

# クロス・ジャンル研究の現在

——比較芸術論の新たな地平——

今橋映子

- 1 視覚芸術へのまなざし——学際研究の現在
- 2 比較芸術論の現場から
  - (1) 詩人⇌画家という存在
  - (2) 東アジアにおける「洋画」
  - (3) 美術史・美術批評という言説
- 3 ジャンルを超えて

## 1 視覚芸術へのまなざし——学際研究の現在

今年(一九九九)三月、日本において、西洋美術専門の初の学術誌『西洋美術研究』<sup>①</sup>が刊行された。その創刊号の特集テーマは「イメージとテキスト」である。編集委員の一人、小佐野重利氏によれば、「イメージとテキスト」は「西洋美術史研究の基幹となるテーマの一つ」であり「研究者には手慣れたテーマ」でありながら、同時に「研究史や研究方法論の観点に立てば、きわめて厄介なテ

マ」(まえがき)七頁)に化すという。その「厄介さ」の一端は、本特集中、加藤哲弘「イメージとテキスト——物語絵画と解釈の問題」および秋山聰「テキストのなかのイメージ、あるいはエクフラシスをめぐる文献研究」の両論文に、明確に示されている。そもそもヨーロッパ文化圏においては「絵は黙せる詩、詩は語る絵」(伝シモニデス)「詩は絵の如く」(ホラティウス)という銘言が示すように、詩(文学)と絵画は「姉妹芸術」と度々称されていた。しかもキリスト教文化圏の図像表現をめぐっては、イメージに対するロゴスの優位が強調されて久しい。近世以降これに歴史画の伝統が加わると、宗教画および歴史画の図像解釈にあたって「テキスト」の復元を旨とすることは避けられない課題となる。パノフスキー以降の「イコノロジー研究」が、「イメージとテキスト」の相関関係を「美術史研究の基幹」に据え、さらにその作品の時代や個人の世界観の「解釈」にまで及んだ第一歩の試みであったことはすでに良く知られている。

一方、先の秋山論文において明快に解説されているように、ヨーロッパにおける「エクフラシス」は、「絵画」をめぐる「言葉」の伝統が、いかに深く多様なものであったかを私たちに再認識させる。古代後期ギリシャの修辞学に端を発する「エクフラシス」は、「伝達された事柄を眼前に浮かびあがらせるような描写的なテキスト」を元来指したが、後に転じて「美術作品の記述」を専らとする自律したジャンルとなる。秋山氏によれば近年、ルネサンス期のエクフラシスについての研究の進展により、造形作品とエクフラシスが、複雑な相互関係性を築いていることが明らかになり、それが、近代以降の美術史学における「作品」と「記述」との関係問い直す作業を促しているという。

さてこの秋山論文の末尾に付された詳細な文献案内(一六九—七六頁)で目を引くのは、狭義の「エクフラシス」研究に限定されない領域の広さである。同様に加藤氏の論文においても、ナラトロジーや受容美学といった文学理論が、物語絵画を解釈する際に果たす可能性と限界について論じられている。美術史学の現在において、「イメージとテキスト」研究が、もはや文学や社会史研究との共同なくして存在しないことは明確に認識されている。そして一歩遠ざかって眺めてみれば、「ニュー・ヒストリシズム」「ニュー・アーティスト・ヒストリー」「カルチュラル・スタディーズ」「アナル派歴史学」そして比較研究における「諸芸術間交渉」研究——といった学問分野やアプローチが、それぞれ起源や目的を異にしているとはいえ、視覚芸術の領域に共に熱い視線を注ぎ、「イメージ」と「ことば」あるいは「イメージ」と「歴史/社会」の関係に対して共通した興味をもっていることは、もはや疑いを入れないであろう。

先の『西洋美術研究』の発刊と同月、一九九九年三月、雑誌『思想』上に訳出されたジャンクロード・シュミット「歴史家と図像」という論文は、期せずして、アナル派歴史学から視覚芸術への接近を試みた論として、極めて興味深い。同氏は現在、フランスの社会科学高等研究院内部に組織された「西洋中世歴史人類学グループ」における、歴史家⇌美術史家の共同研究について報告しつつ、歴史学/美術史学の関連を批判的に回顧している。

シュミットが明快に整理するように、歴史学(社会史、政治史として文化史でさえも)が、美術史と発展の進路を異にしてきた最大の理由は、何よりも歴史学が「言語」に優位を認め、図像より「客観的」で、信頼性が高いと判断している文字史料への価値付与を伴いながら、特に十九世紀に実証科学として成立したことに求められる。実証主義歴史学が、史料としての客観的な根拠をもたらず考古学に接近したのに対して、美術史は「傑作とか、様式、そして芸術家たちを評価することに意を注ぎ、時代を超越した美的なるものを判定しなければならぬ」という使命によって、哲学と好んで結びつけてきた<sup>②</sup>(二〇五頁、傍点引用者)のである。一九二九年の『社会経済史年報』と共に誕生した(アナル派)歴史学は、早くから文書史料の絶対性に疑問を呈し、図像史料の重要性を認識してはいたものの、シュミットによればマルク・ブロックですら、ワールブルクやパノフスキーらの新たな知の動向に気づいていなかったという。しかし今日振り返ってみれば、「ある社会の世界観のさまじきまな側面」を包含した形で図像を解釈しようとしたイコノロジー研究は、アナル派の「一般史」構築の試みと、明らかに同じ「知的企

て」に属するものである。シユミット論文はその専門から、対象を中世キリスト教図像に限定しながら、「図像はテキストの視覚化である」というような思考を排除している。その上で図像のもつ固有の「形象的思考」を認知し、モチーフのみならずその構造や形象化の様式を特徴付ける歴史的要因を探索する方法を模索しているのである。

