

Title	ジェネティック・アーカイヴにおける「歴史」の再検証： ポスト・ヒストリカルとポスト・メディアム、そして《江之浦測候所》
Sub Title	Revision of "history" in the genetic model of research archive : post-historical and post-medium situation in "Enoura Observatory" by Hiroshi Sugimoto
Author	前田, 富士男(Maeda, Fujio)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2019
Jtitle	Booklet Vol.27, (2019.) ,p.8- 32
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Art and archive 1 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000027-0008

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ジェネティク・アーカイヴにおける 「歴史」の再検証

——ポスト・ヒストリカルと
ポスト・メディアム、そして《江之浦測候所》

前田 富士男

人文科学の研究者は誰しも、博物館・美術館・アーカイヴの扉に近づくと、黙思する——いまから訪ねるこの研究機関は「歴史主義 (historicism, Historismus, historicisme, storicismo)」をどのように確認しているのだろうか、と。

近年、わが国では博物館／美術館 (museum) ・図書館 (library) ・アーカイヴ (archive) を、人文科学・社会科学の学術的研究・教育拠点として再確認し、その協働を MLA 連携と呼ぶ慣行が生じている。いうまでもなく、現代の情報科学・情報学の発展とともに、情報の管理・構築・蓄積・検索をデータベースとして実現し、とくに芸術資料・文化財の画像情報を共有する「連携」は、緊要である。しかし、連携を急ぐあまり、ヨーロッパの伝統的な人文科学史、また博物館史や専門図書館史を視野から外す立場は、奇妙な理解のずれを招きかねない。とりわけ、アーカイヴがそうである。わが国では 1987 年に、議員立法から「公文書館法」が制定された^{★1}。それ自体は適切な制定で問題はないとしても、わが国ではヨーロッパにおける「アーカイヴ」の役割・歴史、実際の活動がごく限られた研究者にしか知られていなかったもので、これ以降、アーカイヴを一義的に「文書館」と定義したり、施設概念と史料概念を混同して「アーカイヴズ」と複数形に訳出したりする混乱も生じた。それゆえ、わが国での「文書館」概念の特異な拡大は、むしろ反対に、美術館・博物館内のアーカイヴや個別のアート・アーカイヴの専門家に混乱の深い影を投げかけたといえよう。

19 世紀初頭から成立したヨーロッパの歴史学や「アーカイヴ学」を等閑視する立場は、「歴史認識」という根本問題自体を見失いかねない。MLA と呼ぶが、学術の拠点としてのわが国の図書館は、歴史認識そのものを主題化しない。また情報科学にもとづくデータベース構築も対象資料の通時系列をそのまま「歴史」と同一化するだろう。これは、学術的な水準からみて、なるほど欠点や欠陥ではない。こうした客観的な取り組みは、かえって人文科学・社会科学における現代的な「アイコンニック・ターン (イメージ学的転回)」の課題を明暗ゆたかに照らしださうからだ^{★2}。

しかしながら、問題の危機の所在は、歴史認識の主観／客観性を問う「人文科学」としての取り組みを忘失しがちな研究者一般の姿勢だ。1960 年に哲学者ゲーダマーは、「自然科学的認識・コントラ・歴史学的認識」という解釈学の問題構制を提示した^{★3}。この本質的な問題構制は、「<芸術の終わり>のあ

と」(ダントー)*4のいま、つまり「ポスト・ヒストリカル」のいま、失効したのだろうか、それとも、否か。声ひくく、そうではない、と眩くとしても、そのためには、ツイッター社へのパスワード申請が必要になる。

くわえて近代美術史研究者は、アーカイヴの扉の前に、また立ち止まらざるをえない。アート・アーカイヴは、博物館の歴史研究とも異なり、さらに歴史研究と芸術研究という特異な分極性を帯びた研究機関である。この極性を媒介する知の批判的検証は、ヴィンケルマンの『古代美術史』(1764)における「様式史 (Stilgeschichte)」以降、一貫した課題であり、同時にそれはアート・アーカイヴの成立と軌を一にしている。

言い換えれば、それは以下の問いかけにもなろう。いったい、芸術の発展と終焉を観念的な歴史観から論じた哲学者ヘーゲル(1770-1831)は、15-18世紀にまたがる『[ヨーロッパ] 版画作品総目録』(全21巻、1803-21)を作成したアーダム・バルチュの仕事とそのアーカイヴをどのように認識していたのか、また、歴史的な資料/史料概念を明確に提示し、ランケとともにヘーゲルを批判したドイツ歴史学の確立者ヨーハン・グスタフ・ドロイゼン(1808-84)は、『モーツァルト編年=主題別作品総目録』(1862)の編者ルートヴィヒ・フォン・ケッヘルザルツブルクのアーカイヴを思索の地平のどこにおいたか、あるいは、歴史理性批判を提唱したにもかかわらず、いわば門下生たるフッサールからその概念を全面的に否定された哲学者ヴィルヘルム・ディルタイ(1833-1911)は、その設立に貢献したゲーテ・アーカイヴとその成果たる『ヴァイマル版ゲーテ著述全集』(全143巻、1887-1919)をいかに支援したのか——こうした問いかけは、もとより仮想的問いにすぎないが、現代のアート・アーカイヴ運営の基礎づけに欠くわけにゆかない。

仮想の問いなど無用との反論には、20世紀のアーカイヴに眼を転じればよい。第二次世界大戦後の1960年、美術史学者ハンス・M・ヴィングラーは、ダルムシュタットに「パウハウス・アルヒーフ」を開設した。この優れたアーカイヴは、ダルムシュタットからやがてベルリンに移設されて現在にいたる。パウハウスは、建築・工芸・絵画・彫刻・デザインほか多様なメディア/メディアを包括し、またそれを超出する理念を有していたから、芸術家個人ではなく、多元的な芸術領域の史料を集成してきた。いったい、20世紀デザインの発展・展開は、どのような歴史的認識から把握しうるのか、「パウハウス・スタイル」とは、発展史的様式概念なのか、その否定としての「ポスト・メディアム」概念なのか。世界のアート・アーカイヴを代表するこの研究機関の一室の席に身をおいて、そう問いかけてもみるべきだろう。

しかし、それにもかかわらず、現代の専門家は、アーカイヴ史料体(コーパス)とデータベースとをアグリゲーターを介して接続する作業に忙しく、こうした問いかけを、擬似科学的な歴史主義への言及にすぎない、と否定するだろう。かれらは、ある特定の歴史史料の西暦年号/元号の「通時系列(Chronologie)」が「物語り/ナラティヴ/ヒストリー」に起因すると知りつつも、しかし研究者として、この合理的な通時メタデータを「知の標準化」の基軸に要請するはずだ。いや、そうした実直な取り組みなら生産的な議論の端緒となりうるだろう。

うが、逆にアーカイヴの現場では、こうした根本課題を回避するために、モダニズム以降の特徴をあれこれ標示し、用語上のたんなる目新しさを創意だと強弁する自己保身的な議論も少なくない。

もしわれわれのこうした認識が間違っていないなら、じつは、現代のアーカイヴにおける研究者の状況は、そのまま、19世紀からの歴史主義者に特有な、屈折してやまない方法論の複雑な位相とさほど異ならない——あえてそう述べて、注意を喚起したい。この小論は、基礎概念としての歴史主義のありようを手がかりに、現代美術のポスト・ヒストリカルとポスト・メディアムにささやかな照明をあてる試みである。

アート・アーカイヴの扉を押すまえに、われわれは、ほんのすこし目路をひろげたい——19世紀以降の歴史主義者は、合理性や因果性のイデオログではなかった、むしろ、歴史をめぐる知の屈折したアスペクトを予型的に開示し、その闘いの場をアーカイヴに托した、と。

1. 歴史主義

「歴史主義」は、固有名詞としての美術史上の「歴史主義 (Historicism)」と、思想史・学術領域の一般的概念としての「歴史主義 (historicism, historism)」の二つに分けられる。ともに18世紀後半から19世紀中葉にかけてヨーロッパで論議されたから、近代における知の状況を明示していよう。思想史、文化史、歴史学、歴史哲学に関連する一般的概念としての歴史主義は、古典古代に遡りうるキーワードだとしても、ちょうど博物館・美術館・アート・アーカイヴが成立する19世紀前半のヨーロッパでひろく検証されたから、近代における自然科学と人文・社会科学との分離と接続を告げる概念にほかならない。

まず、歴史主義の概念が美術史、とりわけ建築史の領域で19世紀に成立し、普及した事実は、強調しなければならない。歴史主義はこの領域では、ヨーロッパにおける様式画期 (Stilepoche) の概念で、18世紀のロココに続く、新古典主義 (1760頃-1820頃) に始まる時期から、19世紀の印象主義 (1874-) にいたる時期、つまり1760年頃から1870年代にいたる時期を指す概念である。いわゆるネオ・ゴシック、ネオ・バロックなど、リバイバル様式が建築の主流をなす時期である。英国のホレース・ウォルポールがヴィラとして建てたゴシック様式の翻案にもとづく《ストロベリー・ヒル・ハウス》(1749-76) を嚆矢とし、ジャック＝ジェルマン・スフロによるサント・ジュヌヴィエーヴ聖堂 (パリ、後のパンテオン、1755-92)、カール・フリードリヒ・シンケルによる《旧美術館》(ベルリン、1825-30)、ゴットフリート・ゼンパーによる《ドレスデン・オペラ座》(1838-41) が代表作品とみなされよう (図1)。歴史主義は、ヨーロッパの芸術史を支えてきた中世以後のロマネスク、ゴシック、ルネサンス、バロック、ロココといった建築の具現する「様式」が成立しえなくなった19世紀の建築を指す以上、それは「建築の死」、「中心の喪失」(ゼードルマイヤ) を意味することになる。ギリシアやエジプトのリバイバルも包含する歴史主義は、発展史の終末として、多元性という複雑かつときに矛盾するアスペクトを提示する。とくにドイツでは折衷様式や複数様式主義 (Stilpluralismus) が孕む前衛的な中動

