天心――大観・春草における西洋近代美術史観（上）

天野一夫

第1章　岡倉天心の西洋近代美術史観

筆者はすでに別稿[1]で、フェノロサの西洋近代絵画観のありようを、できうるかぎり具体的に、その西洋美術の流れの中で見定めてきた。そこでは、フェノロサという優れた感性と観念を持った人物が、その時代の美術潮流の波を幾度とあびながら、常に自律的にそれを包摂し、最後には壮大な美術史または文明論にまで到達しえた道すじが判ったのである。本論ではつづけて今一度、フェノロサの日本美術への接触、理解において、また彼の新日本画運動においても重要な役割を演じた岡倉天心に同様の考察をおよぼしたく思う。

ここでは我々がまず考えておきたいのは、天心がどのような西洋美術史観を持っていたかという点であるが、その際、我々は特に前稿でみたフェノロサという、天心にとっては己の西洋美術史観を形成する上で重要な存在となったであろう人物の考えを念頭におきながら考察してみたい。どれほど天心がフェノロサの知識・見方に負っていたのか、または、天心の自主性を重んじるならば、どのように二人の間での隔離が認められるのか、という点である。

いうまでもなく我々は、春草・大観らの優れて意欲的な日本画運動の極めて大きなバックボーンとして、天心という存在を見のがすわけにはいかない。「朦朧体」と呼ばれた試行の顕在化した、明治31年段階での彼らの組織的・意識的な試みに限ってみても、その彼らや日本美術院の大きな精神的支柱となった天心の考えを抜かしては考えられないであろう。最終的にここで我々が見ようとするのは、その彼らの試みに直接の示唆を与えたと言う天心が、その言葉の背景としてどのような西洋近代絵画観を持っていたかという点である。また、さらに、次章で考察する春草・大観らの言説にそれらフェノロサ・天心の考えがどのように反映しているかを考えたい。それゆえ、特にここでは、天心の明治30年代までの言葉に焦点をあてることとする。

天心自身のあまりの大きさゆえか、各方面からのアプローチはあっても、こと美術史に関する限り、いまだにかような基本的な点さえ、徹底して洗い出されたことはない状況ではある。幸い我々の前には、大系的な天心全集がある。そこで、ここでは平凡社版の『岡倉天心全集』[2]中から西洋近代美術関係の箇所を抜き出し、その時代的変遷をいささかでもうかがえたらと思う（以下、別表参照のこと）。そこでは、単に名前が挙がっている事例もあれば、様々の評価がされている場合もある。ここでは主に19世紀以降の作家に関する事項を細大もらさず抽出し、また、天心の視点を知るため、明らかに肯定的、あるいは否定的な評価の言説はそれを明瞭化した。なお、引用は原文のままだが、漢字は新字に直した。

天心は明治30年代初期のいわゆる朦朧体成立期以前の渡欧経験は、「美術取調委員」として明治19～20年にフェノロサらと渡った時のみである。まず、その渡欧以前の文献を見るに、極めて少ないながらも、「ライン」（テーヌか）や「ラスキン」の名が評論家

としては見出せる。しかしながら具体的な作家名などは皆無である。ただ、明治18年1月には、フランス画壇がその勢いを失していることを指摘するだけである。これだけで天心の西洋美術観をうかがうことは到底無理である。当時の天心は、おそらくは外国からの文献の他はフェノロサからの伝聞による知見しかなかっただろうと思われる。そして、フェノロサが、ラスキンの影響を受けた人々の多いアメリカの環境にいたこと、またラスキン、テーヌの名も否定的に、渡欧後ではあるが明治22年の文献に記していること、さらにフランス画壇の現代における衰退も、フェノロサの年来の主張だったこと[3]等を総合すると、ほとんど天心がフェノロサの知識または見方によっていただろうことを推定させる。

次に渡欧期について触れれば、フェノロサの他、ラファージ、ビゲロウらとともにアメリカ行きの船に上船しており、現在のこる「欧州視察日記」[4]等によると、その後フランス、スイス、オーストリア、イタリア、スペイン、イギリスの各国を訪問していることがわかる。それによると、たとえば、5月4日にロンシャン博物館でミレーやクチュール[5]等の近代絵画にも接しているが、これは例外的な記述である。むしろ、各国の美術館での特にイタリア・ルネサンスの名作を中心とした見学記や、美術学校等についてのことこまかな各方面からの記述が多い。後者では特に美術工芸面への強い興味を示している点も興味深い。15世紀に好意的な点については、高階秀爾[6]はラファエル前派などの影響か、とも推しているが、むしろフェノロサの変わることのなかった15世紀イタリア・ルネサンスを頂点とする考え方を重視した方がよいだろう。また美術工芸重視の点も殖産興業としての考え方での興味のあり様とも言えるのだが、フェノロサの渡欧以前の一連の言説や、画家ラファージ[7] という天心周辺の人々の中に、重要な一つの美術観、構想として存在していたことをも注意したい。さらに、この渡欧直前にラファージのファイン・アートと装飾美術との融合関係を重視する論の影響を受け、よりその方面への興味がつのったとはいえまいか。

この点に関しては前稿[8]でも、そのラファージの見方がフェノロサの美術史観の基本的な見方として摂取されていたことをたしかめた。それはファイン・アート（純粋美術）と工芸（装飾美術）との区別を行うことが美術の衰退期であり、その二者が密接に関係しあった時期を逆に隆盛期とする見方である。そしてラファージとの出会い以前のフェノロサにも工芸に対しての強い関心が見受けられるのである。天心の文献にも同様の記述を、渡欧後に見出せる。管見によると、明治20年11月の帰朝演説である「鑑画会にて」、同27年の「美術教育施設ニ付意見」、明治23 ～ 26年の「泰西美術史」等が挙げられよう。前の2つの文献によれば、少なくとも天心は鑑画会においても、また桑原住雄が指摘しているように、後には東京美術学校校長時代の文章である「本邦ニ施スヘキ美術教育ノ標準」[9]のはじめにかかげるべき重要な理念となったことがわかる。そしてこの純粋美術と装飾美術の未区分という考えは、すでに明治22年開校の東京美術学校のカリキュラムに意識的に当初からくみこまれていたものであったとすべきだろう。そのカリキュラムによると[10]、専修科の絵画科及び彫刻科の2年次には「建築科

大意」が、同3年次にはつづけて「建築装飾術」が講義されている。また、何より「図案科」（美術工芸科）を設けて、絵画科、彫刻科と別科制をとっていることに注意したい。ちなみに、専修科進学前の2年間の普通科では3科の別なく基礎実技が教授されている。さらに、それは、実は日本美術院の基本理念にもなっていたと言えるだろう。天心自身の手になる「日本美術院創設の趣旨」[11]によると、「美術及美術工藝」とし、その二者を包摂した基本方針であったのである。ここでは建築装飾から彫金、鍛金、漆工、窯工、刺繍、写真、彫版等も入っていたのである。

初期のラファージ、フェノロサからの感化によってはじまった天心のこの構想は、具体的機関としては鑑画会→東京美術学校→日本美術院とうけつがれていたと見たい。桑原氏の指摘のように、その時天心の頭の中には伝統的な総合建築の作例とラファージに教示された理念とがむすびあっていたであろう。天心の理念の中で美術工芸の占める比重は大きいが、それは単に初期の考えのように一概に殖産興業のためとも言えない一つの理念ともなっていたように思われる。

