

國學院大學學術情報リポジトリ

大倉喜八郎・喜七郎による芸術文化支援の一考察：
大倉集古館と羅馬開催日本美術展覧会を中心に

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 種井, 丈 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00001448

大倉喜八郎・喜七郎による芸術文化支援の一考察 —大倉集古館と羅馬開催日本美術展覧会を中心に—

種 井 丈

論 文 要 旨

我が国の美術館の歴史は、内国博における一時的な展示館から始まった。大正15年(1926)には、国公立常設美術館の嚆矢である東京府美術館が設立されたが、コレクションの無い展示場に過ぎなかった。

実業家^{おおくら き はちろう}大倉喜八郎は、大正6年に日本初の私立美術館^{おおくら しゅう こかん}大倉集古館を創設し、コレクションを持つ美術館が無い時代において先進的な^{げいじゅつぶん か しぎょう}芸術文化事業を行った。一般的な新興実業家はコレクションを私蔵したが、社会への慈善精神から一般公開した喜八郎は、我が国の美術館史に大きな足跡を残した。

息子の^{おおくら き しちろう}大倉喜七郎は、大規模な日本画展をローマで開催した。通称^{てん}ローマ展は、喜七郎が直接イタリア国家と交渉したことで開催され、個人で日本美術を海外に発信した功績は多大であり、日本美術界に好影響を与えた。

一方、喜七郎の芸術文化支援は父の理念とは異なり、趣味の延長だったため、興味を失った場合に支援が続くか危険を孕んでいた。

しかしながら、大倉親子の芸術文化事業は、芸術文化の保護・継承・推進・啓蒙の役割を果たしており、民間の芸術文化支援の先駆けとして評価するべきといえよう。

はじめに

今日の我が国において美術館は、広く一般に定着している。しかし、我が国で最初の国立美術館が設立されたのは、昭和27年(1952)のことであり、明治5年(1872)設立とされる国立博物館と比較すると、80年も遅れていた。

我が国で初めて美術館という名称が付いた建物は、明治10年の第1回内国勸業博覧会におけるパビリオンである。美術館は、あくまでも農業館、機械館らと並ぶ一つの産業館として扱われており、明治36年までに計5回開催された内国勸業博覧会において、その都度一つのパビリオンとして一時的に建てられるのみであった。したがって、我が国の美術館の歴史は、当代の産業振興を図ることを目的とする博覧会の殖産興業政策の一環として、一時的な展示館から始まったのである。

かかる状況下において、政府に対し常設の美術館を求める動き自体は、明治20年代から明治美術会などを始め、様々な美術団体等を中心に起きていたのだが、明治期に設立されることはなかった。国立ではないものの、我が国で初めて公立美術館が設立されたのは、大正15年（1926）の東京府美術館である。当初コレクションを形成する予定であった東京府美術館は、金銭的な問題や芸術家たちの作品展示の場が少なかったこともあって、コレクションを持たない展示場として開館し、美術館という名の付いた単なる貸し会場として使用されたのであった⁽¹⁾。したがって、明治から大正にかけての我が国の美術館は、コレクションを基に設立されてきた欧州の美術館とは異なり、展示場が美術館として扱われるという美術館の本質から考えると異質な展開をしていたといえる。

国公立においては、美術館という名の展示場しか無かった我が国であるが、大正期から国家より先に新興実業家たちによって、コレクションを有する私立美術館が設立されていた。新興実業家たちにより、戦前に創設された私立美術館は、大正6年の大倉集古館を嚆矢として、大正15年の藤井斉成会有鄰館、昭和5年の大原美術館、昭和6年の白鶴美術館、昭和16年の根津美術館などがあり、新興実業家たちは大正期から昭和初期にかけて自身の蒐集したコレクションを基盤に国家より早く美術館を創設していたのである。

前述の私立美術館の中で最も早く設立された大倉集古館の創設者が、本稿で取り上げる大倉喜八郎である。大倉喜八郎は、一代で大財閥を築き上げた実業家であり、三井、三菱、住友、安田の四大財閥に迫る資本力を築いた。大倉喜八郎が携わった企業は、今現在も運営されているだけでも、大成建設、サッポロビール、帝国ホテル、帝国劇場、日清オイリオなど多数あり、まさに我が国を代表する大実業家といえる⁽²⁾。

当時の新興実業家たちの間では、茶の湯を嗜み、美術品を誇る趣味が流行っており、歴史性のある文化財コレクションを所有することが一種のステータスにもなっていた⁽³⁾。大倉喜八郎も茶の湯を嗜み、古美術の蒐集をしていたが、他の新興実業家と明らかに異なるのは、自身のコレクションを一般市民に公開した点であろう。私蔵するコレクターが多い中、大倉喜八郎は「財団法人大倉集古館」を設立し、美術品及びその他一切を公共に寄付したのである⁽⁴⁾。また、大倉集古館の設立される18年前の明治32年には、紹介制による公開ではあったものの、自宅に隣接して大倉美術館を既に設けていた。極めて早い時期から社会に資する動きをした背景には、他の新興実業家コレクターとは異なる思想があったと推察される。また、民間による美術館事業は、今日のメセナ⁽⁵⁾の先駆けといえる。

大倉喜八郎の後を受け継いだ息子の大倉喜七郎もまた、日本美術に大きく寄与した人物であった。特筆すべきは、個人でイタリア政府と掛け合い、ローマで「羅馬開催日本美術展覧会」という従来では考えられない大規模な日本美術展を開催したことである⁽⁶⁾。大倉

喜七郎が莫大な私財を投じてまで、日本画の展覧会を海外で開催したことも、民間による芸術文化支援であり、大倉親子は営利事業と並行して目に見える利益に繋がりにくい芸術文化支援事業にも積極的だったといえる。

本稿では、これまで実業家として営利事業の面を論じられることの多かった大倉親子について、略歴を踏まえた上で彼らの芸術文化支援活動に焦点を当てる。また、大倉親子の芸術文化支援活動である大倉集古館創設と「羅馬開催日本美術展覧会」の流れを過去の資料から歴史的に整理し、彼らが芸術文化支援事業に力を注ぎ、社会貢献に積極的な理由を詳らかにする。その上で、我が国において、大倉喜八郎がコレクションを有する美術館を創設した意義や、大倉喜七郎が海外で大規模な日本美術の展覧会を開催した意義を考察する。

1. 大倉喜八郎の略歴

大倉喜八郎は、天保8年(1837)に新潟県新発田藩の質商の三男として生まれた。質商の三男として、幼少期の喜八郎は裕福な生活を送っていたようだが、父母の相次ぐ死もあり17歳の時に江戸で一旗揚げをことを決意する。

