

「抽離」の美術 ——フェノロサの美術館批判をめぐって——

鵜 崎 明 彦

序

本論考は拙論「近代世界システムの中の日本美術——ジャポニズムと明治日本の美術政策——」¹⁾を補完するものであり、旧稿で取り上げた²⁾、1896年(明治29年)10月28日の日本美術協会におけるフェノロサの演説を、美術館批判という観点から読み直す試みである³⁾。

本論考の理解に必要な範囲で、フェノロサと佐野常民を会頭とする日本美術協会(旧「龍池会」)の関係を中心に、明治前半期の日本の美術行政の流れを以下簡単にまとめてみる。

まずはじめに、19世紀後半の西欧における、産業競争を背景とするアカデミックな美術制度の揺らぎ、美術と産業の再統合を目指す動きがあった。その先鞭をつけたのがイギリスであり、1851年ロンドン万博終了後、自国製品のデザイン向上と国民の啓蒙を目的としてサウス・ケンジントン博物館(現ヴィクトリア&アルバート美術館)と付属応用美術学校を創設、これに続いて西欧各国も美術制度改革を行った。こうした中で開国した日本の、絵画と装飾が一体となった工芸品は、西欧のデザイン刷新の参考資料として注目を浴びたのである。

一方、明治新政府が初めて参加した1873年(明治6年)のウィーン万博で副総裁を務めた佐野常民(1822-1902)は、ジャポニズムの高揚する西欧に工芸品を輸出し殖産興業を目指す美術工芸立国の構想を立案するが、日本の工芸品を参考にデザイン刷新を模索する西欧の動向を見てこれに対抗すべく、帰国後政

府にサウス・ケンジントンのシステムに倣った教育制度を建言する。しかしこれが実現に至らなかったため、佐野と博覧会関係者たちは以後、内外博覧会に出品される工芸品の図案指導・審査などを通し工芸匠として日本画を振興する一方、1879年(明治12年)に「龍池会」を結成、機関誌の発行、古美術鑑賞会や講演などの活動を通して美術家・工芸家の啓蒙に努める。東京大学で政治学、経済学等を講じていたアーネスト・フェノロサ(1853-1908)が世間の耳目を集めたのは、1882年(明治15年)、龍池会の招きで行った講演「美術真説」で日本画と洋画を比較、欧化政策によって維新以来衰微の一途をたどっていた日本画の優位を説き、その復興策を論じたことがきっかけだった。

だが、ジャポニズムの最初の熱狂が過ぎ、粗悪化した当代美術工芸品の輸出はやがて不振に陥る。そこで龍池会は新作絵画つまりは工芸図案の振興策として1883、1884年(明治16、17年)の2回、パリで「日本美術縦覧会」を開催する。しかし古画の模倣という批判を受け惨憺たる結果に終わったことで、龍池会は伝統派と改革派の二派に分裂、フェノロサは龍池会から分派して「鑑画会」を結成、東京大学の教え子で文部官僚の岡倉覚三(天心)や狩野芳崖、橋本雅邦ら画家を糾合して、新作創造による日本画の再興と革新を目指す活動を開始する。これと前後して、文部省でフェノロサ、岡倉を中心とした美術行政の改革が進行する一方、龍池会も組織改革の上1887年(明治20年)12月「日本美術協会」と改称して再出発することになる。

フェノロサや岡倉は、フランスを範として、美術教育、美術展覧会、美術館と文化財保護、輸出美術品管理などを総括する、強力な行政機構の下での美術振興を目指した。フェノロサの美術思想は一貫して「美術・工芸一体」であり、純粹美術と工芸(応用美術)を峻別するアカデミズムによって近代西欧美術は衰退に陥り、デザイン力も失ったと考える。こうした美術観の背景には、アメリカのジャポニズムとイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の影響があり、フェノロサはアメリカの建築ラッシュと工芸の隆盛に、建築を中心とした諸芸術の再統合と日本美術参画の可能性を見る。日本美術は美術と工芸が分離しておらず、用と美の結合した優れたデザイン力と手工を持っている。これを維持発展させて欧米、特にアメリカの巨大な需要に応じることができれば、

経済的利益と国際的名声を同時に上げることにもなる。

そしてフェノロサは、佐野が提言したサウス・ケンジントンのシステムをモデルとする教育機関の構想を発展的に継承する形で、純粋美術と工芸、美術家とデザイナーを区別せず、あらゆる美術に共通のデザインの原理を教育するという理念の下、1887年（明治20年）の東京美術学校設立（開校は1889年〔明治22年〕）に決定的な役割を果たすと同時に、1889年（明治22年）の帝国博物館設置に際しても、従来の総合博物館から脱皮して美術系博物館として発展する基礎を築いたのである。

このように日本の近代美術制度の確立に大きく貢献したフェノロサだったが、1889年（明治22年）に大日本帝国憲法が公布され近代国家の体制が整う頃には、御雇外国人としての彼の役割は終わることになる。1890年（明治23年）9月に帰米したフェノロサは、自身の膨大な日本美術コレクションを加えて新設されたボストン美術館日本美術部長に就任する。

そして彼は6年後の1896年（明治29年）職を辞して再来日、日本美術協会での演説に臨むのである。

本論考では、以下三つの点からフェノロサの美術館批判を考察する。

まず、演説当時の日本美術の状況における美術館批判の意味を検討する。次に、美術館制度が美術の享受や創作のあり方に及ぼした大変革について、最初の近代的公共美術館であるルーヴルの誕生と形成の過程で起きた議論や批判を通して明らかにすると同時に、19世紀後半の美術と工芸の再統合の動きや世紀末の装飾芸術運動との関係を概観する。そして最後に、以上のような文脈を踏まえた上で、1896年（明治29年）のフェノロサの美術館批判の言説と彼自身の装飾芸術運動との関わりを改めて検証する。

本論考は、換言すれば、今や洋の東西を問わずあまねく存在し、美術品を見る場としてデフォルトになっているが故に我々が忘れていた美術館という制度の特異性を、フェノロサの言説を切り口として再認識することでもある。

I

後々の考察とも関わるので、フェノロサがボストン美術館を辞任、再来日するまでの経緯について触れておく⁴⁾。

ボストン美術館勤務の6年間(1890-1896)、フェノロサは日本美術の紹介活動に忙しく、本務である同館所蔵の日本美術品目録の作成は滞りがちだったという。そこで美術館側は目録作成を促進するため1894年(明治27年)、助手としてメアリー・マクニールを雇い入れるが、フェノロサは彼女と恋愛関係に陥り、1895年(明治28年)まずメアリーの夫が、次いでフェノロサ夫人が、それぞれ離婚訴訟を起こし、保守的なボストン社会でスキャンダルになったという。離婚が成立するとフェノロサはニューヨークに移住、12月にメアリーと再婚する。

フェノロサがボストン美術館を辞職する決定的要因は、休職中の1896年(明治29年)1月、ニューヨークで浮世絵商W・H・ケチャムによって開催された「浮世絵の巨匠展」の解説目録を執筆・刊行したことだった。折しも5年契約の満了に伴い、所蔵の浮世絵版画目録の完成を条件に契約更新を決定していた美術館側はこれを重大な職務違反ととらえ、4月にフェノロサに無期休職を通告する。これを受けてフェノロサは辞表を提出すると同時にメアリーと共にニューヨークを発ち渡欧、パリに三週間ほど滞在して美術館、サロン展などを訪れた後カイロ経由で7月、日本に到着する。

1896年(明治29年)10月28日、フェノロサが上野・日本美術協会で行った演説に話を移す⁵⁾。出席者は佐野会頭以下三十余名⁶⁾。路線の違いがあったとはいえ共に工芸デザインの刷新と日本美術の発展を目指した関係である。フェノロサの演説が離日以来既往6年の、デザインをめぐる日米の美術状況の変化に向かうのは当然の成り行きだろう。

