

「近代」美術館ノート―一九五〇年代初めの動向

森 仁史

一九五一年、五二年と続けて日本に「近代」を名乗る美術館が誕生した。その時までには、日本では美術館を名乗っていたのは東京府美術館や京都市美術館のような、地方公共団体が運営するものか、大原美術館のような個人コレクション、あるいは各種博覧会場に設けられた美術館くらいしか存在しなかったことを考えあわせると、それまでの渴望を急速に満たす画期的な出来事であったに違いない。ただ、前者は官展を含む多くの公募・団体展の会場としての機能を果たすための施設であり、他方で後者のように限られた範囲の所蔵品を常時展示する施設のみが存在していたのであった。日本の美術関係者はそれまでに海外で美術館 Museum of Art, Musée de Beaux Art を見ていたわけだったので、彼我の格差はあらわだった。このため、ヨーロッパと同様に造形の歴史をたどることができる常設展示を長年にわたって希求してきた。今まさにそれが短期間に実現しようとするとき、何を目標し、その目標をどう達成しようとしたのか。

\*

一九五〇年までに、世界を見回しても、近代を名乗った美術館は世界にも実は二つしかなかった。一つはニューヨーク近代美術館 The Museum

of Modern Art  
New York (以下、MOMA)  
で、もう一方はフランス国立近代美術館  
Musée national  
d'art moderne  
(現パリ市立近



1 パリ国立近代美術館 (「ヨーロッパの現代美術」所収)

代美術館)とであった。MOMAはアルフレッド・バーという個性的な学芸員が運営をけん引したもので、バーは今現在動いている美術を展示する美術館を目指し、しかも、純粹美術だけでなく、盟友フィリップ・ジョンソンの助けを得て、デザイン、写真、映画などの領域にも活動の範囲を積極的に広げようとしていた。パリの事例は一九三七年パリ万博時に建設された建物を改装して展示施設としたものであった。それまでの美術品展示の多くが王宮風な豪華な装飾のある室内に展示されるのが常であったことに対し、両者とも展示機能だけに特化した簡素な空間、いわゆるホワイト・キューブを標準的な展示会場として用意していた。パリの近代美術館 (図1) で日本人作家の展示を見た今泉篤男が「近代画として意味をなさない」と断じたことと同時に、「画面全体の背後にある壁面の明るい白い色とのアルモニーの関係」を指摘したことが日本の美術関係者には大きな衝撃となった。まだ誰もそのような中性的で人工的な空間を目にしていなかったのだ。神奈川県立近代美術館の開館間もない一九五二年四月から十一月に、共同通

信特別通信員として渡欧する機会を得た土方定一もこの美術館を含む各地の施設を訪れて、その見聞を『ヨーロッパの現代美術』（毎日新聞社、昭和二十八年）に披歴しているが、海外旅行の難しいこの時期には貴重な現場報告になったはずだ。土方はテート・ギャラリー、ローマ、ブリュッセル、アムステルダムなどで活発に活動する美術館を目にして、「陳列方法も全く一新された」と興奮気味に記した。ヨーロッパで近現代美術を展示しているいくつかの美術館を見るうちに、「新人のヴァンギャルドな作品が購入されて、絶えず陳列されています。こうすることで、美術における近代とはどういうことか、また、それはどういう風に発展しているかを教育し、新人を育成する機能を興味深く果たしている」ことに注目している。

こうした状況下では、日本の美術関係者が一九五〇年代初めの日本で、市民権を得ようとしていた近代美術と現代美術、もしくはモダン・アートなどの分別や、当面する新しい美術観の確立に難渋するのはやむを得なかつただろう。この直前まで、日本の美術史研究に支配的であつた岡倉覚三（帝室博物館が定式化した日本美術像）に對置すべき近代美術像を急いで組み立てなければならなかつたのだ。

\*

こうした美術館の目標設定とそのための手段は実際の運営に当たっては欠かすことのできなかつたのだが、その実行に当たつて様々に輻輳するハードルが横たわつていた。まず、この敗戦間もない時期の知識人にとつて、「近代」と言えば、『文学界』一九四二年九、十月号に掲載された「近代の超克」の記憶はそれほど遠い過去にはなつていなかったはずである。比較しやすい例として亀井勝一郎は次のように発

