

# 1893年シカゴ万国博覧会「女性館」への日本の出品

——「女性の芸術」をめぐって——

味岡京子\*

## The Japanese Exhibit at the Woman's Building in the World's Columbian Exposition 1893 :

Focusing on Women's Art

AJIOKA Kyoko

### abstract

The World's Columbian Exposition was held in Chicago, USA, in 1893. There was a pavilion in the exposition known as the Woman's Building, which was completely organized and managed by women. This writing discloses the background to how Japan became part of the Woman's Building and what the exhibition was like, and considers Japan's purpose at that time and how it interacted with Western trends.

The Japanese government spent a large amount of money for taking part in The World's Columbian Exposition with the prime purpose of promoting trade and introducing Japanese art to the world. Since it was the preceding year to the Sino-Japanese War, it seems that they also had the intention to appeal for Japan's superiority as the only modernized country in Asia and justify its colonial orientation.

Women's art – a subject to which scant attention had been paid in Japan—was redefined in the process of modernization by providing new meanings through exhibits at the Woman's Building. This article aims to emphasize the role of women in modernization through the relationship between art and women, by revealing the status of women artists and what was expected of them.

Keywords : World's Columbian Exposition, Woman's Building, Women's Art, Japanese exhibit

### 1. はじめに

1893年、コロンブスの新大陸発見四百年を記念して、アメリカのシカゴで大規模な「世界コロンビア博覧会」が開催された。この博覧会には、計画の段階から運営まで完全に女性によってオーガナイズされた「女性館：Woman's Building」（図1、2）と呼ばれる展示館が設けられていた。『オフィシャル・ガイドブック』に掲げられたこの展示館の目的は、過去から現在に至る女性の業績を称賛することによって「女性も男性と完全に同等の扱いを受けるべきだとする主張の正当性を世界に示す機会を与える」というものであった<sup>1</sup>。

本論はこの女性館への日本の出品について考察を試みるものである。貿易の振興を第一の目的として、かつて

---

キーワード：コロンビア博覧会、女性館、女性の芸術、日本の展示

\*平成18年度生 比較社会文化学専攻

ない膨大な費用をかけてシカゴ博に参加した日本は、女性館にも西欧諸国に準ずるスペースを確保し、絵画や工芸品の他、「高貴な婦人の私室」と名づけられた部屋を出品した。当時アメリカで発行されたガイドブックにおいて、女性館への日本の出品中ひときわ注目されていたと思われるのが、この「高貴な婦人の私室」であった。「芸術的な私室」として評価され、そこでは良き趣味の担い手としての女性の役割がアピールされていた。

先に挙げた女性館の目的が示しているように、女性館とは、女性の業績を称賛する場として設けられたものであった。しかし、「高貴な婦人の私室」の展示は女性によって制作された美術品が飾られたものではなく、女性によってアレンジされた飾り付けでもなく、さらに現実の女性の生活を再現したものでもなかった点で、絵画や工芸の出品作とは明らかに一線を画するものであった。それでもこの部屋の展示は日本部門のメインの展示として二部屋ものスペースを割いて出品された。一見すると女性館の趣旨に沿わない展示であったともいえるが、違和感なく受け入れられ「芸術的な私室」として評価された。日本はなぜこのような展示を試みたのであろうか。その意図は女性館側の評価と一致するものだったのだろうか。

この点に留意しながら、本論では、日本がどのような経緯で、どのような作品を送ったかを明らかにし、それが当時の日本にとってどのような意味を持っていたか、さらにそれが西欧の流れとどう呼応していたかを考察する。日本ではそれまでほとんど意識されなかった「女性の芸術」というものが、女性館への出品を通して、新たな意味を伴って近代化という文脈の中に位置づけられていったといえるのだが、その中で女性芸術家はどのように位置づけられたのか、女性に何が期待されたのかという点を明らかにすることによって、近代化の中で女性が果たした役割を、芸術と女性の関係において示すことが目的である。

シカゴ博への日本の参加に関するこれまでの研究は、「美術館」および「工芸館」への出品<sup>2</sup>、あるいは日本館として設置された「鳳凰殿」に関する考察に限られており、女性館への出品に関するまとまった報告は確認できていない<sup>3</sup>。また、アメリカで発表されている女性館に関する研究の中でも日本の出品に関してはわずかしか触れられていない<sup>4</sup>。現存する作品がほとんど残されていないという点がその一因とも思われるが、当時の日本にとって、貿易面のみならず、近代国家の仲間入りを果たすという意味でも重要な万国博覧会という場で、女性たちも何かしらの役割を果たしたという事実は見落とすべきではないだろう。

本稿ではまず、女性館における日本の展示の位置づけを把握するために女性館について簡単に概観し、次に女性館参加の背景を論じ、その後具体的な展示について述べる。

## 2. 「女性館」とは？

シカゴでの万国博覧会開催が決定された後、博覧会における女性の活動を指揮することを目的として女性管理委員会が設立された。その会長に選出されたのは、バーサ・オノレ・パーマーという富豪の女性であった<sup>5</sup>。文化的事業が政府主導ではなく企業主導で推進されるアメリカにおいては、資金調達力は特に重要であった。必然的に裕福なブルジョワ階級に属する女性たちが主導権を握ることになった。分離された領域での展示に対する反対の意から、女性館は当初、女性の作品を展示する場として構想されていなかった。しかし、博覧会のあらゆる場で女性が排除されている現実と直面し、産業資本主義経済において価値がほとんどないと見なされている女性の仕事に対する誤った偏見を取り除き、女性がいかに貢献できるかを示す必要性を痛感するに至り、議論の末、女性の「作品」を展示する場として女性館を設置することが決定された。

