

## 岡倉天心と帝国博物館

松宮秀治

### (一) はじめに

本稿は天心岡倉覚三が日本の博物館政策の歴史においてどのような役割を果たし、またどのような地位を占めているのかを見ていくことを主題としている。ということは西欧のミュージアム制度と思想の移入として開始された日本の博物館行政の歴史の中で、岡倉覚三の博物館思想はどのような役割を果たし、またそれが今日の日本の「ミュージアム」思想とどのようにかかわっているのかを見ていくことである。

西欧のミュージアム概念はきわめて広領域の包括概念であると同時に、また分割可能なユニット概念でもある。それが包括する範囲は、伝統的なものだけでも、自然史ミュージアム、科学ミュージアム、技術史ミュージアム、植物学ミュージアム（植物園）、動物学ミュージアム（動物園、水族館など）、図書館、文書館、美術館、歴史資料館、歴史的建造物と各種史跡など、そのすべてを網羅することが困難なほどの広領域に及んでいる。さらに9世紀から20世紀前半に新たに加わるものに、自然公園（国立公園、自然保護区など）、スポーツミュージアム、考古学史跡と考古学ミュージアム、人類学ミュージアムと少数民族保護区、民族学ミュージアムなどがある。またさらにユネスコの「国際博物館評議会」は、1983年以来、各種科学センター、プラネタリウム、特定動植物の保護領域、さらには「世界遺産」をミュージアム概念につけくわえている。

このように西欧のミュージアム概念は広領域概念であり、今なおその概念領域を拡大させようとする潜勢力を秘めた概念であるのに対し、日本におけるこの概念の理解はかならずしもそうなっていない。次の対話文はそのあたりの状態を端的に示してくれている。その対話文とは、1980年『月刊みんぱく』の1月号に掲載された梅棹忠夫国立民族博物館館長の「館長対談シリーズ」のひとつで、京都国立博物館創立90周年を記念した「パリ・ギメ博物館東洋美術の秘蔵点」をきっかけにして同館長村屋辰三郎氏との対談である。これはのちに中公新書の『博物館と美術館』にも再録されているものである。

林屋 ギメも、むこうではミュー<sup>マ</sup>ゼ、ギメとっているものを、こちらでは「美術館」と訳しているでしょう。（目録用の解説文や寄稿文の翻訳では）ぜんぶ「美術館」と書いてくる。こんど、これをあえて「ギメ博物館」とした。そうすると、「ギメ美術館とちがいますか」なんていつてくる人がありますよ。

**梅棹** わたしは、「美術館」というなまえそのものがたいへんおかしいと思うんです。「博物館」でいいじゃないか。しいていえば「美術博物館」。とくに「美術館」というカテゴリーをつくらならん理由がわからん。

**林屋** 現代美術に関しては、「美術館」ということばがあたるんじゃないですか。「国立近代美術館」はあれでいいと思う。「近代美術博物館」ではおかしいもの。

**梅棹** 「西洋美術館」もよろしいな。

原則的には西欧のミュージアム概念を「博物館」で対応させようとする両館長が、現代美術というジャンルだけに「美術館」の概念を特例として認める、というのが右の対談の暫定的な決着となっている。しかし、このような妥協的な決着はきわめて残念なことである。なぜなら、梅棹氏の「美術館」カテゴリー不用論はそれ自体が卓見であり、貴重な意見だったからである。

「美術館」とはミュージアム概念構成のほんの一要素であるばかりでなく、ミュージアムの機能分化の中で独立した一機能にすぎない。すでにみたように西欧のミュージアム概念とは巨大な<sup>たば</sup>東概念である。「美術館」がいかに特化され、重要性をもっているにせよ、それがミュージアム概念の一分枝にすぎないことは変りない。「博物館」という訳語が最も適切な訳語かどうかは別としても、とりあえずは西欧のミュージアムの概念は、「博物館」の一語で対応させられるべきである。「美術館」を「博物館」に対置させれば、それはミュージアム概念を補足し、強化させることにはならず、むしろ概念縮小か、悪くすれば概念破壊につながってしまう。

今日の日本の通常用語法がそうであるように欧語のミュージアムへの対応語として「博物館」か「美術館」のいずれかが選ばれるということは、西欧のミュージアムという制度と思想を原理的に理解してのことではなく、単に感覚的な印象に由来しているにすぎないといえる。ブリティッシュ・ミュージアムを「大英博物館」と訳し、ミュゼ・ルーヴルを「ルーヴル美術館」と訳すのは、その訳語の選択がかならずしも不適切とはいえないとはいえ、一方が「博物館」と訳され、一方が「美術館」と訳される理論的根拠は一度として明確にされたことはない。

林屋館長が「ミュゼ・ギメ」をギメ美術館とせず、あえて「ギメ博物館」としたと胸をはるのは、それなりの賢明な選択であったといえるが、その論拠が示されず、「現代美術に関しては、〈美術館〉ということばがあたるんじゃないですか」とすっかり腰くだけの後退ぶりを示めすに至っては、氏の西欧のミュージアム思想の理解の底の浅さが浮かびあがってくるだけにとどまっている。それに対し梅棹氏は論争を避けて、さらりと「〈西欧美術館〉もよろしいな」と妥協してしまった点には不満が残るとはいえ、「わたしは、〈美術館〉という名前そのものがたいへんおかしいと思うんです。〈博物館〉でいいじゃないか。しいていえば〈美術博物館〉。とくに〈美術館〉というカテゴリーをつくらならん理由がわからん」というのは、まさに正論であり、氏のミュージアム論全体との関連においても一貫した主張となっている。

誤解をさけるためにいっておけば、梅棹氏が「ギャラリー」や「クンスト・ムゼウム」という概念の訳語としての「美術館」の用語法を否定しているのではないということである。氏がいう美術館カテゴリー不用論とは、あくまでも「ミュージアム」概念の訳語として不用であるということである。ミュージアムが機能分化し、その分化した機能が独立した施設となった「美術館」は、すでに数多く存在しているし、その存在を主張することはいっこうに不当ではない。氏

が否定するのはそのようなミュージアム思想と制度の一機能としての「美術館」否定や不用論ではなくて広領域を統括するミュージアム概念に対する訳語としての「美術館」概念は不用であるということである。

では「博物館」という和製の概念が西欧の「ミュージアム」概念をすっかりカバーできているかといえば、これもまた疑問である。しかし、「美術館」が梅棹氏のいうように、ミュージアム概念の対応概念としてはまったく用をなしえないというものである。しかし、引用の対談で明らかにしているように、日本では「美術館」という語が、すっかり西欧のミュージアム概念の対応語としてひとり歩きをはじめてしまっている。西欧でも確かに一九世紀後半以後、「美術館」が他のミュージアム諸機能から抜きんでて、いうなれば「特化」される歴史的経緯を経験してきている。しかし、そうではあっても「美術館」が「ミュージアム」と等置されること、つまり「美術館」と「ミュージアム」が等記号で結びつけられることは西欧のどの国の歴史の中で経験してきたことはなかった。

それに対して日本では、「美術館」があたかも「ミュージアム」そのものとして理解され、またそのような用語法が当然のものとして受け容れられている。そうでない場合も、たとえば引用の対談の場合のように、「博物館」と「美術館」が漠然とした語感の相違の問題として、その適否が感覚的に議論されるに止まるというのが現状である。

日本における西欧のミュージアム制度の理解が、その訳語の選択において「博物館」と「美術館」の二語の間で揺れ動いてきたこと、また現在も揺れ動いていることは、ミュージアム制度と思想の受容の歴史を深くかかわることである。明治初期の博覧会政策と不可分に結びついていた博物館政策が、明治中期の政策転換の中で実践してきた受容モデルの変更とそれは深くかかわっている。この政策転換が日本人のミュージアム理解を「博物館」という語感での理解に親近性をいだかせるものから「美術館」という語感での理解により親近性をいだかせるものに変化したといえる。この明治中期の日本の博物館政策の転換に最も深くかかわったのが、本稿がこれから見てゆこうとしている天心岡倉覚三の博物館政策であり、その思想である。

