

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第91回

「バッタモン」の再来, Battamon Returns

翻訳の政治学と全球化への抵抗

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)

1. 「バッタモン」

あるいは海賊版と純正品とのあいだ

「バッタモン」とは関西地域の表現らしいが、「非正規あるいは不法な経路で流通し供給された商品」を指す。その語源は定かではないが、「バッチモン」あるいは「バッチもん」が非合法模造、偽造、贋作など「違法製造品」を指すのとは区別されるらしい。たまたまだが、「バッタ」とは直翅目バッタ科に属する昆虫をも意味する。美術家の岡本光博は、この偶然の同音異義語を利用して、皮革製詰め物バッタ、「バッタもん」をつくった。有名ブランドのロゴ・マークを搭載した「バッタもん」の登場である。グッチやシャネル、フェンディなどの立派な「バッタもん」が勢ぞろいして、2010年には神戸ファッション美術館に陳列された。だが自社のモノグラムが無断借用されたとして、と或る有名ブランド・メーカーがこれに難色を示し、これらの偽造品を公共展示空間から撤去するように、と警告を発した。要望に同意戴けない場合には法的措置にも訴える用意がある、という次第である[1]。

かくして「バッタもん」は、知的財産に対する毀損との嫌疑で訴えられかねぬ始末となり、複製権侵害の容疑を受ける仕儀とあいなった。いささか皮肉なことに「バッタもん」すなわち「非正規な流通経路で供給された由緒不明の怪しげな商品」、と定義された代物が、違法容疑との指弾を受けた

おかげで「正統」なる「バッタもん」としての「お墨付き」を頂戴する結果となった[2]。由緒正しい禁制品の「お墨付き」という、思えば不思議な「権威付け」を、「バッタもん」は見事に獲得した。これこそ「正真正銘」の「偽物」、言い換えれば「ホンマのニセもの」、という「社会的認知」を得る秘術が、ここで結果的に発揮されたことになる。だがこの「お墨付き」は逆説的にも「バッタもん」から、公共空間に展示される権利を剥奪した。はてさて、ここでいかなる権利が「侵害」されたといえるのか[3]。

「バッタもん」は晴れて神戸ファッション美術館から、2010年5月6日付けをもって撤去された。それもある有名ブランドの担当者からクレームが入るや、市当局と文化振興財団とは、展覧会担当学藝員や展示作家本人に事前連絡もせぬまま、撤収に及んだという。たしかに自作の「バッタもん」が、今後はいかなる公共の展示空間にも陳列できないとなれば、これは藝術家にとっては「損害」に違いない。だがこの戦術的な敗北は、全体的戦略としては勝利だったはずだ。たったひとりの個人が、世界有数のブランド・メーカーを相手にして、ここまで極端な（と一般人にはみえる）過剰反応を引き出し得たのだから。現今のブランド・メーカーおよびその知的財産保護部門の責任者が、被害者妄想寸前の利権意識に苛まれていることを、「バッタもん」は見事に露呈さ



岡本光博 バッタもん（2点とも）

せた。展示は「公序良俗に反している」というブランド側の訴えが正当ならば、「公序良俗」とは一企業の利権と同義，ということになる。場合によっては，子供がブランド・メーカーの製品を真似た絵を描くことも，「公序良俗に反する」ことになるのだろうか。金銭的利潤に対する潜在的な侵害から商標を保護することは，たとえグローバル・ブランドとしての社会的なイメージに傷が付こうとも，貫徹せねばならぬ。否，ブランドの名誉を毀損するような行為に対しては，断固たる制裁措置を辞さない毅然たる態度を，日本社会に見せつけることが，会社の威信のためにも，最優先されるべきである。そうした狭量な価値観が，この会社を支配している。と，そう世間から指弾されても構わないという判断が，ここには透けて見える。

「バッタもん」撤去要求を発動したブランド側およびその法律的な代表者は，新たな商品を売り込む格好の機会をまんまと逸した。少なからぬ顧客が，かれらお気に入りのロゴ・マークを目と身体に巧みに帯びた，この洗練されたバッタの購入を希望しえたからだ。「バッタもん」の patente をうまく買収できれば，ブランド企業側はさらなる利潤を得ることもできたはずだ[4]。だがこうして「お墨付き」を得た「バッタもん」は，二度とまっとうな「バッタもん」ではなくなってしまう。なぜなら，もはや「不正規な経路で流通する商品」としては失格なのだから。岡本光博にすれば，コピーライトでまっとうに保護された「バッタもん」など，もはや「バッタもん」の風上にも置けまい。正統との鑑定書が付いてしまえば「バッタもん」としては失効する。となれば，海賊商法をまっとうに「海賊商法」として公認することはできるのだろうか。海賊商法を違法として摘発するのは容易だが，正統に公認の「海賊商法物件」は，言葉の定義からして「生存不能種」だったことになる。

