

日本における「美術」概念の^{アップデート}再構築

語彙と理論にまたがる総合的研究

Toward **Updating** the Concept of “*Bijutsu* (Art)” in Japan

科学研究費補助金研究事業報告

基盤研究 (A) 25244008

課題名

「日本における「美術」概念の再構築——語彙と理論にまたがる総合的研究」

代表 山崎剛

(金沢美術工芸大学美術工芸学部教授)

はじめに

山崎剛

この報告書は、科研（基盤研究 A）「日本における「美術」概念の再構築——語彙と理論にまたがる総合的研究」（平成 25～27 年度、研究機関：金沢美術工芸大学、研究代表者：山崎剛）の研究報告である。

これに先立ち私たちは、科研（基盤研究 B）「近代日本工芸、デザイン史基礎資料の総合的調査研究」（平成 22～24 年度、研究機関：金沢美術工芸大学、研究代表者：森仁史）において、日本の工芸・デザイン作品の検索システムの構築作業を行った。その際、作品を記述する体系や用語が西洋で形成されたものであるために、多くの不合理と困難があることにあらためて気づいた。確かに、西洋の美術史学が体系化した手法や言語が一定の先駆性を持ち、普遍的なツールとなりうる利便性を備えていたことは事実である。しかし、擬似的な類似性だけを頼りに、西洋的な手法で、日本をはじめとする東洋の作品を定義し、記述することには根本的な齟齬があり、部分的な手直しでは対応できないと認識した。

近代日本が西洋から受容した「美術」は、自らの美意識とは異質な分類枠であること、すなわち、それ以前に日本で追求された創造は、西洋とは異なる価値観と造形意欲に基づくものであり、前近代のみならず現代に至る日本の作品は、西洋とは異なる価値基準によって定義され、記述されるべきものであることを再確認したのである。

本研究では、「概念としての「美術」、に関わる先行研究の成果を踏まえ、日本の「美術」を語る体系全体とそれに従う語彙を再検討し、理論的に探究することを目的とした。そして、語彙と理論にまたがる種々の研究を集成し、日本の「美術」概念を再構築する場が生成することを目指した。

この報告書は、こうした試みの軌跡として、国内外で開催した研究会とシンポジウムならびに調査等の記録を集成したものである。

私たちの研究へのご協力とご尽力を賜った関係各位に心より御礼申し上げます。

平成 28 年 3 月 31 日

日本における「美術」概念の^{アップデート}再構築

語彙と理論にまたがる総合的研究

[目次]

I

準備経過

共同研究の歩み

研究および調査

西洋美術部会	渡辺俊夫	11
近代美術部会	青柳滋	13
古美術部会	青柳滋	14
福岡研究会 古美術部会	青柳滋	15
現代美術部会	青柳滋	16
シンポジウム検討会	青柳滋	17
工芸美術部会	青柳滋	18
アジア調査（シンガポール、インドネシア）	後小路雅弘	19
第2回現代美術部会	青柳滋	21
シンポジウム検討会	青柳滋	22
アジア調査（ベトナム、フィリピン）	森仁史	23
シンポジウム検討会	青柳滋	29
シカゴ大学研究会	チェルシー・フォックスウェル	30
シンポジウム打ち合わせ	森仁史	38
シンポジウム打ち合わせ	森仁史	39
シンポジウム準備会議	森仁史	40
最終報告書編集会議	青柳滋	41
アジア調査（インド）	森仁史	42
アジア調査（ベトナム、カンボジア）	森仁史	45
日米意見交換会	森仁史	53

運営

事務局体制	青柳滋・加藤謙一	55
情報共有	藪内公美・鈴木浩之	56

II シンポジウム

はじめに	山崎剛	60
国際シンポジウム@福岡		
「美術」と「工芸」の近代と前近代 諸ジャンル形成の条件	鈴木廣之	64
物質文化と美術史の出会い 工芸史の広域性と混濁性をめぐって	山崎剛	70
台湾における「美術」の概念構築 その概要と現状	林育淳	77
Road to Nowhere? シンガポール国立美術館東南アジアギャラリーからの報告	堀川理沙	83
美術史の枠組み	佐藤道信	89
非西欧圏における「美術」概念 アジア美術展／福岡トリエンナーレの 経験から	後小路雅弘	95
アート（美術）とアーティファクト（器物） 美術館と博物館の間	吉田憲司	100
キャンピングとトランピング* 植民地的アーカイヴを通じて、 非西洋的オブジェクトへの注記とともに	シャビール・フセイン・ムスタファ	106
アジアにおける「ラウンドテーブル」 光州ビエンナーレから見てきたもの	片岡真実	118
ポストコロニアリズム以降のアジア美術	金仁恵	124
「アメリカの再発見」？ 草創期ラテンアメリカ美術史学から問う植民地美術 論の現在	岡田裕成	129
国際シンポジウム@金沢		
美術におけるカモノハシ問題 アヴァンギャルドと美術館	北澤憲昭	135
限界芸術概念の再構築	福住廉	145
作品制作と収蔵されること	白川昌生	152
東京都現代美術館における作品の分類	加藤弘子	157
日本の美術館における現代美術作品の収集、保存管理の課題	植松由佳	163
鑑賞者の複数性	住友文彦	169
日本における「美術」概念の形成 アジアの視野で考える	森仁史	174
道具から美術へ アジアの視野から	並木誠士	180
近代西洋美術概念の変遷におけるジャポニズムの役割	渡辺俊夫	186
日本における美術史関連文献の分類の変遷 『日本美術年鑑』を例に	山梨絵美子	191
イメージ、装飾、芸術 創造的形式の歴史	パトリック・D・フローレス	201
文化の翻訳性序説 造形芸術における	稲賀繁美	206

シンポジウム@京都

シンポジウム日本における「美術」コレクション

シンポジウム報告	並木誠士	215
手銭家の美術資料	佐々木杏里	219
徳川美術館コレクション 尾張徳川家成立から美術館設立まで	吉川美穂	223
住友春翠 近代事業家の趣味とコレクション	実方葉子	228
図書から参考品へ 美術教育とコレクション	松尾芳樹	232
京都国立近代美術館の「美術」コレクションの形成について	松原龍一	235
DNP コレクションの歩みとこれから	木戸英行	238
コメント	宇佐美文理	242

芸道論の今日

「芸道論の今日」報告要旨	並木誠士	246
芸道と美術 継承と飛躍	森仁史	250

シンポジウム「アップデート！日本『美術』

科研共同研究「日本における『美術』概念能再構築」を締めくくる」	森仁史	254
---------------------------------	-----	-----

付記

鈴木浩之・青柳滋	258
----------	-----

III 資料

『中国美術史学の成立を顧みる』2010	林聖智	261
『現代におけるインドネシア画家の挑戦』1985	ユスティオノ	286
「芸術・科学・テクノロジー間の統合と分解」1996	ユスティオノ	294
アジア調査インタビュー 1	後小路雅弘	308
アジア調査インタビュー 2	後小路雅弘	312
科研共同研究者一覧・報告書執筆者一覧		258
あとがき	森仁史	318

I

準備經過

共同研究の歩み

日付	タイトル	場所	参加者
2014年			
1月13日(月)、 14日(火)	第1回 西洋美術部会	ロンドン芸術大学 Chelsea College of Arts, Room E101 (13日) Card Room (14日)	渡辺俊夫 Nicholas Cambridge、福岡真紀 Margaret Iversen (14日) 山崎剛、森仁史、鈴木浩之
1月26日(日)	第2回 近代美術部会	東京文化財研究所 企画情報部研究室	青木茂、山梨絵美子、鯨井秀伸。橋本愛樹、佐藤道信、青木美保子、並木誠士、黒川廣子、加藤弘子、北澤憲昭、山崎剛、森仁史
2月1日(土)、 2日(日)	第3回 古美術部会	京都工芸繊維大学 美術工芸資料館	熊倉功夫、加藤哲弘、下原美保、中川理、高木博志、並木誠士、青木美保子、山崎剛、森仁史、鈴木浩之
2月25日(火)、 26日(水)	第4回 アジア美術部会	福岡アジア美術館 会議室(8階)	北澤憲昭、カン・ミンギ、キム・ジョンソン、ガンケンエン、ホンヘンガン、山梨絵美子(26日)、並木誠士(26日)、後小路雅弘、山崎剛、森仁史、鈴木浩之
4月5日(土)	第5回 現代美術部会	東京都現代美術館 第一研修室	神野真吾、福住廉、山梨絵美子、北澤憲昭、橋本愛樹、佐藤道信、伊藤嘉章、加藤弘子、森仁史、鈴木浩之
6月7日(土)、 8日(日)	シンポジウム検討会	アーツ前橋 会議室(7日)、コーヒーラウンジ(8日)	白川昌生、住友文彦、北澤憲昭(7日) 加藤弘子(8日) 山崎剛、森仁史、横山勝彦
6月14日(土)、 15日(日)	第6回 工芸美術部会	金沢美術工芸大学 企画情報室	黒川廣子、木田拓也、橋本真之、青木美保子、後小路雅弘、山梨絵美子、橋本愛樹、山崎剛、森仁史、横山勝彦、藪内公美
6月17日(火) ～6月25日(水)	第1回 アジア調査	シンガポール: NGS (18～19日) ギルマンバラックほか (20日) インドネシア: バンドン市内レストラン (23日) バンドン工科大 (23日) ピロウス邸 (23日)	後小路雅弘、武夢茹、森仁史、山崎剛 堀川理沙(18、23日)
7月6日(日)	第7回 現代美術部会 #2	東京都現代美術館 第一研修室	白川昌生、加藤弘子、西川美穂子、吉崎和之、北澤憲昭、橋本愛樹、山梨絵美子 黒川廣子、本橋浩介、山崎剛、森仁史、横山勝彦、藪内公美
7月27日(日)	第8回 シンポジウム検討会	京都工芸繊維大学 美術工芸資料館	加藤哲弘、並木誠士、青木美保子、山梨絵美子、黒川廣子、山崎剛、森仁史、藪内公美
8月5日(火)～ 13日(水)	第2回 アジア調査	ベトナム: Art Vietnam Gallery 国立美術館 (7日) ハノイ美術大学 ハノイ美術工芸大学 (8日) 国立歴史博物館 ドンキ工房 (9日) フィリピン: サン・アウグスティン教会美術館、メトロポリタン美術館、マニラ市役所、ロペス記念美術館 (11日) アヤラ博物館 国立博物館 フィリピン大学ヴァルガス美術館 (12日)	森仁史 見沢直美 (7～9日)

8月23日(土)	シンポジウム検討会	TKP 東京駅京橋ビジネスセンター	加藤弘子、山梨絵美子、後小路雅弘、北澤憲昭、佐藤道信、並木誠士、山崎剛、森仁史
9月6日(土)、7日(日)	第2回 西洋美術部会	シカゴ大学 Cochrane-Woods Art Center Lecture Hall, University of Chicago	Yanfei Zhu、Christopher Paul Bush、Anton Schweizer、Yurika Wakamatsu、Elenor Hyun、Yasuko Tsuchikane、Janice Katz、Chelsea Foxwell、渡辺俊夫、山崎剛、森仁史
9月26日(金)	シンポジウム打合わせ	東京藝術大学大学美術館	森仁史、黒川廣子
9月30日(火)	同上	国立民族学博物館	森仁史、吉田憲司
11月8日(土)、9日(日)	第1回 第2回 シンポジウム@福岡	福岡アジア美術館 あじびホール	別掲
12月6日(土)、7日(日)	第3回 第4回 シンポジウム@金沢	金沢美術工芸大学 視聴覚教室 (6日) 金沢 21世紀美術館シアター21 (7日)	別掲
2015年			
5月25日(月)	シンポジウム検討会	京都工芸繊維大学	森仁史、並木誠士、松原龍一、青木美保子
7月25日(土)	報告書編集会議		北澤憲昭、後小路雅弘、山梨絵美子、橋本愛樹、鈴木浩之、山崎剛、森仁史
8月8日(土)	第5回シンポジウム	京都国立近代美術館 講堂	別掲
9月22日(火)～29日(火)	第3回アジア調査	デリー (23～27日) コルカタ (27～28日)	森仁史
10月24日(土)	第6回シンポジウム	京都工芸繊維大学 60周年記念館	別掲
2016年			
1月31日(日)	締めくくりシンポジウム	東京都現代美術館 BF2講堂	別掲
2月14日(日)～24日	第4回アジア調査	シンガポール、ベトナム、カンボジア	森仁史 堀川理沙、シャビール・H・ムスタファ (15日)
3月22日(火)、23日(水)	意見交換会	金沢美術工芸大学 企画情報室	Chelsea Foxwell 山崎剛、森仁史、鈴木浩之、藪内公美

西洋美術部会

渡辺俊夫

この科研の最初の研究会がロンドン芸術大学のトランスナショナル・アート研究所において2014年1月13日と14日に開催された。参加者としては日本の研究チームからは金沢工芸美術大学の森仁史、山崎剛、鈴木浩之が参加し、イギリスからはエセックス大学のマーガレット・アイヴァセン、ミドルセックス大学のニコラス・ケンブリッジ、リーズ大学の福岡真紀、ロンドン芸術大学の渡辺俊夫が参加した。さらに博士課程学生として東京芸術大学在学中のロンドン芸術大学のトランスナショナル・アート研究所に交換留学生として訪英中の渡部名祐子及びロンドン芸術大学トランスナショナル・アート研究所所属の山本浩貴が聴講した。さらに大英博物館及びノリッチ大学日本藝術研究所のニコル・クーリッジ・ルマニエールが代読発表という形で参加した。通訳はベサン・ジョーンズが担当した。アイヴァセン教授は西洋美術の専門家であり、日本美術専門家の集まりに対して部外者のパースペクティブを提供していただくという目的でご招待した。

4名の発表があり、それ以外の時間の多くを討論に費やした。まず初めに科研代表者である山崎教授がこのプロジェクトの概要について発表した。このグループの先行研究として平成22年度科研共同研究「近代日本工芸、デザイン史基礎資料の総合的調査研究」（基盤研究（B）22320039）があり、ここでは日本の工芸・デザイン作品の検索システム構築の作業を行った。その際、現在の美術作品を記録する体系や用語が西洋で形成されたものであるために、多くの不合理と困難を持つことになり、西洋から移植された研究手法が日本美術のとりわけ伝統技法によるジャンルでは根本的な齟齬があるため、これには部分的な手直しでは対応できないと認識した。そこで、“概念としての「美術」”にかかわる先行研究の成果を踏まえて、日本の「美術」を語る体系全体とそれに従う美術作品記述の語彙を再検討し、どのように日本美術を捉え、どのような記述がふさわしいのかを探究することによって初めて、真正の日本の「美術」概念が生成されうると問題設定をした。このためには、国内の実務担当者や研究者だけでなく、海外の研究者との意見交換を踏まえ、幅広い議論から適切な結論を導き出す必要があるということで、最初の研究会をロンドンで開催することになった。

2番目の発表は森教授が「日本「美術」概念の再構築に向けて」というテーマを「日本「美術」研究の視点」、「我々の成果」、「本研究の位置」という3点から総括的に分析した。日本の「美術」が明らかに西洋の規範を受容し、それに依拠しつつ自らを変容させる路を歩んできた事実、ここ20年ほどの間に自覚的になってきた。普遍的に造型を語る語法を西欧から学ぶことによって、日本人の造型を世界に語るための手段を得ることは、西欧とは無縁な文化体系に属してきた日本が近代に参入するためのツールの獲得であった。しかし、これらの営為は、西欧で形成された美術の枠組みとヒエラルキーのうえに、日本の造型の展開を接ぎ木することであった。しかし、我々は日本「美術」の本質や造型意欲の進展を把握するために、日本「美術」に固有の事象の再検討を進めてきた。こうした戦後の日本美術の実態的検証が、我々の問題関心の基礎となっている。日本には名称としての美術はなかったが、「芸」などのように、それに照応する活動や概念があった。結果としてもたらされた造型物ではなく、その制作過程における「境地」をより尊ぼうとしていた美意識である。こうした構造的な分析と把握によって明快に日本の美術現象をとらえ、再定義していくことが本研究の位置となろう。

第3の発表はアイヴァセン教授がウイーン派の美術史学者として著名なアロイス・リーグルの装飾論（1893年）について述べた。リーグルは美術館で織物の担当をしていたこともあり、必ずしも絵画中心の態度は取っていない。しかも彼が提唱した、有名な Kunstwollen（芸術意欲）の概念は、それぞれの時代の芸術意志を意味しており、いわゆる巨匠主義美術史観とは相容れない。それでいながら図像学理論には相容れず、フォーマリズムを重要視する点ではモダニズム史観に近い。リーグルは、日本で我々が普通に西洋の美術概念と信じていることとはかなり異なった理論を展開しているのである。現在の欧米のデザイン史に近いマテリアリスト的な態度も示す。

最後はルマニエール教授の発表で、「美術はアートではなく、クラフトは工芸ではない」というかなり挑発的なタイトルであった。渡辺が代読したが、非常に興味深い内容で、討議に参加していただけなかったのは残念であった。大英博物館などでの日本の工芸展を主催していく中で経験談を豊富に持ち込んで、事例に沿ってこの問題を分析していった。さらにイギリスのターナー賞受賞者であるグレーソン・ペリーの例を挙げ、イギリスでのアート／クラフトの確執にも触れた。結論としてはこの問題は早急に解決できる、あるいは解決すべきものではないとした。より深い議論を重ねていくべきであり、こう言った語彙を慎重に問題視していきながら、異なる文化圏ではそれぞれ異なった意味を持つということをも再認識するだけでも、研究の確実な一歩前進であるとした。

長時間にわたった討論は多岐にわたり、ここで短く纏めることは難しいが、いくつかの論点を拾ってみる。先行研究の扱った分類語彙について多くの質問が出た。江戸時代には分類に関してはかなり自由に豊かに使われていたものが、明治時代になって博物館で名前をつける時に古い言い方を捨てて行った。例えば「きもの」という分類項は博物館ではなく、形によって小袖、振袖などと分類される。いままでは西洋に合わせるために規定されてきた語彙を日本の作品に合わせるようにしていきたいというのがこのプロジェクトの目的であり、他国の概念との互換性についてはその後の課題となる。そこで互換性の問題として国内でも地方の方言語彙と国のとは、同じような問題が生じるのではないかという質問に対してはそれを横断した上位概念を作っていく、それがどれだけ共有できるかということ、地域の語彙を捨ないような形で考慮していくしかないという答えを得た。互換性の問題については西洋だけではなく、中国などのアジアも考慮に入れることの重要性についても言及された。また語彙の翻訳によって内容そのものにずれが生じてくるのではないかという疑問も出た。例えば仏像の「像」を「ポートレート」と訳したことによって仏像を肖像として観てしまう傾向さへ出てくるのではないか。さらに日本語のなかでもアートを表現するのに「美術」以外の語彙を使うケースも議論された。そのなかで「造形」は大学名にも使われていることが指摘されたが、「美」という概念を含んでいない点で、現代においてはより一般性があるのかもしれない。世代によって使い分けされているのではないかとされた。現在では「美術」というよりも「アート」とカタカナで表現されることも多い。英米では美術史に取って代わるものとして盛んに使われている Visual Culture, Visual Studies についても議論が出た。

最後の点として挙げたいことは、何が「美術」の範疇に入るのであろうかということも多く議論されたことである。例えば、いくつかの博物館・美術館では「写真」の登録が作品ではなく資料としてしか扱われていないという驚くべきケースさへ出てくる。これでは修復・保存の予算が付きにくくなることさえあるのではないか。また春画をいかに公共機関である美術館で扱うことができるかという現在盛んに議論されている問題がある。私立の秘宝館などでは堂々と性の表現がまかり通っているなかで何故芸術品として高いレベルを示す歌麿・清長などの春画は展示することが不可能なのであろうか。もっともこの点は2015年に永青文庫の春画展開催によって大きく前進したということが報告できる。

近代美術部会

青柳滋

2014年1月26日(日)13:30～18:00の日程で、東京文化財研究所の企画情報部研究室(東京上野)にて、同研究所山梨絵美子氏の進行により、科研共同研究「日本における『美術』概念の再構築—語彙と理論にまたがる総合的研究」の近代美術部会を開催した。

山崎剛(金沢美術工芸大学)のあいさつと森仁史(金沢美術工芸大学)による「研究の趣旨」説明に続き、青木茂氏による「東京藝術大学資料館所蔵品目録編纂作業について」、山梨絵美子氏(東京文化財研究所)による「矢代幸雄の日本美術品分類—美術研究所の作品・文献カード分類と日本美術年鑑の分類を中心に」、鯨井秀伸氏(元愛知県美術館)による「愛知県美術館の所蔵品目録データベース作成作業から見えたこと」の発表の後、参加者各自の持つ問題意識について全体討議を行った。

主な参加者は次のとおり。

青木茂

鯨井秀伸(元愛知県美術館)

北澤憲昭(女子美術大学)

佐藤道信(東京藝術大学)

並木誠士(京都工芸繊維大学)

青木美保子(京都女子大学)

加藤弘子(東京都現代美術館)

黒川廣子(東京藝術大学大学美術館)

山梨絵美子(東京文化財研究所)

橋本愛樹(ブリュッケ)

森仁史(金沢美術工芸大学)

山崎剛(金沢美術工芸大学)

古美術部会

青柳滋

2014年2月1日(土)、2日(日)の二日間にわたり、京都工芸繊維大学松ヶ崎キャンパス美術工芸資料館(京都市左京区)にて、同大学並木誠士氏の進行により、科研共同研究「日本における『美術』概念の再構築—語彙と理論にまたがる総合的研究」の古美術部会を開催した。

一日目である2月1日(土)は、10:00から科研メンバーによる打ち合わせを行い、11:00より京都女子大学青木美保子氏の解説で同資料館開催の「染色芸術の世界——鶴巻鶴一と中堂憲一」を見学した。そして、13:00～17:30の日程で、公開研究会「茶道における『美術』と『工芸』」を開催した。公開研究会は山崎剛(金沢美術工芸大学)の趣旨説明に続き、熊倉功夫氏(静岡文化芸術大学)の基調講演「茶道における『美術』と『工芸』」の発表の後、その講演に基づき、コメンテータの加藤哲弘氏(関西学院大学)、下原美保氏(鹿児島大学)、中川理氏(京都工芸繊維大学)、高木博志氏(京都大学)の4氏がコメントした。その後、全体による討議の時間を持った。

主な参加者は次のとおり。

熊倉功夫(静岡文化芸術大学)

加藤哲弘(関西学院大学)

下原美保(鹿児島大学)

中川理(京都工芸繊維大学)

高木博志(京都大学)

青木美保子(京都女子大学)

並木誠士(京都工芸繊維大学)

森仁史(金沢美術工芸大学)

山崎剛(金沢美術工芸大学)

鈴木浩之(金沢美術工芸大学)

二日目の2月2日(日)は、午前中に美術工芸資料館にて作品調査、午後は堂本印象美術館で、京都工芸繊維大学美術工芸資料館所蔵のフランスポスターの展覧会を見学した。

福岡研究会 アジア美術部会

青柳滋

2014年2月25日(火)、26日(水)の二日間に渡り、福岡アジア美術館8階会議室(福岡市博多区)にて、九州大学後小路雅弘氏の進行により、科研共同研究「日本における『美術』概念の再構築—語彙と理論にまたがる総合的研究」のアジア美術部会を開催した。

一日目である2月25日(火)は、12:00から科研メンバーによる打ち合わせを行い、13:30-17:00の日程で、研究会を開催した。研究会は山崎剛(金沢美術工芸大学)の「研究の計画概要」および森仁史(金沢美術工芸大学)の「研究の趣旨説明」、そして鈴木浩之(金沢美術工芸大学)の「ウェブサイトによる経過報告の計画」につづき、北澤憲明氏(女子美術大学)の「『美術』をめぐる分類を改めて問うことの根本的意義」、カン・ミンギ氏(弘益大学)の「Korean Painting in Modern Period」の発表の後、コメンテータのガン・ケンエン氏(国立台湾大学芸術史研究所)、クォン・ヘンガ氏(弘益大学)がコメントし、全体討議を続けた。

その後、17:00～18:30は、同美術館開催の「東京・ソウル・台北・長春—官展にみる近代美術」を見学した。

二日目の2月26日(水)は、午前中に石橋美術館(久留米市)を見学し、14:00より福岡アジア美術館8階会議室にて、キム・ジョンソン氏(東亜大学)による「朝鮮美術展覧会日本人審査員」の発表と意見交換および全体討議を行った。

主な参加者は次のとおり。

北澤憲昭(女子美術大学)

カン・ミンギ(弘益大学)

キム・ジョンソン(東亜大学)

ガン・ケンエン(国立台湾大学芸術史研究所)

クォン・ヘンガ(弘益大学)

山梨絵美子(東京文化財研究所)

並木誠士(京都工芸繊維大学)

後小路雅弘(九州大学)

森仁史(金沢美術工芸大学)

山崎剛(金沢美術工芸大学)

鈴木浩之(金沢美術工芸大学)

現代美術部会

青柳滋

2014年4月5日(土) 13:30～18:00の日程で、東京都現代美術館の第一研修室(東京江東区)にて、森仁史(金沢美術工芸大学)の進行により、科研共同研究「日本における『美術』概念の再構築——語彙と理論にまたがる総合的研究」の現代美術部会を開催した。

加藤弘子氏(東京都現代美術館)のあいさつと森仁史(金沢美術工芸大学)による「研究の趣旨」説明、鈴木浩之(金沢美術工芸大学)の「ウェブサイトによる経過報告の計画」説明に続き、神野真吾氏(千葉大学)による「全体社会システムを装うアートワールドと、サブ社会システム芸術」、美術評論家の福住廉氏による「『民俗』と『美術』」の発表の後、全体討議を行った。

主な参加者は次のとおり。

神野真吾(千葉大学)

福住廉(美術評論)

山梨絵美子(東京文化財研究所)

北澤憲昭(女子美術大学)

橋本愛樹(ブリュッケ)

佐藤道信(東京藝術大学)

伊藤嘉章(東京国立博物館)

加藤弘子(東京都現代美術館)

森仁史(金沢美術工芸大学)

鈴木浩之(金沢美術工芸大学)

シンポジウム検討会

青柳滋

2014年6月7日（土）、8日（日）の二日間にわたり、アーツ前橋（群馬県前橋市）にて、同年11月12月開催予定の運営と討議内容の準備に関する打ち合わせ会議を行った。両日とも13:00～17:00の日程で、7日（土）はアーツ前橋会議室において、8日（日）はアーツ前橋内ロブソンコーヒーにおいて、森仁史（金沢美術工芸大学）の進行により会議を進めた。森仁史（金沢美術工芸大学）による「研究の趣旨」説明ののち、会議は現在の日本の美術館の状況から、シンポジウムでの問題の設定方法や具体的な発表者の選考にまで及んだ。

参加者は次のとおり。

7日

白川昌生（アーティスト）
住友文彦（アーツ前橋）
北澤憲昭（女子美術大学）
森仁史（金沢美術工芸大学）
山崎剛（金沢美術工芸大学）
横山勝彦（金沢美術工芸大学）

8日

加藤弘子（東京都現代美術館）
北澤憲昭（女子美術大学）
森仁史（金沢美術工芸大学）
山崎剛（金沢美術工芸大学）
横山勝彦（金沢美術工芸大学）

工芸美術部会

青柳滋

2014年6月14日(土)、15日(日)の二日間にわたり、金沢美術工芸大学美術工芸研究所の企画情報室(金沢市小立野)にて、同大学山崎剛の進行により、科研共同研究「日本における『美術』概念の再構築—語彙と理論にまたがる総合的研究」の工芸美術部会公開研究会を開催した。

一日目の6月14日(土)は、10:00から科研メンバーによる打ち合わせを行い、14:00~17:00の日程で、山崎剛(金沢美術工芸大学)の挨拶と趣旨説明に続き、黒川廣子氏(東京藝術大学大学美術館)の「東京美術学校の美術工芸科をめぐって」の発表の後、橋本真之氏(金沢美術工芸大学)のコメントと30分程度のディスカッションの時間を設けた。引き続き、木田拓也氏(東京国立近代美術館工芸館)の「昭和戦前期の『工芸美術』概念の朝鮮への輸出」の発表の後、同様に橋本氏のコメントとディスカッションの時間を設け、全体討議に移った。

主な参加者は次のとおり。

黒川廣子(東京藝術大学大学美術館)
木田拓也(東京国立近代美術館工芸館)
橋本真之(金沢美術工芸大学)
青木美保子(京都女子大学)
後小路雅弘(九州大学)
山梨絵美子(東京文化財研究所)
橋本愛樹(ブリュッケ)
森仁史(金沢美術工芸大学)
山崎剛(金沢美術工芸大学)
横山勝彦(金沢美術工芸大学)
藪内公美(金沢美術工芸大学)

二日目の6月15日(日)は、午前中に金沢美術工芸大学美術工芸研究所企画情報室にて同大学所蔵品の作品調査、午後は同大学所蔵品を常設展示室にて見学した。

アジア調査（シンガポール、インドネシア）

後小路雅弘

【後小路雅弘】

研究代表者の山崎剛金沢美術工芸大学教授と森仁史柳宗理記念デザイン研究所所長とともにシンガポールとインドネシア（ジャカルタ、バンドン）を訪問し、それぞれの国を代表する美術史家である T. K. サバパシー氏とジム・スパンカット氏と面談し、科研研究テーマについて意見交換し、それぞれの国における「美術」システムの成立について意見交換を行うことができ、日本の場合と比較する材料を得た。また、より若い世代であるシンガポール国立美術館準備室の堀川理沙、ムスタファの両学芸員と意見交換することができたのも有意義であった。それぞれの国の「美術システム」を支える国立美術館などの美術館、博物館等の施設を調査することができた。

【武夢茹】

研究代表者の山崎剛金沢美術工芸大学教授と森仁史所長、そして後小路雅弘九大教授とともにシンガポールとインドネシア（ジャカルタ、バンドン）を訪問し、それぞれの国を代表する美術史家である T. K. サバパシー氏とジム・スパンカット氏と面談し、科研研究テーマについて意見交換し、それぞれの国における「美術」システムの成立について知見を深めることができたほか、国立美術館などの美術館、博物館等の施設を調査した。録音や撮影を担当し、面談を記録したほか、必要な場合に英語、中国語の通訳を行った。また旅行全体のマネジメントを担当した。

6月18日（水）

福岡空港発シンガポール / チャンギ国際空港着 シンガポール航空 SQ655 便

後小路雅弘、武夢茹、ヴィクトリア・ホテルにて山崎（研究代表者）森両氏に合流し、堀川理沙（シンガポール国立美術館学芸員）氏を交えて、調査打ち合わせ。

6月19日（木）

後小路、武、山崎、森、

シンガポール国立美術館準備室にて、学芸員らと研究テーマについて意見交換。

プラナカン美術館見学

シンガポール美術館にて東南アジアの現代美術見学

コウ・グエンハウ氏の案内で資料探索

6月20日（金）

後小路、武、山崎、森、

T. K. サバパシーと面談

Gillman Barracks 国立博物館 シンガポール美術館別館 8Q を調査

6月21日(土)

後小路、武、山崎、森、

国立シンガポール大学 NUS ミュージアム Kenneth Tay Wee Han と面談

ラサール美術大学を見学

後小路雅弘、武夢茹、Air Asia QZ 267 便 シンガポール発 ジャカルタ到着

6月22日(日)

後小路、武、山崎、森、

インドネシア国立美術館

ジャカルタ市立美術・陶磁美術館

ジャカルタ市立ワヤン美術館

ART1 New Museum にてヘリ・ドノ回顧展

ガンビール駅からバンドンへ列車移動

6月23日(月)

後小路、武、山崎、森、

ジム・スパンカット氏と面談

バンドン工科大学にてユスティヨノ教授と面談

A. D. ピロウス氏を自宅に訪ね面談

6月24日(火)

後小路雅弘、武夢茹、Air Asia QZ 361 にてバンドン発シンガポール着

シンガポール国立博物館見学

6月25日(水)

後小路雅弘、武夢茹、シンガポール / チャンギ国際空港発福岡 / 福岡空港着 シンガポール航空 SQ656
便(機中泊)

第2回現代美術部会

青柳滋

2014年7月6日(日) 13:00～17:00の日程で、東京都現代美術館の第一研修室(東京江東区)にて、加藤弘子氏(東京都現代美術館)の進行により、科研共同研究「日本における『美術』概念の再構築—語彙と理論にまたがる総合的研究」の第2回現代美術部会を開催した。

加藤弘子氏(東京現代美術館)と山崎剛(金沢美術工芸大学)の挨拶に続き、アーティスト白川昌生氏による「生活の場所でアートする」の発表の後、東京都現代美術館学芸員3名、加藤弘子氏、西川美穂子氏、吉崎和彦氏をコメンテーターに招き、意見交換を行った。その後、休憩を挟んで全体討議を行った。

主な参加者は次のとおり。

白川昌生(作家)

加藤弘子(東京都現代美術館)

西川美穂子(東京都現代美術館)

吉崎和彦(東京都現代美術館)

山梨絵美子(東京文化財研究所)

北澤憲昭(女子美術大学)

橋本愛樹(ブリュッケ)

黒川廣子(東京藝術大学大学美術館)

山崎剛(金沢美術工芸大学)

森仁史(金沢美術工芸大学)

横山勝彦(金沢美術工芸大学)

藪内公美(金沢美術工芸大学)

シンポジウム検討会

青柳滋

2014年7月27日（日）、京都工芸繊維大学松ヶ崎キャンパス美術工芸資料館会議室（京都市左京区）において、同大学並木誠士氏の進行により、科研共同研究「日本における『美術』概念の再構築—語彙と理論にまたがる総合的研究」のシンポジウム検討会を開催した。

13:00～17:00の日程で、山崎剛（金沢美術工芸大学）の挨拶に続き、森仁史（金沢美術工芸大学）の「これまでの研究会階差の進捗状況とその討議内容についての報告」を聞き、その報告に基づき、ゲストコメンテータの加藤哲弘氏（関西学院大学）と意見交換の時間を持った。引き続き、11月12月開催のシンポジウムに向けての全体討議を行った。

主な参加者は次のとおり。

加藤哲弘（関西学院大学）

山梨絵美子（東京文化財研究所）

黒川廣子（東京藝術大学大学美術館）

青木美保子（京都女子大学）

並木誠士（京都工芸繊維大学）

森仁史（金沢美術工芸大学）

山崎剛（金沢美術工芸大学）

藪内公美（金沢美術工芸大学）

アジア調査（ベトナム、フィリピン）

森仁史

1 行程

8月6日	金沢—小松—羽田—ハノイ	ハノイ泊
7日	ハノイ市内ギャラリー	
	国立美術館、書店	〃
8日	美術関係者インタビュー	〃
9日	タンロン王宮、歴史博物館、ドンキ	〃
10日	ハノイ—マニラ	マニラ泊
11日	サンアウグスティン教会、マニラ市役所 メトロポリタン美術館	〃
12日	アラヤ博物館、フィリピン現代文化センター 国立博物館、バルガス美術館	〃
13日	マニラ—羽田—小松	

2 内容

8月7日

Quoc Su

刺繍のギャラリー、ウェブサイトあり

40年前から制作、それ以前のことはここでは不明。日本人客が90%。リアリズム絵画の写し、写真の再現が中心。40年前から額に入れて販売。綿製のベース（ベトナム製）に綿の糸（フランス製）で刺繍。日本画（浮世絵、若冲、アニメほか）の写しもあり。

Art Vietnam Gallery

2, Ngo 66, Pho Yen Lac Hanoi

現代美術のギャラリー。書は現代美術に入る。工芸技法の作家は少ない。多くは絵画。2, 3の外国人作家もいるが、ほとんどはヴェトナム人作家。禅や漢字はヴェトナム人も理解できる。コレクターは少ないが、ごくわずかに増大傾向。

バスキア、ブランクーシなどの焼き直し。絵画の伝統技法の再発見もある。

国立美術館 Vietnam Fine Arts Museum

インタビュー：Do Quoc Viet（副館長）、Nguyen Thi Thu Huong（総務・国際交流部長）

副館長は画家、大まかな話。フオンさんは英語ができるから、質問して欲しい。

フロアの展示はおおよそ次のような分類。かなりの量。漆絵がとても多いが、剥落している作品が多い。

1F 古美術 石彫、漆像（仏像、羅漢）、絹絵 王朝によってインド系、タイ系など傾向がはっきり分かれる。19世紀には明暗、透視図法など西洋の影響がみられる。

2F 漆絵 Laquer、絹絵 Silk

3F 版画（ほとんどが木版、エッチング 1, 2 点、銅版は無し）、水彩
美術館が設けている区分

Cf. Tien, P.V. dir. Vietnam Fine Arts Museum, 2012

先史、古代美術（R1）

11～19世紀美術（R2-8）

20世紀以降の美術（R9-24、20世紀前半、漆絵 Laquer Painting、絹絵 Silk Painting、紙絵 Paper Pictures、油絵 Oil Painting、現代彫刻 Contemporary Sculpture、ドイモイ以降現在までの美術）

伝統的応用美術 Traditional Fine Art（R25-27）

民俗美術 Folk Fine Art（R28-30）

ヴェトナム陶磁美術 Vietnamese Ceramic Art（R31）

8月8日

刺繍

40年前から、学校で教育。額に入れるのは最近から

インタビュー〔MANZI 14 Phan Huy Ich, Hanoi〕Art Space, Café, Bar

Anh Tuan Nguyen（美術ディレクター）

Vu Hay Thong（近代美術史）

Khong Do Tuyen（彫刻家）

美術以前にあった言葉

Hoa quyen 「ブレンド」

Tranh truc quyen 「直接の権限を避ける」 Trarh 「絵画」

1925 インドシナ美術学校（ハノイ）＝絵画、彫刻、建築…美術 Nghệ thuật の初出

École Supérieure des Beaux Arts de l'Indochine (1925-1945)

1981 Vietnam University of Fine Arts (formerly *Hanoi College of Fine Arts*)

1902 美術展覧会（ハノイ）

1903 工芸学校（サイゴン）＝漆、陶磁

1949 美術工芸大学

1966 美術館開館

ヴェトナム美術会

美術研究院

8月9日

・タンロン

旧王宮

盆栽

・歴史博物館

先史～独立までを展示。ベトナムでは前近代の漢字文化の影響が極めて大きいことを実感した。

・ドンキ（ハノイ北方）

木材はラオス、カンボジア産。

彫刻は女性作業員が多い。塗装も同じ工房。客は中国人が多いが、ヴェトナム人もいる。

型紙を使用しているが、図案集はない。客は中国人（近くのホテルに滞在）が多く、ヴェトナム人も買ってくる。

螺鈿職人

Hutynh Phuqung

Xom Nghe-Phu Khe Dong TS-BN

1982年生まれ、経験25年。

図案は注文主からくることが多い

眼が悪くなるとできなくなる。この町で象嵌は4、5人のみ。

貝はベトナムでなく、日本やオーストラリア

サンアウグスティン教会、同美術館

スペインから運んだ絵画、教会用具（燭台、櫃、椅子など）は夥しい量だ。教会の得た富が分かる。

ここで与えられた枠組みで造型を考えざるを得ないフィリピンの道が見える。作品としては

絵画はとくに巨大だ。教会の内部装飾はすべて描いてある。石彫職人がいなかったのか。

マニラ市役所

2階の壁画は現在はコピー。

建物内部はあまり装飾的ではない。

メトロポリタン美術館（撮影禁止）

1階＝金の展示、企画は中国人2人展、子供向け企画。

地下＝古代石器、金器

2階＝近現代の企画展

ショッピングモール

あちこちにあるが、とにかく巨大。デパートも入っていて、一部でフィリピン特産品販売。民芸的発想は薄い。

8月12日

アラヤ博物館

1811 Del Superior Governno =最初の新聞

1821 Damian Domingo Studio =最初の絵画学校

フィリピン現代文化センター

イメルダの遺産。音楽の展示だけが博物館として残っているが、管内のあちこちに設置された巨大な作品が往時をしのばせるだけ。見るべきものは少ない。コンベンションホールがかろうじて機能している。

国立博物館

バルガス美術館

1F 企画展示、訪問時は現代美術

2F バルガスコレクション= 19世紀から戦後まで、東条とスペイン独立運動家とのポートレートなど貴重な作品も多い。全体に小品だが、いい作品が多い。

3F 企画展示、訪問時はフィリピンのムスリム美術。色彩感覚はルソン島より南部の彼らの方がいい。彩色木彫、染織。+現代美術で構成。

Patrick Flores インタビュー

・美術という言葉はいつから使われたか？

1821年のドミンゴ学校で、ここではデブホ=絵画、デザインの語が用いられた。

1908年 School of Art Bel Arte =スペイン語からきている。

1921年 アカデミア・デブホ

私見だが、植民地以前に Lidka リカというタガログ語の語彙（のちに Likha に変化）があり、「オブジェ」もしくは「イメージ」を意味していた。これは美術作品にかなり近いが、作るもののイメージを意味するような言葉だった。この語はサンスクリット語の Leca =イメージと関係があるのかもしれない。タガログ語の Sining という語がアートを意味しているが、これは20世紀になってから用いられた言葉だ。この分野に関心があるのはフィリピンでは、Marianne Pastoces がいる。

工芸分野に関しては、ミウストサヘ=ミクスチュア、マステリ=マスター、サントニオ=人形、Anito =何物かのイメージなどの語がある。なにかスピリチュアルな傾向の言葉だ。

自分は国立博物館時代（4年間）に、同館が収集展示範囲とする考古学、人類学、美術というのが人工的で、植民地主義的だと考え、これを相互侵食する展覧会を企画した。考古や人類学の展示場に現代美術作品を展示した。

Victor Tardieu was born in Orléans, a small town southwest of the French city of Lyons on 30 April 1870. A talented young artist, Tardieu became a student at the *École Nationale des Beaux-Arts de Lyon* before moving to Paris in 1889 to continue his artistic studies. In October 1890, he enrolled at the *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, as well as studying in the studios of acclaimed artists Léon Bonnat and Albert Maignan. At the famed 'Salon' of the *Société des Artistes Français*, Tardieu was awarded the national prize in 1902 for his vast canvas entitled 'Travail' and received a two year travel award that allowed him to visit and paint in the European port cities of London, Liverpool and Genoa.

After volunteering for service during World War I, Tardieu won the *Prix de l'Indochine* in 1920, which supported him to travel to Vietnam. While in Hanoi, he was commissioned to paint two large murals in his classical style, one for the main auditorium of the Indochina University and the other for the reading room of the Central Library. Settled in Hanoi, Tardieu soon appreciated the artistic skills of the local artists and developed a close friendship with young artist Nam So'n. With encouragement from Nam So'n, Tardieu lobbied both the French government and Indochina colonial government to open a school of fine arts modelled on the Paris *École des Beaux-Arts*. In October 1925, Tardieu opened the *École des Beaux-Arts de l'Indochine* in Hanoi as its first director and remained there until his death on 12 June 1937.

Vietnamese Scholar 1920s

LÊ PHỔ est parmi les premiers diplômés de l'ENS des Beaux-Arts au Vietnam (promotion 1925-30) formés par Victor Tardieu. Après l'école, il a principalement travaillé en France, puis est retourné plusieurs années enseigner au Vietnam pendant lesquelles il s'est perfectionné sur la peinture traditionnelle chinoise lors de courts séjours en Chine.

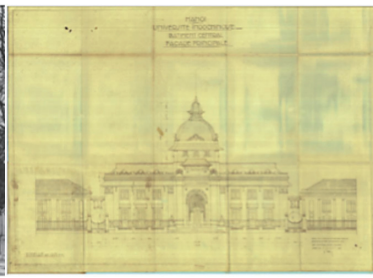
Il s'est spécialisé dans les fleurs et les portraits de jeunes femmes. De ses œuvres, richement colorées, se dégage une atmosphère de calme, de douceur, de paix dans la société bourgeoise du pays.

Ses oeuvres sont exposés dans de nombreuses galeries en Europe et en Asie et acquis par plusieurs musées. Ses tableaux sont parmi les plus chers chez les artistes vietnamiens.

近代美術の概要、作家紹介

<http://phuongmaigallery.com/vn/Hoi-Hoa-Viet-Nam/Co-Cau-To-Chuc-Hoi-Hoa-Tai-Phap-Va-Giai-Thuong-Hoi-Hoa-Dong-Duong-Prix-De-L-Indochine/>





Đại học Đông Dương. Mặt chính công trình (ảnh chụp đầu thế kỷ 20)
Bản vẽ mặt chính theo thiết kế ban đầu của E. Hébrard.



Chi tiết trang trí vòm trần chính sảnh.



Bức tranh tuồng cổ họa sĩ Victor Tardieu trong giảng đường lớn.

シンポジウム検討会

青柳滋

2014年8月23日(土)、TKP 東京駅京橋ビジネスセンター 4F ミーティングルーム 4B (東京中央区) おいて、山崎剛(金沢美術工芸大学)の進行により、科研共同研究「日本における『美術』概念の再構築—語彙と理論にまたがる総合的研究」のシンポジウム打ち合わせ検討会を開催した。13:00~17:00の日程で同年11月8、9日(於:福岡アジア美術館)および12月6、7日

(於:金沢美術工芸大学、金沢21世紀美術館)開催予定の科研シンポジウム「日本における『美術』概念の再構築」の運営と、その討議内容について討議した。

参加者は次のとおり。

加藤弘子(東京都現代美術館)

山梨絵美子(東京文化財研究所)

後小路雅弘(九州大学)

北澤憲昭(女子美術大学)

佐藤道信(東京藝術大学)

並木誠士(京都工芸繊維大学)

森仁史(金沢美術工芸大学)

山崎剛(金沢美術工芸大学)

シカゴ大学研究会

チェルシー・フォックスウェル

2014年9月6日と7日にシカゴ大学において「日本における「美術」概念の再構築」と題された公開シンポジウムが開催された。これは森仁史、山崎剛及びチェルシー・フォックスウェルの協力によっている。科研研究費の他にシカゴ大学東洋研究所の日本学委員会によって食事代、雑費などが提供された。シカゴ大学の学期始め前の開催であったが、大学関係者、近郊の諸機関及び一般聴講者が数多く参加した。シカゴ大学では近代美術史の比較研究を推進しているが、我々の企画にはこれに対応する二つの重点がある。第一には「美術」概念の意味をグローバルなコンテキストの中で討議しようとしたことである。第二の点は特に日本からの参加者が興味を持っていたことであるが、「美術」概念がヨーロッパのコンテキストから他の国々へ輸出されていくという過程を再考する中で、20世紀に普遍的に理解されている「工芸」と「美術」の違いをなくしていくか、あるいは少なくとも強調しないようにすることができるかということである。

検討した問題点

このシンポジウムでは次の問題点を考慮した。

- 今日における日本美術の調査、展示、そして蒐集がいかに19世紀末の西洋の語彙によって形作られていたか。
- こうしたものの幾つかを変えたり捨て去ったりしても、世界の美術史界で通用することは可能であろうか。
- 「日本」、「アジア」、「西洋」、「近世」、「近代」そして「現代」といった概念の違いを日本美術史ではどのようにして確立することができるのであろうか。
- オリエンタリズムやジャポニズムのレガシーが、どのようにして今日の日本美術史の認識を形作り続けてきているのだろうか。
- 「絵画」、「彫刻」、「工芸」等といったカテゴリーが、東アジアにおける物の歴史の異なったヴィジョンを妨げているのであろうか。

シカゴでは多くの院生たちが中国、日本あるいは韓国美術史を学んでおり、東アジアの中でのお互いの比較、あるいは東アジアとヨーロッパとの比較研究に携わっているためこうした課題を追求していくことは意味がある。シカゴ大学はポスト・コロニアル理論の本場でもあり、我々はオリエンタリズムや植民地主義の問題点を自由に探求することができる。

アメリカの日本研究者たちは、日本を論ずるときに、ポスト・コロニアル理論を使わないことが多い。というのは19世紀末から20世紀にかけて日本は植民地主義的侵略者であった。しかし同時に日本は西洋植民地主義等の人種差別の犠牲者でもあった。そして最近までは近代日本美術を担ってきたアーティストたちは「グローバル」な近現代美術の分野で、ほんのささやかな認定を得ることさえ難しかったのである。というのはこの分野ではヨーロッパやアメリカが支配的な地位を占めていたからである。「美術」と「工芸」の峻別は欧米のコンテキストから生まれてきたため、ポスト・コロニアル理論は美術を絵画とその他のジャンルのものとの差をつけずに考えてみるきっかけを作ってくれるのではないかと、

発表者森及び山崎が提言した。これに対するフィードバックを、日本の元植民地の研究者及び出身者も含めた、広い層から得ることは重要であった。この目的はシカゴで達成することができた。

シンポジウム

パネル1：「美術」とそれに対する不満

主催者の挨拶とイントロダクションに続いて森仁史教授の「日本における「美術」概念の創設再考」という発表があった。日本における美術概念の再構築のために「芸」の概念を中心にして考えることを提唱した。近代ヨーロッパの純粹芸術やハイ・アートといったものよりも、より広い分野を含むことが可能である。視覚芸術にとっては近代概念である「造形」が、過去及び現代の日本美術理解のために有用であるとした。ここではハイ・アートといわゆる「工芸」・「デザイン」を分ける必要がない。

つぎにはシカゴ大学の博士研究員であり20世紀初期中国美術を専門とするヤンフェイ・ジュが、「Meishu：清朝末期及び中華民国時代における美術概念の変遷」について発表した。ここではこの時代の学者たちが日本やヨーロッパの用語に対応して、いかに美術概念を再編成し、考え直していくかについて論じた。森は近代以前の日本における「芸」はよりバランスがとれており、しかも階級的ではないし、「造形」も絵画とその他の美術形式とのを差別しないと云ったが、ジュは中国では常に異なった美術形式では階級差別があったとする。20世紀初期の再編成のプロセスの中では、今までになくナショナル・アイデンティティーに焦点があたり、古いカノンは捨て去られ、新しいカノンが登場してきた。

ジュの発表の中で森の発表に同意する箇所がいくつかあった。例えばジュは古来の中国の概念である yishu（藝術）は日本の「芸」あるいは「藝術」に対応する概念であって、絵画や書を含んでいながら、それにとどまらない広い範囲の実技・表現方法を包括した概念であるとする。Yishu は19世紀末に西洋の「アート」を意味するために活性化された。しかし、1910年頃 meishu（美術あるいはファイン・アートの意味）がカント美学で使われるようになり、西洋美術史が中国でも語り出されるようになってきた。そうは言っても、森は「美術」は何が美術の範疇に入るかという日本の理解を非常に制限するものとして見たのに対して、ジュはもっと肯定的に見ており、伝統的な中国の美術の専門家たちが個々の作家性を強調しすぎ、漢時代の画像石や石窟の仏教美術などのような無名の作品を無視する傾向があったと言う。ジュは「建築」あるいは「彫刻」といったモダンであり西洋からきたカテゴリーが、実際には、いくつかの新しい美術のタイプを、中国の伝統的なカノンに加えることを可能にしたと言う。

第一セッションの最後の講演として、比較文学の専門家であるノースウェスタン大学のポール・ブッシュ教授が「グローバル・エステティックとしてのジャポニスム」を発表した。ブッシュは近日出版予定の『浮世：日本美学とグローバル・モダニティー』（仮題）の著者である。ブッシュによれば、いままでのジャポニスム研究者たちは、19世紀後半のジャポニスムの人種差別的あるいは、オリエンタリスト的側面を強調しすぎた。19世紀後半及び20世紀前半の西洋の世界観は西洋中心主義に偏っていた。その中で日本の近代化は、近代西洋の文化人たちに真に「普遍的」な近代世界が「西洋」のみならず「その他」へも広がり抜いていくということを想定することを可能にした。日本の近代化は普遍性と個別性を新たに考え直すことを必要としたのである。というのはモダニズムが普遍的な進展という考え方に与っていたからである。モダニズムの理想に従えば、理論的には「先進国」のレベルは必然的に拡張していき、非西洋国をも対等なものとして含んでいくようになる。ブッシュによれば、少なくとも部分的にはこの理由によって、マネ、モネ、ゴッホ、エズラ・パウンドといった最も野心的な近代のア

ーティストたちや文学者たちは日本の要素（ジャポニズム）を自分たちの作品の中に取り入れた。ということは、ヨーロッパの視点から見れば、日本が近代における美術議論に参加したことによって、「近代美術」という概念は真にグローバルなものになったのである。

このパネルでは、19世紀末から20世紀初めにかけて、「美術」概念がグローバル化することに対して三つの異なったパースペクティブを示した。森が西洋の「ファイン・アート」を日本に対する賦課としているのに対して、ブッシュは、ヨーロッパの日本美術や近代性の尊重も本当に普遍的なモダニズムを達成することに寄与したとする。ここでは、文化がどこから来たかということに関わりなく、美術はその視覚的アイデアや造形の特質によってのみ評価されるのである。ジュは、近代以前の東アジアの美術概念（yishuあるいは芸）はより包括的でありながらも、階級差別から解き放されていたわけではないことを気づかせてくれる。

パネル2：ハイ／ロー、中心／周辺：近世における変遷

このパネルでは美術あるいはファイン・アートの近代性あるいはカノンの問題に対して複雑な関係を示すケース・スタディーの幾つかが発表された。チューレーン大学のアントン・シュワイツァー博士は「建築におけるハイとロー：京都の角屋揚屋」について発表した。日本の近世建築の伝統的なカノンでは宗教建築や支配層の建築に焦点を当てがちであった。元は高級な遊郭であった建築を分析することによって、彼はどうしてこういった建築物がこのカノンに含まれてこなかったのかと問いかけた。次にはハーヴァード大学博士課程在学の若松由里香が「ハイブリッド・ランドスケープ？：奥原晴湖の隅田川屏風」というテーマで発表した。なぜ中国風を得意とする女性文人画家である奥原晴湖に、地方のパトロンが江戸／東京の隅田川を描写する大型画面を注文したのだろうかという問題提起をした。ここでは19世紀日本の重なり合う分野のアイデンティティーが露呈されている。つまり、この作品は我々の、「日本美術」とは何であるかという常識概念にはそう簡単には当てはめることができないのである。最後にシカゴ大学博士課程在学のエレナ・ヒャンが「マージンにおける色彩：19及び20世紀韓国美術」というテーマで発表した。ここでは近世及び近代韓国芸術ではモノクロ中心であり、色彩はあっても限られていることが指摘された。この現象は李朝白磁から文人邸宅のインテリア、更に表現の抑えられた水墨画でもみられる現象である。ではなぜ19及び20世紀韓国美術では色彩が過小評価されたのであろうか。ヒャンは日本の植民地時代に注目し、この時期において韓国と日本の違いを強調した韓国美術史を書くようにしていたことに注目する。日本美術は琳派、日本画や織部焼に見られるように、豊かな色彩で有名である。それに対して色彩の豊かな韓国美術は「フォークアート」の範疇に入れられることによって、ハイ・アートから取り除かれてしまった。こうすることによって色彩豊かな日本美術が東アジア美術全体の中でユニークなアイデンティティーを勝ち取るようになったのである。19世紀末から20世紀初めにかけて「美術」及び「meishu」といった概念がしっかりと根をおろすようになる。このパネルの各例は丁度この時期に構築された美術史のストーリーやカノンが、そういった偏った考え方を継続していることを指摘し、発表者たちはこれを正していこうとすることを示した。

パネル3：争われる「工芸」：戦後及びそれ以後の日本における「もの」

まず山崎剛が「漂流するモノ：マテリアル・カルチャーとしての漆器／モダン・アートとしての漆芸」というテーマで発表した。現代の漆芸家たちは彼らの作品が、「工芸」あるいは「美術」として理解されるべきものかを、博物館、美術館及び蒐集家などに強いられて決めなければならないといったジレン

マに悩んでいることを描写した。シカゴ美術館のジャニス・カッツは関連した問題点を学芸員の立場から提起した。「シカゴ美術館では現代日本美術はどんな格好をしているのだろうか。」という発表では、この美術館の現代日本美術の蒐集方針について述べた。日本のアーティストたちのコンセプチュアル・アートや油彩画は「近現代アート」部門で購入され、日本部の学芸員は「伝統に基づく現代アート」を購入し、分類する。これには陶磁器、竹細工、漆芸、水墨画、岩絵の具などを使用する現代作家が含まれる。カッツはこうした二分する考え方に疑問を呈し、聴衆に対してこれとは違った考え方をすることを勧めた。最後にニューヨークのクーパーズ・ユニオンの土金康子は「幾つもの境界を不安定にする：なぜピカソの陶器が1950年代の日本で問題となったのか」というテーマで発表した。この発表も工芸と純美術あるいは現代美術と二分化されてしまうことに焦点を当てた。もっともここでは1950年代の例を取り上げている。この時期には日本の陶器は、文化国家としての日本のイメージを国際社会の中で復権させることを可能にするものとして考えられていた。日本の陶芸家や批評家たちは、日本陶芸にとっての、ピカソの現代陶芸作品の地位や重要性について議論した。いままで「工芸」と卑下されていた分野に乗り込んでいったピカソの積極性を賞賛する人たちもいれば、彼の大雑把に作られた作品は日本陶芸の伝統に対する侮辱的なものとする人たちもいた。この人たちによれば、これが日本で歓迎されたのは、ピカソが天才であること、及び日本人の西洋美術に対する大げさな情熱のせいだとしている。現代におけるグローバルなコンセプチュアル・アートと一つ一つの工芸分野に没頭する日本のアーティストたちとを二分化することにも、この議論は影を落としている。このパネルの結論としては、日本における「美術」と「工芸」の峻別は、単なる用語の問題ではなく、価値感、実践、思惑などの深い違いを含んでいることを示すことができた。

結論

ロンドン芸術大学の渡辺俊夫教授が今日の総括をした。中でも、「美術」概念は常に流動的であること、ナショナル以外のコミュニティーの定義も考察すべきこと、日本美術のユニークな点を強調するばかりではなく他との共通性も確認すること、西洋を単一文化圏と見ないことなどを提案した。彼はその後パネリストによる最終討議のモデレーターも務めた。パネリストたちは、日本と他国との間に多くの共通の基盤を見出すことができることに同意した。もっとも森仁史が「美術」と「工芸」を分けて考えることを止めようとしていることを、意外な「隠された意図」とみるパネラーもいた。森はこれに対して、金沢の柳宗理記念デザイン研究所創設にかかわった自身の立場から答えた。美術館の学芸員や館長は所蔵品を分類しなければならない。そのためこのシンポジウムで提起された問題点は、美術史、美術館、さらに一般の人たちの芸術に対する考え方の将来にとって重要であると森は強調した。さらに非公開のセッションで提起されたことは、限定的で時代遅れな「美術」対「工芸」といった二分化されたシステムに対処するには、一つの作品に複数のキーワードを階級的ではない形で付与することに大きな可能性をみることができるとした。

(翻訳＝渡辺俊夫)

Reconstructing the Concept of Art in Japan and Beyond

Report of the University of Chicago Symposium

Chelsea Foxwell

On September 6-7, 2014, Hitoshi Mori, Tsuyoshi Yamazaki, and Chelsea Foxwell collaborated to present a public symposium entitled “Reconstructing the Concept of Art in Japan and Beyond” at the University of Chicago. The event was sponsored by the Kaken research grant with additional support for meals and incidentals provided by the Committee on Japanese Studies of the Center for East Asian Studies, University of Chicago. Despite the fact that this event took place prior to the start of the University of Chicago’s academic year, it was well attended by University affiliates, scholars from neighboring institutions, and members of the general public. Responding to enthusiasm for the comparative study of modern art history at the University of Chicago, our event had two focal points. First, we sought to provoke conversation on the meanings of the concept of “art” in comparative global context. Second, the participants from Japan were especially interested in rethinking the concept of “art” as it was imported from a European context to other parts of the world, to see if we could arrive at a means of eliminating or de-emphasizing the pervasive twentieth-century distinction between “craft” and “art.”

Topics for Consideration

The symposium considered the following questions.

- How are today’s research, display, and collecting of Japanese art shaped by late nineteenth-century Western terms?
- Is it possible to modify or jettison some of these and still be comprehensible in the global field of art history?
- How does Japanese art history establish distinctions between “Japan,” “Asia,” “the West,” “early modern,” “modern,” and “contemporary”?
- How do the legacies of Orientalism and Japonisme continue to shape perceptions of Japanese art today?
- Are the categories of “painting,” “sculpture,” “craft,” and so forth impeding other visions of the history of objects in East Asia?

It was meaningful to pursue these questions in Chicago, where many graduate students are studying the history of Chinese, Japanese, or Korean art, or are performing comparative studies within East Asia or between East Asia and Europe. Since the University of Chicago is also a center for postcolonial theory, we could freely explore issues of Orientalism and colonialism.

Typically, American scholars of Japanese studies tend to avoid invoking postcolonial theory when discussing Japan, since Japan was a colonial aggressor in the late nineteenth and twentieth centuries. At the same time, however, Japan was also victimized by racial or ethnic bias and many of the other forces of Western colonialism, and until recently, Japanese modern artists struggled to gain even modest recognition in a “global” modern and contemporary art field that was in fact dominated by European and American arbiters of taste. Since the distinction between “art” and “craft” emerged from a Euro-American context, presenters Mori and Yamazaki suggested that postcolonial theory may provide another means of thinking about art without a division between painting and other art forms. It is important to gain a wide range of feedback on the proposed ideas, including feedback from those researching and representing

Japan's formal colonies. This goal was accomplished in Chicago.

Symposium Panel 1: Bijutsu and its Discontents

Following greetings and introduction by the co-organizers, the symposium began with a presentation by Hitoshi Mori. The first panel was called “Bijutsu’ [Fine Art] and its Discontents.” Prof. Mori presented “The Formation of the Concept of ‘Bijutsu’ in Japan: Another Look.” Prof. Mori proposed that we “update” the concept of art in Japan to focus around the Japanese concept of *gei* 芸, which could encompass many fields of endeavor, rather than the modern European concept of “pure art” (*junsui bijutsu* 純粹美術) or high art. In the field of visual art, Mori suggested that the modern term *zōkei* (造形), the first part of a translation of “visual art” or “plastic art” that literally means “creation of form,” could help us to understand both past and contemporary Japanese art without making distinctions between high art and so-called “craft” or “design.”

Next, Dr. Yanfei Zhu, a postdoctoral fellow at the University of Chicago and a specialist in early twentieth-century Chinese art, presented “Meishu: The Conceptual Metamorphosis of Art in Late Qing and Republican China.” This talk discussed the ways in which late Qing and Republican era scholars reorganized and reconceptualized art concepts in response to Japanese and European terminology. Whereas Mori implied that premodern Japan contained a more balanced, less hierarchical field of *gei* or *zōkei* which did not distinguish between painting and other art forms, Zhu argued that in China, there was always a hierarchy among the different art forms. In the process of early twentieth-century reorganization, which focused on national identity like never before, he said, “old canons fell into disfavor; [while] new canons emerged.”

Parts of Zhu’s presentation agreed closely with Mori’s presentation. For example, Zhu discussed the time-honored Chinese concept of *yishu* 藝術, the equivalent of Japanese *gei* and *geijutsu*, noting that this concept encompassed a wide range of practical and expressive skills including, but not limited to, painting and calligraphy. *Yishu* was revitalized in the late nineteenth century as a means of referring to “art” in the Western sense, but around 1910, *meishu* (the equivalent of *bijutsu* or fine art) came to be used as Kantian aesthetics and Western art historical narratives began to be introduced to China. Yet while Mori suggested that *bijutsu* severely limited Japanese understanding of what qualified as art, Zhu was more positive, suggesting that traditional Chinese art connoisseurs had overly emphasized individual authorship and tended to ignore anonymous artworks such as Han dynasty low-relief carvings or Buddhist cave art. Zhu noted that the modern, Western categories of “architecture” and “sculpture” actually helped to add new forms of art to the traditional Chinese canons.

As the final talk in the first section, Prof. Christopher Paul Bush, a specialist in comparative literature from Northwestern University, presented “Japonisme as Global Aesthetic.” Bush is the author of a forthcoming book tentatively titled, *The Floating World: Japoniste Aesthetics and Global Modernity*. Bush argued that until now, scholars have placed too much emphasis on the racially biased or Orientalist aspects of late nineteenth-century Japonisme. While the late nineteenth- and early twentieth-century Western worldview was heavily Eurocentric, Japan’s modernization forced modern Western intellectuals to envision a world of truly “universal” modernity that spread across “the West” and “the Rest.” Bush explained, “Japanese modernization required a reshuffling, a reinvention of the relationship between civilizational or racial essence and accident, between universalism and particularity, between ‘history’ and ‘the world.’ ” This was because modernism embraced the notion of universal progress. In theory, the ideal of modernism meant that the ranks of “developed nations” would inevitably expand to include non-Western nations

as equals. It was partly for this reason, suggests Bush, that the most ambitious modern artists and writers, from Manet, Monet, and Van Gogh to Ezra Pound, eagerly incorporated Japanese elements (Japonisme) into their own works. In other words, from a European point of view, the Japanese participation in modern discourses on art meant that the concept of “modern art” was a truly global one.

The foregoing panel showed us three different perspectives on the globalization of the concept of “art” in the late nineteenth and early twentieth centuries. While Mori conceived of Western “fine art” as an imposition upon Japan, Bush suggested that European respect for Japanese art and modernity also helped to envision a truly universal modernism where art would be appreciated for its visual ideas and formal characteristics alone, regardless of cultural origins. Zhu reminded us that premodern East Asian notions of art (yishu or geijutsu) while more inclusive, were not necessarily free from hierarchy.

Panel 2: High/Low, Center/Periphery: The Early Modern Transition

Panel 2 was entitled, “High/Low, Center/Periphery: The Early Modern Transition.” Scholars presented case studies featuring objects with a complex relationship to modern notions and canons of bijutsu or fine art. Dr. Anton Schweizer of Tulane University, presented a talk entitled “High and Low in Architecture: The Sumiya Ageya in Kyoto.” By analyzing the architectural features of a former elite brothel, he posed the question of why such a structure was not included in traditional canons of Japanese early modern architecture, which tended to focus on religious buildings or the buildings of the ruling elites. Next, Yurika Wakamatsu, a Ph.D. Candidate from Harvard University, presented a talk entitled “Hybrid Landscape?: Okuhara Seiko’s Sumida River Screens.” She discussed a pair of screens that Okuhara Seiko did for a provincial patron, asking why a provincial patron would have commissioned a large-scale painting of Edo-Tokyo’s Sumida River from a female Chinese-style literati painter. This commission revealed the overlapping realms of identity in nineteenth-century Japan, which yielded a work that does not easily fit within today’s standard expectations about “Japanese art.” Finally, Eleanor Hyun, Ph.D. Candidate from the University of Chicago, presented “Colors at the Margins: 19th- and 20th-century Korean Art.” This talk pointed out that early modern and modern canons of Korean art tended to focus on monochromatic works or works of limited color, from Joseon white ceramics to the white interiors of scholar’s homes, to subdued ink paintings. In addressing the question of why color had been marginalized in the history of nineteenth- and twentieth-century Korean art, Hyun touched on Japan’s colonial era attempts to write the history of Korean art in a way that heightened the contrasts between Korean and Japanese art. While the latter was celebrated for its color, as in the cases of polychrome Rinpa, nihonga, or Oribe wares, polychromatic Korean art was assigned to the category of “folk art” and thereby removed from the category of high art, a move that allowed polychrome Japanese art to assume a unique identity within East Asian art overall. Each of these case studies revealed that art historical narratives and canons constructed in the late nineteenth and early twentieth centuries –the age when bijutsu and meishu solidified as concepts- continue to perpetuate biases that the presenters seek to correct.

Panel 3: Contesting ‘Craft’: The Object in Postwar Japan and Beyond

The final panel was entitled, “Contesting ‘Craft’: The Object in Postwar Japan and Beyond.” Tsuyoshi Yamazaki presented a talk entitled, “Drifting Object — 漆器 Urushi - Artefact, as Material Culture / 漆芸 Urushi - Art, as Modern Art —.” He described the dilemma of contemporary lacquer artists who are forced by museums, galleries,

and collectors to decide whether their art should be understood as “craft” or as “art.” Janice Katz of the Art Institute of Chicago presented related questions from a curatorial point of view. Her talk, “What does Contemporary Japanese Art at the Art Institute Look Like?,” described collecting policies for contemporary Japanese art at the Art Institute. Conceptual art or oil painting by Japanese artists was acquired by the “Modern and Contemporary Art” department, while the Japanese art curator was in charge of purchasing and classifying a category known as “tradition-based contemporary” art (contemporary artists working in ceramics, bamboo, lacquer, ink, mineral pigments, etc.). Katz questioned the assumptions behind this bifurcation and encouraged the audience to consider some alternatives. Finally, Dr. Yasuko Tsuchikane of the Cooper Union, New York, presented “Destabilizing Multiple Boundaries: Why Picasso’s Ceramics Became Problematic in 1950s Japan.” This talk also focused on a bifurcation between “craft” and “pure art” or “contemporary art,” albeit one that occurred in the 1950s. During these years, when Japanese ceramics were viewed as capable of restoring Japan’s image as a nation of culture in the international arena, Japanese ceramicists and critics debated the status of Picasso’s contemporary ceramic works and their significance for ceramic art in Japan. While some praised Picasso’s initiative in moving into a medium typically slighted as “craft,” others felt that his roughly made works were an affront to the values of fine ceramics and were respected in Japan only due to Picasso’s genius status and out of an overabundance of enthusiasm for Western art in general. In a way, the shadow of this debate can still be seen in the separation of contemporary global conceptual art from other Japanese artists devoted to an individual “craft” medium. Overall, then, this panel showed that the division between “art” and “craft” in Japan and beyond was no mere problem of terminology, but contained penetrating differences in values, practices, and expectations.

Conclusions

Prof. Toshio Watanabe of Chelsea College of Art and Design provided summary comments and also moderated the subsequent day of closed discussion among panelists. Panelists agreed that they were able to find a great degree of common ground between Japan and other regions, although some described Hitoshi Mori’s ambition to eliminate the distinction between “art” and “craft” as an unexpected “hidden agenda.” In response, Mori presented his own perspective as a scholar involved in the creation of the Yanagi Sōri Museum of Art and Design in Kanazawa. Since museum curators and directors must undertake the classification of objects, Mori emphasized that the issues raised by the symposium were central to the future of art history, museums, and even ordinary peoples’ thinking about the arts. In the closed-door session, panelists agreed that digital database technology, where multiple keywords can be attached to an object in a non-hierarchical fashion, may hold great potential as a work-around to the limiting and outdated binary system of “art” versus “craft”.

シンポジウム打ち合わせ

森仁史

月日・場所 2014年9月26日〔東京芸大美術館〕

黒川廣子准教授と打合せ

・シンポジウム12月8日の構成について説明

・黒川氏の担当する内容をお互いの想定を話しつつ、詰めた。その結果次のような内容で合意した。

山梨絵美子氏が美術研究所について発表する予定なので、これに対して東京美術学校の収集活動を対比的に説明し、コメントしてほしい旨伝えた。

現在の東京芸大美術館の所蔵品は東京美術学校以来の収集品やその後の卒業制作を含むもので、明治以来美術を形づくることを目指した成果品によって構成されている。従って、公共美術館のようにどこまでが美術かという線引きは最初から存在せず、総てが美術であるという前提に立っている。

最近の先端芸術表現科創設に至るまでのこうした経緯を説明すれば、日本における美術の形成を側面的に語ることになるので、シンポジウムの趣旨に相応しい。

打ち合わせ後芸大美術館で開催中の展示を観覧した。

・平籾田中寄贈コレクション

なんといっても橋本平八作品が圧巻であり、展示期間の制約の多い作品を観覧できたのは幸運であった。

・台湾の近代美術

台湾出身で東京美術学校に学んだ作家たちの絵画の展示。植民地時代には日本以外に文化的指標がない時代には、日本風な作画手法しか選択の余地のない時代状況であったことについて改めて考えさせられた。同時に陳澄波油彩画作品修復展が開催されていたので合わせて観覧した。

シンポジウム打ち合わせ

森仁史

月日・場所 2014年9月30日(火)〔国立民族学博物館〕

同館教授吉田憲司との意見交換、打ち合わせ

- ・ 吉田氏に依頼した11月9日のセッションの趣旨を後小路教授の構想に基づいて説明した。
- ・ 吉田氏には専門としてきたアジア、アフリカの造形作品が「20世紀のプリミティズム」展や「大地の魔術師」展など欧米の美術史の文脈のなかでどのように取り上げられることになったか、その意味は何であったかを中心に話してもうことがもっとも適切であることで意見が一致した。また、吉田氏にとっては、「20世紀のプリミティズム」展の日本語訳を作成するに際して、自らがアジアの研究者であることを自覚することにもなったので、この点にも触れる意味が大きいことを確認した。
- ・ 吉田氏の研究歴は学部時代から目指してきた人類学研究が当時の京大には専門講座がなかったために美術史に属し、阪大では西洋美術史講座の助手を務めた。その後、民博に移ってからは美術史研究から離れたのだが、美術史、人類学、哲学など彼が関わる資料に関連する総ての領域で従来のパラダイムが1980-90年代に崩壊することによって、再び自らの活動が結果的に美術領域にまたがるようになったと感じた、とのことであった。
- ・ このことは本研究が取り組んでいる西洋の美術概念の相対化と他の地域の造形活動とが乗り入れている現状をどう把握するののかというてんで問題意識を共有しているように感じた。

この観点に立つと、多くのアジア諸国が植民地を体験することによって、宗主国の価値観を絶対化しなければならなかったがゆえに、美術のアイデンティティを意識するのはこれからの問題であるのに対して、植民地支配を免れた日本はアジアとヨーロッパの概念を両方とも理解し、考察できる点で極めてユニークな存在であることも確認できた。こうした問題認識の共有項はシンポジウムにおける議論を更に豊かにさせることを期待させるように感じた。

打ち合わせ後、新装されたアジアの常設展示と吉田氏企画の「イメージの力」展を観覧した。

アジアの展示では、近現代の展示が増強されているようで、これまでより一層美術との境界があいまいになっているように感じた。

「イメージの力」展は新国立美術館で開催された展示をすでに見ていたのだが、やはり会場構成の変化や場所が与える鑑賞への影響か、かなり違った印象を受けた。このこと自体もきわめて興味深いと感じた。

シンポジウム準備会議

森仁史

月日 平成 27 年 5 月 25 日 目的場所 報告会打ち合わせ (京都工繊大)

内容

・ 科研報告会準備の打ち合わせ (美術工芸資料館)

出席者

森、並木誠士 (京都工繊大)、青木美保子 (京都女子大)、松原龍一 (京都近美)

(内容)

27 年度に京都で実施する研究成果の発表報告会の内容について検討し、そのテーマとして次の二つが適当であるとの結論に至った。

(1) 日本における「美術」コレクション

(2) 芸道論の今日

これをうけてそれぞれの発表候補者を検討し、別紙のような案をたてた。会場はいずれも京都国立近代美術館 1 階講堂とし、一般にも公開とする形式をとることが適当と考えた。

打ち合わせ会終了後、京都近美に於いてさらに松原龍一と意見交換を深めた。

最終報告書編集会議

青柳滋

2015年7月25日（土）、東京文化財研究所会議室（東京上野）にて、科研「日本における美術概念の再構築」の最終報告書の編集会議と今年度計画の打ち合わせを行った。

同年11月12月開催予定の運営と討議内容の準備に関する打ち合わせ会議を13:30より行った。会議は山崎剛（金沢美術工芸大学）の進行により、科研報告書の構成およびその内容、平成27年度の活動（シンポジウムや報告会など）について議論した。

参加者は次のとおり。

山梨絵美子（東京文化財研究所）

北澤憲昭（女子美術大学）

橋本愛樹（ブリュッケ）

森仁史（金沢美術工芸大学）

山崎剛（金沢美術工芸大学）

鈴木浩之（金沢美術工芸大学）

アジア調査（インド）

森仁史

1 行程

9月22日	金沢—小松—羽田—デリー		デリー泊
23日		国立博物館	〃
24日		工芸博物館、市内ギャラリー	〃
25日	デリー—チャンディガル	高等裁判所、行政庁舎、立法議会	〃
26日		国立近代美術館	〃
27日	デリー—コルカタ		コルカタ泊
28日	コルカタ—デリー—羽田—小松	アジア協会 ヴィクトリア・メモリアル コルカタ美術工科大学	

2 内容

デリー

・国立博物館 The National Museum, New Delhi

1949年創設で、210万点を収蔵するインドで最も体系的な博物館施設で、現在の建物は1960年竣工。インド国内の遺品を時代と技法とによって区分して展示している。常設展示によって古代ハラッパ文明以降のインド文化について実物を通して、理解を深めることができた。また、ミニアチュールの通史的展示が質量とも圧巻であり、インド美術にとっても主要な位置を占めているように感じた。

インドでは古代からイメージが先行して造型され、それが石、布、紙など様々なメディアで制作されてきたことを強く印象付けられた。常設以外に下記の企画展を見ることができそれぞれが、きわめて豊富な内容を持つもので、他のアジア諸国に比べるとはるかに高度なコンテンツ作成、学的裏付けが進んでいるように感じた。

「天体図から地図製作へ」古代人の右中間を表す天体図から、巡礼図、市街図などの現実世界を人々がどうとらえたかを概観する。

「交差する島をイメージする」旧セイロン島の王族、遺跡、風俗などを撮影したヴィンテージプリントのコレクションを展示。インド、セイロンでかなり多くの着色写真が制作されていることが示されていて、興味深かった。

・国立近代美術館 National Gallery of Modern Art, New Delhi

1954年創設。展示は1850年代から現代にいたるまでのインド美術によって構成され、圧倒的に絵画作品が多い。展示室は近代美術と現代美術とに棟が区分され、近代美術は次のようなテーマを設けてコーナーごとに展示されていた。番号は便宜的に付与したもので、おおよその展示順序に従っている。

1. ミニアチュール絵画 Miniature Paintings
2. ヨーロッパ人旅行者芸術家 European Traveler Artists

3. 雇用画家 Company Paintings
4. ラヴィ・ヴァルマ Raja Ravi Varma<Girl Holding Hooband Broom>
5. 伝統的美術 Traditional Arts. Kalighal Paintings
6. インド人アカデミー美術館 Indian Academic Artists
7. ベンガル派 Bengal School

同館を訪れた際に幸いローチャン Rajeev Lochan 館長と面談することができ、本共同研究の概要を説明したところ、おおよそ我々の問題意識を理解してくれた。そこで、インド美術とアジアとの関係を考えるのに必要なテーマ（インドにおける西洋概念導入以前の美術概念の有無、ガンディーのチャルカ運動のアーツアンドクラフト的性格など）を説明し、この考察に必要な文献を教示してくれるよう依頼した。また、同夫人（日本人作家）から市内の興味深い展覧会をいくつか紹介してもらうことができた。

・工芸博物館 The National Handicrafts and Hnadlooms Museum

インド各地、すなわち出自の異なる多くの民族の古典的造型物を各地域別に総合的に展示する国立施設。館内は撮影禁止。染織、室内装飾、金工、陶磁など豊富な収蔵品を技法に従って分類して展示されているが、展示室の展示設備（ガラスケース、解説パネル、案内表示）はきわめて旧式のもので、空調も設備されていないし、作品とキャプションの対照、清掃なども行き届いていないように見受けられた。他の博物館からすると、取り残されている印象が否めない。売店とレストラン部分は民営化され、現代的な設備で、きわめて対照的であった。

・市内画廊

「ピチヴァイ展」若いインド人プロデューサーによって、ヒンズー教神像の伝統的な様式を画像、技法を古典的なやり方を変えずに再現しようとする試み。こうしたことはこれまで行われてこなかったもので、反響が大きかったとのこと。伝統に対する新しい味方を示しているようだった。

「エンソー展」若手作家の染織デザイン展。成功したデザイナーである両親の支援もあって、かなりの作品が製品化されている。形式もデザイン内容も伝統にはとらわれていないが、材料は基本的にインド製品を使用。

「ニルマリヤ展」市内大手のヴァデラ・アートギャラリーによる企画展。描法、テーマとも極めて日本的な印象を受けた。夫はインドでは高名な作家。同画廊は高級マンションに3層の画廊を2軒、書店を1店経営していて、中堅の作家と若手を取り上げているとのこと。コレクターは殆どインド人で、若い購入者は作家名にとらわれず好きな作家を集める傾向が強い。

チャンティガル

・最高裁判所、議会、州政府庁舎

デリー北方のパンジャーブ州、ハリヤーナー州の首都。市街はル・コルビュジェの計画に従って、800m×1200mの65のセクターから成り、官庁、教育施設、商店、住宅地に計画的に配分された。

訪問当日は祝日だったため、コルビュジェ設計の建物はいずれも内部は見学できなかったが、見学ツアーに参加することができたので、通常は立ち入り禁止となっている建物の玄関までは入れたし、政府庁舎の屋上に上がることもできた。建物はコルビュジェ後期の作品として、かなり成熟した造形のように感じた。1950年代に多用されたピロティや厳格なモジュロールは影を潜め、躯体にも窓や扉によつ

て表情にニュアンスを与え、屋根や棟の有機的な曲線との組み合わせは広大な大地と融和しようとしているかのようであった。アジアのなかでもインドという個性の強く広がり大きい地域性と西洋合理主義との混然一体の姿は極めて興味深かった。

コルカタ

・アジア協会 The Asiatic Society

1784年にW. ジョーンズによって設立されたこの協会はインド古典文書や地図を所蔵している。博物館では、14-15世紀のバナナ紙に書かれた文書からムガル時代のアラビア語文書、近代の同協会資料まで指定物件を含めて展示されていた。

・国立美術工芸大学 Government College of Art and Craft, Kolkata

この学校は1854年に私立の工芸学校として創立され、64年に国立施設となった。絵画専攻の学生と話し合うことで、現在のこの学校の教育システムや彼らの関心を知ることができた。絵画は西洋画とインド絵画とに分かれており、インド絵画は水溶性の絵具に紙で筆を使って描いていた。日本画に興味があるか、インドでは見る機会がないので残念だと話していた。大学全体の学科編成は次の通り。

・絵画

・絵画（インド様式）

・彫刻

・グラフィックデザイン、応用美術

・テキスタイルデザイン

・陶磁美術、製陶

・木工、皮工（以上3年制）

・版画（2年制）

また、所蔵版画作品による学内展示を見ることができたが、19世紀から現代まで商品が多いが、インドの様々な傾向の作家の作品を収蔵しているようであった。

アジア調査（ベトナム、カンボジア）

森仁史

1 行程

2月14日	金沢—小松—羽田—シンガポール		
15日		シンガポール・ナショナルギャラリー	シンガポール泊
16日	シンガポール—ホーチミン		ホーチミン泊
17日		ホーチミン市美術館 革命博物館	〃
18日		歴史博物館	〃
19日	ホーチミン—シエムリアップ	市内ギャラリー	シエムリアップ泊
20日		アンコール・ワット アンコール・トム	〃
21日		パンテアアイ・スレイ ニアック・アボン、プリアカン	〃
22日	シエムリアップ—プノンペン	国立シエムリアップ博物館 カンボジア国立博物館	プノンペン泊
23日	プノンペン—シンガポール—羽田	市内建築	
24日	羽田—小松—金沢		

2 内容

（シンガポール）

・シンガポール・ナショナルギャラリー（添付資料参照）

2015年11月開館した同ギャラリー（以下、SNG）は隣接する旧最高裁判所と市庁舎とを改装した施設であり、それぞれが東南アジア美術（5層）とシンガポール美術（3層）とに割り当てられている。企画展示室はそれぞれのギャラリーの一部と地下のコンコース・ギャラリーとに設けられている。1996年から活動してきているシンガポール美術館（以下、SAM）とは、1990年以後をSAMが担当するように役割を分担している。旧最高裁判所は法廷や図書室などの元の部屋の区画はそのままとして、内側に壁面や展示ケースを設けて展示室としたので、多くの小さめの展示室で構成され、旧市庁舎は内側をすべて取り除いて、各階をひとつの新たな展示室としたので、一室の展示面積は非常に広い。

また、訪問時に昨年シンポジウムに招いた学芸員シャビール・H・ムスタファと堀川と面談し、シンポジウム報告書の執筆すれジュールと内容について詳細を打ち合わせた。

(1) 常設展示

シンガポールと東南アジア美術は基本的に部屋ごとに設定されたテーマを設けて各地域の作家の作品を混合して展示している。展示作品は大半が収集作品であるが、展示意図を達成するため、シンガポールだけでなく、日本を含む国外から長期借用した作品を含めて構成している。



地階チケットブース（右手が企画展会場）



シンガポール・ギャラリー側入口



東南アジア・ギャラリー ヨアン・ルナ（マドリッド・ボザール出品作）

(2) 企画展示

訪れたときに開催されていたのは地下会場でのタン・ダオ・ウー Wu「クレイ・ワーク」展のみであった。シンガポール・ギャラリー3階の企画展会場では3月後半からポンピドー・センター所蔵品による企画展が準備中であった。

(ホーチミン)

昨年調査したハノイに較べると、美術館、博物館において近現代美術、古美術の展示が系統的に組織されているとは言えなかった。まだ史実の調査、作品発掘が十分には進んでおらず、美術史の骨格を見せられるほどには基礎研究が蓄積されていないという印象を持った。ただ、展示内容はハノイに較べると、盛りだくさんにありつたけを見せるという素朴な手法のようだったので、バラエティに富んでいたと言える。また、市内の画廊も活気があり、これからの成長が期待できそうに感じた。

・ホーチミン市美術館 Bao tàng My thuật Thành phố Hồ Chí Minh

1987年創設。施設は3棟の建物から成り、それぞれ下記のように内容ごとに分けられた展示が行われ



3 棟から成る美術館外観



常設展示

ている。また、ハノイと異なり構内に数軒の商業画廊が店を構え、営業している。館内の撮影はストロボを使用しなければ許可されている。

(1) 美術

とくにベトナム美術と断つてはいないものの、ほとんどがベトナム作家の作品が展示されている。各階の展示の区分けは美術史の脈絡を追うというよりは、部屋の大きさと内容に従っているように感じられた。全体にハノイの国立美術館に較べるとあまり体系的でなく、最近の特に絵画の動向の紹介が大半であった。また、部屋の展示主題とは異なる作品が展示されていることもしばしばで、展示室の整備が行き届いていないようであった。

1 階 1975 年以後の近代美術（すなわち、ベトナム戦争終結後）

2 階 1-3 革命期からの作品、4 ベトナム近代の代表的な漆絵作家 Nguyễn Gia Trí (1908 - 1993)、5-6 インドシナ美術大学出身作家の作品、7-9 1975 年以降の作品、10-11 外国人作家の作品

3 階 1 インドシナ美術大学出身者の作品、2 彫刻家・絵画作家 Diệp Minh Châu (1919 - 2002)、3 Kim Bach、4-5 1975 年以前の近代美術、7 ビエンホア陶器（この時はなにも展示されていなかった。）、8-10 1975 年以前の近代美術

(2) 特別展

訪れたときは油彩作家のグループ展と 2016 年共産党大会ポスター展が開催されていた。

(3) 古美術

展示は次の様に材質別に区分けして、各々で時代順に並べて展示されている。

A 石造品 (1 階)、B・C 陶磁器 (2 階)、D 青銅、木工品 (2, 3 階)

・歴史博物館

市内にはこの他にもうひとつ歴史系博物館として革命博物館があり、革命博物館は産業、現代風俗と革命を展示し、こちらは考古、民俗、歴史と分担して展示しているようであった。

現在のベトナム国家の領域となっている地域には歴史的はドンソン文化、チャンパ国、阮朝、黎朝などという現在のベトナムを構成する地域に幾つもの王国が形成した文化が存在してきた。王朝国家の性格も時々の国際情勢のなかで中国の衛星国家であったり、国際交易によって独立していたり、国家が信仰する宗教が異なっていたり大きな変化がみられる。このため、地域の一貫した文明の変遷をたどると



古美術展示棟



陶磁器の展示室

いう一般的な手法をとることが難しく、このため展示もその時々文化を個別に紹介する方法を取らざるを得ないように感じた。展示相互を歴史的脈絡のなかで関連つけにくい多民族、大陸性の国家、文化の特性を感じさせられた。

・クレイグ・トーマス・ギャラリー Craig Thomas Gallery

165 Camette Street, Nguyen Thai Binh Ward District 1

経営者トーマス氏と面談することができ、当地での現代美術の動向について貴重な情報を得た。経営者は当地で弁護士として働いたのち、1995年にギャラリーを開設した。現代の若手作家が中心の展示だった。ベトナム人顧客は20%を占め、増えつつあるが、まだ関心は弱い。多くの富裕層は売り絵を買っているのではないかと。日本人の顧客はいない。

作家の多くがベトナム戦争後に生まれた若い世代で、教育に携わっているものを含め、作家活動で生計を成り立たせているものも多い。扱う主題として、携帯電話、インターネットやアメリカ文化を題材としたり揶揄したりしており、まさにグローバル文化に浸った現代ベトナム社会を前提としている。

東南アジアのなかでは、美術市場はシンガポール、インドネシアの方が大きいと、まだ彼の画廊と直接に関係はできていない。

同ギャラリーは市内の中央市場間近の繁華街に別な画廊を開設しており、市内を見て回ったなかでは欧米や日本のギャラリー運営形態に近く、ベトナムがさらに経済発展を順調に進めれば、事業として成り立たせることができそうな印象を持った。



ギャラリー入口



展示室

・画廊街

市西部のブイ・ヴィエン Bui Vien 通りには数多くの画廊が集中している。周辺はバックパッカーの宿泊する安宿、旅行代理店などが多く、こうした外国人観光客をターゲットにして成り立っているのかもしれ



画廊街の一角



画廊内部



クリムト・コピー

ない。その多くは専ら油彩による売り絵を扱う画廊である。どの店でも同じような主題の作品を取り扱っており、西洋有名画の模写、ポップ・スターの似顔、クリムト風な女性像、人気作家の模写などが50号で15-20ドルという安価な価格で売られ、場合によっては注文制作にも応ずる。美術館構内の画廊ではこうした作品は見られなかった。

このような営業形態は急速に経済発展している都市での需要と学校で養成される画家の卵たちという需給バランスの上に成り立っているようであった。もちろん観光客の需要も期待しており、そうした売店も観光地で見かけたし、それを飾っている飲食店も目にした。しかし、場合によっては、こうした混沌のなかから、未来のアヴァンギャルドの母胎が育まれるのかもしれないとも感じた。画廊で店番しているものの多くは制作者であり画廊経営者のようだったが、彼らは一様に明るかった。

(アンコール遺跡群)

世界的な遺産は想像以上の観光客の喧騒に包まれている。寺院の遺構としては、規模が巨大であるにもかかわらず、石積技術は比較的素朴なように感じられる。また最大の見どころは回廊の長大なレリーフであるが、全体に堀りが浅く、遺跡がほぼ数世紀の間の時期に集中しているせいか、様式が均一で変化や個性に乏しい。反対に、短い時間に数万と言われる職工を動員して完成させた権力の巨大さに圧倒される。人物描写は上層階層だけでなく、庶民も一人一人の個性を表現しようとしているところが東アジアと異なっているように感じた。

現在もユネスコの手によって、日本、中国、ポーランドなどが個別の遺跡の修復作業を継続中であったが、着手されているものでも完成にはまだかなりの時間を要するように見受けられた。

これらの遺構を見ても、早い時期から習合したヒンズー教と仏教との混交の結果生まれたのが東南アジアの前近代の文化の基本携帯であり、これらのルーツを考えるにはどうしてもインドと東南アジア地域との交渉を抜きにはできないと改めて感じた。



アンコール・ワット入口



第一回廊浮彫



第二回廊内部（崩壊した石材が散在）

（プノンペン）

思ったよりもフランス統治時代の都市計画によって、町の基盤がしっかり固められていた。パリと同じ区の割り振り、モニュメントを中心とした道路、街区計画など。そこに独立後の施設や戦後の経済発展の結果生まれたビジネス街が混在している。限られた時間だったので、国立博物館と近代建築を見るにとどまった。

・王立博物館

展示品の大半はアンコール期がそれ以前の宗教石造彫刻で占められ、それに同時代のいくつかの金工、木工品が展示される程度であり、クメール文化全体を説明できるような内容ではなかった。展示は技法別にまとめて、そのなかで年代を追う形式であった。近代の展示は全く含まれていない。

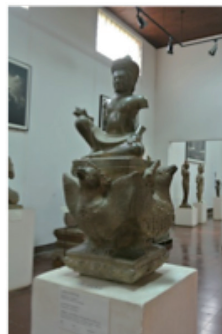
カンボジアにはまだ美術館は存在していない。



コロニアル・スタイルのファサード



中庭



仏像の展示

・王立芸術大学

国立博物館に隣接して、王立芸術大学が所在している。事前に接触していなかったため、外観と野外彫刻、油絵学生のアトリエを参観したに留まった。



校門



野外彫刻



油彩専攻4年生アトリエ



アトリエ棟

・プノンペン市内近代建築

おもにヴァン・モリヴァン Vann Molyvann (1926-) の作品を見て回った。彼の作品 SNG でも数点紹介されていた。モリヴァンは1946年パリに留学し、55年帰国後シアヌーク政権下で建築局長を務めた。ル・コルビジェの思想を継承し、カンボジアの風土に適合した建築を追求。コンクリートによる力強い造形と日差しを遮る構造と通気性に配慮した設計は今なお有効である。第二次世界大戦後、同じ影響源から出発しながら、日本と異なって、ふんだんに材料を選べない経済状況のもとでも、建築の機能性、合理性を追求する真摯な姿は感銘深かったし、50年を経た今もなお輝きを失っていないことは感動的ですらあった。多くが教育機関であったことも印象的で、この国がいかに次世代の育成に配慮しているかが伺えた。



オリンピック・スタジアム (1964)



プノンベン工科大学 (1964)



王立外国語大学 (1972)



ブノンペン大学ホール (1968)



チャットモック国際会議場 (1961)

日米意見交換会

森仁史

2016年3月22日

金沢美術工芸大学〔企画情報室〕

出席者

(発言者) チェルシー・フォックスウェル (シカゴ大学准教授)

(応答者) 森仁史 (金沢美術工芸大学柳宗理記念デザイン研究所所長)、山崎剛 (同大学教授)、
鈴木浩之 (同准教授)

【趣旨】

本研究の成果については、先に東京都現代美術館において締めくくりのシンポジウムを開催し一応の確認をしたところであるが、国際的な意義を確認し、その成果と可能性について意見交換を図るためシカゴ大学からチェルシー・フォックスウェルを招き、議論した。

〔意見交換会〕

【発言】

フォックスウェルは最初に本研究がアメリカにおける美術史研究者—日本だけでなく他の地域を含めて—に大きな関心が持たれているテーマであることを報告した。日本に近代になって西洋から美術概念が持ち込まれたことは知られており、それについて日本の研究者によって議論がなされることに興味を持たれているとのことであった。

本研究のテーマをアップデートとしたことについて、フォックスウェルは英語の語義から次のように解説した。

再構築 Reconstructing = 真実 the truth に基づいて、それに忠実に再現する。

アップデート Update = 時代変遷に合わせて変更する。

例えば、historical reconstruction 歴史的再構築は真実に忠実に再構築することを指し、Update the historical narrative なら、歴史から落とされた女性、少数民族などに配慮して語ることを意味する。

【応答】

(森) 本研究がアップデートを目指したことは我々の議論の主調を成していたと思われ、英語での語られ方として、Update がふさわしい。(山崎) しかし他方では、真正な美術史の物語に沿って判断できることの割り切り方に魅力も感じる。(鈴木) また、この二つの方法は美術館以後のシステムへの作品の受け渡し方のことを指すのではないか。

(発言)

フォックスウェルは以下の項目をあげて、その切り口から本研究に対して彼女の見解を述べた。

・「美術」以前

J. エルキンズが美術史の用語を使わずに当時の文化の中で使われた言葉で美術を語ろうと試みたが、成功しなかった。特に東洋では、美術にかかわるメタ言語があまり発達してなかったことが阻害原因なのではないか。

・「美術」以外

さいぎんはアートワールドに美術以外のものを侵入させる試みが続いているが、こうした試みは日本のように資料や作品が数多く残されている地域では両者の違いが明確になるが、中国のように資料の残存がまばらな地域ではその違いが分かりにくい。

・ポストコロニアル時代と世界

世界の論調は物語の多数性が避けられようもない動向であることを示しており、グローバル美術史は女性、少数民族、人種の歩みを掘り起こそうとしている。

・「権力」

展覧会を組織したり作品収集する美術館、あるいは資金提供者が美術もしくは創作者に対して権力を持つ立場になることは避けられない。中国国内では受け入れられない 1980～90 年代中国の社会的テーマの作品はアメリカで人気作品となり、中国作品のマーケットが形成された。

・ヘゲモニーとしての「美術」と可能性としての「美術」

シンポジウムの議論では、現代美術系の発言者は「美術」が表現を縛る概念になると考える傾向が強いのにに対し、歴史系の発言者は「美術」やそれに連なる工芸から更なる表現の進展を期待する発言が多かったのではないかと指摘があった。

〔展望〕

フォックスウェルの指摘と分析は我々のテーマ設定と議論がおおむねアメリカの美術史研究者にも共有されるものであったことが理解できた。また、日本以外の地域にこうした問題意識の拡散と共有を促すことによって、非ヨーロッパ地域での議論の深化と豊かな美術への理解を広めることが期待できることも分かった。

こうした認識を踏まえれば、意見交換ののち我々が感じたのはひとつにはこの議論を日本語にとどめるのではなく、翻訳やウェブサイトを通じて世界にアピールし共有する必要があるのではないか。また、議論が広範にわたっているので、対象を作家、研究者、学芸員など問題関心に従って内容を編集し訴えかける手法を研究して良いのではないかと、といった見解を抱くに至った。

事務局体制

青柳滋・加藤謙一

2014年3月3日（月）より、金沢美術工芸大学 研究室3にて科研共同研究「日本における『美術』概念の再構築」事務局を設置。以降、週一回のペースで行われた定例の打ち合わせ会議を基に、予定される研究会やシンポジウム開催のための事務活動を進めた。

研究協力者など今回の科研関係者のメーリングリストを作成し、研究会やシンポジウム、報告書編集会議の開催日時や内容を共有および告知できるようにした。

事務局の主な仕事内容は、研究会やシンポジウム開催の事前準備、当日の記録作業、開催後の事務処理である。

事前準備としては、郵送またはメーリングリストを通じての広報、会場の手配、発表者やコメンテーターへの原稿執筆依頼、出演者招聘に関する書類の作成および事務手続き、当日配布物の準備などである。開催日当日は、会場準備、記録（ビデオ撮影、写真撮影、録音）、その日発生した事務作業、会場撤去作業などにあたった。

開催後、制作物や記録、執筆原稿の管理、開催後に残る事務処理、報告書作成にむけての情報整理などを行った。

上記の日常業務は青柳滋（金沢美術工芸大学非常勤職員）が連絡、調整、実施に専任として当たった。また、今回の共同研究の実施にあたり、研究会の会計管理は小林晃子（同大学美術工芸研究所職員）、下記の契約業務は加藤謙一（同大学美術工芸研究所学芸員）が担当した。

平成 26 年度

1 契約名：国際シンポジウム「日本における「美術」概念の再構築」予稿集作成および報告書作成業務

委託先：株式会社ブリュッケ

契約期間：平成 26 年 9 月 25 日から平成 27 年 3 月 31 日

2 契約名：国際シンポジウム「日本における「美術」概念の再構築」会場設営・撤収、通訳、印刷物等作成委託業務

委託先：ヨシダ宣伝株式会社

契約期間：平成 26 年 10 月 1 日から平成 26 年 12 月 7 日

平成 27 年度

3 契約名：「日本における「美術」概念の再構築」報告書編集作成業務

委託先：株式会社ブリュッケ

契約期間：平成 27 年 4 月 1 日から平成 28 年 3 月 31 日

情報共有

藪内公美・鈴木浩之

○金沢美術工芸大学科学研究費助成事業ホームページ作成

・ウェブデザイナー徳久氏との打ち合わせ（2014年10月20日金沢美術工芸大学研究所）
メールによる打ち合わせ（随時）

打ち合わせ内容：ホームページサイトの設計構成確認

サイトツリーの作成内容の確認

トップページのテキスト内容確認

各ページのテキスト内容確認

更新頻度の確認

ホームページ更新のためのマニュアル作成依頼

○金沢美術工芸大学科学研究費助成事業ホームページ内、基盤研究A「日本における『美術』概念の再構築—語彙と理論にまたがる総合的研究—」に関するウェブ内容更新

更新内容：研究会（8回）・東南アジア調査（2回）・シンポジウム2014（4回）・シンポジウム2015（2回）・報告会（1回）のウェブ上事前告知、詳細・画像等の追加等、事後内容の更新

○金沢美術工芸大学ホームページでの各シンポジウム告知

○関係者メーリングリストの作成

メーリングリストによる各研究会・シンポジウム・報告会の告知

○記録

8回にわたる研究会の映像・写真・音声録音の記録

6回にわたるシンポジウムの映像・写真・音声録音の記録

最終報告会シンポジウムの映像・写真・音声録音の記録

○ユーストリーム配信

第1回・第2回・第3回・第4回のシンポジウムに於いてインターネットユーストリームによるライブ配信を行う。遠方の研究者、学芸員、作家、学生など本研究について興味を持っている多くの方へ、映像音声の同時配信によって研究内容を共有する目的で行った。

事前準備：Ustream インターネットページ作成・配信アドレス取得

映像用カメラ音声の接続事前確認

配信画像の録画等確認

打ち合わせ：○福岡アジア美術館あじびホールシンポジウム Ustream 配信用設備・インターネット状況確認のためあじびホール技師大島氏との電話打ち合わせ（2014年11月4日）

○金沢美術工芸大学内シンポジウム会場設営業者ヨシダ宣伝との打ち合わせ・Ustream 配信設備・インターネット状況確認 (2014年11月12日)

シンポジウム当日配信状況：

第1回シンポジウム (2014年11月8日 福岡アジア美術館あじびホール)：
配信時刻 10時15分～12時15分 Ustream 観覧者 12人～18人 (随時)
13時40分～17時30分 ” 12人～16人 (随時)
第2回シンポジウム (2014年11月9日 福岡アジア美術館あじびホール)：
配信時刻 10時15分～12時35分 Ustream 観覧者 8人～23人 (随時)
13時40分～17時00分 ” 15人～23人 (随時)
第3回シンポジウム (2014年12月6日 金沢美術工芸大学視聴覚室)：
配信時刻 10時00分～12時10分 Ustream 観覧者 10人～30人 (随時)
13時30分～17時30分 ” 11人～35人 (随時)
第4回シンポジウム (2014年12月7日 金沢21世紀美術館シアター21)：
配信時刻 10時00分～12時10分 Ustream 観覧者 8人～30人 (随時)
13時30分～17時30分 ” 10人～32人 (随時)

Ustreamによるライブ配信では、観覧者の方からのツイッター等で感想や意見などを随時もらうことができた。また、常に10人前後から20人前後の観覧者がいたが、誰が観覧しているかはこちら側から確認できないためすべてを観覧していた方もいれば、パートごとに観覧していた方もいたと思われる。シンポジウム1回の、のべ人数としては100人近くの方が観覧したのではないかと推測できる。

○WEBサイト

WEB制作を委託する会社として「Roof Soup」を選定し、代表の徳久達彦氏とサイトの基本的な設計について打ち合わせを行い、必要な機能やデザインの方向性を検討した。WEBサイトは一般閲覧者が研究の概要を知る為の情報は概ね閲覧可能であり、一定の広報機能を果たしていたといえる。一方で大学のWEBサイトTOPページからのアクセス改善やFacebookなどのSNS対応は十分とは言えず、アーカイブされた動画資料などを一般に公開する範囲の検討に時間を要しており現在も結論が出ていない。議論の過程を研究メンバー間で共有するための資料閲覧システムをインターネット上で構築する為に必要な議論が十分でなかった。

○インターネット放送

Ustreamサービスを利用したシンポジウムのインターネット放送に必要な準備を行い、放送当日は映像配信を担当した。放送当日は国内外から多くのアクセスがあり、北陸新幹線開通前の交通が不便な金沢でのシンポジウムの様子を遠隔地から視聴する環境を準備したことで、本研究の議論の広がりを支えることができた。しかしながら、金沢美術工芸大学以外の施設ではセキュリティーの関係からLAN回線へのアクセスが出来ないこともあり、ネット放送配信用のアップロード回線としては心許ないモバイルWifiなどを利用せざるを得ない場面があった。また、汎用PCを放送用の機材として使用したために放送が途切れるトラブルも起きた。学内設備としてインターネット配信を前提とした機材やネ

ット環境の検討が必要と思われる。

II

シンポジウム

はじめに

山崎剛

本研究では、「概念としての「美術」、」に関わる先行研究の成果を踏まえ、日本の「美術」を語る体系全体とそれに従う語彙を再検討し、理論的に探究することを目的とした。そして、語彙と理論にまたがる種々の研究を集成し、「美術」概念を再構築する場が生成することを目指した。シンポジウムは、こうした研究目的に基づき、^{アップデート}再構築する場の生成の実践として開催したものである。

平成 26 年度

平成 26 年度は、福岡と金沢で国際シンポジウム「日本における「美術」概念の再構築、」を開催した。各々二日間、合計四つのセッションで構成され、各セッションの趣旨は次のとおりである。

■国際シンポジウム@福岡（平成 26 年 11 月 8 日、福岡アジア美術館）

セッション 1：「美術」にかかわる分類の検討—漢字文化圏を中心に—

15 世紀以降のヨーロッパ人による「地理上の発見 Age of Discovery」（大航海時代）に発するグローバル化状況のもとで、漢字文化を共有する東アジア地域に惹起された分類闘争の経緯を、歴史的観点から検証する。これにあたっては、日本を主たるフィールドとしながら、アジアの他地域での研究成果や実践との比較、検証を行う。さらにそれらの経緯をふまえて、美術においてグローバルとローカルが確執しつつ融合する現在に立ち至っている現況までを検討する。このため、美術館における古美術系収蔵品の分類やアジアにおける新たな美術史像創出への模索までを視野に収め、「地方固有の知 local knowledge」と近代知との接合、闘争の根幹と進展に焦点をあてる。

■国際シンポジウム@福岡（平成 26 年 11 月 9 日、福岡アジア美術館）

セッション 2：「美術」の脱植民地化—グローバル化の中で—

植民地支配から、第二次世界大戦後のポストコロニアルな状況を経て、冷戦体制崩壊後の新たなグローバル化状況に至る分類闘争の経緯を、アジア諸地域からの視点で捉えかえす。ここでは、それらを「大地の魔術師」展などヨーロッパの美術界による新たな視点の提起から、それらに対する異論を経て、福岡、シンガポール、光州、ソウルなどで実際にアジアの美術界が提起しようとしてきた近年の試みの意義と意味が提起されるだろう。そして、それにより、このテーマをより具体的実践的な課題として検証し、議論することができるだろう。ここからこそ、アジア地域の我々にとって、もっとも切実で根底的な「美術」が見え始めるに違いない。

■国際シンポジウム@金沢（平成 26 年 12 月 6 日、金沢美術工芸大学）

セッション 3：同時代美術の動向と美術館—「美術」のオルナティブをめぐって—

近代以降に構築された「美術」に関する分類は、美術それ自体の在り方の変化によっても揺さぶられ、前世紀以来、従来の分類体系では捉えきれない諸活動が「美術」の名のもとに次々と出現して、今日に

至っている。アヴァンギャルド、あるいは美術のオルタネイトの台頭である。同時代のこのような美術の有りようは、美術の分類を問題として浮き立たせるばかりではなく「アート」という語の多用のごとく「美術」ないしは「芸術」という基本的な分類にまでも揺さぶりをかけずにいない。本セッションでは、こうした状況が「美術」の分類に如何なる影響を与えているかを、作家とキュレーターの発言によってあぶりだすことを目指す。美術の現場と美術館の現場における分類闘争のライブ・レポートである。

■国際シンポジウム@金沢（平成 26 年 12 月 7 日、金沢 21 世紀美術館）

セッション 4: 「美術」概念の再構築（アップデート）—翻訳と変容—

セッション 1～3 の課題を翻訳と変容という観点から捉えかえし、デジタル・テクノロジー以後の時代に美術をどう把握するのか、方法、領域、問題意識を模索する。このため、美術以前の造型意識の有りようを探り、アジア地域における美意識とその体系化を検証し、さらにそれらをアジアでの美の原風景の検証や 19 世紀ヨーロッパにおける日本美術の「発見」と認識が生んだものの検証によって、具体相とそれが孕む課題を浮かび上がらせたい。美術の近代が抱え込むことになった問題状況の大枠を確認し、近代以降に「美術」を受容した地域で展開したことの基盤を捉える議論に発展させ、グローバルゼーションのもとでの「美術」にとって喫緊の課題を問う。

平成 27 年度

平成 27 年度は、前年度に開催した国際シンポジウムでの議論を踏まえて京都で二つのシンポジウム、「日本における「美術」コレクション」と「芸道論の今日」を開催し、各々の趣旨は次のとおりである。

■シンポジウム@京都（平成 27 年 8 月 8 日、京都国立近代美術館）

日本における「美術」コレクション

「美術」概念の移植以前にも、日本に美的な鑑賞は行われていた。鑑賞対象のコレクションは蓄積され、それらは一定の体系意識を保ち、個別の独自性を追求しもしたであろう。今日まで継続されたこれらのコレクションの現状報告を共有することで、日本に形成されたコレクションの特異性とそれらの存在意義を再考したい。また、近代以降にも様々な制度的要請や諸種の経緯に迫られて独特のコレクションが形成されている。これらの事実経過とその構造を考察することで、日本の「美術」を成り立たせている諸要素を把握し、これに基づいてさらに日本における「美術」の骨格の理解を深めたい。

■シンポジウム@京都（平成 27 年 10 月 24 日、京都工芸繊維大学）

芸道論の今日

日本でも「美術」移植以前に、その実践や創作への考察は深められていた。これら芸道はその実践とともに今に引き継がれている。西洋美学とは成り立ちを異とする芸道論に改めて目を向け、その独自性と意味を考えたい。まず、本共同研究がこの分野に関わる根拠を示し、さらに今日的な実践者からの発言を聞くことによって、我々の依って立つべき地歩を確認したい。これによって、改めて歴史的、国際的な視野から日本における芸的な思考を考察し、研究により実り豊かな展望を切り開く。

そして最後に、本研究を総括するためのシンポジウム「アップデート！日本「美術」—科研共同研究「日本における「美術」概念の再構築」を締めくくる—、（平成28年1月31日、東京都現代美術館）を開催して、平成26年度の国際シンポジウム「日本における「美術」概念の再構築、における成果を報告することにより、成果を広く研究者や作家と共有するとともに、今後の展望を検討し、議論する場を設けた。

私たちは「美術」概念の再検討に言語を手掛かりとし、その領域、構造、方法の直面する局面を確認しつつ議論を深めた。それは、美術が流通する場として、グローバリゼーション以降のアート・シーン、その中における美術館や美術情報の趨勢、非ヨーロッパ地域美術の現況などこれまでの到達点と問題状況を明らかにし、次なる課題を明示することができたと自負している。

今日におけるアジアの力強い動きは、世界の「美術」の状況が、実体としての非ヨーロッパの存在抜きには語りえない段階に立ち至っている。今後も、非ヨーロッパ地域の造形に基づく構造、語彙からその意味を確かなものとするを基盤として、「美術」概念を^{アップデート}再構築する場の生成を目指したこの「シンポジウム」、以後の新たな展望を切り開きたいと考えている。

国際シンポジウム

日本における「美術」概念の再構築^{アップデート}

報告書 @ 福岡

日時：2014年11月8日（土）、9日（日）

場所：福岡アジア美術館あじびホール

主催：科研共同研究「日本における「美術」概念の再構築」

共催：福岡アジア美術館

後援：美術史学会、明治美術学会

「美術」と「工芸」の近代と前近代

諸ジャンル形成の条件

鈴木廣之

はじめに

一九〇〇年（明治三三）のバリ万博に際して、明治政府は初の日本美術の通史である *Histoire de l'art du Japon* を刊行した。翌年には原本『稿本日本帝国美術略史』が農商務省から刊行された。本書の特徴はいくつもあるが、ここでは美術、つまりファイン・アーツの中に工芸が含まれていることに注目したい。

本書の構成は、まず全体が時代区分され、各時代について、その時代の趨勢、美術上の特徴、絵画、彫刻、建築、そして「美術的工芸」の四つのジャンルの記述がこれに続く。当時、一九世紀のファイン・アーツの概念は、絵画、彫刻、建築の三つのジャンルから構成され、ここに工芸が含まれる余地はなかった。四つ目の「美術的工芸」は、いかにも奇妙な名称に見える。明治政府はなぜ、ヨーロッパのファイン・アーツ概念に挑戦したのだろうか？

一般に、近代の制度はあらゆる対象に差異化を求め、それら対象の間に無限の階層的序列を形成する。前近代の手工業生産に関わった職能集団とそこに蓄積された技術とは、それらが明治期に、文明開化の一つの制度として導入された「美術」のカテゴリーに再編成される過程で、序列化された。ファイン・アーツの概念に照らして、そのジャンルに認定されたものがあつた反面、認められず排除されたものがあつた。本稿では、両者の差異をもたらした条件を検討してみたい。

『稿本日本帝国美術略史』の構成

日本語版の「美術的工芸」に対して、仏語版の表記では「アンデュストリ・ダール」(industries d'art) か「アール・アンデュストリエル」(arts industriels) が用いられている [1]。一九〇八年（明治四一）に再版本が刊行されると、これを底本にして英語版（三巻本）[2] が出版された [図1]。英語版は、いずれの時代も「美術的工芸」に「アプライド・アーツ」(applied arts) を当てている [図2]。英仏どちらの言語を選択するにせよ、「美術的工芸」が欧文表記に馴染んでいないことがわかる。これをアプライド・アーツと言い換えたところで、大差はない。「美術的」という形容を加えても、インダストリアル・アーツの一種であることに変わりはないからだ。あえて「工芸」をファイン・アーツと同列に並べたことには、それ相当の理由がなければならない。

一九〇八年の再版本は構成が大きく変更された。建築の項目が他の三つのジャンルから分離され、一括して巻末に移された。この変更によって、時代ごとの美術全体の特色を明らかにするよりも、他のジャンルから切り離された建築の通史を叙述することが優先されたわけだ [3]。これは、後に、アカデミックな教育における美術史の扱うジャンルの分離を招いた。つまり建築史だけが工学系の分野に属し、他のジャンルの美術史が人文科学系に扱われる先蹤がここにあつた。他の美術ジャンルから独立しようとする建築と、美術の仲間入りを画策する工芸と、両者対照的な動きをここに見ることができる。