女性委員会は、公的な領域での女性の役割の拡張を目指した。これに合致する試みとして、当時男性の領域とされていた建築や彫刻・壁画装飾などが公的な依頼として女性に割り当てられ、「榮譽のギャラリー」と名づけられた中央メインホールが西欧の女性芸術家による絵画や彫刻で飾られた。しかし、女性委員会は女性の領域としての家庭という考えを決して否定しなかった。むしろ女性としての利点を証明する方法として、家庭的なものを積極的に利用した。結果として女性館は家庭的な装飾芸術で満たされることとなった。

シカゴ博覧会が開催された世紀末という時代は、精神的なるものを至上とするアートのヒエラルキーが問い直されていた時代でもあった。装飾芸術は産業の振興という至上命令とも相俟って注目の的となり、その発展を支える重要な作り手として、また受け手として、この領域への女性の参加があらためて奨励された。実際に、プロ・アマを問わず多くの女性たちが装飾芸術の制作に携わり、家庭という私的領域が彼女たちの作品によって飾られ

た。シカゴ博覧会の女性館とはこのような流れの中に位置づけることができるものでもあった。それでは、こうした背景の中、日本はどのような経緯で参加したのであろうか。

### 3. 女性館参加の背景

1891年（明治24年）5月、シカゴ博覧会への日本の参加が政府によって決定された。その目的として、国威発揚と貿易の拡大の二点が掲げられていた。当時日本における全輸出の三分の一を米国が占めていたこともあり、政府はこれまでにない莫大な経費を計上してこれに臨んだ。このシカゴ博覧会においては、日本の美術品と美術工芸品が、欧米の博覧会への参加以来、初めて「美術館」に展示されたことも大きな成果であった。これは日本側の積極的な説得によって認められたもので、ここには、芸術的な価値の問題だけでなく、西欧諸国と肩を並べて「美術館」に展示されることが近代国家の仲間入りを果たすことでもあるという重要な意味も含まれていた（日本の女性画家の作品は展示されていなかった）。とりわけ、日清戦争を翌年に控え植民地主義的志向に目覚めていた当時の日本にとって、それを正当化する方便として、アジアの中で唯一近代化を果たした国家であるという優位性を示すことが必要だった。偉大な文化的伝統を持った国民であると同時に、西洋と足並みそろえて近代世界で前進する国であることをアピールすることが、この博覧会における重要事項だったともいえる。

### 4. 「米国大博覧会日本婦人委員会」とその役割

1892年（明治25年）3月、東京在住のアメリカ公使を通し、外務省宛てに、シカゴ博覧会女性委員会会長のパーマー夫人から女性館への参加を要請する書簡が送られてきた<sup>6</sup>。日本側の史料によると、書簡が寄せられる以前からアメリカの女性委員会に倣って日本でも女性委員会を設立する議論がなされていたということだが、アメリカ側の文献等には「日本は最初躊躇しこれを拒否した」と記されている<sup>7</sup>。それによると、拒否の理由は「女性たちはこのような事業を引き受けるほど十分に向上していない」というものであった。しかし、ある外国人教授のレクチャーにより、最終的には「皇后がプライベートに資金を調達するということで、婦人委員会を指名する権限を持つに至った」と記述されている<sup>8</sup>。

参加要請の時期が日本における万博のための予算決定の後だったということもあり、女性館への参加に対して当初積極的ではなかったことは事実であろう。しかし対外的に参加せざるを得ない必要性和、それによる利点を政府はここで理解したのではないだろうか。実際、女性委員会設立を拒否した国に対して、アメリカ側は議会等で「非文明」「後進性」というレッテルを貼って非難した<sup>9</sup>。西洋の価値観の中では、あからさまな女性の隷属状態は非文明の証とされた。女性がどの程度の能力を有しているかを示すことは、近代国家として認識されるための重要な要素だったのである。

一旦は拒否の姿勢を示したものの、女性館への参加を正式に受諾するに当たって、政府はアメリカ側からの割り当てスペースを倍増するよう要求している<sup>10</sup>。すなわちそれは他の西欧諸国と同等のスペースを獲得することであり、この要求が通らなければ参加しないという姿勢であった。世界での日本の位置づけを示すために、女性館といえどもスペースの確保が重要だと考えたのであろう。最終的に、米・仏・英・独に次いで他の西欧諸国と同等のスペースを獲得し、これに臨むこととなった。

明治25年7月、毛利安子公爵夫人を委員長とする22名のメンバーと書記2名からなる「米国大博覧会日本婦人委員会」が正式に結成された<sup>11</sup>。このうち委員長の毛利安子、出品部の鍋島栄子、庶務部の大山捨松は複数の団体に名を連ね、それぞれの場で献身的な活躍をした華族の女性たちであり、書記に指名された二人の女性、武村千左子と加藤錦子も実際に教育や美術の現場でプロフェッショナルな仕事に携わる女性たちであった<sup>12</sup>。しかし、政府直轄の臨時博覧会事務局委員たちの配偶者や親族で構成されたこの婦人委員会は、結局は彼らの声を代弁する存在だったといえる。それは次の点からうかがえる。

婦人委員会の仕事が文書によって規定されていた<sup>13</sup>。そのうちの調査部の重要な仕事の一つに、女性館のライブラリーに収めるための著書『日本の婦人』の編纂があった。編纂の目的が著書の中に明記されている。それによると、従来の日本女性に対する偏見を除去することが第一の目的だと記されている<sup>14</sup>。対外的に非文明の証と

