

特集 脱戦後日本美術 ≪世界美術史再検討

論考

美術史は全球化しうるか？

Is Art History Globalizable?: A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View

稲賀繁美 Shigemmi Inaga

1 忘れられた企画、置き去りの「世界美術史」

二一世紀ゼロ年代には、世界美術史の再構築という課題が熱心に議論され、いくつかの企画が遂行された。だがそこには多くの問題が未解決のまま山積しており、それらの多くは、爾来きちんと処理されることもないままに、流行の推移とともに忘れられた、といつてよい。

筆者はたまたまアイルランドのコーク大学で開催された「アート・セミナー」の一環としての「美術史はグローバルか？」(二〇〇五年三月一日)に招聘されたが、あいにく国内での日程との調整がつかず欠席した。東アジアからの参加者も、東アジア美術史研究者の登壇もないままで世界美術史(以下、WAH

と略す)に関する議論が展開されたことになる。この会合の報告書には、主催者のジェイムズ・エルキンスより、二〇名におよぶ各国の研究者に対してコメントを寄せるように求められた。筆者もそのひとりであった。

本稿は二〇〇七年に James Elkins ed., *Is Art History Global? London and New York: Routledge, 2007*, pp. 249-279. に掲載された英文原稿の一部抄訳となる。だがすでに会合から一〇年を経たため、部分訳掲載にあたって改稿を加えた。現時点に立っての批判的総括には、また別の機会が必要となろう。だが、このWAHについては当時、日本国内ではまったく議論が盛り上がらなかったことだけは付記しておきたい。美術史学会二〇〇八年五月三〇日から六月一日の全国大会では海外からの招聘者を迎え、改装になった東大安田講堂にてシンポジウムが

おこなわれたが、日本の事情に通じない招聘者と、問題意識を共有できない日本側参加者とのあいだの議論は、拍子抜けするような擦れ違いに終わった、とみるのが順当ではないだろうか。

WAHに関して、最も基本的な問題を冒頭に要約しておこう。まず国際美術史学会という組織は存在するが、その対象は実際上、西洋美術史に限定されており、二〇〇八年一月のメルボルン大会で提唱された、脱西欧中心主義の試みも、その後続はしなかった「★」。東洋学の分野は美術史学会からはなごらく排除されており、南米やアフリカは文化人類学の範疇とみなされるため、美術史学会との接点がきわめて乏しい。

次に美術という概念の枠の問題がある。非西欧の社会慣習のなから西欧側が「美術」とみなす作品や作者のみを抽出する試みは、非西欧の現地側が西欧の社会制度を模倣し移入しようとする努力と表裏をなす。その閉じた回路のみを通じて世界美術史の枠組みを設定することが、いかに恣意的な操作をもたらすかは、以下に限られた具体例で検討するとおりである。

さらに以上の結果として、美術全集の編集などという営みは、定義からして西欧主導の枠組みなくしては外縁も内包も決定できない。乱暴ない方が許されるならば、これこそ植民地主義の遺産が知の領域において脱植民地主義の名で肯定された証拠にほかなるまい。世界美術大事典のような企画が、以上三重の抑圧と排除、隠蔽さらには検閲と裏腹なことは、あまりに明白

英語支配に屈服して去勢されるか、あるいはそこからの保護区を国内市場に捏造し、あたかも外との直接交渉などなくとも済むガラパゴス化を促進した、日本の、とりわけ人文系の多くの学会の帰趨と軌を一にした視野狭窄だったのではあるまいか。

2 非西欧世界が後塵を拝する構造的な仕組み

以上のような事情のため、WAHの名のもとにこれ見よがしに構成されるべき資料体の定義そのものについては、いやおうなく論争が発生し、合意も成立しえない。だが、となれば、そもそもいかにしてWAHを実現することなど、可能だというのだろうか。このあたりから、あらためて考察を始めたい。

ここで可能な対応策のうち、最も楽天的かつ横柄な選択肢は、周囲には右顧左眄することなく、皇帝然と振る舞い、自らの基準こそが世界全体を通じて有効であると、一方的に宣言することだろう。自らの規矩を地球上に適用して、基準に適合して抽出された物品からなる「空想の美術館」を構想すれば、それによっていからである。

それに近いことは実際にはしょっちゅう発生している。筆者は、一九八六年から翌年にかけてパリのポンピドゥー・センターで開催された「前衛の日本」展のうちに、こうした一方的な選択の功罪について分析した「★」。西欧の前衛現象の等価物が

である。さらにそれは西欧の学術作法によって非西欧の文物を扱うことのみが学術的手法として承認されるとする、学術方法論の水準での西欧至上主義の強化に加担する愚行ともなりかねない。また以上からあきらかなとおり、WAHという枠組みに当てはまる、疑問の余地なき資料体を整えることなど、多少とも批判的な精神の持ち主ならば、到底適わぬヤクザな商売だったことも明白だろう。その欺瞞性を封じる修辭こそがWAHの真実であり、その恣意性を暴くことは、まやかしのWAHをしたり顔で自身満々実践してみせたりするよりも、はるかに意義深い問いかけであったはずだ。

自然科学の分野を先導として、英語により英語圏の学会作法に忠実な論文を、英語圏の学会のために公刊できるか否かが、学術の水準のみならず、学者としての生存の基本的要件となつてすでに久しい。WAH構想は、こうした世界的な覇権・搾取構造と無縁でないにもかかわらず、かえってそうした実態に類かむりをする便宜すら提供してきた。まじめにWAHについて考えるならば、最低限、エルキンスが編集した *Is Art History Global?* に寄せられた、非西欧圏出身の論者たちの、ときに痛烈でときに自虐的な批判的論考には目を通すべきだろう。だがその必要さえ感じないままに過ごしてきたのが、日本国内の美術史関係をはじめとする多くの学会の姿である。それは事実上、

見出せない芸術分野を一方的かつ組織的に削除するという、まことに合理的な選択基準に貫かれたこの巨大な展覧会は、フランスの公衆に、確固たる、しかし実際には循環論法の確信を植え付けた。即ち、およそ日本での創作で西欧前衛との類似が認められるものは、所詮、西欧の模倣でしかない。逆に日本において独創的なものは、もとより類比不可能であるから、これまた自動的に「前衛」という枠組みからも脱落する。つまり日本の独創は前衛ではなく、その伝統文化だという、お決まりの認識である。

そのなかでただ「具体」グループだけが、フランス公衆の関心を引き付けた。というのもそれは六〇年代にパリの前衛画壇にも影響を与え、欧州でも認知されていたので、事後的に「前衛」のお墨付きを得る権利を担保していたからである。この愚直なまでの論理的・一貫性には、自家中毒に陥った認識装置の偉大と頹廃とが兆している。前もって拵えられた分類範疇を外の現実は無理やり当て嵌めれば、そこに露呈するのは、相互の擦れ違いと、自意識の空転にほかなるまい。

