

1. 近代日本における美学と芸術研究

はじめに

ここでわたしが明らかにしたいのは、日本における芸術研究、とりわけその代表としての美術史学が形成されていく過程で、美学がどのような役割をはたしたのかということについてである。しかし、そのことについて考える前に、あらかじめ、この「美学」という言葉について、かんたんに意味内容の確認をしておきたい。

まず、「美学」という語は、さしあたっては、いわゆる専門分野の一つを指し示している。つまり、この狭い意味での「美学」とは、大学を中心にした学問研究、とくに哲学という大きな研究領域のなかの一専門分野のことだ。具体的には、大学で講義される科目の名称として、わたしたちは、その存在を確認することができる。

ただし、ここで注意しておかなければならないことがある。美学の場合、美術史学とは異なって、この狭い意味での美学という言葉の意味は、必ずしもいつも正確に理解されているわけではない。大学で「美学」が講義されているからといって、それが必ずしも専門的な哲学的美学であるとはかぎらないのである。

このことは、とくに、いまここで取り上げている時期(具体的には、明治初年の美学の導入の時期から、1900年に大塚保治が帰国して東京大学の最初の美学講座主任教授に着任するまで)の美学にあてはまる。この時期、すでにいくつかの大学で「美学(審美学)」の講義が始まっていた。しかし、これらの講義の多くは、本来の哲学的美学というよりは、むしろ芸術批評論、あるいは、講師たち自身の芸術観の表明というかたちをとっていた。つまり、ここで教えられていたのは、いわば、広い意味での、いわゆる「美学」とでもいふべきものだったわけである。

というわけで、ここでわたしは、この狭い意味の美学と広い意味の美学とを区別しながら、話を2段階に分けて進めていくことにする。最初に取り上げるのは、日本の大学に専門分野としての哲学的美学(狭い意味での美学)が導入され、さらに、そのなかから、あらたな専門分野として美術史学が成立してきた過程についてである。続いて、ここでは、また、この過程を、この分野での先進国であるドイツの事例と比較しながら、大学で美学や、美術史学をはじめとする芸術研究の講義が行われることの意味を考えることにする。

ドイツの事例との比較で明らかになるのは、次の2点である。まず、ドイツでも、美学は、「哲学部」内の専門分野でありながら、一種の一般教育科目として、講義ではいわば広い意味での美学が教授されることが多かったということ。次に、そのような美学は、ドイツでは、19世紀後半からの実証主義的な諸科学の制度的な発展や学問の専門分化の流れについていけず、美学のなかから成立した芸術研究、なかでも美術史学に取って代わられたということ。

この2点を念頭において、第2段階(第4節)では、美学という言葉の意味を広げて、19世紀後半の、芸術を愛好する知識人たちのあいだで一般的であった芸術観の内容を確認することにする。この時期の、欧米や、その影響を受けた地域の「美学」者たちは、ある種

の新古典主義的な芸術観を早くから吸収し共有していた。いま近代日本の芸術研究の歴史を振り返ってみて、この19世紀的な「美学」を日本の芸術研究者たちがどの程度自覚し乗り越えてきたかを検証してみることは、重要な課題のひとつになるのではないだろうか。

1. 日本における「美学」のはじまり

さて、日本の大学では、芸術学や芸術史の研究者や学生が文学部の哲学科や美学科に所属するというケースは、それほど珍しいことではない。その理由は、たとえば専門分野としての美術史学が成立するまでの歴史的経過を振り返ってみれば、すぐに理解できる。日本の美術史学は、たしかに今では、ひとつの独立した専門分野として多くの研究者や学生をかかえて華々しい活動をしている。しかし、この現在の状況から見ればふしぎなことかもしれないが、美術史学は、少なくとも学科の成立という点では、美術史学よりも現在でははるかに小規模で、しかも美術史学とは異質な「美学」のなかから誕生してきたのである。

記録(1)によれば、東京大学で、日本ではじめての「審美学」の講義が行われたのは、1881年(明治14年)のことだ。担当したのは、アメリカでスペンサー派の社会学を学んだ外山正一。この講義は、翌1882年から、すでに1878年に来日していたフェノロサの担当となる。フェノロサによる講義の内容は、「スペンサーの芸術遊戯論とカントの美的判断論を中心としたものであった」と記録にはある。ここで講義されているのが哲学の専門分野の一つとしての美学なのだということを記録者が確認しているわけだ。しかし、じっさいの講義では、西洋美術史関係の主題も扱われ、また、日本美術の学問的研究の必要性も力説されていたようだ。ちなみに、1882年は、彼の『美術真説』が講演出版された年でもある。

フェノロサは、1886年に、東京美術学校創設の準備のために、岡倉天心とともに欧米視察に出かける。その後任として審美学の講義を担当したのは、アメリカから来たノックス、ついで、1887年から1892年まではドイツ人ブッセ、1893年からはロシア生まれのケーベルであった。この間に、講義題目が、1889年(明治22年)に「審美学美術史」と改称され、さらにその2年後の1891年(明治24年)には「美学美術史」となる。この改称は、学科の再編成によるものだと説明がある。しかし、たとえば、1889年に開校した東京美術学校での科目名称が「美学及美術史」とされていることからもうかがえるように、その背後には、美学という訳語が定着してきたことや、美学の講義では具体的な「美術」(現在の意味での「芸術」)の事例の解説が同時に行われることが一般に理解されてきたといった事情が反映しているといっていだろうか(2)。

ここで注意しなければならないのは、講義の名称に美術史という言葉が追加された結果、帝国大学で哲学を教えていた外国人教師たちが、「美学美術史」の講義のなかで西洋美術史の概要を述べるようになったということである。後でも述べるように、哲学者が「美学」の講義のなかで、美術や音楽、あるいは文学の歴史について講義することは、一昔前の欧米の大学の哲学部のあり方からいえば、少しも不自然なことではない。ただし、このとき講義された美術史(や音楽史、文学史)は、のちに特殊な「専門分野」として独立していく美術史学が扱う内容とは、基本的にその性格が異なっている。これらの講義は、あくまでも、主として古典古代の世界に関する一般的な常識を提供するためのものであった。この時点

での美術史は、いわば哲学や作品制作のために知識を提供する「補助学」の段階にとどまっていたのである。

しかし、その後、1893年(明治26年)に、いわゆる講座制の設置によって「世界で最初の」(3)美学講座が設置され、この専門学科の後継者の養成が本格的に意識されるようになってくると事情は少しちがってくる。美術史を、美学科のなかでその存在を認められた一つの独立した分野ととらえて、それを造形芸術の歴史として「専門的に」研究しようとする研究者が生まれてくるからだ。その結果、1914年(大正3年)に美学第2講座として美術史学講座が創設され、日本美術史家の瀧清一が着任した。ただし、このことは、美術史学が美学から完全に独立を遂げたということを意味するわけではない。もちろん、具体的な研究内容や方法論の点では、すでに早くから、実証主義的な歴史学の考え方も導入されていた。また、この時期の美術史学が、大学の美学科のなかでの活動に限られていたわけでもない。しかし、東京や、後の京都の帝国大学で、美術史学が美学の第2講座として運営されていたという事実は、これらの「別の選択肢」の成長を抑えてしまったようだ。このことが日本の美術史学の基本的な性格形成に与えた影響は少なくない。

2. ドイツにおける美学と美術史学

じつは、美学という専門分野の枠のなかから美術史学が誕生するというのは日本だけのことではない。美学や美術史学の母国と考えられているドイツ語圏の諸国でも、大学の講義科目の変遷を見ていけば、同じような事実を確認することができる。

まず、専門分野としての美学について、かんたんな事実確認をしておく。美学、つまり *aesthetica* という語がはじめて用いられたのは、1735年、バウムガルテンによってであった。バウムガルテンは、その後1740年にフランクフルト・アン・デア・オーデル大学の「哲理および美の諸学」教授に就任し、彼の主張する「感性的認識の学」つまり「美学」を講義する。この新しい用語は、カントに代表されるようないくつもの強力な反論があったものの、すぐに哲学者たちのあいだで受け入れられていった。また、大学のなかには、この語を、美と芸術の理論として、とくに古代や近世の造形芸術や文学についての知識とともに教授する科目の名称として採用するところも現れてくる(4)。

ここでは、バウムガルテンの美学の内容には立ち入らない。ここで確認しておくのは、美学という学科への需要が存在したという事実である。中世末以来、ヨーロッパの大学は、国家にとって必要な人材、たとえば、聖職者、法律家、教師、医者などを養成する機関として発展してきた。そして、この大学のなかで学ぶ学生は、このような専門的な知識や技術を学ぶ前に、哲学部で、エリート市民が身につけるべき人文的教養を学ぶことを求められていた。その中核をなしていたのがギリシャ語やラテン語あるいはヘブライ語などの古典語学の知識であり、それに関連した古代世界をめぐる考古学的な知識、たとえば、古代建築や彫刻、あるいは、古代の文芸に関する基礎的な知識である。このほかに、当時の教養ある市民には、素描の技術や音楽のたしなみ、あるいは、弁論と修辞の素養も求められていた。美学は、一方では、思弁的議論を展開する哲学的な専門学科でありながら、他方では、このような実践的な教養教育の一環を担ってもいたのである。

しかし、ドイツ語圏の大学の場合、(自前の学生をもち、後継者を養成する)講座として独

立するのは、美学よりも美術史学のほうが早かった。ドイツ観念論の強い影響下にあった美学は、19世紀後半に見られた実証主義の流行についていくことができない。「下からの美学」などというスローガンも、この時期、たしかに生まれた。しかし、じっさいには哲学や一般教養という枠組みの外に出ることができず、抽象的な思弁を繰り返したり過去の芸術を礼賛したりすることに終始していたこの時期のドイツの大学の美学には、講座として独立するチャンスはほとんどなかったのである。

一方、美術史学は、王室コレクションの公開などの流れを受けて、ますます増大していく需要にこたえるかたちで、主要な大学に新しい講座を次々と開設していく(5)。すでに述べたように、美術史は、大学では、最初、考古学や古典文献学、美学、素描教育などの講義のなかで、補助的な知識として教えられていた。そのなかから、はじめて考古学からも文献学からも独立した(中世近世)美術史の教授職が設けられる。それが、ナポレオン支配下のゲッティンゲンのフィオリロのケースである。素描教師として、あるいは、図書館の版画コレクション管理者としての実績を買われていたフィオリロは、1813年に正教授となって、最初の美術史学の講座を運営した。その後、しばらく間があいて、1830年にハーゲン(ケーニヒスベルク、文学史家)、1843年にリトゲン(ギーセン、建築史家)らが続く。そして、1860年には、ボンにシュプリンガーが正教授として招かれる。彼は、画家でも哲学者でも古代史家でもない。強いて言えば現代史家といえようか。いずれにせよ、考古学や古代美術史、美学あるいは一般史学からも独立した美術史学講座が、ここではじめて本来の意味で成立したわけだ。ヴィルヘルム帝政のもとでの文化ナショナリズムや、実証主義的な作品真贋論争の盛り上がりなどの追風を受けながら、その後は、ウィーン(1863)、ストラスブール(1871)、ライプツィヒ(1872)、ベルリン(1873)、プラハ(1874)と、有名大学での美術史学講座の創設が相次ぐことになる。

このように、ドイツ語圏の大学の場合、1870年頃から、美学と美術史学の力関係は、完全に逆転した。美術史学は、特定の趣味に依存しないという態度を強調することで、従来の古典主義的な美学との関係を断ち切って、大学のなかでの独自の地位を固めていく。明治政府が「美術」品を出品したあの1873年のウィーンの世界博覧会に際して、ウィーンでは、最初の国際芸術学会(現在の国際美術史学会の前身)が開かれていた。この学会は、新しい美術史学のいわば勝利宣言の場でもあったのである。

3. 日本とドイツとのちがひ

このように見てくれば、日本とドイツのちがひはかなり明確になってくる。それは、一言でいえば、ドイツ語圏の大学における美術史学講座の成立が、「あれかこれか」の、のびきならぬ選択の結果だったという点にある。ドイツの場合、講座としての美術史学科の成立は、いわば哲学部内のさまざまな競合勢力、たとえば、古典考古学、素描教育、そして、なかでもとくに美学に対する激しい分離独立運動の成果であった。

たとえば、ウィーンのケースは典型的なものだといっていいだろう。1863年にアイテルベルガーが大学や美術アカデミーの意に反して獲得した正教授職は、美術考古学という古臭い名称で呼ばれてはいたものの、実質的には中世や近世の美術の研究に重点が置かれており、従来の美学に取って代わるものであった(6)。ちなみに、アイテルベルガーのあとに

ウィーン大学で教えたタウジングは、「美しいという言葉が一度も出てこない美術史が、最高の美術史学だとわたしは思う」という言葉を残したことで知られている。また、「最良の美術史学者とは、趣味をもたない人のことだ」と述べたとされるリーグルは、タウジングの弟子でもある。

これに対して、日本の大学では、美術史学者が「美的な趣味を介入させないこと」を誇りに思うような知的伝統が育ちにくかったように思われる。たとえば、ドイツの場合なら、「美をとるか真実をとるか」という問題に最終的な決着をつけたホルバイン論争のようなケースがあった(7)。しかし、このような議論の展開は、日本では想像するのが困難だ。あえていえば、日本では、むしろ美学との平和的な共存関係が、いわば貴族的な特権意識を共有するための暗黙の了解としてその後も続けられてきたようにも思われる。美学美術史学という学科の名称は、そのことを象徴的に示すものだといえるのではないだろうか。

もちろん、問題は美学美術史学というかたちで学科の名称を共有するかどうかということにはとどまらない。おそらくどのようなかたちであれ、美術史学は、美術という対象を扱う以上、それに対する研究姿勢、つまり、なんらかの広い意味での美学を含むことは避けられない。だとすれば、わたしたちが注目しなければならないのは、日本の美術史学が、その避けられない美学のことをどこまで反省的に意識化してきたかということであろう。

ドイツの美術史学は、専門分野としての哲学的美学から離脱することで、いわば新しい美学、つまり、芸術に対する新しい研究姿勢を採用した。もちろん、1970年代以降のいわゆる「新しい美術史学」(8)が指摘したように、この切り替えは完全なものではなかったかもしれない。かなり後の時代にいたるまで、美術史研究者たちの多くが、人文主義的な教養意識、つまりかつての「美学」に支えられた「栄光ある孤立」の姿勢を誇らしげに守り続けたことは事実である。しかし、そのような研究姿勢も、現在では、いわば内側から生まれた批判によって意識的に相対化されるようになってきている。

言うまでもないことだが、ヨーロッパから導入された近代の古典主義美学だけが、日本の美術史学の性格を決定したわけではない。しかし、「美術」の存在を自明で普遍的なものとなすこの広い意味での美学は、「古美術」や「泰西名画」を芸術として愛好し、それらに関する知識を教養として身につけた人材の養成をめざしていた大学や国の政策に支えられて、その後の日本の美術史学の形成過程のなかで大きな役割を果たしてきた。次章では、この広い意味での美学の問題を、たんなる学科の名称を越えた、研究者たちの研究姿勢、ないしは一般的な芸術観の問題としてとりあげて考察してみることにする。

4. 共有されていた芸術観

大学で講義される美学の歴史を振り返って見たことで明らかになったように、美術史学が美学や考古学からの独立をはたす19世紀後半にいたるまでのドイツ語圏の諸国の知識人たちのあいだには、ある種の新古典主義的な根強い信念の伝統があった。この考え方によれば、芸術とは、古典古代の造形芸術や文芸のことか、それにならってつくられたものことである。また、その美的価値は、疑う余地のない自明で普遍的なものだとみなされていた。そして、これは、古典古代の芸術を規範化したことの当然の帰結だが、この考え方にしたがえば、芸術は、それを取りまくさまざまなコンテクストから切り離されて、そ

れだけで純粋に鑑賞されなければならない。芸術とは、もとのコンテクストから切り離された美しいフォルムが形成する有機的な組織体のことであり、その美的価値は、純粋な感覚だけによって享受されなければならないのである。当然のことながら、ここでは、芸術の鑑賞や研究に社会や政治の話題を持ち込むことには、つよい不快感が表明されることになる。芸術は、そのような俗っぽい世界からは超越したところに存在すべきものであって、その魅力を通して、むしろ見るものに現実を忘れさせてくれるものだと考えられていた。芸術は、一種の擬似宗教的な礼拝の対象になっていたのである。

たとえば、19世紀末に多くの版を重ね、日本でもよく読まれた彫刻論である『造形芸術における形の問題』を著したヒルデブラントは、典型的なこのような考え方の持ち主だった。ヒルデブラントにとって、芸術に進歩はない。芸術は、本来、普遍的なものであるべきだからだ。しかし、現実にも目の前にある作例を見てみると、彼には、造形芸術である美術が、進歩どころか、古代以降退化の一途をたどっているように見える。これは、彼によれば、科学技術の進歩が芸術に対する感受性を失わせてしまったからだ。同時代の芸術、とくに、自然の姿をありのままに、ということは未加工のままに放置するだけの印象主義は、彼のベストセラーが最大の仮想敵としたものであった(9)。

ドイツの新しい美術史学者たちが乗り越えてきた、この19世紀の通俗的な「美学」のことを思い出していると、これはどこかで聞いたことがあるという気がしてくる。これは、あの『美術真説』でのフェノロサの主張の基調をなしていたものではないだろうか。

『美術真説』で展開される議論の最大の論点は、「美術ト非美術トヲ區別」し、西洋では衰退してしまい日本でも顧みられなくなっている「真の美術」を救出しようとする点にある。フェノロサによれば、美術(芸術)の性質を「外面ノ関係」から説明することはできない。美術の性質なるものは「事物ノ本体」のうちであり、わたしたちは、「美術ノ善美ナルモノ」が「物件各部ノ内面ノ関係ニ外ナラサル」ことを理解しなければならないというわけだ(10)。

厳密にみれば多くのちがいはあるものの、フェノロサが19世紀のドイツの知識人たちと共有していたものは少なくない。芸術としての美術を構成する各要素の「総合」的構築性を強調する姿勢。同時代の(とくに西洋の)芸術が摸倣に走ることへの失望感。その失望感を古代への郷愁に転移させる点。技術を越えた精神性の強調。外面的な効果から出発するのではなく内的な「根源」へとさかのぼろうとする考え方などが、そうだ。彼が、日本の美術に「ギリシャ」を発見してしまったことも、当然のことのように思われる。そこには、それを発見する感性があらかじめ準備されていたといってもいいだろう。

ヒルデブラントが住んだミュンヘン、フェノロサのボストン、そして東京。19世紀後期におけるこれらの都市に共通するのは、近代化の後進地域でありながら、しかも近代化への熱意にあふれた地域だという点である。このような地域では、通俗的な芸術観としての美学が、いわば政治的な文化戦略に巻き込まれていく可能性が少なくない。「古美術」を芸術として古典化して日本「美術」史を編纂しようとしたフェノロサの構想は、そのような意味で当時の官僚たちにも歓迎されたはずだ。この美学が強調する古代への郷愁は、文明開化がもたらした不快感を吸収する役割をはたしてくれるからである。また、美的な芸術を社会的なコンテクストから切り離そうとするこのような芸術観は、芸術や、芸術研究者たちの世界を、貴族的で特権的な聖域として、一種の真空地帯に変えてしまいかねない。

いずれにせよ、以上のようなフェノロサやヒルデブランドの主張を、感性的認識を扱う哲学の専門分野としての美学と呼ぶことは困難だ。これは、むしろ、いわばある種の美的判断、言い換えれば、19世紀の欧米の知識人のあいだで共有されていた特定の趣味を一般化したものだというほうが正確である。しかし、じっさいに近代の日本における美術史研究の誕生とその性格決定に大きな役割をはたしたのは、この通俗的な芸術観としての「美学」であったことを忘れてはならない。

5. 結び

以上、19世紀の近代日本における大学内の専門分野としての狭い意味での「美学」、次に、一般的な芸術観としての広い意味での美学、さらには、それらと美術史学との関係について、おおまかな見取り図を書いてみた。もちろん、このスケッチは概略的なものであり、出来事を過剰に単純化している。その危険を避けるためには、いわば、実現されなかった萌芽や、主潮流の影に隠れてしまっている独自の動きへの注目が必要になるだろう。

また、ここでは、「美学」に対して少し否定的なとらえ方をしてきた。しかし、わたしはべつに、芸術研究にとって美学が不要だといっているわけではない。それどころか、わたしは、芸術研究が多様な可能性へと向けて活性化していくためには、ある種の美学が不可欠だと考えている。具体的にいえば、一つの専門分野であることに安住して外部との交流を欠いてしまったり、特定の趣味や価値観をあたりまえのものだとみなしてそれを相対化しないような美学は、もういない。必要なのは、思考の自由を保障してくれる「批判」としての美学である。とくに、国民国家の場合であれ学科の場合であれ、「内側の人間」、つまりインサイダーには見えない、いわば学問以前の広い意味での「美学」を意識化すること、これが学問としての「美学」の仕事であり、芸術研究がさらなる発展を遂げていくためには不可欠のものだとわたしは確信している。

注

(1) 東京大学での美学や美術史学の講義については、東京大学百年史編集委員会編『東京大学百年史、部局史 1』東京大学出版会 1986, 587-604, 677-685 参照。

(2) 『東京大学百年史』前掲箇所および東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史、東京美術学校篇第一巻』ぎょうせい 1987, 425-501 参照。なお、1892(明治 25)年の時点でこのほかに美学関係の講義が行われていたのは、慶應義塾大学(審美学：森林太郎)、東京専門学校(美学美術史：小屋保治)、学習院高等科(審美学：立花銃三郎)などである。この時期の美学の状況については、山本正男「明治時代の美学思想」『国華』722,726,727,729(1952)、藤田一美「諸大学における美学講座等開設に関する資料」『美学』87(1971): 68-70、土方定一編『明治芸術・文学論集、明治文学全集 79』筑摩書房 1975、金田民夫『日本近代美学序説』法律文化社 1990などを参照。また、「美術」という語が、現在の「芸術」という意味をもっていたということについては、以下の西、フェノロサ、大塚についての各論文参照。

(3) 『東京大学百年史、部局史 1』 p.591.

(4) ドイツの大学での美学の講義や講座の歴史については、Sybille Duerr, *Zur Geschichte*

des Faches Kunstgeschichte und der Universitaet Muenchen, Muenchen: tuduv-Verlagsgemeinschaft, 1993; J.Ritter, "Aesthetik", in: Joachim Ritter(Hrsg.), *Historisches Woerterbuch der Philosophie*, Bd.1, Basel: Schwabe, 1971, 555-580などを参照。

(5) ドイツの大学での美術史学の講義や講座の歴史については、前掲の Duerr 1993 のほか、Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979; Udo Kultermann. *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*. Wien; Duesseldorf: Econ-Verlag, 1966. (クルターマン『美術史学の歴史』中央公論美術出版 1996)などを参照。

(6) 前掲の Dilly 1979, 242 を参照。

(7) ホルバイン論争については、加藤哲弘『人文論究』(関西学院大学人文学会編) 48-1, 1998b, 13-24 参照。

(8) ニューアートヒストリーについては、加藤哲弘「美術史学の『危機』とその克服」(神林／太田／上倉編『芸術学の軌跡、芸術学フォーラム第1巻』勁草書房 1992, 159-173)参照。

(9) ヒルデブラント『造形芸術における形の問題』中央公論美術出版 1993。原著の初版は、1893年。彼の芸術論については、同書「解説」参照。

(10) フェノロサ『美術真説』(山口静一編『フェノロサ美術論集』中央公論美術出版 1988, 7-36)、とくに pp.10-13 を参照。

本稿は、1999年に平凡社から刊行された『語る現在、語られる過去 ―日本の美術史学 100年』(東京国立文化財研究所編)に収録されたわたしの論文「近代日本における美学と美術史学」(pp.32-42)に若干の修正を加え、出版社からの許可を得て再録したものである。

2. 近代日本における美学の社会的機能：西周の場合

芸術研究とその哲学的な基礎理論を包括する現在の意味での「美学」が日本で成立するのは、1900年に大塚保治が欧州留学から帰国し、東京帝国大学に「世界で最初に開設された」(1)美学講座の主任教授に着任してからだとされている(2)。しかし、学問としての美学の自立は、同時に、美学が象牙の塔に引きこもっていくことをも意味した。これに対して、「講壇美学」が成立する前にすでに登場していた「美学以前の美学者たち」には、芸術批評や政策提言というかたちで現実社会における美や芸術の現象に具体的に関与しながら発言する姿勢が目立つ(3)。ただし、そこでは美学と現実社会との関係が必ずしも十分に理解されていたわけではない。『吾輩は猫である』で美学者迷亭のモデルにされてしまった(4)大塚が帰朝後に述懐しているように、「若し美学さへやつたならば、文學や美術の批評は自由自在に出来るというわけでは」(5)なかったのである。

あるいは、創設当時の東京美術学校の学生によれば、フェノロサのあとをついで美学の講義をした岡倉天心は、その最初の時間に、「諸君！ 私は審美学の講義をするが、審美学といふものは餘り役に立たぬものです」(6)と語ったと伝えられている。たしかに美学は作品の制作にも批評にも直接には役に立たない。にもかかわらず、岡倉の皮肉なジョークを聞いた学生たちは、なかば美学を揶揄しつつ、しかしなぜか妙に感激していたようだ。このとき彼らは、「ではなぜ岡倉は、その役に立たない審美学の講義を、自らが校長でもある東京美術学校で開講しているのか？」と問うことはない。美学を揶揄する彼らには、無益な行為に遊戯的に没頭することを尊重するある種の貴族的な態度が共有されている。美学の必要性や存在意義が問われないのは、おそらくそれが自明のものとして導入されていたからであろう。美学の社会的役割は、いわば暗黙のうちの了解事項であって、美学はそれを表面化させないように求められていたのではないか。

近代日本において美学や芸術学が輸入されたプロセスについての研究が最近さかんに行われるようになってきた(7)。しかし、以上のような事情を考慮すると、美学という学科の枠のなかだけでその思想上の系譜を明らかにしてみても美学のアイロニーは克服されない。歴史を振り返り、現在の美学の意義を明らかにするためには、なによりもまず、美学が果たしてきた「隠された社会的機能」に注目する必要がある。そこで以下では、近代美学の導入過程においてアカデミズム成立以前の「美学」がもっていた社会的機能を掘り起こすために、とくに西周の「美学」について考察することにする。

