

流出した日本美術 — 明治期の文化財保護 —

及川 悦子[†]

The Law for the Protection of Cultural Properties in the Meiji Era

Etsuko Oikawa

1. はじめに

本研究は、明治初期に起きた、今日においては考えられないと思われる、美術品の大量流出をテーマとしている。今日、流出した作品の多くは、里帰り展覧会などと称され、我々が目にする機会があり、内容の充実さ等から人気の高い美術展になる。

テーマとする流出した美術品の、特徴的なこととして挙げられるのは、

1. 流出した時期が、主に明治初期に集中している。
2. 内容的に優れた作品が多く、国宝級のものも含まれる。
3. 作品数が膨大であることなどである。

流出に関して、先行研究においては、国際派と国粹派に大きく二分する判断がある。肯定的な国際派は流出により、多くの人々の眼に触れることで新たなジャポニズムという文化が生まれたことを指摘する、確かな結果であろう。

明治期に起きた大量流出がどのようなものであったのか、上記に挙げた特徴を踏まえ、それまでの流出との違い、流出を促した背景、要因について考察した。

明治政府は従来から日本にある「美術品」に対してどのような立場を執っていたのであろうか。

2. 明治という時代

2.1 神仏分離令と廃仏毀釈運動の影響

渡辺浩は、「明治維新」と通称される大きな革命。それが何であったのかについて、福沢諭吉とトクヴィルの論考を手掛かりに考え、三田演説館で講演している。「徳川の政府は、対外戦争を一度もせず、それでいて急坂をくだるようみるみる弱体化して、あっけなく崩れ去った。しかも、徳川体制崩壊後の変革は徹底的であった。政治・経済・社会・法制・教育・文化・芸術・言語などあらゆる領域で大きな変化が生じた。徳川社会は身分制社会であり、

下級武士は能力を発揮出来ず困窮し不満をつのらせていた。それが「明治革命」と呼ぶべき大変動を用意する。」[1]としている。福沢諭吉は『『文明論之概略』の中で専制と門閥は一体であり、家柄で地位が決まる社会、それへの不満、それへの怨みが、明治維新の根本原因なのだ』[2]と述べる。渡辺浩は、明治維新の根本原因の説明としては、「それが最も正しいのではないか、明治維新とは、何よりも、「自由」のための革命だった」としている。しかし、それだけの事では語れず、様々な方向から、複雑な要因が絡み合っていたことを考えねばならない。

「美術」に関しては、それを定義する言葉すら誕生していない明治初期に、優れた作品の所有者達が自らの所有を手放す主な理由として考えられるのは、経済的困窮であろう。また多くの美術品を所有していた大名が、廃藩置県や版籍奉還により今までの住まいを維持出来ず、所有自体が困難になっていった。さらに廃仏毀釈からの影響を受け、寺院などが二束三文の値段で手放す行為が広まり、社会全体が古い物への興味を急速に失っていったこともこれを加速した。いずれにせよ美術品の所有者達は扱いに苦慮していたことが考えられる。

新政権の権威確立のためには、天皇の神権的絶対性が何よりも強調される必要があった、国体神学にわりあてられた役目は、その理論的な根拠付けであった。神仏分離令を出すことによって、一部の国学者や神道家の主張は、一つの時代を領導するイデオロギーへと発展し[3]、廃仏毀釈運動の流れを、一気に加速する一因を招くことになる。近代化を目指す明治政府の国策は、殖産興業、富国強兵、脱亜入欧であり、かなり無理のある速度をもってこれらを実施していこうとした。その影響もあり、人々の眼は新しいものに向かい、伝統的な美術品に対しての関心は薄れていき価値は下がる方向に向かう。

鶴飼は、「明治維新を迎えた時、日本の宗教は大きな節目を迎える。新政府は万民を統制するために、強力な精神的支柱が必要であると考えた。そこで、王政復古、祭政一

[†]2021年度修了（人文学プログラム）

致の国づくりを掲げ、純然たる神道国家（天皇中心国家）を目指した。この時邪魔な存在だったのが神道と混ざり合っていた仏教であった。」[4]明治政府は、神道の国教化政策を行うための神仏分離政策として、神と仏の切り分けを行うために、1868（慶応4）年3月以降、神道と仏教の分離を目的とする「神仏判然令」を発令した。政府による法令の布告という形で1870（明治3）年まで、断続的に12の布告が太政官布告として出されており、その総称が「神仏分離令」であった。神仏判然令により、神社における仏教的要素の排斥を命じている。しかし政府の本来の意図とは異なり、仏教的要素の排斥のみならず、一部の国学者主導のもとに、仏教は外来の宗教であるとした廃仏毀釈運動が、明治初年から10年頃にかけて激しい盛り上がりを見せることになり、世の中の混乱に拍車をかけた。一連の運動は、信仰や、古来からの伝統的な価値を顧みず、仏教に関係するものはすべて排除する方向へと進み、多くの貴重な仏像・仏具、絵画などを破壊していった。中には寺自体を焼き払われた所もあった。

