

# 宗教的美術あるいは芸術的宗教の成立

## —日本の宗教における美的側面とその言説—

中村 芳雅

### 一 問題提起——宗教と美の接点

“宗教的美術”もしくは“芸術的宗教”という言葉が提示して、その言葉が指す具体的対象に何が求められるであろうか。ここで思い浮かべられる対象が個人により異なることは当然だが、少なくともその個人がそれぞれの対象に何らかの宗教的、あるいは美的という要素を見出していることだけは共有されるであろう。

ファン・デル・レーウは『芸術と聖なるもの』で「もし神自身がこの人間世界に自らを与え、自ら形をとり、そして人々の中のひとりの人として動いたならば、人間世界のすべての変化、神の栄光の表われである芸術と宗教の形の光輝ある多様性を讃美することは可能なはずであり、また可能でなければならない」<sup>(1)</sup>として、宗教と芸術に共通本質があると主張している。この論は神の顕現として宗教と芸術を理解するが、「一方においては疑問となっている芸術の本質的核心と考えられるものと、他方においては神の啓示との結びつきを求めて、この中で探求が続けられる」<sup>(2)</sup>としているように、レーウの論は普遍的な宗教性よりもキリスト教神学に依拠する傾向が強く、レーウの考える宗教と芸術の共通本質が西欧以外の文化圏に通用するかは疑わしいものがある。これに加えて、レーウおよび宗教現象学が「主観的要素を内包する」<sup>(3)</sup>と批判されることを考慮すれば、神の顕現に宗教と芸術の共通本質を見出す論もその主観的性格を問われることになり、非西欧圏にこの論が通用するかは一層疑わしいものになる<sup>(4)</sup>。

しかし、“宗教的美術”もしくは“芸術的宗教”が西欧のみにしか見出されないかと言われればそうでもない。今日の日本においても“宗教的美術”あるいは“芸術的宗教”の例を数多く見出すことができる。日本の美術展に仏像や仏画などが展示されることは最日常的であり、東京国立博物館でもこれら日本の“宗教的美術”を日本美術として展示している。また、世界救世教の創業者、岡田茂吉は MOA 美術館を設立したことで知られるが、世界救世教の理想とする地上天国が「芸術の世界」であるとされていることから、岡田および世界救世教の宗教的理念は美術または芸術と強く結びついていると見て間違いないだろう<sup>(5)</sup>。もちろん、現代日本に“宗教的美術”あるいは“芸術的宗教”が見出されることがレーウの言う宗教と芸術の共通本質に普遍性を保証することにはならない。しかし、それではなぜ“宗教的美術”もしくは“芸術的宗教”といった概念は、西欧を遠く離れた日本においても通用するのか。

美術に与えられる“宗教的”という修飾語も、宗教に与えられる“芸術的”という修飾語も、共に一義的な概念ではない。宗教が religion の訳語として近代から用いられた概念であるように、美術もまたドイツ語 Kunstgewerbe もしくは Bildende Kunst の訳語に端を発している。そのため、近代以前の日本の宗教的文化財を美術の対象とする必然性はなく、これら文化財を“宗教的美術”

と見ることは不可避免的に美の定義の問題に結びつくことになる。それ故に、美術に“宗教的”という修飾語をつけるにしても、宗教に“藝術的”という修飾語をつけるにしても、本来そこで表されるものは一義的把握が不可能なはずである。しかし、それならば今日において仏像や仏教建築、仏画などが美の対象と認識されることはなぜ可能になるのか。明治以前にこれら宗教的文化財が何らかの価値を有していたとしても、その価値水準は近代的な美術とは異なるものであったはずであろう。試みに、非常に有名な事件であるが、1884年に法隆寺救世観音立像が開扉された様子を引用してみよう。

余明治十七年頃美術取調のときフェノロサ、加納鉄哉と共に、寺僧を論して秘仏を見んことを請ふ。寺僧の曰く、(中略)之れを開かば必ず落雷あらんと、容易に聴き容れず。落雷の事は我等之れを引受く可きを約し、始めて寺僧の承諾を得て堂扉を開かんとす。僧等怖れて皆去る。開けば乃ち千年前の臭気芬々鼻を衝き、堪ぶ可からず。蛛糸を掃ひて漸く進めば、東山時代の器具あり。之れを除きて歩すれば高さ七八尺余のものあり。布、経切等を以て幾重となく之れを包めり。(6)

ここに見られる寺僧の仏像への態度は、美という価値観とはかけ離れたところにある。一方でこの救世観音立像を開扉させた岡倉天心やアーネスト・フェノロサは、後の議論で詳述していくように、同仏像に美的価値を見出していたと思われるが、このことは宗教的文化財の評価がこの時期に転換していくことを象徴的に示唆している(7)。

時代をさらに開国当初まで遡ってみても、日本美術として高く評価されたものは、鎖国時代の浮世絵などであり、もちろんここでも仏像や仏教建築、仏画などの宗教的文化財が美的対象とされることはなかった(8)。廃仏毀釈により多くの仏像や仏教建築が破壊されたことにも示されるように、明治初期における仏教的文化財への評価は美術という概念を語るどころか、あらゆる尺度において価値を見出されない傾向があったと考えられる。とはいえ、廃仏毀釈による文化財の破壊を明治政府も黙って見ていたわけではない。1871年、文化財の喪失に危機感を感じた明治政府は古器旧物保存方かたを布告し、ここで「古器舊物」の保護を打ち出す態度を示している。ただし、その見解は「古器舊物ノ類ハ古今時勢ノ變遷制度風俗ノ沿革ヲ考證シ候爲其裨益不少候」(9)とするものであり、仏像や仏教建築、仏画などに美的価値を見出す文言は含まれていなかった。これら文化財が保護されるべき理由は美的価値によるものではなく、歴史的な考察に有益と考えられたために他ならない(10)。

これに対して、今日において仏像や仏教建築、仏像などを国宝と定める国宝保存法(1929年)は、その価値基準を「歴史ノ証徴又ハ美術ノ模範ト為ルベキモノ」と定めている。これは歴史資料という観点から宗教的文化財を保護した古器旧物保存方とは異なり、これら文化財に新しく「美術ノ模範」としての価値を認めていることになる。また、国宝保存法の原型になった古社寺保存法(1897年)でも「歴史ノ証徴又ハ美術ノ模範トナルヘキモノ」という、国宝保存法とほぼ同一の価値基準が設けられている。仏像や仏教建築、仏画などを美の対象とする政府見解はこの古社寺保存法の延長線上に位置づけられることになり、反対に古器旧物保存方と古社寺保存法には美の認識における位相の違いを見出すことができるだろう。これらはあくまで政府見解に過ぎないが、1897年の古社寺保存法は1871年の古器旧物保存方とは全く異なる価値判断により制定されたのであり、このこ

とから 1897 年の時点で仏像や仏教建築、仏画などの宗教的文化財を「美術ノ模範」とする価値基準が存在していたことを確認することができる<sup>(11)</sup>。

しかし、古社寺保存法は宗教的文化財を「美術ノ模範」と再定義するために制定されたのではない。古社寺保存法の主旨は宗教的文化財を保護することであり、その理由になる「美術ノ模範」は改めて問われる必要もない自明の問題に過ぎなかった。古器旧物保存方から古社寺保存法に至るまで 26 年という長い年月が隔たっているが、これらの行政文書の相異には、ただ宗教的文化財に対する政府見解の違いのみではなく、宗教的文化財への理解もしくは美の概念への理解に大きな変容があったことを認めることができるのではないだろうか。

そのため、この変容は物理的次元にある宗教的文化財への評価を通じてその様相を確認することができるが、実際に変化したものは対象そのものではなく、それを評価する人間の美術観、宗教観という概念的次元の問題として考えるべきであろう。宗教的文化財はそれを観察する人間の価値体系によって美的対象として認識されるのであり、仏像や仏教建築、仏画などが物理的にその姿を変容させたわけではない。これは当然の話に思えるかもしれないが、変容したものが対象そのものではなく人間の概念であったなら、すなわち宗教的文化財への理解もしくは美の概念理解が変容したのであれば、これは近代の概念構築の問題として捉えるべき問題になる。古器旧物保存方が設置された 1871 年において、宗教的文化財は歴史資料としてしか価値を認められていなかったが、古社寺保存法が制定された 1897 年にはこれら文化財を“宗教的美術”として認める考え方が確かに存在していたのだ。