ここで、先の天心渡欧時の記述に戻ると、ミレーに接していることがその日誌からわかるが、より具体的に当時をうかがう関係文献としては、黒田清輝が明治45年時に記した回想文「二十余年前のバルビゾン村」[12]がある。ミレーの息子である画家から聞いた話として、当時天心らがパリに滞在した時の新聞記事に、「仏蘭西の絵を沢山見たが、ミレーの絵が一番いゝ」と言ったとしていることは天心らの当時の趣向をうかがう意味で重要である。

では、次に渡欧後の天心について考察をつなげよう。全体的に天心の言説は抽象的なものが多いが、この期のものでまとまった西洋美術関係の文献としては、少なくとも明治23年度から26年までは講義していたことが判明している、東京美術学校での「泰西美術史」であろう。なお本講義は、フェノロサ「講義」（明治23年2月から6月辞任までか）を天心がひきついだもので、同じ「美学及美術史」という講座の中で日本美術史にひきつづいて講じられたものである。

本文献は現在のこる4種のノートによって推察できるが[13]、日本最初の大系的な西洋美術史としても意義が大きい。その文中では、今日フランス絵画は「死体の腐敗する状、腥血衣を塗したる様、或は一個の果実、シャンパンの空き瓶等の如きも充分其の思想を表はすを以て満足せり」とし、つづけて「一方に於ては独立精神少なくして変化を見ざるものよりは可なるも、又一方にありては人生に遠ざかりて精神高尚の点を失す。此は技術のみを愛せし弊なり。ラスキンの如きは其の反動にして、総て美術は精神の高尚なるものたるを主張せり」とある。これによると、一方ではアカデミーの一定の型におさまった絵画を批判しながらも、その反動としておこったレアリスム絵画に対しても、単に技術を誇るものとして排している。ここまでは、フェノロサ「美学」と同様の意見だが、次にラスキンをそのようなレアリスムに反し精神性を回復したものであったとしている点は注目される。後述するように天心は生涯ラスキンに対しては、批評家として高く評価していたが、それに対して、フェノロサは、ほとんど一度

も肯定的にその説をとりあげていない。むしろ、例えば「美学」などのように、ラスキンを、絵画に道徳性をもちこみさらに、自然模写にのみ固執したものとして、ラファエル前派の絵画ともども批判しているのである。このような対蹠的な意見は、ことに、「泰西美術史」講義が、他ならぬ、先にみたフェノロサの講じ、天心が通訳した「美学」をひきついだ形であることから、一層天心の自律的な考え方がうかがえると言えよう。ここで他の天心のラスキンについての言及を生涯を通してみてみると、評価の曖昧なものもあり、その批評の限界も指摘するものの[14]、美術上の模倣を「最大罪悪」[15]とし、「精神」性を絵画に回復した西洋の代表的な批評家として目していたことがわかる。

次に「泰西美術史」の文中では、講義のおわりに全体からみれば極めてわずかであるが19世紀の美術史が語られている。そこでは、世紀の前半期を「復古時代」、後半期を「写生主義」の時代として、新古典主義からレアリスムへの大きな流れをつかんでいる。そして今日の西洋美術について次のように記している。重要な部分のため多少長文だが引用してみよう。

「今日の泰西美術は更に一変化をなさんとするの最中なり。古来東洋より西洋に影響を及ぼしたるは亜拉比亜、印度、波斯、支那等なれども、近頃日本のもの之れに影響する最も多し。仏蘭西、英吉利は其の最たるものなり。仏人ミレー、コローの如きは写生より写意を主唱す。実物より面白味を添ゆべしとなり。インプレツシヨネツス派の如きは、一見即ち真にして是なりとす。海の空も一見したる儘にて画くべし。細波片雲を画くを要せずと。之れ美術院（筆者注：アカデミーのこと）の風と異なる処なり。前述のルーダン（筆者注：ロダンのこと）の如きも亦然り。

現今欧洲にては一般に一種の東洋の思想顕はれたり。之れ欧洲美術上利益あるならん。東洋に泰西の思想入りしも亦利益あり。互に加味して普遍美術を形成して始めて世界美術と称すべし。特殊の点と一般美術の風と合したるものが即ち普遍美術なり。」

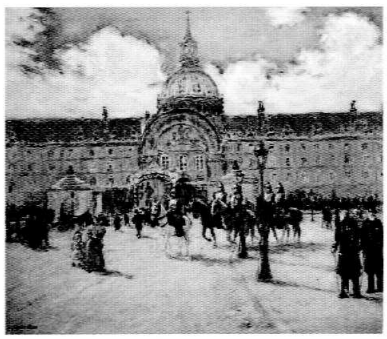
これで「泰西美術史」は講を終えるわけであるが、ここでは、基本的な美術史観としては、むしろフェノロサの「美学」そのものといってよいであろう。つまり、15世紀のイタリア・ルネサンスを一つの頂点として、それ以降は衰退期であるという見方や、近代は写生の奴となっているとする考えは、フェノロサの言説通りである。天心もここで、「畢竟するに、写生に偏する時は其の幣たる如何にも意味の無きものが出来るに至るなり。」としている。また現代の新しい動きとして、西洋がその美術上の行きづまりの打開策として東洋美術の摂取が行われていることを指摘する点は、天心の後の言説にも同内容のものを見出す[16]。さらに西洋の美術が「普遍美術」を目ざしてゆく見通しは、むしろ後のフェノロサの『Epochs of Chinese and Japanese Art』[17]（以下、「Epochs」と略す）の主張を先取りしたかのようにさえみえる。更に、その際、ミレー、コローといったバルビゾン派の名がまず挙がっていることも共通するのである。しかしながら、このような基本的な見方は一致しているが、ここに「インプレツシヨネツス派」の名で印象派が挙げられ、さらにそれが、フェノロサとは異なり、積極的評価を与えられている点は大いに注目される。この時考慮されねばならないことは、天心

が、この講義を全て自らの知識、意見に負ってはいない点である。遠々とエジプト美術から説きおこし、19世紀に至る論には、その時々に紹介する論者の意見として名の見えるものもあるが、当然いわば元本があったはずである。その点、どこまでが天心自身の鑑賞体験にうらづけられた自らの意見かが不明瞭である[18]。ゆえに天心自身の独自の論を抽出するのは困難であるが、先にみた、明らかにフェノロサの説を聞いていたはずの天心の、ラスキンへの言及や、ここにみるむしろフェノロサに先行して日本美術と融合し普遍美術へとむかう動きは、おそらく独自のものと見たい。慎重に考えれば、印象派への言及も天心自身の考えかどうか明確ではない。またそれをロダンなどとともに日本美術に負っているとするところは、かような事実がある以上、どちらとも言いうる。そこで、その言葉の使用法を点検しておこう。まず、フランス、イギリスの名が挙がっているが、両国とも天心の訪問国であることはすでに記した。次にミレー、コローについては、その内、前者の名はすでに渡欧前からフェノロサの文献にのぼってきており、聞き及んでいただろうことは疑いない。しかしさらにここで「写生」や「写意」といった東洋独自の言葉がそれらの作家にあてられている。このような二つの全く異なる文化領域の絵と文とをあわすことは、本の受け売りによるとみるよりも、実際の鑑賞体験によって得た感情に基づいた独自の論の可能性が大きいように思われる。言葉は感情によって規定されており、そのような一種の飛躍した言い方は、やはり実際の経験に基づいた方が起こりやすい。ちなみに、「写意」という言葉について触れれば、一般にこれまで「対象の精神的な方面を描いた作品。対象に托して画家の主観が多く表現された作品」[19]という精神面の表現として把えられてきたが、最近では、それは技術的な側面でいえば「巧筆」に対して、「略画」風に描くことだと考えられている[20]。それに則っていえば、ここで挙げられているミレーやコローの絵は、比較的筆致の荒い描写をみせ、まさに略画風であると言えよう。また、別の明治22(1889)年10月の「円山応挙」では、応挙の革新性を論じるのにミレー、コローを引き合いに出し、「其事業ハミレー、コロー等カ仏国画院ニ反動シテ一種清淡ノ写生流ヲ開キタルト同様ナレトモ、其成績大ニ之ニ超過スルモノヽ如し」とミレーらを相対的に下げている。しかし、これは、東西洋の差によるところが大きいと思われ、全文献を点検するなら、天心の中でのミレー、コロー評価はかなり高いものとしなければならない。むしろこの文章中で興味深いのは、彼らが新しい写生流を開いたとする点であろう。この点は、フェノロサの説に通うものがあると思われる。