近代以前の手工業生産と職能集団

そこで、議論を進めるまえに、日本の近代以前の状況を概観してみよう。

まず古代の場合、基本的に実践的なテクノロジーは、律令制のもとで朝廷に集約されていたと考えてよい。これが徐々に民間に流出することになる。中世には様々な職能集団が独立し、市井に出て手工業生産に従事した。これによって中世には生産性が飛躍的に向上し、物の世界が豊かになった。鎌倉時代に「職人歌合絵」^{しよくにんうたあわせえ} [4] が登場した背景には、このような社会の動向が反映されていたと見てよい。次代、桃山から江戸時代初期に、風俗画のジャンルの一つとして、様々な手工業生産に従事する人々の姿を描く「職人尽図」^{しよくにんづくしず} [5] が登場したことも見逃せない。

一七世紀末の『人倫訓蒙図彙』^{じんりんきんもうずい} 七巻 [6] は、職業別の人間の図入り百科事典ともいうべきものである。そこには、いくつかのカテゴリーに分類された様々な職能に携わる人々の姿を見ることができ。まず第二巻「能芸部」^{のうげいぶ} には、医師、能楽師など学問と芸能に関わる職業が含まれている。また、第五巻「細工人部」^{くしんぶ} には手工業生産に携わる職人、四九種が収録されている。絵師、金彫師、仏師、表具師、経師、扇所、時計師、蒔絵師、木彫師、額彫、象眼師、鋳師、団師、胴人形師などがそれである。この「細工人部」には、江戸時代から明治期にかけて美術と工芸に携わった職能が含まれる一方、この時期に衰退、消滅した職能も見受けられる。

少なくともこの『人倫訓蒙図彙』を見る限り、これら職能同士の間には階層的な序列関係は観察できない。上下関係はむしろ、それぞれの職能集団の内部にあり、それはもっぱら権力との関係によって生じる。江戸時代絵画を例にとると、狩野派内部における御用絵師、表絵師、町狩野などの階層的序列は典型的な例だろう。

これと並んで注目される社会的な制度に、朝廷から授与される僧綱位^{そうごうい}がある。法印、法眼、法橋の僧位^{ほういん ほうげん ほうきょう}がそれで、八六四年（貞観六）に定められ、初めは官寺の高僧に与えられたが、藤原時代には仏師と絵師にもこれらの僧位が与えられ、後には歌人、儒者、医師にもこれが及んだ。僧綱位が与えられる職能と、そうでない職能の間には事実上の差異があったはずだが、『人倫訓蒙図彙』ではこのような差異に関心が払われていない。絵師も仏師も手工業生産に関わる「細工人部」に一括され、専門的な知識と技術をもちながら、モノの生産に直接関わらない医師は「能芸部」に分類された。

前近代の手工業生産の特徴

近代の美術（ファイン・アーツ）と工芸（インダストリアル・アーツ）の関係を比較すると、これと対照的に、近代以前には、美術と工芸とを分ける基本的な発想のなかったことがわかる。また、『人倫訓蒙図彙』では様々な手工業生産に関わる職能が「細工人部」に一括されているが、これらすべてを包含する上位概念に相当する言葉は見当たらない。「細工人」とは、これらすべての職能を便宜的に包括する言葉であって、それらの上位に位置する概念ではないだろう。

これに対し、東アジアの伝統的な芸術概念に「書画」がある。書画の概念は、ある種の特権的な位置を占める点で際立っている。知識人の教養に含まれるこれら二つの技能は、その担い手の高い社会的地位を反映しており、その技能を生活手段とする生産活動と見なされない。特に中国明時代に文人画が隆盛すると、以後これと対照的な、絵画制作を専業とする職業画家の地位を貶める考えが流布した。この

ような書画概念の形成過程から見ると、基本的には社会的な有用性を発揮することが期待されなかった。書が明治政府主催の博覧会の出品対象に指定されることもあったが、殖産興業政策への貢献が本気で期待されたわけではなかった。文人画を排斥したアーネスト・F・フェノロサ (Ernest F. Fenollosa) の一八八二年 (明治一五) の「美術真説」^{びじゅつしんせつ}は、美術による殖産興業政策を推進する龍池会の会合で行われた演説だった。このことを念頭に置くと、フェノロサの文人画排斥論は、純粹に美学的な観点から行われた評価というより、絵画のもつべき社会的有用性を暗に示唆した、龍池会での演説であることに配慮した議論だったのではないか。そのような配慮が功を奏し、フェノロサの演説が有用な議論として龍池会に受け入れられたとも言える。

『工芸志料』の「工芸」

次に注目したい書物に、一八七八年 (明治一一) に政府の博物局が刊行した『工芸志料』^{こうげいしりょう}がある。本書は、国学者で、当時、歴史の専門家として博物局に勤めていた黒川真頼^{くろかわまより}が編纂したもので、全体を織工、石工、陶工、木工、革工、金工、漆工の七部分け、それら七つの「工芸」の沿革を説く。『人倫訓蒙図彙』に見られない建築、架橋、造船などの工学技術が木工の部に含まれるものの、収録された手工業生産技術の代表的なものはどれも『人倫訓蒙図彙』の「細工人部」(第五巻)に見える。ただし、七部からなる『工芸志料』のそれぞれの項目は、『人倫訓蒙図彙』のように職名の名称や職能集団の名称を示すよりも、むしろ、その技術が扱う素材を示している。これら七つの項目のうち、木工には、建築のほかにも、仏像を制作する「仏工」や木彫一般を扱う「彫工」が含まれている。序文によると、刀剣以外の金工と、角工、紙工、画工が収録されなかった。これらについては後日、収録予定とのことだったが、一八八八年 (明治二一) に刊行された増補訂正版にもこれらの項目は収録されず、未収録の部の刊行はついに実現しなかった [7]。ただし、絵画については増訂版以前に「絵画沿革考」と称して『東洋絵画叢誌』に連載記事を発表している [8]。

このような『工芸志料』の内容から見ると、本書は前時代の手工業生産の伝統と遺産をそのまま継承した書物であるかのように思える。本書の編纂にあたって参照された史料も『日本書紀』をはじめとする史書類だ。その一方で、本書が一八七八年 (明治一一) 五月に開催されるパリ万国博覧会のために編纂されたことを考慮すると、本書の別の側面が見えてくる。ここでの「工芸」は、素材別に分けられた手工業生産の総称として用いられ、手工業生産に関わる様々な技術の上位概念としての意味をもっていたのではないか？

「工芸」は art の翻訳語か？

一八七八年 (明治一一) のパリ万博で『工芸志料』が具体的にどのような役割を果たしたのか、詳細は知られていない。その記述内容から見て、一九〇〇年の *Histoire de l'art du Japon* のように仏語訳が計画されたとは、まず考えられない。しかし、万博を契機にして本書を刊行する特定の意図があったとすれば、当然、それに応じた意味が「工芸」に付加されていたのだろう。これは一つの仮説だが、本書の「工芸」とは、“art”の翻訳語だったのではないか？ ファイン・アーツに属する絵画 (ただし未収録のまま終わる)、彫刻 (「仏工」、建築が本書に含まれていることを見れば、少なくとも、本書の「工芸」がインダストリアル・アーツの意味でないことは明らかだ。

今のところ、この仮説を論証する確実な証拠はないが、状況証拠はある。漢字文化圏である東アジアでは一九世紀後半、英華辞典、華英辞典など、ヨーロッパ言語と漢語との間を橋渡しする辞書が数多く作成された。一八六〇年代の英華辞典の代表例に宣教師ウィリアム・ロプシャイト (William Lobscheid) の『英華字典』(四巻、香港:一八六六~六九年刊)がある。この辞書は、“Art”の見出しに「手藝」「技藝」「藝業」「事業」「法術」「技術」「技倆」「工藝」の漢語訳を載せ、訳語の漢音表記をアルファベットで示している。

このような辞書を参照することによって、“art”の訳語として「工芸」が選択された可能性が想定できる。ロプシャイトの『英華字典』は一例だが、一般に、一八六〇年代の辞書には「技」「術」「芸」の語がアートの訳に頻出する。同様に、「アーティザン」「artisan」の訳語には「職人」や「工匠」が当てられ、比較的、訳語が安定している。これに対し、「アーティスト」「artist」の訳には一定の訳語が見られず、どの辞書も訳語の選択に苦慮している。新たに「美術」が造語されたのは、既成の漢語では対応できなかったためだろう。

この事実は、漢字文化圏全体にとって、ファイン・アーツ概念の受容がきわめて困難だったことを示唆する。ちなみに訳語「ビジュツ」の登場は、アーネスト・サトウ (Ernest Satow) と石橋政方^{いしばしまさかた}の『英和口語辞典』(初版一八七六年)の一八七九年(明治一二)の第二版が最も早く、“art”の見出しに“fine”の小見出しを立て“bijutsu”の訳語を付す。一方、初版ではこの位置を空欄にしている[図3]。

岡倉天心の「泰東巧芸史」

一九一〇年(明治四三)、岡倉天心が「泰東巧芸史」と題する講義を東京帝国大学で行った。講演筆記は『岡倉天心全集』に掲載され、和辻哲郎など講義に出席した学生の回顧談によると、学生を魅了する刺激的な講義だったようだ。

一八八九年(明治二二)二月、東京美術学校が開校すると「美学及美術史」の講義が始まる。フェノロサの英語の講義を岡倉天心が通訳したという。開校の翌年、一八九〇年フェノロサが文部省との契約を解き、七月に帰国すると、講義は岡倉が引き継いだ。フェノロサの講義内容については知るところがないが[9]、岡倉の講義については、聴講した複数の学生の筆記ノートが残されており、講義内容がわかる。

岡倉の講義、「泰東巧芸史」と「日本美術史」を比較するとおもしろい事実がわかる[10]。「日本美術史」の講義に取り上げられた話題は絵画、彫刻にはほぼ限定され、飛鳥時代の仏教寺院の建築に触れているものの、建築全般への言及は少ない。工芸については《玉虫厨子^{たまむしのずし}》や正倉院の《白瑠璃碗^{はくるりのわん}》に触れているが、《玉虫厨子》については蜜陀絵^{みつだえ}を絵画資料として取り上げており、文字通りファイン・アーツの歴史を説いた講義だった。岡倉は序論の末尾で、日本美術史を推古朝から始める理由を述べて、「推古以前の美術は寧ろ古物の性質を帯ぶるもの^{むし}」だとし、これを美術史として認めていない[11]。岡倉がアンティークイター(古物)とファイン・アーツ(美術)とを峻別していたことがわかる。

一方、「泰東巧芸史」では、この講義内容が「美術」の範囲に収まらないので、「芸術又は巧芸の語を用ゐるを以て適当とせる範囲をも包含」していると、冒頭で述べている[12]。実際、岡倉は中国古代の玉器、金属器、陶磁器から歴史を説き始めている。東アジアではファイン・アーツとインダストリアル・アーツとが密接な関係にあり、両者を峻別できないとする岡倉の見解がここに反映されている。岡倉が用いた「巧芸」とは、両者を包含する「アート」「art」の意味をもつ翻訳語と見るべきだろう(「工」でなく「巧」の字を岡倉が用いたのは、「工芸」が「工業」の意味をもつことがあったからか)。

一九世紀後半の欧米による日本「美術」評価

一八五三年（嘉永六）と翌一八五四年（嘉永七）の米国ペリー艦隊の来航により、徳川幕府は開国を断行した。一八五六年（安政三）に刊行されたペリー艦隊の報告に基づく公式記録である『日本遠征記』は、開国後の最も浩瀚な日本の記録として知られる。『日本遠征記』序章の第六節「日本に於ける産業技術の進歩と文明の範囲」はインダストリアル・アーツについて述べており、金属、木材、ガラス、磁器、紙、織物、^{なめしがわ}鞣革、農業、園芸のほか、航海、交通、科学的知識、医術、天文学などの小項目を立てて、概要を記している。金属の項では刀剣、木材では漆塗りの技術、そして中国製品に勝る磁器などの評価が高い。手工業製品への高い評価は、日本人の勤勉（インダストリー）と器用さに結びつけられている。

一方、次の第七節「文学“literature”及び美術“fine arts”」は、紙、音楽、意匠“design”・絵画・版画などの「アーツ」“arts”、そして建築の四項目について記述している（第六節「産業技術」にも記された紙の項目は、ここでは書物を中心に識字率と教育について述べる）。これによると、これらの分野はある程度の進歩が見られるが、日本人は解剖学も遠近法も知らないので、彫刻、肖像画、風景画の分野での評価は望めないという。反面、対象物の細部を正確に表現し、その本質を把握することができるので、鳥や植物の描写はきわめて美しく、デッサンも正確で彩色も完璧であると評価するものの、ファイン・アーツ全体の評価は低い。『日本遠征記』に見られるインダストリアル・アーツとファイン・アーツに対する評価は、一九世紀後半の欧米の評価を代表していたと言ってよい。

このような評価に対し、一八七〇年代の欧米には新たな日本美術観が登場する。その代表例に、一八七〇年（明治三）のアメリカの画家ジョン・ラファージ（John La Farge）の「日本美術論」がある。この記事は、幕府の招聘により一八六二年（文久二）から翌年まで滞在し、鉱山開発の指導にあたった地質学者ラファエル・パンペリーの紀行『アメリカ・アジア横断』の一章として執筆された。ラファージは一八八六年（明治一九）に来日し、著書『画家東遊録』で知られる。

ラファージはまず、日本のアートの特徴を「^{インダストリー}工業と幸福な結婚をしている」点に求め、そこに「一個の際立った文明」を見出す[13]。また、日本の美術の特質は、色彩の使用法と自然を観察し変形する想像力による「驚くべき装飾の使用」にあり、「リアリズムと^{デコレーション}装飾という対立する二項から日本の^{アート}美術が形成され」、「^{ブレンディング}両者の巧みな調和」という点で、日本の美術は「美術の首尾一貫した歴史においては未だ嘗て占められたことのない、一個の際立った位置を得ている」と評価する[14]。

二〇代にヨーロッパを体験し、一八五〇年代後半から浮世絵の収集を始めたラファージの議論は、同時代の欧米美術への強い危機意識を根底にもつ点に特色がある。この議論の背景には当時の欧米が直面した、手技による「良き芸術」と工業の生産する「悪しき芸術」との対立があった。ラファージは、ウィリアム・モリス（William Morris）以来の美術工芸運動を奉じて、手技による「良き芸術」を熱烈に支持した。美術と工芸の乖離が両者の衰退をもたらすという彼の危機意識は、手本にすべき典型を日本の美術に見出したわけである[15]。

おわりに

このようなファイン・アーツとインダストリアル・アーツとの乖離を批判する主張は、「工芸」が殖産興業政策の一翼を担うことを期待する人々に歓迎されただろう。また、すぐれた「工芸」を日本美術

の特色と考え、帝国日本の文化統合を表象するものとして美術史に有用性を見出そうとする人々にとっても都合のよい主張だった。一八七一年（明治四）の「古器旧物保存」の太政官布告によって概念化された「古器旧物」とは、訳せば「アンティークイティー」（“antiquity”）であって、この概念は、結局のところ、殖産興業政策に対して有用性を期待できず、また、対外的な側面から見ても、帝国の文化統合を表象する役割を担うには不満足なものだった。ファイナ・アーツにあえて「美術的工芸」を加えることは、明治期後半の対外的な文化戦略でもあったと言えるだろう。

- [1] 仏語版では古代（Arts primitifs）のみ“Arts appliqués”の表記。次の推古朝は工芸の項目はない。天智朝から桓武朝までは“Arts industriels”、次の藤原時代から豊臣時代までは“Industries d’art”だが、最後の徳川時代は“Arts industriels”に表記が戻る。一九〇八年の英語版ではいずれも“applied arts”の表記。
- [2] 一九〇八年の英語版は、英文学者の武信由太郎とジャーナリストの川上清の共訳、隆文館刊。
- [3] 稲賀繁美によると、建築を別立てにしたのは伊東忠太の主張によるという。これによって建築史が美術史から分離される現在の状況が生まれたとする。再版本の「凡例」に「但し各時代の建築には、工学博士伊東忠太氏改修の労を執られたれば、之を別巻として巻末に移せり」とある。稲賀繁美「岡倉天心と観念としての東洋美術の創出」（ワタリウム美術館監修『ワタリウム美術館の岡倉天心・研究会』右文書院、二〇〇五年二月、一二三～一四三頁）参照。
- [4] 現存する作例では一四世紀前半頃の《東北院職人歌合絵巻》が最も古い。
- [5] 代表的な作例に狩野吉信による寛永期（一六二四～四四）の作と見られる川越喜多院の《職人尽図押絵貼屏風》がある。ここには仏師、傘師、鎧師、経師をはじめ二四種の職人が描かれている。
- [6] 『人倫訓蒙図彙』元禄三年（一六九〇）、京都村上勘兵衛ほか刊。
- [7] 『工芸志料』上下二冊は明治一一年（一八七八）一〇月、博物局刊。明治二一年（一八八八）一〇月、宮内省博物館蔵版の増補訂正版刊行。初版に未収の角工、紙工、画工の三巻と金工の一部（刀剣以外）については将来の収録を序文で約したものの、増訂版でも収録されなかった。
- [8] 黒川真頼「絵画沿革考（一）」『東洋絵画叢誌』二、一八八四年一一月、一オ～四ウ。同（二）、同三、同年一二月、一オ～四ウ。同（三）、同七、一八八五年四月、一オ～四ウ。同（四）、同八、同年五月、一オ～三オ。同（五）、同九、同年六月、一オ～三ウ。記述の対象は神代（『出雲風土記』を引用）から狩野探幽まで。探幽以降は読者の周知を理由によりここで擱筆している。
- [9] 大村西崖（当時、塩沢峰吉）による講義ノート「美学 フェノロサ講述」が残る。一八九〇年（明治二三）二月からの講義と思われ、『岡倉天心全集』八（平凡社、一九八一年、四五〇～四七五頁）に収録される。
- [10] これらのテキストは『岡倉天心全集』四（平凡社、一九八〇年）に収録。
- [11] 前掲書、九頁。
- [12] 前掲書、二六七頁。
- [13] John La Farge, “An Essay on Japanese Art,” in chapter XIV, Raphael Pumpelly, *Across America and Asia*, 1870, pp.195-202. 「我々は完璧な仕事を眼にしている、つまり一個の際立った文明が眼前にあるのを感じるのだ。そこでは、アートが工業と幸福な結婚をしているのだ」。《原文》“We feel that we looking at perfect work, that we are in presence of a distinct civilization, where art is happily married to industry.” (p. 196).
- [14] Ibid., 「……。しかしながら、想像力の最も偉大な者によってリアリズムの最も偉大な成功を収めてきた我々からすれば、想像力のこのような平易さは、とても日常茶飯の関心事たりえない。じっくり観察し分別をもって理解した自然を変形するという、我々にとって例外的なことが、彼らにとっては本質的な特質なのだ。これらが集約されると、我々の次のような第一印象ができあがる。リアリズムと装飾という対立する二項から日本のアートが形成されているということ。そして、このように両者を巧みに調和させるといふ点において、日本のアートは、美術の首尾一貫した歴史においては未だ嘗て占められたことのない、一個の際立った位置を得ているということだ。」《原文》“... With us, however, this ease of imagination is not an every-day matter, though with us, also, the greatest successes in realism have been attained by men among the greatest in imaginative power. The exception with us seems to be an essential character with them, transforming nature, deeply studied and wisely understood. The sum of all this makes up our first impression that the two opposites of realism and decoration form the art of Japan, and that in this successful blending, it takes a distinct place, never before filled in the logical history of art.” (pp. 199 f.).
- [15] 桑原住雄「ラファージュと日本美術」久富貢・桑原訳『画家東遊録』中央公論美術出版、一九八一年、二四九頁。天心とラファージュの関係については、一八九七年の『画家東遊録』の扉にヘンリー・アダムズとともに岡倉への献辞があることを見てもわかる。桑原によれば、「美術と工芸とを分けることによって両者とも衰退したとする彼の立場は、一八八六年、岡倉天心との出会いによって天心にも感染してゆくものである」とする（桑原一九八一、二四九頁）。

物質文化と美術史の出会い

工芸史の広域性と混淆性をめぐって

山崎剛

私は、金沢美術工芸大学というアーティストやデザイナーを育てる大学で、「日本美術史」と「日本工芸史」に関する授業を担当しています。「日本美術史」の授業では、各時代の「美術」を、「絵画」「書跡」「彫刻」「工芸」「建築」「考古」の分野の作品を取り上げながら講義します。一方、「日本工芸史」の授業では、各時代の「工芸」を、主に「金工」「漆工」「陶磁」「染織」の分野の作品を取り上げながら講義します。つまり、日本の“美術”としての“工芸（金工・漆工・陶磁・染織）”の歴史を語っています。

こうした「日本美術史」と「日本工芸史」の講義構成は今日一般的なもので、その語り方のモデルは、皇室博物館、現在の東京国立博物館が一九三七年（昭和十二年）一二月二三日に定めた列品区分と、翌年の一九三八年（昭和十三年）一月一〇日に同館が編纂し刊行した『日本美術略史』に求めることができるでしょう。周知のとおり、一八七二年（明治五年）三月一〇日に文部省博物局が湯島聖堂大成殿で日本初の博覧会を開催したときを創始とする東京国立博物館の歩みは、日本近代における美術史研究において重要な役割を担ってきました。この博物館で一八九一年（明治二十四年）から国による日本美術史の編纂事業が始まり、それが一九〇〇年（明治三十三年）のフランス・パリ万国博覧会に際して明治政府が刊行した、初の日本美術の通史、『Histoire de l'art du Japon』に結実したことは、“美術史”と“博物館”の関係を明快に示しています。

この発表ではまず、先行研究をたよりに、東京国立博物館の列品区分の変遷をたどり、“美術史博物館”としての性格を決定づけた一九三八年の列品区分の改定に至る、「美術」における「工芸」の位置を確認しておきたいと思えます。

左は、博物館の前身である博覧会事務局が一八七五年（明治八）に「博物館」と改称して内務省の所屬となったころの列品区分です。当初は「天産」「考証」「工業」の三部でした。今日では機械化された大規模産業という意味に用いられる「工業」という語は、明治維新以前から手仕事による生産に用いられており、古い漢語で一般的に馴染みの無い「工芸」という語よりも、明治時代初期の国内産業の実情に合っていました。「天産」は自然、「考証」は歴史の分野に該当します。それが、一八七六年（明治九）に改定され、「天産」「農業山林」「工芸」「芸術」「史伝」「教育」「法務」「陸海軍」の八部となりました。右は、列品の移動を示したものです。「工業」の列品が「工芸」「芸術」「教育」へ、「考証」の列品が「史伝」「工芸」「芸術」「法教」「陸海軍」へ、移動しています。一八七三年（明治六）のウィーン万国博覧会への参加を機に、翻訳語として西洋からもたらされた「美術」という語は、内務省時代の博物館では用いられず、「芸術」の語が用いられています。明治時代の前半、「美術」と「芸術」、「工業」と「工芸」の語は、混用されていました。このうち「工芸」については、黒川真頼が一八七八年（明治一）開催のパリ万国博覧会への出品に際して、「（諸工芸の）沿革を詳らかにしてその出品と共にこれに供せん」との目的で、その前年に刊行した『工芸志料』で、「織工」「石工 附 玉工」「陶工」「木工 附 葺工、仏工、彫工」「革工」「金工」「漆工」という、材料・技法に基づく分類を設け、後に「角工」「紙工」「画工」を追加するようになりました。この三分野は結局、一八八八年（明治二一）の再版でも加えられていませんが、黒川が「工芸」

の中身を、材料・技法の観点からすべてのモノづくりを網羅する語彙群で分類し、語ろうとしていたことがわかります。

左は、帝国博物館の総長、九鬼隆一が一八八九年（明治二二）に構想した列品区分です。そこにはルビがふられており、「歴史」はヒストリー、「美術」はファインアート、「美術工芸」はアートインダストリー、「工芸」はインダストリーと読ませています。九鬼は「天産」を他の機関に移管したいと望み、「歴史」「美術」「工芸美術」「工芸」の区分を構想しました。その翌年には、博物館の列品区分が改定され、「天産」「歴史」「美術」「美術工芸」「工芸」の5部となっています。「美術」と「美術工芸」に属すモノで「美術」という領域の展示を行うこと。それは、一八八九年（明治二二）に創立された東京美術学校に工芸分野として金工科と漆工科が設けられたこと、その翌年に開催された第3回内国勸業博覧会の出品区分の「美術」の部で、その中身の分類を示す語として、「絵画」「彫刻」とともに、「美術工業」という語が登場していること、一八九三年（明治二六）に参加したアメリカ・シカゴ万国博覧会で日本の出品物が、海外の博覧会で初めて“美術館”と称するに展示され、そのなかに工芸品が数多く含まれていたこと、と関連しています。また、一九〇〇年（明治三三年）のフランス・パリ万国博覧会に際して明治政府が刊行した、初の日本美術の通史、『Histoire de l'art du Japon』の日本語版『稿本日本帝国美術略史』でも、「絵画」「彫刻」「建築」に加えて「美術的工芸」が項目として設けられています。こうしたことから、一九世紀後半の西洋におけるジャポニズムの流行において、極めて高い評価を受けていた工芸品を「美術」の領域に含ませるという、いわば西洋からの眼差しに呼応した中間領域として、「工芸美術」「美術工芸」「美術工業」「美術的工芸」といった類語が、このころに一般化したと言えるでしょう。やがて「工芸」と混用されていた「工業」の意味内容が近代的な重工業へと明確化するなか、帝室博物館の列品区分にあった「工芸」の区分は、一九〇〇年の改定で廃止されました。そして、一九二二（大正一一）の改定では、美術課の中に「美術」と「美術工芸」の二部を置き、「美術」の領域を「美術」と「美術工芸」で構成する体制が整いました。

これは一八九〇年（明治二三）、「美術工芸」という語が、初めて博物館展示室の名称として明記されたころの展示配置図です。このころは、一階を「天産」と「工芸」、二階を「歴史」「美術」「美術工芸」としていました。先に述べましたように、この後、一九〇〇年（明治三三）には列品区分から「工芸」が廃止されることとなります。

関東大震災は帝室博物館に多大な被害を与え、本館も崩壊しました。この被災をきっかけとして「天産」が館外に移管され、いわゆる復興博物館への移行の過程において、一九二五年（大正一四）の列品区分の改定では、歴史課「歴史部」、美術課「美術部」「美術工芸部」の二課三部となり、そして、新しい本館の開館が翌年にせまった一九三七年（昭和一二）の改定で、歴史課と美術課が廃止されて列品課となり、そのもとに「絵画」「書蹟」「彫刻」「金工」「陶瓷」「漆工」「染織」「考古」の区分が設けられました。帝室博物館はこの震災復興後の開館にあわせて、博物館の目的も、「古今の技芸品を収集して公衆の観覧に供する所」から、「古今の美術品を収集して公衆の観覧に供し、かねて美術の発達に資する事業を行う所」と改定して、“美術史博物館”としての性格を明文化し、さらに、やはり開館にあわせて帝室博物館編纂による『日本美術略史』を出版しました。この『日本美術略史』は、一九〇一年（明治三四）刊行の『稿本日本帝国美術略史』以来、およそ四〇年ぶりの帝室博物館による体系的な“日本

美術史”の出版でした。

これはそのころの展示配置図です。一階の展示室は、考古室からはじまり、各部屋が「考古」「宗教」「服飾」「染織」「調度」「武具」「陶磁」「彫刻」のテーマで展示されています。このうち宗教室は「考古」部門が、服飾室は「染織」部門が、調度室は「漆工」部門が、武具室と刀剣室は「金工」が担当しました。調度には陶磁器や金工品も含まれるはずですが「漆工」部門が責任を持ち、武具には「金工品」や「漆工品」が含まれるはずですが「金工」部門が責任を持つ、ということです。二階の展示室は、絵画室からはじまり、「絵画」「金工」「漆工」「書蹟」のテーマで展示されています。

一九三七年(昭和一三)に改定された列品区分、その翌年に開催された「復興開館陳列」と『日本美術略史』では、「美術工芸」という語が日本語として定着した明治時代の中頃の状況から、「工芸」という語が、近代的な重工業を示す「工業」とは異なる語となり、「美術工芸」と言わずとも、「美術」の一つの領域としての「工芸」、という認識が定着した、あるいは明治後半から昭和戦前期にかけて一般化してきたということを教えてください。そしてそれは、“工芸史家”が日本の“美術”としての“工芸”すなわち金工・漆工・陶磁・染織の歴史を語り、“工芸作家”が日本の“美術”としての“工芸”すなわち金工・漆工・陶磁・染織の作品を作る、ということも一般化してきたということでもありました。

明治時代の後半から大正、昭和戦前期にかけて、日本では、「美術」とは何か、「絵画」とは何か、「彫刻」とは何かということが議論され、こうした語彙の指し示す概念的な意味内容が制度的にも、一般的にも純化されてきました。よく知られているように、一九〇七年(明治四〇)から開催された日本で初めての官展、文部省美術展覧会は、日本で「美術」と呼ばれる領域の中心的な位置を、西洋にならって、「絵画」と「彫刻」が占めるようになったことを制度的に明確化した出来事として記憶されています。それは同時に、「工芸」が官展の「美術」から排除されたことにより、「工芸」とは何か、ということを広く議論するきっかけともなり、「工芸」は、一九二七年(昭和二)開催の帝国美術展覧会において、「絵画」「彫刻」とともに官展の「美術」の枠組みに組み込まれました。

大正時代の後半から昭和戦前期は、「工芸美術」「美術工芸」「美術工業」「美術的工芸」という語彙に対して、今日で言うところのプロダクトデザインを中心とする産業工芸が勃興してきた時期であり、また、柳宗悦によって「民芸」論が提唱されてきた時期でもあります。そうした、「工芸」とは何か、を議論する社会的な風潮の高まりのなかで、大衆を啓蒙する目的を担う帝室博物館が、日本の「美術」の展示と“日本美術史”の研究において「美術」のなかに「工芸」を位置付け、日本の“美術”としての“工芸”すなわち金工・漆工・陶磁・染織の歴史を語ることは、語彙の一般化、大衆化において重要で、また、日本の“美術”としての“工芸”すなわち金工・漆工・陶磁・染織の作品を作る、いわゆる工芸作家にとっても重要なことだったと言えるでしょう。

さて、ここまで私は、東京国立博物館の列品区分の変遷をたどり、“美術史博物館”としての性格を決定づけた一九三八年の列品区分の改定に至る、「美術」における「工芸」の位置を確認してきました。博物館の草創期である明治時代の前半、「工芸」を奨励する目的は極めて明快でした。たとえば一八七七年(明治一〇)に編纂された黒川真頼の『工芸志料』に添えられている村山徳淳の序文には、「工芸を勧め励まして国の用に利し、貨財を殖すは、国を治める者の宜しく尤も急とすべき所なり。而して博覧会は人の知識を開き、工芸を盛んにする所以の事なり。欧州各国の称して文明となす者は、蓋しこ

の道に因りて弘む」とあります。しかし、黒川はこの『工芸志料』のなかで、「工芸」とは何か、という語りも極めて明快です。彼自身の序文には、「本邦諸工芸の起こるや多く太古に在り。織工、石工、陶工、木工、革工、金工、角工則ち是なり。又其の起こる所太古にあるべくして、而して其の事迹の詳かならざる者あり。漆工、画工則ち是なり。又応神天皇より以後数百年の間に起きて、而して其の事迹の詳かならざる者あり。紙工則ち是なり」とあります。つまり、「工芸」とは、“材料と技法の体系”である、と言っているわけです。

皇室博物館の列品区分に使われた語彙は、博物館がモノを分類し、展示に反映させるためのものであり、博物館の目指すべき方向性を示していました。その区分は、同時代の万国博覧会や内国勸業博覧会における出品区分の変遷などと連動しながら変遷しましたが、一定の期間に限って開催される博覧会と異なるのは、博物館が、モノを「蒐集して公衆の観覧に供する所」であり、恒常的に展示を行うことで、語彙やそれにもとづく分類の在りようを、展示を通して一般化させる存在であるということです。

もう一度、皇室博物館の一九三八年における列品区分、日本の「美術」の展示、『日本美術略史』の示された語彙を見てみましょう。特に列品区分では、「絵画」や「彫刻」という語彙と同じレベルに、「金工」「漆工」「陶磁」「染織」の語が並んでいます。よくよく考えてみると違和感のあるこの並びが、今日の私たちには馴染みがあり、実際、今日の東京国立博物館の列品区分もこれを基本としています。

北澤憲昭さんは著書のなかで、「工芸は、絵画、彫刻というメジャーなジャンルには編入しがたい、もろもろのジャンルの総称である。つまり、工芸に属するジャンルの間には、現代アートがそうであるように「家族的類似」しか見出されないのだ。ひとくちに「工芸」というものの、その内実は、さまざまな技法-材料の複合性（プルーラリティ）によって成り立っているのである」と指摘しています。大正から昭和戦前期において、「工芸」とは何か、という議論が“工芸史家”や“工芸作家”の間で盛んに交わされる、その一方で、実は「工芸」とは何かということ以上に、自分たちにとって、「金属」とは何か、「漆」とは何か、「陶」とは何か、「染」「織」とは何か、を問うことが重要視され、彼ら自身が、“工芸家”ではなく、むしろ“金工家”“ 鋳金家”“ 彫金家”“ 鍛金家”“ 漆芸家”“ 陶芸家”“ 染織家”など“材料と技法の体系”に準拠した呼称を用いる慣例が定着したのもこの時期でした。たとえば、一九二四年（大正一三）に東洋陶磁研究所を設立した奥田誠一は一九二七年（昭和二）に雑誌『陶磁』を創刊し、一九三二年（昭和七）金工家である香取秀真は『日本金工史』を出版し、同じ年に漆芸家の六角紫水は『東洋漆工史』を出版しています。彼らが「工芸」とは何かを語ることに、素材と技法の研究とその成果を語ることに力を注いだことは、このほか様々な事例が証明してくれます。そしてこの、「絵画」や「彫刻」という語彙と同じレベルに「金工」「漆工」「陶磁」「染織」という材料と技法の語彙を並立させ、「工芸」という語彙よりも優先させるという傾向は、今日まで脈々と続いているのです。

】

ここで、皇室博物館の展示室に入って観覧している状況を空想してみましょう。思い浮かべてみてください。刀ばかりの金工室、漆器ばかりの漆工室、焼き物ばかりの陶磁室、着物ばかりの染織室……、今の東京国立博物館もそうですが、こうしてみると技法と材料ごとに区分された空間は、実際の生活空間、歴史的に育まれた文化的な空間とは異なる、いわば意図的に構成された空間であることがわかります。つまり“材料と技法の体系”としての「工芸」も、やはり前近代には無い、極めて近代的な枠組みであるということです。

それは、前近代における“道具”の世界と比較してみると、よくわかります。これは根津美術館が所蔵している《瀬戸丸壺茶入 銘「相坂」》です。唐物つまり中国製の丸壺茶入の“写し”で、桃山時代（一六世紀後半）の岐阜県美濃地方で焼かれたと考えられています。茶人の小堀遠州が『古今和歌集』の和歌にちなんで「相坂」という銘を添えました。ご覧のとおり、この茶入には、牙蓋が七枚、仕服が四袋、唐物彫漆五葉盆、黒柿挽家、江月和尚と江雪和尚の添状が付属しており、箱書はすべて小堀遠州によるものです。

黒川真頼『工芸志料』の分類に従えば、茶入は「陶工」（陶器）、牙蓋は「角工」（象牙）、仕服は「織工」（織物）、盆は「漆工」（漆器）、挽家は「木工」（木器）、添状は「紙工」……と、バラバラに分類されることとなります。また、仮に、帝室博物館の列品分類に従って展示すれば、その展示室もバラバラとなり、“道具”としては一体のモノが分散されて認識されることとなります。

もちろん、日本近代において茶道に代表される芸道の世界は、文化的に継承されてきましたから、現在の根津美術館では、前近代的な文脈、つまり“道具”の世界を大切に展示をしていますし、その一方で、“陶磁史”の展示する際には茶入だけを“道具”の世界から取り出して展示する場合もあります。ただ、これが、やはり仮に、西洋の美術館に収蔵されることになったとしたら、“道具”はバラバラにされて、別々の収蔵庫に保管され、別々の展示室に飾られる可能性も高いでしょう。今日ではアメリカのフリーア・ギャラリーのように、学術上意識的に“道具”の世界を維持する場合も見受けられますが、かつては西洋のアンティーク市場に流通する際にバラバラにされることが一般的でした。

戦後の日本では、「美術」概念が、新しく登場した“文化財”をめぐる制度に急速に取り込まれて行きます。一九五〇年（昭和二五）の国による文化財保護法の制定と、その後の美術行政の展開はそのことを如実に示しています。これは、やはり新たに登場した「伝統」という概念を介した、「美術」概念と「文化」概念の協働、と呼べるでしょう。ここで注目すべきは、日本の文化財保護法が世界に先駆けて、具体的にはユネスコに先駆けて取り入れた“無形文化財”という枠組みにも「工芸」が含まれているということです。これによって「工芸」は、いわゆる現代美術としての「絵画」「彫刻」よりも、「文化財」として有用なジャンルとなり、「伝統」を具現化する役割を担い、またそれによってコンテンポラリーな「美術」からは、距離を置いた存在としての位置を明確化していくことになりました。

これは、「工芸」がその概念のうちに“材料と技法の体系”を保存してきたことに由来します。それが、「美術」におけるジャンルのヒエラルキーの形成に深く関連してきたわけですが、ただそれは、決して不幸なことではなかったと、私は思います。

私はこの発表の冒頭で、「日本美術史」の授業では「美術」を、「絵画」「書跡」「彫刻」「工芸」「建築」「考古」の分野の作品を取り上げながら講義し、「日本工芸史」の授業では「工芸」を、主に「金工」「漆工」「陶磁」「染織」の分野の作品を取り上げながら講義します。つまり、日本の“美術”としての“工芸（金工・漆工・陶磁・染織）”の歴史を語っています」と述べました。ときどき、この上下関係が、黒川真頼『工芸志料』に示されていた“材料と技法の体系”をはさんで、もしも、逆転していたら……と夢想します。

たとえば、これは有名な興福寺の阿修羅像ですが、みなさんはこれを「仏像」として見ますか、それとも「彫刻」として見ますか。私は、「漆工技法による仏像」として見ます。なぜなら彫刻史、美術史

で語られる以前に、漆工史で語るべき仏像、つまり、“乾漆（かんしつ）”という漆塗りの技法で制作された「仏像」と見るからです。なぜなら、阿修羅像を「美術」「彫刻」として見ることにする、ではなくて、これは誰がどう見ても、材質と形状において「乾漆で制作された仏」であることに間違いのないからです。

“乾漆”とは、漆で布を張り重ねて、素地をつくり、そこに漆塗りをほどこす技法です。前近代において、ほとんど廃れていた仏像を制作するための技法としての“乾漆”技法が、近代に入り、特に二〇世紀になって、漆工家の増村益城の作品に代表されるような、漆塗りの器を制作するための技法として見直され、さらに今日、いわゆる現代美術の領域においても新しい展開をみせていることは、とても興味深いことです。たとえば、この漆造形作家の田中信行の作品を、みなさんは「工芸」として見ますか、それとも「彫刻」として見るでしょうか。豊田市美術館で開催された「漆の力」展のように“美術館”に展示されていたら、「彫刻」と見る方が多いと予想しますが、あるいは、この作品を仮に、“茶”の“道具”として“床の間”に飾り、お茶会が終わったら箱に入れて納屋に片づけたら、どうでしょう。ここに至って私たちは、日本で古来培われてきた「見立て」の手法に出会います。そして、「美術」的な価値観を少し相対化してみることを意識するでしょう。

最後に、“材料と技法の体系”の歴史、としての「工芸史」の“広域性”と“混淆性”について触れておきたいと思います。たとえば漆の樹は、東アジアにしか生育しない植物ですが、この植物学上の生育する範囲という枠組みが、無意識のうちに国家や民族の枠を超えることを手助けしてくれます。これは日頃から感じてきたことですが、先日シンガポール国立博物館の展示室を見学して、いっそう強く感じました。

また、これは名古屋市の秀吉清正記念館が所蔵している《ピロードマント》です。陣羽織として使用されたマントは、吉田雅子さんが論文のなかで、欧州の作例をインド人が模倣して、ポルトガル人向けに制作した品を、さらに中国人が模倣したもので、最後に日本人が仕立てたと推察されています。ここには、「写す」と「倣う」、あるいは「模倣」という行為によって生成される、広域性と混淆性にあふれた創造的な営みが感じられます。

また、これは英国・ロンドンのヴィクトリア&アルバート博物館が所蔵している《ファン・ディーメンの箱》と呼ばれる日本製の漆塗り蒔絵の箱です。オランダ東インド会社の東インド総督夫人に贈られ、オランダを経て一八世紀のフランスでルイー五世の寵姫ポンパドール夫人の所有となり、フランス革命後の一七九〇年代に小説『ヴァテック』で著名なイギリスのウィリアム・ベックフォードの所有となり、一八八二年のオークションでトレバー・ローレンス卿が購入し、一八九四年のバーリントン美術クラブ主催の展覧会に出品され、彼の死後一九一六年にヴィクトリア&アルバート博物館へ寄贈され、同館のクリフォード・スミスが美術史学誌『Burlington Magazine』に紹介記事を執筆しました。もともと日本には居場所の無い、ヨーロッパ市場向けの「輸出漆器」であり、日本の宮廷風俗図を基調に中国と朝鮮の文様を取り入れた、いわばハイブリッドな装飾が施されています。それでもこの箱は、一九七七年（昭和五二）に東京国立博物館で開催された特別展「東洋の漆工芸」への出品のために、三世紀以上の時を経て里帰りしました。つまり「輸出したモノ／流出したモノ」が“在外美術（在外至宝）”として認められて美術展覧会のために“里帰り”したのです。ここには、混淆性を有するモノの移動の広域性を見る

ことができます。そして、この漂流するモノの“伝記”に「収集」や「展示」の政治性を見ることもできるでしょう。

これらの二点をめぐる研究から意識されるのは、“モノの国籍”とは何かという、「○○美術史」の前提となる、国家という枠組みの在りようです。

日本では、ここでみたように、「美術」概念の内部において、「絵画」や「彫刻」という語彙と同じレベルに、「金工」「漆工」「陶磁」「染織」という“材料と技法の体系”を示す語意を並立させてきました。私のように、日本の“美術”としての“工芸（金工・漆工・陶磁・染織）”の歴史を語っています」と述べながら、じつは時々、この上下関係を、黒川真頼『工芸志料』に示されていた“材料と技法の体系”をはさんで逆転させて、双方向から研究している工芸史家にとって、モノと向き合うことで、常に発見され、意識される“広域性”と“混淆性”の認識は、日本人である私が「美術史」を語る時に、必然的に意識することになる「日本」という枠組みに、心地よい柔軟性を与えてくれます。

台湾における「美術」の概念構築

その概要と現状

林育淳

本日はこの場へのお招きを受け、皆様と「美術」という用語の定義について議論する機会を得ることができ、大変うれしく思う。私は台北市立美術館の収蔵品を中心に、一九世紀末から二一世紀に至るまで一〇〇年余りの台湾で、「美術」という用語が政治や社会環境の影響を受けて変化していったこと、芸術家の出身や背景、そして歴史的意識の差が、各世代の「美術」という用語についての定義に影響を与えたことなどを議論したいと思う。现阶段の筆者の観察をまとめると、台湾では「美術」という用語についての概念の変化が大きく、ひいては確かな定義がないというのが結論である。しかし興味深いことに、このように用語の定義が定まっていなくてもかかわらず、それは長い間、台湾の画壇の歴史において大して問題とはならなかったのである。

日本統治時代の台湾における「美術」の定義と使用

明朝および清朝時代、台湾では芸術品を指すときに一般的に「書画」という用語が使われていた。台北市立美術館の収蔵品を例に挙げると、林覚が一八三九年に完成させた《柳岸暁風》^{〔図1〕}はこのたぐいの書画作品になる。日本統治時代になって、日本から台湾に様々な用語が持ち込まれ、「美術」という言葉も使われるようになった。当時台湾で最も重要な政府系の日刊紙『台湾日日新報』を調べてみると、「美術」という二文字が初めてこの新聞に登場したのは一八九八年二月三日のことである。そこに「梅陰生」という記者が執筆した記事がある^{〔図2〕}。内容は、内地物産展覧会に関する報道についてである^{〔1〕}。報道の中で記者はある疑問を呈している。それは展覧会に展示される「生蕃土俗用品」（生蕃とは台湾の原住民族を指す）を「美術」と言えるのだろうか、というものであった。その後、『台湾日日新報』は、日本の画家たちがこの展覧会を参観するために台湾を訪れたというニュースを何度か報じたが、当時の記者たちは展覧会の出展作品を表現するのに、「美術」という二文字を何度も使った。日本統治時代の台湾、文化の世界では「美術」の二文字が徐々に普遍的に、そして若干明確な意味を持つようになった。

一九二七年、台湾で初めて官制の芸術作品の展覧会が開催された。その正式かつ大型の官制展覧会を「台湾美術展覧会」^{〔図3〕}という。しかし当時、民間レベルではまだ、「美術」という用語の定義は複雑で、しかも大きく変動していた。たとえば一九二〇年代の末、台湾初期の水彩画家である倪蔣懐は台北市迪化街に私塾を開設したのだが、その名称の変化からもこの現象を見て取ることができる。この私塾の中核となる言葉が一九二九年から一九三〇年の間に、「洋画」「絵画」「美術」と三度も変わっているのである。つまり一九二九年は「台湾洋画研究所」だったものが、一九三〇年は「台湾絵画研究所」と「台湾美術研究所」と名称を変えているのである^{〔2〕}。

日本統治時代の台湾では、正規の美術学校または美術館が設置されなかった。このため芸術に親しむためには、官制の「台湾美術展覧会」、あるいは「台湾水彩画会」「赤島社」「春萌会」「台陽美術協会」などの民間の絵画団体が行う展覧会や、画家の個展や団体展を鑑賞しながら学習するしかなかった。また、一部の伝統絵画愛好家たちは、個人的に集まって絵画を愛でた。つまり「新竹書画会」「鴉社書画会」

などがそれである[3]。要するに「美術」という用語が明確な定義を有しているか否かということについて言えば、台湾の画壇や文化の世界からすると、決して急を要する問題ではなく、いかにして多角的な芸術学習のリソースと展示の場所をより多く得るか、ということの方がよほど重要な課題であった。

ここで、台北市立美術館が最近購入した収蔵品を特別に紹介したい。一九三四年、第八回台湾美術展覧会に入選した《夜之書齋（邦題：夜の書齋）》[図4]という作品である。この作品をもって、上述の台湾の画壇の状況を説明しよう。作者は王坤南。一九二四年に台中高級商業学校を卒業している。これは自身の書齋を描いた静物画であるが、この中から一九三〇年代の台湾における芸術愛好家の「美術」という概念に対する理解を見て取ることができる。王坤南は彼の書齋に、分厚い字典、美術に関する本、絵葉書、それから多種多様な絵筆を置いている。右側の壁には、岡田三郎助が一九二七年に描いた《あやめの衣》のカラーの印刷品が貼られている。作者の学習のアプローチと楽しみを、如実に表現した作品である。

戦後台湾における「美術」の定義と使用

台湾では「美術」と「芸術」の二つの言葉が、実は長く混同されてきた。戦後、国民党政府が台湾にやってきても、この状況は依然として変わらなかった。研究の時間と紙面の都合上、以下五つの学校で使われた名称の変化を実例として、戦後台湾の「美術」という用語に対する定義と使用について説明していきたい。研究の対象とした資料は、主に現在台湾で美術を専門に教えている学部・学科、大学院の公式サイトに掲載されている記述を引用したものである。筆者はその中から、今日に至るまでこれらの学校の美術系の学部・学科では、「美術」と「芸術」の二つの用語が依然として混同していて、定義も明確にされないまま使用されているという結論を得た。

最初に挙げるのは台北市にある国立台湾師範大学の例である。この大学の名称はこれまでも何度か変更されてきたが、台湾では一九八〇年代以前までの長い間、この大学の美術専門の学科は、台湾で最も重要な美術分野の最高学府と見なされてきた。この学科の公式サイトにはこのように記載されている。

本学科は一九四七年（民国三十六年）八月に設立された。当初は四年制の「図画劳作専修科」と称した。一九四九年（民国三十八年）に「芸術系」へ、一九六七年（民国五十六年）に「美術系」へと改称した。一九七四年（民国六三年）より三年生と四年生は「国画組」「西画組」の二コースに分かれ、より専門的な教育を受けることとなった。一九七五年（民国六十四年）より三年生と四年生は「国画組」「西画組」「設計組」の三コースに分かれ、より専門的な教育を受けることとなった。[4]

国立台湾師範大学は一九四九年に「芸術系（訳注：中国語の「系」は学科の意味）」を設立し、廖継春、陳慧坤、李石樵、林玉山といった日本統治時代の台湾で活躍した重要な画家たちが、この学科の専任講師として名を連ねた。この「芸術系」は一九六七年に「美術系」に名称を変更したが、それ以来、国立台湾師範大学では四〇年以上、この名称を使用し続けている。当時なぜ名称を変更したかについては、資料が見つからないため深くは議論しない。

二つ目の実例は、台湾で最も初期に設立され、最も名前が知られるようになった芸術の専門学校である。戦後数多くの芸術家が、この新北市板橋区にある国立台湾芸術専科学校（訳注：現在の国立台湾芸術大学）から輩出された。日本統治時代の台湾で活躍した重要な画家、李梅樹なども、この学校で教鞭を執っている。

前述の国立台湾師範大学の例と同じように、この学校も何度か名称を変更している。特に美術関係の学科の名称の変化は大きかった。名称が何度か変更したという事実から、学校あるいは組織が時代の流れを受ける中で、それにふさわしい対応と整理をしてみたものと考えられることができる。国立台湾芸術専科学校では一九六二年に「美術科」が設立された。その下に「国画組」「西画組」「雕塑組」の三つのコースが設けられた。一九九四年、「専科学校」から「芸術学院」への組織改編が行われ、「美術科」はそれによって「美術学系」と名称が変更された。二〇〇〇年には「美術学系」のうち、「国画組」が分離し、「書画芸術学系」として独立した。こうした学科の名称の変更の多くは、芸術環境の発展と密接な関係にあった。つまり、芸術専門の学校であったがゆえに、時代の変化と芸術の分類の多様化に応じて、学科の内部もより専門的に細分化されてきた。現在の国立台湾芸術大学の公式サイト^[5]を見ると、「芸術」大学の下に、「美術」学院があり、美術学院の下に、さらに「美術学系」「書画芸術学系」「彫塑学系」「古蹟芸術修復学系」の四つの学科が設けられている。この大学の命名の規則から推測するに、「芸術」の二文字の範疇と領域は、「美術」よりも大きいということがわかる。

三つ目の事例は、台北市陽明山にある私立中国文化大学美術学系^[6]である。大学の「美術学系」は一九六三年に誕生した。台湾では比較的早く美術関係の学科を設置した大学の一つである。この大学は、実は一九六二年に「芸術研究所美術組(大学院)」を設立しているが、これも台湾では、最も早く美術関係の大学院のコースを設置した大学と言える。この私立大学の命名のロジックは非常にわかりやすい。大学の名称は「文化大学」であり、その下に「芸術学院(学部相当)」があり、その下に「美術学系(学科相当)」および「芸術研究所(大学院)」がある。つまり「文化」→「芸術」→「美術」というのが学校組織における階級なのである。どの用語の意味する範囲が大きく、どの用語が小さいかを見て取ることができる。主従関係が非常にわかりやすく表示されているのである。

四つ目の事例は、台北市にある国立台湾大学の芸術史研究所(大学院)である。この大学院の公式サイト^[7]の【沿革と主旨】にはこのように記載されている。

台湾大学芸術史研究所では、主に中国芸術史の研究を行う。近年はその研究対象をアジア地域の芸術文化との交流にも広げている。たとえば絵画、書道、陶磁器、青銅器、仏教芸術、台湾美術、台湾およびアジアの建築史、東南アジアの考古美術史、アジアの工芸美術史などである。毎学期、分野ごとに基礎課程および専門課程を開設しており、履修のプロセスを経ながら、独立した研究能力を持つ学生を輩出することを目指している。

つまり、台湾大学芸術史研究所の教育目標と特色は、芸術史学を基礎として、かつ文化史をコンテクストとし、学科を超えた総合的な研究を追求することにある。その目的は、本領域に精通した研究者並びに教育者を育成し、社会に還元することである。また、「中国絵画史および書道史」「中国およびアジアの工芸」「台湾芸術および仏教芸術」の三大領域を研究対象とし、学生の育成を行う。^[7]

国立台湾大学という台湾の最高学府においてさえ、「美術」という二文字の定義は依然として混乱しており、明確ではない。この芸術史研究所の設立に関する簡単な説明文の中から私たちは、「台湾芸術」と「台湾美術」が同時に存在していることを発見することができる。

五つ目の事例は国立台北芸術大学(訳注:設立当初は国立芸術学院)である。この大学の公式サイトにはこのように記載されている。

一九七九年、行政院によって「加強文化及育樂活動方案（文化およびレジャーアクティビティを強化する案）」が發布され、芸術創作、展示・演出、学術研究の人材を育成する高等教育機関を設立することが決定した。こうした政府主導の下に設立されたのが本校である。当時、政府は様々な資源を本校に投入し、全国各地から最も優秀で若い芸術家の卵を集めた。こうして台湾の芸術界に新たな気風を吹き込み、かつ我が国全体の芸術水準および人材の発展をもたらした。一九八〇年一〇月二二日、国立芸術学院設立準備所が誕生し、芸術や教育界から広く人材を集めて大学創設に携わることとなった。こうして一九八二年七月一日、「国立芸術学院」が創設された。本学院には当初「音楽」「美術」「戯劇」の三つの学科が設置された。

現在、国立台北芸術大学は「音楽」「美術」「戯劇」「舞踏」「電影」「新媒体」「文化資源」の六大芸術文化領域を擁する大学となった。その完全性および全方位性、そして音楽ホール、ダンスホール、演劇ホール、美術館、映画館等の専門的な展示・演出施設を有する学校は、台湾国内でも類を見ないものである。教育と実務が相互に呼応し、作用し、芸術人材を育む絶好の場所となっている。[8]

これらの描写から見て取れるように、一九八二年に創設された台湾でも最も重要なこの芸術の総合大学にとって、芸術の領域は、美術より絶対的に大きいのである。

特筆すべきは、この国立芸術学院が創設された翌年、筆者が勤務する台北市立美術館も完成し、オープンしたことである。以下は実際の作品を例に、台湾の「美術」の発展について説明したい。

台北市立美術館の収蔵品から台湾の「美術」を理解する

台北市立美術館は一九八三年に設立し、一九八四年から作品の収蔵を開始した。二〇一四年一〇月の時点における収蔵品は四六〇〇件余りに上る。当館では収蔵品を一三項目に分類しているが、残念ながらことにその分類は厳密なものではない。作品の多くは書、水墨画、油絵、水彩画、版画、彫刻、ミクストメディア、フォトグラフに集中している。台北市立美術館は台湾初の近代・現代美術館であるがゆえ、総合美術館として位置づけられている。このためその分類方法はきわめて精緻さを欠いている。将来の芸術発展のコンテキストのためにも、美術館内部および作品分類に関する名詞の定義づけは、今後修正していく必要があると考える。

しかしながら、台北市立美術館の収蔵品をもって、台湾美術の発展の様態を議論するということは、きわめて適切なアプローチだと考える。たとえば石川欣一郎と郷原古統。この二人は日本統治時代の台湾において、一人は台北師範学校、もう一人は台北第三高等女学校の美術教師であった。彼らの創作の基本は写生であった。彼らは台湾の風景を描いた。それは、台湾の芸術家が台湾の風景の美しさに対して新たな視野を持つきっかけとなった。

黄土水は、一九二〇年の帝展に入選した初の台湾人である。台北市立美術館が収蔵しているのは《釈迦出山像》という作品である。これは一九二六年に台北市にある龍山寺に奉納されたもので、実用性を備えた木彫釈迦像の石膏原型である [図5]。美術作品としての資質を備えていることから、当館では大切に収蔵している。

陳澄波は台湾で初めて帝展の西洋画部門に入選した人物である。当館が収蔵する一九二七年の作品《夏日街景（邦題：街頭の夏気分）》 [図6] は、帝展に入選した台湾人作家の作品の中でも、現存するものとしては創作時期が最も古いものである。陳澄波と同時期に東京美術学校で学んだ廖繼春についても、一九二

八年の帝展入選作品が当館によって収蔵されている。彼らがこれらの傑作の中で描いたものは、単に台湾の風土というだけではなく、彼らの心の中にある最も美しいふるさとの景色であった。

台湾の画家たちは、日本人の教師たちから写生という新しい概念を学んだが、そこからさらに生き生きとした「捉え方」を発展させた。たとえば郭雪湖の《南街殷賑（邦題：南街の賑わい）》〔図7〕は迪化街の実景を写生しただけでなく、実際には二階建ての建築物の上に、さらに虚構の階層を描き込み、建築物を高くしている。現実と幻想の世界を融合させることで、郭雪湖は当時台湾で最も賑やかだと言われた繁華街を描き出したのである。当館がこの《南街殷賑》を収蔵したのは、台湾のローカルカラーを最もよく表現した作品に贈られる「台展賞」を受賞（一九三〇年）した美術作品であるからというだけでない。現在に至っても、歴史を感じさせ、文化的魅力を強く放ち続ける傑作だからである。

東京美術学校を卒業した陳慧坤が夫人を描いた二点の作品も、当館が収蔵する最も重要な作品である。一点目は一九三二年の台湾美術展覧会に入選した《無題》〔図8〕である。小学校で教鞭を執っていた彼の最初の夫人をモデルにしたものである。二点目は一九四八年に描いた《古美術研究室》〔図9〕である。モデルは、同じく小学校の教員である彼の後妻である。この《古美術研究室》と名づけられた作品は、チャイナ服を身にまとった女性が座っており、そこには様々な青銅器が置かれている。古美術の雰囲気強く醸し出されている作品である。一点目の《無題》と名づけられた作品で、モデルである彼の最初の夫人がパラソルを持ち、西洋風の服飾を身にまとっているのと比較すると、まったく異なる時代の文化的象徴が描かれていると言える。つまり、この二つの作品に描き込まれているものの中から、この芸術作品が受けた日本あるいは中国の影響の軌跡を、鑑賞する側は直接かつ顕著に見て取ることができる。

一九四六年以降、国民党政府が台湾にやってきたことは、台湾の芸術環境にどれほどの影響を与えたのだろうか。最も重要なポイントは「白色テロ」の影響である。特に一九四七年に発生した「二・二八事件」以降、台湾住民の思想は大きく制限された。芸術の創作活動の自由度も、当然ながら大きな制約を受けた。創作の題材において強い制約を受けるようになったことから、多くの芸術家が抽象的な手法を用いて創作活動に携わるようになった。

特筆したいのは、一九五〇年代の台湾に「自由中国」という概念が生まれたことである。当時の台湾は戒厳令が敷かれており、実際には「自由」からも「中国」からも非常に遠い状態にあった。当時、いわゆる「中国」とは、郎静山のような中国出身の撮影家が台湾に持ち込んだ、中国の虚無縹緲な山河のイメージや、あるいは溥心畬や黄君璧といった水墨画の巨匠が描く、煙雲たなびく典型的な山水画であった。

この時代は何をもって「美術」と言っていたのであろうか。日本統治時代から名を成していた台湾の芸術家たちですら、この時代は抽象的な路線を進むようになっていた。ある若い師範大学の学生は、抽象画の手法を使って宇宙に存在するエネルギーを描き出した。撮影のカテゴリーでは、「存在と虚無」といったテーマの作品が増えた。油絵の分野では、抑圧された内在を描き出す作品が歓迎された。しかし、このような政治的に抑圧された時代においては、たとえ抽象画であっても問題が生じることがあった。たとえば秦松という作家が一九六〇年に描いた作品《春燈》〔図10〕は、銃を手にした人物と、「蔣」の文字が逆さまに描かれており、不敬にあたる（訳注：「蔣」は当時の総統である蒋介石を意味する）と密告する者がいたため、ただちに歴史博物館から撤去され、長い間倉庫に保管されたままになっていた。それから数十年後、縁があつて台北市立美術館によって収蔵されることとなった作品である。

台湾の国連脱退後、台湾の芸術家たちは台湾そのものが置かれている状態について改めて考えることに多くの時間を割くようになった。このため、台湾の風景を写生した作品が多く描かれるようになった。

一九八七年に戒厳令が解かれると、芸術家たちの思考は自由度が増した。創作の表現能力も当然ながら、以前より強烈になり、大きく変化した。しかし、こうしてモダンアートが大きく発展する中、美術館にとっては実際の収蔵能力が問われることになっている。たとえば大きな展示スペースを必要とするインスタレーションやニューメディアアート、あるいは実体を持たないコンセプチュアル・アートなど。こうした作品を、美術館はいかにして収蔵していくか。これが現在直面している新しい問題である。同時に「美術」という用語についても、新たな定義づけが必要となってきたのではないだろうか。

結論

以上の論述から、台湾の芸術の世界で「美術」という用語の定義づけが曖昧になっている歴史的背景を理解していただけたのではないかと思う。その原因については、台湾では外来語をそのまま取り込むケースが少ないことと関係があるかもしれない。西洋の「fine art」という用語を、日本語の表記法であればそのままカタカナで取り込むことができるが、台湾では漢字への変換が必要となる。このため「fine art」は「美術」あるいは「純芸術」などと翻訳され、どちらも受け入れられている。

このほか、台湾では名詞の翻訳の統合性、あるいは標準化した辞典を作ることに、あまり熱心ではないことも原因として挙げられる。たとえば「古美術」という用語が、日本統治時代に持ち込まれた用語だという理由で政治的な迫害や蔑視の対象となることはない。かえって、いつの時代からか始まった社会的風潮によって、現在では「古美術」という用語が、趣のある骨董店が看板などに使いたがる文字になっている。つまり、商業的な意味合いを持つようになっている。

最後に筆者は、もう一つの観察を提示したい。現在台湾の芸術教育の世界においても、科目名に興味深い変化が見られるのだ。台湾の芸術教育の科目名は、小学校の段階では「美勞」課と呼ばれるが、中学校に上がると「美術」「工芸」の二科目に分かれる。二〇〇一年から台湾では六年制の小学校と三年制の中学校を統合し、「九年一貫教育」を施行したが、それを機にこの科目の名称は「視覚芸術」に変更された。「視覚芸術」教育が、「美術」教育に取って代わることになったのである。従来の手作業や技術に関する教育から、より人文科学や文化に重点を置いた学習に変化したような感じである。このため、今回のシンポジウムで議論されている、いわゆる「美術」は、現在の台湾文化教育の世界では、おそらく「視覚芸術」と呼ぶべき領域のものなのだろう。

- [1] 梅陰生「内地物産展覧会中の生蕃土俗品」『台湾日日新報』（明治三十一年二月三日、第四一七号、第五面、一八九八年）。
- [2] 「台湾洋画研究所」「台湾絵画研究所」「台湾美術研究所」の名称の変遷については顔娟英『台湾美術大事年表』（台北、雄獅美術出版社、一九九八年）および『台湾日日新報』を引用。
- [3] 林育淳「遊離した在野性——日本統治期における台展以外の芸術団体」『東京・ソウル・台北・長春／官展に見る近代美術』（福岡、福岡アジア美術館、二〇一四年）。
- [4] 国立台湾師範大学美術系：<http://www.art.ntnu.edu.tw/>
- [5] 国立台湾芸術大学美術学院：<http://portal2.ntua.edu.tw/~fac/>
- [6] 私立中国文化大学美術学系：<http://www2.pccu.edu.tw/CRMAAR/>
- [7] 国立台湾大学芸術史研究所：<http://homepage.ntu.edu.tw/~artcy/02.html>
- [8] 国立台北芸術大学：http://1www.tnua.edu.tw/about/super_pages.php?ID=about3

(永吉美幸=訳)

Road to Nowhere?

シンガポール国立美術館東南アジアギャラリーからの報告

堀川理沙

初めに次のことをご了承ください。タイトルを「接続と拮抗の現場」から「Road to Nowhere? —シンガポール国立美術館東南アジアギャラリーからの報告」に変更しました。また本発表は、先週末に東京都現代美術館でこのシンポジウムと同じく、アジアにおける美術史の形成を再検討するシンポジウムがあり、そこでの内容とかなり重なっています。

本発表は二〇一五年一〇月に開館予定の「シンガポール国立美術館 (National gallery of Singapore) 東南アジアギャラリー」の整備に私が二年前から関わってきた実践と体験に基づく報告です。このプロジェクトは学芸員五名のチーム、および外部専門家として本シンポジウム (金沢会場) に参加されるパトリック・フローレス氏、またインドネシアの Aminudin TH Siregar、通称 “Ucok” などの協力も得て、共同作業で取り組んでいるものです。今日の発表の内容ですが、美術の概念や要望に対する検討というのは、シンガポールという文脈では非常に難しいものがあります。というのも、現在、美術の現場では英語が使われておりまして、美術という言葉のルーツをめぐっては、もちろんシンガポールで、英語の Art をめぐることが浸透していく展開期までの中国語の文献には「芸術」あるいは「美術」という言葉が、先ほどの林 (Lin) さんの発表にもありましたように混合して使われている例が見受けられますが、そのあたりの研究がなかなか進んでいないということがあります。どうしてそれが進んでいないかというのは、今からの発表を聞いていただければ少しご理解いただけると思うのですが、そうしたことから、美術の用語そのものの形成をたどっていくというよりは、美術史というものをめぐって、今シンガポールで展開している現場の状況を少しお話しできればと思います。

シンガポールでは、二〇〇五年に首相のリー・シェンロン (Lee Hsien Loong) によって、シンガポールの中央行政地区の真ただ中に位置する旧最高裁判所と旧市庁舎の建物を利用して、国立の美術館を整備する計画が発表されました。

美術館をめぐる状況として、どのようにシンガポール政府が整備してきたかということ、まず地理的なことからたどって行きます。シンガポール国立美術館 (National gallery of Singapore) は来年新しくオープンするのですが、すでにシンガポール美術館 (Singapore Art Museum、通称 SAM)、シンガポール国立博物館 (National Museum of Singapore)、プラナカン博物館 (Peranakan Museum)、アジア文明博物館 (Asian Civilization Museum) があり、今日のシンガポールの行政地区の中心地ではこのような美術館、ミュージアムが多数、集中して整備されています。これが新しい美術館の建物なのですが、左側の建物が旧高等裁判所、右側の建物が旧市庁舎を利用したものです。旧市庁舎は日本軍がシンガポールを占領して、そのあと降伏を宣言した舞台となりましたし、シンガポールが一九六五年に独立を宣言したのがこの建物でした。シンガポールの歴史にとって非常に重要な出来事が数々と展開された建物を美術館に再転換するというものですね。二〇〇五年に首相によって美術館整備の計画が発表されてから一〇年がたって、計画が進められ、美術館の土地や建物に関する議論が、スタッフの雇用などとともに本格化したのが五年前。私は二年前からこのプロジェクトに関わっています。最終的にはこのように、二つの建物をつなげて一つの美術館として整備する予定です。

基本的な背景の紹介になりますが、一九六五年にシンガポールがマレーシアから独立し、新しい国家として樹立して以来、シンガポールにおいて文化芸術は常に国の経済発展の延長線上で語られてきました。八九年に文化と芸術に関する委員会のレポート提出により、芸術文化制度を作ることが提言されました。九五年にはナショナル・アーツ・カウンシルが報告書（「Global City for the Arts」）を提出。二〇〇〇年には新たな中期計画（「Renaissance City Report」）が、芸術文化の基礎体力の強化、社会的懸賞制度の充実、施設インフラの基本的で具体的な文化美術政策（「Arts and Cultural Statistic Review」）など、国民の芸術文化リテラシーを大幅に向上させることを重点に提示されました。今後一五年で国民の芸術鑑賞を四〇%から八〇%に、アート活動（制作活動などですね）を二〇%から五〇%に引き上げるといような、非常に具体的な数値目標まであげられており、政府の力の入れ具合が見てとれます。

シンガポールの美術館の歴史は、一八八七年に設立された「ラッフルズ (Raffles) ・ミュージアム・アンド・ライブラリー」に遡ります。典型的な植民地博物館として設立されたこのミュージアムでは、マレー半島を中心とする東南アジア地域の生物学、地誌学、人類学的な展示がなされていました。シンガポールの独立後、このミュージアムは国の歴史の保管庫として方向転換され、一九六五年にシンガポール国立博物館 (National Museum of Singapore) と名付けられ、一九七六年には博物館建物内に国立博物館美術展示室として、美術専用の展示室がその中に作られました。この展示室は、一九九六年のシンガポール美術館 (Singapore Art Museum) の開館まで、美術作品の展示室として重要な機能を果たしました。国立博物館美術展示室が一九七六年に整備された際の、開館記念展の印刷物を見ますと、すでに「シンガポールと東南アジア地域の同時代の美術作品を収蔵品として集める」と書かれているように、七〇年代の段階ですでに東南アジアを意識した枠組みを見てとれるのが、非常に興味深いと思います。二〇〇〇年代以降はオークションやアートフェアを中心とする美術市場システムの整備、またアジアで無数に開かれるようになりましたビエンナーレなどの国際展の競争にも漏れることなく、古い建物のイノベーションと組み合わせた観光産業と結びつけたギャラリー地区などの開発も進められていきます。このような政府の後押しによる芸術文化振興政策を背景に、新しい美術館建設の計画も進められています。

来年オープンする新しい国立美術館の活動理念は、こちらの三点。「シンガポールと東南アジアの複数の美術史を提示する」「再帰的、自制的にシンガポールと東南アジアの複数の美術史をしるし直す」「シンガポールと東南アジアの複数の美術史をグローバルな美術の歴史との関係性において検証する」と掲げております。シンガポール、東南アジア、複数、そして美術史という言葉がたたみかけるようにつけられているのが特徴です。

ここで補足したいのですが、シンガポールの大学では、学部レベルでいわゆる学問としての美術史を専攻できる高等教育機関は未だに存在しておりません。近年、政府主導によるシンガポールの大学と欧米の名門大学との美術史に関する連携プログラムが、限られたプログラムの中においてのみにあります。例えばアメリカのエール大学とシンガポールの国立大学の共同プログラムの中においてだけ、美術史のコースといったものが整備されています。そういった、突然整備された海外の大学との連携プログラムを背景に、突然、美術史研究者の数が増える。去年までは数名しかいなかった、いわゆる美術史家といわれる人たちの人口が突然数倍に膨れ上がる。そういった政府主導のグローバル化を絵に描いたようなシンガポール特有の状況が進みつつあります。しかし、そのようにシンガポールにやってきた研究者たちが非常に優秀な美術史家であっても、彼らの多く、あるいはほとんど全員が、シンガポールや東南アジア地域の美術の歴史にはあまり通じていない、現地の文脈とはあまり密な接点を持たない専門家という現実があります。そうしたプログラムがあると言っても、学問としての美術史を系統的に学べる

環境というのは圧倒的に不足しており、そのことによって美術史を学びたい学生がオーストラリアや欧米の学校に留学するということがほとんどです。留学先に東南アジアの近・現代美術を教えられる教員がいないという状況が圧倒的ですので、多くの学生は現実的な条件などを考慮して中国の美術、古典から現代までを含めますが、それらを学んで帰ってくる。あるいはそのままシンガポールに戻って来ることができず、海外で就職するということが多いです。

それでは高等教育機関で美術史を学ぶ環境がなければ美術史は存在しないのかというと、もちろんそんなことはありません。むしろ、学問としての美術史の不在を埋めるかのように、在野でアーカイブを手法としたアーティストによる丹念な調査・収集活動なども展開されており、オルカネティブな美術史のあり方というものに実を結んでいるという側面もあります。こちらにお見せしているのは、先月にシンガポールのギルマン・バラックス (Gillman Barracks) の CCA (the Centre for Contemporary Art) という、これも去年整備された現代美術センターですが、その中でレジデンス作家として、地元のシンガポールのアーティストが三ヶ月間そちらに滞在して、彼がもう何年もかけて調査してきた一九四〇年に中国大陸の方からシンガポールに渡ってきた Shui Tit Sing という画家がいるのですけれども、その画家の歩みを、彼が遺族と緊密に話をしながら、収集してきた資料をもとに発表するアーカイブ展が行われました。美術館の活動というものがある一方、こういった在野の活動というものも行われているということは、特記に値することだと思います。新しいシンガポール国立美術館の理念における「美術史」への執拗なまでの強調の背景には、もともと九〇年代半ばからシンガポールに存在していたシンガポール美術館に特別展以外に常設展を行うための展示空間の余裕がないということもあります。より広い施設によるコレクションの長期的掲示によって、東南アジアの美術や歩みをたどれる場所を確保するという実際的な、物理的な問題がありますが、それよりもさらに、美術の歴史を語り、記述していくという行為がこれまで十分になされてこなかったのではないかという危機感と呼べるような感覚を、現場にいて感じています。

地域的視座から東南アジアの近代美術を展示した例では、一九九五年の国際交流基金による「アジアのモダニズム展」。これはインドネシアとフィリピンとタイの近代美術を展示した展覧会。それが日本をはじめマニラ、バンコクに巡回しました。そして一九九六年に「モダニティ・アンド・ビヨンド展」という、シンガポール美術館の開館記念展が行われました。そのあと一九九七年に福岡市美術館で「東南アジアの近代美術の誕生展」などが行われました。これは後の福岡アジア美術館の開館につながる展覧会です。こうした三つの展覧会の時代対象が、ほとんど二〇世紀となっています。また、これは二つ目の「モダニティ・アンド・ビヨンド展」を鑑賞した当時の記録写真などを見てみますと、テーマ設定があるのですが、時代を、古いものと新しいものとをミックスして見せています。歴史がどういうふうに関わってきたかというのが、展示を見ても少しわかりづらい所があったのではないかと思います。また特徴として、すべての展覧会に言えるのですが、図録においても展示においても、それぞれの国別に展示した例がほとんどだったと思います。そこでシンガポール国立美術館、今度の新しい美術館では、東南アジアギャラリーとして、長期的に東南アジア美術の近現代美術を展示する空間と、シンガポールギャラリー、この二つの常設展示室を中核として、美術館の活動の基盤に据えられることになっています。

一つ補足しておくとして、東南アジアギャラリーの中にはシンガポールの作品も含まれます。ですから過去の東南アジアの近代美術を扱ってきた展覧会とは異なり、今度の新しいシンガポール国立美術館東南アジアギャラリーでは、二〇世紀の美術というものを相対化させるためにも、植民地下統治と、それか

らまた近代化が本格化する一九世紀に展覧会の冒頭部分を定め、国別ではなく地域を横断的に見られるような構成にし、時代順にそして時代ごとにしぼって、各地の表現が共鳴するようなテーマというものを定め、そのもとでまとめていくという、基本に立ち帰ったような手法をとることになりました。そのことによって、東南アジア地域の美術の歴史を検証する、今後につながる土台を作りあげることが目的に据えております。

具体的な構成としては、大きく分けて「植民地下統治と近代化の本格化していく一九世紀から二〇世紀初頭」「一九〇〇年代から四〇年代の独立へと向かう時期」「五〇年代から六〇年代の独立と国家の形成、そして冷戦へとつながっていく動き」そして「コンセプチュアルな動きへとシフトしていく七〇年代以降」という四つの時代に区分して、今、展覧会を準備しています。先ほど述べましたように、シンガポールには一九九六年に開館したシンガポール美術館があり、この美術館は、シンガポール国立美術館が開館したあともそのまま存続し、今後も東南アジアの現代アートの最先端を紹介する場として機能を続ける予定です。これまでシンガポール美術館が収集してきたいわゆる近代の作品については、新しい国立美術館が継承することになっています。

シンガポールの国立のミュージアムの所蔵品というのはナショナル・コレクションといわれまして、シンガポールの国の歴史を提示する国立博物館、東南アジアの近現代美術を専門としてきたシンガポール美術館、そしてアジアのモノ文化を対象とするアジア文明博物館という具合に、各ミュージアムが過去にこうして整備されてくるたびに、既存のコレクションの読み直し、再定義、再配分というのが行われてきました。

今回の東南アジアギャラリーの準備にあたっては、まず美術史を掲示するという新美術館の活動理念のもと、既存のコレクションを精査し、コレクションの特徴と不足部分を把握する作業から着手しました。いわゆるシンガポールの美術コレクションというのは、一九六二年から六五年に Dato Loke Wan Tho というマレー出身の実業家が国に寄贈した一一五作品の絵画から始まっています。全体では今、シンガポールのものも含めて一〇〇〇〇点ほど作品がありますが、国の分類を見てもやはりシンガポールに次いでマレーシア、もともと国を統一していたマレーシアのものが圧倒的に多く、そのあとインドネシア、ベトナム、フィリピン、タイ、ミャンマー、カンボジア、ラオス。ブルネイはほとんどまだない状況です。コレクションを精査していく作業を通じて明らかとなったのが、二〇世紀中ごろから九〇年代以降のものがほぼ多くを占めており、それは先ほどの、コレクションが始まった経緯、その時の作品が何であったかということにも深く関係していると思うのですが、一九世紀についてはほぼ完全にコレクションが欠落しています。美術コレクションが、ということですが（国立博物館などが持っている作品は該当外として）。彫刻、版画、写真などのメディアは非常に少なく、大半が絵画です。したがって展覧会実現のためには、同じ国立のシンガポール国立博物館、アジア文明博物館をはじめ、外部の美術館、歴史・民族博物館、個人コレクターからの借用、そして今後増えるコレクションの評価が不可欠であるということがわかりました。

コレクションのこうした限界は、そのままシンガポール美術館、ひいてはシンガポールの新しい美術である国立美術館における、美術館の概念の再定義をせるものであると考えます。東南アジアギャラリーの実現を通じて、それらの定義そのものの見直しがせまられています。すつぽりと抜けた一九世紀の部分の充足のために、今一九世紀の美術の調査・研究が始動し、精力的に収集活動を行っている段階です。ここでいくつか、一九世紀の部分のために最近当館で収集した作品、あるいは借用が決められた作品などを具体的に見ていくことで、今後シンガポールの美術、美術館、美術史の枠組みをどのように拡張し

ていけるかということを考えてと思います。

こちらの作品は一八世紀から一九世紀にかけて、おそらく中国のカントン（広東）で作られた輸出用絵画で、最近購入されたものです。油彩で描かれております。当時中国で唯一開港され貿易が行われていた港、カントンではこのような輸出用絵画が油彩で、ガラスや金属などに数多く描かれていました。その多くが中国を描いたものですが、まれに東南アジア、南アジアを描いた作例が見られます。ロンドンのある所から収集された本作品は、貿易船が通過するマカオのプライアグランテ（Praia Grande）とマニラのハシグ川（Pasig River）を描いたものです。東南アジアを知覚した作例において、その多くが植民地統治者側と現地の絵師というふうに対立的な構造で今まで理解されてきたという認識がありますが、本作はそこに貿易運動を通じた中国という第三の関係性を示す点に非常に興味深いものがあります。フィリピンにおける初期の美術家たちが中国の混血であったという説や、カントンの輸出用絵画の絵師たちがアジア広域を移動して活躍していたという説などもあり、フィリピンで制作された可能性も全くないとは言えないかもしれません。こうした輸出用絵画というのはシンガポール国立博物館で、つまり国立「博物館」の方で、歴史画の区分のもと、ヒストリカル・ペインティングとして区分されてきていました。同じような分類の例として、香港の「ホンコン・ミュージアム・オブ・アート」でもヒストリカル・ピクチャーズと呼び、カントンや香港で作られていた輸出用絵画のことをその区分で分類しています。シンガポールでは、博物館の方にヒストリカル・ピクチャーズと区分されているのです。今回、新しいシンガポール国立美術館においては、それを歴史画という位置づけだけでなく、美術の歴史の流れの中でこうした作品をとりあげることで、西洋絵画の技法や材料の伝播や需要を検討する上で新たな視点が提供できると思います。

次にお見せするのは、現在のインドネシアにおけるオランダ領東インドでもっとも早い現地出身の写真家といわれる Kassian Céphas による写真の例です。こちらの左側、左上のポロブドゥール Borobudur の遺跡に立っているのが本人 Kassian Céphas ですが、オランダの植民地統治のもと、ジョクジャカルタを統治していたスルタンの宮廷を破壊した戦士として活躍しました。肖像写真を手がけたほか、オランダの考古学調査団とともに撮影した宮廷内の舞踏や影絵の記録写真などは、インドネシアの写真史の初期におけるたいへん重要な作品群だと思います。また Mastig Carty は Kassian Céphas とともに考古学調査団についてパティック、網細工、織物、金属細工など、ジャワ特有のこういう飾りを紹介する書物のイラスト制作を手がけました。当時編纂された現地の工芸品の目録というようなものの中にパティックだけを扱ったものがありますが、その中で Mastig Carty が描いたパティックのイラストがこちらです。そのほかにもこうした博物絵的なものもたくさんあります。Mastig Carty が描いたものが、オランダのミュージアムにそろっています。これらの作品は一九世紀の東南アジアの視覚文化が形成されていく中で、現地の絵師たち、写真師たちが植民地統治のプロジェクトの一翼を担いながらも、その中において自身の文化を記録し、視覚化していく作業に確実に参加していたということを物語るものと言えます。また同時期の、一九世紀のオランダ領東インドでは、現地出身ながらもドイツ、オランダ、フランスでアカデミックな絵画を学び、西洋のサロンでも活躍したラデン・サレ Raden Saleh という絵師もいまして、こうしたアカデミックな絵画の流れと、それとは異なる複数の状況が複雑に共存していることも特徴です。このほか、一九世紀のこうした資料や作品。この左二つがラデン・サレ Raden Saleh による絵画、左下が、当時インドネシア各地で写真館を営んでいた Woodbury & Page による写真です。そういったものが二〇世紀の表現に影響を与え、アーティストによって作品や思考の参照例となっている例も見受けられます。これらの例をまとめますと、一九世紀の東南アジアにおける美術、カッコつき

の「美術」というものは、狭義の意味での美術が広く定着する前のことであり、新しい概念として「美術」が定着していく変容の様相をどうとらえるか、ということが収集活動と展示に求められていると思います。絵画、彫刻、版画、写真、イラストなど、あるいは既存の美術的なものたちが複雑に絡みあい、明確に区別し認識することができない、匿名性、多様性そのものが、この時代の東南アジアの美術をおもに特徴づけています。そうした一九世紀の美術はこれまで、シンガポールの美術館の歴史においてはほとんど見過ごされてきましたが、東南アジアの近代を相対化し、美術、美術史、美術館を再考していく上で非常に豊かな資源です。

最後にちょっと付け加えたいことがあります。シンガポールの美術史家で一九五〇年代末、シンガポール独立前のマラヤ大学で美術史を学んだ T. K. Sabapathy が、二〇一〇年に刊行した「Road to Nowhere、シンガポールにおける美術史の急速な隆盛と長い衰退」という本の中で、五〇年代末に兆しを見せていながらも結局根付くことのなかった美術史というものと自身の歩みを、とても悲観的に記しています。冒頭に私がシンガポールの今までの芸術文化政策の歩みというものを駆け足で述べまして、そうしたようなシンガポールの一連の動きを聞かれると非常にスムーズに、一つの段階から次の段階へとシンガポールの状況が進化し、現在の美術館への道も切り開いてきたように聞こえるかもしれませんが。しかし実際には、新しい施設の計画や新しい政策が圧倒的政府の影響によって推進されるために、それまで築かれていたものが完全に成熟することのないまま、形や制度は刷新されても記憶や歴史はむしろそのたびに断絶され、次のステップへと確実に継承されないままになっているのではないかという感覚も現場で感じております。その中、長期的かつ批判的、自省的な視点でもって過去と現在と未来を接続することができる、たしかな基盤の整備が生まれてくることを願い、美術館の準備に取り組んでおります。

先日、一九六〇年代にマレーシアで刊行された中国語の本に出会いました。古代だけでなく近代から現代（当時ですね）、同時代のタイの美術に関して、マラヤの中国語を用いる美術史家による本に、偶然出会ったのです。一九六七年に出たものです。当時から、国境を越えた地域の美術の様相への関心があったことに静かな感動をおぼえました。そのような、知られざる接続の歴史というものを掘り起こし、地域の美術をめぐる新たな理解をはぐくむことに、美術館が貢献できればいいなと考えております。

美術史の枠組み

佐藤道信

本稿のタイトルは「美術史の枠組み」としているが、ここでは特定の問題より、これまで行ってきたことの中から、美術史の枠組みに関係するいくつかの重要な問題についてごく簡単にまとめながら、それらが現在どのような状況に直面しているのかを考えてみたい。

具体的には、概念、ジャンル、用語、地域、イデオロギー、などの問題だが、美術の機構、組織については、今回は必要に応じて言及するのにとどめたいと思う。

「美術」とジャンル用語

まず、「美術」とそのジャンルに関する基本的な概念と用語は、一九世紀後半、明治維新から三〇年ほどの間にほぼ出揃う。「美術」の語は、一八七三年のウィーン万博で（国内布達は前年）、「絵画」は一八八二年の内国絵画共進会、「彫刻」は一八七六年工部美術学校彫刻科、「美術工芸」は一八八九年帝国博物館美術工芸部、「建築」は一八九七年建築学会で、それぞれ公式名称として現れる。以後これらの名称は、機構・組織の名称として使用されたことで、近現代を通じて美術制度の基幹的な枠組みとして機能することになる。その特徴は、第一に、ほぼすべて官製用語として成立したこと。第二に、西洋移植概念ながら、すべて漢語訳されたこと。第三に、古今東西の美術すべてに対して使用可能な、汎用性をもったことである。

それらに並行して、戦後現代に現代美術用語として現れたのが、「立体」「平面」「アート」といった語である。「立体」「平面」は、公的には一九七〇年の第一〇回現代日本美術展で使われる。これも漢語だが、ここでの特徴は、第一に移植概念ではなかったこと。第二に、「絵画」に代えて「平面」、「彫刻」に代えて「立体」とする、という断りがあったように、既存概念への否定による新たな造語だったこと。第三に、その際、あえて人文学的な意味や背景をもたない無機的な物理的用語として、「平面」「立体」という語が選ばれたことである（語彙自体はすでにあった）。そのため、それらは現代美術専用の用語として使われ、他の美術への汎用性はもたなかった。仏像や仏画が、釈迦・平面、阿弥陀・立体と書き換えられることは、なかったわけだ。

また「アート」の語は、カタカナ、つまり意識ではなく音訳だった点が注目される。一九七〇年代頃から使われ始め、当初は「ミニマル・アート」や「コンセプチュアル・アート」などのように、「アート」の前に特定語を冠し、現代美術の中の種類を示すものだった。しかし一九九〇年代以降、特にゼロ年代以降は、「美術」とも「現代美術」とも異なる、超領域的な新動向の総称としての意味合いを強くもつようになった。いま学生の世代では、「アート」「アーティスト」と名乗る方が多く、「画家」「彫刻家」などはまだ混在しているが、「美術家」まして「芸術家」という自称は、ほぼ聞くことがない（権威主義的、アナクロ的な響き）。

この「美術」と「アート」の現在の関係については、後ほど触れる。

「美術」と「芸術」

「美術」が意識の漢語として成立したとき、西洋側の言語として意識されたのが、Kunstgewerbe（あるいは Schöne Kunst, Fine Art）だったとすれば、こちら側の前提となったのは、「芸術」という語だったように見える [図1]。ただ近代以前の「芸術」は、六芸（礼楽射書御数）から占卜、時に農業などまで広範な領域を含み、特定の領域性より、むしろ「すぐれた技術」という「レベル」を示す語だった。そこから近代に、いまい「芸術」の諸領域（絵画、彫刻、音楽、文学）がまず「美術」とされ、旧「芸術」に含まれた他の領域が、「芸」の字を残す「演芸・芸能」「武芸」「工芸」「園芸」などになった。ところが諸領域の芸術を示したはずの「美術」が、工部美術学校や東京美術学校といった実際の現場では視覚芸術に限定されたため、ほどなく「美術」は包括概念ではなく音楽や文学と並ぶ一つの領域となり、新たな包括概念として、「芸術」が現在の意味になったのだと思われる。

これに並行するように、戦後現代に先述の「アート」や、「武芸」に対する「スポーツ」、「工芸」に対する「クラフト」などが、新たな動向の名称として現れる。注目されるのは、新語は常に既存用語の淘汰ではなく、並立によって新旧の住み分けとして機能していることである。書画と絵画、絵画と平面、彫刻と立体、工芸とクラフト、美術とアート、いずれも同じだ。そこではしばしば違いや定義が問題となるが、目的はむしろ、新旧や、外来・既存の接合・並存といった、柔構造の優先にあったのではないかと思われる。これは、本科研（＝科研共同研究「日本における「美術」概念の再構築」）の「美術」の「再構築、（アップデート）」が、実質、再建、改修、新築のどれをイメージするかといった問題にも関係するかもしれない。

美術のモノと人

図1は、「美術」の漢語としての言語的成立を、前代との関係から見たものだが、図2は、丸枠中の左の書画、調度といったモノの呼び名や、その右の彫工、陶工といった人や技術ジャンルの呼び名が、「美術」の成立でどう変わったかを示したものである。

まず画工、彫工、陶工といった列から先に見ると、近代以前の美術は、職能としては「工^{こう}」の芸、あるいは「工^{たくみ}」の芸として、工人（職人）の技術としてあった。身分制でいえば、士農工商の「工」階級にベースがあり、その上で御用絵師は武士身分をもつといった階級美術として分化していた。それが近代に「美術」、そのジャンルとして「絵画」「彫刻」「美術工芸」が成立すると、人も「美術家」「画家」「彫刻家」「美術工芸家」となった。ただ「美術」となったのは、「工^{こう}の芸」「工^{たくみ}の芸」のうちのハイレベルの部分だったため（初期の内国勸業博覧会での「美術を示すもの」という奇妙な言い回しは、この「ハイレベル」を意味したもの）、残った通常レベルの職人技が「工芸」、それが機械化されると「工業」となった。そしてこの「美術」に、近年になって「アート」が新たに加わったことになる（「工芸」に対する「クラフト」も、戦後に加わった）。

次に、その左側のモノの呼び名について。こうした前代までの呼び名は、社会的慣習としては近代以降も使われ続けるが、「美術」としてのモノの呼び名は、「作品」という語に統一される。これはジャンルを問わない統一名称で、数量の数は「点」や「件」である。

前代のモノの呼び名は、キャプションや所蔵品目録でいえば「素材・形状」の項目に、屏風、掛軸、絵巻といった記載として形をとどめることになった。この素材・形状が、ジャンルを決める実質的な要

因だったが、逆にそれがしばしばジャンルの判定を迷わせることにもなった。初期の博覧会で、絵付のある工芸品が「書画」の部類に出品されたりしたのは、絵があることを優先基準としたためだが、たとえば生人形は、なぜ彫刻ではなく人形だったのか。これは通常、彫刻は木や石、金属などで作られ、人形は人が肌身に触れる布や紙、本物の髪の毛などを使うという、暗黙の前提があったためと思われる。大きさも、分類を曖昧にする。自由の女神は、形は彫刻だが、工法は建築だ。仏像は彫刻で、牙彫は工芸だが、欧米では牙彫が彫刻とされていることもある。ただその牙彫も、根付くらい小さくなれば工芸である。こうしたある種の“わりきれなさ”は、逆に「絵画」「彫刻」「工芸」といったジャンルが、後発の分類と枠組みだったことを端的に示している（その過去への投射、分類）。

この素材・形状・大きさとジャンルの関係は、前衛美術などでは整合しなくなり、現代美術ではジャンル自体が意味をなさなくなっていた。「平面」「立体」は、それゆえに新たに作られたのだと言える。

ジャンルのヒエラルキー

「美術史」という語を名に冠したウィーン的美術史美術館が、絵画、彫刻のみの展示となっているように、西洋での美術史は、絵画、彫刻を中心に建築が加わり、工芸は含まれないことが多い。このジャンル構成を移植したことは、それまで前述の「工」に関する職能として、各ジャンルが並立していた既存の状況に、大きなゆがみと捻れを生むことになった。建築は主に工学系で扱われたため、美術の問題としてはあまり齟齬が生じることはなかったが、上位ジャンルに“昇格”した絵画、彫刻はいいとして、混乱を極めたのが工芸だった。そこでは、次のようなことが起こった。

第一に、もともと工芸の比重が大きい日本美術を、工芸を含まない西洋美術のジャンル体系に押し込めたこと。第二に、そこから外れた工芸を、幸か不幸かジャポニズムが好んだため、日本はそれを富国のための産業政策で扱ったこと。第三に、ところがそのジャポニズムも、工芸を美術として扱ったわけではなかったため、「美術工芸」という妥協の領域を作ることで、ようやくシカゴ万博で産業館ではなく美術館での展示に成功したこと。第四に、しかしこうしたズレが、結局は浮世絵・工芸を中心とするジャポニズムによる西洋での日本美術観と、絵画・彫刻を中心に工芸も加えた日本での日本美術史観という、欧米・日本それぞれの似て非なる二つの日本美術観が成立したことである。このギャップは、いまでも続いている。

しかし世界的に見れば、絵画・彫刻を中心かつ上位とする西洋のジャンル体系が、どこでもそういうわけではない。むしろ例外的だ。アジアでは、絵画・彫刻・工芸が並立しているし、偶像禁止を厳格に守るイスラム圏では、絵画・彫刻が少なく、逆に文様やレリーフが発達している。

ではなぜ西洋で、絵画・彫刻が上位ジャンルとなったのか。結論だけ言えば、それは、そもそもはいまいうジャンルの問題ではなく、絵画・彫刻が、神や王の偶像メディアだったことに起因しているのではないかと思われる。偶像の体現メディアだったことが、派生的に絵画・彫刻を重要ジャンルとしたのではなかったかということだ。古代中国で王権を象徴したのは銅器であり、日本での三種の神器は、玉、剣、鏡という“工芸”である。神や王を偶像化しない場合、それを象徴するのは神器や神宝といった、いわゆる工芸になる。美術の出発点でのこの違いは、その後の美術のあり方にも根本的な影響を与えているように見える。しかし美術史では、その違いが検証されるより、美術史という学問を先導した西洋美術のジャンル体系が、いわば“世界基準”として敷衍されていったのだと思われる。

美術史の枠組み——広域美術史と一国美術史

「日本美術史」は、「西洋美術史」をモデルに作られたものだが、西洋、日本、東アジア各国の国立レベルの美術館・博物館の「美術史」展示を比べてみると、その内容の枠組みと構造に大きな違いのあることがわかる。

まず欧米の大規模な美術館では、よく見慣れた風景として、中世美術ならドイツやフランス、ルネサンスはイタリア、一七世紀はオランダ、一八～一九世紀はフランスやイギリス美術を中心としながら、それらを時系列に展示している。国が違っても、その形式はほぼ同じだ。つまり、基本的に「ヨーロッパ美術史」を共有して展示し、自国の美術はその一部となっていることがわかる。

一方、東アジアでは、日本、韓国、中国、台湾、いずれの国立博物館でも、基本的に自国の一国美術史を中心に展示している。実際の歴史では、儒仏道三教の美術や水墨画が広く共有されていたにもかかわらず、それらは現在の国家の枠組みで分断されている。

つまりヨーロッパでは、「ヨーロッパ美術史」という広域美術史を共有し、東アジアでは、自国（一国）美術史を展示していることになる。

たとえばルーヴル美術館では、一階にミロのヴィーナスなどの目玉作品を置き、二階と三階に、古代エジプト、ギリシャ、ローマから一九世紀のヨーロッパ美術にまで至る、一大コレクションが展示されている。

オーストリア・ウィーン的美術史美術館は、ヨーロッパの覇者ハプスブルク家が収集した全ヨーロッパにわたる美術のコレクションを、大家の作家ごとに展示室をわり当てたぜいたくな展示をしている。こうした「ヨーロッパ美術史」の展示は、ヨーロッパ諸国だけではなく、ヨーロッパ文化圏としてのロシア、アメリカの大美術館でも同じある。

一方、東アジアの場合、日本の東京国立博物館では、ジャンルと時代ごとを複合させた「日本美術史」の展示になっている。韓国の国立中央博物館も同様に、ジャンルと王朝を複合させた、やはり自国美術史の展示になっている。台北の国立故宮博物院も、ジャンルを優先しながら時代順を組み合わせた「中国美術史」を展示している。北京の故宮博物院は、旧紫禁城の各建物を展示館としながら、やはりジャンルを優先して時代順を組み合わせた「中国美術史」を展示している。

美術史の枠組みとアイデンティティ

広域美術史を共有するヨーロッパと、一国（自国）美術史を中心とする東アジア。ではその枠組みを支えるアイデンティティとは、どのようなものなのか [図3]。

結論だけ言えば、大きく見ると、キリスト教美術を中軸とする「ヨーロッパ美術史」は、キリスト教という宗教、一方の東アジア各国の自国美術史は、国家という政治体制に、それぞれ依拠していると言える。唯一神教のキリスト教圏は、イスラム圏と対峙することで強い求心性を維持しているとも言えるが、そもそも多宗教の東アジアの場合、宗教は広域としての共通項ではあっても、国家と自国美術史の枠組みじたいを支えるアイデンティティではない。現在の国家枠と自国美術史を支える最大のアイデンティティは、対比的に言えば、韓国、北朝鮮、日本は、民族主義あるいは民族意識、中国、台湾は、中華思想というべき価値観と考えられる。

これが、自国美術史の自国（国家）という枠組みを支えている最大要因だが、一方、各自国美術史の「質」に強く関与しているのが、社会体制とイデオロギーである。

日本で「日本美術史」は、まず近代の国家主義によって、帝国（あるいは皇国）の歴史として作られ、戦後の民主主義化によって、「日本美」の歴史へと質転換された。つまり、イデオロギーの転換と「美術史」の質転換が、同じ国家内で時系列上に起こった。このことは歴史認識も、認識ソフト次第で変わること示している。

ところがその点でいえば、東西体制がなお存続している東アジアでは、同じ歴史をもつ韓国と北朝鮮、中国と台湾が、異なるイデオロギーと社会体制の国として、地理軸上に並立していることになる。その違いが、同じ歴史の認識・解釈にどのような違いを生んでいるのか、あるいはないのかは、大変興味のあるところだ。これについては、まだ明快な答えを得たことがないため、ご存知の方があればご教示いただければと思う。

ただ、この東西体制への分裂は、二〇世紀後半のことである。各一国美術史への分裂は、むしろその前、一九世紀の華夷秩序の崩壊と、以後の東アジア世界の分裂と対立の中で、各国がそれぞれバラバラに、ナショナリズムを基軸に自国の歴史観を構築してきたことに起因していると考えられる。つまり分裂した東アジアの近現代が、美術の歴史と交流の実態をも国ごとに分断してきたのだとすれば、実態を反映した「東アジア美術史」の構築は、東アジアが近現代を超克できるかどうかの、重要な一つの試金石となることが予想される。ただこれについては、それを「東アジア」という地域枠で切りとってしまっているのか、また近年模索されつつある「世界美術史」への動向なども、視野に入れて考える必要があるかもしれない。

「美術」と「アート」

最後に、本科研まで至る制度研究も行われた、一九九〇年代以降の美術の制作と制度環境を、「美術」と「アート」を対比させる視点から考えてみたいと思う。

先述のように、「アート」の語は一九九〇年代以降、制作の新たな動向の総称としての意味をもつようになった。現在では、若い世代の作家の多くが「アート」「アーティスト」と称し、「美術家」と名乗る人はほとんどいない状況になっている。ところが一方、美術館や美術大学、美術学部、その中で絵画科、彫刻科といった機構制度の方は、制作・表現上の実態との不整合を生じながらも、まだ大きく変わってはいない。

つまり「美術」の「制度疲労」は、機構組織より制作・表現が先行する形で顕在化し、制作の現場では「美術」から「アート」へと移行して、「美術」が使われなくなっていったこと。実はこれが、「美術」の制度研究（検証）が始まった根底にあったのではないかとも思われる。そう考えれば、美術の制度論が美術館や博物館、美術史研究や文化財保護の側からではなく、北澤憲昭氏によって現代美術批評の側から提起されたことも、納得がいく。機構組織側の危機感が本格化したのは、独立行政法人化、国立大学法人化、美術館の閉館などが現実となった、二〇〇〇年代に入ってからと見てもいいかもしれない。そうであれば、やや私情が入るが、美術史や文化財保護側から制度論を始めた筆者が九〇年代にあれだけ批判されたのも、少しわかる気がする。制度疲労が始まって、まだそれなりに健康だった機構組織に、無理やり検査を受けるよう強弁したようなものだったのかもしれない。少し反省も感じる。筆者が制度論を避けられないと思ったのは、もともとの専門だった近代日本画の関係者、フェノロサや岡倉

天心が、美術学校、博物館、文化財保護、美術史の、いずれの創始者でもあったからである。

ただ、いま制作の現場が、世代論的にはすでに「美術」から「アート」に移行しているとするなら（するのだが）、本科研での「美術」の再構築（アップデート）が、制作、機構制度のどちらを対象とすることになるのか（あるいは両方か）。制作現場の、しかし大学という組織にいて、美術史を専門としている筆者にとっては、まさに自身の問題でもあることを実感させられる。

非西欧圏における「美術」概念

アジア美術展／福岡トリエンナーレの経験から

後小路雅弘

アジア美術展の経験から

現在（二〇一四年秋）、福岡アジア美術館では第五回福岡アジア美術トリエンナーレ（福岡トリエンナーレ）が開催中である。「トリエンナーレ」という名称ではあるが、今回は前回の第四回展から数えて五年ぶりの開催となる。近年アジアで、とりわけ東アジアでは、この「ビエンナーレ」あるいは「トリエンナーレ」を冠し、継続的に実施される国際現代美術展が盛んに開かれている。この秋だけでも、韓国の光州、釜山、ソウル、日本の横浜、台湾の台北、中国の上海などで比較的大規模なものが開かれ、小規模のものを含めると枚挙にいとまがないといってよい。アジア域内の代表的な現代美術展であるブリスベーンのアジア太平洋トリエンナーレは一九九三年に開始され、光州ビエンナーレは一九九五年に始まっているから、それに比べると一九九九年に第一回を開催した福岡トリエンナーレは、やや後発にも見えるが、実はそこには、二〇年近い前史がある。

一九七九年秋に開館した福岡市美術館は、開館記念展として「アジア美術展」を開催、第一部としてインド、中国、日本の近代美術を紹介し、翌一九八〇年に開館記念展第二部として「アジア現代美術展」を開催した。これは、「アジアの現代美術」に焦点を絞った最初の国際展とも言われるものである。その後これを引き継いで、「アジア美術展」という名称で、アジア地域の現代美術を対象にした美術展をほぼ五年ごとに四回開催した。筆者は、福岡市美術館学芸員として、これらすべての展覧会に関わり、その展覧会経験の蓄積を基盤に福岡アジア美術館の立ち上げに関わっていくことになった。つまり、福岡トリエンナーレは今回が第五回展であるが、前身である福岡市美術館において開催されていた「アジア美術展」と併せると、一九八〇年以来合計九回目の開催ということになり、三五年に及ぶ歴史があると言える [1]。

筆者自身は二〇〇二年第二回福岡トリエンナーレまで計六回の展覧会に、学芸員として関わった。その経験の中から、アジアにおける「美術」概念に関わるいくつかの事例を紹介したい。

一九八〇年最初の展覧会には、インド亜大陸、東南アジア、東アジアから一三ヵ国が参加した [2]。とはいえ、福岡市美術館を中心にした展覧会主催者側は国際展の経験はもちろん、キュレーションの経験自体が乏しく、キュレーションの前提となるアジア諸国の美術史に対する理解も、各国美術界の現状に関する知識も決定的に不足していたので、最初から展覧会主体としてのキュレーション、つまり一定のテーマのもとに主体的に作家作品を選んで展覧会を一つの統一的な視点から構成する、といったことをあきらめて、各国の代表機関に、それぞれが「現代美術」と考えるものを選んで送ってもらうという方法をとった。結果的に、その展覧会には、各国の「現代美術」観、ひいては「美術」観の一端が示されることになった。その一部を紹介すると、シンガポールからは「書」が、スリランカからは仏像が、あるいはインドネシアからはバティック（ろうけつ染めの布）が出品された。中国からは「日中友好」のプロパガンダ的な作品が出品され、フィリピンからはインスタレーション作品が出品されるなど、全体と

しては、多様な出品作品が見られ、油絵や彫刻を中心に形成されるような西洋近代の「美術」の制度的なヒエラルキーが確立していない、未分化な状態を感じさせた[図1]。もっとも、作家作品を選考する各国の「代表機関」は政府系の機関が多く、独裁的な指導者が多かった当時のアジアでは、前衛的なもの、近代的な「美術」の枠組みを否定する作品が含まれる余地は小さかったことは言うておかなければならない。

このアジア美術展は、回を重ねるごとに、主催者側、特に福岡市美術館の学芸員たちによって、キュレーションの主体性が次第に確立されていくことになり、また参加国も増えていったのだが、初めて参加する国の場合には、スタート当初と同様に、作品の選考を各国側にゆだねたので、主催者側の固定的な「美術」概念を揺さぶられるような作品が出品されることもあった。たとえば、モンゴルの一〇センチ程度の高さの陶製人形（一九八九年の第三回展）も、我々の「美術」観にショックを与えるものだった[図2]。ベトナムの絹絵（一九九四年第四回展）や漆絵（第一回福岡トリエンナーレ）は、ベトナムの「伝統」を感じさせる技法・材質による、今日まで続くベトナム固有の美術ジャンルである[図3]。ベトナム美術史ではフランス領インドシナ時代の一九二五年にハノイにフランス人画家の手によって美術学校が創立されることをもって近代美術、あるいは「美術」の始まりとするのが定説であるが、その美術学校設立後に、フランス人教師の指導のもとで、新たに伝統的な美術ジャンルとしてフランス製の水彩絵具で絹に描く「絹絵」や、漆による鑑賞目的の絵画「漆絵」が作り出されるという、いわば「創られた伝統」なのだが、その流れを汲む作品である。

第三回展に出品したフィリピンの作家サンティアゴ・ボセや、第三回展と第四回展の間に開かれた「東南アジアのニュー・アート——美術前線北上中」展（福岡市美術館ほか、一九九二年）に出品したロベルト・ヴィラヌエヴァら、バギオ・アーツ・ギルドの作家たちの作品は、ルソン島北部山岳地帯に住む先住民の儀礼や生活様式が反映していて、「美術」というよりは民俗的な行事や儀式やその祭具のように見えるものだ[図4]。長くスペインの植民地であったフィリピンでは、キリスト教による支配が行われ、現在でも国民の多くは敬虔なクリスチャンである。スペイン支配のあと、二〇世紀前半の半世紀は、アメリカの統治下に置かれた結果、今日のフィリピンの文化にはアメリカ文化の影響も濃厚に見られる。外来文化の影響を強く受けたフィリピンでは、独立後、外来文化の影響を排した「純正な」フィリピン文化とは何か、というアイデンティティに関わる問題意識が高まっていく。その「外来文化に汚されていない」「純正な」フィリピンの姿を、スペインに征服されず、スペイン侵略以前の生活や文化を守り続けている土地に求めようとする傾向があり、ルソン島の山岳地帯に住むマイノリティの文化の中に失われたフィリピン固有の文化の姿を見出そうとする。バギオ・アーツ・ギルドは、そういう思いで、ルソン島北部山岳地帯と接点を持つ高原の都市バギオに移り住んだアーティストたちで構成され、少数民族の文化を作品に取り込んでいこうとする。その「美術」は、そうしたナショナル・アイデンティティの探求、植民地経験を脱し、国民国家を創造しようとするフィリピン人の、いわば「自分探し」と関わるものなのである。

アジア美術展からアジア美術館へ

四回を重ねたアジア美術展の中で、一九九四年に開催された、福岡市美術館における最後のアジア美術展となった第四回展の経験は、新たに福岡市が準備を始めていた美術館＝福岡アジア美術館の基本的なコンセプトを内包していた、という点で大きなものだった。そこには二つの重要なポイントがあった

と思う。一つは、アーティストが、三週間滞在し、現地制作を行う、アーティスト・イン・レジデンスという方法であり、いま一つは、バングラデシュのリキシャの展示に見られる非「美術」あるいは「美術」の隣接領域の展示である。これは第四回アジア美術展内の特別展示「リキシャ・ペインティング——バングラデシュのトラフィック・アート」として開催されたもので、バングラデシュの都会を走る庶民の足としてのリキシャを華やかに彩る装飾のうち、泥除けの金属板に描かれた絵画を中心に構成されたものである〔図5・6〕。非「美術」の展示によってアジアにおける「美術」の定義を見直すことを目論んだ展示であったが、同時に、「美術館」の「美術展」という場に展示されることで、それは「美術」になってしまうという、美術館における美術展示のある種の限界を感じさせるものともなった。いずれにしても、この「美術」の周縁、「美術」の隣接領域、あるいは非「美術」的なものの展示によって、アジアの「美術」を再定義する方向性は、福岡アジア美術館という新たな美術館の基本的な方向性として第四回アジア美術展の経験から引き継がれたものである。また、アーティスト・イン・レジデンスという方法を採用することにより、アーティストが地域社会と交流することで作品が成立するような「美術」への道が開かれ、これも福岡アジア美術館の中核的な方法論となっていく。

会場を福岡アジア美術館に移して開かれた第一回福岡トリエンナーレ一九九九では、参加国もさらに増えて二ヶ国／地域となった〔3〕。初めて参加した国の中で、ブータンが異彩を放った。福岡トリエンナーレは、基本的に出品作家、作品の選考は、現地調査を踏まえ、各段階で参加国側の意見を取り入れつつ、一つのテーマのもと、最終的には学芸員と選考委員会によってなされる。すでに述べたように、アジア美術展の発足当初は、主催者としての美術館はマネジメントをするのみで、参加各国による作品選考を受け入れていたが、回を重ねるにつれて展覧会の主体としてのキュレーションが確立されていた。ブータンからの出品作としては、第一回福岡トリエンナーレでは仏壇を、そして第二回福岡トリエンナーレでは仏具であり供物であるバター彫刻〔図7〕を、福岡側があえて選んで展示した。このとき、ブータンに調査に行った学芸員を中心に、何をブータンにおける「現代美術」とするかについて議論があった。文化的な鎖国状態にあったブータンでは、西洋美術を規範とするような美術はまれで、西洋に留学し、油絵を描くタイプの画家もいないことはないが非常に少ないと報告がなされていた。そこで我々の「美術」概念に合わせて、ブータンにおいてはほとんど例外的な西洋風の「美術」を選考して、展覧会で展示して見せることになんの意味があるのか、という疑問が生じた。それなら、むしろ、我々の「美術」概念からたとえ外れたとしても、今日のブータンの日常の中で生きている造形を示すべきではないかという結論になった。そこで、仏壇とバター彫刻が出品作に選ばれ、制作を担当するお坊さんが福岡アジア美術館にやってきて、仏壇（第一回トリエンナーレ）とバター彫刻（第二回トリエンナーレ）をそれぞれ滞在制作することになった。ブータン国立博物館ミナク・トゥルク館長は第一回展図録に次のように、ブータン「美術」の状況について書いている。

仏教王国ブータンは（中略）様々な職人技による芸術形式に富んでいて、いまもお親方から弟子へ、父から息子へ、母から娘へと受け継がれていくのである。その起源と重要性は何百年も遡ることができるが、すべては仏教に属するものであり、デザインやモチーフ、色などなどその表現の多くは宗教上の象徴性に基いている。

と始まる文章の中で、ブータンにおいては、仏教の主要な五つの学（五明）の一つである造形学（工巧明）に基づく十三工芸（Zorig Chusum）が、いまも保護され受け継がれる「美術」として、その内容につ

いて述べている。「工芸」を意味する zorig の zo は造る能力、rig は学 (science) あるいは工芸 (craft) を指す。なお十三工芸には、大工技術、木彫、絵画 (タンカ、マンダラなど)、曲げ物、鉄や金銀細工、竹や紙の細工、刺繍、織物などが含まれ、仏壇はこの全領域にわたるものでもある。

このいかにもアジアの伝統的な美術観を今日も変わらず守るブータンの「現代美術」であるが、それから一〇年以上が過ぎた今回の第五回トリエンナーレには、二人の映像作家の作品が出品されている。ブータン社会の課題を示すその作品は、この国が決して「幸福の国」などではないことを教えてくれる。もちろん仏教寺院における十三工芸が人々の日常からなくなったわけではなく、一方で、こうした社会派の映像作品が生まれる環境ができてきたということだろう。

さて、一九九九年の第一回福岡トリエンナーレで目立ったのは共同制作あるいは観衆参加という手法であった。一九九〇年代後半から広くアジアで見られるようになった、作品制作のプロセスや作品に能動的に参加する仕掛けによってコミュニケーションを誘発するような作品に注目し、テーマは「コミュニケーション——希望への回路」とした。出品された作品の中には、パキスタンのアーティストがトラック装飾の職人とコラボレーションをした、いわゆる「デコトラ」の作品 [図8]。インドの作家が社会学者や職人と共同作業で制作した作品。あるいはシンガポールの作家が観衆とお茶を飲み、もやしのひげをとりながらおしゃべりをする作品 [図9] など、「観衆参加型」と言われる作品がアジアにおいてこの時期急激に増加してきたことを反映して、「観衆参加」や「市民参加」「共同制作」を標榜する作品が多数見られた。いずれも天才的な個人が、抜群の技量を発揮して、作品を完全にコントロールするという西洋流の「美術家」像に挑戦するものだった。こうした傾向は、アジア的な「美術」のあり様を示すものと受け止められた。

むすび

ここまで、主にアジア美術展から福岡トリエンナーレにいたる展覧会キュレーションの経験の中から、アジアにおける「美術」概念の再定義に関わる問題を、実際の展覧会出品作の中に見てきた。

福岡市美術館の四回にわたるアジア美術展の開催とその経験の蓄積は、福岡トリエンナーレとして再編されただけではなく、福岡アジア美術館という新たな施設を生み出し、「アジア美術館」という一つの美術館システムを生み出した。それは単にアジアという地理的な範囲の中で創られる美術を展示することにとどまらず、「西洋美術の模倣でもなく、伝統の繰り返しでもない」[4] アジア美術の固有性を追求する試みであった。そもそも「アジア美術」はあるのか、というのが、福岡アジア美術館へと至る過程で、あるいは福岡アジア美術館の活動の中で、問われる問題であった。