1. 西欧における美学の成立とその社会的機能

美学の社会的機能があまり意識されないことの淵源は、じつは導入元の西欧にある。美学 *aesthetica* という語が1735年にバウムガルテンによって発明されたとき、その背景にあったのは、合理的認識の学としての論理学とはべつ新しい選択肢への需要であった。美学は、その誕生のときから、ガーダマーの言葉でいえば「切り離しの美学」(8)だったわけである。この傾向は、美学がカントの判断力批判によって哲学上の完成をとげたときにも、

二元論と三分法の違いはあれ、確実に継承された。真や善とならぶ価値領域としての美の自律性は、その後も、産業化や世俗化が進行する近代社会のなかで確実なものとなり、それを扱う学問領域としての美学も、美や芸術の現象を、現実の社会生活からは切り離された特別な世界として扱うようになったのである。

また、これはバウムガルテンやカント以降の観念論美学の系譜だけを追跡してはわからないことだが、美学が大学で講義される学科目だということに関連する知識社会的な要因も、ここでは重要だ。じつは、バウムガルテンが発明した「美学」という用語は、カントによる強い反論があったにもかかわらず、すぐに多くの哲学者たちのあいだで受け入れられていった。また、大学のなかには、この語を、美と芸術の理論として、とくに古代や近世の造形芸術や文学についての知識とともに教授する科目の名称として採用するところも現れてくる(9)。

中世末以来、ヨーロッパの大学は、国家にとって必要な人材、たとえば、聖職者、法律家、教師、医者などを養成する機関として発展してきた。そして、この大学のなかで学ぶ学生は、このような専門的な知識や技術を学ぶ前に、哲学部で、エリート市民が身につけるべき人文的教養を学ぶことを求められていた。その中核をなしていたのがギリシャ語やラテン語などの古典語学の知識であり、それに関連した古代世界をめぐる考古学的な知識、たとえば、古代建築や彫刻、あるいは、古代の文芸に関する基礎的な知識である。このほかに、当時の教養ある市民には、素描の技術や音楽のたしなみ、あるいは、弁論と修辞の素養も求められていた。美学は、一方では、思弁的議論を展開する哲学的な専門学科として独立していながら、他方では、ある種の補助学として、このような実践的な教養教育の一環を担っていったのである(10)。

美学の「効用」が当事者たちに意識されない理由は、ここからすぐに推測できる。美学は何か特定の知識や技術のために役立つのではなく、広く一般的な教養の形成のためのものであった。そして、教養形成の目的、つまり国家にとって必要なエリートになるという目標は、学ぶ当事者にとっては自明で理由を問う必要がほとんどなかったのである。

日本はこのような「美学」をヨーロッパから導入した。当時の日本は、文化面でも先進諸国と肩を並べる「一等国」であることを世界に示したかった。美学が持っていた教養主義的側面は、美学が大学教育のなかに組み込まれることで、エリート官僚たちの養成や、「文人」に代わる「文化人」や「文化国家」の形成に大きな役割を果たすことになる。また、伝統輸出産業の振興政策やナショナリズムに結びつくことで外貨獲得と国民プライドの形成に貢献したという点も見逃せない。西周は、近代日本において美学がこれらの社会的ないしは政治的な機能をはたしていくうえでの最初の土台作りを行ったわけである。

2. 西周と「美学」

西周(11)が「美学」(aesthetics)に言及するのは、『百一新論』『百学連環』『美妙学説』の3つのテキストにおいてである(12)。

西の代表的著作として有名な『百一新論』(13)は、1874年に山本覚馬によって刊行された。稿本は基本的には、西がオランダから帰国した後の慶應年間、徳川慶喜のもとで京都に滞在していたとき(1866-67)に教えた洋学塾での講義原稿にもとづいている。「百一」とは

「百教一致」のことを意味する。つまり、ここではあらゆる学術が「哲学」のもとに統括されるということが主張されている。この書は「哲学」という語を公刊書ではじめて用いたことで知られているが、口語体(……デゴザル)によるある種の「対話篇」というスタイルが取られている点も注目される(14)。

『百一新論』での美学への直接的な言及は1箇所だけ(15)だ。結末部分で、人性學(アントロホロジー)、つまり人間学の1部門として、「比較解剖術[コンペレーチフ・アナトミー]、生理學[ヒシヨロジー]、性理學[ピシコロジー]、人種學[エトノロジー]、神理學[テオロジー]」とともに「善美學[エステチーキ]」の名称が挙げられている。文中には、「六藝」(礼楽射御書数)(16)、「ハルモニー」(17)など、美学に関係する可能性のある概念への言及が見られるが、全体としては、美学との関連は薄い。また、文中には「善美」という語が何度か出てくる(18)。『美妙学説』でもそうだが、西の場合、道徳的な「善」と感性的な「美」とは厳密に切り離されているわけではない(19)。民族学や神学と並ぶ人間学的な位置づけが与えられている『百一新論』での「善美学」では、むしろ積極的に善や美が価値感情とともに人間固有のものであることが強調されていると見るべきであろう。

一方、『百学連環』(20)は、西が1870年に東京で開いた私塾「育英社」での特別講義の記録である。西は、大政奉還の後、静岡藩沼津兵学校で教えていた。その後、彼は新政府から兵部省や大学での勤務を命じられ、この年に上京する。『百学連環』とはEncyclopediaの語義(「童子を輪の中に入れて教育なすとの意」)にもとづいて、「百般の學科を挙げて記載」することを意味している(21)。つまり、この書はいわば西周による「学術百科」ないしは「学術学概論」とでもいうべきものだ。全体は大きく「総論」(学術論、方法論など)、「普通学」(包括的射程を持つ基礎学としての歴史学、地理学、文章学、数学)、「殊別学」(個別諸科学としての心理諸科学と物理諸科学)の三部に分かれ、美学(佳趣論)は「殊別学」第一「心理上学」のなかの「二 哲学」に所属するものとして、「致知学 Logic」「性理学 Psychology」「理体学 Ontology」「名教学 Ethics」「政理家之哲学 Political Philosophy」「哲学歴史 History of Philosophy」「実理上哲学 Positive Philosophy」などと並んでその第6番目の主題として扱われている。

ここでまず記載されているのは、「佳趣論 Aesthetics」は「太古ギリシャの時代からあったものではあるが、学問となったのは近來のことで、具体的にはドイツのパウムガルテンの命名であること」「昔はこれを卓美の学 Science of Beauty と称していたこと」などである(22)。また、それに続いて、人間の認識様態(知行思 know, act, feel)、それを担う認識能力(智意感 intellect, will, sensibility)、「究極目的 ultimate aim」としての価値領域(真善美 truth, good, beauty)、主管学科(致知学 Logic、名教学 Ethics、佳趣論 Aesthetics)という伝統的な3分野の関係が説明され、また『美妙学説』でも論じられる「異同成文論」が展開されている。この文脈から見れば、「異同成文論」はたんなる美的疲労理論というだけではなく、個別と普遍、差異性と同一性とをつなぐとされる反省的判断力に関係したものだったのかもしれない(23)。また、「善美学」が「佳趣論」へと変化したのは、新カント派的な領域自律性の論理が働いてきたとも考えられる。

この他、『百学連環』のなかには、総論の「學術技藝 Science and Arts」論における「藝術」ないしは「上品藝 Liberal Art」についての記述(24)や、学術遂行の方途として言及される「博物館」についての記述(25)などが注目に値する。さらにいえば、「普通学」の第三

に挙げられている「文章学 Literature」には、「文辞学 Rhetoric」や「詩学 Poetry」の項目があり(26)、西周の「美学」を総合的に把握するためには、これらの検討が不可欠になるだろう。しかし、ここでは、とりあえずもっとも整合性が高く、また主題として明確に美学を論じている『美妙学説』について少し詳しく検討する。

3. 『美妙学説』

さて、『美妙学説』(27)の成立の経緯については諸説がある。現在のところ、現存する稿本は、1879年1月13日の「宮中御談会」のための原稿である可能性が高い(28)。タイトルの「美妙」は、この当時翻訳が進められていた『爱般氏著心理学』(1875-79)で「理性上の情」として識別されている「美妙・高妙の享楽[インジョイメント・オブ・ザ・ビューティフル・アンド・サブライム]」のうちのひとつ、つまり崇高に対する美の感情を想定したものである(29)。ここでも、美学は「感性 sensibility」ではなく「情 emotion」の学としての扱いを受けている。

本文の全体は4つの章に分かれていて、それぞれが、毎月1回開かれていた「御談会」の1日分に相当する。第1章の冒頭は、美学を芸術哲学として規定する有名な箇所だ。

哲学ノ一種ニ美妙学[エツセチクス]ト云フアリ、是所謂美術[ハインアート]ト相通シテ其元理ヲ窮ムル者ナリ

ところが、その後の記述は、すぐにこの定義の範囲から外れていく。美妙学は、実用性のない芸術だけを対象にするわけではない。西によれば、「美妙学ノ元理ハ獨リ美術ノ上ノミナラス、直チニ今日人間社會ノ日用ニ顕ハ」れるものであり、美醜は善悪(道德)や正邪(法、正義)と相関しながら社会の文明をなすというわけである。善であり正義であるものが美しいとする、19世紀末としては少々古風な立場はともかくとして、美の社会性がここで強調されていることを確認しておこう。

つぎに第2章では、美妙学の元素が内外2要素(「物ニ存スルノ元素」と「我ニ存スルノ元素」)に分割され、その内的要因、つまり「吾人ノ想像力」についての議論が進行する。わたしたちにとって新鮮なのは、ここで「禽獸虫魚」と人間が比較される点だ。西によれば、動物にも感覚器官がそなわっているが、それを操作する想像力が欠けている。また、禽獸にも善悪(道德)や正邪(法律)上の元素が見出されることも稀ではない。しかし、そこには人間の場合なら子どもにでもすでにそなわっている、抽象的観念にもとづく想像力が欠落しているというのである。ただし豊富な事例が記述を進化論的な人間優位論の単調さから救ってはいるものの、たとえば「想像力」ないしは構想力が悟性との関係でどのように美醜の判定に関わるのかは、けっきょくは不分明なままにとどまっている。

つづく第3章では「外部の元素」が論じられる。「外部の元素」とは「格物學 physics」で扱われる「感覚器官に与えられる外的刺激」に関わるものであり、議論は五感、とくに視聴覚をめぐる展開されていく。西がここで結論として提示するのは、いわゆる「異同成文論」である。これは、単調さがもたらす倦怠を避けようとする「美的疲労」理論であり、「多様性の統一」という西欧の伝統的な美の定義に従ったものだといえよう。ここでも

楽音や色彩、言語学的な声音、さらには料理と酒の調和に関するものなど、豊富な事例が聞き手の好奇心を刺激するように配されているが、議論そのものの内容は必ずしも精密とはいえない。

最後の第4章はジョークで始まる。「御會ノ度毎ニ此一論題ヲ述ブルハ、甚此學理ニ牴牾スル所ニシテ……」、もう飽きたかもしれないが今回で最後なのでよろしくお付き合いをというわけだ。聞き手の退屈そうなようすが目に浮かぶ。しかし、この章で論じようとしている内容はけっこうてごわい。西は、美妙学の内的要因を「想像力」から「情」に切り替え、「面白シ」「可笑シ」の2語を選んで「日本語学上の考証」を進める。ここで問題になるのは、道徳感情と美的感情(感動)との区別をめぐる議論であろう。というのも、美的感情の独自性を支える「無関心性」は、美的なものを社会から切り離す要因でもあるからである。ここで西は、前半では美的なものの自律性を認めているが、後半部分では、それを念頭に置きながらも、いささか唐突に、美学がある程度の社会的な役割をはたすことを述べて全体を結んでいる。

4. 美学と文化政策

それにしても、西はなぜ御前で「美学」を講義しようなどと考えたのだろうか。彼はなぜこれほどまでに「啓蒙的熱情」(30)を傾けて美学を語ったのか。西の思考体系のなかで美学が占める位置はそれほど重要とは思えない。この講義の成立の背後には、哲学や思想史の枠のなかだけでは説明しきれない政治的な背景があるのではないだろうか。

重要な鍵を握っていると思われるのが第4章の結末部分である。ここで西は、これまでの豊富な実例に彩られた半ば冗談に近いような、聴衆を楽しませる話しぶりから、突然いわば正座をしてしかつめらしく結論を述べる。

抑モ美術ノ人文ヲ盛ニシテ、人間ノ世界ヲ高上ナル域ニ進メルハ固ヨリ言ヲ待タサル所ニシテ世ノ裁制輔相ニ任スル者ハ固ヨリ粗略ス可ラサルノ事タリ。然レトモ是政法上直接ノ目的ニハ非スシテ政略上間接ノ目的タリ。故ニ歴世各國ノ帝王モ、意ヲ斯ニ注カレシ例無キニシモ非ス。畢竟美妙学ノ本旨モ、之ヲ道徳法律又經濟學ノ本旨ト相比シテ、相抗敵スル者ニ非スト雖トモ、其末ニ流レテ一向ニ偏スル時ハ、兩相容レサルノ弊無キニ非ス。故ニ要本末ヲ明カニシ、各其適度ヲ得ルニ在リ。是ヲ美妙學説ノ畢トス。

まず、ここでわたしたちが考えなければならないのは、この「講義」がきわめて閉鎖的なものであったことである(31)。「御談会」の聴衆は「親王家及び侍従の外、宮内の高等官」に限られていた(32)。つまり、この講義は、直接為政者に政策を提言すると同時に、かつ「世ノ裁制輔相ニ任スル者」に人文的教養を身につけることの重要性を強調することにあつたといえることができる。つまり、体制内部での漸進的立憲君主制論者であった西のここでの意図は、ヨーロッパにおいて「美学」が「趣味の方法論」としてはたしていた社会的機能を日本に移植することだったのでなかろうか。

この講義は、思想史的には功利主義美学の日本への導入であり(33)、あるいは、ある種の雑学披露のような性格ももっていた。しかし、それだけではなく、ここには、明六社に

参加した人物たちに共有されていた行動理念、つまり、朱子学批判を精神論(君子の道德論)ではなく具体的な社会制度として定着させようとする意志(34)を見て取ることもできる。西が博物館コレクションのもつ学術上の意義に触れていたことはすでに指摘した。

ただし、気になるのは、このような文化政策が「政法上直接ノ目的ニハ非スシテ政略上間接ノ目的」とされている点だ。人文的教養の担い手として「美学」を導入し、「歴世各國ノ帝王」の事業と肩を並べて「人間ノ世界ヲ高上ナル域ニ進メル」ことの意義を高らかに謳いあげておきながら、西はあくまでも「実学」に対する教養補助学としてその「適度ヲ得ル」ようにと釘をさす。美学を(実学と相容れないようにならないように)政治の表面には浮上させずに政治の制御のもとに置いて国家建設に利用するという方針は、美学からの政治批判が欠落したこともあって、その後の日本の、「文化国家」を唱えつつ実利を優先する文化政策の基本的な方向を決定していったのである。

5. 結論

これまで見てきたように、西の美学には、美学を社会的な制度論の枠組みのなかでとらえようとする萌芽が見られる。もちろん、西が美妙学の必要性をどこまで真剣に認識していたのかを明言するのはむずかしい。精神論から制度論への移行は、たしかに一部では見られるものの、具体性の点ではそれほど徹底したものではない。また、実利への結びつきを説明することがむずかしい美学に対して、実証主義者らしい不信感や、ある種の揶揄の姿勢がすでに始まっているのをみてとることもできる。

しかし、すでに考察したように、少なくとも彼は美学における理論的考察に具体的な社会制度や芸術活動の実例を結びつけようとしていた。彼が挙げるとくに東洋芸術を中心とした豊富な作例は、維新期の啓蒙思想家たちに共有されていた「和魂洋才」の思想の典型的な現れだといっていいだろう。また、彼は行政と美学との関係についてもわずかながらではあるが触れている。これらは、後の中江兆民やフェノロサ、森鷗外たちの発言との強い結びつきをもっており、この時期の美学的思考の特徴を明確に示している。

病理現象がなければ病理学はなくてもかまわないというのと同じ意味で、美や芸術の現象がわたしたちにとってどうでもよいものならば、美学は本来なくてもかまわないものかもしれない。しかし、もし美や芸術が人間社会にとってかけがえのないものであり、わたしたちの社会生活に深く関わっているということを認めるならば、その現象を自明化することなく批判的に解明するという点で、哲学の一学科として美学がはたす機能と意義はきわめて大きい。

その意味で西が残したテキストは、わたしたちが美学の存在意義について考えるときの重要な手掛かりを与えてくれるのではないだろうか？

注

(1) 東京大学百年史 1986. 591.

(2) 山本 1949-52; 山本 1960; 土方 1975; 吉岡 1971; 金田 1990 などを参照。また、本報告書「4. 大塚保治と近代日本における芸術研究」も参照。

(3) たとえば「実学」系の西周、フランスの反アカデミズム批評を導入した中江兆民がそ

うだ。また、ヴェロンの『美学』を「非形而上學派といふよりは寧ろ非學問派」と呼んだ森鷗外も、「これは我國の文學美術には如何の影響をも及ばさなかつた」(『月草の叙』1896年12月)と述べて自らの訳業が社会に与えた影響を豪語している。時代は前後するが、理論が難解であるという理由で哲学的美学の導入とみなされてしまったフェノロサの「美術真説」にしても、最後はよく知られているように、政府高官を前にしての文化政策提言で締めくくられる。

(4) 夏目 1982, 632.

(5) 大塚 1975, 298.

(6) 溝口 1938, 163.

(7) たとえば、金田 2000; 神林 2000 など。

(8) Gadamer 1975, 81ff.

(9) ドイツの大学での美学の講義や講座の歴史については、Duerr 1993(esp. p.4ff.); Ritter 1971; Dilly 1979 などを参照。

(10) ドイツをはじめとするヨーロッパの大学における学科や講座の歴史については、Duerr 1993; 湯浅 1998 などを参照。

(11) 西周については、すでに比較的多くのことが知られている。彼の稿本は、まず1933年にその一部が公開された(『著作集』)。その後、全集の編纂が企てられ、1945年には第1巻が刊行される。戦後1960年には、新たな編集構想のもとに全3巻の全集が発行された。さらに、旧版全集第1巻に収められていた『百学連環』は、1981年に追巻第4巻として復刻されている(『全集』)。なお、「日記の明治20年以降、言語・国語学関係の大部分、その他の翻訳書」は、まだ全集に収録されていない(全集 IV, 5)。また、彼の生涯については、森鷗外による「西周傳」(森 1953)によって知られていた。

このような資料をもとに、西の言説を評価する試みもさまざまな観点からなされてきている(たとえば、土方 1975; 植手 1977; 蓮沼 1987; 小泉 1989; 戸沢 1991、あるいは『著作集』『全集』の解説などを参照)。研究史のなかで最も目立つのは、西を明治の啓蒙主義思想家として、とくに明六社に参加した福沢諭吉らとの比較のなかでとらえる視点である。また、哲学思想史(朱子学ないしは徂徠学を基盤とした西洋功利主義哲学の導入)や、東西交流史、言語学史、軍事制度史といった側面からも研究が進められている。

(12) この他に、“aesthetics” という語こそ使っていないが、彼がこの語の内容として理解していたものと同様に関連するものとして、『爰般氏著心理学』(1875-79)や、『人智論』(c.1877)、『情智関係論』(c.1877)などがある。

(13) 全集 I, 232-289.

(14) 蓮沼 1987, 21f.参照。

(15) 全集 I, 288.

(16) 全集 I, 239.

(17) 全集 I, 267.

(18) 全集 I, 268, 272.

(19) 浜下 2000; 岩崎 1999 などを参照。孔子の音楽批評(『論語』「八佾 第三」)や西洋の伝統美学における「善美」の考え方についても、浜下 2000, 206f. を参照。

(20) 全集 IV.

- (21) 全集 IV, 11, 41, 313.
- (22) 全集 IV, 168f., 421.
- (23) 西はオランダでカント派の哲学に傾倒していた。森鷗外「西周傳」の津田真道序文(小泉 1989, 163)には、「君ハカント派ノ哲學ヲ喜び、余ハコムト氏ノ實學ヲ好メリ」とある。
- (24) 全集 IV, 15, 46, 315.
- (25) 全集 IV, 20, 51, 318.
- (26) 全集 IV, 95ff, 357ff.
- (27) 全集 I, 477-492.
- (28) 森 1969, 206f.
- (29) 小泉 1989, 154.
- (30) 土方 1975, 404.
- (31) 講義録が公開されるのは昭和になってからである。
- (32) 「侍讀(明治天皇の洋学指南役)」としての進講(御前講義)と「御談会」との違いについては、全集 I, 664f.(大久保利謙「解説」); 森 1969 を参照。
- (33) 浜下 2000, 209ff.
- (34) 植手 1977, 32. ちなみに、西の制度論は、全集 IV, 20ff., 51ff., 318ff. に述べられている。

☆引用文献

- 別府昭郎. ドイツにおける大学教授の誕生. 東京: 創文社, 1998.
- 『著作集』 麻生義輝編. 西周哲学著作集. 東京: 岩波書店, 1933.
- Dilly, H. *Kunstgeschichte als Institution*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- Duerr, S. *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte und der Universitaet Muenchen*, Muenchen: tuduv-Verlagsgemeinschaft, 1993.
- Gadamer, H.-G. *Wahrheit und Methode: Grundzuege einer philosophischen Hermeneutik*. 4.Aufl. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1975. 1960(1).
- 浜下昌宏. 実学としての美学: 西周による西洋美学受容. 神林 2000, 197-217.
- 蓮沼啓介. 西周に於ける哲学の成立. 神戸: 神戸大学研究双書刊行会, 1987.
- 土方定一. 解題. 明治芸術・文学論集. 土方定一編. 明治文学全集. 79. 東京: 筑摩書房, 1975, 398-421.
- 岩崎允胤. 西周と「美妙学説」. 東アジア研究 23, 1999.2, 73-85.
- 神林恒道編. 日本の芸術論. 京都: ミネルヴァ書房, 2000.
- 金田晋編著. 芸術学の百年: 日本と世界の間. 東京: 勁草書房, 2000.
- 金田民夫. 日本近代美学序説. 京都: 法律文化社, 1990.
- 小泉仰. 西周と欧米思想との出会い. 東京: 三嶺書房, 1989.
- 溝口 [禎] 次郎(宗文)ほか. 現代美術の黎明期を語る. 画説. 14, 1938.2, 154-166.
- 森県. 西周『美妙学説』成立年時の考証. 國文學: 解釈と教材の研究 14-6, 1969, 206-207.
- 森鷗外. 西周傳. 鷗外全集. 11. 東京: 岩波書店, 1953, 1-110.
- 夏目漱石. 吾輩は猫である. 伊藤整, 荒正人編. 漱石文学全集 1. 東京: 集英社, 1982.
- 大塚保治. 美學の性質及其研究法(1900年11月哲學會講演). 土方定一編. 明治芸術・文学

- 論集. 明治文学全集 79. 東京: 筑摩書房, 1975, 298-306.
- Ritter, J. Aesthetik. J. Ritter(Hg.), *Historisches Woerterbuch der Philosophie* 1. Basel: Schwabe, 1971, 555-580.
 - 東京大学百年史編集委員会編. 東京大学百年史. 部局史 1. 東京: 東京大学出版会, 1986, 587-604, 677-685.
 - 戸沢行夫. 明六社の人びと. 東京: 築地書館, 1991.
 - 植手通有. 明治啓蒙思想の形成とその脆弱性: 西周と加藤弘之を中心として. 加藤弘之; 西周. 日本の名著, 34. 東京: 中央公論社, 1977, 7-66.
 - 山本正男. 明治時代的美學思想. 国華 722,726,727,729, 1949-52.
 - 山本正男. 明治の美学: 美学と批判精神. 國文學解釈と鑑賞 1960-1, 31-50.
 - 吉岡健二郎. 深田康算の思想とその時代. 深田康算. 美と芸術の理論. 東京: 白鳳社, 1971, 349-372.
 - 『全集』大久保利謙編. 西周全集. 全4巻 [第1巻: 哲学編, 第2巻: 法学政治編ほか, 第3巻: 軍事編ほか, 第4巻: 百学連環]. 東京: 宗高書房, 1981-.