さらに、歴史学を専門とする評者たちが注目する新たなイメージ研究として、スヴェトラナ・アルパース「描写の芸術——十七世紀のオランダ絵画」(一九八三年)<sup>②</sup>が度々挙げられている<sup>③</sup>のも興味深い。実は皮肉にもアルパースのこの書自体が、「物語的芸術」の存在と解釈に重きをおいたイタリア・ルネサンス芸術研究(延いては西洋美術におけるイコノロジー研究)への強烈な反駁になっている。「物語的芸術」の対極に位置する「描写的芸術」を十七世紀オランダに見出したアルパースは、描写(表層)/意味(深層)という二項対立が、単純には通用しない文化と歴史とを再考察する。地図制作、天文学、博物学的記述など、十七世紀オランダに生まれた科学的、経験的な世界認識が、物語の介入なき「描写」芸術と通底する——というアルパースの見事なまでの見解は、私たちにふたたび、テキスト/イメージ/歴史の複雑な相関関係を指し示しているのである。また現在の学問的潮流で言えば、美術史家スヴェトラナ・アルパースが、雑誌「リブリゼンテーションズ」の編集に関わる関係上、ニュー・ヒストリシズムの先鞭を付けた文学研究者、ステイヴン・グリーンブラットの仕事<sup>④</sup>と、軌を一にしていることも注目される。私が先に、学際研究の様々な潮流が、視覚芸術を対象とする際に交差する——と指摘した現象は、ここにも

見ることができよう。

なお、「描写と詩」と言えば、比較研究における杉田英明氏の業績「事物の声——アラブ・ペルシア文学とイスラム美術」(一九九三年)を、ぜひとも挙げておかねばならない。杉田氏はアラブ詩の長い伝統にある「描写詩」、また「事物詩」の数々を対象としながら、アストロラーベ、絨毯、噴水などをめぐる詩と美術との豊饒な相互交渉を、精緻に解き明かした。文学作品中の美術の表象を扱う試みは、中世イスラム世界そのもの、さらにはイスラムとヨーロッパの文化交流史を明かす領分まで広がっている。オランダであれ、イスラムであれ、西ヨーロッパ以外の「文学と絵画」をテーマとする事例研究が、「イメージとテキスト」の相互関係を次々と、新たに照射していくのは間違いない。

さて研究の一次資料を文書に限定せず、イメージ資料を豊富に取り込み、しかもそれをラディカルな「政治」姿勢で分析する——という点にかけては近年、文学、政治学、歴史学、社会学などを横断して展開している「カルチュラル・スタディーズ」が次に挙げられる。カルチュラル・スタディーズにおけるイメージ研究の目的と方法については、ヒリス・ミラー「デジタル複製の時代における文化批評」(「イラストレーション」所収、一九九二年)が、意欲的に「宣言」している。

カルチュラル・スタディーズは学際的でマルチ・メディア的な方向性をもつ。ここでは伝統的な学問分野の境界を越えたり、壊すことが前提となっている。カルチュラル・スタディーズでは、

映画、小説、詩、テレビのメロドラマ、宣伝、絵画、大衆音楽、写真、服飾や料理の実践が、ある時代の文化的状況に付随した証拠として並列的に研究される。<sup>⑤</sup> (椎名美智氏訳)

ミラーによれば、カルチュラル・スタディーズではイメージを読解するにあたり、文学理論をそのままに適用するのを避け、アプローチを別に編み出す。またある「作品」の解釈にあたっては、その背後の文化を国民国家や民族を単位としたものと見做さず、さらにそこに差異の政治学をもち込む。言語、場所、歴史や伝統を詳細に追及すれば、「アフリカ系アメリカ人」「シエイクスピア時代のイギリスの劇作家と観客」というような背景を考えざるを得なくなるだろう。カルチュラル・スタディーズによるイメージ研究は、絵画写真、<sup>⑥</sup> 映画の領域を越え、特にフェミニスト批評で多大な成果を挙げってきた。一方美術史では昨今「ニュー・アート・ヒストリー」<sup>⑦</sup>の一分野として、こうした「絵画」のフェミニズム美術研究<sup>⑧</sup>を認知している。イメージのフェミニスト批評に共通するのは、冒頭に挙げた「テキストとイメージ」をテーマとするようないわばステイタックなクロス・ジャンル研究ではなく、「西洋・白人・男性」を基軸とする伝統的な美術史の「記述言語」もしくは言説そのものの問い直しである。ところがフェミニズムに限らず、視覚芸術を「語ろう」とするあらゆる学際研究は、ひとしくこのアプローチに直面するのではないだろうか。その意味で加藤哲弘氏は次の言は、きわめて示唆に富む。

(前略) 芸術への学問的アプローチには、相反する二つの前提条

件が、解決不可能な矛盾として、最初から組み込まれている。(中略) 美術史学者には、美術を(詩的にではなく)学問的に言語化するという目標が課せられている。しかし、その一方で、美術史学者の前には、美術が翻訳不可能なものだという前提が立ちただかり、作品の前での沈黙を強制する。<sup>⑨</sup>

この難問が投げかけられているのは、ひとり美術史研究者のみでないのは言うまでもない。比較研究では持田季未子氏が、翻訳論に立脚して、異なるジャンル間に横たわる通訳不可能性(未知なるものの豊饒化)および「絵画の思考」を参照<sup>⑩</sup>を指摘している。「視覚芸術を語る」とはいかなる行為なのか——それは、クロス・ジャンル研究が抱える最初の、そして最後の答えなき問いなのである。

## 2 比較芸術論の現場から

以上、学際研究の諸分野が、視覚芸術に取り組み試みが、互いに交差する様相を見てきた。このように眺望してみると、比較文学・比較文化の領域が、これらの動向と並行するかたちで、早くから学問対象を狭義の「文学」に限定せず、広く芸術、あるいは「ポピュラー・カルチャー」に求めてきたことが、改めてわかる。主に文学研究出身の多い、内外の比較研究者の手になる、クロス・ジャンル研究の歴史と傾向を分析することは、小稿に要請された課題ではない。また美術史のような固有のディシプリン、あるいはカルチュラル・スタディーズのような明確な「政治的」意図を、(取えて)も

