

第1部 講演

年以降の資料なのです。これはなぜかといいますと、大気圏内の核実験が盛んに行われた結果、現在の大气中の炭素14濃度がめちゃくちゃになってしまったからです。ですから、今でも1950年から引くのですよ。それが基準なのです。本当は2000年から引いた方が簡単ですよ、計算が。では、何で2000年から引かないのだろうと思ったら、これは大気圏の核実験であると。今はもう大気圏の核実験が行われなくなって何十年もたっていますから大分落ちついてはいるのですけれども、まだ過去に比べると高いそうです。ですから、1950年以降の炭素年代はちょっと無理ということになりますね。

○司会（常光 徹）

藤尾先生、大変興味深いお話をありがとうございました。（拍手）

○司会（常光 徹）

それでは、引き続きまして稲賀先生の方からご講演をお願いいたします。

○「世界美術史は可能か？学問分野・批評・創作」 稲賀繁美（国際日本研究専攻・教授）

本日は、最初に藤尾先生から考古学の分野を話題に大変正確なお話を頂き、方法ということについての認識を新たにさせて頂きました。私の話の方は、むしろ方法が立たなくて困っている人間のぼやきみたいな話になるかと思います。昔、三重大学にいましたが、そのころ、名古屋大学に、「ういろう研」という研究会がありました。ういろうは名古屋の名産ですが、なぜ「ういろう研」かということ、実は英語でUndisciplined Interdisciplinary Research Organizationの頭をとると「UIRO」となる。まことにふざけた名前の研究会でしたが、きわめて触発されるところが多く、その不品行な会員を務めさせて頂きました。本日も気分はUIROです。

もっか勤務しております国際日本研究センターが、大学院・国際日本研究専攻の基盤機関にあたります。日文研の場合、先生方の専門は一人ずつ違っている。院生の方から見ると、先生方の専門が違うというのは、いろんな刺激を受けるという意味ではいいのですけれども、どの方法論をとればいいのかということで悩まれる方も多い。A先生が「こうしろ」とおっしゃったことをB先生は「それはやめておけ」とおっしゃる。そこにC先生が「アメリカではこういうことは通用しないよ」とおっしゃる。そうした事態が日常茶飯に起こる。ただ、そうした環境も新しい発見に繋がるだろう。そうした視点からお話をさせて頂きたいと思います。

昨年私も加わって出した本が1冊ございます。*Is Art History Global?* (Routledge, 2007)。会場に回覧しますので、ご参照いただければと思います。国際学会で発表するという経験を、院生の皆さんもお持ちかと思いますが、日本人の場合、大体最初に何とやるか御存じでしょうか。アメリカ人は大体最初に冗談をかます。日本人は何から始めるかということ、大体言い訳をする。こうしたこともちょっと覚えておくと、最初のまくらで人を笑わせるのにうまく使えたりいたします。私の年になりますと口実から始めるというわけにはまいりませんが、実は今、点検評価の書類書きで日夜悩まされておりました、今朝までそちらに掛かりきりでした。

きょうお話ししたいこととして、「世界美術史は可能か？」という題名を選びました。「世界美術史」と言われて皆さん何をお考えになるのでしょうか。例えば美術史という学問、これは日本で

も諸外国でも研究が進められております。しかし、そこで一体ディシプリンとして、そして方法として世界共通のものがあるのかと問うてみると、これは実はないに等しい。その場合に、我々は国際学会で一体どうやって日本のことをコミュニケーションしていけばいいのか。当たり前の話のように見えますが、実はここには既に、大きな難関が待ち受けております。そういう現場で若干苦勞してきた者としての方法論のお話を、申し上げようと思います。

自分のことで恐縮ですが、例えば私は、エドゥアール・マネという19世紀フランスの画家の研究をしました。この研究成果は、日本語でどんなに精緻なものを書いてみても、まずそれを英語やフランス語にしてくださる方はいらっしゃらない。みずから外国語で書くしか方法がない。ところが東洋人が西洋の画家について英語やフランス語で何を書いても、これはそう簡単に国際的には通用しない。やや大袈裟に言えば、そんな「東洋人の悲哀」を、西欧社会への糾弾に切り替えて、いわば方法論として大々的に持ち上げた本に、『オリエンタリズム』（1978、邦訳、平凡社）があります。著者のエドワード・W・サイード（1935-2003）は、もう亡くなりましたが、この本は文藝批評の世界で一世を風靡した。そして、彼の本は方法論の上でも人文学の世界で世界的に大きな影響を及ぼしました。ただ、この『オリエンタリズム』という本は、実際には近東、アラブ世界を中心にして、それに対する西洋の学術が含んでいる政治的偏向を問題にした本であり、そこでの論点が極東の場合にそのまま妥当するかどうかということになると、まだ十分に検討が進んでいるとはいえません。

とすると、こう問うべきでしょう。日本で行われている学問は、本当に外国に通用するのか。これは自然科学の場合ですと比較的通用すると思いますが、人文学の場合には、例えば発表の言語の問題、学問のしきたりなどにおいて随分大きな落差ができてしまっていて、しかしそのことに、我々は日本で研究をしていると、ともすると気がつかずにいる。そうした問題意識から、国立民族学博物館の同僚の方たちにも随分協力をいただいて、『異文化理解の倫理にむけて』（名古屋大学出版会、2000）という、異文化教育の教科書も出したことがございます。

このような学問ディシプリンの問題、そしてそこにいかなる学問のマーケットができるかということを集散的に考察した社会学者に、ピエール・ブルデュー（1930-2002）という人がいました。彼も2002年には亡くなりましたが、私はブルデューの翻訳『話すということ』（藤原書店、1996）に携わりました。これは言語学にかかわるけれど、しかし言語学の中では問題にされない問題、つまり、一体いかなる言語形態が特定のマーケットの中で通用するのか、あるいはいかなるメカニズムによってそこから排除されてしまう言語表現があるのか。その選別と排除の機構を考えなければ、実は言語における意思伝達などあり得ないのだ、という主張を展開した本です。

ブルデューという人はおもしろい人で、その後で芸術社会学についても本を書いています。日本語訳では『芸術の規則』（石井洋二郎訳、藤原書店）。普通、芸術には規則などない、規則に外れてやるのが芸術だ、とよく言われます。そしてカント以来、ヨーロッパ近代の伝統はまさにそのように芸術というものを定義している。それに対してブルデューは一種、反旗を翻した。規則から外れるためにも、規則破りの規則というものが実はあるのだよ、という訳です。そこまで考えなければ、芸術をきちんと分析したことにならない、と彼は力説しております。

*The Field of Cultural Production*は、先の翻訳を含む論文を再編成して1993年に出版した英訳、もう15年前になります。これは実はアメリカの美術史の世界では広く教科書に指定され、ニューヨー

クのメトロポリタン美術館の売店にも並んでいた本です。ところが、日本の美術史の世界では、このブルデューの著作が美術史の専攻のリーディングリストに載るといえるようなことはほとんどない。つまり、ヨーロッパ、アメリカで基本的な図書になっているはずのものが日本では全く無視される。そうしたことも、現に発生している。皆さん、特に大学院の方たちの場合、今の段階ではまだそうした事実すら、必ずしも御存じでないかもしれません。

《原爆の図》をめぐる

以上で、自己紹介を兼ねた導入を終え、そろそろ本題に入りましょう。最初に、これは序になります。一枚の絵を見ていただきますが、皆様この絵は御存じでしょうか。《原爆の図》。丸木位里、それから赤松俊子夫妻が後半生40年近くかけて営々と描き続けた作品です。

正直申しまして、これは戦後の日本美術史において、世界でおそらく一番よく知られている作品だと思います。冷戦期にはロシアそしてソ連圏を広く巡回しておりますし、ベトナム戦争期にはアメリカ合衆国で巡回もされている。つまり、世界で一番たくさんの方が目にした日本の壁画とっていい。壁画と申しましたが、実は和紙の上に墨でかいているわけですね。これには利点がありまして、つまり和紙ですからとても丈夫で、巻いて持っていくことが簡単にできる。いわば世界巡業の巨大紙芝居。世界中で1億人以上の方がご覧になっている計算です。

なぜこれを最初に取り上げたかという点、この作品について、日本の学問としての美術史の世界では、正面から論じられたことはほとんどない。理由はかなり明らかでありまして、つまりこの《原爆の図》について語ることで余りに政治的過ぎる、政治問題にかかわるのは美術史のまともな学者のすることではないという一種のディシプリンの、これは方法というよりも、自主規制みたいなものが働いている。ところが、北米ですと、ジョン・ダウアー（1938-）さんという有名な日本史の研究者がおられますが、彼は同じ「壁画」について*The Hiroshima Murals* (Kodansha International, 1985) という立派な画集を出していらっしゃる。ダウアーさんは御存じのように、その後ピューリッツァー賞を受賞した、とても有名な日本学者です。そういう方が取り上げている作品が、なぜか日本では美術史の世界では取り上げられない。