本稿の目標は冒頭でのべたように岡倉天心の明治期の博物館政策への関与を見ていくことであるが、あらかじめ誤解を避けるために言っておけば、岡倉自身はミュージアムの訳語として「美術館」という用語を一度も使用したことはないということである。彼自身は明治政府の美術政策、博物館行政の公式用語がそうであったように、その訳語としては常に「博物館」の用語法を遵守してきた。それにもかかわらず美術政策家としての彼の思想の志向性と行政家としての彼の実践が、おのずとミュージアムを「博物館」から切り離し、「美術館」への接合させるものをもっていった。

## （二）美術行政家としての天心

岡倉覚三は明治13年（1880）、19歳で東京大学を卒業後、文部省に入省し、15年（1882）以後はつねに国家の美術政策の中心部にいて、その政策の最も主要な推進者となっていくが、31年（1898）37歳でスキャンダルによる東京芸術学校長の職を非職させられると同時に帝国博物館理事の職も免ぜられる。彼が官にあった16年間は、明治期の美術政策と博物館政策の黄金期ともいうべき時期で、以後日本の行政史のなかで再び美術行政が政治課題としてこのような重要な位置

を占めたことは絶えてなかった。ということは岡倉が官を去ったあと、政府の行政課題として、美術政策が第一級の重要性をもつことがなくなってしまったことを意味している。

これは一個人の運命と国家の美術行政の変遷が期を一にして重なり合った稀有の歴史的な出会いともいえるものである。事実、岡倉が官を辞した後の明治政府の美術政策は、後の日本の美術行政に大きな変革をもたらすビッグ・プロジェクトも立案していないし、日本の美術を豊かにする方策をなにとつ提出してこなかったといえる。明治中期の美術政策を岡倉一人がいない推進させてきたわけではないにせよ、岡倉の退官後の明治政府が特筆に値する美術政策を打ち出さず、基本的には今日までの日本の美術行政が明治30年以前の基本方針をお役所仕事として踏襲してきているだけで、なんら新鮮味のある政策をもたずきたことは、明治中期の美術政策がいかに多くのものを岡倉に負っていたかが逆投影される。

その意味で岡倉は日本の近代史における偉大な美術行政家であったといえると同時に、唯一の美術行政家であったといえる。歴史は「大」の付く画家・彫刻家という大美術家を数多く生み出しているし、また大美術史家や大批評家もそれなりに生み出している。だが「大」の付く美術政策家は稀にしか生まれてこないのである。実作家でもなく、また研究者でもないが、美術に深い情熱と愛着と造詣をもち、美術行政を時代の政治課題の中心にまでなしうるポジションを得ることのできたひとにのみ与えられる称号が美術政策家というものであろう。したがって美術政策家とは自からの意志と努力によって獲得する職能的な技術でも社会的な地位でもなく、まさに時代の要請がある特定の個人を選んで、その個人に与える「役割」ともいうべきものである。時代の要請が岡倉に与えた役割とは、集約的にいえば、「日本美術」の定立ということであるが、岡倉はのちに具体的に見えていくように、この役割をを時代の要請する通りに果たしたといえる。

その限りでは、岡倉天心に匹敵する美術政策家は世界史上でもごくわずかしかなかった。まず最初に思いつくのは、フランス革命期のルーヴル宮殿のミュージアム化と革命祭典のクランド・デザイナーの役割を演じた画家のジャック・ルイ・ダヴィットとナポレオンと結びつき、そのエジプト遠征にともなう『エジプト誌』の完成への推進者であり、同時にルーヴル宮殿のミュージアム化の完成とナポレオンの美術品集蒐（あるいは略奪）の目録作成者であるドミニック・ヴィヴァン・ドノン（1747-1825）であろう。だがこの2人は美術政策家としての業績が忘れ去られようと、画家という実作者として残した作品群によって記憶されるべきものをもっている。その意味では、岡倉天心にきわめて近い美術政策家は第一回の万国博覧会の立案、企画、推進者であり、サウスケンジントン・ミュージアム（今日のヴィクトリア・アルバート・ミュージアム）の創立者であるヘンリー・コールである。さらにもうひとり名を逸することができない大美術政策家は、ポンピドウ・センターの設立、ルーヴル大改造計画、ルーヴルの支館としてのオルセ美術館の新設の構想をうちだし、革命二〇〇周年を記念したパリの大芸術都市への再改造の基礎を与えたアンドレ・マルローである。

たしかにこれらの西欧の大美術政策家たちの達した美術政策の圧倒的な業績の高さと歴史的な影響力の大きさに比較すると岡倉天心の美術政策のすべては、成功とか不成功という次元を超えて、一種の名状しがたい不徹底さと中途半端さに帰着している。たとえば博物館政策者としての天心は東京の帝国博物館の一館体制を拡大し、京都・奈良の二つの帝国博物館を加えた3館鼎立体制とさらに12の地方博物館設立を構想立案していた。地方博物館の実現は見なかったものの

奈良と京都の両国立博物館は実施させている。そのかぎりでは彼の美術政策家としての情熱、見識、力量は前記の人々に決して劣るところはないといえる。ところが、たとえばヘンリー・コールの創設したサウスケンジントン・ミュージアムのその後の発展を京都・奈良の両国立博物館の発表を較べてみると、そこには岡倉天心とヘンリー・コールの両者の個人的な力量を超えた、ある別種の問題に出会うことになる。

美術政策家、美術行政家としての岡倉天心を考えていくためには、また日本の博物館行政を支えてきた西欧のミュージアム思想の受容の問題を考えていくためにも、「ある別種の問題」といっておいたもの見ておく必要がある。それを手っ取り早く教えてくれるのが、すでに引用した梅棹、林屋両館長の対談の次のような個所である。

**林屋**（帝国京都博物館、1899年〔明治30年〕開館）開館前には広い展示場のスペースをうめるために、社寺の関係者を招待し、展示品を社寺から寄託してもらうために勧誘したそうです。京博の現在の館蔵品は約3000件です。開館当時からくらべて3倍にしかありません。そのほかは社寺からの寄託品が約5000件。だから、わが博物館は寄託品さまざまですね。90年前にさかのぼって、そういう姿勢が続いているのです。

**梅棹** 東博（東京国立博物館）も大体は寄託品だそうですね。講談社が『世界の博物館』というシリーズの本を出版しましたが、そのなかで日本の博物館としては東博と民博（国立民族学博物館）の二つの博物館を容れるという話があった。「東博は日本の代表的な博物館やから、どうしても加わってください」というていったら、東博さんは「うちはおおかた寄託品やから、出せません」というわけです。けっきょく東博にことわられて、民博だけになった。（笑）

**林屋** じっさい、そうなんですよ。

**梅棹** 日本の博物館は、そういう展開のしかたをしたんですね。

**林屋** 京博には、年に一度、仏教供養会というのがあって、寄託の仏さまの供養をします。館内にただならぬ香煙がたつて、読経の声が聞えて、<sup>かね</sup>鉦がひびくのですよ。館蔵の仏像もいっしょに供養されますが、主に寄託されている仏さまの所有者であるお寺方の法要です。

**梅棹** へえ、あの仏像は生きてはるんですか。（笑）

**林屋** いちおう、魂は抜いてあるんですけでね。（笑）

巧まずして笑いを引き出してしまうこの談話は、よく考えると笑いだけでは済まされない日本の博物館政策がかかえ込んできて諸問題を明らかにしてくれている。まず引用文中で最も問題となっているのが、「寄託制度」という奇妙な、特殊日本の制度である。この制度が、いちおう魂を抜かれて、美術作品としての「仏像」なったものを年に一度「仏さま」として生きかえらせることになる。このことは、林屋館長がつづけて、「仏像供養は、一ぺん、みなさんに見てもらった方が良くと思う。国家と宗教の問題とかかわりがあって、問題となるのをおそれる人もあるでしょうけれども、文化財保護の意味でも、わたしはみてもらったほうが良いと思います」といっている意味での「国家と宗教」の問題とは、違った意味での国家と宗教の問題を含んでいることはたしかである。

林屋館長のコメントが見当外れなのは、ここでいう国家と宗教の問題とは、近代国家の政教分

離の原則のことにかかわってのことであるが、日本で政教分離が問題になるとすれば、それは天皇教としての国家神道との分離においてしか起りえない問題である。仏教が国家の政治と分離されなければならないほど強力に国家と一体化したこともなければ、世俗権力としての国家権力を脅かすほど強力となったこともない。それに対して、西欧の近代国家が政教分離を絶対の原則として打ち出さざるをえなかったのは、キリスト教と宗教権力をどんなことがあっても自己の下位に従属させなければならなかった歴史的背景があったし、またミュージアムという制度と思想そのものが、宗教権力に対する世俗権力の優位性の証認装置としあ案出されたものであったということである。そのためミュージアムとはつねに「国家と宗教」の問題を内包しているが、それは決して林屋館長のいう意味でのそれではない。