その後、鯉節屋の奉公人となり、3年後の安政4年(1857)には蓄えた資金で乾物屋を開店する。開店まもなく喜八郎は、幕末の動乱期の兆しを受けて密かに鉄砲商になることを思案し、慶応元年(1865)に大倉鉄砲店を開業した⁽⁷⁾。明治維新前後の動乱の中、鉄砲商として財を築いた喜八郎であったが、奥羽の戦争が鎮まった頃からは、鉄砲で財を築く時代は終わると予想し、次の事業を考え始める。喜八郎は、文明開化の思潮と人々の生活の変化を感じ取り、今後は洋服の時代になると察して洋服裁縫店を日本橋に開いた。さらに内外貿易店、今で言うところの商社を横浜で開き、貿易業も営み始めた⁽⁸⁾。

喜八郎は、明治5年(1872)に渡欧を決意する。新たな事業を模索していた喜八郎は、先進国の経済界、実業界を視察するため自費で旅立ったのである。ロンドンを視察した喜八郎は、ロンドン市場が世界の中心であることを知り、まもなく自身の貿易店のロンドン支店を設ける。海外に支店を設けた日本人は喜八郎が初めてであった。喜八郎はロンドン滞在中に岩倉使節団と一緒にいる機会に恵まれ、大久保利通、木戸孝允、伊藤博文らを知る。大久保らは、喜八郎が自費で商業実見に来ていることを奇特に感じ、興味深い人物であると親交を深めた。洋行中に政府の重鎮らと関係を結んだことは、帰国後の商業活動を展開していく中で優位に働くことになる。喜八郎は、帰国まもなく、欧米で学んだ組合制度にならい鉄砲店、裁縫店、貿易店などをそれぞれ分立させ、後に財閥化する大倉組を組織した。

喜八郎は、新たな事業として、横浜洋銀取引所の設立から、日本初の電力会社である東京電燈株式会社設立や帝国ホテルの設立、更には大倉土木組を設立して土木事業まで始めるなど、幅広く事業を興して大倉財閥を形成し、日本の近代化に尽力した⁽⁹⁾。

莫大な財を成した喜八郎は、その財をもって慈善事業にも積極的に投資している。喜八郎は、慈善事業のあり方について次のような独自の理念を持っていた⁽¹⁰⁾。

慈善事業にも消極的と積極的との二つある。真に不幸なる境遇にいる貧民に金品を与えるということは消極的の慈善事業であるが、打ち棄てておけば貧民となるべきものを貧民にならぬよう、新しき教育を施してやるという事は、即ち積極的慈善事業ではあるまいか。私の慈善事業は即ちこの積極的にあるのである。

喜八郎は、貧しい者に金品を与える慈善では根本的に何も変わらないと考えており、教育を施して職業につける生活力を養う慈善こそ意味があるという理念を持っていた。彼は、私財を割いて明治31年に「大倉商業学校」（現、東京経済大学）を創設する。他にも明治40年に「財団法人大阪大倉商業学校」（現、関西大倉学園）を設立し、同校からは「朝日放送」の社長や「クボタ」の社長を務めるような人材が輩出された。また同年、伊藤博文の勧めから、「財団法人善隣商業学校」（現、善隣インターネット高等学校）も現在のソウルに設立している。当時の韓国では、学校自体が非常に少なかったこともあり、喜八郎の作った「財団法人善隣商業学校」は現地で非常に喜ばれ、さらには在住する日本人にも大いに歓迎された。国内外に学校を設立した私人は喜八郎が最初であり、自身の考えである「積極的慈善事業」という理念に基づいて社会貢献をおこなっていた⁽¹¹⁾。

喜八郎が社会貢献事業をおこなう背景には、幼少期に学んだ陽明学の影響を受けていた可能性もある。陽明学の根本的指針の一つである「致良知」という理念、つまり私欲の無い道徳的实践といった考え方が根底にあったため、社会貢献事業に積極的であったのではないかと推測される。

2. 大倉喜八郎の蒐集活動

大倉喜八郎は、実業家と慈善事業家としての顔を持つ一方で、一中節、狂歌、茶の湯、書画、骨董、美術など文化的な趣味を嗜む文化人としての顔もあった。特に狂歌は郷里に居た頃から好んで詠んでおり、狂歌集も刊行されているほどである⁽¹²⁾。

また、喜八郎は古美術品の蒐集家でもあり、後年は目利きもできるほどの美術愛好家になった。しかしながら、彼の蒐集活動の原点は、国内の美術品の保護や保存、或いは海外流出を防ぐことであり、元々喜八郎は美術品に詳しいわけでも特別愛好していたわけでもなかったのである。

明治維新で混乱していた当時、江戸在住の大名や旗本らは、住居を手放すことを迫られており、彼らの所有する貴重な美術品は捨てられ、安値で売却されていた。また、神仏判然政策の推進から廃仏毀釈が起り、寺院では仏像、仏具の破壊や売却がおこなわれていた。喜八郎は、所有者を失った美術品が西洋人に買い集められている状況を見かね、自身で美術品を蒐集して保存することを実行したのであった⁽¹³⁾。

当時の様子について『大倉鶴彦翁』には、「此の時代は、翁がまだ立志奮闘の舞台に入っ
て間もない時であって、其の商業資本主義に追われるばとて、資力の余裕などある可き筈
もなく、又之を買い取ったとしても、到底之を愛玩するの暇なき時に在った」（本稿の引
用文は、全て新字体に改めた）と、まだ美術品の蒐集、保存、愛玩できるほど余裕が無かつ
た旨を記している⁽¹⁴⁾。また、砂川幸雄によると、喜八郎はシーボルトに徳川家の御霊屋
の一つが払い下げられようとしたとき、「外国人が買い取ると跡形もなく取り崩されかね
ないと見たので、高利の借金をして三万円を用意し、先手を打って買い取ってしまった」
というのである⁽¹⁵⁾。自らのためではなく、借金をしてまでも我が国の文化財を守ったこ
とは特筆すべきことであろう。しかしながら、本来国家が為すべき文化財保護を一人の民
間人が借金してまでおこなったことは、日本国家の文化財を保護する意識の低さが窺える
ものである。

前述した我が国の美術館の例を見てもそうであるが、大正15年（1926）設立の日本初の
公立美術館である東京府美術館は、福岡の実業家佐藤慶太郎が建設資金を寄付したことを
契機として設置されており、政府が美術館設立に対して積極的に動いていない時点で、日
本国家の芸術文化の軽視が理解できる。また、政府は佐藤からの援助で施設を建てるのみ
であり、美術館に必要なコレクション形成にも資金を捻出しようとはしなかった⁽¹⁶⁾。コ
レクションを持たない東京府美術館の弊害について、五十殿利治は次のように指摘してい
る⁽¹⁷⁾。

東京府美術館はその後も長く「美術館」として呼ばれ、親しまれ、日本の近代美術史
がここに刻まれた時期がその後長く続いた。それゆえ、このような施設こそが「美術
館」であるという通念さえできあがった。「美術館」といえば、作品が展示される場
とされ、もう一つの機能である、作品が保管される場という側面がすっぽりと抜け落
ちてしまう通念、戦後も長く存続した通念の源泉となった。