次に、印象派に対しての理解であるが、ここで先ず見ておきたいのは、同講義のもととなったと考えられている「泰西美術史ノート」に、「Impressionists」として以下の4人の名が挙がっていることである。

「Jean François Raffaelli、Marcellin Desboutin、Claude Monet、Manet」

以上の人名は肝心の学生講義ノートの方には記されていないが、おそらくこれらの名が念頭にあったと考えてよかろう。さらに、明治22年4月の「美術展覧会批評」に「アンプレツシヨンニスト(写意派)のルータンカザン諸氏」とおそらく印象派を指す言葉が



図版1　ラファエリ
《アンヴァリッド、ナポレオンの墓》
1896年　プティ・パレ美術館蔵

図版2　ジャン=シャルル・カザン
《ハガルとイシュマエル》
1880年　トゥール美術館蔵

初出しており、これも具体例として加えてよいであろう。しかし、モネやマネは極めて代表的なその派の作者であるが、ラファエリ（図版1）[21]やデブータン[22]といった、いわば印象派の周辺作家がまず名を挙げられているのは普通ではない。ここで、この二者の名を逆に手がかりにすれば、ラファエリとデブータンに共通することは1880年代中頃には肖像画では流行作家としてかなり著名であったことである。このラファエリが名声を確立したのが1884（明治17）年の個展であるとすると、1887（明治20）年にパリに行った天心が、その絵を見て名を留めておいた可能性もでてくることになる。そう考えると、モネよりは、この二者の方が肖像画を主体に描いており、正統的画法も比較的留めており、理解しやすかったこともあろうか。または、天心が最新刊の本を手に入れ[23]、そこに紹介されていた印象派の項に掲載された肖像画の作者として抜き出し、記したことも考えられよう。ともかく以上の2つのことしか、ここで唐突にこの二者が記されている事実を解く道筋はなさそうである。また、「ルータンカザン諸氏」については、Geralkine Normanによる「Nineteenth-Century Painters and Painting; A Dictionary」（1977）等にも、関連する作家は、「Jean Charles Cazin」しか出ていない。そこでこの言葉を、「ルータン」と「カザン」の2つに分け、前者を先に触れた「泰西美術史」中の「ルーダン」（ロダン）に、後者をこのシャルル・カザン（図版2）[24]と読む方が、つづく「諸氏」にも自然とつながるだろう。とすると、カザンはともかく、ロダンをも印象派と解していたことは、日本美術の影響があると、「泰西美術史」ではほとんど同様の文脈で語られているところからも証せられよう（ここでは「アンプレツシヨニスト（写意派）」としている）。

以上のような考察や、フェノロサの考えなどを総合すると天心の明治23～26年の時点での印象派観または知識はどのようなものであったのであろうか。まず、印象派についての解説として、海景画をひきあいに出して、その「海も空も一見したる儘にて」画いており、「細波片雲」といったこまかな描写法はしないという点で、「美術院」（アカデミー派）とは異なる描き方であるとする。また、その画壇的立場としては、「仏国美術院に向て攻撃を試むる」とし、それは、破壊しようとする考えにもとづく美術一般に見られる「偏頗僻渋の弊」があるとする。しかし、一方では前述したように日本美術の影響にもとづくとする。ここでそれを整理すると次のようになる。

1. 荒い描写である。
2. 一瞬の印象をそのままに描く。
3. 極端な嫌いがある。
4. 日本美術の影響による新しい画風である。
5. アカデミーへの対抗意識がある。

おそらく、1は4が原因ととらえているであろう。また1のゆえにロダンの彫刻描写法とも類似させて同列に語り、その中に含めていることが推されよう。

また、フェノロサの明治23年までの言説と比べると明確なもののみ挙げると、1，3，4，5が共通する。特にフェノロサは「極端」としている点、天心の「偏頗僻渋」という言葉

と同義であろう。そしてさらに4が共通している点は注目したい。それは、両者の世界美術史の基幹にも触れるため、おそらくはフェノロサから天心への影響関係を想定してもよさそうである。また、2については、おそらくその派の名前から推したのであろうと思われる。

次に、その説の不当さから推せるように、二者はそれぞれ印象派を、フェノロサはスチルマンやラスキンの説と結びあわせ、天心はロダンをも包有している。また、フェノロサと天心は、両方とも印象派の重要な特色である色彩の重視、光の表現、技法面については何ら触れていないのである[25]。

このように考えてくると、この問題は微妙で困難であるが、次のように一応の結論を出しておこう。これまで見てきたように天心の印象派に対する知識、またはそれに対する見方は限界があった。一つはロダンをも含めてしまう点。二つは印象派の特色を全て明確にとらえきれていない点。この点が「泰西美術史」には指摘できる。また、同じ段落の記述のコロー、ミレーは、ほぼ実見していることは確実であり、印象派についても直接的な観照体験が推量される。またその他のことから考えると、少なくとも、この「泰西美術史」における印象派についての記述は、単なる原本からの引き写しとは考えにくいものと思われる。しかし、この時点でこれほど自分の美術史の上でも重要な位置に、印象派をバルビゾン派のミレー、コローとともに置いているのはどうしたことだろうか。これは原本からの影響の可能性もあるものの、同じ初めての渡欧時にフェノロサとともに接したはずの天心が、1890（明治30）年の東京美術学校の美学講義中でも当時否定的であるばかりであったフェノロサよりも印象派への理解が進んでいたということになろうか。とにかく、原本によるとしても天心の意見が加味された翻案であろう。いずれにしても、あらためて天心の鋭い感性に驚かざるをえない。しかし、同じ筆者が別の文献には極端である嫌いがあるとしているのは、どう理解したらよかろうか。一方ではいわば、本音を出したということであろうか。

文献に即すことで、結果的にいささか不明瞭な結論となったが、極めて微妙で複雑な問題のため許しを乞おう。少なくとも、以上の考察で、ラファエル前派と「あとはごく一般的な、イタリア・ルネサンスへの茫然とした憧憬があった程度」[26]とされる一般の説は否定しえたと思う。

また、この講義について、匠秀夫は、「もっとも作品のスライドとか写真を使っての講義とは思われず、生徒が「ルータン」や印象派の存在にどれだけ注目したか。」[27]とその影響度に疑問をもっているが、スライドについては、明治27年に支那旅行の際に同行の早崎梗吉の写した写真を映写して説明しており[28]、技術的に不可能ではないだろう。しかし、印象派ほどの新潮流の写真資料については入手は無理だったように思われる。以上のような曖昧さのいささか残った結論を明確化するためにも、他の近代美術についての記述を他の天心文献にもとめたいが、年ははるかに下って、明治33年の時点のものとなってしまう。このような資料状況から、残念ながら、たとえば「朦朧体」発表の明治31年時の示唆の背景となった西洋近代絵画についての見方は明確化しえな

