

ピクチャレスクの観光化：足立美術館の庭園とコレクションをめぐる一考察

著者	村田 麻里子
雑誌名	関西大学博物館紀要
巻	16
ページ	1-17
発行年	2010-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10112/2640

ピクチャレスクの観光化——足立美術館の庭園とコレクションをめぐる一考察

村田 麻里子

はじめに

庭園とコレクション、そしてそれらを心血注いで蒐集した人物・足立全康^①。生まれ故郷に自ら設立した財団法人足立美術館は、全康の世界観をその全貌が体現し、指し示しているという意味において、蒐集家とその空間とが密接に結びつくミュージアムの典型例である。館所蔵のコレクションからは、全康という人物の人となりや思考がくっきりと浮かび上がる。そして美術館の主役は、なんといっても彼の執念が結実した壮大な庭園である。

四万三千平方メートルという広さをもつこの日本庭園こそが、全館内におけるまなざし^②の中心であることは、建物に一步足を踏み入れるとすぐにわかる。館の入り口でチケットを購入して順路を進むと、真っ先に通されるのは庭のみえる廊下である。ガラス張りの窓から、我々は庭を見るように看板で要請される(図①)~④)。そして、そのまま館内を進み、さまざまな空間や小展示を行き来しながらも、我々はその都度、庭をまなざすよう要請され続けるのである(図⑤)~⑩)。そして庭の見方・関わり方をマスターした頃に、ようやく全康のコレクションに本格的にお目見えすることができる(図⑫)。全康の庭は、全康のコレクションと

相似の関係にあるというのが、この館の姿勢である。

庭園と、それをみるための仕掛けをセットすることで、観覧者が庭に投げかける「まなざし」、つまり庭をみるその見方が、おのずと構成されてゆく。まさにピクチャレスクのなまなざしが創出される場として、庭園とそれを囲む館のすべてが機能しているのである。足立美術館はこうした緻密な視覚的快楽の創出によって、国内外から毎年多くの観光客を呼び寄せている。彼らは観光バスに乗ってやってくる。近くの温泉につかり、蟹を食べ、そして足立美術館で庭園をガ



①入り口ゲートを通ると、まずは庭園のみえる窓が連なる廊下へ(以下、出典の明記がなければ筆者撮影)



⑤ここからは壁を大胆にくりぬいて庭を絵のように切り取る仕掛けが登場する



②早速「展望の見どころ」であることを看板が知らせる



⑥指示されたように「生の額縁」の前に立つ来館者



③「見どころ：ここからの庭園と背景の美をごらんください」と表示あり。借景も含めて絵のように庭をまなざすことを勧めている。



⑦「生の額縁」の様子。庭園の風景は額装された絵のように消費される



④窓越しに庭園を眺める来館者の姿はまるで絵を鑑賞しているようにみえる



⑨ 「庭園もまた一幅の絵画である」とは足立全康の言葉。
 (『足立美術館の庭園』財団法人足立美術館、2007年、
 p128より転載)



⑧ 「生の山水画」が床の間にかかっているかのようにみせている

中心に論じていく。論を進めていくとあきらかになるが、この庭こそが、この美術館の全てを象徴しているからである。ピクチャレスクを創出する空間として完璧なこの視覚装置は、かつてヨーロッパで花開いた庭園文化、とりわけイギリスの風景式庭園の流れを思い起こさせる。それはまさしく私

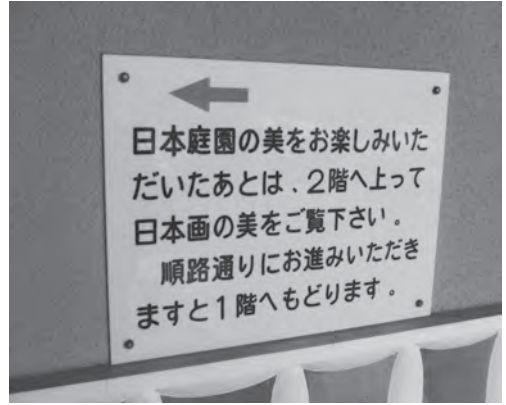
ラス越しに眺めて帰ってゆく。国公立・私立を問わず多くの博物館・美術館が「冬の時代」を迎える中、観光という軸にこそ力をいれる、ポピュラーカルチャー時代のミュージアムの好例としても、この美術館に言及することができる。
 本稿では、こうした足立美術館のミュージアムとしての特質について、庭を中心



⑪ すかさず庭園をカメラに収める来館者。庭の見方はマスターした様子



⑩ 庭園がガラス越しに一望できる



⑫庭園を四方八方から鑑賞した後はいよいよ美術館のコレクションをみる

たちの風景へのまなざし

(風景に投げかける目線)

が確立されていった時代である。そして、足立美術館の庭は、図らずもそうした近代人の視覚文化を凝縮したような興味深い空間になっているのである。近代と自然、視覚と蒐集、そしてそれらを体現する実業家の存在が、そこから透けて見える。

さらに、この庭を中心に観光施設として躍進し続けるこの美術館は、現代日本におけるミュージアムのひとつの将来像を提示しているといっても過言ではない。それは「観光のまなざし」(アーリ、一九九五)を最大限にいかした観光施設なのである。ピクチャレスクの観光化——足立美術館を一言で言い表せば、この言葉に尽きるであろう。

一、風景へのまなざし、観光の誕生

ピクチャレスク (Picturesque)、とはあるいは聞き慣れない言葉かもしれない。直訳すると「絵のような」あるいは「絵のように美しい」という意味だが、いわば絵のように整った美しい風景を好むような美意識、