つまり、現在の日本の国公立美術館が、有名な作品を借用して、興行中心の展覧会を多
く開催しているのは、コレクションを所有するという理念を持たずに「美術館」を設置し
たことが影響しているものと考えられよう。

このような我が国の美術館事情の中において喜八郎は、長年にわたり蒐集した美術品を

一般公開するため日本で最初の私立美術館、大倉集古館を大正6年に創設した。砂川は大倉集古館について、「大倉喜八郎の全生涯を通じて、もっとも大規模で、かつ今日のわれわれを感動させるものは、ほぼ五十年間にわたって集めた美術品を、すべて社会公共のために寄付し、公開したことではないだろうか」と、喜八郎の芸術文化事業を称賛している⁽¹⁸⁾。

当時の新興実業家たちの多くは、喜八郎と同様に美術品の海外流出を防ぐことを蒐集動機としていたが、国益を守るという大義の慈善活動である一方、蒐集した美術品によって、自身の権威欲や美意識を満たす意味合いも大きく、事業の成功のみでは付与できない自らの価値を高める重要な要素として扱われていた。したがって、貴重な美術品は、時折来客者や友人らに見せる程度で、基本的に自身の宝物として私蔵し、一般公開されることは無かったのである。それ故、大正6年の時点で「財団法人大倉集古館」と命名したコレクションを有する美術館を設立した喜八郎の先進性は、特別な芸術文化事業として評価されるべきなのである。

喜八郎は、事業を拡大していく中で、さらに美術品蒐集を進め、国内にとどまらず義和団事件で混乱していた中国の美術品にまで蒐集領域は広がった。『大倉鶴彦翁』には、その蒐集動機が次のように記されている⁽¹⁹⁾。

混乱紛擾の中から、支那の貴重品が外国人の手に帰して、盛に海外に持ち出されるという有様でありました。長崎に寄港した外国船が、支那の美術品を満載して売飛ばしたと云うのも此の時のことでありました。ソコデ私は、支那の為に、東洋の為に、是等の美術品の保護蒐集を致しました。

事業を拡大していた喜八郎は、長崎だけでなく中国にも赴き蒐集活動をおこなった。石渡美枝によると「中国国内の混乱で文化財が破壊されたり、散逸したりしているので、中国の仏像や道教像、堆朱などの美術品を収集した。美術品の購入方法も中国の古道具屋の店の品を全部購入して、後で専門家によりわけてもらう様なこともあった」そうであり、充実した資金から豪快な蒐集活動をおこなっている⁽²⁰⁾。中国での蒐集活動は、欧米諸国が維新後に我が国の美術品や文化財を買い漁った時と同様にも感じられるが、喜八郎としては、西洋諸国へ散逸するよりも、文化的、思想的に近い日本でまとめて保護や保存をした方が良く考えた結果であった。「支那の為に、東洋の為に、是等の美術品の保護蒐集を致しました」とする考えは、洋行の経験から西洋圏の文化と東洋圏の文化の違いを感じ、保護できる美術作品は東洋で保護すべきとする理念に基づく行動だったのである⁽²¹⁾。これを契機に喜八郎は、更にチベット、インド、朝鮮、ビルマ、タイなどまで範囲を拡大し、仏像を中心とした美術品を蒐集していった。

喜八郎は、自身の蒐集活動について、第一期は明治維新の際の蒐集、第二期は廃仏毀釈の際の蒐集、第三期は義和団事件の際の蒐集と、区分して考えている。この三期をもって喜八郎の蒐集活動は、ある程度の完成を見たが、この他にも『大倉鶴彦翁』には、「以上の三時期を画して、翁は美術品の大蒐集を為したのであるが、此等は自然に翁が性来の趣味性を喚び起して、其の他の機会に於ても、巨資を吝まず購入した」と記されているように、慈善活動の一環として始めた蒐集活動は趣味となり、蒐集した美術品は数万点にも達した⁽²²⁾。

喜八郎は、国内外の仏教美術品を多くコレクションしたが、仏像について以下のような考えを述べている⁽²³⁾。

仏像仏画は即ちあまりに利口そうな顔もしないし、また他に求むることがなくて、皆善を奨め、悪を懲らす威厳と慈悲の相を備えて、何ともいえない味わいがあるものである。それのみか、なんとなく心の教訓にもなることがある。(中略) 元来仏というものを造るには広い意味の博愛、慈善というような精神と、一種侵すべからざる威厳とを形に現わしたものである。

喜八郎が幼少期に陽明学で学んだ「致良知」の精神と、仏像から見出だした変わらぬ慈悲の心は重なり合うものである。「仏というものを造るには広い意味の博愛、慈善というような精神と、一種侵すべからざる威厳とを形に現わしたものである」と喜八郎は述べているが、仏像鑑賞を通して自身の社会事業や芸術文化支援に向ける精神性を改めて確認していたのではないだろうか。また、仏像鑑賞の趣味が自身の英気を養ったことから、歴史的、芸術的な作品には特別な力があると感じ取っており、その観念も少なからずコレクション公開に影響を与えたものと考えられる。

3. 大倉集古館の誕生

多くの美術品や文化財を蒐集した大倉喜八郎の頭を悩ましたのは、その保存方法であった。『大倉鶴彦翁』には、喜八郎の苦悩が次のように記されている⁽²⁴⁾。

「自分が過去五十年間の苦心と努力の蓄積であり、結晶である、此の幾多の美術品は、何れも東洋美術の精粹であり、代表作品である、之を永久に、完全に保存することを得なかったならば、自分の初目的は貫徹することを得ないのである。若し自己の子孫にして、美術の好尚なく、又は家産を傾けて、之を散逸せしむる様のことがあったならば、自分の苦心は水泡に帰するのである。更に此等の国寶たる美術品は、性質上之を私有すべきものではない」と、心算かに期する所があった。

上記から、喜八郎の蒐集活動が私心ではなく、国家や社会貢献を目的としていたことが

看取される。近年の企業などにおいても、創業者の趣味や思想で芸術文化事業をおこなっている場合、それが次代に継承されずに途絶えてしまうことが往々にしてある。喜八郎は、それを最も危惧しており、美術品を永続的に保護する目的が達成できなければ、自己満足の無意味な事業に終わってしまうと考えていた。

喜八郎は、永続的保存方法について渋沢栄一などの親しい知識人たちに相談し、財団法人として維持資金を添え、美術品を全て公共に寄付することを決めた。そうして、大正6年（1917）に「財団法人大倉集古館」が設立され、蒐集してきた美術品は一般公開された。『大倉鶴彦翁』によれば、大倉集古館の土地、建物は全て喜八郎の寄付であった。大倉集古館は、4825坪にもなる広大な敷地に建坪150坪をもって建設された。更に維持基金を添えて、これら全て公共に寄付したことは、例え莫大な資産をもっていたとしても偉大な事業であると評価できよう⁽²⁵⁾。

