

小澤 京子

# 近代日本の「美術」と「文化」 をめぐる諸制度

矢代幸雄による美術史記述と文化国家論

## 1. はじめに

矢代幸雄 (1890-1975<sup>1</sup>) は、日本における西洋美術史研究 (作家・作品研究) の祖であり、また「文化人」「国際人」としての立場から、日本美術の紹介や美術・文化財に関する制度の整備にも尽力した人物である。大正教養主義の時代から第二次世界大戦後にかけて活動した矢代は、明治期の国家主導による「美術史」記述——九鬼隆一、岡倉天心、大村西崖らによる——の、次のフェイズに属する美術史家といえるだろう。明治期の美術史記述の試みは、雑駁に総括してしまうならば、国威発揚という目的と皇国史観という認識枠組に基づいて行われたものである。これと比較するならば矢代は、少なくとも表面的には、内発的な意思と個人的な趣味判断に基づいて美術史を構築しようとした。彼はまた、西洋の美術品や美術史記述のための参照枠組と、真正面から対峙した最初の世代に属する。と同時に、今日的な美術史の「制

<sup>1</sup> 矢代の同世代の美術史家・美学者としては、阿部次郎 (1883-1959)、澤木四方吉 (1886-1930)、児島喜久雄 (1887-1950) がいる。阿部は、ドイツの美学者テオドール・リップスによる「感情移入論」の日本への紹介者であり、この理論に立脚して『美学』、『芸術の社会的地位』などを著した。澤木はヤーコプ・ブルクハント経由でその弟子ハインリッヒ・ヴェルフリンに傾倒し、その翻訳を志した美術史家。ルネサンス、ギリシア古代美術を主に手掛け、論考に「レオナルド・ダ・ヴィンチ」などがある。児島は矢代の帝大時代からの友人で、専門はダ・ヴィンチ研究であるが、理論的にはリップス、マックス・フリートレンダーらドイツ系美学を継承していた。彼らの依拠する理論をみれば分かる通り、当時の日本の美術・美術史理論はドイツの影響を強く受けたものであった。これは、日本の大学における「美学科 (美術美術史学科)」が、ドイツの大学制度を規範として創設されたこととも関連している。

度」内部に属する人間の、一種のプロトタイプとしても機能しつつづけている。

ここでは、矢代が西洋の美術史研究を摂取しつつ、それを自分の内に見出された「日本的」なものと突き合わせ、変容させていくプロセス（大正期の留学時代）、そして日本美術史へと「移行」してゆく過程（留学帰国後から第二次大戦まで）を中心に扱う。矢代のこのような思考過程は、戦後日本の「文化人」に課された役割期待に応え「文化国家論」を提唱するという、後年の活動にも結びついている。明治期の「制度」としての美術ないし美術史に関しては、90年代半ば以降、木下直之、北澤憲昭、佐藤道信らの業績を筆頭に、解明と分析が進んできた。しかしながら、大正期以降の「制度としての美術史」については、いまだ統一的な視座にたった研究はなされていない。本稿の目的は、矢代という特異的でありつつひとつの典型でもある人物の軌跡を追うことで、大正期から第二次大戦後までの時代に特有の「美術史」をめぐる認識枠組を明らかにすることにある。このような試みは、今なお「西洋美術史」や「文化財」を取り囲みつつ存在する、様々なレベルの「制度」に対する問題提起ともなるであろう。

## 2. 西洋との邂逅——サンドロ・ボッティチェッリ研究

自他ともに西洋美術史研究者をもって任じた矢代であるが、西洋美術について学究的に論じた著作は、ヨーロッパ留学中にロンドンで刊行された英文の *Sandro Botticelli*（初版 1925 年、改訂版 29 年。本稿は 29 年の改訂版に依拠している）と、帰国後に刊行された『受胎告知』（初版 1927 年）の 2 冊のみである。ここでは、西洋美術史研究者としての矢代の、若書きにして集大成と言うべきボッティチェッリ論を対象として、彼の思考の枠組と、西洋の美術に向けられた眼差しとを明らかにしたい。

矢代は東京帝国大英文科を卒業後、フィレンツェでアメリカ人美術史家バーナード・ベレンソン（1865-1959）に師事し、サンドロ・ボッティチェッリを中心とするイタリア・ルネサンス期の美術史研究を行う。彼の論文 *Sandro Botticelli* は、日本人による初めての本格的な西洋美術史研究と云いうるだろう。日本における西洋美術史叙述の黎明期であった明治後期に、例えば岡倉天心（『泰西美術史』）や森鷗外（雑誌『美術評論』に「西洋美術史」を大村西崖と共同執筆）によって記されたのは、時代区分ごとの特徴や様式の生成・発展を説明した、概略的な通史だった。これらは、自律的な歴

史研究というよりもむしろ、西洋にすでに存在していた教科書的記述を「輸入」したものである。それに対して矢代は、ボッティチェッリという一人の画家を対象に、一定の方法論意識を持った上で作品分析を行っている。また明治期に書かれた美術史が、概して国家制度に直截的に組み込まれたものであったのに比して、矢代の美術史研究は、大文字の「国家」からは自由な、個人的な意思に基づくものでもある。自叙伝『私の美術遍歴』の記述によれば、少年期から美術愛好の精神を持っていた矢代は、下級士族出身で商業を営む父の希望に背き、美術研究の道に進んだ。さらには1921年からの欧州留学も、国家的な使命を帯びたものではなく、本人の意向に基づき、私的団体である財団法人啓明会からの資金援助によって実現したものであった。もちろん、そこには間接的・微視的なレベルでの政治性を十分に見出しうるのだが、むしろここで注目すべきは、矢代は自らの研究活動を「政治」や「国家」からは自由なものとしており、また「予は美術史家ではない。単に芸術を愛する者である。<sup>2</sup>」との自己規定を貫いていたことであろう。彼の芸術に対する態度は、書かれたものを字義通りに解釈するならば、「l'art pour l'art」式の唯美主義に近いものであった<sup>3</sup>。

## 2.1. ボッティチェッリ論の基礎的概念

ボッティチェッリ論に現れ出た矢代特有の思考様式のもう一つの特徴は、美術の時代的・視覚的様式の「本質」を、概念の二項対立図式によって炙り出そうとする態度にある。ここではさらに、「風土」的なものが芸術を含む文化一般に反映する、という発想が採られる。彼は西洋美術史における要素を「南欧的 (=クラシック)」と「北欧的 (=ゴシック)」との二項対立に

---

<sup>2</sup> 矢代 1921 年、I ページ (序の冒頭言)。

<sup>3</sup> 既に学生時代の 1912 年にも、『帝国文学』(1912 年 12 月号) に寄せた「美術批評家に与ふる書」と題された随筆の中で、「画家の苦心を買つてくれ」「僕は元来印象批評を最も好む」「印象批評が、出鱈目と区別せられる所は、批評者の主観が、透明にして、又、広く深いものであるからである」と書いている。また矢代の卒業論文(1915 年提出、現在は焼失)は、「Emotional Principles of Art (感情主義の芸術論)」と題されており、オスカー・ワイルドら 19 世紀末イギリスの芸術家・美術批評家らを扱い、「純真なる人間的感激が、すべての芸術の出発点をなし、また芸術鑑賞の基礎をなす」(矢代 1972 年、29 ページ) という趣旨のものであった。Sandro Botticelli では、「これは芸術の書である。芸術は人間の胸に訴えかけるものである。[...] 私はボッティチェッリを愛し、彼について研究した。[...] 私は本書が純粋に学問的な頭脳の持主よりもむしろ、美を愛する点で趣味性向を同じくする人々に届くことを願