性、もしくはロマン主義を含むコンセプチュアルな制作性の評価をめぐって論争がおこった。これは、現代のパスティーシュ／パスティッチョ (pastiche) 問題の予型にほかならない。歴史主義はまさに、美術史学上の論争概念 (Kampfbegriff) となった^{★5}。



図1 ゼンパー《ドレスデン・オペラ座》
1838-41年 模写版画

第二の「歴史主義」概念はドイツでは、すでにノヴァーリスやフリードリヒ・シュレーゲルが18世紀末に用い、19世紀半ばには、歴史学・哲学における重要な位置をしめた。というのも、周知のようにヘーゲルがベルリン大学の「美学講義」(1820-29)で明示した立場、つまり歴史を理念の発展史とみなす立場は、同じ大学内の歴史学者ランケやドロイゼンの唱導した史料批判にもとづく近代歴史学によって徹底的に批判され、否定され、そしてここで、歴史主義は「歴史の実証主義 (historischer Positivismus)」という中核的方法論を確立したからである。この概念は、美術史・建築史の既知の時代画期概念と符合するとともに、近現代の思想史・文化史・歴史哲学に地盤変動をもたらしたといわざるをえない^{★6}。

「歴史の実証主義」は、あらゆる過去の出来事を、まず絶対的な前提たる実在的具体的史料に即して、その出来事の研究・解釈の作業を行う立場である。だが、その作業者は、作業にあたって彼／彼女が身をおく「現在」と「過去史料」との間に同一性を措定してはならない。これが実証主義の作業原則にほかならない。つまり、一方で、自然主義的な合理的説明を志向する「還元主義 (Reduktionismus)」と、他方で、規範に拘束されない自由を志向して解釈学的な循環を受け入れる「相対主義 (Relativismus)」の二つの特性が実証主義を形成する。

歴史の実証主義をこのように規定すると、歴史の理解は、機械論的な瘦せほそった枝葉末節の言説に帰着すると考えられがちだが、そうではない。いささか逆説的に響くだろうが、実証主義は、歴史＝物語＝Geschichteのひろがりや、すなわち史料体の「ゲヌス (genus 親族・出自・発生)」のむしろ多様な広がりを浮かびあがらせる。相対主義の生む「小さな」歴史＝物語を豊かに再生し、接続するのは、ゲヌスにほかならない。

この歴史認識で最重要の役割を果たした歴史学者は、ヨーハン・グスタフ・ドロイゼン (1808-84) である。かれは、いわゆる歴史学 (Geschichtswissenschaft) に対して、歴史研究を自己批判的に再構築する「歴史考訂学 (Historik)」を提示し、歴史学の対象たる多様な史料 (Quelle) を実証主義の立場から整理した。すなわち、「現用遺物史料 (Überreste)」と「伝承史料 (Tradition)」の二つと、そしてその中間態としての「記念標示史料 (Denkmal)」である^{★7}。

「伝承史料」とは、文字媒体の宗教教典・法令・家系譜・公布文書・広報紙、また口伝媒体の伝説・格言・歌唱、さらに造形媒体の国公章・境界石・墓碑・記念碑などに該当する。これらは、その制作者が次代以降への内容の継承を意

図した (absichtlich) 記録史料である。ドイツ歴史学での「伝統 (Tradition)」概念は、いわゆる広義の伝統ではなく、宗教的教典の意図的継承など、伝承史料を意味する。他方、「現用遺物史料」は、過去の時期に継承を意図せずに作られた現用・日常用品・製作物で、いまここに実在し、しかもその過去時点での現用性がそのまま現実として提示されているから、資料 (Materialien) 的性格もつよい。たとえば、技術的製作品 (工芸品・利器・道具・衣服・建築) や遺構、日常的書類。また社会制度的慣習をあげてよい。他方、「記念標示史料」は継承を意図せずに現用のために制作された作品でありながら、過去への想起作用を帯びる史料となりうる資料に該当する。これらは、芸術作品や聖遺物、道標のように、過去では現用品資料であり、現在は文化的価値を帯びる史料を指す。ドイツ語ではデンクマルゆえ「記念碑」や「文化財」と訳されがちだが、Denk-Mal の原義に則して「記念標示史料」と訳しておく。

あくまで美術史学からの理解にすぎないが、歴史主義は、「実証主義」を旗幟に掲げたとき、還元主義と相対主義を前提とし、それゆえ、史料解釈の著しい細分化を余儀なくされるはずだった。しかし、継承の「意図」の差異を「現用遺物史料」と「伝承史料」との差異に関連させる方法は、「解釈」の能動性を確保し、細分化を多元化に変換する手続きを基礎づけた。とくに、芸術作品をいわば「資料」と「史料」との中動態に位置づけるドロイゼンの歴史認識は、今日の芸術学・美学にとってきわめて示唆深いといわざるをえない。なぜなら、歴史の史料はここで、文書や言語メディアに限定されることなく、画像ほか技術的製作品も含む広く多様なメディア／メディアに拡張されたからだ。

たとえば、ドロイゼンは直接に写真資料に言及しないとしても、『歴史考訂学綱要』(1862-) の執筆・改訂の行われた 1860 年代のベルリンを想起すれば、この新しいメディアが歴史史料になりうるか否かを史料批判の視点から、慎重に検討したにちがいない。また現用遺物史料と伝承史料の二つと、その中間態としての記念標示史料という独特な観点にも、この学者の特性がよくうかがえる。ドロイゼンは、非言語的・非文書的なメディアの位置を歴史学で初めて確保したとみなしてよい。これは美術史学・博物館学にとって、きわめて重要だ。今日も不当に無視されているとしか思われぬ歴史家ドロイゼンの思想を強調しておきたい。

ドロイゼンのこうしたメディア認識は、美術史の歴史主義をめぐる複数様式の相対性論争とも連動している。ドロイゼンの歴史研究は、実証主義における史料の還元主義的な「来歴 (Provenienz)」の合理的な解明を要請しつつ、同時に、解釈の相対主義を積極的に能動化した。だからこそ、この歴史家は、史料を線型的にマッピングする発展史モデルを拒否した。これは、共時的かつ並行系的な解釈学的モデルを提出する取り組みにほかならない。この歴史主義の歴史家は、「本当の歴史的事実」など存在しないと認識し、さらに非言語的で多様なメディアを視野におき、芸術資料のように、史料の継承性と資料の現用性とが転換する史料観を明示し、また線型系直列系の発展的通時進行や様式 (Stil) の概念を拒否し、むしろ非通時的な並行系の群型 (Gruppe) や類型 (Typus)

を、しかもそれらがたえず再編され、更新されてゆく循環の動性をわれわれに開示した。

2. 歴史主義への批判

歴史主義の糾弾者である批評家ヴァルター・ベンヤミン（1892-1940）にふれよう。たえず図書館やアーカイヴの席に身をおき、思索を深めたこの思想家がランケ／ドロイゼンのドイツ歴史学の提出した「歴史主義」を否定したことは、ひろく人口に膾炙している。その否定はたしかに論理的に的確だ。しかし、ベンヤミンの読者がランケやドロイゼンの記述におよそ眼をとおすことなくそのまま、ベンヤミンの発言に同意する姿勢は、受け入れがたい。とくに、博物館／美術館やアーカイヴを仕事場にする者には、慎重な読解が求められよう。

周知のように、19世紀半ばに、ヘーゲルの観念的な歴史概念に対峙したドイツ歴史学は、ランケの主張のように、なるほど「そもそも実際に起こったまま（wie es eigentlich gewesen）」の事実の究明を研究の原理とした。ベンヤミンは著名な断章体「歴史の概念について（歴史哲学テーゼ）」に記す。

歴史主義は、歴史のさまざまな契機の因果関連系を確定して、納得する。しかし、どのような事態（Tatbestand）も、たとえそれが何かの原因だとしても、それがそのまま歴史的事態になるわけではない*⁸。

「歴史主義者の歴史記述」は、出来事や事態の連鎖・連続を、歴史の進歩や発展という合理的な因果系列で把握しようとするが、しかし、歴史の本来の時間は、「因果の推移（Kausalverläufe）」ではなく、あくまで「根源（Ursprung）」的なものの実現態（エンテレケイア）においてしか現れない。ベンヤミンはそう、主張する*⁹。かれは、つねに手元においた画家パウル・クレーの作品《新シキ天使（Angelus Novus）》（1920）（図2）にふれて、述べる。

これは歴史の天使の姿にちがいない。天使は、顔を過去の方にむけている。われわれには出来事の連鎖がみえてくるような場所なのに、天使はそこに、瓦礫のうえに瓦礫を積む破局をみてとり、しかも瓦礫は足元に迫っている。天使は、できればそこにとどまって、死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを繋ぎあわせたいのだろう。だが、樂園から嵐が吹き付け、天使の翼を吹き揺るがし、もう翼も閉じさせない。この嵐は、天使が背をむける未来へと天使を一刻の猶予もなく追いやり、それとともに天使の前の瓦礫の山は天にもとどくほどに勢いをます。われわれが進歩と呼ぶもの、それがこの