だが、それが「ある」と言ったとたんに、つまり固有の「アジア美術」というものがあるのだと言ったとたんに、本質主義の罠にはまってしまう危険を警戒しなければならない。

アジアの美術は「優しい」とか「あたたかい」などとよく言われる。あるいは「アジアの現代美術には仏教的伝統の反映がある」と、不変の「伝統」を想定してそれと結びつけられることも多い。また、アジアの現代美術を指して「アジアの美術はコミュニケーション的だ」と言われることもある。そうした認識は、ある種の固定観念やステレオタイプ、時には偏見や差別に基づいていることも多い。その言説は、たちまち固定観念や先入観となって、そこに含まれない要素を「非アジア的なもの」として排除し始め、そこに本来ある多様性を見えにくくしてしまう。アジアの美術が、外部との交流や、あるいはアジア相互の交流と受容の中で、常に変わり続けていることに気づきにくくしてしまうのだ。それ

は、自分をアジアの外側に位置づけ、常に変わっていく自分に対して、アジアを変わらないものとして思い描き、実際にはありえない「本物」の「純正な」アジアを求める態度につながりやすい。それは「変わっていく私」を「文明」の側に、「変わらないアジア」を「未開」の側に置くという植民地主義的な構図を再生産することにもつながる。

しかし、逆に「アジア美術」の固有性などというものは存在せず、西洋美術の制度的枠組みや美の普遍性がアジアという地域で展開されているだけなら、「アジア美術」とは、所詮西洋美術という中心のローカルな亜流にすぎなくなってしまう、福岡アジア美術館の存在する意義自体が問われることになる。

たとえそれが困難な道であるとしても、そのような危険を検証しながら、「西洋美術の模倣でもなく、伝統の繰り返しでもない、変化し続けるアジアの“いま”を生きる美術作家が切実なメッセージをこめて作り出した、既製の「美術」の枠をこえていくもの」の持つ「独自性と魅力」[5]を、それぞれの社会や文化に即して誠実に受け止めようとする努力の中にしか、「アジア」の「美術」概念の再定義はないだろう。

[1] 実際「第一回福岡アジア美術トリエンナーレ」には「第五回アジア美術展」という名称を併記した。

[2] パキスタン、インド、ネパール、スリランカ、バングラデシュ、タイ、マレーシア、シンガポール、フィリピン、インドネシア、中国、韓国、日本。

[3] パキスタン、インド、ネパール、ブータン、スリランカ、バングラデシュ、ミャンマー、タイ、ベトナム、ラオス、カンボジア、マレーシア、シンガポール、フィリピン、ブルネイ、インドネシア、中国、モンゴル、台湾、韓国、日本。

[4] 福岡アジア美術館の公式サイト <http://faam.city.fukuoka.lg.jp/home.html> から「美術館について／基本理念」

[5] 前掲註 4。

アート（美術）とアーティファクト（器物）

美術館と博物館の間

吉田憲司

ニューヨークの近代美術館（MoMA）での展覧会「二〇世紀美術におけるプリミティヴィズム——部族的なるものとモダンなるものとの親縁性」の開催から、ちょうど三〇年が経過した（Rubin 1984）。周知のように、この展覧会は、モダン・アートの作品と、それに影響を与えた、あるいはそれと類似した「部族美術」つまりアフリカやオセアニアの仮面や彫像とを並置することで、この両者の間にある造形上、あるいは構想上の共通性——それを、この展覧会の企画者ウィリアム・ルービンは「親縁性（affinity）」と呼んでいる——を浮かび上がらせようとする試みであった。会場には「モダン・アート」の作品が、世界各地の近現代美術館から集められた。一方、それらの作品と「対応」するアフリカやオセアニアなどの「部族社会」の造形が、世界各地の民族学関係の博物館から借用された。空前の規模で集められた展示品の数々は、人類の芸術的能力の普遍性を実証するかに見えた。しかし、その展示を背後から支えている論理をめぐって、この展覧会は大きな議論を呼び起こすことになった。

なかでも痛烈にこの展覧会を批判したのが、ジェイムズ・クリフォードであった。この展覧会では、西洋近代の芸術と非西洋の造形の共通性・普遍性が指摘されるが、その一方で、そうした人類の普遍性を発見したのはほかならぬモダン・アートの作家たちだったという点が強調された。その点を捉えて、クリフォードは、この展覧会は、西洋のモダン・アートに通じるものだけをアフリカやオセアニアから集め、さらにそれらの造形を「発見」したことをほめたたえることで、結局のところ、「世界を自身のもとに収集しようという西洋近代のあくなき欲求と力を示すものでしかなかった」と論難したのであった（Clifford 1988:196）。

この後、クリフォードの批判的見解は各所で引用され、多くの美術史家や人類学者、歴史学者が議論に加わっていく。「プリミティヴィズム」展は、西洋の美術と非西洋の器物、近代美術館の所蔵作品と民族学博物館の所蔵資料を文字通り一堂に集めることで、結果的に、それまで美術の世界の中でしか論じられてこなかった「プリミティヴィズム」の問題を、人類学者、歴史学者も含めた、「近代」の再検討の場に引きずり出すことになった。

たとえば、美術館にいけば、作品には必ず作者と制作年代を明記したキャプションが添えられるのに、民族学博物館では、展示物のキャプションには、作者の名前も制作年代も触れられず、なぜ、民族名だけが表記されるのか。あるいは、西洋におけるモダニズムは語られても、なぜ非西洋でも西洋の動きを受けて同時並行的に進んでいった「非西洋におけるモダニズム」は語られず、常に「伝統に生きる人々」という側面が強調されるのか。そこには、自己は複雑で常に変化し、一般化など不可能であるのに対し、他者は単純で変化もせず、たやすく一般化が可能だという図式、開かれた自己と閉じた他者という図式、つまりは「文明」と「未開」という植民地時代にまで遡る旧来の図式が働いていることが見え隠れする。こうした、美術館あるいは博物館それぞれの中にいるときにはごく当然として受けとめられる制度の問題点を浮き彫りにしたのも、近代美術館の作品と民族学博物館の資料を併置してみせるという、この展覧会の展示手法のなせるわざであった。

この展覧会以降、博物館や美術館のキュレーターは、自らの企画にひそむ既成概念による呪縛や、自

らの企画が生み出すメッセージの影響力について、これまで以上に自省的にならざるをえなくなった。そして、その中から、従来にはなかった新たな試みが生まれていくことになる。

*

一九八九年にパリのポンピドゥ・センターで開催した「マジシャン・ドゥ・ラ・テール（大地の魔術師）」展は、地球規模のモダニズムをテーマとした展示の嚆矢として位置づけられるが、展示を企画したジャン＝ユベール・マルタンによれば、この展覧会は「プリミティヴィズム」展への直接の反応として構想されたという。「大地の魔術師」展では、世界中から現存する「美術作家」一〇〇人が選ばれ、それぞれの作家の作品が互いにほぼ等しい面積の区画の中で展示された。ここでは、西洋と非西洋の区別なく、「作品」の作者は特定の名をもった個人として扱われ、これまで民族学博物館に「資料」として収められてきた器物が、美術館の「作品」と等しく遇されている。「アート」というカテゴリーを表面に出さず、「魔術」というカテゴリーに置き換えたところにも、西洋で生みだされた「アート」という概念を相対化しようという意図がうかがえる。地球規模の視点をもって開かれる初の同時代美術の展覧会として、「大地の魔術師」展は画期的な意味をもっていた。しかし、その一方で、この試みにも落とし穴がひそんでいた。西洋の作品に、前衛性や「異文化」への関心をテーマにした作家の作品が選ばれている一方で、非西洋の作品については、それぞれの土地の伝統的な宗教や生活と結びついた作品が中心になっていたことである。結局のところ、選ばれた一〇〇人のアーティストの構成からは、前衛を志向する西洋と伝統に閉じこもる非西洋、開かれた自己と閉じた他者という旧来の図式が明瞭に浮かび上がってくる。この点を捉えて、この展覧会にもまた、非西洋世界に「未開」のレッテルを貼り直す「ネオ・コロニアリズム」の所業という非難が浴びせられた。

ただ、この「大地の魔術師」展以降、アジアやアフリカのコンテンポラリー・アートの展覧会が欧米各地で活発に開かれるようになる。日本に限って言えば、アフリカをめぐる現代美術の展覧会「インサイド・ストーリー——同時代のアフリカ美術」（世田谷美術館、一九九五年）の開催や、福岡・アジア美術館の開館（一九九九年）も、そうした動きの延長線上に位置づけられるものである。

*

一九九七年に私自身が企画した展示「異文化へのまなざし——大英博物館コレクションに探る」（会場：国立民族学博物館、世田谷美術館）も、「二〇世紀美術におけるプリミティヴィズム」展が提起した問題に対する、日本からの応答という性格をもっていた。この展覧会は、西洋、アフリカ、オセアニア、そして日本が、近代を通じて、それぞれをどのように見つめてきたのか。その「まなざし」の交錯の軌跡を、大英博物館を中心とした国内外のコレクションの中にたどることで、日本に住む我々自身の「異文化」観を再考してみようという試みであった（吉田、マック 1997）。

展示場には、まず一〇〇年前、正確には一九一〇年段階の大英博物館の民族誌ギャラリーのうち、アフリカ、オセアニアと日本のコーナーを再現した [図1]。再現されたアフリカとオセアニアのギャラリーには、現在、アフリカ美術やオセアニア美術の傑作といわれる品々はひと通り並んでいる。我々のもつ、アフリカ美術、オセアニア美術のイメージは、すでにこの一〇〇年前の大英博物館の中で作られていたといえるであろう。その同じギャラリーの一面で、当時、日本は日本刀と鎧兜だけで展示されていた。一九一〇年の展示であるから、日露戦争も終わり、日本が列強の仲間入りをしたと自認し始めた頃のことである。その日本が、日本刀と鎧兜だけ表されていた。その展示を見れば、日本の私たちはその偏りにすぐに気づく。ただ、もしもこの展示に偏りがあるとすれば、先ほど見たアフリカやオセアニアの展示にも、同じような偏りがあつたはずである。しかし、そのことはほとんど気づかれず、アフリカ

やオセアニアについては、ごく最近まで、民族学博物館の中では同じような展示が欧米各地で繰り返されてきたのである。

そこで、第二室では、博物館における民族文化の展示からは長らく切り捨てられてきた側面、すなわちアフリカ、オセアニア、日本が、「異文化」としての西洋を積極的に取り込んで変化していった様子に目を向けた。そこには、自らの部隊の力のしるしとしてユニオン・ジャックを表したアフリカ・ガーナのファンティという民族の軍旗や、日本の明治時代の大礼服が並ぶ。

続く第三室では、日本が、西洋の作り出したアフリカやオセアニアのイメージを複製していく過程を、新聞や雑誌、映画ポスター、マンガ、それに映像などを用いて歴史的にたどった。

最後の部屋、第四室は、「越境する現代の文化」と題されている。ここでは、世界の諸民族が、同じような文化要素を共有しながらも、それぞれに個性ある文化を作り上げているという現代に特徴的な状況を、各地のキオスク、つまり、アフリカ、オセアニア、日本、ヨーロッパの街角に見受けられる雑貨店を再現したものや、ハイブリッドな構成を持つ各地の造形を展示することで示した。そこには、アフリカのガーナで死者の職業や趣味にちなんだ形に作られる棺おけや、ニューギニア高地、ワギの、ビールのラベルをモチーフにした戦闘用の盾が並ぶ〔図2〕。“SIX 2 SIX”とは“6 to 6”という、オールナイト・パーティーのキャッチ・フレーズからとられている。夕方六時から朝六時まで踊りあかそうというコピーを、この戦闘集団が、「我々は朝六時から夕方六時まで戦い続けられる」というアピールに読みかえたものである。

この最後の展示室には、西洋のモダン・アートの作品も並んでいる。ミロ、エルンスト、そしてラウシェンバーグの作品である〔図3〕。二〇世紀の初頭以来、欧米を中心として展開してきたモダン・アートは、非西洋の造形を、直接・間接に取り込みながら展開してきた。しかし、「異文化」の要素を取り込みながら自らの表現世界を構成するという志向は、決してモダン・アートにだけみられるものではない。それは、ガーナの棺桶にも、ニューギニアの盾にも同様に認められるものである。にもかかわらず、これまでは、この一方だけ、モダン・アートだけがアートと呼ばれて美術館に収められ、もう一方、ガーナの棺桶やニューギニアの盾だけが、民族学博物館に収められてきたのである。

モダン・アートと民族誌資料あるいは民族美術といった区別、芸術と非芸術という区別、さらには美術史学と人類学、西洋と非西洋といった既成の様々な区別を取りはらい、世界を改めて見渡してみると、この地球上で人々が様々な形で結びつき、接触を繰り返しながら、多様な表現行為に従事していることが見えてくる。この「異文化へのまなざし」という展示全体を通じて、私たちは、世界の諸民族が、文化の差を越えて、近代という同じ時代をともに生きてきたという、ごく当たり前の事実を確認しようとしたのである。

この「異文化へのまなざし」展では、日本に住む我々自身の「異文化」観を再考してみようという所期の目的は一定程度達成できたと思っている。この展示は、まず国立民族学博物館という博物館で展示を開催した後、東京の世田谷美術館に巡回し、同じ展示を美術館で開催するという試みを行なった。それによって、博物館と美術館の間に築かれた壁を乗り越えようとしたのである。しかし、その点については、博物館と美術館の壁は結局のところ、乗り越えられなかった、というのが、率直な結論である。というのも、同じ一人の人間であっても、博物館へ行くときと美術館へ行くときでは、構えが違う。人は、博物館へ行くときには、そこで見知らぬものに出会い、新たな知識を得ようとする。一方、美術館は、美術作品の鑑賞の場として捉えられている。鑑賞とは、すでに確立された価値の追体験の行為である。したがって、そこで新たなものに出会い、学習しようなどという態度は想定されていない。一人の

人間の中に、そのような区別がある以上、同じ展示を博物館と美術館で開催するといった外面的な行為だけでは、この両者の区別は乗り越えられない。それが当時の結論であった。

*

その後、二〇〇八年から二〇一一年にかけて、日本、そしてその後、ロンドンとフィリピン・マニラで開催された「Self & Other アジアとヨーロッパの肖像」という国際共同巡回展のアジア側コーディネーターを私は務めた。この展示は、ASEMUS（アジア・ヨーロッパ・ミュージアム・ネットワーク）に参加するアジアとヨーロッパ一八カ国の博物館・美術館キュレーターと共同で作上げた展示である。展示自体は、アジアとヨーロッパの人々が、自らをどのように捉え、お互いをどのように受け入れてきたのか。その認識の移り変わりを、広い意味での「肖像」、つまり肖像画や彫刻、生活用具、写真、映像など、人物表現を伴う様々な造形の中にたどろうとしたものである。コンセプトの練り上げから展示作品の選択まで、一八カ国のキュレーターが関わった。文字通り「多声的」な、様々な声の組み込まれた展示が実現した（吉田、ダランズ2008）。

日本での展示では、まず二〇〇八年九月から十一月まで、大阪の国立民族学博物館と国立国際美術館で同一タイトル同時期二会場開催という実験的な試みをした。その後、二〇〇八年十二月から二〇〇九年一月までの福岡での開催は、福岡アジア美術館での一会場開催であったが、続く関東地区では、二〇〇九年二月から三月末まで神奈川県立近代美術館（葉山）と神奈川県立歴史博物館（横浜）で、やはり同一タイトル同時期二会場開催を実現した。このやや突飛な試みも、博物館と美術館の間の区別を問い直すこと、そして、その両者の共同の可能性を探るという目的から出たものであった。

この展示では、タイトルも、章の構成も同じである。また、同じ作家の作品で、博物館と美術館の両方で展示したのも多数あるから、展示されているものの質や価値の点で、両者の間で違いがあるということもない。しかし、それは、博物館と美術館のそれぞれの長所や特性を無視しようというのではない。博物館と美術館のそれぞれには、それぞれの特徴と長所、使命がある、それを否定するのではなく、むしろそれぞれの特徴を生かしながら、それぞれの立場から、「自己と他者」というテーマに、挑戦してみようとしたのであった。したがって、展示物のレイアウトや、展示コーナーのカラー・コーディネートは、それぞれの館の自由裁量にゆだねた。たとえば、国立民族学博物館では、アジアの作品、ヨーロッパの作品をそれぞれ一つの壁面にまとめて配置し、両者が対面するかたちで空間を構成したが、福岡アジア美術館では、アジアの作品の背景を赤、ヨーロッパの作品の背景を青で塗り、色の区別で両者の対照を浮き立たせる方法がとられた〔図4・5〕。大まかに言えば、博物館では、展示を通じてアジアとヨーロッパの関係という、大きな歴史あるいは世界のあり方の変遷を示そうとした。一方、美術館では、アジアとヨーロッパの交流の変遷という物語を下敷きに、それぞれの局面で生み出された作品をじっくり見てもらおうと試みた。いわば、大きな物語・枠組みと展示物との関係のベクトルが、博物館と美術館では逆になっている。私たちは、博物館と美術館の違いは、収蔵品や展示物の違いではなく、世界に対する見方の違い、アプローチの違いなのだとすることを、改めて確認し、この両者の区別のはらむねじれ、あるいはくびきを解き放とうと試みたのであった。そこから解放されてはじめて、博物館と美術館という装置に託された使命が、十全に発揮されると考えたからである。

私自身の最近の試みは、二〇一四年二月から六月まで、東京・六本木の国立新美術館で開催し、九月から十二月まで、国立民族学博物館で開催した特別展「イメージの力——国立民族学博物館コレクションにさぐる」である。この展示では、国立民族学博物館という博物館のコレクションをそのまま、美術館のホワイト・キューブの中に持ち込むことを試みた。それによって、この区別をもう一度問い直そう

というのである。

*

人間のあらゆる知の営みが社会との関係性の中で捉え直された、一九六〇年代以降八〇年代に至る時期のパラダイム・シフトを経験した今、アートはもはや普遍的な美的規範に裏打ちされた自律的な領域とは見なされなくなり、アートもまた、それぞれの社会や文化に組み込まれた存在であることが自明視されるようになってきている。一方、科学も、時代を超越した普遍的真理を開示するものではなく、それぞれの時代・社会の制約のもとで、特定の立場から切り取った、特定の見方・理解を開示するものとして捉え直されてきている。こうして、いまや、科学と芸術、人類学とアート、客観と主観、西洋と非西洋といった、二〇世紀を通じて、両者を分け隔ててきた壁が無効化してきているとあってよいように思われる。

マテリアリティの研究の進展に伴って、人類学とアートとの関係を見直す動きも活発化している。一方で、アーティストたちも、これまで以上に、特定の場との結びつきを強め、土地やコミュニティに根差した作品を生み出すようになってきた。そのために、アーティストたち自身によるフィールドワークの実践も活発になった。

さまざまな集団・コミュニティの一員として自らが写真に収まるニッキー・リーの作品はその典型である。日本に住む多様な国（日本を含む）の出身者たちの自宅での生活風景を撮影した瀬戸正人の写真も、同じ系列に含められるかもしれない。また、小さな方形の区切りの中に、人々の顔や家族写真、生活風景を収めて、あたかも標本整理箱のように配列した作品もしばしば目にする。たとえば、フィオナ・タンの《ボックス・ポプリ》、ワン・ジンソン（王勁松）の《標準家族》がそれである。こうしたアプローチは、標本整理箱のたとえを持ち出したことからわかる通り、人間の生活場面や家族の構成を丹念に集め、それを整然と整理するという意味で、きわめて人類学的な試みと言える。現代における人々のアイデンティティのあり方、人と人との結びつきに焦点を当てようとするとき、作家たちのアプローチが人類学と重なることはごく自然なことだと言える。と同時に、その配列が、二〇世紀の初頭、アルフォンス・ベルティオンが生み出した、フランス警察における人物同定のための顔の部位の写真を集めた表の配列とどこか似ているのは、そうしたアプローチが潜在的に持つ暴力性に、作家たちが敏感に気付いている証^{あかし}でもある。アーティストたちのこうした、人類学的手法への関心を、ミオン・クォンは、「リングイスティック・ターン（言語論的転回）」を踏まえて、「エスノグラフィック・ターン（民族誌的転回）」と呼んでいる（Kwon 2001）。一九八〇年代のプリミティヴィズム批判を経て、現在は、人類学とアートの世界がこれまでになく接近しているように見受けられる。

ふりかえってみれば、美術史学・芸術学の分野では、「美術」「芸術」、つまり「アート」という語彙とそれにまつわる諸観念が、西洋とその思想的影響下で成立したものだということもあって、ごく最近に至るまで、西洋を中心とし、せいぜいのところ東洋を含む世界の事象に主たる研究対象を限定する傾向が続いてきた。当該の社会に「アート」に相当する語があるか否かにかかわらず、創造性に満ちた営みとその所産を広く「アート」と呼ぶなら、間違いなく、非西洋の世界にも「アート」は存在する。しかしながら、非西洋世界で生み出された造形が、限定詞なしにアートと呼ばれることも、またそれが近代になって制作されたものであるにもかかわらず、「モダン・アート」と呼ばれることも、決してなかったのである。たとえば、アフリカで生み出されたものは、プリミティヴ・アートであるか、エスニック・アートであるか、あるいはアフリカン・アートでなければならなかった。先述の通り、モダン・アートと民族誌資料、アート（美術）とアーティファクト（器物）といった区別、芸術と非芸術という区別、

あるいは美術史学と人類学、西洋と非西洋といった既成の様々な区別を取りはらい、世界を改めて見渡してみると、この地球上で人々が様々な形で結びつき、接触を繰り返しながら、多様な表現行為に従事していることが視野に入ってくる。アート（美術）の概念も、その視野の中で、改めて吟味すべきもののように思われる。

文献

- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press. (ジェイムズ・クリフォード 2003 太田好信ほか訳 『文化の窮状——二〇世紀の民族誌、文学、芸術』 人文書院)。
- Kwon, Miwon 2001 “Experience vs Interpretation: Traces of Ethnography in the Works of Lan Tuazon and Nikki S. Lee”, in Alex Coles (ed.) *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Black Dog Publishing.
- Rubin, William ed. 1984 “Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern. Museum of Modern Art. (ルービン、ウィリアム (編) 1995. 吉田憲司他日本語版監修 『二〇世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』 淡交社)。
- 吉田憲司、ジョン・マック (編) / Yoshida, Kenji and John Mack (eds.) 1997. 『異文化へのまなざし / Images of Other Cultures』 NHK サービスセンター / NHK Service Center.
- 吉田憲司、ブライアン・ダランズ (編集代表) / Yoshida, Kenji and Brian Durrans (eds.) 2008 『アジアとヨーロッパの肖像 / Portraits from Asia and Europe』 朝日新聞社 / Asahi-Shimbun.

キャンピングとトランピング*

植民地的アーカイヴを通じて、非西洋的オブジェクトへの注記とともに

シャビール・フセイン・ムスタファ

はじめに——人類学的問題

事前にくいつかお断りしておきたい。この発表は、これまでいくつかの機会に書かれたものからなっており、そのためとりとめなく思えるかもしれない。しかしこのとりとめのなさこそが、「アーカイヴ的キュラトリアル方法」と私自身が名づけるもの、私たちの目前にあるテーマに特有の性質かもしれないと思うのだ。私はこの「方法」を長らくあためてきたが、これは、ある種捉えがたい概念である。この方法によって私はシンガポール、そして間接的ではあるが、東南アジアのアートを、アーティスト、キュレーター、歴史家、そして様々な機関を媒介して生成されたものとして系譜的に位置づけようとしてきた。これらの相互的関連性や重なり合いは、私にとって時には偶然のように見えるが、特有の体系を築き上げているようでもある。別の言い方をすれば、人類学者クロード・レヴィ＝ストロースが『悲しき熱帯』で「とても異質なものを以外何も残されていないという経験」^[1]と呼んだものへと私を導いているように見えるのだ。今からこの「異質」という概念について考察を続け、異質さがどのような形で現れ、そこから私が「非西洋的オブジェへの注記」と名づけた考察へと至った経緯を話したい。

私の話には、大きく分けて三つの理論的水準がある。第一に、美術館内部の植民地および国家的構造を問うキュレーション・プロジェクトをいくつか分析する。第二に、あるオブジェが、アーティストの芸術的作業を経て、芸術的オブジェになる過程を解釈する。第三に、民俗誌学的思想が、いかにシンガポールと東南アジアの美術史の形成に関わっているかを検討する。私にとって民俗誌学的試みは、芸術構造を脱植民地化するための、美術史的、キュレーターの戦略である。芸術構造はそもそも分類に基づく西洋美術的アプローチに基づいており、一九世紀に大部分が作り出された。

私は今回、これまで集合的記憶の「カノン」だとされてきた、シンガポールの美術史の遺産を見直し、どうすればアーティストやキュレーターがこのような既存の構造を利用し、さらにはそれを破壊し、より個別的な国家の考古学を出現させることができるか、理論的議論を行いたいと考えている。

今日の話で、シンガポール国立大学美術館（National University of Singapore Museum、以下 NUS 美術館）で二〇〇七年から一三年に行われたプロジェクトの一連の流れを紹介するにとどめたいと思う。というのも、時間的制限もあるが、ナショナル・ギャラリー・シンガポールやヴェネツィア・ビエンナーレのシンガポール・パヴィリオンにおける現在の私の仕事が、すでにこのポスト植民地主義的国家を見渡すというキュレーター時代の試みから離れていると感じたからである。最近行った二つのプロジェクトはいまだに発展過程にあり、二〇一五年の展覧会の実現をもって再度見直したいと考えている。

今日はこれらの同時進行で行われた対話を追跡し、種々多様な問いを投げかけたい。具体的な答えを導きだすには至らないかもしれないが、シンガポールと東南アジアの美術の物語を記述することに有用な戦略、あるいは「作業の様式」を示したい。つまりいかに美術館学的文脈においてキュレーションという行為を問題化し、歴史のアナロジーの限界を示し、民俗誌学的方法を利用できるかを考える方法を

提示したいと考えている [2]。

キュレーターは、東南アジアのアート・オブジェクト——現代のものであれ、過去のものであれ——を展示しようとするとき、そのオブジェクトの価値を高めるとされている美術館の権威的制度と、オブジェクトを歴史的に位置づけようとするキュレーターの役割の間で、バランスをとるように教えられている。私にはこれは分類主義的な西洋美術史モデルと民俗誌学的枠組みのどちらを選ぶかという、不断の苦悶であるように思える。このとき、民俗誌学は、文化的差異を意識した調査や、「他者」に対する深い自覚に基づき、東南アジアの視覚芸術の研究に深く貢献してきた体系として意識される。前者（美術史）が、モダニズムのグローバルな議論において東南アジア美術を限定的な見方の中にとどめる傾向がある一方で、後者（民俗誌学 [3]）も、また「より地域に根ざした理解」[4]を引き出しながら、東南アジアを不可視のものとしてしまう可能性がある。私はしかしこの状況を嘆いているわけではなく、どちらかの学術的アプローチを非難するわけでも、今日の学問体系が今後も変わらないと考えているわけでもない。だがあるキュレーションの方法を探し求めているのである。それによってこれらの対話が展覧会特有の表現——つまり私が「アーカイヴ的キュラトリアル的方法」と呼ぶものを生み出すための余地を探しているのだ。

このような試みを行っているのは私だけではないことも断っておきたい。これまでも民俗誌学的想像の産物がキュレーションや美術史に導入されたことがある。たとえば、現在ポンピドゥーで「再演」されている一九八九年の「大地の魔術師」展や、アピナン・ポーサヤーナンによる「トラディション／テンション」展もそれにあてはまるだろう。どちらの展覧会も民俗誌学を自覚的な作業様式として取り入れる試みをしており、どちらも独自の問題点を抱え、さらにどちらも「グローバルな他者」を見ることへの新しい処方めぐる方法を議論した展覧会だった [5]。

この二つの展覧会の記録は膨大に残されているが、私が取り上げたいのは、二〇一一年にジョアン・キーとパトリック・フローレスの共編で出版された『サード・テキスト (Third Text)』の特別号「同時代性と東南アジアのアート」のような例だ。この号のイントロダクションでキーは、一九九〇年代が「他者」たる地域からもたらされたアートによって重要な転換がもたらされた時期だとしている。キーによれば、九〇年代は、アジアにおける、あるいはアジアと欧米の間で／における議論が突出して高まり、このときに様々な地域背景を持つアーティストが、これまでとは根本的に異なる形で現れた。キーは制度的議論と歴史的議論を追跡し、この一見して「同時代的瞬間」に見える、あるいはまことしやかな「ポスト近代性」に見えるこの時期の移行を、いかにつかみ取ることができるかを考えている。キーは「ポスト近代性」や「同時代性」といった、すべてを包含しながら何も意味しないこれらの語を気軽に使用することに釘を刺し、この特別号の企画と論文募集の条件を決定するにあたって当初交わされた共編者フローレスと次のような話し合いを持ったようだ。二人は「同時代 (contemporary)」という言葉の使用を避け「同時代性 (contemporaneity)」という用語を採用することにした。というのもフローレスによると、同時代性とは「ある条件であり、エポック、パラダイムであり、同様に議論の余地のあるポスト近代性といった言葉の代理用語」でもあるからだ。一方「同時代性」は、これまで存在しなかった「現在」をいかに認識するかアーティストや書き手に再考を迫る」言葉なのである [6]。

キーとフローレスは、ヴェトナムのアートについて書くノラ・テイラー（彼女は同号で「民俗誌学者としての東南アジア美術史家か」という題目の文章を寄稿している）の挑発的な議論にも注目する。テイラーはこの綿密なエッセイで、一九九〇年代に大学院生としてヴェトナムに滞在したときに直面したアーカイヴ調査の難しさについて書いている。彼女によると、アーカイヴ化されたテキストを集め、美術作品を見るだけの

調査は、この地では困難であるということはすぐに明らかとなった。それには単純な背景があった。まず東南アジアにおける知識の蓄積や伝達には特有の方法があり、それは口承伝統だったということ。次に当時のヴェトナムには、「美術史」が存在しないという事実があったのだ。そのようなわけで、テイラーは美術作品を研究するだけでなく、民俗誌学者としてアーティスト本人たちに接して彼／女らを人間の主体／主題として研究するという旅へと漕ぎだして行った。そこで「どの」作品が重要かだけではなく、「なぜ」重要なのかを、その作り手がヴェトナムの社会で担う役割と関連づけて述べなければならないことを悟ったという。

テイラーはさらに呼びかけている。

東南アジアはいつまでも、地理学と文化学的問題に晒され、自己検証を迫られる場所であるかに見える。この地には人類学者を魅了する固有の何かでもあるのだろうか、それともこれは人類学の問題であり、人類学こそが東南アジア美術の成立に手を貸しているのか。私はこのどちらもが少しずつ本当であると思う。西洋の美術史は東南アジアを取り巻く特定の問題を説明する方法を欠いている。そして人類学は文化的差異に根ざしているのだ。[7]

パトリック・フローレスは自分のエッセイ「美術界のフィールド・ノート——関心と袋小路」を独特の様式で書いている。キュレーション、美術史、美学的にわたって見られるアジア的所作を、矛盾しながら関連し合うものとして縦横に織り込み、それらの要素を、「直感的に他者を知ることの没入的経験とその実体験が記された書き物による、客体／主体の経験を直感的に感じる表現手段」として構造化したと言う。フローレスは非常に直接的にこの議論を展開する。「人類学的知識と織り合わせることによって、東南アジアで近現代美術史が構築される過程で、民俗誌学がいかに重要な役割をしたかを論じたい。特に「現在」の神話の中で、民俗誌学がいかに地域性の同化と脱地域化を行ったかをである」。フローレスが考察を進めるにつれ、民俗誌学は、植民地的占領を想起させる純粋な歴史的行為ではなく、ある種のアレゴリーとして姿を現し始める。すなわち、民俗誌学を想起すると同時にそれに対抗し、作り替えることで、東南アジアの現実を不確定でラディカルなものとして前景化させるアレゴリー、そしてこれまで東南アジアを説明することができずにいた美術史言説にとっての驚異のアレゴリーである。彼はこの議論を次のように終えている。

もし東南アジアの理解が「相対的近代」や「一九八九年以後のグローバルな美術界」のもとで広まっていくなら、私たちは民俗誌学と美学の両方、言い換えると、衝撃をもたらす地域性と一般的な感性、の両方をあわせ持った、ポスト植民地主義近代というからみ合った藪をくぐり抜けなければならないだろう。重要なのは、民俗誌学に附随するこのような問題含みな状態は、美術と展示の両方に作用し、現代美術の行く末に大きく影響するということである。

このようなわけで、これから話すシンガポールでのプロジェクトが、東南アジアの展覧会企画や美術研究の広い歴史的、文化的文脈の中にあるものとして理解してもらえないのではないかと思う。

イントロダクションの最後に、今日の話すべての舞台となっている NUS 美術館について述べておきたい。NUS 美術館は大学美術館で、一九五五年に著名な美術史家のマイケル・サリヴァンによって当時のマラヤ大学のもとに設立された。一九六〇年代より美術館のコレクションはいくつもの変遷をたど

り、七二年にマラヤ大学がシンガポールからクアラルンプールに移転した際、所蔵品は二つに分けられ、その一部がクアラルンプールに、一部がシンガポールに置かれた。二〇〇六年以降は、キュレーター、研究者として名高いアーマッド・マシャディ館長によって運営されている。これ以後登場するプロジェクトはすべて、アーマッドの重要な役割なしには実現しなかった。ここに敬意を表しておきたい。

アーカイヴ的経験

——NUS 美術館の所蔵品を考える

NUS 美術館における所蔵品を再編する動きは、二〇〇七年に美術館で行われた「断片、歴史、文脈——NUS 美術館の東南アジアコレクション (Fragments, Histories, Contexts: The NUS Museum's South Asian Collection)」という展覧会とともに始まった。NUS 美術館の収集の方針を見極めるにあたって、この展示では美術館の政治性、特に、一九五九年、インドから新生独立国シンガポールへ贈られたインド美術の寄贈から見てとれる表象の政治性を理解しようと試みた。「第三世界」という概念が取沙汰された時代における、このポスト植民地主義的進物の意味を、観客に理解してもらおうとしたのだった。インドとシンガポールでは、植民地主義時代の統制の経験は似通っていると同時に異なってもいた。しかし、ガンダーラの彫刻からムガルのミニアチュア、インドの先進的画家 M・H・フセインの大きな油彩画に至るコレクションの贈与というアート・オブジェクトの移動によって、二つの地を結ぶポスト植民地主義的様相が明らかになった。この展覧会は、こうした美術作品が、ポスト植民地主義的美術館の歴史的な文脈の中で、どのように表象されるべきなのかという疑問を引き出した。

一九五九年の出来事を再考するためにはいくつもの障害が積み上がっていたが、Zコウ美術館がそのために自らの歴史を開き、問いただすための道が開かれた。とりわけ、変化していく数々の展覧会の中で、主体はどのように形成されるのか、またこの過程で市民という概念がいかに問われ、問題にされ、攪乱されるようになったか、といった問いも生まれた。また私は、オブジェクトを、非中立的で意味の変化に晒されている主体として表すことを表明した。オブジェクトを中立的な客体として表す態度は、伝統的美術史において進歩的文明の兆候と見なされるが、この方法は意図的に控えた。私にとってオブジェクトとは、それが持つ考古学的特徴であるよりも、ポスト植民地時代の歴史の再編(でなければ多層化)を導く効果そのものなのである。そのように考えれば、挑戦的な表象と展示によって歴史の種類や展覧会は大きく転回し、美術作品の横に置かれた石の遺跡が語りだすというようなこともありえるだろう。

NUS 美術館の歴史調査はもう一つのプロジェクトにも引き継がれた。一九六三年から七〇年にマラヤ美術館大学学長を務め、名高い歴史家だったウィリアム・ウィレットが一九六四年に行ったインドのテキスタイルの研究および収集旅行を回顧する展覧会である。ウィレットは一九六六年にシンガポールがマラヤ連邦から分離して以後、大学の美術コレクション部門の重要人物だった。このときにコレクションの半分がシンガポールに移譲され、クアラルンプールのマラヤ美術館大学に置かれた。展覧会では、ウィレットの一九六四年の調査旅行が、北西インドの工芸職人コミュニティの危機を調査した NUS の大学研究者プログラムの二〇〇八年の学生らの遠征と比較された。この「過去から現在へ——現代インドの工芸職人コミュニティ (Past-Present: Craft Communities in Contemporary India)」という展示はやりがいがあるものの困難な企画だった。かろうじて生き残る過去と現在の生産様式を並べて比較したが、それを見る中立的な視点も明白な結論もなかったのだ。文化的アイデンティティと歴史的過去の間を修復し、つなげようという努力がある中で、こうしたプロジェクトによくある問題に備えなければならなかった。

一九五九年のエピソードでもそうだったように、美術館はそれ自体、美術館と「(オブジェクトの) 供給源のコミュニティ」という二つの常に変化する領域の間で折り合いを付けるという固有の難題を抱え、またそれを重視している。より明確に言えば、美術館の最大の挑戦とは、「美術史」という学問領域を超えて、「アート」を新たに解釈し直し、物質文化を問いただす学際的方法へと広がっていくことなのである。

一九六四年と二〇〇八年それぞれの出来事を比較するというこの試みは、理性的にものを考える学問大系の有限性と無限なる世界の多様性——近代のエピステーメによって表象することができる、あるいはされうるという考えから常に逸脱しているもの——の矛盾を明らかにするという点できわめて重要だと言えるだろう。

一九五〇年代と六〇年代にマラヤ大学で行われた多様な試みを精査し、人類学的関心からオブジェクトに迫れば、美術館という発想そのものが複数化されるべきであるということが見えてくる。美術館はこのとき、この期間の「マレー文化」とそれに続く「シンガポール国家」の成り立ちに美術館がどのように関与してきたかという問いに直面した [8]。

アーカイヴの実験

——カノンを問う展覧会を作り出す

美術と人類学の関係を問うことを目的とした最初の企画展は、二〇〇八年の「アーカイヴと欲望——モハメッド・ディン・モハメッド・コレクションから (Archives & Desires: Selections from the Mohammad Din Mohammad Collection)」であった。この展覧会は、二〇〇七年にハミダ・ジャリルが、夫の絵画、スケッチ、工芸品のコレクションを役立てて欲しいと ZCO の美術館に要請したことから始まった。私はこのアーティストの人生を注意深く記録し、アーカイヴ化するために約一年をかけた。モハメッド・ディン (彼は二〇〇七年に急逝した) は、ナンヤン・アカデミー・オブ・ファイン・アーツで教育を受けた画家、彫刻家だった。ただ彼は同時に伝統的なヒーラーでもあり、その仕事に伴って自然と交流をするという点で特殊であった。モハメッド・ディンの作品はそのような仕事の中で時に護符として使われ、魔除けやヒーリングの役割を持ち、観客や客の要求に独特なやり方で応える、特別な方法によって作られていた。そのために、展示は、観客がモハメッド・ディンのオブジェクトを、一種の真空状態で理解し、経験することができるような戦略的な方法が考案されなければならなかった。そこで、様々な植物の断片が木製の櫃や整理棚の周りに寄せられ、彫刻や絵画の周りに浮遊するよう並べられ、それによって異なる様々な「要素」が互いに関わり合い、モハメッド・ディンの芸術を表す美学を作り出すように設えられた。そこに美術館とその伝統的な分類学的手法が入っていることは承知の上であった。モハメッド・ディンへの取り組みが目指していたのは、理性的なものと同様で理性的でないもの、「科学」を成り立たせてきたものと「魔術」を有効と見なしてきたものとを分けるモダニズムの二重性を攻略することだけではなかった。こうしたオブジェクトが美術館的な分類法を拒むときに生まれる弁証法的空間の中で中間に位置することを目指した批評でもあった。このように、「アーカイヴ」と「欲望」という二つの用語を合わせ、融合することによって、「美術」と (分類学的規範に沿って集められた)「工芸品」の制度的でアーカイヴ的収集方法と、まったく異なる世界観に基づく個人のコレクション、それぞれの複雑さや前提を理解しようとした。

このいわゆる「民俗誌学的」やり方は、私が自分自身を検証した時間や、最近亡くなったこのアーティストの家に訪ねて行った私が担った役割から引き出されたことは確かだが、同時にこの方法を通じて、

私はモハメッド・ディンの生の世界に気づくことができた。そして混合主義的な寄せ集めをそのままに展示することで、ディンのオブジェクトが実際よりも常に大きなものとして現れるということを明らかにすることもできた。しかしより鮮明に現れたのは、モハメッド・ディンが照らし出すものが単なる「エキゾチック」な幻想でも、彼が見る者に惜しみなく与えた露骨な「民俗誌学的自己」でもなく、人類学、民俗誌学、そして美術史の観念そのものを転覆しうる彼自身の戦略だった。ある意味では、彼はホミ・バーバが言うところの、「無意味の文化のコメディアン」のように、文化の根拠が作り替えられる、決定不可能な言表空間にいると言えるだろう。つまり、彼を民俗誌的に「捉えよう」とするキュレーター、美術史家、人類学者に対して反射的にこのような反応を示していたのだ。

「アーカイヴと欲望」の実験は、二〇〇九年により大きな展覧会へと展開し、一九五〇年代のシンガポールと当時のマレーシアの日常を取り上げた。「I・ポルーニン——映画と写真から見たシンガポールの記憶 (I Polunin: Memories of Singapore through Film and Photographs)」と題されたこの展覧会では、イヴァン・ポルーニン博士の個人的アーカイヴの一部を展示した。ポルーニン博士は、自然科学と熱帯医学の専門家で、英国からマラヤ連邦にやってきて、一九五二年の九月以降、マラヤ大学社会医学・公衆衛生学部で研究生を送り、一九八〇年一二月にシンガポール国立大学の准教授職を退いた。このときも私は何日もかけて、ポルーニンのコレクションと彼の人生に語りかけ、様々な角度から研究し、最終的に彼の品々を美術館に持ち帰ることにした。我々は展覧会を概念的な「アーカイヴの場」として提案することにし、ポルーニン博士の個人的な物品を投射した映像や写真とともに並べた。観客はその中でオブジェクトと映像を直感的に結びつけるよう促され、I・ポルーニンの記憶は、シンガポール建国時代のポスト植民地主義的経験を、当然のように懐かしい記憶として眺めようとする視線に執拗に抵抗したのである [9]。

ありふれたノスタルジアへの傾倒を覆そうという戦略は、エリカ・タンによる三つのスクリーンを使った二四分の映像のインスタレーション、「エリカ・タンの執拗なヴィジョン (Erika Tan's Persistent Visions)」にも導入された。この作品は植民地的アーカイヴという概念を、論争と権力が介入する場として表した。インスタレーションでは、現在は大英帝国連邦博物館の所蔵となっている、英国の植民地政策に携わっていた人々やその家族が個人的に収集した音声や視覚資料が展示され、それを見ることによって「オリエンタ」という想像がどのように形になったかを理解ができるようになっていた。この「執拗なヴィジョン」では、アーカイヴは大きな歴史の情報源ではなく、その概念が問い直されるべきものとして取り上げられている。アーカイヴそのものが形成される過程に注目し、アーカイヴを事実、声、記憶の単なる受け皿として扱わないのである。さらにこれらの作品は、美術館の中でも「アーカイヴァル・スクエア」という特別な場所に設置された。このギャラリーは漢から清時代の「中国の」ブロンズ像や陶器、翡翠の工芸品の常設展示と、東アジアの近現代アートの企画展用の部屋の間挟まれるという仕掛けになっていた。先述したような「文明」と「同時代」と空間的に隣り合う場所に、この「執拗なヴィジョン」が置かれたのであり、それによって、別の部屋にあったI・ポルーニンの展示はさらに複雑なものに映ったはずだ。「執拗なヴィジョン」をこのような空間で展示するよう依頼されたとき、エリカ・タンは次のように述べている。

美術作品は、一般に受け入れられている（あるいはフィクションとも言える）物語へ介入し、それを解体し、問いただし、反証する潜在性があります。これは私の美術の根底をなすものであり、また私の美術が意図しているものでもあります。その目論見がどのくらい成功したかということはまた別の問題です。ここでおもしろいのは、キュレーターが美術館の制度の中でこの「執拗なヴィジョン」に（その意図や

目的が同一であるかどうかにかかわらず) 招待をしているということです。ここから制度のどのような面が明らかになるのでしょうか。作品の批評性は多様な意見や展望に開かれたとされる美術館に「承認」され、制度にのみこまれてしまうのでしょうか。それとも美術館と美術作品の相互的対話を作り出すのでしょうか。[10]

キュレーターとしては、このような空間に「執拗なヴィジョン」を配置することで、「展示」の二種の役割が引き出されることを意図していた。まずはポスト植民地主義」的文脈にある様々な「アート」オブジェクトが知識へと変わる場に介在する好奇心を暴くという容易ではない役割。もう一つは、人類学的方法を用いる調査者としてのキュレーターの役割だ。この方法によって、変則的で、不適切、従属的だとして退けられる多種多様な知識を、国家の歴史の考古学的な知識と区別し、そこから(必ずしも「救済」の精神からくるものではないが) 救い出したいと考えたのだった。

別の言い方をすれば、「執拗なヴィジョン」の展示では、様々な世代の記憶の断片を(再)配置し、サイド的な「分析的多元性」の方法を実行することで、美術館の歴史と存在を複雑化することを目論んでいた。この方法によって非常に個人的な考古学から国家の文化というものを見渡すことができるようになる。この経験から、「自己検証性」というものはキュレーションにおける主要な道標にもなった。アーカイヴという手段は有象無象のポスト植民地的歴史を生み出し、国家を根底から荷解きしてしまうような戦略に(そして時にはその終わりの姿に) なっていった。その結果、美術館そのものが得体の知れない領域になり、そのとりとめのない空間は、観客の参加を誘う、戦略的に展開する場所へと変化してきている。

こうした初期の「アーカイヴの実験」の中から、いくつかほかにも実感するようになったことがあった。

まずは、「美術史」それ自体をどう捉えるかという問いが表面化した。おそらく「美術史」はもはや、様々な運動をチャート化する、直線的で分類的システムを押し進める役割を担わないのではないだろうか。そうではなく、ハンス・ベルティンが言うように「記憶の原理の一つ」[11]として捉えられるものなのではないか。言い換えると、我々は美術史の記憶を掘り起こし、発展させることができる段階まで到達したのではないかということだ。今後現れるのはあらゆる様式のキルトのような寄せ集めと、さらなる可能性——ポスト歴史と呼ばれるものではないだろうか。これら異なるあらゆる美術作品、歴史的記録、発言の数々がキュレーションを通じて展覧会となり、それが歴史的総体を形成していくのだ。そしてその手法の混合性こそがシンガポールと広く東南アジアの近代そのものでもある。それゆえ、たとえばモハメッド・ディン・モハメッドの一点の絵画は、ある歴史の名残りではなく——それをキュレーターである私を含めた歴史家は、シンガポールの美術史としてまとめようとするが——象徴的オブジェクトなのである。そのオブジェクトが含まれる展覧会によって我々は、過去に何が起こり、その過去が今後どのように研究され、見直されるのか、別の見方を得ることができるだろう。

次に気づかされたのは、初期のプロジェクトを突き動かしていた根本的問題意識である。これらのプロジェクトは、集団という枠組みの中で国家の運命を考え直すものだったのではないだろうか。これで私が思い出すのはパラセナイト・ドゥアラの作品だ。ドゥアラは私との会話の中で、もし国家を集合的主体として見るべきならば、その実態を知るための理想的環境はその周縁にしかないと言っていた。オルタナティブな歴史、あるいは誤解を恐れずに言えば「サバルタン」の語りは、近未来へと進み行く我々の前に、何度も姿を現し続けるだろう。モハメッド・ディン、イヴァン・ポルーニン、エリカ・タンは

みな、シンガポールという国とのそれぞれの関係を、移り変わる関係性として解きほぐしたかったのだと言える。モハメッド・ディンは民族的身体として、イヴァン・ポルーニンは植民地の設立に関わった移住者の医者として、エリカ・タンはシンガポール人でありながらロンドンで人生の多くを過ごし、常に移動し、国を隔たったところから眺める者として。三人は色々な意味で「文化の無意味のコメディアン」なのだ。作品、アート、振る舞いを通じて植民地的イデオロギーを揺るがし、日常の振る舞いで国家の正体を暴いているのである [12]。

アーカイブ的文化的方法

——「キャンピングとトランピング」

二〇一〇年初頭、NUS 美術館は、一九世紀、二〇世紀初頭の英国領マラヤにおける美術館の発展に関連するリサーチ・プロジェクトを開始した。この調査は最終的に「植民地的アーカイブから見るキャンピングとトランピング——マラヤの美術館 (Camping and Tramping through the Colonial Archive: The Museum in Malaya)」と題された美術展に結実し、二〇一一年一月にオープンした。この「キャンピングとトランピング」は、美術館の所蔵品と一八七四年から一九五九年にかけて書かれたテキストのゆるやかな出会いという新たなキュレーションの試みとしてまず着想された。シンガポールの初期の美術館の登場と変容について広く読み込んでいく試みで、収集と展示という仕事から生み出される、美術館という組織の役割の移り変わりや限界について書かれている歴史的素材を選別し、展示するものだった。

ラッファルズ美術館図書館 (一八七四年設立) やマラヤ大学 (一九五五年設立) の所蔵品を動員することで、同展は、マラヤの美術館に関する問題を、現在進行形で変化する問題として提起した。問題は、美術館における植民地的知識の変化、植民地政治や脱植民地化の状況に対する美術館の反応、人々や人々に対する対応の変化を見ることから明らかになると考えられた。

一年にわたる調査の過程で、二つの美術館における収集、記録、注文、保存、展示の資料が積み上がってきた。しかし当初から求められていたのは、ただ二つの美術館の歴史を語るのではなく、美術館の所蔵品や記録を、新しい意味や事実が切り開かれる一連のダイナミックな資料体＝アーカイブとすることだった。そのために展覧会は次の三つのセクションに分けられた。二つの美術館が歴史的テキストの中でどのように記憶されているかを問う「観念としての美術館」、美術館が国家を想像する上で重要な役割を果たした時期やオブジェクトを追跡する「移行——他者と自己」、時代を超えて残されたものの制作年が不明だったり、来歴の情報がほとんどないオブジェクトによって織られる「オブジェ・知識・感嘆」である。

この地域の人々がどのように植民地のアーカイブに自分を見出していったかを示すために、展示室ではモハメッド・ディン・モハメッドとイヴァン・ポルーニンの実践が再演された。美術館を再考するだけでなく、社会文化的な構造に光をあて、人々の生活が格子状に編み込まれた社会的記憶を、美術館の空間に持ち込もうと (あるいは、少なくともそこで垣間見せよう) したのだ。我々キュレーターは、美術館学、美術、ドキュメンタリーなど様々な領域や情報源からのオブジェを混合することで、我々が「シンガポール」[13]と呼んでいる多面的な近代性に支えられた、権力、知識、アイデンティティが絡み合う広がりを見客に見てもらおうと考えたのだ。この展覧会をひと言で表すなら、一九世紀の影響がどのように、今日のシンガポールにおけるキュレーター、歴史家である我々の実践と研究や、美術館とそのオブジェクトに残されているかを理解することだったと言えるだろう。

「キャンピングとトランピング」のプロジェクトの継続と同時に、二〇一〇年の初め、美術館は東シンガポールに一九世紀に立てられた神社を記録するプロジェクトを始めた。後に「スーフィーと髭の男——現代シンガポールにおけるケラマの再発見 (The Sufi and The Bearded Man: Re-remembering a Keramat in Contemporary Singapore)」と名づけられた展覧会は、カリフォルニア大学ロサンゼルス校の博士課程の学生テレナイト・セヴィアと私が交わした電子メールの会話から始まった。そのとき私はシンガポール、カランのスタジアム・リンクにあるシティ・マリヤム寺院の閉鎖の期限が近づき、気をもんでいた。テレナイトによれば、このように危機に瀕する寺院は、シンガポールの「遺産作り」の公式制度の中で、そのような場所やその場所を利用するコミュニティがどのように扱われているかを問う態度を示すものであった。そしてこの件を美術館の「役割と限界」や美術館学的実践の制約の再考に反映できるよう、スーフィーと髭の男を組み合わせ、「キャンピングとトランピング」と同時開催することが決定された。

キュレーションの目論みとして、「キャンピングとトランピング」と同時開催の「スーフィーと髭の男」は相互作用を引き起こす展示として考えられており、どちらも国家がどのように想像されるのか、その状況を文脈化し、問題化している。前者は英国領時代マラヤの美術館創設を考察するものとして考案され、これによって、NUS美術館も、一九世紀以来の歴史的発展や植民地政策、ラッフルズ美術館図書館のように主要な機関の設立と関連する、歴史的な存在として再認識される舞台となった。国家と近代のプロジェクトだと一般に考えられている美術館の理念が、移り変わる状況や、変化し続ける公衆、オブジェとその意味についてのキュレーターの判断といった要素によって、揺るがされるのである。後者の展覧会「スーフィーと髭の男」は、オブジェクトがどのようにして美術館コレクションに入り（それに伴うイベントが行われ）、公的機関としての美術館の限界がいかなるものかについての議論を促している。

これらの展覧会ではテキスト資料も展示されることによって解釈の可能性が大きく開かれ、そのために展覧会で定義されたキュレーターの立場ですら曖昧で疑わしいものになったかもしれない。また、展覧会とともにトークイベントや、アーティスト、キュレーター、研究者との討議も企画され、様々な展望や今後のコラボレーションの可能性が模索された。これらの派生的プロジェクトについては、質疑応答の時間かまた別の機会に議論したいと思う [14]。

実際、ズルキフリ・ユソフやレナート・ハビュランらのアーティストは、東南アジアを見直す様々な新しい考え方や思想を拡大してくれた。ズルキフリ・ユソフは一九世紀に書かれた二つのテキストに見られる問題を取り扱おうとしていた。一つは一六世紀の文学作品でマレー半島の古代のスルタンの年代記を記した『セジャラフ・ムラユ (Sejarah Melayu, マレー年代記)』、もう一つは(トマス・)スタンフォード・ラッフルズの教師であったアブドゥラが書き記していた、マレー半島の南端から今日のタイ南部のパッタニに至る彼らの旅の記録『キサ・ペルラヤラン・ムニイ・アブドゥラ (Kisah Pelayarn Munyi Abdullah, アブドゥラの旅)』である。また、レナート・ハビュランとアルフレド・エキロ・Jrはこの展覧会で、国家的英雄であり自由を求めるファイターであるフィリピンのホセ・リサールによって書かれた『エル・フィリブステリス (El-Filibusterismo 『反逆』)』の読み直しをしてくれた。この本はリサールが書いた二冊めで最後の小説だが、フィリピンの植民地経験に介在する皮肉、問題、困難を議論の俎上に載せるものだった。

差し当たって私が示したいのは次のことである。「キャンピングとトランピング」展とこれに関連するプログラムは、常に枠組みを新たに作ることを目的としていた。そしてこの試みは、この一九世紀における様々な芸術や展示の試みに横断的に見られた、混乱や疎外、親密さに後押しされていた。このように植民地時代のテキストを様々な視座から掘り起こし、技術や仕事の様式、構造化されていない振る

舞いやつぶやきを探し求めることによって、時間やある知的な傾向によって我々から隔てられてしまった、人々の美学的想像力を取り戻すことができるのではないか、あるいはシンガポールと東南アジアの歴史に何かを付け足すことすらできるのではないか。これがどの程度成功したのか、私には明確な判断はできないが、我々はそれでも、それぞれの特徴を武器に、形がなく、語られたことのない想像を探し求めて進んで行く。それは展示と展覧会という手段のみによって明らかにされるのであり、東南アジアの（またはマラヤの）美的洞察のかすかな痕跡すらも探し当てようという試みなのである。

どこに向かうのか

——非西洋美術のオブジェに関する注記

以上をまとめれば、これら展覧会が光をあてたものは一九世紀そのものの難題であったと言えるだろう。フィリピンのキュレーターで歴史家であるマリオン・ロチェスが最近の発言の中で述べていたように、「キュレーターの戦略上の問題点は、一九世紀を偶発的な側面から見たことがないことだ」と言える。しかし、我々の前には今、「どこへ向かうのか」という問いも立ちはだかっている。この問いに対するマリオンの答えは、植民地主義や文学批評のより広い全体の中で考えられており、周縁的状况から現れ、ゆっくりではあるものの醸成されつつあるこの地域の意識を反映している。その意識とは一九世紀がどのように、今日のグローバルな展示の状況の中に再想像され、再考され、再配置されるのかを問う意識である。マリオンが投げかけるこの修辭的問いは、種々雑多な課題を提起している。たとえば、我々は（キュレーターとして）、世界との同時性を得たこの段階において何をすることができるのか。ヨーロッパ的啓蒙の思想が我々の地で雑種化し、鬼子となって、理論、キュレーション、展示を妨害していることがわかってきたこの段階で、何ができるのか。私にとってマリオンの問い「どこへ移動するのか」は、たった今始めた、可能性への探求へと連なるものなのである。

二〇〇九年以来エリカ・タンと私は、以上の課題や美術館化されたオブジェクトの多様な可能性についての議論し続け、二〇一二年にZOOはエリカを招いて「キャンピングとトランピング」展を再開した。「私たちを食べなよ、さあ (Come cannibalise us, why don't you?)」という話し言葉のようなタイトルがつけられたこの展覧会は、このアーティストによる「キャンピングとトランピング——植民地アーカイヴを通じて マラヤの美術館」展を再訪する試みで、同展に出品され、参照された作品や品々、文章の再利用、再演、再召還をし、それらに応答を返すというものだった。エリカ・タンはこれに加えて映画、オブジェ、紙作品を含む新たな作品を制作した。全体を貫く原理は、美学的共食い (aesthetic cannibalism) だ。冒険的な方法や、曖昧な形式、サイト・スペシフィックなインスタレーションによって、一九世紀植民地の偶発的規則や文脈に左右されてきたこの美術館の思想や、特殊な解釈術、翻訳手段を表面化していったのである。これらの特殊な美術館的状况はいまでも、シンガポールのポスト植民地的現代美術館や、他の場所に移動された東南アジア芸術のコレクションで不平不満をつぶやかせている。ほかにも紹介したい細部はたくさんあるが、ここではこのアーカイヴのキュレーションの方法を私たちが「非西洋的オブジェに関する注記」と呼ぶものを発展させることで終わらせたいと思う。

この注記は、私とエリカ・タンとが過去の再考を始めてから協同で作ってきた声明である。今後もこの注記は書き続けられ、時を追って更新され続けるだろう。

エリカへ

——非西洋のオブジェクトに関する注記 [15]

非西洋のオブジェクトは、うまく位置づけられれば、それまで沈黙させられてきた文化が持つ貴重な洞察を切り開いてみせることができる。しかしこれを可能にするためには、危なげな行為に見えるとしても、これを行う者がまず、芸術行為における西洋の思想に最初に手を入れなければならない。そして、ある特定のオブジェクトを本来の機能的な役割から切り離し、芸術的な役割を与えて引き揚げなければならない。

非西洋のオブジェクトは、過剰な思い込みから、あるいはさしたる証拠もなしに、そのすべてが「スピリチュアル」なものだと主張されることがあるが、これこそがこれ固有の困難さである。しかし、これも危険な行為だと思われるかもしれないが、この主張を保持していけば、消費はできるが完全に消化することができないような、「差異」をそこに生み出すような批評的洞察を得ることができるかもしれない。

非西洋のオブジェクトが宙に浮いているように見えるなら、それらが物理的に遠くにあるからではなく、互いに他者として接触する場へと持ち込まれているからである。ここで問題になるのは、オブジェクトの目録をどう作成するかである。我々は新たにラベルを貼ったり、「非西洋のオブジェ」といったニュートラルな用語を用いたりすれば問題が解消すると単純に考えるべきではない。そういう発想自体が西洋の人類学の発明と同じだからだ。

非西洋のオブジェクトは、近代主義のレンズを通して細かく解体された後に、さらにその文化的細部が想像豊かで美学的な再構築を通じて、徹底して再活性化されない限り、その全貌を表すことはないだろう。ある種の共食いの形式がここで始められるべきだ。概念的な操作ではなく、実体のある作業を作り出す方法としての——。

[1] Hans Belting, *Art History after Modernism*, pp. 178-179 から引用。

[2] 私はときおり「シンガポール」と「東南アジア」を入れ換えて使っている。これは混乱を招こうというのではなく、シンガポールという国家の基盤そのものを地域的なものだと意識し、脱領域的にものを考えることを提案することを意図しているためである。

[3] 近年では「民俗誌学アプローチ」が分類学的で概観的展覧会の新たな手法として用いられることもある。この方法は、「オリジナルな真性」を失わせ、脱文脈化するとして、批評家の怒りを買うこともあるが、多くの場合は、自己検証的であることや「差異」の説明を怠らないということから称賛を受けている。

[4] Nora Taylor, *The Southeast Asian Art Historian as Ethnographer?*, Third Text, 2011, p. 478.

[5] 国際的な展覧会は、いくつもの美術史と複数の近代性をグローバルな場へと連れ出すだけでなく、美術史家に「周縁から」自分たちの歴史や作業の様式について見直すための機会をもたらす。しかし、多くの意味において、私を含むキュレーターにとって、こうした展覧会はグローバルなモダニズムがいかにニュアンスに富んだ歴史を探し出すことができるかという歴史化の能力に多くを負っているということを示すものにすぎない。

[6] Joan Kee, *Contemporaneity and Art in Southeast Asia*, Third Text, 2011, p.371.

[7] Nora Taylor, *The Southeast Asian Art Historian as Ethnographer?*, Third Text, 2011, p. 479.

[8] キュレーションを行う上で考慮に値するいくつもの動議がここには存在する。たとえば、美術館は、自身のコレクションへの責任と美術館の普遍的役割というものを抱えながら、このような状況にいかに対応することができるのか。一方で今後の理想的な展望を抱き、他方では実体のある契約によって管理者の期待に応えなければならないのだ。新たな役割や指針を決定する際、組織としての使命と、大学や他の美術館と共有する大きな目標との間で、相補的であれ、対照的であれ、どのような調整がありえるのか。また、美術館はどのように振る舞えば、現在起こっている構造的変化に、単なる変化の副産物としてではなく、協力者として携わることができるのだろうか。批評言説が常に協議し合うような実践、新たなアプローチや物質文化や視覚文化の歴史研究を随時取り込む計画というような、暫定的で発展的な、開かれた美術館のシステムを築く可能性はあるだろうか。

- [9] 様々な意味でこの展覧会は、シンガポールの過去の記憶を思い出すことの治癒的な効果をほめかしていた。それは近代的意識を持つ今日のシンガポールを理解する手段でもあるのだ。しかし、ポルーニン博士の資料が及ぶ地理的歴史的領域を完全につかむには、観客はシンガポールとマラヤの歴史が、彼自身を互いに矛盾するイメージや思想、人格として定義していく様子を理解しなければならない。このようにI・ポルーニンの「I（私）」は常に重要なものとして現れる。彼の資料や人生の展示することによって、人々の視線の先は、エキゾチックなマラヤやその手の典型像から、熱心な研究者であるポルーニン博士へと移り、またその視線そのものを揺り動かす。ポルーニン博士がこの「国宝」を保存した張本人で、それが今後の研究のために公開されているとすればなおさらだ。しかしI・ポルーニン展への反応は、少なく見積もっても両面的なものだった。(ポルーニンの) 語りは(ポスト) 植民地的言説の中で構築された「他者」の意識にとどまっていたし、それが個人的な失われたシンガポールのノスタルジアへと変わっていく様子に見えたかもしれない。様々な時、場所で撮られたイメージ群は、人々に、ある文化的、政治的な特権性と折り合いをつけながら、それらのイメージを取り戻さなければならないと感じさせたかもしれないのだ。
- [10] エリカはさらに次のようにも言っている「*執拗なヴィジョン*」はアーカイヴと同様のものを見ようとしています。つまり、映像の作り手と、制作に伴った時間と空間の状況、美術館の展示やドキュメンタリー上映などの最終的な使われ方、観者／観客と見ることの時間と空間の状況といったものです。今回の展示は、中国の陶器やその他の物の間に入り込んでいくものでしたが、これによって「ホワイト・キューブ」的な空間では失われる何かを強調することにつながって欲しいと思うのです。
- 。この作品の主張が明白でなく、口ごもり、何か決定的なことを伝えることに失敗しているとしても、そのこと自体が、これによって作品の受け取り方が変わり、合理性に疑問を呈し、そばにあるほかの作品、工芸品、アーカイヴ、テキストの重要性を語っていることになるのです」。Shabbir Hussain Mustafa, 'Persistent Visions – In Dialogue with Erika Tan', in *Persistent Visions – Erika Tan* (Singapore: NUS Museum, 2009), p.16.
- [11] Hans Belting, *Art History after Modernism*, p. 183.
- [12] キュレーターとしての立場から言えば、大学は(互いに補うものであれ、差異化するものであれ、多様化するものであれ) いくつもの言説や展望の流動的な出会いを実現する場だと意識していた。キュレーションの方法はこうした関心を相手にしながら発展させられるべきである。すなわち、人々の参加や実験的試みを巻き込みながら、理論的考察の傍らで多彩な関心を理解し、様々な学術領域を結合し、提携を促し、それでいて個人の経験を「語り」と意味生成の様式」として常に維持し続けるような方法へと発展すべきだ。このような場で美術館は、方法論と知識の対話を司会する者となり、その対話は公共性と作家性が協同で機能し、決定不可能な解釈を維持し続ける、動的な場となるのだ。
- [13] ミシェル・フーコーならば次のように言ったかもしれない。展示室は「(それ特有の存在の条件と領域をもった) 出来事および(それ固有の可能性と使用の場をもった) 物として提示される体系」へと翻訳されたのだと。「キャンピングとトランピング——植民地的アーカイヴを通じて」では、記録と物品の間にとどまっているこのような痕跡が示された。
- [14] 差し当たっては、ライラ・アブ＝ラグホッドが、「文化」を絶え間ない議論と言説の枠組みの場として追求するにあたって定義したコンセプト「特殊性の民俗誌学」を思い出しておくのもよいだろう。この枠組みは、物事を引き起こし、オブジェクトがいかにして組織によって認知され、国によって「国家化」されゆくのかを常に気づかせてくれる。多くの意味で、我々が希望するのは、「ポスト植民地的オブジェクト」の問題を切り開き、各々の展示において再考の機会となる数々の議論へとつなげていくことである。発展的目標は、大学や美術館を、多様な知識と人々が美術館のオブジェクトや国家とオブジェクトの関係に出会う場とすることである。美術館は、民俗誌学と美術史の境界が曖昧になることによって意味が定義されされるような出会いの場として考察されなければならない。それによって、人々とともに知識が生産された様を振り返り、制度的な権威という限界にとらわれておらず、美学的で知的な経験を異種混交的で生産的なものとして提案する場として、美術館を人々に差し出して行きたいと考える。
- [15] この「註」の最初のもは、Erika Tan and Shabbir Hussain Mustafa (eds.), "Come Cannibalise Us, Why Don't You?" NUS Museum, 2013 に所収。

* [訳注] 原題は *Camping and Tramping through The Colonial Archive with Notes on the Non-western Object*。展覧会タイトルでもあるこの表題にある *camping* にはおどける、*tramping* には放浪する等の意味があるが、ここでは原語の語感を伝えるために音をとって片仮名表記にした。また *object* は本論において、英語のこの語が有する複数の意味、すなわち芸術ジャンルとしてのオブジェのほかに、作品、物体、工芸品、それ以外の品々を広く指している。特に断りがない場合これらすべての意を汲む語としてこれも片仮名表記を用いた。

(中嶋泉＝訳)

アジアにおける「ラウンドテーブル」

光州ビエンナーレから見てきたもの

片岡真実

はじめに

アジアの経済成長と併行して、この二〇年間、各地でビエンナーレ、トリエンナーレといった国際展、あるいは近現代美術館が創設されてきた。その中でアジア最初のビエンナーレとされているのが、一九九五年に始まった韓国光州市の光州ビエンナーレだ。光州は、民主化を求めた学生が軍部と衝突して多くの市民が命を失った一九八〇年の「5・18 光州民主化事件」の記憶を内包する場であり、現在では韓国における民主化の聖地となっている。したがって、第二次世界大戦後のドイツ、カッセル市で、一九五五年に創設された国際展「ドクメンタ」と同様に、「光州ビエンナーレ」もまた芸術表現を通して政治や社会、ひいては民主主義やヒューマニズムを再考する場であり続けてきた。本発表では、二〇一二年の「第九回光州ビエンナーレ」に、アジア各地（韓国、日本、中国、インド、インドネシア、カタール）を拠点に活動する六名の芸術監督の一人として関わった経験から、今日のアジアにおける「現代美術」の受容について考察する。そこから実感されたのは、各芸術監督の拠点とする地域や世代、つまり経験や思考の起点から生まれる問題意識の大きな差異であった。結果としてビエンナーレのテーマとなった「ラウンドテーブル」は、その形状から政治的、民主的な議論の場を想像させつつも、実際にはそこから一つの方向性を導き出すことができなかつた実態の象徴となり、そのことは筆者に引き続きアジアにおける「美術」の発展の歴史、アジアならびにグローバルなアートシーンにおける日本の立ち位置の再考を促すこととなった。

言うまでもなく、非欧米圏における「美術」の受容は、社会や文化全体の近代化、欧米化、あるいは民主化の歴史、さらには経済発展と不可分の関係にある。したがって、アジアでもとりわけ戦後から今日にかけての美術のあり方については各国の政治的な立ち位置や経済発展と併行して考察する必要がある。このことは「美術」の概念が明治維新とともに輸入され、近代化や西洋化の受容とともに「美術」の受容があった日本とも重ね合わせることができるだろう。また、「現代美術」と言われるものが本質的に持つ批評性、表現の自由といった性質が、社会の民主化や人権問題と表裏一体の関係にあり、戦後もアジア各地で続いてきた軍事独裁政権などが、その発展を抑圧してきたことも確かである。「第九回光州ビエンナーレ」で重ねられた議論は、まさにそうした地域的、世代的な立脚点の差異を明らかにするものだった。

共同キュレーションから見た多様なアジア

——ポストコロニアル、民主化、経済発展、美術の制度化

我々が招集された時期は二〇一一年四月。ビエンナーレ開催まで一年半というタイミングだった。当時のグローバルな話題は、チュニジアやエジプトなど「アラブの春」に端を発する中東からの民主化の

動き、ニューヨークの「ウォール街を占拠せよ」、そして東日本大震災とその前後で起った世界各地の自然災害などが中心であった。また、光州市内の「5・18 記念公園」や国立5・18 記念墓地、資料館などの訪問を通して、その場が韓国民主化の聖地であることを強烈に実感しつつ、一方、地元のジャーナリストとのディスカッションで、ビエンナーレ創設以来繰り返し触れられてきた光州事件の話題を、外国から来たキュレーターにはなんとかして越えてもらいたい、そこから次に何が見えてくるのかを提示してもらいたい、という意見も印象深いものだった。その後も、光州、ヴェネツィア、ロンドン、ドーハなど場所を変えて、連日のようにメールや Skype を通して共同芸術監督の間で議論を重ねたが、実際は理論が積み重ねられ始めると同時に崩壊することの繰り返しだった。結局は、「ラウンドテーブル」という全体テーマのもとで、各自の課題や優先されるべきアジェンダをサブ・テーマとして提示し、それに基づいてアーティストを選定するという方法論に帰着したが、そこに至るまでに半年が経過した。そこでは、各芸術監督が選定した作品が、実際の展示空間では他の芸術監督の選ぶ作品相互に対話や共鳴を生み出すことが期待され、それによってビエンナーレ全体の妥当性が確保されるよう願うのみだった。では、何がそれほど議論を複雑にさせたのだろうか。

第二次大戦後のアジアにおける大きな政治的、社会的な変化は、まずは植民地主義の終焉による各国の独立だろう。確認までに六名の芸術監督に関連する地域（日本、韓国、中国、インドネシア、インド、中東）について書いておく。日本が一八九五年以降統治した台湾は、中華民国政府の実効支配と一九四九年に建国された中華人民共和国が重複する現在の状態が続き、一九一〇年以降の日本統治を終えた朝鮮は、南北に分断され、韓国では一九六〇年代以降の軍事政権を経て、一九八七年に民主化宣言がなされた。大戦末期の数年間に日本が統治した東南アジア諸国も終戦と同時に、日本統治以前の宗主国からの独立へ向かった。インドネシアは日本の敗戦により再び植民地化を求めるオランダとの間で独立戦争を戦い、一九四九年に独立。その後、スカルノ政権、スハルト政権を経て民主化の時代を迎えたのは一九九九年である。インド帝国も一八五八年から続いた大英帝国の支配から解放され、インドとパキスタンとしてそれぞれ一九四七年に独立した。一九五五年には戦後に欧米の植民地主義から独立したアジアやアフリカ諸国が「第一回バンドゥン会議（アジア・アフリカ会議）」を開催し、平和十原則を定めている。

日本では明治維新以来、文明開化の流れの中で、輸入概念としての「美術」と、固有の芸術メディアとの間でネゴシエーションが続けられてきたことはよく知られているところである。岡倉天心は『東洋の理想』（一九〇三年）の中で「明治維新の二重の性格は、政治的意識と同様に、いつそう高い段階に到達しようと苦闘している芸術の分野においても、明白にあらわれている」^[1]とし、「芸術表現の第三の地帯」「進化的自己発展」といった表現を使いながら、排外主義的で民族主義的なナショナリズムではなく、西洋の文化も受容しながら伝統の自覚と革新を促す姿勢を見せた。新しい国家の構築（ネーション・ビルディング）という緊急課題に直面する中で、日本にもおのずと求められてきた世界の中でのアンデンティティや立ち位置の模索は、戦後の独立あるいは民主化を経てきたアジア諸国の葛藤と重ね合わせてみることができるだろう。

たとえば、岡倉の言った「芸術表現の第三の地帯」は、洋の東西、近代と伝統という二元論ではなく、不二元論的な地帯を求めたものだが、アジアにおける政治的環境としては、東西冷戦構造下での二元論から距離を置き、すべての国の主権と領土保全を尊重し、平和と協力を求めた非同盟運動（Non-Aligned Movement, NAM）が、「第三世界」や「第三勢力」という言葉を生んだ。「第九回光州ビエンナーレ」の芸術監督の一人、インドのナンシー・アダジャニア（一九七一年生まれ）は、子どもの頃、インドの首相ネルー、一九六一年にベオグラードで非同盟諸国会議をホストしたユーゴスラビアの大統領ヨシップ・ブロズ・

チトー、エジプトの大統領アブドゥル＝ナーセル、一九五五年のバンドン会議をホストしたインドネシアの大統領スカルノなどの写真を地図の上に並べてチャートを作っていたという。非同盟運動の提唱した第三の道から、長じてポストコロニアル理論に触れ、ホミ・バーバの「第三の空間」へと至る。こうした文脈の中で彼女がシンパシーを感じるのは、同じアジアの日本ではなく、アラブ諸国や東ヨーロッパの旧社会主義国であり、その地から生まれる政治的、社会的環境を反映したドキュメンタリー映画や美術作品だった。

韓国人の芸術監督キム・ソンジョン（一九六五年生まれ）は、一九八〇年代の学生時代が民主化運動の最盛期であったいわゆる 386 世代に属するが、その時期に激しく問われた人権、民主化の問題、さらにはベネディクト・アンダーソンによる「想像の共同体」などが実体験と重なっている。実際一九八〇年、高校生だった彼女は戒厳令の中で学校に行っていたというが、同時期の日本の状況との差異は明らかだ。光州ビエンナーレに際して、ソウル在住の韓国人という立ち位置から、彼女は光州事件以降の急速な都市開発の中、光州という地方都市内部に生まれた不均衡に着目し、近代化から取り残された光州映画館やデリン市場、その周辺の廃墟などをビエンナーレのサテライト会場として積極的に選んだ。同時に、光州という街に生きる個人に眼を向けるため、多くのアーティストを光州に招聘し、レジデンスやコミッションワークを通じた直接的な体験による創造的な応答を求めることで、そこに「光州という地でビエンナーレを開催することの意味」を模索した。

一方、インドネシアのエリア・スワスティカ（一九八〇年生まれ）は、一九九八年のスハルト政権の終焉とその後の社会を実体験してきた世代だ。この世代のアーティストは、一九九〇年代以降に急増したビエンナーレなどの国際展に招聘されるようになり、それに伴ってグローバルな美術のディスコースに通じるキュレーターも求められるようになった。光州ビエンナーレの後、ジョグジャカルタのビエンナーレなどでキュレーターも務めた彼女には、地域と時代のニーズがある。実際、この何年かの東南アジアは、経済発展とともに中国、インド、中東に続く「注目の地域」となっているが、なかでもインドネシアは人口二億人以上の大国だ。そこでは、数世代にわたってモダニティの受容について議論がなされてきたが、グローバルな現代美術シーンにおける位置づけや西洋的な眼を通じた国際的な評価はいまなお求められている。スワスティカは、二〇一一年にロンドンのサーチ・ギャラリーでインドネシア現代美術のグループ展「インドネシアの眼：ファンタジーとリアリティ」が開催された際、ロンドンではかなり批判的な記事が書かれたにもかかわらず、インドネシア国内では主要な西洋のインスティテューションで展覧会ができたという事実を皆で讃えていたと指摘している。二〇〇六年には東南アジアの査証（ビザ）発給要件緩和措置が施され、経済発展によって増加した中間富裕層はまさにモビリティの時代を謳歌している。東南アジアでは、公的機関による現代美術のためのインフラ整備が、シンガポールやタイなどを除いては発展途上にある一方で、経済の隆盛はこうした新興富裕層をアートマーケットの新しい一員として迎え入れている。インドネシアでは二〇～三〇代前半の現代美術コレクター・グループが積極的に世界各地のアートフェアや国際展を訪問し、インドネシアの現代アートに関するウェブサイト (<http://www.indoartnow.com>) を立ち上げるなど個人や民間が積極的な支援をしている。こうした環境から生まれてきたスワスティカのサブ・テーマは「モビリティ」だった。

アダジャニアのポストコロニアル理論に対して、中国のキャロル・インファ・ルー（一九七七年生まれ）が「中国にはポストコロニアル理論は存在しない」といったのは印象的だった。彼女は文化大革命以後に生まれた最初の世代であり、一九八〇年代に広がった前衛的なパフォーマンス表現など「85 新潮」と呼ばれる美術運動、その最高潮とされる一九八九年の「中国前衛美術」展、同年の天安門事件などの

時期には、まだ中学生だった。その後、欧州へも留学し、欧米の美術理論を踏まえて『Frieze』や『TATE』など欧州の主要美術専門誌に寄稿もしてきた。中国の現代美術が欧米から注目され始めたのは、一九九八年にニューヨークのアジア・ソサイエティで開催された「Inside Out: New Chinese Art」や一九九九年にハラルド・ゼーマンが総合ディレクターを務めた「第四八回ヴェネツィア・ビエンナーレ」で二〇名の中国人が紹介され、同年に蔡國強がアーティストのための金獅子賞を受賞した頃だ。実際、ゼーマンは一九九七年に光州ビエンナーレのキュレーターを務めた一人で、そのためのアジア訪問に際して在中国スイス大使だったコレクターのウリ・シグがゼーマンの中国調査に協力したという。その後、猛烈な勢いで発展する経済を背景に、中国の新しい世代による現代美術を世界に紹介するニーズは強まり、実際ルーは二〇〇〇年代後半には「中国の現代アートを国際的な観客に紹介する」ための原稿や講演に追われていたという。自国でありながら、その文化や美術の全体像を簡略化して世界へ伝えることなど可能なのか。そうした問いから、表現を政治や国家という大きな枠組みで捉えることの不可能性を実感し、その後は「Little Movement」というテーマでキュレーションを実践してきた。彼女のサブ・テーマ「Back to the Individual Experience」は、こうした文脈から生まれてきたものだ。

もう一人の芸術監督ワッサン・アルフダイリ（一九八〇年生まれ）は、当時カタールにあるアラブ近現代美術館（二〇一〇年開館）の初代館長を若干三二歳で務めていた。中東の美術に対する国際的な注目は、言うまでもなく同地域の経済成長と、それに伴う美術館（ドーハ、ドバイなど）やビエンナーレ（シャルジャ）などの創設と不可分である。そして、地域内初めての近現代美術館には「アラブのモダニティとは何か」という課題が強く問われていた。アルフダイリ自身、イラクに生まれ、クウェート、サウジアラビア、エジプト、英国、米国などで暮らしてきた。ビエンナーレの準備中に亡くなった父を想う中で、彼が頻りに語ってくれたバグダットでの生活、祖父の農場、アルフダイリ姓の民族の歴史などを想いつつ、ビエンナーレでも複雑に絡み合った多様な歴史の再読が彼女のテーマとなった。

こうした中での日本の立ち位置はきわめて複雑である。岡倉天心が「第三の地帯」を希求していた時期から一〇〇年以上が経過し、第二次大戦後は経済的な再生と成長に邁進してきた。ポストコロニアルな視点も拡がりをもたず、ネイション・ビルディングという観点は戦後の復興期から高度経済成長の中で、政治、経済、あるいは「列島改造論」（一九七二年）のような都市計画、交通、産業といった分野におさまってきた。一九八九年以降には冷戦構造後の世界がグローバルにつながり始め、他のアジア諸国が経済成長や近代化を加速してきたが、日本にとっての一九八九年はむしろ、「昭和」という時代の終焉、バブル経済の頂点とその崩壊であり、その後の失われた二〇年、社会の萎縮、内向化という下降の始まりでもあった。そして二〇一一年の東日本大震災は、盲目的に積み重ねられてきた社会基盤を根底から揺るがし、歴史、政治、ひいては世界全体の見方を覚醒させるものとなった。現代美術の世界では、一九八九年に最初の公立現代美術館として「広島市現代美術館」が開館し、それまで篤志家や個人のリーダーに依存する企業が牽引してきた現代美術が、より広い観客へと開かれざるをえなくなった時期でもある。それはまた「美術」の制度化（institutionalization）も意味していた。少なくとも戦後の連合軍占領、安保闘争などと併行してアーティストや批評家が共有していた批評性や「前衛」の意識は、七〇年の大阪万博から八〇年代のバブル経済期を通過する中で意義を喪失し、「美術」そのものも制度や形式の一部になってきた。二〇一一年の東日本大震災に直面して、改めて社会における美術の役割が強く問われたときの当惑は、まさにそれまでの意識の低下を示唆してもいた。アジア諸国で「現代美術」に関わるアーティストやキュレーターが自国の歴史的、政治的、社会的な文脈にきわめて意識的な中では、先に近代化や民主化を進めた日本だけが、制度や形式になった「美術」や「現代美術」に、ひとり意義を見

出せない孤立した地域になりつつあるようにも思われた。

筆者の「光州ビエンナーレ」のサブ・テーマには、こうした日本の状況を背景にしながら、改めて美術を通した社会的、意識的な提案として、岡倉が模索した「芸術表現の第三の地帯」を参照したかった。不二元論、つまり西洋的な二元論から離れ、宇宙の構成要素の均衡を見出す陰陽五行思想のように、森羅万象の可変性に眼を向けることで、世界をもう一度見直すことができるのではないかと考えた。もう一つの視点としては、二年に一度開催される「ビエンナーレ」の特性からも、凝縮と散逸、集中と弛緩を繰り返すエネルギーの動きを、恒常的に収蔵品や展覧会を提示する美術館機能との対比で考えたかった。具体的には、仏教の諸行無常、「Transient Encounter」という視点を通し、政治的、社会的な変化から、自然現象、自然信仰、宇宙論などへと連なる世界観を提示した。これはまた、汎アジア的な視点から文明社会、森羅万象を捉え直そうという提案でもある。

アジアの中にある日本と「美術」、グローバルな位置づけ

「第九回光州ビエンナーレ」の「ラウンドテーブル」は、上記のような地域的、世代的な意識の差異を起点にしたディスカッションの場だった。具体的な展示構成においては、少なくともそれぞれの芸術監督が選んだアーティストや作品を相対化し、相互に意味的、歴史的な対話をできるような方法を試みたが、全員が合意できるのはお互いの差異の尊重だった。可能な限り断片の接続点を模索しながら展示の構成を考えたが、自分自身のサブ・テーマの理論を具体的な作品を通して空間的に構築・実証することを希望した一部の芸術監督には、他のサブ・テーマとのダイアログや共鳴さえも困難だった。したがって、個々のアーティストの作品という意味では素晴らしい出会いが多く与えられたが、総体としての「ラウンドテーブル」は、筆者の中では協働作業として一つの共通点を見出すことはできず、展示体験としても統一感を提供することのできない散漫なものになったと考えている。ただそれは、一つの「アジア」や一つのモダニティという幻想に明らかに異議を唱える実証でもあり、アジアの実態への理解をよりいっそう深めるために、実感を伴う貴重な機会となった。

冒頭に述べた通り、経済成長を背景にアジアに国際的な関心が向けられる中、日本はいままさに長年ネゴシエーションをしてきた「美術」の概念について再考する好機にあると考える。しばしばその曖昧さが批判されるが、重要なのは、結果として一つの定義に至ることではなく、政治的、社会的変化を編み込みながら、どのような試みが成されてきたかというネゴシエーションのプロセスを、世代を超えて丁寧で共有していくことではないかと考えている。

一方、共同生産物としてのモダニティ、ワールド・アートヒストリー、複層的なモダニズムという捉え方が、欧米でも広まってきている今日、日本の戦後美術に見られた「具体」「実験工房」「もの派」などの運動や個別作家の再評価や比較研究が急速に進んでいる。その研究はアカデミズムの中にとどまらず、たとえばニューヨーク近代美術館の内部研究チーム C-MAP、グッゲンハイム美術館が定期的開催する非公開の議論の場アジア・アート・カウンシル [2]、テートに新設されたアジア太平洋リサーチセンターなど、欧米の主要美術館がその研究活動の一環としてアジアに関する知識を深めようという姿勢を見せている。

こうした環境の中では、次のステージがいくつか見えるような気がしている。その一つは、戦前から戦中にかけて、アジアにおける日本の植民地政策の中での「美術」の位置を検証することだろう。実際、今年、福岡アジア美術館が企画して巡回した「東京・ソウル・台北・長春——官展にみる近代美術」展は、

そのための重要な研究であったし、東京藝術大学大学美術館の「台湾の近代美術——留学生たちの青春群像（一八九五～一九四五）」展もその好例だ。また、「官展にみる近代美術」にも通じる展示として、二〇一三年に台北で開催された「台湾の現代女性芸術五部曲：一九三〇～一九八三」展からも、日本統治下の美術教育との関係をうかがい知ることができた [3]。さらにインドネシア・ヴィジュアル・アート・アーカイブのディレクター、ファラ・ワルダニのように、日本統治時代に日本がインドネシアのモダニティの受容に与えた影響について研究している若い世代もいる。あるいは、フィリピンのロペス記念美術館のように日本統治時代の資料を多数アーカイブしている美術館もある [4]。まずはこうしたアジアにおける政治的、社会的な日本の立ち位置の理解を共有せずして、今日のアジアの美術を日本が語ることは難しいと考えている。

さらには、同じ非欧米圏としてアジア各地の同様の歴史と相対化させながら見ていくことで、日本が経てきた「美術」受容のネゴシエーションのプロセスも、日本対欧米という構図から解放されるだろう。光州ビエンナーレ以降も、フィリピン、マレーシア、ミャンマー、タイ、シンガポール、インドなどを訪問し、またアジア各地の若いアーティスト、キュレーター、研究者に出会う中で、新しい疑問も生まれている。彼らの文化の中には、日本の日本画、工芸、書道から宗教や慣習に相当する様々なものが日々の生活とともにあり、それらは、それぞれの地域の気候風土の中でおのずと培われてきたものでもある。経済成長に伴ってアート市場も成長し、たとえば各地に「現代美術館」ができたとしても、実際そこで目指されるべき「現代美術」あるいは「美術」とは何なのか。そこには共有される価値基準があるのか。今後、中国で民間美術館が数多く生まれているだけでなく、シンガポールではナショナル・ギャラリーが開館し、香港でも大規模な美術館 M+が準備されている。国家の経済力や政治力、国際競争力は、こうした制度的整備の動きを後押しすることになると考えられるが、そこで語られる「美術」とは何なのか。彼らとともに日本もまたこれまでの蓄積を再考する好機を迎えていると言えるだろう。

[1] 岡倉天心『東洋の理想』（一九〇三年）、講談社学術文庫、一九八六年、一九四頁。

[2] 最新版は、雑誌『Yishu』で公開されている。<http://yishu-online.com/2015/05/yishu-journal-the-mayjune-2015-issue-is-now-available/>

[3] その後、神奈川県立近代美術館葉山から巡回が始まっている「ふたたびの出会い：日韓近代美術家のまなざし——朝鮮で描く」や、臺北市立美術館で開催中の「台湾製造——製造台湾——Formosa in Formation: Selected works from the Taipei Fine Arts Museum Collection」（2015/05/23 - 2015/09/27）など、貴重な研究成果の発表が続いている。

[4] 最近も独立記念日に関わるプロパガンダをテーマにした展覧会に際して資料が公開されていた（<http://lopez-museum.com/2015/05/04/catch-propaganda-on-view-until-4-july-2015/>）。

ポストコロニアリズム以降のアジア美術

金仁恵

はじめに

ポストコロニアリズムの論議は、筆者が学部生だった一九九〇年代の韓国で、最も人気のある流行りのテーマだった。エドワード・サイード (Edward W. Said、一九三五～二〇〇三) の『オリエンタリズム』を読みながら、共感と批判の感情が往来していた記憶が新しい。

二〇一四年、その古いテーマをテーマに掲げたシンポジウム開催の知らせをもらい、二つの思いが両立する気持ちになった。「この議論は今や流行りの時期をとっくに過ぎ、食傷気味までするテーマ」という思いと「この議論は今まで一度も真面目になされたことがなく、だから何かを最初から始め直さなければいけないのではないか」という問いに同時に駆られた。

このような両立する思いの根底には、「ポストコロニアリズム」というテーマは、おびただしく議論されてきてはいたけれど、実現に至ったことはないという認識があった。そのことが美術界で一〇余年仕事をしている筆者に自らを振りかえさせている。このシンポジウムが自分を省察する機会になることを願いながら、報告の準備に取りかかった。

報告の内容は、筆者が共同キュレーターで企画に関わった二つの展示から始まる。二〇〇四年から二〇〇六年にかけて、日本、シンガポール、韓国が共同企画し三カ国を巡回した「アジアのキュビズム展——境界なき対話」展と二〇一〇年、シンガポールと韓国が共同企画し両国を巡回した「アジアのリアリズム」展が具体事例として提示される。この二つの展示の企画に関わりながら導き出したそれなりの成果を共有し、提起される問題点と限界を確認しつつ、これからの課題と方向についての議論を試みたい。

「アジアのキュビズム」展と「アジアのリアリズム」展

筆者は学部で西洋美術史を専攻した。そしてドイツ哲学と文芸にひかれドイツに留学、「フィリップ・ルンゲの時間連作に表れた初期ロマン主義の絵画理念」で修士号を取得して帰国し、二〇〇二年から韓国国立現代美術館に勤務し始めた。学芸員として初めて担当した企画展の一つが「アジアのキュビズム展」だった。このプロジェクトは日本の国際交流基金、東京国立近代美術館、シンガポール国立美術館、韓国国立現代美術館が共同で調査、研究、展示企画を行い、その三カ国の国立美術館を巡回するというものだった。国際交流基金の発案で、三カ国の国立美術館が参加したこの展示は、アジア一〇カ国が共同調査研究しながらすばらしい学術コラボレーションが実行できた場でもあった。

私はこの展示を通して初めて日本とアジアに関心を持つようになった。展示の準備をしながら日本を含む多くのアジアの国々をほとんど初めて訪ねた。韓国美術の状況とはかなり異なる点と、同時に類似点を見つけることができ、展示の準備過程は実に有意義で楽しかった。特に目立つ特徴は、日本を除くほかのアジア地域のキュビズムが一九五〇年代に集中的に、いわゆる太く短い形で一世を風靡してい

たことだった。

日本の萬鉄五郎は一九一〇年代後半にキュビズム作品を制作しており、韓国や中国でも一九二〇年代から三〇年代にかけてキュビズムの傾向が少し登場した。さらに韓国では一九五〇年代に突然キュビズムが華々しく現れ、フィリピンでは一九四〇年代末を経て五〇年代以降大流行し、マナンサラの透明なトランスペアレント・キュビズムという独自様式が展開されたりしていた。インドネシア、タイ、インド、スリランカ、シンガポールも例外ではなかった。

キュビズムはどのようにして、アジアの全地域に同じ時期にこんなにも強烈に流行したのだろうか。そしてそれにもかかわらず、なぜ長居はできず、大半の地域で足早に立ち去ってしまったのか。展示を準備しながら、私はこの二つの質問を自問し続けた。それに答えることは、もちろん容易ではなかったが、それでもいくつかの、貴重なヒントを得ることはできた。キュビズムという様式そのものの流行は西洋、つまりヨーロッパとアメリカ文化のアジアへの影響圏を相当直接的に反映している。

一九一〇年から三〇年代にかけての東アジア圏のキュビズムがヨーロッパの影響なら、一九五〇年代にアジア地域に波及したキュビズムはアメリカの強力な影響下にあった。このような流行が急速に消滅するのも、韓国の場合でも見られるように、たぶんアメリカの抽象表現主義、あるいはヨーロッパのアンフォルメルに押されたのだと見るべきだろう。一九五〇年代は一時期、キュビズム様式を駆使していた作家たちにも、すぐに抽象表現主義へと画風の方向転換をする例が多く見受けられる。

たとえば韓国の作家朴泳善も、第二次世界大戦の戦後にフランスに行って、また戻ってきたときには抽象表現主義傾向の絵を描いている。そのあと短期間キュビズム作品を制作したが、そのあとまた抽象表現主義に変わっていく。つまり当時の作家たちにとってキュビズムとは、抽象へ移行するための踏み台とまではいえなくても基礎段階として理解されていたところがあると思われる。そのあと続く抽象の大流行も、やはり現代という新しい時代言語を開拓するアメリカの戦略に関わる状況だったといえる。キュビズム展の閉幕が近かったある時期、学芸員の一人が「次はアジア諸国の抽象表現主義作品を集めてみませんか」という提案をしたのは、その当時見えてきた状況からするとごく自然な流れだったのだろう。

しかしキュビズム展の長期にわたる巡回が終わりに近くなってきた頃（展示はそのあとパリの国際交流基金の展示室でもう一回開かれたが）、私はもうこれ以上、この傾向を追いたくないと思うようになった。キュビズムはあくまでも一つの様式であり、形式言語なわけで、私が知りたかったのはこの形式言語、つまり造形言語の背景にある文脈だった。西洋または日本の植民地を経験したアジアの国々が西洋の近代化を受け入れ、伝えるには、確かにそこには一種の模倣と憧れがあっただろう。また同時に、より自発的な抵抗、自主的な身振りのようなものもあったはずだ。美術はどのような政治的、社会的装置によって、ある特定の要素を帯びようになるのか。近代化が帝国主義の発展と緊密につながっていた状況を考え合わせると、近代化の夢を盲目的に目指すことも完全否定することもできないいわゆる二重苦について、アジアの芸術家たちはどのような異議申し立ての声をあげていたのか。

このような疑問を抱きつつ、私はアジアの国々の美術作品の中で、まるでお互いを見つめ合っているかのように驚くほど類似している意識構造を確認することができた。特に一九七〇年代から八〇年代民衆美術運動が提示した諸々の問題意識が、フィリピン、インド、インドネシア、タイなどで共通して存在していることは、当時の私には驚きだった（この展示に関わる前に、アジア美術の事柄にあまりにも無知だったことも驚きをさらに大きいものにしたと思う）。階級に対する意識、労働者と農民を含む一般大衆（民衆）への歴史的アプローチ、芸術の社会的機能についての総体的再認識（ほとんど超現実に近いほど生々しく凄惨な）、“現実、に

対する赤裸々な批判、帝国主義の論理を超えた地域主義の強調など、多くの議論がこれらの美術作品の共通の背景となっていた。

結局、美術の形式言語を最後まで追求した抽象の流れとは対極の地点で、このようなリアリズムの議論を展開していたアーティストたちの関心を追ってみたかった。そして、どうせなら、リアリズム様式の導入期から始めてみようという、ある意味「無謀な」企画が、「アジアのリアリズム」展だった。このような背景ゆえにこの展示で強調された作品はキュビズムを追求した流れとは相反する地点に置かれていた。国別に見ると、キュビズム傾向が活発だったタイは相対的にリアリズムが弱く、キュビズムが弱かった地域はリアリズムがきわめて活発で強い傾向が見られた。それぞれの国内事情においても、キュビズムの系譜を継ぐ作家とリアリズム系列の作家たちはどちらかという対立する力構造を形成する側面が見受けられた。アジアの国々が共通の意識基盤を見せつつ、それぞれの地域、伝統そして政治・社会的文脈によって様々なバリエーションの変遷を見せる作品を展示することができ、二〇〇九年韓国展示では観客の反応が熱く、大きな反響を呼んだ。

冷戦時代のアジア美術と韓国の民衆美術

ここで改めて地図に目を向けてみると、今まで述べてきたことの中では、社会主義政府の内容はほとんどすっぽり抜け落ちていることがわかる。筆者は韓国 (South Korea) に生まれて居住しているが、北朝鮮 (North Korea) の状況を一番知らない国の一つが韓国ではないかと思うことがある。分断状況の中で、韓国は北朝鮮を国家として認めなかったため、その時期の子ども向けの世界地図には北朝鮮は入っていないものもある。このように北朝鮮を、「実在」ではなく「想像」の中でのみ知ることは冷戦イデオロギーの結果だろう。冷戦時代、アメリカの敵国だった北朝鮮、中国、ベトナムの美術で、キュビズムの傾向がほとんど見かけられないのは何ら不思議なことではない。中国の場合、一九三〇年代上海で活動していたモダニストたちの作品にキュビズムの傾向が見られるが、社会主義時代を経る中でこのような作品はほとんど廃棄された。これらの国々が社会主義政権下だった時期、芸術とは交換価値ではなく利用価値として、完璧な社会的機能を果たすことになる。明け方、労働に向かう筋骨隆々の農民の姿 [図1] は中国プロレタリア文化革命期に制作された。女性兵士が雨の中、危険をものともせず電話線を修理している姿 [図2]、毛沢東や、金日成のリーダーシップを讃えながら農業と重工業の発展を激励する姿 [図3] を描いた作品など、芸術作品は大衆を啓蒙し、社会の発展をポジティブに賛美する機能を遂行することになる。芸術を使った「メッセージの伝達」が目的なので、誰もが理解できる写実的表現を目指したことは当然の選択だったはずである。

一方、非社会主義国家で冷戦時代のイデオロギーは二つの方向に分かれる。少なくとも韓国ではそうだった。一つは西欧 (ヨーロッパとアメリカ) の影響を持続的に受容しながら現代の新しい造形言語、抽象へ向かって進むことだった。もう一つは西欧文化の強力な支配を文化帝国主義と見なし、社会主義の形式言語である写実主義を形式言語としつつ、しかし現実を批判し、その矛盾をあらわにすることを目指すことだった [図4]。このような構図 (framework) は、一九四二年五月、毛沢東が延安で行った講演、「ソビエト内部と外部の芸術形式と内容はどういうふうに区別されるべきか」という問いについての方針を示した講演の内容を、約四〇年が過ぎてから再び繰り返していることと考えられる。このように、冷戦時代の韓国美術界で繰り返された二つの流れは、かの有名な「モダニズム対リアリズム論争」である。言うならば私たちがコンテンポラリーの美術、文化について客観的に考察しているとき、アジアの国々

はある意味忠実に世界を、いわゆる血を流さず火花を散らさない理念戦争の競い合いの場にしていたと言える。

韓国民衆美術の系譜も、ここでまた二つに分かれる。一つは現場美術、もう一つは画廊（ギャラリー）美術である。前者は政治運動の側面が芸術のアイデンティティについての悩みよりはるかに優先する傾向で、一九八〇年代でその絶頂に達した様々な民主化デモの現場で、大衆宣伝プロパガンダの必要によって、芸術、美術は文字通り「動員」された。後者の画廊芸術は、現場美術に比べて相対的に、美術もしくは芸術自体の問題をより集中的に扱った。彼らの大半は正式に大学で美術教育を受けた作家たちで、既存の画壇の実情に異議を申し立てる声をあげながら、今まで決して美術のテーマになることがなかった様々な論点と、それをめぐる議論を前面に掲げながら、主に絵画や彫刻のようないわゆる純粋芸術のジャンルでもそういう議論が可能な状況を作った。この流れは今日に至るまで、韓国の美術界では相当な影響力を保って続いている。

ここで私たちに求められるのは、一九八〇年代当時、民衆美術運動が提示した様々な問題意識を今一度押さえつつ、何がその時代の呼びかけに応じた使命として終息し、何が今も有効な観点を提供するかを考えてみることだと思う。ここで民衆美術で提示された三つの中心キーワードを通して、民衆美術とそれ以降の韓国現代美術の展開を見てみたい。

地域性の問題 [図5]

民衆美術をめぐる議論は、今我々が立っている“土地（大地）、から出発した。農民が耕す暮らしと日用の糧の場として、自然が生まれ育つ基盤として、何よりも今自分が踏んで立っている、現実の最も確実な実体として、“大地、と“地域、は実際問題として何よりも重要な項目だった。自分が立っている“地域、の記憶、説話、歴史を探り、現在を正しく見極めようとする努力は、政治的であれ経済的であれ、世界を支配する強力な植民地構造を離れ、より事実的な生の関係性を取り戻すための試みだった。

歴史と伝統の問題 [図6]

民衆美術をめぐる議論の最も重要な特徴の一つは、韓国の“歴史、を反省の視点に立って省察することだった。日本による植民統治、韓国戦争（朝鮮戦争）、開発主義、独裁政治などを貫きながら、波乱に満ちた歴史の現場を経験したであろう多くの民衆の物語が作品のテーマとして登場した。過去を見栄えよく包んで美化するのではなく、芸術家は帝国主義の世界秩序によって犠牲になった民衆の苦痛を直視するべきだと語る。同時にその犠牲が強いエネルギーとなって新たな歴史を導いていくパワーである事実を暗示している。

政治・社会的存在としての人間に対する認識 [図7]

周知の通り、一九八〇年代以降の民衆美術運動は、政治社会的変革とともに展開された。既存の社会体系と秩序の疑問を投げかけながら、芸術家たちは今まで美術の歴史上一度もスポットライトがあてられることのなかった人々を“主人公、の座に座らせた。労働者、農民、無名の大衆の真摯で素直な日常、疲れた年月の重さなどが、作品のテーマとなった。彼女ら彼らが直面した理不尽な現実を批判し、その中でも一日一日を充実して暮らす民衆の力を支持する。なによりも私たちの周辺の隣人たちの姿を通して、作家自身のアイデンティティ、芸術の社会的役割と進路を探り、模索した。

ZERO 地点で再考する

グローバル資本主義時代の真ただ中を生きている今日、今なお強固な支配・被支配の社会構造の中で、その支配構造を作っているのは国境を越えた資本の力かもしれない。グローバル競争システムの中で韓国美術を位置づける試みというのは、まるで一種の“ブランド”を作り、それに高い付加価値を生みださせる、“アイデンティティ販売 (Identity Sale)”をしているような思いさえする。それならばおさら、私たちはより頻繁に、そして細緻に、何が真に価値のあることなのかを絶えず自問しなければならないだろう。

ポストコロニアリズムを作品のテーマとした韓国の現代アーティスト朴異素（一九五七～二〇〇四、彼は一時自分の名前を“朴某”と命名した）は、一九八六年にヨーゼフ・ボイスをパロディにした作品、《資本 = 想像力 (Capital=Creativity)》という作品を制作した。資本そのものが創造意欲になるこの時代、“ポストコロニアリズム”以降の美術とは何を指しているのだろうか？ 今は真に“ポストコロニアリズム”以降、であるだろうか？

“ポストコロニアリズム”時代が来たことはあったのだろうか？

その答えは、“議論”とともに我々が各々の日常と仕事の中で真の人間の自律と価値に向けての“実践”を行っていく中で暗示されるだろう。

(金恵信=訳)

「アメリカの再発見」？

草創期ラテンアメリカ美術史学から問う植民地美術論の現在

岡田裕成

はじめに

新大陸アメリカは一六世紀初め、スペイン人によって征服された。やがてラテンアメリカと称されることになるこの地域は、その後三世紀にわたる植民地支配の時代、ヨーロッパを中心とした世界秩序が形成される近代の歴史と長く向き合うことになる。それは、グローバルな覇権を背景とした支配文化と、先住民の存在を核とするローカルな文化との長い交渉の歴史であり、時に軋轢を伴うその交渉は、植民地支配からの独立後も様々なかたちで存続している。美術は、その交渉の場の核心をなす重要な領域の一つであった。

では、このように文化の境界領域で形成された美術、ヨーロッパの植民地となった非ヨーロッパ地域の美術を、我々はどのように語ることができるだろうか。それは、植民地支配を通して移植された「他者」の文化だったのか。あるいは、植民地経験を生きた「自己」の文化だったのか。もちろん文化の境界領域にあっては、「美術」というカテゴリーをどのように定義するのかさえ、決して自明のことではない。植民地の美術はこのように、その成り立ちにおいて、また議論の前提において、大きな問いを内包している。

このような問いを出発点として、本稿ではまず、二〇世紀初頭に成立するラテンアメリカ美術史学が、征服後の歴史の中で生み出された美術をどのように語ったのかを、簡潔に振り返る。独立後の各国にとって、美術はそのアイデンティティをめぐる議論の一つの焦点であった。同時に、そうした草創期のラテンアメリカ美術史論の成立が、何を前提としていたのかを検討する。そこに浮かび上がる、近代美術史学の理念と歴史的現実との間に存在するある種の「ずれ」は、植民地という接触領域に生まれた美術の屈折した成り立ちを、鮮やかに照らし出すはずだ。そうした展望を試みた上で最後に、意欲的な問題意識に立つ近年の展覧会の試みを紹介し、ラテンアメリカ植民地美術理解の新たな動向について簡潔に述べることにしたい。

「ラテンアメリカ美術史」の草創

美術史学は、ラテンアメリカをどのように語ったのか、その始まりをまず確認しておこう。ヨーロッパから見れば文化的辺境にすぎなかったこの地域の美術史に関する言説はおおむね一九二〇年代頃、ヨーロッパの学術に通じたラテンアメリカの知的エリートによって創始された^[1]。

まず注目されるのは、アルゼンチン建築家のアンヘル・ギドの一連の著作だ。ギドは一九四四年、『芸術におけるアメリカの再発見』と題する書物を刊行した^[図1] (Guido 1944)。この書物は、早くから美術史の評論活動に積極的に取り組んできた彼が、その論文を集成したものだ。

ギドの立場は、「芸術においてヨーロッパと向き合うアメリカ」と題した巻頭論文に集約されている。

ここで彼はラテンアメリカの美術を展望し、いったんは征服された「インディオの芸術」が、やがてスペインの芸術を「再征服」するに至ったと主張する (Guido 1944: 30)。「再征服 (reconquista)」とはもちろん、スペイン人によるアメリカ征服 (conquista) を意識したものだ。彼によれば、先住民はいったんヨーロッパの文化に圧倒されたが、「無慈悲な奴隷状態にもかかわらず生き残ったインディオの芸術」は一八世紀になるとその力を取り戻し、「抵抗的なるアメリカの芸術」を作り出したという (Guido 1944: 33)。

その「再征服」の代表的な例とされるのは、アンデス高地の聖堂装飾だ。彼は聖堂ファサードなどを飾る太陽や月のモチーフを征服以前に遡る図像と見なし、そこに先住民文化の発露を見出した。ギドはこのような例を「先住民的なものとスペイン的なもの」の「幸運な組み合わせ」として図式化し、「スペイン美術+アメリカ先住民美術=メスティソ (混血) 美術」との「方程式」を提示する (Guido 1938: 476, 489)。彼にとって、ラテンアメリカ美術に先住民の存在を見出すことこそ、「アメリカの再発見」であった。

ところで、「方程式 (ecuación)」といった一見客観的な図式を用いて美術を論じるギドの思考の背景にあったのは、当時勃興しつつあったドイツ語圏の近代的な美術史学であった。彼は、ヴェルフリン流の発展史的様式論を取り込む一方、ヴォーリンガーの名を引いて「芸術意思 (Kunstwollen)」の概念にも言及する。そしてギドは、「再発見」すべきアメリカの美術の「芸術意思」を、「スペイン的なもの」を模倣しない先住民の「反抗の精神」の内に見出した (Guido 1938: 492)。

このようにギドは、当時確立しつつあったヨーロッパ流美術史学の方法論を当てはめることで、ラテンアメリカにもヨーロッパと同様に「美術史」が存在することを高らかに宣言した。同時に彼は、先住民の関与や「混血性 (mestizaje)」を決定的な指標として、ヨーロッパ美術と区別されるラテンアメリカの独自性を主張したのだ。

同様の論理による自己の「発見/再発見」の物語は、同時代のメキシコにも見られる。注目されるのは、一九二一年にメキシコ市で開催された大規模な「民衆美術 (arte popular)」展だ。独立百周年の記念の年に開かれたこの展覧会は、時の大統領オブregonの肝いりによる国家的な行事であった [2]。

この展覧会の準備には、ドクトル・アトルの通称で知られるヘラルド・ムリーリョ (一八七五～一九六四) が大きな役割を果たした。画家でもあった彼は、メキシコ市のサン・カルロス美術アカデミーで学んだ後、ヨーロッパ留学を経験した。「アトル」の通称はメキシコの先住民言語ナワトルに由来するもので (この語は「水」を意味する)、留学中に使い始めた。革命勃発後は、アカデミーを改組した国立美術学校の校長を務めるなどして、美術教育の革新に関わった。そうした中で彼は、公共的な革命の芸術としての壁画の役割に早くから注目するとともに、仲間の芸術家たちとともに民衆芸術の「発見」に取り組む [3]。

アトルは、自ら編纂した展覧会のカタログで次のように述べる。「純粋に土着の民族の、あるいは混血による中間的な民族の芸術や手工業の作品は、民族的にヨーロッパ人に近い人々が作るものと対極をなす。それは、統一されて秩序だった、また長く変わることはない性質をはっきりと示し、確かに、真の国民的文化となっているのだ」 (Atl 1922: 15)。

ここでアトルは「民族 (raza)」や「土着 (indígena)」といった概念をもとに、メキシコの「国民的文化」について語る。こうした論理には、この展覧会の少し前、そのタイトルも『祖国をつくる』 (Gamio 1982 [original edition 1916]) という著作を公刊したマヌエル・ガミオの影響が明らかだ。

ガミオは若くして合衆国に留学し、コロンビア大学で著名な人類学者フランツ・ボアズの教えを受けた。ガミオがそこで学んだのは、それまで自明のこととされたヨーロッパ文明の普遍性を相対化して捉えようとする、当時最先端の思考だ。後に「文化相対主義」として確立されるその立場に基づき、ガミオは、先スペイン期の遺跡の発掘や民族調査を精力的に行う。そこで探求した先住民の文化を核として

彼は、メキシコの独自性を強く主張する〔4〕。アトルらの民衆美術展は、独立記念の祝典の場において、インディヘニスモ（先住民主義）を核とするこうしたナショナリズムを眼に見えるかたちにしようとするものであった。

アトルの「民衆美術」展はこのように、ギドの場合と同様、ヨーロッパ流の近代的な学術研究の論理や概念を援用しつつ、その一方で、ヨーロッパとは異なる「自己」を提示しようとするものだった。その際に独自性の源泉として持ち出されたのが「先住民」や「混血」性であったことも、ギドの場合と共通する。

こうした立場は、その後も広く継承されていく。メキシコにおいては、一六世紀の布教区修道院の装飾美術における先住民芸術家の役割を論じたモレノ・ビリャが、『造形芸術におけるメキシコ的なもの』と題する著書を一九四八年に刊行した（Moreno Villa 1982 [original edition 1948]）。モレノ・ビリャは、征服後の美術への先住民芸術家の関与を強調しつつ、まさに書名にいう「造形芸術におけるメキシコ的なもの」を高らかに宣言した。また、アンデス植民地美術史学の主導者となったホセ・デ・メサ、テレサ・ヒスベルト夫妻は、これもまた題名にその主旨が露な、「イスマノアメリカ美術における先住民的なもの」（Mesa and Gisbert 1971）と題する論文を公にしている。

このように、二〇世紀初頭に成立したラテンアメリカ美術史は、メキシコにおいてもアンデスにおいても、「先住民」を芸術表現の主体として想定することで、ヨーロッパと明確に対比される文化的なアイデンティティを主張した。しかし、いささか借り物めいた枠組みに依存したその論は、どれほど歴史の現実を映し出していたのだろうか。

メスティソ美術論を超えて

先住民の関与を強調した「メスティソ美術論」については、これまでも、個々の事例に即して様々な批判がなされてきた。しかしここでは、多岐にわたる個別的な議論はいったん留保したい。むしろ、その論のそもそもの成り立ちに内包される原理的な問題について考えてみることにしよう。

この点でまず指摘せねばならないのは、「先住民的なもの」を強調する「メスティソ美術論」の核にあるのが、いたって近代的な芸術論の概念だったという点だ。先に見たように、ギドは植民地の美術を語る際、「芸術意思（Kunstwollen）」といった概念を自明の前提として取り込み、集団としての「先住民」を漠然と芸術表現の主体と想定していた。しかし、先住民ははたして、単純に一括りにできるような一様の存在だったのだろうか。またそもそも彼らは、そこに想定されるような意味での芸術的表現行為の主体だったのか。近代的な芸術論の概念による「アメリカの再発見（redescubrimiento）」とはむしろ、その文化の再植民地化だったのではなかろうか。

また、前提としての「美術」の定義にも注意が必要だ。ギドらは、絵画や彫刻など、ヨーロッパ的な意味での「美術」に注目した。しかし、もし「先住民の関与」をラテンアメリカ美術の独自性の原点に想定しようとするのなら、征服後の先住民社会において重要な役割を果たした図像・造形媒体が、そのようなヨーロッパ的「美術」と単純に対応するのかどうか、まずは吟味が必要だ。