とでも言うべきものだ。

一四世紀に興ったルネッサンス運動をきっかけに庭園ブームを迎えたヨーロッパでは、イタリア・ルネッサンス式庭園、絶対王政期のフランス幾何学式庭園、そして一八世紀のイギリス風景式庭園と、さまざまな造園法が互いに影響 (反発) しあう形で次々と生み出されていった (造園家の主義・主張によって方法論はさらに枝分かれする)。それぞれ造園のコンセプトは全く異なるものの、こうした一連の庭園文化を貫いていたのは、自然と人間の在り様に対する決定的な変化であった。近代以前、畏怖の対象であった自然は、ここで完全に人間の支配の及ぶ存在になってゆくのである。人工的に自然を囲い込み、人間の意のままに管理された「自然」の庭園である。そして神ならぬ人間こそがそれを一望し、視覚的快楽を得ることができるようである。^⑬

なかでも、風景式庭園から生まれたピクチャレスクという思想には、この時代の自然との向き合い方が典型的に表れている。当時のヨーロッパにおける先進国といえはイタリアだが、そのイタリアでは風景画が大流行していた。それらはグラントツアーなどをきっかけにイギリスに次々と持ち帰られ、やがてイギリス国内でも大人気となる。いつしかイギリス人たちは、風景画と同じような構図をしている庭園こそが美しい庭園であるという認識を育んでゆき、それが風景式庭園の誕生につながったという (図⑬) (⑭)。すなわち「英国国土をイタリアの風景画として見、イタリアを英国に「移植」することで成立」(安西、二〇〇〇: 一五九)したのである。彼らは絵のように美しい自然を目指して、理想のピクチャレスク・ガーデンを発案し、手掛けていった。^⑮

ここにみられるのは、視覚に偏った庭園の受容、そして三次元の風景を敢えて二次元の絵（平面）として消費しようとするまなざしである。このねじれた風景（自然）と風景画の関係をjして高山宏は「自然のミメーシス（模倣）であったはずの絵、むしろその絵が示すように自然のほうを眺めていくというこの行為ないし視線の方向の倒錯」（高山、一九九五a・二九八、一九九五b・二九九）と表現している。絵を規範としながら自然をまなざす——これがピクチャレスクの思想であった。

このように自然を人間の範疇に囲っていくようなまなざしと思想は、庭園文化独特のものというより、むしろ当時の西洋近代の精神——地上の全てを蒐集し、一望したいという欲望が原動力となる——を如実に反映したものにすぎない^⑬。それはミシエル・フーコーのいうところの視覚優位の時代がもたらした文化だと見える（フーコー、一九七四）。

風景式庭園のなかで生まれたピクチャレスクのまなざしは、やがて実



⑬代表的な風景画家クロード・ロランによる作品「川から救われるモーセのある風景1639-1640年頃、ブラド美術館所蔵

際の自然にも向けられていくようになる。すなわち、「ピクチャレスク・ツアー」の登場である。彼らはピクチャレスクの地を「発見」し、そこを訪れ、風景を消費した。風景画家クロード・ロランの作品に近づけるために、セピア色のついたレンズ（その名も「クロード眼鏡」）をかけて実際の風景を眺めることさえあったという。まさに高山の言う「視線の方向の倒錯」であるが、これこそが「観光のまなざし」を生み出す精神性^⑭なのである。たとえば、ジョン・アーリはイギリスの湖水地方の荒涼とした人を寄せつけない大地が、いつしか美しい自然風景としてまなざされる対象へと変化していく様を論じている（アーリ、二〇〇三）。当然、自然自体は変化していない。変化したのは、それに投げかけられた視線である。そこにはガイドブックをはじめ、風景のまなざし方を啓蒙する様々なセットや装置が用意され、まさにピクチャレスクが観光化されてゆく様子がうかがえる。

こうした視覚性は、今日に至るまで脈々と引き継がれている。私たちはもはやすべての対象を「観光のまなざし」でもって眺める視覚と身体を確立しているのである。



⑭代表的な風景画家クロード・ロランによる作品「パリの審判のある風景」1645-1646年頃、ワシントン・ナショナル・ギャラリー所蔵



⑮上下ともに風景式庭園。下の絵は風景式庭園を確立したブラウンの後継者レプトンが改良した後の様子。ブラウンが自然風でないものを一切排したのに対し、レプトンは次の時代の折衷主義を先取りしている観がある。(白幡洋三郎『庭園の美・造園の心—ヨーロッパと日本』日本放送出版協会、2000年より転載)

観光産業が主役となっている今の時代を突き詰めていくと、視覚というパラダイムに行きつくのである。

二、足立全康の庭園——ピクチャレスクの創出

自然を、絵画のような風景に近づけること。自然を、人間が徹底的に管理すること。それを視覚的快楽として眺めること。いずれもピクチャレスクの発想であり、近代人の欲求である(安西信一によれば、ピクチャレスクは英国からヨーロッパ、アメリカ、非西欧圏にも「移植」され、増殖し、現代に引き継がれている(安西、二〇〇〇))。そして、足立美術館の庭園の人気は、どうやらこのあたりにヒントがありそうだ。

「庭園もまた一幅の絵画である」

という足立全康の言葉は、世界を一幅の絵画としてまなざそうとするピクチャレスクの意識にぴたりと当てはまる。ガラス越しに庭園を眺める沢山の客。庭そのものの造り方もピクチャレスクであるだけでなく、館内のあちこちの壁をくり抜いて、庭園をあたかも額装された絵のように消費できるよう



