

役(厄／焼く)にたとうが立つまいが

ー 発明の再興にむけて

稲賀 繁美

無用なる発明

イサック・ペラルとフアン・デ・ラ・シエルバというお名前をご存じだろうか。そんなゲイジツカ、聞いたことないーという反応の一方で、軍事史オタクでスペイン通のかたなら、もちろん、というお応えが帰ってくるだろう。イサック・ペラル(Issaac Peral 1851-1895)は、魚雷搭載の潜水艦を完成した、スペイン海軍の軍人。フアン・デ・ラ・シエルバ(Juan de la Cierva 1895-1936)は、ヘリコプターの前身にあたる、垂直離陸型飛行機オートジャイロを発明した人物。ふたりともムルシア州の出身で、地元では世界的な発明を成し遂げた英雄として、今にいたるまでその名が記憶されているようだ。とはいえ、ふたりとも40代で死去していて、決して長寿をまっとうしたとはいえない。ペラルは外国スパイによる盗難やさまざまな計画妨害を乗り越えて、1888年、電池推進の潜水艦の完成に漕ぎ着け、性能実験でも大きな成果を収めながら、海軍省の不採用ゆえ、計画を断念。91年に潜水艦設計にかんする特許を所得してのち、海軍を除隊。電気工学関係の仕事に従事して、発電装置を考案。スペイン各地に30にのぼる工場を建設した。だがフィリピンで受けた頭部の損傷がもとで、度重なる手術にもかかわらず1895年に死去している。

そのペラル死去の年に生まれたシエルバは、1920年に25歳にして無翼垂直上昇機を発明し「オートジャイロ」として特許を取得、1930年には米国フィラデルフィアに進出。1932年には大量生産が軌道に乗るが、その後まもなく、クロイドンの空港で事故死を遂げている。

シエルバもペラルもともに、大発明時代にふさわしい風格を帯び、波乱の人生に早々と幕を降ろした人物といっていよう。たまたま両者とも、その発明は軍事目的に利用される性質のものだったが、ペラルの潜水艦は、その先見の明にもかかわらず、スペイン海軍では不採用の憂き目にあい、またシエルバのオートジャイロも、その後の技術革新により、ヘリコプターに優位が傾くとともに、早晩、過去の遺物として忘れ去られる運命にあった。ペラルの発明は時流に乗るには時期尚早、シエルバの発案は技術的に過渡的で、いかにも中途半端。いずれ劣らず、なかば役立たずの珍妙な品の開発に、おのが人生を賭け、法外な情熱を注ぎ込んだ、と評価されても仕方がない。役立たずなものの発明に捧げられた人生、となれば、これは近代以来の芸術家の生涯を考えるうえでも、決して無縁な話ではなくなってくる。

脱関心としての芸術像 その虚妄

ここで近代以来の芸術、という言い方をした。もう少し学問的に言うなら、カントが『判断力批判』(1790)で定式化してみせた、有用性から離脱し、脱関心という符丁によって特徴づけられる営みが、近代以降の芸術観ということになる。世間で評価されようがされまいが、役に立とうがたつまいが、構わない、という無関心、無頓着。さらに積極的には、役になど立つはずもない、煮ても焼いても食えない代物、有用性という基準からみれば疫病神でしかない役立たずの製造にひたすら邁進する、というのが、芸術家の特権かつ義務ともなる。

だがいうまでもなく、こうした社会的な利害から離脱し、超然とした人生を営むためには、それを許し、そうした役立たずの存在を少なくとも消極的に容認するか、場合によっては積極的に支援してくれるような環境が不可欠となる。ところが、社会から自律した芸術という理想は、とかくそうした自律に必要な社会的条件からは、目を

背けてきた。なぜなら、自律に不可欠な条件に目配せすれば、自律以前の世界に舞い戻ることになり、それは、自律とは矛盾した、不純な動機を含まずにはいないからだ。芸術の自律を許容する条件にたいして、超然として無関心を装わないことには、せつかく手にいれた自律そのものを自己否定することになりかねない。自律に固執するためには、その必要条件を等閑視せねばならない。近代の芸術観とは、いわばこうした奇妙な自己盲目化の錯術による自己催眠の産物だった。

