

平成30年6月24日現在

機関番号：37105

研究種目：基盤研究(C) (一般)

研究期間：2015～2017

課題番号：15K02155

研究課題名(和文)エドワード・S・モースの古美術愛好

研究課題名(英文)The Antiquarianism of Edward Sylvester Morse

研究代表者

松原 知生 (Matsubara, Tomoo)

西南学院大学・国際文化学部・教授

研究者番号：20412546

交付決定額(研究期間全体)：(直接経費) 2,100,000円

研究成果の概要(和文)：動物学者エドワード＝シルヴェスター・モースによる日本陶器の蒐集と研究について考察を行なった結果、来日以前のモースはフィラデルフィア万博(1876年)で日本の陶器を目にしていたが、特に影響を受けていなかったこと、1877年の来日後、日本の「よき趣味」に少しずつ共感し、訪問した第1回内国勲業博覧会で日本美術に開眼するが、やきものへの関心が目覚めたのは翌年で、時間差があったこと、やきもの鑑定師である蜷川式胤の『観古図説』のリトグラフ図版の迫真性と、その元となった所載品がすでに海外に売却されていたことが、彼の研究・蒐集欲をかえって強く刺激したこと、という3点が主に明らかとなった。

研究成果の概要(英文)：As a result of the study on the antiquarianism of E. S. Morse I came to the conclusion that his first experience of watching Japanese pottery at the Centennial International Exposition in Philadelphia (1876) had left him no special impression, that despite his early interest in Japanese "good taste" after his arrival in Japan in 1877 it needed much more time to be interested in and understand the "odd" and "quaint" Japanese pottery, and that the potent fascination left on him by the characteristic lithographic plates published in "Kanko-Zusetsu" by Ninagawa Noritane, his teacher in studying the Japanese pottery, urged him to collect and study the so-called "Ninagawa Type" potteries.

研究分野：美術史

キーワード：モース 蜷川式胤 博覧会 ジャポニスム 陶器 陶磁 古物 骨董

1. 研究開始当初の背景

筆者は従来、近代日本における骨董趣味の文化史という未開拓の分野について研究を進め、小林秀雄や川端康成ら文士たち、漫画家つげ義春や写真家の杉本博司らクリエイターたちの創造活動に、骨董趣味がいかに関わっていたのかを考察してきた。拙著『物数寄考 骨董と葛藤』(2014年)の刊行により、この作業が一段落したため、今度は逆に近代の古物趣味の黎明期にまでさかのぼり、その成立の経緯や実態を解明することに関心を抱いた。その際、エドワード＝シルヴェスター・モースの古美術愛好に着目したのは、日本文化の変革期に来日し、自らやきものを蒐集しつつその経緯について豊富な文章やイラストを残したモース以上に、前近代と近代、日本文化の内部と外部に同時に位置する「複眼」でもって、当時の骨董文化の実像を丹念に観察し、現代のわれわれに生き活きと伝えてくれる人物はいないと考えたからである。

モースの多岐にわたる業績については、磯野直秀や太田雄三、守屋毅や中西道子らによって、総合的な視点からの研究がすでに進められている。だが、彼の芸術的関心や陶器蒐集については、その多様な活動における付随的な一要素とみなされるのが通常であった。また近年、鈴木廣之の『好古家たちの19世紀』や、今井祐子の『陶芸のジャポニスム』が、モースの古美術愛好と陶器研究について優れた考察を行なっているが、幕末明治期の文化史や交流史の一部として論じられ、モースの知的営為との関連の中で体系的・網羅的に考察されるには至っていない。