い。しかし、他の明治33年以降の文章から、手がかりを得ることはできるかもしれない。そこで以下、天心の後半生についても、いささか触れてみたい。

ここに見られる一連の記述は、ほとんどが欧米にすでに何回も行った後のものであるが、ここでは二度目の西洋行き以前の明治37年までを特に考察対象にしよう。

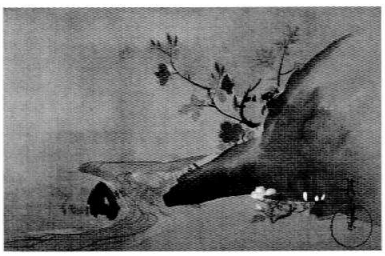
明治33年9月の「日本美術院新潟展にて」では西洋の中でも各国別の画風であり、フランスだけでも「旧派新派」があり、中には「非常な余計な流派が分かつて居る」としている。また、翌34年の春風道人名による[29]「第十回絵画共進会・日本美術院連合展覧会出品概評」の春草の作品評の箇所では、「ドラクロア以後、仏国新画風に至りて初めて色的印象を以て画の大要素となせしが如く、我邦に在りても…着色画の独立は宗達、光琳の天才を俟ちて、初めてこれを見るに至れるなり」とある。同文中では、昨年パリの展覧会を見た者はいかに「仏国画界の新潮流の奔激して、成格定型を漂蕩しつゝあるか」を知るだろう、としているが、その文の臨場感から勘違いをしがちなのは、天心が未だ1度しか、それも、この文章より14年も以前にフランスに行っただけだということである。おそらくは、その際の見聞と、その後日本に入ってきた洋書、帰朝した黒田清輝らの活動を通じてうかがっていたことが考えられる（その間に泰西作品が日本に入った形跡はほとんどない）。

さらに、同34年執筆の[30]「現代日本美術についての覚書」には、「土佐派の卓越した研究者である下村観山は、光琳風の印象主義の新しい方向を開いた」と記されている。

また、“The Ideals of the East”（『東洋の理想』）では、次のような記述が注目される。「我々のもとに届いたのは、低潮期のどん底にあったヨーロッパ藝術ー世紀末の唯美主義が、その余りな弱点を救い上げる以前、ドラクロアが硬化した官学派の明暗法のおおいを取り除く以前、またミレーとバルビゾン派が光と色彩の教訓をもたらす以前（原文・before Millet and the Barbizons brought their message of light and colour）、ラスキンがラファエル前派の高貴な純粋さを解明する以前、のものだった。」

また、さらに明治36～37年の「美術家の覚悟」では「我が光琳等の印象派」という言葉が目につく。以上のような、明治37年以前の文献をみると、ここでは明らかに、印象派と特に宗達・光琳などの琳派とが一体に語られていることにまず気がつく。その共通点は、うかがうに色的印象を重んじて着色画を独立させたことにある、と読み込める。

フェノロサは少なくも、再来日以前の1895（明治25）年に、それまでの印象派否定の論を変化させて、琳派を印象派としていたことを前稿で明らかにした[31]。そこでは一部でそれを極端としながらも、離日時執筆の「Epochs」では、まさに色彩の豊かさなどの点で印象派を頻出させていたこともすでに述べたごとくである。この間に挟まる日本滞在時にも、モネを北斎と合わせて評していることなど、貧困な資料状況ながらも、おそらく同様の考えが続いていたことは推定されるところであった。このようなフェノロサの言説と、天心のそれを比べるに、全く別の思考が出会わずに同様の考え・言葉に至ったとは考えにくい。というのも、フェノロサの場合、着色画の独立とは明確に記していないものの、ほとんど、二者の語法は、他の文献を見ても類似的である



図版3　尾形光琳
《躑躅図》
畠山記念館蔵

ためである(天心は他にも、探幽を「日本の後期印象派」としている)[32]。

ではいつから、天心はかような考えを持つに至ったのだろうか。ここで光琳（図版3）に注目してみると、明確に光琳が美術運動に係わって使用されている例を、我々は明治31年の「日本美術院第一回展断片」という、他でもない天心自身の記した、あの《寒林》（図版4）《屈原》（図版5）《闇維》等が出品され「朦朧体」と呼ばれた新画風が日本美術院の主要作家の作品に顕在化した展覧会の感想に見出せるのだ。

同文中では、「光琳が余程消化されている様に思ひますが」と記者にうながされて、次のような箇所がある。これも長文に渡るが許されたい。

「それも矢張り諸家の目下苦心の点です。光琳と云ふ人はアノ時代の線に重を置く画風に反抗して起つて種々の工夫をこらし、古土佐の趣味を改めて解釈し、最初は不思議な方面に出でましたが、又徐々に中庸に帰つて来て兎に角一つの画格を拵へ出たのです。けれども不幸にして此画風は其後に有力の継承家なく、光琳派の人々は師道以外に一歩も蹈み出す事をしなかつたからツイあれぎりで御仕舞になりましたが、光琳の本意は決してあればかりではなかつたらうと思ふのです。それで、美術院の人々は尚一層あれを発達させ様と思つてかゝつた人があつたので、下村君の春暁の桜なぞが、そう其積りでして、菱田君の樹が矢張之と同じ目的で以つて梁階の筆意を取つたのです。」

ここで語られる観山の作品は《春暁・秋暮》（図版6）であり、春草の作品は《寒林》であることは当時の機関誌「日本美術」や他の新聞評などから間違いない。つまり、ここで言っている光琳を苦心しているということは、すなわち春草らの無線描法の少なくとも初期的段階を指していることになる。天心はその際、観山と、春草の名を特に挙げているのである。そして、目標となるものとして光琳らの無線描法を彼らへの直接的な示唆に含めていたことが充分考えられるのである。

朦朧体発生時における天心の西洋近代絵画のバックボーンとして我々が今、天心の文献上から知ることができるのは、ここまでである。それ以上のこと、例えば、光琳即ち印象派を示唆したとすることは推量でしかない。しかし、天心がここで光琳を引き合いに出して始めさせた無線描法が、三年後には、色的印象の点で「仏国新画風」と類比的に語られている点は注目すべきであろう。

また、他の点から言えば、先の文献中で、印象派とともに注目すべきは、『東洋の理想』中で「バルビゾン派が光と色彩の教訓をもたらした」と把えられている点である。バルビゾン派については、先に見たように天心文献中では、ミレー、コローが、「清淡ノ写生流ヲ開キ」「写生より写意を主唱」したものとして見られてきていた。しかし、ここでは、（印象派ではなく）バルビゾン派が光と色彩の教訓をもたらしたと記されている点が興味を引く。というのも、少なくとも後にみるように、春草、大観らの求める「教訓」もそのような点であったからなのである。

図版4　菱田春草
《寒林》
1898（明治31）年　霊友会妙一記念館蔵

図版5　横山大観
《屈原》
1898（明治31）年　厳島神社蔵

図版6　下村観山
《春暁》
1898（明治31）年

[1]天野一夫「フェノロサの西洋美術史観」(上)(中)(下)(『LOTUS』(日本フェノロサ学会) No.10、11、24、1990.3、1991.3、2004.3)

[2]『岡倉天心全集』(平凡社、1979.10～1981.7)

[3]ミレーについては評価するものの(「ルイス・ゴンス著『日本美術』における絵画評批判」<1884>)、「仏国年々の美術出品会に於いても百中九十九は皆浅薄鄙野にして有形界に関するもののみ」(「日本画題の将来」(『大日本美術新報』No.21、1885.7))と記し、アカデミー派、レアリスム絵画を批判する。