結論の先取りになるが、この概念の変容は文化財への評価に留まるものではなく、宗教の評価へと結びつくことになる。本論文では、このような議論が発生するに至った歴史的過程を、同時代史料から検討していく。

## 二 “宗教的美術”の言説

### 1. 臨時全国宝物取調局

前章で挙げた論点を早速覆すようではあるが、明治政府が仏像や仏教建築、仏画などを美術の対象と見なしたのは古社寺保存法が始まりではない。正規の法令のみに論点を絞るなら、古社寺保存法は明治政府が“宗教的美術”に美的価値を認めた初出の例と見て間違いないが、これら文化財に美的価値を認める傾向は既に存在していた。

古社寺保存法に凡そ 10 年先立つ 1888 年、宮内省に設置された臨時全国宝物取調局は政府見解として“宗教的美術”を認めた最初の機関になるだろう<sup>(12)</sup>。1888 年 9 月 28 日の官報によれば、「宮内省に臨時全國寶物取調局ヲ置ク旨昨二十七日宮内大臣ヨリ街中一般へ達レタリ」<sup>(13)</sup>とされるのみだったが、翌 1889 年 9 月 28 日の官報には「美術ノ模範歴史ノ資料トシテ國家ノ重寶ニ屬スヘキモノハ本局ニ於テ之ヲ觀査シ全國寶物帳簿ニ抄録スヘキ」<sup>(14)</sup>と記されており、ここで宗教的文化財を「美術ノ模範」として測る価値基準が盛り込まれたことを認めることができる。臨時全国宝物取調局の役割は宝物を帳簿に記録するのみであり、この段階ではまだ宝物を国家法令によって国宝と認める制度は確立していなかった。しかし、古社寺保存法が定めた「美術ノ模範」という価値基準は、臨時全国宝物取調局の官報に記された「美術ノ模範」にその原型を認めることができる。

臨時全国宝物取調局は委員長を九鬼隆一が務め、また取調掛には天心岡倉覚三を据える形で設立

された。九鬼と天心は後に私生活上の問題から決裂することになるが、少なくとも臨時全国宝物取調局の時点では密接な関係を有しており、両者の美術観は「美術ノ模範」の形成に少なからず寄与したものと考えられる。また、臨時全国宝物取調局の調査にはアーネスト・フェノロサも同行しており、フェノロサが天心の師に当たることも踏まえれば、その影響力は極めて大きかったことを推察することができる。そのため、臨時全国宝物取調局の主要人物となる天心、九鬼、そしてフェノロサの三者の議論を検討することは、そのまま同局の運営方針、すなわち「美術ノ模範」という価値基準を理解することに結びつくことになる<sup>(15)</sup>。

臨時全国宝物取調局による文化財の監査は、上野公園内に設置された同局に文化財を持参するか、もしくは同局局員が派遣される形で行われた。しかし、局員の派遣は東京府内に限定されており、結果として臨時全国宝物取調局が認定する宝物は東京府下に集中するという、制度的な問題を孕んでいた。しかし、天心とフェノロサは臨時全国宝物取調局設立に先立つ 1886 年に奈良古社寺調査を行っており、また 1888 年にも近畿宝物調査を行っている。この調査結果はそのまま臨時全国宝物取調局の帳簿に反映され、結果として近畿周辺の文化財の数々は同局から宝物として認定を受けることになった。

天心はこの調査内容の手記を残しているが、これには文化財の名称と保存場所が列挙されるのみであり、文化財を宝物として認定する理由を書き残していない。そのため、この手記から宗教的文化財を目録に収めるに至った価値判断の基準を知ることはできない。しかし一方で、手記に記録された内容の大半が古社寺の仏像や仏教建築、仏画などで占められていることには留意すべきであろう。臨時全国宝物取調局の活動目的が「美術ノ模範」として文化財を保護することにあるなら、天心の判断に美的価値が作用していた可能性は極めて高く、ここで手記に収められた仏像、仏教建築、仏画などの宗教的文化財を“宗教的美術”として認識していたことは想像に難くないだろう。

## 2. フェノロサの美術論

前節の内容を整理すれば、1888 年の臨時全国宝物取調局設立に際し、天心とフェノロサは仏像や仏教建築、仏画などの宗教的文化財を「美術ノ模範歴史ノ資料」として位置づけたことになる。これは宗教的文化財という物理的なモノに対する評価基準の転換に等しく、宗教的文化財が“宗教的美術”に再規定された契機として位置づけることができる。

しかし、先に述べたように、宗教の概念が普遍的ではないことと同様に美の概念もまた普遍的ではない。美の概念が普遍的ではないなら、天心とフェノロサが宗教的文化財を美的対象と認める根拠はどこにあるのか。仏像や仏教建築、仏画などは、いかなる観点から「美術ノ模範」になり得ると考えられたのか。

この問題を考えるためには、天心やフェノロサが宗教的文化財を「美術ノ模範」と認定した価値基準、すなわち彼らの言うところの美を理解する必要がある。1882 年の講義録『美術真説』によれば、フェノロサは美術の本質を以下のように説明している。

美術ノ性質ナル者ハ其事物ノ本體中ニ在リテ存スルヤ疑ヲ容レス而シテ其性質タルヤ静座  
 潜心シテ之ヲ熟視セハ神馳セ魂飛ヒ爽然トシテ自失スルカ如キモノアラン<sup>(16)</sup>

この内容をかみ砕けば、フェノロサは美の本質が現象に内在すると理解していたことになる。現象を熟視することで、美術家の魂は自身の身体を抜け出て、直接その現象の本質に接することが可能になる。現象の外面を描き出すのではなく、現象に内在する本質にたどり着くことで、はじめて美術は実現可能となる。フェノロサにとっての美術とは、美術家の精神と現象の本質が有機的に統一することから生み出されることになる<sup>(17)</sup>。この有機的統一をフェノロサは「妙想」(アイジャ)という言葉で表現している。そのため、「妙想」はフェノロサ美術論の中心にあるものと考えることができる。

各分子互ニ内面ノ關係ヲ保チ終始相依テ常ニ完全唯一ノ感覺ヲ生スルモノ之ヲ美術ノ妙想<sup>アイシャ</sup>ト謂フ<sup>(18)</sup>

妙想ノ存スルト否トハ美術ト非美術トヲ區別スルノ標的ナルヲ了知スルニ足ルヘシ<sup>(19)</sup>

上記引用からも、「妙想」をフェノロサ美術論の中核として考えることは、決して的外れなことではないだろう<sup>(20)</sup>。「妙想」とは、美術家と現象の本質との有機的な一体化に他ならず、「完全唯一ノ感覺」はこの境地ではじめて獲得される。このような性格を持つ「妙想」の有無、すなわち美術家が「完全唯一ノ感覺」を感知して作品に投影しているか否か、これが美術と非美術を分ける境界になる。

このようなフェノロサ美術論に西学知的な背景を見出すことは容易く、実際にフェノロサは訪日以前、ハーバード大学でヘーゲルを学んでいた。そのため、フェノロサの思想体系にはヘーゲルの影響を随所に見出すことができ<sup>(21)</sup>、特に訪日後の1883年から1885年にかけて行われた帝国大学の講義「ヘーゲル論理学」にはその傾向が強く表れている。同講義は教科書に『小論理学』を採用していたから、フェノロサのヘーゲル理解は『エンチクロペディー』に「徹底的に依拠」していたという指摘もある<sup>(22)</sup>。