されるような女性のイメージを除去しようとするのが、この女性館参加で目指されていたことだと理解できる。著者は記されていないが、当時の雑誌記事などによると十人ほどの合作で、下田歌子がかかわっていたものの、そのほとんどは三宅米吉や菊池熊太郎といった男性教育家によって書かれたものであることがわかる<sup>15</sup>。多くの挿絵が掲載されているが、その作者は寺崎広業、邨田丹陵、梶田半古といった、臨時博覧会委員の一人東京美術学校校長の岡倉天心と関わりの深い画家が担当している。例えば女性館に油彩画を出品した渡辺幽香など、挿絵を得意とする女性画家が存在していたにもかかわらず彼らを起用していることから、この著書は臨時博覧会委員が中心となって編纂されたものだったといえる。また、日本の婦人委員会を紹介する米国向けの冊子の表紙には、平安時代に発展した「几帳」がテーマとして用いられている（図3）<sup>16</sup>。平安時代には貴族女性は几帳を隔てて人に会うのが常であったが、婦人委員会が決して表舞台には登場しない存在であったことと重なるのではないだろうか。

出品方針に関しても同様のことがいえる。婦人委員会には出品部が設けられていた。しかし、彼女たちは美術や工芸の専門家ではなかった。農商務省中に出品部の事務所が設けられたことから判断しても、農商務省との意見の行き来が頻繁にあったと思われる<sup>17</sup>。このことは書記の武村千佐子が残している「日記」からも読み取れる。7月22日、農商務省において書記の武村と加藤の2人と、臨時博覧会事務局の男性事務官数人との会議が設けられたことが記されている。その時のメンバーは、東京美術学校校長の岡倉天心、帝国博物館理事の山高信雄、東京工業学校校長の手島精一、そして、農商務省書記官の柳谷謙太郎、他2名となっている<sup>18</sup>。彼らは明らかに事務局の実権を握る者たちだった。婦人会からはこの時委員長は出席しておらず、一見ランクの不釣り合いな書記2名が出席していたことから判断すると、結局は政府の意向に沿った出品方針が女性館出品にも適用されたと考えられる。この出品部が作成したカタログにおいて、女性館に出品された作品は、油彩画であっても美術品ではなく、すべてH区（製造部門）に分類されていた<sup>19</sup>。ちなみに「美術館」と「鳳凰殿」に出品された男性作家による作品は、全てK区（美術部門）に分類され、陶器や刺繍であっても特別にK区に組み込まれ、「装飾芸術作品」として出品されていた<sup>20</sup>。

結局は、皇后と華族の女性たちは、資金と名前、時に展示品を提供し、外国人関係者の接待といった役目を献身的に果たしたようではあるが、肝心の部分、例えば出品方針などの取り決めなどは政府が決定したと考えられる。博覧会中に婦人委員会の女性たちがシカゴに赴いたという記録もない。また、美子皇后の親覧を要請するパーマー夫人の誘いにも、「時機が未だ許さざるあり」と丁重に断っている<sup>21</sup>。

しかしながら、皇后や華族の女性たちが現地へ赴かなくても、その名を連ねたことによって、文明化の証としての能力を示すことにおいては十分成功したといえる。パーマー夫人から毛利公爵夫人に次のような手紙が送られてきた。「このような実践的直接的手続きのメソッドを、完全な組織と秩序のもとに示したことは大きな驚きです。彼女たちは多くのヨーロッパ諸国より無力ということはありません<sup>22</sup>。」ここで受けた完全な組織と秩序という評価は、自国を文明国側に置くことに必死になっていた日本政府にとって最良の評価であったといえるだろう。

では、実際の展示はどうようなものであったのだろうか。

## 5. 日本の展示

日本の展示スペースは一階 822 平方フィートと二階 638 平方フィートの二カ所に設けられており（図4）、二階に「絵画・工芸品の一部」（図5）、一階に「高貴な婦人の私室」（図6、7）が展示されていた。他の外国部門の展示は全て一階中央のメインホールを囲んで配置されており、広さ、ロケーションから考えも、一階が日本部門のメインの展示であったと思われる。実際の女性たちの作品である絵画や工芸品はこの一階ではなく二階に展示されていた。

日本から出品された絵画は油彩画3点（高橋ます、塚原律子、渡辺幽香）、日本画（水彩画に分類）11点（跡見玉枝、跡見花蹊、橋本青江、岩井蘭香、狩野寿子、前田錦楓、守住周魚、野口小蘋、佐久間棲谷、高林芳谷、上村松園）であった<sup>23</sup>。14名の出品画家のうち、跡見花蹊を除いては皆明治23年の第三回内国勸業博覧会で褒章を授与された者たちであった<sup>24</sup>。ここでは個々の作家に関する事績の紹介は省くが、日本国内における官展で男性画家と同

等の立場で出品し受賞していることから明らかなように、すでにプロとしての確固たる地位を確立した者たちであった。

このうち油彩画の二点、渡辺幽香の《トンボをつかもうとする幼児》(日本でのタイトル《幼児図》)(図8)と塚原律子の《清少納言、歌人》は、アメリカのガイドブックで言及され、好意的に評価されている<sup>25</sup>。前者は14点の出品作のうち、所在を確認できる唯一の絵画である。この作品についての分析はすでになされているのでここでは詳細は述べないが、秀吉に仕えて中国遠征などに参加し軍功を立てた武将「福島正則」の幼時を描いたものであることが確認されている<sup>26</sup>。日清戦争前夜という時局を反映しているようでもあり、また、さまざまな縁起物が画中のみならず額縁にまで描きこまれていることから、男児の健やかな成長を祈る縁起の良い図像だとも解釈できる。歴史画風でもあり、風俗画風でもあり、そして何より女性にとって身近なイメージが鏤められており多様な解釈ができる作品となっている<sup>27</sup>。渡辺幽香は、その一門から多くの洋画家を輩出させ、天皇の肖像画も手がけた「名門」五姓田家の出身で、父芳柳や兄義松から薫陶を受け、油彩画、版画制作のみならず、油彩画教師としても当時活躍した女性であった。出品作は一見風変わりではあるが、女性館への出品ということで、プロとしての経験からそれに相応しい作品を考えた結果だといえるだろう。額縁にも工芸的な意匠を凝らしており、そのことも現地では興味を引いた。額縁に工夫を凝らすことは、岡倉天心がシカゴ博へ出品する画家に推奨していたことだが、輸出品の対象になりにくい油彩画の出品ということで、あえて工芸的に見せようとするプロとしての配慮があったのではないかとさえ思える。