演説冒頭でフェノロサは日本美術の現状について、最重要課題の意匠(デザイン)改良に進歩が見られないと厳しい認識を示す。アメリカでは7、8年前

から美術教育に日本画法を取り入れ自分たちの生活に適合した独自のデザインを模索する動きがあり、5年後には革新が起きるだろう。従ってアメリカで日本のデザインが用いられるようになれば巨大な需要が生まれるはずだが、過去6年間の日本美術においては、美術と言えはまず絵画次に彫刻で、応用美術などは末端に追いやられ、真の美術家が才能を揮うに値しないものと見なされている。こうした風潮は現代画家の制作や公衆の愛好、そして日本の新聞・雑誌に掲載され英字新聞に訳出された美術論説を観察しても明白である。日本の美術批評家は絵画の他に美術があることを忘れ、美術奨励策は絵画奨励に尽きるものと考えているようだ。これはアメリカ近年の傾向とは真逆であり、美術の経済的振興や発達を阻害する間違った考えであって、日欧いずれにおいても美術の盛期は、美術のみを切り離して鑑賞する「美術抽離」^{アブストラクション}の時代ではなく、美術が日常生活に密着し用と美の結合した時代だった。

フェノロサはこのように述べ、ミケランジェロ、巨勢金岡、土佐派、狩野派の例を挙げる。ミケランジェロは大画家であると同時に非凡な彫刻家で装飾家(デザイナー)だった。彼は建築の構えや障壁の位置・形状を勘案して、これと調和する絵画や彫像を制作した。日本の場合も同じで、巨勢金岡は障子絵を絵画としてではなく内裏装飾の一部として描いた。土佐派の公家宮殿や狩野派の武家城郭の装飾も、すべて生活の実用に付随して発生した。仏教画の隆盛も寺院内部の荘厳を保つ必要から生じたものだ。

次いでフェノロサは、このように美術が生活から分離するようになった原因は、博物館の制度から始まって展覧会、共進会の習慣によって醸成されたとする識者の所見を披瀝する。西欧中世美術は、カトリックの教会や封建領主の宮殿の一部を成していた。ところが宗教戦争や政治革命の変動が起こった際に、これら教会・宮殿の多くは破壊され、その内部装飾だった美術品はこの時初めて全体の構造から切り離され、単に絵画・彫刻として保存されるに至った。そして動乱が治まった後、富豪や貴族はこれらの美術品を買い求め、競って自邸に美術品の展示室を設け、各国政府も最善の美術奨励策としてこれら美術品を買収するか、その優れた模写・模刻を調達して博物館に陳列した。こうして美

術を全体の構造から切り離して鑑賞する習慣が生じ、各国の美術学校や美術コンクールにおいて生徒に出される課題も常に「抽離」の制作が主体で、そもそも美術は生活に必要な家屋、衣服、器具、物品と密接に関係しながら発生・発達してきたことは忘れてしまったかのようだ。今日の美術愛好家も同様で、美術展や画廊に陳列された「抽離」の制作を購入している。

以上のような見解に続けてフェノロサは、日本でも有名な古画は全て社寺・宮殿・城郭の一部だったが、維新前後の混乱の際に全体の構造から引き離され、同じ経緯をたどったと付言する。そして狩野探幽の例を挙げ、諸侯の注文に応じるに際して探幽は、絵画を描く天井、障壁、屏風の形状やそれが置かれる室内の光線の方向、周囲に置かれる他の物品との関係を考慮に入れながら制作したが、今や探幽の龍や虎を愛玩する者はただ龍として虎として愛玩するのみで、これらが元々置かれていた状況において周囲に対して持っていた意味関係などは全く知らないし、知ることもできないと述べた後、このように洋の東西を問わず美術を全体の構造から引き離すことが、「抽離」の美術を「純正」美術として尊び、応用美術を末端、職人の業として蔑視する風潮を生んだとする。

最後にフェノロサは、欧米での評価がますます高まりつつある中、日本美術は将来大いに有望であるが、一層奮励しなければ外国にいずれその将来を奪われてしまうだろうと警告した上で、今後日本美術を一層振起する方法はただ一つ、「抽離」の弊を離れ、応用美術の蔑視を止め、日常生活の用と密着した活きた美術によって美術振興の経済的条件を作り出し、かつての美術隆盛期と同じ状況に至らしめることであると結論する。

以上が演説の概要である。

当時図案の専門家は存在せず、画家がこれを兼ねるのが通例だったが、明治期の長きにわたって図案の刷新が進まなかった最大の原因は画家の工芸蔑視にあり、フェノロサにとっても佐野をはじめとする日本美術協会のメンバーにとっても、深刻な問題だった。前稿で触れたように⁷⁾、1876年(明治9年)以来続けられていた政府による工芸図案指導「製品画図掛」——スタッフの多くは

ウィーン万博関係者で龍池会会員——が1885年（明治18年）に廃止された際に龍池会内で図案の刷新を求める声が相次いでおり、画家が工芸図案の制作を放棄し美術・工芸一体が既に幻想にすぎなくなっていたことを物語っている。フェノロサもこの頃から講演・講義において美術と装飾美術、画家と工芸家を分離してきた近代西欧美術のヒエラルキーを繰り返し批判し、画家たちに図案制作を促す際に、美術・工芸一体を具現する存在としてミケランジェロやラファエロ、日本の巨勢金岡や中国の李龍珉等の名を、いわば呪文のごとく繰り返した⁸⁾。だが、内国勸業博覧会が万国博と連動しながら回を重ねるにつれて、絵画を最上位とする西欧美術のヒエラルキーが急速に浸透して、画家を応用美術に従事させることは困難になっていたのである。

フェノロサの演説は、工芸蔑視の風潮が今や社会一般にまで拡大していることを確認するものだが、注目すべき点は、美術と工芸の分離について、離日前は専ら西欧近代美術のアカデミックなヒエラルキーに起因するものとしていたのが、本演説では美術館—博物館の制度に原因を見出していることである。

フェノロサの言わんとすることを若干の言葉を補いながら大まかに解説すると、次のようになるだろう。

かつて絵画や彫刻は自律的に存在しているのではなく、教会や宮殿の一部として、宗教的、政治的、道徳的用途を伴い、またそれが置かれる場所に応じた周囲との調和、照明や外部から差し込む陽光の加減を勘案しながら制作された。ところが革命による破壊を免れて美術館に保存されたこれらの美術品は、本来の場所から切り離されることによって元々持っていた用途や周囲との関係を失い、人々はもはやその来歴などは考えず、単なる絵画・彫刻として鑑賞するようになる。そして美術館制度が普及してこのような鑑賞のあり方が基本になると、それに応じて展覧会や共進会に出品される絵画・彫刻も、明確な用途やそれが置かれる環境などは考慮に入れない制作となった。

こうした、いわば「純化」こそ、近代以後の芸術の基本的創作理念につながるのだが、建築を中心とした諸芸術の再統合を目指すフェノロサにとっては、絵画・彫刻を建築から引き離して純粹美術化する一方で経済的發展の可能性を閉ざす、排除すべき考えだった。

フェノロサがここで示唆しているのは、美術館の出現によって、美術の享受と創作のあり方に大きな変化を生じたということである。彼がルーヴル美術館を引き合いに出しているのは明らかだが、それはフランス革命の硝煙から誕生した世界初の近代的公共美術館が、この変動を最も劇的な形で引き起こしたからである。それを日本に重ね合わせているのは、同じく維新の激動から生まれた明治日本において、廃仏毀釈や海外流出の危機から救い出された美術品を集め、フェノロサ自身その美術系博物館への転換に貢献した帝国博物館が、同じような急速な変動を引き起こすこと、あるいは引き起こしつつあることへの危機と、まずは解釈することができるだろう。それ故にこそ、演説の最後にフェノロサは、美術と日常生活の再結合を通して美術の経済的振興を図るよう警告しているのである。

