

1878年パリ万国博覧会トロカデロ宮における 二つの日本美術展示の位相 ——エミール・ギメと日本万博事務局

岡村嘉子

はじめに

1876年（明治9年）フランスの美術・教育省の極東における宗教事情調査を目的として来日した、現在の国立ギメ東洋美術館¹創設者で、リヨンの実業家エミール・ギメ（Émile Guimet 1836–1918）は、滞在中に入手した神仏の像600点、宗教画300点以上、書物1000冊以上²や陶器類³をフランスに持ち帰った。その膨大な収集品の一部を、1878年（明治11年）の第3回パリ万国博覧会にて、「極東の宗教」と題し展示した。このことについては、尾本圭子「パリ万博とエミール・ギメ」⁴及びベルナル・フランクの *Le panthéon bouddhique au Japon-Collections d'Émile Guimet*（日本の仏教パンテオン、エミール・ギメ・コレクション）⁵等で、ギメ美術館が所蔵する貴重な資料図版とともに、主要出品作品や入手元となった日本での滞在や彼の活動について紹介されている。またフレデリック・ジラルの *Émile Guimet, le Japon (1876) et l'Histoire des religions*（エミール・ギメ、日本と宗教史）や「ヨーロッパ人の日本宗教へのアプローチ：エミール・ギメと日本の僧侶、神主との問答」では、仏教学の立場から、万博出品作である東寺の立体曼荼羅の模刻や、その展示方法、ギメの曼荼羅観について詳述されている⁶。しかし、先行研究では主要展示作品及び開催経緯以外については調査されていないため、本稿では出品作の全貌やギメの展示の意図や、万博同会場における日本万博事務局による展示との相違点を明らかにし、ギメの展示が、当時は近代的な美術史研究がまだ行われていなかった日本にとって、いかなる意義を持つものであったのかを考察したい。

1 1878年 パリ万国博覧会 トロカデロ会場における展示内容と展示意図

1878年のパリ万国博覧会では、セーヌ川を挟んで、各国のパヴィリオンが建ち並ぶ主会

場のシャン＝ド＝マルスト、各国の古美術展示を行うトロカデロの2つの会場が設けられた。ギメが展示を行ったのは、トロカデロ会場に建設されたトロカデロ宮内⁷の「非西洋の異民族における民族学及び古美術の歴史展示」部門である。そのうちギメには、インド、中国、日本に充てられた三つの東洋美術室のうち、一室が割り当てられた。

展示内容については、東洋学及び考古学を専門とする出版社でギメ美術館が発行する多数の出版物を手がける、エルネスト・ルルー出版から万博に合わせて刊行された *Exposition universelle Galeries historiques-Trocadéro, Religions de l'extrême orient, Notice explicative sur les objets exposés par M.Émile Guimet et sur les peintures et dessins faits par M.Félix Régamey* (万国博覧会 歴史ギャラリー・トロカデロ会場「極東の宗教」エミール・ギメ氏の展示作品およびフェリックス・レガメ氏の絵画とデッサンについての解説書。以下『解説書』と記す)⁸ が詳しい。本書には、展示室の中央に据えた台座上と、8つのガラス製陳列ケース、2つの壁面という全11か所の展示スペースに配された約230点⁹の出品作が解説とともに掲載されている。各作品データは、訳出し作表して巻末に添付したため、それを参照されたい。『解説書』の記述からは、1876年の調査時の収集品で構成されたとされている本展示に、ギメ以外の収集家の所蔵品も僅かながら含まれていたことがわかる¹⁰。そのことについては後に改めて触れたい。

本書には図版が掲載されていない。だが、当時の週刊絵入り新聞 *Le Monde illustré* (ル・モンド・イリュストレ) 誌に掲載された、ギメの随行画家フェリックス・レガメの素描をもとにした挿画(図1)¹¹をはじめとする雑誌の挿画や記録写真は、その欠落を補ってくれるものである。それらも参照しながら、展示内容を明らかにしたい。



図1 フェリックス・レガメ《エミール・ギメの展示室》をもとにしたフレデリック・モレによる挿画。 *Le Monde illustré* (ル・モンド・イリュストレ)、no.1129、1878年11月16日掲載。左の後ろ姿の男性がギメとされる〔註11参照〕。

まず展示室の中央に置かれた巨大な台座の上には、東寺の羯磨曼荼羅が、サイズを縮小し

た23体の仏像の模刻によって再現された¹²。それは、図1の右半分に描かれた台座部分に該当する部分である。ギメは、京都での東寺訪問時、立体曼荼羅に心を打たれ、言葉では伝えにくい密教の教えを視覚的に伝えるために空海が9世紀に構想したこの曼荼羅が、日本の文字を解さない外国人がその教えを理解するのもにも相応しいと考えた。そこで、東寺の長者に相談し、京都・清水寺の大日如来坐像や平等院の阿弥陀如来坐像の修復でも知られる、天保年間から明治中期まで活躍した京都の仏師、山本茂助¹³に模刻の制作を依頼している¹⁴。『解説書』には言及がないため万博出品の有無は不明だが、山本は前述の23体に加えてさらに2体の仏像を、ギメからの同依頼時に制作し、フランスへまとめて送っている¹⁵。

ところで、ギメの立体曼荼羅は、東寺のものとは内容が少々異なっている。東寺では、金剛界を主とした21体で構成されるが、ギメの立体曼荼羅では、東寺の21体のうち、かねてよりその位置に問題があるとされていた2体である梵天と帝釈天が省かれ、新たに、胎蔵曼荼羅の八葉蓮華に坐す4体である普賢菩薩、文殊菩薩、観音菩薩、弥勒菩薩を加えた23体で構成されていること、それにより金剛界と胎蔵界の両界が具わった曼荼羅となったことをフランクは指摘している¹⁶。この変更についてフランクは、ギメにパリでの再現の希望を受けた東寺の長者が、「計画実現のために教義と資料を厳密に調べたらしく、実に驚嘆すべき構想を作り上げた」としている¹⁷。

ギメが立体曼荼羅を全展示の中でとりわけ重視したことは、『解説書』における「中央台座（曼荼羅）」の解説の詳しさから窺い知れる。そこには曼荼羅の概説や各仏像の役割や印相等が記されている¹⁸。ギメは来日前からシーボルトが翻訳した『仏像図彙』¹⁹を通じて仏教図像学を学び²⁰、日本滞在時には僧侶に印相の意味するところを尋ね、仏像そのものが持つ美的価値のみならず、仏像が持つ意味への理解にも重きを置いた。その際の僧侶とのやりとりは、彼が展示と同時期に第1巻を出版した*Promenades japonaises*（以降『明治日本散策』と記す）の第2巻*Promenades japonaises Tokio-Nikko*（以降『明治日本散策 東京・日光』と記す）にも詳述されている²¹。

さて、同台座には立体曼荼羅を取り囲むようにブロンズ製作品が配置された。地藏菩薩像2体と龍神像、そして寺院で使われていた燈籠や壺や火鉢等の道具類が置かれた。また台座側面〔図1中央部分に相当〕には、6枚の《三十六歌仙図》が掛けられた。

次に、8つの陳列ケースに展示された内容は主として以下のように分けられている。

ケース1：アジア各国の写本や書を中心としたもの。

ケース2：主にインドの文物。

ケース3：中国の文物。

ケース4：勾玉等の古代の宗教道具や天台宗の仏具、螺鈿細工の漆器など主に日本のものと思われる文物。

ケース5：日本及び中国の巻物。

ケース6：日本及びアジアの仏具や、仏教に関する多種多様な像。

ケース7：おそらく日本のものと思われる多数の仏像。

ケース8：中国と日本の硬貨を中心にしたもの。

2方の壁のうち、西に位置する右壁面には、「レガメの絵画が掛けられた」との記述²²から、『ル・モンド・イリュストレ』の挿画(図1)の画面奥に描かれた部分がそれに該当すると思われる。壁の中央と上部を埋め尽くすレガメの35点の油彩画には、ギメが宗教事情調査をした日本・中国・インドの信仰の様子が描かれている。日本19点、中国6点、インド9点、シンガポール1点と、日本の宗教を主題としたものが最も多い。これらの多くは、2巻の『明治日本散策』収録の挿画をもとに油彩画に仕上げたものである。また油彩画に加えて、各地の宗教者の様々な顔形の特徴を表現した素描も出品された〔図1の左中央部分〕。この展示において、レガメの絵画も立体曼荼羅の模刻同様に注目されたことは、当時の週刊絵入り新聞に、20点弱もの絵画の説明とイラストが掲載されたことから推し量ることができるであろう²³。

右壁面には他にも、寺院の噴水や、三宝荒神像、木彫の達磨像、白大理石に彩色と金彩が施されたインドの仏陀像5点の他、奈良近郊の寺院にあった中国のブロンズ製の彫像6点が、目線下に配置された。また『解説書』で《ポルトガル人の屏風》と記載されているのは、現在ギメ美術館の主要所蔵作品の一つである狩野派《西洋の船員の日本到着(南蛮屏風)》²⁴であると指摘されている²⁵。

東に位置する左壁面には、海上観音菩薩図もしくは魚籃観音菩薩図や、狩野一信の作である東京・芝の寺院²⁶が旧蔵した額入り十六羅漢図²⁷5点や、徳川紋に愛染明王と天上の奏楽隊が描かれたブロンズ製の旗、廃寺となった大阪の寺院旧蔵の漆製椅子、ニッシム・ド・カモンド所蔵の福祿寿像やブロンズ製の鶴、中国武将像などが展示された。

以上の出品作の選定経緯について、『解説書』には次のように述べられている。

今回の展示品は、開館準備中の博物館のものである。

あいにく、完全に揃った分類の紹介と熟考の末の作品選別を行うには時間が足りなかった。フランスに最初に到着したコンテナの中身しか展示できなかったが、それは偶然にもコレクションの代表作に相応しいものとなった。

今回展示された、エミール・ギメ氏の随行画家フェリックス・レガメ氏による宗教的テーマを扱った33枚²⁸の絵画は、わずか一年足らずで仕上げられたものである。従って、一般公開のための作品選定の余地もまたなく、単に最初に完成した作品である²⁹

「開館準備中の博物館」とは、万博の翌年にギメがリヨンで開設を予定していた宗教博物館のことである。上記の文章からは、1877年2月にインドで終了した³⁰極東宗教調査の際に集められた未来の博物館収蔵品を詰めたコンテナは、万博の準備期間に一部しか届かず作品選定が制限されたものの、その出品作がコレクションの代表作に相応しいとギメが認めていたことがわかる。また、本展示に出品された山本茂助による仏像模刻は、1877年4月25日に神戸のリリントールなる人物に受け渡されたことが、ギメ美術館図書館所蔵の山本の手紙に記されている³¹。当時の日本＝フランス間における船便の所要日数から考えて、万博の出品作が選ばれたコンテナは1877年4月の数か月後、つまり1878年5月1日開幕の万博まで1年を切った時期にギメのもとに届いたものと考えられる。

後年ギメは、美術館創設25周年を記念した出版物 *Le Jubilé du MUSEE GUIMET Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation 1879-1904* (ギメ美術館創設25周年 1879-1904) に、万博参加の動機を次のように述べている。

1878年の万国博覧会に向けて人々が準備をしているときに、私はフランスに帰国した。私は博物館となる建物をリヨンで建設していたが、自分の持ち帰った資料の一部をパリの人々や外国の人々とも分かち合うことを思いついた³²