同様の擦れ違いは、西側世界の権威が非西側世界の対象を体に合わない寝台に招き、縛り付けるたびに繰り返される。身の丈がはみ出れば、はみ出した足を切り、身の丈が足らなければ、むりやり足と頭を引っ張って寸法を合わせようとする。寝台の側が同化主義の立場に立って、招聘者の背丈を伸ばそうと腐心

する。それが、ジャン・ユベール・マルタンが組織した「大地の魔術師たち」展^{★3}の場合だった。この展覧会は、たしかにチベットのラマ僧やガーナの装飾棺桶職人を、西側世界の「芸術家」に昇格させることには「貢献」した（とはいえ、その後その職業から無事、脱皮を遂げた参加者は少数に留まった。彼らにとっては迷惑なお節介でしかなかったのだろう）。

また反対に寸法の合わないものを切り捨てようとしたのが、数年後、一九九二年のカッセル・ドクメンタだった。固有名詞は引かないが、準備会議の席で、担当学芸員が、「神教を奉じない東洋の作家は、ドクメンタに招聘すべき「芸術家」という範疇には不適切と発言したことが、記録に残っている^{★4}。一見、差別発言にも見えるが、これは「美術」が全球的な価値とはならないことを自覚した点では、きわめて賢明な範疇論的判断だったと評することも、不可能ではないだろう。

とはいえ、それならアジア文化、ひろく非西欧文化について、西欧側には判断を下す権限などなく、ただアジア人種にだけアジア文化に関する判断を下す最終審級を委ねるべきだ、ということになるのだろうか。そうもいえない。内部での抑圧が外部からの横暴よりも毒性が少ないとは、早急には結論できないからだ。そしてこの議論に最終的な調停者や裁定者を見出すのは、容易でない^{★5}。

そのうえで、外部からの他者の眼差しは、ときに思いも周知のとおりエルヴィン・パノフスキーの初期の試論「象徴形式としての透視図法」はエルンスト・カッシーラーの「象徴形式」に負っている。パノフスキーはルネサンス期の透視図法は普遍的な形式とはいえず、特定の文化の負荷を蒙っていると推論した^{★8}。平面へ投射された透視図法は、周囲では歪みを生ずる。この特異性は、肉眼の網膜という球形の上への投影像とは食い違う。生理学的現実とは遊離した透視図法は、文化的な価値観を背景とした、ひとつの象徴形式である——。それがパノフスキーの議論の骨子だった。

だが彼の推論は基本的なところで誤謬を含む。なぜなら投影そのものは同一の幾何学的法則に準じており、投射面の違い（平面か、球面か）は見かけ上の差異にすぎないからだ。透視図法の幾何学的操作に文化的負荷性^{II}象徴性を読もうとするパノフスキーの説は誤謬といってよい。だが幾何学的構築を社会的に採用するかどうかの価値判断となれば、こちらは、あやまらず象徴的次元に帰属する。

他方、サミュエル・エジャートンは、近代以前の中国の思考を見る限り、そこに現れる立体表現には合理性が欠けているとし、その原因を中国文明圏における透視図法への無理解に求めた。中国のさまざまな図入りの百科事典に掲載された、理解不可能なからくりの図解が、その証拠だ、というのである^{★9}。だが、いうところの合理性を理解する素地がその文化圏に潜

かけぬ僥倖 serendipities にも繋がる。異文化間の接面に発生する衝撃の効能は、フロイトの語った「見慣れぬもの des Unheimliche」の不気味さでもあれば、ヤン・ムカジヨフスキーのいう異化作用^{オストロヴェルニエ}でもあり、これはブレヒトが追って「異化 Verfremdung」とドイツ語に置き換えて追求することになる^{★6}。ここには変貌への契機が宿る。接触圏には氣象学的に言えば放電現象や落雷が発生し、地質学でいえば地層の褶曲に伴う変成岩の生成も起こりうる。電位差や化学変化が、境界帯に思わぬ光や熱をもたらし、領土的野心や主権意識の裏に隠された病理を抉り出す。こうした位相差や化学反応こそ、WAHが敏感に嗅ぎ出すべき欲望のありかなのだから。

とすればWAHとは、もはや構成すべき資料総体の謂ではない。その集積に際して出来する障壁、跨ぐべき距離の大きさが、WAHの企ての意義を測定する指標となる^{★7}。こうして我々は、操作概念の普遍的適合可能性の吟味という、次の話題にたどり着く。

3 操作概念の翻訳可能性

イマヌエル・カントの理解に従えば、時間と空間は先験的概念であり、そのなかで文化圏の特性も分節されることになる。だがこの枠組みは新カント派によって疑問に付された。

在するか否かと、それが当該社会において妥当するか否かは、別の次元に属する。合理性なるものの定義と社会的機能は、時代・社会によって異なりうる。工学的な思考は、朱子学という「理」に適うものだったのか？ かたや西洋科学思想が中国に咀嚼される過程で「窮理」概念が変貌を遂げるという翻訳語彙の問題とともに、かたや職人仕事を忌避する士大夫・文人の価値観が、科学技術の社会的定着にとって障害となった、という社会構造の問題も絡まってくる^{★10}。

さらにジェイムズ・エルキンスが指摘したように、「空間」という語彙はルネサンス期の建築書には登場しない^{★11}。カントの述べる「空間」は一四〇〇年代のイタリア芸術家たちの意識には存在しない、メタな水準の概念だったことになる。そこまでくれば、「空間」ばかりか「芸術家」や「美術史」にしても、一九世紀の学術用語をルネサンス期に遡って当て嵌めていくにすぎない。適及的な把握が理解を歪め、過去の現実を別様に織りあげる危険は、美術史家であればマイケル・バクサン・ドールやチャールズ・ホープ、また歴史記述一般についてならば、ミシエル・ド・セルトーが繰り返した述べてたとおりだろう^{★12}。

だがなにもそのことは、我々が「美術」とか「美術史」などといった、時代錯誤であるほかない概念を振り回し、それを我々の研究領域——「領地」——である過去へと当て嵌めて、そこから「意味のある」事実を抽出する——といった「暴行」に及ぶ

ことを、無碍に禁ずるものではない【★13】。

「時間」に考察を移すならば、ヴァルター・ベンヤミンの忠告は、歴史記述にとつとりわけ貴重だろう。歴史における断絶線は、その断絶線の彼方にある過去を掴み直そうとする当の努力によって、かえって消去される傾向を呈する、というのである【★14】。否定されたものの復権は、偽りの連続性を捏造してしまい、実際に伝統が断絶されてしまった紛糾の局面を削除してしまいかねない。きわめて論理的な話だが、断絶は、その断絶によって成立したパラダイム(トマス・クーンの意味での)によって、かえって不可視なものにされてしまいがちな性質を持つている【★15】。WAHを目指す努力にも、同様の危険が潜んでいる。

