

明治後期の日本画における仏教

—岡倉覚三の構想と観山・大観・春草—

中野 慎之

はじめに一問題の所在

岡倉覚三^(註1)は明治28年(1895)、「蓋シ従来ノ仏像ハ悉ク皆仏ノ禪定ニ入りシー姿勢ノミヲ模写シ未タ仏陀ノ多端ナル生涯ヲ美術的ニ觀察シタルモノアラス 是レ仏教的美術ノ一大欠点ナリ」との認識から懸賞仏画募集を行ない、仏伝主題画の興隆を目指した。本稿はこの事業を出発点に、明治後期において仏教をめぐる諸動向が近代日本画の絵画表現の展開に果たした役割について論じるものである。この議論の前提には、日本の美術界が、キリスト教に基礎を置く西洋美術とどのように対峙したかという問題がある。なお仏教をめぐる諸動向とは、第一に廃仏毀釈を経て再編期を迎えた仏教界の国内外における動向、第二に相互補完的に成立・展開した美術史学・建築史学・考古学などの仏教資料研究動向を指す。

仏伝主題画の増加は明治30年前後に見られ、その背景については佐藤志乃氏が歴史画題の領域拡張に対する要請や国内外の仏教研究の進展を指摘し、成原有貴氏は加えてインドをめぐる情報増加や日本美術の源流としてのインド美術評価に着目した^(註2)。本稿はこの認識を継承したうえで、懸賞仏画募集と、岡倉の指導下にあった下村観山・菱田春草による三点の仏伝主題画の絵画史上の位置に検討を加え、岡倉・横山大観・春草の渡印に論を進める。断片的に紹介されてきた美術界・仏教界の動向を過程的に把握し、岡倉の構想との関係を論じることで近代日本画成立期の再検討を試みたい。

1. 作品の概要—東京美術学校卒業生の仏伝主題画

はじめに本稿で主に考察する作品の概要を列挙する。

・下村観山筆「仏誕図」絹本着色掛幅装 縦203.0cm×横143.7cm (第1図)

明治29年(1896)日本絵画協会第1回絵画共進会 銀牌第2席

釈迦の誕生を画題とする。釈迦は右手を挙げ、左手を垂下し、獅子の蓮華座に立つ。

周囲に五体の諸尊を描く。画面上部に華蓋を、左下に草花を配する。

・菱田春草「拈華微笑」絹本着色額装 縦144.5cm×横271.5cm (第2図)

明治30年(1897)日本絵画協会第2回絵画共進会 銀牌第2席

釈迦が花を拈ると、会衆が黙然とするなか迦葉のみが微笑したという、いわゆる拈華微笑の故事を画題とする。釈迦は石畳上の台座に結跏趺坐し、花を拈ずる右手を掲げる。台座の背後で梵天(『釈氏稽古略』)が花を献ずる。左右に十名の僧(十大弟子か)が画面内側を向き立つ。

・下村観山「閻維」 絹本着色額装 縦143.7×横256.0cm(第3図)

明治31年(1898)日本絵画協会第5回展・日本美術院第1回展 銀牌第2席

釈迦の火葬を画題とする。画面中央には床脚の格座間から煙を上げ、光を発する金棺を配する。画面左右に会衆が観者に背を向け侍す。画面右上には遠景の樹影が水墨で表され、虚空および地上に天上から降る花が描かれる。

既往の研究が多く、多くの仏伝主題画を挙げる中、本稿が上記三作を考察の対象とするのは、これらが岡倉の懸賞仏画募集(明治28年)と不可分の作と考えるからである。その制作が仏画募集に続く時期であることに加え、制作、発表、評価の過程に岡倉と多様な関係を持つ。東京美術学校は明治22年(1889)の開校後、その設立に尽力した岡倉の指導下に教育活動を展開したが、明治26年に大観ら(最初の卒業生)、27年に観山ら、28年に春草らが卒業したことで教育機関としての成果に注目が集まった。また、学内外の研究会として校長の岡倉を中心に明治28年6月頃発足した意匠研究会^(注3)(観山は幹事)は、翌29年3月頃の遂初会への改称を経て明治31年の岡倉失脚(美術学校騒動)まで活動を続け、守旧的な美術協会派と対峙する美術学校派(新派)の拠点として知られた。こうした美術学校派の絵画研究の成果を世に問う場となったのが、岡倉を会頭とする日本青年絵画協会を明治29年に改組した日本絵画協会の絵画共進会である。第1回展(「仏誕図」出品)の三部制採用には、美術学校・遂初会で行った活動の意義と成果を発信しようという岡倉の意図が想定されている。三部制とは、第一部を「東洋ノ画法ヲ維持スルモノ」、第二部を「西洋ノ様式ニ基クモノ」、第三部を「従来ノ画法ニ拘ハラズ新ニ開発ヲ謀ラントスルモノ」とするものであった。^(注6)当時の批評に旧派(美術協会派)・洋画派・新派(美術学校派、その後日本美術院)の鼎立を論じるものは多いが、岡倉自身もしばしば三派分立を強調することで新派成立の意義を説いている。^(注7)こうみると、この展覧会は美術学校卒業生が初出する時宜を捉え、その成果を第三部において発信することを目的としたものと解釈される。^(注8)日本美術院もまた、美術学校騒動により学校を去った岡倉らが設立した団体で、第1回展は日本絵画協会共進会(第5回)との共催である(「閻維」出品)。同時代の世評や観山の回想(史料①)などから彼らの制作に対する当時の岡倉の態度が知られ、仏伝主題画も直前の懸賞仏画募集の構想に基づくものと想定される。

2. 懸賞仏画募集の考察

(1：懸賞仏画募集の規定と仏伝主題画三作—日本画成立期の動向として)

懸賞仏画募集は、明治28年10月末刊行『絵画叢誌』・『錦巷雜綴』への広告文掲載を以て行われた(史料②)。一義的には「画数大凡十枚ヲ以テ壺組」に描いた「仏ノ伝記」の募集で、その目的は「主意」として広告に明示される。本論冒頭に引いたように、岡倉は従来の仏画の多数を涅槃図が占める状況を否定的に捉えており、「此欠点ニ向テ世人ノ注意ヲ乞ハンカ為メ」、また「仏教ニ関シテノ嗜好ヲ惹起センカ為メ」の募集であるとし、「其範圍ヲ拡張シテ以テ仏教的美術ニ一新刺激ヲ与ヘント欲スル」という意図を記す。規定は優秀な連作の出版も事業の目的であることを示しており、出版を通じ仏伝画題を波及させる意図があったと見られる。釈迦八相図などを存知する岡倉がこのように「仏陀ノ多端ナル生涯」を扱う仏画の制作を促した背景には、広告に例示する「ラフェール、ルーベン、レムブラン」、「シノール、ドール、ホフマン」などの「耶蘇の生涯を表示する名画」への意識があり、これらに伍する仏伝主題画の創出に目標があったと考えられる。アメリカでの評価が重視され、審査員に釈宗演とともにアメリカのプラン(Louis Prang)とケイラス(Paul Carus)が選ばれている点も注目される。

この募集で岡倉が要求した内容は仏伝主題画三作の画題選択に通じる。三作とも旧来の仏画では稀な主題を採用し、毀誉褒貶相半ばした当時の批評も画題の新奇さを論じている。またいずれも西洋のキリスト教絵画を念頭に置いたらしいことは、先行研究が指摘する通りである。とりわけ柏木智雄氏の「闇維」についての指摘は傾聴すべきものであろう。すなわち観山は本作が仏画であるため落款を憚り、代わって画面右から二人目の比丘を自画像として描いたが、これがポッティチェルリが画面右端に自画像を描き込んだとされる「東方三博士の礼拝」をふまえる行為であるとの指摘である。これは大観が美校卒業制作「村童観猿翁」で橋本雅邦と同期生を念頭に猿回しと童子を描き、「屈原」(「闇維」と同じ日本美術院第1回展出品作)で美術学校事件で失脚した岡倉を屈原になぞらえて描いたのと同種の手法と言える。自画像を含む肖似性の強い同時代人物像を画題に準えて画面内に描き込む行為が、強い自意識と寓意を伴う画題選択・画面構成の一典型となっており、それだけに「闇維」には西洋絵画への強い意識が想定される。美術作品としての評価を西洋で獲得するという志向が明治期における日本画概念の成立を促したことは多くの研究によって明らかにされてきたが、上述のとおり西洋画との対比を前提とする仏画募集および仏伝主題画三作もその一端をなすのである。