よって捉えた。これはヴェルフリンが『美術史の基礎概念』(1915)で提唱した「クラシック(ルネサンス)」と「バロック」との二項対立を直ちに連想させるだろう。もっともヴェルフリンが想定しているのは、時代様式に関する視覚的なレベルでの対立であり、一方で矢代にとっての「ゴシック」対「クラシック(ルネサンス)」は、地域や風土、精神性の対比関係も含んだものであるのだが。もちろん、ヴェルフリンも様式を「その時代に特有の視覚形式」や「時代精神」の表出として捉えてはいるが、矢代のような(単純で素朴な)還元主義は採っていない。このように気候や風土と文明・文化の特質とを結びつける論調は、例えば18世紀のヴィンケルマンも採っており、また明治期に刊行され一大ベストセラーとなったという志賀重昂の『日本風景論』(1894)にも顕著に見られる。矢代と同年の和辻哲郎<sup>4</sup>は、1935年に『風土——人間学的考察』を上梓している。矢代に見られる「風土決定論」が、特定の書物や人物からの影響なのか、それとも時代の空気であったのかは現時点では不明だが、ヴェルフリン的な二項対立関係にさらに「風土」論の文脈を導入した結果が、この二項図式だったと言えるだろう。

さらに「ゴシック」対「クラシック」という図式には、矢代が学生時代に翻訳を試みたというイギリスの美学者、ジョン・ラスキンの影響を指摘することもできる。ラスキンは『ヴェネツィアの石』に収められたゴシック建築論で、北方のゴシックと南方のクラシックを対比させつつ論を進めているのだ。もっとも、ゴシック建築を規範化しようとするラスキンは、もっぱら「ゴシック」的なものの規定に筆を割いており、「クラシック」的性質の内容については、曖昧なままに留まっている。かつて全集の訳出を企画するほどに私淑していたラスキンによる図式を、借用ないし援用する意図が矢代にあったことは、想像に難くない。しかし次節で詳述するように、矢代による描写と分析は、やがて自ら構築した解釈格子からはみ出していくのである。

---

っている。」(Yashiro 1929, p. ix. (邦訳版:v ページ))、「社会学的見地から見た芸術はここでは私と関りない。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も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。」(ibid. p. xlvii. (邦訳版:16 ページ))と説明している。これは、例えば矢代と帝大時代の同級生であった美学者、児島喜久雄が『美術概論』(初版1933年、『美術』所収)の自序において、この著作が芸術鑑賞と理論的研究という二者の調停を試みたものだとして規定したこととは、対照的である。

<sup>4</sup> 1889-1960年。矢代より1歳年長にあたる。和辻は1929年、雑誌『思想』に「風土」と題した論文を寄稿している。35年刊行の著作『風土——人間学的考察』の第1章は、この論文を改稿したものである。

## 2.2. 細部への注視と機械的視覚性

ボッティチェリ論の第一の特徴は、絵画のディテールに現れ出た視覚的形態への注視にある。このような視覚の特殊様態はさらに、西洋美術と東洋（専ら日本）美術との、細部における形態的類似性の指摘へと進んでいく。

例えば、ボッティチェリによる風景画と「日本絵画の古い大和絵派と光琳派」との間には、〈装飾的・精神的〉性質における共通性が存在すると矢代は言う<sup>5</sup>。また、自然に対する鋭敏な感覚的理解を花の描写に反映させたという点で、ボッティチェリに比肩する存在として喜多川歌麿の名を挙げてもいる。その後4ページ（邦訳版では5ページ）近くに渡って、矢代はボッティチェリと歌麿の、花や貝殻の描き方の比較を行う<sup>6</sup>。西洋美術史のモノグラフィック的研究においては、異例の記述方式であるだろう。貝殻の

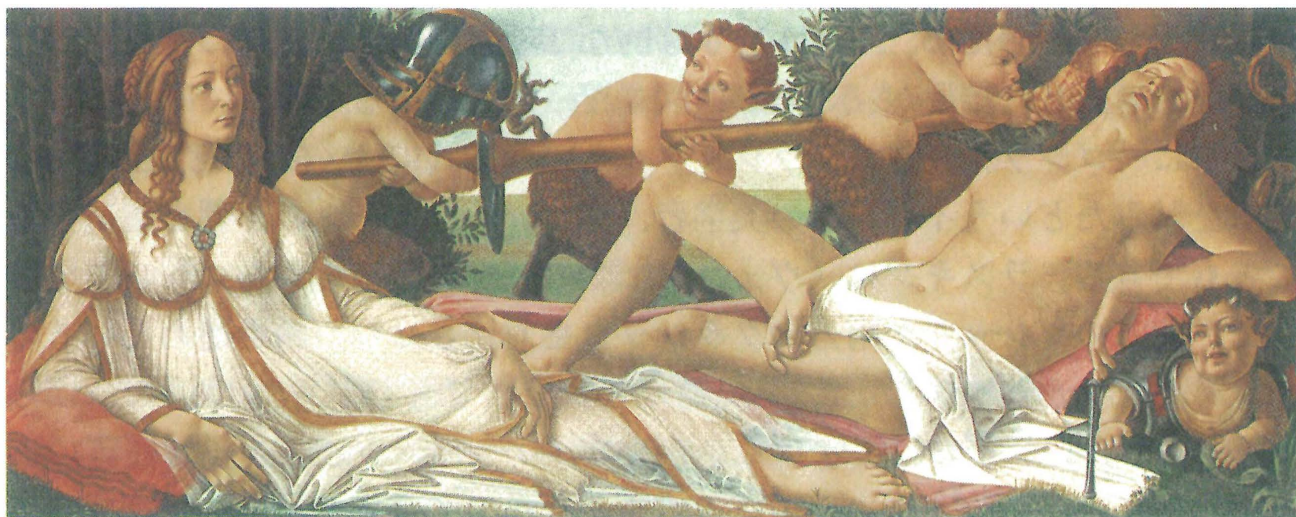


図1



図2



図3

<sup>5</sup> Yashiro, 1929, p. 64. (邦訳版：111 ページ)

<sup>6</sup> Yashiro, 1929, pp. 85-88. (邦訳版：142-146 ページ)

描写という点で、ボッティチェッリの《マルスとウェヌス》(図1)の右上部に登場する法螺貝(図2・3)と歌麿の《潮干のつと》(図4)とが結合される。またこの《マルスとウェヌス》における雀蜂の表現から、歌麿の《画本虫撰》(図5)が連想される。



図4



図5

さらに矢代は、ボッティチェッリの《東方三博士の礼拝》や《春》に描かれた花々という装飾的細部に、尾形乾山による蒔絵装飾との類似性を見出している。

私はこれらの花を見ると、光琳の弟でいつもは陶器の仕事をしていたが、稀に絵を描く機会に花の生命を理解して最も大胆に表現した偉大な天才乾山の魂を感じる。[...] 細部の写真のどれかを、たとえば『プリマヴェーラ』(図6)の右隅に描かれている菖蒲の写真(図7・8)を見て、それがルネサンスのフィレンツェ絵画ではなく光琳の蒔絵(図9)であると信じて欺かれない者がいるだろうか。<sup>7</sup>

ここではまた、類似性の根拠が絵画における付随的な細部であること、さらにはそれをフレーミングし相互比較を可能とするための装置として、「写真」が挙げられていることにも留意する必要があるだろう。複製写真による細部のクローズアップや、異なる図像同士の相互比較は、矢代がこのボッティ



図6

<sup>7</sup> Yashiro, 1929, p. 81. (邦訳版：135-136 ページ)