フェノロサのヘーゲル論は帝国大学の講義を通じて、清沢満之や井上哲次郎、坪内逍遙などに伝えられ、日本のヘーゲル理解を切り開く端緒になったが、そのヘーゲル理解が『小論理学』に依拠していたことを踏まえれば、先に挙げた「妙想」による美学論も合点がいくだろう。すなわち、『小論理学』には「思惟は事物のうちにある普遍的な<sup>レ</sup>ものへ導くものであるが、普遍的なものはそれ自身概念のモメントの一つである」<sup>(23)</sup>とあるように、普遍的なものは事物の内面にあり、人間は思惟によってそこに至ることが可能になる。そして、その瞬間において普遍的なものは対象の内面と人間の思惟の中に、それぞれ共有されることになる。この論理構造は、美術家と現象の有機的統一を美術と非美術の境界とするフェノロサの美術論と、ほぼ同一のものとして捉えられるだろう。ヘーゲルが人間の「思惟」を通じて事物の内面にある普遍的なものへと至るとしたように、フェノロサも美術家が「静座潜心シテ之ヲ熟視」することによって現象の内面にある美術の本質に至ることができると考えた。フェノロサの唱えた美術の本質は、ヘーゲルの考えた「普遍的なもの」に等しく、「妙想」とは「思惟」によって人間が事物の内面にある普遍的なものへと至る瞬間、つまりヘーゲルの言うところの「それ自身概念のモメント」の延長線上にあると見ることができるだろう。

また、「なるほど哲学はまず宗教と共通の対象をもってはいる。両者ともに真理を対象としており、しかも、神が真理であり、神のみが真理であるという最高の意味における真理を対象としている」<sup>(24)</sup>という言葉が示すように、ヘーゲルの「論理学」を宗教的な問題と切り離して考えることはできない。そのため、ヘーゲル「論理学」の延長線上にあるフェノロサの美学は、たとえそのヘーゲル理解に正確性が欠けていたとしても、その理論と宗教的問題が密接な位置関係にあると考える必要がある<sup>(25)</sup>。天心の記した講義録によれば、フェノロサは“宗教的美術”を「何れの国も高度に達した」ものとしており、宗教的本質が美術の本質に通じることを示唆している。しかし、フェノロサの論がヘーゲル論理学の延長線上にあることを踏まえれば、そもそも宗教も美術も同一の本質から成り立つのであり、“宗教的美術”が「何れの国も高度に達した」とされるのは、概念的に約束された当然の帰結に他ならないのだ。

古来大家の往々世外に隠遁し、或は款を著せざる如き、利慾と自己とを忘れて其の題を表出する所のものを愛すればなり。宗教的美術が何れの国も高度に達したるは、作者より其の題を愛重したればなり。<sup>(26)</sup>

フェノロサは以上のような美術論を日本で広め、またこの美術論に従って日本の“宗教的美術”を選定した。従って、この“宗教的美術”の選定は「妙想」という美術論を背景にもつことになるが、「妙想」がヘーゲルからの影響によるものであったことを踏まえれば、その理論を美術的領域に限定して考えることは適切ではない。ヘーゲルの論理学が宗教の問題と不可分であるように、「妙想」もまた宗教と不可分なのであり、フェノロサの美術論は宗教と位置関係を並行させて考える必要がある。

抑吾人ノ眼ハ看盲ナリ僅ニ身邊ニアル一ニ不完ノ物件ヲ觀ルヲ得ルニ過キス其真誠ニ美術ノ妙想ヲ鑒別スルノ明アリテ天然ノ實物ニ比スレハ更ニ完全無汚ノ物件ヲ掲ケ来リテ吾人ニ示スモノハ獨リ我カ美術家アルノミ（中略）美術ハ幾ント宗教ノ如シ世上或ハ宗教ヲ奉セス神明ヲ信セルモノアルモ未タ天然ノ實物ヨリ更ニ完然ナル物件アルヲ信セサルモノアラス是レ此美術ナルモノアリテ現ニ之ヲ吾人ニ示スヲ以テナリ<sup>(27)</sup>

しかし、ここで引用したことからも読み取れるように、フェノロサ自身も宗教と「妙想」を区分して考えてはいなかったのだろう。「妙想」は美術以外の諸領域に通用する様々な概念の本質に置き換えられる性格を有していたが、美術を論じるフェノロサにとって「妙想」は美術に限定された極致以上のものとして捉えられることはなかった。そのため、たとえ宗教に「妙想」と類似した性格が見出されたとしても、宗教には美術に類似した性格があるとするのみで、その本質が同一物であるという考えには及んでいなかったのだろう。しかし、「妙想」がヘーゲル論理学の延長線上にあるなら、フェノロサの美術論が宗教概念の問題と限りなく近い位置関係にあることは当然の帰結であり、それは最早同一の問題としても過言ではない性格を有していたことになる。

### 3. 「美術ノ模範」へ

これまで検討して来た内容から、フェノロサの美術論は宗教的文化財が“宗教的美術”とされる契機と見ることができるが、ここでフェノロサの弟子であり同時に事実上の助手でもあった天心岡倉覚三の活躍を無視することはできない。

フェノロサが天心と共に近畿、奈良を巡り、後の国宝を選定していったことは事実だが、フェノロサの立場は「お雇い」外国人である。多くの業績を残しつつも、フェノロサは1890年には母国アメリカに帰国しており、それ以降の訪日は1896年、1898年、1901年の三度に留まる。そのため、“宗教的美術”を国宝として認めた点にフェノロサの影響を見出せるが、それを政策的問題として実践することはフェノロサ単独では不可能であった。そこで、“宗教的美術”を日本の宗教的文化財に見出していくにあたり実質的な活動を行った人物、それが天心岡倉覚三であった<sup>(28)</sup>。

日本の美術史において天心とフェノロサの影響は広く知られているが、同時代的に考えるなら二人の協力関係は段階的に検討した方がよさそうである。回想によれば、二人の協力関係が築かれはじめた当初、天心はフェノロサからの依頼を煩わしく感じたこともあったとされる。

何分日本の書物はちつとも読めぬ故、私に種々の書物を調べて呉れと頼まれて、能く使はれたものだ。其時はまだ書生であつたから、夏蠅うるさいと思つた事もある。やれ探幽の経歴を調べて呉れの、四条派の沿革を精査して呉れのと、使はれたものだ。有賀君なども矢張り其中の一人で、時折洋食位の御馳走にありついたものだ。

それから十三年に、私と共に古代の名画を見るために、初めて京都、奈良へ行つたので、それからといふものは一層の勇気を起して益々深く研究し出したのである。<sup>(29)</sup>

フェノロサは日本の美術を検討していくにあたり、語学的理由から外部に助力を求めざるを得ず、そこで横浜出身で英語に堪能であった天心が学生の中にいたことは、フェノロサにとってまさに渡りに船といったところであろう。そのため、フェノロサと天心のつながりは大学講師と生徒という関係から出発したものではあるが、天心の立ち位置は事実上の助手であったと見て差し支えないものと思われる。天心はフェノロサの美術的関心を傍らで補佐しつつ、同時にフェノロサから「妙想」に基づく美術論を学んでいったのであろう<sup>(30)</sup>。

その活動が実践へと移った最も早いものとして、1885年の文部省「図画取調掛」設立が挙げられる。天心は同局設立に当たり、「文部省ニ美術局ヲ設ケラレ度意見」と題する意見書を送り、その文面で美術教育と美術保存の必要性を訴えている。

#### (一)美術教育

将来大ニ美術ヲ拡張セントスルニハ首トシテ美術家及考按家 (designers) ヲ養成セサルヘカラス 則チ美術及応用美術ノ専門学校ヲ設クルハ勿論普通学校ニ於テモ之ヲ成ルヘク幫助スルヲ要ス 先ツ第一着ニ美術工藝地方ニ考按学校 (school of designers) ヲ設立セサルヘカラス

(中略)

(三)美術管理

従来美術管理ノ方法ナク從ツテ輸出品ハ粗製濫造ニ陥リ又ハ外国ノ実用ニ適セサルニ至レリ 美術局ハ平生実地ニ就テ美術商ヲ教導監督シ又内外ノ氣脈ヲ通シテ外国ノ需要ニ応セサルヘカラス

四美術保存

全国ニ存在スル古来ノ美術品ハ未タ保存法ヲ設ケス 今日ニシテ之ヲ顧ミサレハ悔フルモ亦及ハサルニ至ルヘシ 固<sup>モト</sup>ヨリ美術ヲ保存スルハ則チ考古利今ノ策ニシテ将来ノ裨益ヲ謀ルニ外ナラス 東京博物館ノ如キモ一層之ヲ利用シテ直接ニ美術工藝家ノ便利ニ供セサルヘカラス<sup>(31)</sup>

