

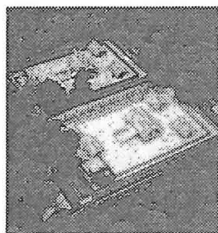
近代の国家コレクションと民間コレクションの形成

東洋／日本美術の収集・展示・露出とその逆説

稲賀繁美

伊勢神宮の記号学——序にかえて

表題の議論に入るに先立ち、話の枕として、伊勢神宮を取り上げる。世界文化遺産への指定は、ユネスコの名において、人類が後世に残すべき遺産目録を作ることの意味する。これもコレクションの一形態と見なすならば、はたして伊勢神宮はそこに含まれうる（べきな）のか。少なくとも非公式には何度となく話題となりながら、今日までのところ、法律的な手続き論以前で、指定可能な対象として浮上すらしないまま、というのが実態らしい。伊勢神宮の核をなす木造の建造物は、「神道」という、政治的にもイデオロギー的にも過剰なまでの意味を担う意味運搬素（*signiphore*）となっている。このモニュメント、と呼ぶには余りに貧弱な木組みは、最近では一九九四年の「遷宮」によって、建て替えられ、新旧交替を行った。伝説によれば有史以前から、二十年毎に解体されては新たに築かれた形態をアーケタイプとして、その引用とコピーとからのみ成り立つ、という意味で、この建物は典型的にポスト・モダンな存在とも形容できる。その非物質的な連続性、さらにはそれが中国や朝鮮の影響からも免れた純粋に日本の形式である、とする認識そのもの



伊勢神宮遷宮（1994）

コレクションの記号論

記号学研究21／日本記号学会編2001

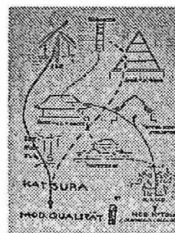
コレクションの記号論と日本のコレクター
コレクションの記号論の射程

studia semiotica21 ■ Semiotics of "Collection"
the journal of the japanese association for semiotic studies 2001

が、歴史的に構築され、イデオロギーによって支えられた認識であることは、言うまでもない。「皇室の万世一系」をなぞるようなその継続性は、とりわけ十九世紀以来の国学の勃興とともに言祝がれ、また二十世紀三十年代には、ブルーノ・タウト(一八八〇―一九三八)のような外国人の建築家によって再評価された。こうしたイデオロギー的言説のおかげで、この日本美学の純粹なる範型と見なされた記念建造物からは、それにまつわる歴史的経験や記憶の一切が抹消された——というか、むしろこの形態のうちに、否定的に充填された。およそそこに正統性の証しを求めるとすれば、それは適及的でクロノポリティカルと言つてよい、歴史性の否認のうちにしか見いだせまい。

「オリジナルなきシミュラクル」(ジャン・ボードリヤール)として、二重らせんのDNA遺伝子のように次々と世代を越えて継続的に複製された伊勢神宮は、「純粹なるスノビズム」の支配する歴史(後(ポスト・ヒストリカル)なパラダイスたる日本という意匠(アレクサンドル・コジェーフ)にとつて、まことにうつつつけの自惚れ鏡ということになる。その起源以来(そして起源とはつねに後世が適及的に捏造するものだが)、二十年毎の儀式的かつ体系的な解体作業・抹消作業によつて、その唯一の志向対象(objet)のいかなる物質的な痕跡も、もはやその場には残されておらず、ただ、廃棄された建材は解体され、撤き散らされて全国の社寺の部材として再利用(re-use)されてゆく。一点への凝縮ではなく逆に全国への拡散によつて、見えざる支配を貫徹するこの負のコレクション網の成立、その二十年を単位とした時間的な反復や重畳——宮大工の技能を次の世代に伝える臨界条件——とともに、その中心で「金座」と「米座」の間を往復しつつ、複製と自己抹消とを繰り返しつつ自転を続ける自己言及的な円環(self-referential loop)。

この円環運動は、現在の木製構造をその最新の受肉としながら、擬制としての「国民」という集合的なイマジネールを基礎づけつつ、と同時にそれによって支えられてゆくこと



ブルーノ・タウトによる日本建築史の二潮流

となる。「万世一系」の神話を、安易に非科学的捏造として、神経症よろしく忌避するかわりに、むしろそれが明治立憲国家形成以来、今日にまで至る国民統合という政治過程で及ぼしてきた魔術的なればこそ「現実的」な効能の射程をこそ、冷徹に分析する必要があるが、文化の記号論には求められているだろう。

さて、いささか皮肉なことだが、伊勢神宮は、その精神的な連続性という虚構あるいは、それとは裏腹の物理的断絶性ゆえか、今日に至るまで、ユネスコによる世界文化遺産への登録の対象とはなっていない。アンドレ・ジャステル（一九二―一九〇）のような学者は、伊勢神宮の遷宮に、西欧の理念とは対極にある文化遺産保存のありかたを理解していた。だが、それはまたユネスコ主導の文化遺産の定義に隠された、暗黙のイデオロギー的側面をも顕らわにする。筆者はなにも、日本民族の精神的靱帯が、西欧主導の文化財保護の立場から無視されている、などという義憤に同調する意思はない。むしろ、世界文化遺産の定義に抵触し、世界遺産というコレクションからも範疇論的に排除された、忘却されし幾多の存在のなかに、伊勢神宮（一部の「国民」が民族精神の具現と見なす対象が含まれている、という構造そのものに注目しておきたい。この構造こそが、件の「義憤」を強化する絶好の口実たりえているからだ。

さらに注目すべきは、このような、伊勢神宮への範疇論的否認は、何も今日の問題に限られるわけではないことだ。事実、欧米からの最初の観光客たちも、これと酷似した理屈でもって、このオリジナルなきレプリカたる伊勢神宮を記述した——というよりも、むしろ記述し損なった。「彫刻も絵画も、似像もない」、この無表情な聖域をまえにして落胆した外国の旅行者が「ここには何も見るものなどなく、おまけに彼ら『日本人ども』は、それを見せてさえくれないのだ」、と発言した旨を、バジル・ホール・チェンバレン（一八五〇―一九三五）の『日本旅行者のためのハンドブック』第三版（一八九一）が伝える。伊勢

神宮の本殿は、外宮、内宮とも、空っぽの(精神的)宝物殿とも形容できようが、それが空っぽであることを、日本人たちはひた隠しにし、そのことで、あたかもそこに聖なるものが宿っているかの幻想を弄んでいる、とでもいったげな気配だ。「土着民」にとつて最も大切な文化遺産は、かくして当時の欧米のまじめな旅行客のお眼鏡には適わなかった。これではおおよそモニュメントとは認めがたいのだから。そこには、あたかも神殿に安置されているといわれる鏡に写った自分の顔よろしく、眺められた対象というよりは、むしろ眺めやる視線の特性が露呈している。加えて神道そのものが、「宗教」として認知するには、あまりに原始的・未開に過ぎる、といった議論すら、当時W・S・アストン(一八四一—一九一一)に代表される日本学者(世界最初の『日本文学史』の著者)によって表明されていた。

