「幽霊の蘇生：お化けをいかにしてよみがえらせられるか？：全球的な知覚から近代性を問い直す：
モダニティーを振り返って再定義し，デジタル化されたグローバル尺度モデルを修正する（前）」
『あいだ』226号　2016年5月20日 18-27頁

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 115回

幽霊の蘇生：お化けをいかによみがえらせるか？

――全球的な知覚から近代性を問い直す：モダニティーを振り返って再定義し，デジタル化されたグローバル尺度モデルを修正する*1

稲賀 繁美（いなが しげみ／国際日本文化研究センター教授／総合研究大学院大学教授）

この講演では，「現代性 モダニティー」modernity のグローバルな受容のされ方に焦点を当てることが期待されています。しかしこの課題には，二つの基本的な予備的質問が含まれています。すなわち，そもそも「モダニティー」とは何を意味するのか，「グローバル」が指し示すものとは何なのか。ここでは哲学的な議論には入り込まずに，まず「西洋のモダニティー」と「非－西洋の伝統」との二分法に起因する衝突を，いくつかの具体的事例を通して検討することとします。次には，批判的クリティカル＝臨界的な観点から「グローバリゼーション」を分析します。ここで「批判的＝臨界的」と言うのは，「西洋とその残余」という支配的な図式への疑義を含むものだからです。なぜならこの二分法は，定義上，第三の部分，つまり「非－西洋のモダニティーの諸現実」をあらかじめ排除する対立図式だからです。

しかしそれならば，われわれの目的は「その他の歴史群」を探して，いわゆる近代史の主流に相対峙させることなのでしょうか。いかにして前者を後者に組み入れることができるのか。あるいは，それらは両立しないままに在るのか。代替 alternative は交代 alternation を意味するのか，それとも変質 alteration なのか。非－西洋のモダニティーにおける実践がわれわれを導く先にあるのは，延伸＝アウトリーチ outreach か，はたまた憤怒 outrage か。およそこれらすべては，地理学 geography の問題なのか，それとも地質学 geology の問題なのか。「モダニティー」がグローバルな文化史における大気圏の擾乱のようなものだとすれば，その生態学的条件とはどのようなものなのか。現在の気候変動下でのグローバルな天気予測における「西洋とその残余」との不調和をいかにして観測するのか。流体力学のメタファーと関係があるとすれば，われわれはデジタル技術ベースの人工知能開発に本当に頼ることができるのか。アナログな触覚的思考を代償とし，「十指 ディジトゥス　digitus」という語源を忘却する危険を犯して，モダニティーはいかなる方向へ，われわれを導くのだろうか――。そうした問題が検討されることになります。

1.　問われる可視性

具体的なトピックから始めましょう。展示場としてのミュージアムは，とりわけ可視性と視覚性とにアクセントを置いてきました。視覚性の追求は，他の諸感覚を台無しにすることでなされてきた，といってもよい。たしかに聴覚は，しばしば視聴覚的なヴィデオ投影のうちに統合されています。また幸い（?）にも，いくつかのミュージアムでは，特別展よりもレストランのほうが著しく人気が高

■01
複製された弘法大師。像に触れる来場者。静岡県立美術館「密教の美 空海展」(『静岡新聞』2015年9月3日から)

いようです。デンマークのルイジアナ庭園美術館が，その最初のモデルとして知られています。

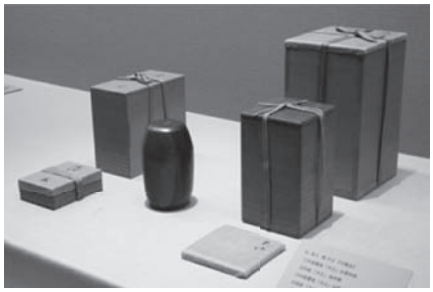
しかしミュージアムは，われわれの味覚や嗅覚の好みを満足させるための場所だろうか，と問えば，答えは否でしょう。そして，われわれが美術館で香水を楽しむことは，ほとんどない（ドイツではそうした特別展が企画されていますが）。とはいえ，五感のうちで最も不当な扱いを受けているのは，触覚にちがいないでしょう。というのも，ほとんどのミュージアムの展覧会では，展示物に触れることは禁じられているからです。

