

文化の翻訳性序説

— 造形藝術における

稲賀繁美

はじめに 美術という他者——遭遇から決別まで

翻訳理論と造形美術

異なる言語の間、文化を跨ぐ技術移転にあつては、翻訳が不可欠となる。技術はギリシャ語の *techné* に由来する訳語だが、それをラテン語に翻訳した語彙がまだあった。近代の工業革命以前には、両者はなお未分化であり、そこに画然とした区別はなかった。ところが今日の日本語では、前者が技術、後者が藝術と訳し分けられ、文理の別が刻まれている。これらの概念が欧米より移植された明治時代が、その背景としても無視できない〔一〕。本稿では、技術⇌藝術の移植と不可分であった翻訳について、鳥瞰することを目的とする。翻訳に誤訳はつきものとされるが、そもそも忠実な翻訳とか、翻訳における等価性といった既成概念そのものを、問題にする必要があるはずだ〔二〕。そのあたりから考察を始めたい。

From left to right

一九三〇年代に北米のハーヴァード大学で教鞭を執つた矢代幸雄が伝える有名な逸話がある。ボストン美術館に流出した《平治物語絵巻》の講義をしたところ、さる老教授が矢代を自宅に招いて打ち明けた、という。自分は今まで絵巻の左端の武士が騎馬武者を率いる場面が魁冒頭の場面だと思い、それをベートヴェンの交響曲第五番『運命』の扉に譬える説明をしてきた。だが矢代先生の高説を拝聴し、この場面は全編の殿だと学び、自分の致命的な誤りを悟った。自分の十八番の説明はこれでもうお蔵入りだ、と。絵巻を右から読む東洋の伝統が、当時はまだ西洋では知られず、左から右に読んだために発生した誤説である。矢代はここには痛切な教訓があると

いう。実際、同様の混乱は、近年に至るまで繰り返されてきた、文化翻訳上の根本問題と言つてよい。大友克洋の『アキラ』の初期の英訳は、英文を左から右に読む都合から、原作とは左右逆版で印刷された。テツオの肉腫は、原作とは違つて左腕に巣食う。同様に逆版処理を施せば、岩明均の『寄生獣』ならミギーはシンイチの左手に寄生することになって、説話論的な骨折が発生する。手塚治虫の『仏陀』英訳では、左右逆版ゆえに仏陀が左手で子どもたちを祝福する羽目となり、教義上の問題まで引き起こした、という。図像読解の社会習慣の違いからは、翻訳を介して意味論的混乱が容易に発生する。あまりに初歩的な構文レヴェルの事例であるが、すでに明らか通り、読解慣習への忠実さが、図像解釈の水準でいとも簡単に不実な誤訳を招きよせたことが、ここで判明する。では、等価性とは何なのか？^[3]

Cézanne と唯心論

この問題を瞥見するため、続いて、美術文献における誤訳で筆者が発見した事例を検討したい。『白樺』以降、日本ではセザンヌは「革命の画家」として喧伝されたが、これは有島生馬によるテオドール・デュレ著『印象派の画家たちの歴史』の（おそらく意図的な）誤訳に起

因する。これを受けて柳宗悦が「革命の画家」という一文を公表するが、こうした「誤訳」は、折からの「絵画の約束」論争の中で、セザンヌらを無理解から擁護する立論上、白樺派にとつて不可避な選択だった。さらにこの「誤訳」は民国期の中国にまで派生してゆく。セザンヌは「我なくしては神も世界も存在しない」と宣言した唯心論者だったという説を、上海で豊子愷がまことしやかに広めることになる。原因は中井宗太郎の著書から豊が不注意な引用をしたことにあるが、しかし中国ではこうした唯心論的解釈がセザンヌ「理解」を促進した。中井には東京帝国大学で薰陶を受けたケーベル先生譲りの唯心論好みがあり^[4]、さらに折から西田幾多郎経由で流行を見せていたマイスター・エックハルトを、マックス・ラファエルがセザンヌ解釈に忍び込ませていた、といった事情も絡まっている。結果的にエクスの巨匠は、一九三〇年代の東アジアにおいて、東洋の道士然とした風貌に再解釈されて受容されることとなった。おそらくそれが東西の相互理解にも裨益したからだろう。東西に等価な価値を見出すために、誤訳が発生した事例である^[5]。

翻訳における「equivalent」理論とその象徴主義的源泉

ここで言及したマックス・ラファエルの著書『モネからピカソへ』などを現時点で読み直すと、さらに興味深い事実が判明する。ラファエルは唯心論的な傾向を説明する中で「自然と吾との等価性および綜合」といった表現を用いている^[6]。equivalent と *synthese* といひ、これらはいずれもセザンヌ自身の言葉ではなく、初期のセザンヌ解釈者、モーリス・ドニが、セザンヌから自分たち世紀末ナビ派に至る正統なる系譜を、いわば捏造するために用いた特有の用語であり^[7]、ラファエルはこれらをドイツ観念哲学の枠組みに沿って換骨脱胎し、再翻訳していた。そうした欧州内部での美学理論の屈曲が、遠く極東にまで及んでいたのが、一九二〇年代から三〇年代を迎えた東アジアの知的状況だった。さらに興味深いことには、ここに見られる「等価性」といった概念は、その後ドイツ語圏の翻訳学において、再度鑄直され、翻訳における等価性理論へと脱皮してゆくこととなる^[8]。