さて，そもそも「バッタもん」は違法行為と認定しうるのだろうか[5]。この事例は

法的枠組みの脱構築を要請しうる。ロゴ・マークをいかなる物品に捺印するかを決定する権利は，商標登録者に属する。逆に，どのような商品には自社のロゴ・マークが捺されてはならないかを決定する権利も，同様に意匠登録者に帰する。また，不正規にロゴ・マークを使用することは，たしかに商標への侵害を構成するだろう。だが，正規の使用か，それとも不正使用かの判断を一方的に下す法的権限までは，商標登録者には属すまい。同一商標なのか，それとも類似するが異なる商標なのか。そうした利害対立や解釈の齟齬が発生した場合には，権利上，関係者同士で訴訟沙汰が発生する余地が，現実には多く残っている[6]。

だが「バッタもん」の一件が明るみに出したのは，そもそもロゴ・マークが商品の品質保証という本来の目的から逸脱し，モノグラムそのものが商品と化した，という倒錯した事態ではないか。いまや顧客が求めるのは，商品の品質保証，純正品であることの認証としてのロゴ・マークではない。商品が何であれ，特定のロゴ・マークが捺印されているからこそ，購買の対象となる。顧客が所有しようとするのは，商品ではなく，商標なのだから。この本末転倒した事態に，別の角度から照明を与える事例を，次に検討したい。

2. 商標登録は何のため？

タノ・タイガは，「モノグラム・ライン・シリーズ」(以下FMLS)のハンドバッグを，商標もこれ見よがしに作成した。ただしこれらは革製品ではなく，木彫による模造品だった。より正確には樟の木材に色鉛筆で着色したイミテーションである。作者はこれを担いで，パリの旗艦店を徘徊したという。それがいかなる反応を惹起したかは，ホームページに譲ろう[7]。木彫りの代用品では，もとより模造品としての商品価値はないから，偽造とは呼びがたい。タノ・タイガの木彫が本物に混じって市場に流通する可能性はないからである。革を木材で置き換えた代替品は，実用に耐えうる機能な



タノ・タイガ
モノグラム・ライン・シリーズ（2点とも）

ど持ち合わせない。ただ視覚的な錯覚だけが目指されている。木彫の専門家からみれば、木で革の質感を表現する、というだけで、ひとつの挑戦ではあるだろう。だがそれが仮に商品価値を発揮するとすれば、それはただ美術館に買い上げとなる「色鉛筆着色の木彫作品」として、に限定される。

2007年、この木彫MLS出品を前にして、宮城県立美術館は件のMLSを商標とするブランド・メーカーに事前に問い合わせた、という。「訴えることになるかもしれない」との返事を得た美術館側は、「LV」のロゴ・マークに黒丸のシールを貼って展示したのだという。さような「消印」措置でブランド側からのクレームを回避できたとすれば、これはきわめて奇妙な事態というべきだろう。というのも、もともとの革製品のデザインの形状を木彫に写す模倣行為に関しては、なんらお咎めがなく、ロゴ・マークという商標の無断使用にのみ、警告がなされた、ということになるからだ。もはやブランド・メーカーにとって、自社の商品のデザインなど問題ではなく、本来はその製品の品質保証だったはずの商標の不正な使用問題のほうが、はるかに重大な事態と看做されたのだろうか。「登録商標の無断使用」への禁令だけが、異常肥大を起こしている。

ここまでくれば、いったい偽造品の定義とは？という疑問が生じる。ブランド製品とは、もはや自社の品質を保障し、それを誇る一品制作の高級品ではありえない。大量生産により大量に流通した同一の型の「ブランド」製品。これこそ「ブランド名」の沽券に関わる倒錯的な「偽造行為」ではあるまいか。今日のブランド・メーカーは、「ものづくり」からイメージ産業へと変質を遂げていて、そのイメージの保護にこそ死命を賭けている。となれば、はたして「バッタもん」や木彫のMLSには、消費者の一途な商標信仰に冷や水を差すうえで、どこまでの効能があるといえるのだろうか[8]。