図7

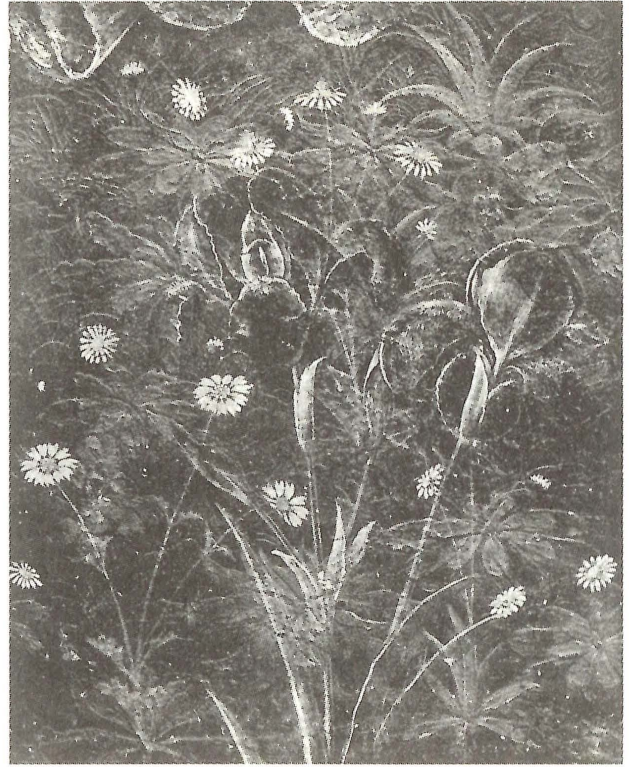


図8



図9



チェッリ論で行った革新的試みに他ならない<sup>8</sup>。美術書における「部分写真」の使用も、矢代が初めて行ったとされている<sup>9</sup>。なお、この美術作品の「部分写真」に、当時の矢代は相当凝っていたようで、当時フィレンツェで有名だった写真店の協力を得、ボッティチェッリ絵画の部分撮影を何度も行っただけでなく、「感覚的な面白い撮り方」を研究したという<sup>10</sup>。ちなみに、映画において「クローズアップ」の手法が初めて用いられたのは、日本では1915年(『大尉の娘』と題された作品)のことだった<sup>11</sup>。また、矢代とほぼ同世代の日本の作家たちも、この時期には自らの作品世界に一種の機械的視覚(レンズを通して眺められるフレーミングされた視覚)を反映させるに至っている。それは例えば萩原朔太郎(1886-1942)におけるステレオスコープであり、江戸川乱歩(1894-1965)におけるパノラマや覗きからくりであり、また宮澤賢治(1896-1933)における顕微鏡経験であった。

このような「部分写真」は、*Sandro Botticelli* に収録された図版の中にも散見される。例えば《春(プリマヴェーラ)》に関しては、左側で踊る三美神の組み合わせられた手(図10)や、右側のフローラの歩む足(図11)、中央に立つウェヌスの足元の花(図12)が拡大部分図として切り取られる。ここでは、「部分」は「全体」から切り離され、自立性を獲得するに至る。

---

<sup>8</sup> 田中(純)は矢代のこの手法を「形態学的イメージ論」と名指して、次のように分析している。「そこではいわば、フレーミングによって独立させられた細部が、矢代という美術史家のイメージ記憶を呼び起こしている。本来直接の影響関係がない作品同士が、細部における形態上の類似によって結びつけられる。これを単に比較芸術論とか、比較文化論と呼ぶことは正しくない。「比較」以前に類似の「発見」があるからだ。このようなイメージ記憶の結びつきを通じて展開されるものは、もはや芸術作品の事実に影響関係をたどる美術史ではなく、形態学的なイメージ論と呼ぶべきだろう。[...] 矢代のボッティチェッリ論やヴァールブルクの「ムネモシュネ」は、写真というメディア抜きには実現しえなかった。しかし、それは単に技術的条件として必要であったというにとどまらず、彼らは絵画作品に写真装置的なまなざしを向けることではじめて、解読されるべき細部を発見することができたのである。そのとき、絵画に秘められていた意味があらたに読み解かれたというよりも、写真的なフレーミングが事後的に、ある細部を神(あるいは魔神)の宿る暗号と化したのだと言ったほうがよい。」(田中、19ページ)

<sup>9</sup> 矢代『世界に於ける日本美術の位置』(講談社学術文庫版)に付された高階秀爾の解説(209ページ)より。高階が依拠するのは、『タイムス文芸録』1975年8月23号に寄せられたケネス・クラークの追悼文である。高階による邦訳は以下の通り。「絵画作品の部分写真を大量に使用したのは矢代が最初であった。今ではこのことは当たり前となっているが、当時においてはそれは新しい啓示であった。」

<sup>10</sup> 田中(日佐夫)1976a、117ページ。

<sup>11</sup> Komatsu, p. 179.

部分図では専ら、花々や人物の身体的部位（手あるいは足）が取り上げられているのだが、絵画の中に描かれた身体部分や植物は、カメラによって切り取られ大写しにされることで、一種物象的な性質を帯びることとなる。



図 10



図 11

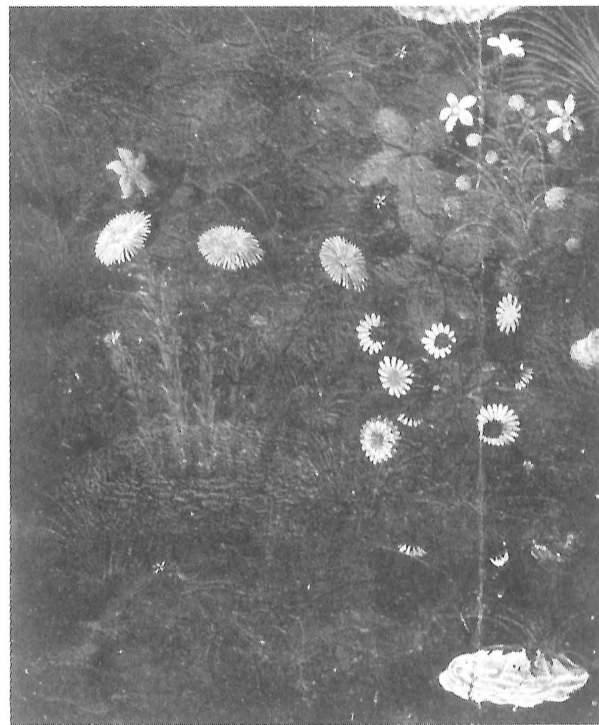


図 12

技術的レベルでは、写真による複製とフレーミングによって可能となったこの手法は、矢代による絵画分析の一特徴である「細部に存在する形態 (form) への注視」を物語るものだ。この姿勢は、後年に書かれた日本美術論でも、人物の「髪の毛」の描写についての記述（講演「日本の立場より見たる西洋美術」1928）や水墨画における「滲み」への注目（『水墨画』岩波新書、1969年）という形で存続している。このような方法論の基底には、一つにはベレンソンとその師であるジョヴァンニ・モレッリ（1816-1891）

による絵画鑑定術の影響もあったのではないだろうか。ベレンソンは、イタリア・ルネサンス絵画の作品鑑定家として世界的権威を獲得した美術史家であり、また視覚的・平面的な対象である絵画に「触覚値」という概念を導入したことで知られている。彼の方法論の特徴は、概略的に言えば画家によって異なる「個性」への着目や、視覚的な直感性の重視にあった。モレッリは、医学・解剖学の専門知識も備えており、作者鑑定のために耳や手、衣服の襞などの絵画的細部に目を向ける重要性を説いた。その独特の方法論は、絵画における探偵術に喩えられている。

