

Title	ボストンに法隆寺? : ボストン美術館のジャパニーズ・コート
Sub Title	A Hōryū-ji in Boston? : the Japanese Court at the Museum of Fine Arts, Boston
Author	宇沢, 美子(Uzawa, Yoshiko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2024
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.127, (2024. 12) ,p.194 (37)- 211 (20)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	2023年度藝文学会シンポジウム「文学における中心と周縁」 開催日: 2023年12月8日 対面 (北館ホール) 開催
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01270001-0194

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ボストンに法隆寺？

— ボストン美術館のジャパニーズ・コート

宇沢 美子

イントロダクション

法隆寺といえば、七世紀初頭の飛鳥時代に建立された、現存する日本最古の木造建物である。一九九三年には世界遺産に登録されたことで話題になったことは比較的記憶に新しい。この法隆寺に因んだ場所がかつてアメリカ東部のボストン美術館（MFA, Boston）に存在し話題を集めたことがある。それがジャパニーズ・コート（The Japanese Court）であった。

一九〇九年十一月ボストン美術館がハンティントン通りに面する現在地（465 Huntington Ave, Boston）に新館をオープンさせた際、件のジャパニーズ・コートは、正面玄関入ってすぐ左の西ウィングにある中国・日本美術部門の中央に位置する、ひととき大きな空間を占めた。北側に隣接する仏像の間（Buddhist Room）につづく一種の「前庭（fore-court）」の趣向をもっていたことは、写真からも十分にみてとれる（図版1）¹。

写真のなかのその空間の中央にはなんと池がある。その池には植栽が施され、窓がない空間のため、植栽の維持が難しかったそうだが、当初は池に赤い金魚もいたようだ。仏像の間の手前には一對の狛犬が配され、五重塔のレプリカもあり、池の上には微妙なカーブがつけられた石が橋上にかかっている。二階の手摺部分を装飾しているのは、美術館がもっていた欄間収集品の一部であろう。地下一階から二階までの吹き抜け構造という天井高のしつらえで、周囲を囲むように置かれた小さく天井の低い常設展示室とは対照的なつくりである。

この空間をデザインしたのはフランシス・ガードナー・カーティス、この東洋美術部門の学芸員助手（無給）を二〇世紀初頭につとめた。ボストン美術館の近



図版1 “The Japanese Court” (1909年頃のものとは推定)

隣にあるガードナー美術館の所有者イザベル・スチュアート・ガードナー夫妻は彼のいここにあたる。カーティスがこの日本境内なる空間をデザインするのに助力をあおいだのがボストン出身の建築家ラルフ・アダムズ・クラムで、クラムは日本の仏教建築についてのアメリカで最初の単行本を出版した人物である。

ジャポニズム（日本趣味）と呼ばれた日本の事物を、それに代表される文化への憧憬をもって、集め、消費し、自国の文化を再創造しようとする文化動向は、「フランス・イギリスを経由」して、アメリカへ飛び火した、とする考え方が主流だが、アメリカはアメリカで独自に日本との直接的な関わりをもっていた。一八七八年のフィラデルフィアで開かれた建国百年記念万国博覧会以降、日本への関心がアメリカ人観客の耳目を集めた。この博覧会をきっかけに、「本物」を求めて、多くの富裕層が日本を訪れた。ボストンはいち早く富裕層を送り、日本の様々な物品、工芸品、芸術品を蒐集し、それがやがて、ボストン美術館へと寄贈・販売されていった。ウィリアム・スタージス・ビゲロー、アーネスト・フランシスコ・フェノロサ、デンマン・ウォルド・ロスらの個人日本美術品コレクションが、そうした道筋をたどってボストンに蓄積され、ボストン美術館の礎を築いたのである。

日本庭園はジャポニズム流行にのり世界で造られていった。本格的な日本庭園が造られるようになったのは、万国博覧会に明治政府が日本庭園（や日本建築物、茶屋他）を出展するようになってからのことであり、一八七三（明治六）年のウィーン万博の庭園をその嚆矢とする。続いて、一八七六年フィラデルフィア万博、七八年パリ万博、八九年パリ万博、九三年シカゴ万博、一九〇〇年パリ万博等で、日本政府は美術工芸品のほかに、それらを展示し、さらにはそこで喫茶（日本茶の輸出販売のためのデモンストレーションを兼ねていた）や土産物の購買もできる日本館や茶屋を出展し、これがジャポニズム流行に火をつけた。日本から派遣された大工や庭師が造り上げる建物や庭の建築過程までもが、西欧人観衆の関心を集め、ニュースとして報道された。