(2：懸賞仏画募集の前提)

近世以前の先例踏襲を離れた仏画の必要性については、フェノロサが明治18年の段階

で既に提唱している。すなわち日本の宗教思想は仏教であるとして「其仏教中の事実を以て絵画の題とするは尤も適當」とし、同時代動向を「近世の画家は自己の学問なく普賢の行願は如何なるものなるや又菩薩は如何なる修行をなす者なるやは毫も知らず只古人の粉本をのみ見覚へたる分際」と批判的に論じて仏教研究の必要性を説いている。この明治18年頃、岡倉は三井寺法明院桜井敬徳に帰依し、明治22年に敬徳が没して以降は室生寺丸山貫長を師と仰いで仏教復興運動を支えた。こうした仏教への傾倒は美術に関わる言動にも反映されたと思われる。例えば岡倉が明治22年に発表した「狩野芳崖」(『国華』第2号:史料③)は芳崖の「悲母観音」に言及するが、そこで芳崖をミケランジェロに匹敵する存在として両者を対置し、「仏家發生ノ深理ハ自ツカラ基督氏造物ノ大旨ト異ナル所アリテ其美術上ノ形相モ亦随テ同シカラス」と宗教上の差を論じている。

しかしこうした関心は仏画募集に直結しない。目安になるのが募集にやや遡る明治25年、コロンブス大陸発見記念シカゴ万国博覧会の出品画に対して岡倉が行った提言である。^(注21) 岡倉は日本絵画が西洋で美術と認められる必要を論じ、留意すべき点を画題・描法・彩色・体裁^(注22)などにわたって提示する。その中で、日本美術の理解を図るにも英仏などに比べ「独り米国の如き未だ国民の美術志^{マツ}想確定せざる国に於て是を説かば、其功あるを信ず」と論じており、アメリカにける評価を重視する仏画募集と同様の姿勢が既に認められる。一方、岡倉が理想的な画題としているのは「一見解し易きものよりは寧ろ無量の意を含」む人物画・歴史画であり、「天下普遍の人情を写す」ことを重要としている。^(注23) 西洋(特にアメリカ)^(注24)で日本絵画を美術と認識させるという目標を明示する一方、この時点で宗教画(仏伝主題画)を有効な画題に挙げてはいないのである。

(3: 懸賞仏画募集の審査員)

岡倉が仏伝主題画興隆を掲げた経緯を示唆するのは、仏画募集広告の画題注記と審査員の人選である。そこでは画題を「博士ケーラス氏著鈴木大拙居士訳仏陀之福音中ニ記載シアル如キ仏ノ伝記」と説明し、審査員を「鎌倉円覚寺管長大教師積宗演氏 米国ボストン府米国美術発行者ルイ、プラン及ヒ米国シカゴ府ゼーモニスト及ビゼーオープン、カートノ記者パウルケーラス氏」としている。ケーラスはドイツの古典文献学研究者で、渡米して出版社オープンコート(The Open Court)の編集者を務めた。ケーラスはドイツでの北畠道龍との値遇もあって仏教への関心を深めており、^(注25) 同社で多くの東洋思想関係書籍を刊行している。積宗演は、慶應義塾で福沢諭吉に学び、錫蘭留学(明治20年から22年)を果たすなど当時知名の禅僧で、明治25年には34歳にして円覚寺管長となり、翌明治26年には日本仏教者の代表の一人としてシカゴでの万国宗教会議に参加した。^(注26) 宗演はこの折にケーラスとも交流を深めている。また、宗教会議演説原稿の英訳は弟子の鈴木貞太郎(後

の大拙)が行った。宗教会議の翌年、ケイラスは欧文に訳された45の仏教文献を再構成した仏伝『The Gospel of Buddha』を刊行するが、宗演の指導で鈴木が邦訳し、同年末に日本で刊行されたのが『仏陀の福音』である。仏伝募集の審査が委ねられた美術関係者は画家のプランのみであり、それも「美術発行者」としての委嘱であった。このような積宗演やケイラスの評価を岡倉が重視した経緯を明らかにするため、以下で同時代動向に検討を加える。

3. 時代背景の考察—東西の仏教と仏画理解の変容

(1: 時代背景としての仏教界動向)

上記人選の前提となるであろう日米およびインドでの仏教の動向について、東京美術学校開校から仏画募集にかけての時期における主な事項のみを以下に列挙した。個々については既に多くの専論があるので参照されたい。^(注27)

- 明治22年(1889) オルコット、ダルマパーラ来日
アーノルド来日(翌年離日)
- 明治24年(1891) 大菩提会結成
- 明治25年(1892) アーノルド来日、印度仏蹟興復会が演説会
- 明治26年(1893) 釈興然帰国 釈尊正風会設立
シカゴ万博博覧会・万国宗教会議
ダルマパーラ来日
- 明治27年(1894) ケイラス『Gospel of Buddha』刊行

オルコット(Henry Steel Olcott)は神智学協会(The Theosophical Society)設立者の一人で、錫蘭渡航後に仏教に帰依し、西洋人初の仏教徒とも言われる。^(注28)明治22年のオルコット来日は、神智学協会との連携を模索した平井金三らの招聘によるものである。^(注29)その活動に共鳴し行動をともにしていた錫蘭僧ダルマパーラ(Anagarika Dharmapala: 第4図)は、後に錫蘭建国の父、仏教復興運動の先駆者として知られる。^(注30)当時の錫蘭には宗演のほか、現地の上座部仏教を純粋な仏教とし戒を受けていた釈興然(明治19年渡航)がおり、ダルマパーラはその仲介もあって『反省雑誌』や『中央公論』などに寄稿していた。^(注31)また、同年に来日したアーノルド(Edwin Arnold)は、欧米人の仏教への関心を喚起した仏伝詩集『The Light of Asia』(1879)の作者として日本でも知られていた。^(注32)訪日の間に加藤熊一郎(咄堂)『大聖釈迦』などの邦訳が刊行されている。^(注33)前掲の岡倉「狩野芳崖」

はアーノルドの『The Light of Asia』の一節を「悲母観音」と「妙契」するとして掲示しており、来日中のアーノルドの言説に呼応する文章と言える。

大菩提会 (Maha Bodhi Society) は、ダルマパーラが釈迦成道の聖地たる仏陀伽耶の復興を目指し、釈興然らと明治 24 年に結成した組織である。ヒンドゥー教徒から仏陀伽耶の管理権を奪還しようという活動は、アーノルドの主張の影響下にあるとされる^(注34)。当時の仏陀伽耶はカニングム (Alexander Cunningham) らによる発掘・整備が進み、各国の仏教徒からも注目されていた。大菩提会は日本仏教界にも支援を呼び掛けており、ケイラスはアメリカ大菩提会を創設した^(注36)。翌明治 25 年に日本で結成された印度仏蹟復興会は、2 度目の来日中であつたアーノルドを招き青松寺で仏蹟復興についての演説会を開催している^(注37)。一方で釈興然は、明治 26 年に帰国して間もなく釈尊正風会を結成し、釈迦への帰依、パリ語の経・律・論の重視、授戒の確立など「釈尊正風」の実践を試みた。興然が拠点とした三会寺はインド仏教、上座部仏教をめぐる人的交流の結節点として機能し、河口慧海や鈴木大拙も興然からパリ語を学んでいる。鈴木に興然を紹介したのは、その師であり、興然と同時期に錫蘭に滞在していた宗演であつた^(注38)。

(2: 岡倉の仏伝主題画構想の位置)