モレッリの孫弟子に当たる矢代は、その鑑定法を批判的に捉えてはいるが、付属的細部に注目するという点では、「モレッリ流」の眼差しを備えていたと言えるだろう<sup>12</sup>。矢代の眼は、ボッティチェッリ絵画の地面に描かれた花や、人物のたなびく髪の毛などに注がれる。モレッリにおいては、手や耳の形態といった細部は、作品の作者同定のための重要な手掛かりであった。しかし矢代にとっての「細部」は、鑑定のための証拠品ではなく、むしろ東西美術の形態的類似性を、連想によって手繰り寄せるための手掛かりとして機能していた。

このような東西美術における付属的細部の、想像上の邂逅が可能となるためには、二者が出会うための共通平面が必要となる<sup>13</sup>。矢代の場合、それは専ら「形態」であった。これは例えば、1930年代に来日したブルーノ・タウトが日本美術史をドイツ美術史のメタファーで語るとき、比喩という二項関係を成立させる基準を年代の共時性に置いていたのとは、対照的である。タウトは同時代性を根拠にして、雪舟をマティアス・グリュエネヴァルト

---

<sup>12</sup> 「絵画の探偵」という通俗的理解とは異なり、モレッリは決して、付属的細部の特徴を特権的な根拠として作者鑑定を行ったわけではない。この点はすでにマックス・フリーレンダーが指摘しており (*Der Kunstkenner*, Berlin: Bruno Cassirer, 1920.)、児島も自著でその論を紹介している (児島、1954年、193-194ページ)。「モレッリ的方法」の詳細については、岡田、2006年、第V章「鑑定と鑑識——芸術的同一性と司法的同一性」参照。しかし、ある種のポーズだったとは言え、細部をクローズアップするという発想がモレッリ以降に生まれたことに変わりはないであろう。

<sup>13</sup> 谷川握は、比較芸術学というディシプリンの可能性について論じた文章で、次のように述べている。「ふつう「比較芸術学」と呼ばれるものは、西洋と東洋というような遠隔の地域における特定の芸術ジャンル同士の比較論的考察である。ここでは基本的に発生関係を顧慮せずに二種類の芸術を比較記述し、両者の類似性と差異性をあげつらうことが問題になっている。しかし比較するためには、まず両者を同一のレヴェルに並べる共通点、修辭学的にいえば比較点 (*tertium comparationis*) を必要とするから、それをどこに定位す

に<sup>14</sup>、田能村竹田をカスパー・ダヴィッド・フリードリヒに、狩野派をルーベンスに喩えている。

さて、矢代がルネサンス期の「巨匠」であるボッティチェッリに対置させたのは、日本の浮世絵や工芸品であった。これは、西洋の伝統的なジャンル概念で言えば lesser art に属する部類のものであるが、それと同時に、ジャポニスムや印象主義において高く評価された、より正確に言うならば、西洋美術の新潮流に影響を及ぼしたと日本人が信じ自負するところの「日本美術」でもある。矢代が西洋美術と日本美術とを並べ置くと、そこには奇妙な捩れもしくは循環が潜んでいるのではないだろうか。矢代は西洋美術の形象の中に、日本美術の類似物を見出す。未知のもの、他なるものと遭遇したときに、既知のものとの同型性によって把握しようとする性向は、人間に遍く見られる類型であるだろう。しかし矢代が西洋美術の中に見出した「日本」とは、慣れ親しんだものであると同時に、他者（西洋）の眼によって捉えられ評価されたものであり、つまりは他者による判断を内部化することで再び見出されることとなった「日本の美」なのである。その一方でこのような「並置」は、西洋美術史における伝統的なヒエラルキー——ジャンルや時代様式の間優劣——を無化するポテンシャルを秘めてもいた。

ボッティチェッリ論において矢代は、まず主要概念や体系を提示するが、彼の記述はやがてそこから溢れ出し、自由連想的な印象批評へと逸脱してゆく。この縦逸さや自己撞着こそが、ボッティチェッリ論のもつ強度なのであるが、帰国後の矢代の言説からは、このような破壊力は消滅してゆく。西洋美術史と日本美術史とを並置し、同型性のもとに捉えるという点では、帰国後の「日本美術の再発見」路線も、*Sandro Botticelli* の延長線上にあると言

---

るかによって比較記述のありようが大いに異なってくる。[中略] フライの著作 [『比較芸術学の基礎づけ』(1949年)] と並んで「比較芸術学」の代表的な業績としてしばしば挙げられるものにベンジャミン・ローランドの『東西の美術』(1954年)があるが、ここでは比較点は、人体、風景、禽獣、花卉、静物というように、もっぱら造形芸術における題材ないし再現対象にほかならない。風景なら風景というふうにはまず比較点を限定し、そしてローランドみずからいうところによれば、「類似性の直観」にもとづいて「東西の美術の偶然的な並行現象を例証する」ことが、そこで採られる基本的な方法である。[中略] ここでは類似性から差異性の認識に向かうことが、結局、比較考察の利点として確保されることになる。」谷川、2003年、287-288ページ。

<sup>14</sup> 「私がグリュネヴァルトをドイツの雪舟と呼ぶ場合、もちろん、ドイツの絵画史における彼の地位だけを考えているのであって、様式における類似性を指して云っているのではない。」(タウト、107-108ページ)

える。しかし同時に、西洋美術史や西洋美学の枠組・概念を用いつつ日本美術史を語るものであり、明治期のフェノロサや岡倉天心以来の流れを汲む、その意味では紋切り型のものであった。

### 3. 日本美術の再発見

#### 3.1. 東洋美術の愛好家としての西洋美術史研究者

矢代は特に 1928 年以降、つまり日本でファシズムと大陸進出の機運が高まる頃から、「西洋美術の専門家という立場から日本美術について語る」役割を引き受けるようになる。この「転向」は、第一義的には物理的制約によるものであった。留学からの帰国後、作品の現物がほとんどない日本で西洋美術史研究を続けるのはほぼ不可能であった。同世代の「西洋美術史家」の多くが、実質は美術哲学の言説研究者であったのに対し、矢代の方法論が個別の作品の分析に重点を置くものであったことも、よりいっそう「西洋美術史研究」の継続を困難にしたであろう。つまり、矢代が日本美術史への言及を専らにするようになるのは、完全な自由意思による選択の結果でも、個人の趣味判断の問題としての「日本回帰」でもなくて——つまり、ヨーロッパ滞在中に「日本」に覚醒した、というような分かり易い話ではなくて——、むしろ外部の状況が課した制約に起因する面も多いのである。しかしその結果として彼は、西洋美術史の巨匠や名品と等価なものとして、日本美術史を対置させることとなる。つまりは、西洋対日本という（明治期以来の）典型的かつ短絡的な対立構造を、美術の歴史において再強化してしまったのである。それは、西洋的な教養を身につけたエリートの、社会から課せられた役割期待に対する応答でもあっただろう。

日本美術史への「転換」を印づけるのが、1928 年に行われた 2 度の啓明会講演、「日本の立場より見たる西洋美術」と「西洋美術に於ける東洋的要素」である。前者の講演「日本の立場より…」は、「民族主義の芸術」が勃興しつつある欧米に倣い、日本も自国の美質を反映した美術を発展させるべきだと説くものである。この講演で矢代は、味覚というごく些細な日常的事柄——西洋の美学的伝統で言えば「低級感覚」に属しつつ、「趣味」と同じ単語で語られる感覚——から、日本人としての自覚に至ったと言う。