日本の公立館では，オーギュスト・ロダンのコレクションで有名な静岡県立美術館は，稀な例外のひとつに数えることができます。そこでは，目の不自由な来館者のために特別なセクションが設けられ，何体かの彫刻には直に触れることができるからです。■01

しかし，多かれ少なかれ，展示物に触れることは，作品損傷のおそれがあったり来館者のけがを防ぐという安全上の理由から，許可されてはいません。結果，そこでは，視線が強化され，触覚的経験を補填するようになっています。ご存知のように伊勢エビは，目が損なわれると，そこに長い触覚が生えてきて，視野の欠如を補います。人間様の場合は，ロブスターとは逆さまで，そうはいきません。

とはいえ，視覚が触覚を完全に補うということはあり得ない。往年の美術愛好者たちが私的な空間で楽しんだような総合的な共感覚体験は，もはや，われわれには許されていないわけです。

ここで茶道を例にとってみましょう。日本にお越しになって，すでに体験されたみなさまも多いと思いますが，茶器の鑑賞は，距離をとって視覚的に観察することだけでは達成できません。まずは手にとって，器のなかの液体の暖かさを感じ，茶の香りを嗅ぎ，それから唇で器の端に触れ，苦い緑色の液体を味わう，ということになります。茶席で茶を飲むことは，庭を散策し，花活けに感嘆し，床の間に置かれた美術品の選定を吟味するといった，茶室の内部へとあなたを招く，芸術鑑賞のプロセスの全体における，ほんの一部でしかありません。お湯の沸く音，畳の匂い，さらには茶室の外を吹く風の音や，リズミカルに屋根を跳ねる鳥たちの足音まで，そのすべてによって客人は自らの美的感覚を深め，同調させ，そうとは気づかぬうちに茶事に向かう心構えが整えられてくる。茶室の静けさの



■ 02
松平不昧（1751-1818）　箱書き　桐箱　根津美術館「遠州・不昧の美意識　名物の茶道」展，2013（撮影：稲賀★?）

なかでは，超感受性とでもいうべきほどに，感覚が研ぎ澄まされてきます。外の廊下で小さな金属ピンが落ちただけでも，びっくりするほど大きな音が耳に届く。それに驚かれたという体験をされた方もあるでしょう。

これらの茶器や道具類は，ミュージアムでは，展示ケースのガラスの向こうに置かれていますが，■ 02 おそらくは我が身を嘆き悲しんでいるにちがいないでしょう。代々の茶人たちに触れられ，大事にされてきたのに，もはやその機会を奪われてしまうのは，どれほどに不幸なことか。これらの道具を，それを愛でた使用者から切り離し，ミュージアムと呼ばれる宝物庫に収めるのが，博物館学の教える正しい管理法ですが，われわれがそれによっていかなる類の残酷さに関与しているかは，すでに明らかでしょう。イマヌエル・カントは，美的価値は実用性の欠如のうちにある，と述べたわけですが，彼はそこで全面的に間違えていたはずです。彼の想定とは逆に，ここでは，「無関心」が美的価値の死を意味するのですから。日常的な実用性の文脈からの分離によって，大事な品の芸術的評価が高くなる保証は，かならずしもない。それどころか，ミュージアムでの保存やガラスのショーケース内への安置は，大事に使われてきた品に死を宣告するのと等しいかもしれない。確かに，保存のためには，品々は保護下に置かれねばならないでしょう。とはいえ，品々の安全は，触覚的経験を犠牲にしてはじめて保証される性質のものだったわけです。これらの道具たちは，直接的な接触の機会を失うことで，われわれが傲慢にも，また誇りをもって「ミュージアム」と呼ぶ墓場に，死んだように横たわる運命を甘受することとなったのです。

簡単に言えば，これが，『茶の本』（1906）の著者で，ボストン美術館のアジア美術部門の初代キュレーターをつとめた岡倉覚三（天心。1863-1913）がとらえた，西洋のモダニティーの生態でした。ここでモダニズムとは，非－西洋の品々を西洋の博物館学の理屈に無理やり統合することであり，非－西洋文化を西洋の美的カテゴリーのテンプレートによって再分類することを意味しています。植民地主義の絶頂期にあって，岡倉は美的価値の拙速な標準化に警告を発していたといえましょう。思い返せば，いま日のグローバリゼーションの時代もまた，国際的な尺度の単一化と，支配的なグローバル・スタンダードの強要を意味しているのかもしれません。