以上のフェノロサの演説を通して、美術館という制度が西欧近代そして明治日本の美術のあり方に与えた、あるいは与えつつある影響について、とりあえずの理解は可能である。しかし、美術館の誕生によって、美術の何がどう具体的に変化したのか、そして文化と社会の深層に引き起こしたパラダイムシフトについて、それ以後の、今や世界中から移動してくる美術品を美術館で鑑賞することがデフォルトになっている時代の我々には、真の把握は容易ではない。アンドレ・マルローが『空想美術館』（1951年）の冒頭で述べているように、「美術館が観る者に芸術作品との全く新しい関係を与えたことを、我々は忘れて」⁹⁾からである。次章では、ルーヴルがその誕生と形成の過程で惹起した諸々の変化、議論、批判について、概観してみる。

II

フェノロサの言う、美術品を元々あった場所から引き離し、本来の意味を失わせる特性は、美術館が持つ最も重要かつ普遍的な機能だが¹⁰⁾、それはルーヴル美術館の誕生と形成において三つの様態を示した。

ルーヴル美術館はその誕生に際して¹¹⁾、フランス革命という未曾有の激動の中で断行された旧支配階級の財産没収と国有化により、美術品が大規模な移動

と本来の意味の劇的変化を短期間のうちに蒙った点に特徴がある。とはいえ、国有化されただけでただちにそれが「国民の共有財産」に変わったわけではなかった。何より、過去の文化を継承しようとする啓蒙の精神と、文化財を封建的過去の象徴と見て破壊しようとする「ヴァンダリズム」の相克があり、この時美術館は、文化財を破壊から保護する一方で過去の宗教的、王政的、封建的コンテクストから切り離し「国民の共有財産」として再生させる、中和化あるいは浄化の装置として機能したのである¹²⁾。

文化財を本来の場所から引き離し固有の意味を失わせる美術館の制度は、革命戦争が祖国防衛から侵略に転じ、征服した国（地方）から略奪した美術品を加えてルーヴルが拡大を始めた時、激しい批判と議論を引き起こした。1796年、イタリア方面軍司令官ナポレオン・ボナパルトが大勝利を収め、美術品の収奪とパリへの移送をめぐって論争が交わされる中¹³⁾、考古学者、新古典主義の建築理論家で立憲王党派の政治家カトルメール・ド・カンシー（1755-1849）は¹⁴⁾、冊子『ミランダへの手紙』¹⁵⁾を匿名で出版する¹⁶⁾。彼はまず、啓蒙思想の普及と革命により「芸術・科学はヨーロッパ全体に属しており、もはや一国民の独占的所有物ではない」¹⁷⁾とフランスによる美術品収奪を批判する。そして、この学芸のヨーロッパ共和国の文化的共通基盤である古典古代の遺産を保存してきたローマこそ、美術品や記念物とそれととりまく気候、風土、歴史、作品同士の関係性が一つの調和ある総体を構成する「真の美術館」¹⁸⁾であるとしてその分割不可能な性格を強調し、ローマという美術館から美術品や記念物を引き離し断片化することは「統一を原理とするすべての知識の死」¹⁹⁾であり、「学問の侵害、公教育に対する冒瀆」²⁰⁾であると断ずる。

ところで、美術品収奪の報がドイツに伝わると、イタリアへの文化的帰属意識を持つ知識人の間に激しい反対論を引き起こすのだが²¹⁾、そうした中でゲーテの反応は興味深い。1798年、イタリアから移送された美術品がパリに到着し、華々しい祝典（7月27日）²²⁾の後ルーヴルに収容されたが、10月に自ら創刊した雑誌『プロピュレーエン』序文でゲーテは、イタリア美術品の収奪について、芸術作品をそれが本来あった場所から引き離すことがもたらす重大な変化を予測する。

「芸術家の形成、また芸術愛好家の鑑賞にとって、作品がどの場所にあるかということは従来きわめて重視されて来たところである。わずかな移転は別として、作品がほとんど同じ場所に定置されていた時代があった。ところでいまや大きな変動が生じた。それは芸術にとって、全体的にも個々の点でも、重大な結果を惹き起こすことであろう。」²³⁾

ただしゲーテは一方で、今後フランスに続いて他国、特にイギリスとドイツが、「芸術と学問において最も純粹に現れる真の世界市民的な感覚をもって自国に散在している多様な芸術の宝庫をひろく役立て、理想的な芸術体の形成に貢献するためには何をなすべきかという」「いま一つの重要で魅惑的な問題」²⁴⁾を論ずべきであるとして、場所から引き離された芸術作品の集積が進行し、コスモポリタンな美の享受と、それに伴う知の再編成が始まるであろうことを、慎重に言葉を選びながらも、しかし期待と共に語っている。実際、世界的公共美術館ルーヴルの誕生は、ヨーロッパ各国に大規模公共美術館の形成を促し、美術館の時代を招来した²⁵⁾。だがゲーテは恐らく、その後起こる美術のあり方の、より根本的な変化まで見通していたと思われる。

カトルメールに話を戻すと、1815年の『芸術作品の用途に関する道徳的考察』²⁶⁾では、美術品の略奪という文脈を離れ、コレクション、キャビネット(陳列室)、そして美術館という制度そのものもたらす弊害を考察している。カトルメールによれば²⁷⁾、芸術作品を成立させているものは、優れた技巧よりもその宗教的、政治的、道徳的用途であり、明確な用途を以て制作された作品がしかるべき場所に置かれた時、観る者に深い感銘を与える。ところが、コレクション、キャビネット、美術館は、作品を元々の環境から引き離しその本来の用途を消し去ることで、遺産としての価値を喪失させてしまうのみならず、作品を感情によって享受するのではなく理性によって分析し判定する「不毛で冷たい批評精神」²⁸⁾を生み出す。それは制作の技術的側面を強調し公衆の楽しみにとって有害であるばかりか、芸術家に完璧な制作という強迫観念を抱かせ創造力を萎縮させてしまう。こうしてカトルメールは、作品の生命力、芸術家の創造力、国民の純粹な美の享受を解体する制度として美術館を否定する。

「あらゆる記念物を移動させ、その解体された断片を収集し、その残骸を体系的に分類し、こうして寄せ集めたものを近代の年代記の実践的講義にする、それは一つの理由のため、すなわち自らを死んだ国民にすることなのだ。それは生きながらにして自らの葬儀に列席することであり、歴史を作るために芸術を殺すことだ。だが、それは歴史を作るのではなく、墓碑銘を作ることなのだ。」²⁹⁾

ここでカトルメールが語っているのは、芸術作品の感情を通した直接的な享受から、体系的分類に基づく学理的研究の時代への移行である。実際、ナポレオン時代のルーヴル美術館（1803年より「ナポレオン美術館」）は、館長ヴィヴァン・ドノンが博物学的分類に倣って作品を国（地域）別・年代順に並べる体系的展示を始めており、これが漸次他のヨーロッパの美術館にも波及して近代美術史学の基礎を築くことになる³⁰⁾。

ほぼ同じ頃³¹⁾、ヘーゲルは『美学講義』の冒頭部分で、芸術の盛りが過ぎ、芸術を感覚によって直接的に享受することができなくなったが故に芸術の学問を必要としているという主旨の、まさに『美学講義』の意義を述べているが³²⁾、これについて多木浩二氏は、芸術作品が本来あった場所から、当時新しく誕生した美術館に移される時代の体験が背景にあると指摘し、ベンヤミンの用語を借りれば、それは「礼拝的価値」から「展示的価値」への移行だったとしている³³⁾。