言した。

大和の古物や美術品を映画化することに私はいつも疑問をもつ。古びた御堂の、幽暗の裡においてこそ光りを放つ古仏を、映画で露骨化し、かうして普及するのが国民の美意識を高める所以だと考へるのは果してノーマルであるか。

亀井は「映画と写真の進歩」を排除したいと主張した。彼は西洋近代が日本にもたらした言葉の功利的使い方に對置して、「民草の心に浸透さすべき」「御詔勅」や「民の相互のあひだに通ひ、且つおのづから上にも通ずる」「歌ごころ」を挙げるのであつた。これらはせんじ詰めれば「ヨーロッパの近代といふものは間違つて居る」（川上徹太郎）のだから、「日本精神の発見―再発見」（林房雄）にこそ依るべきだと結論づけることになる。かくて、彼らは「八紘一宇」や「アジアは一つなり」への徑庭を開こうとしたのであつたから、敗戦によつてこのイデオロギーが否定されるべきなら、彼らの否定に進めばよいことになるが、戦後民主主義には敗戦前の日本に「近代」が確立されていなかつたことは全く自明であつたから、その否定の契機を何に寄るべきかは改めて探し出さなければならぬことになる。この故に、日本の近代美術を語ることは容易ではなかつたのではないだろうか。

「近代の超克」より少し前になるが、土方定一は中国に渡る直前に、移植文化としての日本洋画について書いている（『近代日本洋画史』一九四一年）。日米開戦直前には西欧文明に對する激越な挑戦として、「植民地的な「文化心理」に對して烈しい反省が要求され」ている動向をうけて、土方は「移植文化によつて民族文化、或ひは伝統文化が新しい成長と發展とを見るであらうといふ願望」に自らを託そうとしてい

る。従って、亀井らと違って、移植された西洋を日本精神に置き換えるのではなく、移植文化が新たな日本精神への萌芽に導くところを見届けたいと主張しているのである。この思いは神奈川県立近代美術館における日本近代美術の枠組みを考える基盤になっていたとすべきではなからうか。

もう一つの論点として、資本主義をめぐる労農派と講座派の論争の影も考慮すべきかもしれない。つまり、講座派は明治維新によってまだ日本は完全にブルジョワ民主主義を達成できていないのだから、日本に十全な近代市民社会が成り立っていないのは当然だと考えた。従って、その上部構造に属する美術はヨーロッパと同等な近代を表現できないのは理の当然になる。敗戦は天皇支配する半封建社会を一挙に現代にまで飛び越えさせるのだから、明治の「近代」への言及が及び腰になるのはやむを得ないことかもしれない。

\*

国立近代美術館が現実問題となる以前、帝室博物館は国立博物館に脱皮した後、一九四八年六月から表慶館（一四四六号）を日本及び西洋の油彩画、彫刻の展示室と定め、日本の新しい近代美術像を提示しようとした。常設展示以外に、近代美術館開館までだけでも、次表のように矢継ぎ早に近代美術に関わる特別展を開催している。西洋美術名作展は博物館にとって初めて新聞社と組んだ展覧会であった。もともと体系だった「近代日本美術総合展」（図3）では、日本画、書跡・篆刻、工芸（漆工、象嵌、牙彫、木彫、金工、陶磁・七宝、染織、版画）、彫刻、洋画のジャンルから五〇〇点余りの作品が展示され、洋画では高橋由一から佐伯祐三に至る作品が展示された。この展覧会は自らの意義を

こう説明した。

明治以降の美術の発展は：封建社会の崩壊によつて個人に対する自覚にめざめたもので、そうした形勢下に営まれた先人努力のあとは、この現代に於いて示唆するところ極めて大きいものがある。

同展は同年四―五月に開催した「日本美術史総合展」（図2）が古代から江戸

時代までの展覧であったことを引き継ぐもので、両者を合わせて「過去と現在の関連は初めて明らかに」ことを企図したのであった。戦前に日本美術史の権威であった場所、新たに日本美術史を書き換えることに極めて意欲的だったことが分かる。こうした動きは安倍能成館長在任時代（一九四六年八月―四八年六月）に重なり、一九五〇年八月文化財保護委員会が設置され国立博物館がその付属機関となり、古美術保存が主要な任務になる頃までにあたる。その後、一九五六年表慶館は考古展示室に変更され、明治の洋画、彫刻の展示は本館二階に移