ただそれは、アトルが行ったように、焼き物や織物などいかにも「先住民的」な伝統芸術に注目すればよいというものではない。もちろんそれらは重要だ。しかし、先住民社会とヨーロッパ文化の接触が進む中で、最も生々しく切実な意味をもった図像・造形的な表現媒体は、必ずしもそれら「伝統的」な芸術とは限らない。実のところ、接触という文脈において検討すべき図像・造形媒体はいささか意外な

ところに存在する。たとえば、紋章の図像だ。

征服の後、美術、あるいは広く支配者の文化に関与したのは、多くは征服以前の支配層に属する人々、アステカやインカの王族・貴族や首長層のエリートたちであった。その彼らが征服の直後の一五二〇年代、早くも関心を示したのはヨーロッパ風の紋章であった。彼らは時にスペイン本国まで旅行し、国王に願い出て、ヨーロッパのモデルに倣って自ら作成した紋章の認証を求めた〔5〕。美術論において、紋章がその議論の対象となることはあまり多くない。しかし、征服後の先住民、とりわけその支配層にとって、威信の維持に不可欠だったヨーロッパ風紋章は、最も身近で重要な図像文化であった。その多様な図像は、征服後の現実を生きた一人ひとりの先住民が、支配文化に属する視覚文化をいかに学び取り、操作しようとしたのかを具体的に示している。そのいくつかの例を見てみよう。

被征服者である彼ら先住民エリートの紋章の図像にはまず、新たな支配者である本国の王室に対する忠誠、あるいはキリスト教への改宗を示すモチーフがあしらわれた。カスティーリャ・レオン王国の紋章や、ハプスブルク家の双頭の鷲などのモチーフ、十字架や“Ave Maria”のような銘文だ〔図2〕。けれども、こうした先住民首長の紋章には、半裸の戦士像など「先住民的」なモチーフもしばしば現れる〔図3〕。ヨーロッパ風の造形様式で表現されたその先住民像は、アメリゴ・ヴェスプッチら初期の発見者らが先住民に与えた典型的イメージとも重なり合う。時代の変化に機敏に適応した先住民貴族は、ヨーロッパの側が作り出した「他者」としての彼ら先住民の像を「自己」の像として受け入れ、植民地社会における生存を図る手段として利用したのだ（岡田 2012: 27-31）。

このことは、ラテンアメリカ美術史が繰り返し強調してきた「先住民的なもの」とは何だったのかを考える上で、いささか皮肉な示唆を与えてくれる。征服後のこの最初の接触の場において現れた「先住民的なもの」は、ストレートな自己表現の産物というよりはむしろ、支配文化との交渉の場で様々な作為のもとに構築された、たぶんに政治的な表象だったのだ。そこにかがわれるのは、支配する側に立つ人々と、従属する側に置かれた人々の非対称な関係に規定された、いかにも「接触領域（contact zone）」的な交渉の現実だ。そのなまなましい現実には、ヨーロッパ的な「美術」の概念からするならば周道的といえる領域に、しっかりと刻みつけられたのだ。

とはいえ、このような現象は、絵画や彫刻のような主流的な美術領域とまったく無縁だったわけではない。ただし注目されるのは、外来の文化としての移植・受容の、たぶんに社会的な側面だ。

植民地への美術の移植とは、外来の文化を再生産する体制を整備することであり、徒弟制やギルドのような職業制度、あるいは、作品の注文と流通、パトロネージに関わる社会的枠組み全体を植民地に造り上げることを意味した〔6〕。それは、図像体系や造形様式を単に持ち込むだけのものではなかったのだ。したがって植民地の先住民は、「美術」に関与しようとするならば、支配文化に関する広い意味での社会的・文化的リテラシー（スペイン語の運用力や、法律制度や文化上の慣習についての知識）を身につけねばならない。植民地における美術との関与は、制作者としてであれ、パトロンとしてであれ、文化的アイデンティティと深く関わる選択・適応を求めるものだったのだ。

そこにはさらに、現実的な利害も絡んだ。というのも、専門職である画家は植民地の先住民に課された厳しい賦役労働を免除されていたからだ。このため先住民首長は、相続する地位のゆえに賦役を免除される長男以外の子弟を、競って画家にしようとした（Cummins 2002: 217-218）。このような事実も、「美術」の移植・受容が多分に社会的な交渉のプロセスだったことを明確に示している。植民地において画家であることは、単に文化的な問題の枠を超えて、従属する側に置かれた人々がいかにその社会的な生存の基盤を維持するかという、政治的な問題でもあったのだ。このように複雑な過程のもとに「美術」と関

わることになった人々の作り出す図像や表象を、「先住民的」といった「民族的」な指標で安易に一括してしまうことはできない。また、こうした植民地の美術は、今日我々が近代的な意味で「美術」という語に対応させがちな理念や価値と、単純に一致するものでもない。

しかし、往々にして欧米系の知的背景をもった独立後のラテンアメリカ諸国のエリートは、そのような植民地の「美術」を、彼らにとって親しいヨーロッパ流近代芸術論の価値観のもとで概念化し、さらには、彼らが担った近代国家のアイデンティティ構築のための資源とした。振り返ってみれば、あまりに都合のよいそのからくりが、植民地の美術の理解をきわめて偏ったものにしてきたのだ。

では、こうした認識を踏まえた上で、我々は植民地ラテンアメリカの「美術」、その接触領域的な文化をいかに語りうるだろうか。

新たな試み

いわゆる「メスティソ美術論」に代表される単純な文化融合論に対し、植民地美術に関する近年のいくつかの展覧会は新たなヴィジョンを提示しつつある。その嚆矢となったのは、ブルックリン美術館で一九九六年に開催された展覧会「輻輳する文化——スペイン領アメリカの美術とアイデンティティ」だ (New York 1996)。この展覧会で、ダイアナ・フェインら企画者が意図したのはまさに、「文化的伝統の「混合 (mingling)」⁴」といった伝統的な議論の枠組みを乗り越えることであった。その際に彼らは、複数の文化の「相互的な絡み合い (mutual entanglement)」という概念を強調した (New York 1996: 10)。

文化人類学者ニコラス・トーマスが用いた“entangled object”に由来するこの語は、ある文化圏で作られ出されたモノが、他の文化圏において異なった意味や機能を帯びて受容され、転用される過程に注目する [7] この概念を応用しつつ、フェインらは単純な文化融合論を超え、異なる文化間の相互作用の過程として植民地美術を捉えようとした。

けれども、どちらかと言えば問題提起的であったブルックリンでの展覧会に対し、こうした問題意識をより具体的に展開したのは、二〇一二年にロサンゼルス・カウンティ美術館で開催された「せめぎあうヴィジョン (Contested Visions)」展だ (Los Angeles 2011) [8]。近年のラテンアメリカ植民地美術研究の急速な進展を踏まえたこの展覧会は、単純な「習合／混淆」文化論の枠を超える植民地美術像を積極的に提示しようとするものだった。

六つのセクションからなる展覧会において、とりわけ注意を引くのは最後のセクション「記憶、系図、土地 (Memory, Genealogy, and Land)」だ。いわゆる「美術」の展示らしくないタイトルのもとに集められたのは、先に触れた先住民首長・都市の紋章図像や、アステカの絵文書の形式を引き継いだ系図 [図4] などの図像表象物だ。ヨーロッパの紋章形式に準拠することで、先住民支配層の特権の維持とその防衛の重要な手立てとなった紋章に対し、系図はしばしばアステカ絵文書の様式を流用することで、所有者の血筋の古さと正統性を主張する役割を果たした (Douglas 2011: 121)。単純な文化の融合という視点を越え、接触領域的な表象の構築物を提示するこの展示は、「美術」の概念そのものを相対化するものといってよい。同時にその展示は、絵画や彫刻といった領域にとどまらない、多様な媒体の表現物を大胆に取り込むものともなった。

こうした試みこそ、植民地経験に根ざした「美術」の現実を浮き彫りにすることにつながるだろう。それはまた、美術史学の形成の地である欧米「以外」の地域、とりわけ、自己と他者の複雑な力関係が露出する植民地の美術を論じることが、美術史学のディシプリンの本当の意味でのグローバル化の契機

となることを、雄弁に示しているように思う。

- [1] ラテンアメリカ植民地時代美術の歴史記述についてのすぐれた回顧は、Alcalá 2010; Bailey 2010: 15-43 (“The Great Debate. Andean Hybrid Baroque and Latin American Art History”の章)。本稿で特に注目する「メスティソ美術論」の問題点については、岡田・齋藤二〇〇七：五三-六一。
- [2] この展覧会のカタログは、Atl 1922. 展覧会の歴史的意味についての回顧は、López 2006.
- [3] アトルに関しては近年大規模な回顧展が開催され、その業績の再評価がなされている。México 2011.
- [4] ガミオの思想については、Brading 1988; 大村二〇〇七。
- [5] 新大陸植民地の先住民首長の紋章についての研究は、歴史研究者を中心に近年行われるようになった。メキシコの先住民首長の紋章については、Castañeda de la Paz and Luque-Talaván 2010. 最新の成果は、後で触れるロサンゼルスでの展覧会のカタログに収められた重要な論文、Domínguez Torres 2011 など。
- [6] その全体的な文脈については、岡田二〇一四 a：一一七-一四三（第五章 規範と制度の移植）。
- [7] Thomas 1991: 83-184. 南太平洋地域の先住民とヨーロッパの接触と、その後の物質文化移動を研究したトーマスは、植民地先住民とヨーロッパ人の双方が、互いの文化に由来するモノをそれぞれの文脈で受容し、その意味や機能を積極的に読み替え流用していく過程を論じた。その議論の美術史学への適用としてはさらに、Frago 2010: 22.
- [8] この展覧会の意義についてはさらに、岡田二〇一四 b（展評）。

[引用文献]

- Alcalá, Luisa Elena. 2010. "Where do we go from here?" Themes and Comments on the Historiography of Colonial art in Latin America. In *Art in Spain and the Hispanic World: Essays in Honor of Jonathan Brown*, edited by Sarah Schroth. London: Paul Holberton Publishing.
- Atl, Dr. (Geraldo Murillo). 1922. *Las artes populares en México*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Bailey, Gauvin Alexander. 2010. *Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame [Indiana]: University of Notre Dame Press.
- Brading, David A. 1988. Manuel Gamio and Official Indigenism in Mexico. *Bulletin of Latin American Research* 7: 75-89.
- Castañeda de la Paz, María, and Miguel Luque-Talaván. 2010. Privileges of the "Others": The Coats of Arms Granted to Indigenous Conquistadors. In *The International Emblem: From Incunabula to the Internet. Selected Proceedings from the Eighth International Conference of the Society for Emblem Studies, 28th July-1st August, Winchester College 2008*, edited by Simon McKeown. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 283-316.
- Cummins, Tom. 2002. *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Domínguez Torres, Mónica. 2011. Emblazoning Identity: Indigenous Heraldry in Colonial Mexico and Peru. In *Exh.Cat.: Contested Visions in the Spanish Colonial World*, edited by Ilona Katzew. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art. 97-115.
- Douglas, Eduardo de Jesús. 2011. Our Fathers, Our Mothers: Painting an Indian Genealogy in New Spain. In *Exh.Cat.: Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art. 117-131.
- Frago, Claire. 2010. On the Peripatetic Life of Objects in the Era of Globalization. In *Cultural Contact and the Making of European Art since the Age of Exploration*, edited by Mary D. Sheriff. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 17-41.
- Gamio, Manuel. 1982. *Forjando patria*. México: Editorial Porrúa. Original edition, 1916.
- Guido, Angel. 1938. El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia In *Actas del II Congreso Internacional de Historia de América*. Buenos Aires: Academia Nacional de Historia. 474-494.
- . 1944. *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires Librería y editorial "El Ateneo".
- López, Rick A. 2006. The Noche Mexicana and the Exhibition of Popular Arts: Two Ways of Exalting Indianness. In *The Eagle and the Virgin: Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, edited by Mary K. Vaughan and Stephen E. Lewis. Durham: Duke University Press.
- Los Angeles. 2011. *Exh.Cat.: Contested Visions in the Spanish Colonial World*, edited by Ilona Katzew. Los Angeles County Museum of Art
- Mesa, José de, and Teresa Gisbert. 1971. Lo indígena en el arte hispanoamericano. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*: 32-38.
- México. 2011. *Exh.Cat.: Dr. Atl. Obras maestras*. Museo Colección Blasten.
- Moreno Villa, José. 1982. *Lo mexicano en las artes plásticas*. Original edition, 1948.
- New York. 1996. *Exh.Cat.: Converging Cultures. Art & Identity in Spanish America*, edited by Diana Fane. The Brooklyn Museum.
- Thomas, Nicholas. 1991. *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge [Mass.]: Harvard University Press.
- 大村香苗二〇〇七『革命期メキシコ・文化概念の生成 ガミオ—ボアズ往復書簡の研究』東京：新評論。
- 岡田裕成二〇一四「自己／他者の表象をめぐる闘争 征服後メキシコの先住民エリートと文化境界上の美術」『コンフリクトのなかの芸術と表現 文化的ダイナミズムの地平』（関府寺司・伊東信宏・三谷研爾編）所収 吹田：大阪大学出版会三-三九。
- 二〇一四 a『ラテンアメリカ 越境する美術』東京：筑摩書房。
- 二〇一四 b『せめぎあうヴィジョン スペイン植民地世界展』『西洋美術研究』一六：二一〇-二一七。
- 岡田裕成・齋藤二〇〇七『南米キリスト教美術とコロニアリズム』名古屋：名古屋大学出版会。

国際シンポジウム

日本における「美術」概念の再構築^{アップデート}

報告書 @ 金沢

日時：2014年12月6日（土）、7日（日）

場所：金沢美術工芸大学視聴覚室、金沢21世紀美術館シアター21

主催：科研共同研究「日本における「美術」概念の再構築」

共催：金沢21世紀美術館、金沢美術工芸大学

後援：美術史学会、明治美術学会

美術におけるカモノハシ問題

アヴァンギャルドと美術館

北澤憲昭

場所じゃないな、穴だ。網のとき。もはや捕まらないものなんてないような網があつて、それは底引き網なんだ。この網に、
どうにか穴を見つけてやりたくて。

——アントニオ・タブッキ『いつも手遅れ』

それゆえ、一般的分類には必然的に自由裁量が残るのである。最も自然な配置は、気づかれないほどの微妙な差——それは
諸対象を分離するのと結合するのとに同時に役立つ——によって諸対象が次々に並ぶような配置であろう。

||ジャン・ル・ロン・ダランベール「百科全書序論」

『カノハシくんはどこ?』という絵本がある。ウィリー・グラサウアの絵とジェラルド・ステアのテキストから成るこの本は、子ども向けの動物分類学入門書なのだが、単なる啓蒙書に終わっていない。分類という行為のアポリアを見事に衝いているからだ。

話は、動物たちの学校の新学期に「カモノハシくん」が、新しい生徒として加わるころから始まる。この学校を取り仕切る人間の教師は、授業開始にあたって動物たちをグループに分けようとするのだが、カモノハシくんは、どうしてもうまくグループに取まらない。卵生なのに母乳で育ち、嘴があるのに羽をもたない。しかも、嘴には歯がついている。水かきのついた前足と爪のある後足をもち、からだは毛でおおわれている。しかも毛並は熊のようなのに、尻尾はカワウソにそっくりなのだ。つまり、動物界のどのグループからもはじき出されてしまうのである。

どのグループにも入れず仲間外れになってしまったカモノハシくんは、泣きながら学校を去ってゆき、それに気づいた教師と動物たちが探しに出かけて、無事に学校に連れ戻す。その後、教師はグループを前提とする授業をやめて、それぞれの動物ができること、得意とするところを活かす授業を行うことになる。そして、カモノハシくんは学期の終わりには、「おともだちの 一とうしょう」に選ばれる。

二〇世紀初頭に美術の世界に登場したいわゆるアヴァンギャルドは、カモノハシくんに似ている。絵画、彫刻、あるいは音楽やダンスのようでありながら、そのいずれでもないという脱ジャンルのな在り方、つまり既成の分類に取まらないという点でアヴァンギャルドはカモノハシくと相通ずる。ただし、美術のアヴァンギャルドは、仲間外れになってめそめそしたりはしなかった。美術の世界で、どんどん勢力を伸ばして「一とうしょう」になって現在に至っている。こうした動きを、一九八〇年代から二〇〇〇年代に至る日本社会における美術と美術館の関係を概観することで捉え返し、あわせて、そこに見出される問題のいくつかを示してみようと思う。

美術館の時代

一九八〇年代から二〇〇〇年代前半にかけて、日本では、国立、公立、そして私立の美術館が全国に次々と開設されていった。これは前代未聞の光景であった。一八七七年の内国勸業博覧会で、「美術館」

を名乗る最初の建物が建てられてからおよそ一〇〇年、最初の恒常的な展覧会施設「東京府美術館」が開館しておよそ六〇年にして「美術館の時代」が到来したのである。

相次ぐ美術館の開設は、当然ながら美術界に大きな影響を与えずにはいなかった。美術館が、ジャーナリズムやマーケットを従えて美術界を制覇することになったのである。美術館の収蔵活動によってマーケットの様相は一変し、画廊や観衆も、また、ジャーナリズムさえも美術館を師表と仰ぐようになっていったのだ。

美術館というトポスの形成は、また、新たな文化リーダーの登場と連動してもいた。美術館の企画に携わる学芸員たちは、展覧会と言論活動とによって新たなトピックスを次々と打ち出し始めたのである。国公立美術館に焦点を絞っていえば、美術界に官僚主導の体制が布かれたわけであり、こうした状況は、行政によって美術界が導かれた明治時代の再来を思わせるところがあった^[1]。

九〇年代半ば以降になると、バブル経済の崩壊と地方財政の破綻が引き金となって美術館の活動は急速に勢いを失ってゆくことになるのだが、美術館のもつ力は、いまもなお決して失われていない。あなごどることのできない存在として、美術館は美術界に君臨し続けている。

美術館開設ラッシュの経済史的背景としては、オイルショックを契機として経済安定成長期に入ったことと一九八〇年代半ばに始まるバブル景気が挙げられる。産業構造についていえば、鉄鋼、造船などのハードな産業が後退し、サービス業主体のソフトな産業が中心となっていった時代である。これを大きく見てとれば、工業社会から情報社会への転換と捉え返すことができるのだが、こうした状況は、ライフスタイル情報を商機とするセゾングループの活動に端的な例を見出すことができる。いいかえれば、「文化」というものの商品的価値が、改めて見直された時代、ひとことでいえば文化産業の勃興が「美術館の時代」の背景を成していたわけだ。

政治史的には、八〇年代から九〇年代初頭にかけての冷戦体制の終焉過程を経て、ネーション・ステイトの意義や枠組みが、改めて問い直されるようになった時代であった。国家という政治的な「分類」の意義が問い直される状況が到来したわけだが、問い直しは、次のような二重性を帯びていた。すなわち、社会主義圏がネーション・ステイト体制へと移行する一方で、旧来の自由主義圏では、欧州連合（EU）の動きに示されるように、国境が相対化されてゆくという背反する世界史的動向が並行して見出されたのである。ひとことでいえば、ネーション・ステイトをめぐる「分類闘争 *lutte des classements*」（ピエール・ブルデュー）が熾烈に展開されたのであり、この問題は、いまもなおくすぶり続けている。

思想史的には、モダニズムの批判的検証が、様々に行われ、科学の時代としての近代を律してきた「大きな物語 *grands récits*」あるいは「メタ物語 *métarécit*」（ジャン・フランソワ・リオタール）が終焉を宣言された。科学万能の籐がゆるみ始めたわけだが、籐のゆるみは他の領域にも及んだ。たとえば「ネーション」「国家」「革命」「個人」、そして、「美術」「芸術」などの近代的諸概念を価値づけてきた近代固有のイデオロギーが急速に力を失い始め、それにとって替わって、ペダンティックなポストモダニズムのお喋りが思想界に蔓延してゆくことになるのである。

美術への回帰／「美術」の再^{アップデート}構築

では、肝心の美術界はどうであったのか。日本の状況に即していえば、六〇年代アヴァンギャルドへの批判的潮流が表面化した時代であった。美術が「美術」に対して批判的に、もしくは否定的に関わる「反

芸術」のアイロニカルな在り方が、六〇年代末の「もの派」において極点に達して以後の状況を承けて、七〇年代半ばあたりから、美術の新たな可能性を模索する動きが起こったのである。世界史的観点からいえば、モダニズムの還元主義が、たとえばドナルド・ジャッドの「スペシフィック・オブジェクト」に見られるようなかたちにおいて極相をあらわにして以降の時代、すなわちトランスアヴァンギャルディアの時代ということになる。すなわち、還元主義的モダニズムの行きづまりをターニングポイントとして、改めて美術の可能性が様々な探究されていったのが、この時代であった。平面造型についていえば、絵画の物理的規程である平面性から絵画性への転位、さらには八〇年代の新表現主義の台頭にみられるイメージ性の復権などの動きであり、立体造型においても、これと並行する主張と現象がみられた。

ひとことではいうならば「美術への回帰」の動きであり、美術館の興隆は、こうした動きと踵を接して始まったのである。むろん、これは決して偶然ではない。美術館という施設は、「美術」という制度を有体化したものにはかならないからである。美術の再活性化は、美術の再-制度化の企てでもあったのだ。

ただし、「美術への回帰」は、アヴァンギャルドへの単なる反動ではなかった。回帰の契機となった危機の意識は、アヴァンギャルド系現代美術の自己批判的発想によって醸成されたものであったからだ。

「美術への回帰」は、アヴァンギャルド系現代美術の突端で起こった出来事であり、それゆえ単純な回帰ではありえなかったのである。このことは、当時の絵画が、しばしば、「もの」的次元を強調するようなかたちをとったことに見てとることができる。単純な回帰というのは、美術を人間にとって本質的な事柄と見なすオブスキュランティズムのことであり、「美術への回帰」を唱える七〇年代の批評の中には、そのような発想が見受けられはしたものの、制作の具体相に眼を向けると、そこにラディカルな批判的次元が見出されるのである。

「美術への回帰」は、美術の、そして絵画や彫刻の再活性化であるのみならず、「美術」の再-構築^{アップデート}の企てでもあったわけで、これ以後、美術は、自らのオルタナティヴを模索し始めることになる。美術館活動においても、やがて、それと同期する企てが、制度-施設^{インスティテューション}の再-構築^{アップデート}という倍音を伴いながら開始されることになるだろう。

オルタナティヴ・アートの台頭

いうまでもないことながら、オルタナティヴを求める美術の動きは、この時代になって始まったわけではない。「現代美術」や「現代アート」と称されてきたものは、ようするに既成ジャンルに収まらないオルタナティヴ・アートであり、その歴史は二〇世紀初頭におけるアヴァンギャルドの登場にまで遡る。

しかしながら、七〇年代後半から九〇年代にかけて見出されたオルタナティヴへの動きは、それ以前のアヴァンギャルドとは、かなりおもむきを異にしていた。二〇世紀のアヴァンギャルディズムを特徴づけてきた既成ジャンルへの「否定」が鳴りをひそめ、歴史的な分類名を踏まえたオルタナティヴの探究が行われたのである。「別の絵画」「別の彫刻」「別の工芸」が、総じていえば「別の美術」が模索されたのだ。

二〇世紀前半のアヴァンギャルドが美術と非美術の境界上に展開されたのに対して、七〇年代半ば以降のアヴァンギャルドは、美術ジャンルの、そして絵画や彫刻といった下位ジャンルの中心を——「中心」という隠された境界を——突破しようとするジャンル内在的なアヴァンギャルドであったといえることができる。こうした発想は、モダニズムの還元主義と相通するものであるが、「美術への回帰」としてのアヴァンギャルドにおいては、本質的屬性へ向けて収斂してゆく還元主義のマイナス志向ではなく、

逆に、諸属性の潜在的可能性を解発してゆく過剰な内在性によって「別の美術」を生み出してゆく構えがとられた。内在が、すなわちジャンルの拡張でもあり、拡張が、すなわち変質でもあるようなスタンスである。あるいは帰属が背反でもあるようなスタイルといってもよい。

ただし、この時代におけるオルタナティヴの探究は、既成ジャンルを踏まえる試みばかりだったわけではない。従来とはまったく別の媒体やジャンルの探求も行われた。たとえば、「インスタレーション」や「パフォーマンス」、また、後に「アート・アクティヴィズム」と称されることになる現実介入型の試みなどである。これらは、歴史的な美術の枠組みに取まりきらない点で、オルタナティヴないしはアヴァンギャルドと称しうるものの、「別の絵画」「別の彫刻」の場合と同じく、既成ジャンルへの否定性を基調としない点において二〇世紀前半のアヴァンギャルドと大きく異なっていた。いいかえれば、新たな媒体やジャンルを打ち立てようとする創発性や積極性において際立つ動きであり、それゆえに「別の美術」の探究と称することもできるのだが、こうしたスタンスは、六〇年代アヴァンギャルドにおける楽天的な肯定性の継承とみることもできる。

六〇年代アヴァンギャルドの楽天性は、テクノロジー・アートに、はっきりと見出される。「発注芸術」とも称されたテクノロジー・アートは、近代的主体概念に基づく美術の在り方に対して実践的に異を唱えつつ、その天王山であった七〇年の大阪万国博で資本制べつりの未来志向的姿勢をとったのである。それゆえ、テクノロジー・アートは、厳しい否定にさらされることにもなったのだが、コンピューターに基づくハイ・テクノロジーの目覚ましい進展によって、やがて縮小再生産されることになる。つまり、パビリオンから画廊空間へと場所を移すことになる。これは、六〇年代アヴァンギャルディズムにおける楽天主義が継承された典型例とみることができるだろう。

現実にコミットメントする「アート・アクティヴィズム」の動きは、芸術や美術に課されてきた制度的限界を踏み越えることによって、それらの潜在的可能性を掘り起こそうとする企てであり、その意味で、「美術」ジャンルの再^{アップデート}構築を目指すプラクシスであったといえる。こうした動きが起こった動因としては、先に挙げた美術のモダニズムの行きづまりということもさることながら、情報時代の到来ということも大きく作用していた。事物を作り出すことを社会的価値の基軸とする工業社会と共に登場した「美術」と呼ばれるジャンルは、工業社会が遠ざかる状況において、変質を余儀なくされたのだ。

事物から情報へ、「もの」から「こと」へと機軸を転換することが求められたわけで、美術は「造型」という語を以てしては捉えがたい別の手法を多様に派生させ始めたのである。パフォーマンスやインスタレーションの演劇性は、そのことを端的に物語っている。^{アプロプリエーション}盗用という挑発的な名のもとに、情報の引用を推進するシミュレシオニズムは、そのラディカルな一様態であった。

オルタナティヴと美術館

以上のような出来事は、八〇年代以降になると美術館建設ラッシュと足並みを揃えて進行してゆくようになり、そうした動きのなかから、やがて、美術の再^{アップデート}構築という発想をオルタナティヴ・アートと共有する美術館が出現してくることになる。すなわち、今日みられるようなオルタナティヴ・アートの隆盛は、美術館のバックアップによるところが大きいのだが、これも「反芸術」以前のオルタナティヴ・アートと大きく異なる点だ。六〇年代におけるオルタナティヴの探究は、「オフ・ギャラリー」という当時の言葉に示されるように、美術館の外部を主要な場として展開していったからである。

美術館の「乱立」は、美術館とオルタナティヴ・アートが契合する重要な契機となった。各地に出現

した美術館は、当初、ご当地作家を中心とする日本近代美術の見直しを推進していたのだが、それが一定の成果を挙げ、やがてルーティーン化し始めると、新たなコンテンツを求めて、オルタナティブに、競って眼を向けるようになったのである。インスタレーション、ハイテクに基づくテクノロジー・アート、ビデオ画像の投映によるムーヴィー、美術と非美術の境界にたゆたっていた写真、それからマンガ、服飾、アウトサイダー・アート、アジアの近現代美術、建築、批評など、オルタナティブなジャンルや作品が、さらには大正アヴァンギャルドや具体美術協会など歴史的アヴァンギャルドが美術展のコンテンツとして注目を集めるようになり、美術館とオルタナティブの持ちつ持たれつの関係が形成されていったのだ。

そればかりではない。オルタナティブ・アートにまつわる企画は、美術館を変質させずにはおこななかった。ほんらい光に充ちたはずの場所である美術館に、上映のための暗い部屋が設けられるようになり、サウンドも響き渡るようになっていったのである。事柄は企画や展示にかかわるばかりではない。やがて、かかる事態は作品の収蔵にまで影を投げかけることになる。定義上、旧来の美術ジャンルの分類に収まりきらないオルタナティブ・アートの収蔵は、登録（分類）においても、保存においても、修復においても、さらには公開（展示）に関しても、まったく別の構えを必要とするからである。具体例を挙げれば、パフォーマンスのように記録としてしか保存できないものの場合、ライブラリーあるいはアーカイブズと美術館の新たな関係づけが要請されることになるのだ。

以上のような動きの中で、企画を現代アートに焦点化する美術館が次々とあらわれ、「現代美術館」を名乗る施設も登場してくることになるのだが、この手の美術館の先駆けとなったのは「西武美術館」だった。西武美術館（八九年に「セゾン美術館」と改称）の開館に際して、当時、財団法人セゾン文化財団理事長だった故堤清二は、スピーチの中で、次のように述べた。オルタナティブ・アートの隆盛に先立つ一九七五年のことである。

私達がこれから取扱う作品は、その意味では分類学的な境界を無視していると言えましょう。その結果として、印刷、映像、生活美術等に、対象が拡がっているという印象を見るひとに与えることになるかもしれないと思います。ただ多種多様な作品をとおして、常に時代精神の表現の場であって欲しいと願っています。

「分類学的な境界の無視」は、まさしくアヴァンギャルディズムの特質であり、とりもなおさずオルタナティブ・アートの特質でもあることはいうまでもない。

「アート」という外来語

現代美術館にみられるような、オルタナティブの制度への取り込みは、一見、美術領域に拡大をもたらすもののように見える。しかし、オルタナティブ・アートの目指すところは、美術領域の単なる拡大ではなく、それによる「美術」の再定義であるというべきだろう。演劇性を帯びたパフォーマンスやインスタレーション、また、現実介入型のアート・プロジェクトは、美術の潜在的可能性の発掘という意味で、また、非美術としての現実を目指すプラクシスである点において、いわゆる美術とは大きく異なっている。これを、なおも「美術」と称するのであれば、視覚的な造型に立脚してきた美術とは異なる定義を「美術」の語に与える必要があるのはいうまでもない。オルタナティブ志向は、こうして「美術」

それじたいのオルタナティヴへと逢着することになるのである。

このことを端的に示す言語史的な事例がある。「アート」という外来語が七〇年代半ばあたりから、しばしば用いられるようになったことだ。外来語の軽やかな響きに惹かれて、「美術」や「芸術」と変わらない意味で用いる軽薄な用例が大半を占めていたとはいえ、この単語の使用は、旧来の用語を以てしては把握しがたい事態が増大したという現象を——たとえ無意識的にであれ——承けてのことであつたと考えることができる。「美術」を再定義する必要が、新たな用語を呼び寄せたのだ。

たとえば、社会現実に入り込んでゆく現実介入型の企てを美術として捉えようとする、当然ながらそこに軋みが生ずる。芸術の一分野としての美術は、「現実」の生活から切りはなされた鑑賞の次元において存立してきたからだ。「現実」介入型のプロジェクトを、美術として捉えるのはアイロニーというほかないのである。現実介入型の企てを、その目指すところに即して肯定的かつまっとうに捉えるためには「美術」も「芸術」もふさわしくない。そのためには、「美術」「芸術」を統合する「技術」概念をこそ用いるべきなのである [2]。

しかし、それにもかかわらず現実介入型の企ては、「アート・アクティヴィズム」の名のもとに、しばしば美術領域の事象として論じられている。このような事態を支えているのは、思うに「アート」という語の背後にある多義性、すなわち art が「技術」「芸術」「美術」という意味のひろがりをもつという言語的事実であるのに違いない。「アート・アクティヴィズム」や「オルタナティヴ・アート」は、こうした「アート」の多義性ゆえに、美術からの離反と、美術への帰属を、あたかも呼気と吸気のごとく交互に繰り返しつつ現在に至っているのである。美術領域の拡大と変質の関係について先に述べたが、それを可能とする上で「アート」という語の果たした役割は決して小さくない。この語は、帰属しつつ変容を促し、変容を促しつつ帰属するよそ者のスタンスを美術の世界にもたらしたのだ。

岡倉天心は、一八七六年のセントルイス万国博覧会の学会会議で“Modern Problems in Painting (絵画における近代の問題)”と題する講演を行い、その中で近代を「この分類の時代 this age of classification」と呼んでいるが、以上にみてきたように、その近代の出口において、美術をめぐる「分類」は——「絵画」「彫刻」といった「美術」における分類と、「美術」という分類枠そのものが——限りなく相対化され始めている。いいかえれば、これは造型にまつわる分類の危機であるのだが、その背後に、分類という行為そのものの危機がひかえているのを見のがしてはなるまい。

分類じたいの危機は、インターネットあるいはデータベースという「知」のテクノロジーによってもたらされた。インターネットにおけるキーワード検索では、対象にまつわる体系的分類を必ずしも踏まえてなくてよいからだ。利用者が自由にタグを付することができる「フォークソノミー folksonomy」に典型的にみられるように、重要なのはウェブサイト上の情報に如何なるタグが付されているかであり、利用者は、そのつど必要に応じてタグを頼りにグルーピングしてゆけばよいのである。「カモノハシくん」を引き合いにだせば、彼も、その他の動物たちも、ともどもに卵生、哺乳、嘴、歯、水かき、爪 etc. のタグに分解され、ネット上に浮遊しつつ、検索されるのを待つことになるわけだ。

また、仮に体系的分類を行うにしても、コンピューター化下においては、グループとグループの関係づけは、いかようにも変更可能であるため、体系的分類もまたアドホックなものとならざるをえない。「気づかれないほどの微妙な差」(ダランペール)による配置は、そのつど変更可能なのだ。

タグを付する場合に——あるいは属性の次数を増やしてゆくときに——現存する語彙にまつわる分類体系の影響は、もちろんまぬかれがたい。タグを付けようとするとき、自らが属する言語圏の語彙、ようするに知の地域性を、どうしても身に帯びざるをえない。しかし、たとえそうであるとしても、ジ

ジャンルにまつわる既存語彙の影響力を過大にみつもらないように注意するべきだろう。「美術」語彙にかんしていえば、それは、上にみてきたように、すでにじゅうぶん相対化されているのである。

ただし、急いでことわっておかねばならないが、美術の分類にまつわる融通無碍な有りようは、そもそも「美術」という語に、事のはじめからつきまどっていたとみることもできる。ウィーン万国博において、「美術」という語が翻訳造語されたとき^[3]、それは絵画、彫刻のみならず、文芸や音楽をも含む意味を含んでおり、しかも、絵画と彫刻は、ひとまとめにされていなかったのである。これが、artの多義性と関わる事柄であることはいままでもない。

オルタナティブの時代にまつわるアイロニカルなパラドックス

美術のオルタナティブと美術館の関わりは、美術からの逸脱と帰属の呼吸を際立たせずにはおかない。美術館は、一種のパレルゴンとして、オルタナティブの逸脱性を際立たせながら、しかも、それを包括することで、オルタナティブが、あくまでも美術のオルタナティブであることを強調することになるからだ。しかし、この呼吸は、美術の制度-施設^{インスティテューション}と、そのオルタナティブの双方の有りようが曖昧化されてゆく過程でもあった。その過程について考えをまとめておくことにしたい。

まず、オルタナティブは、造型のメインストリームであり続けてきた美術のシステムに取り込まれることで、オルタナティブたるゆえんを限りなく曖昧化せざるをえない。オルタナティブがメインストリームたる美術に帰属するということは、定義上、ほんらい不可能であるはずだからである。だから、あまたのオルタナティブが束となってメインストリームを成すとすれば、それらは、もはやオルタナティブと称することができない。美術の分類の網に開いた穴であったはずのものが、網目が変わってしまったような事態だからである。

一方、美術館がオルタナティブを次々と受け容れてゆくことは、美術というシステムが複雑化してゆくことであり、その結果、美術ジャンルは曖昧化せずにはいない。自らを複雑化することによって初めて美術館は美術の現状に対応するものとなりうるのだとして、しかし、その結果として、システムとしての美術は現実環境との境を——自己と非自己の境を——曖昧化せずにはいないのだ。この曖昧さは、複雑化によってシステムとしての機能が失調を来した結果にほかならない。複雑化はジャンルとしての統制をなくしにせずにはおかないのである。

さて、それでは美術館は、こうした二重の過程に、いったいどう対処すればよいのか。現実への対応と、自らの護持とを、如何にして両立させればよいのだろうか。

オルタナティブを取り込むことで美術館もまた変質せざるをえないということは、いいかえれば、美術館もまた、自らのオルタナティブを求めることを迫られずにはいないということである。先に触れた「現代美術館」という名称は、そのことを示している。しかし、それでもなお美術館は——「現代美術館」という名称が「美術館」という三文字を含むように——制度としての美術を体現する存在としてあり続けて現在に至っている。それゆえにオルタナティブという穴を網目に変じてみせるマジックをも美術館はやってみせないわけにはいかないのだ。

そればかりではない。オルタナティブを取り込むことによって、美術館はアイロニカルな事態にまみれざるをえない。自己と非自己の境界を曖昧化するとき、制度-施設^{インスティテューション}としての美術は、却って美術と非美術の境界の意識を先鋭化せざるをえなくなるのだ。オルタナティブの時代にあっては——宮川淳風のいい方をすれば——どのようなものも美術たりうるとして、しかし、それでもなお美術がすべてであ

り、すべてが美術であるわけではないからである。境界意識の先鋭化に、危機の意識がからんでいることはいうまでもない。

しかし、自己と非自己の差異の意識をどれほど先鋭化しても、オルタナティブの取り込みは、^{インスティテュション}制度-施設としての美術の存立を脅かさずにはおかない。内包と、それに相当する外延とは反比例する関係にあるからだ。どのようなものも美術たりうるとすれば、「美術」概念の外延は際限ないひろがりをもつことになり、それと反比例する内包は限りなくゼロに近づくことになるのである。つまり、こうした事態の究極において美術は——少なくとも理論上は——名ばかりの存在と化してゆかざるをえないのだ。なぜ、名は消え残るのか。「美術」という分類と、その下に配置される「絵画」「彫刻」「工芸」といった分類が、ともどもタグの一つとなり、また、タグと化した項目のそれぞれが、さらに他のさまざまなタグの無限定な集合と化しつつあるこの時代の現実と、それらを、なおも「美術」と呼ぶかどうかという歴史に関わる現実とは、まったく別の事柄なのである。

ドナルド・ジャッドの有名な言葉——「誰かが自分の作品はアートだといえば、それはアートなのだ。someone says his work is art, it's art.」という指摘は、美術というものが唯名的な、あるいは唯名論的な存在となったことを——美術が「美術」になってしまったということを端的に告げている。その「誰か」のエージェンシー、それこそが現代の「美術館」なのだというべきなのかもしれない。

- [1] 拙著『眼の神殿||「美術」受容史ノート』(ブリュッケ、二〇一〇年)、および佐藤道信『明治国家と近代美術||美の政治学』(吉川弘文館、一九九九年)参照。
- [2] 同様のことは「工芸」というジャンルについても指摘できる。鑑賞性と実用性を兼ね備える工芸は、「美術」「芸術」の名を以てしても、「工業」と呼んでみても、それをまっとうには捉えきれないからである。アーネスト・フェノロサは、一八八九年に東京美術学校で行った「美学」の講義(平凡社版『岡倉天心全集』第八巻所収)で、東洋には「美術」という分類がなかったために、生活と美が切り離されることはなかった、これは「東洋の一大幸福」であったと述べているが、近代の出口において、日本の美術は「アート」という含意に富んだ語を挺に、改めて「一大幸福」を目指しているのだということができるとも思われる。
- [3] ウィーン万国博の出品分類の翻訳において「美術」という熟語が登場したことは、すでに通説となっているように思われる。だが、これに異を唱える論者がいないわけではない。異論のうちで最も強力なのは、西周の「美妙学説」を以て「美術」なる語の初出と見なす説である。この二、三年のうちにも、こうした論を、敬愛すべき或る雑誌で見かけた。しかし、これは妄説にすぎない。この場を借りて、この問題に決着をつけておくことにしよう。
「美妙学説」は「哲学ノ一種ニ美妙ト云アリ。是所謂美術ト相通ジテ、其元理ヲ窮ムル者ナリ」と書き出されている(『日本近代思想大系』第一七巻「美術」より引用)。すなわち「美術」という語が見出されるのだが、これを「美術」という熟語の初出と見なすためには、「美妙学説」の成立がウィーン万国博の分類表が布達された一八七二年(明治五)一月以前でなければならない。しかるに、「美妙学説」の完成稿には「右一月十三日御前演説」と記されているのみであって年は記されていない。では、「美術」の初出を「美妙学説」とする論者は、いったい何を以てそのように見なすのであろうか。

錯誤の遠因は森鷗外の『西周伝』に見出すことができる。西周が一八七一年(明治四)九月以降に、「御談会」と称する宮中における講話の会で「博物学」「心理学」などとともに「審美学」を講じたと鷗外は記している。しかし、鷗外は「御談会」と「侍講」を混同している節があり、その叙述を鵜呑みにするわけにはいかない。くだって一九三三年(昭和八)刊行の『西周哲学著作集』(岩波書店)の解説では、編者の麻生義輝が、「美妙学説」が「御談会」の原稿であるという前提に立ちつつ、西周の執務状況から推して、一八七二年(明治五)の成立と断定している。しかし、麻生の説は史料の決め手を欠いており、考証も杜撰であった。そればかりではない。仮に麻生説を肯って、「美妙学説」の稿本が一八七二年一月に完成していたとみとめるとしても、これを以て、ただちに「美術」の初出とするわけにはいかない。一八七二年一月に「美妙学説」が成ったとする説は、その成立過程が、一八七二年一月に布達されたウィーン万国博の分類表の訳出過程と重なるということを示すことにしかならないからである。

憶断にひとしい麻生の説に対して、第二次世界大戦後に強い疑義が提出されることになる。大久保利謙が一九六〇年(昭和三五)年刊行の『西周全集』(宗高書房)の第一巻「解説」で、綿密な考証を踏まえつつ、稿本の成立を麻生の推定より数年引き下げる必要があると論じたのだ。大久保の説くところは信憑性があり、強い説得力をもっていたものの、決定的証拠を欠く点では麻生説と同断であった。つまり、この時点では両説のいずれに軍

配を上げるかの決め手がなかったのである。一九六〇年代初頭の研究状況においては、麻生説を支持して「美妙学説」を「美術」という語の登場の最初の史料と見なす主張も可能であったわけだ。

ところが、この歯がゆい状況も一九六〇年代末に至ってようやく終止符を打たれることとなる。大久保説を支持するきわめて重要なテキストが発表されたのだ。書物史研究者として知られる宮内庁書陵部の森縣^{わたる}が一九六九年（昭和四四）に発表した「西周『美妙学説』成立年時の考証」（『国文学』第一四卷六号）である。森は、このテキストにおいて、高松宮家蔵の「熾仁親王御日記」の一八七九年（明治一二）一月一三日の条に「午後二時御談会ニ付参朝、宮内省御用掛西周美術美妙学、西村茂樹美国独立論、右畢テ午後三時五十分帰宅之事」とあるのを踏まえて、「美妙学説」の末尾に記された「一月十三日」が一八七九年（明治一二）の日付であることをあきらかにしたのだ。大久保の説くところが、史料的に裏づけられたのである。

「美術」という翻訳語の起源を西周に帰そうとする企ては、これによって正当化の望みを断たれたわけだが、それにもかかわらず、いまもなお「美術」なる語の初出として「美妙学説」を持ち出す論が、あたかもゾンビのように学術誌の誌面に姿をあらわすのは、いったいなにゆえであろうか。考えるに、事柄は極東の近代をめぐる心性に深くかかわっているようであり、思わず「知識社会学、的関心を抱いてしまうのだが、しかし、このゾンビは研究対象としては興味深くとも、その研究の有りようにかんしては滑稽というほかないのである。

ちなみに、ウィーン万国博の出品分類で「美術」の語が登場する部分は以下の通りである。句読点を補って引く。〈〉内は原文では二行割書になっている。

美術（西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト云フ）ノ博覧場ヲ工作ノ為ニ用フル事。

いかにも拙い訳文だが、この拙さこそ日本近代初発のすがたにほかならない。このことを受け容れるところからしか、日本近代に関するリアルな知見は生まれえない。また、この訳文の拙さについては、『境界の美術史』（ブリュッケ、二〇〇〇年）の「序 「美術」概念の形成とリアリズムの転位」で私見を述べておいた。『眼の神殿||「美術」受容史ノート』（美術出版社、一九八九年）の段階では、ウィーン万国博当時の Wiener Zeitung Sonntag 紙を参照したのみであったが、この序においては、外交史料館が所蔵する英仏独の史料にあたった上で見解を述べている。

※ 『いつも手遅れ』からの引用は和田忠彦の、「百科全書序論」は橋本峰雄の、また、『カモノハシくんはどこ？』は河野万里子の訳によった。

限界芸術概念の再構築

福住廉

鶴見俊輔が亡くなった。政治的にも社会的にも混迷を深める現代社会にあつて、鶴見のような見識と経験を持った知識人を失った痛手は、あまりにも大きい。今後、私たちは鶴見俊輔であればどのように考えるだろうかと幾度も自問自答することを余儀なくされるに違いない。しかしその一方で、とりわけ美術や芸術の現場に携わる私たちは、あまりにも不当にこの知識人を見過ごしてきたのではなかったか。鶴見が提起した限界芸術論は、石子順造という唯一の例外を除いて〔1〕、大半の美術評論家に黙殺されてきたからだ。事実、日本の近現代の美術史を編纂した書物をいくつか紐解いてみても、そこに限界芸術という文字を見出すことはほとんどできない〔2〕。ちくま学芸文庫に収められた『限界芸術論』が今も大衆に粘り強く読み継がれている反面、その問題提起を真摯に吟味する学術的・専門的な作業は疎かにされてきたのである。本論考では、このような問題意識に基づきながら、限界芸術という概念を今日的な視点から再構築することを試みる。ここでそれを「再検証」ではなく、「再構築」というのは、限界芸術がある種の実践と分かちがたく結びついた概念であるからにほかならない。

限界芸術とは、一九五〇年代に鶴見俊輔が提案した、まったく新しい芸術概念である〔3〕。鶴見は芸術を作り手と受け手との間で交わされるコミュニケーションとして考え、三つの様態を示した。一つは専門家によって作られ、同じく専門家によって享受される純粋芸術。美術大学などで専門的に教えられ学ばれる絵画や彫刻などが、これにあたる。もう一つは、純粋芸術と同様、専門家によって作られるが、それを享受するのが非専門家である大衆芸術。制作するには専門性を要するが、消費する面においては、専門的な知識や教育にかかわらず、対価さえ支払えば誰もが楽しめる映画などが、その典型だ。そして純粋芸術と大衆芸術とは対照的に、非専門家によって作られ、非専門家によって受け取られる芸術活動全般が限界芸術となる。鶴見が限界芸術の具体例として挙げたのは、落書きや絵馬、竹馬、百人一首、盆おどり、日常生活の身ぶりなどである。

誰であれ子どもの頃に落書きを楽しんだ経験があるように、限界芸術の大きな特徴は作り手と受け手の立場が容易に反転しうるという点にある。現代美術のような純粋芸術の場合、作り手としてのアーティストと受け手としての鑑賞者は明確に峻別されているし、映画のような大衆芸術にしても、アマチュア映画という例外はあるにせよ、作り手と受け手の役割が入れ替わることはほとんどない。だが限界芸術という概念には、誰もが作り手になりうるし、誰もが受け手になりうる、そのような反転可能性があらかじめ内蔵されている。つまり、人は誰しも芸術の主体になりうることを高らかに宣言したのが、鶴見俊輔による限界芸術論の骨子であった。

このような限界芸術論は、既成の芸術概念より幅広い輪郭で芸術を捉えた点で、画期的だった。従来の近代的な芸術概念——鶴見の分類によれば純粋芸術——が、特定の個人による表現に普遍的な価値を認定することで美術史という遺産を蓄積してきたことは疑いないが、その反面、不特定多数の大衆を芸術から遠ざけてしまった点も否定できない事実である。二〇世紀のアヴァンギャルド芸術運動は、芸術が大衆の暮らしから遊離した状況に対して、日常と芸術を一致させることを企てた。だがユルゲン・ハーバーマスによれば、シュルレアリスムは「芸術と生活、虚構と実践、仮象と現実とを一つの平面上に

並置」することで「芸術と生活との融和をむりやり成し遂げようとした」が、それは結局のところ「ナンセンスの実験」に終始し、逆説的に既存の芸術を甦らせてしまったという[4]。これに対して鶴見は芸術と生活を並置するのではなく、双方が重なり合う領域を限界芸術として切り開いた。「競技とか遊戯そのものは芸術ではないが、ある種の競技、ある種の遊戯は、競技あるいは遊戯であると同時に芸術であるような二重のはたらきをする限界芸術となる」[5]。その両義的な機能を、鶴見は「生活の様式でありながら芸術の様式でもあるような両棲類的な位置」[6]と言いつけているが、ここで確認しておきたいのは鶴見がいう「限界」の意味である。「限界集落」という言葉が流布しているように、一般的に「限界」には先のないネガティブな隘路という意味が強い[7]。だが前述したように、鶴見は両義的な位置性を強調しており、その点から考えると、鶴見は他の領域と重複することができる豊かな可能性を「限界」という言葉に見出していると思われる。だとすれば、限界芸術の「限界」とは、むしろ「周縁」であり、鶴見自身の言葉を借りてより平易に言い換えれば、「のりしろ」なのだ。

芸術は生活の対極にあるのではなく、生活の中にある。生活そのものは決して芸術ではないが、その中に重複するかたちで芸術がある。そのようにして既成の芸術概念の外縁を押し広げた限界芸術論は、非専門性という条件によって芸術を大衆の当事者性に結びつけた。「古代からマス・コミュニケーションの諸機関の発達するついでにきんまで、一般市民にとっては、「芸術」（つまり純粋芸術とか大衆芸術の形における芸術）は縁のないもので、一般市民はただ限界芸術をとおしてのみ、芸術を享受したその創造に参加することができた」[8]。鶴見が限界芸術という問題提起で試みたのは、エリート主義的な排他性に基づく近代的な芸術概念を、非専門性という条件によって転覆させ、庶民が主体になりうる新たな芸術概念を練り上げることだった。これは、きわめて過激な挑戦だった。なぜなら、それまでの芸術といえば、程度の差こそあれ、特権的な身分や専門的な技術と分かちがたく結びつけられていたからだ。その権力性を自明視してきた既存の美術史や美学への恐るべき挑戦と言ってもいい。鶴見俊輔の限界芸術論がおおむね黙殺されたのは、おそらく非専門性に基づく芸術という提案があまりにもラディカルだったからだけではない。そのような知の体系に立脚した美術評論家や学芸員らが、自らの生存を脅かしかねない限界芸術論をあえて眼中から外すことで、「芸術」の既得権を死守しようとしたからではなかったか。

その一方で、限界芸術論には決して看過しえない難点があることも否定できない。それは、鶴見が挙げた限界芸術の具体例が、今日の視点からするとあまりにも古色蒼然としているという点である。鶴見が限界芸術として紹介したのは、まりつき、すもう、獅子舞、羽子板、しんこぎいく、凧絵、月並み俳句など。いずれも今日の日常生活から見失われて久しいものばかりだ。年賀状ですら、現在のインターネット社会においては、あまり馴染みがあるとは言えないだろう。庶民にとっての芸術を訴えかけるはずの限界芸術論が、その具体例があまりにも旧態としているがゆえに、今日の庶民を疎外してしまっているとすれば、本末転倒というほかあるまい。ところが、翻って今日の現代社会は、安価で高性能のデジタルデバイスが普及した結果、非専門家による創作活動がかつてないほど盛んである。音楽や映像であればYouTubeやニコ動、イラストレーションであればPixiv、写真であればInstagramといったように、かつて特権的で排他的だった「表現」や「創作」の現場は、少なくとも形式面においては、庶民に幅広く開放されている。いや、むしろそのようなデバイスが日常生活に逃れがたいほど深く浸透していることを思えば、私たちはいまや誰もが作り手の側に強迫的に追い込まれていると言えよう。その昔、ヨーゼフ・ボイスは「誰もがアーティストである」と啖呵を切ったが、それとは別の意味で、いまや誰もがアーティストのように絶えず表現しながら生きることを強いられているのだ。つまり現代社会は「限界

芸術の時代」として診断しうるが、かりにそうだととしても、鶴見が限界芸術論を構想した時代とは明らかに変化しているのである。

それゆえ必要なのは、限界芸術という概念の再定義である。グローバリズムとインターネットがデフォルトの社会にあって、今日の限界芸術はいかなる様態でありうるのか。鶴見が挙げたような大正から昭和初期にかけての民衆文化に同時代的なリアリティが認められないことは事実だとしても、それでは昨今のデジタル文化をそのまま限界芸術として考えるべきなのだろうか。私にはそうは思えない。なぜなら、鶴見は限界芸術を、「見る」「読む」「書く」「しゃべる」といった人間の基本的な身ぶりを基準に構想していたからだ[9]。であれば、限界芸術とは私たちの身体性と密接不可分であり、その身体性を著しく欠落させたインターネット文化に限界芸術を再構築する糸口を見出すことは難しい。そもそも、様々な物理的な制約を乗り越える能力を誇るインターネット文化でさえ、その反面で、物理的な空間における現実的なコミュニケーションを要請するという逆説を生んでいるように、どれだけネット空間が充実したとしても、結局のところ身体性の問題を無視することはできない。であれば、限界芸術を再構築するための理路は、私たち自身のこの身体を貫いているはずだ。



二〇一五年の夏、新潟県十日町市のまつだい「農舞台」で、「今日の限界芸術百選」展を開催した[10]。これは、ほぼ同時期に行われた「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2015」の特別企画展で、私がプロジェクト・ディレクターとしてキュレーションを手がけた企画展である。その主旨は、文字通り「今日の限界芸術」と考えられる「もの」や「こと」を可能な限りたくさん紹介するというもの。パンクバンドや花道家、駅の警備員、銭湯のペンキ絵師、ダンサー、書道家、地元に住まうご高齢の絵描きや研究者、そして現代美術のアーティストら二八組が参加した。それらの内訳を勘定に入れば一〇〇人近い人々を結集したことになる。



ここでは参加者の中から選出した三組の事例に沿って、今日の限界芸術の再構築について考察したい。一人は、佐藤修悦。一九五三年生まれの警備員である。職業的には駅と鉄道の保安を担い、専門的に美術を学んだわけではない。紛うことなき、美術にとっての非専門家である。そんな佐藤を今日の限界芸術として取り上げたいのは、彼が「ガムテープ文字」を作っているからだ。

二〇〇四年、佐藤修悦はJR 新宿駅に勤務していた。当時の新宿駅は大規模な改修工事が行われており、駅の構内は非常に複雑だった。通路があまりにも頻繁に変更されるため、道に迷う乗降客が続出した。当初、佐藤は口頭で道案内をしていたが、新宿駅の乗降客は一日で約三五〇万人。発声だけで乗降客を円滑に誘導することは不可能に近かった。そこで一計を案じた彼は、現場に転がっていたガムテープで文字を形成した案内標識を自発的に制作したのである[図1]。

効果はてきめんだった。佐藤がガムテープで作った文字は非常に明快でわかりやすかったからだ。乗降客はそのガムテープ文字に導かれて、駅の構内をスムーズに移動することができた。しかもガムテープを貼り合わせているだけなので、たとえ工事の進行によって通路が変更されても、ガムテープを改めて貼り直せば十分対応できた。駅には指定されたフォントしか使用してはならないという規則があるが、佐藤の作ったガムテープ文字は実質的な効果があったため、当時の駅長が例外的に許可した。

その後、佐藤は同じく今日の限界芸術を担うアーティストである山下陽光[11]の積極的な活動によって、世の中に広く知られるようになる。山下が所属していた「トリオフォー」が佐藤に取材した映像

を YouTube に投稿、続いて山下の企画により個展「現在地」を開催し [12]、大いに話題を集めた。さらに映画の題字や週刊誌での連載、テレビ番組への出演など、佐藤はいちやく時の人となった。そのガムテープ文字は、いまや明朝体、ゴシック体に続く「修悦体」として知られている [13]。

「修悦体」が今日の限界芸術にふさわしいと考える理由は三点ある。

第一に、佐藤が美術の非専門家であるということ。彼は美術大学で現代美術を学んだわけではないし、修悦体の成功によってアーティストやデザイナーに転身したわけでもない。現在も変わらず現役の警備員である。

第二に、修悦体を受容しているのも美術の非専門家であること。山下陽光が企画した修悦体の個展には、わずか約一〇日間の会期中にもかかわらず、一〇〇〇人以上の来場者が訪れた。しかし、そこに美術評論家や美術記者、美術ジャーナリストは含まれていなかった。修悦体をめぐる一連の出来事は、明らかに現代美術の圏外、すなわち限界領域で生じたのである。

第三に、誰もが日常的に使用しているガムテープを素材にしている点。そのため修悦体は誰もが自分で作ることができる。高価な画材をそろえなければ始めることのできない油絵や、制作のために広い空間を確保しなければならない彫刻などと違い、修悦体は誰に対しても開かれているのだ。見るだけでなく、自分で作ることができる [14]。芸術の主体になりうる限界芸術の大きな特徴がここにある。

*

二番目の事例は、「宇宙王子サンパクガン」というハリガミマンガ [図2]。ハリガミマンガとは、文字通りハリガミとマンガを掛けあわせた造語である。二〇〇〇年、福岡の繁華街で正体不明の二人組「ガンジ&ガラメ」が、ビルの壁や電柱、街灯などを支持体にして、A4 一枚に描かれたモノクロのマンガを次々と貼っていった。通常、マンガは紙媒体やネットで発表されることが多いが、彼らはそれをハリガミと同じように街中で発表した。しかも興味深いのは、そのマンガの中に「毎週この場所で読むことができます」と書かれているように、「宇宙王子サンパクガン」は連載マンガだったことだ。

私は追跡調査と定点観測を始めた [15]。つまり、どの場所にどのくらいの頻度で貼られているのか、ハリガミマンガという活動の実態を究明するために持続的に観察したのだ。すると、このハリガミマンガが繁華街の人目につきやすい場所を中心に、ほぼ毎週のように更新されていることが判明した。また観察する時間をずらして確認したところ、圧倒的に午前中に残されていることが多かった。つまり夜中のうちに貼られ、それらが夕方になるに従い、徐々に剥がされていくという法則を推察することができた。もちろんハリガミマンガとはいえ、それらは無許可で勝手に貼付される以上、法的には違反広告物として取り扱われる。そのため、多くのグラフィティが消される運命にあるように、ハリガミマンガも剥がされることを余儀なくされる。だが、「宇宙王子サンパクガン」を単なる違反広告物として切っ捨てて捨てるにはあまりにも惜しい。なぜなら、それは少数とはいえ読者をもつマンガであり、その点において、非常に薄弱とはいえ確かなコミュニケーションであり、それゆえ、れっきとした「創作物」だからだ。

鶴見俊輔は限界芸術を「原始的なもの」として考えた。すなわち、限界芸術とは純粹芸術とも大衆芸術とも異なるが、しかし、純粹芸術にも大衆芸術にもなりうる母体である。落書きを楽しむ身ぶりがやがて絵画に発展するように、限界芸術は純粹芸術と大衆芸術の源泉というわけだ。「宇宙王子サンパクガン」というハリガミマンガも、原始的なものが顕在化した現象として考えることができる。

それは、明らかに物語性と時間性を帯びているという点で単なる「ハリガミ」ではなく、都市を支持体になっているという点で単なる「マンガ」でもなく、しかし、「ハリガミ」と同じように剥がされる点で「ハ

リガミ」に近く、「マンガ」と同じように読者をもつ点で「マンガ」とも言いうる、そのような両義的な特質を備えているからだ。鶴見が限界芸術の特徴として両棲類的な位置を挙げたように、「宇宙王子サンパクガン」は「ハリガミ」と「マンガ」が重複する限界芸術として考えることができるのである [16]。

*

三番目の事例は切腹ピストルズ [図3]。彼らは、いわゆるパンクバンドであるが、まさしく両棲類のように、音楽を中心としながらも、様々な文化表現のジャンルに重複している、今日の限界芸術を象徴する代表例である [17]。

一九九九年に結成された切腹ピストルズは、当初はセックスピストルズと同じように、ボーカルとギター、ベース、ドラムという、いわゆるパンクバンドの典型的な編成だった。ところが、ちょうど東日本大震災の前後から鉦、三味線、締太鼓、平太鼓、篠笛という伝統的な和楽器による楽曲に移行した。むろん、ここには電気に依存した従来のパンクへの疑いや、電気を媒介することなく、おのれの肉体と直接連動した音楽への信頼というメッセージが込められていたのだろう。

切腹ピストルズの基本的なメッセージは、「江戸へ戻せ」である。江戸とは、もちろん日本が近代化する前の近世、すなわち将軍が統治していた時代。近代的な価値観からすると、江戸はひどい身分制社会で、まさしく「切腹」のような野蛮な習俗が横行していた、非常にネガティブな時代として考えられている。しかし、彼らは日本の近代に対して根本的な疑義を抱いている。近代化の方向性を誤ったがゆえに、現代社会は豊かな文化資源や価値観を失い、様々な病理と障害が生じていると考え、だからこそ前近代、すなわち江戸へと回帰すべきだと主張しているのである。

切腹ピストルズの大きな特徴は、その魅力的な楽曲が幅広い世代に強く深く受け入れられているという点にある。基本的にはパンクバンドであるから、都市のライブハウスなどでは若者に熱狂的に支持されているのは当然だ。だが、とりわけ和楽器の編成に切り替えて以来、お年寄りたちにも愛好されるようになった。「今日の限界芸術百選」展では、会期中に新潟県十日町市のキナーレからまつだい「農舞台」まで、三〇キロあまりの山道を切腹ピストルズが演奏しながら練り歩くイベントを催したが [18]、市街地の老人ホームから山中の集落まで、行く先々で彼らは大歓迎された。懐かしい太鼓の音に引き寄せられたのだろうか、ほとんど寝たきりの御老人たちすら、家の奥から続々と表に出てきた。文字通り老若男女が手を振り、拍手を送り、おみやげやおひねりを差し出したのである。その評判が評判を呼んだのだろうか、切腹ピストルズは各地の集落で行われる盆おどりや納涼会に招待され、そこで演奏を繰り広げることで祭を盛り上げることに一役買った。

切腹ピストルズのもう一つの特徴は、その「江戸へ戻せ」というメッセージを単に楽曲として発信するだけでなく、自らの生き方としても実践している点である。たとえば、彼らはみな野良着を着ている。野良着とは、野良仕事をする百姓が日常的に着ていた衣服。破損したところをボロでつなぎあわせ、改良を重ねることで自分の身体に適合させる、ある種のブリコラージュである。彼らはその野良着を着て演奏するが、それはライブハウスだけのことではない。つねに、日常的に、野良着を着て暮らしているのだ。ライブが終わった途端たちまち衣裳を着替えてしまうようなパンクバンドとは対照的に、切腹ピストルズは裏表なく、思想としても生き方としても、江戸を自ら生きているのである。

ここにあるのは、明らかにパンクの世界でいう「Do it Yourself」という精神である。すなわち、ものを安易に消費するのではなく、自分で作り、なんとかするという身ぶり。切腹ピストルズは、江戸へ戻せというメッセージを楽曲に含めて発信しているだけではなく、自ら江戸を生き始めているという点で、Do it Yourself の思想を徹底的に実践しているのだ。それが証拠に、彼らには楽曲の演奏のほかに、それぞれ

の得意技をもっている。百姓として米を作ったり、雪駄や下駄の職人になったり、詩吟や尺八を学んだり、様々な伝統芸能や伝統技術を身につけることで、江戸を実現するための手段を身につけているのである。だが、それは単なる目的達成のための手段ではない。江戸を生きるために自ら江戸を実現しているのだ。単に「江戸に戻せ！」というメッセージを発信するのではなく、自分の身の周りから江戸に戻していると言ってもいい。その意味で、切腹ピストルズは音楽のパンクバンドでありながら、社会改良を実践する政治的な結社でもあるといえるかもしれない。

前述したように、鶴見俊輔の『限界芸術論』には、その具体例が古いという弱点がある。しかし、切腹ピストルズがこのようにして江戸を積極的に生きていることを考えると、鶴見の古さには、むしろ肯定的な意図を読み取ることもできなくはない。つまり、その古さは戦略的に時代を遡ろうとする意欲の現れとして考えることもできるのだ。切腹ピストルズが近代批判のための具体的な生き方として「江戸」を実践しているように、鶴見俊輔が『限界芸術論』で大正から昭和初期の古い生活様式を強調したのは、近代的な価値観に基づいた現代社会を批判的に相対化するためではなかったか。

その最も明示的な例証は、鶴見が『限界芸術論』の中で柳田国男について言及したところにある。鶴見によれば、柳田にとって祭は、映画が「総合的大衆芸術」であるのと同じ意味で、「総合的限界芸術」である。それは、「集団全体が主体となって、みずからの集団生活を客体としてかえりみて、祝福すること」であるが、現代における祭は演じる者と見る者とに分離してしまったため、衰退してしまった^[19]。つまり、ここには現代美術がアーティストと鑑賞者という役割分業を明確に区別したように、あるいは床の間から掛け軸を「日本画」として引き剥がしたように、空間を専門化する近代という権力の痕跡がある。このことを批判的に相対化するためにこそ、鶴見はあえて古い民衆文化を強調したのであり、同時代の知識人や芸術家ではなく、柳宗悦や柳田国男、宮沢賢治といった一時代前の文化表現者たちについて論述したのだった。

注目したいのは、柳田国男の近代批判を限界芸術として位置づけながらも、その処方箋や提案については、鶴見は必ずしも肯定的に評価していないという点である。鶴見によれば柳田は、観光客を集めるような昨今の大きな祭はすでにある種の大衆芸術に近く、それゆえかろうじて限界芸術としての働きを保っているのは、その土地の人々の間だけでひっそりで行われている小さな祭だけであるから、小さな祭を復興しなければならぬという。ところが、鶴見は「江戸時代以前にあったような祭を昔のままに復元させることにどれほどの期待をかけることができようか」と疑問を呈したうえで、小祭を再興するだけでなく、それを支えていた国民的信仰をも復興させることが必要であるという。

国民的信仰と新しい小祭を作ること。むろん鶴見俊輔も、そのための具体的な提案を開陳しているわけではない。だが重要なのは、鶴見が近代批判の処方箋として信仰と創造、すなわちまさしく「芸術」に着目していたことだ。社会科学でもなく人文科学でもなく、芸術にこそ近代を乗り越える糸口がある。限界芸術には、近代を超克する可能性が埋め込まれていたのである。



今日の限界芸術を再構築するための手がかりは、現状のところ、三つある。一つは佐藤修悦に見出すことができる芸術の主体性。修悦体には、作品を鑑賞するだけでなく制作する契機が確かにある。第二に、ガンジ&ガラメによる「宇宙王子サンパクガン」に見受けられるジャンルの重複性。ハリガミでもなくマンガでもなく、しかしながらハリガミにもマンガにもなりうる「のりしろ」が、限界芸術の特質であることを確認した。第三に、切腹ピストルズが体現する前近代への意図的な遡行性。論理として

の近代批判ではなく、芸術としての近代批判の可能性を彼らは実践している。

*

限界芸術が純粋芸術と大衆芸術の母体であり、あらゆる役割分業を還元する原始的なものであるならば、その再構築の作業は客観的な立場からはなしえない。それは自ら限界芸術を実践しながら、結果としてその概念の再構築を導き出すようなかたちになるはずだ。今後の限界芸術は、切腹ピストルズが体現したような、江戸時代というアナクロニズムによる祭の再創造から生み出されるに違いない。もちろん現代美術もまた、その祭の再創造に関わることができる。

- [1] 石子順造「キツチュ論ノート」『鶴見俊輔著作集第一巻』喇嘛舎、一九八六年。
- [2] 谷川渥がわずかに言及しているのは、あくまでも例外である。『日本近現代美術史事典』東京書籍、二〇〇七年。
- [3] 鶴見俊輔、長谷川幸延、福田定良「座談会 文化と大衆のこころ」『日本読書新聞』一九五六年一月一日号。
- [4] ユルゲン・ハーバーマース「近代——未完のプロジェクト」『反美学——ポストモダンの諸相』勁草書房、一九八七年、三〇～三一頁。
- [5] 鶴見俊輔『限界芸術論』ちくま学芸文庫、一九九九年、二五頁。
- [6] 鶴見前掲書、一六頁。
- [7] 中沢新一によれば、このような意味で「限界」という言葉を用いたのは経済学に由来する。一八七〇年代、ジェボンヌ、メンガー、ワルラスの三人が、それぞれほぼ同時に発見した「限界効用」の概念から現代の経済学は始まった。中沢新一「寺山修司の詩的限界革命」『寺山修司著作集1』クインテッセンス出版株式会社、二〇〇九年。
- [8] 鶴見前掲書、二八頁。
- [9] 鶴見前掲書、八八頁。
- [10] 詳細は以下を参照。genkaigeijutsu.tumblr.com
- [11] 一九七七年生まれ。アーティスト。古着のリメイクブランド「途中でやめる」を主宰。かつて高円寺で古着屋「素人の乱シランプリ」を運営していたが、現在はネット通販を中心に活動している。
- [12] 佐藤修悦展「現在地」、素人の乱シランプリ、二〇〇七年八月二六日～九月四日。
- [13] 佐藤修悦『話題の新書体「修悦体」をマスターしてガムテープで文字を描こう』世界文化社、二〇〇九年。
- [14] 「今日の限界芸術百選」展の会期中、二〇一五年八月一日、まつだい「農舞台」のピロティで、ワークショップ「佐藤修悦さんとガムテープ文字を作ろう！」を開催した。参加したのは約二〇名。佐藤による指導のもと、それぞれ「夢」という文字を作った。
- [15] その後、ガンジ & ガラメと面会を果たした際、直接確認したところ、彼らは二人で共同でマンガを描いていたわけではなく、描き合いをしていたことが判明した。つまり、ガンジが一話分のマンガを描き、路上に添付する。それを見たガラメが次の話を考え、描いたマンガを路上で発表する。あらかじめ入念に物語の展開を決めていたわけではなく、和歌における連歌のように、いわば即興の連続だったのだ。
- [16] 拙稿「alternaive realities ストリート・アマチュア・クリティカル」『今日の限界芸術』BankART 1929、二〇〇八年。
- [17] <http://seppukupistols.soregashi.com>
- [18] 切腹ピストルズ「十日町から松代を目指せ！練り歩き」二〇一五年八月八日～八月九日。
- [19] 鶴見前掲書、三四～三七頁。

作品制作と収蔵されること

白川昌生

私は現在、群馬で生活、制作している。私の場合、画廊やコレクターがついてもいないので作品が収蔵されることを考えて作っていない。無論、絵画やドローイング、写真などそれなりに収蔵が可能なメディアを使っているが、初めから収蔵されることを目的として制作されてはいない。

私の表現したいイメージ、メッセージの方が作品として作られ提示されることを、一番の優先順位にしているので収蔵が困難な表現形態になっても、ほとんど気にしないでこれまでやってきたし、これからもそれは変わらないと思っている。

*

八〇年代の頃は、廃材を再利用した彫刻を作っていたが、コンクリート木枠の使われていた合板とその質感が自分の表現にぴったりと判断して制作していた〔図1〕。当然のことだが合板の表面に付着しているコンクリートは、ひっかいたり振動を強く与えれば、剝離したり壊れたりする可能性もあった。しかしそうした偶然的破壊的事故も作品の要素として私は考えていたので、展示のつど少しずつ壊れる表面は作品とともに存在する不可欠要素として捉え、なんども廃材再利用の彫刻作品を展示してきた。

*

また九〇年代の半ばから「日本人ですか」のシリーズでは、古い瓦や粘土、机、木札などを使ったインスタレーションの作品を作った〔図2〕。このインスタレーションも会場にあわせてそのつど作家である私が、作品を設置していくもので、いくつかの基本構造は変わらないとしても展示空間に対応して設置自体を変化させていった。ここでも瓦、粘土は展示のあとでは壊れたり、廃棄するモノも出て展示以前の状態を保つことは困難であるという事実がついてまわった。しかしそれでもインスタレーションの提示する全体的イメージを私が作り出して提示できれば、そうした可動領域もより肯定的な要素として活用してきた。偶然性、可動的、変化などがあらかじめ作品の中に含まれているのだ。

*

二〇〇〇年以降はアクション的な要素が中心になった《無人駅で焼きそば》〔図3〕という作品を作った。これは写真がその記録と同時に、写真作品としても提示することができる。あるいは机、お湯ポット、焼きそば、ゴミ箱などと組み合わせてインスタレーションとして展示もできる作品になっている。そこでは観客が会場で焼きそばを食べることが可能になるため、ときどき焼きそばを補給しておく必要がでてくる。観客の関与が重要なものになるがそれは展示期間の中で発生する予測不可能な出来事、この出来事もこの作品の一部となるのだ。

*

二〇〇七年に群馬県立近代美術館主催で《フィールドキャラバン計画》〔図4〕を制作した。これは群馬の冬のスポーツであり、またライフスタイルとしてのスノーボードを取り上げた作品である。ここでは私一人ではなく多くの協力者と一緒に制作せざるをえないので、協働制作であった。スノーボードを楽しむ若者、スポーツ店、スキー場の関係者などにインタビューも行い映像を作りDVDにした。スノーボードの歴史に関わるドローイング、また八〇枚のボード板を使った七メートルくらいの大きさの彫

刻やボード世界を導いていくニンフ像をシルク布に刺繍して展示した。会場では大きなモニターあるいはプロジェクターでDVDを見てもらった。

DVDでは専用の音楽、ロゴ、イベントが使われてでき上がっているのです、単なる記録媒体ではなく、作品として仕上げられている。

*

二〇一二年に新潟市主催の「水と土の芸術祭」では、沼垂地域に残されていたトタン屋根の商店街に《沼垂ラジオ》を開局して放送活動を七月から一二月までの半年間、毎週末行った〔図5〕。過疎化して無人状態に近い商店街でラジオ局を開局して、地域の人たちの積極的参加で地域情報中心のラジオ局となった。沼垂弁講座、音頭シンポジウム、沼垂の詩人、水路開発の歴史、沼垂三三カ所めぐりなど様々な地域がらみの放送で地元の人たちに好評であった。そのため一二月にイベントが終わったとき、沼垂の人たちがラジオ活動を引き継いで行うことが決まった。《ニュー沼垂ラジオ》となったのである。そして二〇一五年七月から一〇月までの四ヵ月間、私は再度招待されてラジオ活動に参加することになっている。

*

二〇一四年にアーツ前橋の主催で《既ノ木馬祭り》を制作した〔図6〕。幕末から明治期になる中で前橋の町に生まれた「木馬祭り」の由来の物語を書き、それをもとに祭りを作っていった。物語を参加者に読んでもらい、祭りの参加者を集め、小学校などでもワークショップを重ねて様々な人たちに参加をうながした。祭りに使う大きな木馬を制作した、また子どもたちが乗って練り歩く小馬を四体制作した。専用の祭りのノボリも多数作り町中に立て、祭りのときは一緒に持ち歩いて練り歩いてもらった。私一人ではこの祭りは提案ができて実行はできないため、多くの人たちと話し合い、協力をお願いしてみんなで協働して初めてこの祭りは実現できる。障害者の人たちにも祭りに参加していただいている。二〇一五年も木馬祭りを一〇月に前橋でアーツ前橋も協力して実現する予定で動いている。

*

以上のように私は収蔵されることを念頭に置いて制作しているわけではないので、私のドローイング、絵画、彫刻、インスタレーション、写真が収蔵されることもあるが、それは結果である。個人、公的なかたちでの収蔵がどう私の活動に対応するのか、収蔵を念頭に置いて制作していないし、私の作品の素材は保存という点でも作品によっては壊れやすい、保存が困難な作品もある。私は自分のイメージが求める世界でそれに適合したメディアを使っていきたいと考えているので、デジタル技術も自分なりに可能ところで使うし、協働制作も行うことに問題をもっていない。開かれた視点でアート活動をこれからもやっていくつもりである。私はだからといって過去からある伝統的なメディアである絵画、彫刻、版画などを無視しても否定してもいない。むしろすべて使えるモノは使って表現、制作をすすめたいと思っている。

*

あえていうならば私の場合はミュージアムピースを想定して制作していない。特に日本の美術館では実験的、冒険的、社会的アートの動きとほぼ同時に収蔵活動も行うヨーロッパの美術館と比べて、相対的に絵画、彫刻という近代的な枠組みに適応する作品が収蔵対象の中心になっている。しかし欧米では、物故作家の残したアトリエがそのままベルリンの美術館の一室全体に展示されている。日本的にはゴミ屋敷状態の材料の集積空間が作品として公開されていた。あるいはロンドンでは同性愛者の生活現場の寝室がそのまま展示期間中公開され収蔵されていた。そういう欧米レベルでなら現在見られているイン

スタレーション、アクション、ドキュメンタリー系の作品など、私の作品を含めて現在見られている日本の現代美術のほとんどの作品が収蔵対象になってしまうはずだが、日本ではそういうレベルは望めないで、私は初めからミュージアムピースを想定していないのだ。むしろ表現、展示することに重点を置いて制作している。収蔵されるかどうかは、ほとんど考えていないし、それに関わる画廊も私にはない。

*

美術作品であるかどうかの過去の基準の中で私は制作しているのではなく、自分がこうあるべきだと感じ、思う表現で作品を作っているのだ。それがたとえば絵画、彫刻という基準に合うかどうかは、ほとんど重要な問題になることはない。作家によっては絵画、彫刻という基準の中でストイックに制作している人もたくさんいるが、私はそうではない。また作品制作を作家一人だけの中で制作完結するときもあるが、発注、依頼して制作することもある。いまの時代ではそうした発注制作、協働制作もいくらかでもありえる。

*

私のようなマイナー的な位置の作家にとって、ミュージアムピースという発想自体がない。かつてドイツにいたときには、美術関係者からミュージアムピースだと作品を指摘されたこともあったが、日本ではまったくそういう位置に自分はいないので、考えることもない。というかこれは日本美術史の組み立ての問題でもあるはずだ。美術館に収蔵される作品群によって、その国の美術史の大枠が組み立てられるからだ。欧米の美術館は同時代的な動きが非常に早いし、意識的に収蔵を推し進め歴史を構築していく作業を、作品と同時にやっていると言える。国立系の美術館こそが率先して先端的作品を収蔵すべきなのに、大きく遅れているように見えるのは私の思い違いだろうか。現代美術の活動の方向性、スピード感と美術館の方向が一致してないように、時間差がありすぎるように見える。

*

ただ収蔵困難な作品を自分からあえて作っているわけではなく、日本の美術館制度の中では作品収蔵の枠、規定が古い近代的な規範に従っているのがわかるから作家としては、期待していないということである。欧米の美術館がもっている同時代的な相関的活動が日本では、まだまだ十分に活性化されてない。収蔵できない新しい表現の作品に対して美術館側が積極的に、同時的にいかに収蔵することが重要なのか、という議論もほとんど聞いたことがない。そうした新しい作品が評価、収蔵されていけばそれを見て次世代の作家たちは、自由の正統性を与えられさらなる冒険的、実験的、画期的作品を作り出してくることもなるのだが、いまだに先端的な活動は美術館の外部なのかもしれない。それと収蔵していく作品の数、スピードも遅い。私のように六〇歳すぎて死期が近い作家とか、すでに死んでしまった作家とかの作品が収蔵されてもいいが、評価の定まらないもっと若い世代の作品をどんどん収蔵していくべきなのに、美術館の対応はいかにも遅い感じがする。

*

これは個人収蔵の場合も同じだろうと思う。地方にいて画廊、コレクターもほぼ不在の中で、私は制作し発表することにまずエネルギーをかけており、見にくる少数の観客にメッセージ、イメージが伝わればよいと思っている。協働制作する中では制作に関わる人たちと作品、イメージについて制作過程の中で話をすることがたくさんある。そういう中で理解してもらい、制作に参加、手伝ってもらっている。

画廊関係もない私には、制作の上においてそれが商品となって市場にでることは、ほとんど考えられない。おそらくごく少数の人が私の作品を購入しているが、市場に再度出てくることはないだろうと言える。そのため売れやすいサイズ、素材、表現などを想定する必要もない。廃材で作られたレリーフ状

の作品は、その個人からの要望などではなく、すべて私の決定で作られた作品を相手の住宅の壁面にとりつけたものである。

このように通常のアート市場とは無縁の状態の私にとって、作品の値段、流通、アートフェアなども無縁状態のままになっている。社会的なメッセージの作品も私は作ってもいるが、メディアに特に取り上げられることも、そういうメディアの流通場に作品が置かれられないので、ほとんど知られないままで少数者の観客だけが私の作品を見るだけである。私なりに自分に可能な場で、無理をせずにやれることをやって発表してきた。これまではそうだった。

*

九〇年代の終わりに地域通貨を扱ったとき、非常に安い価格でオリジナル作品を販売もした。価格破壊だと非難されたこともあるが、私にとっては日本の美術市場は存在しているようでいて存在しないも同様の状態なので、価格破壊と言われても、この日本で美術作品の価格がどういうものなのか、現在のグローバル化した市場で日本価格が意味を持つのか、あるいはガラパゴス化の現れの一つではないのかと危惧したくらいだ。事実、日本の現代美術作家の最も先端で動いている作家の市場は、ここ日本ではなく外国であるのは否定できないことだし、外国の国際展の方が作家に大きなステータスと身分保障を与えていると思う。アジアの中で日本の美術市場はどれだけの力をもっているのだろうか、そのことが作家、作品の活動の可能性にも影響してくるはずだと私は思う。商業市場のみならず象徴市場においてもそうではないだろうか、という疑問を日本で美術をやっていると思う。

*

美術史、美術理論、美術館、展覧会、美術アーカイブなどの領域でも、象徴市場で日本は先導的活動をやっているのだろうか、憤りを私は持っている。グローバル化しているのは商業市場だけではなく、象徴市場も同様であるし、美術作品はその象徴市場の中で最も価値ある取引を引き起こす対象物だからである。たとえその作品と呼ばれるものが、非物質的、時間的、運動的、協働的であってもそのことに変わりはない。

*

表現メディアについて、私は最先端技術表現至上主義ではないし使えるもの、手段は伝統的なものから最先端のものまで何でも使っていく。私にとって表現するにふさわしいと思われるメディアであれば、躊躇なく使う。デジタルビデオ機器、放送機器、さらにはほかの技術、知識、科学、医学、なんでも自分のイメージを形にするのに必要であれば使うつもりだ。その意味では美術館という場所、制度を自分の表現に関係させていくことも当たり前になるだろう。たとえば《フィールドキャラバン計画》や《木馬祭り》では単に展示空間として美術館と関係するだけでなく、美術館という公的空間をもつ文化的な場でスノーボードや木馬物語を公開して見せることで、より社会的認知をうながすという作業ができることを自覚して活用することにした。画廊や他のアートイベント空間とは違う活動を美術館は行っているし、違う可能性があるはずだと思っている。単に作品をコレクションする場としてでなく、より積極的な社会、文化的活動に私は作品、計画、プロジェクトなどで関われると思っている。その意味では作家にとって美術館も一種のメディアということもできるし、文化装置として新しい活動も可能だと思っている。

*

群馬という地方で制作、生活している私は、自分なりにグローバル化した世界を念頭に様々な妄想をいだいて活動を続けている。作品で食っていけるような位置にはいないマイナー作家であったし、ほぼ

二五年近く専門学校と中学、高校の美術教員をやることで給与をもらって生きてきて、そのお金で制作も続けられてきた。彫刻を作っていたことでアートフロントギャラリーから声をかけられ、ファーレ立川、妻有トリエンナーレの第一回にも野外の公共彫刻を設置することもできた。またそれで得たお金でプレハブのアトリエを建てることもできた。専門学校の安い給与だけではアトリエを建てることはできなかった。私は野外の彫刻に関しては、できる限りメンテナンスフリーの考えを基本において制作してきた。設置されたあとにおいて管理費等でその地域に負担をかけないこと、これは私なりにいろいろな野外彫刻を見て考えてきたことである。また材料費として支払われたお金が、設置される現地で使われる、たとえば現地の材料、工場、制作などを積極的に使うことで、お金を現地に還元することも考えた。中央で作品を制作して完成品を運んでくるという従来のやりかただけではない可能性を探した。

地域で活動していると、様々に地域との関係、歴史、生活の中での相関的つながりを作品の中に生かせるようにと思う。それが私の地域で制作している作家の姿勢だと自分なりに妄想している。地域というものこそが妄想だとしても。

東京都現代美術館における作品の分類

加藤弘子

東京都現代美術館（以下、現代美術館）は一九九五年三月に江東区木場公園内に開館した。この美術館の前身となったのが、東京・上野公園内にある東京都美術館（以下、都美術館）である。都美術館は一九二五年に東京府美術館（以下、旧館）として開館、日本で初めて恒常的な建築を伴う同時代美術の発表の場所として出発した〔1〕。その後、老朽化した美術館の建て替えが行われ、新たな美術館として一九七五年に現在の都美術館が開館し学芸員職が配置されるとともに積極的に作品の収蔵を行うようになっていった。

先に前身としたのは、現代美術館が都美術館の収蔵作品を引き継いでいるという点においてである。現代美術館のコレクションのうち約三〇〇〇点は、都美術館で収蔵していた作品であり、九五年の現代美術館開館に伴い上野から移送された。その三〇〇〇点のうち五六〇点余が一九二七年から一九七四年に収集されており、残るおよそ二四〇〇点の作品が、一九七五年から一九八七年の収集である。これに引き続き、現代美術館としての新たな収集は一九八八年から開始され、二〇一四年三月末までに一七五七点が購入あるいは寄贈により新たなコレクションに加わり、現代美術館の収蔵作品総数は四七二〇点となっている。

これらの作品は、「油彩画」「日本画」「水彩・素描」「版画」「彫刻」「工芸」「写真・映像」「二次資料」といった八つの種別に分類され、管理されている〔2〕。この項目は、都美術館で用いていたものをほぼそのまま引き継ぎ現在に至っている。変更した点としては、「写真・映像」がかつては「写真」のみであったという点で、この変更は二〇〇〇年頃に行っている。種別ごとの収蔵作品数としては版画が最も多く二一五四点、これは上野でのコレクション三〇〇〇点のうち約半数が版画であったことが影響している。次いで油彩画が九三四点、水彩・素描が六六八点、彫刻三五五点、写真・映像二二八点、工芸八二点、日本画二〇九点、二次資料五六点である。

このように作品の管理上は現在でも種別ごとにコレクション数の統計を取る方法が用いられているものの、戦後作品を主として扱う上ではこの分類が困難な作品も少なからず含まれている。本稿では、都美術館から現代美術館に引き継いだコレクションの管理を進める上で直面したいくつかの事例を示し、特に一九六〇年代以後の新たな作品の出現が美術館における種別の考え方に与える影響の一端を報告したいと思う。

美術館における分類

まず、種別ごとの分類が美術館の中でどのように使われているかを簡単に説明しておきたい。いうまでもなく、収蔵作品を保存・管理し体系的に分類整理することは博物館としての美術館における基本的かつ重要な仕事の一つである。現代美術館でも都美術館で整備された方法を引き継ぎながら業務を行っている。

現代美術館に作品が収蔵されると「作品基本カード」が一つの作品に一枚必ず作成される。これは、

㊦サイズの厚紙で、ここに記載される項目は、作家名、作品名、制作年、材質・技法など作品に関わる情報とともに、管理番号と種別が付与される。このカードは汚損や破損がない限り作り変えられることはなく、そのままキャビネットで保管される。キャビネット内は、作家名の五十音順（海外作家の場合はアルファベット順）になっている（都美術館では、種別ごとに分類された上で作家名の五十音順になっていた）。

カードでの管理の一方で、現代美術館の開館にあたり収蔵作品の情報はコンピューターを用いてデータベース化された。データの基本情報はカードと同一で、作品の貸出や展示の情報はこのデータベース上で管理されている。現状では、データベースの管理が主であり、カードによるデータの保管はそれを補う位置づけだといえる。

データベースであれば、検索機能を使うことで任意のデータ（作品情報）を抽出することができるため、作品情報を管理する際に分類項目による整理保管体系が基本的には必要がない。よって、作品管理上かつては必要であった種別という項目は現状において必須ではなくなっているということもできるだろう。

しかしながら、ここで種別を問題としているのは、収蔵作品すべての情報をグループ化し管理することを目的に定められた分類とはすなわち、それを設定をした時点で美術館が扱う（収集する）ことを想定した美術作品の範囲を暗に示しているともいえるからである。

素材の多様化と作品の多義性

収蔵作品の情報は、インターネット上で文字データのみを公開するとともに、収蔵作品図録『東京都現代美術館収蔵作品図録 1』（一九九七年）、『東京都現代美術館収蔵作品図録 2』（一九九八年）を制作し配布している。

掲載にあたっては、掲載順を定める一段階目に種別、二番目が作家名の五十音順（海外作家の場合はアルファベット順）、同一作家に複数の作品がある場合は制作年代順での掲載となっている。これは、都美術館で一九八五年・八六年に二分冊で刊行した収蔵作品図録（『東京都美術館収蔵作品図録 1985-1』『東京都美術館収蔵作品図録 1985-2』）に倣ったものであった。しかしながら、現代美術館において収蔵作品図録制作のためコレクションの分類整理を見直し掲載順を決める段階で、いくつかの作品の種別について疑問が生じた。その結果、凡例に「分類が困難な作品の場合、原則として油彩画の分類のもとに収録した」という記述を入れ、さらに項目名を「油彩画他」と表記することにした。これが最良の解決方法だったとはいえないものの、以後作品の分類について再考するきっかけとなった。

収蔵作品図録で「油彩画他」に分類した作品の一つが、中西夏之《洗濯バサミは攪拌行動を主張する》（一九六三年／一九八五年収蔵）[図1]である。七枚のキャンバスを組み合わせた作品で、一九六三年の第一五回「読売アンデパンダン」展に出品された。キャンバスに穴を開けて紐を通して固定し、そこに洗濯バサミを止めつけたものとなる。絵具を洗濯バサミに置き換えたという点では絵画であると考えられる。しかし、「読売アンデパンダン」展に出品された際には、洗濯バサミはキャンバス上だけでなくその周囲に拡散していったという[3]。二〇一〇年一〇月二九日から二〇一一年五月八日まで現代美術館常設展示室で開催された「Σ〇H コレクション展 クロニクル一九四七—一九六三 アンデパンダンの時代」展準備の際にも、作家が来館し自身や周囲の人へと洗濯バサミを拡散しながら展示を進めている[4][図2]。

このほかにも、合板に注射針やプラスチック片などをポリエステル樹脂で固定した作品である村上善男《物質の変声期 M の場合》（一九六四年／一九八三年収蔵）は、素材として油彩やアクリル絵具などは登録

されていない。加納光於《Mirror, 33》も、一九六五年の制作で版面に用いる亜鉛版にバーナーで穴を開けた作品である。

分類の揺らぎは油彩画だけではない。「彫刻」においても、インスタレーションが加わることで齟齬が生じることになる。菊畑茂久馬《奴隸系図（貨幣による）》（一九六一／一九八三年再制作／一九八三年收藏）〔図3〕は、一九六一年の第一三回「読売アンデパンダン」展に出品された作品が都美術館での展覧会のために再制作され、その後收藏したものである。表面に隙間なく五円硬貨を打ち付けた二本の丸太に布やろうそくなどを配し、さらに周囲にも五円硬貨が撒かれている。展示は作家によって作成された詳細な指示書に基づき行われ、その意図をできる限り正確に再現できるようになっている立体作品ではあるが、彫像あるいは塑像ではない。

以上のように「油彩画等」という項目を設定したことや「彫刻」という呼称との齟齬という問題が生じる原因の一つは、使用している種別の基準が主に素材・技法に基づくという点にあるといえる。戦後作品の多様化は、従来の素材や技法からの逸脱を目指していたことを考えれば、当然の成り行きといえるだろう。

これらの作品が出品された「読売アンデパンダン」展〔5〕は、一九四九年から一九六三年までの第一五回展まで旧館において自由出品で無鑑査の展覧会として開催されていた。特にその終盤からは「反芸術」と称される作品が出品されたことでよく知られている。ただ、それらの作品のいくつかは会場を貸す側である美術館との軋轢を生み、第一四回展が終了した後の一九六二年一二月には「東京都美術館陳列作品規格基準要綱」が定められ、出品作品の適正基準が示されることになった。この要綱の冒頭に「当館において開催される展覧会の出品作品は、近時、一般的にその容量が大型化し、また種々の傾向が見受けられるが、この種作品の受け入れについては、館の社会教育施設としての性格のみならず、その建築構造および運搬施設その他の面からも、困難な事情にあるので」〔6〕とその目的が記載されている。続いて「規格基準」として重量と大きさなどの限度を示した上で、「出品の望ましくない作品の基準」として、「不快音または高音を発する仕掛けのある作品」、「悪臭を発し、または腐敗のおそれのある素材を使用した作品」、「刃物等を素材に使用し、危害をおよぼすおそれのある作品」、「砂利、砂などを直接床面に置いたり、または床面を毀損汚損するような素材を使用した作品」、「その他観覧者にいちじるしく不快感を与えるなど、公安衛生法規にふれるおそれのある作品」を列挙している。当時は、当然のことながらこれらの作品を收藏作品として想定してはいなかった。しかしながら、七五年に開館した都美術館では、「戦前の前衛展：二科賞樗牛賞の作家とその周辺」展（一九七六年）という特別展開催の後、「現代美術の動向」と題するシリーズとして「一九五〇年代：その暗黒と光芒」展（一九八一年）、「一九六〇年代：多様化への出発」展（一九八三年）、「一九七〇年以降の美術：その国際性と独自性」展（一九八四年）という戦前の前衛作家から戦後の動向までを体系的に示す展覧会を連続的に開催したことを契機として、各々の時代で先駆的な活動をした作家たちの作品を数多く收藏していくことになる。中西や菊畑作品はその代表的なものである。かつては軋轢を生んだ作品を展覧会として体系づけ評価するという経過の中で、美術館自らが設定した種別の枠組みを超えた作品の收藏が行われたといえることができる。

作品の範囲

一九六二年の「東京都美術館陳列作品規格基準要綱」は、一九七〇年一〇月付で刷新された。加えられたのは展示を制限する規格基準のうち「陳列区画の明確でないため管理上支障のある作品」という文

言である。一九七〇年五月一〇日から三〇日まで旧館で開催された「日本国際美術展（東京ビエンナーレ）

第一〇回 人間と物質」の開催後のことである。美術批評家の中原佑介をコミッショナーとしたこの展覧会では、美術館内だけでなく館外への展開を図ったりリチャード・セラや壁面への直接のデッサンを試みたソル・ルウィット、縞柄の壁紙を壁面に水張りしようとしたダニエル・ビュランなど多くの作家の作品が美術館側から展示を規制され、無許可での展示や変更を加えざるをえない状況になっていた〔7〕。

現状においてこれらの作品は、企画展として開催する場合の出品は不可能ではないといえるものの、収蔵となれば容易ではない。それは、美術館のコレクションが財産として管理されるという点で、種別だけでなく作家名、作品名、制作年、材質技法そして寸法という管理上のデータと作品そのものを突合することができなければならないという理由による。

しかし、「モノ」として捉えた場合どこまでが作品というべきか特定が難しい事例もある。

ナム＝ジュン・パイクの《H> 時計》（一九八四年／一九八四年収蔵）〔図4〕は、一二インチテレビ二台、二〇インチテレビ二台が素材として登録されている。ブラウン管に映る映像を機器内部で操作し、画面を時計の針のような一本の線にして二四台のテレビで角度を変えることで二四時間を指し示すものである。制作された当時は、ブラウン管テレビが製造されなくなることは想定されていなかったはずだが、現在では故障した場合の部品の入手も困難になっている。この作品については、まとまった数のブラウン管テレビが入手できるうちに、まったく同じセットを再制作して展示用とし、オリジナルは保管することにした。オリジナルを保管することで、「モノ」としての作品を保全しようとした措置といえる。ただ、今後起動しなくなった場合オリジナルのテレビが作品として成り立つかは慎重に検討しなければならないだろう。

同様の問題は、最近の作品でも起こっている。田中功起《Pick up something from FRAC Champagne-Ardenne and bring it into the city, then make some noise》（二〇〇六年／二〇〇七年収蔵）は、七枚の□>□をブラウン管テレビで映写し、一枚のカラープリント写真（タイプCプリント）を組み合わせることで展示するものである。映像と写真を用いたインスタレーション作品によって生じる問題は、種別において「写真・映像」に分類するか、インスタレーションとして「彫刻」に分類するかという点がある。さらにこの作品の場合は、展示ごとに作家が来館しインスタレーションを行うことを基本としている。図5、6の二枚の図版は同一の作品の別の展示の写真となる。図5はテレビと写真のみで構成しているもので、本作品が現代美術館に収蔵された後初めて展示を行った際の形である。図6は、図5とは異なる展示であり、美術館の倉庫で保管していた使用されていない展示台を用いている。このように展示ごとの空間の違いによって基本的な要素は同一ながら構成が変化するため、作品総体としての形状を特定することはできず基本データに記載する作品サイズは可変と記載しなければならない。さらに、将来的にブラウン管テレビが機能しなくなった場合には、その時点で代替可能な機器に変更することになっている。作品としての形は展示方法のバリエーションの一つにすぎないということができる。

「その他」という分類

これまで、「油彩画」「彫刻」「写真・映像」に関わる作品について述べてきたが、近年新たに作品を収蔵するにあたり、どれにも当てはまらないということをそのまま受け入れ、現状での分類を保留することも行っている。

その一つが、菊畑とともに九州派の主要メンバーとして活動した田部光子《裏と表》（一九六三年／二〇

一四年収蔵) [図7] である。これはニットのタイツにファスナーポケット九個が付いたもので、六三年の第一五回「読売アンデパンダン」展に出品された。その後、福岡の路上でのダンサーによるパフォーマンスで着用されていたものでもある。「その他」としたのは、インスタレーションとして展示された作品であると同時に、パフォーマンスでの衣装という資料的な性格のどちらとも特定することはできないというのがその理由である。

もう一つは、作曲家であり寺山修司の秘書兼マネージャーを務めた田中未知による《言語楽器 (パロール・シンガー)》(一九七四年/二〇一三年収蔵) [図8] である。これは、鍵盤に文字を符号させ言葉を音に変換するオルガンあるいはエレクトーンに似た楽器である [8]。楽器としてのコンセプトは田中未知が考案し、高松次郎が楽器本体および椅子のデザインを担当した。よって田中と高松二人の作品であると同時に、現在でも演奏することが可能な実用を目的とした楽器でもある。

これらは、パフォーマンスや音楽との領域横断的な展覧会 [9] の調査の過程で見出され、収蔵されたものである。その調査を通して実感したのは、美術館で設定した種別の外にあるものを評価する視点を持つことで、他ジャンルとの挟間で認識されないままになっている新たな「作品」を見出しえるということである。

これまで、いくつかの観点で種別から逸脱する作品の事例について紹介してきた。それは、種別が材料や技法に基づく客観的な類別の指標であることを前提としているといえる。しかしながら、若干ではあるがその基本的な前提が揺らいでいる事例も認められる。

李禹煥《線より》(一九七三年と一九七六年制作の二点/いずれも一九七九年収蔵)、《点より》(一九七四年/一九七九年収蔵) [図9] はキャンバスに岩絵具と膠を用いて描かれている。よって、素材でいえば「日本画」になるにもかかわらず、前述の都美術館での収蔵作品図録では「油彩画」に分類されている。その理由は明確ではないものの、作家および作品の歴史的な位置づけが分類に影響を及ぼしたと考えざるをえないのである。支持体にキャンバスが使われている例は、山本直彰《IKAROS 20013》(二〇〇一年/二〇〇六年収蔵) にも認められ、岩絵具、箔、樹脂膠を用いて描かれたこの作品は日本画に分類している。

同様のことが展示においてマンガを扱う際にもあった。マンガ「スラムダンク」や「バガボンド」 [10] で知られる井上雄彦が現代美術館で特別展示 [11] を行った際に制作したのは、和紙に墨で「バガボンド」の主人公宮本武蔵を描いた作品だった [図10]。用紙は異なるが墨で描く方法はマンガの原画に用いられるもので、井上の「バガボンド」でも多用されている。そこで、意識的に和紙を用いて制作したもののメディアでの取材では「日本画」ではなく「マンガ」作品として取り上げられた。「スラムダンク」や「バカボンド」は人気が高く、一般的な知名度という点でも井上が描いたものを「マンガ」と認識するのも当然といえるかもしれない。しかしながら、和紙と墨、筆で描かれた作品を「日本画」とするか「マンガ」とするかは、作家の属性が作品を分類する指標になった事例といえる。いわば種別は、美術館あるいは社会における作品解釈の結果の一つであるということもできるだろう。

美術館での収集は、主として実物、あえていえば「モノ」としての美術作品を対象としてきた。現在でもその基準がなくなっているわけではない。しかしながら、映像や音響機材を使用する作品においては美術館における収集、作品管理の方法や考え方を変えざるをえない状況にあるといえる。さらには、美術館での作品管理は、できる限りオリジナルの状態を保つことを基本としているにもかかわらず、それを維持できない可能性がある作品もある。作品を分類し、保管・整理することは美術館の基本的な作業である。しかしながら、表現方法とともに音楽、演劇、パフォーマンス、マンガ、アニメーションな

ど作家の活動の場も多様化する中で、美術館が収集・展示する作品の範囲は拡大し、種別による分類、種別に基づく作品へのアプローチはますます困難になってきているといえるだろう。ゆえに多様な作品のあり方に対する美術館の側の対応も変化せざるをえない状況が生まれているといえる。

- [1] 一九二六(大正一五)年五月一日、上野公園に「東京府美術館」(一九四三年「東京都美術館」と改称)が開館。これは、北九州市若松(現:八幡西区)出身の実業家佐藤慶太郎が投じた一〇〇万円の寄付によって実現したものだ。当時早稲田大学教授であった建築家岡田信一郎の設計になる「東京府美術館」は、恒常的な美術展覧会場としての機能を持つ日本で初めての美術館として建設され、一九七五年に新館(現・東京都美術館)が開館するまでのおよそ五〇年間にわたり、日展(文展、帝展)、二科展、日本美術院展をはじめとする公募団体の展覧会場としての役割を果たしていた。その建物は、一九七七年新都美術館の開館後に解体された。
- [2] 都美術館からの作品移管時には「書」三六点が含まれていたが、平成二三年度に都美術館に再度すべてを移管したために、現代美術館の取蔵作品としては除籍された。
- [3] 赤瀬川原平『反芸術アンパン』(筑摩書房、一九九四年、一八九～一九〇頁)で次のように回想されている。

洗濯バサミの群れはキャンパスからはみ出すように床に伸びている。床にはまだ「画材」として使用していない洗濯バサミがギッシリはいり、そんなダンボールがいくつも並んでいる。そこから洗濯バサミが床にこぼれ落ちて、そこを通る観客がそれを知らずに靴先ではじき、さらにまた知らずにはじいたりする。そうやって、やがてキャンパスの根拠地を離れて遠く別室まで行ったであろう洗濯バサミは、それはもうただの洗濯バサミで、もうほとんど中西の作品ではなくなっている。だけどそれはほとんどであって全部ではなく、ほんのわずか、最後の一ミリが中西作品の形を帯びながら、それは拾った人の指先を挑発し見知らぬ人のシャツの襟に挟まれる。それに気付いた人が見知らぬ人のスカートの裾にはさみ返し、そうやっていまだ見知らぬ波動が美術館の中を伝播して行くことになる。
- [4] 当該作品の修復後、展示方法の記録のために作家が来館し非公開で設置を行った。展示担当者は、現代美術館の藤井重紀氏である。
- [5] 読売新聞社主催「日本アンデパンダン展」、一九五七年に「読売アンデパンダン」展と改称された。
- [6] 「東京都美術館陳列作品規格基準要綱」(昭和三七年一二月二四日三七美館発第二八五号)「1. 目的」の項。ここで規制しようとしたのは作品の内容だけでなく、作品の重量化や大型化に伴い老朽化が進むとともに戦前の美術館建築では当時の作品に対応できなかったという要因も大きい。
- [7] 峯村敏明「経過報告——若干の覚書」『日本国際美術展 tokyo biennale 1970: 人間と物質 between man and matter 第一〇回』(毎日新聞社、一九七〇年)に各作品の展示の経緯が記録されている。
- [8] 制作時の経緯や楽器としての構造などは、吉崎和彦「田中未知・高松次郎の言語楽器《パロール・シンガー》と関係資料について」『平成二四年度東京都現代美術館年報 研究紀要』(東京都現代美術館、二〇一三年三月)に詳しい。
- [9] いずれも現代美術館開催の「東京アートミーティング(第三回)アートと音楽——新たな共感覚をもとめて」(会期:二〇一二年一〇月二七日～二〇一三年二月三日)と「東京アートミーティング(第五回)新たな系譜学をもとめて——跳躍/痕跡/身体」(会期:二〇一四年九月二七日～二〇一五年一月四日)。ただし、上記展覧会に田部光子《裏と表》は出品されていない。
- [10] 「スラムダンク」は『週刊少年ジャンプ』(集英社)一九九〇年四二号から九六年二七号まで連載。「バガボンド」は、『週刊モーニング』(講談社)一九九八年四〇号から連載中。
- [11] 「井上雄彦 エントランス・スペース・プロジェクト」展(会期:二〇〇九年一〇月三十一日～二〇一〇年三月二八日、会場:東京都現代美術館)。

日本の美術館における現代美術作品の収集、保存管理の課題

植松由佳

今回のシンポジウムは「同時代美術の動向と美術館——「美術」のオルタナティブをめぐって」というテーマであったが、この発表では美術館に収集される作品、そしてそれらの作品の保存修復に着目することで、作品の進化、変容がもたらす美術館における問題や課題を挙げ、日本の美術館の今後のあり方を探ろうとした。

国立国際美術館について

まず筆者の勤務先である国立国際美術館〔図1・2〕を例にとって考えた。日本には東京に三館（東京国立近代美術館、国立西洋美術館、国立新美術館）、京都に一館（京都国立近代美術館）、そして大阪にある国立国際美術館の計五館の国立美術館が所在し、これらの国立美術館が所属する独立行政法人国立美術館によって組織されている。各館がそれぞれに活動方針や目標を定めながら業務にあたっているが、大阪市内の中心地中之島地区に位置する国立国際美術館は、一九七七年に国内外の現代美術を中心とした作品を収集・保管・展示し、関連する調査研究および事業を行うことを目的として開館した。開館当時の建物は、一九七〇年の日本万国博覧会開催に際して建設された万国博美術館を活用したものであり、以来日本の現代美術の発展を願い活動を継続してきた。

その後、施設の老朽化などの問題により二〇〇四年、完全地下型の美術館として現在地へ新築、移転した。現在、館長、そして副館長が兼任を務める学芸課長（二〇一四年一二月現在）以下、一六名で学芸課の運営を行っている〔1〕。特別企画展や常設展示の企画・実施、作品の収集、保存、教育普及そして図書・美術に関する資料室運営に至るまでの学芸業務内容を考えれば、非常に少数ということが言えるだろう。

国立国際美術館は、国立美術館の中でも日本美術の発展と世界の美術との関連を明らかにするため、主に一九四五年以降の日本および欧米の現代美術、並びに国際的に注目される国内外の同時代の美術を取り上げるという活動方針を掲げている。これに基づき事業としては、国内外の注目すべき作家の個展、グループ展を実施する一方で、作品の収集についても開館以来これを継続して実施している。

作品収集については、各研究員の日常的な調査研究活動や事業対象である展覧会に出品された作品などから、まずは候補作品として学芸課内で収集提案を行い、コンセンサスを得た上で年間に一度ないしは二度ほど実施される外部の有識者が委員を務める選考委員会、評価委員会の審議を踏まえて収蔵が決定する。この収集に関するプロセスについては、日本国内の国公立館においてはほぼ同様の手続きがなされていると思う。

収集がなされた後、洋画、彫刻、写真といった種別分類がなされ、それぞれの作品登録が行われる。この基本的な方針に基づき、平成二四年度末までに収蔵作品総点数は七〇一六六（洋画七二二点／日本画三二点／水彩・素描七八五五点／版画二三〇八八点／彫刻三六六六六／工芸七八八八／写真七〇一〇／映像一点／デザイナー一二五六六／教育資料・その他七六七七点〈映像の種別は平成二四年度開始〉）〔2〕である。

問題点

美術館の重要な活動の一つである作品収集ではあるが、収蔵された作品群を将来にわたっていかに保存するかということは私たち美術館に勤務する学芸員にとっては大きな課題である。

近年、現代美術の領域では絵画や彫刻、紙作品などのいわゆる伝統的なジャンルに加えて、写真、映像、そして複雑なインスタレーションを伴うものやパフォーマンス等、アーティストによる表現様式は年々多岐に富むようになり、これらの作品に対しては既存の保存修復方法だけでは対応できない状況が生み出されている。また科学技術の発展は伝統的なジャンルにあっても新しい素材が導入されるなど進化の理を与えるが、保存の観点から考えればここにも問題を見出すことはできる。

たとえば比較的新しい表現様式で考えてみれば、海外においては「タイム・ベースド・メディア (time-based media)」とも称されている区分の保存修復がその最たるものであろう。「タイム・ベースド・メディア」とは、映像やメディア・アート、サウンド・アート、パフォーマンスなど、その表現様式に時間軸の経過を伴うメディアの呼称であり、サイズに代わって作品の時間の長さが情報として与えられる点が特徴的であろう。イギリスのビデオ作家としてパイオニア的存在でもあるデイヴィッド・ホールが一九七二年に雑誌『*Studio International*』の中で「time based media」という言葉を用いて以降、欧米を中心に幅広く認知されている。日本国内では、岐阜の情報科学芸術大学大学院の専攻にタイムベースドメディアが創設されているが、まだまだ未知の用語であり、特に日本の美術館では作品種別分類としてこの語句が取り入れられてもいない。

これらタイム・ベースド・メディアの区分として考えられうる作品の多くに、保存、修復についていくつかの問題点を抱えるものがあり、日々業務を行う上でも次のような点を挙げることができる。つまり (一) 映像作品やメディア・アートなどの再生メディアの老朽化。また記録メディアの保管方法。(二) 使用されている素材情報を得ること。その確保。(三) 再現性の確保。(四) パフォーマンス・アートに代表される素材を留めることのできない作品 (収集について) である。

まず (一) に挙げた映像作品やメディア・アートなどの再生メディアの老朽化、そして記録メディアの保管方法については、関連づけて考えるべきことでもある。つまり、オリジナルソースの維持方法について映像作品を例に挙げるならば、収集時にはその利用が時代の趨勢であった VHS ヴィデオテープやカセットテープも、時間を経て現在ではその記録メディアそのものに脆弱性が見られ、将来的な利用が問題視されている。また再生機器を考えるならば、これも技術の発展とともに機械は次々に進化を遂げるが、その進化は古い機種を次々に生産中止に追い込むという方法でなされる。このために、ブラウン管テレビ、レーザーディスク用再生機、VHS ヴィデオデッキ、スライドカセット再生機など所蔵された記録メディアを再生するための機材の修理、入手は困難になっている。メディア・アートの運用のためのプログラムや PC も同様である。

もちろん現在使用可能なメディア、プログラム、再生機への変換は可能であるが、このような変更を作家がいかに考えるのか。作家からの許諾を得る必要もあるし、どのような過程を経るべきかという考慮も必要であろう。そのためにも作家へのインタビューの実施や、収集に際しての学芸員とのやりとりなどの記録を残すことが今後ますます重要になるだろう。

次に、作品に使用されている素材情報を得ることだが、何か特徴的な物質が素材として用いられている場合、作家もしくはギャラリー、制作協力者など作家の周囲から詳しい情報を得ることによって、保

存修復の手だてが考えられることもある。ここでも前述の記録、つまり作品に関するアーカイブの形成が将来的な作品の保存・修復にもつながることが考えられる。

三番目に挙げた再現性の確保であるが、これは作品の展示という観点からも重要な項目である。複雑なインスタレーションを伴う作品を収集した場合、それをいかに展示として再現するか。二番目の項目とも共通することであるが、その作品に関する情報について、作家また関係者に対する取材を実施し、できる限り詳細に記録として残していくことが必要であろう。

最後に、素材をとどめることのできない作品についてその収集をいかに考えるかということである。たとえば、作家により与えられた指示により第三者がパフォーマンスを行う場合、再現の可能性においても収集は可能と言えるだろう [3]。しかし作家自らがパフォーマーとなる場合、その行為を収蔵することは不可能となる。この場合、記録が収集対象となりうるのだが、写真や映像によって残された記録がはたして誰の作品なのか。それはパフォーマンスアーティストによる作品とされている場合もあるし、時に記録した写真家、映像作家、ドキュメンタリストのものである場合もある。これらをいかに考えるか、パフォーマンス作品、またその記録の収集について議論となるポイントであろう。

このような作品の収集、保存修復の問題が私たち学芸員にとっては大きな課題であると述べたが、これは日本の美術館組織の特徴の一つでもある。日本国内では、修復の専門家が勤務している美術館はきわめて稀で、神奈川県立近代美術館、兵庫県立美術館、森美術館など数館にとどまり、また国内の修復家のほとんどが絵画や彫刻、紙作品など伝統的なジャンルを専門領域としている。国立国際美術館でも日本国内の他館のほとんどがそうであるように館内に修復専門家は勤務しておらず、個々の作品について研究員が外部の専門家と緊密な連携をとりながら保存修復にあたっている。しかしながら現代美術、特にタイム・ベースド・メディアを専門とする修復家の数は世界的に鑑みてもまだ少なく、この領域の作品の保存修復についてはまだ手探りの状態にあるのが実情である。現代美術を専門とする修復家の不在が、管理そして保存の遅れをもたらしている。