つまり我々日本人にとって、食物はどうしても日本の方がおいしいといふことは非常に深刻なことで、何でもないやうでありますから尚のこと深刻でありまして、所謂自分が日本人であるといふ動かすべからざる事実突当たったのであります。さうして其動かすべからざる日本人であるといふ事実に基いて、さうして日本人でなければ出来ない事をするのが世界の文明の進歩に我々が寄与する本当の途である、文化貢献上の世界競争場裡に、結局の勝利を奏する途ではないかといふことを、是は私ばかりでない、誰でも痛切に思ふらしいのであります。[…] 兎に角今度欧米に行つて痛切に感じたことは、民族性に根差した所に己が文化的努力を出発しようといふ各国民の心掛け、熱心に励むでいる心掛けであります。浅薄なる世界主義の破綻を見た世界は、さういふ氣運に向ひつつあるといふ事実を、私はあちらをうろついてあるいて一番強く印象されたのであります<sup>15</sup>。

そして、日本民族の特性を高めることが世界的な文化貢献に繋がるという、いわば国際的ナショナリズムを展開していくのである。矢代の言うインターナショナル・ナショナリズムは、この時期にしばしば唱えられていたものであり、例えば九鬼周造なども同様の主張をなしている。

一方で「西洋美術に於ける東洋的要素」は、東方的要素の西洋への伝播を語ったものである。美術史研究者としての良心ゆえか、矢代の態度は一貫して実証的かつ抑制的であり、例えば西洋芸術の中に東洋的なものを発見することで東洋の優越を説くがごとき、一見明白にナショナリスティックな論調

---

<sup>15</sup> 矢代 1928 年 a、5-13 ページ。もっとも、ここでも矢代は国粹主義的な立場は採用しない。西洋的近代を継受し文明の発達した今日では、伝統的な日本美術の背景にあった認識枠組は、著しく変化している。欧米と肩を並べ同様の生活様式が採られている現在、日本美術が西洋的なものを取り入れるのは当然のことである、と彼は説いている。例えば、西洋近代的な認識の受容によって、視覚的認識のあり方そのものが変化するのであるから、それに伴い造形芸術も変化すべきだと、矢代は遠近法的認識の例を出して説いている。「小学校で此頃の子供達は理科を習ふ、それですから自然をどうしても科学的に見る様になつて居る。[…] 子供達は遠近法で自然を見るやうに教はつて了つて居る。その彼等にとつて見透しの廊下の末が、狭くならず却つて広く描いてある東洋の古画を、そのままに鑑賞し得ず、別の芸術要求を持つのは当然と言はねばなりません。つまり生活教養が變つて来て居るから、最早従来 of 伝統其儘を遵守しにくくなつてゐるといふわけなのであります。」(矢代 1928 年 a、22 ページ) ここに、例えばパノフスキーの『〈象徴形式〉としての遠近法』と同型の文化観を見て取ることもできる。

が取られているわけではない。例えば「シエナ派の絵画は東洋的である」という当時ヨーロッパで流布していた見解については、「西洋人が言うほど東洋的、中国的ではない。ビザンティンやせいぜいペルシアとの関係に留まる」という趣旨の反論をなしているほどだ。東方美術の展示会と併せて開催されたという——もうひとりの弁士は日本古代史研究者の黒板勝美であり、ペルシア旅行の体験を語っている——この講演の要点はむしろ、矢代が想定していた「東洋」の範囲ないし境界を垣間見させる点にあるだろう。ここでの「東洋」の幅は広く、西域と呼ばれるペルシアから「支那を中心とした極東」までが含まれている。一方で、シリアや北アフリカ（エジプト、リビア）、小アジアは「東方」と対置される「西方」と捉えられており、ここでの「東洋（ないし東方）」は、ヨーロッパで言う「オリエント」とは範囲を異にしている。しかし概して言うならば、矢代にとっての「東洋」とは、ほぼ中近東（ペルシアなどアラビア文化圏）、東南アジア（仏教国インド）、極東（中国、朝鮮半島、そして日本）の三地域であると言ってよい。

専門外の主題を与えられての講演だったためか、ここで展開されている矢代の議論は、概ね既存の教科書的記述を超えるものではない。上記の「東洋」の範囲規定にしても、別段の独創性はないように思われる。しかし矢代は、一方では「東洋」の範囲を正確に認識しつつも、他方では「東洋美術」の語をほとんど「日本美術」と同義のものとして用いるような素朴さも備えていた。

### 3.2. 「日本美術の特質」

1937年に「岩波講座 東洋思潮」シリーズの最終回配本として刊行された論考『日本美術の特質』では、日本の美術の特殊性（とりわけ線と彩色における）を下支えしたものとして、画材（メディア）の固有性と、日本の自然（風土）の特殊性が挙げられる。矢代が、美術をその背後から規定するものとして「風土」なる概念を重視していたことは、既に述べた。矢代による国・地域ごとの「風土」の捉え方は、均一的かつ本質主義的である。また、風土が人間の精神に影響を及ぼし、それが美術に反映されるという、素朴な影響・反映関係を前提とした議論であった。

また、この論考で矢代は、「日本」と「東洋」という言葉をほとんど同一のものとして用いている。つまり、「日本」と同じ範囲を指すものとして、ただ「西洋」という語と対置させるために「東洋」という表現を使っているのだ。時代や地域を超えたイメージどうしを対置する試み（Sandro

*Botticelli*)でも、自ら「比較美術史」を標榜した論考(『日本美術の特質』)においても、比較されるべき二項として措定されるのは、ほぼ常に「日本」と「西洋」であった。この論文の冒頭では、「日本美術の特質を剔出(摘出)する為め」に必要な二つの「比較研究」として、「東洋対西洋」の比較とともに「日本対支那の問題」を挙げるが、本論では後者の問題系はほとんど展開されないままに終わる。中国(唐)や朝鮮の名は日本の美術の祖形として挙げられるのみであり、それらはいくまでも「日本における特殊な発達や洗練」の前段階に留まっている。また、彼の日本美術論には仏教美術への言及も多いが、その源泉であるインドについては、ほとんど何も語られない。「東洋」の諸地域に対する矢代の無関心・無頓着ぶりは、同年代の哲学者、和辻哲郎や九鬼周造、あるいは同じく「岩波講座 東洋思潮」シリーズの執筆に当たった論者たちと比較するならば、むしろ異様にすら思われる。

例えば九鬼は、矢代による『日本美術の特質』と同年の1937年に雑誌『思想』に掲載された論考「日本的性格について」で、日本文化を「印度文化や支那文化を摂取して渾然として一つに融合している<sup>16</sup>」ものとして規定している。一方で矢代の大陸、ならびに日本との関係性に関する理解は、冒頭で述べられた次の一節に凝縮されているだろう。

支那大陸は極東文化の根源にして、日本はそれより派生伸長したる新発展に他ならず。然しながら、この派生的新発展こそ目醒ましきものにて、東海に浮ぶ島嶼の太陽と慈雨とに恵まれたる美しき日本の自然と民族性とは、謂わば、大陸の根幹より差し延べられたる枝の上に、思いがけなき程に立派なそして変った美術の開花を見せたのであった。同系文化史上の東洋の兄弟のうちより、日本美術は如何なる特色と個性とを以て、独自の領域を開拓したか、是も日本美術の特質を把握する上に必要な研究事項である<sup>17</sup>。

