら彼女の仕事だったらしい）。

吉田さんは、私の論文の意図を聞くと、全面的な協力を惜しまなかった。「泰西美術史」の講義には、天心が美校開学時に丸善から購入し、現在も芸大の図書館に所蔵されているドイツの美術史家ヴェイルム・リュプケの西洋美術史概説書《*History of Art*》(2 vols. London, 1974) が一種の種本として使われたらいいので「調べてみたら？」と示唆してくれたのも、『天心全集』で活字化された「泰西美術史」の基になった四つの美校生の筆記録のコピーを貸してくれ、そのオリジナルを見るために所蔵先の日本美術院事務局長の小沼新六氏に紹介の労をとってくれたのも、吉田さんであった。

私は、リュプケの美術史概説の記述と天心の講義内容を照合、検討して論文の中心に据え、また天心の「欧州視察日誌」（『全集』第五巻）

に書き留められている彼自身のヨーロッパ現地での作品体験との関わりを検討して、この日本で最初の西洋美術史講義の特徴と性格、魅力を私なりに論じることができた（拙論「岡倉天心の『泰西美術史講義』の検討」『茨城大学五浦美術文化研究所報』第九号、一九八二年）。

このことがきっかけになって、天心と五浦を媒介とした吉田さんの長いつきあいが始まり、私は芸大に行くたびに、吉田さんの居る旧図書館（赤れんが棟）の教育資料編纂室に顔を出して、あれこれ雑談したあと、「何か新しい資料紹介の材料はありませんか？」と、まるで御用聞きのように尋ねることが習いになった。『芸大百年史』の準備を着々と進めていた吉田さんの研究室には、黙っていても美校史関係の資料が次々に集まるようになり、「アーカイヴ」という言葉が今のように普及する前の時代だったが、吉田さんの研究室は日本の近代美術関係の史資料収集の拠点になりつつあったのである。

吉田さんも、手元を集まってくる新出資料や自分の論文の発表の場として、五浦研究所の所報や、私が提案して新たに創刊された『五浦論叢』（一九九一年）を積極的に活用してくれるようになり、一九九二年の二号から二〇一一年の一八号にかけて、合計八回にわたって原稿を寄せてくれた。また、同じ時期におこなわれた研究所組織の改組・拡大にともない、青木茂氏、丹尾安典氏、中村愿氏、佐藤道信氏ら近代美術の専門家とともに客員所員になっていた（この客員所員のポストは亡くなるまで保持された）。

八回の寄稿は「著作一覧」に載せたが、他にも所在不明だった天心の「美学」講義の筆記録が発見されたと彼女から聞き、これも新出資料として活字化する予定だったが、なぜか立ち消えになってしまった。

一九八七年に第一巻が出る数年前から二〇〇三年に第四巻が完結するまでの四半世紀、吉田さんが営々と精力を傾注したのが、『東京芸術大学百年史』全四巻と別巻『上野直昭日記』である。恐るべき膨大な量の資料と写真を収集・分類し、専攻ごとに時系列的に整理して通史としてまとめる仕事は、想像するだけでも気の遠くなるような大編纂事業だが、原稿執筆は、吉田さんを主に、村田哲朗さんとほとんど二人だけで手がけられたと聞く。

最終巻の『美術学部篇』では、私が学んだ芸術学科（一九四九年開設）の草創期の様子が、その時間と空間が、見たことのない貴重な写真から甦ってくる——（敬称ぬきでアットランダムに挙げれば）山川武辻茂、久保尋二、辻成史、入江観、友部直、佐々木英也の諸先輩……みんな若い！古美研旅行のスナップ写真にうつった吉澤忠先生、水野敬三郎先生、北川フラム君……アツシジの聖堂での壁画調査、油画入試の合間にくつろぐ中谷泰、野見山暁治の両教授……

この五巻本は、今ではアマゾンでも入手できないので、地元区立図書館から借り出し、せっせとコピーしたが、いつだったか吉田さんに「あなたが昔書いた自治会のピラも載せたわよ」と言われたのを思い出して調べてみたら、たしかに昭和四十三年度の六二二～六二五ページに、私が学生自治会委員長として学長・教授会宛に書いた「生協設立についての我々の要求」という署名入りの長文の文章（二九六八・一一・三〇付）が全文掲載されている。大学紛争の前年のことだ。吉田さんは『百年史』のなかで、こんな学生の動向にも目を配っていたのか、と感慨を深くした。

私が五浦研究所の所長になった一九九六年、当時の芸大大学長の平山

郁夫氏を介して日本美術院より一千万円の寄付金を受けて「五浦美術叢書」の企画を立て、その第一冊として『岡倉天心と五浦』（森田義之・小泉晋弥編、中央公論美術出版、一九九八年）を出版することになった。執筆には、所員と客員所員が総動員で当たり、吉田さんにも寄稿をお願いするつもりでいたが、『百年史』作成の真つ最中であり、到底不可能であった。続く『岡倉天心アルバム』（中村憲編、二〇〇〇年）も、同じ理由で吉田さんには執筆してもらえなかったが、校閲には協力してもらい、いくつかの厳しい意見をいただいた。

『百年史』が完結する前後から、吉田さんは中国をはじめとする東アジアからの美術学校留学生の足跡の調査や、美校出身の東洋美術史家大村西崖の研究などへとテーマを広げ、中国の研究者や研究機関との交流をつよめながら、ますますスケールの大きな研究を展開していった。

『近代東アジア美術留学生の研究』（ゆまに書房、二〇〇九年）、『六角紫水の古社寺調査日記』（東京芸術大学出版会、同年）、『日本美術の発見 岡倉天心がめざしたもの』（吉川弘文館、二〇一一年）、『西崖中国旅行日記』（ゆまに書房、二〇一六年）という著作のリストを見れば、最後の十年ほどのあいだの吉田さんの研究の勢いと充実ぶりがよくわかる。

私は二〇〇〇年に茨城大学から愛知県立芸術大学に移り、五浦研究所との関係は、吉田さんと同じ客員所員の立場で続いたが、彼女と連絡をとることも次第に少なくなっていた。

吉田さんが芸大の資料編纂室（二〇一二年に総合芸術アーカイブセンターと改称）を退職したことを知ったのは、同窓会誌『杜』（二〇一七

年発行）に載った彼女の「引退に際しての一言」という文章によってである。そこには、資料編纂室にまだ未公刊の大量の史料が保管されていること（六角紫水、久保田鼎、大村西崖、斎藤佳三などの関係史料）、特に最後の美校校長で初代芸大大学長の上野直昭の資料は、書簡約六五〇〇通のほか、東大助手時代に受講した天心の「泰東巧藝史」筆記ノートや天心に関する論説の原稿などが含まれていることが記され、次のような彼女の切実な懸念が述べられていた。

「編纂室のポジションがしつかり定まるには本学の歴史の重みとその歴史の証としての史料の重要性に対する認識が深まるのを待つ以外にないのだろうか。」

私は久しぶりに吉田さんに電話をかけ、引退の辞に書かれていた諸史料を順次整理して、ぜひ『五浦論叢』に公表して下さい、とお願いました。彼女は、とても弱々しい声で「今は無理だけど、そのうちにね……ちよつと疲れちゃったのよ……」と答えた。昨年三月のことだったと思うが、まさかその三カ月後に亡くなることになる時は想像もしていなかった。

吉田さんは、いつも独立不羈の雰囲気を持たえ、頼りがいのある強い「姉御」という感じの人だった。大学では、生涯「非常勤」という不遇に耐え、嫌なこともたくさんあったと思うが、『芸大百年史』という大事業をその大黒柱として完成に導いたことで母校に測り知れない貢献を果たしたことはまちがいない。そして、アーカイヴィストという仕事を近代美術研究の不可欠の基礎領域として確立し、大きく開花させたのである。

吉田さんは、私も尊敬していた「たたかう美術史家」吉澤忠先生の

——近世南画研究ではなく——近代日本美術研究における唯一の女弟子としてその反骨の批評精神を引き継いだ人だったと、私は思っている。彼女自身の天心研究を最後にまとめた『日本美術』の発見 岡倉天心がめざしたもの』のあとがきには、その歴史的・批評的視座の一端が示されている。

『全集』が刊行されたためか、戦中に「Asia is One」を大東亜共栄圏建設の標語とみなして異常に称揚し、敗戦後一転して没却し去るという、浅薄で無責任な天心論から脱却して、資料に基づいた冷静な研究が始まり、さまざまな角度から天心が論じられるようになった。……天心研究は今後も一層盛んになるだろう。」

吉田さんの研究は、若い後輩たちに必ず引き継がれてゆくだろうし、また引き継いでゆかれなければならない、と思う。それが、彼女がみずからの研究自体によって示した希望であり、願いであるだろう。

吉田さん、長いあいだありがとうございます。

心からご冥福をお祈りいたします。

(二〇一九年六月十八日受理)

〔もりた よしゆき／客員所員・愛知県立芸術大学名誉教授〕

吉田千鶴子さんのこと

金子 一 夫

一 訃報を聞いて

吉田千鶴子さんは平成二十九年、東京大学での明治美術学会例会に出席されたとき体調があまりよくないとおっしゃっていた。しつかりと歩かれていたが、帰りはタクシーで上野駅まで同乗して別れた。その後平成三十年の六月末になって、知り合いから六月九日に亡くなられて、既にご葬儀も済んだと伝えられた。信じられなかった。さらに十月に催された「偲ぶ会」にも近い親戚の法事と重なり出席できなかった。残念であったというか、吉田さんに申し訳ない気持ちである。吉田さんは近代日本美術研究の心強い先輩であり、研究に関してずっとお世話になった。

吉田さんには私が昭和四十八年に東京藝術大学大学院美術教育学専攻に入学して以来ずっと様々な形で引き立てていただいた。例えば近年では、『五浦論叢』第二三号に掲載した「植田竹次郎『臨画帖』と岡倉覚三―その実質的編輯者と内容の構成をめぐって―」の草稿を見てください。自分もこの画手本と岡倉のことは気になっていたもので書いてみたかった。初めてこの画手本を検討する論文で参照されることになるので、校訂は大事だとして、校訂上のいくつもの不備を

指摘してそれらを修正するように助言してくれた。また、『東京藝術大学百年史 東京美術学校編 第一巻』には、私の研究を多数取り上げていただいた。さらに『同 美術学部編』では、私を美術教育史研究者として名前を挙げていただいた。

二 思い出せば

吉田さんと初めてお会いしたのは前述の東京藝術大学大学院美術教育学専攻に入学した時である。当時はまだ旧姓の松岡さんと言った。ただ、同研究室の助手であっても、大学院生の指導に関わることはなく、同研究室に託されていた東京美術学校の教育資料の整理を磯崎康彦氏と専らされていた。それが昭和五十二年にお二人の共著『東京美術学校の歴史』として結実する。ただそれは助走的な刊行であった。本当に目指していたのは、その十年後に始まる『東京藝術大学百年史』の刊行であった。私は昭和五十年に修了論文「教育的図画成立時代の研究」を提出した。その後、研究生や研究室助手になって吉田さんか様々な場面で教えていただいた。

吉田さんも昭和五十二年頃から美術教育学研究室から「教育資料編

纂室」とか「百年史編纂室」といった名前が変遷する、『百年史』編纂専門の部屋に移動された。

「編纂室」が音楽学部構内の旧東京美術学校文庫（図書室）の建物にあった時期がある。そこでは村田哲朗さんと編纂の仕事をされていた。私が昭和五十三年に茨城大学に就職してからも、そこに突然訪ねていっても嫌な顔ひとつされることなく対応していただいた。資料を見せていただくだけではなく、お茶も出していただいたのには恐縮した。もちろん一方的に恩恵を受けるだけでは申し訳ないので、百年史編纂に寄与できたかどうかは不明であるが、私なりに東京美術学校関係の資料を発見した時は、報告するようにした。

『百年史』の刊行が完了した頃であろうか、教育資料編纂室は旧藝術資料館の建物に移った。いつ訪ねても親切に対応していただくことになり変わった。もちろん私だけに親切にしてくれたのではなく、多くの人に親切であったと思う。ただ、吉田さんは研究や礼儀には厳しかったので、人によって吉田さんは恐い存在であったかもしれない。その点では東京藝術大学での恩師吉沢忠の態度を継承されていたようにも感じる。

三 東京藝術大学での立場

吉田さんがずっと東京藝術大学の非常勤助手、非常勤講師であったと聞いて驚く人が多い。当然に教授か准教授だと思っていたというのである。東京藝術大学の現実を知っている私でも、それは同感で、吉田さんには常勤の教育職になってほしかった。吉田さんの東京藝術大

学への貢献は膨大なものである。完全に退職された後も、教育資料編纂室に頼まれて行っていた。余人には代えがたい存在であった。

四 吉田さんの研究

五巻の『東京藝術大学百年史』が吉田さんの最大の業績であると思う。ただ、吉田さんの名前は編集委員会の末尾に業務に従事した執筆者としてそつと載っている。公的な事業であるから、実際に個人的な関心はできるだけ抑制して全体を公平客観的に叙述された面はある。吉田さんが研究者として東京美術学校関係の人物や事象に関心をもたれていたのは確実であるとして、もう少し関心の傾きを個人名で発表された論考から推測してみよう。

岡倉覚三は当然外せない対象ではあるとして、吉田さんはその他に歴史的に重要であっても研究者があまり取り上げそうな地味な人物や事象を積極的に取り上げている。昭和五十七年に『絵』に連載した中村勝治郎も地味であるが、吉田さんの遠い親戚だと聞いたことがあるので該当外としよう。中村以外で、例えば人物では小坂象堂、大村西崖、今泉雄作、六角紫水、竹内久一、大川呈一、事象では東京美術学校の委嘱制作、東アジアの美術学校留学生などである。それぞれ歴史的な価値はあったとしても、いずれもモノクロの画面のような地味な対象である。吉田さんは丹念に資料を調査されて、それぞれに形と意味を与えた。

岡倉覚三に關しても地味な対象と同じように、資料のひとつひとつにあたって、岡倉の息づかいが感じられるような像にしている。例え

ば岡倉一行が交通不便な山岳を歩いて廃寺同然の寺へ仏像を確認しに行った道中記録を読む。あるいは東京美術学校生徒が筆記した、複数の岡倉の講義録をつきあわせて岡倉の講義を再現する。これらの作業は岡倉の思考や行動の結果の分析ではなく、その過程を再体験することであった。それらを踏まえているので、吉田さんの岡倉論には岡倉の息づかいが感じられる。

(二〇一九年六月十三日受理)

〔かねこ かずお／客員所員・本学教育学部名誉教授〕

吉田千鶴子さんを偲んで

小泉晋弥

*

改めて吉田さんとの出会いを振り返ると、筆者が東京芸術大学の美術教育学の大学院に進んだ頃に遡る。昭和五十四年二月、美術教育学研究室の桑原實教授が突然亡くなられた。現在の筆者と同じ六十六歳での、いかにも早すぎる死であった。先生はある講義中に気を失うようにして寝入ってしまったことがあったが、あるいは脳梗塞の予兆だったのかも知れない。当時美術教育学教室は、桑原先生の第一研究室と心理学の桜林仁助教の第二研究室のみで、前年に入ったばかりの院生二人（筆者と西村佳子さん）は、どちらも桑原研究室を目標そうとしており、ショックを受けながら葬儀の手伝いに参加した。手元に残されているそのときの葬送計画書を見ると、東京芸術大学と二科会の合同葬で、「会葬礼状袋詰め 二三〇〇組」という大掛かりな葬儀であった。芸大側の総務荒川明照先生の采配の下、私たちは受付の周りでうろうろしていたような気がする。

吉田さんは、この一年前に画期的な著書『東京美術学校の歴史』（日本文芸出版）を、桑原先生監修、磯崎康彦氏との共著で出版されていた。筆者が大学院に入った頃には、吉田さんは美術教育学研究室助手

から教育資料編纂室助手へと移られていたので、葬儀の係には入っていなかったはずだが、後任助手の原なおさんと話し込んでいる姿がうっすらと記憶のなかにある。ちなみに、桑原先生の逝去の後、美術教育学研究室の構成が理論研究から実技重視（現在の美術教育研究室）へとシフトする方針が決定されて、現状の最後の在籍者となる院生二人は留年してはならないというお達しを受けた。一年後、筆者は実家の酒造業に勤しむことになって、福島県へ帰郷した。

その数年後、筆者は、いわき市立美術館の開館準備を手伝うことになったのだが、学芸員資格の単位に取りこぼしがあつて、その穴埋めの相談などで芸大資料館に福田徳樹氏を訪ねた。昭和五十七年のことだった。教育資料編纂室の吉田さんにもご挨拶をということになったところ、たまたま若桑みどり先生にも出会った。そこで話題になったのが、芸大バイオリン事件である。その前年に音楽学部の海野教授が逮捕され、マスコミを騒がせていたのだ。テレビカメラの前で涙を浮かべて釈明する山本正男学長の姿が今でもありありと思い出される。若桑先生は、当時音楽学部でイタリア語と一般教育科目「美術」を教える教員であった。情けない音楽学部に憤りながら、美術学部には一人も女性教授がないという男尊女卑ぶりをも糾弾して止まなかつ

た。小泉文夫教授らと抗議の辞任を考えたが、お互いに通帳の預金残高を見て思いとどまったという話を聞かされた。吉田さんは、ほぼ聞き役に徹していたが、同じ思いを抱かれていたのではないだろうか。吉田さんの著作からは、若桑先生に通じる熱い思いが感じられる。

* *

『東京美術学校の歴史』の編集後記で吉田さんは次のように書く。
 「このような企画は本来ならば物質面、人員面、或いは期間の面で相当の準備を整えてから遂行すべき性質のものであります。が、また真実その必要性を認識した少数の者の熱意に負うところが大きいことも事実です。」

前半の文章には、貧弱な予算と体制に対する怒りが、後半には東京美術学校の歴史を究める少数者たらんとする自負が表わされているだろう。吉田さんが三十三歳のときの言葉である。『東京美術学校の歴史』で吉田さんが担当した大正・昭和編は、資料の綿密な配置と冷静な分析が際立っており、岡倉天心、正木直彦、岩村透などの業績を論理的な態度で端的にまとめている。百年分の授業担当教官の在職期間を線分で配置した一覧表なども決して無味乾燥なものではなく、それを眺めていると吉田さんが感じた様々な人間関係が浮んでくるようである。いや、その後の吉田さんの研究に触れたことで、その線分が肉付けされて見えてくるというべきか。

吉田さんの研究の中で筆者がとりわけ感銘を受けたのは、「東京美術学校の外国人生徒（前・後編）」（『東京芸術大学美術学部紀要』

三十三、三十四号）である。かねがね、日本の近代美術史は朝鮮、台湾、満州、南洋などのいわゆる「外地」を抜きにしては語れないと意識していたのだが、吉田さんはそれを留学生という観点から、それも一人一人の顔が見えるような丹念さで鮮やかに提示してくれた。

東京美術学校の教育が、西洋美術と日本伝統的美術の双方を視野に入れた特殊なものだったため、「西洋美術の学習のみを目的として入学した留学生のなかにも、そうした東アジアの一国としての伝統に根ざした諸活動を目的のあたりにして刺激を受けた者もあつたらう」と指摘する。この観点は、岡倉天心（覚三）以来の日本の近代美術が抱える問題を、外部からの眼差しを通して照らし出してくれる。また、東京美術学校に女生徒が在籍していたことを吉田さんの研究で初めて知らされた。

「同校は男子校で（それが規則に明記されるのは専門学校令に準拠して明治38年に改正された規則以後）、昭和21年の男女共学実施以前は外国人に限って女性の入学を許可したのである。ただし、その数わずか4人。」

吉田さんは、外国人留学生でありながら、かつ女性であるという二重のマイノリティーを見つめている。日本人にとっても狭き門であった東京美術学校が、留学生を受け入れようとした考え方について、吉田さんは藤島武二を例にして述べる。藤島は柳宗悦よりも三年早く朝鮮を旅し、次のような紀行文を残している。

「朝鮮は古代の歴史に徴しても、いつも印度、支那の文化の影響を受けつゝ、朝鮮人独特の技能を發揮して居ます。人種の上から見て、決して劣等人種ではない、若し誘導啓発の道さへ宜しきを得たな

らば、朝鮮芸術の復興と云ふことも、決して架空の望ではあるまいと思ふ。斯の如く朝鮮人は芸術的才能を有つた人種であるから、政策としても、法律思想などを鼓吹する代りに、芸術趣味を奨励することは、最も当を得たものであらうと思ひます。」〔朝鮮観光所感〕『美術新報』

吉田さんは、このような藤島の思いが西洋画科の朝鮮人留学生受入れに意味をもつたはずだと指摘している。論文には「昭和2年頃の蹴球部員」という写真が掲載されている。十三人のサッカー部員の記念写真のなかに、八人の留学生が収まっているのである。この写真を選んだ吉田さんにも藤島のような思いがあつたではないだろうか。確固とした資料を提示することで、関与した人々の魂にせまるという方法論は、岡倉天心に通じる態度であらう。

吉田さんの業績の金字塔は、『東京芸術大学百年史』だろうが、筆者には平成十九年に開催された、創立一二〇周年記念「岡倉天心―芸術教育の歩み―」展と一連の関連行事が印象深い。天心ゆかりともいえる六角鬼丈先生が、美術学部長として展覧会実行委員長を務められるという奇跡のような巡り合わせのなか、吉田さんは展覧会実行委員、図録編集委員として深く関与されていた。たまたま茨城大学に奉職して、天心研究の末席に連なるようになった筆者も、オペラ「白狐」公演とシンポジウムのパネラーとして参加させていただき、吉田さん、佐藤道信先生と打ち合わせを重ねた。開催された三つのシンポジウム

のうち吉田さんが担当した「フェノロサ・天心・東京美術学校」では、パネラーの人選に大分気を使つておられた。図録が縦組みで、文章優先の書籍仕立てだったのも、「芸術教育の歩み」というサブタイトルを付けて東京美術学校での教育に焦点を合わせていたのも、吉田さんの思いが形になったものだっただろう。

その記念展の充実ぶりが、『日本美術』の発見―岡倉天心がめざしたもの（吉川弘文館）につながったことが、同書の「あとがき」でうかがえる。そこで、吉田さんは「岡倉天心との不即不離のおつきあい」について、詳しく述べているが、『東京美術学校の歴史』と『岡倉天心全集』に関わられたことで、吉田さんが、二〇世紀末の第二次天心ブームの基礎を作り上げていたのだと改めて感じさせられる。

『日本美術』の発見―岡倉天心がめざしたもので吉田さんは、芸大史、美術教育史から一歩引いたより広い場所から、天心が日本のアイデンティティを美術によつて確立しようとした「たたかい」の有様を描き出している。〔筆者は、ここに吉田さんの師であつた吉澤忠先生の『横山大観の芸術―日本画近代化のたたかい』（美術出版社）を重ねて見ているが、紙幅の都合もあり指摘するに止める。〕吉田さんは、天心の伝記に付き物のスキヤンダルには目もくれない。ただ彼が（日本美術）を目指してどのような努力をしたのか、今泉雄作を始め、これまであまり注目されなかつた天心を支えた人々の資料を駆使して、極めて具体的な現場の様子を浮かび上がらせてくれる。

例えば法隆寺金堂壁画について、「天心やフェノロサが初めて見た頃はランプやカンテラを用いたはずで、全体を一望することはできなかっただろう」という。それが明治二十一年の大規模調査で、小川一

真による写真用のマグネシウム発光によって全貌がとらえられ、天心の「日本美術史」講義に反映されただろうと指摘する。さらに吉田さんは、天心の「日本美術史」の枠組みが、東京美術学校卒業生による普及、シカゴ博覧会の「鳳凰殿」、京都での内国勸業博覧会に合わせた「時代品展覧会」などで明治中期の日本に定着していく流れを示しているが、それは〈日本美術〉が、天心のヴィジョンを共有する人々のネットワークによって形作られていく様子に他ならない。

『日本美術』の発見―岡倉天心がめざしたもの』の終盤で、東京美術学校も博物館も辞職したものの、古社寺保存会委員にだけは固執した天心の姿が描かれている。明治三十六年の三月末から五月初めにかけての調査旅行の様子を六角紫水の「古社寺調査日記」をもとに、六頁にわたって再現しているのだが、交通も不便な当時、「山を昇り坂を下り」本当に「脇目もふらず寺や神社を廻った様子がよくわかる」のだ。仏像や仏画を見つめる天心の背中を六角紫水が追っているわけだが、その紫水の背中を吉田さんが追っている呼吸まで感じられる部分で、筆者は本書中の圧巻と感じた。紫水を動かしていたものについて、吉田さんは次のように述べている。

「天心が「一生の最快感」というほどの感動を味わったように、紫水もまた「身も心も湧ける様な」感動を味わったのである。そのような感動をさらに体験できるかもしれないという美術研究家ならではの期待が旅を続けるエネルギーとなっていたに違いなく、それは尋常のお役人仕事とは全く異なるものであった。」

ボストン美術館に勤務して、世界を相手にした「華々しい活動の陰で古社寺保存会委員としての地味な活動を終生続けた」天心の姿を、

吉田さんは本書で示した。そして、その姿がなければ〈日本美術〉の専門家としての天心はあり得なかったということがわかる。筆者は吉田さんの著作によってそれを確信することができた。吉田さんのご冥福を祈るとともに、天心や紫水と同様のエネルギーに満ちていた吉田さんの仕事に、謹んで尊敬と感謝の気持ちを捧げたい。

(二〇一九年五月三〇日受理)

〔こいずみ しんや／客員所員・本学名誉教授〕

【論 文】

絵巻の構図に関する一考察（上）

須賀みほ

はじめに

「絵巻」あるいは「絵巻物」と称される作品形式について、筆者はつねに、そこにおける画面の構想がどのようになされたのか、またその形式はどのように成立したのかに興味を抱いてきた。「絵巻の时空」という言葉はよく用いられるが、果たしてその絵の中で時間と空間は実際にどうあらわされているのだろうか。

絵巻には、「段落式」「連続式」と区分されてきた二つの画面のカタチがある。「段落式」とは、詞と絵が交互にほぼ一定してつながれる形式で、基本的には絵が一見して全体を見渡せるくらいのもので、一般には五〇〇六〇厘ほどのものとされている。一方「連続式」とは、絵が一見してでは全体を見渡せない、ときに何メートルにも及ぶ幅を持ち、右手側を巻き取りながら左手側を拡げていくといった状態で閲覧されるものを指すと言われる。「段落式」の代表的な例には国宝の『源氏物語絵巻』（徳川美術館・五島美術館他蔵）が、「連続式」の例には『伴大納言絵巻』（出光美術館蔵）や『信貴山縁起絵巻』（信貴山朝護孫子寺蔵）があげられることが多い。

「段落式」であっても「連続式」であっても、絵巻は詞と絵を長くつなげて卷子（巻物）の状態にしたもので、観るときには巻初から巻末へと巻き繰り、保管する際には巻のかたちで置かれるものとされている。巻にすることで絵や字のあらわされた面を守り、散逸を防ぎ、持ち運びや収納を容易にすることができる。現在国宝の『源氏物語絵巻』は、巻いた状態にあることが逆に作品を傷めるということで、詞

と絵をそれぞれ一段ずつに分けて個々に箱に納め、保管されているが、この措置がなされる前は、各段の詞と絵は順につなげられた状態で伝わっていた。

しかしながら、そもそもこの卷子の形式というものは、日本の物語絵、説話絵の中でどのようなように生まれたのだろうか。また、たとえば現存絵巻の劈頭に位置する十二世紀の作例において、絵の制作者は卷子という形式を前提として画面を描いていたのか、もしそうであったとすればどのようにそれを意識していたのであろうか。

本稿においては、一〇〇〇年以前の作と考えられている七点の作例をとりあげ、その画面構想のあり方を建物の表現に注目して分析することを通して、絵巻の画面の成り立ちについてあらためて考えてみたいと思う。

一

絵巻に描かれるモチーフといえば、まず人物、そして建物、樹木や草花、山や海、川、牛車や船などが思い浮かぶが、この中でもとくに建物は、画面の構図が作られる上での重要な要素である。絵巻の絵の中ではしばしば、人物や木などの下に建物の描線が透けて見えることがあるが、これは、建物を描く定規引きの線の性質上、ほかのモチーフを避けるように引くのが難しいということもさることながら、やはりほかに先立ってまず建物が画面に配置される傾向が強いことをあらわしている。建物は物語の展開する場、舞台でもあり、画面構成の軸ともなるモチーフである。

絵巻に描かれる建物は、その当時の建造物の実際をあらわしているとは言えず、内部の構造や建具を描かずに省くこともしばしばある。だが他方、建築の専門家から見ると、建築物のあり方を細部にいたるまでよく見ているか、もしくはよく見て描かれた何かをもとにしていることを感じさせる部分があるという。部材の太さ、大きさ、建物の高さといったことについては実際にはありえないものが描かれるが、仕組み、構造に関してはときに大変確かな描写が見える。詳細に実態に即した細部を描きながら、全体として実際とはかけ離れているというこの描き方には、絵巻の絵の全般に見られる不思議な無秩序さとも言うべきものがあらわれている。

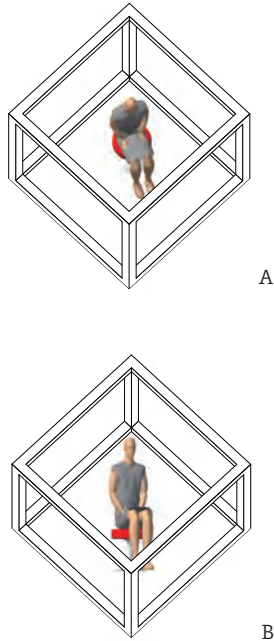


図1 吹抜屋台における建物と人

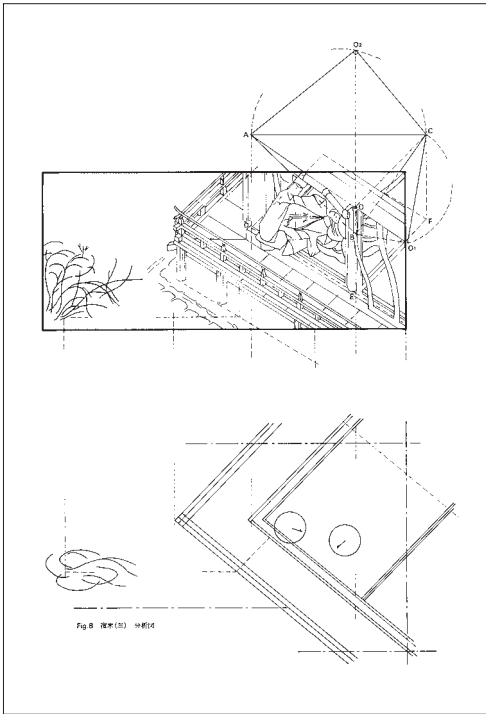
こうした視覚的な齟齬はまた、人物と建物の関係においても見出される。絵巻の建物の描き方についてとくに重要であるのは、その俯瞰的な表現である。絵巻の絵にあらわされる建物は、基本的に上方から下方を見下ろす視点で描かれ、「吹抜屋台」と呼ばれる描法では、屋根や天井を描かず、まるで上空から室内を見通すような表現がなされる。興味深いのはこの俯瞰的な描き方が建物に限られたものだけということである。たとえば吹抜屋台のような柱と長押、敷居をイメージした立方体の中に人が座っていると、それを上方から見下ろすと、実際には図1—Aのように見えるが、絵巻の絵は図1—Bのごとく、建物を上から覗き込むように描く一方、人については横からの視野で描くのである。樹木やほかのモチーフも同様に、俯瞰的にはあらわされない。

吹抜屋台の描法は、一〇六九年の作とされる『綾本著色聖徳太子絵伝』に見られ、これが現存の最古の例ともされているが、その後の絵巻の絵における使用の中で、より重要な構図上の意味をもつものとして定着したものと思われる。目の前に置くにせよ、手の中で繰るにせよ、人が絵巻の絵の画面に向かうときには必ず俯いた姿勢になり、見下ろす視線となる。この姿勢、視線と視覚的に呼応した俯瞰視の建物を、視界を遮る屋根をとりはらった状態で描く方法は、絵巻史の初頭の頃の、主として室内で出来事の起こる王朝の物語絵巻にとっては恰好のものであった。

一方、その建物の内部にある人物モチーフが俯瞰の視点で描かれなかったのは、絵巻の絵の作者が、建物と人とを三次元的な整合性をもって捉えていないことによるものである。



『源氏物語絵巻』「宿木三」画面



小山清男著『絵画空間の図学』より

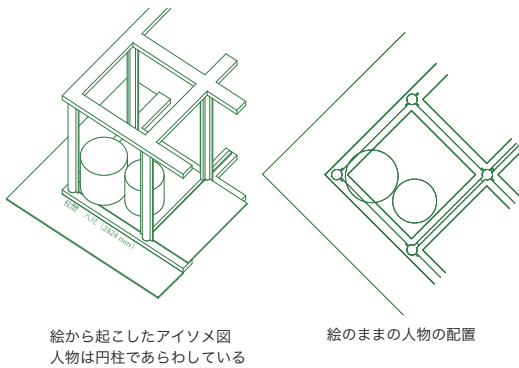


図2 『源氏物語絵巻』「宿木三」の平面図考察

小山清男氏の『絵画空間の図学』(美術出版社、一九八〇年)には、『源氏物語絵巻』に描かれる部屋の平面図を想像して図学的に画面の構想を捉えようとする試みがあるが、そもそもこの絵の作者は、実際の室内空間を想定してそこに人物を配するような画面の作り方をしておらず、そればかりか、一つの空間の中での存在として人と建物とを明確に認識してもいいと思われる。

図2は、『源氏物語絵巻』の「宿木三」の画面(註1)について示したものである。ここにあげた小山氏の平面図では、人物(匂宮、中君)をあらわす二つの円が、絵巻の画面に描かれている人物のボリュームよりもずっと小さくあらわされていることがわかる。物語の中でこの

建物は二条院の西の対と設定されているが、そうした建物の場合、柱間は現代の計り方で言えば二メートル以上に及ぶものであると見られるから(註2)、二人の人物が相対する様子を上から捉えた場合、実際の状況としては小山氏の図に近いものとなるかもしれない。しかし絵に描かれているままを平面図にするとするならば、人物の大きさは小山氏の図よりかなり大きくなる。画面を見ると、琵琶を携えた匂宮とそれに寄り添うような中君は、二人の姿で柱間が埋まるほどの大きさに描かれている。これらの人物が立ち上がった時の身長は、どれほどの高さになるのだろうか。つまり、人物と建物では描く視点の位置が違っているのみならず、スケール感もまったく異なっているのである。

この、あたかも別の次元にあるかのような建物と人物との関係は、絵巻の構図を考える上でとくに重要な点である。

二

こうしたことを踏まえ、以下では絵巻の建物の構造と配置について考察をおこないたい。

通常、絵巻の鑑賞や観察においては、当然ながら建物は他のモチーフと同時に目に入る。とくに人物と建物は、物語を追う上ではセットになって見え、先に述べたような視点の違いやスケール感の差が意識されることもあまりない。そればかりか、どうしても人物の方に気をとられて、建物の描かれ方や配置は全体景の一部として隠されてしまいがちである。しかしながら、実は建物の表現には、絵巻の絵の作画のあり方を知るための重要な示唆が含まれている。

そこで、絵巻の絵から建物部分だけを抜き出し、人物や景と切り離してその構造をあらわに見ることを試みたい。図3から図9は、一二〇〇年までの作と見られる七点の絵巻について、建物部分を図化してとり出したものである(註3)。図化にあたっては、各作例の画面から建物の柱、長押、床(ゆか)、屋根、壁、垣等の部分を差がわかるように色分けし、絵の描線に添って抽出した。

七点はつぎの通りである。

『源氏物語絵巻』(図3)

徳川美術館 五島美術館他蔵 紙幅約二二〜二二糎

『葉月物語絵巻』(図4)

徳川美術館蔵 紙幅約二二〜二二糎

『寝覚物語絵巻』(図5)

大和文華館蔵 紙幅約二六糎

『伴大納言絵巻』(図6)

出光美術館蔵 紙幅約三二糎

『信貴山縁起絵巻』(図7)

信貴山朝護孫子寺蔵 紙幅約三二糎

『粉河寺縁起絵巻』(図8)

粉河寺蔵 紙幅約三一糎

『北野天神縁起絵巻(承久本)』(図9)

京都北野天満宮蔵 紙幅約五二糎

これらの七作は制作年代が明確にわからず、大きく十二世紀の作例と考えられているものである。

はじめに『源氏物語絵巻』(図3)について見てみる。ここにとり上げたのは徳川美術館および五島美術館所蔵の十九図である。図化することによって建物の構造が明らかに見えるようになったことがわかるが、その中でとくに注視したいのは、薄い茶色で示した床(ゆか)の部分である。「柏木一」、「柏木二」、「横笛」、「夕霧」、「早蕨」、「宿木一」、「宿木二」、「東屋一」の八図では、画面全面が薄い茶色で覆われ、全面が床となっていることがわかる。また屋外の場面である「関屋」と、庭の部分を大きくとった「蓬生」以外では、すべての画面が少なくとも五割以上、多くは七、八割を床として描いている。



図3 『源氏物語絵巻』の建物

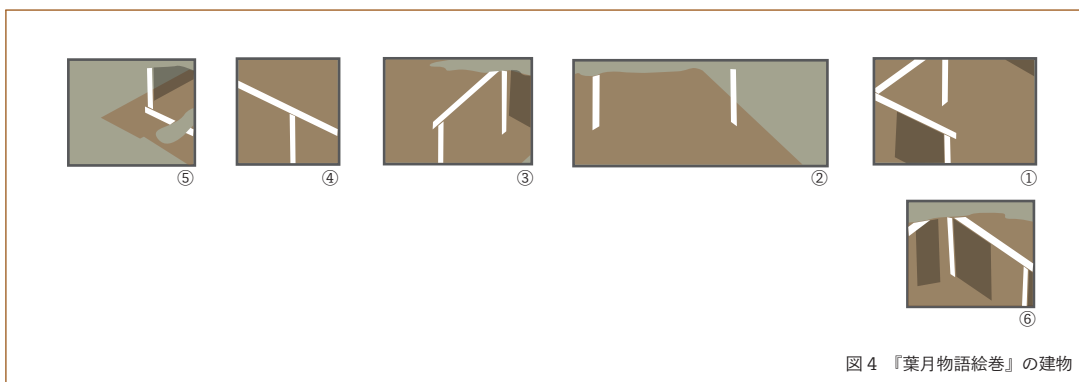


図4 『葉月物語絵巻』の建物

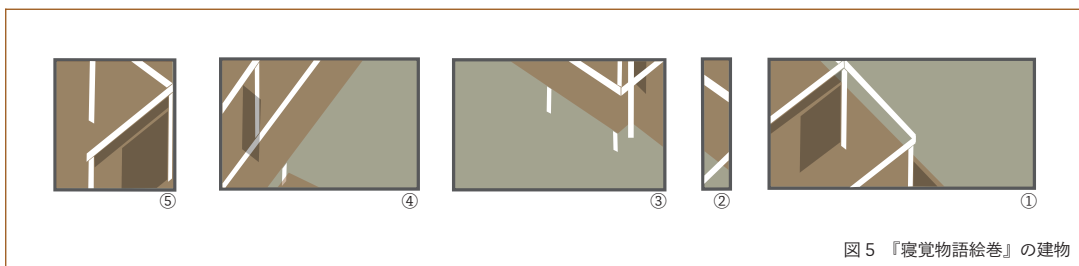
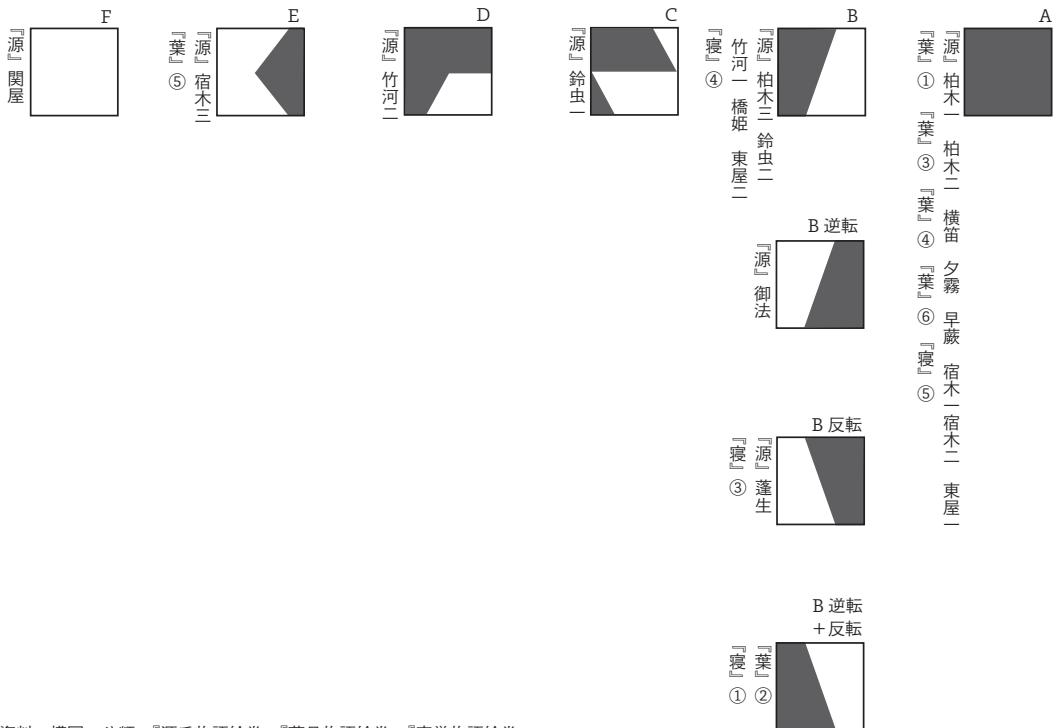


図5 『寝覚物語絵巻』の建物

これは、まさに上から見下ろす視点で「室内」が表現されていることを物語っている。床の構造は、通常絵巻の絵を眺めているときには人物や調度にまぎれてとくに目に入らないが、このようにして抜き出して見ると、作者が建物という「場」の設定をどのように構想しているかを示す重要な要素であることがわかってくる。屋根、天井をとり払った吹抜屋台の描法も、画面上の床の比重の大きい画面では顕著にあらわれている。

『葉月物語絵巻』(図4)の六図についても同様のことが言える。②と⑤の画面に前裁が描かれるほかは、すべての画面が全面を床としている。『寢覚物語絵巻』(図5)では、①、③、④のように、画面を斜めに区切って室内と室外を描く構図が見られ、床の占める面積の割合は半分ほどとなっている。

そこで試みに『源氏物語絵巻』の構図をこの床のあり方によって分類してみると、下に示す通り大きく六種類に分けられることがわかる(A~F)。Aは画面全面が床となっているもの、Bは画面縦方向斜めに区切られた片側に床がきているもの、Cは「Z」を斜めに倒したかたち、DはL字を開いたようなかたちに床が配されているもの、Eはくの字型に床が入り込んでいるもの、そしてFは床がない(建物が描かれない)ものである。そこで、これを念頭に置きつつ『葉月物語絵巻』を見てみると、①③④⑥の絵がA、②がBの逆転の反転(逆転とは、床の部分と戸外の部分が逆転しているもの、反転とは左右を反転したもの)で、⑤がEの構図となっていることがわかる。また『寢覚物語絵巻』では、①の絵がBの逆転の反転、②は小さな断片であるために不明だが、③はBの反転、④はB、そして⑤はAとなっている。



資料 構図の分類 『源氏物語絵巻』『葉月物語絵巻』『寢覚物語絵巻』

すなわち、ここでは現存場面の数から『源氏物語絵巻』を基盤とする
ことにはなるが、現状においてこれらの作例の建物の構図は、六種類
およびそのバリエーションとなつていけると言える。

これらの三作は、先述の通り「段落式」と呼ばれる作例であるが、
その当初の形態について筆者は、絵は絵、詞は詞として双方をつなげ
ずに鑑賞されたのではないかと考えている。あるいは「段落式」のみ
ならず、「連続式」についても、詞と絵とは当初は別にされていたの
ではないだろうか（註4）。

物語絵の鑑賞の描写としてよくあげられる『源氏物語絵巻』の「東
屋一」の場面の、詞を読む女房のとなりで物語の絵を眺める浮舟は、
一見して画面全体を一覧できる左右幅の絵を、捲りのようなかたちで
観ている。ほとんど真上から室内を見下ろしたような俯瞰構図の描法
や吹抜屋台の手法は、こうした鑑賞に適応したものであったのだと思
う。

一方「連続式」の代表として常にあげられる『伴大納言絵巻』と『信
貴山縁起絵巻』は、いずれも「冒頭の詞書を逸している」と言われる
が、それは伝来の過程で失われたというのではなく、もともとがつま
がっていなかったのではないだろうか。中間に嵌入される詞の部分が、
続く絵と必ずしも内容を一致させていないのも、制作の当初には双方
を同期させる意図がなかったことを感じさせる。巻き繰る絵において
も、絵を観る人は文とは別に、あるいは文の内容を聴きながら、巻
を延べたのではないだろうか。

三

そこで次に、その『伴大納言絵巻』（図6）と『信貴山縁起絵巻』（図
7）の建物の表現を見てみたい。

『伴大納言絵巻』には、よく知られる応天門の火災の場面をはじめ
として、画面上にいくつもの門があらわれてくる。上巻では炎に包ま
れる応天門を挟んで朱雀門と会昌門、中巻には左大臣邸、下巻には伴
大納言邸のそれぞれ正門と中門が描かれる。それぞれの門はつづく場
面への導入のように介在し、それらの存在によって長く展開する絵巻
の場面は、自然に戸外を流れるものとして感じられるようになる。『源
氏物語絵巻』などの一画面を一見できる幅で切られた作例が室内を主
体として、屋外の景を描く場合もそのほとんどが建物脇の前栽や室内
からの眺めであるのに対し、『伴大納言絵巻』では場面の標準の設定
が屋外にあり、上巻の応天門の火災に駆けつける人々の群像や、中巻
の舎人の子と出納の子との喧嘩の場面、あるいは下巻の舎人が引き立
てられて尋問の場にいたるところなど、見せ場と言える重要な出来事
の多くが建物の外で起こっている。「副次的モチーフ」と呼ばれる、
詞に記載のない人物たちがこの作例には多く登場するが、それらの人
物が実に数多く、また動作が生き生きと大きいのも、屋外に場が設定
されることによって可能となつているところである。

この屋外の流れの中に点在する建物には、三種類の構図がある。ま
ず一つは紙幅の全体を床が覆うもので、これは先の六種の分類におけ
るAに相当する構図である。ただし、画面が長く続いていくこの絵巻
の形態においては、建物は画面の左右端からはみ出すことがない。

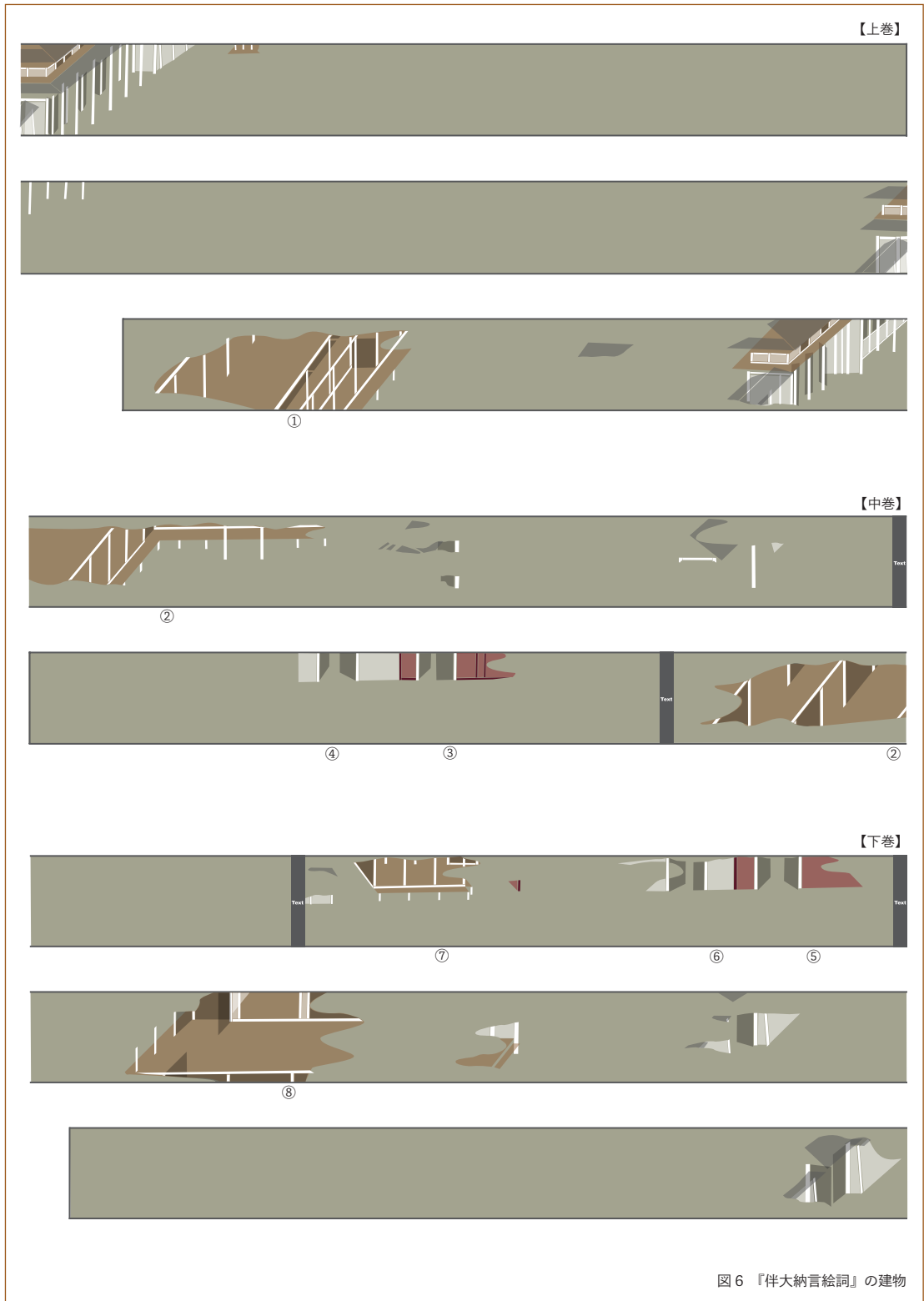


図6 『伴大納言絵詞』の建物

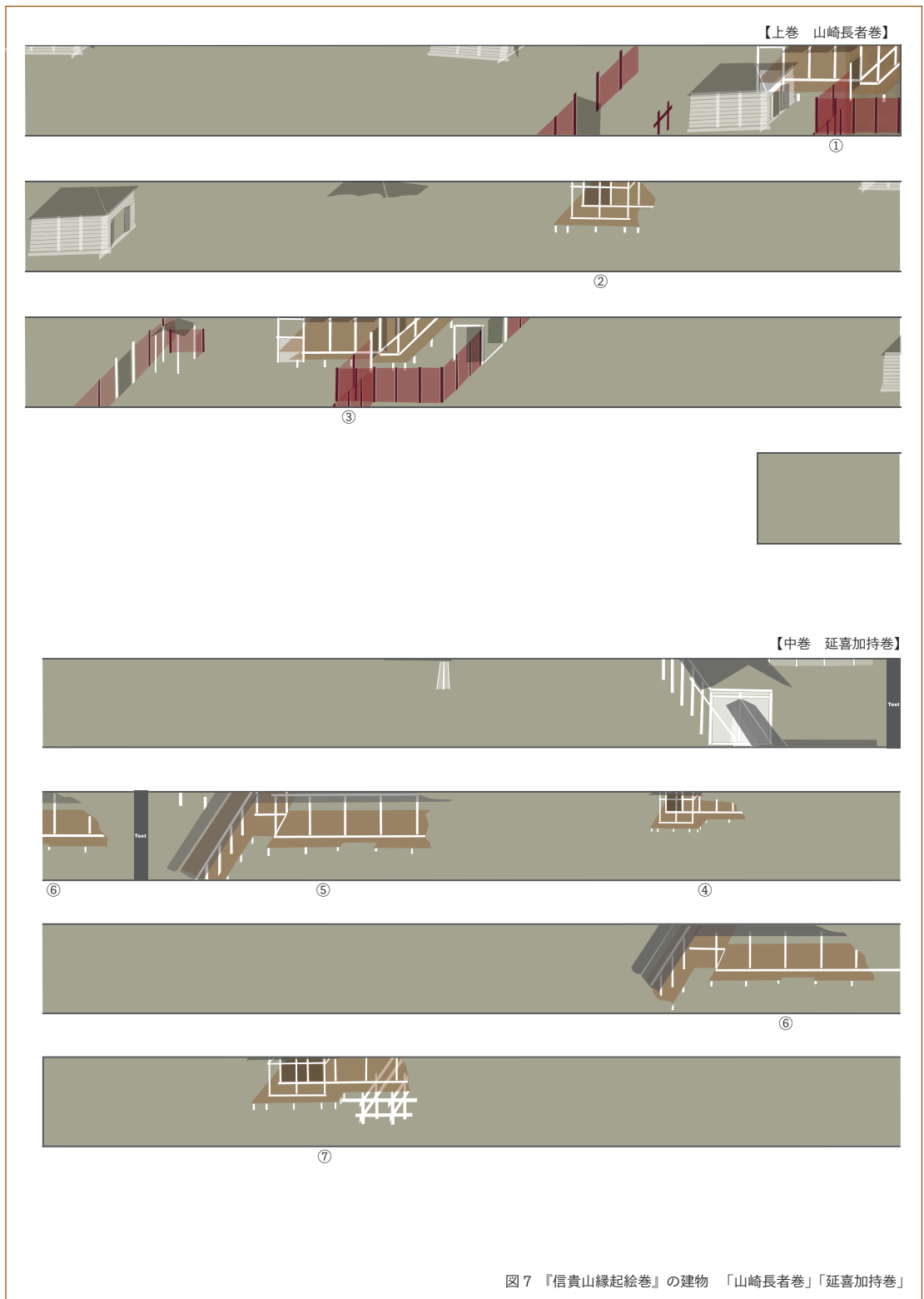
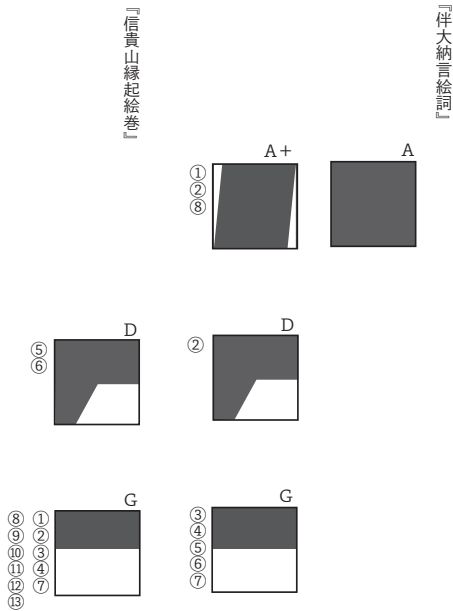


図7 『信貴山縁起絵巻』の建物 「山崎長者巻」「延喜加持巻」

そのため両側にBおよびBの逆転の構図をとまうようにして描かれることになる。これをA+と呼んでおく。上巻末尾の藤原良房が深夜に参内した場面(①)、中巻の左大臣源信邸の女房たちの様子を描く場面(②)、そして下巻の、すでに伴大納言が連行されたあとの大納言邸(⑧)がこれにあたる。

二つ目はDの構図で、これは②の場面の前半に連結している。そして三つ目は六種の中にはなかった構図(G)である。画面上端にはみ出るように描かれる建物で、数はもっとも多く、③④、および⑤⑥の舎人の家と出納の家、⑦の舎人の尋問の場面に見られる。

一方、信貴山の命蓮の僧房を基点として物語が進行する『信貴山縁起絵巻』では、門の表現も見られるものの、場面の転換には山景が多



資料 構図の分類 『伴大納言絵詞』『信貴山縁起絵巻』

くあらわされる。スケール感が人間の身体に照らして身近であり、また堅固な建造物である門が画面の移行の合間に描かれることは、ある意味でその場を固定し、比較的短い時間の経過や人の移動を示唆することになるが、山景がつかぬ場面では、次の場面への時間的空間的移行はより長く、また柔軟な要素を含んでくる。

図7を見ると、この『信貴山縁起絵巻』の建物には、『伴大納言絵巻』におけるA+の、床が全面をおおう構図は見られず、残りの二種、DとGの構図で建物が描かれていることがわかる。L字を開いたようなかたちのDの構図は、中巻にあたる「延喜加持の巻」の清涼殿の描写(⑤および⑥)にのみあらわれ、その他の建物は皆、命蓮の信貴山の僧房(②、④、⑦、⑫、⑬)、「山崎長者巻」の長者の家(①、③)、「尼公巻」の尼公の旅の途次にある住宅(⑧、⑨、⑩)、そして大仏殿(⑪)にいたるまでGの形式で描かれている。

このGの構図は、極めて興味深い問題を含んでいる。この描き方によって、「吹抜屋台」の構図がくずれるのである。画面上辺から建物をはみ出すように描くことによって、屋根部分は紙外に迫り出され、「吹抜屋台」のもっとも重要な点である「屋根のない建物の内部を上から見る」という描写がなくなる。事実上俯瞰の視点が糊塗されてしまうのである。

Gの構図の中には、建物を外観から描くものと、室内が窺える状態に描くものがある。『伴大納言絵巻』の③と④、および⑤と⑥の建物は、隣り合う舎人の家と出納の家の戸口を通りから見ようにあらわしており、いずれも戸は開いているものの、建物の外観を描いていると言える。

一方、同絵巻の⑦の舎人の取り調べの情景は、室内が窺える状態、つまりは吹抜屋台の側面観と同構造の建物を描いている。『信貴山縁起絵巻』では、「尼公巻」の尼公の訪問する三つ目の家にあたる糸を紡ぐ女性の家だけは外観を描いているが、そのほかについては、三つの巻を通じて繰り返し描かれる命運の僧房をはじめとして、Gの構図をもつ建物のすべてが、この内部を見せる形式のものである。

四

このGのような建物の構図があらわれる第一の理由としては、物語の展開の場が室内ではなく屋外にあることがあげられるだろう。屋外の景を描く空間を画面上に作るために、建物を上に押し上げたということである。しかしもう一つ、「段落式」の俯瞰構図が「連続式」にはそぐわなかったということもあるのではないだろうか。室内にクローズアップする主題とことなり、屋外に視点が置かれたとき、すなわち建物の外観が視野に入ってきたときに、屋根が描かれないことにはある種の違和感が生じたということも考えられる。

この点について、注目すべき状況を示している作例が『粉河寺縁起絵巻』である。粉河の千手観音にまつわる二つの物語からなる一巻の絵巻で、画面の紙幅上下にかなり欠損のある状態で伝わっている。巻のうちには図様の連続していない断片がつけられている箇所があり、復元案もこれまでの研究の中で示されている。ここでは構図を明確にするために補紙があげられている欠損部分を削除し、現状をベースに建物の図化をおこなった。(図8)。

『粉河寺縁起絵巻』に描かれる建物は、前半の、千手観音像の建立譚における獵師の家(①②)、後半の長者の娘の病氣平癒の逸話の中の長者の邸(母屋③、離れ④⑤⑦、蔵⑥⑧)と、長者の娘一行が粉河への途次、道を尋ねに立ち寄る苦屋(⑨)、そして全体を通してあらわれる千手観音の庵である。千手観音の庵は全体で六回描かれるが、これについては、庵内部の表現はあるものの、『信貴山縁起絵巻』の飛ぶ蔵と同様、人物を置く室内としての位置付けではないということに除外し、残りについて見てみる。

資料に示す通り、この作例に描かれる建物は、ほとんどすべて先のGの構図の建物の位置を、上端ではなく中央付近におろしたものとなっている。これをG+と呼ぶこととする。またG+の建物に、Dに類するかたちで斜めに別の建物を連結した構図、これをD+とする。D+とG+の構図が連結するかたちで、③、④の長者の邸の建物では、Tの字のような構成ができる。

これらD+、G+の構図は、Gの構図のように建物を上端からはみ出させて屋根の部分を描かないようにするのではなく、紙幅の中央付近に建物を配しつつ、すやり霞によって画面上部を大きく糊塗している。屋根は霞の下にほとんど隠れ、軒だけが見えている状態であるが、吹抜屋台の描き方のように屋根を描かないのではない。(例『粉河寺縁起絵巻』獵師の家)。建物は紙幅の中間の位置に描かれているにも関わらず、吹抜屋台の手法をとることもなく、かと言って屋根を描くわけでもないのである。ここでの霞は、あきらかに屋根部分を描かずにおくためにあらわされており、画面に枠を設けるような役割を果たしていることがわかる。

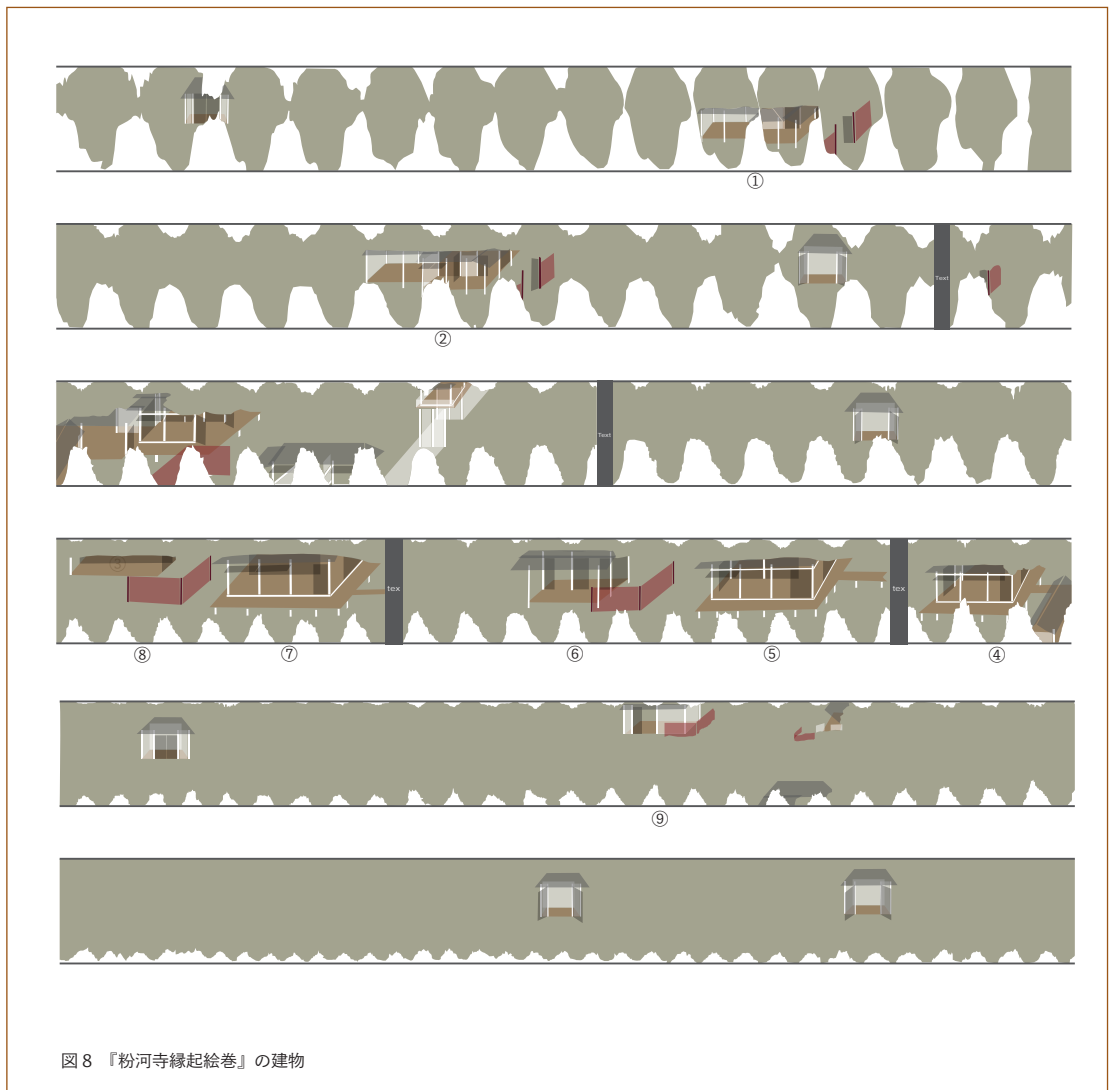
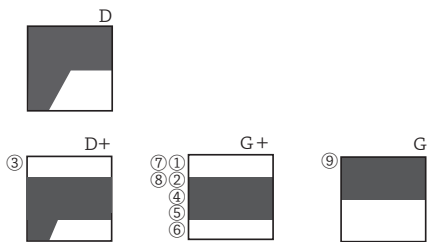


図 8 『粉河寺縁起絵巻』の建物



資料 構図の分類 『粉河寺縁起絵巻』



『粉河寺縁起絵巻』 獵師の家 画面

G+の例

このように、いずれも長大な画面に絵を連続して描いていく『伴大納言絵巻』、『信貴山縁起絵巻』、『粉河寺縁起絵巻』といった作例において、こうした吹抜屋台からの脱却とも言うべき状況が起こっていることはきわめて興味深い。『伴大納言絵巻』ではまだ、清涼殿や左大臣邸、伴大納言邸の表現に、俯瞰の位置の高い、画面全体に床を配するA+の構図がのこされていたが、『信貴山縁起絵巻』や『粉河寺縁起絵巻』ではそれは見られなくなる。『信貴山縁起絵巻』には清涼殿の描写が延喜加持巻に二度あらわれるが、いずれも建物を紙幅の上方にはみ出させて、左手に廊を描くかたちのDの構図をとっている。しかも、『粉河寺縁起絵巻』の③の建物と同様、これらの廊の部分には屋根が描かれており、『源氏物語絵巻』等において頻出していた「本来はあるはずの屋根がない」状態はなくなってくるのである。

