

慶應義塾大学教養研究センター 基盤研究
「教養研究」講演記録集
2019年度

はじめに

慶應義塾大学教養研究センター所長 小菅隼人

慶應義塾大学教養研究センターでは、2017年度より基盤研究として「教養研究」を設置しています。この研究活動では、年度ごとに2回の研究講演会と1回のシンポジウムを実施し、そこで行われた質疑応答も含めてホームページでデジタル媒体として公開し、併せて、その記録を2年に一度、冊子版「講演記録集」として刊行してきました。この研究講演会の目的は、一般向けの啓蒙的な講演会とは異なり、〈問題追求のための議論〉を核として教養を定義するために行われています。すなわち、「教養とは何か?」「教養はどのような役割を果たすのか?」「教養は何のために必要か?」という教養研究センターの基本的な三つの問いに対して、講演と議論を通して答えを探すための研究活動であり、教養研究センターの中心的な〈研究〉活動として位置付けられています。講演会の後にホームページと冊子版で内容を公開するのもその議論を途切れさせないための試みです。この度、2019年度に行われた二つの講演会を冊子版として刊行いたします。

この二つの講演会のうち、最初の（通算第4回）講演会は鷺見洋一先生によって「〈教養〉としての『百科全書』—共時性の中の文化と知識」という演題で、次の（通算第5回）講演会は南條史生先生によって「アート：見えないものを見る」という演題で行われました。鷺見先生の講演は、『百科全書』という膨大な知識の集積において、分類と整理の方法がどのような役割を果たしたかという点を考究し、その知識の体系が教養の形成にどのような役割を果たすかという問題を提起しました。また、南條先生の講演は、現代美術という新しい感性に基づく芸術表現を伝統的な教養の中にどのように位置付け、そして意味付けるかという問題を提起しました。現代美術は、過去の伝統的価値であった「美しさ」や「崇高さ」とは別に新しい感性と理念を必要とするものですが、「美術」という枠組みで括られる以上、過去の伝統と完全に決別したものでもないはずだからです。二つの講演は共に、教養の根本的な意味を問う講演でありました。2020年3月にはシンポジウムも計画されていましたが、残念ながら、突然に訪れた新型コロナウイルス感染症流行への懸念のため中止されました。

さて、2020年早春に始まった、新型コロナウイルス感染症流行は「教養」の基本的意味を問い直したばかりでなく、あらゆる人文学が存亡の危機に瀕したように思われます。1都7県に発令された2020年4月7日の「改正新型コロナウイルス等対策特別措置法」に基づく緊急事態宣言は、4月16日には全国に拡大されました。それに伴い、大学、博物館、図書館、劇場、映画館など私たちの研究に深く関係する施設は閉鎖されました。その後、2年の時を経て、徐々に戻りつつあるとはいえ、教養に関わる様々な活動はまだまだ活動の自粛や縮小を余儀なくされています。2022年早春の時点においては、社会全体として徐々にコロナ禍に慣れてきたとは言え、新しい変異株の出現や諸外国の感染者数を見ると新型コロナウイルス感染症流行が終息したと言える状況ではありません。「教養の危機」はいまだに続いています。

私は、教養の本質は「繋がる力」と「広がる力」だと思っています。教養は、性別、人種、国境、世代といった障壁を超えて多くの人を繋ぎます。教養を手に入れることで、私たちの世界は飛躍的に広がります。また、教養は、時間を超えて現在と過去を繋ぎます。そこでは、過去の知的、芸術的営みが「古典」として現在に蘇り、私たち〈現在に生きている者〉と〈かつて懸命に生きた死者たち〉を繋ぎます。そして時間的障壁を超えて生き残った古典は、私たちの世界を深めてくれます。教養研究センターは、コロナ禍以前、「身体知」という直接的かつライブ的方法を大きな教養研究・教養教育の手段として追求してきただけに、コロナ禍によって、大きな挑戦を受けました。しかし、この二つの本質は些かも変わっていません。むしろ、「繋がる力」と「広がる力」は、こういう危機の時代だからこそ必要であり、私たちはその事実を再認識するべきでしょう。今回公開する2019年度に行われた二つの研究講演会はコロナ禍以前のものでありますが、これを今公開することで、コロナ禍で動揺した大学人として私たちの営みをもう一度考え直すきっかけになると信じています。今後とも、この研究活動を活発に進めていきたいと考えています。ご支援、ご協力をお願いいたします。

慶應義塾大学教養研究センター 基盤研究
「教養研究」講演記録集
2019年度

目次

講演会 no.4

「教養」としての『百科全書』—共時性の中の文化と知識— 5

講師：鷺見 洋一 慶應義塾大学名誉教授

司会：小菅 隼人 慶應義塾大学教養研究センター所長・理工学部教授

講演会 no.5

アート：見えないものを見る 33

講師：南條 史生 森美術館特別顧問

司会：小菅 隼人 慶應義塾大学教養研究センター所長・理工学部教授

教養研究センター基盤研究講演会 no.4

「教養」としての『百科全書』 — 共時性の中の文化と知識 —

日時：2019年7月25日(木) 16:30~19:30

会場：慶應義塾大学 日吉キャンパス来往舎 シンポジウムスペース

私がこのたびの講演でご紹介したいのは、きわめて逆説的な研究課題です。

デイドロ＝ダランベール編集になる『百科全書』は、本文だけでもタテ40センチ、ヨコ25センチのフォリオ版で17,000頁に及び、普通の書物の100冊分にはなるでしょう。それも同じ人間が書いているのであればまだしも、諸学万般について200人もの協力者がばらばらに項目を執筆しています。項目は多くの場合、他の辞書や参考書のコピ・ペであり、オリジナルと呼べるものは意外と少ないのです。そんな波乱含みの17,000頁を全部読んだなどという研究者はどこにもいません。ジャムの作り方を説いている項目に続いて、啓示とは何かを論じる宗教記事がくる。そんな本を誰が「全部」読むでしょうか。

すると、『百科全書』を研究するというのは、全部読んでいない書物についてあれこれ調べたり、論じたりすることになるのです。そんな研究を研究と呼べるのでしょうか。

私の狙いは、「巨大量」を前にした人間がいかに振る舞い、どう対処するかという問題への取り組みに尽きるでしょう。お楽しみに。

講師：鷺見 洋一

慶應義塾大学名誉教授

司会：小菅 隼人

慶應義塾大学教養研究センター所長・理工学部教授

7/25 (木) 16:30~18:30
2019年7月25日(木)
16:30~18:30
無料・予約不要
対象：研究者、教職員
開心の森名寄館第一大学館5階
日吉キャンパス来往舎
シンポジウムスペース

「教養」としての『百科全書』
— 共時性の中の文化と知識 —

鷺見 洋一
Toshimi Sumi

慶應義塾大学名誉教授
1941年(昭和16年)東京生まれ
専門領域：18世紀ヨーロッパ文学・思想・歴史

訂訳全書『七葉集編』(改訂版)
『一八世紀 近代の臨界 デイドロとモーツァルト』(ぶねうま舎)
『いま・ここ』のポリフォニー』(ぶねうま舎)

慶應義塾大学教養研究センター
〒221-8501 神奈川県横浜市日吉4-4-1
TEL: 045-556-1111 FAX: 045-556-1112

講師略歴

鷺見 洋一 (慶應義塾大学名誉教授)

1941年(昭和16年)東京生まれ

専門領域 18世紀ヨーロッパ文学・思想・歴史

1960年~1966年：慶應義塾大学文学部文学科フランス文学専攻(学部・大学院)

1967年~1972年：フランス政府給費留学生としてフランス、モンペリエ大学文学部 (ポール・ヴァレリー大学) 博士課程に入学。
同大学にて博士号取得、帰国

1985年：慶應義塾大学文学部教授(フランス文学専攻)

1993年~1994年：イタリア、ボローニャ大学客員教授

2008年~2012年：中部大学人文学部教授

現在慶應義塾大学名誉教授

著書

Le Neveu de Rameau: *caprices et logiques du jeu*, Librairie France Tosho / 『翻訳仏文法』(ちくま学芸文庫) / 『『百科全書』と世界図絵』(岩波書店) / 『一八世紀 近代の臨界 デイドロとモーツァルト』(ぶねうま舎) / 『『いま・ここ』のポリフォニー』(ぶねうま舎)

「教養」としての『百科全書』

—共時性の中の文化と知識—

慶應義塾大学名誉教授 鷺見洋一

小菅 (司会) 本日は第4回教養研究センター基盤研究講演会の「「教養」としての『百科全書』 共時性の中の文化と知識」にお集まりいただきありがとうございます。

本日の主催者である教養研究センターは、慶應義塾大学に2002年に設置されました。教養そのものを研究するセンターは日本では慶應義塾大学だけだと自負しております。

教養研究センターの第1の目的は、「教養とは何か」「教養とは何のために必要か」「教養はどのような役割を果たすか」ということを研究することにあります。

その為の教養研究センターの中心的活動である基盤研究では、毎年、研究講演会とシンポジウムを行っております。研究講演会としては4回目になります。

本日の講師のご紹介をいたします。鷺見洋一先生は1941年にお生まれになりました。専攻は18世紀フランス文学です。東京都のご出身で、1964年に慶應義塾大学文学部の仏文科をご卒業になりました。74年に同大学博士課程を単位取得満期退学されました。モンペリエ大学の大学院の博士課程を修了されて、後、1973年に慶應義塾大学の助手、助教授、教授となりました。

私が特に鷺見先生にお世話になりましたのは、鷺見先生が慶應義塾大学に設置されておりますアート・センターの所長をされていた時です。私は演劇学、特に、舞踏を勉強している関係で、アート・センター・土方巽アーカイブに関係しており、その際に所長でした鷺見洋一先生に運営上も研究上も大変お世話になりました。

2007年に定年退職され、名誉教授となり、中部大学の人文学部教授を2012年まで務められました。2011年には『身体史』で日本翻訳出版文化賞を受賞されています。

ご著書はたくさんございますけれど、私自身が特に親しんだのは、皆様よく御存じの『翻訳仏文法』です。今はちくま学芸文庫に入っているかと思います。きょうのお話に関係することで言えば、岩波書店から2009年に『『百科全書』と世界図絵』という本を出版されております。翻訳・共著書、多数ございます。