万国宗教会議は日本仏教者代表^(注39)を含め、ダルマパーラや、後に岡倉が交流を持つヴィヴェーカーナンダ (Swami Vivekananda) など、東洋の宗教家が西洋社会に注目された機会として特筆される^(注40)。また、その翌年に発表されたケイラスの『Gospel of Buddha』は、各国で広範な読者を得た。西洋での仏教受容・評価に仏教者は呼応しており、ダルマパーラは大菩提会の雑誌 (Maha Bodhi Journal) に『Gospel of Buddha』を掲載し、宗演は前述のとおり弟子の鈴木に同書翻訳を行わせている^(注41)。同書を仏伝画題の規範とした岡倉の仏画募集もまた、こうした動向の波及、同書の受容の一角を占めるものである。

こうみると、仏画募集の審査員人選と、岡倉の構想の背景が推量される。フェノロサが仏画復興を主張し、岡倉自身「悲母観音」を西洋古典に比肩すると評するなど、仏画の展開可能性が主張される状況は既に存在した。ここに万国宗教会議 (岡倉が「日本美術の発揚」を企図したシカゴ博と同時開催で、宗演が参加) において東洋思想に注目が集まり、続いてケイラスの『The Gospel of Buddha』(宗演が日本で刊行) が波及した。岡倉が宗演とケイラスを審査員に、『仏陀の福音』を規範として懸賞仏画募集を行った契機には、こうした西洋における (同時に東洋における) 仏教思想に対する関心の高まりがあると思われるのである。「閻維」に対する岡倉の評価 (史料④) はこうした経緯を前提としており、キリスト教美術の古典との比較によるフェノロサの「閻維」激賞 (史料⑤) はまさにこの期待に応えるものであつたと言えよう。

歴史的テーマへの関心の顕われという、従来言われるような仏伝主題画の解釈は、このように把握される当時の状況とはやや齟齬があるように思われる。むしろそこに見出される宗教的文脈に反発し、歴史画として描くべきであるとの批判も存在した。^(注42)高山樗牛は「閻維」を高く評価しつつも「信仰画」であることに疑念を示し「将来は宗教の事でも歴史的に解釈して、印度を歴史的に解釈して、印度を歴史上の国とし、釈迦を歴史上の人間として、歴史上の事実を現はす事にすれば今迄に無い新領地を発見せらるゝことであらう」と主張しており、^(注43)歴史画論争の端緒となった文章「歴史画題論」においてもこれを論じている。歴史画は本稿の範囲を大きく超える問題であり詳論は避けるが、少なくとも高山が求めたように仏伝は歴史的テーマとして注目を集めた。翌年（明治32年）の読売新聞による東洋歴史画題募集において釈迦の事績も多く選定され、博文館が同年に刊行を開始した「世界歴史譚」の第一編で高山著、観山挿画の『釈迦』（第5図）^(注44)が刊行されている。多様な著作刊行や近代的仏教研究の進展もあり、^(注45)仏教をめぐる情報は激増するが、高山の主張に代表される如く信仰の相対化も同時に展開したと言える。日本人の思想・信仰の「動揺混乱」を示唆して話題を呼んだ大観の「迷児」^(注46)（第6図）は、こうした状況が絵画に及んだ好例と言えよう。「閻維」は、一方ではフェノロサや岡倉らの構想に比べ高い評価を獲得するという記念碑性を有する仏画でありながら、他方では宗教画を歴史画に転換する必要性が唱えられる端緒となっており、明治期の仏画の展開の上で転換点に位置した作と言える。

こうした仏教をめぐる状況の変化は、造形の上でも生じていた。岡倉とフェノロサの法隆寺夢殿秘仏開扉（明治17年）に象徴されるように、仏教美術の有する信仰の文脈の相対化を促したものに古美術調査の進展や近代的美術史学の構築がある。^(注47)これは仏教美術をめぐる情報の激増と再編を意味し、インド美術の受容もその一部をなす。次章では岡倉の仏伝主題画構想を先駆的に実践した「仏誕図」を中心に、仏教美術の調査研究が同時代の絵画表現とどのように関わったかについて考察する。

4. 絵画表現の考察—インド美術の受容と日本絵画の定位

観山の「仏誕図」は発表時「従来我が国の仏画は多く支那画に則れる者なれども近來考古学の開くと共に印度の衣服風俗等を斟酌し其面貌は印度仏に依られたる由」と報じられた。^(注48)ここに述べられるように、中国仏教美術よりも実証的であるという認識のもとで受容され、「仏誕図」で観山が依拠したとされるインド美術について、当時の知見の確認から論を起こしたい。

（1：インドの知見と美術界）

インドをめぐる考古学の調査報告書・研究著作やインド美術の写真は、岡倉が明治19年

(1886) から翌年にかけての欧米渡航時に購入し東京美術学校に納めた資料群に含まれていることが知られる。^(注49) 研究動向や調査成果の紹介も各方面で行われたが、東京美術学校においては今泉雄作が教育に当たった点が注目される。今泉は明治10年から16年までフランスで「梵語」、「羅馬希臘古物学」、「梵語文学及埃及象形文字及古物学」を学んでおり、^(注50) こうした領域の最新の知見を東京美術学校で披露した蓋然性は高いと思われる。また学術的知見に限らず、先述のとおり多種多量の情報をもたらされている。東京美術学校で教授を務めた巨勢小石の「印度寺院図」は、河野智眼『心の鏡』(明治25年)の挿絵「印度仏蹟仏陀伽耶」と図像を一致させており(第7図)、^(注51) インドの実景を伝える情報の急速な流布が画家の関心を喚起したことを示唆する現存作例と言える。

日本での実見が可能となった稀有な作例として、ダルマパーラが将来した仏陀伽耶大菩提寺の石仏(第4図)が指摘できる。これは明治26年の万国宗教会議に携行したもので、その帰途に来日した折に天徳寺で公開した。^(注52) 東京美術学校の「諸新聞切抜帖」に関係記事が多数含まれ、^(注53) 東京美術学校の教員が生徒を連れ見学したこと、岡崎雪声(同校美術工芸科鑄金科主任)が「印度上代の美術標本」として銅像を模造したことが知られる。^(注54) 特に史料⑥が記す通り、仏蹟に伝存した仏像と日本の通例との相違を目の当たりにしたことの影響は大きかったはずである。触地印は日本美術で稀な印相でありながら明治後期の日本画では一般化しているが、本作もこれを促したであろう。翌年には史料⑦が列挙する同像・同模像やインド仏蹟、彫刻作例の写真を集めた写真帖を小川一真が刊行しており、こうした情報が同時代絵画の造形にも影響を与えたと想定される。

(2:「仏誕図」の絵画表現—法隆寺金堂壁画と日本絵画の定位)

ここで改めて「仏誕図」の絵画表現を見ると、春草「拈華微笑」および自身の「闍維」に踏襲された傾向を指摘することができる。まず色線の使用と陰影による量感表現が挙げられる。同時に出品されたいくつかの作例にも陰影表現の強調が認められるが、本作では抑制された淡い色彩を用いる点に特色がある。さらに顕著な特徴として、^(注55) 古画、とりわけ法隆寺金堂壁画を範とする点が指摘できる。釈迦の左に立つ菩薩形像は、第10号壁(第8図)の薬師如来の左の菩薩および第3号壁と近似しており、左端の僧形像も第10号壁の比丘と通じる。金容澈氏は「仏誕図」の諸尊の図像のほか、「拈華微笑」の梵天の図像、^(注56) 両作の描線が金堂壁画の影響下にあると指摘しており、岡倉は「闍維」の色線の淵源を法隆寺金堂壁画としている。^(注57) 同種の古画援用は金氏が「拈華微笑」に見られる多数の事例を具体的に指摘しており、また「闍維」が涅槃図や金棺出現図(第9図)を着想源とすることは疑いない(史料④も参照)。このように、同時代に受容が進み、本作が依拠したと伝えられるインド美術の影響よりも、むしろ日本の古画との関係が深いように思われる。こ