明治維新により引き起こされた政治経済の変動は、生活のみならず我が国の伝統文化をも未曾有の混乱に陥れたことになる。司馬遼太郎は、「これからの日本は、古代（法令では、神武天皇がこの世に現れた時と定義している）に、政治上の君主と宗教上の司祭者とが同一であったような祭政一致を目指すという内容である。そして、神祇官を復活させ、各神社や神職らは神祇官のもとに置く、という。神祇官とは古代の律令制のもとでの、祭祀を司る官庁のこと。つまりは、神社は宗教の枠組みからは外され、国家機関として機能させていく方針が定められたのだ。「神は国家なり」であるという明治政府の考えのもと、1869（明治2）年7月に太政官の一部に神祇官を設けた。そしてほどなく、太政官より上に置かれ、太政官の拘束を受けない超然たる超権力になる。」[5]と書いている。歴史的に見ると、平安時代初期にはすでに神前読経・神前写経などの仏教行事が行われていた。神社の中に仏教由来のものが祀られていたり、寺院の中にも神社が祀られているなど、神仏が混ざり合う状態であった。日本の宗教は、世界の宗教史の中でも特殊な形態を辿ってきた歴史がある。神仏習合を唱え、多くのスポンサーを持つ仏教が主で、神道は従であり、神社側は、相対的に劣勢をまぬがれることは出来なかった。さらにそれを決定付けたのは、幕府からのキリスト教摘発業務、つまり寺請制度である。寺側はこの権限を十分に利用して、檀家と寺との関係を強固に結び付け、民衆を葬式檀家として固定した。寺の機能は主に葬式に終始することになり、結果として教学や修行がおろそかになることに繋がる、という実情になっていったと考えられる。

新国家樹立は天皇を中心とした祭政一致体制を作りあげることになり、その中で明治5年の壬申戸籍には、家単位ではあるが、菩提寺と氏神が併記されることになる。そして、この段階で江戸時代の戸籍管理業務は寺院の手を完全に離れることになる。徳川幕府の時代から続く戸籍理業務

は、完全に寺院の手を離れることになる[6]。神仏混淆たる宗教形態を戸籍管理から正したのだと考えられる。しかし、政府の目指した神仏の切り分けが、廃仏毀釈運動化していくことは予想もしない出来事であったと思われる。京の坂本で始まった廃仏毀釈の動きは、その後かの地だけで終息せず全国へと波及する。衝撃を受けた政府は暴動からわずか九日後の4月10日、太政官布告を出し、神職らによる仏教施設の破壊を戒めている。「時代状況への漠然とした、しかしきわめて大きな不安のもとで、一部の国学者や神道家の主張は、一つの時代を領導するイデオロギーへと発展し、誰も容易には反論できない正統性と権威とを獲得していったと思われる。神祇事務局や神祇官に結集した急進派にとって、神道国教体制と仏教とはあい容れるものではなかったし、社会的風潮としても、さきの布告や、神仏分離の諸布告は、廃仏を思考するものとしてうけとられた」[7]と、安丸が述べているように、世の中が廃仏毀釈を受け入れていく。仏像などが処分されていき、仏教への迫害・破壊行為は1870（明治3）年頃ピークを迎えるが、その後も断続的に1876（明治9）年頃まで続いた。その社会的風潮は、他の美術品の扱いにも影響を与え、伝統美術軽視の方向に影響をあたえていく。

2.2 政府の「美術」に対する認識

明治初期の日本に「美術」という概念があったかについて、言語の面から佐藤は『〈日本美術〉誕生』の中で、「美術」という言葉も概念も、明治初年に西欧概念の翻訳語として生まれたものである。「美術」の語は1873（明治6）年のウイーン万博に参加した際、ドイツ語のKunstgewerbeの翻訳による出品区分名称として初めて用いられたものであったとし、「日本」も「美術」も近代に作られた概念であり「日本美術」もまた、近代の概念だったことは言うまでもない。」美術という「語」の定義は歩き出したばかりであることを指摘している[8]。北澤は、「美術」という概念そのものが、「明治時代になって西洋から受容されたものであり、其れ以前には『美術』という概念は日本にはなかった。」[9]ことを指摘する。

2.3 古美術保護

佐藤は、美術行政が国家戦略として特徴的である点を指摘し、「明治期の場合、他の時代と違って特徴的なのは、一九世紀後半の国際情勢を前提にした対外・対内の国家戦略として、美術が扱われたことである。まさに国家が政策として美術を扱ったのだ。ごく簡単に概観すると、一の殖産興業としての美術工芸品の進捗と輸出、はじめ内務省、明治一四年以降は新設された農商務省である。

二の古美術保護は、維新による旧体制の崩壊や廃仏毀釈殖産興業によって、破壊と流出の危機にさらされた古美術を守ろうとしたものであった。当初は「考古利今」の理念から一の殖産興業と相互補完の関係にあったが、明治二〇年前後からは、皇国史を象徴する歴史遺産としてそれを保