そのかわりに小沢節子さんの本をご紹介します。『《原爆の図》』（岩波書店）、これは機会があったら皆さんにぜひお薦めした著作ですが、彼女はこの本で、1949年に《原爆の図》の最初のバージョンが出て以来、どのように連作が進み、それらがどのように世界で受け入れられ、どう読みかえられていったか、を分析している。例えば冷戦期とベトナム戦争期では読み方が変わってくる。そして、最初丸木夫妻は、被害者としての立場で原爆を告発するというスタンスを取っていた。ところが、70年代に北米に行って、実は日本人も被害者ではなくて、むしろ自分たちが加害者側の立場にも立っていた、ということに気づき、そこで原爆の図をもう一度考え直さねばならなくなる。そのように、作者たち本人の意識も変わってゆく。それを実に見事に描いている著作です。ただ、こうした業績は、狭い意味での美術史という学問の世界の仕事としては評価されておられません。

実は今からちょうど10年前、アムステルダムで国際美術史学会がありました。そのときのテーマはMemory & Oblivion。「記憶と忘却」ということでした。そして、例えば歴史的・政治的なモニュメントがどのように人々の集合的な記憶を組織し呼び覚ましたか、ないしそれが抑圧され忘

れられるにいたったのか、といったテーマを軸にして、国際学会が開かれました。私など考えますと、こういう機会にこそ、例えば《原爆の図》について日本の研究者が発表するのは当然のことであろうと思いました。ところが実際には、日本からの発表者で《原爆の図》を取り上げるとか、ましてやいわんや政治的なモニュメントを取り上げるというような研究者はひとりもありませんでした。つまり、日本の美術史界では、そうしたことはしないものだ、といういわば暗黙の掟（おきて）があった、といってよいのではないかと思います。

この国際大会が1997年でした。その後、日本の歴史研究、近代史の研究を見ておきますと、この記憶の問題、トラウマの問題というのが大変盛んになってまいりました。ところが実はこうした問題意識は、今から10年前に、欧米ではすでに浮上していた。おまけに国際学会が10年前に開催された、ということは、そのさらに3年前からこのテーマは掲げられていたわけです。日本の場合、どうしたわけでしょうか、そうして外国で決められたテーマがはやり始めると、「わっ、自分たちも何とかしなくちゃ」とばかりに、急いで追いつけとなる体質があって、これはいまだに変わっていない。外国でといいますか、欧米諸国で流行^{はや}ったトレンドに、理由もなく後から追隨していくというこの体質、これは、自分たちとしての方法論の欠如です。この体質からいかにして脱却するべきか。これは大きな方法論の問題です。

問題点の概観

そもそも美術史という学問だけでなく、宗教学であれ民俗学であれ、さまざまな学問に共通する問題でしょうが、近代の学問ディシプリンは、一般的にいつてヨーロッパから輸入された方法論に規定されている（国文や中文・中哲は、やや事情を異にするものの、大学の制度としては西欧伝来の体制に組み込まれています）。ところが例えば日本研究となれば、対象となる領域は非西洋世界である。単純に言うと、西洋の方法論でもって非西洋世界を研究する。文化人類学の場合も、ほぼそれに近い形が支配的であったと言って語弊はないと思います。第一に検討したいのは、学問ディシプリンが背負っているこのような文化的・歴史的な拘束性です。

しかしそれなら、そこから脱却することはできないのでしょうか。西欧の方法論を転倒することはできないのでしょうか。つまり、例えば西アフリカ伝統の方法で西洋を研究することはできないのか。そんなばかな、とおっしゃるかもしれませんが、イタリアのボローニャにウンベルト・エーコ（1932-）という人がいます。私も彼なんかと一緒に、もうこの20年ほど、その「無謀」なる試みに加担しています。きょうも若干、そこに踏み込む余裕があれば、その可能性と限界ということも方法論上の問題として申し上げたいと思います。つまり第2に、果たして方法論として世界に共通の、今の言葉で言うとuniversalというよりむしろglobalといいますか、そういう方法を志向すべきなのか、それともそうした普遍志向には限界があり、日本なら日本に適した独自の方法を編み出していくべきなのか。それは反対に排外・独善に陥る危険はないのか。

本日最初のお話では、日本の場合ですと弥生土器を見ると、30年でもう年代様式が変わってしまう。そうすると30年ごとの年代が測定できるような、精密な方法を開発しなければいけなくなる。この話を伺って、なるほどこれは、日本というフィールドで、そこでの特殊な遺跡や遺物の出土状況、そしてその存在様式に対応した学術的方法が、現場の必要に応じて、一生懸命編み出されてきた、そうしたたゆまぬ努力の歴史があったのだらうと拝聴しました。

ところが、外国、といって語弊があるなら、欧米の研究者たちからみると、日本の学問はやたら精密かつ正確で、まことに芸が細かいのだけれど、ともすると全体の理論や方法がよく見えないう、少なくとも美術史の領分などでは、我々はよくそのような批判を蒙ります。としますと、海外との学術交流にあつて、方法論のすり合わせを異文化間でどのように行うか、という問題が出てきます。ここからは、第3に、学問上の用語の範疇やコンセプトのすり合わせ、さらに第4に、学術操作上の基礎となるコンセプトの翻訳可能性、といった幾つかの方法論上の問題が出てきます。本日はそこまでは行けないかと思いますが、指摘だけしておきます。

学問方法論の歴史的被拘束性

まず第1の問題。例えば美術史学という学問それ自体、いわば歴史的・社会的に拘束された方法論である。このことを自覚することが、出発点として必要でしょう。例えばアンリ・フォション（1881-1943）という美術史家を取り上げましょう。彼は両大戦間に、今までの西洋美術史だけではだめだと主張した人です。彼は、実はお父さんが版画家で、19世紀後半の日本趣味の影響もあり、自分も極東の美術、東洋の美術に大変興味があった。そして、彼の活躍したのが両大戦間の時代です。コスモポリタニズムが大変にはやっていた時代。そして、彼のところには吉川逸次先生（1908-2002）のような日本からのお弟子さんも現れた。このフォションは、東洋美術と西洋美術を両方比べて、世界美術を構想しなければならない、と1920年代に提唱していました。

その次の世代にはルネ・グルッセ（1885-1952）という人がいます。彼は戦後、1950年代に正倉院を訪れ、「正倉院はシルクロードの終着駅である」と発言したことで有名です。そのグルッセは、第二次世界大戦が終わった段階で、地球全体を考えて、自分たちのディシプリンの将来を考える、という、大変大きな視野を抱いていた学者です。ヨーロッパの視点から、世界大の美術の歴史を構想し、その中で例えば日本の位置づけに考えを巡らす。グルッセの場合にも日本の敗戦について、*Billan de l'Histoire*（1949）という戦後まもなくの本の中に言及がございます。しかし、そのような大きな視野を持った研究者は、その後もうほとんど出て来なくなっています。

その裏返しのことをひとつだけ申し上げます。ヨーロッパでは、日本美術というとは一番流行（はや）っていたものは浮世絵でした。しかしながら、この浮世絵研究というものは、ヨーロッパにおける方法論と日本における方法論との間で大きな落差を示しています。藤懸静也（1881-1958）という戦前の東京帝大の先生には『浮世絵の研究』（1943）という大著があり、彼はこれで博士号を取得しました。しかしながらその彼は、自分の授業の中では、浮世絵の話はたった一度しかなかったという逸話をお持ちです。退官する最後の年の特殊講義で、その時だけ浮世絵の話なされた、との伝説がある。

実際には藤懸先生は何度か浮世絵の講義をしたそうですが、浮世絵の専門家が「帝大教授」となったのは、異例だったようです。なぜでしょう。当時の日本のディシプリンとしての美術史学においては、浮世絵というのは言ってみれば民衆芸術であり、そんなに価値の高いものではない。そうした民衆の消費財について帝国大学の美術史の教授が正面から扱うというのは、これはいささか沽券にかかわる。一種の価値観に基づいた自主規制ですが、それが美術史の方法論の中にも響いていたわけです。

ヨーロッパで一番高く評価されていたはずの浮世絵版画は、日本の美術史研究者の世界では、

1970年代まで、どちらかといえばアマチュアのための分野として軽蔑されていたに等しい。今でこそ若い方たち、ご出席の方のなかにも、大学で浮世絵の研究をしていらっしゃる方が多くおられます。しかし、アカデミーの中で浮世絵研究が市民権を得てきたのは、1980年代以降と言っても間違いではないと思います。もし間違えているようでしたらご訂正をお願いします。