2015 年は，第二次世界大戦での日本敗戦から 70 年目にあたります。この記念すべき年に，われわれは 110 年も前の 20 世紀初頭に発せられた岡倉の警告を，繰り返すべきなのでしょうか。「一般の西洋人は，（中略）日本が平和な文芸にふけっていた間は，野蛮国と見なしていたものである。しかるに満州の戦場に大々的殺戮を行ない始めてから，それを文明国と呼んでいる」*1。この「人間性の夕暮れ」（1904 年，日露戦争の只中で出版された『日本の目覚め』の結語）において岡倉は，小さな茶碗 a cup of tea のなかに「一杯の人間性」a cup of humanity を見る希望を託した，といえるでしょう。

世界中の美術館から集まった，選ばれしキュレーターのみなさま，みなさまに，こう問いたいと思う。われわれはこの「一

杯の人間性」を正しく扱うには，どうすればいいだろうか。これが，私がここでみなさまと共有したい問いとなります。

2. 触知性と盲目性

２週間前に私は韓国, 済州島へ招かれ, そこで済州道立美術館を訪ねました。入口の巨大なコンクリートの壁には，いくつかのドットの塊をかたちづくる，奇妙な銀色のボウルがついていました。■04 それが何なのか，しばらく頭をひねった末に，ようやく気づきました。それらは巨大な点字，つまり「盲人」のための文字だったのです。だが, そうとわかると, 次なる疑問が湧いてきました。いったい誰がこの点字を読むことができるのか, と。言うまでもなく,「盲人」がそれに触れて意味を理解するには，これらの文字は大きすぎる。ところが反対に , 一般人のほとんど，つまり視覚障害を持たない「健常者」は，点字を読む能力を欠いています。では誰のため，何のために，これらの文字は壁に書かれたのか。間違っているかもしれませんが，ともかく私は，以下のような三つの仮説的な所見へと導かれてゆきました*2。

まず，人が使う事物はそれ固有の寸法と尺度を有する。この点を顧慮しないと無用の長物となる。われわれの知覚は不可避的にこの尺度に条件づけられており，われわれの感覚はこの条件に厳密に従うものである。

次に, この固有な尺度の顧慮なしには, 触覚的経験を視覚的経験に重ねることはできない。触れて知覚できることがすべて視覚で代替できるわけではなく，逆もまたしかりである。巨大な点字はこのメッセージを雄弁に物語る。われわれが赤ん坊を観察して気づくのは，触れることと見ることの組み合わせが徐々に組織化され，運動感覚を調整できるようになる，ということです。この技術の習得に失敗すると――脳性小児麻痺のように――深刻な障害を引き起こすおそれが生じます。

■04
済州島美術館とLee Senjin詩を点字にしたKo Sungumの彫刻　（撮影：稲賀　2015）

第三に，しかしながら，巨大化した点字から伝わるメッセージは，それ自身が肥大化によるハンディを負っている。なぜなら作品を視覚的に知覚可能な鑑賞者の大多数もまた，点字に刻まれたメッセージを認識できないからです。私も含め, 多くの「健常者」に理解できるのは, せいぜいのところ，自らの「点字読解力の欠如」にほかなりません。逆に視力を欠いた人びとは，単純にサイズ上の理由から，本来は触覚的に伝達されるメッセージにアクセスできない。触れるには大きすぎるこの点字は，定義上，触れられないuntouchableな，つまり「不可触なるもの」なのだ，ということになります。

この育ちすぎの文字は，われわれにどんな教訓をもたらすのでしょうか。この芸術作品は，まさに寸法が規格外だという「無用さ」によって，正しい尺度の意味深さを，われわれに見せる，という利点を有しています。私は，先ほど批判し

たばかりのはずの，カントの意見に，今度は同意しようとしているのでしょうか。大きすぎる点字は，その無用さによって，不可視であったもの――つまり通常は知覚不可能あるいは知覚されないもの――を知覚可能にしたのです。「普通のありふれた」ordinary な観察者における無感覚性――鈍感さ，無神経ぶり in-sensitivity――が，この読めない点字パネルのお陰で，明らかになる。鑑賞者は，自らの「標準的な」視覚経験がいかに思い上がったものだったか，を認識する。盛り上がったドットの読解能力を持たない自分に気づき，自身の隠れた盲目的思い上がりを思い知る――。私自身，自分の不能性を白状せねばならないでしょう。いわゆる「視覚障害」や「障碍」を持つ人が，点の集合を文字として認識できるのを，私はいつも非凡なこと，extraordinary なことだと感じてきましたが，聴衆のみなさまはいかがでしょうか。