⑯ベルサイユ宮殿の庭園。宮殿から一望できる、隅々まで人間の手が行き渡った庭園は、当時の絶対王政を支えた思想をよくあらわしている。

なっている(ふたたび図⑤〜⑨)。ピクチャレスクにもうひとつ輪をかけてよこの装置こそが、発想の原型をもっともよく表わしている。すなわち、そこにある風景を、あたかも描かれたものであるかのように視るために、壁のほうに穴をあけて自然が額縁に収まるようにしてみたという、「クロード眼鏡」も真つ青の究極のピクチャレスクなのである。もちろん、全康自身にはピクチャレスクなどという発想は微塵もなかったのだが(たまたま人が与えた助言が気になって、深く考えずに実践してみたという)、かといって、このような視覚を作り出す装置が出来上がったのは、決して偶然ではない。全康の自然や庭園に対する態度や関わり方が、それをさせたのである。

庭園は、専属の庭師と館員らを含めた約五〇人による入念な管理によって「整然とし、正に一枚の落ち葉、一滴の濁りもない」(岸本、二〇〇四:一四)状態に保たれている。日本庭園でありながら、手の入れ



⑰風景式庭園を思わせる足立美術館の庭園（『足立美術館の庭園』財団法人足立美術館、2007年、p49より転載）



⑱風景式庭園を思わせる足立美術館の庭園（『足立美術館の庭園』財団法人足立美術館、2007年、p67より転載）

方はさながら絶対王政期の幾何学式庭園（図⑱）のようである。あるいは、もつと現代的なたとえていえば、ドイツ・ノースランドのミック・マウスを象った植木や、短くきれいに刈りこまれたゴルフ場の美しい芝生などを思い起こさせるような手の入れようである。さらに、土地の起伏や左右の不均衡が綿密に計算され、配置された植物ひとつひとつの向きや形状にまで気が配られている様子がうかがえるところは、まさに風景式庭園だ（図⑰・⑱）。

実際、庭園にかけられる労力は半端ではない。朝の庭掃除は開館当初より職員全員で行われ、砂利がきれいに整えられる。水まきも毎日行われる。芝は年間計八回程度刈込が行われ、手で芝の中の雑草も抜く。また、一年を通して苔の状態に気を配り、傷んだところを随時張り替える。植えられたサツキ・ヒラドツジの刈込・整枝も年間計一〇回程度行い、樹形を常に整えられる。さらに、約八〇〇本の赤松は、手で古い葉を摘

み落として風通しをよくし、黒松は整枝・もみあげを行う。赤松は能登半島や地元山より移植され、しかも、いつでも入れ替えが可能のように仮植場で育てるというから、まさにこうした庭の植木のひとつひとつも、蒐集したコレクションといえる。冬の風物詩であるこも巻きや、越冬のために地面に穴をあけて肥料（菜種の油粕）を入れる作業も毎年欠かさない。敷き詰められた砂も定期的に洗う。（以上、庭の手入れに関してはDVD「足立美術館 四季の庭園」、二〇〇八年より）。

庭園部長である杉原広市によれば、全康は庭の隅々まで何が植わっているか記憶しており、しばしば木の配置を変えさせたという（財団法人足立美術館、二〇〇七・一七〇一・一七一）。また何度も植物を植えさせ、は気に入らな引っこ抜いたという。庭を徹底的に計算して造りこむ彼の意志は、現在の館長やスタッフに引き継がれている。したがって、庭園は設計当初の面影はほとんど残っていないどころか、絶えず趣が変わり続けることを基本としている。

ちなみに、この壮大な庭園はいくつかの庭から構成されているが、主庭となる「枯山水庭」は、背後にある山々を借景に成り立っている。そのうちのひとつ亀鶴山には、開館八周年を記念してつくられた一五メートルの人工の滝がある（図⑱）。つまり望む風景につくりかえるために借景にも手をいれたのだ。横山大観の「那智乃瀧」をイメージしたというこの滝をつくるにあたっては、周辺の電柱も地中に埋めたという。さらに、実際に絵のような庭園をつくりたいと考えた全康は、横山大観の「白砂青松」のイメージそのままの庭園もつくった。こうして絵のような風景を目指して庭園は入念に造られ、管理された。



⑱横山大観の「那智乃瀧」をイメージした人工滝（『足立美術館の庭園』財団法人足立美術館、2007年、p57より転載）

全康は、来る日も来る日も、庭を眺め続けた。眺めてはあそこを変え、ここを変える。そしてまた眺める。庭園は、全康にまなざされるために存在した。こうしてピクチャレスクを創出する庭園と装置が、全康の目をとおして出来上がっていったのである。

三、足立全康のコレクション——実業家と蒐集

ここまで庭を中心に美術館について述べてきたが、足立美術館にとつ

て、所蔵するコレクションも重要であることは言うまでもない。いや、このコレクションがあつてこそ、足立全康の世界が、庭園を中心とした美術館の空間内に集約されている感を抱くことができる。