以上のように、作品が本来持っていた過去のコンテクストを消去し「美術品」として再生させる美術館の制度は、その特性故に批判を浴びたが、元々は他の用途に用いられていたものを美術品に転生させる時代が過ぎると、やがて作品を日常生活から引き離し、高度の自律性と普遍性あるいは抽象性を付与する空間として機能するようになる。芸術家の創作も美術館で鑑賞されることを前提としたものとなり、鑑賞者も一個の眼差しに徹して作品と対峙することを求められるようになる。芸術至上主義、フェノロサの言う「抽離」の美術の時代の到来である。

美術館制度が定着する前後で、具体的に何が変わったかと言うと、絵画の場合、教会や宮殿の壁画、装飾画から、19世紀に入ると小型化して油彩タブロ

一画形式中心に変化していく。フランス革命期の教会の破壊，キリスト教の衰退，社会の世俗化や美術の大衆化を背景に，美術を鑑賞する場が教会から美術館やサロン展に移行したが，これらは移動が可能なタブロー画を前提とした展示空間であった³⁴⁾。この変化は単なる絵画形式上のものにとどまらず，額装され自他を区別するタブロー画は，絵画を自己完結した自律的表現へと一層向かわせることになる。

七月王政期から第二帝政期にかけて，教会をはじめとする大規模建築の復興が本格化し，改めて装飾画が振興されるようになると，美術アカデミー系の画家たちが自律的なタブロー画の手法を装飾画に持ち込むことに対する批判が相次ぐようになり，新旧絵画形式の対立が顕わとなる。テオフィル・トレ，ゴージェイエ，ボードレールたちは，ドラクロワ礼賛，アングル批判の文脈においてだが，ドラクロワのブルボン宮（国民議会）の装飾画³⁵⁾を絶賛する一方で，アングルがルーヴルの一室に描いた天井画『ホメロスの列神式』（1827年）を異口同音に批判している³⁶⁾。例えばボードレールは「1846年のサロン」の中で，「久しい以前から画家たちは，装飾画と呼ばれるジャンルを，言うならば，忘れ果ててしまっている」と述べた後，「《ホメロスの天井》は一枚の美しいタブローであって，天井に合わせて描かれてはいない」³⁷⁾と難ずるのである。

こうして装飾画の振興と同時に油彩タブロー画との表現技法上の齟齬が明らかとなるにつれて建築装飾としての絵画をめぐる議論が盛んになり，1860年代に登場したピエール・ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ（1824-1898）がゴージェイエらの支持を受けたこと³⁸⁾，建築装飾による美術の振興を唱えるフェノロサが講演「美術真説」（1882年）でシャヴァンヌと思われる画家に言及していること³⁹⁾については前稿で触れた通りである。

また，トレ，ゴージェイエ，ボードレールらの問題提起に続いて，メリメやヴィオレ・ル・デュックは，歴史記念物の保護と修復により培われた中世ゴシック建築の知識を背景に建築装飾に相応しい表現を求めたが，天野知香氏によれば，カトルメール・ド・カンシーが著書『建築技法百科』（1825年）の中で主張した装飾画の原則は彼らの考え方と一致し，19世紀末の装飾画表現へと引き継がれていったという⁴⁰⁾。美術品を元々の場所から引き離す美術館の制度に

強硬な反対論を展開したカトルメールが、建築と調和した装飾画の表現を主張したのは当然と言えるが、彼は美術館の誕生によって分裂した諸芸術の再統合を導く原理を提示したことになる。

そしてさらに、メリメやヴィオレ・ル・デュックが、装飾画のあり方をめぐる議論から発展して、美術アカデミーがもたらした、絵画・彫刻・建築という専門に分化し相互に調和を欠いた教育に批判を向け、1863年にパリ美術学校改革に挑んだことは、拙稿「新しい芸術」で考察した通りであり⁴¹⁾、ここでは確認にとどめておく。

以上、美術館の誕生は油彩タブロー画の隆盛を招来すると共に旧来の装飾画との摩擦を生んだが、そのことは逆に、建築を中心に芸術を再統合する契機となり、世紀末の装飾芸術運動につながっていくのである。

以下では、美術を鑑賞する場が教会を中心とする公共建築から美術館へ移行したことがもたらした、より根源的で社会的な変化について、美術批評家テオフィル・トレ（1807-1869）が『ベルギー独立』紙に発表した1861年サロン評⁴²⁾を手がかりに検証する。

テオフィル・トレは、「ウィリアム・ビュルガー」のペンネームを使い分けながら文筆を揮った批評家だが⁴³⁾、途中でサロン評を中断して当代美術の衰退を嘆き始め、建築との連携を失ったことがその原因だとする考えを表明する。トレによれば今や、建築を中心とする絵画と彫刻の三位一体が解体され、記念建造物と密接な関係にある彫刻は凋落の道をたどり始めている一方、絵画は建築と異常な絶縁状態にあり、小型化してあてもなくさまよい、結局「『美術館』と呼ばれるあの支離滅裂なモザイク」⁴⁴⁾にしか居場所がなくなっている。そしてトレは、カトルメール・ド・カンシー以来の芸術の墓場というイメージを繰り返しつつ、美術を建築から離反させ衰退に追いやった元凶として美術館制度を批判する。

「(……) 芸術に活気があり、創造の潜在的能力を持っていた頃には、美術館などはなかった。美術館は芸術の墓地でしかなく、生を終えたものの残骸をまぜこぜに並べるカタコンベなのだ。(……) 教会、宮殿、市庁舎、裁判所、特定の建築物の

ために、なにがしかの道徳的・歴史的意義や光の具合を考慮に入れつつ、明確な付随物と共に制作されたものの全てが今や、生氣のないバザー、一種の死後の隠れ家、死者の街、そういったものの壁に、ごったになって掛けられているのだ。そこに、もはや何一つ創造することもない世代の人々がやってくる、これら名高き残骸を鑑賞するのである。」⁴⁵⁾

続けてトレは、「古代ギリシャや中世の、活力にあふれ有機的な社会だった時代には、美術館としては記念建造物があるだけで、そこで社会的・宗教的・政治的・経済的生活が営まれていた」⁴⁶⁾として、ギリシャについては神殿、フォーラム、円形闘技場、中世に関しては教会、修道院、市庁舎、ギルドホール等を挙げ、美術館が共同体との有機的連関を持たないことを示唆する。

トレのこの一文は、記念建造物が共同体の象徴であり、そこを飾っていた芸術作品は共同体の歴史や政治的・宗教的理念や感情と有機的に結びついた共有物であり、それを元々の場所から引き離して収容する美術館は、共同体のそうした歴史・理念・感情が織りなす生命を奪うまさに墓場、共同体の対立物に他ならないことを物語っている。美術館に陳列される作品はお互いに何の関係も持たず、鑑賞に訪れるのも共同体の成員ではなく、ばらばらな個人の集合体、近代的群衆である。そして美術館を前提として制作される、美術館にしか居場所のない当代美術品は、建築すなわち共同体との関連を失い、明確な用途のない、芸術家個人の自我を抛りどころとする、個人主義的で自己完結的な作品となるのである。

これと関連して挙げておくと、ポール・ヴァレリーは1923年のエッセイ「美術館の問題」において、絵画・彫刻がひしめき合い、他の同類を押しつけて強烈な自己主張をする美術館の中で眩暈を覚えた後、絵画・彫刻を、「母親たる建築」を亡くしてさまよう子になぞらえ、次のように結論している。

「(……) 母親が生きている間は、『絵画』にも『彫刻』にも、しかるべき場所や仕事や制約を与えていた。さまよう自由は拒否されていた。『絵画』も『彫刻』も、しかるべき空間を持ち、一定の光を受け、しかるべき主題やそれと結びつくものを持っていた。母親が生きている間は、『絵画』も『彫刻』も、自分が欲しているものを心得ていたのである。」⁴⁷⁾

