

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第70回

## 藝術という名の「枠組み」を問い直す ——鼓常良Rahmenlosigkeit再考

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター、  
総合研究大学院大学)

### 額縁の体験

1900年のパリ万国博覧会の日本展示場の写真を見ると、奇妙な光景に気づく。日本画の掛け物が、わざわざ洋物の額縁のなかに納められて壁一面に展示してあり、置物とも彫塑ともつかない立体作品の周囲を取り囲んでいる。たしかに仏像を安置するにも基壇はあったし、いけばなにも島台は存在する。だが表装を施した掛け物や巻物に、それらを包む額縁をあてがったうえで展示する習慣は、日本国内にはないだろう。人は往々にして外国に出て、自分たちの慣れ親しんだ習慣とは異質な慣例に直面し、そこではじめて自らの文化の異質性を意識する。実際、パリ万国博覧会で発生していたのは、西欧の出品規則に、非西欧の出品をあてはめようとした結果の、珍奇な現象だった。展示する平らな美術品には、必ず額装を施すか、パネル仕立てにすることが要請された。この規則が四角四面に適用された結果、日本からの美術出品は、油彩画のみならず、刺繍や漆蒔絵、紙本の意匠見本すらも、壁面と作品とを隔てる境界としての額縁に嵌め込まれた。

さらに見やすい例を挙げるなら、日本の茶室での美的鑑賞を考えよう。ここでは、一期一会の茶会のためにさまざまな道具が

集められる。床、花入、水指、茶入、茶杓、茶碗をいかに組み合わせて演出するか、その工夫が茶会記には詳細に記載されて記録にとどめられる。1893年のシカゴ万国博覧会では、宇治の平等院を模した鳳凰殿が作られた。そこでは、岡倉覚三が企画者となり、奈良・平安・室町の時代様式の復元展示が企てられ、さまざまな道具を組み合わせ、室内意匠が構成された。ところが、一般に欧米の博物館などでは、これら多様な道具類は、絵ならば絵、陶磁器ならば陶磁



パリ万国博覧会 日本部・美術部の展示風景(丹尾安典「パリ万国博覧会と日本美術」『日本美術院百年史』二巻上、財団法人日本美術院、1990、から)

器と、それぞれ種類別に一箇所に集められて展示される。実際、シカゴでは許された日本式の展示は1900年のパリ万国博覧会では禁止され、絵画は額装される一方、そもそも書は展示対象から除外され、また陶磁器は応用藝術として絵画よりは劣った価値区分をされて、別の会場に分離されてしまった。そうした分類の枠組み意識とは対極のところにある異種「取り合わせ」。それがお茶席を組み立てる原理だ、といった説明は、欧米人向けに日本文化の特質を語るには、きわめて有効だったであろう。そこに岡倉覚三の『茶の本』(1906) 成立の契機もあった。西欧博物学の分類癖、強固なまでの枠意識から見れば、日本のお茶席とは、「枠なし性」の具現と映ずることになる。

こうした経験のうえに立って、日本美術の特徴を抽出しようと試みた傑出した著作に、鼓常良(つづみ つねよし/1887-1981)の『日本藝術様式の研究』(1933)を挙げてもお門違いではないだろう。元来は著者のドイツ留学時代に執筆された*Kunst Japans* (1929)の日本語版。著者の言を信ずるならば、そこでの鍵言葉「Rahmenlosigkeit 無框性」すなわち「枠なし性」とは、著者が欧州の美学・哲学書を渉猟するうちに、ドイツ語で思いついた言葉だったという。欧米の美術・藝術は作品を額縁で枠に閉じ込め、そこに外界とは隔絶された自律した美的空間を確保しようとする。だがそうした構造は、日本における藝術様式には存在しない。むしろそこにあるのは枠組みを排除しようとする「枠なし構造」なのではないか。これが著者を導いた直観的な仮説だったといつてよかろう。

美学を本領とする鼓は、ここで物質的な額縁のような枠組みと、思考のうえでの抽象的な枠組みとは区別してかからねばならない、と注意を喚起している[1]。だが実際に鼓の著作では、両者を裁然と切り離すことは、原理的に無理な相談となるだろう。というのも、抽象思考と物質文化とのあいだにも、両者を切り離すきちんとした枠組みなど日本には存在しない、との前提に立