ここで、あらためて注目すべきことがある。すなわち「バッタもん」ではバッタの意匠ではなく、そこに装着された皮革の表

面のロゴが摘発の対象とされ、木彫MLSでは、消去可能な色鉛筆のデッサンと覆面シールとが、木彫作品を撤去から「救った」。

木彫MLSが商取引法違反として差し押さえになることは、まず考えられまい。また「バッタもん」も、使用された皮革が密売品でない限り、少なくとも税関での摘発の対象とはならなかったはずである。つまり、事はもっぱら、「脱皮」可能な表層の「スタンプ」使用の是非をめぐる争いに矮小化されている。そこでは、商品の品質などはまったく埒外に捨て置かれている。この「墮落」には、金融に支配された現今の商品流通の病理が露呈している[9]。

3. ニッポンの捏造された正統性

ここで簡略に歴史を振り返ってみよう。chinaといえば陶磁器であり、japanといえば漆器を意味した。すでに多くの先行研究が明らかにしているように、近世と呼ばれる時代にあつては、「景德鎮」が有田で模造され、「伊万里」写しが景德鎮で生産され、それらが欧州に流通していた。大英博物館に寄贈された、世界最良とされるパーシヴァル・デイヴィッド卿の蒐集からは、こうした相互作用の化かしあい、模倣合戦の混線の跡が如実に観察できる[10]。当時の陶工たちにとっては、真偽を巡る議論などよりも、古の歴史的な名器であれ、現代の皿であれ、その技法を忠実に「写す」技術こそが競い合われた[11]。窯元に秘匿された「技を盗む」ことは、犯罪である以上に、才能の証であり、推奨されたのは、まちがっても手前勝手な独創性などではなく、むしろ高度の模倣能力・技法習得能力だった。たしかに釉薬の調合や磁土の組成などは最高機密だった。だがそれは知的財産の名で保護されたのではなく、あくまで商取引上の優位を維持するために不可欠だったからに他ならない。こうした環境にあつては、正規の商取引の記録からだけでは、貿易の実態を復元することは覚束くまい[12]。現実には裏取引、密貿易、抜け荷などの違法行為に立脚しており、そこでは虚虚实実の

「バッチもん」のみならず、由緒不明の「バッタもん」の横行が常態だったのだから[13]。

ここでjapanすなわち輸出漆器に一聲を呉れておきたい。まず17世紀初頭にあつて、南蛮漆器から紅毛漆器へと、その形態が大きく変貌したことに注目しよう[14]。それまでの時期、葡萄牙商人たちは日本の蒔絵職人に対して、もっぱら持ち運び可能な祭壇や聖書見台を注文した。それらは豪華な蒔絵にびっしりと覆われ、椿や萩、楓といった文様で飾られていた。鹿に楓などという意匠もたち混じっており、南蛮人に全然媚びる様のないこの意匠に、橋本治は「花札じゃないのである」と呆れ顔で注釈を加えている[15]。「キリスト教と「紅葉に鹿」はなんの関係があるのかといったら、なんの関係もないのである」。図星。さらに半円形に盛り上がった蓋の載った櫃にも多くの需要があつたが、この形状はインド洋で鼈甲などを素材に製造されていた宝石櫃を踏襲した拡大版だろう。その外壁には、螺鈿細工の青海波が側面全体にびっしりと貼り付けられている。おおよそ和風の趣味とは無縁、異様なまでに執拗である。皮革による鱗状装飾文様を日本の職工が器用に真似てみせたものだろうが、おそらく南蛮人たちは、その意匠の由来には通じていなかったはずである。

ところがこうした南蛮漆器は、オランダ人が日本との商取引を奪取するや、たちどころに装いを一変させる。キリスト教禁令に伴い祭礼器具が消滅したのは無論だが、螺鈿を一面に施した装飾過多な木製筆筥は、紅毛漆器にあつては、もっぱら平蒔絵で装われた、簡素な四角の箱に取って代わられる。ここでわかるのは、ともすれば日本に固有の美学を代表したものと看做されがちな漆器や蒔絵が、実際には南欧と西欧の顧客の好みに応じて、その形態のみならず機能にいたるまで、自在な変貌を遂げているという事実だろう。ポルトガル商人もオランダ商人も、けっして漆や蒔絵ならば何でも買い付けたわけではない。かれらの目的