ヴァレリーは、建築すなわち共同体から離れた絵画・彫刻の自律について、ネガティヴながら的確に言い表している。

しかし一方で美術館は、芸術家を共同体の制約から解放し表現の自由を与える空間でもある。社会における孤立を自ら選ぶことと引き換えに、自我の無限の探求が許されるのであり、芸術家のそうした選択の上にごそ近代以降の芸術は成立している。テオドール・アドルノは1953年のエッセイ⁴⁸⁾の中で、ヴァレリーのこの文章と、美術館の無装飾であらゆるコンテクストから切り離された一室こそ芸術作品をその本質において理解するのに適した場所だとするマルセル・ブルーストの文章⁴⁹⁾を比較し、芸術作品とそれを生み出した環境を一体不可分のものと見なすヴァレリーと、そうした環境から切り離されたところから芸術作品の真の生が始まると考えるブルーストを対置している。実際ブルーストは、アミアン大聖堂「黄金の聖母像」の土地と美の絆を称揚するラスキンから出発しながら、やがて、場所から切断され美術館で普遍性を獲得した「モナ・リザ」に、芸術作品の理想像、自らの将来の作品のあるべき姿を見たのである⁵⁰⁾。

美術館と共同体の対立関係で付言すると、19世紀末—20世紀初頭のフランスでは、第三共和政の非宗教化政策や中央集権体制の強化、それを反映した中央主導での文化財の保存・修復事業（各地の美術品が美術館に収容され、優れた作品はルーヴルに吸収されること）に対する地方の不満、美術と土地の結びつきを強調するラスキン思想の影響などを背景に、美術品を本来の場所から引き離す美術館制度に対する批判が改めて高揚した時期だったという⁵¹⁾。それが、共同体の解体に対する危機意識の表れであったことは言うまでもない。

話を戻すと、トレのサロン評は、美術品を本来の場所から引き離す美術館を、その誕生時に激しく批判したカトルメール・ド・カンシーが予感し危惧したものが共同体の解体であったこと、それが現実になったこと、しかし一方で、共同体の解体の後にやって来るものが見通せない状況であったことを示す、貴重な証言である。

そしてトレのサロン評から2年後の1863年、ボードレールは、偉大な芸術

とそれを支えてきた知的・精神的共同体がドラクロワの死と共に終焉したことを確認すると同時に、芸術家が今後は不特定多数の公衆——それは美術館の観衆でもある——を相手とする制作に転換していくことを予見して、「現代生活の画家」において、都市風俗を描く、群衆の中の芸術家像を提示したのである⁵²⁾。

III

フェノロサの演説に話を戻すと、彼が反美術館論の先駆とも言うべきカトルメール・ド・カンシーの著作を直接知っていたかどうかは別にして、美術館や展覧会の制度がもたらす美術の自律と抽象化、そして作品制作と享受の個人主義化という近代美術の潮流について十分に認識があったことは、演説の文脈から見ても明らかである。フェノロサがこの潮流を美術・工芸一体という自らの理想と、美術の経済的振興という現実主義——彼において両者は常に表裏一体である——に反する弊害として否定するのは当然の帰結であり、それは建築を中核に美術・工芸分離の流れを反転させようとした19世紀後半の装飾芸術振興運動に棹さすものでもあった。しかし一方で、ウィーン万博で佐野常民が美術工芸立国を構想して以来、次第にその比重が低下しつつあったとはいえ、国家存亡の危機意識の中で常に国光と国益を背負わされてきた、しかし一方で近代的な芸術家意識が高まっていた美術家たちの、工芸的伝統からの脱却と個人主義への傾斜は、既に相当深まっていたはずである。

ところで、「アール・ヌーヴォー」と総称される世紀末の装飾芸術運動の一つの特徴は、それまでの公共建築装飾から私邸装飾、すなわち室内に重点を移した点にあるという⁵³⁾。

この転換に際しては、公共建築装飾を推進する人々から、崇高な理念や精神の表現が後退していくことに不満も表明されたというが⁵⁴⁾、伝統的な共同体の解体によるそのような理念の後退や社会の個人主義化の影響もあったと考えられる。それはともかく、フェノロサが日本美術協会で演説を行った1896年は、

その室内装飾を通した装飾芸術振興という文脈において、重大な転換点を迎えていた時期だった。

フランスのサロン展は1881年に民営化されたが、1890年に「フランス芸術家協会」と「国民美術協会」に分裂し、1891年「国民美術協会」はサロン展に「オブジェ・ダール（美術品）」と称して装飾芸術部門を新設、続いて1895年、アカデミー系の保守的な「フランス芸術家協会」も「装飾芸術」を副部門として開設する⁵⁵⁾。このこと自体画期的な出来事だったが、さらに重要なのは、「国民美術協会」が1896年のサロン展で建築家を中心に画家、彫刻家、工芸家が協力して構成した「書齋」を展示したことである⁵⁶⁾。

また、パリの日本美術商S・ビングは、1894年に政府の命を受けて美術視察のためアメリカ旅行に赴いた際、ニューヨーク・ティファニーのガラス、金属器等の大規模なアトリエに刺激を受け、1895年に東洋美術店をリニューアルして「アール・ヌーヴォー・ビング」を開店、世紀末の装飾芸術運動「アール・ヌーヴォー」の拠点となる。その際ビングは、店内にダイニング・ルーム、喫煙室、寝室、サロンなどを設営し、モーリス・ドニ、エドゥアール・ヴュイヤールらナビ派の画家たちやトゥールーズ・ロートレック、さらにはベルギーのアンリ・ヴァン・デ・ヴェルドをはじめとする内外の美術家、デザイナーの協力を求め、内装、スタンドグラス、壁紙から食器に至るまで統一された生活空間を構成して展示した⁵⁷⁾。まさにフェノロサが志向した、建築を中心とする諸芸術の再統合である。

ところが、フェノロサは日本美術協会での演説の中で、再来日前のパリ滞在中に二つのサロン展を鑑賞したことに言及はしているが、美術アカデミー系の「フランス芸術家協会」のサロン展について、無名画家の作品に日本画の描法の影響を見て絶賛する一方で⁵⁸⁾、「国民美術協会」の「書齋」には触れていない。また、既に述べたように、フェノロサは来日前、離婚・再婚騒動がボストンでスキャンダルを引き起こしたのを機に生活の拠点をニューヨークに移しており、ジャポニズムの影響を受けたティファニーの活動に接することができたはずだし、実際ティファニーの名は以下に述べる講演会草稿で挙げられている。しかしビングの試みについては、これもパリ滞在中に直接見る機会があっ

たはずだが、夫人の日記にビングの浮世絵コレクションを見たことが記されているのみで⁵⁹⁾、「アール・ヌーヴォー・ビング」への言及はなく、フェノロサ本人の発言も残っていない。

では、フェノロサは自らの周辺で決定的段階を迎えつつあった装飾芸術運動に何ら関心がなかったのかと言えば、もちろんそうではなかった。

フェノロサは日本美術協会での演説に先立つ9月7日、大阪の美術商・山中商会主催の講演を行い、続いて10月26日にも宿泊先の東京・帝国ホテルに秋元子爵、花房義質、渋沢栄一、米倉一平等⁶⁰⁾、政財界の有力者を招いて講演会を催しているが、いずれにおいてもテーマは、デザインを改良した上で日本の優れた美術工芸品を輸出する国際的美術貿易事業のプランであった。