ここで具体的に中国の事績をひとつだけ取り上げよう。編年的な繋がりを維持しようとする為政者による努力が、西洋の眼には絵画的な表象の壊乱と映る例である。清朝の乾隆帝は、とりわけ蔵書印を捺すことを好んだ皇帝だが、そうした御璽が歴史的名品の表面にびっしりと繁殖している様を見て、しばしば西洋の鑑賞者はあつげに取られる【★16】。描かれた風景がほとんど印鑑の朱のあいだに埋もれてしまっているからだ。これでは絵画空間の自律に対する侵害ではないか、と憤慨する筋さである。とはいえ中国の目利きにとつては、代々の帝王による押印は、押印を蒙った宝物に対して払われた敬意の念を保証する

する)。絵画平面は、眺められるべき対象というよりは、観者がその中を散策するための架空の空間だ、という理屈である。

マルグリット・ユルスナールは、自作の山水画の奥へと舟を漕いで行き、遂には絵のなかに消え去ったひとりの画家の物語を再話して、この機微に触れている。そこで彼女は意図的に否か、自分が参照した源泉を隠し(それは小泉八雲ことラフカディオ・ハーンによる再話だった)、あたかもそれが中国の伝奇であったかのような設えに偽装してみせた【★18】。

大西廣はかつてメトロポリタン美術館に勤務した研究者だが、こうした東洋における画家伝説の重要性に注目していた。エルンスト・クリスとオットー・クルツによる『芸術家伝説』(一九三四年)の日本語訳を監修したおりに、大西は西洋の「伝説」のみを取り上げる原書の補遺として、中国や日本の事例を巻末に添えた【★19】。遺憾なことにインド、ペルシアそしてアラブ圏やアフリカを取り込むだけの余裕はなかった。また全球化に貢献しようとする補遺を備えたこの日本語版は、残念ながら、いかなる欧米語にも訳されてはいない。

『美術史の批判的術語 *Critical Terms for Art History*』と云った著作を見て、東洋人としていかにも欲求不満を禁じえないのは、そこで西洋以外がことごとく無視されていることだろう。すでに日本語訳(『美術史を語る言葉——22の理論と実践』【★20】もある本書では、デイヴィッド・サマーズが「表象」の

認印ともなる。印鑑によってなれば消印を押されたに等しい風景の画面は、いわば年代ごとに刻印された表面という、正統性の皮膜を上乘せしているともいえよう。押印は歴史性への関与を記し付ける。

いうまでもなく、今ここで述べたような解釈は、中国絵画の専門家から同様の言葉で述べられることは稀だろう。当該文化圏の内部では当然のように容認し、ことさら疑問も抱かなかつた現象に対して、西洋の価値観という異質な眼差しが示す当惑。それを眼にしてはじめて、「土着」の情報提供者は、このような合理化の説明を急遽捏造せねばならぬ役廻りともなるのである。別段頼まれもしないのに、自国の社会慣習を擁護するために【★17】。

4 一東洋美術は「表象」概念で掬い取れるのか？

印刻の例を持ち出したのは、ほかでもない。はたして西洋でいう「表象 representation」の概念が中国風景画で有効なのかを、問い直すためである。画面を覆う押印に抵抗を感じるのは、あくまで表象の論理を前提とするからだろう。だが中国山水画で究められるのは、外的な自然の表象というより、むしろ心象、内なる自然だ(胸中山水)、とはよく聞かされる教説である(「表象」という用語そのものが不適切なことは、追って議論

章を受け持っている。そこには中国への言及はまったくないが、それもむべなるかな、というべきだろうか。東洋の経験は representation をめぐる議論には不適切であり、あたかもアジャはこの文脈には妥当しない、というに等しい切り捨て御免の態度である。

この件に関して、欧米語で読めるほとんど唯一の手当て、あるいは治療薬としては、今道友信の論文がある【★21】。それによると東西の美学理論には一種の相補性があるという。西洋ではプラトン以来の古典的な表象理論が二〇世紀初頭に、表現主義 expressionism へと移行したが、東洋の美学にあつては、ほぼ同時に反対向きの移行が発生し、孔子以来の個的な表現 expression (したがって表象 representation ではない)の尊重が、写実的な再現＝表象に座を譲つたというのである【★22】。

ひとつの仮説として魅力的でもあれば、また容易に理解できるものでもあり、発表当時は欧州で反響もあつたという。だが、ここには西洋の二項対立(「表象」対「表現」)が東洋の現実にも適用できるとする著者の前提が顔を覗かせ、東西両方の概念が共約可能であるとする楽天的な信仰がそれを支えている。ここには著者のカトリック信仰に裏打ちされた普遍主義が反映されており、その限りで、客観的な論証に耐える性質の議論ではない。比較のために必要な文献学的な枠組みが、今道仮説にあつては、吟味検討されていないのである【★23】。

西洋の透視図法と、東洋なら例えば中国の郭熙(一二〇一—一九〇頃)が確立したとされる三遠法とを比較しよう、などと企てる場合には、今道友信が意図的に省いたような基本的な翻訳学的留意が要請されることになる。実際のところ、この手続きを厳密にしてゆけば、およそ文化間比較など不可能という結論に達してしまう。

西洋社会で東洋学者がともすれば孤立するの、こうしてみれば故無きことではない。それとともに確認すべきは、一九二〇年代から四〇年代にかけて、中国と西洋との空間構成について、似たような概念比較が、日本や中国で頻繁になされていた、という現実である。民族意識や国家主義の高揚のなかで、東アジアの知識人たちは、西洋への対抗意識を高め、それに匹敵する東洋美学を模索した^{★24}。そこで定番となった図式は、西洋が物質的世界の分析的操作に秀でるのに対して、東洋は全体論的な精神性に対する直観的な接近において優位に立つ、といった超歴史的な本質論的対比だった。

郭熙の『林泉高致』に見られる行文や、そこに引かれた謝赫(四七九—五〇二)の「氣韻生動」の理念が、中国美学の精髓にして東洋美学優位の証拠として動員されるようになるのは、この文脈においてであった。西洋側の対抗馬よりも時代が早いということも、東洋側の優位の証拠として特筆された。漠然として掴みがたい漢字の術語は、明快な説明には馴染まなかったが、

て伝達できない、微妙な時空意識を指す言葉として、何人もの日本人によって論じられてきた^{★26}。「間が抜ける」といえば「愚かに見える」を意味し、「間に合う」といえば「目的地に遅延せずに到着すること」、あるいは「代替品だがその場に相応しく対処に耐える」といった含みであり、意味は時空を跨いで架橋する。「間をもたす」といえば「状況をたくみに繕う」など、「間」は日本語の日常語で変幻自在に多用される。