ギメがマルセイユに到着したのは、1877年3月である³³。上記の記述から、ギメが万博展示を構想した時期は、コンテナ到着に先立つ僅か数か月前とわかる。

ギメは、出品作品に相応しい展示方法を模索し、展示の方向性を以下のように構想した。

これらの文物に適した展示方法を探りながら、私を惹きつける一種の啓示を受けた。それは、展示は明晰さや一貫性や作品の強さを持たねばならないということである。つまり、大筋において調和させることや、人を立ち止まらせる鮮やか且つ際立つ点を作ることや、神秘が惹きつける静けさと暗さの部分もそこに付け加えねばならぬということだ³⁴

ここで述べられている「明晰さや一貫性」は、展示品を系統立てて展示することで実現しているであろう。また「作品の強さ」は、個々の作品の質の高さに求められるであろう。そして「大筋における調和」は極東の宗教美術という展示テーマにおいて実現しており、「人を立ち止まらせる鮮やか且つ際立つ点」は、展示室の中央に大きな台座を設けて、京都の東寺で自らが感じ入った立体曼荼羅の模刻を設置するという、大掛かりな演出により実現されたといえる。だが、それらに加えて必要とされた「神秘が惹きつける静けさと暗さ」に関しては、残された資料から実現の有無を推測することは難しい。それは展示方法の論理からは推し量ることのできない、雰囲気や印象といったものであるからである。だがなぜギメは展示にそれが必要であると考えたのであろうか。筆者は、展示物がかつてあった信仰の場やその周辺が、その神秘的な暗さや静けさを湛えていたからではないかと考える。

『明治日本散策 東京・日光』には、彼が訪問した各地の様子が印象とともに詳細に記されている。その中には、東京の浅草寺の薄暗い本堂について以下のような記述がある。

人々に撫でられてすり減った病人のための像以外は、いかなる像もここでは見られない。存在しないのではない。すべてが隠されていて、神秘的な暗闇の中にしまい込まれているのだ。ほのかな蠟燭の光の下、観音像のシルエットが祭壇の幕にぼうっと映るだけである。鍾乳洞のように、天井から垂れ下がる巨大な照明や長い房飾りのついた天蓋、それに銘で埋め尽くした幟などが林立する、このさかしまの森が、聖なる堂内を一段と薄暗くしている³⁵

蠟燭から電気へと照明が変化した今日であっても、天井高のある多くの仏教寺院の堂内は

仄暗い。ギメが浅草寺で経験した神秘的な暗さと静けさは、他の仏教寺院——例えば万博展示で再現された立体曼荼羅を有する東寺の本堂——においてもギメが度々経験したであろう。

中央台座の仏像を取り囲むように、日本の寺院に由来するブロンズ製の燈籠や香炉や花器や植物が配されているのも、仏像単体の提示に終始するのはではなく、日本の寺院の雰囲気をも克明に伝えようとした表れではないだろうか。しかも本論巻末の出品目録に明らかなように、それらのブロンズ製品の所有者は、ギメ以外の人物である。それは自らの収集品であるとうたった展示において、他者から借用してまで出品するほどに、ギメがその必要性を感じていたからではなかろうか。

フランス万博事務局の構想

トロカデロ宮の「非西洋の異民族における民族学及び古美術の歴史展示」部門にて3室設けられた中国・日本・インド展示室のうち、ギメは1室を与えられた³⁶。中国・日本・インド展示室には、フランスに帰化したユダヤ系ドイツ人の美術商ジークフリード・ビングをはじめ、ヴィアル、ラ・ナルド、フィリップ・ビュルティら、フランス人収集家のコレクションも出品された。だが彼らは皆、日本人出品者らとともに1室にまとめられた³⁷のに対し、ギメ一人に異例の広さが与えられている。このことについて筆者は、ギメの収集品がそれまでにフランスにもたらされた日本美術のなかでも第一級とみなされた³⁸だけではなく、展示意図や展示に対する演出が、フランスの万博事務局の意向に最も沿うものであったためと考える。

フランス内務省・農商務省の万博報告書 *Rapport administratif sur l'Exposition universelle de 1878 à Paris* (1878年パリ万国博覧会行政報告書。以下、『フランス報告書』と記す)を見ると、同トロカデロ宮内には古美術展示室の他にも、国際会議や講演会のための部屋が複数用意されていたことがわかる³⁹。1878年パリ万博と平行して行われた国際会議に焦点を当てた北垣徹の論文「万国博覧会と国際会議——サン＝シモン主義による知の組織化——」によると、この万博がそれ以前の万博とは異なり、万博組織委員長ジャン＝バプティスト・クラントの構想のもとに、30を超える国際会議が万博の一環として正式に開催されるようになり、国際会議が「展示された産品と対になる思想の万博として位置づけられ、全体のなかでひとつの大きな理念を担うまでに至」ったという⁴⁰。北垣のこの指摘通り、『フランス報告書』にも、クラントが展示品の背後にある思想を示すことの重要性を述べた報告書が掲載されている⁴¹。

万博における学術面の重視は、北垣の同論文に掲載された1855年から1900年までの全5回のパリ万博における「展示にかんする分類の変遷」表(北垣作成)⁴²にも端的に表れている。それによると、1878年の万博から「教養と教育」という部門が新設され、全9部門のうち、それは2番目に置かれている。

万博における教育部門の設置は、1873年のウィーン万博に始まる1870年代以降の万博に見られる特徴でもある。1876年フィラデルフィア万博に続き、1878年の第3回パリ万博に

においてフランスは新設に至っているため、世界的な流れの一つとも考えられるが、フランス国内に目を向けると、教育部門新設に見られる教育の重視は、普仏戦争の敗北による帝政の終焉からパリ・コミューンを経て、新たに誕生した第三共和政のフランスを特徴づけるものでもあり、万博の翌年1879年2月の新政権発足後に始まる、ジュール・フェリー (Jules Ferry 1832-1893) が推し進めた初等教育無償化や女子中等教育拡充等の教育制度改革の前段階とも位置付けられよう。

さてここで、ギメを極東宗教調査に派遣したのは、教育・美術省であったことを改めて思い出したい。万博の前年1877年にギメは4月15日付で美術・公共教育大臣に宛てて調査報告書⁴³を提出している。全10ページからなるこの報告書には、調査がいかに大きな成果をもたらしたか、とりわけ日本における調査では収集品および学術的知見、人的繋がりにおいて大きな収穫があったことが述べられている。明治初年の日本政府による宗教改革のただ中という歴史上稀有な時期において、東京、日光、伊勢、京都の神社仏閣にて、各宗派の教義に関する有意義な会合が住職や神主とできたことや、その際に特別な儀式への招待や寄贈品等の大いなる歓待を受けたこと、また帰国後も継続される協力関係を、日本の宗教者及び当時は文部大丞・一等法制官の九鬼隆一、京都府権知事の楨村正直、開成学校校長レオン・デュリーといった官僚や政治家や教育者、及び若い学生たちとの間で築いたことなどが書かれている⁴⁴。報告書において注目すべきは、調査前からギメが一貫して持ち続けている、収集品の背景にある思想を探究し、それを万人と共有しようとする姿勢である。それは特に、報告書の「結」にて表明された、日本、中国、インドでの収集した宗教美術を所蔵する博物館や、関連書籍を収めた図書館および東洋の若者がフランス語を習得し、フランスの若者が極東の古語及び現代語を学ぶ学校をリヨンに創設する計画と、今後の出版計画に表れているであろう。出版計画についてギメは、持ち帰った書物のフランス語訳を設立予定の学校の学生に担当させ出版することと、調査時に各宗派の宗教者に質問をして得られた文書による回答の出版の計画に言及している⁴⁵。

つまりこの報告書によって、フランスの美術・教育省は、ギメの「教養と教育」分野への尽力および今後の教育普及活動について十分に知る立場にあったと言える。それは「教養と教育」を重視した国家プロジェクトである万博の事務局へも伝わっていたことであろう。以上のことから、教育・美術省の調査の成果を一般公開するギメの展示は、万博の趣旨に十分合致したものであったのであり、それゆえに他の出品者よりも広い展示空間が与えられたと筆者は推測する。

そしてギメは、国の期待に応えたといえる。前述の通り、展示に合わせて『解説書』を出版し、展示室における展示品の制作地の雰囲気演出する試みは、まさに展示品の背後にある思想を示すためのものである。さらに出版物に関して付言するならば、『明治日本散策』も、展示の教育効果に貢献したと考えるべきであろう。先に触れた通り、2巻の『明治日本散策』には、展示品の背景の思想を知る記述が『解説書』よりも詳しく、また数多く収録されている。例えば、地藏菩薩像についてである。『解説書』には以下のように解説されている。

二体の地蔵菩薩像は、宝珠と魂を導く輪の付いた杖（カドゥケウス）〔錫杖〕を手にしている。地蔵菩薩は、下界へ降りるために、聖なる状態を捨てた仏〔正確には菩薩〕の一人である。彼は、仏が正当に評価なされていない世界をも訪ねた。病人を快癒させる有能な僧侶の姿となって地上へ赴き、魂を救済したのだ。

彼の大きな関心事は、前世で犯した過ちにより有罪となった幼児たちを地獄から救うことである。彼は、彼らを原罪から解放させようとしたからこそ、天上を去ったのだった。日本における墓での地蔵菩薩の役割は極めて大きい。彼の禮拜堂は、地蔵菩薩に救済を求める死者の名を黒字で記した、小さな金色の石柱で溢れている⁴⁶

それに対して、『明治日本散策 東京一日光』⁴⁷には、浅草寺の境内の様々な地蔵菩薩像について書かれた「地蔵菩薩」と題する章があり、ここでは『解説書』の内容に加えて、地蔵菩薩に対する人々の信仰のあり方が詳述されている。

地蔵菩薩を小石で覆うのをここでは目にするが、それは亡くなった子供たちを遊ばせるためにしているのだろうか？

それについては諸説がある。ある人たちによると、歯が痛むとき（中略）、地蔵菩薩像の上に小石を一つ置くと、痛みが消えるという。

また他のある人たちは、地蔵に祈る際には、像の上に軽い小石を投げるのがよいと主張する。なんでも、もし小石が滑り落ちてしまえば、祈りは地蔵まで届かないが、小石が像か台座にのったならば、祈りは届き叶えられるというのである⁴⁸

「地蔵菩薩」には他にも六体の地蔵菩薩像が、それぞれ六道での地蔵菩薩の姿を表していることや、それらの像が皆一様に破損していること、その破損部分に包帯や眼帯、湿布などが当てられていること、これらの像への手当の目的は、地蔵の傷を治すためではなく、祈る者本人の苦痛を治すよう地蔵菩薩に促すことにあることなどが語られている⁴⁹。また日光の地に残る説話をまとめた「聖なる伝説」の章には、三十六不動尊霊場の創設以来、この地に住むある隠者のもとに訪れた大食漢の僧侶が、実は地蔵菩薩の石像の化身であったという、地蔵菩薩にまつわる説話も収録されている⁵⁰。

これらの記述は、展示室に置かれたブロンズ製の地蔵菩薩像を眺めるだけでは得難い知的好奇心を満たし、また未知なる宗教美術への潜在的興味を喚起させるものであったと思われる。