たないかぎり、当の鼓の立論そのものが自己矛盾を来たすことになるからだ。融通無碍の事象をはたして融通無碍な「枠なし」で論ずべきか否か。このアポリアが、いまさらながら、ここに頭を擡げてくる。

おそらく鼓の発想の源になったのは、ゲオルグ・ジンメル(1863-1937)の「額縁」(1902)という論文だった、との推測は常識に属するだろう[2]。この論文でジンメルは、独自の存在 für sich として完結している藝術作品を、なんらかの有用性という目的に供され、「われわれのための存在」für sich である家具とは区別する。この限りではジンメルの立論もなおイマヌエル・カントの範疇論から逸脱はしていない。とはいえ鼓自らは「日本藝術の民族的特色」(1935)において、同一の西洋絵画作品を鑑賞する場合には、「それを純粹藝術作品として観るときと、単なる室内装飾として見るときと、鑑賞態度の切換が必要」であり、前者の場合には作品内容に没頭して周囲を忘れるのにたいし、後者では周囲の室内との調和に意識が向かう、と述べる。「それゆえ西洋の額はこの両様の作用、すなわち環境からの遮断作用と、環境への調停作用とを兼ね備えてあるわけである」[3]。思うに、この段階の鼓には、何もいまさらジンメルを参照する必要はなかっただろう。だがここには、鼓が、ジンメル同様に、額縁には作品を環境から「分離しつつ媒介」する両義性のあることを意識していたことが示されている。そのうえで、鼓は「枠なし構造」の可能性に分析を進めようとしていた。

#### 枠なし構造は「日本文化の特色」か？

1927年のドイツ語の論文では、鼓は西欧との対比において「枠なし性」こそが「真性日本的」echte japanische であるとする言葉遣いを憚らない。そして欧州の絵画にあっては、一本の樹木を描くにしても、それを取り囲む環境なしに描くということはないkein Baum ohne Umgebungと述べる。それに対して、「真性なる日本絵画」にあっては、自在に切断された部分や断片 fragmentの

うちに「いのちの歴史」Lebensgeschichte  
を見るという観照がある、と主張する。具  
体的に鼓がいかなる作品を念頭に比較して  
いるのか、いまひとつ不鮮明な恨みがある。  
さらに一見したところ、日本の樹木描出の  
ほうにこそ切断の枠組みがあり、西欧の樹  
木の絵には恣意的な枠組みがないかのよう  
な印象さえ抱かせる。為にこの例は必ずし  
も説得力をもたない。だが鼓は、西欧には  
作品存在への求心性が顕著に見られるのに  
対して、日本にあっては作品としての統一  
性への無関心が露呈している、という  
文脈においてこの例を持ち出している。  
ここから著者は、西欧に特徴的な枠意識  
Rahmenbewußtseinが日本にあっては希薄  
である、という命題を裏付けようとする。

1935年の日本語による著述では、鼓はさ  
らに論点を日本文化一般に敷衍する。そも  
そも日本にあっては「藝術」という抽象概  
念が成立せず、もっぱら具体的な事象のみ  
があり、それが他の文化領域と「限界なく」  
rahmenlos 関連していて、ジャンルごとに  
「孤立的純粹を確保」しようとはしないと  
ころに、「我文化の特色」、さらには「日本  
民族固有の事物の観察法」を認めようとする。  
[w]日本文化にあっては、「事物を環境  
から遮断して孤立的に確保する企て」とは  
反対の方向が見える、「藝術と自然、藝術と  
文化（生活）との間に限界なく、その結果、  
西洋のように藝術が一般生活から抽象され  
てゐる場合のやうに、鮮やかな宗教藝術が  
発生しなかつた」(p.291) というのが、鼓の  
現象面への観察である。1927年の樹木の例  
とは、環境と主題との関係について、議論  
が転倒しているようにも見える。鼓の展開  
した欧日対比は、はたして十分な説得力を  
もつ議論なのだろうか。