夜想曲と朦朧体

ホイスラーから横山大観へ

以上の予備的な考察を踏まえて、美的な技術＝藝術の

翻訳における「等価性」の内実を吟味するために、今少し美術史的な内容に踏み込んでみたい。まず検討したいのが、天心・岡倉覚三が提唱したとされる朦朧体である。この朦朧体については、「空気を描く」工夫を天心から所望された、との証言を横山大観が後になって残しているが、同時代の証拠は確認されていない。造形上でより確実な事件として、大観が一九〇二年から翌年にかけての欧州旅行の折に、ホイスラーの遺作回顧展を見る機会に恵まれたことは、無視できない。音楽の用語を借用したホイスラーの《夜想曲 (Nocturne)》^[図一]から大観が感化を得たことは、滞米中の一九〇四年に展覧された大観の作品名に、同じ Nocturn の用例が知られていることから推定できる^[図二]^[9]。月夜の水面を航行する帆船の影が、両者には共通する。一八六二年以降のホイスラーが、油彩面に薄塗の工夫を施して東洋の画風に接近していったのに対し、日本美術院の若き画家たちは、世紀転換点の頃から、空刷毛を用いて画面に滲みを拡げる一方、顔料に胡粉を混ぜて、油彩にも似た質感を高めるといった企てを試み始めていた。

ホイスラーが没した一九〇三年には、フェノロサが『ロータス』誌に追悼記事を寄せていた。ここでフェノロサは、ホイスラーのうちに東西の美術史という二大潮



図1 ジェイムズ・マクニール・ホイスラー《フクターン・ソレント》1866年
ギルクリース美術館

流が合流する様を見出し、この出会いによって、それまでの三〇〇年に及ぶアカデミーの放縦がようやく孤立した島となった、との大胆な世界史認識を示していた^[10]。この東西両者の接近には、一方から他方への影響あるいは技術⇨藝術翻訳というよりは、むしろ相互の接近志向が交錯した現場を見定めるべきだろう。重なり合う美的⇨感性的な成果には、ある種、表現上の「等価性」を認めてもよからう。だが、その場を支配する運動のヴェクトルは、あくまで異なつた向きで交錯していた^[11]。一

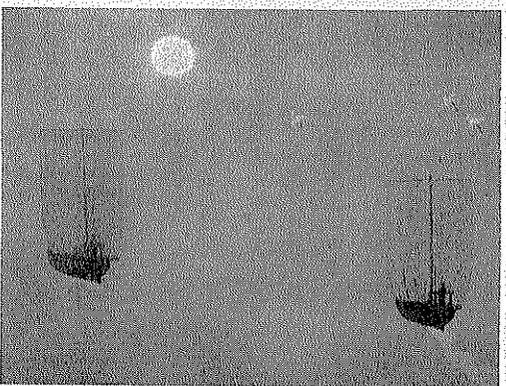


図2 横山大観《帰帆》1905年 滋賀県立美術館

方がきわめて個人的な唯美主義といつてよい動機から、欧州の油彩技術に立脚しつつ日本美術への接近を図つたのに対して、他方はあくまで日本の膠と岩絵具の技術に頼りつつ、欧州での美術鑑賞にも耐えるような、新たな日本絵画の創出を、新設の官立学校や私設の「日本美術院」を根城に目論んでいたからである。

岡倉天心の媒介性

はたしてどの段階からフェノロサや岡倉が、印象派あ

るいはホイスラーの画業に注目し、それを東京美術学校の生徒たちに伝えていたのかは、なお確定できない。だが岡倉が一九〇四年セントルイスでの万国博覧会の折に行つた演説「絵画における近代の問題」では、ホイスラーを理解できなかったラスキンの限界に言及し、印象派の屋外制作による「新しい詩情」を語っている。岡倉はこれに先立つ『東洋の理想』でも琳派を高く評価し、その金箔を用いた装飾性は西洋の印象派に二〇〇年先んじの成果であった、との見解も示していた。岡倉は土佐派や光琳の「熱心な研究者」として大観に触れつつ、久隅守景や尾形光琳らの衣鉢を継ぐのが日本美術院であるとする立場も、「美術院あるいは日本の新しい古派」(一九〇四年)でニューヨークの公衆に向けて披瀝している^[12]。周知の通り、ホイスラーその人もまた、西洋のアカデミックな油彩の写実技法には背を向けて、もつぱら金を多用した平面的な装飾パネルを、孔雀の間 (Peacock Room、一八六二年)で実験していた。岡倉がこうしたホイスラーの画業を横目で睨みながら、北米行脚に臨んだことは疑いない。