日本万博事務局の展示との比較

ではギメの展示室の隣で日本万博事務局が行った展示⁵¹はいかなるものであったのか。ここでは、日本万博事務局による報告書やフランスの行政報告書及び出版物、新聞・雑誌に掲載された評や先行研究をもとに、その実態を明らかにしていきたい。

万博の翌年1879年(明治12年)3月に日本の万博事務局が太政大臣に宛て提出した『明治十一年仏蘭西巴里府万国大博覧会報告書』⁵²(以下、『万博報告書』と記す)には、展示参加の経緯や、作品の出品元、展示空間の様子や、トロカデロ宮の古美術展示全体への日本事務局員の感想等、ギメの展示と比較する上で有益な報告が多数含まれている。同書の第2篇第5章「列品場之事」には以下のように書かれている。

古物ノ出品ハ佛國大統領ヨリ故ラニ請求アリシユヘ我政府ニ於テ別ニ金壹萬千圓ノ費用ヲ立テ東京博物館ニ命シテ廣ク古器物ヲ採集ナサシメタリ故ニ此出品ハ重モニ政府ニ係ルト雖モ起立工商會社及ヒ箕田長次郎等亦若干ノ古物ヲ出ダセリ⁵³

つまり、トロカデロの古美術展示は、フランス大統領の要請により参加に至ったのであり、作品の選出に関しては、主会場のシャン・ド・マルスを万博事務局が行ったのに対し、ここでは政府が東京博物館(同書では「博物局」とも記される)にそれを命じたことがわかる。『フランス報告書』にも、フランス大統領から天皇へ宛てた、いまだかつて国外に持ち出されたことのない古美術のフランスへの郵送を懇願する手紙が、在パリの日本の大臣に託されたことが記されている⁵⁴。

このような大統領の名での日本の政府への出品要請は、極めて異例であったと、寺本敬子は著書『パリ万国博覧会とジャポニズムの誕生』のなかで書いている⁵⁵。たしかに、本万博に限らずこれまでのフランスからの正式な要請は、フランス外務省、国際博覧会高等委員会、公使館を通じてなされている。寺本はこの異例の要請に「日本古美術に対するフランスの人々の高い関心を背景に、克蘭ツ〔国際博覧会高等委員会委員長〕がその出品に特別な期待を寄せていたこと」や、展示の実現のために克蘭ツが、フランス農商務大臣に書簡を書き、1871年に日本の太政官が布告した「古器旧物保存方」〔日本の古美術の海外への持ち出しを禁じた規定〕を例外的に取り除くよう、フランス大統領から天皇に直接の要請を行うよう願っていたことを指摘している⁵⁶。つまり、『フランス報告書』で言及された「フランス大統領からの天皇への手紙」は、克蘭ツの希望を叶えたものであったのだ。

『万博報告書』の引用文に戻ろう。引用箇所により、出品物は東京博物館所蔵作品だけではなく、半官半民の貿易会社である起立工商会社と、漆器を得意とした美術商の箕田長次郎からも少数ながら出されたことがわかる。さらに寺本によると、日本の社寺からの出品があったされる⁵⁷。

『万博報告書』には、展示空間に関する記載もある。それによると、この展示室が12区分され、うち博物局に6区画、起立工商会社に4区画、箕田長次郎に2区画が割り当てられたことが附録に示されている⁵⁸。

また同報告書において、日本には40㎡が与えられたが、出品数に対して展示空間が狭すぎたため、作品が重なるように設置せざるをえなかったと書かれている⁵⁹。その様子は、日本古美術の名品を見ようと期待を胸に展示室を訪れたフランス人たちを驚かせ失望させた。パリ装飾美術館学芸員ポール・ガスノーはその様子について、『ガゼット・デ・ボザール』編集長ルイ・ゴンスの監修のもと、トロカデロ宮の古美術展示室をテーマとする書物 *L'Art*

ancien à L'Exposition universelle de 1878 (1878年万国博覧会の古美術) に寄せた記事のなかで、次のように伝えている。

日本の事務局は、陳列ケースがさながら迷路のように重なり合ってしまうような具合に、展示、あるいはより正確に言うなら、積み上げをしてしまったので、狭い迷路からは、幻想しか心に残らなくても良しとせざるを得なかった。ケースの中でも、同じ積み重ね状態、同じ無秩序、理解不能な混ぜこぜ状態で、分類どころか簡単な整理すら全く欠けていた⁶⁰

では一体どれほどの数が出品されていたのだろうか。出品数に関しては、東京国立博物館が所蔵する『列品録』をもとに、万博時に行われた日仏陶磁の交換について論じた伊東嘉章の論文「1878年パリ万国博覧会における日仏陶磁の交換」が詳しい。それによると、390点にのぼるといふ⁶¹。40㎡のなかに400点弱の作品を出品するとは、展示会期を分けずに一度にすべてを公開したこと自体に驚くほどの密度である。しかも次に見るように、出品内容からして、すべてが小物ばかりであったとも限らない。

1880年(明治13年)2月に仏国博覧会事務局が出版した『明治十一年佛國博覧会出品目録』⁶²(以下、『出品目録』と記す)には、博物局から出品された内容が記載されている。それによると、「古陶磁器数百種」「古代品模造小刀」「古銅器各種」「古漆器各種」「古織物」「古刀剣各種」⁶³が出品されたとわかる。それらに加えて、伊東は前述の論文のなかで、展示の状況は明らかにはならないものの、博物局から絵画が出品されたことを示唆している⁶⁴。『出品目録』には、「古陶磁器数百種 [傍線筆者]」のように、正確な出品数や各出品物の制作年、制作地、材質など詳細の記載がないため、作品ジャンルしか把握することができない。古美術展示の各出品物に関する情報の乏しさは、先の『列品録』についても同様である。伊藤も指摘しているが、論文掲載の文書画像及び現在公開されているデジタル画像を見ても、作品の名称と番号以外の記載はない。このような作品データの乏しさは、日本の万博事務局が経費削減を目的に詳細な報告書を意図的に作成しなかったと指摘されている⁶⁵公的な目録上に限ったことではなく、展示室における準備にも表れていたようである。

ガスノーは、作品に添えられたキャプションが不十分であると以下のように述べている。

ここにある情報に関して言えば、簡潔かつ同じ調子の言及に限られている。つまり「100年前」あるいは「60年前」「30年前」といった具合に続いていくのだ。珍しい作品において、これらの簡潔でもあれば恣意的でもある出生証明に、制作地についてのまことに不十分なくつかの記載が付け加えられたのは、万博会期末にすぎなかった⁶⁶

ところで、日本と同じ展示室には、前述の通り、フランス人愛好家たちの取集品も展示されていた。ガスノーは、そのうちヴィアルの陳列ケースは、厳選された作品毎に有益な情報を記したキャプションが添えられており、それによって特に興味深い展示になっていると評している⁶⁷。同記事に例として引用された4作品についての記述は、いずれも窯名、形状、

製法等に言及され詳しい。最も短文のものでも「京焼の二枚の皿、色付きの釉をかけて、浅浮彫で精巧に浮き出させた人物像で飾られている」⁶⁸とある。

興味深いのは、そのフランス人コレクターのキャプションの執筆者が、日本人である起立工商会社会社副社長の若井兼三郎という点である⁶⁹。このことから、日本の展示のキャプションが不十分であったのは、その能力がなかったためではなく、フランス人ほどにはその必要性を感じていなかったからであると筆者は考える。事実、同展示室に収集品を展示したビングもまた、「〔日本人は〕自国の芸術の、資料の歴史をつくるのに驚くほど無関心である」と後年述べている⁷⁰。それゆえにこそ、キャプションのサイズや内容に以下のように無頓着でいられたと考えられる。

雑多な色使いの枠組みや、説明すべき肝心の作品を全く見えなくしてしまうような、無考な大きさのラベルは、ほかでも感じたわれわれの失望をさらに上塗りするような、センスの欠如以上のことを証明してしまうであろう⁷¹

以上見てきたように、トロカデロ宮の日本の展示方法やキャプションは酷評される結果となった⁷²。では、日本が出品作品の展示方法やキャプション作成をなぜこのように軽視したのか、その背景について考察したい。

展示方法やキャプション及び作品解説とは、ギメの展示で見たように、展示物の背景にある思想をも展覧するための重要な要素であり、「製品の万博と対になる思想の万博」をひとつの大きな理念とし、博覧会による教育効果を重視した1878年パリ万博では不可欠なものである。万博会場として新たに建造されたトロカデロ宮内で各国の古美術を一堂に集めた展示が、文化の国、フランスの国力を内外に示すものとして最重視されたのも、シャン・ド・マルスに並べられた産品とは一線を画す、学術分野の豊かさを見せるものであったからであろう。

他方、日本が明治維新以後、世界各地の万博へ参加した目的のひとつは、急務であった富国強兵を実現するための殖産興業への最良の手立てとして、万博にて輸出振興を図るためであったことはよく知られている。それは、明治政府として初めて公式に参加した1873年ウィーン万博から明確に打ち出された方針であり、日本はそのために常日頃から、外国人に好まれる産物およびその図柄の研究や、御雇外国人の助言をもとに近代技術を導入した製法での大量生産体制の構築に励み、その他あまたの準備をもって万博に臨み、その成果を上げてきた。

1878年パリ万博においても、内政事情が影響して予算が大幅に削減された⁷³とはいえ、輸出振興路線を引き継ぎ、積極的に参加した⁷⁴。そのため、万博事務局は今後の輸出が見込める産物を出品するシャン・ド・マルスと農作物を中心に展示したトロカデロ庭園には力を尽くしたが、輸出振興とは直接的な関わりのない古美術展示に関しては積極的ではなく、おそらくフランス大統領の要請がなければ、参加の必要性すらそれほど感じなかったであろう。従って、あくまでも開催国の希望に叶う作品を揃えるだけで精一杯であり、ギメや他の日本美術収集家のように、出品が学術分野の貢献につながり、それが教育効果を重視する万博の

趣旨にかない、延いては国への評価につながるとは、考えも及ばなかったと思われる。そのことは、万博に際し、日本の万博事務局がパリで出版した、出品物についての仏語の公式解説書 *Le Japon à l'Exposition universelle de 1878* (1878年万国博覧会の日本) の構成にも表れているであろう。ここでは、同じ美術分野であっても、陶磁器などの輸出品として重要な産物に関しては詳述され多数のページが費やされているが、日本絵画史については極めて簡略な概説が数ページ弱に述べられているに過ぎない⁷⁵。

だが、より直接的な教育そのものに限れば、日本は万博における教育分野を軽視したわけではない。事実、日本はシャン・ド・マルスにて、日本の教育実態を知らしめる文部省の展示を行い、フランスの委員会から高い評価を得た。『出品目録』の冒頭1、2ページを飾るのは、万博で表彰されたその輝かしい内容である。まず学校の規則書類やリスト、報告書や写真、小学校、幼稚園で使用されている教科書や用具類や玩具、女学校での学生の試験解答や裁縫類、学校に置かれる動物の剥製他多数には名誉賞状が、中学校建築図及び図書地球儀、大学校、医学校、教育博物館等の建築及び図書や物理機械等には准金賞状が授与されている⁷⁶。前述の公式解説書にも、日本の教育史や今日の教育実態について詳述され、日本が教育分野をいかに重視していたかが伺える。