に応じて異なった種類やタイプの家具を注文し、かれらの趣味に応じた装飾を要求した。それに対して、生産者側が実に柔軟な対応をしている実態がみえてくる。

ここで冒頭での「バッタもん」の比喩にもどるならばどうだろう。グッチやルイ・ヴィトンの「バッグ」は、外国の顧客の都合次第で、いとも簡単に形状に変貌を遂げ、必要とあれば自在に「バッタ」に変態した、といつてもよい。売り手の側が自らの意匠や出来合いの形態を顧客に押し付けるのではなく、反対に買い手の側の、気まぐれとも見える需要の変化に応じて、蒔絵師たちは、当意即妙の対応をしていたことになる。当時の日本側の問屋や胴元には、現今のように製造者側の「知的財産権」などを盾に、自らのブランド商標を鼻高々と顧客に押し付ける高慢さは、持ち合わせなかった。ただ蒔絵あるいは漆=japanという技術のロゴ・マークだけは、海外では容易に模倣などできなかった。

こうした「紅毛漆器」輸出蒔絵製品でもっとも著名な名品といえば、通称《ファン・ディーメンの箱》と《マザラン公爵家の櫃》に止めを刺す。どちらも今日、ヴィクトリア&アルバート美術館の所蔵品となっている[16]。これらはともに通常の交易品ではなく、特別注文の誂え品であり、オランダ東インド会社で平戸の商館長を勤めたフランソワ・カロン（1600-1673）ないし、その周辺の関与が想定される。そこに描かれたのは京都の平安・鎌倉期を想起させる王朝絵巻といった語弊なく、宮廷の貴婦人や貴族たちの姿が、寝殿造りを髣髴とさせる情景のなかに丹念に描き込まれている。だが興味深いことに、今日の専門家もこれらが何を絵柄としているのか、その主題の特定に手間取ってきた。たしかにそのうち幾つかは『源氏物語』の特定の場面でも通用しよう。また『曽我物語』の富士の巻き狩りと看做しうる場面も特定できようか。とはいえこれらの情景はすべて合わせてみても、全体で統一性のあるまとまりをなすとは必ずしも断定できず、端的に言って、意味を



ファン・ディーメンの箱（ヴィクトリア&アルバート美術館蔵）



蓋裏には、「MARIA.UAN.DIEMEN」の文字が金蒔絵で描かれている。

なさない[17]。

蒔絵の絵柄が、合理的な説明を拒むのはなぜだろうか。これと特定できる物語に収斂しない理由は、だが、たやすく推定できよう。つまり事の始めから、これらの蒔絵群は、それらを物語や叙事詩として解釈することなど期待されてもいない無知な外国の顧客を対象として作成された、いわばエセ王朝絵巻だったはずである。蒔絵師たちは、全体としての脈絡など顧慮することもなく、ただひたすら魅力的で絵物語然とした風物を羅列するように求められていた。なぜならそれらは異人たちの視覚的快楽に奉仕しさえすればよかったのだから。それこそ《地獄草紙》や《熊野参詣曼荼羅》のように「資格認定」を得た絵解きの専門家による読解つきで広まることなど、元より度外視された制作だったはずである。この豪華な装飾絵画は、いかにも正統と見えるでっちあげ、その情景がまったくもって荒唐無稽であることを理解できないような注文主を見越して製造されていたようだ[18]。

それらを「でっちあげの純正品」 faked authenticity というべきか、はたまた「由緒正しいイカモノ」 authenticated fake と称すべきか。いずれにせよ、それらが商売繁盛な商取引を約束してくれさえすれば、所期の目的は達することができたのである。ここでは、もはや正統か虚偽かの区分など架空の基準にすぎまい。ここで再び、冒頭の逸話に戻るならば、こう問うてみるこ

も許されようか。はたして場末の地域市場で生産された「バツカもん」と混同されることを執拗に拒絶する、今日の居丈高なグローバル・ブランドに、同様の事態が発生するか否か。客観的な事実を述べておこなえば、エルメスなどは地球規模での文化の相互理解を看板に掲げているが、実際にはその非欧米社会の扱いには、「東方趣味」の残滓としかいえない濃厚な異郷憧憬と、それと裏腹な自己中心の審美判断が居座っている[19]。