護する傾向が強まった。担当省は、初め内務省、明治二〇年前後以降が宮内省と内務省である。時代が下がって、現在の文化財保護法（文部省）につながる。

3. 大量流出への流れ

3.1 お雇い外国人の存在

廃仏毀釈の影響や西洋化という社会状況の中で、多くの日本人は明治の早い時期から古美術に対しての、関心は薄れていったことが推察できる。それゆえ良質で廉価な作品が市場に溢れていた。

これに対して興味を示したのは外国人達であり、潤沢な資金をもって、それらを大量に買い求めることが可能であった。当初、美術品に目を向け蒐集を始めたのは、日本に長期滞在する公使館関係者やお雇い外国人が多かった。重久篤太郎によれば明治5（1872）年から31年までに、官備外国人6193人、私備外国人1万2540人の外国人を雇い入れている。これら外国人の大半は法制、財政、軍事、工学、医学などの専門家で、西欧近代の「技術移転」のために政府が、思い切った大金を叩いて雇い入れた人々であった。フェノロサもそのうちの一人である。[10]

お雇い外国人ではないが、幕末に来日し駐日英国公使を務めたオールコックは、美術品の蒐集という観点から欠かせない人物である。1858（安政5）年に初代駐日英外交代表に就き、駐日英国公使に昇格後5年間その地位にあり、5年間の滞在中に蒐集したものを、62年のロンドン万国博覧会に出品している。オールコックコレクションの全貌は不明ではあるが、106点が大英博物館に収蔵されている。そしてオールコックの部下で、長期間日本に滞在したアーネスト・サトウは、外交官として語学にも優れ、錦絵全般と歌麿や写楽といった、対象を絞り込んだ浮世絵などを蒐集し、体系的にまとめている。そのときに作られた資料は後に、フェノロサの京都社寺什宝調査の折に参考資料に使われている。名実ともにアメリカを代表するボストン美術館には日本部門があり、質量共に海外随一の日本美術コレクションを持つことで知られている。その日本絵画コレクションは、19世紀最後の十年に大部分が形成されている。

保有する美術品の内容については、主にお雇い外国人であったアーネスト・フランシスコ・フェノロサ、エドワード・シルヴェスター・モース、ウィリアム・スタージス・ビゲローらが蒐集したものであり、彼らからの日本美術品の寄贈である。フェノロサは厳選された作品を1000点以上コレクションし、そのうち約7百数十点はボストン美術館に収蔵されている。モースは5千数百点、そしてビゲローは数万点を超える美術品を短期間に蒐集し、ボストン美術館やピーボディ美術館に寄贈した。大量の寄贈によりこれらの美術館の基礎が築かれたと考えられる。[11]

3.2 フェノロサの人物像

流出の事例のなかでも、特別に重要と考えるのはボスト

ン美術館の存在である。なぜ重要であるかについては、質量共に優れた作品が、短期間のうちに大量に日本から流出しているという事実である。流出に関しての論文、出版物などの先行研究がなされているが、フェノロサを日本美術の恩人であるとする説と、流出させた張本人であるとする説があり、これら二つの説のどちらも明確な評価は下されていない。

フェノロサは東京美術学校の創設や、我が国の美術行政の草創期に深く関わった人物でもある。その同一人物が、流出させたということになる。彼を取り巻く当時の社会情勢は、流出にどのように影響したのであろうか、彼はハーヴァード大学では何を専攻し、どのような思想、哲学の持ち主であったのか。

1853年米国マサチューセッツ州セーラムに生まれたフェノロサは、1876年ハーヴァード大学大学院を修了後、ユニテリアン神学校、マサチューセッツ美術師範学校に通う。彼の学んだ大学時代は、進化論の時代であった。未亡人の伝えるように、彼は「ハーバート・スペンサーに傾倒し、研究クラブを設立し、そのメンバーとして活躍していたのである」。従って、これらの時代的雰囲気、ハーヴァード大学構内外の思潮の傾向等から推して、フェノロサは進化論的哲学に、新ヘーゲル派的哲学の一般的理解乃至は教養をもって日本に来たものと解するのが妥当と思われる。[12]

フェノロサの来朝当時、明治8,9年から11,12年までの状態について、栗原信一は「明治美術が、当時の時の勢いと無関係にあり得たはずはない。他の文化、政治面におけるのと同様に、美術の伝統的なスタイルや技法は古い皮袋としてまったく世人の関心からはなれ、すでにふれたような価値作用転換の影響を、二重にも三重にも蒙らなければならぬ立場に置かれていた。一つには、幕府における旧体制が崩壊して、明治維新の新秩序が生まれ、その新秩序は一方には動揺する国内の治安の回復、維持と共に根本的な改良、改造の必要に迫られ、他方には海外の平和的圧迫をひしひしと感じ、それらに対する対策に忙殺され、他を顧みる余地のない「遣り練り」世帯であった。国家的に、社会に生きるということのために根本的なもの以外は考えられなかった時代であった。美術や文芸がかえりみられなかったのは当然でなければならぬ。二つには、新政府は国学的精神を中枢にして起こった運動の結果として成立したものであったために、成立早々神祇科が中心になり、世にいう廃仏毀釈運動が全国的に行われたことである。この廃仏毀釈は、ほとんど文字通りに廃美運動であった。奈良、京都をはじめ全国各地の諸寺院は、日本の宝物館であったのだから、廃仏は直ちに廃美という結果になってしまったのである。（清原貞雄著 幕末明治時代史93頁）三つには、上記のような西洋文物の全体的に国民意識に及ぼした影響に結果するものであって、日本美術は、その古いものも、新しいものも挙げて致命的な打撃を蒙った。仏像、仏具は随所に破棄され焼却されて、僅かの地金として拾い取られ