さらに、樋口いずみの論文「1878年パリ万国の日本の教育部門への参加」によると、この展示のために日本の万博事務局関係者の他に、文部省から3名が渡仏し、展示会場にて見学者からの質問に答えていたという⁷⁷。その3名のうち、中心となったのは博覧会御用掛も務めた文部大書記官の九鬼隆一(1852-1931)である⁷⁸。九鬼は前述の通り、ギメの1876年来日時にもギメの調査に協力し、万博同年の秋にギメがリヨンで開催した東洋学者地方会議の名誉会員として名を連ねた唯一の日本人である⁷⁹。この事実から、ギメは日本の教育部門の展示を、九鬼はギメの展示を訪問したことが考えられる。

さて、樋口氏も指摘している通り、日本が教育展示に注力したのは、国力は教育水準に表れるとし、万博の機会に他国に広く知らしめようとしたからである⁸⁰。そこには自国の教育への誇りすら感じられるのではなからうか。

以上のように、日本は万博における教育分野の重要性を認識していなかったわけではない。認識に不足があったのは、自国の古美術が有する教育効果への潜在能力に対してである。

それには、日本の古美術に対する当時の日本人の認識が少なからず影響したと思われる。1878年当時、日本美術の専門家とみなされていたのは、若井兼三郎であった。彼の日本美術に対する認識について、美術評論家のフィリップ・ビュルティは次のように記している。

若井があるパリジャンの家に行った時のこと、東洋人よりも鋭く深い方法論を持って研究を重ねていたその人が、若井に質問した時、その人の方が日本人よりも、日本の工芸品に通暁していることが判った。つまり、その中の質の高いものについて、若井は決まって『これは中国のものです』と答えたのである。そのときまだ、日本は中国帝国の古い威光に従っていたからである⁸¹

このように、たとえ専門家であっても、優れた作品が存在するのは日本ではなく、中国で

あると認識していたのである。この一文からは、日本人自身が他国の文化と比較して、自国の先人の作品に自信を持っていなかったことが伺える。起立工商会社の通訳として、フランス語のできない若井に代わり、万博会場にて展示品の解説係を担った林忠正（1856 - 1906）についての研究者、木々康子は著書『林忠正とその時代 世紀末のパリと日本美術』のなかで、当時の日本人は自国の芸術についての歴史を編纂する、その「方法論を知らないだけでなく、自国の作品はくだらないと思う日本人の劣等感が、自国を冷静に見つめる科学的な目を持つことを妨げていた」と指摘している⁸²。

専門家にしてかような認識なればこそ、専門家以外の日本人が、輸出振興につながる同時代の生産品にばかり関心を寄せたことも無理はないように思われる。しかも、磁器や漆器、絹製品等は、万博において数々の賞を受賞し⁸³、それに比例した売り上げもあり、先人の美術で抱く劣等感を払拭させる自信を、日本人にもたらしていたことであろう。

だが、1878年の万博においてもシャン・ド・マルスで飛ぶように売れたとされるこれらの産品、とりわけグランプリを受賞した陶磁器に関して、目の肥えた従来の日本美術愛好家や専門家からは、大量生産を可能とする近代技術の導入により、日本固有の美が失われていると、作品の質の低下が指摘されるようになり、この時期からその評価に陰りが見え始めてくる⁸⁴。日本政府が、重点をおいた美術工芸品の近代化に、疑問符が付されるようになったのである。木々は1878年の万博が引き起こしたこれらの現象について次のようにまとめている。

伝統の上に変革を重ねてきた西欧人には、開国以来、過去の習慣や文化までも旧弊として抹殺した日本人が理解できない。ヨーロッパの愛好家を驚喜させた日本の工芸品が、買い手の好みに合わせて安易に様式や技法を変えてしまうのに驚き、嘆くのである⁸⁵

1878年当時の、日本人の手を通じて海外にもたらされた美術工芸品、あるいはそれらに対して販売こそ第一義とする商品としての価値しか見出していない日本人そのものへの評価の翳りが、後に日本人に一考を与えたことは、本論の結びで改めて取り上げたい。

ギメが見た古い日本と新しい日本

以上、1878年パリ万博トロカデロ宮「日本」部門における、ギメの展示と日本万博事務局の展示の内容を軸に、それぞれの古美術に対する認識を見てきた。次に、ギメが明治初年の廃仏毀釈に代表される、古来の文化を手放す一方で、西洋文化を急速に吸収した時期という、大きな文化的変革期の日本に対して、どのような所感を持ち、それをもとにいかなる活動を行ったのかを、彼が日本へ関心を抱いたいきさつから見ていきたい。

実業家であるギメが非西洋の宗教に興味を抱くようになったのは、実業家の息子として工場長となり、多くの労働者と接し、彼らの心身の健康維持に心を砕くうちに、哲学者や宗教の創始者たちが、同様の考えを持っていたことに気付いたからであると、ギメは後年語って

いる⁸⁶。そしてそれらに関連した文物は彼にとって、「少しでも幸せの種をまく」ことへの研究資料として存在したと述べている⁸⁷。こうして彼は、ヨーロッパとは異なる信仰に支えられた幸せのあり方を、各地を巡り調査したのである。日本での調査の際にギメは、多くの習俗や制度、考え方のなかに、古来より日本人の力となり幸せの源となってきたものを見出している。例えば、『明治日本散策 東京一日光』には、日光の山中で子供を見失った親に、天狗が子供を探して自宅まで送り届けたという話が紹介されている⁸⁸。耳を疑うような話であるが、今日であれば迷信と片付けられるようなことを、当時の人々が日常生活で受け入れていたことは、ギメが来日した1876年の新聞記事からも伺える。例えば『郵便報知新聞』の以下のような記事である。

越後の村で、狐つきになった者が出た。祈祷でなおらず、京都の伏見稲井大社へ電報でお願い。やがて当人、お使いの狐の声で「去れ」という。それにて全快⁸⁹

近代郵便制度を創設した前島密が創刊した『郵便報知新聞』の、栗本鋏雲が編集主任を務めた時期のこの記事に鑑みると、ギメが旅行記に記した日本人の信仰を伝える話は、ギメの創作や過度な脚色がなされたとも言い難い。当時は、たとえ人々が天狗の話を実験にしたりとしても奇異とは見られることのない、信仰と結びついた考え方がある程度共通してあったのではなかろうか。そしてギメは天狗の話の次のように結論づけている。

いまだ神々が日々の些事にまで手を差し伸べてくれる日本は、なんと幸せな国であろう。そのような神々の庇護のもとに生きる人々はなんと幸せであることか!⁹⁰

その一方で、ギメは滞在中に、近代化の過程で日本人がその幸せを生み出す源を自ら手放していることを嘆いている。

日本が西洋思想に関心を寄せるようになったとき、それを先導した日本人たちは、うわべだけを見て劣等感に駆られすぎるといふ誤りを犯したのではないだろうか。たしかに日本は蒸気を活用した工場も理工学校もまだなかったが、その代わり、なんと素晴らしいものをいくつも持っていたことか。それなのに彼らは、さしたる理由もなく、それらを放棄しているのである。日本は自国の風俗に対し、あまり自信を持っていない。彼らの力となり幸せの源となってきた多くの習俗や制度、考え方さえも、あまりにも性急に一掃しようとしている⁹¹

1878年のパリ万博でギメが再び目にしたのは、まさに日本古来の風俗や文化にさほど自信を持たない一方で、持つ必要のない劣等感に駆られて、西洋の文化を「先導する日本人たち」であったのではないだろうか。ギメは1876年の日本および1878年のフランスで「古い日本」と「新しい日本」が混在する、大きな文化的変革期の日本の姿を目にし、その新旧双方の日本によく通じていたからこそ、「新しい日本」が「古い日本」をすべて消し去る可能

性を切実に感じていたものであり、「古い日本」が有した日本人の幸せの源の痕跡といえる宗教美術を拾い集めていたと筆者は考える。

古美術における中国や、近代文化における西洋に対して日本人が抱く劣等感の源は、先に引用した木々の指摘のように、当時の日本が自国の文化を冷静に科学的に分析していないことに端を発しているといえる。そうであるならば、一国のうちに存在する多種多様な文化や風俗、考え方を分類、整理し、それをもとに比較研究をするという、近代的な研究方法の重要性が浮かび上がるのではなかろうか。ギメが他の日本美術収集家たちと一線を画す点は、収集品の量や質よりも、このような教育効果に最も重点を置いた点にあることを、前述したギメの意図や準備のもとに行われたトロカデロ宮内での展示は示唆していると思われる。

結論

最後に、ギメの展示が日本人にもたらしたものについて、万博事務局『報告書』執筆者、林忠正、九鬼隆一の三名を例に考察したい。

1878年の万博展示開催時には、古美術およびその研究の意義を認識するのに間に合わなかったが、『報告書』の執筆者〔無記名〕は、トロカデロ宮で年代順およびテーマ別に整然と配置された各展示室を目の当たりにして、西洋では古美術研究が大いに発展していることを知り、遅ればせながらその意義に気づいたことが、『報告書』の以下の記載から伺える。

今回古物ノ博覧会ハ實ニ盛大ヲ極メタルモノト謂フヘシ（中略）今日西洋考古ノ學盛ナルヲ推知ス可シ⁹²

ここでの「考古ノ學」とは、古代から18世紀までのフランスを中心とした西洋美術及び非西洋諸国の過去30年以前の作品が出品されたトロカデロ宮の展示内容⁹³に鑑みても、また明治初期における「考古」の語が「古物」を「考」証するという、江戸時代から続く学問の方法論に由来すると思われることからしても、今日でいうところの古代に限った考古学資料ではなく、より広範囲の古美術の研究を指すと考えられる。『報告書』の執筆者はここで、過去の美術作品を研究することの必要性を述べ、それには2つの趣旨があると分析している。1つ目は学問上の目的として、各国の興亡の歴史を知ることであり、2つ目は工芸上の目的として、新旧の作品を比較し、製法を知ることにあるとしている。特に2つ目に関しては、『温知図録』⁹⁴の編纂・発行時期に相応しく、以下のように勸業上の必要性を訴えている。先人が制作した作品の研究目的は2つあり、1つ目は古美術研究により模造することであり、2つ目は古美術を参考にして、新たな意匠を考案することとしている。ここで『報告書』執筆者は、とはいえ、いつの時代であろうと単に模造するだけでは創造者の名に値しがたいが、現状は模造の一途を辿っていると現状への批判をしている。また、古代の品は瑣小ながらも皆とても雅趣に富むのに対し、昨今は便利さを過度に追求するので、あらゆる製品が平凡になっていると指摘する。最後に、現在それを改めようとする動きもあるが、この機

会に現状を一掃しようとするならば、古代の工芸作品を懸命に研究することを強く推奨すると、『報告書』執筆者は結んでいる⁹⁵。

次に林忠正は、万博全開催期間を通じて、日本展示室で訪問者の質問に応じ、日本美術愛好者からの日本の産物への評価の翳りをいち早く知ることとなった。また若井や万博事務局員の日本美術への無理解を痛感する一方で、ギメの展示を始めとするトロカデロ宮の考古学展示の評価の高さを知る。その結果、万博後に予定していた工科大学への進学をせずに、日本美術の研究に邁進し、1880年代以降は、海外での日本美術の専門家として第一人者となっていく⁹⁶。万国博覧会事務局長を務めた1900年のパリ万博では、自らが中心となって、日本美術の至宝を集めた日本古美術展の開催とともに図録『日本美術史』の出版に尽力した⁹⁷。それは、「我が国にも西洋に匹敵する「大芸術」（建築、彫刻、絵画）が存在することを示すべく近代日本が欧米に誇示した、まさに「正史」としての日本美術史図録」であったと三浦篤は指摘している⁹⁸。