五

そこで次に、ほぼ一二〇〇年前後の作と考えられる『北野天神縁起絵巻』(承久本 以下では略して『北野天神縁起絵巻』と称する)の表現を見てみたい(図9)。

『北野天神縁起絵巻』は、初の本格的な社寺縁起絵巻と呼ばれる作例で、菅原道真公の生涯と没後の御霊の活躍を描く六巻と、日藏上人の地獄めぐりを発端とする六道絵二巻、後世に裏打ちから発見された託宣利生譚を描く下絵の断片を集めた断簡一卷の、合計九巻の構成をとっている。

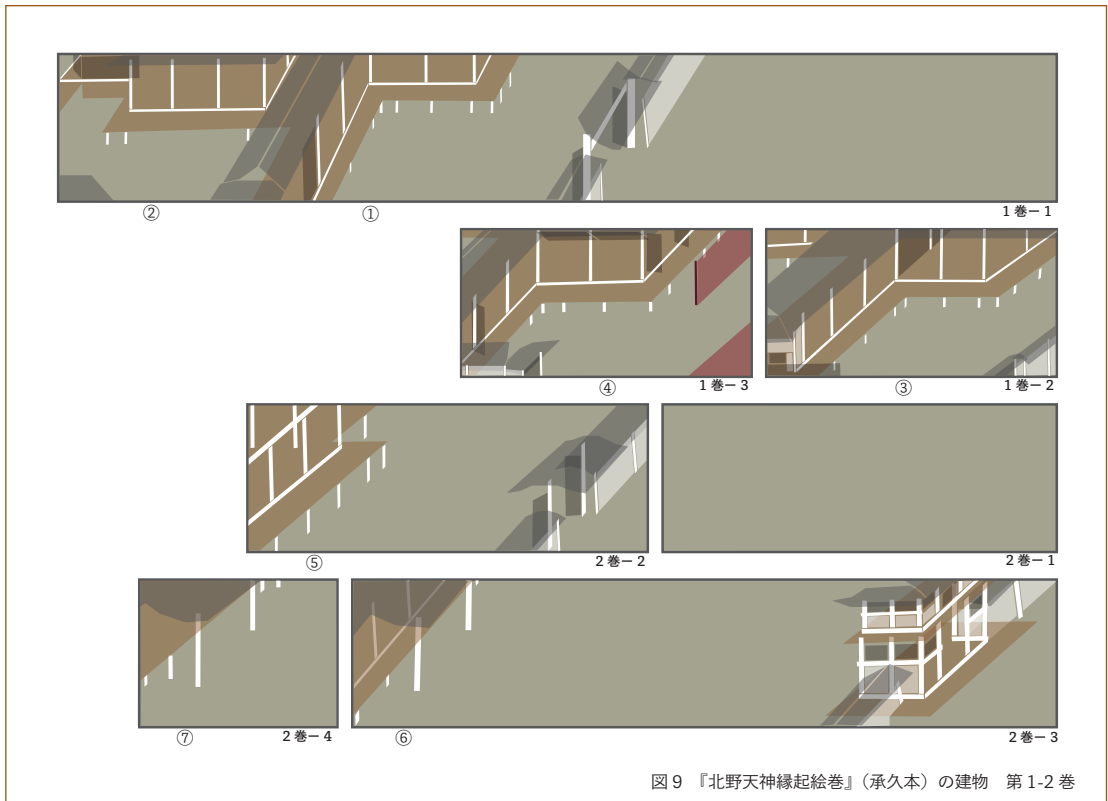


図9 『北野天神縁起絵巻』(承久本)の建物 第1-2巻

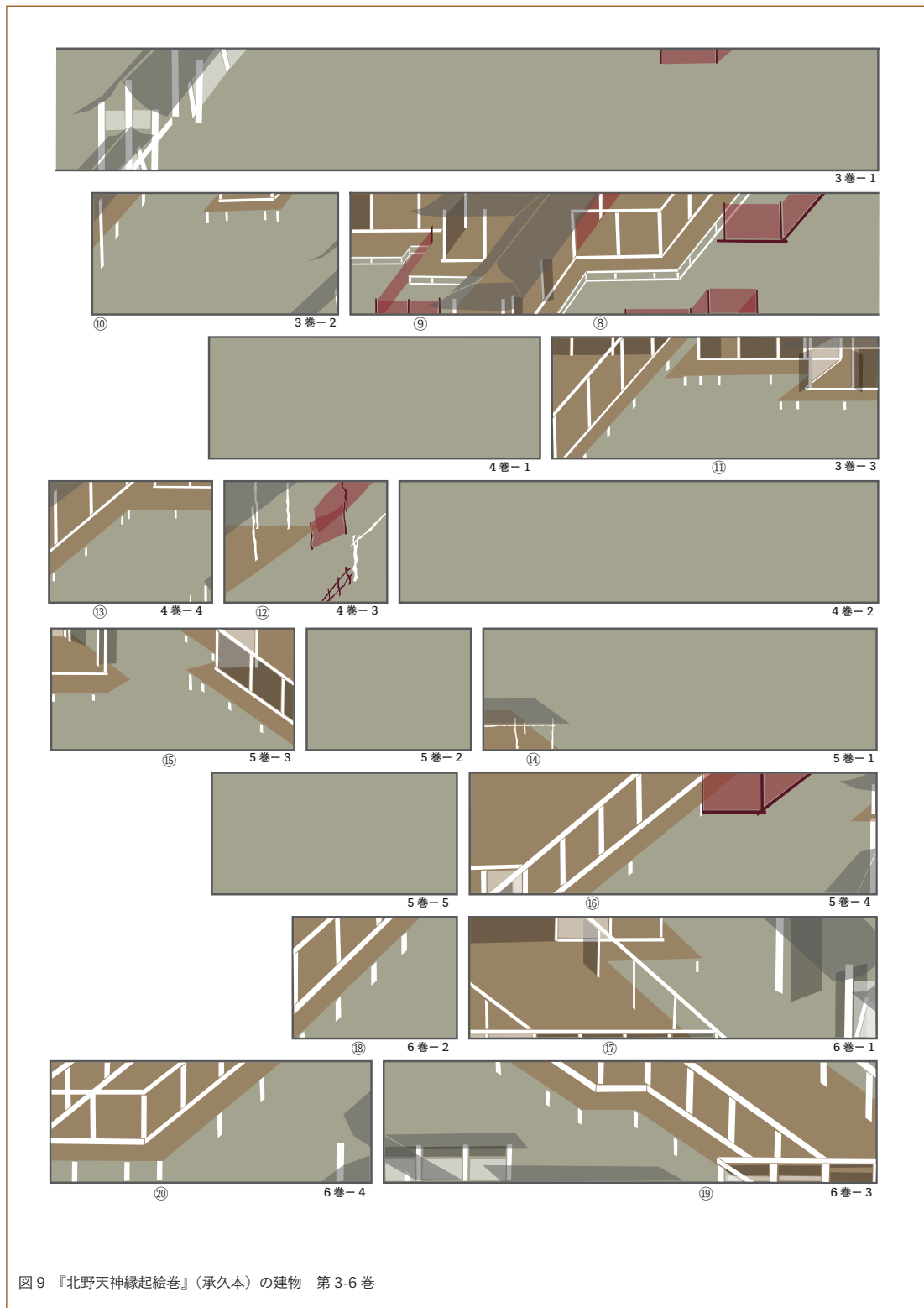
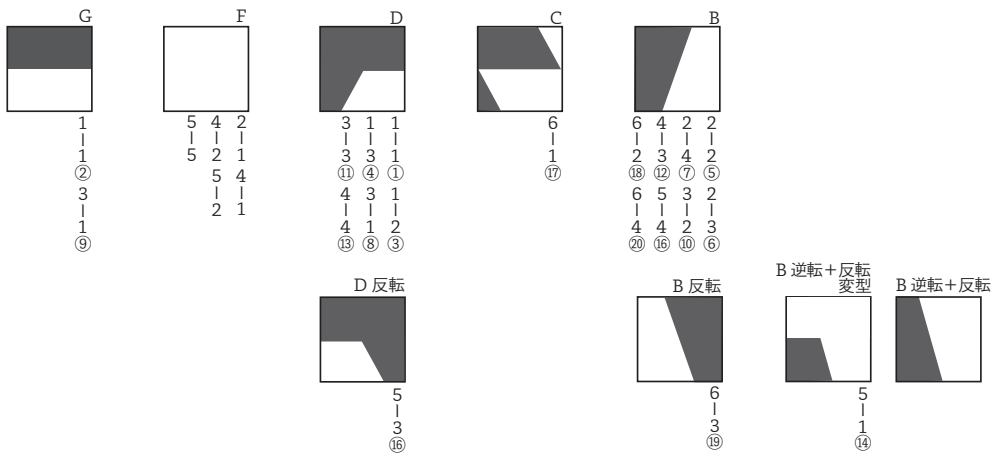


図9 『北野天神縁起絵巻』(承久本)の建物 第3-6巻

第七、八巻の六道絵には詞はまったくなく、場面の区切りごとに色紙型のような区画をあらわすが、そこにも何も記入はされていない。ただこの場面の区切り部分の絵はつながっており、一種の「連続式」の形態をとっていると言いうことができる。

一方第一巻から第六巻は詞と絵を順につないだかたちとなっているものの、各段の絵で左右幅はまったく一定せず、一番短いもので約六七糎（六巻二段）、最も長いもので約五五五糎（三巻一段）と、大きな開きがある。一見して全容が目に入る画面がある一方で、繰り延べて観ることになる長い場面もいくつも加わっている。つまり形式としては「段落式」に含められているが、「連続式」と言える長さの絵をまじえているということである。

こうした傾向は十三世紀にはよく見られるようになる。『華嚴縁起絵巻』でも、小さいもので元暁絵の中に左右幅一六〇糎ほどの画面が見られる一方、義湘絵の最後の場面は一六〇糎に及んでいる。だがこうした現象を単純に「段落式」と「連続式」の融合と見ることはできない。むしろ先述のごとく、当初の絵巻の形態が絵と詞を分けたものであったと考えるなら、それらを順次貼り継ぐということがはじまったのは、まさにこの時期ではないか——それがこの、一見二つのかたちの混合のように見える構成にあらわれているのではないかと思われるのである。「段落式」と呼ばれる作例には画面の左右幅に一定の規格があり、「連続式」と呼ばれる作例には長い巻状の画面というフォーマットがある。いずれも絵を独立させることが可能な形態であるが、各画面幅に極端な大小の開きがある場合には、絵だけが外されてかためられるということが考えにくいのである。



資料 構図の分類 『北野天神縁起絵巻』(承久本)



『北野天神縁起絵巻』(承久本) 第六巻一段画面

	絵が一見して全体を収められる一定の幅をもつ 〔段落式〕と称されてきた作例)			絵が長く展開し、巻きのべて鑑賞する形式をもつ 〔連続式〕と称されてきた作例)			画面の幅に大差がある (いずれとも言えない作例)
	源氏物語絵巻	葉月物語絵巻	寝覚物語絵巻	伴大納言絵巻	信貴山縁起絵巻	粉河寺縁起絵巻	
A		●●●●●● ●●	●●●●	●			
A+				●●●			
B		●●●●●	●				●●●●●● ●●
B 逆転		●					
B 反転		●	●				●
B 逆転 反転			●	●			●※
C		●		●	●●		●
D		●					●●●●●●
D 反転							●
D+						●	
E		●	●				
F		●					●●●●●
G				●●●●●	●●●●●● ●●●●●●	●	●●
G+						●●●●●● ●	

構図の分類表

一方、ここまで考察してきたような建物の検討は、第七巻から第八巻にかけての六道絵部分には「人道」における家屋の表現をのぞいてできないので、ここでは第一巻から第六巻までの合計二十三図について、その建物をとり出して図化したもの（図9）を見てみると、抽出できる建物の構図は前ページの資料の通り、大きく分けて五つの種類となる。まず、Bとその類型（B反転、B逆転+反転の変型）の構図が全体の半数近くを占め、Dとその反転の構図がのこりの半数に及ぶ。『伴大納言絵巻』や『信貴山縁起絵巻』で多く用いられていたGの構図は二図に見られ、『源氏物語絵巻』『鈴虫一』の段のCの構図が一図、そのほかは弓射の競技の場面や配流の途上など屋外の場面で、建物が描かれないFの構図である。

この絵巻の紙幅は現存する絵巻のうちで最大と言われる五二糎あまりで、『源氏物語絵巻』の寸法のほぼ二倍に相当する。だがそれによって画面の用い方に大きな変化がもたらされた様子は見られず、「段落式」と呼ばれる作品群における定型とも言えるB、そしてDの構図が多く採用されている。これらは「連続式」の作例には見られなかったもので、この作例の作図の基盤により古様と呼びうる構図があることがうかがえる。

「吹抜屋台」の表現も、いくつかの場面に見られる。たとえば、第六巻一段の「時平病臥」の場面では、道真公の左遷流罪の原因をもたらしした讒者である藤原時平が病床に臥す邸の内部が、大画面に俯瞰形式で広々と描かれており（『北野天神縁起絵巻』『時平病臥』）、かたわらの門には檜皮葺の屋根の表現が見られるにもかかわらず、邸内の方は屋根をすべてを取り外した状態で描かれていることがわかる。

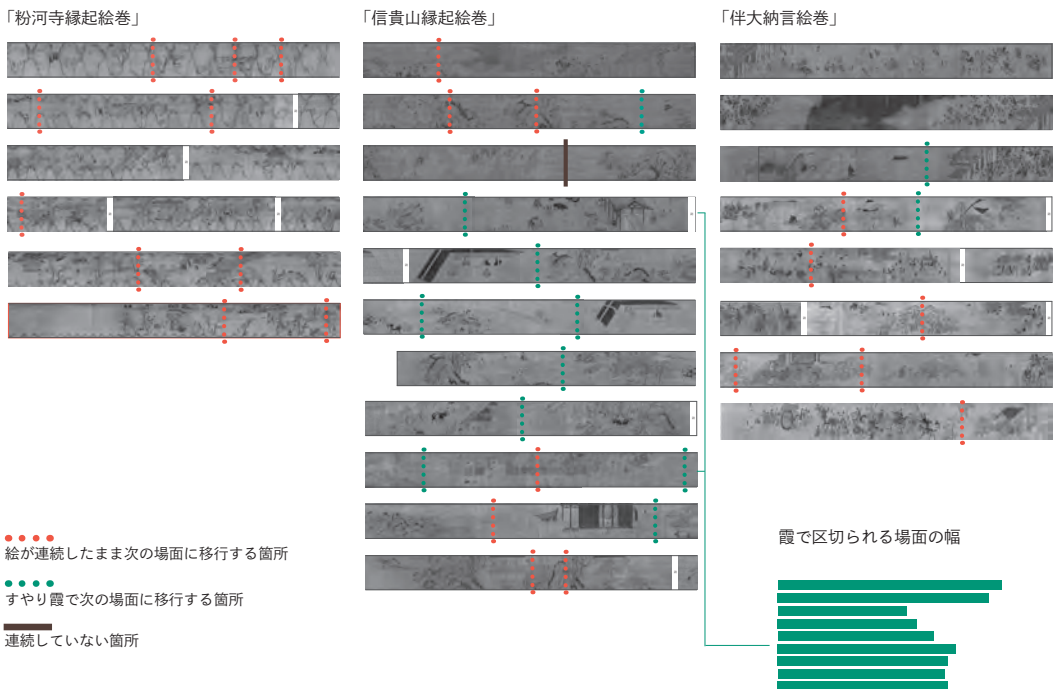


図10 場面の移行

六

このように見てきた結果を表としてみると、「段落式」と「連続式」の作例で建物の床の構図は大きくことなることが明確になる。あくまでもここにとりあげた現存作例においてということではあるが、画面の左右幅が一定で、一見して全体を見ることのできる画面と、区切りのない長い紙を繰り延べていく形式の画面とでは、絵の中の建物の配置、作画の構想とも言うべきものに違いがあったことがうかがえる。

先にも述べたとおり、それぞれの画面には適した主題があり、室内・戸外といった場の設定もあるが、一つ重要であると思われることは、一度に全体を眺める画面と、繰り動かしながら次へ次へと場面を追っていく画面では、観る側の情景の認知のあり方が違っているということである。前者では下りた視線が画面にとどまり、紙面に向かって垂直の方向性を保つが、後者では観る人の目はつねに横からあらわれてくる情景に向かい、視線は水平方向に流れる。「吹抜屋台」はその意味で、左右幅の限定された画面にこそ適したものであり、長く続いていく画面においては、俯瞰から水平視への移行がある意味では自然におこってきたものと思われる。

ところで図10は、絵が長く繰り延べられていく形式の絵巻、『伴大納言絵巻』、『信貴山縁起絵巻』、『粉河寺縁起絵巻』の場面の区切りのあり方を示したものである。こうした絵が途切れることなく続いていく形式の絵巻では、場面の転換がどのようにおこなわれているか、図がどう連続しているかを見るのが、画面がどう描かれたのかを知る

上での大きな手がかりとなる。図中、橙の点線で示した箇所は、場面の移行部分に何らかのモチーフがあり、絵自体が連続したまま次の場面へ移動しているもの、緑色の点線は、すやり霞を用いて絵の消失と出現をつないでいるもの、そして茶色は、逸失によるのか連続していないものである。

一見して『信貴山縁起絵巻』では、霞の使用による移行が多いことがわかる。一方『粉河寺縁起絵巻』では、すべての移行箇所が濃い青の点線となっている。『伴大納言絵巻』も、霞による移行は二箇所にあるものの、濃い青の点線が多くを占めている。

ではどのようなときに霞によるトランジションがおこるのだろうか。それは絵の作者が、場面をそれぞれの断片ごと、個々に描いている場合であると思われる。つまり一つ一つ場面を描いて、それを後から長くつないでいき、接続箇所を霞でぼかすということである。『信貴山縁起絵巻』において、「延喜加持巻」の冒頭から「尼公巻」の間には、霞でつながれた部分の幅（水色の点線の間隔）を追っていつてみると、最初の二つが長いが、その他はほぼ近い長さとなっており、作図の単位がある程度一定であることがうかがえる。

この『信貴山縁起絵巻』にみるような制作のあり方は「段落式」とどのように関わっているのだろうか。作品の推定制作年代から、「段落式」の起こったあとに「連続式」が登場したとする見方が定着しているが、両者の並行の時間があつたとすれば、その時期にこそ絵巻の絵の成立の現象が見いだせるだろう。それには、両者の混在の様相を見せる十三世紀以降の作品、この後の時代の検討が大きな手がかりとなるものと思われる。

註

- (1) 本稿における絵巻の画面の画像は、中央公論社刊『日本絵巻大成』に掲載された各絵巻図版からの引用である。
- (2) 川本重雄「寝殿造の柱間寸法く変化とその意味」(『日本建築学会計画系論文集』第八〇巻第七一三号 二〇一五年七月)
- (3) 図3から図9の制作は、建築家廣岡エドゥワルド義郎氏による。各図は、それぞれの絵巻について出版されている図版から作成した画面全図をベースに、屋根、柱、長押(地長押)、壁、建具(板戸、障子)、垣をAdobe Illustrator (2019CC) にてそれぞれ色分けし、トレースしたものである。図化にあたっては柱などの太さを一定にすることはせず、すべて画面の描線にしたがってとり出した。また構造を明確に示せるよう、細部の立体表現などはとり上げていない。霞の描かれた部分や欠損箇所など、描線の確認できない部分は、たとえ確かに推測できると思われる場合であっても描きいれず、錯簡などが指摘されている場合も、ここでは現状を基準とした。
- (4) 拙著『日本絵画のエトス』(東京藝術大学出版会発行二〇一八年三月)

付言

本稿は東京藝術大学美術学部了基金(福武純子氏設立)による研究に基づくものです。研究にご支援をいただいている、福武教育文化振興財団理事長、松浦俊明氏に深甚の謝意を表します。また本稿の執筆にあたって終始お励ましを賜り、ご教示をいただいた茨城大学の甲斐教行教授、瀬分緑氏にも心からお礼申し上げます。

(二〇一九年六月十九日受理)

〔すが みほ／東京藝術大学美術学部准教授〕

【論
文】

テイントレットによる天正遣欧使節の
(未完) 群像画

藤
川
真
由

はじめに

天正遣欧使節（伊東マンシヨ、千々石ミゲル、中浦ジュリアン、原マルティノ）は、イエズス会士に伴われて、一五八五年にヴェネツィアを訪れた。その際、ヴェネツィア共和国の元老院（Senato）は、ヤコポ・ティントレットにそれぞれ四人の肖像画を描かせた。^①これらのうちマンシヨ像は、ヤコポの死後、彼が所有していた家に蔵置されていたが、その後行方がわからなくなっていた。

二〇一四年、当絵画（図1）はミラノのトリヴルツィオ財団において発見され、様々な研究が行われるようになった。同年、財団の保存・資料管理担当職員パオラ・デイ・リーコ氏が、肖像画は、ヤコポでなく、その息子ドメニコ・ティントレットの手によると論じる。^②そしてマンシヨ像が、長年を経てトリヴルツィオ家の所有になった経緯にも言及した。

さらに二〇一七年、なぜマンシヨ像が描かれたのかについての研究が発表された。セルジョ・マリネツィ氏によれば、トリヴルツィオ財団所蔵の絵はスケッチで、これをもとにドメニコは使節四人を描く群像画を制作するつもりであったが、群像画は未完成に終わった。^③一方、小佐野重利氏は、群像画の制作のために、ドメニコはマンシヨ像を別のキャンバスに素描し、後に描き直したのが財団の肖像画であるとする。^④群像画は、ヴェネツィア統領宮殿内の「元老院の間」(Sala dei Pregadi) または「四扉の間」(Sala delle Quattro Porte) に展示される予定であったとも推測した。外国からの大使や賓客は、ヴェネツィア統領と謁見する前に、後者の部屋に案内されるのが常であった。

本稿の目的は、この完成されなかった群像画の主題、規模、展示場所、そしてマンシヨ像との関連を明らかにすることである。結論から言えば、ヤコポ・ティントレットの群像画は、元老院のメンバーたち (pregadi) による使節の歓迎、そして使節とヴェネツィア統領の謁見を描写する大きな作品となるはずであった。群像画は、少なくとも計画当初は、統領宮殿の「大評議会の間」(Sala del Maggior Consiglio; 図2) に掲示される予定であった。群像画制作のため、ヤコポはマンシヨをスケッチしたが、イエズス会側がその描写を評価しなかった。そのためドメニコが描き直した作品が、トリヴルツィオ財団のマンシヨ像であると考えられる。

以上の点を、ヴェネツィア共和国における外交儀式のしきたりやイエズス会のローマ文書館が所蔵する手稿文献から考察する。従来の天正遣欧使節に関する研究は、ヴェネツィアでどのように使節が歓迎されたか、その歓迎ぶりを説明するにとどまる。本稿では、群像画の主題を理解するために、使節が入市した際の儀式を再考察する。また結城了悟神父が、ローマ文書館に保存されている、使節とイタリアを旅したイエズス会士たちによる手紙や報告を出版している。^⑤しかしながら、これらの史料が、マンシヨ像や使節の群像画に関する研究で深く分析されたことはない。

使節のヴェネツィア入市

ルネサンス期のイタリア都市国家は、外国の要人訪問に対し、それぞれ儀典に即して接遇した。海に囲まれたヴェネツィアでは、客人の

歓迎は近郊の港で始まる⁶。そして客人は、ヴェネツィアの中心部に船で移動し、航路の途中にある島で、共和国の歓迎を重ねて受けた。

天正遣欧使節の場合、一五八五年六月二六日にキオッジャの港へ到着した。元老院は、事前に同市の行政長官 (podestà) に使節を歓迎するよう通達した⁷。翌二七日、使節はサント・スピリト島に向かう。同島は、サン・マルコ広場から南へ四キロ程に位置する。その島で、騎士ジェロニモ・リッポマーノは、三〇人に及ぶ元老院のメンバーとともに使節を迎え、共和国政府に代わって歓迎の言葉を述べた⁸。そして使節は、ピアッティ (piatti) と呼ばれる平底の船三隻に乗り、一〇〇隻以上のゴンドラや他の船を伴い、ヴェネツィアの中心部に向けて出航した⁹。

ピアッティが用意され、巨大な御座船ブチントーロ (bucentoro) でなかったことから、使節の接待は最高レベルでないことがわかる。共和国は、伊東マンショや千々石ミゲルを、「日本の王や公子から派遣された大使」と位置付けた¹⁰。彼らが、大友宗麟、有馬春信、大村純忠など九州のキリシタン大名の名代として、ローマ教皇と面会したからである。またあまりにも遠い日本の「王」は、共和国にとってさほど利用価値や影響力がなく、最高位の儀式は不必要と判断されたのである¹¹。これに対し、王位にある者や、ヴェネツィアにとってトップクラスの来客(例えばフランス王アンリ三世や、キプロスのカテリーナ・コルナロ女王、教皇アレクサンデル六世の甥であったジョヴァンニ・ボルジア枢機卿、共和国の総司令官に任命されるべく来訪したウルビーノ公爵など)の場合は、ブチントーロが使用された¹²。時には統領自らが乗船し、その他多くの豪華船を引き連れて中継地の島まで

客人を迎えに行った。

統領宮殿内の「コレージュの間」(Sala del Collegio) における統領との謁見の儀式にも、来客の重要度に応じた格差があった。来客が君主の場合、統領は宮殿の階段や建物の外で出迎えるが、大使クラスの場合は、「コレージュの間」に留まった¹³。天正遣欧使節が六月二八日に宮殿を訪れた際、統領ニコロ・ダ・ポンテは、「コレージュの間」で待機していた¹⁴。ダ・ポンテが九五歳の高齢で、体が不自由であったことも理由の一つであろう¹⁵。また統領は、王、枢機卿、神聖ローマ帝国の選定候などと挨拶を交わす場合には、帽子 (corro) を脱ぎ、同じ地位であることを示すためにベンチに共に座った¹⁶。しかし使節との挨拶では、ダ・ポンテは帽子を被ったままで、彼らを二人ずつ両脇の椅子に座わらせた¹⁷。

群像画の主題と規模

天正遣欧使節は共和国にとって外交上最重要ではなかったが、わざわざ地球の反対から来た珍しい客人の訪問は、ヴェネツィアが世界の中心的存在である事を顕示する上で好都合であった。よって共和国は、使節の訪問の記念として、彼らを描く群像画を制作することとした。この絵の主題は、使節とイタリア各地を旅したイエズス会士イッポーリト・ヴォーリアが、一五八五年七月一二日にイエズス会総長クラウディオ・アクアヴィーヴァ宛に書いた手紙に示唆されている。ここに、ヴォーリアの手紙の中で、使節を描いた絵に関する部分を抜粋する。

日曜日（一五八五年六月三〇日）、使節がサン・マルコにおける評議会に赴くと、あの大広間には二二〇名の貴人が集まっていた。使節があの高くて主要な場所に居る間に、共和国の最も優れた画家は、統領の命令を受けて、大使たちを写生しました。しかし、出来栄が良くなかったので、私はメスキータ神父に（使節たちの？）部屋で、（それを完成するための）最大の便宜を与えるよう説得しようと思いました。あの広間には珍しい絵で埋める場所がまだ空いていることから、長老委員会（*Collegio*）全員は、その画家に、元老院の紳士たちによるこれら四人の公子の歓迎や、統領への紹介を描いた絵を制作して埋めるように命令しました。二千スクーディを支払うこととされており、素晴らしいものになることと思えます。¹⁸

ヴォーリアの手紙によれば、群像画は、「元老院の紳士たちによるこれら四人の公子の歓迎（*incontro*）」と「統領への紹介」を描く予定であったが、これら二つの出来事は具体的に何を指すのか検討してみよう。リップポマーノと元老院メンバー三〇人は、使節が統領ダ・ポントと謁見する前に、彼らをイエズス会宿舎まで迎えに行った。¹⁹ しかし *incontro* という単語には、「出合い」のほかに、「公式で厳かな歓迎」という意味もある。²⁰ 従って、最初の場面は、サント・スピリト島における、リップポマーノや元老院メンバーたちによる歓迎式を示すのであろう。そして二番目の場面は、明らかに、ダ・ポントとの謁見を指す。群像画がかなり大掛かりなプロジェクトであったことは、ヤーク

ポ・ティントレットに支払われるとされた金額から推定できる。予算は、上記のイッポリート・ヴォーリアが書いた手紙によれば、二千スクーディであった。使節と共にイタリアを旅したイエズス会士アレックスンドロ・レーニも、一五八五年七月四日に、「前に話した大広間には、紳士たち（使節四人のこと）を描いた大変美しい絵がかけられる予定です。二千スクーディ以上になると言われています」と記す。²¹ 同様に、イエズス会士の証言をもとにして、使節の旅行記を出版したグイド・グアルティエリも、絵の値段を二千スクーディとする。²² さらにデイエゴ・デ・メスキータは、予算は、二千ドゥカーティであったと報告している（この手紙については後述する）。ローマの貨幣スクーディとヴェネツィアのドゥカーティは、多少差があったものの、概ね同じ価値であった。

上記の金額は、ヤークポやその工房による他の多くの作品よりもはるかに高額である。ヤークポは仕事をを得る為に、作品を寄贈したり、低価格で提供したりすることがあった。²³ ヤークポや助手たちが一五七八年から一五九四年に制作した十九枚にも上る作品の場合、サン・ロッコ大同信会館の支払いは一五七九ドゥカーティであった。²⁴ サン・ジョルジョ・マッジョーレ聖堂にある《最後の晩餐》や《マナの収集》といった大作の値段も、計一八〇ドゥカーティに過ぎない。統領宮殿の「大評議会の間」に飾られた巨大な《天国》（図2）でさえ、最近発見された文献によると、一五九二年までに支払われた金額は、千五百ドゥカーティであった（作品は、ドメニコがほとんど描いたといわれる）。²⁵ 十六世紀のヴェネツィアにおいて、絵画の価格は、絵の大きさ、描かれる人数、素材、画家の知名度、出来栄などにより決

められた²⁶。天正遣欧使節を描いた群像画は、さぞかし意匠を凝らした大作になるはずであったのであろう。

ではティントレットの絵が完成したならば、どのような作品になっていたのであろうか。中継地の島における共和国の歓迎を描いた作品として、「四扉の間」に展示されているアンドレア・ミキエツリ(通称ヴィチェンティーノ)の絵がある(図3)。この作品は、一五七四年にリド島で行われたアンリ三世の迎賓を描く。画面中央から右手にかけて、この式典のためにアンドレア・パツラーディオが臨時に建てた凱旋門が描かれ、多くの人々が見守る中、統領アルヴィーゼ・モチェニーゴが金色の服を着て、全身黒ずくめの王を、ヴェネツィア総大司教ジョヴァンニ・トレヴィザンに紹介している。絵の左手にはブチントーロが、手前や背景には無数のゴンドラ、及び他の船が描かれている。天正遣欧使節の場合、統領ダ・ポンテの出迎えはなく、ブチントーロも、また凱旋門もなかった。しかしヴィチェンティーノの絵のように、多くの人々(リップポマーノと元老院メンバーなど)やゴンドラが、所狭しに描かれる予定であったのであろうか。

ダ・ポンテと謁見する場面を理解する上で、ヴィチェンティーノの作品と同様に「四扉の間」に展示された、ペルシャからの使節を描く絵が手掛かりになる(図4)。従来この絵は、一六〇三年に「コレージュの間」で行われたペルシャ使節と統領マリノー・グリマーニの謁見の場を描くものとされてきた²⁸。しかし近年、絵はそれよりも以前に描かれ、特定ではなく想像上のペルシャ使節を描くと論じられた²⁹。いずれにせよ、小佐野氏は、絵の中でペルシャ使節が統領の両脇に座っているのと同様に、マンシヨらもダ・ポンテの両側に着席したと

論じる³⁰。またマリネツリ氏は、この絵のように、天正遣欧使節を描いた作品も、通訳を務めたイエズス会士たちを含める予定であったと推測する³¹。ペルシャ使節の謁見図で、通訳は、金色のケープを羽織ったペルシャ大使の前に立つ黒い服の男と、その後ろの人物とされ、二人とも上段に立つ³²。天正遣欧使節が統領に謁見した際も、通訳を務めたデイエゴ・デ・メスキータとヴォーリアは壇上に上がった³³。

ペルシャ使節を描いた絵と、天正遣欧使節の謁見の儀式には、その他の共通点がある。ペルシャ使節の絵では、統領は毛皮付きの金色の服を着て、赤い布を背に着席する。日本の使節と会うとき、ダ・ポンテも、貴石が付いた金色の服を着用し、絹地張りの、背高の椅子に座った³⁴。またペルシャ人たちは、赤や青の服を着た長老委員会のメンバーよりやや高い場所に着席する。マンシヨらも、委員たちより上席に座った³⁵。さらに絵の中央で、ペルシャから共和国への贈り物である金の刺繍入りの白い絹布が、箱から取り出されている。日本からの使節も、謁見式の最中に、着物と刀を籠に入れて贈呈した³⁶。この使節の謁見図が完成されていたならば、儀式への多々なる参加者、それぞれの地位に見合った服装や席次、そして外交で重要な要素を持つ贈り物などが描出されたであろう。

マンシヨ像の制作過程と服装

群像画の制作は、ドメニコ・ティントレットがそのほとんどを担当する予定であったと推測される³⁷。彼は若くしてヤーコボの工房に入り、共和国がヤーコボに発注した大きな作品の制作に加わった³⁸。特に

一五八〇年以降は、六〇歳を超えた父親に代わり、ドメニコや他の助手が作品の多くを手掛けた。³⁹⁾ 天正遣欧使節を描いた群像画の場合も、《天国》の制作のように、ヤーコポの発想をもとに、ドメニコや他の助手が、絵を完成させる計画であったのであろう。

トリヴルツィオ財団が所蔵するマンシヨ像の作者に関して、前記のイッポリト・ヴォーリアによる手紙に、手掛かりとなる情報が含まれている。ヴォーリアは、ヤーコポが描いた使節四人の「写生」は、「出来栄が良くなかった」ので、一二〇名もの紳士が集まっていた「大広間 (salone)」よりも、小さな「部屋 (camera)」において落ち着いて描き直されることを願った。晩年のヤーコポは、人物の精神性を表現することに長けていたが、見慣れない東洋人の顔の特徴を捉えることは難しかったのであろう。⁴⁰⁾ 写生のやり直しには、肖像画家として名高い、より写実的な筆さばきのドメニコが出向いた可能性がある。

その際、ドメニコはヤーコポが使用したキャンバスを再利用したのかどうか疑問が残るが、この点に関してはさらなる調査が必要であり、本論では分かる範囲の言及に留めたい。ヤーコポは肖像画を制作する時、直接キャンバスに素描したと推定される。⁴¹⁾ しかしマンシヨ像のエックス線写真の調査では、顔の部分が加筆されたという報告はない。山高帽から丸みのある低い帽子へ、また襷襟がさらに大きく描き直されていることは確認されている（恐らく後の時代に、この絵を売却するために、服装を「今風」にした）。⁴²⁾ またヤーコポが使節を写生した時、彼らが着ていた服は、黒色か、紫色であったと考えられる。六月三〇日、四人は「スペイン風」の服を着て、刀と短剣を身につ

け、金の鎖を首から下げていた。⁴³⁾ この「スペイン風」の服がどのような衣装であったのか史料では定かではないが、ルネサンス期のスペイン宮廷では黒色の服が流行していた。使節は、ローマでグレゴリウス三世から下賜された洋服を公の式典で着用しており、その中に黒色の衣装がある。⁴⁴⁾ その他教皇から贈られた「紫色 (pagonazzo)」のペルベット製スペイン風の上着」があり、この服を着用していた可能性もある。⁴⁵⁾

一方、金の鎖は、グレゴリウス三世の後任者シクストゥス五世から「金の拍車騎士団」の一員として騎士に叙されたときに賜った。⁴⁶⁾ 鎖には、シクストゥス五世の肖像が刻印されたメダルが付いていたという。使節は恐らくこの鎖を首にかけて、六月三〇日に「大評議会の間」で行われた投票を視察し、「騎士のための場所」に座した。⁴⁷⁾ この「騎士のための場所」とは、ヴォーリアが言う「あの高くて主要な場所」を指し、《天国》の絵の前に位置する特別席 (tribuna) のことであろう（図2）。つまりこの鎖は、特別席に座するのに相応しい人物であることを示す重要な首飾りであった。使節が特別席に座る間に、ヤーコポは彼らを写生しており、この大切な鎖を描かなかったとは考えにくい。

ちなみにマンシヨ像は、どのような服を着ているのであろうか。胸の前合わせに金と思われるボタンや装飾が確認できる。その周辺に描かれたV字の線は、シクストゥス五世から贈呈された金の鎖を表示するのであろうか。あるいは、マンシヨ像はボタン付き胴着の上さらさらに着を着衣して、V字線はその縁を表しているのであろうか。後者ならば、前記のスペイン風の上着を着用している可能性がある

(pagonazzo)には、暗い赤紫色も含まれた⁴⁸⁾。この上着の上にさらにマントらしき服を右肩に掛けているように見え、襟がもう片方の肩の上に描かれている。いずれにせよ、マンショ像の衣装は早い筆さばきで大掴みに描かれており、群像画にこの衣装を描く意図はなかったであろう。一方、教皇から使節に贈られた帽子は、三種類あった。白羽付きビーバ毛の帽子、先端がダイヤモンド型に編まれた金の組紐が付いた黒いベルベットのベレー帽、そして金の組紐付きのアンカット・ベルベットのベレー帽であった⁴⁹⁾。しかしどれもマンショ像が被る平たく丸い装飾が付いた平帯が周囲をめぐる帽子とは異なる。この円形の装飾や平帯は、後の時代に加筆されたものかもしれない。

群像画は、洋服姿の四人を描く予定であったと考えられる。しかしながら、イエズス会士の歴史家ダニエロ・バルトリによれば、使節は和服で統領と謁見し、群像画には、「彼らの固有の服装 (ne loro propri habit)」つまり着物を着た姿で描かれるはずであったという。バルトリの書は、イエズス会の古文書をもとに記した重要な情報を含むが、使節の来訪から七五年ほど経た一六六〇年に出版されており、憶測で書かれた記述も多い⁵⁰⁾。その一つとして、ダ・ポンテとの謁見時の服装を挙げることができる。使節がヴェネツィアを訪問していた頃に書かれた史料に、和服を着用したという記録がないため、実際は、洋服を着て統領と会ったと考えられる⁵¹⁾。この洋装の詳細は不明だが、サント・スピリト島に到着した日に、使節が何を着ていたのか記述した史料がある。四人とも金モールで装飾された深紅のダマスク織の服を着て、金の組紐付き黒いベルベット製ベレー帽を被っていた⁵²⁾。いずれもグレゴリウス一三世からの贈物であり、謁見の際も同様に、

教皇から下賜された洋服を着用していたことであろう。

展示場所と方法

群像画は、一五八五年当初、「大評議會の間」に展示される予定であったことが、イッポリト・ヴォーリアやデイエゴ・デ・メスキータの手紙から判明する。ヴォーリアによれば、使節が「大評議會の間」を訪れた際、長老委員会が、「あの広間には珍しい絵で埋める場所がまだ空いて」いるので、使節を描いた群像画の制作を依頼したという。一五七七年二月二〇日に統領宮殿で火事があったため、使節の来訪時、「大評議會の間」は修復中であった⁵³⁾。天井画は一五八四年以前に取り替えられたが、壁画の制作は一七世紀初頭まで続いた⁵⁴⁾。長老委員会は、「大評議會の間」の壁のどこかに、使節を描いた群像画を陳列しようと考えたのであろう。

メスキータの手紙では、展示場所を「統領たちがいる広間」とし、使節は「すべての元老院メンバーとともに」絵に描かれる計画であると記述する⁵⁵⁾。「統領たちがいる広間」とは、歴代の統領の肖像画が飾られた広間を指す。「大評議會の間」(図2)や、隣接する「投票の間」(Sala dello Scrutinio)の壁には、そのような肖像画が陳列されている⁵⁶⁾。しかしヴォーリアの手紙と併せて考慮すれば、メスキータは「大評議會の間」を示唆していたと推測される。「すべての元老院メンバー」とは、サント・スピリト島で使節を歓迎した元老院メンバー全員という意味であろうか。いずれにせよ、多数のヴェネツィア高官と一緒に、絵に描かれる予定であったことがわかる。

さらにメスキータによれば、使節を描いた群像画の横には、和紙に書かれた使節からの感謝状が展示されるはずであった(図5)。このことは他の史料にも記され、研究者の間でよく知られているが、本稿では感謝状の内容と群像画との関係を考察する。感謝状が展示されたならば、その大部分を占める日本語の文字は、さぞかしヨーロッパの人々の目を惹き、隣接する群像画への興味を掻き立てたことであろう。紙の左端にはイタリヤ語訳が記され、四人が誰なのか、日本の王の大使として教皇への恭順を示すために訪欧したこと、ヴェネツィアは必見と思いつつ訪したが、想像より遥かに素晴らしかったことなどが記されている。そして歓迎の栄誉に浴したこと、もし無事に日本に戻ったときは、ヴェネツィアのことを皆に語ると結ぶ。つまり群像画が完成していれば、感謝状の文章とともに、ヴェネツィアの権威、厚遇、繁栄、そして地球の裏側まで届く名声を、観者に伝えることとなったであろう。

おわりに

ヤーコボやドメニコが制作する予定であった天正遣欧使節を描く絵は、統領宮殿の一番重要な大広間で、ヴェネツィアの偉大さを誇示するはずであった。つまり日本人の来訪を題材としながら、絵の本当の狙いは、統領や政府高官たちの権威を示すことにあり、統領宮殿に来る来客を圧倒することであった。しかしながら、カマルドリ会修道士ジローラモ・バルディが一五八七年に出版した「大評議会の間」や「投票の間」に配置される予定であった絵画を説明する冊子に、使節の群

像画は含まれていない⁵³。前書きに、一五八六年二月一日と書かれてあることから、バルディはこの頃冊子を執筆したと思われる⁵⁴。このときまでに、「大評議会の間」に使節の群像画を飾ることが、正式に決定されていなかった可能性がある。イッポリト・ヴォーリアは長老委員会が群像画の制作を発案したと報告するが、委員会は二五ドゥカーティ以上の出費に関して決定権がなかった⁵⁵。委員会は、共和国に関する様々な案件を議論し、元老院に提案する役目を担っていた。元老院は、一五八七年一月一日になって群像画を完成させるための予算として二千ドゥカーティを準備する決議をした⁵⁶。

決議の記録には、群像画の配置場所は書かれておらず、この時点で元老院は、「大評議会の間」でなく、「元老院メンバーの間」や「四扉の間」を検討していたかもしれない⁵⁷。「大評議会の間」の壁画には、火事以前に広間を飾っていた絵の主題が継承され、また共和国軍の勝利の場面が主に描かれた。一方ドメニコやティントレット工房は、一五八八年から一五九二年にかけて、長さ二二メートル、高さ七メートル、ほぼ五百人の人物を描く巨大な《天国》の制作に取りかかっており、使節を描く群像画をなかなか完成させられなかったのだろう⁵⁸。最終的には、マリネツリ氏が示唆するように、一六〇六年にイエズス会がヴェネツィアから追放されたため絵の制作が中止された可能性がある⁵⁹。使節の群像画は未完に終わったが、このプロジェクトは、「四扉の間」に掛けられたアンリ三世やペルシャ使節を歓迎する絵画に、主題なり、構図なり、何らかの形で影響を与えたことが十分考えられる。日本の使節を描いた絵に代わり、これらの作品がヴェネツィアの繁栄や海を超えた影響力を示すこととなった。

註

- (1) Carlo Ridolfi, *Vita di Giacopo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore, cittadino veneziano*, Venezia, Guglielmo Oddoni, 1642, 89.
- (2) Paola Di Rico, "L'ambasciatore giapponese di Domenico Tintoretto," *Aldebaran: Storia dell'arte* 2 (2014): 83, 89-94; Di Rico and Marino Viganò, "'Don Mancio, Nephew of the King of Hizen': Echoes of the Japanese Tensho Mission to Europe in 1585 in the Portrait of Sukemasu Iiô by Domenico Tintoretto," in *Changing Hearts: Performing Jesuit Emotions between Europe, Asia, and the Americas*, ed. Raphaële Garrod and Yasmin Hasskell, Leiden, Brill, 2019, 293-302.
- (3) Sergio Marinelli, "Nota sul ritratto di Ito Mancio di Domenico Tintoretto," *Aldebaran: Storia dell'Arte* 4 (2017): 61.
- (4) 小佐野重利『伊東マンショの肖像』の謎に迫る：一五八五年のヴェネツィア』三元社、二〇一七年、五三、五七、七二、七九、八一、一二五頁；Osano, "The Newly Discovered Portrait of Ito Mansio by Domenico Tintoretto: Further Insight into the Mystery of Its Making," *Artibus et Historiae* 77, 39 (2018): 145-60. 小佐野氏の解釈によれば、ドメニコは、最初に使用したキャンパスに別の人物像を描き、その絵は現在テキサス・ブラントン美術館に所蔵されているという。
- (5) 結城了悟『新史料：天正少年使節』、南窓社、一九九〇年。結城神父は史料の日本語訳のみ出版した。二〇一六年、イタリアの博士論文に原文の謄写が掲載されたが、誤りがあるため、拙論では著者が独自に行った翻刻を使用する。
- (6) ヴェネツィア共和国の儀典に関しては、Patricia Fortini Brown, "Measured Friendship, Calculated Pomp: The Ceremonial Welcomes of the Venetian Republic," in *All the World's a Stage...: Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, ed. Barbara Wisch and Susan Scott Munshower, University Park, Department of Art History, The Pennsylvania State University, 1990, 1: 140 を参照。
- (7) Archivio di Stato di Venezia (ASVE), Collegio, Cerimoniali, reg.1, 118v-9r; 『大日本史料』東京大学史料編纂所、一九六一年、第十一編別巻一、一〇四頁。
- (8) ASVE, Collegio, Cerimoniali, reg.1, 119r (『大日本史料』別巻一、一〇四頁)；Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Ital.159, 61v (結城『新史料』、一〇七四頁)。
- (9) ARSI, Ital.159, 61r-v; 結城『新史料』、一七二―三頁。
- (10) "Ambasciatori al Sommo pontefice per il Re di Bongo, et di Arima, et per il Principe di Vomura" (ASVE, Collegio, Cerimoniali, reg.1, 118v).
- (11) ローマ在ヴェネツィア大使ロレンツォ・プリウーリの見解では、使節は、あまり知られてない、価値も低い日本の王から派遣されてきた。ASVE, Senato, Dispacci degli ambasciatori e residenti, fil.19, 149r; Adriana Boscaro, "Manoscritto inedito nella Biblioteca Marciana di Venezia relativo all'ambasciata giapponese del 1585," *Il Giappone* 7 (1967): 12.

- (12) Fortini Brown, "Measured Friendship," 140-5.
- (13) Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981, 233; Fortini Brown, "Measured Friendship," 148-9.
- (14) ASVE, Collegio, Ceremoniali, reg. 1, 119r (『大日本史料』別巻 一〇四頁) ; Guido Gualtieri, *Relazioni della venuta degli ambasciatori giapponesi a Roma sino alla partita di Lisbona*, Roma, Francesco Zanetti, 1586, 122.
- (15) タ・ホントナの健康状態に關しては' *Relazione de gli honori & accoglienze fatte dall'Illustrissima, e Serenissima Signoria di Venetia alli Signori Ambasciatori Giapponesi*, Verona, Discepoli, 1585, n.p.
- (16) Brown, "Measured Friendship," 142.
- (17) ARSI, Ital. 159, 62r (結城『新史料』一七四頁) ; Gualtieri, *Relazioni*, 122-3.
- (18) "... la domenica andorno al consiglio in San Marco dove ci erano 120 gentili homini in quel salone mentre stavano in quel loco alto principale, il primo pittore che habbia la Republica ritraea al vivo per ordine di Sua Serenità li Signori Ambasciatori et non riuscendoli bene mi parve persuadere al Padre Mesquita che in camera ci desse commodità massime che mancando in quel salone empir un loco di rara pittura ha ordinato al medesimo tutto il Collegio che l'empia facendo un quadro di questi quattro principi, dell'incontro fatti dalli signori del pregato et della introduzione al Serenissimo Duce che sarrà cosa meravigliosa pagandoli 2000 scudi" (ARSI, Ital. 159, 81r); 結城神父(『新史料』一八一頁)の日本語訳に変更を加えた。
- (19) ASVE, Collegio, Cerimoniali, reg. 1, 119r (『大日本史料』別巻 一〇四頁) ; Gualtieri, *Relazioni*, 122.
- (20) Incontroの意味は' *Grande Dizionario della Lingua Italiana* 参照。
- (21) "Fanno fare nella sala sopradetta un bellissimo quadro, dove si dipingono li signori dicono che valerà da 2 mila scudi." ARSI, Ital. 159, 73v; 結城『新史料』一六八〜九頁。
- (22) Gualtieri, *Relazioni*, 125.
- (23) Tom Nichols, *Tintoretto: Tradition and Identity*, London, Reaktion Books, 1999, 1024°.
- (24) ティントレットに支払われた金額に「二つは」 Nichols のリストを参照 (Tintoretto, 241-3)°.
- (25) Paolo Delorenzi, "Le carte del Provveditore: Nuovo documenti sulla decorazione tardo-cinquecentesca del Palazzo Ducale di Venezia," *Aldebaran: Storia dell'arte* 3 (2015): 117, 140.
- (26) Michel Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma, École Française de Rome, 1992, 15-40.
- (27) 小佐野『伊東マンシヨの肖像』一八四頁°。
- (28) Umberto Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Storti, 1982, 73.
- (29) Delorenzi, "Le carte del Provveditore," 129-31.
- (30) 小佐野『伊東マンシヨの肖像』一八四頁°。
- (31) Marinelli, "Nota sul ritratto," 60.

- (32) ペルシヤ使節の絵について’ Camillo Tonini, “I doni degli ambasciatori persiani alla Serenissima nella tela di Gabriele Cagliari,” in *I doni di Shah Abbas il Grande alla Serenissima: Relazioni diplomatiche tra la Repubblica di Venezia e la Persia safavide*, ed. Elisa Gagliardi Mangilli, Venezia, Fondazione Musei Civici Venezia, 2013, 29.
- (33) ASVE, Collegio, *Esposizioni principi*, reg. 6, 130v; 『大日本史料』別巻二一七五頁。しかし、ペルシヤ使節の通訳とは異なり、これらイエズス会士たちは着席した。ASVE, Collegio, *Cerimoniali*, reg.1, 119r; 『大日本史料』別巻二一〇五頁。
- (34) ARSI, Ital. 159, 62r (結城『新史料』一七四頁); Gualtieri, *Relationi*, 122.
- (35) Gualtieri, *Relationi*, 123.
- (36) ASVE, Collegio, *Esposizioni principi*, reg.6, 132r; 『大日本史料』別巻二一七九頁。
- (37) Marinelli, “Nota sul ritratto,” 60.
- (38) Stefania Mason, “Domenico Tintoretto e l’eredità della bottega,” in *Jacopo Tintoretto: Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto*, ed. Miguel Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, 84.
- (39) Robert Echols and Frederick Ichman, “Toward a New Tintoretto Catalogue, with a Checklist of Revised Attributions and a New Chronology,” in Falomir, *Jacopo Tintoretto*, 102.
- (40) ヤーロポホにメトロに於ける群像画の描き方の差に関して’ Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto*, Venezia, Alfieri, 1974, 1: 77-78, 80.
- (41) 肖像画制作にあたり、ヤーロポホによる紙に描いた顔のスケッチは現存しない。William Roger Rearick, “From Drawing to Painting: The Role of ‘Disegno’ in the Tintoretto Shop,” in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, ed. Paola Rossi and Lionello Puppi, Padova, Il Poligrato, 1996, 173. しかし例外もあり、ヤーロポホはパステルを用いて、アンリ三世を船の中でスケッチしたことが知られている。Robert Echols and Frederick Ichman, “Ritrattista,” in *Tintoretto: 1519-1594*, ed. Echols and Ichman, Venezia, Marsilio, 2018, 167.
- (42) Di Rico, “L’ambasciatore giapponese,” 94; 小佐野『伊東マンモの肖像』一六九〜七一、八七頁; Marinelli, “Nota sul ritratto,” 60.
- (43) ASMN, Archivio Gonzaga 1515, 211r; 『大日本史料』別巻二一八九頁。
- (44) 使節がどのような洋服を得て、いつこれらの服を着たかについては、別の論文で考察する必要がある。
- (45) ARSI, Jap.Sin.33, 35r-36r, 結城『新史料』一八二〜一八四頁。
- (46) *De missione legatorum Iaponensium ad Romanam curiam...*, Macro, in domo Societatis Iesu, 1590, 280.
- (47) ASMN, Archivio Gonzaga 1515, 211r; Archivio di Stato di Modena, Cancelleria ducale, Carteggi di oratori, agenti e corrispondenti presso le corti, Venezia b.81, 101-VI-20; 『大日本史料』別巻二一八九〜九四頁。
- (48) Pagonazzo に関して’ Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters*,

- ters, New Haven, Yale University Press, 2008, 314-5; Monnas, "Some Medieval Colour Terms for Textiles," *Medieval Clothing and Textiles* 10 (2014): 49-52 参照。
- (49) ヘルシットを作る時、輪奈(ループ)を通常切るが、アヘカント・ヘルシットとは、切断しないものを指す。
- (50) Daniello Bartoli, *Dell'istoria della Compagnia di Giesu: Il Giappone, seconda parte dell'Asia*, Roma, Ignatio de' Lazzeri, 1660, 202-3.
- (51) 例えば、バルトリ (*Dell'istoria*, 195) は、使節がもたらした織田信長の安土屏風を、「二つの装飾用の布 (*i due panni da addobbo*)」という表現で表し、グレゴリウス十三世はこれをヴァチカンの「地図の回廊」に「掛けさせた (*appendere*)」と説明する。バルトリが使用した *panni* というイタリア語の言葉は、宣教師ガスパール・コエリョが、イエズス会年報において (ARSI, Jap.Sin. 45II, 49f) 安土屏風を、ポルトガル語で *panos* と表現したことに由来する。ポルトガル語で *panos* は、布だけでなく、壁状の物も意味する。しかしイタリア語で *panni* は主に布を意味するため、イタリア人・バルトリは、安土屏風をタペストリーのような装飾品であると誤解したようである。バルトリが本を出版した一六六〇年頃までに、屏風が「地図の回廊」から取り払われ、その結果、屏風がどのような形態なのかわからなかった可能性がある。
- (52) 加藤なおみ『ローマを見た着物の少年たち』昭和堂、二〇一五年、二六頁。
- (53) ASMN, Archivio Gonzaga 1515, 198r; 『大日本史料』別巻二、八一頁
- (54) Umberto Franzoi, Terisio Pignatti, and Wolfgang Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso, Canova, 1990, 319, 321.
- (55) Umberto Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Storti, 1982, 224.
- (56) "La segunda cosa fue hazerlos tirar por natural y ponerlos en la sala donde están los duques en hun quadro con todos los senadores, dando dos mil ducados por la pintura solamente, y junto a este quadro ponen hun pliego de papel de Japón en lo qual está escrita en letra de Japón con la explicación en ytaliano la venida destes señores a Venetia y por qué y quién son etcétera; lo que se le dio a ynstancia de la Señoría, asinado por los 4 señores.." (ARSI, Ital. 159, 77v; 結城『新史料』一七一頁)。
- (57) Wolfgang Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venezia, Arsenal, 1987, 85-86.
- (58) Girolamo Bardi, *Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono*, Venezia, Felice Valgriso, 1587.
- (59) バルデイの出版のもともとなった手稿文献に関しては、Wolfgang Wolters, "Der Programmaturf zur Dekoration des Dogenpalastes nach dem Brand vom 20. Dezember 1577," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 12 (1965/1966): 271-318.
- (60) Andrea Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia*, Roma, Biblioteca d'Arte Edizioni, 1937, 1: 22-23.

- (61) ASVE, Senato, Deliberazioni, Senato Terra, reg.57, 228r-v; 『大日本史料』別巻三(一〇二)三頁。
- (62) Delorenzi, “Le carte del Proveditore,” 131-2; Martinelli, “Nota sul ritratto,” 60.
- (63) 《天国》に關しては、Jean Habert, “Venezia e il Paradiso: Un concorso a palazzo Ducale,” in *Il Paradiso di Tintoretto: Un concorso per Palazzo Ducale*, ed. Jean Habert, Milano, Five Continents, 2006, 54-57, 168n86.
- (64) Martinelli, “Nota sul ritratto,” 60.

(二〇一九年三月三十一日受理)

〔ふじかわ まゆ／明治大学大学院特任講師〕



図2 ヴェネツィア統領宮殿、「大評議会の間」。画面右下に見える特別席 (tribuna) の背後に、ヤーコポ・ティントレット工房による《天国》が掲げられる。左側の壁、天井近くに、一連の統領の肖像画が位置する。筆者撮影。



図1 ドメニコ・ティントレット、《伊東マンショの肖像》、1585年、ミラノ、トリヴェルツィオ財団。©Fondazione Trivulzio.



図3 アンドレア・ミキエッリ (通称ヴィチェンティーノ)、《フランス王アンリ3世のリド島における迎賓》、1593年、ヴェネツィア統領宮殿、「四扉の間」。© 2019 Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.



図4 パオロ・ヴェロネーゼ工房の継承者たち、《「長老委員会の間」におけるペルシャ使節の謁見》、1591-1592年、ヴェネツィア統領宮殿、「四扉の間」。© 2019 Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.

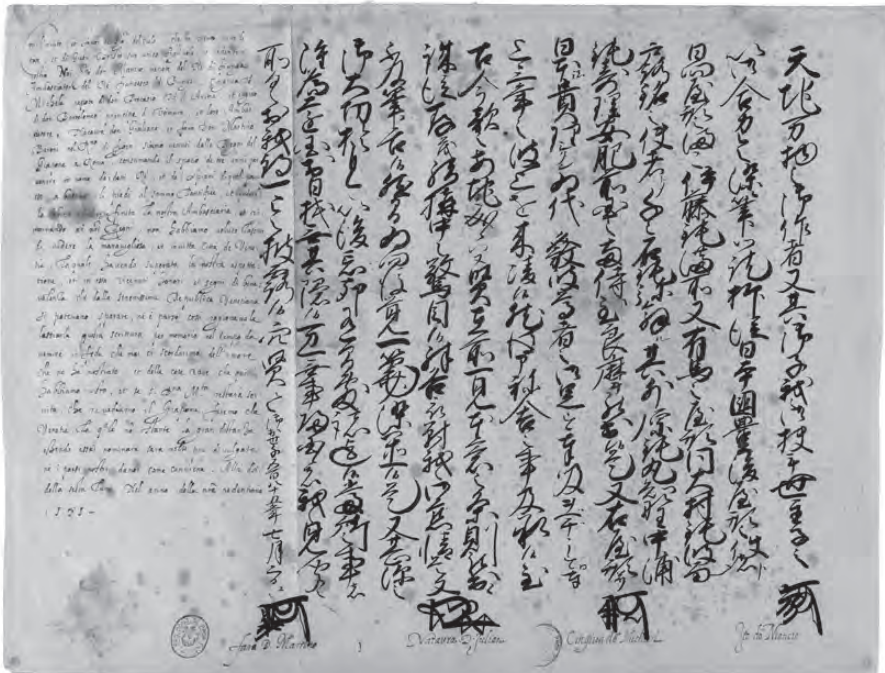


図5 天正遣欧使節からヴェネツィア共和国への感謝状、1585年、ヴァチカン教皇庁図書館、Borg.Cin.536。© 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana.

Acknowledgment

Heartfelt gratitude goes to Francisco Apellaniz, Rodrigo Cacho, Paola Di Rico, Carrie Hillard, Luca Molà, Veronica Vestri, and Helen Manner Watterson, as well as Kai Noriyuki and Sewake Midori, for their generous support and assistance.

Tintoretto's (Unfinished) Group Portrait of the Tensho Embassy : abstract

Mayu Fujikawa

In this paper, I trace the commission history of Jacopo Tintoretto's unfinished group portrait that was to represent the Tensho embassy. I argue that the Collegio, an executive body of the Venetian republic, requested him to paint two scenes for the painting: the reception of the embassy by the senators on the island of Santo Spirito and the audience with Doge Nicolò da Ponte. The group portrait was for the Sala del Maggior Consiglio, where the walls still had empty spaces to be filled with paintings after the devastating fire of 1577. The painting was to be juxtaposed with the embassy's letter of gratitude written on a sheet of Japanese paper. Had the group portrait been finished, the text and image would have worked together to promote the republic's fame, generosity, and authority to the visitors who entered the hall of state.

While Ito Mancio and the other three Japanese members of the embassy were seated in the tribuna of the Sala del Maggior Consiglio in order to see an election that was taking place on June 30, 1585, Jacopo sketched them; however, it did not go well. Their Jesuit chaperon wanted them to be portrayed again in a smaller and more comfortable space. It is possible that Jacopo's son, Domenico Tintoretto, took on that task, and the portrait of Mancio at the Trivulzio Foundation was Domenico's oil sketch that he created for the group portrait.

Although the Senate set aside a budget for the group portrait in October 1587, it was curiously excluded from Girolamo Bardi's *Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono*, where he explained the paintings that were to be placed in the Sala del Maggior Consiglio. Since the Collegio had little authority over costly transactions, the project was presumably still unsanctioned by the Senate when Bardi prepared his manuscript around December 1586. Equally possible is that the Senate intended the group portrait to be placed somewhere else within the Doge's Palace—perhaps in the Sala delle Quattro Porte.

Yet the project of the group portrait was delayed, undoubtedly because Tintoretto's workshop was engaged on the colossal *Paradise* for the Sala del Maggior Consiglio between 1588 and 1592. Although the group portrait of the Japanese was never finished, it would have affected the subject matter or compositions of the paintings that represent the reception of King Henry III of France on the Lido Island and the doge's audience with a Persian embassy. These paintings presently adorn the wall of the Sala delle Quattro Porte.