一方塚原律子は、第三回内国勸業博覧会において、日本画家の野口小蘋と共に二等妙技賞という女性館出品画家14名中でも最も高位の賞を得た画家である。その時の受賞作《清少納言詣初瀬寺図》と同じ画題で女性館に出品しており、現地のガイドブックでは「歴史画」として評価されている<sup>28</sup>。油彩画を描く技量と文明化の度合いを同一視する西洋の価値判断において、女性によって描かれた油彩画がある程度評価されたということは、日本画に関しては現地ではほとんど言及されていないだけに、女性館における洋画出品は意味のあることだったといえよう。

しかし賞牌が授与されたのは日本画の4名、跡見花蹊、岩井蘭香、佐久間棲谷、野口小蘋であり、さらにそれはH区工芸製造部門での受賞であった<sup>29</sup>。審査の基準が予め日本側で用意されていたものであったこと、その審査官が工芸を専門とする国粹派の塩田眞であったこと、そして万博という場において、ほぼ輸出には結びつかない油彩画は軽視されるという傾向を考えれば妥当な結果であった。もちろん、受賞した者たちは当時国内で高い評価を得て活躍する者たちであり、受賞すべき水準の作品であったことは疑いないが、しかしここには、「何が女性に相応しい領域とされていたか？」という問題も含まれているように思える。

受賞者の中に当時良妻賢母教育において活躍していた跡見花蹊がいた。画家として名を成し皇后の前で揮毫する程の腕前であったが、良妻賢母論を強く支持する花蹊の教育方針においては、美術も「女の生命である美徳の充実」のため「妻となり母となるのに必ず修養しておくべき」ものとされた。特に中流以上の女性に対し、裁縫、手工、美術に親しむことを勧めた。それは決して職業のためではなく、「それを生かし何らかの〈内職〉をすることで家計を潤すことが国家の富みを助けることになる」という範を彼女たちが示すべきだということを説いたのであった<sup>30</sup>。

このような「女性と美術」との関わりにおけるアマチュアリズムの奨励は、『日本の婦人』「第七篇 日本婦人の芸術」の中でも強調されていた。「通常婦人の藝術と稱せらるゝものは、和歌、繪畫、點茶、品香、插花、音樂の六種なり。和歌、繪畫を學びて温故知新の才を養はしめ、點茶を學びて、進退應對の節に習はしめ、花を挿み、香を品して、靜肅沈深の妙趣を悟らしめんとす。是れ皆て婦人の思想を高尚にし、鄙しき舉動なからしむる所になり<sup>31</sup>」(図9)。すなわち芸術は女性のための「洗練された教養」として奨励されるべきもので、決して職業として奨励されるべきものではなかったのである。教養・趣味として日本画を学ぶことは推奨されたとしても、家庭で手軽に携わることが困難な点に加え、当時まだ「前衛」でもあった油彩画を、上流階級の女性が学ぶことは「適切」ではないと判断されていたといえよう。

では、絵画以外の出品はどのようなものだったのであろうか。

カタログによると、H区製造部門として、磁器9点、七宝の花瓶2点、象牙・金属彫り各1点、各種織物22点(皇太後の織物を除く)、刺繍製品8点、造花3点、レース1点、押絵3点、ハンカチが個人名で出品されて

いる。臨時博覧会事務局は、シカゴ万博出品のための工芸品を商品としての普通工芸と美術工芸に区別しようとした。女性館出品作は全て製造部門の普通工芸品として審査された。審査官塩田の評によると、女性館の作品は美術品として眺めるべきものではなく、芸術的・商品的価値よりも、女性が作ったという点に意味があるとされている<sup>32</sup>。

しかしここに選ばれた女性たちは厳選された工芸家たちで、中には皇室に買い上げられるなどの実績を積んだ者もいた。また受賞者の出自を見ると、高名な工芸家の縁故の者がほとんどで、確かな訓練を受けてきた女性たちだと推測できる。厳しい選抜を経てここに出品された作品は、ある程度高い水準の作品であったと思われる。それでも、あくまで女性の作品は美術品ではなく手工業品として見なされた。

このような見方は当時の美術教育制度とも関連する。明治9年に創設された日本初の官立美術学校「工部美術学校」は、殖産興業政策が色濃く反映された「技術」を取り入れることを第一の目的とした美術学校であったが、そこでは女子学生の入学が認められていた。明治初年には産業化への強い志向から、むしろ女性の自主独立は鼓舞される傾向だったことが、この工部美術学校への女子学生受け入れに示されている。しかし同校は明治16年に廃止され、国粹主義への流れのなか、明治22年に開校した東京美術学校では女子学生の入学は認められなかった。東京美術学校が工部美術学校と異なる点は、大雑把に言えば、純粋に芸術のための機関であることが目指されたこと、文人画以外の日本美術の保護奨励を目的としたため西洋美術は除外されたこと、「美術工芸科」（最初は「図案科」）が設けられ、産業としての工芸と美術としての工芸が分けられたことであった。当時の女性画家はそのほとんどが、アマチュアリズムの代表としてフェノロサに否定された文人画家であった。ようするに女性は「純粋に芸術的」な美術やプロフェッショナルな領域から排除されたのだった。代わりに女性に奨励されたのが、「美術工芸」とは区別された殖産興業路線に沿う工芸とアマチュアリズムであった。