著名な建築家、磯崎新は、この「間」を鍵言葉として、日本の空間を演出する展示「Ma: Espace-Temps au Japon」を一九七八年にパリで組織した。珍奇な術語で観衆を煙に巻くといった韜晦はできるだけ避けながら、磯崎は、プラトンの『ティマイオス』が語る「コーラ」よろしく「間隙」が出現する瞬間を再演しようとした。それは時、すなわちクロノスと、空としての間とのあいだで分節が開始される以前、言語以前と言語後との「間隙」が生成する瞬間を捉えようとする試みだった。

「間」をデカルトの座標軸に位置づけようとするのではない。問題は空間の座標軸に時間が刻まれる以前に遡ることにあったから、前提と結果とを転倒させねばならなかった。磯崎の論理に従えば、間を in-betweenness ある、は pause などと訳すのでは、空間や時間を前提とした定義になってしまい、事後的な後知恵の合理化に過ぎなくなる。この原則にしたがい、磯崎は九つの和語を導きに展示を区分した。これら九つのコトバは、

それは弱点とは看做されず、むしろそこには深い徳が宿っていると解釈された。西洋側の「批判的語彙」と比較して、これらの東洋側の概念の実践的価値なり、効能の限界なりを論じるのも結構なことだろう。だが同時に警戒もすべきではなからうか。なぜなら、こうした重宝な用語復権の背後には、イデオロギー的な動機付けや政治的策動も潜んでいるのだから。

氣韻生動の重要性は、支那学者、伊勢専一郎、カンディンスキーの『藝術における精神的なもの』を訳した美学者、園頼三、さらには「東洋美学」という用語の発案者を自任する金原省吾さらには彼らの日本語著作を基に中国美術の優位を説いた豊子^{ほうし}がらによって縷々説かれた。これら東洋の学者たちは、テオドール・リップスらの説いた感情移入 Einfühlung の考えは氣韻生動と類似しているが、東洋の古典的理念によって既に一四〇〇年前前に「論破」されている、と主張した^{★25}。もはやあきらかなとおり、今道友信の提案はこうした戦前期の学術成果に負っており、それを一九六〇年代の欧州美学の同時代環境に適した形に加工した仮説だった、といって語弊はあるまい。

5 「間」はどこまで全球的か？

コークでの討論の席でエルキンスによって言及された「間」も、親しい感覚でありながら、容易には外国語への翻訳によつてでも役立つ。ジェイムズ・ギブソンの affordance を参照し^{★28}、生きられた環境における「一步一步 pas-à-pas」の体験を復権する傍ら、ベルクはまた、幾何学的手法により空間を組織する西洋の透視図法の、方法論的限界を摘出する。ここで padashina すなわち、巡礼の行列が歩行する回廊などでの空間体験が想起される^{★29}。一步一步と進むにつれて、周囲を包む空間との関係は休み無く動揺する。この段階での結論としてベルクは、日本の空間構成においては、個人的行為主体ではなく、その媒介となる「あいだ」の空間に価値が付与され、それが意味の循環を保証する、と定式化する。言語表現による

意思疎通 communication ならぬ、記号の communication すなわち共有化、という新語を使って事態を説明する。ベルクは、追って médiance (和辻哲郎の「風土性」の訳であり、風土 climat のメタな水準に位置する上位概念) という造語を提唱し、それをさらに洗練させてゆく^{★30}。

興味深いことに、類縁性のある提案は、すでにこれに先行する世代によって提起されていた。かれらの概念を磯崎やベルク

の著しい洗練の傍らに置きなおして吟味してみたい。ドイツ哲学・文学を専攻した鼓常良はドイツで Rahmenlosigkeit という語彙を発案し、ドイツ語で執筆した自著 Die Kunst Japans (一九二九年)でそれを展開している。自身では『日本藝術様式の研究』で「無框性」と訳すが、要するに枠欠如性を指し、欧州の芸術と比較すると、この枠無し性が、日本芸術の大きな特徴だとするのが、鼓の立論の骨子だった。

欧州の芸術意志 Kunstwollen が個人的な輪郭を持った構築を指すのに対し、日本の美学は集团的で、内部と外部との隔壁を欠いている。ジャンル間の相互浸透性、美術や音楽の創作や演奏における、異なる位相の自由な重ね合わせや結合。そこに鼓は枠無し性を見た。それは後の世代の詩学や美学が、間テクスト性 intertextuality とか、羊皮紙の訂正の下に透けて見える文字 palimpsest といった概念で追求するもの、先取りでもあった[★31]。おりからエルンスト・カッシーラーの『実体概念と関数概念』(一九一〇年)といった著作が、欧州思潮における大きな方向転換、パラダイム・シフトを告げていた[★32]。鼓の著作はそうした流れの延長で、日本美術を題材に豊かな肉付けを与えて、歓迎されたものと想定される[★33]。

伊藤ていじは日本建築の研究者であるが、かれもまた日本の空間構成に共通する性格を、北米の英語圏の聴衆に伝達しようとして、苦心を強いられた体験を持つ。庭に面した母屋の軒は、される。ここに見られる「見るもの」と「見られるもの」との主客の転倒、世界と個との構造的転倒は、どこかで互いにあい通ずるものだろう。

この文脈で思い出されるのが、ダゴベルト・フライである。その『比較藝術学提要』(一九四九年)は、主要な文化圏における聖なる空間の記念建造物を例に取り、そこへのアプローチを比較しつつ類型化を試みるとともに、彫刻や立像の分析から、運動する人体の類型学を、空間の布置の差に統合しようとした著作だった[★38]。だがフライの元来の志向にさらに忠実であろうとするなら、狭義の美術に対象を限定したのでは不十分だろう。「触れられている」という感覚は、実は武術において鋭敏に鍛錬される。

長年にわたってフランスで道場を経営してきた時津賢児には、『空手の道』(一九七九年)ほかの仏文著作もあるが、「間」の感覚を haptonomie (触覚と結合の原理を導きとする心身技法)などとの関連で、実践的に追求している[★39]。自己の意思に捕らわれることを超えて、常に移動している相手との「間」の時空をいかに制御するかに、武術の真髄がある。その動的な接触感覚は、位相幾何学的な空間の上に、物理的な力と速度を計測して配置するような単純な操作には、到底還元できない。発する瞬間を決して相手に見せない配慮が、闘争を事前に回避する。自己の意思を超えて「間を読む」という発想の転換が、人を我

果たして家屋の内部なのか、それとも外部なのか。このどっちつかずの空間を名指そうにも名案がないため、伊藤が頼ったのは 'intermediate space, gray zone, in-betweenness' といった単語であった。いずれも空間単位を区分するとともに連結する両義性を蔵している[★34]。

詩人大使として知られたポール・クロードも日本家屋の襖や障子という可動性の仕切りに関心を示した。それらは室内と屋外の庭とに自由な疎通を許し、内外に対応を演出するとともに、太陽の運行や気温の変化に応じて、開け閉てを細かく調節され、四季の移ろいとも調和ある状態に設定される。こうした開放的な柔軟性や、自然に実用的に適応する変幻の様は、フランス式の堅固な合理性とは対極にあるものだったが、それをクロードは心地よいものとして、楽しんだ風情がある[★35]。