☆西周関係年譜（土方 1975 などによる）

- 1829（文政 12）石見国(島根県)津和野藩医の家に生まれる
- 1853（嘉永 6）江戸に出たのち洋学を学びはじめ, 手塚律蔵や中浜万次郎に英語を学ぶ
- 1857（安政 4）蕃書調所教授手伝並となる
- 1862（文久 2）幕府派遣留学生として津田真道らとオランダに留学
ライデン大学のフィセリング教授から政治, 経済等を学び,
留学中コントの実証主義や J.S.ミルの功利主義,
およびカントの恒久平和の思想に感銘した
- 1865（慶応 1）帰国
- 1866（慶応 2）開成所教授職
- 1867（慶応 3）大政奉還に際し徳川慶喜のために〈議題草案〉を起草
- 1868（明治 1）《万国公法》を訳刊
- 1870（明治 3）沼津兵学校頭取を経て,70 年兵部省に出仕
- 1871（明治 4）9 月「宮内省侍読」を命じられ博物学や審美学を講義（土方年表）
- 1872（明治 5）10 月森林太郎上京し、西家に寄寓
『美妙学説』成立（麻生義輝説）
『百学連環』成立（家塾「育英舎」での講述、1870-72、佳趣論）
- 1873（明治 6）この年結成の明六社に参加し、《明六雑誌》に次々と寄稿
「洋字ヲ以テ国語ヲ書スルノ論」（創刊号）
- 1874（明治 7）《百一新論》（3 月出版、「善美学」 ←慶應年間の著述？）
《致知啓蒙》
- 1875（明治 8）《心理学》（ヘヴン）
- 1877（明治 9）《利学》（J・S・ミル）
- 1878（明治 10）この前後に『美妙学説』成立（大久保利謙『西周全集』説）
- 1878（明治 11）『軍人訓誡』を起草

1880 (明治 13) 『軍人勅諭』の初稿を起案

1886 (明治 19) 健康を害し公職を退く

1897 (明治 30) 没

3. E・F・フェノロサと日本への美学の移植

日本における本格的な美学の成立は、1900年以後のことだとされている。この年、ヨーロッパ留学から帰国した大塚保治が、東京大学に設置されていた最初の美学講座の主任教授に着任した。このときはじめて美学は、日本で専門学科としての体裁を整えることになったのである。

もちろん、それ以前に、美学の出版や講義がなかったわけではない。ここで取り上げるフェノロサの「美術真説」(1882)は、後世に大きな影響を与えたものとして、そのなかでもとりわけ重要である。この講演でフェノロサは、芸術を非芸術から区別する理念を提示しながら、芸術としての絵画の成立条件を数え上げ、そのような芸術絵画がすたれてしまいつつある欧米と日本との比較美術論を展開し、最後に、日本における美術振興のための具体的な施策を提案している。

この講演におけるフェノロサの主張は、ある種の特殊な価値判断を含むという点で、まだ学問としての「美学」と呼べるものではなかった。しかし、あるいは、それゆえにこそ、このプレ学問的な言説はつよい影響力を行使した。以下この章でのわたしのねらいは、この講演の内容を検討することで、近代国民国家形成期における日本に美学がどのように導入されたのかを明らかにするとともに、この講演が方向づけたともいえるその後の日本における美学の展開の特殊で日本的なバイアスを浮び上がらせることにある。

1. 「美術真説 The True Meaning of Art」

フェノロサは、東京大学で審美学の講義を始めた1882(明治15)年5月に、龍池会の依頼により上野公園内教育博物館観書室で「美術真説」と題した講演を行った。この講演を後援した龍池会は、明治維新による改革の後、欧化への流れが一段落した1879(明治12)年に佐野常民(会頭)、九鬼隆一(副会頭)らによって組織された国粹主義的傾向を持つ団体で、日本の伝統美術の保護、調査、鑑賞の促進を目的としていた。会員の多くは欧米留学の経験のある高級官僚たちである。アメリカから来た若き哲学教授にこの龍池会が期待したのは、日本文化を「外人」によって擁護してもらい、さらに、その優秀さを西洋哲学(美学)の權威によって保証してもらうことであった。そして、フェノロサはこの期待にみごとに応えて、日本の芸術には「美術の真髓」が本質として内在していることをここで強調したのである。

この講演は3つの部分に分かれている。a)「芸術の真の意味」を明らかにする理論的な説明の部分、b)日本の絵画と西欧の絵画を比較し日本美術の優位を主張する部分、c)美術の制作と需要を促進する文化政策上の具体的提案の部分である。

a) フェノロサの「美学」理論

最初に語られるのは理論的な説明、いわばフェノロサの「美学」にあたるものである。フェノロサ自身が最初に言い訳をしているように、この部分は抽象的でわかりにくい。し

かし、フェノロサにとっては、これはどうしても必要なプロセスだった。というのも、フェノロサにとって、芸術は過去に頂点を極めたものの、いまはただ衰退の道をたどっているばかりだからだ。「斯東西ヲ問ハス其術ノ荐リニ退歩スルハ是レ豈ニ偶然ナランヤ必ス其源因ナクンハアル可カラス……之ヲ證センカ為ニハ多少理論ニ涉ラサルヲ得」(1)ないというわけである。

ここでフェノロサは、まず手始めに、芸術が定義される際の3つの典型的な方法を紹介し、それぞれに対して反論を加える(2)。第一の理論は「技術による説明」。これは、芸術家の技能を、芸術の決定要因とみなす。しかし、フェノロサは、技能は芸術にも非芸術にも属するものだからという理由で、技能は芸術となんらの関係も持たないと主張する。続く第二の理論は「愉悦による説明」。快感をもたらすものが芸術であるという考え方である。フェノロサによれば、原因と結果を混同しているという点で、この説明も不正確である。

「抑美術ハ人ヲ愉悦セシムルカ故ニ善良ナルニアラス。善良ナルカ故ニ人ノ愉悦ヲ起スナリ」(3)。そして、最後の第三の理論は「模倣による説明」。この説によれば、芸術は自然の現実を模倣するものことである。この考え方に対してフェノロサは、人はしばしば写真よりも絵画を好むという事実を指摘することで、芸術が自然を模写したからといって、その芸術は必ずしもいつもすぐれているというわけではないと主張する。

以上のように、フェノロサによれば、これらの三つの理論は、外面的な関係に触れるだけで、芸術そのものの内面の関係に触れない。「音楽の理念は音響とはちがう」(4)ように、あらゆる芸術の理念は、そのような物理主義や心理主義では説明できない。芸術とは、むしろ内面ないしは精神 *mind* の問題であり、各部分部分が内的に(精神的に)ひとつの有機的な統一関係にあるときに成立する。精神との関係ではじめて成立するこのいわゆる言いがたい微妙なまとまりをフェノロサは「理念 *idea*」(5)とよび、この理念が表現された状態が芸術の真髄なのだと言ったのである。

これは、かなり観念論的で形式主義的な芸術規定だといっているだろう。当時の聴衆や、(同年10月に出版された)翻訳の最初の読者たちは、難解な説明に頭を抱えたにちがいない。ちなみに、芸術が美的理念の表現であるとか、芸術の成立条件が芸術の外にあるものではなく、芸術それ自体がもつ内的な構造に求められるべきだといった主張は、ヘーゲル以後のこの時期の美学や、あるいは、ドイツや東欧で盛んになりつつあった芸術学とほとんどシンクロしている。ある意味では、森が主張しているように(6)、ここでのフェノロサの主張はヴェルフリンの『美術史の基礎概念』(1915)を先取りしているといってもいいかもしれない。

さて、フェノロサは、このようにして理論上の準備を整えたあとで、それを具体的な問題、つまり絵画における理念の表現という問題に適用し、日本や中国の絵画で例証する。フェノロサによれば、この美的理念は、絵画においては、形と主題の協和状態にあるときに成立する(7)。このうち、形の要素は図線 *lines*、陰翳 *shade*、色彩 *color* の3要素からなる。また、形と主題の調和は、画面全体が理念として同時に通観されるとき、つまり「湊合」による場合と、画面内の各部分が「一部の」理念を表現するとき、つまり「(対比と序次がもたらす)佳麗」による場合がある。その結果、これらを組み合わせると、全部で8つの要因(ここではいちいち説明しないが、図線の湊合から趣旨の佳麗まで)が導き出され、さらに、「意匠の力」と「技術の力」という(外的)条件を加えてフェノロサの美学は完成する。

細かな説明は省くが、ここでは、部分の「佳麗」よりも全体の「湊合」、「趣旨」よりも「形状」、「形状」のなかでも「図線」がもっとも重視されている。いわば、西欧の伝統的なアカデミックな造形主義のフレームが普遍化されて非西欧絵画に押しつけられているのである。フェノロサは、ここで近代的な芸術概念が普遍的であることを疑っていない。彼にとって、美術とは、この「美学」にもとづくものであり、非美術とは、この「美学」の規定に反するもののことである。そして、芸術が衰退するのは、美術の真理が理解されず、非美術がはびこるからということになる。

b) 東西美術の比較分析

続く第二の部分では、「芸術の真の意味」をめぐるこの理論を武器にして、東西の美術の比較が試みられる。後述するように、この部分は、第一の部分とはちがって、よく理解された。というより、ここで展開されたフェノロサの日本美術擁護論は、聴衆たちのナショナリスティックな心性を鼓舞して、その後の日本の美術観を決定するほどの影響力を持ってしまったというほうがいいかもしれない。

ここでフェノロサが挙げる比較の論点は次の5つである(8)。

- ・ 油画の写実性
- ・ 油画の陰翳
- ・ 日本画における「輪郭」の存在
- ・ 油絵具の濃厚豊富さ
- ・ 油画の繁錯と日本画の簡潔さ

フェノロサは、この5点のすべてにおいて日本絵画の優秀性を強調した。この聴衆へのサービスの背後には、ある種のジャポニズム的芸術観、あるいは、西洋芸術の衰退を異文化が救うというプリミティヴィズムが想定されてよいのではなかろうか。

フェノロサの日本絵画観がきわめてヨーロッパ近代美学的であることの証明は、文人画を排斥せよとする彼の主張のなかにも現れている。

フェノロサが文人画の「芸術」性を認めず、東洋画奨励の対象から外した理由は以下の通りである(9)。まず、文人画は「画術の本旨」にそぐわない。つまり、文人画は絵画に文学を持ちこむ不純なものであり、したがって、線色濃淡の「総合」による理念を実現しているものが少ない。また、隠逸幽静の情趣を好み描写主題が限定されること、さらには、マニエラの形骸化に陥りやすいことなども指摘される。このレッシング的な純粹美学の観点から、文人画は、画術の振興の敵である非美術として切り捨てられることになる。ここには、かなり個人的な(ないしは彼個人が同世代の知識人たちと共有してきた)趣味の介入があるといっていだろう。

この部分を「比較」とよぶのは、ひょっとしたら不適切かもしれない。ここでのフェノロサは、公正な立場から、東洋と西洋の絵画のそれぞれの独自性を指摘しているわけではないからだ。彼はむしろ、西洋の立場から見て自分たちの趣味に合うもの、つまり、日本がその意匠を輸出したときに売れるかもしれないものを「発見」し、それに合わないものは、非美術として、奨励の対象から外すように提言しているのである。

c) 文化政策上の具体的提案

さて、最後は、社会学(政治学)教授としての、かんたんではあるが具体的な提言である。ここで、フェノロサは、芸術振興策と考えられるものを3つ挙げた。すなわち、美術学校の設立、日本画への注文拡大、公衆への啓蒙(10)がそれである。

興味深いことに、フェノロサは、最初的美術学校については項目としてあげながらすぐにその内容を否定する。彼によれば、「このような学校が現れるのは、美術の退歩の兆し」にほかならない。「天機自然の妙想は伝授できない」のであって、教師が教えることができるのは、せいぜい「画風」の模写にすぎないというわけである。この発言は、のちに東京美術学校の設立に関わったフェノロサの発言としては意外の感があるかもしれない。しかし、シュトレータ＝ベンダーが指摘しているように(11)、第三世界に到来した美術の指導者たちは、概ね、同様のステレオタイプの態度を取っていた。開設された「ワークショップ」の指導者たちは、基本的には何もしない。退廃した文明による汚染を避けるためである。しかし、教え子たちは、ヨーロッパから来た「先生」の好みを巧みに見抜いて、(何も教えないのに)みごとな作品を作り上げていく。初期の東京美術学校には、このワークショップとアカデミーという2つの性格が不思議なかたちで混合されていたと言っていだろう。

第二の提言は、画家の育成にかかわるものである。日本画家に仕事の機会を与えよというここでのフェノロサの主張は、1930年代アメリカの連邦アート計画(WPA Federal Art Project)を思わせる。ただし、ここでも、最後には、「自由の精神を制限するに至ることをおそれる」というコメントが付けられる。美術学校の場合と同じように、天才の想像力を不可侵とみなす美学が顔を出すのである。

そして、第三の「公衆への啓蒙」で具体的に提案されているのは、まず、美術協会 art institute を設立することである。この協会が主催者となって、展覧会を開き、優秀作品を公衆に縦覧し、賞金を出したり買い上げたりしようというわけだ。一方、古画についても、鑑賞会を開くことが奨励される。さらに、古画についても現代画についても同じだが、そのための永久施設、つまり、美術館を設置することの必要性が強調される。

2. フェノロサの美学に対する評価

以上の『真説』の議論や、ここでは取り上げなかったその後のフェノロサの活動に対しては、これまで、いわば称賛と非難の両極端の態度が取られてきた。たとえば、主催者の龍池会、つまり、日本の政治指導者層は、この演説を歓迎した。「緒言」にある次のような紹介の言葉は、そのことを如実に物語っている。

氏ハ米國有名ノ學士ニシテ深ク美術の奥理ヲ研究シ又我邦ニ居ルコト久クシテ具ニ我邦従来美術ノ狀況ヲ熟知セリ……我邦美術ノ特ニ萬國ニ超絶セシ所以ノ理亦此説ニ就テ識ルヘシ(12)

この演説、とくにその第二部は、対外劣等感意識に悩まされていた国民の心を擽った。

伝統的日本絵画が「美術」として西洋の油画に劣るものではないという主張は、成立したばかりの国民国家の日本人としてのナショナルプライドを自覚させてくれる点で、まことに望ましいものだったのである。その結果、フェノロサは、岡倉とともに、東京美術学校の設立をはじめとする制度整備事業のある種のシンボルのような存在として、明治政府に利用されるようになったといったと思われる。また、このような「日本の美を発見した」フェノロサは「廃仏棄釈の風潮のなかで日本美術を救った恩人」として神話化されていく。保坂が指摘するように(13)、この神話は、「道德」の教科書にも採用されることで、法隆寺開扉の物語とともに日本人のあいだで戦後も流通し、フェノロサは国民的英雄になっていた。

一方、日本の美学や美術史学(あるいは英文学)の研究者たちからは、比較的冷淡な、否定的見解が聞こえてくる。たとえば、山本(14)、金田(15)、高階(16)らは口をそろえて、「新しいものはない」「簡略にすぎる」「独自性がなく常識的で一般的」、あるいは、保坂、コナン(17)らは、さらに、抽象的で思弁的であるだけでなく、偏見に満ちていて、多くの点で事実と反するとまで言っている。

しかし、この二つの態度は必ずしも対立する事態ではない。これはむしろ、同じ事態の二側面なのである。たしかに、フェノロサの主張は陳腐で誤りに充ちていた。しかし、「それにもかかわらず」ではなく、「であるからこそ」、フェノロサの「美学」は、後世への影響力を持ち得たのではないか？

そのことは、その後の日本でのアカデミックな美学の展開を見ればよくわかる。記録によれば(18)、日本の大学で最初に美学が講義されたのは 1881 年のことである。この東京大学での講義は、翌年(『真説』講演の年)からフェノロサが担当する。フェノロサは、1886 年、東京美術学校開設準備調査のため渡欧した。その後、アメリカ人のノックス、ドイツ人のブッセ、ロシア生まれのケーベル、そして 1900 年からの大塚と担当者は変っていく。講義のタイトルも、東京大学の場合「美学美術史」と変更された。しかし、講義の性格そのものは、それほど変わらない。つまり、抽象的な「美学」が、つねに具体的な美術史学や音楽学と同時に講義されていたのである。このように、美学とは、(陳腐でアカデミックで抽象的な)古典主義的な芸術理解を背後に、芸術を非芸術から区別する理論として、この時期の日本では機能していた。そして、その結果、フェノロサの力説する「内面」関係の美学、いいかえれば精神性を重視する自律性美学による芸術の切離しが、芸術研究の貴族的セルフイメージを形成してきたのである。

このような「美学」理解は、もちろん、日本だけの事情にかぎられてはいない。たとえば、ほぼ同時期のドイツやイタリアで活動していたヒルデブランドによれば(19)、造形芸術である絵画や彫刻が、進歩どころか「古代以降退化の一途をたどっている」ように見える。これは、彼によれば、科学技術の進歩が芸術に対する感受性を失わせてしまったからだ。進化論や印象主義に対する態度にちがいはあるものの、フェノロサが 19 世紀後半のドイツの知識人たちと共有していたものは少なくない。美術を構成する各要素の「総合」的構築性を強調する姿勢。同時代の(とくに西洋の)芸術が模倣に走ることへの失望感。その失望感を古代への郷愁に転移させる点。技術的コントロールを越えた天才の精神性の強調。外面的な効果から出発するのではなく、内的な「根源」へとさかのぼろうとする考え方など……。

ヒルデブラントのミュンヘン、フェノロサのボストン、そして、東京。すでに述べたように、これらに共通するのは、近代化の後進地域でありながら、しかも近代化への熱意にあふれた都市だという点である。このような地域では、通俗的な芸術観としての美学が、いわば政治的な文化戦略に巻き込まれていく可能性が少なくない。「古美術」を芸術として古典化して日本「美術」史を編纂しようとしたフェノロサの構想は、そのような意味で当時の官僚たちにも歓迎されたはずだ。この美学が強調する古代への郷愁は、文明開化がもたらした不快感を吸収する役割をはたしてくれるからである。

結論

フェノロサの説を通俗的な 19 世紀の美学だと非難することはかんたんである。しかし、彼の芸術哲学がその後の日本でのアカデミックな美学の展開に与えた強い影響のことをわたしたちは忘れてはならない。

わたしたちが今すべきことは、賞賛でもなければ非難でもない。必要なのは、事態を単純化せず、さまざまな可能性に目を開くことである。実現されなかった萌芽や、主潮流の影で目立たなくなった主張を救い上げ、現在のわたしたちのおかれている立場からの意味を考え直す必要がある。

ある種の美意識や特定の趣味、価値観を自明としたり拒否したりする「美学」は不要だ。専門領域への安住も不要である。わたしたちが美学の領域に求めるのは、思考の自由を保障してくれる批判的な理論である。そのような理論こそ、近代日本における「美学」の移植について考えるときに不可欠のものだと、わたしは確信している。

注

1. フェノロサ 1988, 9. フェノロサのオリジナルテキストについては、フェノロサ資料 1984, 49-66; 高田 1983; 1983b; 1984 参照。
2. フェノロサ 1988, 10-12.
3. フェノロサ 1988, 10.
4. フェノロサ 1988, 15.
5. フェノロサ 1988, 14.
6. 森 1987, 22, 25 ff.
7. フェノロサ 1988, 17-24.
8. フェノロサ 1988, 24-26.
9. フェノロサ 1988, 29-32.
10. フェノロサ 1988, 32-36.
11. Stroeter-Bender 1991, 26-34.
12. フェノロサ 1988, 7.
13. 保坂 1989, esp. 5f.
14. 山本 1949, 23-26, 44-54, esp. 52.
15. 金田 1983, 20-26, esp. 21.

- 16. コナント 1987, 61-85, esp. 61 ff., 69, 76, 80.
- 17. 東京大学百年史 1986, 587-604, 677-685.
- 18. Hildebrand 1893, 99, 111-117.

☆フェノロサの著作リスト

- 『美術真説』（1882）
 - フェノロサ氏演述 / 大森惟中筆記『美術真説（完）』（明治十五年十月龍池會藏版）
 - 「美術真説」土方定一編『明治芸術・文学論集、明治文学全集 79』（筑摩書房 1975）
 - 「美術真説」山口静一編『フェノロサ美術論集』（中央公論美術出版 1988）
- 「浮世絵史考」『国華』（1889）
- 「美術哲学概論」『国華』（1889）
- 「美術ニ非ザルモノ」『国華』（1890）
- ボストン美術館東洋美術部所蔵目録完成（1895）
- *Epochs of Chinese and Japanese Art*（1912）
 - 草稿完成（1906）、独仏訳（1913）、有賀訳『東亜美術史綱』（1921）
- 『アーネスト・F・フェノロサ資料：ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵』（村形明子編・訳）、東京：ミュージアム出版、1982-1987、3冊；22cm -- 第1巻 - 第3巻
- 山口静一編『フェノロサ美術論集』（中央公論美術出版 1988）
- 『LOTUS（日本フェノロサ学会機関誌）』（1981-）

☆参考文献

- 金田民夫. 明治期の美学思想に与えたフェノロサの影響. LOTUS 3, 1983, 20-26.
- 亀井志乃. 妙想と湊合: フェノロサと日本<美術>. 国語国文学研究 101, 1995-11, 17-37.
- コナント. 明治初期日本における美術と政治: フェノロサの『影響』をめぐって (Conant, Ellen. "Exoticism and Cultural Identity: A Reappraisal of Ernest Fenollosa"). 芳賀徹ほか編, 講座比較文学4 近代日本の思想と芸術II. 東京: 東京大学出版会, 1974, 61-85.
- 高階秀爾. 日本近代美術史論. 東京: 講談社, 1990, 189-224.
- 高田美一. フェノロサの『美術真説』解説: 序説. LOTUS 3, 1983, 27-44.
- 高田美一. フェノロサの『美術真説』解説: 続編. 跡見学園女子大学紀要 16, 1983b, 99-128.
- 高田美一. フェノロサの『美術真説』解説: 終稿. LOTUS 4, 1984, 42-57.
- 東京大学百年史: 部局史 1. 東京大学百年史編集委員会編. 東京: 東京大学出版会, 1986.
- 保坂清. フェノロサ: 「日本美術の恩人」の影の部分. 東京: 河出書房新社, 1989.
- 村形明子. E・F・フェノロサ『東洋美術史綱』: 日本は『東洋のギリシャ』と感嘆. 国文学解釈と鑑賞 60-5, 1995-5, 59-66.
- 村形明子. アーネスト・F・フェノロサ文書集成: 翻刻・翻訳と研究(上下). 京都: 京都大学学術出版会, 2000; 2001.
- 森東吾. フェノロサにおける美術史と構想と特色. LOTUS 6, 1986, 1-21.

- 森東吾. フェノロサにおけるスペンサーとヘーゲル. LOTUS 7, 1987, 14-30.
- 柳田泉. フェノロサ『美術真説』. 明治初期の文学思想 (下). 東京: 春秋社, 1965.
- 山口静一. フェノロサの美術館論を読む. MUSEUM 441, 1987-12, 29-36.
- 山下重一. フェノロサとスペンサー: 『世態開進論』(1880)の検討. 英学史研究 24, 1991, 1-13.
- 山本正男. フェノロサの美學思想に就いて. 国華 682, 683, 1949, 23-26, 44-54.

- Hildebrand, Adolf. *Die Form in der bildenden Kunst*. Strassburg: Heitz & Muendel, 1893.
- Stroeter-Bender, Jutta. *Zeitgenoessische Kunst der 'Dritten Welt': Aethiopien, Australien (Aboriginal), Indien, Indonesien, Jamaica, Kenia, Nigeria, Senegal und Tanzania*. Koeln: DuMont, 1991.

☆フェノロサ関係年譜 (フェノロサ 1975 などによる)

- 1853 2月18日、ボストン北郊マサチューセッツ州セーレム市に生まれる
父マニュエルはマラガ出身の音楽家、母メアリー・シルスビー
- 1874 ハーヴァード大学哲学科を卒業
スペンサーの進化哲学に惹かれスペンサー・クラブの設立に奔走
その後ヘーゲル研究、一時、ケンブリッジの神学校に在籍
- 1877 ボストン美術学校入学、グルンドマンに素描・油彩を学ぶ
- 1878 リッジー・グッドヒュー・ミレーと結婚
東京大学の招聘により来日、文学部政治学講師となる
- 1880 理財学及哲学教師
高橋由一の天絵舎を訪れ、洋画拡張説を示す
日本美術に惹かれ、有賀長雄、黒川真頼の助力で狩野永真、友信の指導を受ける
狩野友信、住吉廣賢、岡倉覚三、富岡恒二郎と関西旅行 (東福寺、大徳寺)
- 1881 柳橋萬八楼で美術論を講演
- 1882 「美術真説」講演
有賀、岡倉、モールスらとともに関西・中国地方へ (法隆寺、興福寺、広島)
農商務省主催第1回内国絵画共進会 (洋画出品禁止) の審査委員
- 1884 町田平吉らと鑑画会設立。美術論、絵画論を講演
第2回内国絵画共進会で狩野芳崖を知る
奈良・京都旅行→法隆寺夢殿開扉 (救世観音) (岡倉、加納鉄哉と)
東京大学文学部で哲学・倫理学講義担当
- 1885 小石川植物園内に設けられた図書教育取調会の取調員に任命
フェノロサ岡倉の毛筆画採用論が小山正太郎の鉛筆画採用論を退けて採用される
ビゲローとともに園城寺法明院櫻井敬徳阿闍梨から菩提戒を受け、諦信と号す
- 1886 岡倉天心、狩野芳崖とともに大阪・奈良地方を古社寺宝物調査
図書教育取調員としてヨーロッパ出張

- 1887 フランス、ドイツ、イタリア、イギリスなどを視察して帰国
- 1888 臨時全国宝物取調掛に任命され、九鬼隆一、浜尾新、岡倉天心らと
京都、奈良、滋賀、和歌山の古美術を調査
古物の保存、修理、補助金、輸出禁止などに関する法律案の編成に従事
- 1889 東京美術学校開校、同校雇として審美学を担当（？）
皇室博物館美術部理事
- 1890 ボストン美術館東洋美術部新設により帰国、東洋美術部主管となる。離婚
- 1893 シカゴ万博に際し、日本側代表委員に加えられる
- 1894 メアリー・マクニールと再婚
- 1895 ボストン美術館辞職（目録完成）
- 1896 ヨーロッパ旅行を経て再来日、京都に住む。帰米しNY浮世絵展目録作成に従事
1099点の日本東洋美術品をウェルドに売却（のちにボストン美術館に寄贈）
- 1897 来日、茗荷谷に住み、東京高等師範学校、お茶の水師範学校付属中学校講師
- 1898 日本美術協会主催の浮世絵展に解説を書く
根本通明に易経を、森槐南に漢詩を学ぶ
- 1900 講演旅行のため帰国、NYに住む
- 1906 Epochs of Chinese and Japanese Art 草稿完成
- 1908 フランドル絵画の研究及び講演のための幻燈購入目的で欧州へ
ルーヴル美術館で岡倉と邂逅
狭心症のためロンドンで死去
遺骨はロンドンの共同墓地に葬られたが、翌年日本に運ばれ法明院庭内に改葬

4. 大塚保治と近代日本における芸術研究

一般的にはなかなか通用しないことかもしれないが、日本の大学に設置されている「美学」という学科や専攻では、かならずしも「美」についての研究や教育が中心的になされているわけではない。「美の学」はありえないというカントの指摘(『判断力批判』第44節)についてここでは深入りしないとしても、現在の日本の大学や学会では、いわゆる学説史的な研究を除けば、本来の意味である「感性論」や「趣味批判」としての美学を正面から取り上げる研究者はごく少数にすぎない。大学の要覧や学会のパンフレットなどを見ればすぐに確認できるように、「美学専攻」あるいは「美学会」で「美学」の名のもとに実践されているのは、じっさいには、いわゆる個別の芸術研究、端的に言えば、美術史学や音楽学、演劇学といった実証的な分野での教育や研究が大部分なのである。

このような状況を前にして、「美学」ではなく「芸術学」という、もっと実態にそくした名称を採用すべきだという考え方も最近では採られるようになってきた。その結果、哲学的思弁としての性格を色濃くもっている美学は、学科や学会としての「美学」のなかでますます少数派になっていく。本稿の目的は、近代化のなかで日本に美学が移植され専門学科としての体裁を整えていった歴史的経緯を振り返りながら、このような現状に適切に対応するための手がかりを探ろうと試みることにある。