つまり、産業に直結する工芸に携わる匿名の存在としての女性を必要としながら、一方で嗜みとして芸術に携わることが女性に期待されるという矛盾したものだったといえる。とりわけ、跡見の言葉からも分かるように、上流階級の女性たちには、「芸術家」であるより「芸術的」であることが求められたといえるのだが、このことが、次に挙げる「高貴な婦人の私室」の展示と関連してくると思えるのである。

## 6. 「高貴な婦人の私室」

女性館一階「榮譽のギャラリー」の南側、フランス部門やイタリア部門に並んで日本の展示「高貴な婦人の私室」が設置されていた。そこには二つの部屋が設けられ、厳格に整えられた大名家の婚礼調度が飾り付けられていた。「大名婚礼調度」とは、将軍家や大名の間でとり行われた婚儀のために調えられ、輿入れと共に婚家に持参された大量の道具類の総称であり、厨子棚、黒棚、書棚といった家具類から、化粧道具、文房具、遊戯具、楽器類などに至るまで、女性が日常用いる器物を、婚礼という「ハレ」の場にふさわしい御道具に仕立て上げたものである<sup>33</sup>。ここでは、黒漆地に金蒔絵で幾何学的菱形模様と家紋が配された道具一式が飾られていた。この展示が婚礼調度一式であることは明記されていない。しかし、流儀に則った飾り付けがそれを示している（図10、11）。

向かって左側の部屋は「居間：シッティング・ルーム」と称され、「家で女性が過ごす部屋」と説明されている。この部屋には文房具、楽器、書棚といった教養を示唆する品々が陳列されている。右側の部屋は「納戸：ドレッシング・ルーム」と称され、「女性が着替えをする部屋」と説明されている。この部屋には主に細々とした化粧道具や衣裳といった極めて私的な品々が陳列されている。つまり、婚礼調度とその並べ方は特別なものであり、それは必ずしも高貴な婦人の生活そのものを反映したものではないにもかかわらず、あたかも実情の家居として提示されたのだった。

この部屋の展示の目的と概略が『臨時博覧会事務局報告』に記されている。それによると、優美に整えられた貴婦人の家居の実情を再現することによって日本女性に対する従来の誤解を解くことが目的だとされている<sup>34</sup>。文明化の遅れを想起させるものとしての日本女性に対する誤ったイメージを払拭するために「高貴な婦人」の秩序ある生活を見せ、女性たちがいかに洗練されているかを示そうとしたといえる。文房具や楽器や書物といった教養を示唆する品々が数多く含まれているという点も女性の洗練度をアピールするのに効果的だと考えられたのであろう。

この部屋の理解を深めるための英語版『解説書』が刊行されており、そこには道具の配置図が添付され、すべての品目の名称と用途が記されていた。こうしたやり方はシカゴ博に日本館として設けられた鳳凰殿と共通する。この鳳凰殿と「婦人の私室」の関連を示唆する記述が『解説書』に書かれている。それによると、「鳳凰殿には婦人の私室が欠けているので建築上の展示を完成させるために設けられた」とある<sup>35</sup>。

鳳凰殿とは、外観は宇治の平等院鳳凰堂をモデルにしているが、その内部は三つに分かれており、それぞれ藤原・足利・徳川時代の装飾が施されているというものであった。内部装飾は岡倉天心率いる東京美術学校が担当し、展示物は帝国博物館が選んだ。日本が有する伝統的文化の歴史的長さを示すと同時に、美術品の輸出拡大を目指すという意図のもと計画されたものであったが、商業主義を感じさせないように、その内部はあくまで芸術的空間を表現することが目指されていた。女性館出品に関してこれまで見てきたことから判断しても、この鳳凰殿との関連の中で「高貴な婦人の私室」が構想されたと考えるのが妥当であろう。つまり、芸術的空間を提示することによって、日本女性のイメージを上げると同時に、商品イメージも上げるといふ二重の戦略だったといえる。鳳凰殿同様、実際には「売り物」であったが、ここでは女性の極めて私的な空間が提示されたため、「東洋の女性の秘密の生活にアクセスするという幻想を与えるもの<sup>36</sup>」としても機能した。集客のために日本女性のイメージが持つエキゾチシズムをあえて利用したともいえる展示ではあったが、そうした効果に加え、現地では良き趣味の担い手として私的領域を飾るといふ女性の役割をアピールするものとしても評された<sup>37</sup>。

西欧では国際競争に直面することによって生じた装飾芸術振興に対する関心の高まりと、家庭を安らぎの場として定着させようとする政策が結びつき、身の回りを飾る喜びを女性に説くことで、装飾芸術の受容者としての役割を女性に課することが目指されていた。上流階級の女性たちには、この中で啓蒙的な役割が担われており、そこでは彼女たち自身も装飾品であることが期待されていたのだが、日本の展示もこの流れの中に収まるものとして捉えられたと理解できる<sup>38</sup>。

「家庭のための親密な装飾芸術は、家庭の守り手である女性によって追求される」という西洋の文脈に置きかえられ、結果的に、私的領域と女性とのつながりを強化することに貢献することになった。しかし根本的なところでは、装飾品としてイメージされるオブジェ（＝美的な対象）としての女性、という共通の前提が確固としてあり、そのことが皮肉にもこの日本の展示において最も顕著に現われていたといえるのではないだろうか。

## 7. 結論

女性が洗練された能力を有していることを示すことが文明国の条件だと考えた政府は、西洋を模範として、慈善活動に従事する華族や皇室の女性たちを前面に出し、それをアピールしようとした。彼女たちの礼儀正しさや秩序ある仕事ぶりは、それがたとえイメージの上でのことであっても、高く評価され成功を収めたといえよう。