そして、この記念すべき『日本美術史』に帝室博物館館長として序文を寄せたのが、九鬼隆一である。前述の通り、1878年当時の九鬼は、文部省から教育部門の専門員として万博に派遣され、ギメと親交した。その後、1888年に宮内庁図書頭として古社寺の宝物実施調査を行った後、1889年に初代帝国博物館総長になると、博物館は作品展示だけではなく欧米の博物館のように各展示作品についての歴史的な説明や解釈が必要であるとし、博物館における詳細な目録作成を推進し、実行した⁹⁹。

以上のように、トロカデロ宮におけるギメの展示を見た日本人たちは、その後、日本美術を学術対象として見るようになり、その研究調査の中心を担う人物となっていったのである。これまで見てきたように、ギメの極東宗教事情調査はフランス人の学術振興に貢献するものであり、またその成果を公開した万博での展示は、フランスの国力を示す大統領直々の国家プロジェクトの成功への寄与を目的に行われたが、その影響は万博での展示を目にした日本人にも及び、自信を持てずに捨て去ろうとしていた自国固有の文化の重要性に気づかせるといふ、日本人に少なからぬ「幸せの種をまく」重要な展示であったと言えるのではなかろうか。

註

- 1 正式名称 Le Musée national des arts asiatiques-Guimet. 日本語では「美術館」と「博物館」の二種類の表現を持つフランス語の Musée に対し、本論では、創設時代の宗教史を軸とした時代を「ギメ博物館」、その後の美術を中心とした時代を「ギメ美術館」とした尾本圭子氏の翻訳に従った。ヴェラ・リンハルトヴァ「宗教史博物館としてのギメ美術館」尾本圭子訳、『黄檗文華』116号、1-9、1996年、5ページ。
- 2 Émile Guimet, *Rapport au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur la mission scientifique de M. Émile Guimet dans l'Extrême-Orient*, Lyon, le 15 avril 1877.
- 3 Émile Guimet, *Le Jubilé du Musée Guimet, Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation 1879-1904*, Ernest Leroux Éditeur, Paris, 1904, p. XV.
- 4 尾本圭子「パリ万博とエミール・ギメ」『蘇るパリ万博と立体マンダラ展』西武美術館、1989年、15-19ページ。
- 5 Bernard Franck, *Le panthéon bouddhique au Japon-Collections d'Émile Guimet*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 31-35.

- 6 Frédéric Girard, Émile Guimet, le Japon (1876) et l'Histoire des religions 『国際哲学研究 *Journal of International Philosophy*』5号、東洋大学国際哲学研究センター、2016年、294-298ページ。フレデリック・ジラルド「ヨーロッパ人の日本宗教へのアプローチ：エミール・ギメと日本の僧侶、神主との問答」『日文研フォーラム』214号、2010年9月、1-47ページ。
- 7 建物の右半分が非西洋（アジア、アフリカ、オセアニア、アメリカ先住民族）に、左半分がフランスを中心とした西洋の古美術にあてられた。
- 8 *Exposition universelle Galeries historiques-Trocadéro, Religions de l'extrême orient, Notice explicative sur les objets exposés par M.Émile Guimet et sur les peintures et dessins faits par M.Félix Régamey*, Ernest Leroux Éditeur, Paris, 1878. 執筆者は無記名。ギメ美術館「パンテオン・ブティック」監修者ベルナール・フランク氏、同美術館図書館司書尾本圭子氏および館長マクワン氏はギメの著作としている。解説には、同時期にギメが執筆した他の文章に見られるユーモアが随所に見受けられるため、筆者もギメの著作と推測する。
- 9 『解説書』の記述から正確な出品点数を導くには曖昧な箇所が非常に多い。そのため、あくまで推定数である。
- 10 Ibid., p.14-15, p.17, p.19, p.23, p.30-31. 少なくとも計15点を、9名から借用したことが記されている。
- 11 *Le Monde illustré*, no.1129 du 16 novembre,1878, p.312-313. 現在、ギメ美術館にはレガメの原画が保存されている。Félix Régamey, *Exposition universelle-Les Galeries rétrospectives étrangers au Trocadéro-l'inde, la Chine et le Japon*, EG2333. ピエール・バティストは、レガメはギメ美術館所蔵の展示室内を撮影した2枚の写真を元に描いたと指摘。Pierre Baptiste, « La construction du musée des Religions », *Enquêtes vagabondes, voyage illustré d'Émile Guimet*, Musée national des arts asiatique-Guimet, 2017, p.77. フランクは挿画の左端に描かれた後ろ姿の男性はギメであると指摘。Franck, op.cit., p.31.
- 12 Franck, op.cit., p.20. Keiko Omoto et Francis Macouin, *Quand le Japon s'ouvrit au monde*, Paris, Gallimard, p.92.
- 13 日本彫刻史においては、山本「茂祐」と表記されることが多い。山本の来歴については、2021年新潟県阿賀野市福隆寺の修繕作業中に発見された本尊の山本の銘記をめぐる小嶋教寛の研究「福隆寺大日如来坐像と京仏師山本茂祐」『紀要』蓮花寺仏教研究所編、2021年、315-340ページが詳しい。
- 14 「去る明治9年11月仏蘭西国キメー氏より仏像取交式拾五躰代値金六百式拾六圓の注文有し」山本茂助「御答書〔東寺立体曼荼羅模刻制作契約書類〕」1877年10月14日付。国立ギメ東洋美術館図書館アーカイブ。
- 15 同上。
- 16 ベルナール・フランク「ギメ東寺曼荼羅」『蘇るパリ万博』前掲書、25ページ。
- 17 フランク、同上。また、23体の仏像を大きく3部に分類した万博でのギメの展示方法は、エジプトの女神イシスを中心に三十五柱の神を描いた銅板「イシス銅板」の影響が見られるとの指摘もある。ジラルド、前掲書、22-23ページ。
- 18 *Exposition universelle Galeries historiques*, [註8], op.cit., p.7-12. 『解説書』における立体曼荼羅の説明は、『ル・モンド・イリュストレ』(Le Monde illustré, 16 novembre,1878, p.310-311.)にも掲載されて一般読者に広く公開されたことも、ギメの展示の教育普及効果を考える上で重要である。
- 19 Siebold, *Le Panthéon von Nippon*, tome V du Nippon, 1845. 原書は、土佐将曹紀秀信『仏像図彙』(1690年、指月軒善山)の増補改訂版『増補諸宗 仏教図彙』1792年、東都書肆出版。
- 20 Bernard Franck, *L'intérêt pour les religions japonaises dans la France du XIXe siècles et les collections d'Émile Guimet*, Collège de France essais et conférences, 1986, p.21.
- 21 Émile Guimet, *Promenades japonaises*, Éditions G. Charpentier,1878. Émile Guimet, *Promenades japonaises Tokio-Nikko*, Éditions G. Charpentier,1880.『明治日本散策 東京・日光』岡村嘉子訳、尾本圭子解説、角川ソフィア文庫、2019年、330-331ページ。
- 22 *Exposition universelle Galeries historiques*, [註8], op.cit., p.19.
- 23 *L'illustration*, no.1864 du 16 novembre 1878, p.310, p.317.
- 24 狩野派《西洋の船員の日本到着（南蛮屏風）》、六曲一双、日本、桃山時代、1675-1700年、漆、紙に墨と絵具、胡粉に金箔、MG 18653。
- 25 Baptiste, op.cit., p.82.

- 26 1876年に訪問した増上寺のことか。
- 27 万博では狩野一信《十六羅漢図》MG 2999が出品された。 *Enquêtes vagabondes*, op. cit., p. 219.
- 28 表1の通り、レガメの絵画は少なくとも35点出品されているため、油彩画に限った点数を指すと思われる。
- 29 *Exposition universelle Galeries historiques*, [註8], op. cit., p. 6.
- 30 Cristina Cramerotti, « Chronologie des voyages d'Émile Guimet » *Enquêtes vagabondes*, op. cit., p. 103.
- 31 山本、[註14] 参照。
- 32 拙訳。Guimet, *Le Jubilé du MUSEE GUIMET Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation 1879-1904*, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1904, p. XII. « Je revenais en France au moment où l'on préparait l'Exposition universelle de 1878, et, tout en faisant construire à Lyon le bâtiment qui devait être le Musée, j'eus l'idée de faire profiter les Parisiens et les étrangers d'une partie des documents que j'avais rapportés. »
- 33 Cramerotti, op. cit., p. 103.
- 34 拙訳。Guimet, op. cit., « En cherchant à présenter convenablement ces objets, j'eus une sorte de révélation qui me charma ; c'est qu'une exposition doit avoir la clarté, l'unité, l'intensité d'une œuvre d'art ; qu'il faut en faire harmonieuses les grandes lignes, y former des points saillants, lumineux, qui arrêtent et y ajouter des parties sombres et calmes dont le mystère attire. »
- 35 Guimet, *Promenades japonaises Tokio-Nikko*, op. cit., p. 83. ギメ、前掲書、109ページ。
- 36 *L'illustration*, no.1864 du 16 novembre 1878, p.310, ギメは2室を使ったとする研究もある。Hubert Guimet, *Jean-Baptiste et Émile Guimet, La confluence de l'Art, de la Science et de l'industrie*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2018, p. 122.
- 37 M. Duranty, « L'Extrême Orient Revue d'ensemble des arts asiatiques à l'Exposition universelle », L. Gonse, *L'Art ancien à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, p. 526.
- 38 Hervé Beaumont, *Les aventures d'Émile Guimet (1836-1918), un industriel voyageur*, Arthaud, Paris, 2014, p. 268.
- 39 J.-B. Krantz, Règlement général des conférences et des congrès. *Rapport administratif sur l'Exposition universelle de 1878 à Paris, Tome second*, Paris, Imprimerie nationale, Ministère de l'intérieur, de l'agriculture et du commerce, 1881, p. 275.
- 40 北垣徹「万国博覧会と国際会議——サン＝シモン主義による知の組織化（研究者の組織化——その諸相）『人文学報』第84号、2001年、京都大学人物科学研究所、40ページ。
- 41 J.-B. Krantz, Congrès et conférences, *Rapport administratif*, op. cit., Tome premier, 1881, p. 226-227.
- 42 同上、35ページ。
- 43 Guimet, *Rapport*, op. cit.,.
- 44 Ibid., p. 2-4.
- 45 Ibid., p. 9-10. それらはともに実現された。
- 46 拙訳。 « Deux statues de Jiso tenant la boule de pierre précieuse et le sinistre à anneaux (caducée) qui sert à conduire les âmes. C'est un de ces Bouddhas qui ont abandonné leur état divin pour descendre sur les mondes inférieurs ; il a ainsi visité les mondes où les Bouddhas sont méconnus ; il est même venu sur la terre, s'est incarné dans le corps d'un prêtre bienfaisant qui guérissait les malades, et sauvait les âmes. » *Exposition universelle Galeries historiques*, [註8], op. cit., p. 13.
- 47 実際の刊行は1880年となった。
- 48 Guimet, *Promenades japonaises Tokio-Nikko*, op. cit., p. 90. ギメ、前掲書、119-120ページ。
- 49 Ibid., p. 91. 同上、121ページ
- 50 Ibid., p. 226-228. 同上、295-297ページ。
- 51 日本は、シャン・ド・マルス会場及びトロカデロ会場の宮内と庭園の3つの場所で展示を行った。庭園での「日本の農家」は好評を博した。
- 52 日本万博事務局『明治十一年仏蘭西巴里府 万国大博覧会報告書』1879年（明治12年）3月、国会図書館蔵。
- 53 『明治十一年仏蘭西巴里府 万国大博覧会報告書』第二篇、22ページ。
- 54 Notice sur les opérations des sections étrangères, *Rapport administrative*, op. cit., Tome premier, p. 397.