日本に美学が大学の学科(講座)として最初に設置されたのは、1893年のことだとされている(1)。ただし、このときは外国人教師のケーベル(Raphael Koeber, 1848-1923)が美学の指導にあたることになり、じっさいに講座が機能しはじめるのは、大塚保治(1868-1931)が1900年に留学から帰国して講座の「主任教授」に着任してからのことであった。もちろん、この時点ではすでに国内の諸大学で「美学(審美学)」が講義されはじめており、さらにその前には、さまざまなかたちで *aesthetics* の日本への移植が試みられていた(2)。しかし、このときに大塚が美学講座の主任教授に就任したことは、そのような「前史」とは異なる決定的に重要な背景を持つ歴史的意義のある出来事であった。

以下では、このことに留意しながら、帰国と着任の直後に哲学会の要請で文科大学での講義内容にもとづいて行われた大塚の講演「美學の性質及其研究法」の内容を検討することで、大学での芸術研究のあり方や、美学と芸術学の関係について考えてみたい。

1. 大塚保治の生涯と業績

最初に、大塚の生涯と業績についてかんたんに紹介しておく(3)(末尾の年譜も参照)。

彼は、1868年に群馬県前橋の農家に生まれた。旧姓は小屋。父母親族については正確なことは詳らかではない。1891年に東京帝国大学を卒業。同学年英文科に夏目漱石、寄宿舎に2年先輩の大西祝がいた。卒業後大学院に進学。92年には大西の推薦で早くも在学中に東京専門学校文学科でE・フォン・ハルトマン(Karl Robert Eduard von Hartmann, 1842-1906)の美学を講義している。翌93年(一説には95年)、東京控訴院長大塚正男の長女大塚楠緒子と結婚。楠緒子は、佐佐木信綱や夏目漱石らに師事して和歌、小説などを書いた才能豊か

な詩人で、1905年雑誌『太陽』に発表した「お百度詣で」は日露戦争下に夫の無事を祈る妻の心情をえがき、与謝野晶子の「君死にたまふことなかれ」と並ぶ反戦詩として知られるが、35歳の若さで早世した。

大塚保治は、すでに述べたように、1896年から1900年までヨーロッパに留学し、帰国後、東京帝国大学設置の美学講座の初代教授に就任する。その後は、しだいに著書や論文執筆より講義に専念して後進の育成にあたるようになった。重要な講義として、「美学概論」「藝術論」「造形美術論」「唯美主義の思潮」「象徴主義の思潮」などがある。これらの講義および論文は、後継者の大西克礼が編集した2巻の講義集に収録されており、また、弟子たちによる還暦記念の論文集もある(4)。

大塚は、「世界で最初の」(5)美学講座の初代教授となった研究者であるというよりも、むしろ一般的には、大学の同級生で親友であった夏目漱石との交友でも知られている。『吾輩は猫である』(1905)に登場する「美学者」迷亭のヒントとなったのは大塚だという噂もあったようだ(5)。また、社会における活動としては、明治30年代のロマン主義論争や「裸体美術」論、あるいは「日本画における京都と東京」をめぐる論争などに積極的に関わった。さらに、その後の1906年には、黒田清輝や正木直彦らの運動に呼応して官設展覧会設置建議案を牧野伸顕に提出し、翌07年には、文部省美術展覧会(文展)第一部日本画と第三部彫塑の審査員に任命されるなど、美術批評家としての活動も少なくない。

2. 「美學の性質及其研究法」(1900)

さて、ここで紹介する「美學の性質及其研究法」は、大きく3つの部分から成り立っている。すなわち、ここでは、従来の思弁的で観念論的な美学の有効性に対して鋭い疑問を投げかける序論の部分に続いて、本論では美学の3つの研究法(心理学、社会学、哲学)が示され、そして、最後に結論部で全体の主旨が要約される。以下、かんたんに大塚の主張の流れをたどってみよう。

まず、序論の部分では、かんたんな挨拶の言葉に続いて、批判的な問題意識が簡潔で明確に表明される。

一躰私は、是迄一般の美学研究の方法は間違つて居る、非常に改革をしなければならぬと云ふ考であります(7)。

ここで「是迄一般の美学研究」と呼ばれているのは、具体的に言えば、ハルトマンの「美的仮象論」や、それにもとづくいわゆる「審美的批評の標準」を論じたものである。じつは、この両者は大塚自身が留学前に依拠していたものであり(8)、彼は、それらについて、たとえば森林太郎やケーベルらによるいかにも哲学らしい難解で学術的な文体とははっきりとちがう平明な文章で、その内容について手際よくまとめていた(9)。

しかし、彼は、それらがとくに同時代の芸術にまったく適用できないという欠陥を留学中のドイツで痛感する。そこで美学の改良をめざす新傾向を参照しながらこの「就任演説」のなかで将来の美学の方針を提示しようとしたのである。

夫から独逸に参りましてから専門の研究の傍に極く近頃あちらで流行る文學や美術を少し取り調べてみました、……(中略)…… いかにも従来的美學原理は昔から極く有名な文藝上の作品を批判したり説明するには都合が宜いが、極く近頃の文學美術に対すると云ふとどうしても説明が出来ない批評が當嵌らない、……(中略)…… 今の作家や評家に向かってフイツシャーとかハルトマンなどの話しを持掛けたならば、真面目に挨拶するものは恐らく一人もありますまい、……(中略)…… 即ち、哲學的美學はカント、ヘーゲル、シェリング、ハルトマンなどといふ大哲學者の保護の下に立って居るにも拘はらず、一般の文學美術という現象の説明としてははなはだ不完全である、さうして其不完全の原因は全く研究方法の宜しくない故であるという事を悟りました(10)。

このような明確な問題意識にもとづいて、大塚は、学問としての美学のあり方について考えるための新たな提案を本論で示している。彼によれば、美学の研究目的は「美術」(11)だが、観察点がちがえば、その「性質及び研究法」もちがってくる(12)。そこで大塚は、この論文で、美術の観察法を、3つの種類(心理学的美学、社会学的美学、哲学的美学)に分類するよう提起したのである。それによると、心理学的美学は個人における「精神的産物」としての芸術に接近し、社会学的美学は、「社会的産物」としての芸術に近づいていく。このとき、心理学は社会学の基礎となるが、その逆は成り立たない。一方、この心理学的美学と社会学的美学には共通点もある。それは、「理想」(あるべき理念)ではなく「事実」を帰納的經驗的に記述し説明する点である。その意味で、この両者はいっしょにして「美術学」(Kunstwissenschaft)と呼ぶことができる(13)。この美術学に対して、哲学的美学は理想の思弁的で規範的な観察によるものであり、大塚はこれを美術哲学とも呼んでいる。

ここで注目に値するのは、大塚が、理想は時代と国民によって異なるので、その総合が必要であり、そのために美術哲学(芸術哲学)は、つねに美術学(芸術学)の研究成果を参照しなければならないと主張している点である。

美術学の方は美術哲学から離れて殆んど全く獨立に研究する事も出来又其研究の結果も自分獨立の價值を持つて居るけれども美術哲学の方は夫と違って始終美術學の研究結果を参照しなければならぬ、さうして若し哲學で立てた原理なり標準が美術學上の事実法則と矛盾する場合には哲學が一步を譲つて其主義理想を變更しなければならぬと思ひます(13)。

大塚は、さらに、これらの「哲学」「心理学」「社会学」にもとづく美学の研究法を、ちょうどディルタイ(14)を思わせるようなしかたで、近世におけるドイツ美学の発展の3時期に当てはめて説明する。それによると、最初に登場したのは、ドイツ觀念論による哲学的美学であった。大塚によれば(15)、この哲学的美学には、次の2つの欠陥がある。そのひとつは、事実観察の欠落による、科学と哲学の混同という形式上の欠陥であり、もうひとつは内容上の欠陥である。具体的に言えば、哲学的美学は、美術の個別例ではなく普遍的な美の概念をおもに扱う傾向があるために、その内容は漠然としていてあまりにも広すぎるものになってしまう。その一方で、哲学的美学は、研究者たちの知識や趣味に限界が

あるために、こんどはあまりにも偏狭なものになってしまう可能性がある。言い換えれば、自分の趣味にいつのまにか依存してあらたな趣味を否定してしまうところがあるというのである。

この哲学的美学に続いて登場した心理学的美学にも欠陥があった。それは、この方法が「観者の心 [つまり美術の効果] ばかり研究して製作の側は全く怠つて居る」からである。「下からの美学」もいいけれど、必要なのは「内からの美学」だというわけである(16)。

そして、最後に、「最近大流行」の社会学的美学も、「實際は、只人類學的の研究ばかりになつて」いて、未開人の美術とか詩歌の起源などは細かく詮索されているが、肝心の美術の発達筋道や法則については経験的研究が非常に乏しい。美術史や文学史の研究者が心理学や哲学の知識をもてばよいが、それまでは美学者自身が一通り美術の発達をも攻究しなければならない(17)。

こうして、3つの研究方法論を概観したあと、この「就任記念講演」の最後に、大塚は、次のように自らの主張をまとめている。

美術に関する研究は大體美術學と美術哲學と二ツに別れる。さうして其二ツは別々に分けて研究する方が利益と思はれる。美術學がまた美術の心理と美術の社會學と二つに分かれて両方とも十分に研究しなければならぬ。さうして美術の心理のほうではただ美術の感化ばかりではなく美術を製作する心状を研究する事が大に必要である。其上にまた今日では不完全な社會學的研究を十分にやり遂げてさうして全軀纏つた軀系を組立てたならば今日美學は美術家や批評家の間には殆んど三文の値打ちもないやうに考えられて居る其墜落して居る信用を幾分か恢復することが出来るだらうと思ひます(18)。

3. 歴史的意義

さて、大塚のこの講演論文の歴史上の意義は、互いに連関しあう次の3点にまとめることができるように思われる。

第一に、ここでの大塚の主張は、同時代のヨーロッパの思想や芸術文化の状況と日本で的美学研究のあいだの時間的なズレを調整するという役割を果たしていたということ。第二に、大塚の主張は、大学や専門学科という制度に内在する固有の論理がいわば美学という場で表面化したものだったということ。そして最後に、それが、その後の美学が「教養化」していくうえでの出発点になったということである。

大塚が遭遇した当時のヨーロッパでは、思弁的觀念論が退潮し、「下からの美学」という標語に代表されるように、実証主義が興隆の時期を迎えていた。そのなかで、旧教養階級の没落による「文化」の変質がもたらした、大学における教育研究の制度改編により、美術史学、音楽学、文芸学などの個別学科が次々に独立していった。そこでは、それぞれの芸術の分野に固有の独自の歴史的発展の論理や構造原理などが研究されるようになっていた。

また、この時期はいわゆる「芸術家美学」が全盛期を迎えた時代でもある。芸術家美学は、作品がもたらす「効果」ではなく「制作活動の根源」(フィードラー)に向かっていくことを求めていた。さらに、この時期は、近代の前衛的芸術活動(伝統破壊、美的仮象の否定

運動)の浸透とも重なっている。大塚は、思弁的な観念論の美学ではもはやこのような状況にはすでに対処できなくなっているということにいち早く気づいた。彼は、帰国後に、いわばヨーロッパと日本とのあいだに存在する「時差」を埋め合わせることに力を傾けたのだということができるだろう。

第二の意義は、制度の固有論理が表面化したところに見てとれる。東京帝国大学に美学の講座が他の諸学の講座と並んで開設されたのは、いわば芸術研究をめぐる制度防衛とアイデンティティ確立のための戦いの成果と言っていいだろう。他の講座と同様に、美学でも、何よりもまず欧米と肩を並べることが至上命令となっていた。具体的には、森、ケーベル、初期の大塚らがかつて導入した「批評」の美学から、新たな「科学」としての美学への移行の努力が見られる。その結果、ここでは、「科学」と「哲学」の関係という問題が美学のなかにも生じるようになった。

最後に、大塚のこの論文が、美学の「教養化」の出発点になったことにも注目しておこう。この論文以降、美学は大きくその性質を変えた。従来の「批評に役立つ」ものという考え方は解体され、対象となる芸術と同様に美学も、いわばその「無用性」を強調するようになる。つまり、生産関係に直接関係することを止めることで、時間の自由な教養エリート層の趣味を反映するようになったわけである。この典型的な例はケーベルに見てとることができる。ただし、大塚の対応には、同時代やそれ以前の研究者たちとは少し違っている。大塚は、美学が科学的な学問になることを望んでいた。この点については、アカデミズムの強化だというとらえ方も可能かもしれない。しかし、農民出身の大塚の文体を、たとえば同時代の森林太郎と比べてみればわかるように、彼の仕事は、むしろ真摯な学究的姿勢による権威主義批判ととらえることもできるのではなかろうか。ただし、その一方で、このような姿勢による「科学としての美学」の成立は「哲学離れ」を加速させるとともに、「学問」としての制度化により、基本的な問題に対して現場で作動するような基礎的な思考能力が(たとえば、とくに美術史学のような実証的な研究の現場で)求められなくなっていく土台をつくってしまったようにも思われる。

4. おわりに

「美学の性質及其研究法」を読んでいると、美学と芸術研究を取りまく現在の状況と妙に符合したような局面に直面させられることが少なくない。思弁に走った観念論美学の信頼失墜と実証主義による芸術学化の進行という事態に対して、大塚がとった対策は、本質主義(観念論)への全面的依存を解消し、その一方で、新たな科学としての芸術研究の全体構想を描くことであった。しかし、そのなかで大塚は、哲学的美学の重要性を決して否定しきっているわけではない。「知性」を含めてあらゆるものが商品化していく時代のなかで、われわれが大塚から学ぶことができるのは、この「バランス感覚」なのではなかろうか。

注

(1) 東京大学百年史 1986, 591.

(2) 日本の大学における「美学」の歴史については、藤田 1971; 加藤 1999d (本報告書 1);

2000a (本報告書 6.); 2000b (本報告書 2.); 関西学院史 1929; 東京大学百年史 1986; 東京芸術大学百年史 1987; 関西学院百年史 1994; 京都大学百年史 1997 参照。また、明治期における美学研究全般については、山本 1952; 山本 1960; 吉岡 1971; 土方 1975; 金田 1990 などを参照。

これらの資料によれば、1877 年創設の東京大学文学部では、1881 年に「審美学」の講義題目が最初に登場する。翌 1882 年から 86 年までこの講義を担当したのはフェノロサ。ついでノックス、ブッセ、ケーベルらが担当し、1900 年の大塚着任に至る。ちなみに、1914 年には第二講座(美術史学)が設置され瀧精一が就任。その後、1966 年に両講座は哲学科と史学科に分離した。

また、1889 年開校の東京美術学校の場合、開校当時はフェノロサが「美学・美術史」講義を担当。翌年から同講義は岡倉覚三が引き継いだ。また、森林太郎が 1891 年から 1894 年まで「美術解剖学」、1896 年から 1899 年まで「美学」の講義をしている。

さらに、慶應義塾大学では、1890 年に「審美学講義」が始まり、1892 年から 1900 年まで森林太郎が担当。早稲田大学では、1891 年から 1896 年まで大西祝によって、そして 1892 年には小屋保治によって美学講義が行われた。この他、京都大学では、1909 年に美学美術史学講座が設置され、翌年深田康算が着任する。深田は、毎年普通講義として美学概論を、特殊講義に西洋美術史・芸術批評史・近世美学史などを講じた。

なお、関西学院大学では、1912 年の「私立関西学院」創立時に、高等学部文科第 3 第 4 学年の学科目として「審美学」が置かれた。また、美学科の成立は 1952 年である。

(3) 大塚保治の生涯と、美学における彼の業績については、土方 1933; 上野 1951; 土方 1975; 谷城 1985; 今道 1986 などを参照。

(4) 大塚 1933; 1936; 大西 1931.

(5) 東京大学百年史 1986, 591.

(6) 夏目 1982, 632.

(7) 大塚 1900, 298.

(8) 年譜参照。

(9) 大塚 1895.

(10) 大塚 1900, 299.

(11) 後の箇所[1900, 301]でも触れているように、大塚はここで「美術」という語を、現在の「芸術」に近い広い意味で用いている。したがって、彼の言う「美術学」は、現代の用法でいえば「芸術学」に相当すると言ってよい。ただし、実際に念頭に置かれているのは文学と造形芸術であって、この論文では音楽についての言及はない。

(12) 大塚 1900, 300.

(13) 大塚 1900, 303.

(14) Wilhelm Dilthey, "Die Drei Epochen der modernen Asthetik und ihre heutige Aufgabe"(1892). *Gesammelte Schriften*. Bd.6 6.Aufl. Stuttgart: Teubner, 1978 (1958).

(15) 大塚 1900, 303f.

(16) 大塚 1900, 304f.

(17) 大塚 1900, 305.

(18) 大塚 1900, 305f.

☆引用文献リスト

- 今道友信. 美学者評伝 6: 大塚保治. 日本の美学 2-8, 1986, 83-91.
- 上野直昭. 大塚保治博士の思想. 美学 4, 1951, 64-66.
- 大塚保治. 審美的批評の標準. 1895. 土方 1975, 298-306.
- 大塚保治. 美學の性質及其研究法. 1900. 土方 1975, 298-306.
- 大塚保治. 大塚博士講義集 1. 美學及藝術學. 大西克禮編. 東京: 岩波書店, 1933.
- 大塚保治. 大塚博士講義集 2. 文藝思潮論. 大西克禮編. 東京: 岩波書店, 1936.
- 大西克禮ほか編. 大塚博士還暦記念美學及藝術史研究. 東京: 岩波書店, 1931.
- 加藤哲弘. 近代日本における美学と美術史学. 語る現在、語られる過去: 日本の美術史学 100 年. 東京国立文化財研究所編. 東京, 平凡社, 1999d (Cf. 本報告書 1.), 32-42.
- 加藤哲弘. 制度としての美術史学とその研究対象. 美学論究 15, 2000a (本報告書 6.), 1-18.
- 加藤哲弘. 近代日本における美学の社会的機能: 西周の場合. 乾原正編. 関西学院 111 周年文学部記念論文集. 西宮: 関西学院大学文学部, 2000b (本報告書 2.), 1-14.
- 金田民夫. 日本近代美学序説. 京都: 法律文化社, 1990.
- 関西学院史編纂委員会編. 関西学院史: 開校四十年記念. 甲東村(兵庫県): 関西学院史編纂委員, 1929.
- 関西学院大学百年史編纂事業委員会編. 関西学院百年史: 1889-1989. 西宮: 関西学院, 1994.
- 京都大学百年史編集委員会編. 京都大学百年史部局史編第 1 卷. 文学部哲学科各講座の歴史. 京都: 京都大学後援会, 1997-, 76-81.
- 谷城朗. 大塚保治のドイツ美学受容. 学苑 548, 1985.8, 50-58.
- 東京芸術大学百年史刊行委員会編. 東京芸術大学百年史: 東京美術学校篇第 1 卷. 東京: ぎょうせい, 1987, 425-501.
- 東京大学百年史編集委員会編. 東京大学百年史: 部局史 1. 東京: 東京大学出版会, 1986, 587-604, 677-685.
- 夏目漱石. 吾輩は猫である. 伊藤整, 荒正人編. 漱石文学全集第 1 卷. 東京: 集英社, 1982. [632.]
- 土方定一. 大塚保治先生と明治美学史. 歴史科学. 1933.11.
- 土方定一編. 明治芸術・文学論集. 明治文学全集 79. 東京: 筑摩書房, 1975.
- 藤田一美. 諸大学における美学講座等開設に関する資料. 美学 87, 1971, 68-70.
- 山本正男. 明治時代の美學思想. 国華 727,729, 1952.
- 山本正男. 明治の美学: 美学と批判精神. 国文学解釈と鑑賞 1960-1, 31-50.
- 吉岡健二郎. 深田康算の思想とその時代. 深田康算: 美と芸術の理論. 東京: 白鳳社, 1971, 349-372.

☆大塚保治年譜

- 1868 群馬県前橋市近郊の寺子屋師匠小屋宇平治の次男として生まれる
- 1891 東京帝国大学文学部哲学科卒業
- 1892 大学院で勉学の傍ら、東京専門学校文学科でハルトマンの美学を講義
- 1893 東京控訴院長大塚正男の長女大塚楠緒子と結婚
- 1895 「審美的批評の標準」『六合雑誌』
- 1896 美学研究のためドイツ留学を命ぜられ単身渡欧
- 1900 帰国、美学講座初代教授に就任
「美学の性質及其研究法」(哲学会講演、翌年『哲学雑誌』に掲載)
- 1901 「裸体と美術」(東京美術学校講演)『帝国文学』
- 1902 「規範学とは何ぞや」『哲学雑誌』(前年講演に対する中島徳蔵らの批判に反論)
「ロマンチックを論じて我邦文芸の現況に及ぶ」『太陽』
「京都画家対東京画家」『帝国文学』
- 1903 「日本服の美的価値」『竹柏会誌』
「死と美意識」『太陽』
- 1904 「死と宗教哲学」『哲学雑誌』
- 1906 「芸術起源の問題について」『教育学术界』臨時増刊号
「日本文明の将来」『哲学雑誌』
官設展覧会設置建議案を牧野伸顕に提出
- 1907 文部省美術展覧会第一部日本画と第三部彫塑の審査員に任命
- 1909 「日本建築の将来」『帝国文学』
「美術と文芸」『東京朝日新聞』
- 1910 楠緒子、肋膜炎で大磯に転地療養の後、死去(35歳)
- 1914 「大西博士を憶ふ」『心の花』
- 1915 「リッケルトの歴史科学説の批評」『哲学雑誌』
- 1918 「美の領域」『心の花』
「精神科学の概念」『哲学雑誌』
- 1919 このころから論文発表を絶ち講義に集中
- 1928 「北野天神縁起絵巻の印象」『思想』
- 1929 東京帝国大学を定年退官
- 1931 大西克礼ら門下生による論文集『大塚博士還暦記念美学及藝術史研究』(岩波書店)
3月2日、慢性腹膜狭窄症のため逝去
- 1933 大西克礼編『大塚博士講義集1 美学及藝術学』(岩波書店)
- 1936 大西克礼編『大塚博士講義集2 文藝思潮論』(岩波書店)

5. 矢代幸雄と近代日本の文化政策

「文化政策」とは、おもに政府や自治体などの行政組織が、芸術をはじめとする、さまざまな精神的価値を生み出す活動に対して、明示的あるいは結果として必然的に採択する行動方針のことである。その意味で文化政策は、国家や自治体政府と芸術とのあいだの政治的な緊張関係が、いわば明確なかたちで表面化する場所だと言っていいだろう。

洋の東西を問わず、文化政策は「武断政治による文化弾圧」と「文人政治による文化保護」のあいだを揺れ動いてきた。スパルタの「軍国主義」的な国制とアテナイの「人文主義」的なそれは、その典型的な両極である。そしてマエケナス(Gaius Cilnius Maecenas, c.70-8 B.C.)のようなモデルが持ち出されてきて、文化への支援が賞賛されるときには、非軍事政策による人心掌握のねらい、高度の教養を有する貴族的な伝統への憧れ、さらには、啓蒙が浸透した先進国であるという誇り高き自意識などがその背後に隠されている。

また、軍事政策とならんで文化政策に強く対立してきたもうひとつの観点は経済政策である。日本の軍事制度の基礎を築いた西(1)や、「美術真説」で美術の欧化には反対したフェノロサの場合でもそうだが(2)、美術の振興は産業振興と深い関係にあつて、美術は、あくまでも実利優先という原則のもとで保護奨励されたのである。

今日の日本では、いわゆる文化経済学、あるいはアートマネジメント(芸術経営)といった視点から芸術現象がとらえなおされ、実利との対立ではなく、むしろ基盤構造としての文化活動に「先行投資」することの意味が経済学的に合理化されるようになってきた(3)。その結果、文化は市民社会の有意義セクターとして政治的にも認知され、文化庁や文部科学省の基本政策としても「文化の保護奨励」が明示されている(4)。

しかし、じっさいのところ、わたしたちは、かつての実利優先原則からどこまで離脱しているのだろうか？ また、そもそも利害関係を超越しようとする志向をもつはずの「文化」を経済学的に、さらには政治的に合理化することはほんとうに可能なのか？ 「科学技術立国」と並んで「文化立国」が語られるなかで(5)、わたしたちは文化政策のありかたについて、国家と芸術との関係のなかで、どこまで知的に反省しているのだろうか？

ここでは、このような問題に取り組んだ先人のひとりである矢代幸雄の業績を紹介し、これからの文化政策のあり方について考えるための土台を築きたい。

1. 矢代幸雄の生涯と著作

矢代幸雄は 1890 年に横浜で生まれた(6)。父はもと讃岐藩士で横浜で商売をしていた。ちなみに、矢代がその経歴を追いかけるかたちになった同郷の岡倉天心の父も、もと越前藩士で横浜で貿易商を営んでいた。ただし、矢代は岡倉を尊敬しつつも、その国粋主義的な発想からは意識的に距離をおいている(7)。

彼の士族としての出自は、当時の美術研究者としての条件を満たしていた(8)。彼は第一高等学校英法科出身で官界や財界に同級生が多く、いわゆる上流社会の一員としてエリート的な考え方を自然に身につけていた。後述する「啓明会」とは、大正 7(1918)年に赤星彌

之介の寄付金をもとに牧野伸顕、平山成信が発起人となって旧華族たちを中心に創立された財団法人で、研究調査や著作活動の助成と講演出版の支援によって学術を奨励することをめざしていた。矢代は、この啓明会の支援を受けて、『ボッティチェルリ』第2版を出版するための調査(出張による現地調査)を行っている(9)。

また、もう一点、研究者としての活動を始める前のエピソードとして忘れてはならないのは、大学時代に「文展」に帝大生として入選して有名になったことである(10)。このことは、矢代の、ひいては日本の美術史研究が「芸術家美学」としての性格を強く持つようになることを象徴的に示している。