二〇世紀初頭の美術交流における新納忠之介の活動
——ポストン美術館関係者との交流を中心に——

清 水 恵 美 子

はじめに

近代日本の文化財保護の礎を築いた岡倉覚三（一八六三—一九一三）は、一八九八年（明治三十一年）日本美術院の研究部（後の日本美術院第二部、現公益財団法人美術院）において、古社寺保存法に基づく仏像修理を開始した。その中心となつたのが新納忠之介（一八六八—一九五四）である。損傷した仏像を数多く修理し、一九四六年（昭和二十一年）に美術院長を引退するまで仏像修理の最前線で活躍した新納は、岡倉の文化財保護の理念の継承者と位置づけられている。一方でポストン美術館と関係を持ち、戦後連合軍総司令部民間情報局の文化財調査視察に同行するなど、国際的なネットワークを構築して活動していたことはあまり知られていない。

これまで新納の研究は彼を岡倉の文化財保護の理念の継承者として、主に文化財修復の観点から行われてきた。これらの研究は新納の国内での活動に焦点をあてるもので、国外との交流で成し遂げられた業績は等閑視されてきた。しかし、二〇一四年（平成二十六）度に茨城県天心記念五浦美術館へ寄贈された新資料（新納忠之介旧蔵資料。以下「新納資料」）約二、三〇〇点の中から、外国語の書簡や海外での活動が記された手帳、ポストン美術館や戦後の文化財調査視察の写真など、彼の活動がグローバルに展開されたことを示す資料が数多く見つかった。執筆者は同美術館の協力を得て、これらの資料の調査を進めている。

本稿は、調査の現時点での成果を紹介しながら、主に岡倉のポストン美術館勤務時代における新納の活動に焦点をあて、同美術館関係者

との交流を中心に、その意義を検討するものである。日米美術交流という視座から、新納の国際的な文化財保護活動を考察する研究の端緒としたい。

1 新納忠之介の業績と国外での活動

新納は、一八八九年（明治二十二年）東京美術学校に第二期生として入学した。一八九四年（明治二十七年）に同校彫刻科本科を卒業し、東京美術学校雇となり、翌年助教となる。一八九七年（明治三十一年）東京美術学校が中尊寺金色堂の修理を請け負った際は、工事主任として仏像修理を担当した。同年、古社寺保存法が公布、施行される。一八九八年（明治三十一年）東京美術学校騒動が起きると新納は連袂辞職するが、日本美術院が設立されるとその正員となり、古社寺保存法に基づいて寺社の仏像神像修理を開始した。一九〇一年（明治三十四年）奈良東大寺法華堂諸仏修理に着手すると奈良に移住し、一九〇六年（明治三十九年）日本美術院規則が改正されると第二部（文化財修復部門）の責任者となる。その事務所は東大寺勸学院に置かれた。岡倉が没した後、一九一四年（大正三年）第二部は日本美術院より独立して美術院と改称、新納は院長として修理事業を継続した。一九四六年（昭和二十二年）に院長を引退するまで、文化財修復の事業に従事した。

このような新納の業績を概観すると、彼は岡倉の文化財保護の理念の継承者であり、仏像神像修理の第一人者として日本の文化財保護行政を牽引してきた人物であると位置づけられる。それゆえ、先行研究は、仏像や文化財の修復保存に関するものが中心であり、新納の国内

での活動に焦点をあてるものが多い。^①

一方、新納の活動を国外に拡大して俯瞰すると、一九〇六年（明治三十九）ボストン美術館中国日本美術部キュレーター訓練候補生として来日したラングドン・ウォーナー（Langdon Warner 一八八一—一九五五）に仏像彫刻を指導し、一九〇九年（明治四十二）ボストン美術館に派遣されて、仏像修理、新館展示、美術館教育に従事した。^②

一九一〇年（明治四十三）には日英博覧会の美術館で摸型組立工事監督を嘱託され、欧州、アフリカを歴遊して帰国した。一九一一年（明治四十四）にはボストン美術館中国日本美術部鑑査顧問となるなど、岡倉を仲介にボストン関係者との国際的なネットワークを強めていき、大正期まで同美術館の仏像購入に従事した。^③ さらに一九三二年（昭和七）大英博物館の依頼で百済観音立像模造を完成させ、一九三六年（昭和十二）ボストン美術館館長らを法隆寺、東大寺、春日大社等に案内し、一九四六年（昭和二十）連合軍総司令部民間情報局最高顧問として来日したウォーナーの文化財調査視察に同行するなど、戦前戦後の美術交流における新納の存在は看過することができない。彼の活動がグローバルに展開されてきたことから、新納の業績は美術交流という国際的な視座から考察される必要がある。^④

茨城県天心記念五浦美術館に寄贈された「新納資料」は、この課題に寄与し、新納研究を大きく発展させる可能性を持つ。「新納資料」は、新納が携わった業績に関する書簡、葉書、写真、調査文書、図面、雑多な事務文書など様々な形態の資料で構成され、新納の業績の多様性、重要性を物語っている。本稿にて取り上げるボストン美術館に関する資料は、主に書簡と写真類からなる。「新納資料」には新納宛外

国語書簡が一二一点あるが、このうちラングドン・ウォーナー関連書簡は四十三点、それ以外のボストン関係者書簡は三十九点あり、ボストン関係者の書簡がおよそ七割を占めている。^④ 本稿はこれらの書簡の一部を紹介し、岡倉のボストン美術館勤務時代における新納の活動について考察する。

2 ネットワーク構築の萌芽

(1) コレクション拡充における役割

一九〇四年（明治三十七）のボストン美術館着任当初、岡倉の目的は日本美術コレクションの調査であった。やがてそれはコレクションの発展へと転換する。翌一九〇五年（明治三十八）二月二十三日、評議委員会において岡倉は次のように演説したと記録されている。^⑤

岡倉氏は、これまでその人生を日本の美術品を日本に留め置くことに捧げてきたが、今や彼は東洋と西洋がお互いより良く理解し合うべきであるとの意見を持つようになったと述べた。（中略）アメリカこそ、東洋と西洋の中間に位置する家であり、当コレクションのごとき内容のものが作られるとすれば、日本美術にとっても最も望ましい。^⑤

アメリカを「東洋と西洋の中間の家」にたとえ、優れたコレクションの形成は「東洋と西洋がお互いより良く理解し合う」ために有意義であると説いた。これが岡倉の経営理念の核となり、美術館は購入資

金の拠出を決定する。

岡倉が日本美術コレクションの発展を目指そうとした目的は、一九〇五年一月の『ポストン美術館紀要』に掲載された「ポストン美術館の日本・中国絵画」という論文からうかがうことができる。

最後に、アジア美術の真の意味に近づく素晴らしい機会を、参観者に提供する重要性について触れておきたい。芸術の精神は普遍であるが、異なる民族の理想や生活哲学に多くの表現があるように、その形式はさまざまである。日本や中国の芸術は、ヨーロッパの芸術と同じようにその内側から解釈されることが必要であり、少しでも関心がある人は、珍しいものや不思議なものとして作品を扱うべきではない。私は、当美術館が、目録出版やコレクションに関する講演を通じて、東洋芸術のより深い概念を形成し、将来、芸術を愛する一般の人々や美術学生にとって最高の施設となることを願っている⁶⁾。

芸術を通して相互理解を深めようとした岡倉は、リーダーシップを発揮して日本人とアメリカ人が分担協業する職員構成を企図し、「アジア芸術」を対象とする部門の構築を目指した。美術品と参観者との橋渡しとなるべきアメリカ人スタッフは、岡倉との共同作業やコレクションの整理などを通して、東洋美術に関する知識や理解を深めていった。コレクションの修復保存や現地での美術品収集のために、専門技術を有した日本人が次々と事業に参画した⁷⁾。

新納忠之介は、仏教美術の購入において岡倉に的確な情報を与え、

その手助けをすることで、コレクション構築に重要な役割を果たした。岡倉書簡からその様子を見てみよう。たとえば、一九〇五年六月十一日、岡倉は米国から帰国後、茨城県五浦から新納に次の書簡を送っている。

藤原時代不動250の由御求メ置被下度 小生ハ当地ニ今式週間滞在の上帰京 金員ハ帰京の上御送り可申 右ニテ差支無之候や
京都の仏画ヲ求メタル骨董やニモ古仏像有之候由候 御序の節御
一覽相願候⁸⁾

藤原時代の不動明王を二五〇円で購入してほしい、京都の仏画を扱う骨董店に行き古仏像の有無を確認して欲しい、という指示が記されている。数日後の六月十七日、岡倉がポストン美術館副館長マシュー・スチュワート・プリチャード (Matthew Stewart Prichard 一八六五〜一九三六) に宛てた書簡には、美術品購入の進捗状況が記されている。

これまでに確保した物は、

八世紀の小金銅仏 一軀

十一世紀から十四世紀にかけての仏像 五軀

この中の二軀は台座付で高さ六フィート、一軀は殆ど等身大、最小の物は約三フィート。

極めて優れた能面 三点

仏教絵画 四点

どれも極めて重要な物です。

これらは当地において汚れを除去し、修理しておくのが最善だと、私は考えております。そうすれば美術館に届いてからの面倒がないからです。⁹⁾

ボストン美術館には仏像を修復する専門家がない。そのため、購入した美術品は新納が必要な処置を施し展示に十全な状態にしてから米国に送付していたことが窺い知れる。その半月後の六月三十日、岡倉は新納に書簡を送り、さらなる指示を与えた。

観音地藏八百円にて宜敷 此分金ハ小生帰京の上(凡ソ十日内)

ニ御送り可申候 二天の式百七拾五円ハ宅へ申遣し候間不日御送り申候事ト存候

毘沙門天ハ余り不望敷候

絶品ナレハイザ知ラス御考如何ニヤ¹⁰⁾

「観音」と「地藏」を八百円で購入という岡倉の判断と代金支払の方法を伝えるとともに、毘沙門天像の価値について新納に意見を求めており、二人の間で検討を重ねて購入に至る様子が見てとれる。九月頃、岡倉は購入した仏像を納めた十四箱をボストンへ発送した。その内容は発送前の九月十九日プリチャードに送った書簡から知ることができる。

大威徳明王像、台座付。藤原時代の秀作ですが、一部に破損あり。

(私は破損部分の修理や補足をすべきでないと考えます。極めて稀少。) 五フィート十五インチ。

阿弥陀像、台座および光背付。藤原期の優品。五フィート。

阿弥陀(立像)、三フィート九インチ。足利期(光背付)。

阿弥陀(立像)、二フィート十五インチ。鎌倉期(光背付)。

観音立像、二フィート七インチ、足利期(光背付)。

地藏像、台座付、五フィート。一五二一の年記あり。

地藏像、台座および光背付、三フィート二インチ。鎌倉初期。

不動像、三フィート七インチ。藤原期。

毘沙門天像、三フィート八インチ。藤原初期。

持国天像、三フィート六インチ。藤原初期。

観音および勢至像一对、二フィート三インチ。足利期。

阿弥陀立像、二フィート二インチ。光背および台座付。¹¹⁾

ここから、前掲書中にある「二天」は毘沙門天像、持国天像を指すと考えられる。また、大威徳明王像は一部に破損があるが、岡倉はこの修理や補足をすべきではないと伝えている。ここに仏像の現状をあらまに維持し保存しようとする岡倉の文化財保護の考えがあらわれている。

同日、岡倉は新納にも書簡を送り「小切手金七拾円也御査収被下度 万事配慮の段難有存候」と伝えた。¹²⁾ これらの書簡から、(一)新納が市場や古美術商を調査した結果を岡倉に報告、(二)岡倉の判断に基づいて新納が美術品を購入、(三)岡倉は新納に購入代金を渡し、ボストンに送る、というコレクション購入の動きが把握できる。こ

の時送られた美術品は「中国日本部の新収品」(『ポストン美術館紀要』一九〇六年二月) および「新設された日本品陳列室の彫刻」(同、一九〇六年四月)にて紹介された。そして「アジア芸術の真の意味に近づく素晴らしい機会を、参観者に提供する」ため展示されることになる。

(2) 人材育成への寄与

一九〇六年(明治三十九)夏ポストン美術館中国日本美術部キュレクター訓練候補生として派遣されたラングドン・ウォーナーは、十一月頃から新納宅に滞在し指導を受けた。後に新納はウォーナーとの出会いを次のように振り返る。「日露戦争が終わったところだった。岡倉先生から一通の手紙が届いた。披いてみると、一米国青年を紹介するからよろしくとたのむといふのである。(中略) ちやうど法隆寺や興福寺の仏像を修理中だったので、しばしば修理現場に同道して、こまごまと説明をしてあげてゐるうち、すっかり研究を積んだやうだ。僕とはかれこれ二年ばかり一緒に暮した¹³⁾。『新納忠之介五十回忌記念 仏像修理五十年』(財団法人美術院、二〇〇三年、以下『仏像修理五十年』)巻末の略年譜によると、一九〇六年十一月頃に「ウォーナー、岡倉天心の指示により新納宅(勸学院)に寄寓し、約一年半その家族と生活をともにしながら、忠之介のもとで仏像彫刻を研究する。明治四一年九月頃奈良を離れる」と記される。

「新納資料」には、一九〇八年(明治四十二)九月六日、新納に宛てたウォーナーの書簡がある。

お手紙をありがとうございます。二日前に五浦から戻り、六角の仕事場にあります。先生はポストン美術館のため漆工の扱いを学ぶことを望んでおり、一週間ほど滞在します。そのあとあなた方に会いに奈良に参ります。どうか私が京都で購入した漆器と蒔絵の本をお送りいただけませんか。ご面倒でなければシャツも二枚お願ひします。六角さんからよろしくとのこと¹⁴⁾です。

ちやうどウォーナーが奈良を離れた頃の書簡である。ウォーナーが購入した本とともにシャツの送付を頼んでおり、すっかり打ち解けて親しくなった二人の関係が読み取れる。書中の「六角」は漆芸家の六角紫水(一八六七―一九五〇)を指す。六角は岡倉が美術館に着任した一九〇四年の五月から一九〇八年三月までポストン美術館に勤務し、主に漆工芸品の目録作成、修復、収納箱製作に従事した。「先生」とは岡倉のことである。

この約一ヶ月後、一九〇八年十月二十六日から新納は岡倉、および東洋美術史家、古社寺保存会委員である中川忠順(一八七三―一九二九)とともに、来日して古社寺保存会の調査団に参加した。ポストン美術館関係者を和歌山県熊野地方に案内した。同行したのは、美術史家でコレクターの美術館評議員デンマン・ウォルド・ロス(Denman Waldo Ross 一八五三―一九三五)、中国日本美術部アシリエイト・キュレイターのフランシス・ガードナー・カーティス Francis Gardner Curtis 一八六八―一九一五)、そしてウォーナーであった。

岡倉がポストン美術館長アーサー・フェアバンクス(Arthur

Fairbanks 一八六四—一九四四)に宛てた書簡によると、岡倉の合流は「同地での彼らの研究を手伝うため」であり、「ロス博士とカーティスは、古社寺保存会の小規模調査団に加わり、当地の古い寺院を調査したり、秘宝の開扉を行ったりしております。お二人がこの経験を楽しみ、かつそこから学ぶことがあってほしいと願っています」と報告した¹⁵。彼は中国日本部に関わる人材が、東洋美術の学識を持つ重要性を認識し、実地調査によってそれを彼らに身につけさせようとしていた。新納はその案内役としてアメリカ人スタッフの育成に寄与したことであろう。またこの旅行は、新納にとってウォーナー以外の中国日本部のメンバーと交流する機会となった。

このように、新納は岡倉の美術館着任以降、日本美術コレクション形成に参画し、ラングドン・ウォーナーの指導や古社寺調査の案内を行った。それはボストン美術館の人材育成に寄与するとともに、彼自身のネットワーク構築の端緒となった。

3 渡米とボストン美術館勤務

新納は一九〇九年(明治四十二)二月十日に渡米し、ボストン美術館での勤務を開始した。その主たる目的は、ボストン美術館新館における中国日本美術部の展示作業に参画することであった。新納派遣に關する話し合いは、先述した古社寺調査中になされたものと考えられる。一九〇八年(明治四十一)十一月六日、岡倉は熊野からフェアバンクスに宛てた書簡で、新館展示における新納の重要性を説いた。

私は個人的には、現時点では新館における展示を配置、整頓する作業を手伝える有能な助手をより必要としていてと考えています。相談の後、私たちは皆、書記を雇う前に助手を雇った方がよい良いとの結論に達しました。古社寺保存会および美術院の新納氏は有名な彫刻家で、展示作業には最適の人物です。ロス博士とカーティスも、共に彼のことを承認しています。ラングドン・ウォーナーは新納家に住み込み、彫刻についての教授は彼から受けたものです。彼が一年間、われわれを手伝うためにボストンに来るよう取り計らうことが出来ました。—従いまして、私たちの電報は同氏との契約を貴下が承認するよう求めるものです。(中略)私はこれからの展示作業にとって、新納氏の貢献は極めて貴重だと思えます¹⁶。

岡倉はこう述べて、翌一九一〇年(明治四十二)はボストンに戻らないため自分の給与と旅費が浮くので、給与の半分(百二十五ドル)と旅費の半分(片道二百五十ドル)を新納に支給して欲しいと依頼した。ほどなくして、フェアバンクスから新納の任命を承認する電報が届き、新納は米国へ旅立つこととなる。

岡倉が着任した当時、ボストン美術館はコプリィ・スクエアにあったが、一九〇九年五月二日に閉館となり、同年十一月十五日ハンティントン通りに新館(現ボストン美術館)が開館した。岡倉は一九〇八年四月にボストンを離れ、ヨーロッパ経由で日本に帰国しており、ボストンに戻ったのは一九一〇年十月であった。つまり、新館における中国日本美術部の展示は彼の不在時になされたことになる。そのた

め、新納は岡倉の名代としてポストンに派遣されたと考えて良いだろう。ここに岡倉が新納に寄せた信頼の大きさを見て取ることができ。彼は一月二十五日奈良を出発し、二月十日船にて渡米した。のちに新納はポストンでの勤務の様子を次のように回想している。

僕がポストンに着いてから三ヶ月ばかりののち、旧館から新館への引越しが始まったのだが、その東洋部各室の陳列や、そのほか東洋関係の相談を受けた。元来あそこの日本美術品は、東京の大学へ講義に来てゐたフェノロサ、ビゲロー両氏の蒐集品が中心となつてをり、ほかにモールズ教授が蒐集した日本古陶も沢山あつて、焼きものだけで立派に一室を充実させてゐた。その後来朝したロース教授が大変金持ちで、奈良の玉井、森田などいつた當時の一流奈良骨董商から買ひ集めた古彫像がこの博物館に陳列されたのである。あそこの博物館東洋部は、もともとはあちらの技師が設計したのであるが、なかなか凝つたもので、仏像を陳列する室のごときは法隆寺金堂内部に模して造作されてあつた。画幅や屏風の陳列室は、和紙を貼つた明り障子をめぐらすなど気の利いたものである。⁽¹⁷⁾

新納は着任と同時に旧館から新館への引越しと新館展示の作業に従事したようだ。新館の展示は「仏像を陳列する室のごときは法隆寺金堂内部に模して造作されてあつた。画幅や屏風の陳列室は、和紙を貼つた明り障子をめぐらすなど気の利いたもの」であつたが、それは岡倉の構想の具現化だと考えられる。

『ポストン美術館紀要』に掲載された報告によると、新館の展示は「国の美術はその文明と理想を反映するものである」という考えを基礎に、元来作品が置かれていた雰囲気暗示させるような空間創出が試みられた。障子、襖、床の間、落ち着いた採光、天然木や壁土の使用によつて「日本人の優れた感性、とりわけ足利時代における禅の普及以降」の感性を表す環境作りが目指された。また仏像展示室には円柱や腕木を配し、奈良時代の寺院建築の様式に従つて作られた。⁽¹⁸⁾これらの記述は、新納の回想と合致する。美術品の配置は、日本美術の母体である中国美術から日本美術へと展開し、参観者が日本美術の歴史的發展を理解できるよう配慮されたものであつた。

中心になつて展示空間を構成し、インスタレーションを遂行したのはカーティスとされているが、「展示作業には最適の人物」として派遣された新納の助力を得てなされたものと考えるべきであろう。

新納は展示作業のほか、美術館教育にも協力した。一九一〇年三月三日「日本の仏像」というテーマで、特定の展示品に関して解説する教育プログラム「カンファレンス」を実施した。通訳をしたのは当時美術館嘱託員だつた富田幸次郎（一八九〇～一九七六）である、彼は一九一〇年三月日英博覧会の日本出品協会事務取扱を嘱託され渡英した後、一九一一年から中国日本美術部アシスタントとなる人物である。新納の手帳にはこの日のことが「本日ハ Boston 美術博物館ニ於テ日本ノ彫刻ニツキ講説ス聴衆八十余人大喝采ヲ受ク」と記録されている。⁽¹⁹⁾八〇名を超える参加があり盛況だつたようだ。

ところで『仏像修理五十年』の略年譜には「ポストン滞在中は美術館所蔵の仏像等を修理。」と記されている。当然コレクションの仏像

は確認したと推察されるが、現時点で具体的な修復活動に関する資料は見つかっていない。

新納がボストンを離れたのは一九一〇年三月二十九日であり、約一年間ボストンに住んでいたことになる。この間、新納はアメリカでの人的ネットワークを広げていった。「僕はボストンで一年あまり暮したが、その間にはウォーナー君の宅も訪問した。お父さんもお兄さんも信用ある法律家であつた。奥さんは音楽学校出のピアノストである」という新納の回顧が示すように、渡米前から親しかったウォーナーとは家族ぐるみつきあひをするようになっていた。²⁰たとえば、後にウォーナー夫人となるロレーン・ルーズベルト(Lorraine d'Orenieuk Roosevelt)は七月二十一日新納に次の手紙を送っている。

お手紙ありがとうございます。言葉にできないほど感動しました。あなたがいかにラングドンの良き真の友人であるかわかりました。私も友人になってくださり幸せです。次回ボストンに参るときは必ずお会いしたいです。私はラングドンと知り合つて数年経ちますが、彼は世界でもっとも騎士のように高潔な精神を持つ人だといつも思っています。あなたも同じ経験を多くお持ちのようですが、私の人生に本当に重要なこと—ラングドン・ウォーナーと私は大変幸運であるという事実—について同意してくださいますよね。あなたが友人のレディのことを、友人と同じくらい好きになってくださるようお願いしています。²¹

また、ロレーンの母親のローラ・ルーズベルトは二人の結婚式の

招待状を新納に送った。「親愛なる新納様 娘のロレーンとラングドン・ウォーナー氏が五月十四日土曜日十二時半に当地で結婚します。挙式と午餐にご出席くださいませ」。「当地」というのは、ルーズベルト家の邸宅があるニューヨーク州オイスター・ベイを指す。あいにく一九一〇年五月には新納はボストンから離れていたため出席はかなわなかつたが、この手紙は新納とウォーナーの近親者との親密さを十分表している。ウォーナー自身は一九〇九年九月にボストンを離れ再び日本に向かったが、旅先からしばしば新納に葉書を送っている。

ウォーナー一家と親交を深める一方、他の美術館スタッフとも新納は親しくなつていった。それを表す葉書を「新納資料」から見出すことができる。たとえば中国日本美術部コレクシヨン管理者のフランシス・スチュワート・カーショウ(Francis Stewart Kershaw 一八六九—一九三〇)は一九〇九年八月六日付で「これは駅から自宅に向かう道のポストカードです。数週間のうちにあなたをそこへお連れしたいと思います」と小道の風景が描かれた葉書を新納に送っている。また同部助手で絵画管理を担当していたジョン・アーサー・マックリー(John Arthur Maclean 一八七九—一九六四)は、八月十三日旅先から「本日ボストンに向けて出航します。一週間のうちに着く予定です」と書き送った。²²

ところで一九一〇年一月から岡倉の弟で英語学者の由三郎(一八六八—一九三六)が、教育財団ローウェル・インスティテュートに招聘され、日本文化に関する講演を行うためボストンに約三ヶ月滞在した。覚三を通して由三郎に講師を依頼したのはウォーナーであった。ウォーナーは日本美術研究のため来日した際、由三郎から日

本語を学んでいた。二月二十八日、由三郎の帰国を前に新納とウォーナーは会食し、その席上で三人は新納の妻すまに宛てて葉書を書いた。そこには「旦那様は御ぶじでございます 由三郎 ウォーナー」の後に「岡倉サンが大成功して本夜御出発日本に帰ヘリナサイマスニ付三人会合席上ニテ 忠之介」と記されている。²⁴

新納は一九一〇年三月二十九日ポストンを離れた。先述した新納の手帳によると一九一〇年三月十日「本夜 Mr. Ross 氏ノ招待ヲ受ケ Mr. Warner、Mr. Tomita ノ三人晚餐ノ饗応ヲ受ク」と記されており、別れを惜しむ会であったことが推察される。「Tomita」は、後に中国日本美術部の助手となる富田幸次郎（一八九〇〜一九七六）である。出発当日の頁には見送りに来た美術館スタッフの名が多く記されており、彼が一年余りの滞在でポストンにさらなる人脈を得たことがわかる。

4 渡米後の動向

(1) 中国日本美術部鑑査顧問への就任

新納はポストンから英国に渡った。渡英の目的は一九一〇年（明治四十三）開催の日英博覧会にあった。その準備は新納の滞米中、岡倉によってなされていた。一九〇九年九月二十六日、岡倉は新納に、米国からの帰途、日英博覧会の見学ができるよう牧野伸顕（一八六一〜一九四九）に交渉中のこと、その後欧州視察ができるように内務省宗教局長の斯波淳六郎（一八六一〜一九三二）に働きかけたことを伝えている。

陳レハ老兄明年帰途歐洲行ニ就而ハ牧野男爵大ニ配慮被致居且又（同便宜上ニモ有之）明年日英博覧会モ御一覽相成度事と存し旁同局へ交渉中ニ有之 別紙本日同男より来信有之同会審査員ニ多分内定の由ニ有之候に付不取敢御報申上候 猶又同博覧会結了後歐洲巡遊ニ就而ハ斯波氏とも協議中に有之是又追而可申上候 先ハ時下御自愛被下度候²⁵

四月六日ロンドンに到着した新納は、十一日に日本博覧会事務局を訪問した。二十一日には日英博覧会事務局より「日英博覧会美術館ニ於ケル摸型組立工事監督」を囑託され、現地でその任にあたった。手当は英貨六十ポンドであった。²⁶五月十四日に日英博覧会は開幕した。その後、新納は二世五姓田芳柳（一八六四〜一九四三）、東城鉦太郎（一八六五〜一九二九）らとともに欧州とエジプトを歴遊し、七月二十六日日本に帰国した。彼の日記やスケッチブックからその旅程をある程度把握することができる。

五月二十一日 ロンドン発、パリ着
五月二十四日 ルーブル美術館見学
五月二十六日 パリ発 ベルギー、ブリュッセル着
五月二十七日 ベルギー王立美術館見学 オランダ、阿姆斯特ダム着
五月二十九日 ドイツ着
六月四日 ミュンヘンからチューリッヒ経由でヴェネチアへ
六月七日 フィレンツェ着

六月九日 ローマ着

六月十七日 ナポリから乗船 地中海を渡りエジプト、アレキ

サンドリアへ

六月二十一日 ピラミッド、スフィンクス見学

六月二十二日 カイロ美術館見学

新納の日記やスケッチブックには、ベルリンの国立美術館のルード・ビヒ・クナウスの彫刻や、フィレンツェのベンヴェヌート・チェツリーニの胸像など、旅先で彼が観たものが描かれている。新納が欧州で何を見学し、心にとどめたのかを明らかにすることは、その後の活動にどのような影響をもたらしたのかを検討するために重要である。

帰国後の八月二十九日、新納は内閣より古社寺保存会委員に任命される。翌一九一一年（明治四十四）、新納はボストン美術館で新たな仕事に従事することとなった。四月二十一日、美術館は彼を中国日本美術部の Advisory Staff（岡倉の訳は「東洋部鑑査顧問」。本稿では「鑑査顧問」を用いる）に任命し、報酬として年額五百円を決議した。翌日、岡倉は美術館長フエアバンクスの書状を同封しこの決定を伝えた。

陳レハボストン美術館ヨリ別紙の通貴兄に東洋部鑑査顧問ヲ囑托し報酬として壹ヶ年金五百円贈与致度趣決議相成候ニ付何卒御承諾相成度候 任務の儀ハ時々藝術上の事ニ関し諮問ニ答ヘカーチス ワーナル諸氏ヨリ買上品の鑑定ニ応し其他当館の利益となるへき御報告ヲ願ひ候迄にて別段平素御面倒ハ相懸らざる次第ニ候 何卒御承諾相成度候 委細ハ本年九月小生帰朝之上可申上候 当館鑑査顧問は歐洲の諸大家モ加ハリ居候は、多少名譽の意味ヲ

有し居候²⁷

新納の職務は、芸術に関する諮問に加え、カーティスやウォーナーらが購入した美術品の鑑定とその報告であった。同日、中川忠順と、中国美術品の購入に尽力する早崎稜吉（一八七四—一九五六）にも鑑査顧問の囑託が依頼された。岡倉の書簡の末尾には「ワーナル御面倒相かけ候事と存候 カーチスハ来月末ニ日本ニ参り候」と記されたように、新納は来日するボストン美術館スタッフをサポートすることが期待された。「新納資料」には、日本で美術品収集に従事する美術館スタッフとの実務的なやりとりが残されている。この年に来日したフランシス・ガードナー・カーティスからの書簡はその一例である。

私は京都の終屋に向かい、五六日滞在した後東京に行きます。あなたが二、三日中に京都に來られないのなら、東寺への紹介状をお送りくださるとありがたいです。K. 玉井氏（執筆者注 奈良の古美術商玉井大閑堂）に渡す七千五百円の小切手と、支払い済の二千五百円の領収書を同封します。良い折に彼に小切手を渡して、領収書はセンセイ（執筆者注 岡倉覚三）か私に送ってください。（一九一一年十月二十三日）

今朝あなたが話してくれた彫刻を見に、午後美術館に行つてケースを開けてもらいました。不動は余り気に入りませんでした。地蔵はとても良いと思えました。マタノ氏（所有者の名前だと思います）はいくらなら売る気になりますか。（同年十一月

一日)⁽²⁸⁾

新納が来日する美術館スタッフのために、美術館が所蔵するべき美術品の鑑定、所有者と美術館の仲介、購入時のサポートなどを行っていたことがわかる。

一九一三年（大正二）病気を理由に日本に帰国した岡倉は、五月十七日五浦から新納に手紙を送り、仏像購入に関する指示を与える一方で、「英文彫刻史及ボストン彫刻解説御編纂」の委嘱を考えている旨を伝えた⁽²⁹⁾。だが岡倉の病状は回復することなく、同年九月二日不帰の人となる。このように、新納がボストン美術館に果たした役割は、仏像を中心とした美術品購入、新館の展示、来日スタッフに対する助言や世話など多岐にわたっており、中国日本美術部の鑑査顧問に任命されるなど今後の活躍が期待されていた。

(2) 岡倉没後のボストンとの関係

一九一三年九月、岡倉がこの世を去ると、新納はそのことをボストンの知人たちに知らせた。そのひとりが社交界の有力者イザベラ・スチュワート・ガードナー (Isabella Stewart Gardner 一八四〇～一九二四) である。彼女は岡倉の理解者、支援者であり、新納をはじめ岡倉を仲介に渡米した日本人たちを援助した。同年九月十四日、新納はガードナーに日本語の書簡を送った。

拝啓仕候 今回岡倉先生御逝去ニ付其悲報を御許様ニ可致事無此
上遺憾ニ御座候 先生の御逝去ハ近頃相互の爲め一大損失ニ御座

候（中略）去る二日午前七時三分睡るか如く瞑目され候 遺骸ハ棺ニ納め白布を以て之れを包み其上ニ赤倉山別荘ニ咲き乱れし秋の各種の草花を以て麗ハしく被ハれ三日朝東京ニ移し奉り五日いとも莊嚴ニ葬儀挙行され候⁽³⁰⁾

書中の「先生の御逝去ハ近頃相互の爲め一大損失ニ御座候」との文
言から、岡倉の死は日米二国間にとって大きな損失と痛感していたこ
とがわかる。十月十日、彼女は新納へ返事を書いた。

岡倉氏の病氣のこと、お亡くなりになったこと、知らせてくださ
りありがとうございました。彼の死はとてつもなく大きいです。彼
のいた場所は二度と満たされることがないと感じます。彼の死
は、家族や友人や祖国にとっても恐ろしいことです。私どもの可
哀想な美術館が、彼の死でどうなってしまうのか、あえて考えな
いようにしています⁽³¹⁾。

彼女自身の深い悲しみや喪失感に加えて、岡倉の不在によるボス
トン美術館の行く末を憂慮し不安を感じていたことが察せられる。
実際、ボストン美術館関係者にとって岡倉の死の衝撃は大きいもので
あった。館長アーサー・フェアバンクスは、九月六日新納に手紙を送
り、その心情を吐露している。

電報で岡倉氏の死を知り、私たちは皆深い悲しみに包まれていま
す。ご子息へお悔やみを申し上げたいのですが、彼の正確な住所

を知らないので、同封した手紙を転送していただけるでしょうか。日本のあなた方と同じくらいボストンの私たちもどうしようもない喪失感に苛まれています。もし彼が私たちに何か手紙や、提案を残していたら、必ず私にお送りください。あなたも日本の友人たちも、ともに彼を失ったことに対して、ボストンの多くの友人たちが心からの同情を寄せていることを理解してくださいと信じています。⁽³²⁾

フェアバンクスは「もし彼が私たちに何か手紙や、提案を残していたら、必ず私にお送りください」と伝えて、岡倉がボストン美術館に対して何か言い残していないかを知りたがった。このようなフェアバンクスに対し、十月十三日新納は返事を送った。

九月六日にあなたの手紙を受け取り、すぐ岡倉先生の御息に送りました。日本は岡倉氏の死によって大きな失望に包まれています。私は日本でいつでも喜んであなたの依頼に応えます。⁽³³⁾

双方で深い悲しみを共有しながらも、新納は「私は日本でいつでも喜んであなたの依頼に応えます」と綴った。岡倉がボストンでなそうとしていた理想を受け継ぎ、美術館と協力して実現していくために尽力したいという気持ちがかがわれる。このような新納の気持ちに呼応するように、十月二十二日のフェアバンクスの手紙は未来へ一歩踏み出すものであった。

岡倉覚三氏の今際の際とご逝去について丁寧に教えてくださり、ご親切に感謝いたします。ボストンにいる彼の多くの友人は電報でその死を知り、深い衝撃に襲われました。あなたの手紙のおかげで、私たちの失ったものがいつそう鮮明になったと感謝しております。日本でもアメリカでも彼のことを忘れることは決してありませんし、彼の精神は美術館の運営を導いていくと信じています。私は岡倉氏が仕事で計画していたことについて弟の岡倉由三郎氏に手紙に書いています。あなたが中国日本美術部のアドバイザーの一人として引き続き協力してくださいと意思があたりだと確信しています。たとえ影響力のある指導者を失ってもあなたの仕事は継続していくものと信じています。⁽³⁴⁾

ボストンにおいて岡倉の記憶は色褪せることなく、今後も「彼の精神は美術館の運営を導いていく」と信じているところに、岡倉の存在がいかに価値あるものであったかを推察することができる。フェアバンクスは、岡倉の死後も彼が唱えた美術館経営の理念や描いたビジョンが、残された人々に受け継がれていくことを願った。そのため兄の良き理解者である岡倉由三郎に、何か伝言が残されていないか手紙を書いた。そして新納には引き続き美術館との関係を維持して欲しいと要請した。十一月十日のフェアバンクスの書簡は、日本人と協力していく重要性をより強く訴える内容となっている。

先日あなたにお話しした続きとなりますが、これまで岡倉氏の見事な指導のもとで示され、実行されてきた方法において、アジア

美術を収集し解説する事に全力を傾注していくことは、彼の思
い出に多大な栄誉を与えることになると思います。そのため私た
ちは、この美術館を守る最も重要な一歩は、可能であれば、まず
岡倉氏が信頼した学識と品格ある優れた人物の貢献を引き続き得
ることだと感じています。それゆえ、私は中川氏、長尾氏、早崎
氏、そしてあなたに、中国日本美術部の専門家委員会 (Committee
of Experts) の設立に参加していただきたいと思えます。そのお
仕事は私たちが興味のある中国や日本美術の事に関して援助して
いただくことになるでしょう。東洋美術に関しては、中川氏が美
術館鑑査顧問の長になることが岡倉氏の希望だったので、私は提
案した組織の委員長を彼に依頼しています。これまでと同様、将
来においても、美術館があなたから貴重な貢献をいただく恩恵を
得られますようお願いしております。⁽³⁵⁾

個々に任命された鑑査顧問を集約する形で、中国日本美術部の専門
家委員会 (Committee of Experts) を設立し、そのリーダーとして中
川を考えていることを伝えるなど、フェアバンクスの考えはかなり明
確で具体的になっている。岡倉が進めてきたアジア美術に関する事業
を發展させることが、彼の名誉を高めることになり、美術館を守るた
めに、新納たち鑑査顧問の力を結集する必要があると懇願している。
新納が由三郎を介して大正期まで美術館と関係を持ち、鑑査顧問の仕
事を継続した背景に、美術館側の強い要望があったことがわかる。

一方、中国日本美術部のスタッフたちは、岡倉を通して「東洋」に
ついて多くのことを学び、理解を深めてきた。その知の源泉であり、

精神的な支柱を失ったことに対する嘆きは大きかった。十月十五日、
ジョン・アーサー・マッククリーンは新納に手紙を書き、師を亡くした
悲しみを切々と訴えた。

ここアメリカでは私たちの多くが、友人で、賢者で、思慮深い評
議員で、東洋を知る頼みの綱を失ったことを痛切に感じており
ます。しかし、あなたのほうが、その死をいかに強く感じてい
ることでしょう。いつも行動をともし、長年とても親しくして
きた同国人なのですから。まずは、彼のご家族に、特に悲しみに
くれる奥様にお悔やみ申し上げます。それから、彼をよく知る日
本のあなた方に申し上げます。最後に、発言者の舌を失ったあな
たの国にお悔やみを申し上げます。その舌が話すことを許された
なら、あるいは話そうとしたならば、お国をさらに偉大にしたか
もしれません。国々は嘆き悲しんでいます。とりわけ日本、イン
ド、アメリカの三国はそうだと思います。これら三国のうち、時
間が経つにつれて彼の不在を最も強烈に感じるようになるのは私
の国です。なぜならば、あなたのお国は、彼の偉大な知恵と知識
に同じ言葉でアクセスすることが出来ますし、それらがあなた方
に与えられてきたことは疑いようもないからです。インドはおそ
らく彼の友情の価値をほとんどわかっています。一方アメリカ
は、ここ最近の数年間で彼の存在がもたらした恩恵に気づき始め
ました。それは、彼が私たちに与えた大きな良い財産です。彼が
二度と帰らぬ人となった今、私たちは心から深く嘆き悲しんでい
ます。彼を呼び戻すことができるのならそうするのに！しかし、

私たちにそのような力はありません。謙虚にお辞儀をして顔をあげて、彼が惜しみなく与えてくれた物事に感謝し、かつて「東洋美術世界」の研究者として知られた偉大な友人に称賛と名誉を与えます。彼が教えてくれた精神を私は決して忘れないでしょう²⁶。私が死んでも後に続く者がいて、後世まで残ると信じています。

書簡にはデンマン・ワールド・ロスから岡倉覚三との思い出を記念してボストン美術館に寄贈された中国の仏像に関する新聞記事“Rare Chinese stone given Art Museum”（十月十六日号）が同封されていた。

これらの書簡から、岡倉没後、ボストン美術館が中国日本美術部運営における彼の理念や計画を引き継ぎ、東洋美術のコレクションの形成と普及に尽力することを決意したこと、そのために専門家委員会の設立を計画し、新納らに引き続き日本人アドバイザーの協力を要請したことが明らかであろう。そして新納は美術館の要請を受けて、引き続き美術品鑑定やコレクション形成の援助を通して、日本とボストン美術館をつなぐ役割を担っていくことになったのである。

おわりに

これまで見てきたように、岡倉のボストン美術館勤務時代は、新納の国際的なネットワークの基盤が形成された、いわば萌芽期と位置づけて良いだろう。岡倉を仲介にスタートした新納の美術交流は、一年間にわたる美術館勤務で広がり、その後の相互交流によって深化して

いった。岡倉没後も、美術館は岡倉の理念を尊重し、それを共有する新納ら日本の関係者とのネットワークを維持することを決意した。要請を受けて、新納は中国日本美術部の鑑査顧問を継続することとなる。

しかしながら、ボストン美術館で新納がどのような美術品を修復したのかはいまだ明確ではない。果たして美術品修復が業務であったのかも、さらなる調査を通して検討していかねければならない。同時に、日英博覧会への参画や欧州およびエジプト歴訪についてはボストン関係者以外の「新納資料」を調査する必要がある。本稿で明らかにしたことをもとに、大正期から昭和戦前期における国際的な活動の広がり、戦時期の断絶、そして戦後期の復活という美術交流の視座から、新納の文化財保護に従事した生涯を考察していきたい。

附記

本研究はJSPS科研費18K00183の助成を受けたものである。本稿は日本比較文学会東京支部例会（二〇一九年四月二十日）における報告の一部をまとめたものである。「新納資料」の調査に関しては茨城県天心記念五浦美術館の中田智則氏、および茨城県近代美術館の稲葉睦子氏、資料解説に関しては本学教育学部の小林英美氏の協力を得た。記して謝辞を表したい。

註

(1) 『新納忠之介五十年忌記念 仏像修理五十年』（財団法人美術

- 院、二〇〇三年）、新納義雄「日本美術院による国宝修理―明治三十年代の彫刻修理を中心に」（『ワタリウム美術館の岡倉天心・研究会』、右文書院、二〇〇五年）、西村杏太郎「岡倉天心と文化財保護―美術院に受け継がれる伝統」（『岡倉天心と文化財』、茨城県天心記念五浦美術館、二〇一三年）などがある。
- 公益財団法人美術院で行われた文化財修理については『美術院紀要』第一巻～第八巻（公益財団法人美術院、一九六九年～二〇一六年）にまとめられている。
- (2) 拙著『岡倉天心の比較文化史的研究―ポストンでの活動と芸術思想』（思文閣出版、二〇一二年）一八三～一八五頁。
- (3) 拙著『洋々無限―岡倉天心・覚三と弟由三郎』（里文出版、二〇一七年）一七八～一七九頁。
- (4) 『茨城県天心記念五浦美術館所蔵 新納忠之介旧蔵資料目録Ⅰ』（茨城県天心記念五浦美術館、二〇一六年、以下『新納忠之介旧蔵資料目録Ⅰ』、『新納忠之介旧蔵資料目録Ⅱ』（茨城県天心記念五浦美術館、二〇一八年）、『新納忠之介旧蔵資料目録Ⅲ』（茨城県天心記念五浦美術館、二〇一九年）。
- (5) “Notes of Address Delivered by Mr. OKAKURA to the Committee on the Museum”, *Okakura Kakuzo Collected English Writings* 3, Heibonsha, 1984, p. 360.
- (6) Okakura Kakuzo, “Japanese and Chinese Paintings in the Museum”, *Okakura Kakuzo Collected English Writings* 2, Heibonsha, 1984, pp. 86-87.
- (7) 拙論「岡倉覚三のポストン美術館中国日本美術部経営―美術館教育を中心に―」（『文化資源学』六、二〇〇八年）二三～三五頁。
- (8) 『岡倉天心全集』六（平凡社、一九八〇年）一九八～一九九頁。
- (9) 同右書、二〇一頁。
- (10) 同右書、二〇四頁。
- (11) 同右書、二一四頁。
- (12) 同右書、二一六頁。
- (13) 松本楯重「古拙翁懐旧談叢」（一九四九年）（『新納忠之介五十年忌記念 仏像修理五十年』、財団法人美術院、二〇〇三年）九八～九九頁。
- (14) 新納宛ラングドン・ウォーナー書簡、茨城県天心記念五浦美術館所蔵「新納資料」。
- (15) 註(8)前掲書、三三三～三三四頁。
- (16) 註(8)前掲書、三三四～三三五頁。
- (17) 松本註(12)前掲書、九九頁。文中の「フェノロサ」はアーネスト・フランシスコ・フェノロサ、「ビゲロー」はウィリアム・スタージス・ビゲロー、「モールズ」はエドワード・シルベスター・モース、「ロース」はデンマン・ロスを指す。
- (18) “Department of Chinese and Japanese Art,” *Museum of Fine Arts Bulletin* 7, 1909, p.59.
- (19) 新納忠之介の日記「新納資料」。
- (20) 松本註(12)前掲書、九九頁。
- (21) 新納宛ローレン・ルーズベルト書簡、「新納資料」。
- (22) 新納宛ローレン・ルーズベルト書簡、「新納資料」。
- (23) 新納宛フランシス・ガードナー・カーショウの葉書、およ

- び新納宛ジョン・アーサー・マッククリーンの葉書、「新納資料」。
- (24) 新納すま宛新納忠之介・岡倉由三郎・ラングドン・ウオーナーの葉書、「新納資料」。
- (25) 註(8)前掲書、二六八〜二六九頁。
- (26) 日英博覧会事務局 辞令・新納忠之介宛「新納資料」。『新納忠之介旧蔵資料目録Ⅱ』一九頁に資料の画像と原文が掲載される。
- (27) 『岡倉天心全集』七(平凡社、一九八〇年)六二頁。
- (28) 新納宛フランシス・ガードナー・カーシヨウ書簡、「新納資料」。『新納忠之介旧蔵資料目録Ⅱ』三七、三八頁に資料の画像と原文が掲載される。
- (29) 註(27)前掲書、二四九頁。
- (30) イザベラ・スチュワート・ガードナー宛新納の手紙、墨書、英訳タイプ稿付、マイクロフィルム、ボストン公共図書館所蔵。この書簡には英訳が添えられており、岡倉由三郎か富田幸次郎が訳したものと推察される。
- (31) 新納宛イザベラ・スチュワート・ガードナー書簡「新納資料」。『新納忠之介旧蔵資料目録Ⅱ』三九頁に画像と原文が掲載される。
- (32) 新納宛アーサー・フェアバンクス書簡「新納資料」。『新納忠之介旧蔵資料目録Ⅱ』三三頁に註(32)〜(34)の資料の画像と原文が掲載される。
- (33) アーサー・フェアバンクス宛新納書簡「新納資料」。
- (34) 新納宛アーサー・フェアバンクス書簡「新納資料」。
- (35) 新納宛アーサー・フェアバンクス書簡「新納資料」。『新納忠之介旧蔵資料目録Ⅱ』三四頁に資料の画像と原文が掲載される。
- (36) 新納宛ジョン・アーサー・マッククリーン書簡「新納資料」。『新納忠之介旧蔵資料目録Ⅱ』四〇頁に画像と原文が掲載される。
- (二〇一九年六月二日受理)
- 〔しみず えみこ／所員・本学全学教育機構准教授〕

大川周明の世界構想における

「大東亜戦争」の意味について（前篇）

——日本の「曖昧性」と新たな世界像の模索——

菅 谷 務

ある理想から歴史のリアリティに達するのではない。歴史のリアリティに突き当たたる事が、歴史の理想を語らせるのだ。

（小林秀雄「歴史について」（林房雄との対談）『文学界』昭和十五年二月号）

日本人はアメリカがこれまでに国をあげて戦った敵の中で、最も気心の知れない敵であった。大国を敵とする戦いで、これほどはなはだしく異なった行動と思想の習慣を考慮の中に置く必要に迫られたことは、今までにないことであった。

（中略）西洋諸国が人間の本性に属することがらとして承認するにいたった戦時慣例は、明らかに日本人の眼中にはなかった。（ルース・ベネディクト『菊と刀』）

一 「東京裁判史観」と近代日本の「曖昧性」

1 「文明裁判」としての「東京裁判」

大川周明が太平洋戦争中にラジオや雑誌を通して大いに国民の戦意を煽り、軍国主義の一翼を担って侵略戦争に加担したということが、戦後の東京裁判において民間人で唯一人のA級戦犯として起訴されたことの主たる理由のひとつであった。これに裁判中に梅毒性の進行性神経麻痺が発症したことも加わり、裁判からは外されたもののその思想家としてのイメージはほぼ失墜の極みに達したといつてよい。その後、何人かの歴史研究者や思想史家の地道な研究によって部分的にはその原像が明らかにされつつあるが、全体として見れば、私たち

は今もって「東京裁判史観」というものの枠組みからは自由ではなく、したがって大川周明についても依然として「超国家主義者」「右翼の大物」という通俗的な認識の域を超えず、真にリアリティをもった全体像およびその思想上の位置づけについては謎めいたままという状況が続いている。

その最大の理由のひとつ「東京裁判史観」というものは、よくいわれるように勝者が敗者を裁くという意味で政治裁判の典型であるだけではなく、連合国側の価値基準とその論理によつて歴史を裁いたという意味においては間違いなく「文明裁判」ともいえるものであった。政治の延長としての戦争に対して「政治裁判」というかたちでのケジメのつけ方はそれなりの「合理性」もあるが、「文明」が「文明」を裁くということはそれ自体成立することではない。「文明」というものが一定の自然環境と風土的条件の下に長い時間のなかで徐々に形成され、それぞれに独自性をもつ人間集団の生き方の総体的表現であり、諸文化をはじめとして法や政治の母体である以上、一方の「文明」が他方の「文明」を法的・政治的に裁くということは原理的にあり得ないことだからである。

したがって、現在にいたるまで「東京裁判史観」の立場から「太平洋戦争」（日露戦争以降におけるアメリカの太平洋進出政策からの命名）の意味について語られ、そして語るとき、多くの日本人の心の奥底では「曖昧さ」が残り、なにかしら割り切れないものを感じていることは当然のことであろう。このことは憲法改正問題をめぐる諸論議を待つまでもなく、対米、対中韓関係における歴代の政府の外交姿勢やそれらに対する国民の態度の不明瞭さに表明されているとおりである。

こうしたことの根柢には日本人の思想と行動の在り方およびその表現の仕方に、西欧思想史の文脈からいえば、「正統主義」に對立する

「異端思想」として絶えず弾圧と排除の対象とされてきた「神秘主義」思想と類似するものがあり、こうした思想史的背景が連合国側と日本側との間の意思疎通上の障壁となり、結果として西欧的価値観とそれに基づく英米法による一方的な裁判の展開を加速させ、「敗戦」という勝ち負けの結果だけをもって日本が掲げて戦った大東亜戦争の理念とその思想的意味まで断罪してしまったことの隠された要因としてはたらいっていたのではないだろうか。現在文庫本化されていて誰にでも容易に手にすることができる『東京裁判 日本の弁明』（小堀圭一郎編 一九九五）や『秘録 東京裁判』（清瀬一郎著 一九八六）などに記されている弁明の主旨を虚心に読んでみると、どうしてもそうした感を禁じ得ないのである。前者は極東国際裁判所の裁判長によつて却下された弁護側が作成した膨大な提出資料のうちから重要な一八編を抜粋したものであり、後者は日本人弁護団の副団長で東条英機の主任弁護人を務めた清瀬一郎による日本側の弁論の概要を述べたものである。

さらに東京裁判において規範とされた戦時国際法の解釈と適用をめぐる英米法と大陸法との違いが問題として浮上する一方で、大陸法に準拠しながら独自の主張を展開した日本側弁護団の立場が裁判の過程中ほとんど裁く側の思慮の枠外におかれ、判決にほとんど反映されていないということの根柢には、目的合理性の観点から緻密な論理、分析と総合、厳密な実証などによる「客観性」を標榜してきた社会科学および人文科学の基本概念が西欧文明という母体からの所産であり、

そのことが法文の解釈と適用に無言の作用をあたえていたということがあると思われる。

こうした点から考えると、たとえば「国家」、「社会」、「共同体」、「国民」、「階級」、「社会主義」、「帝国主義」、「全体主義」、「ファシズム」などという社会科学のキーワードひとつをとってみても本来その意味するところと受容のされ方はそれぞれの文明や文化の在り方により多様であり、したがって意味内容については一義的に確定され定義できるものではない。にもかかわらず、社会科学や人文科学の言葉で歴史的事象を語ることは、それが高度の形式性をもつ抽象概念としての自己限定の下ではたいへん有効であることはこれまでの多くの実績が示しているとおりであるが、各文明のもつ価値体系の独自性を踏まえることなくあたかも普遍的な実体概念であるかのようになして一様に適用されると言葉と論理による「暴力」となり、コミュニケーションの前提であり目的でもある自一他間の回路の洞開と合意の形成であるはずのものが相手方を屈服させ支配するための手段と化すことにもなるのである。たとえば、「帝国主義」や「ファシズム」という社会科学の言葉が安易に敵対する国の動きに對する非難の言葉として使われるとき、歴史の重要な側面を無視した恰好の政治的プロパガンダに転換してきたことは国際政治の現実を一目するだけで明らかであろう。

後述することになるが、フランス革命に端を発し西欧世界で形成された「国民国家」という概念が、近代国家のモデルとして日本や中国、朝鮮をはじめアジア諸国、イスラム諸国にそのまま了解され受け容れられたと考えることは歴史的事実とは明らかに齟齬している。そこに

は暴力をとまなう西歐世界の圧倒的な衝撃を受けて、各文明はあらためて自からの文明の存立根拠とその正統性を問い直し、その新たな再編へ向けての血みどろの戦いがあったのであり、イスラム圏も含めて広い意味におけるアジアの「近代」とはこの問い直しと再建（イスラム圏では「イスラム復興運動」と呼ばれる）に向かつての苦難に満ちた過程であったということができよう。ともあれ、ここで前もって押さえておきたいことは、こうした激動のアジア・イスラム圏の「近代化」の底流には「国民国家」という形態とは異質なもうひとつの国家の在り方、すなわち超国家的な結合への模索に向かう衝動がウェスタンインパクトの当初からすでに伏在していたのではなかったかということである。

さらにいえば、戦争や革命というような歴史を揺るがすような大きな出来事に対する歴史的評価については少なくとも数世紀単位の長いスパンと文明や国家の底にありそれらの枠を超える広汎で深い領域からの合意（共通認識）の形成が前提とされていなければならない。こうした合意のもとにおいて、はじめて歴史的な大事件といわれるものに対する公正かつ有用な一定の評価を下す立場に立つことができるのである、ここが学問的・文明論的判断が政治的判断と本質的に違うところである。

2 「神秘主義」の世界観

そこで、世界の人々の広汎で深いところからの合意形成の基点となるものはどこに求められるべきかということであるが、このことが古来より各文明の政治共同体が共通に抱えてきた政治哲学上の難問で

あったことはいうまでもない。現代においては、原子力兵器の登場による人類絶滅の可能性や、生態系の破壊による人類生存の危機など地球環境の悪化に対する共通の危機意識の共有などが戦争を含む人類規模の問題解決の大枠を決めていく上での合意形成の基点として世界共通の認識になっていることは周知の事実である。いずれも生き生きとした「生命」の流れが途絶えられることへの深刻な危機意識の自覚であるといえよう。その人類生存上の危機をもたらし原因をその根源にまでたどっていけば、どうしても人間の「こころ」というきわめて輪郭のはっきりしないものの在り方に突き当たる。さらに、こうした「こころ」の領域の問題として共通の合意形成の基点を探ろうとすると、これを宗教（＝思想）の領域に求めざるをえないのであり、とりわけ人々の「こころ」の動きに無意識のうちに作用しているのは宗教（＝思想）の根柢に共通して見られる、ある「世界観」であろう。

それでは、そのような「世界観」とは何を表しているかということ、これまでの文化人類学や深層心理学などの業績が明らかにしてきたように、あらゆる宗教の原初形態であり、それぞれの宗教体系の内奥に脈打っており、「シンボル」（象徴）という形でしか形象化できない「生命」というものの流れであろう。そうであれば、どのような思想や宗教のかたちがそれを原初の状態を保ち「イメージ」として浮かび上がらせ活性化する役割りを担ってきたのであろうか。そこで想起されるのは「神秘主義」という烙印を押されてきた「異端」の宗教であり、それが持つ世界観である。それは、科学、哲学、芸術などのきわめて広範囲にわたる秩序世界（「コスモス」）の母体であり、それ自身は「カオス」であるがゆえに秩序の側からは絶えず警戒、隠蔽、弾

圧、排除の対象となりながらも歴史の底に伏流し人々の心の奥底に存在し生きつづけてきたものであった。たとえば世界の「始源」が言語の枠を超えたものであり言葉では語り尽くせないのと同様、それ自体を決して分析と総合を方法論とする科学や論理的な言語表現では直接全体像を捉えることができない根源的な世界の実相といつてよい。

これまで西欧の「正統思想」はその正当性の根拠を四〇五世紀からの中世以降、キリスト教文明という世俗と超絶し天空高く鎮座する「神」や近代の「契約国家観」にみられるように人間の「理性」の外在化としての諸ルールおよび政府、議会など「制度」という人間の「身体」と「ところ」にとつていわば外在的なものに、すなわち物象化Ⅱ疎外化(対象化)されたものに求めてきた。しかし、西欧には古代以来もうひとつの思想の流れが伏在しており、それがユダヤ教のカバラ、キリスト教のグノーシス、イスラム教のスーフィーなどのいわゆる「神秘主義思想」といわれるものである。これらの「神秘主義思想」は「異端」としてキリスト教「正統主義」からは絶えず弾圧を受け排除の対象とされてきたことは西欧宗教史にみえるとおりである。これらの「神秘主義思想」はその源流を古代オリエントに発し、そこにおいてインド、中国の思想と融合し、さらにギリシャ思想を吸収してかたちを整えながら、中世国家や近代国家下における数々の弾圧にも耐えて現在にいたるまで深く民衆の生活世界に根を下ろしており、いわば西欧宗教史の基層をなしてきたものであった。

こうした「神秘主義」とは、それぞれの時代や地域、宗教によって多様な形態をとるが、その核となるべきものは「神人合一」という思想であり、あらゆる人間は潜在能力として直接「神」、あるいは「宇

宙」のはたらき(個別の生命に対して「大生命」といわれる)に通じる資質(Ⅱ「神性」)を賦与されて生まれてきたこと、すなわち誰もが自力によって自己の内部に神を見る潜在可能性をもっていることを前提とする宗教形態であるといえることができる。要するに自己の内部に全宇宙を見、同時に全宇宙に自己の遍在を見ることを世界観としている思想といつてよい。西欧世界において世俗の上に君臨する正統神学から「神秘主義」が非難と迫害の対象とされてきたのは、その教義のなかに、キリスト教の国教化以降、神と人とを媒介する唯一の地上の権威としての強大な教会組織と鞏固なヒエラルキーを基盤としたキリスト教世界が根底から否定される危険性のあることを教父側が察知したからであった。人々の信仰の証しはあくまでも教会という外形的制度が定めるイニシエーションを通過することによってのみ認められる仕組みであり、絶対主義時代の「王権神授説」にみられるように、それが同時に王権による世俗世界の支配を最終的に保障する権威の源泉でもあったからである。

ここに二〇世紀になってC・G・ユングらの深層心理学やM・ハイデガーらの実存主義哲学によって指摘された西欧思想が無意識のうちに自己の内部に抱え込んできた大きな欠落、すなわち盤石といわれた西欧形而上学に潜む人の身体や内面の領域についての空洞化の根源があったのである。「空洞化」とは、もともと「ところ」や「身体」を罪深いものとし、ひたすら「神」による救済を求めてきた正統キリスト教が立教の前提とする「原罪」に起因するものであり、その領域とは、「神」なきあとも、天に向かって聳え立つ大聖堂建築のように、外部への対象化をひたすら目指して構想されてきた西欧形而上学と、

それを基礎として「制度」の研究を中心に発展してきた社会諸科学が盲点として見落としてきた人の「行為」と「認識」との分化以前の関係領域を含む「こころ」という奥深く広大な世界のことである。こうした西欧世界において、外部へと展開する形而上学と「外的自然」の

克服と支配の対象とした自然科学の発展とが結びつくことによって飛躍的な工業生産力の基礎がつけられ、人類結合史上の特異な形態とされる「国民国家」がそうした発展の母体となったことによって、「国民国家」があたかも普遍的な近代国家のモデルとして世界各地に輸出されたことはよく知られている。同時にそれがアジア、アフリカ、ネイティヴ・アメリカなど西欧の外部世界に向かっては「ヨーロッパ中心主義」と「帝国主義」という独善的、暴力的なスタイルをとって現われ、アジアの諸国にとつては「白禍」として恐れられる原因にもなったのである（たとえば、「近代科学」がどのようにして西欧文化の土壌の上に成り立ったかについては、生物物理学者石川光男が『西と東の生命観』などにおいて詳論している。石川 六六―七〇頁）。

西欧においては非難と弾圧の対象とされた「神秘主義思想」は、むしろ「帝国主義」（西欧起源という独自の意味において）による植民地化の対象とされたインドや中国などの「外部世界」においては古代から宗教思想の根幹にあるもの、あるいは正統な宗教思想そのものであった。そして、現代までの数千年にわたる東洋思想の伝統は、人間に本来的に具わっており最高の徳目とされる「叡智」を開花させるために、「神秘」のベールに包まれた世界のなかからそれへの開錠となる奥義を体得し実践していくための知的身体的訓練にかなする膨大な経験の集積であるといっても過言ではない。それは宇宙の大生命との

繋がりを求めてひたすら人の「こころ」の最深部への、すなわち「無意識」という広大なもうひとつの世界への果てしない探究の旅の記録であった。

以上のようなことから考えると、西欧と日本やインド、中国、韓国、東南アジア諸国、さらにアフリカ諸国やイスラム圏の諸国とのコミュニケーションが深いレヴェルにおいて有効に成立するため求められるのは、「神秘主義」という人類に共通して見られる「心」の基層の領域に立ち返ることによって、そこからあらためて今や行き詰まりを見せている西欧形而上学からの出口と、様々な国家や文明の外形上の相違を超え、それらを深いところで繋ぐ糸口を探る方向なのではないだろうか。その方向とは、個々人の「主観」を通してその内面世界に深く潜入しその奥底から普遍的層を探り当て、これを新たな世界観として構成しその下で現実世界を見直し再創造していくことであるように思われる（この点、宗教哲学の竹村牧男の「ユングのいう集合的無意識に相当するものも、阿頼耶識を説くことによって説明できよう。人類や民族や地域に共通の意識が、共通の体験を貯蔵している阿頼耶識から、おのずと生まれてくる可能性はじゅうぶんにある」という指摘は、たいへん示唆的である。竹村 九〇頁）。

3 歴史認識における「アクチュアリティ」と「リアリティ」

ここでいう「主観」とは「客観」として対象化される以前の人々の「直観」に深く結びついている認識の在り方であり、このことは、「現実」を表す英語の「リアリティ」に対して「アクチュアリティ」という言葉が意味するところを考えるとわかりやすい。「リアリティ」が

対象化された「現実」を示すのに対し、「アクチュアリティ」は活動中で対象化することができない「現実」を示すのに使われる言葉である。したがって、客観的認識の対象である「リアリティ」に対して、「主観」とは「アクチュアリティ」を捉える認識の仕方ということが出来る。すなわちそれは、言語の網からはこぼれ落ち、「行為」を通してその内側からでしか把握できない「現実」を捉え、それを感覚的に構成していく主体の在り方のことでもある。精神病理学者の木村敏が「E・シュトラウスが「われわれは現在形で生き、完了形で認識する」というのは、言い換えればわれわれはアクチュアリティに生き、リアリティを認識している」(木村 一八〇頁)と述べているのは、こうした個々人の行為と認識との不可分の関係を簡潔的確に表現したものであるといえよう。そして木村によれば、このような行為とともに言う認識の在り方が「直観」といわれるものであり、個々の主観が対象化を拒絶するような「超越性」と出会う界面に成立する意識、これが主体としての「主観」ということの意味である(同上 五八―六五頁)。

以上のことと関連させていえば、歴史研究についてもこのことをあてはめてみる事ができる。日本でも『太平洋戦争とは何だったのか』(原著は一九八五)などの著書において有名なイギリスの国際政治学者で国際関係論の第一人者クリストファー・ソーンが同書の冒頭で「ここでも私がいわんとすることは、すでに他の人によって述べられているので説明はしやしない。つまりセオドア・ゲルデンがいつているように、「歴史の研究は個人的な研究」であって、「歴史研究のなかの主観的な要素にこそ、価値があり」、「多岐にわたる研究方法こ

そ、歴史研究のもつ力の源泉であり、いつまでも一般の関心を引きつける」のである」(ソーン 六頁)と述べているように、「歴史認識」というものは研究者の「主観」を含めて人々の「主観」の総体であり、したがって「歴史」とは、直線的な時間軸に上をひたすらある目標に向かつて進む単線的な過程というものではなく、東洋の「曼荼羅」や西欧でいえばライプニッツ(二六三―一七二六)の仏教でいう「一即多」に通じる「モノドロジー」の世界観(下村寅太郎編 七〇―七三頁)、あるいは歴史における因果関係と時間性を放棄し「個人の内面」(「主観性」と「直観」と「不変的なもの」を重視する「文化史」を構想したオーストリアの中世史家ヤーコブ・ブルクハルト(一八一八―九七)の歴史観(柴田治三郎編 二九―三六頁)に示されているように、共時的に存在する多様な世界の総体としての「アクチュアル」な事実へのアプローチということができるのである。現代の自然科学の用語でいえば「複雑系のシステム」といつてもよい。このことが意味しているのは、複数世界の共時的存在こそが「歴史」というものの実際の在り様であり、だからこそ多くの人々の心(主観)に訴え感動を喚起し人々を自然と行動に駆り立てる「潜勢力」として作動してきたということである。

ではなぜ、このことが複数の人々の「こころ」に訴えることができるのであろうか。木村敏によれば、こうしたことはこれまでいわれなかった各自の主観の総和としての「間主観性」の問題ではなく、その枠を超えたものとして次のような例を示している。

たとえば母親の目の前で子どもが転んで怪我をしたときなど、母

親は子どもが痛がつているその箇所に、つまり自分の身体ではない他人の身体の一部に、主観的な激痛の一部を感じることもあるのではないか。あるいは恋人どうしがたがいに目を見つめあっているときなど、そこに個別的で各自的な主観的経験など入り込む余地のない、完全な一体感が共有されているということもありうるだろう。私的な意味での主観的意識が個別性や各自性の壁を越えて他者にまで広がっているという経験、それが少なくともこういった極限的な場面に関してなら疑問の余地なく存在しうると言っている。

(木村 一四五～一四六頁)

木村はこれにつづけて、こうした「経験」は極限的で例外的な状況だけのことでなく、平凡な日常生活においても存在していることを指摘し、多数の主観の参入によって知の客観性を合理的、論理的に保証する「公共的」なこれまでの「間主観性」と区別して、これを「私的な間主観的感性」と呼び、そこに「こころ」の問題を解く重大な鍵が隠されているという(同上 一四六頁)。木村によれば、こうした「私的な間主観的感性」は非個別的で非各自的でありながら、個別的な間主観性とは切り離されることなく、その根底において作用しているとして、このことを人とマネキンやロボットの動きに対するコミュニケーションの在り方の相違を例として次のように述べている。

私たちが目の前に身体のかたちをした物体を見たとき、もしそれが主観性を持った他人であるのなら、私たちはその人とのあいだに表面的には何一つコミュニケーションをもたなくても、この奥

行きとしての間主観性はいわばつねに発動準備段階において感じ取られているのではないか。この経験以前の経験ともいべき間主観性の感覚は、マネキンやロボットを前にしたときには——もちろんそれが人間ではないという認識がまだ完了していないときでも——なぜか私のこころに生じてこない。(中略)人間には人間どうしを人間仲間として知覚する能力が、はじめから備わっているのではないだろうか。

(同上 一四七頁)

ここで木村は、人は他人を理解し共感する能力を潜在可能性として内部に秘めていることを暗示しているのである。そして、このことは「直截で直接的な本能的と言ってもよいような感性的体験であるらしい」(同上 同頁) というように客観的認識の対象となるようなものではなく、「当事者たちが行為的に関与するときのみ、当事者だけが経験することのできるようなアクチュアリティ」(同頁) であるといい、この「アクチュアリティ」を「このような意味での私的な間主観性は、公共的な間主観性がいわば複数の主観あるいは複数のこころの間に成立する関係態であったのに対して、むしろ「間」そのものが個別的な主観性から独立した独自の主観性をおび、それ自体がひとつの「こころ」としてはたらくようなアクチュアルな事態だと見ることができる」(同上 一四七～一四八頁) として、私的な間主体性が二重の構造をもっていること、さらに、この二重性は個別的身体の有限な「生命」と無限の「生命一般」を生きる「身体」の二重性と同一構造をもち、基本的には「生命一般」の在り方に根拠していること、こうした意味において、「こころ」も「身体」もその根底には「生命一般」

の流れが共時的・通時的に脈打っており、地球上のあらゆる生物がこうした個別的・物質的存在を超えた「生命一般」の流れを分有していることを指摘している(同上 一四八〜一四九頁)。

このような精神病理学の知見によつて、どうして複数世界の共時的存在としての「歴史」が多くの人々に理解され、その「ところ」を打ち、人々の行動に影響を与えるかの理由がかなり理解できるのではないだろうか。それは、現存在としては個別的、差別的でありながら、その根底には「生命一般」という連続した「生命」の流れが脈打っていることを感知しうる潜在能力を本能的に保持して生まれてきたのが「人」というものの存在だからであり、このことが、人同士が「共感」し合えることができ生命あるすべてのものに対する慈しみの情が発生する源泉であるからである。複数世界の共時的存在としての「歴史」が多様な事象を豊かに表現し、それが多くの人々の「主観」に訴えその「ところ」を捉え了解されるのは、こうした人間存在の通時的・共時的な在り方をそれぞれの主観的・個別的な語り口によつて表現するからである。ここをC・ソーンの隠された意図としてみることは、あながち見当はずれではあるまい。

ここで想起しておかなければならないのは、木村のいう「間主観的感性」と『孟子』の「四端説」との関係である。前稿「大川周明の世界観と西欧近代の「異端」思想(前篇)」(『歴史文化研究(茨城) 第三号』所収)において指摘したように、大川周明が自己の世界観の基礎ともいふべき著書『中庸新註』(一九二七)の「序」に全体への導入部として援用したのが『孟子』の「四端説」であった。「四端説」とは人間の「ところ」の本質を表す四つの兆候、すなわち「惻隱の心」

「羞惡の心」「辞謙の心」「是非の心」のことであるが、それが意識以前の「無意識」の領域に源泉を有し、非日常的事態に遭遇するなかで理性的判断以前に咄嗟の「行為」として表出するものだからである。