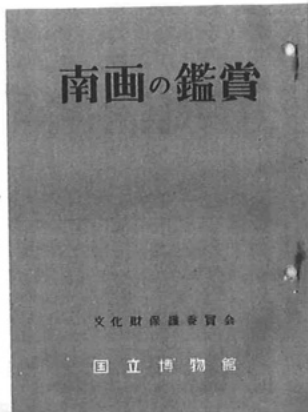
3 『近代日本美術総合展覧会陳列解説』B5判、126頁



2 『日本美術史総合展覧会案内』B5判、96+24頁



4 『ザヴィエル四百年祭記念  
日本初期西洋文化史展解説』  
朝日新聞社、昭和24年



5 国立博物館編『南画の鑑賞』  
国立博物館、昭和24年(第2版)

これらの動きは単に活動領域の拡張というだけでなく、帝室博物館の活動に対する異議とその具体的実践ととらえることができるように思われる。表慶館の展示を担当した美術課長野間清六は一九五三年二

\*

された。

一九四七年七月一日—八月二十日	近代日本洋画展〔表慶館〕
九月十五日—十一月三十日	西洋美術名作展〔表慶館〕 朝日新聞社協賛
一九四八年十月十五日—十一月二十五日	近代日本美術総合展 〔本館二階・表慶館〕 朝日新聞社後援〔図3〕
一九四九年四月一日—三十日	現代日本画特別観覧〔本館〕
五月二十六日—六月二十五日	日本初期西洋文化史展〔表慶館〕 〔図4〕
一九五一年三月三十一日—五月十三日	アンリ・マチス展〔表慶館〕 読売新聞社共催
一九五二年九月二十日—十月二十六日	ブラック展〔表慶館〕 読売新聞社共催

月に表慶館の展示を次のように説明した。

純美術的であるよりも近代文化史館的使命を加え優秀作品ばかりでなく、近代美術の動きを示す資料的なものも陳列保存すべきであると思う。(『博物館ニュース』第六十九号)

この前年十月に開催した「博物館創設八十周年記念展」は本館二階に収蔵品のなかから考古遺物に始まり、法隆寺献納品、平安期の草紙・絵巻、雪舟らの水墨画、狩野派、長谷川派の屏風、浮世絵などまさに戦前の収集活動の成果をあますことなく披露する展示であったが、他方一階では対照的に「生活の歴史」展と題して、通貨、キリシタン遺品、鳳輦、軍艦模型、など日本人のこれまでの生活を髣髴とさせる展示内容を組み合わせた。加えて、湯島聖堂以降の博物館関係資料、図書も陳列された。矢島恭介「博物館八十年略史」(『同ニュース』第五十二—六十八号)は日本の博物館史研究の嚆矢とすべきように思われるが、この展示のための調査成果の一部と思われる。この背後に、「美術関係の社会は一番反省の少い、むしろ後生大事に昔のままのあり方にしがみつこうとしている」(藤田経世「同ニュース」第六号)という戦前の美術

史研究への反省があり、その克服のために「世論の公正なる声を正しく聞いて事業を遂行する」(『同ニュース』創刊号)というごく当たり前な方針に則ろうとしていた姿勢が見える。このために分野毎の平易な解説も作成された(図5)。ここに掲げたパンフレットは旧蔵者が綴じ紐で一括していたもので、戦後の息吹きのなかで、観衆が美



6 国立博物館編『少年少女のための文化史展・解説 古代の生活』朝日新聞文化事業団、昭和26年

術史に美術史に注いだ熱い視線が感じられる。博物館はこれらの展覧会に貧しいながらも解説目録を作成し、展示内容の来場者への周知に意を配

っていた。

一九四九年九月の組織改革で事業課（団体、児童、国際、出版係、児童係はこの年に内に課として独立）が設けられ、この傘下の事業として、四七年十月の「住居の歴史」展に始まる「子供のための文化史展」（一九五一年十一月）「日本美術手引き室」がテーマを変え連続して開催され、「少年少女の集い」、「サンマー・スクール」（図6）も開催された。同課は一九五〇年から美術作品紹介の記録映画製作に着手し、五一年三月に国立博物館所蔵品の紹介が「美の殿堂」と題して完成した。引き続き、「上代彫刻」（一九五一年）、「桃山美術」（一九五二年）、「鎌倉彫刻」（一九五三年）を製作した。あたかも、亀井の言説に異を唱えようとするがごとくである。先に発足していた国立博物館談話会（四九年）友の会の活動拡充、地方における展覧会開催などはそうした使命を全うするための実践だと解することができる。