ミュージアムとは宗教的なものの聖性を剥奪して、「芸術」という価値のもとに再整理すること、まさに「仏さま」の魂を抜いて「仏像」にすることをその機能としており、まさにその機能のために近代の重要な国家装置として必要とされたものである。日本の博物館においた「仏像」が「仏さま」として生きかえるということは、日本の博物館が西欧のミュージアムの移入に失敗したことを意味する。外形的な模倣はおこなったが、思想の理解がまったく伴わなかった。それは世俗権力を宗教権力の上位におき、宗教権力が内包してきたものをすべても新しい近代的な価値観が生み出した「芸術」、「文化」、「歴史」、「科学」（技術）という観念系で再整理することがミュージアムの根本思想であり、必然的に政教分離を内包しているのだということを理解せず、国家神道という天皇教との祭政一致の道を歩んだ明治国家と日本の博物館政策が同じ道をあゆまざるをえなかったことに原因がある。

また日本の博物館政策の不徹底な中途半端ぶりは、「寄託制度」を推持させ続けてきたことにも現われているが、それは地欧のミュージアム制度の根本をなしているコレクションの制度化を逆方向に転換させてしまったため、である。西欧のミュージアムのコレクションの制度化は、あらゆる蒐集物を国民の共有財産、さらに発展させたかたちでは人類の教化財として、公共のミュージアムに集中する政策的配慮、法的整備、輿論形成にささえられてきたのに対し、日本のそれは、すべてのコレクションが「御物」に収斂する方向を歩んでしまった。つまりコレクションの共有財産化ではなく、天皇家の個人財産化を歩んでしまったのである。その結果、西欧のミュージアムの公開性の原則は、日本の博物館制度の中ではほとんど育つ余地が残らなくなってしまった。

梅棹、林屋両館長の対談からは、日本の博物館政策が残したさまざまの問題点が浮かびあがってくるが、岡倉天心は明治の博物館政策にどのようにかかわってきたのかに問題を戻さねばならない。

### （三）日本の博物館政策の沿革

岡倉天心が近代日本の博物館政策史の中でどのような地位を占め、どのような役割を果たしてきたのかを見るためには、とりあえず、大まかなながらもその沿革をたどっておく必要があるだろう。

日本の博物館政策の開始は、明治4年文部省に博物館が置かれ、西欧の近代のミュージアム制度を範とした博物館の設立がなされたときにさかのぼるといえる。この博物館設立計画は、図書

館、動物園、植物園を含み、さらには自然科学系の科学博物館、歴史、文化系の「古器旧物」館を網羅するほは西欧ミュージアム制度と等身の博物館設立を構想するものであったが、その構想と現実の落差の大きさをゆえに、その実現はのぞむべくもないものであった。この文部省系の博物館構想は、理念としては細々とながらも継承はされていくが、現実の博物館政策として行政のプログラムにのせられることはなくなってゆく。博物館政策が具体的な行政のプログラムにのるためには、ウィーン万国博覧会への出品が明治政府の政治課題となることを待たねばならなかった。この万国博への参加は、政府がその乏しい財源から約50万円という大金を支出する大事業であり、この万国博への参加が富国強兵、殖産興業という明治国家形成への旗印となったため、単なる一省庁の事業にとどまることはできなかった。したがって博覧会事務局は、出品の準備と会期後の出品物の扱いを念頭に入れ、博物館の建設へと接続させるために、文部省の博物局を併合し、その管轄を大政官正院へ移管させた。

そしてウィーン万国博覧会後は、博物館政策は内国博覧会行政と一体化され、明治8年から14年までは、内務省の管轄、明治14から19年3月までは農商務省の管轄となる。この内務省と農商務省時代の博物館政策は、「文明開化」と「殖産興業」のスローガンのもとに博覧会行政と不可分の一体化のうちに進められる。その根本思想は、「博物館は常設の博覧会、博覧会は拡大せる博物館」に集約される。「ソレ博覧会ハ博物館トソノ主旨ヲ同シクスルモノニシテ、実ニ国家富殖ノ源、人物開明ノ基トス。故ニ常ニ相須テ相離レサルモノナリ」（佐野常民）とこの時期の博物館政策の理論的代表者、佐野常民の理論が完全に国家政策と規を一にしているのはそれほど不都合を感じさせない。

共に近代の国家制度という点では近似性をもっているが、その思想的原理においては相反する価値のベクトルをもつ「ミュージアム」と「エクスポジション」が、同一原理のもとにまとめられたのは、二つのことが大きな理由となっていたと思われる。ひとつは、日本にはいまだ常設の博物館がなく、転々とする展示場がそのまま博物館として理解されていたこと。もうひとつはこの時期の日本の博物館政策がモデルとしたのが、イギリスのサウスケンジントン・ミュージアム（現在のヴクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム）であったことである。同ミュージアムは既に名を挙げてあるイギリスの大美術政策家ヘンリー・コールがロンドンの万国博覧会の巨額の収益金と会期後の展示品の収納のため、またこれを期に王室のコレクションを吐き出させ、国民の共益財となすためにづとなすために、また美術産業振興のための実用美術学校を併設するかたちで建てたものであった。このヘンリー・コールの功利主義思想が明治初期の開明派官僚たちの範となり、理想となっていたのである。

明治13年岡倉天心が文部省に入省した時期の日本の博物館政策は、まさにこんな状況のなかにあった。文部省は博物館行政を内務省、農商務省に奪われていたとはいえ、両省が殖産興業という産業主義がとりこぼしてきた「古器旧物」という美術工芸品や文化財としての古寺社の調査を担当しており、また後に東京大学理学部附属植物園となる小石川薬園、のちに国立科学博物館となる（文部省の）博物館、のちに国立国会図書館となる書籍館というミュージアム施設の運営を掌握していた。

さらに大事なものは、明治8年以後内務省の博物局長、博物館長の職にあり、明治15年には日本で初めての恒久的な博物館にして、のちに東京帝国博物館、帝室博物館と改称されていく、当時

の無冠称の博物館の初代館長となる町田久成が文部省の出身者だということである。町田久成は明治3年には大学大丞、4年には文部大丞となり、文部省の博物館構想の立案者であった。その見識と実行力ゆえに明治7年の米国博覧会の事務局に任じられ、以後内務所の博覧会、博物館政策の頂点に座りつづけるが、その資質と性向は産業主義的な博物館政策者というより、古器旧物の保存、蒐集を主眼とする博物館政策に親近性をもった人物であった。

町田には生来、立身出世を厭った傾向があるのだろう。明治14年の政変に際して突然官を辞すのであるが、彼を知る人々は彼の退官を惜んで、新設された博物館の館長に据えるため、すぐに農商務省に呼びもどす。だが館長就任後一年にして再び官を辞し、仏門に入る。在官時代であっても彼の古美術や骨董の鑑識眼の高さは伝説となっていたし、また若い時からの文化財保護の情熱は、一種の奇行とおもわれるほどに、熱の高いものであった。また芸術を通じてのフェノロサ、ビゲロー、エドワード、モースとの知己は、仏門に入ったのち、既に日本人から見捨てられロンドンに客死したフェノロサの墓を三井寺に建ててやる機縁となっている。

町田久成は日本の博物館史上の最大の人物であり、彼の私財を投げうっての古美術品のコレクションの寄贈が無ければ、ただでさえ貧弱な東京国立博物館の館藏品はもっと貧弱なものになっていたであろう。町田が去ったあとの農商務省の博物館行政は、その政策的な情熱を失なってくる。それは町田に匹敵する人物を見い出せないということだけではなく、さらに二つの要因が共に作用している。ひとつは、内務省、農商務省の「博物館は常設の博覧会、博覧会は拡大せる博物館」という政策が必然的に内部分裂をおこしてきたこと。ひとつは反欧化主義、伝統主義が新たな自己主張をはじめたことである。