1 近代日本における国家コレクション成立の沿革と背景

何を「宗教」の名にふさわしいものとして認知し、何をその範疇から排除するか。実はこの議論はそのまま、十九世紀末の日本における国立博物館設立——そして近代における国家コレクション形成——の背景を暗示する。明治初期の博物館行政に係わる所轄官庁の異動の詳細にはここでは踏み込まないが、ヴィーン万国博覧会への準備を兼ねた、町田久成(一八三八—一八九七)、蜷川式胤らによる「古器旧物保存方」布告と壬申検査(明治六〔一八七三〕年)、さらに一八八六年に帝室博物館を管轄することとなった宮内省に設けられた臨時全国宝物取調局による全国宝物調査(一八八八—一八九七)を通して、国家は文化遺産指定に着手した。文化遺産を同定し、その詳細な目録をまとめること、また重要な文化財を特定し、それを宮内省の行政的な管理下におくことに、その眼目があった。その結果は、二二万三千とんで九一点にのぼる膨大な文物を八等級に分けて登録した。そのかん

帝国憲法発布の年にあたる一八八九年には、ロシアを模範として、東京、京都そして奈良に帝室博物館三館を設置することが公に宣言される。それと手を携えるように、内務省側では一八九七年に古社寺保存法を施行して、廃仏毀釈と社寺の荒廃、美術品のさらなる海外流出をくい止める方策に出る。日本美術を代表する作品を指す範疇として、「国宝」という用語が浮上するのも、同法において、とされる。

こうした国家による美術範疇の設定と、美術品保護以前にも、例えば松平定信の『集古十種』の企てによる、名品目録・図版複製の製作や、蜷川式胤の『観古図説』の発刊（一八七六—一八〇）、さらには内閣印刷局による『国華餘芳』の刊行、それに先んずる菊地容斎（一七八八—一八七八）の歴史人物の図像的考証というべき『前賢故実』十巻（一八六八年完成）の発刊など、記述としての美術史への志向や、資料集成の目論みが皆無なわけではない。だが奈良・京都への度重なる調査から確立されたのは、日本における「古代」の観念、それも時代区分の道具というばかりではなく、美術史的な範疇としての「古代」の発見および確立だった、といつては言い過ぎだろうか。

そのなかでふたつ強調しておきたい出来事がある。第一に、立憲君主国の確立とともに、それを代表するコレクションが再設定されたこと（それを連続と見るか断絶と見るかは、現在の日本の専門家のあいだでも、見解が分かれる）。第二にそうした公式コレクションは、いわば海外の列強の目を意識して構成され、また国際的な機会を利用して展示——従来のように内輪に「秘蔵」するのではなく、努めて他所様の目へと「露出」——されたことである。

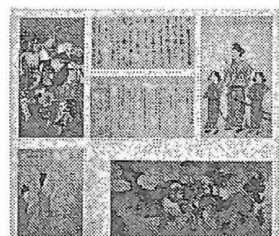
まず指摘しておくべきは、一八八六年に、東大寺の宝物殿として知られる正倉院が、それまでの寺社の管理から宮内省の管轄に移され、皇室の財産となったこと。ここに、「御物」すなわち皇室の宝物、というコレクションが、はつきりとした行政上の範疇として登



正倉院とその宝物

場した。ここで一言注意しておけば、戦後、法隆寺金堂の火災がきっかけとなって施行された文化財保護法（一九四九）により、改めて重要文化財と国宝という分類項目が立てられたが、今日に至るまで、皇室の御物は、これらとは別立ての、別個カテゴリーとして残っている。なお、昭和天皇崩御の後、皇室の相続税支払いのために、御物の一部が文化庁の管轄に移され、改めて国宝の指定を受けた場合もある。こうした経緯は、逆に近代における「御物」というコレクションの性格をも照らし出す。すなわち、正倉院御物を皇室の財産として公的に認知することには、当時、首相、伊藤博文（二八四—一九〇九）自ら宣言したとおり、「忠君愛国」（シャープのワープロ書院では「紂君」としか変換できない！）の思想を日本臣民に徹底する意図が明確に謳われていた。正倉院の皇室財産への編入は、また「国家神道」の確立・徹底とも軌を一にしており、神道の「国教化」——あるいは、より正確には、超「宗教」への格付け——は、国民統合のために、西欧のキリスト教に匹敵（あるいは、それを凌駕）する精神的・（超）宗教的支柱を求めた政策判断でもあった。先刻触れたアストンが神道を「未開・原始」といささか冷笑的に決めつけたのも、実は、当時の日本政府による「国家神道」推進への批判を込めたものだった。

次に取り上げたいのが、一九〇〇年のパリ万国博覧会を機に刊行された、日本国家初めての公式日本美術書『日本美術』*L'Histoire de l'art du Japon*である。帝室美術館館長、九鬼隆一男爵の序を付した、記念碑的といつてよいこの豪華本について、ここでは簡単に三点ほど注記するに止める。まず第一に、本書がまずフランス語で公開されたという事実は、これが国内向けというよりは、むしろ諸外国列強に対して、大日本帝国の威容を喚起すべき外交的な任務を帯びた出版だったことを示している。二〇世紀を迎えようとする当時の日本外交の最重要課題は、いうまでもなく幕末以来の対外不平等条約の改正にあった。第二に、本書の出版や、同時にパリの万国博覧会会場で、万国博覧会日本帝国協会（事



『皇室の名宝展』チラシより

務局長、林忠正)によって催された日本古美術展(これには、先行する臨時全国宝物調査で指定された作品も、法隆寺金堂を模した建築のなかに出品されている)によって、それまで欧州で支配的だった日本美術のイメージが裏切られた。当時ジャポニスムの風潮にあった欧州では、徳川時代の浮世絵版画や根付け、輸出用青銅製品や陶磁器など、民衆藝術や応用藝術が流行を見せ、室内の調度などに取り入れられていた。これにたいして、日本代表部は、飛鳥、白鳳、天平という日本古代に重心を置く記述を前面に押し出した(ただし白鳳の名称は、やや遅れて、関野貞の提案)。この古代の百年ほどの記述に、*L'Histoire de l'art du Japon*の三割を越える紙面が割かれ、飛鳥・奈良における仏教摂取と、それに続く平安国風文化という、これまでの西欧の日本美術愛好家たちにはほとんど知られていなかった、東洋の古代が、極めて意図的に演出——あるいは創出——されたといっても過言でない。東洋美術像は当時大きく変貌しようとしていた。

そのなかでもっとも注目を引くのが、徳川江戸の浮世絵師、葛飾北斎の場合だろう。ルイ・ゴンスの『日本美術』(一八八三)で一章をあてがわれ、エドモン・ド・ゴンクールの前最後の著述『北斎』(一八九六)によって称賛された北斎は、一九〇〇年の公式日本美術史のなかでは、数十人の浮世絵師の一覽表的羅列のなかにたち混って、わずか十二行の伝記的記述を与えられるにすぎない。いわば東洋美術、そして日本美術のコレクションを組み立ててゆくうえでの、おおきな骨組みそのものが、ここに至り、欧・日の間で、根本的な分岐点をあらわにした、といつてよい。実際、当時から今日に至るまで、欧米の日本美術収集家たちは、多くの場合、江戸時代にその焦点を据えてきた。今日でも欧米の日本美術史研究家の大多数は徳川・江戸専門家によって占められている。これにたいして、のちにみる二十世紀初頭以降の日本の財閥系収集家は、むしろ古仏画、仏像さらには古筆の収集に情熱を傾ける傾向があり、研究者もまた浮世絵や江戸・徳川の作品には、近年に至