「間」は、空間と時間とが厳密に区別される以前の局面を器用に掬い取るが、これは現象学とも相性のよいものだった。知的な枠組みからの「還元 Reduktion」においても、また「生活世界 Lebenswelt」の回復という命題においても。実際「生きられた空間」(オットー・ボルノー)は時間を奪い去っては成立しえない[★36]。モーリス・メルロー・ポンティはその遺著『眼と精神』(一九六一年)で「森で樹木から見つめられる」経験を語っている[★37]。巡礼たちもまた、神殿に参拝するや、自分たちは神々の照覧に供されている、といった神秘的な受動体験に晒

執から解放する。

武術もまた一種の arts, Kunst であり、拡大された美術研究 Kunstwissenschaft のなかに適切な場所を占めるべき技法である。performance art の近傍で、武術も WAH の一環として考察されねばなるまい。時空における接触の技法は、文字通り touching な話題なのだから[★40]。

6 外部視線の文盲的妥当性 vs. 土着概念の文脈内無効性

抽象的な空間、時間という枠組みによる拘束から思考を解き放ち、そこで抑圧され、見落とされている「もの」に「こころ」を配る。さらに表現が表象かといった対概念に絡め取られることでかえって見失われる「こと」を取り戻す。WAH という問題設定は、そうした意識を目醒めさせる契機となるならば、決して無駄ではないだろう。そのために必要なふたつの論点を簡単に触れることで、WAH に関する短評をとりあえず締め括りたい。

まず、外来の概念を借用して用立てるのは、西洋近代が自己刷新のために常用してきた戦略であり、なんら目新しい方法ではない。リヒャルト・ムーターは『十九世紀美術史』(一八九三―一九四年)で、またユリウス・マイヤー・グレーフェは『現代藝

術発展史』(一九〇四年)で、西洋の写実主義と印象主義のふたつの章のあいだに、日本美術に関する章を挟んでいる[★41]。

今日から見ればいささかならず唐突な印象を禁じえないが、それはなにもWAHを装うための逃げ口上などではなかった。ドイツ語圏のこれらふたりの著者には、日本趣味 Japonesismus は、西洋美術史が写実主義から印象主義へと脱皮するに際して、不可欠の階梯と認識されていたことになる。欧州の美術の伝統は、極東からの影響によって刷新された、ともいえる。それはフォーヴィズムこと野獣派にも、またキュビズムこと立体派についても妥当するだろう。マティスにおけるモロッコの経験、ピカソにとってのアフリカ美術の意義を考えればよい。

これと同様の論法を用いて、ユベール・ダミッシュは『痕上論 *Traité du trait*』(一九九五年)という、反復の駄洒落を仕込んだ題名の書物で、欧州の伝統というべき、他者を我有化する事による自己更新の弁証法の足跡をそのまま忠実に自己流に我有化して、批評言説の水準でたくみに再演してみせている[★42]。なにもこうした手法を欧州の自己中心主義、自己正当化あるいは自己誇示の悪徳として論難しようというのではない。だが少なくとも、自己利益のために他者を利用するのがWAH確立への導きとなる、といった意見には筆者としては与しえない。さもなければ成立しないようなものなら、むしろそこには、WAHの企ての限界を見定めるべきだろうか。

接触を体験し、事情に通じない聴衆に通用するような説明を提供しようと苦闘するなかで育まれたことに、注目したい。「粹無し性」にせよ「グレイ・ゾーン」にせよ、「媒介的空間」にせよ、これらはいずれも、外国人聴講者あるいは読者、それも多くの場合、言語的により優位に位置する主要文化圏対象者に向けて、周辺文化圏出身者側が、なんとか「土着」の事態を理解させようとする利害関心から発している。

これらの術語は、そうした使命感が原著者側になかったならば、おそらく鑄造されることも流通されることもなかっただろう。「土着」の人種にとっては当たり前すぎて、いまさら解説など不要な物事、普段は特段に注目もせず、意識もしないような案件に限って、ひとたび外国の環境に置かれると、事あらためて説明などを加えねばならない羽目になる。

西欧の学術には「概念の高上げ conceptual scaffolding」とも称すべき、足場組み上げの作業が付き物だが、その、良くいえば厳密だが、悪くいえば過度に執拗なる「理論志向」のおかげで、こうした新規の術語もわざわざ案出され、創出されて、目の見ることになった[★44]。およそ近代の学術に限れば、主として西側世界の非西洋世界への注目と関心とが、外国産の「妥当 relevant」な術語の開発≠搾取のきっかけとなつたといつてよい。

ここで「妥当」というのは、皮肉を弄するなら、あくまで西側世界の学術にとって、西側世界に利する限りでの「妥当性」

幸いなことに、ダミッシュは自らの企てを、漢字を読解できない「文盲の眼」の輩という失格者による接近法と自嘲してみせていて、他者を篡奪する誘惑を賢明にも回避する身振りを演じている。これは思い返せば、ロラン・バルトの響に倣ったものだったのかもしれない。日本に対する無知を自ら告白することで、「侵入不可能な」日本の「神秘」なる紋切り型に、余人には不可能な倒錯的な接近法を編み出したのが、ロラン・バルトの『表徴の帝国』だったのだから。

バルトは写真体験について論じた際に、studium に対する代替としての punkum を提唱した。すなわち手間離れた学術的探求ではなく、分析を拒絶する尖端との不意の遭遇という特権的な僥倖、あるいは危機的な接触である。ダミッシュはこれを援用しながら、殷代の卜占で亀の甲羅に刻まれた線刻を punkum と看做し、既存の美術史とは「決定的に異なった、いまひとつ別種の美術史への期待」を口にする。それはいわば、一枚岩の均質性・連続性に楔を打ち込み、それを容赦なく解体するような割れ目、尖筆によって刻まれる線刻がその支持体自体を断ち割ってしまうところから出現するような美術史であって、通常ともすれば我々が夢想するような全球的美術史、WAHの幻想を砕く衝動に満ちている[★43]。

ふたつ目に、この「割れ目」への糸口が問題となるが、本論で言及した理論的概念の多くは、その著者が異国や異文化とのにほかならない。だがそうした道具立ては、すでに治癒不可能な程度にまで、西側世界の学術に「汚染」されてしまった非西洋出身の「学者」(無論、筆者も含めて)にとっては、とてもいままさら「害毒」などと決め付けて、放擲する訳にも参るまい。