この「無意識」の奥に存在するものは、朱子学では「本然之性」、陽明学では「良知」、仏教では「仏性」などと呼ばれ、人と宇宙とのそれぞれの領域の根底に共通して流れ両者を根源的にむすびつけているもの、すなわち木村敏のことはでいえば「生命一般」あるいは広く「大生命」と呼ばれるものであり、「惻隱の心」はそのことが人間の「ところ」の奥に「大生命」の流れとして確実に存在することのなにより証左なのではないかと大川はいうのである(全集第一巻 九〇〜九一頁)。

これまでも論じたように、大川の世界構想の原点となっていたものは、政治を道徳の上に基礎づけること、すなわち「道義国家」の建設にあったが、その道徳を最終的に基礎づけるのが「大生命」というものの存在であった(『宗教原理講話』)。自己の「ところ」の内部に宇宙に通じる「大生命」の脈動を探り当て、それを「長養」し、「道義国家」の建設に参入することが哲学者たるべき治者の大きな使命であり、一方、被治者も各自に分有する「大生命」の動きを「教養」を積むというかたちで「長養」し、「道徳」として発揚して「道義国家」の一員として国家運営の一翼を担うことが期待されている。後に詳しく見るように、大川の目指す「道義国家」や「大亜細亜主義」の思想的基礎づけとなったのは大乘仏教、とりわけ華嚴思想と儒教(朱子学)であった(全集第二巻 五頁、関係文書 四一三頁 木村敏のいう「アクチュアリティ」が華嚴思想の「自己即世界」や「事事無礙法界」

という世界観や、後に言及することになる「複雑系システム」の描く世界にたいへん近似していることは大川の世界観を語る場合、見落としてはならない点である。そこに大川は道徳に基づく政治の在り方、すなわち「神人合一」の世界観の実現態としての政治のあるべき姿を見出したのである。こうした大川の主客相関的な世界把握が、これまで述べてきたように宗教学の分類でいえば「神秘主義」の領域に属するものであることはいうまでもない。

4 「曖昧性」と「神秘主義」

ところで、これまで述べてきたことからわかるように、こうした「神秘主義思想」の領域が、秩序の目には「曖昧」とか「不可解」、「不可思議」、「蒙昧」という負のイメージとして立ち現れるのは当然のことである。ここで、本論を展開していく上での前提として、こうした「神秘主義」と「曖昧性」との類縁関係について、韓国濟州島生まれで斬新な日韓関係論を展開し『日本の曖昧力』（二〇〇九）などの著書のある評論家の呉善花（オ・ソンファ）が「日本の曖昧性」の特徴のひとつとして述べているところを同書から引いておくことにしたい。

ベネディクトがいうように、西欧人には行為の絶対基準があるのだが、韓国人や中国人にもそれはあるといえる。私にしても日本に來た当初は、自分は揺るぎのない行為の基準を持っているように思え、それに対して日本人はなんて優柔不断で考えの一貫しない人たちなのかと感じていた。そういうことから、日本人の行

為の基準があるとすれば、きわめて相対的なものとしてあるというのはわからないことではない。

でも、ベネディクトのような「日本人は個々の状況に応じた行為の基準を柔軟に設定している」という理解の限りでは、日本人は状況主義者だ、風見鶏だという俗説と大きな違いはない。私の考えでは、日本人は何らかの基準を設定しながら行為しているのではなく、「行為を通じてそのつど自己やシステム（秩序）を生み出している」のである。先のウィルソンがいった「日本には創造的な才能があふれている」との言葉は、まさしくそのようにして思いも寄らぬ物事が次々と生み出されていく驚きをいつたものだと思う。（呉 一二三～一二四頁）

呉善花が欧米側からの本格的な日本人論の嚆矢として戦後日本の「自画像」の在り方にも大きな影響を与えたルース・ベネディクトの『菊と刀』（原著の刊行は一九四六年）に論駁するかたちで強調している「日本人は何らかの基準を設定しながら行為しているのではなく、『行為を通じてそのつど自己やシステムを（秩序）を生み出している』のである」ということは、前述した「アクチュアリティ」という言葉が意味しているもの、すなわち行為の内側から「リアリティ」（現実）を捉える仕方とほぼ同じことを指していると考えてよい。すなわち「曖昧性」の根は、こうした「直観」に基づく行為であり、これが「神秘主義」という主客相関の認識論および主客融合、万物一如の世界観の下地となっているものであることは明らかであろう。

ここで考えてみなければならないことは、こうした「曖昧性」がこ

れまでいわゆる「進歩的知識人」といわれる人々によって専ら負のイメージとして語られてきたということである。たとえばそうした人々のいわば代表格ともいえるノーベル賞受賞作家の大江健三郎がストックホルムで開催されたノーベル文学賞受賞記念講演「あいまいな日本の私」（一九九四）において、日本が「侵略戦争」に突き進んだ原因について次のように述べていることは、このことを語って余りない。

開国以後、百二十年の近代化に続く現在の日本は、根本的に、あいまいさの二極に引き裂かれている、と私は観察しています。のみならず、そのあいまいさに傷のような深いしを刻まれた小説家として、私自身が生きています。

国家と人間とをともに引き裂くほど強く、鋭いこのあいまいさは、日本と日本人の上に、多様なかたちで表面化しています。日本の近代化は、ひたすら西欧にならうという方向づけのものでした。しかし、日本はアジアに位置しており、日本人は伝統的文化を確固として守り続けました。そのあいまいな進み行きは、アジアにおける侵略者の役割にかれ自信を追い込みました。また、西欧に向けて全面的に開かれていたはずの近代の日本文化は、それでいて、西欧側にはいつまでも理解不能の、またはすくなくとも理解を渋滞させる、暗部を残し続けました。さらにアジアにおいて、日本は政治的にのみならず、社会的、文化的にも孤立することになったのです。（大江 八頁）

大江がここで指摘するのは、「近代」と「伝統」に引き裂かれた近

代日本の「両義性」（＝「曖昧性」「矛盾」）であり、それが、「帝国主義」と「アジア侵略」とに走ったことの原因であり、膨大な数の犠牲者を出した原爆投下によって終結を告げた太平洋戦争への引き金となったこと、そして、この「両義性」は近代日本の知識人が明治以来抱えてきた「両義性」でもあったことである。そして同年の国際医療フォーラムにおける講演「癒される者」においては、近代日本のたどった道を「大きい病氣」に例え、二〇世紀の日本について次のように述べるのである。

日本、あるいは日本人が病氣をした、それをもっとも大きいスケールで見るとすれば、それはこの二十世紀において、どういう病氣だったでしょうか？ 私は、それが太平洋戦争にいたる日本の近代化においての帝国主義の膨張だったと思います。この日本と日本人が病んだいちばん大きい病氣によって、アジア全域にわたって大きい死者が出たのみならず、国内でも広島と長崎で、一挙に死にあるいは傷ついた数十万の人間をはじめとして、数知れぬ犠牲者が出た。そのようにして日本・日本人の、近代化の過程で担い込んだ大きい病氣が顕在化したのです。（同上 一一〇頁）

こうした大江の認識、すなわち近代日本の「曖昧性」は戦後日本の思想史学をリードした丸山真男の代表的論文「軍国支配者の精神形態」（初出は一九四九）の以下のような論調と全く同根であり、それが「東京裁判史観」における日本の戦時指導層に対する検察側の主張と軌を一にしていることはすぐに理解することができるはずである。

彼らはみな、何物か見え方に駆り立てられ、失敗の恐ろしさにわななきながら目をつぶって突き進んだのである。彼等は戦争を欲したかといえは然りであり、彼等は戦争を避けようとしたかといえはこれまた然りということになる。戦争を欲したかにも拘わらず戦争を避けようとし、戦争を避けようとしたにも拘わらず戦争の道を敢えて選んだのが事の実相であった。政治権力のあらゆる非計画性と非組織性にも拘わらずそれはまぎれもなく戦争へと方向づけられていた。いな、敢えて逆説的表現を用いるならば、まさにそうした非計画性が「共同謀議」を推進せしめて行ったのである。ここに日本の「体制」の最も深い病理が存在する。東京裁判の膨大な記録はわれわれにこの逆説的真理をあますところなく物語ってくれる。

(丸山 九一〜九二頁)

明治藩閥政府が自由民権運動をあらゆる手段によって抑圧し、絶対主義のいちじくの葉としての明治憲法をプロシアに倣って作り上げた時に既に今日の破たんの要因は築かれていた。「官員様」の支配とその内部的腐敗、文武官僚の暗闘、軍部の策動による内閣の倒壊等々は決して昭和時代に忽然と現れた現象ではなかった。

(同上 一二七頁)

このように丸山によれば、こうした「ファシズム」による戦争に導いた日本政治の思想と行動にみられる「曖昧性」(「無責任体制」)は戦時体制においてだけでなく明治以来の近代日本に一貫して見られる顕著な特徴とされており、これも中国を含む連合国側が「東京裁判」

において日本の近代化の過程を「帝国主義」のとする必然的なコースとした規定をそのまま踏襲していることは明らかである。

大江と丸山とを比較してみると、二者に共通しているのは、西欧文明(西欧的「ヒューマニズム」)への揺るぎのない信頼と近代日本の在り方に対する否定的感情、「悪」としての「帝国主義」と「植民地支配」、にもかかわらず欧米側の戦争責任については一切問われていないことである。とくに大江はGHQの厳しい言論統制下にあった丸山の場合とは違い、それ以降も第二次世界大戦を「民主主義陣営」と「ファシズム陣営」の戦いとするきわめて政治色の強いご都合主義的な連合国側の規定をそのまま暗黙のうちに受け容れて太平洋戦争に対する自己の立論の前提としているのである。いずれにしても、二者とも一九世紀以降のウエスタンインパクトと西欧列強による侵攻の危機感のもとにおいてのアジア諸国における「国民国家」の形成がきわめて複雑で苦汁に満ちた歴史であったこと、そして近代日本が大江のいうような「病氣」であったとすれば、同様に一九三〇年代の欧米も間違いなく「病氣」であったということへの視点が全く欠落しているのである。

これまで「はじめに」を長々と述べてきたのは、現在の近代日本政治思想史研究の閉塞状況に少しでも風穴を開けるためには、本稿の「枕」として引用した小林秀雄の言葉のように、わたしたちが自明の前提としてきたことを相対化し、歴史の「ダイナミズム」に虚心に向き合い、そこから歴史の「理想」を見出していくことが、結果としてたとえそれがドンキホーテ的なものに終わるにしても必要なことであり、そのためには根本から自明とされてきた諸前提を考え直してみな

ければならないと思っただからである。

以前に二つの研究誌に発表した大川周明に関する第二論文と第三論文は、大川周明の世界観の根柢にある「神秘主義」思想と通じるものを西欧思想史、とりわけ西欧近代思想史の主流からは「異端視」されてきた欧米の思想家、心理学者、生物学者の世界観のなかに探ろうとしたものであるが、本稿においては、以上で述べたような視点から、韓国併合、満州事変、日中戦争、大東亜戦争と続く一連の時代状況のなかで、大川周明がこれらの同時代史的出来事にどのように意義付けし独自の歴史観を構築しながら対応しようとしたのか、大きく変動する現実のなかでどのような展望を開こうとしたのかというところを、近代日本の負のイメージとされてきた「神秘主義」と「曖昧性」という二重のベールに包まれた中から洗い出し、大川がほんとうに伝えたかったものはなにであつたのか、そこから現在わたしたちは何を見出していかなければならないのかを、「曖昧性」ということをこれまでの負のイメージとは逆に積極的に肯定する立場に立つことによつて探つてみたいのである。先ず〈前篇〉においては、これらの前提となる諸問題を大川の思想の深部から検討し、大川の世界観にとつて「大東亜戦争」とはどのような意味をもつのかという問題への導入部としたのである。

二 「韓国併合」と「植民地支配」という問題

1 「印度国民運動の由来」における「朝鮮併合」と「印度領有」

西欧の植民地支配からのアジアの解放を唱える大川周明が自国日本

による朝鮮統治に対して不問に付しているのは「矛盾」ではないかというところが、戦後大川の思想に関心をもつ多くの人が抱いてきた大きな疑問であつた。これは大川の思想の骨格だけではなく思想家としての資質と節操に対する当然の疑問でもあり、また同時に大川の思想を理解する上できわめて重要な問題提起のひとつであるといつてよい。この疑問は、西欧列強の「帝国主義」を批判する日本が自らもまた「帝国主義国家」の一員としてアジア諸国を「侵略」したということに対する批判と同根であり、まさに前述したような近代日本の「曖昧性」「両義性」を如実に示す事例としては恰好のものであつた。

たしかに管見の限りにおいては、『大川周明全集』(全七巻)に収められている多くの論著の中で大川の朝鮮統治論がまとまったかたちで記されているのは第二巻所収の『印度国民運動の由来』(一九三二)なかの冒頭の一節「一 朝鮮統治と印度統治」という小論だけであり、分量としてはわずか三頁たらずのものである。

では、なぜ大川は帝国主義的支配の典型とされている植民地支配から日本の朝鮮統治を別扱いにし問題視しようとしなかつたのであろうか。それに対する大川の回答を見て取れるのが「朝鮮統治と印度統治」という一節なのである。先ずその概要を見ておこう。

『印度国民運動の由来』における大川の朝鮮に対する見立ては、その節目が「朝鮮統治と印度統治」となっているように、イギリスのインド統治の実態を明らかにするために、日本の朝鮮統治の在り方との相違をできるだけ客観的に比較検討することであつた。そこで大川が両者の違いとして挙げているのは次の三点である。

第一点は、「朝鮮併合」と「印度領有」とでは、その「動機」にお

いて大きく相違していること。第二点は、両者の間には、対象となる国に地政学のおよび人種的・民族的・文化的資質の上から見ても大きな相違があること。第三点は、第一点と第二点において指摘した理由により、現地民に対する認識と理解の程度に大きな質的差異が見られること。

このうち第一点については、大川はその理由として次のように述べている。

英国は純然たる營利を目的として印度に來たり、その目的のため之を征服し之を統治するに至つたのであります。然るに日本の朝鮮統治は、独立の能力のなかりし朝鮮が、万一他国の領有に帰する場合、わが国は宛も長槍を胸中に擬せられると同様の脅威を感ずるが故に、直接には国防上の止み難き必要から、而して惹いては東亜全局の平和を確保する必要から、行はれたものであります。それ故に両者の動機は、本質的に異なつて居り、この動機の相違から、統治の精神も自ら異つて來るのであります。

(全集第一卷 五〇八頁)

ここで先ず大川は、イギリスのインド統治の目的がなによりも「營利」、すなわち経済的利益の獲得にあつたことに対し、日本の朝鮮における目的がもつばら国防上の必要であつたことを挙げてゐる。

次に第二点であるが、これは前半と後半に分けられており、前半においては、地政学上の見地からインドとイギリスの距離は日本と朝鮮との距離と比べて比較を絶するほど遠く、したがつてイギリスによる

印度統治はインドとの間に利害關係を有する他の国々と衝突し國際平和を乱す原因にもなつてゐること、そしてこのことをロシアの南下政策、ドイツのバクダットにおける鉄道建設の例を挙げて指摘し、日本の場合と比較して次のように述べ、第一点で主張したことを具体的に補強するかたちとなつてゐる。

之を外面的地理的に見ましても、朝鮮と日本とは一葦帯水の隣接關係地帯でありますが、印度は英国から非常に遠隔の地に在ります。従つて朝鮮と日本が一つになることは極めて自然であり、且つ一つになることが東洋の平和を確保する上に必要であることは、事実が明白に立証して居ります。然るに英国の印度領有は、疑ひもなく不自然であり、それ故に之を保持するためには数々の無理を遂行しなければならず、勢ひ他国の利害と衝突を招き、世界の平和を脅す原因となつて居ります。(同上 五〇九頁)

つづく後半には、イギリスとインド、日本と朝鮮との間にある歴史のおよび民族的・人種的關係の緊密度について述べられているが、次のように大川の植民地統治に関する考え方が明確に打ち出されていることは、なぜ大川が植民地支配という範疇から朝鮮、および台湾を例外視したのかを考える上においてとりわけ重要なところである。

かくて日本の朝鮮統治は、同種同文の民を治めることであり、英國の印度統治は、異文異種の民を治めることでありますから、断じて之を同日に語ることを許しませぬ。従つて英國の印度統治

は、異文異種の民を治めることでありますからわが朝鮮統治にとりて、若干の参考にはなりませんけれども、万一にも之を模倣しやうなど、考へるならば、それは最も恐るべき危険を招くこととなります。ひとり英国の統治のみならず、欧米の植民政策は、総じて人種を異にし文明を異にする民族に対して行はれるものであります。故に、一として朝鮮統治の模範とすべきものがありませぬ。

(同上 五一〇頁)

すなわち、イギリスのインド統治のパターンが日本と朝鮮との間には適用できないことの理由のうちで見落としてはならないのは、西欧の植民政策の目的が経済的利益の獲得にあるということの外に、その支配対象を異人種・異民族・異文明(有色人種)としていること、そしてこれが西欧帝国主義に特有のかたちであることを大川が指摘していることである。

そして第三点であるが、第二点で指摘したことを承けるかたちで、日本と朝鮮との関係が大和朝廷の成立以前に遡れるほど長く、その上文明も人種も共通する間柄であるのに対し、イギリスのインドとの関係は一六世紀に始まったばかりであり、日本の朝鮮に対する理解の程度に比べてイギリスのインドに対する理解は格段に低い。この結果、第二点として指摘したように元来西欧人が抱いてきた「白人至上主義」によってインド人に対する生理的な嫌悪による「蔑視」(「賤視」)による「人種差別」の感情を一層亢進させることになり、容赦のない苛斂誅求に向かわせた。これがインド人の度重なる反乱の根柢にあるものであり、「印度国民運動」という全インド挙げての反英闘

争へと展開していくことの本来的な要因であると大川は見たのである。すでに大川はこのことを一九一六(大正五)年に刊行した『印度における国民運動の現状及び其の由来』に「人種的偏見に基づく英人の暴慢」と題して次のように記していた。

英人は常に政治的又は経済的のみならず、実に道徳的に印度人を虐げて居る。その誇負する基督教と文化を以てして、英人が印度に於て敢て暴慢は、其の根柢を欧米諸国民に共通なる人種的偏見に存するのである。独り英人に限らず、一般欧米人に在りては、道徳とは白人種間に於てのみ之を實行すべきものにして、異人種に対しての行動は、殆ど倫理的批判の圏外に在るが如く考へられて居る。されば西洋に於ける西洋人と、東洋に於ける西洋人の間には、其の道徳の点に於て激しき相違のあることは殆ど周知の事実である。斯くの如き人種的偏見を以て隷属の民に臨む以上、印度人が堪え難き侮辱を受けつゝあるは想像に難くない。ヘンリー・コットン氏の著書によれば、道に英人と会ひて傘を低めざるが為に殴打せられたる例の如きは枚挙に遑ない。

(同上 六〇二―六〇三頁)

これが書かれたのは、一九一三(大正二)八月にヘンリー・コットンの『新印度』によってインドの惨状に衝撃を受け、これまでの精神世界の探究から「大亜細亜主義」実現の方向に大きく舵を切った直後のことであり、大川が『新印度』のどこに衝撃を受けたのが推察できる記述である。

要するに、これまで述べてきたことで重要なことは、大川が「朝鮮併合」による日本の朝鮮統治は、「帝国主義」といわばセツトの関係にある近代西欧による植民地支配とは全く異質なものであるとの認識に立っていることである。

2 「社会科学」的認識と地政学的認識の相違

よく知られているように、当時の「社会科学」における帝国主義と植民地支配の関係規定はレーニンの『帝国主義論』（一九一七）に依拠するものが最も有力であり、そのなかでレーニンは一九世紀後半からの植民地支配を資本主義の最高段階である金融独占資本主義段階（＝帝国主義）下における旧来の植民地の再分割と規定した。こうしたレーニンの規定は、これら金融独占資本の新たな投資先となるのが植民地であり、したがって植民地支配の目的はあくまでも「営利」、すなわち経済的利益の獲得にあるとする純粋な経済学的思考に貫かれていた（レーニン 一一六頁）。このような「植民地」の規定と、日露戦争までは防衛的であったがそれを境に欧米並みの帝国主義国家に変貌を遂げたとするレーニンの日本についてのテーゼからすれば、「朝鮮併合」は西欧帝国主義流の「植民地」化でなければならなかった。

これに対し大川の主張は、「朝鮮併合」は「国防上の必要」およびアジアの安定の確保という地政学および国際戦略的な理由と「同種同文」という人種的・民族的・文化的類似性による「同化（融合）」への模索であり、それを近代的意味における植民地支配と同一視することとは動機の点からみても正しくないということであった。事実、当時

の日本における資本主義の発展程度は政府の手厚い保護と軍需を中心とした重工業に牽引されるかたちで産業資本主義の段階に到達したばかりでありレーニンのいう金融独占資本主義体制（「帝国主義」）の段階というものはなく、また日本の朝鮮統治の実態は財政的見地から見るかぎり、「朝鮮合併」に詳しい海野福寿や呉善花が指摘するように併合当初より終焉に至るまで投資過剰の赤字経営であったのである（呉『韓国合併への道 完全版』二三三頁）。ただ、「民族国家」としての「近代国民国家」（主権国家）が一国一民族を原則とする「民族国家」として制度設計されている性格上、「同種同文」ということが却って国内の異民族に対して新たな「差別」を生む温床となることにに対し大川はあまりにも楽観的であったとはいえるが、ここには前稿「〈帝国〉という視座から見た大川周明の世界構想―清朝の遺臣辜鴻銘の同時代観との関連において―」（『五浦論叢』二五号所収論文）でも論じたように大川の世界観構想としてこうした「国民国家」の限界を克服するための「超国家組織」（「帝国」）への志向があったこと、それと同時に、社会科学や地政学的認識とは別に、後に述べるように西欧においては想像の産物であった「黃禍論」による「白禍」の恐怖がアジアにおいては現実のものとして存在していたということを見落としてはならないであろう。

横井小楠の「大義を世界に布く」という言葉に大川が明治維新の理想を見たのは、こうした志向があったからである。

さて、併合に至る日本側の対朝鮮政策の基本方針については、日清戦争当時の外務卿陸奥宗光の『蹇蹇録』にも次のように記されている。

朝鮮は徒に旧章を墨守し未だ宿弊を除去せず内乱続起し竟に自主独立の根基を瓦解し屢々累を隣邦に及ぼし延て東洋大局の平和を搔乱せむとするの恐れあり是れ我国は隣邦の情誼に於ても亦自衛の道に於ても拱手傍觀する能はず因て同国政府は税政改革の道を講じ速に自主独立の実を挙げ王国の光榮を永遠に維持するの長計を策むべしとの意見を勧告し而して其の改革の要領として「官司の職守を明にし地方官吏の情弊を矯正すべし」「外国交渉の事宜を重じ職守其人を択むべし」「裁判を公正にすべし」「会計出納を厳正にすべし」「兵制を改良し警察の制を設くべし」「幣制を改定すべし」「交通の便を起すべし」等の数条を挙すべしといふにあり。

（陸奥 五二―五三頁）

ここには明らかに、西欧列強の脅威が迫る中、華夷秩序のなかに置かれた朝鮮王朝の政治的位置関係と国際法觀念に依拠する日本の立場との相違が浮き彫りにされているが、陸奥が主張していることは、「朝鮮は徒に旧章を墨守し未だ宿弊を除去せず内乱を続起し竟に自主独立の根基を瓦解し屢々累を隣邦に及ぼし延て東洋大局の平和を搔乱せむとするの恐れあり」というように、「華夷秩序」の鞏固な縛りと李王朝下における内政の極度の混乱と国内の疲弊が国家としての朝鮮の存立を脅かしており、そのことが列強に付け入る余地をあたえ東アジア情勢全般を不安定にしている原因であるとし、朝鮮の国家としての独立が東アジア全体のために焦眉の急であること、そのためには徹底した内政改革の断行が前提とされなければならないということであった。

この意見書は一八九四（明治二七）年の東学党の乱のときに朝鮮公

使大島圭介へ宛てた「訓令」の一部であるが、その後、三国干渉や義和団事件、ロシアの再南下などによる朝鮮および東アジア情勢の変動によって日本の朝鮮政策に紆余曲折はみられたものの、基本的には陸奥のこの主張がベースになって「韓国併合」の施行に至るのである。

こうした日本側の対朝鮮政策を一方的な「脱亜入欧」の押し付けとすることが事の経緯を無視した皮相な見解であることは、近代の日韓関係史に関する最近の研究結果を待つまでもなく、陸奥の主張を虚心に検討してみれば納得できるはずである。当時、李王朝は弱国の常として中国との旧来の朝貢関係を墨守する一方で、王朝内のそれぞれの有力グループがロシア、清、アメリカ、イギリス、日本などの勢力と結び自己の勢力維持拡大に躍起となつている状況であり、いつでも外国勢力の介入を許す状態にあつたからである。また、ロシア、清をはじめこれら欧米諸国もこうした朝鮮の国内情勢の混乱を存分に利用すべくあらゆる機会を狙つていた。日本側が朝鮮の一刻も早い内政改革と早期の独立とを主張したのはあくまでもこうした西欧列強の介入を阻止するためであり（呉 前掲書三九―四三頁）、そうしなければ朝鮮だけではなく日本を含めた東アジア全域が欧米の餌食になるという切実な危機感が現実存在していたからである。たとえば、すでにこの先例として、太平天国の乱が清朝へのイギリスをはじめとする列強の介入を招き、これが清帝国の領土分割の発端となつたことを幕末期の経験によって明治の日本の指導層は十分に認識していたのである（林 一二五―一二二頁）。

このように、日本側が朝鮮独立の前提として「華夷秩序」からの離脱を求めたことの大きな理由は宗主国清も李氏朝鮮も同じように王朝

防衛のために西欧列強の力を利用しそれに頼る外交政策をとっていたからであったが、さらに「華夷秩序」にみられる「華夷の内外の弁」は「小中華」としての朝鮮民族の自己意識に根深く食い入っており、「東夷」として位置づけられた日本をはじめ「外夷」として括られる西欧諸国に対する尊大な姿勢と侮蔑感による激しい攘夷主義となって現われ、この結果、自発的に外国文明を摂取していくことを大幅に遅らせ自力での内政改革を不可能にさせるなど、弱肉強食の国際環境のなかで生き抜いていく上においては明らかに「桎梏」となっていたからである。

こうしたなかで陸奥のいう隣国朝鮮を「近代国民国家」として独立させる必要性は日本自らが四面楚歌ともいべき一九世紀後半の厳しい国際環境のなかで欧米列強による植民地化の危機を回避し自力でどうにか独立国家建設に漕ぎ着けたという厳しい現実政治から学んだリアルな政治判断に基づくものであり、そこにはかつては紀伊藩尊攘派の志士であり維新後には自由民権運動に奔走して入獄の経験もある陸奥自身の体験も大きく反映されていた。後にも触れるように日本は決して「近代国家」としての西欧型の「国民国家」をそのまま受容したのではなく、ましてこれを手放しに礼賛し隣国朝鮮に押し付けようとしたのでもなく、したがってまたこのことがレーニンのいう「帝国主義的侵略」でもなかったことは現在では研究者の間ではほぼ共通の了解事項になってきている（たとえば『あの戦争になぜ負けたのか』（二〇〇六、文藝春秋）の共同討議の参加者、半藤一利・保阪正康・中西輝政・戸高一成・福田和也・加藤陽子の見解など）。日本が列強の監視の下、国際法を慎重に遵守した上で時には脅迫的手段に訴えな

から朝鮮の民族的反感と巨額な財政出動を覚悟の上で「韓国併合」に踏み切ったのも朝鮮国内の政治的分裂状態とそれに乗じたロシアの動きに対する脅威でありロシアが朝鮮国境付近にまで再南下したことが直接の要因であった（呉 二二五〜二二七頁）。民族としての独立と尊厳とに直接抵触する「朝鮮併合」の過程が複雑でいかに危険な決断の連続であったかは、朝鮮国内における日本の保護・統治からの解放を求める「義兵事件」の頻発、朝鮮側における李容九らの一進会（東学党の後身）と日本側の樽井藤吉、内田良平、頭山満ら民間右翼との合作による日韓対等合邦の動き、朝鮮問題についての日本政府部内における伊藤派と山縣派の対立などを考えてみればよくわかるはずである。

3 日本の朝鮮統治の深層にあるもの―「白禍」という恐怖

そしてもうひとつ日本の朝鮮統治について大川が指摘していることは、前にも述べたように西欧帝国主義による東洋進出における隠された「動機」ともいべき経済的要因としての「人種」という問題である。西欧の植民地支配の正統性が「白人種」の優越性（いわゆる「白人至上主義」という欧米人にとっては無意識のうちに正当化されてきた観念によつて基礎づけられていることは大川の指摘を待つまでもない。この「人種」という問題が歴史の動きに与える深刻さに対する認識がレーニンの「帝国主義論」には欠けていたのである。

この「人種」という概念は当時の生物学の水準においては「民族」と同じ意味に使われるなど明確さを欠いており、また経済的要因を重視する「社会科学」においても歴史の動因や世界戦争の原因を政治経済的要因に還元して説明することが主流であり、「人種」が国際政治

に影響を及ぼす重要な因子として科学的考察の対象となることはほとんどなかったといつてよい。むしろ「人種問題」を積極的に取り上げたのは、アカデミズムの外にあり多くの大衆を主な読者層とする新聞や雑誌などのジャーナリズムの側であった。

いかなる戦争であれ多くの人々を「戦士」として動員し戦意を高揚させる必要がある以上、戦争の正当性に対する意義づけが要請され、それに見合った「理念」と人々の感情にかたちをあたえを一つにまとめるための「シンボル」の発見が重要な前提であることは時代を問わず同じであろう。まして総力戦として戦われる近代以降の世界戦争の場合、老若男女を問わず国民全体の心を動員するために人間の「深層」にまで入り込み、「シンボル」をとおしてそれに訴えることが戦争遂行上不可欠のことであり、とくに第二次世界大戦においてはドイツ、イタリヤ、日本の枢軸国や、アメリカ、イギリスなどの連合国を問わず、あらゆるメディアを駆使した「プロパガンダ」による心理戦、神経戦、情報戦が勝敗を左右するほどの重要性をもったことはよく知られている。こうした人々の「情動」に訴える上で大きな役割を示したのが「人種」という概念である。第二次世界大戦は「人種戦争」とも呼ばれるように、この戦争を深層心理から見ると白人人種対黄色人種、アーリア人種対ユダヤ人種間の戦いという人種間戦争の一面を有していたことは疑うべくもない事実であった。

歴史学者で人種関係の比較史に詳しいジョージ・M・フレドリクソンによれば、肌の色で人種が決定されるという近代的な人種主義の発端は西欧にあり(G・M・フレドリクソン 六頁)、「人種主義」という言葉が使われはじめたのは一九二〇〜三〇年代であるとされる。そ

れは中世後期のオランダやスペイン、ポルトガルなどの北ヨーロッパと西ヨーロッパの一部に萌芽し、やがて啓蒙主義の影響やキリスト教倫理の下での人類の平等主義の洗礼を受けて後、生物学などの発展による科学的研究の成果によって正当性を得て登場したものであり、その背景には政治経済的な要因としてアメリカやアフリカなどの非ヨーロッパ世界の発見と、そこにおける植民地の拡大と奴隷制の正当化の根拠をどこに求めるかという問題があったこと、そして「人種主義」の問題をヨーロッパに絞ったのは、発祥の地ということの外に他の地域や時代に同じように機能するものが見出だせないほどの大きな影響を世界史に与えたことなどを挙げている(同 一一頁)。その上で、こうした人種主義の完成形態、すなわち法制化された人種主義を「明示的人種主義」と呼び、その典型が一九世紀から二十世紀にかけての合衆国南部と南アフリカ、およびドイツであり、程度の差はあれ、これらの共通点として近代国家(国民国家)建設にともなう敗北と挫折感を補償するための「スケープゴート」探しが挙げられるとしている(同 一〇五頁)。

いずれにしても、西欧近代の国民主義Ⅱ民族主義(ナショナリズム)的な「怨恨」が人種と結びつけられるとき、それまでの聖書(宗教)や地政学に基づいた多種多様な人種観による差別とはかけ離れた「もつとも容易で極端な方法に訴えるような激しい感情が引き起こされた」(G・M・フレドリクソン 同頁)のだという。そこには「逆説的に聞かえるかもしれないが、社会的・政治的な組織を統治する原理として身分制を拒絶し、神の前だけではなく現世でも平等でありたいという熱望が身分制にとって代わることは、人種主義が隆盛する前

提だつたのである」(同 四七頁) というように、宗教による「救い」の系譜を引いた「国民主義」(民主主義)の平等観の「逆説」があつたというのである。

したがつて「国民国家」の限界が明らかになつた一九三〇年代の危機的状况において、色合いによつて視覚的に識別できる「人種」というカテゴリーは多くの人々の心を大量動員していく上において無言の「シンボル」となつたのである。すなわち、戦争へのシンボル化の過程において「識別」という機能は「差別」「蔑視」「賤視」、さらに「恐怖」感情となり、敵に対する「憎悪」という情動となつて発動したのである。そうした複合感情の近代における特異な現れの発端となつたのが一九世紀末にドイツのライン川以西で生まれ西欧が東洋と直面した二十世紀の世界変動の時期に活性化し「他者」として西欧世界の前に立ち現れた「東洋」への「恐怖心」に根を持ち欧米のキリスト教諸国を席卷した「黄禍論」であつた。台頭する黄色い東洋からの攻撃に對する戦いが「異端」に對するキリスト教徒の「聖戦」としてイメーじされたからである。

「黄禍論」については後に言及することになるが、これは俗流マルクス主義政治学が敵方への暴露戦術の言葉としてよく使うような実体を隠蔽するための「イデオロギー」(虚像) などではなく、ドイツの歴史学者ハインツ・ゴルヴィツァーがいうようにヨーロッパ帝国主義がその深層に抱える自己自身の「闇」(欲望の裏面としての恐怖)の部分そのまま投影された「自画像」なのである(ゴルヴツァー 四五―五三頁、一三五―一三六頁 原著名は『黄禍―スローガンの歴史・帝国主義イデオロギーの研究』一九六二。「黄禍論」の根源を

たどれば、近代における「人種論」とはまた別に古代ギリシア以来の「コスモス」に對する「カオス」への底知れない不安と恐怖という西欧思想史の深層を貫流する独自の感情の問題に突き当たることになると考えられる)。当初その「黄禍論」の矛先は中国に向けられていたのもかかわらず、それを「白禍」として危機感をもつて受け取つたのは実は中国ではなくむしろ日本であり、西欧帝国主義の東洋進出の背後に非ヨーロッパ的世界に對する恐怖と憎悪と蔑視の感情が複雑に交差する「黄禍」という感情が潜んでいることを直観的に看破していたのが岡倉天心と大川周明であつた。岡倉は日露戦争の最中に英文著書『日本の目覚め』の冒頭においてそのことを広く世界に警告し、大川は第一次世界大戦の最中において「大亜細亜主義」を提唱して国民国家体制のなかで生まれた国家間および人種間・民族間の憎悪・確執という負の感情を大乘仏教とくに華嚴思想に基づく新たな「世界帝国」の構築というより高い次元において止揚しようとしたのである。ここに大川の人類史が抱えてきた人の心の深い闇への洞察と宗教というものを持つ人格変容の力に對する畏怖の眼差しを見て取ることができるのである。これらのことについては次節以降の行論のなかで随時検討していくことにしたい。

三 大川周明の「大正維新論」——その思想的位相

1 「アジア」への目覚め―「不安」と「啓示」から

一九六三(昭和三八)年―六五(同四〇)年にかけて『中央公論』

に「大東亜戦争肯定論」を連載し、当時の思想界に一石を投じた林房雄は、その「続編」のなかで戦前からの「右翼」の活動家で戦後政権の「黒幕」として暗躍した後年ロッキード事件にも関わり世上を騒がせた児玉誉士夫が「右翼」へと舵を切った理由を次のように記している。

出獄したのは昭和五年八月の末で、「昭和動乱の前夜」であった。児玉青年の目にまず驚異であったのは、大川周明と北一輝の在来国家主義とはぜんぜん異質の、革命をめざしたあたらしい国家主義勢力が、突如として出現していたことであった。

「これまでの右翼思想の動きにたいして、ひごろあきたらぬものを感じていた多くの民間有志たち（とくに青年層）も、ちょうど、渇者が水をもとめるところ、この新思想の流れにとびこんで行った」と児玉氏は書き、「日本改造法案大綱」の要旨を引用している。当時の児玉青年もその「渇者」の一人であったのだ。

（林 四三七頁）

ここに記されている児玉の驚きは、大正から昭和初期にかけてテロリズムに、そして「東亜連盟」運動に走った青年たちの心情を代弁しているものと考えてよい。一九二〇（大正九）年を境に、それまで第一次大戦後の好景気から一転して慢性不況に陥り、やがて金融恐慌、世界恐慌の波に吞まれ、労働運動の高揚と弾圧のなかで自己の生きべき道を模索し苦悩する青年たちにとって正面きって「革命」を標榜する「右翼」の出現はまさに驚きであったにちがいない。世界大戦後の好景気は海運、保険、通信など新しい産業を生み高等教育の拡大、

俸給生活者という新たな社会層の出現やそれにとまなう「文化生活」ブームの到来という新しい生活スタイルなどをもたらしたが、一方において経済格差を増大させ、また風俗道徳の面においても風紀の著しい頹廃を生んだ。そして政党政治も汚職などのスキャンダルが続いたのである。それにつづく反動恐慌の波は多くの離職者と故郷喪失者、多くの貧困者層を生み、これに重なるようにアメリカにおける排日移民法の成立などの人種差別問題、中国における抗日運動や革命ロシアの動き、アメリカの太平洋政策展開と満蒙問題などが日本に大きく圧しかかってきた。こうした中で財界や政府要人を狙ったテロが発したのである。このような情勢を背景に現状打破の気運が無産政党ばかりではなく政府部内、軍部など権力中枢部からも起こり、「国家改造」を目指すいくつかのグループが結成された。その民間における先駆けともいえるのが一九一八（大正八）年に大川周明、北一輝、亀川満太郎らを中心とした猶存社であり、北と別れた大川らがその後身として設立したのが行地社であった。この猶存社―行地社が「革命右翼」の発祥の場であり、この影響下にあつた者の多くが後に「昭和維新」運動および東亜連盟運動をリードしていくことになったのである。その中心にいたのが大川周明であった。

大川が『平民新聞』に影響され社会主義への関心を抱いたのは日露戦争の直前の一九〇三（明治三二）年、荘内中学校五年の時であった。この頃からすでに社会主義の理念をとおして明治国家体制の当時の在り方に否定的感情を持ち始め、これとほぼ同じ頃、キリスト教によって人の「内面」にかかわる問題に関心を抱くようになった。この二つの問題をどのようにして自分の問題として統一させていくかが、これ

以降に大川がたどることになる思想遍歴のライトモチーフになつてい
たと考えられるのである。東京帝国大学文学科大学でインド哲学を専攻
し精神世界に自己の居場所を求めて遍歴する中、一九一四（大正二）
年の夏、「偶然」に古書店の店先で見つけたヘンリー・コットンの『新
印度』を読んで、イギリス帝国主義の植民地支配下にあつたインドの
惨状に驚き、アジア諸国の西欧植民地支配からの解放と独立、イスラ
ム圏を含むアジア諸国全体の連携による「大亜細亜主義」の提唱へ
と自分の向かうべき方向を転換した。今までこのことについては、西
欧帝国主義によるアジア支配の現実にはじめて気づき、精神世界から
世界の現実へ関心の対象の移動として外面的に捉えられてきたのであ
る。しかし、大川の思想を深いところから解き明かしていくのには、
この時期に、いままで大川の「内面」に本来一つに統合されなければ
ならない二つのものが別々のままにあるという不自然な状態がすでに
「臨界点」に達しており、それが『新印度』との出会いを機に統合し
たとして内面から捉えたほうがより有効的であると考えられる。すな
わち大川の宗教的資質からみて『新印度』は、それらをひとつに結
びつける上でのいわば「啓示」としての意味合いをもつて読まれたの
ではないかということである。

大正期の大川の知人宛ての書簡類には、『新印度』に出会う時期
における大川の心の動きをうかがわせる記述がある。すなわち、
一九一二―三年頃に友人（榊原政雄）にあてた何通かの書簡には「最
も多く観念の世界に求め、最も少なく現実の世界に求めん事これ吾望
み也。観念界に求るは春の鳥の花を慕ふこゝろ也。現実界に求るは飢
えたる虎の肉を食ふこゝろ也」とあり、また同氏宛ての別の書簡に

も「されば神とは言葉の嚴密なる意味に於ける實在で、在るものは唯
だ神のみである。道徳宗教は此の實在を自我の上に実現せまぐする要
求に根ざして居る。人心の奥の奥より湧出で、徐ろに自我を潤ほす此
至深の要求に於いてのみ道徳並宗教はその永遠の根柢を有し得る」と
記しているように、自我の確立は現実世界への働きかけのなかではな
く、あくまでも精神世界のなかにおける出来事としてその重要性を強
調する記述がみられる。さらに別の書簡では「個性の限界内に立籠る
時は堪え難き苦痛を感じる。利己的とは無限と連らざる自我を本位と
する事である。利己的生活は不安、苦痛、無統一の生活である。この
不安を脱却せまぐする要求は竟に自我の堅殻を破て更に大なる、次で
最も大なる精神の中に吾等を住ましめずば止まぬ。求めよさらば与へ
られむとのクリストの宣告は吾等に大なる力を与える。求めるとは不
安を除く事を求めるのである」（『関係文書』三九九―四〇一頁）と
いうように、たんに「自我」のままでは利己主義であり、その根柢が
人の深奥から湧き出る普遍的な精神の要求に基づかないかぎり「不安」
の苦痛に苛まされることになるので、こうした「不安」から解放され
るのには「自我」の狭い限界を破り「最も大なる精神」に合一して生
きることでなければならぬとして普遍的な精神世界に合一していく
ことの必要性を提唱しているのである。

このように、この時期の大川にとつて「不安」とその苦痛からの解
放は、あくまでも精神世界の中でのこととされていたのであるが、そ
の一方で、同氏宛ての別の書簡には次のような記述が見られる。

世界主義とは一切の国家を払拭せむとするものにあらず。各々の

国が益々強大となりてその特性を憾おしみなく發揮し、以て世界の歴史を十全ならしめんとするもの也。僕は日本の歴史哲学の研究が大いに興らむことを望む。

（同上 四〇〇頁）

ここには、精神世界から「世界主義」という現実世界の在り方とその中における日本国家の位置づけなど個別的・具体的問題へと関心領域が拡大されたことをうかがうことができる。そして、大川思想構造を考える上で重要なことは、こうしたいわば抽象的な思考から具体的現実的な思考へ転換する「契機」となったことについて、『新印度』の場合と同様、その前年（一九二二）に日本の伝統への関心を抱いたのも偶々明治天皇の崩御にともなう歴代天皇の伝記『列聖伝』の編纂に関わったこととして、「偶然」という「契機」を挙げていることであり、「偶然」による出来事を宗教的な「啓示」のように感受する大川の「感性」の在り方である。というのは、宗教の世界観、あるいはC・G・ユングのいう「集合的無意識」の領域における「共時性」の考え方からいえば、「偶然」は神、あるいは神的なものの開示を意味することもあるからである。日本の「伝統」へ関心が向かった時のことを大川は後年「偶然なる思想の一大転機」（『道』第一六七号 一九二二）と題して次のように述べている。

予は元来の思想系統に於て、極めて国際主義的であつた。その予が、大学を出て仕事がなく貧乏して居た時のことである。松村先生から大倉翁が明治天皇を偲ぶ紀念として出版すべき歴代天皇の御伝を、予に編纂せぬかと持ちかけられ、一つやつて見やうと

御承諾してから約二年の間、（中略）日本史の研究に没頭した。而して此の日本史の研究によつて、予の思想に根本的転向が起つた。予は此事によつて、真個に日本人として目覚めたのであつて、其後の思索並に行動は、一に此の自覚に根底を有して居る。此時から予の生活は、真に生き甲斐ある生活となつて、現に今日に及んで居る。

（同上 八〇頁）

こうした大川の日本というものへの「覚醒」は一九一三（大正二年九月、すなわち『新印度』との邂逅の直後に、後の大著『日本文明史』（一九一五）につながる「日本文明の意義及び価値」（『大陸』第三号）という論文に発表された。この論文は文字通り日本文明の意義と価値について論じたものであり、内容については改めて言及することにして、ここでは、すでにこの時期には日本文化の特徴として「国民の創造力」と「アジアは日本においてひとつ」という多様な文化の融合地点という大川の日本文化論の支柱ともいふべき視点が出ていることに注意しておきたい（同上 八三―八四頁）。

このように、ある出来事を宗教上の「啓示」のように感受することによつて思想の転換がはかれることは、C・G・ユングが「人間のタイプ」として類型化した「内向型」と「外向型」にあてはめてみると、大川がその思想遍歴から見てもほぼ「内向型」のタイプに該当することは間違いない。「内向型」というのは、主観的要因によつて自らの方向を決定するタイプの人間類型のことであり、文科大学卒業前後の大川はインド哲学やエマソン、W・ブレイクの思想に傾倒していたように、精神世界の中で自己の魂の安住の場所を模索していたので

ある。しかし、その「内面」においては、中学時代から高等学校時代にかけて大川の心の半面を占めていた「社会主義」の理想によって現実社会を変革し虐げられた人々を救済するという外向的な方向が潜在的に存在しており、このため「精神世界」へと内向する大川本来の方向と相反す方向が同時に存在することになり、その無意識内での「葛藤」が「不安」というかたちをとって表出していたのである。それが「臨界点」に達した状況において、歴代天皇の伝記編纂の仕事、そして『新印度』との邂逅があり、それが「契機」となって、それまでの精神世界に根本的な変容がもたらされ外向的な志向をも包摂するような高次の精神世界が開けたのではないだろうか。そこに宗教学という「回心」にも似た心的機制の転換が見られたのではないかと考えられるのである。

W・ジェームスがいうように、「回心」が一般的に心身の危機的状況に直面することによって心の重心が現実的な領域から宗教的な領域に移ることをいうのであれば（ジェームス 上 二八七頁）、この意味において大川の場合には「回心」ということには直接あてはまらない。しかし、ユングのいう「内向型」の人間にとつては、ある出来事を「啓示」として受け取ることは、このことによつて心の深いところから、すなわち「集合的無意識」の奥底の領域から世界解釈の枠づけを規定する「原像」の急激な活性化をともなうことになる。ユングによれば、「原像」とは「生命過程の総括的な表現」（ユング 一六五頁）であり、具体的には「原像は記憶の沈殿物であり、互いに似通った無数の事象の凝縮によつて、でき上った刻印である。（中略）原像はおそらく、生理学的・解剖学的に規定せられた、ある種の素質の心的表

現なのだ」（同頁）というように、生命体としての人間に生得的に備わっている自己と外部とを対象化していく上においては最も原初的な形式であり、人類が生み出し人類を支配してきたすべて強力な観念や表象はここにその源泉を有することから「神話類型」とも呼ばれている。こうしたことから、「原像」が「理念」の前段階でありその「母胎」といわれるのは、「原像」が「象徴」や「イメージ」というかたちによつて表現されるのに対し、「理念」は「原像」が高度に抽象化されたものだからである（同頁）。大川の場合でいえば、「原像」とは自己の「世界観」の源泉となつていゝものであり、それ自体は言語では語り尽し得ないものであることは本稿の「はじめに」（一—二）において述べたとおりである。したがつてそれは、具体的には「啓示」以後の大川の「世界観」の変容として間接的に示されることになる。

以上のことを念頭におきながら、一九二〇〜三年頃の書簡に記された精神的な「不安」とそこからの脱却ということについて見ておきたい。この書簡から約一〇年後の一九一九（大正八）七月に発表された「我等の進む可き道」（『道』一三五号）という論考において、「精神的な「不安」は「国民的不安」、「社会不安」、「日本の国難」、「国民的胸騒ぎ」（一五五頁）として対象化されており、その原因が、第一次世界大戦の結果、イギリスとアメリカの世界覇権が確立したこと、ロシア革命により「ソ連」という世界史上はじめての共産主義国家が現実誕生したということであった。すなわち、大川の「精神世界」における「不安」は世界史の大変動という現実界における「世界的不安」と関係づけられことによつて、はじめて具体的なかたちにおいて示されたのである（『関係文書』一五九頁）。

不安の存在は既に事実である。次に来る吾等の務めは、此の不安の由来する所、並に其の本質を究明するに在る。第一に吾等は此の不安が、国民的であると同時に世界的であることを知らねばならぬ。何となれば此の不安の原因は、過去五箇年に亙りて行はれたる世界大戦によりて激成されたるものに外ならぬが故である。世界大戦の最も重大なる結果は、実に第一には露独両帝国の瓦解及び之によりて勢ひを得たる過激思想の勃興であり、第二にはアングロ・ソクソン民族の世界的覇権確立である。而し此等両者が取りも直さず世界的不安の根柢となつて居る。

（同上 一五六頁）

このように、日本の「国民的不安」の原因は、世界大戦という世界規模の大変動によって世界的覇権を確立した英米帝国主義の脅威と世界的な共産主義思想の蔓延が日本という国家と国民生活とを挟撃していること、そしてこの不安の本質が「来る国難が複雑多端を極めて、殆どその解決の途を発見し得ざる点に存する」（同上 一五八頁）こととされ、その「不安」の原因が対象として意識化されることによつて「恐怖」に変化し、「恐怖」に対する具体的対応策の樹立が求められてくることになる。したがつて「恐怖」としての「国難」の解決法は早急に現体制を改革し、これをアジアの復興と世界変革とに波及させることにあるとして、第二維新としての大正維新の断行を提唱するのである。その拠点となるのが上記論文の発表のひと月後の一九一九年に設立された猶存社であり、北一輝と訣別した後二五年二月に猶

存社の主要メンバーとともに設立した行地社であった。行地社の綱領は、一、維新日本の建設、二、国民的理想の確立、三、精神的生活中における自由の実現、四、政治的的生活中における平等の実現、五、経済的的生活中における友愛の実現、六、有色民族の解放、七、世界の道義的統一の七項目であり、すべて大川自身が選定したものである。あらかじめいえば、ここで重要なことは精神的な「不安」という内面世界と世界史の大変動という外面的世界の出来事とを同一次元の事象として連続的に捉える大川の思考の特徴であり、これが後に言及することになる大川の「白渦」の意識と「神秘主義的世界観」の下地にもなつていくということである。

2 「大亜細亜主義」の提唱

大川は、猶存社から行地社設立までの五年余りの間に、『宗教原理講話』（一九二二年一〇月）、『日本文明史』（同年同月）、『復興亜細亜の諸問題』（二三年七月）、『復興印度の精神的根柢』（二四年五月）を、さらに二五年の行地社設立から二七（昭和二）年にかけては『亜細亜』、欧羅巴 日本（二五年一〇月）、『日本及日本人の道』（二六年二月）、『人格的生活の原則』（同年五月）、『特許植民会社制度研究』（二七年二月）、『清河八郎』（同年同月）、『日本精神研究』（同年五月）、『中庸新註』（六月）、『自由・平等・友愛の理想』（二七年四月から六月にかけて『月刊日本』に連載）を立て続けに出版しており、ここで大川の思想と行動のバックボーンというべき原理論、文明論、国家論、政策論のすべてが出揃うことになった。このなかで最もよく大川の新しい世界観を表しているのは『復興亜細亜の諸問題』と『日本文明史』と

いつてよいが、その基礎論としての位置を占めているのが『日本及日本人の道』と『中庸新註』である。また『自由・平等・友愛の理想』は国家改造の理念としての「道義国家」の骨格を示したものであり、『日本精神研究』（三五（昭和一五）年刊行の『亜細亜建設者』はこのアジア版ともいふべきものである）は『日本及び日本人』において言及された代表的日本人についての具体的展開である。『孟子』の「四端説」を冒頭に置く『中庸新註』はこれら一連の著作の哲学的基礎づけといつてよいものであった。大川は二六（大正一五）年に満四〇歳をむかえ、ほぼこの時期に思想の骨格が固まったとみてよい。

大川の代表作『復興亜細亜の諸問題』の「序」には、イスラム圏を含む「大亜細亜主義」を提唱したことの原因が次のように述べられている。

亜細亜の努力、殊に印度至高の努力は、内面的精神的自由の体得に存し、且之によつて偉大なる平等一如の精神的原理を把握した。その神聖なる意義と価値とを正しく認識する上に於て、予は断じて人後に落ちるものでない。而も亜細亜は、此の原理を社会生活の上に実現すべく獅子王の努力を用ゐなかつた。其の必然の結果は、内面的・個人的生活と外面的・社会的生活とが、互いに分離孤立する小乗亜細亜の出現となり、一面には精神的原理の硬化、他面には社会的制度の弛緩を招き、遂に却つて白人阿修羅の隷属たるに至つた。亜細亜は其の本質に復るべく、先づ二元的生活を脱却して妙法を現世に実現する大乘亜細亜たることに努めねばならぬ。之が為には、吾等の社会的な生活、その最も具体的なる

ものとして吾等の国家的な生活に、吾等の精神的理想に相応する制度と組織とを与へねばならぬ。予は是くの如く考へた。是の如く考へたる故に、予は最も広汎なる意味に於ける政治の研究に深甚なる興味を抱いた。大乘の見地に立てば喫茶吃飯も亦第一義、小乗に墜れば読経打坐も亦第二義となる。剣かコーランかの心情を真向に振翳し、宗教と政治とに間一髪なきマホメットの信仰に、いたく心惹かれしも、亦実に此頃の事であつた。回教に関する本書教編は、如是因縁に由来する。（全集第二巻 五―六頁）

あらかじめここで注意しておきたいことは、西欧的三元論を克服して成立する「大亜細亜主義」の思想内容が「大乘亜細亜」の実現という仏教思想の用語で表現されていることである。とくに「剣かコーランかの真情を真向に振翳し、宗教と政治とに間一髪なきマホメットの信仰に、いたく心惹かれしも、亦実に此頃の事であつた。回教に関する本書教編は如是因縁に由来する」として「イスラム」を「大乘亜細亜主義」の思想圏内に包摂する根拠が「大乘亜細亜」の思想に關係していることとして示唆的に示されていることは、後に詳しく見ていくように大川の世界構想の宗教的基盤とは何かを考える上にたいへん重要な視点となつてくる。すなわち、大川にとつて「イスラム」という存在は大乘仏教、とくに華嚴の思想との連関のなかに於いて意味づけられているのであり、現在もその古典的価値を失わない『回教概論』（四七（昭和一七）年刊行）は、こうした視点から著されたものといふことができる。それは一言でいえば、イスラムがもつ高い論理性と生命力溢れるコミュニケーション能力、深い広い包容力といつてよい

（大乘仏教、とりわけ華嚴思想とイスラムのストライズムとの思想基盤の同一性については、本稿〈後篇〉で述べるように、言語哲学者井筒俊彦の『コスモスとアンチコスモス』に詳しい）。

上記の引用文中、「回教に関する本書数編」というのは、『復興亜細亜の諸問題』のなかの「第十 欧羅巴治下の回教民族」と「第十一 復興亜細亜の前衛たるべき回教聯盟」のことであり、第一次世界大戦を契機として勃興した「イスラム復興」の動きについて述べた箇所である。ここで大川はイスラム復興の目指す方向とこれに対する西欧列強の矛盾した態度について注意を促している。先ずイスラム世界の「復興」と「近代化」とをあくまで自主的に成し遂げようとする青年トルコ党の動きについて、「土耳其に於ける回教の有力者は、一切の宗教的障碍を排除して、近代的生活に同化せんとする抑ゆ可からざる希望を抱くに至つた。彼等は外国の強制又は圧迫を待たずして、全然自己の精力によつて現代文明と並行せんと腐心し、回教の信仰を失ふことなくして時代精神に合致せんことに努め、欧州諸国と対等の地位に至らんことを以て理想とするに至つた。所謂青年土耳其党は、実に此の新精神の政治的発現に外ならぬ」（第二巻 一九一頁）とした後、これに対して西欧列強の取つた対応は次のようであつたと記すのである。

唯だ茲に最も矛盾する一事は、欧羅巴諸国が口に各自植民地内に於ける回教徒の文明化を理想とすと称しつゝ、実は彼らの眞の発展向上を欲せざること是れである。例へば土耳其に於ける青年土耳其党の成就せる政治的革命は、回教の前途に対して重大なる意

義を有するものにして、若し之を適宜に成功せしむれば、此の旧き回教帝国は新たな生命を得るべく、而して其の影響は世界に於ける全回教徒に及んだに相違ない。然るに斯くの如きは、其の領土内に多数の回教徒を有する欧州諸国の最も喜ばざる所なりしを以て、彼等は一切の方法を講じて土耳其の進歩を阻害し、伊土戦争・バル幹戦争によりて、此の老帝国を疲弊せしめた。されば回教徒が欧州諸国に対し衷心激しき反感を抱くは、決して異とするに足らぬ。（同上 一九一頁）

ここで大川が強調していることは、青年トルコ党の動きにみられるように、イスラム復興運動が民族的自覚を伴いながら自主的な努力によつて「近代化」をすすめていること、そして西欧諸国が領土内に散在するイスラム教徒の「文明化」を「理想」としながらも、同時にそのことが、全世界のイスラム台頭の動きと連動することを恐れる西欧諸国の激しい危機意識によつて、掲げた「理想」とは裏腹にイスラムの近代化の動きを潰す行為に出ているという矛盾した態度のことである。そして、こうした西欧諸国の態度に対するイスラム教徒の「敵愾心」は他の宗教に比較して不寛容なキリスト教に対しても向けられているという。すなわち大川の見る「イスラム復興運動」の目的とは、科学技術や民族的自覚（「ナショナルリズム」）などの西欧的近代化の所産を取り入れ、イスラムの「世界観」のなかにそれらを正しく位置づけることによつてイスラムの活性化をはかることであり、西欧諸国の「矛盾」とは、「一民族一国家」を準則とした「国民国家」の在り方における「イスラム」という超国家的な「異文明」「異宗教」を「国民

「国家」の掲げる「政教分離」や信仰の自由といった原則の下に果たして包摂できるのかという近代国家論上におけるきわめて原理的な問題なのである。大川はこの「敵愾心」および「矛盾」の「解決」について、次のようにフランスによるアフリカ支配を取り上げ自己の思想の根幹にかかわるような広域支配の在り方についての重要な見方を示している。

而して此の危険より脱するの途は、真に彼らの幸福を図るの一事あるのみである。圧迫又は表面の籠絡は、決して彼等の心を得る所以ではない。吾人は此の論文を結ぶに、ハルトマンの言を以てする。曰く「仏国人は、阿弗利加に於て、回教が今尚盛んに伝播しつゝあることを愁訴す。而して之に対する最も有効なる防禦は、回教の伝道者を殺戮して之に殉教者の血を流さしむるにことに非ず。また基督教の伝道者と称して実は最も我愆に富める教会の宗教業者を続派することにも非ず。唯征服者たる全仏蘭西人が、能く自己を訓練し、一切の点に於いて土人よりも優越せることを行為に於て現はし、新しき道德並びに経済的生活の模範を彼等に垂れ、且真に彼等の福祉を念とする善良なる教師たることを期するに在り。

(同上 一九二頁)

大川によれば、宗主国と文化の程度も文明の在り方も民族も異にする植民地支配、あるいは帝国による広域支配の場合、支配者の位置に立つ国家と国民に要請されるのは、被支配国よりはるかに優れた新しい道德観と経済規範と、それを着実に実現して行く実行力である。こ

れが大川の「国家改造」の目標として掲げた「道義国家」と「大亜細亜主義」の理念に基づいていることはいうまでもない。このことはそのまま、日本の「朝鮮併合」に対する大川の基本的姿勢であったことは前に触れたとおりである。

3 「道義国家論」とその根底にあるもの——『日本及日本人の道』

また『日本及日本人の道』は講演筆記ではあるが、「道義国家」の基礎となる部分のほとんどが網羅されており、「序」には「道德の自然的基礎」として『中庸新註』と同じように『孟子』の「四端説」に基づく「羞恥」「愛憐」「敬畏」「克己」などの人倫の基本的な徳目についての概説とこれらの源泉となるべきものは何かということが説かれていっている。これによれば、こうした四つの徳目の「自然的基礎」、すなわちそれらの源泉とは天・地・人を貫徹して流れている「大生命」のことであり、この「大生命」の流れの「一端」を示したのが四つの徳目である。「道義的人格」というのはこれを体得した人格のことであり、「道義国家」とは、こうした「道義的人格」を主体として形成された国家のことである。したがって、「道義的人格」と「道義国家」とは「相即の関係」でなければならぬ。こうした観点から現在において国家改造が要請される理由を「吾等が現に体験しつゝある国家観念の混沌は、人心最早現在の国家に満足せず、新国家創造のために苦悶し懊悩しつゝあるが故である」(全集第一巻 六頁)として、個人の目指すべき「道義的人格」がその対象化されたものとしての「国家」という形式と齟齬を来している状況を挙げている。そして国家改造の基本的な指針が『大学』冒頭の「大学之道、在明明徳、在親民、在止

「至善」という章句を根拠にして次のように述べられているのである。

道徳的理想の実現は、国民個々の人格に待つと同時に、歴史の全般的過程によつて、換言すれば歴史の与へられたる過程に於ける現実の社会状況によつて、必然的に制約を受ける。これ明德と新民（大川は朱子の『大学章句』に従い「親民」を「新民」とした——引用者）との不可分離なる所以にして、若し其の一面に偏するならば、到底至善の実現を望むべくもない。かくて国家の革新は齟齬難きのみならず、日に之を新たにすることによつて、国家の本質、従つて吾等自身の本質が、完全に実現されていく。

（同上 七頁）

以上のように「明明徳」と「新民」、すなわち政治における人格と社会との革新とが不可分の関係にあることを強調した大川は、その基礎ともいべき「個人」と「歴史」と「宇宙」との関係についていくつかの重要なことを挙げている。そのひとつは次に示すように、「自分」という個体の在り方のうちに人類の「全歴史」と「全宇宙」の存在を観るといふ視点である。

一体我々の生命若しくは自我は、此の個体の中に限られて居るものではない。生理的に考へただけでも、私の肉体と云ふものは私の両親の細胞の分裂であり、私の両親の肉体も又私の祖父父母の肉体の分裂であります。将来私に子供が生まれるとすれば、その子供は私の細胞の分裂、その孫も亦私の子供の細胞の分裂と云ふ風

に、この関係を前後に際限なく辿つて行くならば、総ての人間、若しくは総ての生物に共通なる一の生命に達することが出来るのであります。而して同様の関係が、我々の精神的生活に於て一層複雑に行はれて居ることは云ふまでもない話であります。この大川の精神は決して大川一人で造つたものではない、私の心の裡は色々な精神が籠つて居ります。例へば現に一千何百年以前の孟子の言葉が私の魂の中に生きて居る。独逸人や希臘人の精神が、現在この大川の精神一部を形成して居ります。故に之を自然的方面から云つても、精神的方面から云つても、我々の生命と云ふものは他と連つて居ります。従て個人と言ふものは、決して絶対に他と独立して存在するものではないと云ふことは、明瞭なる事実であります。

（同上 一七—一八頁）

ここで想起しておきたいことは、前にも論じたよう『太平洋戦争とは何だったのか』のクリストファー・ソーンという歴史認識における「主観」の重要性や木村敏の「私的な間主観的感性」、あるいは密教の『両界曼荼羅』、ライプニッツの「モナドロジー」、ブルクハルトの「歴史」といふものを複数歴史の共時的存在として捉える歴史観などに共通する「歴史観」が前提としている「大生命」といふものの存在のことであり、この「大生命」が各個人に分有されていることによつて、互いに異なった歴史と歴史観の中で生きて居る他者に対して「共感」という人間としての根本感情において理解し合えることの基礎が生まれるということである。要するに、「国家改造」とは個々人の内部に在り先覚者によつて自覚された「大生命」の動きを外部的に向かつ

て形象化していくことであるというのが大川にとつての「大正維新」の基本的な観点である。このことを個々人の精神的深化の度合いと歴史と歴史観の具体的展開との相関関係でいえば、次のような世界史の展望が生まれることになる。

人格と云ふものは個人的であり、同時に社会的であるから、人格の向上と云ふことは、内面的には個人の裡に深められ強められて行き、同時に客観的には社会の面に広汎化されて行くのであります。換言すれば人格の内面的方向が或程度に発達すれば、必ず之に応じたる社会が客観的に実現されるのであります。即ち家・部族・国家と云ふ風に、内面的に深められた程度に応じて、次第に大なる社会が実現されて来たのであります。今日に於ては国家が我々の到達して居る最高の段階でありますが、この道徳的深刻化が進み進んで已まなかつたらば、全人類を打て一丸とした所の社会を形成するに違ひないと私は思ひます。支那では此の理想を「平天下」と言ふて居ります。即ち「修身・齐家・治国・平天下」であります。この平天下と云ふ言葉は、人類を全体としてこれに道徳的秩序を与へること、人類全体を一つの道徳的秩序の下に統一することであります。恐らく世界史の歩みは、此の方向に向つて進みつゝ、あると信じます。即ち我々の道徳的意識の客観的実現は、家・部族・国・世界と云ふ風に進んで行くのであります。

(同上 四二頁)

このように人類史の現在の段階は「国家」の時代とされ、この認識

は次に述べるように東西両文明を統一する方法を大きく規定することになるが、また、こうした観点は後に論ずることになる大川の思想における華嚴思想の影響の大きさを考える場合、大川理解の根幹ともなるべきものであることに先ずは注意しておきたい。

そして大川の「大正維新論」のなかでもうひとつ重要なことは、以上のような「大正維新」の精神を世界に向けて発信していくことであり、そのための日本の果たすべき役割とは何かということである。前にも述べたように西欧と東洋はそれぞれ別個の道をたどり、両方ともその文明の頂点に達した。問題はこの相異なる頂点がどのように統一され新しい世界が生まれるかである。先ず大川は問題を次のように捉えている。

今日に於て解決しなければならぬ最大の問題は将来人類の進歩が、近世欧羅巴の物質的・経済的乃至政治的原理に依つて支配されて行くか、又は一層深遠なる精神的原理に依つて支配されて行くべきかと云ふことであります。

(同上 七四頁)