まず問題になるのは、超歴史的に措定さ  
れる「真性日本」なる概念だろう。これは  
ひとつ誤れば、本質論的な「日本精神論」  
に行き着く危険性を秘めている。そして実  
際、鼓は戦時中のナチスへの加担や声援も  
あって、日本の敗戦後、美学の分野でこの  
ような主張をなした張本人として、忌避さ

れたとって語弊はない。ふたつめには、  
これと密接に関連するが、東アジア文化圏、  
インドから朝鮮半島を通して伝来した仏教  
や、中国からの漢字文化などを捨象したも  
のが「真性日本的」なのか、という問題だ  
ろう。はたして「枠なし構造」は日本を中  
国やインドから隔てるのか。まずこの第二  
点から検討しよう。

「枠なし構造」は日本固有という主張に  
よって、日本をインドや中国から隔離して  
「枠組み」に嵌めてしまえば、それこそ「枠  
なし」という定義に<sup>もと</sup>悖ることになるだろう。  
日本文化史は、古来より中国やインドの文  
物を要素として取り入れてきた。もとより  
それらの要素を捨象しては、日本文化史は  
成立しない。だがその外来要素をいかに取  
り合わせ、配列するか、という妙味にこそ  
「枠なし構造」が透視される。外来の文化  
要素を司る不可視の母胎 matrix として「枠  
なし構造」を位置づけることもできるはず  
だ。それは要素論に対する、機能論あるい  
は力動的構造論の立場だろう。

そして実は、まさにこの観点から、鼓の  
著作は読み直すに値する。「日本藝術と日  
本精神」と題した講演(1935)に、鼓の姿勢  
は明確に表明されている。おりから「日本  
精神」をめぐる議論が流行をみていたなか  
で、鼓は攘夷的な本質論的「日本精神」論  
には、真に向うから異を唱える。そもそも抽  
象的な「精神」に則って個別の「文化」が  
展開するという思考法そのものが、西欧的  
な「枠組み」範疇であり、「日本精神」はこ  
の図式では割り切れない。この思いが、鼓  
のなかでは「日本精神」を実体化しかねぬ、  
抗いがたい傾向と拮抗している。「国粹主  
義」の「極端」な「感情」論の横行を前に  
して、それに対抗しつつ、鼓は「純粹に日  
本的」なるものを、あらためて問い直す。  
そして「外国の影響を少しも受けない」土  
地固有の「純粹」な「日本文化」などは、  
幻想としてこれを退ける。むしろ外国の要  
素が加わって発生した「一種の発酵作用」  
のうちに「日本的」なるものの発現の現場  
をとらえようとする姿勢が、鼓には顕著に

見える。「異分子」なくてはそもそも「日本文化」は考えられない。外来文化の具体的な摂取の様相のうちに「日本精神」の働きを見ようとするこの基本姿勢は、鼓にあって1927年の論文 *Rahmenlosigkeit des Japanischen Kunststils* 以来、一貫しているといつて間違いない。[v]

では、第一点に戻って、はたして「枠なし構造」は日本固有の特徴か。この論点は、論争を避け得まい。たしかに「表装」にしても「絵巻」にしても日本美術固有の形式とは言い難い。むしろ中国のほうが、こうした形式においては「枠なし」ではないか、といった反論は容易に想定できよう。とはいえ例えば牧溪の《瀟湘八景》は、日本でこのほか珍重され、画面ごとに切断されて（中国ではありえない）「断片」へと解体されて伝承された。また雪舟の《天の橋立図》は、中国の鑑識家の眼からみれば、とうてい一幅の画面には共存してはならない雑多な筆法を混在させている。これらは、中国から日本への文化の伝播のなかで、中国とは異質な「枠なし」の価値観が、移入の過程で表面化した事例として、文化触変上、注目に値するだろう。歴史を超越した不易の文化本質論ではなく、歴史のなかでいかなる変容が発生したのかを探索し、それを背後でつかさどる常数的価値観を具体的に復元する。この方法論は、鼓の主張する「日本的」なるものの吟味検証にあたって、ある程度有効なものではないだろうか。