とはいえ、そうした術語が、全球的に適用すべきものとして、元来の文脈から抽出されると、そこでは思わぬ歪曲が容易に発生しうる。その危険だけは、覚悟しておいたほうが賢明だろう。デイヴィッド・サマーズはコークでの会話でも「拡大され、より多くを包含するような美術史」を提唱する[★45]。だが、そうした誘惑には、普遍主義の原罪とでも呼ぶべき陥穽が付き纏う。先に「間一時空」の展覧会に触れたが、磯崎新はこれを日本で再演することには、長らく躊躇し、申し出も拒絶してきねる愚を犯すことになる、というのである。あたら帰国展など実施しようものなら、そこにもフランス向きに誇張され、呪物崇拜じみた日本の神秘化を嗅ぎ付けて、磯崎の意図に嫌疑を挟む向きも現れたであろうことは、想像に難くない。フランス知識人には、こと審美的判定に関しては、自分たちに最終審級が宿ったかの如く振る舞う人士も目立つが、それが非フランス圏側からは、フランス流事大主義の傲慢さとして敬遠される場合も少なくない。

だが反対に expression なり representation なりといった、西

側世界の学術ではあたかも全球的・普遍的に妥当するが如くに扱われる基本的術語が、それとは異質な現実に触れ、異なる文法や統辞体系に晒されると、突然その意味論的安定性を失調し、方法論的な有効性すらも喪失しかねぬことだけは、心得置くべきだろう【★46】。

7 一逃げゆく二重焦点の楕円軌道

WAHあるいは「全球的美術史」と呼ばれる「どこにもない場所 utopia」は、日本という漢字文化圏の周辺に寄生する文化圏の出身者にとっては、西側世界と漢字文化圏との二重焦点からの引力が釣り合う地点に描かれる楕円軌道 elliptic orbit の上を、現行犯逮捕の手をすり抜けながら永遠に運行する軌跡、ということになる【★47】。それ以外の非西洋文化圏出身者にとってなが相応しい比喩となるかは、コークでの討論会への、ほかの寄稿に譲ることにする。

詩人ボードレールは「移ろいやすく、逃れ行き、偶発的 Le transitoire, le fugitif, le contingent」なものを「現代性

modernité」と定義し、それは美の半面をなし、その残りの半面が永遠不易 l'éternité et l'immuableだと裁断した【★48】。その「束の間 ephemera」なる美学の称揚は、松尾芭蕉の「不易流行」にも密かに通底し呼応する認識だろう【★49】。そこに所謂「日本美学」との遙かなる呼応や、日本趣味の先導者でもあった詩人の感性を透視するのも、的外れではあるまい。

WAHすなわち全球的美術史の提唱を、舶来品の把え難い概念、新たなる呪物崇拜よろしく手放しで崇めるのは頂けない【★50】。また反対に、新たなる知的覇権主義の策動だとして忌避するのも筋違いだろう。むしろその固定不可能な楕円軌道の動態に「移ろいやすく、逃れ行き、偶発的」な面影への期待を読み込みたい。それが捉え難いのは、日本版WAHが西側世界の住人にとって「逃れ行き、省略語法 elliptical」に満ちたもの」として捉え難いのと、表裏一体の行き違いでもあるはずだ。ちょうどメビウスの輪のように、その表裏行き違いの楕円の交錯にホログラフをなして浮かび上がる幻を、いましばらく大切にしてみたい。⑤

本稿は最初 James Elkins ed., *Is Art History Global?* London and New York: Routledge, 2007, pp. 249-279. に掲載された。訳出にあたっては、その後出版された関連図書、および同書の参照箇所を註に適宜補った。関連する講演は、ジョン・オナイアンスの招きによりジェイムズ・エルキンスとニアデ、ノリッジのイースト・マンタングリア大学(二〇〇六年五月二日)、ジェニマリー・ワイルセンヘルドの招きで、デューク大学(二〇〇七年九月七日)、ジェイムズ・オナイアンスの招かれたメリランド大学(二〇〇七年九月二日) などで行なわれた。またエルキンスが主催したサマタの Stone Summer

Theory Institute ではこれに引きついで二〇〇七年七月二〇日に講義を依頼された。ここには講師としてほかにフレデリック・ジェイムソン、ハリー・ハルトウニアン、スーザン・バックモース、トマス・ダコスタ・カウフマンなどが招かれており、「受講生」には、シェリー・エリントン、キース・モクシー、マイケル・アン・ホリーほかの「大物」参加者があって、一週間にわたり充実した議論の機会を得た。その記録を再編集したものは以下。Shigemitsu Inaga, "Translation, 'Art and Globalization', James Elkins, Zhiyika Vallavicharsaka and Alice Kim eds., University of Pennsylvania Press, 2010, pp.23-35.

- ★1 稲賀繁美「「ポロジ」空間のなかの21世紀世界美術史——国際美術学会の最新動向瞥見(第一四回)——」メルボルンにおける第32回大会「文化を横切って: 葛藤、渡り、収斂」『あじだ』一四五一—一四八号(回刊連載) 二〇〇八年十一月、それぞれ一八一—二四四頁、二四—二四頁、二四—二四頁、二四—二四頁
- ★2 Shigemitsu Inaga, "L'Impossible avant-garde au Japon," *Comnaissance et Réciprocité*, Alain le Pichon ed., CIACO éditeur, 1988, pp. 197-207. Retranslated into English by Margaret J. Flynn as "The Impossible Avant-Garde in Japan: Does the Avant-Garde Exist in the Third World?: A Borderline Case of Misunderstanding in Aesthetic Intercultural Exchange," *Yearbook of Comparative and General Literature*, Nr. 41, 1993, pp. 67-75.
- ★3 Jean-Hubert Martin, ed., *Magiciens de la terre*, exh. cat., Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- ★4 Jean-Hubert Martin, "Who is Afraid of Redskins, the Yellow Peril and Black Power?," *Memory and Oblivion*, pp. 961-964. マルタンに對する論議の区

- ★5 論は、「近代の国家・ナショナリズムと民間コレクションの形成」『記号学研究』二二号、二〇〇二年三月二〇日、七五—一〇一頁に読まれ。
- ★6 以下のジェン・クラークによる先例なき企画を参照。John Clark, *Asian Modern Art*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1991; John Clark, *Japanese Exchanges in Art*, Sydney: Power Publication, 2001.
- ★7 Cf. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'oeil de l'histoire*, J. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- ★8 稲賀繁美「「世界文学」は可能か? (全球化)のなかで二十一世紀の比較文学の現在を問う」『比較文学研究』九二号、二〇〇八年、一〇四—一二二頁、参照。
- ★9 "The Art Seminar," *Is Art History Global?* James Elkins ed., London and New York: Routledge, 2007, pp. 161-162 (以下、AHGと略記)に言及が
- ★10 エルヴィン・パノフスキー『象徴形式』と『その近法』(木田元ほか訳、哲学書房、一九九三