そうした日本趣味ブームを反映し、アメリカではすでに個人庭園として日本式の庭園は造園されていたが、本格的かつ大規模な日本庭園でもっとも古いものといえは日本茶園（The Japanese Tea Garden）となる。一八九四年のミッドウインター・フェアのために建築されたもので、東洋美術品ディーラーだったジョージ・ターナー・マーシュがプロデュースした日本村のなかの一建築物だった。日本政府に協力を仰いだものの、前年のシカゴ万博で疲弊した日本政府が協力を辞退したため、マーシュは地元の庭師を使ってこの日本庭園を作成した。フェアの後でサンフランシスコに寄贈し、現在でもその一部がゴールデン・ゲート・パーク内に残る。一九〇三年には同じくマーシュがパサデナに造園した日本庭園が、日本庭園ブームを迎えるなか、一九一一年に鉄道王ヘンリー・E・ハンティントンに買い取られ、最初は氏の個人庭園だったものが、今ではハンティントン日本庭園として一般公開されている。

だがそうした今日に残る大規模な戸外の日本庭園とボストン美術館のジャパニーズ・コートは、完全なる室内庭園である点でも、極端なシンボリズム（見立て）でしつらえられている点でも、また空間の用途が多目的である点でも、明らかに異なっていた。この珍しい屋内庭園は一九五〇年代には水漏れ事故のため、まず池が埋められ、その後七〇年代には全面改装されて取り壊された。本論では、このボストン美術館新館に作り出された謎の「(前)庭」ジャパニーズ・コートの今は失われてしまった歴史をひもとき、その意味を考える。あの空間はいったい何だったのだろうか？

1) 展示法論争からみた庭

設園された一九〇九年の時点において、このジャパニーズ・コートこそが建物正面玄関を除けば、ボストン美術館新館の顔だったことは、当時の新聞報道をみればよくわかる。一例をあげるなら、地元紙『ボストン・グローブ』紙の一九〇九年十一月九日づけの記事である。(図版2)



図版2 Boston Globe, Nov.9, 1909, p.11 より。6枚の写真の最初(左上)にジャパニーズ・コートが掲載されている。

「ボストンの新美術館、諸美術の殿堂」の太文字のタイトル、その左下にはタイプの字体を変えて一つ一つが際立つように工夫されたサブタイトルが三つ併記されている——「貴重な収集品が見事に保管されている。／多くの新しい宝物が今、適切な展示環境を与えられている。／効果的な展示の問題は、専門家による忍耐強い研究により解決された。」²そして月曜に無料でオープンするという開場告知が続く。その右側に展示されている六枚の写真に目をやれば、ジャパニーズ・コートの写真にはじまり、その対角線上にくるボストン出身の建築家ガイ・

ロウエルの名を冠するその新しい壮麗な近代美術館ファサードに終わっていることがわかる。要するにこの新しい美術館が誇るのは、新しい建築外観のみならず、美術品展示方法と、それを文字通り具体化して見せた質量ともに充実した中国・日本美術部門であったことを、この新聞記事の文字と写真の双方が端的に物語っていることになるだろう。

ジャパニーズ・コートが、新美術館を代表して、良い意味でも、また悪い意味でも、話題を集めたことは、たとえば、ジャーナリストのメアリー・B・ハートが『アウトLOOK』誌に掲載した記事（「ボストン美術館、芸術品の新しい展示方法」）において指摘する点であった。どのようにこの庭空間が当時認知されていたか、この記事からいくつかの事実が了解される。まず第一に、人々の関心を惹いたばかりか、この庭は「実験は行き過ぎだといった批判の中心でもあった」という点。さらに「日本の寺院建築が頂点に達した、奈良時代の様式で設えられている」として、日本の仏教建築史観がこの庭の仕様にかかわっていた点。さらに通俗的な意味での東洋趣味の庭としても受容されうるものだったであろうことは、「思いがけずに東洋世界に入り込むことくらい爽快なことがあるだろうか？」³と述べるハート自身の美術館探訪の感想に表れていた。高尚文化とも、通俗文化ともこの庭は交差していたのである。

ジャパニーズ・コートについて最も先鋭な議論は、現在ボストン美術館の中国・日本芸術部門のシニア・キュレーターを勤めるアン・西村・モースによるものであろう。彼女は日本美術展示の旧館から新館への発展をひもとき、ボストン美術館がいかに一九〇九年の時点で世界の最先端の美術品展示方法を編み出すべく腐心したかを論じ、（日本）美術品の展示方法をめぐる論争の中でこのジャパニーズ・コートは造形されたと指摘する。⁴ 以下ではまずこのモース論に則り、この展示法論争とコートの関係を概観しておこう。