ここで国立国際美術館の収蔵作品から具体例を挙げてみたいと思う。まずメディア・アートのパイオニアとしても知られるナム・ジュン・パイクの《鳥籠の中のケージ》(一九九四年) [図3]。これは先ほど挙げた(一)の問題点に該当する。比較的晩年の作品であり、鳥籠の中に合計三つのモニターが配されて、レーザー・ディスクをメディアとする映像が流れる仕組みである。今現在、このモニターの不具合が生じており、映像を映し出すことはできない。レーザー・ディスクのみを記録メディアとして所有していることも問題である。パイクによる作品の保存修復に関しては、世界的なテーマとして取り上げられることもあるが、それは使用されている機材がソニー製の特定のブラウン管モニターという作家により指定された機種であったり、また作家もしくはスタジオによって特別に製作されたものであるため、時に機材の確保が困難であるという点、また作品のオリジナリティの確保という見地に立てば、その交換が適切であるかという議論を招くことがある。当館の機材についても同様で、二種類三つのモニターのうち、一種類二つのモニターは名称から韓国製であろうと推測されるが定かではなく、たとえ交換に踏み切ろうとしても、同種の機材確保は非常に困難である。これを解決する方法としては、モニターの外観を残しつつ、機材内部の修理を行うということも一つの可能性としては考えられる。この場合もパイク作品の修復について常に議論となる事項に留意し、館内でもより議論を持つことが必要だと考えている。

次にダン・フレイヴィンの《無題(親愛なるマーゴ)》(一九八六年) [図4] である。同じく、これは二に該当する作品である。ミニマリズムの主唱者として知られているフレイヴィンは、蛍光灯を素材として用

いる作品でよく知られ、その光によって伝統的な芸術の概念に挑戦したと言える。当館が所蔵している作品も黄色とピンク色による蛍光灯で構成された作品である。ここで問題になるのは、作家により指定された蛍光灯の将来的な確保である。フレイヴィンは既に逝去しているが、作品の証明書には黄色とピンク色の蛍光灯がそれぞれ GE 社、SYLVANIA 社の特定の品番で指定されている。現在、家電メーカーは蛍光灯の生産を止め、LED へ切り替えようとしている。将来使用が予想される余分を現時点でできるだけ多く確保する必要もあるが、それもなくなってしまった場合にどうするのか。フレイヴィンの指定による蛍光灯の光を科学的に分析した上で再現することなども範疇に入りうるかもしれない。

そして日本人の映像作家東芋による《団断》(二〇〇九年) [図5]。これは三面のプロジェクションからなる映像インスタレーションであるが、複雑な形状をしたスクリーン等を用いることもあって、収集時に作家並びに技術者から展示のための指示書を得て、再現のための重要な資料として記録を残している。また将来的に映像メディアが変遷することも考えて、オリジナルのデータはハードディスクをマスターとして保存している。

このように作家からの情報をインタビューや書類、もしくは映像や写真などによって、いかに記録にとどめ残していくかということは、美術館として作品の保存修復という観点だけではなく、アーカイブの観点からも今後、議論すべき事項であろう。

在外研修内容

こうした問題点や課題を抱え日常業務を送る中で、筆者は文部科学省による平成二四(二〇一二)年度学芸員等在外派遣事業によってイギリスを中心として欧州で研修を行った。イギリスを選んだ理由は、ロンドンのテートを含む世界的な美術館が連携してタイム・ベースド・メディアの保存修復に関する実践的なプロジェクトが行われたと知ったからである。「Matters in Media Art」と題されたそのプロジェクトは、映像作品を多数コレクションしていることで知られるサンフランシスコ在住のクラムリッチ夫妻が設立したニュー・アート・トラスト (Z&H) が中心となり、その提携先である英国テート、米国ニューヨーク近代美術館、サンフランシスコ近代美術館によって共同研究がなされた。タイム・ベースド・メディア作品の取扱いについてのガイドラインを多面的に示そうとする計画が発端であり、その研究は収集や貸出など、美術館のコレクションに際して想定される内容が含まれる。詳細については、テートのホームページでも詳しく述べられているのでそれに譲るが [4]、収集については、収集前 (Pre-Acquisition)、受入 (Accessioning)、収集後 (Post-Acquisition) と三つの段階に分けて様々な内容を検討していることが参考になった。テートのタイム・ベースド・メディアの修復を中心に担当しているピップ・ローレンソンからは、このプロジェクト以外にも示唆に富む話をうかがうことができた。ローレンソンは元々、彫刻を専門とする修復家としてのバックグラウンドを持つそうだが、一九九三年、テートにアメリカの現代美術作家で彫刻や映像、パフォーマンスなど多岐にわたるメディア使用で知られるブルース・ナウマンの《Violent Incident》(一八八六年) が収集されたとき、彫刻としての対応に限界を感じてタイム・ベースド・メディアとしての保存修復担当としての道を歩み出し、現在では世界でも有数のこの分野の専門家になったそうである。ローレンソンとの会話で印象に残ったのは「将来を見据えた対応」という言葉である。現在の状況に応じて保存、修復を行うのではなく、将来的にその作品を取り巻く環境がどう変化しうるのか。推測することはたやすくはないが、様々な可能性を念頭に置きながら保存修復を行うことが重要ではないか、ということである。また、現代美術の修復家は時にその専門性を保持する必要はないとい

うことにも言及していた。その作品の保存修復のために必要な専門性を有するスタッフを配する、つまりプロデューサー的な役割をすることが、今後はより求められるのではないか、ということである。これは、日本の多くの美術館の現状であるとも言えよう。修復の専門家ではないが、外部の専門性を有するスタッフと協力する体制は、館内に修復部門を備えることがベストではあるものの、現実として困難な場合、今後の可能性を明るくするひと言であった。

ローレンソンもメンバーの一員である現代美術を専門とする修復家のネットワーク International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA) が「Modern Art: Who Cares?」という国際シンポジウムを一九九七年に開催した。これが近代美術の保存修復についての問題を議論した最初のシンポジウムであると考えられ、このシンポジウムの報告書は書籍としても発行され、関係者に大きな一石を投げたが、二〇一〇年には近現代美術をターゲットとして国際シンポジウム「Contemporary Art: Who Cares?」が開催され、近年の現代美術に潜む問題が議論された。

こうした海外の動向や、日本国内の美術館で学芸員として勤務するものの現代美術の保存修復については情報共有がなかなか果たせなかった状況をふまえて、二〇一四年三月に国際シンポジウム「現代美術をコレクションするとは？」を国立国際美術館で開催した。シンポジウムでは、東京都現代美術館の加藤弘子学芸員、東京都写真美術館の丹羽晴美学芸員、兵庫県立美術館の相澤邦彦学芸員といった国内美術館の修復担当およびコレクション担当の学芸員と英国テートの修復部門の専門スタッフ、デボラ・ポッター、パトリア・スミッセンを招き、現代美術の作品を収蔵する上での課題について議論する機会を持った。

国内の各美術館からは現代美術作品の修復例や複雑なインスタレーションを伴う作品の展示についての作家からの指示をいかに記録しているかなどの実践例が報告された。またテートからは動植物が展示作品となった展覧会の例、また作品情報を記録する目的として、作家に対してインタビューを行っており、このインタビューのためにインタビュアー、つまりキュレーター（学芸員）に対してトレーニングも行われているとの説明もあった。

また驚いたことに、「リタイアメント」する作品があるとの報告もあった。これは作家の意図に沿わない状況になった作品は、展示をしないという判断もテートにはあるとのことであった。収集された作品は、できうる限り展示するべきもの。そのためにも修復を行うのだという考え方をもちがちだが、作家へのインタビューや作品情報を得ることで、作品の状態が不完全な場合は、展示をしないということにまで踏み込んだ判断がなされているのは非常に興味深かった。

会場には日本国内の学芸員や修復に携わる関係者が多数参加した。こうしたシンポジウムの開催によって、多くの学芸員が抱えている問題の解決がすぐになされるというものではないと思う。しかしながら、この機会を得ることで、少なくとも問題の共有をはかり、保存修復に対する実施の先行例として海外の事情を知り、今後のネットワークの形成も可能となるだろう。

前述の二〇一〇年に開催された国際シンポジウム「Contemporary Art: Who Cares?」の会場で二〇五〇年に将来の美術の保存修復をめぐる状況がどうなっていると思うか、というアンケートがなされたそう。その回答がいくつかホームページ上でも紹介されているので最後にここでも一つ取り上げたいと思う。「作品保存が作家の創造的なプロセスに限度を与えるか？ 作品保存の実践が作家や作品の制作に影響

を与えるか？」これは将来に対する問いではなく、現在の美術と保存の関係性を問うものでもあるだろう。

技術の革新がもたらす機材を含めたメディア、そして表現方法の進化、ホワイトキューブに象徴される現在の美術館スペースを超えた、いわば「オフ・ギャラリー」での作品展示の可能性は、作家に対しては更なる可能性を与え、その表現は深化の度合いを強めていく。しかしながらその一方で美術館のコレクションという視線、特に作品の保存修復という見地で考えるならば、その表現の結果も時に限定的な収集にならざるをえないこともある。

セッション冒頭、北澤憲昭から八〇年代以降「現代美術館」と冠された美術館が増加したという報告があった。展示される作品は現代美術であっても美術館の制度が旧態依然のものでは、それを管理することはできない。「将来」の可能性を見つめながら保存する方法を収集する美術館が作家、作品に寄り添いながら考える。今後そうした活動を今後、行いたいと思う。

- [1] 二〇一五年九月現在は、館長そして学芸課長以下、非常勤職員も含めて二〇名が所属。
- [2] 二〇一五年九月現在、収蔵作品総点数七一九四点（洋画七四一点／日本画三七点／書六点／水彩・素描八一五点／版画二三四一点／彫刻三八一点／工芸八〇点／写真七三五点／映像一〇点／デザイナー二五七点／教育資料・その他七九一点）。
- [3] 一方で、パフォーマンス・アーティストのティノ・セーガルは、いかなる記録も一切残さない作家として知られている。彼が出品した展覧会カタログにも画像掲載は許可していないし、作品についての解説なども記されていない。また美術館の収蔵に際しては、パフォーマンスのインストラクションを文書として残すことを禁じ、美術館とギャラリーには口頭での契約を求めている。
- [4] 詳細は下記 <http://www.tate.org.uk/about/projects/matters-media-art> を参照されたい。

鑑賞者の複数性

住友文彦

この発表は、私自身のアーツ前橋における実践と美術における分類の刷新を結びつけ、当シンポジウムの目的に沿って考察することを目指している。

まず、アーツ前橋は昨年（二〇一三年一〇月）に開館した公立美術館である。設置の目的の一つには近代洋画や日本画を中心とした地域ゆかりの作家の作品を市が収蔵してきたが、収蔵環境を整備し、それを公開していくことが必要になったことがある。しかし、社会教育の中に位置づけられた美術館ならそうした過去の遺産を保存し継承していくことで十分に役割は果たせたが、すでに近年開館している美術館の多くがそうであるように、現代の美術館はシヴィックプライドを作り出すことや、美術愛好家のためだけでない広範な役割が求められるようになってきている。このことは、芸術が持つ肯定力や寛容さといった特徴を思えば、近年の変化と指摘するのでは適当ではなく、むしろヨーロッパで公立美術館が誕生してから重ねられてきた歴史を参照するのであればむしろ当然のことなのかもしれない。またさらに、この点をめぐり自治体、市民、美術愛好家といったステークホルダーたちの意識も変化し、美術館は常に変貌を求められ続けているとも言える。そうした中で、もちろん美術館と美術作品を同一視することはできないが、このような美術館に求められている役割の変化が美術表現に影響を与えている可能性について考えてみる必要も生まれているのではないだろうか。

まずアーツ前橋の事業で扱う作品の主な対象としては、近隣に県立の欧米の近代美術コレクションを核に据えた近代美術館があるため、同じ地域の美術館として互いの役割分担を考慮して、現在進行している同時代の表現のあり方に寄り添う活動を目指している。それは美術のありかたを整理して鑑賞者に提供するというよりも、未成熟とも言えるかもしれない新しく生まれてくる振れ幅のある表現を受け入れていくことにもなる。また、大都市とは異なり、音楽や身体表現の活動を主とするスペースも少ないため、美術と呼ばれる分野の範疇を超えた活動にも取り組むことも同時に求められている。

それは、端的に言えば美術を単数的なものではなく、複数のもんとして捉えることを意味する。これまで美術に親しむ上で必要不可欠とされた「美術史」も、それが誰によってどのような見方によって書かれたかによって偏向があることはすでによく知られている。つまり、書く主体によって複数の「美術史」がありうるべきという考えである。これは西洋を中心とした美術の歴史記述が学問の領域において、地域ごとの歴史を形作ってきたことに限定されず、美術を自然科学、経済、哲学など様々な角度から語る領域横断的な可能性にも開かれている。したがって、今では美術館が従来依拠してきた柱である美術史を前提にしない作品が取り扱われる可能性も出てきているのである。たとえば、エーブルアートとか、アールブリュットと呼ばれる作品に鑑賞者の関心が集まるのもそうした一例とも言えるかもしれない。また、「美術史」の深い教養を前提にしないで楽しみたいという欲求についても、その人自身が経験したことが作品を鑑賞する上で役に立つこともあるだろう。そうした鑑賞者側の多様性を考慮することも、従来の専門家から非専門家への知識の伝授を前提とした啓蒙型の美術館から変化を求められている点かもしれない。つまり、美術表現の多様性が肯定されると同時に、見る側の多様性も肯定されつつあると考えてみる必要があるのではないだろうか。もちろん、これはポピュリズムとは異なる。ポピュリズム

は多数の側に付くものであり、複数性や多様性とは区別されるべきであろう。美術を、言ってみれば西欧文化のもたらした分別と教養がある白人の成人男性が鑑賞するべき対象から解き放ち、もっと多くの属性や文化的な背景を持つ者にとって重要なものにするためにこの複数性を確保しようとする闘いが、二〇世紀から今世紀にかけて繰り広げられてきたと考えてもいい。この多くの者の手に美術を奪還しようとした成果としての複数性を意識しないわけにはいかない。

それこそ、このような闘いとしては一般的に前衛芸術運動と呼ばれてきたものが代表的だが、正確には前衛という意識自体は自己言及的なものであり、芸術を一つの固有な歴史を持つものとして見なす側面も持つ。そこには、異議申し立ての声を上げることで、その歴史的に先行する表現を自らが乗り越える英雄的態度やエリート主義が垣間見える。しかし、いったん押し広げられた多様性はポスト前衛の動きに引き継がれた。日本の戦後美術において前衛運動の一端は「反芸術」と呼ばれるような絵画やインスタレーションの試みとして現れた。しかし、それはすぐさま芸術の更新を目指す強い自意識から、社会や他者を見つめるためのメディア——映像や身体表現へと移行していった。もちろん、そこに版画などの複製メディアを含めてもかまわない。つまり、一九二〇年代と五〇～六〇年代の前衛美術運動において、美術固有の歴史への強い意識から自由になるにつれ、写真やフィルムのような複製表現の持つ可能性や、物質として固定できない身体表現の持つ豊かさに強い関心が向かっていくという推論を立ててみたい。もしそうだとすれば、これは分野の刷新を考える上で無視できない重要性を持つはずである。前衛からポスト前衛への変化において、美術におけるオリジナリティや物質性に依拠する「固有」な特徴を批判的に捉え返し、作品を取り巻く社会や他者と結びつく可能性が模索されたように思えるからだ。

さらに言えば、このシンポジウムでの議論において、歴史的な差異として前衛とポスト前衛を区別することよりも、この映像と身体という新しいメディアが美術表現の歴史に加わったことはかなり大きな出来事だったのではないだろうか。まず写真も含む映像メディアは、美術の表現を作り出すことから、選択することに変えた。数多くの記録映像の中から、ある特定のものを選び出し編集し、それを作品とするのが映像表現である。これは、実は考え方としてはレディメイドがもたらしたものでもあるが、選ぶことによって「見ること」の複雑さが強く意識されるようになったのは、おそらく大きな変化だったのではないだろうか。もちろん、それは言うまでもなく絵画や彫刻においても発見できる出来事ではあるが、映像がそのことを強く意識させるメディアであることは誰もが頷くはずだ。この発表に求められているものではないが、たとえば一九六〇年代の「反芸術」騒動の脇で、「影論争」からも派周辺の作家たちに流れ込んだもの、そしてプロヴォークの写真家たちも巻き込む形で『略称・連続射殺魔』（一九六九年）をめぐる映画評論家の松田政男が「風景論」として展開した議論などにこうした変化をたどることも可能なはずである。

また、もう一つの身体性についても同様に、具体美術協会や読売アンデパンダンにおける芸術家たちの身体表現以降、オノ・ヨーコらフルクサス周辺のアーティストたちの「ハプニング」から、土方巽による暗黒舞踏、そしてゼロ次元らのアナーキーなパフォーマンスや、共同性を重視したプレイの試みなどへの変遷を事例として挙げられる。そこでは、視覚の優位に抵抗するかたちで、連続する時間が意識され、瞬時に全体を捕獲することが不可能である特徴が重要だったと言える。そうして、身体の単一性や固有性へと表現の可能性を模索する意識が先鋭に研ぎ澄まされ、地域性やジェンダーなどが重要な問題系として立ち現れたことには大いに注目するべきである。

ここで歴史から美術館の現場へ急いで立ち戻ることになると、〈現代美術〉を扱うことを目指している美術館であれば実際に行われているプログラムにおいて、すでに「分類」の上でこの二つのメディア

は十分に認識され、受け入れられているはずである。ましてや、前述したように作品を見る側の多様性を積極的に肯定するためにも、表現における映像と身体が果たしている役割が重要であるというのがここでの主張である。テレビや映画のみならず、ビデオやスマホによって日常生活に深く浸透している映像も、音楽やダンスの例を挙げるまでもなく考えようによっては身体もまた、絵画や彫刻のような伝統的な美術のメディアよりも見る側と強く共振するものだとおそらく言えるはずである。

もちろん、私は大衆文化ばかりを念頭に置いているわけではない。個人的な体験をもとに、一九九〇年代以降、東欧やアジアというハイアートの周縁地域においてこの二つが重要な表現の可能性を切り拓いてきたことにも着目している。周縁地域においては、美術教育や美術市場が未成熟であるため、この二つのメディアが持つ力がより大きく発揮されるように感じる。マリーナ・アブラノヴィッチや張洵^{ジャンホアン}らが、そうした例としてすぐに思い浮かぶ。日本でもそうした例を先ほど挙げてみたが、はたして美術館がどのように価値づけてきたかを考えるとそう楽観的ではいられない。そう考えると、日本では複数性の実験とも言える一九七〇年代、あるいはそれ以降急激に増加した美術館は、同時代のポスト前衛が提示しえた可能性を抑圧してきたとも言えるのではないだろうか。それは、ホワイトキューブという視覚性優位の空間を重視することを疑わず、作品の保存管理のための技術と職能を高め、美術教育と市場を背景にした美術愛好家の拡大再生産を率先すること、つまり単数的な美術史を描き出すことで達成されてきた。昨年開館したばかりのアーツ前橋においてさえ、このどれもが否定されるべきことではないという観点から設計が考えられている。それほど、旧来型「美術館」モデルはいまだ強固に機能していると言えるのだ。

その理由の一つは、「展覧会」という制度を維持するためである。これは、より多くの鑑賞者に同じように作品を見てもらおう仕組みであるため、そこに鑑賞者の個別性が反映される余地が少ない。それを補完するべく、相互的なやりとりが生まれる可能性があるレクチャーやワークショップ、あるいは上映や公演をプログラムとして増やす選択肢は残されている。そして、さらに美術館はすでに価値が認められた作品を保管し、紹介する施設であるという理解もまた変わる必要が出てくる。啓蒙の装置から、対話的な協働の装置にシフトしない限り、個人の多様性と向き合うにはおそらく限界があるだろう。しかし正直に認めれば、ここで指摘している美術における分野の刷新において、この表現と制度をめぐるせめぎ合いは、すでに保守と革新の対立的な構図をとっくに越えて、美術館以外に多くの作品発表の場所が生まれることで解決しているのかもしれない。

現在は、メディアアートを積極的に紹介する施設や商業画廊ではないギャラリーやアートセンターにおいて映像作品が数多く発表されていたり、あるいは地域の芸術祭などでパフォーマンスからお祭りに近いかたちで身体表現が数多く発表されているようになっている。もちろん、映像や身体が美術館以外のこれらの場所で主流になっているとまではまだ言えないかもしれない。しかし、この二つのメディアが鑑賞する側の多様性を反映する点は、オルタナティブなスペースや地域芸術祭において重要な役割を持っていると言えるのではないだろうか。たとえば、ビデオや写真を使う作品は、社会の様々な問題が反映されている場合が多いので、そうした関心から作品を見にくる人もいる。あるいは、ふだん美術館には行かないが豊かな自然に触れることもできる、という目的で芸術祭に出かける人は、美術史をもとに作品を鑑賞しない。そういった多種多様な鑑賞者に、特定の共有可能な見方を提供することはほとんど不可能である。作品を通して歴史観や価値観が共有されるのであれば、鑑賞者はみな同じものを見ているのが最も合理的だが、鑑賞者は同じものを見ていなくてもかまわない、というのが映像と身体が、ほかの絵画や彫刻のような伝統的な表現と大きく異なることである。正確に言うと、伝統的な美術表現

においても鑑賞者によって異なる見方を許容してきた経緯が、この二つのメディアによって加速されたというべきかもしれない。

メディア環境の変化も考慮すると、たとえば今や一枚の写真や映像が簡単に世界中を駆け巡ることも可能なので、マスメディアにあふれるイメージと作品は区別される必要があるかもしれない。しかし、イメージがデジタルデータによって作られる現在、それが容易に交換される対象ではない、と感じられるかどうかは、私たちが作品を単一の表現として受け止めることに慣れているかどうかにすぎないだろう。つまり、作品もまた「シェア」や「拡散」によって不特定多数の相手に伝えられる可能性がある。

美術表現は、美術館を出て多様な鑑賞者と出合っている。そこでは、たとえばモダニズムのように共有できる固有の美学を見出すことはできないだろう。もし、その「歴史」に立つことを要求しても、それは誰の「歴史」であるかが問われ、それを占有しようとする者こそ反撃に遭うのではないだろうか。それに対して、文化や歴史を異にする者同士が、芸術という共有できる場を失われると嘆く声もあるかもしれない。確かに、宗教や文化を越えて考えを共有する可能性を芸術に見出す普遍主義的な思想を、現代の多文化的な価値観を踏まえてなお模索する動きは、二〇〇三年のヴェネツィア・ビエンナーレの「ユートピア・ステーション」などの企画にも見られる。それはまったく否定される必要はないが、現実には多様化した価値をめぐって各地でゲリラ戦が繰り広げられているような状況であることは間違いない。そのような物騒な比喩を使わなくても、美術表現はそれぞれの地域や、個別の身体をめぐるローカルな場からしか生まれえないと言わなければならないだろう。

したがって、私たちは美術の専門家として、このような状況にある美術を排他的に占有することなく、その他多くの経験や知識を持つ者と共有できるものにしなければならない。その際に、前衛芸術運動とそれに続くポスト前衛の動向によって拡張された表現の可能性と、それらをめぐり美術館や美術批評がどのような対応をしたかを知ることは大いに意味があることではないだろうか。アーツ前橋で行った地域アートプロジェクトの一つ、衣をテーマにした西尾美也の《ファッションの時間》では、使われなくなった服を交換することや身体と布との関係性を問いかけるワークショップを行った。これは、不要になった物に別の価値を与えて集める点で赤瀬川原平の「考現学」的な身振りや、西欧近代主義の周縁に見出された中南米の芸術運動におけるエリオ・オイティシカからの日常感覚とアイデンティティを問いかける実践との連続を見出すことも可能である。また、食のプロジェクトにおいては、消費社会や効率化によって生活から失われた動物や植物などの生命との関係性を再認識するための議論を行ったが、ここにヨーゼフ・ボイスやゴードン・マッタ＝クラークらが提示した視点をつなげてみてもよいはずである。また、まさにポスト前衛世代の作家、白川昌生の個展を開催したのも、美術表現は自らが生きる場所や日常とどのように結びついているか、についてこの作家が重要な問いかけをしていると考えたからである。

これらの表現者たちは共通して、美術の歴史だけに接続されることを期待していない。そこには美術が社会との結びつきを回復する大きな流れが見出せる。かつて、宗教や政治と密接な結びつきを持っていた芸術表現が、近代において個人の表現を追求し、それが美術固有の価値を形成して久しいが、それは過去とは異なる方法で社会と再び結びつこうとしているように見える。それはまったく別の文化が生まれているからではなく、近代以降個人という最もローカルな単位の対象と向かい合うことによって、歴史、政治、経済、社会、自然などと接近することになったからでもある。したがって、これらの美術表現を語るためには、歴史学や政治学など美術に関する言説以外の分野との対話の可能性を開かなくてはならない。

それから最後に、美術において分野の形成をめぐる地域性という点に触れる。まず、美術の制度を支える仕組みには西欧の価値観が強く働いていることは否定できないだろう。それゆえに、こうした分類をめぐる新しい傾向において、西欧文化が作り上げる自由、進歩、モダニズム、多文化主義といった価値観を主張することで、日本の研究者と、異なる価値観を受け入れる寛容さを証明したい英語圏の研究者が同調し合うことで、周縁地域にも西欧の価値観が再生産されることがありえる。

あるいは逆に、地域固有の歴史を周縁性やアイデンティティ探究に求め、日本美術の特徴を自虐的に、あるいは自己満足気味に語る。どちらの場合も、欧米の批評を基準と見なすことで視野を狭めている見方だろう。現在進行しつつある英語圏の言説による支配力は強大である。おそらく私たちには、このどちらの態度も回避しながら、かつ地域の歴史や文化と結びついた美術批評を生み出すことが求められている。この困難な道をどのように歩き進むことができるのだろうか。これまで書き進めてきたことを振り返りつつ、私は美術というものを美術館や専門の研究者が、もっと多くの別の経験と知恵を持つ人たちのために解き放つことが必要になると思われる。そのことによって、今日も数多く生まれている美術表現をめくりもっと豊かな対話が生まれることを期待したい。加えて、もっと多くの美術についての専門的な文章が英語によって書かれ、現代の「普遍語」である英語によって蓄積／交換されている知が、この地域で実践されている美術表現にアクセスできる機会を増やすことも必要ではないかと思う。つまり、これまで検討してきたように、欧米中心の美術からそれぞれの地域の歴史や文化と結びつく美術へと移行するためには、こうした美術以外や他地域の専門家に議論が開かれている必要があるように思える。

まとめ：

- 一、美術館は美術と社会を媒介する役割を持つと考え、鑑賞者の側の多様性を重視する。
- 二、その拡張を推進した功績は前衛芸術運動にあり、そこで写真や身体を使う表現が社会との結びつきをもたらした点に注目する。
- 三、一方で美術館は視覚優位と啓蒙の装置として機能してきたが、鑑賞者の多様性に対話的なプログラムによって対応しなければならない。
- 四、すでに美術は固有の障地を持たず、ローカルな場において社会や個人と向き合っている。
- 五、地域性と結びつく上でも、他の分野や言語に開かれている必要がある。

日本における「美術」概念の形成

アジアの視野で考える

森仁史

はじめに

明治六年（一八七三）一月明治政府が公布した「墺国万国博覧会出品分類」^[1]に初めて「美術」なる語が公的に登場した。日本で生まれたこの語と概念はその後東アジアで共有されていった。そこで、最初にこの概念を西洋から受容した日本において、この語が形成され受容された経緯を詳らかにし、次いで、そこで主要な焦点となった工芸ジャンルの位置と意味を確認しておきたい。なぜなら、アジアでは美的な鑑賞の主たる対象であった工芸を「美術」とどう噛み合わせるかの相克の様相と歴史が展開されたのであり、そのように捉える主体と制作がいかに近代へ飛躍するかに伴って、避けることのできなかつたこの変容の意味を明かし、ここに学びえるものがいまなお宿されていると考えるからである。

一

野呂田純一の調査によれば、日本において fine art を翻訳したのは一八七一年（明治四）にロンドンで開催された美術・工業国際博覧会（International Exhibition of works of Fine Art and Industries）規則が最初であり、このとき外務省文書では美術は「技芸」もしくは「精美なる細工物」と訳された^[2]。一八七三年に「美術」の語が登場したものの、三年後のフィラデルフィア万博では、「四術〈詩、書、画、彫像〉」と訳されているので、「美術」の語がただちに市民権を得たわけではなかったようである。

幕末一八六二年（文久二）に蕃書調所教授堀達之助を中心としたスタッフにより、手近な英蘭ポケット辞書を下敷きとして、『英和对訳袖珍辞書』が出版され、これが日本で印刷された最初の英和字典であった^[3]。日本では外国語辞書の編纂は初め町人身分に属する通訳によって着手された。この辞書には art と fine は収録されたが、fine arts は見出し語に取り上げられなかった。先に触れた一八七一年の外務省の訳語はこれらの単語の語積を基にしていたと思われる。

また、この辞書では art の項の次に Master of arts が収録され、「七芸の師匠」と訳している^[図1]。七芸はこの辞書で Liberal arts の訳語として掲載されているので、堀たちが art の語に技術、技能としての意味以外の含意があることは知っていたことになる。また、彼らがこの七芸を「修理学、文学、詩学、言学、度学、画術、彫物学」としているのはきわめて興味深い。これはヨーロッパで定式化されたりベラル・アーツの定義とも異なるし、後述する中国の六芸とも異なっているからだ。堀たちがヨーロッパの概念を直訳せず、そこに東洋では至高の価値をもつ書のほか、画術を挿入していることに注目しておきたい。

明治政府の古社寺保存政策の推進の中で、一八七一年に「古器旧物」という概念が「美術」よりも先に創案され、古来から芸術的価値が認知されてきた、今日でいう古美術を指す名辞として用いられた。この概念に対して、美術は同時代に制作される領域を想定していたと考えられる。鈴木廣之が指摘して

いるように、一八八〇年代以降に美術が古器旧物の価値観に倣うことによって、当代美術も古器旧物と同じ価値づけを帯びるようになった [4]。

一八七三年(明治六)一月外務省で翻訳官を務めていた柴田昌吉、子安峻によって『付音挿図英和字彙』が出版され、数千部を売り上げた。これは日本で金属活字を使って印刷された最初の辞書である。ここに初めて「The fine arts 四術(詩、楽、画、彫像)」が掲載された。これは彼らの創案というよりは、一八六六年から上海で刊行されたイギリス人宣教師ロプシャイト(W. Lobscheid)の編纂した四巻本『英華字典』(*An English and Chinese Dictionary with Punti and Mandarin Pronunciation*)に倣っているように思われる。当然ながら、日本人通訳の間に先例として中国での翻訳語は共有されていたと考えるべきだろう。一八五五年(安政二)ロプシャイトはペリー使節の通訳として来日し、前記の堀と条文確認作業をともにしている [5]。ロプシャイトは中国古典文化によく通じていたので、fine arts を翻訳するに際して、中国において士大夫のたしなむ芸術行為を指す「六芸」「四術」を当てている [図2]。これは明らかに意識とすべきだろう。つまり、実際のヨーロッパにおける美術のジャンルとは関係なく、fine arts の語を中国における芸術概念と対応させることによって、美術が帯びている形而上の意味を伝えようとしているからだ。ただ、ここでもう一つ注意しておかなければならないのは、柴田が四術を「詩、楽、画、彫像」としていることで、これは『礼記』が四術を「詩・書・礼・楽」と記しているのとは異なっている。柴田は同じ四術という語を使いながら、それを中国古典の定める領域と違って記している。柴田が辞書編纂のもととしたオギルヴィ(J. Ogilvie)の一八五五年版辞書 *The Imperial Dictionary of English Language* では、fine arts について「現代語法では、この語は……詩、音楽、絵画、彫刻に限定されている」と記している [図3]、柴田の訳語と完全に一致している。また、柴田の辞書でこの一八五五年版の挿図のいくつかはそのまま写してもいる。おそらく、柴田はオギルヴィの記述を参照して、その fine arts の語釈が四つの領域だったため、中国語彙の四術の語を採用しながらも、その内容を中国伝来の内容とは異なるものとして記述したものと思われる。一八七六年フィラデルフィア万博の訳語はこれを基としているのだろう。

ロプシャイトと同じように、美術を東洋的な芸術観に引きつけて受容したのが一八七九年(明治一二)に結成された龍池会であった。同会は一八八〇年河瀬秀治を中心に美術の区域を検討した。このことは会員であった美術振興を推進していた博覧会担当官僚や「美術」品制作者にも、「美術」が何であるかの基本的理解が不明確であったか、一致していなかったことを示している。最終的には一八八三年に会則を定め、彼らの思い描く「美術」を明確にすることになった。その領域は「画、書、彫刻、七宝、漆器、嵌木、繡織、銅器、建築園治」であった [6]。これは一八七七年に内国勸業博覧会が定めた美術とほぼ合致している。ただし、博覧会では工芸の諸ジャンルについて一々「美術を示すものは第三区」と断り書きを挿入しており、普通品と美術品との区別が難しかったことを物語っている。

海外博覧会の体験もある龍池会会員がこのようにひどくゆがんだ「美術」をヨーロッパにおける美術概念と矛盾しないと考えたのはなぜだろうか。一八七六年(明治九)頃に『米欧回覧実記』を執筆した久米邦武が「画図彫刻の類人の手技に出て精神を寓し気韻ある工を美術と云」、あるいは、美術とは「喩へば東洋にて、書、画、篆刻を紳士間に雅賞するが如し」 [7] と考えた感覚はこの理解の助けとできる。久米も美術をジャンルの齟齬には目をつむって、気韻や雅賞の対象となるものと理解している。つまり、ロプシャイトと同じように、美術をその形而上の性格を同じくする伝来の概念——明治有司が共有できる感覚でもあった——に引き付けて受け入れているのである。したがって、旧来の六芸や四術の精神をそのままとし、ジャンルもそれらを基本としながら、幾分か西洋伝来のジャンルを付け足せば十分事足りると考えたのではないか。

しかし、このような日本人の理解はやはり欧米の美術観には受け入れられることはなく、明治有司の理解とは異なり、海外博覧会では工芸分野の出品はことごとく製品として分類され、美術から排除される事態が避けようもなかったのは周知の通りである。

二

ロブシャイトの辞書は津田仙ら（一八七九年）と井上哲次郎（一八八三年）とによって二度日本語に翻訳された。彼らは単純に翻訳するのではなく、日本語として訳語をまとめたり、補ったりしたが、fine arts に対してすでに国内の博覧会に登場していた「美術」を付け加えてはいない。これらの後に一八九九年（明治三二）、ロブシャイトの辞書をキングセル（F. Kingsell）が増訂して、二巻本の『新增英華字典』（*A Dictionary of the English and Chinese Language*）と題して、横浜で出版した。ここでは the fine arts は「六芸、美術、精工」と語釈されている〔図4〕。こうして一九世紀末には中国語彙に「美術」が移植されたのである。かくのごとく「美術」概念の拡散は東アジアで概念のキャッチボールを通じて進んでいったのである。

美術の語は東アジアばかりでなく、ベトナムにも及んでいる。現行の Mỹ Thuật（ミィ〜トゥワットと発音）は美術の漢字をベトナム語音化した単語である。ハノイには一九二五年にフランス総督府によって Trường Mỹ Thuật Đông Đông（チュオン・ミィ〜トゥワット・ドンズオン）（極東美術学院、ただし、この漢字表記はベトナムでは用いられなかった）が創設され、公的に初めて美術の語が用いられるようになった。このときには校長となったフランス人画家タルデュ（V. Tardieu）〔図5〕らの教師によって絵画、彫刻、建築が教授された。しかし、一九三〇年初代学長が退いた後には、学生の強い要求に応じて工芸技法を教育し始めた。その後一九四八年にバウハウスを意識した美術工芸大学（Hanoi University of Industrial Fine Art）が創設され、一九六六年に国立美術館（Vietnam Fine Arts Museum）が設置された〔8〕。現在の国立美術館の展示は「先史および古代美術、一一〜一九世紀美術、二〇世紀から今日までの美術、伝統的応用美術、民俗美術、古代船からの発掘収集品を含むベトナム陶磁美術」に分類されている。ここではベトナムで特に発展した漆や陶磁分野に特別な位置が与えられている。「二〇世紀から今日までの美術」はさらに西洋文明と接触し始めた「二〇世紀前半」と「ディンビエンフーの勝利から現在まで」に二分され、後者は漆画、絹画、紙画、油彩画、現代彫刻に分類され〔9〕、展示されている〔図6〕。こうした状況は日本においてと同様に、長い中国文化の影響と地域特有の工芸分野の発展が到来した西洋の美術概念を独自に変形、編成した結果を反映しているように思われる。また、変形した美術領域の総称を西洋起源の美術とすることには矛盾を感じてはいないし、国民国家形成の歩みとポスト・コロニアル状況の展開はそれをむしろ確かにしているように思われる。

このように、近代のアジアの造型世界が西洋の概念を導入した後に、一方で固有の造型の価値を維持し、他方で概念としての美術を地域の特性に従って変容させた歴史が展開されてきたのである。

日本では、「美術」の下位分類として内国勸業博覧会に「美術工業」（初出は一八八六年平山英三）なるジャンルが設けられたのは一八九〇年（明治二三）であった。このとき同時に書画は絵画（一八八二年初出）に変更され、書は美術ジャンルから排除されてはいないが、絵は書を排除して西洋的な規範に従わせることとなった。これと並行して、西洋にはない美術としての工芸ジャンルを定位させようと苦慮したことがうかがえる。博覧会では、一八九八年には美術と並んで「美術工芸」が設けられ、「美術」とは別に美術的な価値評価に連なるジャンルとして位置づけられたのである。産業革命の進行とともに、ものづくりは工業と工芸との区分が明確となる。書が美術から排除されたのは一八九五年京都で開催されたと

きであった。こうした動きの中で、一八八九年設置された東京美術学校は絵画科、彫刻科、美術工芸科から編成され、翌一八九〇年には前記の河瀬の発案によって皇室技芸員制度が発足した。一八八六年に日本最大の美術品コレクションを持つ博物館は宮内省の管轄となった^[10]。一八八〇～九〇年代の美術振興策は日本の伝統技法の保護に大きく傾いた国粹的な傾向を強めていたので、伝来の技法、意匠によって国際的評価を勝ちとることに執心していた。しかし、この希望は一九〇〇年パリ万博で決定的に打ち砕かれた。

その後、東京美術学校は一八九六年（明治二九）絵画科を日本画科と西洋画科とに再編し、新たに図案科を追加し、岡倉覚三は校長を退いた。さらに、一九〇七年に文部省は美術展覧会を創設し、応募部門は日本画、西洋画、彫刻とした。この決定は政府が「美術」を西洋の先例に従わせようとしたことを示している。これとはほぼ同じ時期に大師会（一八九五年）や和敬会（一九〇〇年）など、経済人や高級官僚たちが近代数寄者として登場し、茶の湯を愛好し、茶道具や古美術品を鑑賞する場を形成し始める。一五世紀以来の美意識と価値基準を継承し、コレクションし始め、それらを古美術の世界に連結させようとする。その内実はたとえば『大正名器鑑』（一九二一～二三年）のごとく、広く価値観として共有され、大衆的に拡散していった。したがってこれ以後、公的な場での「美術」と私的なサークルでの「数寄」は交りあうことなく展開されることになる^[11]。近代数寄者の主要な関心領域が工芸分野であることは、彼らが茶の湯に根拠を置いたため、当然の成り行きとなった。

一九一三年（大正二）農商務省は図案及応用作品展を創設し、ここに美術工芸作家が出品することになった。この展覧会は図案、つまりデザイン振興を目指したのであるが、結果的には文部省展に出品できない工芸作家のヒエラルキー形成の場として機能することになった。同展は五年後には工芸展と改称し、いっそうこの役割が明確となる。

三

一九二七年（昭和二）文部省は美術展覧会に四番目の部門として美術工芸を追加した。その名称は美術工芸であって、工芸ではなかった。この時点では、用語として両者は区別されていた。

後に東京高等工芸学校校長となる安田祿造は一九一七年に、材料に「美術的技巧を加へて作りたる応用品」を従来の工業品から区別して経済的工芸、すなわち工芸と呼ぶよう提案した^[12]。この領域は現在ならばデザインと呼んでかまわないのであるが、関係者は工芸の呼び名を選んだ。それは古くから人間が努力して獲得した技によって得られる成果としての工芸に特別な意義と愛着を強く感じていたからではなかっただろうか。工芸はただ技術、技能の名称なのではなく、技としての精神性を帯びた概念として受け取られていた。これは近代以前の工芸がアジアで保っていた共通の性格のように思われる。これ以来、日本では「工芸」は伝統技法による一品制作以外の広い範囲の様々なものづくりを指す名称となった。例を挙げれば、工業デザインは産業工芸、グラフィック・デザインは印刷工芸、インテリア・デザインは木材工芸と呼ばれた。東京高等工芸学校（一九二一年）^[図7]ばかりでなく、帝国工芸会（一九二六年）も商工省工芸指導所（一九二八年）もこの定義に依っている。前者は工業経営者やデザイナーに対する啓蒙団体であり、後者は日本で最初の国立のデザイン指導機関であった。この機関は全国の工業試験場を通じて、地場産業に科学的研究、デザイン改良を推進させようとした。

これに対して、一九二八年に柳宗悦は貴族的な美術に対抗しうる民衆的工芸、すなわち「民芸」を造語した。「民芸の中にこそ工芸の美が、より安定に保証されてゐる」のだから、「民衆より生れ民衆に役

立つ雑具にこそ工芸の正道があり大道がある」と主張した^[13]。したがって、彼らは政府が伝統技法の素朴な制作を改良するのには反対だった。一九三四年（昭和九）彼らは日本民芸協会を結成し、三六年に日本民芸館を開設し、全国に運動を展開するに至った。彼らも最初の機関誌（一九三一年）の題名は新造語の民芸ではなく、工芸を選んだ。

一九二七年に東京美術学校出身の若い工芸作家たちは日本で最初に美術工芸の領域で伝統の定型を拒絶し、同時代的な作品制作を実践しようと、作家組織、^{むげい}無型を結成した。彼らが強く主張したのは美術工芸の制作では一般的だった分業の否定であり、素案から作品制作までを一人の作家が担う原則であった。彼らはこの近代美術の原理に倣うことで、他の美術ジャンルと同列に立とうとしたのである。一九二〇年代以降、デザインが国内市場でも国際市場でも個性化によって価値を高めようとしていったとき、世界最先端の志向や造形意識との連携、切磋を求める点では純粋美術となんら違いがなくなったことも前提となっていた。具体的に言えば、日本に影響の強かったアール・ヌーヴォーに始まり表現主義、構成主義、ゼツェッションといった新傾向は絵画、彫刻、建築だけでなく美術工芸^[図8]、デザインにも区分けなく影響を与え^[14]、新時代の表象となったのであり、工芸作家たちは純粋美術と同じ土俵に立っていることをおのずと意識することができたはずである。また、工業後進国日本では、量産品に対する非難反発はあまり高まらず、むしろそれを含めた近代性の実現、新思潮への追尾が課題であり続けた。

無型は美術工芸に限定せず、工芸のすべての領域を受け入れる実在工芸美術会に一九三五年（昭和一〇）に展開した。ここには工芸指導所やその傘下の各地の工業試験場、企業のデザイナーたちが出品した^[図9]。第二回展でバウハウスで学んだ大野玉枝に実在工芸奨励賞が授与された^[15]。このことは安田の提言が美術工芸から産業工芸までを一つながりの領域として認識し、そこに同一の美意識が通底していると想定していたために可能になったことに拠っている。

こうした事情は一九三〇年代に至るまで、まだ日本の輸出産業として工業製品よりは伝統技法による製品——紡績、陶磁器など——の方がはるかに製造規模が大きく、量産品と一品製作の乖離がそれほど大きくなかったことも与っている。一九四〇年統制経済が導入されると、これらの創作は認められなくなったが、日本固有の伝統技法は皇国の威信を守るため不可欠だと見なされ、指定された作家に制作が許可され、保護された^[16]。つまり、戦前期の日本の「美術」、とりわけ工芸はアジアに君臨する輝ける国民国家の表象であり続けたのだ。絵画や彫刻と異なり、工芸作品は直接的な戦意高揚には貢献できなかったにもかかわらず。

四

一九四六年（昭和二一）文部省は戦前と同じ四部門で日本美術展を開催したが、四八年に主催は日本芸術院に代わり、書部門が追加された。一九五〇年文化財保護法が制定され、日本国憲法発布とともに皇室博物館は文部省に移管され、国立博物館としてその管理のもとに移された。翌年から無形文化財の指定が始まり、五二年国立博物館で指定者の工芸技術内示展が開催された。五四年には伝統工芸展が創設され、工芸制作は政府の保護対象となった。これに対して、工芸指導所（一九五二年～産業工芸試験所）は通産省のデザイン指導機関として大々的に活動を展開した。金沢美術工芸大学は一九五五年短期大学から大学に昇格するとき、美術科（日本画、洋画、彫刻）、工芸科（陶磁、漆工、金工）から美術学科（絵画、彫刻）と産業美術学科へと再編された^[17]^[図10]。この時期にデザインは工芸から離れて、戦後の経済成長の担い手となろうとしていた。この産業美術の美意識はモダン・デザインの理念に基づき、日本の伝統的な

工芸観とは別物であろうとしたし、巨大な市場に支えられていくので、美術や工芸から自立して、かつての経済的工芸から逸脱することに躊躇はなかった。

一九五一年（昭和二六）神奈川県立近代美術館が設立され、「美術」は天皇制の呪縛から解き放たれる場を得、史実と作品に基づく研究と評価が始まった。同館は日展と同じく四部門を収蔵したが、五二年創設された国立近代美術館では少し事情が異なっていた。同館は設立当初は日本画、油彩画、水彩画、彫刻を収集し、翌年文部省から戦前からの収集品を移管されて初めて工芸作品を収蔵した。当初は工芸品の収集は予定されていなかったのである。一九六七年京都分館設立とともに、すべての所蔵工芸作品を同分館に移管した。しかし、七五年から再び収集し始め、七七年に分館として工芸館を開設した〔18〕。一九七〇年代には、工芸はデザインを除いた美術工芸を指すようになり、同館の名称はそれを定着させた。この工芸館は収集の根拠としたのが文化財保護法に規定された無形文化財保持者の作品保護であったため、同館は文化財保護と美術表現の架橋に苦慮することになる。

一九七〇～八〇年代に三九の道府県立の美術館が建設（一九五一～二〇〇〇年に設置された美術館の六四パーセント）され、これらの施設ではデザインや書が含まれるケースは少数であったが、工芸を排除した館は一つもない〔19〕。この時期に日本の「美術」は下賜されたのではなく、国民自らの選択として、絵画、彫刻、工芸から成る概念として定着したことになる。ヨーロッパと異なって、工芸を排除しなかった意識の基底には、先に触れたすぐれた技巧とその精神性への憧憬が横たわっていると思われる。この深層意識は一九八九年の東西対立の崩壊以降、かつては後進性の表象であった地域の伝統文化の捉え方が転回するとともに、工芸を支える伝統技法が改めて現代に解き放たれるべくして放たれる動きを後押ししているのではないか。二一世紀の日本の美術状況における伝統技法の位置と意味を考えると、近代以降の日本の「美術」の歩みが表層に噴出し、新たな生命を獲得している〔図11〕ように感じないではられない。

- [1] 以下、海外博覧会、内国勲業博覧会出品規則の典拠は次による。青木茂、酒井忠保『日本近代思想体系 美術』岩波書店、一九八九年。
- [2] 野呂田純一「明治初期における「美術」概念の成立過程」『MUSEUM』六一八号、二〇〇九年二月。
- [3] 拙稿「Fine Arts から美術へ——アジアにおける概念と語彙の流通」『一寸』六〇号、二〇一四年一月。
- [4] 鈴木廣之「古器旧物から美術へ——明治期の公的展示と過去の遺物」『美術フォーラム 21』二八号、二〇一三年。
- [5] 那須雅之「ロプシャイト略伝」(中)『しにか』一九九八年十一月号一〇〇～一〇一頁。
- [6] 『工芸叢談』第一巻、明治一三年六月、一一～二七頁。
- [7] 久米邦武編、田中彰校注『特命全権大使米欧回覧実記』(五) 岩波文庫、一九八二年、二一四頁。
- [8] Nguyễn-Long, K. Arts of Việt Nam 1009-1945, Hà Nội, 2013. pp.250-251.
- [9] Binh Minh N. et al ed. Vietnam Fine Arts Museum, Hà Nội, 2011.
- [10] 佐藤道信「第二章第二節 国家の美術」『美術の日本近現代史』東京美術、二〇一四年、一一二～一二〇頁。
- [11] 熊倉功夫『近代茶道史の研究』日本放送協会、一九八〇年、二一〇～二七〇頁。
- [12] 安田祿造『本邦工芸の現在及将来』廣文堂書店、一九一七年、七～一七頁。
- [13] 柳宗悦『民芸とは何か』昭和書房、一九四一年。
- [14] 拙稿『日本〈工芸〉の近代』吉川弘文館、二〇〇九年、一四四～一六八頁。
- [15] 『工芸ニュース』第六巻第七号、一九三七年七月。
- [16] 拙稿「貫戦工芸史——工芸学会の消長」『一寸』二六号、二〇〇六年五月。
- [17] 50年史編纂委員会編『金沢美術工芸大学50年史』金沢美術工芸大学、一九九六年、一七、二七頁。
- [18] 諸山正則「工芸館のコレクションと所蔵作品展」『東京国立近代美術館六十年史一九五二—二〇一二年』東京国立近代美術館、二〇一二年、九三頁。
- [19] 拙稿「日本における美術館所蔵品の分類体系」『アート・ドキュメンテーション研究』七号、一九八九年九月。

道具から美術へ

アジアの視野から

並木誠士

美術——見られる「モノ」

周知のように、「美術」という言葉が我が国で使用されるようになるのは、明治六年（一八七三）以降である。この年に開催されたウィーン万国博覧会の出品区分の訳語として用いられたこの語には、音楽や文学をも含むものと注記されている。したがって、この語が、現在我々が「美術」として理解している範囲というよりは、むしろ「芸術」という語で理解している範囲に近いということは、すでに指摘されている^[1]。しかし、万国博覧会という、モノを見せる場に出品するということを考えれば、ここで求められているのが、いわゆる時間芸術としての音楽や文学ではなくモノとしての作品であることもまた自明である。

とはいえ、見せるために集められたモノが「美術」と呼ばれたという事実は示唆的である。博覧会で陳列されたモノが何であれ、それらは使うためではなくて、ひたすらに見せるために選ばれたのだから。

実際にウィーン万博で「美術」としてどのようなものが展示されたかについては、現存する目録に肝心の「美術」の部分が欠落しているため知ることはできない。そこで手がかりになるのは、その前年に、ウィーン万博への参加準備として湯島聖堂で開催された文部省博物館主催の博覧会出品作品を写真家の横山松三郎が撮影した写真と、わずかに残るウィーン万博の記録である。ウィーン万博の様子を伝える銅版画を見ると、ガラスケースに入れて陳列されたモノだけではなく、名古屋城の金鯱のように露出展示されているモノも多いとはいえ、ほとんどのモノは台に乗せられ、原則として手で触れることのできない状態になっている。

万国博覧会は言うまでもなく、そもそも博覧会というシステムを知らなかった日本人は、明治時代の初期に欧米に倣って次々と博覧会を開催するようになる。そこで、人々が興味深げにモノを見ている様子は、いくつかの視覚資料から明らかである。

明治五年（一八七二）湯島聖堂で開催された文部省博覧会には、名古屋城の金鯱のように翌年に迫ったウィーン万博に出品する品々が展示されているが、昇齋一景による浮世絵《博覧会諸人群衆之図》からは、整然と並んだガラスケースに入った多様なモノに見入っている人々の様子がうかがえる^[図1]。このときには、金鯱までもが不自然なかたちでガラスケースに入れられている。また、同年に開催された第一回の京都博覧会の知恩院会場の様子を伝えるチャールズ・ワーグマンのイラスト^[図2]では、ガラスケースこそないものの、手を触れることができないように結界が設けられ、監視の人がその前に座っている様子がわかる。さらに、明治一〇年（一八七七）に上野で開催された第一回内国勸業博覧会は、日本で最初の美術館が作られたことで知られるが、この美術館における展示の様子を伝える写真帳が現存している^[図3]。それによると、展示場内にはガラスケースが林立しており、その傍らにはやはり監視が座っている。このような情景は明治になって我が国が初めて体験したものであった。

北澤憲昭氏が指摘するように、ガラスケースや結界により触れることができないものとして、見るた

めだけに供されたモノがここでは明らかに主役になっている [2]。つまり、美術として人々の眼に触れるようになるモノは、まず、手の届かないところに置かれることにより、視覚の対象として位置づけられるのだ。

しかし、ガラスケースの中に並べられているモノを見ると、文部省博覧会に出品された剝製類はともかくとしても、元来は見るために作られたモノではなく、使うために作られたモノであることがわかる。実際のところ、それらのうちのいくつかは、博覧会が始まる直前まで使われていた可能性があり、また、博覧会が終わった後、再び使われた可能性も高いのである。つまり、美術とは、使うために作られたモノを、用途に関わる部分を見捨てて視覚の対象とすることで成り立っていることがわかる。

なお、この時期のガラスケースについて確認しておく必要があるのは、ケースは展示台の延長線上にあり、主として立体物を展示するためのものだという点である。昇斎一景の浮世絵では、海老や鶏の剝製もガラスケースに入れられているが、多くは工芸作品を展示するために用いられている。これに対して、壁面には書画が掛けられることになるが、書画は壁面での展示に適するように額装にされることが多かった。

そして、美術館という語がまさに示すように、見ることに機能を限定されたそれらのモノは、美術という新しい概念のもとにひとまとめにされている。少なくとも、ここで明らかになるのは、見られることによりモノは「美術」になるということだ。

では、そのモノは美術になる前、つまり、実際に使われている段階では、どのように扱われ、何と総称されていたのだろうか。

茶の湯における「モノ」

モノに関して、「使う」と「見る」という二つの行為について考えさせるのが、茶の湯である。ここでは、茶の湯の中に見え隠れする「使う」と「見る」の揺れを考えてみたい。

茶の湯の世界で使われる茶器などは「道具」と呼ばれている。道具とは、本来何かをするために使用するモノである。多くの場合は、人の手によってなんらかの実用に供されるモノであり、前提として「使う」ことが想定されている。少なくとも「道具」は、「見られる」だけのためのモノではない。

しかし、茶の湯の世界では、「使う」モノと「見る」モノとの境目が曖昧になる場合がある。

茶を点ててそれを戴くときに、茶を飲むための茶碗は、使うためのモノでありながら同時に「拝見する」という作法を伴い「拝見する＝見る」モノになる。茶碗を「見る」というこの行為は、茶会の場合、作法である以上に儀礼であるとも言える。つまり、ここでは、「使う」と「見る」ことが一体化している。しかも、それはただ「見る」だけではなく「拝見する」のだ。

このことから、茶の湯の世界では、すでに「見る」ことにより、道具であったモノが特別に扱われるようになることがわかる。このことは、さらに、様々な茶道具の中から選ばれたものが、道具席という特別な場に置かれて鑑賞されるようになるという状況に展開してゆく。使うべきモノは、価値づけられることにより、見るべきモノへと転化するのである。

茶の湯における道具および、それが鑑賞される状況を考えるためには、まず、その前段階とも言える一五世紀の状況を見ておく必要がある。

ここで注目するのは一五世紀に成立をした『君台観左右帳記』である。

『君台観左右帳記』には、一〇〇を超える写本類が存在し、それぞれに多少の異同はあるが、その基

本は、この時期に我が国に伝来していた中国絵画に関する知識、具体的には画家の品等分けと個々の画家が得意とする表現や主題に関わる簡単な解説であり、また、茶器や文房具のかたちについての説明、そして、それらの「道具」類を飾る方法である〔3〕。室町将軍に近侍する同朋衆である能阿弥、相阿弥が編纂したとされることでわかるように、これらの知識を前提として、将軍邸の会所などでは「道具飾」と呼ばれる室礼が構成されることになる。道具飾は、もてなす相手や状況により自在に変えられるとはいえ、茶器も文房具も、それぞれが本来もっている道具性から切り離されて見せるモノとして、つまり、価値あるモノとして捉えられていることが明らかである。

『君台観左右帳記』における掛軸——具体的には中国宋元画——の圧倒的な優位については改めて触れるが、ここではまず、茶碗、茶入などの道具についての記述を見てみよう。

茶道具の分類は、当然であるが、用途が前提となっている。しかし、その用途による分類は、実際には、茶壺や茶入は陶器、棗は漆器、釜は銅器というように、素材と密接に連動している。このような機能と素材の結びつきは、江戸時代に入ると超越されて、たとえば陶器製の棗が作られるが、それはあくまでも余技的な部分での（数寄的な部分での）出来事であり、『君台観左右帳記』の時点では用途と素材は連動している。この段階では、道具のもつ「機能」的側面に素材が従属していることがわかる。

次に『君台観左右帳記』をもとに構成される「道具飾」について見てみよう。

道具飾とは、具体的には、将軍邸の会所で御成など特定のときに、床や棚などに唐物をはじめとする道具を置き、花を生けて飾りつけることである。コレクションの中から、その場にふさわしいモノが選り出されて飾られる。飾られるモノは、茶碗や茶入など本来は喫茶で使用することのできる道具であるが、ここでは見られるモノとして差別化されて飾られることになる。この道具飾により、書画を掛ける床の間、茶器を置く違い棚、文房具を置く出文机は、さながら美術館・博物館の展示ケースのようになる〔図4〕。

この道具飾は、茶会における道具席の確立に直結している。道具席とは、茶会の際に、座敷の一部に道具類を並べて鑑賞するために特別にしつらえた場であり、そこでは選ばれた茶道具を、結界を隔てて見せることになる。そこに置かれたモノは、やはり、使用するという本来の道具性を失って鑑賞の対象となっている。

このように、「使う」ための道具の価値づけが、「見る」という方向へのシフトにより完成しているのである。話を先取りすれば、一五世紀末のこの段階ですでに「道具」が「美術」化していると言えることができるのである。

そして、茶の湯の世界のもう一つの価値づけが「銘」の存在である。茶器の姿や色合いなどからインスピレーションを得てつけられる銘は、それをつけた人の美意識の発露として評価される。そして、銘をつけられた茶器は、茶碗、茶入という普通名詞から銘という固有名詞で呼ばれるモノにいわば格上げされて、やがては結界やガラスの向こう側に置かれるモノになってゆく。そして、銘がつけられたモノは、「名物」として珍重されることになる。銘は、誰が名づけたかということ、言い換えれば、誰の「眼」に触れたかという記録とともに継承されることになり、そのこと自体が、そのモノの付加価値、という価値そのものとして機能してゆくことになる。

道具席にも置かれず、銘もつけられないが、床の間という特権的な場を与えられて、数多くの道具類の中で、道具性という点では特別な扱いを受けているのが掛軸である。

千利休の言葉を記したとされる『南方録』に「掛物ほど第一の道具はなし」とあるように、床の間に掛けられる書画は、茶会の中でも最も中心的に位置づけられる。ここで想定されている掛軸は、基本的

には唐物として尊重された中国宋元の絵画である。これら掛軸が茶道具の中で特別視される理由は、なによりもそれが道具性をもたないからである。つまり、何かに使われるという前提がなく、見ることに特化したモノであるからこそ、他の道具よりも純粋に鑑賞されるのである。それとともに、その掛軸を掛ける床の間自体が価値づけられた場になり、やがては床の間に掛けられることが、その価値づけの前提になってくる。古筆切や絵巻や経巻の断簡などは、掛軸化して床の間に掛けることにより価値づけられることになる。さらに、南宋時代の牧谿の瀟湘八景図巻を分断して掛軸にすることも、「見る」ための掛軸の特権的な地位を示している。このような掛軸の優位性は、それに合わせて床の間を改修するという密庵床の事例を引き合いに出すことにより、より強調されるだろう [4]。

これら掛軸は、しかし、明治時代以降の展示空間においては、美術という語の中で相対化され、さらには、見ることを優先させるために、軸装という形状すら解かれ、額装されて壁面に（上下に）並べられることにもなる。床の間という特権的な空間から、その位置づけが大きく変わったことがわかるだろう。

そして、以上見てきたような茶の湯の世界における「見る」ことの重要性を象徴するのが、「茶会記」、あるいは、その中の「道具拝見記」の存在である。茶会記は、茶会に並べられたモノの一部始終を克明に記した記録であるが、これは見方を変えれば個々のモノについての「見られた」記録である。あたかも展覧会カタログのように、茶会で何が見られるのかを克明に記している。そこでは、表具も詳細に記録されている。これは、とりもなおさず、表具もまた「見る」ものの一部を構成していることを示している。そして、茶会記におけるように、道具が克明に記述され、さらに由緒、伝来までも記されるということは、それだけそのモノが使うことから離れて見る対象となっていることを意味する。つまり、道具の美術化である。

大名道具

もちろん、茶の湯の世界の「道具」のあり方は江戸時代以降も続くが、一方で、先述したように数寄の世界において用途と素材が乗り越えられる一種の「くずし」のような現象も起こってくる。そのような状況の中で、江戸時代の道具をめぐって新たに確立されてくるのは、たとえば婚礼道具（調度）[図5]であり、さらには総体としての大名道具である。

筆者がかつて勤務していた徳川美術館は、尾張徳川家の所蔵品を基礎にしてできあがった美術館であるが、尾張徳川家の所蔵品の根幹をなすのは、尾張徳川家初代の義直が家康からの遺産分けにより受け取ったモノである。

徳川美術館に所蔵される、徳川家康の遺産分け目録である『駿府御分物帳』には、全一一冊の目録に加えて、『駿府御分物御道具帳之覚』が附属している [5]。ここには、茶道具に限らず、多様なモノが道具として記されている。徳川美術館では、現在では、ジャンル別のデータベースも使っているが、一方で、それぞれの作品にまつわるこの「道具としての記憶」とでも言うべき分類を現在でも大切にしている。このことは、徳川美術館の『名品図録』にも反映している。そして、この大名道具は一般に「表道具」と「奥道具」に分類される。

表道具とは、大名家の格式に従って備えるべき道具であり、武具・甲冑類や能道具などが含まれ、また、儀礼などで用いられるものも当然表道具に区分される。一方の奥道具は、大名やその婦女子の日常生活で用いられる着物や遊戯具、絵画などである。しかし、その格式は、必ずしも道具としての用途によって固定的に分類されているわけではなく、同じモノでも、状況が変われば表と奥の間を移動することも

あり得る。たとえば、絵画を例にとってみると、将軍の婦人が日常的に愛玩する絵画、特に物語絵などは奥道具として扱われるが、その絵画が、いったん将軍から家臣に下されると、その家では、将軍から「拝領」したものととして、貴重な表道具として扱われることになり、使うモノから見るモノへと転化する。

つまり、先の茶道具の場合と同様に、誰が所蔵していたかという由緒や伝来、さらには、「拝領」というような移動の記憶がモノの価値となり、ある意味で、他のすべての分類基準に優先されることにもなるのである。見方を変えれば、大名道具にしても茶道具にしても、モノは、その道具性によって価値づけられるのではなく、あくまでも、由緒や伝来などによって優先的に価値づけられるということになる。つまり、由緒、伝来というのは、前近代においては、ほぼ絶対的な価値と言ってもよいものである。そして、この由緒、伝来は、それが信用するに足るものである限りは、国宝や重要文化財といった近代的な価値に直結することにもなる。

大名道具という語から明らかなように、使われる多様なモノは「道具」という総称で呼ばれていた。そして、その中には、茶道具の中の名物のように、早くから使うことから切り離されて見るモノとして保存されるモノもあったが、多くの場合、このような道具の数々は、明治時代以降に美術という括りのもとで総体として見られるモノとなってゆく。つまり、大名家のコレクションがそのまま美術館になるという事例が示すように、美術館で展示されることにより、使われない、というよりは、使ってはいけないモノ、つまり、美術になるのである。

前近代の日本において興味深いのは、美術という語や美術館という制度が存在する以前から、特定のモノに銘をつけ、あるいは、掛軸とするなどして、使うための「道具」の中に、文字通りの「道具」と、名物のような特別視された「道具」とが併存するという二重構造ができてきていることである。言い換えれば、すでに使うモノから見るモノへ転化するというシステムが存在していたのである。

文化の復元と再現展示

上述のように、道具が、道具性を失って美術になるという流れを想定したときに、興味深い展示のあり方を最後に考えてみたい。

床の間、違い棚、道具席が近代以降の美術館・博物館にも通じる展示空間であることは先に述べた。そこでは、価値づけられたモノが、床の間や道具席において「見る」対象となっていた。それらは、単に置かれただけではなく、『君台観左右帳記』がそうであったように「道具飾」としての規式が定着し、固定化するようになる。一方で、近代の美術館・博物館における美術のための展示空間は、ホワイトキューブが現出するようなできる限りニュートラルな場で個々の作品を相対的に眺めることを目指してきた。しかし、一九八〇年代の後半から美術館・博物館の展示室内に再現展示が見られるようになる〔6〕。

徳川美術館は、開館五〇周年を機に増改築をおこない、昭和六二年（一九八七）にリニューアルオープンをしたが、そこでは、大名家の生活と文化を紹介する常設展示室を設けて、尾張藩主の公的生活空間であった名古屋城二の丸御殿の内部を部分的に復元すると同時に、能舞台や茶室などの場も再現して、そこでモノがどのように使用されていたかを示すような展示を試みている〔図6〕。ここで目指しているのは、単体としての、美術品としてのモノの展示ではなく、それが道具であった様相の復元であり、他の道具とともにそれが構成していた文化の復元なのである。

美術館・博物館における再現展示は、美術館よりも博物館における展示空間として繰り返される。それは、我が国の分類で言えば、東京国立博物館、京都国立博物館などの美術系博物館は別として、美術

館は作品鑑賞の場であるが、歴史系の博物館は「文化」を見るための施設であるからである。徳川美術館の事例は、美術館としてはおそらく最も規模の大きい再現展示と言ってよいだろう。再現展示の最大の特徴は、道具が本来もっていた道具性の再確認がおこなわれることである。そして、再現展示は、展示空間ができた時点（たとえば美術館・博物館の竣工時）と再現された時間・空間（たとえば江戸時代の大名屋敷）との距離が大きければ大きいほど有効に機能する。欧米の日本美術を収蔵する大規模な美術館・博物館で、展示空間の中に早くから茶室が再現されていたこともそのことを示す。さらには、明治期の海外での博覧会に日本建築の模型が展示されたことも同様の意味を有する。一九八〇年代には、新横浜ラーメン博物館（一九九四年）、琵琶湖博物館（一九九六年）など、昭和三〇年前後の空間を再現することが流行した。このことは、昭和三〇年頃の空間が現代の人々にとって遠くなった空間であることを意味していると言えるだろう。

もともと、再現展示はあくまでも作られたものであり、生きた道具の場とは言えない仮想空間である。そこには、あたかも、アフリカの草原を再現したサファリパークを金網のついた安全なバスで走るような独特の距離感が現出していることも事実である。

- [1] 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）、佐藤道信『〈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。なお、神林恒道「「美術」という語の初出についての疑義」（『LOTUS』日本フェノロサ学会機関誌 35、二〇一五年）では、「美術」の語が明治五年に西周により考案された可能性を示唆している。
- [2] 註1 前掲北澤（一九八九）。
- [3] 『君台観左右帳記』については、矢野環『君台観左右帳記の総合研究——茶華香の原点 江戸初期柳営御物の決定』（勉誠出版、一九九九年）参照。
- [4] 大徳寺龍光院の書院に設けられた密庵席には、中国南宋時代の禅僧密庵咸傑の墨跡（国宝）を掛けるために特別に設けられた床の間があり密庵床と呼ばれる。
- [5] 徳川美術館編『家康の遺産——駿府御分物』（一九九三年）。
- [6] 並木誠士・中川理『美術館の可能性』（学芸出版社、二〇〇六年）。

近代西洋美術概念の変遷におけるジャポニズムの役割

渡辺俊夫

日本における美術概念の再構築を考えていく上で、その基準の一つ、あるいはそれから自立すべきものとして考えられてきた近代西洋の美術概念を、イギリスを中心として考察してみたい。そのため第一に、一九世紀半ば頃のイギリスのデザイン界の状況を分析し、第二にその一端として一八五六年に出版されたオウエン・ジョーンズの『ザ・グラマー・オブ・オーナメント（装飾の文法）』を検討する[1]。最後にアメリカ人ジェームス・マクニール・ホイッスラーが一八八五年にロンドンで行った「一〇時の講演」を唯美主義・ジャポニズムの観点から分析してみる[2]。こういった例を通して、いかにオリエンタリズムやジャポニズムが近代西洋の美術概念の構築に関与していったかを探っていきたい。

それではまず、一九世紀半ば頃のイギリスのデザイン界の状況を見てみよう。一八三〇年代頃イギリスではデザイン改革運動が盛り上がってくる。その理由は何であろうか。イギリスでは一八世紀末頃から一九世紀初めにかけて産業革命が世界に先駆けて隆盛を見た。そうした中であってイギリスデザインはこの進展についていけず、落ちこぼれているという認識が専門家、政治家たちの間に浸透していく。いかに産業が発達していても、製品のデザインはフランス人のデザイナーを雇うか、フランスなどから送られてきたデザインを使用することが多かった。この問題は専門家たちの間だけではなく、政治家たちの間でも大いに議論された。国会議員による専門委員会まで立ち上がる。つまりデザインの成果が直接に産業の発展に寄与すると認められたのであった。

この国を挙げての産業促進のためのデザイン改革には四つの重点があった。第一はデザイン学校の設立である。第二はデザイナー教育に役に立つデザイン美術館の設立、第三は万国博覧会を立ち上げることによって世界のすぐれた作品を一堂に集めること、そして第四には色々なデザインの実例を数多く集めた、デザイン教育に役に立つ教科書のような物を出版することであった。

実際にどういったことが行われたかという点、ロンドンだけではなくイギリス各地にスクール・オブ・デザインが設立された[3]。つまりここで行われた美術教育はいわゆるファイン・アートを中心としたものではなく、デザイン中心であった。ここで初めて全国的なスケールで、しかも中央でコントロールされている形で、専門家としてのデザイナーのための美術教育が導入された。この三点、全国的スケール、中央でのコントロール、専門家のためというのは重要なポイントである。というのはこういったことは、このスケールでは今までなされなかったからなのである。

現在ロンドンにあるヴィクトリア・アンド・アルバート美術館、いわゆる V&A は、一九世紀半ばに立ち上げられたデザイナー教育のための美術館に基を築いている。すでに一八五〇年代に日本の工芸品などが入っているが、これは美の規範というよりは技術的な用例として収蔵されたようである。しかし基本的にはやはり美しいものを範とするという態度は重要視されており、一時「誤った原則」によって装飾された作品の例を展示することもあったが、さすがにこれはこれらの製作者たちの抗議などもあり、二週間だけで止められてしまった[4]。

それでは万博はどうであろうか。一八五一年に空前の規模でロンドンのハイドパークにグレート・エクスhibitionと呼ばれた第一回万国博覧会が開催された。世界中の国々がイギリスに集まって競い合う

という、大英帝国の偉容を誇る企画だった。一応大成功と見なされたが、ただ一つの汚点はデザインであった。この万博は、主にヘンリー・コールなどのデザイン改革者たちによって企画・運営された。そのためデザインではいまだにヨーロッパ大陸のデザイナーたちに遅れをとっているという自己認識・自己批判は彼らにとってはかなりショックだったようである。やっと一八六二年になってその年の第二回ロンドン万博で、ウィリアム・モリスの率いるモリス商会の展示と江戸におけるイギリス総領事であったラザフォード・オールコックによって企画された日本セクションの二つのデビューによって、イギリスデザインの曙が到来したと見られている。つまりこの後一九世紀後半にはアーツ・アンド・クラフツ・ムーヴメントおよびジャポニスムに触発されたデザイナーたちによってイギリスのデザインは国際的に高い評価を得るようになる。

それでは最後の切り札、デザイン出版物はどうであろう。草分け的な存在としてジョージ・フィリップスの『ルディメンツ・オヴ・カーヴィリネアル・デザイン(曲線デザイン集)』が挙げられる[5]。これは一八三九年に出版され、なんと早くも日本の例も載っている。ただし彼自身が応用したもので、純粋に日本のデザイン・文様というよりシノワズリー・デザインの亜流といった感じである。ただここで二点重要なところを押さえていこうと思う。まず第一は日本の例を、単に民族学的な観点からではなく美術の範例に入れていることである。普通の家庭の中でこれを使うことには問題があるとしながらも、ゴシック風あるいはギリシャ風のインテリアで使うことには適しているとしている。これは実は日本美術を西洋の美の規範の中に入れた最も早い例の一つである。このフィリップスの著作の第二の重要なポイントは、その教科書的性格にある。これはデザイナーにとっての用例集なのである。ということはこれを使うデザイナー、あるいは学生はここに出ている用例ならばすべて使ってもよいということである。先生のお墨付きの用例だけが出ている。その中に日本の例が出ているということは、それが他の西洋の用例と同等の価値があるということを意味する。西洋の美の範例の中に日本の用例が組み込まれてしまっている。この本はそうしたデザイン集の中でも最も早いものと言われている。

こうした用例集で最も重要な出版物は、一八五六年に出版されたオウエン・ジョーンズの『ザ・グラマー・オヴ・オーナメント』である[6]。これは最新のクロモリトグラフィーの技術を駆使した豪華本だが、いわゆるコーヒー・テーブル・ブックではなく、教科書として書かれており、公費ですべてのスクール・オヴ・デザインに寄贈されている。当時としては最も権威のあるデザイン入門書であり、何回も再版され、現在でもまずこの本を置いていない美術学校図書館はイギリスではないと思われる。

実は私が一九八〇年代にバーミンガムの美術学校で教えていたときに、デザイン界に強い影響を与えた本の一例として講義のテーマにあげようと考えつき、じっくり読んでみたところ、あまりにも偏った内容にすっかり驚いてしまった。ここではデザインの教科書として二つの異常な点を指摘することができる。第一は西洋のルネサンス以後、特に一七世紀と一八世紀のデザインの用例が極端に過小視されているということである。そして第二は東洋のデザインが最もすぐれたものとして奨励されていることである。つまり西洋のものよりよいと言っているのである。この本のほとんどは豪華な用例で埋められており、フィリップスの本よりも一つ一つのモチーフやパターンが使いやすく提示されている。しかし巻頭には彼がプロポジション(命題)と名づけた指導要綱のようなものが箇条書きに挙げられている。このうちの第一一番目と第一二番目は、線の使い方についてであるが、どうしてこれが大事かという説明に、これは東洋でこういうふうに行われているからと正当化している。つまり東洋の方が西洋よりもすぐれているからという論理である。もっともここではインドや中国の例は挙げているが日本には言及されていない。

今まで検討してきた四点、デザイン学校の設立、デザイン美術館の設立、万博の開催、そして教科書の出版いずれを見ても、これを推し進めるイギリスデザイン関係者のデザイン改良に対する強い意志が汲み取れる。そしてこれを推し進める原動力は、商品をデザインによって美化することがイギリスではうまくいっていないという、デザイン界における切羽詰まった状況認識にあると思われる。それを切り開いて行くための切り札として東洋が出てくるのである。

ではどうして東洋が突然救世主として出てくるのであろうか。あまりにも唐突と思われるかもしれない。これを理解するために当時建築・デザイン界で重要な位置を占めていた中世主義を見てみよう。その典型的な例として、建築家でありデザイナーでもあったウィリアム・バージェスを考えてみたい。彼は根っからのゴシック・リヴァイヴァリストでありながらも日本美術に傾倒した人である。後にジョサイア・コンドルや辰野金吾がそれぞれ短期間師事したことで知られている。彼は一八六二年ロンドン万博の日本セクションに深い感銘を受けている。このセクションは日本側から見るとどうも一級品が出ているとは言いがたいものであったが、多くのイギリスのデザインの専門家たちは、ここで見た日本の工芸品、美術品などを絶賛しており、バージェスはこう言っている。

我々一三世紀美術を復興させようとしている者にとって、この日本部で（中略）過ごす時間は無駄ではない。この我々にとって知られていなかった野蛮人たちはどうも中世が知っていたことすべて、いやそれ以上、我々以上に賢いのだ。[7]

日本の作品の前にほとんど全面降伏といった感じで、特に中世美術復興を目指す者にとって有益であると強調している。つまりバージェスは自身この万博の中世部を演出したにもかかわらず、この万博で最もすぐれた中世部は日本だと言ったのである。

実はイギリス一九世紀中頃のゴシック・リヴァイヴァルを信奉するデザイナーたちの間では東洋賛美が顕著に見られる傾向があった。この論によれば、東洋でも西洋でも、中世においては製作者と消費者は生活圏を共有しており、作られた物への美意識も共有されていた。ところが西洋ではルネサンス以後この関係が断ち切られることによって、作品自体も墮落してしまった。ところが東洋ではルネサンスがなかったことによって、その墮落から免れたという論理である。随分乱暴な説ではあるのだが、当時のイギリスのデザイナーたちは、これを真面目に信じていた。こう見るとどうして『ザ・グラマー・オヴ・オーナメント』で突然東洋主義が出てきたかがわかる。そしてバージェスたちにとっては日本が東洋を代表するものとして解釈されたのである。

ここで私たちのコンテキストで再確認したいことは、まずイギリスのデザイン改革運動の中で、自分たちが今まで作ってきた物への批判がある。それに対して東洋、そして特に一八六二年以後はそれを代表するものとしての日本が美の規範として登場してくるのである。バージェスが日本人を野蛮人と呼ぶことなどにいわゆるエドワード・サイードの言う西洋中心主義的偏見としてのオリエンタリズムを見ることは可能であろう。しかし、先の見えないデザイン改革に苦悩していたデザイン改革者たちは、この新たに登場した東洋の国、日本に対して自分たちよりもすぐれた文化として憧憬の眼差しを向けるのである。これは依然キリスト教の倫理観に縛られた美術概念にとらわれていたファイン・アートの批評家たちとは一線を画すものであった。つまりイギリスの中だけでも美術概念にかなり激しい揺れがあったのである [8]。

一九世紀半ば、特に一八七〇年頃までは、こういう状態であったが、この頃から一九世紀末にかけて

は、ファイン・アートにとっても東洋美術を代表する日本美術が大きく評価されるようになり、いわゆるジャポニスムの時代、唯美主義の時代となってくる。特にイギリスでは唯美主義と日本趣味がほとんど同義語として作用するほど、この二つの現象は絡み合っていた。デザイン界の東洋指向がなかったらその後の唯美主義の日本指向もなかったのではないだろうか。

その唯美主義・ジャポニスムのイギリスにおける最も有名なアーティストにして論客ジェームス・マクニール・ホイッスラーは、アメリカ人であるがパリで修業した^[9]。一八五〇年代パリのアヴァンギャルド・アーティストたちのまっただ中におり、この頃は最も先端的な仕事をしていた。ただこの後ロンドンに移ってしまったため、いまだに彼の先端性の評価は十分ではないようである。ではホイッスラーの一八八五年の「一〇時の講演」を検討してみよう。これは、学術的な講演というよりは、午後一〇時というリラックスした時間にロンドンの紳士淑女に知的刺激の多い話を楽しんでもらうという建前のものであった。しかしその機知に富んだ講演の中身はまったく真面目なもので、彼の芸術のマニフェストと言えるものである。ここで彼は、次のように言っている。

美の物語はすでに完結している。パルテノンの大大理石に刻み込まれ、北斎の団扇絵の富士山の麓に鳥と共に編み込まれている。^[10]

ここで何が起きているかという、ギリシャと日本、大理石彫刻と団扇絵が同等に扱われているのである。まず美の世界では時代性さらには地域性さえも超越されているとしているのである。こういったことは美術の評価のためには意味をなさないと言っているのである。つまりホイッスラーの美術概念はヨーロッパの当時のイギリスで主流であった西洋中心性あるいはファイン・アート中心性といったものとは、多くの点で相容れないものとなっているのである。さらにホイッスラーは自身の作品の中でも、物語性を否定していき、彼の作品の題に「白のシンフォニー」といったような、色彩の名前や音楽に由来するものをつけるようになった。こういった美術概念はモダニズムへと継承されていく。こうした第一印象としては西洋における既存の美術概念とは相容れないように見えるホイッスラーの考え方は、実は物語性を否定し、色彩、構図といったものに集中していく考え方においては、直接モダニズムにつながっていく。つまり西洋美術の次の世代の主流となっていくのである。

以上検討してきたことをまとめてみると、一九世紀半ば過ぎにはイギリスにおいて、ファイン・アート中心主義ではないデザイン専門家たちが、西洋中心主義に反する強い傾向を示しており、まずはオリエンタリズムを高く評価する。一八五〇年代ではまだ日本美術はマイナーな役割しか果たしていないが、一八六〇年代に入ると日本美術がオリエンタリズムの筆頭格と見なされ、デザイン部門では西洋を凌駕するという評価を受ける。さらにホイッスラーなどによって、日本美術の中に色彩・構図といったものの革新性が見出されていき、日本美術などを触媒として、西洋近代美術はモダニズムへと大きな変革をなしていく。それとともに西洋の美術概念も紆余曲折していくのである。

結論として、日本における美術概念の再構築を行うときに認識しなければならないことを二点提言したい。第一には、我々が現在認識している西洋の美術概念の定義そのものも流動的なものであるということである。ここで見たように、イギリスに限って見ても、一九世紀半ばから二〇世紀初めにかけて大きく変換している。しかもドイツの美術史家ヴィルヘルム・ピンダーも言うように、いつの時代においても、同時代美術は重層的である^[11]。九〇歳のアーティストもいれば、一九歳のアーティストもおり、両者の美の概念が、まったく同じであるとは考えにくい。ということは日本が西洋の美術概念のインパ

クトを受ける現象そのものが、この多重性に左右されてくる。さらにこうした幾重もの影響を受けた日本における美術概念は、一九世紀末から二〇世紀前半にかけて、西洋のインパクトも同時に受けている東アジアにも広まっていく。実情はこのように非常に複雑であり、西洋の美術概念の日本への影響を論ずるときは、どの西洋美術概念なのかを特定化していく必要がある。

第二の提言は、ここで検討した西洋の美術概念は、実は日本美術の影響を多大に受けたものであったということである。日本において西洋の美術概念が広く輸入されてきた二〇世紀初めまでの時期は、西洋が日本美術のインパクトを多大に受けた時期とほとんど重複している。純粋に西洋のものと思って吸収してきた美術概念が実は日本の要素を含んだものであったのである。つまり美術概念といったものは、常にトランスナショナルに流動しているのであって、完全に独立したナショナルな美術概念、たとえば純粋な日本の美術概念といったものは、不可能なのではないだろうか。

- [1] Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London: Day and Son, 1856.
- [2] James McNeill Whistler, *Mr. Whistler's Ten O'Clock*, London: Chatto & Windus, 1888. および James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, London: Heinemann, 1890.
- [3] スクール・オヴ・デザインについては以下を参照。Nikolaus Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge: Cambridge University Press, 1940 (paperback edition 2014). Quentin Bell, *The Schools of Design*, London: Routledge and Kegan Paul, 1963.
- [4] 「誤った原則」による装飾の実例と、その論点については以下を参照。Malcolm Baker and Brenda Richardson (eds.), *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, New York: Harry N. Abrams, 1997, pp. 122-124.
- [5] George Phillips, *Rudiments of Curvilinear Design*, London: Shaw and Sons, 1839. この出版物の中で取り扱われている日本のデザイン例については、以下を参照。Toshio Watanabe, *High Victorian Japonisme*, Bern: Peter Lang, 1991, pp. 149-151.
- [6] この出版物におけるオリエンタル・デザインの称揚については以下を参照。Toshio Watanabe, 'Owen Jones' *The Grammar of Ornament*: Orientalism subverted?', *Aachener Kunstblätter* (Aachen), 60, 439-442, およびその独訳 Toshio Watanabe, 'Der Weltmarkt der Ornamente', *Didalos* (Berlin), 54, pp. 84-93.
- [7] William Burges, 'The Japanese Court in the International Exhibition', *Gentleman's Magazine*, September 1862, pp. 243-254; 254.
- [8] 一八六〇年代におけるデザイン専門家たちとファイン・アートの批評家たちとの日本美術評価の齟齬については以下を参照。Watanabe, *High Victorian Japonisme*, pp. 149-159.
- [9] ホイッスラーのジャポニスムについては以下を参照。Watanabe, *High Victorian Japonisme*, pp. 211-243. 渡辺俊夫「ホイッスラー」池上忠治編『印象派時代』世界美術大全集、西洋編第二二巻、小学館、一九九三年、一三七～一六八頁。Ayako Ono, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-Century Japan*, London and New York: Routledge Curzon, 2003. 小野文子『美の交流 イギリスのジャポニスム』技報堂出版、二〇〇八年。
- [10] Whistler, *The Gentle Art*, p. 159.
- [11] Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin: Frankfurter Verlagsanstalt, 1926.

日本における美術史関連文献の分類の変遷

『日本美術年鑑』を例に

山梨絵美子

はじめに

一九八〇年代後半に日本における「美術」概念の形成過程に関する問題意識が高まり、美術展覧会や美術館といった「美術」にまつわる制度をも対象に含む考察が今日まで続けられている。この問題意識の根底に、「美術」の範囲が揺れ動き、美術展覧会や美術館で展示される作品について時に違和感をいだくことが起こるといった状況が横たわっているだろう。一九〇七年（明治四〇）の文部省美術展覧会開催で公的な確立を見てから一〇〇年以上を経て、「美術」概念のアップデートを考察する材料として、一九一一年（明治四四）に画報社によって刊行が始まり、一九三六年（昭和一一）から美術研究所（現：東京文化財研究所）から刊行されるようになった『日本美術年鑑』を取り上げたい。同年鑑は日本における当該一年間の美術に関する活動の記録であり、その時々「日本」および「美術」の概念を映し出していると考えられるからである。また、「美術」分野における分類の変遷、たとえばインスタレーションといった新たなジャンルの登場や、各分類用語の概念の変遷をも跡づけることが可能な資料と言えるだろう。

『日本美術年鑑』創刊の背景について——矢代幸雄と美術研究所

美術史学の研究には文献と画像の調査が基本的作業とされてきた。書籍については古くから図書館が分類と目録化を行っており、画像については一九世紀に写真技術が発達してからロバート・ウィット・ライブラリ（Robert Witt Library）（英）、フリック・アート・レファレンス・ライブラリ（Frick Art Reference Library）（米）、アビ・ヴァールブルクのライブラリ（The Warburg Institute）（独）などが設立され、それぞれの目的に沿った分類がなされた。

ロバート・ウィット・ライブラリは一八九〇年代にオックスフォード大学で美術史を学んだロバート・ウィット卿（Sir Robert Witt, 1872-1952）が個人で収集した作品写真を整理公開する私立の写真資料館として始まり、後にコートールド美術館の一部となった。写真は写された作品の作者とされている作家名別にファイリングされており、オークション・カタログや展覧会図録の切り抜きを含む数十万件の写真を所蔵している。フリック・アート・レファレンス・ライブラリはウィット・ライブラリを手本にヘレン・フリック（Helen Frick, 1888-1984）がニューヨークに設立したもので、ヘレンの父ヘンリーの収集した美術作品に関する書籍と関連写真を所蔵する資料館として一九二〇年に開館し、現在に至っている〔1〕。アビ・ヴァールブルク（Aby Warburg, 1866-1929）のライブラリがもととなったウォーバーク研究所はヴァールブルクが収集した書籍、画像資料を所蔵し、ヴァールブルクの死後、ロンドン大学附属のウォーバーク研究所となった。ヴァールブルクは「ムネモシュネ・アトラス」と呼ばれる図像パネル集を晩年に作成し続けた。この作業は未完のまま残されたが、ヴァールブルク独自の解釈によって、図像が分類され、関連づけられていた。

日本においては矢代幸雄 [図1] の構想による美術研究所 [図2] が美術に関する調査研究と美術史関係の文献と画像の収集、分類、目録化を行い公開する施設として一九三〇年(昭和五)に設立されて、今日の東京文化財研究所に至っている。矢代(一八九〇~一九七五)は東京大学で英文学を学んだ後、東京美術学校西洋美術史学講師となり、一九二一年からロンドンに留学してルネサンス美術史を学び、後にフィレンツェに移ってバーナード・ベレンソン(Bernard Berenson 1865-1959)に師事した。ジョヴァンニ・モレリの様式比較を踏まえ、ルネサンス絵画の専門家として活躍したベレンソンの指導のもと、英文の著作『サンドロ・ボッティチェリ(Sandro Botticelli)』を一九二五年に刊行して同年帰国した。矢代は東京美術学校教授の籍を置いて留学していたため、当時の正木直彦校長に復命する際、西洋における美術史研究に図書館と写真資料館が非常に役に立ったことを述べた。当時正木は、一九二四年七月に逝去した黒田清輝の遺言に基づく美術の奨励機関の開設に関わっており、先の矢代の意見を反映した美術研究所の構想が生まれることとなった。矢代は美術研究所から発刊された研究誌『美術研究』一号に「現在に於ける研究所調査事項の原則的大綱」として以下の内容を挙げている [2]。

- 1 古美術に関しては「東洋美術総目録」の編纂、これに付随して東洋美術家伝記の集成、落款印譜集成、ならびに美術関係根本史料の編輯。「東洋美術総目録」とは「写真添付のカードによる謂わば東洋美術の国勢調査とも言ふ可き大事業」であって、財団法人啓明会の補助により調査を始め、将来は美術研究所がこれを継承し、国家的事業としてその大成を期する。
- 2 美術関係の文献目録の作成。
- 3 『日本美術年鑑』の編集、新聞切り抜きを作成、分類製本すること。これによって貴重な美術上の社会的資料を編年的に収集する。
- 4 西洋美術に関する情報収集。西洋美術そのものの研究は容易でないが、海外の美術上の諸機関と密接な連絡を保ち、情報収集する。それを美術研究上の国際連絡協力、日本美術の海外進出、海外に美術研究に行く人に対する指針として、適当な形で発表する。
- 5 美術行政及び教育に関する調査。欧米の美術館、美術院の組織、美術保護の国策、美術学校工芸教育等の現況の資料を収集する。そして我が国のその方面の組織の改良に役立てる。
- 6 技法材料に関する調査。現在の規模においては実現しがたいものであるが、新時代に適応する国民的新美術の発達を具体的に促すため、日本古来の材料・技法を再吟味し、保護すべきものは保護奨励し、海外の材料・技法については日本の国土、民族趣味及び生活に適するか否かを実験審議する等が必要である。

1 から 3 の事項、「東洋美術総目録」「美術文献目録」および「日本美術年鑑の編集」は相互に関連するものであった。

「東洋美術総目録」の編纂について矢代は以下のように『私の美術遍歴』という著書に記している。

(どこの国でも、美術の研究といえば大多数が自分の好きな個人作家の研究であるが)日本の美術史界においては、どうもそうでないような傾向であり、従ってまた個人作家研究の名著もほとんど出ていないのは、不思議のようであるが、また事実である。——私は日本美術史をこの最も大切な、しかも最もかけている方面から固めて行かなければ、いつまで経っても日本美術史は宙に浮いたようなものだ、と思うにつけて、作者別の東洋美術総目録事業なるものを当分美術研究所の根幹的なる仕事となし、かくのごと

き広汎な事業である以上——即ち日本美術史の全般を含むということになるのであるから、換言すれば、いかなる個性を持つ職員にも、その好みに従って自分の好む題目を選び得るはずであるから——この完成を遠大なる目標にして、調査事業を創めることにしたのであった。[3]

この文章から、矢代が日本の美術史学界にもたらそうとしたのが作家研究であったことがわかる。作家がわからない作品、あるいは複数の作家の共同制作になる作品もあることを考えると、作家研究はある意味で作品の作り手の名前が記録に表れる、近代美術に適した方法であると言え、ルネサンス美術研究者であった矢代の意識を反映しているようで興味深い。

「東洋美術総目録」の事業は「東洋美術の諸般の項目——能ふる限り作者別——に就いて、之に関する作品、文献（及印写真）等を網羅して調査整理すること」[4]であると矢代は述べている。それは必然的に文献と写真の分類作業を含み、それが美術研究所の資料分類や『日本美術年鑑』および『東洋古美術文献目録』の掲載事項の分類につながっている。また、それらの総目録を年々アップデートしていく役割を『日本美術年鑑』が担ってきた。

『日本美術年鑑』の編集主体の変遷と目次の概観

『日本美術年鑑』の原形を作ったのは西洋美術史家であり美術評論家であった岩村透（一八七〇～一九一七）である。岩村は一八八八年（明治二一）に渡米してペンシルヴェニアおよびニューヨークで美術を学び、一八九一年にはフランスに渡ってアカデミー・ジュリアンでアドルフ・ブーグローらに師事した。一八九二年末に帰国すると黒田清輝らと白馬会を結成し、絵画制作よりも西洋美術および美術史の紹介や美術批評の分野で活躍した。岩村はジョン・ラスキンやウィリアム・モリスの著作に親しみ、美術と社会の関係を重視して、日本美術の発展のためには作品鑑賞の環境や活発な美術批評・評論が必要であると考えていた。岩村の持論は、美術刊行物は欧米に準じて、イヤーブック（年刊）、マンスリー（月刊）、ウィークリー（週刊）の三点を揃えるべきであるというもので、画報社が一九〇二年から刊行していた月刊美術雑誌『美術新報』の編集に一九〇九年から関わり、続いてイヤーブックに当たる『日本美術年鑑』を同社から一九一一年に刊行し始める [5] [図3]。同社からの刊行は三巻までで、そのかたちを踏襲して一九二七年から三三年まで朝日新聞社から『日本美術年鑑』が刊行された [図4]。

美術研究所による編集発行が始まったのは一九三六年（昭和一一）である。同研究所は戦後、東京国立文化財研究所となり、二〇〇一年に東京文化財研究所となったが、『日本美術年鑑』の編集は続けられてきた。創刊号となる昭和一一年版 [図5] の「序」に「年鑑の使命は、能ふ限り正確忠実なる記録の輯成に努めることに依つて、大部分果し得るものと信ずるから、編纂の方針としては此に主眼を置いたことは言を俟たない」[6]と当時の研究所長であった矢代幸雄が記しているように、年鑑は日本における一年間の美術活動を正確に記録することを目的とし、当該年の美術活動を概観する年史、文献目録、展覧会記録、物故作家の記録を主要な内容として毎年刊行されてきた。最初の刊行から約一〇〇年間、継続されてきた美術年鑑によって蓄積されたデータは日本美術史にまつわる語彙集となっており、また文献の分類、および展覧会名に標題として表された当該展覧会の出品作（モノ）の分類の歴史を映し出す資料ともなっている。

画報社、朝日新聞社、美術研究所の『日本美術年鑑』の目次および『東洋古美術文献目録』（昭和一六年版）の目次を書き出したのが論末の別添資料である。日本美術年鑑の目次は編集者が美術界の一年の記録を

まとめるための主要項目として何を挙げたかを反映していると言ってよいだろう。これらの変遷や相互比較による詳細な分析はそれ自体が大きな課題となるのでいったん置き、本稿では概観するにとどめる。

「日本」について、朝日新聞社編集の昭和二年版では「文籍及出版物」の分類に「東洋美術」「西洋美術」とあって「日本美術」がないところから、「日本」は「東洋」に含まれているのに対し、昭和八年版の「出版物一覧」では「東洋美術」「日本美術」「西洋美術」の項目があり、「日本」は「東洋」に含まれていないことがわかる。美術研究所の編集では、「東洋」に「日本」が含まれている。「美術」に関しては、「絵画」「彫刻」「建築」「工芸美術」が大項目として立つ点は編集者や年度が異なっても変化していないようであるが、「書」「篆刻」「庭園」は項目として登場したりしなかったりしている。また「書」は美術研究所編集の『日本美術年鑑』の分類では「絵画」と並立する分類となっているが、同所編集の『東洋古美術文献目録』では「絵画」に含まれる概念となっており、相互の關係に揺らぎが認められる。

このように、「日本」「美術」という概念や文献の分類概念に変遷や揺らぎがあることが確認できる。

日本美術年鑑の編集にかかる分類の問題——「日本」「美術」

稿者は東京文化財研究所に一九八四年から勤務し、『日本美術年鑑』の編纂に三〇年ほど関わってきた。『日本美術年鑑』の編集作業は分類と記録の作業であると言ってよい。どこまでを「日本」とするか、どこまでを「美術」とするか、文献を「美術」の中のどの分類に位置づけるかが常に問われる。

一九五二年から二〇〇一年までの東京国立文化財研究所時代には、「日本」については、地理上は戦後の国境線内を、人としては日本国籍の人を対象としていた。しかし、戦前にいわゆる日本の外地であった地域に建てられた日本人建築家による建築を日本建築とするか、といった問題や、藤田嗣治のように日本人であったがフランス国籍を取得した作家や、イサムノグチのように日系アメリカ人で日本で活躍もあつた作家を日本作家とするか否かといったことに類する問題が常にあつた。海外作家の日本での展覧会や海外作家を対象とした日本語文献は『日本美術年鑑』採録の対象となっており、日本人作家の海外での活動は日本語文献があれば採録される。しかし、交通の発達により作家が国をまたいで活動している現状では、「日本」の枠組みをどのように設定するか、再考する必要があるかもしれない。

「美術」の枠組みとして一九八〇年代初めまでは絵画・彫刻・工芸品を中心に、そこから展開したものを対象としていた。しかし、戦後に盛んになったパフォーマンス、インスタレーション、あるいは電球、テレビ、ビデオ等新たな素材・媒体を用いた作品を「美術」に含めるか、マンガ、アニメーション、ファッションなどを「美術」とするかといった「美術」の範囲についても編集の中で常に問題となってきた。

ちなみに美術研究所／東京国立文化財研究所／東京文化財研究所が編集刊行してきた『日本美術年鑑』に掲載されたデータを「インスタレーション」をキーワードとして検索すると、展覧会では一九八三年七月二六日から三一日までギャラリー虹（京都）で開催された「ビデオインスタレーション'83」（今井祝雄、植村義夫ほか）、同年九月一二日から一〇月一日までかねこあーとギャラリーで開催された「菅木志雄「インスタレーション、'83」展」が最初の二件、文献でも初出は一九八三年で国安孝昌「陶ブロックによるインスタレーションの研究」（『筑波大学芸術研究報告』五、一九八三年四月）、建昌哲「展覧会評 京都ビデオ・インスタレーション」（『アトリエ』六八一、一九八三年十一月）となっている。

漫画・マンガについては、同じ言葉で概念が異なることが明確に見て取れる。「漫画」で検索すると初出は一九一八年で、石井柏亭「本朝漫画（一）」『中央美術』（日本美術学院刊行、一九一八年一月）がそれに

当たり、それ以降も北斎漫画などを含む浮世絵の漫画、岡本一平、須山計一らのように本格的な美術教育を受けた作家が描いた社会風刺を含む軽妙な作品が対象となっている。一方、「まんが」「マンガ」をキーワードに検索すると、初出は伊藤逸平・須山計一「特集・世界のまんが」『美術手帖』八〇（一九五四年四月）となり、手塚治虫の登場以降は、ストーリー・マンガが美術雑誌に掲載される文献の対象とされるようになっていく。言うまでもなく、マンガは生活史資料として博物館では展示されていたものであるが、写真・マンガ・ポスター・映像などの収集展示を柱とする川崎市市民ミュージアムが一九八八年に開設され、その二年後の一九九〇年に東京国立近代美術館で手塚治虫展が開催されることが、マンガを美術の枠内に位置づける強い根拠を与えることとなった。

こうした状況の変化に対応するべく、『日本美術年鑑』の文献の分類も、平成八年版（一九九七年刊）までは造形物の分類として「絵画」「彫刻」「工芸」「デザイン」「建築」「その他」を立てていたのに対し、平成九年版（一九九八年刊）からは「絵画」「版画」「映像・UV」「写真」「彫刻・立体造形」「書」「デザイン」「建築」「その他」と項目を増やした〔7〕。この変遷の背景として、従来「その他」に分類されていたものの中に写真、映像、コンピューターによる造形が多く含まれていたこと、従来の「彫刻」概念で捉えるには違和感が生ずるインスタレーション等が多くなってきた状況があった。さらに平成一二年版（二〇〇二年）では造形物の分類が「絵画」「漫画」「版画」「写真・映像」「彫刻・空間表現」「工芸」「デザイン」「建築」「その他のジャンル」へと再度変更した。「漫画」が「美術」という枠組みの中での位置を獲得したことがうかがえるとともに、従来はフィルムを媒体としていた映像もデジタル媒体で作成されるようになり、制作道具としてのコンピューターの使用が分類の指標とはなりがたくなった状況が、UVを分類項目から省く流れへとつながっていったことが見て取れる。

「美術」と「アート」の問題も興味深い。日本においては、外来語がそのままカタカナ表記で用いられ、それが従来から日本にある概念の枠内に位置づけられるのと並行するように漢語に訳された語が一般化するという傾向が見られる。『日本美術年鑑』のデータベースで「アート」をキーワードとして検索すると、以下のような結果になる（検索サイト <http://www.tobunken.go.jp/archives/>。二〇一五年一月五日現在）。

◎文献名に「アート」の字句を含むもの（初出から一九五五年分まで）

長谷川三郎「アブストラクト アート」『みづゑ』三七四、一九三六年四月

植村鷹千代「アブストラクト・アート」『アトリエ』一四一六、一九三七年六月

野田英夫「ファンタスティック・アート・ダダ、シュールレアリズム展」『アトリエ』一四一八、一九三七年八月

植村鷹千代「リアリズムとアブストラクトアート」『アトリエ』一五一二、一九三八年二月

*戦中は「ブレチン・オブ・イースタン・アート」という誌名がヒット（一九四〇年一月に創刊、通号三八が一九四四年三月三〇日刊行）

福沢一郎「モダンアート」読売新聞、一九四八年二月

◎展覧会名に「アート」の字句を含むもの（初出から一九五〇年代分まで）

モダンアート展（東京都美術館）一九四八年二月二五日～三月一五日

ちなみに「アブストラクト・アート」の訳語と考えられる「抽象美術」「抽象芸術」で検索すると以下のような結果になる。

◎文献名に「抽象美術」の字句を含むもの（初出から一九五五年分まで）

長谷川三郎「アメリカ抽象美術の現状」『現代の眼』六、一九五五年五月

阿部展也「日米抽象コンクール（日米抽象美術展を観て）」『芸術新潮』六一六、一九五五年六月

エリーゼ・グリリ「日米抽象美術の比較」『現代の眼』七、一九五五年六月

エリーゼ・グリリ「日米抽象美術の比較」『墨美』四七、一九五五年八月

◎展覧会名に「抽象美術」の字句を含むもの（初出から二件目まで）

「日米抽象美術展」東京国立近代美術館、一九五五年四月二九日～六月二日（その後四〇年間無）

「抽象美術へのいざない」国立国際美術館、一九九五年八月一四日～九月二四日

◎文献名に「抽象芸術」の字句を含むもの（初出から一九五〇年代分まで）

モホレイ・ナギイ「抽象芸術の擁護」『みづゑ』四九八 一九四七年三月

◎展覧会名に「抽象芸術」の字句を含むもの（初出から二件目まで）

「ベルギーおよびフランダースにおける抽象芸術——その起源と基礎展」伊丹市美術館、一九九九年一〇月七日～十一月一八日

「未来抽象芸術展——芸術家の挑戦」全労災ホールスペースゼロ、二〇一一年六月二一日～七月三日

一九二〇年代にプロレタリア・アートの語が用いられたはずだが、美術研究所編集の『日本美術年鑑』の刊行が一九三六年からであるためにこのデータ上には表れていないと推測される。アブストラクト・アートの語は一九三六年にはすでに用いられていたものであろう。植村鷹千代「アブストラクト・アート」が掲載された『アトリエ』一四一六には、瀧口修造「超現実主義の現代的意義」も掲載されており、「吾々はこの運動（立体派）の一部が、極端な合理主義に転化していった痕を、形態上の純抽象芸術の消長に見出すことが出来るであらう」という文があつて「抽象芸術」という語が用いられている。アブストラクト・アートの訳語としてすでに「抽象芸術」が用いられていたことがわかる。しかし、同号が「前衛芸術特輯」となっており、「前衛絵画批判」として複数の批評家や作家が前衛絵画（超現実主義・抽象主義）の芸術としての意義の有無を論じている状況は、それらが「美術」「芸術」の枠に確固たる位置づけを得ていない状況をうかがわせる。その約二〇年後となる一九五〇年代には抽象美術、抽象芸術という訳語が一般化し、それらが「美術」の枠内に安定した位置を得ていることが見て取れる。

以上、概観したように、「日本」および「美術」の範囲とその分類は常に変化し続けており、その記録である『日本美術年鑑』はそれを映し出している。展覧会や文献の名称だけでなく、出品作や文献の内容まで精査することでさらに興味深い分析が可能であると期待される。

作業の変遷——手作業から電算化へ—電算化の利点と問題点

『日本美術年鑑』の編集作業は、一九八〇年代には文献は雑誌や新聞切り抜きからカードに文献名、著者、雑誌名、巻号を鉛筆で書き抜き、展覧会は画廊からの展覧会案内をもとに展覧会名、会場名、会期を鉛筆で書き、それを分類に従って並べる、という編集の仕方であった。展覧会は一九九二年版までは開催日の早いものから順に記載していたが、一九九三年版からは展覧会名の五十音順に記載すること

とした。文献は「総説」「絵画」「彫刻」などの分類別の記載を踏襲している。近現代の文献や展覧会は作家別に分類している。

一九九〇年代になるとコンピューターが導入され、作家名や展覧会名にフリガナをふることで、五十音順に並べる作業を機械がしてくれるようになった。そうした効率化が図られた半面、手書きの原稿では必要なかったフリガナの記入や、展覧会名の頭に作家名が出ていない個人展覧会を一人の作家に寄せるため、キーワードとして作家名をふる、といったデータ分類・配列のための作業が加わった。

二〇一五年現在では、ファイルメーカーというソフトを使用し、図書閲覧室の雑誌登録のデータと美術年鑑掲載記事データとのリレーションを取ってデータ入力作業を行っている。展覧会や文献には作家別に並ぶよう、キーワードをふり、複数者が入力したデータを一年分統合して、キーワード別にソートし、原稿化している。

二〇一〇年にかかる頃から、過去の『日本美術年鑑』の内容を遡及してデジタル化し、二〇一三年度には一九三六年の創刊号から近年までのデータ統合を行った。また、従来、美術年鑑編集のために入力していたデジタルデータを、ウェブ上で公開し、検索可能にするための作り込みが行われた。現在では美術年鑑掲載のデータを含む東京文化財研究所所蔵資料を横断検索できるシステムができあがっている(<http://www.tobunken.go.jp/archives/>)。

先に述べたように、当初は編集のための道具としてコンピューターを用いており、その延長上にコンピューターを用いた現在の作業工程がある。しかし、電算化の技術はフォーマットの揃っていないデータベースの横断検索や、全文検索が可能なまでに進んでおり、データベースの構築と本の編集とで相容れない問題もいくつか生じてきている。

その一つに分類の問題がある。書籍とするためには、煩雑さを避けるため、一つのデータは可能な限り一つの分類に落とし込むのが望ましい。近現代の文献や展覧会の場合は、いくつかの分類の中で作家名を最優先項目として分類してきた。それは作家論を重視する傾向を反映するものであった。しかし、周知のように、一つの文献、展覧会は必ずしも一つのキーワードに落とし込めるものではない。データのウェブ公開はデータに含まれる複数の文言がキーワードとなりえるため、書籍ではかなえられなかった複数のキーワード検索を可能にした。

年鑑データベース構築で見えてくるもの——分類の揺れ、語彙の変遷

一方で、一九三六年から刊行され続けてきた『日本美術年鑑』のデータを一つのデータベースとして作りこむ際に明らかになったことであるが、年度ごとに行われていた分類に揺れがあるために、不都合が生じた例もある。たとえば当該年に逝去した作家や美術関係者の略歴を記す「物故者」データの統合にあたって、画家、彫刻家といった分類の中で、近年用いられるようになった「美術家」「造形作家」「現代美術家」をどの分類名で統合するか、「美術評論家」「美術史家」「美術史研究者」をどの分類名で統合するかが問題となった。また「美術評論家」分類にリスト化された名前に、現時点においては「美術史研究者」ではないかと思われる方があり、先に『日本美術年鑑』の目次の比較で見たように、時間と場が異なることで分類も揺れるために、八〇年分をまとめるために工夫を要する例もあった。年鑑の編集に当たっては末永く活用に耐える正確な記録でありたい、と編集に当たってきた人々が願い、努めてきたはずであり、稿者もその一人であるが、その時々を意識してカテゴリーに揺れが生じていたことが明らかになった。

『日本美術年鑑』データベースが抱える問題は、同年鑑に限ったものとも思われない。一つのデータベースにおいても分類に揺れがあるのであれば、複数のデータベースを横断検索した場合に一つのキーワードで覆える範囲がそれぞれずれることも容易に想像できる。

また、「美術」の概念や範囲が各地域で異なるため、英語等の異国語のデータベースを用いる際にも概念のずれがあることも予測される。漢字文化圏においても、中国、韓国、日本で「美術」という語を共有してはいるが、その概念は各地域で異なることが明らかになりつつある。また、「彫刻」「東洋画」などの語も、各地域や時代で意味内容が異なることも明らかになってきている。

現在では複数のデータベースを横断して全文検索することが可能になっているが、キーワードで検索する限り、その用語の概念の揺らぎが検索の結果に反映する問題は、解消されないと思われる。

だからといって、作品や文献のデータ採録やデータベース構築が無駄であると稿者は考えているわけではない。また、美術に関する文献や展覧会の分類を行って、『日本美術年鑑』を書籍として刊行することに意味がないとも考えていない。本稿で見たように、分類はその時々の人が、モノや情報にメタ情報を付加する作業である。それ自体が歴史的考察の対象となることを本稿では見てきたつもりである。そのメタ情報の記録は長期保存に耐える媒体で残され、後年の考察に資するものとなる必要がある。電算化が進み、その利点が広がっていく中であっても、書籍という媒体はすでに千年以上の保存に耐える記録媒体としての実績を有し、記録媒体としての信頼はデジタル媒体の及ぶところではない。

資料の分類という作業も、データベース構築も、ともに必要な作業であり、各々異なる利点と弱点を持っている。それらを使用する側が、留意点を認識しておく必要があるだろう。

- [1] フリック・アート・レファレンス・ライブラリのホームページ (<http://www.frick.org/research/library>) 参照 (最終アクセス二〇一五年五月)。
- [2] 矢代幸雄「美術研究所の設立と美術研究の発刊」『美術研究』一、一九三二年一月。
- [3] 矢代幸雄『私の美術遍歴』岩波書店、一九七二年、二五二頁。
- [4] 矢代幸雄「東洋美術総目録事業に就て」『美術研究』七〇号、一九三七年一〇月。
- [5] 田辺徹『美術批評の先駆者、岩村透』藤原書店、二〇〇八年、二七一頁。
- [6] 『日本美術年鑑昭和十一年版』美術研究所編、一九三六年。
- [7] 同様に平成八年版(一九九七年刊行)までは文献分類の「総説」部分に小分類が立っていなかったが、平成九年版(一九九八年刊)からは「一般」「日本」「海外」「保存修復」「情報処理」「文化財行政」「美術教育」「企業メセナ」が小分類として立てられた。「情報処理」が小分類となった背景には美術に関する諸作業に電算化が及んだことが推測される。「文化財行政」の小分類は一九九〇年前後から美術史学の視点として美術制度が注目されたことを思い起こさせる。「企業メセナ」が小分類の一つとなっている点は、バブル経済期に高まった文化に関する企業の支援への関心を反映しているといえよう。

【資料】

『日本美術年鑑』目次（画報社、朝日新聞社、美術研究所）

◎画報社

明治四四年

第一章 四十四年美術界一年史

第二章 美術展覧会

第三章 官職員

第四章 美術審査委員会（一～五回の文展審査員一覧、一～五回の文展出品目録）

第五章 教育機関（東京美術学校、川端画学校、以下全一三校）

第六章 美術館（東京帝室博物館、農商務省商品陳列館、大倉美術館、京都帝室博物館、奈良帝室博物館、府立大阪博物場）

第七章 古社寺保存及国宝

第八章 団体（美術団体）

第九章 美術界の人物（帝室技芸員、新聞界の美術記者、以下個人）

第十章 美術に関する言論（一月から時系列で、美術新報を筆頭に美術雑誌、次に新聞の順）

第十一章 美術に関する出版物（書籍、雑誌）単行図書名と雑誌名を記載、文献名はなし

第十二章 統計（日本美術家生地区別表、日本美術家分布表、日本美術家生年区別表、漆器製造及輸出累計比較表、陶磁器製及輸出累計比較表、織物類産学累年比較表）

◎朝日新聞社

昭和二年 編集 坂崎坦

美術界総覧 大正十五年美術界総覧（日本）、フランス美術界の大観

美術展覧会 主要美術展覧会（春陽会、聖徳太子奉讃展、日本美術院、二科会、帝国美術院）、展覧会一望（絵画）（一月から一二月）、個人展覧会（一月から一二月）、請来品展覧会、確定した聖徳絵画館壁画

工芸美術界 工芸品展覧会

建築界

古美術 古美術界概観、入札界、展覧会一覧、古美術界消息

美術界消息（日本）

文籍及出版物（雑誌文献のみ、書籍及び新聞の文献なし）分類は一四種＝（一）論説、（二）考古学、（三）東洋美術、（四）浮世絵、（五）西洋美術、（六）洋風画、（七）彫刻、（八）建築、（九）庭園、（一〇）工芸美術、（一一）技法、（一二）人（作家論等）、（一三）会（展評、展覧会彙報等）、（一四）雑

便覧 国宝・絵巻物、美術関係諸施設、博物館美術館、主要展覧会場、学校・研究所、美術団体、世界美術家年表

昭和八年 編集 坂崎坦

昭和七年美術界一年史

世界の美術

美術展覧会 主要展覧会（独立美術協会、春陽会、国画会、青龍社、構造社、日本美術院、二科会、帝国美術院）、展覧会一望、個人展覧会、

工芸美術 工芸美術界概観、工芸展一覧

建築 建築界概観、建築界消息

海外美術 展覧会、美術界動勢

物故の人々

出版物一覧（単行本のみ、雑誌、新聞文献なし）分類は（一）概説、（二）東洋美術、（三）日本美術、（四）西洋美術、（五）浮世絵、（六）図録、（七）工芸、（八）技法、（九）雑