ミュージアムとエクスポジションを同一視する政策は、その出発点においてすでに両者の思想の誤解していたし、またその結果においても両者を歪曲してしまうことになる。既にのべておいたように、両者は原理的に見れば、それぞれが志向する価値がまったく異質なものであり、そのベクトルが正反対の方向を示しているといえる。ミュージアムが創り出そうとしている価値は、超越価値であり、象徴価値であり、神聖価値であるのに対して、エクスポジションのそれは、現実価値であり、使用価値（商品万国博）であり、世俗価値である。両者が展示する「もの」で比較すれば、博覧会が展示するものは、日常生活の網の目のどの部分かに位置を占めるものでなければならぬし、また生産と消費のいずれかの領域における使用を前提としたものでなければならぬ。またそれは「欲望」を開発し、方向づけ、商品価値をもったものでなければならぬ。それに対し、ミュージアムが展示する「もの」が生み出すのは、精神的な価値、文化的価値、学術的価値（認識価値）といった理念的価値であって、決して効用価値ではない。ここでは生活価値はいったん遮断され、理念系に応じて、歴史的価値、文化的価値、科学的（学問的）価値があらたに創出される。

たしかに博覧会も会自体は「進歩」や「文明」という理念をかかげることはできるし、またそうしているが、その理念はミュージアムの理念のように現実から超越することはできない。この理念価値はかならず現実価値の延長線上にある理念であって、特定の超越価値によって現実からいったん遮断されなければならないということはない。

博覧会は富国殖産の産業主義の価値をもとめるが、博物館は文化価値、歴史価値、つまり象徴価値をもとめる。それまで無理に共存をはかれてきた二つの価値がそれぞれの方向性の違いに

気づきははじめたころ、つまり博物館政策と博覧会政策の共同歩調が無理だと気づきははじめた頃、岡倉天心の出番が準備されたのである。だが、このような書き方は、内務省、農商務省の博物館政策が行きづまりを見せたとき、その打開者として岡倉天心が颯爽と登上してきたような印象を与えかねない。それは実際に欧化主義者たちが役割を終えて、次の岡倉天心に代表される国粹主義者の世代が新たに登上してきた、といったようなものでもなければ、また明治初期の開明主義と欧化熱への反動として保守主義、伝統主義が入れかわったというような単純な図式化を許すものではないということである。

内務省、農商務省の博物館政策、博覧会政策が、西欧先進国の技術革新的な産業主義から次第に関心の重心を伝統的な日本美術や美術工芸に移してきたのは、この計期の時代状況のなかでは必然的なものであったといえる。まずこの時期、日本の対外輸出製品として商品価値をもちうるのは、近代的な工場製品であることは望むべくもないことで、足許を見つめなおせば、結局は伝統的な美術工芸品にしかそれをもとめられないということに博物館＝博覧会政策者たちが気づくようになるのは当然のことであった。さらにフランスを中心に日本の浮世絵美術への関心がたかまり、西欧諸国でも日本美術への関心が一般化してきていたことを日本人が自覚しはじめていたのである。

このような状況のなかで、博覧会政策や博物館政策の当事者たちが、西欧の技術の導入からシフトを伝統技術の再評価へ切り変えていった。それを象徴するできごとは、明治9年イタリア人美術家フォンタネージ、ラゲーザ、カンペレッティの3人の招聘によって授業を開始した工部美術学校が、15年12月をもって閉鎖されたことである。しかし、西欧美術に対する日本美術の重視は、これ以前にすでに佐野常民を会頭に、河瀬秀治が副会頭にして明治前期の博物館、博覧会、美術政策の中心メンバーたちによって結成された美術結社龍池会が明治12年の発足を機に始動しており、時代の動向となっていた。龍池会はその規則第1条が「本会の目的ハ本邦固有ノ美術ヲ振興シ広ク万国ニソノ声誉ヲ永続セシムルニ在リ」としているように、時代の国粹主義化と伝統美術の賞揚が微妙に結合したものであった。

ということは、欧化主義者と国粹主義者の世代交代によって、このことがなされたものではなく、むしろ開明主義者たち自身の政策転換そのもののなかでなされたものだというのである。別ないい方をすれば明治の美術政策の欧化主義と国粹主義の交替は思想的対決や世代間闘争によってなされたのではなく、状況変化のなかで実にウヤムヤに既成事実の積み重ねだけでおこなわれたということである。そのため開明主義的な革新主義者たちのなかにある保守主義的なものと岡倉のような保守主義、伝統主義者のなかにある革新的なものとの区分は、原理主義的な思想区分として立てることは困難となり、ただその区分は微視的な歴史的事実として状況論的に説明するしかないものになってしまう。

龍池会の会員がほぼ全員、内務省、農商務省の高官たちであり、明治初期の博物館、博覧会政策が彼らによって推進されてきたものであったゆえに、その会の国粹主義的な性格はとうてい思想的な問題としてだけでは説明できないものになってしまう。ましてや同会の実質的な活動の中心になる観古美術会の開設が、国粹主義的な伝統美術評価の機運を醸成し、フェノロサの日本美術賞揚を取り込んで、パリにおける日本美術展を政治的プログラム化し、やがて明治22年に開校される、「洋画」を排除し、「日本画」を中心とする東京美術学校の設置を準備するものであった

だけに、開明主義と国粹主義の区分は、とうてい思想区分として整合性のある説明を期待できないものになっている。

しかし、明治中期の博物館政策の変化のなかには、その政策推進者たちの歴史状況への対応だけでは見落してしまうことになる「ミュージアム」という思想そのものの原理にもとづくものがないと見なければならぬ。それが今日の日本の「博物館」、「美術館」を西欧のそれと比較してきわめて不完全なものにし、未成熟なまゝにしているとしたら、それが何であったかを確認しておくことも意味のないことではないだろう。

#### （四）博物館ネットワークと「美術立国」の構想

岡倉天心と九鬼隆一の黄金コンビが明治中期の博物館政策と美術行政をリードしえたのは、官僚政治の文脈では、町田久成のような指導的人物が官を去ったためであるが、より大きな文脈の中では、欧化主義の限界が見えてきたためでもあった。欧化主義が「文明開化」の標号のもとに欧米の先進技術の導入、移入だけをめざすものであったとしても、その欧化主義は、必然的に西欧の「近代化」がかかえていた問題を自己の問題としてかかえこまざるをえない。

西欧の「近代」とはそれまでの世界史が経験したことのない、きわめて独創的な思想であり、制度である。それは啓蒙主義的な「進歩」と「科学主義」を解放すると同時に、ロマン主義的な「伝統」と「保守主義」も共存させるという、相矛盾するものの合一をめざす思想であり、制度である。西欧の「近代」とは歴史的には前時代の「前近代」を否定しながらも、原理的には保守主義、伝統主義の本質的部分は自己のものとして包括してしまうという複合的価値体系である。西欧の「近代」を啓蒙主義やマルクス主義の進歩と変革の理論や普遍主義の観点からのみ論じることは片手落ちであって、ロマン主義の反進歩や守旧の理論と歴史主義的な個別主義の観点を加えて考えなくてはならないのは、このためである。

啓蒙主義が「個人」、「社会」、「文明」、「未来」を確立していこうとする意志を体系化する思想あるなら、ロマン主義は、「民族」、「国民」、「文化」、「歴史」を価値として発見し、その価値のもとに思考の全領域を収斂させようとする思想体系である。啓蒙主義が「社会契約」という擬制の自然法で、人間を世界の中に個人として投げ入れようとするのに対して、ロマン主義は人間を「民族」、「国民」という擬制の集団に分類し、世界から切りとる。啓蒙主義はすべての価値を「文明」概念のもとに一元化しようとするのに対し、ロマン主義はすべての価値を「文化」の概念のもとに多元化しようとする。したがって啓蒙主義はすべての価値を理念の中で完成されるべきものとして、その実現を「未来」に求めるのに対し、ロマン主義は、すべての価値がすでに歴史の中で完成され、完結されたものとして「過去」の中に探ぐるという方向をとる。

「近代」とはまさしくこのように相反する価値の共存にどのようにバランスシートを与えるかということで、その成熟度が測られるというきわめてあやうい思想であり、制度である。日本の近代化が、その「近代」と「反近代」のバランスシートの保持に成功しえなかったかは歴史が教えている通りであるが、それはひとり日本の近代化だけの問題ではなく、西欧自身の「近代」がかかえ込んでいた問題でもある。ホルクハイマーとアドルノの『啓蒙の弁証法』が提起していふ問題が、その重要性を失わないのもそのためである。この著はいう。「啓蒙のプログラムは、