4. 粉飾の擬態か付加価値か？

チロル地方はインスブルック郊外、アムブラース城はフェルディナンド2世の幻想の異界を集約した蒐集物で著名だが、そこにはエイの皮革でつくられた、日本製と称する円形の盾が知られる。裏側には蒔絵がほどこされ、1580年ころの品とされている



マザラン公爵家の櫃（ヴィクトリア&アルバート美術館蔵）

[20]。だが金蒔絵のように見える花鳥画は、線刻や技法からみて、実際には東南アジアの密陀絵に巧みに金泥が用いられた例ではなかろうか。たしかに鯨皮やエイの皮は日本で刀の握りに不可欠であり、台湾などからも輸入された記録が残る。だがこの遺品には、欧州に到着するまでの各地での原材料入手から、何度にもわたる加工の痕跡が重なって累積しており、純然たる日本製と断定するには、なお躊躇せざるをえない。そしてこうした事態は例外ではない。

中国製の陶磁器についても、欧州の最終目的地に至るまでの途上、おそらくはインドか中近東で、金属細工の台座が付け加えられ、ミサで用いられる聖杯へと変貌を遂げた例が幾つも知られる[21]。陶磁の品がはるばる中国から海を渡って将来されたことこそが貴重であり、その途中で金属装飾が付着し、おそらくはそれと同時に発注費や仲介料も嵩上げされたことだろうが、それらはいわば必要不可欠な剰余というべきだろう。余計な付属品に囲堯されたからといって、それはいささかなりとも、元来の陶磁器の価値に低減をきたすものではなく、正統性の後光（アウラ）を損なうものでもなかった。それどころか、遥かなる旅路のあいだに、他国の宝物や貴金属の衣装を次々と身に纏うことが、商品の付加価値となったはずである。見方によっては、これは「誤用」であり「悪用」として指弾されかねまい。とはいえ、当時の中国の陶工や窯元は、無論それに文句を言う筋合いではなかった。

こうした事例を見たうえで、再び輸出用蒔絵に戻ろう。紅毛蒔絵の幾つかは、まったく想定外の変身を遂げて、ロココの家具の表面に移住し、そこで延命を遂げることとなった。ベルナル・ファン・リザンベール3世は伝説的な指物師といってよいが、彼は、日本の蒔絵を胎の木材からコンマ数ミリの薄さで引き剥がし、それを皮膚移植よろしく、ロココのコモードの湾曲した表面に巧みに接着する技法を編み出した[22]。現在もはや復元不可能な秘術であるが、この移植手術のおかげで、すでに当時、時代

遅れとなっていたはずの漆絵は、いわば「再利用（リサイクル）」されて、金鍍金の縁飾りに彩られたロココの食器筆筒の全面や側面に移住を遂げ、欧州の君主の宮廷や貴族の館の内装を飾ることとなった。

こうした再生の背景には、1693年以来、オランダ東インド会社が中国などとの競争に敗れ、漆や蒔絵の取引から公式には撤退していた、という事情がある。供給の低下と品薄による高騰などの要因から、旧来の蒔絵をなんとか別の胎のうえて蘇生させる工夫が求められたものとも推測されている。もとより元来の箱や櫃の形状も、日本の特許でも何でもない、購買側の需要への対応であったのだから、木製の胎が解体されて放棄されたとしても、塗師にはなんら支障も、痛痒を感じる必要もなかったはずである。指物師としては、南蛮や紅毛の注文に合わせた木材加工が反故にされたのは遺憾だったかも知れないが[23]。

ここで発生していたことを、みたび冒頭の「バツタもん」問題に重ね合わせてみよう。ロココの家具に転生を果たした蒔絵の運命とは、ルイ・ヴィトンやグッチの「バッグ」の皮革が「バツタ」の表皮へと張り替えられたのと、ちょうど見合う操作だったとはいえまいか。むしろそこには「不許複製」を楯に、フランスの指物師の行為を断罪する輩は存在しなかった。現在のコピーライトを遡及させるならば、リザンベール2世による「脱皮」処置の皮膚外科手術などは、文字通り「バツタもん」、複製権への違法侵害であり、商標に対する侵犯だ、いや「公序良俗」に反する振る舞いだ、ということにもなりかねまい。

時間移行装置（タイムマシン）が発明されたりしたら、日本の蒔絵師はフランスの指物師に損害賠償を請求することになるのだろうか。「知的財産」保護が流行の近年では、例えば文化財の祖国復帰repatriationなどが政治問題として取り沙汰される。合法的な取引ならば現状維持が許されるが、違法な商取引の結果の所有だと判明すれば、返還要求が日程表に登る。そうなると、場