きょうの研究講演会について鷺見先生と事前の打ち合わせをしている中で、先生には予習用として3冊の書物をご

紹介いただきました。

一つは、マドレーヌ・ピノーが1993年に刊行した『百科全書』という簡便な入門書を、本塾大学で教えておられる『百科全書』研究家の小嶋竜寿さんが翻訳されたもので、白水社の文庫クセジュから2017年に出ました。もう1冊はつい先月出たばかりですが、鷺見先生、小嶋さんたちと『百科全書』に関する研究会を続けている青山学院大学の井田尚さんが、それも慶應義塾大学出版会から刊行された、書き下ろしの『百科全書 世界を書き換えた百科事典』がでございます。また、慶應義塾大学図書館では毎年貴重書展示会を開催しておりますが、2013年のドニ・デイドロ生誕300年を記念して開催された「『百科全書』情報の玉手箱をひもとく」という展示会の図録がでございます。鷺見、小嶋両先生の共著で、これは慶應義塾大学図書館で販売しております。もし、きょうのご講演を聞いてご興味をお持ちになりましたら、三田にいらした際にお買い求めいただくことも可能かと思えます。

きょうの講演会では、鷺見先生から1時間ほどのお話をいただきまして、その後ぜひ活発な質疑応答をしたいと考えております。質疑応答の時間をたっぷりとりますので、どうぞ皆さんには質問コメントをお考えになりながら、お話を聞いていただけるとよろしいかと思えます。また、鷺見先生にはそれに加えて、さまざまな図版をご用意いただいていると伺っております。

それでは鷺見先生、どうぞよろしく願いいたします。

鷺見 小菅先生、どうもご丁寧な紹介をありがとうございました。おっしゃってくださったように、小菅先生はアート・センターと一緒にいろいろと企画などをやってきた戦友でございますので、大変懐かしい思い出がいろいろございます。

きょうは教養研究センターの講演ということでお呼びいただいて大変光栄に思っております。

「「教養」としての『百科全書』 共時性の中の文化と知識」という演題でしばらくお話しをさせていただきたいと思えます。運びとしましては、①「重要な前置き」としまして、人文系の学問研究一般に関する姿勢とか信条とか方

法について、十何分ぐらいまとめてお話ししたいと思います。それから残った時間を使いまして、②としていわゆる『百科全書』というものの紹介・解説をしたいと思います。

重要な前置き

●「メンタルモデル」

早速「重要な前置き」から始めますが、まず「メンタル・モデル」という、私が非常に重要視している概念をご説明します。「メンタル・モデル」は特に18世紀研究というよりも、人文系の学問、いやそれ以前に我々の日常の論理や思考は全て特定の「モデル」を踏まえてなされているということです。例えば、毎朝歯を磨きますよね。あの歯磨きというしぐさですら、その都度我々は工夫を凝らして磨いているのではなく、ほとんど無意識にモデルに従って身体動作がメカニックに反復されているわけですよね。往々にしてそのモデルは自覚されない。人文系の学問でも同じです。卑近な例で言えば長いこと、その都度の若い世代にとっては文芸批評のモデルは小林秀雄であり、音楽批評は吉田秀和、思想は吉本隆明、もう少し古いと丸山眞男とか、それから映画は蓮實重彦であったわけです。おもしろいことに、例外もありますけれどモデルにあまり大学教授というのはいないのですね。なぜこの「モデル」が重要かといいますと、本人が苦勞して調べたり頭を使わなくても、モデルが全部考えて結論を出してくれるのです。その「結論」というのは、何かこうしたいとかああしろとか、そういう行動指針とか思想傾向ということもありますけれど、往々にしてモデルの文章をまねして論文なりエッセイを書くとき中身までモデルに似てくるというおもしろい現象があります。みんなやっていることで、私もさんざんいろいろなモデルのまねをした時期がありますけれども、それが一つですね。

●「教養」のメンタル・モデル 基本5前提

次に「教養」ということで、小菅先生もおっしゃったように、ここの研究センターが掲げる大テーマですから、「教養」について少し考えてみます。教養の前提となるのは何といっても「書物」であろうと思います。書物を読んで心の糧にするというのは、一応以下の5つの基本前提があるように思います。まず1、書物を入手すること。2、それが書かれている言語を理解すること。日本語でなければフランス語とか英語ということですね。それから3番目に、その書物を通読すること。4番目に、著者のメッセージを読み手が受容すること。それから5番目は、その受容の結

果、読書が保証してくれる豊かな人格が形成されることですね。そういう5段階があるのではないかと思います。

●「聖書」をモデルとする「読み」の伝統

ところで、この前提が含んでいる5つの項目というのは、どうしてもなく「古い」と感じられます。もう一回まとめると、「書物を読んで心を豊かにする営みは、ある著者が言葉で書き記した書物を入手し、隅々まで通読・味読した上で、そこに込められた著者のメッセージを人格形成や人間性の涵養に役立てる」という「メンタル・モデル」です。このモデルに立脚した思想は、現在私たちにとって非常に「古い」と感じられます。なぜかという、この「古さ」の原点には、多分「聖書の読解」というのがあって、それがいろいろな形を変えて、我々のある種常識を形作っているように思われるのです。

●『百科全書』を「読む」とは

それに対して、きょうの私のテーマである『百科全書』を「読む」という営みにはこのモデルが全く通用しないというのが一番重要なところ。まず、入手ということから言いますと、『聖書』は今や岩波文庫にも入っていて、簡単に読むことができますけれども、デイドロ＝ダランベールの『百科全書』は250年も前の稀覯本ですから、一般図書館でも個人蔵書でもまず普通、入手ということがあり得ないわけですね。

次に言語理解。『聖書』は各国語で読めますけれども、『百科全書』は18世紀のフランス語で書かれていまして、普通の日本人読者は翻訳を媒介にしなければ読めません。ところが今、『百科全書』の日本語への翻訳は極めて貧弱な状況にあります。ほとんど訳されていないということですね。

3番目の「通読」というのは、人によって『聖書』を全部読んでいるという人はまれではないわけですが、仮にフランス語を母語とするフランス人の研究者でも、『百科全書』の全ページに目を通すということは普通あり得ないし、まず不可能です。

それから「著者のメッセージ」という問題。『聖書』は共同執筆の形をとっていますよね。マタイの福音書とかパウロの手紙とか、いろいろなものがあるわけです。ただ、唯一の「神の言葉」を伝える書物ですので、著者は一人しかいないと考えた方がいい。そしてその神が伝えるメッセージ解釈は一つしかあり得ない。そういうふうに伝統的に教えられてきているのです。

一方『百科全書』というのは180名を超える執筆協力者の共同作業で成り立っている「複数性」の強い書物です。しかも、その項目のかなりの部分が、これがきょう一番強調したいことの一つなのですけれども、おびたしい先行資料の剽窃、抜き取り、コピーからできているわけです。つまりオリジナルの部分が非常に少ない、そういう書物です。ですから、そこに到底一貫した「メッセージ」なんかを読み取りようがないということですね。

5番の人格形成。『百科全書』における、そういう複数のお互いに矛盾させているメッセージを幾ら熱心な読者が受容しても、それですぐに豊かな人格などが涵養されようはないということですね。

このように、基本5条件を全く満たしていないということからして、『百科全書』を研究するというのはかなり厳しい、初めから挫折を宿命づけられているようなところがあります。

● 古い教養主義とそれへの対抗措置

ただ、私たちには対抗措置というのがありまして、古い教養主義というのは必ず対抗措置を随伴するのです。今申し上げた5つの条件というのは、ヨーロッパ人が聖書を読むために考案したものである以上に、現在私たちが「読書」という営みについて、日常漠然と考えている常識の根底に横たわる、一見非常に厳格そうでさしたる根拠もないある種の古い教養主義の前提をなしているように思います。

日常の私たちの読書行為、本を読むという営みは、それほど厳密に上記5条件を満たしてはいません。むしろ実態は逆で、あまりにも厳密すぎる今の5条件への対抗措置を講じながら読んでいるというのが実情ではないかと思うのですね。

まず、「入手」ということですが、私たちは書物を「入手」せずとも、「立ち読み」とか「書評」「評判」「引用」などでその書物に部分的に、あるいは不完全に接していることが多いわけです。これもある種の読書と言えなくはない。

また、最近のデジタルメディアのおかげで、書物は冊子体を超え出した全く新しいヴァーチャルな情報集積体の形態を帯びようになってきております。そして、その新しいヴァーチャルな「読書」形態というのは、むしろそうした「いい加減」な読みを奨励し、支持しているようにさえ思われます。

それから「言語理解」への対抗措置ですが、そもそも18世紀のフランス語と言わず、今の日刊新聞とか日

本語で書かれたいろいろな書物を読む場合でも、私たちは完全に理解しながら全てのページを読んでいるとは思えないのです。読書というのは、実は厳密に近視眼的に見ると、かなりのスピード、速度で遂行される直観・推測・誤解・速断の営みの総合的な連続体にはかならずなく、決して丁寧に一字一句を大切に追いかけるような、そういうたゆみのない作業ではありません。

そもそも18世紀のヨーロッパに戻って考えますと、フランスにおいてすら『百科全書』のフランス語を正しく読める人間などというのはほとんどいなかったわけですね。つまり、当時の文盲率と教育の普及度にかかわる社会的制約が非常に大きかった、そういう時代だということです。