- 55 寺本敬子『パリ万国博覧会とジャポニズムの誕生』思文閣出版、2017年、245-255ページ。
- 56 同上、245-255ページ。
- 57 前田正名のクランツ宛て書簡。「どの博覧会においてもこれまで目にすることのなかったさまざまな時代の美術品を、我が国の社寺と博物館より出品させ、パリに送りました」寺本、前掲書、255ページ。社寺からの出品の詳細は、現段階では不明である。
- 58 『万博報告書』、前掲書、附録。なお、『万博報告書』掲載の配置図に修正を加えた、伊藤嘉章による図がわかりやすい。伊藤嘉章「1878年パリ万国博覧会における日仏陶磁の交換」『世紀の祭典 万国博覧会の美術展』図録、東京国立博物館、2004年、156ページ。
- 59 『万博報告書』、前掲書、22ページ。
- 60 Paul Gasnault, « Céramiques de L'Extreme Orient », *L'Art ancien*, op. cit., 1879, p. 498. 邦訳はブリジット小山『夢見た日本 エドモン・ド・ゴンクールと林忠正』高頭麻子訳、平凡社、2006年、68ページを参照。
- 61 伊藤、前掲論文、156-161ページ。
- 62 『明治十一年佛國博覧会出品目録』仏国博覧会事務局、明治13年2月、国立国会図書館蔵。
- 63 同様の記載は、『明治十一年仏蘭西巴里府 万国大博覧会報告書』にもある。また「漆器、写本、武具、刀鞘等」は、主に中国の文物が出品された第1室に展示されたとの考えもある。大島清次『ジャポニズム 印象派と浮世絵の周辺』美術公論社、1980年(1997年再版)、121ページ。この第1室には、フィリップ・ビュルティと若井兼三郎の陶磁器も展示された。その内容については今井祐子「1878年パリ万博と日本陶磁——日本の茶陶への関心はどのようにして芽生えたか」『国際文化学』6、2002年3月、1-21ページが詳しい。
- 64 「絵画と考えられるものに画幅34件、画卷5件、画色紙1件、腰屏風1件などがある」伊藤、前掲論文、159ページ。同論文には、『報告書』掲載の同展示室の配置図に修正を加えた図が収録されている。
- 65 樋口いずみ「1878年パリ万国博覧会と日本の教育部門への参加」『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』別冊16号、2009年3月、174ページ。
- 66 Gasnault, op. cit., p. 500 拙訳 « Quant aux renseignements qu'on y trouvait, ils se bornaient à cette mention concise et uniforme : « il y a cent ans, », ou bien : « il y a soixante ans, » « il y a trente ans, » et ainsi de suite. Ce n'est que dans les derniers temps de l'Exposition que quelques indications très insuffisantes des lieux de provenance ont été ajoutées, sur de rares pièces, à ces actes de naissance aussi sommaires qu'arbitraires ».
- 67 Ibid., p. 500.
- 68 Ibid., 拙訳 « Deux plats en faïence de Kioto, décorés de personnages finement modelés en relief en émaillés en couleur ».
- 69 Ibid., p. 500.
- 70 S.Bing, Catalogue de *l'Exposition de la gravure japonaise à l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris*, 1890, p. XII. 邦訳は木々康子『林忠正とその時代』前掲書、32ページを参照。
- 71 Gasnault, op. cit., p. 500. 邦訳は小山、前掲書、高頭麻子訳、69ページを参照。
- 72 さらにガスノーは前掲書にて「日本パヴァリオン名誉を救っているのは、同展示室にコレクションを展示した3人のフランス人愛好家である。つまりヴィアル氏、ビング氏とラ・ナルド氏だ」と記している。Ibid., p. 500.
- 73 各万博の経費は、ウィーン万博が57万円、フィラデルフィア万博が29万円に対し、パリ万博は15万円。内政事情の他、慢性的な輸入超過による財政問題もあったことを寺本は指摘している。寺本、前掲書、225ページ。
- 74 同上。
- 75 *Le Japon à l'exposition universelle de 1878*, Deuxième partie, Paris, A la Commission impériale du Japon, 1878, p. 1-3.
- 76 他にも「學校ノ図寫眞」には銅牌が与えられている。『出品目録』、前掲書、5ページ。
- 77 樋口、前掲論文、175 - 176ページ。3名の日本人は、九鬼隆一、手嶋精一、中川元であった。
- 78 前掲書、『万国大博覧会報告書』第二篇日本部、4ページ。
- 79 九鬼とギメは、1873年に九鬼が欧州での教育制度視察に派遣された際に、面会していたことが指摘されている。稲賀繁美「ギメとレガメ 廃仏毀釈のなかでの日本旅行の意義」『京都精華大学紀要』第55号、

- 京都精華大学、2022年3月、14ページ。また尾本は、二人の出会いについて「九鬼はおそらく1873年の渡欧時にギメが出席していたパリ東洋学会議の際に出席していたのではないかと指摘している。尾本圭子「解説」ギメ、前掲書、401ページ。
- 80 樋口、前掲論文、178ページ。「凡ソ一國ノ開不開ト人民ノ智不智トヲ知ルハ只教育ノ道如何ニヲ見ルニ在ルノミ」『報告書』前掲書。
- 81 Philippe Burty, « La poterie et la porcelaine au Japon », *La Revue des arts décoratifs*, Janvier 1885, p.386-387. 邦訳は木々康子『林忠正 浮世絵を越えて日本美術のすべてを』ミネルヴァ書房、2009年、41ページを参照。
- 82 木々康子『林忠正とその時代 世紀末のパリと日本美術』筑摩書房、1987年、32ページ。
- 83 1878年パリ万博においては、陶器や生糸がグランプリを、磁器や漆器、金属器が金賞を受賞している。この受賞数はウィーン、フィラデルフィアと比較して最多である。また販売も好調で、商業的に成功している。
- 84 George Bousquet « La Chine et le Japon à l'Exposition universelle », *Revue des deux mondes*, vol.28, 1878. はその代表的な指摘のひとつである。
- 85 木々、前掲書、35ページ。
- 86 Guimet, *Le jubilé*, op. cit., p. III.
- 87 Ibid., p. IV.
- 88 Guimet, *Promenades japonaises Tokio-Nikko*, op. cit., p.242-245. ギメ、前掲書、316-318ページ。
- 89 星新一『夜明けあと』新潮社、1991年、48ページに再録。
- 90 Guimet, *Promenades japonaises Tokio-Nikko*, op. cit., p.245. ギメ、前掲書、318ページ。
- 91 Guimet, *Promenades japonaises Tokio-Nikko*, op. cit., p.113. ギメ、前掲書、151ページ。
- 92 『報告書』、前掲書、73ページ。
- 93 各展示室の内容は、後にカルナヴァレ美術館主任学芸員となる Alfred de Liesville, « L'Exposition historique de l'Art Ancien », *L'Art ancien*, op. cit. p.1-13が詳しい。
- 94 殖産興業を掲げる明治政府の方針のもと、輸出品である工芸品で使用されるべき図案を、伝統的な画題や文様をもとに改良して編纂した図案集。1876年フィラデルフィア万博時以降1885年頃まで活用された。第1輯から第4輯まで計84冊、2000枚強の図案。
- 95 『報告書』、前掲書、74-75ページ。
- 96 林は1884年から1902年まで日本美術工芸品を扱う店をパリで経営していたことから「美術商」と称されるが、まだ日本美術工芸研究の専門家が存在しなかった時代において、日本美術史についての文章を書き、ゴンスやゴンクールらの日本美術に関する著作に協力し、大英博物館をはじめ欧米各地の博物館に専門家として収蔵品の調査、分類を任されていたことに鑑みると、フランスで Lettré [識者、文人] と評されたように日本美術の専門家としてみなす方が、活動内容に相応しいと筆者には思われる。
- 97 Histoire de l'Art du Japon, Ouvrage publié par la Commission impériale du Japon à l'Exposition universelle de Paris, 1900, Paris, Maurice de Brunoff, 1900.
- 98 三浦篤『移り棲む美術 ジャポニスム、コラン、日本近代洋画』名古屋大学出版会、2021年、27ページ。
- 99 九鬼の目録作成に関しては、研谷紀夫「戦前期における博覧会及び帝国・帝室博物館の目録形式の変遷」『アートドキュメンテーション研究』15、2008年、24-26ページを参照した。

〔附記〕

本稿の執筆にあたり、成城大学文芸学部の相澤正彦教授と喜多崎親教授の温かいご指導を賜りました。また林忠正研究者の木々康子氏並びに高頭麻子氏、フランス国立ギメ東洋美術館図書館元司書の尾本圭子氏、共立女子大学元教授 Mme. Erika Peschard-Erlih エリカ・ベシヤール＝エルリー氏には貴重な資料の提供及びご教示を賜りました。さらにギメ美術館図書館館長 Mme. Cristina Cramerotti クリスティーナ・クラメロッティ氏及び司書の Mme. Saki Noël ノエル咲氏には、コロナ禍であったにもかかわらず、同館所蔵の貴重な関連資料を調査させて頂き、ご高配と有益なご助言を賜りました。ここに記して篤く御礼申し上げます。

1878年パリ万国博覧会トロカデロ宮における二つの日本美術展示の位相

【表1】

2022年9月 岡村嘉子作成

凡例：作品名の訳は、Exposition universelle Galeries historiques-Trocadero, Religions de l'extrême orient, Notice explicative sur les objets exposés par Émile Guimet et sur les peintures et dessins faits par M. Félix Regamey, Ernest Leroux Éditeur, Paris, 1878.に掲載された表記の試訳であり、現在、国立ギメ東洋美術館所蔵の作品名が判明している場合にのみ、それも併記した。また本文中に言及がなく不明なものは「―」と表記した。所蔵の言及がないものは展示内容からギメとした。