#### 4. 国際的知識人として——「文化国家論」と「公共財」としての文化

矢代は、「美」や「文化」の普遍性、また「芸術作品」の教化・啓蒙効果

<sup>16</sup> 九鬼、64 ページ。

<sup>17</sup> 矢代 1937 年、3 ページ。



といったものに対して、無邪気といってよいほどの信頼を寄せてもいた。矢代が想定する「文化」や「芸術」とは、国境や人種・民族を超えた理解をもたらさう、普遍的な価値なのであるが、しかし同時にまた、国ごとに分類され（日本美術、イタリア美術、…）、国家に帰属し（国宝、文化財、…）、そして国民の内面の涵養に資するという、ナショナルな分節基準を前提とした概念でもあった。

このような芸術の普遍性への信頼と、日本美術に対するある意味ではナショナルな意識は、美術品をいわば「公共財」として捉える発想へと結びついていく。1927年からは、東京文化財研究所の前身たる美術研究所の設立に携わることとなる<sup>18</sup>。しかし太平洋戦争開始の翌年（1942年）には館長職を辞することとなる。その背景には、矢代が「親米派」であることなどを理由とする、館内での排斥運動があった。

しかし矢代は、反対派の口実通りの単純な「欧米派」だったわけではない。むしろ彼の美術に向かう態度には、そこに国民ないし民族としてのアイデンティティーとプライドを読み込もうとする欲望が顕著に見られる。既に1928年の時点（講演「日本の立場より見たる西洋美術」）で、矢代は「文化」による国際競争を強調していた。すなわち、「美術の方面から観察すると日本の愛国心はリファインされる機会を欠いて居るのではないか、[…]現代は侵略競争の時代ではない。文化貢献の世界競争の時代であります。其現代に処するには、静なる、さうして常住不断の根本的な愛国が何よりも先に必要となる<sup>19</sup>」というのである。この論調は、戦中の「文化工作」論にも戦後の「文化国家」論にも、一貫して受け継がれることとなる。

大陸侵略が激化する1941年に、矢代は「対支文化工作ノ目標トソノ方策」と題された報告書を提出している。これは、前年度に行われた中国視察旅行の出張報告書として作成されたものだ。ここで矢代は、中国、とりわけ首都

---

<sup>18</sup> これは1924年に没した黒田清輝の遺言に基づき、その遺産の三分の一を美術振興のために供する計画に立脚したものだ。矢代が構想したのは、「写真を主とする美術図書館」である。この計画の着想源は、絵画の複製写真ばかりを2～30万枚も集めた、ロンドンの私設アーカイヴにあった（矢代1972年、239-241ページ、ロンドンの弁護士であり美術愛好家でもあったロバート・ウィットによるもの）。既にボッティチェリ研究においても、矢代は複製写真というメディアがもたらす可能性に自覚的であった。この写真による複製美術館構想は、矢代が後年まで持ち続けたものであり、後にはアンドレ・マルローの「想像の美術館」に対する共感も告白している。

<sup>19</sup> 矢代1928年a、18-19ページ。

北京における文化財保護政策と、芸術都市・観光都市としての開発計画を提言する。

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芸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十分に利用すべく、さら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。[…]  
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、この情勢をさらに利用して、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<sup>20</sup>。

当時の政治的空氣を不可避的に纏っているこのテキストは、しかし文中の「北京」を日本の美術都市（例えば京都や奈良）に置き換えるならば、そのまま戦後の矢代の「文化立国」論として通用してしまう。戦後という文脈における「文化国家」論はまた、GHQによる日本の民主化戦略や、それを織り込んだ上での日本の自己規定——1945年9月の昭和天皇詔勅や、新憲法発布後の第一回国会でなされた片山哲総理大臣演説によって標榜された、文化立国方針——にも同調的な見かけを保っていた。つまり矢代の持論は、終戦による自己否定を乗り越えるために、この時期しきりに唱えられた「文化」概念とも共振しうるものだったのである。

否、敗戦と降服とによって我が日本に課せられたる任務は、将来平和的な文化国家として世界人類の幸福に寄与することでありまして、日本民族の文化力こそ、これから我々が世界に生きて行き得る源泉になるのであります。[…]  
敗けた償いをする上にも、我々は毅然たる文化民族としての矜持と品格を失いたくない […]<sup>21</sup>

<sup>20</sup> 矢代 1943年 a、42-50 ページ。

<sup>21</sup> 矢代「国際文化と日本美術」1946年同志社大学日米文化財団発足記念講演、所収は『世界に於ける日本美術の位置』26-27 ページ。

留学帰国後の日本美術研究への「転向」期、第二次大戦中の「対支文化工作」協力期、戦争終結直後のGHQ（CIE、民間情報教育局の美術記念物課）協力期、そして戦後の「文化国家」提言にいたるまで、矢代の議論は一貫している。矢代の持論は、外部のコンテクスト次第では、中立的ともナショナリスティックとも、あるいは価値相対主義に基づく国際主義とも読めてしまう性質のものなのだ。このような文脈依存性は、矢代が芸術や文化というものに普遍的かつ本質的な価値を付与した上で、様々な民族における価値相対主義を唱えつつ、「日本国」や「日本民族」におけるその特異性や優秀性を説いているところに起因している。もちろん、「日本的」であることと「国際的」であることを両立可能とした上で、一種のナショナリズムを説く論調は、矢代一人の独創ではない。しかし彼は、「文化」や「美術」という一見中立的な項目を導入することで、この種の言説に潜む政治性を解毒、ないしは隠蔽してしまうのである。矢代の言う「文化」や「美術」は、非常に政治的な制度ないし概念でありつつ、同時に、別の政治的なものを無害化する作用も持っている。「文化」「美術」が有する価値の絶対性や普遍性に信頼を置き、唯美的・感覚的な鑑賞態度をもって善とする姿勢を、矢代は生涯貫いた。このように捉えられた「文化」「美術」は、その中に、あるいは周囲に存在する政治的決定を、反論不可能なものとして通用させてしまう。

## 5. 結論

矢代の生涯は、既に加藤哲弘の論文にもある通り、西洋美術史研究、日本美術の称揚と普及、そして国際的文化人という立場からの文化政策への参与という3つのフェイズに分割しうる。しかしながら、矢代の根底にあった価値観は、常に同一のものであった。「西洋」という、偉大で絶対的な価値を持つ対象、こちらを脅かし自己消滅の危機に晒すような対象——それは、戦間期の留学時代においては、泰西名画の巨匠や西洋美術史の伝統であり、終戦後においては、日本に新たな法と体制を与えようとする戦勝国であるが——に向き合ったとき、矢代はそれと等価なものとして「日本」なるものの「本質」を持ち出すのである。そして、その価値の普遍性、西洋的な価値との対等性（あるいは相対性）を説きつつ、「特質」などといった言葉を用いて、それを特権化しようとする。ここでは日本、ないしは日本的なものは、西洋と対等であり価値相対的であるが故に、（その対等性を保持するた

めに) 特異性と傑出性を持たなければならないものとして想定されている。ボッティチェリ論で展開されるいわば比較形態学も、帰国後に着手された日本美術史論(そのほとんどは通史と「日本美術」の本質の抽出に終始している)も、そして矢代の後半生を特徴づけることとなった「文化国家」方針も、このような思考枠組の元に展開されたものであった。

日本における西洋美術史記述の第一世代であった岡倉天心(とりわけ、初期の美術史観)や伊藤忠太らは、歴史記述の枠組において西洋と日本との相同性・平行性を確立し、西洋と等価な位置に日本を引き上げようとした。それは、外に向かつて日本を誇示するための行為であったが、同時にまた、自律的かつ統一的な国家という自意識が要請した、連続的な歴史構築のための試みでもあった。矢代も、特に日本美術史においては「西洋美術史と並行的な体系によって語られる日本美術史」という構造を継承するが、その西洋・日本観はより複雑な捩れを孕んでいる。