朦朧体からベンガルにおける wash 技法へ

これより先、一九〇一年末から翌年にかけて、岡倉は

インドに初めて滞在した。その岡倉の徳邊により、一九〇三年には横山大観と菱田春草がカルカッタに派遣されている。彼らは詩人タゴールの居に身を寄せ、オポニドロナトをはじめとするカルカッタ美術学校の面々に日本画法の手ほどきを施している。折から彼らは朦朧体を頻用していた。これは歴史の偶然と言うべきだろうが、オポニドロナトほかのベンガルの画家たちは、この日本由来の朦朧体の技法から感化を得て、いわゆる水洗 (wash) 技法を開発した^[図3]。紙面に水彩で付彩したのち、水を張つた桶に画用紙を頻繁に浸けて洗い流す技法であり、それまでのムガールの細密画の技法の因習からの解放をも意図していた^[13]。ここにはホイスラーから大観、春章さらにはベンガルの画家たちにまで至る相互作用、ないし技術伝播の実相を認めてもよからう。では、その過程には、いかなる翻訳あるいは誤訳が伴っていたのだろうか。

キアロスクーロとノートン

フェノロサ

ここで二つの鍵概念となるのが、フェノロサの提唱した noan だろう。日本語の「濃淡」をそのまち alphabet



図3 オポロンドロナト・タゴール《音楽の宴(別題：ノクターン)》
『国華』226号(1909年)に多色木版複製掲載

に表記したもののだが、なぜフェノロサにはこの概念が必要だったのか。遺著となつた『中国・日本美術の諸時代』の序文は、線と *noan* と光あるいは色彩、の三要素に普遍的な基準を見出す。従来欧州で確立された分類 (*classes*) とは規則の上で共約性がない (*incommensurable*) との理由で学術的扱いから除外されてきた東洋美術 (*Oriental Art*) をも、*noan* を鍵として共通の土俵に組み込むのがフェノロサの目論見だった。東洋の *noan* はギリシャやヴェネツィア派、さらにはレンブラントやベラ

スケスの *noan* とも関連づけうるのだ、とフェノロサは主張する。ここには東洋から拝借した用語に普遍的な適用性を認めようとする態度が見られる。*Noan* はまた「新しい種類の美」であるとも言ひ替えられる^[14]。これは一方では琳派の垂らし込み^[図4]や牧谿らの水墨画の暈しのような、中国では軽視された技法をも議論に組み込むための工夫であり、他方では西洋アカデミー教育で定式化されてきた明暗法 (*chiaroscuro*) を相対化するための戦術でもあった^[図5]。西洋の明暗法 (*chiaroscuro*) があくまで個物の画面上での再現表象のための技法・手段であるのに対し、*noan* は、写実主義の限界を超え、絵画空間の布置に音楽的な諧調を与えるための一般原理とされる。岡倉提唱の朦朧体も、フェノロサによるこうした理論的な地ならしを前提として初めて、国際的な視野において市民権を得られる運筆であり、付彩法であつたはずだ。

アーサー・ウェズレー・ダウ

そのフェノロサの教えを受け継ぎ、美術教育の上で大きな影響力を発揮したのが、アーサー・ウェズレー・ダウである。『ロータス』誌の表紙装丁も担当するダウは、一八九九年には『構図』(*Composition*) と題する教科書



図5 カラヴァッショ《聖トマスの不信》1601-2年
ポツダム新宮殿

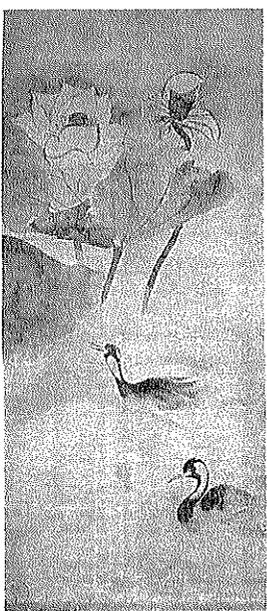


図4 依屋宗達《蓮池水禽図》
17世紀 京都国立博物館

を刊行しているが^[図6]、この教科書は一九一三年の改訂を経てダウの死後、一九四〇年まで版を重ねる。その

初版の目次にも歴然とするように、本書は *composition* とともに *noan* を両輪として構成されている^[15]。構図については、一方で正方形の内に区画を描かせるダウの訓練は、ピート・モンドリアンの幾何学的抽象や、フラック・ロイド・ライトの初期の空間配置の発想源になつたかとも推測される^[16]。他方、部分を自在に切り取り、意表を衝く重ね合わせを導入する図案の構図法は、エイゼンシュテインの日本美術理解にも通底し、映画編集の文法にまで影を落としたとも推定される^[17]。ダウ自らは、ホイスラーですらまだ試行錯誤で追求した日本的構図の原理を、北斎や広重の版面から抽出して処方を整え、装飾の文法を刷新したことに、教育者としての己が使命