3. 伝えることと繋ぐこと

触れることの利点について，さらにひとつ所見を述べたいと思います＊3。それは，結びつきの感覚というべきものです。これも茶道においてはふつうの経験といってよい。われわれは，先人が数百年も前に使った器や道具を使うことができる。茶人たち，さらには茶道の礎を築いた創設の父たちが数世紀前にしたのと同じ触覚的体験を，私たちも共有できる。5 年前の 2010 年，京都国立博物館で「高僧と袈裟」Transmitting Robes, Linking Minds : The World of Buddhist Kasaya という素晴らしい展覧会が開かれました。袈裟とは，仏僧が身につける衣服。副題「ころもを伝え，こころを繋ぐ」が，英語ではメイン・タイトルになっていましたが，この日本語には，「こ」と「つ」の詩的なリズムがあるのは，耳にして，お分かり頂けるかと思います＊4。

しかし，「ころも」を伝えることで世代間の心を繋ぐというのは，仏教に限った習慣ではありません。西洋でも婚礼用の手編み刺繍は，祖母から母へ，母から娘へと，世代を継いで受け継がれていく。また，手織りの品に使われる特別な用途の布は，丹精込めて「手で」しつらえられる。完成までにかかった時間もまた，布のなかに堆積，凝集し，文字通り織り込まれる。結果，その布は献身を受けた特別な品となり，子々孫々へ継承する価値あるものとなるわけです。

受け継がれる宝へのこの崇敬の念は，キリスト教，特にカトリック教会における聖遺物の扱いにも，ある程度似ていますが，根本的な違いがひとつあるようです。キリスト教の場合には――私が間違っていなければ――信者が遺物に直接触れることは稀でしょう。顕示と崇敬のために，遺物はクリスタルの箱に収められている。その一方で，師から弟子へと袈裟を受け継ぐ仏教の実践は，歴史的遺物に触れ，それを生身の身体にじかに纏うことこそが，世代間の繋がりを保証する本質的な要素のひとつを構成するからです。

古の僧侶の法衣の切れ端は，茶入れや茶碗を包む布としても再利用されてきました。先祖から受け継いだ古い布で大事な品を包むことにも，また意味がある。その布の呼称「仕覆」は，たまたま「至福」と同じ発音です。日本の有名な女優で茶道の唱道者でもある檀ふみはこれを受けて，「藍の仕覆」が「愛の至福」を連想させるという考えを披露しています＊5。茶道具のための布を心尽くして準備することは，茶事そのものにも劣らず大切であり，それには長い時間がかかります。手縫い仕事は最初こそ苦痛ですが，やがて人知れず夢中になっていくものだ，と言われます。日本語の「手間をかける」には，「手」と「間」という空間的，時間的な語が含まれ，几帳面さと心配りを要する手の反復の重要性を暗示しています。茶碗は歴史的な衣服によって包まれるわけですが，その手仕事のうちに，ま

■03
ヴィクトリア・アルバート美術館での陶磁器展示風景　（撮影：稲賀★?）

さに「愛の至福」を感じている，といってよいでしょう。

同じことは，茶碗を収める木箱にも当て嵌まります。茶器を保護しつつその運命の目撃者ともなる箱は，そのなかに住まうモノ＝者――というのも，有名な茶器は個別の名を持ち，ほとんど人格化されているからですが――の歴史的背景ばかりか，それらの器がいまに至るまでに経験してきた有為転変を，いまに伝えて証言してくれます。ですから，古く壊れかけた箱はしばしば，そのなかにある品と同じくらい貴重なものとなります。箱書きは，名人の手による文書記録であり，公的な証書の役割も果たすのですから。ちなみに，一言ふれておくべきことがあります。つまり，東アジアにおける書は，知識階級に属する完全に自立した藝術家の名において，筆者個人の精神性を保持し伝えるがゆえに，貴重な絵画や彫刻と同じくらい重要視される，ということです。しばしば画家は同時に書家としても尊重されます。しかしこのことは，西洋では簡単には理解してもらえない。その要因はさまざまですが，ひとつには東洋の書の文字が解読不能性なこと，またひとつには，西洋では，近世にいたっても王侯貴族は自分では公文書を綴ることはなく，したがって東アジアの書道家の同業者に相当するような公文書の書記は，せいぜいのところ能筆家や装飾写本職人と見なされており，その社会的地位が相対的に低かったこともあずかっているでしょう。