Recycled Skin-transplant of the Japanese Golden-Lacquer on Rococo Commode
 《楼閣山水蒔絵コモド》 推定ベルナル・ヴァン・リザンブル2世作 ロンドン
 ヴィクトリア&アルバート美術館
 Commode with Pavilions in Landscape, Attributed to Bernard II van Riesenburgh Victoria & Albert Museum, London, Bequeathed by John Jones, UK 出典：京都国立博物館編『Japan 蒔絵：宮殿を飾る東洋の燦めき』p.125 2008年



Mounted red "kindande" bowl
 (Von Manderscheidt Cup)
 Jingdezhen, Jiangxi province, China ,
 Ming Dynasty, mid-16th century;
 mounted in Germany , ca 1583

Porcelain with underglaze cobalt blue,
 red enamel, and Leaf gold; silver-gilt mount
 16.7×11.7cm
 Victoria and Albert Museum
 Mounted red "kindande" bowl

合によればムガール帝国の細密画職人やその末裔などは、欧州の王宮に対して損害賠償請求におよばないとも限るまい。カヴィタ・シンがいささかのウィットとともに指摘することだが、ヴィーン郊外は、ハプスブルク家の居城であったシェーンブルン宮廷では、ムガール細密画が支持体もろともバラバラに解体され、元来の文脈とはおよそ無関係な壁の装飾へと仕立て直されている[24]。現代の意匠登録から見れば、これはインドの文化財に対する無理解と、その知的財産に対する侵害ではないのか、と。

そうとなれば、ベルリンのシャルロッテンブルク宮の陶磁の間にしても、壁面への

陶磁器の装飾的な配置などは、元来の用途に対する無理解と、違法使用であるとして、中国側権威筋から糾弾されかねず、これまた面倒な外交問題にも発展しかねまい。実際にはこれらの伊万里や景德鎮は、欧州輸出用特注品だったわけなのだが。さらに蛇足を加えるならば、当時の欧州でjapaningといえ、カイガラムシの分泌物や北西アフリカ産の樹脂を調合した顔料による模造漆器およびその製造に付けられた名称である[25]。悪乗りを覚悟でいうなら、「バツタもん」の元祖はJapanにあったが、それは日本の専売特許ではなかったわけだ。

(次号につづく)

第28回京都賞記念ワークショップ[思想・藝術部門]
The 2012 Kyoto Prize Workshop in Arts and Philosophy:
「翻訳という営みと言葉のあいだ—21世紀世界における
人文学の可能性」What Words Can Tell Us Through
Translation: The Future of the Humanities, 国立
京都国際会館, 2012年11月12日。は受賞者としてガ
ヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァック教授
Professor Gayatri Chakravorty Spivakを迎えた。

【註】

[1] 福住廉「民間企業による新たな検閲：ルイ・ヴィ
トンが引き起こした作品撤去事件」『あいだ』173号,
2010年6月20日, p.9-18. きわめて良質なレポートだが,
その主旨は、以下の拙論の方向とは異なる。なお以下
の文章は、特定の企業の宣伝あるいは批判を意図する
ものではない（と注記することの意味は？）。

[2] ついでに急いで付け加えるならば、もともと商品
として流通させる意図のない岡本光博の「藝術作品」
が、「模倣」された「商品」の「正統」な皮革素材を材
料にしているか否か、を問うのは無意味だろう。理由
の妥当性はともあれ、意匠登録者とその代理人から
「クレーム」が付いた段階で、「バットモン」は訴訟
に準じる扱いをうけるべき立派な、由緒正しい「商品」
として「公的」な「認知」を得たことになる。

[3] 神戸ファッション美術館に対して作品撤去の要請
をしたのは、「ルイ・ヴィトン日本」の「知的財産部
長」とのことで、その実名および日本人の窓口担当者
の氏名も公開されている。