財団法人足立美術館は一九七〇年一月に開館し、横山大観、竹内栖鳳、榊原紫峰、橋本関雪、川合玉堂、上村松園らをはじめとする明治から昭和にかけての近代日本画を中心に、童画、蒔絵、彫刻、陶芸なども含めた一三〇〇点ほどの作品を所蔵する。全康の蒐集した作品群を中心に、現在も少しずつ作品を買い足している。中でも横山大観の作品は一三〇点にも上る一大コレクションであり、全康がもつとも情熱を傾けた蒐集だった。館内には八四年につくられた大観作品専用の横山大観特別展示室があり、そのほか大展示室、小展示室、そして一九八八年に増設された陶芸館（河合寛次郎室と北大路魯山人室）からなる。それ以外にも、館内のあちこちに小さな展示コーナーが散りばめられている。年四回の特別展示を行つており、ちょうど筆者が訪れた時は、生誕一一〇年というところで「足立全康の眼」という企画展¹³が開催されていた。

偶然とはいえ、この企画展は足立美術館という存在を考えるのにこれ以上ないほど最適な展示であった。作品解説は、通常の美術展のそれとは様相を異にし、それぞれの作品と全康にまつわるエピソードを中心に組み立てられていた。そのように鑑賞する中で、一連の絵画作品から見てきたのは、作品そのものよりも、それらを蒐集した全康という人物である。一例として、横山大観《蓬萊山》の解説パネルをみてみよう。

「大観はまさに「一生の恋人」——これは足立全康晩年の言葉である。

全康と大観作品との最初の出会いは、戦後間もない昭和二二、三年のこと。大阪・心齋橋の骨董屋にかかつていた掛け軸に一目ぼれしたという。それが大観の《蓬萊山》である。

『じつとその絵をみると、胸がすうとするような何ともいえない荘厳な気持になる。絵の魅力というか、大きさが何となくわかつた気がした。』

当時事業を始めたばかりの全康には手の出る金額ではなく、毎日暇をみつけては自転車で通い、その絵を眺めたという。そして『いつかは必ず大観を買ってやるぞ！』と心に決めたのであった。』

足立全康とはいかなる人物であろうか。彼は一八九九（明治三二）年、安来市郊外の小作農家で生まれた。現在美術館の庭園の一角に位置する土地に生家があつたという。貧しい幼少期を送り、日本の農業の在り方の理不尽さを痛感するとともに、あるときふとしたことから金儲けの楽しさを知るようになる。そこから商才を現わし、次々と会社を立ち上げた。

「カネ、カネ、カネ。その当時は金儲けがすべてのように考えていた。寝床の中で、次は何をして儲けようか、とあれこれ物色しながら寝入るのが何よりの楽しみだった。」（足立、二〇〇七：一六）

木炭商、日用雑貨店、繊維卸売商などを次々と経営し、その後も大儲けと大損を交互に繰り返しながら「出雲刀剣株式会社」「たまはがね製

鉄会社」「株式会社大和利器製作所」「丸全繊維株式会社」「尼崎自動車工業株式会社」「新大阪土地株式会社」「東宝産業株式会社」「株式会社日美」など、次々に会社を立ち上げ続けた（当然、同時に会社をたたみ続けた）。まさに根っからの商人である。そして、一九七〇（昭和四五）年一月に開館したこの財団法人足立美術館が、彼にとって最後の会社経営となった。

全康は美術館を建てた理由を「金儲けでやっているのか、社会への還元が目的なのか、それとも道楽のつもりか」と問われれば「それについて私は、三つともすべて該当する、と答えて」（足立、二〇〇七：二三）いた。実際、美術館の経営手法は、それまでの事業の展開方法と同じである。つまり、全康にとってはこの美術館もまた、彼の長い起業人生の一環なのである。

さらにいえば、作品蒐集もまた、全康にとってはビジネスの面白さと一緒であった。それはたとえばどの絵を蒐集するか、いかにしてそれを入手するか、どの値で落とすか、その後どれだけ作品の値段（＝価値）が上がるか、といったいわゆる投資や投機の面白さによく似ている。しかし、だからといって全康は純粋に金儲けのために絵を集めていたわけではない。先の全康自身の台詞にあるように、金儲けと道楽と社会還元は、全康にとってはそもそも分けて考えられるものではなかったのである。それが、実業家としての全康という人間なのである。

足立全康は明治から大正・昭和にかけての近代日本を生きた実業家である。地元と大阪を行き来しながら商売をし、儲けた金で絵を買った。ちなみに、同時代の経済界を動かした実業家にして日本美術の蒐集家

といえば、なんといっても原三溪（一八六八―一九三九）と益田鈍翁（一八四八―一九三八）の名が挙がる。彼らは主に古美術の蒐集を行い、最盛時には、掛け軸や調度工芸品、茶道具（書画骨董を含む）などを含めてそれぞれ一万点近く所有していたのではないかと言われている。この中には国宝クラスのものも含まれており、東洋美術に関しては世界で有数のコレクターとして知られている。また、実業家による西洋美術の蒐集としては、松方幸次郎（一八六五―一九五〇）、大原孫三郎（一八八〇―一九四三）、石橋正二郎（一八八九―一九七六）らのコレクションが有名である。日本においてもっとも早い時期に蒐集された体系的な西洋美術のコレクションであり、それぞれ東京都上野の国立西洋美術館、岡山県倉敷市の大原美術館、東京都日本橋のブリジストン美術館の基礎となった。

こうした実業家による蒐集は、財力と芸術への関心とが分かちがたく結びついていることが大きな特徴といえる。というのも、彼らは金銭的な自立が、自律的な個人の確立へと結びついた類いの人間である。金儲けがどれだけできるかは、自らの価値を測る物差しのようなものであり、その財産で芸術作品を蒐集することは、いわば自己のアイデンティティの確立を意味した。コレクションを蒐集することとは、「自己のテリトリーを明確化することであり、主体の領分を他者と区別すること」（クリフォード、二〇〇二：二七六）だからである。したがって、次々と新たな挑戦に挑み、財産を蓄え、その財産で芸術品を買う、という循環は、そのどこをとっても彼らのアイデンティティにとっては必要不可欠な作業なのである。