他方、従来の陶磁史研究において、モースの陶器蒐集の意義はしばしば看過されてきた。桃山中心・名品中心主義的な陶磁史の観点からすると、江戸期の民陶を主たる対象とし、美醜に選択基準を置かない、雑多で価値自由的なモースのコレクションは、審美性に欠けた資料的なものとして退けられることが多かったためである。小山富士夫は早くも1934年、モースのやきもの研究が「大方の愛陶家、好事者と、その陶器を見る視角を異にしている」ことを見抜くとともに、まさしくそれゆえに当時すでに「閑却された憾み」があると述べていた。約半世紀を経たのちも、たとえば林屋晴三は1980年、モースのコレクションを「日本陶磁史を語るにはいささか物足りぬもの」とし、「日本の数寄者的な目ではな」いモースの「標本蒐集的な態度」を暗に批判している。

これに加えて、陶器を厳密に鑑定・分類する一方、それらを所有し愛玩することにもこだわったモースの態度が、科学者と愛好家の中間的な位置にあり、その両義的でアマチュア的な態度が専門的な研究者たちから敬遠されたことも、評価の進まないもうひとつの理由として挙げることができるだろう。

2. 研究の目的

以上のような背景を踏まえ、本研究では、モースの古美術愛好をできるだけ体系的・包括的に考察するとともに、その「雑種性」や「両義性」を独自の特徴として肯定的に捉え、その思想的意義を積極的に評価することを目指した。というのも、こうした性格こそ、現在の「芸術」概念からは排除されているものの、幕末明治という変動期・過渡期の古美術の世界において本質的だったものだからであり、それらを念頭に置くことで、近代的な芸術概念や従来の美術史学の枠組から批判的に距離をとることが可能となると期待されるからである。

さらに、モースの陶器愛好に「審美性」が欠けるという従来の評価にも、疑義を呈した。というのも、その語源であるエステティクス＝「美学」を、ギリシア語の原義に忠実に「感性論」と読み替えれば、モースが骨董趣味のはらむ感性論的・多感覚的な側面に敏感であったという意味で、きわめて「美的」な人物だったといえるからである。後述するように、モースは自らに芸術的な素養が欠けていることを自覚し、自分の描くペン画に芸術的な価値はないと述べているが、逆にだからこそ、近代的な意味での芸術や美学には包摂されない、前近代あるいは反近代的な骨董文化の感性論を考察するにあたって、彼の活動は重要な意義をもつことになるのである。

3. 研究の方法

本研究の主たる方法は、モース自身が残したテキストやイメージ(ペン画)の読解・解釈である。陶器に関する文章を、動物学や建築、考古学などについて書かれたその他の文章と関連づけながら、モースの幅広い知的営為におけるやきもの研究の位置づけと意義について、考察を試みた。また、モースや明治期日本の美術史・骨董愛好についての二次文献も、頻繁に参照した。

他方、今回は残念ながら、計画通り研究が進展しなかったことと、モース・コレクションが公開されていないこともあり、アメリカでの調査は実現しなかったが、信楽、丹波、三田、岩国、和歌山など、彼が実際に赴いたり、作品を蒐集したりしたやきもの産地を調査し、彼の足跡をたどるとともに、その蒐集品の性格や歴史について知見を深めた。さらに、大森貝塚遺跡庭園や区立品川歴史館など、モースゆかりの考古学の史跡や施設も訪問し、日本におけるモースのイメージの形成やその現状について、実地調査を行なった。

4. 研究成果

(1) モース像の形成と修正 土器から茶入へ
1985年に開設された大森貝塚遺跡庭園には、日本におけるモースのイメージを集約した銅像(盛岡公彦を代表とする立体写真像株式会社制作)が設置されている。禿頭で白い髭を蓄えた、老学者然とした晩年のモースが、大森貝塚で発掘された縄文土器を手にし

て精査している姿である。だがこのイメージは、二重の意味で誤解を招くものである。というのもまず、モースが来日して縄文土器を調査したのは40歳前後の壮年期であり、年齢のモースが日本の地を再び踏むことはなかったからである。加えて、モース晩年の興味は、考古学的な遺物ではなく、日本の陶器に向けられていた。銅像の作者は、ウェイマンによる伝記や東大に寄贈された書籍の蔵書票にも用いられている、モース最晩年の有名な写真に手を加えることで、「日本の考古学の祖」という確固としたイメージを形成しようとする目論みだと思われるが、この写真でモースが実際に手にしているのは、自ら発掘した土器ではなく、小さな茶入なのである。