れについて参考になるのは、彼らが法隆寺金堂壁画にインド的性格を見出したことをその背景とする金氏の指摘で、後述の通り本稿も同様の解釈を採る。しかし金氏が論拠に挙げる岡倉の言説について見ると、アジャンター石窟・法隆寺金堂壁画の併論は渡印後のことで、美術学校での講義（「日本美術史」^(注58)）でも法隆寺金堂壁画をことさらにインド美術と結びつける議論は行われていない。そこで以下で改めて法隆寺金堂壁画の研究草創期について検討を行う。

伊東忠太はフェノロサとビゲローによる評価を法隆寺金堂壁画が注目された契機と指摘しており、明治後期における実感として参考となろう^(注60)。明治21年の美術取調や明治22年『国華』第2号掲載の短文「天平時代の絵画」では、近世以前の伝承を踏襲しつつ既に金堂壁画に高い価値を認めている^(注61)。小川一真によるマグネシウムを用いた撮影や照明下での細部観察も、このような評価に大きく寄与したであろう。同時期には桜井香雲の模写も完成しており^(注62)、岡倉や東京美術学校の和文・歴史の教諭を勤めた黒川真頼はその学習を推奨している^(注63)。このように細部表現の検討が可能となった中で、明治24年に無記名で発表された「法隆寺金堂壁画」（『国華』24号）という短文が注目される。既往の諸論が金堂壁画の帰属にさほど関心を払わないのに比べ、ここでは大きな美術史的文脈に位置づけようとする意図が明快である^(注64)。

本文はまず壁画が創建当初のものでなく、伝承にあるような鞍作鳥や曇徴の作でもないと確認した上で、史料⑧のように日本絵画の「淵源」を論じる。それは、日本に伝来した仏画様式に、インドに発し「支那ノ北鄙蒙古」から朝鮮半島を経由しての伝来と、「支那国風ノ薰陶ヲ受ケ」ての伝来の二つがあるとし、前者は推古朝以降、後者は桓武平城朝以降に将来されたとする理解である。そして前者にあたる金堂壁画を「後世画工ノ模範トスヘキ珍宝」であるとともに「其紋様ニ至テハ支那ニ非ス本邦ニ非ス印度正伝ノ莊嚴法ニシテ絶エテ余国ノ改竄ヲ経サルモノ」、すなわちインドの様式を完全に伝える作として讃えるのである。岡倉や伊東^(注65)も前節で触れたような考古学的知見をふまえつつインドを日本美術の淵源と論じるが、より詳細な金堂壁画の様式検討を行っている。しかし他方で、この図式化された説明は後まで踏襲されて^(注66)おり、説得力を持つ説として流布していたと見てよいであろう。観山が金堂壁画画像の明快な模倣によって「仏誕図」に移植を試みたのは、やはりそこに保持されるとされたインドの絵画様式と見るのが妥当と思われる。

ところで「仏誕図」画面上部に表される華蓋は、交互に五つ並べた笹竜胆文を中心に、間に蕨手文と蛇行する樹葉を意匠的に配し、天蓋の形態を淡い賦彩で表している。これと近似するものとして法起寺伝来の絹本着色十一面観音像（奈良国立博物館：井上馨旧蔵：第10図）の花蓋を指摘できる。釈迦の左に侍す菩薩の顎の隆起は金堂壁画と異なり朱の

弧線で二つに表すが、この特徴が本作と通じることからも、観山がその絵画表現を襲っている可能性は高いであろう。本作は平安後期を代表する仏画という位置づけを与えられているが、当時においては平安時代を遡る作例と考えられており、先に触れた『国華』所収「天平時代の絵画」は本作（「井上伯ノ観世音」）を金堂壁画とともに「天平時代ノ絵画ニシテ最モ巧ミナルモノ」に挙げている。これを踏まえれば、観山は金堂壁画と同じく本作にインド様式としての規範性を認めていたと推察される。そうであるならば、金堂壁画と大きく異なった「仏誕図」諸尊の量感・陰影の表現は、法起寺伝来十一面観音像が肉身を淡紅色に賦彩し、輪郭の朱線に沿って強く朱で隈取りを施すことに倣ったものではないか。こうみると、その後の諸作にも継承された陰影表現も、西洋由来の陰影法の直模ではなく、古画学習を媒介に展開したものと理解してよいように思われる。彼らはこうした古画援用に際し、儀軌・図像よりも日本絵画の定位に関心を置いており、そこには仏教文化の源流たるインドへの憧憬も並存したのである。

5. 岡倉・大観・春草の渡印と『絵画について』

ここまで見たように、仏伝主題画三作の成立は、西洋美術、インド美術、日本美術に対する強い意識に基づいている。その背景には近代社会成立に伴う仏教の変容と古画学習の機会増加があり、その動向を牽引した人的交流に岡倉が含まれることの意義は大きい。本章では、岡倉・大観・春草の渡印が上記の関心に支えられていることを念頭に、渡印経験が以後の絵画表現といかに関わるのかについて考察したい。

（1：岡倉・大観・春草の渡印とその成果）

岡倉は明治34年12月にインドに渡航し、明治35年10月に帰国した。^(注67)『東洋の理想』執筆、東洋宗教会議開催計画、仏陀伽耶買収活動など、^(注68)岡倉のインドでの行動は第3章で見た仏教界の諸動向を承けたものと言える。本稿の関心からは、岡倉が帰国後に幾度か公にした渡印報告に示された所見のうち、^(注69)日本絵画に関わる以下の三点が注目される。それは（イ）日本仏教の淵源として見出される風俗事物信仰の存在（史料⑨-1など）、（ロ）日本美術に及ぶインド美術の影響（史料⑨-2など）、（ハ）東洋美術の一体性（史料⑨-3など）の三点である。^(注70)（イ）は日本の古仏画が描くのがインドの情景であるという指摘を含む。（ロ）についてはアジャンター石窟と法隆寺金堂壁画との共通性も論拠とされている。こうした認識の帰結として（ハ）の認識があり、三国東漸をふまえれば中国よりインドを研究すべきであるとも主張している（史料⑨-4）。

岡倉の帰国後、大観と春草はインドへ（明治36年1月出発、7月帰国）、観山は欧州へ（同年2月出発、明治38年12月帰国）それぞれ渡航した。大観と春草の渡印は、日本の

絵画史上、画家がインドを（寄港地でなく目的地として）経験した最初の例と言えるもので、二人の自意識の上で大きな意味を持つ。そこで注目したいのが、帰国後に大観と春草が強調した渡印の成果である。彼らはインド美術と日本美術の共通点に関心を置く作品や、アジャンター石窟などインドの図像を引用した作品を発表した。^(註71)特に大観が帰国直後に制作した「釈迦父に逢ふ」（明治36年）は、先に見た三作を継承しつつインドでの学習を反映した仏伝主題画であり、発表時から高い評価を得ている。また二人は渡印から得た所見を各所で語っているが、その内容は岡倉が強調した所見と重なる点が多く、岡倉の示した認識が彼らのインドでの行動を規定したことを示唆している。そこで以下、二人が述べたインドの風俗事物と絵画についての認識を確認する。

まず日本古仏画の描くところはインドの風俗事物で、現代インドにこれが保持されているという二人の所見（史料⑩-1・2）が岡倉の（イ）と重なる。アバニンドラナート・タゴール（Abanindranath Tagore）が史料⑪のように伝える彼らの風俗事物に対する入念な記録態度も、この認識に支えられたものであろう。伊東忠太が法隆寺金堂壁画の諸尊の容貌からその人種を論じたように、^(註72)日本絵画が何を描いてきたかという問題は日本絵画の定位に不可欠な学術的論点となっていた。日本の仏画が「支那化」を経て真容から遊離しているという二人の認識は、大観の「日本にあるのは印度の釈迦ではない支那の釈迦です」（史料⑩-3）という発言が端的に示しており、ここにはインドを実見したことへの自負も窺える。