こうした循環論法の手品が設えた磁場のうえに浮かぶのが、高等遊民の、道楽としての芸術観だろう。それは一方では、マックス・ヴェーバーが『プロテスタンティズムと資本主義の精神』で前提としたような、神からの招命としての職業、といった使命感と対極の営みとなろう。それはまた他方では、芸術を含む文化活動を、下部構造たる経済活動の上部構造と定義し、文化を経済の反映へと還元して解析することが可能であると主張した、教条的マルクス主義の根本命題への、(マルクス主義の側からみれば)むなしい抵抗でもあるだろう。してみると、神の手から「創造」の権能を奪い取った「芸術」は、神に対する義務からも解放されると同時に、金銭的な物質交換の市場原理からも離脱したい、あるいは、その利害から超然たる境涯を獲得したい、との願望を秘めた(まことに横着で虫のよい?)営みだったことになる。だが、神ならぬ身には、神に成り代わって、無から有を生み出す(これが欧米語の「創造」の本来の定義だ)ことは無理なのだし、またミダス王よろしく、自らの手が描き、刻んだものが、あやまず金へと変じるという錬金術も、作品に換金価値を承認し、認知してくれる市場メカニズムを味方に引き込まなくては成就しがたい。そして芸術作品に特別の価値を授けるのは、芸術信仰とでも呼ぶべき、一種の集団的信仰にほかならない。かかる信仰の共同体内部に認知されることではじめて、作品と作者とは、流通価値を獲得し、運が良ければ天文学的なまでの付加価値を加算される、という僥倖を体験することもできるだろう。

社会的要請としての天才神話

実際には美術市場に支えられ、場合によっては国家や民間(パトロンやメセナ)の庇護を自らの周囲に特権的・差別的に引き付けたうえでなくては、自律せる芸術の幻想に現を抜き、制作三昧に没頭できる「幸福」な芸術家になどなれるわけがない。そしてそんな芸術家が、歴史のうえに本当にどれだけの数実在したのかは、はなはだ疑わしい。特権者には、それ相応の義務や制約もつきものだし、義務の不履行や、制約からの逸脱に対する社会的制裁もまた大きい。だがそうした、芸術家の生涯に必須なはずの社会的環境との相克も、偉人伝にあっては、孤独な天才の社会との軋轢、世の中から理解されざる苦悩、といった物語へとねじ曲げて翻訳され、口当たりのよい美談や、読者の感涙を誘う悲劇へと仕立て直される。

人気者になったらなつたで、それが芸術の自律などという安穩な楽園を約束するものでないことは、すこしでも想像力があれば分かることだ。楽園どころか、あの世にお呼びがかかるまで、いつ果てるとも知れぬ地獄か煉獄巡りの苦難苦行が始まるにすぎまい。売れっ子となれば、肉体と精神の限界が、物理的にも時間的にも容赦なく試される運命だ。

まず、肉体を考えるに、藤田嗣治の『腕[ぶら]一本』ではないが、腕は通常二本あるとはいえ、利き腕は普通一本だけ。さらに、水木しげるのように、戦傷のため腕そのものが一本だけで、描きながら煙草を吸うのに苦労したりもする(鬼太郎のお父さんたる目玉人間は、この肉体的不如意に対する、作者の補償願望の結実だろうか?)。サリドマイド薬害の被害ゆえ、両手がなくて口に筆を含んで描く画家もある。また白髪一雄のように、綱にぶら下って足で絵の具をかき回す、という特技もあろう。北斎の『略画早指南』には、両手両足の指に口と、

五本の筆で描く画家が描かれているが、これは特技の披露というにはとどまるまい。おそらく江戸の昔から、人気者は、おそらく多忙だったのだろう。猫の手も借りたいというのが、本当に猫の前足に絵の具をつけて制作させているうちに、当の人間様より、お手伝いだったはずの猫のほうが画家(描猫?)として有名になった、という本末転倒すら、記録されている。

そして時間は一日二十四時間、人生長くてせいぜい百年、という制約のなかで、精神や肉体の限界を越えた労働を強いられ、過労に倒れ、才能を枯渇させ、無頼に殉じ、精神を病み、市場による搾取の犠牲となる芸術家も少なくない。そうした犠牲者に、あとになって世間から罪滅ぼしのように貼られるレッテルが、夭折の神童だったり、悲劇の天才だったりする。