世界を呪術から解放することであった。神話を解体し、知識によって空想の権威を失墜させることこそ、啓蒙の意図したことであった。」と。「しかるに、あますところなく啓蒙された地表は、今、勝ちほこった凶兆に輝いている。」

なぜか、いかえれば啓蒙主義のあとになぜロマン主義が現れてくるのか、ということである。同著がすでに解答を与えている。「啓蒙によって特性にされた神話は、それ自体すでに、啓蒙自身が造り出したもの」であったというのである。いかえれば、「啓蒙は神話に対して神話的な恐怖を抱いている」からである。これは啓蒙主義が自己の限界を認識していたということではなく、啓蒙がそれ自体、自己神話化していくためにはロマン主義を必要としていたということである。ということはロマン主義は啓蒙主義に対するアンチ・テーゼとして現われたものではなく、啓蒙自身が自己貫徹のために、すでに自己自身の内部に準備していたものだけということである。つまり西欧の「近代」とは「反近代」との対決から生まれたのではなく、「反近代」と不可分の一体化のうちに生まれきたったものであるということである。

日本の西欧化（欧化主義）が不十分であったのは日本主義が台頭してきたことではなく、「近代」と「反近代」の、「進歩」と「保守」の、欧化主義と日本主義のバランスシートの作成に失敗したためである。それは今日まで続いている日本の近代化の問題でもあるが、西欧ではそのバランスシートの役割をになったのは、私権と国権の中間に「公共権」を成立させたこと、つまり「社会」が成立したこと、いかえれば阿部勤也氏が指摘しているように、日本では言葉としての「社会」は存在するが実体としては「世間」でしかないために、西欧的な「公共圏」が成立しなかったことである。このことは日本の博物館が今日なお西欧圏のような「公開性の原則」を獲得していないことも深くかかわっている。

岡倉天心の博物館政策を見てゆくためには、すこし回り道となったが、以上のことを念頭に置かないと、その政策転換の意味が見えてこないだろう。岡倉が文部省入りをした当初は音楽教育の部局に配されるが、約一年半後の16年（1883）には、当時文部省の美術行政の中心にあった九鬼隆一の下で美術行政畑を歩むことになる。この年すでにフェノロサやビゲロとともに京都・奈良地方の古美術調査を行ない、さらには九鬼隆一に伴って京畿の古社寺調査を行なっている。翌年も同調査を継続し、さらに18年にはフェノロサや河瀬秀治らの内務省、農商務省の博物館政策者たちと鑑賞会を起し、博物館行政の文部省移管の下地を準備する。つまり文化財保護政策と博物館政策の一体化の方向を明確にさせてくる。同時に平行して図画教育取調掛を新設し、その主任となることで、のち明治22年（1898年）開校となる東京美術学校の開設準備の主導権をにぎってゆく。

19年25歳で美術取調員をして9ヶ月のヨーロッパとアメリカの美術調査出張を行ない、帰朝後は東京美術学校幹事に任じられ、さらに内国勲業博覧会審査員、帝国博物館学芸委員に命じられる。22年には帝国博物館理事を兼ねた美術部長になり、23年、29歳で東京美術学校長になり、藍綬褒章を下賜され、正七位に叙せられる。このような幅広い活躍と早い立身出世は明治期にあってはとくに驚くべきことではないが、やはり注目に値することではある。しかし、ここでは岡倉がいかに多面的な活躍をしたかではなく、その活躍と日本の博物館政策の転換が意味するものとみてゆくことにしたい。

すでに見てきたように、明治前期の博物館政策は豊国政策の一環としての産業政策の枠内にあ

ったが、岡倉と九鬼の政策は、それを「美術」政策の枠内に取り込むことであった。美術政策の枠内に取り込むということは、博物館政策を博覧会政策から切り離すということの意味するだけでなく、それを新しい国家宗教としての文脈の中で再整序することである。つまり啓蒙主義の「文明」概念の中で理解されてきた博物館をロマン主義の「文化」概念のもとで再整備していくことである。

この政策転換は別のいい方をすれば、西欧の「ミュージアム」概念を「博物館」として理解する方向から「美術館」として理解する方向への方向転換であったともいえるが、もっと具体的に言えば、ブリティッシュ・ミュージアムやサウス・ケンジントン・ミュージアムというイギリス流のミュージアムモデルからルーヴルといった大陸流のミュージアムモデルに政策転換をしていたということである。西欧のミュージアム制度はそれ自体が西欧の近代が作り出した新しい制度である。そしてそれが近代の制度であるがゆえに、啓蒙主義的な功利主義と技術主義と同時に、ロマン主義的な精神主義と歴史主義を併せもった制度なのである。西欧近代のミュージアム制度は、絶対主義王政期の宮廷コレクションとその制度化としての「クンスト=ヴンダーカンマー」の蒐集を近代思想のもとで再整序したものである。近代ヨーロッパの最初のミュージアムであるブリティッシュ・ミュージアムは旧体制の宮廷コレクションをフランシス・ベーコンの思想とその継承としてのロイヤル・ソサエティの「科学」と「技術革新」の思想によって世界のカタログ化の方向をめざし、ミュゼ・ルーヴルは旧体制の権威の象徴体系を構成していた宮廷コレクションを国民の共有財産とすることで、新しい国民国家のシンボル体系に組み変えていった。

前者は功利主義、技術主義的な観点から前時代のコレクションの制度化の非科学性性を学問的方向と産業主義的な方向から否認し、後者は精神主義と歴史主義の観点から旧体制の宮廷コレクションの王権イデオロギーを否定していった。前者が空間軸にしたがって全世界を認識対象として所有し、支配していこうとするのに対して、後者は時間軸にしたがって「歴史」を支配し、管理してゆこうとする方向をとる。前者の関心と蒐集の対象が自然物に向けられるのに対し、後者のそれは人工品により多く向けられる。つまり前者の型のミュージアムはより多く「博物」へ、後者の型のそれはより多く「美術」へ関心が向けられる。

岡倉と九鬼の博物館政策の転換はまさにこの「博物」への関心が「美術」への関心に変わる転換点にあって、それを一挙に加速させたばかりでなく、それをほぼ完成させてしまったところに意義がある。この政策転換が単に「博物館型ミュージアム」から「美術館型ミュージアム」への転換だけなら、問題はもうすこし簡単だったろうが、ここに「天皇のミュージアム」という西欧の近代ミュージアム思想とは根本的に対立・矛盾する要素が加わることによって、日本の博物館政策の問題をかなり複雑なものにしている。具体的には明治19年3月博物館の管轄は農商務省から宮内省に移され（昭和22年5月まで）さらに名称も無冠称の博物館が明治22年には帝国博物館へ、明治33年には東京帝国博物館へと変更される。天皇制の問題と博物館政策の転換はのちほど考えることにして、とりあえずは「美術館」型の博物館政策転換がどのように推進されていったかということから見ていこう。

すでにのべたように博覧会政策と抱き合わせになっていた明治前期の博物館政策は、近代的な産業立国の思想にもとづくものであったが、工部省の工部大学内の美術学校廃止に象徴されるように、当時の日本の近代化はとうていそのプログラムに実現させることのできる段階のものでは

なかった。そこで岡倉・九鬼の博物館政策は工業立国論から手工業的な美術工芸立国論への転換をせまるものとなる。それを岡倉自身の言葉でいえば次のようなものとなる。

夫れ美術は国民の思想及び感情を表彰し、文明の要器として一日も欠くべからざるは勿論、国家経済にはまた重大の関係あるや、弁を俟たず。殊に本邦人民の天稟は美術の技能に適し、一種特色の奪ふべからざるものがあるが故に、由来外国貿易上我が工業に附随せる名誉と利益とは、則ち其の機械的製作の堅牢確実なるに因らずして、寧ろ其の美的趣味の優美雅潔なるに帰せずばあらず。

この文章は、美術学校、技芸学校、美術博物館（岡倉自身の用語）、美術院を含む岡倉の美術政策を総合的にのべた「美術教育の設置に就いて」という『反省雑誌』（明治30年8月）に発表された文章の冒頭部である。この文章は一般向けに書かれたものであるが、この文章の原型は、明治27年の「美術教育施設ニ付意見」と明治30年8月の「美術教育施設ニ付意見」の二つの役所内の行政文章である。この三つの文章は岡倉の美術政策全般をもっとも集約的に見ることができるものなので、あえて煩を厭わず年月を記したのであるが、この冒頭部の「美術立国論」の主張は他の二つの文章は勿論のこと、機会あるごとに反復されるものである。