この東と西の文明がそれぞれ頂点に達した現在は、西欧においては世界大戦という破滅的な結果をもたらし、東洋ではインドに見られるように国民の悲惨な奴隷状態への一層の沈下であつた。では、今日の世界に望まれる状態とはどのようなものなのか。

世界が待ち望む所のものは、亜細亜がその本来の精神、深遠なる靈性に目覚め、而して欧羅巴の周到精密なる組織制度と相触れ、

其の把握して居る高遠なる理想を、最も適切に実現すべき方法を見出すことであります。斯の如くして生まれ出づる新しき東方の光に人類の歴史を照らすこと、これが世界の深刻なる期待であります。

（同上 同頁）

第一次世界大戦の勃発により西欧文明の危機が叫ばれている今日、却つてアメリカを含めた西欧文明の世界制覇の動きが一段と激しくなる状態において世界から待望されるのは人間の精神に基礎を置く東洋文明の革新的復活とその拡大であり、これこそが物質文明の余毒に犯されている世界の現状を救済する途であるといふのである。この役目を負う者こそ中国、インド、西欧の各文明を融合させ独自の文明を作り上げてきた日本であるといふのが大川の終生変わらない基本理念であった。

しかし、両文明の統一の方法についての大川の見通しは、これまでの世界史の経過が示してきたように「国家」の段階にある現代においては統一には「戦争」は最終的手段として不可避であるということであり、そのために大川は日本をとるべき態度を預言者が黙示録の世界を語るかのように次に述べ『日本及日本人の道』を結んでいる。

これまでの世界史の経緯を見て来ますと、東西文明の接触、若しくは東西文明の統一と云ふことは、殆ど例外なしに、殆どと云ふよりは全く例外なしに、戦争に依てのみ実現されて居ます。天国は剣の影に在りと云ふのはマホメットの言葉であります。恐らく東西両強国の生命を賭しての戦ひが、過去に於て然りしが如

く、今また新しき世界の出現の為に避け難い運命ではなからうかと考へます。而も東西の戦ひと云ふ事は、概念の上のことでありまして、亜細亜全体が聯盟し、歐羅巴全体が聯盟して戦うと云ふ意味では決してないのであります。現実の事実としては欧羅巴を代表する一国と、亜細亜を代表する一国とが、互ひに東西を代表する戦士として選ばれ、茲に新しき世界の実現の為に戦はねばならぬのであります。天は実に是の如き戦士として日本を選ばんとしつゝ、あるやうに思はれます。三千年の長大なりし準備は此為ではなかつたかと思はれます。これは真個に莊嚴偉烈なる使命と言はねばなりません。日本及日本人は、此の森嚴なる使命を果たす為に、強大なる道義的精神を振作し、其の精神を個人並に国家の生活に実現することに努めなければならぬと存じます。

（同上 七六頁）

東西両文明の「戦争」による統一を述べたこの一文は、大川の好戦的態度を示したものととして戦後日本人の大方の感覚からすれば悪名高いものであり、大川の政治思想についての歴史的評価を決定した要因のひとつともみられている。しかし、古くは、古代ギリシアのヘラクレイトス、同代的にはロシアの神秘家ソロヴィヨフのいうように、歴史の事実からみれば、この問題はそう簡単ではない。というのは、システム論の観点から歴史の動態について見てみると、システム全体の変化は、ある状態から別の状態に移行するには、既成の状態に矛盾・対立が起り、それを通して新たな動的平衡（ホメオスタシス）に至るのが通常のパターンだからであり（沢田 一四三—一四四頁）、こ

れを大川のいう人類発展段階のうちの「国家」（帝国主義時代における「近代国民国家」）の段階における国家間システムの矛盾・対立とその解決の仕方として捉えると、文明論的に、またコミュニケーション論的に考えても、より高次の段階に至るためには、どうしても「戦争」というかたちをとることが「歴史の教訓」でありリアルな現実感覚であるからである。「冷戦」や最近の「貿易戦争」、「国際紛争」というような第二次世界大戦以後の国際状況の変化ということをもふくめて「戦争」というものを広義に捉えると、大川のいうことは決して好戦的・軍国主義的という一言では済まされない自然史の一部としての人類史上の深刻な問題を孕んでいることは現在においても本質的に変わってはいない。

4 『自由・平等・友愛の理想』と『国家改造』の理念

『自由・平等・友愛の理想』は、『日本及日本人の道』の冒頭において「道徳の自然的基礎」として挙げられた「羞恥」「愛憐」「畏敬」「克己」という人間の根本感情の「天」「人」「地」に対する関係の在り方を基盤として、「精神」における「自由」、「政治」における「平等」、「経済」における「友愛」の対応関係の正当性を述べたものである。これは大川の「道義国家」の骨格をなすものといつてよく、大川によれば西欧にはみられない日本独特の伝統を踏まえたものであるという。これはどういうことを指しているのだろうか。それによると、日本と西欧の歴史を比較した場合、「宗教」と「道徳」とを「道」という概念によって統一してきた日本との重大な相違は西欧史における「道徳」と「宗教」との激しい対立と抗争である。その原因はフランス革命に起因す

る「自由」「平等」「博愛」の理想が「精神」「政治」「経済」の領域との相応の関係が欠いており、三者の中の前者のみが時代によって他の二者を圧倒するような不均衡の状態が続いてきたからだという。このことを『日本及日本人の道』において次のように述べている。

西洋に於て道徳と宗教とが別個のものとして居るのは、歴史的
事情が存在して居るのであります。個人と国民とを問はず、其の
道徳的発達は叙上三面の発達であります。其の三面が相伴ふて進
化する場合は、其の国に對立又は衝突を生ずることがない。たゞ
三面のうち的一面、すなわち第三の方面のみが、特に他の二方面
よりも優つて発達するか、若しくは発達の程度を異にし且つ其の
発達の歴史を異にするものが、外部より来る場合に、茲に始めて
全体として人生の釣合いが失はれる。従つて宗教的方面と自余の
二方面との對立若しくは矛盾を生じて来るものであります。而も
人生は矛盾の俛、對立の俛では落着きませぬから、何等かの努力
に依つてこれを統一し、かくて一つの新しい精神的發展が遂げら
れるのであります。（全集第一巻 一二三頁）

ここに大川は西欧世界の歴史における対立と抗争の過程、すなわち政治における革命と反革命、宗教における正統と異端、経済生活における「貧」と「富」との對立、そして武力によるその止揚という流血と暴力とに彩られたいかにも西欧らしい「弁証法」的な歴史展開のコースを見るのであり、なかでもローマ帝国時代においてローマ人の宗教とは全く異なるキリスト教が導入されたことはこれらの問題の発

端であり、これによつて宗教と道徳、宗教と国家、教会と国家との齟齬した関係が深刻な政治問題となつて浮上し、このことが後にゲルマン人にも伝えられヨーロッパは再び同様な問題に悩まされることになつたといふのである。これに対して日本の場合には儒教や仏教が伝来したときも宗教と道徳、宗教と政治の間には西欧におけるような深刻な対立は生じなかつたといふ。その理由として「天皇」の存在と「日本人の道」を体得した卓越した為政者がいたことを挙げている。すなわち親への「孝」と「天皇」に対する「忠」と天皇を通しての「天」への信仰が同時的に行われるのが日本の「宗教」であり、それは「君の本質は天皇に於て生命の本源を認める一個の宗教たる点に存します。この一点を看過しては忠君の本義は断じて分りませぬ。故に日本人に取つては、家族の一員として孝なること、国民の一人としては忠なることが、取りも直さず最も具体的なる宗教なのであります。固より私は大川家の大川であり、日本国の大川でもあるが、家国を超越せる天上天下唯我独尊の大川でもある。私の魂の最も深い処に於て、私は純乎として純なる神を拝することが出来ます。即ち親を通して、また君を通して天を敬するのみならず、親と共に、また君と共に天を敬するものであります。唯だ此の順序を弁へることが大切と存じます」(同上 一四頁) というように、忠と孝とを包括的に支えているのは「生命の本源」あるいは「天」という、いわば「成立宗教」ではない、むしろ「自然宗教」ともいふべき宗教観念であつたからである。

大川によれば「成立宗教」とは、西欧の「宗教」、すなわちキリスト教などの一神教にみられるように、人の天・地・人との関係のうち天との関係、すなわち上位の存在に対する「畏敬」の念を他から切り

離してそれ自体をひとつの「宗教」として肥大化させて成立した結果であつた。そしてキリスト教については、それがユダヤ教の伝統を継ぎ迫害の下に発達してきた宗教であるだけに排他的であり、このことがヨーロッパの宗教と国家との対立・抗争を激化させ、同時に他の宗教に対する著しい「不寛容」を生んできていることの要因のひとつでもあるといふのである。

基督教はもと／＼迫害の下に発達してきた宗教でありますから、どうしても排他的であります。エホバは嫉妬の神とありますが、或はそうかも知れませぬ。我国でも仏教諸宗の間に確執がありましたが、明治以降キリスト教が入つてから、一層成立宗教に執着する傾向を生じたのであります。この傾向は面白くない傾向と存じます。(同上 一五頁)

以上のような観点から記された『自由・平等・友愛の理想』は、行地社の理想そのものであり、国家改造運動の目指す方向そのものを示すものであつた。ここでは先ず大川が現在の社会情勢と現代国家論についてどのように見ているかについてみておくことにしたい。

然るに今の世に時めくところのものは、実に国家の本質を以て、却つて商法支配所たることに在りとする思想である。此の思想の因つて来る本源は、自然を精神よりも重んじ、物を人格よりも尚ぶ心に潜む。独り日本と言はず、現代諸国に於ける混沌・腐敗・頹廢・悲惨は、若し吾が観るところに誤りなくば、決して専ら非

難の矢面に立つ彼此の組織制度より生れたるに非ず、近代社会生活の裡に澎湃として逆巻く唯物的思想にこそ、その真個の生の親を求むべきである。拒む可くもなき事実として、物質的富が今や孰れの国家に於ても全能たらんとし、又は全能たりつゝある。而して社会組織も、亦此の思想に相応して、金権制度に墮落しつゝある。かくて一切の災厄の泉は、財産の不平等にも非ず、分配の不公平にも非ず、人生に於て下位を占むべき物質的一面を、却つて唯一至高の地位に高め、一切自余の活動を物質的取得の方便たらしめんとする黄金万能の思想である。現代の国家論は、意識的又は無意識的に此の思想の上に立つ。(中略) 社会主義倫理学に従へば、社会の道義的發展は、直接に且全く社会の経済的組織に支配せらるゝが故に、道徳的革新は唯だ経済革命によつてのみ可能である。物質的利害を人生至高の関心事とする根本觀念に於て、両者に何の相異があるか。(同上 九六〇―九七頁)

日本だけではなく世界の主要国を覆っている「混沌・頹廢・腐敗・悲惨」の原因は何か。大川によれば、『日本及日本人の道』で述べたように、それは本来人より下位に位置づけられるべき物質的側面が最上位に位置し、それが肥大化していること、それを建て直すべき現代国家論も資本主義国家はもちろん社会主義国家においてもまたこうした「物質万能主義」思想を土台として組み立てられていることにおいては同等であるとした。そして、こうした顛倒した状況を正常の位置に戻すことが「国家改造」の目指すところであり、「精神生活に於ける自由の実現」「政治生活に於ける平等の実現」「経済生活に於ける友

愛の実現」は、ともに目的でもありそのための方策でもあった。

大川は先ず「精神生活に於ける自由の実現」において、「自由は、其の本来の意義とは全く反対に、却つて『自然』に従ひ『人欲』を肆まゝにすることとなるかに解かれて居る。(中略) 其の実は一点一画だも変へ難き自然的法則の鉄鎖に縛られ、秋毫も其の局限せられたる生活を出離することが出来ぬ。従つて彼等には真実の意味に於ける如何なる自由もない」(同上 八〇頁)として、現代社会においては自己の欲望の充足を妨げる障碍がないことを「自由」のように考えているが、これは鉱物や動植物の世界に見られる冷徹な自然法則に従属することであり、真の「自由」とは正反対のものであるという。前にも述べたように「自然法則」が貫徹する世界は「物質界」に属するのであり、「天」「地」「人」の分類でいえば、「地」の領域であった。したがつて「自由は実に精神の世界に於てのみある。換言すれば自由とは竟に精神の自由のことである」(同上 八一頁)というように、自然界の法則が必然の法則であるのに対し「自由」は精神の自由でなければならなかったのである。

しかし大川によれば、自然と精神、感性と理性、人欲と天理とが相反する性質のものであると見ることは洋の東西を問わず同じであるが、この相反する二者をどのように統一するかについては両者の間に大きな違いが見られるというのである。すなわち「自然」「感性」「人欲」は二元論に立つ西欧においては支配か排除の対象とされるが、日本においてはそうではないという。「感性又は人欲も、また人生のうちに生起すべき根柢ありて生起するものなるが故に、全然之を撥無し去るは不可能のことである。仮りに理性が感性即ち人間の自然的感情

欲求を悉く強制し屈服せしめ得たとすれば、欲望の止むところ、また人生あるを得ない。故に感性を屈了することは、ついに人生其者を否定することである。理性の支配とは、是くの如きものであり得ない(同上 八一頁)として、真の統一とは屈服させ支配することではなく、自然を精神化し、人欲を天理化し、感性を理性化することである。これを同一なる者の異なる両面を結び合わせる「帰一」という。「帰一」とはその個別的・異質的なものの根底に本来的に統一的なものを予定しているからである。それは「人欲即天理」、「感性即理性」ということであり、この意味において大乘仏教のいう「煩惱即菩提」と同じであるという(同上 八三頁)。

大川はその証拠として、『古事記』と『日本書紀』の伊弉諾の命の橘の小門の禊の場面を挙げ、禊によって生まれた禍津日神と直津日神と綾津日神の関係に注目し、この関係を西欧的三元論とは異なる次元のものとして捉えるのである。すなわち、禍津日神を「感性」、直津日神を「理性」とし、二神ともに等しく「神」であることからこれらを一方が他方を含み他方が一方を含む「相即」の関係として捉え、禍津日神が直津日神によって聖化され綾津日神に生まれ変わったことを「理性」による「感情」の聖化として解釈するのである(同上 八三頁)。ここからは西欧の三元論にみられる「神」と「悪魔」というような対立関係は生じない。そこで大川は「自由」の実現ということについて次のように言うのである。

感性を絶滅し又は支配するのでなく、之を善化即ち「直す」に非ざれば、真個の人生は成立しない。例へば色欲が夫婦の道とな

り、本能的愛情が親の慈愛となり、団体の生存欲が君臣の義となり、名利の欲が廉恥となり、所有の欲が節儉となるが如く、之を「直す」ことによつて感性は道義となり、禍津日は綾津日となるのである。後者は文、前者は質、これを兼ねて初めて文質彬彬である。而して、之が言葉の真個の意義に於ける自由の実現である。(同上 八五頁)

こうした「自由」が実現されない理由について大川は、フランス革命以来の誤謬があるという。それは「蓋し自由は吾等の精神生活に於て、平等は吾等の政治生活に於て、友愛は吾等の経済生活に於て、求められ且実現せらるべき理想である。然るに或者は自由を政治生活に求めて来た。そはまさしく木によつて魚を求むるものなるが故に、如何に求むればとて魚を捕へ得べくもない」(同上 同頁)として、「自由」の適用領域に根本から齟齬があったからである。さらにまた「自由」は人間にとつて「政治的自由」がそうであるように賦与されあるいは獲得するような外在的なものではなく、人間の「内面」に求められるべきものであり、こうした精神的自由の存在があつてこそ政治的自由が「権利」として主張されるのでなければならぬ。したがつて「政治」における「自由」の問題は「権利」そのものの問題ではなく国民の「教養」(いわゆる「民度」の向上)の問題であり、国民の「教養」を高めることが政治的権利の獲得と行使の土台でなければならぬ、こうした意味において精神の自由を保証する教育制度確立の問題は大川の「国家改造」のプランにとつて中心的課題のひとつであつた(同上 八七頁)。

「世上に流布するいわゆる「政治的自由」が「精神的自由」に基礎づけられるべきものとすれば、「政治」そのものに求められるものは何かを追究したのが「政治生活における平等の実現」である。大川は先ず政治の目的を「共同生活」の実現として捉え、そこにおける理想を「友愛」とし、そのための「基礎」を『孟子』の「四端説」のなかの「惻隱の情」に求める。前にも述べたように、「惻隱の情」とは「共感」能力の確かな存在を示す兆候そのものであり、他者の中に自分を見、自分の中に他者を感じる能力の証明である。そこに生まれる感情は「仁愛」であり、「仁愛」こそ共同生活を成立させる基本的な感情である。この「仁愛」は他者との「平等」の意識を前提とするものであると大川はいう。

而して此の仁愛こそは、共同生活の基礎である。蓋し共同生活とは、己れの生命を他の生命の上に、他の生命を己れの生命の上に実現する生活である。而して共同生活の実を見事に挙げるための努力が、取りも直さず政治である。故に政治とは仁愛の具体的組織に外ならぬ。此の点に於て孟子の観察は鋭くして正しい。(中略)然るに仁愛は平等の上に立つ。本質に於て自己と同一なる生命を有するものとして、従て自己と同等なる価値を有するものとして他の人格を認識することが、仁愛の拠つて立つ根柢である。故に仁愛の具体的発現たる政治も、また必然平等の上に立つ。

(同上 九二頁)

では、「仁愛」の前提としての「平等」をいう大川にとつて、「平

等」とはいかなる意味での平等であり、そしてまた、それはどこに由来しているであろうか。それは「人生に内在する無限の可能性」を誰もが等しく持つて生まれしてきたこと、そして、それを実現するための「権利」を等しく持つていくという意味において「平等」なのであり、その「無限の可能性」のいわば種子に相当するものを古くから人は「良知」「良能」と呼んで育んできたのだという。

人間の価値は、其の人格者たることに存する。人格者としての人間は、実在の無限の内容を実現する可能性を具へて居る。即ち吾等の理性は、一切事物の意義を知悉すべき無限の可能性を有し、また吾等の意志は、理性によつて知り得たる事物の意義を、現実の生活に実現し行く無限の可能性を有する。古人は此の理性の無限性を良知と呼び、意志の無限性を良能と呼んだ。総ての人間は、良知良能の主体たることに於て、即ち理性的に知り道德的に行ふ主体たることに於て、まさしく平等の価値を有する。

(同上 九二頁)

しかし、「無限の可能性」を実現するための「権利」の内容はその時代の現実的条件によつて規定され、その行使も共同生活を通して実施されるのでなければ効力を持たない。そして「権利」は外からの侵害から保護されなければならない。この「自由」と「権利」を保護し「権利」の内容を具体化しその行使を確実なものにするために設立されたのが「国家」という団体であり、「国家」が「立法権」を中心とし「行政権」「司法権」の三権と軍備を持つのは、人が本来的に持つ

「自然的権利」が侵害されることがなくそれを具体化し効力のあるものとして行使できるようにするためである。したがって三権をバランスよく円滑に機能させていくのが「国家」の役割であり、そのためには「国家」は「一個至高の統一的權威」を持たなければならない。こうした観点から大川は次のように「国家」というものの存在理由を定義する。

一個至高の統一的權威なくしては、普遍的効力のある法律もなく、正規なる裁判もなく、有効なる行政もなく、従て社会統制の目的は達せられるべくも無い。而して一個至高の權威を自己の中に具へ、一定の統制を有する社会団体が、取りも直さず国家である。国家は此の意味に於て道德の具体的組織と言はれる。

（同上 九四頁）

ここでいう「一個至高の統一的權威」とは日本にあつては「天皇」というものの存在であり、「天皇」は宇宙の「大生命」の表象であることによつてこそ「天皇」であり「一個至高の統一的權威」であることは、これまで述べてきたとおりである。

前にも述べたように、日本をはじめ主要国のほとんどが陥っている混沌・悲惨・頹廢の原因は「自由」を「政治」や「経済」に結び付けて考えてきたことにあるというのが大川の見立てであつた。これに対して「経済」に結び付けられなければならないのは「友愛」であるとしたのが「経済生活に於ける友愛の実現」である。その理由として人と天・地・人との關係を挙げ、経済は人より下位に位置する「地」の

領域に属するものであり、これに對しては一定の統御が必要とされ、その統御には仁愛の心で当らなければならないというのがその主旨である。

ここで重要なことは、現代の国家論や経済学が前提としている「経済法則の必然性」ということがそもそも誤つた認識に基づいたものであり、もともとはアダム・スミスの誤謬にあるとして、その原因と正常な姿が次のように述べられていることである。

明白なる事実として、利己心を動機とせる経済的活動が、啻に物質的福祉を多数の人類に齎さゞりしのみならず、却つて全般的不安と悲惨とを吾等の眼前に展開しつゝあるに拘らず、今尚ほ此の経済的自然主義が容認せらるゝことは、吾等の最早忍び難きところである。

（同上 一〇二頁）

凡そ一の事物を、其の全体に對する關係から抽象して之を独自の實在として取扱ふこと、特殊の相對的活動を夫自身に於て獨立絶對なるが如く考へることは、明かに一個の斷見であり、かゝる斷見に基づく行為は言ふ迄もなく不徳である。従つて経済的生活又は活動に關する誤れる概念は、啻に思想として誤謬なるのみならず、実に吾等を不徳に陥らしめねば止まぬ。故に主として経済的生活を其の内容とする所謂社会問題を正しく解決する為には、先づ経済的關係が何等夫自身の特殊なる規範を有せず、普遍なる道德的規範によつて左右せらるゝことを承認せねばならぬ。

（同上 一〇〇頁）

ここで大川が強く訴えていることは、経済現象を個人の利己心の総和であり、それ自身が独自の合理性と法則性を持っているという前提に立つ経済学によって社会問題に対する社会政策が立案されていることに誤謬と混乱の原因があるのであり、経済現象は政治的、社会的、文化的、国際的、自然的要因などが複雑に絡み合う複合現象であること、したがって、これを統御し人のために役立たせることは「道義的主体」としての人間の役割であり「道義的主体」によって構成される「道義国家」の義務であるということである。このため大川はたんなる知識や技術の伝達ではなく、なによりも道義心の涵養を土台とした国民の「教養」の向上を図る教育制度への改革を焦眉の問題として重視する。

四 『日本精神研究』にみる代表的日本人

1 竹内好と松本健一の評価

『日本精神研究』は、その「はしがき」の冒頭において「精神多年の遍歴の後、予は再び吾が魂の故郷に復り、日本精神其者のうちに初めて予の求めて長く得ざりし荘厳なるものあるを見た」（全集第一巻 一〇八頁）というように、日本人以外の思想からではなく日本人のなかから世界に卓越した思想と実践力を示した歴史上の人物を選択し、新しい時代を切り拓いていくための模範とするために書かれた著作であり、自己の思想を日本史上の具体的人物の言行に託して表明したという意味において、大川の思想の具体像がより鮮明に示されている作品といえることができる。

ここで大川が選んだ人物は、源頼朝、上杉鷹山、上杉謙信、織田信長、宮本武蔵、石田梅巖、佐藤信淵、平野国臣、横井小楠の九人である。この人選については、かつて中国文学者の竹内好が「その人選がまたおもしろい。『日本精神研究』にあつかわれているのは、横井小楠、佐藤信淵、これなどは当然でありましょうが、その次が石田梅巖というのはおもしろい。それから平野国臣、あとは宮本武蔵、織田信長、上杉謙信、源頼朝、こういうのが大川の選んだ典型人物なんです。一風変わった、独特の史眼だと思います」（竹内「大川周明のアジア研究」、橋川編 四〇二頁）と述べているように、たしかに当時の日本における模範的な人物とされ国定教科書にラインアップされていた楠正成、本居宣長、二宮尊徳とは様相を異にしている。その人選の基準について竹内は「一風変わった独特の史眼」としているが、その基準が何であるかについては何も語られていない。評論家で『大川周明』の著者の松本健一は同書中の二つ章で『日本精神研究』について言及しているが、そのなかで大川の人物評価の基準と竹内好の「一風変わった独特の史眼」ということに触れ、次のように述べていることはいささか印象的である。

このことは、大川周明の徹底した合理主義を想わずにおかない。いつてみれば、大川における〈日本への回帰〉は、徹底した合理の追求の結果であつて、余人のように情緒的、非合理的なものではなかった。翻つていうと、徹底した合理の追求の結果としての〈日本への回帰〉は、萩原朔太郎のようなイロニーをふくまぬのである。萩原朔太郎の〈日本への回帰〉は、直観的、情緒

的であるが、それゆえに近代を生き延びてしまっている自己へのイロニーをふくんでいた。（松本 七三頁）

このように松本は、大川を「徹底した合理主義者」とし、この「合理性」が『日本精神研究』における人物の選定に働いていたと見たのである。すなわち、当時の「日本主義者」のようにフアナティックな感情に流されることなく、また萩原朔太郎のように「イロニー」の意識に捉われるのでもなく（日本への回帰）を果たし、「日本精神」を代表する人物を選定して描き出すことができたのは、西欧と日本とをそれぞれ「理念型」によって相対化し比較衡量した結果であり、この意味において徹底した合理主義の所産であったというのである（同 九一頁）。松本はこうした視点に立つて大川の描いた佐藤信淵、宮本武蔵について論じているが、佐藤信淵については「すなわちかれは、佐藤信淵の国家社会主義的な政治思想と、それによって建設される理想国家を通じて「世界を一新」する構想とに注目したのである」（同 八五頁）といい、大川が信淵の「国家構想」に注目したのはマルクス流の「国家論」を凌駕するような国家論がすでに幕末の日本に存在したこと、このことは学問思想において西欧に引けを取らない日本の卓越性を示すものに外ならないということであった。松本によれば、このことは大川の思想遍歴に見られるように西欧偏重の結果として生じた（欠如としての日本）を埋めるためのものであったという（同 九一頁）。

また大川の宮本武蔵については、松本の結論だけを引用してみれば次のような評価である。

いずれにしても、それは精神主義的な人格形成論であり、そこに宗教者（Ⅱ「求道者」）に近い武蔵像が浮かびあがるわけだ。とすれば、大川の武蔵像は『五輪書』によってかたちづけられた伝統的な武蔵像を一步も出ることにはなかった。いや、大川はそれゆえに、宮本武蔵を「日本精神」の代表者のひとりに加えたのであった。花は桜花、山は富士、人は武士、そういった「日本」の精神的典型としての宮本武蔵像を、大川は描いたのである。それはいつてみれば、大川が昭和の時代に、伝統的「日本」を選んできた、ということの意味するであろう。（同上 九九頁）

要するに松本によれば、大川は、フアナティックな「右翼」勢力と急進的な「左翼」勢力が台頭する時代状況のなかで、巷間に知られているようなこれまでとあまり変わり映えのしない「伝統的」な武蔵像を描いたということである。

しかし、「徹底した合理主義者」といい、「イロニー」の不在といい、〈欠如としての日本〉といい、「伝統的『日本』」の復活といい、松本の『日本精神研究』に対する評価の基準は、あまりにも西欧的なロジックとレトリックに依拠しているのではなからうか。たとえば「イロニーの不在」とは西欧に発達した弁論術、修辞学における反語的方法をそのまま日本思想史の文脈に適用したことによるものであり、後の二つの言葉も「ロマン主義」のカテゴリーによって捉えた「近代日本像」の誕生ということを念頭に置いた評価であるように思えるのである。したがって松本によれば、大川が平板な伝統主義者の枠を出ていないのは、大川自身「ロマン主義」的な心情が欠如しており、「徹底

した合理主義者」であったからである、ということになる。そうすると、大川の思想の核心部分は「徹底した合理主義」と伝統的な「保守主義」とが合体したものであるか。竹内好も松本健一も大川の一見「冷酷」を感じさせる風貌もまたこの「合理主義」に由来していると見ているのである。

しかし、〈欠落〉しているのは、むしろ竹内や松本の方であり、それは五高時代にすでに教師の代講として王陽明の『伝習録』を講じるほどの漢字の素養（このことは五高時代の二年後輩の大内兵衛の言として竹内の「大川周明のアジア研究」に記されている。橋川 三九六頁）、さらに華嚴思想と朱子学による深い理解に培われた大川独自の世界解釈に対する新たな視点なのではなかったか。

本稿では大川の思想の骨格がどのようなものであったかについては、行論のなかで随時指摘してきたが、これについては章を改めて詳しく見ていくことにして、『日本精神研究』で取り上げられた人物を通して大川がほんとうに訴えたかったものは何であったのかについてその要点を指摘しておくことにしたい。

2 横井小楠の「天」と「明治維新」

まず、大川が選んだ人物に共通しているのは、身分でいえば石田梅巖以外は武士であり、活動時期は源頼朝が平安末期から鎌倉初期という古代から中世への移行期、その他は戦国時代と幕末維新时期という時代の大きな転換期であったこと、そして全員がそれぞれの思想を実践というかたちにおいて自らの行動として示していること、大乘仏教と朱子学、とくに禅の影響が濃厚であるということを描きおきた

い。

『日本精神研究』の第一章は「横井小楠の思想及び信仰」であるが、大正維新を第二維新として捉え明治維新の完遂を目指す大川にとって「明治維新」は国家改造運動の絶好のモデルでなければならず、その理想と精神を体現している人物として事半ばに凶刀に倒れた横井小楠は、まさに巻頭を飾るに相応しい人物であった。すなわち、大川ら行地社を中心とした「国家改造」運動の理念を横井小楠の政治思想に託し未完に終わった明治維新の精神を論じたのである。

大川の思想は、これまで見てきたように政治や経済の在り方を道徳に基礎づけることであり、これを世界構成の原理として世界を変革していくことであった。そして道徳の源泉というべきものは宇宙の「理法」としての「大生命」であり、その内在として人の奥底に宿る「良知」「良能」の存在であった。そこで変革の原理として掲げたのが「大学の道は、明德を明らかにするに在り、民を親しましむるに在り、至善に止まるに在り」という『大学』冒頭の章句であり、大川はこのなかの「親民」を朱子の『大学章句』に従って「新民」とし、朱子の性理学に倣って人格と世界の変革とを同一理法の貫徹として捉え、これを日本国家の改造と世界変革の原理としたのである。「第一節 英雄的精神の把持」の「個人と言はずまた国家と言はず、其の最後の根柢は竟に拠りて立つところの精神に在る。一切の外面的制度は、所詮精神の具体的発現に外ならぬが故に、日本国家を改造すると云ふことは、取りも直さず吾等の精神を改造することである。而して精神を改造すると云ふことは、真個の日本精神に復帰すること―常に心を芙蓉の第一峯に寄せることである」(全集第一巻 一一九頁)という一文は、

国家改造に当って掲げた変革の理念が朱子の理想とした理念と共通したものであり、いわばその具体的展開でもあることを明らかな示したものである。

こうした大川ら行地社の国家改造運動は当時においてどのような立ち位置だったのだろうか。先ず大川らの方向に対してそれに対抗する三つの勢力が台頭していた。一つは革新勢力、すなわちロシア革命の影響や労働運動の高揚などにより台頭してきた社会主義革命を目指す勢力、次は大衆社会の出現や工業化を背景にしたリベラル派による自由主義経済の展開と議院内閣制の確立という欧米型の国家体制の樹立を目指す動き、三つ目は社会の混乱と頹廢に憤慨しひたすら「日本回帰」を唱えるファナティックな「日本主義者」のグループである。このうちの前の二者に対しては「革命改造を志す人々も、概ね外面的制度の更新により、自動的に向善の方向が現出するかに考へ、憂国愛人の気を専ら各種の制度改革運動に傾け、動もすれば至極の一大事を忘れ去らんとする」と牽制し、「日本主義者」の言動に対しては小楠の言を借り次のように非難しているのである。

さて小楠の日本精神とは、決して偏狭にして矜高なる島国根性のことではない。攘夷が天下の輿論となり、国民は或は極度の猜疑を以て外人を待ち、或は極度の侮蔑を以て之に対して居た時、独り小楠は卓然として主張した「外人もまた一天の子ではないか、然る以上は之を待つに天地仁義の大道を以てせねばならぬ」と。かくて水戸一派の保守的慷慨家に対しては、実に下の如き痛棒を加へて居る。「格別見識もなく、従て大策もなく、ただ大和魂

とやらを振り廻す人々は、外人を以て無道の禽獣となし、最も甚だしきは初より之を仇敵視して居る。天地の量、日月の明を以て之を見るならば、何と云ふことであらう。この頑迷固陋が、国家蒼生を過らんとすることは、痛嘆限りなき次第である」。

(同上 一一九～一二〇頁)

こうしたことから、大川ら行地社の目指す「国家改造」の在り方が当時の「革命勢力」や「自由主義者」、「日本主義者」とは一線を画していることは明らかであろう。これに続けて、日本の改造が世界変革の原理であることについて小楠の維新にかけた抱負に仮託して次のように述べるのである。大川の思想の対外面、とくに日露戦争後の東アジア進出を狙ったアメリカの太平洋政策の展開や、一九二四年の排日移民法の制定以降、年を追うごとに險悪の度を増してきた対米関係に対する基本姿勢を示したものととして引用しておきたい。

日本は榮螺のやうに蓋を鎖ちて、小さく固くなつて居るべき国でない。富国強兵を理想とする人があるけれど、富国強兵に止まりては役に立たぬ。日本の使命は実に『大義を四海に布く』ことに在る。堯舜孔子の道を明かにし、西洋の技術を我有とし、日本の国家を一新して西洋に普及するならば、道義を基礎とする真実の世界的平和が、必ず招徠せられるであらう。而して『此の道本朝に興る可し』と言ふのが実に小楠の堅き信念であつた。されば其の敬愛せる弟子元田永孚に向つて、下の如き抱負を洩らしたことがある――『苟も吾を用ゐる者あらば、吾れ当に使命を奉じて先づ

米國を説き、一和協同の実を挙げ、然る後に各國を説き、遂に四海の戦争を止めるであらう。こは元田が驚嘆したる如く『遙かに世論の外に出たる見識』である。(同上二一九〜二〇頁)

それでは、元田永孚を「遙かに世論の外に出たる見識」と驚嘆させた日本の使命感、すなわち「大義を四海に布く」という小楠の高邁な世界観はどのような哲学的基盤から生じたものであるか。これに対する大川の見立ては小楠における「天」に対する信仰であつた。大川によれば、小楠は朱子を三代以降の第一人者として大いに尊敬しているが、必ずしも「朱子学の徒」、すなわち「朱子学の奴隸」にならぬのではなく、自己の「神靈」に従つて朱子の学ぶ所を学び、ただちに「天」への信仰に達したのである(同上 一三三頁)。そして、儒教における「天」への信仰は「怪力乱神を語らず」を信条とした孔子にも認められるが、「真個の儒者とも謂はれるほどの人は、其の魂の最後の要求を天によつて満たされて来た」(同上 一三六頁)として真の儒者は自己の「神靈」の母体である「天」に対して「敬虔」と「畏敬」の情を抱いて仰ぎ、自己の精神の究極の拠り所としていたとして、その根源を孟子に求める。そして天への信仰を認めない荀子と天を信仰する孟子とを比較し、小楠の「天」への信仰が孟子の「天」に基づいていることを次のようにしているのである。

荀子の天は蒼々たる天に過ぎぬ。彼は「天を大として之を思ふは、物を蓄へて之を利するに如かず」とした。而して其の鋭き観察を専ら後天的経験の人性に向けた。彼は是くして人性を悪と断

ぜざるを得なかつた。然るに孟子は、我れ天に在り天我れに在るを見た。而して欺く可からず犯すべからざる一道の耿気儼然として我が裡に在るを見た。性の善なるを信ぜざるを得ざりし所以である。故に彼は堂々として「舜何人ぞ我れ何人ぞ、為すことある者は是くの如し」と宣言した。而も荀子に至りては「人は如何にして禹となり得るか」と云ふ質問に対して、其の答ふところ支離滅裂を極めて居る。かくの如くにして、吾等が味識せんとする横井小楠の信仰は、実に儒家伝統の宗教意識が、彼れの人格を通して光瀾を挙げたるものなるを知る。そは名高き孟子の章句、彼れの名と共に永遠に不滅なる可き尽心章の一節、文字にすれば僅に二十六文字に過ぎざれど、万古鏘鏘の響き高き下の一節に籠る思想信仰を体達せるものに外ならぬ。——「心を尽くす者は其性を知る、其性を知れば即ち天を知る、其心を存し其性を養ふは、天に事ふる所以なり」。小楠が、学問とは何ぞとの問題に答へて、心をして日々靈活ならしむる、是即ち学問にして修行なりと言へる真意は、此の信仰に拠らずしては領会することが出来ぬ。

(同上 一三六〜一三七頁)

ここで言われている「荀子」の説が、大川が批判したように欧米の民主主義やソヴィエトの計画経済をモデルにし制度の変革のみをもつて国家改造を図ろうとする自由主義者や左翼勢力と重なっていることは明らかであろう。大川は「人は天中の一小天」(同上 一三七頁)という人間観を貫き通した小楠の姿勢を次のように賞賛し、「天」の摂理に従いそれを実践することが真の儒者としての生き方であるとし

たのである。

小楠を初め、真個の儒者は、天工を亮けると云ふことを至極の一大事とした。天工とは天の摂理である。又は宇宙究極の目的である。天は永遠より永遠に互る計画を有し、人は此の天工を亮けんが為に生る。天工に参与すると云ふことは、天より言へば万物の靈たる人間を天の目的に副ひ、人より言へば人生の目的を遂ぐる唯一路である。

(同上 同頁)

このことはそのまま『日本精神研究』の一月後の二二六(昭和二年六月に刊行された『中庸新註』における『孟子』の「四端説」からはじまる『中庸』の註釈につながり、また大川が人生觀の主柱とした華嚴經にみられる「菩薩行」の精神にも合致したものであった。さらに注意しておきたいことは、大川は小楠の思想を朱子の性理学に準拠して論じるに当たり、エマソンの「読書論」とプラトンにおける「文武一致」の理想を小楠との比較の対象としているが、こうした外国の思想や思想家との比較において日本の思想を論じる姿勢は大川の総ての論考に共通する顕著な特徴のひとつであり、常に思想を外に向かつて開き、そこに共通する普遍の層を探り当てようとする大川独自の方法であったことである。これと同じように大川にとつての「明治維新」は「天」という「宇宙の摂理」に従った普遍的な行為のひとつであり、日露戦争以降の日本の状態を明治維新の精神が失われた時代であると見たのである。大川にとつて「大正維新」は明治維新が目指した理想と方向を元来の軌道に戻し、同時に世界変革のモデルとしていくための戦いの始まりであった。

2 佐藤信淵の国家構想

『日本精神研究』で二番目に取り上げられている人物が幕末期に活動した佐藤信淵であり、そのタイトルが「佐藤信淵の理想国家」である。大川は佐藤信淵を選んだ理由として彼の卓越した国家構想を挙げたように述べている。

彼れの学問は、紛れもなく当時に於て無類なるものであつた。而も其の無類なるものは、単に宥陰(塩谷宥陰―引用者)が列挙せる諸学の一家に於て、其の蘊奥を究めた故に非ず、実に其の広汎なる知識を、日本国家を富み且強からしむるための学問として、一個の体系に組織した点に在つた。彼は、神儒仏三道に思索を練りて、堅固なる国家の哲学的根柢を築き上げた。驚嘆すべき組織を以て、日本国家の根本的改造案を描いた。

(全集第一卷 一四一頁)

大川が信淵の国家構想に自己の理想を重ねたのは、日露戦争以降、日本が目指すべき新たな国家理念を見出せていないという状況があつたからであり、当時の日本をとりまくすべての混乱と頽廃はここに起因していると考えたからであつた。すでに、こうした危機感は第一次世界大戦の最中の一九一六(大正五)年に刊行された『印度に於ける国民運動の由来』の「巻頭言」に記されており、そこに日本が向かうべき方向が次のように示されている。ちなみにこの書は日本においてインドが置かれている現状を報告したものとしては初めてのものの

あつた。

若し眼光を当代の内面に徹せしむれば、吾人の眼に映ずるものは沈滞し弛緩せんとする生命、腐敗せんとする生命である。而して此の国民的生命の沈滞、懦弱、頹廢は、今日の日本が、雄渾森嚴なる国民的理想を欠ける事に其の根本の原因を有すると信ずる。日露戦争が勝利を以て終局する迄は、澁刺たる生命が尚ほ日本の国家に躍動して居た。日本を世界の強国に列せしめずんば止まずとする雄々しき精神が、国民の心を支配して居た。然るに一度露国と戦ひ勝ちて、皮想外面ではあり乍ら、世界一等国の班に入ると同時に、明治日本の理想は茲に其の外形だけは実現せられ、之と共に是迄張りつめ来れる心ゆるみ、且新たな国民的理想尚未だ樹立せられざるが故に、大正の今日に至つて沈滞頹廢の風潮が一世に漲つて来たのである。(中略)されば大正の日本をして墮落、沈滞、腐敗に陥らしむる災厄の泉、不幸の源は、実に明治の理想に代つて大正の新日本を支配する理想の尚未だ確立せられざる事である。(全集第一卷 五二四〜五二五頁)

ここで大川が危機感をもつて指摘したのは、富国強兵と殖産興業という「国民国家」が目指した第一段階が日露戦争の勝利によって一定程度達成された後、第二段階へ向けての国家体制を新たな国際環境の中においてどのような理念の下に構築していくのかという第二次世界大戦以降の現代にも通じるきわめて遠大なスパンをもつ問題であった。そこには世界の「一等国」としての自負と外形だけが残りそれを

支えるべき国民の「精神」が空洞化しているという現状認識があつた。すなわち、巨大化した「国民国家」の運営はどのような「理念」の下に行われるべきかという問題である。こうした危機意識から「佐藤信淵の理想国家」において大川は横井小楠の言葉を引用し、日本が掲げるべき理念と進むべき方向を「吾国の先覚は五十年の昔に於て、既に『何ぞ強兵に止まらん、何ぞ富国に止まらん、大義を四海に布かんのみ』と喝破して、皇国の世界に対する使命を高調した。新日本の国民は、厳然として此の森嚴雄渾なる職責を負はねばならぬ。而して亜細亜の指導、其の聯合は、実に皇国をして大義を四海に布くの実力を獲得せしむる唯一の道である」(同上 五三七頁)として、日本の指導によるアジア諸国の連合、すなわち「大亜細亜主義」を掲げるのであつた。大川が信淵の国家構想に着目したのは以上のような文脈においてであつた。

信淵の国家構想の特徴について大川は、精神的部門と経済的部門をそれぞれ独立させ、経済的部門においては生産と分配を公的経営とし、精神的部門においては学校制度を確立して、その頂点に「大学校」を置き、「大学校」を国民教化だけではなく立法府を兼ね「詔勅」をはじめすべての政令を審議する国家の最高機関とする「二重国家論」であるとして、このところに「道義国家」と同じ精神が働いていると見たのである。そしてこの「二重国家論」については、「其の根底となる思想に於て、ルドルフ・シュタイナの三重国家論と著しき類似を有し、吾等に向つて深甚なる暗示を与へる」(全集第一卷 一六六頁)といひ、大川と同世代であり人智学の提唱者ルドルフ・シュタイナーが一九一九年に『社会問題の核心』(当時の邦訳名『三重組織の国家

と責任国家」において提唱したフランス革命の理念の組み換え、すなわち、政治・経済の領域に適用されてきた「自由」の概念を精神に、「平等」を政治に、「博愛」を経済の領域に組み直すことを主唱した「三重国家論」と類似性があるとして、とくにその根底において「精神」を最上位に位置づけていることを挙げたのである。

信淵の国家構想とシュタイナーの「三重国家論」とは両国の置かれた歴史的文化的文脈からいえば異なるものであるのはいうまでもない。すなわち、シュタイナーの「三重国家論」は第一次大戦の敗戦国ドイツをいかに再建するかという観点から敗戦の原因を国民の自由な精神を抑圧した専制国家の「国家主義」にあるとし、それに代わる国家構想として書かれたものであり、その要点は社会を精神生活、国家生活、経済生活の三つに分節し、これらを有機的に関連させる社会有機体説にあった。これに対し信淵の「三重国家構想」は幕末の対外的危機と国内の疲弊という状況を前にして、これに対応できる国家体制をいかに構築するかという観点から打ち出されたものである。しかし、その学問的基礎は、前者は社会有機体説、後者は「天地の神意、万物化育の理に則れるもの」（同上 一六四頁）という一種の生成論であることから、両者の間には根底的なところにおいて類似性があるとしたのである。そして、こうした信淵の思想を「東洋伝統の思想」であるとし、その源泉が『大学』にあると見たのである。

此の思想を、最も簡潔剝切に表白せるものは、『大学』の首章に如くはない。「大学の道は明德を明にするに在り、民を新にするに在り、至善に止まるに在る」。而して之が為には内面的には格

物致知、外面的には治国平天下を必要条件とする。格物致知とは一切存在の理法を把握することにして、信淵の所謂「神理の講明」である。治国平天下とは、此の理法を国家の組織の上に実現することにして、これが取りも直さず「止善」——人類至高の正義である。信淵の思想は、正しく此の伝統精神に拠り、之を整理して布衍して、理法の具体的実現としての国家を、日本に実現せんとするものに外ならぬ。（同上 一六五頁）

このように大川はシュタイナーの「三重国家論」の意味をアナロジーによる歴史認識の方法によって把握し、西洋思想と東洋思想とを結ぶ普遍的地平を探ったのである。こうした方法は本稿の一—3でふれたブルクハルトや前稿（前掲論文『五浦論叢』二五号所収）において言及した清朝の遺臣で大川とも親交のあった辜鴻銘の歴史認識がそうであったように脱歴史的・非因果論的・非進化論的な歴史の認識法であり、現代の科学用語でいえば「複雑系システム」による歴史認識といつてよい（大川の歴史認識の方法と華厳思想および「複雑系」の認識論との関係については本稿の（後篇）で取り上げる）。

信淵の対外政策については、信淵が『天柱記』の「天地鎔造」において「皇国ハ大地ノ最初ニ成レル者」「大地ハ悉皆皇朝の所領ナリ」、また『混同秘策』の「混同大論」には冒頭「皇大御国ハ大地ノ最初ニ成レル国ニシテ世界万国の根本ナリ。故ニ能ク其根本ヲ経緯スルトキハ、則チ全世界悉ク郡県ト為スベク、万国ノ君長皆臣僕ト為スベシ」（尾藤・島崎編 四二六頁）などと述べていることから、佐藤信淵といえは「山師」のイメージとともに世界侵略を目論んだ「帝国主義

者」という印象が現在も一般的である。しかし、大川の見解はこれと無縁であり、信淵の西欧に対する姿勢を次のように捉えているのである。

無智なる幕府が、英国軍艦の撃攘を決議せる時、同志と共に其の無謀を警告し、之が為に危く蕃社の厄に遭はんとしたのも、彼が国際間の事情に通じて居たからである。かくて信淵は、世界地図の上に於て、日本が有るか無きかの小群島なるを知つて居た。

(中略) 彼は、西洋の一切の長処を、公平無私に認識し、其の尋常ならざる文明に驚嘆せるに拘はらず、これがために其魂を西洋に売り、其の精神的奴隷となることはなかつた。啻に其の奴隷とならざりしのみならず、却て精神的日本の偉大に対する信念を強くして大にした。若し信淵が、日本あるを知つて他国あるを知らぬ国学者、または支那一流の驕矜に染める漢学者であつたとすれば彼れの抱ける信念は、或は迷信として斥けられるかも知れず、或は蛇に怖じざる盲者の勇氣と言はれるかも知れぬ。然るに信淵は幾度か繰返したる如く、当代蘭学者の随一であつた。嗚呼宇内混同の秘策が、儒者又は国学者、神道家又は仏教徒の精神に生れずして、実に蘭学者の精神に孕まれたるを想ふ時、吾等が之より受ける暗示は深刻であり、之によつて与へられる感激は甚大である。

(同上 一六七頁)

すなわち、信淵は蘭学を通して西洋を悉知しているからこそ幕末という未曾有の混乱期に日本の現在地を確認することができ有効な国家

像を描くことができたというのである。こうした信淵の日本による世界統一の構想をただちに「世界侵略」、「世界征服」の企図として決めつけるのは大東亜戦争を「侵略戦争」、「太平洋戦争」をファシズム陣営対民主主義陣営の戦いと規定した戦後における勝者側による一方的な視点からの遡及的意味づけの結果である。あらゆる思想の誕生がそうであるように信淵の思想もまた当時の差し迫った問題に対応するためのものであり、様々な解釈の網を逃れそのまま近代にまで直線的に連続するものではないことはいまでもない。さらにいえば「侵略」という用語を個別国家間に生じた領土をめぐる諸問題にどのように適用するかについては、その時代の国家間の力関係や国際政治上の諸環境、あるいは国際世論に左右されるきわめて政治色の濃厚なものであり、それだけ流動的であり不安定性を免れないことは今更強調することもないことである。信淵の対外進出論にはその背景に異国船の来航が激しさを増す中で日本の日本社会の沈滞と頹廢があり、この萎縮した状況をどうしたら打開し新たなエネルギーを喚起することによって将来に向けての展望を切り開くことができるのかという課題が重くのしかかっていたのである。信淵が満州、朝鮮を領有しこれを足がかりに世界進出の構図を描いたのには、日本が世界の弱小国であるというリアルな認識と隣国清国におけるアヘン戦争と太平天国の乱の結末があり、弱小国日本が迫りくる植民地化を避けるためには、どうしても中国、朝鮮と連携してこれに当らなければならないというきわめて切迫した問題があつたからである。

信淵の『天柱記』、『混同秘策』、『垂統大記』、『経済要録』に記されている世界進出論と一連の国家改造論は以上のような方向に向けられ

たものであった。そして、こうした東アジア諸国との「連携」を前提とした幕末期の「アジア領有論」「世界進出論」は佐藤信淵だけに限られたのではなく、林房雄がいうように、本多利明、平田篤胤、吉田松陰、会沢正志斎、藤田東湖、平野国臣、島津斉彬、橋本佐内、佐久間象山など多くの知識人や志士たちの間に共通に抱かれていたものであった（林 一九〜三二頁）。

この点については大川は、は敗戦色が濃厚になった一九四四（昭和一九）年に朝日新聞社の依頼により頭山満の伝記（敗戦や東京裁判等により未完、二〇〇〇年に中央公論社の社屋から原稿が発見されるまでは「幻の論文」であった）の執筆にとりかかるが、そのなかで次のように述べ、「近代国家」の建設と「大東亜共栄圏」の構想との関連においてアジア連帯の思想が維新の先覚者たちに共有されていたことをいち早く指摘している。

而も近代国家として自己を再建せる日本は、東亜近隣諸国の全般的なる改革と再建なくしては、日本自体の存在が保障されないことを知つて居た。明治維新前夜に於て夙くも佐藤信淵は其の『存華挫敵論』の中に、支那を保存して狄を挫くことを高調した。狄とは取りも直さずイギリスを指せるものである。彼は英国がモーター帝国を亡ぼして印度を略取して以来、その侵略の武歩を東亜に進め来り、遂に阿片戦争の勃発を見るに至つたが、若し清国にして此の戦敗に懲り、大いに武備を整へて失地を回復すればよし、若し然らずして今後益々衰微するならば、禍は必ず吾国に及ぶべきことを洞察し、支那を保全強化して英国を挫き、日支提携して

西洋諸国の東亜侵略を抑へねばならぬと力説した。独り佐藤信淵のみならず、真木泉、吉田松陰を初め、明治維新の幾多の志士、尊皇攘夷の標語の下に、日本の政治的革新と亜細亜の復興とを、併せて同時に理想とした。頭山翁に深き感化を与へたと思はれる平野二郎国臣も、島津久光に上りし『尊攘英断録』に於て、同様の理想を火の如き文章を以て高調して居る。徳川幕府の内部に於ても、有為の士が抱懐せる対外政策は、東亜復興を積極的理想とせる点に於て、倒幕志士と何等異なるところなかつた。それ故に東亜新秩序又は東亜共栄圏の理念は、決して今日事新しく発案されたものでない。それは近代日本が国民的統一のために立ち上げられた其時から、綿々不斷に追求し来れるものに外ならぬ。

（中島編 六四〜六五頁）

こうした一種の「アジア連帯」の思想は自由民権派のアジア観に引き継がれ、樽井藤吉や内田良平、李容仇らの「日朝合邦論」を生み、後の「大亜細亜主義」と大川のいう「大東亜共栄圏」構想の土台となったのである。大川はこうした見通しの上に立ち二〇世紀初頭からの世界の大変動期の中で佐藤信淵の国家構想に新たな意味を見出したのである。

3 武士と禪

大川の理想の人物像とは何かということを考える上において重要なことは、いずれもが「禪」の修行者か、あるいはその素養を身につけた人物であるということである。「禪」は鎌倉時代から室町、戦国期

にかけて武士の間に広がったものであるが、宗教や武士の世界だけではなく日本の美術工芸、建築、文学、演劇などを含む多くの分野で日本人の精神文化の基底となり人の生き方の規範とされたものであった。とくに大川が国家改造の主体として「軍人」に期待したのは、その根底に「禅」の精神と「武士」の行動との関係に「軍人」との共通性を見たからである。それを大川は為政者をはじめ日本人全体の行為の仕方、ものの見方、身の処し方、責任の取り方などのいわば基底にある倫理観の原型として描きたかったのである。その代表的人物が剣聖といわれた宮本武蔵であり、貴族政治に代わる武家政権の樹立者源頼朝であり武士による全国統一を成し遂げ数々の革新的施策を断行した織田信長であった。

宮本武蔵については、松本健一が前掲『大川周明』の第四章「伝統と革新」の冒頭において「大川周明の宮本武蔵観」というタイトルで取り上げているが、結論としては「大川の武蔵観は『五輪書』によってかたちづけられた伝統的な武蔵像を一步も出ることにはなかった。いや、大川はそれゆえに、宮本武蔵を「日本精神」の代表者の一人に加えたのであった。花は桜花、山は富士、人は武士、そういった「日本」の精神的典型としての宮本武蔵像を、大川は描いたのである」（松本九九頁）として、大川の武蔵観を通俗的な「伝統」のなかに位置づけただけであり、そこには「禅」の精神と武蔵の剣の道との内面的な深いかかわり合いについての追究はない。

しかし、大川の描く「禅」と武蔵とのかかわりは、大川の実験の核心部分を示すものであり、外国からは「曖昧」といわれてきた日本人の思想と行動の原像を見事に浮かび上がらせたものであった。たとえ

ば『五輪書』における最後の「空の巻」について大川は「彼は専ら一劍によって老莊乃至大乘仏教の至深の哲理を打開した。そは決して単なる思索の収獲に非ず、生死を賭したる戦闘の間に体験し来れる真理なるが故に、其の言句の間に脈々たる生命が通つており、之を幾度びとなく読み返すうち、武蔵を通して輝く具体的なる「空」を揣摩し従つて覚者としての宮本武蔵の面目を彷彿とすることが出来る」（全集第一巻 二四二頁）として、武蔵の武士としての振舞のうちに禅という「万理一空」「聖俗一如」の原理を見ているのである。

禅と武士との密接なかわりについては、鈴木大拙が『禅と日本文化』（一九四〇）において「直観の重視」、「戦闘精神との一致」、「現状打破の力」を挙げている（鈴木 三三―三四頁）。「直観の重視」とは「知性主義」を退け「直観」によって直接真理に到達すること、「戦闘精神との一致」とは注意を眼前の敵に集注し決して後を振り向かないこと、「現状打破の力」とは禅のもつ伝統主義と形式主義と知性主義に対する破壊力と何事にも囚われることのない融通無碍のしなやかな精神が革命的精神を鼓吹することであり、いずれも生と死との狭間に生き「知行一致」を原則としつねに前に向かって前進することを使命とする戦闘者としての武士の精神に一致しているということである。このところを鈴木は『葉隠』を例にして次のように指摘する。

この書は何時にも身命を捧げる武士の覚悟を極めて強調し、如何なる偉大なる仕事も、狂気にならずしては、即ち、現代語で表現すれば、意識の普通の水準を破つてその下に横はる隠れた力を解放するのしなければ、成就されたためしはないと述べてゐる。

この力は時として悪魔的であるかも知れぬが、超人間的であり、素晴らしい働きをすることは疑へぬ。死は全くその毒刺を失ふ。武士の修養が禅と提携するのは実にこの点である。（同上 四二頁）

すなわち「無意識的領域」を活性化させ、そこから新たなエネルギーを汲み取り実践力としてそれを最大限に活用することを禅の修養を通して武士が体得することの重要性を強調しているのである。この「無意識的領域」の奥深いところにあり、すべての実在の根拠となつていゝるものが「万理一空」の「空」なのである。この「空」を体得することとこそ禅の修養の意味があり生死の区別を超える境地を開くことができる。鈴木はいうのである。大川が「兵法の身なり」として『五輪書』の「水の巻」の「常の身を兵法の身とし、兵法の身を常の身とすること肝要なり」を引いて「聖俗一如の原理」としたのは、こうした「空」によつて根拠づけられた実在といわれるものすべての相対的・可変的・流動的な在り方（「実相」）をいい、そのなかの「日常」のなかに「非日常」を見、「非日常」のなかに「日常」を見る禅の精神を指しているのではないだろうか。とすれば、変化の中に不変の相を感じ得し情況の変化に応じて何時でも機敏に対応できる「智慧」を日常的に練磨することが武士としての生き方であり、それは同時に日本人の「創造力」の源なのであり優れた民族性であると大川は見えていたのである。そうであれば禅の修養に培われた日本人の生き方は「アクチュアル」に生きるということと同義であり、それは本稿のはじめ（——3）に述べたように行為を通して直感的に現実を把握していくことが同時に新たな現実の創造であるような生き方ということができよう。

大川は織田信長については、「近代日本の創始者織田信長」というタイトルで論じ、信長の生きた時代を過渡期であり変革期であるとして捉え、大正末の日本と比較して次のように述べている。

此の変動の間に、無意識の繩墨は破り棄てられ、木偶に等しき貴族は葬り去られ、新たに台頭せる英雄の下に、新しき国家が創設されるのだ。信長は実に是くの如き時代生まれたのである。（中略）さて今の世は何うか。明治維新のからくりは依然として運転して居る。華族に生るれば色と酒とに浸つて居ても大臣になれるほど、門閥が世に重きをなして居る。金持ちの息子は馬鹿でも大官貴紳と縁組したり、大臣將軍をも其前に叩頭させたりして居る。（中略）金と時間とを余計に持合せて、西洋の書物をせつせと仕入さへすれば、新思想家として持囃されて居る。一寸見れば身動きの取れぬ世の中のやうであるが、それは表面だけのことだ、じつは明かに六雄八将の時代となり、信長秀吉の時代となりつゝある。（全集第一巻 一四六―一四七頁）

こうした信長の生きた戦国の世と大正末の時代相を重ね合わせるこゝによつて大川が信長に見出した卓越性とは、「人才登用」、「群雄駕御」、「天下速成」の能力であり、いずれもが過渡期を乗り切るために欠くことができない政治家と軍人としての技量であった。それは禅の持つ「現状打破の力」があつてこそ可能になることであり、これらを成就した信長には「人生五十年、化転の内を比ぶれば、夢幻の如くなり」という『敦盛』の謡曲を最も好んだことにも示されているように、

「空」の思想に裏付けされた既成のものすべてに對する相對觀と瞬時のうちに永遠を觀、破壊のうちに創造を觀る「万理一空」の禪機が働いていたと大川は見たわけである。

大川は、こうした信長の能力のうち政治家としての重要な仕事のひとつとして「天下速成の治功」を挙げているが、このことは信長の「天下統一」という事業がその後の日本という国の土台を作ったという意味においてはきわめて重要なことであることはいうまでもない。大川が信長を「近代日本の創始者」というタイトルで論じたのは、信長に「維新」の方向性を示す精神を見て取ったからであった。信長をはじめ戦国大名を「暴君」と見るか、「変革者」と見るか、戦国時代を破壊と動乱の時代と見るか、はたまた「建設の時代」と見るかについては現在も意見が分かれているところであるが、大川はこのことを次のように見ている。

信長はまた政治家として非凡の才幹を備へて居た。今日の人々は、元龜天正の諸豪傑は、功名の為に戦争のみを事として居たもの、如く考へ、其の偉大は単に軍人としての偉大なりしかの如く考へて居るが、苟くも当時の名将と言はれた程の者は、皆な政治的才幹に秀で、百姓安堵の為に心を用ひたものである。道理から考へても、あれほど始終戦争ばかりして居たのに、民が能く之に耐へたと云ふ其事が、既に善政の行はれて居た証拠である。

(同上 一三六頁)

大川は信長の「樂市樂座」などの自由市場制の導入による商業都市

の建設、新規の農地開拓や灌漑事業による領国經濟の強化、金銀鉞山の開發による貨幣經濟の活発化、「分国法」の制定による法治国家体制の整備、鉄砲の導入による軍事組織の革新などを積極的に評価し「近代日本の創始者」としたのである。事実、信長による全国統一の事業は江戸時代の封建制の基礎を用意し、封建制の内で成長した全国的な流通經濟や文化にいたるネットワークの形成は、地政学的な環境に恵まれたとはいえ、アジアでは唯一の近代國家の形成に不可欠の土台となったことは現在の日本史學の成果から見ても間違いないことである。大川はこうした信長の果敢な行動に自由な精神と斬新な制度・技術との結合という「禪」の精神の躍如たることを見たのである。この柔軟な秩序を生み出す「自由な精神」にこそ、大川は日本に集結しそこで開花した東洋思想の斬新性を見ていたのではあるまいか。

以上のように、大川の『日本精神研究』に一貫しているのは、「アクチュアル」な生き方であり、行為」の中で感得される「アクチュアリテイ」を「リアリティ」としていかに現実の中で実現させていくかということに全力を投入した人々の精神の在り方であった。それは同時に横井小楠の「大義を四海に布く」という決意にも示されているように、「アクチュアリテイ」を「リアリティ」として普遍化し、それをどのように世界に発信していくかという難題を負うことを意味している。アジアの「異人」、世界の「異人」として「世界史」に登場した近代日本のなかにおいて、岡倉天心、新渡戸稲造、鈴木大拙、西田幾太郎らの學問的営為はこうした難題に向けられていたといつてもよく、二〇世紀前半からのさらなる困難な時代に學問と実践との狭間に生きた大川周明もこの中の一人であったということができよう。

〈引用文献一覽〉

- ・『昭和大雑誌 復録版』(一九七八、流動出版)
- ・ルース・ベネディクト『菊と刀』(長谷川松治訳、二〇〇五、講談社)
- ・小堀圭一郎編『東京裁判 日本の弁明』(一九九五、講談社)
- ・清瀬一郎『秘録 東京裁判』(一九八六、中央公論社)
- ・木村敏『心の病理を考える』(一九九四、岩波書店)
- ・クリストファー・ソーン『太平洋戦争とは何だったのか』(市川洋一訳、一九八九、草思社)
- ・石川光男『西と東の生命観』(一九九四、三信図書)
- ・竹村牧男『入門 哲学としての仏教』(一九八八、講談社)
- ・半藤利一・加藤陽子他『あの戦争になぜ負けたのか』(二〇〇六、文芸春秋)
- ・下村寅太郎編『世界の名著30 スピノザ ライプニッツ』(一九八二、中央公論社)
- ・柴田治三郎編『世界の名著45 ブルクハルト』(一九七四、中央公論社)
- ・吉永良正『複雑系とは何か』(一九九六、講談社)
- ・貫成人『歴史の哲学』(二〇一〇、勁草書房)
- ・拙稿「大川周明の世界観と西欧近代の「異端」思想(前篇)」(二〇一六、『歴史文化研究(茨城)』第三号所収)
- ・大川周明全集刊行会『大川周明全集』(第一巻〜第三巻)(一九六一、岩崎書店)
- ・大川周明関係文書刊行会『大川周明関係文書』(一九九八、芙蓉書房出版)
- ・呉善花『日本の曖昧力』(二〇一六、PHP研究所)
- ・大江健三郎『あいまいな日本の私』(一九九五、岩波書店)
- ・丸山真男『増補版 現代政治の思想と行動』(一九七三、未来社)
- ・陸奥宗光『蹇蹇録』(一九七六、岩波書店)
- ・呉善花『韓国併合への道 完全版』(二〇一九、文芸春秋)
- ・林房雄『大東亜戦争肯定論』(二〇一八、中央公論社)
- ・ヴェー・イ・レーニン『帝国主義論』(副島種典訳、一九七二、大月書店)
- ・G・M・フレドリクソン『人種主義の歴史』(李孝徳訳、二〇一八、みすず書房)
- ・ハインツ・ゴルヴツァー『黄禍論とは何か』(一九九九、草思社)
- ・W・ジェームズ『宗教的経験の諸相 上』(梶田啓三郎訳、一九八八、岩波書店)
- ・C・G・ユング『人間のタイプ』(高橋義孝訳、一九七〇、日本教文社)
- ・沢田允茂『論理と思想構造』(一九七七、講談社)
- ・橋川文三編『近代日本思想体系21 大川周明集』(一九七六、筑摩書房)
- ・松本健一『大川周明』(二〇〇四、岩波書店)
- ・ルドルフ・シュタイナー『社会問題の核心』(高橋儼訳、二〇一〇、春秋社)
- ・尾藤正英・島崎隆夫編『日本思想体系45 安藤昌益 佐藤信淵』(一九七七、岩波書店)

- ・大川周明『頭山滿と近代日本』（中島岳志編、二〇〇七、春風社）
- ・『鈴木大拙選集 第九卷』（鈴木重吉訳、紀伊国屋書店）

（二〇一九年六月十七日受理）

〔すがや つとむ／客員所員・日本政治思想史〕

【翻

訳】

「プラートイナのタルシア（二四七七—二四九〇）」（中）
——クレモナ大聖堂のコーロ——

アルフレード・プエラーリ
訳 上田 恒夫

クレモナ大聖堂の聖職者祈祷席をかざる無数の細やかな幾何学モチーフ（図26下）は空間恐怖の裏返しであり、これもまたタルシアの技であった。聖職者祈祷席の躯体に内的なまとまりをつける裝飾枠、そしてその間に配列された大小の画面がある。生彩と輝きに富んだタルシア画に、赤と白の菱形ブリズムの床モザイクと、コーロの上端の金色の彫り物とが結びつけられる。内陣の立面図との正確な関係はかつてタルシア画の構想は立てられた。事実、タルシア画の背地に見る色彩の相互関係は統一的な観点から導き出されている。これは実製作だけでなくコーロ全体の構想にも任を負う棟梁であるプラティナの仕事であった。