十年の歳月を費やして準備された美術館の移転の中で最終的に採択されたのはデュアル・システムと呼ばれた展示方法だった。今日の多くの美術館博物館でも採用されている展示法であり、1) ごく少数の傑作を十分な空間のなかで常設展示し、2) 他の作品は研究教育のため倉庫収納するという文字通り二本立ての展示方法を指す。壁いっぱいにあらゆるものを出来不出来にかかわらずジャンルごとと一緒に展示していた、従来型の方法とは一線を画した、経済性と審美性の双方を持ち合わせた展示法といえる。この画期的な展示法を推進したのは、ピ

ザンチン芸術を専門とする英国人の美術史家で、一九〇二年から一九〇六年まで美術館長秘書という名称で、実質的に美術館移転準備の諸段階に、とくにその新しい展示方法を採用するにあたってリーダーシップを発揮したマシュー・プリチャードだった。⁵

デュアル・システムは賛同されながらも、傑作の常設展示環境の整備をめぐって、特にアジアの美術品をどのように展示するかでは、意見が別れることになった。ボストン美術館のジャパニーズ・コートはたしかに、そうした美術館品展示のための「適切な展示環境 (a proper setting)」とは何かを模索する試行のなかでクローズアップされた空間であった。次に引用するのは二本立て方式を推奨するプリチャードが一九〇三年に美術館の理事会へ提出した報告書からの一節である。ここで彼は下線部のように、当時中国・日本美術部門が出そうとしていた「日本風」の背景のなかで美術品を展示しようとする方法を強く牽制した。

…it would evince a lack of good sense and judgment to exhibit the Museum's collections of Japanese art in rooms constructed in imitation of the Japanese taste, thus making them secondary to their setting; for this would mean the adoption of a process involving the sacrifice of the very things whose value it aims to enhance, and would entail the creation of new and factitious works of art in competition with spontaneous originals.⁶

この一九〇三年時点でのプリチャードの主張は、オリジナル作品に対抗して新しく人為的ないしは不自然な展示背景が競合することになりかねない、というある意味当然な批判であったように思える。展示環境は展示物に影響されずにニュートラルなものを用意する、という姿勢がここにある。

それとは真逆な考え方をカーティスは推し進めた。日本の建築物の複製を意図するのではなく、あくまでも日本の美術品に適した同調的な雰囲気 (atmosphere) をつくり展示することが大事であると彼は主張し、ジャパニーズ・コートのデザインについても次のように説明した。

The art of a country reflects its civilization and ideals; placed amid foreign and uncongenial surroundings, it loses much of its significance. The Department of Chi-

nese and Japanese Art has endeavored...to provide for its exhibits...a background and atmosphere suggestive of that which might originally have been theirs. It has in no way attempted to reproduce Chinese or Japanese interior architecture....The columns and brackets of the central gallery follow in general style those used during the Nara period when Japanese temple architecture reached its noblest development. The garden is treated in the semi-formal style of a temple fore-court.⁷

「美術品がもともともっていたであろうことを暗示する背景や雰囲気」を彷彿とさせるインテリアのなかでの展示を目指す、という点で、このカーティスの考え方は先に見た、あくまでも展示物と展示場所を関連づけないとするブリチャードの志向とは正反対の方向性をもっていたといっている。現実にある中国や日本の建築物の内装を「複製」する意図はないが、日本の仏教建築が「最も壮麗な発展をとげた」奈良時代の仏閣の内装に一部なりと負っているとも述べる。実際のところ、新館オープン時には、中国・日本美術部門の室内装飾に関しては岡倉と理事たちを味方につけたカーティスの案が採用され、ボストン美術館の西ウィングに、天井の低い常設展示室、外向きの窓には木製の障子、木材のフローリング等が用いられ、中央には仏像の間へと繋がるジャパニーズ・コートという日本的な「庭」空間が設置されたのである。「この庭は寺の前庭 (fore-court) のセミ・フォーマルな様式で造られている」とはつまり、この庭が、まさに北に隣接する仏像の間につながる前庭（あるいは境内）のごとく見立てられていたということである。