るまで重きをおきたがらぬ雰囲気が濃厚だった。とりわけ『浮世絵の研究』で博士号を取得した藤懸静也・東京帝国大学教授は、浮世絵を講義に取り上げたのは、唯一、定年の年の特殊講義においてであった、という逸話を残す。

第三に、この出版を通して、当時の日本側が欧米列強の公衆に対して、日本古代と西世界の古代との間に、一種の平行性のあることを印象づけようとしていたのが見えてくる。日本政府の顧問たる地位にあったアーネスト・フェノロサ（一八五三—一九〇八）は、奈良を東洋史における古代ギリシアに類比し、その弟子筋にあたり、件の『日本美術史』の編集に中核で加わっていた天心・岡倉覚三（一八六四—一九〇三）は、奈良の仏教彫刻は古代ギリシアの古典彫刻に匹敵するものとの評価を示していた。さらに九鬼隆一は、古代日本において京都が奈良に負っているものは、あたかも古代地中海世界においてローマがアテネに負っているものに相応する、との説を唱えていた。一見思いつきにも見える対比論だが、そこには、東洋の古代を西洋の基準で理解しようとする、西側の便法とともに、逆に、東洋の美術的達成を、グレコ・ロマンに範を仰ぐ西洋美術史の高み——それが帝国主義下の当時の世界にあつては、人類に普遍的な唯一の美的カノンだった——に類比させようとする、東洋の側の自己意識も投影されている。

2 東洋美術／日本美術概念の成立とコレクション形成

東洋美術コレクションを形成するには、そもそも東洋美術なる枠組みが必要となる。だがこの枠組みが日本でそれとして意識されはじめたのは、ようやく一九〇〇年頃ではなかったか（反証のご教示を願う）。そしてここまで辿ってきた、近代日本の国策による博物館設置という「入れ物」作りと、そこに収めるべき「中身」選びとは、必ずしもそうとは意識されることもないまま、ふたつのあい矛盾する基準のあいだで進められていたはずだ。

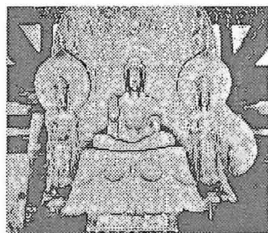
一方で、形成されるべきコレクションに選ばれるに値する作品は、西側の価値判断に照らして、美術(あるいは悪くても応用藝術)の範疇に合致するものでなければならぬ。だが他方で、だからといって、これらの作品は、たんに西欧世界の美術作品へと還元されては困る。あくまでそれらは東洋なり日本なりの独自性を発揮しなければならないからだ。西側世界の美的価値観との適合性と、西側美術への非還元性——この間の定かならぬ間隙にはじめて——意識的にもせよ、無意識にもせよ——日本美術、そしてその延長として東洋美術なる思念が育まれ、練り上げられる。

この観点からすると *L'Histoire de l'art du Japon* に九鬼隆一の寄せた序文は注目に値する。いわく「固より日本美術は日本特有の趣致を有するは言を俟たざれども、其の骨子たる「や」嘗の東洋美術の粹を集めて構成したるものに外ならず」として法隆寺金堂の壁画とアジャントーの壁画を比べ、薬師寺ほかの仏像と「支那龍門伊闕」の彫刻との趣味の一致を主張する九鬼は、「日本帝国は世界の公園たるの外、更に東洋の宝庫なりと称するも過言に非ざるなり」と宣言する。さらに全国古社寺宝物調査の主旨が「我が国光を発揚せんと欲」するところにあつたことを認め、将来にはさらに「一大美術史を著作せん」との目論みあることを表明する。「蓋し是等の事業は敢て支那及び印度の国民に望むべからず、応に東洋の宝庫たる我日本帝国国民にして始めて能く完成するを得べきのみ」(『校本日本帝国美術略記』大正五年刊行に掲載の、明治三二年の序文より)。この一節はエマニュエル・トロンクワの訳文にティエボー・シッソンが筆を加えた仏文序文でも、雄弁な文体で述べられている。

ここに引用した九鬼の序文は、そのまま天心・岡倉覚三の『東洋の理想』(一九〇三)の冒頭を思い起こさせる。「このように、日本はアジア文明の博物館であるが、博物館というにはとどまらない」云々の発言がその冒頭に見られ、さらに「アジア文化の歴史的な富



薬師寺 薬師三尊像 (*L'Histoire de l'Art du Japon*, 1900 挿絵より)

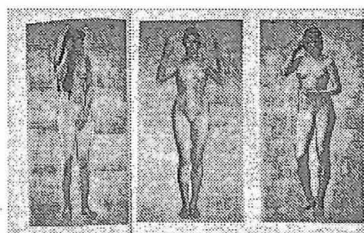


法隆寺金殿 釈迦三尊像 (*L'Histoire de l'Art du Japon*, 1900 挿絵より)

はひとり日本においてのみ、その時代を追った見本に就いてこれを研究することができる」、といった天心の文章もそこには見える。研究者たちはおおかた、こうした天心の持論が九鬼の序文に反映したもの、と推定している。『東洋の理想』では、そこにはさらに、インド滞在でおそらくはヴィヴェカーナンドから得たアドヴァイタ、唯一不二の思想、また全体と部分が相互照射する金剛界曼荼羅のイメージが重なって「アジアはひとつ」の思念に至る。「かくして日本の歴史はアジアのさまざまな理想の歴史となる——それは東洋の思惟のひとつひとつが波となって次々に押し寄せ、其のたびに国民の意識を打ったその跡が波紋となって残る砂浜である」。

さらに、高階絵里加の仮説によれば、黒田清輝が一九〇〇年のパリ万国博覧会に出展した『智・感・情』が、天心の東洋世界像の図示であった可能性すら示唆される。智とは中国の儒教・道教、情とはインド仏教の慈愛・慈悲であり、それら両者を感性において統合する美の国としての日本、という構想は、これを数年遡る、岡倉天心の東洋美術講義の草稿にも素描されていた。さらに智とは文殊菩薩であり、情とは普賢菩薩であって、その両者を脇侍に中央にたつ釈迦如来が、感性Ⅱ美の化身となる。こうした隠された釈迦三尊像こそ、当時の日本が美術を介して西側世界に対して(密かに)唱えた東洋の自画像だった、というわけだ。

このように、天心が釈迦三尊に託したとも想定される「ひとつの東洋」の理念は、天心の『東洋の理想』の草稿校訂者、シスター・ニヴェディータ(一八六七—一九一一)と共鳴し、『インド美術の理想』(一九〇八)を著述したアーネスト・ビンフィールド・ハベル(一八六四—一九三七)、さらに天心没後の一九一六年にボストン美術館に赴任してインド美術部門を司ったアナンド・K・クーマラスワミ(一八七七一—一九四三)に至る知的伝播を遂げる。その経緯は、別途詳しく分析した。重要なことは、藤原貞朗氏も指摘するように、