しかし一方で、日本の女性画家の作品は「美術館」には出品されず、女性館の中でも西洋の女性画家とは区別して展示され、審査においても工芸に分類され、さらにその女性館における日本の展示品の中でも、「高貴な婦人の私室」という女性の作品とはまったく関係のない部屋に多くのスペースを譲るといふ、芸術における女性の業績を紹介するという女性館の方針とは矛盾した結果となっていた。

「高貴な婦人の私室」が鳳凰殿を補足する展示であれば、鳳凰殿の例に倣って、その装飾に一部でも女性芸術家が参加するためのスペースを構想することは不可能ではなかったであろう。輸出拡大という目的を優先させたとはいえ、そこには当時の女性の芸術に対する意識が反映されていたといえる。優れた芸術家や工芸家であるより「芸術的」であることが女性に求められていた。この場合の芸術とは「洗練された教養」としての芸術であり、プロフェッショナルとしての活動、すなわち公的領域での活動は推奨されるものではなかった。そのことがここに明確に現われていたといえる。

しかし、このことは西洋のアップーミドルクラスの女性たちに求められた価値観と共通するものだった。したがって、一見女性館の趣旨に沿わない「高貴な婦人の私室」も違和感なく受け入れられたのである。万博という場でアピールしようとするということにおいてそれぞれの思惑は違っても、根本的なところで女性芸術家が抱える問題は、西欧、日本を問わず共通だったといえるのではないだろうか。

註

- 1 Maud Howe Elliott (ed.), *Official Edition Illustrated Art and Handicraft in The Woman's Building (of the World's Columbian Exposition Chicago 1893)*, Groupil & Co, Paris & New York, 1893. 序文。
- 2 「美術館」と「工藝館」の出品物は、純粹美術か装飾品か、あるいは純粹美術か応用美術かによって区分されたが、当然のことながら工芸作品についての定義は曖昧なものとなっていた。この点に関しては『海を渡った明治の美術』展図録、東京国立博物館、1997年、91-92頁を参照。
- 3 『海を渡った明治の美術』展図録（前掲書）。三島雅博「1893年シカゴ万国博覧会における鳳凰殿の建設経緯について」『日本建築学会計画系論文報告集』第429号、1991年、151-163頁。三島雅博「鳳凰殿の形態とその成立要因について」『日本建築学会計画系論文報告集』第434号、1992年、107-116頁。
- 4 Jeanne Madeline Weimann, *The Fair Women, The story of the Woman's Building World's Columbian Exposition Chicago 1893*, Academy Chicago, 1981; William D. Andrews, "Women and the Fairs of 1876 and 1893", *Hayes Historical Journal* vol. 1, No. 3, Spring 1977, pp. 73-184; Mary F. Cordato, "Representing the Expansion of Woman's sphere : Women's Work and Culture at the World's Fairs of 1876, 1893 and 1904", Thesis (ph. D) N.Y University, 1989; Virginia G. Darnay, "Women and World's Fairs: American International Expositions, 1876-1904", Thesis (ph. D), Emory University, 1982; Marilyn Domer, "The Role of Women in Chicago's World's Fairs : From the Sublime to the Sensuous", Thesis (ph. D), College, George W. (1992 *World's Fair Forum Papers*, vol. 2: women's participation in Chicago's world's fair: past and future); McBride Keri A. C., "The Women's Building: the 1893. Message and the 1973 Demand", Thesis (MA), California University, 2000. 等。但し次の文献は鳳凰殿と共に女性館への日本の出品について論じている。Lisa Kaye Langlois, "Exhibiting Japan: Gender and national identity at the World's Columbian Exposition of 1893", Thesis (ph. D) University of Michigan, 2004.
- 5 パーマー夫人の伝記として Ishbel Ross, *Silhouette in Diamonds, The Life of Mrs. Potter Palmer*, New York, Harper, 1960.
- 6 「閣龍世界博覧会婦人委員長ヨリ本邦婦人の委員選定方請願一件」自明治25年4月至26年7月、外務省（外交史料館所蔵）。
- 7 『臨時博覧会事務局報告』臨時博覧会事務局、明治28年、72頁。及び Maud Howe Elliott, *op. cit.*, p. 17.
- 8 レクチャーを行った外国人教授（Amédée Baillet de Guerville: 言語学・考古学教授）とパーマー夫人との間で交わされた書簡が残されている。婦人委員会設立は皇后陛下の恩賜により成立したため、臨時博覧会事務局とは別組織とされ経費において政府の補助を受けることはなかったとされる。Lisa Kaye Langlois, *op. cit.*, p. 280. を参照。
- 9 Maud Howe Elliott, *op. cit.*, pp. 15-22.
- 10 Lisa Kaye Langlois, *op. cit.*, p. 284.
- 11 『臨時博覧会事務局報告』臨時博覧会事務局、明治28年、74-76頁。
- 12 武村千佐子（耕靄）については『日本美術院百年史』648頁等、加藤錦子については『婦人年鑑』『お茶の水女子大学百年史』等を参照。
- 13 『閣龍世界博覧会記事』閣龍世界博覧会記事協会、明治25年8月31日、35頁。
- 14 『日本の婦人：Japanese Women』米国博覧会日本婦人会編、東京大日本図書、明治28年、「第一篇 総論」。英語版もあり。
- 15 『女学雑誌』330号乙（明治25年10月29日）、1411頁。
- 16 *Japanese Woman Commission for the World's Columbian Exposition 1893*, Chicago, W. B. Conkey Company, 1893.
- 17 『女学雑誌』324号乙、明治25年8月6日、1241頁。
- 18 武村忠編『耕靄集』下巻、昭和6年、103頁。
- 19 *Official Catalogue of Exhibits World's Columbian Exposition ; Part XIV. Woman's Building*, ed. by the Department of Publicity and Promotion, Chicago, W. B. Conkey Company, 1893.
- 20 『海を渡った明治の美術』展図録（前掲書）、VI-XI頁。
- 21 「閣龍世界博覧会婦人委員長ヨリ本邦婦人の委員選定方請願一件」自明治25年4月至26年7月、外務省（外交史料館所蔵）。
- 22 Weimann, *op. cit.*, p. 275
- 23 上村松園の女性館出品作については、戸張泰子「上村松園・ふたつの《四季美人図》をとりまく状況」『女子美術大学研究紀要』32巻、女子美術大学編、2002年、145-153頁。
- 24 『内国勸業博覧会美術品出品目録』東京国立文化財研究所美術部編、中央公論美術出版、1996年。
- 25 Henry Davenport Northrop, *The World's Fair as Seen in One Hundred Days*, Ariel Book Co., Philadelphia, 1893, p.326.; *A Week at the Fair, Illustrating exhibits and wonders of the world's columbian exposition with maps and diagrams*, Rand. McNally & Co. s, 1893, p. 181.
- 26 山梨絵美子「渡辺幽香のシカゴ万国博覧会婦人館出品作について」『近代画説』第2号、明治美術学会誌、平成5年12月、25-19頁。柏木智雄「渡辺幽香作《幼児図》と世界コロンブス博覧会婦人館について」『横浜美術館研究紀要』第2号、1999年、7-19頁。前者は加藤清正像、後者は福島正則像と解釈している。柏木氏が挙げた論拠に加え、婦人会書記武村の日記の中でこの作品を「福島幼時」と