もうお分かりになったのではないかと思います。日本に移植されたヨーロッパの学問というのは、あくまでヨーロッパの基準、クライテリアに則っており、その舶来の方法論を日本に根付かせるという気持ち、長い間とても強いものでありました。ところが、その舶来の方法論の対象とすべき日本に発生していた現象は、必ずしもこの舶来の方法論とはそりが合わない。比較文学者の平川祐弘氏（1931-）には英文による大著 *Japan's Love and Hate Relationship with the West* (Global Oriental, 2005) がありますが、この本は、明治以来の日本人知識人におけるこうした方法論上の葛藤の生態を、500ページにわたる紙幅を費やして、英語で詳細に分析しています。価値観の衝突という問題にご興味のおありの方は、ぜひとも一読をお勧めしたい。

万国博覧会と日本美術史の構築

きょうはこの平川著も取り上げた問題を、まず美術史という枠の中でかいつまんでお話ししたいと思います。ここからがようやく本題の始まりですが、時は1900年の万国博覧会に戻ります。19世紀最後の年のパリでの万国博覧会。日本がいわば世界に対して自覚的に文化的なお披露目をしようとした一つの画期をなしたのは、この時だったと言ってよからうかと思います。

そのときに日本政府は、*Histoire de l'art du Japon* すなわち「日本美術史」という本を出版しております。高さが45センチぐらいある大変大きな本です。最近復刻が出ておりますけれども、これがまず日本語ではなくてフランス語で書かれている。ということは何を意味するのでしょうか。日本にいかなる美術があるのか、その公式の歴史を最初に概観した書物が出版されたときに、これは日本語ではなくてフランス語で書かれていた。つまり最初の『日本美術史は』、欧米の聴衆に対して日本とは何なのかということを見せるために編集されたものであって、それは必ずしも日本人向けのものではなかった。これが最初に注目すべき初期条件です。

そこで何が起こったのでしょうか。例えば平安時代の普賢菩薩といった仏画の古画が、精巧を極めた彩色木版画によって複製されています。さらに、今皆さんが中学や高等学校の歴史の教科書でごく普通にご覧になる薬師寺の薬師三尊など、最新の写真製版技術を駆使した大判の写真入りで紹介される。我々は今見ると「何だ、当たり前じゃないか」と思うのですが、しかしながら日本美術史の古代における傑作として、例えば薬師寺の薬師三尊が社会的に認知され、写真撮影の対象となったのは、実は1880年代末からこの1900年にかけてであります。それまで仏教のお寺では、明治以来の廃仏毀釈の影響もあり、古物をがらくた同然で売り出していたりした。奈良や京都をはじめとする各地のお寺さんが持っていた遺物がきちんと国家主導で調査されたのは、1880年代のこと。例えば正倉院の宝物などが宮内省の管轄に移されるのは1886年のことです。こうして「宝物」として登録された品々は、日本が世界に誇る宝として格付けをされ、それが宮内省や文部省のお墨付きを得て、美術史という学問の中の対象として明確に定義し直される。日本に仏教美術を中心とする古代がきちんと存在したことを。それをまとめてはじめて海外向けに展示したのが、1900年の万国博覧会であったと言ってもよろしいでしょう。

このことは、それ以前のヨーロッパにおける日本美術の研究と比べると明白です。1883年にルイ・ゴンス（1846-1921）という人が*L'Art Japonais*という本を書いております。この本のヒーローは葛飾北斎です。北斎が最高位であり、浮世絵が日本美術の頂点であると。それに対しては文句がありまして、ウィリアム・アンダーソン（1842-1900）、お雇いで日本にいたお医者さんですけども、彼は、いや、そうではない、雪舟に代表される1400年代の美術こそ、実は日本が世界に誇るべき最高峰である、と主張する。つまり、フランス派とイギリス派との間で当時から日本美術の評価に関して対立があったわけですが、そうした対立を、1900年になって日本政府みずからが全部帳消しにしてしまう。そのような歴史の動きがあります。つまり、何をもって日本美術の代表作とするか。そして、それに基づいていかなる言説、ディスクール—すなわち標準的な通史—を確立していくかについて、明確な路線の対立があり、英仏日に衝突が発生したわけです。

さきほどピエール・ブルデューの名前を出しましたが、彼に“*lutte de classement*”という言葉があります。“*lutte de classe*”というのは、*classe*が階級ですから「階級闘争」を意味します。ところが階級闘争をするためには、何をどうクラス分けするかという*classification*の問題が入ってくる。そこでフランス語では駄洒落になりまして、“*lutte de classement*”というと日本語では「分類闘争」などと訳していますが、実はここでブルデューはパロディによってマルクス主義者を揶揄したわけですね。日本美術史として誇るべき作品を選定し、それを例えばヨーロッパに向けて（フランス語を媒体に）「発信」していくときに、一体いかなる分類法則を立てるべきか。これも方法論の一つですが、それについて1900年前後に、実は日本政府の方針の中で、それまでの英仏の方針とは大きく違った価値判断を示すという、随分と抜本的な方針転換の揺れ動きがあった。そのことを、まず押さえておきたいと思います。

インドの「本質的国民性」

そしてこれは、実は日本固有のことではありません。非西洋の世界では多かれ少なかれ同じような問題が発生しています。1例ですが、インドに舞台を移し、ふたりの人物を取り上げます。シスター・ニヴェディタ（1867-1911）、ビンフィールド・ハヴェル（1861-1934）。前者はアイルランド出身でヒンドゥー教に改宗した宗教家、後者はイギリスからインドに移った教育者で、インドの美術史の構想を立ち上げた第1世代といっている人たちです。さらにここには第2世代としてアナンダ・クーマラスワミー（1877-1947）を加えましょう。彼はインド美術史研究の基礎を築いた碩学として、今でも北米の美術史学科では教科書に論文が拾われている人です。彼らはともに1910年代に、ベンガル分割令に反対する近代インド最初の民族主義運動といってよい、いわゆるスワデシ運動に深くかわり、その中でインド美術史の構想を立ち上げようとしています。

ここで大切なのは、彼らが構想したインド美術史が、決してヨーロッパのクライテリア、ヨーロッパの価値観に沿った美術史ではなかった、という事実でしょう。現在の我々には、インド美術史の代表作というと、何が思い浮かぶでしょうか。例えば平山郁夫（1930-）をはじめとした方々が、アフガニスタンの文化遺産を救出しようという運動を一生懸命進めておられます。そこで対象となるのは、ガンダーラの仏教美術ですね。ガンダーラ仏は、発見以来、早くからヨーロッパで珍重されてきました。では、なぜガンダーラ美術は西洋で高く評価されたのでしょうか。ガンダーラ美術は、明らかにグレコ・ローマンの伝統を引き継いでおり、地中海の要素が感知され

る。つまり美的な規範としてグレコ・ローマンの基準を当て嵌めることでインド美術の評価がなされた。さらに、グレコ・ローマンのクライテリアは、19世紀の西洋の視点からみれば、普遍的に世界に通用する美の基準とみなされた。そうした基準に乗るような作品を集めたら、ガンダーラの作品はその中にすなおに受け入れられた、というメカニズムがあるわけです。

ところが、今Art & Swadesi (1911) というクーマラスワミーの本の表紙を見て頂きますと、ここには、そのようにヨーロッパで高く評価された作例は掲載されていません。むしろこの本で著者が注目するのは、ムガールの細密画（ミニアチュア）をはじめとして、先ほどの浮世絵とも類似した現象ですが、いわゆる「民衆芸術」や民衆工芸に属するような作品が中心です。このセイロン出身の美術史家は、あきらかに、グレコ・ローマンの価値観に合致するような作品は自分の著作から排除して、むしろ反対に細密画とか民衆工芸のように、インドにしかないものに注目する。そしてインド固有のものこそが、“essential Indianness”という言葉を使っていますが、まさに「本質的なインド性」を発揮するものであると主張する。真正なるインドとは決してヨーロッパの美的基準には還元されない、という価値判断が明確に打ち出されている。

どうしてそうなったか。これは簡単ですね。スワデシ運動とは何かといえば、ひとつにはイギリス製品のボイコットでした。イギリスは当時もちろんインド亜大陸を支配していた。この英価排斥が美術の世界にも波及する。つまり、ヨーロッパの基準に従ってインド美術史を書いてはならない。そうではなくてインドにしかないものを基準にしてインド美術を立ち上げなくてはいけない。その意味でのイギリス製品ないしヨーロッパの価値観に対するボイコット運動が、シスター・ニヴェディタ、ハヴェル、クーマラスワミーらの知的活動の背景にあった。