この日本的背景を「再現するのではなく、暗示 (suggest) する」という対象への取り組みを、カーティスは彼の東洋美術論にも用いた。例えば、彼が手がけた『ボストン美術館案内』（一九一三年）には、次のような文章がある。「東洋の芸術は、物の外見を再現することよりも、むしろ物の内なる精神を暗示することに喜びを見出す。」⁸ また、この暗示、ないしは見立て、といった概念は、岡倉覚三の英文著作『茶の本 (The Book of Tea)』（一九〇六年）のなかで論じた茶道の二つの美的原則（暗示の力と反復の回避）のうちの一つであった。茶道では全体の効果を想像のなかで完全なものにすることが、客人各々に求められる。よって、不完全なものの崇拝として茶道はあり、それは意匠の画一性に反駁するものだと言った。モースの指摘するように、ジャパニーズ・コートのカーティ

スの設計に、岡倉は直接は関わらなかったかもしれないが、その「暗示・見立て」を基とする考え方においては少なくとも通底するものがあったといえるのではないだろうか。⁹

2) 迷い猫を追って——異文化遠足のための庭

プリチャードの二本立て展示法を採択しながらも、逸品・傑作の展示法については、美術品とは一線を画した展示背景とするか、美術品に同調する展示背景の工夫をするかという二つの間で繰り広げられた展示法論争において、ジャパニーズ・コートは後者の例として登場したことを見てきた。次にはこの庭がどのように「応用」されて用途を広げていったかを具体的に見てみることにしよう。

一九一一年七月一二日付の『クリスティアン・サイエンス・モニター』紙にこのジャパニーズ・コート見学を組み込んだ美術館の新しい取り組みが始まったという記事が載った。それによると、夏が始まる七月、美術館への客足が例年遠退くこの時期に、ボストン近在の貧困地区にあるセツルメントの子供たちを招いて、館長のアーサー・フェアバンクス の言葉を借りるなら、「子供たちが美術館を真の刺激的な娯楽の場として認識できるようにすること」を目的する企画を美術館は始めた。¹⁰ 催しは子供達にスライドで美術品を説明し、見た美術品と関係する物語を読み聞かせ、物語と関わる本物の美術品に見にゆき、最後にはジャパニーズ・コートで休憩後、レモネードとお土産用の絵葉書を配るという手順だったらしい。複製品がたくさん用いられていたことがわかる。スライドも立派な複製であり、物語もお土産の絵葉書も複製だ。美術館は将来の美術教育に繋がるような娯楽を提供するという目的に合わせて、オリジナル作品とともにコピーを活用した。フェアバンクスによれば、一九一一年だけで二五〇〇人以上の子供たちが美術館をこの企画で訪問したという。結局は第一次世界大戦のためにたちぎれになってしまうものの、毎年二〇〇〇人から多い時は四〇〇〇人以上の子供たちに、楽しい異文化遠足の機会を与えた。¹¹

先にあげた『クリスチャン・サイエンス・モニター』の記事によれば、取材された時に読み聞かせに使われた三つの物語の最後のものが、「ごん」という名前の猫が愛猫と駆け落ちする日本の物語だったとある。ごんというのはどうにも日本猫らしからぬ名前だが、調べてみると、そういう翻案短編小説が実際あったこ

とがわかった。その折に子供たちに紹介された日本の物語は、アンドリュース・ラング編の『桃色妖精物語 (The Pink Fairy Book)』(一八九七年)に第一話として収録された短編「猫の道行 (The Cat's Elopement)」にほぼ間違いないだろう。¹² 猫らしからぬ名前がかえって特定を可能にしてくれた。

英語短編「猫の道行」のあらすじは、ごんとかまが心中覚悟で駆け落ちするも、犬に邪魔され離れ離れになる。ごんは拾われ、とあるお姫様の飼猫となる。お姫様が「蛇」に襲われたとき、蛇を退治してますます可愛がられる。やがてごまと偶然再会し、お姫様とその伴侶のもとで、ごんとかまも幸せになる、という完全なハッピー・エンディングをもつ。この英語短編はお雇い教師として一八七九年から一八八一年まで東京大学理学部で教鞭をとったドイツ人地質学者のダーフィット・アウグスト・ブラウンスのドイツ語版からの英訳である。そしてこの英語ならびにドイツ語短編という翻案作品の日本語原作は—— ごんとかまという二匹の猫の道行という筋書きと、駆け落ちの失敗から離れ離れになるも、最終