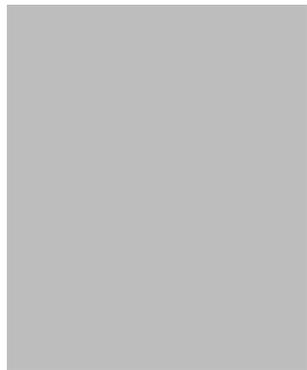


図2 クレー《新シキ天使》1920年
エルサレム イスラエル美術館

嵐にほかならない★¹⁰。

これもラディカルな歴史主義批判以外の何ものでもない。修辞にすぐれた発言で、出来事の連鎖を「進歩 (Fortschritt)」の因果関連からしか把握しない近代の歴史主義の危機的貧困を糾弾する。ベンヤミンの歴史主義批判は、美術史の地平をふくめ、論拠として正鵠をいよう。とすれば、わが国で開催される近現代美術展の展覧会カタログに掲載の諸論考がたえずベンヤミンを引用し、免罪符のようにこの批評家の歴史観を援用する態度はときに無定見と非難せざるをえないとしても、あながち不当ではあるまい。けれども、このプロイセン・ベルリン出身の批評家がベルリン大学ドイツ歴史学派の立論を知悉していた事実は、看過すべきではない。

たとえば「歴史の概念について」、Ⅷの冒頭である。「抑圧された者たちの伝統は、われわれが生きている今の〈例外状態〉がじつは普通におこりうることだと、教えてくれる」★¹¹。通常の日本語への翻訳版はこのような表現をとり、文意もほぼ伝わる。例外状態 (Ausnahmезustand) とはカール・シュミットの用語で、ある体制下の法令体系が機能しない内戦・反乱・革命のような危機状態を指す。しかし、文中の「伝統 (Tradition)」は、辞書の直訳ゆえ誤訳ではないものの、上述した歴史学用語としての伝承史料を意味し、ベンヤミンもそれを知悉していたはずだ。であれば、「伝統」はやはり、特異な意識にもなりかねない。この一文は、丁寧に訳しておこう。「抑圧された者たちが後代への継承を意図して作成した文書史料は、われわれが生きている今の〈例外状態〉がじつは普通におこりうることだと、教えてくれる」。けっして細部の読解に知を街うわけではない。要は、ベンヤミンのラディカルな批評のレトリックに、すこし距離をとる必要性だ。自明ながら、この批評家は、プロイセンのドイツ歴史学に、そしてアーカイヴ学に通暁し、しかもそれを否定のドグマとして記述する。読者はつねに、ドイツ歴史学の、とくにプロイセン・ベルリン大学の歴史学の成果を読みなおすべきではないか。

ドロイゼンの示す作業原則で最も重要な区分は、継承に関する「意図 (Absicht)」の作動の有無を設定し、史料と資料の差異を吟味し、しかも芸術作品をその中動態におくことである。この「意図」は、美術史学にとり意味深い。なぜならこれは、イコノグラフィ的の意味付与とも、アーロイス・リーグ的な芸術意思 (Kunstwollen) やハインリヒ・ヴェルフリン的な直観形式とも異なるからで、しかも制作論的な行為の揺らぎや、受容論・機能論を映しだす力動的な概念装置だからだ。いささか不明な概念だとしても、いわばメタデータにおける「空値／多値」(遠山元道)を内含し、解釈を駆動する★¹²。ドロイゼンの区分はそれゆえ、史料の属性 (プロパティ Provenienz) にもとづく線型系の分類システムではない。これはむしろ、芸術作品の中動態に則した群型的並行系のオーダー (秩序 Ordnung) を告げている。

ドロイゼンの実証主義的歴史学を再読すると、じつはベンヤミンの批判を反転したような、つまりベンヤミンの歴史観の論述に適合する認識にも気づく。とりわけ、われわれは、アート・アーカイヴの一室の席で、そう考えざるをえ

ない。様式史・芸術史は進歩の歴史ではない、とのベンヤミ的な認識は、じつはドロイゼンの歴史主義がまず提示したと理解して差し支えない。

3. ヒストリオグラフィー（歴史表現学 Historiographie）とは何か

そもそも歴史学（Geschichtswissenschaft）とは、18世紀中葉にドイツの大学など学術制度に即して生まれた概念である。それまでは、歴史研究は一般に「ヒストリー論（ヒストリーエ Historie）」と呼ばれ、ひろく、さまざまな出来事の報告や記述、小伝、口承、ナラティブなどを指し、あるいはその集約として国家史、教会史や世界史が形成された。ここでは歴史的事実の根拠や合理的説明は求められなかった。しかし19世紀になると、神学や法学の発展とともに歴史主義（Historismus）概念が明確化され、文書史料の判別、校訂、事実照合、他史料との照合などの「[伝承]史料批判（Quellenkritik）」が進捗した。文献学・古文書学・家系学・地図学はもちろん、産業史や交通史ほかの補助学（Hilfswissenschaft）の発展もえて、歴史的事実の合理的説明を掲げる近代的な歴史学が成立する。ここでは、歴史学に対して、アーカイブ学が史料批判のモデルを提供したといってもよい^{★13}。アーカイブの前身たる「登録室（Registratum）」は、資料収集時にその審査・評価・選別・保証を厳格に実施し、史料を選定・認知した。今日もその伝統は続く。わが国では、この点が理解されていない。とくにアート・アーカイブで、たとえば、対象とする作家の「備忘録」1点でも、新収集時に審査登録審議を行うような運営は、わが国でまったく実施されていない。一次資料という名のもとで、悉皆のかつ盲目的に収集を実施するのは、アーカイブの本質に反することは銘記しておく。

19世紀における歴史学の確立は、新しい実証主義的な方法と伝統的な史料批判・資料審査登録方法の関連のなかで進捗した。その過程での一つの重要な概念がドロイゼンの「歴史考訂学（Historik）」で、歴史学の方法を自己批判的に検証した『歴史考訂学綱要（Grundriss der Historik）』（刊本1862-）は最も注目すべき19世紀歴史学の成果のひとつにはかならない。付言すれば、ドイツ語における Historie や Geschichte をめぐる用語や概念は、複雑に交錯しており、それぞれの内実在即して理解せざるをえない。わが国の西洋史・歴史学研究者による常用的訳語も乏しい。本論ではすべて筆者による訳語を示しておく。

さて、以上に、いささか常識的な19世紀の歴史学概念の成立を確かめたが、これは、今日、多用されつつある概念に照明をあてたいからだ。それは、「ヒストリオグラフィー（Historiographie）」である。

ヒストリオグラフィーは現在、多義的に用いられるが、基本的に歴史記述を意味し、さらに歴史家が考察の対象とする出来事の成立経緯・出典をいかに特定し、どのように記述・表現するのか、という手続きや方法の検討を指す^{★14}。ドロイゼンの「歴史考訂学（Historik）」と同じく、歴史研究の「方法論」的関心に接続する。これは本質問題ゆえ、古典古代から歴史の記述・表現の持つべき説得力をめぐって、即物的な分析をとる合理的認識の立場（トゥキディデス「戦史」と真理の洞察をナラティブ（物語り）として語る弁論術（修辭論）的表現の立場（ヘロドトス「歴史」）とが対立した。中世には、天文学に接続して正確な

時空間学を志向する通時系列 (Chronologie) が歴史研究の範型ともみなされた。18世紀の歴史主義でも、分析的方法とナラティブな方法との連関がたえず議論され、一般に、ドロイゼンによって歴史学の手続きとして分析的方法が基礎づけられたといわれるが、しかし、その分析とは自然科学的因果関係の分析や「説明」とは異なる以上、歴史の「解釈」は人間の意識や生活世界の構造連関をめぐって、たえず変動してきた。19世紀末にディルタイは、自然科学に対向する精神科学を「歴史的理性批判」から基礎づけるために、記述心理学や解釈学に取り組んだが、歴史学は、20世紀には社会学や経済史、文化人類学、人間学へと方法論的取り組みを拡大した。アナル学派の心性史、カルロ・ギンズブルクのミクロストリアなどの展開は周知の展開になろう。ヒストリオグラフィーはそれゆえ、「歴史学方法論」あるいは「歴史記述学」と理解して不当ではない。だが、近現代のアーカイヴ学、つまり公文書アーカイヴとともに、造形資料・音声資料・画像資料を対象とするアーカイヴ、とくにアート・アーカイヴの役割を正当に認知するアーカイヴ学の観点に立つと、方法論をめぐる「ヒストリオグラフィー」は、より基本的な問題相を主題化していると考えべきだ。

すなわち、われわれは、歴史をめぐる「合理的認識」対「ナラティブ」という古典古代からの対称性を、「言語・文書メディア」対「感性メディア」と理解しておきたい。なぜならナラティブとは本来、過去の出来事を記載した文書の記録とは異なり、声や身振りをもって過去の出来事を現在化して語りかける行為だからである。この行為は、視覚・聴覚のみならず身体運動感覚に連動するから「感性メディア」と呼ぼう。ドロイゼンにおける「現用遺物史料」は、「感性メディア」と通底する史資料群とみなしておよそ差し支えない。