たなかつた比較文学・文化研究においては、イメージを取り扱う様々な研究の傾向を、一概に総括することは不可能でもある。東大比較文学会四十五周年にあたり、現在に至るまでの主要な成果については、本稿末の参考文献を参照して頂くこととし、ここではむしろ、筆者自身がその渦中にある研究の「現場」において、今、何が特に問題になっているのかを、トピックスとして読者・特にこれからこの分野を志す若い研究者」に提供したい。そして、「クロス・ジャンル研究」と、本論中でこれまで便宜的に呼んでいた領域を、芸術の「比較研究」と捉え直してみたいと思うのである。元来、西洋における詩と絵画の「比較」(諸学芸間の優劣論争)を喚起し、むしろ美学で好んで使用され、今や大学カリキュラム用語に一般化してしまつた「比較芸術」という言葉<sup>⑩</sup>が、今後どれほどの有効性を再びもつのかは未知数である。しかし以下にいくつかの例で示すように、日本の比較文学研究そのものが開拓してきた問題設定やアプローチは、今でも、「芸術の比較研究」に生かしているのではないだろうか。

——無論、この「比較」研究が、単なる「比較」の手つきを示すのではないことは、もはや言うまでもない。

### (1) 詩人⇌画家という存在

私はこの二三年、複数の大学、大学院のゼミで「詩人⇌画家」というテーマを扱ってきた。詩人、作家などが、同時に画家、写真家でもある、といった事例を扱うことによつて、ある一人の表現者にとつて、文学表現と映像表現がいかに関わっているのか——を探

詩人の画いた画が美しいということ、詩人の画いた画の画としての価値とを混同するようなことは、今日のマス・コミの一番いけないところでもあるのだから、十分に検討してからでなければ物が言えない。また、もし詩人の画のなかに、歴史的な絵の評価からはみ出しながら、人間精神の栄養価が見出されるような場合、それが絵といふかたちをしながら「詩」であるということも考えられる。事実、ふるい芸術の世界においては、詩情や、詩趣が、絵画の価値のようにみられることが通常だつたのであるが、旧来の詩情や、詩趣と本質を異にしてきた今日の「詩」が、単純な絵画と、どんな切り口で接触をもち、どんな根でつながりあうかということ、僕らにとつてもっとも興味のある主題の一つである。<sup>⑪</sup>

書も画もよくした光晴が、東洋の伝統からあえて距離を置いて、詩と画の領分を「純粹」なものとして分離し、しかも相互の「つながり」を新たに見出そうとしている点が注目される。近代日本人詩人(作家)にとつての絵画表現は、東洋の伝統との連続と断絶の両面を備えているだけに、より複雑であると言えるだろう。そして改めて考えてみれば、この「詩人⇌画家」というテーマほど、従来の学問体系(美術史、各国文学)に収まらないものはないかもしれない。しかも「ニュー・アート・ヒストリー」や「カルチュラル・スタディーズ」など政治的傾向の強い学際研究が、いまだ扱わないテーマでもある。

学部生、大学院生とのゼミで個別研究を積み重ねてきた中で、少

ろうとする試みである。かつて芳賀徹氏は、「比較芸術論」の先駆とも言うべき大著『絵画の領分』(一九八四年)の一章に「画人漱石」を設け、「文人漱石のまつたくの余技」であつた南画作品について、丁寧な解説を施している。これが「詩人⇌画家」のテーマに、先鞭をつけた論であろう。

ゼミを始めてすぐに明らかになつたのは、「詩人⇌画家」というテーマの設定そのものが、西洋近代の芸術概念に由来しているという点だ。東洋における「詩書画一致」の理念、あるいは「文人」の存在を思いおこせば、文字/映像表現の共存は、実は何ら目新しいものではない。

改めて考えれば、西洋近代のモダニズム芸術の潮流では、ジャンルの純化(「純粹詩」「抽象絵画」等)が重視される一方で、ジャンルの混濁が実験的に試みられてきたこともまた、事実である。例えばサンボリスムの総合的芸術運動、コクトーやピカソなどによるコラボレーション、あるいはアポリネールの「カリグラム」や英米系「コンクリート・ポエトリー」などが、すぐにも挙げられよう。

近代日本に関して言えば、第一に、詩人⇌画家と称され得る人々が、夏目漱石、正岡子規、高村光太郎、木下幸太郎、金子光晴……といった、漢詩文の教養にまで通じている「最後の文人」たちであつたということが注目される。私はかつて拙著『金子光晴 旅の形象』において、光晴がヨーロッパに遺した水彩画の数々を紹介し、驚くほど質の高い、変幻自在の画風をもつたこの詩人⇌画家の事例を、詳細に検討した。その際にも引用したが、光晴自身が語つた次の一文は、特に興味深い。

しずつ明確になつたのは、国籍を問わず、絵画表現を志す文学者たちにも、いくつかのパターンが存在するという点である。

第一に挙げられるのは、絵画が文学と共に「本格的表現手段」であつた詩人たちである。ウィリアム・モリスやD・G・ロセッティ、ヴィクトール・ユゴー、ウィリアム・ブレイクらにとつては、詩と画は共に本格的な表現手段であり、しかも双方が「芸術作品」として固有に存在し得る。詩と彫刻という点では、高村光太郎もここに入る。J・コクトーのように、彼が関わつたメディア(詩、小説、絵画、映画、ダンス、宝飾デザイン……等々)のどれが「本業」と呼ぶべきか判別できない例もある。その意味で日本では安部公房(小説、写真、演劇、映画……)が今日ますます注目されていると言えるだろう。