また日本美術史に関しては、第一世代による美術史記述は基本的には国家の主導によって行われ、個人的な活動も、国家によって定立された規範——日本の手わざの優秀性を示すことによる国威発揚、国宝中心の記述に現れた皇国史観——を内面化したものであった。例えば、1900年のパリ万国博に展示された『稿本日本帝国美術略史』は、農商務省の発案により宮内省管轄の皇室博物館が編纂したものであり、また1910年の日英博覧会に出品された『特別保護建造物及国宝帖』は、内務省の主導により調査・編纂が行われている。「泰西美術史」や「東洋美術史」の講義、また日本美術史研究雑誌『国華』の刊行などを行った天心にしても、官用学者としての性質を強く帯びていた。その一方で矢代による美術史研究は、少なくとも表面的には、個人的かつ自発的なものであり、「国命を帯びて」という性質は希薄である。英文科に在学していた彼が、研究テーマとして美術や美術理論を選択したのは、個人的な趣味や嗜好によるものだし、欧州留学の際に資金援助を行ったのも、華族たちにより設立された学術・文化支援のための財団「啓明会」だった。また、第二次大戦後の日本美術史研究を支えたのも、近畿日本鉄道株式会社からの資金提供である。近鉄社長種田虎雄の意向により、私立美術館である大和文華館が設立され、矢代はそのコレクション形成のために美術品購入の任に当たりつつ、日本の伝統的な美術品についての研究・調査を行った。

しかし、私的領域のみに属する学者として矢代を規定するのも誤りである。1915年から留学までは東京美術学校の講師を務めており、また帰国後

設立に従事し、後には所長を務めた美術研究所（現東京文化財研究所）も、帝国美術院の付属組織として発足したものだ。戦後には、国立の博物館・美術館の評議員や文化財保護委員を歴任している。このような側面から見れば、矢代はむしろ文化行政に携わる官僚的研究者ともいいうるだろう。矢代の同年代の西洋美学・芸術学者（阿部次郎、澤木四方吉ら）が、西洋とりわけドイツの概念体系をほぼ無批判に「継受」し、また一種のエリート主義ゆえに、文化のもつ「公共財」ないし「政治財」としての性質にはほとんど関与しようとしなかったことも、矢代の独自性を際立たせる。

矢代の、とりわけ日本美術史に関するテキストや研究者としての行動に、政治的な性質を見出すことは容易い。ただしその「政治性」は、明治期の第一世代の美術史家たちのそれとも、あるいは第二次大戦中、政府のプロパガンダ政策に露骨な追随を見せた学者たち——例えば鼓常良や伊東忠太<sup>22</sup>——とも異なっている。矢代は生涯を通じていわば唯美主義者であり、彼自身の言葉を借りるならば美術に対する熱烈な愛好精神が、その研究の動因となっていた。彼の問題はむしろ、そのようなごくごく私的な動機が、社会的文脈との相互関係を通して、ほとんど無自覚のうちに国家的・国際的な政治性に連結していたところにあるだろう<sup>23</sup>。

#### 【使用図版】

- 図1. サンドロ・ボッティチェリ《マルスとウェヌス》1483年頃、板・テンペラ、69×173.5cm、ロンドン、ナショナルギャラリー（出典：矢代幸雄『サンドロ・ボッティチェリ』高階秀爾ほか訳、岩波書店、1977年）
- 図2. （図1の部分図）法螺貝と雀蜂、矢代自身による部分図（出典：同上）
- 図3. （図1の部分図）法螺貝と雀蜂、（出典：Yashiro, Sandro Botticelli, 1929, Plate XCVII.）
- 図4. 喜多川歌麿《潮干のつと》1789（寛政元）年、彩色摺狂歌絵本、27×19cm、パリ、ペレスコレクション（出典：前川誠郎ほか編『浮世絵：江戸の絵画Ⅳ 工芸Ⅱ』

<sup>22</sup> 鼓、1943年および伊東、1936年の序言を参照のこと。

<sup>23</sup> 美術研究の方法論においてのみならず、この意味においても矢代は、今日の日本における西洋美術史家たちの、いわばプロトタイプなのである。文化政策・観光と連動した文化振興の促進者、一般愛好家に対する「教育者」としてのプレゼンスは高階秀爾、西洋美術の「巨匠による名品」に比肩する日本美術という論調、両者の類似性の指摘、ナショナル・アイデンティティーとしての美術、とりわけ奈良の古代美術の特権化という点では田中英道がその代表的存在であろう。

日本美術全集、第 20 巻、講談社、1991 年、図版 26)

- 図 5. 喜多川歌麿《画本虫撰》1788 (天明 8) 年、彩色摺狂歌絵本、27 × 18.5cm、ロンドン、大英博物館 (出典：同上、図版 25)
- 図 6. サンドロ・ボッティチェッリ《春 (プリマヴェーラ)》1478 年頃、板・テンペラ、203 × 314cm、フィレンツェ、ウフィッツィ美術館 (佐々木英也・森田義之責任編集『イタリア・ルネサンス I』世界美術大全集西洋編第 11 巻、小学館、1992 年、266 ページ)
- 図 7. (図 6 の部分図) アイリス (出典：同上)
- 図 8. (図 6 の部分図) アイリス、矢代自身による部分図 (出典：Yashiro, *op.cit.*, 1929, Plate XLI)
- 図 9. 尾形光琳《八橋蒔絵螺鈿硯箱》(部分) 18 世紀前半、27.3 × 19.7 × 14.3cm、東京国立博物館 (出典：前川誠郎ほか編『宗達と光琳：江戸の絵画 III 工芸 I』日本美術全集、第 18 巻、講談社、1990 年、図版 83・84)
- 図 10. (図 6 の部分図) 踊る三美神の手、矢代自身による部分図 (出典：Yashiro, *op.cit.*, 1929, Plate XXXIII)
- 図 11. (図 6 の部分図) フローラの歩む足、矢代自身による部分図 (出典：Yashiro, *op.cit.*, 1929, Plate XL)
- 図 12. (図 6 の部分図) ウェヌスの足元の花、矢代自身による部分図 (出典：Yashiro, *op.cit.*, 1929, Plate XXXIX)

### 【参考文献】

#### (1) 矢代幸雄の著作 (年代順)

- 「奈良彫刻思慕」『人文』1 巻 11 号、樗牛会事務所、1916 年 (『美しきものへの思慕』に再録)
- 『英傑傳叢書第一編 ジョージ・ワシントン』(井上昶との共著) 実業之日本社、1917 年
- 『西洋美術史講話 古代篇・古代篇図録』岩波書店、1921 年
- 『太陽を慕ふ者』改造社、1925 年 (角川書店より 1950 年に再版)
- Sandro Botticelli*, 3 volumes, London: Medici Society, 1925 (revised edition in 1929)
- 『受胎告知』初版、警醒社書店、1927 年 (再版：創元社、1952 年；新潮社、1973 年)
- 「日本の立場より見たる西洋美術」(財団法人啓明会第 26 回講演集)、1928 年 a (9 月)
- 「西洋美術に於ける東洋的要素」(財団法人啓明会第 30 回講演集)、1928 年 b (12 月)
- 「美術上の民族主義」『他筆原稿 講演会速記録』神奈川近代文学館所蔵矢代幸雄関連資料 No.35783s.a.
- 「世界に於ける日本美術の位置」(財団法人啓明会第 54 回講演集)、1934 年 (同題の講談社学術文庫に再録)
- 『東洋思想に於ける日本の特質 日本美術の特質』岩波講座東洋思潮 [東洋思潮の展開]、1937 年