た。歴史と由緒に富む経典も経巻も、仏画も冷遇虐待を受け、あるいは捨てられあるいは二束三文に売却され、時としては、心ない僧侶の手で雨露にさらされ、破棄され焼却されてしまった。空高く聳え立って仏法流布の象徴であった五重の塔は、無用の長物として、売られ、甚だしいときは焼かれて、名工の名残は次々に亡ぼされた。はては仏寺ならぬ、各地の名城、名廓までが破壊の魔手に襲われ、今や日本三百諸侯の居城の中でこのころ失われたものは少なくない[13]と、廃仏毀釈からの影響、さらには明治初期の時代の風潮を捉えて現状に言及している。

フェノロサは来朝以前、日本美術に対してどのような認識を持っていたのかについて、栗原信一は、著書である『フェノロサと明治文化』の中で、フェノロサの著書『東洋美術史綱』に、「我々は、幼児から北斎の作品を見馴れているために、日本は北斎のえがくような奇怪な世界の一隅と推測しがちであるが、その実、日本は彼の画いたような奇怪なものではなく、これはただ彼自身の想像のみで、奇怪なのは、北斎風に翻訳された世界である。しかしながら、この北斎の翻訳は往々、線、塊団、及彩色として頗る秀美である」(史綱、下巻200頁)といているが、嘉永6年生まれの彼の「幼時」を、かりに満12歳までを指すものとすれば、慶応元年頃まででなくてはならぬ。この種の審美的経験が、当時のアメリカの一般家庭に見られたとはおもわれず、彼の家庭が相当特殊なものであったことを示すものようである。それは、「明治23年4月発行の「龍池会報告」第20号に出ている、松尾儀助の「海外輸出の話」という一文によれば、「米国人の日本製品に嗜好を属したるは費府博覧会を権与とす(この博覧会は明治9年に開かれた。)併し其頃は只日本という名の珍しきと殊に無識の者は日本はコンモールドペーリが開きし如く想像しあたるより一途に日本を愛慕する傾向となれり。故に始めは美術的の如何に心を止めるものなく、唯日本製品という名称にて顧客を得たりしも、学理上の研究よりして早くも日本は美術国ということを見出し、美術の愛翫心より需要者の嗜好は追々高尚に傾き、遂に初めの如く日本製品の名のみにては販路を得ず、詰り応用美術に非ざれば嗜好に適はざる事とはなれり」とあり、明治9年前後まで、日本の美術品はアメリカ人全体の注意を惹くまでには至っていなかったものであった[14]。との記録が残る。松尾儀助は、ウィーン万国博覧会に茶商として参加、団長の佐野常民の働きかけで後に、半官半民の「起立商工会社」を設立し社長となった人物である。

明治9(1876)年に開催されたフィラデルフィア万国博覧会は、フェノロサが美術学校に入学した年であり、24歳になっており最早「幼時」ではないから、彼の家庭は一般的な家庭よりは十年乃至は20年も早く、日本美術品就中浮世絵のあるものを入手し、鑑賞していたということになる。従って来朝当時の彼は、決して美術的に西も東も弁じ得ぬ異邦人ではなかった筈である[15]。

動物学者であり既に来日していたモースは、東京大学の教師に就任したが、アメリカに残してきた講演の仕事をこ

なすため五か月間の帰米が認められた。帰米時の重要な仕事の一つに、物理学と哲学の教師にふさわしい人物を探し出すという任務もあった。

そこで、ハーヴァード大学美術史教授の推薦により、フェノロサに1878年東京大学の経済学と哲学の教師として同年1878(明治11)年東京大学に着任し、政態(社会学)・理財学(経済学)・哲学などを講じることになり、9月11日より授業を開始する。

フェノロサの来朝当時、明治11,2年の社会の様子について、当時の油画会、特に高橋由一とその門下に関する消息はしばしば報道され、またその作品が称賛されているが、邦画界に関する記事は一行も見いだせない。洋画にあらずんば文人画というのが、フェノロサ来朝当時の日本画壇の実態であった事は言うまでもなく「芸術叢誌」の誌報子の報道にそれがおのずから反映されているのである。「(「芸術叢誌」というのは、明治11年下半期に創刊された週刊雑誌で「芸術叢誌」と称しているが、必ずしも芸術、美術の専門雑誌とは考えられない)[16]。当時の現状からしてみると、フェノロサの登場はセンセーショナルであり、その主張には注目が集まったであろうと考えられる。