また前述の通り、大倉集古館の設立される18年前の明治32年（1899）には、自宅に隣接して大倉美術館を既に設けていた。明治36年に刊行されている旅行案内書『日本漫遊案内』には、大倉美術館について次のように紹介している⁽²⁶⁾。

溜池を南西に転じ、米国公使館に隣り、霊南坂下より江戸見阪に連なる大倉喜八郎氏の邸内、和洋折衷の大建築巍然として阪の高所に聳ゆるは、氏の私設美術館なり。東西古今の美術品を網羅し、中にも仏像最も多く、其の種類の数多さ、全国無比と称せらる。紹介ありて一見を請わば、何人にも縦覧を許す。

大倉美術館は紹介制であったものの、明治36年時には旅行案内書に載るほど有名になっていたことから、観光名所として既に一定数の来館者が訪れていたと推測される。明治34年12月6日、7日付の読売新聞には「大倉美術館を観る」と題して、SK生という仮名で学生が館内の様子をレポートした以下のような連載記事が掲載されている⁽²⁷⁾。

大倉喜八郎氏の美術館が出来上ったというので見に行った、成程素晴らしいものだ（中略）
 先ず東北の口より館に入ると茲処には五尺許りの鍍金仏像がある是は北清事変の際仏国人が奉天府に入りし節持ち帰ったもので喇嘛教の仏体だとかいうことだ▲この場所を通過して西に進むと狩野永師筆の壁画に花車が描いてあるこの壁画を右に見て二階に上る、階段の手摺は総べて朱塗で左右は古代の壁画や彫刻物で装飾してあるから丸で神社か仏閣に参詣した様な感がある

また、明治35年6月15日付の朝日新聞では、館内の様子についてレポートした上で「兎に角一商売の窮を以て百万に近き私財を擲ち東洋名器の海外に流出するを防ぎ美術の模範として歴史の資料として拾蒐保存の企てを為すこと蓋し近來の美挙たるを失わず」と、喜八郎の美術館事業を称賛している⁽²⁸⁾。これらの記述から捉え方によっては、大倉集古館

以前に建てられた大倉美術館が日本初の私立美術館と考えることもできよう。

このように、喜八郎による美術館構想は、明治32年に大倉美術館を設けた頃から始まっており、大正6年に永続的保存を期待して「財団法人大倉集古館」とすることで決着した。

大倉集古館は、一号館から三号館までと朝鮮書画館の四館で構成され、日本で蒐集した飛鳥時代から明治時代までの蒐集品と、中国で蒐集した夏時代から清時代までの蒐集品とを展示し、一号館には仏教彫像や工芸品、二号館には調度品、三号館には陶器類を中心に、各々分類して展示されていた。『大倉鶴彦翁』によると、日に数百人の来館者があり、また、外国人観光客を案内するのにも絶好の場所として扱われていた。喜八郎は、「国交上に及ぼす影響の大なることを慮った、深き思慮」から、来観した外国人のもてなしを重要視していた⁽²⁹⁾。

しかし、開館してわずか5年後の大正11年に関東大震災の被害に見舞われることになる。防火設備は備えていたのだが、木造建築の煉瓦造りの建物は灰燼に帰した。当時の新聞には「六千の仏像焼く」という見出しで、一号館から三号館まで悉く焼失被害にあった様子と、約2000万にも及ぶ損害があったことが記事になっている⁽³⁰⁾。喜八郎は、「私は家が焼けて、七千万円くらいは失ったかね。しかし、それはいつかは取り返すことができる。惜しいのは美術品だ。これは金銭にかえられない。実に惜しいことをした」と嘆いているが、歴史ある美術品を保護する意義や使命の大きさを理解していなければ、決して出ない言葉といえよう⁽³¹⁾。

被災した中において、収蔵庫にあった一部の資料は被害を免れ、明治33年にパリ万国博覧会へ出展した普賢菩薩像（国宝）が無事だったことは、不幸中の幸いだった。喜八郎は、被害を免れた美術品を基盤にして再び蒐集活動を始めており、復興資金25万円を新たに財団へ寄付して大倉集古館の再建を目指した。

喜八郎は再建に向けて、東京帝国大学教授で建築家の伊東忠太に設計を依頼し、読売新聞にも「鉄筋コンクリート造り支那風の頗る凝った」と書かれたように、耐震耐火に優れた建物を新築した⁽³²⁾。関東大震災から5年後の昭和3年（1928）10月に大倉集古館は再び開館したが、喜八郎は再開館する様子を見ることなく、同年4月に亡くなった。

大倉集古館には、貴重な美術品が数多く展示されていたが、中には一般的に価値あるものではない美術品もあり、その点について田中親美は以下のように述懐している⁽³³⁾。

御承知の通り大倉集古館にはどうかと思われるものが相当並んでいる。この集古館の掛りの執事で、名前は一寸忘れたが、私もいた時であるが、その執事が大倉さんに何と何と何とはどうもいけない。これは引込めたがよろしいでしょうといった。その時はそれで大倉さんは承知されたが、何時までたってもそれを引込めない。それでなぜ

あれは陳列替えをなさらぬかと聞くと、世の中は目あき千人目くら千人だ。あれで喜ぶ人も沢山いるとって平気であった。

正木直彦もまた、「翁は勿論優れた鑑賞眼は持っていなかったが翁一流の美術眼を持っていて、なかなか他人の容喙を許さず集古館の陳列なども自分の考でやり、それに対して他人が何を批評しようとも更に頓着しなかった」と述べているように、喜八郎は自分が良いと思って蒐集した美術品に絶対の自信を持っていた⁽³⁴⁾。喜八郎が述べた「世の中は目あき千人目くら千人だ。あれで喜ぶ人も沢山いる」という発言は、世間の人々の鑑識眼を見くびったようにも受け取れるが、執事や専門家の鑑識眼を絶対視せず、既存の価値のみに執着しない見識からの発言とも考えられる。もちろん良し悪しではあるが、鑑賞者が既存の価値にとらわれることのない状態で展示品を評価できる環境は、美術品に新しい価値を持たせる可能性や、画一的ではない感性や想像力を養う期待もでき、新たな発見が生まれることもあるだろう。実際に喜八郎がそこまで意識して展示をしていたかは不明だが、世間的価値に迎合する展示をしなかった点は、現代の博物館や美術館も学ぶべきところではないだろうか。昨今の博物館や美術館の特別展では、一般的に価値があるとされる歴史、美術資料の借用に頼り切った展覧会が人気で、何時間も待って鑑賞する人々は多い。しかし、有名な資料、評価が定まっている資料、価値ある資料を見せるだけの展覧会には、新たな発見や文化の創造への可能性が限られてしまい、必ずしも博物館や美術館にとって好ましい傾向ではないと筆者は考える。