さて、研究者としての矢代の経歴は、大きく3つの時期に分けられる。最初が「西洋美術史家」としての時代(およそ1920年から1930年まで)、つぎに「東洋美術史に回帰する時代」(およそ1930年から45年まで)、最後に戦後の文化行政にたずさわる時期(およそ1945年から75年まで)である。以下では、このそれぞれの時期を代表する3つのテキスト——『サンドロ・ボッティチェルリ』(1925)、『日本美術の特質』(1943)、「対支文化工作ノ目標トソノ方策」(1941)——を紹介し、矢代がまず西洋美術とその研究方法について、つぎに日本美術の「特質」について、さらには、それらをもとに社会における芸術のあり方や文化政策についてどのように考えていたのかを明らかにしていく。なお、第三のテキストは、その執筆時期が第二のテキストより早く、また成立事情も少々特殊だが、内容面で戦後の彼の文化行政に対する基本的な考え方を明確に示しているので、ここでは第3期を代表するテキストとしてとくに詳細に扱う。

2. 『サンドロ・ボッティチェルリ』(1925)

矢代は、ベレンソン(Bernard Berenson, 1865-1959)がフィレンツェ郊外に所有する別荘であり美術研究センターともなっていた「イ・タッティ」でボッティチェルリの研究に取り組む(11)。その成果が『サンドロ・ボッティチェルリ』である。この著書のおかげで、矢代は、西洋でももっともよく知られた日本人の美術研究者となった。

ここでは、まず序文と序論で、美術史研究の基本姿勢が示される。興味深いのは、地理的差異を越えた美的価値の普遍性の主張(12)、モレリによる科学的方法の限界の指摘(13)、そして、「目下流行中の」歴史学的研究への批判などだ(14)。矢代によれば、科学的方法や実証的調査は芸術作品の美的理解からはかけ離れたものなのである。

本論は4部構成で、かなり技巧的だ。それぞれの表題となる「写實的」「感覺的」「感傷的」「神秘的」という「四つの形容詞が、彼[ボッティチェルリ]の生涯の四つの時期にほぼ対応すると同時に、その芸術の本質を規定するものにもなっている」(15)。また、高階によれば、この著作のもうひとつの貢献は、「日本的感性」によって「細部の重要性に注目し、多くの部分図版を使用して論証を強化したことである」(16)。さらに、詳細な文献リストや年譜、同時代のコピー作品のリストからなる付録も、この著作の高い信頼性を示すとともに、著者の基本的な美的価値観を反映している。

細部の検討は別の機会に譲るとして、現在のわたしたちにとって、このテキストは次の3点で重要である。まず、矢代は、西洋美術研究の最初から日本美術の作品を強く意識していたということ。次に、ここでは、ひとつの方法を純粹に追求するというよりは、複数

の方法を現実的に総合していくという態度がとられているという点。そして最後に、とはいえ、その根本にある基本的な芸術観(美学)は、強い信念にもとづいているという点である。たとえば、この書のなかで、すでに土佐派や光琳、仏画や浮世絵などの例が、ボッティチェッリの絵画表現との比較のなかで頻繁に引用されている(17)。また、4部を構成する4つの形容詞は、方法論的観点から見れば、表象形成、形態形成、感情表現、象徴表現という画像表現の基本的な構成要素をそれぞれ代表している(18)。そして、彼によれば、この「芸術の書」(19)において、

社会学的地地から見た芸術はここでは私とは関わりない。個人的な問題としてみれば、芸術は宗教である。……私が言わんとしているのは、芸術がそれ自体宗教—美の宗教—であること、諸君が精神的憧憬を持ってこれに訴えかけ、それによって靈感と慰めを得る宗教だということである(20)。

3. 『日本美術の特質』(1943)

この著作は、昭和9年(1934)5月に行われた財団法人「啓明会」第54回講演「世界に於ける日本美術の位置」をもとにしている。これは、帰国して美術研究所(現在の東京国立文化財研究所)の設立にかかわった矢代の「日本回帰」を示す最初の講演であった。

矢代が西洋美術研究から日本や東洋の美術の研究へと回帰した理由については、いくつかのことが考えられる。研究継続の物理的経済的困難については言うまでもない。あるいは、矢代の西洋美術研究は、最初から東洋的美意識を持ち込んだものだったから、彼は「回帰」したわけではないともいえよう。また、ここに「国際人」の限界を見る人がいるかもしれない。しかし、これはたとえば加齢による「弱気の告白」の結果などではない。1929年の講演会速記録「美術上の民族主義」(21)の記述からも推測されるように、1920年代初頭の民族自決闘争を直接体験したことが彼の「自覚」(22)につながっていた。矢代の場合、この「民族意識」への目覚めへはいわゆる「文化防衛」論へではなく、むしろ観光や作品の移動によって国際的認知を促進する文化政策を支持する方向に向かっていく。

テキストでは、「美術の世界性と民族性」についての基本的な哲学を語る「序説」と、20世紀初頭の美術史学の定番的な話題ともいえる「様式根源」を扱う「日本美術の特質を形成する条件」と題された章に続いて、「日本美術の特質」が4つのアスペクト(対象把握の「印象性」、造形表現の「装飾性」、意味表現の「象徴性」、感情表現の「感傷性」)にしたがって語られ、最後に明治以降の近代美術についても言及される。

芸術性にまず注目して社会的コンテクストや機能連関については「美的な抽象化」をしている点、また「特質」を純粋な単一モデルに一元的に還元しようとする点、さらには「日本」という地域の文化の本質を固定的にとらえている点など、この著作の問題点は少なくない。しかし、矢代自身が言うように、この本は、「日本美術の全般に注意深い目を注ぎ」、「たんなる資料調査を越えた『総合論的研究』であること」、「世界的視野からみた日本美術研究であること」(23)、しかも、きちんとした索引を備え、多くの図版を掲載していることなどによって、日本美術の特質論のなかでも確かに抜きん出た存在となっている。

また、このような日本美術論が、かつての西洋美術史家によって書かれたことは、明治

初期にフェノロサが果たした役割を思い起させる。フェノロサは、最近指摘されはじめているように(24)、近代化をめざす非西洋地域の日本で、きわめて西洋的で近代的な美学の発想のもとで、日本画や日本美術史といった「日本的」なものを作り上げていった。それとおなじように、矢代は、これまたきわめて近代的な西洋固有の美術史学の学識に基づいて日本美術の「特質」を規定することで、たとえば和辻の風土論などと並んでのちの多くの日本美術論や文化政策論に大きな影響を与えることになったのである。

4. 「対支文化工作ノ目標トソノ方策」(1941)

現在まで公刊されず東京文化財研究所の書庫に保管されていたこの孔版刷りの91ページのテキストは、その表紙や扉の記載によれば、矢代が研究所員正木篤三と助手豊岡益人を伴って「昭和十五(1940)年九月より十一月に亘りて支那旅行をなしたる視察の結果」であり、「昭和十六(1941)年五月に提出」された、とある。いくつかの調査を重ねた結果、これは、おそらく「昭和十八年度美術研究所概算要求増減額事項別明細書」(神奈川県立近代文学館所蔵矢代幸雄関係資料 No.35903)の「東亜研究部設置ニ関スル経費」のなかの9ページ目の記述にある出張報告書(25)であると思われる。

時代の趨勢とはいえ、東アジアを視野に入れた文化政策を提案しその具体化を積極的に推進する研究所の役割はひじょうに興味深い。ただし、ここで今のわたしたちにとって重要なのは、いわゆる植民地支配の先棒を担いだといった議論ではなく、むしろ、この事例が、美的宗教の色合いを帯びた貴族主義的な研究伝統のなかでは見えにくくなっている、研究活動そのものの政治的性格をわたしたちに知らせてくれているという点である。

ここで矢代は、中国に対して文化工作を展開するうえで理解しておくべき基礎的な事実をまず列挙し、次いで「人心収攬の問題」「文化顧問の設置」「対支芸術政策」「北京の芸術都市的観光都市的開発」「古美術保存策」「美術教育の問題」「美術上の日支提携の問題」「支那工芸の開発」「支那中心の日本の海外宣伝」の順で、日本占領下の中国、とくに北京の開発と文化財保護について、当時の軍部による独善的な国粹主義と性急で未熟な宣伝工作を批判しながら、具体的な対策を提起している。

個々の問題のすべてについて網羅的に言及する余裕はないので、ここでは、「北京の芸術都市的観光と史的開発」という章の内容だけに注目してみよう。

北京は世界の有する最も美しき大都市なりといふも過言ではない。この世界に輝く一大歴史的記念碑を日本が十分に世界的に利用しないことは損失である。加ふるに将来の支那に於いて北京は古来の如く首都としての機能をもつことができないのであるから、この大都会の維持運営は実際上の大問題である。而して北京は政治的都市でなくなつたと同時に又工業都市或ひは商業都市でもない。それ故に北京は文化藝術の大都市として上に述べ来つた対支芸術政策の中心として充分に利用すべく、更にまた北京は交通の利を得て東亜観光路の絶好の焦点をなすにより、この点の利用価値も充分にあり、両者を併せてこの美しき大都の将来を生かすべきである(26)。

カトルメール・ド・カンシーによるローマ論(27)を思わせるこの冒頭の記述に続いて、

矢代は日本人街の「無秩序な新建築」を批判するとともに、紫禁城の美術館的利用を提案する。ここに中国全土から文物を集めてコレクションを再興しようというわけだ。さらに提案は北京大学芸術院の復興、音楽、舞踊、演劇の活性化、庭園の整備などにわたる。

斯くして東亜最大の文化都市として北京が発展するとするならば、平和克服後そこに集まり来たる外国人の数は頗る多量であらうこと想像するに難くなく、この情勢を更に利用して、この北京をもつて日本の手に依る東洋文化の世界的宣伝の中心とすることが非常に効果あるものと思はれる。この事はなほ後に説くところ支那中心の日本の海外宣伝の項に詳論するであらう(28)。

わたしたちにとって興味深いのは、時代の雰囲気要充分すぎるほどに吸収したこのテキストの主張が、戦後の文化政策にそのままつながっていくことだ。

第2次大戦に敗戦した日本では、「軍国主義への反省」から平和的ないわゆる「文化国家」として再出発することが新しい国是として提唱された(29)。「戦争によって失墜した文化民族としての日本の信用を取り戻す」(30)ために、美術の国、文化の国としての日本の平和的なイメージを形成することが対外的にも国内的にも求められていたのである。

その背景には、古い文化財を保護するためにアメリカ軍は京都と奈良の爆撃を控えたのだとする、いわゆる「ウォーナー伝説」(31)があった。そして、価値ある文化財はその所在地の安全を保障するというこの考え方を積極的に唱導し、戦後に新しく生まれ変わった日本の文化(財)行政を支える基本的な政策として実現しようとしたのが矢代であった(32)。北京が京都や奈良に置き換えられたわけである。

文化安全保障論とでも言えばいいのだろうか、この考え方を未熟なロマン主義としてかたづけてしまうのはかんたんである。有名な三島由紀夫の「文化防衛論」(文化主義批判)(33)をわざわざ引き合いに出さなくても、たとえばヨーロッパ戦線や最近の地域紛争の例を見れば、現実の政治のリアリスティックな力学を前にしたときに「高邁な人文主義の理念」などひとたまりもないということはすぐに見てとれるだろう(34)。とくに、「近代主義」の信頼感が薄れて、美的価値を含む「普遍的理念」の相対化が進行する現在の視点から見れば、かつての理想はいかにもエリート主義的で説得力を欠いたものに見える。

しかし、ここで現在の安全な地点から矢代を一方的に批判してみても、あまり意味はない。時代の制約を受けているという点でちがいはないからだ。ここで必要なのは、性急ないわゆる結果論ではなく、むしろ、視野が広がり相対化のための距離をとることができるようになった現在の有利な視点から、このような考え方が成立してきた過程と背景を多面的に復元し冷静に検討することではないか。

5. 結び

以上に見てきたように、敗戦国の矜持の回復と戦後の「文化国家」の建設にあたって、矢代が果たした思想上の役割は少なくなかった。それは、とくに文化財保護委員として、そして大和文華館館長としての活動のなかに顕著に現れている。

生涯を通じたきわめて多様で生産的な活動のなかで、矢代は、ベレンソンのように芸術

の機能を純粋に美的な視覚造形性だけから理解しようとしていたわけではない。美術の社会性よりも作品の感覚的存在様態を最優先し、美術への政治の介入に不快感を示していた矢代だが、それにもかかわらず、彼は芸術の社会的な機能についても独自の立場から配慮し、それを文化政策のなかで実現することを目ざしていた。

たとえば、美術と観光開発とのつながりがそうだ。ただし、彼は文化産業による受動的な文化消費や大規模で画一的な開発には強く反発する。彼が観光産業に肩入れして交通公社や近鉄が主催する講演会になんども登場するのは、観光活動や作品の海外貸出しによって、多くの人々が経済的利害を超越した美の啓示にあずかるようになると考えているからである。

次に、彼によれば、すでに述べたように、美術は対外宣伝(ないしは対外安全保障)の役割を担っている。すぐれた美術は、武器に匹敵する抑止力を持っているというわけだ。この考え方の背後には、やはり文化的教養の中心になる美術への信仰がなければならない。この考え方によれば、すぐれた美術品の破壊は野蛮さの証しでもある。「文化的教養」を積んだ「高き文化民族」(35)なら、自分たちのものとは異質であっても「美術」には当然の興味を示すだろうし、非難を恐れてそこには攻撃の手を出さないというわけである。

最後に、彼は、美術が国民としての誇り、ナショナルプライドを昂揚させると考えていた。彼によれば、すぐれた美術を生み出すことは、その国の「文化程度」の高さを証明するものであり、「高貴なる文化遺産」(36)を受け継ぐ日本は本来自らのことをそのように見なす資格があるというわけだ。

このほかにも、矢代の主張のなかには、指摘すべき問題点や、ここでは十分に言及できなかった評価すべき論点は少なくない。しかし、少なくとも、以上の点に注目することで、人類が共有する普遍的な価値規範として芸術を守りつづけようとする彼の「文化」理論には、彼がいつも念頭においていたような、単純な形容語に還元できない複合性と対立性が与えられるようになるのではなかろうか。その結果として、彼が残した数多くの生産的で、ある意味ではアクチュアルな業績を正当に評価し、それがさらに、現在における芸術と政治との関係やその意味を考えることにつながることになれば幸いである。

注

- (1) 西 1981, esp. 492; 加藤 2000b (本報告書 2.) 参照。
- (2) フェノロサ 1988, esp., 34ff.
- (3) 池上 1993; 佐々木 1994; 1997; 加藤 1998a 参照。
- (4) 文化庁 1988; 1998, 総務庁行政監察局 1996.
- (5) 文化庁 1998.
- (6) 矢代の生涯については、末尾に付記した参考文献 (矢代 1972, 追悼 1976, 中島 1980-84; 山梨 1997; 水谷 2001)、および年譜を参照。また、資料調査にあたっては、東京国立文化財研究所、神奈川県立近代文学館のご協力を、また、資料の公開については、矢代若葉氏のご了承を得た。記して感謝したい。
- (7) 矢代 1925, xx; 1988, 7; 1958 を参照。
- (8) 当時の美術史家たちの「貴公子」的性格については、白畑 1969, 159 を参照。
- (9) 矢代 1928a, esp. 1f., 203ff. 参照。

- (10) 1960年9月8日付『産経新聞』、「横顔」参照。
- (11) ベレンソン、および彼と矢代との関係については、矢代 1961b, 加藤 2000c 参照。
- (12) 矢代 1925, xxi.
- (13) 矢代 1925, xxiif.
- (14) 矢代 1925, xxiiiff.
- (15) 高階 1988, 208.
- (16) 高階 1988, 209.
- (17) 矢代 1925, *passim. esp. in Part I, II.*
- (18) 矢代 1925, 3ff.; 73ff.; 163ff.; 193ff.
- (19) 矢代 1925, xi.
- (20) 矢代 1925, xxix.
- (21) 矢代 1929b, 12f., 16.
- (22) 矢代 1929b, 23, 37; 1988, 69-70.
- (23) 矢代 1965, iii, xiii.
- (24) 北澤 1989 などを参照。
- (25) 「又支那満州ニ対シテハ数次職員ヲ派遣シタルノミナラズ、一昨年度昨年度ニ於テ外務省ノ委嘱ヲ受ケテ所長以下職員二名ガ満州、北支、中支ニ出張シ美術及工芸事情ノ調査ヲ遂ゲテ報告書ヲ作製シタリ」(p.9)。また、同じ書類の「事業計画」には、「調査及研究ノ結果ハ資料ヲ蓄積シテ文化工作上ノ諸機関ト連絡ヲ図リ夫々参考ニ資スルト共ニ時々報告書ヲ作製シテ内外ニ頒布シ、且ツ国際文化連絡竝ニ東亜文化宣揚ニ貢献セントス」とあり、10万円の経費が計上されていることがわかる。
- (26) 矢代 1943b, 42f.
- (27) カトルメール・ド・カンシー1989, 207 参照。
- (28) 矢代 1943b, 49f.
- (29) たとえば、教育基本法の前文参照。
- (30) 矢代 1988, 6.
- (31) 吉田 1995, 19. 特集 1957; 吉田 1993 参照。
- (32) 吉田 1995, 16.
- (33) 三島 1968 参照。
- (34) もっとも、武器使用を前提としない安全保障がどこまでどのようなかたちで可能かという問題は、正確には多くの条件の検証が必要な政治学上の問題であって、いちがいに否定したり、あるいは逆に無根拠に肯定したりすることもできない。
- (35) 矢代 1988, 12.
- (36) 矢代 1988, 3.

☆矢代幸雄主要著作リスト(詳細については 追悼 1976 を参照)

- Sandro Botticelli, London: Medici Society, 1925, 1929a.
- 西洋美術に於ける東洋的要素. 啓明会創立十年記念講演集. 東京: 啓明会事務局, 1928a.
- 日本の立場より見たる西洋美術. 啓明会第 26 回講演集. 東京: 啓明会事務局, 1928b.
- 美術上の民族主義. 他筆原稿. 講演会速記録. 神奈川県立近代文学館所蔵矢代幸雄関係資料 No.35783. s.a.(1929b)
- 美術研究所の設立と『美術研究』の創刊. 美術研究 1, 1932.
- 日本美術の特質. 東洋思想に於ける日本の特質. 岩波講座東洋思潮. 東京: 岩波書店, 1937.
- 画卷芸術論. 國華 50, 3-5, 1940.
- 対支文化工作ノ目標トソノ方策. s.l. 1941.
- 日本美術の特質. 東京: 岩波書店, 1943, 1965.
- 昭和十八年度美術研究所概算要求増減額事項別明細書. 自筆資料(「美術研究所事業計画」[ほか]). 神奈川県立近代文学館所蔵矢代幸雄関係資料 No.35903. 1943b.
- 創刊の辞に代へて: 種田虎雄さんと大和文華館. 大和文華 1, 1951.3.
- 岡倉天心生誕記念碑除幕式挨拶速記録. 他筆原稿. 神奈川県立近代文学館所蔵矢代幸雄関係資料 No.35772. 1958.
- 日本美術の恩人たち. 東京: 文芸春秋社, 1961a.
- ルネッサンスのイタリア画家. ベレンソン著, 矢代幸雄監修. 東京: 新潮社, 1961b.
- 水墨画. 東京: 岩波書店, 1969.
- 歎美抄. 東京: 鹿島研究所出版会, 1970.
- 私の美術遍歴. 東京: 岩波書店, 1972.
- サンドロ・ボッティチェルリ, 東京: 岩波書店, 1977. (1925)
- 矢代幸雄美術論集 1,2. 東京: 岩波書店, 1984.
- 世界に於ける日本美術の位置. 東京: 講談社, 1988. (講演 1934; 啓明会 1935; 東京堂 1948; 三笠文庫 1952; 新潮文庫 1956)
- 日本美術の再検討. 辻惟雄解説. 東京: ペリカン社, 1998.

☆その他の引用文献リスト

- 池上惇ほか編. 文化経済学を学ぶ人のために. 京都: 世界思想社, 1993.
- Quatremère de Quincy, A.Ch. *Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art.* Paris: Fayard, 1989.(1815)
- 加藤哲弘. アートマネジメント. 並木誠士ほか編. 現代美術館学. 京都: 昭和堂, 1998a, 320-329.
- 加藤哲弘. ヴァールブルクとベレンソン: テキストとコンテキストのユダヤ的性格. 西洋美術研究 4, 2000c, 12-29.
- 加藤哲弘. 近代日本における美学の社会的機能: 西周の場合. 乾原正編. 関西学院大学創立 111 周年文学部記念論文集. 西宮: 関西学院大学文学部, 2000b (本報告書 2.), 1-14.
- 北澤憲昭. 眼の神殿: 「美術」受容史ノート. 東京: 美術出版社, 1989.
- 佐々木晃彦監修. 芸術経営学講座. 東京: 東海大学出版会, 1994

- 佐々木晃彦. 芸術経営学を学ぶ人のために. 京都: 世界思想社, 1997.
- 白畑よし. 女流美術史家の回想. 芸術新潮, 1969.9-1970.1.
- 総務庁行政監察局. 文化行政の現状と課題. 東京: 大蔵省印刷局, 1996.
- 高階秀爾. 解説. 世界に於ける日本美術の位置. 東京: 講談社, 1988.
- 追悼. 矢代幸雄. 日伊文化研究 14, 1976.
- 特集. 文化財は日本爆撃からいかにして護られたか. 芸術新潮, 1957.12.
- 中島国彦. 二つの感受性、その成熟 芥川龍之介と矢代幸雄. 比較文学年誌. 東京: 理想社 10, 1980, 18-31; 18, 1982, 32-43; 20, 1984, 191-201.
- 西周. 美妙学説. 西周全集. 大久保利謙編, 全4巻. 東京: 宗高書房, 1981-, I, 477-492.
- フェノロサ. 美術真説. 山口静一編. フェノロサ美術論集. 東京: 中央公論美術出版, 1988, 7-36.
- 文化庁. 我が国の文化と文化行政. 東京: ぎょうせい, 1988.
- 文化庁. 文化振興マスタープラン: 文化立国の実現にむけて(文化政策推進会議報告を踏まえて). 東京: 文化庁, 1998. (<http://www.bunka.go.jp/1/3/I-3-F.html>, 2001/02/10)
- 三島由紀夫. 文化防衛論. 中央公論, 1968.7.
- 水谷長志. 矢代幸雄の美術図書館プラン. 吉田政幸、山本順一編, 図書館情報学の創造的再構築. 東京: 勉誠出版, 2001.
- 山梨絵美子. 所蔵資料紹介: 矢代幸雄資料に寄せて. 神奈川近代文学館 57, 1997, 6.
- 吉田守男. 京都・奈良はなぜ空襲を免れたか. 世界, 1993.5.
- 吉田守男. 京都に原爆を投下せよ: ウォーナー伝説の真実. 東京: 角川書店, 1995.

