

美術史はグローバル化するか?

——極東の視点からする批判的注釈^①——

「美術史はグローバルか?」この挑発的な話題について、筆者は二〇〇五年にアイルランドのコークで意見を交換する公開の論戦の席に招聘されたが、事情により欠席した^②。当時の会議速記録に眼をとおしてみると、アジアからの参加者も東洋美術史の研究者も皆無のまま、「美術史はグローバルか」が論じられている。この欠落は、「全球的美術史」なるものを専門家の集会として実現するのがいかに困難か、を証拠立てている^③。

コークで会話が交わされていたちようどその頃、筆者は地球の裏側で、丸木位里・俊子夫妻が、一九五〇年代から七〇年代にかけて営々と制作した《原爆の図》についての公開講演を行っていた^④。この和紙に墨の「壁画」は冷戦期以来「世界平和運動」のプロパガンダ装置として活躍し、現在ではふたりの画家を記念する

稲賀繁美

美術館にやすらつていいる。《原爆の図》は東西を問わず国際的に著名であり、近年では『敗北を抱きしめて』（一九九九）でピューリッツ賞を受賞した米国の日本史研究者、ジョン・ダワー^⑤ほかによる英文の画集が刊行され、巷に喧伝されている。だが一般社会からみればいささか奇妙なことに、今日なお、この作品は学術的な美術史研究の世界では、国内外にかかわらず正面から取り上げられることが、きわめて稀なままである。

日本における学問的な美術史学にあつて、主として研究対象となるのは、古典の巨匠であり仏教関係の遺品の目録である。近現代とりわけ第二次世界大戦敗戦後の同時代美術の、それも高度に政治的な含意を宿したような作品は、六〇年代末の熾烈なる「学園紛争」にもかかわらず、というより、むしろその余燼を蒙り、

アカデミアの研究対象としては忌避されてきたといつて過言でない。丸木夫妻の作品に言及するのは（古参の唯物主義者から新左翼までの振幅を含む）政治活動家、近年の「カルスタ」（Carlotta Studis）実践者など、もつぱら「非美術史」研究者たちである。「主流にして正統の」——すなわち男性が主流をなし、実証主義的であり、政治的には中立を装った形式分析の徒からなる——「美術史家」たちは、政治談議や「文化研究」などは、「正規」の美術史研究とは無縁とみて、これを排除する傾向が顕著である。⁶⁾

原爆投下を記録し記念した芸術作品の命運は、アムステルダムで一九九六年に開催された第二十一回国際美術史学会には、きわめて適切な話題であつたはずだ。その総合主題は「記憶と忘却」であり、「記念の芸術」や「現代の記念碑——戦争の勝者と敗者」といった分科会が立てられていたのだから。だが日本からの参加者でこの話題を取り上げたものは皆無であり、さらに千五百名からの会員数を誇る日本美術史学会であるのに、その会員から受理されたのは、たつた四本の論文に過ぎなかつた。おまけに、選考過程の不可思議な運命の悪戯であろうか、（エラスムス賞若手部門受賞者を含む）研究者や博士号取得者からなされたそれら四本の提案は、いずれもポスター・セッションに廻された。欧州や北米からの提案であれば、博士論文未提出の院生ですら、その多くが口頭発表の機会を得ていた。⁷⁾これが何を意味しているかは明白だろ

う。以上が「世界美術史」議論の前提となる土俵である。

以下の分析では、コークでの会話の段取りに依拠して、おおきく四つの話題に分けて分析をすすめたい。最初に、西洋と非西洋世界との関係、ふたつ目にアカデミックな専門分野としての美術史学に関連する制度上の問題、みつつ目に学術作法と翻訳の問題、最後に、鍵となる述語の概念規定とその適用可能性について検討したい。⁸⁾

1 西洋美術史と非西洋諸美術

美術の歴史的な研究をグローバルなものにするうえで、もつとも目立つ障碍は、国際美術史学会（Comité International d'histoire de l'art: CIIHA）そのものにある。今に至るまで、その内実がその名に見合っていないからである。それはたしかに国際的な協会であり、（イスラーム圏やアフリカは手薄だが）ほぼ全世界からの参加を得ているものの、その主たる対象は西洋美術史に限定されている。⁹⁾もちろんいわゆる「東洋美術史」も、いささか気まぐれながら散発的にはお仲間に加えてもらっている。早い時期では第一次世界大戦あけの一九二二年パリ大会で、アンリ・フォションの先導によつて、日本美術、東洋美術が議論の対象となつている。日本からは東京帝国大学の瀧精一（一八七三—一九四五）が参加し、東洋

美術史について貢献をなした。¹⁰ だがアジアさらに東洋一般は、いやしくも西洋での学術作法としては、伝統的に「東洋学者」の領分であり、事情に精通した専門家だけの閉鎖された領域が形成されている。エドワード・W・サイードの今やあまりに有名な『オリエンタリズム』(一九七八)は、この学術伝統の良質の部分へも、「植民地主義による簒奪」という、いささか的違いな論難をなし、一部には回復不可能な深手を負わせることとなった、とも評される。¹¹ だがその一方、フランスやドイツの東洋学は、よくも悪くも、サイードの問題提起など無視して存続している。

文献学を主流として、習得困難な東洋の言語を習得し、地域研究者として、異なる価値観に律された異文化に、部分的にせよ順応した東洋学者たちは、西側世界の学術界にあつて、専門家集団としては、いささか周辺の存在に留まる。かれらの学術への専心や忠誠、謙虚さや慎みや高潔さが、学者の世界において一目置かれることもしばしばとはいえず、ルネ・グルツセのような例外を別にすれば、¹² かれらが保護された専門領域から外へと足を踏み出し、マスコミの寵児となつて、ひろく一般公衆にまで高い知名度を誇るといった光景は、特権的なくつかの機関に擁護された例外的著名人の場合に限られよう。むしろ世間からは隔絶され、素人のうかつな接近など峻拒しつつ、世俗の利害からも超然とした象牙の塔という印象が、東洋学者にはお似合いだろう。そして自

らに課したこの孤高の姿は、東洋出身の「現地」の東洋学者たちによつて「擬態」された。それも、かれらは自らの振る舞いが猿真似の戯画じみていることにも無自覚なまま、祖国での「権威」たる自負と、アカデミーの中核たる西欧の首都では現地出身の「情報提供者」として遇されるという屈辱とのあいだの振幅を、久しく行き来していたのである。¹³

実際、東洋出身で、母国において学界の頂点を極めた少数の学者たちは、第二次世界大戦以前は無論、一九六〇年代に至るまで、西欧(あるいは場合によっては共産圏)の首都における学問領域の最新の展開に注目し、それに追隨し、追いつくことをもつて、己が任務としてきた。留学により、西欧の権威のもとで教えを受け、最新の学術に習熟して、故郷に錦を飾る——日本でも一九七〇年代末くらいまでは、留学先の「中心」との親密さ、そこへの忠実さを誇らしげに陳列することが、ほとんどの新帰朝者(多くは男性で、女性の帰還者は稀)にとつて、自らの箔付けに不可欠な儀式だったはずである。

この典型的に植民地主義的な行動類型は、一九八〇年代以降、脱植民地主義が喧伝される世の中となつて、人種構成のうえでは表面的には解消された。だが逆に地球規模の社会構造全般に希釈されて蔓延した、とみることもできるだろう。端的に言うならば、それは例えば、大英帝国の首都や北米の有名大学の花形教授と

なつた旧植民地出身者と、そのかつての出身地において、社会的不利益を蒙りつづける民衆層との乖離である。

だがこのような榮達は、東洋学の領分にあつては、必然的に二重の自己疎外を招くものであり、厄介な二重拘束 (double-bind) を引き起こす。なぜなら、西洋世界においては日本美術史の権威であり自利きとして遇されることが期待される一方、母国に戻れば、今度は西洋舶来の最新知識を完璧に身に付けた様子を披瀝しなければならなくなるからだ。美術史の場合に、ここでとりわけ厄介なのは、西欧や北米のみならず東欧にあつても、あちら側の学者や愛好家たちは、ひたすら浮世絵版画や印籠・根付を珍重することだろう。¹⁴ところがこうした江戸徳川末期以来の民衆の工芸品は、日本の文人や(明治時代に導入された)華族や貴族、武士階級の末裔を自称する人種からは、ハナから軽蔑される代物であり、西洋の美術史的価値観の仕込みによつて洗脳されたアカデミックな学者としては、これらを峻拒して排除しなくては、沽券に関わる仕儀となる。

となるとどうか。普遍的と称する美意識(ギリシア・ローマの古典やイタリア・ルネサンス)を公言するかぎり、自分たちの先生である西側の教授たちが高く評価するような種類の日本の芸術品(浮世絵版画や印籠、根付)を前にして、それらには文化的価値などありません、と否認してみせなければならぬ羽目に陥る。自己肯

定のためには己の出自を否定することになる。この皮肉な二重の屈曲は、おそらく日本の学者たちが戦前期より長らく克服することができなかった——ないし不器用に露呈させ続けるほかなかった——複雑な劣等複合(コンプレックス)の一端を説明してくれるのではなからうか。こうした居心地の悪さが、アフリカ出身のアメリカーナ学者——というよりも、むしろそれを代弁する進歩的な米国籍の学者たち——によつて、政治的権利主張として声高に表明されたのが、一九八四年に『二十世紀の未開主義』というニュー・ヨーク現代美術館を舞台とした大掛かりな展覧会を機会に展開された、辛辣な批判だったといえるだろう。¹⁵