モーツァルトを夭折の神童とみるのも、今日の芸術観をかれの時代に逆投影する、後世の身勝手なお門違い。その創作の本質は、ブルジョワとしての出自と、招き入れられた宮廷文化における低く矮小な地位との落差、さらには横柄で世俗的には圧倒的優位に立ちながら、現実には自分の召使いの才能を正しく評価する能力に欠けた王侯と、例外的な才能に恵まれながら、宮廷付き楽士という従属的な立場を強要され、偉大さを発揮できない下僕。くわえて父親との両義的な関係という心理的要因。これらの複合が構造的に作り出す精神的な鬱屈感に、天才音楽家の発現契機を見るのが、概略ノルベルト・アリエスの解釈だった。

そしてフィンセント・ファン・ゴッホを悲劇の天才に仕立てたのも、悲劇の天才を必要とした時代的要請のなせる技、と見るのがナタリー・エニックの見解。実際、画家の死の直後からその作品は批評家たちによって評価され、場合によっては称賛されており、彼が理解されず、無視されていたとの常識は、事実と反する。そして世間の無理解が麦畑での悲劇の死に繋がったとみる今日の常識は、こうしたゴッホ作品への称賛の延長上で、二十世紀初頭に捏造されて以来繰り返され、人口に膾炙した、ひとつの神話だった。そうした神話を解体するよりも、むしろなにがそうした神話を要請していたのかを理解することが大切だ。作品が金銭的・社会的にも評価されるようになるに伴って、初期の無理解への精神的な負債のつけを払おうとする義務感が高じ、それが悲劇仕立ての伝説の跳梁を許した、と彼女は分析する。

ファン・ゴッホ神話を無邪気に信仰するのは、英雄伝説の社会的伝播に加担することに繋がる。ゴッホの場合以上に、ゴーギャンやピカソの場合には、こうした男性創作者への称賛や伝説への加担が、一部(あるいは見方によれば主流の)フェミニスト研究者から、犯罪的な行為として糾弾されてきた。信仰への加担者のみならず、その信仰の対象となった芸術家自身を、植民地主義者あるいは女性抑圧者として断罪する姿勢が、八十年代には顕著となった。だが、無邪気なだけに権力の集中に無意識に加担する罪作りのモダニズムの英雄信仰も、反対にそうした信仰を虚偽・虚構だとして告発するポスト・モダンの反権力志向も、エニックは取らない。この両者の対立の彼方で、むしろ特定の個人が特異な信仰の対象として価値づけられ、礼拝される世俗神学の仕組みを分析することが、批判的社会学には求められる、と彼女は主張する。特異性信仰とそれを支える仕組み全体が、近代を特徴づけるのだから。

だが、ここまでくると、有能な芸術社会学者には、下手な美術批評家にもまして、芸術家の助言者や、芸術市場の解説者、さらには流行の仕掛け人の役を買ってでるだけの力量が要求されることになる。芸術信仰の仕組みに関する自分の知識を武器として、芸術家に助言をし、市場戦略の立案者を務め、特定のご厩馬芸術家の売り出しプロモーター、あるいは商業戦略の作戦参謀だって、勤まりそうだ。得てして、学者は何か事件が起こったあとで、その経緯や原因を事後的に分析する能力はあるけれど、先行きを予測したり、ましてやありうることを実際に出来させて、出来事へと祭り上げる才能 — 予言を自己実現させる能力 — には欠けているし、失

敗の説明はできても、成功の理由は分析不可能、と評価されがちではあるけれど。

セルフ・プロモーター稼業

18世紀末に説かれ、20世紀初頭に確立した、芸術の自律なる神話。それをとりまく環境をひとわり観察したうえで、今日の芸術家が置かれた現状に一瞥することにしたい。

社会には役立たずな余剰としての芸術を擁護し、自律した創造行為を代弁しようとする芸術家。その彼・彼女らですら、そうした営みを成立させる営業努力を他人に押し付けて、それこそ「芸術家」然として、創作に没頭したり、泰然自若を決め込んだりしているわけにはいなくなってきた。展覧会を組織し、商品としての作品を売り込み、芸術家としての自分のイメージを顧客に訴え、パトロンとなってくれそうなツテを開発する。そのためのマーケティング戦略を立て、自らの広告代理店を兼ね、キュレーターに売り込み、あるいは自らを人気俳優として売り出すための所属事務所の日常業務までもこなすことに、膨大な投資をする必要に迫られる。いまや作品製作に費やす時間や金銭をはるかに越える労力を、自分と自分の作品を市場に投下するための作業に費やす必要が生まれてきた。そうした企業努力なくしては、そもそも名前を売り、作品を市場に流通させることが不可能なのだから。