つまり、20世紀の最初のころに、インドで美術史という学術領域を立ち上げようとした人たちには、このような反英ナショナリズムの思想が大変に強かった。実はそうしたイデオロギーを受けて初めて、アジア独自の学術研究方法論というものの立ち上げも試みられていた。そうした事情は、心の片隅に記憶にとどめておいた方が安全ではないかと思います。

なぜこうしたことを申したのかといいますと、例えば我々は日本美術史を研究するとなると、仏教美術を研究するのが当然だと思っています。確かに歴史を生き抜いた、すばらしい作品があるわけです。けれども、そもそもなぜ、あれはすばらしい作品だと言われ、美術史学なるディシプリンの研究対象となり、例えばX線写真で詳細な検討が行われ、そして今では3次元レーザー測定までなされる対象に昇格したのかというと、その裏には、実は以上見てきたような歴史的・文化的な状況があるわけです。そのことに一瞥しておく必要はあるのではないのでしょうか。

天心・岡倉覚三の『茶の本』

実は、そこに密接にかかわっていたのが、ほかでもない天心こと、岡倉覚三（1862-1913）でした。今スワデシ運動のことを申しましたが、インド独自の本質的な美なるものの主張の裏には、実は岡倉が密接にかかわっています。1902年にインドに行った岡倉は、今申し上げた人たちと交流を持つにいたります。岡倉の英文による著作『東洋の理想』（1903）の最後には、“Victory from within or a mighty death without”と書いてあります。「内からの勝利か、さもなければ外からの死か」という岡倉一流の詩的な表現ですが、これが、今私の説明いたしましたスワデシ運動の理念と極めて近い標語であったということは、もうお分かりいただけるだろうと思います。岡倉は

インドのベンガルに滞在しますが、そこで現地インドの同時代のナショナリズムに晒され、そのかわりの中で自分の方法論を鍛え上げます。先の岡倉の文章を見ますと“mighty death”とありますが、ヨーロッパはmighty、大変力が強い。それに押されれば「外からの死」で東洋は滅んでしまう、だからこそアジアの内なる勝利を、という深刻な危機意識が岡倉の中に培われていたことが分かります。『東洋の理想』の段階では、したがって東洋も西洋に負けぬ力をつけねばならない、という論調が岡倉の中にも見え隠れいたします。

ところが1906年、今からちょうど100年少し前に、岡倉はもう1冊の本を書きます。これが『茶の本』(1906)。ここで岡倉ははっきり自分の方針を変えている、というのが私の見解です。The book of tea、もちろんこれも英文で書かれた著作ですが、日露戦争直後、岡倉のボストン滞在時代の著作です。日露戦争の最中に、岡倉は2冊目の『日本の覚醒』(1904)を執筆し、欧米の知識人にたいしてロシアと戦端を開かねばならなかった日本の立場を弁護しようとしします。ところがそれにつづく3冊目の『茶の本』で、彼は発想を一転している。西洋が力にあふれたmightyな世界であるならば、そうではないものを東洋に求める。そのほうが、日本ないし東洋を西洋に対して説明する、あるいは売り出す場合に有利ではないか、と発想を転換している。

そのことをご理解いただくのに好都合な例証となるのが、茶室の設えです。例えば益田孝(1848-1938)、鈍翁と言われた三井の番頭さんがおられますが、彼などが、20世紀に入ってお茶室の近代化、そして茶席をとおして近代の新しい美術展示や収集を始めます。その鈍翁は小田原に掃雲台という茶室を構えます。まことに贅を凝らしたつくりですが、それでもその内部は、ほとんど空虚であって、茶席のために用意された趣向や茶道具のほかには、室内にはなにも見当たりません。そしてこうした寂び茶、詫び茶の心を伝えることが自分の文化的責務でもあるかのよう、岡倉天心は、ボストンで頻繁に「茶の湯」を催すようになります。なぜこの時期に「お茶」に注目したのか。これは、日本の茶道専門家の間でも随分と見解が分かれているところです。

一つのヒントに過ぎませんが、比較のためにご覧いただきたいのは、19世紀後半から20世紀前半にかけての欧米での日本美術コレクションです。一例として、パリにはデネリ・コレクションが現在にまで残っています。岡倉が20世紀の初頭に『茶の本』を書いていたころのヨーロッパにおける典型的な日本美術コレクションです。もちろん集めてあるのは日本の陶磁・工藝ばかり。ところがその展示方法は、日本の品々を実にきらびやかに、豪華絢爛たるショー・ウインドーのケースに全部入れて、これだけの宝物をもっているのですよと、その質量を誇らしげに自慢満々に見せ付ける。それがヨーロッパにおける東洋美術の展示方法でありました。

岡倉は、ヨーロッパでこうした東洋美術コレクションを見せられて、おそらくこう独りごちた。これが一体東洋の美術、そして彼がよく知っていた日本の美術の正しい鑑賞法なのだろうかと。まさに方法(メソッド)の問題が問われていた。物質的な富を見せびらかし、空間を贅で埋め尽くそうとする欧米流の展示に対して、それへの反論として彼の脳裏にひらめいたのが、ヨーロッパのクライテリアには乗っからない美学、まさにほとんど空っぽで何も置いていない空間だった。空虚さemptinessの美学によって東洋を代表させたほうが、欧米の人たちに対して何が東洋かを分らせるのには、有効なのではないか、という発想の転換がここに見えます。

そこまで確認したうえで、ちょっと立ちどまって考えてみたいことがあります。私の勤務先である国際日本文化研究センター、略称「日文研」は、国際的な視野にたって「日本文化」を研究

する責務を負った場所です。海外の「日本研究者」のために日本研究の手助けをすることが求められている。そうした研究所におりますと、いやおうなく、何が日本文化の粹なのか、という問題を突きつけられる。外国で一番知られている日本文化とは何か、というと、やっぱり禅だ、お茶だ、ということになる。たとえば北京から日本に来た留学生の方たち、ここにも何人かお見えですが、そういう方たちに聞くと、中国と日本とでは、同じお茶の文化とはいっても日本のような茶道は中国にはないという。日本に来て本当に日本の茶の湯に魅了されてしまう留学生がある。もちろん着物を着ますし、場合によっては師匠の免状までもらい、中国に戻っても続けようとして、畳敷きの部屋を自分の家に作ってしまう人まで出てくる有様です。

お隣の国なのに、実は中国の茶と日本の茶とでは文化が随分と違う。そのことに、彼ら、彼女らは日本に来て初めて気がつく。まして欧米人は、英国のteaとは異質な、茶道という文化を、日本で発見する。それを見て、日本人たちは、どうやら茶道というものは、外国人にえらく評判がよい、ということに気付く。そして茶道を外国に向けてプロモートすることが、国際親善のうえでも有効だと確信するようになる。さらには、お茶こそ日本文化の精髓なのだ、お茶を点じてみせるのは、国際交流のうえで、日本には不可欠な行為なのだ、という信念が行き渡る。良家の子女であれば、お稽古ごとを通じて、子供のときから、こうした文化的刷り込みに晒される。なにも海外でお茶を点ててはならない、などと申してはおりません。実際にお茶のお手前は大変な人気です。ただ、一体どういう前提でそれが当然の行為となって波及したのか、ということは、もう一度再確認し、考え直す必要があるでしょう。その原点に戻りますと、少なくとも欧米との付き合いでは、やはり百年前の岡倉天心が登場することになるようです。

方法としての文化発信

欧米の美的基準とは異質な美学、しかしあくまでヨーロッパ、アメリカの公衆に対してアピールするだけの有効性を秘めた美学。このふたつの基準にふさわしい文化伝統として、岡倉は意図的に茶というものを選んだ、ということができましよう。今日、日本人は、しばしば海外でお茶席を設けたり、日本で外国からの来賓を茶会に招いたりする。そうしたさいに、我われは必ずしも気がつかないままに、いまから百年前に岡倉が下したのと同じような価値判断を、そうとは知らず、反復して下しているのではないのでしょうか。なんだ、これでは方法論以前の水準ではないか、と叱られるかもしれません。しかしここには、文化を奨励し「売り込む」場合に避けては通れない、一種の方法上の選択が見えます。そしてその選択の背後には、歴史的な依存性、Historische Abhängigkeitの生態を垣間見ることになる。自分たちの学問の営みも、実はそうした歴史的あるいは社会的な拘束のもとにある。そのことに、わずかでよいから意識を働かせ、自らの営みに対して、反省的な自覚を涵養しておく必要もあろうかと存じます。