山中商会の講演会は、『大阪毎日新聞』に掲載された講演邦訳⁶¹⁾よりも英文の要約草稿⁶²⁾の方が具体的である。絵画芸術と工芸デザインは本質的に同一であり、ギリシャ、イタリア、日本、いずれの美術もその盛期には芸術家たちがすべてをデザインしたという変わらぬ持論を繰り返した後、輸出を拡大するためには機械製作を排した手工であるべきこと、「絵画がそれを掛ける場所と無関係に創り出され、それ自身で鑑賞され得る抽象的芸術である」という「西洋で発達し日本でも始まった」見方は展覧会制度の生み出した誤謬であり、「東西美術の盛期には絵画は特定の場所のために制作された——壁画、祭壇画」⁶³⁾であるとして、あくまで建築と生活の必要に関連づけた制作を求め、最後は供給の安定化や内外事情に通じた仲介者の必要などを説いている。絵画の自律性という考えが展覧会制度の生み出した、日本でも始まった誤謬としている点に注目すべきであり、それは日本美術協会での美術館・展覧会・共進会批判に繋がっていくのだが、フェノロサにおいては、美術館・展覧会の制度が、常に美術・工芸一体の対立項として観念されているのである。

帝国ホテルでの講演については英文の要項が残されているのみだが⁶⁴⁾、アメリカ市場に狙いを定めた豪華な一品製作のことや、ティファニー、ロイヤル・コペンハーゲン、ルックウッド⁶⁵⁾などジャポニスムの影響を受けた製陶業者、ニューヨークの自邸に豪華な日本趣味の部屋を作らせたウィリアム・H・ヴァ

ンダービルト、日本の絵画・版画・工芸品の膨大なコレクションを所有するヘンリー・O・ヘイヴマイヤーなどの大富豪の名を記しており⁶⁶⁾、優れたデザインを以てすれば日本美術の需要は大であると考えていたようだ。フェノロサは最後に、事業費は100万ドルとし、資本金50万円を集め、染織、陶芸、金工、屏風、絵画、家具、建築などを輸出する大がかりな美術貿易会社の設立について言及しており、その中で顧問的地位に就くことを想定していたようである⁶⁷⁾。フェノロサの行動が、装飾芸術運動の高まりに触発されてのことだったのは間違いあるまい。

夫人の日記によると、両講演とも上首尾だったようだが⁶⁸⁾、しかしこの美術工芸輸出会社の構想は、フェノロサがいったん帰国の後、翌1897年(明治30年)4月に改めて来日した時には⁶⁹⁾、立ち消えになっていたという。岡倉等の奔走にもかかわらず、結局フェノロサが得たのは、東京大学のかつての教え子嘉納治五郎が校長を務めていた高等師範学校英語教員の職だった。さらに、岡倉は1898年(明治31年)3月いわゆる「美術学校騒動」の中、東京美術学校校長(帝国博物館理事美術部長兼任)を辞職、九鬼隆一も同月帝国博物館総長を更迭されるなど、彼の後ろ盾になってくれるはずの人々の失脚があった。そして同年11月、嘉納が文部次官と意見衝突して辞職すると、フェノロサは日本での将来に限界を感じたのだろう、1900年(明治33年)8月に帰国の途に就く。翌1901年(明治34年)5月に4度目の来日をするが4ヶ月の滞在の後帰米、これが最後の来日となった。

美術貿易会社の構想は一体何故消滅したのだろうか。またそもそも、この構想はどこまで周到に準備されたものだったのか。フェノロサは、ボストン美術館を辞任する経緯を見ると明らかに美術館の外での活動を志向していたように思えるのだが、一方では、前夫人への感謝料と扶養料の送金でかなり苦しんでいたというから⁷⁰⁾、切羽詰まって急遽立ち上げた、と言えなくもない。

それはともかく、フェノロサの事業構想が消滅した背景には、世紀末の装飾芸術をめぐる急激な世論の変化があったと思われる。装飾芸術はサロン展入りすることで確かに大芸術と対等の地位を得たが、1890年代半ば以降になると、豪華な美術的工芸品に対して、大衆のための芸術という社会的観点や、貿易の

主力である廉価・良質の日用品の振興こそ重要であるという国家経済の観点から批判が浴びせられるようになり⁷¹⁾、日本でも既に1895年(明治28年)の帝国議会で勲業博の審査基準に絡み、それまでの工芸の芸術志向に対する疑義と、大衆品の質の向上を優先すべきという意見が提出されていた⁷²⁾。一品制作の高価な装飾芸術品というフェノロサの美術・工芸一体路線は否定されようとしていたのである。しかも、もはや彼の言説の背後に国家が控えているわけではなく、また何より、彼の理念を体現してみせる画家=デザイナーが現れなかったのである。

1900年パリ万博における日本の工芸図案の決定的な不評や、日清さらに日露戦争の勝利による工業の飛躍的發展を背景に、工芸の中心は美術工芸から近代工業へ移り、図案は絵画から独立して「デザイン」となり、美術学校ではなく工芸学校あるいは工業学校で教えられるものとなった。画家も図案の桎梏、言い換えれば国家の名誉と殖産興業を担う重圧から最終的に解放され、個人主義と個性の多様化が急速に進んだ。それは、国家的危機感から解放されるにつれて社会が個人主義化し、多様な背景を持った都市群衆が美術愛好者として美術館や展覧会に姿を現し始めていたことの反映でもあった。

実際、1907年(明治40年)に始まった文部省美術展覧会いわゆる「文展」は、工芸、言い換えれば殖産興業を切り離し⁷³⁾、美術を純粹に美術として奨励する初の官展として画期を成したが、年々観客数が増加の一途をたどり、1912年(大正元年)の第6回展の頃には、新聞各紙もこれを競って報じる一種の社会現象となっていた⁷⁴⁾。それと共に、フェノロサが展覧会制度の生み出した誤謬だとしていた絵画の自律性や抽象性は、誤謬どころかデフォルトになっていくのである。

さて、明治帝が崩御し年号が改まったこの時の文展を訪れた夏目漱石は、展覧会評「文展と芸術」を、「芸術は自己の表現に始まって、自己の表現に終るものである。』⁷⁵⁾という有名な言葉で始めている。それは、国家が人々の上に重くのしかかっていた明治の終焉を告げると同時に、芸術における新しい時代の

精神、すなわち個人主義を宣言するものとなった。画家たちは、そして芸術家一般は、ヴァレリーの言葉を借りれば、「さまよう自由」を得たのである。

結論に代えて

本論考は二つの関心に導かれてきた。

一つは、美術館という制度がもたらした美術の鑑賞、制作のあり方の変化に対する関心である。美術を鑑賞する場として我々が今や何ら疑問を抱くこともない美術館。名画傑作がやって来れば、時間待ちも黒山の人だかりも覚悟の上で、我々は鑑賞のため美術館を訪れる。だが、作品の前の我々は、群衆の中にいながら、「個」として作品と対峙する。少なくとも意識の上では周囲の風景も音も消去して、作品に向き合おうと努力をする。それが美術の鑑賞のあり方だと我々は思っているし、芸術家もそうした鑑賞を前提としている、と少なくとも我々は想像する。鑑賞者と創作者のこの暗黙の共犯関係が美術館を、日常とは離れた高度な美の享受の空間として成立させている。あるいは美術館という空間が我々に、そうした鑑賞の仕方、創作のあり方を、これも暗黙裡に課しているのかも知れない。

しかしそれが間違った、個人主義的で抽象的な鑑賞と創作のあり方だとして相対化するフェノロサの、美術館をめぐる矛盾に充ちた事績が、本稿を導いた第二の関心である。日本美術の恩人と称せられる一方で、夥しい数の美術品をその本来の場所から根こぎにし、流出させた人でもある。しかしさらに反転して、おかげで膨大な日本美術コレクションが散逸を免れ海外に保存されることで、日本美術の評価を高めたとも言える。建築からの絵画・彫刻の離反と自律化を促す美術館や展覧会の制度が、西欧に続いて日本でも同じ作用を不可避的に及ぼしつつある現実を認識しながら、フェノロサは建築を核とした美術・工芸一体を掲げ、近代の潮流に逆行しようとした。そのことが、日本美術の停滞を招いたとも言える。