☆矢代幸雄年譜

- 1890 横浜に生まれる
- 1911 第一高等学校英法科卒業
- 1915 東京帝国大学文科大学英文科卒業
- 1915 東京美術学校講師
- 1918 東京美術学校教授兼第1高等学校教授
- 1921 欧州に留学(ベレンソンに師事)(1925年まで)
- 1925 Sandro Botticelli, London
- 1927 美術研究所設立に従事
- 1927 欧米へ出張(『ボッティチェルリ』第2版出版準備)(1928年まで)
- 1930 帝国美術院附属美術研究所開所、矢代は美校教授兼務のまま所員(主任)
- 1930 欧州へ出張(ドイツ、ハンガリーにて現代日本画展覧会開催のため)(1931年まで)
- 1931 帝国美術院幹事、附属美術研究所主事
- 1932 ハーヴァード大学講師(1933年まで)
- 1934 財団法人「啓明会」第54回講演会で「世界に於ける日本美術の位置」を講演
- 1935 英国諸大学講師、欧米出張(1936年まで)
- 1936 美術研究所所長(兼東京美術学校教授)
- 1936 毎年中国に約2ヵ月出張(1941年まで)
- 1937 文部省直轄美術研究所所長

- 1941 「対支文化工作ノ目標トソノ方策」
- 1942 美術研究所退職
- 1943 『日本美術の特質』
- 1946 東京大学文学部講師
- 1947 国立博物館評議員
- 1950 文化財保護委員(1966年まで)
- 1951 欧米出張(1952年まで)
- 1948 『日本美術の特質』(再版)
- 1952 東京文化財研究所所長事務代理
- 1953 米国出張(外務省参与、日本美術展覧会の政府代表)
- 1955 国立近代美術館評議員
- 1956 欧州出張(外務省参与、講演および日本美術展覧会の開催準備)
- 1959 スタンフォード大学顧問教授
- 1960 大和文華館館長(1970年まで)
- 1961 財団法人日伊協会会長(1966年まで)
- 1961 国立西洋美術館評議員(1970年まで)
- 1963 日本芸術院会員
- 1965 国立近代美術館評議員会評議員(1967年まで)
- 1965 『日本美術の特質』(第2版)
- 1970 文化功労者
- 1972 『私の美術遍歴』
- 1975 大磯で没

本稿は、2002年に晃洋書房から刊行された『芸術／葛藤の現場（シリーズ「近代日本の知」第4巻）』（岩城見一編）に収録されたわたしの論文「矢代幸雄と近代日本の文化政策」（pp.69-84）に若干の修正を加え、出版社からの許可を得て再録したものである。

6. 制度としての美術史学とその研究対象

美術史学とは美術を対象とする歴史研究の一分野である。この定義はまことに明解で、構造的には一見何の疑問も引き起こさないように見える。しかし、この定義に含まれる「美術」がどのようなものであるのかは、けっして自明のことではない。現代の用法では「美術」という語は、いわゆる造形芸術のこと、つまり、絵画、彫刻、建築、工芸を指している。しかし、場合によっては、後者の二つは、「美術と建築」とか「美術工芸」という呼び方があることからわかるように、「美術」とは種類の違うものだとみなされることもある。また、「美術」の外延を絵画と彫刻に限定するとしても、あらゆる時代にあらゆる場所で制作されたあらゆる画像や立体像が美術に含まれるわけではない。時代や地域、ジャンル、あるいは美的価値のあるなしの判断については、そのつどの状況のなかで変化するので、そこに最初から明確な線を引くことは不可能なのである。

このように「美術」概念の内包と外延が変化する原因の一つは「制度」にあると一般に考えられている。「制度」とは、社会生活を営む人間の思考や行動を規範として調整する習慣的な枠組みのことである。社会全体をひとつのシステムと考えれば、諸制度は下位システムを形成する。具体的にいえば、家族、経済、政治、教育、宗教などの諸制度がそうだ。美術研究の世界でいえば、大学に設置される「学科」としての美術史学や、研究者の組織体である「学会」などがこの「制度」に該当する。

学科や学会は、制度として、そこに所属する人間集団による社会行動を規制する価値規範システムという側面を持っている。当然のことながら、そこでは、たとえば研究対象となる「美術」の領域をどこまでに限定するかといった問題をめぐっても、さまざまな利害や価値観が絡み合い、ぶつかり合うことになる。そして、それらを調整するための制度化が進行すれば、制度からの制約は多くの構成員にとって内面化され意識されにくいものになっていく(1)。

この論文では、学科や学会としての美術史学が、その構成員による対象選択に対して制度としてどのような規制力を行使してきたのかを、制度化の進行の歴史をたどりながら批判的に振り返るとともに、現在の状況についても考察する。考察の対象となるのは、とりあえずは、ヨーロッパ、とくに美術史学の母国といわれているドイツ語圏の例が中心になるが、明治以降の日本のケースについてもできるだけ積極的に言及することにする。

1. 「美術」の成立

制度としての美術史学が成立するのは、先進国のひとつであったドイツ語圏の場合(2)、1870年代のことである。1860年、ボンの大学にシュプリンガーが本来の意味での美術史学講座の正教授としてはじめて招かれる。この後、ウィーン(1863)、ストラスブール(1871)、ライプツィヒ(1872)、ベルリン(1873)、プラハ(1874)と、有名大学での美術史学講座の創設が相次いだ。また、現在の国際美術史学会が最初にウィーンで開かれたのは、1873年のことである。

もちろん、これ以前にいわゆる美術を対象とする学問的作業が存在しなかったわけではない。中国やイスラム世界の例を別にすれば、今日わたしたちが美術として扱っている絵画や彫刻、建築などの物件への言及は、プリニウス(父)の『博物誌』(77A.D.)にまでさかのぼる。しかし、もちろんここには、現在の「美術」の観念は、まだ存在していない。プリニウスが『博物誌』のなかで「金属」や「石」や「土」という項目、つまりその材料との関連でこれらの物件に言及していることは示唆的である。つまり、この時期、「美術」は、まだ独立項目を構成するほどのものではなかったのである(3)。

絵画や彫刻の作品に独立した固有の価値が認められるようになるのは、近代の市民社会が成立してからのことである。十分な情報量と一貫性をそなえた歴史記述を芸術家たちの伝記というかたちで残したヴァザーリのあと、美術史学の方法に大きな変化をもたらしたのはヴィンケルマンによる「文化史」の展開である。文化史とは、作品を作者個人だけではなく、それを生み出した文化というコンテクストのなかに体系的に位置づける方法を意味している。また、ヴァザーリの様式発展モデルでは、成熟期のあとには衰退期の到来が避けられない。このモデルの影響下で、同時代美術への言及は故意に回避され、すでに遠い過去となった古典古代期の美術が研究の対象にもつばら選ばれるようになる。

ちょうどこのころ、正確にいえば1735年に、バウムガルテンが「美学」という学科の名称を発明する。ドイツの大学のなかには、この新学科を、当時のエリート市民たちにとって必須の人文的教養、具体的には古典語や古典世界についての知識、とくに古代の彫刻、建築、文芸に関する基礎的な知識を教授する実践的な教養教育科目として採用するところも現れた(4)。美学はドイツ観念論のなかで大きな発展をとげ、美しい技術としての芸術(美術)の概念を完成させていく。そして、そのことによって美学は、古典主義的な趣味にもとづく美的価値をそなえた過去の作品をもつばら「美術」として称えつつその秘密を解き明かそうとした18世紀の文化史を理論面で支えていった。

しかし、ここで同時に注目すべきことは、ドイツ観念論の美学は、古代ギリシャの古典期に制作された彫刻や建築をそれだけでとらえて賞賛するだけではなく、世界を構成する時間空間の全体のなかでその優越性を主張していたということである。ヘルダーによる文化の多元的な理解やフンボルト以来の啓蒙主義的な地理学研究の伝統を背景に、たとえばヘーゲルの『美学講義』(1828-29)では、当時知られていたかぎりのあらゆる時代、あらゆる地域の芸術が力動的で統一的な体系の内部に位置づけられている。このような普遍的な知の志向を美術研究の分野で代表するのは、おそらくクーグラールの『美術史ハンドブック』(1841-42)であろう。ここでは、古代エジプトやギリシャ、ローマにとどまらず、インド、中国から、南太平洋、南北アメリカにいたるまでの世界各地の造形芸術の実態について詳細な記述がなされている。また、文化史の伝統を受け継いだブルクハルトも、視覚芸術に注目しながら、世界の諸民族の生活を記録する膨大な民族誌を具体化した広大な「精神地図」を構想していた。

2. 制度としての美術史学の成立

しかし、美術史学がひとつの学科として制度的に成立するようになると、このようなグローバルな普遍性への志向には限定が加えられはじめる。制度としての美術史学の成立は、

すでに述べたように、1870年代のことであった。市民革命や産業革命によって新たに社会の主導的地位について中産階級の市民たちのなかからは、それまでの教養あるエリートたちの古典主義的な美意識とは異なった美意識の持ち主が現れてきた。伝統に対して否定的なモダニズムの前衛的な芸術家やその支持者たちは、アカデミズムの絵画やアカデミックな美学に対する批判を強める。こうして、実証主義を志向する当時の反観念論的な風潮のあおりを受けたこともあって、美学は勢いを失ってしまう。美学に代わってこの時期に学科として確実な地歩を占めはじめたのが美術史学であった。

ちょうどこの時期は、美術史学にかぎらず、他の諸学科も制度上の自立を図っていたときである。神学、医学、法学などの専門的な知識や技術を学ぶ前にエリート市民が身につけるべき人文的教養を学ぶ機関であった「哲学部」からは、まず自然科学系の諸学科、ついでいわゆる人文科学系の諸学科がつぎつぎと独立していった。これらの諸学科は、当然のことながら隣接諸学科との競合のなかで純粋化と自立を旨とし、セルフイメージを決定するようなパラダイムを選択することで領域自律性を確立していった(5)。

たとえば、この時期には、古代遺跡からの発掘をもとに、古典考古学が制度上の基盤を確立しはじめていた。それとの関係で、美術史学は、対象となる時代を比較的新しいものに限定せざるをえなくなる。具体的には、古代と中世の境界、つまり、紀元4世紀にコンスタンティヌス大帝によってキリスト教がローマ帝国で公認されてからあとの美術が美術史学の対象となる。また、人文地理学や民族学ないしは文化人類学の発展は、美術史学の研究領域を地理的範囲でも限定することになった。美術史学は、かつてのクレーダーのように地球上すべての地域での造形活動を扱うことは断念して、キリスト教ヨーロッパ世界の作品研究に特化していく。こうして、ヨーロッパでの美術史学研究は、とくに何も限定の言葉をつけなくても、キリスト教伝来以後のヨーロッパ美術を対象とすることが自明の前提となっていた。

一方、このように自律した領域を持つ諸学科の棲み分けによって学問全体の研究分野が構成されはじめると、それぞれの学科は、論証共同体としての体裁を整え研究の精度を高めることをめざして競い合うようになってくる。美術史学の場合でいえば、かつての哲学部内での美学的な文化史研究に対して批判的な反省の目が向けられるようになった。文化史研究のなかに前提として存在していた、美術愛好にもとづくある種の趣味的側面が否定され、学問ないしは科学の名にふさわしい論証的な態度が求められるようになる。つまり、扱う対象が同じであっても、認識関心そのものの対象がさらに限定されるか、あるいは、まったく別のものに変化してきたのである。

そのことを典型的なかたちで証明した事件が、いわゆるホルバイン論争であった(6)。当時ドレスデンとダルムシュタットには、ホルバイン(子)作とされる2点の《バーゼル市長ヤーコプ・マイヤーの聖母》が所蔵されていた。この両者の真筆性をめぐって、1850年代から70年代にかけて世論を巻き込んだ激しい議論が交わされる。すでに正教授職を手に入れるなど制度化の点で一步先を越していた大学の美術史学者たちは、ドレスデン像がそれまでに人々の間に築き上げてきた「ドイツ美術の至宝」というイメージを脱しきれず、その「理想的な美しさ」をもっぱら賞賛しようとする。一方、作品の直接観察を重視し科学技術の導入を恐れない鑑定家や収集家たちの現実感覚を代表していた美術館(とウィーン大学)の関係者たちは、美ではなく真実を求めることでこの論争に最終的に勝利する。そし

て彼らが中心となって、1873年にウィーンで最初の国際美術史学会が開催されることになるのである。

この論争の後、美術史家たちは、作品の美しさということにはことさらに言及しなくなる。美術史学の仕事は、作品の美しさを証明することではなく、作品制作をめぐる事実関係の解明に限定されていく。研究者たちは、作品を生み出した作者の個人的な意図や超個人的芸術意図の復元を最大の課題と考えるようになり、たとえば、作品が完成後にもたらした社会的効果についての研究などはあまり重視されなくなってしまったのである。ただし、ここで注意しなければならないのは、美術史学者たちが古典的な作品の美しさを信じなくなってしまったわけではないということだ。ここでは、美的価値が自明なものとしていわば棚上げにされている。つまり、美や美的価値の問題に対して疑問を投げかける義務が最初から免除されたというわけだ。その結果、たとえば、ヴェルフリンのように、古典的な美術を、「美学」を含ませながら、しかもその美学を疑うことなく自明なものとして扱うことが可能になったのである。

もちろん、ここには例外もある。タウジングに始まり、リーグルやシュロッサー、フライへとつながるウィーン学派の美術史学がそうである。ホルバイン論争のなかで実証主義的な歴史学の立場に立ちつづけた伝統を受け継ぐ彼らは、「美しい」という語を使わないことを誇りにしていた。彼らは、趣味を問わないことを自らの古典的な美意識の隠れ蓑にするのではなく、むしろそこから積極的に美術研究の領域拡大へと進んでいく。たとえばリーグルは、古典的な美的価値意識へのこだわりのなさをことさらに強調するかのよう、「衰退」期や「辺境」地域からの出土品、「下級芸術」である工芸品や「非芸術的」とされる風俗画を研究対象に選び、それらを研究対象として平等に扱おうとする。また、リーグルの影響を強く受けたヴォリングアの『抽象と感情移入』(1908)にも同様の傾向をうかがうことができる。しかし、この伝統も、たとえばフライの提唱する「比較芸術学」をクーグラウの世界美術の構想と比較してみればわかるように、けっきょくはヨーロッパの価値観を基本に構成された「文化圏」理論の枠組みを越えていくものではない(7)。

また、大学の正教授職に就かないという意味で制度からは距離をとっていたヴァールブルクのケースも注目し得る。ヴァールブルクのイコノロジーは、よく知られているように、美術史研究における時代や地域やジャンルによる対象選択の制約を越えて、古代、近世、現代、あるいはヨーロッパ、オリエント地域、アメリカ先住民の住むニューメキシコへ、さらには、ジャンルでいえば絵画、彫刻にかぎらず、版画や壁掛け、蝋人形や郵便切手のようなものの領域にいたるまで大胆に踏み込んでいく。そうすることで、彼は、価値規範を解体する包括的で越境的な視覚文化理論を展開した(8)。ただし、現代の地平から見れば格好の再利用素材を提供してくれるヴァールブルクだが、こちらでも過大評価は禁物だ。彼は、さまざまな材料をジャンルや時代、地域を横断して集めてくるが、それらはすべて、ヨーロッパのルネサンスにおける古典古代図像の復活という彼が全力を傾けて取り組もうとしていた問題解決のために手段として扱われていたにすぎないからである。

3. 日本での状況

ところで、明治時代にドイツを中心としたヨーロッパの美学と美術史学を導入した日本

の場合、学科の成立と研究対象の関係はどのようなものだったのだろうか。

日本で本格的な美術史研究が開始されるのは、明治維新以後のことである。もちろんそれ以前にも、いわゆる「画史」「画伝」のかたちでの作品記述や画家の系図が存在していた(9)。しかし、これらの「前史」には重要な要因がひとつ欠落していた。「美術」という観念が、そこには存在していなかったのである。

北澤憲昭によれば(10)、この言葉が「日本語の歴史にはじめて登場するのは、ウィーン万国博に参同出品するに際して翻訳された同博の出品分類においてであり、この出品分類は、明治5年(1872)、すなわち博物館が開館したのと同年の1月に発せられたウィーン万国博への出品を呼びかける太政官布告に付されていた」。そこには、「西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト云フ」とある。つまり、「美術」は、現在なら芸術と訳すべきドイツ語の "Schoene Kunst" ないしは英語の "fine art" の翻訳語として明治の初期になってはじめて使用されるようになった言葉なのである。なお、1872年に成立した可能性もある西周の『美妙学説』には「美術」に「ハインアート」というルビが振られている。

翻訳語の導入は、その語によって指し示されるようになったものの意味内容を大きく変化させる。「書画」を「美術」と呼ぶことは、たんなる言葉の読み替えにとどまるものではない。それは、それらの「作品」のなかに、それまで考えられもしなかった西欧的な美的精神的価値を見いだそうとする傾向の引き金となる。そして、この傾向を決定的なものにしたのが、東京美術学校の設立をはじめとする日本での美術関係の制度整備に大きな役割を果たしたフェノロサによる日本美術の礼賛であった(11)。

このような経過を経て成立した制度としての日本での美術史研究には、研究対象という観点から見てさまざまな特徴がそなわっている。

まず、フェノロサから出発したことによって、日本の美術史研究は、その対象選択においてもきわめて美的な性格を帯びることになった。通俗化したドイツ観念論の美学の立場からみて「芸術」として「美しい」文化財を対象に選ぶとすれば、当然のことながら、この基準が想定していないような在来の固有のジャンルに対しては研究関心の低下が生じてくる。書や文人画などのケースはこれにあてはまるだろう。しかし、それよりももっと重要なのは、さまざまなジャンル間に作為的なヒエラルキーが設定され、それが固定化されていくことである。たとえば、美的でまじめな高級芸術に読み替えができた作品群は理想的な研究対象となるが、民衆の笑いや生活感情のなかからうまれたような造形は、対象からはずされるか、低い評価を与えられてなおざりにされる。これは、地域の観点からいえば地方美術、時代の観点からいえば江戸、とくに幕末から明治にかけての時代に対するこれまでの研究関心の低さにもつながっているといえるだろう。このような唯美主義的な研究前提は、戦後になっても、平和主義的文化国家建設のイデオロギーとして「美しい日本」の美術を研究する研究者たちの自意識を支えてきたのではないか。

また、近代になって西洋からの導入によって確立された日本の美術史学が観念論の美学との関係を自明の前提としたことは、ドイツでの例からも理解されるように、実証主義との深いつながりをもたらしている。これは制度の本質からみて当然の帰結だが、特定の立場にたつ美学が研究の前提に含まれることになれば、その根底にある美意識は自明なものとして温存され、それへの批判は免除されるようになる。さらにいえば、美意識に抵触するような作品は最初から排除されているわけだから、研究者は安心して実証主義的な作業

に没頭することが可能になるというわけである。実証主義は、ある意味では、たとえば新知見の発見を目指して制度の枠内の空白領域を解消し新領域を開拓する努力を促進するが、枠外の領域への接近には規制をかけていく。美学は、本来、制度化によって見えづらくなるこのような前提を疑う作業のことであるべきなのだが、その本来の意味での美学が美術史学に対して批判を加えることは、これまでは残念ながらあまりなされなかった。

さて、研究対象の選択の点からみて、もうひとつ忘れてはならないのは、日本・東洋の古美術の研究と、美学・西洋美術・現代美術の研究とのあいだの二極分化という事態である。研究者は、必ずこのいずれかに属することでみずからのアイデンティティを確保する。日本の近代という微妙な時代をのぞけば、研究対象の選択は、その後の研究者の認識関心や方法論をほぼ決定するといってもいいすぎではない。西洋美術史家たちは「留学」によってキャリアを形成し、西洋、具体的にはその留学先の国や地域の思考や行動のパターンにみずからを同化させることで研究者としての成功を手に入れようとする(12)。一方、日本美術史家たちは、地域美術史として対象となる地域の可能性を外に開いていくというよりも、「日本」という想像の共同体にみずからを閉じ込めて、ひたすら本質主義的な「日本」美術の日本的特質の探求を推し進めてきた。その結果、抽出された「特質」にそぐわない「日本」や、日本の外にある同種の特質が度外視されるとともに、大和絵や琳派に代表される、もっとも固有で日本的とされる時代やジャンルの作品を頂点にしてひとつのヒエラルキーが形成されていく。

一般的にいて、日本の場合には、文化人類学(ないしは民俗学)や考古学といった隣接諸学科との境界が(借りものであるとはいえ)西欧とほぼ同時進行するかたちで最初から設定されていた。棲み分けが最初から指定されていたため、ジャンルや地域、時代を越えた越境的研究が制度内では生じにくい環境だったといえるだろう。その結果、制度からの規制のなかで、美術史の研究対象は限定されたものになる。その背後にあったのは、以上見てきたように、「芸術」であることと「日本」的であることという、透明であるためになぜそうなったのかが疑われにくい自明の前提である。

4. 新しい研究分野

しかし、1970年代頃頃から事態に大きな変化が見られるようになってくる。これは、いわゆる「新しい美術史学」(ニューアートヒストリー)による異議申し立てがしだいに学科の中に浸透してきた結果だといっている。とくに最近(90年代以降)では、制度の枠を越えて隣接領域との相互交流のなかで研究対象の幅を拡大していこうとする動向が目立ってきた。学生の卒業論文や学位論文、学会での研究発表、大学での講義内容などにも変化が現れてきている。ここでは、私見にもとづいて、この日本の状況を中心に、次の5つの側面を指摘しながら、気がついたことをまとめておく(13)。

a. ジェンダー研究

これは日本に限られたことではないが、最近の美術史学の変化を原動力となって支えてきたのは、フェミニズム美術史であるといってもよい。美術史学において、女性は、研究対象という点でも、あるいは研究主体としても、政治的に不利または不遇な位置に置かれ

てきた。この権力関係の不均衡に異議を唱えるやり方は、伝統的な美意識や解釈観を疑問視するという点では、まさに「新しい美術史学」の考え方にそったものだったといえよう。日本でも、すでに学会内でシンポジウムの開催などがあり(14)、女性研究者の数の増大にともなってめざましい発展を遂げた。多くの著作集が刊行され、基本的な文献の翻訳も進み、専門の雑誌も創刊されている。ジェンダー(社会的性差)問題の一般化、理論モデルの多様化や柔軟化、みずからの制度化への対応など今後の課題はあるものの、伝統的な反感があるなかで研究活動は着実に定着しつつあるとっていいだろう(15)。

b. 大衆文化研究

こちら、マンガをめぐる学会のシンポジウム(16)の議論が記憶に新しい。マンガに代表されるような大衆文化が生み出してきた視覚表現は、古典主義的な美的趣味に依拠するこれまで美術史学ではなかなか真剣に扱ってはもらえなかったものだ。マンガどころか、たとえば版画のような複製芸術の場合も、ヴァールブルク(17)のような例外を除けば、粗悪な材料や描写技術を用いて生産され安価で大量に流通する民衆版画のようなものが、とくにそれだけが対象として取り上げられて研究されることはなかった。そのことを考えれば、マンガが美術史学会でのシンポジウムのテーマになったことは、大きな変化だといっていだろう。とはいえ、それは、ある種の「認知」の儀式ではなかったのかという意見もある(18)。マンガ研究者たちは、すでに多くの研究実績を積み重ねている。美術史学がマンガについて議論するということは、そのような先行研究を尊重しながら、お互いの研究手続きの長所と短所を照らし合わせることであるべきだ。そうでなければ、マンガやアニメ、ゲームといったようなサブカルチャーに対する美術史学からのアプローチは、いわばウィングを広げて隣接「下位」領域を取り込んで権威づけるという身ぶりで見なされてもしかたがないのではなかろうか。

c. ニューメディア

ツールとしての電子メディアの利用は、不充分とはいえ、日本の美術史学者たちのあいだでもかなり普及してきた。しかし、美術史学の研究対象としてこの分野の作品を扱おうとする研究は、日本ではほとんど見当たらない。もっとも、同時代の芸術を扱うことは美術「史」研究の枠の外にあるという考え方は、べつに日本だけに固有の現象ではない。また、英米のニューアートヒストリーが写真や映画の研究との積極的な交流を進めるようになるまでは、美術史学は、とくに複製映像に対しては消極的な対応を続けてきた。しかし、たとえば、電子情報化に遅れることでは日本に引けを取らないドイツのカルルスルーエでも、「美術史の終わりの時代」の後に来る美術史学」を模索するなかで、電子メディアによるデジタルでインタラクティブな映像を美術史学の研究対象として真剣にとらえようとする試みがなされている(19)。これも、ある種の隣接領域の取り込みだといえないこともない。支配権の拡張に貪欲な伝統的制度の底力を意識させられる。

d. ワールドアート

すでに述べたように、美術史学の研究領域は、ヨーロッパでは、伝統的に、コンスタンティヌス大帝の時代から現代(の直前の時代)までのキリスト教ヨーロッパだということに

なっていた。しかし、「新しい美術史学」による見直しの結果、従来のプリミティヴィズムやオリエンタリズムにもとづく異文化美術研究や「民族芸術学」に代わる新たな比較芸術研究や地域芸術研究が盛んになっている(20)。この動きの結果が象徴的に表面化したのが、1986年にワシントンで開かれた国際美術史学会であった。公式にはこのときから美術史学は、中世以降のヨーロッパ美術史研究であることをやめ、研究対象を地球上すべての地域における造形活動に広げたのである(21)。日本におけるこの分野の研究で注目すべきことは、こうして新しく研究領域に加わったアフリカ美術やアジア美術などの研究をリードしているのが、私立や自治体関係の美術館学芸員たちだということである(22)。ジェンダーやサブカルチャー、あるいはニューメディアなどの対象領域についてもいえることだが、新しい美術史学を基本的なところで支えているこの学芸員たちの動きに学会そのものほどのような対応をしていくのだろうか。

e. 制度史と方法論的反省

「新しい美術史学」では、理論活動が重視される。多くの論者たちがかつて美術史学の危機の徴候として指摘したのは美術史学者たちの多忙ぶりであり、それに伴って減少していく、自らの研究手続きそのものに対する批判的反省の機会についてであった(23)。

このような状況に変化をもたらしたのは、日本の場合、近代国民国家形成期としての明治初期における制度としての美術をめぐる諸研究である(24)。これらの研究には、ある種の限界も感じられる。たとえば、議論が日本国内に限定され、同時代ないしは類似した状況に置かれていた諸地域とのあいだのグローバルな比較研究へと開かれることはあまりない。また、近代化以前の「美術」に注目する研究と近代的制度としての「美術」の研究とがうまく連結しないというもどかしさもある。しかし、これらの研究には、自らの研究手続きを、その「出発点」から批判的にとらえなおしてみようという点で、画期的な意味があったことは否定できない。

5. おわりに

冒頭で述べたように、学科や学会の制度の枠内では、研究対象の選択に、見えない枠の規制力がはたらく。この力は制度内では強力に機能しているので自明化されて見えにくい。しかし、この暴力的な力は確実に健康を害する「病理」的側面を持っている。このような制度の病理を批判する方法としては、フランクフルト学派に代表されるネオマルクシズムやイギリスのバーミンガムに端を発する文化研究などがある。しかし、制度を批判するのは、それほどかんたんなことではない。システムとしての制度は、自らへの批判を巧みに内側へと取り込んで無効化していくからだ。このことは、次々と領域の拡大を実現していく制度の現状を確認していくなかで、いやというほど思い知らされる。

ここでわたしが試みたのは、まず、制度の歴史的形成過程を批判的に回顧することで、フレームアップされた自明性を自覚し、さらに、切り捨てられてきた、ないしは「外部」に締め出されてきた別の可能性を拾い上げていくことだった。しかし、どうやら現状を振り返ってみるかぎり、「越境」によって隣接領域と交流を深め対象選択の幅を広げれば、それでいいということではなさそうだ。課題は、むしろ、なぜ制度化を批判するのか、なぜ

越境が必要となるのかということの理由を問うことにある。「前衛」がおそらく同じ事態にあるわけだが、理由を問わない「越境」や「制度批判」は、どのようなものであれ、制度の病理のなかに取り込まれていく。その意味で必要なのは、本来の意味での美学をもういちど甦らせることであろう。

注

- (1) 「制度」や「制度化」については、佐和 1982 などを参照。
- (2) ドイツ語圏における制度としての美術史学の成立については、Dilly 1979; 加藤 1999a,d を参照。
- (3) 美術史学の成立前史については、Kultermann 1966; Fernie 1995 などを参照。
- (4) ドイツの大学での美学の講義や講座の歴史については、Duerr 1993; Ritter 1971 などを参照。
- (5) 大学における諸学科の制度としての自立については、Lepenies 1978; Dilly 1979 を参照。
- (6) ホルバイン論争については、加藤 1998b を参照。
- (7) クーグラール、ヴォリンガー、フライなどの比較美術研究の内容については、加藤 1999b を参照。
- (8) ヴァールブルクの美術史研究の「越境」性については、加藤 1992b; 1997a 参照。
- (9) 日本美術史研究の「前史」や「現在」については、並木 1999 参照。
- (10) 北澤 1989、とくに pp.141-143 参照。
- (11) フェノロサと日本の美学美術史学との関係については、加藤 1999d (本報告書 1.); Kato 1999e (本報告書 3.) を参照。
- (12) 日本における西洋美術史研究の状況については、丹尾 1995 を参照。
- (13) この章の記述は、昨年『美術史論壇』に発表したもの (加藤 1999c) に若干の修正を加えたものである。
- (14) 若桑 1994 参照。
- (15) 鈴木 1997; 千野 1999; 熊倉 1999; 『イメージ&ジェンダー』(1999)、『思想』(1999) 参照。
- (16) 丹尾 1998 参照。
- (17) Cf. Warburg 1932.
- (18) 山下 1998 参照。
- (19) Cf. Belting 1996. また、加藤 1997b も参照。
- (20) 吉田 1995; 加藤 1999b; 島本 1999 を参照。
- (21) Cf. Lavin 1989.
- (22) 川口 1995; 後小路 1997; 並木 1998 を参照。
- (23) 加藤 1992a 参照。
- (24) 北澤 1989; 佐藤 1996; 1999; 東京国立文化財研究所 1999 を参照。

引用文献

- Burckhardt, J. *Jacob Burckhardt. Gesamtausgabe.* Stuttgart; Berlin; Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1929-33.
- 千野香織.. 美術とジェンダー. 世界思想 26, 1999, 36-39.
- Dilly, H. *Kunstgeschichte als Institution.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Duerr, S. *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte und der Universitaet Muenchen.* Muenchen, tuduv-Verlagsgemeinschaft, 1993.
- フェノロサ. 美術真説. フェノロサ美術論集. 山口静一編. 東京: 中央公論美術出版, 1988.
- Fernie, E., ed. *Art History and its Methods.* London, Phaidon, 1995.
- イメージ&ジェンダー. 東京: 彩樹社, 1999.
- 加藤哲弘. 美術史学の『危機』とその克服. 芸術学の軌跡(芸術学フォーラム第1巻). 神林／太田／上倉編. 東京: 勁草書房, 1992a, 159-173.
- 加藤哲弘. もう一つのイコノロジー: アビ・ヴァールブルクとイメージの解釈学. 美学 170, 1992b, 25-35.
- 加藤哲弘. 近代の外の芸術へ: アービ・ヴァールブルクと比較美術研究. 美学 188, 1997a, 36-45.
- 加藤哲弘. [新刊紹介] ベルティンク／ゴール編『ニューメディア時代の芸術作品』. 美学 190, 1997b, 74.
- 加藤哲弘. 『ホルバイン論争』と美術史学における解釈の問題. 人文論究 48-1, 1998b, 13-24.
- 加藤哲弘. 美術史学の展開. 芸術学を学ぶ人のために. 太田喬夫編. 京都: 世界思想社, 1999a, 4-30.
- 加藤哲弘. 諸文化圏の芸術とその相互交流. 芸術学を学ぶ人のために. 太田喬夫編. 京都: 世界思想社, 1999b, 194-208.
- 加藤哲弘. <研究傾向と争点>美術史学の危機、どう克服するか. 美術史論壇 (韓国美術研究所) 8, 1999c, 236-252.
- 加藤哲弘. 近代日本における美学と美術史学. 語る現在、語られる過去: 日本の美術史学 100年. 東京国立文化財研究所編. 東京: 平凡社, 1999d (Cf. 本報告書 1.), 32-42.
- Kato, T. E.F.Fenollosa and the Importation of Aesthetics into Japan. 美学論究 14, 1999e, (本報告書 III.) 13-22.
- 川口幸也. 序論. インサイド・ストーリー: 同時代のアフリカ美術(展覧会カタログ). 川口ほか編. 1995, 8-10.
- 北澤憲昭. 眼の神殿. 東京: 美術出版社, 1989.
- Kugler, F. *Handbuch der Kunstgeschichte.* Stuttgart: Ebner & Seubert, 1842.
- Kultermann, U. *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft.* Wien; Duesseldorf, Econ-Verlag, 1966.(クルターマン. 美術史学の歴史. 東京: 中央公論美術出版, 1996)
- 熊倉／千野編. 女?日本?美?. 東京: 慶應義塾大学出版会, 1999.
- Lepenies, W. Wissenschaftsgeschichte und Disziplingeschichte. *Geschichte und Gesellschaft* 4,

1978, 437-451.