### 美学理論の歴史的・文化的被拘束性

それでは鼓の理論はなぜ、20世紀前半に、ドイツ文化圏にあって発芽したのだろうか。鼓は直接には浮世絵版画には言及していない。だが19世紀後半の欧州にあっては、浮世絵版画に由来する美意識が、単なる異国趣味、珍奇な好奇心を越える影響を及ぼしつつあった。そしてここでとりわけ関心を惹いたのが、北斎の『富岳百景』や広重の『名所江戸百景』に顕著な、特異な枠組み感覚だった。前景に巨大な樹木や、枠組み

で切断された人物を配し、それによって背景を大胆に切り取る構図は、世紀末欧州の挿絵画家たちによって模倣された。やがてフレイミング（枠付け）、トリミング（裁断）、モンタージュ（重ね合わせ）、アサンブラージュ（集積）、デクッパージュ（切断）などの名で呼ばれることになる編集技法の多くが、日本趣味の教訓として汲まれたが、奇しくもこれらは、いずれも鼓が「枠なし構造」をめぐる議論で美学的に検討した問題群に踵を接する。

「枠なし構造」を旨とする日本文化の影響で、西欧に新たな「枠付け」の美学が流行した、というのでは、事態は一見したところ、矛盾をきたしているように見える。だがここで北斎や広重が多用した「枠付け」技法は、実際には阿蘭陀渡りの透視図法が、日本的な変容を蒙ったその結果であるとも推測されている。[vi]

とすればどうだろうか。日本の美学には潜在的に融通自在な「枠組み意識」があった、と仮定してみよう。そのお陰で、本来3次元空間を規則にそって2次元空間に圧縮する技法であった透視図法は、「遠近法」すなわち、遠景と近景との対比や誇張を目的とする審美的な手法へと換骨奪胎された。その限りでは、北斎や広重にみえる特異な枠組み構図は、日本に「枠組み意識」が希薄だったからこそ実現した。このような経緯を推論することも無理ではあるまい。

さらに議論を拡大していくなら、そもそも1900年のパリ万国博覧会では、西欧に伝統的な「美術」の枠組みが再確認され、美術学校や美術アカデミーらの保守派の策動により、おりから流行の装飾美術、応用美術を「美術」展示場から排除しようとする「枠意識」が顕著になった。[vii]

冒頭にみたように、日本からの美術出品は、この年の万国博覧会の会場では珍妙な「額装」を強いられた。だがそれも、実は保守的な美術行政の揺り返しによる「枠組み」規制に巻き込まれて発生した、政治的な事件だったといつてよい。そして古典的な「美術」の範疇（絵画・彫刻・建築・版画）の

優位が、産業藝術、裝飾藝術の勃興によって揺らいでいたという世紀末当時の歴史的な危機状況が、ジンメルらの「額縁」論を刺激した、という脈略も想定できる。キャンヴァスは要らない、壁面を埋め尽くせ、額縁などもはや不要だ、と訴える裝飾藝術推進の号令が世紀末に飛び交った。それらをなかば無意識裡に踏まえた美学的・哲学的検討が、とりわけドイツ語圏を中心に、20世紀初頭からなされたからである。そしてその世紀末の裝飾藝術勃興に直接・間接に関与していたのが、日本美学を標榜するジャポニスム現象だった。

さらに第一次大戦後の1920年代になると、日本出身の若き学徒が欧州に大挙留学する。そのなかで頭角を顕した鼓常良が、ほかならぬ「額縁」を話題に、日本美学の構造に関する議論を展開し、欧州の美学者の世界で注目を浴びるに至った、という経緯が見えてくる。時宜を得て、欧米の議論の土俵にうまく乗り、欧米当代の哲学議論の枠組みにぴたりと嵌まったがゆえに、鼓はそこで図式的なまでに鮮明な反定律 antithesis を提起した。彼はいわば西欧の哲学・美学議論の枠組み frame work を、部分的にせよ解体してみせる、絶好の機会を得ていたことになる。