他方の絵画表現については、アジャンター壁画をめぐる所見がある（第11図）。二人の渡印の目的は岡倉の手配によるティペラ宮廷の壁画制作であったが、一方で春草が出発前に父へ宛てた書簡や大観の回想（史料⑫）には日本画の原点というインド認識が渡印の動機として述べられている。当時の日本ではさほど知られていなかったアジャンターまで二人が赴いたことをふまえれば、岡倉の（ロ）、特にアジャンター壁画と法隆寺金堂壁画の併論が二人の渡印を促したと考えられる。^(註73)大観と春草がアジャンター壁画に見出した絵画表現の特徴については、帰国後の談話（史料⑩-4・5）によって、線を使用する、柔和、遠近濃淡に留意しない、陰影表現の質が高い、日本の線画とは異なり東洋的であるよりも西洋的、といったものであったことが知られる。断片的な記述を過剰に読み込む作業は控えるべきであろうが、二人が東洋絵画と西洋絵画の比較に対する関心からアジャンター壁画の描線と陰影表現に着目したことは疑いない。^(註74)

（2：『絵画について』とその実践―「賢首菩薩」の史的位置）

大観と春草によるこうした考究の差し当たりの結論が、明治38年12月に連名で発表された『絵画について』（史料⑫に一部抜粋）である。これは彼らの朦朧体^(註75)に対する否定的

評価への反論でもあった。二人は朦朧体を「前人慣用の輪廓を省き線條を略し専ら調色上の成功を企図する」ものと表現し、その根拠として直線の絵画發達論を主張する。つまり、絵画は輪郭線から彫刻とともに成立したと論じ、説明的要素にして「絵画發達史上の殘礎」たる輪郭線を排することで絵画は「自立」し、そこから「直覺に訴ふる」色彩を主とした「色彩画」に至るとする。そこで二人は東洋絵画の諸相を例示することで「色彩画」の展開可能性を掲げる。その論拠として提示するのが、「本邦上代の理想画中既に色線描法の發達」したことを「古人既に色線を利用し後世の無線描法のために早くも一段階を設け」たものとする解釈である。そして「撥墨五彩を成す」や「色彩は塗るに非ずして描くなり」といった絵画思想の存在を論拠に加えつつ、従来の「東洋画中没骨描法の發現」に「今更に之に加ふるに色的没骨の一段を以てせば今日描写の術に於ては則ち至れる」と結論づけている。この画論は渡印に続く欧米歴訪（明治37年2月から明治38年8月）の知見によるとされることが多いが、その冒頭に述べられるように「印度及び米欧漫遊」で再確認された所見として執筆されたもので、彼ら自身が西洋渡航に収穫なしと繰り返し主張した点に注意が必要がある。こうした言説を無批判に解釈する訳にいかないが、渡印後にその意義を繰り返し強調した態度と対照的であり、西洋と東洋に対する強い自意識に起因する差と見るのが自然であろう。

春草の絹本著色「賢首菩薩」（第12図）は、春草が『絵画について』で掲げた色彩研究によって朦朧体の欠点を補った作と理解されている。^(注77) 明治40年（1907）の第1回文部省美術展覧会（文展）出品作で、傍らの金獅子像を比喩とし則天武后に華嚴教学を説く法藏（賢首大師・香象大師）を描く。その表現をみると、西洋顔料を含む鮮色の多用や、袈裟の刺子などに見られる点描など、諸要素に先鋭性が認められる。また、人物の肉身体では輪郭線に色線と薄墨線を重ねて用い、臉・唇・皺などの立体感は繊細な階調の賦彩で没骨に表す。衣紋線や輪郭線では微細な揺らぎを伴う色線と淡墨線が主用され、着衣や懸布の文様は色彩の点や線の反復により描出される。ところで、同じく法藏を描く作に東大寺伝来の絹本著色香象大師像（第13図）が知られる。法を説く姿という主題、持物の如意や経机の形状などの共通性をふまえれば、この作が春草の着想源であることは疑いない。その強い色彩の対比、肉身体や着衣等の薄墨による輪郭線、着衣の彩色による文様描出、特徴的な震えのある描線^(注78)といった表現もまた、「賢首菩薩」で踏襲された^(注79)と見てよいであろう。『絵画について』では、彼らが標榜する色彩画が東洋的であることの根拠として、古画の色線や色的没骨の使用を論じた。その実践たる本作においても、古画の特徴的表現を出発点に、写生に依拠した事物の把握と、色彩主用・没骨の傾向を大きく進めた^(注79)絵画表現を試みた^(注79)と理解される。

なお、大観と春草は『絵画について』で尾形光琳を「上代の色線描法をして千年後に瞳若たらしめた」と位置づけた上で、「二十世紀の観察としては此上更に幾多進歩の余地を発見すべし」と論じた。春草が絵画表現上の試行の題材に選んだ法蔵は、岡倉が『東洋の理想』で「此の時期の知的努力は近代科学のそれに極めて近いものであり、芸術は広漠たる宇宙の具象化を目指して、仏陀に帰依、集中しようとする方向が中心をなす」と称揚した人物である。^(注80)「二十世紀の観察」に基づき理知的な絵画表現の模索が試みられた本作の^(注81)画題に法蔵が選ばれたのは、こうした岡倉の仏教思想理解に関わると思われる。

おわりに―「流燈」の史的位置

以上から、仏教をめぐる諸動向が明治後期の日本画の展開に多層的に作用したことが了解されるであろう。ここまで見た仏教と関わる日本画の系譜上に大観の「流燈」(第14図)を置いてみることで、本稿の結びにかえたい。本作は明治42年(1909)の第3回文展に出品された絹本着色画で、大観が実見したインドの女性の姿を描く。^(注82)菩提樹下の三人の女性という画面構成は、仏菩薩の三尊形式の連想を意図したものであろう。面貌、装身具、着衣を入念に描く態度は、史料⑩-1・2が示すように、日本の仏画が「支那化」を経た姿に描いてきたインドの様相を、観察に基づき実証的に描こうという試みと理解される。絵画表現を見ると、肉身部の没骨による立体感表出、色線による輪郭、柔和かつ精緻な筆線反復による着衣の描写などに「賢首菩薩」と同種の手法が認められ、その試みの延長線上に位置づけられる。他方で金属器(装身具・仏具)には明快な輪郭線を見せ、水面は朦朧体時代の描法を踏襲して完全な色的没骨で表されるなど、描写対象に応じた描線の選択的使用が「賢首菩薩」以上に意識的なものとして看取される。^(注83)大観と春草の認識に則りこうした作為を記述すれば、日本の古仏画が「支那化」を経た姿に描いてきたインドの様相を、インド実見のもと実証的に描写し、東洋画の新機軸たる色彩画として完成させた絵画、ということになるだろうか。本作は東洋絵画の伝統の発展的継承と、その画題・描法の相対化とを自覚的に兼備した試みと理解されるのである。^(注84)このことは造形上の関心に重きが置かれ、信仰上の文脈には心理的な距離が生じていることも意味している。

本稿で扱ったのは、日本画成立期に論点となった仏教理解・インド理解が絵画表現の展開に及んだ様相である。その後もインドを仏教美術・東洋美術の根源とする認識は共有され、これを学ぶべきとする言説が繰り返された。^(注85)実際に多くの画家がインド主題画を試み、インドへ赴き、インド美術を研究している。「流燈」はこうした実践の結節点に位置した最初期の成果であるが、その絵画表現もまた、「賢首菩薩」とともに、その後の絵画表現の展開に多大な影響を与えている。^(注86)

(なかの・のりゆき = 京都府教育庁指導部文化財保護課)