3番目に「通読」ということへの対抗措置ですが、自分の眼で「最後まで通読」という書物神話も、こうなると『百科全書』に関しては全く根拠が薄弱になってきます。むしろ抜き読みだり、又聞きをしたり、部分理解をするというような、非常に曖昧で頼りない方便を意識的に対置したいと思います。若干の例外を除いて、この『百科全書』を通読する者などはまず一人もいませんでした。私はたった一人だけ例外を知っているのですが、それは35巻の『百科全書』のうち、デイドロが関与している「本文」と呼ばれる、テキストだけの17巻を、恐らく2回、3回初めから終わりまで全部読んで、索引をつくったとんでもないプロテスタントの牧師がいます。ムシヨンという人です。ムシヨンがつくった索引がその35巻の終わりの2巻に入っています。私はいまだに使うのですけれども、それを読むと、項目同士の類縁関係まで調べて全部書いてあるのですよね。今、OCRソフトなんかでやると違って、全部肉眼で読んでメモをとりながら索引をつくった。そういう人が18世紀にいたわけです。この時代というのはとんでもない超人間がいて、ムシヨンは17巻を通読しているわけです。通読しなければ索引なんかつくれるわけがありませんから。

ただ、そのムシヨンにしても、自分の膨大な読書体験から『百科全書』について、何か統一されたイメージとか思想を思い浮かべるといことはまずできなかったに違いないのです。一般に辞書とか事典を通読しても、そのようなイメージは思い浮かばないわけですが、それ以外に『百科全書』をはじめ、古今の事典とか辞書というのは、おびたしい先行資料の剽窃、抜き取り、コピーからでき上がっているのが普通は常識ですよ。ですから、百科事典、『百科全書』がある統一的な思想のコーパスをなしているということはなかなか言えないのです。

4番目に「著者のメッセージ」を受容できるかどうかということですが、先ほどから申し上げている、『聖書』のような「神」という、単一で絶対の人格が発する言葉をひたすら下から受け取って、『聖書』を味読するという、従来のそういう隷属的な読書態度に対して、『百科全書』のテキストが読み手に要求しているのは、どこまでも「等身大」のメッセージの受容で、上にあるとてつもなく偉大なものから何か光が差してくるようメッセージがおりてくるという形ではないのですよね。お互いに水平の平等な立場でメッセージがやりとりされるという、それがデイドロたちの基本的なイメージだろうと思います。

そして、最後の「人格涵養」の問題ですが、そういう等身大のメッセージというのは、28巻だけのテキストと図版に限定しても、驚くべき巨大量と多様性がありまして、場合によっては非常に混乱し、錯雑した形をとって現前いたしますので、絵に描いたような模範的で道徳的な著者像などはなかなかイメージを結びにくいと言えます。

●『百科全書』という新しい書物装置： 「通時性」VS「共時性」

先ほど初めに「共時性」という言葉が出てきましたけれども、『百科全書』という新しい書物装置というものを、「通時性」VS「共時性」という関係性の中で改めて捉え直してみたいのです。

今、申し上げた5つの読書についての基本条件に対する対抗措置というのは、『百科全書』という非常に例外的で、しかも規模の大きな巨大な書物を読むために欠かせない手立てなのであります。なぜかと言いますと、何よりも18世紀に刊行された『百科全書』それ自体が、従来の古典的な読書概念を完全に破綻させるような新しく、かつ「いい加減」な「等身大」の編集と思想に基づいて作成されているからなのです。

そういう一見混乱した全体像を、今、研究者が何とか理解しようとする、必ず待ち構えている落とし穴があります。それは往々にして『百科全書』に全くそぐわない方法、すなわち「古い教養主義」のメンタル・モデルで『百科全書』を解釈しようという誘惑です。この困った誘惑とは、私がよく最近使っている言葉で、「通時性信仰」というモデルです。「通時性」というのは「共時性」の反意語ですよ。

例えばよく耳にする「『百科全書』の現代的意義は？」なんていう問いが、まさにその「通時性信仰」が生み出す

問いです。まず「通時性信仰」が具体的にどういうものかということをおっしゃると、これは昔から現在に至るまで、人文系の学者を捉えて放さない強烈な桎梏とか束縛であって、「昨日」→「今日」→「明日」という、単線的な歴史理解に立脚しているわけです。これにはまってしまうと、その発想から絶対逃げられない。過去の巨大な『百科全書』をそのまま18世紀にあらわれた形で、言い換えれば「共時性」の文脈で受容するのが面倒くさいわけですよね。「共時性」の文脈で過去の人間や思想や書物を研究するのは、あれこれ調べたりして面倒な手続きが必要です。従って、今に役立つような要素だけを精選して編集し、現代への貢献度だけで採点する、そういう論理、思考が「通時性信仰」です。

研究者にとってはなぜそれが受けるかということ、考えた調査したりする必要がないのです。メンタル・モデルがあって、それは「進歩主義」で、全部それが肩代わりをしてくれる。だから非常に便利で使い勝手がいいので、極端な場合、通時性信仰の研究者は『百科全書』というテキストさえほとんど読まないで済ませることができるのです。

●「通時性」があたえる「美しい物語」

それからもう一つ、「通時性」が与える「美しい物語」というのがあります。「通時性信仰」というのは「物語」を偏愛します。しかも、それは「美しい物語」ですね。「昨日」→「今日」→「明日」というのは単線的な因果論ですから、物語が持っている起承転結という、ああいう線的な展開の構造と相性がいいわけです。往々にして人文系の「通時性信仰」で書かれた学術論文は、特に私が注目しているのが最後の数行で、待ちかねたような「美しい展望」とか「輝かしい未来像」が、音楽で言うとマーラーやブルックナーのラストみたいな輝かしい金管楽器の強奏、トランペットとかホルンの強奏で響き渡る。

私、もうあまりこういうネガティブなことを言うのはあまり気持ちがよくないので、そろそろ止めようと思っておりますが、1950年代ぐらいからの日本の、特に18世紀研究でなくていいのですけれども、思想とか文学を支配していた大きなメンタル・モデルの器の一つに、論文を締めくくる定型というのがあるのです。岩波の『思想』というような雑誌がありますね。今でもありますけれども、私も何度もお世話になっているのですが、ある時、思いついて、1950年代に出た『思想』のある年の1年間、ですから12冊ありますが、そこに載っている何十本かの論文の初めか

ら終わりではなく、終わりの10行だけを全部読んでみたのですね。そうすると、あるわ、あるわ、ものすごいマーラー、ブルックナーのラスト、金管楽器の非常に輝かしい、美しい物語の結末みたいな響きが聞こえてきます。その絵に描いたような例が、次の引用です。これはあえて何年何号とか誰ということは伏せて、ただ引用してご置きます。

——「このような意味で、現代の、日本の知的変革のために、現代日本に、真に適合的かつ有効な人間諸科学の基礎づくりのために、今日ほど歴史的思考の復権が要請されている時はない。現在のわが国が知的漂流の状態から脱却し、真に思想と呼び得るものを独自に創造するために。そして自らの手で海図を作成し、荒波のなかで世界を読み、平和共存の道を見出していくために。」

これ、金管楽器のラッパだと思いませんか。私は「ラッパを吹く」と言っているのですけども。こういうふう論文を終えたいくなるというのは、今の研究者の方、あるいはここにおられる皆さんでも多いと思うのですよ。最後だけラッパ吹きたくなるのですよね。嘘でもいいから、何かこう格好つけたいというかな。それは決して虚勢ではなく、結構その人の思考の奥深くまで食い込んでいる「通時性信仰」なのです。「美しい物語」で終わりたいという、ほとんどパブロフの犬みたいな条件反射になってしまっている。そういう衝動があるわけです。

いまの文例ですと、「平和共存の道」ということで、いかにも50年代を彷彿させますね。いわゆる冷戦時代を背景にこういう文章が書かれておりますけれども、「海図を作成し、荒波のなかで」というのは、こういう帆掲げて荒海の中に漕ぎ出していくというレトリックとかメタファーも、非常に当時好まれておりました。こうした論文末の定型表現は、むろん時代と共に変わります。今であれば、「ポスト・モダン」にせよ、「フェミニズム」にせよ、研究者の「メンタル・モデル」の数だけ、表現の類型もあるわけです。

ともかくそういう意味で、きょうの講演というのはなるべく「通時的」な発想や安易なメンタル・モデルへの依存を回避しつつ、デイドロたち『百科全書』制作者の現場に拘りたいと思います。つまり現場というのは、今から見てどうということよりは、その時、1750年代から70年代のフランス人と共有できる「共時性」を大切にす立場から、この『百科全書』という大事業の全体像に迫ってみたいと思います。

I 『百科全書』とはどのような書物か？

まず『百科全書』は本文と図版とに分かれています。本文が17巻で、普通、百科事典は写真とか絵がテキストの中に挿絵のように組み込まれているのが普通ですけれども、『百科全書』の場合は巻が別になっていて、文字だけのフランス語の記事が、「テキスト」と言って「本文」と訳していますが、17巻。それから11巻が、非常に精度の高いすばらしい銅版画2千何百枚を網羅しておりまして、合わせて28巻ということになっています。デイドロが編集長として関わったのはこの28巻だけです。残りの7巻はパンクックという野心的な出版業者の手で企画され、うち5巻は「補遺」にあてられ、うち4巻が本文、1巻が図版です。最後の2巻がすでに名前を挙げたスイス人の牧師ピエール・ムションの手になる労作の「索引」です。

『百科全書』のサイズにも触れてきましょう。フォリオ版といって縦40センチ、横25センチぐらいの大きなサイズの本で、1ページが左右2段組みになっていて、各段が75行あります。1ページで150行。普通の書物の優に3、4ページ分あります。1巻が大体900ページから1,000ページぐらいありますので、全体では17巻で1万5,000ページ。ですから、普通サイズの書物の4倍ぐらいはあるでしょうから、ほとんど6万ページぐらいの本に相当する情報量だとお考えください。とてつもない巨大な書籍であることは確かです。