図版3 山東京山、歌川国芳 『臘月猫の草紙』(1842-1849)
「こま」と「こまの子ふく」

的に再会する、といった諸展開を共有することからみて——一八四二年に出版された黄表紙本『朧月猫の草紙』（山東京山作、歌川国芳画）の第二編（上下）であろうと推測される。この脱線も多く複雑に長い黄表紙本の物語から、そのほんの一部をとり、英独の翻案短編はまとめたものである。日本語原作では主人公は雌猫こまの方だが、翻案本はいずれの版も主人公は雄猫ごんとなっている。主人公の性別逆転以上に、原作と翻案の違いで目をひくのは、日本語原作の特徴であるスカトロジ的・性的要素が翻案では完全に欠落しているところだろう。たとえば黄表紙本では、こまはあまりに高待遇を受けて、下痢をしてお姫様の着物に粗相をして、お屋敷から追い出されてしまうといった展開があるし、こまが猫ゆえに、複数の雄猫との性関係をもつのもごく普通のこととして肯定されている。下半身の話が多く、それが俗な笑いをもたらしもするが、翻案のなかではそうした要素はきれいさっぱり削除される。日本語原作にある情死未遂も、キリスト教圏の子供向け翻案作品では完全に捨象された。子供向けの、死もなく、エロスも



図版4 Henry Justice Ford, “The Cat’s Elopement” お姫様と三味線！

なく、不道德なところも一切ない、穏当に道徳的な短編物語へと、国境を超えた日本猫の道行話はすっかり変容したことがわかるのである。

加えて、イラストと文字の関係もまた日本語原作と英語翻案の世界では大いに異なる。(ちなみにドイツ語翻案には、イラストはない)。黄表紙本の猫の絵を担当したのは、作者の山東京山と同じくらい猫好きで知られた浮世絵師の歌川国芳であった。面白いことに国芳はこまのような主人公を、頭部だけ猫で、首から下は人という擬人化した姿で描き、その娘のふくはというと、端役のためか、動物の子猫として描いた。また黄表紙本は特徴的に、絵はページの中央に置かれ、文字がその周辺を埋め尽くすという形式をとるわけだが、ラングの英訳にある文章が主で挿絵が従というページ上の配置とは目に見えて違うところも興味深い。(図版3) ラングの英訳短編の挿絵を担当したのは Henry Justice Ford だった。彼が描く日本のお姫さまは、どうみても、多すぎる大きなかんざしをさした花魁のようだし、手にもつ三味線はギターさながらで、そうした誤訳や誤解を見つけるのも、異文化遠足の楽しみの一つといえそうだ。(図版4)

3) 法隆寺という文化脚本

今日、法隆寺は日本の仏教建築史において「原型」ないしは「起源」といった位置付けを与えられていることに多分異論はない。だが、振り返ってみれば、法隆寺がこのような歴史的起源として見なされるようになったのは明治中期以降のことだという。実際江戸後期には、この寺は近在の農民たちが物置がわりにその一部を使っていたほどで、明治期になって廃仏毀釈が行われた時には、その対象にならないほどの荒寺だったと論じるのは、ステファン・田中の論「法隆寺の発見」である。¹³ 日本仏教建築の起源という輝かしい意味を法隆寺が獲得するのは一八八〇年代以降のことであり、そうした法隆寺の「発見」に、ボストン美術館の中国・日本部門の中心人物となる三人が関わっていた。

フェノロサ、ビゲロー、岡倉覚三の三人が法隆寺を訪れたのは一八八四年のことだった。日本政府の支援を受けたこの調査旅行の目的は、仏閣を訪ねそこに残る美術・工芸品をカタログ化することであり、三人は法隆寺では夢殿や秘仏の救世観音像を検証した。死後出版されたフェノロサの東洋美術論には次のような一節がある。「このとても美しい像は、等身大より少し大きいもので、一八八四年

の夏にわたしと日本人の同僚が発見したのだった。……この作品の審美的な素晴らしさが私たちを惹きつけてやまなかった。」¹⁴ 自分こそがこの審美的秘仏の発見者であるというフェノロサの自負があらわな文章である。同行したはずのビゲローの名はなく、岡倉の名は「日本人の同僚」という表現で匿名化されていることによって、フェノロサの自負心は余計に際立って見える。それ以前にも秘仏は開帳されたことがあり、その意味ではフェノロサは救世観音像や法隆寺の発見者ではなかったかもしれないが、少なくとも彼は確かに、法隆寺の観音像を信仰の対象としてではなく、美術品として見ることで、新しい意味を与えた見識者であった。ステファン・田中は、フェノロサは法隆寺に「日本の歴史の始まりを表す換喩 (the metonymy for the beginning of Japanese history)」という意味を与えたのだと論じる。¹⁵ 建築家兼建築史家である伊東忠太もまた、はっきりと法隆寺が日本最古の仏教建築物として取り戻されたのは、(岡倉への言及はないが)、ビゲローとフェノロサのおかげであると彼の『日本建築の研究』の冒頭¹⁶で述べている。