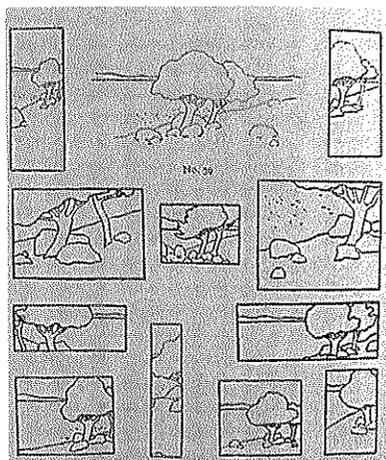


図6 アーサー・ウェズレー・ダウ「絵の構図 風景の画面配置」(『構図』1899年 / 改訂版1913年)より

を確認している。同時代に彫琢されたフランス語の術語を用いるなら、「*coupage, assemblage, montage, collage*」などと表現することもできる。図案構成法、デザイン技法が展開されている。

主に浮世絵版面に範例を求めてこれらの構図組織を整理したダウは、そうした構図の利点を彩色で効果的に生かすため、ここに多色刷り木版技法を上乗せする。同一構図の風景でも、彩色の組み合わせを変更することによって、朝の新鮮さや真昼の眩しさ、夕暮れの淡い光から夜景に至る振幅を提供できる。そこで必要な美的効果を達成するために重要となるのが、フェノロサからダウが引き継いだ *noan* の概念であった。ダウはフェノロサを受けて、*noan* は *chiaroscuro* や *dark-and-light* すなわち西洋の明暗法とは違って、画面における濃淡の量的分布を意味しており、「濃淡の構図」により空間に諧調をもたらし、という思考を、より適切に表現できる術語だと主張する。その上で墨筆による図案手本や絵手本を参照しつつ、ダウはまず白黒の対比による構図の効果を説き、ついで中間色の灰色を交えた濃淡の明度差をそこに導入する。「空間美術は視覚的な音楽」だと説いたフェノロサが、しかしなお、もっぱら絵画という純粹美術の領域に自己限定していたのに対し、恩師の死後、『美術指導

の理論と実践』でデザインの原理にも道筋をつけたダウは、一九一三年の『構図』の改訂版では、アーツ・アンド・クラフツ運動に掉さずデザインの要素をも加味し、そこに「総合的教授法」(*synthetic teaching*)を位置づける。ここでもまた、世紀末象徴主義に由来する「総合」が換骨奪胎されて、新たな文脈へと「翻訳」されている。

アーサー・ジェローム・エディと「エソラント」

ダウの教科書改訂版が出版された翌年の一九一四年に、ホイスラーとも友人だった画商・美術評論家のアーサー・ジェローム・エディが、アーモリー・ショウに触発された一冊の本 *Cubists and Post-Impressionism* を刊行する。久米正雄が『立体派と後期印象派』として一九一八年に訳出の労を取っているが、興味深いことに、この翻訳からは原著第九章が除外されている^[18]。それは Esorogoro「絵空事」と題された章であった。その冒頭でエディは、日本人専門家はいまさら立体派にもカンディンスキーの理論にも驚きはしない、なぜならそれは彼らにとっては「古くから慣れ親しんだ教え」なのだから、と知り顔で述べている。もはや現実再現を意図しない印象派以降の藝術家にとって *esorogoro* はきわめて適切な用語であり、その「等価物」*equivalent* は英語にもフランス語

にも存在しない、というのがエディの主張だった。自己(ego)を最小化して現実を転写する——のではなく、自己を最大化して観念としての構図を創生する方向へと文藝の振り子は振れている。ペラスケスもレンブラントもハルスも、目指したところはエソラゴトだったのだ、というわけだ。

赤裸々な自我の発露を説いた白樺派に属する久米が、自分の翻訳からこの章を意図的に省いた選択は、注目に値する。「翻訳しない」という恣意性が、翻訳という拙出行為とは裏腹だ。日本人には何が自明なのかを米国人に説くエディの「絵空事」の章は、後期印象派から野獣派、立体派、未来派の沿革を日本に伝えることを使命とした久米にとっては不要だったらしい。だが翻訳上の選択的削除からは、ある事実が見えてくる。すなわちこうした泰西近年の動向が西洋の批評界でいかに東洋理解と合流し、場合によってはいかなる東洋への誤解あるいは誤訳と交叉していたのか、という世界史的状况への日本側の無関心が、ここには思わぬかたちで露呈している。和語の Esorogoro が洋書に紛れ込んでいたという事実が、邦訳書の読者の眼には触れないように、今日まで隠蔽されてしまったからである^[19]。