第二には「アマチュア」の画家たちが挙げられる。先に触れた夏目漱石の他に、佐藤春夫、武者小路実篤などが思い浮かぶ。あくまでも「余しみ」であり、「余技」としての日曜画家であつて、プロの画家たちの編み出した理論や技法、様式などを習い、模倣しようとする文学者たちである。

そして第三にグループ分けされるのが「ナイーヴ・アーティスト」の詩人たちである。従来こうした認識は全くされてこなかつたが、<sup>⑫</sup>先の金子光晴がこれに最も良くあてはまる。通常美術史では「ナイーヴ・アーティスト」を、まったく独学でしかもおおむね非職業的な画家と規定している。<sup>⑬</sup>ナイーヴ・アートは、歴史的、様式的な美術のカテゴリーや理論の域外にある点が重要で、彼らの作品には「やむにやまれぬ内的衝動と、制作し続けようとする断固たる決意」がある。時に児童画や精神病者の絵(アール・ブリュ

ット)との類似を指摘されることもあり、「ナイーヴ・アート」という用語も厳密なものではない。だが光晴のような「詩人の画」には、独自の表現手段へのあくなき追求と共に、彼曰く「やはり、そこに身のかしの皮を剥いで、本気になってあらわそうとしているものがある。」<sup>14</sup> 独立した「芸術作品」になりうるか否かについては議論があるが、決して「余技」ではないことは確かである。

光晴と同様、自由で色彩豊かな水彩画を遺したヘンリー・ミラーは、「描くことはもう一度愛することだ」<sup>15</sup> という実にすぐれたエッセイの中で、自分が一時的にものが書けなくなった時にこそ絵に向かう——という秘密を語っている。「貯水池に水がふたたび満ちるまでのあいだに絵を描く」のである。しかも「描く」ことが楽しくてそれに没頭してしまうと、今度は「書く」ことの方を忘れてしまう。ヘンリー・ミラーにとつて「描くこと」が、世界を子供のよくな驚異の目で見直す「よろこび」だとすれば、さらにヘルマン・ヘッセや、原直道などにとつて「描くこと」は、自らの精神的危機の「治療」のためにも存在していた。精神医学における芸術療法と合わせ考えれば、「詩人」画家の問題は、人間にとつて「描くこと」の意味自体を、最終的に問い直すことにつながっていくだろう。

## (2) 東アジアにおける「洋画」

本年(一九九九年)三月、福岡アジア美術館が誕生した。「アジア美術の独自性を示す優れた作品を、近現代を中心に収集する」と

自分たちに都合の良いだけの身勝手な常套句的な、幻想のアジア像を検証し、乗り越えていく歴史であった。<sup>16</sup>

福岡市美術館が主体となつて、何回か開催された展覧会のうち、筆者は「東南アジア——近代美術の誕生」展(一九九七年)しか見る機会がなかったが、フィリピン、インドネシア、マレーシア(シンガポール)、タイ、ベトナムという国籍ごとに、詳細に展開された近代美術の様相は、まさに「目から鱗」、実に豊かで、刺激的な発見に満ちていた。というのも、フィリピンにとつてのスペインとアメリカ、タイにとつてのイタリア、ベトナムにとつてのフランスなど、近代美術発生の母胎となつた西洋美術に対するアジア各国の芸術家たちの接触、距離、葛藤、統合、自己発見などの事例は、私の中でそのまま日本近代美術史の様相に跳ね返ってきたからである。西洋/日本という、考えてみればいつも単純な二項対立の中に記述されてきた「日本近代美術史」が、一挙にダイナミックな「世界史」の中に投げ入れられた感じがしたのである。しかもアジア各国で、とりわけ近代美術運動が盛んになった一九三〇年代に、これらの国々を占領した日本の存在は、各々の近代美術史に看過できない重大な影響を与えている。

改めて認識したのは、第一にアジアにおける「西洋美術との遭遇」が、もはや「アジア」という一括りの概念が不可能なほど複雑であるということ。しかしこれは決して「混沌」という意味ではない。歴史上および美術上の経緯が詳細に研究、記述され、理解されねばならない、それが急務である——という実感である。そして第二に、こうした現象の複雑性に相反して、西洋美術と伝統美術との相剋

というのがその収集方針だそうだが、昨今のアジアブームを受けた「美術館編」などという浅薄な一般的印象は、担当学芸員・後小路雅弘氏の次のような一文で一掃されてしまふ。

(前略) 私たちは、少しずつアジアの現代美術とその課題を理解しながら、その反映として段階的にアジア美術展を变容させていった。それは、トップ・ダウンの展覧会を美術館の現場がもう一度獲得していく作業であり、出発点の「フェスティヴァル」からひとつの展覧会として成熟させていくことであり、展覧会自体の主体性(つまりキュレーション)を確立することであった。(中略) いまアジア美術展の歩みを、それにかかわってきた人びとの意識の変化という観点から、ひとことに要約すると、「異国趣味から同時代の表現へ」ということになるだろう。(中略) 一九八〇年。だれもが異国趣味にとらわれていた。展覧会に訪れた四十万人以上の観衆のほとんどは、どこか「南の島」の、珍しい、美術を見るためにやってきた。そこには「遅れた」アジア美術という拭い難い先入観が横たわっていたし、その「遅れたアジア美術」には「進んだ西洋美術」に比べて「遅れた日本美術」の存在が前提としてあり、そこにあるのはあくまで「西洋」を基準とする物差しであった。(中略) アジアの美術家にも、同様の状況があった。自分たちに固有の表現を模索して、過去の「偉大なアジアの伝統」を探求していた。「偉大なアジアの伝統」を再発見し、再生産することは、エキゾチックな「幻想のアジア」像に陥る危険な誘惑でもあった。(中略) 福岡市美術館「福岡アジア美術館の母体」のアジア美術展の歴史は、ある意味では、こうしたエキゾチシズム、