あと、価格のことをお話ししなければいけません。当時のフランスの貨幣単位は「フラン」と言ったり「リーヴル」と言ったり、同じことなのですが、デイドロが携わった全28巻を1巻から全部予約購読して買った読者が払う金額が900フランと言われていました。さて、ここから先は相当アバウトな話になりますから、いい加減に聞いていただきたいのですが、アンシャン・レジーム時代の古いフランスの貨幣価値を現代のユーロとか日本の円に換算するというのは大変な冒険なのです。大きな誤差を覚悟しなければいけないのですけれども、よく言われるのは、当時のパリで非熟練労働者、つまり腕に技術を持たない全く素人の労働者が雇われて働くときの1日の労賃が2リーヴル、2フランだと言われていました。そうすると、換算の目安としては、今、日本でその辺に幾らでもいる非熟練労働者は誰かという学生ですよ。学生アルバイトを考えればいいのです。そうすると、東横線日吉駅あたりのコンビニで、仮に何時間か働いて1日5,000円稼ぐとしますと、それはものすごくアバウトな、8,000円かもしれないし、1

万円かもしれないし、3,000円かもしれません。まあ、5,000円としましょう。5,000円が2リーヴル、2フラン。そうすると、1リーヴルが大体2,500円前後ということになります。この2,500円を『百科全書』28巻1セットの価格900フランに掛けるとどれぐらいになるか。大体2百何十万ぐらいのお金になるのではないのでしょうか。私が言いたいのは、今の平凡社とか小学館の百科事典というのが、冊子体で出ている版本を買う人はもう今はいなくなってきましたけれども、普通20巻から30巻で大体30万円ぐらいです。それに比べて、18世紀の『百科全書』がいかに高い買い物だったかということがおわかりいただければいいわけです。それだけのお金を出して『百科全書』を買って読むことができる人というのが当時どれぐらいいたかという問題。まず同じ時代の日本と比べても文盲率が高かったということがあります。しかも身分格差社会ですから、『百科全書』を買えた人というのは聖職者や貴族、ブルジョワの中でも医者とか弁護士とか政府高官、そういう非常に教養のある、社会の上層部にいるほんの一部の人たちしか読むことができなかつたということになります。ですから、思想史のいい加減なマニュアルで、『百科全書』がフランス革命を準備したみたいなことを簡単に言いますが、革命をしたくとも、『百科全書』を読めない人がほとんどで、その辺の間の短絡というのは慎まないとイケません。「通時性信仰」の大きな落とし穴がそこにあるわけですよ。

II 『百科全書』刊行史

次に『百科全書』刊行史のことをお話ししたいのですが、お配りしてある「刊行史年表」というのをご覧ください。(21頁『百科全書』の刊行史年表参照)

大きく「準備期」、「初期7巻と発禁」、「本文10巻・図版11巻、ボワジェルマン裁判」と、便宜上3つの時期に分けております。

「準備期」という1745年から1751年というのは、現在なお不明な事柄が多い未開拓な時期で、企画の発案から第1巻の刊行までを含みます。45年1月ぐらいから人の名前が出てきますが、ゼリウスというドイツ人、それから45年の8月のところにゼリウス、ミルズという、ミルズはイギリス人ですが、この2人の外国人がル・ブルトンというパリの出版業者に、英国のチェンバース『サイクロピーディア』というベストセラーだった当時の人気百科事典、技術事典の2巻本をフランス語に訳しませんかという翻訳企画を持ちかけたわけです。

出版企画としてはそれほど大きくないし、お金もそれほ

どかかきそうもないというので、ル・ブルトンはそれを承知して、国王の允許、すなわち出版許可をとるのですが、一同はたちまち決裂して、ゼリウス、ミルズは排除され、グワ・ド・マルヴという、フランス人の神父が46年に改めて編集長契約を結びました。その時若いダランベールとディドロはすでにスタッフとしていたのですけれども、まだ編集を中心的に担当する立場にはありませんでした。この新しい編集部もすぐに喧嘩になって、47年にグワ・ド・マルヴの契約破棄となり、ここで重要なのが、47年の10月16日からダランベールとディドロがマルヴにかわって編集担当になるわけです。ディドロもダランベールもまだ30代の駆け出しです。

ただ、ダランベールはすでに科学アカデミーの会員で、天才数学者としてヨーロッパ中に名前を知られていましたが、ディドロは年上なのですからけれども、まだまだ無名の哲学者です。

ディドロ、ダランベールが編集担当になってからが長いわけで、今、我々が読むことのできる『百科全書』をこの2人が中心になって作っていったということなのです。それが1747年。最初の『趣意書』がまず45年に出ていて、これはチェンバースの翻訳企画です。そして『第二趣意書』はディドロが書くのですけれども、50年の11月に配布されています。ですから趣意書は2つありまして、その45年から50年ぐらいまでの期間が、私の目下の研究テーマなのです。初期の『百科全書』に関心を持って、チェンバースから『百科全書』へという感じで、両方調べたり、いろいろな論文を読んだりしております。

年表でもう一つ、「困り記事」として、文字にグレーで網掛けをしている箇所がありますが、これは『百科全書』刊行にとってマイナスになる事件、例えば政府が発禁処分を下したとか、いろいろ批判されたとかを表しています。

準備期で早速の重大事件は、49年にディドロが『盲人書簡』という哲学論文を出した廉で、逮捕されてパリの東にあるヴァンセンヌ監獄に投獄されてしまいます。この期間、何カ月か出版準備が途絶えたりして大騒ぎになりますが、こういうときの出版業者たちの慌て方を見ていると、もう一人ダランベールがいるのにダランベールはそれほど熱心に仕事をしようとしないうし、編集者としてはどちらかというと、出版業者はディドロを中心人物として頼りにしているのです。本人もそのつもりでいるわけです。

「初期7巻と発禁」と題した第2期、51年から65年までの間に『百科全書』の本文、つまりテキストの部分が7巻出ます。これは非常に覚えやすいのですが、51年に第1

巻、52年に第1巻というふうに巻を重ねていって、57年11月に第7巻です。これ以降は、実は8年間、1765年まで刊行が停止してしまいます。その間空白があるわけですね。囲みばかりがここは続きますけれども、『百科全書』側にとって受難の時期です。いろいろな事件が起き、結局、59年1月23日、パリのパルルマン法院が『精神論』と『百科全書』を断罪。今後『百科全書』は一切の販売、配布を禁じられて、一応息の根をとめられるわけですね。

さらに困ったことに、59年にダランベールがもう嫌気が差してやめてしまいます。これ以降はデイドロ単独で編集長を務めるということになります。

それからもずっと囲み記事が続きますが、枢密会議という王様を議長とするヴェルサイユの最高会議は『百科全書』への出版特許そのものを取り消して、既刊7巻の印刷・配布と、新しい巻の印刷を禁止してしまいます。

それからさらに、これは予約購読制をとっている刊行企画なので、いろいろな人から前金をたくさんもらっているのですよね。配布した分はともかく、残りの刊行されていない巻については予約購読者に72リーヴルずつ返金しろという命令をヴェルサイユが下すのです。言われたとおり返金すると出版業者は破産するわけですね。大変なことになります。

それで悪知恵というか、予定していた図版を改めて刊行する出版許可をとることにします。図版というのは、思想上の検閲が来る可能性はテキストに比べてはるかに低いですから、許可はすぐおりて、結局予約購読者に対しては、購読費用の今まで返金していない分を図版に充てるというような、綱渡りのような措置を講じて、それが成功します。

ところが、一難去ってまた一難でした。実は科学アカデミーのほうでも似たような図版集を企画していたのです。『百科全書』の図版制作に携わっていた建築家で彫版師のピエール・パットという人物が、デイドロたちを恨んでおり、その科学アカデミーの図版をデイドロたちが剽窃しようとしているという訴えを起こしたのです。アカデミーが動き出して、結局は『百科全書』は潔白だという結論が出ますが、今の研究ではデイドロたちはけっして無罪ではない、かなり手を汚しているという結果論が出ています。ただ、そういう話は今日はあまり詳しくお話しできないと思います。

それで、1762年から『百科全書』は図版第1巻で再出発します。また、本文についてもひそかに印刷準備は続いている、17巻のうち7巻まで出てストップを食らっていますから、あと10巻あるわけですね。それを65年に全て

まとめて予約購読者に配布しています。

それからとんでもないことが60年代初めに起きています。4人で協同出版組合をつくっている出版業者のうちで、自宅に印刷所を持っているかなり裕福な親分格のル・ブルトンがいました。普段はデイドロがル・ブルトン宅に日参してゲラを全部見て、これで校了というサインをして、それをル・ブルトンに渡す。ル・ブルトンが最終的にそこにどんな手を入れても、誰もそれに気がつかないわけですよ。実は、哲学、政治、宗教関係で、これは危ない、このまま出すとまたおとがめを食らいそうだという項目記事を、全部ル・ブルトンが書き換えていたのです。そういうとんでもない事実をかなり遅れてデイドロが発見し、怒って、生涯口をきかないということになるのですけども。(会場に笑い)

ですから、今、我々が読むことのできる『百科全書』というのは、そのル・ブルトンの検閲入りのテキストで、実はそれはアメリカのある学者が偶然購入した『百科全書』の版本に、ル・ブルトンの鉄の入った元原稿が入っていて、膨大な数の復元ができています。それは刊行されている『百科全書』の原文にはもちろん反映されていません。ですから、アメリカの学者の本を読むしかないのです。そういう形で、一難去ってまた一難という波乱の歴史が続きます。

最後の時期ですが、本文が1765年に10巻、57年までの最初の7巻と併せて17巻、それから図版は62年から大体毎年1巻ずつで、72年に11巻出して、ここで全28巻の刊行が終了するわけですが、さらにまた事件が起きます。『百科全書』の出版業者たちがリユノー・ド・ボワジェルマンという予約購読者によって訴えられるのです。

これは調べていくとボワジェルマンの主張にもある程度理があるのです。ボワジェルマンは途中から予約購読者になった人ですが、ある時期に予約金が当初の280リーヴルから値上がりをし、当然出版業者はほろ儲けしています。その差額が不当だということで抗議して、提訴します。

その時、デイドロはル・ブルトンの裏切りに対して恨み骨髄なのですが、まだ図版の刊行が完了していないし、予約購読者たちが健在で、内輪でそんなことがあったという話になると事なので、やむを得ず出版業者について、被告側に回ります。一生懸命出版業者を弁護しようとするのですが、あまり上手でないのです。ボワジェルマンにこっぴどくやられてしまいます。