胸中山水画と抽象画

気韻生動と *Einführung*

はたしてエディがいかなる経路で一知半解な日本知識を得たのか、なお考証を要するが^[20]、そのエディはカンディンスキーが日本で知られていることに言及する一方で、*living movement (as do)* に注目する。「生動」とは *matter responsive to mind* つまり生命のない物体が心に働きかける心理的な原理であり、中国から継承されたこの原理に日本美術の提要の一つが存するといふ^(Bridgman)。すでに別に詳述したので概略にとどめるが、このエディの説に対しては、京都の同志社で教鞭を取る美学者の園頼三が『藝術創造の心理』(一九二三年)^[21]の第二章「感情移入より気韻生動へ」で反論している。園によれば藝術創造の根底には、東西の分け隔てなく、リップスの言う感情移入 (*Einbildung*) が存しており、その限りでは「生動」を東洋藝術に限定するエディの解説は不適切である。だが憚南田における「吾胸中の造化、時に是を筆尖に漏す」といった境地は、すでにリップスの説では説明できない。「高みへと登つてゐる」。ここから園はさらに気韻生動を汎神論的に解釈し、これを「絶対精神」

と同一視する。ここで外界と内界とを結ぶ「内的必然」は、カンディンスキーのいう *Innere Norwendlichkeit* を想起させるものであるとして、園は両者の綜合を渡辺華山の言葉に見出そうとする。概略、園の立論は六朝の謝赫以来の「氣韻生動」の古説を、舶来最新の「感情移入」説よりもすぐれたものと顕揚する立場であるが、これはひとり園に限らず、同じ京都の伊勢専一郎ほか、同時代の日本の学者が広く共有する見解であった。

筆触・色班、東西の反転——橋本関雪

ここで問題はもはや狭い意味での翻訳を越え、氣韻生動と *Einflussung* との概念上の対決を契機とした、思想上の対話に至っている。だが対話可能性の背後には、比較されるべき東西の概念にどの範囲まで等価性 (equivalant) が認められ、そこからいかなる綜合 (synthesis) を提唱できるか、という翻訳可能性の問いが横たわっている。そしてそれは觀念的な抽象論にはとどまらず、実際の作品制作の現場で問われるべき課題でもあった。この点で特異な位置を占めるのが、京都に居を構えた南画家として知られる橋本関雪である。

関雪の文章には、今日では親しみの薄い漢語が頻出し、また独特の文体と修辭に加えて、論敵には仮借ない攻撃

を加える一方、自説は韜晦する癖があり、その真価の再

評価を困難にしている。だが従来 of 古渡りの宋・元画と、新来の明・清画とが交錯して価値評価や真贋に論争が発生した大正時代、その震源の一つがほかならぬ関雪だった。傾聴すべき意見は数多いが、たとえば『南画への道程』(一九三四年)で関雪は自説を開陳し、破墨と濃墨について日中の理解には正反対と言つてよい齟齬がある、と指摘する。雪村や雪舟の作品を日本では破墨山水と称しているが、これは不適切、技法的に見てその多くは中国でいう濃墨なのだ、と訂正する。中国で言う「破墨」とはまず淡墨で輪郭を施し、そこに湿気を保つたまま濃墨を付加してのち焦墨でもつて輪郭を破る。対するに濃墨とは土筆でまず臨界を定め、しかるのちに淡墨をもつて「落定し、湿墨を醸して一気に写出」するという行程を取るからである²²。関雪の指摘は墨や硯の良し悪し、網地は容易だが紙は厄介との一家言に及び、顔料や礬砂の引き方の苦心や秘訣を語り、チビた筆の効能に触れるかと思えば、題字や落款に関して日本人の半可通の幼稚さを嘲笑する。そこには傍若無人の權威者然たる自負と、それとは対照的な繊細な技術論とが、表裏一体に同居している。

常識を転倒させる観察は、フェノロサウダウの言う濃

淡にも及ぶ。関雪の見るところ、従来ならば日本画は線によつて描き、洋画は塗装するものとされてきたが、近年になつてそれが逆転した。すなわち「洋画が却て痛快な筆触を見せて居る」に対し、日本画の「若い作家はスリ硝子でも曇らしたやうに、うすぼんやり」と隈を實際よく処理することに丹精するようになった。油彩で筆触が重視されたのはセザンヌ²³からファン・ゴッホさらに野獸派などの系譜をたどれば納得できることだろう。対するに日本画において描線が色班に置換される傾向は、ほかならぬ朦朧体を嚆矢として、胡粉を混入し、空刷毛を多用する運筆から生まれた趨勢でもあろう。関雪は日本美術院や京都の国画創作協会の面々(たとえば