本旨から逸れたが、大倉集古館は、喜八郎の蒐集活動が趣味に帰するものではなく、文化財保護、芸術文化の継承、コレクション公開による市民への美術の啓蒙という、大局的な視点を持ち合わせていたからこそ誕生したものであった。前述したように喜八郎は、「積極的慈善事業」を理想とし、ただ寄付するのではなく、学ぶ場である学校の設立に尽力しているが、この考えは大倉集古館設立にも表れている。つまり、コレクションを寄付するだけでは金銭の寄付のみと変わらず、喜八郎はコレクションを誰もが鑑賞できる場である美術館を公共に寄付することで、「積極的慈善事業」を芸術文化事業においても果たしたのである。大倉集古館は、日本初の私立美術館というだけでなく、実業家の芸術文化支援の成果が鮮明に浮かび上がる事業と評価できるといえよう。

4. 大倉喜七郎と羅馬開催日本美術展覧会

大倉喜八郎の意志は、ホテルオークラの創業で有名な息子の喜七郎に継がれた。喜七郎は、大倉集古館の維持、運営に力を注ぎながら、自らも蒐集活動をおこない、大倉集古館のコレクションを更に拡充した。喜七郎は、喜八郎の事業を引き継ぎ発展につとめな

から、ホテルオークラや川名ホテルをはじめとするホテル事業に精を出し、日本のホテル業に大きな足跡を残した人物であった。その一方で彼は、美術、音楽、自動車、乗馬、ゴルフ、囲碁、舞踏などを愛好する趣味人でもあった。

喜七郎は、鯉節屋の奉公人から成り上がった父とは異なり、バロン大倉とも称され、貴族、文化人のような雰囲気を持っていた。父親が築いた資産を湯水の如く使う道楽息子と時に揶揄される程、趣味に対して資産をつぎ込んでおり、支援額が莫大になっても自身の納得いくまで派手な支援をしていた。喜七郎は私財を投じて、大倉山ジャンプ競技場の設置、オーケストラやバレエ団の結成、日本棋院への援助、日本ペンクラブへの援助など多面的に芸術文化支援をおこなっている⁽³⁵⁾。喜七郎は、趣味と事業を混同させて多額の資金を費やしている面もあり、喜八郎のような社会貢献意識は薄かったと推察されるが、大倉集古館の理事長としての喜七郎は、美術方面において歴史的な芸術文化支援事業をおこなった。それが、昭和5年(1905)に美術大国イタリアで開催された「羅馬開催日本美術展覧会」、通称ローマ展である(以下ローマ展)。この展覧会は、美術大国イタリアにて院展系作家と官展系作家の日本画家たち総勢80名が日本画の「今」を発信する大規模な展覧会であった⁽³⁶⁾。

事の発端は、イタリア政府側からの「伊太利名作絵画展」を日本で開催してみないかという提案であった。喜七郎は、昭和3年に東京で開催された「伊太利名作絵画展」の賛助委員を務めており、その時にムッソリーニの代行で来日したエットーレ・ヴィオラと交流を持った⁽³⁷⁾。同年、首相になるムッソリーニが日本文化を愛好していることを伝え聞いた喜七郎は、早速ムッソリーニに横山大観作の六曲一双屏風「蜀葵」を進呈している。喜七郎は、イタリア政府関係者と交流を深めたことを機に、イタリアでの日本画展開催の実現をと考えていた。一方のイタリア側も、日本趣味に傾倒しているムッソリーニが首相になったこともあり、美術外交を通じて日本と友好関係を深めることに積極的だった。もちろん、後の戦争に鑑みれば政治的な意味合いがあるのは否めないものの、ムッソリーニがイタリアに純日本家屋を作らせるほど日本文化に傾倒していたことも、ローマで日本画の展覧会を開く大きな要因になったと推定される⁽³⁸⁾。

喜七郎は、ローマ展の開催趣意書において、次のような開催意図を記している⁽³⁹⁾。

従来彼ノ日本美術ニ対スル鑑賞ハ、主トシテ考古学的ニ古物ヲ研究スルニ極限セラレ、未タ以テ美術ヲ美術トシテ鑑賞スルノ域ニ到ラス。殊ニ浮世絵版画ヲ賞シテ以テ日本美術ノ真諦ニ接セルカ如ク思惟シ、我カ新興美術ニ対シテ、全然無智識無関心ナルコトハ、吾人ノ深く遺憾トスル所ナリ。新興日本ノ文化的発展ヲ乞フモノ、豈ニ浩歎ニ堪ユ可ケンヤ。(中略) 日本美術ヲ海外ニ紹介セントセハ、須ラク真箇ニ日本ヲ代表

スヘキ最大力作ヲ以テ之ニ臨ムヘク、而シテ又之ヲ展観スルニ方リテハ、必ス先ツ深甚ノ用意ヲ整へ、之ヲ観賞セシムルニ際シテハ、乃チ能ク適当ノ装置ヲ施サンコトヲ要ス。斯クシテ遺憾ナク其特異ノ美点ヲ發揮セシメ、之ニ添ユルニ懇切ナル説明書ヲ以テシ、一般ノ理解ニ便セシム可キハ、日本美術ノ光華ヲ海外ニ炫耀セシム可キ捷徑ナリト信ス。

喜七郎は、日本美術の「今」を正しく海外に伝える必要性を抱いており、日本を代表する作品を出品し、それに見合う環境を整えた上で鑑賞に供することが、目的達成の近道であると考えていた。

日本を代表する出品作品を集めるに際し、横山大観とは懇意にしていたため、日本美術院の院展系作家の協力は簡単に得られたが、院展系作家らと袂を分かってきた官展系作家の協力を得るのは困難と考えられていた。しかし、官展系作家らも喜七郎のローマ展への情熱に動かされ、竹内栖鳳や川合玉堂といった大家を中心に協力が得られた。彼らにも日本美術の「今」を正しく海外に伝えたいと願う喜七郎の思いが伝わったのである。

こうして、院展系作家と官展系作家とがローマ展のために協力し合う、日本美術史において画期的な出来事が、喜七郎を通じて達成されたのであった。院展系作家26名、官展系作家54名の計80名の日本を代表する作家が出品し、まさに日本美術の「今」を発信するのに相応しい陣容となった⁽⁴⁰⁾。

出品作家も決まり、今度は日本画に相応しい展覧会場作りに取り掛かった。横山大観は、「従前の外国出陳では、日本画と全く理想を異にする西洋画の陳列館に展覧を閲せられまして許多の遺憾を伴ふを免れませんでした」と述べているように、過去に海外で開かれた日本画展は、正しく日本画を伝えられていないと考えていた⁽⁴¹⁾。故にローマ展では、喜七郎の協力のもと、会場を日本的建築空間にする意向を横山大観は示している。横山大観の意向と喜七郎自身の会場作りのこだわりについて、ローマ展の趣意書には次のように記されている⁽⁴²⁾。