[4] 実際には2011年以降、ルイ・ヴィトン側は自社
の小物入れを複合した、ピリー・アキレオス銘のデザ
インによるビデオ動物を商品化している。ここには
アルマジロやライグマに混じって「バット」も存在
し、事実上、岡本光博の「バットモン」に対抗してい
る。不思議なことにそのリンク・アドレスを打ち込むと、
（ネットとは無接続の）「ワープロ」が突如凍結して、
作成中のテキストが喪失するという極めて不可解な事
故が、3度連続して発生した。この事故にすっかり懲
りたので、件のURL記載は断念する。言うまでもなく
ルイ・ヴィトン側はこの商品が岡本光博「バットモン」
の対抗措置だなどとは、一度として公言していない。
また岡本側は、もとより特定のブランドを標的とする
意図はない創作活動だったこともあってであろう、一
般市民の参加を得て、さまざまな素材や廃材を再利用
した「バットモン」の競演＝饗宴と量産を展開してい
るように見受けられる。Billie Achilleosのブログほか
が2011年6月段階では検索可能。

[5] ルイ・ヴィトン側からの「通知書」には「偽造品
の販売という犯罪行為を肯定するもの」との決めつけ
があったが、岡本側は「美術館展示物」は「違法コ
ピーの商品」とは別であり、「偽造品の販売という犯
罪行為を肯定するもの」ではない、と対応しており、
この点、両者の見解は平行線を辿っている。類似品
の一品製造は即ち販売行為に等しい、と両者を同一視
したルイ・ヴィトン側には、あきらかに論理的な短絡が
見られる。だがこれも、法廷に持ち込めば自社の主張

そのワークショップにおける発表として準備した通訳
用英語原稿、Shigemi Inaga, "Politics of Translation
and Resistance to Globalization: Toward a Non-
Hegemonic 'Pirates' View of Art History," を日本
語に訳出した。英語原文は現時点で未刊行である。ご
招聘のご推薦を賜った、鷺田清一先生（委員長）をは
じめとする専門委員会の皆様と、当日に司会を担当さ
れた井野瀬久美恵先生に謝意を表する。

が認められると踏んだうえでの、一方的認定だった可
能性もあろう。また、クレームさえ入れれば日本の行
政担当は、無条件に応ずるとの予測もありえた。

[6] 実際には訴訟となれば、企業側から「スラップ訴
訟」を仕掛けられ、訴訟費用負担や浪費される時間と
精神的負担とに耐えかねた「弱者」たる個人側が潰さ
れる、と福住廉は推測している（前掲論文、14頁）。

[7] <http://www.taigart.com/works/archives/cat>

[8] 岡村の「バットモン」については、ルイ・ヴィト
ン側からの二度目の「通知」では、「《バットモン》
が偽造品への警鐘になっているとは考えられない」と
の指摘がなされていた、という。偽造品の横行を許す
商品流通を擁護する行為と、「警鐘」に拘る権利者側
との見識の開きが、ここに露呈している。そのうえで
ルイ・ヴィトン側からは「商標権利者である当社や顧
客の視点に立って、みずからの主張が客観的に正当か
どうか、考えてほしい」とあった、という（要約は、
前掲の福住論文、13頁）。以下は第三者として「考
えて」みた結果である。「客観的に正当」という表現は
原文のママか否か不明だが、岡本はそもそもそうした
土俵が成立しえないことを示すために、「バットモン」
というアイデアを練り上げていたはずである。それ
こそが見事に「警鐘」としての役割を社会的に果たす
結果となったとも見えるが、いかがだろうか。

[9] 「バットモン」は2010年には「Battamon Returns」
でネット上の復活を果たしている。以下を参照。[http://](http://okamoto.mitsuhiro.com/page/w/battamon/BAT)
okamoto.mitsuhiro.com/page/w/battamon/BAT
[TAMons.htm](http://okamoto.mitsuhiro.com/page/w/battamon/BAT)。ネット映像への法的規制は容易に恐怖
政治に直結する。だが社会管理者側は、管理不能だか
からこそ「野放し」に危機感を抱き、「検閲」を「秩序」
と短絡させがちである。その隙間に「闇社会」の介入
を許す両義的な境界が、「遊び」として自己生成を遂
げる。その一端の解明としてロナルド・ドーア『金融
が乗っ取る世界経済—21世紀の憂鬱』中公新書、2011
年。

[10] Stacey Pirson, *Designs as Signs: Decoration
and Chinese Ceramics*, Persival David Foundation of
Chinese Art, 2001. 意匠の相互貸借に関する特別展は、
2006年、ロンドン大学SoASで開催された。Rosemary
E. Scott, John Guy, *South East Asia and China: Art,
Interaction & Commerce*, School of Asia and African
studies, University of London (June 6-8, 1994), 1995.
海賊行為と贋作の流通経路復元が、歴史理解に不可欠
となる。

[11] 出川直樹「明治・大正の陶芸作家による、伝統と



バットマンリターンズ



バッターモンリターンズ

革新のはざまでの中国古陶磁器の倣製品の制作について」*Cross Sections*, 京都国立近代美術館研究論集 MoMAK, Vol.4, pp.86-88.