- 「対支文化工作ノ目標トソノ方策」s.l.1941（東京文化財研究所書庫収蔵）
- 『東洋美術論考 欧米蒐儲の名品』座右宝刊行会、1942年
- 「昭和18年度美術研究所概算要求増減額事項別明細書」（自筆資料）神奈川近代文学館所蔵矢代幸雄関連資料 No.35903、1943年 a
- 『日本美術の特質』岩波書店、1943年 b（1965年に再版）
- 『安井・梅原・ルノアール・ゴッホ——近代画家群』新潮社、1953年
- 『近代画家群』新潮社、1955年
- 「岡倉天心生誕記念碑除幕式挨拶速記録」（他筆原稿）神奈川近代文学館所蔵矢代幸雄関連資料 No.35772、1958年
- 『藝術のパトロン』新潮社、1958年
- 『水墨画』岩波新書、1969年
- 「日本美術百選」（小林秀雄・鳥海青児・秋山光和との共同編集）『芸術新潮』臨時増刊号、1964年
- 『私の美術遍歴』岩波書店、1972年
- 『サンドロ・ボッティチェリ』高階秀爾ほか訳、岩波書店、1977年（1925年の英文著作の邦訳版）
- 『日本美術の再検討』ぺりかん社、1987年（初出『芸術新潮』1958-1959年連載；新潮社、1978年）
- 『忘れえぬ人びと 矢代幸雄美術論集 I』岩波書店、1984年
- 『美しきものへの思慕 矢代幸雄美術論集 II』岩波書店、1984年（1916-1960年の論考を収録）
- 『世界に於ける日本美術の位置』講談社学術文庫、1988年

(2) その他（日本人著者名 50音順・外国人著者名アルファベット順）

- 阿部次郎『美学』岩波書店、1917年
- 石川照子「日本の大陸政策と上海日本人YWCA ——「文化政策」への協力と「国際主義」」高綱博文編『戦時上海——1937～45年』研文出版、2005年、368-394ページ
- 伊東忠太「建築に現れたる日本精神」（財団法人啓明会第64回講演集）、1936年
- Inaga Shigemi, 'Is Art History Globalizabale? : A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View', Elkins, James ed., *Is Art History Global?*, London & New York: Routledge, 2007, pp. 249-279.
- 太田泰人「連載 近代日本美術家列伝 86 矢代幸雄」『美術手帖』No.737、1997年、196-197ページ
- 岡田温司『芸術と生政治——現代思想の問題圏』平凡社、2006年
- 加藤哲弘「矢代幸雄と近代日本の文化政策」岩城見一編『芸術／葛藤の現場——近代日本芸術思想のコンテクスト』晃洋書房、2002年、69-84ページ
- 北澤憲昭『眼の神殿：「美術」受容史ノート』美術出版社、1989年

- 『境界の美術史：「美術」形成史ノート』ブリュッケ、2000年
- 木下直之『美術という見世物：油絵茶屋の時代』平凡社、1993年
- 九鬼周造「日本的性格について」『思想』第177号、1945年、64-81ページ（執筆1937年）
- 久保いくこ「矢代幸雄とアメリカ巡回日本古美術展覧会（1953年）」『近代画説：明治美術学会誌』12号、2003年、96-114ページ
- 児島喜久雄『美術』角川書店、1954年
- Komatsu Hiroshi, “Japan: Before the Great Kanto Earthquake”, Nowell-Smith, Geoffrey, ed., *The Oxford History of World Cinema*, Oxford : Oxford University Press, 1996.
- 佐藤香里「GHQの美術行政—— CIE美術記念物課による「美術の民主化」と矢代幸雄」『近代画説：明治美術学会誌』12号、2003年、80-95ページ
- 三枝茂智『対外文化政策に就て』外務省文化事業部、1931年（同年に霞山会館で開催された支那談話会での講演の記録）
- 澤木四方吉『西洋美術史論攷』慶應出版社、1942年
- 『美術の都』岩波文庫、1998年（1913-19年の雑誌掲載論考の再録）
- 佐藤道信『明治国家と近代美術：美の政治学』吉川弘文館、1999年
- 志賀重昂『日本風景論』正教社、1894年（近藤信行校訂、岩波文庫、2006年）
- 白畑よし「貴重な思出——大和文華館開館の日に寄せて」『大和文華』第100号、1998年、1-4ページ
- 末永航『イタリア、旅する心——大正教養世代がみた都市と美術』厚徳社、2005年
- タウト、ブルーノ『日本文化私観』森雋郎訳、講談社学術文庫、1992年（初版：明治書房、1936年）
- 高山岩男「文化国家の理念」花澤秀文編『超近代の哲学』燈影舎、2002年（初出：秋田屋、1946年）
- 田中純「イメージの歴史分析、あるいは歴史のイメージ分析——アビ・ヴァールブルク「ムネモシュネ」におけるイメージの形態学」平成15年度～平成17年度科学研究費補助金研究成果報告書、1-24ページ
- 田中日佐夫「戦後美術品移動史（47） 矢代幸雄と大和文華館（I）」『芸術新潮』27（11）、1976年a、114-119ページ
- 「戦後美術品移動史（48） 矢代幸雄と大和文華館（II）」『芸術新潮』27（12）、1976年b、114-119ページ
- 谷川渥『美学の逆説』ちくま学芸文庫、2003年
- 鼓常良『東洋美と西洋美』敝文館、1943年
- 中島国彦「二つの感受性・その出発——芥川龍之介と矢代幸雄」『比較文学年誌』第16号、1980年、18-31ページ
- 「二つの感受性・その模索——芥川龍之介と矢代幸雄」『比較文学年誌』第18号、1982年、32-43ページ



- 「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』第20号、1984年、191-201 ページ
- 成瀬不二雄 「大和文華館のコレクションの性格」『大和文華』第100号、8-14 ページ
- 三島由紀夫 「文化防衛論」『中央公論』1968年7月号、95-117 ページ
- 森本厚吉 「文化政策基本論」長谷川良信『社会政策体系』第2巻、大東出版社、1926年、1-56 ページ
- 山根有三 「矢代幸雄先生と私—— 『大和文華』創刊以後の十数年間を中心に——」『大和文華』第100号、5-7 ページ
- 和辻哲郎 『風土——人間学的考察』岩波文庫、1979年（改訂前初版、1935年）
- 「国民統合の象徴」『和辻哲郎全集 第14巻』岩波書店、1962年
- Berenson, Bernard, *Aesthetics and History*, New York: Pantheon, 1948. [ベレンソン、バーナード 『美学と歴史』島本融訳、みすず書房、1975年]
- Ruskin, John, *The Stones of Venice*, London: Smith, 1851-53.

(3) 欧文雑誌掲載の矢代幸雄関連書評（年代順）

- Maclagen, Eric, 'Book Review: Sandro Botticelli by Yukio Yashiro', *The New Statesman (Christmas Books)*, No.659, Dec.12.1925, pp. ix f.
- Anonym, 'Shoter Notice: Sandro Botticelli by Yukio Yashiro', *The New Statesman*, No.867, Dec.7.1929, p. 306.
- Anonym, 'Book Reviews: Toyo bijutsu ronko: Obei shucho no meihin by Yashiro Yukio', *The Far Eastern Quartely*, Vol.11, 1952, pp. 497f.
- Yamane Yuzo, 'Book Reviews: 2,000 Years of Japanese Art by Yukio Yashiro', *Japan Quarterly*, Vol.6, No.3, 1959, pp. 376f.
- Grilli, Elise, 'Book Reviews: Art Treasures of Japan edited by Yukio Yashiro', *Japan Quarterly*, Vol.8, 1961, pp. 121f.