タルシア画の主題ならびにフェッラーラのヴェネト絵画に関心を寄せる優れた表現は、成熟したクレモナ美術の反映である。その建築街景画には、ロマネスクへの郷愁をともなつて進行していた革新として、中世の街景にルネサンスの街景を接ぎ木しようとする意図はもはやなく、両者を分けへだてなくひとつの文化として受け入れようとする意識が表れている。雰囲気はうちとけ、風景はゆったりと広がる大地を取り入れている。静物は描かれた対象のすぐれた品格と技巧をこらした素材の処理とをめぐりにしている（「十字架と郊外の小道」、図27）。人物は自然主義特有のフォルムの調子を和らげている。原画を提示した三人の画家がここで出会ったその時期と文化環境を論じるということとはとりもなおさず、コーロを帰着点とした当時のクレモナの芸術動向をリアルタイムに批評するということである。別の観点から言えば、時代状況を正確に映し出すタルシア画制作の全場面で異なる人物が出会ったという出来事は、クレモナ大聖堂身廊の壁画

（二五一四〜二五二九「制作はポッカッチーノ・ポッカッチーノほか」）及びサン・シジスモンド教会の壁画「同じくポッカッチーノ作」でも繰り返されるという事を意味する。とすればこれは、芸術的發展を遂げたクレモナの成果であり、コーロにおいてはプラティナその人の功績である。マントヴァ出身のプラティナはタルシア作家だった父の工房に学び、ベルナルディーノ・デ・レーラ「クレモナの建築家、十五世紀後半（一五一八）」と協力して制作に当たった。プラティナはクレモナの画家たちとの出会いによって、北イタリアの幅広い絵画動向に目を向け、単調に陥っていたタルシア画のレパートリーに新風を送り込むことに成功した。

原画を木画に翻案するプロセスそのものが表現媒体「木材」と技法についての自覚をはつきりと際立たせる判断であった。こうして、せりふなしの見る演劇ともいうべきトロンプリーユの透視画「タルシア画」は、自家葉籠中のもとなつた創作の知恵の発見を讀え、消失点つきの芝居絵に、これを惜しみなく多用する。画家たちはこの木工芸のマエストロたちが何を求めているか、またコーロの場合、それに配列されるべき絵はコーロ全体の観点からしてどのようなものであるかを考慮する必要があった。

タルシア画が順調に絵画の三次元空間に近づいて絵らしくなるにつれて、画面をくぐる裝飾枠は、実景かと見まごう空間秩序の中に展開する主題を周囲から切り離し孤立させ、これに透視図的ニッチといふべきモチーフ、すなわちアーチや窓や戸棚を付け加えることになる。ここに、祈祷席の起源たるゴシック末期のエディーコラ「タルシア画の聖像を荘嚴するための立体的なニッチ」の再来が認められる。このよう

に、描く対象を枠組みの図式にふさわしく編成するのはプラティナの仕事であった。

街景を枠取りする建築モチーフのもととなった実際の建築様式と、画面に描かれた建築の様式は区別することができない。レンガの疑似壁から飛び出した破風^{テジパナム}の窓（図28）、アーチの窓、片開きないし両開きの窓扉はタルシア画に広く採用されていたモチーフであり、プラティナはタルシア画の構想と原画の様式との新たな接点として、これらのモチーフを入れるよう協力者たるベルナルディーノ・デ・レーラ、アントニオ・ニコニャーラ「クレモナの画家、一四八〇—一五〇〇活動」、アントニオ・デラ・コルナ「十五世紀後半の画家。ミラノで壁画を描いたことが知られるのみ。生没年不詳」に求める。デッサンと聖職者祈祷席の躯体の設計に先立って、画面構成をどうするかについてプラティナから彼らに提案があつたにちがいない。そうでなかつたら、原画をタルシア画に翻案するさいになぜ個性の違う三人の画家が同時にここにいるかが説明できない。三人の個性の違いを消して表現を統一し、黄金比にもとづく構成システムをもつて全体的色彩構成に統一をもたらずのが、原画をタルシア画へ翻案する作業なのである。構成の似た画面とそうではない画面とのバランスを計った配列はコーロの厳密な数学的・幾何学的構造から導かれる。コーロ全体の絵画構想の演出家であるプラティナは、原画^{デシヤニョ}が求める前提「様式の違い」を受け入れるほかなかつた。

後陣^{トリアナ}の半円形平面に沿って繰り広げられるイリュージョニスティックなタルシア画を見渡すと、明るい背地の画面の多いことがわかる。すなわち総計四十五画面のうちで、背地の全体が明るい画面は二十、

それとのバランスをはかつて背地の全体が黒一色の画面は七、上下二分割した構図の上下とも地黒の画面は十三である（図29）。そして地が黒と白の五画面のそれぞれが一組九画面の中で副旋律ないし休止符の役割を果たしているが、ただし右に偏つた半円形プランの側では一組九画面のなかではそれが二度あらわれている。ここから、不動の幾何学的秩序のなかに、対立物「上記五画面」を等価と認めて受け入れコーロ全体の調子の統一をはかるリズムが生まれる。このような秩序による構成の意義は、視覚的調整としての透視遠近法の機能——右側へ偏つたアプシスに対応してコーロの内容たるタルシアが行う視覚的調整の機能——に一致していることにある。事実、コーロの右半分（図29のe-d）（この図は画面間の明と暗の調子の違いを模式的に作図したもので、コーロの実際の形は図30に見るとおりである）では、黒の背地の画面に対して明るい背地の画面が多く、三画面を一単位として、コーロが内側に縮んで見えるのを防いでいる。反対に、コーロの左側では逆の効果を黒の背地の画面が果たしている。こうして、アプシスの梁間の角柱の付近で、タルシア画の背地——コーロ左右の不均衡にに応じて画面の明と暗の配列に随時変化をもたせる——はコーロの始まる直線的配列部分から、見せどころである奥の湾曲部へと無理なく移行する役割を果たし、明と暗の調子の入れ替わりによつて平面上の動きを生んでいる。

十六世紀に当初の位置から「前方の祭壇側に」移されるまでは、祈祷席列の通減する立面「上列の祈祷席は下列の祈祷席より後ろにある」は、アプシス「コンク」が描く想像上の円環から分離され、ビテリウムの高さを強く印象づける二つのステップ「身廊から祭壇のあるブレスピテ

リウムまでにステップが二か所ある」の向こうに続く上行運動の終点をなしていたにちがいない〔図30aも参照〕。まだ豊かな装飾がほどこされていなかった当時の大聖堂の内部〔今見る大祭壇や壁画群は十六世紀のものである〕にあつて、コーロの色彩は無装飾のままだった壁を前にした、装飾構想の先取りであつた。後に主身廊上部のロマネスク壁面に新たに壁画が描かれるのと状況を同じくして、「プレスピテリウムと比べて」河床のように広く低い主身廊がルネサンス的空間構成の実現を用意した。壁画とは異なるもうひとつの創作として、観客の目を大胆にあざむく視覚の更新がコーロにおいて実現する。

個々のタルシア画の絵画空間がはるか遠くにまで伸長した結果、先に見た聖具戸棚〔前号参照〕の透視画と比較すると、画面を閉じる両袖の垂直枠は細くなつてゐる。原画のデッサンを相応に尊重しつつも、それを大づかみに展開して、あるいは波打たせ、あるいは分解し、うねらせて、調子を途切れさせない木肌の地が決められ、木片は切られる。こうして切り取られた光沢のある材は、絵の具の自在な筆致にたとえられるほどの精妙な色彩を生み出す。ダ・レンディナーラ兄弟について「木片から木片への移行を意図する」とシエーラーがいう断絶〔29〕「ダ・レンディナーラ兄弟はピース間のなめらかな移行よりも幾何学的フォルムの独自性を尊重した」から遠く隔たつてゐる。さまざまな輪郭のピースが緊密に結びついて、途切れなくのびやかな面をつくるが、色の濃さの違うピース同士が直接並置されると、七宝の肌のように見える。木が、絵の具の筆致、輝き、陰影、半調子、破調に近づく。したがつて材の性質とそれによつて得られた形象の意味とのある種の一致は驚くほど自然なことであり、たとえば柰理が不揃いで多孔のクル

ミの白い辺材（白太）の場合、郊外の砂を敷きつめたわびしい小道となり、それに沿つて建つ陽を浴びた築地塀となる〔図27「十字架と郊外の小道」の下〕。つまり自然の木肌のなかでも特に不定形なものは、光・フォルム・色の具体的意味を帯びて、具象のモチーフとなつてリアルな表現世界の一員となる。

例えばうまく描かれた樹木が木素材で表現されている場合、それは、職人の材料倉庫から選ばれた材のごとく、芸術的な意図によつて木肌の違いがしっかりと選別されているということであつて、聖具戸棚の類例に間々見られたように、ただ生の木材から選んで済むというものではない。反対に、よい見立ては熟練の技の美点を引き立たせてる。窓の一枚扉や二枚扉の、鏡のように艶やかにニス引きしたのや、クルミや洋ナシのいい色合いのや、唐草模様のフリーズや、実物のように見える箱ないし四角い格間の象嵌がある。またカエデ材のリユートの響板や指板、共鳴胴の丸くたわんだ細い板や六角形の小箱がある。これらのどれもが、タルシア本来の技法から出て家具と楽器製作の職技となつたことを明らかにしている。

プラーティナは北側「左側」のタルシア画において——最初のいくつかの画面に見る外的要因「手本となつた先行するタルシア画の図像」の制約は別にして——違ひのはなはだしい原画のさまざまな主題と絵画様式をもとせず、生来の表現技法をぎりぎりまで使用し尽くす。ベルナルディーノ・デ・レーラの建築様式、アントニオ・デラ・コルナの自然主義的絵画様式、そしてアントニオ・チコニャーラの風景と静物に見られる色彩重視の様式は、「タルシア画という」ひとつの絵画理念に向けて展開された歴史的造形の意味の集成であり、この理念の

意味するものはタルシア画にふさわしい表現方法の革新であった。

細密画のようなアントニオ・チコニャーラの田舎風景や山岳風景は写図器を使ってタルシア画に拡大したかのように見え、はるかな眺望を象徴で精妙に表現しているので、画面両袖の人氣のない高台や谷間の間から眺望する丘や小川から、絵の具がしたたるほどに感じられる（図31「風景」）。鏡板スペッキオの水平ラインに沿って鏡板を対照的に配列する原則にしたがいつつ、俯瞰の視点と仰視の視点を交互に繰り返す。その様式の素因スプレインである平行線と櫛状の線も、チコニャーラが細密画家であることを認識させる。木材の色に輝きを添えるために使われるこの平行線と櫛状の線は、「スフォルツァ城」（図32）の広場に立つ二人の貴人の着衣の布地の輝き、硬く伸びた髪のほか、書物の半透明の木口こぐちに見られる。両扉の合わせ目（図33「チェスポード、本、果物」）や、背地をなす黒のナラ材の年輪と交錯する鳥やうさぎを入れた檻網（図34）では、自然の木肌が光の線に変わる。

ベルナルディーノ・デ・レーラ原画の「行政長官公邸の中庭」（図35）では、空間に空気を通わせヴェネト絵画風の彩りを添える濃い調子は、デューラー版画の試し刷りアウフエンテ・レテラのような暗い影でくつつた輪郭と強い明暗法の対比を和らげる。ルネサンスの太陽の明るい光が「ピチェナルディの塔」（図36）と「サン・ピエトロ・アル・ポー教会の広場」（図37）を包み込む。「ピチェナルディの塔」[「画面下」]では、ゆつたりと流れる色斑マッキアのなかに新しい色加わっている。それはプラティナがここではじめて効果的に使いこなしした色であり、それにニス引きされて独自のつやを生んでいる。赤いナツメ材は「非常に硬く赤味があり……木の葉や人物などの細やかな彫り物に適し……石のような輝き

を呈する³⁰」。明るい光が単色を他の色に変える。「サン・ピエトロ・アル・ポー教会」の横の家や半月堡や円塔の屋根に用いられるのはこれである。

木材にはない色が現れ出る。たとえば白ビアンカ「鉛白」の薄がけ——これはルーペで見ないと識別できない——は光の当たった部分（岩肌や着衣）の輝きを強め、光の造形的効果を高め（人物の顔）、あるいは特殊な素材の表面の効果を高めるために（「司教聖イメーリオ」の手袋、図38）、プラティナが用いた方法であった。薄がけの鉛白エメルツァは木材の色を透過させるが、材の密度を強め、木繊維の筋目を消す。例えばチェスポードのマス目の白（それは白ではなく明るい黄色である）に見るような色と色の関係から生じる白だけでは十分ではない。「だから鉛白が用いられる」。洋ナシ材の色に褐色が薄く塗られると、洋ナシの強いタンニン質が塗膜の効果を高める（祈祷席を分かつ肘の黒い洋ナシの彫り物はすべてこれである）。シェーラーは木の色味は白、黒、マロンの三色が基本だとした³¹。しかし主調をなすのは常に単色、またはさまざまな成分が混じりあつて調和する二色である。オウイディウスはカエデ材について「一様でない色」と言い、十六世紀のアングイラーラはこれを「カエデは見えない部分にさまざまな美しい色を隠している」と解釈した³²。そうであるとすれば、木材の色を、混ぜ合わせることでできる絵の具に代えるということは、自然のアトリエたる木材の構造に由来する素材の色を否定することを意味する。

半炭化したナラ材「埋没ナラ」——代用品は自然木のナラ材に煤と蜜蝋を塗布してつくる——は鉱物質の黒であるが、木材の組織を保っているからマチエールとデッサンをはらんでいる。

木材に含まれる自然色素が混ざりあつて材の表面に豊かな調子が生まれる。しかし、絵の構造を変えてしまうような何らかの処理が木材にほどこされると、透視画の空間も、光に変じた自然色素のコクや輝きも弱められる。技巧を弄さないタルシア画に、ひとつだけ事後的処理がある。それはカンナがけしただけの材に透明ニスを塗ることである。ニス引きによつて自然の木肌がそのままタルシア画に変換されるが、しかし自然とフォルムの調停のためにはさらに別の妥協が必要である。ただしそれは木材の側から自律的絵画に寄り添うのではなく、カナルト原画のフォルムを敷き写すことを旨とするから、フォルムが紋切り型になるのは避けられない。アゴステイノ・デ・マルキ「二四五頃頃一五〇〇年以後。クレーマ出身の木工芸家」がボローニヤのサン・ペトロ・ニオ教会の聖職者祈祷席の「聖アンブロシウス」(図39)をつくつたさい、髭全体のアウトラインをポプラの板材から挽き出してから焼きゴテで細部の髭を規則的に繰り返して表現した。ここに見られるのは、ヴァザリーのいう「木のモザイク」とか「小片を寄せ集めて輪郭を作る鋭角の境界」ではなく、顎髭もどきである。これに対してカソツイ・ダ・レンディナー兄弟の豊かな顎髭と見えたものは木片からなる立体にほかならず、いわば年輪のあらわな切断面をもちいてデッサンされているのである。「前号図21のクリストフオロ・ダ・レンディナー「聖ヒエロニムス」参照」。ところがデ・マルキの「聖アンブロシウス」は特殊な技法で顔を描いたつやのある板であり、その顔たるや、木材の肌あいを生かしているように見えるものの、実は皮膚の弛みや皺を単調に線刻したにすぎず、でっぴりした聖人は強い色彩対比の欠如から来る鈍さの印象が勝り、重みを失つて薄っぺらく見える。

それと比べると、プラーティナの「聖オモボロー」(図40)「十二世紀クレモナ出身の商工業の守護聖人」では、聖像は強い色彩によつて画面から飛びださんばかりに描かれ、パーツをみごとに組み合わせさせて緊張感をただよわせたプロフィールの造形的構成には、プラーティナの絵画的意図において、デ・マルキの「聖アンブロシウス」よりはるかにマンテーニヤ風である。⁽³³⁾

「司教聖イメーリオ」「クレモナの守護聖人。六世紀の人。図38」では、ポプラ材に鉛白チエッパを塗つた部分(司教冠の明るい帯状材・顔・下衣・手袋をつけた手・司教杖の渦巻き装飾)に同じポプラ材の節部ふらが使われているが、斬り方と部位が違うので同材とは見分けにくい。それとは対照的に、背地のくすんだ黒からマントのクルミ材の茶褐色に至るまで、濃い色合いの木肌マツキダが選ばれている。薄く透明に塗られた鉛白ビエツカは描写されたモノの絵画的表面を整え、木材の色の不足を補う。それによつて、手袋にはピロードの手触りが、焼き砂で焦がして明暗をほどこした顔には大理石のようなつやが与えられる。「聖オモボロー」では、彫像のようなマスクは当時流行の巻いた頭巾の下から現れ、そこから二枚の布切れが垂れ下がる。それは静物画の一片として見られた衣装のディテールである。

「受胎告知の聖母」(図41)と「大天使ガブリエル」(図42)についても同じことが言える。白の薄がけは、聖人の肌をなめらかにし、聖母の外衣に輝きを与え、大天使のトゥーニカの明度を高め、各所で木の明暗調を整えるが、木材本来の色彩対比をそこねることはない。しかし鉛白チエッパはむやみに使われているわけではなく、原画の芸術性にしたがい場合にに応じて控えめに使われている。ベルナルディーノ・デ・レー

ラが原画を担当したと考えられる街景図には彼の建築自体がもつ強い絵画性が反映されており、そこには鉛白の使用は認められない。そのかわり、大聖堂と大塔と洗礼堂を一望におさめた「クレモナ大聖堂」（図43）では——前景の淡い色のレンガから大聖堂ファサードの列柱やその他の建築の壁体に至るまで——染め木が使われ、これによつて、アントニオ・デラ・コルナの不正確な情景描写（図44）に見る冷たい灰色の明暗が木画に翻案されている。建築本体の奥行き表現の欠如や、建築群の生きいきとした絵画的表現の欠如（原画ではそれらは確かな色彩をもっていたはずであるが）のせいで、鈍く青白い表面は単調な配色のなかに沈み、画中で唯一の暖色たる大聖堂前広場のカバ材と調和することはない。

それに対して、アントニオ・チコニャーラの「原画の」強い色感ほ「タルシア画の」木材に対応が見られ、仕上げのための鉛白の使用は細部のモデリングと技巧を要する部分に限られる。釣り人（図28）「釣り人と風景」の上着と長靴に、「スフォルツァ城」（図32）では修道僧の托鉢袋と馬に、鉛白が塗られているのがわかる。しかしそれは樹種本来の色合いを少し強めるだけであつてそれに代わるものではない。ヴァザリーは十六世紀のタルシア作家について「しかしその後、別の人たちは硫黄の油や昇汞水、そして砒素水を用いて、彼ら自身が望んだ色味を出すようになった。その例は、ボローニャのサン・ドメニコ教会にあるフラ・ダミアーノの作品に見られる」と書いている。確かにフラ・ダミアーノの作品には一群の兵隊の剣、兜、鎧に銀灰色の鉛白が捺してある（図45「鉛白ではなく白目の嵌入と思われる」）。タルシアの絵画的表現についての考えが改まり代用材も使われるようになって

た結果、地板に使う樹種の選択の幅が狭まった。クレモナ生まれのパオロ・サッカ「ピアーデナ出身の木芸家、一五四九歿」の「修道院長聖アントニウス」（アントニウスは動物の守護聖人だった）（図46）にはもはや前代の透視画的表現は認められず、十六世紀の様式により、動物には大きなポプラ材が、アントニウスと建物には一枚板のカバ材が使われ、鈍い黒の背地にはクルミ材が使われている。描写対象の形が一枚のピースのみで表されるようになると、下図のデッサンは抽象的なアウトラインに痕跡を残すだけになり、木にアウトラインを敷き写す以上の役割はほとんどなくなる。このような状況のもとで興味を引くのは幾分マニエリスム風の聖アントニウス像であり、サン・シジスモンド教会内陣のポツカッチーノ・ポツカッチーニの壁画様式との関係を考えなくてはならない。事実パオロ・サッカは、この教会のタルシア画を含む長椅子の作者であつた。

一五四六年レツジョ・エミリアのサン・プロスペロ教会のコーロにおいてパオロ・サッカが正確な対象描写に終始していたとすれば、クリストフ・フォロ・デ・ヴェネティス「クレモナ大聖堂コーロの移設と調整にも関わった木工芸家」は油彩画風の表現をすでに我がものとしていた。こうした美意識の変化がどれほどのものであるかは、プラティナがクレモナ大聖堂のコーロのタルシア画で忠実に写したその手本であるこのレツジョ・エミリアの多数の作品に知られるとおりである。

しかし、ニカワとニスの使用はともにタルシア画の表現の必要から生まれたものであり、それらには、木の耐久性を高め、とくに木繊維の色彩、密度、輝き、透明な色調を強調するはたらきがある。ク

レモナのサン・フランチェスコ教会のコーロを建造するにあたって一五三二年パオロ・サッカとクリストフオロ・デ・ヴェネティスが教会と交わした委託契約書は「透明で美しいニス」について触れている。⁽³⁵⁾そこには、伝統的技法を手短に指示した上で偽の木材は決して使用してはならないとする注文の強い意向が示されている。修道僧たちは純正材を使った本物のタルシア画を求め、この目的達成のために付帯条項をつけて、木材を必ず見せること、また用材に劣材を交えてはならないと述べている。また「すべてタルシアの技法で制作し終えた画面は、前述したサン・フランチェスコ僧院の修道僧に完成前の状態で見せ、それに手を入れ二回カンナがけてから、ニカワを四、五回手にとり、透明で美しいニスをていねいに塗って見せなければならぬ」とも記されている。プラーティナに対しては司教座聖堂参事会員はこのような保証は求めなかったが、使用された材は「よく乾燥させたクルミとポプラ (albera) の良材」であったと思われる。

このような、素材の求める形を実現するために共有されるさまざまな技法——すなわち下図が板の上に罫描きで転写され、ピースが接着され均され、ニカワとニスで塗られるまでの技法——をここに再現することは、タルシア作家の制作がどんなものであったかをよく知るのに役立つはずである。そこに認められる作業はごく単純であり、用いられる手法は基本的なものであつて、古文獻にすでに説かれていたものである。

「タルシアの技法で制作する仕事」はニカワで接着されるが、その主な成分は羊のチーズであり、これについてカノツイ・ダ・レンディナーラ兄弟が一四六一年「タルシア制作のためのニカワ用チーズ」を

購入したとする未刊の記録に見るとおりであり、⁽³⁶⁾羊のチーズが使われるのはカゼインが多く含まれるからである。チェンニーニは「これは木工の親方が用いる膠であつて、チーズからつくられる。チーズを水に浸し、生石灰を少量加えて、両手で板切れを持つてかき混ぜる」と書いている。⁽³⁷⁾次に煮立てた灰(ポタツサないレッシヴァすなわち炭酸カリウム)を加えた。⁽³⁸⁾ニカワはピースの表面を硬化させる。ニカワは乾く前にすべてのピースに一気に塗らなければならなかった。ピースの隙間からはみ出したニカワは濡れた雑巾で拭き取り、全体を圧着器で支持板に接着し、板と、裏表をカンナがけた薄板との間の浮きをなくす。万力つきのこの圧着器を含めてタルシア作家が使う道具

は、ポローニヤのサン・ミケーレ・イン・ボスコ教会でフラ・ラッファエーレ・ダ・ブレシヤ「ブレシヤ出身の木工芸家、一四七九〜一五三九」がつくった祈祷席の浮き彫りに見ることができる。⁽³⁹⁾付け柱の浮き彫りの上から順番に、万力つきの圧着器、斧、木ヤスリ、ドリル、丸ノミ、平ノミ、ナイフ、平行六面体形のピース厚計測器、梓鋸、取っ手つきスクレーパー、三角定規、コンパス、粗カンナである。

ピースを接着した後、表面にムラや傷があつたらスクレーパーで取り除き、ピースの継ぎ目に隙間があれば、ありあわせの木のおがくずとニカワを混ぜたペーストで埋めた。次に、乾したアスプレッタ(広く馬の尻尾ともいう)^{コルマティカッロ}「日本のトクサに相当」に水と油を含ませ、今日サンドペーパーで磨くのと同一要領で表面を磨いた。トンマセーオ・イタリア語辞典によれば、アスプレッタの「茎は表皮に燧石^{セルチエ}を含むので木工品や金属製品を磨くのに使い、これで荒磨きができる」。⁽⁴⁰⁾次に、磨いた表面に魚ニカワを手に取り、スクレーパーで磨いたとき

に出た木繊維を拭い取る。ニカワが乾いたら、アスプレッタとタミゾ（馬のたてがみで編んだメツシユ）で磨いた。ニス引きする前に魚ニカワで下塗りをした。攪拌した卵白を三分の一のベースに「三分の一の分量になるまで濃縮して？」柔らかいイチジクの実の先から出る液を加えて下塗りにした。これとほぼ同じ処方がチェンニーニにある。卵白をとり、ほうき草で泡が充分固くなるまで存分に掻き立てる。それを一晚寝かせて水分を蒸発させる。翌日、それを新しい小壺にとつて、銀栗鼠毛の筆で作品に塗り広げる。そうするとニスをかけたように見え、むしろそれ以上に強力である。このニス引きは木や石の彫像にとでも適しており……⁽⁴⁾。下塗りは少々水（できれば金属塩を含まず木にシミをつくらぬ雨水がよい）で希釈してピースに塗り、次にもう一度アスプレッタとタミゾで磨いた。ニスには二種類が使われた。第一のニスは純粋な蜜蝋に鉛白（ピエッカすなわち酸化鉛）を混ぜて銅の器で煮、これに松ヤニを蒸留したテレピン油を溶き入れ、冷えてから硬い刷毛でタルシアに塗った。これが乾いたらブラシで余分のニスを取り、ウールの布で磨いた。第二のニスは松ヤニを蒸留器（オレソニック）で蒸留した後、底に溜まった黒い沈殿物の表層でつくる茶色がかつた暖色のニスである。このニスはもろくて透明なので、溶きやすくまたガラスの硬さを得るために、これを煮るさい石灰を少々加えた。次に松ヤニはワイン・アルコールに蜜蝋少々とテレピン油とラベンダー油を加えて溶いた。油を含ませた小布を下塗りの上に走らせてニス引きしやすくしてから、刷毛を使わずウールのタンポンでニス引きした。タルシアの表面にはニスの塗膜以外には何も残してはならなかった。四、五回のニス引きでフランチェスコ会修道僧の求めた

「透明で美しいニス」の作業は終わった。こうして手技の探求心が樹種から、輝き、透明さ、生彩ある調子そして明快な輪郭を引きだした。このようなニスの処方とニス引きの方法は、タルシアの双子の技であるヴァイオリン制作に受け継がれた。ニスに関する断片的な知識——チェンニーニからヴァザリを経て十八世紀のグリセリーニの『美術工芸辞典』⁽⁵⁾、アーカイブの古文書まで——を集成したのは、長年の経験にもとづき古の楽器のニスの処方を復活させたヴァイオリン製作者フェルディナンド・サッコーニの功績である⁽⁶⁾。

十四世紀から十八世紀末まで、誰もがこうしたニスをよく知っていたが、それがやがて解き明かせない神秘の輝きを帯びはじめ、芸術家の個性と分かちがたい秘技と思われるようになった時、その命運は尽きた。すばやくたやすく塗れる新しいニスが入ってきて古いニスを放逐してしまい、単純そのものだった古いニスの処方も正しい用法も分からなくなってしまう。染め木の技法がニスと木の関係を変え、ニスは木繊維から振動する色を引き出す役目を終え、鉛白^{ビエッパ}と顔料の艶出しに用いられるようになった。

絵画に負けまいと競ってきたタルシア画ではあったが、ブルネレスキの透視遠近法が万人の知的財産となり、代わって、それまで芸術として解き明かされてきた表現法とは別の表現法——色の調子による空間描写、ルミニズモのキアロスкуро、空気遠近法など——が新たに登場して、タルシア画はしだいに無難な素材を使うようになった。ヴァザリがなぜ十六世紀の絵画と比較してタルシア画を否定的に判断したかがここから理解できる。同じことがガリレオについても言える。「鋭利な輪郭」と「激しく対立する」色彩の対比によって規

定される初期のタルシア画の様式は、時代の趣味が変わって否定的な意味を帯びるに至った。「なぜなら、タルシア画は色の違う小さな木片を寄せ集めたもので、そんなものでは鋭利な輪郭や露骨に異なる色彩をうまく組み合わせまともあげることができないから、どうしても対象の形は硬くて潤いがなく丸みや立体感に欠けるからだ。ところが油彩画では輪郭を柔らかかにぼかすことができるから、色から色への移調がなめらかである。こうして絵画は柔和で角が取れ、強さと立体感が表現できるようになった」⁽⁴⁾。

タルシア画の歴史が終わった時、コーロの歴史も幕を閉じた。十八世紀のフランチェスコ・ミリーツィア「一七二五―一七九八、南部の出身でミラノほか北部の都市で活動した建築家」はその顛末を次のように書いた。「木造のコーロは我が国の教会のもうひとつの厄介ものである。この二列ないし三列に並んだ祈祷席と、円柱や角柱に寄り沿わせたその背は、円柱や角柱の柱礎と柱身を覆い隠し、そこに木工と建築のいびつな混淆を生む。こうした不具合を繕おうとして、ある人たちはコーロから建築的オーダーをすべて取り去り、教会の他の全部分との不調和を作り出してしまった」⁽⁵⁾。この「不調和」とは、建築の道理にかなわないコーロの設置を受け入れることから生まれるが、事実それが、一四八九のプラティナのコーロの場合に起こった。その時コーロは後陣から内陣のしかるべき位置に、つまり身廊の先端のかき上げした場所に移された「その後一五四〇年にコーロは現在の位置に移された」⁽⁶⁾。

原註

前号からの通し番号。「」は訳者の補足。

- (28) Alfredo Puerari, *Ragguaglio delle arti, in Tutitalia, Cremona, Firenze, 1963, p.687.*
- (29) Christian Scherer, *op.cit.*, p.7. 「事実、一枚のピースがびったりと合うことはほとんどなく、それから生じた幅の違う隙間は、表面を磨く時に出るおがくずのペーストか適当な黒い顔料で埋める。ここから不揃いの輪郭線が生じ、これによって一つのピースから隣のピースへの移行が果たされ、画面全体に豊かな表現力が与えられる」。
- (30) Giovanvettorio Soderini, *Il Trattato degli arbori* (Alberto Bacchi della Lega の未刊の第二部を収録), Bologna, 1904, p.433.
- (31) Christian Scherer, *op.cit.*, p.11.
- (32) オウイディウス『変身物語』、X, v, 93; Giovanni Andrea Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima, Venezia, 1578* (1a ed. 1561), X, 39. オウイディウス『変身物語』(岩波文庫) 十巻六四頁「斑入りの葉をもった楓」; Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 1, a, Torino, 1961.
- (33) Maria Verga Bandirali, Una famiglia cremasca di maestri del legno: I De Marchi da Crema in *'Arte Lombarda'*, AX, secondo semestre, 1965, pp.53-63.
- (34) Giorgio Vasari, *op.cit.*, vol.I, 1962, p.150. ショルジョ・ヴァザー

- リ（森田義之ほか監修）『美術家列伝』（二〇一四）、中央公論美術出版）第一巻「絵画への序論」、第三十一章、九十頁
- (35) Carlo Bonetti, *Stalli del Coro di S.Francesco*, Paolo del Sacha, Cristoforo de Venetiis, 1531-1534, in *'La Provincia'*, 1913, n.344, 346, 349.
- (36) 一四六一年十月十七日条に「タルシア制作のためのニカワ用の羊のチーズ」購入の記事がある〔本稿前号二一九頁参照〕。
- (37) C.Cennini, *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*, Firenze, cap.CXII, pp. 72-73 チェンニーノ・チェンニーニ（辻茂編訳、石原靖夫・望月一史訳）『絵画術の書』（岩波書店、一九九二）、六九頁
- (38) 灰 (*lessiva* 炭酸カリウム) は「木の脂質」を減らす働きがあった。Alberti, *Trattato di Architettura*, libro 2, cap.7, p.37. レオン・バッティスタ・アルベルティ（相川浩訳）『建築論』（中央公論美術出版、一九八二年）、五十頁
- (39) Francesco Malaguzzi-Valeri, *La corte di Ludovico il Moro*, III, Milano, 1917, p.243.
- (40) Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, 1861. [edizione Rizzoli, 1971]
- (41) Cennino Cennini, *op.cit.*, cap.CXVI, pp.108-109. チェンニーニ前掲書、九九頁
- (42) Francesco Griselini, *Dizionario delle Arti e de' Misteri*, Venezia, 1770. グリセリーニの辞典はマルコ・フラッザデーニ師 Abate Marco Frassadoni が編纂を継承している。

(43) イタリア系アメリカ人のフェルナンド・サッコーニは優れた現存ヴァイオリンメーカーで、ニュー・ヨークで専門学校を開いている。

(44) Galileo Galilei, *Scritti letterari*, a cura di Alberto Chiari, Firenze, 1943, in "Considerazioni al Tasso e possille all'Ariosto", p.87.

(45) Francesco Milizia, *Principii di Architettura civile, illustrati dal Prof. Architetto Giovanni Antolini*, III ediz. migliorata da Luigi Masieri, Milano, 1853, p.398.

解説

本稿は、クレモナ大聖堂のアルマデオ（聖具戸棚）を論じた前号に続いて、大聖堂のコーロ（聖職者祈祷席）を取りあげたアルフレード・プエラーリの表記の論文の後半の翻訳である。関連する書誌情報およびプエラーリのタルシア論の概要については前号の解説に記したので、ここでは訳者が本稿をどう読み、そこから何を受け取ったのかを記して解説に代えたい。

アルマデオもコーロもキリスト教会の典礼と礼拝に必須の調度品であり、それを荘厳するタルシアはもともとゴシック期のオーナメントの技として出発したが、十五世紀になって透視画の技法が取り入れられて「タルシア画」が誕生した（オーナメントの技としてのタルシアと区別するために透視画の異名をもつ木画を本稿では「タルシア

画」とした)。プラティナのタルシア画は一世紀余りの短いその歴史のなかで頂点を過ぎたあたりの時期の名品である（一四八四年完成）。

前号でプエラーリはアルマディオのタルシア画を論じて木材と透視画（あるいは自然と技）の奇跡の出会いを現象学的にこまやかに論じた。それに続くこの号ではアルマディオには求められなかった（その必要がなかった）コロロ独自の装飾法をいくつかの観点から取りあげている。ここでは「観客の視点」と「木画の技法」の二点をクロースアップする。

観客の視点

第一に指摘したいのは、タルシア画が祭壇の前に立つ信者観客からどのように見えるかをコロロに即して検討していることである。本来コロロは聖職者の祈りのための閉じた空間であり、その中でのみ祈祷席は椅子としての実用の目的を果たしている（タルシアは実用家具の加飾の技であったし以後もそうである）。したがって全体としてのコロロは、外側から、しかも距離を置いて遠くから見られることは想定されていなかった。そのような状況を一変させたのが十五世紀前半のフィレンツェにはじまるコロロへの透視画の導入であった。信者大衆から（も）見られる対象に変じたコロロ。これが本稿でプエラーリがプラティナの仕事に即してとらえた大きなテーマであり、それに着眼した研究はそれまでなかった（十五世紀ヴェネツィアの法曹家マッテオ・コラツィオのタルシア画批評はプエラーリの論考に次ぐ）。しかしこのように評価できるとしても、テキストを読み進めるうちに

著者の行き過ぎとも思える唯美的判断に、読者はとまどいを覚えないうか。プエラーリの判断には二〇世紀のベネデット・クロウチェと美的フォーマリズムのしがらみが強すぎてそれが著者の眼を曇らせてはいないか。もつともな疑問である。しかしプエラーリはコロロの各部の計測したデータを示して自身の美的判断が間違っていないと読者を説得する。それは根拠乏しい主観が導いた視点なのではなく、現場の状況をありのままに透徹した眼で観察し、そこから導かれたテーマが、観客の視点であった。

大聖堂の歪んだ内陣が与える物理的な負の条件（図30参照）を視覚の補正によって克服したプラティナのコロロが、立場を変えて観客からはどう見えるか。プエラーリはそれを問う。内陣に立ち入れない信者たちが身廊に立ったとき祭壇の向こうのコロロはどう見えるか。それはコロロを構想するプラティナの思索のなかにすでにあり、それがタルシア画としてコロロにあらわれていることをプエラーリの分析によって読者は理解する。

実用家具の加飾の技からもつばら見られる対象としての木画へ、木画から教会の荘厳へ、そしてコロロを全体として眺める観客へとルーブする創作と受容のサイクルをプエラーリは信仰の現場に認めるのである。二〇世紀のモダニズムが陥りがちなフォーマリズムの陥穽を回避し、自律的な様式論に代わる開かれた様式論のひとつの回答としてテキストを読み、実用調度のオーナメントから透視画（タルシア画）へ、観客へと見方を転回させるプエラーリの弁証法がタルシア史の実態を明らかにしていることを認めるなら、唯美的とも見えた論者の眼の客観性は今の私たちにも揺るぎない視点を与えてくれると訳者は思う。

木画の技法

しかしプエラーリは方法的な反省を促すことを主眼とはしない。方法的関心はあくまで読後に私たちが受け取るメッセージである。方法的思索に読者をいざないはするが、彼の記述はモノに即して実証的である。事実、テキストの後半でプエラーリはタルシア画の技法と素材と道具についてくわしく説明している。そしてこれがテキストに読むべき第二の論点につながる。プエラーリは二〇世紀のモダニズムとフォーリズムをリアルタイムに受容していた。芸術の現象学にも目を向けているのは前号のテキストに見たとおりであり、工芸制作のプロセスを実地に観察して、絵画（メジャー・アート）とは異なるタルシア画が古典的なアイデアリズムのレベルでは解説できないこと読者に示した。当時ドイツとフランスで盛んだった芸術の現象学に学びはするが、絵の具ではなく自然木を素材とするタルシア画という困難な対象に向かうプエラーリの分析は彼独自のものであった。彼はヴァイオリン製作で名高いクレモナの人である。そのクレモナのプエラーリの身近にヴァイオリン製作の経験者と学者がいた（プエラーリ自身、クレモナのヴァイオリン美術館の館長をつとめた経歴の持ち主であった）。

木素材と道具と技法は不可分であり、これについての理解を欠いたタルシア論がヴァザリ以来美術史の脇役にとどまる例を私たちはよく知っている。タルシア画に即してアイデアリズムは克服されたとプエラーリは断じた。そう言えるとしたら、素材・道具・技法はタルシア画を味読するさいに欠くことのできないテーマであり、これによつ

て、最初に示した観客の眼のテーマ、つまりタルシア画を現場で味読することの意味がもつとよく理解されるだろう。タルシア画は薄明の現場においてこそ美質を発揮する。

解説は以上である。テキストに難解なところは間々あるが、プエラーリは易しいことをむずかしく書いていたのではない。西洋近代の芸術観を払拭し切れていない現代人にタルシアの美を説くには、これだけの準備が必要なのだ。まだタルシアを見たことのない人は、そのことを念頭に置いて、ポロニーヤ、モデナ、ベルガモ、ヴェローナ、ウルビーノほかで実際に見ていただきたい。木素材と遊ぶタルシアのリアリティを現場でとらえたとき、プエラーリの真意が身をもって会得できるだろう。

訳者はこのようにプエラーリのタルシア論を読んだが、まだこれに付随するアペンディクスが未訳である。当初の予定では前号と本号をもって本稿は完結するはずであったが、この春の現地調査を経てプエラーリの想像以上に豊かな学殖と幅広い業績が理解されたので、上、中、下の三編と改め、次号（下）ではアペンディクスの翻訳とあわせて彼の業績を紹介したい。

追記

翻訳テキストで「鉛白」に対応するイタリア語は *biacca* と *celussa* である。材料化学の専門家フランチェスカ・カンパーナさんによれば *ビアカ* は顔料としての鉛白、*チェルッサ* はその原料であるが、プエラーリは両者を区別しているかどうか判断できなかったため、ルビを

つけて違いを示した。

Ringraziamenti

Il traduttore di *Le Tarsie del Platina* di A.Puerari ringrazio vivamente Don Gianluca Gaiardi dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici, Curia Vescovile di Cremona, di avermi consentito all'accesso al Coro e avermi consegnato l'autorizzazione di ripresa e utilizzo del foto. Dr.Francesca Campana dell'Ufficio mi ha fornito specifiche conoscenze storiche e chimiche del Coro. Tsunoeo Ueda

(二〇一九年五月八日受理)

〔うえだ つねお／金沢美術工芸大学名誉教授・イタリア美術史〕

前号からの通し番号である。底本に不足する図版を Puerari, *Le Tarsie del Platina*, 1967（元本）からとって大幅に増やした（出典記載のない図版はすべて同書より）。最初の3図は番外参考写真。



クレモナ大聖堂内部（身廊から内陣方向）祭壇の後方に黒いコーロが見える。頭上の壁画（玉座のキリストと聖イメリオ、聖オモボノほか）は十六世紀ボッカッチョ・ボッカッチーノ筆 訳者撮影（autorizzazione foto: Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici, Cremona）



クレモナ大聖堂のコーロ



図 26 上下二段の祈祷席のタルシア装飾 (クレモナ大聖堂コーロ)



図 28 「釣り人と風景」(クレモナ大聖堂コーロ)



図 27 「十字架と郊外の小道」(クレモナ大聖堂コーロ)



図 32 「スフォルツァ城」(クレモナ大聖堂コーロ)



図 31 「風景」(クレモナ大聖堂コーロ)



図 34 「小鳥とうさぎ」(クレモナ大聖堂コーロ)
訳者撮影 (autorizzazione foto: Ufficio Beni Culturali
Ecclesiastici, Cremona)



図 33 「チェスボードと本と果物」
(クレモナ大聖堂コーロ)



図 36 「ピチェナルディの塔」
（クレモナ大聖堂コーロ）



図 35 「行政長官公邸の中庭」
（クレモナ大聖堂コーロ）



図 38 「司教聖イメーリオ」
（クレモナ大聖堂コーロ）



図 37 「サン・ピエトロ・アル・ポー教会の広場」
（クレモナ大聖堂コーロ）



図 40 「聖オモボーン」
(クレモナ大聖堂コーロ)



図 39 アグスティーノ・デ・マルキ「聖アンブロシウス」
(ボローニャのサン・ペトロ・ニオ教会コーロ) 訳者撮影
(Autorizzazione foto: Basilica di San Petronio/Soprintendenza
per i Beni Artistici e Storici di Bologna)



図 42 「大天使ガブリエル」
(クレモナ大聖堂コーロ)



図 41 「受胎告知の聖母」
(クレモナ大聖堂コーロ)



図44 アントニオ・デラ・コルナ「都市攻略」(壁画部分)、パラッツォ・フォードリ (クレモナ)



図43 「クレモナ大聖堂」(クレモナ大聖堂コーロ)



図47 フラ・ラッファエーレ・ダ・ブレシヤ「タルシア作家の道具」(ボローニャのサン・ミケーレ・イン・ボスコ教会浮き彫り。今日同市のサン・ペトロニオ教会にある) 記者撮影 (autorizzazione foto: Basilica di San Petronio/ Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna)



図45 フラ・ダミアーノ・ザンベッリ「ユーディットとホロフェルネス」(ボローニャのサン・ドメニコ教会コーロ) 記者撮影 (autorizzazione foto: Chiesa di San Domenico/ Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna)



図46 パオロ・サッカ「修道院長聖アントニウス」(部分)、サン・シジスモンド教会 (クレモナ) の長椅子 (クレモナ市立美術館寄託)

アルチバンコ

【翻

訳】

オラーツイオ・ジエンテイレスキの思想と芸術について

カルロ・デル・ブラーヴォ
訳・註解 甲斐教行

影に覆われた谷、座るイエスの前に跪く聖フランチェスコ——オ
 ラーツィオ・ジェンティレスキの小品(図1)である。本作は『小
 さき花々 (Fioretti)』の一節に思いを馳せる想像力によって生まれた。
 同書によれば、聖人は、仲間の一人とともに、「立派で心優しい有力
 者から」「たいへん親切で献身的な」もてなしを受けたという。そし
 て後ほど、そうした親切とは「義人にも悪人にも陽光と慈雨を恵まれ
 る神の属性のひとつ」、「慈愛の姉妹である」と語ったという。このと
 き聖人は屋外の「この親切な男からも見える場所で」祈り始める。男
 は聖人が、画中に見るとおり、「キリストの前で信心深く祈っている」
 のを目にしたという。ところでジェンティレスキはこの小品に人文主
 義的な含意を与えた——画家はイエスの近くにパンと水差しを描き、
 「この祈りの最中に聖人の前に現れ、その面前にいた」キリストに備
 わっている「大きな慈愛」を暗地の上の光輪としてのみ示し、元来
 『小さき花々』によれば「その身体が」「地を離れて中空の高みへと浮
 揚した」とされるフランチェスコを地に跪く姿で表している。そして
 同書の一節を人文主義的態度で読むとき、自身を歓待した貴紳を修道
 会の仲間を迎えたいと願う聖人の思いは、ストア派特有の、美德に基
 づく友情(という概念)と合致すると思われたことであろう。聖人は
 この人物により彼が慈愛の姉妹とみなす親切に触れたのである。²⁾
 さてストア主義者だが、彼らは宇宙が宿命に従い、摂理に従い、神
 に導かれるものと考えていた。そして自然の宿命的法則としての生殖
 愛は、ジェンティレスキの作中では、ロトと娘たちの主題(図2)と
 ダナエの主題(図3)の諸ヴァージョンに表されている。ロトと娘た
 ちの主題では、「創世記」十九章とフラウイウス・ヨセフス『ユダヤ

古代誌 (Antichita giudaiche)』の記述が想起されている。なぜならそ
 れらの作品で、ゆくゆくは神に滅ぼされる町からの脱出と、画中で
 娘の一人がもう一人に対して「別方向を」指差していることを、これ
 らの記述と考え合わせるなら、父親の酩酊および父親との交接が人
 類的見地からも正当化しうるからだ。「姉が妹に言った。『中略』こ
 の辺りには、世のしきたりに従って、わたしたちのところへ来てく
 れる男の人はいません』(Dixit maior ad minorem: “[...] Nullus viro-
 rum remansit in terra qui possit ingredi ad nos iuxta morem universae
 terrae”⁵⁾)。「娘たちは、全人類が滅亡したと思ひ込み、父をうまく
 欺き、彼が何も気づかないままに、父と交わり、種族が絶えて一人
 もいなくなるのを防ごうとした」⁶⁾。またダナエを表した二点の絵(図
 3)では、神の介入により、生殖力がそれを拒もうとする者に勝利し
 ——、かくして預言もまた成就する。念頭にあるのはヒュギヌスの
 『神話集 (Fabulae)』の一話である⁷⁾。「アクリシオスとアガニツペの
 娘ダナエに、彼女が産み落とす息子がアクリシオスを殺害するだろ
 うという預言が告げられた。そこで父は、預言の成就を恐れて、彼
 女を石の壁で覆われた牢獄に閉じ込めた。ところがユピテルは、黄
 金の雨に変身して、ダナエと寝た。この性交によりペルセウスが生
 まれた」。生殖力が、世界を統治する神の不可避の意志を実現する以
 上、例えば狩猟などの気晴らしの追求に、ジェンティレスキは異議
 を唱える。一六一六年にフィレンツェで刊行された『シモンチェッ
 ロ (Simone)』が述べるには、古代人たちは「全力を尽くして」
 「愛に抗い、愛から確実に身を守らんがため、劣らぬほどに狩を好ん
 だ」という⁸⁾。だがこの思想をフリーニがその美しい「ヒツポリュト

ス》(図4)で肯定的に表したとすれば、ジェンティレスキは、乙女でありながらつねに自然の中で暮らした《狩のディアナ》(図5)によって嘲笑した、なぜなら彼女の犬が鼻と耳を集中させて、彼女の胎の近くを嗅ぎ回っているように見えるからだ。この文化圏において、避けるべきは自然な生殖愛ではなく、有徳の士ですら餌食になりかねないとストア主義者の言う「馬鹿げた空想」であった。⁽¹⁰⁾ 有徳の士、ちょうどジェンティレスキが描いた、孤独の中で闇を覗き込む聖ヒエロニムス(図6)のように——画家はこのため『黄金伝説(Legenda aurea)』にも収録されている聖人の書簡のひとつを思い起こしている。「若い娘たちにとりかこまれていた幻覚にしばしばおそれわれ、この冷たい骸にもひどいからだのなかにみだらな欲情のほむらが燃えあがってくるのです」⁽¹¹⁾。生殖可能性のない肉欲生活は、ジェンティレスキにおいては聖ミカエルに打ち負かされる悪魔の姿をとっている(図7)。一目ではわかりにくい聖書の参照箇所は「ユダの手紙」である。「ソドマとゴモラ、またその周辺の町は、この天使たちと同じく、みだらな行いにふけり、不自然な肉の欲の満足を追い求めたので、永遠の火の刑罰を受け、見せしめにされています。しかし、同じようにこの夢想家たちも、身を汚し、権威を認めようとはせず、栄光ある者たちをあざけるのです。大天使ミカエルは、モーセの遺体のことで悪魔と言い争ったとき、(中略)『主がお前を懲らしめてくださるまうに』と言いました(Sodoma et Gomorha, et finitima civitates simili modo exornicatae, et abeuntes post carnem alteram, factae sunt exemplum, ignis aeterni poenam sustinentes. Similiter et hi carnem quidem maculant, dominationem autem spernunt, maiestatem

autem blasphemant. Cum Michael archangelus cum diabolo disputans altercatur de Moyse corpora [...] dixit: "Imperet tibi Dominus"⁽¹²⁾。神が望み給うたが故に必然かつ善であるところの自然法則は、健康の象徴、つまり蛇の巻き付いたアスクレピオスの杖により示され、さらに王冠および月桂冠と、つまり虚栄と対比されている(図8)。⁽¹⁵⁾

しかし生殖愛という自然法則に対するもつとも自覚的な抑制は、有徳の士同士の誠実な関係である。ジェンティレスキは《ヨセフの貞潔》(図9)によってそれに賛同する。「顔も美しく、体つきも優れていた(pulchra facie et decorus aspectu)」ヨセフは、彼と寝床を共にしようとした半裸のポテパルの妻から逃れている——だがこの拒絶はジェンティレスキが嘲笑したディアナの純潔の場合とは異なり、女の夫に対する誠実ゆえになされた。「しかし、ヨセフはよこしまな行為を拒んで、主人の妻にいった。『ご覧ください、御主人はわたしにすべてをゆだね、家の中に何かあるかさえご存じではありません。この家では、わたしにゆだねられておらず、わたしの意のままにならないものもありません。ただ、あなたは別です。あなたは御主人の妻ですから。わたしは、どうしてそのように大きな悪を働いて、神に罪を犯すことができましょう』(Neguquam acquiescens operi nefario, dixit ad eam: "Ecce dominus meus, omnibus mihi traditis, ignorant quid habeat in domo sua: nec quidquam est quod non in mea sit potestate, vel non tradiderit mihi, praeter te, quae uxor eius es: quomodo ergo possum hoc malum facere, et peccare in Deum meum?")」(フットノヨセフ)「逃げて外出した(Fugit, et egressus est foras)」⁽¹⁷⁾。

同様に、画家の他の作品もまたキリスト教的字義と人文主義的含意

を併せ持っている。アブラハムは息子イサクを神に捧げようとする瞬間に天使に止められる。傍らにはすでに、身代わりに生贄となった雄羊がいる(図10)。最初に、イサクは父に言った。「火と薪はここにありますが、焼き尽くす献げ物にする小羊はどこにいるのですか」。アブラハムは答えて言った。「焼き尽くす献げ物の小羊はきつと神が備えてくださる」⁽¹⁹⁾。そしてこの「きつと神が備えてくださる (Deus providebit)」がストア主義者の言う神の摂理を想起させる。モーセは摂理により偉大な運命を担って、川から救われた(図11)。彼はファラオの命令で、エジプトにいた他のユダヤ人の新生児たちと同じく川中に投ぜられた。ファラオはある賢者から、一人のイスラエル人がエジプト人の覇権を弱め、永遠の栄光を得るであろうという警告を受けていたのである(本件は「出エジプト記」第二章と、特にフラウィウス・ヨセフス『ユダヤ古代誌』に由来)⁽²¹⁾。ある絵の中でダヴィデはゴリアテの首を切り(図12)、別の絵では神の意志の成就について瞑想する(図13、14)。ダヴィデは神の意志を最初から知り、ゴリアテ本人にこう予告していた。「主はお前をわたしの手に引き渡される。わたしは、お前を討ち、お前の首をはねるだろう (Et dabit te Dominus in manu mea, et percussam te, et auferam caput tuum a te)」⁽²²⁾。別の諸作では(図15)、ユディットもまた手ずから切り落としたホロフェルヌスの首をすでに籠に入れて、晴れやかな顔と光に満ちた瞳を上方に向け、彼女の祈りに応えた神の摂理について瞑想する。「イスラエルの神なる主よ、わたしを勇気づけ、今こそわたしに力をお与えください (Confirma me Domine Deus Israel, et respice in hac hora ad opera manum mearum)」⁽²⁶⁾。そしてすでに日没近く傾いた日の光の

中で眠るヨセフのいる《聖家族》(図16、17)の場合——ある作例では、壁の後ろにロバがもう待機している(図16)——、ジェンティレスキは「マタイ福音書」に記されたヨセフの第二の夢を念頭に置いているのだろう。「主の天使が夢でヨセフに現れて (Angelus Domini apparuit in somnis Joseph)」彼に告げる。「起きて、子供とその母親を連れて、エジプトに逃げなさい」。(中略)ヨセフは起きて、夜のうちに幼子とその母を連れてエジプトに去った (Surge, et accipe puerum et matrem eius, et fuge in Aegyptum, [...]) Qui consurgens accepit puerum et matrem eius nocte et recessit in Aegyptum)。これは、預言者ホセア——「わたしは、エジプトからわたしの子呼び出した (ex Aegypto vocavi filium meum)」——を紹介して、「主が言われていたことが実現するためであった (ut adimpleretur quod dictum est a Domino)」。また《巫女》(図18、19)と《茨の冠》(図20)は、別々に表されているとはいえ、ラクタンティウスの『神聖教理 (Divinae institutiones)』の一節を想起するがゆえに、作者の思索の中で関連付けられる。その一節では、ジェンティレスキがマタイの「福音書」に基づいて正確に表した受難の一場面を巫女が予見している。「総督の兵士たちは(中略)イエスを裸にすると、彼に赤い外套を着せ、茨で冠を編んで彼の頭に載せ、右手に葦(の棒)を持たせた (Milites praesidis [...] exuentes eum, clamidem coccineam circumdederunt ei; et plectentes coronas de spinis, posuerunt super caput eius, et arundinem in dextera eius)」⁽³²⁾。

一方、ジェンティレスキの四点の《改悛するマグダラのマリア》(図21)は、闇の中では潜勢態にすぎない物体の可視性を実現する光

に関するアリストテレス光学の諸条項へとわれわれを導いていく。それらについては、管見のようにカラヴァッジョも十分知悉しており、「彼の」ローマ時代と神学上の「神の恩寵の助力に関する問題」(Quaestio de auxilii divinae gratiae)とが〔時期的に〕一致している。その中でアリストテレス光学の諸条項は、人の天性を損ねるのではなく完成させる神の恩寵の作用についての寓意の「字義」を形成していた。その寓意はスペインの神学者ドミンゴ・バニェスにより表明され、ドミニコ会の同志たちに支持された⁽³⁵⁾。ジェンティレスキはそのドミニコ会に、フアブリアーノのサンタ・ルチア聖堂にある自作《聖ドミニクスと聖女カテリーナのいるロザリオの聖母》(図22)を通して接近することになる。そして私の見解のこの部分の出発点となったマグダラのマリアに関して、『黄金伝説(Legendam auream)』にはこう記されている。「彼女は」〔内的観想という最良のものを選んだので〕明るく照らす人とされる。「というのは、彼女は、あとで人々に溢れるばかり豊かに与えたものを内的観想から得たからである」⁽³⁷⁾。つまり後に他者を照らすのに用いる光を受け取ったのである。だがこの闇から光への推移における、可視性の実現という「字義」は、恩寵の排他的作用という含意を放棄し、むしろ目に見えぬ神の摂理やその他同様の感覚界に示された知性的価値の「現実態」という意味を帯びるようだ。ちょうど絵画の中で光の力が、そして関連テクストの中で——忘れないように記しておく——「直ちに(statim)」「速く(confestim)」「すべし(cito)」⁽³⁸⁾のとき(中略)そのとき(eccē.. ecce)といった表現がわれわれに伝えるように。

光線の束を通り抜け「聖母は天に昇る」(図23)⁽³⁸⁾、そして『黄金伝

説」が伝える、彼女がそのとき発したであろう言葉が思い出される。「さあまいります(Ecce venio..)」⁽³⁹⁾、なぜなら神の摂理によって「書のはじめのところに(in capite libri)」⁽⁴⁰⁾そのように記されているからだ。受胎告知(図24)の瞬間には(聖母は)大天使にこう告げた。「お言葉どおり、この身に成りますように(Fiat mihi secundum verbum tuum)」⁽⁴¹⁾。かくして神性は受肉し、この成就の瞬間より後に起きる出来事を、さまざまな《聖母子》の中で不意の強烈な光が照らしている。そこでのイエスは小さな裸の肉体をさらしていたり(図25、26)、乳を吸う傍らで何かを凝視していたり(図27)、その薄さ／鋭敏さゆえに知性を象徴するヴェールと対比される、甘い味の杏を手にした⁽⁴²⁾りする(図25)。また《キリスト割礼》(図28)では、『黄金伝説』にあるように、お告げの天使が予告した「救世主」を意味する「イエス」の名の命名と、初めて流された贖い主の血が、下方のグループと、上方の父なる神と天使たち、そして天国の雲と同様に、強烈な光によって提示される。また《キリスト洗礼》(図29)では、イエスが述べたとおり、正しい行いが光の中で突如実現する。マタイの叙述における「そのとき(eccē)」の等価物として——「そのとき、天がイエスに向かって開いた。(中略)そのとき、『これはわたしの愛する子、わたしの心に適う者』という声が、天から聞こえた(Et ecce aperti sunt ei coeli [...]) Et ecce vox in caelis dicens: "Hic est filius meus dilectus, in quo mihi complacui"」⁽⁴³⁾。また別の絵では(図30)、闇から光へと、十字架上の救世主の姿と、彼の恩寵を受けるマリア、マグダラのマリア、ヨハネの姿が浮かび上がる。さらに別の絵では(図31)、マグダラのマリアが家の中で、人を欺く想像力を象徴する鏡に凭れて座っている

が、すぐに立ち上がって、近くに来たマルタの手が指し示す別方向への、つまり帰宅して彼女を探す師へのいざないに従うことになる。「マルタは、イエスが来られたと聞いて、迎えに行ったが、マリヤは家の中に座っていた (Martha ergo, ut audivit quia Jesus venit, occurrit illi; Maria autem domi sedebat)」。だがマルタはイエスを神の子と信じていると彼に明かした後、「家に帰って姉妹のマリアを呼び、『先生がいらして、あなたをお呼びです』と耳打ちした。マリアはこれを聞くと、すぐに立ち上がり、イエスのもとに行った (abijt, et vocavit Mariam sororem suam silentio, dicens: "Magister adest, et vocat te"; Illa, ut audivit, surgit cito, et venit ad eum)」。このとき、光の中での物体の可視化の実現は、知性的特質の感覚領域での啓示という寓意における「字義」であると言つてよいだろう。ちょうど《聖女フランチェスカ・ロマーナへの聖母の出現》(図32)におけるように、またとりわけ《聖フランチェスコの聖痕授受》の諸ヴァージョン(図33)や、《天使の訪れを受ける聖フランチェスコ》(図34)でもそうであるように。このうち先に挙げた諸作では、強い光が突如闇の中に長身のフランチェスコを照らし出す。偉大な知性をはつきりと示し、両腕を開き、掌に釘の痕のあるその姿は、「彼は肉体的殉教ではなく霊的燃焼により、磔刑のキリストの明白な似姿にすっかり変化しなければならなかった」という『小さき花々 (I Fioretti)』の一節を私たちに思い起こさせる。そして別の作中の聖女チェチリア(図35)は、『黄金伝説』によれば、オルガンの響きの彼方に「ここをひたすら主に向けて賛歌をうたった」。

だがこれらの高遠な思想に基づくなら、知解とは、必ずしも「實際

の」楽譜の響きによつて聴かれる必要のない、紙上の楽譜に示される潜在的音楽によつても表現される。ワシントンンの《リュート奏者》(図36)のように。ここでは、霊的に張りつめた若い女性の周囲に、メモや楽譜、リュート、光と影がある。このような知性的存在の聴覚的存在の中での実現は、ジェンティレスキがローマで描いた《奏楽図》を表したフレスコ画(図37)では、観者を画中に誘い込むような設定によつて表されている。そのうえ、ムーサたちの間で眠り込むアポロを表した絵(図38)は、気を逸らし、画面外を見たり指差したりするムーサたちによつて、知性的・神性的な潜在価値を欠いた、睡魔に襲われるが如き芸術を非難している。ジェンティレスキはここで芸術全般について語る中で、絵画を自身の芸術と述べる。同じことは、聖女チェチリア、聖ウァレリアヌス、聖ティブルティウスを表した祭壇画(図39)でも語られる。ウァレリアヌスは「チェチリアが部屋で天使と語り合っているのを目にした。天使は、薔薇と百合の二つの冠を手にもち、チェチリアにそのひとつを、ウァレリアヌスにもうひとつの冠を与えた。(中略)その直後に、ウァレリアヌスの弟のティブルティウスが入ってきた。(中略)ウァレリアヌスは彼に言った。『中略)きみも神さまを信じるようになったら、花冠を見ることもできるよ』。(中略)そしてウァレリアヌスは付け加えた。『主の天使が私を訪れたのだ。きみも神さまを信じる決心をして、あらゆる偶像を拜むのをやめたら、天使を見ることができると』」。

Carlo Del Bravo, *Sul pensiero e sull'arte di Orazio Gentileschi*, "Artista - Critica dell'Arte in Toscana", 2011, pp.92-99.