年)の訳者解説には、本文で簡単に指摘したような問題点についての分析は見られない。また「心理=生理学的」を偏向に「象徴形式」を見るパノフスキーの理解が、そもそもカッシーラーの Symbolischen Formen の概念の曲解であると示す論議もある(以下を付記した)。カッシーラー『シンボル形式の哲学』(中山義三、生松茂三、木田元訳、希波文庫、参照) Samuel Edgerton, "Renaissance Artist as Quantifier," *The Perception of Pictures*, Margaret A. Hagen ed., New York: Academic Press Inc., 1980, pp. 179-212. たしかにエドガー・モリスが取り上げた中国での欧州画像の翻訳改版挿絵では、無原罪懐胎という秘蹟の伝達に登場する神秘的な「聖」が機械的からくりの機構の部分をも覆い隠す「種」となって再来しており、この「種」がメカニズムの図像的理解を妨げているのは事実だろう。だがエドガー・モリスがこの論文を取り上げている中国版『百科事典』(古今圖書集成)所収の挿絵を担当した画工たちが、「からくり」の忠実な模写に心を砕かなかった理由の一斑は、読み手であった文人たちが

おもそ「からへり」一般に興味など示さなかっため、でもあつた。こころに「心性」に加えて、「こころ」に取られた西洋舶来品も必要までな複雑な「からくり」そのもの多きが、もともとより実用では無縁の知的遊戯の産物だったことも、指摘しておく必要がある。

★10 東亜への透視図法の伝播をエジャートンのように中国側の文化本質論的拒絶として論議を代わり「実際上のよりな実質が発生し、そこにはいかなる価値判断が働いたかを考察する選択がある」。その一例として徳川期の日本の場合を分析した論文として、稲賀繁美「透視図法の往還——徳川洋風画から西欧ジャポニスムへ」(『絵画の東方』名古屋大学出版会、一九九九年、第二章)。

★11 『The Art Seminar』AHG, pp. 153, 161-162.
マヤケル・バクサン・ドール『ルネサンス絵画の社会史』篠塚三男ほか訳、平凡社、一九八九年、ミッシェル・セルトン『歴史のエクリチュール』佐藤和生訳、法政大学出版会、一九九六年。バクサン・ドールのごとく議論は以下。James Elkins, AHG, pp. 119-120.

★13 美術史記述をその「時代編纂」の機構が内在するゆえを縱横に説く議論「レビ・シヨルロ・ド・マン・デュ・ヌル」(『残存するモノ』(竹野孝が、水野千依訳、人文書院、二〇〇五年)に含む著作がある)。
Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Les Editions de Minuit, 2000
は『時間の前』(小野康典、小田祥久訳、法政大学出版局、二〇〇二年)のごとく訳出されている。この一般化すれば、歴史記述に留まらず、「記述行為」という行為そのものが、時間の推移に抗って過去を適及的に再編成し、遅延を繰り返しつつ未来に逆行した。

★26 二〇〇九年、三四二―三五四頁。
James Elkins, AHG, p. 144. 以下、主要な論考を列挙する。中井正一「日本の美」『美学入門』朝日選書、一九七五年。剣持武彦「問、の日本文化」『講談社現代新書』一九七八年。奥野健男「問」の構造『集英社』一九八三年。南博編『問の研究——日本人の美的表現』講談社、一九八三年。浜口恵俊「問人主義の社会日本」『東洋経済新報社』一九八二年。これらの多くは、「日本人論」の範疇に属するものとして、その後欧米の日本研究者から批判をされたため、学術的貢献の対象として扱われたいが回避をされてきた。

★27 James Elkins, AHG, pp. 59-60, 69-70. 磯崎新「見立の手法——日本の空間の読解」(鹿島出版会、一九〇〇年)は「問」の派生概念として「ちやぢぢ」「はじ」「ぢぢ」「ちぢぢ」「ちぢぢ」「ちぢぢ」「ちぢぢ」「ちぢぢ」「ちぢぢ」を検記して、二〇〇〇年に東京の「問——20年後の帰還展」が開催された。磯崎新「建築における「日本のなま」の講談社、二〇〇三年、八三―一〇五頁。

★28 ジェームス・キノン『生態学的視覚論』古崎敬訳、サイエンス社、一九八六年。
★29 Paradakshina のごとは以下に言及がある。James Elkins, AHG, pp. 144, 195-196, 335.
★30 オーキエヌマン・スルク『空間の日本文化』高原信訳、筑摩書房、一九八八年(のち、ちくま学芸文庫、一九九四年)。解説：隈研司。以下を参照。
「La logique du lieu dépasse-t-elle la modernité? Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle. Livra Momet ed., Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2001.
★31 Tsudzumi Tsunejoshi(sic). "Die Rahmenlosigkeit

するといふ、本来的に「時間軸に対して倒錯した営み」である。
★14 ヴァルター・ベンヤミン「パサーージュ論」今村仁司三島憲一ほか訳、岩波書店、一九九二―一九五五年。および、ビエール・ブルデュエ『芸術の規則』二巻、石井洋二郎訳、藤原書店、一九九六年、参照。

★15 トマス・クーン『科学革命の構造』中山茂訳、みすず書房、一九七二年、参照。なお中山茂「歴史としての空間」中央公論社、一九七四年(新版一九八六年)も併読のこと。
★16 最も典型的な例が、趙孟頫『鶴華秋色図』(北京、一九五五年、台北國立故宮博物院)の場合である。稲賀繁美「言語と映像研究第 1 回国際会議報告」『比較文学・文化論集』第六号、一九八九年、三五一―三六頁。この学会における稲賀の論文は、追って Word and Image, First International Conference, Vol. 4, No. 1, 1988 に掲載。

★17 マルクリット・ユルスナール『東方論』白水ブックス、一九八四年、五一―二六頁。以下を参照。ロム・シゲミイ Inaga, "The Painter Who Disappeared in the Novel, Images of an Oriental Artist in European Literature." Text and Visuality, Word and Image Interactions III, Martin Heusser, Michèle Hammoosh, Leo Hoek, Charlotte Schoell-Glass and David Scott eds., Amsterdam: Rodopi, 1999, pp. 117-127. 「表象(representation)」を軸とした visual theory の限界に関する根源的な洞察としては、ブリンヌン大学におけるマン・スキー最晩年の学生でもあった社説社を以て参照。Shigebumi Tsuji, "The Holy in the Dust: A Japanese View of Christendom's Cult of the Non-Representational," Seeing the Invisible in Late

des japanischen Kunststils." Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 22. Bd., 1. Heft, 1928; Tsudzumi Tsunejoshi(sic), Die Kunst Japans, Leipzig: Insel-Verlag, 1929.
★32 Kunkun K. Kammerer 『美術概論と図数概論』山本義隆訳、みすず書房、一九七七年。
★33 金田晋「鼓常良における日本の様式としての Rahmenlosigkeit」稲賀編『東洋意識』(前掲)第一号。小田部胤久「鼓常良の「無権性」の美術」『美術概論研究』二四号、東京大学文学部芸術学研究所、二〇〇六年。