そうした矛盾に満ちたフェノロサの言説に導かれながら我々は、美術館の誕生以前の、共同体の内部でその過去や理念や理想の表現として美術を鑑賞し享

受する時代があったことを知るに至る。教会から美術館へ、建築装飾画から油彩タブロー画へ、そこには単なる場所と絵画形式の変化以上に、社会そのものの大変動、芸術と社会の関係のパラダイムシフトがあったのだ。旧来の共同体が解体され、美術が新しいあり方を模索していた時に、美術館が果たした役割は我々が想像するよりはるかに大きかったのではないか。美術館を制度史だけでなく、鑑賞・創作・心性に関わるより総合的で文化的な観点から考察する必要性と可能性、それが本稿を書き終えて抱いた、ひとまずの所感である。

註

- 1) 慶應義塾大学法学研究会編『教養論叢』第130号、2009年3月、pp.1-308。
- 2) 同上、pp.129-132。
- 3) 再読の試みであるため、論の展開上、前稿と内容的に重なる部分もあることをご了承ください。
- 4) ボストン美術館を辞任、再来日するまでの経緯については、山口静一『フェノロサー日本文化の宣揚に捧げた一生(下)』(三省堂、1982年)、pp.79-87、pp.92-93を参照。
- 5) 有賀長雄筆記「演説大意」、『日本美術協会報告』第一〇九号、1897年(明治30年)2月。以下では山口静一編『フェノロサ美術論集』(中央公論美術出版、1988年)、pp.190-196を参照。
- 6) 村形明子編著『アーネスト・F・フェノロサ文書集成一翻刻・翻訳と研究(下)』(京都大学学術出版会、2001年)、p.239を参照。
- 7) 鶴崎、前掲「近代世界システムの中の日本美術」、pp.29-31、pp.67-72参照。
- 8) 同上、p.71、pp.114-115参照。この言い回し自体、1851年ロンドン万博開催をヴィクトリア女王夫君アルバート公に進言し、後にサウス・ケンジントン博物館及び付属デザイン学校の統括責任者となるヘンリー・コール(1808-1882)が、美術と産業の結合を提唱して1847年に創設し、著名画家、彫刻家にデザインを依頼して産業美術品を商品化した「フェリックス・サマリー美術製品」の宣伝用パンフレットに起源があると思われる。「フランチェスコ・フランチャは金工家であり画家でもあった。陶磁器類のデザインをラファエルは手がけている。レオナルド・ダ・ヴィンチは首飾りを創案した。(……)真に芸術が万人によって関心をもたれていたときには、偉大な中世の芸術家のほとんどは、日常生活の物品を装飾することを試みたのであり、形態と色彩の美しさと詩的な創意がすべてのものとひとつになっていた。今でもそうあるべきであり、再びそうあるべきだと

われわれは考える。」藪亨『近代デザイン史—ヴィクトリア朝初期からパウハウスマで』（丸善、2002年）、p. 10より引用。

- 9) André Malraux, “Le Musée imaginaire”, *Les Voix du silence, Écrits sur l’art I (Œuvres complètes, IV)*, volume publié sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2004, p. 203. 以下、特に断りがない限り訳文は拙訳である。
- 10) K・ポミアンによれば、作品が博物館に収められるとどんな場合であれ、「本来所有していた典礼、儀式、装飾、有用性といった役割を失う」。クシシトフ・ポミアン著、吉田城・吉田典子訳『コレクション』（平凡社、1992年）、p. 373より引用。
- 11) ルーヴル美術館の誕生（旧体制時代からナポレオン没落まで）については、鈴木杜幾子『画家ダヴィッド—革命の表現者から皇帝の首席画家へ』（晶文社、1991年）、第IV部「ルーヴル美術館の誕生」（pp. 268-334）を参照。
- 12) 美術館の中和化あるいは浄化の機能については以下を参照。
岡田温司『もうひとつのルネサンス』（平凡社、2007年）、「第七章 アンチ美術館の論理と倫理」、pp. 325-326。泉美知子『文化遺産としての中世—近代フランスの知・制度・感性に見る過去の保存』（三元社、2013年）、pp. 244-245。
- 13) イタリア美術品の収奪・移送をめぐるパリでの論争の詳細は以下を参照。
Édouard Pommier, “La Révolution & le destin des œuvres d’art”, *Quatremère de Quincy, Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l’art de l’Italie (1796)*, Paris, MACULA, 1989, pp. 48-59。服部春彦『文化財の併合—フランス革命とナポレオン』（知泉書館、2015年）、pp. 99-106。
- 14) カトルメール・ド・カンシーについては以下を参照。
Pommier, *ar.cit.*, pp. 8-9。岡田、前掲『もうひとつのルネサンス』、pp. 327-332。泉、前掲『文化遺産としての中世』、p. 248。カトルメールは、スフロ設計のサント＝ジュスヴィエーヴ教会堂をフランス偉人廟パンテオンに変更する計画を立案した（1791年）ことでも知られる。
- 15) Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda, op.cit.*, pp. 87-139。
- 16) 以下の要約に当たっては次の文献を参考にした。
Pommier, *ar.cit.*, pp. 33-45。服部、前掲『文化財の併合』、pp. 101-102。泉、前掲『文化遺産としての中世』、pp. 248-250。
- 17) *Lettres à Miranda, op.cit.*, p. 88。
- 18) *Ibid.*, p. 102。
- 19) *Ibid.*, p. 100。
- 20) *Ibid.*, p. 105。
- 21) ドイツ知識人の反応については以下を参照。

Édouard Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 440, note 1. 服部, 前掲『文化財の併合』, pp. 106-108. ちなみに, この時カトルメールの『ミランダへの手紙』がほぼ全訳の上ドイツの文芸雑誌に掲載されたという。

- 22) イタリア収奪美術品のパリ入城式典については以下を参照。
Pommier, *L'art de la liberté, op.cit.*, pp. 451-459. 服部, 前掲『文化財の併合』, pp. 109-125。
- 23) ゲーテ『『プロピュレーエン』への序言』(芦津丈夫訳), 小岸昭・芦津丈夫・岩崎英二郎・関楠生訳『ゲーテ全集 13』(潮出版社, 1980年), p. 142 より引用。
- 24) 同上。
- 25) 鈴木, 前掲『画家ダヴィッド』, pp. 331-332 参照。
- 26) Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815), Paris, Fayard, 1989, pp. 9-85.
- 27) 要約に当たっては以下を参考にした。泉, 前掲『文化遺産としての中世』, pp. 250-252。岡田, 前掲『もうひとつのルネサンス』, pp. 332-347。
- 28) *Considérations morales...*, *op.cit.*, p. 40.
- 29) *Ibid.*, p. 48.
- 30) 鈴木, 前掲『画家ダヴィッド』, pp. 298-299 参照。
- 31) ヘーゲルが美学講義を始めたのはハイデルベルク時代の 1817年と 1818年の夏学期であり, ベルリンでは 1820-21年の冬学期, さらに 1823年, 1826年の夏学期, 1828-29年の冬学期に講義を行っている。これについては神山伸弘・久保陽一・座小田豊他監訳『ヘーゲルハンドブック』(知泉書館, 2016), p. 527 を参照。
- 32) G・W・F・ヘーゲル, 長谷川宏訳『美学講義上巻』(作品社, 1995年), p. 14 参照。
- 33) 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』(岩波現代文庫, 2000年), pp. 15-17 参照。
- 34) こうした絵画形式の変化については, 天野知香『装飾／芸術—19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』(ブリュッケ, 2001年), p.183 を参照。
- 35) ブルボン宮「国王の間」の装飾画は 1838年完成。図書室の装飾画は 1838年開始, 1847年完成。この点については阿部良雄訳『ボードレーン全集 III 美術批評 上』(筑摩書房, 1985年), 「一八四六年のサロン」, p. 418, 註 (116) を参照。
- 36) 天野, 前掲『装飾／芸術』, pp. 189-191 を参照。
- 37) Charles Baudelaire, “Le Salon de 1846”, *Œuvres complètes II, texte établi, présenté et annoté*

par Claude Pichois, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1976, p. 436. 訳文は阿部良雄訳、前掲『ボードレール全集 III』, 「1846年のサロン」, p. 99より引用。強調ボードレール。