### 「枠なし構造」その後

鼓が提起した議論は、「民族的様式」という、いまでは古臭い衣装を纏ってはいたものの、その問題提起は実は今日なお乗り越えられたわけではない。それに先立つ大正期に来日したフランスの詩人大使、ポール・クローデルは、室内と外の庭とのあいだに設けられた着脱自由な襖しつみや蓆戸じふこに注目し、その境界の内と外とが、季節や時刻、陽射しや風雨に応じて自在かつ柔軟に照応する様に、フランスの合理主義とは異質な詩学の実相を見て、これを高く賞賛した。[viii] だがそのように庭と茶室との「枠なし構造」に敏感だった同じクローデルは、人形芝居の文楽では、人形と人形使いとが枠組みなしに舞台のうえで同居する様に納

得がゆかず、落胆を隠さなかった。1960年代末に来日した、構造主義の申し子、演劇評論家のロラン・バルトは、まさにこの同国出身の先人、クローデルの文楽への無理解を指弾し、その議論を転倒させるところから、かれの日本試論『表徴の帝国』を構想した、とって過言でない。[ix] そこにも事物とその名辞とが強固な枠組みで固着しているフランスの言語態そして文化とは対極にあるユートピアとして、いわば言語の統制という「枠」から解放された記号が自由に横溢し浮遊する理想空間としての日本文化が描かれていた。

一方、日本にあっても、50年代末には、本年亡くなった加藤周一の『雑種文化』論が一世を風靡した。これも欧州での滞りを経て故国へ船旅で戻る加藤が日本の島影を眼にして思いついたものとされる。加藤が指摘した日本文化の「雑種性」を、いわば造形的な混淆の原理として保証したのが、鼓の提唱した日本文化の「枠なし構造」であり、それは同じ留学帰国組のカトリック作家、遠藤周作によって「無限抱擁」という、いまひとつの比喩を与えられることになる。北米の経験がながい板坂元も『日本人の論理構造』で、自在に視点が移動して、議論のうえで堅固な枠組みをつくらずに済ます「解放系」日本文化の特性を、いささか通俗的な筆致で縦横に論じてみせた。文化人類学者の増田義郎は、それらの先行意見に修正を施し、物質文化については無軌道なまでに外来文化を吸収する島国が、人的交流については極めて受け入れに消極的である、という対比に着目することになる。

造形の世界に眼を転じると、1960年代には、建築史家、いとうていじが、日本庭園の庭と茶室とを繋ぐ庇、外部とも内部ともつかない「繋ぎの空間」に注目し、これに In-between-ness, gray zone, intermediary space などの名前を与えようと腐心した。[x] いとうの場合も、日本建築空間をカナダの聴衆に説くという、外向きの必要に晒されての暗中模索のなかで、通訳のキンヤ・ツルタとともに、なかば苦し紛れにこれら

の用語を捻り出した。さらに1978年になると磯崎新が ma-espace-temps と題する展示を、バリを皮切りに海外で展開する。磯崎は、in-between-ness といった用語は、デカルト流の時間と空間を前提とする座標軸に準拠したものとして、これを退け、西欧形而上学をプラトンにまで遡る。そして、そもそも時間と空間とが分節される以前、そして言語化による世界の分節以前の境位として「コーラ chora」という、プラトンの対話編『ティマイオス』に見られる謎めいた概念に注目し、これを「間」と等価なものとして抽出した。この議論がジャック・デリダによってその後大きく敷衍されたことは、フランス現代哲学の世界では常識に属する。[xi] これに対しては、日本学者のオーギュスタン・ベルクが『風土学序説』で、実地検証とともに高度に哲学的な文献学的批判を加えることになる。[xii] それに先立ち、ハイデガー研究および西田幾多郎研究の分野からは、大橋良介がドイツでの研鍊の賜物として『切れの構造』を刊行した。[xiii] 大橋自身はあるいは無自覚だったにせよ、「切れの構造」が、鼓常良の「枠なし性」に関する思索の延長上に位置づけうる業績だったと解釈することは、決して不適切ではないだろう。