原註 (….) は訳者付記

- (1) R. Ward Bissel, *Orazio Gentileschi and the poetic tradition in caravaggesque painting*, University Park and London 1981, cat.10, fig.21. 以下、同書を「Ward Bissel」へ表記。
- (2) 『小やぎ花々』(ここぎば) *I Fioretti di san Francesco*, a cura di P. B. Bugnetti, in *Fonti Francescane*, a cura di E. Caroli, Padova 1990, pp.1534-1535, 1536 を参照。
- (3) Ward Bissel: cat.47, 48, 53; fig.103-105 [「ブドリッド、テュッセン＝ホルネシッサ・コレクシオン／ベルリン、国立美術館／オタワ、カナダ国立美術館」]。
- (4) *Ivi*: cat.49, 50; fig.108, 109 [「ニューヨーク、リチャード・L・フェイジェン／クリーヴランド、美術館」]。
- (5) 「創世記」一九章二一―二六節〔新共同訳〕。
- (6) フラウイウス・ヨセフス『ユダヤ古代誌』一卷十二章〔秦剛平訳では十一章〕(trad. F. Baldelli)。
- (7) Igino, *Favole*, 63 (trad. G. Guidorizzi)。
- (8) B. di Monte Simoncelli, *Il Simoncello o vero della caccia*, Firenze 1616, p.82.
- (9) Ward Bissel: cat.69; fig.134 [「ナント、美術館」]。
- (10) デイオゲネス・ラエルティオス『哲学者列伝』七巻一章一一八節。
- (11) Ward Bissel: cat.22, 21; fig.40, 41 [「個人蔵／トリノ、パラッツォ・マダーマ市立古美術館」]。
- (12) Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di G. P. Maggioni, trad. di vari, coordinati da F. Stella, con la revisione di G. P. Maggioni, Tarnunze (Firenze) 2007, p.1125 (trad. E. Gelli). [「ヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』四巻、前田敬作・山中知子訳、人文書院一九八七年、一六頁」]。
- (13) Ward Bissel: cat.14; fig.30 [「ファルネーゼ・サンティッシモ・サルヴァトーレ教区聖堂」]。
- (14) 「ユダの手紙」七節―九節〔新共同訳〕。
- (15) Ward Bissel: cat.54; fig.115 [「パリ、ルーヴル美術館」]。
- (16) *Ivi*: cat.64; fig.132 [「ハンプトン・コート、王室コレクシオン」]。
- (17) 「創世記」三九章六節以降〔新共同訳、一部変更〕。
- (18) Ward Bissel: cat.43; fig.94 [「ジエノヴァ、パラッツォ・スピノーラ国立美術館」]。
- (19) 「創世記」二三章七―二三節〔新共同訳〕。
- (20) Ward Bissel: cat.62; fig.121, 122 [「ブドリッド、ブラド美術館」]。
- (21) 「出エジプト記」二章二―六節。フラウイウス・ヨセフス、前掲書、二巻九章二―五節。
- (22) Ward Bissel: cat.15; fig.31 [「ダブリン、アイルランド国立美術館」]。
- (23) *Ivi*: cat.19, 18; fig.34, 35 [「ベルリン、国立美術館／ローマ、スパルダ美術館」]。
- (24) 「第一列王記(サムエル記上)」一七章四六節。
- (25) Ward Bissel: cat.26, 25; fig.44, 45; tav. a colori A [「ヴァティカン絵画館／ハードフォード、ワズワース・アセナム」]。
- (26) 「ユディット書」一三章七節〔新共同訳、一部変更〕。

- (27) Ward Bissel: cat.38, 57-59; fig.85, 118-120 [ウイーン、美術史美術館／パリ、ルーヴル美術館／マリブ、J・ポール・ゲッティ美術館]。
- (28) 「マタイ伝」二章一三―一五節。
- (29) 「ホセア書」一章一節。
- (30) Ward Bissel: cat.60, 67; fig.114, 131 [ユーストン、美術館／ハンプトン・コート、王室コレクション]。
- (31) *Ivi*: cat.23; fig.42 [ヴァレーゼ、リッツァ・バッシ・コレクション]。
- (32) ラクタンティウス『神聖教理』四、一八。
- (33) Ward Bissel: cat.23; fig.42. 「マタイ伝」二七章二七―二九節と比較。
- (34) Ward Bissel: cat.45, 46, 55, 56; fig.96, 97, 116, 117 [ルッカ、絵画館／個人蔵 [ロンドン、トーマス・P・グランジュ旧蔵]／ニューヨーク、リチャード・L・フェイジエン／ウイーン、美術史美術館]。
- (35) C. Del Bravo, *Sul significato della luce nel Caravaggio e in Gian Lorenzo Bernini* (1983), in *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985, pp.180-182. [拙訳「カラヴァッジョとジャンロレンツォ・ベルニーニにおける光の意味」、『五浦論叢』二四号、二〇一七年、七一―七三頁]。
- (36) Ward Bissel: cat.40; fig.90 [ファブリアーノ、市立絵画館]。
- (37) Iacopo da Varazze, *op. cit.*, p.707 (trad. F. Stella). [『黄金伝説』二巻、前田敬作・山口裕訳、人文書院、一九八四年、四三四―四三五頁、一部変更]。
- (38) Ward Bissel: cat.6; fig.15 [トリノ、市立古美術館]。
- (39) Iacopo da Varazze, *op. cit.*, p.868.
- (40) 「ルカ伝」一章三八節。
- (41) Ward Bissel: cat.30, 35; fig.61, 82 [ケンブリッジ、フォック美術館／ボメルスフェルデン、ヴァイセンシュタイン城、グラーフ・フォン・シェーンボルンロヴァーゼントハイト]。
- (42) *Ivi*: cat.16; fig.33 [ブカレスト、ルーマニア国立美術館]。
- (43) *Ivi*: cat.30; fig.61 [ケンブリッジ、フォック美術館]。
- (44) *Ivi*: cat.12; fig.23. [正しくは cat.13; fig.24; アンコーナ、ジェズ聖堂 [アンコーナ、公立絵画館寄託、アンコーナオシモ大司教区所蔵]]
- (45) Iacopo da Varazze, *op. cit.*, p.144.
- (46) 「ルカ伝」一章三二節、二章二二節。
- (47) Iacopo da Varazze, *op. cit.*, p.147 (trad. C. Bottiglieri).
- (48) Ward Bissel: cat.7; fig.17 [ローマ、サンタ・マリア・デッラ・パーチェ聖堂]。
- (49) 「マタイ伝」三章一五節。
- (50) 同、三章一六―一七節 [新共同訳]。
- (51) Ward Bissel: cat.32a; fig.68 [ファブリアーノ、サン・ヴェナンツィオ聖堂]。
- (52) *Ivi*, cat.44; fig.93 [ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク]。
- (53) 「ヨハネ伝」一章二〇節以下 [新共同訳]。
- (54) Ward Bissel: cat.36; fig.83 [ウルビーノ、マルケ国立美術館]。
- (55) *Ivi*, cat.33, 34; fig.79, 81 [ローマ、サン・シルヴェストロ・イン・カピテ聖堂／個人蔵]。
- (56) *Ivi*, cat.8; fig.19 [ローマ、パラッツォ・バルベリーニ国立美術館]。
- (57) *I Fioretti di san Francesco cit.*, p.1588.
- (58) Ward Bissel: cat.28; fig.49 [デトロイト、美術館]。

- (59) Iacopo da Varazze, *op. cit.*, p. 1323 (trad. A. Rodighiero). [『黄金伝説』四巻、前掲訳、二八三頁、一部変更]
- (60) Ward Bissel: cat. 31; fig. 64; tav. a colori B. [ワシントン、ナショナル・ギャラリー]。
- (61) *Ivi*, cat. 29; fig. 51. ss. [ローマ、パラッツォ・パツラヴィチーニ・ロッセ・ペリオーシ、カシーノ・デッレ・ムーセ]。
- (62) *Ivi*, cat. 63; fig. 129. [ニューヨーク、リリー・レイラー旧蔵?]
- (63) *Ivi*, cat. 42; fig. 92. [ミラノ、ブレラ絵画館]。
- (64) Iacopo da Varazze, *op. cit.*, p. 1335 (trad. A. Rodighiero). [『黄金伝説』四巻、前掲訳、二八六―二八七頁、一部変更]。

訳註

- (一) デル・ブラーヴォは、フリーニに関する論文の中で、射手、もしくはアポロに扮した肖像画などと様々に解釈され、主題の定まらない青年像（ニューヨーク、コロンビア大学）を、エウリピデスの悲劇の主人公で、処女神アルテミスを敬い女性との接触を拒んだ《ヒッポリュトス》と読み解いた（C. Del Bravo, *Francesco Furini, prete e pittore, "Artista"*, 2005, p. 83; p. 89 nota 77; in *Intese sull'arte*, Firenze 2008, p. 266; p. 270 nota 77）。
- (二) 「まじります。わたしは、おなじ書〔雅歌〕一章四節、ウルガータ版では一章三節」のはじめのところはわたしについてうたわれしておりますように、わたしの神よ、あなたのみこころのままにしたいがいます。そして、わたしの霊は、救いの神であられるあなたのなかにあることをよろこびます」〔『黄金伝説』三、前田

- 敬作・西井武訳、一九八六年、一九〇頁）。
- (三) 『ヨハネは、それ（イエスの洗礼）を思いとどまらせようとして言った。『わたしこそ、あなたから洗礼を受けるべきなのに、あなたが、わたしのところへ来られたのですか』。しかし、イエスはお答えになった。『（中略）正しいことをすべて行うのは、我々にふさわしいことです』』（『マタイ伝』三章一四―一五節、新共同訳）。
- (四) つまりジェンティレスキは「偶像」に彫刻ではなく、絵画こそが自らの領域であると考えていたと解釈できる。

訳者後記

二〇〇八年秋にフィレンツェ大学哲学部を退官したカルロ・デル・ブラーヴォは、翌年パーキンソン病を発病すると、しだいに歩行の自由を失い、思いのままに図書館に通う研究生活に支障を来した。これ以降、ロレンツォ・ニョッキやグリエルモ・フォンデイラ愛弟子たちの献身的な支えにより、必要な文献や図版はすべて用立てられ、次第に筆跡すら判読しがたくなっていく最晩年にはその読解と書き起こしも含めた全面的な協力体制が敷かれた。

本稿はそうしたデル・ブラーヴォ晩年の論文のひとつであり、闘病時代の最初期の成果を示している。一読してすぐに気づくのは、かつての論文より本文中の出典の引用が多めになっていてわかりやすいことである。以前の著者であれば、こうした引用部分はすべて省略されたか、数語の範囲に留まり、詳細は註での文献指示に委ねられていたに違いない。

すでにカラヴァッジョ、ヴァランタン、シモン・ヴーエ、チェッコ・デル・カラヴァッジョ、ラ・トゥール、ジャコモ、ホントルスト、テルブルッヘン、リベーラ、オラーツィオ・リミナルディといったカラヴァッジョ派の画家たちの個別研究を発表してきたデル・ブラーヴォが、トスカナ地方ピサ出身でカラヴァッジョより年長ながらその影響を柔軟に吸収し、卓抜な素描力によって極めて完成度の高い観想的芸術を確立したオラーツィオ・ジェンティレスキを扱った待望の論文である。ストア思想に基づく本稿での解釈はデル・ブラーヴォの著作としてもっともわかりやすく説得力のある成果のひとつであろう。

原著では数点付されていたのみであった図版については、今回大幅に補ったが、ほぼ同一構図・主題の場合は原則として代表的な作例を一点挙げるにとどめた。デル・ブラーヴォの原註に示された一九八一年のワード・ビッセルによるモノグラフの図版番号に続いて、個々の作品の所蔵先を「」内に補った。所蔵先と制作年代については二〇〇一年の『オラーツィオおよびアルテミジア・ジェンティレスキ展図録』に従って情報を更新した。同図録に掲載のない作品についてはワード・ビッセルに従った。

本稿が掲載された『アルティスタ』二〇一一年号は、翌二〇一二年に遅れて刊行され、同年ホテル・ミネルヴァにて出版記念レセプションが開催された。以後、年一回のレセプションは多くの関係者・弟子たちが一堂に会する好機となった。二〇一二年号は翌年にピッティ宮殿円柱の間で、訳者自身もプレゼンターの一人となって開催された『五浦論叢』二二号、二〇一四年、(1)―(22)頁参照。二〇一三年号は翌年にパラッツォ・デイ・ベツカイのアカデミア・デルレ・アル

ティ・デル・デイセーニョ（オルサンミケレ通り）で開催された。版元のレ・レッツテレ社の経営状態の悪化で次号の刊行は延期となり、合併号二〇一四／二〇一五年号の出版記念レセプションは二〇一六年にアルファーニ通りのパラッツォ・ジューニにあるリチエウムで開催されたが、これが最後の刊行となる。レ・レッツテレ社は『アルティスタ』に関する権利一切をポリスタンパ社に譲渡し、以後『アルティスタ』と誌名に定冠詞を付して新たなスタートを切った。雑誌の第二の門出の準備を続けていたデル・ブラーヴォは、二〇一七年初めから入院を繰り返し、同年八月十二日に逝去した。だがデル・ブラーヴォの美学と方法論は、新たに編集に加わったロレンツォ・ニョッキを中心に受け継がれていくことだろう。

(二〇一九年三月三十一日受理)

〔かい のりゆき／副所長・本学教育学部教授〕



(図2) 《ロトと娘たち》、1621-22年頃、ロサンゼルス、J・ポール・ゲッティ美術館



(図1) 《聖フランチェスコの前に現れるイエス》、1605年頃、ローマ、インチーザ・デッラ・ロケッタ・コレクション

※特記のない作品はすべてオラーツィオ・ジェンティレスキによる。



(図4) フランチェスコ・フリーニ《ヒッポリユトス》、1630年代、ニューヨーク、コロンビア大学



(図3) 《ダナエと黄金の雨》、1621-23年、ニューヨーク、リチャード・L・フェイジェン旧蔵



(図6) 《改悛する聖ヒエロニムス》、1610/11年、トリノ、パラッツォ・マダーマ市立古美術館



(図5) 《狩のディアナ》、1630年、ナント、美術館



(図8) 《公共の幸福》、1624-26年頃、パリ、ルーヴル美術館



(図7) 《大天使ミカエルと悪魔》、1607-08年頃、ファルネーゼ (ヴィテルボ)、サンティッシモ・サルヴァトーレ教区聖堂



(図10)《イサクの犠牲》、1621年頃、ジェノヴァ、パラッツォ・スピノーラ国立美術館



(図9)《ヨセフとポテパルの妻》、1632年頃、ハンプトン・コート、王室コレクション



(図11)《モーセの発見》、1629-30年頃、マドリッド、プラド美術館



(図 14) 《瞑想するダヴィデ》、1610-12 年頃、ローマ、
スパーダ美術館



(図 12) 《ゴリアテの首を切るダヴィデ》、1607-
09 年頃、ダブリン、アイルランド国立美術館



(図 13) 《瞑想するダヴィデ》、1611-12 年頃、ベルリン、国立美術館



(図15) 《ユディットと召使い女》、1621-24年頃、ハードフォード、ワズワース・アセネウム



(図16) 《エジプト逃避途上の休息》、1620-22年頃、バーミンガム、市立美術館



(図17) 《エジプト逃避途上の休息》、1625-26年頃、ウィーン、美術史美術館



(図 19) 《シビュラ》、1626 年以降、ハンプトン・コート、王室コレクション



(図 18) 《シビュラ》、1618-21 年頃、ヒューストン、美術館



(図 20) 《茨の冠》、1613-15 年頃、ブラウنشヴァイク、ヘルツォーク・アントン・ウルリヒ美術館



(図 21) 《改悔するマグダラのマリア》、1625-28 年頃、ウイーン、美術史美術館



(図 23) 《聖母被昇天》、1600-05 年頃、トリノ、市立美術館



(図 22) 《聖ドミニクスと聖女カテリーナのいるロザリオの聖母》、1618 年頃、ファブリアーノ、市立絵画館



(図25) 《聖母子》、1615-16年頃、マサチューセッツ州ケンブリッジ、フォッグ美術館



(図24) 《受胎告知》、1623年、トリノ、サバウダ美術館



(図27) 《聖母子》、1609年、ブカレスト、ルーマニア国立美術館



(図26) 《聖母子》、1615-20年頃、ポメルスフェルデン、ヴァイセンシュタイン城、グラーフ・フォン・シェーンボルン＝ヴィーゼントハイ特

(図28) 《キリスト割礼》、
1605-07年頃、アンコー
ナ、ジェズ聖堂



(図30) 《キリスト磔刑》、1613-18年頃、ファ
ブリアーノ、サン・ヴェナンツィオ聖堂



(図29) 《キリスト洗礼》、1607年、ローマ、サン
タ・マリア・デッラ・パーチェ聖堂



(図31) 《マルタとマリア》、1620年頃、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク



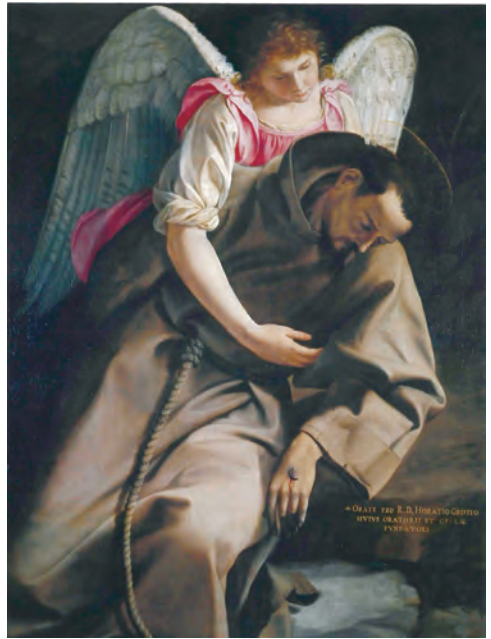
(図33) 《聖フランチェスコの聖痕授受》、1616-20年頃、ローマ、サン・シルヴェストロ・イン・カピテ聖堂



(図32) 《聖女フランチェスカ・ロマーナへの聖母の出現》、1614/18-20年頃、ウルビーノ、マルケ国立美術館



(図 36) 《リュートを弾く若い女性》、1612-15 年頃、ワシントン、ナショナル・ギャラリー



(図 34) 《天使に支えられる聖フランチェスコ》、1612 年頃、ローマ、パラッツォ・バルベリーニ国立美術館



(図 35) 《聖女チェチリア》、1621-24 年頃、デトロイト、美術研究所



(図 37) オラーツィオ・ジェンティレスキとアゴスティーノ・タッシ 《アポロとムーサたちの奏楽図》、1611-12年、ローマ、パラッツォ・パッラヴィチーニ・ロスピリオーシ



(図 39) 《聖女チェチリアの幻視》、1606-07年頃、ミラノ、ブレラ絵画館



(図 38) オラーツィオ・ジェンティレスキ? 《アポロと九人のムーサ》、1630年頃、ニューヨーク、リリー・レイラー旧蔵?

【翻 訳】

シャルル・ド・トルナイの批評の方法

ロベルト・サルヴェーニ
訳 森田義之・小林もり子

私がシャルル・ド・トルナイ (Charles de Tolnay 一八九九年、ブダペスト生—一九八二年、フィレンツェ没) を個人的に知ることになったのは比較的遅く、わが師マリオ・サルミの時宜を得た実りゆたかなイニシアティヴによって、彼が一九六四—六五年にフィレンツェのカーサ・ブオナローティ美術館の館長に迎えられたときにさかのぼります。同美術館は、ミケランジェロの没後四百年の機会に、同じサルミ先生の尽力によって法人として新たに再組織され、ミケランジェロの全素描の集成を編纂するという特別な役割を担っていました。ド・トルナイの就任は、フィレンツェおよびイタリアの美術史家や文化界の人々から満腔の賛意をもって歓迎され、実際その後ド・トルナイはフィレンツェの名誉市民の称号が贈られ、また本アカデミーの会員に選ばれることになりました。私は、初めこそ、この年長のはるかに高名な同僚にたいして畏怖にちかい敬意を感じていましたが、時をおかず打ちとけた関係になり、私たちのあいだには心からの親しい友情が生まれました。ですから——私の中では彼の学者としての姿と人間としての姿が分かちがたく結びついています——これから学識ゆたかな聴衆を前にして、彼の美術史家および美術批評家としての広範な仕事を方法論という観点から論じようとするときに、亡き友人の思い出で胸がいっぱいになるのを禁じえません。私に課せられた仕事は、本日この場で追悼するド・トルナイという学者の姿を本アカデミーの場にふさわしいに客観性と学問的厳密さをもってお話しすることにあります。

幸運な巡りあわせで個人的に出会うことになるずっと以前に、私はこの学者について、まさしく方法論という面からかなり深い知識を得

る機会がありました。漠然と知っていると、聞いたことがあるといった程度ではなく——すでに一九三〇年代初めにはド・トルナイの名はかなりよく知られていたもので、学生だった私の耳にもそうした話題は届いていたのですが——、知的な出会いということ言えば、そのすぐ後だったか数カ月後だったか数年後だったかは忘れましたが、一九三四年に『ウィーン年報』(Wiener Jahrbuch)に掲載された彼のピエテル・ブリューゲルについての重要な論文を読み、この論文についてあれこれ考えをめぐらせたときにさかのぼります。その後、同じ誌上で異なる批評的観点からド・トルナイの論文を論じたハンス・ゼードルマイヤー (Hans Sedlmayr, 1896-1984) の同じように興味深い論文が載ることになりますが、この二つの論文の価値と方法的な重要性におおいに感銘を受けた私は、ある出版社にそのイタリア語訳を任せてくれるように依頼し、この二人の著者の論文が提起する方法的諸問題を明らかにし検証する私のあとがきを付けて出版することを提案しました。出版社はこの提案に反対はしなかったものの、実現は先延ばしにされました。やがて困難な時代がやってきたため、話は立ち消えになりました。

ド・トルナイのブリューゲル論については後でまた触れますが、くりかえせば、これは基本的に重要な論文であり、偉大なフランソワ・ド・トリアンの批評としてのみならず、その著者の方法を定義するうえでも基本的な重要性をもつものです。しかし、ここではまず——シャルル・ド・トルナイの母国ハンガリーと中央ヨーロッパの文化における彼の学問形成とそこで彼が占める位置についての概略を紹介するのは、ここに出席されているハンガリーの同僚や友人たちのほうがふさ

わしいとは思いますが——ド・トルナイの大学での研究が主としてペルリンにおけるアドルフ・ゴルトシュミット (Adolph Goldschmidt, 1863-1944) と、ウィーンにおけるマックス・ドヴォルジャーク (Max Dvořák, 1874-1921) の指導のもとでなされたことを指摘しないわけにはいきません。この二人の非常に異なる方向性をもつ、それぞれどこかある意味では正反対の、一見すると相容れない二つの研究方法をド・トルナイは和解させることができた、というより、折衷的な妥協案などということではなく、これら二つの方法のあいだで彼はきわめて個性的な総合を成しとげることができたと言いうことができるのです。

アドルフ・ゴルトシュミットはとりわけ中世の造形美術の非常に厳密な文献学者で、彼にとつて何より重要だったのは個々の美術品のきわめて注意深く綿密な調査、「作品」の分類、それらの歴史的な位置づけでした。そしてこの根拠を要する仕事は非常に鋭い眼と芸術的質への生き生きとした感受性に支えられていました。彼の仕事の頂点をなすのは模範的な批評的カタログの作成でした。

それとは対照的に、マックス・ドヴォルジャークは個々の美術作品の分析にとどまることがあまりなく——もつとも彼も十四世紀のボヘミアの写本装飾を扱った若い頃の用意周到な研究では文献学的方法に忠実でありましたが——その後は芸術形態の発展を、さまざまな時代とさまざまな歴史的環境の文化を背景としそれらを鏡のように映しだすものとして、距離をおいて観察するべくますます高みに昇っていったと言えるでしょう。その文化とはやがて哲学的な思索や宗教的な感情に、つまるところ観念やイデオロギーへと絞り込まれてゆくものでした。彼が早世してから弟子たちがまとめたその著書（一九二四

年）のタイトル——『精神史としての美術史』 (*Kunstsgeschichte als Geistesgeschichte*) ——は彼自身が案出したものかどうかは知りませんが、彼の歴史叙述の内容に実に完全に合致しているように思えます。実証主義という堅固な大地と理想主義という高くあまりにも晴朗な天空とが、かくして学徒シャルル・ド・トルナイという若木がその実を熟させることとなる風土を決定したわけなのです。

しかしこれらの果実はやがてその独特の味わいをおびるようになります。表面的に見ると、ド・トルナイの著作は、その研究者としての生涯にわたって多かれ少なかれ並行して進む、二つの系列の仕事にはつきり分けることができるように思います。すなわち、きわめて綿密で文献的検証においても非の打ちどころのない作品カタログ——すなわちゴルトシュミットの教えを継承した仕事——と何人かの巨匠についての論文やモノグラフで、後者は、主として先行研究や思想的内容の研究を土台としており、その方法はドヴォルジャークの教えに想を得ているように思われます。しかしより注意深く観察してみると、ド・トルナイの研究姿勢の獨創性がすぐさま明らかになる。なぜなら、まず第一にド・トルナイが編纂したカタログは美術館のカタログではなく、個々の美術家の作品カタログであり、それと並行する仕事においてその歴史的再構成と批評的考察の深化の対象となっている美術家自身の作品カタログであるからです。そして第二に、それらのカタログはけっして単なる批評的解題の羅列ではなく、ときには控え目にときには明瞭に、モノグラフへの準備作業として、また関連する美術家への解釈を導くモティーフをすでに芯に含んだ作業として進められているからです。

他方、芸術行為における思想的な前提への留意がドヴォルジャークの著作に示唆されたものだとしても、彼の研究はつねに別のやり方で別の目的をもってなされてきました。ドヴォルジャークの非凡な才氣にとんだ美術史叙述に不満を述べることができるとすれば——実際にひとりわけイタリア側から出された不満ですが——、それは彼の批評においては美術家の個性にわずかな重みしか与えられておらず、それが主として、ときにはもっぱら、ひとつの鎖の輪として、「精神」、つまりある特定の時代に支配的な思想総体の発展過程における重要な中継点ないし到達点として捉えられているということです。このことはこのウィーン的美術史家が一人の美術家の名をタイトルにした少なくとも論文においても言えます。たとえばエル・グレコの絵画は、ルネサンスの客観主義に続くマニエリスムの主観主義の神秘的な頂点と見なされています。エル・グレコの色彩と光と形態の幻想的で不安をかきたてる非リアリズムはまさに理性を超えた感情の高揚を意味しており、ここではイグナティウス・デ・ロヨラやアピラのテレサによる宗教的革新と並行しその影響を受けて、古典的ルネサンスの合理主義的な客観主義からの離脱と反動が頂点に達しているとされるのです。

ファン・エイク兄弟の謎についての、やはり基本的な論文 (*Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, 1904*) は、ヘントの祭壇画において兄弟の画家が描いた部分を区別しており、それはその後にくつかの訂正を経て今日なお基本的には有効であると考えられています。こうした区別もまた二人の画家が異なる宗教観の代弁者であるという定義——つまりヒューベルトは古風で祭司的な宗教観をもち、ヤンは神によって創造された世界の観想という宗教観をもつ——に基づ

いてなされているのです。

ところで、「精神史」の大きな流れのなかに一人の美術家の個性をあまりにもどっぷり埋没させることがドヴォルジャークの限界あるいは欠点とされることがあるとしても——とはいってもそれは「幸運なる過失」であることに変わりないでしょうが——同じような非難がド・トルナイに向けられることは決してありません。私は、何年前かに彼と話をしていたとき、彼に訊いたことを覚えています。「なぜ貴方は研究者としてたいへん幅広い活動をなさっているのに、少数の偉大な芸術家——ファン・エイク、ボッス、ブリューゲル、ミケランジェロ——に関心を集中されているのですか」と。彼の答えは「若い頃はヨーロッパの大きな美術史を書く構想を温めていて、まさにこの大仕事の準備としてそうした巨匠たちについての研究を始めたのですが、対象の拡大のために深さを犠牲にしたいくないと考えている者にとつてこの計画は実現不可能であることを悟り、早々とあきらめました」というものでした。というわけで彼が美術史というものを個々の芸術的個性の歴史と考えていたということはきわめて意義深いことなのです。

ド・トルナイの美術史もまたドヴォルジャークの言う意味での「精神史」として構想されていると言えるかもしれませんが、根本的な違いがあります。つまりド・トルナイにとつて精神史というのは、まさに芸術家個人の精神が反映され、同化され、独自のものにされている美術の歴史を指すのです。このように見れば、この著者が同じ少数の芸術家に執拗に何度も立ち戻り、一方では事実関係、帰属問題、制作年代を入念に確定すべく努力し、他方ではたえずその芸術

家の解釈を深めるべく努力しているわけが理解できます。ファン・エイク兄弟とフレマールの画家——後者について彼はフリン・デ・ロー (Huim de Loo, 1862-1945) が提案したロベルト・カンピンの同一人物説を受け入れている——の芸術についての考察が、個別の問題に関する一九三二年の最初の論文に始まり、一九三八年の小論を経て、一九三九年の最終的な著作『*Le Maître de Flemalle et les frères Van Eyck*, Brussels, 1939』となるまでの期間がたった八年だったのに対し、ヒエロニムス・ボッサに関する研究は一九二五年の卒業論文に始まり、一九三七年の精細で大部なモノグラフ『*Hieronymus Bosch*, Basel, 1937』に結実した後に、一九六五年に大部の二巻本として再び取り上げられ、そこでは一九三七年の本文がほとんどそのままの形で再録されているのに加えて、全面的に改訂され大幅に増補された作品カタログが付されています [Hieronymus Bosch, London, 2 vols., Baden-Baden, 1965]。

またピーテル・ブリューゲルへの関心は、その素描に関する詳細な論文が作品カタログとともに出版された一九二五年に始まり (『*Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, München, 1925』——ここではすでに触れた一九三四年の論文でいっそう論理的に開陳されることになる)、このフランドル画家の作品の解釈の核心が示されている——、一九三五年の大部のモノグラフ『*Pierre Bruegel l'ancien*, Brussels, 1935』においてきわまりますが、しかしずっと後に、ブリューゲルがジュリオ・クローヴィオとともに細密画家として活動していたことが明らかになつてから再び取り上げられ、一九六五年、一九六九年、一九七八年の三つの論文として発表されることとなります。

ミケランジェロに関する研究——彼の仕事のうちでも、ここイタリアにおいてその名声をとりわけ広めた重要な研究——はずつと昔の一九二七年と一九二八年のヴァティカンの写本とブオナローティ古文書館の素描についての二つの論文に作品カタログに始まり、素描に関しては、一九七五年から一九八〇年にかけて出版されたフォリオ版四巻本に編纂されたド・トルナイの最後の労作である素描全集において完結します (第四巻は一九八〇年刊となっていますが、実際には彼が急逝する数日前にその手元に届きました) [Corpus dei disegni di Michelangelo, 4 vols., Novara, 1975-1980 / 日本語版『ミケランジェロ素描全集』全四巻、講談社、一九七八—一九八一年]。しかしはるか以前に始まりごく最近完結を見た研究のあいだには、ミケランジェロのパーソナリティと作品のあらゆる側面についての一連の夥しい論文と著作があります。イタリアにおいてヴェントゥーリ父子の『アルテ (Arte)』誌に発表された新聖具室ことメデイチ家礼拝堂のイコノロジー的解釈に関する論文を皮切りに、一九四〇年から一九五九年にかけてプリンストンで刊行されたミケランジェロ芸術のすべてについて書かれた五巻本 [Michelangelo, 5 vols., Princeton, 1940-1959] を頂点として、その後も増補改訂版が次々に出され、さまざまな言語による一連の縮小版やその他の多くの個別論文が出版されています。

このようにシャルル・ド・トルナイの著作を大雑把に見渡してみたのは——もちろん彼の全著作目録を読み上げるのは、あまりに長すぎて聴衆の方々には退屈になると思いますので、多くを割愛しましたが——彼がその生涯を通じて熱心かつ執拗にヨーロッパ美術の何人かの巨匠の本質を見極めようとしてきたことを示すためなのです。

ところで今しがたミケランジェロのメデイチ家墓碑についての論文に触れたさい、私はいささか説明を要する用語をうっかり使ってしまった。つまり「イコノロジー的解釈」という言葉です。この言葉はそれだけで、ド・トルナイとエルヴィン・パノフスキーの関係を思い起こさせます。よく知られているように、「イコノロジー」という用語は一五九三年にチエーザレ・リーパによつてその寓意的人物像のカタログの題名——おそらく彼の造語です——として使われたのですが、パノフスキーはこの語を画像選択における象徴的内容やイデオロギー的基層の研究を指し示すために新たな意味を付与して再利用しました。

ド・トルナイは、最初ハンブルクのヴァールブルク図書館において、続いてプリンストンの高等学術研究所においてパノフスキーと親交を深め、前述した一九三九年にブリュッセルで出版された『フレマールの画家とファン・エイク兄弟』はまさしく彼に捧げられました。パノフスキーの理論的論考や初期のイコノロジー研究の著作は、ド・トルナイの方法をかつての師マックス・ドヴォルジャークの方法からいつそう遠ざけることになつたに違いありません。実際ドヴォルジャークは、哲学的理念や宗教的概念、そしてある時代やある社会の思想と感情の一般的傾向と造形的形象を直接結びつけて考えようとしてきました。ある芸術的環境に共通する形態やある芸術家に特有の形態のなかに時代の「精神」の直接的な反映を認めようとしてきました。

ド・トルナイはしかし、つねに思想的な内容——彼の場合はそれと芸術家の環境より個々の芸術家の個性に関係づけようとしています——と造形的形象——別のいつそう伝統的な言葉で言えば様式——のあい

だに図像学的考察という仲介物を介在させます。彼が、ボッスやブリューゲルの作品に内包される図像表現の一般性と特殊性——その図像表現は伝統の枠から逸脱している——だけでなく、ミケランジェロの図像表現の一般性と特殊性——その図像的選択は、伝統に盲従するものではないにせよ、伝統に回帰している——に注目するのはそのためです。図像表現について彼は可能な象徴的な意味を探り、それを通じてその時代と社会の理念や思潮との関係を探ろうとする。結局のところそれはパノフスキーの方法なのですが、彼が取り上げたのとは異なる作品や芸術家に応用され、いうならば、彼とは異なるやり方で扱われたものなのです。異なるのは特に次の点にあります。パノフスキーが造形作品の思想的内容の文学的典拠の探究に熱心であるとしたら、ド・トルナイは可能なかぎり造形世界の内側にとどまつて探究しようとしています。それどころか彼は検討の対象としている作品そのものの外に出ることなく、せいぜい格言や誰もが知っている民衆的な象徴体系に簡単に言及するだけで象徴の筋書きを解き明かしたことが一度ならずありました。

よろしければ、一例を挙げましょう。彼のボッスについての著書の中で、ロットルダム美術館にある《放蕩息子》の絵について書かれた箇所を、イタリア語に訳し、著者の話が脱線するところをいくらか省いて読んでみます。

「描かれた額縁に嵌め込まれたこの円形画は、色価つまり色の明度を一段階落とすことによつて、小さな凸面鏡のような性格を与えられている。つまり、それはボッスにとつて現実を映す鏡な

のである……構図は前景を占めるたった一人の人物から成り立っている。この若くして白髪になった哀れな放浪者のそぶりと覺えない足どりは、人間の魂のもの悲しい状況に想を得たフライダンク（十三世紀の格言詩人）の『分別集 (Bescheidenheit)』の一節「自分は何者なのか——いつたいどこへ行くべきなのか」を図解していると考えることが出来るだろう。この人物の中では意志と本能がせめぎあっている。彼は放埒と美德のどちらかを選ばなければならぬのだ。

正面の屋根の天辺に水差しをのせ、「白鳥亭」の看板を掲げた居酒屋は、傾いた屋根や壊れた窓ガラス、蝶番のはずれた雨戸によつて墮落した場所「売春宿」という印象を与え、現にそこには邪悪な顔がのぞいている。かくして居酒屋は父の牧草地の柵のほうに歩をむける放蕩息子を引きとめようとする。彼は柵を越えようとしながら同時にうしろをふり返り、怪我をした脚が歩調をゆるめている。躊躇する手で——その手は靴職人のしるしである錐を挿した祭日用の帽子を持っている——彼は正しい道を示している。その上着からは民間のお守りである豚の足がぶらさがっている。しかし所持品一切をつめ込んだ背負い籠には、浪費の象徴である木製のひしゃくが挿されており、不吉のしるしとされる猫の毛皮がぶらさがっている。つまり、善と悪の原理にしたがって、象徴物も人物の前と後ろに振り分けられているのである。悪のしるしは売春宿のある左側を指し、善のしるしは父親の農園のある右側を指している。

ボッスは、放蕩息子が売春宿でどんちゃん騒ぎしたり、悔悛

して父の前に跪く姿をあらわす伝統的な画像表現から自由になり、道に迷った息子という人生のこの瞬間を、救済か地獄墮ちかの選択という寓意のテーマと並置するために選んだ。ここには天使と悪魔、美德と悪徳は擬人化されたかたちでは登場しない。二律背反^{ディレクシマ}は人生の現実そのものから生まれている。人間の魂はしかし人間を超えた力を回避できるほど成熟していない。信仰を持たず、内的な葛藤に満ち、目的地が定まらずに悩み、神なき世界をさまよっているのだ。

アイロニーはボッスにおいては自分自身のうちに道徳的なよりどころを見出すことのできない人間への同情によつて和らげられている。ボッスはそれゆえ精神的自立を達成した人文主義者の自由意志という理想に導かれる道の手前で立ち止まっているのである。そしてまさに彼が描きだす人間がイタリア人のように肉体的な力強さと精神的エネルギーにあふれた人間ではなく、肉面的な弱さと肉体的な衰弱を示す人間として表わされているがゆえに、彼の作品はいっそう感動的なものになっているのである……」

ここまでは、お聴きになったように、著者は生き生きとした感受性によつて絵を記述し、画像表現よりも形態やバーナード・ベレンソンが「^{イコノミクティヴ}図解的」と呼んだ意味を解釈することで作品の寓意を明らかにし、思想的な内容に入り込もうとしています。そしてここで図像解釈の仕事は終わります。しかしド・トルナイは、作品の美的な価値にたいする生き生きとした感受性も持ちあわせていました。だから彼はヴェネツィアのバラツツォ・ドゥカレにあるボッスの別の三つの作

品についての短い脱線の後で、この作品の色彩について次のように記すのです。

「その一世紀以上のちにヤン・ファン・ホイエンや若いアルベルト・カイプ、若いサロモン・ファン・ロイスダールが、オランダの大気の古典的な表現とみなされているそのモノクロームの風景画で用いることになるのとよく似た色調によって、ポッスは、その軽やかで透明感のある筆法の飾り気なさにも助けられ最高の完成の域に達している。《放蕩息子》では、雨ぶくみの空の純粋なグレー、砂丘のベージュグレー、銀色がかったグレーの霧に包まれた木立が、人物の衣服の明るいグレーや背負い籠の淡黄色、その蓋のうつつらとした紫色と調和している。きわだっているのは顔と手の生氣にとんだ薔薇色だけである。地上の生活をおおう暗い悲哀が、オランダの砂丘風景の雨の日の大気によって喚起されているのである。」

画面の色彩的テクスチュアの記述に支えられたこの最後の指摘によつて、著者は、おそらく理性的に自覚することなしに、作品の思想的内容から詩的な内容へと移行しています。この詩的な内容とはまさに、古くからのしかし私にとつては今なお有効な、ヴィーコからデ・サンクティスをへてクローチエ等々にいたるイタリアの美学思想の伝統によれば、芸術作品の形態ないし造形言語と一体をなすものであり、それらのあいだをしつかりと結びつけているものなのです。我田引水になりますが、ここで話している私ができることを主張してきたにもか

かわらず、造形美術の批評においてはあまり実践されてこなかったように思います。たしかに、こうした視点からすれば、まだもの足りない部分はあるでしょう。たとえば、彼の記述では、この放浪者の姿はその凶解的な面と象徴的な細部についてはきわめて念入りに分析されていますが、善と悪を対置する表現は人物像の様態や彼が携える象徴物によつて明示されているだけでなく、円形という穏やかな形のなかに描き込まれた今にも倒れそうな人物像のとげとげしいリズムという純粋な造形言語によつてあらわされた苦しげで不安な色調によつて鎮められている、という観察によつて補われてしかるべきだったかもしれません。おそらくド・トルナイの著作のすべてにおいては、表現形式に向けられた注意よりはるかに多くの注意が内容に向けられていると言ふことができます。しかし表現形式についても彼は関心がうすかったわけではなく、それどころか読者にいわばみずから解明するよううながす啓発的な指摘をしばしばおこなっています。それは——批評の分野では稀に見る——「開かれた作品」^{オペラ・アペルト}（ウンベルト・エーコ）といえるものなのです。

さてそろそろ、例の一九三四年のブリュッセル論に移ることにしましょう。このモノグラフは、ド・トルナイがこの偉大な十六世紀のフランドル画家についてその前後に展開した研究の中心であり核をなすものです。長いあいだ批評の世界において「風俗画家」とか「滑稽画家」というあまりに低俗な地位を与えられていたピーテル・ブリュッセルの人物像は、ようやく一九一八年にドヴォルジャークの基本的な論文によつて高い位置に引き上げられました。その道徳的な風刺をおこなうのに、ブリュッセルはヒエロニムス・ポッスがやったように、悪魔

的な力の擬人化にあたって突飛なものやグロテスクなものを求める必要がなかった。というのも彼は人生それ自体のうちに、それも個人の生活より群衆の生活のうちに風変わりで奇矯なものを見出していたからで、彼は群衆を高めから観察し、その原始的で盲目的な力をたぐいまれなユーモア精神をもって称揚した、とドヴォルジャークは考えました。

ド・トルナイはこのドヴォルジャークの捉え方を楽観的すぎるとみなし、ブリューゲルはアムステルダム版画家、出版者、著述家で詩人のコールンヘルトの普遍的な有神論に魅了されたと推測しました。コールンヘルトは、神学者が神の認識に達するために努力するのは無益であり、反対に、善を見出すには悪を識るほうが人間にとってはるかに有益だと主張した。そこで、ブリューゲルは悪を識るという要求を自らのものとし、悪と罪を狂乱する姿で描きはじめ、その絵画で、乱痴気騒ぎや人間の営みの虚飾と愚かさという概念を直接イメージに置き換えようとする。そして、ついには「逆さまの世界」という観念を視覚的に眼前化させることになるのです。超越的モラルの高い展望台から眺めるブリューゲルには、人生の回転花火のなかで人間たちが四苦八苦するさまは、月の静かな高みから地球を見おろすエラスムスのように、虫どもがうじゃうじゃとうごめくのと同じように無意味で無益に思われました。たとえば、有名な《ネーデルラントの諺》や《子供の遊戯》にはそれが示されています。ようやく《月曆画》シリーズのような晩年の作品において、画家はいっそう穏やかである意味で超然としたヴィジョンに到達し、人類とその生きざまを、自然の粗野な産物とみなしてより静穏な諧謔精神をもって観察すべきものと考え

ようになります。

同じ研究雑誌にすぐ後に発表された論文で、ゼードルマイヤーはブリューゲルの芸術を逆さまの世界や人間の狂気乱舞の表現と見なす説を否定し、そうした奇抜な着想は結局のところ文学作品によって十分に表現できただろうし、むしろ絵画という言葉に許容されているよりもずっと明確なかたちで表現することができただろう、と主張しました。彼によれば、それよりも絵画による表現に求められたのは疎外感(Entfremdung)、つまり人々のなかで孤立した感覚、馴染めない場所において途方にくれている感覚で、ブリューゲルの絵の詩的な動機は、まさに自分が理解できない疎外された世界において居心地の悪さを感じている人間の感情であった。自然の形態を彼特有のステレオタイプや簡略化された記号、斑点や、平面的な図形に還元することで、ごく慣れ親しんだ日常の事物が奇妙で謎めいた様相を呈し、人間と現実世界のあいだに痛みをともしなう分裂が生みだされたということです。

ところで、この二つの解釈は一見そう見えるほど対立したものではありません。たしかに、ゼードルマイヤーの言うように、ブリューゲルの詩情が世界のなかで疎外されている人間のイメージに根ざすものであるとしても、この疎外感、人間と事物のあいだにあるよそよそしい感覚はまさに、ド・トルナイによれば人間の愚かさによって生じた逆さまの世界の結果であるのです。言い換えれば、ゼードルマイヤーには言葉によって表すほうが適していると思われる着想がある感情を生み、その感情がそっくり画家独自の造形言語ないし形態に置き換えられているのです。ブリューゲル芸術の隠された根を発見した功績はド・トルナイにあるのです。

では最後に、シャルル・ド・トルナイが誰にもましてその個性の全体を、その人生とその作品をあらゆる襲において研究した芸術家ミケランジェロに移りましょう。その研究によって彼は万人が認めるミケランジェロの最大の専門家として名声を博し、この偉大なフィレンツェ人の芸術の最大の研究者かつ解釈者——こうした言葉では到底及ばないでしょうが——となりました。記録や史料から、ミケランジェロが若い頃ロレンツォ・イル・マニフィコの邸や食卓において、ポリツィアーノやフィチーノやピコ・デッラ・ミランドラと親しく交わり、ネオ・プラトニズム思想に育かれたことはよく知られています。また彼がサン・マルコ修道院におけるフラ・ジエローラモ（「サヴォナローラ」）の激的な説教を熱心に聴き、ダンテや聖書、神学的な聖書積義書を読んでいたこともよく知られています。そのため、厳密に見れば、彼の作品の複雑な図像学的内容は正反対の解釈を引き起こすことがあるように思われます。

たとえば、システイーナ礼拝堂の天井画は、別の研究者によってドミニコ会神学者のサンテ・パニーニの説にもとづくエッサイの樹の象徴的表現であるとか、フランシスコ会のマルコ・ヴィジェーリオの著書『キリスト教十綱』(Decachordum Christianum)——ミケランジェロの天井画が描かれる直前の一五〇七年にユリウス二世に献呈された——に書かれた聖ボナヴェントゥーラの生命の樹であると説明されたりしてきました。中世の神学を鍵とするこうした解釈に対して、善と美の同一性、魂の内なる神の光の輝きと肉体の内なる輝きの同一性——こうしたモチーフはミケランジェロの詩のすみずみに反響しています——を説くネオ・プラトニズム思想にもとづくド・トルナイの

解釈ははるかに説得力をもっています。ド・トルナイにとつては、システイーナ天井画の思想的基層にあるのは、人間にはさまざまな段階において神が反映しており、それが神の救済を熱望する人類の精神の歴史のうちに壮大に統合されているという概念であり、ここではユダヤキリスト教の伝統の宗教的・道徳的諸理念が古典古代の倫理Ⅱ美の価値と一致しているのです。

ここではごくかいつまんで述べざるを得なかったこうした解釈——それは文献的考証と様式的考察の控え目で抑制された註をとまなう、二百ページを超える一冊全体を占めています——を、著者はなによりもまず画像の読解と一貫した計画性をもつ各部分間の視覚的関係の考察を通して開陳しています。つまりいかなる細部の象徴的解釈も、視覚的かつ概念的な一貫性をもつてそれに対応するか近接する細部と結びつけられています。文学的な典拠の助けを借りることは稀にしかありません。そしてこのことこそイコノロジーに傾いた研究者たちに広まっている方法に対するド・トルナイの方法の獨創性を裏付けています。彼は描かれた画像それ自体からそこに潜在する意味を引き出す、換言すれば、芸術家の思想をその造形言語のうちに読み解いているのです。

ミケランジェロのシステイーナ天井画やその他の作品についてド・トルナイが主張したネオ・プラトニズムにもとづく解釈が、他の研究者たちの提案したフランシスコ会やドミニコ会の神学にもとづく解釈よりも妥当性があることは、私が思うに、そのイデオロギー的基層と形態の靈感源をなす感情のあいだの一貫性（ネオ・プラトニズム的解釈）に基づくほうが他の解釈によるよりも見出しやすい一貫性）によつ

て示されています。たとえば、前述したミケランジェロの精神におけるユダヤキリスト教的価値観と古典古代的価値観の一致は、システイーナ天井画を最初に目にした誰にも衝撃を与える明白なコントラストの理由を説明してくれます。一方における絶え間ない劇的な興奮やあらゆる形態とあらゆる人物像のとつともない活気、他方における気高い美とその崇高な喧騒を制御し閉じ込めている確固たる秩序。私の考えでは、歴史的な理由や史料の裏づけ、同時代の他分野の文化における符合によって二つないしそれ以上の解釈が同じように可能であるとされる場合には、感情表現の言葉として意図された形態の観察が、その作品の詩情の本質を示唆すると認められる詩的なトーンにもつとも符合する思想を表すとする解釈が優先されるべきではないか、と思われれます。

当然ながら、ド・トルナイのこれらの解釈に対しては——繰り返ししますが、私はいまだ・トルナイを単に讃えるのではなく批評するという立場でお話しているのです、そのほうが私どもが追悼するこの学者の真剣さと偉大さにふさわしいと思えますが——いくらかの疑問や留保の余地がないわけではありません。たとえば『パイドロス』へのフィチーノの注釈に基づいたサン・ロレンツォ聖堂のメデイチ家礼拝堂の墓碑彫刻の解釈において、ミケランジェロ自身の発言を十分に考慮していないという批判です。彼の解釈は、その複雑さにおいて才気に溢れており、おそらく正しいのですが、ミケランジェロがこの礼拝堂の諸像のためにスケッチを描いた紙葉に自ら書き留めた詩については十分に考慮されていないように思われます。

「昼と夜はこう語りあう——われわれは自分たちの迅速な歩みに

よつてジュリアーノ公を死にいらしめてしまった／だから彼がそれに復讐するのも道理なのだ。復讐とはこうしたもの／われわれが彼を死にいらせてしまったのだから。今度は死んだ彼がわれわれから光を奪い／もはや地上で輝きを放てぬよう／われわれの眼を閉じたのだ。」

メデイチ家の廷臣らしい追従的な言いまわしだが、その下には、死へと導く不可避な時の流れと永遠に時を止める死という普遍的な思想が読み取れます。同じ頃の彼の詩の一節には「生まれる者は誰しも急ぎすぎる時によつて死にいたる」と書かれています。あるいはまた推定された寓意的内容と作品に表現された形態が一致しないことから疑問が生じることもあります。

システイーナ礼拝堂の《最後の審判》の場合がそれで、ド・トルナイは審判者キリストのアポロ的な姿から彼を「正義の太陽(Sol Justitiae)」とみなし、博識を駆使してピタゴラスの神話に言及しながら、正義の太陽の帝国のもとにある靈魂の生命を暗示する形象と解釈しています。しかし私には、この宇宙論的な解釈は、構図の主調をなす全体を占める表現的な強い調子と調和するというより対立しているように思われ、そこではキリストのアポロ的な身振りの周囲をめぐる肉体の旋回は、天体の整然とした運動というより、ダンテの言う「たえて止むことなき地獄の嵐」を喚起する、恐ろしい渦のように荒れ狂っているように見えます。

ド・トルナイがつねに豊かな才気をもって主張する学説のいくつかが議論のきつかけを与えるということは、彼の批評家としての仕事はどれもきわめて刺激的である証左にほかなりません。実際、ミケラン

ジェロの作品についての彼の論考の大部分は広範な賛同を得るにふさわしいと言えるでしょう。付け加えたいのは、主題そのものが聖書教義の原典に頼る必要が少ない場合には、ド・トルナイの批評は表現言語としての形態の分析により直接的に向かつてゆくという点です。たとえば、パオリーナ礼拝堂のフレスコ画の場合には、まさに形態の読解を通じて、著者は靈感源をなす感情——宿命の暗い力に反抗して立ち上がる希望の感情——の本質を解明しています。

私は、われわれがここで追悼しているド・トルナイという学者の広範かつ深遠な著作のすべてを余すところなく紹介できたとはとても思っておりません。私はむしろ彼の方法の獨創性を明るみに出そうと努めました——もちろん、彼は方法について明示したり理論化したりすることは一度もありませんでしたが、つねに稀にみる一貫性をもってそれを適用しました。つまり、ドヴォルジャークの「精神史」とパノフスキーのイコノロジーの獨創的な融合です。しかしそれは、三、四十年前にレオ・シュピッツァー「オーストリアの言語学者、一八八七—一九〇〇年」が提案した「言語学的循環」にも似て、周縁から中心へ、そして再び中心から周縁へと移行する美術批評に向かう重要な一歩、決定的な進歩を意味しています。つまり作品の思想的基層の深みに達したのちそこから形態へと戻り、その思想内容がいつどこでその精神の動きに刻印を押し、形態あるいは言語に——この場合は造形言語に——いわば受肉されることになったのかを探求することなのです。

〔了〕

〔解説〕

本稿は Roberto Salvini, *Il metodo critico di Charles de Tolnay, Accademia Nazionale dei Lincei*, 381 (1984), quaderno N.258, pp.11-20 の全訳である。

この論文は、一九八一年に逝去した世界的なミケランジェロ学者でありフィレンツェのカーサ・ブオナローティ美術館館長であったシャルル・ド・トルナイを追悼して、一九八二年十一月二十六日にローマのアッカデミア・デイ・リンチエイで開催された記念学術集会において、フィレンツェ大学のロベルト・サルヴィーニ教授によっておこなわれた講演の記録である。

まず、シャルル・ド・トルナイの略歴について、主に《*Dictionary of Art Historians*》に拠って紹介しておこう。

ド・トルナイは、一八九九年五月にハンガリーのブダペストで、当時のオーストリアハンガリー帝国の高級官僚の子として生まれた。ハンガリー名は Karoly Vaguhely Tolnai、ドイツ名は Karl Elder von Tolnay であったが、一九三四年以降、フランスでの執筆活動が始まると、フランス名の Charles de Tolnay を用いるようになった。

一九一八年にブダペストの国立高等学院を卒業。ブダペストでは、一九一八年に G・ルカーチらによって創られた知識人グループ「日曜サークル」(Sonntagskreis) に加わり、ルカーチをはじめアーノルド・ハウザー、フレデリック・アンタル、ヨハネス・ヴィルデといった二十世紀前半の美学、芸術社会学、美術史の分野で重要な役割を演じ

ることになる若い学徒たち（多くはユダヤ系）と交わった。

その後、ベルリン大学でA・ゴルトシュミットのもとで美術史の研究を開始し、ついでフランクフルト大学で学ぶ。さらにウィーン大学に移り、ウィーン学派の泰斗ユリウス・フォン・シュロツサーのもとでヒエロニムス・ボッスについての博士論文（一九二五年）を仕上げた。ウィーンではシュロツサーの前任者で「精神史としての美術史」の理念と方法を主導するマックス・ドヴォルジャークからも深い影響を受けた。

その後、ド・トルナイはローマに滞在し、後に最大のライフ・ワーグとなるミケランジェロについての研究に着手。一九二八年にはハンブルク大学の私講師となり、ミケランジェロの晩年の建築に関する教授資格論文を完成し、出版した（*Die späten architektonischen Projekte Michelangelos, Hamburg, 1929*）。ハンブルク大学ではエルヴィン・パノフスキーと知り合い、二人の親密な関係はのちのアメリカ時代まで続いた。

一九三〇年、イタリア人女性リーナ・アード・クララ・バルトリッチと結婚。ヘルツィアーナ図書館より研究助成を受けてローマで研究を続ける。しかしナチスの台頭にともない、その政策に反対していたド・トルナイは、（彼自身はユダヤ人ではなかったが）一九三三年のユダヤ人公職追放を機にドイツを去る決意をかため、一九三三年パリに亡命。ソルボンヌ大学の美術・考古学研究所の非常勤講師となり、十五〜十六世紀のフランドル絵画の三巨匠ブリュゲル、ボッス、ファン・エイク兄弟に関するモノグラフを次々にフランス語で出版した（*Pierre Bruegel l'aîné, 2 vols, Brussels, 1935; Hieronymus Bosch,*

Basel, 1937; Le Maître de Flémalle et les frères Van Eyck, Brussels, 1939）。

一九三九年、彼は、既にアメリカに亡命してプリンストン大学の高等学術研究所（Institute for Advanced Study, Princeton, NJ）の教授となっていた旧知のパノフスキーの推薦を得て、同研究所の研究員となり、第二次大戦後の一九六五年まで四半世紀にわたってアメリカ合衆国で研究生活をおくることになる。プリンストンの研究所時代（一九四八年まで）に着手し、ド・トルナイがその後ほ二十年をかけて全精力を傾注して完成したのが、二十世紀におけるミケランジェロ研究の金字塔とされる『ミケランジェロ』全五巻である（*Michelangelo, 5 vols, Princeton: Princeton University Press: The Youth of Michelangelo, 1943 (vol.1); The Sistine Chapel, 1945 (vol.2); The Medici Chapel, 1948 (vol.3); The Tomb of Julius II, 1954 (vol.4); The Final Period: Last Judgement, Frescoes of the Pauline Chapel, Last Pietas, 1960 (vol.5)*）。

プリンストン大学の研究所に九年間在籍したあと、ド・トルナイは、グッゲンハイム財団およびボーリンゲン財団の特別研究員（一九四八〜四九年、一九四九〜五三年）を経て、一九五三年にコロンビア大学美術史教授に就任。この間にアメリカ合衆国の市民権も得た。

コロンビア大学を退職した一九六五年、彼はフィレンツェのカーサ・ブオナローティ美術館に館長として迎えられ、晩年の十六年間にフィレンツェで過ごすことになった。ミケランジェロ・ブオナローティの子孫によって創建され、この巨匠の初期の作品や多くの素描、史料を保管するカーサ・ブオナローティの館長時代には、一九六六年のアルノ川の大洪水で被災した美術品の修復作業や同館のコレクション

ンの再整理に尽力し (*Il riordinamento delle collezioni della Casa Buonarroti, Roma, 1969*)、ミケランジェロに関連するいくつもの展覧会を企画した。一九七一年、画家・文筆家アンナ・マリ・レツプスと再婚。そして研究生活をしめくくる最後の仕事として、一九七五年から六年間をかけて、ミケランジェロの全素描作品を集成したカタログ・レゾネ全四巻をイタリア語で執筆し、大型ファクシミリ版画集として国際出版するのである (*Corpus dei disegni di Michelangelo, 4 vols., Novara, 1975-1981*)。

最後の著作が完成した一九八一年一月、フィレンツェにおいて八十二歳で死去。フィレンツェ市から名誉市民の称号を贈られた。

シャルル・ド・トルナイの名は、日本では西洋美術史の研究者のあいだでボッスやブリュエルの重要なモノグラフの著者として、また、何よりもイタリア・ルネサンスの巨匠ミケランジェロの最大のモノグラフ五巻本の著者としてよく知られており、邦訳も、前述の豪華本『ミケランジェロ素描全集』日本語版をはじめ、ミケランジェロに関する基本文献のいくつかが出版されている。

『ミケランジェロ 芸術と思想』上平貞訳、人文書院、一九八二年
(*Werk und Weltbild des Michelangelo, Zürich, 1949*)

『ミケランジェロ 彫刻家・画家・建築家』田中英道訳、岩波書店、一九七八年 (*Michelangelo: Sculptor, Painter, Architect, Princeton, 1975*)

『ミケランジェロ素描全集』全四巻、摩寿意善郎・吉川逸治日本語

版監修／佐々木英也・高階秀爾・若桑みどり日本語版編集、講談社、一九七六―一九八一年

また、筆者が本『五浦論叢』(第一六号―第二二号)に、七年間にわたって共訳・掲載してきたド・トルナイの著「ヨーロッパにおける素描の歴史と技法」が現在、刊行準備中である。

『西洋素描の歴史と技法』森田義之・上月裕子訳、三好企画 (*History and Technique of Old Master Drawings: A Handbook, New York, 1943*)

付言すれば、ド・トルナイの研究業績には、その一部を挙げたにすぎないミケランジェロとフランドル美術に関する多数の論文の他にも、ルネサンスから近代にかけてのヨーロッパ美術史の鍵をなす重要な巨匠に関する英、独、仏、伊、ハンガリー語による数多くの論文がある(マザッチョ、ドナテッロ、ピエロ・デッラ・フランチェスカ、フィリッポ・リッピ、ギルランダイオ、ラファエッロ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ティントレット、ポントルモ、ベラスケス、プッサン、ヴァトー、ドラクロワ、セザンヌ等)。それを見ると、彼の美術史的関心の驚くべき幅広さと多面性が、そして――近刊予定の『西洋素描の歴史と技法』にも顕著に見られる――汎ヨーロッパ的な視座で美術の歴史を捉えようとする強い普遍への志向が認められるのである。

次に、本論の著者(講演者)ロベルト・サルヴィーニについて紹介しよう。

ロベルト・サルヴィーニ(一九二二―一九八五年)は、ド・トルナ

イより十三歳年下だが、大戦前にドイツ語圏で学問的形成を経験した点で共通性をもつ、二十世紀後半のイタリアを代表する美術史家の一入である。

フィレンツェで生まれ、フィレンツェ大学で中世・ルネサンス美術史の大家マリオ・サルミ（一八八九—一九八〇年）の下で学んだ後、一九三〇年代初めにベルリンとミュンヘンに留学し、ベルリンではアルバート・ブリンクマン（一八八一—一九五八年）に師事。同じドイツ時代にはハインリヒ・ヴェルフリンや彫刻家・理論家のアドルフ・フォン・ヒルデブランドのフォーマリズム美学ないし「純粹視覚性」の理論に影響を受けて、独自の「造形的言語 (*lingua figurativa*)」の概念による作品分析への関心を深めた。

イタリアに帰国後、一九三九年から約十二年にわたって、美術文化財監督官としてトレント、パレルモ、モデナ、レッジョ・エミリアの各地で文化財行政に関わりながら、管轄地域のロマネスク彫刻の研究を深め、フィレンツェに戻ってウフィツィ美術館の館長に就任した（一九五〇—一九五六年）。そして一九五七年より約三十年にわたってフィレンツェ大学文学哲学部美術史学科で教鞭をとることになるのである。

サルヴィーニの研究対象は、イタリア人学者としては例外的といえるほど幅広く、時代的にはロマネスク、ゴシック美術からルネサンス美術、近現代の美術批評まで、地域的には地元のフィレンツェ美術を中心に、ロンバルディア地方やシチリアの美術からフランドルとドイツの美術まで、非常に広範囲におよぶ。

サルヴィーニの名をまず高からしめたのは、先達ピエトロ・トエス

カ（一八七七一—一九六二年）や師マリオ・サルミの中世美術研究を引き継いだイタリアのロマネスク彫刻の一連の著作である。この主題系列には *Wilgelmo e le origini della scultura romanica* (1956), *La scultura romanica in Europa* (1956), *Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia* (1962), *Il Duomo di Modena* (1966) などがあり、これらの著作と関連する諸論文は、没後に二巻本 *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolti di scritti* (1934-1985), 2 vols. 1987. としてまとめられている。

二番目の主題の系列は地元のフィレンツェの美術に関するもので、処女作 *L'arte di Arnolfo Gaddi* (1936) に始まり、ショット研究の基本文献とされる *Gioto. Bibliografia* (1938; 増補改訂版 1973)、ショットとボッティチェリの最初のカタログ・レゾネネ (*Tutta la pittura di Giotto*, 1952; *Tutta la pittura del Botticelli*, 1958)、そしてミケランジェロに関するいくつかのモノグラフ (*The Hidden Michelangelo*, 1978) 他がある。

三番目の主題系列では、フランドル絵画とドイツ絵画に関するもの (*La pittura fiamminga*, 1958; *La pittura tedesca*, 1959; *Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra*, 1984) が、そして四番目の主題としては近現代美術とその批評に関するもの (*La guida all'arte moderna*, 1949; *La critica d'arte moderna: la pura visibilità*, 1949) がある。

サルヴィーニのこうした美術史家としての関心の幅広さと汎ヨーロッパ的な歴史的視座は、その著作のタイトルからも、また最晩年に彼に献呈された記念論文集 *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini* (1984) に見られる国際的な執筆陣によるヴァラエティゆたか

な諸論文のタイトルからも明らかである。

晩年のサルヴィーニは、フィレンツェ大学の美術史学科正教授として、またイタリアの美術史学界の重鎮として多くの若手研究者を育てるとともに、ド・トルナイをはじめ外国人学者との国際的な人脈を育み、ド・トルナイの没後の一九八五年に、七十三歳で死去した。

日本との関わりでは一九八〇年十一月、東京の国立西洋美術館で開催された『イタリア・ルネッサンス美術展』を記念して行われたシンポジウムのために初来日し、シンポジウムの冒頭で「二〇世紀の歴史研究におけるルネッサンスの文化と美術」(La cultura e l'arte del Rinascimento nella storiografia del secolo XX)と題する明快で密度の高い総括的な発表を行ったことが記憶に残る(『ルネッサンス美術とその世界像 日伊学術シンポジウム報告書』東京新聞、一九八二年)。付言すると、ごく近年、サルヴィーニの美術史研究のスケールの大きさと多面性にたいして地元のフィレンツェでにわかに再評価の気運が高まっていることが注目される。没後二十三年をへて、二〇一八年五月にアッカデミア・デル・デイセーニョの主催で開かれたシンポジウム「ロベルト・サルヴィーニ(フィレンツェ一九二一—一九八五)。美術史、フィレンツェ、ヨーロッパ」(Roberto Salvini (Firenze 1921-1985): La Storia dell'arte, Firenze, Europa)のなかである。内容の詳細についてはシンポジウムの報告が出版されるのを待つほかないが、その背景には、同じフィレンツェにおける美術史研究でもサルヴィーニの一世代上のモダニスト、ロベルト・ロンギ(一八九〇—一九七〇年)とその学派の研究姿勢にみられるフィレンツェ(絵画)中心主義や文化的ローカリズム、鋭利だが排他的で微視的なフォーマリズム批

評へのある種のリアクションが存在するように思われ、今後の議論の展開に関心がもたれる。

さて、本論は、以上に見てきたような世界的なミケランジェロ学者でありフランドル絵画の研究者であるシャルル・ド・トルナイの批評の方法を、晩年において親しい友人となったフィレンツェ美術史学界の重鎮ロベルト・サルヴィーニが敬意と愛情をもって回顧しながら分析し、語るというものだが、その密度の高い内容を整理したり反復する愚は避けることにしよう。

ド・トルナイは、すでに三十代でパノフスキーをして「同時代でもっとも輝かしい才気にとんだ美術史家のひとり」と言わしめ、「構築的な学問的想像力と徹底した作品鑑賞の稀にみる結合に秀でてい」と評された。プリンストン研究所時代のその驚くべきエネルギーシユな研究ぶりを近くで見ていたペトラルカ研究の大家アーネスト・H・ウィルキンスは「高等学術研究所に居を構えていた多くの専門家のうち、シャルル・ド・トルナイほどに疲れを知らない研究者は誰もいない」と回想し、社会学者アーネスト・マンハイムは、ド・トルナイの研究を「美術史と美術分析と社会学的研究を結びつけようとしている」と述べている。

ド・トルナイの作品理解の恐るべき深さと洞察力、巨視的観察と微視的観察の結合、図像学的な博識と文献博搜の徹底性、芸術的認識と歴史的認識の総合、等々は、実際に、精密な図版を目の前におきながら、ド・トルナイのテクストを執拗に読み込む以外に実感することはできないだろう。美術史家ド・トルナイの論評者としてこれ以上適任

の人はいらないと言えるサルヴィーニのこの優れた論考も、そのひとつの助けにしなければならないのである。

最後に、私事になるが、ド・トルナイ教授とサルヴィーニ教授に関する個人的な思い出を記しておきたい。

ド・トルナイ先生にお会いしたのは、イタリア政府給費留学生としてフィレンツェ大学の学生となった一九七六年冬のことであった。当時、ド・トルナイの最後の大作『ミケランジェロ素描全集』の分担訳者のひとりとして翻訳に関わっていた私は、出版元の講談社の依頼で、第三巻と第四巻の出版がとどこおっていた事情を著者のド・トルナイ先生にうかがい、出版社に知らせる役目を言付かっていた。

カーサ・ブオナローティの館長室で一時間ほど会ってくださったド・トルナイ先生の風貌は、どこかで予想していたような「ヴェニス商人」のユダヤ人のように思えた。実際にはユダヤ人ではなく、私もユダヤ人がどういう人種なのか皆目識らなかつたにもかかわらず、である。その油断なく相手を観察するような様子や狷介な表情がそういう印象を強くしたのだった。

用件を伝え、ミケランジェロの素描を何点か見せていただけないかとお願いすると、慎重な様子で許可してくれたが、見る前に石鹸で手を洗うようにと指示し、「自分はこういうことにはとても細心で慎重 (scrupolo)」でしてね……」と独り言のようにつぶやいた。

当たり前前の作法を教えてもらったことに恐縮しながら、自分が翻訳を担当した初期の作品——どの素描だったかは忘れてしまったが——を二、三点を見せていただいたような気がする。フィレンツェ大学で

顔を知っていたパオラ・スクエラーティ嬢がアシスタントとして作品の出し入れを手伝っていた。

もう一つ、その場で私は、ド・トルナイ先生の名著『ミケランジェロの芸術と思想』をぜひ翻訳したいのですが、と申し出た。先生はすぐに快諾してくれたが、ドイツ語版ではなく、英語版 (*The Art and Thought of Michelangelo*, New York, 1964) から訳すようにと指示された。私は、舞い上がるような興奮と感激を押しこらして、館長室を辞めたのを覚えている (しかし、この翻訳の話は、おそらく著者の許可を得ないまま、著者の死去後の一九八二年に京都の出版社から刊行され、潰れてしまった)。

サルヴィーニ教授と初めてお会いしたのも同じ頃である。先生は、私が留学先として公式に申請していたフィレンツェ大学文学哲学部美術史学科 (Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'arte) の正教授であった。私は、東京芸大の助手を辞して留学生になったので、学部生ではなく専攻科に登録することになっていたが、一応、面接試験があり、その担当者が、サルヴィーニ先生の弟子でいかにもフィレンツェ人らしく取りすましたジュリアーノ・エルコリ氏だった。

サルヴィーニ先生は、長身白髪で、貴族的風貌の上品な紳士で、外人留学生には誰にでもそうであったように、明朗寛大な様子で迎えてくださった。私は、自分が研究してきたジョヴァンニ・ベッリーニの『ペーザロ祭壇画』成立をめぐる諸問題の論文を見せて説明し、それをイタリア語に翻訳して発表したいと伝えた。この年のサルヴィーニ先生の講義題目はサンドロ・ボッティチェッリで、先生自身