- 38) 天野, 前掲『装飾／美術』, pp. 198-230, 鶴崎, 前掲「近代世界システムの中の日本美術」, p. 40 参照。
- 39) 鶴崎, 同上, p. 44 参照。
- 40) 天野, 前掲『装飾／芸術』, pp. 184-185 参照。
- 41) 鶴崎明彦「新しい芸術の誕生—自由帝政と芸術」, 慶應義塾大学法学研究会編『教養論叢』第125号, 2006年3月, pp. 95-237。
- 42) Théophile Toré, “Salon de 1861”, *Salons de W. Bürger*, t.I, Paris, V° Jules Renouard, 1870, pp. 3-89. トレは1861年のサロン評を『ベルギー独立』紙と『タン』紙に執筆している (p. 90 参照)。
- 43) トレについては以下の評伝を参照。馬淵明子『美のヤヌス [テオフィール・トレと19世紀美術批評]』(スカイドア, 1992年)。
- 44) Toré, “Salon de 1861”, *op.cit.*, p. 84.
- 45) *Ibid.*, pp. 84-85. 訳出にあたっては、小黒昌文『ブルースト 芸術と土地』(名古屋大学出版会, 2009年), 注(第1章) pp. 27-28 (22) を参考にした。小黒氏によると、『19世紀ラールス』の「美術館」の項は、末尾にトレのこの一文を掲載しているそうである。

ところで、カトルメール・ド・カンシー以来、美術館と死は対になって語られることが多いが、日本の、まさにフェノロサ・岡倉の時代の例を以下に挙げておく。英国公使夫人メアリー・フレイザー(1851-1922)は1892年(明治25年)4月、美術部長(東京美術学校校長兼務)岡倉覚三(天心)の案内で上野の帝国博物館を見学したことを日記にしたためているが、陽光きらめき桜吹雪が絢爛と舞い散る外界と博物館内部に漂う死のイメージのコントラストを、鮮やかに描き出している。

「(……) 陽光がまばゆく、桜の花の波また波が、黒々とした松の枝のあいだから泡のように吹きこぼれている世界から、ほの暗い館内のおごそかな大展示室へと入ってゆきました。そこには過去のありとあらゆる遺産——武具や金の衣、笛や扇、刀剣や盃、刺繍や漆や七宝、絢爛を愛する民族の、今やうち捨てられた虚飾のすべて——が集められ、埋葬を待つかのように一列一列、一ケース一ケースと並べられているのです。このような場所の動かぬ空気には、奇妙に死の趣きが漂っています——戸外の陽光あふれる生の世界の喜ばしい脈動から、あまりにも切り離され、動かしがたく静まりかえった空気、変転きわまりない現実からあれほどにも密封、隔離された空気なのです。(……)」メアリー・フレイザー著、ヒ

- ユー・コータツツイ編, 横山俊夫訳『英国公使夫人の見た明治日本』(淡交社, 1988年), p. 308より引用。
- 46) Toré, “Salon de 1861”, *op.cit.*, p.85.
 - 47) Paul Valéry, “Le problème des musées”, *Œuvres* II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1960, p.1293.
 - 48) テオドール・W・アドルノ著, 渡辺祐邦・三原弟平訳『プリズメン—文化批判と社会』(ちくま学芸文庫, 1996年)所収「九 ヴァレリー プルースト 美術館」(pp. 265-287) 参照。
 - 49) マルセル・プルースト著, 井上究一郎訳『失われた時を求めて2』第二篇『花咲く乙女たちのかげにI』第二部「土地の名, 一土地」(ちくま文庫, 1992年), p.365 参照。原文該当箇所は以下の通り。Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, t. II, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [deuxième partie], 1988, pp. 5-6.
 - 50) この点に関しては, 小黒, 前掲『プルースト 芸術と土地』, 第1章「プルーストと美術館というトポス」(pp. 10-40) 及び終章「書物について—『個』と『普遍』」(pp. 195-213) を参照。
 - 51) この点に関しては, 小黒, 同上, 特に第4章「批評家アンドレ・アレーとの距離」(pp. 90-113), 及び泉, 前掲『文化遺産としての中世』, 特に第III部「文化遺産の生とは何か—世紀転換期における作家たちの保存論」(pp. 244-344) を参照。
 - 52) 鶴崎, 前掲「新しい芸術の誕生」, pp. 192-205 参照。
 - 53) 天野, 前掲『装飾／芸術』, pp. 239-250 参照。
 - 54) 同上, pp. 243-244 参照。
 - 55) 同上, pp. 78-80 参照。
 - 56) 同上, p. 115 参照。
 - 57) 同上, pp. 112-113 参照。
 - 58) 前掲, 『フェノロサ美術論集』, p. 195 参照。
 - 59) 村形明子編訳『フェノロサ夫人の日本日記—世界一周・京都へのハネムーン, 一八九六年』(ミネルヴァ書房, 2008年), p. 12 参照。
 - 60) 村形, 前掲『フェノロサ文書集成(下)』, p. 238 参照。
 - 61) 「フェノロサ氏の演説」, 『大阪毎日新聞』, 1896年(明治29年)9月9-12日。同上, pp. 221-230 参照。
 - 62) 同上, pp. 240-246 の英文要約草稿の翻訳を参照。
 - 63) 同上, p. 243 より引用。
 - 64) 同上, pp. 247-254 の英文要項の翻訳を参照。

- 65) ルックウッド製陶所は1880年オハイオ州シンシナティに創立された。創立者は大森貝塚で有名な動物学者エドワード・S・モース（フェノロサを東京大学に推薦した人でもある）と交流があり、モースの膨大な日本陶磁コレクションを参考にした作陶を行い、アメリカ陶芸におけるジャポニスムの拠点になったという。この点については、今井祐子『陶芸のジャポニスム』（名古屋大学出版会、2016年）、pp. 509-510を参照。
- 66) これらの人物については、村形、前掲『フェノロサ文書集成（下）』、p. 254、註（3）（4）を参照。
- 67) 同上、p. 238 参照。
- 68) 村形、前掲『フェノロサ夫人の日本日記』、p. 152、p. 234を参照。
- 69) 以下、フェノロサ最後の来日までの記述は、山口、前掲『フェノロサ（下）』、pp. 110-118を参照。
- 70) 同上、p. 84 参照。
- 71) 天野、前掲『装飾／芸術』、pp. 93-111 参照。
- 72) 鶴崎、前掲「近代世界システムの中の日本美術」、pp. 168-170 参照。
- 73) これによって美術と工芸の分離が確定する一方で、同年の東京勸業博覧会では「図案」が美術部門から独立し、絵画とは別の「デザイン」として再出発する。同上、p. 162 参照。
- 74) 文展については以下を参照。夏目漱石著、陰里鉄郎解説『夏目漱石・美術批評』（講談社、1980年）所収、陰里鉄郎「解説・第六回文展について」、pp. 124-128。
- 75) 同上所収、夏目漱石「文展と芸術」、p. 82より引用。漱石はこの言葉を「芸術の最初最終の大目的は他人とは没交渉であるという意味である。親子兄弟は無論の事、広い社会や世間とも独立した、全く個人的のめいめいだけの作用と努力に外ならんと云うのである。」（p. 83）と言い換え、続いて「徹頭徹尾自己と終始し得ない芸術は自己に取って空虚な芸術である。」（p. 84）、「団体が瓦解して個人だけが存在し、流派が破壊されて個性だけが輝く時期に即して、芸術を云々するのが余の目的である。」（p. 95）と述べて、自我の探求と個人主義の徹底こそ芸術の唯一無二の目的であると主張している。