◎美術研究所

昭和十一年 編集 矢代幸雄

現代美術 概観、主要美術展覧会、現代美術展覧会（一月から一二月）、展覧会以外の作品、建築、現代美術関係彙報、物故作家及美術関係者

古美術 展覧会及展観、古美術関係彙報、国宝及重要美術品

美術行政 帝国美術院

美術市場 売立高値表（東京美術倶楽部、京都美術倶楽部、大阪美術倶楽部、名古屋美術倶楽部）

昭和十年度美術文献目録 現代美術文献目録（「論文及隨筆」「展覧会批評」「美術行政」「美術教育」）、東洋古美術文献目録（「総説・綜録」「絵画」「書蹟」「彫刻」「建築・庭園」「工芸」「雑」「其他」）

挿絵

便覧

東洋古美術文献目録（美術研究所、昭和一六年）

総説 文様・模様・図案、色・染色、文房四寶、印刷、書籍

絵画 日本画家、支那画家、書・篆刻

彫刻

建築

工芸 陶磁工、金工、木漆工、染織工、玉石工、硝子工、皮革工、木竹工、牙角工、其他

考古学関係

歴史関係

其他

イメージ、装飾、芸術

創造的形式の歴史

パトリック・D・フローレス

本論は、創造的形式の歴史と呼べるものを、ポスト植民地主義的地域—ここではフィリピン—において探るものである。芸術を特殊な実践や生産と見る考えは、植民地主義的試みに依って立つものだ。したがって、芸術という用語の言説の歴史を分析することは、植民地形成の歴史を分析することと同じなのである。今回の発表は、そのような歴史的用語の一つである「リカ (*lica-ha*)」という言葉から始めたいと思う。「リカ」は、しばしば墓地で見られる人間の姿似形のことであり、さらにそれが「リカ (*likha*)」、言い換えると「オブジェ」またはある創造物へと変容することも示すと言われている。この用語はスペイン語の「ディブホ (*dibujo*。デッサン、図面)」、「ピントウーラ (*pintura*。絵画)」、「ベジャスアルテス (*bellas artes*。ファイン・アート)」といった、一九世紀のアカデミーの設立とともに入ってきた用語とは区別される。現在「芸術」に相当する言葉は「シニング (*sining*)」で、近代史で「芸術」という言葉が使われ、太平洋戦争後の芸術史が生産される中で同様に二〇世紀を通じて広まっていった。こうした変化の中で、「国家的芸術家」や「人間国宝」といったものに敬意が払われるようになり、芸術に対する人々の態度や見解も明らかになってきた。人間国宝はこの国では「マンリリカ・ナーン・バヤン (*Manlilikha ng Bayan*)」と呼ばれ、これを直訳すると「国家の作り手 (*Maker of Nation*)」という意味になる。このような名づけ方は、「リカ」と「芸術」の間にくさびを打ち込み、両者を異なるものとして扱う傾向を作りだしている。

＊

一九世紀のある辞書を見ると、リカの定義は、彫像 (*estatuá*)、偶像 (*idolo*) または比喩 (*metafora*) となっている。この定義は、当時のスペイン人年代記編者の解釈に由来し、彼らにとっては、リカは「ララウアン (*larauan*)」、つまり「祖先を追悼するために作られた、とても小さく、出来の悪い、石、木、金あるいは象牙製の」装飾的な像を指す言葉でもあった。フィリピン国立博物館は現在リカを「被造物 (*creature*)」あるいは「小立像 (*figurine*)」としており、「前植民地時代に崇拝の対象となっていたと思われる、希少な彫刻像」と定義している。リカ (*likha*) はまた、バタンガス州カラタガンに残る古代墓所の、墓石を指すこの地の言葉でもある。そこではリカは神格があるとされ、「山々や泉、巨石、開けた土地を支配することができる」と信じられていた。しかしその一方で、生きる者と精霊、または先祖と相互的關係を作りだす役割を担っていた可能性もあるとも言われている。

＊

時間が経つにつれ、リカ (*lic-ha*) はリカ (*likha*) に変化し、創造、作品の形式と訳されるようになり、単にイメージのみを指す語ではなくなった。また同時にこの語は、必ずしも生命と死に関する宗教的な文脈と結びつかない「オブジェ (*object*)」となった。この変化の歴史は、芸術が審美的領域として自立していく後年の経緯を思わせるものであり、フィリピンの世俗的世界の歴史と関連している。芸術という概念が認識された過程でも明らかのように、現世的世界の歴史は一九世紀における、教会から中産階級への権力の移行と同時進行だったと考えられる。その移行は、さらには植民地国家による改革、たとえば一七一九年に神父が総督を暗殺するに及んだ、教会の抵抗の時代とともに拡大してきたと言えるだ

ろう。宗教性と世俗性の二項対立論を持ち出すまでもないことである。つまり、タラル・アサド (Talar Asad) が言うように「宗教的思想は世俗化し、国家主義は — 部分的であれ全体的であれ — 宗教的起源を持つ」のである。さらに「世俗という概念は宗教という理念がなければ成り立たない」のであり、それゆえ「世俗性に関する人類学」や神学的美術史を発展させる必要もある。

芸術が認識されるようになる最初の兆候が姿を表したのは、このような時期であった。その兆候の一つは、印刷物に掲載されたイメージとその署名に見られた。フィリピン諸島における最古の印刷された書籍は『スペイン語とタガログ語におけるキリスト教教義 (*Doctrina Christiana en lengua española y tagala*)』(一五九三年)だが、ここには「キリスト教に改宗したファン・デ・ヴェラ (Juan de Vera) の手によるサント・ドミンゴ・デ・グスマン (Santo Domingo de Guzman) の木版」が掲載されていた。一七六〇年には最初の「パシオン (passion)」の書、つまり磔刑へと至るキリストの受難の年代記が出版され、そこには宗教的場面の挿画が含まれていた。印刷はまた、地図製作を通じてフィリピン諸島を植民地として視覚的に描き出す手段でもあった。『ペドロ・ムリーリョ・ヴェラルデによる一七三四年の地図 (*Pedro Murillo Velarde Map of 1734*)』は様々な意味でこの典型例である。第一にこれはスペイン植民地政権の指導のもとで作られた最古の地図の一つだ。第二に、領土の表明であるこの地図には民俗誌学的装飾や図案が施されており、地理とその文化とを結びつけている。最後に、この地図はニコラス・デ・ラ・クルス・バガイ (Nicolas de la Cruz Bagay) とフランシスコ・スアレス (Francisco Suarez) によって彫られたものであり、彼らは自分たちの名をこの印刷物に署名する際、「インディオ・タガロ (indio tagalo)」すなわちタガログ先住民であると明記している。これはおそらく、地域の芸術家が作品に名前を記し、民族的アイデンティティと自分の創造性をともに主張した初めての例である。

こうした傾向の背後には、地元出身の画家であり教師であるダミアン・ドミンゴ (Damian Domingo) による一八二一年の製図学校 (the Academia de Dibujo) の設立という文化的発展があった。この年は、画家のエステバン・ヴィジャヌエヴァ (Eteban Villanueva) が、バシの反乱、つまりスペイン政府による「バシ (basi, サトウキビのワイン)」の規制から起こったイロコス地方での反乱を主題とした一四のパネルを完成させた年でもある。ダミアン・ドミンゴは最終的には国立友好経済学協会 (Sociedad Economica de Amigos del Pais) の仲介でスペイン植民地政府の庇護を受けて官僚的システムに組み込まれ、一八二七年にはドロイーグ・アカデミーの教授に就任した。アカデミーはその後、一八八四年から八九年の間は製図および絵画学校に、その後、製図・絵画・版画高等学校、絵画・彫刻・版画高等学校を経て、一九〇九年にフィリピン大学芸術学部へと転身し、リベラル・アーツと美術史教育も開始している。

地域の学校教育の発展は、美術の制度化の歴史であると言えるが、この学校も数回の転身を経て最終的にヨーロッパのアカデミーの基本構造を踏襲することになったわけである。このような構造はいわゆるアカデミックな芸術と呼ばれる制度を作りだしたが、その端緒はドミンゴのアカデミアにある。ドミンゴのアカデミアの起源は一七八五年だが、この年にはサント・トマス大学で、製図、地図製作、風景画を教授する装飾研究プログラムのもと芸術アカデミーが設立されている。一九世紀の芸術教育史に重要なテキストに、『透視図法の基礎 (*Elementos de Perspectiva*)』という一八二八年にマニラで発行された書籍があるが、これは主に建設と建築について述べたものである。ファン・ルナ (Juan Luna) のような作家の感性と技術の鍛錬は、このようなアカデミックな制度によってもたらされた。マドリッドで教育を受け、パリで制作をしていたルナは、一八八四年のマドリッド絵画博覧会において、『スポリアリウム』で金賞を受賞した。この出来事によって、絵画を通じた美の表現においてフィリピンの先住民が植民者と同等の才能を持つことが証明され、在ヨーロッパのフィリピンの革命派はこの勝利を讃えた。このとき、

後年国家的英雄となるホセ・リザル (Jose Rizal) はこの偉業に感銘を受け、演説で声高に述べている。「天才に国はない。空気のように世界的なのだ」。我々の芸術の起源と、植民地の終わりはこのときだったとすることができるだろう。

これはまた、新しい用語「アルテ (arte)」が生まれたときでもあった。アルテは芸術という語に近いものの、単純な翻訳ではない。辞書を見ればこの語が何層もの意味を持っていることがわかる。アルテは、規則やマニュアル、軍隊における技術、そして「純粹芸術」という語に示される思想と知性の高い行為も指している。一九二二年出版のある辞書では装飾品 (ornament) と同種の語であるとも書かれている。

アルテという語は、したがって、芸術がオブジェ (object) でも装飾品 (ornament) でもあるという意味合いを持ち合わせている。そしてこの装飾品という概念は、イメージとオブジェ以外のもう一つの意味の層を重ねている。装飾品を意味するフィリピンの言葉は「パラムティ (*palamuti*)」であり、これはサンスクリットの「ブティ (*butih*)」すなわち装飾品という語から派生したと考えられる。しかしフィリピン語における「ブティ」は物質的属性の意味を超えて、美德や倫理の領域を指す言葉である。したがって、パラムティとしてのこの装飾品という語は、物質的意味と道徳的倫理的意味、あるいは、物質性と形而上性の二項対立の図式を乗り越えることができ、感覚的物的特質と良心の徳の高さを同時に表していると言える。「ピナブティ (*pinagbuti*)」というさらに厳密な言葉は、「何かをよくする行為」の意を有し、技術と配慮、そしておそらく、優雅さや才能を発揮することといった意味もあわせ持っている。

現代のフィリピンでの芸術の訳語はシニングである。二〇世紀初頭の辞書によれば、シニングは内省、瞑想、思考を意味しており、一九四〇年代の辞書でも同様に定義されている。しかし、戦後の語彙においては、シニングは芸術の同義語になっており、芸術という語の訳語として用いられるようになった。以前は幅広く豊かな内省的判断を指示していた言葉はそのうち、芸術作品を指すのみになるだろう。それゆえ、美術作品の意である「リカン・シニング (*likhang sining*)」という言い回しが、イメージから認識、内省から美術作品までの様々な創造の形態を融合する言葉だと指摘する必要がある。

芸術という語にあたる多数の訳語や、時代ごとに変化するその意味の広がりによって、我々は芸術という概念がポスト植民地の変化に富んだ環境の中に位置づけられることを知ることができる。今や芸術という語が持っていた創造的生産という含意はオブジェ／物体に縮小され、厚みのあった意味ははぎ取られて薄くなってしまった。現在のフィリピン政府は、芸術をオブジェ／物体とする、ある一つの近代性を前提とした定義を支持しており、そこでは芸術家はこの特定の近代の中心的行為者とされる。一九七二年、最初の国家的芸術家賞は二〇世紀前半においてこの国で最も著名な芸術家であり、フィリピン大学芸術学校の教授であったフェルナンド・アモルソロ (Fernando Amorsolo) に授与された。しかしながら、芸術における最高の賞である国家的芸術家賞は、芸術家を個人的偉業と集団的遺産の具現者と見なし、「フィリピンの文化、伝統、歴史、生活、大きな志を表現することにおける、最高の先見性、並外れた洞察力、創造性、想像力、技術的熟練」を讃えるものとされている。また同じくらい高い榮譽を与える人間国宝、マンリリカ・バヤンは、民族的芸術の芸術家に与えられるもので、一九九三年に初めて授与された。法律で定められているところによると、この賞は「いかなるフィリピンに固有の伝統的芸術に従事し、その特別な技術が高い水準の技術的、芸術的卓越に至り、彼／女の共同体において同等の技術と芸術的能力をもって受け継がれ、広く実践されている市民」を意味している。国はこのような伝統的技術を、「民族的建築、海上運送、織物、彫刻、演劇、文学、視覚芸術、造形芸術、装飾品、布、繊維芸術、陶芸、およびその他の伝統的文化に関わる芸術的表現」として定めている。この場合「国家的」または「芸術家」という語は、卓抜した芸術形式と民族的芸術の仲介者というものに基盤を置いている

と言える。

*

本発表で、私は芸術という概念を三つの起源を持つ文脈の中で追跡している。まず「リカ」を追う道筋では、芸術をイメージ、表象として概念化してきた。このイメージという観点は主体 (subject) と客体 (object) という二分法を超えるという点において大きな意味を持っている。「リカ」は表現する主題 (subject) と物体 (object) が結びつく場としての、似姿を作り出すことを示しているからである。この考えによって、次に、芸術を死後の世界への道の一端として概念化する。ここで私は、美術史家スタンレー・オコナー (Stanley O'Connor) と対話をした。彼によると、東南アジアの芸術、特に陶芸は「隔絶した世界で、感情的にオブジェに相対する人々ではなく、死を前にして生みだされた社会的習慣や、自然や魂の運命といったものへのある人々の論理的思索へと我々を導く」ものである。この言葉から私たちは、彼の芸術に対する民俗誌学的で情緒的な解釈、そして芸術と民俗誌学、そして想像力と起源の緊密なつながりを受け取ることができるだろう。イメージと死後の世界という観念は、最終的に、生きていること、生命を与えることのパフォーマンスなあり方へと向かっていく。イメージは生きており、生きることのある状態を示すものであり、それゆえに現世的であることの状態を示すものである。そして現世的な状態とは、この世に他者と調子をあわせて存在することでもある。そして第三に、私は芸術を、イメージから創造への変容の法則として考察した。芸術は作品としての「リカン・シニング」となる前に、創作の形態「リカ」である。これは作り手を指し示す言葉、マンリリカにもあてはまるだろう。マンリリカは近代的思考の中で、自立し、自己意識を持つ、ある名をもった仲介者、すなわち芸術家へ変化したのだと言える。

スペインの植民者は、一五一二年にこの島々に足を踏み入れ、カソリックのミサを行って幼きキリストまたは「サルバトル・ムンディ (Salvator Mundi. 世界の救世主)」のイメージを島の実力者の妻に見せた。そのイメージはその後長らく「サント・ニーニョ・デ・セブ (the Santo Niño de Cebu. セブの聖なる子ども)」と呼ばれる聖像として知られ、フィリピンがスペイン植民地文化から受けとった最も古い遺産の一つとなっている。ヨーロッパの征服と世界周航の時代に、礼拝のパフォーマンスとともに供されることで、この植民地化文化が抱えるものは増大し、宗教、教会を取り込み、全体的とは言わないまでも拡張的と言うべき世界のグローバリゼーションの礎を築いた。植民地的物品は、オブジェ／対象であるとともに、信仰、そして大陸を横断し、海洋をまたいで循環する文化の記号でもあるのだ。そのようなわけで、サント・ニーニョ (聖なる子ども) は、キリスト教のイメージとして再発見される以前のしばらくの間、この土地に特有の神性を表すものであったということが指摘されるべきなのだ。

死後の世界の描写に見られる変化は、この示唆的な例と言えよう。マヌンガル土器には人間の死後の生活が、ボートに乗った体が海を中心へと向かう旅として描かれていた。それが、ラグナ州のパエテの教会にある、ホセ・ダンのものだとされている大型の絵画《天、楽園、煉獄、地獄 (El cielo, el paraíso, el purgatorio y el infierno)》(一八五〇年頃) では異なる世界が描かれており、死後の世界は天国、地上、地獄の三つの環境からなるものとして表されている。ここでは、表象を形作る知識の変化のみならず、表象するにあたって新しい形態が生産されたという移行を示している。つまり埋葬の壺から、イメージが結びつき、絵画として知られるようになる二次元的表面が形成されるようになったということである。しかし問題の核心は、こうしたイメージや絵画がいかにしてこの島に持ち込まれたのかということだろう。当初の理解は修道士たちがこれを持ち込んだというものだった。曰く「我々の何人かが岸に着き、そこに住まう人々に鐘や絵画を見せたところ、人々は耳障りな音をたて、知的とは言えない歌を謳いながら、私た

ちを取り囲んで踊った」とある。しかし早くも一五九二年に法王クレメンス七世は、伝導を「実用的な芸術の実践」であるとして称賛していた。そこで言われているように「フィリピンで一七～一九世紀に使われた宗教的彫刻や絵画はフィリピンで作られた」と結論づけられるのではないだろうか。

この絵画イメージからまた他の表象の方法が作りだされ、それによってカソリックの宗教はこの島々に伝えられ、住民はこれらの多くのイメージに表された精神世界へと改宗していくことができたのである。もっとも島々を渡った伝道師の初期の告白にはイメージに関して疑問を呈す言葉も残されている。「信仰すべきでないものを信仰していたのではないか」というものだ。

一五一二年から一八九六年から一八九八年にかけての革命までのフィリピンの植民地視覚文化を議論するということは、一般的な「スペインの植民地」の前提の中に自分たちを限定することではなく、スペインの植民地主義によって形作られた慣習にとどまることでもない。植民地主義の影響の下で生き残り、生き続けている伝統を描き出すために、もっと大きな絵を描かなければならないのである。これらの生きた伝統は、スペインの植民者の到着以前からこの地に栄えていたのであり、また土着の生活形態のみならず、オーストロネシアや、植民地時代には単なる植民地としての扱いにとどまっていたフィリピンの島々を囲む多くの島々との接触の中で育まれた遺産を伝えてきたからである。植民地的浸食の様態によって、伝統は受け継がれると同時に、変容し、改められたりするかもしれないが、それは植民者によって持ち込まれる植民地文化が地域の伝統を理解する必要性が認識されるにつれて調整されてきたことと同じことなのである。このように捉えた方が、植民地はより生産的に考察されるはずである。すなわち、土着の、民族の文化、さらにこの地のイスラム文化ですら、植民地の生活と分離せずに考察するやり方である。ラグナの町では、「サント・エンティエロ (Santo Entierro。死せるキリスト)」は四旬節の間、「芳香性の葉や果物の皮を燃やし」た中で燻される。これは「遺体を椅子に縛りつけ、燻すという、コルディレラの民族の伝統と通じる」と言われている。ケソンの町では、死せるキリストの信奉者は「像をかじり、その一部を得ようと」する。同じ地域にあるインファンタでは、キリスト教の悔悟者が、「花で飾られたフードをかぶり、多産を祈願」するのだ。

＊

本発表では、このような芸術という概念の様々な意味にこめられた、イメージの可能性に注目してきた。それは人間と物の生き、変化する性質であり、作品が担う活動でもある。芸術という概念は、ポスト植民地の歴史、そしてある種の近代性の中で生き続け、変容していくのはこのような複雑な生態学の中でこそ可能なものであり、そこでは芸術は想定される起源というものを超えて更新されていくのである。

(中嶋泉=訳)

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

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 *ars* だった。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まい [1]。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 [2]。そのあたりから考察を始めたい。

翻訳理論と造形美術

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っ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^{さきがけ}、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^{しんがり}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読である。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ってよい。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、原作とは違って左腕に巣食う。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ベルの事例であるが、すでに明らかな通り、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

ユレ著『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、白樺派にとっ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薫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がために、誤訳が発生した事例である[5]。

翻訳における *équivalent* 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総合」といった表現を用いている[6]。*équivalent* といい、*synthèse* といい、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、再度鋳直され、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、無視できまい。音楽の用語を借用したホイスラーの《夜想曲 (Nocturn)》[図1]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2][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、油彩画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」を認めてもよかろう。だが、その場を支配する運動のベクトルは、あくまで異なった向きで交錯していた [11]。一方がきわめて個人的な唯美主義といってよい動機から、欧州の油彩技術に立脚しつつ日本美術への接近を図ったのに対して、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った演説「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る成果であった、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、もっ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。その岡倉の慫慂により、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、オボン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、オボン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 [13]。紙面に水彩で付彩したのち、水を張っ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、春草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ろう。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タン

フェノロサ

ここで一つの鍵概念となるのが、フェノロサの提唱した notan だろう。日本語の「濃淡」をそのまま alphabet に表記したものだが、なぜフェノロサにはこの概念が必要だったのか。遺著となった『中国・日本美術の諸時代』の序文は、線と notan 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、notan 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 notan 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 notan 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。Notan はまた「新しい種類の美」であるとも言い替えられる [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、notan 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、付彩法であったはずだ。

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發揮したのが、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 notan 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、フランク・ロイド・ライトの初期の空間配置の発想源になっ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、ここには *découpage*, *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 notan の概念であった。ダウはフェノロサを受けて、notan 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す、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「エソラゴト」

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 Esoragoto 「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、と訳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 esoragoto 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 (self) 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。ベ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、翻訳という抽出行為とは裏腹だ。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、という世界史的状況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 Esoragoto 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 Einfühlung

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 (sei 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う (Eddy :149)。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』(一九二二年) [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 (Einfühlung) 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。だが渾南田における「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 Notwendichkeit を想起させるものであるとして、園は両者の総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「気韻生動」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。

ここで問題はもはや狭い意味での翻訳を越え、気韻生動と *Einführung* との概念上の対決を契機とした、思想史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 (equivalent) が認められ、そこからいかなる総合 (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。そしてそれは観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辞に加えて、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。だが従来の古渡りの宋・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』(一九二四年)で関雪は自説を開陳し、破墨と潑墨について日中の理解には正反対と言ってよい齟齬がある、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潑墨なのだ、と訂正する。中国で言う「破墨」とはまず淡墨で輪郭を施し、そこに湿気を保ったまま濃墨を付加してのち焦墨でもって輪郭を破る。対するに潑墨とは土筆^{やぎずみ}でまず臨界を定め、しかるのちに淡墨をもって「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、絹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権威者たる自負と、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＝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って描き、洋画は塗装するものとされてきたが、近年になってそれが逆転した。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」と隈を手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 [図7] 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斑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 [図8]) を念頭に置いて述べているようだが、その裏には「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 *ars/techne* 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 *ars-techne* 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、小出檐重の『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っても、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」こそはかつての気韻生動の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。セ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、関雪の言辞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、気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閑却されてきた、というわけではあるまい。とはいえ南画的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、範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]。そ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叉するには、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、二世前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齋白石らの「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令名を馳せたのも、周知の事実だろう。北米を中心とする抽象表現主義が、東洋的な禅や中国山水の潑墨に類似し、時に触発されていたことは、当時からも自覚され、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、謝赫の気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、と呉孟晋は観察する [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収めた国防国家の政策との競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藝術・美術と、理系・工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、現在の文明史的な課題となっているはずである。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に偽装しなければならないのが、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ートの学術分野では、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, *Memes 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・上垣外憲一（編）『比較史学と文化の翻訳』思文閣出版、二〇一二年、一〇二頁以下。
- [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 'Äquivalenz' もその一例。本件については Shigemi 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「大観・春草の欧米遊学と朦朧体」『日本美術院百年史』関連個所、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ベクトルの力線方向の問題は、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（一七五〇～一八一〇）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し、そこからは、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. Shigemi Inaga, « La Transformation de la perspective linéaire au Japon et son retour en France », *Actes de la recherches en sciences sociale*, 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, *Epoches of Chinese and Japanese Art*, 1912; Dover Ed., Vol. 1, pp.xxiv-xxvi. また稲賀繁美「『日本美術』から『東洋美術』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『ジャポニスムと日米の美術教育』建帛社、二〇〇一年、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「『映画的』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』NTT 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. McClurg & 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、本章を省略したものか。
- [19] 小谷野敦『久米正雄——微笑の人』中央公論新社、二〇一一年、もさすがにここまでは踏み込んでいない。
- [20] 実際にはエディは Henry P. Bowie, *On the Laus of Japanese Painting*, 1909, の *esoragoto* (p. 36 ほか、*invention* と訳される) を借用している。Bowie は一八九三年以降来日し、久保田米偃、島田雪湖、島田墨仙ほかに師事していた。なお、続く *seido* 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』、警醒社、一九二二年、以下引用は、順に一二〇、一二五、一三三、一四二～一四三頁。
- [22] 以上の関雪に関する議論は、Shigemi Inaga, "Expressionism and Qiyun Shengdong/Kiin Seidô Reevaluating the Ming-Qing Dynasties Chinese Painting in Modern Japan: Hashimoto Kansetsu and Kyoto School Sinologists 1910-1930," *Art/Histories in Transcultural Dynamics, Late 19th to Early 21st Centuries*. ベルリン自由大学 二〇一三年一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支那学の周辺」『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、呉孟普『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、一一〇～一一四頁。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 von moderne Kunst Amstelveen, 1996 を挙げるにとどめる。
- [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』から九鬼修造へ（四—一）、フランク・ロイド・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 二階構造再論（五—二）、脱構築の彼方へ：découpage, assemblage, montage, collage（五—三）、結論「ars と techne の区別を越えて」。

シンポジウム

日本における「美術」コレクション

日時：2015年8月8日

場所：京都国立近代美術館講堂

シンポジウム

芸道論の今日

日時：2015年10月24日

場所：京都工芸繊維大学60周年記念館

シンポジウム報告

並木誠士

① 「日本における「美術」コレクションの形成」

(2015年8月8日：京都国立近代美術館講堂)

この研究会は、2014年に並木が金沢で発表した「道具から美術へ」にもとづいて企画したものである。企画の主旨は以下のようなものであった。

「美術」概念の移植以前にも、日本に美的な鑑賞は行われていたし、鑑賞対象のコレクションは蓄積されていた。それらは一定の体系意識を保っていたであろうし、個別の独自性を追求しもしたであろう。今日まで継続されたこれらのコレクションの現状報告を共有することで、日本に形成されたコレクションの特異性とそれらの存在意義を再考したい。また、近代以降にも様々な制度的要請や諸種の経緯に迫られて独特のコレクションが形成されている。これらの事実経過とその構造を考察することで、日本の「美術」を成り立たせている諸要素を把握し、これに基づいてさらに日本における「美術」の骨格の理解を深めたい。(森仁史)

まずは、「道具から美術へ」の内容を簡単にまとめてみたい。

この発表では、わが国で「道具」と呼ばれていたものの一部が、美術館や展覧会という制度が確立してゆくなかで「美術」となったこと、そして、じつは前近代にも茶道具、婚礼調度など「道具性」を切り取られて鑑賞の対象となったものがあつたことを指摘した。この内容を受けて、今回のシンポジウムでは、美術館・博物館やコレクションに注目をして、「美術」以前の道具から「美術」までさまざまなあり方で蓄積されてきたコレクションを展示・公開というシステムに結びつけている諸機関の担当者、各施設の現状および問題点について発表を依頼した。さらに、このシンポジウムでは、「美術」概念の検討という、ともすれば理念的な議論に終始しがちなテーマに対して、実際に「美術」作品を扱う「現場」ではジャンル概念や分類という行為にどのような問題がともなっているかを示したいという意図もあつた。つまり、できるだけ「現場」に即して「美術」を考えてみたいという試みでもあつた。

以下に発表者それぞれの立ち位置を紹介する。

◇手銭記念館は、出雲大社の旧家手銭家は江戸時代前期から大社において酒造業等を営み、また松江藩の御用宿を務めた家で、記念館は、その日常生活において使用した道具類や伝世の美術品、文書類を公開している施設である。

◇徳川美術館は、尾張徳川家の表道具、裏道具を収蔵・管理する美術館で、大名道具の総体を今に伝えるという意味で貴重なコレクションである。また、徳川美術館は、展示室内に床の間、違い棚を備えた御殿上段之間や茶室が再現されており、それらの道具がどのように使われていたかを示すという役割も有している。

上記2館が前近代に収集された「道具」を展示公開している施設であるのに対して、以下の4施設は、

美術館や展示というシステムが確立した近代になってから形成されたコレクションである。

◇泉屋博古館は、財閥住友家が収集したコレクションを展示する施設である。額装された絵画（洋画）やさまざまな工芸品は、生活空間に置かれ、鑑賞の対象となっていたが、同時にパトロンとして援助していた画家たちの作品をコレクションに加えてゆくという特性もあった。さらに、中国青銅器のように当初からコレクションの対象として購入していったものも含まれている。このように、泉屋博古館は、新しいタイプのコレクションであるといえる。

◇京都市立芸術大学は、明治13年に開校した京都府画学校を起源としている。同大学の芸術資料館のコレクションは、京都府画学校以来、教材として使用されたもの、さらに、教員・卒業生の作品などから構成されている。展覧会システムが確立してゆく時期の教材や作品、図案という新しい概念が確立してゆく時期の資料類など、近代特有の美術工芸品が「展示」を意図せずに収蔵されている。

◇京都国立近代美術館は、美術館や展覧会というシステムが確立した「近代」に生まれた「美術」を収集・展示する施設である。そのコレクションは、伝統的な道具としての分類概念からはまったく独立しているが、一方で、作家・ジャンル・素材などさまざまな分類が可能になるということによる試行錯誤を生じさせるコレクションでもある。なによりも、収蔵が前提として展示と直結している点が他には見られない特徴である。

◇DNP文化財団は、企業の活動に関連する製品、ジャンルであるポスターを集中的に収蔵しているコレクションである。ここでは、ポスターというジャンル自体の特徴でもあるが、道具としての使用や美術館としての展示は、基本的に意識されていない。また、デザイナーとしての田中一光のポスター作品だけではなく、さまざまなドキュメント類をも含むアーカイブを保管している点も特徴的である。

以上のようなさまざまに形成されてきたコレクションにおける道具性と美術としての位置付けを考えると同時に、美術をめぐる現場で最重要な課題であるところの分類概念について多様な事例を通して考えてみたいというのが本シンポジウムを主催した意図である。

美術ということば、概念についての議論が空洞化しないためには、実際にそれらを取り扱う現場において、どのような工夫により、それを乗り越えようとしているのかを考ええてみる必要がある。その点でこのシンポジウムは、6名のパネリストにより、その具体的な事例報告を得ることができた。また、一連の報告に対して、中国の美術、コレクション概念に詳しいコメンテーターの宇佐美文理氏がコメントし、分類・公開についての意義を確認することができた。各パネリストの発表とコメンテーターによるコメントののち、登壇者全員で討論をおこない、問題意識を共有することができた。

②シンポジウム「芸道論の今日」

(2015年10月24日：京都工芸繊維大学60周年記念館)

この研究会は、有形の美術品の収集・展示を対象にした8月のシンポジウムに対して、無形の文化財とも言える芸道の世界における状況を考えるために企画した。主旨は以下の通りである。

「日本でも「美術」移植以前に、その実践や創作への考察は深められていた。これら芸道はその実践とともに今に引き継がれている。西洋美学とは成り立ちを異とする芸道論に改めて目を向け、その独自性と意味を考えたい。まず、本共同研究がこの分野に関わる根拠を示し、さらに、今日的な実践者からの発言を聞くことによって、我々の依って立つべき地歩を確認したい。これによって、改めて歴史的、国際的な視野から日本における芸的な思考を考察し、研究により実り豊かな展望を切り開きたい。(森仁史)」

このシンポジウムは上記の主旨にあるように、美術品がまだ「道具」であった時期、つまり前近代から現代まで続く「芸道」のあり方を再確認することにより、西洋とは違う日本独自の美意識をくみ取っていくことを目的として企画された。ここでは、芸道を分析的に検討するのではなく、実践者の言葉を通して考えたいと考えた。

シンポジウムの構成は、まず並木が「道具から美術へ—問題提起として—」として、2014年度の発表を「芸道」に結びつける視点で問題提起をして、続いて森が「芸道と美術—美術と芸道の距離—」として、このシンポジウムを開催した主旨を発表した。並木の発表は、祭祀などにおける集団的な舞踊が舞台とそこで「演じるもの」の確立により「見る」「見られる」の関係になるという点を指摘し、それが道具と美術の場合に見た「使う」と「見る」という関係に対応することとした。森の発表は、芸道の成り立ちを中国の「六藝」からたどり、それが「継承と違和」という二重構造をはらみながら近代に至り、結果として近代において文部省が認定する「美術」と高級官僚や経済人の「数寄」との二重構造につながったと指摘した。

シンポジウムはその後、ゲストに能楽金剛流の金剛永謹氏、陶芸の楽吉左衛門氏を招き、森・並木との対談というかたちで、それぞれの芸道に関する思いを聞いた。それぞれの「芸」における伝統と革新の構造について具体的な話を聞くことができた。また、楽氏の場合は、みずから制作する立場であると同時に、展示をし、展覧会を構成する立場でもあるため、制作と展示の関係性についても話を伺うことができた。

対談後は、コメンテーターの稲賀繁美氏（国際日本文化研究センター）が、それまでの話をまとめたうえで、芸道論の今日的なあり方についてコメントし、質疑応答をおこなった。

手銭家の美術資料

佐々木杏里

はじめに

公益財団法人手銭^{てぜん}記念館は、平成5年4月に開館した私立の美術館である。初代館長は、十代・手銭白三郎（1903-2007）で、手銭家から寄贈された美術資料約470点をもとに、年4～5回の企画展示と、江戸時代後期から昭和初期までに作られた出雲の工芸を展示する常設展示をおこなっている。

所蔵する資料は、江戸時代を中心に鎌倉時代から昭和中期までの、書画、陶磁器、漆器、刀剣刀装具類、木工、金工など日本美術全般に亘り、展示については、館藏品だけでなく手銭家所蔵の美術資料や生活用具、古文書類も利用している。

展示室としているのは、江戸時代の米倉と酒蔵で、所蔵資料及び手銭家所蔵品も、手銭家の土蔵で収蔵、保管している。蔵は、1) 什器と生活用具、2) それ以外、に分かれており、どこまでを美術資料とするかの線引きは必ずしもされていない。

手銭家について

手銭家は、貞享三年（1686）、出雲市と大社町のちょうど中間あたりに位置する出雲市白枝町^{しろえだ}から大社へ移り住んだ長光^{おさみつ}を初代とし、『白枝屋』という屋号で酒造業などを営んだ商家である。現当主は十一代で、初代から同じ場所に住まいしている。

初代・長光は、雑穀商、質商で身を起し、晩年になって酒造業を始めた。後代になると木材、木綿、薬、藩御用など折々にいくつかの商売も並行して行っており、江戸の終わりまで杵築六ヶ村の大年寄、御用宿^[1]を勤めている。

また出雲大社との関係も深く、御神酒を納めていたほか千家国造家^[2]の台所勘定方を勤め、代々近習格、祢宜格などの処遇を受けていた。

酒造業は明治維新後すべてを他家へ譲って廃業し、千家家との財政面での関わりは大正時代にはなくなったようだが、出雲大社との信頼関係は変わらず、現在も氏子代表を務める。

手銭家には、宝暦年間から明治初期まで百数十年に及ぶ「御用留」（藩からの通達を記録したもの）と「萬日記」（公私の行事記録や興味を持った事柄を当主が記したもの）が残っている。これらの資料から遅くとも三代・白三郎^{はくさぶろう}（1712～91）の時代には、大年寄ならびに御用宿を勤めていたこと、名字帯刀が許されていたこと、千家国造家の近習格、台所勘定方となったことが分かる。

「萬日記」と美術

所蔵資料を網羅するような悉皆目録や、日常生活における美術との関わりがわかるような資料が今の

ところ見つかっていないので、手銭家の美術資料については、「萬日記」、蔵書・文書類 [3]、六代・白三郎によって文政年間～天保前半頃に書かれたと思われる「目録」(非公開資料)、伝来している個々の資料に付随する箱書きや書き付けなどから類推してゆくしかない。

「萬日記」には、日常の暮らしの細々とした記載は全くないが、御用宿や冠婚葬祭についてかなり詳しく記されており、中には献立や部屋飾りまで細かく書かれたものもある。

「萬日記十 四番 婚礼一途」には、

(略)

床飾

新座敷 床 探幽二ふく対 [4] 卓 牛香炉 香合三ツ羽

四畳半 抱一公松竹梅 風炉釜

九畳 金峨山水式幅 不二山之石

古座敷 床 鶴亀寄合画二ふく

次之間 松花堂横もの

上ノ間 屏風、永徳鶴

四畳半 菱川ノ小屏風

九畳 石秋之書屏風

古座敷 友声花鳥屏風

と、安政四年に行われた八代・白三郎の婚礼での部屋飾りがまとめられている。

御用宿に関しては、寛政期から嘉永期(1786～1852)の間で少なくとも98回の記録が確認できるが、たとえば、

「萬日記五 百八拾番 駒治郎 [5] 様杵築江御社参御宿の事」(寛政元年(1789)西十一月四日)には、

(略)

一 御床掛物雪館霽 卓 硯箱

ちかい棚 八景哥堂上方八人御筆 御刀掛青竹ニ而新に拵へ 御火燵

一 茶間床 雪舟横物 みたれ箱 硯箱 刀掛

哥仙屏風 霽屏風 武者絵屏風

(中略)

此三郎御召被成 家古き事二候へば茶道具など又腰物類持来り可申候間何にても御慰に差出し候様被仰出、釜茶入脇差など取合差上しばらく御覧被遊、御かへし被遊(以下略)

と、具体的な飾り付けやもてなしで出された道具類が書かれている。

また、「萬日記六 六番 松江御奥女中様、杵築御碕御参詣御宿之事」は、寛政四年二月、大社に参拝するお城の女中らの宿を勤めたときの記録で、ここには道具に関する記述はないが、

●当番ではなかったが、あちらからの指名で受けざるを得なかった。

●人数は、上女中11人に役人3人、お付きの下女中や藩士が28人の合わせて42人。その他下働きや人足ら。

●居風呂を「向座敷ニ弐ツ、先部屋ニ弐ツ、白庭ニ弐ツ」と6つ据え、仏壇、戸棚まで米倉へ移して家族は蔵へこもり、家中の部屋を家来衆の身分によって割り振りし、「前代未聞之心遣仕候」。

と、受け入れの準備、細かい事情や日程、関係者への御礼などが細かく記され、御用宿の苦勞や心得がうかがえる。

「目録」と美術

「目録」には、書画軸物と蔵書の項があり、軸物の傾向としては、書跡はほとんどが漢詩や僧侶の墨跡、堂上による和歌や古筆で、絵画は古法眼、探幽、安信、周信、狩野永雲（松江藩お抱え絵師）など狩野派の作品や水墨画が比較のおおく、円山四条派や文人の画は少ない。蔵書は、儒書、軍記、医書、俳書、和書、画書、仏書神書、雑書などと分類され、和漢の教養から趣味まで多岐にわたる。

御用宿や本陣を勤めた周辺の家々に残る資料とも共通することから、「目録」にあるような墨跡、狩野派の画や漢画は上級武士をもてなす為の必需品であったと類推できるが、だとすると手銭家が所蔵していたのはほとんど「公」的なもてなしのための書画で、「私」的に楽しむような書画はきわめて少ないということになる。

大社では、ちょうど三代・白三郎の時代から俳諧、続いて和歌と熱心に勉強会や実作が行われ、19世紀半ばには「杵築歌壇」と呼べるほど和歌を柱とした文芸活動が隆盛となり国造家、社家、町人、藩士らが共に楽しみつつ幕末まで続いた事、手銭家の人々は三代から七代までの各代で、このような文芸活動にコアなメンバーとして関わっていた事が分かってきた [6]。

幕末には「^{まとい}円居」と呼ばれる文芸サロンにおいて、源氏物語や伊勢物語などを徒然に語り合い、歌を詠み合うようなこともしばしば行われており [7]、七代の時代に手銭家に入ったと思われる「源氏物語蒔絵香箱」「源氏物語屏風」「糸芒歌絵蒔絵手箱」「三十六歌仙手鑑」 [8] などは、このような文芸活動の中で生まれた嗜好や趣味による、私的な蒐集と言えるかもしれない。

このように、江戸末期―七代～八代―には少し様相が変わり、その後は九代当主が絵画を好んで集め、十代当主が不味流茶道を嗜んだことから茶道具や出雲の工芸を多く蒐集する、というように「近代的」な蒐集姿勢が見えるようになる。

道具と美術

「萬日記」等の記載からは、季節や客の格だけでなく客の好みや状況まで考慮した取り合わせで部屋を調べ、誠心誠意もてなそうとしていたことが読み取れる。書画や屏風をはじめとして部屋に飾られる様々な工芸品は、そのための道具でもあった。

現在では美術資料と見なされるような什器類も、箱書の年記と様々な記録を比較すると、婚礼などの行事で用いるために揃えられたと思われるものが多い。

このように見てくると、手銭家に近世から伝来する美術資料は、●公的なもてなしの為の書画工芸品や什器、大年寄の身仕舞いとしての刀剣刀装具など、家の役割上必要なもの、●婚礼用の食器や調度など、家の行事の為に必要なもの、が多く、蒐集する事、鑑賞する事が目的というよりも、実用と装飾を兼ねた実際に使われる道具、生活にとけこみ密着した道具、として必要だったという側面が大きい。そこには、現在の我々が“コレクション”という言葉から思い浮かべるような、一定の体系や共通項は見

当たらない。

これは、手銭家だけの特殊な事例だろうか。

近世の日本ではこのように、生活の中に溶け込んでいることが当たり前だったのではないだろうか。

結び

明治以降、出雲地方でも江戸時代の富裕な家が、様々な理由から所持していた美術品を手放している。九代以降の蒐集資料には、このような、元々出雲地方に伝来していた美術資料が多い[9]。これらは「手銭家の歴史」とはいえないにしても、江戸時代の出雲地方の文化の様相を伝える貴重な資料である。

手銭家の美術資料は、近世の日本における美術資料のあり方を具体的に示すひとつの事例であると同時に、近世の地方文化を見渡す資料群がその地方に残っているという点でも、貴重な事例なのである。

- [1] 江戸時代、出雲大社を藩主はもとより、藩主不在の折には定期的に家老らが代参していた。また、諸用の藩士、石見銀山長官、巡見使、祈禱依頼の使者など幕府関係者、藩主の家族や側室、奥女中などお城に住む人々や上級武士の家族の、参拝を口実にした小旅行など、さまざまな来訪者があった。このような人々の宿・休憩所が御用宿で、だいたい四軒の家が、回り持ち、或いは分担してその役割を担っていた。
- [2] 明治維新までの出雲大社は、「千家家」「北島家」の二家が国造家として月替わりで宮司を勤めており、それぞれに、関係の深い社家や出入りの家があった。
- [3] 手銭記念館と島根大学山陰研究センター（山陰研究プロジェクト）は平成17年から共同で手銭家所蔵文芸関係資料の調査を続けており、現在、江戸期の蔵書 約650点1100冊、短冊・詠草・一枚摺等 約900点を確認している。
- [4] 以下、下線は館蔵資料で確認できるもの
- [5] 駒治郎（1753～1803）は、雲州松平藩七代藩主・治郷（号 不昧）の弟。俳号は雪川。
- [6] 手銭記念館と山陰研究プロジェクトが参加した、平成23～25年度国文学研究資料館基幹プロジェクト「近世における蔵書形成と文芸享受」での成果として。
- [7] 芦田耕一氏「江戸時代末期の大社歌壇」（『平成26年度出雲文化活用プロジェクト報告書』所収）
- [8] いずれも手銭記念館館蔵品
- [9] 明治以降入った資料には、いつ、どこから購入したのかがはっきりしているものが多い。

参考文献

伊藤菊之助編『島根県文化人名鑑』（昭和38年刊）

「本陣被仰付」展実行委員会編『本陣被仰付一名画が伝える旧家の文化』（平成23年）

出雲文化活用プロジェクト編『平成26年度出雲文化活用プロジェクト報告書』（平成27年）

徳川美術館コレクション

尾張徳川家成立から美術館設立まで

吉川美穂

はじめに

徳川美術館は、昭和10年に開館した私立の美術館で、コレクションは江戸時代、石高62万石、御三家筆頭の家格を誇った大名家である尾張徳川家伝来の収蔵品を中心とする。

尾張徳川家（以下、「尾張家」と略称）は、徳川家康の九男徳川義直を初代とし、現館長まで22代続く。このうち福井越前松平家から養子に入った19代義親の英断により、昭和6年に設立した財団法人尾張徳川黎明会に伝来の尾張家什宝（所蔵品）が一括して寄附され、昭和10年に美術館が開館した。初代館長となった義親は、当時、大名道具が相次いで売立てられるのを見て、道具だけでなく大名家の歴史までが失われることを憂い、大正初めに美術館設立を決心したと自伝に書き記している。徳川美術館のコレクションはこうした尾張家の伝来品に、近代以降には徳川宗家（将軍家）・紀伊徳川家・一橋徳川家・阿波蜂須賀家などの大名家で売られてきた重宝類の一部、名古屋の豪商・岡谷家をはじめとする篤志家からの寄贈品を加えた1万数千件余りで成り立っている。

コレクションの構成と什宝の由緒来歴

尾張家伝来の什宝の中核は、早くも初代義直が名古屋に入城した頃に形成されている。「駿府御分物」とよばれる徳川家康の遺産である。元和2年（1616）75歳の生涯を閉じた家康は、駿府城内に蓄えた金銀財宝のほか、所用した道具などの大半を、9男義直・10男頼宣（後、紀伊初代）・11男頼房（水戸家初代）の、いわゆる御三家に5対5対3の割合で分与した。このとき作成されたのが『駿府御分物御道具帳』で、尾張家の御道具帳は11冊分が残り、刀剣・刀装具・金銀・色々道具（茶道具・香道具・能道具・具足・掛物・御召し物など）、薬種、金物・鉄砲道具、屏風・調度類、会席道具類・馬具類など、多様な道具類が分与されたことがわかる。名称と数量のみの簡単な記載であるため、作品を同定できないものもあるが、尾張家に分与された家康の遺産のほぼ全容が分かる貴重な記録であり、尾張家ではこの家康の遺産が大切に守り伝えられてきた。

このほか、初代義直以降の歴代当主やその夫人たちが使用・所持・蒐集した道具や、婚礼調度や持参品、歴代将軍からの拝領物、諸大名・公家からの贈答品、家臣や豪商からの献上品が収蔵品の大半を占めており、中には室町将軍家ゆかりの「東山御物」として伝えられた名高い作品や、天皇家のほか、織田信長・豊臣秀吉・千利休・古田織部などの著名な人物が所持した品々も多数含まれている。

こういった由緒来歴が明らかなのは、『駿府御分物御道具帳』のほかに、江戸時代から明治に至るまで記録された道具帳・蔵帳が500冊以上伝えられているからである。記載の方法はまちまちだが、伝来した品はいずれかの道具帳・蔵帳に記載されており、いつ頃から尾張家で所持したか、どこに保管されていたか、どのように入手したのか、どういった伝来をしてきたのかが、ある程度判明する。中には詳

細な由来が記された作品もあるほか、幕府の公式記録や、尾張徳川家以外の記録からでも伝来の経緯が確認される作品もあり、収蔵品の大半が、個々の美術的価値のみならず、歴史的価値の裏付けができるという希有な存在である。また、逆に尾張家の手を離れた作品の記載もあるため、現在、他家他館が所蔵している作品についても、来歴を特定することが可能である。

江戸時代に尾張徳川家の什宝は、江戸屋敷のある江戸や国許の尾張のさまざまな部署ごとに管理され、保管場所も分散していた。江戸では上屋敷である市ヶ谷、広大な庭園のあったことで知られる下屋敷の戸山屋敷があり、国許の尾張では名古屋城の本丸・二之丸のほか、城外では御下屋敷、尾張徳川家の菩提寺である建中寺の宝蔵があった。

江戸では「国宝 源氏物語絵巻」三巻のうち二巻、あるいは「重文 葉月物語絵巻」が「御側御道具」として保管されていたが、他に際立った作品は少なく、「駿府御分物」や名物の茶器や刀剣など、今日でも重要とされる什宝が保管されていたのは国許の尾張である。名古屋城の保管場所だけでも多岐にわたり、本丸で六箇所、二之丸で六箇所を数えた(表)。

表 嘉永2年(1849)頃の宝物の所在と管理

保管場所	管理者	道具の種類と主要作
名古屋城本丸		
①御天守 五重	御城代	「御大切御道具」徳川義直位記口宣／尾張領知状／神祇宝典／駿府御分物御道具帳／徳川義直遺言状／敬公御行状／尾州濃州御領分絵図／武家初法度／御城下絵図
②小天守 初重 御鍵奉行物置	御天守鍵奉行	「権現様御道具入御小長持」(家康の使用した刀掛・手拭掛・間鍋・杯・重箱)
②小天守 初重 御腰物方物置	御腰物方御納戸	「御腰物・御小道具」(太刀・刀・脇指・拵・鐔・筭・小柄)太刀 名物 兵庫守家／短刀 名物 物吉貞宗 「御召御武器」
②小天守 初重 御小納戸物置	御小納戸方	「御側御道具」(千代姫婚礼調度の内金銀調度)
②小天守 初重 御小納戸物置	御小納戸方	「御側御道具」(屏風)
②小天守 二重	御具足奉行	「御召御具足」(家康および歴代当主の甲冑) 家康着用花色日の丸威具足／義直着用黒塗黒糸威具足／義直着用銀溜塗白糸威具足
③御本丸御殿 御土蔵	御数寄屋方	「御数寄御道具」(茶器) 名物 遠浦帰帆図／元和御成記置合道具
④御本丸御殿 大勝手	御細工方	「御屏風」弘化二年(一八四五)までは御同朋頭、のち御細工方の管理
⑤御壺蔵	御数寄屋方	「御茶壺」大名物 松花茶壺
⑥大手御馬出 御多門	御呉服方御納戸	「御能装束」
名古屋城二之丸		
⑦不火入御土蔵	御小納戸方カ	「御清御長持」(家康画像・自筆書状・着用衣服)徳川家康像／蟹文浴衣
⑦不火入御土蔵	御小納戸方	「御側御道具」(家康や初代義直や夫人の春姫の遺愛品・千代姫の婚礼調度(初音蒔絵調度の一部)・文房具・香道具・調度品・刀掛・御花見等御飾道具)
⑦不火入御土蔵 御棚物	御小納戸方	「御側御道具」(茶壺・几帳・琴・挾箱・簞箱・湯桶・壺・書棚・見台・額・髪曾木道具・三面)
⑧艮御櫓	御小納戸方	「御側御道具」(遊戯具・額・楽器・馬具・香道具・文房具・花生・会席具・菓道具・薬品・手鑑・巻物・掛物・屏風・衝立) 濃州信州御領分絵図／元和御成記
⑧艮御櫓 御棚物	御小納戸方	「御側御道具」(箆筒・茶弁当・台子・硯屏・中央卓)
⑨御多門	御小納戸方	「御側御道具」(釣物・唐白粉・額・御深井焼茶入)
⑨御多門 御棚物	御小納戸方	「御側御道具」(松明・鉄砲台・大香炉・小牧山木図・幕串・神農像・八角塔・船額・シヤボン・御道具古帳・逐涼閣瓦・火鉢・木馬)
⑩御屋形御物置	御細工方	「御道具」(婚礼調度)
⑪御文庫北戸前	御小納戸方	「御側御道具」(御大切物) 大学の語 義直筆／定家像 義直筆／布袋図 光友筆／詠草 光友筆／山水図 光友筆／一行書「君止於仁」綱誠筆／詩歌色紙 吉通筆
⑪御文庫	御書物奉行	「御書籍」日本書紀
⑫西鉄御門 続御多門	御細工方	「御道具」(調度品)
瓦御門東御土蔵	御小納戸方	「御側御道具」(掛物)
役所脇御土蔵	御小納戸方	「御側御道具」(掛物)
不明	御小納戸方	「御側御筒」(鉄砲) 火縄銃
不明	御手筒方	「御鉄砲并鑄形」(鉄砲)
城外		
万松寺宝蔵	不明	「万松寺御預仏像類」(仏像・仏画・経巻)
建中寺宝蔵	不明	「初音御道具」(千代姫婚礼調度・初音蒔絵調度・胡蝶蒔絵調度・香箱・長持など) 千代姫婚礼調度

明治維新後の什宝整理

徳川美術館のコレクションの場合、所蔵品がどのように蒐集されたかだけでなく、明治維新後、江戸時代に名古屋城や江戸屋敷等で利用・収蔵されていた膨大な所蔵品が、どのように処分され、また取捨選択されたかという視点も重要である。

幕末から明治初年にかけて激動の時代には、居城であった広大な名古屋城のほか、江戸の市ヶ谷屋敷（上屋敷）をはじめ中屋敷・下屋敷・蔵屋敷などが明治新政府に接収された。このため、尾張家は新たに名古屋と東京に屋敷を構えるが、江戸時代に膨大な数量を誇った什宝を、維持していくことが困難となった。尾張家では幕末から順次什宝の整理が進められていたが、明治3年（1870）から5年にかけて大規模な整理が行われた。従来の管理区分を改めて新たな形態別・用途別による再分類を実施し、それぞれの什宝に新番号を付与し、残すべき什宝と処分すべき什宝が選ばれたのである。例えば、掛軸では絵画が幕末期に総数479件のうち137件が売却、85件が贈呈（下賜を含む）、分家への分譲が10件、東京への移管が28件、東照宮や御書物方渡しなど移籍された作品が7件、15件が焼却や廃棄されている。残ったのは215件である。これ以外にも屏風や巻物の書画では半数か4割ほどに減らされている。目録の文字情報だけなので、一概にはいえないが、書画の類は時代が比較的新しい江戸中後期のものが処分の対象となる傾向がみてとれる。なお、茶道具や能道具、刀剣・武器武具類といったその他の什宝も同様に整理されている。

明治19年に華族世襲財産法が制定されたことに伴い、尾張家では明治26年に「御世襲財産附属物目録」が完成した。三冊からなる目録には、630件の作品が記載されているが、系譜や伝記といった家の歴史を語る書籍の類に始まり、次いで天皇の宸筆、家康や歴代将軍・藩主の書画、武器武具類、刀剣、裂、初音の調度が挙げられ、そして掛軸、楽器、茶道具で構成されている。多くの作品に共通するのは、「祖先伝来」とか「義直以降相伝」といった言葉に代表される由緒品という点である。つまり、このときの尾張徳川家における所蔵品の評価は、「家」を中心とし、天皇や将軍といった権威との関わりや由緒伝来が重視された。

こうした「家」中心の観点が「美術」的な観点へと変わるのが、明治末年から大正にかけての時期である。明治43年には相次いで、名古屋で尾張徳川家の什宝を陳列した展覧会が開催されている。この年は慶長15年の名古屋城築城・清須越しから300年にあたり、市をあげて「名古屋開府三百年」を祝賀する行事が行われた。尾張徳川家も4月9日から3日間にわたり、初代義直ゆかりの作品を中心に29件の什器陳列を独自に開催した。29件のうち21件が明治26年に世襲財産付属物の認定を受けた作品であり、尾張徳川家伝来の名品が出品されたと考えられる。また同年、有志者による「新古美術展覧会」にも、尾張家から古書画10件、古器物50件の計60件が出品され、美術的な観点で尾張家の什宝類が展覧されるようになり、その後も相次いで展覧会に作品が出品された。

三百年紀年事業が終了した明治43年の秋から大正4年にかけて、家扶の片桐助作を中心に、再び什宝の整理・調査・修繕が行われた。このときの什宝整理の主眼は「品位鑑査」であり、美術品としての価値判断を専門家により行うことにあつた。帝室博物館美術部長や大倉集古館館長を歴任した今泉雄作（1850～1931）を筆頭に、村瀬玄仲（1844～1918）・能楽師の観世喜之（1885～1940）・関岡吉太郎・金剛謹之助（1854～1923）が鑑定をおこなった。このうち今泉の鑑定目録が残っており、目録には文房具141件、唐墨161件、硯石96件、茶碗86件など1067件の作品が挙げられ、1から6までの等級

と等級外といった等級表記がある。由緒伝来ではなく、美術的な価値判断が導入されたのが、まさしくこの時期であったといえよう。初代館長・義親が大正初めに美術館設立を決意したと自ら書いているように、この時期を境に徳川美術館の設立へと向けて本格的に動きだしている。しかし、昭和10年の美術館開館までには実に20年の開きがあり、この間に尾張家では大正10年に美術館設立のための資金捻出を名目に什宝の売立てを行っている。

大正10年の売立て

大正9年1月12日に義親は、美術館設立を発表し、新聞紙上を賑わせたが、それに先立つ前年の12月16日の尾張家の臨時御相談人会で、美術館設立と同時に資金確保のため一部の什器売却が決定された。明治43年からの什器整理により作品は12049件と確認されたが、同一品で重複する作品、または「什器として存すべき価値少しと認むるもの」を売却する方針が立てられたのである。

大正10年の売立ては、実業家で茶人として知られる高橋義男（箒庵）を世話人として進められた。11月7日に東京美術倶楽部で第一回目が、同月17日に名古屋美術倶楽部および名古屋の光円寺を会場として第二回目が開催された。下見をした名古屋の茶人富田重助（1872～1933）は、「名品は世襲なりとて出品せず、又世襲外の品は他日美術館設立の際備品として必要なりとて一切出品せざるに依り、点数は約千六百点なれども大抵瓦落多のみ」と述べている。結果的に高額が予想される445件が東京で、1064件が名古屋で売立てられた。この売立ては、一貫して美術館設立のための入札であり、体裁を保つためにいくらか名品が加えられたものの、昭和43年からの什宝整理で、等級外とされたものも多く含まれ、重複品や不用品を処分することに重点が置かれた。

大正10年の売立てで51万2470円を得て、美術館は昭和10年によく開館の運びとなった。その後、美術館開館後も、尾張家では昭和15年に数10件を、また戦後の復興資金を捻出するために伝来の什宝260件を売立てしている。こうした売却の一方で、購入の動きも見られる。昭和3年に一橋家の「霊猫睡戯図」、昭和8年に蜂須賀家の「豊国祭礼図屏風」（重文）、同年に紀伊徳川家から加藤清正の「烏帽子形兜」、昭和19年には將軍家から「白天目」（大名物）、「太刀 銘 国綱」（重文）など、徳川將軍家をはじめ大名家に伝わった名品を購入し、大名文化コレクションを一層充実させた。

最後に

徳川美術館のコレクションは、幕末の時点からみれば、尾張徳川家の膨大なコレクションのおそらく約3割か4割程度の数量といえるだろう。分類方法も、広大な屋敷と人員を抱えた江戸時代は、所在別・部署別に管理されたが、屋敷・人員が大幅に削減された明治維新後は、形態別・用途別に分類され、その分類方法が現在でも徳川美術館で採用されている。大名道具を語るうえで、数量では往時の規模とくらべものにはならないが、徳川美術館のコレクションは、尾張徳川家という家の歴史を語るに欠かせない由緒品を中心に構成され、さらに明治末年からは「美術」的な観点加わって、幾度にもおよぶ整理を経て残された、いわば厳選された品々である点で特筆できる。

参考文献

・山本泰一「尾張徳川家における仏教遺品の収蔵について—徳川美術館保管の仏画を中心に—」（『金鯢叢書』第11輯）

徳川黎明会、昭和 59 年

- ・山本泰一 「研究ノート 尾張徳川家の幕末期における什宝（収蔵品）の種類と数量について（一） 一 絵画・書籍編一」
「(『金鯨叢書』第三十一輯) 徳川黎明会、平成 16 年
- ・『尾張の殿様物語』徳川美術館 平成 19 年
- ・四辻秀紀「尾張徳川家の名宝一里帰りの名品・優品をめぐって一」(『尾張徳川家の名宝一里帰りの名品を求めて一』
徳川美術館、平成 22 年
- ・山本泰一「尾張徳川家と将軍家の贈答について一献上および拝領の大名道具一」(『尾張徳川家の名宝一里帰りの名品
を求めて一』徳川美術館、平成 22 年
- ・原史彦「尾張徳川家と徳川美術館」(『徳川美術館展 尾張徳川家の至宝』) 中日新聞社、平成 25 年
- ・香山里絵「徳川義親の美術館設立想起」(『金鯨叢書』第 41 輯) 徳川黎明会、平成 26 年
- ・香山里絵「明倫博物館から徳川美術館へ一美術館設立発表と設立準備」(『金鯨叢書』第 42 輯) 徳川黎明会、平成 27
年

住友春翠

近代事業家の趣味とコレクション

実方葉子

はじめに

泉屋博古館は旧財閥住友家伝来の美術品の収蔵展示、調査研究を目的として昭和 35 年に設立された。以来、個々の収蔵品の制作時にさかのぼる史的位置づけを進めるかたわら、住友家における収集鑑賞の歴史研究にも力を入れてきた [1]。本稿はそれらを概括し、若干の分析を試みる。他のコレクションとの比較研究に資するものとなれば幸いである。

住友春翠について

住友家は江戸時代初期から続く大阪の商家で、江戸時代を通じ鉱山開発や銅の精錬、輸出業を代々営んできた。しかし明治維新の混乱期に事業は逼迫、それ以前の美術品はほとんど散逸した。現在当館収蔵の住友家のコレクションは 3000 点余りにのぼるが、それらはおおむね明治以降に集められたもので、その大半を収集したのが 15 代住友吉左衛門友純（号春翠 1864-1926）である。彼は元治元年（1864）徳大寺公純の第 6 子として京都に誕生した。徳大寺家は公家の中でも高位の清華家で、春翠は父のもとで和漢の古典から茶の湯、能など公家としての教養を身につけた。また次兄の西園寺公望（1849-1940）とは年齢差にもかかわらず終生仲がよく強い影響を受けた。

明治 25 年（1892）29 歳で住友家の養嗣子となって以後、銀行はじめ数々の事業を展開し住友を近代財閥へと導いた。また、明治 33 年（1900）には大阪府に図書館を建設寄付（今の大阪府立中之島図書館）、大正 10 年（1921）には大阪市に美術館用地として天王寺の茶白山本邸を寄付して、大阪市立美術館開館の礎となるなど、社会文化活動にも熱心だった。その一方、春翠は一個人として美術品を収集し親しむ時間をも大切にしていた。生涯を通じ興味の対象には変動があったが、それらには一貫した彼の嗜好、趣味が反映されていた。以下、そのコレクション遍歴の概要を紹介していく。

春翠の西洋趣味（明治後期）

30～40 代の壮年期を象徴するのが西洋文化への傾倒で、その中心には洋画の収集があった。きっかけとなったのは明治 30 年（1897）33 歳の時の欧米視察旅行で、アメリカからイギリス、フランス、ドイツなどを歴訪するなかで、事業はもとよりその文化に感銘を受けた。特に富裕層の社会貢献の姿勢、そしてイギリス貴族のような整然として節度ある生活様式に強い印象を持った彼は、帰国後神戸市須磨海岸に本格的な西洋館の別邸を建設し、大阪での仕事の合間を縫って頻繁に滞在、松林や農園に囲まれた静かな生活を楽しんだ。

その洋館を飾ったのがフランスや日本の洋画の数々であった。その代表はパリ訪問中に求めたモネ

の《モンソー公園》《サン＝シメオン農場の道》だろう。まだ日本では知名度の高くなかったモネだが、おなじく滞在中だった兄西園寺の知人の画商、林忠正から購入している。また一方で、黒田清輝や鹿子木孟郎など日本の洋画家の作品は彼らの支援の証でもあった。やはり西園寺の知人でもあった黒田に対しては、第4回内国勸業博覧会で物議を醸した裸体画《朝妝》(明治26年)を積極的に買い求めたり、また製作費を提供、それは帰国後の大作《昔語り》(32年)となって実を結んだ。鹿子木は二度にわたるフランス留学費用を負担、その条件はヨーロッパの名画を住友家のために買い集めることだったが、鹿子木の申し出により鹿子木自身による名画の模写が多くもたらされた。また鹿子木が師事したアカデミスムの巨匠J.P. ローランスの大作も数点が住友家の所有となった。客人に食事を供する大食堂にはモネ2点、見上げるような階段の吹抜には注文制作のローランス《ルーテルとその弟子》、また春翠の寝室には黒田清輝の《昔語り》、化粧室には同じく《朝妝》をと、空間の用途に応じるかのように絵が掛け分けられていた[2]。記録では約60点にのぼる洋画が飾られていたという須磨洋館には、若い洋画家たちがつてをたよってたびたび訪れた。まだ美術館もない時代に、洋画、特にフランス人画家の肉筆に触れられる貴重な場とされた。彼の洋画収集はフランス通だった兄西園寺の影響も大きく、さらには「日本の洋画振興」「国家の文化向上」を志していたことが、兄弟の書簡からもうかがえる。

春翠の文人趣味——中国文物コレクション

おなじ頃、彼が西洋趣味に劣らず傾倒していたのが、中国文物、とくに古代の青銅器収集であった。それは江戸時代以来の煎茶趣味を背景とする。本来、茶を味わいながら諸道具を鑑賞し、文雅の清談にひたる文人的芸術三昧の世界だった煎茶が明治期に大流行したのは、清朝末期の世情不安から貴族や收藏家が手放した文物が多く開国後の日本にもたらされたことが大きく、後にこの時期の煎茶は道具偏重とも批判されることとなった。春翠の煎茶を振り返る上で特筆すべきは、「十八会」、つまり関西の実業家や美術商ら18名の会員がもちまわりで茶会を主催するという同好会で、春翠も明治35年(1902)第五回十八会で茗主を務めている。大阪鰻谷本邸を会場に、古銅器陳列席、盆栽陳列席、抹茶席、煎茶席、瓶花陳列席と多彩な内容で、ことに古銅器がずらりと並んだ様は会員を驚嘆させたという。このように春翠の銅器収集は煎茶の席飾りとしてはじまったが、家業の根幹をなす銅という素材との縁もあってか、この頃にはすでに精力的に収集し、明治末年までに《虎貞》(商時代)などその主要部分が形成され体系だった学術コレクションとなっていた。そして44年から数年をかけて刊行した所蔵銅器図録『泉屋清賞』は世界初の写真入り青銅器図録で、海外主要博物館にも贈呈され内外からそのコレクション見学希望者を迎えることとなった。その序文で彼は西洋への青銅器流出を嘆き、「東洋文化の護持」を胸に収集したと述べる。この図録がその後の世界的な青銅器収集ブームに火を付けたのは皮肉だが、その精力的な収集背景には個人の趣味を越えた視点の高さがうかがえる。実際、後に述べるよう煎茶への関心が薄れた大正期にも、銅器収集は続いた。

春翠の伝統回帰——日本美術コレクション

50代を目前にした明治の終わり頃から、春翠の関心は煎茶から茶の湯へと急速に転換していく。同時に能の稽古に打ち込むようになる。西洋や中国といった広い世界から自国の伝統文化へと彼の志向の転換がうかがえ、大正期には茶席にふさわしい日本や古渡りの唐物など、茶道具の収集が中心となって

いく。大阪天王寺の茶白山に壮大な近代和風建築の本邸を築き、大正6年に旧本邸から移築した好日庵、7年に新築した知足斎といったふたつの茶室にてたびたび茶会を開いた。彼の好んで集めた茶道具には《黄天目茶碗 銘燕》(元時代)、《古銅象耳花入キネナリ》(南宋～元時代)、《文琳茶入 銘若草》(南宋～元時代)など小堀遠州ゆかりの品、いわゆる中興名物が多く含まれる。しばしば「きれいさび」と形容される遠州の茶は、侘びた中にも一点の華やかさを秘めるとも評されるが、これらの品々にもそういった要素が見受けられる。また鮮やかな色絵で知られる仁清も、彼が収集したのは《白鶴香合》のような一見簡素でありながら極限の成形技術や暖かみある乳白色の磁肌などを遺憾なく発揮する佳品であった。春翠の好みもまた広い意味でのきれいさびに通じるものであろう。

この時期彼が茶の湯など日本の伝統文化に傾倒したのは、世の動向と軌を一にするものではあるが、財界茶人としては後発とされた彼が短期間のうちに数寄者として重んじられ、また一定の茶道具コレクションをなしたのは、すでに幼少時に親しんでいたことが大きく、公家として受けた薫陶が晩年を迎えた春翠の心理的要素に響き、花開いたともいえる。

コレクションの「機能」

春翠にとってコレクションとは何だったのか。これまでみてきたように、それらは私的に鑑賞するほか、公開にも意が配られた。例えば、須磨別邸の園遊会の余興として邸内の洋画鑑賞を組み込み、時には地元の子ども達を招いたり、画家たちの見学も受け入れ、多くの人々に洋画に触れる機会を提供した。青銅器は煎茶会の展覧席での展示を早くから行うほか、専用の蔵に収蔵展示し、希望者に特別観覧を許し、また詳細な図録を刊行した。一方日本の美術工芸はというと、要望に応え他の展覧会に貸し出すことこそあれ、自ら積極的に公開の機会をつくることはしなかった。あえていえば、茶白山邸で開いた園遊会で、邸内各所の床に飾られたのがそれに近い。しかしそれ以上に、手すさびの絵の手本としたり、気に入った品に鑑蔵印や箱書を施すなど、ひとつひとつ慈しみ愛でる様子がうかがえる。洋画・銅器の収集が意識的で公的性格をも備えていたのに対し、日本美術はどちらかといえば私的で親密な存在であったようだ。

また視点を変えると、調度や道具としてのコレクションの姿も見えてくる。洋画は洋館に必要な室内調度であり、他家でも同じ頃、洋館建設にとまらぬまま数々の洋画買い付けに腐心する事例が見られる^[3]。青銅器は先にも触れたように煎茶席のために集め始められた点では茶の湯の道具と変わるところはない。また床の間がある限り年中必要となるのが掛軸である。大正期の住友家では茶白山本邸だけで10にもものぼる大小の床の間があった。それらを時節ごとに満たさねばならないのだから、単純計算でも相当量が必要だった。同家の書画台帳では掛軸を「季節」「画題」「大きさ」で分類していたのも、そういった煩雑な掛け替え作業に対し極めて合理的だった。

更に加えるなら日本の書画は「特別な贈答品」として用いられることもあった。例えば住友コレクションには狩野派、特に江戸狩野の三幅対が何組も含まれる。中幅に中国の高士や仙人などを描くそれらは、総理事や重役の退任など重要な局面に住友家家長から贈るものとして、金銭では計れない価値が付与された。それはまさに江戸時代に将軍や大名が行ったのと同様であり、世に類例が溢れるのは江戸から近代まで所有者の階層は変わっても、そういった需要が高かったことをものがたる。

これら多様な機能を持つ春翠の日本美術は、今日的な意味でのコレクションとはややイメージを異にするかも知れない。しかし、一定の意図と趣味を持って選ばれたという点ではこれらもまたコレクショ

ンにほかならない。

コレクションの「分類」——おわりにかえて

シンポジウム開催に先立ち主催者からあった要望は、現在コレクションをいかに分類しているか、という点に言及することであった。泉屋博古館ではながらく、収蔵品管理において住友家での分類を引継ぎ、「書画・置物・花瓶・茶器・武器…」といった用途別に第一分類し、次に装丁など形態で分けていた。それは今日博物館に一般的な分類、すなわち絵画や彫刻といった西洋近代的な芸術観に沿ったジャンル分けにはじまり、素材、国籍、年代などで細分化していく方法とはかなり隔たりがある。むろん、近年はその「近代的な」分類に転換をはかりつつあるものの、実際には割り切れないものも少なくない。様々な素材、国籍、年代からある美意識で選ばれ、ストーリーを付与された茶道具などはその最たるものである。試行錯誤の中で新旧の分類を一部混用する形で今は落ち着いている。有用な分類とは、「博物館行き」となったものたちの前世を考えることにほかならない、と気づかされた次第である。

- [1] 本稿はおおむね下記拙稿を踏まえている。実方葉子「住友春翠とコレクション—日本絵画を中心に」(『國華』1320号 2005)、同「住友コレクションの日本絵画」(『泉屋博古—日本絵画』泉屋博古館 2010)、同「住友コレクションに見る中国絵画鑑賞と収集の歴史(本文編 上)」(『泉屋博古館紀要』28巻 2012)。また工芸なども含む研究成果は次の展覧会図録に集約され、また参考文献一覧も掲載されている。『住友春翠』(泉屋博古館 2015)。
- [2] 住友家須磨別邸の洋画研究は次の論考を嚆矢とする。田中淳「須磨の美術園—近代美術館としての住友家須磨別邸」(『明治の洋画 黒田清輝と白馬会』至文堂、1995)
- [3] 木下直之「前田侯爵家の西洋館—天皇を迎える邸」(『加賀殿再訪—東京大学本郷キャンパスの遺跡』東京大学総合研究博物館、2000)

図書から参考品へ

美術教育とコレクション

松尾芳樹

135年の収集

明治13年(1880)京都府画学校が開校した。現在の京都市立芸術大学の源流となる学校であり、その系譜は美術の学校として日本で最も長い歴史を持つ。開校直後に画学校が所有していた教材が、京都市立芸術大学芸術資料館収蔵品の出発点である。他所から引き継いだ資料はなく、無一物から収集は始まった。現在の収蔵品は約4,200件。点数にして約39,400点にのぼるコレクションは、画学校の開校から135年の間に、購入と寄付により形成されたものである。

画学校の収蔵品

画学校が使用した収蔵品台帳の存在は確認されていない。ただ、明治22年(1889)に画学校が府から市へと経営を移す際、移管する備品の調査を行った記録が遺されている。これは「明治21年現在校有品調査控」と表題のある一件綴りで、これによって、当時画学校が所有する資料の概要を知ることができる。「画幅」35点、「画範」33点、「諸器械」85点、「書籍」90点、「褒状類」10点と記されており、五つに分類されているものの、収蔵品として明確な差別化をしているとは考えにくく、画学校時代はまだ博物館的視点から所蔵品を区別する意識はなかった。一見すると、点数が少ないように見えるが、諸器械以外は内訳が記されており、1点というのは現在いうところの1件にあたる。例えば教授用の絵手本を示す「画範」では《南宗運筆手本》1点で708枚となっており、実際の点数は全体としてかなり大きなものになっている。また、「画幅」の内訳に記される田能村直入寄付品は、学校が記念物として寄付を受けた第一号にあたる資料群である。画学校開校の立役者であった田能村直入が明治20年(1887)に学校に寄付した書画文房具など56点であり、この中には直入が収集した中国絵画真跡が多数含まれている。

明治27年の転機

明治27年(1894)は、いろいろな意味で転換点である。前年明治26年、御所東南隅に借地ながらはじめて自前の校舎を持ち、施設の充実を得た直後で、学校の名も絵画と図案の二本柱の教育を表す京都市美術工芸学校(明治34年に京都市立美術工芸学校に改称する。)と改められた。そしてこの年から、国庫補助金の交付が開始する。明治27年の場合、学校経費において、市費4358円に対し2500円の補助金を得ており、その後、学校の予算規模が増大する契機となっている。補助金は金額の増減を見せながら昭和初年まで続いており、一定の原資が確保されたことから、参考品や図書の収集が活性化したのである。この時購入されたのは、日本、中国の古画、模本と陶磁器、漆工、染織、人形などの工芸品で、

現在本資料館の古美術資料の中核をなす資料が収集されている。また一方で、生徒や卒業生による古画模本の新規制作も行われ、京都市内の古刹や東京美術学校において、原本または良質の模本から制作にあたった。これらの模本は図書の一部として整理されている。

そして明治27年には卒業制作の買い上げも開始した。これも原資は補助金であったと思われるが、前年東京美術学校が卒業制作の買い上げを開始しており、美術工芸学校自身、東京美術学校の教員であった今泉雄作を校長に迎えるなど東京との結びつきを強めている時期だけに、東京に倣うところがあったと考える。卒業制作の買い上げは、量の多寡はあるものの、現在その後身である京都市立芸術大学に至るまで継続しており、現在約1010件が収蔵される。

台帳の変遷

資料の購入及び制作が増加するに従って、全体的な管理台帳が必要となり、資料は明治27年(1894)頃から図書台帳、参考品台帳によって整理されるようになった。この頃、図書台帳は門と類による分類を用い、第0門から第9門までの10門に分かれた図書に、11番目の分類として第10門を加えた台帳となっている。第10門は卒業制作の他絵手本と粉本模本があてられている。卒業制作は明治27年以來の卒業制作群で、原則として購入された。参考品台帳は、絵画真跡及び立体物が当てられ、便宜的な仕分けを行っていた。最初の台帳では「陶器」「織物」「蒔絵」「髹漆」「刺繍」「雑(模様)」「絵画」「画幅」「彫刻」「友禅」「七宝」「寄付品」の12の区分となっている。

明治27年頃から使用し始めた図書台帳、参考品台帳は、昭和26年(1951)の美術大学版まで適宜更新しながら使用された。美大昇格以前の参考品台帳としては、京都市美術工芸学校、京都市立美術工芸学校、京都市立絵画専門学校在台帳があり、図書台帳としては京都市美術工芸学校、京都市立美術工芸学校と京都市立絵画専門学校のもの遺されている。台帳の更新ごとに、分類に多少の異同があり、参考品台帳では特に顕著である。

昭和34年(1959)に、従来の分類記載された台帳を改め、全てを通番による新台帳に切り替えた。現在収蔵品の大区分となっている卒業制作と参考品という分類は、この時作成された卒業制作台帳と参考品台帳という二つの台帳管理に始まる。この切り替えにあたり従来図書台帳に記されていた資料の一部が割愛されることになった。第10門のうち卒業制作以外の粉本絵手本類が新しい教育課程で使われなくなったため、登録外品となるのである。そして通番のみでは運用面に支障があるため、資料カードを併用するようになった。これが戦後に行われた、最初の資料整理である。

参考品の収集

現在参考品に登録されているものには、幾つか特徴的な資料群がある。京都府画学校時代から美術工芸学校時代に教員が制作した初期臨模絵手本、明治35～42年頃に竹内栖鳳ら教員により新たに制作された習作絵手本、卒業生を中心に依頼制作した古画模本群といった教育活動により蓄積された資料群がまず大きなものである。次に外部コレクションの流入したものと、田村宗立旧蔵仏画粉本(大正9年)、土佐派絵画資料(昭和28年)、望月家絵画資料(平成22年)といった、膨大な粉本群がある。また大学の調査研究活動の記録として、ニューギニア民族資料(昭和44年)など海外での収集品が収められている。

昭和 37 年(1962)、美術大学の今熊野校地に陳列館が竣工した。図書館が管理する展示収蔵施設である。従来、教員が作品を遺す慣例はなかったが、この頃から退任教員が作品を寄付するようになった。その動きは卒業生にも広がり、主に在京作家からの寄付が増した。徐々にではあるが、本資料館の近代美術コレクションの基盤が形成された。学内に展示施設ができたことから、教育目的の収集以外に、一般に公開するための収集目的も生まれたことになる。旧来から教育に使用された膨大な絵手本や模本群に加え、寄付を受けた大規模な粉本群を中核として、大学杳掛移転後は、素描や下絵類の収集を拡大するようになり、近代画家の素描類が標本的ではあるが、多数収集されるようになった。

こうした参考品収集の傾向を概観すれば、戦前は購入が中心となり、絵手本と模本と古美術が収集され、戦後は寄付が中心となり、近代美術の収集が多くなったといえる。

資料の再整理

昭和 55 年(1980)に芸術大学が杳掛校地に移転したのを契機として、昭和 57 年(1982)から、資料の再整理を開始した。前回の整理で旧図書館帳から割愛された非現用資料を再び資料として登録しはじめたのである。この台帳は昭和 34 年(1959)の参考品台帳をそのまま継続して使用しており、模本や絵手本を参考品に分類するのはここから始まる。資料の再整理は、以後徐々に対象を広げ、現在は写真や文書など、旧目録の登録外品にも及んでいる。

平成 3 年(1991)に芸術資料館が開館し、2 年後の平成 5 年(1993)から収蔵品台帳の電子化をはじめた。電子化にともない、資料番号を統制して付与し直し、通番で管理することを徹底させた。現在は 5 桁 4 桁 3 桁の三組の番号を連続させた 12 桁の番号で収蔵品管理を行っている。三つの番号はそれぞれ受入件数、資料数、点数に対応している。基本的に、資料の物理的構成単位で管理ができるようにした他、文書資料もよほど膨大なものでない限りは、他の資料と同じ表の中で構造化し、個別の資料として扱えるようにした。博物館資料と文書資料を共通の基盤で運用することにより、不要な分類作業を減らすことができる。収蔵品台帳の電子化にともない、旧台帳及びカードの更新は停止した。

大学博物館という施設は、受け入れる資料が多様なものとなるため、分類がなじまない特性がある。そのため個々の資料には複数の属性を付与して、利用目的に合わせて選択する方法をとっている。基本属性としては原本・模本・複製・標本の四つの区分があり、これに時代や地域などの属性を付与する。機械可読式データの利点を活用して、現在の資料整理では、収蔵番号と分類は無関係である。

ただし、物理的に同質な資料は集中管理することが有効と考え、平成 25 年(2013)から文書室という名称の、粉本・素描・文書などを集中して保存管理する収蔵庫を設置している。収蔵品のうち多数をなすこれらの資料を大学博物館コレクションの中核に位置づけているためである。

参考文献

拙稿「京都府画学校の校有品」(「京都市立芸術大学芸術資料館年報」20 号、2011 年 3 月)

拙稿「「写生と模写」粉本にみる絵画教育」(『みやびの情景—京の日本画展図録』四日市市立博物館、2000 年 3 月)

拙稿「教育の中の美術資料—京都芸大美術資料収集史—」(『名品に偲ぶ学窓の美術家たち展図録』京都市立芸術大学、1994 年 9 月)

京都国立近代美術館の「美術」コレクションの形成について

松原龍一

本シンポジウムでは、日本における「美術」コレクションの形成についての発表が主なものであったが、筆者の発表は、「美術」コレクションの形成というよりは、コレクションされた作品がどの様に分類され管理されているのかという現場に即した発表であった。つまり、本科研で研究されている「日本における「美術」概念の再構築」で行ってきた「美術」概念の再編の話やそこから派生してくる分類の話など、現実の作品管理とどの様な関係にあるのかを発表した。そこで、まず、京都国立近代美術館（当館）の成り立ちを述べ、その後現実の管理と分類について発表した。

京都国立近代美術館は、1963年3月1日に、東京にあった国立近代美術館（現東京国立近代美術館）の京都分館として設置された。そして開館は4月27日で、開館記念の展覧会は「現代日本陶芸の展望」ならびに「現代絵画の動向」であった。この展覧会は、美術館の1階と2階で開催された。もちろん展覧会に出品された作品も後日、収集された。国立近代美術館の京都分館会館に当たっては、京都市の強い誘致があり、その背景には、「産業上の要望として伝統工芸の展示に相当の比重をかける」との要望があった。その強い要望を受け、工芸に重きを置いた美術館運営が始まった。

また、工芸を中心にするため、分類も工芸から始められ、絵画や彫刻はその後に続けられている。通常の美術館であれば、絵画（日本画、洋画）、彫刻、工芸、書というような分類となっていると所がほとんどだと思うが、京都国立近代美術館では、陶芸、金工、漆工、硝子、染織、人形、竹工、日本画、洋画、水彩、版画、彫刻、写真、その他、書と言うように工芸分野から台帳が作成されている。このような分類は、日本の美術館では極めて稀なケースである思う。

以後、国立近代美術館京都分館として1963年の開館以来、5年後の京都国立近代美術館として独立以後も、当館はこの「工芸」を中心とする活動を堅持展開し、その姿勢は展覧会の開催のみならず、収蔵方針にも反映され、今日にいたっている。

京都国立近代美術館は、設置から50年が過ぎた。分かりやすくするために年表の概略を記すものである。

昭和37年（1962年）4月1日

文部省設置法の一部を改正する法律（昭和37年法律第35号）の施行により、国立近代美術館に分館を置くことができることとなる。

昭和38年（1963年）3月1日

前年、京都市から勸業館別館（現在地）の国への無償譲渡を受け、これにより国立近代美術館京都分館が設置される。分館長に今泉篤男が任命される。

4月27日

国立近代美術館京都分館開館を記念して「現代日本陶芸の展望」と「現代絵画の動向」展を開催する。

昭和 42 年（1967 年）6 月 1 日

国立近代美術館京都分館は、独立して京都国立近代美術館となる。

昭和 43 年（1968 年）6 月 15 日

京都国立近代美術館は、文化庁の設置により同庁の附属機関となる。

昭和 44 年（1969 年）2 月 17 日

館長今泉篤男が退官、後任として河北倫明が任命される。

昭和 46 年（1971 年）10 月 19 日

特別展「現代の陶芸? アメリカ、カナダ、メキシコと日本」を開催し、引き続き東京国立近代美術館に巡回する。交換展として 12 月 16 日から東京国立近代美術館主催の特別展「現代ドイツ美術展」を開催する。

昭和 59 年（1984 年）2 月 19 日

庁舎新営に伴う撤去工事を開始する。7 月 1 日京都国立近代美術館は、文化庁の施設等機関となる。

昭和 61 年（1986 年）9 月 15 日

新館が竣工、10 月 25 日新館開館記念竣工式を挙げる。

10 月 26 日

新館開館記念特別展《京都の日本画 1910～1930》展を開催する。
常設展示 近代日本の美術と工芸及び現代世界の工芸を開設する。

平成 5 年（1993 年）3 月 2 日

創立 30 周年記念展 I 「世界の工芸 所蔵作品による」を開催する。

4 月 27 日

創立 30 周年記念展 II 「近代の美術 所蔵作品による」を開催する。

平成 8 年（1996 年）4 月 1 日

インターネットによるホームページを開設する。

平成 10 年（1998 年）12 月 9 日

博物館相当施設に指定される。

平成 13 年（2001 年）4 月 1 日

京都国立近代美術館、東京国立近代美術館、国立西洋美術館及び国立国際美術館の 4 館が統合し、独立行政法人国立美術館が発足する。

平成 17 年 (2005 年) 2 月 1 日
常設展をコレクション展に改称

平成 25 年 (2013 年) 3 月 16 日
開館 50 周年記念特別展「交差する表現 工芸／デザイン／総合芸術」を開催する。

以上が、京都国立近代美術館のコレクション形成の始まりから現在までの概略を示したものである。
次に、本発表の中心である、現実の分類管理について述べるものである。本科研や当館での概念上の分類は、これまでの美術史の分類と大きく異なることはないが、実際の作品管理にあっては、美術史の分類では管理していない。むしろ、作品の状態を良好に維持するために、材質・形状によって分類管理している。これに対しては、管理するための問題であって美術史という分類という概念とは異なると言われればその通りである。しかし、殆どの美術館、博物館は、材質あるいは素材と呼ぶ所もあるかも知れないが、それらと形状によって管理するために分類しているのである。確かに人々に説明するときには美術史学の中での分類を用い、作品を管理するときには、材質・形状の分類を用いるという 2 つの分類をしているのである。例えば、通常の日本画や染織、漆芸のように湿度が高めな方が作品を良好な環境で維持管理できるが、日本画でもミクストメディアであったり、洋画でも紙や絹に書いたりしている作品や金属、写真のように湿度が低い方が良い作品もある。当然、同じ収蔵庫で管理する事はできないので、それぞれ温湿度の異なる収蔵庫で管理・保存するのである。つまり、材質・形状での分類と美術史学による分類が併存しているのが美術館、博物館であるのではないだろうか。

日本には古くから「蔵」で美術品を管理することが行われてきた。実際現在でも蔵で管理されている美術品も多々あると思われるが、蔵で管理されている作品の殆どは、日本美術の作品であり、洋画に分類される油彩やアクリル絵具は、殆ど無いと推測できる。日本美術の作品を四季折々の気候と蔵の管理を通じて環境を維持して管理しているのである。また、その場合、蔵の中には日本画も漆芸、金工、陶芸など様々なものが一緒に管理されているのである。管理には温湿度の異なる材質が含まれているが、収納する箱や蔵で置く位置などを工夫することにより解決されていると考えている。

以上のように考えてきたが、作品に対しては、美術史学による分類と材質・形状による分類が、分類という意味ではどちらも成立する。金沢美術工芸大学で開催したシンポジウムで澤憲昭氏が述べていた「タグ」付けの方法、つまり分類などをせずに、作品一つ一つにタグを付けて管理するやり方もあるのではないかとお話しであったが、筆者としてもタグ付けの方法は、この様にデータベースが発展している現在では有効な方法であると思っている。

口頭発表であったが、この文章では多少の補いの意見も付け加えた。

DNP コレクションの歩みとこれから

木戸英行

本稿ではまず、筆者が所属する DNP 文化振興財団と DNP コレクションの沿革を紹介し、その後、コレクションの二つの柱、タイラーグラフィックス・アーカイブコレクションと DNP グラフィックデザイン・アーカイブの概要を述べる。DNP グラフィックデザイン・アーカイブは、ポスター・コレクション、田中一光・福田繁雄・永井一正の作家アーカイブで構成されているので、それぞれの経緯や規模を説明する。そして、最後に DNP コレクションの特徴と課題について述べたい。

DNP 文化振興財団

DNP 文化振興財団は、DNP 大日本印刷が企業メセナ活動の一環として 2008 年に設立した公益財団法人である。設立趣意は、印刷とかかわりの深い芸術分野であるグラフィックデザインやグラフィックアートの領域で芸術文化の振興とその普及に寄与する、というものである。

以下、沿革を簡単に述べる。まず、1986 年に DNP が、東京銀座にあった自社ビルの 1 階にギンザ・グラフィック・ギャラリー (ggg) というグラフィックデザイン専門のギャラリーを開設した。これは DNP の取引先だった西武流通グループを介してつながりのあった故田中一光氏の進言によるところが大きい。いずれにせよ、この ggg の開設が現在の DNP コレクションを生み出す契機になった。1991 年には同様のグラフィックデザイン専門ギャラリーである ddd ガラリーが大阪に開設されている（同ギャラリーは 2014 年に京都市内に移転し、現在は京都 ddd ガラリーと称する）。

ここまでは展覧会活動のみだったが、DNP は 91 年にアメリカの版画工房であるタイラーグラフィックスの作品資料を一括購入する。購入の決定にも田中一光の進言が一定の影響を及ぼしたと聞く。そして、タイラーグラフィックス・アーカイブの作品資料を収蔵・展示する施設として、94 年に福島県須賀川市に CCGA 現代グラフィックアートセンターを設立、本格的な収蔵施設を得たことでコレクションが実質的にはじまることとなった。2000 年には DNP グラフィックデザイン・アーカイブというプロジェクト名で現代ポスター作品の収集を開始、2008 年には事業の継続性を確保するために、銀座・大阪・福島の三拠点を本社から分離し、DNP 文化振興財団を設立し現在に至っている。

一方、2002 年に田中一光が急逝、2009 年には福田繁雄もこの世を去った。両者とも日本の戦後グラフィックデザインを代表する作家であり、残された作品資料は将来の美術史・デザイン史研究にとって史料的价值が高いものが多く含まれるが、膨大な資料群を遺族だけで保存管理するのは不可能である。本来ならしかるべき美術館・大学などに移されるべきだったが、残念ながら受け入れ余力のある機関は国内に見つからず、最終的に両作家の生前からかかわりの深い当財団に託されることになった次第である。

タイラーグラフィックス・アーカイブコレクション

タイラーグラフィックスは、米国の版画のマスター・プリンター、ケネス・タイラーが設立した版画工房である。1960年代から1980年代にかけては、アメリカ現代美術が世界を席卷した時代だったが、そこに版画芸術と版画工房が演じた役割は意外に知られていない。タイラーはその中心的人物のひとりで、60年代にはロサンゼルスで版画工房ジェミナイ GEL を、その後ニューヨークに移って1974年にタイラーグラフィックスを開き、ジャスパー・ジョーンズ、ロバート・ラウンシェンバーグ、フランク・ステラなど当時のアメリカ美術を代表する作家たちとのコラボレーションで多くの作品を生み出した。当財団のアーカイブコレクションは、1974年から2000年までの活動期間中に同工房が出版した約1,000エディションの版画作品をほぼ網羅し、プリント・ドキュメンテーションや写真などの関連資料も多数含んでいる。ちなみに、同様のアーカイブは米国ミネアポリスのウォーカー・アートセンターとオーストラリアのナショナル・ギャラリーにも収蔵されている。

DNP がタイラーグラフィックス・アーカイブを取得したのは1991年のことであるが、これにはバブル期という時代状況も大きく影響している。当時は企業がメセナ活動の名のもとに美術館をはじめとする文化活動にこぞって参入していた時代であり、ggg、dddでの展覧会事業をつづけてきたDNPも美術館経営に乗りだしたいという意向をもっていたのである。

DNP グラフィックデザイン・アーカイブ

つぎにコレクションのもう一方の柱であるDNP グラフィックデザイン・アーカイブを、まずはポスター・コレクションから紹介したい。

戦後の日本のグラフィックデザイン界で指導的な立場にあった亀倉雄策が97年に他界した。この出来事は、1950年代から60年代にかけての戦後グラフィックデザイン発展期を生き証人たちがすでに高齢化しつつあり、彼らの死とともに貴重な資料群が失われかねない現実をわれわれにつきつけた。一方、日本の美術館における戦後グラフィックデザインの収集や研究はまだ緒についたばかりで、学術的な調査や検証は不十分といわざるをえない。研究対象とするには戦後はまだ時代が近すぎるという側面も理由の一端だと思われる。そこで、重要なグラフィックデザイナーたちの作品資料が散逸する前に、とりあえず彼らの代表的なポスター作品だけでも収集保存すべきであるという動機でこのコレクションがはじまった。

収集はgggやdddでの展覧会を通じて関わりある人を中心に国内外の作家たちに呼びかけて、趣旨に賛同いただいた方々から、原則的には自薦で代表作を寄贈してもらっている。プロジェクトは2000年から始まり、現在、亀倉雄策(1915-1997)、伊藤憲治(1915-2001)、中村誠(1926-2013)、横尾忠則(1936-)など、国内外のグラフィックデザイナー229名、作品数にして約14,000点の規模になっている。

田中一光アーカイブ

DNP コレクションの形成に大きな影響をおよぼした田中一光が他界したのは2002年のことである。本アーカイブは、田中の事務所だった株式会社田中一光デザイン室に残された作品、書類、書簡、蔵書、

写真などほぼすべてがそのままのかたちで、遺族から当財団に寄贈されたものである。その量は非常に膨大で、書架延長にして400メートル以上におよぶ。寄贈を受けた2008年以来目録化を進めているが、まだすべては完了していない。

田中一光アーカイブが他のコレクションと異なるのは、まさに文字どおりのアーカイブ資料ということである。田中の全仕事を網羅していることもさることながら、50年にわたる作家活動のなかで蓄積されてきた書類、書簡、蔵書、写真などが大量に含まれている。戦後デザインにかかわるこうした本格的なアーカイブはまだ例が少なく、田中個人の作家研究というまでもなく、日本の戦後デザイン史を研究するうえでも、きわめて有用な資料となる可能性を秘めている。

資料類はアーカイブズ学でいうところの、現秩序尊重原則にしたがって、田中一光デザイン室にあった当時のまとめりや順番をできるかぎりそのまま保存し、研究者限定で公開している。また、現在はデータベースをインターネットで公開すべく作業を進めている。

福田繁雄アーカイブと永井一正アーカイブ

2009年に他界した福田繁雄も日本を代表するデザイナーである。福田の場合は、彼が戦中に疎開して高校まですごした岩手県に、二戸市立福田繁雄デザイン館という個人美術館があり、遺族の意向で作品と遺品が二戸市と当財団に分割されて寄贈された。当財団の福田繁雄アーカイブはポスターとその版下や原画類、約4,000件を収蔵している。

もうひとつの永井一正アーカイブも、田中一光、福田繁雄とならんで戦後グラフィックデザインを代表する作家のひとりであり、今も現役である、永井一正の関連資料群である。本アーカイブは、田中、福田の両アーカイブを見た永井自身の依頼により当財団で管理することになった。ポスター、版画などの作品のほか、版下などの資料も多く含まれ、総数は約7,000件を数える。

DNP コレクションの特徴と課題

以上がDNPコレクションの概要であるが、最後にコレクションの特徴と課題について、私見をまじえながらまとめたい。

DNPコレクションの特徴はまず、それが、印刷会社らしいメセナ活動として戦略的に形成されてきたことがあげられる。当初から大きなビジョンを描いていたわけではなく機会主義的にはじまった面もあるが、時とともに会社にとっての必然性が強く意識されるようになってきた。また、絵画や工芸と異なり、美術品としての価値がまだ確立していない戦後から現代のグラフィックを対象としていることも特徴である。これらは、経営者や当主などの個人的な趣味や意志に駆動されてきたかつての美術工芸品の蒐集や、公的な美術館のコレクションなどとは大きく異なる点であろう。

一方、所蔵品がgggやdddのギャラリーを通じてかかわりのある作家からの寄贈に頼って収集されてきており、そのためポスター・コレクションとしての歴史性や体系的な網羅性に乏しいことは、戦後グラフィックデザインの研究センターを自任するうえで今後解決していくべき課題でもある。実際、戦後グラフィックデザインを学術的に検証しようという若い研究者も近年あらわれてきている。彼らのアカデミックな要請にどう応えていくのか、また、デジタル化の進展によってグラフィックアート自体が変容しつつある現在、ポスターとは何かという問題や、グラフィックのオリジナル性、ボーン・デジタル

作品をどう扱うのかといった、今後コレクションをつづけていくなかで議論していかなければならない課題も多い。

コメント

宇佐美文理

中国のことにひきつけてというお話しでしたが、状況が相当異なるということもあって、あまり中国のことにこだわらず、六本のお話しをうかがった感想のようなものをお話しするだけになりますが、その旨お許しください。

まず、佐々木さんの手銭記念館についてのご発表についてです。ある個人が、ある時期に、ある地域で何を持っていたのか、その全容を知ることができる、そういうコレクションのお話しだという印象をまず持ちました。そのなかで一番面白かったのは、下から五行目あたりにある、「収集する意識がない」という部分です。収集する意識がなくて、コレクションが成立するのか、という問題です。それは、「コレクション」と「コレクションとはよべないもの」との線引きがどこにあるのかという問題でもあります。

たとえば、床の間に絵を掛ける必要がある場合、まあ春夏秋冬と正月の五本準備しておけばなんとかなる、と言えるでしょうか。そして、その段階ではたぶんコレクションとは言わない。しかし、そこでもう一セット四季山水がほしいとなったら、それはコレクションということになるのかなあということです。工芸の話となると、自分の家の台所の食器のことを考えたときに、うちは家族四人で四つで終わりかと思うのですが、これはもちろんコレクションとは言わない。しかしそこにもう一つ何か夫婦茶碗か何かを買ったらコレクションと呼べるのかも知れない、そんなことを考えました。ですから、「ただ買ってきたもの」と「コレクション」の違いということを、それは美術コレクションとは直接関係ないかも知れませんが、そんなことを考えました。

次に吉川さんの徳川美術館のお話しについてです。このコレクションの構成について書かれた部分ですが、実はこの「駿河御分物」について、わたくし知りませんでした。書物については、徳川美術館の隣にある蓬左文庫には「駿河御譲本」というものがあって、それは存じていたのですが。要するに、コレクションの変遷というものを考えなければいけないんだということを強く感じました。また、特に面白いなあと思ったのは、「什宝」という言葉です。はずかしながらはじめて聞いた言葉でした。要するに什器のなかで宝とすべき物、という意味なのだろうなあと思うのですが、什器というのがおそらく日常使用するものという意味でしょうから、かつて日本では美術作品が生活に完全に密着していたということを強く思いました。そして今日ご報告を聴いていくと、それからだんだん離れていく日本の歴史をたどるお話しだったようにも思いました。そして、お話しの中に「什宝の再生」ということがありましたが、その際、美術品としての価値判断を行うということで、ここで美術という概念が導入されるわけです。うまく言えないのですが、ここで美術という価値を分離したのではないかと思うのです。分離して独立して考えようとしたのだろうと思います。ただそれは、什器あるいは什宝にとっては、あるいは不幸なことだったのではないか、と思うのです。美術という概念だけを切り離して見られてしまった、それがこの什宝の再生だったのだろうと。ただ、美術品としての価値判断をすと言いつつも、このときの鑑定家の方々は、やはり使うことを前提に見ていたはずではないかと思うのです。しかし、ともかくこのときに美術という概念が導入されたということとは言えるのではないかと思います。

続いて実方さんの泉屋博古館のお話しですが、お話しの中で一番興味深かったのはやはり「邸宅美術

館」という考え方です。要するに、邸宅美術館を作るということは、常時目に入ることが眼目なんです。ずっと飾りっぱなしという、そういうものを目指して作られたのであって、先ほどの徳川の什器什宝というものは、使うときに出してくるものです。もちろん、常時おいてあるものもあるでしょうけれど、また、床の間の軸も見る者ですがやはり基本的に使っているわけですが、そうではなくて、常時目に入るようにとしたことがコレクションとしては大きな変化だったのだらうと思いました。そして、美術ということに絡めて言えば、美術作品のコレクションということでは、今日の六つのお話しの中では、ここから始まるのかなと思います。要するに、美術作品を収集した結果、コレクションができた、そういうことになりましょうか。また、明確に個人的な趣味が反映したコレクションがこの頃にはできたのかなとも言えるのかも知れません。ただ、個人的趣味と言っても、わたしは印象派が好きだからモネとかセザンヌを選ぶというそういう個人的趣味ではなくて、この春翠という人は、中国のものを集めるときに、理想的な趣味というものが先に決まっていて、その理想的な趣味に合致するものを集めた、というものであって、それが東洋美術のコレクションのひとつの特徴かなとも思います。コレクションとはこういうものであるべき、という理想型があるということです。もちろん、春翠という人は、西洋のものも日本のものも集めたので、それだけとはいえないのですが。それと、お話しに出たコレクションと展示との関係ですが、コレクターというものは、持っているとはやはり人に見せたくなるものですよ。あるいは、せっかくだから人に見てもらいたい、という感覚があると思うのです。そして、コレクターの集めたものは、そのコレクターがそれを観ていた場というか、まさにその場所は無理かも知れませんが、それに近い形で鑑賞できるといいなあということを思いました。つまり、床の間に掛けて観たとか、お茶をいただきながら観たりとか、そういう鑑賞の仕方が出来るといいなあと思いました。それは一般の展覧会では無理だらうとは思いますが、こんなこと申し上げるとしかられるかもしれませんが、一般には無理でも、それは学芸員の人であればいいのではないかと思います。そういう鑑賞のされ方を作品は待っているのではないかと、とも思いました。

次に松尾さんの京都市芸大のコレクションのお話しです。このコレクションは、明確な目的を持って収集がなされたコレクションと言えるでしょうか。教育、という目的です。また、コレクション選定の主体が外部にあったということが特徴と言えるでしょうか。たとえば住友のコレクションが、コレクションの主体、たとえば住友春翠という人の好みや方針というものによって構成されるのとは違って、不特定な外部の人々が、「自分の持っているものが、これは芸術作品だから芸大に入れるべきだ」と考えたものによって構成されています。つまり、「これは美術作品だ」と考える、ということ、美術作品という概念が人々の中に浸透していった結果であることなのでは。つまり、そういう時代だったのかなと思いました。言葉に振り回されてはいけないのですが、画学校という名前が美術学校にかわったということは、絵だけではない、ということだったのかもしれませんが、やはり、美術というなまえが前面に出てきたということは大きなことだったのではと思います。それから、「分類しない」ということにわたくしはものすごく惹かれたのですが、分類の問題についてはまたあとで触れます。

次に松原さんの京都国立近代美術館についてのお話しですが、この段階になると、すでにもう「美術」という言葉は自明のものになっている、その上で、「近代」というものに特化する、そういうお話だったかと思います。京都という土地柄によりそった「工芸」中心だということもその通りかだと思います。そして先の分類の話なのですが、この分類の中の「その他」というジャンル、これはわたくし自身が図書の分類の話で論文を書いたことがあるのですが、この「その他」という分類は、ものを分類するときには不可避な存在だという話です。これは、近代美術とは何かということと関わるのかも知れませんが、

たとえば京都府とか京都市が、なにか三次元の物体があって、「これをどこにしまっておこうか」と思ったとき、どういう「倉」を持っているのかということが問題になるのだと思います。近代の美術作品だとはっきりわかるものは近美に入れればよいわけですが、少し古いものだったらどうするのか、京博に入れるのか、あるいは京都府や京都市がなにか別の「倉」を準備するのか、これをどなたかにうかがってみたいなと思いました。いずれにしましても、ここで問題にしなければいけないのは、「それは美術と呼べるのか」ということですが、それはあとで触れます。

最後に木戸さん DNP 文化振興財団についてのお話ですが、や年表の中に、美術という言葉が一切出てきませんでした。こう言うとき少し語弊があるかも知れませんが、美術という言葉の呪縛を完全にすり抜けた話なのかなと思いました。ファインアートなどという言葉は今や使わなくても何の問題も無いとか、この言葉が日本から消えてしまっても何の問題も無い、そういう時代になったんだなと思いました。ただ、そうやってしまうと、ではもはや美術はいらないのかという風に聞こえるかもしれませんが、そこで、再び最初の手銭記念館のことを思い出すと、美術という言葉に慣れ親しんできた我々の世代は、単なる技術ではなく、美しい技術、というようなイメージを慣れ親しんで使ってきたような気がするわけです。それが今やもういらぬものになったんだという気持ちと同時に、「美術ノスタルジー」のようなものを自分では感じてしまう、ということです。つまり、午前中のお話を聴いているうちは、みんな美術だな、美術だよなと思ってぼーっと聴いていたとか、すーっとはいつてきていたものが、午後になると、美術なんかいらぬのかという気持ちになって、やはり午前中のことがなつかしくなると、という、不思議な感覚にとらわれました。

美術の呪縛だという問題を、分類の問題から少し考えてみようと思います。美術の中での分類の話が今日はたくさん出てきたのですが、ここで考えたいのは、美術と美術の外の問題、その境界の問題です。学問全体とか、文化全体の中で美術がどういう位置を持っているのか、ということを考えてみたいということです。そしてそれは美術とは何かということと関わると思います。われわれ中国学者は、こういうことを考えるときには、まず図書の分類を考えるのです。図書の分類を考えるというのは、たとえば中国において芸術とは何かということを考えるときには、図書の分類の中の「芸術」という分類がどのような変遷をたどってきたのかを調べると、この時代はこういうものを芸術と考えていたのか、などということが非常にはっきりわかるわけです。ただ、かつての中国の「芸術」ということばと、いまのわれわれが使う「芸術」ということばは意味がことなりますので、そううまくはいかないのですが。そして、今の日本では十進分類法を使っています。これは皆さんの方がよくご存知かと思いますが、十進分類法 NDC では、芸術美術は「7」です。これはもともとデューイ、ジョン・デューイではないデューイですが、彼の作った十進分類にもとづいていて、それは 19 世紀末に作られたのですが、そこでは「7」はファインアートではないんです。「7」は arts and recreation だったのです。それが現在では、The arts Fine and decorative arts に変わっており、それがいま芸術、美術となっているわけです。要するに、分類というのは、動くものということなのです。ですから、100 年後には、美術が「7」に居続けるかどうかはまったくわからないわけで、美術という概念自体もおそらく動いていくものだろうということです。そしてそれは図書の分類をみるとわかるのではないかと、ですから、とりわけ午前中の発表者の方にうかがってみたいのは、コレクターの方々は、書物をもっておられたはずで、その書物を分類していたらすぐおもしろいのではないかと思うのです。

ともかく、かつての中国には美術という言葉も概念もありませんでした。もちろん日本にもなかったのだと思います。ある時期にそれが西洋から入ってきて、それが浸透し始めた頃が我々の祖父母の時代

だとすると、あるいは我々の孫の世代の頃には、「美術って、そういえばそんなものがあつたね」ということになっているかもしれないと思いました。しかしやはりノスタルジーのようなものはありますので、「美術でいいんじゃないの」という気持ちもまたあります。

「芸道論の今日」報告要旨

並木誠士

今回のシンポジウムは、2014年に金沢のシンポジウムでおこなった「道具から美術へ」という発表をもとに企画した。まず、この発表の内容を簡単にまとめておきたい。

周知のように、「美術」という言葉がわが国で使用されるようになるのは、明治6年（1873）以降である。それは、この年に開催されたウィーン万国博覧会の出品区分の訳語として用いられた。万国博覧会という、モノを見せる場に出品するというを考えれば、見せるために集められたモノが「美術」と呼ばれたということがわかる。博覧会で陳列されたモノが何であれ、それらは使うためではなくて、ひたすらに見せるために選ばれたのだから。

実際にウィーン万博で「美術」としてどのようなものが展示されたかについては、現存する目録に肝心の「美術」の部分が欠落しているため知ることはできない。そこで手がかりになるのは、その前年に、ウィーン万博への参加準備として湯島聖堂で開催された文部省博物局主催の博覧会出品作品を写真家の横山松三郎が撮影した写真と、わずかに残るウィーン万博の記録である。ウィーン万博の様子を伝える銅版画を見ると、ガラスケースに入れて陳列されたモノだけではなく、名古屋城の金鯱のように露出展示されているモノも多いとはいえ、ほとんどのモノは台に乗せられ、原則として手で触れることのできない状態になっている。

万国博覧会は言うまでもなく、そもそも博覧会というシステムを知らなかった日本人は、明治時代の初期に欧米に倣ってつぎつぎと博覧会を開催するようになる。そこで、人びとが興味深げにモノを見ている様子は、いくつかの視覚資料から明らかである。

明治5年（1872）湯島聖堂で開催された文部省博覧会には、名古屋城の金鯱のように翌年に迫ったウィーン万博に出品する品々が展示されているが、昇斎一景による浮世絵「博覧会群衆之図」からは、整



然と並んだガラスケースに入ったさまざまなモノに見入っている人びとの様子が窺える。このときには、金鯢までもが不自然なかたちでガラスケースに入れられている。また、同年に開催された第1回の京都博覧会の知恩院会場の様子を伝えるチャールズ・ワグマンのイラストでは、ガラスケースこそないものの、手を触れることができないように結界が設けられ、監視の人がその前に座っている様子がわかる。さらに、明治10年（1877）に上野で開催された第1回内国勸業博覧会は、日本で最初の美術館が作られたことで知られるが、この美術館における展示の様子を伝える写真帳が現存している。それによると、展示場内にはガラスケースが林立しており、その傍らにはやはり監視が座っている。このような情景は明治になってわが国がはじめて体験したものであった。ガラスケースや結界により触れることができないものとして、見るためだけに供されたモノがここでは明らかに主役になっている。つまり、美術として人びとの目に触れるようになるモノは、まず、手の届かないところに置かれることにより、視覚の対象として位置づけられるのだ。

しかし、ガラスケースのなかに並べられているモノを見ると、文部省博覧会に出品された剥製類はともかくとしても、元来は見るために作られたモノではなく、使うために作られたモノであることがわかる。実際のところ、それらのうちのいくつかは、博覧会が始まる直前まで使われていた可能性があり、また、博覧会が終わった後、ふたたび使われた可能性も高いのである。つまり、美術とは、使うために作られたモノを、用途にかかわる部分を見捨てて視覚の対象とすることで成り立っていることがわかる。

そして、美術館という語がまさに示すように、見ることに機能を限定されたそれらのモノは、美術という新しい概念のもとにひとまとめにされている。すくなくとも、ここで明らかになるのは、見られることによりモノは「美術」になるということだ。

では、そのモノは美術になる前、つまり、実際に使われている段階では、どのように扱われ、何と総称されていたのだろうか。

モノに関して、「使う」と「見る」というふたつの行為について考えさせるのが、茶の湯である。ここでは、茶の湯のなかに見え隠れする「使う」と「見る」の揺れを考えてみたい。

茶の湯の世界で使われる茶器などは「道具」と呼ばれている。道具とは、本来なにかをするために使用するモノである。多くの場合は、人の手によってなんらかの実用に供されるモノであり、前提として「使う」ことが想定されている。少なくとも「道具」は、「見られる」だけのためのモノではない。

しかし、茶の湯の世界では、「使う」モノと「見る」モノとの境目が曖昧になる場合がある。茶を点ててそれを戴くときに、茶を飲むための茶碗は、使うためのモノでありながら同時に「拝見する」という作法をとめない「拝見する＝見る」モノになる。茶碗を「見る」というこの行為は、茶会の場合、作法である以上に儀礼であるともいえる。つまり、ここでは、「使う」と「見る」ことが一体化している。しかも、それはただ「見る」だけではなく「拝見する」のだ。

以上から、茶の湯の世界では、すでに「見る」ことにより、道具であったモノが特別に扱われるようになることがわかる。このことは、さらに、さまざまな茶道具のなかから選ばれたものが、道具席という特別な場に置かれて鑑賞されるようになるという状況に展開してゆく。使うべきモノは、価値づけられることにより、見るべきモノへと転化するのである。

つまり、茶道においては、「使う」ための道具の価値づけが、「見る」という方向へのシフトにより完成しているのである。話を先取りすれば、15世紀末のこの段階ですでに「道具」が「美術」化していると言うことができるのである。

茶の湯の世界のもうひとつの価値づけが「銘」の存在である。茶器の姿や色合いなどからインスピレ

ーションを得てつけられる銘は、それをつけた人の美意識の発露として評価される。そして、銘をつけられた茶器は、茶碗、茶入という普通名詞から銘という固有名詞で呼ばれるモノにいわば格上げされて、やがては結界やガラスの向こう側に置かれるモノになってゆく。そして、銘がつけられたモノは、「名物」として珍重されることになる。銘は、誰が名付けたかということ、言い換えれば、誰の「眼」に触れたかという記録とともに継承されることになり、そのこと自体が、そのモノの付加価値、というか価値そのものとして機能してゆくことになる。

そして、茶の湯の世界における「見る」ことの重要性を象徴するのが、「茶会記」、あるいは、そのなかの「道具拝見記」の存在である。茶会記は、茶会に並べられたモノの一部始終を克明に記した記録であるが、これは見方を変えれば個々のモノについての「見られた」記録である。あたかも展覧会カタログのように、茶会で何が見られるのかを克明に記している。そこでは、表具も詳細に記録されている。これは、とりもなおさず、表具もまた「見る」ものの一部を構成していることを示している。そして、茶会記におけるように、道具が克明に記述され、さらに由緒、伝来までも記されるということは、それだけそのモノが使うことから離れて見る対象となっていることを意味する。つまり、道具の美術化である。