こうしていつしか(だが、いったいいつの頃からなのだろう?)芸術家は、孤独な創作者(という幻想のセルフ・イメージ)から自己疎外され、自らのマネージメントをしてくれる私設企業の支配人という二重人格を引き受けることになる。あるいは自らは(創作者という名の)俳優に徹する代償に、家族経営であれ企業組織であれ、マネージャーや計理士や、広告代理店を自分の周囲に塩梅する必要も生まれてくる。家内工業で配偶者や家族や、親兄弟を巻き込む経営形態をとる場合もあれば、事務所を作り、人を雇い、あわよくば、こちらも自己プロモーションの機会を伺っている、新進の批評家や名のある作家、有名どころ、権力者とお仲良しとなって、売名行為の相互依存を強め、一蓮托生で龍よろしく、天へと浮上する機会を窺うことになる。こうなれば、もう有能な芸能プロダクションの支配人となる才能のほうが、そこで扱う商品としての「タレント」よりも、より大切な「タレント=才能」となってくる。

無論、商標としての作品が、個人の特異性を効果的に顧客に訴え、毎回変化しながらも、その作者の個性の刻印を持続し、しかも展示会場にあっては、いならぶ競合者の作品群のなかで、とりわけ観衆の注目を引き、批評家の執筆意欲を刺激し、社会的に適度の話題性を振り撒き、しかも固定客を逃がさないようにしながら、一見さんの目も驚かせ、新聞記事にも取り上げられるような適性を発揮し、などなどといった機能を果たす必要はある。だがそれらは最低限の必要条件でこそあれ、有名芸術家誕生と発育のための十分条件ではない。

芸術貧血症とその起源

ゲイジツという仕組みが慢性的な貧血状態に陥って、いったいどれくらいになるだろう。思うにここまで述べてきたような美術市場の仕組みが、創作者の創作にとって外部的な要因ではなく、むしろ芸術家としての実存 — あるいは企業努力 — の半分以上の負荷を担うような状況が生まれ、また創作者自身によって意識されはじめたあたりから、いわば力学の必然として、芸術信仰のご本尊に鎮座していたはずの作品や作者そのものは、いつしれず、その存在感を希薄にし、骨抜きになり、芸術という社会的儀式(供儀?)を成立させるための口実という、二次的な地位に、知らぬうちに転落してしまったように思われてならない。

実際、作品と作家とをプロモートする市場の仕組みが確立するに従い、芸術を支える社会的な仕組みは、も

はや個人の力量ではとうてい制御できない巨大な興業請け負い業へと成長を遂げた。肥大化した舞台装置のうえでは、個人の精神的容量や肉体的限界内で制作されうる程度の作品など、とうてい制度という名の舞台の書き割りに対抗できるだけの力を発揮しえない。制度としての芸術のなかで、個人の技量が正当に評価される、という美しい昇進の民主主義は、もはやその実態を失ったばかりか、芸術家たちによっても、虚偽の幻想として捨て去られるようになってきた。傑作の製造に心血を注ぐ態度そのものが、芸術信仰への素朴な盲信にほかならない。ある日、世間は自分の才能に気づいてくれ、自分にも運が巡ってくるはずだ — そんな幻想に浸って、ひとり孤独に刻苦する暇があるならば、作品を傑作として社会的に認知してくれる仕組みを手なずけ、あるいは既存のそうした仕組みの悪を、疎外者・犠牲者の立場から糾弾し、あるいは自らそうした仕組み(及びその代替装置)を一私設企業の創業者として組み上げることに邁進したほうが、はるかに合理的な選択だ。