同じコインの裏側として露呈するのが、国粹主義丸出しの民族主義的自己主張だろう。それは言説としての「日本美術史」創建の時代——それを仮に「近代」と定義してもよからう——に典型的な姿を示す。だが、そもそもそれなくしては「日本美術史」なるものの創建がありえなかつた。大日本帝国の最初の公式な美術史記述たる『日本美術史』*L'Histoire de l'art du Japon* は一九〇〇年のパリ万国博覧会のおりに編纂された。それ以前には例えば一八七八年のパリ万国博覧会の折、日本趣味の最盛期に、欧州側の愛好者たちの需要に應ずるべく、日本の陶磁器の産地と名称についての基礎的な解説冊子が刊行されたに過ぎない。いうまでもなく、「工芸」(arts and crafts) (これには陶芸も含まれる) だけでは、

日出ずる帝国に「美術」(Fine Arts)と称して遜色ない分野が確固として存在することを誇示するには、どうにも役不足である。ギリシャ古典期の彫刻に匹敵するような遺産が、廃仏毀釈で荒廃していた仏教寺院から二束三文で廃棄されかけたガラクタから「古代再発見」よろしく「発掘」される必要があった。そうした最初の救出作戦が、一八八〇年代から九〇年代の「古社寺調査」であり、七世紀以来の飛鳥、奈良を始めとする作品の年代確定作業が進められ、「古社寺保存法」という法律に結実する。名譽回復した仏教的古代の実相が、パリの一九〇〇年の万国博覧会で誇らしげに展示され、それまでの欧米の日本美術愛好者たちが日本文明に關して抱いていた「誤解」を「是正」することに貢献した。¹⁷⁾

『日本美術史』(一九〇〇)がいかなる範疇論的な転換を發揮しようとして目された刊行物かを理解するには、一介の版面絵師たる葛飾北齋に關する記述に一瞥をくれるだけで充分だろう。¹⁸⁾ それまで北齋は、フランスの多くの日本美術愛好家たちによつて、日本絵画史總体の頂点をなすものと評価され、ルイ・ゴンスの『日本美術』(Art japonais (一八八三))で賞賛の対象とされ、エドモン・ド・ゴンクール(Edmond de Goncourt)の『北齋伝』(Hokokusai (一八九六))の刊行を見た。だが日本の博覧会事務局が発刊した巨大な『日本美術史』のなかでは、北齋には、わずか十三行の略歴記述が与えられるのみで、浮世絵版画家の画工たちのひとりに数えられただけだった。¹⁹⁾ 普遍性を喧伝

しようとする意図する、日本政府による正統なる美術史言説は、エリック・ホブスボーム流の言い方をするなら、西洋化を目指す近代日本において「再生」(renaissance)され、もつて西側世界の潜在的期待に應えらるとともに、日本の国家的自負・国民的自尊心を満たそうとしたのである。

ここで同時代のインド、とりわけカルカッタ周辺で発生したスワデシ運動に触れておくのも無駄ではあるまい。それは英国産品を拒否し、自国産品購買を訴えて「国民意識」を樹立しようとする広範な運動だった。パーサー・ミッターヤトポテイ・グーハッタクルタほかの研究者がすでに明らかにしたように、この民族主義の胎動の文脈で、「本質的なインド性」(essential Indianness)なる觀念が、E・B・ハベル、A・クーマラスワミーあるいはシスター・ニヴェディタといった人々を中心にして提唱され、これが新たな国民主義的「インド美術史」構想の核をなすこととなった。²⁰⁾ かれらは、およそこの「本質的なインド性」に抵触するような外来の影響を容認することなど、一切拒絶するという姿勢を貫く。そこでは、それ以前の西洋の学術が、グレコ・ローマンの規範との親和性ゆえに高く評価していたガンダラの佛像彫刻の意義も、全否定されるに等しい扱いを受けることとなった。²¹⁾

そこに直接関与したのが、岡倉覚三(一八六三—一九一三)、号で天心と知られるひとりの日本人であった。一九〇〇年のフランス

語版日本美術史（その原稿はのちに『稿本日本帝国美術略記』として刊行）の編集初期に関与したこの美術行政官は、一九〇一年末から一年弱インドに滞在し『東洋の理想』*The Ideals of the East*（一九〇四）を英文で刊行する。この著作はインドにおける国民主義的な美術構想の発現に、少なからぬ刺激を与えた。この著作の末尾には「内部からの勝利か、しからずんば外部からの力づくの死か」という檄が読まれる。²³ スワデシ運動の知的高揚とも、見事に平仄が合っている。ボストンの社交界にあつて、イザベル・スチュワート・ガードナーのお気に入りでもあつた岡倉は、ボストン美術館の東洋美術部門の蒐集展示にも貢献をなした。そこには東洋文明の遺産の精髓を、美術を通じて西洋の公衆に示し、もつて東洋美術史に世界普遍の認知をもたらそうとする強固な意思が見受けられる。²⁴ 東洋美術は西洋の片割れにとつて不可欠の半身とならねばならなかつた。このような東西湊合の構想を受けついでなのが、続く世代の、フランスのアンリ・フォシヨンのような美術史家であつた。かれらは、両大戦間の世界市民意識（コスモポリティスム）高揚の時期に、東西両方の学術を綜合することにより、世界美術史を樹立する夢想を逞しくしたのである。²⁵

とはいえ、見過ごされてはならないことがある。続く英文著作『茶の本』*The Book of Tea*（一九〇六）で岡倉は、西洋の流儀で東洋美術を鑑賞することなど希望しないと、きっぱり宣言する。道教

思想や禅仏教を頼りとして、岡倉は西洋の読者を説得する。東洋の精神性を重んじた審美的信仰とその非物質的美とは、西洋の肉体的・物質的な美とは対極に位置するものなのだ、と。茶室の空虚さは——と彼は論じる——西洋式の賞牌（トロフィー）を見せびらかすような美術館の戦利品陳列とはおよそ両立しない。茶の実践は、視覚にばかり重きを置いて、五感のうちそれ以外の四感を軽視するような西洋の美術鑑賞には、容易に溶け込まない。岡倉はまた、アジアの美術においては高級美術（*fine arts*）を工芸（*arts and crafts*）から明確に区分するのは不可能だと主張し、（不成功には終わるが）西洋の範疇に代えて、手仕事による巧をすべて包含する美術範疇として「巧芸」（*refined arts*）なる新語を提唱してもいる。²⁶ こうしてみれば、はつきりと見えてくる。岡倉という、東洋における美術史概念のバイオニア的提唱者のうちに、すでに二十世紀初頭の段階で、ある思想が胚胎していた。すなわち、美術史を全球化しようといった企ては、なかば無意識のうちに、密かな欺瞞と自己中心主義とを抱え込んでいた。そしてそれに対する理論的な抵抗を決然として提起することにも、『茶の本』という二十世紀初頭の英文著作の企ての意図はあつた、ということが、²⁶

2 アカデミックな制度および学統（discipline）としての「美術史」

ここに謂わば「東洋美術史」創設の「出産外傷」を認めてもよからう。だがそれは、日本において美術史学が官立の学統として制度的統制を受けるなかで、抑圧されていった。とはいえ精神分析流にえば、抑圧されたものは、いやおうなく回帰する。その回帰した亡霊は、学統の全球化にいかなる生得的な障害物が立ちただかつたかを暴露する。東京帝国大学に美術史の講座が設けられたのは一九一六年、瀧精一がその初代の椅子に座った。京都、九州、東北などいくつかの帝国大学がそれに後続した（そこには一九一〇年に日本に併合された朝鮮の、現在のソウルに一九二六年に開設された京城帝国大学に設置された学科も含まれるが、これとは対照的に一九二八年設置の台北帝国大学には、美術史学科は置かれ⁽²⁷⁾ない）。戦前期の講座数はきわめて限定されており、明治期の美術史学についての制度的な総括としては、木代修一が一九三六年に執筆した記事が知られる。そこには、美術史学、考古学および美学を含む領域について三十名強の学者の名前が連ねられている。だがそれ以降、こうした評定は二度となされなかつた。

国際的な名声を博した伝説的な学者として、ここでは三名のみ

を挙げるに留めたい。大村西崖（一八六八—一九二七）は中国の彫像・絵画研究で知られ、戦前の中華民国期にはその著作が中国語に訳出されて、専門家たちの基礎的な参照文献として遇された⁽²⁸⁾。大村は密教美術に関しての文献的整理で博士号を取得したが、日本における東洋美術史という領域の枠組は、おおむね大村の世代によつて確定されたとみて語弊はあるまい。そこには書画骨董への愛着が濃厚に残存し、西洋考古学への目配せが弱い反面、石碑・石像を視野に収めている。

中国の文物に著しく傾斜した、こうした「東洋美術史」の枠組みは、基本的には近年に至るまで疑問視されることなく通用してきた。大村は『真美大観』二十卷（一八九九—一九〇八）の編纂に参画したが、マックス・ミュラーの弟子筋の仏教学者、高楠順次郎（一八六六—一九四五）の協力を得て、その図版解説は独立した和文・英文両方で執筆されている。それに続くのが『東洋美術大鑑』（十五卷、一九〇八—一九一八）だが、こちらの解説は和文のみとなっている。総じて、出発点となつた「東洋美術史」の初期設定の限定ゆえに、日本の東洋美術史研究は（浜田耕作主導の「考古学」とは対照的に）西洋の学術からは比較的に隔絶した発展を遂げた。また次世代の日本の学究たちは、アジア各地の近現代あるいは同時代の美術は、自分たちの関心領分にはあらずとして、近代以前の古美術に自足する傾向が顕著である。ちなみに、現代アジ