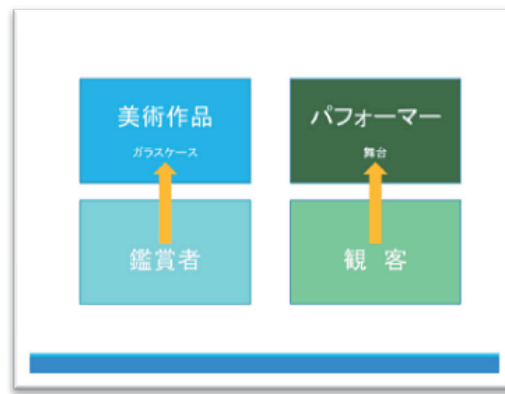
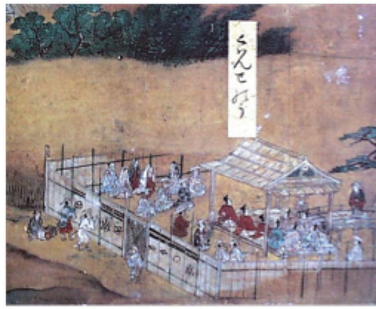
私がかつて勤務していた徳川美術館は、尾張徳川家の所蔵品を基礎にしてできあがった美術館であるが、尾張徳川家の所蔵品の根幹をなすのは、尾張徳川家初代の義直が家康からの遺産分けにより受け取ったモノである。

徳川美術館に所蔵される、徳川家康の遺産分け目録である「駿府御分物帳」には、全11冊の目録に加えて、「駿府御分物御道具帳之覚」が附属している。ここには、茶道具に限らず、さまざまなモノが道具として記されている。徳川美術館では、現在では、ジャンル別のデータベースも使っているが、一方で、それぞれの作品にまつわるこの「道具としての記憶」とでも言うべき分類を現在でも大切にしている。このことは、徳川美術館の『名品図録』にも反映している。そして、この大名道具は一般に「表道具」と「奥道具」に分類される。

表道具とは、大名家の格式にしたがって備えるべき道具であり、武具・甲冑類や能道具などが含まれ、また、儀礼などで用いられるものも当然表道具に区分される。一方の奥道具は、大名やその婦女子の日常生活で用いられる着物や遊戯具、絵画などである。しかし、その格式は、かならずしも道具としての用途によって固定的に分類されているわけではなく、同じモノでも、状況がかわれば表と奥のあいだを移動することもあり得る。たとえば、絵画を例にとってみると、将軍の婦女が日常的に愛玩する絵画、とくに物語絵などは奥道具として扱われるが、その絵画が、一旦将軍から家臣に下されると、その家では、将軍から「拝領」したものとして、貴重な表道具として扱われることになり、使うモノから見るモノへと転化する。

つまり、さきの茶道具の場合と同様に、誰が所蔵していたかという由緒や伝来、さらには、「拝領」というような移動の記憶がモノの価値となり、ある意味で、他のすべての分類基準に優先されることにもなるのである。見方を変えれば、大名道具にしても茶道具にしても、モノは、その道具性によって価値づけられるのではなく、あくまでも、由緒や伝来などによって優先的に価値づけられるということになる。つまり、由緒、伝来というのは、前近代においては、ほぼ絶対的な価値と言ってもよいものなのである。そして、この由緒、伝来は、それが信用するに足るものである限りは、国宝や重要文化財といった近代的な価値に直結することにもなる。

前近代の日本において興味深いのは、美術という語や美術館という制度が存在する以前から、特定のモノに銘をつけ、あるいは、掛軸とするなどして、使うための「道具」のなかに、文字通りの「道具」と、



名物のような特別視された「道具」とが併存するという二重構造ができてきていることである。言い換えれば、すでに使うモノから見るモノへ転化するというシステムが存在していたのである。

以上のように「見られる」ことが美術の根底にあると考えた場合、たとえば能楽のような芸能もまた「見られる」ことを契機に成立をしてきたことが指摘できる。

古代において、豊作祈願や雨乞いのためにおこなわれた集団的パフォーマンスは、やがて、特定のパフォーマーが「演じる」ものになる。そして、その段階で「演じる」者とそれを「見る」者との二分が生じることになる。つまり、パフォーマー—「演じる」者—は「見られる」存在になるのだ。

「見られる」存在としてのパフォーマーは、みずからの「見られ」方を究めるなかで、たとえば『花伝書』のような「演じ」方—「見られ」方—の理論化をおこなうことになる。それが芸道の成立である。

そして、それと同時に、パフォーマンスをする場、つまり、舞台が確立する。きわめて様式化した能舞台こそはパフォーマーをパフォーマーたらしめる場所であり、そこで演じられるものは、すなわち「見る」ものなのである。その点で、近代に成立をし、美術を美術たらしめるガラスケースのあり方は舞台のそれを重なる。

このような美術と芸道の近似を想定したうえで、実際に演じる人の芸道論に耳を傾けることにしたい。

芸道と美術

継承と飛躍

森仁史

はじめに

この科研共同研究では、今現在日本に定着している「美術」概念がヨーロッパ起源なのであり、これ以前に我々が身に着けてきた芸術的なものの捉え方や見方が多く非ヨーロッパ的な由来に基づくために生まれ齟齬や違和を検証し、それらゆえ生まれた追従や同化、離反や相克がもたらしたものについて論議してきた。このなかで、日本の「美術」がアジアのなかで移植と相互対照を繰り返すことで成り立ってきたことを歴史的事実として確認した。また、それらの認識は同時代的に意識されたことではなかったから、その性格や志向を捉えようとした場合には、改めて検証作業が必要であることも明らかになった。

こうした認識を受けて、論者はこの主題の意味をさらに明確にするためには、近代以前の芸術世界の認識構造を把握する必要があると考えるに至った。本報告はそうした必要性にこたえるための問題点の所在を概観しようとするものである。

「美術」をめぐる語彙の形成と背景

日本における「美術」の登場は1873年であるが、Fine Artsの漢字文化圏における翻訳はこの少し前から始まっていた。(表1)日米和親条約の締結のころから日本の対外交渉の窓口として英語圏の重要性が増し、外国奉行翻訳方は英学学習に勤しんだ。細かく言えば、英語に限らず翻訳方はただ通訳であって町人身分であったが、(表1)英学の急速な吸収のためには、堀達之助のように開成所勤務となる人材も登場した。堀たちは英語翻訳の必要に迫られて、手近な英蘭ポケット辞書を翻訳し、1862年に刊行した。ここにはFine Artsの見出し語はなかったが、fineとartは登載されていたので、1871年外務省翻訳官が最初にFine Artsの語を翻訳した時には、個々の単語を忠実に置き換えたと推定できる。

1866年、明治維新とほぼ同時期に上海でロプシャイドは4巻本の英華辞書を刊行し始めた。ここでFine Artsの訳語として「六芸、四術」が当てられていることに注目したい。これらの語は前漢に成立したと考えられる『周礼』、『礼記』において士大夫が身に着けるべき教養の定義として記述された語である。具体的には六芸は「礼、楽、射、御、書、数」を指し、四術は「詩、書、礼、楽」を指していた。つまり、ロプシャイドは中国語彙には存在しない美術を翻訳するときに、イギリスとは全く異なる背景のもとに成立した「六芸、四術」が美術とは殆ど一致しないジャンルを指しているにもかかわらず、当てている。その理由はこの領域が備えている形而上的な意味を中国人に理解させるための便法だったと思われる。堀たちもartの訳語のすぐ後に、Master of artsの見出し語を付け足して、これを「七芸の師匠」と記述し、そのジャンルを「性理学、文学、詩学、言学、度学、画術、彫物学」としている。これはギリシャ・ローマ時代に成立したLiberal Artsを指していると考えられるが、最後の二つの領域がヨーロッパの定義とは異なっている。

ロブシャイドは辞書の編纂過程で堀たちの辞書を知り、一部の訳語を彼らから借用している。このように漢字文化圏の英学受容のプロセスは中国文化の伝承と最新成果の参照という相互連関から始まっているのだ。日本でもロブシャイドの辞書は明治維新以降 1879、83 年と 2 度にわたって日本人によって翻訳されており、漢籍を理解する日本人には重要な参照源として大きな影響力をもっていた。

「美術」の翻訳語が登場した 1873 年に柴田昌吉らによって『付音挿図英和字彙』が出版され、ここには Fine arts が見出し語となっていたが、その訳語は「四術」であり「詩、楽、画、彫術」と記述されている。(表 1) これは 3 年後の外務省翻訳官の訳語とほぼ完全に一致していて、「美術」が訳語として直ちに広く共有されなかったことを物語っている。また、柴田の四術の定義は中国古典と最後の二つが異なっており、堀と同じ入れ替えを行っている。柴田が参照したと考えられるオギルヴィの辞書 1855 では、Fine Arts の近年の用法としてとくに「詩、音楽、絵画、彫刻」を指すとの記述が見え、彼らはこの定義を引き写したように思われる。

美術が遠い外国の話ではなく、自らが制作や鑑賞に関わる対象としてとらえる必要に迫られるようになってからの最初の定義は龍池会が 1883 年に試みた。河瀬秀治を中心として検討した結論は絵画、書、彫刻に工芸技法と建築庭園を足したものであった。(表 2) 同じように、1889 年に発足した東京美術学校は絵画、彫刻、美術工芸を教授しようとした。いずれもヨーロッパの美術概念には含まれない工芸領域を含んだ定義となっている。こうなった理由は第一にジャポニズムのおかげで日本の工芸品が海外で高く評価されたことがあげられている。しかし、もっと重要なことは政権の主体であった武士層が 16 世紀以来継承した文化指標に床の間を飾る様々な調度品はかけがえのない鑑賞対象であり、形而上の意味をもつ存在であったことにある。これは 1876 年ころに久米邦武が「画図彫刻の類人の手技に出て精神を寓し気韻ある工を美術と云」、あるいは、美術とは「喩へば東洋にて、書、画、篆刻を紳士間に雅賞するが如し」と述べていることに合致する。つまり、久米たちは海外の美術を見て、美術は彼らが受容してきた美的な観賞、たとえば書院飾りや茶会における鑑賞や批評という体験に照合するのだと理解しようとしているのだ。つまり、全く同一の概念一価値指標や対象ジャンルはそれ以前に受容しているもののなかにはないが、行為の意味内容では対照できる領域があることが了解できたのである。そのとき、彼らにとっても中国人(ロブシャイドが伝えようとした)にとっても、ジャンルの異動よりは形而上的な類似性によって受容することの方が重要だと考えたことになる。

だが、19 世紀後半に Fine Arts を美術と翻訳したのは日本人翻訳官の創意であることは間違いなく、この翻訳語は 1899 年には横浜で出版されたロブシャイド辞典の第二版で、Fine Arts の訳語に採用され、六芸に次いで和製漢語の美術が搭載されたことにも注目する必要がある。これは現在も中国語彙 Yishu として Fine Arts の訳語として継承されており、また、漢字文化圏のベトナム語でも、中国語からの借用語として Fine Arts もしくは Beaux Art の訳語 M Thu t として共有されることになったのである。もちろん、これは日本に他のアジア地域よりも早く学校、官展などの整備的整備が始まったことと無関係ではありえない。つまり、ヨーロッパ的な現実が先行している国家で流布した概念を他のアジア諸国が踏襲することになったのである。

こうした経緯を踏まえれば、19 世紀後半になって新たに美術概念に遭遇する以前に、日本人がどのような美的な観賞体系を形作っていたか、またどのようにその体系の意味を考えていたかを探る必要があるように感じられてくる。なぜなら、維新後の受容にはその形而上の意味を受け止める土壌が日本人のなかにすでに存在していたことが前提であり、その構造が受容後の変容に投影されたとしなければならぬからだ。つまり、日本の「美術」がなぜ、どのようにヨーロッパの美術と異なったり、変容したの

表1 美術類縁概念と翻訳語

前漢	周礼	六芸=礼、楽、射、御、書、数
前漢	礼記	四術=詩、書、礼、楽
ギリシャ・ローマ		Liberal Arts
1800-	集古十種	文法、修辭、論理学、算術、幾何、天文、音楽 碑銘、鐘銘、兵器、甲冑、旌旗、弓矢、刀劍、馬具、 銅器、楽器、文房、七祖賛、小倉色紙、名画帖、印章、 扁額、古画肖像
年	訳者	Fine arts
1855	オギルヴィ	詩、音楽、絵画、彫刻
1862	堀達之助ら	fine 美ナル、清キ... 細カナル art 技術、策謀、計策
1866-	ロプシャイト	六芸、四術、技芸、可愛
1871	外務省	技芸、精美なる細工物
1873	博覧会事務局	古器旧物 美術
1873	柴田昌吉ら	四術（詩、楽、画、彫術）
1876	外務省	四術（詩、書、画、彫像）

表2 「美術」移植後の領域の変遷

年	機関	美術／Fine Arts
1883	龍池会	画、書、彫刻、七宝、漆器、嵌木、繡織、銅器、建築園治
1889	東京美術学校	
	Tokyo School of Fine Arts	絵画、彫刻、美術工芸
1896	〃	日本画、西洋画、彫刻、美術工芸、図案
1899	ロプシャイト 第二版	六芸、美術、精工
1907	文部省美術展覧会	日本画、西洋画、彫刻
1922	朝鮮総督府	朝鮮美術展〔ソウル〕 東洋画、西洋画、彫刻、書、四君子
1925	インドシナ総督府	極東美術学院〔ハノイ〕 絵画、彫刻、建築
1927	文部省美術展覧会	日本画、西洋画、彫刻、美術工芸
	台湾美術会	台湾美術展〔タイペイ〕 東洋画、西洋画

かを考えるには、その事実がもたらされる理由と必然を探る必要があるからである。またそうすべきも一つの理由として、日本において、こうした芸術行為やその中心的価値観について中世以降様々に議論され、それらが意識的に継承されてきた歴史があるからでもある。このことは同時に、21世紀の現在がヨーロッパのもたらした価値観や概念に対して根底的な再検討を要請している時代であることも踏まえてもいる。つまり、ヨーロッパ由来の美術が崩壊した後は、「美術」の根ざした世界の持っている世界への再検討が要請されるのであり、そこから新たな価値観を発見する道筋も見出すべきだと考えるからである。

しかし、「美術」に先行する芸術鑑賞が常に一定の価値観に導かれていたのではないことも忘れてはならない。今日もっとも日本的な芸術観を表象する存在となっている侘茶が成立する16世紀以前には、8世紀の汎アジア的な律令文化、10世紀の国風文化、13世紀の南宋文化など中国との影響関係の濃淡とともに、基軸も美的感覚も変遷してきたことは明らかだからである。ただ、12世紀に成立した禅宗文化がその後19世紀に至るまで、日本では支配的であり続けたことに注意する必要がある。このことは東アジア諸国がおおよそ文人支配国家であったことと対照的であり、海外における文人画の地位と趣味が中国と日本とは大いに異なった原因ともなっている。また、利休による侘茶の成立が当時物心とももっとも国政的であった国際交易都市界を母胎とし、その契機ともなったのが輸入品であった高麗茶

碗であり、利休好みの茶碗の完成に朝鮮から渡来した陶工が重要な役割を果たしていたことに改めて注目してもいいだろう。なぜなら、このようなトランスナショナルな成り立ちから生まれた侘茶に日本の芸術観の根幹が依拠していることはまさしく日本の芸術がポストコロニアルな基盤に立っていることを証明しているからである。このゆえに、今日日本の「美術」の行く末を考えようとしたとき、現代において芸道を実践している者がその基盤をどうとらえ、継承しているかを尋ね、現代においてどうその芸術行為を成り立たせているかに耳を傾けたいと思うのである。

シンポジウム「アップデート！日本『美術』」

科研共同研究「日本における『美術』概念能再構築」を締めくくる」

森仁史

日時 2016年1月31日（日） 午後12時30分～6時

会場 東京都現代美術館 B2F 講堂

主催 科研共同研究「日本における「美術」概念の再構築」

協力 東京都現代美術館

開催趣旨

2013年より3年にわたる科研共同研究は2014年に福岡、金沢において4日間のシンポジウムを開催し、さらに2015年に京都で2回のシンポジウムを開催して、議論を深めた。これらによって、掲げた課題に対する着実な成果をあげることができた。これを受けて、その成果を広く研究者、美術関係者と共有すると同時に、今後の展望を検討し、議論する場を設けた。

内容

趣旨説明 山崎剛（金沢美術工芸大学）

〔報告〕

第一部 「美術」にかかわる分類の検討 山崎剛

第二部 「美術」の脱植民地化 後小路雅弘（九州大学）

第三部 同時代美術の動向と美術館 北澤憲昭（女子美術大学）

第四部 「美術」概念の再構築 森仁史（金沢美術工芸大学）

休憩

〔討論〕

論点整理と提起 森仁史

コメント 稲賀繁美（国際日本文化研究センター）

討論

お礼の言葉 森仁史

【報告】

各セッションのモデレータを務めた共同研究者から、そのセッションの概要と討論の内容が報告され、さらにそれらについて各モデレータから発表、議論の意義についてコメントや今後の課題が述べられた。これらはシンポジウム報告として各モデレータが執筆し内容とほぼ重複するので、ここでは省略する。

【論点整理】森仁史

この日の議論に向けて、シンポジウムで発表、議論された内容から、共通するいくつかの論点が次のように提示した。

「語彙一分類」多くの論者が美術をどう名付け意識したのか、そのことと実体との相関や意味を取り上げた。

「重層としての歴史」歴史的な存在としての美術や美術作品を語る時、それが体現する来歴、位置は常に複層的な由来や観点をはらんでいることを指摘した。

「美術—地域性」とくにアジアから美術を論ずるときに、どうしてもその地域への眼差しとそれへの反作用を意識せざるを得ない。また、そのことがポストコロニアル状況のもとで大きな意味をもってきていることが論じられた。

「美術観という場」美術の歴史や未来を語ろうとするときに、それが展開される場としての美術館が様々な観点から取り上げられた。

「表現行為の現代」美術に大きな揺らぎが生まれている現代であるからこそ、それを背景とした表現行為の意味が問われていることが語られた。これはこの共同研究のもう一つの目標でもあった。

【コメント】稲賀繁美

元の文化体系では一体であった仕覆と茶壺は欧米の美術館では往々にして別に分類し収蔵されてしまう。この元の状態を復元するのが学芸員の任務となる。それが美術の入れ物としての美術館の働きだろう。日本では美術館を始め美術の輸入はうまくいっているのだが、外への発信がうまくいっていない。専門用語の翻訳を始めとして、長期的な取り組みが必要である。

コメント1 例えば1986年の「前衛芸術の日本」展（ポンピドー・センター）はヨーロッパの影響下にあった日本作品を集めたが故に、日本で独自の展開を見せていた作品は伝統的な傾向とみなして排除してしまった。このようにヨーロッパ人が自らの規範に沿って対象を捉えようとするのと同じように、最近の村上の例を見ても分かるように、我々も自らのステレオタイプにはまりがちである。アイデンティティへのオブセッション、エッセンシャルイズムへの誘惑から我々は決して逃れられおおせていないことがこのシンポジウムの議論のなかで明らかにされた。

コメント2 ムスタファは自分の展覧会で共通の記憶から消されたものを立ち上がらせようと試みた。あるいは、フローレスはモノが帯びていた精神性は近代システムの導入によって、失われていったことを指摘した。ミュージアムはこの意味でモノの墓場であるが、それらのモノの魂をどう蘇らせるのがこれからの美術館の課題になるのだろう。実際に現在個人が行っている様々な制作は過去の死者の行為を踏まえて、未来につなげようとする営みであり、そうした重層性こそは共有できるものを形作っているのではないか。

コメント3 時間的、空間的に自分以外のものと通じていく存在への着目が求められている。世界につながるネットワークの結節点に我々が存在するのであり、それゆえにその存在を規定する幾つもの糸に繋がっていると考えたい。例えば、岡倉覚三が茶の湯における茶碗を解説して、茶席に連なる者が一つの器を共有することでうまれる共同意識を説いたことはこうしたネットワークと価値意識の重なりを伝えたかったのではないか。結論として一つ言いたいのはこうした認識は今日のような電腦社会ではもう現実のものになっていることだ。こうした社会の写像として作品が生み出されていることを改めて考えたいと思う。

【討議】

モデレータの討議のなかではさらにいくつもの問題提起があったが、主要な論点は下記のようなもの

であった。

(後小路) 福岡アジア美術館はこれまでの美術に含まれないものも取り上げ、東南アジアの美術を示そうとした。しかし、我々も往々にしてレッテル貼りをして、自縛に陥っていることも確かで、それを抜け出す方法を示すのは難しい。

(北澤) 美術館と美術はデリダが語ったパレルゴンとエルゴンとの関係になぞらえられる。モノ(作品)がコト(美術館)を決めるばかりでなくその反対も起こり、循環作用ととらえるべきだ。我々はローカルな点に過ぎないが、共同性によって外界につながっている。その共同性には翻訳が伴うが、それは支配被支配の関係に転化しやすい。

(森) その共同性は我々には避けがたい桎梏なのであり、それによって生まれる言葉は生の根源に関わっていると考えるべきだ。美術館という場はそうした体系のなかから生まれていると認識すべきだ。確かに分類はイデオロギーに依拠するが、グルーピングでは体系になりにくい。

(北澤) 衣装をはぎ取って分類するのが博物館だったのだが、それでは立ち行かないというのが現在ではないか。

(森) その意味では、施設に収蔵するよりは継続的な作品との関係を作ることの方が効果的なのではないか。

(後小路) 福岡では1980年からアジア美術展を開催し、最後には何にももの作家に滞在制作してもらったり方をとった。また、1998年にはバングラデシュのリキシャの装飾画を美術館に展示して、美術でないものを美術館に持ち込むことで境界を曖昧にしようとしたが、観客はそれを美術品と受け取ってしまった。つまり、美術品があるから美術観なのではなく、美術館にあるものはすべて美術品とみなした。それだけ、美術館システムが強力だったと感じた。

次いで、会場の参会者に問いかけて、次のような発言が得られた。

(山崎) モノを持たないアートセンターも出てきている。地域美術的な活動も現れている。その意味で最近の東博の展示は変わってきているのではないか。

(伊藤嘉章) 東博の展示は日本文化を広く感じてもらう展示(1階)と各論的に技報ごとの展示(2階)で構成している。この共同研究では、いままでの美術史研究が日本対ヨーロッパという枠組であったのに対し、それを超えてアジアという視点が前面に押し出されたところが新しいと感じた。そうになると、近代以前の日本と中国と文化体系の違いの摺合せがどうだったのか、ジャポニズム以外にシノワズリーの西洋への影響も考えないといけない。また、日本文化を分かりやすくという東博の使命は政策目標となっており、分かることを求められているが、これは日本文化が当たり前でなくなっているという社会的変化が前提となっている。

(加藤弘子) 現代美術館もより強く分かることを求められており、参加型の活動に取り組んでいるが、これを重視しすぎると美術館が次の世代に美術作品を保存し、伝えるという使命と背反する側面がある。また、美術館が展示作品を分類して提示することによって、観客がなんとなく安心できる目安を与えることができるために、さほど役立つとも思えなくとも分類を止められない理由がある。

(後小路) 分からないことの豊かさを示すことが美術館の重要な使命であり、分からないものを大切にする姿勢が求められる。

(佐藤道信) 今日の議論を聞いて、道具—美術—アートという変遷のなかで、美術とアートはぶつからないで棲み分けているのに対して、美術は道具を解体し、全体の文脈から切り離してきたことがよ

く分かった。美術を再構築するのであれば、道具と美術との接合する方法を考えていけばいいのではないかと思った。

(並木誠士) 最近多くなっている再現展示は文化を再構築しようとして見せている。文化をバラバラにせず見せることは大事ではないか。また、今回の科研はおもに概念を取り扱ったので、どうしても現場から離れがちになる。これを補う意味で京都で2回のシンポジウムを開いた。前回の科研で工図林と名付けた作品データベースを実験したが、こうした試みが現場と概念を考える有力な手段になるのではないか。

付記

鈴木浩之・青柳滋

国際シンポジウム（福岡、金沢）開催において、主催は科研共同研究「日本における『美術』概念の再構築」とし、福岡シンポジウムでは福岡アジア美術館、金沢シンポジウムでは金沢美術工芸大学と金沢 21 世紀美術館との共催、そして後援団体を美術史学会と明治美術学会とした。ポスターおよびちらしのデザインは、2014 年 11 月福岡シンポジウム、12 月金沢シンポジウム、及び 2016 年 1 月開催の東京シンポジウムでは西岡勉氏、2015 年 8 月開催の京都シンポジウムでは、岡達也氏に制作依頼した。

金沢での国際シンポジウム開催において、会場提供者の金沢美術工芸大学と金沢 21 世紀美術館の設備管理者を交え、会場設営担当のヨシダ宣伝との打ち合わせを行った。

2 014 年 4 月 18 日、21 世紀美術館にて黒澤氏、堀氏とシンポジウム開催場所であるシアター 21 使用について打ち合わせ（森）

2014 年 7 月 23 日柳宗理研究所にて熊谷氏、前川氏と金沢シンポジウム開催に向けて会場設営とその準備内容の打ち合わせ（森）

2014 年 9 月 25 日 金沢シンポジウム 1 日目会場の金沢美術工芸大学視聴覚教室の下見
（熊谷氏〈ヨシダ宣伝〉、吉田英樹〈金沢美術工芸大学〉）

2014 年 11 月 12 日 金沢シンポジウム 1 日目会場の金沢美術工芸大学視聴覚教室での設備状況(会場・音響) 確認打ち合わせ
（熊谷氏、前川氏、長井氏〈ヨシダ宣伝〉 森仁史、山崎剛 藪内公美 加藤謙一吉田英樹）

2014 年 11 月 19 日 金沢シンポジウム 2 日目会場金沢 21 世紀美術館シアター 21 の下見打ち合わせ(熊谷氏、長井氏〈ヨシダ宣伝〉、森、山崎、藪内、鈴木〈金沢美術工芸大学〉、堀氏〈金沢 21 世紀美術館〉)

シンポジウム前日の 12 月 5 日、6 日は午後よりそれぞれの会場設営作業を行った。

学生協力

研究会およびシンポジウムを開催するにあたり、九州大学、京都工芸繊維大学、金沢美術工芸大学の以下の学生の方々に協力いただいた。

福岡

2014 年 2 月 25、26 日開催のアジア美術部会

武夢茹、長尾萌佳（会場）、妹尾可南（マネジメント）

2014年6月17日～25日アジア調査派遣

武夢茹（通訳とアレンジ）

2014年11月8,9日福岡シンポジウム

高曾由子（アレンジ）、武夢茹（通訳）、長尾萌佳、妹尾可南、中島由美子、山中理彩子、日野綾子（会場）

京都

2014年2月1日2日開催の古美術部会

望月由衣、神蔵理恵子（会場設営）

2015年8月8日京都シンポジウム

上村友子（会場設営ほか）、梅山嘉乃（受付ほか）、井上郁実（受付ほか）、伊達道菜摘（受付ほか）、
西山愛美（発送作業）

2015年10月24日京都シンポジウム

片山真里子、戸田賀志子、上村友子、神蔵理恵子、望月由衣（会場設営ほか）

金沢

2014年12月6日7日金沢シンポジウム

青柳柊子（受付）、南有里子、猿橋舞子、今野咲（会場）

シンポジウム発表原稿翻訳者

予稿集

福岡分

小川紀久子（英訳和訳）

池上貞子（林育淳氏の和訳）

金恵信（金仁恵氏の和訳）

林董（林育淳氏の英訳）

David Krolikoski（金仁恵氏の英訳）

金沢分

小川紀久子（和訳）

マーサ・マクリントック（英訳）

河合大介氏（フローレス氏の和訳）

読み上げ原稿

福岡分

池上貞子（林育淳氏の和訳）

金恵信（金仁恵氏の和訳）

中嶋泉（和訳）

Julian Akira Ross(英訳)

金沢分

中嶋泉（和訳）

Julian Akira Ross（英訳）

通訳 福岡シンポジウム 永吉美幸（林育淳氏）

金 恵信（金仁恵氏）

金沢シンポジウム ヨシダ宣伝に依頼

参考論文翻訳

2014年6月17～25日に実施した東南アジア調査派遣において、シンガポールにて T. K. Sabapathy 氏に、インドネシアにて Jim Supangkat 氏にインタビューを行い、その内容のテープ書き起こしと和訳を九州大学の武夢茹氏に依頼した。

参考文献として Yustiono 氏による「現代におけるインドネシア画家の挑戦」と「芸術・科学・テクノロジー間の統合と分解」の和訳を亀井はるみ氏に依頼した。

参考文献として林聖智氏による「中国美術史学の成立を顧みる——「美術」・「藝術」の用法の流動と、「建築」・「彫塑」研究の興り」の和訳を九州大学の妹尾可南氏に依頼した。

シンポジウム開催後、ビデオなどで録音された映像または音声を共同研究報告書やインターネット上で使用する許可を、発表者やコメントーターに「写真及び録画映像使用承諾書」に署名してもらい事前に使用許可を得た。（福住廉氏のみインターネットでの使用不可）

AV 担当

リサーチやディスカッションのための会議においてビデオ記録を行うとともに、シンポジウムの記録をまとめセッション毎に再編集を行った。映像記録は主にビデオ内蔵のマイクを使用した音声とハイビジョンビデオカメラ（Full HD ではなく HD クオリティ）によって収録され、後にセッション毎の映像ファイルとしてタイトルをつけて編集された。公開を念頭に録画された映像ではないことから決められたカットを取材してはならず、収録されたカットが一貫していない。撮影する対象を「スライド画像」「登壇者」「会場（質問者含む）」「会場建物」「会場風景」「配布資料」などあらかじめ決めておく撮影計画を立てるべきであった。

III

資料

論文翻訳

『中国美術史史学の成立を顧みる』2010

林聖智

林聖智「中国美術史学の成立を顧みる——「美術」・「藝術」の用法の流動と、「建築」・「彫塑」研究の興り」（新史学〔新史学〕二十三卷一期、二〇一二年三月）

〔中国語原題「反思中國美術史學的建立——「美術」、「藝術」用法的流動與「建築」・「彫塑」研究的興起〕

*

目次

凡例 - 0 -

中国美術史学の成立を顧みる——「美術」・「藝術」の用法の流動と、「建築」・「彫塑」研究の興り - 1 -

一、前書き - 2 -

二、1925～1935年の滕固と梁思成 - 5 -

三、1928～1948年の史語所と「比較藝術」研究 - 14 -

四、1960～1980年代の台北故宮と藝術史 - 20 -

五、結び - 26 -

引用文献リスト - 28 -

*

翻訳の凡例

・本文中に記載される中国語・英語の書名・論文タイトルは、必要に応じて日本語訳を記載した。日本語訳を記載したものについては、原文による中国語・英語タイトルを括弧〔 〕内に併載した。書籍・論文の原文が日本語であるものに関しては、日本語タイトルのみを記載した。

・繁体字は基本的にすべて日本語の通用漢字に改めた。（例：「中國」、「民國」、「法國」、等で用いられる「國」→「国」、「大學」等で用いられる「學」→「学」、「臺灣」→「台湾」等）ただし、「藝術」、「文藝」等で用いられるの「藝」のみは、繁体字のままに統一した。

※註釈・引用文献リストには力が及ばず、上の通りではない部分がございます。お許し下さい。

新史学二十三卷一期

二〇一二年三月

中国美術史学の成立を顧みる——「美術」・「藝術」の用法の流動と、「建築」・「彫塑」研究の興り

林聖智*

本文は三つの事例を通して、「美術」と「藝術」という二つの言葉が過去の学界においてどのように使用されてきたのかを考察し、「建築」・「彫塑」研究の興りとその地位の変遷を検証して、現代人文科学としての中国美術史学の発展過程を顧みる。1940年代と1980年代を比較すると、学者はみな「美術」や「藝術」を規範として研究対象としてきたが、展開の中で、ある部分を強調させたり、抑制させていた。故宮体制の洗礼を経て、1980年代の中国美術史研究の対象はだんだんと絵画、書道、器物に主流

が限定されていき、彫塑は範疇の外におかれた。この二つの時期において、学者たちはそれぞれ美術史研究における主要な対象を、新たに選択し、定義していたのである。

キーワード：美術、藝術、建築、彫塑、中国美術史学

一、前書き

本論文は基本概念の使用と研究対象の変遷に基づいて、中国美術史学が現代人文科学の学問として発達してきた過程を回顧することを試みる。滕固(1901-1942年)が1925年に著述した『中国美術小史』が一つの指標としたものによると、中国語で記された中国美術史研究はすでに85年の歴史があったという[1]。そのころ、中国美術史学の様相は巨大な変化が起っていた。今日、中国美術史にわずかでも知識のある読者ならばだれしもがみな、このわずか50ページの『中国美術小史』をめくれば、この学問の今日が、昔とすでにまったく似通っていないことに即時気付くことができるはずだ。

近年、中国美術史学史の研究がだんだんと興ってきているが、中国美術史学自体を研究のテーマとして考察を加えることがその特徴であり、研究成果を紹介するような研究史の整理とは違っている。過去にすでに重要な論著が少なからず出ているにもかかわらず[2]、近年、研究議題に変化が見られるだけでなく、新しい大局が出現する様子さえもあるのである。無論、中国大陸、日本、韓国、アメリカにおいても同じような現象が見受けられており、すでに国際性のある学術の議題ともなっている。この現象は数多くのきっかけのために促進されている。

第一に、時間が推移するにともなって、学界はだんだんと学界史の歴史を顧みて歴史的な隔たりをとらえ、同時に美術史学の源流を改めて回顧している。これにより、注目すべき現象が起きており、すなわち草創期の美術史家の再発見及び再評価がおこなわれているのである。例えば、近年の中国大陸の学界においては「滕固熱」であり、日本の学界においては大村西崖、関野貞の新研究がそれである。西洋の学界においてはオスワルド・シレン(Osvald Siren)、マックス・レーア(Max Loehr)、アレキサンダー・C・ソーパー(Alexander C. Soper)の研究がまさにいまだ止むことなく盛んである[3]。

第二に、博物館・展覧会・展覧会図録・コレクター研究の推進と深化にともなって、中国美術史学史の発展が点検され、新しい認識の基礎が提供された[4]。

第三に、学会が、過去の経験から美術史の新しい方向への発展を模索することを試みたことである。1990年代から、日本の学界ではすでにこのことが深刻さをもって理解されており、組織的に力を注いで、明治から大正時代の美術教育、出版、論述、展覧会等各方面で、系統的に回顧と反省を進め始めた。主に日本美術史学についての言及ではあったが、しかし中国美術史学の発展について討論の重点もまた置かれた。関連した研究が続々と出版されてきたが、その中でもとりわけ、東京文化財研究所が主導力を発揮した課題の成果は甚だ大きかった[5]。この十年近く、中国大陸の学会も美術史教育と研究の発展に力を傾け、歴史を回顧し、美術史とその他の学問分野の間の関係について検討することは、すでに未来を展望する上で欠かすことのできない研究の一環となった[6]。

第四は学術思潮の背景である。「新藝術史」の勃興とポスト・モダンの知識構造論の流れは、学会を刺激して、論述の合法性と、そこに隠された構造の側面について改めて考えさせた。クレイグ・クルーナス(Craig Clunas)が『中国藝術』(Art in China)の冒頭に指摘したように、学界においていわゆる「中国藝術」(Chinese art)が一つの研究の範疇にされたのは、19世紀の後によく出現してきた現象であ

った。文中でも「いかなる基準枠組みも自然に発生したわけではない」[7]と明言されている。このような論述は、われわれが中国美術史を一つのジャンルとして取り扱い、さらにその中の固定観念の枠組みを再考する際に、非常に示唆に富む。ここで提出される問題は、明らかに中国美術史だけではなく、中国美術史学の発展までに及んでいた。

中国美術史の成立を顧みるために、本文では三つの事例を挙げて、学界が過去に使用した「美術」と「藝術」という二つのことばについて考察し、同時に「建築」や「彫塑」研究の興りとその地位の変遷を検証してみる。この三つの事例とは、1925～1935年の滕固と梁思成(1901-1977)の活動、1928～1948年の中央研究院歴史語言研究所(以下、史語所と略称)の活動、そして1960～1980年代の台北故宮博物院(以下、台北故宮と略称)の活動である。滕固・梁思成が活動していた年代と史語所(中央研究院歴史語言研究所の略称。訳者による注記)の初期の発展期は、時期的に重っている。台北故宮時代に言及する際に、主に譚旦岡(1906-1996)を例に挙げて、当時、「美術」と「芸術」の用法が変化したことを説明する。この三つの事例は、中国美術史学の発展の特殊な姿を示す他、美術史と考古学の間に密接な相関関係があったことを体現している。近年中国大陸の学界で特別な注目を浴びている「美術考古学」の発展に、この三つの事例は多少違う視点からの考えを提供することができるだろう。

学界における「美術」と「藝術」に含まれる意味については、少なからぬ重要な論述がすでに存在している[8]。本文が検討したいことは、決して中国語の「美術」と「藝術」が日本人の翻訳によるものだったかどうか、西洋の fine arts もしくは art に符合していたのかどうか、というような翻訳上の言葉の意味などの問題ではない。実際の使い方を考慮に入れ、「美術」と「藝術」の地域化した(localized)意味を、具体的な論述の脈絡から考察する。また、さらに一歩進んで認識過程の角度から考え、「美術」と「藝術」を、外来の学術的な方法を吸収できるワンセットの新しい概念としてみていきたい。これにより、学者がいかにしてこの概念を運用したのかを考察し、既存の知識でもって、「美術」・「藝術」が形成する認識の枠組みにあてはめ、あるいはこれにより、新しい研究対象を探し出し、中国美術史の実質的な視覚資料を与え、ひいては、新しい論述の枠組みを成立させる。

学者が中国美術史学を顧みる際、明言するかしないかにせよ、みな必ず西洋美術史学の発展を参考していた。このような状況では、すでに発展し完成した、相対的に安定している「西洋美術史学」あるいは美術史学の「西洋モデル」は、安易に固定し成立しがちである。しかしながら、実際の状況はさらに複雑であるかもしれない。1920～1930年代に、たとえアメリカにおいてにしても、美術史のような学問分野はようやくアカデミーに進出し、歩みを始めたばかりの時期であり、当時 art history ということばが濃厚なドイツ語の語意を包含しており、わずかながらドイツでの発展を自らの体系に取り入れていたのだった[9]。二回の大戦の前後で、ドイツ系美術史学者が移民してくるに従い、イギリス・アメリカという新天地における西洋美術史研究は、ヨーロッパ大陸とは異なる様相を表していき、この時期の西洋美術史研究が変化したり拡大したりする段階にあった。このような学術的な情勢に対して、中国美術史学のはじまりは、まったく特定の国家や学派に基づくものではなかった上、一つの明確な学習過程の規範を探し出すことは容易ではなかった。学者の学歴と個人の嗜好によって、ドイツ・フランス・イギリス・アメリカそして日本の要素を選択的に吸収するという、個別的、分散的、非体系的な現象がおこっていた。

二、1925～1935年の滕固と梁思成

現代中国美術史の執筆は、1920年前後にはじまり、その中で滕固の『中国美術小史』（序文は1925年に執筆）は特殊な重要性を持っていた。滕固は江蘇の寶山（現在の上海）人である。17歳で上海図画美術学校を卒業し、19歳で日本の東洋大学へ赴き、美術を学び、歴史・哲学・美学・文学等も広く読みあさった。『中国美術小史』の序文をみると、滕固は梁啓超（1873-1929）の示唆によって、中国美術史を執筆したという。梁啓超は本書が出版される以前からすでに美術史ということばを使用し、さらに、中国美術史研究の根本の問題は資料が乏しいことだと明確に指摘していた[10]。滕固に関してはすでに多方面で研究が進められている[11]。以下では、滕固がいかにして「美術」と「藝術」を使用したかに焦点を当て説明し、そして、いかにして考古遺物研究へと移行していったのかについて述べる。

滕固は本書の執筆時、客観的な条件の制限のため、この書中においては実物の作品に対する十分な討論を進めることなく、歴代の文献史料を整理することを主要な内容とした。書中の内容は、四章に分けられており、その章立ては、第一章・成長の時代（仏教伝来の前、漢代まで）[生長時代]、第二章・混合の時代（仏教伝来の後）[混生時代]、第三章・隆盛の時代（唐宋時代）[昌盛時代]、第四章・停滞の時代（元明清）[沈滞時代]であった。（〔〕内は中国語原文。訳者による注記）各章は、いずれも建築・彫刻・絵画の三つのパートに分けられており、その順番で内容が紹介されている。その内容が順番に紹介されている。実物思潮に関する箇所は、当時すでに著名であった考古遺物あるいは遺跡が引き合いに出され、例えば武梁祠の画像、雲岡石窟などである。その他には、葉昌熾（1849-1917）が執筆した『語石』といった金石著作から大量に引用している。『中国美術小史』中に使用された資料に新味はあんまりないが、『中国美術小史』中に使用された資料に新味はそんなに多くないが、しかし全体の文章において、新しい枠組みを採用し既存の資料を組み立て直し、建築・彫刻・絵画によって分類を進めた[12]。ここで、具体的な資料を前に、論述の枠組みの成立をはっきりと示していたことは、滕固がいかにか美術を認識していたかということを理解する上で、深い意味があるといえる。はっきりと滕固は新しい視点でこの伝統的な書画と金石著作を扱っており、この認識が「美術史」ということばで概括することができる。

滕固の美術史に対する認識は、日本学界の美術史研究の影響を受けていたと思われる。『中国美術小史』の出版よりただの二年前、滕固は日本の東洋大学を卒業した。彼が使う論文の体裁、用語、および思想材料に至るまでは、日本の文化界および美術史研究から影響を受けていたはずである。滕固が『中国美術小史』を出版するまえに、日本ではすでいくつかの美術史通論、例えば大村西崖『東洋美術小史』（1906）、中村不折と小鹿青雲共著『支那絵画史』などが出版されていた。

日本人は効果的に西欧先進諸国に向けて、本国の文化遺産を紹介するため、ドイツ語の *kunst* を漢字を利用して「美術」という新しいことばに翻訳し、*fine arts* に相当することばとした。明治5年（1872）にウィーン万国博覧会に参加する前準備として出された、出品物の規定項目の中で、はじめて「美術」ということばがあらわれた。これが今日に一般的に使用されている「美術」の起源である。当初は、美術ということばには音楽や文学も含まれており、包含される意味は比較的広く、今日でいう藝術に近かったが、明治末になるとすでに視覚藝術のみを指す用語となっていた[13]。美術ということばが確立した後、日本の学者は美術という概念を用いて、日本・中国・朝鮮美術史を講じたり編纂し、例えば『稿本日本帝国美術略史』（1901）・大村西崖『支那美術史彫塑篇』（1915）・『東洋美術大観』（1908-18）などがある。1932年に関野貞が執筆した『朝鮮美術史』の総論において、「一般的に、美術は建築・彫刻・絵

画の三つを指す」と冒頭に述べている[14]。関野貞によれば、「美術」の包含している内容は非常に明確だ。美術が指し示す範囲の説明については、当時の日本学界の美術に対する認識をととてもよく代表している。

「美術」ということばは、中国古代における固有のことばではなく、指し示す範囲は相対的に明確だった。それに比べると、民国初年の「藝術」ということばの使い方は複雑であった。

中国の伝統で本来の「藝術」ということばの意味と、現在使われている用法とではいくらか違うところがあり、このことはすでに学者によって指摘されている[15]。比較的良くいわれるのは六藝で、二つの体系に分ける事が出来る。第一は、六経で、易・書・詩・礼・楽・春秋である。第二は、六藝で、礼・楽・射・御・書・数である。三国時代の謝承の『後漢書』あるいは南朝宋の范曄の『後漢書』の中では、「藝術」を使った実例をみつけることができる。唐代の章懐太子の李賢が『後漢書・伏湛伝』の中の「藝術」に対して、「藝は書・数・射・御であり、術は医・方・卜・筮である。」と注釈を付けた。すなわち、李賢は藝術の解釈を採用した[16]。これは、一般的な六藝の解釈でもある。書は六藝の一つであるにもかかわらず、絵画はそこに含まれない。その他、「術」は古文中においては、「藝」・「学」と対照をなし、おうおうにしてマイナスの意味を持つ。例えば、李賢は「医・方・卜・筮」を術とみなした。さらに、北宋の郭若虚の『図画見聞誌』の中に「術畫」があり、方術によって絵画への感応を強めることを指し、評価を下げる意味合いも持っている[17]。しかし藝術ということばに含まれる意味は清代で変化した。『古図書集成』『博物彙編』の中に設けられている「藝術典」で、その内容は、「医・方・卜・筮」のほか、絵画(画部彙考)あるいは技劇(技戯部彙考)などといった項目もみられる。『古今図書集成』の用法をみると、清代においては藝術ということばの範囲は拡大していることがわかり、そこには絵画や戯曲、雑技などの技能が含まれたのである[18]。

滕固が『中国美術小史』を執筆する以前、美術という言葉はすでに中国に入ってきていた。梁啓超と滕固が認識する「美術史」は、いずれも美術という言葉の翻訳と伝わってきた歴史の脈絡に置いて見る必要がある。その一方で気を付ける必要があることには、滕固が「美術小史」と書名に名付けているにもかかわらず、文中では「美術」と「藝術」を併用しているだけではなく、「藝術」は「美術」よりもずっとたくさん使われているのである。全文の中で「美術」は10回出てくるが、「藝術」は55回も出てくるのは、大いに考えさせられる。滕固の用法を見てみると、「美術」という言葉は史と結び付く言葉であり、学問分野での名称や研究の範疇での用語とみなしている。「美術史」、「中国美術史」、「中国民族美術史」、「漢代美術史」、「世界美術史」などがその例である[19]。思想・評論・内面性などの方面に及んだとき、「藝術」が使用される。藝術という言葉は、美術よりもさらに活用されかつ多様に用いられる。「藝術思想」、「藝術の成果」、「藝術の観念」、「藝術品の価値」、「藝術の進展」、「国民藝術」、「佛像藝術」、「純藝術」、「藝術批評」、「藝術観」などがその例である[20]。

関連する実例は書中に散見される。例を挙げると、漢代の画像について記述するとき、「現在は孝堂山と武梁祠に二例あり、漢代の美術史上において、極めて重要な位置を占めている。」という表現が認められ、また、「これが前漢末の作品の藝術的成果であり、この頃にはすでにこの様な収穫があったということは、注意を払うに値することだ。」[21]とある。前者は「美術史」と称し、学問分野での名称として、後者は「藝術的成果」と称し、評価の問題としている。第三章の「隆盛時代」冒頭の概観においてこう言う。「隋から、唐、五代、そして宋に至るまで進展し続け、混血し続ける藝術の運命は、だんだんと変化しながら独特の国民藝術となっていった。そのためこの時代は、中国美術史上の黄金時代だと言える。」[22]。その中から、「藝術」と「美術」を区別して使用する現象も見受けられる[23]。

ここからわかることは、『中国美術小史』中では、美術と藝術の使用方法が二種類見られる。第一は、

美術と藝術を同義語として使用し、例えば「美術家」、「藝術家」がある。第二には、両者に微妙な差異が区別できる。美術という言葉は主に史と結び付き、藝術という言葉を使用する範囲は比較的広範である。もし仮に、『中国美術小史』が、枠組みとして「美術」を、表現・内容・評価として「藝術」を使ったというならば [24]、この種の「美術」、「藝術」の用法上の区別は、fine arts、art という概念が中国に入って来た後に、中国語の文献に移植する過程の中で現われた、地域化的な発展であったことをはっきりと示している [25]。

滕固が「美術」と「藝術」を併用している理由は、中国美術史を論ずる際に実際の需要があるからと思われるから考慮する必要がある。例えば「添書き」で見るところでは、滕固の目標は、中国美術史を執筆することにあった。白話文(口語文。訳者による注記)で執筆する中国美術史の草創期の学者は、新しい用語を探さなければならず、あるいはすでにある語彙を活用して、さらに含まれる意味を豊かなものにしたのである。「美術」自体が新しい言葉であったため、意味と用法は非常に明確で、限界があった。本書において、「美術史」が学問分野での名称として主に使用されたことは、論述に枠組を与えた。これに対して、「藝術」は中国語にすでに存在した言葉であり、伝統的な文献から引用したものでありながら、しかし、新しい「藝術」概念を生み出したのだ。この「藝術」概念の定義は、「美術」より流動性があり、あらゆるものを包含し得て、自由さを発揮したのである。

1933年にドイツ留学から帰国後、滕固は『唐宋絵画史』と『円明園のヨーロッパ式宮殿の痕跡』[『円明園歐式宮殿残蹟』]を出版した [26]。『唐宋絵画史』は、主題を美術の通史から特定時期の絵画史に集中させたものである。論中で滕固ははじめに、実物の研究の切実性について指摘し、続いて、絵画史はどのように「様式の発展」によって段階区分を行うのかを論じた。『円明園のヨーロッパ式宮殿の痕跡』中には、ドイツのエルンスト・ボーシュマン(Ernst Boerschmann)(1873-1949)が所蔵する円明園建築写真の複写が載せられている。滕固は写真の内容と、流布の始末について説明し、さらに17・18世紀における中国とヨーロッパの建築のお互いの影響についてすこし論を加えた。しかし、滕固はこの二冊の本を出版後に研究の重点を移行し、文献記録からフィールドワークと考古遺物の研究に転向し、絵画から彫刻に至るまで研究した。1934～1936年の間に滕固は、霍去病墓の石彫、南朝陵墓彫刻、雲岡石窟、南陽肖像画石の研究及びフィールドワークの記録を立てつづけに発表した。1937年には加えて、オスカル・モンテリウス(Oscar Montelius)(1843-1921)の『先史考古学方法論』の翻訳を出版した [27]。

当時、置かれていた学術環境の変化を考慮すると、滕固の変化は、当時の中国歴史学と考古学の新しい研究気風と関係があったに違いないだろう。1925～1930年の間には、欧米に留学した若い世代の学者たちが続々と帰国したことにもなつて、中国の学術界には大きな変化があらわれた。これらの学者たちは新しい方法と観点を持ち帰り、考古調査に重点を置く学術界の新しい趨勢をもたらし、「古物保存法」の制定と公布を促し、1928年の史語所の成立ともまた密接な関係をもった。

滕固がドイツに留学する二年前、1927年に梁思成がペンシルバニア大学で修士号を修得して中国に戻って来た [28]。同年9月に、ハーバード大学図書館に赴き、中国建築史に関連する中国と海外の文献を集中的に閲覧しており、このとき梁思成はすでに中国建築史をいかに執筆するかの一部の構想を練り始めていたことがわかる。梁思成は1928年に帰国した後、新しく設立した瀋陽東北大学建築科で教員を務めた。1929～1930年、梁思成は東北大学で建築史と関連する課程の授業を受け持ち、その中には「中国彫塑史」も含まれていた。梁思成が授業を受け持った中国彫塑史の講義は、当時はまだ本にされていなかったが、1985年になってやっと正式に出版された [30]。

梁思成は中国彫塑史中で、はじめに彫塑の重要性を強調し、一般社会で彫塑が取るに足らない技能だ

とみなすことを批評した。冒頭でこう言っている。

我が国で藝術家というとき、毎回書と絵画のことが並べて言われる。古物を好む人士、しばしば金石についても言及し、金石の観念は、書道を主とする。…… 清代の最も豊かな収蔵品を持った帝室であった乾隆は、書画及び銅器を数多く持ち、本物の彫塑物はもたなかった。…… 従来より、社会の一般的な観念として、彫刻は『取るに足らない技術』とされ、士大夫は彫刻を語ろうとしなかった。しかし、藝術は彫塑からはじまった。先住民が洞穴の住居に住んでいたとき、生存するために石を穿って器とした。その後、部屋を持ったゆえ、絵を描き、彫塑の技術は、実質的には石器時代に始まっていたのであり、藝術の最古のものである。この最古であり最も重要な藝術は、常に国の人々によって無視されているのである [31]。

書中で、一般の人々が書画を藝術の代表とみなして、彫塑の重要性が理解されないことを批判していた。「藝術は彫塑からはじまった」として、彫塑は各類の藝術の中で最も古いものとする。「部屋を持ったゆえ絵を描き」彫塑の後建築ははじまり、建築があらわれた後やっと絵画ができたということがわかる。梁思成は起源論の視点から、各種藝術の発展の前後の順序から、特別に彫塑の重要性を強調し、三つのヒエラルキーをそれによって、彫塑、建築、絵画の順とした。

中国彫塑史の講義の中では同様に藝術と美術を併用し、美術、美術史は「仏教美術」、「中国美術史」のように称し、藝術、藝術史は「中国藝術」、「唐代藝術史」のごとくにも称した。このような現象は1933年に出版した「雲崗石窟における北魏建築の表現」[「雲崗石窟中所表現的北魏建築」]の一文にもまた見ることができる [32]。梁思成の用法の中では、両者にはそれほど大きな区別はつけられていないと思われる。また、梁思成の認識では、彫塑と建築は「美術」と「藝術」を形作る重要なものとされ、その重要性は絵画よりもまさった。しかし以降の梁思成の彫塑史の著述は、数が限られていて、さらに関連の研究を進展させることはなかった。

1931年から、梁思成と夫人・林徽音(1904-1955)、及び劉敦(1897-1968)ら营造学社の成員たちは、中国各地で建築と彫刻遺物のフィールドワーク調査を開始し進めた。1930年に朱啓鈴(1872-1964)が設立した中国营造学社は、中国建築史の調査と研究への影響が大きい。梁思成が瀋陽の東北大学で教えていたころ、瀋陽郊外の北陵において調査を試みた。これは、梁氏にとって初めての中国古建築の測量だった。1932年以後、梁思成と林徽音らの調査地は、河北・山西へも広がり、主要な仏教石窟、例えば雲岡・龍門・天龍山・南北響堂山石窟、及び山東歴白千仏崖などの地までにも行ったが、梁氏の主な関心課題は建築史に集中していた。1932年以後、梁思成と林徽音らの調査地は、河北・山西へも広がり、雲岡・龍門・天龍山・南北響堂山石窟も含んで、主要な仏教石窟を訪れ、さらには山東歴白千仏崖などの地までにも行ったが、しかし、その課題の主要な関心は建築史に集中していた。1932年4月に決行された河北蘇県独楽寺へのフィールドワークは、創始的な意味があった。当時の中国学術界において、フィールドワークの方法を用いて中国建築史の研究をすることの先駆けとなっていた [33]。

河北蘇県独楽寺の観音閣と山門は遼統和二年(984年)に建てられ、当時中国で発見された最も古い木造建築として、1932年刊行の『中国营造学社彙刊』第三卷第二期にその調査報告が掲載された [34]。これは中国学術界でフィールドワーク調査によって、古建築の測量・分析調査を行った報告としてはじめてのものだった。論文の冒頭に、梁思成は実地調査を重視する学問の道についてこう述べた。

近代学者の学問の道は、まずは証拠に重きを置き、実物を理論の根拠とし、すなわちことわざで、『百聞は一見に如かず』というが、これは科学的な方法に適合している。藝術の鑑賞で、造形美術 (Plastic art) についていうなら、特に『見る』ことに比重が置かれるべきである。千篇もの跋文を読んだとしても、明らかに本物の画を一瞥することには及ばない。この要領をもって、建築の研究を行えば、はじめて入門の道をひらくことができるだろう [35]。

文中の「造形美術」とはおそらく三次元空間を持つ建築と彫塑のことを主に指しているのだろう。この種の実地調査重視の方法は、梁思成が建築史の研究に応用しているほか、彫塑の考察にもはっきりと応用されている。例えば、報告の中では観音閣の中の高さ約 16 メートルの十一面観音像にも言及しており、唐代の様式を保持し、しかもすでに歴代の修復が重ねて行われてきたと述べた。この方法は建築にのみ適用されるものではなく、実にあらゆる造形美術の研究で重要視されるべき唯一無二の方法であると、梁思成が考えていたことがわかる。

上述の通り、1933 年以後、滕固はフィールドワーク調査と古遺物の研究に転向した。中央古物保管委員会の依頼を受けて、1934 年に滕固と黄文弼は、安陽・洛陽・西安などへ調査に赴いた。1935 年 1 月滕固は朱希祖とその息子朱倓に加わり六朝陵墓の調査をし、中央古物保管委員会の調査報告の第一集として、報告書『六朝陵墓調査報告』を同年 8 月に出版した。報告書は朱希祖が主に執筆し、滕固はその中の「六朝陵墓石蹟概略」の一編を執筆した。この文章の性質として滕固はこのように述べている。「陵墓の歴史・成り立ち、および碑文の考察については、邊先・伯商両氏がすべて鋭いかつ幅広い論述をしており、作者は藝術的な方面のみについて、各種石蹟に簡単な叙述をしたい。」[36]。ここで言うところの「藝術的な方面」は、主に彫刻や、浮き彫り・紋様の様式の起源と特徴が含まれている。インド仏教・中央アジア彫刻との間の関連の可能性についてまでも論は及んだ。文中で滕固がいくつかの線描画を描いたのは注意に値するが、「石蹟挿図」と称した。1934 年 11 月滕固がすでに執筆していた一文「霍去病墓上の石遺および漢代彫刻の試察」[「霍去病墓上石迹及漢代彫刻之試察」]の文中では、石の彫刻の写真を掲載しているものの、線描画はみられない [37]。1934～1935 年の間に、滕固は実物の考察に比重を置くことだけではなく、さらに、線描画を用いて遺物の特徴を記録する方法を練習していることを試みたことがわかる [38]。

1932 年、梁思成は「蘇県独楽寺観音閣山門考」の一文中で、大量の建築測絵図を描いている。1933 年、林徽音・劉敦楨と合同で執筆した「雲崗石窟における北魏建築の表現」では、さらに多くの建築測量図で描き、線描画によって柱頭・藻井などの細部の比較を進めた [39]。この種の実測図と線描画を描く手法は、『中国营造学社総刊』にしばしば見られ、当時、すでに营造学社の学術様式として成立しており、当時の考古学の長足の発展と呼応してもいたかもしれない。李濟 (1896-1979) がリーダーとなって、1928 年 10 月 13 日に殷墟の発掘作業が開始されたことより、翌年 12 月に『安陽発掘報告』第一期が出版され、史語所の初の専門誌となった。1933 年に梁思成の弟の梁思永 (1904-1984) は「小屯龍山と仰韶」[「小屯龍山與仰韶」]と「後岡発掘小記」を発表した。「後岡発掘小記」は『安陽発掘報告』第四期において発表された。後岡遺跡 (河南安陽洹河南岸) の発掘を通して、はじめて地層学的に、仰韶文化・龍山文化・商文化の相対的な年代関係の判定を行い、これは中国考古学上において画期的な出来事となった [40]。

梁思成は考古学の基本的な方法を非常に熟知していたはずである。実際、梁思成は『六朝陵墓調査報告』をすでに考古学の角度から評価・紹介していた [41]。書評では、調査報告と称しているにもかかわらず

らず、実質的には六朝陵墓に関する数編の文集であり、もっぱら地点を探し、名称を検証することが主であったとはつきり指摘した。図版は十分に明晰なものではなく、実地の測量図が不足している問題も指摘される。最後には「陵墓の地下へと至ると、考古学的立場からみると、地上の石碑や石像の動物像に比べて、少なくとも同等以上の重要さがあるのである。我々は将来、朱氏たちがさらなる一步を進めて、この報告を完成させることを期待するのである。」と述べている。梁思成の見方によれば、この報告書は考古発掘の部分が不足しており、これは地上の遺物と同等に重要であり、完成を待つというものだった。梁思成の評価の基準は建築史だけではなく、考古学的視点にもよるもので、調査・発掘・記録および報告執筆などの項目から評価したものだった。

1935年5月、滕固は梁思成の提案を受けて、雲岡石窟の修繕のための募金活動ならびに保存の現状について理解するため、王述人とともに、実地の考察を進めた。滕固によると、梁思成らの「雲岡石窟における北魏建築の表現」、常盤大定・関野貞の『支那仏教史蹟』の第二集を参考として、旅の途上に携帯していたという[42]。その他、当時滕固は梁思成同様、彫塑の問題に関心があった。例としては、滕固の「六朝陵墓石蹟述略」の一文の考察は、「雲岡石窟における北魏建築の表現」中で討論した柱、あるいは飛仙モチーフなどの問題と関連があった。

滕固と梁思成の著作には、「美術」と「藝術」に対する異なる用法を見てとることができた。滕固の『中国美術小史』では、「美術」は論述の枠組みとされ、「藝術」の多くは、表現・内容・評価などの方面と関わりがあり、梁思成は両者にあまり大きな区別をつけていなかった。研究対象についてみると、滕固は絵画の研究を特別に重視し、このことは中国の書画の伝統と通じる者があり、梁思成は彫塑と建築の地位について強調し、絵画はその後ろに置かれており、彫塑は両者のどちらもが共通の研究課題としていたのだった。両者は、実物資料による美術史研究の必要性に対して、共通の認識を持っていた。両者は研究対象の選択の上では違いがあるにもかかわらず、いずれも意識的に「美術史」という範疇の下で研究を進めており、中国の視覚資料と西洋の美術・藝術概念を相通じさせて、非常に困難な研究条件のもとで、中国美術史学のスタートを切ったのである。

三、1928～1948年の史語所と「比較藝術」研究

総じてみると、民国初期の学術界は、史語所が当時客観的な条件が揃って美術史学を発展させる研究機構の一つとされた。傅斯年(1896-1950)が史語所を創設した当初執筆された「歴史語言研究所の役割の趣旨」[「歴史語言研究所工作之旨趣」]は、歴史の範囲の中で以下のような各組が設立したと述べる。すなわち一・文献考証・訂正、二・史料収集、三・考古、四・人類と民俗、五・比較藝術、である[43]。この中に「比較藝術」の項目があることは注目に値する。「比較藝術」の具体的な内容に関して、同時期に掲載された顧頡剛(1893-1980)と傅斯年が提出した「造像徵集啓」中で少しばかりいくつか知ることができる。

この「造像徵集啓」の短い文章は、ft時、顧頡剛と傅斯年は美術史に対する認識及び具体的な作業の方向性を理解するために、非常に重要である。この文中でははじめに、中国と西洋の文化交流という広い視野をもって、「中国藝術」の発展と相互影響関係をみている。

中国は漢時代以後、どの時代にも外国の事物が中国に流入してきて、どの代のあるなしにせよ、六朝、唐の時代には最も隆盛を極めた。……以降歴代伝わり、必ず影響を及ぼし、中国人は単にこれらの

事象の変容を無視し注目を払わなかっただけである。フランス人のフーシェ (A Fouchér)(1865-1952) が著作を発表した後、ヨーロッパ藝術の東進の痕跡がはっきりと示されたのだった。敦煌出土の壁絹画は、量がはかり知れないほど大きい。それによって、中国中世藝術史の一部がすでに若干端緒を開いた。ドイツ人のグルーヴェンエーデル (Gruenwedel) およびル・コック (Le Coq) は、天山の旅で得た壁泥画などの事例は、唐の隆盛以前に東、唐の隆盛以後に西へと去っていた痕跡をはっきりと見せたのだった [44]。

文中によると、中国人は、このような流動にまで注意が向いておらず、そしてすでに西洋の学者は開拓し成功をおさめていたという。その後、具体的な作業の方向について言及することによると、「大規模な資料搜索は、誠にこの一連の作業の上で最も重要な目的である。」とのことであり、大規模な資料の収集は最初もっとも重要な作業とされた。前述したように、滕固の『中国美術小史』「序文」中では、梁啓超が深刻な資料不足の問題を指摘しており、この企画の中で、同様に資料の収集を第一の要務として、ならびにはっきりと「大規模」である必要性を明示している。その次に、文中では中国藝術の範囲について指摘している。

中国藝術の範囲に含まれるものは、幾万幾千里（高麗日本安南および中央アジアの一部）にも及び、経過してきた歴史は何千年にもわたっているので、多種多様な要素からなることが推測できる。武梁に刻まれた石の如く、躍動感にあふれ、以降の造像とは似ても似つかない。そして、巴蜀の彫刻は、頻りに別の様式で制作され、南北の副葬品には異形がかなり存在しており、例えば最近広州にて発見された晋永嘉塚の中の陶俑、その形状は諸島地域における初期藝術に類似しているのではないだろうかと思う。

空間的に言えば、範疇は北東アジア、中央アジアにも及び、今日一般的に中国美術史といわれているものよりもさらに広いのである。その題名の中には「造像」が含まれており、仏教美術がその中の肝要な項目とはっきりと明示されていることがわかる。内容を見てみると、仏教の仏像造像といった彫刻の他、絵画もまたその考察の範囲内にあった。地上の遺跡の他、地下墳墓の出土品もさらに含んでいた。このことからわかることは、当時、顧頡剛と傅斯年が認識している「比較藝術」の中には、仏教の仏像造像・石刻そして墳墓の陶俑などは彫刻の資料とされ、はっきりと重要な地位を持つことが明示された。フーシェがガンダーラの仏像の起源について独創的な研究をおこない、それは顧頡剛と傅斯年へ深い啓示を与えた [45]。次に、「造像徴集啓」の中で具体的な作業指針に言及している。

研究所から人士にそれぞれ依頼し、ならびに古物保管会の協力を願い出て、まず最初に石に彫刻された造像、塑像、壁画などのすべてを、系統的に拓本採集及び写真撮影、ならびにそれぞれの年代の特定（可能な者が）をおこなうつもりであり、そして、一部の人員はこれに拠り所を求めることができ、比較研究を行う者は、幅広く資料を得ることができたのである…… 計画している方法は以下の如くである。：

- (一) 本研究所の助手は刊行・印刷された全ての資料、および現存する拓本などを搜索・収集する。
- (二) 各地に人を派遣し、拓本を採り、写真撮影をおこなう。
- (三) 各地方の人士および団体に搜索・収集の協力を取り付ける。

(四) 随時、目録カードを編纂する。明初以前の、石の彫刻、金属の鋳造、木彫、泥の塑像まであらゆる造形を、すべてあまねく収集の範囲内とする。

人士と互いに協力し合い、造像・壁画などの資料を拓本あるいは写真の形として系統的に保存し、ならびに成立年代の初歩的な序列をつくり、拓本の購入もまたその作業項目の一つとして、「あらゆる造形」を包括したことが文中に述べられている。収集された資料の時代は明初以前すべてであり、扱った年代が非常に長大なものであり、さらに素材の限定すらもなかったため、目下の仏教美術のフィールドワークの範囲さえも超えたものだったので、人々を非常に驚かせた。文中の「あらゆる造形」には、前述した梁思成のいう造形美術と呼応するものであり得たのである。

顧頡剛が早々に実物資料の収集に注意を向け始めたことは、つけ加えて述べておきたい。1923年に、彼は『小説月報』において、江蘇呉県東南部・甬直鎮の楊惠之作の塑像を紹介する文章を発表した。しかし保護のための画策は諸方からの妨害を受けたため、最初から最後まで順調に進行することはできなかった[46]。反して、大村西崖は便りを得た後早い者勝ちし、1926年に『塑壁残影』を出版した。楊惠之作の塑像保存活動の頓挫を鑑みて、顧頡剛が1927年に広州中山大学図書館のために収集を計画していた16種類の資料の内、「旧藝術書」と「実物の図像」の二つを特に収集を計画していた[47]。実物の図像とは彫刻・壁画のような考古遺物のことを指すはずであり、「造像徵集啓」中における「中国美術」と近い。顧頡剛と傅斯年は不仲だったが、しかし両者は、いかにして実物資料の収集規模を拡大するのかの作業方法において、共通の認識を持っていた。

このことから、当時史語所が、大量の拓本と写真を探し求めたことは、大規模な収集を試みることに、ならびに「中国美術」を成立させるための基礎資料を保存するという構想と関係していたことがうかがえる。この作業は構想された後、たしかにまた具体的に実行されたのである。史語所がおこなった拓本の収集に関する作業に関しては、すでに詳細な討論を行ったので、以下は、フィールドワークの方面における作業範囲と進展について主要な説明をする[48]。抗日戦争勃発以前においては、史語所による殷墟の発掘が最も知れ渡っている。無視できないことは、同時に史語所は中国各地の広範な地域で考古遺跡・遺物の調査を進めていた。

1928～1937年の殷墟の発掘期間中に、史語所は同時に美術史と関係する遺跡についてのフィールドワークの調査を進め、その中には山東武梁祠(1932)・河南龍門石窟(1933、1936)・河南南陽画像石(1933)・宋墓(1933)・南北響堂山(1936)・龍岩寺壁画(1936)・雲岡石窟(1937)などが含まれていた。抗日戦争の戦局の悪化にともなって、史語所は四川の李荘へ移った。1941年初頭、史語所はフィールドワーク考古の区域と目標を四川および西北に転向した。この政治的な時局の変化は、史語所が考古作業の重点を地下の発掘から地上へと考察を転向し、山東・河南・山西から四川・甘肅一帯に転向することを促した[49]。

1941年春、史語所、中央博物院準備事務室、及び營造学社は、合同で川康古跡考察団を組織した。營造学社は梁思成をリーダーとして、史語所とともに、四川の漢代の崖墓・石闕、そして仏教・道教の摩崖造像に至るまでを対象として、協同で調査を進めた。当時營造学社は一時的に史語所と附属しており、しかし変わらずその自主的な組織と運営を保っていた。同時に史語所は中央博物院準備事務室及び中国地理研究所とともに、北西歴史地理考察団を組織し、参加したメンバーには石璋如(1902-2004)と勞榘(1907-2003)がいた。この段階で史語所はすでに、四川広元千仏崖(1941)・甘肅敦煌仏爺廟湾墓葬・敦煌莫高窟(1942)・陝西乾陵・昭陵・茂陵・西安碑林・葉王山造像(1943)などを含む遺跡の調査を進め

ていた。1943年に龍門石窟に対し四度目の調査をおこなった。石璋如と勞榘は敦煌莫高窟において69日間の作業を進め、その成果を『莫高窟形』という書物に集約した[50]。この時期のフィールドワーク調査の範囲と対象は、いずれも彫塑・建築史の研究と密接な関係があった。

他には、史語所が出版した刊行物の中で、研究メンバーがいかに、「造像徴集啓」中に示されている指針、すなわち実物に関わる資料の広範な収集、ならびに中国と西洋の文化交流という巨視的な視野から、中国藝術を考察したこと、を实践したのかをみることができる。1929年10月20日、趙邦彦は史語所から雲岡石窟の調査を任命して派遣され、大同州政府と保護の件について折衝し、「雲岡造像調査小記」を翌年発表し、1931年に「九子母考」を発表した[51]。趙邦彦が九子母(すなわち鬼子母)研究を選択したのは、ドイツ人のル・コックが新疆のトルファンに『鬼子母図』を発見していたことと直接関係していた。文中では、ル・コックが発見したことを引用した以外には、フランス人のフーシェの著作もまた引用した。趙邦彦が前後して発表した二編の論文からみると、前者は実物を調査したもので、後者は中国と西洋の文化交流を研究したものであり、すべて「造像徴集啓」の企画と合致していた。

1933年に徐中舒(1898-1991)は「古代狩猟図象考」を発表し、時代の断絶の問題について討論したほか、東周の青銅器にみる狩猟の図様の起源について、西洋による影響という角度から考察した[52]。この文章は傅斯年が中国と国外の資料を用いて「比較藝術」を研究するという構想と十分に符合し、傅斯年の称揚も得た。1932年12月26日に、傅斯年が蔡元培へ送った手紙の中にこの文章を大いにほめたうえでこう書いている。「徐中舒氏は著作において極めて重大な発見をされているようで、「狩猟図考」の一文が古代文化の移り変わりにまで及んでおり、新しい知見がほとんどである。」[53]。「古代狩猟図象考」が1933年に出版されたときには、傅斯年がこの文章を出版以前にすでに読了していたことがわかる。

中央研究院の第一回院士選出の前に、1947年に史語所の会議で通過した「推薦院士候補者」名簿の中の候補者は六組に分類され、その分類は、哲学・史学・中国文学・考古および美術史・言語・民族であった[54]。「考古および美術史」の中には、それぞれ李濟・董作賓・郭沫若・梁思永を考古の候補者として明記され、梁思成・徐鴻寶を美術史の候補者として明記された。後に、美術史の院士として梁思成が選出された。梁思成の建築史研究を経て、中国美術史は初めて輪郭が与えられ、地位は昇格したようなものだった。1928年の「造像徴集啓」の中で「藝術」あるいは「藝術史」が使用されていたのと比較して、1947年の院士候補者名簿で美術史に改称され、美術史と考古を並置しさえしたものだった。しかし、下記に記すとおり、美術史はいまだ藝術史にはとって代わられていないが、藝術史という言葉は院士候補に指名された者を説明するところに依然としてあらわれるのである。

「推薦院士候補者」の名簿の中では、梁思成と徐鴻寶が美術史の会員として選ばれていた。梁思成は当時すでに国際的に知名度のある、中国建築史を成立させた重要な学者であった。「院士候補者指名表」中では、上述した院士候補者を指名した理由について評している。梁思成に対する学術総評は、

梁氏は二十年にわたる中国建築史の研究で、発見したことは甚だ多く、その最も著名な貢献者であり、唐宋時代の建築に関しては、実地での探求搜索したことで得られた貴重な成果は、国の人々はこの時代の建築藝術研究をよりどころとした[55]。

その次に重要な著作が列挙されたが、英語で執筆した『図像中国建築史』も含まれていた[56]。評語は、「これは梁氏の二十年の研究の結晶であり、資料の豊富さ、独創性と収穫の多さは、世に比べるものがない。」とあり、梁思成の中国建築史の調査と研究への貢献を十分に肯定していた。注意するに値

することとして、「専習科目」という項目の中に書かれた「建築学(藝術史)」で、建築史を藝術史の一部としてみなしていたことがある。当時の史語所の美術史に対する認識の中で、建築史ははっきりと重要な内容であった[57]。資料を得る主要な手段としておこなう、梁思成は、フィールドワーク調査を資料獲得の主要な手段としておこない、考古学の方法で資料を記録する大家とされている。最後に梁思成が院士に選出され、史語所はフィールドワーク調査と研究を重視する立場をとったことがわかる。

梁思成に比較して、徐鴻寶(1881-1971)は、世に伝わる善本・書画の研究を主とした大家として認められている。徐鴻寶は字を森玉といい、浙江の呉興人で、北京大学図書館長・京師図書館編纂部の主任・故宮博物院副院長を歴任した[58]。「院士候補者指名表」中で、徐鴻寶が専習科目とした「中国藝術史」の学術総評は、

現代で、国内の図書館・博物院・研究所が書画文物の鑑別を行い、拓本の版元を考証して訂正し、疑問難題に遭遇した際に、最後に多く決定を下したのは呉興の徐鴻寶氏だった。いったん氏が品評を下したら、ft代の同じ分野の人はほとんど異議を唱えないだろう。中国藝術品の発展変化と伝播、分類分析については、家宝でも数え上げるようにいちいち詳しく、真偽の判定にいたってはうぶ毛のように細かかった。そのような学を、依然として著作にしようとしなない[59]。

当時、徐鴻寶は善本・書画研究の大家として公認されていた。徐鴻寶はしかし積極的にフィールドワーク調査の作業に参加はしなかった[60]。その主要な貢献は、文献・善本・書画の鑑識と保存であった。著作を出版するようなことはなかったものの、北京故宮の古物の保存・移動と研究についての貢献は極めて大きかった。後日、台湾に搬出移動された故宮の所蔵品で、すぐれた品が多かったが、徐鴻寶がその選出作業に参加していた[61]。

第一回の院士の選出で、梁思成と徐鴻寶が美術史の候補者として選出されたことは、非常に豊かで深い意味があった。たった二名だけでありながら、中国美術史が備えていなくてはならない構成を、その研究領域にすでに包含しており、すなわち考古遺物と伝世書画という二つの分野だった。これは大きくいえば、西洋美術史の建築・彫塑・絵画の分類と呼応し、滕固の『中国美術小史』の論述の枠組みと相互に対照もできる。梁思成の傑出した業績は、逆に建築史の中国美術史における地位を強化したのである。

四、1960～1980年代の台北故宮と藝術史

藝術の概念においても研究対象においても、1960年代から、台湾の中国美術史研究はすべて別の段階に進んだ。台北故宮は台湾中国美術史研究の鍵となる地位を占め、学者はすでにより詳しい部分まで討論していた。台湾美術史研究の基礎は、主に台北故宮の取蔵品を主体とした研究によって築き上げられていた[62]。以下に注目する問題は、台北故宮の研究者による藝術という言葉の使用方法が、いかに今日に至る台湾美術史学の発展の形成に深く関わったかという問題である。

国民党政府が台湾に移る以前、故宮の研究者は「美術」ではなく「藝術」を比較的頻繁に使用していた。その理由を推測するには、故宮博物院の所蔵品は書画の他、大量の器物を主としていたことによるのではないかと考えられる。故宮の所蔵品の性質という視点から考慮してみるならば、藝術の方が美術にくらべて包含する範囲がより広がったために、より実際の需要に適合できたのである。1935～1936

年に盛大に開催された「ロンドン中国藝術国際展覧会」は、展覧会の標題にも目録の解説にもすべて藝術という名称を用いていた。目録によると、出品物の分類は銅器・磁器・書画・玉器・堆朱・景泰藍・織物刺繍・扇・古書などに分けられていた [63]。この国際展覧会がつくりだした大きな社会的な反響と宣伝効果は、各種の新聞・雑誌で藝術という言葉の流行を作り出した。しかし注意しなければならないこととして、この段階で藝術という言葉は広く流行していたのかかわらず、「藝術史」は「美術史」に取って代わらなかった。1943年に出版された『国語辞典』の中に掲載された美術史という言葉为例とすると、美術史の定義は「美術の源流と変遷、趨勢と性質の歴史について専門に研究する」とした [64]。このほか、『国語辞典』に「美術史」が収録されたが、しかし藝術の項目の中には「藝術史」は見当たらず、一方で「藝術社会学」は並べられていた。『国語辞典』の編纂が教育部の推進でおこなわれていたことを考慮すると、収録された語句の範囲は中国語と各学問の常用語句であり、当時の美術史という言葉が持つ使用範囲を告げる。

国民党政府が台湾に移った後、故宮の研究員が積極的に「藝術史」を採用したことで、その新しい学術的な地位を確立した。後に、1970～1980年代から、台湾の美術史研究と教育は主に故宮の研究員によって主導された。当時、中国文化大学・東呉大学・台湾大学が設置した関連の研究所では、その教員は主に故宮の研究員出身であった。このような状況の下、藝術史は美術史よりも比較的によく見る用語となっていく。故宮の研究員が藝術史ということばを好んで用い、この学問における名称としてだんだんと美術史・藝術史が併用される状況となっていく、そこからさらに、藝術史が支配的となる局面へと変化していった。

故宮の研究員が、「藝術」と「藝術史」を好んで使ったのは、実際の所蔵品の分類のための必要ということの他に、さらに、文化の正統性という問題にも関係していたことは留意すべき点である。藝術ということばが、美術よりも比較的に含む範囲が広がったために、故宮の所蔵品の正統性と文化的な地位の宣揚によりふさわしいとして用いられた。言い換えると、藝術ということばは、中華文化の発揚に都合が良かったのである。『故宮季刊』刊行のことばの中で、この季刊の趣旨に言及しており、第一項は、「中国文化の発揚、中国藝術史史料の整理」とされている。ここでは、中国藝術と中国文化が同義語とされている。蔣復璁は、「国立故宮博物院の歴史使命」[「国立故宮博物院的歴史使命」]の中で、「藝術とは、文化の具体的な説明であり、そのため、民族文化であるものは、民族藝術でもあり、民族が興亡をたどると同じように、藝術もまた発展したり衰退したりするのである。」と述べ、藝術の発展と、民族の隆盛と衰退は密接なつながりがあることを述べている。文化復興を標ぼうする以外、中国大陸の文化大革命の破壊と対比して、最後に故宮の文物は「中華民族の藝術の精華であり、中華民族文化の象徴でもある」[65]と言及する。このような藝術ということばの使用方法は、当時の政治文化の要求に十分に合致するのである。

藝術ということばが新しい地位を確立していくに従い、反対に藝術を西洋の建築・彫刻・絵画の呼称とするという別の現象が同時に進行した。1930年代に傅雷は「西洋美術史」を用いたが、だんだんと「西洋藝術史」へと呼称が改められていった。藝術が改めて「西洋藝術史」という名称に新たにされたことを経て、逆に、相対的な範疇である「中国藝術史」をさらに促進させた。「中国藝術史」という範疇を成立させるために、対照のためにすでに確立していた別の「西洋藝術史」を必要としたのである。両者間の対応関係は、大いに吟味に値する。言い換えれば、「西洋藝術史」はひとつの学習の模範となっただけでなく、このような対照を経て、「中国藝術史」という範疇の持つべき地位と主体性を水量したのである。しかし、実質的には当時、このような持つべき主体性はまだ存在しておらず、単なる幻にすぎ

なかった。なぜなら 1970 年代は、この学問分野はいまだ草創の段階にあり、実際の研究の成果は限られており、基本的な研究方法すら十分には紹介されておらず、依然として模索の中にあったからである。

以下は、故宮の研究者である譚旦岡を例として、藝術ということばがいかに美術史の論述と教育体制を形造ったのかについて説明する。譚旦岡は台湾美術史学界でほとんど忘れ去られてしまった人物の一人であるといえる。譚旦岡は江西の九江人で、北平大学法学院を卒業後フランスに赴き、1931 年にディジョン国立高等藝術学院 (Ecole nationale supérieure d'art de Dijon) に入学し、油彩画・彫塑を改めて学び、同時に中国・西洋藝術史の資料を収集しはじめた。帰国後、四川省立成都藝術專科学院・中央博物院の準備事務室を歴任した。台湾に移った後、故宮博物院の器物室室長・副院長を務め、1972 年末に退職した。1962 年 10 月からは中国文化学院 (中国文化大学の前身)、1972 年 8 月からは台湾大学歴史研究所の藝術史組の授業を兼任担当し、同時に東呉大学歴史科の専任教授を歴任した。譚旦岡は李霖燦 (1913-1999)・江兆申 (1925-1996)・莊申 (1933-2000) などと、共同で台湾美術史の高等教育の始まりを拓いた [66]。『中国藝術史論』は、もともと譚旦岡が台湾大学と東呉大学の授業の講義のためのものであった [67]。その講義形式は、まず二時間分の内容を講義し、残りの 30 分でスライドを用いた補充説明をおこなうというものだった。

書中において各章節は具体的かつ生き生きと、譚旦岡はいかに西洋藝術史の発展を対照として、中国藝術史の発展と特徴を論述したのか、を示している。「序論」で、譚旦岡は中国藝術史の取材と研究の方法について言及している。

宋の呂大臨は『考古図』の序において、考古古物研究の三大目標を示した。(一) 制作の元を探ること・(二) 経伝の欠落を補うこと・(三) 儒者たちの誤りを正すこと。中国藝術史の取材と研究は、まずこの三つの目標を備えておかねばならず、そうしてはじめて、似通ったものを比較し、年代ごとに並べ直すことができ、最後に藝術の源泉・発展・変遷・衰退と代替などの過程へと到達し得て、さらに叙述と評価を加える。藝術史論に至っては、さらに西洋の理論を参考とし、西洋の藝術品と比較すべきだ [68]。

譚旦岡は藝術史を二つの側面に分けて認識しており、その一つは取材と研究であり、その起源と発展過程を認識すること、二つ目は、叙述と評判であり、いわゆる「史論」を指した。『中国藝術史論』という書名から、二つの側面の内容が含まれていることを知ることができる。この一つ目の研究の段階は、依然として北宋の呂大臨の金石学の伝統に従い、中国の學術の伝統において源泉を探究し、西洋の美術史学の研究手法にまでは言及していなかった。譚旦岡が特別、呂大臨を挙げたのは、李濟からの影響だったと思われる。

1966 年 7 月に『故宮季刊』が創設され、その中に、李濟が記した「中国青銅器をいかに研究するか——青銅器の六つの方面」が掲載されていた。李濟は呂大臨の『考古図』に現代的な意味を積極的に見出し、彼によると「遠い 11 世紀の時代に、中国の史学家は最も精密で確かな方法をすでに用いており、最も簡単な文字を、最も客観的な態度によって、人々の感情を最も動かした材料を処理したのである。」という。そして、制作の元を探究すること・経伝の欠落を補うこと・儒者たちの誤りを正すことという呂大臨の『考古図』の三大目標に言及した後、「この古器物学を修める方法及び学問の目的としているものは、現代においてもなお、非常に堅実で合理性がある。」 [69] と述べ、譚旦岡は李濟が示している

方法を順守することをはっきりと示している。これは、譚旦岡本人が青銅器に対して興味があったことともまた関係しており、この方法はその個人的な研究に容易に意気投合したのである。李濟はもともと青銅器研究について述べたことがあったが、譚旦岡はさらに、その方法を一般化し、中国藝術史研究と取材の目標とみなしたのである。

譚旦岡が言及する第二段階である「史論」は、すなわち、西洋の藝術の発展との比較という助けを借りる必要があった。書中においてハーバード・リード (Herbert Read, 1893-1968 年) の著作である『藝術の意味』(The Meaning of Art) から大量に引用され、その史論の概念は、イギリスの藝術批評の伝統から大きな影響を受けていることがわかる [70]。リードは、書中において、世界各地の藝術の伝統を比較し、広範な討論をしている。譚旦岡は類似した論述モデルを採用しており、例えば、本書は魏晋南北朝の時代をヨーロッパ中世前期と対比して論じており、宋元の時代はゴシック美術との対比で論じ、明清の時代はルネッサンス時代の美術と対比している。一連の「中国—西洋」の比較と対照を経由するという絶えざる相対化の過程の中で、中国藝術史の輪郭はようやくだんだんと浮かび上がってくるのであった。

譚旦岡は 1973 年に『東呉大学中国藝術史集刊』(以下略称として『集刊』と呼ぶ) を創設し、編集を務め、1985 年まで、併せて 14 巻発行した。第 15 巻は「中国藝術史研究討論会」の会議の論文集とした。譚旦岡はかつて『故宮季刊』の主任編集者を歴任していたことから、『集刊』の編集は、故宮における経験の延長線上にあったことがわかる。『集刊』は台湾の学院内で出版された最初の美術史研究の専門誌であり、重要な意味があった [71]。史語所の研究員だった石璋如・高去尋などのような人々は、みなかつてこの『集刊』において論文を発表していた。例として、石璋如は創刊号において、「彩色陶器類の器形の起源を探る」[「彩陶系的器形探源」] を掲載し、1942 年に参加した北西地域史の視察団の調査心得に依拠して執筆したものであった [72]。『集刊』14 巻の内、合わせて 51 編の論文が掲載されたが、器物類の研究は二十余編であり、青銅器が特に多かった。その内、譚旦岡個人が発表した青銅器研究は 5 編、陶磁器に関するものは 4 編あった。

『集刊』に掲載された論文をみると、『故宮季刊』と同様の現象が現われており、青銅器と陶磁器が中国藝術史の主要な研究対象の一つとされていた。この段階にみられる中国藝術史学の発展モデルは、一方では藝術史ということばによってこの学問分野の輪郭が推察でき、もう一方では、故宮の所蔵品を実際の研究対象としたことから、実質的な内容が与えられていると言い換えることができる。このことにより、故宮の所蔵品の性質と分類は、何が中国藝術史の研究対象の規範とされたのかということに対して、研究の枠組みを設定する主導的な作用を発揮したのであった。このことは、故宮博物院の研究員の編成の上にもまた見ることができる。蔣復璁が院長に就任後、もともと古物と書画の二組であったものが、器物・書画・図書文献の三組に改変された [73]。器物と書画は同等の地位を持ち、図書文献は書画から独立して現われたのだった。故宮体制の洗礼を経て、1970 年代から藝術史といわれるようになったが、1940 年代に建築・彫塑・絵画の三つが並び立っていた局面と大きく異なり、書道・絵画・器物(青銅器と陶磁器を主に指した)の研究を学問の主とした。

藝術史ということばの地位が上昇したことは、中央研究院が開催した国際漢学会議にもまたその糸口を垣間見ることができる。1980 年に開催された国際漢学会議において、「歴史考古組」の他、「藝術史組」もまた設置が企図された。会議において発表された論文の内容をみると、藝術史組は実質的には中国藝術史群と同等のものであった。この漢学会議において藝術史群が発表した 27 編の論文の主題には、絵画・書道・器物などのジャンルも含まれていた [74]。そのとき、中国絵画史研究の重要な学者が数多く出席しており、会議を盛り上げ、その中にはジェイムズ・ケーヒル (James Cahill)・リチャード・エドワ

ーズ (Richard Edwards)・ローター・レダローゼ (Lothar Ledderose)・何惠鑑・方聞・李霖燦などが含まれていた。譚旦岡もまた会議において、同年出版した『中国藝術史論』という書物を凝縮した内容で、論文「中国藝術史論」を発表した。

現在振り返ると、第一回国際漢学会議の中で独立して設置された「藝術史組」は非常に特殊であったことは明白である。1986年に中央研究院が第二回国際漢学会議を開催し、その中には歴史考古組は依然として残されていたが、しかし再び藝術史組が設置されることはなかった。2000年6月に開催された第三回国際漢学会議においては、美術史と関わる論文は歴史組の下に割り当てられた。第一回国際漢学会議中で藝術史組が設置されたのは、おそらく台北故宮と関わりがあっただろうと思われる [75]。1970年に台北故宮が初めての国際的な「中国古画討論会」を開催し、前例のない盛況となったが、国際漢学会議の藝術史組の先駆けとみることができる [76]。1970年代に至るまで、台北故宮は、世界的な中国絵画史研究の厳然たる重要な拠点であったのである [77]。

1985年前後には、台湾美術史学の発展の重点は、その頃美術史学者の新しい世代が出現しはじめたことにともない、だんだんと故宮の外へと移っていき、故宮はその役割を果たした。1984年に石守謙氏がアメリカから博士号を取得して台湾へ帰国し、同年史語所の勤務となり、1986年に顔娟英氏が史語所に入所した。莊申は1987年に再び史語所にはいり、研究員として勤務していた。史語所は1947年の院士選出に次いで、1980年代後半には、再び考古遺物と伝世書画を範囲とする美術史研究が立ち上げられ、仏教彫像を主とした彫塑史研究が再び地位を得ていった。その他、1986年5月「中国藝術史研究討論会」を主催した東呉大学歴史科が、会議論文集を1987年に出版した。この盛り上がった会議に出席した学界の学者たちの多くが、その後に活躍していった。

故宮体制の影響下で、1980年代、藝術史ということばは、新しい世代の美術史学者がこの学問分野を成立させた主要な概念であった。学者は再び「藝術史」を通じて、西洋美術史の基本概念と方法を導入・紹介し、そして理解を深めていた。1985年には王碧華がエルウィン・パノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1968) の著した「人文科学としての藝術史」[“The History of Art as A Humanistic Discipline”] を翻訳し、history of art を藝術史と翻訳した [78]。新たに藝術史ということばと西洋美術史学の方法論の古典的な源流と関連付けて、中国語世界に藝術史ということばの合法性を確立させた点に、この翻訳の重要性がある。この翻訳は、当時の美術史学界が「藝術史」を、一つの独立した人文科学とする自らの意思と深い期待を反映したものだ。1989年に台湾大学藝術史研究所が正式に成立したが、それは「藝術史」を名称としていた。故宮体制は当時認識されていた「藝術史」に対して、知らず知らずの内に感化の力を発揮していた。譚旦岡は故宮体制と藝術史の高等教育を結び付けるキーパーソンであり、その学術的な地位は、滕固・梁思成とは並べて論じることができるものではないにせよ、しかし台湾で、藝術史という学問分野の基本的な枠組みを形作る上では、より直接的で巨大な影響力を発揮していた。

五、結び

本文は「美術」と「藝術」を外来の学術概念を吸収するためのワンセットの用語とみて、実際の用法の変遷から、地域化した意味および中国美術史学の発展との関係を考察した。前記の事例から、民国初年における中国美術史に関連する論述のなかでは、「美術」と「藝術」は併用されていたことがわかった。この現象は当時、新しい概念・名詞の境界線は十分には固定されていなかったことをはっきりと示して

いる。新しい人文学分野の発展・拡張の初期に現れる現象として、十分に理解できることである。また、当時には、このような現象は認識の妨げにならなかったことを指摘しなくてはならない。西洋の学術の伝統にまさに接触し始めた時期の、大規模の調査・実物資料の収集を最優先に考慮されていた発展段階において、「美術」であれ「藝術」であれ、また美術史であれ藝術史であれ、いずれも学術の発展を導くのに十分有効な概念であった。「美術」と「藝術」の併用は、中国美術史学の草創期におけるひとつの遺産である。

中国の伝統文化の中で、長らく無視され続けてきた彫塑と建築は、中国美術史学の草創期にあたっては急速な空白の補填が望まれ、最も開拓が待たれた領域であった。清の宮廷で収蔵された絵画は伝わったが、彫塑と建築資料の蒐集と記録は一から始める必要があった。これに鑑みて、滕固の『中国美術小史』は建築・彫刻・絵画を論述の枠組みとし、梁思成は中国建築史の調査と研究に着手し進めたが、「造像徴収啓」の中で特別に重点を置いたのは彫塑であった。彫塑と建築の研究が興った際、「美術」と「藝術」はさらに一段上の指導的な概念とされ、大綱をかいつまむ役割を發揮した。「美術」と「藝術」の概念的な枠組みの下で、一方では、中国彫塑史と建築史の論述の欠如が浮き彫りにされ、もう一方では書道・絵画と同等の文化的価値および崇高な地位が「美術」と「藝術」に与えられた。もともと伝統的な文人が軽視していた彫塑・建築は、世界に向けて中国文明を宣揚し得る、生き生きと光り輝く「美術」あるいは「藝術」へと変化を遂げたのであった。概念は実物を内容とし、実物は概念によって発見され認識されたのである。彫塑・建築の研究の勃興と、「美術」・「藝術」の概念の伝播および受容とは、密接な関係にある。

「造像徴集啓」は、実に中国彫塑史研究における重要な文献とされている。文中で「一切の造形」として挙げているように、石刻・造像・壁画すべてを包含し、最も広義に「藝術」の境界線を定め、藝術ということばが持つ審美的な価値判断に制限されないものとした。実際の作業中においても、代表的な遺物の選択をせず、全面的な調査をおこなっていた。この方針は藝術の意味を開拓発展させたのみならず、比較藝術の研究と考古資料の調査を十分に結合させ、美術史と考古学の調査活動を対等の立場に置いた。院士の候補者名簿においても、考古と美術史を並列して一つの部門に括って扱っていたこともまた、それと同じ立場を反映している。当時史語所は美術史と考古学の密接な関係に対して深い認識を持ち、両者間は協力しあい、恩恵を与えあう関係がうかがえた。「造像徴集啓」が示した作業方針は、国民党政府が台湾に移ったことにより中断したが、後の中国大陸の仏教考古の勃興発展をみれば、先代の学者たちの先見性には敬服するほかない。

「美術」も「藝術」も、流動的な概念であった。歴史的な条件の変遷にともない、「美術」・「藝術」が代表する主要な研究対象と範疇は移り変わっていった。故宮体制の洗礼を經由し、1980年代の中国美術史研究を対象とすると、だんだんと絵画・書道・器物が主要なものと限定されていき、彫塑は副次的な範囲とされた。1940年代と1980年代を比較すると、学者たちはみな「美術」・「藝術」を美術史研究の対象の規範としたにもかかわらず、歴史的な条件の変化にともなって、実際に扱われる中ではある構成部分が強調されたり、或いは抑制されたりした。この両時期において、何を主要な研究対象とするのかという境界線がそれぞれ新しく選択されていたのである。体系の分類の問題は、資料の選択にまで及ぶだけでなく、実質的に中国美術史学の論述の枠組み・学問分野内部における要素と構造を変化させていたことは指摘しなくてはならない。ここでの変化は二重の意味を持っている。一つは、1980年代から、台湾美術史研究と教育の基礎を作り上げたことをはっきりと示すことであり、もう一つは、独自の分類方法と、特殊な地域化した学術の分担をだんだんと形成していったことを意味する。

1985年、藝術史ということばはすでに、台湾学界がこの学問分野を成立させた主要な概念となったが、このときの西洋の学界は、方法においても研究対象においても、激的な変化が起きた。1980年前後にニュー・アート・ヒストリーが頭角をあらわし、西洋の学界も新たな検討を開始し、「美術」と「藝術」の合法性を批評し、「視覚文化」が造形分析の新たな概念として、新たな研究対象を導きだした。また一方では、中国大陸において考古学の黄金時代の到来を迎え、重要な考古遺物が大量に出土し、資料研究は日進月歩し、中国美術史の研究対象は大幅に拡大し、さらにこの学問分野の版図を変えた。

中国美術史学史の考察は、この学問分野の研究の前提と基本的な仮説について我々が認識を改めることを助け、未来の展望のための温故知新であると考え。実行可能な学問分野の内部構成と学術分業を探究し、未来の十年ないし数十年先の課題に対応できる研究の方向性を構築するのは、深く考えるに値する課題であるに違いない。

(本文は2011年2月11日に脱稿。2011年7月28日に掲載を通過した。)

* 顔娟英氏と石守謙氏から貴重な意見を賜り、二名の匿名の審査の先生方のご指導に心から深い謝意を表し、文責は著者のみにあります。本文は、国家科学委員会の研究計画「四～七世紀北東アジア墳墓の図像研究」[「四至七世紀東北亞墓葬図像研究」](NSC 98-2410-H-001-038-MY3)の成果の一部である。

* 中央研究院歴史語言研究所副研究員

- [1] 本文は主に art history を美術史と称する。文中における中国美術史学は、あらゆる言語で書かれた中国美術史の論著を含む。紙幅の関係で、本文では中国語の論著に絞って例を挙げた。現在の台湾学界では、この学問分野を「美術史」と「藝術史」の呼称を併用して称する。
- [2] 例として、石守謙、「原述、複本與畫史的研究——中國畫史研究的回顧」、pp.153-158；「面對挑戰的美術史研究——談四十年來臺灣的中國美術史研究」、pp.26-29；「探索中國美術史研究的新境」、pp.13。薛永年、「美術史研究與中國畫發展」、pp.4-10；「二十世紀中國美術史研究的回顧和展望」、pp.112-127。
- [3] 主要なものを挙げると、例として沈寧編、『滕固藝術文集』。吉田千鶴子、「大村西崖の美術批評」、pp.25-52；「大村西崖と中国」、pp.1-36。藤井恵介等編、『関野貞アジア踏査』。Robert Bagley, *Max Loehr and the Study of Chinese Bronzes: Style and Classification in the History of Art*. Jeffrey W. Cody, Nancy S. Steinhardt, and Tony Atkin eds., *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*.
- [4] 例として、木下直之、『美術という見世物——油絵茶屋の時代』；鈴木廣之、『好古家たちの19世紀——幕末明治における「物」のアルケオロジー』；Cheng-hua Wang, “The Qing Imperial Collection Circa 1905-25: National Humiliation Heritage Preservation and Exhibition Culture,” pp. 320-341.
- [5] 例として、佐藤道信、『明治国家と近代美術——美の政治学——』；東京国立文化財研究所、『語る現在 語られる過去——日本の美術史学 100年』、『日本における美術史学の成立と展開』。稻賀繁美編著、『近代東アジアの美術史学、建築史学、考古学の成立——文化財行政とその周辺』。
- [6] 『朶雲』の第67集は「中国美術史学研究」の特集号であり、国外からの論著も多数掲載されている。序文で以下のように記されている。「二十世紀の中国美術史学の発展過程を回顧し、歴史の経験を総括し、発展の背景を眺望することは、中国美術史学の学問建設と研究を今一步開拓・発展させることに繋がり、はっきりとその意味と価値の重要性をもつ。
- [7] 上海書畫出版社編、『朶雲』、第67集、p.6。楊泓、鄭岩、『中国美術考古学概論』、pp.1-10。曹意強、「考古学與藝術史——兩個「共生」的學科」、pp.3-9。
- [8] 北澤憲昭、「「日本美術史」という枠組み」、pp.22-31；『境界の美術史』、pp.8-9。小川裕充、『『美術叢書』の刊行について——ヨーロッパの概念“Fine Arts”と日本の訳語「美術」の導入』、pp.33-54。陳振濂、『近代中日繪畫交流史比較研究』、pp.50-69。Yu-jen Liu, *Publishing Chinese Art — Issues of Cultural Reproduction in China, 1905-1918*, pp. 105-142.
- [9] Erwin Panofsky, “Three Decades of Art History in the United States: Impression of a Transplanted European,” pp. 321-346。ドイツでの発展に関しては Michael Podro, *The Critical Historians of Art* を参照。
- [10] 李偉銘、「梁 超的美術變革觀——兼議中國美術歷史研究的梁氏說法」、pp.185-219。
- [11] 滕固に関する研究は、薛永年、「滕固與近代美術史学」、pp.4-8を参照。以下でも滕固について述べられている。沈寧編、『滕固藝術文集』、pp.5-10。陳平、「讀滕固」、pp.4-8。姜捷、「滕固其人的發現及意義」、pp.75-79、83。沈玉、「1912-1949年民國繪畫史學史視野下的滕固史学」。塚本磨充、「滕固と矢代幸雄——ロンドン中国芸術国際展覧会

- (一九三五～三六) 中国藝術史学会 (一九三七) の成立まで——」, pp.1-18 この文章は顔娟英女士から賜りましたことを感謝いたします。
- [12] 民国初年の学界において美術史の範囲と分類には相違があるが、例として姜丹書 (1885-1962) は建築、彫刻、絵画、工藝美術に分類している。姜丹書、『美術史』, p.1。
- [13] 北澤憲昭、「『日本美術史』という枠組み」、pp.22-31；『境界の美術史』, pp.8-9。
- [14] 關野貞、『朝鮮美術史』, p.1。
- [15] 例として、古田真一、山名伸生、木島史雄編、『中国の美術』, pp.166-167。
- [16] 『後漢書』, 卷 26、「伏湛傳」、p.898。
- [17] 郭若虚、『圖畫見聞誌』, 卷 6、「近事」、p.93-94。
- [18] Cheng-HuaWang, “New Printing Technology and Heritage Preservation: Collotype Reproductions of Antiquities in Early 20th Century China.”
- [19] 滕固、『中國美術小史』, pp.7, 18, 28。他の使用例として、18 頁に「美術区域」が一例、40 頁に「美術家」が二例ある。
- [20] 滕固、『中國美術小史』, pp.6-8, 10, 12, 14, 19, 20, 22, 25, 34。
- [21] 滕固、『中國美術小史』, p.7。
- [22] 滕固、『中國美術小史』, p.26。
- [23] 西洋美術史にも同様の現象がみられる。傅雷 (1908-1966) はかつて上海美術専科学校で教え、美術史課程を担当した。1934 年に傅雷が講義のための原稿に記した『世界美術名作二十講』中で「西洋美術」・「美術史」を使用した他、同時に「藝術」もまた使用した。傅敏はそれを整理して、『傅雷著『世界美術名作二十講』手稿』, pp.10-13 を記した。
- [24] 美術と藝術の相互関係の他の例として、「純粹と応用」の違いがあり、美術は藝術と比べてさらに精緻であり上級であることが徐悲鴻の論著において述べられている。石守謙、「清室收藏的現代轉化——兼論其與中國美術史研究發展之關係」、p.22 参照。
- [25] 時期の前後の順序からみるならば、「美術史」は「藝術史」と比較してより早かった。1912 年に教育部が公布施行した「師範学校課程標準」の図画科の中に「美術史」一項がみられる。陳振濂、『近代中日繪畫交流史比較研究』, p.66。以後、滕固も「藝術史」を使用した。滕固、「詩書畫三種藝的聯帶關係」、pp.85-89。
- [26] 滕固、『唐宋繪畫史』、『圓明園歐式宮殿殘蹟』。
- [27] 沈寧編撰、「滕固藝術活動年表」、pp.37-43 参照。後に沈寧編、『滕固藝術文集』, pp.416-426 に所収。
- [28] 梁思成の生涯に関しては Wilma Fairbank, Liang and Lin: Partners in Exploring China's Architectural Past. (中国語翻訳に費慰梅著、成寒譯、『林徽音與梁思成——一對探索中國建築的伴侶』がある。) を参照。
- [29] Wilma Fairbank, *Liang and Lin: Partners in Exploring China's Architectural Past*, pp. 28-30.
- [30] 最も早く収録されたものとして、清華大學建築系主編、『梁思成文集』, 第 3 冊, があり、後に梁思成 of 著作である、『中國雕塑史』が単行本で出版された。梁啓超は 1928 年 4 月 26 日に梁思成 of 帰国後の研究方向について梁思成 of 夫婦宛てた手紙の中で、中国美術史を別の仕事として提案し、「私はあなたが副産的な仕事に注意を払うことを切に希望している——つまり『中国美術史』のことである。」丁文江、趙豊田編、『梁 超年譜長編』, p.1174 参照。
- [31] 梁思成、『中國雕塑史』, p.1。
- [32] 「雕塑」ということばは日本人の翻訳を由来とする。もともと日本人は sculpture を「彫刻」と翻訳していたが、明治 27 年 (1894) に大村西崖 (1868-1927) の提案のもと、「彫塑」を、彫刻と塑像を包括するより適切なことばとして、「彫刻」から改めた。滕固は『中國美術小史』においては彫刻を用い、梁思成は彫塑と改めたが、おそらく大村西崖からの影響を受けたものと思われる。中村傳三郎、『明治の彫塑——「像ヲ作ル術」以後』, pp.33-34。佐藤道信、『「日本美術」誕生——近代日本の「ことば」と戦略』, pp.52-53。大村西崖の著した『支那美術史雕塑篇』は、書名に彫塑と冠されている。
- [33] Wilma Fairbank, Liang and Lin: *Partners in Exploring China's Architectural Past*, p.55.
- [34] 梁思成、「薊縣獨樂寺觀音閣山門考」、pp.1-99。
- [35] 梁思成、「薊縣獨樂寺觀音閣山門考」、p.7。
- [36] 中央古物保管委員會編輯委員會、『六朝陵墓調 報告』, p.71。
- [37] 滕固、「霍去病墓上石迹及漢代彫刻之試察」、pp.143-156、後に沈寧編、『滕固藝術文集』, pp.270-279 に所収。
- [38] 滕固は河南・安陽の調査の際、史語所の殷墟発掘団の李濟と梁思永から応接を受けている。1934 年 12 月 5 日から 12 月 25 日まで滕固は河南へ赴き陝西の調査をおこない、翌年には山西・大同の雲岡石窟の調査に訪れた。1936 年出版の『征途訪古述記』において、この二度の旅行での見聞について記している。滕固、『征途訪古述記』, pp.9-10。滕固は『征途訪古述記』の「自記」(p.1) において以下のようにも述べている。「題名を、征途訪古述記としたのは、(本書は) 訪問の紀行で、考古とは言えない。」
- [39] 林徽音、梁思成、劉敦楨、「雲岡石窟中所表現的北魏建築」、pp.169-218。
- [40] 石璋如、「考古方法改革者梁思永先生」、pp. 353-366。
- [41] 梁思成、「評中央古物保管委員會編輯委員會、『六朝陵墓調 報告』」、pp.169-170。
- [42] 滕固、『征途訪古述記』, pp. 57, 62。
- [43] 傅斯年、「歷史語言研究所工作之旨趣」、pp.3-10、特に pp.9-10。孔令偉がすでに史語所と中国美術史研究の關係に

- ついて注目していたことについては、孔令偉、「『新史學』與近代中國美術史研究的興起」、pp.49-59を参照。
- [44] 顧頡剛、傅斯年、「所務記載（一）造像徵集」、pp.113-114。
- [45] A Fouchér, *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra; The Beginnings of Buddhist Art: And Other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology*.
- [46] 王汎森、「什麼可以成為歷史證據——近代中國新舊史料觀點的衝突」、pp.343-376、特に pp.374-375。
- [47] 顧潮編著、『顧頡剛年譜』、p.141。
- [48] 邢義田、「中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本的來歷與整理」、pp.i-vi。後に、同氏による『畫為心聲——畫像石、畫像磚與壁畫』、pp.545-558に所収。
- [49] 台湾移動以前の調査は合計して、秦漢陵墓及び遺跡調査75カ所、唐宋陵墓及び遺跡46カ所、仏教史蹟27カ所である。石璋如、『國立中央研究院歷史語言研究所考古年表』、pp.1-10。
- [50] 石璋如、『莫高窟形』。1944-1945年に夏鼐（1910-1985）と向達（1900-1966）が、北西歴史地理調査団の甘肅省内における第二回調査に責任を負った。
- [51] 趙邦彦、「調雲岡造像小記」、pp.433-443；「九子母考」、pp.261-274。
- [52] 徐中舒、「古代狩獵圖象考」、pp.569-617。
- [53] 王汎森、杜正勝編、『傅斯年文物資料選輯』、pp.79を参照。
- [54] 『傅斯年檔案』、檔號：IV：39。羅豐、「夏鼐與中央研究院第一屆院士選舉」、pp.84-89。後に中國社會科學院考古研究所編、『夏鼐先生紀念文集——紀念夏鼐先生誕辰一百周年』、pp.321-331に所収。
- [55] 『傅斯年檔案』、檔號：IV：38。
- [56] Liang Ssu-ch'eng, Wilma Fairbank ed., *A Pictorial History of Chinese Architecture: A Study of the Development of Its Structural System and the Evolution of its Types*. 中国語訳に、費慰梅編、梁從誠譯、『圖像中國建築史』。
- [57] 陳平はすでにこの点に注目していた。陳平、「美術史與建築史」、pp.157-161。
- [58] 鄭重、『徐森玉』、p.2。
- [59] 『傅斯年檔案』、檔號：IV：38。
- [60] 徐鴻寶は清代東陵が破壊を受けた後の調査を既にしていた。1931年5月26日、関野貞は徐鴻寶に東陵盗掘後の状況について尋ねている。徐蘇斌、「関野貞と中國の古物古跡保存事業」、pp.305-328。
- [61] 徐鴻寶と蔣復璁は私的にも親交があった。蔣復璁（1898-1990）の回想によると、故宮研究員の莊巖（1899-1980）と那志良（1908-1999）はかつて二人とも徐鴻寶の元で学んでいたことがあった。莊巖は故宮博物院副院長を、那志良は故宮書畫處處長を務めた。黄克武編撰、『蔣復璁口述回憶錄』、pp.104。徐鴻寶が居延漢簡の保存に貢献したことについては、邢義田、「傅斯年、胡適與居延漢簡の運美及返臺」、pp.921-952を参照。後に同氏著、『地不愛寶——漢代的簡牘』、pp.389-424に所収。
- [62] 石守謙、「探索中國美術史研究的新境」、pp.13-16。顏娟英主編、『美術與考古』、上冊、pp.1-11。
- [63] 倫敦中國藝術國際展覽會籌備委員會、『參加倫敦中國藝術國際展覽會出品圖說』、第1冊、p.iii。
- [64] 中國辭典編纂處編、『國語辭典』、第1冊、pp.316。この定義は、姜丹書、『美術史』、p.1から引用。
- [65] 蔣復璁、「故宮博物院的歷史使命」、pp.1-7。
- [66] 李霖燦、江兆申、莊申の三人の貢献については、陳葆真、「藝術史研究三十年感言」を参考。顏娟英主編、『美術與考古』、上冊、pp.1-4。陳葆真女士の回想によると、莊申は1971-1972年に臺大歷史研究所（台湾大学歴史学研究所。訳者注）の「中國藝術史組織」に一年間招請され、「中國美術考古學史」と「比較藝術史」課程を開設した。陳葆真、「懷念莊老師申慶先生（1932-2000）」、pp.4-15。
- [67] 譚旦岡、『中國藝術史論』。その少し前の譚旦岡主編『中華藝術史綱』は、多くの人が執筆に協力した通史である。主な執筆者は故宮の研究員であり、江兆申、那志良、莊尚巖、昌彼得などの人々が含まれていた。譚旦岡は間違いなく、当時藝術における通史的な意識を最も強く持っていた故宮の研究員であった。この他、史語所の石璋如はその書中で、「殷代的建築」の一節を執筆していた。譚旦岡主編、『中華藝術史綱』、pp.7-10。
- [68] 譚旦岡、『中國藝術史論』、p.11。
- [69] 李濟、「如何研究中國青銅器——青銅器的六個方面」、pp.1-9。關於李濟與藝術史研究的關係、參見陳芳妹、「藝術史學與考古學的交會——殷商青銅器藝術史研究方法的省思」、pp.181-248。
- [70] Herbert Read, *The Meaning of Art*.
- [71] 譚旦岡は故宮を自ら退職後、藝術史研究所の開設を計画していた。1979年に個人的に蒐集していた関連資料を東吳大學圖書館に寄贈し、未来の藝術史研究所の成立に備えるため、「中国藝術史資料研究參考室」（あるいは「藝術史資料室」と呼称される）を成立させた。しかし、経費の資金繰りの問題のため、最終的には設立はしなかった。譚旦岡編纂、『了了不了了之集』、上冊、pp.300-307。
- [72] 石璋如、「彩陶系的器形探源」、pp.1-6。石璋如の他に、譚旦岡は高去尋とも交際があった。譚旦岡が編纂した藝術史・銅器史などの刊行物はみな高去尋の協力を得ていた。譚旦岡編纂、『了了不了了之集』、上冊、pp.163。
- [73] 蔣復璁、「圖書館與博物館的關係及發展——從我生活中體驗而得」、pp.2。
- [74] 中央研究院國際漢學會議論文集編輯委員會、『中央研究院國際漢學會議論文集藝術史組』。
- [75] ジェイムズ・ケーヒルの回想によると、國際漢学会議が進められていたのと同時に、故宮はレセプションと特別観覧を開催していた。高居翰著、王靜靈譯、「國立故宮博物院在我學術生涯中的位置」、pp.92-99、後に故宮文物月刊

編輯委員會、『八徵耄念——國立故宮博物院八十年的點滴懷想』、pp.57-64 所取。この他、1974 年に蔣復璁は中央研究院研究員に選出された。

[76] National Palace Museum ed., *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*.