ボワジェルマンは非常におもしろい人で、従来のデイドロ研究や『百科全書』の歴史では悪者扱いされています。

つまり、正義の旗印を掲げた『百科全書』派を訴えたけしからん悪者だという扱いなのですけれども、全くそんなことはないのですよね。最近カナダ人の女性が分厚い研究書を出して、それを読むとよくわかりますが、ボワジェルマンの言い分が非常に近代主義的で正しく、ほろ儲けしようとした出版業者の側に非はどちらかというところがあるのです。ただ、フランスの研究者でも、ディドロや『百科全書』を研究していると、いつの間にか心情的に研究対象の味方になってしまうのです。『百科全書』を批判する輩はみんな悪者になってくる。私も比較的最近までそういうところはちょっとあったのです。ですが、ボワジェルマンに関しては完全に目から鱗で、ディドロはともかく、ル・ブルトンを初めとする出版業者というのは、相当あくどい資本主義者というか、儲け主義者だということはもうはっきりしています。

ただ、裁判の結果は、かわいそうにボワジェルマンに訴訟費用の負担を命じるということで、原告が敗訴しているのですよね。最終的に『百科全書』は、全部で4,225部刷られ、2,000部がフランスで、2,050部が外国で頒布されたということがわかっています。

Ⅲ 出版と検閲

この問題についてはあまり詳しくお話しする時間がないので簡略化しますが。当時出版許可というのは「特許」と言って、こういうプランで本を出しますという申請を出して、「特許」がおりた場合は出版権を独占できるのです。ですから、パリのベストセラーを地方の本屋が勝手に再版することは許されません。何かにつけてパリの出版業者が得をするわけです。「特許」はちゃんと出版統制局からお墨つきの書類が出るのですけれども、別に「黙許」というのがあります。暗黙に口頭で許可を与えて出版させ、後からいろいろな問題が見つかった場合にいつでもそれを取り消しに出来るというやり方です。これは当時流行した、官憲側からするとかなり甘い、緩い措置なのです。何故そういうことがまかり通っていたかということ、あまりだめだ、だめだと言って発禁を乱発すると、オランダなどにいるフランス系プロテスタント（「ユグノー」と言います）が、現地でフランスの王権にとっては波乱含みの内容を含んだ哲学書や政治・宗教書を出して、それが国境をくぐってフランスに流れ込んで来てしまう現象を加速する。逆に、フランスの著者がアムステルダムあたりで危険思想を謳ったフランス語の本を出しかねない。オランダでは自由に出せますのでね。

原則として事前に原稿は閲読されるようになっております。原稿を提出して、政府によって任命された検査人がいて、閲読するわけです。

Ⅳ 弾圧と規制

『『百科全書』への弾圧と規制』というのも、今の続きみたいなことですが、簡単にお話ししておきますと、まず事前に原稿を閲読して許可を与える大もとは、ヴェルサイユの王権です。出版監督局長官というのがいて、その人の名前です。それから、禁止の場合も同じです。

宗教界では、これまで「高等法院」と訳されている裁判所がありますが、今後は「パルルマン法院」という訳語にしたいと思います。かなりの人が「高等法院」と言っているのですが、実は「法院」というのは「最高法院」と言って、全部で5つ当時のフランスにあって、これはフランスの司法をカバーしている組織なのです。その中の一つを「高等法院」と呼ぶと、「最高」の下に「高等」があるという妙な関係が出来てしまいます。ですから、「パルルマン法院」と呼ぶのが適切であろうと思います。パルルマン法院では、カトリックの中で、ジャンセニストという、17世紀のパスカルあたりから非常に有名なラディカルな宗派の人たちが大勢司法官になっていて、王権にとっても手ごわい敵でした。フランス革命を導いた非常に大きな原動力がパルルマン法院の人たちであったというのも有名な話です。パルルマン法院の人たちは、新刊書に問題があると、事後に検閲をする権利を持っている。それからソルボンヌに神学部というのがあって、やはりそこでも事後の検閲をやるのです。この宗教界の検閲というのが王権と別にあって、簡単に言うと、王権はディドロたちの『百科全書』に非常に好意的だったのですが、あまりその好意の度が過ぎると宗教界は黙っていない。力のバランスをとるために、パルルマン法院やソルボンヌ神学部が徹底的に『百科全書』をたたき潰しにかからないための歯どめとして、あえてそこそこの出版検閲を課して、むしろ生き延びさせるということをやります。

ですからひとところのような、国家全体が『百科全書』を潰しにかかったというのは真っ赤な嘘で、王権は実は少なくとも心情的には『百科全書』のむしろ味方でした。あれだけの質の高い出版物が、残念ながら国家が出している書物ではなく、民間の出版業者4人と、ディドロたち野の知識人が出したものとはいえ、これは諸外国に胸を張って威張れるフランスの文化大事業なのです。そのためにも

絶対潰したくはないはずだったのです。そういう複雑な事情があります。

王権と宗教界と『百科全書』派。その宗教界もイエズス会とジャンセニストは不倶戴天の敵同士です。ジャンセニストたちはどちらかといったら、イエズス会に対して抱く恨みのほうが、デイドロたちを敵視する感情よりはるかに大きいというぐらい、おもしろい図柄を垣間見せてくれます。

マルゼルブ(1721~94)という人物についても詳しくお話することはできませんが、租税法院の院長と、もう一つ出版統制局長官を務めていました。租税法院というのは最高法院の一つで、王が税を新しく設けたり、増税したりしようとするときに、それに対して建白書を提出して反対できる唯一の組織です。ただ、絶対の拘束力はないので、最後は王が強引に通してしまうわけですが、マルゼルブは歴史上一番建白書を書いた人なのですね。それから当然、出版関係の統制を全部この人がやっていて、陰日なたになって『百科全書』を擁護した一番の味方です。体制内の超大物政治家ですが、歴史に残る『百科全書』派のシンパで、しかも何と大革命時には、国王ルイ16世の裁判に弁護人を買って出て、そのために国王が93年にギロチンで死んだ翌年、マルゼルブも家族と一緒にギロチンの露と消えます。

これだけりべらるな人が何で国王を弁護したのかというのはいろいろな解釈が可能ですが、京都に木崎喜代治さんという偉大な先達で18世紀研究者がいて、マルゼルブの評伝を1986年、岩波から出しているのです。すばらしい研究で、そこに全部書いてあります。従来何故マルゼルブの研究が遅れているかという、フランスではどちらかという18世紀研究者の中に左翼系の人が多いのですが、大革命時に王に味方したということが許されないのですよね。『百科全書』をかばったというのはよろしい、しかしルイ16世の弁護をしたというのは許さないという、非常に単純な白か黒の論理で、そのためこれまであまり研究が進んでいなかったのですけれども、木崎さんが上手にそれを一本化して、ちゃんとしたすばらしい結論を書いておられますが、今日はその説明は省きます。

V マニファクチャーとしての『百科全書』企画

きょう一番お話ししたいことの一つは、『百科全書』企画の経営上の問題です。従来、文学史・思想史系の研究では、『百科全書』のしかじかの項目でデイドロがこういうことを言っている、これは当時の哲学史の中でどう位置づ

けられるか、みたいなアプローチが主流だったのですが、ある時期から、この事業はどれぐらいの資本を投じて、どれぐらいデイドロが給料をもらったか、それから出版業者たちがどれぐらいの収益を上げたか、といった問題にも関心が寄せられるようになったわけですね。

● 商業企画としての『百科全書』

今申し上げたように、『百科全書』というのは新しい哲学や思想に唱導された既存の知識の集大成や、時代を画する大思想運動であるにとどまらず、「その規模、投じられた資本、錚々たる大勢の執筆協力者によって、出版分野における一大冒険」でもあったと、ジャック・ブルーストは博士論文の一節で述べています。

当時、フランスの初期資本主義で、凄腕の実業家が幾人も輩出しています。例えばイギリスからやってきて、フランスで「マニファクチャーの帝王」と言われた、ジョン・ホルカーという人がいます。それから、ドイツからフランスに帰化したクリストフ＝フィリップ・オーベルカンブという人がいます。あるいはロレーヌ地方の東フランスで製鉄所を300年ぐらい経営していたウエンデルという家系の人が有名です。こういう人たちと比較しても、『百科全書』の協同出版社のル・ブルトンと、3人の仲間たちがあげた収益というのは遜色がないと言われているわけですね。

最初はル・ブルトン1人で始めたのが、結局は出版業者4名、それからデイドロ、ダランバールや数十名、最後は200名を超えるほどの執筆協力者が加わり、予約購読者は4,000人に達するわけです。『百科全書』は25年以上の長きにわたって、製紙業者、印刷工、製本職人、彫版師など、1,000人以上の職人を動員しました。『百科全書』が思想の分野に巻き起こした動きに見合って、資本流通の分野に引き起こした動きもばかになりません。投資された資本は実に765万リーヴル。これは先ほどのいい加減な貨幣のレートで円換算していただくと、恐らく億単位になると思います。ヴォルテールという投機に長けた人物が言うのだから信用していい、とジャック・ブルーストは保証しているのですが、そのヴォルテールによると、当時フランスがかかっていた両インドの交易ですら、これほどの額には達していなかったろうと言っているわけですね。本当かどうかわかりませんが。

今のが支出で、投資された資本ですが、儲けのほうは240万リーヴル。これはかなり信用のできる数字なようで、例のボワジェルマンが計算し、それからデイドロも

計算し、いろいろな人が計算していますが、ほぼ200万リーヴルを超える額ですよ。多分、今の円でも軽く数億円を超えてしまいます。当時としてはとてつもない金額になります。