[4]『岡倉天心全集　5』(平凡社、1979.12) ではじめて公刊された。旅行の途中までの記述で、フランス、イギリスの部分は欠損している。

[5]Thomas Couture (1815－79)。フランスの歴史画家及び肖像画家で「衰退のローマ人」等の大胆な描写をみせる。グロの弟子で、現在ではマネの師としてむしろ知られる。

[6]高階秀爾「『欧州視察日記』の意義」(『岡倉天心全集　月報2』1979.12)。

[7]桑原住雄は「John La Fargeと岡倉天心」(『学術研究報』(筑波大学芸術学系) No.1、1980.3)で、その影響関係を論じている。

[8]天野、前掲論文(『LOTUS』No.11、1991.3)

[9]「美術教育施設ニ付意見」(1894.6)参照(『岡倉天心全集　3』所収)

[10]磯崎康彦、吉田千鶴子『東京美術学校の歴史』(日本文教出版社、1977.3)

[11] (<1898>。『岡倉天心全集　3』所収)

[12]『美術新報』(11-5、1912.3)所収。

[13]『岡倉天心全集　4』木下長宏、吉田千鶴子解題。

[14]「絵画における近代の問題」<1904.9>(『岡倉天心全集　2』所収)

[15]「第十回絵画共進会・日本美術院連合展覧会出品概評」(『読売新聞』、1904.3.15～28・春風道人の筆名による)。

[16]「日本美術院和歌山展にて」<1904.10>(『岡倉天心全集　3』所収)

[17]フェノロサ(森東吾訳)『東洋美術史綱』(東京美術、1978.8)。本書については、天野、前掲論文(『LOTUS』No.24、2004.3)参照。

[18]しかし、19世紀についての記述でも、たとえば彫刻家の箇所では、短い形容詞のつく固有名詞が続けて多く記されており、明らかに元本によったと思われる。それゆえ、コロー、ミレーはともかくも、印象派についての記述も注意が必要である。

[19]『日本美術事典』(東京堂出版、1952.3)

[20]小林忠の示唆による。

[21]Jean-François Raffaëlli (1850－1924)。印象派展に2度出品。1884年の個展で名声を確立して、肖像画の流行作家となる。

[22]Marcellin Desboutin (1823－1902)。1872年から80年にかけて、肖像画などでパリの芸術家の中では最も名の知れた人物のひとり。クチュールに師事し、のち若い前衛の画家たちと交遊を持ち、印象派運動の周辺の一員として、友人達を数多くドライポイントで描いた(「浮世絵と印象派の画家たち展」(サンシャイン美術館他、1979－80)カタログによる。)

[23]匠秀夫は「泰西美術史」についての論考、「ロダン、印象派の最初の紹介者は天心か」(『岡倉天心全集　月報7』1981.1)で、ロダンの「青銅時代」が政府に買い上げられ、装飾美術館のモニュメントとして《地獄の門》が制作されたのが1880年であり、印象派をはじめて評価した単行本である、テオドール・デュレ『印象主義の画家達』が刊行されたのが1878年であることから、1880年代に出版された書物に拠っているのではないか、と指摘している。

[24]Jean-Charles Cazin (1841－1901)。聖書を主題にすること多く、外光派的作風で、広義での印象派と言えよう。

[25]筆者は西洋美術史を専門としないが、これを元本の方の誤りとするのは難しいのではあるまいか。否定的に取り上げる本ならいざ知らず、肯定的に印象派を評価する1880年代の画家集辺の者による記述に、このような不当さが見出せるであろうか。ちなみに明治23～26年までの東京美術学校には、洋書蔵書として印象派まで触れた本は現在見出せない。

[26]勅使河原純『菱田春草とその時代』(六藝書房、1982)

[27]匠氏、前掲書。

[28]『岡倉天心全集　5』P496

[29]前述したように、春風道人の名で記しており、これについては、斎藤隆三が天心・筆になるものとしているものの、一時の細野正信氏や勅使河原純氏が疑問を呈し、他の人物を推していたが、平凡社版『岡倉天心全集』では、その草稿が発見され、従来通りの斎藤説に落ちついた。

[30]『岡倉天心全集　2』木下長宏解題。

[31]天野、前掲論文(『LOTUS』No.11、1991.3)

[32]「泰西美術史」<1910>。なお、フェノロサも「Epochs」で、探幽を「印象主義」と記している。

天心文献から

西暦	年月日		文献名	全集巻数		関係事項
1862	文久	2			天心、横浜に誕生	
1878	明治	11			フェノロサの授業を受ける	
1880		13.7			卒業論文「美術論」呈出	フェノロサ来日
		13.9			フェノロサに通訳として随行	
		13.10			文部省に就職(音楽取調掛)	
1882		15.8	書ハ美術ナラスノ論ヲ読ム	3	小山正太郎と論争	
		15.10				ビゲロウ来日
1883		16				フェノロサ『美術真説』刊
1884		17.2			図画教育調査会委員となる	工部美術学校閉鎖
		17.11				
						フェノロサ鑑画会を組織
1885		18.1	美術ノ奨励ヲ論ズ	3	「仏人テイン曰ク」	フェノロサら芳崖宅で「色彩の実験」
					「勿論彼ノ有名ナル鑑賞家**ジョン・ラスキン**氏ノ主張スル如ク、汽船鉄道ヲ破壊シテ古代ノ風俗ヲ挽回セント計ルハ、啻ニ実行ナシ難キノミナラス、美術上ニ在テモ更ニ其利益ヲ見サルナリ」	
					「現時**仏国**ニ於テ絵画ノ気力ヲ失タルモ、主トシテ同国政府ニ在テ、所謂仏国派ナル画派ノミヲ奨励セシニ原因セリ」	
		18.5	絵画配色ノ原理講究セサルヘカラス	3	「蓋シ彩色ナルモノハ光線ノ分割ヨリ生シタルモノニシテ、其結合分配ノ方則ハ理学上ヨリ証明スルヲ得ルモノナレハ、近来欧州ノ理学者ハ光景ノ理ヲ応用シテ美術ノ補助トナセリ」	
		18.12			図画取調掛委員となる	
1886		19.7			ジョン・ラファージ、ヘンリー・アダムス来日し、親しく接す	
		19.10			美術取調委員として欧米出張(同行・フェノロサ、ラファージ、アダムス、ビゲロウ他)	
1887		20			(フランス、スイス、オーストリア、イタリア、スペイン、イギリスを訪問)	
		20	黒田清輝「二十余年前のバルビゾン村」		「日本から、浜尾さん、岡倉さんや美術取調の為に、欧米を巡回した一行が、巴里へ着いて、ミレーの絵を見て深く感心をして、「仏蘭西の絵を沢山見たが、ミレーの絵が一番いゝ」と言つたと云ふ」	
		20.3.23	ギルダ夫人宛書簡	6	「西洋と東洋の両方の近代美術は、それぞれにあまりにも狭すぎる目的に閉じこもる傾向にあります。欧州の美術は具体的自然に自らを結晶化するのに対し、私たちは形体の抽象のなかを漂っています」	
		20.5.4	欧州視察日誌	5	「May 4th、Marseillesニ着　Lonchamp Musée　ヲ見ル　Perugino、Regnault、Millet、Coutoure、ありRegnault（アンリ・ルニョー)(不明)は可ナリ」	
		20.11.6	鑑画会に於て	3	「伊太利十五世紀の美術は殆んど其極点に達し、意匠の高尚なる法格の淳雅なる…是は昔時の栄華にして今日の美術は一般の衰頽に帰せり」	
					「然れども近代の人空しく写生の奴となるに非ざれば画法の番卒となるに過ぎず。此衰頽を挽回せんとして英仏の識者が近年大いに尽力し、今日の美術論は実に面目を一新するに至れり。其の挽回の方法は大体二種ありて、一は古代の大家の大家たる理由を考究し美学の原理に基きて改良を計るもの是なり。第二は美術の新法を東洋殊に日本に求むること是なり」	
					「巴里美術大学校の教授にて有名なる美術家ギーヨーム氏」	
					「加之所謂西洋流の画家は最も考按に適せざるものなり。蓋し彼に純粋美術と応用美術の区別を設け、画家と図按家は故らに隔離するの勢あればなり。此点は重要なれば後会に於て更に詳明する所あるべし」	
					「余会て美術の問題を挟み欧州大陸の或る有名なる画家の門叩きたり」	
1888		21.10				東京美術学校規則を制定
1889		22.2			フェノロサの「美学」講義を通訳する	東京美術学校、授業を開始
		22				明治美術会結成
		22.4.18-4.28	美術展覧会批評	3	「塵外の標準より世間に向て反対を試みんとする場合に於ては、其言行製作自づから奇怪たるを免かれず。…今日仏国美術院に向て攻撃を試むるアンプレシヨニスト(写意流)のルータンカザン諸氏の如きも亦同一の境遇に在るが如し。…要するに破壊的の観念に基き反対の精神に出でたる美術は偏頗僻渋の弊あり」	
					(尾形月耕の絵について)「是れは今日仏国流水彩画の主意とする所に類似したるもの」	
		22.5			帝国博物館理事及び、美術部長となる	
		22.10			高橋健三と『国華』を創刊する	
		22.10	円山応挙	3	「其事業ハミレー、コロー等カ仏国画院ニ反動シテ一種清淡ノ写生流ヲ開キタルト同様ナレトモ、其成績大ニ之ニ超過スルモノヽ如シ」	
1890		23.7			東京美術学校、校長に就任	フェノロサ帰国
		23.8頃			「説明東京美術学校」を作成	
		23.9			東京美術学校で「日本美術史」「泰西美術史」の講義を開始(24、25年も続ける)	