一方で、こうした起業精神に富み、社会進出に熱をあげる有名人志向が顕著になると裏腹に、(こうした競争を勝ち抜ける人物の数は、特定市場ごとに、かなり限定されているから)目的地の定まった有名人志向・社会的栄達コースそのものから背を向け、もっぱら役立たずの道楽へと、これといった見返りも要求せずに、沈潜してゆくグループも出てくるだろう。この後者のグループをプロモートする、というのは市場原理からみれば逆説でしかないが、売れないものにあえて投資するという天の邪鬼も、持てるメセナならではの、貴族的な特権だ。世の中どちらをむいても外部評価が不可欠で、いかなる目的で、いかなる効果が期待され、いかなる貢献が予測されるか、という書類にお墨付きを戴かなくては、投資など獲得できない御時世でも、御時世に背を向けたヒネクレモノが一躍星となって輝く、という可能性は、(統計的には限りなく例外的な件数に止まることは前提としよう)けっして否定はされていない。規則に従わないことで意想外の評価を得る、というのが、近代以降の芸術の規則なのだから(とはいえ、これこそが、自律した芸術という幻想の外部で、芸術を密かに司る、見えざる規則をめぐる分析や企業努力を精緻なものへと発展させた、元凶でもあるが)。

ゲイジュツを貧血から救うために

トンデモナイものを作る活力。それが枯渇してきた原因をうえに若干推察してみた。クリストの梱包芸術を見ても、人はもはや驚かない。作品として結果した梱包よりも、毎回毎回包むべき対象を変え、そのたびに異なった国の異なった法律体系とやっかいな交渉を飽くことなく積み重ね、計画を実現へともたらすその過程の膨大なる — 無駄な — 努力にこそ、その営みの本体があり、そこに社会の仕組み — そして限界 — がはしくも露呈する。そうした徒労とも、あるいは莫大な浪費ともいってよい営みに背を向けるなら、内側を外側と読み替える錯術によって、世界を缶詰に梱包してみせた、赤瀬川原平の同時代のコンセプトが、その究極の理念をすでに示してしまった — 缶詰10分の空気は「外」に取り逃がしたにせよ。

発明・発見に目をむけると、特許の世界(それにしても、なぜ日本語ではpatentを特許と訳すのか)では、その出願の中心は、微細なナノ・テクノロジーへと集中し、もはや人間の肉眼の世界からは焦点が外れてしまった。企業とは別個に、個人が日常のなかで大発明をする、という可能性もすっかり萎み、と同時に子供から老人まで、自分でなにかを発明してみよう、という意欲をすっかり喪失してしまった。清掃局に引き取ってもらうために路上に廃棄してある家具や調度などを見ていると、あれを利用したらおもしろいことができるのに、などという創作衝動に駆られることも多いが、下手に巨大な廃物を持ち帰ったりしたら、オカアチャンに怒られるのが相場。もとより他人の廃棄物を勝手に持ち去って再利用することそのものが法律違反となりかねぬ、日曜大工もご法度のセチガライ御時世とあっては、思いつきに形を与えるという機会も、実人生のなかですっかり減退し、はてはヴァ

ーチャル・リアリティーとやらへの退却を、現実の可能性の拡大だ、などと勘違いする体たらくだ。

その傍らで、かつての手工業が発揮してきた、驚異的な手作業の世界は、あるいは経済効率優先の流通経路の犠牲となり、あるいは制作道具の原材料確保が、環境の悪化で不可能となるなどの要因が重なって、その技法の伝承の可能性を断たれ、連鎖反応的に喪失の危機に瀕するに至っている。輪島の漆塗りに用いられた、ネズミの筆は、琵琶湖の護岸工事とともに、原料の野生のネズミが激減し、もはや新品作成に必要な毛が確保できず、残る職人が消えるとともに、筆がなくなり、したがってその筆を用いた文様の作成も、遠からず廃れる運命にあるという。同様の事例は、手漉きの和紙にせよ、西陣の絹織物にせよ、金箔細工にせよ、象牙にせよ、枚挙に暇があるまい。過去の創作技能を継承するだけの文化力すらも急速に失われようとしていて、しかもそれを回避する方策すら見つからぬ貧困が、現代を象徴する。

これに加えて、日本社会の閉塞状況も窒息寸前にまで追い込まれている。縦割り行政でがんじがらめ、規制だらけでなにひとつ思うような事業を実現できなくなっている。その不自由さは、一度海外にでてみると、かえってはっきりと見えてくる。自宅を建てようとしても、建築基準法の、どうみても合理性を欠いた寄せ集めの規制ゆえに、あちこちで制限と鉢合わせして、詰まらない家しか建てられない。ましてや都市改造などは、利権が複雑に入り組んでいて、埒な可能性がないかわりに、一度法律の網を潜ると、周囲からの苦情もものは開発が可能となり、聲を挙げる。規則に従うことに柔順すぎ、なぜその規則があるのかを問ひ直そうとする姿勢を、親も持たねば、子供たちにも、ひたすらたぬようにと教育することこそ、躰、訓育と、取り違えてきた鎖国社会の事なかれ主義。その限界は誰もが感じつつも、打開の糸口は常に(外)人頼み、ひたすら忍従と我慢の抑圧奨励が世間に重く垂れ込める。