(2)日本陶器開眼をめぐる記述

抹茶を入れておく陶製容器である茶入は、モースが日本滞日記『日本その日その日』(1917年、以下『その日』と略記)で、自分が日本陶器の魅力に目覚めたことを明らかにした一節において最初に言及されている、彼にとって特別な意味をもつ存在である。

モースが日本で初めて自分で陶器を買ったのは、後述するように、第2回日本滞在中の1878年秋とされるが、『その日』における陶器蒐集への最初の言及は、翌79年春のことである。同所で彼は、西洋のやきものとは異なる「風変わり」な日本陶器の美質を理解するには時間がかかるが、好きになるための最短の近道は、それらを蒐集することだと述べる。そして、その格好の例として挙げられるのが茶入なのである。好きになったから集めるのではなく、集めると好きになるという逆転した論理は、生粋のコレクターであるモースのプラグマティズムをよく示すとともに、地味でどれも同じに見えるが、連鎖と反復の中から生じる差異こそが魅力をなす茶入の特質をも、巧みに言い当てている。最晩年に至っても、それを「いじる」姿でカメラのフレームに収まることを選んだ茶入は、モースにとって、いわば日本陶器蒐集のアルファでありオメガだったのである。

日本のやきものへの開眼について最初に述べた上記の一節には、最近コレクションに加わったものとして、さらに2つの陶器への言及がある。瀬戸焼(赤津織部)の醤油差しと、薩摩焼(スニコロク手)の急須がそれぞれあり、精密なペン画も添えられている。外国人向けの華やかな鑑賞陶器ではなく、取手と注ぎ口のついた、手で触れられて使われる日用品であるという点において、両者は共通している。

(3)来日以前のモースと美術

ところで、瀬戸焼と薩摩焼といえば、幕末から明治時代にかけて、殖産興業と外貨獲得のために大量に生産・輸出された、外国向け陶器の代表的な存在である。実際、モースが1877年6月に来日する1年前、1876年にアメリカ独立100周年を記念してフィラデルフィアで開催された万国博覧会には、73年のウ

ーン万博に引き続き、明治新政府も公式に参加するが、有田焼や九谷焼の巨大な磁器とともに、薩摩焼や瀬戸焼や京焼の装飾豊かな陶器もまた、会場に所狭しと並べられ、アメリカ人の観衆を魅了し、モースの言葉を借りれば「日本狂い」を惹き起したのである。

モースもフィラデルフィア万博に足を運んでいたことは、『その日』における複数の記述から明らかである。実際、彼は来日後、後述するように第1回国内勸業博覧会年を頻りに訪れるが、同書の中で日米の博覧会を幾度も比較しているのである。他方、荒川正明は『角川日本陶磁大辞典』において、モースがフィラデルフィア万博で「作品をまとめて購入」したとしている(1131頁)が、この指摘の根拠は確認できない。実際、モースのテキストにおいて、フィラデルフィア万博について言及された文章を網羅的に追跡すると、万博がアメリカ人にもたらした「日本狂い」について、彼が常に“we”で語り、自己＝“I”がどのようなインパクトを受けたかについては、まったく触れていないことが分かるのである。『モース日本陶器コレクション目録』(1902年、以下『目録』と略記)においても、フィラデルフィア万博における鑑賞体験については、管見のかぎり一言も述べられていない。多くのアメリカ人を虜にした装飾的な輸出用陶器は、モースの関心を惹くことはなかった。彼が万博開催の翌年来日したのは、あくまで腕足類の調査のためであり、日本の美術工芸は、まだその視野の埒外にあったのである。