予告した4つの話題のうち、まだ一つ目ですが、以上申しましたような問題意識にそって、例えば『茶の本』といういまから100年前の書物を、もう一度読んでみては如何でしょう。その導入を、最後に残された時間を利用して、試みたいと思います。いうまでもなく、ここで提案するのは、岡倉の『茶の本』を、ただ単なる日本文化の宣伝文あるいは教科書と見るのとは、大きく違った読み方です。『茶の本』の冒頭には、20世紀初頭に当たって、日露戦争で辛くも「勝利」を収めた日本が意識されています。東洋に何やら強力な立憲君主国が出現した。そうした驚きが欧米

のみならず、インドやイスラーム圏にも広がり始めた時期のことです。「一等国」意識が日本国内にも芽生え始めました。ところがそうした折に、岡倉は、果たして日本は、西欧列強に単純に仲間入りした、などといって喜んでいてよいのか、という疑義を突きつけます。しかもそのうえで、茶を話題として、東洋の独自性を文化の次元で国際的に訴えようとした。『茶の本』は、そうしてみると、実に複雑な戦略的意図を秘めた本だったといえそうです。

ところが、岡倉天心の『茶の本』は、すでに古典とみなされていて、そのために岡倉が本書を書くにあたって意図したところが、今の読者には、かえって見えなくなっている。『茶の本』に古臭さを感じる通念から脱却するためには、何が必要でしょうか。まず、『茶の本』は、一度は原文の英語で読まないといけない本だ、というのが私の一つの確信です。というのも、これは英語を母語とする読者に対して訴える目的で、英語を媒体として書かれている。例えば、「茶室」の章の文句ですが、“The tea-room is absolutely empty”と書いてあります。岡倉は茶室が空っぽだということを強調する。それがヨーロッパの美的価値観に対するアンチテーゼであり、欧州の美的規範には還元できない別種の価値観の表明であることは、すでに申しました。でも、日本にだって日光の東照宮があるではないか、といった反論もありましょう。茶室の空虚ばかりでは、あまりに偏っている。しかし問題は、岡倉の判断や選択が正しいかどうか、ではありません。実は1930年代になりますと、鈴木大拙（1870-1966）などを筆頭として、禅文化を世界中に伝えようとする風潮が顕著になります。これは本質主義、essentialismといわれる傾向を呈しますが、しかし禅が日本文化を代表しているかどうか、を決定する権利は誰にあるのでしょうか。むしろ、海外で通用し、影響力をも及ぼした日本のイデオログたちが、茶や禅に日本の精神や美の精髓を見定めるという選択を、歴史上のある段階で意識的に下した。なぜそうした選択がくだされたのか。それをもう一度反省的に吟味していく必要があるだろうと思うのです。

「茶室」のテキストに戻りましょう。これに続く箇所には、茶室における装飾の単純さと、“method”と見えますが、「装飾の方法」が季節に応じて頻繁に変えられる、四季折々に展示するものを変える風習のあることが説明されています。そうした日本の美意識と比較すると、ヨーロッパのインテリアは、あまりに威圧的で混乱状態といってよく、見るに耐えない、これでは、“bric-a-brac”つまり「がらくた」がごたまぜに散らばっているという印象を禁じえない、と岡倉は皮肉を言います。これはまさに、さきにも見たデヌリ・コレクションのような東洋趣味への揶揄に他ならないでしょう。“bric-a-brac gives the impression of mere vulgar display”－これでは、もう実に野卑な見せびらかしではないか、と岡倉は苦言を呈しているわけですが、これは明らかに欧米の読者に対する当てつけです。これを日本語に訳してしまうと、分からなくなってしまう。日本語訳で読むと、そもそも誰に対して岡倉が嫌みを言っているのかが見えなくなるからです。岡倉の主張は日本人向けの内弁慶な強がりではない。岡倉にとって英語とは、標的とする欧米読者を見定めて、そのうえで選ばれた言語媒体でした。

その先にさらに進むと“limitless indeed must be the capacity for artistic feeling”などと、表向きは、欧米人の藝術感情の許容量が無限なことを賞賛しているかのような文句が見えますが、これまた、大変な当て擦りです。そんながらくたがあたり狭しと居並ぶ中で、本当に素晴らしい傑作を鑑賞しようとするならば、もう無限に等しい器量（capacity）がなければならないでしょう。これは反語です。言うところは、そんな器量など、端から期待不可能。つまり、欧米人の皆さん

は、美術鑑賞などまったくお出来でない、という辛辣な嫌味に他ならない。なにも岡倉は欧米人には美術が分からない、と言い張っているわけではありません。ただ、岡倉はこうした挑発が効果的だということを知って、わざと誇張して書いているわけですね。

それにつづく箇所は有名ですが、こうした一節をちょっと覚えておかれると、皆さんも欧米の裕福な友人に招かれたりした折に、かれらを冷やかすのにとっても便利です。欧米の誰かさんのお宅にお客として招かれていくと、ご主人が座っている。その後ろにご主人の肖像が掛かっている。その2人の同一人物から、お客さんである岡倉は睨まれている。このふたりを眺めていると、どちらか一方は嘘ではないか、という気がしてくる。画面に描かれた方が本物なのか、それとも今ここに座っている人の方が本物なのか。いずれにせよ、どうして自分自身の自画像などといものを、お客さんを招く部屋の壁にかけなければならないのか、と岡倉は不審に思う。

普遍言語と地域的特性

ここには、岡倉の欧米文明に対する、はっきりとした違和感が表明されています。もちろん、これはまだ出発点にすぎません。この違和感を一体どういう「方法」に鍛え上げていくのかという課題が、この先に立ちただかります。東洋人なのだから東洋独自の方法論を取ればよい、という主張もありえますが、これはひとつ間違えると極端な国粹主義になってしまいかねない。しかしながら、その裏返しとして、では国際的internationalな価値規範に合った方法に無批判に同調してゆけばよいのか、というと、そうも参らない。そのジレンマが岡倉の中には明白に意識されていた。『茶の本』はその葛藤の現場から生まれた思弁であったといえそうです。

その延長で、最後に一言、結論に代えて申し添えます。岡倉という人は有名な逸話を多々残しています。欧米に行く場合、どんな服を着たらよいのでしょうか、という質問に、こう答えた、というのです。もしあなたが英語に達者だったら、和服を着て行きなさい。余り上手ではない、とても英語はしゃべれないというのだったら洋服を着ていった方がよからう、と。この話は北米訪問を前にした横山大観（1868-1958）の質問への、岡倉から解答、として今に伝えられています。

ところが、この話は、よく考えると何を言っているのか分からない。仮に、英語をしゃべることが国際的なコミュニケーションに通用する共通の作業言語を手に入れることだとします。そうした共通の言語に乗る能力があるならば、ローカルなカスタムを見せるのは効果的です。でも、もしあなたがそうした普遍的なコードを身につけていないのだったら、できるだけ目立たない姿をしていた方がいいでしょう、という教訓であるようにも解釈できそうです。しかしながら美術の世界に置き換えてみたとき、いったいなにが国際的に通用する流通言語であり、なにが地域的な特徴なのか、と問い直すと、とたんに岡倉の回答は意味不明になる。

これについて私は、まだ最終的な結論を出すことができません。むしろこれは宿題として、ここにご出席のおひとりおひとりに考えていただきたい。日本人の学生の方で、いまから海外へ出て行く場合に、自分をはたして岡倉の薦めに従うのかどうか。反対に、留学生の方もここに大勢おられますが、日本なら日本という社会に入って、たとえば留学生スピーチ・コンテストに出場する場合、いかにして自分のエスニシティーや民族意識を自己主張すべきなのか、それとも差し控えるべきなのか。日本語が上手なら民族衣装、下手なら日本人と同じようなダーク・スーツでよいのか。そもそもこの場合、一体どのような選択が「賢い」のか。しかし、その「賢さ」

第1部 講演

とは一体何を求めるための「賢さ」なのか。方法論以前の問題と思われるかもしれませんが、こうした基本的なところに、今でも思わぬ問題が残っています。そしてその先に初めて、しかし地続きで、学問のディシプリンの問題が広がるのだらうと思います。

(追記 講演には多くのパワーポイント画像を用いたが、著作権に抵触する図版を多く含むため、掲載はさし控えた。)

○司会 (常光 徹)

どうもありがとうございました。それでは早速、学生の方から質問をお願いしたいと思います。日本文学研究の高野瀬さん。

○学生コメンテータ (高野瀬恵子)

先生、大変刺激的なお話をありがとうございました。私は日本文学研究専攻で、先生がちらっとおっしゃったような外国に出て行って外国語で堂々と物を発表するとか、あるいは外国語で本を書いてみたいなそういうふうなことにははっきり言ってできないというか、怠けているというのか、そういう典型なものですから、大変耳が痛いというかそういうお話として伺いました。世界美術史学というような学問はできるのかできないのかとか、そういう問題は非常に難しいなというふうに私も話を伺っていて思いました。多分一元的に把握することは無理なのだらうとは思っています。