このような文面からも、天心にはフェノロサには不可能であった政策的問題に取り込む姿勢を見出すことができる。上記引用は、「実用」「実地」「将来ノ裨益」など、実用性を強調する言葉が目立つが、これはフェノロサと異なり政策面で美術改革を実施した天心ゆえの傾向と見るべきであろう。ただし、天心に「裨益」を強調する姿勢がよく見られることは事実だが、その「裨益」の理解自体は天心が独自に考えたわけではない。フェノロサもまた講演内で美術の「裨益」を実用性の側面から論じていることから、天心が強調した美術の「裨益」はフェノロサから学び取られたものと考えられる。

以上説述スル所ノ如クナルヲ以テ美術ノ社會ニ裨補スル甚タ大ナルヲ推知スルヲ得ヘシ凡ソ吾人ノ世ニ居ル或ハ恆業ヲ營ミ或ハ事物ヲ講シ常ニ逐々トシテ眼ヲ外面ノ關係ニ注キ或ハ心情ヲ養ヒ或ハ後日ノ娛樂ニ備ヘントス然レトモ或ハ疎漏ニ失シ或ハ我慾ニ流レ其望ヲ達スルヲ得サルモノ比々トシテ皆是ナリ然リ而シテ美術ノ妙想ハ決シテ變スヘカラサルヲ以テ吾人カ美術上ノ妙想ヲ玩味スルニ方テハ常ニ己レノ憂苦ヲ忘レ宛モ樂易富贍ノ世界ニ優遊スルノ想ヲナサハルハナシ<sup>(32)</sup>

日本人ハ之ヲ省セス却テ歐人ノ既ニ廢棄シ若クハ更改セント欲スル敝惡ノ舊套ヲ襲カント欲スルヤ若シ其固有ノ美術ヲシテ消滅セシメス翻テ之ヲ振興スルアラハ日本人ハ爾後數年ナラスシテ世界萬國ニ於テ美術ノ冠免タルヲ得ヘシ亦惜ムヘカラス哉ト抑此事タルヤ大ニ日本ノ實益ニ影響ヲ及ホサントス<sup>(33)</sup>

フェノロサによれば、美術の「妙想」は不変であるため、いかなるときでも美術を通じることで人は憂苦を忘れ、心理的安樂を得ること可能になる。これがフェノロサの言う美術の「裨益」であり、この考え方は天心が説く美術の「裨益」にもそのまま継承されている。天心もまた美術の保護を政府に訴え、美術の「裨益」を説くが、「人民ノ心思ヲ優美ナラシメ」としていることから、天心の論はフェノロサの議論の焼き増しと言っても過言ではなからう。

ソモソモ

抑 美術ハ文化ヲ表彰シ国家ノ光輝ヲ發揚シ人民ノ心思ヲ優美ナラシメ開明生活ノ要具

タルハ弁ヲ俟タス 殊ニ本邦ニ於テハ人民天然美術ノ巧技ヲ有シタルニ加フルニ歴代奨励  
保護ノ優恩ヲ以テシ若シク秀麗高妙ノ域ニ進ミタリ<sup>(34)</sup>

もちろん、先に述べたように天心とフェノロサの関係は段階的なものであり、それ故に天心の美術論の形成もまた段階的なものと考えられるが、具体的にいつ頃から天心がフェノロサの美術論に傾倒したかを検討することは難しい。しかし、1885年「図画取調掛」開設の時点で既に天心にフェノロサの影響を思わせる文言が確認でき、さらに1887年10月に「図画取調掛」を東京美術学校に改称した際に記した「説明東京美術学校」でも日本の美術を保護、奨励することが世界からの名誉を得ることに結びつくと述べており、この論もフェノロサの「世界萬國ニ於テ美術ノ冠免タルヲ得ヘシ」という言葉の置き換えに等しい。そのため、1885年から1887年の時点で天心はフェノロサに限りなく近い美術論を有していたと見るができるだろう<sup>(35)</sup>。

近来欧米ニ於テ本邦ノ一大名誉トシテ称揚スル所以モ主トシテ我美術高妙ノ点ニ在ラス  
ハアラス 憶フニ国家經濟上将来国産ヲ増殖スルノ道一ニシテ足ラサルヘシ 工業振作ノ  
上ニ在リテハ機械美術<sup>トモ</sup>俱ニ均シク要用ニシテ社会ノ便利ヲ開キ人カヲ省クノ利器トシテハ  
機械固ヨリ必要ナリト雖モ 我國民天稟ノ長所ヲ利用シテ優雅功妙ノ製作ヲ為シ世界ノ名  
誉利益ヲ併享スルヲ得ヘキモノ<sup>ケダシ</sup> 蓋 美術工藝ニ於テ之ヲ期スヘキナリトス<sup>(36)</sup>

天心の活動は上に挙げた図画取調掛の開設や東京美術学校の開校に留まらず、様々な場で美術の「裨益」を説き、その振興をはかった。本章で度々問題としている1888年の臨時全国宝物取調局設立も、このような天心の活動の一つに他ならない。1888年官報の「宮内省に臨時全国宝物取調局ヲ置ク旨昨二十七日宮内大臣ヨリ街中一般へ達レタリ」という文言を記述した人物を特定することはできず、「美術ノ模範」という文言を記した人物が天心であると断言することはできないが、同局開設に先立つ1886年、天心は臨時全国宝物取調局を宮内省の管轄下に置くことを進言しており、その内容から「美術ノ模範」という価値基準に天心が深く関与していたことは疑いがないものと思われる。

宮内省ニテ美術品ヲ採集スルコト 此方法ヤ 第一美術品ヲ最多數ノ人民ニ示シ全國ニ裨  
益シ海外ニ名譽ヲ得 第二日本美術ノ全局ヲ示シ考究ノ便ヲ與ヘ 第三ニ充分ニ保存修復  
スヘキ資力并ニ権力アリ 第四宮内省ニテ採集スルトキハ他省等ニ比スレハ容易ニ出品ス  
ヘキヲ以テ最モ適當ノ方法ナルヘシ<sup>(37)</sup>

この進言は、宮内省図書寮の初代図書長を務めていた井上毅に提出されたものだが<sup>(38)</sup>、先に挙げた美術の「裨益」や国外に対する「名譽」はここにも明記されている。文化財保護を第一目的とする宮内省臨時全国宝物取調局が、その対象になる文化財に何らかの「裨益」を見出すことは当然といえはその通りだが、1871年の古器旧物保存方で既にその歴史資料としての価値は保証されていたのであり、その文脈上で文化財を保護するのであれば、天心はここで改めて「裨益」を強調する必

要はないはずである。天心が強調した「裨益」はもちろんそのような文脈上のものではない。かつて歴史的資料としてのみ価値を認められた宗教的文化財に新しい「美術ノ模範」という価値基準を与えること、これこそが天心の主眼であったのではないだろうか。そして、「仏教芸術は精神と物質との混合から常に生ずる平静さという様相をおびてくる」<sup>(39)</sup>という後年の言葉に見出されるように、天心の美術論がフェノロサからの薫陶を受けた「妙想」を基盤にしていたことを踏まえれば、臨時全国宝物取調局、および後に制定される古社寺保存法、国宝保存法が定める文化財、美術、そして国宝は「妙想」に基づく美術思想と密接な位置関係を有していることになる。

改めて確認するが、臨時全国宝物取調局も、その前身とも言える古器旧物保存方も、共に文化財の保護を目的に設置されたものではあったが、古器旧物保存方は歴史資料としての観点からのみ保護の必要を唱えていたことに対して、臨時全国宝物取調局では「美術ノ模範」という観点が新たに書き加えられた。保護対象になった仏像や仏教建築、仏画などの宗教的文化財は、ここで歴史的資料というばかりではなく「美術ノ模範」としての地位を獲得したと考えることができる。そのため、日本における“宗教的美術”の萌芽はここに認めることができるだろう。しかし、“宗教的美術”の基盤となる「美術ノ模範」という価値基準には、ヘーゲルの影響を受けたフェノロサの美術論とその薫陶を受けた天心岡倉覚三の活躍が強く反映されていたことを見逃してはならない。その美術論とは、美術家と現象の本質との有機的統一によって美術を理解する美術観、つまり「妙想」によって初めて美術は実現されるとするものであった。すなわち、仏像や仏教建築、仏画などの宗教的文化財を“宗教的美術”として認めるということは、「妙想」をこれら宗教的文化財に読み取ることが可能であるということに等しいことになる。この論が果たして事実的に実証可能かどうかは本論文で問うつもりはないが、少なくとも「妙想」はヘーゲルに由来した概念であること、フェノロサ以前において宗教的文化財に「妙想」を見出す美術論は存在しなかったこと、そして宗教的文化財はフェノロサ以前に美術の対象と見られてはいなかったこと、この三点をここでは提示しておきたい。