特別ナル床ノ間ノ装置ヲ用意シ、之ヲ展覧会場ニトリツケ、床ニハ生花、置物、香炉等其画面ニ相応スル配置ヲナシ純日本式ノ結構ニ於テ正当ニ日本美術ヲ鑑賞セシム。床ノ間ノ装置ニ就キテハ工学博士大沢三之助君ノ指導ノ下ニ之ヲ調整シ、日本大工是レカ取付ケノ為メ渡欧ス。生花ニ関シテハ我国斯道ノ大家同行シ彼ノ地ノ花及木ヲ使用シテ純日本式ニ挿ミ以テ我邦花道ノ芸術的価値ヲ示サントス。総テノ画ハ執筆家ノ指示通り表装ヲナス可シ。

趣意書通り会場を作るにあたって喜七郎は、床の間や青畳を輸送し、表装師2名、宮大工6名と、大倉家出入りの生花の大家を現地入りさせ、日本画を展示するに適した会場を

作らせた。趣意書通りに進められた大規模な会場作りは、海外においては過去に類を見ない日本画に相応しい展示空間を生み出すことに成功した⁽⁴³⁾。大観は喜七郎の並々ならぬ支援について、「同胞の作家に対して世界的進出の大機運を与えたもので、世の常の富豪に見る奢侈や道楽とは全然性質を異にするもの」と述べており、日本美術に多大な影響をもたらす偉大な事業であると称えている⁽⁴⁴⁾。実際、ローマ展の事業総額は、現在の金額で「五十億から百億」に上ったとも言われており、金持ちの道楽の域を超えたものであった⁽⁴⁵⁾。したがって、この時点における喜七郎の日本美術の「今」を正しく海外に伝えるという目標は、半端なものでは無かったと看取される。

昭和5年4月26日にローマ展の開会式が盛大におこなわれた。特筆すべきは、この美術外交が国家間での外交ではなく、民間外交にある点であった。イタリア側は、開会式の役員にムッソリーニ首相をはじめ、各大臣、大使、議員をもって構成し、まさに国家をあげての歓迎であったのに対して、日本側は大観をはじめ民間人が中心となって開会式に臨席しており、非常に対象的であった。何故、日本政府が積極的に大文化事業に関わろうとしなかったのかは判然としないが、寺崎裕則によると、「在伊臨時大使吉澤清治郎から幣原外務大臣宛に『日本美術展覧会に関する件』として『イタリア政府主催ノ本展覧会ニ何等我政府ト関係ナク専ラ大倉男爵トアロイジ大使ヲ通シテ伊国政府トノ間の交渉ニヨリ成立スルニ至リタル』』といった連絡がされており、民間側は日本政府の協力を全く必要としていなかった様子が窺い知れる⁽⁴⁶⁾。しかしながら、この一大文化事業にイタリア政府が積極的に関わっている様子と特別関わろうとしない日本政府の実態とを比較すると、恐らく日本政府は、芸術文化外交の力を軽視していたと考えられ、当時の日本政府の芸術文化に対する姿勢が表れているといえよう。

代表を務めた横山大観も朝日新聞に「この展覧会は国と国との折衝の間に成立したのではなく、多年懐抱しておられた大倉男爵一個の発起によって出来た展覧会であります」と述べており、喜七郎のような資産のある実業家によって、日本の芸術文化は支えられていた面も把握できる⁽⁴⁷⁾。

開催されたローマ展には、ムッソリーニ首相に続きイタリア国王夫妻も鑑賞に訪れるなど、連日賑わいを見せた。横山大観によると、イタリアの文部大臣が中学校以上の各学校に対して、人格、精神修養に良いので鑑賞するよう訓令を発しており、ローマ展は国家レベルで受容されていたことが認められるのである。また、イタリア国内にとどまらず、フランス、ドイツ、イギリス、アメリカからの来館者も多くおり、連日2000～3000人以上訪れていた⁽⁴⁸⁾。

ローマ展についてのイタリア人の批評が、『伊太利政府主催大倉男爵後援 羅馬開催日本

美術展覧会に就て』に翻訳されてまとめられているが、以下の引用からも喜七郎や大観がこだわった会場作りを含め、日本画への一定の理解度が看取される⁽⁴⁹⁾。

日本の絵画は日本に在ってこそ、本当に絵画である。その環境から離れては落花に過ぎない、落葉に過ぎない。我々がこれまで欧州で日本の美術品を鑑賞したのは、ただに博覧会や博物館などの気味悪い室の中であった。ところが今度、欧州に於ける初めての催しであろうが、とうとう日本美術の生きた展覧会がその自然の雰囲気の中で開かれることになった。

かくて「掛軸」は独特な「床の間」に懸けられて、その生命、その表情に生きるだろう。その絵画は全然日本風の室に在って、遠い彼方に青々とひろがっている瀬戸内海を想わせ、或は極めて秀麗な、すっきりした輪廓をもって盛り上っている富士山の姿を想わせるであろう。(中略) 日本美術はここに初めて完全にその言葉を語り得るであろう。そして果ては「表現されていないもの」即ち絵の描いてない白い処、つまり「余白」に潜んでいるものが語りだすだろう。(中略) 日本美術の趣きは余白に在る。即ち物質的に表現せずして暗示を与えんとするところに在る。

ローマ展の趣意書において意識した会場作りが、現地の記者にしっかり受け止められており、日本美術の「今」を正しく伝えられた様子が理解できる。ローマ展は、単純に日本の美術作品を展示するだけでなく、展覧会のテーマに合った展覧会場作りによって、鑑賞者の理解度がより深まることを示したといえよう。一方で朝日新聞は、ローマ展について、「相当に善く日本画を伊人に分らせたと思う」と、一定の成果を評価しつつも「一般人には、あれ程金をかけ、力を尽しただけの効果を与ええたかどうか」と疑問も呈している⁽⁵⁰⁾。確かに、前述の記者のような美術眼を持つ者以外に、日本画の理解を得られたかは不透明である。しかし、現地入りした画家の一人である大智勝観は、日本画が正しく伝わっているか否か以上に、日本が野蛮で文化度も低いという認識を払拭できたことに価値があったと述べている⁽⁵¹⁾。

日本人の進んだ生活の香りを理解せしめることが出来た。画の解る解らぬは別問題として—その多くは解ったか如何か解らないが—日本人の生活の高尚なることを、展覧会の雰囲気から感受せしめたようだった。日本の文化生活に対する理解力を高めて、彼我両国の親善に役立ったことは、今度の展覧会の何としても没すべからざる功績であった。

日本の文化度の高さをイタリアに理解させたという大野の指摘は、ローマ展がただの美術展覧会以上の意味を持ったことを示している。ローマ展は、日本国家の成熟度を伝える役割も果たしており、イタリア人だけでなく、欧米諸国からも来館者が多くあったことを