		23.9-	日本美術史	4	「**仏国**の如き大いに美術を奨励すれども、比較的には左程の進歩をなさず」	
					「某詩人(ラスキン)曰く、其の画にある一点の蘚苔、一柱の小草、其の色、其の形ち、毛厘の余すなく之れを表はさんとす。為めに幾何の筆紙を費すも到底表はす能はずと」	
					「欧洲近世の美術は十四世紀の終り、十五世紀の始めに生じ、以て今日に至り、亦自覚的なり。加ふるに実験哲学の兆ありてより、漸く物理化学上の発見を生じ、物体的の学術盛んになると共に、美術上にも実験的の思想を生じ、四百年来実物を写すを主となし、又希臘、羅馬の古法を摸せんとするものあり、以て今日に至れるなり」	
					「以太利の美術は最も変化に富めりと雖ども、感情的にして、自覚、理想の精神を有せず。近世の**仏国美術亦然り**」	
1890-1893		23-26	泰西美術史ノート	8	「Impressionists Jean François Raffaelli Marcellin Desboutin Claude Monet Manet 」	
1890-1893		23-26	泰西美術史	4	「然るに今日にありては図題、人生及び室内の如何を問はず、凡て美として是を愛したり。…近世に至りては其の材料如何の差別なく、技藝の勝れしものを以て美術の本領となし、且つ其の図題の何たるを問はず。**近頃の仏蘭西画等**然り。画題は自身の考へを引懸くる釘なりとの説起りたり。故に或は死体の腐敗する状、腥血衣を塗したる様、或は一個の果実、シャンパンのの空き瓶等の如きも充分其の思想を表はすを以て満足せり。是れに依て是を見るに、一方に於ては独立精神少なくして変化を見ざるものよりは可なるも、又一方にありては人生に遠ざかりて精神高尚の点を失す。此は技術のみを愛せし弊なり。ラスキンの如きは其の反動にして、総て美術は精神の高尚なるものたるを主張せり」	
					「十九世紀は復古的のものを漸く脱して写生を以て成立つ」	
					(ルーベンスについて)「ラスキン等は此れを世界の七大彩色家の中に屈指したり」	
					「ラスキンは自家撞着の人にて、総て絵画は斯らへ物にては宜しからず、精神が必要なりと論ぜり」	
					「(19世紀美術について)大体より言へば前半期は復古時代と称しても可なり。後半期には写生主義が起りたり。後半期に至りて古へのものを調べて、其れをいま一歩進めて自分のものに為さんとの考へを起し、写生を専らとせり。即ち写生に基づきて新しく按出せんとの考へありしなり」	
					「十九世紀にては絵画と建築とは離れられぬと云ふ考へを起すに至る」	
					「(特に彫刻のところで)今日にては写生風が大いに流行して、古へのものと異なることをば大いに力め居れり」	
					(彫刻家として「アントニヨ・カノーバ」「トルヴァルセン」「シャドウ」「ダビッド」「パリー」「ファルゲール」(ファルギエール)「メルンエー」「ゴーデース」(セント・ゴーデンス)また「早取り派」として「ルーダン」(ロダン)を紹介)	
					「今日の泰西美術は更に一変化をなさんとするの最中なり。古来東洋より西洋に影響を及ぼしたるは亜拉比亜、印度、波斯、支那等なれども、近頃日本のもの之れに影響する最も多し。仏蘭西、英吉利は其の最たるものなり。仏人ミレー、コローの如きは写生より写意を主唱す。実物より面白味を添ゆべしとなり。インプレツシヨネツス派の如きは、一見即ち真にして是なりとす。海も空も一見したる儘にて画くべし。細波片雲を画くを要せずと。之れ美術院の風と異なる処なり。前述のルーダン(ロダン)の如きも亦然り。現今欧洲にては一般に一種の東洋の思想顕はれたり。之れ欧洲美術上利益あるならん。東洋に泰西の思想入りしも亦利益あり。互に加味して普遍美術を形成して始めて世界美術と称すべし。特殊の点と一般美術の風と合したるものが即ちに普遍美術なり」	
			ゞ ①		「十九世紀は非常なる変動に際して起りし也。十八世紀の末に仏国革命ありて専制政治なるも変して共和政治になりし時代なり。故に十八世紀と十九世紀とは欧州の有様は大いに一変動をなしたり。又宗教も破れ、理学の発明其他総て革まりしが、此の影響は遂に美術の上には現はれたり。 十九世紀を分つに前半期と後半期とに区別することが出来得るなり。前半期の模様と後半期の模様とは大いに異なる処あり。一体より云はゞ前半期は復古時代となしても可なり。後半期には写生主義が起りたり。後半期に至りて古の者を調べ、其を今一歩進めて自分の者に為さんとの考えを起し、後半期に至りて写生を専らとせり。即ち写生に基きて新に按出せんとの考へありしなり。此世紀絵画は二つに分るか、孰れにしても世間全体の考に訴へると云ふ考起りたり(世間山水宣しと云はゞ□□□□)。 十七、十八世紀に於ては絵画と建築と別々なりしか、十九世紀にては絵画と建築とははなれられぬと云ふ考を起すに至る。其と同時に彫刻も亦興り来れり。大体より論するときは十九世紀美術は北方に偏せりと云ふ可し。十七、十八世紀には伊太利が盛なりしなり。 前半期の建築は復古の趣きありて、彫刻も近来大いに開けたり。アントニヨ・カノバは有名なる彫刻家なり。又テンマルクにトルワルスデンと云へる人あり。1775-1844頃居る。又シヤドーと云へる人あり。銅像を多く鋳たり。仏蘭西にダヒツトと云ふ者あり。1856年に死す。又仏国人にてパリーと云へる人は動物に巧みなり。今日にては写生風が大いに流行して右の者と異なることに力め居れり。今のアカデミー即ち美術院にて有名なるは**フワーゲール**なり。重に人物抔を彫刻すれとも品はなきなり。又たメルシエーと云へるは品ありて大いに宜し。又**ゴーデース**抔云へる人あり。畢竟するに写生に偏するときは其弊たる、如何にも意味の無き者が出来るに至ることなり。又た早取派にルーダンと云へる人あり。此人は極めて必用の処に力を用ゆれは他の処は如何にあるとも宜しとの考を持ち居る也(此に怒りて他を撃たんとするの図なれば其人の顔色、殊に目及び握り上たる手に力を用い、他の衣服の如きは毫も意を用えず)。」	