土田麦僊²⁴ [図8]) を念頭に置いて述べているようだが、そ

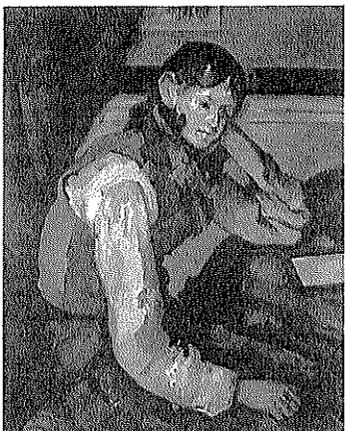


図7 ポール・セザンヌ《赤いチヨッキの少年》1890-95年
ビュールレ・コレクション

の裏には「洋画家の先覚者の中にも東洋画に帰順するもの」がでてきた、というここ数十年の欧米の美術動向に対する関雪の感慨も込められている。

これを換言すれば、一九世紀後半以来、欧米にあつては日本をはじめとする東洋の *artistic* が翻訳され移入されたのに対し、日本をはじめとする東洋では、これと逆行するように、西洋の *artistic* が咀嚼され翻訳されて移入されていた。この帰趨に最も敏感な反応を示したのが、同時期に欧州に滞在した洋画家、小出楯重の『油絵新技法』(一九三〇年)とともに、この南画家、橋本関雪だったと言つても、決して過言ではないだろう。後期印象派以降の欧州の新傾向が多く南画的傾向を呈しており、そこに纏綿する「生命」こそはかつての氣韻生動の



図8 上田麦僊《浴女》1917年
東京国立近代美術館
(セザンヌ作品と同一縮尺の部分)

理念を一新させるものである。だがこの道程において東洋は西洋に二〇〇年先んじている。ゼザンヌでさえ与謝蕪村の傍らに置けば劣位にあることがわかる——それが東西の美術に接した上での、橋本関雪の時局分析にして、価値判定だった。そしてこの東洋画優位論は、豊子愷（一八九八〜一九七五）の論文「現代世界藝術における中国美術の勝利」（一九三〇年）において、関雪の言辭もそのままに翻訳されて、上海で高らかに宣言される。

台湾における展開

大正日本における南画の復権は、一方では印象派以降、野獸派からカンディンスキーまでも含む泰西の新傾向を、氣韻生動といった中国伝統の美学概念に連結して理解しようとするような知的風土を醸成させた。他方でそれは、中国本土において、石濤や八大山人らの再評価につながった。確かに、これら明清の巨匠が中国本土においてそれまで閉却されてきた、というわけではあるまい。とはいえ南画の伝統に中国文明の精髓を見る解釈が中国の知識人たちによって欧米へと伝播されるには、五・四運動以降の潮流を待たねばなるまい。一九三六年の「倫敦大中国美術」展に至るまで、林語堂やその周辺の英語遣いたちが、欧米圏知識人たちと交流に努め、瀧精一経

由の中国画論の英訳がアーサー・ウェイリーによって斟酌されることにより決定的な役割を果たしたことは、麗雅ほかの近年の研究によって明らかにされつつある〔23〕。とともにジョシュア・フォーゲルらが明らかにしてきた通り、欧米の思潮に照らして南画や文人的生活の思想的可能性が再発掘されるには、日本という媒介項もまた、不可欠だった〔24〕。ここでは漢字文化圏と欧米文化圏との、日本語を介した翻訳事業による文化交流が、良きにつけ悪しきにつけ、重要な任務を負っていた。

とはいえカンディンスキーもその鼻祖の一人とする抽象絵画、とりわけ抽象表現主義の傾向と、中国起源の山水画とが正面から交差するには、第二次世界大戦後を待たねばなるまい〔25〕。一九五七年には、台湾で初めての抽象画団体である「東方画会」が宣言を発し、「我が国の伝統的な絵画観」は「現代世界の絵画観」と「完全に一致」する、と表明する。カンディンスキーの「藝術における精神的なもの」（一九〇八年）発刊から半世紀を経過した時点での発言であるが、二世代前の豊子愷の議論と、論理構造においては同一の論法が反復されている。また「五月画会」を率いた画家、劉國松（一九三二〜）は六〇年代に北米を席卷した抽象表現主義に刺激を受けて、中国山水の「筆墨」の復権を訴え、石濤、八大山人さら

には民国期の斎白石らの「筆墨」に「非絵画性」を認め、もはや具体的な形象の筆写からは離れた、抽象的山水画を追求した。その周囲では、劉とはやや意見を異にするが、潑墨の技量にすぐれた張大千〔図9〕が「無象の象」を唱えて、ともに国際的にも活躍した。また二〇一三年に物故した趙無極すなわちザオ・ウーキーがフランスで



図9 張大千《愛痕湖》1968年



図10 劉國松《チベット・シリーズ》より 2000年

命名を馳せたのも、周知の事実だろう。北米を中心とする抽象表現主義が、東洋的な禪や中国山水の潑墨に類似し、時に触発されていたことは、当時から自覚され、近年には大規模な回顧的展覧会や歴史研究の対象とされた〔26〕。