フェノロサの著作である『東亜美術史綱』(有賀長雄訳)によれば、政府から研究上の便宜という名目で、さらなる「威力」を持たす目的で、正倉院御物調査の政府委員ともいべき肩書が許される。既に正倉院御物拝観の便宜が特別に許されていた上に奈良、京都方面の諸社寺秘蔵の名画、彫刻その他の宝物を観るために、充分な便宜を与えられていたものと思われ、関西古美術調査旅行が実行される。

『東亜美術史綱』には、「1880(明治13)年以降の数年間に、三回此等の宝物を研究する機会を得た」[17]と記載されている。それは、明治13, 14, 15年のことである。1882(明治15)年、伝統美術工芸の振興を目ざす龍池会は、フェノロサを上野の教育博物館に招き、その時の演説を纏め、龍池会から出版されたものが『美術真説』である。

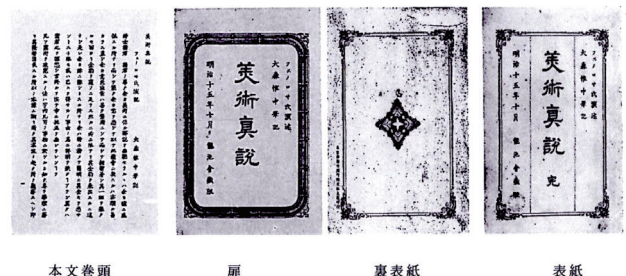


図1 「美術真説」

その思想は盲目的欧化熱からその反動としての国粹主義抬頭に至る混沌たる過渡期の闇を照らす曙光であり、坪内逍遙『小説神髓』(明治19年)をはじめ外山正一、大西操山森鷗外、高山樗牛らによる、批評の黄金時代現出の導火線ともなった。[18]

同年モースがビゲローを伴い、陶器蒐集のため日本を再

訪している。日本に残されているフェノロサの主な資料は、1882（明治15）年における上野公園内における、教育博物館観書室での演説を主催者である龍池会が半年後に出版した『美術真説』、フェノロサ本人の著作である『東亜美術史綱』（有賀長雄訳）、元帝国博物館員であった秋山光夫氏所有のフェノロサ自身ノートがある。本人の書き残した書物等は多くはないが、演説集等が残されている。[19]

米国に残されている、ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵フェノロサ資料には「…この文書の最大の価値の一つは、十余に上る（必ずしも日本側の記録と一致しない）フェノロサ公園の自筆草稿がほぼ完全な形で残っていることである」[20]とあり、日本側に残る翻訳されたものではない、フェノロサ自身の草稿が残っている。

3.2 フェノロサと明治政府

来日間もないフェノロサが日本政府に厚遇された背景には、時の政府が抱えている問題と深い関わりがあったことが推測できる。

当時の政府は、烈強からはキリスト教を通して政治的隷属を求められるという危機を抱え、国内においては権力の分配を求める旧各藩士族らの複雑な動き、そして自由民権運動などの問題を抱えていた。

天皇を最高の道徳的規範として、国民を纏めていくという思惑の明治政府であったが、そのためには一刻も早く近代国家として立ちゆくことである。様々な分野の知識・学問を、お雇い外国人から学び・吸収することで富国強兵の道を進めていく考えである。知識は吸収するが、あくまでも日本固有の精神を以て、西洋の学問知識を吸収するという方針であり、キリスト教に対しては、天皇を頂点に神道国家を目指す政府の方針とは明らかに矛盾する。またアヘン戦争からの学びとして、シナの轍を踏んではならないという思惑からも、キリスト教の浸透を恐れたのである。

最初のお雇い外国人であるフルベッキは、1859（安政6）年オランダ改革協会の宣教師として長崎に来日し、幕府直轄の済美館と佐賀藩が長崎に設立した致遠館の二つの学校で教えた。そこで学んだ者に、大隈重信、副島種臣、伊藤博文らの名がある。[21]

1872（明治5）年学制が公布されるが、この頃反キリスト教の機運も高まりを見せ、布教の自由を主張する列強の圧力の高まりの中で、政府は苦慮している。

1877（明治10）年に、お雇い外国人として来日したエドワード・シルヴェスター・モースは、東京大学法文学の教授に就任し2年間教鞭をとった。貝塚出土品の発見から土器にも興味を広がり、日本の陶器について蜷川式胤に付いて学んでいる。また初めてダーウィンの進化論を体系的に日本に紹介している。東大および学外の「江木学校講演会」において度々講演を行い、動物進化の過程を平易に解説し、聖書の「創世記」を真っ向から否定するなど彼のキリスト教批判は、当時キリスト教の拡大を快く思わなかった東京市民の留飲を下げるものであった。モースの講義の

筆記を石川千代松が『動物進化論』と題して刊行している。石川は1891（明治24）年に『進化新論』をあらわし、進化論が日本の生物学者に消化されて紹介され、あるいは論じられる第一歩をしるした。[22]