1878年パリ万国博覧会 エミール・ギメの展示 出品目録						
番号	名称	制作地	年代	材質	所蔵	備考
1 中央台座 曼荼羅						
1	金剛界大日如来	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
2	阿閼如来	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
3	宝生如来	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
4	阿弥陀如来	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
5	不空成就如来	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
6	金剛薩埵菩薩	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
7	金剛法菩薩	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
8	金剛宝菩薩	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
9	金剛業菩薩	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
10	不動明王	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
11	降三世、大自在天、烏摩妃	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
12	大威徳明王	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
13	金剛夜叉明王	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
14	軍荼利明王	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
15	金剛波羅蜜菩薩	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
16	弥勒菩薩	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
17	観音菩薩	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
18	文殊菩薩	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
19	普賢菩薩	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
20	毘沙門天〔多聞天〕	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
21	広目天	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
22	持国天	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
23	増長天	日本	1876-1877年	木	エミール・ギメ	山本茂助作
24	地藏菩薩	—	—	ブロンズ	エミール・ギメ	
25	地藏菩薩	—	—	ブロンズ	エミール・ギメ	
1 中央台座 ブロンズ						
26	大きな聖なる花瓶(釈迦牟尼の変容の図柄)	—	—	ブロンズ	エミール・ギメ	
27	境内にあったブロンズ製の燈籠	—	—	ブロンズ	某氏	
28	人物像が浮彫された壺(大君の紋章)	—	—	ブロンズ	エミール・ギメ	
29	人物像が浮彫された壺(大君の紋章)	—	—	ブロンズ	エミール・ギメ	
30	人物像が浮彫された壺(天皇の菊の紋章)	—	—	ブロンズ	エミール・ギメ	
31	人物像が浮彫された壺(天皇の菊の紋章)	—	—	ブロンズ	エミール・ギメ	
32	寺院旧蔵、庭仕事用金属製の火鉢	—	—	ブロンズ	シジェル氏	
33	聖なる壺	—	—	ブロンズ	ピング氏	
34	仏舍利塔	—	—	ブロンズ	デュブラケ氏	京都付近エニチ寺(恵日寺か)
35	燈籠	—	—	ブロンズ	デュブラケ氏	京都付近エニチ寺(恵日寺か)
36	燈籠	—	—	ブロンズ	デュブラケ氏	京都付近エニチ寺(恵日寺か)
37	加工済み宝石の象嵌による大壺	—	—	石	A・ドゥ・カモンド伯爵	
38	金彩ブロンズ製龍神像	—	—	ブロンズ、金彩	A・ドゥ・カモンド伯爵	
39	金の上にブロンズ製獅子が支える香炉	—	—	ブロンズ、金	A・ドゥ・カモンド伯爵	
40	三十六歌仙図(六枚のうち1)	日本	—	紙、金地	エミール・ギメ	
41	三十六歌仙図(六枚のうち2)	日本	—	紙、金地	エミール・ギメ	
42	三十六歌仙図(六枚のうち3)	日本	—	紙、金地	エミール・ギメ	
43	三十六歌仙図(六枚のうち4)	日本	—	紙、金地	エミール・ギメ	
44	三十六歌仙図(六枚のうち5)	日本	—	紙、金地	エミール・ギメ	
45	三十六歌仙図(六枚のうち6)	日本	—	紙、金地	エミール・ギメ	
2 陳列ケース①						
46	写本(アラブ語)	—	—	—	エミール・ギメ	
47	写本(テリンガのサンスクリット語)	—	—	—	エミール・ギメ	
48	写本(タミル語)	—	—	—	エミール・ギメ	
49	写本(グジャラート語)	—	—	—	エミール・ギメ	
50	写本(中国語)	—	—	—	エミール・ギメ	
51	写本(韓国語)	—	—	—	エミール・ギメ	
52	写本(日本語)	—	—	—	エミール・ギメ	
53	中国語の書	—	—	紫檀、紙、金地の紙	エミール・ギメ	彫りを施した紫檀で製本
54	タミル語の書	—	—	ラタニア紙	エミール・ギメ	
55	中国の呪術師の羅針盤	—	—	—	エミール・ギメ	
3 陳列ケース②(インド)						
56	偶像運搬用の古代の2輪馬車2台が彫刻された木片	インドか	—	木	エミール・ギメ	
57	マハカリ女神像	インドか	—	—	エミール・ギメ	

58	赤と金色に着色された花崗岩の頭部	インドか	—	花崗岩	エミール・ギメ	
59	赤と金色に着色された花崗岩の頭部	インドか	—	花崗岩	エミール・ギメ	
60	彫像	カンボジア	—	ブロンズ	エミール・ギメ	
61	蛇のアディシエンに守られた子供のクリシュナ	インドか	—	テラコッタ、彩色	エミール・ギメ	
4 右壁面 (西)						
-	フェリックス・レガメ氏の絵画	フランス	1877-1878年	—	エミール・ギメ	作品番号191-216に該当。
62	祈りの間に使う音が出る壺	—	—	—	エミール・ギメ	
63	女神像	インド	—	—	ルーアン氏	
64	寺院の噴水	—	—	—	エミール・ギメ	
65	三宝荒神蔵	日本か	—	木	エミール・ギメ	
66	達磨	—	—	木	エミール・ギメ	
67	インドの仏陀	ヤンゴン	—	白大理石、彩色、 金彩	エミール・ギメ	
68	インドの仏陀	ヤンゴン	—	白大理石、彩色、 金彩	エミール・ギメ	
69	インドの仏陀	インド	—	白大理石、彩色、 金彩	エミール・ギメ	
70	インドの仏陀	インド	—	白大理石、彩色、 金彩	エミール・ギメ	
71	インドの仏陀	インド	—	白大理石、彩色、 金彩	エミール・ギメ	
72	西洋の船員の日本到着 (南蛮屏風)、旧題《ポルトガル人の屏風》	日本	桃山時代、 1675-1700年	漆、紙に墨と絵具、 胡粉に金箔	エミール・ギメ	狩野派絵師作、六曲一双。
73	中国軍神 クアン=ティ	日本または中国	—	ブロンズ	エミール・ギメ	奈良近郊の寺院旧蔵
74	カン=シン	日本または中国	—	ブロンズ	エミール・ギメ	奈良近郊の寺院旧蔵
75	ソ=ジョオとティオ=シ	日本または中国	—	ブロンズ	エミール・ギメ	奈良近郊の寺院旧蔵
76	仙人テ=カイ	日本または中国	—	ブロンズ	エミール・ギメ	奈良近郊の寺院旧蔵
77	皇帝ユの著作に登場する伝説の人物	日本または中国	—	ブロンズ	エミール・ギメ	奈良近郊の寺院旧蔵
78	皇帝ユの著作に登場する伝説の人物	日本または中国	—	ブロンズ	エミール・ギメ	奈良近郊の寺院旧蔵
5 陳列ケース③ 中国						
79	古代のブロンズ製品 (3点以上のうち1)	中国	—	ブロンズ	エミール・ギメ	
80	古代のブロンズ製品 (3点以上のうち1)	中国	—	ブロンズ	エミール・ギメ	
81	古代のブロンズ製品 (3点以上のうち1)	中国	—	ブロンズ	エミール・ギメ	
82	祖先を祀るための容器 (3点のうち1)	中国	—	—	エミール・ギメ	
83	祖先を祀るための容器 (3点のうち1)	中国	—	—	エミール・ギメ	
84	祖先を祀るための容器 (3点のうち1)	中国	—	—	エミール・ギメ	
85	翡翠の見本	中国	—	翡翠	エミール・ギメ	
86	オニキスの見本	中国	—	オニキス	エミール・ギメ	
87	瑪瑙の見本	中国	—	瑪瑙	エミール・ギメ	
88	クリスタルの見本	中国	—	クリスタル	エミール・ギメ	
89	マンダリンと住職の指揮棒 (複数)	中国	清朝末期か	—	エミール・ギメ	
90	マンダリンと住職の指揮棒 (複数)	中国	清朝末期か	—	エミール・ギメ	
91	女神像か聖母像 (複数)	中国	—	—	エミール・ギメ	
6 陳列ケース④ [日本か]						
92	古代の宗教道具	日本か	古代	—	ヴァカイ氏	若井兼三郎所蔵か
93	燧石製の矢の先	日本か	—	燧石	エミール・ギメ	
94	勾玉 (複数)	日本か	—	—	エミール・ギメ	
95	法華経 (聖典) の曼荼羅を表した天台宗の聖なる鏡	日本	—	鏡	エミール・ギメ	
96	礼拝堂の雨戸	日本か	—	木	エミール・ギメ	
97	香箱	日本か	—	—	エミール・ギメ	
98	菊文様螺鈿漆箱	日本	12世紀	漆、白蝶貝	エミール・ギメ	源頼朝夫人旧蔵、鎌倉の寺院旧蔵
7 陳列ケース⑤ 日本および中国の巻物						
99	オニスキの友人45人の詩人と彼らの詩	中国	—	—	エミール・ギメ	
100	春の中国の祭り	中国	—	—	エミール・ギメ	
101	日本の宗教伝説 仁王と地藏菩薩	日本	—	—	エミール・ギメ	
102	日本の宗教伝説 僧侶	日本	—	—	エミール・ギメ	
103	禅宗の写本	日本	—	—	エミール・ギメ	
104	禅宗の写本	日本	—	—	エミール・ギメ	
105	浄土宗の阿弥陀如来への祈禱。曼荼羅の無量寿経が表された中に、金字で南無阿弥陀菩薩	日本	—	—	エミール・ギメ	
8 陳列ケース⑥						
106	仏教の宗教道具 香炉	アジア	—	—	エミール・ギメ	
107	仏教の宗教道具 五鈷杵	アジア	—	—	エミール・ギメ	
108	仏教の宗教道具 手鈴 (複数)	アジア	—	—	エミール・ギメ	
109	仏教の宗教道具 手鈴 (複数のうち1)	インド	—	—	エミール・ギメ	
110	仏教の宗教道具 司教杖	アジア	—	—	エミール・ギメ	
111	仏教の宗教道具 聖刀	アジア	—	—	エミール・ギメ	
112	仏教の宗教道具 聖典 (複数)	アジア	—	—	エミール・ギメ	
113	日蓮の小像	日本	—	—	エミール・ギメ	