	1890		23.10.27 上呈	第三回内国勧業博覧会 審査報告	3	(油絵について)「邦人ノ嗜好ニ基ヅクニ至ル」点、「人物画ノ発達」を認め、「両三年前ヨリ其第二期ニ進ミ、始メテ本邦ノ趣致ニ其クニ至ル」とする。なお、欠点として「品位」と「学識」(古実、解剖骨格ノ理、遠近法)について挙げる。	
			23				外山正一『日本絵画の未来』
	1891		24.11			日本青年絵画協会を結成。会長に就任	
	1893		26.4				林忠正請来絵画展観(明治美術会)
			26.7				黒田清輝、帰国
中			26.7-12			中国を旅行	
	1894		27				黒田、久米、天真道場開設
			27.6	美術教育施設ニ付意見	3	「欧人ノ如ク純正美術(Pure Art)又ハ高等美術(High Art)ト工業美術(Industrial Art)【一ニ装飾美術(Decorative Art)又ハ応用美術(Applied Art)ト云フ】ノ間ニ人為的ノ区別ヲ付ケサルナリ　蓋シ実際上ニ於テハ美術ニ純正ト応用ノ区劃ヲ付スヘカラサルモノニシテ近来欧洲先進者ノ如キハ益々此事実ヲ認ムルニ至レリ(仏国々立専門学校授業要旨ヲモ参照スヘシ)	
			27.8				日清戦争、始まる(～翌年)
	1895		28				大観、春草ら、古画模写の事業を担当
	1896		29.1	現今の油絵界	別	(黒田・久米らについて)「従来の旧洋画家は毫も西洋の思想感情を醞醸するところなくして…此の点に於ては新派は一層進歩せりともいひ得べし。何となれば黒田、久米の諸氏は多少西洋の感想を現ぜんとすれば也。要するに洋画家は西洋の思想を有せざるべからず。」	
			29.3.16	黒田清輝宛書簡	6		
			29.3.26	〃	6		
			29.7			東京美術学校に西洋画科、図案科を設置する。	
			29.7.26	黒田清輝宛書簡	6		
			29.9			日本絵画協会第一回絵画共進会(黒田らの白馬会が第二部として参加し、第一回展を開く)	春草《四季山水》
			29.9				フェノロサ再来日後、帰国。
	1897		30				フェノロサ来日
	1898		31.1	明治三十年の美術界	3	「我が国に於ける西洋画は黒田清輝、久米桂一郎氏等の尽瘁奨励により大に開発せられ、日に世人の注意を惹起すが故に、その将来に於ける大勢必ずや見るべきあらん。」	
			31.3.25			東京美術学校校長を辞す。	雅邦ら連袂辞職
			31.7			日本美術院設立趣意書を発表	
			31.1			日本美術院、開院式。日本絵画協会第5回絵画共進会と合わせ日本美術院第1回展を開く	大観《屈原》春草《寒林》《武蔵野》
							観山《春暁秋暮》《闇維》出品
			31.11.9	日本美術院第一回展断片	別	(光琳が「諸家の目下苦心の点」とする)	
	1899		32.10.28	東洋歴史画題展断片	別	「白馬会の諸君の画も次第に日本画に近似してくる傾向は免れますまゐ」	
	1900		33.3.18	矢野龍渓宛書簡	6	(西洋美術館構想について)	
			33.8.17				フェノロサ帰国
			33.9.10	日本美術院新潟展にて	3	「今日の欧羅巴の美術は何ういふものであるかといふと、欧羅巴の美術もまた非常に攪乱の時期に遭遇した。モー英吉利、仏蘭西、独乙などは画風を別にして居る。又仏蘭西の中でも旧派新派などと申しますけれども、それの中には非常な余計な流派が分かつて居る。今日では英吉利だけでも大きな派といふものが三つもある。或いはアチラの絵に仏蘭西の風が這入つて、色々錯雑したものを持て来た」	
	1901		34.3.5	第十回絵画共進会・日本美術院連合展覧会出品概評	3	「翁(雅邦)はラスキンの如く美術上の模倣を最大罪悪とし」 「ドラクロア以後、仏国新画風に至りて初めて色的印象を以て画の大要素となせしが如く、我邦に在りても…着色画の独立は宗達、光琳の天才を俟ちて、初めてこれを見るに至れるなり」 (月耕について)「光彩の離々たる仏国ホルチュニー〔マリアーノ・ホルチュニー〕的の明快」 「昨年巴里展覧会博覧会に臨みたる者は、如何に仏国画界の新潮流の奔激して、成格定型を漂蕩しつゝあるかを知りしならん」	
			34.3.25	第三回絵画研究会合評	別	川村清雄も出席	
			34.10.13	日本美術院和歌山展にて	3	「今日の欧羅巴に於ける美術は…物に就て打ち勝ち、精神に於ては鈍ぶいのであります」 「仏蘭西の写実は東洋的となりまして我日本の写実を模する様子である」	
			34	現代美術についての覚書き	2	「土佐派の卓越した研究者である下村観山は、光琳風の印象主義の新しい方向を開いた」 「今後とも(日本で)西洋美術はいっそう重要で強力な地歩を占めることになるであろう」	
			34.12.5			インドに向かう	
			34頃から	東洋の理想	1	「(蘆白について)ブレークにも似た本能」	
印			執筆			「我々のもとに届いたのは、低潮期のどん底にあったヨーロッパ藝術－世紀末の唯美主義が、その余りな弱点を救い上げる以前、ドラクロアが硬化した官学派の明暗法のおおいを取り除く以前、また、ミレーとバルビゾン派が光と色彩の教訓をもたらす以前、ラスキンがラファエル前派の高貴な純粋さを解明する以前、のものだった」	