こうしてみると、絵を購入することが、いかに実業家としての全康のアイデンティティにとって重要だったのがわかる。彼は自分の好きな絵を買った。世間の絵に対する評価や美術的な価値は二の次で、重要ではなかった（もちろん、自分の鑑識眼を信じていたわけだが）。自分の金で自分の好きな絵を買って何が悪い——その思想が、彼の選んだコレクションによく表れている。

「ワシの人生は、絵と女と庭や」というのが全康の口癖で、本人自らそれを口癖だと折に触れて人に語っていた。口述筆記の自伝（足立、二〇〇七）には彼の絵に対する愛情、奔放な女性遍歴、庭への執念、そしてそれらの原動力である商売への挑戦が赤裸々に書かれている。それは全康の誇りでもあった。美術館の各種カタログを読むと、それらの逸話が館員の間で語り継がれていることがよくわかる。

絵と女と庭は、全康という人格にとってどれひとつとして欠くことのできないものである。どれも全康が自分の力で手に入れることができるものであり、彼が生涯追い続けたものである。その意味で三つは等価であった。

「ええなあ、美人画は。文句は言わんしぜいたくもせん。そのうえ、こんなに慰めてくれる。」^⑤

この言葉には、そんな全康の価値観が集約されている。しかし、展示室で全康の大好きな美人画よりもさらに印象的だったのは、小動物をモチーフにした絵画の多さである。もちろん小動物は日本画の一般的な題

材ではあるのだが、それにしても、ここまで愛くるしく、同時にどこもなくバタ臭い（デイズニーのパンビのような）動物たちを集めたところをみると、全康が絵に求めた「癒し」が伝わってくる。絵と女と庭——自分の財力で手に入れることのできるこの三つこそが、全康のなにより癒しだったのである。

先述したように、足立全康の「コレクション」は、庭そのものをも指す。あちこちから集められ植木や石はもちろんのこと、庭の借景のために開瀑した人工の滝も、彼が蒐集したコレクションである。自然は人間の意志によっていかようにでもなり、人間は金でいかようにでもなる。実業家としての自負と自信に満ちた足立全康という人物の全てが重なって、ここにある。自然を自分の意のままにして癒しを得る、ピクチャレスク的な装置が全康から出でたのは、偶然ではないのである。

四、観光施設としてのミュージアム

さて、ここでピクチャレスクの観光化の話に立ち返りたい。足立美術館の庭園は、米国の日本庭園専門誌『ジャーナル・オブ・ジャパニーズ・ガーデニング』^⑥において全国八〇三か所の候補地の中から、六年連続で「庭園日本一」に選ばれており、館はそのことを最大限にアピールしている。桂離宮をはじめとする有名庭園を差し置いて堂々の一位となったその理由としては、「徹底した庭の手入れと維持管理」が評価の重要なポイントになったという。実際の管理の徹底ぶりについては、先に述べたとおりである。

もちろん、どんな日本庭園でもきちんとした手入れは必要であろう。しかし、日本庭園の造園家や愛好家は、庭が過度に整えられていることを嫌う傾向にある^⑰。一方、ピクチャレスクの系譜を持つ欧米の目線からすると、やはり「徹底した庭の手入れと維持管理」が目に見える庭こそが美しいものであることは、納得がいく。

実は、十八世紀当時の風景式庭園では、中国風パゴダや枯山水や仏像など、東洋趣味の点景物を配した異国情緒漂う空間をつくるのが同時に流行っていた。これは当時もてはやされたシノワズリー（中国趣味）やジャポヌズリー（日本趣味）の典型であり（高山、一九九五b）、オリエンタリズムとピクチャレスクは切っても切れない関係にある。その意味で、六年連続してオリエンタリズムのままなざしの対象となることに見事に成功した足立美術館の庭園は、やはり正當にピクチャレスクを継承しているといえる。しかも、こうした外国からの目線を、今度は日本の観光客へのアピールに逆利用しているところがなんとも周到である。

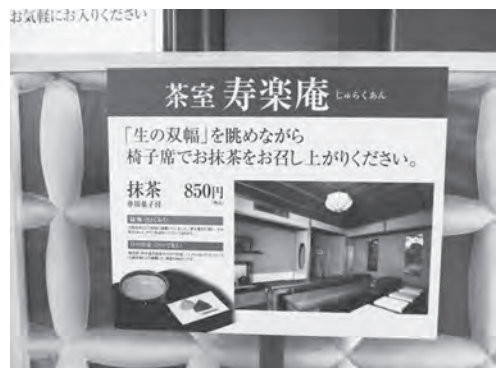
全康が庭を配した美術館によって自分の世界観をつくりあげたとしても、それをこのような様々な文脈に見合う視覚的な装置として維持・強化しているのは、やはりのちの経営陣であろう。その成功の秘訣は、庭園・コレクション・商業施設（カフェ・ミュージアムショップ）が三位一体となっていることにある。とりわけ庭園と商業施設の結びつきは、かなり意識的にデザインされている。たとえば、館内には四つの喫茶室があり、その全てが庭を眺めながらのティータイムを勧めている（図⑳①②）。喫茶室に入らないとみられない庭園もある。ミュージアムショップは広々とした空間で、商品開発にも力を入れている。庭園の写真や、