ア美術に眼を向けた最初の公共美術館である福岡アジア美術館が開館されるのは、第二次世界大戦敗戦後半世紀、二十世紀も押し詰まった一九九九年の出来事に過ぎない。

西洋世界でもつとも著名な日本人美術史家といえば、矢代幸雄（二八九〇—一九七五）⁽³⁰⁾ だろう。バーナード・ベレンソンの弟子として矢代は浩瀚なる『サンドロ・ボッティチェリ』（一九二五）を、英文によりメデイチ協会より上梓した。これは今日なお、イタリヤ・ルネサンス美術について日本からなされた国際的な貢献として名をとどめる。この著述で矢代は作品の部分拡大写真を多用し、それによつて帰属に関する仮説を展開した。帰国後の矢代は上野に創設された「美術研究所」の初代所長としても記憶される。戦時下に刊行された主著『日本美術の特質』（初版：一九四四年、第二版：一九六五年）は日本美術の国民的特質を「印象的」「裝飾的」「象徴的」「感傷的」という四つの形容辞によつて議論しようとした。著者の広範な知識を背景に、洋の東西に架橋したこの浩瀚なる著述は、当時「普遍的」とみなされた公準によつて、東洋美術の一分岐たる日本美術に検討を加えようとする企てである。国民的特性を抽出しようとする志向などは、今日の基準からすれば時代遅れだろうが、当時そうした議論が要請されていたことは否定できない。この記念碑的な著述は、本来ならば世界的な視野から吟味されるべき問題作であり、また著者本人もそれを見越し

て英訳のなされることを望んでいた。結果的に英訳は実現されることなく終わったため、本書は西側世界では不在のままに放置されている。そもそも全球的美術史なる企てがはたして実現可能なのか。その際、西側世界の二十世紀中葉における規範が、どこまで非西洋世界に適応可能なのか。そうした問いの射程を測定するうえで、本書には、あらためて今日的な意義が見出されう。⁽³¹⁾

ここに三人目として加えるべきは、島田修二郎（一九〇七—一九九四）だろう。島田は、日本の敗戦後、プリンストン大学を中心として、日本および東アジア美術史の専門家を一世代にわたつて育成した。アジア美術史という学術領域をグローバルな存在として認知させるうえで、島田の貢献は、中国美術の場合の、二世代下のプリンストン大学名誉教授、メトロポリタン美術館学芸員、聞方（Wen Fong 一九三〇—）のそれと比較されるべき意義を担う。⁽³²⁾

さて、これら三名の傑出した美術史家の名前のみならず、⁽³³⁾ 況していわんや、その他の膨大な数にのぼるアジアの美術史者の名前は、ウド・クルターマンのドイツ語の著作『美術史学の歴史』（初版：一九八一）にも、ジェルマン・バザンのフランス語の著作『美術史の歴史』（一九八六）にも、英語圏の類書にも、一度として登場しない。⁽³⁴⁾ この欠落はなぜ発生したのか。そこには構造的な三重の知的盲目が作用している。まず、東洋からなされた西洋美術史

にたいする貢献は、定義からして付属的・副次的なものにすぎない。つぎに、東洋美術史という領域は、西側世界で定義される「美術史」という学統には含まれない。ここでいう「美術史」とは、暗黙のうちに、「西洋美術史」のみを意味しており、東洋美術史を最初から除外しているからである。東洋美術史にみだりに踏み込むことは、東洋学者（オリエンタリスト）たちの領界を不用意に侵犯することになりかねないからだ。そのうえで第三に、東洋美術について東洋出身の研究者がいかに厳格にして有意義な学術的貢献を成し遂げようが、それらの成果が東洋の言語即ち非西洋語で記述されるかぎり、それらは、こうした東洋の作業言語へのアクセスのない西洋の研究者にとつては、不在であるに等しい。いうまでもあるまいが、これらの「東洋」の作業言語もまた「東洋学者」によつて占有されている仕組みである。

こうして作業言語の問題が、専門学会誌との関連で問われることになる。岡倉は一八八九年に『國華』という定期刊行物を創刊した。そのモデルには *Burlington Magazine*、*Gazette des Beaux-Arts* などがあったはずだ。本誌が主たる対象をもつばら日本美術に限定してゆくのに対して、矢代は一九三二年に『美術研究』を発刊する。ここでは東洋美術も視野に収められた。これらはともに今日にいたるまで、日本における基本的な美術史の学術誌の地位を保っている。そればかりか、『國華』は今では存続し続けている世

界最古の美術研究誌に昇格した。

このように、創刊の時点にあつてはきわめて先見の明に満ちていた両誌だが、そこに掲載される論考は、個々の作品の文献学的な目録作りと実証的な分析的記述に集中しており、それ以降の時代の西欧学術での方法的展開には、さして注意が向けられてこなかった。日本の敗戦後には一九四九年に美術史学会の学会誌として『美術史』が発刊される。ここでは西洋美術史の論文にも大きな紙面が割かれることとなる。これらを含む主要な学術誌には、たしかに英文を中心として欧文の要約が掲載されてはいる。だが通常の西洋および非日本専門家の美術史家一般には、日本で発刊されるこれらの学術誌は目の届く範囲にはなく、また東洋学者のちいさな専門圏内を別とすれば、通常の欧米の「美術史家」たちが、掲載論文に真剣な眼差しを向けることもない。（掲載論文に関心を寄せるのは「東洋学」の学徒であり、定義からして「美術史家」ではない、という循環論法である）。同様の事態は、おそらくは中国語や韓国語で刊行され、東アジア専門の研究図書館の棚に積み上げられてゆくあまたの非欧米語学術誌についても、おおよそは当て嵌るといつてよいだろう。

これらの学術誌は、美術史学の^{グローバル}全球化について、どの程度の注意を払っているのだろうか。³¹ 詳細を省いて鳥瞰するかぎり、形式的あるいは図像学的分析をもつて良しとする伝統が貫徹されてい

ることの結果として、理論的な考察は概して埒外に置かれてきたといつて語弊はない。「美術史の全球化」という話題は、専門学術誌の関心の埒外にとどまってきた。ソシユールの『言語学概論』（一九一六）は早くも一九二八年に日本語に翻訳されており、ミツシエル・フーコーの『言葉と物』（一九六七）も一九七四年には翻訳され、一九七〇年代には構造主義が日本の思想界でも大流行をみた。だがここで動員されたような批判的道具立ては、ことアカデミックな美術史研究の学術誌には導入されずに終わった、といつて過言でない。西欧で流行をみた、美術や芸術の社会的機能に関する芸術社会学的議論や制度論も、一部で八〇年代に取り上げられたものの、美術史の学術誌の投稿論文に反映されることはなかった。³⁵ 日本美術や東洋美術を専攻する日本の学界の流儀からみれば、そうした問題意識そのものが、学統にとっては不適切と看做された。ようやく一九九〇年代を迎えて、こうした学界の保守性に風穴を開けたのは、フェミニズムでありジェンダー研究の功績だった。³⁶ ただこれまた、リーズ大学あるいは北米のフェミニズムの潮流に乗った、もつとも最近の西欧舶来の輸入品という通例に漏れない事態だった、などと指摘することは、「政治的に正しくない」態度と糾弾されよう。だがそうした潮流も一時の流行として片付けられ、二十一世紀に入つて長引く経済不況が学術にも暗い影を濃厚に落とすようになると、学術誌の査読体制はかつて

の保守主義へと回帰した。掲載される論文は、もつぱら個々の作家研究・作品研究と年代決定が中心となり、日本の美術史学の制度的・方法的見直しを含むような「学問それ自体を問題とする」問題意識溢れる論文は、もはや査読を通らない、という状況が再来している。³⁷

3 「グローバルな美術史」のふたつの位相

「美術史はグローバルか？」この問いは、最低ふたつの水準に分けられねばならない。以下「グローバルな美術史」(Global Art History)を簡便のためGAHと略記することにするが、最初にまずはGAHを構成すべき作品の総体 (corpus) が想定される。またそれに続いて第二にGAH研究を支える複数の学統 (discipline) の水準がある。だがこの両者はきわめて頻繁に混同される。さらに悪いことには、このふたつの水準 (対象主題と、研究主体と) が地理的・地政学的に不整合に重ね合わせとなっており、そのためこの順列組み合わせは、極めて入り組んだ錯綜を呈する。ところがこの事実を西側の学者たちは、しばしば見落としている。個々の研究機関の歴史の細部まで踏み込むことは避けて、まずは単純な統計学的事実を示し、ついで現時点での学統に胚胎している構造的な問題点の分析に移るといふ段取りを踏みたい。

北米の合衆国に比較すれば、第二次世界大戦敗戦後も、日本の大学での美術史の講座数は、相対的に限定されていた。九十九の国立大学（それ自体、二〇〇四年の「独立行政法人」への移行により、形式的には廃止されたが）のうち美術史学科（あるいは場合によっては「美学・美術史学科」）をもつのは八校に留まっている。私立大学は五二六校、短大は四六三と、二〇〇三年段階で合わせて九八九校にのぼったが、そのうち主要ないくつかには美術史の講座が存在する。だが多くの国公立大学では、美術史教育は教育部の教員養成カリキュラムに従属的に位置づけられている。これらの教育再生装置がどのような条件でどの地域に配置され、どの学閥組織に連なっているか、学界市場の力関係を注意深く点検する必要はあるだろう。いうまでもなく西側世界の学術機関においては西洋美術史が主要な場所を占め、その傍らで「アジア・アフリカ言語文化」といった名称の周辺のな学科に、東洋美術史関係の科目が、状況に応じて不安定な状態で付随している。それが日本においてどのような形状をとるかについては、以下の三つの要因を考慮にいれる必要が生じてくる。