こうしてモースからこの国に導入された『進化論』は、「強いものが、弱いものを征服することは自然界における生物学的真理である」[23]、あるいはこのようにして自然界では、「種の保存」のための闘争の結果、最適者のみが生存を可能ならしめて来たとする説に、東京大学および日本政府は大いに共感し、とびつuitと考えられる。この理論は「優勝劣敗」の過酷な現実社会を的確に説明している優者の側を論理的に免責せしむ理論として[24]、口惜しければ強くなれ、烈強の軍艦を全滅せしめるだけの国力を持ってということであると解釈した政府は、街頭で大衆を激励し煽動するにはうってつけの理論であるとして、進化論を利用することを考えたものと思われる。モースの来日した明治10年前後は、全国各地に教会やミッションスクールができることにより、プロテスタントとカトリックを問わず、病院、養育院、といった社会事業を通じて教勢は拡大し改宗者が増え続けていく。

モースは動物進化の過程を卑近な実例で示しながら、きわめて平易に解説し、人類の進化について、聖書の「創世記」の記述を真っ向から批判する。「進化論」は「弁論時代」の起爆剤になったと思われる[25]。

さらに明治期の日本社会において、ハーバート・スペンサーの「社会進化論」は国権論者と民権論者といった、相対立する立場の双方から同時に援用されるほど、様々な人々に対して多大な影響力をもたらした。明治10年代の東京大学はアカデミズムにおけるスペンサー受容の中心であった。外山正一とフェノロサがそれを牽引し、東京大学では特にスペンサーの哲学・形而上学が熱心に研究されていた。モースと旧東大総理の加藤弘之はいずれも進化論者であり、かつ強烈な反宗教論者でもあった。当時最も影響力の強かった進化論は、反宗教的言説と強く結びつき科学と宗教の対立を激化させていった。[26]

フェノロサは明治15年の龍池会演説「美術真説」（図1）の刊行を機に、日本伝統美術復興運動の旗手として全国にその名を知られてゆく。明治政府にとってその方向は好ましいものであり、クリスチャンではないこともフェノロサの登用が高まっていったことの大いなる要因と考えられる。

3.4 フェノロサ、モース、ビゲローとボストン美術館

フェノロサの来日にあたり、最初に通弁の労を執ったのは東大の学生である宮岡恒次郎である。彼は日本画に興味を持つフェノロサに、狩野友信を紹介している。[27]

フェノロサは1878（明治11）年の来日から、日本滞在の全期間11年のうち、来日2年目の1880（明治13）年には早くも260数点の美術品を蒐集し、それらの蒐集品に「索引」を付けている[28]ことからわかるように日本の古美術に開眼していく。また、京都や奈良の古寺を訪ねて画論

の研究を行い、年表を作成している。そして1884（明治17）年には東京大学在職のまま文部省の美術行政に関与することになる。

1886（明治19）年には東京大学を辞めて、文部省（宮内省兼任）の美術調査委員会に籍を移している。美術行政官へと、完全に転身して日本の美術行政に深く関与するようになる。[29]「美術学校理事」「帝室博物館美術部理事」「美術学校美学・美術史担当教授」などが彼に与えられた官職名である。[30]

またフェノロサ自身狩野永恵から日本画の手ほどきを受け、狩野家が所蔵している粉本の研究も行うなど、美術作品へのアプローチとして、文献主義よりも実物主義を採っているように見受けられる。

古社寺宝物調査団へ参加するということは、国家の威光を背景に名作の数々に直接ふれることができるという利点がある。

200年以上にわたり開けられることのなかった、奈良斑鳩の法隆寺夢殿の開帳を迫り、1884年には扉を開けさせ調査をしている。

美術行政は国にとって、なくてはならぬ美術品が、海外に流出することを防ぐという重要課題がある。1886年の伊藤博文内閣は、誕生以来日本の古美術の保護推進をしてきた、日本政府の美術行政官であるフェノロサの立場は、当然この指針に従うべき要職であると考えられる。

職責上流出を防ぐべき立場にありながら、フェノロサは個人的な蒐集を短期間に同時に行っている。自己のコレクションを充実させることの矛盾については、フェノロサ本人にとって悩ましい問題であったことが窺われる。

1884年9月27日付でモースに送られている手紙には「私は西暦七百年から九百年までの数枚の絵を買いました。すでに当地の人々は『私の蒐集品は日本人のためにここ日本で保管されなければならない』と言い始めています。私はたくさんの非常に重要な財宝を密かに買いました。日本人はまだその品を私が持っていることを知りません。私はこれらがボストン美術館で、すべて安全に永久に保存され、鑑賞されることを願っています。しかしもし、天皇か文部省が万一私の蒐集品を買いたければ、いろいろ考えると、それらを渡すことが人道上私の務めではないでしょうか。貴方はいかに思われますか」。[31]という内容である。

フェノロサがモースに充てた手紙の文中に書かれている、「私はたくさんの非常に重要な財宝を密かに買いました」という箇所には、該当すると思われる作品があり一つは、旧三河国西端藩主本田家が所有していた「平治物語絵巻」第三巻の「三条殿夜討の巻」（図2）（図3）である。

フェノロサは著作である『東亜美術史綱』の中で、「1882年以来、毎年、美術倶楽部主催のもとに、諸大名家の什宝が出品される展覧会の席上で、私はこれを研究し、一度ならず、写真にとる特権を得た。この最高の作品が、いつの日か、自分の掌中に帰するなどと、当時は考えてもみなかったのである。これを取得するために色々な困難を