——というアジア共通の問題が、かつてはナシヨナリティの創出、そして現在では個々の作家のアイデンティティのありかという根本命題と絡んで、(敢えて言うなら)普遍的に存続し、そしてその中から実際にすぐれた作品が数多く生み出されているということである。それらの作品はもちろん「幻想のアジア」あるいはカウンタ

ー・オリエンタリズムの表象などとは一切縁が切れている。私たちにとつてほとんど未知であった、このアジア美術の問題は、今年静岡県立美術館企画の展覧会「東アジア/絵画の近代——油画の誕生とその展開」によって、さらに深まったと言えるだろう。この展覧会では、中国、台湾、韓国が、主要な地域として初めて扱われている。言うまでもなくこれらの国々は、近代洋画の創出と展開にあたって、旧支配国・日本の影響を全面的に被っている。フィリピンやベトナムのように西欧列強の植民地ではなかったこれらの国々では、洋画は、ヨーロッパへの留学生たちによって直接に移入される以上に、日本占領下の美術教育や、日本への留学生たちによって担われていった。例えば台湾の「新美術」成立には、台北師範学校で教鞭をとった(一九二四—三三)日本人水彩画家・石川欽一郎の存在が大きいという。<sup>17</sup> 日本の水彩画界の中心にもいた石川は、その精彩に富む水彩画技法と、熱意に満ちた温厚な人柄、彼自身の台湾の風景への思い入れによって、多くの(台湾生まれ、台湾育ちの)画家たちを育成した。しかし主に石川の人徳に拠るところが多い、こうした「幸福な出会い」は、むしろエピソードとしては稀と考える方がよいのかもしれない。(日本)を介した西洋美術の、東アジア地域への移入に関しては、今日では当然ながら、ポストコロニアルの視点に立つた思考が不可欠である。李仁範氏は同展カタ

ログの論文において、次のような興味深い指摘をしている。

(前略) さてここで、近代期の韓国美術は周辺性・従属性・植民性だけで表わすのか、油絵という異文化を翻訳する可能性は本当に閉じこめられてしまったのか、異文化として油絵はどのように自己化しているのか、それを通して夢見たものは何であり、その成功と失敗はどういったものだったのか、などを問う必要がある。(中略)

このような近代期韓国油絵は西欧のオリジナルからそれほど近い距離にはない。オリジナルとの関係を考慮すれば、それは明らかに日本の感性によって翻訳された西欧文化の重訳に属するものだ。しかし、文化の翻訳の究極の目標が、かならずしもオリジナルの再現にあるとは限らない。(18)

比較文学を専攻する者、特に東アジア比較文学を少しでも学んだ者にとって、これほど身近な話題はない。例えば韓国における象徴詩、中国における新感覚派運動など、西欧→日本→韓国(中国)という図式が、A→A→Aという操作のみに収斂してしまうのではないか——という問題に、私たちは常に対面している。李仁範氏が期せずして「翻訳、重訳」という語を用いたように、「東アジアにおける洋画」というテーマは、日本の比較研究が長年培ってきた「異文化理解」「西欧化・近代化の諸相」あるいは「翻訳」についての成果が、十分に投入できる領域であると言えるだろう。筆者が先に「比較芸術論」の概念の「拡大」を提案した所以である。すでに駒場の本専攻においては、それに関わる西楨偉氏の博士論文も提出

されている。(19) 無論、実際の研究では、作品調査を含めた美術史的専門研究が必須であり、幾多の困難が予想される。だが、専門間の対話を求める一方で、近年とみに東アジアからの多くの留学生、研究生や客員研究員を迎えているからこそ可能な、対話のもう一つの場を、ぜひとも大事にしたいと思うのである。

### (3) 美術史・美術批評という言説

本稿第一章の末尾で触れたように、「美術」を「言語」化するという営為は、「イメージ」と「言葉」に関わる研究の根本問題である。その意味で、フランスを中心に二十年以上蓄積された「印象派史観」の「修正」、さらには前衛史観の問い直しという作業、そして日本においてこの十年ほど非常に活発な「日本美術史」成立の問い直しに、私たちが決して無関心ではいられないだろう。というのも美術史学の内外で沸きおこった「美術史」という言説の問い直しは、そのまま私たちの研究動向にも直結しているからである。

稲賀繁美氏はその浩瀚で精緻な著書『絵画の黄昏——エドワード・ル・マネ後の闘争』(一九九七年)において、「マネ」はいかにして、フランス「近代美術史」においてその「神話的」地位を獲得したのかを、徹底的な歴史の実証と、歴史力学の再検証によって明かしている。稲賀氏によれば同書は、(a) いわゆる前衛史観、モダニズムの問い直し、(b) オリエンタリズム、ジャポニスムさらには二十世紀初頭のプリミティヴィズムの再検討、(c) 近代芸術の自己規定と、そこから排除された要素(例えば「装飾」との関係)についての考察——といった諸課題(三九六頁)のうち、先ず

(a) を扱った研究であるという。(20) 改めて述べるまでもなく(b)のジャポニスム研究は、日本でのいわゆる「比較芸術論」が最も得意としてきた分野であって、その研究蓄積は相当なものがある。(21)

しかしジャポニスム研究においても、戦後の比較文学研究自体の推移と同様、造形上の直接影響関係の「実証」のみに力を注ぐ個別研究の時代はもはや過去のものであり、さらに「欧米中心主義に寄生しつつ媚びを売り、欧米に認知されることで、自己のアイデンティティを確認できたと信ずる態の」(22) 思想からも今は遠い。むしろサイド以降の他者論を受け、絵画の表象を言語の表象と擦り合わせ、言説そのものを再検討する作業が不可避となっていくだろう。稲賀氏は先の著書の中で、フランス内部において「造形行為そのものと批評言語」の予定調和に破綻をきたしたマネの時代に焦点を合わせる。イタリア・ルネサンスの絵画伝統にある「物語絵画」の文法がもはや通用せず、主題/技法/批評の乖離と分裂が進行した時代。一方で新聞・雑誌といった新たな媒体を通して「美術批評」が流通、消費されていく社会が出現していた。こうした事態の中で日々産出された「マネ批評」の言葉たちは、長い間「狭義の美術史研究と文学史研究との谷間」で不遇を託ってきたのである。「美術史」や「美術批評」自体を対象とする研究が、何よりもこうした言葉たちを歴史から救済する膨大な作業なのだということが、身にしみて知らされる。