まず、西洋、東洋そして日本の美術史という三本建てが、日本の美術史学に関する学術の基本的な骨格をなす。ここでいう東洋美術史は、インド美術史と中国美術史に分けられよう。前者は実際にはそのほとんどが仏教美術史であり、後者には韓国・朝鮮の

美術史が含まれる場合もある。西洋美術史や日本美術史では近現代も扱われる。だが、それとは対照的に、東洋美術史にあつては、インドと中国の両者に共通して、原則として近代以降は扱う範囲から除外される。それが近年に至るまで伝統的な枠組みであり、欠落部は、南アジアの場合、地域研究者や文化人類学者、少数言語専門家などが部分的に代替する場合が多かった。中華民国以降の中国美術は、古典重視の立場に沿わないためか、著しく軽視されており、近年に至るまで、事実上放置状態に等しい扱いだった。国立大学にはきわめて限定された数の講座しか存在しないため、ほとんどの教室では東洋美術史といつても、印・中の両方を兼備することはできず、例えば名古屋大学大学院はインド美術史に特化している。これら西洋、日本及び東洋の三部門は、いずれも「美術史家の共同体」を構成しているという、なかば幻想的な連帯意識（「美術史学会」という結社的紐帯）を除けば、対象のみならず方法論、問題意識いずれにおいても、実際に共有するものは、きわめて少ない。

第二に、日本の学界では、建築史は美術史の一部として人文学のなかには含まれておらず、大多数の場合工學部の建築学科に設けられている。工學部という組織そのものが、西側世界の大学制度からみれば異端であるが、これは明治時代の大学制度移植期に、プロシアの技術高等専門学校制度あるいはグラスゴウの工科大学

を見本として設立された工部大学校が、大学制度に組み込まれたものと見て、大きな誤解はなからう。工科大学に設けられた造家学科が建築学科の母体となるが、創設者の一人、伊東忠太（一八六七—一九五四）や、考古学者としても、朝鮮から中国に至る多くの発掘作業で知られる関野貞（一八六七—一九三六）は、経歴の初期において、フェノロサ（一八五三—一九〇八）や岡倉らの調査に同行した。だが専門化の進展とともに、日本の美術史研究家は建築史家とは職業上の接点を失っていった。学術の考古学という次元で、大学博物館を足場に、創始者たちの足跡が再発掘され、両者協力する研究体制が模索され始めたのは、ここほんの数年前ほどの出来事といつてよい。²⁸⁾

第三に美術史学と美学・芸術学との相性は、東京大学と京都大学という東西の主要なふたつの官立機関を見ただけでも、おおきく異なる。その乖離は双方の創設以来の歴史的経緯の違いによって説明できる。東京大学文学部の美術史教室の卒業生たちは、哲学の一分野としての美学や理論にはきわめて関心が薄い。これに対して京都大学の卒業生は美学や哲学について議論することを好む。東京大学では美学教室は哲学に、美術史教室は史学にと、異なる学科に二分されている。二つの講座は、大学紛争直前の一九六六年に、公式の大学史によれば「紳士的」に分離された。²⁹⁾これに対して京都大学では、美学と美術史とは創設時の事情も

あつて、単体の「美学・美術史」講座として運営されてきた（とはいえ昨今の制度的再編成にともない、将来どのような形状をとることになるかは、予断を許さない）。

これら三つの要素が互いに交叉するところから、各々の組織の特性が発揮されることになる。³⁰⁾さらにこれらの初期条件に加えて、日本の組織的特徴としてしばしば指摘される、垂直孤立の「縦割り構造」が作用する。古い時代の遺品への関心が深い日本美術史、東洋美術史の大多数の学生たちは、もっぱら実証的な方法の研究に傾斜する。寺社などでの調査を軸に、文献的な整理と伝記研究、図像学的分析に自己限定がなされており、西洋舶来の方法論的な議論には、さしたる興味を示さない。西洋美術史専攻の学生たちは、これとは対照的に、西側世界での最新流行に、より直裁に反応する傾向が見られる。理論研究が西側世界で話題を振り撒いている限りに対して、その代表格たちの著作を貪欲に消化しようとする意欲は依然として維持されてきた。だがそうした学生たちの多くは、日本美術にはさしたる関心を示さない。反対に近現代日本美術を専攻する学生たちは、西欧舶来の最新理論を進んで吸収しようとするまでの趨勢は見せることが少ない。概して美術史専攻の学生は外国語能力が低いが、日本美術を選ぶ学生には、その傾向がさらに著しいからである。さらに第三として、江戸時代以前の日本美術研究者と、明治以降の近現代美術研究者との間には、

きわめて強固な縄張り意識の断絶があり、両者を跨ぐ志向は薄弱である。

こうした関心の乖離が専門家集団に認められるとして、それにもかかわらず、少なくとも二十一世紀を迎える頃までは、日本の学界は全体として、西欧の学界から到来する情報に対し、異様なまでに高い好奇心を発揮してきた。戦前期には美学や哲学の学徒は多くドイツに留学し、第二次世界大戦後、外貨獲得が自由になりもしないうちから、北米合衆国を初めとする外国への留学が再開された。美術史学に関してみれば、ドイツ語圏の古典は戦前期に日本語に訳出された。ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』（一九一五）は一九三六年に、リーグルの『美術様式論 装飾史の基本問題』（二八九三）は一九四二年に初訳がみえる。長らく無視されてきた事実であるが、戦前期に日本に留学した多くの中国人留学生たちは、これらの日本語訳や日本での翻案に接する機会を容易にもてた。朝鮮・韓国出身の学生や留学生にとつては、日本語が学術上の共通語であった。その全貌を掴むのは困難とはいえ、中華民国時代を通じて、マルクス主義系のものも、そうでないものも含め、膨大といつてよい点数の美術や美学関係の著述が、日本語経由で中国語に重訳で翻訳されている。どの程度の部数がどのような読者の手に渡ったのかの組織的な追跡調査が、当時の中国の知的状況復元のために不可欠である。

長い物語を切り詰めることになるが、戦後に關していえば、一九七〇年までには、西側世界の美術史研究の古典的著作は、岩崎美術社が刊行した美術名著選書によつて入手可能となつていた。二十名を超す欧米の著名な学者の著作が集約されており壯観だが、当然のこととして、ここには東洋人学者はひとりとして取り上げられていない⁽⁴⁵⁾。またこれらの訳業は時に難解・意味不鮮明で、学部学生に理解可能な水準の日本語だったかどうかは、はなはだ疑問である。北米に存在するような「必読文献」の指定は日本の大学教程にはなかつたものの、上位大学の在籍生たちは、活躍が喧伝される西欧の人気学者の著作への強い渴望感を抱いていた。美術史に限定せずやや視野を拡げ、若干の名前を注に挙げるにとどめるが、一九六〇年代末には、人文系の学生たちは、これら多くの著作を必読の文献と心得ていた⁽⁴⁶⁾。アメリカの同時代美術批評に関心を寄せる読者には、クレメント・グリーンバーグ、ハロルド・ローゼンバーグ、マイケル・フリードなどはお馴染みの名前であり、哲学者ならネルソン・グッドマンなども射程にはいつていた⁽⁴⁶⁾。英国の著述家ならばロジャー・フライ、クライヴ・ベルからハーパー・リードに至るまでの批評家たちはよく知られており、カナダでは、マーシャル・マクルーハンは言うまでもなく、ノースロップ・フライやモーズ・ペツカムに挑む学生も少なくなかつた。ケネス・クラーク（一九〇三—一九八三）のテレヴィ番組「芸術と

文明[Civilisation]は大当たりをとったが、当時の日本側視聴者は、なお欧米文明にきわめて根強い憧れを抱いており、番組に欧州中心主義の偏向が^{かんざん}芬々と匂うなどとは思ってもみなかった。⁽¹⁷⁾番組冒頭で高階秀爾(一九三二-)が提供する同時代の日本や東洋の状況に関する明晰簡明な補足解説を聞くだけで、視聴者たちは十二分に満足していたのである。クラークの啓蒙的な著作の挿絵入り抜粋は、七〇年代を通じて、日本の大学の一般教養課程で、もつとも人気のある購読用教材の地位を保つことになる。

七〇年代末までには、いわゆる「三種の神器」すなわちアルチュセール派マルクス主義、ソシユール構造主義言語学、ラカン派精神分析は、日本の人文系学生たちの掌中に委ねられていた。フランス派では、アンドレ・マルローは別格としても、新進気鋭の図像学者や記号学者を含めた著述家の紹介が、先端的な教師たちによって講義や講読の授業を通じて撒種され、その翻訳が、美術史や美術理論に夢中の学生たちからは鶴首されていた。⁽¹⁸⁾

八〇年代には東京大学の駒場キャンパスに「表象文化論」学科が誕生したが、そこにはジャック・ラカン、ロラン・バルト、クロード・レヴィ・ストロース、ミッシェル・フーコーの通称「構造主義四天王」をはじめ、リオタール、クリステヴァ、ブルデュー、ジジェクなどの有名人が次々と招かれた。駒場・教養学部にとりわけ強かった構造主義から脱構造主義への潮流は、本郷キャン

パス・文学部側の、より権威主義的で保守的な美学および美術史教室の知的雰囲気と好対照をなしていた。京大人文研助手の浅田彰による、極度に明晰な『構造と力』が、脱構造主義の素描を提供し、英文畑では高山宏による、西洋視覚文化史に関する膨大な読書指南目録が、学部学生や院生たちによって熱狂的に歓迎された。