この三人以外にも、ボストン美術館の中国日本美術部門の関係者たちは、来日したおりに法隆寺を来訪しており、たとえば、(ジャパニーズ・コートの設計図を引いた) クラムは日本仏教建築論を著した。カーティスが日本の仏教建築は八世紀に見事に発展した、と発言した時、それは岡倉が一九〇三年に発表した『東洋の理想』で述べた歴史観を反復していたのは明らかだ。岡倉はこの本のなかで、日本はアジア文明・美術の博物館であるとも、また中国、インド、朝鮮三国からの影響を受けたなかから、奈良時代に日本は自国文化を開花させたとも主張した。

クラムは一八九八年に日本を訪れ、法隆寺を含む五十二の仏教建築を研究し、その成果を一九〇五年出版の『日本建築と美術の印象』にまとめた。この著作のなかにも、中国インド朝鮮文化の模倣からの脱却、その最初の一步を「法隆寺」が体现している、という同様の説が繰り返されている。クラムによれば、法隆寺が示しているのは「文明国としての日本の誕生 (the birth of Japan as a civilized power)」であり、この建築物が典型となり、そこからこの国の建築物の全ては発展した (type from which all the architectures of the nation has developed)」と論じたのだった。¹⁷

多様な外国の要素を取り入れ自国文化を作り上げる、という文化脚本の一ペー

ジがまさに法隆寺の日本建築史における意味だった。少なくともそれが岡倉、カーティス、クラムほか、多くのボストン・ジャポニストたちが共有した日本文化史観だったのなら、この文化史観をもとに造られたジャパニーズ・コートとは、まさにそうした史観の換喩としての「もう一つの法隆寺」だったのではないだろうか。

外国（とくにヨーロッパ）の文化を取り入れ、そこから文化的独立をはたし、自国（アメリカ）の文化を造り上げるというのは、十九世紀世来のアメリカの夢だった。それはまさしくラルフ・W. エマソンが一八三七年にハーバード大学の学生たちの前で講演した「アメリカの学者」の骨子にほかならない。その夢は、十年の歳月をかけてヨーロッパの美術館・博物館を調査研究した上で誕生したアメリカの新しいボストン美術館という一つの結実をもたらした。ジャパニーズ・コートという、ボストン知識人たちが一助となり発見された法隆寺の文化脚本を移植した庭空間を新美術館のただなかに造形する。ヨーロッパからの文化的独立とアメリカ美術館の新生を寿ぐのにそれ以上にびったりな方法はなかった。

【質疑応答】

質問者 1 :

後段のところの、ポストニアンによる法隆寺の再発見みたいなことは非常に重要ではあると思うんですが、そこを踏まえた上で、前段のその博物館における展示方法というのを見たときに、文脈をどこまでとるのかという話であったり、それから素材の実物性——展示物とその背景の関係をどこまでリアリティを持って再現できるかだ——ということが全体のコンテキストを、水準を決める要素であると思います。

それが中途半端であるならば、逆にコンテキストと切り離して、単体の展示物として見せることによって、背景は別に推測してもらうということもあり得ると思うんです。それが中途半端になると、結果として誤読的であったり、キツチュになつたりということが起きているんだと思います。オーセンティシティという話もありましたけれども、そもそも収蔵計画や展示計画、施設計画みたいなものを、最終的な形はさておき、その後もきちっと定期的に見直されるような機会というのはあったんでしょうか、というのがまず1点目の質問です。

それから2点目は、そもそもクリストファー・リードが“Japan is a Buddhist

temple.”と言ったり、仏教の価値に非常に傾斜した見方をしているけれども、そもそも神仏混交的な観点であったり、その神道的な観点について相対性をもって見ているような部分はあったのでしょうか。

ここの2点お尋ねしたいと思います。

宇沢：私、そもそもアメリカ文学を専門としているため、美術館建築の分野にはあまり詳しくありません。でもこれまで数多くの美術館のレポートや書類を見てきた経験から、気づいたことがあります。それは、日本美術部門と他の展示部門の展示方法、特に傑作品の扱い方については1909年の時点で大きな違いがあったということです。日本美術部門だけが異端的に日本的な「Atmosphere」を重視し、他の部門では中立的な展示がなされていました。ところが、ここ最近でもまた、美術館の展示方法に少し変化が見られるようになったと思います。

例えば、ある美術作品を展示する際、その時代の家具も一緒に展示するという新しい傾向が見られます。このように、同時代の家具を展示物と一緒に配することも、「Atmosphere」を大事にする試みの一つでしょう。私が2016年に訪れた際ボストン美術館でも、家具が美術品と一緒に展示されていて驚きました。今後もしそうした展示の方向性は、中立か同調か、振り子のように揺れていくのではないかと考えています。