記していること、岡田玉三『絵本太閤記』（「福島市松之傳」初版6冊が幽香の作品に先立つ明治15年に出版）における福島正則幼期の逸話がまさにこの絵と一致すること等から、本稿では福島正則とする。

27 例えば、男児が這い這いする姿は御所人形でも定番で古くは嫁入り道具や雛飾りにも含まれる女性が愛玩する対象として非常に人気のあるイメージだった。また張子の犬・でんでん太鼓は縁起物として出産後のお宮参り時に母親の実家から贈られる縁起ものとして知られている。

28 Henry Davenport Northrop, *op. cit.*, p. 326.

29 『明治期万国博覧会美術品出品目録』中央公論美術出版、平成9年、284頁。

30 高橋勝介『跡見花蹊女史伝』大空社、1989年。

31 『日本の婦人』（前掲書）、165頁。

32 『官報』第3180号、明27.2.7、75頁。

33 婚礼調度については次を参照。荒川浩和（他）「近世大名婚礼調度について」『MUSEUM』419、420号、東京国立博物館編、1986年2月、3月、19-28頁、17-27頁。荒川浩和「晴れの飾り 婚礼調度」『古美術』62号、三彩社、1982年、4-25頁。岡田譲執筆・編集『調度』（『日本の美術』No.3）至文堂、1966年7月。灰野昭郎執筆・編集『婚礼道具』（『日本の美術』No.277）至文堂、1989年6月。

34 『臨時博覧会事務局報告』臨時博覧会事務局、明治28年、544頁。

35 *Explanation of the Japanese Lady's Boudoir with the Articles Therein Exhibited in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition*, Chicago, Illinois, U. S. A., 1893.

36 Weimann, *op. cit.*, p. 275.

37 例えば、*Harper's Bazaar*, 1893. 8. 19.; Maud Howe Elliott, *op. cit.*, p. 35.

38 この流れに位置づけられるものとして、フランスで1892年に開催された「女性の芸術展」を挙げるができる。そこでは「女性に関わりのある全ての芸術」が対象となっており、男性によって作られた作品も重要な展示の部分となしていた（天野知香『装飾／芸術』ブリュッケ、2001年、88-92頁参照）。「高貴な婦人の私室」もこうした文脈の中では特殊な展示というわけではなかったのである。

(2006年12月1日受理)