博物館政策だけに限っても、この美術立国論の主張はかなり早い段階で「博物館型」ミュージアムから「美術博物館」への政策転換の要求として具体的なかたちをとっていた。それが東京・京都・奈良の三国立博物館鼎立と十二の地方博物館ネットワーク構想である。確かにこの岡倉の博物館政策の転換によって、地方博物館の設立は見なかったものの、奈良帝国博物館（明治28年4月）、京都帝国博物館（明治30年5月）の開館が実現したことによって、日本における西欧の「ミュージアム」思想の理解が大きく前進したかのような印象を受けるのである。さらに岡倉の言動には良くいえば、明治人特有の気宇広大さがあり、悪くいえば大風呂敷的なところがあるが、いずれにせよひとはその言に眩惑されることはたしかである。三館鼎立構想実現のための京都遊説の講演が明治21年9月の『日出新聞』に4回にわたって前載されているが、その締め括りの言葉は次のこときものである。

京都の博物館と他の博物館との関係如何に就いては、京都は所謂京都博物館たるべき事にして、奈良なり東京なりへ連絡を通じて日本の博物館をなすべし。即ち奈良にて天平以後弘法以前の博物館とし、日本の最古物を集めて以て羅馬に比すべく、東京にては徳川美術の粹を集めて亜細亜の物品を蒐集し以て英京倫敦を模し、京都は金剛以後応挙に至る時代を集めて以て仏京巴里に擬して三館鼎峙、日本の美術を海外に輝やかしたきは予が尤も熱望する処なり。今や京都諸君、博物館を設くる説あり、喜んで茲に数語を費やす。

確かにその言は気宇壮大である。この文章を読んだだけでも、岡倉の三館構想が、ロンドンのブリティッシュ・ミュージアム・パリのミュゼ・ルーヴル、ローマのパチカン・ミュージアムと等身大の博物館を出現させるような想をいだかせてしまう。だがよく読むと、東京の東洋美術品蒐集を例外とすれば、日本美術を時系列に縦割し、時代別の分業蒐集と展示をもくろむだけのもの

のであることがはっきりしてくる。いわゆるここにあるのは地の利の思想だけである。つきつめていえば岡倉の博物館構想とは基本的に「御当地製品」の蒐集、保存に帰着するものといえる。ここに岡倉天心の博物館思想の限界があったといえる。

西欧の近代のミュージアム思想は、理想的には前近代の絶対主義王政のコレクションの制度化を否定することから出発していながら、コレクション制度化という衝動がもっていた「帝国理念」を継承したもので、理想的にはつねに全世界を蒐集の目標にしているものである。絶対主義王政期のコレクションの理念が、いわゆる「小宇宙」の形成であったということは、時間軸では「全世界」の観念的な支配を志図したものだということである。近代のミュージアムの思想も制度化されたコレクションであるかぎり、絶対主義王政期のこの「帝国理念」を決して放棄していないのである。このことはたびたび書いてきたので、ただ結論だけをいえば、近代のミュージアムとは「科学」や「芸術」の観念のもとで、「もの」を強制的に移動させる思想なのである。

強制的に移動させるところということとは、たとえば墓の副装品や寺院の神像や奉納品を「芸術」という新しい観念のもとでミュージアムへ移動させるということである。ミュージアムにおいては神像がかつて保持していた宗教的聖性が否定され、新しい世俗的な芸術価値のもとで再整序させられることである。本論のはじめの部分で引用した梅棹、林屋両館長の対談をもう一度思い出してほしい。京都博物館では、年に一日ではあるが、「仏像」が「仏さま」として魂を甦せられる日があるとのことである。このことは日本の博物館政策が西欧のミュージアムの「強制移動」の思想をまったくといっていいほど理解してこなかったことに原因があるといえる。その原因は岡倉の「御当地」主義が西欧のミュージアム思想の「もの」の物理的な空間の強制移動と近代的な価値大系の観念への強制移動という、ふたつの強制移動の思想を理解していないための生み出された御都合主義的解決があったということにも求められる。しかし、これは岡倉一人にのみ責を負わせるべき問題ではなく、日本人全体が「科学」、「芸術」、「ミュージアム」という観念を表層的にしか理解してこなかったことに原因があるといえる。

明治前期の博物館政策が博覧会との概念区分ができなかったために、「ミュージアム」という概念を恣意的に自己分解させてしまったのに対して、明治中期の岡倉、九鬼の博物館政策は「美術政策」への転換をはかりながらも、結果的には前期よりもっと悪い方向で西欧のミュージアム概念を歪小化してしまった。この美術博物館構想は、「ミュージアム＝美術館」という図式をつくり出してしまうことによって、西欧のミュージアム概念を歪小化すると同時に、日本の「美術品＝お宝」という芸術概念の歪曲化をも結果的にもたらしてしまった。

##### （五）天心の西欧「芸術」理念の否定

わたしたちは岡倉天心がスキャンダル問題で東京美術学校長の職と博物館理事の任を解かれたあと、美術学校を連袂辞職した同志とともに日本美術院を起し、新しい「日本画」のジャンルを確立したという知識をもつゆえに、天心の「芸術」観が西欧近代の芸術概念と近似したものと思い込んでしまっている。つまり芸術の自律的価値を信奉し、功利主義的な芸術観とは対極にある「純粹芸術」の立場に立っているのが天心の芸術観であるという理解のしかたである。しかし、それは天心が野に下って、その活動範囲を日本画家育成に限定せざるをえなくなったためにそのような印象を与えているだけのことであって、彼の芸術観の基本は、つねに「応用美術」、「実用

美術」主義であった。そもそも彼の美術教育と博物館政策の中心にあった「美術立国」思想そのものが、西欧の近代の「芸術」観念からはとうてい出てこないものなのである。もういちど彼の博物館政策と美術教育政策にもどって、彼の「美術」概念がどのようなものであったかを見てみよう。