それから項目を執筆した編集協力者たちというのは、ブルジョワ出身者が非常に多いと言われていますが、この「ブルジョワ」という言葉も要注意で、一枚岩ではないわけですよ。デイドロが執筆を依頼するブルジョワというのはある程度選ばれていて、例えば卸売商人とか貿易なんかをやる大規模商人、そういう者には依頼していません。やっぱり嫌いなのですよ。弁護士とか金融関係者で政府の官職を持っているようなお金持ち、それからパルルマン法院の評定官なんかにも協力を依頼していますが、それは彼らの職業と無関係な、例えば養蜂に詳しいから蜂のことで執筆を頼むので、別に法律関係で頼むというようなことではないわけですよ。そういう依頼の仕方がおもしろい。当然、秩序側にくみするような知識人とか学者とか文人とか神学者、法律家も、幾らブルジョワとはいっても遠ざけられています。ですから、『百科全書』執筆者集団のブルジョワというのは、旧体制下社会のブルジョワジーのほんの一部でしかないということですよ。大体この人たちは収入源が地代とか官職収入とか年金で暮らしている。封建制度に密着した人々で、『百科全書』派というのは実は非常に金持ちだったということが言えるわけです。

しかも彼らが『百科全書』の項目を書くときには、自分たちの住んでいる社会とは別な世界を構想して、ややユートピア的な構図で何かおもしろい記事を、項目を執筆するというようなことはできたわけですよ。非常にリベラルで自由な人たちだったということです。

それから官職にある人で、その社会的活動が目される人ですよ。当時だんだんと産業革命に向けて新しい経済的、社会的秩序が生まれつつあったわけですけども、そういうフランス国家の重要な部門で重きをなす人たちが結構執筆者の中にいた。この辺は、我々あまり、私も含めて勉強していないところで、いわゆる思想家とか哲学者ばかり研究するんですけども、実際に項目を執筆していた政府の役人たちにはかなり面白そうな人たちがいます。その人たちというのは普段は国家のために何か働いている人ですよ。それが実は心の中ではものすごいベラリストで、進歩主義者だということは、今現在もあまりまだ極められていない気がいたします。要するに、国家中枢で不可欠なリーダー格のメンバーが『百科全書』側に少しはいたということですよ。

●デイドロの個人資産

それでは編集長デイドロに対して出版業者側から支払われた謝金はどの程度のものであったのでしょうか。まず、1747年の『百科全書』編集長就任時の条件です。デイドロの取り分は、7,200リーヴルを分割して、第1巻刊行時に1,200リーヴル貰い、残りは144リーヴルずつを41ヶ月間貰うというものでした。相棒のダランベールについては、同時期に、月額144リーヴルで、総額3,000リーヴルでした。デイドロの契約は、一括払いに近い謝金と、給与に近い謝金とを組み合わせたものです。デイドロのような貧しい物書きにとっては、3年間の生活を保証される給与に近い後者が望ましいわけですが、いずれにしても額からすれば取るに足りない収入です。

それから十数年後、『百科全書』が発行禁止になった直後の1760年について見てみましょう。前年の59年6月に郷里ラングルで父親が死去し、長男のデイドロはかなりの額になる遺産を相続します。すなわち、これ以後、デイドロの収入は『百科全書』編集者として貰う謝金や年金に加えて、父親の遺産という個人収入が保証されることになったのでした。

1760年、デイドロの収入はざっと以下のような具合になっています。出版業者からは、『百科全書』の文字でLMNOPQと「自然誌」の巻の完了について「謝金」として5,288リーヴルを受け取りました。さらに保証された元金の前半分の年金として500リーヴル、それに元金の後半分の7分の1、すなわち1,428リーヴル少々の子利として、71リーヴル少々がこの年は加算されました。

一方、個人収入は年金200リーヴル、農場からの収穫を現金換算して660リーヴル。現金支給の契約が467リーヴル。動産分の補償金30リーヴル、ラングルの実家に関する権利放棄の代償として弟と妹から35リーヴル少々。農産物などの現物は考慮していません。総計は、給与が5,288リーヴル、共同出版社に保証された元金の年金571リーヴル、土地年金1,430リーヴル、というものです。

この収入明細で明らかなのは2点です。まず、デイドロは、郷里の土地収入をわがものにした以上、ヴォルテールが嘆いたような出版業者の奴隷ではもはやなくなったこと。また、共同出版社もさるもの、それを見て、古い契約を反故にし始めたことです。ブリアソンの帳簿を検討すると、『百科全書』のPの文字以降、アルファベット1文字毎に15,000フランの16分の1を支払うという約束は果たされず、また、保証された元金後半部分の7分割払いも当初の予定通りには行われません。2年間で、出版業者は

ディドロの給与から1万リーヴルを差し引いたこととなります。ディドロ自身もこれに気付いていて、「連中には1万フランの貸しがある」と言明しています。ですから、ディドロが協同出版社の事業に投資した額は、2万ではなく、3万リーヴルという勘定になるわけです。事実、1761年8月8日、協同出版社はディドロに対して、3万リーヴルの借金を正式に認めています。

折り合いがついた契約は、ディドロにとって不利なものでした。とにかくこれは最後の契約で、『百科全書』全巻が刊行終了する1772年までディドロと出版業者との関係を縛ることになります。元金3万は保証され、利息は年に1,500リーヴルになりました。印刷される本文9巻は、各文字毎の原稿に対して前払いがなされるのは別に、各巻850リーヴル支払われます。うち、500はダランベールの脱落によるディドロの超過勤務手当です。また、図版については、各巻350リーヴルでした。出版業者の帳簿では、この契約は厳密に守られたようです。こうしてディドロは、1762年には、本文第8巻に対して「謝金」850リーヴルと年金1,500リーヴルを受け取ったのでした。1763年には、本文3巻と図版1巻で3,180リーヴルの謝金、といった具合です。おおよそのところ、1765年までのディドロの年収は約4,500リーヴルであり、3分の1が給与、3分の1が地代年金、3分の1が『百科全書』事業に保証された年金だったこととなります。父と比べて見劣りがすることは確かです。父の場合は、ラングルで死ぬ前、収入が6,000リーヴル、そのうち3,600が地代年金、2,400が刃物商の収入でした。ディドロはその上、娘の結婚と『百科全書』の完成で、収入が激減することを知っていました。1761年、アンジェリックは9歳でしたが、ディドロは協同出版社が保証する元金を娘の持参金にするつもりでした。

VI 『百科全書』の「等身大思想」と編集方法

さて、いよいよ今日一番お話ししておきたい第VII章に入りたいと思います。題して「『百科全書』の「等身大思想」と編集方法」。まず、引用をお読み下さい。

———世界がわれわれに示してくれるのは個々の存在だけにすぎず、数において無限であり、画然と固定した区分などはほとんどない。どれが最初か最後かなど決められないのだ。すべては連鎖をなし、目に見えないニュアンスで繋がっている。このようにのっぺりとどこまでも広がるオブジェのなかで、岩の先端のように、表面を突き破ってあたりを睥睨するかにみえるオブジェがあっても、そうした

オブジェの特権はあいまいなきたりや外発性の出来事のおかげでそうになっているだけであって、諸存在の自然な配列や自然の意思でそうになっているわけではないのである。
———（ディドロ、項目「百科全書」）

ディドロが『百科全書』第5巻に書いた項目で、『百科全書』の中に「百科全書」という項目があるのも面白いですね。これだけ読むと、かなり希望のない世界です。ディドロは「海」をメタファーにして書いていますが、自然というか、自分たちを取り巻く世界というのは無限で、混沌とし、しかも連鎖をなしていると。海でいえば海面に、時々岩の先端のように表面を突き破ってオブジェが顔を出している。でも、それは海の底ではつながっているのであって、その突き出しているところだけを特権的に何か問題にしても全体は見えてこないという、これはかなり悲観的な不可知論の世界認識なのですよ。そういう混沌とした世界をどうやったら百科事典の中でまとめられるかという、ディドロの文章では「人間を中心にしよう」ということなのですね。それが下記引用です。

———人間が居合わせるからこそ、諸存在のありかたが興味あるものになるのだ。こうした存在の歴史を語るに際して、このような配慮に従うことぐらい重要なことはない。人間を本書のなかに導入してはどうだろう。人間は世界のなかにいるのだから。人間を世界の中心にしたらどうだろう。———（ディドロ、項目「百科全書」）

ただ、ここでディドロは人間がどういう存在かということをはっきり書いていません。ということは、さっきから私が言っている等身大の人間ということなのです。何かとてつもない天才、ルソーやヴォルテールみたいな特別な人間とか、あるいは国王のような人間とか、そういうことではない普通の人間、等身大の人間を世界の中心に置いているということですね。

それからもう一つ重要なのは、そういう等身大の思想というのは、彼らフランスの思想家が一番多く影響を受けているイギリスのジョン・ロックの感覚論をベースにしています。ロックの思想が決定的に重要なわけです。我々人間は五感を介して情報を取り込んでいる。全ての情報の取り込みというのは、上から下に「超越的」な関係性によって、あるいは価値の序列を尊重する形でなされるものではなく、「横並び」の方向でなされる。知識の並列論といえるかな。これが一番重要な『百科全書』の思想の一つです。

第1巻の巻頭に折り込みで「人間知識の体系詳述」という図表があります(22頁資料②参照)。全体はツリー状の図形になっていますが、一番上に「ENTENDEMENT = 知性」があって、その知性から3つの機能が枝分かれし、「MÉMOIRE = 記憶」と「RAISON = 理性」と「IMAGINATION = 想像力」というふうに分かれています。想像力は「POÉSIE」と言って芸術をつくりだす。「RAISON = 理性」が一番分厚くて、哲学をつくり出す。ここに慶應や早稲田のような総合大学の全カリキュラムが含まれておりますし、場合によると鷹狩りの鷹を育てるとか、そんな今の大学にはあり得ない営みまでが含まれている。

それから「MÉMOIRE = 記憶」は歴史を生み、歴史の中にも宗教史のほかに、自然史と、普通の人間の世俗的な歴史、西洋史とか東洋史というときの歴史、これが全部ここに入ってきます。この3機能でもって人間の全知識をカバーしているわけですが、それが知識の横並びの分類シソーラスになります。