ここ数十年にわたる日本の美術史教室の大学院入試試験問題を批判的に探査してみれば、そこにひとつの可能なGAHの姿がどのようなものであるかについて、示唆に富む概観を得られるだろう。美学や表象論志向の学生たちの自主的な読書目録に比べれば、方法論的には遙かに保守的なものとはいえ、最高学府の美術史学科では、経験主義的な意味での世界美術史(あるいは今日言うようなGAH)に関する網羅的な知識程度は、入学のために最低限必要な要請として、当然の前提とされていた雰囲気がある。筆記試験において受験生たちは、西洋美術史のみならず東洋美術史や日本美術史にまで跨る広大な領域から無作為に選別された、いくつかの著名な作品あるいは芸術家について、暗記している知識を詳細に記述することを要求された。それは時代や地域において、小アジアの先史時代から中国書画さらには仏教図像学を包含するものだった。それを見て恐れをなし、あつけなく受験を放棄した学生もあつた。

これと同様に、例えば『新潮世界美術史事典』（一九八五）に一瞥を与えると、四半世紀以前のバブル経済最盛期、日本で通用していた世界美術史の姿を把握することもできよう。扱われた項目の採否がいかなる基準でなされたかの編集原理は明示されないまま、この事典は、五百名以上の執筆者の協力を得て、想像上のGAHを構築している。一万六千にのぼる、およそ均質とは言い難い項目と人名とが、西洋・東洋そして日本美術史から拾われて、一冊の浩瀚な書籍に集約されており、あたかもGAHが完璧で閉じた体系であるかの如き幻想を購買者に与えることに、見事に成功しているといつてよい。

さらに『芸術新潮』といった月刊誌をどのように位置づけるべきだろうか。世界中の月刊誌を探してみても、ここまで多様な美術関係の話題を洗練されたジャーナリズムの手法で毎月提供する媒体は、ほかにはちよつと見当たらない。問題はここでもまた、これが日本語で記述されているために、言語の壁がある読者には、存在しないに等しいことだ。我らが捜し求めるGAHの現在進行形は日本語読者にもみ供される特権なのだろうか。いささかならず皮肉なこの事態は、『完全言語の探求』の著者、ウンベルト・エーコが好んで述べる「XXXXX語」という架空の言語についての冗談を思い起こさせる。きわめて柔軟で可塑性に富んだその言語的特性のおかげで、どのような外国語も「XXXXX語」へと翻

訳することはできるのだが、逆は真ならず。ひとたび「XXXXX語」になってしまった表現は、もはや再びいかなる外国語にも翻訳は不可能、というわけだ。「XXXXX語」を日本語に置き換えれば、GAHがどのような存在でありうるのか、想像を逞しくすることもできるかも知れない。

GAHが秘境的な謎文字としてしか存在しない、となれば、これはデイストピアの悪夢だが、その対極として、コークの会合で云々された「中国の遅延」について再考を促しておくのも無駄ではあるまい。挿絵としてロラン・バルト（一九二五—一九八〇）のことを思い出そう。バルトは、日本では一九六〇年代末より広範に翻訳された。そこには、このフランスの著者が「記号の帝国」と個人的な縁に恵まれていたという背景もあった。だがこれとは対照的に、バルトは中国では長らく無名であり、ようやくその姿が明らかにされたのは、二十一世紀を迎えてからのこととなった。構造主義がお得意とした二項対立は、対句の詩学の国、中国とは著しく相性がよい。バルトは、意味なさぬ「ざわめき」(bruissement)に耳を傾け、「浮遊するシニフィアン」(significant flottant)をむなしく追い、「テクストの快楽」への耽溺を訴え、微妙な(subtile)を愛し、鈍さ(obtus)の味わい(saveur)を尊重した。こうしたバルト流の二項対立批判の弁証法は、改革開放路線で二制度の諧和を模索する中国の知識分子にとって、まさに時代の要請にびつたり、

願つたり適つたりの福音となった。アレクサンドル・コジエーヴが「純粹なるスノビズム」と呼んだ日本社会において、ロラン・バルトは二十一世紀初頭を迎えた時点で、もはやフランス研究者の閉鎖的な仲間内に流通するだけの、「昔日の栄華」の追憶、ノスタルジアの曖昧な対象でしかなかった。だがその同じロラン・バルトは中国では、この時期に「新発見」され、「理論後」(アフター・セオリー) (テリー・イーグルトン) のポスト・モダン・チャイナに、新たな売り手市場を開発したことになる。⁽⁴⁾

4 範疇の取り違え、概念の葛藤

欧米で通用する批判概念が全球規模で適用可能か否かを見極めるうえで、ロラン・バルトは、適切な提喻的指針ともなれば、場合によっては試金石ならぬ、躓^{つまず}きの石ともなるだろう。フランス語のエクリチュール *écriture* は「書く」という動詞から派生した名詞であり、およそ「書き物」全般を包括する、便利だが曖昧な符牒であり、これを流行させたバルトにとつても、一種の「魔法の杖」の役割を果たした。「表徴の帝国」日本では、記号 (*signe*) が「書記」(*signifié*) から自由に振る舞い、「能記」(*signifiant*) が「書記」(*signifié*) から抜け出して、意味圏 (*semiosphere*) の表層を漂っている。あたかもそれは、フランスに代表されるような、意味の牢獄

が官僚的支配を貫徹する「意味支配体制」(*semiotic*) とは対極をなすように、バルトには感じられた。それを日本語に通じないバルトの幻想と決め付けるのは容易いが、その「幻想の日本」に発見したとバルトが信じた、把握不可能な運動を概念化するための道具立てとして、エクリチュールは、至極便利な術語とはなつたのである。⁽⁵⁾

テンプラについての有名な一節で、この記号学者は、書の揮毫や席面の披露を、意図的に日本の「料理をしなない料理人」(*cuissier qui ne fait pas cuire*) (「料理人」が「煮炊き」を意味する動詞から派生したことを利用した駄洒落) が寿司を作り、鰻の蒲焼を作る手際に類比させる。(もつとも、天麩羅屋のカウンターで鰻が供されることはないから、ここにはバルトの記憶違いか短絡が絡んでいるだろう)。表意文字と視覚文化の世界に接近するのに、ひたすら表音文字分析専用の機材でもつてするのは、もとより「遂行不可能な任務」(*mission impossible*) だった。エクリチュールとは、してみると、西側世界の理論的道具立てを擦り抜ける魅惑の神秘に与えられた、仮の名だった、と見ることも許されようか。⁽⁶⁾

書は、優れてエクリチュール実践の代表だが、それは中華文明圏にあつては際立つた社会的地位を獲得しており、西側世界での羊皮紙に綴られた能書とは、性格を大きく異にする。西側世界では王侯貴族の書簡などは専門の筆耕による代筆だが、中華漢字文

化圏では、文人の書は、書き手の人格の体现であり、それはまた絵画から截然と区分されるものではなかった。絵もまた書画としてエクリチュールの範疇に属しており、それは絵画が文字とは異なる塗装技術と看做された西側の伝統とは隔絶している。(ここまですれば、書画を *painting and writing* とか *word and image* とか訳すとそのものに、厳密に言えば重大な範疇論的誤謬が含まれることとなるが、ここでは注記するにとどめよう)。⁵⁵ 紫禁城の故宮をはじめとして、中国王朝の文化遺産管理においては「書画」は単一の範疇をなしていた。日本に一八八〇年代に西洋の美術アカデミーによる制度や定義が導入された折には、それが熾烈な論争を巻き起こしたことが知られている。書は美術なりや、をめぐる議論である。その争点は文字通りピエール・ブルデュの言う「分類闘争」(*lutte de classement*) (階級闘争 [*lutte des classes*]) の駄洒落を仕込んだ方法的提(案)であり、西洋化を目指す美術館・博物館行政の根幹に関わる分類原則の是非を問う政治抗争だった。⁵⁶

この対立は制度移植から一世紀半近くを闊(け)した今日もなお残存している。ここ二十年ほど、近代化する日本美術の制度史的検討を進める専門研究者たちは、美術史とは近代の創設であり、西欧からの輸入品であったとの仮説を展開してきた。なぜならば、極東においてはその制度的等価物は存在していなかったのだから、とするのがこの陣営の見方だった。だがこれには中国美術専門家

を中心とする陣営が、烈火のごとく反論した。⁵⁷ かれらから見れば、栄光ある中華の伝統は、書画を巡って西欧などより遙かに古い美術史的な装置を完璧に装備しており、そこに西洋の制度が遅まきに侵入したに過ぎない。東アジアにおける書画を巡る品評や理論書の存在を無視し、これを美術史学という学問分野から放逐するなど、歴史的現実に対する、恐るべき毀損行為と言わねばなるまい、という論法である。こうした中国専門家にとって、かれらの学統はあくまで極東の文化伝統の連続と延長のうえに築かれたものであり、西洋仕込みの制度は、そこに付加された追補に過ぎない、との認識が確固として顕揚されていることは、もはや明らかだろう。

書画の社会的な地位が東西で共約不可能だったことが、不毛な論争の引き金となった。だがこれはさらに拡大すれば、多くの非西欧社会において、西洋起源の美術が必ずしも社会的な認知を得ていない事実をも想起させる。近現代と呼ばれる時代にあつて、西洋近代の制度の一環たる美術を非西欧世界に根付かせようとして、幾多の試みがなされた。美術学校が開校され、展覧会が組織され、公共彫刻が注文される。そうした文化投資は、しばしば民族主義的な反応を惹起した。場合によってそれは、西欧列強による帝国主義的侵略の付属物ないし、その名残をとどめる遺品と看做されもした。中華文明圏でもソヴィエト共産圏でも、はたまた