図2 「平治物語絵巻」第三巻の「三条殿夜討の巻」



図3 「平治物語絵巻」第三巻の「三条殿夜討の巻」

克服してきた経緯は、そのまま、一つのロマンスをなすであろう」と記載されており、自身が蒐集した作品の中で「最高の傑作であることに間違いはない」[32]とも断言している。たまたま購入の場に居合わせた狩野友信は「あれ程のものを外国に持っていかれるのは残念だ」[33]と漏らしている。

「聖徳太子絵伝」は土佐派の画家であり、フェノロサが師事していた住吉広賢が死の床にある時に、譲渡されたものである、[34]とされている。

さらに、十二世紀の作といわれる「馬頭観音菩薩像」は、平安後期の作と伝わる「如意輪観音菩薩像」紀州徳川家の持ち物であった雪舟の「花鳥図屏風（猿鷹図風）」、奈良大和郡山の旧大名柳沢家の旧蔵品であった伝俵屋宗達の「金地花卉図屏風（四季草花図屏風）」など、あまたの優れた作品を蒐集している。

これらの作品の入手に関して、日本語を専門的に解さなかったフェノロサが十分な情報を得た上で購入に至るためには、仲介者の存在がなくてはならないと、考えられる。また、これほど大掛かりな量の蒐集がなされているにも拘らず事前に漏れず、なおかつ国外に持ち出しされたことに関して、政府や文部省は公の問題にせず、結果的に政府が持ち出しへの不許可という処置を取らなかったことは、甚だ疑問が残るところである。

ビゲローはハーヴァード大学医学部を卒業後、美術商のサミエル・ビングと出会い日本美術に関心を寄せる。また

1881（明治14年）モースの、日本を「機械文明に冒されていない純朴の国。美術の宝庫」と伝える講演を聴きそれに触発され、日本に旅立つことを決意する。1882（明治15）年に来日し、フェノロサが帰国する1890（明治23）年まで行動を共にしている。ビゲローは日本美術全般に広範囲な興味を持ち、帰郷時には5万点を超える膨大なコレクションを携えている。

そこには絵画、彫刻、刀剣、甲冑、能面、根付、染織漆器、そして何よりも多くの浮世絵が含まれていた。世界最大級の浮世絵コレクションを形成した。しかし購入品の詳細を一切記録に留めなかった。[35]

歌川国貞、国芳、広重の状態の良い版画（一説によれば33264枚）をボストン美術館に寄贈している。帰国後の1890年にボストン美術館理事に就任し、蒐集品は1911年にボストン美術館に寄贈されている。

膨大なボストン美術館の収蔵品となる美術品を蒐集し寄贈したフェノロサは、自身が自らが自問自答せざるを得ない、矛盾をはらむ行動に基づく蒐集であることからみても、果たして「日本美術の保護に努めた」と言えるのであろうかとの疑問を感じざるを得ない。

文明開化の欧風化とその反動ともいうべき国粹保存という主張とが入り乱れていたのが、明治初年からの様相であろう。「フェノロサの来朝は明治11（1878）年であったが、それから「美術真説」による日本美術論を展開、さらに「鑑画会」を組織するなど、国風美術の鼓吹に努め、また明治21（1888）年には九鬼隆一、岡倉天心と近畿地方の古美術調査に出張し、宮内庁には「臨時全国宝物取調局」が設置され、翌年には東京美術学校が設立され、岡倉天心が校長となる。そして「国華」が創刊されるなど、日本美術への関心はつとに高まったが、価値観の点からは、現在から見るとアンバランスなものがあったようではある、一般的な関心も低く、その盲点をくぐって、仏画、仏像、絵巻物、水墨画、琳派、風俗画、浮世絵版画などが大量に流出している。それらの名品がどの様な経路をたどって流出しているかすべてを明確につかむことは難しい。世間を騒がすほど注目されなかったともいい得るし、現状ではとても考えの及ばないことが通行してきた時代でもあったわけである。それゆえ、流出をチェックすることよりもまず基礎的調査をして、日本の古美術についての現状を把握し、所在の台帳を作成するのが精一杯というところであった」[36]と、当時の状況を推察している。

4. 結論

優れた美術品のなかには、政治情勢、戦争、経済等おかれた時代からの影響を受け、持ち主の変遷を重ねることも少なくない。本論文で扱った大量の流出は、情報の行きかう現代においてはあり得ないことである。

欧米に存在する、日本美術が蒐集されている美術館の中には、入手方法や量的に多少の違いはあるものの、いずれ

も明治の早い時期、法整備の整はない時期の購入という共通性が見受けられた。フェノロサの蒐集期間が、明治13（1880）年頃から本格化している。ことを考え合わせると美術の様々な制度が整っていくのが明治20年頃である。フェノロサの蒐集期間が、明治13（1880）年頃から本格化している、ことを考え合わせると、流出を未然に防ぐには、制度の確立は遅きに失した感がある。この先更なる考察を重ねていきたいと考えている。