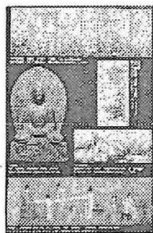


黒田清輝『智感情』(1897-9) 東京国立文化財研究所

こうした理念の後ろ盾を得てはじめて、両大戦間に、欧米で、例えばフランスのアンリ・フォション（一八八一—一九四三）に代表される世代の学者によって、東洋美術史をも包含した世界美術史の構想が練られていった、という経緯だろう。

こうした——天心自身がそのもつとも雄弁な提唱者のひとりだったといつてよい——東洋美術史の概念に支えられて、天心はその晩年を、事実上の亡命先たる北米合衆国はボストンにあって、東洋美術コレクションの実現に尽力することとなる。顧問としてボストン美術館に一九〇五年にむかえられた天心は、続く十カ月のうちに五千点に上る絵画といくつかの彫刻の鑑定をし、「ボストン美術館は『日本美術に関して』単独のものとしては世界で最大のコレクションであり、それは傑作の豊かさにおいて、わずかに奈良と京都にある日本の皇室のコレクションに続くものである」と判定した。一九〇五年には日本で、また辛亥革命直後の一九一二年には中国で、作品を購入したが、そのかん一九一〇年に新設された「中国および日本部門」の初の「学芸員」に任命されている。ボストンにおける天心の活動の一端は、『ボストン美術館の至宝…宋・元画名品展』（一九九六）および『岡倉天心とボストン美術館展』（一九九九—二〇〇〇）に示された。天心のボストン時代を挫折と捉える研究者もあるが、それはあまりに日本という枠に囚われた内向きの思考だろう。「東洋」を、美術コレクションを媒介として新世界で演出する労苦に、天心はむしろ祖国では得られぬ知的な緊張を楽しんでいたのではないか。

実際、ボストン美術館はこの段階で、旧市内のコブレイ・スクウェアから、現在の郊外はハンチントン街へと移築される途上にあつた。そのなかで、今後の展示はいかにあるべきか、について、折から熱心な討議がもたれていた。従来は、ロンドンのサウス・ケンジントン博物館に倣って、職人の参考になる作例をすべて、その帰属文化圏などはあまり重視せず、もっぱら技法や材質に沿って分類しており、また、公衆の趣味などは考慮に入



岡倉天心によるボストン美術館の東洋美術蒐集：『岡倉天心とボストン美術館』展チラシ（名古屋ボストン美術館）より



ボストン美術館 ハンチントン街の新館正面

れることなく、収集品の全体を総覧する展示方式だった。ところが、将来副館長となるマシュー・S・プリチャードが一九〇四年に斬新な提案をした。展示は各文明圏の有機的な連関を重視すべきであり、また総覧ではなく、名品厳選の選択が必要だ、というのが、その主張の骨子だった。さらに日本部門に関して、プリチャードは、日本の趣味 (Japanese taste) に迎合した展示には難色を示していた。これと同じ時期、おそらく文明圏の有機性に関してはプリチャードと意見を同じくしていたであろう天心が、東洋の展示は東洋の価値判断に沿ったものにすべきだと、この点にかなしてはプリチャードと対立する建白をなしていたことが、館長エドワード・ロビンソンの記録に見える。一九〇九年に至って、天心の留守を守ったフランシス・ガードナー・カーティスは、むしろ天心の主張を受け入れて、元来の文脈を重視した環境を再構成し、あらたな東洋美術部門の展示を実現した、とアン・ニシムラ・モースは判断している。だが、およそ美術館たるもの、元来の文脈に依存し、場合によってはそれを復元するような展示を旨とすべきか、あるいはその反対に、作品をあくまで美術館という人工的な環境に引き出し、出自の文化的環境は捨象すべきなのか。再文脈化 (recontextualize) か、それとも脱文脈化 (decontextualize) かは、今日なお見解の分かれる争点である。

3 二十世紀以降の個人——財閥——コレクションの形成

さて天心が生前最後に出版した英文の単行本は『茶の本』(一九〇六)だった。その際立った著名さにもかかわらず、今日の日本の美術史家たちのみならず茶道研究者たちも、この本の位置付けには戸惑っているように見受けられる。だが社会的な視点、あるいは記号学的な見地から見れば、この時点で天心が『茶の本』を出版した事情は、むしろ明快に理解できるはずではないか。クリスティーン・グートも適切に主張したとおり、二十世紀