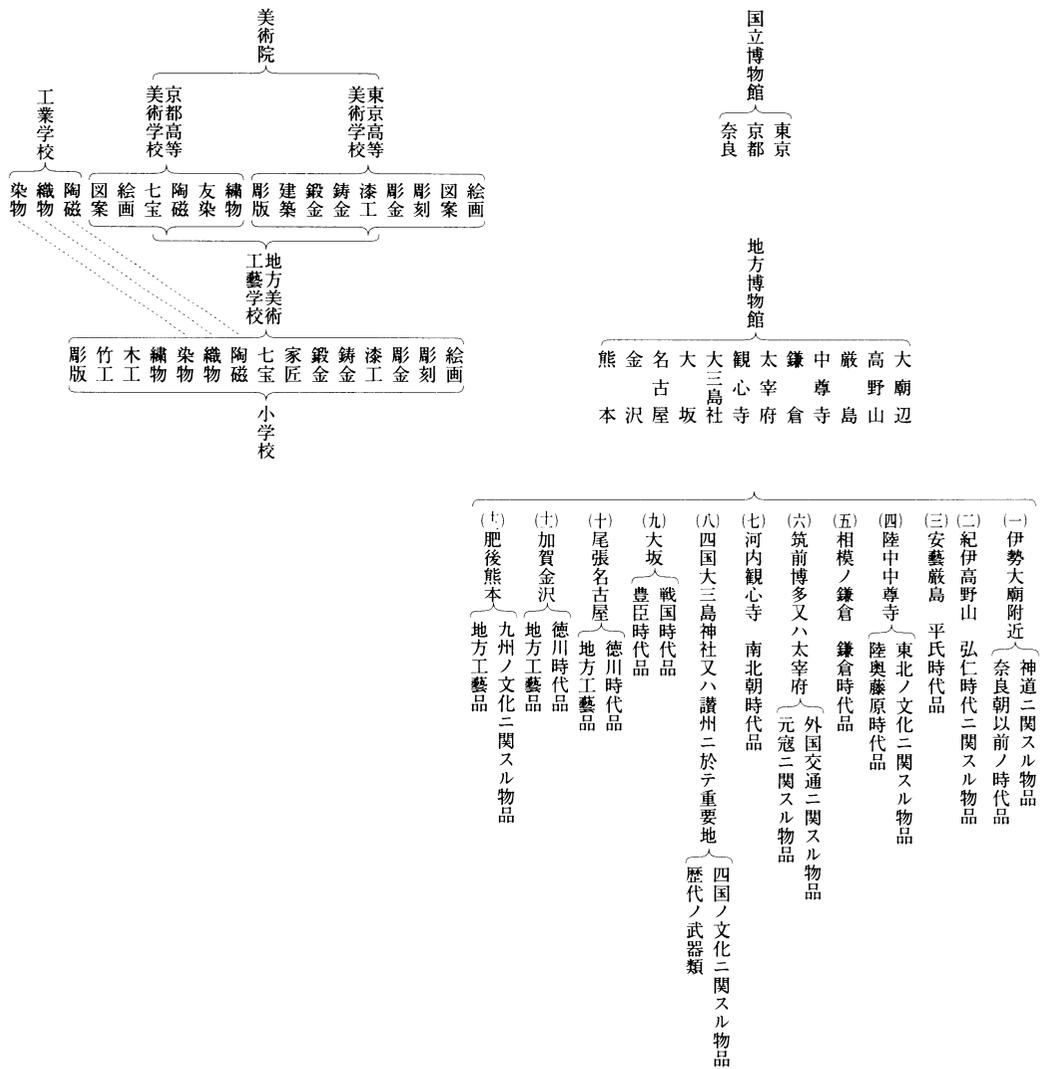
憶フニ本邦美術ノ性質上彼（ノ泰西美術ノソレ）と趣ヲ異ニスルモノ少シトセス。今其ノ一例ヲ挙クレハ我美術上ニア在テハ欧人ノ如ク純正美術（Pure Art）又ハ高等美術（High Art）ト工業美術（Industrial Art）（一ニ装飾美術（Decorative Art）又ハ応用美術（Applied Art）トイフ）ノ間ニ人為的の區別ヲ付ケサルナリ。蓋シ實際上於テ美術上ニ純正ト応用ノ区劃ヲ付スヘカラサルモノニシテ、近來歐洲先進者ノ如キハ益々此事実モ認ムルニ至レリト雖トモ、歐洲數百年來職業ノ沿革上二者ノ間ニ不思議ナル区域ヲ画シ相容レサルノ趣アリ。本邦ニ於テハ之ニ反シ此様ノ区分ナク金工家ハ木彫家ト相並ヘリ。我絵画ヲ直ニ模様トシテ用ヒ來ルカ如キハ寧ロ我特色ニアラズヤ。

右の引用は明治28年の「美術教育施設ニ付意見」からのものであるが、このような考え方は彼のデビュー作である洋画家小山正太郎の書道非芸術論への反論『書ハ美術ナラスノ論ヲ読ム』（明治15年）から彼の代表的な美術論である英語で行った講演『日本の見地より観たる近代美術』（明治37年）に至るすべての美術論に一貫したものである。彼の美術論の基本は西欧の美術概念が純粹美術と応用美術を区分するその観念性・虚構性を批判するところにある。彼は盲目的に西欧の「芸術」（美術）の概念も信奉し、受容しようとする態度には一種生理的な反撥を感じており、この概念を日本の芸術史の状況のなかで独自につくり出していこうとする。「泰西自ツカラ泰西ノ情勢アリ本邦自ツカラ本邦ノ必要アリ々徒<sup>イダス</sup>ラニ彼の光輝ニ眩惑シテ其ノ皮相ヲ学ハシメントスルハ識者ノ為ササル所ナリ」というのが彼の態度である。この態度が皮相な欧化主義に対する最も適切な批判であったし、彼の美術認識に深さを与えたのである。

西欧の「美術」概念の観念的虚構性の指摘は誤っていない。というよりの確であり、正鵠を射たものであった。だがまさに逆説的だが彼の認識が正しかったことが、後の日本の「ミュージアム」概念と「芸術」概念の理解を皮相なものにしてしまったのである。今日のわたしたちは西欧の「芸術」概念がたかだか19世紀初頭に成立を見たものであり、それがひとつの観念体系であることを十分に理解している。また純粹美術と応用美術の区分、純文学と大衆文学（通俗文学）の区分、クラシック音楽とポピュラー音楽の区分というものがそれほど大きな意味をもっていないことも十分に理解している。それならなぜこのことをいちやく認識した岡倉の美術観が「近代」の理解へ向かわずに、「反近代」を覚醒させる方向をたどってしまったのか。

このことを理論的に整理してゆく前に、岡倉の博物館政策と美術館政策の具体的な立案からみてゆきたい。まず美術教育施設と博物館については彼自身が次頁のような概念図式を提示している。

この概念図が意味するものを明確にするためには、「仏国ノ如キハ<sup>イフコク</sup>所謂高等美術モ教フヘキ国立美術専門学校ノ外ニ装飾美術学校ヲ学置キ、英国ノ如キハ美術院附属学校ノ外ニサウス・ケンジントン美術師範学校ヲ置クト雖トモ我邦ニ於テハ寧ロ之ヲ合併シテ設クルノ必要アリ」という



説明で十分であろう。要点は日本の美術教育は西欧のそれのように、純粋美術（高等美術）と応用美術（装飾美術）の概念区分を設けるべきではないということである。つまり「必竟我美術教育リニ於テ能ク我特質ニ概擧シ真ニ我利益トナルベキ方法ヲ設ケサルヘカラサルナリ」ということである。

三つの異なった文章が残されている「美術教育施設ニ付意見」は、実践的行政の政策案として模範的ともいうべき整合性と説得性を兼ねそなえたものとなっている。具体的な予算額までが計上されている点でも、それが単なる机上の案にとどまるものでないことがわかる。

確かにこれは日本美術の伝統への深い理解と美術立国という功利主義が過不足なく一体化させられている政策提言である。しかし、岡倉が美術行政家として成功する条件はほとんどすべて備えておりながら、西欧の理解者としてはその半面の部分の理解にとどまったのは、彼が西欧の「近

代」の真の意味と「市民社会」の論理をほど完全に無視してしまったためである。

「芸術」という概念は西欧の近代が創出した擬制の観念体系であることは間違いない事実である。したがって非西欧世界に芸術という観念を形成する実体が存在しないこともたしかである。「泰西ノ光輝ニ眩惑」されなければ、「純粹美術」なる概念が日本において成立するはずもないものであることは、岡倉ならずともただちに気づくことである。問題なのは、なぜ西欧の近代が「芸術」や「純粹美術」という概念を必要としたか、またそれがどんな意味をもっていたかを考えることである。そして「ミュージアム」という思想と制度が成り立つためにもこれらの概念は欠くべからざるものであったということに気づかねばならなかったということである。

西欧においても19世紀以前には「芸術」が所与のものとして存在していたわけではないし、また造形芸術も純粹美術と応用美術という概念区分がはじめから存在していたわけではない。事情は日本と同様で、美術は宗教や政治権力に従属したもので、その役割は特定の目的に奉仕させられることであって、芸術の自律的価値など存在していなかった。その意味では美術作品を含むすべての芸術作品は「応用芸術」であった。つまりすべての作品は社会の効用価値を規準に評価されたのである。その中にあっては芸術家とは社会的な職能に従事する「職人」であり「技術者」である。

職能的な製品としての作品が「芸術」品となり、職人が芸術家になることは、作品とその製作者が自己の仕事に職能的な仕事以上の価値を見出すことであるが、それは職人の不遜で高慢な自負心の要求からそうなったのではない。それは聖職者や王侯貴族という特権階層の独占品に近かった芸術作品の享受に新たな「市民」階層の要求が加わったためである。芸術作品の享受に新たに加わった市民の芸術理論は、その享受の資格を聖俗の権力にもとめるのではなく、「教養」と「人格形成」に置いたのである。彼らの芸術理論は芸術作品は権力や権威の装飾品ではなく、人間性の陶冶や教養財として人格形成そのものの資となるべきものであるということに立脚している。なぜなら芸術とは社会がこれまで知らなかった新しい価値の提示であり、また芸術作品とは社会の実用的要求以上の人間精神の内面性への通路を拓く要素をもったものだからだと考えるからである。