「感性メディア」問題の焦点を現代にあわせよう。1970年代からイタリアのギンズブルクのミクロストリア研究とともに、アメリカのオーラル・ヒストリー問題が歴史学の領域で注目されるようになった。むしろオーラル・ヒストリーは、古典古代の時代から長く、口伝・口承として同時代史・当代史の重要な史資料と考えられ、またナラティブの歴史学としても重視された。しかし、現代アメリカのオーラル・ヒストリーは、たんに口伝や発言、対話の記録の意味ではない。そもそも、アメリカにおける裁判の事実認定・判決などで、先住民あるいは少数民族、被抑圧者の証言が制度的に文書化・採択されないために、不当な差別化が進捗した。この状況下で、簡単な録音テープという媒体に発言を記録し、それを明確な事実認定のための素材とする取り組みである。いうまでもなく、文書作成が困難な状況でのたんなる感想や印象の述懐、偏見や独断の記録作業でないことを立証するために、アーカイヴの基本手続きに則して厳格な審査・評価・選別・保証が実施され、録音資料が史料と認定される。こうして初めて「下からの歴史」が成立することになる。簡便な録音機であればこそ成立しえた歴史史料にはかならない。アメリカのオーラル・ヒストリーの問題そのものの検討は、いまはおこう。

言語・文書メディアと非言語的な造形・音響・身ぶりなど感性メディアとの交通は、アーカイヴの本質的なアスペクトを浮かび上がらせる。

ジル・ドゥルーズは、アーカイヴを簡潔に論じる。われわれが、ある事態について思考することは、まず「見る」こと、また「語る」ことの二つから成り立つが、むしろその成立のためには条件があり、「まず眼が物に拘泥するのをやめて〈可視性〉に達し、また言語が単語や文に拘泥するのをやめて〈言表〉に達していなければならない。これがアーカイヴとしての思考である」、と述べる。ドゥルーズの「可視性」はもちろんテオリア／テオレインに連続する観察を意味しているから、ここで感性的「可視性」と言語的「言表」とがアーカイヴの思考における、つまり歴史的な思考における分極をなすとの理解である。それに続いて、述べる。

〈見ること〉と〈言うこと〉が隔たりと還元不可能な距離によって引き離されている事実は、ごく単純につきのような意味を持つ。つまり（「知」の問題は）[両者のあいだの] 照応関係に訴えたところで解決できないし、符合関係をもちだしても、どうにもならない。〈見ること〉と〈言うこと〉を交錯させ、織りあわせる理由は別のところに求めざるをえない。アーカイヴが大規模な断層につらぬかれ、断層の片側には〈可視的なもの〉の形態を、反対側に〈言表可能なもの〉の形態を配分し、この両者が還元不可能である、そう表現すればよいだろうか。〈可視的なもの〉と〈言表可能なもの〉を縫い合わせ、両者の溝を埋める糸は、形態の外の、もうひとつ別の次元にあるからだ^{★15}。

ドゥルーズの論じる「可視的なもの」対「言表可能なもの」という分極性は、われわれの上述した「ナラティヴ」対「合理的認識」との伝統的な分極性にそのまま該当するわけではない。この点は綿密な検討も必要だろう。しかし、とくにアーカイヴの作業原則という観点から、ヒストリオグラフィーを理解するとき、感性的資料メディアと言語的文書史料メディアとの対称性はきわめて重要だと提議したい。なぜなら、ドゥルーズの指摘するように、この二つのメディアは、相互に還元不可能であり、したがってアーカイヴはつねに二つの極性の間の「大規模な断層」を受容せざるをえないという問題相を示すからだ。

こうした断層は、19世紀後半から多くの芸術学者・美術史学者・文化人類学者が認知していた問題である。1883年からアウグスト・シュマルゾーが開設に努力した「フィレンツェ美術史研究所」には、1888年にアビ・ヴァールブルクも滞在し、シュマルゾーとも美術史学の方法論について議論を重ねた。論述する暇はないが、アーカイヴにおける「フォトテーク（写真資料室 Fotothek, Photothek）」の位置づけに関し、歴史学の観点から慎重な検討が行われたにちがいない。わが国では、今日でもなお、「フォトテーク」における史料批判の作業原則は、まったく議論の俎上にのぼらないが、この「可視性」メディアムは、オーラル・ヒストリー同様、メディアムの多様化を如実に歴史研究者に突きつけた^{★16}。

メディアムの多元性の基礎たる「可視的なもの」と「言表可能なもの」との分極性は、エルヴィン・パノスフキーがすでに明確に論じている。かれの周知

の図式（1939）をあげよう^{★17}。

解釈の対象	I. 第一次的自然的題材：A. 事実的題材 B. 感情表出的題材 = 美術的モチーフ世界 の設定 II. 第二次の約定的題材：イメージ・物語・寓意世界の 設定 III. 内在の意味と内容：「象徴的」価値世界の設定
解釈の行為	I. 前イコノグラフィー的記述（擬似的形式分析） II. イコノグラフィー的分析（狭義） III. 深い意味でのイコノグラフィー的解釈（イコノグラ フィー的総合）
解釈の装置	I. 実際の経験（事象の知見） II. 文献史料の知識（特殊な主題と概念の知見） III. 総合的直観（人間意識の本質的傾向の知見）人間心理 学と「世界観」の状況下
解釈の統制原理	I. 様式の歴史（多様な歴史的状況下で事象が形式表現され る方式の洞察） II. 類型の歴史（多様な歴史的状況下で特殊な主題や概念が 事象表現される方式の洞察） III. 文化的徴候や象徴一般の歴史（多様な歴史的状況下で 人間意識の本質的傾向が特殊な主題や概念で表現される方 式の洞察）

われわれの観点では、パノフスキーはこの図式の根本で、I. 造形表現メディア = 可視的なメディアと、II. 言語メディア = 言表との差異を明示している。そもそもイメージ学の根本は、記号機能の水準で「似ている」事物の認知に始まる。美学や知覚論、記号学をひとまずおけば、イメージ (image, Bild 形像・心象) とは、実在する事物を担い手として、そこに不在の事物の形姿や意味が生起する事態を指すと理解してよい。こうした実在／不在の事物の連関性として、この二つが完全に「同形性 (イソモルフ isomorph)」を示すとき、あるいは完全に「異形性 (アモルフ amorph)」を示すとき、イメージは成立しない、あるいはイマジネーション (想像力・想像過程) は作動しない。イメージは、同形と異形との間で成立する。すなわち異形でも同形でもないこと、言い換えればそれは「似ていること」にほかならない。つまりイメージ論の中核は、「類似」論なのである。この問題圏はそのまま、モルフ論 = 「形態学 (Morphologie)」であり、ゲーテが1796年に動植物学研究に則して初めて提示し、今日まで確

立している研究領域である。付言すれば、形態学とは、二つもしくは複数の個体の各部分間に属性上の共通項を同定・確認する学問ではない。むしろ部分間の「類似」という不定性・揺らぎに、モルフを「超えてゆく(メタ)」運動の動性を見だし、「メタモルフォーゼ(変態)」として研究する立場である。だからこそ、この類似の形態学は、芸術史の研究者も看過しえないのだ★¹⁸。

パノフスキーに戻ろう。形態学を熟知していたこの美術史学者は、造形表現メディア(I)の類似性を「様式」とみなし、言語メディア(II)の類似性を「類型(type)」と記す。イコノグラフィーは、言表にもとづく意味内容論だから、言語という約定的慣習的メディアで成立し、それゆえ類型史は、自然的な可視性の理解にもとづく様式史とは本質的な差異を持つ。パノフスキーはこのように二つのメディアを分別し、ドゥルーズの語る「断層」を確かめ、そこで、可視性と言表という二つのメディアの「溝を埋める糸」としてイコノロジー(深い意味でのイコノグラフィー)と「象徴」を措定した。このように考えておこう。

ヒストリオグラフィーは、パノフスキーのイコノロジーも含めてこのように理解すれば、「歴史学方法論」や「歴史記述学」よりも「歴史表現学」と訳出すべきだろう。なぜなら、記述(Beschreibung)は言語メディアを前提とする概念ゆえ、記述学の訳語を採用しないことが大切で、また現代のドイツ歴史学ではヒストリオグラフィーを「表現(Darstellung)」概念に置換して議論する場合も多いからだ。

「ヒストリオグラフィー=歴史表現学」は、とりわけアーカイヴの場では、つぎのように理解しよう——これは、感性的資料メディウムと言語文書のメディウムとの「断層」を認定し、この分極の断層を繋ぐ糸を「別の次元」に求めるように要請する、と。この歴史表現学上の発言は、そのまま近現代のポスト・ヒストリカルな芸術状況を映し出し、アート・アーカイヴの問題性をも浮き彫りにしている。なぜなら近現代造形芸術は、制作論として造形というメディウムの自立性を否定し、ポスト・メディウムを志向するからだ。つぎに、論点をそこに移そう。

4. 「親和性」というリファレンス——ジェネティック・アーカイヴの闘い

1998年、慶應義塾大学アート・センターは、土方巽のアート・アーカイヴを開設するにあたり、その基本構想を「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」とした。すなわち、このアート・アーカイヴは、「ゲヌス(親族・出自・発成genus)」の観点からまず資料体(資料コーパス)を選別・審査して、史料を確定し(あるいは史料と資料とを差異化し)、その史料体を通じて、個人もしくは集団の制作活動における創発的な機構を解明するための場とした。アーカイヴの根幹を「生成論(ジェネティクスgenetics)」におくわけだが、しかし、このとき、たんに、新しいものが生まれる経緯や作品の誕生に研究の焦点をあわせるのではなく、「ジェネティクスとしての生成は、親族性・親和性にもとづいている」との観点を確保した★¹⁹。キーワードは「親和性(Affinität, Verwandtschaft)」だ。