コレクションによる東洋美術像形成者としての岡倉天心
『岡倉天心とボストン美術館』展チラシ(名古屋ボストン美術館)より

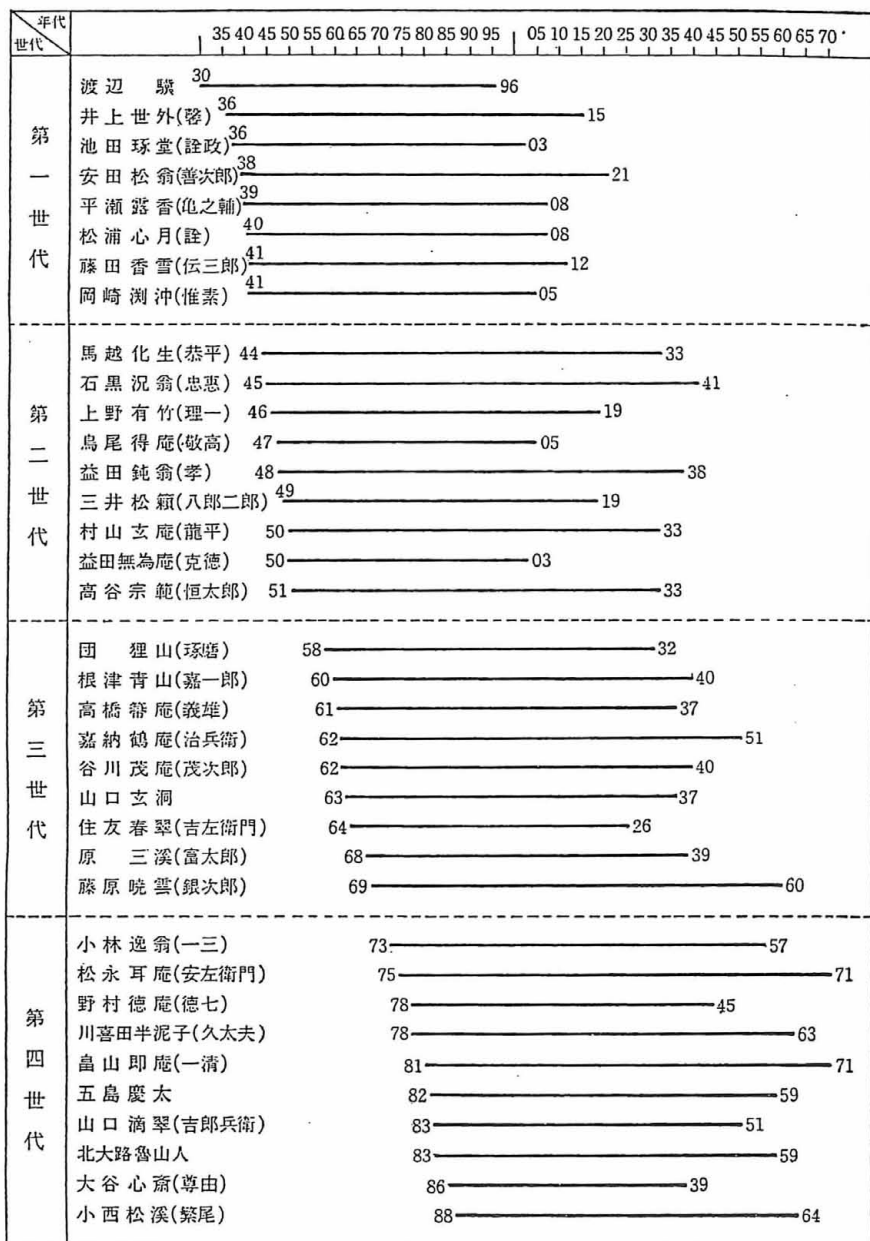


表1 近代日本における数寄者の四世代：熊倉功夫『近代茶道史の研究』194頁より引用

初頭から、日清、日露の戦役を経て、経済が軽工業から重工業への革命的変換を辿るなかで、日本のブルジョワ層を占める企業家、主要財閥の中枢にあつた財界人たちは、相場的好況にも助けられ、個人の美術コレクションを形成し始めていた。その主要な人名をここに列挙することすらあまりに繁雑だろう。熊倉功夫の『近代茶道史の研究』（一九八〇・一九四頁）に見える四世代の近代数寄者の生没年表、あるいはグートの著作『芸術、茶そして工業・益田孝と三井サークル』（一九九三）巻末にまとめられたコレクター一覧表、そしていささか雑纂的だが、田中日佐夫『美術品移動史・近代日本のコレクターたち』（一九八一）という、膨大な情報をねじ伏せた先駆的業績。それらに盛られた、近代日本の美術収集家のプロフィールを参照するのが簡便だろう。

これらの近代数寄者たちは、室町中世以来の茶道具の逸品を入手しようと腐心する一方で、近世徳川時代に儀礼化された作法の後継者をもつて任じようとの姿勢を見せていた。そうした茶道の復興の中心にあつたのが、三井財閥の番頭であつた鈍翁こと益田孝（一八四八—一九三八）であり、またかれらの活動を記録として留めるのに労あつた人物として、箒庵・高橋義雄（一八六一—一九三七）にまず指を屈するのは、常識に属するだろう。（なおついでながら、田中氏の著書『美術品移動史』は、高橋箒庵の『近世道具移動史』『昭和四年』を意識した題名だろう。鈍翁の茶会記録——とりわけ昭和十三（一九三八）年に、鈍翁の本拠地、小田原の掃雲台で催された「松花堂惺々翁三百年忌」からすると——茶席に推古、天平、弘仁、藤原時代の遺品を配するという、従来の慣習からみれば、いかにも破天荒な工夫が目につく。ここには、二十世紀初頭の古典趣味東洋美術構想を受けて、数寄者趣味のコレクションが変質を被つた成果を認めるべきではなからうか。続く財界人としては、青山・根津嘉一郎（一八六〇—一九四〇）、原三溪（一八六八—一九三九）、また阪急電鉄の総裁たる逸翁・小林一三（一八七三—一九五七）、耳庵・松永安左衛門（一八八七

一九七二)はじめ、多くの著名人を挙げるのに、まことに暇がない。かれらの多くは、関東大震災の後、関西地方に居を移すや、財力にものを言わせて幾多の茶室建築を含む豪邸を築くこととなる。

4 展示と隠蔽——「東洋美学」と『茶の本』

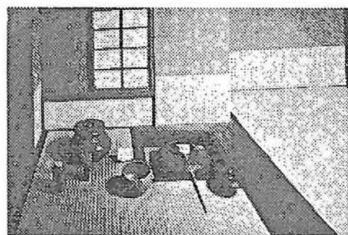
天心自身、ボストンのガードナー夫人主催の宴で「チャ・ノ・ユ」を披露するなどの実績をもつが、その『茶の本』も、こうした同時代的文脈に位置付け直せば、あらためて著者の時代感覚の鋭さが納得される著作である。制度論的な観点から見れば、茶席「ティー・セレモニー」は西欧近代の博物館学にたいして日本が示した代替案(alternative)であり、西側「オクシデント」世界のコレクション展示方法に対して(架空の対抗物たる)東側「オリエント」世界から提案された反作用であった。天心はこう述べる。「西洋の家では、我々の目には無意味な繰り返しと映る光景に出くわすことが度々ある。ひとりの人物を訪ねると、その背後からその人の等身大の肖像がこちらを睨んでいて、これでは話をするのも楽ではない。どっちが本物なのだろう、彼なのか絵のほうなのか、話している方なのか、と戸惑ってしまい、そのうちどちらかは偽物に決まっている、という妙な確信を抱いてしまう。宴会の席についたとなると、食べ物、消化に悪そうなので密かにとぎまぎしながら、食堂の壁を飾る溢れんばかりの絵や陳列に見入ることになる。どうしたあんな狩りやスポーツの犠牲とか、魚だ果物だの精巧な彫り物があるのだろう。なぜ家族の肖像を見せびらかすのだろう。ここで曾ては食事をしたが、今では死んで仕舞った人々の事を、わざわざ我々に思い起こさせて」(拙訳)。

こうした西洋の趣味に、天心は「日本人」としての違和感を隠さない。「単純な飾りつけに馴染み、頻繁に装飾の方法を変えることに慣れている日本人にとって、絵画や彫像や

その他ゴタゴタで年がら年中溢れ返っている西洋の室内は、ただもう富を見せつける悪趣味との印象を与える。たとえ傑作揃いであっても、それらを四六時中目にして楽しむにはよほど強靱で溢れるような鑑賞力がなくては適うまい。そしてヨーロッパやアメリカの家庭でしばしば目にするような、これほどの色彩と形態の混乱ぶりの真っ只中で、毎日毎日生存してゆけるには、まことに無制限な容量の藝術的感受性があるに違いない。「強靱」(mighty)は天心が西欧世界に好んでつける形容詞。ここには天心一流の痛烈な皮肉が横溢する。

このように西洋では「ひとつの家の室内はしばしば博物館へと意匠替えされる」が、その対極にあるのが茶室の美学なのだ、と天心は強調する。「茶室は絶対的に空っぽである(the tea room is absolutely empty)——そこに一時的におかれて美的なムードを満足させる要素を除けば。なんらかの特別な美術品がその「期」のために持ち込まれ、その他のすべてが、主要なる主題の美を引き立たせんがために選択され、取り合わせ(arrange)られる。[音楽の場合ならば、]同時にいくつもの違った楽曲を聴くわけにはゆくまい。美しきもののまことの理解とは、なんらかの中心的な動因へと集中することでのみ可能なのである」。