私は、日本文学の中でも平安時代の特にマイナーな部分をやっている人間でして、具体的には院政期といわれる時期の、それまたそれが始まったころの和歌なんぞをやっております、それって日本人の中でも余り正しく認識されてないと私はすごく感じているのですけれども。ですから、日本の同じ研究者に対して、その時代をもうちょっと正当に見て、客観的に見てというふうに言うのにまだまだ精いっぱいというか、それさえも十分言えないというような状況の中で、さてどうやって世界に目を向けてみたいなふうになるのかなというのが、私自身お話を伺っていて、すごくそこら辺で、要するに問題山積みでどうしたらいいのかがわからないような、そういう精神状態にちょっと近いのですけれども。

そういう意味では先生のお話は非常に刺激的でしたし、「違和感を鍛え上げる」なんていうお言葉が最後の方にありましたけれども、それなんかも「ああ」と思いながら、「で^{もっ}て、そこからどうするのかな」みたいなところで何か非常にまだ悩んでいるので、ずばり質問というのは難しいのですけれども、先生ご自身是世界美術史の可能性についてどのようなお考えをお持ちなのか、そのあたりを十分お聞きできなかったように思うので、そのあたりについてお聞かせいただけたら大変ありがたいのでございますが。

○稲賀繁美

本題に入る前で終わってしまったところ、痛い点を突いていただきましてありがとうございます。どこから入りましょうか。これは本当に一晩二晩議論をしても終わらない話題ですし、このセミナーの眼目もそこにあるでしょうが、まずは日本文学のことに限定して申します。

実は国文学研究資料館館長の伊井春樹先生とは、私、大変親しくさせていただいておりますが、海外の日本研究者という方たちと日本文学を論ずるという場合には、これはやっぱり欧米、ヨーロッパの方が多くて、例えばインドやアフリカからはそういう方がまだほとんどいらっしゃらないわけですね。東南アジアでもすごく少数になります。アジアでは中国も含めて日本語学の専門家は多いわけですが、さらに中国の事情を見ますと、文学研究をやっていらっしゃる大学の方と師範学校の先生方では、日本文学に対する取り組み方も根本的に違ってきます。

いずれにしても、これらの方々は日本語について大変達者な方たちであって、彼らが日本のことを理解するのは当然というスタンスの研究者が日本側にも控えている。反対に、我々が海外に行っても、日本語が公用語として通用するような環境に招かれる。そこでつい日本側の研究者が勘違いしてしまうのは、これは自戒を込めて言うのですが、そうした場所に招かれて話ができると、自分は国際的に通用したと思ってしまうんですね。ところが、これはあくまでも海外の日本学者に通用しているだけの話でありまして、それ以外の一般の人、日本のことを知らない他分野の学者に通用しているかという、実はそこには大きなギャップがございます。

美術史の世界でも全く同じであります。日本美術史を専門としている有名な日本人の先生のところには、特に北米からはたくさん学生が殺到します。大変熱心だし、日本語もよく分かる優秀な留学生たちです。けれども、こうした留学生たちとコミュニケーションできるからといって、これは日本美術史が世界美術史という枠組みの中で本当に認知されているか否か、とは別問題です。なぜならば、彼らは言ってみればオリエンタリスト、東洋学という枠の中に入って研究している。そして今の北米でしたら、あくまでも Asian languages and cultures というディパートメントの中にいらっしゃる先生たちや、そこに所属する学生たちであるわけですね。

そのエイジアン・スタディーズという学問ディシプリンの中の議論というのは、例えばさきほどの私の話で言いますと、国際美術史学会という学会とは、いままでほとんど交流がありませんでした。国際美術史学会、さきほどアムステルダムで10年前にあったという話をしました。つい1月にもメルボルンに参りまして、本当は南半球で初めてのこの大会の話をしたかったのです。実際、従来は国際美術史学会には東洋学者、つまり中国や日本の専門家はほとんど来なかった。ところが今回初めて、シドニー大学のジョン・クラークと、筑波大学の五十殿利治先生のご尽力で、アジアの近現代ワークショップが組織されたからです。とはいえ、この学会に日本から参加するのは、主にヨーロッパ美術の専門家ばかりです。今回のメルボルンでも、日本や中国の古典や仏教美術を専門とする研究者たちは、国籍を問わず、ほとんど誰も参加していない。これはディシプリンの問題であると同時に、その裏にはメソッドの違いが絡んでいる。

ここで一つ、私が注意しておきたいなと思うのは、まずそもそもの出発点です。ヨーロッパの学者たちと交流があるからといって、それが本当に同じ価値観を特定の学会で共有しているということには必ずしも結びついていない。一つ間違えると、特に私の勤めている国際日本文化研究センターなどでは、外国からお客さんが来て、実に流暢な日本語で一緒にディスカッションができたから、これでもう大丈夫だと安心してしまふ。けれどもそれは、世界の学会の中で見ると、まことに極めて限られたマイノリティー、そして特に国文研にお越しになる海外の先生たちは本当にトップクラスの優秀な方が多いですけれども、その方たちは、優秀な学者であればあるほど、多くの場合、自分たちの専門サークルの外では余り大きな発言力は持っていない

第1部 講演

い。このことには、我々も重々注意しなくてはいけないのかなと思っています。高野さんのご質問への完全な答えにはなっていませんが、まずは入り口のところだけ。

○司会（常光 徹）

ありがとうございました。それでは、続きまして地域文化学の大場さんお願いします。

○学生コメンテータ（大場千景）

先生のお話を本当に興味深く聞かせていただいて、この後もずっと聞きたかったのですが、なぜかという、私はエチオピアのことをやっているのですが、歴史を書こうと思っているんですね。だから、歴史を書く人の方法論というのはそれぞれ千差万別で、逆に言うと歴史を書いた後に方法論を抽出するというような人が多いので、だから先生の、多分そこでいろいろ考えられていることを、もっと聞きたかったのですが。

きょうの話の中で、方法論を確立するときに障害となっているのが、美の格付が西洋的な基準によって決められてしまうという点が問題だったと。それに対して2つの反応がありまして、1つは、インドの事例で出てきたインド的な独自の美というのを、インドにしかないものをインドの美として考えて、それを歴史化しようという動き。あともう1つは、岡倉天心の、逆に西洋から見て奇異と思うものを日本の美とするという逆の発想で日本の美術の歴史を書いていこうという動きがあったと。それは、岡倉天心のやり方はその違和感に対してどのように、美術の中で見られる違和感に対してどのように、それを基準にしながら美術を考えていくというところはすごくおもしろいと、その可能性はあると思うんですが。

一つだけ、そもそも美術史家たちというのは美術史というのを一体どう考えているのかというのが、美が格付によって決められてしまうというところでどう思っているのかなということを知りたいのですが。私は専門ではないので、はたから見ると美術というのはそれぞれの地域の文化的な、それぞれの国や地域の文化的な歴史的なコンテキストの中で精製されて確立されたものであると思っています。だから、そこにある時代的な、あるいは地域的な制約の中に置かれた作者がその中で書いたものを史的に位置づけるというようなものだとは思っているのですが、美術史家たちは美そのものを歴史化しようとしているのでしょうかというところをちょっとお聞きしたいのですが。

○稲賀繁美

こちらの至らないところを実にうまく突いていただいて、これも一点一点お答えしていると本当に丸1日かかっても終わらないのですが、その話に入る前に、大場さんはエチオピアをご研究とのことですので、忘れないうちに一言。私、去年ワシントンDCに1年住んでおりました。あそこは何かおもしろいかというと、海外におけるエチオピアの人たちの一番大きなコミュニティがあるのが、実は北米合衆国の首都、ワシントンDCです。

米国議会図書館Library of Congressというところに1年滞在しましたが、同僚には、エチオピアやスーダン出身で亡命者救済事業に従事している方もあり、また、ワシントンでコミュニティを作っている同郷人たちの研究を志している方もありました。音楽家として母国でプロとして

活躍していたのだけれども亡命せざるを得なくなった人には、いまは皿洗いだが、ワシントンDCでなんとかしてもう一度音楽家という芸術家のステータスを回復しようと努力しているような方もある。そうしたなか、エチオピア料理店ネットワークがどのように機能し、貢献しているか。そんな調査を進めている人類学者もあって、とても興味深い土地でした。