したがって芸術は芸術そのものが要求する価値だけによって判断されるべきで、他のいかなる外的な価値基準の製約を受けるものではない。芸術作品の価値は「独創性」にあり、その独創性は芸術家の「個性」と不可分に結びついたものである。というのが近代の「芸術」概念の形成の出発点にあった考え方で、この考えを徹底的におしすすめていったのが19世紀と20世紀の芸術論である。この「芸術」概念と表裏一体の関係のうちに成立してくるのが「科学」概念である。この二つの概念が同時発生的であり、両者が不即不離の関係にあるのは当然である。といのはアルス、テクネという前近代にあって「芸術」と「科学」をともに包括していた「技術」という概念の分化過程の中で「芸術」のみが「技術」から独立分離はできないからである。もう一方の「科学」という概念も自律的価値を要求し、それ自体が自己目的化しないかぎりには「芸術」の自律化もありえなかったからである。順序からいえば「科学」が宗教的世界観からの独立が先行するが、その自律化の過程が「芸術」ほど徹底的でなかったのは、ひとつは「科学」自体がより多く社会の実用的要請、つまり「技術」<sup>テクネ</sup>との結合要素を内在させていること、ひとつには「科学」が「芸術」ほど人間の内面性、精神性への通路の開拓において容易ではなかったことである。

政治的には国民国家の成立として現われてくる近代国家とは、主権の君主から国民への移動、つまり主権在民への移動、民主主義的な諸制度の確立、三権分立による主権の権力集中の防止、政教分離による宗教権力の行政への参入の禁止という社会分担システムの体制であった。「芸術」、「科学」の成立そのものが近代の産物であるということは、いまだ未分化の「アルス」という概念を再整備し、専門分化させ、人間の製作活動の分業システムを確立する過程でおこった必然の要請であった。絶対主義王政期の宮廷コレクションを解体させ、それを近代国家制度の機構に取り込むためには「ミュージアム」という新しい思想が必要であった。中世の大学の権威主義的な学問を脱却し、社会の進歩のために新しい産業技術主義と結びついたフランシス・ベーコンの学問が「科学革命」という流れを形成し、その科学精神が全世界を物証的に再認識するために開始された自然誌資料（博物資料）の蒐集がコレクションの制度化を完成させ、その流れのなかでブリテッシュ・ミュージアムが成立してきた。それが動植物園を含む自然科学系博物館の源流である。

それに対して、王権の正統権と王権の権力の象徴的装置としての宮廷コレクションは、貨幣・カメオ・メダル・メダイオン・美術工芸品を権力の装飾品として蒐集してきた。「美術館」としてのミュージアムが、この旧体制の蒐集品を自己のものにしていくということは、これらの旧体制のコレクションを近代の「芸術」という概念で再整序していくということである。再整序するということは、それを理念的に王侯の独占物から国民の共有物にしていくことであり、さらにはあらゆる宗教的礼拝物を宗教の文脈から切り離して、「芸術」の文脈に組み入れてしまうということである。

岡倉はこの最後の問題だけには敏感に反応していた。そのため彼は美術政策は宗教政策と不可分の関係にあると認識し、「宗教政策ニ関スル私見」二種と「宗教政策ニ関スル意見」の一種、計三種の文章を残している。彼はヨーロッパにおけるキリスト教のように強力な宗教権力が日本に存在しなかったし、また現にしていないことを慶賀すべきこととしているが、キリスト教の日本への浸透には警戒をゆるめてはいない。しかし彼の宗教政策への関心は純然たる美術的関心であって、ヨーロッパ的な政教分離問題への関心からではない。彼の関心は、寺社の完全な「文化財化」であり、「仏像」の完全な美術品化であった。そのため彼は寺社問題の行政管轄を内務省から文部省へ移管させることを提言している。

#### （六）おわりに

岡倉が官を追われたため、この問題はそれ以後真剣に検討される機会をまったく失ってしまった。ついせんだっての「古都税」問題が起った際もこの問題は本質的な議論への方向性さえも示めされなかった。ともあれ岡倉がもうすこし長く官に止まっていたら、冒頭の梅棹、林屋両館長の対談にあった「仏像供養会」というミュージアム思想とは対極にある変則的な制度が是正されていたか、あるいはそれが変則的なものであるという認識の拡大だけでも可能になったかも知れない。

日本主義者、伝統主義者、保守主義者岡倉天心の西欧の「近代」の認識は同時代人たちの水準をはるかに超えるものであったことは間違いのない事実である。しかし、同時代人に比してはるかに高く、また深い「西欧」と「近代」の認識も彼の資質の内にある「国家主義」ゆえに、西欧

の「芸術」の概念が内包していた市民主義、民主主義、自由主義の精神を理解するには至らなかった。「美術」とはあくまで彼にとっては国家枢要のひとつの道具にすぎず、それは絶対に国家に従属すべきものであった。西欧のミュージアムに内在する「公開性の原則」という理念も彼の理解を超えるものであった。彼の博物館政策の中心になる思想は、「公開」の思想から出発したのではなく、あくまで「保存」の思想に収斂されるべきものであった。

彼が野に下った約二年後の明治33年6月には東京、京都、奈良の三つの帝国博物館はすべて「帝室博物館」となり、事実上国家の博物館から天皇の博物館になった。この西欧のミュージアム思想とはまったく逆行する日本の博物館制度の展開は、もちろんひとり岡倉にのみその責を帰すべき問題ではない。というより岡倉の日本主義は、天皇崇拜とは基本的になんの接点ももたないものであった。この点に関しては深入りを避けて、ただ彼の日本主義がその究極的な拠り所としたものは「日本美術」であり、しかもそれが仏教美術であったゆえに、必然的に「東洋主義」を含むものであったことだけを指摘しておくにとどめたい。それにもかかわらず、彼の博物館思想があとにつづく天皇の博物館の思想と相矛盾することなく共存しえたのは、彼の思想の中に徹底した反西欧・反近代の思想が存在したからである。

明治初期の欧化・開化主義・文明主義の文脈からはけっして引き出されることのなかった「御物」至上主義的な天皇の博物館という思想が引き出されるためには、やはり岡倉の反近代主義、反西欧の思想が媒体とならなければならなかった。西欧の「芸術」概念の成立は、新興の市民階層が王権と宗教権力のふたつの権力に従属せる「諸技芸」を解放し、自己のものとするためのイデオロギー的要求にもとづくものであった。それは芸術の「市民化」、「民主化」という意味での、文字通りの民主主義の要求にもとづくものであった。ミュージアムとは西欧にあっては、まさにこの芸術の民主化、市民化を合法化する施設、機関として、つまり教会に代る新しい「美術教会堂」、「芸術神殿」として生み出されたものであった。

岡倉はこのように「理念」として提示された西欧の芸術概念の虚構性の根底を見抜き、美術作品をあくまで所与のものとして見ることによって、西欧の「芸術」のイデオロギー性を見破ることはできたが、それが「理念」として必要とされる民主主義、市民主義の要求の根底にある思想に到達することはできなかった。したがって彼は西欧の「ミュージアム」の半面はきわめて正確に理解しながらも、残る半面にはまったくというほど理解が届かなかった。

西欧の「美術館」型ミュージアムの本質的性格は、それが「国家」の「民主主義的」な新しい祭式の間であるということである。「ミュージアム」は、ひとつの社会のすべての構成員が同じ祭式を執り行うことで一致共同する場所として、教会にとって代るものとなった（ポミアン）ものである。そして「このようにして、もはや社会全体を包括することができなくなった古い祭式にとって代る新しい祭式は、国家が同時に主体となり客体となるような祭式である」（ポミアン『コレクション』）つまり「ミュージアム」とは国家が国家自身に対して捧げる恒常的な敬意を国民が主体的に「芸術作品」を通じて表明する場として生みだされた施設である。しかし、その主催者たる「国家」が背後に退き、前面に「国民」の民主的な要求を打ち出してくることができるのは、「芸術」概念がすでに民主主義の要求を内包しており、しかもそれがつねに実現されるべき目標として指導理念化されているためである。

岡倉が「純粋芸術」、「高等芸術」という概念、いいかえれば西欧の「芸術」概念そのものを否

定したことは、単に概念の受容を拒否したことを意味するだけではなく、その背後にある市民主義と民主主義のイデオロギーの要求をも否定したことである。ということは彼の博物館思想も西欧の「ミュージアム」の思想のなかに含まれている市民主義と民主の要素は、はじめから考慮の外に置かれていたことを意味する。日本の博物館が「帝国博物館」から「帝室博物館」へ移行するのはきわめて当然であったといえる。