庭園をあしらったグッズなど、来館者はミニチュア庭園を手にも取ることが出来る。こうしたカフェやショップといった商業施設もまた、館内の窓ガラスやくり抜いた額縁と同様に、ピクチャレスクを創出する装置なのである。

足立美術館のもっとも大きな特徴は、観光施設であることとをなんのためらいもなく自ら断言するかのようなその運営スタイルにある。これだけのコレクションを所有しているながら、ハイカルチャーな美術館を気取るそぶりはない。美術館の運営や来館者へのサービスに気を配れる学芸員を重視し、定期的に行われるギャラリートークも、初心者向けの内容になっている。実際、カタログには「足立全康は素人の自由な発想から美術館を



⑳喫茶室『翠』からみえる枯山水庭



㉑茶室の案内には、店内に入らないとみられない「生の山水画」の写真



②コーヒー（1杯1000円）のマドラーは、庭師が焼いた竹炭

为中心的に集める（図⑳・㉑）。しかも、それをミュージアムが仕掛けていく。「出雲大社 正式参拝と足立美術館 萩・津和野・安芸の宮島・玉造温泉」「玉造温泉と出雲大社・足立美術館」など全国各地からのツアーが実に四〇以上も美術館のホームページには掲載されているのである。美術館自身が無料シャトルバスも出しており安来駅以外にも玉

造温泉、皆生温泉、米子空港の間を往復させている。近年は中国人観光客の誘致に力を入れていくとのこと、パンフレットや音声ガイドの作成などにも余念がない（岸本、二〇〇四）。もちろん、地元への配慮も欠かさない。もともと全康が地元で美術館を建てた経緯を考えると、地元の活性化や観光誘致といった役割は極めて大きいはずである。多くのミュージアムが建前上躊躇するであろう、観光客誘致を第一の目的とすることに、正面切って挑む。それは、ドイツニールランドのように、門を出る最後の最後まで我々のお財布の口を開けることを要求されてもお自ら喜んでそうしたくなるような、商業主義すら心地よさと満足感を



②④足立美術館に入ってゆく観光客の様子

創りました。それ故、従来の美術館のように美術が分からなければいけないという堅苦しい考えがなく、誰でも行ってみたいくなる身近な美術館を創ったともいえるでしょう¹⁹とあり、敢えて専門的になるのを避け、大衆向けでポピュラーな、観光地としての美術館を目指していることがわかる。そのため鍵は、もちろん日本庭園と日本画をセットでみせるところにある。もとより、これまでみてきた全康の考え方からも、これはごく自然なこと、これ以外の路線選択はありえない。この美術館の経営方法自体から、実業家としての全康の姿がみえるのである。さらに特徴的なのは、「営業マン」がいることである。現在の館長で、全康の孫である足立隆則も、当初はひたすら営業に回らされたと言っている。そして大型観光バスを呼び寄せ、温泉や蟹とセットで楽しむ客層

を中心的に集める（図⑳・㉑）。もちろん、地元への配慮も欠かさない。もともと全康が地元で美術館を建てた経緯を考えると、地元の活性化や観光誘致といった役割は極めて大きいはずである。多くのミュージアムが建前上躊躇するであろう、観光客誘致を第一の目的とすることに、正面切って挑む。それは、ドイツニールランドのように、門を出る最後の最後まで我々のお財布の口を開けることを要求されてもお自ら喜んでそうしたくなるような、商業主義すら心地よさと満足感を



②③観光バスから降りる観光客の様子

もたらす観光型ミュージアムである。もちろん、これは決して嫌味で書いているのではない。

実際のところ、全康は九二歳で亡くなる直前まで、近くに現代美術館、人工の湖、そして湖のほとりにホテル「大観」をつくり、来館者が一日そこで過ごせるような一大観光地をつくるという壮大な夢を持っていたというから、²⁰⁾ デイズニールランドというたとえはあながち間違っていないであろう。外国人観光客の誘致も全康の構想の一環であった。

この美術館の位置する島根県安来市は、周囲の観光名所に比較的恵まれた土地ではあるといえ、田圃が一面に広がる、アクセスの悪い地方の小都市であることには変わりない。そして完全な私立である足立美術館は、自助努力が経営に直結するミュージアムである。それ故、見方によっては、昨今の日本のミュージアムの厳しい状況に見合う経営実践を先取しているともいえる。実際、『商工ジャーナル』のグラビアタイトルが飾るように、「名画と名園、営業努力で、事業として自立する美術館」²¹⁾ なのである。入館者は毎年延べ四〇万人前後、そしてここ数十年で一度も赤字になっていない。

もっか、博物館行政は「冬の時代」と言われている。独立行政法人化と指定管理者制度の導入は、行政による博物館の切り離しを意味した。²²⁾ 日本の公立博物館にも欧米の運営スタイルが求められるようになったのだ。しかし問題は、その受け皿となる社会はそれに全く対応していないことである。莫大な寄付もなければ、税制措置もほとんどない。また、当初より行政の枠組みで成り立ってきたミュージアムそのものにも、自助努力のノウハウはない。そのような中での切り離しは、かたやミュー