芸術制作における創発(emergence, Emergenz)のありかは、斬新さ(novelty, novum)や独創(originality)の概念よりも、むしろ「親和性」から追究すべき

である——これこそ、われわれリサーチ・アート・アーカイヴのマニフェストにほかならない。

芸術制作関連の史料を念頭におくとき、簡易な誕生－成長－成熟－退化といった通時系列を想定しがちで、その「進歩的直列系線型」内の類似性を手がかりに、その類似性からの逸脱・飛躍を斬新性・独創性と規定するモデルが多い。だが、すでにドロイゼンも明示したように、歴史史料、とくに芸術史料は、並行系の「群型 (Gruppe)」をつねに想定すべきで、その点で「親和性」が基軸になる。

こうした観点からわれわれがとりあえず念頭においたのは、1996年にひろく知られるようになった「国際アーカイヴ評議会 (ICA: International Council on Archives)」による「国際アーカイヴ記載原則 ISAD (G)」の26項目からなるメタデータ・システム (図3) や、インターネットに情報資源を定着させるための「ダブリン・コア (Dublin Core Metadata Element Set)」だった^{★20}。こうしたコアなメタデータ・セットは、1960年に活動を開始したバウハウス・アルヒーフをあげるまでもなく、ヨーロッパの多くの個々のリサーチ・アーカイヴがすでに実践してきた方法の集約であったものの、それらとの大きな差異は、メタデータ・セットが対象資料の「属性 (プロパティ)」を客観的に記載し、分岐分類学としてのシステム化を措定したことだ。この展開はわれわれからみて、従前のモデルが経験的に重視してきたオーダー的「半構造化」(遠山元道)をシステムの「強構造」に変換する転換と思われた。この強構造化志向のシステムの基礎付けは「系統発生 (phylogeny) / 系統樹 (phylogenetic tree)」(図4)の原理であろう。

この分岐分類学としての系統発生理論によれば、類似した形態や事象は、すべて個体の形質の「属性」の水準で位置づけられる。つまり系統樹 (Stammbaum) 図式での線分の分岐点は、共通祖先に由来する形質の新しい分化 (Divergenz der Merkmale) の科学的確定を意味する。この図式は、親の持つ形質が遺伝もしくは変移するとの遺伝学モデルであり、進化論 (進歩) モデルにほかならない。

だが、近代の美術史学や芸術学は、そのような歴史モデルを認識しない。19世紀の建築の歴史主義をあげるまでもない。20世紀のピカソをみてもよい。

図3 国際アーカイヴ記載原則 ISAD (G)
図式 (fond-series-file-item)

図4 系統樹図式

1912年5月のコラージュ作品《籐椅子のある静物》(図5)は、作品の素材・形状のメタデータからみれば、油彩絵具・カンヴァスに、新たに紙・麻縄が付加され、カンヴァスが楕円形に変形されたことになる。集中遠近法技法の変革も指摘できよう。だが、この作品の重要性は、コラージュによってタブロー絵画制作という行為の系統発生そのものを打破した点にある。こう述べればすぐさま、アーカイヴとは、ある特定の史料体を体系的に提示する作業を行う機関で、史料の解釈は個々の研究者に委ねており、アーカイヴが史料の解釈に踏み込むことはすべきではない、との反論の声が返ってくるにちがいない。だが、そうだろうか。リサーチ・アーカイヴは研究を主旨とする機関で、サービス業務・企業活動とは異なる。とすれば、芸術状況に即したモデルを追求すべきであろう。少なくとも、ISAD(G)モデルや「オランダ・マニュアル」(1898)のフォンド概念が生物学者エルンスト・ヘッケルの系統発生論(1866)に対してどのような関連を持つか、フォンド/来歴概念と系統樹分類論との関連に議論を尽くさなくてはいけない。

もちろん、われわれはここで、系統発生ではなく、個体発生を追求すべきだと主張するわけではない。あえていえば、系統発生や分岐分類学を並行化し、群型化する試みが重要になろう。パノフスキーは、可視的な造形芸術メディアの様式史という系列とともに、文献的言語的なイコノグラフィーの意味論の類型史という系列をたて、さらに第三に象徴という系列を並行化した。そう考えて不当ではない。こうした並行を可能にするのは、比較形態学の類似論だ。

きわめて基礎的な概念のみに言及すれば、類似は、相似(アナロジー Analogie)と相同(ホモロジー Homologie)からなる。相似とは、可視的な形式上の近似であり、相同とは、可視的な近似を持たない非可視的な機能上の近似である。周知の例示をあげれば、サツマイモの塊根とジャガイモの根茎は共通祖先を持たない相似であり、コウモリの翼とヒトの腕は可視的な近似を示さないにもかかわらず、共通祖先の前肢という機能の近似に由来する相同である。比較形態学は美術史学にとって重要な方法論的素地を形成しているが、必ずしも理解に恵まれてはいない。パノフスキーの上記した三系列モデルも、比較形態学から、相似としての「様式」、相同としての「類型」、そして相似と相同の交通としての「象徴」と把握して、およそ問題ない。ゲーテの提出した「メタモルフォーゼ(変態)」とは、形態の変化を示す概念ではない。これは、「葉」という物質転換を行う原器官が、生長を機能とする茎という器官に、あるいは花という生殖器官に、また根という栄養器官にと、機能の変容を指す概念にほかならない。言うまでもなく、植物のこれらの器官の形態・組織・機能については今日まで多様な研究が行われ、しかも明確な結論に達しているわけではない。ゲーテ的な理解にも批判が少なくない。だ



図5 ピカソ《籐椅子のある静物》1912年
パリ・ピカソ美術館

が、生命形態のメタモルフォーゼは、造形芸術の理解と解釈に今もなお、大きな示唆を保ちつつけている。なぜなら、とりわけ造形芸術の制作は、紙や布、石、木材、画材といった物質をメタ／モルフさせてゆく過程以外の何ものでもないからだ。

美術の歴史研究に際して、ある対象史料の属性を整序し記載してゆくのではなく、その資料の持つ「機能」およびその変容（広義でも狭義でも）を記載してゆく観点は、非常に乏しい。自然科学的合理主義が規範化されがちだからだ。

生物学の領域では、系統樹的分岐分類における相似と相同の概念は議論の歴史がながく、また今日の生命科学の先端領域における遺伝子研究は自然科学と情報科学との交通を踏まえた状況で、人文科学の参照しうる「類似」概念を超えていよう。しかし、一般に「ISAD モデル」として知られるオーダーほか、アーカイヴ史料分類モデルでは、線型的直列系をむしろ同時にいくつか並行化してみる努力も必要だろう。線型的直列系を支えてきた相似・相同といった類似ではないさらに別様の並行連関を「親和性」として発見してゆく方法である。

5. 「歴史修正主義」とジェネティック・アーカイヴ——「芸術の終焉のあと」と《江之浦測候所》

19世紀以降、今日までアート・アーカイヴは、歴史主義と対話を続けてきた^{★21}。というのも、近現代芸術そのものが自然主義と歴史主義との大きな振幅に向かいあい、とりわけ歴史主義には否定的に対応してきた以上、アート・アーカイヴもそうした状況を踏まえて史料批判に取り組んだからである。セザンヌのように自然主義の限界を追究する画家もいれば、ゴーギャンのように歴史主義に僅かな可能性を求めて苦悩する画家もいる。たとえば聖母は、造形的にポリ・フォーカスを突きつめる画家のエクス＝アン＝プロヴァンスの樹陰には現れないが、植民地タヒチ島の山裾にはその姿を垣間見せる。ダダもバウハウス・デザインも、美術史の歴史的コンテクストの克服や否定、変革にもとづく動向から理解すれば、歴史主義のラディカルな「相対性」の水準で把握して不当ではない。キリスト教神学のなかでも脱・神話が論じられ、またリベラリズムは経済学や政治学を超えて規制や制約を検証したから、造形芸術でも過去に規範を模索する広義の古典主義といえども、歴史主義は存続の場を持ちえない。

そうした場で、造形芸術の中核をなす建築作品に眼を転じれば、ル・コル



図6 ル・コルビュジェ《ヴィラ・サヴォワ》
1928-31年

ビュジェの《ヴィラ・サヴォワ》（1928-31）が注目に値する（図6、7）。この建築の内部空間に入り、歩み、休み、外にでてから、丘上の形姿を振り返ると、ながくヨーロッパの建築史に触れてきた研究者の眼には、この作品を近代建築の傑作とする評価はいつも違和感をもたらす。遮断と通過、運動の遅延と加速、安定と



図7 ル・コルビュジエ《ヴィラ・サヴォワ：2階》1928-31年 素描

不定の交替、塊量と量感の交錯、空間の単位とその変態、内部空間の非機能的分節などなど、すべてが建築の歴史から逸脱する表現だからだ。ル・コルビュジエの主張した「ドミ・ノ・システム (dom-ino-system)」は、革新ではなく「例外状態」の実現である (図8)。この擬似パラディ