翻って、はたして平安・鎌倉の絵巻物の鑑賞者たちには「額縁」の意識があったのか否か。これには最終的な結論はだせないだろう。やはり昨年物故した秋山光和は、

スキラ書店よりフランス語で『日本絵画』を出版した傑出せる美術史家だが[xiv]、その小学館Book of Booksシリーズの『絵巻物』には、往時の鑑賞者が両手を広げて一度に眺めることができたはずの幅をとったフレームが、切り抜き付録として添えられていた。はたしてそれは、額縁がなければ美術鑑賞ができない欧米の観衆を知らばこそその発案だったのか。それとも反対に、「枠なし構造」を生きる日本人観衆に、額縁による枠付けの必要を納得させるための、教育的な配慮だったのか。いずれにせよ、この秋山光和の工夫も、戦後に欧州という異文化に接した「洋行帰り」の日本人学者ならではの、「国風文化」精神の発露だったはず。その真意を生前の著者に確かめておかなかったことが、いまとなっては悔やまれる。

ニホン発信のマンガの自在なコマ割りは、いまや世界を席捲する文化商標だが、思えばその特異性に美学的な意義を与えた最初の議論が鼓常良のRahmenlosigkeitだった。この間、藝術は、ルネサンス期の建築家、レオン・バッティスタ・アルベルティの語った「開け放たれた窓」finestra apertaとしての絵画から、現代の作家にして記号学者、ウンベルト・エーコの述べる「開かれた作品」opera apertaへと変貌を遂げた。その闕の枠組みを跨ぎ越すのが、鼓常良の仕事だった。そしてマンガのみならず、鼓の「枠なし性」の議論も、いまや日本という桎梏の枠を越えようとしているようだ。

#### 【註】

[i] Tsudzumi Tsunejoshi, 《Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils》, *Zeitschrift für ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 22/1, 1928, SS.46-60. 金田晉「額縁の構造」『美学』112号, 1978を参照。

[ii] 小田部胤久「鼓常良と無框性の美学」『美学芸術学研究』25, 東京大学, 美学芸術学教室, 2008, 185-6頁。小田部は、額縁が環境と作品を「分離しつつ媒介する」両義性をもっている、とするジンメル指摘を述べ見落として「枠なし構造」を構想したとの仮説を述べるが、以下のとおり、少なくとも1935年段階では、鼓はこの両義性に、充分自覚的に議論を展開している。ジンメルはこの先、壺の「取っ手」の境界性に注目することだろう。

[iii] 鼓常良「日本藝術の民族的特色」『藝術日本の探求』創元社, 昭和16 (1941) 年, 283頁。『日本藝術様式の研究』(1933)にも、基本的に同様の論点が提出されているが「大和民族」を文化的「後進国」と認識している(48頁)。

[iv] 同上290頁。ここにいう「限界なく」がRahmenlosすなわち「枠なし」を直訳した表現に相当する。

[v] 『日本藝術と日本精神』(1935) 前掲書, 5-22頁より抜粋。鼓は大国主命(オオクニヌシノミコト)が国作りの際に少名毘古那命(スクナビコナノミコト)という外来神の助けを得た神話を自説に援用し(14頁)、伊勢神宮の遷宮にも、尚古と進取の両面に価値を見出す伝統観を読み取ろうと腐心して、形骸化した伝統具に逃避

しがちな「反動思想の偏見」に陥る「極端な」「排外」(29頁) 思想の危険を指摘する。古事記や伊勢神宮そのものを否定する敗戦後の価値観からすれば問題外だろうが、ここには西欧文藝学の一学徒の、時代風潮への密か抵抗の跡を読み取るべきだろう。

[vi] Shigemi Inaga, 《La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910)》, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Nr.49, 1983.

[vii] 拙稿「エミール・ガレと万国博覧会」『あいだ』164号, 2009年9月20日, 22-28頁。なおこの論文は, Philippe Thiébaud, "Gallé and the Parisian Universal Exhibitions," *Émile Gallé* (『エミール・ガレ展』江戸東京博物館, 国立国際美術館, 2005), pp.194-205への反論・補正として執筆されたことを注記する。

[viii] Paul Claudel, *ça et là, Connaissance de l'Orient, Paris, Mercure de France*, 1907, pp.114-116.