★34 伊藤つとむ『日本デザイン論』鹿島出版会、一九七七年。
★35 Paul Claudel, "Ga et là," *Comnaissance de l'est*, Paris: Mercure de France, 1907/1913, pp. 114-116.
★36 "Lebensraum" のごとは James Elkins, AHG, pp. 159-160 に言及がある。キヌー・ホルン『人間と空間』大塚憲一訳、せりか書房、一九七八年参照。
★37 キルロ・ポルソフ『眼の精神』滝田静雄、木田元訳、みすず書房、一九六六年。
★38 マツヘルム・フアン『比較美術学』吉岡健二郎訳、創文社、一九六一年。マツヘルム・フアンのごとは James Elkins, AHG, p. 77, 144 に言及されている。
★39 時澤寛児『武道の文化大和書房』二〇〇五年。
★40 フランス語の上質な文献の、美学的研究「L'ombre de la lune」Paris : Guy Tredaniel, 2003. 著者は世界の美術のなかで日本を中核として残存する身体技術の研究者と評される。

★41 Richard Muther, *Geschichte der Malerei in 19. Jahrhundert*, Munich: 3Bde., 1893-4; Julius Meier-

Antiquity and the Early Middle Ages, Giselle de Nie et al. eds., Utrecht: Brepols, 2005, pp. 185-209.

★19 エルンスト・クリス、オットー・クルツ『芸術家伝説』大西広ほか訳、ベリカン社、一九八九年(英訳からの重訳)。
★20 ロバート・S・ネルソン、リチャード・シフ編『美術史を語る言葉——22の理論と実践』加藤哲弘ほか訳、ブリュッケ、二〇〇二年。

★21 Tomonobu Imrichi, "Mimesis and Expression: A Comparative Study in Aesthetics." *Facts and Values. Philosophical Reflections from Western and Non-Western Perspectives*, M.C. Doester, J.N. Kraay eds., Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1986, pp. 139-147.
★22 Tomonobu Imrichi, "L'expression et son fondement logique." *Revue internationale de philosophie*, No. 52, 1961. The English translation by Michael Marra (ed.), *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1999, pp. 220-228.

★23 間文化的な比較にせよ、共通可能性(community)の両立性(compatibility)のごとく、今道自身による論があるが、「科学哲学のごとく」の記りに欠ける。今道友信「両立性」と反立性」『思想』六十五号、一九七九年四月。
★24 稲賀繁美「日本美術像の変遷——印象主義日本観から『東洋美術』論争まで」『藝』第六巻、二〇〇一年、一一六―一四四頁。

★25 稲賀繁美「論理と型」『中国美術在現代芸術上の勝利』与日訳作品接受西方思想時の媒介作用』王振平訳、王曉平(主編)『東亜時評与文化互話』中華書局

Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart: Verlag Julius Hoffmann, 1904. 本件のごとは、本誌の「問」の派生概念として「ちやぢぢ」「はじ」「ぢぢ」「ちぢぢ」「ちぢぢ」「ちぢぢ」「ちぢぢ」を検記して、二〇〇〇年に東京の「問——20年後の帰還展」が開催された。磯崎新「建築における「日本のなま」の講談社、二〇〇三年、八三―一〇五頁。
★42 Hubert Damisch, *Le Traité du trait*, Paris: Réunion des Musées nationaux, 1995.
★43 *Ibid.*, pp. 19-38; 182-188; James Elkins, AHG, p. 170. 以下を参照「概念の地図」に言及する。
★44 "Conceptual scaffolding" のごとは Ladislav Kesner, "Is A Truly Global Art History Possible?" AHG, p. 88.
★45 David Summers, "The Art Seminar," AHG, p. 173. 以下 David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western modernism*, London and New York: Phaidon, 2003 のごとは、この議論のごとは、田中秀雄、一九七五年。Cf. James Elkins, "On David Summers's Real Spaces," AHG, pp. 41-71.

★46 以下を参照。François Julien, *La valeur allusive des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise: contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle*, Paris: École française de Extrême-Orient, 1985. フランス・フ・フ・フの著作は、『勢力の歴史——中国文化横断』(中島隆博訳、筑摩書房、二〇〇四年)ほか、邦訳をいくつか、また Jean François Billeter, *Contre François Julien*, Paris : Allia, 2006 に邦訳

★47
 されるような批判のあるところにも言及しておきたい。
 いうまでもなく「西側世界」も「漢字文化圏」も、
 決して「枚岩」ではなく、その内部に hybridity と
 heterogeneity を抱えている。橋田軌道については
 『The Art Seminar』AHG, pp. 167-168. も参照。こ
 こで奇しくも、ナム・ロミンの議論と同様に「橋田」
 が登場する。言及されているアビ・ヴァールブルク
 における「橋田」の意味については、田中純』まで。

ヴァールブルク 記憶の迷宮』(青土社 二〇〇一
 年)を参照。田中純を主編とする奇矯者を待つ日本
 における視覚文化研究を二〇〇五年時点で総括した
 ものとしては、「拙作と関係」『美術史論』二〇〇年、
 稲葉繁美編、韓国美術研究所 二〇〇五年、pp. 12-18。
 二〇〇号記念号に、筆者が招聘編者として招かれたも
 の。本研究所・論壇には、WAHへの志向が顕著に
 見られる。

★48
 Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie
 moderne," *Critique d'Art*, Paris: Gallimard, 1976,
 p. 355.
 ★49
 Yoshio Abe, "La Tentation de l'intelligible," *L'Art*,
 No. 66, 1976, pp. 71-80.
 ★50
 "fetishize elusive concepts" という表現は James
 Elkins, "The Art Seminar," *AHG*, p. 168, 43。

Is Art History Globalizable?: A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View

Shigemi Inaga

A number of issues remain in reconstructing World Art History (WAH), which was hotly debated in the West at the beginning of this century. The basic problem of WAH is its reliance on a Western-centric framework that excludes other regions.

In France, artworks that resemble the Western avant-garde are dismissed as mere imitations, whilst innovative ones made in Japan are not seen as avant-garde because there is nothing resembling them in the Western framework. Jean-Hubert Martin curated *Magiciens de la Terre* (1989) to force Tibetan lamas and Ghanaian artisans into the framework of Western art but was criticized for that very reason.

The unique characteristics of cultural spheres become apparent in their expressions of space and time. Arata Isozaki held an exhibition in Paris that expressed Japanese space as defined by the concept of spaces in between,

or *ma*. Augustin Berque noted that value in Japanese architecture resides not in the individual but in the “spaces between”—or *aida*, another reading of the kanji character *ma*—that serve as their medium. Attention is drawn to the eaves and *fusuma* sliding panels of Japanese homes, which were interpreted as inventions of an age prior to the strict delineation of space and time.

The problems associated with WAH has the potential to liberate thought from the Western framework of space and time. It was in the “cracks” in the turtle shells of ancient Chinese oracles that Hubert Damisch found hope for an art history decisively different from received notions of art history. Inaga neither blindly follows nor dismisses the proposals of WAH; instead he attempts to identify in their fluctuations dissonances between the East and West. ㊦