謝辞

修士論文作成にあたり、放送大学大学院文化科学研究科人文学プログラム教授 青山昌文教授に御指導を賜りましたこと、様々に適切なアドバイスを頂きましたことに深く感謝申し上げます。

文献

- [1] 渡辺浩『明治革命・性・文明-明治思想史の冒険』（東大出版会 2021年）p.34
- [2] 『福沢諭吉全集』第4巻（岩波書店1951年）p.70.71
- [3] 安丸良夫『神々の明治維新』（岩波書店1970年）p.4.5.
- [4] 鶴飼秀徳『仏教抹殺』（文春新書2018年）p.9
- [5] 司馬遼太郎『明治という国家』（日本放送出版1989年）p.100
- [6] 圭室文雄『神仏分離』（教育社1977年）p.11, 12
- [7] 安丸良夫 前掲書
- [8] 佐藤道信『〈日本美術〉誕生』近代日本の「ことば」（講談社選書1996年）p.18-20
- [9] 北澤憲昭『境界の美術史『美術』形成ノート』（ブリュッケ2000年）p.7
- [10] 重久篤太郎『お雇い外国人』第5巻（鹿島研究所出版部1968年）
- [11] 保坂清『フェノロサ』（河出書房新社1989年）p.28
- [12] 栗原信一『フェノロサと明治文化』（六芸書房1968年）p.9.22
- [13] 栗原信一 前掲書
- [14] 栗原信一 前掲書
- [15] 栗原信一 前掲書
- [16] 栗原信一 前掲書
- [17] フェノロサ『東亜美術史綱』有賀長雄訳（フェノロサ記念会1921年）（図1）「美術真説」
- [18] 村形明子『『美術真説』とフェノロサ遺稿』（京都大学リポジトリ1983年）
- [19] 村形明子『アーネスト・F・フェノロサ文書集成』－翻刻・翻訳と研究（上）（下）（京都大学学術出版会 2000,2001年）
- [20] 村形明子『アーネスト・F・フェノロサ文書集成』－翻刻・翻訳と研究（上）（下）（京都大学学術出版会

- 2000,2001年)
- [21] 重久篤太郎 前掲書
- [22] 八杉龍一『進化論の歴史』(岩波書店1969年)
- [23] 八杉龍一 前掲書
- [24] 保坂 清 前掲書 p.107
- [25] 山口静一『フェノロサ, ビゲローと三井寺法名院』(日本ボストン会会報掲載分2007-2013年)
- [26] 長谷川琢哉 講演録『国際井上円了学会2015年』 p.152-163
- [27] 山口静一『フェノロサ』上(三省堂1982年) p.117
- [28] 松岡 譲『フェノロサと明治文化』(第一書房 1933年)
- [29] 中野明『流出した日本美術の至宝』(筑摩選書2018年) p.37-38
- [30] アーネスト・フランシスコ・フェノロサ 森東吾訳『東洋美術史綱 上』(東京美術1978年) p.17
- [30] アーネスト・F・フェノロサ 前掲書
- [31] ドロシー・G・ウェイマン 蜷川親正訳『エドワード・シルベスター・モース』下巻(中央公論美術出版1976年) p.68,69 (図2) (図3) [平治物語絵巻]第三巻[三条殿夜討の巻]
- [32] フェノロサ『東洋美術史綱 上』(東京美術1978年)
- [33] 久富貢『アーネスト・F・フェノロサ』(中央公論美術出版1980年)
- [34] フェノロサ 前掲書 p.329
- [35] 畑江麻理『ボストン美術館ビゲローコレクションにおける歌川国貞(三代豊国)の浮世絵-役者絵の数量的分析および歌舞伎番付との符合調査から浮かび上がるウィリアム・スタージェス・ビゲローの蒐集動機-』[LOTUS] vol.37日本フェノロサ学会2017年
- [36] 鈴木進『世界の中の日本』(別冊太陽 平凡社1977年) p.23
- ・エドワード・モース 石井欣一訳『日本 その日 その日』(創元社1939年)
- ・小林敏夫『明治という時代-歴史・人・思潮-』(雄山閣2014年)
- ・『在外日本の至宝』別冊解説資料編(毎日新聞社)
- ・瀬木慎一『日本美術の流出』(駸々堂出版 1985年)
- ・高階秀爾『日本絵画の近代』(青土社1996年)
- ・武智 ゆり『日本の美を工業化したワグネル佐賀・京都・東京で広く活躍』(社)化学情報協会 ジャーナルフリー-2008年6巻 18-25頁
- ・辻惟雄『日本美術の歴史』(東京大学出版会 2005年)
- ・津田左右吉『明治維新の研究』(毎日ワングズ 2021年)
- ・ハーバート・スペンサー 森村進訳『ハーバート・スペンサーコレクション』(ちくま学芸文庫 2017年)
- ・フリーダ・フィッシャー 安藤勉訳『明治日本美術紀行』(講談社)
- ・堀田謹吾『名品流転』(日本放送出版協会 2001年)
- ・丸山眞男『日本政治思想史研究』(東京大学出版会 1952年)
- ・井上哲次郎, 桑木巖翼『明治の哲学回顧録』(誠文堂 1931年) p.76