ところが――名前を出して申し訳ないのですが――例えばヴィクトリア・アンド・アルバート博物館では，他の古くからある西洋の美術館同様，箱は捨てられるか行方知れずになることが通常でした。■03 覆いの布は茶道具から剥がされ，分けられて（用途を特定することなく）テキスタイル部門に分類される。また棗（なつめ）や茶道具入れなどは（他の目的のものと一緒くたに）漆器のコレクションに纏められ，陶磁の茶碗は無理やり「衣を脱がされて」（触れることが叶わず，ガラスの展示ケースを覗き込む）好奇心いっぱいの鑑賞者に，その素肌を晒すこととなったわけです。茶道具が揃いものとして本来持っていた元来の状態は，こうしてばらばらにされて失われ，「合理的分類」の恩恵と脱文脈化した視覚的精査の利得のために犠牲を強いられる――。そう申し上げると誇張に聞こえるかもしれませんが，これがミュージアム展示におけるモダニティーの現実というべきではないでしょうか。（ちなみに，非－西洋文化のオリジナルな様態が，部分的とはいえ再－文脈化され，再現されるようになるのは，おおよそポストモダンのデザイン博物館実践以降のことといってよいでしょう。とはいえそれは，例えばそれより百年前の 1893 年のシカゴ万博において，日本側が鳳凰殿における陳列で意図した，時代別に室内調度をディスプレイする方式だったのですが）。

包装は品の運搬を簡便にする実利的な事柄でしかない，とはよく言われるところです。いったん運搬が完了すると，包

装は解かれて，品物を取り出せば，梱包材は用済みとなって，捨ててしまえばよい。英語のExhibition，ドイツ語のAusstellungは，文字通り，この事実を明かしています。包装はいかなる意味においても，美術品を構成する要素でも，その評価に与するものでもない。それは余剰であり，保存価値のないものである—＊6。これを私は，フランス語の含意を借用し，「展示主義＝exhibitionnisme＝露出趣味」のイデオロギーと呼んでみたい。そしてモダニズム的博物館学において自明となっているこの露出行為に対し，直観的疑問をひとつ投げかけてみたい。ジャック・デリダが明晰に分析したことですが，エルゴンergon（作品内部）はその覆いであるパレルゴンparergonの支えなしに自立してはいない＊7。とすれば，はたして作品を裸にして好奇の視線に無条件に晒すことは，およそミュージアムの展示にあって，無条件に最良な方法だといえるのでしょうか。検閲なしのヌーディズムは最良の方針なのでしょうか。（ケネス・クラーク卿の用語を再利用するなら）展示物の（自発的な）裸体nude，または（強要された）はだかnakedが，ミュージアム展示における唯一かつ究極の目的と言えるのでしょうか。

4．展覧会と幽霊にヴェールをかける

《位相－大地》（1968）で世界的に有名な藝術家，関根伸夫は，数年前に京都大学博物館で，壺のような石のオブジェを展示しました。そこには「これは又何かと見れば思ふツボ」と刻まれていました。このタイトルは，深い文化的地層に根を張った複数の言葉遊びから出来ていて，英語への翻訳はほとんど不可能です。私の友人，ティモシー・カーンTimothy Kahnは，それを次のように訳してくれました。“If you’re wonder-ing what this is, it’s my omou-tsubo (thinking vessel, or conniving) in which you are already trapped.”もちろん，この壺的な物体は壺ではない。中に何があるかと覗き込めば，あなたはすでに術中に嵌って，騙されている。なぜならこの「容器」は黒御影石の塊であって，外観こそ中空の壺のように見えるが，実際にはムクの石の塊でしかないのですから。＊8