図8 ル・コルビュジエ《Dom-ino-system》1914年

オ的、かつ異様な別荘建築にふさわしい表現を求め、建物の周辺の芝生に腰をおろすと、「歴史修正主義 (Geschichtsrevisionismus)」という言葉が思い浮かぶ。

一般に「歴史修正主義」は、実証主義的な史料解釈や合理的な記述が定立した歴史認識を主観やイデオロギーから否定する立場を指すことが多い。たとえばナチスによるホロコーストを否定する立場が歴史修正主義と呼ばれるように、この語は、偏見や偏向という意味を強調する傾向を持つ。しかし、ここでは本来の意味に則して、伝統的な歴史解釈に対する批判のもとづく修正や、史料の抜本的な再解釈、また表現の創出としてこの語を用いたい。なぜなら、歴史修正主義は、たんなる史料の再解釈や修正ではないからだ。コロニアリズムやフェミニズム、マイノリティ問題のように、一種のハビトゥスとして、慣習的に抑圧や差別を内在化してきた日常的行為や論理のシステムが存在するとき、歴史修正主義はこれを克服し、打破しようとする取り組みを意味する。《ヴィラ・サヴォワ》は、そのピロティや立面性に明らかなように、ヨーロッパの建造物を基礎づけてきたウィトルウィウスの『建築論』(前30-15)を否定する造形である。やや短絡に過ぎるかもしれないが、われわれはこのヴィラ建築に、ヨーロッパ文化圏以外の貧しい水上生活者の住宅を想起させるような能動的な「修正」を認めてもかまわない。

われわれは同時に、歴史修正主義の概念に、歴史主義の相対性をめぐる極度の拡張を観察せざるをえない。それは、ポスト・ヒストリカルへの拡張である。建築のみならず彫刻や絵画、工芸、デザイン、そして文学、演劇、舞踊、音楽ほかの芸術領域で、歴史修正主義は、社会制度のプラクティス／ハビトゥスを主題化し、それゆえ、芸術領域の問題は、芸術外の領域の問題と連結する。そ

もそも芸術作品の持つ地平は、様式、意味内容論、機能論、受容論という四つの水準を持つから、当然、機能論や受容論が社会制度に関連することは明らかだ。だが、ここでの歴史修正主義は、こうした水準にはなく、地平そのものを多動化する。行政史、市場史、法制史、科学史、サブカルチャー史がアート・アーカイヴ史料のフォンドの中核となる。ドロイゼンの提示した継承史料・現用遺物資料・記念表示資料という指標は、ポリ・ヒストリカルに分化し、そしてポスト・ヒストリカルに変容してゆく。

アーサー・ダントーは、造形芸術が宗教空間や展覧会場という広域の価値評価・受容の場にあった近代から、第二次世界大戦以後になると、芸術家や批評家、専門研究者たちが作品の芸術性を評定する場が主流になったと指摘し、「アート・ワールド」の成立を提示した。ダントーはさらに、こうした1960年代の状況から、1990年代以降、より状況が変化したと考える。「様式的統一の欠如」ならびに「ナラティヴによって方向づけられる可能性の消滅」、すなわち「完全な美的〔感性的〕エントロピーの状態」を指摘し、この状況を「ポスト・ヒストリカル」と呼ぶ^{★22}。われわれは、ポスト・モダニズム概念を用いずに「脱・〈アート・ワールド〉」および「美的エントロピー」のラディカルな展開を「〈芸術の終わり〉のあと」の状況と理解し、これを今日的な、文化の「ポスト・ヒストリカル」と考えよう。

この状況の推移は、芸術制作そのものの変化に照応している。近代の造形芸術は、自然主義を追求し、その表現契機を作品の構成要素のコンポジションにつきつめた。彫刻であれば、物質的メディアムの材質性、塊量と量感、空間の分節であり、絵画であれば、画面支持体のメディアムたる画布と顔料、あるいは線・面・色彩のコンフィギュレーションである。しかし、レディメイド、コラージュ、インクジェット、印刷、CADなどのメディアムが中心となり、作品を成立させる技術は変動し、そうしたハイブリッドな浮動そのものが制作の焦点ともなる。「美的エントロピー」は芸術の「メディア・エントロピー」に拡大する。すなわち、ポスト・メディアムである。

ポスト・ヒストリカルとポスト・メディアムという状況は、現代の造形芸術の問題相を告示していよう。そして、それはそのまま、現代の、国際的に標準化されたアート・アーカイヴがその存在理由を失う状況を告げている。その告発者のひとり、杉本博司である。

造形作家杉本博司(1948-)は、2009年に小田原文化財団を創設し、長期にわたる構想・設計・建設の期間をへて、2017年秋に小田原市江之浦の相模湾を望む高台に《江之浦測候所》を開いた。これは、庭園形式の空間に、ギャラリー棟・茶室「雨聴天」の建築、また古建築を移築・再建した「明月門」、さらに近隣の根府川石・早川石ほかを用いた園路や石舞台を配し、また古代ローマの円形劇場を模した野外舞台ほか、法隆寺礎石、白鳳時代の瓦、天平時代の日吉大社礎石などが置かれている^{★23}。2017年秋の開所のため、植栽はようやく安定した状態に近づきつつあるが、園路ほか造成中の施設もあり、今日も未だ完成の水準にいたっていない。しかし、所内・園内はきわめて緻密に構成されており、この特異な庭園形式をとる優れた造形芸術空間はわが国に類例をみ

ない。

この庭園空間を支える基軸は、二つである。ひとつは100メートルの直線状のギャラリー棟で、ひとつは円形劇場の地下を通過する長く狭い隧道である(図9)。庭園内に入ると、明月門を背に相模湾に向かいあうが(図10)、入所・入園者は、やがてこの二つの基軸に気づかざるをえない。ギャラリー棟の明確な建築空間(図11)に対し、隧道は、腐食鉄鋼板に囲まれた通路で、東南端の空中に突出し、相模湾の青い海上の真上で切断されている印象を強調する(図12、13、14)。この二つの基軸は、ギャラリー棟が夏至の日の出の、隧道が冬至の日の出の位置方向を指示する。この基軸が告げる意味は、非常に簡明かつ複雑といわざるをえない——園内の入口たる古建築の明月門ほか、多数の設置品



図9 測候所内平面図 明月門(左下) ギャラリー棟(点線:夏至) 隧道(黒線:冬至)



図10 石舞台(能舞台)から明月門をみる



図11 ギャラリー棟(夏至日昇方向)

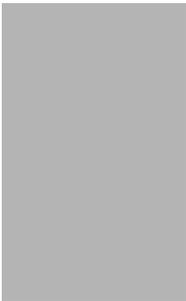


図12 隧道(冬至日昇方向)上面



図13 同 内部



図14 同 内部



図15 メンデルゾーン《アインシュタイン塔》
1924年 ポツダム

が具備する「歴史性」は、二つの軸によって「空間性」へと変換されるからだ。

ギャラリー棟には杉本博司の写真作品が展示されている。そもそも写真作品は、過去性と複製性を本質とするから、芸術作品の時間性とは対極的な特殊な時空間性を持つ。しかし、このギャラリー棟の保つ夏至という方向性は、一般の芸術ギャラ

リーの具備する時空間を抹消する。他方、円形劇場や能舞台は本来、芸術作品の形成する未来性と身体性という明証的な時空間性を持つはずだ。

しかし、隧道の保つ冬至という方向性は、この時空間も抹消してしまう。しかも、夏至も冬至も、天文学的なイメージの拡がりを打ち消すごく単純な方位でしかない。もとより造形芸術作品は、それぞれの制作を実現する布・顔料・木材・石・金属などの素材・支持体、およびそこに成立する線・面・色彩・塊量・空間などのメディアが重要な機能を担い、その根底をなすのが「自然」というメディアにほかならない。にもかかわらず、江之浦測候所は、こうしたメディアを測候可能な単純な方位に還元してしまう。

エーリヒ・メンデルゾーンがドイツ・ポツダムに建築した《アインシュタイン塔》(1924)は、相対性理論を実証するために太陽光線スペクトルの波長における赤方偏移を観測する目的を持つ一種の天文台であった(図15)。杉本はこの建築を熟知しているはずだが、江之浦の「測候」は、そもそも太陽光照射時間の長短を方位として「測る」にすぎず、天文学や宇宙科学の揺曳する想像力の拡大を視野におかない。この江之浦測候所は、あくまで歴史性を空間性に変換する装置以外の何ものでもない。この現代芸術空間の優れた創意は、とくに隧道の、海上に突出した切断部に端的に出現する。

江之浦測候所の「案内書」は、36点の各施設・設置品を日英語で図版とともに記述する。その内容は、いわゆる作品解説ではない。各作品の由来を記しているが、これは史資料の「来歴」ではない。そうではなく、この書は、造形作品という感性メディアに対抗し、対極の位置をしめる文学的ナラティブ、杉本博司の編集になる魅力的なナラティブと、思われる。だが、それもたんなる誤解でしかない——杉本は、そう表明して倦まない。

そもそも、この「案内書」は意図的に大きな欠落を組みこんでおり、しかもそれを読者・聴衆・庭園のフラヌールに問いかける。いや、それは問いではなく、可視性メディア体験の限界の告発なのだ。

相模湾の海上に突出した隧道の矩形の切断面は、背景の太平洋の海の青を切り取って美しい。だが、じつはそこに、次のような、眼に見えない文字を浮かべている——われわれは誰しも、そう思わざるをえない。