- 注1 行政・教育・宗教・学術などをめぐる活動を論じる本稿においては、天心岡倉覚三を岡倉覚三と記述する。また便宜上、明治期の表記にあわせ、Bodhgayaを仏陀伽耶、Ceylonを錫蘭と表記した。
- 注2 佐藤志乃「横山大観と菱田春草の渡印後の作品に就いて—菱田春草の〈乳糜供養〉を中心に」(『芸術学研究』3)平成11年、「朦朧」の時代 大観、春草らと近代日本画の成立」(人文書院)平成25年。成原有貴「勝田蕉琴「出城釈迦」の特質と意味に関する考察」(『仏教美術と歴史文化—真鍋俊照博士還暦記念論集』法蔵館)平成17年。懸賞仏画募集については佐藤氏が論及している。また、椎野晃史氏は明治43年の下村観山「魔障図」に降魔図という構想があった可能性に触れ、本作を仏伝主題画流行の系譜上に位置づけている。椎野晃史「下村観山筆「魔障図」をめぐる考察—近代白描画試論—」(『美術史』178)平成27年。
- 注3 『東京藝術大学百年史 東京美術学校篇』1巻、300-305頁。また塩谷純「“理想画”への道程—橋本雅邦《龍虎》以後—」(『美術研究』377、平成15年)は意匠研究会を改称も含めて詳論する。
- 注4 「現今の絵画界-東洋画(上)-」(『毎日新聞』明治29年1月1日)などを参照。
- 注5 塩谷純「橋本雅邦「龍虎」から朦朧体へ:「心持ち」の軌跡」(『日本近現代美術史事典』東京書籍)平成19年、32頁。
- 注6 「日本絵画協会共進会規則」(『絵画叢誌』明治28年8月)。
- 注7 多くの言説に看取されるが、“Notes on Contemporary Japanese Art”(『現代日本美術についての覚書き』、『The Studio』Vol.25, No.108, 1902)や“The Bijitsuin or the New Old School of Japanese Art.”(『美術院』または日本美術の新しい古派、『Exhibition of Paintings by Members of the Nippon-Bijitsuin』The Century Association, 1904)などに顕著である。いずれも高階秀爾氏の邦訳を『岡倉天心全集』2(平凡社、昭和55年)が掲載。
- 注8 例えば、「仏誕図」の銀牌受賞について、斎藤隆三が「天心の意のあったことも窺知せらるべきものとしよう」(『日本美術院史』中央公論美術出版)昭和49年、14頁。初版 創元社、昭和19年)と評している。審査や学校の人事における卒業生優遇に対する不平が存在したことは、夢香子談「邦画家団結の起源」(『美術新報』2-14、明治36年)などが伝える。なお三部制は第2回以降廃止。
- 注9 泉武夫「個人蔵 釈迦八相図」(『国華』1263号)平成13年。明治25年6月鑑査状による。
- 注10 『日本美術院百年史』(日本美術院)が各作品の主たる批評を列挙する。「仏誕図」:1巻上〔図版篇〕(平成元年)530頁。「拈華微笑」:同559-560頁。「閻維」:2巻上〔図版篇〕(平成2年)499-500頁。
- 注11 代表的な指摘は以下の通り。「拈華微笑」:ダヴィンチ「最後の晩餐」(金容澈「菱田春草の作品における伝統一「拈華微笑」を中心に」『鹿島美術研究』年報第15号別冊、平成9年)／「仏誕図」:キリスト誕生・聖母子(濱中真治「下村観山 閻維」『国華』1234、平成10年)／「仏誕図」・「閻維」:東方三博士の礼拝(柏木智雄「下村観山の晩年—画業再検討のための覚書—」『生誕140年記念 下村観山展』横浜美術館、平成25年)。
- 注12 下村英時『下村観山伝』(大日本絵画、昭和56年)73頁。
- 注13 前掲注11柏木論文。フェノロサもこのことを指摘している。史料⑤を参照。

- 注14 『大観自叙伝』（中央美術社、大正15年）21頁。
- 注15 植田彩芳子「横山大観筆《屈原》（巖島神社）についての考察」（『美術史論叢』21）平成17年。
- 注16 日本画における肖像表現の展開については中野慎之「近代日本画肖像考—観山筆岡倉天心像の周辺—」（『風俗絵画の文化学Ⅲ』思文閣出版、平成26年）を参照。
- 注17 観山は画題に、日本絵画協会絵画共進会の第1回で釈迦の誕生を、美術学校での岡倉失脚を契機とする日本美術院第1回展で釈迦再生（金棺出現）を控える闇維を選んでいいる。ここには大観作と同種のの比喩・含意を想定すべきであろう。春草の「拈華微笑」についても、「美術に関する注意」（『教育評論』2・3、明治21年）で岡倉が「拈華微笑」の語を用いることとの関係が想定される。
- 注18 代表的なものに北澤恵昭「『日本画』概念の形成にかんする試論」（『明治日本画史料』中央公論美術出版、平成3年）佐藤道信『〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略』（講談社、平成8年）古田亮「近代日本畫の成立 脱狩野派の諸相」（『国華』1370、平成21年）など。
- 注19 『大日本美術新報』20（明治18年）。フェノロサが同年5月3日に第5回鑑画会例会で行った「画題に仏教を用ゆるの得失」と題し行った演説の大意を載せる。杉形明子編訳『ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵フェノロサ資料』2（ミュージアム出版）昭和59年、309頁。なおフェノロサはここで「日本将来の宗教は唯一の仏教あるのみ」と、仏教とキリスト教との一体化を論じている。これは岡倉を含む多くの宗教思想と不可分の問題である。また、春草が「落葉」の制作動機を語る「画界漫言」（『絵画叢誌』275、明治43年）に提示されるような日本画・洋画統合論の成立とも関わりと考えられるが、ここでは言及に留める。野崎晃市「平井金三とフェノロサ—ナショナリズム・ジャポニズム・オリエンタリズム—」（『宗教研究』79-1、平成17年）も参照。
- 注20 池田久代「埋もれた怪僧、丸山貫長—真言実行院の足跡をたどる—」、吉田千鶴子「天心と貫長の出会いについて」。共に『五浦論叢』18（平成23年）。
- 注21 「シカゴ博覧会出品画に望む」（『岡倉天心全集』3、昭和54年）。原題「岡倉覚三氏の演説」（『日出新聞』明治25年3月24・25日）。岡倉はシカゴ世界博覧会に際し日本政府の評議員に任せられ、鳳凰殿の建築を東京美術学校で請負い、英文解説を執筆している。
- 注22 岡倉は表装・額装の差についても論じており、「拈華微笑」・「闇維」の額装もその認識を踏まえて考える必要がある。
- 注23 「子別れの段」、「討死の段」を例に挙げており、ここでは宗教画を含めないと解した。
- 注24 これは当時岡倉が推進した、特定概念を画題として絵画制作を行う手法を支える認識でもあったろう。前掲注3塩谷論文、植田彩芳子『明治絵画と理想主義 横山大観と黒田清輝をめぐって』（吉川弘文館、平成26年）など。また、当時の画題論については佐藤道信『明治国家と近代美術 美の政治学』（吉川弘文館、平成11年）第Ⅱ部などを参照。
- 注25 長尾佳代子「日本近代化におけるポール・ケイラスの関わり」（『大阪体育大学紀要』39、平成20年）など。
- 注26 鈴木規久『明治宗教思潮の研究—宗教学事始—』（東京大学出版会、昭和39年）、森孝一「シカゴ万国宗教会議：1893年」（『同志社アメリカ研究』26、平成2年）などを参照。
- 注27 個々については続く注に挙げたが、全体を扱い参考となるものに佐藤哲朗『大アジア思想活