\*

一九五一年三月発行の美術史学会史『美術史』に家永三郎の「美術史学の対象」が発表された。家永は「美術史学にとっては、作品より

も作品を作品たらしめる人間のはたらきの方に一層深い関心を寄せるべきであり、単に作品の認識にのみ終わるべきではない」と主張した。これに対して、嘉門安雄が『博物館ニュース』第五十二号（一九五一年九月）に駁論を発表した。家永が人間のはたらきと作品認識を区別することを「決定的な分裂症」と断定して、非難したが、その主要な力点はむしろ「作品の芸術的価値」を下すことと「美術史の対象は作品そのものだ」と主張するところにあった。家永は翌号に反論を寄せ、美術史学は認識の学であって価値判断を伴うことはないはずだから、嘉門が美術史研究を美学と混同していると指摘した。

太田智己によれば、この経緯は一九三〇年代から高まり、この時期にかけて続いた美術史の科学性をめぐる哲学と歴史学とに根拠を置く立場の間の論争の延長ととらえることができるようだ。この動きは少し前、日本初の専門研究者団体として美術史学会の結成とも符合する。一九四九年六月二十五日同会は国立博物館美術研究所と京都大学人文研究所とで創立総会を催した。「中央偏重の弊を避け实际上会員の学術的活動に即する意味で、支部の自主性を重んじ」ようとしていたが、これは権威主義を否定し、研究主体の自主性を尊重することによって、美術史研究の科学性の根拠としようと考えていたと解することができる。こうした意味で、『博物館ニュース』が家永に反論の機会を与えていることを勘案すれば、国立博物館は美術史の研究スタンスを審美的な感情批評から歴史研究に移行させようとする動きを支持していたと思われる。今日の美術史研究がおおよそにおいて歴史学としての自己認識を持っていることからすれば、この論争の行方は明らかだろう。

# 一寸

第六十五号 二〇一六年三月

新・旧刊案内 65

『全歌集』に洩れた大田遼一郎の作品、

土方定一年譜 補

第六十五号目次

青木 茂

新・旧刊案内 65

青木 茂 1

『全歌集』に洩れた大田遼一郎の作品、

土方定一年譜 補

雪岱版画考

岩切信一郎 10

—安達豊久・小泉新之助・立岩茂(草野守人)

のことなど

私の小菩薩峠(番外編)

大谷 芳久 20

旧植民地の図画教員 旧朝鮮(四)

金子 一夫 44

平安北道と咸鏡北道

未乾素描(10)

丹尾 安典 55

紙幣寮草創期の現場 銅・石版画遺聞 61

森 登 68

—松田緑山と梅村翠山の「伺書」から

「近代」美術館ノート—一九五〇年代初めの動向

森 仁史 78

麓先生座談・浮世絵の話 2

山田 俊幸 83

本誌前号に児玉誠編『阿蘇 大田遼一郎全歌集』(一九七〇年、同遺歌

集刊行会)は「全」かどうかなどと憎まれ口をたたいたがため、早大図書館へ『文学評論』を読みに行くことになった。同人丹尾教授の紹介で閲覧カードを作ってもらっていたので、これの復刻版があることは偶然手に触れて知っていた(同時代同系統の『短歌評論』はないようである)。速水惣一郎(大田のペンネーム)の短歌は四回登載されている、うち三回は『全歌集』に載せられていないものがある。それをここに拾いたいのであるが、「一寸」同人の、あるいはその読者層のことを思うと、どうも短歌などには、ましてやプロレタリア短歌には関心が薄いようである。とはいえ同人たちは、同人のくせに僕を含めて同人たちが何を書いているか関心が薄いようである。

ならば美術家の「全作品集」とか「全句集」などの「全」に不信感を抱き続けている僕が、大田遼一郎の『全歌集』に近づけるためにこの紙面を使うのは勝手であろう。それに、とくに九州では大田の歌の愛好者が多いようだし、戦後の天草の農民組合、明治以降の農業技術の研究、農林省の農業総合研究所での幅広い農村の調査研究で大田と接触した農漁山村の人たちと研究者たち、そこを定年で退いて一九六三