無名の人々の記憶を尊敬することは、著名な人々を尊敬するよりも難し

い。歴史の構成は、無名の人々の記憶に捧げられてきた*²⁴。

これは、ダニ・カラヴァン (1930-) がスペイン・カタルーニャ州ポルトボウに設けた《パサージュ ヴァルター・ベンヤミンへのオマーージュ》(1990-94) の、地中海に突出した隧道末端の透明プレート・ガラス板に記したベンヤミンの引用である。ベンヤミンは1940年9月26日深夜、フランスの国境を越えたスペインの同地のホテルで客死した。リスボンを経てアメリカへの亡命の旅の途次である。内服薬の過量服用と推定されているが、スペインの入国審査規則の改訂で入国が認可されなくなった事情も影響していよう。カラヴァンは、このモニュメント《パサージュ》＝隧道を「警告碑 (Mahnmal)」として構想した。

カラヴァンは、ベンヤミンの埋葬されている墓地横の細い道路と直交するように崖下の湾へとまっすぐに腐食鉄鋼板の隧道・通路が降りる空間を設定した(図16)。墓地横の道路から下方に下りる隧道・通路の末端が、対岸にむけて海面に突出する設計素描も存在する(図17)。そしてその通路末端のガラス板上記の言葉を銘記し、その下に「Walter Benjamin, G.S. I, 1241」と、「歴史の概念について」(1939)のズーアカンプ版全集(GS.1241)の出典を示す(図18)。

杉本の《測候所》の隧道は、カラヴァン作品の「引用」以外の何ものでもない。だが、この手続きは、非常に緻密で、複雑きわまりない。

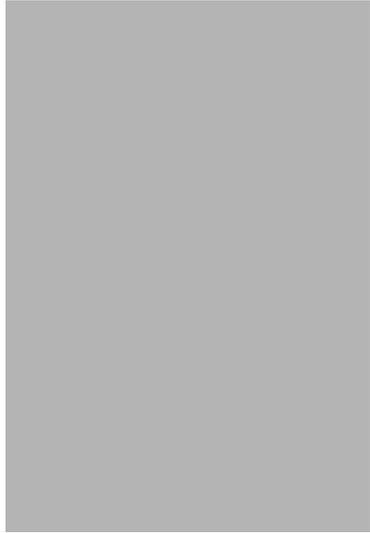


図16 カラヴァン《パサージュ ヴァルター・ベンヤミンへのオマーージュ》
1990-94年 スペイン ポルトボウ



図17 カラヴァン 同 設計構想素描



図18 カラヴァン 同「無名の人々の記憶を尊敬することは、著名な人々を尊敬するよりも難しい。歴史の構成は、無名の人々の記憶に捧げられてきた。」
(ベンヤミン)

測候所の「案内書」は、杉本博司による優れた編集作品だが、冬至という重要な基軸、つまり生命の復活というポピュリズム的な基軸をなす「隧道」の一節に、カラヴァンやベンヤミンに関する記述をおくことなどしない。べつだんこれは、入所者の知識や感性・記憶の空白を啓蒙したり、杉本自身のグローバルな芸術体験を暗示・誇示したりするための姑息な曖昧化では毛頭ない。杉本はまた、日本最古の庭園論というべき鎌倉時代の橘俊綱の編著『作庭記』にふれ、「石をたてん事」の原則を、測候所内では、「石を伏せん事」に変換したと語る。これも造形作家の発言として看過しえないものの、それなら、石を伏せた現代の重要な造形作品、つまりアメリカの建築家ピーター・アイゼンマンによるベルリン・ミッテ《ヨーロッパ・ユダヤ人ホロコースト警告碑》(2005)を想起しない者はいない。しかし、それも杉本の視圏に収められている添景にすぎない。

カラヴァンのパサージュ＝警告碑作品の造形的かつ象徴的テーマは、ジークリート・ハウザーも明言するように、ヨーロッパ辺境のスペインの港町をかりた普遍的な、社会の記憶・記録の「境界 (Grenze)」である^{★25}。またアイゼンマンの作品は、パリの凱旋門やニューヨークのセントラルパークに比すべきベルリンの都心に、文化制度がつねに内在させる「抑圧」を可視化する。だが、杉本の基本構想は、カラヴァンの造形への、アイゼンマンの造形への方法論的批判であり、ベンヤミンの歴史認識やアイゼンマンの歴史修正主義の再修正であろう。

杉本博司はこうして、ポスト・ヒストリカル、そしてポスト・メディアムをわれわれに突きつける。

ポスト・メディアムとは、建築・彫刻・絵画なり庭園なり、それぞれの表現媒体の持つ境域を超えるにとどまらず、そうした芸術・文化という媒体領域そのものを逸脱してゆく活動を意味する。すなわち、逸脱の圏域は、市場価値論、起業論、行政論、観光学などに多元化する。杉本はこうしたポスト・メディアム状況を緻密に「測候」し、江之浦において構想を組み立て、実践している。やがてこの造形空間は、国内各地で開催されている隔年形式の国際芸術祭を超えるポスト・アートスペースを実現してゆくにちがいない。

《江之浦測候所》の優れた着想は、「ヒストリオグラフィー／歴史表現学」のデザインのもとで実現にむかう。つまり感性的メディアムと言語的メディアムとの断層を具体化する卓抜な手続きである。門・茶室・舞台といった建築的造形や礎石・小塔・灯籠といった彫刻的造形の持つ感性的メディアムと、その作品にまつわる夥しい解説やナラティブという言語的メディアムとを布置しつつ、入所者を、両者の「断層」の体験へ導く。入所者は、二つの基軸に即して園内をめぐるうちに、感性的メディアムと言語的メディアムとが接続を失い、その「断層」をなす事態に気づかざるをえない。くわえて杉本は、日本の古墳時代の遺物から現代のギャラリーまで、ローマの円形劇場からポルトボウの警告碑まで、多様なポリ／ポスト・ヒストリカル状況をつくり、歴史を支える記憶や記録を相対化するヒストリオグラフィーを実現する。しかも、一瞥するとポピュリズムの装置としか思われぬ庭園空間の設計に、展示物の美的＝感性

的価値の発信量の不備などない。だからこそ、「断層」の溝をつなぐ糸への関心は、否応なしに加速する。

もとより、感性的メディアと言語的メディアの断層を媒介する役割は、ながく自然が担いえた。しかし、現代の測候所では、それも無効化される。入所者は、円形劇場に腰をおろし、手元のネットワーク・デバイスで、杉本博司、ベンヤミンを検索し、アマルフィ、ドイツの強制収容所、パリのバサージュやポン・ヌフを眺め、あるいは小田原のフレンチ・レストランのシェフへ、さらに保田與重郎の『日本の橋』から尾張の裁断橋へとスワイプする。

クレーの天使を脅かした「進歩」という歴史の強風に替わり、ポスト・メディアのスイープが加速する。美術史のポスト・ヒストリカル状況の断層をつなぐ糸は、行政史、観光史、市場史、法制史、科学史、サブカルチャー史へと織り目をひろげる。それは同時に、線型系直列系の系統樹=進化論図式ではなく、再度、ドロイゼンの示唆した群型系並行系の解釈モデルを要請している。杉本博司の制作活動は、なるほど線型系の系統樹モデルにおける形質発現としての独創性や斬新性から解釈もできよう^{*26}。だが、『江之浦測候所』は、その失効を告げているとしか思われなない。

「歴史の歴史」のヒストリオグラフィーはこの測候所内で、ポスト・ヒストリカルを直証し、「終わりのあと」、「美的〔感性的〕エントロピーのあと」をマニフェストする。これはそのまま、美術館・博物館・アーカイヴにおける従来型の美術史研究モデルの改訂を訴求してやまない^{*27}。われわれは、あらためて「親和性」というリファレンスを、根底から別様に布置すべき局面に立っている。

註

- ☆1 —— 「公文書館法」については、『アーカイブ事典』大西愛ほか編著、大阪大学出版会、1997年、104頁以下、参照。
- ☆2 —— *Iconic Turn, die neue Macht der Bilder*, Hubert Burda u. Christa Maar (Hg.), Köln: DuMont 2003.
- ☆3 —— ハンス＝ゲオルク・ガダマー『真理と方法Ⅰ』饗田収ほか訳、叢書ウニベルシタス、法政大学出版局、1986年、5頁以下、7頁 (Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr 1960)。
- ☆4 —— アーサー・C・ダントー『芸術の終焉のあと——現代芸術と歴史の境界』山田忠彰監訳、三元社、2017年、39頁以下 (Arthur C. Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton UP, 1997)。
- ☆5 —— *Historismus und bildende Kunst, Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif*, Ludwig Grote (Hg.), München: Prestel 1965.
- ☆6 —— 安酸敏真『歴史と解釈学——《ベルリン精神》の系譜学』、知泉書館、2012年。
- ☆7 —— ドロイゼンの著作。Johann Gustav Droysen, *Historik* (Historisch-kritische Ausgabe von Peter Leyh u. Horst W. Blanke), Band 1: *Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen* (1857), *Grundriss der Historik in der ersten handschriftlichen* (1857/1858) *und in der letzten gedruckten Fassung* (1882), Stuttgart-BadCannstatt 1977. Band 2-1: *Text im Umkreis der Historik*, (Aus den