[ix] 渡邊守章「クローデルとバルトーフランス人の見た文楽」『国立劇場第124回文楽講演会解説書』国立劇場, 1998年9月。

[x] いたう・ていじ『日本デザイン論』鹿島出版会, SD選書, 1979年。

[xi] 磯崎新『建築における「日本のなもの」』新潮社, 2003年。また、いわゆる「日本人論」の範疇に属する書物だが、剣持武彦『間の日本文化』講談社現代新書495, も参照。

[xii] Augustin Berque, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris Belin, 2000, オーギュスタン・ベルク『風土学序説』中山元訳, 筑摩書房, 2002 (現在品切れ)。

[xiii] 大橋良介『切れの構造』中央公論社, 2000年。

[xiv] Akiyama Terukazu, *La Peinture japonaise*, Genève, Skira, 1961.

(2009.10.9)

## 編集雑記

### 164号の訂正とお詫び

▲本欄の「訂正とお詫び」冒頭に「巻頭ヨシダ・ヨシエ氏インタビュー稿のうち、2ページ右段2行目「番町」はより広域、とのこと」とあるところは、正しくはその前に「『番町の吉田』は『半蔵門の吉田』の誤り」とあるべきでした。すなわち、この表記が欠落。結果、意味不明となりました。

▲同号の稲賀繁美氏稿のうち27ページの図版キャプション「L'Ecole de Nancy,

1889-1909」はイタリックであるべき。次行「R.énion」は「Réunion」が正しい。つづく「des Muses nationaux」の「Musés」は「Musée」が正しい。同28ページ本文左段下から8行目の「『反動的』派は「『反動』派」の誤りでした。

### 美術の「オーラル・ヒストリー」

▲近年は、「オーラル・ヒストリー」という言葉にもなじみが出てきたが、要するに、もっぱら「書かれた」ものによって形成されてきたこれまでの歴史にたいして、とりわけ「書くこと」に慣れていない人びとから口述の記憶や記録を引き出して、歴史像の歪みを正そうとする試みだといえればいいか。

▲日本の美術分野でも、2006年に「日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイ

ヴ」という団体が、主として学芸員や研究者によって発足したらしい。すでに何人かのインタビューの書き起こしを蓄積して、ネット公開をはじめている。

▲そのラインナップには、「著名作家」がずらり。本旨からして、ちょっと妙な気がしないでもない。

▲このグループが、11月14日、国立国際美術館でシンポジウムを開く(大阪大学グローバルCOEプログラムとの共催)。題して「オーラル・ヒストリーの可能性」。

▲記憶と事実の違いをどう扱うかなど、さまざまな問題も出てこようが、とりあえず今後の活動に注目。

▲もっとも、この会、誰が責任者で、どこに事務局があるのか、基本的な情報はさっぱり不明。秘密結社でもなかろうに。 [F/091024]

## ●年間定期購読のご案内

年間定期購読をご希望の方は、購読料 5,280円(12号/誌代3,600円+郵送料1,680円)を郵便振替でお振り込み下さい。事務局にご連絡をいただければ専用の振替用紙をお送りいたしますが、郵便局からお振り込みの際は、備え付けの青い振替用紙に、振替口座番号を007900-25128、加入者名を『あいだ』の会とご記入下さい。本誌は、書店でのお取り扱いは致しておりませんので、既刊号をお求めの方も、お手数ですが事務局にご連絡をお願い申し上げます。また、既刊号の目次は、下記のホームページにてご覧いただけます。なお、本誌の用紙は中性紙です。

月刊『あいだ』165号

編集=福住治夫 編集・誌面設計=穂葉さり 制作管理=新倉美佳 藤江 民  
誌面設計・印刷=石橋 大 製本=このあいだ社中

発行=『あいだ』の会

〒179-0072 東京都練馬区光が丘2-7-4-1008 Tel. 03-3976-7203/Fax. 03-3976-9043  
http://gekkan-aida.rgr.jp/ mail address : info@gekkan-aida.rgr.jp