では、アメリカにおける若きモースが美術にまったく興味がなかったかといえば、そうではない。モースは自身の素養やそのペン画に芸術性が欠けていると述べ、たしかに正規の美術教育を受けていないが、彼の著作や伝記には、美術鑑賞に関する言及が散見される。たとえば、ウェイマンがモース伝において引用している日記からは、モースが1850年代末から60年代初頭にかけて、ボストンのウィリアムズ・アンド・エヴァレットのギャラリーを頻りに訪れていたことが分かる。『ボストン・ダイレクトリ』(住所録)を調査したところ、元来ウィリアムズは鏡やカーペットを、エヴァレットは鏡や額縁を扱う商人だったが、1859年(まさしくモースが頻りに来店していた時期)の住所録から連名で記載され、この年からギャラリーの共同経営を始めたことが判明した。日記には、モースが彼らの店で、ハドソン・リバー派の画家フレデリック・チャーチの代表作《アンデスの内奥》や、やはり同派に属するアルバート・ピアスタットの諸作品、さらには女流画家ローザ・ボヌールの《ラバを追う者たち》などを鑑賞し、心を動かされたことが記されている。とはいえ、自然の風景や動物を克明に描いた彼らの作品に対する共感は、純粹に芸術的なものとしてではなく、動物学者としての科学的な関心から理解されるべきものであろう。

(4) モースの異文化観察と記述のスタイル

だがモースの場合、芸術的な素養や先入見の欠如がかえって、来日後の日本文化に対する急速な理解を促したように思われる。モースは『その日』において、日本人の学生たちに記憶に基づいて富士山を描かせたエピソードを紹介し、その描写に伝統的な絵画のバイアス（ゴンブリッチの言う「図式」）が強く作用していることを指摘する（とはいえモースもまた、最初に見た日本の風景を、アメリカでかつて目にした扇子の図柄と重ね合わせてはいる。ちなみに、この扇子はおそらくフィラデルフィア万博の女性パビリオンで目にしたものであろう）。また『日本人の住まい』では、他国の文化をバイアスなく「無色のレンズ」で眺めることの重要性を説く。まさしくこのような観察の成果が、日本滞在記『その日』なのである。

その文章の特徴としてはまず、トリヴィアルなものへまなざしに貫かれていることが挙げられる。実際モースは、「些細なこと」や「小さな特異性」こそが「最も生々とした印象」を生み出すと述べ、その「重大な、そして描写的な力」を重視して、一見とるに足らないことをこまめにメモしている。加えて、これら断片的な細部は、視覚だけでなく、聴覚や嗅覚など、多感覚に同時に訴えかけてくるものでもある。とりわけ音（単なる物音から音楽、さらには雑音にいたるまで）に敏感であったモースは、今日すでに失われた「人々の立てる奇妙な物音」に鋭敏に反応し、多くの音を記述している。

他方、テキストの内容のみならず形式、つまり文体のレベルにも、モースの反・自文化中心主義的で感性論的な他者理解の作法が現れている。モース自身が本書の記述スタイルについて、「この日記がちょいちょい描写する、街頭をぶらつく群衆のように、呑気でまとまっていな」と書いているように、対象がもつ遊歩者性をテキストが模倣し、なぞっているわけである。また、モースがまさしくペンで文章を書いている「今・ここ」への言及が多いことも、われわれの注意を惹く。彼自身の姿やその身体の一部（人力車に乗った自分の足の先など）がペン画に描かれていることとも相まって、読者がそこに居合わせているかのような臨場感が生み出されている。モースの美学＝感性論は、こうした観察の作法や記述の文体とも不可分なものなのである。

(5) 日本の「よき趣味」への目覚め

来日直後のモースが美を見出した日本の建築や事物は、芸術作品ではなく、ごくありふれた日常的な対象であった。『その日』における建築美への最初の言及は、土蔵のなまこ壁の簡素なツートンカラーについてのものである。また彼は、水を運ぶための日用品である木桶を、「趣味と実益」を兼ねた「家内芸術」として繰り返し評価している。この「趣味」という語は、来日直後モースが日本