すべての収蔵品を一堂に羅列する替わりに、茶室という限定された空間に、厳選された品だけを、お互いの調和と取り合わせに配慮して配置する。恒久展示の替わりに、時候に応じ、季節感に合わせて装いを取り替える生活感。また、作品を手が届かない壁の上やガラス貼りの陳列ケースに閉じ込めて隔離し、大量の人々の目に晒す視覚重視の鑑賞に対して、少数の選ばれた鑑賞者だけを招じ入れ、視覚のみならず、味覚、嗅覚、聴覚、さらには茶器の触覚を分かち合う、という五感を総動員した共感覚の体験。見せるかわりに隠し、陳列の替わりにもつばら保管して、機を得て瞬時、秘蔵の品を人前に出し、客との出会い



美術蒐集・鑑賞の場としての茶室

の「場」を演出する。ここには、それまで天心が、自ら率先して営んできたはずの、西洋流の日本展示、日本露出に対する疑念が集約しているといつてよい。それまでもつぱら東洋を西洋の目前に目立たせようとして、あるいは自らも奇異なる振る舞いや珍妙な風体の装いにまで及んだ天心、日本を「東洋の博物館」として演出することにひたすら腐心したあげく、徳富蘇峰から日本を「見世物小屋」にするのか〔国民の友〕明治二十二年六月二二日・本誌掲載のクリスティーン・グート論文に引用）、と揶揄された張本人ですらありえた天心。その天心が晩年に至って、西洋の流儀に沿って東洋を演じることの逆説——隠すことをもって本義とするコレクションをいかにして公開できるのか——に沈潜した思索が、『茶の本』に結晶したといつてよい。

一見枯淡ともみえる天心の東洋の夢——それを実現するには、しかし実際には莫大な軍資金とすさまじい執念、さらには宝を我が物にするための狂気じみた物欲すら必要だった。そうした条件をすべて満たして、近代の茶道の再興者を具現した第一人者が、鈍翁・益田孝だった。源氏物語絵巻（現在、五島美術館蔵）、絵因果経、地獄草紙、十一面観音像、さらには弘法大師・空海の真筆、そして青井戸茶碗「隼」などという茶道具の逸品の獲得を巡つての、すさまじいまでの駆け引きや関係者同士の確執の詳細には、既に揚げた文献に加えて、山口昌男「日本近代における経営者と美術コレクションの成立——益田孝と柏木貨一郎」ほかに言及がある。その鈍翁は、昭和十三（一九三八）年、九十歳をもって急逝する。その前年には箒庵・高橋義雄が、またその翌年には三溪・原富太郎が、そのまた翌年の昭和十五年には青山・根津嘉一郎が没し、大財閥関係者による数寄者の黄金時代は急速に過去のものとなつてゆく。

加えて、戦後の米軍占領下の日本では、占領軍総司令部（GHQ）の指令に従い、財閥解体が断行された。一九五〇年のシャープ勧告にともなう税制改革は益田の遺族にとって決

定的な打撃となり、鈍翁のコレクションは、これから十五年以上の歳月をかけて解体され四散し、その姿を永遠に失うこととなる。そこに含まれていた『源氏物語絵巻』などは、紆余曲折を含む放出後、一九五三年に国宝の指定を受けている。そのあたりの複雑な顛末を追跡し、加えて戦後にいたる旧財閥解体に端を発する私立コレクションの概観を示したのが田中日佐夫氏である。その田中氏は、改めて鈍翁・益田孝のコレクションを回顧して、「私はやはりそれら膨大な美術作品が四散してしまったことに、心からのくやしさを覚えるのである」と述懐している（『美術品移動史』五一頁）。だがはたして鈍翁そのひとは、自分のコレクションが死後にその姿を残し、ひろく一般の公衆の眼差しに晒されることを望んでいたのだろうか。自らのコレクションが国宝の指定を受けることを、頑なに拒絶していた鈍翁のことである。まことの意味で国の宝を保存するには、法律による国宝指定など本末転倒、と考えていた数寄者は、むしろそのコレクションが公衆の無制限な覗き見からは保護され、内密にされること——公衆の視線からの隔離（Privatisation）——をこそ望んでいたのではなかったろうか。

実際、鈍翁晩年の昭和十一（一九三六）年には、京都で北野大茶会が催され、二十八カ所の会場百二席に五日間で延一万人以上の人々が集ったとの記録がある。さらに鈍翁没後二年を数える昭和十五（一九四〇）年は、折から利休三百五十年忌を迎え、三日間にわづか七席の茶席に五千人に昇る観衆が殺到して、たいへんな混雑となり、集った茶人たちの「無作法、無統制」を「言語道断」と批判する記録も残る。北野大茶会が、かつての「良き時代」の最後の栄華であつたならば、利休三百五十年忌は、もはやそうした特権的な時代が終焉を迎えていたことを、物理的な現実が物語った出来事だった。こうして、一方で国家権力とも密接に結託した財閥特権階級による閉鎖的な祝宴が、社会的現実をまえに限界を露呈する。とともに、他方では一般大衆が同様の美的享受に参加することで、空虚な共同

幻想を抱く可能性もまた、否応無く逆向きの過剰から破綻をみせる。そうした事態が、皇紀式千六百年を前にして、広く国民にも報道され、共有されたのが、これらふたつの記録的な大茶会の歴史的意義だった、とも評定できようか(なお、戦前期日本における欧州美術収集に関しては、本稿では紙面の都合で省略する)。

5 コレクションの煩惱と分類闘争

ここでもやうやく我々の議論も、伊勢神宮を巡る冒頭の「与太」同様、おおきな円環を描いて収束へと向かう。とりわけ東洋美術といわれる領域に係わる品々の鑑賞にあつては、茶席と大茶会で露呈した、作品への接近可能性(availability/accessibility)のジレンマが、今日なお、やっかいな問題として残っている。コレクションの記号論の立場から、さらに大きな視野に立つてこのジレンマの一例を示すなら、チベット密教の砂マンダラの場合が、理解を助けることだろう。木下直之氏もデイスカッションで間接的に言及したが、パリのポンピドー・センターで一九八八年に開催された意欲的な展覧会、『大地の魔術師たち』には、ガーナのカネ・クエイ工房の棺桶をはじめとする、第三世界からの多くの「非美術品」に加えて、チベットの砂曼荼羅も、「美術作品」の名目で展示された。ポンピドー側の関係者は、元来、展示された作品を、展覧会閉会の後、あらためて美術館に購入して保存したい意向だった。だが何人かの制作者に交じって、砂曼荼羅を描いた僧侶たちも、展示のあとには、あくまで儀礼に則ってこの曼荼羅を破壊・消滅することが、自分たちの宗教的な義務である、と主張した。

美として形をなした物理現象を結晶化し、それを永遠に所有したいと欲する欲望こそが否応無く、なにかしらおぞましいものと呼び寄せる。砂曼荼羅を描いた鮮やかな原色の砂を、チベットの雪解けの水流に流し、撒き散らして自然に戻すこと。そうして初めて、人