ジウムを商業化やマネージメントに拙速にかつ不器用に走らせ、かたや打つ手がなく沈没していくのを待つかのどちらかを余儀なくさせる。こうした状況下にあつて、もとより企業経営が基本にある足立美術館は、今後の日本の博物館のひとつの方向性を指し示すモデルケースとして考えることができる。それはすなわち、行政から切り離されつつある日本のミュージアムがどういう方向を歩むのかを考えるひとつの指標となるであろう。本稿では、昨今の日本のミュージアム動向を探る一環として、足立美術館を取り上げた。

おわりに

これだけ観光客を集める足立美術館とはどのようなミュージアムで、いったい何がここで起きているのか。その現象それ自体を、ミュージアムと社会の関係性のひとつとして読み解いていくことに、筆者のそもその関心はある。そして、その人気の理由を「ピクチャレスクの観光化」という概念で捉え、説明することを試みた。したがって、この美術館の観光主義的なあり方が良いとか悪いとかいう評価軸は、ここではまったく意味を為さない。

足立美術館は、庭園とコレクションと商業施設を相互利用した緻密な視覚的快楽の創出によって、内外から多くの観光客を引き寄せている。ポピュラーカルチャー時代のミュージアムの好例である。今後の「博物館」の在り方のひとつとして、この美術館の動向を見守りたい。

注

- ① 一八九九年二月、島根県安来市古川町（現足立美術館所在地）に生まれる。尋常小学校卒業後、家業の農業を手伝う。一五歳で木炭商を手がけたのはじめ、主に大阪を本拠地として不動産や繊維関係など、様々な事業を興した。かたわら、近代日本画などを収集して一九七〇（昭和四五）年に財団法人足立美術館を設立。一九九〇（平成二）年一月十九日没。享年九二歳（以上、足立全康『庭園日本一 足立美術館をつくった男』著者紹介より）
- ② 島根県安来市古川町にある私立の美術館。広大な敷地の日本庭園と横山大観を中心とする近代日本画コレクションを売りにする。一九七〇年に足立全康自らが開館。現在は二人の孫のうち足立隆則が館長を務め、大久保節子が学芸部長を務める。専属の庭師が七人おり、朝は館員全員が庭園を清掃する。年中無休の営業を行う。
- ③ これは欧米ではよくあるが、日本ではここまで全面に出ている例は珍しい。
- ④ 体系的な歴史と思想をもつ組織であるという意味を込めて、ミュージアム (museum) という言葉を使用する。日本では通常「博物館」と訳され、時には「美術館」と別々に考えられることもあるが、ここでは「ミュージアム」といえば両方とも含む。
- ⑤ たとえばフランス幾何学式庭園が規則性、幾何学性、対称性を基本としていたのに反発して、自然が従来もつ不規則性や多様性を庭園に取り込もうとしたのがイギリス風景式庭園である。
- ⑥ もちろん庭自体は近代以前から存在した。また西洋に限らずアジアでも存在した。しかし、「対峙する」という発想、また庭園を「視覚的快楽」という一点において作り上げていく発想は、紛れもなく西洋近代以

降のものである。本稿では、このような庭園を対象とする。

- ⑦ ただし、風景式庭園の何をもってピクチャレスクとするのかを、はっきりと定義するのはかなり難しいようだ。当時風景式庭園を目指した造園家たちや批評家たち（たとえばブラウン、ギルピン、プライス、ナイト、レプトンら）の間でもピクチャレスク派と自然派とに分かれてピクチャレスク論争が交わされており、また現在の庭園史でも、その区分や定義には諸説ある。
- ⑧ このあたりの詳細については、村田麻里子「蒐集する「まなざし」——「芸術」驚異陳列室」からケ・ブランリ美術館まで』『京都精華大学紀要』第三四号、二〇〇八年を参照されたい。
- ⑨ ピクチャレスクという概念を広く啓蒙した人物として有名なウィリアム・ギルピンは、「自然の欠点は素材の並べ方が悪いことで、画家や造園家は、風景のなかのさまざまな特徴を集めて美しく快いものにまとめる、しかし、そのまま一枚の絵のようになるような風景が各地にある」（岩切より再引用、二〇〇八・一九〇）と述べている。ここには、まず絵を規範としながらの庭造りを意識し、次に実際の自然をも同様に絵を規範としてまなざす、といった思考過程がしっかりと脈づいている様子がうかがえる。
- ⑩ Claude Lorrain (仏)、一六〇〇—一六八二。ローマで活躍した、フランス古典主義の風景画家。一八一—一九世紀にかけてイギリスでロランの絵が大流行し、風景式庭園の模範にもなった。図⑬・⑭を参照。
- ⑪ 観光のまなざしについても、村田麻里子「蒐集する「まなざし」——「芸術」驚異陳列室」からケ・ブランリ美術館まで」前掲、を参照されたい。
- ⑫ たとえば、毎年四月にマスターズトーナメントの行われるオーガスタ・ナショナルゴルフクラブの芝を思い出してほしい。

⑬ 二〇〇八年二月一日—二〇〇九年二月二十八日にかけて開催された冬季特別展

⑭ コレクション論に関しては、村田麻里子「ミュージアムにおける「モノ」を巡る論考」『京都精華大学紀要』第三三号、二〇〇七年を参照されたい。

⑮ 企画展「足立全康の眼」の作品解説パネルより

⑯ 一九九八年に創刊。日本庭園を紹介する英語の隔月刊誌として米国メイン州で発行。雑誌の正式名は *Sukiyā Living Magazine* (The Journal of Japanese Gardening) だが、ネット販売戦略の一環で The Japanese Garden Journal という通称もつ。