114	弘法大師像	日本	—	陶器	エミール・ギメ	
115	釈迦の弟子の絵説き伝記	日本	—	写本	エミール・ギメ	京都で入手
116	阿弥陀	—	—	—	エミール・ギメ	葬儀の場面
117	東の毘沙門天	—	—	—	エミール・ギメ	
118	七福神の一人	—	—	—	エミール・ギメ	
119	コ=ショ=ジン	—	—	—	エミール・ギメ	
120	亀の上のモオ=コ	—	—	—	エミール・ギメ	
121	寿老人	—	—	—	エミール・ギメ	
122	釈迦牟尼仏陀の3つの像1(誕生)	—	—	—	エミール・ギメ	
123	釈迦牟尼仏陀の3つの像2(改悛)	—	—	—	エミール・ギメ	
124	釈迦牟尼仏陀の3つの像3(悟り)	—	—	—	エミール・ギメ	
125	小さな五重塔	日本	—	—	エミール・ギメ	京都の寺院旧蔵
126	托鉢僧侶になった老悪魔	—	—	—	エミール・ギメ	
127	眠れるしもべ	日本	—	—	エミール・ギメ	
128	中国の有名な武將、ショ=シ	中国	—	—	エミール・ギメ	
129	中国の有名な武將、玄德	中国	—	—	エミール・ギメ	
130	中国の有名な武將、クアン=フ	中国	—	—	エミール・ギメ	
131	鐘馗	—	—	—	エミール・ギメ	
132	閻魔	—	—	—	エミール・ギメ	
133	詩人	—	—	—	エミール・ギメ	
134	寺院の護衛係 北の広目天	—	—	—	エミール・ギメ	
135	寺院の護衛係 南の増長天	—	—	—	エミール・ギメ	
136	大石内蔵助	日本	—	—	エミール・ギメ	
137	恵比寿	—	—	—	エミール・ギメ	
138	弁慶に伴われた義経	日本	—	—	エミール・ギメ	
139	鬼子母神	—	—	—	エミール・ギメ	
9 左の壁 (東)						
140	海を渡る観音菩薩図(絵画)[海上観音菩薩または魚籃観音菩薩か]	—	—	—	エミール・ギメ	
141	千手観音	中国	—	木	エミール・ギメ	
142	額縁入り十六羅漢図 5点のうち1	日本	—	—	エミール・ギメ	芝の寺院旧蔵。狩野一信作か
143	額縁入り十六羅漢図 5点のうち2	日本	—	—	エミール・ギメ	芝の寺院旧蔵。狩野一信作か
144	額縁入り十六羅漢図 5点のうち3	日本	—	—	エミール・ギメ	芝の寺院旧蔵。狩野一信作か
145	額縁入り十六羅漢図 5点のうち4	日本	—	—	エミール・ギメ	芝の寺院旧蔵。狩野一信作か
146	額縁入り十六羅漢図 5点のうち5	日本	—	—	エミール・ギメ	芝の寺院旧蔵。狩野一信作か
147	蓮の上の地藏座像	—	—	—	エミール・ギメ	
148	聖なる旗	—	—	鉄とブロンズ	エミール・ギメ	徳川紋つき。愛染明王と天上の音楽隊の図柄
149	福祿寿	—	—	—	ニッシム・ド・カモンド伯爵	
150	宝冠(聖なる装飾)と音が鳴る板	—	—	—	エミール・ギメ	
151	司教の椅子(2点のうち1)	—	—	漆	エミール・ギメ	大阪の廃寺旧蔵
152	司教の椅子(2点のうち1)	—	—	漆	エミール・ギメ	
153	不動明王	—	—	ブロンズ、金彩	エミール・ギメ	
154	馬上の中国武將、ショ=シ	—	—	—	ニッシム・ド・カモンド伯爵	
155	二羽の鶴	—	—	ブロンズ	ニッシム・ド・カモンド伯爵	
156	阿弥陀三尊図	—	—	紺地に金	エミール・ギメ	
10 陳列ケース⑦						
157	阿弥陀如来坐像	日本か	—	—	エミール・ギメ	法然上人図と親鸞聖人図の間
158	稲荷の名が書かれた石碑〔墓碑〕	日本	—	—	エミール・ギメ	
159	金色厨子入り十一面観音と2つの仏塔	日本か	—	—	エミール・ギメ	
160	阿弥陀如来図の一部	日本か	—	—	エミール・ギメ	法然の聖遺物箱。江戸・浅草寺寄贈
161	歌う僧侶	日本か	6世紀	陶器、彩色	エミール・ギメ	奈良・ホウコウ寺旧蔵
162	勾玉用容器	日本か	—	陶器	エミール・ギメ	
163	ブロンズ製輪	日本か	—	ブロンズ、金彩	エミール・ギメ	
164	阿弥陀三尊	日本か	—	—	エミール・ギメ	
165	阿弥陀如来	日本か	—	—	エミール・ギメ	
166	阿弥陀如来	日本か	—	—	エミール・ギメ	
167	阿弥陀如来	日本か	—	—	エミール・ギメ	
168	毘沙門天(東)と広目天(南)	日本か	—	—	エミール・ギメ	
169	厨子入り毘沙門天	日本	—	—	エミール・ギメ	
170	日本の賢人カモトメイ〔鴨長明か〕を収めた厨子	日本	—	—	エミール・ギメ	
171	愛染明王	日本か	—	—	エミール・ギメ	
172	法華宗の小さな厨子	日本	—	—	エミール・ギメ	中央「南無妙法蓮華經」前方に日蓮像。右左に法然と親鸞像
173	二体の仁王像を収めた厨子	日本	—	—	エミール・ギメ	
174	弁才天	日本か	—	—	エミール・ギメ	
175	複数の観音菩薩像を収めた様々な厨子	日本	—	—	エミール・ギメ	

176	軍神マリシテン	日本か	—	—	エミール・ギメ	イノシシの上
177	妙見菩薩	日本か	—	—	エミール・ギメ	片手で剣を持つ
178	妙見菩薩	日本か	—	—	エミール・ギメ	両手で剣を持つ
179	毘沙門天	日本か	—	—	エミール・ギメ	
180	不動明王とその家臣たち (2点のうち1)	日本か	—	—	エミール・ギメ	
181	不動明王とその家臣たち (2点のうち1)	日本か	—	—	エミール・ギメ	
182	キオ＝マサ (中国の小さな厨子の中)	日本・中国	—	—	エミール・ギメ	太間の紋付
183	大黒天	日本か	—	—	エミール・ギメ	
184	鬼子母神とその娘たち	日本か	—	—	エミール・ギメ	
185	浄土宗の僧侶カッセ＝キ	日本	—	—	エミール・ギメ	
11 陳列ケース⑧						
186	小さな花瓶 (複数)	中国	—	ブロンズ	エミール・ギメ	多種多様な器形
187	中国の硬貨	中国	シュン時代 (紀元前2220年)	—	エミール・ギメ	
188	中国の硬貨	中国	シュン時代 (紀元前2220年)	—	エミール・ギメ	
189	中国の硬貨	中国	シュン時代 (紀元前2220年)	—	エミール・ギメ	
190	鐘型硬貨 (複数)	中国	ヤオ時代 (紀元前2000年)	—	エミール・ギメ	
191	ナイフ型硬貨 (複数)	中国	ウオ＝ワン時代 (紀元前1120年)	—	エミール・ギメ	呉城文化のことか
192	装飾的で大きな宗教儀式用硬貨 (複数)	中国	ホエイ＝シュン (12世紀)時代	—	エミール・ギメ	
193	日本の金貨 (複数)	日本	—	—	エミール・ギメ	多少古い
12 フェリックス・レガメによる絵画						
194	熱田神宮・日本武尊への若い娘によるシスト ルムの舞 (神道)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
195	日光・礼服姿の僧侶 (仏教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
196	江戸・浅草寺境内の矢場 (仏教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
197	日光街道の稲荷神社	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
198	京都・建仁寺での宗教会談 (仏教・禅宗)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
199	伊勢の天照神社 (神道)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
200	伊勢の日の出の岩 [二見浦の夫婦岩] (神道)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
201	江戸・浅草の聖なる庭、住職の家の入り口 (仏 教・天台宗)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
202	日光の聖なる橋と普通の橋。(神道と仏教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
203	シンガポールにおける埋葬の準備 (バラモン教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
204	ボンベイの女性の火葬 (バラモン教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
205	ボンベイの沈黙の塔 (パールシー [インドに住 むゾロアスター教の信者])	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
206	キャンディ [スリランカの中部州の州都] の 釈迦牟尼仏の木 (仏教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
207	コロomboの祈禱服の僧侶 (バラモン教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
208	セイロン・コロomboの僧侶 (仏教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
209	ボンベイ・祈禱するパールシーの聖職者 (パー ルシー)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
210	コロomboの僧侶たちのタイプ。写生による素 描 (仏教) (複数)	フランス	1877-1878年	パステル、紙	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
211	広東・光孝寺の病んだ仏陀 (仏教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
212	広東の町の神馬 (道教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
213	香港・地女神の犠牲 (道教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
214	広東・古代の將軍の墓 (儒教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
215	上海・香を捧げる中国人僧侶 (仏教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
216	マデュレ [マデュライ]・神前で舞う踊り子 (バラモン教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
217	セイロン・コロomboの僧侶 (仏教)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
218	京都・清水の観音寺 (仏教・天台宗)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
219	江戸・浅草の聖なる庭 (仏教・天台宗)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
220	京都・学業の神、天満宮の神社の説教と奉納 (神道)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
221	伊勢神宮・不可侵の覆い [御幌] (神道)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
222	京都・天皇の写真への礼拝 (神道)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
223	京都・(東)本願寺の剃髪式 (仏教・真宗)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
224	上海での日本人の中国布教使節団 (仏教・真 宗) 1	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
225	京都・太間のバヴィリオン (仏教・真宗)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
226	京都・清水地区観音寺入口 (仏教・天台宗)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
227	日本の宗教者のタイプ [類型] (仏教と神道) (複数)	フランス	1877-1878年	パステル、紙	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作
228	伊勢神宮・鏡の舞 (神道)	フランス	1877-1878年	油彩、カンヴァス	エミール・ギメ	フェリックス・レガメ作

Deux expositions consacrées à l'art japonais au palais du Trocadéro à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878 :
la salle d'Émile Guimet et celle de la Commission impériale du Japon

OKAMURA Yoshiko

Cet article a pour objet de comparer et d'analyser deux expositions d'art japonais présentées au palais du Trocadéro lors de l'Exposition universelle de 1878 : la salle d'Émile Guimet (1836–1918) et celle de la Commission impériale du Japon, puis d'examiner l'influence de la présentation muséale de Guimet et de ses publications dans le domaine de l'histoire de l'art japonais au Japon.

Dans le cadre de l'Exposition d'art ancien et d'ethnographie des peuples étrangers à l'Europe, Émile Guimet reçut, dans l'aile Passy, une des trois salles consacrées au Japon et à la Chine et à l'Inde. Guimet choisit d'exposer divers objets religieux dont l'ensemble des statues bouddhiques formant un mandala, rapportées du Japon en 1876 lors de la mission scientifique qui lui avait été confiée par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts dans le but d'étudier les religions de l'Extrême-Orient, ainsi que des tableaux de Félix Régamey, peintre attaché à la mission. La même année, Guimet avait édité une plaquette comprenant la notice historique détaillée des œuvres exposées et classées par genre ainsi que *Promenades japonaises*, son récit de voyage, dans lequel il présentait longuement les religions et la culture de l'ancien et du nouveau Japon. Ces publications ont contribué à mieux faire comprendre le contexte religieux et culturel des objets choisis et également à faire découvrir l'histoire de l'art japonais. Nous considérons que ce parti-pris était justifié pour l'Exposition de 1878 dont le département "Éducation et enseignement" assura la conception et qui fut exposée dans plus de 30 congrès internationaux.

La présentation des objets sélectionnés par la Commission japonaise, elle, eut lieu dans la salle où se trouvaient aussi les vitrines des collectionneurs français et des marchands japonais. Les œuvres exposées avaient été sélectionnées par le Musée impérial du Japon. Mais le Japon qui souffrait d'un excédent d'exportations a attaché de l'importance aux objets présentés dans le pavillon du Champ-de-Mars et dans les jardins du Trocadéro destinés à être vendus, et aucunement aux pièces exposées dans le palais. C'est ainsi qu'environ 390 objets anciens, des porcelaines, des laques, des sabres, etc., se sont retrouvés comme entassés dans la salle de 40m², avec des cartels très insuffisants. Cette lacune pédagogique a pour cause l'ignorance de la valeur de l'art japonais ancien. En effet, jusqu'à cette date, les Japonais, même connaisseurs, considéraient l'art chinois comme supérieur à l'art de leur propre pays. Il n'y avait pas encore de réflexion sur une histoire de l'art japonais, ni d'analyse scientifique et systématique.

C'est grâce à cette exposition que le rédacteur anonyme du Rapport officiel de la Commission japonaise ainsi que Hayashi Tadamasa et Kuki Ryuichi qui avaient vu la salle de Guimet, prirent conscience de la valeur pédagogique d'une telle présentation et comprirent la nécessité d'entreprendre d'une part des recherches sur l'art japonais ancien et d'autre part d'encourager sa conservation. Nous pouvons considérer que ce mouvement prend sa source dans le travail d'Émile Guimet et se mit en place à partir des années 1880.