その劉國松〔図10〕は一九六一年に、新儒学を代表する論客の一人、徐復観（一九〇三〜八二）と「現代絵画論争」を巻き起こした。ともに現象学哲学の洗礼を受けた二人だが、抽象表現に共産主義の脅威と秩序破壊の兆候を見る徐と、むしろ共産主義こそが唯心論的絵画を弾圧してきたと反論して抽象絵画を擁護する劉との議論は、当時の政治情勢の影響もあって、両者、議論が噛み合っているとは言いがたい。もとより徐は愛新覺羅の家系に属する画家、溥儒（一八九六〜一九六三）とも親交が厚く、謝赫の氣韻生動や莊子由来の玄学に立脚したその山水画観は、プラトン流の具象的「形相」にこだわり、あくまで保守的であった。とはいえ、この「現代絵画論争」は水墨画を現代へと召喚し、これ以降六〇年代の台湾画壇の抽象画は急速に「水墨画」的傾向を顕著にした、と呉孟晋は觀察する〔27〕。日本敗戦後の東アジアにおける抽象画の動向を、大陸での国策としての社会主義絵画の席卷の傍らで、いわゆる東洋美学の文化翻訳という問題意

識から再検討することは、なお今後に残された課題となる。日本や北米を含む自由主義陣営のみならず、東欧、西欧さらに南欧との国際的な相互翻訳作用も、そこでおのずと視野に入るはずだ。美術における翻訳学は、まだその端緒に就いたばかりある〔28〕。

〔1〕「科学技術」は今日では無批判に *technology* の訳語として扱われているが、これが行政用語となったのは金子務の研究によれば一九四一年のことであり、工学部関係の研究者からの要請と総動員法施行を視野に取めた国防国家の政策との整合がきっかけをなしている。本稿では扱いきれない問題だが、そもそも文化行政に閉じ込められた「文理解合」という学系の分野に特化された科学技術とを、「文理融合」といった視点から統合するのではなく、既存の行政区分や思考単位の枠組みからはずして抜本的に再編成することが、現在の文脈的な課題となつてはいるはずである。それはたんに美術大学の再編成とか、人文社会系の学術を功利主義的視点から廃絶するといった行政的施策とは、まったく尺度を異にする課題である。

〔2〕翻訳における忠実さは、あたかも当然の至上命令のように繰り返される。だがそもそも忠実に原典と同一であればよいなら、もとより翻訳など必要ない。定義からして原典とは異質であるにもかかわらず、あたかも同質、等価であるかのよう偽装しなければならぬのが、翻訳の出発点であるが、この事実は情報理論や異文化 *communication* といったテクノク

ラト的な学術分野では、最初から度外視されてきた。だがこの度外視ゆえに、こうした分野での科学的探究は、出発点から間違っており、架空の辻褄合わせに終始している。参照 Andrew Chesterman, *Memos of Translation*, Benjamin, 1997, pp.30-32.

〔3〕詳しい出典については稲賀繁美「翻訳はいかに骨折するか、あるいは骨折をどう翻訳するか」川本皓嗣・上垣外憲二(編)『比較文学と文化の翻訳』思文閣出版、二〇一二年、二〇二頁以下。

〔4〕赤井達郎「中井宗太郎先生と浮世絵」中井宗太郎「日本絵画論」文彩社、一九七六年、解説三三九頁。

〔5〕詳しい出典については稲賀繁美『絵画の臨界』名古屋大学出版会、二〇一四年、第三部第一章、第三章、第四章を参照されたい。

〔6〕同上、三二八―三四〇頁。

〔7〕詳しい考証は、稲賀繁美『絵画の東方』名古屋大学出版会、一九九九年、補章。

〔8〕Wolfgang Iser が *Der Akt des Lesens*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976 で論ずる *Aquivalenz* もその一例。本件については Shigemitsu Inaga, "Fracturing the translation or translating the fracture? Questions in the Western Reception of Non-Linear Narratives in Japanese Arts and Poetics," *Comparative Critical Studies*, Edinburgh University Press, December 01, 2013 pp.39-56, esp. note 13.

〔9〕佐藤道信「水墨の変容(承前)」『美術研究』三四五号、一九八九年、一六―二八頁、「フェノロサとジャポニスム」『ロータス』一〇号、一九九〇年、一―二五頁、および同「大

育」建出社、二〇〇二年、同「アーサー・ダウ研究」『アメリカにおける教育のジャポニスム』名古屋芸術大学研究紀要』第三二巻、二〇一一年、二九三―三〇九頁、ほかを参照した。〔16〕これらの仮説の批判的検討については、ケヴィン・ニュート『フランク・ロイド・ライトと日本文化』大木順子訳、鹿島出版会、一九九七年を参照。

〔17〕Cf. Klaus Berger, *Japonismus*, Prestel Verlag, 1980 巻末資料 pp. 347-353 を参照。また大塚英志「映画の」とは何か——戦時下の映画批評と「日本的」であることをめぐって」大塚編『まんがはいかにして映画になろうとしたか』映画的手法の研究』N T T 出版、二〇一三年、九―四八頁にエイゼンシュテインの日本語訳とその影響について、詳細かつ犀利な分析がある。

〔18〕Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism*, A.C. McClung & Co., 1914; 1919, pp.147-153. 日本美術に関する情報は「On the Basis of Japanese Painting」Bowie から得たと注記されているが、著者名などの表記が不完全であり、かつ巻末書誌からも脱落しているという、いい加減な刊行物である。あるいは久米は事実確認不可能な不正確な引用部分の翻訳が無理だったために、本章を省略したのかも。