### 三 美から宗教へ

#### 1. “宗教的美術”の受容

前章では、岡倉天心とアーネスト・フェノロサに焦点を当て、仏像や仏教建築、仏画などの宗教的文化財が「美術ノ模範」と評価され、“宗教的美術”となるに至った経緯を検討してきた。これら“宗教的美術”は天心の活躍により政府公認の国宝と認定され、フェノロサ個人の美術観に留まらない一般性を有した「美術ノ模範」としての認知を獲得したことになる。しかし、フェノロサ、天心の美術観の基盤にあった「妙想」という概念は、フェノロサが強く傾倒したヘーゲル論理学の影響を色濃く受けたものであり、美術の本質に留まらず宗教の本質としても適応可能な広範な性格を有していた。それ故に、フェノロサ自身も宗教の本質と美術の本質は相通じるものとしており、ここで宗教と美術は「妙想」を媒介として共通本質を持つとする言説が成立することになった。日本における“宗教的美術”はここで初めて成立した、ということが本論文の主張である。

しかし、“宗教的美術”に「妙想」が内在するというフェノロサと天心の論は、それまで宗教的文化財を保持してきた仏教僧や神職者が持つ文化財の理解に一致するとは限らない。1888年、臨時全国宝物取調局の「美術ノ模範」という基準により、宗教的文化財は“宗教的美術”として改めてそ

の価値を再規定されていくことになったが、これは監査官となるフェノロサや天心に焦点を置いた観点であろう。「妙想」は美術の本質に留まらず、宗教の本質にも適応可能な広範な概念であり、「美術ノ模範」とされた対象は宗教的文化財が大半を占めることになったが、それではその新たな価値判断を受け止める側、すなわち宗教関係者がフェノロサ、天心と同じ土台で“宗教的美術”を理解できたかは疑問の残るところであろう。

とはいえ、少なくとも事実関係のみで考えるなら、今日の国宝の多くは仏像や仏教建築、仏画などの宗教的文化財に占められていることから、1888年以降にフェノロサの“宗教的美術”は受け入れられていったと見て間違っていないだろう。しかし、今日において国宝の数々が“宗教的美術”として認められているということは、これら宗教的文化財に「妙想」が内在していることを保証するものになるだろうか。もちろん、本当に「妙想」は普遍的概念であり、宗教的文化財は本質的に「妙想」が内在する“宗教的美術”なのだとも考えることもできるかもしれない。しかし、それは“宗教的美術”という概念が通用し得る現代日本のバイアスではないかと問われれば、それを否定し切ることも困難であろう。そのため、以下ではフェノロサ直後の時代に焦点を当て、“宗教的美術”という概念がいかに受け止められたかという問題を検討していく。

## 2. 姉崎正治の美的宗教論

日本の宗教学創始者に当たる嘲風姉崎正治は宗教論に美学的見地を取り込んだ人物として筆頭に挙げられるであろう。姉崎の帝国大学入学は1893年であり、既にフェノロサは任期を終えてアメリカに帰国していた。そのため、姉崎は直接フェノロサから指導を受けたことがなく、フェノロサと姉崎を直接結びつけることはできない<sup>(40)</sup>。しかし、直接の接触がなかったにも関わらず、姉崎の宗教論、美術論には、フェノロサ、天心の文脈に酷似した内容が数多く見出される。以下に、それらの例を数点列挙する。

美術の力も、宗教の感化も、凡て表象によりて表はるる此の神秘力である。此の表象の力を認めることは即ち神秘に入るの源で、神秘は即ち一切真善美の源泉である。<sup>(41)</sup>

吾等の現世生活の精神は此の如きの表象に依て他の精神と交通し、表象に依て実在世界と交通する。此は独り美術のみでなく、信仰の愛によつて直ちに神なる精神と吾等とを結びつくる宗教も、亦此の意味での表象を要する。<sup>(42)</sup>

されば表象は美術の生命であるのみならず、又宗教の生命である。即ち肉体の中に生き社会に生息して、どうしても現世の束縛を脱し得ない吾等をして、其の現世に住みながら、具象局限の現象の中に又其れを通して、一切の変化差別を超えて不変なる実在と交通せしむる凡てのものゝ生命である。即ち表象は此の交通であつて、表象が此の如き媒介の職務を果すことが即ち神秘である。<sup>(43)</sup>

姉崎はここで宗教と美術に同一根源的なものがあるという形で議論を進めているが、これはむしろ同一根源的なものを持つものとして宗教と美術を定義していると見るべきであろう。宗教と美術

は共に「表象」という言葉で言い表されており、姉崎はこの「表象」を通じて「実在世界」または「神秘」と交通するとしている。「神秘」とは「一切真善美の源泉」とされていることから、「実在世界」には唯一的なものが想定されていると考えられる。これを逆転させて考えれば、宗教も美術も、唯一の「実在世界」から派生したものに他ならないことになるだろう。宗教や美術とは、唯一の「実在世界」が現実世界に「表象」として現れたもののラベルに過ぎないのであり、それぞれの本質を辿ればいずれも「実在世界」という共通の根源に至りつくことになる。

この議論は前章で確認したフェノロサ、天心の議論に酷似している。フェノロサは、「妙想」の有無が美術の根幹にあると考えた。「妙想」とは、美術家の精神が現象に内在する本質に接することで獲得される「完全唯一ノ感覚」であり、美術家が現象の本質と有機的統一を果たしているか否かが、美術と非美術を分ける境界になる。もちろん、姉崎の「実在世界」とフェノロサの「事物ノ本體中ニ在リテ存スル」美術の性質は、それぞれ話者が違うというだけでも両者を厳密に同一視することはできない。さらに姉崎は宗教的問題を、フェノロサが美術的問題をそれぞれ焦点にしていることも考えれば、「実在世界」と「事物ノ本體中ニ在リテ存スル」美術の性質には概念上の隔りがあることを認めなければならない。しかし、両者は概念的に異なった問題を取り扱っているものの、美術家と現象の有機的統一を核とするフェノロサ美術論と、唯一の「実在世界」との「交通」の結果として美術、宗教を理解する姉崎の論に、それぞれ同一の論理構造があると見ることは決して間違っていないだろう。

ただし、姉崎とフェノロサ、天心に直接の接点がなかったことを考えれば、両者を比較する必然性は一切ない。また、上に挙げた引用は姉崎の代表的著書『復活の曙光』であり、同書の刊行が1904年であったことを考えれば、姉崎の議論はフェノロサ、天心から10年以上の隔りがあることになる。ここで類似性のある点を挙げるだけでは投げ放しであり、本来ならこのような論を立ちあげるためには、姉崎の宗教論および美術論が構築される過程を検討するのが筋であろう。しかし、本論文の主題は姉崎の個人史ではなく、美術と宗教という明確な境界を定め難い概念がいかに関連付けて語られたかという問題を焦点とする。そのため、姉崎の宗教論が構築される過程も重要な問題ではあるが、この課題は後日の研究に譲り、本論文では姉崎の美術論を軸にして、フェノロサおよび天心以降に展開した「宗教的美術」の言説を検討する<sup>(44)</sup>。

### 3. 1900年代の宗教論、美術論

現代でこそ触れられることの少ない姉崎正治だが、同時代における姉崎の影響力は決して小さいものではなかった<sup>(45)</sup>。上に挙げた著書『復活の曙光』には数多くの批評が寄せられ、刊行から約2年間、姉崎は同書再版の度に批評への応答を書き加えていった。それら批評の中には、与謝野鉄幹率いる東京新詩社をはじめ、姉崎の論を好意的に受け止めたものもあった<sup>(46)</sup>。しかし多くの反応は姉崎の論に否定的であり、特にその内容が「実在世界」や「神秘」などの本質的問題に近づくほど批判は厳しいものになる傾向があった。