	1902		35.10.30			インドより帰国	
	1903		36.2			『The Ideals of the East』出版	
			36.7.25	第二十四回絵画研究会総評	別	「水と風との活動は古来描き易からず、…欧州にても前世紀の初めに英国のトルノル〔ターナー〕より成功して、ラスキンの激賞する所となりたり。彼は幼より水上に慣れ、苦しんで研究せり。故に彼のマーリン、ピーセス〔海洋画〕といへば何れも有名なり」	
	1903-1904		36.12.31-37.1.28	美術家の覚悟	3	「内に何等の自信なくして、漫に西洋雑誌の挿絵を似するなどは浅し」 「殊に我が光琳等の印象派なども西洋に先だてり」	
(2)	1904		37.2.10			大観、春草、紫水らと渡米	
			37.3.20	日本随一の批評家、日本の美術を語る	別	「美術院は…アトリエ村の中心とも言うべきもので、バルビゾン派の風に倣って日本全国から画家が集まってきます」 「ミレーは日本でよく知られています。いや、決してわれわれはバルビゾン派を念頭に置いて上野公園にアトリエ村を設けたわけではありません」	
			37.3.27			ガードナー夫人宅を初めて訪問す(以後交遊す) 「ホイスラー展は是非見たい」と彼(天心)は先週ボストンへ出発する前に言っていた。(記者の記述)	
			37.4	「美術院」または日本美術の新しい古派	2	(日本美術院の作家について)「ただ、全体として見れば、彼らはおおむね、徳川の初期の頃に守景や光琳が残した糸を拾い上げたと言える」	
			37.9	絵画における近代の問題	2	「しかし、ナポレオンに比すべき彩管の天才たちは、アカデミー派の人々の独断的な戦略など無視して、絶えず勝利を得続けています。近代イギリスの最大の批評家〔ラスキン〕も、ホイッスラーを不当に低く評価したため、理解し得なかったものの故に記憶さるべき存在として、皮肉をこめて批判されました。美学的議論の宿命は、藝術のアキレスの踵にしがみついて、そこに攻撃すべき弱点を見出すことにあります。ラスキン式の批評が可能なのは、ただ、過去のものに対してだけなのです。」 「〔アメリカの〕現存の巨匠ジョン・ラファージの考えたような色彩方程式の神秘」 「ドラクロワは近代ロマン主義の絶頂と考えられてきました」 「写実主義の最後の言葉を語ったと言われるフランス印象派の画家たちにさえ、きわめて多くの昔からの約束事がなお多く残っているのを指摘することが出来ます。彼らの最良の作品は畏敬の念を起こさせずにはおきませんが、それは太陽の光をそのままに描く描写力の故ではなく、彼らがその戸外制作の技法によって表現し得た新しい詩情の故なのです。色彩分割の考えは、近代印象派よりはるかに昔に、例えば――私の誤りでなければ―― ティツィアーノにすでに見られるところです」 「写実主義を近代絵画特有の性格ということは出来ません。どんな時代の、どんな国の絵画でも、自然に忠実であろうとする欲求を示していないものがあるでしょうか」 「今日の欧米…彼らの作品に完成度と洗練さの欠けていること」 「藝術家と共同体との関係が西欧世界のどの国よりもよく保たれ、「藝術院」によってなお伝統が尊重されているフランスにおいて、現代の最も活力豊な成果が生まれて来ている」	
			37.11			『The Awakening of Japan』出版	
	1905		38.3.26			アメリカより帰国	
(3)			38.10.26			アメリカに渡る	
			38.11			ボストン美術館顧問に就任	12月、大観・春草ら『絵画について』刊
	1906		39.4.6			アメリカより帰国	
			39.5			『The Book of Tea』出版	
			39.8			日本美術院を改正し、第一部(絵画)を五浦に置く。	
				横山大観『大観自伝』		「五浦に美術院を移して、ここを日本のバルビゾンにして、大いに研究したらどうかということだったのです」	
中			39.10.8			中国に渡る	
	1907		40.2.18			中国より帰国	
			〃	公設美術展覧会に対する希望	3	「英国のフレデリック・ハリソンの如きは「サロンの弊害」としてこれを攻撃して止まない」	
			40.10				第1回文展開催
			40.11.10	美術上の所感		「今日の印象派の絵をフレミツシユのバンダイク、メムリンクに見せたら必ず画をなさない、一口に美術とは語をなさないといふでせう」	
			40.11.10	美術上の急務	3	「ミレー」「ローダン」 「外国に於いての諸流派の沿革区別等は知って貰ひたいのである。何故に近代に於いて、エラスケー〔ベラスケス(?)〕が重要の地位を占めたか、ドラクロアのローマンチシズムの意味は如何のものであるか、バルビゾン派は何の地位を以つて起つたか、印象派は色彩歴史の上に如何なる立場を有するかを、一通りは知つて貰ひたいのである。」 「有名なラスキンの鑑識を以つてしても、遂にフイスラー〔ホイッスラー〕の妙処を発見することが出来ず」 「モレリーと云ふ人の新鑑定法」 (西洋美術を展示する公立美術館の必要を説く)	
中			40.11.16			アメリカに渡る	
	1908		41			欧州・中国を歴訪(イギリス・フランス〔フェノロサとルーブルで出会う〕・ドイツ・ロシア・中国)	ピカソ、ブラックら、キューヴと評される

(4)			41.5.19	欧州旅行日誌	5	「仏大画家Rousel」	
			41.5.20			「Turner等(大山水(￡1000)四五点見ルへきアリ) (Christy saleで)」	
						「Sargentの絵アリ」	
						「帰途Agnew方ヨルRossettiノLady Lilith (美人梳髪の図) Metropolitanの求ムル所なり」	
			41.5.22			サージェントらと会食する	
			41.7.10			日本に帰国する	
			41.9.21				フェノロサ、客死
	1910		43	泰東巧藝史講義メモ	4	(緒言に)「モレリ」「ベレソン氏」	
			43.4.19	泰東巧藝史	4	「ビオルソン」	
						「探幽は日本の後期印象派に擬す得べき歟」	
						「土佐と理想派とを合一せしものが光悦なり。西洋のアール・ヌーボーは蓋し之れに胚胎す」	
						「(西洋の芸術の中で)見るべきものは独乙の音楽と仏蘭西の絵画とのみ。而して其の仏国の絵画すら、今日已に動揺せるの感無き能はず」	
(5)			43.9.14			アメリカに渡る	
	1911		44.1-2			欧州を歴訪(イギリス・フランス)アメリカに戻る。	
			44.5.4	東アジアの絵画における自然	2	「ターナーはその理想主義的な風景とともに自然に即している」	
			44.8.28			日本に帰国	
			44.9.16				菱田春草、死去
			44.9.19-	噫菱田春草君	3	「近くは仏蘭西のアカデミー派、バルビゾン派、印象派等に至って大いに陰影を重んじ、最近の後印象派(ポストインプレッショニスト)に至つては更に陰影を没却したもの、即ち我光琳の如きものを画やうに為つて来た」	
			20				
中	1912		45.5-6			中国を訪れる	
印			45.8.14			インドに渡る	
(6)						欧州(フランス)経由でアメリカに向かう	
	1913	大正	2.3.19			日本に帰国	
			2.4.12	欧米画界の昨今	別	「欧米の新派には日本絵の要素が著るしく取込まれて居る」	
			2.9.2			赤倉にて死去	
				ビゲロウ・ロッジ「追悼記」		**「キュービズム**の絵画について氏はこう評した「私は心を広げて作品を理解しようと思うが、触れてくるものは何もない」と。」	
				ビゲロウ「止静と鑑照の実践法・序文」		**「キュービスト**の展覧会の写真を見せたとき、彼は1枚1枚ゆっくりと見て、手渡しで返しながら、「私はこれらに精神を集中して見ましたが、何も感じることが出来ません。」と言われたこともあった。	

＜凡例＞

1、本表は『岡倉天心全集』(平凡社刊)中より、19世紀以降の西洋近代美術関係の言説を中心に摘出し、ほぼ年代順にそれを略歴、関係事項とともに並べたものである。

2、その「年代順」とは、ほぼその文献のもとになった演説時、または執筆時を推定可能なものはそれにより、またそれ以外はその発表時に従ったものである。

3、左端に天心の渡米、渡欧期は(　)で、その他中国行は「中」で、インド行は「印」でその滞在期を示した。

4、文献中に出てくる西洋近代美術関係の固有名詞については、＿＿＿で示したが、明らかに否定的に言及されているものに限り**太字**で示した。

5、(　　)は筆者註である。

① 菅紀一郎筆記による(『筑城大学五浦美術文化研究所報』No.13、1991.3)