〔19〕小谷野敦「久米正雄——微笑の人」中央公論新社、二〇一二年、もちすがに二二二までは踏み込んでいなく。

〔20〕実際にはヘンリーは Henry P. Bowie, *On the Laws of Japanese Painting*, 1909, S. esotogato (p. 36 ほか、*invention* と訳われ) を借用している。Bowie は一八九三年以降来日し、久保田米穂、島田雪湖、島田墨仙ほかに師事していた。なお、続く

観・春草の欧米遊学と朦朧体」『日本美術院百年史』関連箇所、四三六―四五二頁、とりわけ四四九頁を参照。

〔10〕稲賀繁美、前掲『絵画の臨界』二〇六頁。

〔11〕造型行為に発生する同様のヴェクトルの方線方向の問題は、西欧の透視図法の日本における翻訳＝誤訳による解体過程(二七五―二八二〇)と西欧における透視図法からの乖離との比較においても考慮すべき課題であろう。北斎の「富嶽三十六景」とセザンヌの聖ヴィクトワール山連作には確かに構図やモチーフの扱いの上で類似する作例が複数見出される。だが志向関心の方向が異なる現象を、その静的な造形面だけを捉えて比較し、時間軸に沿って無理やりに一方から他方への影響という形態学的な枠組みに押し込むと、運動性の方向を見失った抽象かつ空疎な議論が出来るし、そこから、実証的な手続きとして影響を認めるか否かという不毛な水掛け論が増幅する。Cf. Shigemitsu Inaga, "La Transformation de la perspective linéaire au Japon et son retour en France," *Anna de la recherche en sciences sociales*, No.49, 1983.

〔12〕岡倉天心全集、平凡社、一九八〇年、第二巻、順に六六、六〇、六九頁。

〔13〕詳しい考証は、稲賀繁美、前掲『絵画の臨界』第二部、第四章参照。

〔14〕Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, 1912, Dover Ed., Vol. 1, pp.xxiv-xxvii. また稲賀繁美「日本美」から「東洋美」へ」岩波講座「日本の思想」第七巻、岩波書店、二〇一三年、二六七頁以降。

〔15〕ダウについては、橋本泰幸「ジャポニスムと日本の美術教

南陽)

- sado は Bowie の同書 P.79 に living movement と訳されている。
- [21] 園頼三『藝術創造の心理』、警麗社、一九三三年、以下引用は、順に二二〇、二二五、二三三、二四二、二四三頁。
- [22] 以上の関雪に関する議論は、Shigemi Inaga, "Expressionism and Qiyun Shengdong/Kilin Seido Reevaluating the Ming-Qing Dynasties Chinese Painting in Modern Japan: Hashimoto Kansetsu and Kyoto School Sinologists 1910-1930," *ArtHistory in Transnational Dynamics, Late 19th to Early 21st Centuries*. ヘルシンキ自由大学、二〇一三年、二月五〜七日での発表に基づく。その自由な日本語訳は、稲賀繁美「表現主義と気韻生動―北清事変から大正末年に至る橋本関雪の軌跡と京都文那学の周辺」、『日本研究』第五一集、二〇一五年、九七〜一二五頁、xi-xiii頁。なお、関雪はここで沈宗騫『芥舟学画編』を参照しているようだが、田中豊蔵は「破墨の弁」、『国華』三四二号（一九一八年一月、一八二〜一八五頁）で、本書の説を「余程の珍説」と退けている。本件、久世夏奈子氏より教示を得た。記して感謝する。
- [23] 範麗雅氏が準備中の博士論文原稿を参照させていただいた。記して謝意を表す。
- [24] Joshua A. Vogel (ed.), *The Role of Japan in Modern Chinese Art*, University of California Press, 2012.
- [25] 以下、呉孟晋『中国と台湾におけるモダニズム絵画の展開：李仲生とその周辺を中心に』、未刊行博士学位請求論文、東京大学、二〇一四年を参照させていただいた。
- [26] *The Third Mind, American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, S. Guggenheim Museum, 2009.
- [27] 呉、前掲博士論文、二〇〇〜二一四頁。なお五〇年代の禅と前衛藝術との関係については、古典的な研究として Helen Westgeest, *Zen in the fifties, interaction in art between east and west*, Cobra Museum vooon moderne Kunst Amstelveen, 1996 を挙げるとよい。
- [28] 以下の論述は、紙面の都合上、割愛する。四「東洋と前衛」『茶の本』から九鬼修造（四一）、フランク・ロイター・ライトと空（四二）、白・南準と水墨画：華嚴思想というメタ・マトリックス（四三）、五「若干の理論的省察」枠組み問題：朝倉友海、鈴木貞美、磯前順一（五一）、認識における覇権問題、二階建構造再論（五二）、脱構築の彼方（五三）、「decoupage, assemblage, montage, collage（五三）」「結論「arts et technique ⑤ 区別を越えて」」。