がそのカタログ・レゾネを出版していた画家である。講義は、よく通る高い声による雄弁調の格調の高いものだったが、その内容はよく覚えていない。帰国してから、この画家の画集を編集したり、R・ライトボーンの大著の翻訳を出すことになるとは、その時は想像もしなかった。講義を聴いたあとで、ボツティチェッリの作品を改めて市内のオニサンティ聖堂やウフィツィ美術館に訪ね、フィレンツェに來た実感を深々と味わったことを思い出す。

フィレンツェでお会した二人の卓越した美術史家の風貌は私の頭と心に深く刻まれているが、今回サルヴィーニ先生のド・トルナイ論を小林もり子さんの協力を得て翻訳し、日本の読者に提供できることは思いもかけない幸運なめぐり合わせというほかない。また、近々ド・トルナイ教授の名著『西洋素描の歴史と技法』の翻訳を上梓できることも、美術史に関わる人間としてこのうえない幸せと感じている。

〔二〇一九年六月十五日、森田記〕

〔もりた よしゆき／客員所員・愛知県立芸術大学名誉教授〕

〔こばやし もりこ／在イタリア・美術史研究者〕

研 究 所 規 程
研 究 所 組 織
所 員 紹 介
客 員 所 員 紹 介

【茨城大学五浦美術文化研究所規程】

(平成二七年三月二日規程第一三四号)

改正 平成二二年四月一日制定第三八号

平成二三年九月二一日規則第六三号

平成二四年九月二〇日規則第六六号

平成二七年三月二六日規則第三一号

平成二七年三月二一日規則第五五号

平成二七年八月三一日規則第一七五号

平成二九年三月二八日規則第八号

平成三二年三月二三日規則第三三三号

令和元年七月二日規則第八号

(趣旨)

第一条 この規程は、国立大学法人茨城大学組織規則(平成一六年規則第一

号)第二六条第五項の規定に基づき、茨城大学五浦美術文化研究所(以下「研究所」という。)に関し必要な事項を定める。

(目的)

第二条 研究所は、思想、歴史、美術批評、文学、文化財政等に優れた業績を残した国際的知識人である岡倉天心に関する調査・研究及び諸領域に関する研究を広く行うとともに、天心の遺蹟・遺品の維持保存に努め、地域の歴史・文化と教育の向上に貢献する学術的調査・研究を行い、その成果を提供することにより、地域に寄与することを目的とする。

(重要事項の審議)

第三条 研究所の管理及び運営の基本方針等に関する重要事項の審議は、茨城大学学術振興局管理委員会(以下「管理委員会」という。)において行う。

(事業)

第四条 研究所は、第二条の目的を達成するため、次に掲げる事業を行う。

(一) 調査・研究及び出版

(二) 施設の維持・保存及び各種資料の収集・保管

(三) 教育・地域貢献に対する協力

(四) 講演会、展示会等の開催

(五) その他目的達成に必要な事項

(職員)

第五条 研究所に、次の職員を置く。

(一) 所長 一人

(二) 副所長 一人

(三) 所員 二〇人程度

二 前項のほか、事務職員を置くことができる。

(所長)

第六条 所長は、所務を統轄し研究所を代表する。

(副所長)

第六条の二 副所長は、所長を補佐するとともに、所長に事故があるときは、その職務を代行する。

二 副所長の任期は、二年以内とし、再任を妨げない。ただし、欠員により補充された者の任期は、前任者の残任期間とする。

(所員)

第六条の三 所員は、所務に従事する。

二 所員の任期は、二年以内とし、再任を妨げない。ただし、欠員により補充された者の任期は、前任者の残任期間とする。

(所長の任命)

第六条の四 所長の任命については、図書館及び全学共同利用施設長の任命に関する取扱いについて(平成三一年一月二日学長決定)に定める。

(副所長の任命)

第六条の五 副所長は、所長が指名し、学長が任命する。

(所員の任命)

第六条の六 所員は、茨城大学の教員のうちから第九条に定める運営委員会の審議を経て、所長が任命する。

(事務職員)

第六条の七 事務職員は、建物の維持管理等の事務を処理する。

(顧問)

第七条 研究所が実施する調査・研究に対する協力を得るため、並びに施設の維持・保存及び各種資料の収集・保管についての必要な意見を聴くため、研究所に顧問若干人を置くことができる。

二 顧問は、第九条に定める運営委員会の審議を経て、所長が委嘱する。

三 顧問の任期は、所長がその都度定める。

(客員所員)

第八条 研究所に、所員との共同研究・地域社会との協力を促進するため、客員所員を若干人置くことができるものとし、他の研究機関等の研究者をもつて充てる。

二 客員所員は、第十四条に定める所員会議の審議を経て、学長が委嘱する。

三 客員所員の任期は、二年以内とし、再任を妨げない。

(運営委員会)

第九条 本学に、研究所の施設・設備の整備計画その他重要事項を審議するた
め、茨城大学五浦美術文化研究所運営委員会（以下「運営委員会」という。）
を置く。

(運営委員会の審議事項)

第一〇条 運営委員会は、次に掲げる事項を審議する。

(一) 研究所の管理運営に関する基本的な事項

(二) 所員の選出に関すること。

(三) 研究所の予算に関すること。

(四) 施設の維持・管理及び設備の整備計画に関すること。

(五) 研究所の点検・評価に関すること。

(六) その他前各号に付随する重要事項

(運営委員会の組織)

第一一条 運営委員会は、次に掲げる者をもつて組織する。

(一) 所長

(二) 副所長

(三) 所員から選出された者 若干人

(四) 研究・社会連携部長

(五) 社会連携課長

二 前項第三号に掲げる委員は、所長の推薦に基づき、学長が任命する。

三 第一項第三号に掲げる委員の任期は、二年以内とし、再任を妨げない。ただし、欠員により補充された委員の任期は、前任者の残任期間とする。

(運営委員会の委員長)

第十二条 運営委員会に委員長を置き、所長をもつて充てる。

(運営委員会の会議)

第十三条 委員長は、運営委員会を招集し、その議長となる。

二 委員長に事故があるときは、あらかじめ委員長の指名する委員が、その職務を代行する。

三 運営委員会は、委員の三分の二以上の出席がなければ会議を開くことができない。

四 議事は、出席委員の過半数をもつて決し、可否同数のときは、議長の決するところによる。

五 委員長が必要と認めるときは、委員以外の者の出席を求めて、その意見を聴くことができる。

(所員会議)

第十四条 研究所に、所員会議を置く。

二 所員会議は、第五条第一項第一号から第三号までに掲げる者及び社会連携課長をもつて組織する。

三 所員会議は、第二条に掲げる目的を達成するために必要な事項を審議する。

四 所員会議の議長は、所長をもって充てる。

五 議長は、所員会議を招集する。

六 議長に事故があるときは、副所長がその職務を代行する。

七 所員会議は、所員の三分の二以上の出席がなければ会議を開くことができない。

八 議事は、出席所員の過半数をもって決し、可否同数のときは、議長の決するところによる。

九 議長が必要と認めるときは、所員会議の構成員以外の者の出席を求めて、その意見を聴くことができる。

(各委員会)

第一五条 研究所に、第四条に規定する事業を行うため、必要に応じて委員会を置くことができる。

二 所員は、各委員会のいずれかに所属するものとする。

三 各委員会に関し必要な事項は、別に定める。

(事務等)

第一六条 研究所に関する事務は、研究・社会連携部社会連携課において処理する。

(雑則)

第一七条 この規程に定めるもののほか、研究所に関し必要な事項は、別に定める。

附 則

この規則は、昭和三八年八月一日から施行する。

附 則

この規則の改正は、昭和三九年六月二五日から施行する。

附 則

この規則は、昭和四五年一月二四日から施行する。

附 則

この規則は、昭和四七年六月一五日から施行する。

附 則

この規則は、昭和四九年六月二五日から施行する。

附 則

この規則は、平成八年四月一日から施行する。

附 則

この規則は、国立大学法人茨城大学設立に伴う茨城大学学内規則等の整備に関する規則（平成一六年規則第一九号）の施行の日（平成一六年六月二四日）から施行し、平成一六年四月一日から適用する。

附 則（平成二二年四月一日制定第三八号）

この規則は、国立大学法人茨城大学組織規則の改正及び事務組織改革に伴う学内規則等の整備に関する規則（平成二二年規則第三八号）の施行の日（平成二二年四月一日）から施行する。

附 則（平成二三年九月二一日規則第六三号）

一 この規則は、平成二三年九月二一日から施行する。ただし、改正後の第一〇条から第一六条までの規定は、平成二三年四月一日から適用する。

二 茨城大学五浦美術文化研究所運営委員会規則は、廃止する。

三 この規則施行の日の前日において、所長又は副所長であった者は、改正後の第五條第六項及び第七項の規定により選出されたものとみなし、その任期は、第六條第一項の規定にかかわらず、平成二四年三月三一日までとする。

四 この規則施行の日に所員である者は、第六條第一項の規定にかかわらず、改正前の任期を引き継ぐものとする。

附 則（平成二四年九月二〇日規則第六六号）

この規則は、平成二四年九月二〇日から施行する。

附 則（平成二七年三月二六日規則第三一号）

この規則は、国立大学法人茨城大学における学校教育法及び国立大学法人法等の一部改正に伴う学内規則等の整備に関する規則（平成二十七年規則第三一号）の施行の日（平成二十七年四月一日）から施行する。

附 則（平成二十七年三月三十一日規則第五五号）

この規程は、国立大学法人茨城大学における規則等の体系化及び名称変更に伴う学内規則等の整備に関する規則（平成二十七年規則第五五号）の施行の日（平成二十七年四月一日）から施行する。

附 則（平成二十七年八月三十一日規程第一七五号）

一 この規程は、平成二十七年八月三十一日から施行し、平成二十七年四月一日から適用する。

二 この規程の施行の際現に客員所員である者の任期は、第八条第三項の規定にかかわらず、平成二十八年三月三十一日までとする。

附 則（平成二十九年三月二十八日規則第八号）

この規則は、平成二十九年三月二十八日から施行し、平成二十八年四月一日から適用する。

附 則（平成三十一年三月十三日規程第二三三号）

この規程は、平成三十一年三月十三日から施行し、平成三十一年一月二日から適用する。

附 則（令和元年七月二日規則第八号）

この規則は、令和元年七月二日から施行し、平成三十二年四月一日から適用する。

【研究所組織】

(平成三二年四月一日現在 氏名は五十音順)

所長 藤原 貞朗

副所長 甲斐 教行

【所員】

猪俣 紀子
大島 規江
小野寺 淳
甲斐 教行
片口 直樹
神田 大吾
小林 英美
齋木 久美
佐々木 啓
佐藤 環
澁谷 浩一
島田 裕之
清水恵美子
添田 仁
高橋 修
田中 裕
千葉真由美
西野由希子
藤原 貞朗
堀口 育男

【客員所員】

網谷 厚子
金子 一夫
川又 正
熊田由美子
小泉 晋弥
後藤 道雄
佐々木寛司
佐藤 道信
菅谷 務
鈴木 暎一
鶴間 和幸
中村 愿
成井 恵子
深澤 安博
藤本 陽子
森田 義之
(五十音順)

【茨城大学五浦美術文化研究所規則】

【所員紹介】

(氏名以下は所属／生年／最終学歴／取得学位／専攻分野／近年二年間の活動業績)

猪俣 紀子(いのまた のりこ) 人文社会科学部准教授

昭和五一年(一九七〇)／大阪府立大学人間文化化学研究科比較文化専攻博士

後期課程退学／修士(学術)／マンガ

・二〇〇〇年以降の書籍からみる日本のパリジェンヌ幻想』(『人間学研究』、一六号、二〇一八、一―一六頁)

・『日本の漫画本三〇〇年』鳥羽絵』本からコミック本まで』(共著、ミネルヴァ書房、二〇一八)

・『少女マンガにおける「外国」イメージ―一九六〇～七〇年代の『週刊少女コミック』分析より―』(『甲南女子大学研究紀要Ⅰ』第五五号、二〇一九、六五―七六頁)

大島 規江(おおしま のりえ) 教育学部准教授

昭和四八年(一九七〇)／筑波大学大学院地球科学研究科修了／博士(理学)

／地誌学

・『庄内砂丘の農業的土地利用―酒田市浜中地区におけるメロン栽培を中心に―』(『茨城地理』、一九号、二二一九年、二二―三三頁)

小野寺 淳(おのの かつし) 教育学部教授

昭和三〇年(一九五五)／筑波大学大学院博士課程歴史・人類学研究科単位取得退学／文学博士(筑波大学)／歴史地理学・文化地理学

・『シーボルトが日本で集めた地図』(共編著、古今書院、二〇一六年)

・『潮来市旧大生原村における農業と社会組織の変容―茨城大学教育学部』地

域へのアプローチ』の教育実践―』(共著、茨城地理第一七号、二〇一六年) 共著者、横山貴史／小野寺淳・岩間絹世

・酒井捨彦が作製した地図の特色―明治期における一つの民間地図作製史―(共著、五浦論叢二三号、二〇一六年)

共著者、小野寺淳・石井智子・塚本麻文

甲斐 教行(かい のりゆき) 教育学部教授

昭和三五年(一九六〇)／東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程単位

取得満期退学／博士(文学)／西洋美術史

・『ジョルジョ・ヴァザーリ』美術家列伝』第五巻(共監訳、中央公論美術出版、二〇一七年、四九―八七頁、三九七―四三九頁)、『ヤコポ・カルッチ、通称ポントルモ』(フランチェスコ・サルヴィアーティ)

・カルロ・デル・ブラーヴォ』『ミケランジェロ研究』(単訳・解題、中央公論美術出版、二〇一八年)

・『ラファエッロ―作品と時代を読む』(共著、河出書房新社、二〇一七年、二五―五五、二四七―二五〇頁)〔第一章「ウルビーノからフィレンツェへ―フィレンツェ時代の三大聖母子画」〕

・『前ラファエッロ主義―過去による一九世紀絵画の革新』(共著、喜多崎親編、三元社、二〇一八年、二四七―二八六頁)〔最終章「純粹主義の変貌―アレッサンドロ・フランキとアンティノール家礼拝堂」〕

・『Le sculture pubbliche di Corrado Vivini - catalogo ragionato (versione in italiano)』(単著、『五浦論叢』、二四号、二〇一七年、(一)―(三四)頁)

・『Suono del silenzio (邦題「深い静寂の中で」)』(共著、Andrea Lippi, *Lights of Japan*, Castelranco di Sotto (PD), 2017, pp.5-11)

・『Paesaggi toscani di Andrea Lippi』(単著、『L'Artista - Critica delle arti in Toscana』、2019, pp.22-25)

・『パッチョ・バンディネッリのアカデミア―シエナ個人蔵板絵とバンディ

- ネッリ氏家系伝承」(単著、『五浦論叢』、二十五号、二〇一八年、一一一—一八五頁)
- ・カルロ・デル・ブラーヴォ「カラヴァッジョとジャンロレンツォ・ベルニーニにおける光の意味」(単訳、『五浦論叢』、二十四号、二〇一七年、六九—八九頁)
- ・カルロ・デル・ブラーヴォ「イタリア彫刻 一九二〇年—一九四〇年」(単訳、『五浦論叢』、二十四号、二〇一七年、九一—一二四頁)
- ・カルロ・デル・ブラーヴォ「ピエロ・デッラ・フランチェスカと偶有性」(単訳、『五浦論叢』、二十五号、二〇一八年、二八七—二九八頁)
- ・カルロ・デル・ブラーヴォ「ヴェリズモ論」(単訳、『五浦論叢』、二十五号、二〇一八年、二九九—三五四頁)
- ・展覧会評：「フィレンツェの十六世紀——『マニエーラ・モデルナ』と対抗宗教改革」展(単著、『五浦論叢』、二十五号、二〇一八年、(一一)—(一七)頁)
- ・『美術教育の理論と実践』(共編)、BookWay、二〇一八年
- ・「図工科内容研究における鑑賞授業に向けて——「比較」の方法論と実践」(図画工作科・美術科における指導内容・指導方法の研究)、共著、『茨城大学教育学部紀要(教育科学)』、六七号、二〇一八年、六四四—六四七頁)
- ・「造形表現の授業の実際」(共著、『保育内容教育と指導法の実践的課題』、茨城大学教育学部幼児教育実践研究会、二〇一八年、七六—八七頁)
- ・展覧会監修：「アンドレア・リッピ写真展『Rights of Japan』」(共監修、二〇一八年五月八日—十三日、於茨城大学図書館展示室)
- 片口 直樹(かたぐち なおき) 教育学部准教授
- 昭和五三年(一九七八)／金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科修了／修士(芸術学)／絵画
- ・「すくう」(個展『聴くことの比喩展』、いわき市立美術館・いわき芸術文化交流館アリオス、二〇一七年)
- ・「図画工作科・美術科における指導内容・指導方法の研究—アクティブ・ラーニングの潮流の中で—」(流行と不易の観点から) (向野ほかとの共著、『茨城大学教育学部紀要六七』六三五—六三八頁、二〇一七年)
- ・「スケッチ学習の現在—筑波山をフィールドとした多面的学習プログラムの実践—」(金子ほかとの共著、『茨城大学教育学部紀要六七』、八五—八七頁、二〇一七年)
- ・「ゆれるアイリス」(企画展『第一〇回前田寛治大賞展』、倉吉博物館・日本橋高島屋、二〇一八年)
- 神田 大吾(かんだ だいご) 人文社会科学部准教授
- 昭和三年(一九五八)／東京大学大学院人文科学研究科博士課程単位取得満期退学／修士(文学)／フランス文学
- 小林 英美(こばやし ひでみ) 教育学部教授
- 昭和四二年(一九六七)／早稲田大学大学院博士課程単位取得退学／博士(学術)／イギリス文学
- ・「知の冒険—イギリス・ロマン派文学を読み解く(西山清先生退職記念論文)」(編共著、音羽書房鶴見書店、二〇一七年)
- ・「読者ネットワークの拡大と文学環境の変化—一九世紀以降にみる英米出版事情」(編共著、音羽書房鶴見書店、二〇一七年)
- ・「大学における初等・中等教員養成の観点からの異文化理解教材の実践研究序論—「マザー・グース」の事例」(『異文化研究』、第一号、二〇一七年、一九—二三)
- ・「小学校英語教育における異文化理解教育と文法教育の実践と課題」(『シェイクスピア作品を利用した事例の提言』(茨城大学教育学部紀要(教育科学))六七号、二〇一七年、三八五—三九七頁)

- ・「ジョン・マリー社による『東洋の理想』出版の意義」〔五浦論叢〕、二五号、二〇一七年、一一一〇頁
- ・「大学における初等・中等教員養成の観点からの異文化理解教材の実践研究序論(二)——ハリー・ポッター・シリーズとアーサー王伝説の事例」『異文化研究』、第一号、二〇一八年、六一九
- 齋木 久美(さいき くみ) 教育学部教授
- 昭和三八年(一九六三)／千葉大学大学院教育学研究科／教育学修士／書写書道教育
 - ・「地域の書道史を生かした教員養成課程の授業の試み―東臯心越の生涯と作品をとりあげて―」『東アジア書教育論叢』第四号、六〇―七一頁
 - ・「小学校高学年における効果的な書写学習に関する研究―小学校五年生での授業実践をもとに―」『茨城の国語教育第一五号』、三八―四五頁、二〇一六年
 - ・「誰かに伝えたい思いがあるから文字を書く」『子育て・保育の悩みに教育研究者が答えるQ&A 楽しく遊んで、子どもを伸ばす』五八―六一頁、福村出版、二〇一六年
 - ・「小学校一年生の平仮名書字学習に関する一考察」『茨城の国語教育第一四号』、五〇―五七頁、二〇一五年
 - ・「小学校入門期のひらがな書字指導に関する一考察」『茨城大学教育学部紀要』六四頁、三二五―三三四頁、二〇一五年
- 佐々木 啓(ささき けい) 人文社会科学部准教授
- 昭和五三年(一九七八)／早稲田大学大学院文学研究科博士後期課程退学／博士(文学)／日本近現代史
 - ・「産業戦士」の時代——戦時期日本の労働力動員と支配秩序(単著、大月書店、二〇一九年)
- ・「仁義」の動員——戦時期日本における日雇労働者」〔歴史学研究〕、九七六号、二〇一八年、一〇三―一一二頁)
 - ・ *Daily Life in Holy War: The World of Neighborhood Association Manuals* (Osamu Hattori (Ed.) *The Social History of Manuals for the Body and Environment: Tools for Education or a Means of Social Control* Lit Verlag 2017 pp.235-274)
 - ・「記憶」の時代の茨城——戦争の表象をめぐる(『歴史評論』、八〇八号、二〇一七年、二二―三七頁)
 - ・「敗戦直後の労働運動——東芝第三次闘争の分析から」(柳沢遊・倉沢愛子編『日本帝国の崩壊——人の移動と地域社会の変動』、慶應義塾大学出版会、二〇一七年、二二五―二六七頁)
- 佐藤 環(さとう たまき) 教育学部教授
- 昭和三五年(一九六〇)／広島大学大学院教育学研究科博士課程後期単位取得退学／修士(教育学)／日本教育史
 - ・「茨城県における女子中等学校の展開」〔茨城県近現代史研究〕、創刊号、二〇一七年、二六―三九頁)
 - ・「小学校との接続・連携を強化する幼稚園のカリキュラムマネジメント」〔茨城大学教育実践研究〕第三六号、二〇一七年、二八―二九五頁)
 - ・「幼小接続・連携を担保する生活科の在り方」〔生活科内容と指導に関する実践的課題〕、二〇一七年、九―一六頁)
 - ・「学社連携による郷土教育の実践——水戸市立千波小学校制作「千波かるた」の事例——」〔茨城大学教育実践研究〕第三七号、二〇一八年、三二―五―三三六頁)
 - ・「昭和戦前期における中等学校弓道教育の実態——全国中等学校ニ於ケル弓道薙刀ニ関スル調査」の分析を中心にして——」〔茨城大学教育学部紀要(教育科学)〕第六八号、二〇一九年、三八七―四〇二頁)

澁谷 浩一(しばや こういち) 人文社会科学部教授

昭和三十九年(一九六四)／北海道大学大学院文学研究科博士後期課程単位取得退学／文学修士／中央ユーラシア史、露清関係史

(雑誌論文等)

・「二七一九(康熙五八)年の清のジュンガル遣使について…使節派遣を通じたツェワンラプタン暗殺計画の顛末」〔茨城大学人文社会科学部紀要』人文コミュニケーション学論集』第二号、二〇一八年、一〇五―一二二頁)

(学会発表等)

・「再論一八世紀前期清和准噶尔的媾和談判——以談判形式和清方面的談判姿態为中心——」〔清朝政治発展変遷研究』国際学術研究会、二〇一七年六月一七日、上海復旦大学)

島田 裕之(しまだ ひろゆき) 教育学部教授

昭和三十二年(一九五七)／東京藝術大学大学院美術研究科修士／芸術学修士／平面デザイン

・作品発表「HIROYUKI SHIMADA The work collection 1979-2017 島田裕之作品展」(個展／もみの木画廊、二〇一七年)

・作品発表「HIROYUKI SHIMADA The work collection 1979-2017 島田裕之作品展・水戸」(個展／ギャラリーしえろ、二〇一七年)

・作品発表「風神雷神図」第二〇回現代茨城作家美術展(企画展／茨城県近代美術館、二〇一八年)

・作品発表「NIPPON-SCENE BLACK RAIN」〔Continuation of 3.11-II』水戸の風二〇一八展(企画展／水戸芸術館、二〇一八年)

清水 恵美子(しみず えみこ) 全学教育機構准教授

昭和三十七年(一九六二)／お茶の水女子大学大学院人間文化研究科博士後

期課程修士／博士(学術)／比較文学比較文化・美術史

・「近世近代移行期の歴史意識・思想・由緒」(共著、岩田書院、二〇一七年十月)

・「岡倉天心 五浦から世界へ—茨城大学国際岡倉天心シンポジウム二〇一六」(共著、思文閣出版、二〇一八年)

・「五浦の一〇〇年を考える—岡倉寛三(天心)と日本美術院の五浦時代」〔茨城県近現代史研究』創刊号、二〇一七年、五四―六七頁)

・「私にとって文化資源学とは何か」〔文化資源学』二六号、二〇一八年、九六―九七頁)

・「地域志向教育における「5学部混合地域PBL」の取り組み—まちづくりと企業経営を学ぶPBLⅠ・Ⅱを中心に」〔茨城大学全学教育機構論集 大学教育研究』創刊号、二〇一八年、一三一―一三三頁)

・「Okakura-Kakuzo in Cultural Exchange between India and Japan: Dialogue with Swami Vivekananda and Rabhindranath Tagore」 *Rethinking Cultural Heritage: Indo-Japanese Dialogue in a Globalising World Order*, 2018, pp. 13-14.

・「ポストンにおける岡倉寛三」『東西の調和』その思想と実践」〔天心報』二七号、二〇一八年、一一―一三頁)

・「五浦から世界へ 岡倉寛三(天心)と弟由三郎」『日本ナショナルトラスト報』五二八号、二〇一八年、二一―四頁)

・「西洋と東洋を超えて：岡倉天心」〔nippon.com』二〇一八年、https://www.nippon.com/ja/views/b07207/?cx_recs_click=true)

・「大学COO事業における『茨城学』の取り組みと成果」〔茨城大学全学教育機構論集 大学教育研究』二号、二〇一九年、一三―四二頁)

添田 仁(そえだ ひとし) 人文社会科学部准教授

昭和五一年(一九七六)／神戸大学大学院文学研究科(博士課程) 修了／

博士(学術)／歴史学

・「開港前夜の神戸で石炭を掘る―生野銀山石川八左衛門の挑戦―」(『開国への潮流―開港前夜の兵庫と神戸―』記念シンポジウム「神戸開港と港の近代化」報告書、二〇一八年、三九―四六頁)

・「南伊豆の海難と救助―伊豆国賀茂郡長津呂村の海難記録から―」(『南伊豆を知らう会』五、二〇一八年、二二―三三頁)

・「水戸藩の経師」(『常陸大宮市史研究』二、二〇一九年、一一―一六頁) ほか

高橋 修(たかはし おさむ) / 人文社会科学部教授

昭和三九年(一九六四) / 神戸大学大学院化学研究科博士後期課程中退 / 博士(文学) / 歴史学(日本中世史)

・「茨城の鎌倉街道と中世の道」(『鎌倉街道と中世の道』、二〇一五年)

・「義光流源氏の成立」(西川広平編『甲斐源氏』、二〇一五年)

・「公文書館への道」(『常陸大宮の記録と記憶』一、二〇一五年)

・「東日本大震災 被災資料を保全する取り組み」(『歴史科学』二二、二〇一五年)

・「常陸平氏」(編著、戎光祥出版、二〇一五年)

・「書評生駒正臣著『中世の畿内武士団と畿内政権』」(『史学雑誌』一二五―一二六、二〇一六年)

・「信仰の中世武士団」(清文堂出版、二〇一六年)

・「関東・東北豪雨被災資料の救済・保全活動」(『日本歴史』八二五、二〇一七年)

・「佐竹一族の中世」(編著、高志書院、二〇一七年)

田中 裕(たなか ゆたか) 人文社会科学部教授

昭和四三年(一九六八) / 筑波大学大学院博士課程歴史・人類学研究科(退学) / 修士(文学) / 考古学・博物館論・文化財論

・「茨城県中央部の古墳調査―遺跡・遺構・遺物」(編共著、茨城大学人文社会

科学部、二〇一八年)

・「古墳時代地域結合体の動態と『常陸国風土記』建評記事」(『島根県古代文化センター研究論集』第二集、二〇一九年、二七七―二九〇頁)

・「千葉県の前期古墳と集落・土器群の動向」『早稲田大学東アジア都城・シルクロード考古学研究所研究論集』第一集、二〇一八年、一四五―一五六頁

・「Progress in Land Transportation System as a Factor of the State Formation in Japan」(『JAPANESE JOURNAL OF ARCHAEOLOGY』Volume 5, Number 1, 2017, pp.26-43.)

千葉 真由美(ちば まゆみ) 教育学部教授

昭和四六年(一九七二) / 東京学芸大学大学院連合学校教育研究科単位取得満期退学 / 博士(学術) / 歴史学(日本近世史、村落史)

・「近世の百姓身分と捺印」(中野雅紀編『法文化(歴史・比較・情報)叢書』15身分、国際書院、二〇一七年)

・「小学校社会科における歴史学習の内容と理解―『初等社会科内容研究』でのアンケート調査から―」(茨城大学教育学部紀要(人文・社会科学、芸術)第六七号、二〇一八年一月)

・「近世文字史料を活用する歴史学習の試み―『商売往来絵字引』を用いて―」(茨城大学教育学部紀要(人文・社会科学、芸術)第六八号、二〇一九年一月)

西野 由希子(にし の ゆきこ) 人文社会科学部教授

昭和四〇年(一九六五) / お茶の水女子大学大学院博士課程(単位取得退学)

／修士(文学) / 中国文学、まちづくり

・二〇一七年度・二〇一八年度 茨城大学推進研究プロジェクト「県北中山間の地域資源を磨く運動論的研究」

・二〇一七年度・二〇一八年度、常陸大宮大使、常陸大宮市創生特別顧問

- ・二〇一七年度・二〇一八年度 茨城県まち・ひと・しごと創生会議委員、および、茨城県まち・ひと・しごと創生会議効果検証部会委員
- ・二〇一七年度・二〇一八年度 常陸大宮市教育行政評価委員、常陸大宮市市史編さん審議会委員、常陸大宮市文化センター運営委員会委員
- ・二〇一八年度 茨城県立小瀬高等学校評議員
- ・二〇一八年度 行方市なめがた未来のまちづくり協議会議長
- 藤原 貞朗（ふじはら さだお）人文社会科学部教授
- 昭和四二年（一九六七）／大阪大学大学院文学研究科博士課程退学／修士（文学）／美学・美術史
- ・「永仁の壺と昭和の陶芸史 ニセモノから芸術史を再考する試み」、稲賀繁美編『海賊史観からみた世界史の再構築 交易と情報流通の現在を問い直す』、思文閣、二〇一七年、一四七―一六九頁
- ・茨城大学社会連携センター、五浦美術文化研究所編『岡倉天心 五浦から世界へ 国際岡倉天心シンポジウム2016』（編著）、思文閣出版、二〇一八年
- ・「天心の〈子ども〉たち 日本美術史の思想はどう継承されたのか」、井上章一編『人文諸学の科学史的研究』、思文閣、二〇一八年、五三―七二頁
- ・「大戦間および戦時のインドシナ学をめぐる日仏東洋学者の学術交流」、『通信』四二号、日仏東洋学会、二〇一八年、六五―七五頁
- ・「近代日本人はいかにして中国古美術研究へと向かったか 古銅器の蒐集と研究を中心に」、『中国21』四七号、愛知大学現代中国学会編、東方書店、二〇一八年、一〇三―一二〇頁
- ・（座談会）三上亮、藤原貞朗、板倉聖哲、木島史雄「茶碗に虚を見、画中を旅する 中国美術をどう味わうか」、『中国21』（右に同じ）、三―四二頁
- ・（書評）「ファン・ゴッホ 巡りゆく日本の夢」、『図書新聞』三三四〇号、二〇一八年二月二四日
- ・（エッセイ）「ある地方大学の国際シンポジウムの舞台裏」、『鴨東通信』一〇六号、思文閣出版、二〇一八年、一二―一三頁
- ・（翻訳）エルベ・カベザス著「一九二〇―三〇年代のバリのエキゾティシズム」、『エキゾティク×モダン』展覧会カタログ、東京都庭園美術館、二〇一八年、一四四―一五三頁
- ・（学会講演）「大戦間および戦時のインドシナ学をめぐる日仏東洋学者の学術交流」、日仏東洋学会シンポジウム、東洋文庫（東京）、二〇一七年一月一八日
- ・（放送大学ライブ러리講演）「竹久夢二と美女・美少女の美術史」、茨城県立図書館、二〇一九年三月二三日
- ・（学会講演）「フランスのインドシナ学と日本」、日仏東洋学会シンポジウム「日仏東洋学を振り返る」、京都大学、二〇一九年三月三〇日
- 堀口 育男（ほりぐち いくお）人文社会科学部教授
- 昭和三六年（一九六一）／東京大学大学院人文科学研究所博士課程単位取得退学／文学修士／日本古典文学
- ・『村居三十律』訳注稿（一）（茨城大学人文学部紀要『人文学科論集』三六号、二〇〇一年）
- ・同（二）（同三七号、二〇〇二年）
- ・同（三）（同三八号、二〇〇二年）
- ・国会図書館所蔵『毛遊漫草抄』に就いて（『汲古』四二号、二〇〇二年）
- ・『村居三十律』訳注稿（四）（茨城大学人文学部紀要、『人文学科論集』三九号、二〇〇三）

【客員所員紹介】

(氏名以下は所属/生年/最終学歴/取得学位/専攻分野/近年二年間の活動業績)

網谷 厚子(あみたに あつこ) 茨城工業高等専門学校嘱託教授

昭和二十九年(一九五四) / お茶の水女子大学大学院人間文化研究科(博士課程) 単位取得満期退学 / 文学修士 / 中古文学、国語教育、韻文学

・『陽をあびて歩く』(単著、待望社、二〇一八年)

・『水都』(単著、思潮社、二〇一八年)

・『孤独』という病 萩原湖太郎『月に吠える』について(『詩界』第二六五号、二〇一八年 三〇―三四頁)

金子 一夫(かねこ かずお) 茨城大学教育学部名誉教授

昭和二十五年(一九五〇) / 東京藝術大学大学院美術研究科修了(美術教育専攻) / 博士 / 美術教育学

・(共著)『美術教育ハンドブック』三元社、二〇一八年

・(共著)『彫刻Ⅰ』topofile、二〇一八年

・(編著)『美術教育学の歴史から』学術研究出版、二〇一九年

・『贈与交換システム論による美術教育学の構築―美術教育実践の贈与交換・相互交感・純粹贈与の三層構造解―』『美術教育学』第三九号、二〇一八年

・『贈与交換システム論的美術教育学の整備―要素の構造、参照源そしてシステム作動―』『美術教育学』第四〇号、二〇一九年

・『大正・昭和戦前期全国中等学校図画教員の総覧的研究(六)―東京府内私立女学校―』『茨城大学教育学部紀要(教育科学)』第六八号、二〇一九年

川又 正(かわまた ただし) 元茨城大学教育学部教授

昭和二十二年(一九三七) / 茨城大学教育学部 / 教育学士 / 書道

・ハンブルグ(ドイツ) 国立工芸美術博物館作品買い上げ

・ドイツ個展六回・造形芸術国際大学(ドイツ) 教育展三回

・中国個展一回(蘭州市)・中国二人展二回(北京市・西安市)

・日本個展三回(水戸市・東海村)

・『筆跡からみる天心の人間像』(茨城大学五浦美術文化研究所編「岡倉天心と五浦」、一九九八)

熊田 由美子(くまだ ゆみこ) 愛知県立芸術大学名誉教授

昭和二十三年(一九四八) / 東京藝術大学大学院美術研究科修了 / 芸術学修士 / 日本美術史

・『寛益寺十二神将像』『国華』一四二〇号(国華社、二〇二四年一月)

・『愛染明王像(三重 世義寺)』『日本彫刻史基礎資料集 鎌倉時代 造像銘記篇』一〇 中央公論美術出版、二〇一四年三月)

・『仏像を考える―文化財的観点からの仏像の受容の歴史と考察』『文化財信濃』四三巻、長野県文化財保護協会、二〇一六年四月)

・『仏像―比べてもつとよくわかる』(朝日新聞出版、二〇一七年九月)

小泉 晋弥(こいずみ しんや) 茨城大学名誉教授

昭和二十八年(一九五三) / 東京藝術大学大学院美術研究科 / 修士(芸術学) / 日本近現代美術史、博物館学、美術教育学

・『画題の不思議さ―画家は何を描いているのか』(生誕一四〇年 荒井寛方展)

・『描かれたモチーフの謎』さくら市ミュージアム―荒井寛方記念館―、二〇一八年)

・『岡倉天心 五浦から世界へ 茨城大学国際岡倉天心シンポジウム二〇二六』(共著、「六角堂と『茶の本』の「はたらき」、六角堂は『茶の本』から始まる」、思文閣、二〇一八年)

・『路傍ノート…「照用用ガス」と「落ちる水」』(ドキュメント 川嶋清 彫

刻の黙示 路傍・潤・水量』いわき市立美術館／川越市立美術館／読売新聞社／美術館連絡協議会、二〇一八年、四一七頁）
 ・『日本藝術の創跡二二』(共著、「日本画という現代絵画」、出版文化社、二〇一七年)

後藤 道雄(ごとう みちお) 美術史学会

昭和八年(一九三三)／國學院大学文学部史学科中退／仏教美術史

・『茨城彫刻史研究』(中央公論美術出版、二〇〇二)

・『常陸の仏像』(『国華』一三二六号、国華社、二〇〇六)

・国際日本文化研究センター 共同研究「差別から見た日本宗教史再考」研究発表(二〇一八年十一月一七日)

・「中世常陸の律 仏像と聖徳太子像をめぐる二、三の私見―律宗から初期真宗へ―」

佐々木 寛司(ささき ひろし) 茨城大学名誉教授

昭和二四年(一九四九)／学習院大学大学院博士課程満期退学／文学博士／日本近代史

・『明治維新史論へのアプローチ』(有志舎、二〇一五年)

・『地租改正と明治維新』(有志舎、二〇一六年)

・『書評・奥田晴樹著『地租改正と割地慣行』』(『社会経済史学』八二巻一号、二〇一六年)

・公開講座「近代日本の展開と茨城県」(茨城県県民大学講座、二〇一四年一〇月～二〇一五年二月、全一〇回)

・公開講座「昭和の時代とポピュラー音楽」(茨城県県民大学講座、二〇一六年一〇月～二〇一七年二月、全一〇回)

・公開講座「地域と歴史」(放送大学ライブラリー講演会、二〇一六年)

佐藤 道信(さとう どうしん) 東京藝術大学

昭和三二年(一九五六)／東北大学文学部大学院修士課程／修士／近代日本美術史

・『近代日本の「美術」と「美術史」』(特集・東アジア近代美術の発展と展開、『現代美術学報』三〇、台北市立美術館二〇一五年一月)

・『自国画と西洋画―絵画の二重構造』(借路扶桑・渡日画家による中国画の改良)展図録、何香擬美術館(中国・深圳)、二〇一六年二月)

・『美術・美術史・美術史学のなかの浮世絵』(『美術フォーラム二二』三四、醍醐書房、二〇一六年一月)

・「近代になぜ図案は重要だったのか」(口頭発表・「創る」から「創る」へ―京都高等工芸学校・京都市立美術工芸学校の図案教育Ⅱ」展関連シンポジウム、京都工芸繊維大学、二〇一五年六月二〇日)

・「彫刻の近代―西洋と日本、公と私」(口頭発表、国際シンポジウム「近代日本彫刻の研究」、武蔵野美術大学、ヘンリームミア財団、武蔵野美術大学、二〇一五年七月一七日)

・「人間像―越境と非越境」(口頭発表、国際シンポジウム「東アジア美術史は可能か?」ロンドン大学アジアアフリカ研究学院(SAOS)、二〇一五年一月二一日)

・「近代日本の彫刻」(講演、「学習院大学資料館四〇周年記念展」関連企画、学習院大学資料館、二〇一五年一月一四日)

・「王道と異端」(講演、「生誕一五〇年記念寺崎広業展」関連企画、秋田市立千秋美術館、二〇一六年九月一八日)

菅谷 務(すがや つとむ)

昭和二五年(一九五〇)／明治大学大学院政治経済学研究科博士課程修了／政治学修士／日本政治思想史

・「大川周明の世界観と西欧近代の異端思想(後篇)「神秘主義」の可能性―R・

シユタイナー・F・ヴァレラからの視点を通して」

〔歴史文化研究(茨城) 第四号、歴史文化研究会(茨城)、二〇一七年七月〕

・「帝国」という視座から見た大川周明の世界構想―清朝の遺臣辜鴻銘の同時代観との関連において―〔五浦論叢(茨城大学五浦美術文化研究所紀要) 第二五号、二〇一八年二月〕

鈴木 暎一(すずき えいち) 茨城大学名誉教授

昭和一四年(一九三九)／東京大学大学院人文科学研究所修士課程修了(国史学専攻)／文学博士／日本近代史

・「徳川光圀と遣迎院応空」『茨城県史研究』一〇〇号 二〇一六年三月
・「水戸藩校弘道館」『歴史と地理』六九〇号 山川出版社 二〇一五年二月

鶴間 和幸(つるま かずゆき) 学習院大学文学部教授

昭和二五年(一九五〇)／東京大学大学院人文科学研究所博士課程単位取得退学／博士(文学)／中国古代史

・「人間・始皇帝」岩波書店、二〇一五年
・「歴史学と自然科学 始皇帝陵の自然環境の復元」水島司編、『環境に挑む歴史学』勉誠出版、二〇一六年

中村 愿(なかむら すなお) 蘭花堂主人

昭和二三年(一九四七)／小倉工業高校／中国古代史・文学・日本近代美術史

・「三国志逍遙」(山川出版社、二〇一〇年)』
・「魯迅の言葉」(監訳、平凡社、二〇一一年)』
・「史記と日本人」(共著、平凡社、二〇一一年)』
・「岡倉天心アルバム」(改訂版、中央公論美術出版、二〇一三年)
・「狩野芳崖 受胎観音への軌跡」(山川出版社、二〇一三年)

・「私の夢十夜」(前後篇) 平凡社『こころ』二四・二五号(二〇一五年) 筆名・尾鷲卓彦

・「ドレイ日記」平凡社『こころ』三三三号(二〇一六年) 筆名・尾鷲卓彦
・「秘母観音の女・初子と覚三」天心報、第一六号(二〇一七年・講演記録)』

成井 恵子(なるい しげこ)「恵」主宰／日本文藝家協会会員／元茨城女子

短期大学国文科准教授

昭和二二年(一九三七)／文部省図書館職員養成所(現筑波大学情報メディアア系)／図書館情報学

・「蕪村・山頭火・三鬼の魅力」(単著)・文学の森・平成三〇年三月、二三二項

・「創作における人の環―節・子規・漱石―」
・「長塚節の文学」、第三号、平成三〇年、九―一二頁

・「観想」から紡ぐ中村草田男作品『茨城文学』四五号・平成三〇年、三四―三八頁

・「普通なれ」を中核に偉業―金子兜大を偲ぶ』『俳壇』、二〇一八年一〇月号、平成三〇年、一七四―一七九頁

・「郷愁に耕される詩の表現」
『かおりぐさ』、六八号、平成三〇年、四―七頁

深澤 安博(ふかさわ やすひろ) 茨城大学文学部名誉教授

昭和二四年(一九四九)／東京都立大学大学院人文科学研究所博士課程単位取得退学／文学修士／ヨーロッパ現代史

・「『世界史』の世界史」を読んで…若干の感想」
・Research Institute for World History,
・Newsletter, No. 30 二〇一七年、一八一―一九頁
・私とスペイン史研究』、『スペイン史学会会報』二七号、二〇一八年、一二

藤本 陽子 (ふじもと ようこ)

昭和二十三年(一九四八)／國學院大学文学部史学科／日本近代美術史

・「茨城県近代美術館―日本画コレクションの形成」(『美連協二五周年記念日本の美術館名品展図録』、美術館連絡協議会、二〇一〇年)

・「横山大観 生々流転」(『國華一四〇〇号記念号』國華社、二〇一二年)

森田 義之 (もりた よしゆき) 愛知県立芸術大学名誉教授

昭和二十三年(一九四八)／東京藝術大学大学院美術研究科修了(西洋美術史専攻)／芸術学修士／イタリア中世近世美術史

・シヨルジョ・ヴァザリー『美術家列伝』第五卷(共同監修、中央公論美術出版、二〇一七年三月)

・カルロ・リドルフィ「画家にして騎士、ティツィアーノ・ヴェチエッリオ・ダ・カドレーの生涯」(3)(共訳、『五浦論叢』第二五号、二〇一八年、茨城大学五浦美術文化研究所)

・(随筆) 瀬辺佳子「わたくしの私的彫刻史―あつという間の五十年(一九六八年～二〇一八年) (聞き手・構成) (『五浦論叢』第二五号、二〇一八年、五浦美術文化研究所)

・(随筆)「追悼 辻茂先生―『太陽を慕ふ者』としてイタリア美術研究に捧げた半世紀」(『日伊文化研究』第五六号、日伊協会、二〇一八年三月)

二〇一八年度 五浦美術文化研究所 主要活動報告

藤原貞朗

番号	作 品	貸出期間	貸 出 先	備 考
1	木村武山『小春』 木村武山『秋景』	平成30年8月31日(金) ～10月8日(月)	茨城県近代美術館天心記念 五浦分館 分館長 関 弘和	企画展「K I N」展覧会に出品するため
2	木村武山『秋景』 酒井三良『海』	平成30年10月17日(水) ～11月25日(日)	公益財団法人常陽藝文センター 理事長 横地 裕昭	企画展 郷土作家シリーズ第256回「大観を 中心に：珠玉の日本画展」に出品するため
3	茶籠 (ポストン時代天心所用)	平成30年11月4日(日) ～11月18日(日)	茨城大学図書館一階展示室	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―
4	茶杓、井筒銘、楽々浪	平成30年11月4日(日) ～11月18日(日)	茨城大学図書館一階展示室	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―
5	茶笥	平成30年11月4日(日) ～11月18日(日)	茨城大学図書館一階展示室	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―
6	棗	平成30年11月4日(日) ～11月18日(日)	茨城大学図書館一階展示室	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―

美術館などへの出品協力

(二) 文化財財源の整備と公開

茨城大学五浦美術文化研究所は、岡倉天心関係の遺跡等の資産の十分な保全の上に存立する。遺跡の保全策としては、日常的な維持管理と長期的な視野に立った大規模な整備に当たっている。

日常的管理としては、例年通り、研究所内清掃作業・浄化槽保全業務・消防整備保全業務・松くい虫防除作業・研究所内植栽工事・天心邸前庭園及び芝生保全業務・休憩室の整備整頓などを行った。

整備事業としては、今年度は約十年ぶりに天心記念館の改修工事を

行い、二月に新装開館した(二七五万二七五八円)。このリニューアルに合わせて、六角堂等復興基金の寄附者プレートの作製と設置を行った(三〇万二四〇〇円)。また、施設内建物の老朽化等により、補修・修繕工事を行ったのは、以下の通りである。①(雨漏れによる)ウォーナー像の屋根補修(六万四八〇〇円)、②六角堂のための立て看板の更新(三万六四〇〇円)、③天心邸前のベンチ箇所への山砂納入(三万五二〇〇円)、④ネットワークハブの更新(三二万七五二〇円)。

(一) 岡倉天心関係遺跡の整備

21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7
岡倉天心筆 (小敦盛)	岡倉天心筆 ATAKA (安宅)	岡倉天心作 (白狐) The White Fox	風呂敷 (ポストン時代天心所用)	小刀・箸	下駄 (ポストン時代天心所用)	墨壺	筆立 (ポストン時代天心所用)	朱硯 (ポストン時代天心所用)	丸型硯 (ポストン時代天心所用)	羽織 (ポストン時代天心着用)	崑崙の釜	湯沸 (ポストン時代天心所用)	煎茶茶碗	茶茶壺 (ポストン時代天心所用)
平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)	平成30年 11月18日 (日)
茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室	茨城大学図書館一階展示室
五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―	五浦から世界へ―旅する岡倉の眼差し―

出版・放送等への協力

番号	作 品	内 容	起案日	目 的	依 頼 先
7	天心邸・六角堂	撮影	平成30年7月9日	漁業の町の夏のおでかけスポットを紹介する番組企画の中で、北茨城市らしい風景として五浦岬公園から見る五浦と六角堂の風景を使用するため	NHK水戸放送局 高津諒子
6	六角堂	写真	平成30年7月2日	テレビ朝日・日曜プライム 人気ドラマシリーズ『おかしな刑事18』の中で六角堂の写真を使用するため	株式会社東映テレビ・プロダクション 代表取締役社長 日笠 淳
5	天心邸・六角堂	撮影	平成30年6月5日	尚美ミュージックカレッジ専門学校音響・映像学科の授業の一環として天心邸・六角堂外観の撮影をするため	尚美ミュージックカレッジ専門学校 松尾 光
4	六角堂	写真	平成30年6月1日	2018年8月発行のるるぶ特別編集『北茨城市』の英語版に六角堂の写真を掲載するため	フリーライター 佐伯貴士
3	六角堂	写真	平成30年5月7日	音声ガイドアプリ「Pokke」において岡倉天心ゆかりの地を巡るガイドツアーを制作・配信。天心記念館、天心邸、六角堂についての説明と六角堂の写真を掲載するため	株式会社MEBUKU 入江田翔太
2	六角堂	写真	平成30年4月13日	日本臨床整形外科学会第45回JCOA研修会茨城大会参加募集中プログラム冊子掲載のため	茨城県臨床整形外科医学会 会長 荒川重光
1	天心邸・六角堂	撮影	平成30年4月3日	テレビ東京「美の巨人たち」で横山大観を取り上げるため	株式会社日経映像 プロデューサー 栗本 宏

24	岡倉天心著 The Ideals of the East (東洋の理想)	平成30年11月18日 (日)	茨城大学図書館一階展示室	五浦から世界へー旅する岡倉の眼差しー
23	岡倉天心著 The Awakening of Japan (日本の覚醒)	平成30年11月18日 (日)	茨城大学図書館一階展示室	五浦から世界へー旅する岡倉の眼差しー
22	岡倉天心著 The Book of Tea (茶の本)	平成30年11月18日 (日)	茨城大学図書館一階展示室	五浦から世界へー旅する岡倉の眼差しー

19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8
六角堂	六角堂、岡倉天心	天心邸・六角堂	横山大観	天心邸・六角堂	天心邸・六角堂	天心邸・六角堂	六角堂、天心邸、長屋門	龍王丸 六角堂、タゴール、横山大観、下村観山、新納忠之助、日本美術院五浦時代の作画場面、菱田春草、木村武山、	岡倉天心、日本美術院五浦時代の作画場面	天心邸・六角堂	岡倉天心、茶の本、白狐、六角堂、タゴール
写真	写真	撮影	写真	撮影	撮影	撮影	写真	写真	写真	撮影	写真
平成30年 10月23日	平成30年 10月23日	平成30年 10月23日	平成30年 10月5日	平成30年 9月25日	平成30年 8月31日	平成30年 8月22日	平成30年 8月2日	平成30年 7月25日	平成30年 7月19日	平成30年 7月19日	平成30年 7月11日
筑波海軍航空隊記念館の観光案内及び、茨城県内の観光案内パンフレット製作に使用するため	筑波海軍航空隊記念館の観光案内及び、茨城県内の観光案内パンフレット製作に使用するため	小学館発行の和楽 2019年2月、3月号に掲載するため	フジテレビ「今夜解禁！開かずの扉」内で使用するため	単行本『カフェのある美術館 感動の余韻を味わう』に天心邸と六角堂の記事を掲載するため(2018年12月、世界文化社より発刊予定)	五浦天心発信プロジェクトの学生たちのワークショップを撮影するため	大学での卒業制作でドキュメンタリー映像『岡倉天心の茶の本』を作るため	茨城の新たな観光需要を掘り起こし、観光客誘客を図るのを目的とした歴史的観光資源紹介誌「茨城漫遊散歩」に掲載するため	通訳ガイドボランティア育成事業『9月15日講座』で使用するため	東急ロイヤルクラブ会員誌『Etno』に掲載するため	東急グループ会員誌『Etno』2018年10月号に掲載するため	海外向け日本紹介サイト『nippon.com』で岡倉天心を紹介する記事に関連画像を掲載するため
筑波海軍航空隊記念館 金澤大介	株式会社テレパック 島田喜広	小学館 和楽編集部 編集長 高木史郎	株式会社ホールマン 八塚大志	株式会社オメガ社 天道襄治	NHK水戸放送局 金田優香	槐 那月	株式会社旭高速印刷 片桐由貴	いばらき県通訳案内士会 I G I A 代表者 村上敏夫	サグレス 吉原 徹	サグレス 吉原 徹	公益財団法人ニッポンドットコム 近藤久嗣

28	27	26	25	24	23	22	21	20
六角堂	六角堂	天心邸・六角堂	天心邸・六角堂	天心邸・六角堂	平山郁夫《日本美術院血脈 図》、塩出英雄《五浦》	六角堂、The White Fox、 岡倉覚三、岡倉由三郎、天 心邸、長屋門	岡倉天心、六角堂、天心邸	天心邸・六角堂
写真	写真	撮影	撮影	撮影	写真	写真	写真	撮影
平成31年 2月5日	平成31年 1月28日	平成31年 1月28日	平成31年 1月28日	平成31年 1月18日	平成30年 12月13日	平成30年 11月2日	平成30年 10月26日	平成30年 10月25日
北茨城市への移住・二地域居住を推進するために発行するパンフレットに掲載するため。	北茨城市への移住・二地域居住を推進するために発行するパンフレットに掲載するため。県北エリアのイメージとして掲載するため	茨城県観光公式WEBページ「観光いばらき」にて、県内の宿泊施設十周辺観光PRを目的とした、観光モデル記事の制作・掲載のための取材。北茨城市を舞台に「五浦観光ホテル」宿泊にて取材を行うこととなり、北茨城市に旅行した際に巡りたい場所として掲載・紹介するため	茨城県観光公式WEBページ「観光いばらき」にて、県内の宿泊施設十周辺観光PRを目的とした、観光モデル記事の制作・掲載のための取材。北茨城市を舞台に「五浦観光ホテル」宿泊にて取材を行うこととなり、北茨城市に旅行した際に巡りたい場所として掲載・紹介するため	茨城新聞、2019年2月16日付『春の観光特集』に掲載するため	フェノロサ学会の投稿論文『Lotus』に、「画題としての岡倉天心像、その変遷―横山大観から守屋多々志まで」という題で論文を提出する予定であり、その論文に収蔵品の図版を掲載したいため	公益財団法人日本ナショナルトラスト会報誌『日本ナショナルトラスト報』および公式サイトへ掲載するため	株式会社ナビタイムジャパンが提供する全サービス、独立行政法人国際観光振興機構向けアプリで、観光スポット情報として紹介するため	NHK BSプレミアム『釣りびと万歳』制作のため
北茨城市役所市長公室企画政策課 課長 鈴木克彦	有限会社時の広告社 小松和広	株式会社日宣メディアックス 萩本めぐみ	株式会社JTB福島支店いわきオフィス オフィス長 佐藤嘉繁	茨城新聞社 斉藤 敦	岩崎達也	公益財団法人日本ナショナルトラスト 会長 梅崎 壽	株式会社ナビタイムジャパン 矢頭 忍	株式会社ゴウエスト デイレクター 須磨あずさ

美術品の閲覧希望

番号	作 品	閱 覧	依 頼 先
9	横山大観書簡 小倉源三宛	平成31年2月4日	東洋大学理工学部建築学科 教授 松野浩一
8	横山大観「再建横山大観邸床の間透視図」	平成31年2月4日	東洋大学理工学部建築学科 教授 松野浩一
7	横山大観「再建横山大観邸平面図」 27・8×35	平成31年2月4日	東洋大学理工学部建築学科 教授 松野浩一
6	横山大観「横山大観邸平面図」	平成31年2月4日	東洋大学理工学部建築学科 教授 松野浩一
5	岡倉天心受領書 小倉源三宛	平成31年2月4日	東洋大学理工学部建築学科 教授 松野浩一
4	横山大観「再建横山大観邸客間外観透視図」	平成31年2月4日	東洋大学理工学部建築学科 教授 松野浩一
3	横山大観「再建横山大観邸立面部分図」	平成31年2月4日	東洋大学理工学部建築学科 教授 松野浩一
2	横山大観「再建横山大観邸平面図」 25・4×39・3	平成31年2月4日	東洋大学理工学部建築学科 教授 松野浩一
1	岡倉天心「日本美術院研究所平面図」	平成31年2月4日	東洋大学理工学部建築学科 教授 松野浩一

31	六角堂	写真	平成31年3月12日	株式会社バドインターナショナルが制作した広告媒体に掲載するため	株式会社バドインターナショナル 代表取締役社長 上田雅子
30	六角堂	写真	平成31年3月4日	株式会社ダイケン、ふるさとからの年賀状2020年度版で『五浦の六角堂』を作成するため	株式会社ダイケン 松茂伸吾
29	六角堂	写真	平成31年2月6日	茨城県北で広がるアート事業の周知及び双方の誘客促進に繋がるようなポスターを制作するため、北茨城市の象徴ともいえる六角堂の写真を使用したいため	大子町役場まちづくり課長 保坂太郎

(三) 研究成果の公開

・平成三〇年七月一日に「岡倉天心セミナーvol.4 五浦から世界へ」を茨城大学図書館ライブラリーホールで開催した。平成二九年より研究所は図書館との共催で「岡倉天心セミナー」を年二回開催し、岡倉天心の「五浦IIボストン時代」の活動を中心に講演とディスカッションを重ねている。第四回目は、『岡倉天心 五浦から世界へ』（思文閣出版）の刊行を記念し、五浦と「世界」の結びつきについて、小泉晋弥、清水恵美子、藤原貞朗の三名の所員が講演とディスカッションを行った。参加者は六十八名を得た。

・平成三〇年一月四日～一八日、茨城大学図書館一階展示室において、「岡倉天心の遺産展 vol.3 五浦から世界へ 旅する岡倉の眼差し」と題して展覧会を開催し、所蔵品を展示した。一昨年からは開始した三回目となる「遺産展」で、岡倉の海外への旅に注目し、旅先で出会ったひと・モノ・コトが岡倉の生涯にどのような光と影を投げかけたのかを、写真パネルを中心に展示した。

・平成三〇年一月四日に「岡倉天心セミナー vol.5 世界の Okakura 誕生 岡倉の最初の英語著作と日本趣味」を茨城大学図書館ライブラリーホールで開催した。小林英美所員と人文社会科学部教授の市川千恵子先生の講演により、『東洋の理想』出版に至るイギリスの文芸とジャポニスムの文脈を辿った。出版をめぐる新発見資料の公開も行った。五回目にあたる本セミナーで、初めて研究所外部の講師から講演をいただいた。参加者は四十一名を得た。

・平成三〇年一月に、『五浦論叢』第二十五号を刊行した。論文等

計一〇本、二〇一七年度活動報告を含む。総ページ三七二ページ。
・平成三一年二月に、研究所内の天心記念館を改修し、二月九日にリニューアル・オープンを行った。展示スペースを新たに設け、白壁と明るい照明で展示環境を一新し、展示内容を充実させた。また、リニューアルに合わせ、「六角堂復興基金寄附者プレート」を作製し、記念館内に設置した。

(四) 美術文化の社会連携活動

例年どおり、秋に「観月会二〇一八」を開催した。(主催・茨城大学五浦美術文化研究所、茨城県天心記念五浦美術館、五浦日本美術院 岡倉天心偉績顕彰会、後援は、北茨城市、公益財団法人日本ナショナルトラスト協力・公益財団法人日本美術院、ラフォーレエンジン アリンク株式会社。)内容は左記の通り。

・「六角堂展(記憶を纏う) 西成田洋子展」、一〇月二三日～一月四日、会場は茨城大学五浦美術文化研究所の六角堂と天心邸。水戸市在住の現代美術家西成田洋子氏は日常品を素材とする立体表現で独自の境地を切り拓いてきた。本展では、日常生活を芸術に転換する観点から、天心のヴィジョンの現代的表現を展開した。

・講演会「岡倉天心と高橋健三」、一月三日、会場は茨城県天心記念五浦美術館・講堂。講師に依田徹氏(遠山記念館学芸課長)を迎え、『國華』創刊に重要な役割を果たした天心と高橋健三の關係について講演をいただいた。

・「天心邸茶会」(亭主・鈴木宗博(裏千家)、一月三日。会場は茨

城大学五浦美術文化研究所・天心邸。「仲秋観月会」を開催した岡倉天心を偲び、「観月会」の茶会を開催した。また、研究所の中庭では、茨城大学の学生による「五浦コヒー」のPRイベントが行われた。

(五) 地域文化への人材育成活動

平成二八年度より開始した人材育成活動を継続的に行った。

・平成三〇年一〇月六日、日本美術院との共催で、高校生と大学生を対象とした「五浦日本画塾」を開催した。会場は茨城県天心記念五浦美術館・講座室。講師として、山本浩之氏（日本美術院同人・筑波大学芸術系准教授）と守みどり氏（日本美術院院友）を迎え、本画の魅力に触れる講座となった。参加者は十三名で、手厚い指導のもとに作品制作を行った。

・地域文化を担う若手人材の育成を目的に、茨城大学の学生を対象として、茨城県天心記念五浦美術館と協働し、地域の文化財保護の実習を行った。指導は、中田智則氏（茨城県天心記念五浦美術館学芸員）、塩田釈雄氏（茨城県天心五浦美術館学芸員）と藤原貞朗、添田仁、佐々木啓の所員三名があたった。開催にあたっては、「CO C地域人材育成プロジェクト」の援助を得た。参加学生は人文社会科学部の学生二十三名。一昨年より継続している茨城県天心記念五浦美術館所蔵の未整理資料のデータベース化作業を行うとともに、風船爆弾跡地など、研究所周辺の太平洋戦争の遺蹟を訪れ、近代史遺産との関わりについて学習し、ディスカッションを行った。

五浦美術文化研究所會議

平成二九年五月二六日 五浦美術文化研究所運営委員会・所員會議

開催

平成二九年七月七日 五浦美術文化研究所臨時運営委員会開催

平成二九年七月一八日 五浦美術文化研究所臨時所員委員会開催

平成三〇年三月八日 五浦美術文化研究所運営委員会・所員會議

開催

平成三〇年四月一三日 五浦美術文化研究所運営委員会開催

平成三〇年五月一八日 五浦美術文化研究所運営委員会・所員會議

開催

平成三〇年七月二七日 五浦美術文化研究所運営委員会開催

平成三〇年八月二日 五浦美術文化研究所所員會議開催

平成三〇年一〇月一〇日 五浦美術文化研究所運営委員会開催

平成三〇年一一月九日 五浦美術文化研究所所員會議開催

平成三〇年一二月二六日 五浦美術文化研究所所員會議開催

平成三一年三月一日 五浦美術文化研究所運営委員会・所員會議

開催

令和元年五月二二日 五浦美術文化研究所運営委員会・所員會議

開催

令和元年六月一二日 五浦美術文化研究所所員會議開催

『五浦論叢』 投稿規定

『五浦論叢』 投稿規定

- 一、投稿資格者は、所員・客員所員ならびに所長が適切と認めた者とする。
- 二、投稿内容は、東西の美術文化に幅広い関心をもち、かつ茨城県の五浦に日本美術院を置いた岡倉天心に因み、日本・東洋・西洋の美術文化ならびに関連する地域文化（文学・歴史学・地理学など）に関する研究、および茨城県とその周辺を対象とした地域文化に関する研究などとする。
- 三、投稿原稿は論文・評論（書評、展覧会評、作家紹介等）・資料紹介・翻訳等とし、原則として未発表のものに限る。
- 四、投稿の締切は毎年一回、三月末日とする（消印有効）。投稿先は、茨城大学研究・社会連携部社会連携課『五浦論叢』出版委員会（〒320-0185 茨城県水戸市文京二―1―1）とする。
- 五、投稿原稿の内容に応じて、その主題の当該分野の研究者が査読をし、その査読結果をふまえて編集出版委員会が投稿原稿の採否を決定する。
- 六、掲載原稿は茨城大学図書館機関リポジトリにおいてのみ公開され、印刷媒体での出版は行わないため、抜刷を必要とする場合は、執筆者が希望の冊数の実費を負担する。

（平成三十年十一月九日改訂）

『五浦論叢』 執筆要領

- 一、原稿の提出は、原則としてワープロ印字原稿により、六〇枚（四〇〇字換算、図表・写真を含む）を超えないことを目安とし、CD等にデジタルデータを保存し、添付する。その際、使用機種・ソフト名を明記する。また原稿はA4に印字し、二部送付すること。
- 二、原稿は原則として縦書きとするが、欧文主体の場合、または必要に応じて横書きも認める。
- 三、原稿には、横書きによる欧文要旨を付すことができる。
- 四、原稿には欧文タイトル、著者の肩書きを添えること。
- 五、図版用の写真の掲載許可については、投稿者が自らの責任において、日本における慣行に配慮しつつ、しかるべき手続きをとる。なお、許可に要する費用は投稿者負担とする。

（平成二十六年十二月十日改訂）

茨城大学五浦美術文化研究所紀要

五浦論叢 第二十六号

令和元年十一月三十日 発行

編集・発行 茨城大学五浦美術文化研究所

〒310-8512 水戸市文京二-1-1

天心遺跡 〒319-1703 北茨城市大津町五浦
七二七-二

印刷 佐藤印刷株式会社

〒310-0043 水戸市松が丘-1-3-1-3

THE IZURA BULLETIN

No. 26

2019

Contents

Yoshiyuki MORITA, Shigeru AOKI, Kazuo KANEKO, Shinya KOIZUMI Memorial Writings for the Late Chizuko Yoshida	1
Miho SUGA A Compositional Study on Picture Rolls (Part 1)	23
Mayu FUJIKAWA Tintoretto's Group Portrait of the Tenshō Embassy	45
Emiko SHIMIZU The Activity of Chūnosuke Niiro for the Art Exchange in the Early 20 th Century – Focusing on the Cultural Exchange with persons concerned with Boston Musuem of Fine Arts –	63
Tsutomu SUGAYA On the Meaning of “The Greater East Asia War” in Shūmei Ōkawa's Concept of the World (Part 1) – “Ambiguity” of Japan and the New Image of the World–	81
Tsuneo UEDA Alfredo Puerari, <i>Le tarsie del Platina (1477-1490)</i> : Translation and Notes (Part 2)	135
Noriyuki KAI Carlo Del Bravo, <i>Sul pensiero e sull'arte di Orazio Gentileschi</i> : Translation and Notes	157
Yoshiyuki MORITA, Moriko KOBAYASHI Roberto Salvini, <i>Il metodo critico di Charles de Tolnay</i> : Translation	181