考えれば、世界各国に文化度の高さを示せた意義は絶大であったはずである。横山大観が、「一個人の大倉男爵の企図した事にすぎませんのに、それが却って国と国との折衝以上に、著大なる功績を日伊親善の上に及ぼしたのでありまして、同男の卓越したる有意義なる計画には、今更敬意の新たなるものあるを覚えます」と記しているように、民間での美術外交が政府間でも伝えきれなかった日本の芸術文化を理解させる一助となったことは、芸術文化を通じて日本国家の適正な評価や信頼を築くことに繋がったといえよう⁽⁵²⁾。

そして、ローマ展に出品された作品の中には、後に代表作とされる作品も多数あったと草薙奈津子は指摘している⁽⁵³⁾。

横山大観、川合玉堂、竹内栖鳳、それに鏑木清方らは、後に代表作とされる作品を発表している。なかでも大観「夜桜」は桃山期の絢爛豪華な大和絵屏風画に通じ、古典を咀嚼し、近代に適した日本画を生み出そうとした大観畢生の作である。鏑木清方「七夕」、川合玉堂「奔潭」も作家の充実した時代の力のこもった作品であり、竹内栖鳳「蹴合」は、京都の四条派の流れを汲むこの作家の、軽妙な中に骨格を外さない絶妙な筆さばきで面目躍如たるところがある。

大観の「夜桜」は後に切手にも採用されるなど、美術に興味のない人々にまで知れ渡っている。ローマ展によって日本画の大家の代表作が生まれたことに鑑みれば、ローマ展が日本絵画史においても大きな足跡を残したことは言うまでもない。大観の「夜桜」を含むローマ展に出品された作品は、展覧会終了後に喜七郎が全て購入し、大倉集古館のコレクションとなった。

しかしながら、ローマ展を機に喜七郎は、懇意にしていた大観の作品を新たに所有することはなく、日本美術界の事業に莫大な資金を使うこともなくなっており、急激に関心を失ったかのように見受けられる。ローマ展後に大観と仲違いしたという話も無いため、はっきりとした理由は不明だが、田中知佐子は「ローマ展のために精魂を傾けた大観の専心と、喜七郎の一つに拘泥しない性質がどこかで擦れ違ってしまったのだろう」と分析し、「音楽やスポーツの支援にも熱心だった風流貴公子・喜七郎は、すでに次の道楽に夢中だったのかもしれない」と日本画の支援から他の支援へ興味が動いたと推察している⁽⁵⁴⁾。したがって、この件に関する喜七郎の姿勢は、新しい経営者に代わると同時に興味関心の無い支援を打ち切る昨今の企業の芸術文化支援と似ており、民間による芸術文化支援の危険な面が表れているといえよう。

しかしながら、大倉喜七郎という一人の実業家が成し遂げた国家レベルの芸術文化事業は、日本美術のみならず日本の文化度をイタリアや欧米諸国に理解させることにも一定の成果が認められ、更には日本美術史、日本絵画史においても意義深いものになったことは

事実であり、称賛されるべきといえる。

おわりに

本稿では、大倉親子の芸術文化支援活動である大倉集古館創設と「羅馬開催日本美術展覧会」の流れを整理し、我が国において、大倉喜八郎がコレクションを有する美術館を創設した意義や、大倉喜七郎が海外で大規模な日本美術の展覧会を開催した意義を中心に考察した。

喜八郎が社会事業や芸術文化事業を推進した根底には、幼少期に学んだ陽明学の根本的指針の一つ「致良知」という考え方があったと推測したが、富に対する考え方を記した以下の言葉にも、喜八郎の社会事業や芸術文化事業に積極的だった理由が窺える⁽⁵⁵⁾。

富というものは各人の力量や才能努力の多少によるが、単に個人の力のみではいかんともすることが出来ないと思うのである。即ち時勢の恩、社会の恩、国家の恩の三恩というものが、必ず個人の力の背後に伴っているのである。

喜八郎は、時勢、社会、国家の恩があって、自身の成功があるという考えを持っており、社会事業や芸術文化事業を通じて、これらの恩を返すことに積極的だったのである。その恩返しが、学校設立や蒐集した美術品の永続的に保護、保存をする美術館設立という形で表されたといえる。

喜八郎は、大正6年(1917)に私立美術館の嚆矢である大倉集古館を創設したが、前述した日本の美術館事情を考えれば先進的であり、美術品鑑賞の場が限られていた時代において、日本や東洋の美術品が一般公開されていた大倉集古館の環境は、非常に価値があるものであった。また、外国人を観光案内する時に、大倉集古館が利用されていたことは、大倉集古館が海外に誇れる我が国の美術館であった証拠であり、我が国の印象を海外へ伝える大切な場所にもなっていたといえよう。

美術館という制度は、コレクションを一般公開することに起源があるが、我が国の美術館は、展覧会の貸し会場という誤った方向に進んでいた。こうした状況下において喜八郎は、蒐集した一大コレクションを基盤に美術館を創設しており、大倉集古館は、民間人が我が国の美術館の歴史に一石を投じた意義ある芸術文化事業といえる。

我が国の美術館では、資料を丸ごと借用した特別展が人気であり、常設展のみを鑑賞する利用者は少ないが、それは我が国における美術品のコレクションの貧弱さを物語るものでもある。また、美術館はコレクションの拡充によって成長していくため、継続した蒐集活動は美術館には欠かせないことであり、そうしたコレクション形成によって、常設展も更新、発展を遂げていくのである。その点、当時の大倉集古館は、喜八郎の遺志を息子の

大倉喜七郎が継承し、コレクション拡充に努めていたため、生きて成長を続けた美術館であったといえる。

しかしながら、大倉集古館のコレクションのような個人による蒐集は、個人的趣味、思想に蒐集が偏り、公平性、公共性に欠ける面もある。実際、喜八郎は途中から仏教美術の蒐集に執心し、喜七郎は趣味の近代日本絵画の蒐集に偏重したように、公平性、公共性を持ったコレクションを形成していたとは言い難い。

それでも、民間人による美術館設立やコレクション形成は、芸術文化行政に対して脆弱な姿勢だった明治、大正、昭和初期の政府の代わりに担う芸術文化支援の先駆けであり、大倉集古館を公共に寄付した喜八郎は、我が国の美術館史に大きな足跡を残したと評価せねばならない。

喜八郎の文化財保護や芸術文化の継承という美術館事業に対して喜七郎は、日本の芸術文化を海外に発信するという大規模な展覧会事業をおこなった。喜七郎とイタリア国家との民間外交によってローマ展は開催に至ったが、日本政府の関与なく個人の力で日本文化や日本美術を伝えた功績は多大であり、日本の美術界にも大きな影響を与えている。また、非常に仲の悪い院展作家と文展作家とを協力させたことは、なかなか考えられないことであり、喜七郎は日本画界に大きな貢献、足跡を残したといえる。