歴史研究という方法は従って唯一絶対なる歴史の発掘へと埋没することではなく、歴史を織り上げる顯示と抑圧の闘争の現場に身を晒し、歴史という織物に渦巻く欲望の葛藤を見届ける手段を

練り上げ、その認識装置を許容限度まで酷使する苦行となるだろう。(傍点原文)

という同氏の認識は、「美術」にまつわる言説研究が、机上の空論や暴論に墮さず、作品・作家研究の成果を充分に取り込みながら進行し得る、唯一の細い筋道を示していると言えるだろう。

さて一九九九年現在、日本における「日本美術史」をめぐる制度や言説研究は、約十年の歳月を経て、一定の成果に達したと言っても良いかもしれない。佐藤道信『明治国家と近代美術——美の政治学』(吉川弘文館)と、東京国立文化財研究所編『語る現在——語られる過去——日本の美術史百年』(平凡社)の両書が、相次いで刊行されたことが、それを象徴的に物語っている。後者は一昨年おこなわれた一大シンポジウムの報告書であり、前者は、北沢憲昭、(23) 木下直之(24) というこの分野の代表的論者と並んで、日本近代美術史の再検討を精力的に行なってきた佐藤氏の、この十年近くの論考の集大成である。(25) これらの研究者の多くが、いわゆる古美術ではなく、「近代日本」美術研究者であるのは偶然ではない。というのも「日本美術」あるいは「美術史」という概念そのものの形成が、日本においては明治期のナショナル리티の構築と不可分に結びついてきたからである。それは最初期の日本の近代美術史学が、「国宝」制定や「古美術保護」と表裏一体を成していた事実からも理解される。先にも触れた欧米でのジャポニスムの流行を受け、明治政府はそれを逆手に取って、万国博覧会や内国勸業博覧会という(場)を巧みに使い、内には工芸品を中心とした地場産業の振興を、

外には（日本）の演出を図つていった——まさに「美術」は近代という制度の中に誕生したというわけである。

佐藤氏は同書の冒頭で（今後にわたり）「検証すべき課題」として、実に十八項目も挙げてある（九一—二〇頁）。また同書においては特に、第一部「近代美術の政治学」が充実している。美術行政、美術と経済、そして美術史学の成立についての詳細な調査は、単なる歴史的記述ではなく、私たちが絡め取られている言説のありかを、はつきりと示してくれる。

佐藤氏が先に示した十八項目のうち、「政治」の軸ではなく、むしろ「言語」の軸に関わる項目——例えば「美術用語の形成」「ジャンルの用語」「日本での美学史」「美術批評史」「西欧での日本美術観形成史」などはまた、そのまま（比較芸術論）の課題になろう。西洋画の概念の移入、翻訳、伝統的用語との複雑な関係、制作者の意識などは、柳文章氏などの翻訳語論<sup>22</sup>と、再び付け合わされる可能性がある。また明治期日本における「美術史」の成立が「文学史」の成立と不可分の現象であることは明らかであるが、美術と文学を結び試みは、いまだなされてない。

そして稲賀氏にも佐藤氏の論にもあった「美術批評」という問題、やはりこれはすぐれて「近・現代文学」研究の課題でもあるのではないだろうか。本稿冒頭に言及した「エク frasins」、あるいは東洋画論の長き伝統を踏まえ、しかも制作の現場やメディアの力学を認識した上で、時代の言説のなかに立ちあらわれる「言葉」を捉える試み——それは容易ならざる、しかし実り多い仕事になるに違いない。

### 3 ジャンルを超えて

以上、クロス・ジャンル研究の現状を、（比較芸術論）の可能性へと読みかえる小論を試みてきた。すでに気づかれたように、今回の筆者の試みはあくまでも、「文学」と「視覚芸術」（特に絵画）に関わる領域に限定されている。当然のことながら、こうした（比較芸術論）には、写真、映画、漫画、アニメーション、音楽などの領域が含まれる。本稿では筆者の専門と紙数の関係上、特に比較研究ではすでに成果の多い「文学と音楽」研究を割愛せざるを得なかった。今回「文学と絵画」研究で触れた「現場」の数々の課題は、ジャンルを超えて共通するものもある反面、媒体の特性に従って固有の現象も多く発生するだろう。さらには「音楽と絵画」といった領域にも、多くの可能性が秘められているに相違ない。

いずれにせよ「比較芸術論」に要請されるのは、自由で豊かな発想と共に、精緻な議論と詳細な調査、専門研究との対話、そしてそれを最終的に「ことば」で語るという営為自体に対する、絶えざる内省に他ならないのである。

#### 【註】

- (1) 「西洋美術研究」年二回発行、三友社。
- (2) Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1983. 幸福館訳「描写の芸術——17世紀のオランダ絵画」ありな書房、一九九三年。
- (3) 例えばアイヴァン・キャスケル「イメージの歴史」川島昭夫訳（ビクター・バーク編）「ニュー・ヒストリー」の現在」人文書院、一九九一年。