鑑賞者がそのなかに空洞があると誤認したならば，まさに作家の企みにたぶらかされて，「思うツボ」となる。この偽の容器container（コンテナー）が内に「含む」（コンテイン）することができるのは，ほかでもない，鑑賞者がまんまとその犠牲になる運命の「策略」（ペテン）だけだ，というわけです。このメッセージは，それ自体，作品自身が展覧会に対して放つ皮肉な韜晦だと言えるでしょう。なぜなら，そもそも展覧会は，展示室という空間のなかで，いったい何を「内に含む」containことができるのでしょうか。あらためて振り返ると，この関根による「内に含む」ことの皮肉な「拒絶」は，それ自身，ミュージアムのガラス・ケースの「内に含み」置かれている，という倒錯がここに露呈します。

さて，上述の展覧会が終了して作品が撤去されるとき，あるプロのカメラマンが，撮影用の背景布を，何気なくガラスの展示ケースの上に置きました。そのため，このいたずらな「壺モドキ」は，意図しないヴェールで半ば隠された。私は，ガラス箱のなかのオブジェが，ケースの上に偶然にも不注意に置かれたシートの影に隠れて，半ば息を潜めている様を，ふと目にしたのですが，その折りの背筋に寒気の走るような戦慄を，いまもはっきりと覚えています。そう，こいつは，半ば隠された暗幕の下で，虎視眈々，まさに「生きて」いたのです。

ヴェールに覆われて隠された物体には，秘密，謎あるいは魔力が宿っている。事情に通じていないシロウトはうっかり見落とすが，たしかにそこには何かが隠されている——。そんな幻想が生まれる傾向も，たしかに否定できないでしょう。

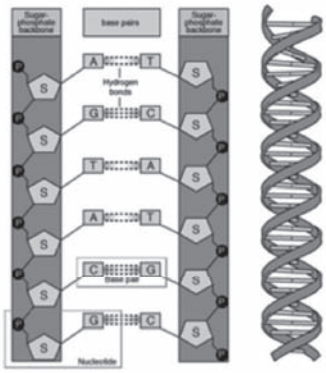
だがそれは，本当に単なる幻想にすぎないのでしょうか。剥がすことができる布のヴェールだからこそ，その陰には神秘的な効果が生まれるのかもしれません。これが硬い鉄の棺や，密封できる金庫だったら，そこには，いかなる神秘も，宿る余地などなさそうです。

この《思うツボ》が展示された展覧会の場所も，また無垢な場所ではありませんでした。京都大学博物館は，自然人文を問わず，事物（モノ）の霊廟といってよい。正面入口の自然史部門では，絶滅した象の頭の化石（ハインリヒ・エドモンド・ナウマン Heinrich Edmund Naumann〔1854-1927〕の発見に由来する発掘）を目にし，人類史部門の入口では古代の石棺を見ることになる。このペアが思い起させるのは，ミュージアム自身が巨大な墳墓，棺桶，あるいは死体安置所であり，自然史と人類史の死せる身体が，検体のように展示される容器だという事実でしょう。われわれはこの死者の世界の真っただ中で現代美術展を組織しようと決めたわけでした。規則上，ミュージアムは生き物を「なかに入れる」ことはできません。ところが，例の偽の容器《思うツボ》の周りでは，「死者の復活」が発生していた――。われわれが知らぬうちに，ガラスの展示ケースのなかで，覆い布で半ば隠された，命のないはずの物たちが，ひそかに生き物へと変幻を遂げようとしていた。何も内に含めない，あの偽の容器は，この蘇生作用，生死を反転操作させる孵化器，ひそやかなる発生器 generator と化していたのです。

私を突然襲ったこの戦慄が現実なのか，幻想なのか，それを問うことは慎みましょう。ただ確認しておきたいことがひとつあります。つまり，物体をスポットライトのもとに晒すのでなく，むしろ鑑賞者の視線から隠すことで，展覧会は予期せぬ効果を生み出すこともできる，という教訓です。思えば，多くの民族学博物館や美術館は，呪われているとも言われ，収蔵庫■10を彷★？徨う幽霊が目撃された，とかの話が――少なくとも内輪話としては――よく聞かれる。これは，美術館関係者のみなさまには周知の，しかし隠された事実でしょう。私はここでいま，そんな「非合理な」噂話を敢えて否定したり，解明したりしようとは思いません。ただ，ひとつ忘れてならないことがある。モダニズム――すなわち科学と可視性の進歩への素朴な信念――が死者の領域に押し込めてきた「不可視の謎」という隠された側面を，博物館はそれと気づかず「内に蔵している」という，そのことです。