の建築美や工芸美を語るに多用する、重要なキーワードである。農家の質朴な茅葺屋根、田舎の旅籠のシンプルな室内の調度、そこに置かれた湯呑や急須、さまざまな形状の窓、作庭や植木、虫かごなどに目を留めたモースは、「労働階級」や「下流」の人々の生活にさえ、簡素ながら芸術的な「趣味」とキリスト教的な道徳が認められる、と述べている。彼の用いる「趣味」の語の典拠であるイーストレイクが、その著『家庭内趣味のヒント』（1868年）において、近代の趣味の墮落を批判すべく中世への回帰を唱えていたとすれば、モースの方は、同時代アメリカの（都会の）悪趣味を日本の（田舎の）「よき趣味」と対置しようとするのである。

モースはさらに、日本独自の「趣味」として、偶然や経年変化によって生じた木材の奇妙な形状や独特のマチエールへの嗜好を挙げている。自然木が床柱をなし、虫喰いのある板が棚を構成し、水槽が古い舟板でできていること、さらには、「木目の美しい鏡板」と「奇妙な木の瘤」が同時に用いられていることに、モースは興味を抱く。かかる美的な「趣味」への関心は、折しもモースの来日直後に開幕した第1回内国勸業博覧会において、さらに深まることとなる。

(6) 内国勸業博覧会 再度の「出会い損ね」

第1回内国勸業博覧会が上野公園を会場として開幕したのは、1877年8月21日のことであった。『モースと日本』（1977年）巻末の年譜（470頁）では、モースが同日の開会式に出席したと述べられている。しかし彼は当時、海洋生物の調査ため江ノ島に長期滞在中であり、同地を引き上げたのは8月28日のことであって、開会式出席の事実は確認できない。『その日』のこれに続く記述において、「昨日私は人力車夫を月極で雇い」（下線筆者）その初乗りとして、開幕間もない内国勸業博覧会に赴いた、と述べられている。月極ということは、おそらく9月1日からの契約であるため、モースが内国博を初訪問したのは、9月2日日曜日のことであったと推測される。『その日』において、入場料が「日曜日は15セントで、平日は7セントである」と、日曜日の方が先に書かれていることも、裏づけとなるだろう。

同書によれば、モースは博覧会に少なくとも8回は足を運んだが、これは日本の美術工芸品を研究するためであった。実際、『その日』には、同会で鑑賞・観察した作品の記述やスケッチが豊富に含まれており、心酔のほどがうかがえる。ところで余談ながら、工芸品の鑑賞に先立ち、モースは機械館に立ち寄り、紡績を行なう若い女性たちについて詳しく記述して、彼女たちがフィラデルフィア万博で実演していたら、どれだけ人目を惹いたことだろう、と述べている。國雄行はこれについて、「モースが製糸機械と娘たちのどちらに興味を示したのか定かでない」（『博覧会と明治の日本』97頁）と冷やかしているが、

フィラデルフィア万博の女性パビリオンにおいて、日本女性の手になる絹織物については、製品の展示とパンフレットの配布のみがなされていたため、プラグマティックなモースは、実際のデモンストレーションがあっただけでしかるべきだったと考えたのではないだろうか。

内国博に展示された工芸品のうち、モースが特に着目し、頻繁にスケッチしたのは、杉の古材を張り合わせた板に、漆や磁器、金属や真珠などで植物(竹、ぶどう、朝顔)や鳥、月や帆船などを描き出した額装飾であった。古板には虫喰いの跡があり、経年の磨耗によって木目が際立っていたという。おそらくモースは、超絶技巧による写実的で緻密な「図」と、経年変化による偶然の古色を帯びた「地」の対比と調和に、日本の「趣味」の発現を見たのであろう。同会の展示の目玉であった、銅製の巨大な香炉や鋳鉄の華やかな花瓶(いずれも外国人の目を意識した展示品)には目もくれないところがモースらしい。いくつかの展示品について、モースは価格もメモし、さらに象牙製の可動式の骸骨模型(おそらく旭玉山によるもの)については、所有欲を強く刺激されている。工芸品の購入と蒐集の開始まであと一步のところだが、同会に展示されていた博覧会向きの装飾的な陶磁器がモースの関心を惹くことはなく、やきものに関しては、フィラデルフィア万博に続き、再度の「出会い損ね」となった。