⑰ たとえば京都の歴史的庭園を維持管理する造園業者の意識調査を行った以下の研究論文でも、そうした認識が傾向としてはつきり読み取れる。加藤博・下村孝「歴史的庭園を維持管理する京都の造園業者の現状に関する調査」『ランドスケープ研究』第六七巻五号、日本造園学会、二〇〇四年

⑱ どちらも世界（自然であれ、東洋であれ）を手中に収め、自分たちという中心からまなざそうとした、近代的自我を色濃く反映した発想である。

⑲ 館長・足立隆則「足立全康と足立美術館」『足立美術館名品選』財団法人足立美術館、二〇〇八年、一五二—一五五頁

⑳ 足立全康「庭園日本—足立美術館をつくった男」前掲二八三—三〇〇頁。さらに庭園の背景にある広瀬町の月山に富田城を復元し、天守閣の内部に中・近世美術館を開設する構想もあった。

㉑ 「(グラフィック) 創(一一二) 名画と名園、営業努力で、事業として自立する美術館(財) 足立美術館」(撮影) 寺内雅人「商工ジャーナル」第二六巻七号、日本商工経済研究所、二〇〇〇年七月

㉒ 詳細に関しては、村田麻里子「ポストモダン時代におけるミュージアムの拡張」『関西大学社会学部紀要』第四一巻一号、二〇〇九年を参照され

たい。

参考文献・参考資料一覽

足立全康「庭園日本—足立美術館をつくった男」日本経済新聞出版社、二〇〇七年

アーリ、ジョン(著) 吉原直樹、大沢善信(監訳)『場所を消費する』法政大学出版会、二〇〇三年

アーリ、ジョン(著) 加太宏邦(訳)『観光のまなざし—現代社会におけるレジャーと旅行』法政大学出版会、一九九五年

安西信一「ピクチャレスクの「移植」—英国式庭園から現代へ」『芸術学の現代』勁草書房、二〇〇〇年

岩切正介『ヨーロッパの庭園—美の楽園をめぐる旅』中央公論社、二〇〇八年

加藤博・下村孝「歴史的庭園を維持管理する京都の造園業者の現状に関する調査」『ランドスケープ研究』第六七巻五号、日本造園学会、二〇〇四年

クリフォード、ジェイムズ(著) 毛利嘉孝ほか(訳)『ルーツ—二〇世紀後期の旅と翻訳』月曜社、二〇〇二年

下村孝・水野聖子・加藤博「京都の公開庭園における観光客への情報提供の事態と今後のあり方」『ランドスケープ研究』第六七巻五号、日本造園学会、二〇〇四年

白幡洋三郎「庭園の美・造園の心—ヨーロッパと日本」日本放送出版協会、二〇〇〇年

田路貴浩『イギリス風景庭園—水と緑と空の造形』丸善株式会社、一九九

○年

高山宏『目の中の劇場——アリス狩り（新装版）』青土社、一九九五a年
高山宏『庭の綺想学——近代西欧とビクチャレスク美学』ありな書房、一九五b年

中山理『イギリス庭園の文化史』大修館書店、二〇〇三年

フーコー、ミシェル（著）渡辺一民・佐々木明（訳）『言葉と物——人文科学の考古学』新潮社、一九七四年

松田延夫『美術話題史——近代の数寄者たち』読売新聞社、一九八六年

村田麻里子『ミュージアムにおける「モノ」を巡る論考』『京都精華大学紀要』第三三号、二〇〇七年

村田麻里子「蒐集する「まなざし」——「芸術」驚異陳列室」からケ・ブランリ美術館まで』『京都精華大学紀要』第三四号、二〇〇八年

村田麻里子「ミュージアムの受容——近代日本における「博物館」の射程」『京都精華大学紀要』第三五号、二〇〇九年

村田麻里子「ポストモダン時代におけるミュージアムの拡張」『関西大学社会学部紀要』第四一卷一号、二〇〇九年

岸本稔「質を高め、伝え、サービスを磨く——足立美術館の取り組み」『NETT』〈文化と地域振興〉四六、財団法人北海道東北地域経済総合研究所、二〇〇四年八月

田中日佐夫「戦後美術品移動史（四四） 足立美術館と足立全康の蒐集」『芸術新潮』第二七巻八号、一〇〇一—一〇五頁、新潮社、一九七六年

「（ひと）開館三〇周年を迎えた足立美術館 館長足立隆則さん」『月刊美術』第二六巻一一号、一四四—一四六、実業之日本社、二〇〇〇年

「美術館めぐり（六一） 足立美術館『美術手帖』四六一、二三四—二三五頁、

一九八〇年二月

「（グラフィア）創（一一二）名画と名園、営業努力で、事業として自立する美術館（財）足立美術館」（撮影）寺内雅人『商工ジャーナル』第二六巻七号、日本商工経済研究所、二〇〇〇年七月

『足立美術館の庭園』財団法人足立美術館、二〇〇七年

『足立美術館大観選』財団法人足立美術館、二〇〇八年

『足立美術館名品選』財団法人足立美術館、二〇〇八b年

『足立美術館ガイドブック』財団法人足立美術館、二〇〇八年

「NHKビデオ日本の美術館シリーズ 足立美術館」（制作）NHKエデュケーションナル、一九九五年

『足立美術館 四季の庭園』DVD（監修）足立美術館、（企画制作）TSKエンタープライズ、二〇〇八年

【追記】

本稿執筆にあたり、足立美術館学芸員入江裕子氏より「足立全康の眼」展の作品解説の原稿を送っていただいた。ご厚意に御礼申し上げます。