視覚的な展示のために強力なスポット・ライトの照明を使えば，かえってその影に，不可視の世界の闇をいやましに誇張することも可能です。西洋のモダニズムの主潮流によって抑圧されてきたものが，いまやそこに，ひそかに再浮上し，あからさまにはそれと気づかれることもないままに，博物館内で秘密裏の復活を遂げようとしている。それは復讐の一形態なのでしょうか。それとも収蔵庫の暗闇に幽閉された事物たちの抵抗 résistance なのでしょうか。その声なき声を聞き届けることも，われわれの大切な務めのひとつではないでしょうか。

伊勢神宮は 2013 年に 62 回目の式年遷宮を迎えました。神宮は想像上の先祖代々の霊の宿り場で，（架空のものであれ政治的なものであれ）国家の死者の特別なミュージアムと看做せるかもしれない施設です。■05 690 年の遷宮儀礼創設以降 20 年ごとに，掘立柱の木製の社は壊され，隣り合う場所に交互に移動して，ほぼ定期的に再建されてきました。時期を定めたこの建築物の解体にあっては，いかなる物質的な継続性も維持されません。霊的な「神体」だけが，遷御の儀式を通じて，世代を超えて受け継がれていく――。土着の信仰によれば，その聖域には霊が取り憑いている，それが「神社」と呼ば



■ 05
伊勢神宮（内宮）と 1993 年，61 回目の遷宮図

れるお社です。

現在の木柱と茅葺屋根の社のそばにある空所「古殿地」は，失われた原点すなわち起源を示すと同時に，来たるべき（未だ来ない）未来を示してもいる。その定期的な反復と再建は，新陳代謝の過程で生命の連続性を保つために自己を再生産する DNA の二重螺旋を想起させるものでしょう＊9。

ここには，不可視性の究極の戦略が横たわっている。霊的次元における可視性の欠落，視覚性の拒絶は，不可視の空所のうちに，侵すことのできない謎と秘密という幻想を引き起こします。19 世紀末にバジル・ホール・チェンバレン Basil Hall Chamberlain が編纂した英語ガイドブックによれば，あるイギリス人観光客が次のような不満を言ったと伝えています。すなわち，伊勢神宮には「見るものなど何もない。おまけに彼ら［現地の日本人ども］は，あなたにはそれを見せようともしない」＊10 のだ，と。諸々の謎が住まうのは，この二重否定のトートロジーの暗箱のなかであり，謎は可視性のもとにその姿を晒すことなく，ひそかにわれわれに囁きかけ，われわれを見つめているかのようです。西洋のモダニズムをグローバルに問い直す責務がわれわれにあるならば，暴露や展示の代わりに，隠されたもの，晒されていないものを探求してみてはどうでしょう。西洋モダニズムが掴み損ねたものとは，いったい何だったのか。グローバルな尺度が押しつけられた際，その基準が取り逃したものは何だったのか，と。

私は 1979 年に初めて，フィラデルフィア美術館にあるマルセル・デュシャンの《遺作》を見に訪れたときのことを，いまでもよく覚えています。多くの来館者が，目の前にある汚れた木製の扉の向こうに何かが隠されていることに気づかずに通り過ぎて行きました。汚らしい壁には，しかし覗き穴があり，そこからデュシャンの遺作《与えられたとせよ》を見るようになっている。彼の遺作と伊勢神宮の聖域は，どの程度まで比較に耐えるものなのでしょうか。前者が裸の幼女の性器（明らかにギュスターヴ・クールベの《世界の起源》が，その隠れた参照点なのでしょう）を隠しているのだとすれば，後者すなわち伊勢神宮のお社は，同様に意図的ながら，完全に制度化され，ひどく禁欲的な空虚，つまり無の領域という「世界の起源」を装備した「器」である，といっても語弊はないでしょう。