以下に挙げる例は、『復活の曙光』刊行の半年後に花房柳外が発表したものだが、ここで姉崎の論は恣意的なものとして一刀両断されている。

氏の如く神秘主義を假り來らざれば説明し得ずとする特異の點果して何處にありや、却て氏

が神秘主義説明の料として言へる所は牽強附會にして到底我田引水の沙汰に過ぎず<sup>(47)</sup>

この引用から読み取れるように、少なくとも花房は姉崎の議論を受け入れておらず、美術家が「実在世界」と「交通」することで実現される「神秘」を美術の本質として認めていない。花房の述べるところに従えば、「神秘」がなくとも美術は成立し得るのであり、「神秘」を本質とする姉崎の美術論とは明確に異なる美術観を持っていたことになる。姉崎は美術家と「実在世界」の「交通」を「神秘」とし、これによって美術に解釈を加えていったが、花房によればその論は「牽強附會にして到底我田引水」、つまり論としては非常に強引であり、「実在世界」や「神秘」を前提にした結論先行の議論としてしか映らなかった。

花房の論は姉崎の美術的側面に反意を示したもののだが、一方で宗教的側面に関しても同種の反論が寄せられている。前節で確認したように、姉崎は唯一の「実在世界」が現実世界に「表象」したのものとして宗教を理解するが、この論はキリスト教や仏教など、現実世界の諸宗教を本質的に同質とすることに等しいことになる。このような議論の性格により、現実世界の諸宗教が自らを「表象」に過ぎないとする姉崎の論に反発することは当然の結果でもあり、必然的に批判はその「表象」の根源になる本質、すなわち唯一の「実在世界」の実態へと向けられることになった。

夫れ然り、耶佛兩教の差異既に斯くの如し、博士の明を以てして豈に之を看過するの理由あらんや。然るに博士が兩教を目すること恰かも同一物の二個の名稱の如く、自己の立場を以て佛教徒にして同時に基督教徒たるが如く言明して憚らざる所以のもの、抑も何等かの理由なくんばあらず。余輩は博士の人物を信じ博士の性行に同情を抱きつゝ靜かに此點を思念するに及んで、果然茲に一個の大なる理由の存するを發見したり。何ぞや他なし、博士の宗教は徹頭徹尾藝術的なることは是れなり。<sup>(48)</sup>

上に挙げた引用は加藤直士による批判だが、ここで加藤は姉崎の宗教論が「藝術的」側面から発したものであると結論付けている。姉崎の宗教理解が唯一の「実在世界」を本質にしていることは繰り返して述べてきた通りだが、その宗教論が「徹頭徹尾藝術的」であるとする加藤の反論は、そのまま姉崎の言うところの宗教の本質、すなわち唯一の「実在世界」は現実世界の宗教の問題ではなく、美術の問題であると指摘していることになる。

また、加藤はこれに続けて「何をか藝術的宗教と云ふ」と書き加えた上で、その意味を以下のよう説明している。

何をか藝術的宗教と云ふ、曰く冥想によりて宇宙の實在と契合し抱擁し同化するの境涯、詩人ノワリスが哲人スピノーザを評せし言の如く恍惚として神に醉ふの生活是れなり。靈的感應の幽玄なる神秘の世界に逍遙し、見神の實驗より來る無限の悦樂に耽るの生活是れなり。

<sup>(49)</sup>

ここに示される「藝術的宗教」とは、姉崎の言うところの「実在世界」との「交通」による「神秘」に等しく、加藤はこれを宗教の問題としてではなく、芸術（美術）の問題として捉えていたこ

とになる。姉崎によれば、「実在世界」は宗教にも美術にも通じる共通の本質であったが、加藤にとって「実在世界」との「交通」による「神秘」は宗教の本質ではなく、美術論の問題に留まるものであった。

加藤直士も花房柳外も共に姉崎の宗教論、美術論に反意を示し、またその論点も「実在世界」との「交通」による「神秘」を焦点にしている点で共通している。しかし、加藤が姉崎の論を「徹頭徹尾藝術的」と見なしていたことに対して、花房はその美術的側面すらも「牽強附會にして到底我田引水」として否定している。加藤に従えば、姉崎の論は宗教論としては疑義を挟まれるものではあったが、美術論としては通用し得るといふ余地を残していた。しかし、花房はこの論を美術性の観点からも、強引で恣意的なものとして否定する。加藤も花房も、「実在世界」と「神秘」を問題視した点においては共通しているが、二人の美術理解および宗教理解もまた同一のものではなく、姉崎、加藤、花房の三者はそれぞれ異なった形で宗教、美術を理解していたことが認められるだろう。姉崎は「実在世界」が現実世界に現れた「表象」として宗教および美術を捉え、そして両者を同一本質的なものとしていたが、加藤はこの論を宗教的な問題ではなく、美術の問題に限定したものと考へ、さらに花房は姉崎の論を美術的観点においても恣意的なものであると論駁した。そのため、姉崎が唱えた宗教論、美術論は、加藤には宗教論として映るものではなく、さらに花房には美術論としてすら認められるものではなかったことになる。ここには三者三様の美術および宗教への理解があったことを確認することができ、また 1900 年代において“藝術的宗教”という言葉が多義的な意味を持っていたことをうかがい知ることができるだろう。

#### 4. 宗教と美術の位相

本章では姉崎の議論とそれに対する反応を確認することで、1900 年代の“宗教的美術”または“藝術的宗教”の言説を検討してきた。前章で確認したように“宗教的美術”はフェノロサが用いた言葉だが、その論はヘーゲル論理学に由来する普遍性を通じて美術を理解する性格を有していた。そしてその普遍的本質は、美術家の精神が現象の本質と有機的に統一することで獲得可能になり、その成果が美術として認められたことになる。このような議論の性格上、“宗教的美術”の中核になる有機的統一は、美術の本質のみならず宗教の本質としても通用する特性を有していることになる。そのため、“宗教的美術”とは同語反復的な言葉でありながらも、宗教と美術は現象的に個別のものと考えられ、それでいて同時に本質的に同種のものであるとする言説を作り出す契機になった。

この論理構造は、1900 年代の姉崎の議論にほとんど形を変えることなく受け継がれている。フェノロサは美術の本質を美術家と現象の有機的統一と捉えたが、姉崎の言うところの「神秘」はこの有機的統一と同質と見て間違っていないだろう。しかし、フェノロサの論は“宗教的美術”という言葉に表われるように、美術のみに焦点を当てたものであり、あくまでその本質となる「妙想」は美術のものであり、宗教にもそれと同種のもが見出せるとするに留まっていた。それに対して、姉崎は明確に美術の本質と宗教の本質を同一と見なした上で議論を展開している。フェノロサと姉崎の活躍した時代には凡そ 10 年の隔りがあるが、姉崎の論にはフェノロサが唱えた時点では美術の本質であった「妙想」が、美術の本質としてのみではなく美術にも宗教にも共通する普遍的な本質として受容されていく過程を読み取ることができるだろう。

しかし、この論が果たして万人に受け入れられていたかと問われれば、決してそのようなことも

ない。姉崎の論には同時代の諸氏の反発があり、その中には宗教と美術を同一本質とすることに疑義を呈した上で、その本質は美術的なものであって宗教的なものではないとする意見や、本質主義的性格ゆえに議論自体が恣意的なものと断じる論が見受けられた。そのため、フェノロサの“宗教的美術”が 1900 年代の宗教論、美術論に受け入れられたかと問われれば、一概にそうとも言い切れないところもある。

以上を踏まえれば、宗教および美術の言説は一方で両者を同一本質とする論と、反対に宗教と美術を個別の問題とする論が衝突していたことを確認することができる。これらは宗教と美術に共通本質があるか否かという点においては反発しあってはいるものの、少なくとも美術の本質が現象との有機的統一にあるという点は否定されていない。言い換えれば、有機的統一が仮に宗教の本質であるなら、宗教と美術は同一本質とする論は成立し得るのであり、これら議論の焦点は詰まるところ宗教をいかに理解するかという宗教定義の問題に等しかったことになる。