- Jahren 1826-31, 33-38, 40-47), Stuttgart-BadCannstatt 2007, Band 2-2: *Text im Umkreis der Historik*. (Aus den Jahren 1850-58, 58-82), Stuttgart-BadCannstatt 2007. Ders., *Historik: Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hrsg. V. Rudolf Hübner, München u. Berlin 1937. Ders., *Grundriss der Historik*, (2.Auflage), Leipzig 1875. ドロイゼン 研究は下記参照。Karl-Heinz Spieler, *Untersuchungen zu Johann Gustav Droysens „Historik“*, Berlin 1970. Horst Walter Blanke (Hrsg.), *Historie und Historik, 200 Jahre J.G.Droysens, Festschrift für Jörn Rüsen zum 70. Geburtstag*, Köln 2009. 竹本秀彦「歴史叙述と歴史的想像力——J.G.ドロイゼンのHistorik」、『思想』807号、岩波書店、1991年9月、140頁以下。大石学「ディルタイおよびドロイゼンにおける『歴史的世界の構築』の論理と倫理——あるいは、歴史における『理念』をめぐる」、『ディルタイ研究』19号、日本ディルタイ協会、2008年、94頁以下。前田富士男「アーカイヴのディルタイとドロイゼン——<歴史考訂学 (Historik)>と芸術史」、『ディルタイ研究』28号、日本ディルタイ協会、2017年、32-51頁。
- ☆ 8——Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: *Gesammelte Schriften* [GS], unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno u. Gerschom Scholem, Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Bd.I-3. (1974), 1991, S.704.
- ☆ 9——Otto Karl Werckmeister, *Linke Ikonen. Benjamin, Eisenstein, Picasso, nach dem Fall des Kommunismus*, München: Hanser 1997. Johann Konrad Eberlein, “Angelus Novus”, *Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung*, Freiburg i.Br.: Rombach 2006. 茅野大樹「罪と歴史——W.ベンヤミンにおける歴史の時間の中間的性格について」、『哲学・科学史論叢』13号、東京大学教養学部哲学・科学史部会、2011年、103頁以下。
- ☆ 10——Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte IX, *GS*.Bd.I-2,S.697.
- ☆ 11——Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte VIII, *GS*.Bd.I-2,S.697.
- ☆ 12——遠山元道「空値とその始末——半構造の設計論」、『ジェネティック・アーカイヴ・エンジン——デジタルの森で踊る土方巽』、慶應義塾大学アート・センター/ブックレット06、鷺見洋一・前田富士男編、2000年、38頁以下。
- ☆ 13——前田富士男「史料をめぐる<歴史=物語 (Geschichte)>のありか——19世紀ドイツのアート・アーカイヴ」、『美術フォーラム21』35号、醍醐書房、2017年、24-32頁、参照。
- ☆ 14——ヘイドン・ホワイト『メタヒストリー——19世紀ヨーロッパにおける歴史的想像力』岩崎稔監訳、作品社、2017年 (Haydon White, *Metahistory, the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins UP., 1973.)、参照。
- ☆ 15——ジル・ドゥルーズ、「芸術作品としての生」、『記号と事件——1972-1990年の対話』、宮林寛訳、河出文庫、河出書房新社、2007年、196頁 (Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris: Minuit 2003.)。
- ☆ 16——芸術とメディアムの関連については、ヴァールブルクのマネモシュネ・アトラスに限定した研究論文集ながら、重要な下記の書を参照。*Der Bildatlas im Wechsel der Künste und Medien*, Sabine Flach, Inge Münze-Koenen u. Marianne Streisand (Hg.), Trajekte-Reihe, München: W. Fink 2005.
- ☆ 17——Erwin Panofsky, *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, N.Y.: Harper Torchbook (1939), 1962, p.14-15.
- ☆ 18——前田富士男「エネルゲイアとしての造形——ゲートの植物学と20世紀美術」、『心を癒す植物—アート・ボタニカル・ガーデン』展カタログ、目黒区美術館、1996年、7～11頁。『ゲート 自然と象徴——自然科学論集』高橋義人編訳・前田富士男訳、富山房百科文庫、富山房、1882年、163頁以下。参照。
- ☆ 19——『ジェネティック・アーカイヴ・エンジン——デジタルの森で踊る土方巽』、註☆12参照。

- ☆ 20 — ISAD (G), Internationale Grundsätze für die archivische Verzeichnung, Zweite, überarbeitete Ausg., in: *Veröffentlichungen der Archivschule Marburg*, Institut für Archivwissenschaft, Nr.23, S.54.
- ☆ 21 — アーカイヴ学の基礎については下記参照。Johannes Papritz, *Archivwissenschaft*, (1976), Marburg 1983.
- ☆ 22 — アーサー・C・ダントー『芸術の終焉のあと——現代芸術と歴史の境界』山田忠彰監訳、三元社、2017年、39頁以下 (Arthur C. Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton UP 1997.)。
- ☆ 23 — 『小田原文化財団 江之浦測候所』、全31頁、和英語。発行者・刊行年は無記載。筆者の参照する版は、初版と推定。このように本書自体が多義的な出版形式をとり、図書でもガイド・解説書でも、図録でもエフェメラルでも、制作者の制作ノートでもなく、かつ、そうでもある。アーカイヴでの資料分類を拒否するこの現代的な意図は、やがて言語・印刷媒体の出版を否定するポスト・メディアウムを実現するだろう。
- ☆ 24 — Walter Benjamin, 註☆ 8, GS.Bd.I-3, S.1241.
- ☆ 25 — Sigrid Hauser, *Der Fortschritt des Erinnerns, mit Walter Benjamin und Dani Karavan in Portbou*, Berlin: Wasmuth 2010, S.52.
- ☆ 26 — 以下を参照。杉本博司『歴史の歴史 杉本博司』金沢21世紀美術館／国立国際美術館・展覧会カタログ、新素材研究所、2008年。杉本博司『現な像』新潮社、2008年。『杉本博司 ロスト・ヒューマン』東京都写真美術館・展覧会カタログ、2016年。『信長とクアトロ・ラガッツィ 桃山の夢と幻+杉本博司吐天正少年使節が見たヨーロッパ』内田篤典編、MOA美術館・展覧会カタログ、2018年。
- ☆ 27 — 美術史学・芸術学の領域における芸術研究アーカイヴの歴史と機能については、アメリカを基盤とする20世紀の図書館情報学・博物館学の貢献も重要なが、やはりヨーロッパの近世以降の、とくにドイツ語圏の19世紀からの歴史学・美術史学・美学・アーカイヴ学・博物館学との関連を視野におく必要があろう。わが国ではおよそ議論される機会に恵まれないが、以下の筆者の小論を参照のこと。ドイツ語関連文献は各論中に記載した。
- 前田富士男「ディルタイにおける美学と制作論——詩学・建築論・芸術学」、『ディルタイ全集第5巻 詩学・美学』(第2分冊)、和泉雅人・前田富士男・伊藤直樹編集・校閲、法政大学出版局、2015年12月、1650-1683頁。前田富士男「ヴェルフリンとアイコンック・ターン——新しい『イメージ学』の時代に」、『芸術学』19号(ヴェルフリン『美術史の基礎概念』出版100年記念)、三田芸術学会、2016年3月、66-79頁。前田富士男「ドイツ19世紀の芸術図書館とアート・アーカイヴ——〈アーカイヴ学〉によせて」、『アート・ドキュメンテーション研究』24号、アート・ドキュメンテーション学会、31-58頁、2017年3月。前田富士男「史料をめぐる〈歴史=物語(Geschichte)〉のありか——19世紀ドイツのアート・アーカイヴ」、『美術フォーラム21』35号、醍醐書房、2017年5月、24-32頁。前田富士男「アーカイヴのディルタイとドロイゼン——〈歴史考訂学(Historik)〉と芸術史」、『ディルタイ研究』28号、日本ディルタイ協会、2017年11月、32-51頁。前田富士男「〈標準語彙(ボキャブラリ)〉設定、そして学術的専門辞典の概念設定——デジタル・ヒューマニティズの課題」、『中部大学民族資料博物館 年報2017』7号、中部大学民族資料博物館、2018年5月、40-43頁。

図版出典

図1 Knaurs Stilkunde, *Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ursula Hatje (hg.), München: Knaur 1963, Abb.744.

図2 Paul Klee, *Angelus Novum*, 1920, Israel Museum Jerusalem.

図3 ISAD (G), Internationale Grundsätze für die archivische Verzeichnung.

- 図4 https://atcoder.jp/contests/yuha-c83/tasks/yuha_c83_03
- 図5 ピカソ《籐椅子のある静物》1912年、パリ・ピカソ美術館。
- 図6 前田富士男撮影
- 図7 Manfred Tafuri u. Francesco Dal Co, *Klassische Moderne*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1988, Abb.207.
- 図8 Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München: Beck 1991, Abb.183.
- 図9 『小田原文化財団 江之浦測候所』8-9頁。黒線は前田富士男作図。
- 図10 前田富士男撮影
- 図11 前田富士男撮影
- 図12 前田富士男撮影
- 図13 前田富士男撮影
- 図14 前田富士男撮影
- 図15 https://en.wikipedia.org/wiki/Einstein_Tower
- 図16 Sigrid Hauser, 註☆25。
- 図17 Sigrid Hauser, 註☆25。
- 図18 https://www.google.com/search?q=karavan+portbou&rlz=1C2EJFA_enJP732JP732

本論は、平成30年度「JSPS 科研費 JP18K00139」の助成にもとづく研究成果のひとつである。

(まえだ ふじお・中部大学客員教授・慶應義塾大学名誉教授／美術史学・芸術学)