それから、ジャパニーズ・コートに神仏混淆的の要素に関する質問についてですが、ご存知の通り、法隆寺コンプレックスは斑鳩にある法隆寺とその周辺の建物群を指し、実際周辺には神社や神宮がいくつもあります。「ジャポニズム」の中には、異文化を取り込み発見や誤解や予想外の創造を楽しむ側面もあったと思います。その一例が、ジャパニーズ・コートの北面仏像の間のまえに、一対の狛犬像が置かれたことでしょう。これは区別を知っている者には神仏混交的と見なされるでしょうが、当時のボストンの人々の多くにとって、また日本を訪れた際に狛犬像をコレクションし、ジャパニーズ・コート設園の際に喜んで寄贈してくれた市民にとっては特に、むしろここに狛犬あると不思議で面白いとか、これぞ「日本的な雰囲気」とか、感じられたものかもしれません。斑鳩の法隆寺コンプレックスにもそのような神仏混交の要素は存在します。どこまで意図的だったかは本当のところ分かりませんが、少なくともそうした混淆性をたとえば岡倉覚三は見ても見ぬふりをしたことが、わたしには興味深く思えるんです。

質問者2：驚きを持って、すごく面白いと思って聞きました。なるほどボストン美術館ってそういう風に解釈できるんだなと思ったのです。実は僕は1968年から69年にかけてそこにいたんですよ、角の部屋に。今、とにかくボストン美術館もぐちゃぐちゃになっちゃっているんですよ。日本美術の展示はどうなっているか全く分からない状況になっている。僕も ついにこの2月に、ちょっと行ったんですけどね、日本の展示がほとんどなくなっているような感じになっています。

ということは、今のキッチュなボストン美術館の展示法が、今、東京国立博物館と特別展でやられているということなんですよ。すごく面白いというか、不思議なことで、アメリカの美術館や、ヨーロッパの美術館に行くと、やっぱり、雰囲気展示というのでは、日本よりも韓国が積極的にそういう展示場になっているんですよ。韓国では、必ずああいいう部屋があるんですよ。それはTempleじゃないんだけど、住宅なんですけどね、必ずあるんですね。そういう雰囲気で見せるということは、やっぱり当時考えていただろうと思うし、韓国はいまだにそれをやっているということなんですよ。

いろんな指摘があるんだけど……。そもそも、日本の美術ってキッチュなものではないかと思っているんですね。あの出てきたふしぎな物語なんていうのはあれはもう日本では常識的な物語なんですよ、ああいいうものがいっぱいあるわけ。石川先生がついこないだ丸善でやった展覧会というのは、内容としては全く物語でね、ああいいうものが日本にはもう蔓延している訳ですよ。日本美術そのものに物語性があるわけです。そのことを西洋人は自分たちの美術と違うんで、日本の美術には物語性があるから、物語として聞かせなくてはいけないっていうんで、子供の教育には、そういう話を導入したんじゃないかということも、今日の宇沢さんの話で気づきました。

特に、カーティスのいっていることは非常に面白いことで……。実はですね、日本美術というのは非常に脆弱で、光に弱い。だから光を遮断せざるを得ないんですよ。その辺のところを彼は非常に自己矛盾を感じながら展示してるんで、そういうことと同時に、今ボストン美術館は日本の美術館の真似をしてほとんど中何も出さなくなったんですけども、その昔、ぼくがいたころはほとんど大事なものは全部出ていたんですよ。大事じゃないものは倉庫に入ってて、時々取り替

えているっていうそういうローテーションやっていた。その辺のところを経済的な理由よりも、保存的な理由を天心なんかは指導して、しかしいいものを見せないといけないっていうんで——日本の美術館というのはいいいものを隠しているんですけども——アメリカの美術館が一番いいものをいつも見られるっていうことにしていかなないと、その美術館の役割を果たしていないという、そういう基本的な考えが天心にあったらと思うんです。天心研究は数多くなされているけれども、天心っていうのは神様みたいに思われている。文化財行政とか、それから美術教育とかでね。だけど、天心というのは西洋的な考え方のすごく強い人で、それを日本に入れるためにかなり捻じ曲げているところはある。だから、天心研究では、やっぱり天心のいい部分と悪い部分を分析しないと、全て天心の言っていることが正しいみたいなことになっちゃうと思うんですね。