その話をまずまくらに振りたいのは、つまり芸術家ないし美術というと、我々はもう決まったカテゴリーがあると思っています。しかし、これは実は社会的、歴史的な条件の中で初めて通用するわけですね。エチオピアでプロのミュージシャンだった人が、ワシントンに来て通用するかというと、そうはいかないわけです。北米の音楽マーケットの中にきちんともう一度insertionされて、そこでrecognizeされるようにならない限り、下手をしたら、ただの不法労働者になったり、無職のプー太郎さんになったりもしかねない。エチオピアでは本当に誰でも知っているような有名歌手が、北米の亡命先で苦勞するということが当然あるわけです。

岡倉たちの世代が、明治の日本の美術というものをヨーロッパで認知させようとしたときに発生したのは、それに極めてよく似た状況だと思います。1つだけアネクドートというか逸話を話して今のご質問のお答えにしたいと思います。中国のことを今日は話さなかったのですが、「美術」と我々は言いますが、この言葉が中国に定着したのはいつごろだか御存じですか。これは実は1920年代になっての事といってよい。さっきスワデシ運動の話をしました、五・四運動というのがございます。これは日本をはじめとする山東出兵に対して、北京大学などの学生が反対運動を展開したことで知られていますが、蔡元培のように、この時期に北京大学の指導層になった人たちが、いわば思想的な中心になって展開した文化運動が五・四運動。その中で初めて、中国における一国の「美術史」というものが書かれるようになりました。

この「美術」という言葉は、実は日本からの再輸入なんですね。中国には「美術」という言葉は伝統的にはありません。「書画」という言葉はありますが、そのカテゴリーではとらえられないもの。それからさきほど考古学の話がありましたが、例えば古物学などという分野は、考証学の延長ではありますけれども、西洋のarchaeologyとは必ずしも一対一に対応しない伝統が中国には綿々とある。西欧起源の学術の方法論と、中国伝統の考証学とを、いったいどう擦合すりあわせていくのかというのは、実は中国の場合、1920年代以降の問題です。

その延長線上で、戦中期中国で一番大きな出来事は1936年の中国美術展です。これは故宮のお宝を初めて英国のロンドンで展示しようと、中華民国政府が試みた事業です。当然日本が侵略を開始している時代ですから、北京の故宮にあった宝物をどうやって南京に避難させるかも絡んでいて、その一環として行われた展覧会です。この展覧会は、中国のいわば国の宝が初めてイギリスの首都で展示された機会であったわけですが、その一環として実は上海で予備の展覧会が開催されています。おもしろいことに、上海で展示されたものとロンドンで展示されたもののあいだに、大きな違いがあります。一番端的な違いは何か。上海では仏像は一点として展示されていません。理由はなぜでしょう。一つは乾隆帝など、清朝の王宮コレクションの中には仏像は入っていません。中国文人のコレクションには、中国でいう書画骨董に加えて、あとは文具四宝、筆、硯、水滴、墨といった文房具が入りますが、そうしたカテゴリーには仏像は入ってないわけです。仏像はあくまで信仰の対象であり、書画骨董とは別枠だった。

では、なぜロンドンではたくさんの仏像が入ったか。これはすでに先ほどちょっとヒントを申

しました。ガンダーラ美術の話があるわけですね。日本の場合も、既に19世紀の末から仏像は、さきほども述べたように、古社寺調査などを通じて、美術品として新たに認知され直しています。そうしますと、ヨーロッパでは既に仏像というものはヨーロッパ語でいうところの彫刻 (statue) のカテゴリーに位置づけられ、価値評価がなされ、美術の仲間扱いされていた。ところが、1936年という段階では、中国ではまだその価値観は決して自明のものではなかった。

さきほどブルデューの分類闘争という言葉を紹介しましたが、実はこの上海とロンドンの展覧会こそ、欧米と中華文化圏とのあいだの、文化間の価値観の差異を際立たせる、分類闘争の現場だった。展示において、いかなる作品を含め、なにを除外するか、という基準を決めないと、そもそも美術史という学問の対象が確定できない。対象が確定できるかどうかということと、その基準をどうするか、美的基準をいかに設定するかということも互いに密接にかかわっている。ところが、そうした対象範疇 (corpus) 認定作業の政治性には一切頼^{ほっ}かむりをして知らんぷりを決め込んだうえで、我々は普段、学問ディシプリンというものは、当然あるものだと思いこんでいる。そしてその中でメソッドについて、こうした方法がお勧めですといった議論をしている。よく考えれば、じつに暢気かつ不思議な光景で、国際的な学問的方法論の有効性をめぐる議論では、これではきわめて危うい、ということを申し上げたわけですね。

だからといって、研究一切おやめなさいと言っているわけではありません。もちろん通常の学問研究は必要ですけれども、それが一体どのような地盤の上に乗っかっているのかということには、一種の自己反省があった方がいいでしょう。方法論的な無自覚さという危険への警鐘、転ばぬ先の杖、それぐらいが私の申し上げられることかと思います。ありがとうございます。

○総合司会 (常光 徹)

どうもありがとうございました。(拍手)

あと時間が10分あります。本日大変刺激的なお話で、しかも貴重な時間を共有しているということで、藤尾先生のコメントのときに予定より10分ほど早く終了しましたので、もしご了解をいただければフロアの方から何かご質問があればぜひ答えていただきたいというふうに思うんですが、よろしいでしょうか。

ということで、時間はもうごく限られていますけれども、どなたか何かご質問等ありましたら、せっかくの時間ですので挙手を願えればと思いますけれども。

○学生コメンテーター (奥本素子)

稲賀先生に質問ですが、大丈夫でしょうか。私は大学るとき美術史をやってしまして、それで観客論をやっていたのですが、美術がどう受け入れられるのか。だけど、その大学ではそういう観客論というのは美術史ではないと否定されて、結局卒論では作品論に変えざるを得なかったというのがあって、私は実際に自分の大学の美術史の世界しか知らなかったのですけれども、美術史というのは、先生の考え方と私の大学の先生の考え方というのは多分全然違うということを今発見しまして、大学によっても、そして国によっても本当にローカルなものなのではないかということをお聞きしたくて。

○稲賀繁美

これも大変いい質問をありがとうございます。言い足りないところを、的確な質問で上手に補って、こちらの頭に刺激を与えてくださって、奥本さんに深く感謝します。きょうはローカルとグローバルの問題に本当は行きたくて、そこまで行き着かなかったのです。最初におっしゃったことはとても重要で、おのおののディシプリンが一体いかなる歴史的背景を背負って制度的に、institutionalに組みあがっているのかという制度史、そしてそこにどういう観衆audienceがいて、どのような専門家specialistsを育てたかという歴史については、極めて自覚的になる必要がある。にもかかわらず、これは敢えて言いますが、少なくとも日本の美術史学会という組織は、そうした検討はほとんど置き去りにして今日に至っています。なお浮世絵については同志社の岸文和先生が、絵師や彫師、摺師のみならず、版元、パトロンさらには流通経路や消費者、愛好者といった円環のなかに浮世絵の生態を統合的に把握する必要がある、という方法論上の主張を一貫して実践され、先頃大著『絵画行為論』（醍醐書房、2008）を公刊されていることを、申し添えます。

今のお話から敷衍すると、まず京都大学と東京大学ではきわめて様相が違うのですね。これはできたときからの歴史を語り始めると、それだけで1時間かかりますからやめますけれども、戦後の60年代末、大学紛争直前の状態を見ましても、東大の場合ですと、これは美学教室と美術史教室が、「紳士的に分かれた」というぐあいに百年史には書いてあります。正史には裏読みが不可欠ですが、とにかくその結果、東京大学の美術史の方たちには、哲学的・理論的な議論はほとんどおやりにならないという傾向が顕著になりました。これに早稲田がどうだ、慶應がどうだ、それから芸大がどうだと話し出すとややこしくなるので、ちょっと措いておきます。

ところが、京都大学は創設時に一講座だけだったこともあり、そのときに着任された先生の御専門もあってか、今に至るまで比較的、美学と美術史学とを区別しない学風がみられます。九州大学、東北大学にも多少なりとも同様の学風が残っていたようです。その後、学制改革や組織改革が多々あって、現状はきわめて錯綜していますが、ことほど左様でありまして、例えば関西の大学で美学美術史を習って、哲学的な議論に親しんでいたところが、東京に行ったら突然それはご法度という世界に出会ってびっくり仰天する、ということがまま発生する。

それから、2つ目の点では、例えば観客論・読者論などでは、例えばドイツにコンスタンツ学派というのがあり、イーザーとかヤウスとかいった人たちが70年代にRezeptionstheorieを唱え、作品受容、すなわち作品がどのように読まれていったかということを大きな課題にした。それは文芸理論の世界では日本に輸入されました。日本は早くから実に熱心にこれをよく翻訳しています。誤訳を指摘するドイツ人の友人もありますが、致命傷とはいえないでしょう。しかしながら、不思議なことに美術史学会という世界には、受容史という方法はほとんど^{はい}入ってこなかった、少なくとも日本美術史学会の機関紙掲載論文では、長らく皆無でした。