(7)モースのウェルギリウス 蜷川式胤

モースが日本陶器の世界に足を踏み入れたのは、それから1年ほど経過した1878年の晩秋のことであった。研究と教育で多忙な生活の中、健康を害した彼は、医師に散歩を勧められ、その途上で帆立貝の形をした小皿を買ったのが最初であるという。それを見た日本人の友人たちに大した品ではないと指摘されると、持ち前の探究心に火がつき、研究と蒐集にのめり込んでいった。古いやきものという「宝物」を「最も簡単な小骨董店で見出す面白さ」、さらにそれらを“handle”する(「いじる」と訳するのが適当であろう)ことの愉しさが、モースを強く魅了したのであり、コレクター魂をもつ骨董者にとって、日本は「本当の天国」とたとえ述べている。

とはいえ、玉石混交の古道具屋は、知識の乏しい外国人にとって、一步間違えれば地獄にも転じうる危険な場所であり、騙されずに歩を進めるには、ダンテにとってのウェルギリウスのような道案内が必要となる。モースのためにその役を務めたのが、好古家の蜷川式胤(1835-82年)である。

近年再評価が進む蜷川は、フランス語の知識を活かして明治新政府の制度取調御用掛や外務大録を務めると同時に、欧米から導入されたばかりの博物館や博覧会を定着させるために奔走した人物である。1871年の物産会への出品、同年の京都博覧会開催への「誘導」(田中芳男)、翌年の文部省博覧会の主導

などが特筆されるべき業績だが、文部省博覧会での展示物を一覧にした一曜斎国輝の《古今珍物集覧》(1872年)を仔細に観察すると、蜷川の出品物と思しき2品を見いだすことができる。ひとつは、左上に小さく描かれた「綾蘭の笠」の図である。彼が同会に「東大寺綾蘭笠」を出品したことは、これまでも知られていたが、本図はこれと同定可能と思われる。友人の田中芳男は、蜷川について「性質素朴にして装飾をなさず、綾蘭笠を被りて歩することあり」と記しているが、蜷川は、展示された古作に倣って作らせた笠(「綾蘭笠古形模製」も同会に出品されていた)を、普段使いとしていたのであろう。もうひとつは、画面中央、織田信長や加藤清正の肖像と並んで掛けられた画軸である。キャプションに目をこらすと「蜷川親尚之像」と読み、石見守であった蜷川の先祖を描いた、彼の蔵品と推測されるのである。

古物の展示や保存の制度設計に携わっていた蜷川が早晩モースと邂逅するのは必然であった。両者は早い段階で(おそらくは1878年6月2日に開催された古物会におけるモースの講演の席で)出会っていたと思われるが、記録に残るモースの最初の蜷川邸への訪問は、1879年1月6日のことである。爾後モースは道三橋のたもとにあった蜷川邸に足繁く通いつめ、やきもの鑑定の教えを受けた。邸宅のうち「楽工舎」と名づけられた一角には、何段もの棚に愛蔵の陶器が時代順に並べられ、貼られたラベルには制作年代と寸法が明記されていたという。季節に応じて箱から取り出しては床の間や棚に飾る、日本古来の室礼の作法とは大きく異なったその展示方法は、近代の博物館におけるクロノロジカルな配列を先取りしている。あくまで物それ自体の観察に立脚し、箱書などの付属品や次第、伝来などを重視しない反茶人的な態度は、モースに引き継がれることになる。