- 劇一仏教が結んだ、もうひとつの近代史』(サンガ、平成20年)藤井健志「仏教者の海外進出」(『新アジア仏教史14 日本IV 近代国家と仏教』佼成出版社、平成23年)などがある。
- 注28 石井千香子「日本仏教のスリランカ仏教との邂逅」(『アジア文化研究』10-10、平成15年)などを参照。
- 注29 同志社に対抗し仏教に基づく英語塾「オリエンタル・ホール」を経営していた。前掲注19野崎論文。
- 注30 ダルマパーラおよび後述の大菩提会については藤吉慈海「現代インドの仏教復興運動—大菩提会とアンバードカールの運動を中心として—」(『東方学報』33、昭和38年)、川島耕司「文明化への眼差し アナガーリカ・ダルマパーラとキリスト教」(『国立民族学博物館調査報告』62、平成18年)、杉本良男「四海同胞から民族主義へ—アナガーリカ・ダルマパーラの流転の生涯—」(『国立民族学博物館研究報告』36-3、平成24年)など。
- 注31 山川一成「アナガーリカ・ダルマパーラと日本：第一回・第二回の訪日について」(『パース学仏教文化学』14、平成12年)など。
- 注32 リチャード・ジャフィ(前川健一訳)「釈尊を探して—近代日本仏教の誕生と世界旅行—」(『思想』943、平成14年)など。
- 注33 金沢篤「エドウィン・アーノルドと近代日本—和訳と八巻本詩作品集他についての補足—」(『駒沢大学仏教学部論集』44、平成25年)など。
- 注34 前掲注32ジャフィ論文。前掲注30杉本論文。
- 注35 奥山直司「日本仏教とセイロン仏教との出会い—釈興然の留学を中心に」(『コンタクト・ゾーン』2)平成20年。
- 注36 前掲注30藤吉論文。
- 注37 演説筆記が『印度仏蹟興復に関する意見』(サー・エドウィン・アーノルド氏演述、外山義文氏通訳、鴻盟社、明治25年)として刊行されている。
- 注38 東元慶喜「釈尊釈尊正風会のひとびと」(『駒澤大学佛教学部研究紀要』40)昭和57年、前掲注32ジャフィ論文。
- 注39 日本からの参加の経緯などについては、嵩満也「シカゴ万国宗教会議と明治初期の日本仏教界：島地黙来と八淵蟠龍の動向をとおして」(『龍谷大学国際社会文化研究所紀要』13、平成23年)などを参照。
- 注40 前掲注26の研究のほか、それぞれの位置づけと西洋・南アジアの諸動向について、杉本良男「比較による真理の追求—マックス・ミュラーとマダム・ブラヴァツキー—」(『国立民族学博物館調査報告』90、平成22年)が参考となる。
- 注41 前掲注25長尾論文。両者の同書に対する高い評価は、同論文が紹介する二人のケイラス宛書簡に記される。原文はHarold Henderson『Catalyst for Controversy: Paul Carus of Open Court』(Not Avail,2014)に掲載。『仏陀の福音』の宗演による「緒言」も参照。なお、宗演とケイラスの推挽で鈴木はオープンコート入社に至っている。詳細は井上禪定「ケイラスと宗演と大拙」(『鈴木大拙全集月報』32、岩波書店、昭和58年)など。
- 注42 「読売新聞」による「拈華微笑」評は観者の信仰心の後退を論じる。注10を参照。
- 注43 「絵画共進会出品に対する批評一束」(『日本美術』2)明治31年。近い論調に評者不詳「無扉門」

- (『美術評論』18、明治31年)がある。なお、高山は既に「宗教と美術」(『太陽』、明治29年7・8月)、「現今美術家の精神的教育」(『太陽』、明治30年7月)で宗教画題について論じている。『日本美術院百年史』1巻下〔資料篇〕(日本美術院)平成元年、422-426頁。前掲注2佐藤論文も参照。
- 注44 同書には観山による「閻維」とほぼ同構図の挿絵が収録されており、著者である高山のかつての批判は反映されていないように思われる。
- 注45 末木文美士「仏教研究方法論と研究史」(『新アジア仏教史14 日本Ⅳ 近代国家と仏教』俊成出版社、平成23年)など。
- 注46 横山大観『大観画談』(講社社)昭和26年、45頁。富田溪仙がこの作品から「宜しく平素、偉大なる思想を養はざるべからず」と雑記帖に書きとめるなど、若手画家に影響を与えたことが指摘されている。なお、本作の作画契機を高山樗牛「現代思想界に対する吾人の要求」(『太陽』明治35年1月)とする指摘もある。佐藤志乃「迷兎」作品解説(『横山大観—新たなる伝説へ』国立新美術館)平成20年、172頁。
- 注47 これが同時代絵画に多大な影響を与えた点については、中野慎之「京都画壇における鶴派の意義」(『美術史』177、平成26年)も参照。
- 注48 『美術画報』明治29年12月。同時に第三部に出品された小坂象堂「観音」・「仏誕」と寺崎広業「悉達語天使図」は、考古学的検証の不足、従来の儀軌との齟齬という二点からともに批判を受けている。前者、森鷗外(『めざまし草』、明治29年10月)。後者、関如来(「読売新聞」明治29年10月24日頁)。『日本美術院百年史』1巻上〔図版篇〕(平成元年)529頁・532頁。
- 注49 吉田千鶴子『〈日本美術〉の発見 岡倉天心がめざしたもの』(吉川弘文館)平成23年、178頁。村角紀子「明治期の古美術写真—畿内宝物取調を中心に—」(『美術史』153、平成14年)も参照。
- 注50 今泉雄作履歴書に依る。吉田千鶴子「今泉雄作伝」(『五浦論叢』6)平成15年。
- 注51 制作年は不詳であるが、作風からも同書刊行とさほど隔たらない時期の制作であろう。なお、印度仏蹟興復会が明治25年に『印度仏蹟仏陀伽耶靈塔図記』なる書物を刊行している(未確認)。
- 注52 前掲注31山川論文に詳しい。
- 注53 『近代美術関係新聞記事資料集成』3(ゆまに書房)平成3年。「読売新聞」11月13日、「二六新報」11月14日、「改新新聞」11月15日、「自由新聞」11月19日、「朝野新聞」11月19日、「教育新聞」11月19日、「東京日日新聞」11月21日。なお、「読売新聞」では「曩に英国政府が聖蹟靈地保存の爲め一大土功を起し千古埋没せる砂泥を発掘の際無数の靈像毀壞の内より出せし中にも唯此の一体は不思議にも光明赫灼として出現せし靈奇の仏体なりと云ふ」と、これが靈像とされたことを伝える。
- 注54 前掲注49吉田千鶴子『〈日本美術〉の発見 岡倉天心がめざしたもの』184頁。なお、吉田氏は来日時のダルマパーラが岡倉と会った可能性に触れるが、岡倉は同年7月から12月まで清に滞在している。
- 注55 ただし、ここに描かれる柄香炉が正倉院宝物の柄香炉(南倉52号-4・5)を、文様が琵琶袋残欠(南倉103)を参照するなど、絵画に限定されない多様な古美術に依拠して描かれている。
- 注56 前掲注11金論文。

- 注57 「日本美術院第一回展談片」（『国民新聞』明治31年11月9日）。『岡倉天心全集』別巻（平凡社、昭和56年）所収。
- 注58 前掲注11金論文。
- 注59 『岡倉天心全集』4（平凡社）昭和55年。川島一穂「天心岡倉覚三の「美術史」構想とその淵源」（『人文研究』60、平成21年）は、これに先行するアンダーソン（William Anderson）の著述との関わりを含めて論じており、本稿においても参考となる。
- 注60 伊東忠太「法隆寺建築論」（『建築雑誌』82）明治26年。
- 注61 美術取調では「優等ト認メタルモノ」に「壁画（曇徴筆ト云フ）法隆寺金堂」と登記している（『官報』1492号、明治21年6月21日）。取調に同行した金子静枝は「是ぞ之れ近世絵画家の最も尊び模範となすべしといへる曇徴の筆痕なり」としている。「美術取調員随行日記（六月十三日大和法隆寺発）」（『日出新聞』明治21年6月17日）。「天平時代の絵画」は「世人ノ曇徴ト称スル」とし、「天平時代の絵画」を「未タ十分ノ発達ヲナス」とする中であって「後世精巧ノ傑作ヲ凌駕セントス」と記す。
- 注62 有賀祥隆「金堂壁画の模写と複製」（『法隆寺金堂壁画 ガラス乾板から甦った白鳳の美』岩波書店）平成23年。
- 注63 前掲注59岡倉「日本美術史」。黒川真頼「法隆寺建築説」（『国華』第9号）明治23年。
- 注64 美術史学の草創期において試みられた日本絵画の定位については中野慎之「昭和大会会屏風の史的位置」（『京都美学美術史学』11、平成24年）も参照。
- 注65 「拈華微笑」に描かれる台座の装飾は、翌年に刊行された伊東忠太「法隆寺建築論」（『東京帝国大学紀要』1-1、明治31年）の掲載する「アツシリア模様」と近似する（103頁）。春草の表現が当時急速に進展した装飾文様研究の何らかの成果に基づいていることは疑いないであろう。
- 注66 明治29年の小杉楹邨「法隆寺金堂壁画の説に就て」（『国華』79、明治29年）、595頁など。また明治38年に「京都博物館」が、来日中のフィッシャー（Adolf Fischer）に提供した「説明書」も同様の説を採っている。「法隆寺金堂壁画」（『美術新報』4-12）明治38年。
- 注67 岡倉の渡印の動機をめぐる考察としては岡倉古志郎「天心とインド」（『五浦論叢』5、平成10年）が参考となる。
- 注68 岡倉のインドでの行動については多数の研究がある。その成果の一つである岡本佳子「ラビンドラナート・タゴールと岡倉覚三（天心）—ナショナリズムをめぐる—」（『国際基督教大学学報3-A アジア文化研究別冊』17、平成20年）は注2に先行研究を列挙しており参考となる。また『日本美術院百年史』2巻下〔資料篇〕（日本美術院、平成2年）の「インド美術と近代日本美術」が諸史料を掲載する。
- 注69 渡印前後の岡倉のインド美術論・東洋美術論については後藤末吉「天心とインド美術」（『茨城大学五浦美術文化研究所報』9、昭和57年）、熊田由美子「岡倉天心の古代彫刻論—その時代観・作品観の変遷について—」（『五浦論叢』7、平成12年）など。
- 注70 岡倉は塩田力蔵にインドで見た「鹿に依れる婦人」について「殆ど生ける神女にて正に仏画中のものなり」と述べたという。学術的な視点とは異なる、岡倉の率直な所感を伝える逸話であろう。塩田力蔵「我が岡倉先生」（『岡倉天心全集』別巻、平凡社）昭和56年、347頁。初