国文学の世界もおもしろくて、最近では『源氏物語のエクリチュール』という題名の研究書もございますが、ここにも見られるとおり、構造主義時代のフランスの学術用語を使うことに対して、割と寛容な学問姿勢がみられるように思います。ただし、「では、エクリチュールって何？」というと、いったいいかなる方法論的な理解があるのか。少なくとも輸入元であった仏文関係者と、国文研究者のあいだには、現在ではほとんど交流はないだろうと思います。そして少なくともフランスでは、écritureといった言葉は、面倒な定義や議論を前提としない限り、派閥を超えて

そう易々とは使えない。それに比べると、日本の国文では「王権」にせよ何にせよ、他分野の流行語が容易に流通する特性が見られるように思います。これは、欧州の学問土壤と比較すると、自分のディシプリン、メソッドに対する執着性がきわめて希薄で、むしろ融通無碍、というのが、フランスの学問に浸ってしまった人間としての正直な感想です。

以上を踏まえて最後に第3点、グローバルとローカルの問題に手短に触れておきます。今「エクリチュール」と言いましたが、例えばécritureという言葉は、scriptなどと同じ語源のフランス語の言葉ですね。とにかく書いたものすべてを含むひどく便利な言葉です。さきほど「書画骨董」を取り上げましたが「書」と「画」とは、東洋の伝統では序列はあっても、一体のものとして意識されている。ところが、ヨーロッパで“word and image”というと、刻む「文字」と塗装する「絵」とは全然違う範疇に属する。そして言葉を扱うのが文学研究、絵を扱うのが美術史だ、という区別が厳格になされてきた。両者の交流が問題にされ、Word and Image Studiesという学会が欧米で結成されたのは、1987年、ほんの20年前のことに過ぎません。

このように欧米語の定義で絵と文字とを分けてしまうと、日本のそれこそ高野切みみたいなものとか、伊勢物語について本阿弥光悦の書に俵屋宗達絵を描いた色紙といった、これはカリグラフィと絵の競作ですが、こうした未分化複合体はほとんど研究不能な対象になってしまう。美術史でも扱えないし、文学の方でも「絵の部分は我々には分かりません」などという相互の遠慮が、あたかも美德であるかのごとく、ついこの間まで大手を振ってまかり通っていた。現実には照らすならば、それでは研究にならないことは一目瞭然だったのに、個々の学問ディシプリンの枠ゆえに乗り越えられない限界が、よくみると、あちこちに残っていた。ところが、エクリチュールという用語を流行らせた文芸批評家のロラン・バルトは、60年代の末に、書と絵とが融通無碍に交差する日本に接して、そこに「エクリチュールの国」を見出したわけでした。

今はエクリチュールの場合をさっと見ましたが、逆に日本語や東洋語にしかない概念があります。中国でも日本でもそれを用いて伝統的な学問を営んできた。果たしてそうした用語をヨーロッパで使えるように鋳直して、向こうに輸出することができるのか、そしてそれが一般的なし普遍的な通用性を持つのかどうか、これは一律に答えの出る問題ではありません。例えば中国では「気韻生動」という言葉がありますが、これには、岡倉の『茶の本』にさらに10年程遅れて、日本や中国の学者たちが注目し始めます。西洋最新の心理学でいう「感情移入」Einfühlungに相当する概念が、東洋では六朝時代から存在した、という議論です。そしてこれを根拠に、中国美学が西洋美学に対して優位にある、といった主張まで登場します。東洋美術を西洋語の概念で分析するのが国際的なのか、それとも反対に東洋美術は中国語の概念に忠実に研究すべきなのか。単純な問題に見えますが、これひとつまだ解決を見たわけではありません。最近の英語の中国研究を読むと、中国語の概念がそのままピンインでイタリック表示されているため、中国学の専門家でないと、いったい何が議論されているのか、容易に解説できない有様です。

何が言いたいのか。つまり、グローバルに物を見なければならぬといわれるけれども、その中にローカルにしか通用しない言葉使いや方法論をどのように接触させていくか、そのコンタクトゾーンをいかに維持・発展させていくか。これには実は最終的な結論とか、こうすればそれで達成できるという終点はない。我々が研究を続ける限り、これはずっと立ち向かい続けるほかない問題であり続ける。ただし、そのコンタクトゾーン、異質なものがぶつかり合い、接し合う接触

面、触変の位相をこそ大切にしていくことが必要ではないかと感じています。

これでグローバルとローカルという問いへの答えになったか、いささか覚束ないのですが、私自身、今、悪く言うとその板挟みで両方から叩かれて暗中模索を続けている人間です。国際交流などというと華麗に聞こえますが、これは実際には一生、どちら付かずの間で揺れ動いている不安定な境涯です。イソップの物語でいうと、鳥の王国でもなく、動物の王国でもなく、その間でコウモリみたいに両方から裏切り者扱いされて右往左往している感じがあって、そしてふと気がつくと、ミネルヴァのフクロウではありませんが、もはや夕暮れが迫っている。日暮れて道遠し、ということかなとも思います。時間となりました。ご清聴、御礼申し上げます。

○司会（常光 徹）

どうもありがとうございました。ちょうど12時になりました。これで午前の部を終了したいと思います。藤尾先生、稲賀先生、本当にありがとうございました。（拍手）

この後、昼食をとっていただきますけれども、12時30分からポスター発表がありますので、ぜひそちらの方にまた参加していただければと存じます。

追記

12:30~14:00にわたり、別室において文化科学研究科院生19名によるポスター発表が行われ、盛況であった。



ましたけれども、あれはだから『源氏物語』のある種類の本を片っ端から本文入力して、それで対校をしていったんですね。その中からそれを一つの根拠にしながら大島本の評価に対する見直しというのが非常に強く出てきたという、そういう出てき方からしても、やはりコンピュータの情報処理が大量に可能になったということで国文学研究の目と手の作業に実質的な変化が起きたんだというふうに思います。この変化は多分、今後もしろんな形で起こるというふうに思っております。

以上でございます。

○司会（大高洋司）

ほかに何かございますでしょうか。学生の皆さんからはいかがですか。

では、稲賀先生、お願いいたします。

○稲賀繁美

学生さんから質問が出るまでのつなぎです。どなたにというご質問ではありませんが、個人でできる研究の限界という問題が一方に出てきて、反対に共同研究に一つの可能性を見るというご意見がありました。それと同時に、例えば中村先生からは、お弟子さんを集めてという形での技術の核や情報の獲得（acquisition）あるいは伝達（transmission）はもう時代おくれではないかというご意見を伺いました。

そこで質問ですが、逆に言いますと資料を扱う手つきというのは、ある意味では先生が少数の学生に対して直接に文書をさわらせてやらないと伝わらない部分がかなり大きい。それが失われてしまうと、もう二度と分からなくなってしまう部分がある。このあたりは大変難しい問題だと思います。

今、共同研究という話題が出ましたけれども、文化科学研究科では、博士論文は皆さん一応個人で書く建前です。メディア専攻の場合どうなのかお伺いしたいのですが、自然科学の分野ですと、学術論文は、集団で連名という形式が主流になっている。しかし、我々の学科の中では博士論文は個人単位ですね。ここにも矛盾というか難しい問題があるように思えます。そのあたり、どなたかお考えがあればお聞かせいただきたいのですが。

○司会（大高洋司）

どうでしょう、まず三輪先生から。

○三輪眞木子

実際、私も葉山の共同研究のプロジェクトに参加したり、視線計測も後ろに座っている高橋先生と一緒にやっておりますし、とにかく1人でできる研究の範囲を超えてしまっているし、ほかのテーマでの研究でもやっぱり共同研究プロジェクトというのは今当然という感じになってきています。

でも、それが学生の博士論文にまで波及するのかどうかということになると、中身にもよるけれども何とも言えないなとは思いますが、例えばの可能性ですけど、非常に苦労してデータをとったりということを私たちの領域ではやっているわけですから、同じ一つの実験なら実験で得たいろんな種類のデータを、それぞれの学生の研究テーマごとに使い分けて違う論文を書いていく

文科学術フォーラム

発行日 平成21年3月20日

発行所 総合研究大学院大学 文化科学研究科

事務局 総合研究大学院大学 基盤総括事務室
〒240-0193

神奈川県三浦郡葉山町（湘南国際村）

電 話 046-858-1583

F A X 046-858-1541

URL <http://www.initiative.soken.ac.jp/>

印 刷 日本写真印刷株式会社