- (4) 年、所収）二二八頁。
- (5) Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- (6) J. Hills Miller, *Illustration: Essays in Art and Culture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992. 本論文では椎名美智の第一部訳「デジタル複製の時代における文化批評」「思想」一九九五年十二月、九頁を引用した。同右書の邦訳としては、尾崎彰宏・加藤雅之訳「イラストレーション」法政大学出版局、一九九六年。
- (7) 日本では写真のジェンダー論を展開した左記の展覧会が、トリン・ミンなどの映像表現も取り込んで、興味深かった。「ジェンダー——記憶の淵から」（同展カタログ）東京都写真美術館、一九九六年。
- (8) 「ニュー・アート・ヒストリー」については次の論文が参考になる。加藤哲弘「美術史学の「危機」とその克服」『芸術学フォーラム』1 芸術学の軌跡』勁草書房、一九九二年、一五—三七頁。
- (9) 代表的研究として、Roszika Parker & Griselda Pollock, *Old Masters: Women, Art, and Ideology*. New York: Pantheon, 1981. (秋原弘子訳「女・アート・イデオロギ」新水社、一九九二年。)
- (10) Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London / N.Y.: Routledge, 1988. (秋原弘子訳「視線と差異」新水社、一九九八年。)
- (11) Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth Century Art and Society*. London: Thames and Hudson, 1989. (坂上桂子訳「絵画の政治学」彩樹社、一九九六年。)
- (12) 加藤、前掲 (7) 論文、一六七—一六八頁。
- (13) 「比較芸術」のかつての傾向を示す研究として、例えば次を参照。ダゴベルト・フライ「比較芸術学」吉岡健二郎訳、創文社、一九六一年。
- (14) 金子光晴「詩人の画」というもの「『藝術新潮』一九六〇年二月。『金子光晴全集』第十三巻、中央公論社、一九七五年、一九二—一九三頁。
- (15) 次の展覧会に「詩人の画」のコーナーが設けられたが、その意味するところは解説されていなく、「芸術と素朴」（同展カタログ）世田谷美術館、一九八六年。
- (16) 「以下「ナイヴ・アート」と「詩人の画」との関係については、拙著『金子光晴 旅の形象』の「解説」（一五四—一六〇頁）を参照されたい。
- (17) 金子光晴「詩人の画」というもの」一九二頁。

- (15) Henry Miller, *To Paint is to Love Again*. California: Cambria Books, 1960.
  - (16) 後小路雅弘「アジア美術館の誕生——アジア・コレクションとアジア美術展の二〇年」（『アジアの美術——福岡アジア美術館のコレクションとその活動』美術出版社、一九九九年、所収）一一—二頁。
  - (17) 林曼麗「台湾地区「新美術」の萌芽とその発展」『東アジア／絵画の近代——油画の誕生とその展開（同展カタログ）』静岡県立美術館、一九九九年、六九—七五頁。
  - (18) 李仁範「韓国における油絵の誕生と展開——近代性、植民性そして脱植民性のすさまじ」(同カタログ所収) 一一—一五頁。
  - (19) 西植偉「中国民国期の西洋美術受容」一九九七年、未刊博士論文。
  - (20) 稲賀氏は同問題について、次の解説でも指摘している。稲賀繁美「解説」大島清次「ジャポニスム」講談社学術文庫、一九九二年、所収。
  - (21) ジャポニスム関係文献については、大島前掲書、稲賀「解説」および以下を参照のこと。「ジャポニスム」（同展カタログ）国立西洋美術館、一九八八年。
  - (22) 稲賀、前掲解説、三五—三九頁。
  - (23) 稲賀繁美「絵画の黄昏」名古屋大学出版会、一九九七年、一一頁。
  - (24) 北澤憲昭「眼の神殿」美術出版社、一九八九年。
  - (25) 木下直之「美術という見世物」平凡社、一九九三年。
  - (26) 佐藤道信「日本美術」の誕生——近代日本の「ことば」と戦略」講談社選書メチエ、一九九六年、も参照のこと。
  - (27) 柳文章「翻訳語成立事情」岩波新書、一九八二年。
- 【比較芸術論（文学と絵画）主要参考文献】
- \* 国内のみ、著者五十音順
- \* ジャポニスム関係については割愛した。（本稿の註21参照）
- \* 他に「比較文学研究」第五十号、特集（絵画と文学）収録論文十編（目次は同号を参照のこと）。
- 稲賀繁美「絵画の黄昏——エドゥアール・マネ没後の闘争」名古屋大学出版会、一九九七年。
- 今橋映子「異都憧憬 日本人のバリ」柏書房、一九九三年。
- 「金子光晴 旅の形象——アジア・ヨーロッパ放浪の面影」平凡社、一九九七年。
- 「バリ・貧困と街路の詩学——一九三〇年代外人芸術家たち」都市

- 出版、一九九八年。  
井村君江(監修・執筆)『妖精の世界(同展カタログ)』朝日新聞社、一九九八年。  
——『妖精ファンタジー——絵画と詩』アスキー・アスペクト、一九九八年。  
大澤吉博(編)『叢書 比較文学比較文化6 テクストの発見』中央公論社、一九九四年。  
加藤百合『大正の夢の設計家——西村伊作と文化学院』朝日選書、一九九〇年。  
川本皓嗣(編)『美女の図像学』思文閣出版、一九九四年。  
鈴木禎宏『東と西の結婚』のヴィジョン——バーナード・リーチの芸術志向』『比較文学研究』第七十一号、一九九八年。  
杉田英明『事物の声 絵画の詩——アラブ・ベルシア文学とイスラム美術』平凡社、一九九三年。  
西楨偉『豊子愷の中国美術優位論と日本——民国期の西洋美術受容』『比較文学』第三十九卷、一九九六年。  
——『ゴッホは文人画家か——豊子愷のゴッホ観』『比較文学研究』第七十号、一九九七年。  
芳賀徹『みだれ髪』の系譜——詩と絵の比較文学』美術公論社、一九八一年。  
——『絵画の領分——近代日本比較文化史研究』朝日新聞社、一九八四年。朝日選書、一九九〇年。  
——『風景の比較文化史——『瀟湘八景』と『近江八景』』『比較文学研究』第五十号、一九八六年。  
エマニエール・バストリッチ『江戸後期の文人・田能村竹田と「無用」の詩画』『比較文学研究』第六十三号、一九九三年。  
保珂瑞穂『ブルースト・印象と隠喩』筑摩書房、一九八二年。  
——『ブルーストの夜——文学と絵画の比較形象論の試み』『外国語科研究紀要』(東京大学教養学部)第四十二卷二号、一九九四年。  
松井貴子『近代「写生」の系譜——子規とフォンタネージの絵画論』『比較文学』第三十九卷、一九九六年。  
持田季未子『生成の詩学——かたちと動くもの』新曜社、一九八七年。  
——『立原道造と伝統詩』新典社、一九九一年。  
——『絵画の思考』岩波書店、一九九二年。  
——『未知なるものの豊穰化』(翻訳)岩波書店、一九九〇年、所収)  
弥水徒史子『再生する樹木』朝日出版社、一九八八年。  
尹相仁『世紀末と漱石』岩波書店、一九九四年。