- 出『日本美術』(176・177)大正2年。
- 注71 前掲注2佐藤論文のほか、同「横山大観とアジャランター壁画—1903年作《釈迦父に逢う》を中心に」(『インド考古研究』32、平成22-23年)、同『「朦朧」の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』(人文書院、平成25年)、稲賀繁美『絵画の臨界—近代東アジア美術史の桎梏と命運』(名古屋大学出版会、平成26年)など。
- 注72 前掲注65の伊東忠太「法隆寺建築論」119-120頁など。
- 注73 アジャランター壁画をめぐる言説と美術的受容については、前掲注71で挙げた論文のほか福山泰子『アジャランター後期壁画の研究』(中央公論美術出版、平成26年)など。
- 注74 帰国後に披露された西洋についての所見には「茶話会における大観氏の懐概」(『日本美術』79、明治38年)などに記されている。
- 注75 代表的な研究に佐藤道信「朦朧体論」(『国華』1234、平成10年)、前掲注2佐藤志乃『「朦朧」の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』など。
- 注76 前掲注74「茶話会における大観氏の懐概」など。
- 注77 その位置づけについては尾崎正明「菱田春草 賢首菩薩」(『国華』(1269)平成13年、鶴見香織「菱田春草《賢首菩薩》—朦朧体の次にあるもの」(『現代の眼』581)平成22年。
- 注78 谷口耕生「香象大師象」作品解説(『東大寺のすべて』奈良国立博物館)平成14年。
- 注79 植村洋介「スケッチ、下絵からみる菱田春草の人物画—《賢首菩薩》《雨中美人》を巡って」(『創造の源泉—菱田春草のスケッチ』飯田市美術館、平成27年)。
- 注80 『東洋の理想—日本美術を中心として』(『The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan』John Murray,1903)。引用は佐伯彰一氏の訳。『岡倉天心全集』1(平凡社)昭和55年、62頁。
- 注81 前掲注77。木村武山「菱田春草君と死の前後」(『美の国』3-6、昭和2年)も参照。
- 注82 『大観画談』(講談社)昭和43年。
- 注83 この前後における、大観の作風(特に輪郭線の模索)の変転については植田彩芳子「明治末期・対象前期の横山大観—池大雅・与謝蕪村の評価と大観における画風の変化—」(『LOTUS』34、平成26年)が参考となる。
- 注84 大観がインド渡航から数年を経て再度その成果を発表した背景には勝田蕉琴らのインド主題画発表への意識がある可能性がある。蕉琴は明治38年に農商務省海外実業練習生として公的にインドへ派遣され、明治40年の帰国以降、インド主題画を多く制作した。前掲注2成原論文。この時期には他にも多くの画家によりインド主題画が発表されている。
- 注85 中野慎之「新南画の成立と展開」(『鹿島美術研究』年報第31号別冊、平成26年)も参照。
- 注86 今村紫紅と安田鞞彦は五浦での制作現場に遭遇した春草「賢首菩薩」に感化されたという。また、紫紅は「流燈」に感服し、頭を丸め、会う人ごとに「あの流燈はすばらしい」と語ったと伝わる。中村溪男「快男子紫紅の面影 盟友安田鞞彦の聞き書より」(『今村紫紅』日本経済新聞社、昭和60年)。他に藤懸静也の「今村紫紅」(『美術画報』468、大正5年)、安田鞞彦「今村紫紅のこと」(『三彩』31、昭和24年)など。また古田亮『視覚と心象の日本美術史 作家・作品・鑑賞者のはざま』(ミネルヴァ書房、平成26年)第4章、前掲注85中野論文も参照。



第1図 下村観山 仏誕図 明治29年(1896)
東京藝術大学



第2図 菱田春草 拈華微笑 明治30年(1897)
東京国立博物館



第3図 下村観山 闇維 明治31年(1898)
横浜美術館



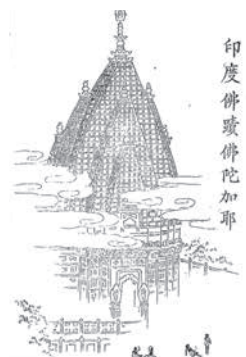
第4図 ダルマパーラと仏陀伽耶
大菩提寺石仏



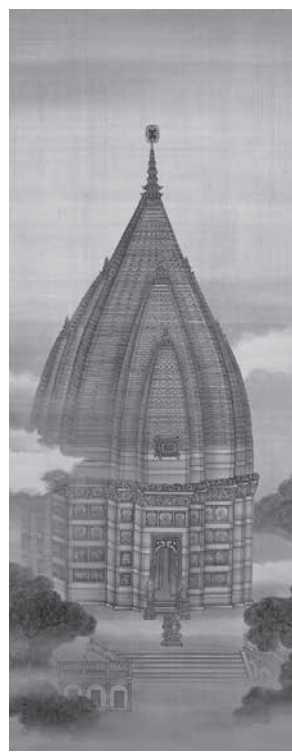
第6図 横山大観 迷尼
明治35年(1902)



第5図 高山林太郎 『釈迦』
下村観山挿絵 明治32年(1899)



第7図 左：河野智眼『心の鏡』(明治25年)所収
「印度仏蹟仏陀伽耶図」 右：巨勢小石「印度寺院図」





左 第8図 法隆寺金堂壁画第10号壁
(焼損前)

上 第9図 釈迦金棺出現図
京都国立博物館

右 第10図 十一面観音像
奈良国立博物館



第11図 菱田春草 アジャンター石窟第1窟前室左壁模写
(春草貼交帳 C1-64)



第12図 菱田春草 賢首菩薩
明治40年(1907)
東京国立近代美術館



第13図 香象大師像 東大寺



第14図 横山大観 流燈
明治42年(1909)
茨城県立近代美術館



法隆寺金堂壁画
第10号壁(焼損前)



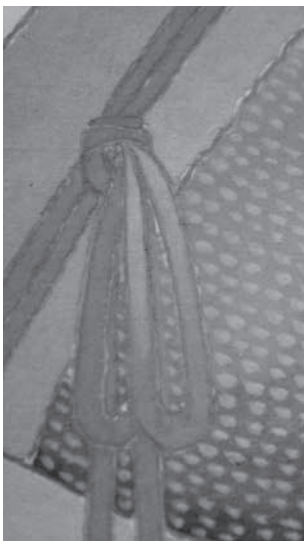
下村観山 仏誕図



十一面観音像



香象大師像



菱田春草 賢首菩薩



横山大観 流燈