次に参照の技法というのがありまして、これがまさに横並びの哲学なのですが、事典ですので全ての項目はアルファベット順の配列になっています。それと「人間知識の体系詳述」というふうに知性から想像力、理性、記憶というような形で一応枝葉状にきれいに整備された体系というのがあって、この両者をどう関連づけるかという、各項目に冒頭に「分類符号」が付いています。これはある項目、例えば犬なら犬の上に「哺乳類」があり、その上に「動物」がありというふうにして、どんどん上のほうへ上がっていく符号です。

それから「参照指示」は項目中の段落の終わりや項目全体の末尾にあるのですが、まさに横並びの発想で、よく検閲逃れでそれをやるのですね。宗教関係の見出し語を掲げた項目というのは検閲官が一生懸命読みますので、そこには一切きな臭いことは書かないのですね。「参照項目」のところ、何と何と何を見ろというふうにして、一見全く誰もが注意して読みそうもないような項目の中に、本来、ここに忍ばせるべき情報をあっちのほうにひそかに入れておくというような、そういう隠れんぼうみたいな検閲逃れの技術があります。むろん、そればかりではなく、この問題については次の項目、また、こちらの項目を参照くださいというようなことで指示も沢山出されています。その場合に使われる記号というか表現は、「VOYEZ」(命令形で「参照しなさい」)ないしその省略形の「V.」で示されます。

例えばインターネットで確認してみると、(23頁資料③参照)この「AIR」という項目は「大気」と訳しています

けれども、ダランベールとフォルメという2人の共著なのですね。よくあるような1人ではなくて2人。そして「参照項目」として、4行目に「Voyez」が付いています。つまり英語の「See」、「参照しなさい」という命令形です。その先に「TERRE」と「TERRESTRE」という2つの名詞があって、それを見出し語とする別な巻の項目に送っているわけですね。

これは主に段落が変わるところで幾らでも出てきます。第2段落は「ÉLEMENT」。第4段落は「ATMOSPHÈRE」ですよね。英語でも同じ単語がありますけれども、一番下は「MAGNÉTISME」を見なさい。次は「ÉTHER」と「RÉFRACTION」に送っています。

横並び哲学のおもしろい事例は、対立意見のポリフォニーというのがあるのです。これは同じ項目の中に2人とか3人の違った主張を持つ書き手の記事を同居させてしまうという、今の百科事典の編集ではあり得ないことをデイドロたちは平気でやっているのですね。これは当時のイエズス会が出しているトレヴーの辞典なんかでもあり得ない。イエズス会士は、真理は一つしかないという人たちなので、大体の項目は1人の著者が書きますが、デイドロたちは2人、3人が書くことがある。しかも、お互いに直さないのです。(24頁資料④、25頁資料⑤参照)

例えば「死体」(CADAVRE)という項目なのですがけれども、ここに出てきたのはトゥサン、ダランベール、デイドロという3人の署名です。3人で書いているのです。別々の項目ではなくて、一つの項目にAさん、Bさん、Cさんというふうに3人が、「死体」について全くお互いに矛盾したことを言っているのです。これをインターネットで見てください。原書でどうなっているかという、見出し語が「CADAVRE」とありますよね。そして最初からここまでのaで示した部分は「H」さんが書いているので、これはトゥサンという人の署名記事なのです。大体書き手の署名はアルファベットのイニシャルで示されることが多いのです。次のところはダランベールです。bで示した部分です。ダランベールの署名は「O」なのですね。「ANATOMIE」を見なさいとダランベールが参照項目に送っています。最後のcですが、ここはデイドロです。デイドロの印は文字ではなくて、この「* (アスタリスク)」、星印。しかも、それが項目の一番最初に付いているのです。次に「L'ouverture des cadavres」といって「死体解剖」ですよね。そういう主語で始まる文章、これはデイドロが書いているということなのです。それが延々とあって、ずっとあって、ここまでですよ。

読んでみると、お互いに言っていることが全然違っているのです。それが非常におもしろくて、複数の矛盾する意見が同じ辞書の中で並存している、共存しているということですね。それをジャック・ブルースト先生は「ポリフォニー」と言っているのですが、おかしくないわけです。これこそが『百科全書』の真骨頂だということなのですね。

最後に「編集者介入」というのがあります。ダランベールが脱退するまではディドロとダランベール、途中からジョクールという精力的な書き手が入ってきて、編集・執筆に協力します。主にこの3人が、集まってきた原稿のチェックをするのですけれども、普通、今だったら編集者は、だめだと思ふ内容の原稿は没にするとか、もっといいものに置き換えるとかしますよね。ところが、ディドロたちがやったのは増補、補填という方法で、だめな原稿をそのまま置いておくのですよ。その次に「編集者介入」といって、編集長とか編集者がつけ足して、分量的にも少し大きな情報記事を載せるのですね。ディドロがよくやりますが、ダランベールも初期のころはやっていまして、一番有名な例が第3巻の「麻」ですね。「CHANVRE」という名詞ね。これは本当に凄いですから見てみましょう。(26頁資料⑥参照)

これはドーバントン、ジョクール、ディドロという大物が3人並んでいます、この順番で書いています。第3巻の147ページから始まりますけれども、ドーバントンは結局『百科全書』に協力しなかった偉大な博物学者のビュフオンのお弟子さんですね。ビュフオンに代わって、師範代みたいにな一生懸命博物史関係の項目を書いているのですけれども、ディドロは、初期はこの人の仕事が非常に不満で、事あるごとに星印をつけてはドーバントンの執筆のテキストの後ろに介入するのです。ジョクールも介入します。これ、ちょっと原文を出してみましょう。

「CHANVRE」とありますよね。最初のaはたった7行、署名は「I」という字で、ドーバントンの署名なのですが、これしか書いていない。しかも、これ全部、下線が引いてありますが、トゥルヌフォールという人が書いたラテン語本のほとんど丸写しに近いような、かなり手抜き仕事です。これにジョクールがつけ加えています。ここからのbパートがジョクールで、恐らく行数にすると4、5倍書いていて、ここまでですね。「Article de M. de chevalier de JAUCOURT.」そのまま訳せば「ジョクール騎士の項目」という、署名の代りに文章にしまっているのですね。そして、最後に我々が編集長ディドロがこのアスタリスクで介入するのがここからのcパートで、何と

10ページぐらい、これはものすごい量ですよ。『百科全書』で10ページというのは20段ですからね。ざっと1,500行になるのかな。驚くべき行数を付け加えます。

だんだんと記事はおもしろくなってきて、単なる植物として「麻」(CHANVRE)を紹介しているドーバントンから始まって、ディドロの場合は、それを社会でどういう繊維産業に使うかとか、そういう社会学的な考察までする大論文になっているのです。むろんそれは参考文献が幾冊もあって書いているにしても、短時間でそれをまとめるというこの人の天才的能力には驚くしかたないのです。これは一番極端な「編集者介入」の事例でございます。

Ⅶ 剽窃、コピー、借用の美学

「剽窃、コピー、借用」という項目についてはあまり予定していないのですが、最初から何度も言うように、当時の事典、辞書、特に『百科全書』は、先行のさまざまなテキストのコピーでできている。今はコピーというのは非常に評判悪いのですけれども、長いことこれはヨーロッパにおける知識伝承の一番基本の形なのですよ。ですから、常に同じモデルを飽くことなくコピーするという形で、それは少しずつ少しずつ変わってくるという形で伝達されてきた歴史があります。

Ⅷ 図版の世界

『百科全書』には本文のほかに11巻にも及ぶ素晴らしい銅版画の図版があります。ディドロは一七五〇年代の途中から、本文を編集するかたわら、図版の準備にとりかかり、徐々に本文をシュヴァリエ・ド・ジョクールに任せて、図版の世界に打ち込み始めます。この図版だけについてご紹介を始めると、それだけで別な講演会が出来てしまいそうなほど見るべき絵が多いので、今日はいっそ省略してしまうことにします。

Ⅸ 『百科全書』の未来像：映画『タイム・マシン』(2002年)から

講演の最後に、2002年に世界公開された『タイム・マシン』というSF映画のある場面をお見せします。もとはH・G・ウェルズの小説であることはもちろんなのですが、実は1960年にアナログの特撮技術を使ってつくられた稚拙なSF映画があります。この2002年の方は非常に優れた出来栄のリメイクで、主人公がハーデゲンという19世紀の末にロンドンで活躍していた天才科学者を主人公にしています。原作にないエピソードなのですが

も、フィアンセが森の中で強盗に殺されてしまうのですよね。何とかタイムマシンで過去へ戻って森へ行かないようにするけれども、もう殺されるということは絶対に決まっています、次のときはタイムマシンで戻って森に行かなかったら、フィアンセは馬車でひき殺されて、やはり死んでしまいます。これは過去に戻ってもしょうがない、未来にむしろ解決を求めようというので、タイムマシンで時間移動するわけです。ものすごいスピードで19世紀の末から20世紀を全部通過して、21世紀の初め、つまり映画の制作公開が2002年ですから、映画の中で実際に機械が停止するのが2030年の近未来ということになっていて、今からですと約10年後の世界です。ちょっとご覧ください。場所はニューヨーク公共図書館ですね。図書館の近くに機械がとまって、図書館に入っていくのです。そうすると、そこに『百科全書』の未来像のようなおもしろい図柄が展開しますので、それが楽しいのですが。

この間、岩波ホールで公開されたフレデリック・ワイズマンの映画で『エクス・リプリス』という作品なのですが、3～4時間かかるすばらしいドキュメンタリー映画でした。このニューヨーク公共図書館と同じところですね。ごらんください。

(映画の部分上映)

(上映を観ながら…)

2030年のニューヨークに降り立ってみると、月をレジャーランドにしようという企画が宣伝されています。そこから主人公は図書館の中に入ります。小学生の団体が怖そうな女の担任の先生の引率で見学しています。子供たちは皆手にスキャナーを持っている。言うことをきかない腕白生徒に先生がこう言って叱ります。「***、言うことをきかないとDNAを組み換えるわよ」。