イスラーム文明圏でも、時として西欧起源の記念美術品の模倣や擬態が異常増殖を遂げたかと思えば、それが体制の交代ともに憎悪の対象と化して破壊され、文化財の収蔵庫が密売目当ての略奪に遭うといった事態が頻発した。民族主義的あるいは宗教的排斥運動は、容易にGAHの足元を掬う物理的要因となる。

全球的美術史の可能性について議論をするのは自由だろう。だが東洋美術史学の沿革や東アジアの学術史の成り立ちを一瞥すれば、そこには、概略こうした枠組みや概念上の問題が、歴史的・地政学的な経緯を縦横の軸として錯綜している。本稿ではそのいくつかの混乱について、日本における学術を簡単に振り返りつつ予備的な検討を加えるにとどめた。

注

(1) 本稿は続く注(2)に触れるとおり、元来、日本の学会事情や出版事情また日本美術史なる研究領域にも通じない、外部の美術史研究者を主要な読者として執筆された英文の前半部を和訳したものである。

(2) アイルランドのコーク大学 the University College Cork で二〇〇五年三月一二〜一三日に開催されたラウンド・テーブル *Is Art History Global?* 欠席の穴埋めとして、当日の討論の速記録へのコメント執筆を依頼された。これは James Elkins (ed.), *Is Art History Global?* Routledge, 2007 として出版された書物に収められた。会議の概要については、本書を参照されたい。なお、

以下の行文は、上記の書物の *The Art Seminar* (pp.113-175) の席で問題にされた論点に沿って展開されている。

(3) それはまた、日本の美学についての通り相場が万古不易であることに、確証を与えることにもなった。つまり日本の美学は、それを見せびらかすのに最適な機会に、見事にそれに失敗する。あるいはわざとそれを遣り過ごす「惻隱の情」にこそ、「日本美学」なるものの本質がある——という理屈である。となれば沈黙どころか不在であった日本人出席者は、言うところの「日本美学」の忠実なる実践者だったことになる。

(4) 高槻現代劇場 二〇〇五年早春のサロン、世界の女流画家 二〇〇五年三月十二日の講演。上記の講演をまとめなおした拙稿として、稲賀繁美「戦争画と平和画のあいだ」『あいだ』第一一三―一四号、二〇〇五年、『絵画の臨界』(名古屋大学出版会、二〇一四年) 末尾に所収。また二〇一五年に敗戦半世紀を迎えてシドニー大学で催された *Celebrating Reconciliation* と題する会合で、筆者は原爆の表象について、要請をうけて発表した。だがその聴衆も、美術史学の専門家ではなかった。

(5) John Dower and John Junkermann, *The Hiroshima Myth*, Kodansha International Ltd., 1985. 小沢節子『「原爆の図」描かれた〈記憶〉、語られた〈絵画〉』岩波書店、二〇〇二年。

(6) 美術史学会機関誌『美術史』誌上において、ほぼ唯一いささか異なる風景となったのは、その四四巻二号(平成七―一九九五年)の「シンポジウム、戦争と美術」特集号(一三八号)とその前後数年だったと言つてよい。

(7) Wessel Reinink and Jeroen Stumpel (eds.), *Memory & Oblivion, Proceedings of the XXXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Kluwer Academic Publishers, 1999.

(8) 紙幅に許される限りで典拠を示すことを旨とするが、網羅的記述はもとより不可能である。したがって注記はあくまで筆者個人の私的な覚書

にすぎず、現下の問題設定において本来ならば包含せられるべき領野全体を覆うだけの力量もなければ、またその資格にも欠けていることを、冒頭から一言お断りする。なお、元来の英文の後半は、『ゲンロン』第三号「特集・脱戦後日本美術」二〇一六年七月、一六九—一八六頁に簡略版の日本語訳の掲載を求められることとなったため、本稿では重複を厭って割愛する。

- (9) その後メルボルンで、二〇〇八年一月一三—一六日に世界最初の南半球での会合がもたれ、そこでは非西洋美術にもかなりの比重が割かれた。しかしながら、そこでかえって目立ったのは、欧米に伍して東南アジアへの覇権を主張する中華人民共和国の政治意思であり、また大英帝国を旧宗主国とする英語圏のネットワークに主導される世界の美術館・博物館重鎮たちの人脈だった。この学会については、以下を参照。ついでにいえば、中国からは政府高官や行政関係者が多数押しかけてロビー合戦を繰り広げていたが、日本の公共美術館関係者の参加は皆無であり、日本における行政と研究者集団との乖離、日本の内向き振りが顕著となった。稲賀繁美「トポロジー空間のなかの21世紀世界美術史」『あいだ』第一四五一—一四八号、四回連載、二〇〇八年。公式報告書は、Jaymie Anderson (ed.) *Crossing Cultures, Conflict Emigration and Convergence. Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art, The Miegumyah Press, 2009*。また二〇一六年九月には国際美術史学会が北京で開催される予定となった。これにともなう地政学的・学術的進展については、今後の動向に注目したい。

- (10) Henri Focillon, « L'étrange japonaise et la peinture en Occident », *Actes du Congrès International d'histoire de l'art à Paris en 1921* (Paris, 1923). Cf. Sadao Fujihara, « L'Extrême-Orient d'Henri Focillon », in *La Vie des Formes, Henri Focillon et les arts, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2004*, pp.241-48。藤原貞朗「アンリ・フォションの美学・美術史における岡倉天心の影響」『美学』第五二巻第一二〇六号、二〇〇一年、一五一—二八頁はか。

- (11) Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, 1978 (エドワード・サイード『オリエンタリズム』今澤紀子訳、板垣雄三・杉田英明監修、平凡社、一九八六年)。本書に対する反応を網羅することは不可能だが、弥永信美「問題としてのオリエンタリズム」『歴史という牢獄』青土社、一九八八年、一九—五四頁。稲賀繁美「オリエンタリズム論」大塚和夫・山内昌之(編)『イスラームを学ぶ人たちのために』世界思想社、一九九三年、二七六—二九一頁。

- (12) René Grousset, *Bilan de l'histoire*, Plon, 1949。なお、グルッセは正倉院を「シルクロードの終着駅」と呼んだ。

- (13) 西欧化する「近代」を経験した日本人の場合の心理分析については Sukehiko Hirakawa, *Japan's Love-Hate Relationship with the West, Global Oriental, 2005*。

- (14) 南欧には南蛮時代の遺物が出自不明で放置され、北欧では考古学が主流であつて、事情はやや異なる。

- (15) その一端は藤原貞朗「日本の東洋美術史と瀧精一」稲賀(編)『東洋意識』ミネルヴァ書房、二〇一二年、三〇—三三四頁。また考古学史の場合を生々しく解剖する資料として角田文衛(編)『考古学京都学派(増補)』雄山閣出版、一九九四年。これを梅原末治『考古学60年』平凡社、一九七三年と併読するのが有効である。

- (16) Cf. William Rubin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art, New York: Museum of Modern Art, 1984*。吉田憲司による貴重な解説を付した日本語訳はウィリアム・ルービン『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』吉田他訳、淡交社、一九九五年。本書への主要な批判のひとつとして James Clifford, *Pediment of Culture, Harvard University Press, 1988* (ジェームズ・クリフォード『文化の窮状』太田好信他訳、人文書院、二〇〇三年)。クリフォードの批判とは違つて、表象の論理による造形創作を乗り越えたはずの「未開主義」を表象の論理に還元しようとするところに、ルービンの企ての

最大の矛盾あるいは虚妄がある、とするのが拙論である。『絵画の東方』名古屋大学出版会、一九九九年、第一章註51(巻末三六頁)・第五章註4(巻末五三―五四頁)および「プリシテイヴィズム再考」、『日仏美術学会報』第二九号、二〇一〇年、一〇一―一〇二頁。および「プリコラージュとスクラブチャー Bricolage and Scappure」、『彫刻家エル・アナツイのアフリカ展 記念シンポジウム』異文化の表象と展示空間の政治学 The Politics of Exhibition Space: A Case of the Exhibition, 『A Fateful Journey: Africa in the Works of El Anatsui』報告書』埼玉県立近代美術館、二〇一〇年、六一―一五頁。

- (17) Shigemitsu Inaga, "Cognition Gap in the Recognition of Masters and Masterpieces in the Formative Years of Japanese Art History," in Michael Marra (ed.), *Japanese Hermitica*, Hawaii University Press, 2003, pp.115-126. また今井裕子が立証したように、『蝸川式胤の手彩色石版による『観古図説』(一八七七)は欧米収集家に一八八〇年代に広く伝播し、それまでの輸出磁器中心の日本陶磁観を茶陶趣味へ脱皮させる契機となった。Yūko Imai "Changes in French Tastes for Japanese Ceramics," *Japan Review*, International Research Center for Japanese Studies, No.16, 2004, pp.101-127.

(18) パラダイム・シフトというトマス・クーンが提唱した概念に対しては、幾多の批判もあるが、それは純粋の科学認識論の論争にはとどまらず、戦後の欧米における大陸系哲学と英米分析哲学との覇権争い、ナチズムやスターリニズムへのユダヤ系亡命知識人の知的闘争とも絡まった政治的要因を背景に秘めている。ここではその詳細におよぶ余裕はないが、稲賀「接触造形論」名古屋大学出版会、二〇一六年、第三部第四章注48(巻末一一七頁)を参照されたい。

- (19) Shigemitsu Inaga, "The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonism," *Japan Review*, No.15, 2003, pp.77-100. その要約は『絵画の東方』第三章。

海外における初期の「日本美術史」像の執拗な残存ぶりはアンリ・フォ

ション(Henri Focillon)の奇妙に「時代錯誤」ともいえる『北斎』*Hokusai* (1916; 1925)にその痕跡を辿ることができ、それが日本「国内」の貴族的な「日本美術史」像とは大きく乖離したものであったことは、今日なお欧文による「古典」として残る秋山光和「Terukazu Akiyama, *La Peinture japonaise*, Skira edition, 1961)との対比からも窺われる。

- (20) Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922*, Cambridge University Press, 1994. *The Triumph of Modernism: Indian artists and the avant-garde 1922-1947*, Reaktion Books, 2007. Tapati Guha-Thakurta, *The Making of New Indian Art*, Cambridge University Press, 1992; *Monuments, Objects, Histories: Interventions of Art in Colonial and Postcolonial India*, Delhi, Permanent Black; Princeton University Press, 2004.