もちろんこの論は一枚岩ではなく、宗教と美術を同一本質とした姉崎の論には多くの反論があったことは間違いない。しかし、仮に“宗教的美術”もしくは“芸術的宗教”という概念が成立し得るなら、宗教および美術を結びつけるものはフェノロサの唱えた「妙想」、すなわち美術家と現象の有機的統一しかなく、議論はこの有機的統一を宗教の問題とするか否かという点で争われたことになる。言い換えれば、ここで問われるところの宗教と美術の関係とは、フェノロサ由来の有機的統一を美術と宗教の双方の本質とすることで成り立つのである。

#### 四 総論

本論文では、フェノロサの美術論が宗教にも共有し得る普遍的本質を基盤にしていたことを挙げ、そしてその約 10 年後の姉崎の議論とその反応にはフェノロサの言うところの美術の本質が宗教の本質と同一か否かが問われていたことを紹介してきた。しかし、この議論はフェノロサの論じる美術の本質、すなわち美術家と現象との有機的統一によって美術の本質を理解する点においては共通していた。そのため、ここで問われたこの有機的統一を宗教の問題とするか否かという問題は、宗教をいかに理解するかという宗教概念の問題に等しく、“宗教的美術”もしくは“芸術的宗教”とは宗教と美術の双方の本質が人間と現象の有機的統一にあると定義することではじめて成立することになる。

この議論には異論反論があったように、必ずしもこの宗教理解、もしくは美術理解は万人に受け入れられたものではなかったが、一方でフェノロサの美術論は岡倉天心の活動により、古社寺保存法および国宝保存法を通じて国宝としての地位を確立した。これらの法文は国宝が歴史的資料であるのみではなく、「美術ノ模範」でもあることを保証しており、その価値水準に従って数々の仏像や仏教建築、仏画などの宗教的文化財は“宗教的美術”と認識されるに至った。

以上が、本論文が問題とする“宗教的美術”または“芸術的宗教”の歴史的な成立過程であり、ここには宗教と美術の本質を有機的統一によって定義する概念的問題が強く作用していたことが認められるだろう。ここで紹介したものは 1900 年前後の議論であり、ここで論じた宗教または美術をそのまま今日のものと同じ視することはできない。しかし、今日の宗教および美術が 1900 年前後の議論の延長線上にあり、そして当時の宗教論、美術論に人間と現象の有機的統一を共通の本質とする傾向があったなら、今日における宗教概念の問題を論じるためには宗教のみに着目するので

はなく、美術的側面からも検討する必要も出てくるであろう。ここまでの論考では不足点ばかりであろうが、本論文では問題提起をするにとどめて、今後の具体的研究への橋渡しになることを期待したい。

## 註

- (1) ファン・デル・レーウ著、小倉重夫訳『芸術と聖なるもの』せりか書房、1980年、310頁。
- (2) 同、20頁。
- (3) Eric J. Sharpe, *Comparative Religion: A History* (London, Duckworth, 1986), p.235.
- (4) 宗教現象学を対象にした多くの研究は、上述の Sharpe を含め、その起源的位置にヘーゲルを置く例が散見される。日本でも、華園聰磨『宗教現象学入門 人間学の視線から』（平凡社、2016年）は歴史的起源にヘーゲルを置いている。宗教現象学の起源にヘーゲルが置かれるということ、そして本論文の主旨である“宗教的美術”および“藝術的宗教”の起源がフェノロサ、そしてヘーゲルに求められるということ、この二点は日本と西欧の宗教および美術を比較する上で非常に大きな示唆を与えるものになるのではないだろうか。
- (5) 例えば、岡田茂吉「吾等が理想とする地上天国は、「芸術の世界」といっても過言ではない程のもので、よく謂う真善美の世界とはそれであって、芸術こそ美の現われである」（「宗教と芸術」（『岡田茂吉全集』編集委員会『岡田茂吉全集 著述篇 第六卷』『岡田茂吉全集』刊行委員会、1995年）、15頁）、岡田茂吉「私の日常生活の大方は芸術に占められており芸術生活といってもいい、之は全く地上天国を造るべき使命から、神様がそういう本能を与えられたと常に思っている、というのは天国とは芸術の世界であるからで之に就ては理由がある」（「天国は芸術の世界なり」（『岡田茂吉全集』編集委員会編『岡田茂吉全集 著述編 第八卷』『岡田茂吉全集』刊行委員会、1996年）、541頁）、岡田茂吉「本教の最後の目的である処の地上天国は、芸術の世界であるからである」（「芸術宗教」（『岡田茂吉全集』編集委員会編『岡田茂吉全集 著述編 第九卷』『岡田茂吉全集』刊行委員会、1996年）、319頁）、など。
- (6) 岡倉天心「日本美術史」（隈元謙次郎ほか編『岡倉天心全集 4』平凡社、1980年）、36頁。
- (7) これに対して、亀井勝一郎は仏像が「日常的な信仰の対象であって「美術」ではなかつた」と主張している（「古典美をめぐる三話 第三話 日本美をもとめて」（『亀井勝一郎全集 第十二卷』講談社、1972年）、419頁）。本論文の立場はこれに近いが、信仰という表現は亀井の個人的背景を強く反映している感があり、「美術」ではないからと言って信仰の対象とする論には同意し兼ねる。救世観音立像に限らず、開国以前の宗教的文化財への評価が美的価値によるものではないことは明らかだが、だからといって宗教的価値もしくは信仰などによって結論付けることは、それもまた安易ではないかと本論文では考える。なお、本論文では仏像や仏教建築、仏画などを宗教的文化財と総括するが、これは他に包括的名称がないためであり、厳密に考えるならこの表現も全くと言ってもいいほど適切なものではない。
- (8) 鈴木貞美によれば、葛飾北斎はフランスで「世界一の美術家」と称賛されることがあったという（鈴木貞美『「日本文学」の成立』作品社、2009年、266頁）。

- (9) 『明治四年 法令全書』内閣官報局, 1888年, 217頁。
- (10) 明治初期には浮世絵等の他に、本論文で問題となる仏像や仏画なども数多く国外に流出しているが、その仲保者となった外国人来訪者がこれら宗教的文化財に美的価値を見出していたわけではない。例えば、その代表的人物ともいえるエミール・ギメは、美術の調査ではなく宗教の調査を目的としてフランス政府から派遣されたことを見落としてはならない。ギメの収集品が宗教的な文化財のみであること、1878年のパリ万国博覧会で収集品を美術品としてではなく「極東の宗教」として展示していたこと、そして今日ギメ東洋美術館 (Musée national des arts asiatiques - Guimet) と呼ばれるものの設立当初の名称はギメ自然歴史博物館 (Musée d'histoire naturelle - Guimet) であったことなどから、その関心が美術に向けられてはいなかったことは疑いないものと思われる (フレデリック・ジラルド『ヨーロッパ人の日本宗教へのアプローチ: エミール・ギメと日本の僧侶, 神主との問答』国際日本文化研究センター, 2010年, 及び、フランシス・マクワン著, 尾本圭子訳『日本の開国』創元社, 1996年, 92頁)。
- (11) 古社寺保存法に先立つ1892年に森鷗外と坪内逍遙が交わした没理想論争や、1893年の北村透谷と山路愛山の人生相渉論争でも、美の概念は宗教的問題と結びつけて論じられていた。古社寺保存法はこれらの論調を反映したものと見ることができる。なお、羽賀祥二は『明治維新と宗教』(筑摩書房, 1994年)で、「明治二十年代は(中略)神仏分離・廃仏毀釈以後荒廃し続けてきた古社寺や、流出しつつある古器物を国家の生きた歴史を表現する施設・宝物として積極的に保護してゆく時期」(217頁)であるとした上で、古社寺保存法をその結実と見なしている。羽賀の研究は神道および仏教が保護される過程を法制定の過程から詳細に検討しており、法制定をもって一つの結実とするならこの結論は正しいかもしれない。しかし、羽賀は同法の制定に岡倉天心の強い働きかけがあったこと、法文が臨時全国宝物取調局からの延長線上にあること、そして神仏分離・廃仏毀釈により荒廃した古社寺の保護方針は1871年の古器旧物保存法から徐々に政府方針として定まりつつあったこと、この三点を見落としているように思われる。羽賀の研究主旨は古社寺保存法を含んだ古社寺保護法案の成立過程であり、その制定の背景に本論文が問題とする美的価値があったことは論の範囲外と思われるが、その変遷には岡倉天心が主導する美術的側面が強く作用していたことを看過することはできないため、ここで指摘しておく。
- (12) 「宮内省中臨時全國寶物取調局ヲ置ク」(『公文類聚第十二編 第四卷』, 8頁)。
- (13) 引用は原文に近づけるべく、可能な限り当時の字体に即す形で表記している。その際、現代と同じ仮名表記は原文に一致させているが、変体仮名は平仮名表記の形をとっている。この形式は以下全ての引用に共通する。
- (14) 「臨時全國寶物取調局ニ於テ寶物檢閲方ヲ廣告ス」(『公文類聚第十三編 第六卷』, 69頁)。
- (15) 九鬼, 天心, フェノロサによる近代美術史の影響は、稲賀繁美「日本美術像の変遷——印象主義日本観から『東洋美学』論争まで」(『環』2001年夏号, 2001年)に整理されている。
- (16) アーネスト・フェノロサ演術, 大森惟中筆記『美術真説』龍池会, 1882年, 11頁。
- (17) 神林恒道『近代日本「美学」の誕生』講談社, 2006年, 25頁。
- (18) 前掲『美術真説』, 14頁。