編輯後記

◎ 今回は大澤編輯長の発案で、東大比較文學會の創立四十五周年記念特輯号となった。第四十五号の三十周年特輯に次いで二度目の試みである。前回の特輯は島田謹二先生から佐伯彰一先生まで、五名の歴代主任および神田孝夫先生の回顧談による構成だった。今号は、佐伯先生に続いて研究室主任を務められた芳賀・平川両先生の回想に加え、未来への展望を示す論考二点を併載している。井田進也先生からも、特輯にふさわしい巻頭言をいただくことができて難有かった。

◎ 主論文は、目次の上で、日本との関連を扱った三篇と、それ以外の二篇とに大別される。うち二篇、鄭・山本両論文が博士論文からの抜粋である。

◎ 大澤教授は、韓国語・欧米語を視野に入れた一連の翻訳論

の続編を寄せられた。九八年度の金素雲賞受賞者である鄭百秀氏は、前号に引き続き、金史良の小説の分析を行なっている。田中雅史氏は、本誌五十八号に修士論文の改訂版「恐怖の魅惑」を寄稿されて以来、久方ぶりの登場。お蔭で、ポーと日本の近代作家という古典的な主題に、新たなマニエリスム論の視角から分け入った興味深い論考を掲載することができた。

◎ オリエンタリズム絵画に関する論文の筆者、関口涼子氏は「カシオペア・ペカ」（書肆山田、一九九三年）の詩人でもある。アラブ・イラン世界に旅し、現在留学中のパリから研究成果の一端を送って下さった。今回は編輯作業の日程上、校正もEメールでのやり取りとなった。他方、山本淳子氏の重厚な作品は、当初の標題が「リヒャルト・ヴァーグナーの劇作品に見られる反ユダヤ的思想と十九世紀後半

比較文學研究

第七十四号

一九九九年八月十日

ISBN 4-7704-1007-7 C3390

編輯 東大比較文學會

123-8002

東京都目黒区駒場三十八-1

東京大学大学院総合文化

研究科超越文化科学研究室

比較文學比較文化研究室

電話 〇三三四五五 六三三二

振替口座 〇〇一六〇一七六五八

東大比較文學會

會長 川本皓嗣

編輯委員

竹内信夫 大澤 吉博

古田島洋介 杉田 英明

今橋 映子 徳盛 誠

金沢 英之

英文校閲 ジョン・ボチャラリ

発行所 株式会社 恒文社

101-0061

東京都千代田区三崎町三十一-十

電話 〇三三三三三 〇二八

振替口座 〇〇一五〇一三五六四

(杉田 英明)

Editorial Board

KAWAMOTO Kōji	TAKEUCHI Nobuo
ŌSAWA Yoshihiro	KOTAJIMA Yōsuke
SUGITA Hideaki	IMAHASHI Eiko
TOKUMORI Makoto	KANAZAWA Hideyuki

**Tōdai-Hikaku-Bungaku-kai**  
Graduate School of Arts and Sciences  
University of Tokyo  
3-8-1, Komaba, Meguro-ku,  
Tokyo, 153-8902, Japan

# 比較文學研究

特輯 東大比較文學會45周年

- [巻頭言] 知と百年の時間 .....井田 進也 (1)
- 比較文学と比較文化——仏魂伊才から和魂洋才へ .....平川 祐弘 (4)  
How I Became a Comparatist: Half a Century of  
Comparative Literature in Japan .....芳賀 徹 (1)  
比較研究の将来 .....大澤 吉博 (17)  
クロス・ジャンル研究の現在  
——比較芸術論の新たな地平 .....今橋 映子 (26)
- [夢十夜]の音声性とその翻訳可能性 .....大澤 吉博 (39)  
被植民者の言語・文化的対応——金史良「草深し」 .....鄭 百 秀 (49)  
構成とカストロフィ——萩原朔太郎『猫町』と  
ポーの「アルンハイムの地所」「ランダーの別荘」  
に見られるマニエリスム的特徴について .....田中 雅史 (63)
- オリエンタリズム絵画の変容  
——エティエンヌ・ディネのイスラーム表象 .....関口 涼子 (83)  
ヴァーグナーの反ユダヤ的思想と19世紀後半の  
ドイツ精神——『バルジファル』を一例として .....山本 淳子 (96)
- [書 評]  
『マッテオ・リッチ伝』全3巻 (平川祐弘) .....岡本 さえ (119)  
『福沢諭吉のすゝめ』 (大嶋仁) .....小宮 彰 (123)  
『湯屋の皇后——中世の性と聖なるもの』 (阿部泰郎) .....佐伯 順子 (127)
- [展覧会カタログ評]  
「薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち」展 .....今橋 映子 (134)  
「大ザビエル」展 .....藤田みどり (139)  
「展覧会カタログ評」欄の新設にあたって .....今橋 映子 (144)
- [Le Rond-Point]  
東大比較文學會と日本比較文学会 .....大澤 吉博 (147)  
第14回金素雲賞について ..... (150)  
外国語要約 ..... (9)

74

東大比較文學會