そうしたなか、芸術にあえて近代の夢を再び植え付けてみたい。すなわち役立たずなものを考案してしまう、という夢であり、それを保護し、すくなくとも阻害せず、場合によっては推奨するような仕組みを支援することだ。現代芸術は難解だ — マスコミが流行らせたこの決まり文句に、現代芸術はあまりに柔順に自らの姿を当てはめてきたのではなかったか。現代の社会にはまだ存在していない可能性の窓を、失敗覚悟で開くという特権=責務を、自らに禁じてきたのではないか。またしよせん顧客も限られた自己満足の自閉的表現に、社会の閉塞感を重ね合わせて、事足れり、とする傾向はなかったか。あるいは体制への迎合を批判し、ひたすら異議申し立てと侵犯行為にばかり特権が付与されることがなかったか。メセナの商業主義を批判してみせることで、自らを反体制派マイノリティーと位置付けてみせる戦略が、逆説的に、自らを芸術制度のなかの権威主義的大物とするのに役だった、という例がなかったか。かつてそうした政治的選択が歴史的に有意義だったことは否定しまい。だが今必要とされている次なる可能性は、道法か違法か、社会への迎合か敵対か、という二者択一にはあるまい。栄達か引きこもりか、栄光か忘却か、という選択肢も不毛だろう(引きこもりも、社会の病への治療行為だ)。むしろ栄達と自閉を分岐させるメカニズムを露呈させることが、作品制作の意義=社会に対する異議申し立て、となることだろう。

後世への置き土産？

効率優先の社会からはおいてきばりにされ、時に邪魔物扱いされるが、時に希少価値も発揮する、分類不可能の余剰物。あるいは社会の仕組みのはざまに取り残された空隙。社会ののけ者には、今の社会に気づかれぬまま、ぼっかりと取り残された欠如を照らし出す潜在力が宿っている。こうして発見されるべき空虚な場所こそが、芸術の沃野だろう。そこに繁殖するのは、まだ社会的価値を認知されていないからこそ、役立たずと指弾

されようとも、それはただ社会がまだ利用方法に気づいていないに過ぎない、未来のための珍品だろう。使い道の分からない道具に、とにかく形としての生命を授ける余裕。そこに社会の成熟のひとつの指標を見るならば、我々の列島には、まだまだ成熟への可能性が残っていることになる。

用と美とを対立概念ととらえる西洋近代の美術観。それはカントによって哲学的に定式化された没関心性としての芸術の定義とも呼応して、ながらく美術館という容れ物を規定してきた。それへの対抗概念として、かつて柳宗悦は、用にして美を兼ね備えた民芸の概念を提唱し、その晩年には美と醜をも区別しない境地を示した。それは東洋回帰の中世主義であり、また近代における伝統の創設でもあったが、同時に機能に美を見いだす近代主義の教条とも、ひそかに平仄の合った、そのかぎりで前衛の時代の前衛的な思想でもあった。

いまや、純粹に論理学的な可能性として、この図式をさらにひとつ逆転させてみてもよいのではないか。機能が美であった時代への反作用として、役立たずに美を見いだす空間を、東西の美意識の狭間に確保する余裕。流通価値へとは還元できない品々や行為に、生息の空間を授けるゆとり。飛ぶことを禁じられた飛行機や、陸にあげられた潜水艦同様に、目標とするところから切り離されて、時代の遺物となりつつ、時代を映し出す形象。今の時代におけるそうした役立たずの余剰物を、適えられなかった夢を宿した繭のように慈しむ時が、やがて私たちの将来の子孫に訪れる日がくるだろうか。ふと気づくと、二十世紀の置き土産を後世のために弁別しておくべき時が、いつのまにかやってきているようにも思われる。

サラマンカ-京都 2002年12月-2003年1月
(国際日本文化研究センター/総合研究大学院大学教授)