(21) Shigemitsu Inaga, "Un destin de pensée, L'impact d'Okakura Kakuzō sur le développement de l'histoire de l'art en Inde et au Japon au début du XX^e siècle," in Livia Monnet (éd.), *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*, Presses universitaires de Montréal, 2003, pp.329-48.

- (22) Kazuo Okakura, *The Ideals of the East*, 1904; Stone Bridge Classics, 2007, p.145. Cf. Shigemitsu Inaga, "The Making of Museums and Collections in Modern Japan with Special Reference to the Construction of 'Asian Art' and 'Japanese Art,'" International Symposium, "Interpreting Asian Cultures in Museum," at the British Museum, March 2000 (未刊: 日本語訳は「近代の国家コレクションと民間コレクションの形成」『記号学研究』第二二号、二〇〇一年、七五―一〇一頁)。岡倉の「巧芸」概念は、ウィリアム・モリスの中世主義の反映が認められるアナンダ・クーマラスワミー(A. K. Coomaraswamy)『中世シンハリ美術』*Medieval Sinhalese Art* (1908)と比較に値する。

- (23) この間、Noriko Murai, Ann Chong et al., *Journeys East: Isabella Stuart Gardner and Asia*, Boston: Isabella Stuart Gardner Museum, 2009。清水恵美子『岡倉天心の比較文化史的研究——ボストンでの活動と芸術思想』思文閣出版。

二〇一二年ほかが出版されている。

- (24) 藤原貞朗「美術史と国際主義」『アートフォーラム21』第九号、二〇〇四年、九〇―九五頁。

- (25) 岡倉覚三「泰東巧藝史」『日本美術史』木下長宏(編)、平凡社ライブラリー、二〇〇一年。Yuko Kitachi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory, Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, London and New York: Routledge Curzon, 2004. 本件については、稲賀による英文の講演の日本語訳「全球的な知覚から近代性を問直す」国際美術館会議、二〇一五年年次総会東京大会基調講演、『美術館はいかにグローバルになるのか?』森美術館、二〇一六年、九〇―一〇七頁参照。

- (26) より詳しくは、稲賀「世界美術史は可能か? 学問分野・批評・創作」『文学術フォーラム』総合研究大学院大学文化科学研究科、二〇〇八年二月二三日報告書、八五―一〇四頁。芳賀徹「美しくも愚かしいことども——『茶の本』の一隅を読む」『アステイオン』第七七号、二〇一二年、一一二―一一五頁。

- (27) 戦前期日本の美術史学の「植民地」的性格と、朝鮮半島の美術史の成立事情については、高木博志「日本美術史／朝鮮美術史の成立」『朝鮮・台湾における植民地支配の制度・機構政策に関する総合的研究』平成十六年、研究代表者：水野直樹、科学研究費助成金成果報告書、二〇〇四年、一五九―一七三頁。

- (28) 木代修一「美術史」歴史教育研究会(編)『明治以降に於ける歴史学の発展』四海書房、一九三三年、二四七―三三三頁。また近年では「日本における美術史学の成立と展開」東京国立文化財研究所、二〇〇一年、五〇四頁におよぶ膨大な報告書だが、検討されるのは美術史学・考古学などの沿革に留まり、学術の鳥瞰は放棄されている。

- (29) 吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」『東京藝術大学美術学部紀要 [Bulletin of the Faculty of Fine Art, Tokyo National University of Fine Arts and Music]』第六

号、一九九四年、一一三五頁。

- (30) 『矢代幸雄資料展』神奈川県立近代美術館・葉山、二〇〇五年。藤原貞朗「美術史学と国際主義——1920年代の美術史家の国際的成功とその意味 [Internationalism and the Study of Art History: The International Relationship of the Art Historians in the 1920s and its Significance]」『アートフォーラム21』第九号、二〇〇四年、九〇―九五頁。

- (31) 高階秀爾「解説」矢代幸雄『世界における日本美術の位置』講談社学術文庫、一九八八年、二〇〇―二二〇頁。その晩年に矢代は『日本美術の再検討』(新潮社、一九七八年)を執筆した。ここで著者は「名前なき美術史」(*Kunsgeschichte ohne Name*)の行き過ぎを自戒する一方、岡倉が推進した茶による観念的・教条的東洋美学の過剰に警戒を促し、また東洋学者による過度に専門的・学術的な東洋美術観には美術批評の観点から欠落していること、博物館行政官や学術界の歴史家によって美術史研究が独占される傾向に警鐘を鳴らしている。矢代については、さらに稲賀『絵画の臨界』第V部第三章、四五八―四八二頁。

- (32) John Rosenfield, "Japanese Art Studies in America since 1945," in Helen Hardacre (ed.), *The Postwar Development of Japanese Studies in the United States*, Leiden-Boston-Köln: Brill, 1998, pp.161-194. 貴重な論文だが、言及されるフランスの知識人の綴りには誤謬が頻出し(例えば Jacques Lacan の替わりに Marcel Lacan など)、「Japanese Art Studies in America」を人文学における主導的な理論的高みへと唱導すべき使命感がいささか空回りし、ハーヴァードのフランス中心主義における周辺性を露呈させているのは残念である。北米美術史学会において二十一世紀初頭段階で日本美術史が如何に論じられていたかは Mimi Hall Yengpruksawan, "Japanese Art History 2001, The State and Stakes of Research," *Art Bulletin*, Vol.83, 2001。それが惹起した反応は「くつか追跡であるが」(就中) Wen C. Fong, "Why Chinese Painting is History?" *Art Bulletin*, June 2003, James Elkins (ed.) *In Art History Global?* pp.165, 175, notes 34,35 に開方

への言及がみられる。

- (33) Udo Kulermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Ulstein Sachbuch, 1981; 1987 (ウード・クルターマン『美術史学の歴史』勝國興・高阪一治訳、中央公論美術出版、一九九六年)。ドイツ語原典は安価な文庫で入手可だが、日本語版は二万円を越す高額図書であり、学生には手が出ない。東洋・日本関係の増補が見送られた顛末も日本語版に見える。Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Albain Michel, 1986.

- (34) 美術史学会第六一回全国大会「シンポジウム 世界美術史の可能性」が John Onians, David Carrier を招いて二〇〇八年五月三〇日に催されたが、日本側は問題を共有する土俵に乗る意識も乏しく、議論はまったく低調であった。蛇足だが、筆者はこのシンポジウムへの出席などまったく打診されていない。

- (35) 北澤憲昭『眼の神殿——「美術」受容史ノート』美術出版社、一九八九年、ブリュッケ、二〇一〇年をはじめとして、佐藤道信『明治国家と近代美術——美の政治学』吉川弘文館、一九九九年、同『日本美術』誕生——近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ、一九九六年ほかがこの潮流を作った。その周辺部へと放擲された「モノ」は木下直之が『美術という見世物』平凡社、一九九三年以来の著書で、軽妙洒脱に説いている。歴史学分野では、高木博志が一次史料発掘・現地踏査をふまえ「近代天皇制の文化史的研究」校倉出版、一九九七年以来、手堅い成果で考古学、文化財保護を含む領域を発掘している。知の制度の再発掘といえは鈴木廣之『好古家たちの一九世紀——幕末明治における《物》のアルケオロジー』吉川弘文館、二〇〇三年、森仁史『日本《工芸》の近代』吉川弘文館、二〇〇九年が、それぞれ美術「以前」、美術「外」に着目する。ここでは言及できぬその詳細は、北澤『眼の神殿』二〇一〇年「定本」巻末の足立元による充実した解説が有用。またこうした九〇年代の日本の近代美術制度史研究の動向を、同時代の欧米での芸術社会学の分野

に紹介したものととしては、以下の批判的鳥瞰的書評 Shigemitsu Inaga, "De l'artisan à l'artiste au seuil de la modernité japonaise," *Sociologie de l'art*, n°8, 1995, pp.47-61. 工芸・デザインをその延長上に位置づけることが歴史的視野からは不可欠であり、またこの分野でも過去十五年ほどの間に多くの画期的成果が上がっている。だが、それについては稲賀(編)『伝統工藝再考——京のうちそと』思文閣出版、二〇〇六年に譲り、ここで詳述することは避ける。