- (19) 同。
- (20) 前掲『近代日本「美学」の誕生』, 25 頁。
- (21) 山口誠一「フェノロサ講義「哲学史」新資料をめぐって——Gedanke(思想)の問題」(『法政大学文学部紀要』第 63 号, 2011 年), 1 頁, 及び, 岡倉一雄『父 岡倉天心』(岩波書店, 2013 年), 27 頁, 及び, 清水多吉『岡倉天心 美と裏切り』(中央公論新社, 2013 年), 43 頁。この他にも, フェノロサのヘーゲルの側面は数多くの先行研究に指摘されている。
- (22) 前掲「フェノロサ講義「哲学史」新資料をめぐって——Gedanke(思想)の問題」, 2 頁。
- (23) ヘーゲル著, 松村一人訳『小論理学 上』岩波書店, 1988 年, 116 頁。
- (24) 同, 61 頁。
- (25) もちろん, フェノロサとヘーゲルの論を同一視することはできない。本論文はフェノロサのヘーゲル理解自体を論じるものではなく, また両者の異同についても前掲の山口誠一「フェノロサ講義「哲学史」新資料をめぐって——Gedanke(思想)の問題」をはじめ, 既にいくつかの先行研究がある。また, ここに挙げた山口の研究は哲学思想の側面に着目したのだが, 美術的側面を論じる前掲『岡倉天心 美と裏切り』でも清水多吉は「フェノロサは, ヘーゲルとスペンサーは相違点はあるものの, とともに歴史の進展, 人間社会の進歩を説いた思想家であるといったくらいを受けとめ方をしていたのではあるまいか」(54 頁)と推測している。そのため, フェノロサをヘーゲルの延長としてのみ理解することは多分に問題があるが, 同時に本論文が問題とする“宗教的美術”または“藝術的宗教”がフェノロサの正確性に欠けるヘーゲル論を原型にしていたのであれば, これら概念が本質的なものと捉えられ, ヘーゲルの側面が見失われていた原因をここに見出せるかもしれない。事実, 日本浪漫派の保田與重郎はショーヴィニズムとも言える国粹論を称揚する中で天心の言葉を度々引用したが, そこにヘーゲルからの影響があったことなど想定になかったと思われる。
- (26) 岡倉天心「美学 フェノロサ講述」(隈元謙次郎ほか編『岡倉天心全集 8』平凡社, 1981 年), 478 頁。
- (27) 前掲『美術真説』, 20 頁。
- (28) 前掲『近代日本「美学」の誕生』, 17 頁。
- (29) 岡倉天心「日本美術界の恩人・故フェノロサ君」(隈元謙次郎ほか編『岡倉天心全集 3』平凡社, 1979 年), 327 頁。
- (30) 前掲『岡倉天心 美と裏切り』, 43 頁。天心の美術論がフェノロサの影響によるものであることは, これに限らず一般的見解と言える。
- (31) 岡倉天心「文部省ニ美術局ヲ設ケラレ度意見」(『岡倉天心全集 3』), 342 頁。全集解説によれば, 1885 年 12 月から翌年 3 月までのものとされる。
- (32) 前掲『美術真説』, 19 頁。
- (33) 同, 43 頁。
- (34) 同, 19 頁。
- (35) 東京美術学校や臨時全国宝物取調局の設立はフェノロサや天心と同様に, 九鬼隆一の働きによるところが大きい。厳密に設立過程を検討するのであれば, 九鬼の名を外すことはできないが,

九鬼の活躍は美術論の構築よりも、フェノロサや天心の美術論の政治的保護に見るべきであろう。それ故に、美術論の変遷に主題を置く本論文の主題から九鬼は離れた存在になるため、九鬼の活躍についてはここで触れることに留めたい。

- (36) 前掲『美術真説』, 19 頁。
- (37) 岡倉天心「美術品ノ保存ニ付意見」(『岡倉天心全集 3』), 345 頁。全集解説によれば, 1886 年 4 月から同年 10 月までのものとされる。
- (38) 同, 486 頁。
- (39) 岡倉天心「東洋の思想」(隈元謙次郎ほか編『岡倉天心全集 1』平凡社, 1993 年), 61 頁。
- (40) 姉崎の帝国大学在学時に哲学科の教授であった井上哲次郎は, 天心と共にフェノロサから指導を受けている。そのため, 姉崎をフェノロサの孫弟子とすることはできるが, いずれにせよ直接の関係はない。現時点では, 井上哲学におけるフェノロサの影響を論じた研究は見受けられないが, フェノロサ, 井上, 姉崎へと至る美学, 哲学, 宗教学の変遷は今後の研究課題として注目に値するかもしれない。
- (41) 姉崎正治『復活の曙光』有朋館, 1904 年, 80 頁。
- (42) 同, 68 頁。
- (43) 同, 74 頁。
- (44) 姉崎における「宗教的美術」または「芸術的宗教」を正式に検討するならば, 天心, フェノロサを論じるのみでは片手落ちであり, 例えば姉崎自身も翻訳をしているエドワード・ハルトマンからの影響などを考慮に入れる必要がある。しかし, 仮にハルトマンを扱うのであれば, その文脈は坪内逍遙と森鷗外の間にかわされた「没理想論争」の延長線で論じなければならない。そこでさらに, 天心と逍遙が同門でフェノロサの弟子筋に当たること, 鷗外と天心が共に帝国大学第一期生であり親友に近い間柄であったことなども踏まえれば, ハルトマンから姉崎を論じることもまた片手落ちになることが分かるだろう。また, 姉崎の親友であった高山樗牛と天心の関係も見逃すことはできない。本論文は, そのような姉崎の背景を論じるための前準備としての意味合いも兼ねている。
- なお, 1900 年代以降の姉崎研究を考慮に入れると, 例えば 1913 年のハーバード大学講義なども今後研究される必要があると思われるが, ここでも天心が 1911 年に同ハーバード大学から「ボストン社会に日本の芸術と宗教を紹介したことへの功績を称えて」(岡倉登志「第四章 ボストン・ニューヨークでの岡倉天心(一九〇四〜一九一三)」(『岡倉天心 思想と行動』吉川弘文館, 2013 年), 187 頁) という理由で文学修士号を授与していることを考慮に入れる必要があるだろう。そのため, 本論文は 1900 年代にのみ焦点を絞っているが, 仮に 1910 年代以降の姉崎を焦点に入れたとしても, ここでの論究はその布石にもなると考えている。
- (45) 例えば, 帝国大学では笹川臨風, 登張竹風と並んで「三風」と称され, 当時の最上級の知識人として, その名声は東京を離れた地でも知られていた(昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書 66』昭和女子大学近代文化研究所, 1992 年, 97 頁)。
- (46) 吉田精一『浪漫主義の研究』東京堂出版, 1970 年, 192 頁。
- (47) 花房柳外「藝術を論じて嘲風博士に質す」(『白百合』第一巻第七號, 1904 年), 248 頁。

(48) 加藤直士「姉崎博士の宗教論を評して藝術的宗教に及ぶ」(『新人』第七卷第參號, 1906 年),  
27 頁。

(49) 同, 28 頁。