永久保存を拒絶する「東洋美術」—チベットの砂曼荼羅の製作風景

間の煩悩を滅却し、曼荼羅本来の有益な効能に預かることもできる。完全なるものの永続化を目指す欲望がもたらす魔性から曼荼羅を保護するためにも、曼荼羅は崩されねばならない。こうしてチベット密教の儀礼は、保存という観念そのものを否定することで、西洋近代の博物館学の基軸を、その根底から疑問に付すものとなる。有り体に言えば、普通言うところの博物館／美術館たるや、所詮物質的所有への世俗的な欲望の権化にすぎず、チベット密教の僧侶たちが訴えるのは、そうした所有欲に煩悩に対する痛烈なる警告だったことになる。

はななだ示唆的なことに、その後数年を経た一九九五年のカッセルのドクメンタ準備会議のなかで、この同じ砂曼荼羅が、今度は美術品とは認定できない、とする拒絶に出会った。ひとりのドイツ人の女性組織関係者（取って名前は触れないが、一神教徒ではない作家の作品はドクメンタから排除すべきだ、との発言をした、と伝えられる。いうまでもなく、その主たる標的は、シャーマン、メディシンマン、それに仏教徒、といった、『大地の魔術師』展が積極的に「藝術家」の範疇に取り込もうとした第三世界出身者、ということになる。この排除提案を人種差別的、と非難することは容易だろう。事実、それに対抗して、ジャン・ユベール・マルタンは「誰が赤肌」「アメリカ先住民」、黄禍、ブラック・パワーを恐れるのか」と問い、改めて、多神教徒をも藝術家の範疇に取り込む可能性を提唱した。だがそれで問題が解決されるわけではない。むしろこのマルタンが組織した『大地の魔術師』こそ、西欧に通用する美術概念の普遍的有効性への信仰を、あまりにも楽天的かつ無批判に肯定しており、またそれを地球上すべてに無条件で適用できるとする（傲慢とまでは言わぬにせよ、揺るぎない）信念こそ、一部からは、かつての植民地主義者同様の価値観丸だした、として批判されてもいた。

そしてこの論争は姿を変えて今日も継続されている。その後マルタンが館長を務めたパ

リ・ヴァンセンヌ公園のフランス国立アフリカ・オセアニア美術館(旧来の植民地美術館の後身)の閉鎖と、トロカデロの人類博物館(Musée de l'homme)の改組に伴い、目下ルーヴル宮殿の一角に開館準備中の、通称ブランリー美術館がその焦点となる。一時は「諸文明の諸藝術館」(Musée des arts des civilisations)他の名称も提案されたが、これではあまりに包括的で、ギメ国立東洋美術館やルーヴルまで含めなければ形容矛盾となる、との理由などから、結局は立地場所のセーヌ河岸名が付された、という。ここには、自国の所有するコレクションのどこまでを民族学資料と認定し、どこかを美術品と認めるか、という——今世紀初頭に詩人ギヨーム・アポリネールが投じて以来の——解決不可能なジレンマが再来している。またお隣の英国でも、大英図書館の博物館からの分離と、それに並行する人類博物館(Museum of Mankind)の閉鎖と大英博物館への吸収が現在進行中で、「博物館／美術館でいかにアジアを解釈するか」が、改めて問われている。さらに東西統合の途上にあるドイツのベルリンでも、かつて西ドイツ側のダーレムにあった大美術館群が解体され、西洋美術はとりあえず、フィルハーモニー、国立図書館も取り込んだ、市中心部の文化フォーラムに統合されたのに対して、民族学博物館と東洋美術館はダーレムにいわば置き去りにされて隔離される、という事態が発生している。ここには、あたかもカッセル・ドクメンタに見られた欧州優先の価値観の表明とも通底する政治的判断が透視される。

こうしたなか、チベットの砂曼荼羅の一件は、普遍的な美術史の名によるコレクションを巡る政治学がひそかに宿す、他文化の「濫用」に対する、執拗な抵抗の一端を顕示している。改めて言うまでもなく、「東洋美術」およびそのコレクションは、作品に認定されたものを、その元来の文脈から引き剥がして、博物館／美術館という入れ物へと強奪する「冒瀆」である。砂曼荼羅を巡る事件が改めて気づかせてくれるのは、学問分野としての

美術史が、ほかならぬ西欧における社会の世俗化(secularization)と表裏一体に成立した事実には他ならない。信仰のよすがは、その信仰の場——教会——から分離されることで美術作品へと昇格/降格する。そして制度論的にみれば、コレクションの入れ物としての博物館/美術館は、この非宗教化という逆さまの実体変化(transubstanciation)の主要な責任を負っている。ハンス・ベルティングの著書の題名を拝借するなら、ディシプリンとしての美術史学と入れ物としての博物館/美術館は、ひそかに共謀することで、KultとBildの間の葛藤、すなわち宗教的な儀礼と美的な鑑賞とのあいだの軋轢を隠蔽することに預かって力があつた。とりわけ国民統合の過程にあつては、ファビオ・ランベルリも指摘したとおり、日本国に保存された仏像たちは美術館入りとともにその魂を抜かれた替わりに、今度は国民文化の象徴という意味を担って生まれかわつた、とも言えようか。

この「文化的冒瀆」は、推定では一八八四年に、アーネスト・フェノロサ、岡倉寛三らが法隆寺夢殿の秘仏を開帳し、通称「救世観音」を発見した際に、日本におけるその幕をいわば象徴的に切つて落としたといつてもよい。詰まるところ博物館学が直面しているジレンマとは、はたして文脈外しを代価に、隠された品を人前に晒け出すのがその任務なのか、それとも逆に、元来の文脈を尊重し、土着の環境の維持を優先して、見えず(invisible)、手の届かない(inaccessible)存在に、そうした境涯をまっとうさせてやるべきなのか、との問いだろう。冒頭の伊勢神宮に戻るならば、同様のダブル・バインドから我々はなお解き放たれてはいない。もしもこの木造構造を「世界文化遺産」として物理的に永遠に保存しようとするれば、それはローカルな宗教的实践への侵犯となるだろう。そしてこの構造物——これは「日本性」なる「精神」を保存する空っぽの宝物館といつてよい——を二十年毎に解体するという神道儀礼を尊重する限り、「日本国民」という擬制のより所たるこの木造品は、おそらくはユネスコの定義する文化遺産とは認定されない、とい



文化的冒瀆と文化遺産再発見とのあいだ：1884年(推定)フェノロサ、天心らによって「開帳」された法隆寺 夢殿 通称「救世観音」

う皮肉を具現してゆくことになるだろう。あるいは西側世界からは見えず、認識対象ともならぬまま、「文化遺産」の定義に沈黙の疑念を表明しつつ、宮大工の後継者難と用材の払底から、人知れず消滅する——だがその裏で全国津々浦々にその部材がひそかに浸透している——それが、このモニュメント性を欠いたモニュメントにふさわしい最期なのかもしれない。