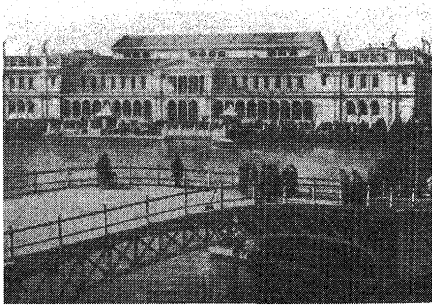


図1 シカゴ博覧会女性館外観

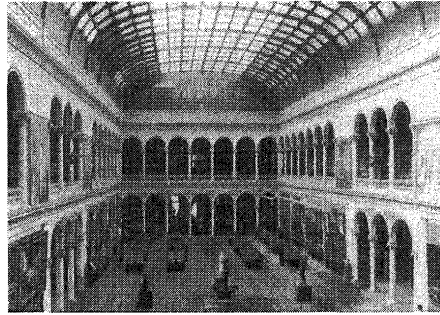


図2 女性館建物内部

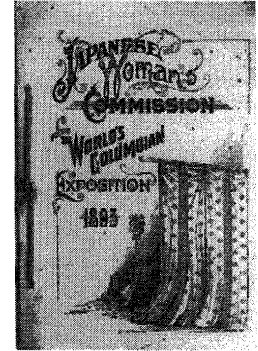


図3 *Japanese Woman's Commission for the World's Columbian Exposition 1893* 表紙

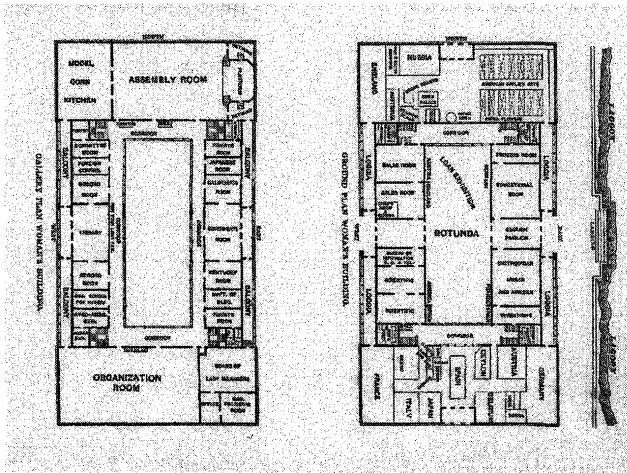


図4 女性館見取り図  
 (右) 1階 下に JAPAN  
 (左) 2階 右に JAPANESE ROOM

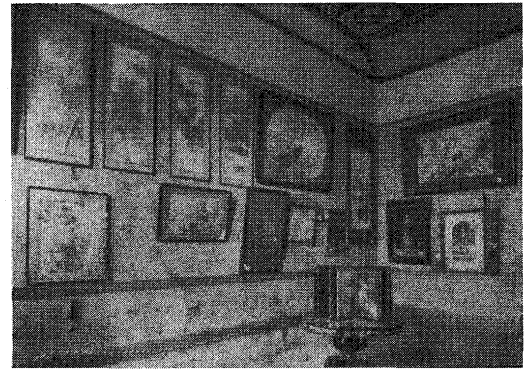


図5 女性館日本部門展示(婦人館楼上 日本婦人会出品) 1893年、写真、東京国立博物館

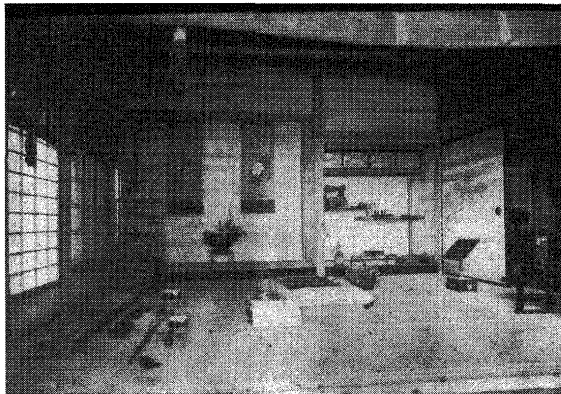


図6 女性館日本部門展示(高貴な婦人の私室「居間」婦人館) 1893年、写真、東京国立博物館



図7 女性館日本部門展示(高貴な婦人の私室「納戸」婦人館) 1893年、写真、東京国立博物館

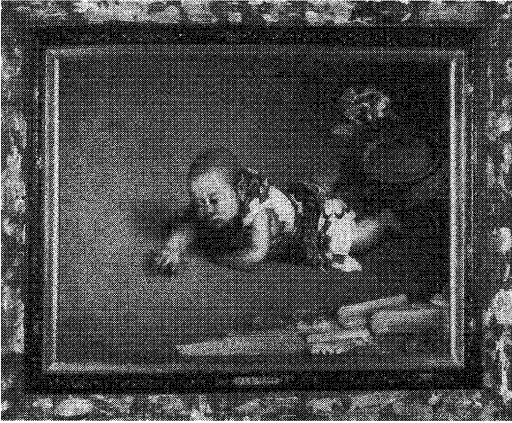


図8 渡辺幽香《幼児図》明治26年、油彩・カンヴァス、横浜美術館



図9 『日本の婦人』「第七篇 日本婦人の芸術」挿絵

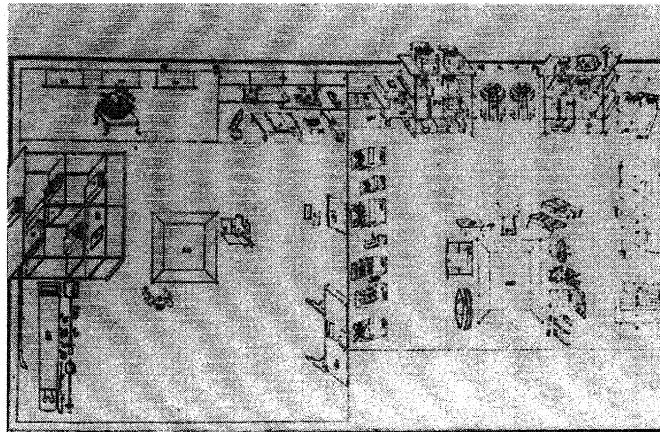


図10 *Explanation of the Japanese Lady's Boudoir* より「高貴な婦人の私室」図解

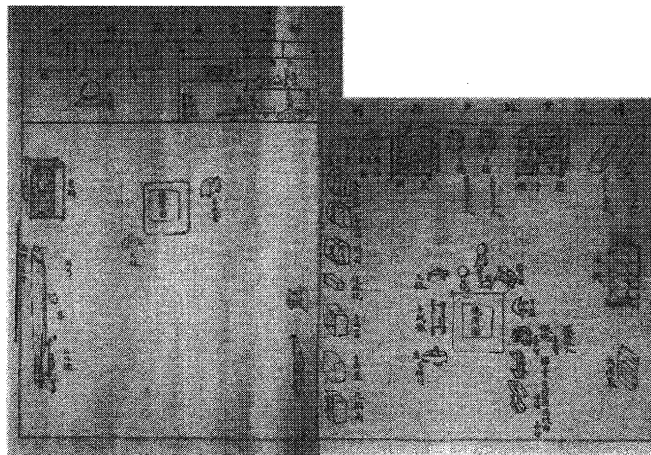


図11 婚礼調度に関する婦人室居間納戸飾付図  
毛利博物館蔵