- (36) 『美術史』第一三六号、一九九四年に「シンポジウム・日本美術のジェンダー」ほかの記事がみえる。同号の例会記録にも「フェミニズム美術史」が話題となっている。その最初のまとまった成果報告としては、鈴木杜幾子、千野香織、馬淵明子(編)『美術とジェンダー』ブリュッケ、一九九七年。同年、国際シンポジウム『今、日本の美術史学をふりかえる』*The Present, and the Discipline of Art History in Japan [1997] An International Symposium* 東京国立文化財研究所が開催された。報告書は平凡社、一九九九年。稲賀による本シンポジウムへの批判的論評は「今、日本美術史学(ママ)をふりかえる」を聞いて「別冊あいだ *Aida Extra*」第二五号、一九九八年一月号、二一—一五頁。この論評を含む複数の反応が惹起したいわゆる「美術史フェミニズム論争」については、熊倉敬聡・千野香織(編)『女? 日本? 美?』慶應義塾大学出版会、二〇〇五年に当事者による総括がある。それを受けた Ayako Kano, "Women? Japan? Art?: Chino Kori and the Feminist Art History Debates," *Review of Japanese Culture and Society*, Center for Inter-Cultural Studies and Education, Josai University, Vol. XV, Dec. 2003, pp.25-385. 加野彩子への稲賀の反論は、Shigemitsu Inaga, "A Commentary of Ayako Kano's Review of the Feminist Art History Debates," *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. XIX, Dec. 2007, pp.175-180. その間、鈴木杜幾子、馬淵明子、池田忍、金恵信(編)『交差する視線——美術とジェンダー2』ブリュッケ、二〇〇五年が刊行されている。関連の学会機関誌として *Inage & Gender*。

(37) 筆者は美術史学会の機関誌である『美術史』よりもとめられ、日本美術史学界の潮流を歴史的に考察した投稿論文を複数査読した経験を有する。方法論上の問題ではなく、それらの論文に露呈している知識の偏りや判断上の歴史事実誤認ゆえに、筆者は改稿を条件として掲載可との判断を示したが、結果的には他の査読者たちの反対があつたためであろう、これらはいずれも掲載されることがなかった。

(38) 『建築家 伊東忠太の世界展』東京、ワタリウム美術館、大阪、キリン・ブラザ大阪、二〇〇三年。鈴木博之（編）『伊東忠太を知っていますか？』王国社、二〇〇三年。東京大学・大学博物館（編）『関野貞 アジア踏査』二〇〇五年。これらの重要な報告書には、遺憾ながらいかなる英語表記の説明も与えられていない。

(39) 東京大学百年史編集委員会（編）『東京大学百年史』一九八七年、「部局史」第二編「文学部」の第三章第7節「美学美術学」と第四章第5節「美術史学」とを併読のこと。なお主要大学の「七十年史」「百年史」などを、各大学の同僚の個人的好意に頼って、注(41)の原稿のために集めたが、途中で挫折した経験がある。ご協力を戴きながら成果に至らなかつたことを、ご援助いただいた各位にこの場を借りて一言お詫びしたい。同様の目論見については、丹尾安典「日本の西洋美術史——西洋化と国粹主義」『美術史論壇』韓国美術史研究書、創刊号、一九九五年、三五―五三頁。また加藤哲弘「近代日本における美学と芸術研究『The Study of Aesthetics and Art Studies in Modern Japan』『明治期日本の美学と芸術研究』二〇〇二年、平成十一―十三年度科学研究費補助金研究成果報告書が、<http://homepage2.nifty.com/katoursu/tk01text.pdf>で閲覧可能。

(40) 神林恒道（編）『京の美学者たち』晃洋書房、二〇〇六年は、制度史ではないが、列伝形式で京都の主要な美術史家、美学者を取り上げており、近代京都の文化風土の特異性とその歴史的概観に役立つ。

(41) Shigemi Inaga, "The Invention of a Discipline and its Social Background: Art

History in Westernizing Japan" A Critical (Re-)view" 一九九八年執筆の未刊行原稿。『Art and its History』(仮題)のための寄稿を英国の学術出版社から依頼され、英文原稿を執筆したが、その後連絡が途絶え、二〇一六年現在、企画は日の目を見ていない。

(42) ハイソリヒ・ヴェルフリン『美術史の基礎概念』守屋謙二訳、岩波書店、一九三六年。海津忠雄訳、慶應義塾大学出版会、二〇〇〇年。アロイス・リイグル『美術様式論』長広敏雄訳、座右宝刊行会、一九四二年。

(43) 現在、ゆまに書房から、明治以降の『美術批評家著作選集』が復刻を集成する形式で刊行中である。ここには狭義の美術史家には限られない著述家の著作が、ある程度含まれている。

(44) 取り上げられた主要な著者を列挙すれば、ヴェルフリン、リイグル、ドルシャーク、アンタル、ガントナー、ウィットカウアー、ハウザー、ゴルドウオーター、ベネシユ、フランカステル、フリードレンダー、バット、パノフスキー、ゼーデルマイヤー、ゴンブリックほか。岩崎美術社の刊行物は二〇〇六年段階では、以下で検索可能だった。<http://www.ohjyusukan.com/iwasaki/bjutsune.html>。岩崎美術社は二〇〇〇年代初頭に倒産した。

むろん、同社が美術研究書の刊行を独占したわけではない。現時点で美術書関係に力を入れている出版社としては、平凡社、中央公論美術出版、ありな書房、スカイドア、彩流社、美学出版、ブリュッケ、三元社などを挙げることができる。その多くが、きわめて少人数の編集者による零細経営である。

(45) 主要な人名を列挙すれば、エーリッヒ・アウエルバツハ、ウージエニオ・ドールス、オルテガ・イ・ガセ、グスタフ・ルネ・ホッケ、カール・グスタフ・ユング、ジョージ・スタイナーほかだが、今日では邦訳書も絶版となり、若い学生の必読文献からはすでに脱落した著述家も少なくない。

(46) 七〇年代末から二十一世紀劈頭までの、大学生向けの読書案内を若干挙げる。『現代思想の109人』青土社『現代思想』別冊、一九七八年。『ブツ

クガイド現代思想の22冊』『現代思想』、一九八六年。今道友信(編)『美学の方法』ベリかん社、一九八四年。今道友信(編)『西洋美学のエッセンス』ベリかん社、一九八七年。「現代思想を読む230冊』『現代思想』二〇〇一年。一九七二年から八一年まで『現代思想』編集長を務めた三浦雅士の編集後記は『夢の明るい鏡』冬樹社、一九八四年。一九九〇年代以降の状況については、仲正昌樹『集中講義! 日本の現代思想——ポスト・モダンとは何だったのか』NHKブックス、二〇〇六年。池上善彦『現代思想の20年』以文社、二〇一二年など。これらの知的宇宙に關する個人による鳥瞰的書評としては、松岡正剛『千夜千冊』求龍堂、二〇〇六年。

(47) ケネス・クラーク『芸術と文明』河野徹訳、法政大学出版社、新装版、二〇〇三年。

(48) 一九八〇年段階で話題となっていた主要な人名を列挙すれば、ユルジス・バルトルスサイティス、ルネ・ユイグ、ユベール・ダミッシュ、ルイ・マラン、ジャン・フランソワ・リオタール、ミッシェル・セール、ジャン・クロード・レーベンシュティン、ピエール・ブルデュー、フィリップ・ジュノー、ミッシェル・テヴォほか、大学院の授業に登場した。ただしこの段階ではまだダニエル・アラスはなお埒外だった。

(49) オラース・ヴェルネーの東方趣味の絵柄を表紙に選んだ、筆者の『絵画の東方』を嬉々として手に取り「誰が作つたんだい」とのたまつたウンベルト・エーコは、本文が日本語なのを発見して、「なんだこれ、読めないじゃないか」と、落胆とともにそれを放り出した。シルクロードの要衝、葡萄の谷のオアシス都市、トゥルファンでの移動学会最中の夜の出来事だったと記憶するが、年代からしてこの一件は、どうやらその後西アフリカのマリを、西暦二〇〇〇年に同類の皆様と旅した折の出来事。その姿は、今でも筆者の網膜に鮮明に刻まれて残る。前者の移動学会の記録は、稲賀繁美「橋と壁とをめぐって——あらたなる欧亜学術交流を

めざす中国大陸移動学会始末』『ARS』第三号、東北芸術工科大学、一九九五年、一七〇—二〇九頁。

(50) Roland Barthes, *Résonance des sens*, University of Tokyo Center for Philosophy, *Bulletin*, No.2, 2004. 中国におけるこの段階での現状報告は、董重 (Dong Qing) の『Alois, Barthes? Barthes et la Chine, un rendez-vous manqué?』が出色であった。この会合の稲賀による報告としては「黄金の三角地帯を目指して」『あいだ』第九七号、二〇〇四年一月二〇日発行、三二—三五頁。Terry Eagleton, *After Theory*, 2003 (『アフター・セオリー——ポストモダニズムを超えて』小林章夫訳、筑摩書房、二〇〇五年)。イーグルトンの著作『詩をどう読むか』(*How to Read a Poem*, 2007) は川本皓嗣の訳で読むことができる(岩波書店、二〇一一年)。

(51) Cf. Maurice Pringuer, "Le Texte Japon," *Le Texte Japon*, Seuil, 2009, pp.29-43.

(52) 稲賀繁美「ロラン・バルトあるいは「虚構」としての日本」『表象としての日本』放送大学教育振興会、二〇〇四年、二四—二五七頁。

(53) Anne-Marie Christin (ed.), *Histoire de l'Écriture*, Flammarion, 1998 (アンヌ・マリー・クリスタン(編)『世界の文字の歴史文化図鑑』椋風舎、二〇一二年)。

(54) 「書は美術ならず論争」(一八八二年)については、中村義一『日本美術論争史』求龍堂、一九八二年。

(55) 小川裕充「書画と美術——『今日の美術史学を振り返る』に寄せて」『美術史論叢』第一四号、一九九七—九八年、一五七—一六六頁。シンポジウムの後の宴席で始まったこの論争については、稲賀前掲論評(注36)を参照。

なお、以下も参照。塚本麿充「序章 近代における「中国美術史」の成立とその認識——矢代幸雄・藤岡・シツクマン」、および「はじめに」「美術」から「文物」へ——「交流史」を結節点とした方法的な若干の考察」『北宋絵画史の成立』中央公論美術出版、平成二十八年、一—七二頁。