空虚なる「世界の缶詰」…日本——結論にかえて

世界文明の掃きだめたる、極東の東端に位置する島国。その正倉院は、かつてルネ・グッソセによって「シルク・ロードの終着駅」とも呼ばれた。そしてこの校倉造りのコレクション収蔵庫は、奈良の世界文化遺産入りのために、最近急遽、建物だけ「国宝」指定を受けた（中身のほうは、「御物」のまま）。一時は「アジア文明の博物館」を自負したこともある日本美術史は、九鬼隆一や岡倉天心らによって、さながら東洋美術史のミニチュア・コレクションとして表象された。そして事実、世界の諸大陸配置のひな型を日本列島の形状に見いだす幻視者すら、やがて現れるのを我々は知っている（ユーラシアは本州、アフリカが九州、オーストラリアが四国、そしてやや苦しいが、北米が北海道、等等など）。そしてこうした「神国・日本」を不可視のままに統べる原理は、空虚な中空構造として、列島へと世界の文物を吸収しつつ、自らはその姿を不可視の神秘へと隠し続ける……ここに妄想される壺中天あるいは入れ子細工よろしき二重世界「パラレル・ワールド」の政治地理学は、あるいはまた赤瀬川原平の「宇宙の缶詰」の発想にも通じるだろう。シャケ缶を開いて中身を出し、ラヴェルを缶の内側に貼り直したうえでハンダ付けで閉鎖すれば、これで世界は缶詰に閉じ込められる——外部にシャケ缶一個分の空気だけは取り逃がしたが。同時代のクリストの梱包藝術をもはるかに凌駕する、日本の諧謔の粹たる、この傑作

コンセプチュアル・アートの、逆転の発想。かくして我々は、世界全体を閉じ込めた缶詰を手には、散歩に出ることもできる。そこには空っぽだからこそ世界を包含できる、という純粹論理的操作が示す、究極のコレクションの姿が現れる。それ以外のコレクションは、いかに気宇壮大な大英博物館やメトロポリタン美術館、大ルーヴル美術館でも、所詮部分的な寄せ集め、定義からして中途半端な存在と言うしかない。

そして、この三次元でのinside-outという空間的写像構造を、つかの間と永遠という時間的な弁証法へと鑄直して見せたのが、詩人、シャルル・ボードレーール（一八二一—一八六七）だった。「現代性、それは一時のもの。移ろいやすく、逃れゆくものであり、偶発的なものであり、藝術の半面であつて、残りの半面は永遠にして不易のものだ」。これは松尾芭蕉の不易流行をまるでフランス語に訳しなおしたような警句だ。この詩人が晩年に愛した浮世floating worldのイメージは、西側世界に浸透するとともに、藝術を永遠の相の下から連れ出し、移ろいやすく(transitoire)、逃れ行き(fugitive)、偶発的(contin-gente)なものへと感染させ、一過性のはかなきもの(ephemeral)で脆弱なコワレモノ(fragile)——即ち「印象派」(Impressionisme)——へと「墮落」させた。その事態を百年後にポール・ビュリーはこう皮肉った。「フランス」[そして西側世界]が印象派のミニュメントを建立しているあいだに、ブヴァールとペキュシェはつかの間の建築(architecture précaire)、朽ち果てる藝術(art périssable)を建てていった。それ以来、一時的なものが古錆を帯び、[今やそれが美術殿堂入りすることで]永遠へと赴くことになったのだ」と。

「ブヴァールとペキュシェ」とは、フローベールの未完の、あるいは完了不可能な同題の小説に現れる、ひたすら他人の書類のコピーにばかり没頭し、すなわち二重世界「パレル・ワールド」の妄想に囚われた、ふたりの官吏だった。彼ら同様、自己複製によつて、

解体しつつ撒種され、永遠を腐敗させる侵食作用を及ぼし、その内奥には、すべてを吸収する不可視の空洞を備えた装置。ビュリーの託宣を、「つかの間の建築」にして「朽ち果てる藝術」たる伊勢神宮の遷宮のイメージへと二重写しに重ねること、とりあえず本稿の円環を閉じることにした。

*本稿は Interpreting Asian Cultures in Museums, International Symposium, Museum of Mankind, The British Museum, March 2000 での発表原稿、“The Making of Museums and Collections in Modern Japan with Special Reference to the Construction of “Asian Art” and “Japanese Art” as an Idea” を日本語に訳したものである。〓招待いただいた大英博物館の Brian Durrans 氏、また本稿日本語版を日本記号学会で講演するよう要請された山口昌男記号学会会長、ならびにお世話を戴いた事務局の室井尚氏、大会実行委員長の田之倉稔氏に、この場を借りて一言御礼申し上げる。なおこうした事情から、あるいは「外向け」に「日本」を説明する場合に特有な「不適切さ」が残っているかと思う。〓批判を請う。

また、New York University, Institute of Fine Arts では Collecting ‘Art’ in Pre-Meiji Japan と題されるシンポジウムが二〇〇〇年五月一日に催されている。

参考書誌

稲賀繁美「理念としてのアジア——岡倉天心と東洋美術史の構想、そしてその顛末」『國文學』

二〇〇〇年六月号、七月号

熊倉功夫『近代茶道史の研究』日本放送出版協会、一九八〇

——『近代数寄者の茶の邊』川原書店、一九九七

佐藤道信『明治国家と近代美術』吉川弘文館、一九九九

高木博志『近代天皇制の文化史的研究』校倉書房、一九九七

高橋義雄『近世遺民移動史』昭和四年：有明書房復刻版、一九九〇

田中日佐夫『近代日本のコレクターたち：美術品移動史』日本経済新聞社、一九八一

帝室博物館『稿本日本帝国美術略記』大正五年

『鈍翁の世界：益田鈍翁の美の世界』五島美術館、一九九八

萩原弘子「他者を位置付ける視線」萩原(他)編『美術史を解きはなつ』時事通信社、一九九四、

一三九—一三〇頁

『ボストン美術館の至宝：中国宋・元画名品展』そごう美術館、一九九六

アーン・ニシムラ・モース「正当性の主張——岡倉寛三とボストン美術館日本コレクション」展覧

会カタログ『岡倉天心とボストン美術館』名古屋ボストン美術館、一九九九—二〇〇〇

山口昌男「日本近代における経営者と美術コレクションの成立——益田孝と柏木貨一郎」『比較

文化論叢』三号、札幌大学文化学部紀要、一九九九、七—五三頁

吉田憲司『文化の「発見」』岩波書店、一九九九

Commission impériale du Japon pour l'Exposition internationale à Paris en 1900, *L'Histoire de l'art du Japon*, Paris, Quitin, 1900

Christine M. E. Guth, *Art, Tea, and Industry—Masuda Takashi and the Mitsui Circle*, Princeton University Press, 1993

Magiciens de la Terre, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989

Jean-Hubert Martin, "Who is Afraid of Redskins, the Yellow Peril and Black Power?", *Memory and Oblivion, Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art*, held in Amsterdam, 1-7 September 1996, Kluwer Academic Publishers, 1999, pp. 961-

64

Okakura Kakuzō, *Collected English Writings*, Heibonsha, 1984, in 3 vols.

Germain Viatte, "Un musée pour les arts exotiques—Entretien avec Germain Viatte," *Débat*,
N° 108, jan.-fév. 2000, pp. 75-84

(国際日本文化研究センター・総合研究大学院大学・比較文化・異文化交渉史)