- Lavin, J. ed. *World art: themes of unity in diversity: acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*. University Park [Pa.]: Pennsylvania State University Press, 1989.
- 西周. 美妙学説. 明治芸術・文学論集(明治文学全集 79) 土方定一編. 東京: 筑摩書房, 1975, 3-7.
- Ritter, J. Asthetik. Ritter, J.(Hrsg.). *Historisches Woerterbuch der Philosophie*, Bd.1. Basel: Schwabe, 1971, 555-580.
- 佐藤道信. <日本美術>誕生: 近代日本の「ことば」と戦略. 東京: 講談社, 1996.
- 佐藤道信. 明治国家と近代美術. 東京: 吉川弘文館, 1999.
- 佐和隆光. 経済学とは何だろうか. 東京: 岩波書店, 1982.
- 特集: ジェンダー・スタディーズ. 思想 898, 1999.4.
- 鈴木杜幾子ほか編. 美術とジェンダー: 非対称の視線. 東京: ブリュッケ, 1997.
- 丹尾安典. 日本の西洋美術史: 西洋化と国粋主義. 美術史論壇 (韓国美術史研究所) 1, 1995, 35-53.
- 丹尾安典. [シンポジウム報告] 美術史からマンガを考える. 美術史 145, 1998, 190-196.
- 島本浣ほか編. 美術史と他者. 京都: 晃洋書房, 1999.
- 東京国立文化財研究所編. 語る現在、語られる過去 : 日本の美術史学 100 年. 東京: 平凡社, 1999.
- 並木誠士ほか編. 現代美術館学. 京都: 昭和堂, 1998.
- 並木誠士. 日本美術史研究の現在. 芸術学を学ぶ人のために. 太田喬夫編. 京都: 世界思想社, 1999, 112-128.
- 後小路雅弘. はじめに. 東南アジア: 近代美術の誕生(展覧会カタログ). 福岡市美術館編. 1997, 10-14.
- 若桑みどり. [シンポジウム報告] 美術史学会例会 フェミニズム美術史(第二回)報告に代えて『フェミニズム美術史の新地平』. 美術史 136, 1994, 255-257.
- Warburg, A. *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920). *Gesammelte Schriften*. Leipzig; Berlin: R.G.Teubner, 1932: 487-558.
- 山下裕二. マンガ・美術・批評をめぐる透視図. B T(美術手帳) 764, 1998.12, 77-84.
- 吉田憲司. 『事件』としての展示と出版: 20 世紀美術におけるプリミティヴィズム』……日本語版『あとがき』として. ルービン. 20 世紀美術におけるプリミティヴィズム(日本語版のための補遺編). 東京: 淡交社, 1995, 4-7.

Introduction: Abstracts of Research Project

1. RESEARCH INSTITUTION NUMBER : 34504
2. RESEARCH INSTITUTION : Kwansei Gakuin University
3. CATEGORY : Grant-in-Aid for Scientific Research (c) (2)
4. TERM OF PROJECT : 1998 - 2001
5. PROJECT NUMBER : 10610051
6. TITLE OF PROJECT : Aesthetics and Art Studies in Modern Japan
7. HEAD INVESTIGATOR
REGISTERED NUMBER: 60152724
NAME: KATO, Tetsuhiro
INSTITUTION DEPARTMENT, TITLE OF POSITION:
Kwansei Gakuin University, School of Humanities, Professor
8. SUMMARY OF RESEARCH RESULTS

The aim of this research is to think over the ideal image of aesthetics at present and in future by reflecting on the situations in which aesthetics and art studies in the Meiji era Japan were placed.

Concretely, the time span this exploration covers is limited within the period from 1870's (beginning of importation of aesthetics) to 1900 (Otsuka's inauguration into the chair of aesthetics at University of Tokyo), so that the background of the birth of institutional framework of aesthetics in Japan, which keeps the strong controlling power even now, might be investigated efficiently.

As is shown in the Report, where six papers are collected, it can be said that the initial aim has been almost adequately attained. Aesthetical texts by Nishi, Fenollosa, Otsuka etc. and their social contexts are analyzed here successively, and the situations in Japan are compared with those in the advanced European countries like Germany. By using the method of "sociology of knowledge", this research tries to relativize the then "aesthetics" which was inspired with a kind of neoclassic view of art and was shared widely with many intellectuals everywhere in the world.

Of course, there may be lots of insufficiencies and inaccuracies. Art genres and countries to compare with have been reduced. And it is also regrettable that the descriptions tend to be concentrated to the academic mainstream aesthetics around University of Tokyo. Overcoming these inadequacies will be my future task.

9. REFERENCES

AUTHORS

TITLE OF ARTICLE

JOURNAL / VOLUME-NUMBER / PAGES CONCERNED / YEAR

- Tetsuhiro KATO
E.F.Fenollosa and the Importation of Aesthetics into Japan
Bigaku Ronkyu / 14 / 13-22 / 1999

- Tetsuhiro KATO
Art History as Institution, and Its Objects of Research
Bigaku Ronkyu / 15 / 1-18 / 2000

- Tetsuhiro KATO
OTSUKA Yasuji and the Foundation of Art Studies in Modern Japan
Jinbun Ronkyu / 51-1 / 1-12 / 2001

- Tetsuhiro KATO
The Study of Aesthetics and Art History in Modern Japan
(*The Present, and the Discipline of Art History in Japan*)
Heibon-sha / 32-42 / 1999

- Tetsuhiro KATO
Social Function of Aesthetics in Modern Japan: The Case of NISHI Amane
(*Papers Commemorating the 111th Anniversary of Kwansei Gakuin*)
Kwansei Gakuin University / 1-14 / 2000

- Tetsuhiro KATO
YASHIRO Yukio and the Cultural Policy of Modern Japan
(*Lectures on Japanese Thought, Vol.4: Art*)
Koyo-shobo / 69-84 / 2002

I. The Study of Aesthetics and Art Studies in Modern Japan

(Summary of 1. [pp. 1-8.])

It is not unusual for the professors and students of art history at Japanese universities to be part of the philosophy or aesthetics departments of the university's faculty of letters. The reason for this positioning can be readily understood through an examination of the historical process that led to the establishment of the study of the history of art.

Records show that Japan's first lectures on "shimbigaku" or the appreciation of beauty, were held at University of Tokyo in 1881 (Meiji 14). In 1889 (Meiji 22) the title of these lectures was changed to „Shimbigaku bijutsushi," or appreciation of beauty and history of art, and then again two years later, in 1891 (Meiji 24), this title was once again changed to „Bigaku bijutsushi" or aesthetics and art history. In 1893 (Meiji 26) the Ministry of Education established „the world's first" chair of aesthetics, and many of the lectures held were related to the history of art. This then led to the establishment of the 2nd chair in bigaku, or aesthetics, in 1914 (Taisho 3), which was titled a „bijutsushi-gaku koza" or art history studies chair.

In fact, Japan is not alone in the emergence of the study of art history from the study of aesthetics. This same phenomenon can also be confirmed in regards to the lectures held at universities in the Germanic countries, generally considered the birthplace of the study of aesthetics and art history.

In the case of Germany, it was the study of art history that was first recognized as an independent field of research, as opposed to aesthetics. When the first modern art history studies chair was established in 1860 at the university of Bonn, however, it was the professors of the philosophy departments who had, at most universities, expressed the most scholarly interest in works of art. These professors were involved in teaching and research on the classical languages that formed the heart of the humanist education then sought by their countries, and as a result, art objects from antiquity became the subject of their lectures. It was the professors of aesthetics who first attained the status of „ordentliche Professor" or full professor, sooner than their art historian colleagues.

What, then, were the differences between Japan and Germany? Simply stated, the establishment of an art history studies chair in German universities was a result of alternative process of selection. In Germany's case, the establishment of a department of the study of art history as a chaired position was a result of a variety of competing movements within the philosophy department, particularly the harsh movement to separate and become independent from aesthetics. In fact, there were quite a few instances where art history chairs were established as a victory that signaled the abolishment of full professorships in aesthetics. On the other hand, in Japanese universities, art history has maintained a peaceful coexistence with aesthetics and this situation continues today. Of course, it is not important whether or not these departments have shared titles of aesthetics and art history. In whatever form, the study of art history always entails, in addition to the use of art as object of study, the inclusion of the study of aesthetics in its research. The question then is, whether or not the study of art history in Japan has been able to sever its relationship from the idealistic aesthetics that were introduced by Fenollosa and other early

scholars in the field. Can't we then say that the study of aesthetics-which sees the existence of „art" as a clear, universal form, loves the arts of antiquity "kobjutsu" and famous western paintings "taisei-meiga" as "art," and is supported by universities and national policy aiming to educate its human resources, and thus educating people in this knowledge-determined the characteristics of the study of art history in Japan?

(Translated by Martha J. McClintock)

II. Social Function of Aesthetics in Modern Japan:

The Case of NISHI Amane

(Short summary of 2. [pp. 9-18.])

The theme of this article is, so to speak, the "aesthetics before aesthetics". One of the chief interests of the aesthetics before being established as an academic discipline in Japan lay in the cultural policy of the newly born nation-state. This could be relatively easily seen on the surface, as is often the case with Nishi Amane. This paper tries to make clear the social role Nishi intended to confer on the aesthetics at that time, by analyzing his three texts ("Hyakuichi-shinron", "Hyakugaku-renkan", "Bimyo-gakusetsu") where he referred to aesthetics for the first time in Japan,

III. E. F. Fenollosa and the Importation of Aesthetics into Japan

(Original text of 3. [pp. 19-27.])

Aesthetics as an academic discipline was not completely established in Japan until 1900, when Yasuji Otsuka (1869-1931) returned from study abroad to become the first chair of the Aesthetics Department at University of Tokyo. Before that, however, there were several significant lectures or publications connected with aesthetics. "The True Meaning of Fine Art (Bijutsu-Shinsetsu)," a speech given in 1882 by American educator and orientalist E. F. Fenollosa (1853-1908), was one of the most influential among them. What Fenollosa advocates in this lecture cannot yet be called aesthetics because it contains a definite measure of specific and biased value judgment. Perhaps for this very reason, however, his pre-aesthetics discourse exerted a far-reaching influence on the later development of academic and nonacademic aesthetics in Japan.

My aim in this paper is, by examining the main points of Fenollosa's speech, to clarify the process in which Western aesthetics was imported into the non-Western, modern nation-state of Japan.

1. "The True Meaning of Fine Art"

This lecture was sponsored by the Ryuchi-kai, a nationalistic organization for the protection of cultural properties and the promotion of Japanese arts in the midst of a post-Meiji Restoration national trend to look to the West. The Ryuchi-kai was established in 1879 (three years before Fenollosa's lecture), and its members were mostly government officials with experience visiting European countries. What this nationalistic society expected from the young American professor of philosophy was to certify the excellence of Japanese culture, and Fenollosa answered this expectation successfully by showing that the "true meaning" of art is inherent in Japanese art.

This speech can be divided into three parts: first, a theoretical explanation of the "true meaning" of art; second, a comparative analysis of Japanese and European works of art; and finally, particular proposals for the promotion of fine arts.

a) Theoretical Explanation

The first part of this lecture is often called "Fenollosa's aesthetics." Actually, it is highly abstract and difficult to understand. This theoretical explanation, however, was indispensable to Fenollosa. He states that, although art once reached its peak, it has again fallen into decay: "It is by no means an accident, there must be some grounds for that.... And, to make clear this reason, some speculative consideration cannot be avoided" (1).

To begin with, Fenollosa introduces three typical ways in which the fine arts have been defined, giving his objections to each (2). The first theory is the "skill theory"; it regards the artist's skillfulness as the determinant factor of fine art. Fenollosa, however, insists that skill has nothing to do with art because it belongs to both art and non-art. The second theory can be called the

"pleasure theory," and considers art to be that which brings us pleasure. According to Fenollosa, this view is also inaccurate in that it confuses cause and effect: "We can say art is pleasant because it is excellent. But we cannot say art is excellent because it is pleasant" (3). The third theory is the "imitation theory," according to which art is that which imitates natural reality. Fenollosa argues that art is not always excellent when it mirrors nature by pointing out the fact that people often like paintings better than photographs.

As we have seen, Fenollosa considers these three theories to be inadequate because they do not touch on the inner relation, mentioning only exterior conditions. For Fenollosa, the notion of art cannot be described merely by such physical or psychological approaches: "The notion of music is not the same as the sound of music" (4). Art is an interior matter that exists only when its parts form an intrinsic organic unity in our minds. Fenollosa calls this subtle unity of inner elements "idea" (5), and explains that it is this "idea" that is the true meaning of art.

This definition of art seems fairly idealistic and formalistic. The audience of the lecture and the early readers of its translation must have been troubled or tormented by this highly academic doctrine. In actuality, this argument was almost synchronized with contemporary European post-Hegelian aesthetics and the growing trend of "kunstwissenschaft." In a sense, as T. Mori points out (6), Fenollosa's statement precedes Woelfflin's "Principles of Art History" (1915).

After having made these theoretical preparations, Fenollosa applies them to concrete examples from Japanese and Chinese paintings. In Fenollosa's view, the aesthetic idea in a painting can be found in its harmonic state of form and subject (7). This form consists of three elements: line, shade (light and dark), and color. Harmony of form and subject can be realized either by the "synthesis" of the whole picture plane or by the "beauty" ("partial idea" produced by contrast and order) of each section in the picture. Therefore, argued Fenollosa, if these factors are combined, eight elements of artistic painting (from the "synthesis of line," the "synthesis of shade," to the "beauty of subject") can be obtained. He also added two extrinsic elements (the "power of design" and the "power of technique"); in this way, his aesthetics of painting was complete.

Though a more detailed explication must be omitted here, it is remarkable that Fenollosa emphasizes total synthesis over partial beauty, form over subject, and line over shade and color. He has, in fact, generalized the traditional European framework of academic notions about artistic form and applied it to non-European painting. Fenollosa has no doubt here about the universality of his ideas on fine arts. For him, art is that which is sanctioned by this supreme "aesthetics," while non-art is that which deviates from this definition. According to Fenollosa, it is when non-art prevails due to ignorance or oblivion of the true meaning of art that true art declines.

b) Comparative Analysis

In the second part of his lecture, Fenollosa attempts a comparative analysis between Western and Eastern art using his "true" notion of art. In contrast with the first, this section was understood fairly well. Or, rather, Fenollosa's impassioned defense of Japanese traditional art so incited the nationalistic mentality of his audience that it acquired great powers of influence. Consequentially, this argument determined the basic tendencies of artistic thought in Japan for years to come.

Fenollosa proposes five points of comparison (8): first, "the resemblance to the nature of the Western oil painting"; second, "the shading effect of oil painting"; third, "the existence of contour in the Japanese style painting"; fourth, "the thickness and variety of oil colors"; and finally, "the complexity of Western painting and the simpleness of Japanese painting." He stresses the superiority of Japanese painting on all of these points. Behind this sympathetic vindication can be perceived a kind of Japonisme or primitivism: an expectation that Western art will be saved from its decay by non-European, native art.

Fenollosa's amicable outlook on Japanese art was, in fact, based wholly on nineteenth-century European aesthetics. Proof of this can be found in his rejection of *bunjin-ga* (literati painting). The reasons Fenollosa rejects the "artistic" nature of *bunjin-ga* and its promotion are as follows (9): first, *bunjin-ga* is contrary to the true meaning of painting as art--it is impure in the sense that it brings literary factors into painting; secondly, it has only a small range of subjects; and thirdly, it easily invites unnatural mannerisms. From these lessingean, or purist aesthetic viewpoints, *bunjin-ga* can be discarded as non-art, as an enemy to the promotion of true art in Japan. It cannot be denied that this indicates an intervention of Fenollosa's personal tastes and judgments, ones that were shared by his contemporary intellectuals in the West.

Consequently, it may be inappropriate to characterize this section as a "comparative" analysis because Fenollosa does not demonstrate the originality of Western or Eastern painting from a neutral stance. Rather, with a strongly Western point of view, he "discovers" what meets the Western taste and what sells well when exported to the Western world and advises his Japanese audience to discontinue their support of "non-art" that does not please Western customers.

c) Concrete Proposals

In the last part of his talk, this young, 29-year-old professor of philosophy and politics offers some brief but concrete suggestions on how to promote the fine arts in a newly born nation-state. He mentions the establishment of art schools, the support of traditional Japanese painters, and the enlightenment of the public (10).

Curiously, Fenollosa immediately denies the validity of the first topic, saying, "the appearance of such a school is a sign of decline." He stresses that the "idea of nature cannot be taught": what can be instructed is no more than "to copy the styles of past works of art." It may be surprising to hear this opinion from one of the founders of the Tokyo School of Art. However, as Jutta Stouter-Bender shows us (11), most instructors who came with artistic ambitions from Europe to non-European areas adopted almost the same attitude. In their "workshops," they tried to teach nothing, fearing contamination from the European tradition. The pupils cleverly comprehended the predilection of their teachers and created excellent "works of art." Later, in the Tokyo School of Art, there was a strange mixture of this type of workshop and another type of national academy.

Fenollosa's next advice is to give more production opportunities to Japanese-style ("Nihonga") painters, which reminds us of the U.S. Federal Art Project in the 1930s. In the end, however, he fears that "this policy might limit the spirit of freedom" of the artists. As in the case of art schools, here again we see the aesthetics (or myth) of the inviolable imagination of genius.

For his final suggestion, Fenollosa proposes the founding of an institute of art to sponsor the eliciting, exhibition, and purchase of first-rate contemporary works. On the other hand, he recommends holding special exhibitions for antique paintings. He also emphasizes the need for permanent institutions for both kinds of paintings; in other words, museums.

2. Appraisals of Fenollosa's Aesthetics

Two seemingly opposing attitudes developed in response to Fenollosa's lecture, as well as to his later activities (which cannot be discussed here). The promoter of the speech, the "Ryuchi-kai," eagerly welcomed his arguments. The introduction added by "Ryuchi-kai" members on the occasion of its publication speaks eloquently for this fact (12): "He is a scholar from the U.S. who studied the profound truth of art... He has been in Japan so long and knows so well about the situations of traditional art in Japan that...we can easily understand his explanation about why our country excels in art [above] all other countries."

This lecture, especially the second part, was surely agreeable to contemporary Japanese political leaders as well. To be taught that traditional Japanese paintings as "art" are not inferior to Western oil paintings not only healed the soul of a nation suffering from an inferiority complex but also awakened consciousness and national pride in the Japanese people. As a result, Fenollosa was to be used with his collaborator Okakura as a kind of symbol in later art promotion projects by the Meiji government. Moreover, this "discoverer of the beauty of Japanese art" was exalted as a benefactor who saved Japanese art in the midst of anti-Buddhist and anti-tradition movements. As K. Hosaka points out (13), this myth, together with the legendary episode of the opening of the doors of Horyu-ji Temple, was widely circulated; even after World War II, it was included in school textbooks on "morals." Fenollosa is still popularly respected as a national hero in Japan today.

On the other hand, most scholars of aesthetics and art history have expressed relatively cool, negative opinions. For example, researchers such as M. Yamamoto (14) and T. Kaneda (15), and S. Takashina(16) say with almost a single voice that Fenollosa's arguments are "unoriginal," "too simple," "general and conventional," or "lacking in particularity." Some, including E. Conant (17), criticize that the arguments in this lecture are not only too abstract and speculative but also biased and, in many aspects, contrary to fact.

These two attitudes are not necessarily opposed to one another. Rather, I think that they can be thought of as two sides of the same coin. No doubt Fenollosa's aesthetics was banal and erroneous; but perhaps it was for this very reason that his conclusions have been so highly influential through the ages.

This is more easily understood when we take into consideration the later development of academic aesthetics in Japan. According to early records (18), the first lecture course on aesthetics in Japan was held in 1881 at University of Tokyo, just one year before Fenollosa's talk. The following year, Fenollosa took over the class and continued to teach it through 1886. Though various professors taught the class (Knox, Busse, Koeber, Otsuka), and its name was changed to

"Aesthetics and History of Fine Arts" after Fenollosa left, the basic character of the course did not. Along with more concrete courses on art history and music theory, abstract "aesthetics" remained a mainstay at the university. In this way, aesthetics continued to function in Japan as a theoretical study based on a classical understanding of art, in which art is distinguished from non-art. The aesthetics of inner relations so emphasized by Fenollosa resulted in the separation of art from other cultural activities and gave the study of art an aristocratic self-image.

The popularization of an autonomous notion of art was not found only in Japan. For example, German sculptor Adolf von Hildebrand, active at almost the same time, states that, "paintings and sculptures [have been] declining since the ancient ages." According to Hildebrand, this is because "the progress of science and technology [has] made us lose the sensibility to art"(19). Despite differing opinions in areas such as the theory of evolution or impressionism, Fenollosa actually had quite a few things in common with German artists and intellectuals in the end of nineteenth century: an outlook that laid emphasis on the "synthetic" structure of partial elements; disappointment at the contemporary trends to imitate; the transference of this disappointment to a nostalgia for classical antiquity; emphasis on the mentality of genius above and beyond technical abilities; and a tendency to go back to the intrinsic "origin."

What Hildebrand's Munich, and Fenollosa's Boston and Tokyo had in common was that, although (or rather because) these cities were developing areas, they were full of zeal for civilization. Under such circumstances, there were various possibilities to incorporate aesthetics into political strategy. In this sense, contemporary government officials must have welcomed Fenollosa's aesthetic views on art: nostalgia for antiquity, for example, could play an important role in absorbing more unpleasant aspects of the Bunmei-Kaika (Civilization and Enlightenment) movement's radical progress.

Conclusion

It is simple to disregard Fenollosa's theory as merely an outmoded, commonplace, and inaccurate aesthetics. We should not forget, however, that it was under the strong influence of Fenollosa's artistic philosophies that the history of academic aesthetics developed in Japan.

What we need to do now is neither to praise nor to accuse. Instead, without oversimplification, we should keep our eyes open to various possibilities, nurturing undeveloped ideas and notions that lie hidden beneath mainstream trends. Through this process, we should be able to rethink the meaning of art from the very point at which we stand today.

We do not need aesthetics as a discipline if it is confined to a limited repertoire, reluctant to come in contact with the outer world. Nor do we need aesthetics if it regards particular tastes or value judgments as self-evident, failing to try to place them in relative contexts. What we do need from the field of aesthetics is critical theory that certifies freedom of thought. It is this kind of aesthetics, I believe, that is indispensable for an analysis of the importation of aesthetics into modern Japan.