もう一つは宇沢さんがさっき指摘された通り、家具と一緒に物が並んでいるというのは、すごく重要なポイントです。日本の美術っていうのは、「不完全性」とよくいうんだけど、極端にいうと絵でも何でも家具と同じなんです。要するに、アンサンブル——お茶っていうお茶の空間を考えてくれると分かるんだけど——やっぱり絵があったら家具がないと一つの完結性がないのと、それから天心が言っているように、見た人がその美術を完結させるもので、独立してないんですよ。それは西洋の美術とか中国の美術と違うところで、その辺のところでいろいろ、今日の宇沢さんのお話を聞いて、ああ、こういうことになるのと同時にものすごく勉強になりました。で、西洋人がそういう風に思っているし、宇沢さんも比較的西欧的視点で見ているからね。簡単に「日本の美術の特殊性」っていう言葉を日本美術史の研究は使ってはいけないと我々言っているんですけど、かなり特殊性があって、それがやっぱり周辺的な部分じゃないかなっていうのを気づきました。どうもありがとう。

宇沢：ありがとうございました。

- 1 美術史家の Christopher Reed は、ジャパニーズ・コートとそれに隣接すと仏像の間に「仏教寺としての日本 (Japan-as-a-Buddhist-Temple)」の考え方が凝集されているとし、それがボストン・ブラーミンのジャポニストたちのホモソーシャルな国外居住者ネットワークのなかで培われたことを、*Bachelor Japanists: Japanese Aesthetics & Western Masculinities* (Columbia UP, 2016) で論じている。本論では寺としてひとくくりにするのではなく、仏像の間に続く空間であっても、異なる目的を持ちうる「(前) 庭」ないしは「境内」としてジャパニーズ・コートに注目する。
- 2 *Boston Globe*, Nov.9, 1909, p.11.
- 3 Mary B. Hartt, "The Boston Museum: A New Way of Showing Works of Art," *Outlook*, Jan.22, 1910, p.202.
- 4 Anne Nishimura Morse, "Promoting Authenticity: Okakura Kakuzō and the Japanese Collection of the Museum of Fine Arts, Boston," *Okakura Tenshin and the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston Museum of Fine Arts, Nagoya, 2nd Regular Exhibition catalogue, October 23, 1999- March 26, 2000, pp.145-150.
- 5 Matthew S. Prichard, "Current Theories of the Arrangement of Museums of Art and Their Application to the Museum of Fine Arts," *Communications to the Trustees*, 1904-1906, p.4。 「展示用」と「研究用」に蒐集品をわけることで得られる審美的・経済的利点を説明している。
- 6 Prichard, *Ibid.*, p.22. 一九〇三年の時点で中国・日本美術部門部長をつとめていたのはポール・チャルフィンであった。彼は日本の欄間のコレクションをしたことで記憶され、その一部がのちにジャパニーズ・コートの二階の回廊に使われた。チャルフィンは一九〇四年に、日本で職を失った岡倉覚三がウィリアム・スタージス・ビゲローの推薦を得てボストン美術館の学芸員に就任した際に、辞任した。
- 7 Francis Gardner Curtis, "The New Japanese Galleries," *Museum of Fine Arts Bulletin* 7.40-42(1909), pp.56-57.
- 8 Curtis, *Handbook of the Museum, Boston*. Museum of Fine Arts, Boston, 1913, p.259.
- 9 Morse, "Promoting Authenticity," *Okakura Tenshin and the Museum of Fine Arts, Boston*, p.142.
- 10 Arthur Fairbank, "Use of the Museum by the Public," *Annual Report* (MFA, Boston), 1912, p.73.
- 11 *Annual Report* に報告された招待児童数は、一九一二年二六五一人、一九一三年三七四一人、一九一四年は夏に実施したようだが数不記載、一九一五年は最多の四八五四人である。一九一六年以降の関連報告は確認できなかった。
- 12 "The Cat's Elopement," [From *The Japanische Marchen und Sagen* by von David Brauns], edited by Andrew Lang, illustrated by Henry Justice Ford, *The Pink Fairy Book*, Longman,

- Green and Co, 1897, pp.1-5.
- 13 Stefan Tanaka, "Discoveries of the Hōryū-ji." In *Constructing Nationhood in Modern East Asia*, ed. Kai-wing Chow et al. U of Michigan P, 2001, pp.117-147.
- 14 Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, Frederick A. Stokes, 1921, p.129.
- 15 Tanaka, "Discoveries of the Hōryū-ji," p.134.
- 16 伊東忠太『日本建築の研究』第1巻、龍吟社、1936年、p.3。
- 17 Ralph Adams Cram, *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts*, Baker & Taylor, 1905, p.32.