一方で喜七郎の芸術文化支援は、父のような社会や国家のための慈善精神から社会事業や芸術文化支援をおこなうといった性格は持ち合わせておらず、自身の趣味の延長線上にあり、興味関心の赴くまま活動していたと推察される。社会貢献意識を基盤とせず、趣味としておこなう芸術文化支援は、興味関心が無くなると、他の趣味を求めて支援先が代わるため、芸術文化支援で最も大切な継続性という担保が得られなくなる。こうした性格の支援は、バブル期における企業の文化支援ブームのように急激に衰退する危険と隣り合わせといえる。実際喜七郎が湯水の如く資金を使って芸術文化支援をしていた頃は良かったが、バブル崩壊後は大倉家の事業も極度の不振に陥り、喜八郎が築いた富と名声は失われ、かつてのような支援は不可能となっている。喜八郎は、「家産を傾けて、之を散逸せしむるのことがあったならば、自分の苦心は水泡に帰するのである。更に此等の国賓たる美術品は、性質上之を私有すべきものではない」⁽⁵⁶⁾という考えから、大倉集古館を財団法人化していたため、どうにか現在も美術館は存続されているが、大倉家の例からは一族経営による芸術文化支援の継承、継続の難しさや危険性が示されているといえよう。

とはいえ、大倉親子が成し遂げた芸術文化事業は、当時の我が国における芸術文化の保護、継承、推進、啓蒙の役割を果たしており、民間による芸術文化支援の先駆けであったこともまた紛れもない事実として評価すべきである。

喜八郎の美術館事業を通じて、当時の実業家の中には、国家以上に我が国の芸術文化事業に寄与していたことが理解できた。他に実業家が戦前に創設した美術館は、藤井斉成会有鄰館、大原美術館、白鶴美術館、根津美術館などあるが、今後は戦前の国公立美術館の代わりに担った私立美術館による美術館事業を考察し、我が国における美術館や芸術文化支援の歴史を体系的にまとめていく。また、戦前の私立美術館が我が国の美術館史の中で、社会的にどのような位置にあったのかを明確にし、欧米諸国の美術館史との比較から、独自の美術館史を歩んできた我が国の美術館事業の功罪を示すことによって、現代の美術館に必要な点を提示することを今後の課題としたい。

註

- (1) 斉藤泰嘉 1987「佐藤慶太郎と東京府美術館 I」『東京都美術館紀要』No.11東京都美術館 PP.18-19
- (2) 砂川幸雄 2012『大倉喜八郎の豪快なる生涯』草思社
- (3) 志村和次郎 2011『富豪への道と美術コレクション—維新後の事業家・文化人の軌跡—』ゆまに書房 PP.2-3
- (4) 鶴友会編 1998『近代日本企業家伝叢書 8 大倉鶴彦翁』大空社 PP.305-309
- (5) メセナとは、フランス語で文化・芸術の擁護を意味する。日本では、文化・芸術活動に対する企業の支援の意味で使用されることが多い。
- (6) 大倉雄二 1989『男爵—元祖プレイボーイ大倉喜七郎の優雅なる一生—』文芸春秋 PP.30-31
- (7) 註 4 と同じ PP.1-54
- (8) 加来耕三 2001「近代日本の創業者たち (8) 生命を賭けて大倉財閥を創業大倉喜八郎」『道経塾』モラロジー研究所 P.32
- (9) 註 8 と同じ PP.32-33
- (10) 大倉喜八郎 1992『致富の鍵』大和出版 P.45
- (11) 註 3 と同じ PP.338-359
- (12) 大倉喜八郎の狂歌集『やがてなりたき男一匹大倉喜八郎狂歌集』は、2002年に新潟日報事業所から刊行された。
- (13) 註10と同じ P.64
- (14) 註 4 と同じ P.307
- (15) 註 2 と同じ P.199
- (16) 註 1 と同じ
- (17) 五十殿利治 2008『観衆の成立—美術展・美術雑誌・美術史』東京大学出版会 P.118

- (18) 註2と同じ P.198
- (19) 註4と同じ P.314
- (20) 青木豊・矢島國雄編著 2010『博物館学人物史上』雄山閣 P.45
- (21) 註19と同じ
- (22) 註4と同じ P.308
- (23) 註10と同じ PP.66-67
- (24) 註4と同じ PP.308-309
- (25) 註4と同じ P.324
- (26) 坪谷善四郎 1903『日本漫遊案内上巻東部』博文館 P.41
- (27) 読売新聞社 1901年12月6日付「大倉美術館を觀る」『読売新聞』
- (28) 朝日新聞社 1902年6月15日付「大倉美術館」『東京朝日新聞』
- (29) 註4と同じ PP.334-335
- (30) 朝日新聞社 1923年9月30日付「六千の佛像焼く」『東京朝日新聞』
- (31) 宮下東子 2007「大倉集古館コレクションの礎、その精神—大倉喜八郎」『大倉集古館の名宝』水野美術館 P.152
- (32) 読売新聞社 1928年10月16日付「漸く竣工した大倉集古館」『読売新聞』
- (33) 田中親美 1952「大倉喜八郎のこと」『日本歴史』第44号 實教出版 P.54
- (34) 鶴友會編 1929「美術蒐集家としての大倉翁」『鶴翁餘影』鶴友會 P.200
- (35) 註6と同じ
- (36) 草薙奈津子 2007「羅馬開催日本美術展について」『大倉集古館の名宝』水野美術館 P.87
- (37) 寺崎裕則 2011「昭和初期の日伊交流寺崎武男と1930年『羅馬開催日本美術展覧會』の軌跡」『イタリア圖書』44号イタリア書房 PP.4-5
- (38) 註36と同じ PP.84-85
- (39) 大倉喜七郎 1929『趣意書』（草薙奈津子2003「大倉喜七郎とローマ開催日本美術展」『大倉集古館名品展』新潟県立近代美術館 P.126から引用）
- (40) 註36と同じ
- (41) 横山大観 1930『羅馬開催日本美術展覧會に就て』横山秀麿 PP.2-3
- (42) 註39と同じ
- (43) 註41と同じ
- (44) 註41と同じ
- (45) 田中知佐子 2009「『羅馬開催日本美術展覧會』追想—横山大観と大倉喜七郎」『UP』第38巻1号 P.30
- (46) 註37と同じ P.8

- (47) 註41と同じ PP.10-14
- (48) 註47と同じ
- (49) 註41と同じ PP.49-53
- (50) 朝日新聞社 1930年5月24日付「ローマの日本美術展」『東京朝日新聞』
- (51) 大智勝観 1930「イタリーより歸つて」『美之國』第6巻第8号美之國社 P.17
- (52) 註41と同じ PP.13-14
- (53) 草薙奈津子 2003「大倉喜七郎とローマ開催日本美術展」『大倉集古館名品展』新潟県立近代美術館
P.125
- (54) 註45と同じ P.34
- (55) 註10と同じ PP.76-77
- (56) 註24と同じ