Notes

1. *Fenollosa Bijutsu Ronshu* (Ed. YAMAGUCHI, Seiichi), Tokyo: Chuo Koron Bijutsu Shuppan, 1988: 9. (For the original text by Fenollosa, see: Metadata, Akiko (Ed.), *Fenollosa Shiryo. II*, Tokyo: Museum Shuppan, 1984: 49-66; TAKADA, Tomiichi, "Fenollosa no 'Bijutsu-Shinsetsu' Kaidoku: Josetsu", *Lotus* 3(1983: 27-44; TAKADA, Tomiichi, "Fenollosa no 'Bijutsu-Shinsetsu' Kaidoku: Zokuhen", *Atomi Gakuen Joshi-Daigaku Kiyo* 16(1983: 99-128; TAKADA, Tomiichi, "Fenollosa no 'Bijutsu-Shinsetsu' Kaidoku: Shuko", *Lotus* 4(1984: 42-57.)
2. Fenollosa, op. cit., 10-12.
3. Fenollosa, op. cit., 10.
4. Fenollosa, op. cit., 15.
5. Fenollosa, op. cit., 14.
6. MORI, Togo. "Fenollosa ni okeru Spencer to Hegel." In: *Lotus* 7 (1987): 22, 25 ff.
7. Fenollosa, op. cit., 17-24.
8. Fenollosa, op. cit., 24-26.
9. Fenollosa, op. cit., 29-32.
10. Fenollosa, op. cit., 32-36.
11. Stroeter Bender, Jutta. *Zeitgenoessische Kunst der 'Dritten Welt': Aethiopien, Australien (Aboriginal), Indien, Indonesien, Jamaica, Kenia, Nigeria, Senegal und Tanzania*. Koeln: DuMont, 1991, 26-34.
12. Fenollosa, op. cit., 7.
13. HOSAKA, Kiyoshi. *Fenollosa: 'Nihon Bijutsu no Onjin' no Kage no Bubun*. Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 1989, esp. 5f.
14. YAMAMOTO, Masao. "Fenollosa no Bigaku Shiso ni tsuite." *Kokka* 682, 683 (1949): 23-26, 44-54, esp. 52.
15. KANEDA, Tamio. "Meiji-ki no Bigaku Shiso ni Ataeta Fenollosa no Eikyo." *Lotus* 3 (1983): 20-26, esp. 21.
16. TAKASHINA, Shuji. *Nihon Kindai Bijutsu-shi-ron*. Tokyo: Kodansha, 1990: 189-224, esp., 212, 215, 217.
17. Conant, P. Ellen. "Meiji Shoki Nihon ni okeru Bijutsu to Seiji: Fenollosa no 'Eikyo' o megutte (Exoticism and Cultural Identity: A Reappraisal of Ernest Fenollosa). *Koza Hikaku Bungaku* 4, *Kindai Nihon no Shiso to Geijutsu II* (ed. HAGA, Toru et al.,) Tokyo: Tokyo Daigaku Shuppan-kai, 1974, 61-85, esp. 61 ff., 69, 76, 80.
18. *Tokyo Daigaku Hyakunen-shi, Bukyoku-shi* 1 (ed. Tokyo Daigaku Hyakunen-shi Henshu Iinkai). Tokyo: Tokyo Daigaku Shuppan-kai, 1986: 587-604, 677-685.
19. Hildebrand, Adolf. *Die Form in der bildenden Kunst*. Strassburg: Heitz & Muendel, 1893: 99, 111-117.

IV. OTSUKA Yasuji and the Foundation of Art Study in Modern Japan

(Short summary of 4. [pp. 29-36.])

In 1900, OTSUKA Yasuji was inaugurated into the “world's first” chair of aesthetics at University of Tokyo. In the lecture titled "Feature and Research Method of Aesthetics" which was given in the same year, he criticized the conventional method of aesthetical inquiry based on the ideological tradition, and emphasized the necessity of scientific and positivistic investigation of art. This article tries to elucidate the historical significance of Otsuka's proposal from the following three perspectives: "Catching up with the contemporary European situations", "Emerging of the institutional logic", "Aesthetics as Culture".

V. YASHIRO Yukio and the Cultural Policy of Modern Japan

(Short summary of 5. [pp. 37-46.])

Although the object of this paper goes a little beyond the chronological framework of the whole project, it is added here because the investigation of the works of YASHIRO Yukio, one of the most famous and important art historians in modern Japan, is really indispensable for the precise understanding of aesthetics in the Meiji era. According to the conclusion of this article, there is a remarkable readiness to pay attention to the social function of art in his theory in spite of the purely formalistic appearance. Also a lot of interesting suggestions about the political role of art it plays for the national security or for the national pride can be found in his writings.

VI. Art History as Institution, and Its Objects of Research

(Short summary of 6. [pp. 47-57])

The last article examines firstly the process of institutionalization of art history in Germany, secondly the circumstances, under which research objects were selected, when the "Fach" of art history was imported in Japan, and thirdly, the expansion of research themes brought by the "New Art History" after 1970's. Although this paper does not primarily discuss the problem of the Meiji era, it is included as a series of institutional study, to think adequately about the relation between the conditions of art studies in the Meiji era and the present situations.

明治期日本の美学と芸術研究関係年表

- 安政 4 1857 絵図調出役（蕃書調所）で川上冬崖による西洋画研究開始
- 明治 3 1870 西周『百学連環』（特別講義）（「芸術」：liberal arts）（佳趣論）
- 4 1871 文部省設置
- 5 1872 湯島聖堂博覧会（古美術品展観）：文部省博物館「博物館」
- 6 1873 ウィーン万国博覧会（日本美術出品）→出品分類項目：「美術」
徴兵令公布、太陽暦実施、キリシタン禁令を解く
- 7 1874 西周『百一新論』（慶應年間の著述）（善美学）
- 8 1875 キヨソネ来日（銅版法による紙幣印刷）
文部省主催正倉院法隆寺の宝物を中心とする古美術博覧会（東大寺大仏殿）
- 9 1876 工部美術学校設立、フォンタネージ、ラグーザ、カペレッティ（建築）来日
- 10 1877 西南戦争 (-78)
コンドル来日(工部大学校造家学科教師)
東京大学発足、モース来日
第1回内国勸業博覧会：「美術館」の登場
- 明治 11 1878 法隆寺宝物を皇室に献納
フェノロサ東京大学文学部着任
フォンタネージ（病のため）帰国
- 12 1879 このころ西周『美妙学説』成立
龍池会（内務大蔵官僚中心の国粋美術団体）結成
菊池大麓訳百科全書『修辞及華文』（文部省）
アンダーソン日本美術史の講演
- 13 1880 観古美術会（最初の独立した官設「美術」展）、京都府画学校設立
東京大学文学部第1回卒業生（井上哲次郎、岡倉天心ら8名）
「新約聖書」翻訳出版の完成、「君が代」作曲
- 14 1881 フェノロサの連続講演、「書ハ美術ナラズ」論争
外山正一、日本最初の「審美学」講義（東京大学）
第2回内国勸業博覧会、博物館が農商務省へ移管
- 15 1882 上野の博物館（コンドル）開館（前年に竣工）
『美術真説』講演出版
この年から、フェノロサが東大の「審美学」講義を担当（1885年まで）
東京専門学校（早稲田）設立
- 16 1883 工部美術学校廃校、『大日本美術新報』創刊、パリ日本美術縦覧会(龍池会)
鹿鳴館落成、正倉院秋の曝涼時に有資格者の拝観許可
『維氏美学』（上冊）（文部省印行）（翌年に下冊）

- 17 1884 鑑画会設立、文部省に図画調査会設置、新皇居造営開始
岡倉、フェノロサ法隆寺夢殿開扉
森鷗外ドイツ留学：1884-88
- 18 1885 音楽取調所第1回卒業演奏会
観古美術会第6会展覧会に新作品を加える
第1回彫刻競技会、硯友社結成、『小説神髓』
- 19 1886 フェノロサ、天心欧米出張、翌年帰国。博物館が宮内省へ移管
帝国大学令発布（審美学が哲学哲学史から分離独立）
東京大学の審美学講義をノックスが担当（この年のみ）
幸野煤嶺、京都市立青年絵画研究会を興す
- 20 1887 東京大学審美学講義をブッセが担当（1892年まで）
東京美術学校音楽学校設置公布（取調掛の改称）
龍池会が日本美術協会と改称
東京府工芸品共進会に洋画の出品が許される
- 明治 21 1888 宮内省臨時全国国宝物取調局設置
九鬼、浜尾、岡倉、フェノロサ近畿地方へ出張（古美術調査）
森鷗外帰国
- 22 1889 東京美術学校開校、帝国博物館設置。『国華』創刊、明治美術会結成
フェノロサ東京美術学校で「美学・美術史」講義
『しがらみ草紙』創刊
大日本帝国憲法発布
東京大学の審美学講義が「審美学美術史」と改称（1890年との記述も）
京都府画学校、京都市画学校に
- 23 1890 帝室技芸員制度設置、岡倉天心が日本美術史講義、
岡倉：美術学校ではじめての日本美術史講義（藤岡、大塚ら帝大生も聴講）
第1通常議会召集
慶應義塾大学文学科に審美学の科目を設置
ハーン来日、フェノロサ帰国、教育勅語発布、岡倉：美術学校長に
- 24 1891 東京大学の審美学美術史講義が「美学美術史」と改称（1892年との記述も）
京都市美術学校（改称）
東京専門学校（早稲田大学）での美学講義（大西祝、1898年まで）
没理想論争
森林太郎：美術学校で美術解剖学講義（1891-1894）
- 25 1892 明治美術会：洋画及彫刻教場の開設
小屋（大塚）保治：東京専門学校の美学・美術史を担当
慶應大学での審美学講義（森林太郎、1900年まで）
学習院高等科で審美学講義（立花銚三郎）
森鷗外『審美論』

- 26 1893 黒田清輝帰国
 明治美術会展に林忠正のフランス印象派作品を展観
 ケーベル来日、西洋哲学と美学の講義担当
 東京美術学校第1回の卒業生（横山大観、大村西崖など11名）
 東京帝国大学文学部に美学講座開設
- 27 1894 京都市美術工芸学校（改称）
 岡倉天心「美術教育施設に付意見」
- 28 1895 帝国奈良博物館開館
 黒田清輝『朝粧』京都の内国勸業博覧会に出品
- 29 1896 黒田清輝：白馬会創立
 東京美術学校に洋画科新設（黒田清輝、久米桂一郎講師に）
 森林太郎：東京美術学校で美学美術史学講義（天心と交代）
- 30 1897 帝国京都博物館開館
- 明治 31 1898 岡倉：美術学校罷免、橋本、横山ら辞任、日本美術院設立
 黒田清輝、浅井忠：美術学校教授に
- 32 1899 森鷗外／大村西崖『審美綱領』
- 33 1900 大西祝京都帝国大学理工科大学教育学講師赴任（病のため講義はなし）
 大塚保治帰国、東大美学講座教授着任
 『日本美術略史』（パリ万博向け帝国博物館編）
 森鷗外『審美新説』
- 34 1901 東京女子美術学校開設
 大塚「美学の性質及其研究法」『哲学雑誌』
 中川重麗『審美学階梯』（京都市美術工芸学校）
 農商務省編『稿本日本帝国美術略史』
- 35 1902 浅井忠：帰国後新設京都高等工芸学校教授となる
- 38 1905 夏カルル・ランプレヒト：ライプツィヒ大学で日本美術史講義
 岡倉：ボストン美術館の東洋部長に
- 42 1909 京都帝国大学文科大学に美学美術史学講座開設
- 43 1910 深田康算美学美術史学講座担当教授就任
 岡倉天心「泰東巧藝史」（東京帝国大学講義）

引用文献リスト

(西、フェノロサ、大西、矢代のテキストについては各論文末尾に付したリスト参照)

- 別府昭郎. ドイツにおける大学教授の誕生. 東京: 創文社, 1998.
- 文化庁. 我が国の文化と文化行政. 東京: ぎょうせい, 1988.
- 文化庁. 文化振興マスタープラン: 文化立国の実現にむけて (文化政策推進会議報告を踏まえて). 東京: 文化庁, 1998. (<http://www.bunka.go.jp/1/3/I-3-F.html>, 2001/02/10)
- Burckhardt, J. *Jacob Burckhardt. Gesamtausgabe.* Stuttgart; Berlin; Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1929-33.
- 千野香織. 美術とジェンダー. 世界思想 26, 1999, 36-39.
- Dilly, H. *Kunstgeschichte als Institution.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Duerr, S. *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte und der Universitaet Muenchen,* Muenchen: tuduv-Verlagsgemeinschaft, 1993.
- Fernie, E., ed. *Art History and its Methods.* London: Phaidon, 1995.
- 藤田一美. 諸大学における美学講座等開設に関する資料. 美学 87, 1971, 68-70.
- Gadamer, H.-G. *Wahrheit und Methode: Grundzuege einer philosophischen Hermeneutik.* 4.Aufl. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1975. 1960(1).
- 浜下昌宏. 実学としての美学: 西周による西洋美学受容. 神林 2000, 197-217.
- 蓮沼啓介. 西周に於ける哲学の成立. 神戸: 神戸大学研究双書刊行会, 1987.
- 土方定一. 大塚保治先生と明治美学史. 歴史科学. 1933.11.
- 土方定一. 解題. 明治芸術・文学論集. 土方定一編. 明治文学全集. Vol.79. 東京: 筑摩書房, 1975, 398-421.
- Hildebrand, Adolf. *Die Form in der bildenden Kunst.* Strassburg: Heitz & Muendel, 1893. (ヒルデブランド. 造形芸術における形の問題. 東京: 中央公論美術出版, 1993)
- 保坂清. フェノロサ: 「日本美術の恩人」の影の部分. 東京: 河出書房新社, 1989.
- 池上惇ほか編. 文化経済学を学ぶ人のために. 京都: 世界思想社, 1993.
- 今道友信. 美学者評伝 6: 大塚保治. 日本の美学 8, 1986, 83-91.
- イメージ&ジェンダー. 東京, 彩樹社, 1999.
- 岩崎允胤. 西周と「美妙学説」. 東アジア研究 23, 1999.2, 73-85.
- 亀井志乃. 妙想と湊合: フェノロサと日本<美術>. 国語国文学研究 101, 1995.11, 17-37.
- 金田晋編著. 芸術学の百年: 日本と世界の間. 東京: 勁草書房, 2000.
- 神林恒道編. 日本の芸術論. 京都: ミネルヴァ書房, 2000.
- 金田民夫. 明治期の美学思想に与えたフェノロサの影響. LOTUS 3, 1983, 20-26.
- 金田民夫. 日本近代美学序説. 京都: 法律文化社, 1990.
- 加藤哲弘. 美術史学の『危機』とその克服. 芸術学の軌跡(芸術学フォーラム第1巻). 神林/太田/上倉編. 東京, 勁草書房, 1992a, 159-173.
- 加藤哲弘. もう一つのイコノロジー: アビ・ヴァールブルクとイメージの解釈学. 美学 170, 1992b, 25-35.

- 加藤哲弘. 近代の外の芸術へ : アービ・ヴァールブルクと比較美術研究. 美学 188, 1997a, 36-45.
- 加藤哲弘. [新刊紹介] ベルティンク／ゴール編『ニューメディア時代の芸術作品』. 美学 190, 1997b, 74.
- 加藤哲弘. アートマネジメント. 並木誠士ほか編. 現代美術館学. 京都: 昭和堂, 1998a, 320-329.
- 加藤哲弘. 『ホルバイン論争』と美術史学における解釈の問題. 人文論究 48-1, 1998b, 13-24.
- 加藤哲弘. 美術史学の展開. 芸術学を学ぶ人のために. 太田喬夫編. 京都, 世界思想社, 1999a, 4-30.
- 加藤哲弘. 諸文化圏の芸術とその相互交流. 芸術学を学ぶ人のために. 太田喬夫編. 京都, 世界思想社, 1999b, 194-208.
- 加藤哲弘. <研究傾向と争点>美術史学の危機、どう克服するか. 美術史論壇 (韓国美術研究所) 8, 1999c, 236-252.
- 加藤哲弘. 近代日本における美学と美術史学. 語る現在、語られる過去: 日本の美術史学 100 年. 東京国立文化財研究所編. 東京, 平凡社, 1999d (Cf. 本報告書 1.), 32-42.
- Kato, T. E.F.Fenollosa and the Importation of Aesthetics into Japan. 美学論究 14, 1999e, (本報告書 III.) 13-22.
- 加藤哲弘. 制度としての美術史学とその研究対象. 美学論究 15, 2000a (本報告書 6.), 1-18.
- 加藤哲弘. 近代日本における美学の社会的機能: 西周の場合. 乾原正編. 関西学院 111 周年文学部記念論文集. 西宮: 関西学院大学文学部, 2000b (本報告書 2.), 1-14.
- 加藤哲弘. ヴァールブルクとベレンソン: テキストとコンテキストのユダヤ的性格. 西洋美術研究 4, 2000c, 12-29.
- 川口幸也. 序論. インサイド・ストーリー: 同時代のアフリカ美術 (展覧会カタログ). 川口ほか編. 1995, 8-10.
- 北澤憲昭. 眼の神殿: 「美術」受容史ノート. 東京: 美術出版社, 1989.
- 小泉仰. 西周と欧米思想との出会い. 東京: 三嶺書房, 1989.
- コナント. 明治初期日本における美術と政治: フェノロサの「影響」をめぐって (Conant, E. "Exoticism and Cultural Identity: A Reappraisal of Ernest Fenollosa"). 芳賀徹ほか編, 講座比較文学 4 近代日本の思想と芸術 II. 東京: 東京大学出版会, 1974: 61-85.
- Kugler, F. *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1842.
- Kultermann, U. *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*. Wien; Duesseldorf, Econ-Verlag, 1966.(クルターマン. 美術史学の歴史. 東京: 中央公論美術出版, 1996)
- 熊倉／千野編. 女? 日本? 美?. 東京: 慶應義塾大学出版会, 1999.
- 京都大学百年史編集委員会編. 京都大学百年史部局史編第 1 巻. 文学部哲学科各講座の歴史. 京都: 京都大学後援会, 1997-, 76-81.
- Lepenies, W. Wissenschaftsgeschichte und Disziplingeschichte. *Geschichte und Gesellschaft* 4, 1978, 437-451.
- Lavin, J. ed. *World art: themes of unity in diversity: acts of the XXVIth International Congress of*

the History of Art. University Park [Pa.]: Pennsylvania State University Press, 1989.

- 三島由紀夫. 文化防衛論. 中央公論. 1968.7.
- 溝口 [禎] 次郎(宗文)ほか. 現代美術の黎明期を語る. 画説 14, 1938.2, 154-166.
- 森県. 西周『美妙学説』成立年時の考証. 国文学解釈と教材の研究 14-6, 1969, 206-207.
- 森鷗外. 西周傳. 鷗外全集. Vol.11, 東京: 岩波書店, 1953, 1-110.
- 森東吾. フェノロサにおける美術史と構想と特色. LOTUS 6, 1986, 1-21.
- 森東吾. フェノロサにおけるスペンサーとヘーゲル. LOTUS 7, 1987, 14-30.
- 村形明子. E・F・フェノロサ『東洋美術史綱』: 日本は「東洋のギリシャ」と感嘆. 国文学解釈と鑑賞 60-5, 1995.5, 59-66.
- 村形明子. アーネスト・F・フェノロサ文書集成: 翻刻・翻訳と研究(上下). 京都: 京都大学学術出版会, 2000; 2001.
- 中島国彦. 二つの感受性、その成熟 芥川龍之介と矢代幸雄. 比較文学年誌 10, 1980, 18-31; 18, 1982, 32-43; 20, 1984, 191-201.
- 並木誠士ほか編. 現代美術館学. 京都, 昭和堂, 1998.
- 並木誠士. 日本美術史研究の現在. 芸術学を学ぶ人のために. 太田喬夫編. 京都: 世界思想社, 1999, 112-128.
- 夏目漱石. 吾輩は猫である. 伊藤整, 荒正人編. 漱石文学全集第1巻. 東京: 集英社, 1982.
- Quatremère de Quincy, A.Ch. *Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris: Fayard, 1989.(1815)
- Ritter, J. Aesthetik. J. Ritter(Hg.), *Historisches Woerterbuch der Philosophie*. Bd.1, Basel: Schwabe, 1971, 555-580.
- 佐々木晃彦監修. 芸術経営学講座. 東京: 東海大学出版会, 1994.
- 佐々木晃彦. 芸術経営学を学ぶ人のために. 京都: 世界思想社, 1997.
- 佐藤道信. <日本美術>誕生: 近代日本の「ことば」と戦略. 東京: 講談社, 1996.
- 佐藤道信. 明治国家と近代美術. 東京: 吉川弘文館, 1999.
- 佐和隆光. 経済学とは何だろうか. 東京: 岩波書店, 1982.
- 島本浣ほか編. 美術史と他者. 京都: 晃洋書房, 1999.
- 白畑よし. 女流美術史家の回想. 芸術新潮 1969.9-1970.1.
- 総務庁行政監察局. 文化行政の現状と課題. 東京: 大蔵省印刷局, 1996.
- Stroeter-Bender, Jutta. *Zeitgenoessische Kunst der 'Dritten Welt': Aethiopien, Australien (Aboriginal), Indien, Indonesien, Jamaica, Kenia, Nigeria, Senegal und Tanzania*. Koeln: DuMont, 1991.
- 鈴木杜幾子ほか編. 美術とジェンダー: 非対称の視線. 東京: ブリュック, 1997.
- 高階秀爾. 解説. 世界に於ける日本美術の位置. 東京: 講談社, 1988.
- 高階秀爾. 日本近代美術史論. 東京: 講談社, 1990.
- 高田美一. フェノロサの『美術真説』解説: 序説. LOTUS 3, 1983, 27-44.
- 高田美一. フェノロサの『美術真説』解説: 続編. 跡見学園女子大学紀要 16, 1983b, 99-128.
- 高田美一. フェノロサの『美術真説』解説: 終稿. LOTUS 4, 1984, 42-57.
- 谷城朗. 大塚保治のドイツ美学受容. 学苑 548, 1985.8, 50-58.
- 丹尾安典. 日本の西洋美術史: 西洋化と国粹主義. 美術史論壇 (韓国美術史研究所), 1,

1995, 35-53.

- 丹尾安典. [シンポジウム報告] 美術史からマンガを考える. 美術史 1998, 190-196.
- 特集: 文化財は日本爆撃からいかにして護られたか. 芸術新潮. 1957.12.
- 特集: ジェンダー・スタディーズ. 思想 898, 1999.4.
- 東京大学百年史編集委員会編. 東京大学百年史. 部局史 1. 東京: 東京大学出版会, 1986, 587-604, 677-685.
- 東京芸術大学百年史刊行委員会編. 東京芸術大学百年史: 東京美術学校篇第 1 卷. 東京: ぎょうせい, 1987, 425-501.
- 東京国立文化財研究所編. 語る現在、語られる過去: 日本の美術史学 100 年. 東京: 平凡社, 1999.
- 戸沢行夫. 明六社の人びと. 東京: 築地書館, 1991.
- 追悼. 矢代幸雄. 日伊文化研究 14, 1976.
- 上野直昭. 大塚保治博士の思想. 美学 4, 1951, 64-66.
- 植手通有. 明治啓蒙思想の形成とその脆弱性: 西周と加藤弘之を中心として. 加藤弘之/西周. 日本の名著, Vol.34. 東京: 中央公論社, 1977, 7-66.
- 後小路雅弘. "はじめに". 東南アジア : 近代美術の誕生(展覧会カタログ). 福岡市美術館編. 1997, 10-14.
- 若桑みどり. [シンポジウム報告] 美術史学会例会 フェミニズム美術史(第二回)報告に代えて『フェミニズム美術史の新地平』. 美術史 136, 1994, 255-257.
- Warburg, A. *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920). *Gesammelte Schriften*. Leipzig; Berlin: R.G.Teubner, 1932, 487-558.
- 山口静一. フェノロサの美術館論を読む. *MUSEUM* 441, 1987-12, 29-36.
- 山本正男. フェノロサの美学思想に就いて. 国華 682, 683, 1949, 23-26, 44-54.
- 山本正男. 明治時代の美学思想. 国華 722, 726, 727, 729, 1952, 171-178, 297-301, 322-332, 377-383.
- 山本正男. 明治の美学: 美学と批判精神. 国文学解釈と鑑賞 1960-1, 31-50.
- 山下重一. フェノロサとスペンサー: 『世態開進論』(1880)の検討. 英学史研究 24, 1991, 1-13.
- 山下裕二. マンガ・美術・批評をめぐる透視図. *B T*(美術手帳) 764, 1998.12, 77-84.
- 柳田泉. フェノロサ『美術真説』. 明治初期の文学思想 (下). 東京: 春秋社, 1965.
- 吉田憲司.. 『事件』としての展示と出版: 『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム』. 日本語版『あとがき』として. ルービン. 20 世紀美術におけるプリミティヴィズム (日本語版のための補遺編). 東京: 淡交社, 1995, 4-7.
- 吉田守男. 京都・奈良はなぜ空襲を免れたか. 世界 1993.5.
- 吉田守男. 京都に原爆を投下せよ: ウォーナー伝説の真実. 東京 角川書店, 1995.
- 吉岡健二郎. 深田康算の思想とその時代. 深田康算. 美と芸術の理論. 東京: 白鳳社, 1971, 349-372.

Contents

Preface ...	i
Introduction ...	ii
Contents (in Japanese) ...	iv
1. The Study of Aesthetics and Art Studies in Modern Japan (in Japanese) ...	1
2. Social Function of Aesthetics in Modern Japan: The Case of NISHI Amane (in Japanese) ...	9
3. E.F.Fenollosa and the Importation of Aesthetics into Japan (in Japanese) ...	19
4. OTSUKA Yasuji and the Foundation of Art Studies in Modern Japan (in Japanese) ...	29
5. YASHIRO Yukio and the Cultural Policy of Modern Japan (in Japanese) ...	37
6. Art History as Institution, and Its Objects of Research (in Japanese) ...	47
Introduction: Abstracts of Research Project ...	59
I. The Study of Aesthetics and Art Studies in Modern Japan (Summary of 1. in English) ...	61
II. Social Function of Aesthetics in Modern Japan: The Case of NISHI Amane ...	63
(Short summary of 2. in English)	
III. E.F.Fenollosa and the Importation of Aesthetics into Japan (Original text in English of 3.) ...	64
IV. OTSUKA Yasuji and the Foundation of Art Studies in Modern Japan ...	70
(Short summary of 4. in English)	
V. YASHIRO Yukio and the Cultural Policy of Modern Japan ...	71
(Short summary of 5. in English)	
VI. Art History as Institution, and Its Objects of Research (Short summary of 6. in English) ...	72
Chronology (in Japanese) ...	73
Bibliography (in Japanese) ...	76

明治期日本の美学と芸術研究

著 者 加藤哲弘
発行日 2002年3月
印 刷 協和印刷株式会社
京都市右京区西院清水町 13

平成10年度～平成13年度
科学研究費補助金研究成果報告書