(8)『観古図説』とモースの蒐集活動

同様の科学的な視点から執筆されたのが、『観古図説 陶器之部』全7巻(1876-79年)である。蜷川の長年の研究成果である本書は、日本陶器について学ぶモースにとって、文字通りの座右の書となった。本書を特徴づけるのは、緻密な考証に基づくテキスト部分もさることながら、リトグラフによる作品図版であり、モースもこれらのイメージをとりわけ高く評価し、強く魅了された。自らリトグラフ技術を学び、楽工舎に印刷機を設置していた蜷川は、日本のやきものの質感を再現するために、リトグラフの技法的特性を最大限に活用している。リトグラフ特有の粗いマチエールと、ざらついた紙の触感が結びつき、釉がかかっている部分のざらっとした土の触感が巧みに表現される。他方、絵付け部分は印刷後に手で着色され、さらに施釉部分に卵白あるいは透明漆を塗ることで、落ち着いた光沢と自然なツヤが与えられている。『古今名物類聚』や『集古十種』など、江戸

期の木版画による古物図版とはまさしく隔世の感がある。他方、同時代の欧米における最新鋭の多色石版画による美術品複製（ボウズの『日本の陶芸』など）もまた、精度に格段の違いはあれ、線による図案への還元という点に限って言えば、江戸期の木版画と大差ないように思われる。『観古図説』のリトグラフ図版の特徴は、線による抽象化、図案への記号化を拒む豊かな物質性に求められるのであり、石版画による視覚的な複製表象でありながら、同時に一個のオリジナルとしての触覚的な現前性をも備えた、両義的なイメージとなっている（この点については鈴木前掲書、181頁以下も参照）。帰国後のモースの自宅内を撮影した写真を精査すると、『観古図説』の和綴を解いて額装したものが、陶器の棚の上に掛けられていることが分かる（左から滅法谷焼水指、音羽焼德利、祖母懐水指）。これは、モースが同書の図版を単なる挿絵としてではなく、独立した一個の作品として捉えていたことの証左であろう。

『観古図説』という「教科書」に基づくモースのやきもの研究は、所載品と同種のもを入手し、それを蜷川本人にも鑑定してもらい、お墨つきを得るといふ、シンプルかつきわめてプラグマティックなものであった。『観古図説』の元となった蜷川の陶器コレクションは、モースの来日以前、すでにフランスの美術商ビングの手に渡っていたが、モースはこの失われたコレクションを復元・再現しようとしたのであり、これが彼の膨大な陶器蒐集の出発点となった。不在のオリジナルを再現表象した『観古図説』のリトグラフ図版のもつ魅力、その不在を埋めようとする欲望が、逆説的に、モースの蒐集と研究の原動力となったわけである。

後年モースは、ビングから蜷川の旧蔵品を入手することに成功するが、かかる三たびの「出会い損ね」がなければ、モースの陶器研究と蒐集は、まったく異なるものになっていたであろう。このように、モースと日本の古美術の出会いは、偶然によるものであるとはいえ意義深い、度重なる「遅延」によって特徴づけられていたが、それは冒頭で述べた、モースの陶器蒐集の雑種性や両義性とも無縁ではないだろう。そしてこのことが彼の骨董愛好に、独特の複雑さと陰影を与えているのである。

5. 主な発表論文等

〔雑誌論文〕(計2件)

松原知生「半島・汀・松原 西南大の地形学をめぐる2つの講話」『西南学院大学国際文化論集』第30巻第2号、2016年、133-147頁（査読なし）

松原知生「エドワード＝シルヴェスター・モース『モース日本陶器コレクション目録』序文（翻訳と註解）」『西南学院大学国際文化論集』第32巻第1号、2018年、201-241頁

（査読なし）

〔その他〕

ホームページ等

西南学院大学 機関リポジトリ

<http://repository.seinan-gu.ac.jp/handle/123456789/1318>

<http://repository.seinan-gu.ac.jp/handle/123456789/1554>

6. 研究組織

(1) 研究代表者

松原 知生 (MATSUBARA, Tomoo)

西南学院大学・国際文化学部・教授

研究者番号：20412546