[78] アメリカの学者と基金会の台北故宮への影響については、Jane C. Ju (朱靜華)、“The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History、” pp. 477-507 を参照。

[79] 潘諾夫斯基著、王碧華譯、「藝術史——一門人文科學」、pp. 1-19。この文章を翻訳するねらいについて、王碧華は「この文章は西洋アカデミズムにおいて育まれたが、他山の石として、国内の藝術史学界が似通った問題について考えさせることに依然として信頼を寄せる」。

引用文献リスト

一、古典と公文書

范曄，《後漢書》，北京：中華書局，1965。

郭若虛，《圖畫見聞誌》，臺北：文史哲出版社畫史叢書本，1983。

《傅斯年檔案》，檔號：IV：38、39。

二、近年の論著

丁文江、趙豐田編，《梁啟超年譜長編》，上海：上海人民出版社，1983。

上海書畫出版社編，《朵雲》，第 67 集，《中國美術史學研究》，上海：上海書畫出版社，2008。

大村西崖，《支那美術史雕塑篇》，東京：佛書刊行會圖像部，1915。

大村西崖，《塑壁殘影》，東京：文玩莊，1926。

小川裕充，〈『美術叢書』の刊行について——ヨーロッパの概念“Fine Arts”と日本の訳語「美術」の導入〉，《美術史論叢》，20(東京，2004)，頁 33-54。

中央古物保管委員會編輯委員會，《六朝陵墓調查報告》，南京：中央古物保管委員會，1935。

中央研究院國際漢學會會議論文集編輯委員會，《中央研究院國際漢學會會議論文集藝術史組》，臺北：中央研究院，1981。

中村傳三郎，《明治の雕塑——「像ヲ作ル術」以後》，東京：文彩社，1991。

中國社會科學院考古研究所編，《夏鼐先生紀念文集——紀念夏鼐先生誕辰一百周年》，北京：科學出版社，2009。

中國辭典編纂處編，《國語辭典》，上海：商務印書館，1943。

王汎森，〈什麼可以成為歷史證據——近代中國新舊史料觀點的衝突〉，收入氏著，《中國近代思想與學術的系譜》，臺北：聯經出版事業公司，2003，頁 343-376。

王汎森、杜正勝編，《傅斯年文物資料選輯》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1995。

王碧華，〈藝術史——一門人文科學〉，《故宮學術季刊》，2：4(臺北，1985)，頁 1-19。

木下直之，《美術という見世物——油絵茶屋の時代》，東京：平凡社，1993。

石守謙，〈面對挑戰的美術史研究——談四十年來台灣的中國美術史研究〉，《美術》，254(北京，1989)，頁 26-29。

石守謙，〈原述、複本與畫史的研究——中國畫史研究的回顧〉，收入石守謙等著，《中國古代繪畫名品》，臺北：雄獅圖書股公司，1986，頁 153-158。

石守謙，〈探索中國美術史研究的新境〉，《當代》，45(臺北，1990)，頁 13。

石守謙，〈清室收藏的現代轉化——兼論其與中國美術史研究發展之關係〉，《故宮學術季刊》，23：1(臺北，2005)，頁 1-33。

石璋如，〈考古方法改革者梁思永先生〉，收入杜正勝、王汎森主編，《中央研究院歷史語言研究所七十周年紀念文集——新學術之路》，上冊，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1998，頁 353-366。

石璋如，〈彩陶系的器形探源〉，《東吳大學中國藝術史集刊》，1：1(臺北，1973)，頁 1-6。

石璋如，《國立中央研究院歷史語言研究所考古年表》，楊梅：國立中央研究院歷史語言研究所，1952。

石璋如，《莫高窟形》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1996。

北澤憲昭，《境界の美術史》，東京：ブリュッケ，2000。

古田真一、山名伸生、木島史雄編，《中国の美術》，京都：昭和堂，2003。

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》，26(東京，1991)，頁 25-52。

吉田千鶴子，〈大村西崖と中国〉，《東京藝術大学美術学部紀要》，29(東京，1994)，頁 1-36。

佐藤道信，〈日本美術誕生——近代日本の「ことば」と戦略〉，東京：講談社，1996。

佐藤道信，《明治国家と近代美術——美の政治学——》，東京：吉川弘文館，1999。

李偉銘，〈梁啟超的美術變革觀——兼議中國美術歷史研究的梁氏說法〉，《藝術史研究》，2001：3(廣州，2001)，頁 185-219。

李濟，〈如何研究中國青銅器——青銅器的六個方面〉，《故宮季刊》，1：1(臺北，1966)，頁 1-9。

沈玉，〈1912-1949 年民國繪畫史學史視野下的滕固史學〉，杭州：浙江大學人文學院中國古典文獻學專業博士論文，2005。

沈寧編，《滕固藝術文集》，上海：上海人民美術出版社，2003。

沈寧編撰，〈滕固藝術活動年表〉，《美術研究》，2001：3(北京，2001)，頁 37-43。

- 邢義田,〈代序——中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本的來歷與整理〉,收入文物圖象研究室漢代拓本整理小組編,《中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本精選集》,臺北:中央研究院歷史語言研究所,2004,頁 i-vi。
- 邢義田,〈傅斯年、胡適與居延漢簡的運美及返臺〉,《中央研究院歷史語言研究所集刊》,66:3(臺北,1995),頁 921-952,後收入氏著,《地不愛寶——漢代的簡牘》,北京:中華書局,2011,頁 389-424。
- 林徽音、梁思成、劉敦楨,〈雲崗石窟中所表現的北魏建築〉,《中國營造學社彙刊》,4:3-4(北平,1932),頁 169-218。
- 東京国立文化財研究所,《日本における美術史学の成立と展開》,東京:東京国立文化財研究所,2001。
- 東京国立文化財研究所,《語る現在,語られる過去——日本の美術史学 100 年》,東京:東京国立文化財研究所,1999。
- 姜丹書,《美術史》,上海:商務印書館,1923。
- 姜捷,〈滕固其人的發現及意義〉,《考古與文物》,2003:6(西安,2003),頁 75-79、83。
- 故宮文物月刊編輯委員會,《八徵耄念——國立故宮博物院八十年的點滴懷想》,臺北:國立故宮博物院,2006。
- 倫敦中國藝術國際展覽會籌備委員會,《參加倫敦中國藝術國際展覽會出品圖說》,第 1 冊,上海:商務印書館,1936。
- 徐中舒,〈古代狩獵圖象考〉,《國立中央研究院歷史語言研究所集刊外編——蔡元培先生六十五歲慶祝論文集》,北平:國立中央研究院歷史語言研究所,1933,頁 569-617。
- 徐蘇斌,〈関野貞と中國の古物古跡保存事業〉,收入藤井惠介等編,《関野貞アジア踏査》,東京:東京大学総合研究博物館,2005,頁 305-328。
- 高居翰 (James Cahill),王靜靈譯,〈國立故宮博物院在我學術生涯中的位置〉,《故宮文物月刊》,23:8(臺北,2005),頁 92-99。
- 梁思成,〈薊縣獨樂寺觀音閣山門考〉,《中國營造學社彙刊》,3:2(北平,1932),頁 1-99。
- 梁思成,〈評中央古物保管委員會編輯委員會,《六朝陵墓調查報告》〉,《中國營造學社彙刊》,6:2(北平,1935),頁 169-170。
- 梁思成著,《中國雕塑史》,天津:百花文藝出版社,1998。
- 曹意強,〈考古學與藝術史——兩個「共生」的學科〉,收於范景中、鄭岩、孔令偉主編,《考古與藝術史的交匯——中國美術學院國際學術研討會論文集》,杭州:中國美術學院出版社,2009,頁 3-9。
- 清華大學建築系主編,《梁思成文集》,北京:中國建築工業出版社,1985。
- 陳平,〈美術史與建築史〉,《讀書》,2010:3(北京,2010),頁 157-161。
- 陳平,〈讀滕固〉,《新美術》,2002:2(上海,2002),頁 4-8。
- 陳芳妹,〈藝術史學與考古學的交會——殷商青銅器藝術史研究方法的省思〉,收於中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集編輯委員會,《學術史與方法學的省思——中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集》,臺北:中央研究院歷史語言研究所出版品編輯委員會,2000,頁 181-248。
- 陳振濂,《近代中日繪畫交流史比較研究》,合肥:安徽美術出版社,2000。
- 陳葆真,〈懷念莊老師申慶先生(1932-2000)〉,收入國立歷史博物館編輯委員會,《畫史觀微——莊申教授逝世三週年紀念文集》,臺北:國立歷史博物館,2003,頁 4-15。
- 陳葆真,〈藝術史研究三十年感言〉,國立臺灣大學藝術史研究所網頁 (<http://www.ccms.ntu.edu.tw/~artcy>),檢索日期:2004 年 12 月 22 日。
- 傅敏整理,《傅雷著《世界美術名作二十講》手稿》,杭州:浙江古籍出版社,2006。
- 傅斯年,〈歷史語言研究所工作之旨趣〉,《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》,1:1(廣州,1928),頁 3-10。
- 黃克武編撰,《蔣復璁口述回憶錄》,臺北:中央研究院近代史研究所,2000。
- 塚本磨充,〈滕固と矢代幸雄——ロンドン中国芸術国際展覧会(一九三五~三六)中国芸術史学会(一九三七)の成立まで——〉,《LOTUS》,27(京都,2007),頁 1-18。
- 楊泓、鄭岩著,《中國美術考古學概論》,北京:中國社會科學出版社,2008。
- 関野貞,《朝鮮美術史》,京城府:朝鮮史學會,1932。
- 鈴木廣之,《好古家たちの 19 世紀——幕末明治における《物》のアルケオロジー》,東京:吉川弘文館,2003。
- 趙邦彥,〈九子母考〉,《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》,2:3(北平,1931),頁 261-274。
- 趙邦彥,〈調雲岡造像小記〉,《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》,1:4(北平,1930),頁 433-443。
- 滕固,〈霍去病墓上石迹及漢代雕刻之試察〉,《金陵學報》,4:2(南京,1934),頁 143-156。
- 滕固,《中國美術小史》,上海:上海書店民國叢書本,1989,影印商務印書館 1928 年版。
- 滕固,《征途訪古述記》,上海:商務印書館,1936。
- 滕固,《唐宋繪畫史》,上海:神州國光社,1933。
- 滕固編,《中國藝術論叢》,上海:商務印書館,1938。
- 滕固編輯,《圓明園歐式宮殿殘蹟》,上海:商務印書館,1933。
- 稻賀繁美編著,《近代東アジアの美術史学、建築史学、考古学の成立——文化財行政とその周辺》,《日本研究》,26,東京:角川書店,2002。
- 蔣復璁,〈故宮博物院的歷史使命〉,《故宮季刊》,3:3(臺北,1969),頁 1-7。
- 蔣復璁,〈圖書館與博物館的關係及發展——從我生活中體驗而得〉,《故宮季刊》,8:3(臺北,1974),頁 2。
- 鄭重,《徐森玉》,北京:文物出版社,2007。

- 薛永年, 〈二十世紀中國美術史研究的回顧和展望〉, 《文藝研究》, 2001: 2(北京, 2001), 頁 112-127。
- 薛永年, 〈美術史研究與中國畫發展〉, 《新美術》, 1999: 1(上海, 1999), 頁 4-10。
- 薛永年, 〈滕固與近代美術史學〉, 《美術研究》, 2002: 1(北京, 2002), 頁 4-8。
- 顏娟英主編, 《美術與考古》, 北京: 中國大百科全書出版社, 2005。
- 羅豐, 〈夏鼐與中央研究院第一屆院士選舉〉, 《考古與文物》, 2004: 4(北京, 2004), 頁 84-89。
- 譚旦岡, 《中國藝術史論》, 臺北: 光復書局, 1980。
- 譚旦岡主編, 《中華藝術史綱》, 臺北: 光復書局, 1974。
- 譚旦岡編纂, 《了了不了集》, 臺中: 印刷出版社, 1994。
- 藤井惠介等編, 《関野貞アジア踏査》, 東京: 東京大学総合研究博物館, 2005。
- 顧潮編著, 《顧頡剛年譜》, 北京: 中國社會科學出版社, 1993。
- 顧頡剛、傅斯年, 〈所務記載(一)造像徵集啟〉, 《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》, 1: 1(廣州, 1928), 頁 113-114。
- Bagley, Robert. *Max Loehr and the Study of Chinese Bronzes: Style and Classification in the History of Art*, New York: Cornell University, 2008.
- Clunas, Craig. *Art in China*, Oxford; New York: Oxford University Press, 1997.
- Cody, Jeffrey W., Steinhardt, Nancy S., and Atkin, Tony eds. *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011.
- Fairbank, Wilma. *Liang and Lin: Partners in Exploring China's Architectural Past*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994. 中譯: 費慰梅著, 成寒譯, 《林徽音與梁思成——一對探索中國建築的伴侶》, 臺北: 時報文化出版社企業股份有限公司, 2000。
- Fouchér, A. *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra*, Paris, 1905.
- Fouchér, A. *The Beginnings of Buddhist Art: And Other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology*, Paris, P. Geuthner, 1917.
- Ju, Jane C. "The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History," 收入黃克武主編, 《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》, 臺北: 中央研究院近代史研究所, 2003, 頁 477-507。
- Liang Ssu-ch'eng, Fairbank, Wilma ed. *A Pictorial History of Chinese Architecture: A Study of the Development of Its Structural System and the Evolution of Its Types*, Cambridge, The MIT Press, 1984. 中譯本: 梁思成英文原著; 費慰梅編, 梁從誠譯, 《圖像中國建築史》, 天津: 百花文藝出版社, 2001。
- Liu, Yu-jen. *Publishing Chinese Art — Issues of Cultural Reproduction in China, 1905-1918.*, Ph.D. dissertation, Oxford University, 2010.
- National Palace Museum ed. *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, Taipei: National Palace Museum, 1972.
- Panofsky, Erwin. "Three Decades of Art History in the United States: Impression of a Transplanted European," in *Meanings in the Visual Arts*, Chicago: The University of Chicago, 1982, pp. 321-346.
- Podro, Michael. *The Critical Historians of Art*, New Haven: Yale University Press, 1982.
- Read, Herbert. *The Meaning of Art*, Harmondsworth: Penguin Books, 1931.
- Wang, Cheng-hua. "The Qing Imperial Collection Circa 1905-25: National Humiliation Heritage Preservation and Exhibition Culture," in Wu Hung ed., *Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture*, Chicago: The Center for the Art of East Asia, University of Chicago, 2010, pp. 320-341.
- Wang, Cheng-hua. "New Printing Technology and Heritage Preservation: Collotype Reproductions of Antiquities in Early 20th Century China," paper presented at The Roles of Japan in Modern China's Development of Art Institutions, Taipei: Institute of Modern History, Academia Sinica, 2007-10-18-20.

Rethinking Chinese Art Historiography: The Changing Meanings of "Art" and the Development of Studies of Architecture and Sculpture
Sheng-chih Lin
Institute of History and Philology, Academia Sinica

This article attempts to rethink the foundations of Chinese art historiography from a historical perspective. This article uses two terms, Meishu and Yishu (fine arts and art), as a point of departure to analyze the overall development of Chinese art historiography. The meaning of "fine arts" and "art" is explored here in local context. The changing meanings and criteria of art itself in Chinese art historiography remains relatively under-explored. This paper attempts to demonstrate that there were close relationship between the criteria of art and the development of the studies of Chinese art history from the 1930s to the 1980s.

Keywords: fine arts, art, architecture, sculpture, Chinese art historiography

(注記)

本稿は共同研究の参考資料とするため、中国語で発表された論文の翻訳を妹尾可南(九州大学大学院)に依頼したものである。この日本語翻訳原稿に対し、原著者から修正の希望が事務局に寄せられたので、これに応じて修正した後の日本語原稿を掲載した(森仁史)。

論文翻訳

『現代におけるインドネシア画家の挑戦』 1985

ユスティオノ

ジャカルタ芸術協議会
チキニ・ラヤ通り 73、 ジャカルタ 10330
Tel. 337639

『現代におけるインドネシア画家の挑戦』

インドネシア造形美術に内在するいくつかの根本的問題の再公式化

作成 ユスティオノ

1985 年第 6 回全インドネシア青年画家ビエンナーレ展
絵画討論の内容から
1985 年 11 月 27 日
タマン・イスマイル・マルズキ第一展示会場にて

絵画討論

1985 年、第 6 回全インドネシア青年画家ビエンナーレ展
1985 年 11 月 27 日、タマン・イスマイル・マルズキ、第一展示会場にて

『現代におけるインドネシア画家の挑戦』

インドネシア造形美術に内在するいくつかの根本的問題の再公式化
作成：ユスティオノ（日本語訳 亀井はるみ）

I

一つの研究は通常、問題を理解するための説明と解説から始まる。これを芸術（Kesenian）に当てはめた時、我々は非常に広範囲で複雑に入り組んだ、そして難解な領域に入ることになる。

芸術は、道路標識が整った道路網のような領域ではなく、まだ人間の手に触れられていないジャングルを調べるような領域である。それはどのような形態で、その裏には何があり、またそこに入るにはどの道を通ればよいのか等々の問いは、現在に至るまで尽きることなく続いている。

このことは、芸術の領域が手の届かない分野であるという意味ではない。実際にはそれは、一つの領域として境界を認識できる分野である。しかしながら芸術は成長する過程の中で、常にその形態を変化させる。このような性質から、芸術は真剣さ・細心さ・そしてその捉え方や見方の融通性を要求する。こうした点を念頭におかなければ、我々は最終的に土台の無い議論の中で、簡単に足を滑らせてしまうだろう。

II

ここに記す研究の領域分野は、インドネシア造形美術（Seni rupa Indonesia）の分野である。ある分野、すなわちインドネシア造形美術の分野を示すことで、他の分野が切り離されるということではない。なぜならば、我々がある領域の位置と状況を学ぶ場合は、望もうが望むまいが、システムの枠組みや互い

に作用し、影響し合うネットワーク、更にそれぞれの一部が調和して一つのものを形成するなど、その周囲にある他の領域を見ざるを得ないからである。このように、インドネシア造形美術の領域は世界の造形美術の分野の一部であり、これは論理的な事実である。

インドネシア造形美術は自らが立つ位置と、独自の過去の歴史を持つと言うのは確かに正しい。そしてそれは、芸術の問題に答える際には価値のある宝庫となる。しかしながら、地理的にも歴史的にも、インドネシア文化が世界の文化の一部であるのと同様、インドネシア造形美術も世界の造形美術の一部であることは否定できない。

上記の最後の部分が、我々をインドネシア造形美術の分野へ向かわせる。最初の一步は、その難解さが生じた実際の過程を示し、証明することであろう。正確に言うと、この部分には「インドネシア造形美術の発展が、世界の造形美術史の一部であるとする意見には、徹底して反対する^①」という意味を含んでいる。この部分は、1975年に結成された『新造形美術 (Seni Rupa Baru)』のグループを形成する青年層に由来する。それは当時の若い世代の焦燥感・苛立ちそして恐怖感を反映したものと捉えることができる。

問題はこの若い世代が、インドネシア造形美術の問題に十分な注意を払い、詳しく見ているわけではないことである。芸術の分野は単純ではない。それはインドネシアが独自の主権を持つ国となった建国の時代よりはるかに以前から、インドネシア社会の文化の状況と強く結びついていた。人間関係を包括する社会は社交の法則を定めたが、それこそが文化と呼ばれるものである。次に、文化は価値を創造するものである。社交の法則を定めた社会状況が変遷する時は、W.F. ウェルセイムが解説するように^②、それを反映する価値は消えて、その形態も明確ではなくなる。

しかしながら、我々はその変遷を常に把握し続けられるだろうか？ 30年代の文化論争の時代は、確かにそのことを示しているが、インドネシア文化についての議論は最近に至るまで、まだ同じ問題の周囲を回っている^③。

『新造形美術』グループが絵画・彫刻・ドローイングの部門のみを語る『造形美術』の定義に宣戦を布告した時、実際には彼らはいつの間にか都市社会の規範となった、近代造形美術のイデオロギーに対して宣戦布告したのである。近代芸術のイデオロギーは19世紀の中頃の西洋で生まれた。それは『芸術 (Art)』という用語が『絵画と彫刻 (Painting and Sculpture)』を意味するものと規定し、またそれに続けて、近代芸術のみが時代を代弁する唯一の正しい芸術であると規定するものであった^④。

この視点から見ると、ある一つの価値が、どのようにして繊細に、意識されずに、ある分野に位置を占めたかを知ることができる。それはまた価値を規定する以外に、思考方法を形成し、社会の交流の法則の流れを方向付ける。このように、実際には『新造形美術』グループの行為は、かなり価値のある社会学的一歴史学的な意味を含んでいる。それは、造形美術自体を批判するが、同時に自己批判の原則は、実はモダニズムの第一の原則であるとも記すこともできる^⑤。

また、クレア・ホルトの『モダンアート』についての執筆も、結局はインドネシアの三都市—それら三都市もジャワ島の都市である—の絵画と彫刻の研究のみの発表であったが、実際には、彼女はモダンアートの路線と原則に従っていたのである^⑥。

近代芸術は、イデオロギーが内在する芸術の形態であり、それ故、論争的な性格をもつ。近代芸術の原則に同意しないことは可能であるが、そのためにはより力強い主張を基盤にして、既にその原則を信奉する一部の都市社会の規範を改造することが推奨される。とは言え、問題はずっと複雑に入り組んでいる。その理由は都市文化のシステムの裏には、近代文化が揺るぎなく立ち、それが現在の世界に非常

に強い影響力をもつ、スーパー・システムとなっているからである。実際には、現在のこの時代に一つの価値を確立する試みは、深く近代文化を理解した上での場合なら、可能とみなすことができる。

歴史的には、現在理解されている『芸術 (Seni)』という用語は、新しく発見されたものである。世界のどこであっても文化は、芸術が生活と切り離されず、明確な名も無い表現の道具であったかつての時代を経験している。『アート (Art)』と『ファインアート (Fine Art, Beaux Arts)』という用語は、ヨーロッパの文化史の中で、18世紀になって初めて出現した。それ以来、『芸術 (Arts)』という用語は、芸術の主要な5つの分野—絵画・彫刻・建築・音楽・詩—の一般的な意味の他に、しばしば造形美術分野 (絵画と彫刻) のみを指すようになった。その5つの分野は、既に動かしがたいほど、近代芸術システムの中核を形成していた⁷⁾。

研究すると興味深いことに、実際には近代芸術の出現は、ヨーロッパの都市の成長・発展と同じ根を持っている。ヨーロッパ中世の農耕封建社会構成を完全に崩したルネッサンス時代以来、ヨーロッパ社会は初期資本主義及び近代資本主義に押されて、自らを中世の伝統の呪縛から解き放ち始めた。この過程は産業革命以後、より急速に進んだ。それと共にヨーロッパ社会は、それ以前のヨーロッパ文化とは異なる価値を形成し始めた。そして芸術は価値を表現するものとして、近代文化という土壌に生き成長した。

それ以前の時代に他の文化圏では、かつて大都市、また、より高い文明が現れたことは既にほぼ定説となっている。エジプト、メソポタミア、インド、中国、ギリシャの文化、アジア、アフリカ、南ヨーロッパのイスラム文化、ペルシャ文化、中世ヨーロッパのキリスト教文化などである。しかし、これらの文化が近代芸術のような、ある形態を生み出さなかったのはなぜだろう？これらの文化が自分の作品に署名する芸術家を生み出さなかったのはなぜだろう？

上記の問いは重要なものである。なぜならば、第三世界—アジア、アフリカ、ラテンアメリカ—の国々では、都市の成長に伴って芸術分野に関する問題も増加しているからである。一般的には、第三世界の文化には、近代芸術のような個人的、エリート的、自立的な形態は見られなかった。近代芸術が第三世界の都市に入ったことで、近代芸術と伝統芸術、モダニズムと伝統の間で複雑な対立が生まれる結果となった。

この問題は近代文化が普遍的な文化であり、それ故、近代芸術は普遍的な芸術であるという現在の通念に対峙した時、混乱を増すことになる。産業時代の到来は、人類全体に立ちほだかった現実である。学問・技術・工場・都市、都市化そして社会制度の成長と発展はまた、現在全世界の人間が経験している現実である。資本主義制度と自由民主主義の中でのヨーロッパ社会の選択は、このすべての変化に対する回答であり、他の国々が近代に入ろうとする時の手本とされるに違いない。歴史は繰り返すというように、現在の第三世界で起こっている近代的価値と伝統的価値の対立は、過去にヨーロッパで経験された実際の出来事である。第三世界の国々が近代化の過程で、ヨーロッパで起こした過ちを繰り返したくないなら、ヨーロッパの歴史を学び、進歩への速度を加速させて、現在既に西洋で享受されているような高い文明への道を辿ることが望ましい。

このような考え方は、既に第三世界の知識人の大部分にとって足枷となっている。学問のほとんどすべての部門で、西洋の学者の思考の成果が広がることは、この確信を徐々に強くしている。その例として、第三世界の国々に向けた重要な二冊の書物をあげることができる。第一の書物はダニエル・ラーナーの『The Passing of Traditional Society』であり、内容は中東数か国の『伝統的』社会についての社会学研究である⁸⁾。この書物は中東地域、特にトルコの社会の過去の歴史をまったく切り離し、や重い結論を

述べている。ラーナーの仮説は、近代化により伝統的価値が失われるとする。因みに、ここで言う近代とは常に伝統と敵対し、片方が生きれば他方が死ぬというものである。第二の書物は原題『Modernization, The Dynamics of Growth』であり、社会学者たちの研究をマイロン・ウェイナーが編集したものである。この書物は発展途上の国々の近代化を様々な面から研究したもので、ラーナーの作品同様、近代西洋文化に関する第三世界の国々の歴史に、はっきりと境界線を引いている^⑨。

社会学的な考察からは、文化が社交の法則であることがわかる。文化は第一に内に宗教性を持ち、生きる意欲・信仰・理想が混合したものであり、全体的には人間が集団の生活の中で洗練させて作り出したエネルギーと見なすことができる。言い方を変えれば、文化とはある価値観である。

たとえばバリ社会の社交の法則は成長・発展して、既に一定の生活システムを形成しているが、その根本となっているのはバリ社会が信奉する価値観に根差したもの、即ちヒンドゥー教である。ヒンドゥー教に基づいた価値観は、バリの生活と社会の発展の促進力となっている。

一方、バリ島が現在我々が知るような文化の形成に至るまでには、確かに民族的、地形的な環境に影響されているとはいえ、実際にはその過程には長い歴史が必要であった。近代文化は普遍的な文化であり、それぞれの社会形態はその文化のシステムに従わねばならないという確信に従うなら、我々は第一にキリスト教的価値観を根源とする、中世の伝統的価値に対するヨーロッパ社会の抵抗の過程を繰り返せばよい。つまり、進歩のためには、バリ社会はずっと信奉してきた信念から離れなければならない。

その可能性は現在の近代文化の社会的分裂の中では、実に驚くべきものである^⑩。同じ道を進めという呼びかけは、本当に疑いの念を生じさせる。近代文化は本当に普遍的な文化なのだろうか？ 宗教に源をもつ価値は既に古臭く、現代の問題に答えることはできないのだろうか？ すべての宗教は同じだからといって、ヨーロッパと同様の問題の解決が必要なのだろうか？ あるいは、既に多くの文化人が提案するように文化を移植することは可能なのだろうか？ その統合とはどんな形態をしているのだろうか？ こうした問いはクレア・ホルトがインドネシア近代美術について記した『Hendak kemana kebudayaan Indonesia ? (インドネシア文化はどこへ向かおうとしているのか)』の主要テーマである短い問いと似ている^⑪。

III

芸術の問題をその基盤となる文化の形態と切り離せないのは事実である。その理由は、価値観としての文化は、社会の中で人間を導き、人間形成を行い、種族、あるいは民族の確信・理想・夢、そして精神的な希望の本質となっているからである。文化とは『どうなるか』の過程であり、価値を表す言語としての芸術は、社会全体が直接経験する価値を提供する。現代文明の複雑さの中で、人間はしばしば目標を見失う。価値を内に持つ芸術は、人間が生きる意味と目的についての意識を元に戻すのである。

それ故、芸術作品には常にアイデンティティ、即ち個性の存在が要求される。なぜならば、社会、あるいは個人は個性をもつことによつてのみ、生きる価値を高めることができるからである。個性を持たない人間は、同胞のゲームの犠牲者となり、人生を続ける拠り所も無く、生きる力が尽きるまであちこちへと翻弄され、ふらふらになって倒れることになる。逆に、個性を持つ社会あるいは人間は、十分な信頼と高い自尊心を持って同胞と交流する。彼は自分が信奉し確信するものと過去の経験から、自分を修正することができる。彼は損失を与える一瞬の希望を抑えることができ、自分が確信する崇高な価値が要求する美の特質を具体化することができる。実は、崇高な個性を持つ社会あるいは人間のみが、人間性と生活にとって恵みとなることができるのである。

本当の個性とは、社会あるいは個人の中で、行動姿勢と自分が信奉する価値観の間に逸脱や葛藤が見られない時に形成されるものである。崇高な個性は、自尊心に溢れた態度に見られ、自分自身を優先せず、同胞の運命を気使い、自分の行動においては公正で、約束をすればそれを守り、弱く抑圧されたグループを援助する。これらすべては普遍的に崇高とされる価値であり、つまり時と場所にかかわらず、高い価値として認められる。なぜならば、それはそのまま人間性の柱となるからである。逆に、強制的に確立された社会、あるいは自由競争に基づいた社会は、結果として崩壊するだろう。しかし現在、崇高な性格をもつ社会は存在するだろうか？抑圧せず、隣人を搾取せず、騙さず、まして力で、あるいは微妙な方法で隣人の所有物を奪うこともない社会はどこにあるのだろうか？

これは近代文化に対する攻撃ではなく、根拠のない発言でもない。歴史を見ることが出来る者なら誰でも、近代西洋文化がいかに他の社会を支配し、抑圧することによって自らを拡大させていったかを実際に目にすることができるだろう。現在、近代文化がいかに抑圧的な世界の経済法則を作り、弱者グループに自己改善の機会を与えないかを実際に目にすることができる。陰謀に満ちた政治制度、野蛮な大衆を生む社会制度、泥仕合をする社会的指導者たち。近代文明は時を選ばず土地を爆破し、そこにあったすべてを崩れ落ちた瓦礫と生命を失った死に変える武器の山や、摩天楼と人間が持つ人間性を失わせる機械、人を虜にする商品などに満ちている。このすべては、現在の人道問題であり、既にしばしば世界の知識人が述べていることである。

芸術分野においては、我々は近代芸術がいかに社会の現実からかけ離れているかを知ることができる。ホセ・オルテガ・イ・ガセトは有名な彼の書物『The Dehumanization of Art』の中で、近代芸術が不人気なのは偶然でも不運なのでもなく、その本質と運命が確かにそのようなものだからだと解説している¹²⁾。近代文化は分裂した文化である。同じ時代の中で、それは互いに相反する2つの顔、即ち、一方にアヴァンギャルド、もう一方にキッチュを見せている。アヴァンギャルドとキッチュはそれぞれの道を歩む2つの芸術形態である。近代芸術の最も頑強な擁護者であるアメリカの批評家、クレメント・グリーンバーグは、近代芸術の二項対立の理由として社会状況を指摘する。一方には、裕福で学識のある少数派を反映する近代芸術路線にあるアヴァンギャルドが、もう一方にポピュラーで愚かさにより搾取される、多数派を反映する商業芸術としてのキッチュがあるというものである。近代文化の概念では、アヴァンギャルド芸術、即ちモダニズムのみが本当の芸術であり、近代文化を代表するものであると見なされる。なぜならば、この芸術形態のみが、包括的で深い近代芸術の価値を見せているからである。一方のキッチュには可能性も希望も無い。それは商業原理の元にあり、あまり教養のない大衆の低俗な趣味に従うからである¹³⁾。

現代の人間の経験と目的を具体化した近代美術は、既に行き止まりにぶつかった近代文化の精神と身体が、いかにして分離したかを示している。70年代に近づくと、現代の世界に最も強い影響力を持つ芸術の思想家や批評家は、モダニズムの崩壊を声にし始めた。ダニエル・ベル、イーハブ・ハッサン、ブライアン・オドハーティ、そしてハロルド・ローゼンバーグはモダニズムの終焉と、それに代わるポストモダンの時代を声にした¹⁴⁾。125年以上の間、芸術的アイデアにぶら下がっていた近代芸術の概念は、芸術家たちを既に形態と手段の面に縛り付けていた。最近の芸術家たちは、疎外・分離、そして人生の空しさを認識し始めた。彼らは他の芸術概念を求めている。それはより人間的で、生活に近い芸術イデオロギーである。彼らは再び、最も基本となる価値の原則を問い始めた。モダニズムとポストモダニズムの違いは、創造過程の基盤となる出発点に見ることができる。たとえば、ポストモダンの時代の画家は「自分はなぜ絵を描くのか？」と問うだろうが、それはそのまま、人生の目標の本質を問うものでも

ある。一方のモダニズムの画家の問いは「自分はどのように描こうか？」という調子のものであり、それは芸術上のテクニックや形態により結び付いている^⑤。

かつてのクレア・ホルトの問い『Hendak Kemana Kebudayaan Indonesia (インドネシア文化はどこへ向かおうとしているのか)』に戻ると、近代文化の包括的なイメージは、避けることのできない確かな事実である。インドネシアに近代生活のパターンが入り、日毎に増加し続ける政治システム、経済システム、教育システム、学問及び技術のシステム、そして芸術システムがインドネシア社会の価値形成の過程に非常に大きな影響を与えている。

現在、ヨーロッパ社会が苦しんでいる文化の二項対立は、既に第三世界にも広がっている。都市化に続く都市の成長はキッチュ文化を成長させ、近代芸術と共に、伝統芸術・庶民芸術・そして奥地のプリミティヴ芸術に正面から向かい合う。現代のインドネシアの近代造形美術の世界はこのような多くの傾向に直面し、最も困難な時の中にある。クレア・ホルトの研究はこのことを強調している—インドネシア近代造形美術は、芸術家の恐怖感を感じる創造性を反映している。70年代中頃に『新造形美術』のグループが現れた。それはインドネシア造形美術のあり方のアイロニーを嘲り、文化における芸術の役割について深く研究する必要性をさらに強調し、そして現代の価値の混迷の中で、よりきちんとした法則を築く試みの中で、人間の戦いの過程と離すことができない、芸術の役割に更に新しい関心をもつ。

このように、ある社会においてより法則に整然とした生活を築く試みは、また、一定の価値観を基盤にして、過去の経験・現代の状況・そして未来の予測を解釈する努力でもある。

文明の複雑さの中で、人間はしばしばこの価値観を見失う。芸術家の役割は、具体的な現実を記録にとどめるに留まらず、価値を解釈し人間の経験を作品に置き換えることである。

IV

人道主義の歴史の中で、価値意識の観点は、常にイデオロギーの形態に置き換えられた宗教の教えと哲学から起こった。この価値意識の観点は、1935年の文化論争の中でS. タクディル・アリシャバナが文化の『霊』即ち『精神』としたものと同じである^⑥。それなら、インドネシアにはいくつかの宗教と哲学が見出される。まさに文化の『霊』即ち『精神』を確定する試みこそが、30年代の論争の中心であった。当時の著名な知識人たちを巻き込んだ論争が、インドネシア文化史の中で独自の位置を占めていたことは疑う必要がない。それどころか、この出来事が45年憲法の序文の記述に直接の影響を与えてはいないことさえ知られている。文化論争に加わったメンバーと憲法の記述委員会のメンバーが同じではないことから、このことは理解できる。

どちらにせよ、当時の様々な政治家グループの合意の結果である、45年憲法の序文の記載が、その後も続く可能性があった文化論争の扉を閉めることになった。妥協の結果である憲法は、この20世紀に最も影響を及ぼした五つの大きな概念を含んでいる。即ち、唯一神への信仰（一神教）・公平で文化的な人道主義（ヒューマニズム）・インドネシアの統一（ナショナリズム）・協議と代議制において英知に導かれる民主主義（デモクラシー）・インドネシア全人民に対する社会正義（社会主義）である。後にパンチャシラと名付けられたこの国の基盤となる五原則は、分離されることのない単一体である。故に、45年憲法の中のコンセンサスの項目は、直接的にはなく宗教と残りの四つの哲学の概念の統一を条件としている。

このように、インドネシア文化の発展の試みは、人道主義・民主主義、そして社会正義の概念に認め

られた宗教の教義の統一に置かれている。その結果、存在する宗教、即ちヒンドゥー教・仏教・イスラム教そしてキリスト教の信徒には、その教義を人間性・統一・民主主義・そして社会正義の言葉に置き換えることが使命となった。

この著述は、芸術の中に見出される問題に答えようとするものではない。しかしながら、我々は、歴史の中に見出された経験から学ぶことができる。インドネシアの文化の形成と発展の過程に基づいた様々な価値観が存在する現実、肯定的に捉えられてよい。これに対する最も現実的な姿勢は、その多様性の存在を認め、守り続けることである。ここで言う多様性とは、必ずしも対立を意味するものではない。それどころか、歴史の中で多様性が平和に共存していくことが可能だったことを示す証拠がある。文化はお互いの不信感の上に確立できるものではなく、お互いを信頼し尊重する空気の中で成長していくものである。

文化は植物が自然の摂理に合わせて成長し開花するようなものであり、それ故、それぞれがアイデンティティ、即ち個性を持つ。この成長と開花の過程の中で、人間には一つのことを除いて多くの事ができる。その一つとは、ある種の植物を自然の摂理に合わない、あるいはそれに相反する形に成長・開花させようとしたり、強制したりすることである。最も賢明な態度は、植物が成長・開花するためには、常に良い状態にあり清潔であるように一悪い影響を与えたり、枯らしたりする害虫を追い払い遠ざける一場所を準備して、その環境と気温を見守ることである。その結果、色とりどりの様々な種類の花が咲くだろう。そして、健康で現代の世界に対する挑戦に応えられる文化の成長が期待できるだろう。

① Jim Supangkat — 『Gerakan Senirupa Baru (新しい造形美術運動)』 (Jakarta, 1979) 14 ページ

② W.F.Wertheim — 『Indonesian Society in Transition, A Study of Social Change』 (Bandung, 1956)

③ Achdiat K. Mihadja — 『Polemik Kebudayaan (文化論争)』 (Jakarta, 1977)

Imam Waluyo, Kons Kleden — 『Dialog Indonesia Kini dan Esok (インドネシアの対話—現在と未来)』 (Jakarta, 1980)

Harsya W. Bachtiar — 『Percakapan Dengan Sidney Hook (シドニー・フックとの対話)』 (Jakarta, 1976)

④ MODERN ART: a complex notion scrupulously ignored by most art dictionaries. In a broad sense it is a chronological concept describing all the painting and sculpture of present and recent times; more narrowly it is an ideological concept referring to that art of our era which self consciously rejects past modes and aggressively asserts its claim to be the only art truly reflecting our age. No two critics or historians agree exactly on a date for the birth of Modern Art, but it is generally located in the middle, or second half, of the nineteenth century because the revolutionary changes in science, in industry, and in society during that period profoundly influenced the arts and resulted in the formulation of new aesthetic theories, in the development of new techniques and materials, and in changes in the social status of the artist: John A. Walker — 『Glossary of Art, Architecture and Design since 1945』 (London, 1973)

(モダンアート—ほとんどの芸術の辞書で神経質ほど無視されている複雑な観念。広義では現在及び最近のすべての絵画と彫刻を年代順に述べる概念。狭義では、自意識過剰な態度で過去のスタイルを排斥して、我々の時代の術術こそが、我々の時代を真に反映する唯一の芸術であると積極的に主張する観念的概念である。批評家や歴史家の間では、モダンアートが誕生した年代についてはまったく一致していない。しかし一般的には、19世紀の中頃あるいは後半とされている。その理由は、その時期の科学・産業・社会に革命的な変化があり、そこから新しい美学論の公式化・新しい技術と道具の開発、そして芸術家の社会的地位の変化が生じたのである)

⑤ “I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation of this self critical tendency that began with the philosopher Khant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Khant as the first real Modernist.

The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself : Clement Greenberg — “Modernist Painting” di dalam Richard Kostelanetz — 『Esthetics Contemporary (New York, 1978) hal.198

「私はモダニズムを、哲学者カントに始まる自己批判的傾向の高まりであるインセンティブフィケーション(強化)とほぼ同一と考える。その理由は彼が批評というものの自体の意味を最初に批判したからであり、私はカントを最初の真のモダニストと考える。モダニズムの本質は、私が考えるには、規律自体を批判する規律という特有の方法の使用にある。—Richard Kostelanetzの著書『Esthetics Contemporary』198ページ “Modernist Painting”—Clement Greenberg

⑥ Claire Holt — 『Art in Indonesia, Continuities and Change』 (Ithaca, 1967)

- ⑦ Cukup banyak pernyataan demikian, di antaranya Thomas Munro, *The Arts and Their Interrelations*(New York,1951), Paul Oskar Kristeller, secara khusus meneliti masalah ini menyimpulkan: “Finally, at least a few scholars have noticed that the term “Art”, with a Capital A and in its modern sense, and the related term “Fine Arts”(Beaux Arts) originated in all probability in the eighteenth century. Although the term “Art”, “Fine Arts” or “Beaux Arts” are often identified with the visual arts alone, they are also quite commonly understood in a broader sense. In this broader meaning, the term “Art” comprises above all the five major arts of painting, sculpture, architecture, music and poetry. These five constitute the irreducible nucleus of the modern system of the arts on which all the writers and the thinkers seem to agree”—Paul Oskar Kristeller, “The Modern System of The Artist”, dalam Morris Weitz, 『Problems in Aesthetics』(London, 1970)
- (こうした意見はかなり多い。その中には次のようなものがある：トーマス・ムンロの『The Art and Their Interrelations』< New York、1951 >、ポール・オスカー・クリステラーはこの問題を特に研究し「ついに、少なくとも数人の学者が頭文字が大文字の『A』で始まる近代的な意味での Art という用語と、そして関連する『Fine Arts (Beaux Arts)』という用語が、18 世紀に起こった見込みが強いと気付いた。『Art』、『Fine Arts』、『Beaux Arts』という用語は、しばしば視覚芸術と同一視されるが、それらはまた極めて普通に、より広い意味でも理解される。このより広い意味での『Art』という用語は、絵画・彫刻・建築・音楽・詩の五つの主要な芸術を含むものである。これら五つは、芸術の近代のシステムの最小の核を構成している。そしてそれについてはすべての作家や思想家が賛成しているように思われる」としている)—Paul Oskar Kristeller 『The Modern System of Arts』(Moris Weitz の『Problems in Aesthetics (London、1970) に含まれる)
- ⑧ Lerner menyimpulkan: “The Western model of modernization exhibits certain components and sequences whose relevance is global...indeed, the Western model is virtually an inevitable baseline for...development because there is no other model which can serve this purpose” —Daniel Lerner, 『The Passing of Traditional society: Modernizing the Middle East 』(Glencoe Free Press, 1958), hal.46
- (ラーナーは「近代化の西洋のモデルは、世界的に関連するある種の要素との連鎖を示している... 確かに、西洋のモデルは事実上... の発展のためには必然的な基本ラインである。なぜならば、この目的に合うモデルが他に無いからである。Daniel Lerner— 『The Passing of Traditional society: Modernizing The Middle East』< Glencoe Free Press、1958 > 46 ページ
- ⑨ Myron Weiner— 『Modernisasi, Dinamika Pertumbuhan』(Yogyakarta、1981)
- ⑩ Istilah ini berasal dari d'Archy Hayman: “Our twentieth century existence is marked by a growing disintegration: the child is separated from his parents, the parents are separated fr12om each other, the family members are separated into parts, each compartment is again separated, science is separated from art, philosophy from religion, and religion is splintered into opposing bits, formal education is separated into endless departments, the senses are separated from the intellect, and man is separated from man”—d'Archy Hayman, “Art in the Life of Man”, S.Gopinathan, 『The Three Faces of Art』(Federal Publications, 1970) hal.109
- (この用語は、ダーシー・ハイマンの次の説に由来する—我々の 20 世紀の存在は、分裂が増加することによって特徴づけられる—子供は両親から、両親はお互いから、家族の構成員は各パートに分かれて、その構成分子は更に分かれる。科学は芸術から、哲学は宗教から分かれ、そして宗教は対立する小片に割れる。正式の教育は限らない部門に分かれ、感覚は知性から、そして人間は人間から分かれる (S.Gopomathan の著書『The Three Faces of Art』(Federal Publications 1970) の 109 ページ d'Archy Hayman, 『Art in the Life of Man』
- ⑪ Claire Holt、Op.cit.
- ⑫ “All modern art is unpopular, and it is so not accidentally and by chance, but essentially and by fate”—Jose Ortega Y. Gasset, 『The Dehumanization of Art, and other Essays on Art, Culture, and Literature』(Princeton, 1968), hal.4
- (すべての近代美術は不人気であるが、それは偶然でもはずみでもなく、本質的で運命的なものである—Jose Ortega Y Gasset 『The Dehumanization of Art, and other Essays on Art, Culture, and Literature (Princeton、1968) 4 ページ
- ⑬ Clement Greenberg — 『Art and Culture』(Toronto, 1961) 16 ページ
- ⑭ “The ideology of Modernism has existed for approximately 125years, and still dominated artistic practice, art, teaching and writing on art in the West, but since the late 1960s a number of dissenting voices have been heard- Daniel Bell’s, Ihab Hassan’s, Brian O’Doherty’s and Harold Rosenberg’s- claiming that Modernism is exhausted, that we are now entering a Post-Modern era”—John A. Walker, Op.Cit., hal.197
- (モダニズムのイデオロギーは約 125 年間存在し、いまだに西洋では芸術的な実践・芸術・芸術に関する教育や執筆を支配している。しかし 1960 年代の終わり頃から意見を異にする声がいづらか聞こえるようになった—Daninl Bell、Ihab Hassan、Brian O’Dhoherty そして Harold Rosenberg は、「モダニズムは枯渇し、我々は今、ポスト・モダニズムの時代に入った」と主張した。) John A.Walker、上記引用中 197 ページ
- ⑮ Cleve Gray 『Unsur Makna Dalam Kesenian (芸術の中の意味の本質)』エール神学校に寄贈、1981 年 9 月 15 日
- ⑯ Achdiat K.Mihardja『Polemik Kebudayaan (芸術論争)』の 25 ページ S.Takdir Alisjahbana“Jiwa dan Penjelmaan, Isi dan Bentuk (精神と具体化、内容と形態)” (Jakarta、1977) 25 ページ

論文翻訳

「芸術・科学・テクノロジー間の統合と分解」 1996

ユスティオノ

作成：ユスティオノ（日本語訳 亀井はるみ）

バンドゥン工科大学
造形美術・デザイン学部、純粋芸術学科

バンドゥン工科大学評議会、公開会議における学問的演説
1996年度新入生を迎えるに当たって
1996年8月10日、土曜日

芸術・科学・テクノロジー間の統合と分解

我々は現在世紀の変わり目にいる。今から4年後に人類は20世紀のページを閉じて、21世紀の新しいページを開く。我々が現在の状況から得るイメージは、徐々に一体化していく世界である。今までの歴史の中で、現在我々が経験しているような、すべての要素が互いに関連し、関わり合い統合した世界はなかった。それ以外に、我々はまた、正反対のイメージも目にしている。つまり、世界を構成する要素の多様性と不均質である。多様性は人種・宗教・歴史・文化・豊かさの水準、更に社会制度の格差に見られる。

この二項対立の世界のイメージは、2つの力の流れが働いた結果として現れる。即ち、世界的な流れと地域独自の流れ、近代的な流れと伝統的な流れ、新しい流れと古い流れ、現在の流れと過去の流れ、外来の流れと地域に根付いた流れである。今世紀の中頃に独立を獲得した途上国の多くでは、その2つの力の流れはしばしば衝突・危機・葛藤を生じさせ、社会的・文化的な犠牲者を出すことも稀ではない。その犠牲者たちは、新しい文明を生み出すために払わなければならない代償であるように思われる。産業文明は、その2つの大きな流れが衝突・交差・そして融合して形成されたものである。

産業文明の流れは、200年前にヨーロッパで始まった。最初の頃は、それは古い文明の秩序全体を打ち壊し、新しい秩序を作る一種の革命を意味した。故に、アジア、アフリカそしてラテンアメリカの国々で同じ流れが生じた時—支配（資本主義）による自主的でない場合だけでなく、開発計画という自主的な場合も—、その革命の過程も過激に進んだ。このように、文化の二項対立は、インドネシアでは20世紀の初めの独立前の時代に、論争を通して現れた：それは「我々がまだ集団主義・観念論そして思いやりの価値を崇拝している時に、ヨーロッパの工業化の条件であった合理主義・個人主義そして物質主義という価値を借用すべきなのか？」というものであった。

我々の建国の過程もまた、その2つの大きな流れの衝突と交差と無縁ではない。イデオロギー・政治制度・経済・社会そして文化の衝突が、民族の旅全体を彩っている。20世紀末頃になって、安定とダ

イナミズム・成長と平均化・革新と安定・規制・自由化・集中（中央集権）と分散（地方分権）・世界的な傾向と地位的な傾向・世俗と神聖・権力者と庶民・富裕と貧困、そして統合と分解の二項対立の問題は、まだ強く行く手を遮っている。それぞれの危機を乗り越える手段として現れた解決策の方針は、その方針が十分に先を見て判断した国家的視点に基づくものなのか、あるいはその場の必要性を満たすだけの狭い利害に基づくものかなど、常に歴史の中の価値を得てきた。

ヨーロッパの産業革命と、開発計画を実践した途上国の経験からは、工業化あるいは開発は、多次元の複数リレーションの過程であることがはっきりわかる。開発の基礎としてしばしば仮定されるのは、経済の成長が自動的に社会と文化の成長を動かすというものであるが、それはあまりにも単純な仮定である。すべての経済の発展には、政治・法・科学とテクノロジー・倫理・宗教・教育・社会、そして芸術など他の次元の発展が必要である。

ある次元の成長と別の次元の成長を比較すると、しばしば分解のように見える影響が現れることが証明される。現代は学者たちがそれに関連した問題について盛んに語っているが、彼らが語るのは、社会状況の中で経済の成長・法・政治そして倫理間の統合と分解がどのような影響を与えているかという点である。

もう一つ多くの研究がなされているのは、工業化と科学・テクノロジーの力の程度の関係である。一方、工業化の過程から最も遠い関係にある芸術は、しばしば娯楽や贅沢と関連付けられる。そのために、芸術は開発の優先順位の最後に置かれ、社会経済が発展するにつれて自然に発展するものと見なされた。こうした一般的な見方は驚くには当たらない。その理由は、芸術が一般人の間だけでなく芸術家の間でも、最も誤解されている次元だからである。しかしながら一般の見方とは違い、芸術は贅沢ではない。芸術は社会生活を営む中で非常に必要とされる統合の役割をもつ次元である。故に、私はこの学問的な演説をする機会をもって、芸術・科学そしてテクノロジー間の統合と分解の研究だけでなく、世界的な次元で文明の変化において、人間間の、そして社会間の統合を形成する中での芸術の役割の重要性を指摘したいと思う。

芸術・科学そしてテクノロジー間の統合と分解の問題は、インドネシアではめったに研究されていない。この3つは、しばしば異なる二極と見なされる。芸術が一極にあり、科学とテクノロジーがもう一極にあるとされ、それが国際的に通常のこと例となっているということから、そのまま受け入れられている。第一に、20世紀の初め以来、テクノロジーの発展はもはや経験的に発展するのではなく、科学に根差したものとなった。一方で科学の発達、進んだテクノロジーの装備に徐々に多くを依存するようになったが、そうしたテクノロジーの装備は、元来科学の発展を目的としたものではなかった。科学とテクノロジーの密接な団結は2つを一本化した特別な略語、IPTEK（訳注：Ilmu Pengetahuan dan Teknologi = 科学技術）を生み出した。

西洋でこの件についての論争の引き金を引いたのは、イギリス人の科学者、C. P. スノーだった。ケンブリッジで行われた1959年の講演で、彼は西洋社会の知識人の生活は、徐々に二極に分かれてきたという不安を述べた。この二極は一方に文学者グループ、他方に科学者グループ（精密科学及びテクノロジー分野の科学者を指す）から成り立っている。その二極の間には、非常に深い谷間があり、両者は

お互いに交流せず、お互いを知らず、また相手を、理解することもない。おかしなことに、知識人という呼称は、文学者たちのみに充てられ（一般的には、芸術家や人文科学部門で活動する者も含まれる）、一方でラザフォード、エディソン、G.H. ハーディは知識人のカテゴリーに含まれていない^①。

『2つの文化 (Two Cultures)』に分かれたことについてのC.P. スノーの解説は広く、また長い間繰り返されてきた。現在に至るまで、『2つの文化』という用語は知識人の話の中で普通の慣用語句となっている。それどころか、90年代(1993)に、科学雑誌『OMNI』は、まだこの二極の深い谷間を埋める試みる著述を載せる必要を感じていた。この記事のタイトルは『Bordercrossings (越境)』で、次のような説明が見られる—“A Conversation in Cyberspace, standing between two worlds, a scientist, a novelist, and a scholar close the cultural gap that separates science and literature (サイバースペースでの会話、科学者・小説家・そして学者が2つの世界の間立ち、科学と文学を隔てる文化の隔たりを埋める)”^②

更に、1995年にはアメリカで1冊の本が出版された。その本はその使命という点から見て非常に野心的なものと言ってよく、C.P. スノーの『The Two Cultures and the Scientific Revolution』の講演のタイトルと肩を並べる『The Third Culture, Beyond the Scientific Revolution』という題からも、そのことがうかがえる。『The Third Culture』という題は、確かに1963年の著書『The Two Cultures, A Second Look』で紹介された語句を借りたものである。その2作目でスノーは、将来互いに切り離された二極を融合させる『The Third Culture』が出現するだろうと、期待をもって予言した。その予言は、この本の著者であるジョン・ブロックマン (John Brockman) によって証明されたわけではないと見なされている。

逆に、この著者は科学者と経験主義世界の思想家から成る新しい知識人グループの誕生を宣言した。ブロックマンによると、この新しい知識人グループは、アメリカでは徐々に知識人の生活を支配し、既に芸術家・哲学者そして人文科学関係者から成る『伝統的知識人』の地位を奪っている。知識人グループがしばしば人間・自然・神に関して抽象的な関連をもつ事柄を、吸収し・伝達し・表現する集団であると解釈される時、新しい知識人グループもまた、人類が直面する重要な問題について語るだろう。『第三の文化』はスティーブン・ジェイ・グールド、進化の影響について語ったりチャード・ドーキンス、マービン・ミンスキー、ダニエル・C. デネット、スティーブン・ピンカー、そして量子脳理論のロジャー・ペンローズ、マレー・ゲルマン、複雑系研究のスチュアート・カウフマンなどの著名な科学者、そして遺伝学・コンピューター学、神経生理学、心理学、物理学などの分野の学者たちで成り立っている^③。

ジョン・ブロックマンと『第三の文化』のグループの姿勢には、確かに対決的な傾向がある。天文学者エドウィン・ハッブル、数学者ジョン・フォン・ノイマン、サイバネティクス学者のノーバート・ウィーナー、そしてアルベルト・アインシュタイン、ニールス・ボーア、ヴェルナー・ハイゼンベルグのような物理学者が、なぜ知識人に分類されないのかというブロックマンの訴えに従えば、このことは多分理解されるだろう。しかしこのことはまた、芸術・科学・テクノロジー間の統合と分解の問題が、まだ現実の問題であることを示している。

このことに関しては、インドネシアでも語られている。途上国の立場にある我々の方向性は西洋文化

に多くの影響を受ける傾向にある。また、産業文化が西洋で生まれたことは、我々が現在発展させている様々な価値体系や制度・目標・産業文化の要素の多くが西洋の影響を受けていることを意味している。たとえば『知識人』という言葉の概念も、西洋の学者から取り入れたものである。故に、我々も自分の分野のみに力を発揮して、「研究室で実験ばかりしている科学者を知識人に分類しないという意見をもつ。知識人になるのは、より広く社会的、文化的な問題にかかわった時である。このように、芸術・科学、そしてテクノロジーという言葉は、西洋文化の中で発展した知性から切り離すことはできないのである。

故に、私は最初に芸術・科学、そしてテクノロジーの概念を形成する起源の研究を、同時にこの3つがどのようにして統合され分解されたかを述べようと思う。

産業以前の時代の芸術・科学、そしてテクノロジー

近代的な意味での芸術・科学、そしてテクノロジーという言葉は、新しい概念である。『美学』の意味での芸術という言葉は、ヨーロッパで18世紀の中頃になって初めて形成された。ラテン語の『Ars』は『役に立つ能力』を意味し、現在の『芸術』の解釈からは遠く離れた、文法・論理、そして天文学のような規律を含むものであった。読み書きを知らない前史時代や農業文明の伝統的社会では、芸術・科学、そしてテクノロジーは特には区別されず、宗教や社会的生活と一つになっていた。

科学の歴史はしばしば未開社会の魔術から始まった。芸術とテクノロジーも同様である。前史時代の人間は、自然をアニミズム的に見ていて、自然は精霊に満ち、魔法の精霊に支配されていると信じていた。それら精霊は、木々・動物・土地・海、そして風に存在していた。シャーマン、即ち呪術師は、特定の目的のために精霊を屈服させたり、協力させたりした。故に、呪術師が数人の助手と共にマントラを唱え、音楽を伴奏にして、ある特定の動物の仮面を被って踊る時、あるいは洞窟の壁に狩猟の獣の絵を描く時、彼らの行動は実用的な目的のために、言葉・動き・音そして形態のシンボルなど、芸術的な能力の表現によって自然を理解し、自然の力を強めるテクノロジーを見せていたのである^④。

過去の時代からの芸術・科学そしてテクノロジーの起源の一体化を示すために、我々は『常識的に』少し実験を行うことができる。一般社会で芸術が広く様々な活動に貢献したことは、既に我々が知っている普通のことである。『料理の芸術』・『自己防衛の芸術』・『交際の芸術』・『手品の芸術』といったタイトルの本は、書店の棚で見つけることができる。日常でも、『ボクシングの芸術』・『経営の芸術』・『生活の芸術』といった言葉も、しばしば耳にする。それどころか、『詐欺』や『窃盗』にも芸術は存在する。その後、芸術という言葉が術という言葉に取って代わられた時、我々はまったく同じ意味で、『料理術』・『自己防衛術』・『交際術』という言葉を持つことになった。また我々がそれを技術という言葉に変えると、『料理の技術』・『手品の技術』・『経営の技術』となるが、言葉の意味は変わらない。意味の一体化は、偶然起こったのではない。それは、人間の文明の歴史に源を持ち、多くの社会の参照となる有名な辞書に記録された。

たとえば、ウェブスターの New World Dictionary では、Art は “1, human ability to make things; 2, Skill; craftsmanship, 3, Any specific skill or its application[the art of making friends] (1、人間の物を作る能力、2、技

能一腕前、3、具体的な技能またはその応用（友人を作る技能）”となっている、この3つは、その後
に続く特別な意味以外に、一般的な意味での芸術を意味する。Scienceの語に移ると、“2 systematized
knowledge derived from observation study, and experimentation carried on in order to determine the nature of
principles of what is being studied(研究されているものの性質又は原理を決定するために、観察研究と
実践から引き出された体系化された知識)”という特別な意味の他に、“5 skill or technique based upon
systematized training [the science of cooking] (体系化された訓練に基づく技術または技能 [料理の科学])”と
いう一般的な意味を見いだせる。ここでは科学は一般的な意味の『芸術』と同じである。一方、technic
という語は、“the study or principles of technology, an art, or the arts (テクノロジー、芸術あるいは人文科学
の原理の研究)”の意味である⁵⁾。

ウェブスターでは『技術 (Technic)』は、ギリシャ語の『Techne』が語源とされている。『Techne』の
意味はテクノロジー、役に立つ術である。西洋の知識人の伝統では、『Techne』の語は、芸術と同一と
されていた。古代ギリシャ文明では Techne は非常に幅広い活動を含む言葉であった。現在我々が芸術
部門と理解しているすべてのものだけではなく、応用・工業・建築・戦争・農業・薬学・航海などを含
んだ学問であった。このように、古代ギリシャの時代の Techne の概念は、芸術・科学・テクノロジー
の前身であり、その後この3つの活動分野のグループが革命を起こし、18世紀のヨーロッパで分かれ
たのである。

古代ギリシャ文明は、西洋文明の根本であり、源である。とは言え、ヘレニズム文化はアフリカ大
陸、アジア、インド亜大陸にまで広がりを見せた。ヨーロッパを除いて、この Techne の概念の対応語は、
北アフリカと中東のイスラム文明、インド文明に見出すことができ、更に東南アジア地域にも影響を
与えた。しかしながら、我々の一番の関心事は、近代的な意味での芸術・科学・テクノロジーが形成さ
れた西洋文明である。

ヨーロッパで Techne という語に対応するのは、ラテン語の Ars であり、それはまた技術、即ち役
に立つ術を意味する。10世紀のヨーロッパでは、Ars は2つのグループに分けられる。即ち、Artes
Liberales と Artes Serviles である。この分類の基礎も古代ギリシャの概念に基づくものである。その理
由は、Techne に含まれる非常に多くの技術の中に、より高く、より重要と見なされる技術が存在した。
Mousike Techne、即ちミューズ女神の芸術である。Artes Liberales は、文字通り独立した人間にふさわし
い技術である。それは高い文化を意味し、最高・主要・繊細さ・学識がある・貴族という意味を内包し、
自由人や階級が高い層に相応しい。一方の Artes Serviles は召使の芸術の意味で、肉体労働者をあてにした、
手を使う職業の意味を内包する低い文化を意味する。

Artes Liberales は文法・弁証法・修辞法・算術・幾何・音楽・天文学の7つの専門分野から成り立って
いる。この7つの分野は、その後三学科（文法・弁証法・修辞法）と四学科（算術・幾何・音楽・天文学）
と呼ばれるグループに分けられた。この三学科は16世紀には人文科学 (Humaniora) の分野を語源とな
る Humanitatis と呼ばれていた。その7つの専門部門の中で、芸術のカテゴリーに含まれるのは音楽だ
けであり、修辞法も含まれるかもしれないとはいえ、その他は科学の部分である。絵画・彫刻・建築の
ような様々な芸術の部門や、武器製作・交通手段などのテクノロジーの部門は Artes Serviles に含まれる。

ルネッサンス時代に入ると、Liberal Arts の概念について意味のある変化が起こった。変更の先駆者となったのは、レオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519）であった。彼はイタリア人画家であったが、また建築家・技師・科学者としての能力も兼ね備えていた。このような能力を備えていたレオナルドは、絵画の技術が Liberal Arts に入れられるよう闘った。そのため、彼は絵を描くためには、数学の知識、特に遠近法や解剖学のような高い理論的な知識が必要だと主張した。彼はまた、絵画が人間の態度や顔の表情を通して、人間の行動を示すことで道徳的な目標に至ることができることから、詩とも同じように扱われることを望んだ。こうした様々な主張を通じて、16世紀に絵画は Liberal Arts の一員に昇格した。16世紀にはまた、1562年にヴァザーリによってフローレンスに最古の絵画アカデミー、アカデミア・デル・アルティ・デル・ディゼーニョ（Akademi del Disegno）が設立された。

当時、ヴァザーリは既にデザイン（16世紀のイタリアでは絵画を意味した）を『最も美しい芸術（Le art del Disegno）』と呼び始めていた。しかし彼はまだ絵画を、彫刻や建築を含めた1つのものと主張していた。17世紀になるとフランスで、1648年にルイ14世が王立芸術アカデミー（Academie Royal des Beaux Arts）を設立したことにより、芸術の第一の本質である美の価値が確認された。このアカデミーでは絵画と彫刻が教えられ、その後1671年には建築が含まれた。この段階で、美は『芸術』の能力を統一する要素であり、同時に他の種類の能力と区別する要素でもあると見なされるようになっていた。そうではあっても、フランスの『Beaux arts』の概念は、まだ造形美術の分野に限られていた。

18世紀になってフランスとイギリスの『美しい芸術』という構想を取り入れた、特にドイツの思想家たちを通して、近代美術のシステムが形成された。フランスとイギリスのアカデミーが音楽と文学を区別して、『造形美術』としてのファインアートの概念に責任を負う一方、ドイツの思想家たちは、美の価値という意味で、造形美術・音楽、そして文学を1つのまとまった要素と見なした。それ以来、ファインアートの概念は、絵画・彫刻・建築の研究以外に、音楽と文学も含めるようになった。それに続く段階、即ち19世紀と20世紀には、その5つの芸術部門に、演劇・舞踏・映画が加わり完全なものとなった^⑥。

上記の解説から、芸術（Seni）の概念は、現在の我々が理解しているように、19世紀になって初めてヨーロッパで形成されたのは明らかである。ファインアートの概念は10世紀半ばのヨーロッパの『Liberal arts』と、古代ギリシャの『Mousike techne』という用語を継承したものである。このことについては、『造形美術』に関連した奇妙なことが見出される。造形美術は、まず、16世紀に低い芸術のリストから外れ、次に、社会的・知的地位の向上を経て、Liberal arts のリストの中で承認された。そして第三に、それがファインアートのリストを大きく支配したので、元来 Arts Liberales を構成していた音楽と詩がしばしば追い落とされる結果となったことである。現在に至るまで、英語のファインアートの意味は常に絵画と彫刻に結びついている。とはいえ、Liberal Arts の概念はまったく失われたのではない。我々はまだ言語学・文学・哲学・歴史学、そして社会学を研究する人文科学の概念を持っている。

このようにして、『芸術（Art）』と『芸術家（Artist）』という言葉が見出された。それなら、ヨーロッパでは『科学（Science）』と『科学者（Scientist）』はいつ体系化したのだろうか？『科学者』という言葉は、19世紀、つまり1840年にウィリアム・ヒューウェルによって、新たに見出された。科学に関する記念碑的概説『The philosophy of the Inductive Science 1840』の中でヒューウェルは次のように記している

『We need very much a name to describe a cultivator of science in general, I should incline to call him a scientist. Thus we might say that an Artist is a Musician, Painter or Poet, a scientist is a Mathematician, Physicist or Naturalist (我々は一般的にいう科学に携わる者を示す名前を非常に必要としている。私は彼を科学者と呼びたいと思う。そうすれば我々は芸術家とは音楽家・画家あるいは詩人であると、科学者とは数学者・物理学者あるいは博物学者であると言えるだろう⑦)』ヒューウェルがこう記したのは、科学が職業として現れ始めた時代だった。それより前に、未来の科学者を教育する科学アカデミーが生まれていた。このことでは、1794年に科学と工学の学校、エコール・ポリテクニク (Ecole Polytechnique) を設立したフランスが先駆者であった。続いてドイツで、1826年に化学の学校、ギーセン大学が設立された。科学の革命に大きく貢献したイギリスは、科学の教育の面ではドイツとフランスに後れを取っていた。主要な2つの大学、オックスフォードとケンブリッジでは、当時は数学や自然科学に関心を持たなかった。この2つの大学は文化の基盤としての古典の教育にあまりにも確信を持ち過ぎていた⑧。

『科学』という言葉は、確かに19世紀以前に使われ始めていた。1666年にルイ14世により設立された科学協会は、王立科学アカデミー (Academie Royale des Sciences) と名付けられた。しかし、このことはまだヨーロッパでは一般的になっていなかった。イギリスでは17世紀に、フランシスコ・ベーコン (1561-1626) が、人類の生活を向上させるために科学の使用を推進していた時、まだArtesという言葉を使っていた。『Now among all the benefits which could be conferred upon mankind, I found none so great as the discovery of new arts, endowments, and commodities for the bettering of man's life (人間に授けられた恩恵の中で、私は人間の生活をより良いものにするためには、新しい人文科学・才能・日用品の発見以上に素晴らしいものを見いだせない) ⑨』1660年にイギリスで科学協会が設立されたが、王立協会以外では『科学 (Science)』という言葉は使わなかった。ニュートンが1687年に有名な科学書『プリンキピア』を執筆した時も同様で、彼は『自然哲学の数学的原理』というタイトルを使った。『自然哲学』という用語は、イギリスでは18世紀まで使われていた⑩。

特別な活動としての技術は、18世紀末から19世紀初めにかけて発展した。1794年に最初にフランスで理工科学校が設立されたのに続き、ヨーロッパの他の国々でも技術学校が設立された。19世紀の終わりまでに、ヨーロッパのほとんどの国々は、それぞれの技術学校を持つようになっていた⑪。

上記の解説から、芸術・科学、そしてテクノロジーが分かれたのは、新しい現象であると結論付けることができる。この現象は18世紀の終わりから19世紀の初めの産業革命と同時に現れた。成長したばかりの産業社界は、分業と専門化された仕事を要求することにより生産過程を発展させた。この社会的分化の過程は、芸術・科学・テクノロジーが分かれた第一の原因の一つである。このことにおいて、科学とテクノロジーは工業化には不可欠な部分であり、また両者は生産体系の中で主要な手段である。一方、芸術は工業化とは異なる関係を持っていた。この違いが工業化した社会の生活の中での『2つの文化』の存在という印象を浮かび上がらせた。

産業化した社会における芸術・科学、そしてテクノロジーの統合と分解

産業化した社会の芸術には3つのカテゴリーがある。この3つのカテゴリーは表面的には高い芸術

(Artes Liberales) と低い芸術 (Artes Seriles) を分ける古典的な伝統の継続を見せている。その3つのカテゴリーとは高い芸術 (High Art)、中間の芸術 (Middle Art) そして低い芸術 (Low Art) であり、それぞれのカテゴリーは、産業の過程とは異なる関係をもっている。芸術のカテゴリーと産業の関係が深いほど、科学技術との統合の度合いも高くなる。逆に産業との関係が浅いほど、科学技術との統合の度合いも低くなるのである。

19世紀には、芸術と工業の出会いは結果的に衝突を生み、一方で芸術の自立が強まり、他方で新しい芸術の種類が生まれた。大量生産の機械の発明で、既に産業界は芸術の領域に手を延ばしていた。以前は希少だった芸術作品は、複製の技術によって、標準の品質をもつ大量生産品となった。この芸術の『民主化』の過程に気付いた芸術家グループは、対決姿勢をとった。彼らにとって芸術作品の機械化と標準化は、芸術の継続性に対する深刻な脅威だった。美の価値の優位を大衆の感覚で決定するのは不可能である。その『危険』を避けるために、芸術家グループは、芸術の自立を言明した。彼らにとって、芸術はそれ以外の、どのような利益にも奉仕する義務はない。以前の時代には、芸術は常に宗教者・貴族・政治家、そして商人など、美の価値とは関係のない目的的手段として使われていた。故に、芸術は足枷であり、活動空間を規制すると見なされる旧時代の束縛から自らを切り離した。芸術の目的は絶えず美の価値の水準を上げることである。その関係から、芸術は高く掲げるべき価値として、革新・オリジナリティ・創造性の規範を作り出した。

こうした見方は、近代芸術に基づいた見方であり、19世紀の後四半世紀頃に結晶化した。モダニズムは、また、そののみが時代を代表する最も正しい唯一の芸術であると主張した。西洋社会では、自立的な芸術がレベルの高い芸術とされたが、それは18世紀の『ファインアート』を継承したものであった。逆に、既に産業に屈した芸術は芸術産業、文化産業となり、それどころか、しばしばまったく芸術とは見なされなかった。産業を内に含んで生まれたこうした芸術は、大衆芸術あるいはポップ芸術と呼ばれ、ポップミュージック、ポップ小説またはポップ文学、ポップ演劇、ポップ映画など、大量生産的な性格を帯びていた。ポップ芸術に与えられた低いステータスは、芸術の精神つまり霊が失われたことによるものであった。芸術家が商品となり経済の要望と供給という法則や大衆の低い好みに屈した時、その芸術は十把一絡げの芸術 (キッチュ) になるのである。

この二種類の芸術の間には、その中間に位置する芸術のカテゴリーが見出される。この第三の芸術も芸術と産業との避けることのできない出会いから生まれた。その出会いは19世紀に既になされていたが、20世紀の初めに新たに職業として出現した。それは20世紀の初めに、デザイン (産業) という定着した名前を持つまで、産業芸術 (インダストリアルアート)、装飾芸術、応用芸術と呼ばれた。

その過程から見て、デザインは工業製品に美を適用するという、産業側の必要性の結果として現れたものである。同じ立場でも、大衆芸術における芸術の商品化とは異なる。故に、デザインの誕生には、衝突の色合いはない。一般的にデザイン学校は、『ファインアート』の学校から生まれたか、あるいは芸術家・技師・産業資本家が合同で設立したものである。また、デザイナーがデザインをする対象は、日常生活で使用されるものであり、しばしば芸術としての意味を含んでいない。

更に、中間のカテゴリーに入るものとして、工芸（クラフト）がある。工芸とデザインの共通性は、両者が使用対象の生産過程に係わることにある。一方、その相違点は、デザインが絵画/スケッチ・写真・図表・言葉や数詞の専門化、更にはモデルに至るまでデザインができた時点で終了するのに対し、工芸は対象、即ち使用される製品となって終了するという点である。デザインの過程では、製品は製造過程を経て具体化されるが、工芸は原材料の段階から最終の製品までの作業である。歴史から見ると、工芸は過去の時代の Techne の伝統、それどころかさらに古い前史時代からの伝統を引き継いだものである。工芸の興隆は、機械で作られた工業製品ではなく、人の手で作られたものに対する産業社会の憧れに支えられている。我々の伝統は、社会がまだ『芸術』という言葉を知らない頃に始まった伝統である。故に、完成した工芸品には、しばしば宇宙のシンボルや伝統的な知恵が詰まっている。

この芸術の3つのカテゴリーからは、自立的な芸術、即ち近代芸術は産業から分かれただけでなく、産業の重要な道具である科学とテクノロジーからも距離を置いているのが見える。科学と文学が分かれたことについての C. P. スノーの解説は、経験主義的な観察に基づいたものであることがわかる。『2つの文化』の存在についての解説は制定の面からは、正しいと思われる。とはいえ、歴史的に見ると、近代芸術の第一の伝統は、科学とロマンティズムでありであり、両者が支配していたことを示している。近代芸術と科学技術の分化は外面的には正しいが、その精神面からは正しくない。

19世紀のヨーロッパは科学の世紀であった。当時の知識層は学問とテクノロジー、そして科学技術大学を経由した『進歩』構想を確信していた。19世紀に誕生した近代芸術も同じ基盤に立ち、進歩と芸術大学の構想を信じていた。1874年に近代芸術の誕生の幕を開けたフランス印象派は、マクスウェルの光理論を芸術家が解釈した成果である。続いて20世紀になると、キュビズムが芸術作品の制作の中で論理に接近し、しばしばアインシュタインの相対主義理論と関連付けられた。未来派の芸術家はテクノロジーと機械を賞賛した。一方、シュールレアリスムはアンドレ・ブルトンにより、フロイトの精神分析理論に源を發した芸術様式と解説された^②。

もう一方で科学とテクノロジーは、アイデアの豊富さと創造性の面で芸術と繋がっていた。社会においては、想像力・直観・不条理は常に芸術に結び付けられ、理性と論理は科学とテクノロジーに属するものとされていた。現実では、科学とテクノロジーは問題を解決し、新しい発明品を作るために、想像力と直観が必要とした。芸術作品の創造の過程で、心理学を通じて想像力・直観・不条理を駆使する方法は、しばしば科学技術の発展にとって、段々必要となる創造過程のモデルになった。

20世紀は驚くべき科学技術の革命を記録している。運送・伝達・情報のテクノロジー部門での新しい発明は、既に世界の顔を変え、同時に世界を一つにした。とは言え、世界はまた徐々に圧迫を感じ反目しあうようになった。生活のすべての面で、機械の発展は速度を速め範囲を広げたが、それはそのまま一転して個人を攻撃するようになった。このことでは、多くの哲学者たちが、人間は物質的システムと知的システムの奴隷になり、麻痺していると述べている。それは、この知性自体が、現在人間が作った道具を使って逆に首を絞めているからである。その結果、現代の人間の生活では、機能性が増えた機械の只中で、人間が段々疎外されていくというパラドックスが見られても、驚くに当たらない。

ここで芸術は、社会的な影響と科学技術の文化のバランスをとるものとなる。合理的/テクノクラートがあらゆるところに参加して人間性を失わせる圧力を強めるなら、芸術は人間らしさを宣言する。近代芸術においては、芸術家グループの反応は対立的な態度である。彼らは困惑させ、圧力をかけ、あるいは個人を疎外するすべてのものに抵抗する。芸術家の多くは通常、警戒感をもち反動的な態度で行動し、それ故、近代芸術は非常に革命的に見える。近代美術は出現した初期以来、自らを資本主義的な産業社会体制に対する一番の原告の立場に置いてきた。

芸術家グループの攻撃的で革命的な姿勢は、様々な事柄に対する抵抗に見られる一彼は既に伝統となった価値や作品に抵抗する。彼は我々が知り、操作し、制御する世界に抵抗する。彼は、楽な暮らしに馴らされた公衆に抵抗する。この抵抗と反抗の姿勢は、より広い角度から見れば、自由運動の具体化である。近代芸術は自らを非人間的で抑圧的な現代文明の性質から解き放つことを望んでいる。それはまた、世界で増産される工業製品の重圧から逃れることも欲している。この中で芸術は、文化と自然・理性と感情・機械的なものと想像的なもの・現実と夢・作られた現実と真の現などの調和とバランスを作り出すことを望む^⑬。

芸術はまたデザインと工芸を通じて、科学技術に人間性を与える。現在、我々の周囲に見られる日用品の多くで、デザインが関わらないものは無い。デザインの及ぶ範囲の広さは、次のようなものを含む工業デザインに見られる。(1) 人や物がある場所から別の場所へ運搬する道具に関わる運送デザイン—自動車・機関車・飛行機・船舶/小船を含む。(2) 住居あるいはその他の建物に配置される、道具一式に関わる家具のデザイン—電灯・バスタブ・台所用品・机・椅子・本棚・キャビネット・大時計・ラジオ・応接セットなどの家具が含まれる。(3) ボールペン・腕時計・財布・カメラなど、その多くが堅く小型の日用品に関わる一道具のデザイン。(4) 兵器のデザイン (5) 服飾デザイン (6) 玩具のデザイン (7) 書籍のデザイン。工業デザイン以外に、まだインテリアデザインとグラフィックデザインの部門がある。これについては、有名なデザイナー、ヴィクター・パパネクがデザインの目的を「人間と器具の環境を変え、更に人間自体を変える」ものと定めたのも不思議ではない^⑭。

現在デザインは学際的な分野とされる傾向にある。故に、芸術・科学、そしてテクノロジーの統合に関しては、デザイン以外により良い証拠は無いようだ。デザインリサーチソサエティという機関は、デザインの仕事を2つの理由から学際的な分野としている。まず、デザインは、ファッション・建築・工学(エンジニアリングデザイン)・テクノロジー(機械のデザイン、エレクトロニクスのデザイン)のように芸術と産業の様々な分野に存在すること、次に、それが、人間工学・社会学・美学・心理学など様々な科目の情報を融合させたものであることである^⑮。

反動的な近代美術や産業と結びついたデザインの姿勢とは違い、工芸は自然のリズムに従った芸術品や日用品を作り出す。古い伝統の継承者として、工芸作家は素材の性質を重視し、作品にシンボルと共同体の神話を用いて意味を持たせた。このようにして、工芸はキュレーターの態度で産業社会に人間性を与えたのである。つまり、伝統の価値を継承し、守り、古くからあるものを現代の変化に適応させたものにし、文化を自然に近づけ、共同体と一体化させた。

近代的テクノロジーの発展は、発表の道具・複製そして芸術の購買力を広げる流通手段を提供する。それは交通機関と、新聞・ラジオ・テレビ・ビデオ・コンピューターのようなマスメディアを通じ、芸術の商品化で利益を得つつ、芸術がより広く公衆の手に届くことを可能にした。テクノロジーの助けを借りて、芸術は全世界に広がった。更に、マスメディアは、映画・テレビ・ビデオ・コンピューターといった新しい芸術を生み出した。

その発展の影響は、大衆芸術に最も貢献した。現在、大衆芸術は非常に大きな投資と労働力を巻き込んだ国際的なスケールの文化産業である。しばしば芸術を商品化し、文化的使命より経済論理をより優先させたと批判されるが、大衆芸術の社会的・文化的な影響は、国境・民族・社会的階級、そして宗教を越えた非常に広い範囲に及んでいる。このことにおいて、大衆芸術は世界の文化を画一化する力であると言っても言い過ぎではない。それはある民族の文化の特徴を変え、新しい道徳を作り、それどころか更に、生きる姿勢や世界の見方を形成するのである。

ビートルズの全盛時代、アメリカのマスメディアは、メンバーの一人ジョン・レノンが自分たちはイエスより大物であると述べたことを取り上げたことがあった。この表明は、確かに論争を引き起こしたが、その一方で、人々は世界中の若年者層におけるビートルズの魔力を否定する力はなかった。この音楽グループの存在は常に熱狂を巻き起こした。髪型・服装・ライフスタイルはあらゆるところで真似られた。更に彼らは、ヘドニズム的価値観を持つ世代、フラワージェネレーションと呼ばれる世代を誕生させた。購買力がより大きく素早く変わった現在では、音楽・映画・ファッションなどのアーティストと関連する公演・行動・ゴシップやその他のレベルの低い事柄が、常に様々な形態のマスメディアで準備されている。故に、暴力文化・自由文化・薬物乱用・犯罪行為・ABG（訳注：Anak Baru Gede= ティーンエイジャーになったばかりの未成年）のライフスタイル、ヤッピーなどの様々な社会現象が大衆芸術の影響と結び付けられても驚くにはあたらない。

インドネシアの芸術と将来の論議

産業文化の流れは既にインドネシアを含めた全世界に広がっている。現在我々が産業社会に向かう道程にある時、先進国では既にポストインダストリー社会の時代に入っている。変化は発展途上国だけでなく、先進国でも起こっている。以前は産業社会の基盤となっていた仮定・価値・規範、そして姿勢は、現在既に修正され再評価されている。

この演説の初めに触れたように、20世紀の終わり頃、インドネシアは経済・政治・社会、そして文化など、ほとんどすべての次元に及ぶ二項対立の問題に直面していた。この傾向を作り出した原因は、地域的な傾向の流れが世界的な傾向の流れにであったことにある。このことを文化の次元から見る時、近代芸術の制度が我々の生活の制度に入ってきたことは、そのみ単独の現象ではない。それは20世紀の初めから現在に至るまで、インドネシアで成長・発展し始めた産業文化の変革全体の一部である。

我々は『芸術 (Seni)』と『芸術家 (Seniman)』という言葉が20世紀の最初の20年目に知り始めた。文学者や画家の作品集は、30年代の初めに成立した。『真面目な』芸術と『安手の』芸術の差は、50年

代には既に広がっていた。『造形美術 (Senirupa)』という用語は、日本占領期の 40 年代に、一方『ファインアート』を翻訳した『純粹芸術 (Seni murni)』という用語は 60 年代に造形美術学校を通して現れた。『デザイン』という用語も 60 年代になって現れたが、その理由は、それはそれ以前には『装飾芸術』あるいは『応用芸術』の用語が使われていたからである。最近の 10 年・20 年になってしばしば使われるようになったのは、不思議なことである。

このようにまた、東洋—西洋、近代—伝統、モダニズム—大衆芸術、全世界—国の独自性、世俗—精神、グローバル—ローカルなど、様々な価値の衝突についての論議が、インドネシア文化のダイナミズムを賑わせている。これらのテーマは、現在に至るまで常に関わりを持っているように思われる。それは、これらのテーマが現代の文化の中心にある問題に触れているからである。この機会に私は、多分まだ研究されていない話題を提示したいと思う。それは産業社会の芸術システムの三項対立である。

芸術の現象は、他の生活の場合と同様、多次元でマルチリレーションな現象である。しかしながら、産業社会では、芸術の様々な次元が粉々に割れて、単独の次元を持ちながら、互いに他から離れようとしている。その 3 つとは、美学の次元にある近代芸術、実用・機能重視の次元にある産業芸術、商業次元にある大衆芸術である。この三項対立は現在に至るまで常に存在する深い谷間を埋めることができない。三項対立は概念としては西洋の産業社会で生まれたが、産業文化システムの中で制度化して他の部分に広がっていった。

近代美術では、美学の次元のみの範囲に限定することが、芸術のアイデンティティを言明する定義となっている。近代芸術は美学の次元を通して自らが独自性を持ち、類がなく、他の制度にはない貢献ができると想定する。このことでは、近代美術は既に何千年もの歴史の繋がりを断ったかのようである。それは何十世紀もの間、芸術が文化全体の不可欠の部分であり、科学・道徳・宗教、そして社会生活を統一していたことを忘れている。現実には、近代美術はその歴史を通じて、宗教の次元・道徳の次元・科学の次元・テクノロジーの次元、更に政治経済の次元といった他の次元から、無菌状態であったわけではない。

実用性—機能性を強調するデザインについても同様である。それは美学の次元を過小評価する傾向にあった。その活動方法の法則から見て、デザインは確かに実用性—機能性の制約を解くことが要求される。しかし、一度通常の技術の仕事の罫にかかると、多様な美学の可能性は退けられる。そしてそれは作品の持つ人間性の値を下げることを意味する。また、産業との融合は工業製品の社会的影響を批判する態度を弱めるものではない。デザインの仕事は、他の職業にも増して、環境保護や汚染削減などの活動や、その他の工業製品の良くない影響に対する責任に参加することが求められている。

第三の破片、即ち商業次元にかかわる大衆芸術は、単に芸術と産業の一体化ではなく商品としての芸術をもつ産業である。大衆芸術は産業として、製作者・生産手段・生産過程、そして流通経路システムを巻き込んだ複雑な組織体系をもっている。現在大衆芸術は非常に多くの消費者を掴むのに成功している。世界がテクノロジー革命と社会革命でひっくり返り、人々が矛盾と困惑に直面している状況の中で、人々は手がかりとして自己のアイデンティティを必要としている。こうした状況の中で、大衆芸術

は、スターやアイドルを提供する。音楽・映画・ファッションといった芸術に携わる者は、大衆芸術産業で作られた神話に包まれたスターである。故に、産業が売れるものは芸術だけでなく、ライフスタイルも含まれる。美学・道徳・社会性の次元に対する大衆芸術産業の無関心は、既に世界的なスケールの文化の影響を与えている。

西洋産業社会の芸術システムの三項対立が、インドネシアの産業社会に浸透するのは避けがたい。現在の経済状態が変化し、商業と自由経済の境界が失われる傾向にあつて、世界的な制度の介入が徐々に攻撃力を強めている。現実では、モダニズムの概念はインドネシアの知識人層の世界観を強く支配している。近代的価値と伝統的価値の衝突の存在を見せる様々な論争では、ほとんど常に勝利するのはモダニスト層である。

とは言え、芸術家たちは実践に当たっては一故意であるか否かには係わらず一常に対立する二極を組み合わせる統合力を発揮する。芸術の自立という概念は、まだ我々の文化にとって異質なものに感じられる。この統合力の実現は、美学の次元と宗教の次元を融合したアフマド・サダリ、タウフィク・イスマイル、クトウィジョヨなどの芸術家の作品に見られる。この90年代には、若い芸術家たちの間に、美の質を損なわずに道徳・社会性、そして文化に留意するよう強く発言する傾向が見られる。大衆芸術においては、例として、ピンボやロマ・イラマに見られる宗教の次元にある音楽や、社会性の次元にあるイワン・ファルス音楽が挙げられる。

こうした実践から、我々はインドネシアの芸術現象を再評価し、概念化することができる。現実の状況に基づいた公式化は、非常に必要とされている。その理由はインドネシア文化に不変の要素・質・形態、そして性質、即ち過去の遺産と現代の新しい価値の間の発見・接触・交差の過程を経て生まれた文化のベールを剥ぐことができるからである。

現在のような開発の時代に、芸術は贅沢ではない。それは人間が仕事の非人格化・生活の背景にある画一化・マスメディアによるプライバシーの侵害、そして消費社会に足枷をかける説得の中で、自分を見出す助けとなる。芸術はしばしば人間を脇に押しやる開発の中で、疎外されるリスクとの均衡を保つ。文化が知られて以来、統合の機能をもつが故に芸術は存在した。芸術は、まだ社会生活と一体であった時から、共同体が経験する文化を直接表現し、その生活全体に君臨する神聖な要素を取り上げ、統一して意味のあるものとした。この役割は、現在生活全体を画一化し、人間のアイデンティティを根本から取り去る世界文明の攻撃の只中で徐々に必要とされている。+

- ① Snow, P.C. 『The Two Cultures and The Scientific Revolution』、Snow P.C, 『Public Affairs』(Macmillan, 1971) の 14-15 ページ
- ② Stites, Janet 『Border Crossings, A Conversation in Cyberspace』 OMNI, Vol.16No.2 November 1993, 39 ページ
- ③ Brockman, John 『The Third Culture, Beyond the Scientific Revolution』 (Simon&Schuster, 1995) 17-19 ページ
- ④ Ronan, Colin A, 『The Cambridge Illustrated History of the World's Science』 (Cambridge University Press, 1983) 10-11 ページ
- ⑤ Beufeldt, Victoria 『Webster's New World Dictionary, Third College Editions』 (Prentice Hall, 1991) 参照
- ⑥ この説明について、私は下記の書籍の参照を用いた。
Kivy, Peter 『Essay on The History of Aesthetics』 (University of Rochester Press, 1992) 及び Munro Thomas 『The Arts and

- ⑦ Their Interrelations, Revise and Enlarged Edition』 (The Press of Case Western Reserve University, 1969)
- ⑦ Brown, Hanbury 『The Wisdom of Science, Its Relevance to Culture & Religion』 (Cambridge University Press, 1986) 31 ページ
- ⑧ 同書 31 ページ
- ⑨ 同書 4 ページ
- ⑩ 同書 21 ページ
- ⑪ Buchanan, R.A. 『The Power of the Machine』 (Viking, 1992) 224 ページ
- ⑫ Richardson, John Adkins 『Modern Art and Scientific Thought』 (University of Illinois, 1971)
- ⑬ Dufrenne, Mikel 『Aesthetics and The Science of Art』
Jacques Havet 『Main Trends of Research in the Social and Human Science』 (Unesco, 1978)
- ⑭ Walker, John A. 『Design History and the History of Design』 (Pluto Press, 1989) 32 ページ
- ⑮ 同書 35

アジア調査インタビュー 1

後小路雅弘

2014年6月23日 10:30～12:30

Interview: ジム・スパンカット Jim Supangkat へのインタビュー

@ Saka Bistro & Bar, Bandung

インタビュアー

森仁史

山崎剛

後小路雅弘

堀川理沙

武夢茹

Dikdik Sayahdikumullah

孔井美幸

森仁史による趣旨説明

U (後小路): 今、森先生がお話された日本の場合と同じ様なことがインドネシアに起こったかと思うが、西洋の Fine art が入ってきて変化したこと、あるいは変化しなかったこととはなにか。

JS: インドネシアでは、日本のように国が美術を統一して規定する制度や施設はない。500 もの民族がそれぞれの伝統やアートに対する固有の理解をもっているため、一つの制度でもってアートを分類することは非常に難しい。また、それぞれの民族で西洋美術とは関係なく独自のハイアートとロウアートのヒエラルキーが存在する。例えばクリス（聖剣）はハイアートに分類されるし、バティックにも摩訶不思議なパワーがあると信じられている高級なバティックと一般大衆用という序列が存在する。

H (堀川): クラフトに関しては、統一された制度が存在しないということですか。

JS: いえ、近代的なものと伝統的なものを区別するための制度も存在しない。それぞれの民族でそれぞれ固有の制度があり、たとえばジャワでも、バタックでも、それぞれに異なるヒエラルキーがある。国家が規定したアートを分類する制度がないところが日本と異なる。19世紀以前にはインドネシア国家そのものが存在しなかったからね。

M (森): では、インドネシアではそのような制度を設けることは不可能なのですか。

J: ほぼ不可能だろう。インドネシアは日本で歴史的に使われていた「芸」のような言葉は存在せず、それぞれの民族の伝統においてアートという言葉は存在しなかった。そして今日にいたるまでアートの理解はまだ十分に発達していない。

H: でも、あなたはカグナン (Kagunan) という用語を使っています。

JS: カグナンでさえも、19世紀以降に西洋のアートを翻訳してできたものだ。

- U：500の民族それぞれに美術のヒエラルキーがあったということだが、それぞれの民族には「美術」という制度が来る前に固有の用語はあったのか。
- JS：アートを指す用語はなく実践があったただ、アーティストという言葉やアートの制作に向かう感覚を表す言葉はあった。非西洋圏では、日本と中国、韓国以外の全ての地域では同じようにアートを指し示す用語が存在していなかったと思う。日本と中国では、物をつくることを超えた行為として絵画制作が認識されていた。宗教や哲学、文学と同等の行為として。一方で、インドネシアではコミュニティを祝福する行為として建築、日用品、衣装がつくられていたため、絵画制作のように観照的な行為としてみなされてはなかった。
- H：東南アジアの近現代美術の文脈ではアーティストが伝統的なクラフトを取り入れることは行われていたが、その逆もあつたのではないか。職人が自らの制作の境界線を打ち破ってアートのものをつくろうとしたことはなかったのか。
- JS：確かにアーティストによっては伝統的な感受性でもって新しいアートのものをつくっている者はいる。私はそれを *subversive sensibility* とよんでいる。だが、そのようにして作られた作品を見極めるのは難しい。例えばナショナルは17世紀の伝統に基づいていわゆるコンテンポラリー・アートとよばれるものをつくっている。こういったアーティストが伝統をどのようにして取り入れて近現代的なアートをつくっているのかまだ十分に研究されていない。インドネシアでは、近現代美術の議論はなされるが、アーティストがどのような感受性でもって表現しようとしているのかは十分に議論されていない。ここでは、現代美学についての理解そのものがまだ未熟である。
- U：アムリ・ヤーヤ (Amri Yahya) はどうか。日本でなら工芸に分類されるようなアーティストだが。
- JS：そこが問題だ。LEKRA (インドネシア共産党傘下の文化団体) の時代には、アーティストは伝統的な要素を作品に取り入れるよう強制されていた。だが、それはモチーフや図像的なものに限定され、伝統的な感受性については考慮されなかった。スハルト政権によってナショナル・アイデンティティ形成のため同様のことが繰り返された。アムロスやスマトラ島出身のアムリ・ヤーヤといったアーティストが活動していたころだ。アムリ・ヤーヤは、西スマトラの伝統に根ざしていたにも関わらず、ジャワのバティック模様を作品に取り入れていた。ジャワ文化は歴史的に主流を占めていたからジャワの伝統的なデザインはとりわけアーティストに人気であった。ただそのような折衷は美学の言説に基づいておらず、政治的な影響で起きた現象であった。今日に至るまで日本のような美術制度は存在せず、美学的な現象については研究がなされていない。
- H：インドネシアのクラフトの状況は、日本よりも有機的なものではないか。
- JS：日用品の形式でアート作品を作るのがクラフトの概念で、それがどのようにファイン・アートたりうるのか。クリス (聖剣) は魔術的なものだ。それは実際美術作品だ。それらは、ハイ・アート、ハイ・カルチャーとして考慮されるべきなのだが、インドネシアには研究者がいないのだ。インドネシアでは、今日においても西洋的な美術概念に支配されている印象を受ける。日本の方がずっと発展している。例えばナショナル・ギャラリーは、1万5千点もの所蔵品があるものの、それらの解説はオランダ語表記のままである。つまり近代以降まったく更新がなされていないということだ。考古学や人類学、民族誌とは状況がまったくことなる。包括的な制度もシステムもまったく存在しない。美術史と美学の蓄積によってやっと言説としてアートは体系化されていくものなのに。
- M：今はそのような制度をつくっていく過程にあるということですね。
- JS：まだ制度を確立する出発点であるといえる。人類学や考古学と共に美学も研究していく必要がある

る。インドネシアは政治的な影響で過去や伝統を美化しようとする傾向に学問が左右されがちである。私は西洋的な美学を理解したうえで、インドネシアにおけるそれぞれの民族のアートを見ていく必要があると思う。

A (孔井)：経済的な要因もありますね。高級な焼き物を作りたいアーティストも生活をしていくためにより売れる安価なものをつくらざるをえないという現状があります。

JS：もちろん、経済的な問題は確かにある。バリのように海外の企業が参入してきて伝統的な家屋建築やデザインを市場にどんどん送り込むというクリエイティブ・インダストリーがどんどん増えてきている。

H：ピタ・マハ (Pita maha) のひとたちが、職人的な伝統を現代美術の文脈へと移行する先駆的な存在かと思うが、わたしはよくわからないが、どのような位置づけなのか。

JS：ピタ・マハは作品を販売する目的で結成された団体だ。バリではそういった特有のアートの動きがあるが、他の地域の専門家には認識しにくい、独特のものだ。バリ伝統に根ざした感受性がそこには存在している。そういった団体についてもどのようにバリだけではなくその他の民族伝統の感受性を作品に取り入れて発展してきたのかについての研究はなされていない。絵画に限らず、彫刻や他のメディアに関してもそうである。クラフトについても研究はまったく手付かずのままで、西洋の伝統に強く影響を受けている。

H：ITB (バンドン工科大学) にはセラミックのコースがありますよね。

A：いまは、ファイン・アートに入っています。わたしはそこで学びました。インドネシアではすでに美術になっています。

JS：ファイン・アートとデザインはまた違う。現在の美術界では、盛んにグローバル・アートの可能性が注目を集めている。そこではコンテンポラリー・アートにつづくものとしてグローバル・アートが語られているが私は反対だ。コンテンポラリー・アートそのものが西洋的なアートの概念に基づいているものであり、かつてモダニズムの時代にインターナショナル・アートが叫ばれていたのと同様にコンテンポラリーアートの延長線上にグローバルアートがあることは誤りだ。その図式の中では、非西洋圏のアートの概念がどのようなものだったのかは見過ごされている。

M：日本では1980年代までの反芸術までは西洋的な芸術としての反芸術だったわけで、総合的には西洋的な美術の概念に基づいていたことになる。ポスト・コロニアリズムでは、西洋の対抗概念ではないものとして非西洋の美術をみていかなければならない。

JS：これからの課題としては、アートの概念を考える時に作品に即して研究するのではなく、哲学といった美学的要素を考慮しなくてはならない。人間の魂や人間の脳が感受する抽象的な現象について考えることで、アーティストが作品をつくる時にどのような感受性でもって制作しているかが分かり、それによって普遍的なアートの理解というものが存在していたのかどうも明らかになっていくのである。現在では、美に対する感受性は人間に普遍的に備わっていることが明らかにされている。そしてその美を表現する手法は多様である。日常生活の道具をつくることに応用されることもあるが、生活から独立したものを制作することに応用されることもある。日本における芸という言葉のように、現実に即して美の感受性がどのように存在していたのかを明らかにすることが必要である。西洋では過去何世紀にもわたって美学が発達してきたが、そのような西洋的なアートの概念を用いてインドネシアにおけるアートを考えていくことは有効だと思われる。

Y (山崎)：インドネシアでつくられた工芸品が西洋に輸出されることで、もともと存在していたヒエ

ラルキーが経済的な力によって変化することはあったのか。

JS：ヒエラルキーは大きく変わったとはいえない。ただ経済的な要因で衰退してしまった伝統的なアートはあるが、それぞれの民族の伝統そのものも常に変化してきているのである。かつてハイ・アートであったものが、今では庶民に使われるようになったものもある。

U：ありがとうございました。

アジア調査インタビュー 2

後小路雅弘

2014年6月20日 10:30 ~ 12:30

@Singapore Art Museum, café Dome

Interview: T. K. サバパシー Sabapathy へのインタビュー

インタビュアー

森仁史

山崎剛

後小路雅弘

堀川理沙

武夢茹

森仁史による科研共同研究の主旨と日本における工芸の歴史の説明

U (後小路): ファイン・アート、「美術」という考え方が日本に入ってきて、それ以前のあり方とそれ以後のあり方が変化し、もしくは変化しなかったわけだが、そこでは工芸というひとつのジャンルが鍵になる。そこでシンガポールとマレーシアにおける状況と比較してみたら何が見えてくるのか。

TKS: 十分な研究を行ったわけではないので詳細なことについて言えませんが、先生方の研究のようにアートとクラフトを区別した上で、それぞれのジャンルについて考える方法論は妥当性があると思う。例えばマラヤ語ではアートは新しくつくられた言葉で、スニ Seni もしくはスニ・ルキス Seni Lukis と翻訳される。調べていけばきっとこの言葉が一番最初に使われ始めた年代を特定することができるだろう。

私が思うには、この言葉が使われるようになった背景には、学校や大学で体系的な学問としてアートが教えられるようになったことがきっかけだと考えられる。大体 1930 年代、戦争が始まる直前だったと思う。興味深いことにドローイングやペインティングを教える際に、アートとアートではないものが区別され、「伝統的な技術」はアートではないものとして認識された。そしてその「伝統的な技術」はクラフトとして規定されたが、クラフトもアートと同じように学校で並行して教えられた。そしてクラフトの授業では、縫い物、材料の切り貼りといった手仕事の技術が教えられた。一方でアートでは水彩画など絵画技法が教えられた。

歴史的に、多くの東南アジア地域では、このアートとクラフトの区別に関して様々な議論をしてきた。私が思うにそのような議論はもともと 19 世紀もしくはそれ以前のインドで盛んであった。いわゆるクラフト復興運動というもので、森先生が説明された日本の状況に近いことが起こっていた。そこでは、ナショナルな文化としてクラフトが推進された。ウィリアム・モリスが提唱したアート・アンド・クラフト Arts & Crafts 運動は当時の英領植民地に多大なる影響を及ぼした。イギリス本国で提唱された理念が、植民地仕様に修正されたかたちで導入された。インドだけではなく、

東南アジア地域にも同様のことが起こったと考えられる。多くはないが、タイでこのような議論が記録されたものが出版されている。

とりわけ美術学校が設立されたときに、クラフトとアートの新しい概念が導入された。授業では、例えば仏像を彫ることと彫刻はどうちがうのかといった議論が起こった。タイでは、アートが国によって導入される過程で、クラフトと技術にとりわけ重きがおかれていた。シンガポールとマレーシアを考えると、重要となってくる資料は美術の授業で先生が使っていた教師用指導書だ。大体1910から15年の間に先生らによって作成されたマラヤ語のもので、その中に伝統的な技術やクラフト、アートについて彼らがどのように理解し、どのように生徒に教えていたのかが分かる。彼らにとって文化とは倫理観や道徳に根ざしており、善良な市民になるという目的が根底にあった。

だが、東南アジアでは日本と同じような明確なクラフトとアートの分類がなされていたとは考えにくい。なぜなら植民地運動の中では変化は、より強制的に急激に行われていたからだ。植民地以前と以後では断絶が起き、このような一見つながりのない歴史をどのように理解していくのかを考えていかなければならない。

その後美術学校が成立したときにも同じような議論は起きた。そこでは西洋画と伝統的な絵画そしてクラフトがそれぞれ別々の科目として並行して教えられた。それに加えて、ITBのように工学が盛んなところでは、デザインも導入された。日本では西洋からアートの新しい概念が導入され、それがどのように既存のアートに適合していったのか、それともしなかったのかという歴史にすごく興味をもった。クラフトという概念が生まれるには、既にアートという概念が存在していることが必要で、そのアートの対抗概念としてクラフトというジャンルが生まれたのだと思う。

日本で「古器旧物」という名称があったように、アートという概念が入ってくる以前にはクラフトという概念は存在していなかった。イギリスでは、ビクトリア・アンド・アルバート美術館のようにアンティークやクラフトを展示するところと、絵画を主に扱う美術館のすみ分けがなされている。つまりアートという概念が存在することの背景には、現代に至るまでアートでないものとの区別や分類がなされてきているのである。

そしてヨーロッパから日本への伝播や影響という一方向だけではなく、日本からヨーロッパへの影響も確かにあった。例えば陶芸家の濱田庄司はイギリス本国ではじめて楽焼などの陶磁器がハイアートで精神性のある普遍的な価値をもつものとして認識される契機をつくった。ジャポニズムとはまさにヨーロッパでこのような新しいアートの概念が生まれた頃に台頭した現象であった。だからヨーロッパがアジアに影響を与えたと同時にアジアもヨーロッパに影響を与えていたのだ。中国ではどうだろうか。この研究は中国も視野に入れているのか。

M (森)：確かに、「美術」という言葉は日本から中国に伝わりました。

TKS：逆に日本から中国に美術が伝わっていたのですね。

M：インドが論争の元になっているような気がする。そしてインドにそういった話はいってくるのは、アート・アンド・クラフト運動が入った以降だから、中世までのものづくりとはちがう。中世では職人的なものを除外することによって、ファイン・アートを成り立たせていた。インドにクラフトが伝わったときに、もうアートのニュアンスができていくことになってからはいっているわけだから、そこに違いがありますね。

TKS：19世紀にヨーロッパがインドにもたらしたのは、組織的な管理下のもとに現地で生産したものをヨーロッパに輸出するというシステムであった。つまり織物などと同様にクラフトは、インドの

ためではなくあくまでも西洋のために作られていた。このことはクラフトというジャンルの定義に大きな影響を及ぼした。インドには今までなかったような巨大な宗主国のマーケットに加えられるかたちで、インド社会のためではなく独立した生産活動としてクラフトが導入された。

さて、このような現象をインド人はどのように見ていたのだろうか。インドでは独立のためのナショナリズム運動にクラフトが利用された。ガンジーが提唱したようにスワデシ運動では、織物やクラフトをインドの伝統として推奨するようになった。ボンベイ（ムンバイ）のサー・J.J. 美術学校（Sir J.J. School of Art）はインドで最初に建てられた美術学校だが、そこではいわゆるハイ・アートが教えられていた。一方でイギリスの植民地政府管轄局があったカルカッタ（コルカタ）でも美術学校が建てられ、そこでは主にクラフトが教えられていた。西はボンベイ、東はカルカッタの美術学校があったというわけだ。これについては先行研究があるから文献を送ろう。

ヨーロッパでは何世紀にもわたってアートという概念が形成されてきたが、そのアートがヨーロッパ以外の地域に導入されたときにどのようなことが起きたのかについては、注意深く調べていく必要がある。現地で起こった抵抗運動については十分な研究がなされていない。例えばモダン・アートが導入された際には、西洋の抽象画に対して政治的な陰謀が疑われ現地の人による抵抗運動が起きた。これから調査をしていく上で、特に視覚表象と言語表象それぞれについても並行して注意深く見ていく必要がある。またどのような言葉が使われたのか、口述資料を辿っていくことも必要だ。

アートのものとは何か、アーティストとは誰を指すのか、当時どのようなものがつくられコミュニティで使用されていたのか、いつクラフトに造形的な美しさや魅力といったような美学的な要素が加わるようになったのか、これらは重要な問いである。

クラフトについては未だに明確なジャンルの規定というものはない。だが、絵画、彫刻、ドローイングというハイ・アートに属する三つのものは、そうではないものと明確に区分されている。そしてこれらハイ・アートの技術は教えることが可能なものである。このようなハイ・アートやそうでないアートについての概念が歴史的にどのように変化してきたのかについてはそれぞれの地域で異なる。

このように一見関連のない歴史的出来事をどのように明らかにしていくのか。ヨーロッパと異なる多様な東南アジアにおけるアートの歴史をどのように体系的に調査していくのか、有効な方法論はまだ提示されていない。先生方が日本美術においてなされた研究の枠組みがどのように日本以外の国に応用できるのかが非常に興味深い。ただ既存の枠組みがときおり崩れることももちろん念頭においておかなければならない。言葉が翻訳され誤訳された過程を辿り、どのような新しい言葉がつけられたのか、用語に即して調査することが大切だ。

もしマレーシアに調査に行く機会があるのであれば、クアラルンプール在住のヨー・ジンレン Yeoh Jin Leng というアーティストに会うといい。イギリスからマラヤの学校にアートが導入されたまさにその時期に彼は美術教師養成の師範学校にいた。当時の美術カリキュラムについても詳しく、論文も出している。サイド・アフマド・ジャマルも同じ師範学校でディレクターをしていた。1952年から53年にかけてだったと思う。バンドンでアートを教えていたA.D. ピロウスにも会うといい。

U：個人的な思い出なのですが、1991年に審査員としてサバパシー先生とともに1992年のサロン・マレーシア（全国美術展）に参加したが、ある作品を審査しているときに、これは美術ではなく、工芸だといって批判した、今ではそういう批判はしないが、そのときはあまりに artificial でだめだといった。語学力の問題もあり、他の審査員に上手く説明できなかった。マレーシアやインドネシア

では、彫刻と工芸の区別はあまり明確ではないのかなと思った。

S： 過去三十年にわたって研究をしてきた私の経験では、アートとクラフトの分類はとても流動的だと思う。審査員の態度によってかなり左右される。美学的な要素や純粋な造形を重視する審査員はクラフトを軽視するだろう。コンテンポラリー・アートでは、アートとクラフトの分類に対しては、もっと開かれているね。アートとクラフトの分類は、モダニズム運動から発生したと考えられる。なぜならユートピア的な理想を追求していたモダン・アートでは、クラフトは受け入れ難かったからだ。しかし、その後 80 年代から 90 年代にかけて両者の区別が明確でなくなってきた。

このことは私の経験に基づいているもので、未だに理論として体系的に研究されてはいない。ただ、現在の東南アジアの美術館では、アートとクラフトは区別されているところが多いね。ということは、アートとクラフトについての議論はまだ有効性をもっているということだ。陶磁を考える時にはとりわけこの区別がたちあられる。

Y (山崎)： 今日の話でインドの話は大変興味深かった。私は 16 世紀の末からアジアにヨーロッパの商人がやってきてアジア貿易をしていた時代から研究している。16 世紀の末にヨーロッパの人がインドに来たときから、ハイブリッドな様式がどんどん浸透してきた。今日のお話からウィリアム・モリスの理念が入ってくることによってシステムティックにとり行われるようになった。それと同時に思想も入ってきて、それが伝統の再発見とナショナリズムにつながった。日本は、その間は鎖国をしていた。日本の場合はゆっくりと変化が起こったわけだけれども、インドではより急激だった。それから、日本やインドでは近代から現代にかけてどのような変化が起きたのかを調べていきたい。それはモノの交易と概念や思想の交錯である。

TKS： いい忘れたことだが、シャンティニケタンにタゴール兄弟が設立した私立の美術学校も重要だ。植民地政府の管轄ではないため、この学校がどのようにインドの伝統的なアートを教えていたのかは非常に興味深い。またタゴールと岡倉天心はこの学校で出会ったそうだ。それぞれのアートに関する理念や思想が交錯した場所としても非常に面白い。

科研共同研究者一覧

(50音順)

研究代表

山崎 剛 (金沢美術工芸大学・教授)

共同研究者

青木美保子 (京都女子大学・准教授)

伊藤嘉章 (東京国立博物館・学芸研究部長)

後小路雅弘 (九州大学・教授)

北澤憲昭 (女子美術大学・教授)

黒川廣子 (東京藝術大学大学美術館・准教授)

佐藤道信 (東京藝術大学・教授)

鈴木浩之 (金沢美術工芸大学・准教授)

並木誠士 (京都工芸繊維大学・教授)

松原龍一 (京都国立近代美術館・学芸課長)

森 仁史 (金沢美術工芸大学柳宗理記念デザイン研究所所長)

藪内公美 (金沢美術工芸大学・助教)

山梨絵美子 (国立文化財機構東京文化財研究所・企画情報部副部長)

報告書執筆者一覧

(50音順)

青柳 滋 (金沢美術工芸大学・科研専任職員)

稲賀繁美 (国際日本文化研究センター・教授)

植松由佳 (国立国際美術館・学芸員)

宇佐美文理 (京都大学・教授)

後小路雅弘 (九州大学・教授)

岡田裕成 (大阪大学・准教授)

片岡真実 (森美術館・チーフ・キュレーター)

加藤謙一 (金沢美術工芸大学美術工芸研究所・学芸員)

加藤弘子 (東京都現代美術館・学芸員)

北澤憲昭 (女子美術大学・教授)

木戸英行 (DNP 文化振興財団・CCGA 現代グラフィックアートセンターセンター長)

金 仁恵 (韓国国立近現代美術館・学芸員)

佐々木杏里 (手銭記念館・学芸員)

佐藤道信 (東京藝術大学・教授)

実方葉子 (泉屋博古館・学芸員)

白川昌生 (作家)

鈴木浩之（金沢美術工芸大学・准教授）
鈴木廣之（東京学芸大学・教授）
住友文彦（アーツ前橋・館長）
並木誠士（京都工芸繊維大学・教授）
チェルシー・フォックスウェル（シカゴ大学・准教授）
福住 廉（美術評論家）
P・D・フローレス（フィリピン大学ヴァルガス美術館・館長）
堀川理沙（シンガポール国立美術館・学芸員）
松尾芳樹（京都市立芸術大学芸術資料館・学芸員）
松原龍一（京都国立近代美術館・学芸課長）
S・H・ムスタファ（シンガポール国立美術館・学芸員）
森 仁史（金沢美術工芸大学柳宗理記念デザイン研究所所長）
藪内公美（金沢美術工芸大学・助教）
山崎 剛（金沢美術工芸大学・教授）
山梨絵美子（国立文化財機構東京文化財研究所・企画情報部副部長）
吉川美穂（徳川美術館・学芸員）
吉田憲司（国立民族学博物館・教授）
林 育淳（台北市立美術館・学芸員）
渡辺俊夫（ロンドン芸術大学・教授）

（付記）

III 資料の著者および翻訳者は除いた。

あとがき

森仁史

本報告書は科学研究費助成金による基盤研究（A）「日本における「美術」概念の再構築」（平成25—27年度、課題番号25244008）の研究成果の全容を記録するものである。共同研究の基幹をなす福岡及び金沢で4日間開催したシンポジウムの内容は別に公刊される予定であるが、それに至る準備経過及び海外調査の成果と、前記のシンポジウムの成果を補充するための2回のシンポジウムと東京における報告会などの内容を含めた。

アジア調査でのインタビューやその過程で必要となった海外の論考をシンポジウム発表者に提供するため、3編の文献を翻訳したので、これらを巻末に掲載した。

また、本研究が多数のまた広範な分野の参加者から成ることを考慮して、シンポジウムや研究会のユーーストリーム、ユーチューブによる情報共有にも意を用いたので、この経過についても記録した。これからの学術研究の進展に参考になれば幸いである。

科学研究費補助金研究事業報告

基盤研究 (A) 25244008

課題名

「日本における「美術」概念の再構築——語彙と理論にまたがる総合的研究」

代表 山崎剛

(金沢美術工芸大学美術工芸学部教授)

発行日 = 2016 年 3 月 31 日

発行 = 金沢美術工芸大学