［注］

＊以下は，CIMAM 2015 Annual Conference Tokyo 国際美術館会議年次総会 2015 年 11 月 8 日東京，森美術館における稲賀による講演 Shigemi Inaga, “Redefining Modernity in Museology so as to Readjust the Digitalized Global Scale Model” の和訳である。*How Global Can Museums Be?*『美術館はいかにグローバルになれるのか?』，2015 年年次総会東京大会報告書 (森美術館において販売) に，平芳幸浩氏による優れた日本語訳が掲載されているが，いま回それを筆者が訳し直し，頂戴した「お題」をより具体的なものに改めた。なお，再訳・再掲については，CIMAM および森美術館より好意ある許諾を得た。また本講演に対する賛否を含むレポートおよびその他の講演は，上記の書物に日本語版が収録されている。この国際会議のあいだ，しばらくは「ウツシ」や「ウツワ」が流行語のように飛び交った事実だけを，あくまで控えめにここに記録しておきたい。それは無責任な自画自賛の日本礼賛などではなく，英語中心の発想の限界を示す，非英語圏からの試論として，会議参加者に共有されたものと信じたい。

＊1　Okakura Kakuzo, *The Book of Tea*, 1906 ; StoneBridge Classics, 2006 : p.6.（翻訳：岡倉覚三『茶の本』村岡博訳，岩波書店，1961, p.23）

＊2　この作品の作者はコ・サングンで，銘文はイ・センジンが愛した土地と海岸を詠った詩から取られている。同作は 2009 年の美術館開館時に設置された。しかし同館のキュレーターでさえ，オリジナルの詩が点字版においてどう短縮されたかを知らないことが判明した。同作の詳細情報を提供してくれたイ・キョンヒとイユンヒおよびイ・ウンス教授に感謝する。

＊3「触れること」の日本的概念については，坂部恵『「ふれる」ことの哲学 —人称的世界とその根底』（岩波書店 ,1983）を参照。なおこの坂部論文を改訂してさらに彫琢を加えたフランス語版は，本論文英語原文注に揚げた。

＊4『高僧ところもを伝え，こころを繋ぐ』，京都国立博物館，2010

＊5　檀ふみ『檀ふみの茶の湯はじめ』，婦人画報社，2008，pp.100-101.

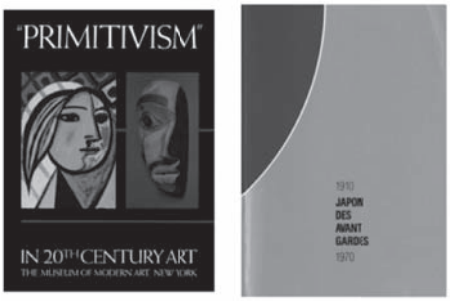
＊6　ひとつ逸話を挙げれば足りるだろう。1997 年，大阪の国立民族学博物館が『異文化への眼差し』なる展覧会を準備していた際，ロバート・ラウシェンバーグの作品袈裟が皮肉にも開梱中に包装と間違われて，ゴミ箱へ捨てられそうになる出来事があった。

＊7　Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978, esp.pp.63-135.（翻訳：ジャック・デリダ『絵画における真理』高橋允昭，阿部宏慈訳，法政大学出版局，1997，特に上巻の pp.60-133）。

＊8　稲賀繁美「蘇生する化石，跳梁する魂大学博物館で現代美術展 ?—京都大学総合博物館での「物からモノへ」展より」，『物気色』，美学出版，2010，pp.64-82.

＊9　詳細は以下を参照。Shigemi Inaga, “La vie transitoire des formes”, in Jean-Se ´ bastien Cluzel (ed.), *Le sanctuaire d’Ise-Récit de la 62e reconstruction, Editions Mardaga, Oct.2015.*

＊10 Basil Hall Chamberlain, “Ise” in *A Handbook for the Traveller in Japan* , 3rd ed,1891.



■ 06『PRIMITIVISM』展（ニューヨーク近代美術館，1984）と『前衛の日本 1910-1970』展（ポンピドゥ・センター，1986）の図録表紙

■ 07　八木一夫と《ザムザ氏の散歩》（1954）

■うつせみ　「うつせみのからは木ごとにとどむれど　魂の行くへを見ぬぞかなしき」（『古今和歌集』）

■歌舞伎世界――安政年間の市村座《暫》の上演風景（三代目歌川豊国による浮世絵（左?）と六本木歌舞伎「地球投五郎宇宙荒事」における市川團十郎　（撮影：稲賀）