[12] Angela Schottenhammer, in *Pferde in Asien/ Horses in Asia: Geschichte, Handel Und Kultur/ History, Trade and Culture*, Denkschriften Der P.hil.-Hist. Klasse, Austrian Academy of Sciences, 2009.

[13] 長崎に商館を置いたオランダ東インド会社は18世紀後半から、漆器を含む多くの商品に関して独占販売を放棄するが、この背景には広州に置かれた公認の取引所「十三行」と、そこに出入りする欧州商人たちの裏取引を規制できなくなったという現実がある。

「十三行」は出島とは桁違いの施設であり、19世紀前半には、私設通商会社の跋扈とともに、英国の東インド会社も独占権を放棄するに至る。その実態の概要については、劉建輝『日中二百年一支配合う近代』武田ランダムハウスジャパン、2012年、28-50頁。

[14] 輸出漆器・蒔絵についての集大成は Oliver Impey, Christian Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580-1850*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005.

[15] 橋本治『ひらがな日本美術史 3』新潮社, 1999年, 81-82頁。迂闊なことに、この一節は、英文原稿を脱稿したあとで思い出した。読み直すと、おそろべきことに、ここで橋本はルイ・ヴィトンのLVがそもそも日本の家紋のデザインをヒントに作られたモノグラムだったという説を、平然として引いている。元祖バクリは日本ではなく、フランス側の靴製造業者だった。ということにもなりえる逸話である。橋本は蒔絵の「輸出仕様」の発案に関しても「へいへい、そちらさんはそないなもんをお好みになる。よろしおます、そないなもんを作りまひよ」と京言葉の声帯模写まで披露している。先を越されてあっけなく一本取られていた。惜しむべきは、橋本の卓説をも「日本美術史」という枠組みに閉じ込める出版事情である。橋本治の絶妙の話術も、残念ながら英訳その他で他言語に翻訳して伝達するのは、ほぼ不可能である。

[16] どちらも以下に出品された。 *japan, Export*

Lacquer: Reflection of the West in Black and Gold Makie, Kyoto national Museum, Suntory Museum of Art, 2008-9. 『japan 蒔絵』展覧会（京都国立博物館, サントリー美術館, 2008-9年）に出品された。同図録の永島明子「japan蒔絵—宮廷を飾る 東洋の燦めき」。

[17] 日高薫『異国の表象：近世輸出漆器の創造力』ブリュッケ, 2008年, 第2章。

[18] 稲賀繁美「隠喩としての漆蒔絵」『美術フォーラム21』第19号, 2009年, 115-119頁。

[19] 戸矢理衣奈『エルメス』新潮新書, 2004年。筆者による書評は「木槿食ふ馬-超高級ブランド志向の社会心理と他文化販売戦略との文」『あいだ』100号, 2004年4月20日, 40-42頁。

[20] Jay Levenson (ed.), *Encompassing the Globe, Portugal and the World in the 16th & 17th Centuries*, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2007. P-50, pp.118-119. "Ray Skin Shield with lacquer ornament, Japan, ca 1590, Kunsthistorisches Museum Wien"との表記が見られる。

[21] Ibid., P-64-66, pp.134-136. "Mounted red 'Kinrande' bowl" (P-64), Victoria and Albert Museum, "Mounted bleu 'Kinrande' bowl" (P-65) The Metropolitan Museum of Art, "Mounted green 'Kinrande' bowl" (P-66) The British Museum, と図録記載にある。「金欄手」と日本語の術語で記述されているが、原産地は景德鎮とされている。

[22] 『japan 蒔絵』展覧会（京都国立博物館, サントリー美術館, 2008?9年）125頁。Commode with Pavilions in Landscape, attributed to Bernard II van Riesenburgh, Victoria & Albert Museum, bequeathed by John Jones, U.K.

[23] 日高薫 前掲書『異国の表象』88-93頁。

[24] Kavita Shin, "Piracy, Art History and Indian Ocean," Power Institute, University of Sydney, March 21-23, 2012.

[25] 日高薫 前掲書『異国の表象』102-105頁。