子供集団が立ち去ると、ホログラムみたいな幻の黒人ガイドが出てきて、そのお兄さんとのやりとりがおもしろい。映画の中では2030年ですが、映画が公開されたのは2002年、ちょうどグーグルが誕生した数年後なのです。ですから、今の我々が見ると、黒人が操作してみせる世界中の知識のコンベンディウム、総目録みたいなものというのは、要するにグーグルですよね。今のグーグルよりはるかに進んでいるわけです。主人公は「時間旅行」について教えろと注文を出しますが、ガイドは「過去には戻れません」と言っていて、2030年時点での人類の技術が、19世紀末にタイムマシンを発明している主人公にはまだ追いついていないことを示してしまいます。あきらめた主人公がマシンに戻ってもう少し未来に行くと、大変なことになっていま

す。2030年の時点で月に何メガトンの核爆弾を仕掛けて地下にレジャーランドか何かを作る話がありましたが、そしてたら月がひび割れて、地球までが危なくなっている。月の破片が地球に降ってきて、今や壊滅的なことになっている。

(上映終了)

ここまでで話はまだ始まったばかりなのですが、月から降ってきた破片がマシンにぶつかって主人公は気絶してしまうのです。気がつくとは何十万年先の未来にいて、そこで暮らし始めるところからが本筋なのです。ですが、そういう『百科全書』の近未来像のようなものを見せてくれているおもしろい映画の1コマです。『百科全書』がテーマの映画ではないのですが、よくあいう図書館に寄り道してくれたなという気がして、今日の講演のために用意してくれたような場面なのですけれども、一応そういう未来図もあるということをお話しして、話を終えたいと思います。どうも、少し長くなってしまいました。(拍手)

小菅(司会) 鷺見先生どうもありがとうございました。機材の不具合をおわび申し上げます。今のお話について皆さんのほうからご意見、ご質問を承ります。はい、A先生お願いします。

発言者A ご講演ありがとうございました。経済学部でフランス語を担当しているAです。先生の授業でグーグル検索を初めて教えていただいた日を思い出しました。

たくさん伺いたいことがあるのですが、一つだけ。今の映画、最後に見せていただいた『タイム・マシン』が『百科全書』の未来像ならば、今現在のこのビッグデータですとかグーグルというのは、『百科全書』の進化形だとお考えでしょうか。

鷺見 それは「イエス・アンド・ノー」ですね。誰でも思い浮かべるのはウィキペディアだと思うのですよ。だけど私は、ウィキペディアは依然として18世紀のディドロ、ダランベールの辞書に近いデジタルメディアにおける百科事典でしかなくて、そのウィキペディアというのを包括するもっと巨大なものがグーグルですよね。グーグル全体が私にとっては、ある意味で百科事典の未来形だなという感じなのです。うまく言えないのですけれども。

なぜかという、ディドロ、ダランベール以来の、アナログ型冊子タイプの百科事典の一番大きな特徴は、編集スタッフがいてトップダウンで編集して刊行しているとい

うことね。それをウィキペディアがそっくり、デジタルメディアであるにもかかわらず受け継いでいるのです。だから、さっきのような項目の中に3人の執筆者が全く分け隔てなく横並びになっているというのは画期的なことなのですけれども、あれは今だったら編集者が主導性を発揮して、3人のうちの2人を排除して、いいものを残すという形でまとめると思うのですが、ますますもってそれはアナログ型の編集で、ウィキペディアもそうではないですか。たまに読むと、必ず何か、けちがついていますよね。この項目はよく調べていないとか、根拠を示していないとか、あれは読んでいる人が少しはいて、何かいろいろと介入していますね。ただ今、そんな介入操作はパンク状態で、どんどん幾何級数的に項目数は大きくなっているわけですから、ある時期、にっちもさっちもいなくなる時が来る。5年、10年先見えていると思うのですね。

それに対して、グーグルというのは横並びなのです。だから、国家が出したメッセージであれ、個人が出したサイトであれ、全部区別をつけずに、本当は区別がついているのかもしれませんが、一応は対等に並んでいますよね。それは新しい一歩だと思うので、そこの違いぐらいかなという気がしますね。

ですから、ウィキペディアというのを私はしょっちゅう使いますし、何か検索を入れればまずウィキペディアが出てきてしまいますから、嫌でも読まざるを得ないのですけれども…大したものだとは思っていないのですね。いわゆる『百科全書』の変化形ぐらいかなという…

今後のもっと巨大な可能性というのは、グーグル自体の中にあるのではないかなと。グーグルがいずれ進化していくと、何かメガネみたいなものにコンピュータが仕込まれていて、ちょっとした操作で直接脳神経かなんかにつながってしまうという時代が来ると思うのですよ。それは非常に恐ろしい問題を含むので、まだおずおずですけれども、そういう時代がもうそこまで来ているというか。

目下、アナログもデジタルもすべての機器は人体の外側に存在していますよね。けれど、いずれ内側に入ってきたときに、新しいグーグルを超えるようなビッグデータの管理システムが出てくると思うのですよね。それは、管理といっても、トップダウンで編集することとはちょっと違うと思うのですよね。そんな感じでどうでしょうか。

発言者 A ありがとうございます。

発言者 B 立教大学のドイツ文学専修のBと申します。きょうは本当に『百科全書』について非常に新しい知見を

得ることができて、ありがとうございました。私自身もドイツ文学文化の『百科全書』主義とか、そういったところにすごく関心があるので、非常にお聞きして有益でした。

私自身は多く質問があるのですが一つ、これは先生のご姿勢とご信条とご方法ということを最初に述べていただいたのですけれども…先生がおっしゃった講演者の学問研究に関する、今、この『百科全書』のあり方と、19世紀的な学問文化のあり方…その論文の結論にラッパを鳴らすことがどうしても主流になってしまっているということ。ラッパを鳴らすというのを学会とかそういった制度は、そのラッパを求めている…そういった論文を結論部分に求めていると思うのですけれども。

鷺見 ありますね。

発言者 B その場合、例えば先生の観点からは、新しい別のあり方でそういった論文を書くとか、あるいは発言…発言というのはちょっと変ですけれども、そういう論文を書く、ということに限定させていただくと、何かあり方はあるのですかね。

鷺見 最後の5行ですか。

発言者 B そのラッパを鳴らさないというか、別のあり方のようなものがあるのかなというのを。

鷺見 私が近々出す予定の本の中にそのラッパのことを書いたのですけれども、今まで聞いた最高のラッパは、おとし亡くなりましたが、京都大学から大学院会員まで行った中川久定という大先達がいるのですよ。私より10歳上の方で、その中川さんが、18世紀、特にルソー、ヴォルテールを論じた論文の最後をこう結んでいるのです。「二〇〇年ののちに、私たちはこの小論の冒頭に引用した、あのゲートに帰せられたことばに反して、なおもこういわねばならないであろう。『ヴォルテールの世界はまだ終わってはならず、ルソーの世界はまだ始まってはいない』と。これは格好いいなと思ひまして。さっき読ませていただいた、ああいうラッパと違うのですよね。すごく格好いい結語だと思って、こういうのを1回書いてみたいと思っているのですけれども、まだ書いておりません。そんなのでお答えにはならないかもしれないけれども。

発言者 C 慶應義塾大学理工学部2年のCです。本日は講義ありがとうございました。

僕が今回の講義をとったのは、サークルでクイズ研究会というものに所属してまして、クイズも同じく膨大な量の知識を扱うもので、ちょっと『百科全書』と関連性があるかなと思ってとらせていただいたのですけれども。

クイズをやっている人も、同じく問題をつくってほかの人に渡す、という作業を繰り返して、その編纂作業と似ていると思うのですが…よく問題がどんどんガラパゴス化するといいますか、例えばある小説からよく問題が出されていたら、そこから派生してその登場人物だとか、その中に出てくるものだったりとかというクイズまでどんどん派生していきってしまうのですけれども、『百科全書』もその編纂の過程の中で、どんどん調べて、おもしろそうだったらそこからさらに調べていって、こんなもの載せる必要あるのかみたいなものまで載せてしまうというような状況になっているのかどうかということを、ちょっとお聞きしたいなと。

驚見 牧師ムシオンと違って、私は『百科全書』を、全部読んでいませんから、ちゃんとした確信を持ったお答えはできませんけれども、百何十人の執筆者が勝手に書いていますから、さっき言ったように、デイドロもあるところまで介入して整理整頓はしますけれども、途中から彼は本文のコントロールをやめて図版に凝り出してしてしまうのですね。最初に紹介したジョケールという、とてつもない精力的な医者で、ジャーナリストみたいな人がほとんど自分で書いてしまったり、それから人のものを少し直したり、介入したりするわけです。見ていくとやはり非常に個人差が激しくて、そうきれいに斉一化している紙面では全くないと思います。ですから、こんなに重要な問題でありながら、あまり細かく細分化してくれないなというのと、おっしゃるように何でこんな細かいことまでやるのというようなものが共存しています。

一番それを嫌ったのが、パリではなくてフェルネーというジュネーブ近くのフランス領の農園みたいところがあるのですが、そこにずっと蟄居していた偉大なヴォルテールです。巻が出るたびに『百科全書』をちゃんと読んでいますよね。そして非常に厳しい批評を、デイドロよりもダランベールかな。ダランベールがお気に入りだったので、ダランベールに書き送っていますけれども。ついに「お前らは見ておれん」というので、自分1人でヴォルテールは百科事典を書いてしまうのですね。それは長いこと読めなかったのですが、最近かなり高価な版で読むことができます。1人が書けばやはりそういう調和はとれるではないですか。大勢であれだけ複数性の強い書物を書くという

ことは、おっしゃるような濃淡とかはどうしてもついてくるので、仕方のないことだと思います。

私のフランスにおける指導教授のおばさんで、ひいおじいさんのまたそのおじいさんぐらいの代から『百科全書』が家にワンセットそろっている女性がいるのですよ。彼女はジャムづくりに凝っていたのです。果物をとってきて砂糖を入れて煮ればジャムはできますよね。しかし、ジャム製造のために、もう少しいろいろな詳しい歴史とか、ギリシャ、ローマから18世紀までのイチゴジャムを知るために、『百科全書』を読むのですよ。とにかく最終的には家族と一緒にそれを食べるためにつくっているのに。ああいう読み方もあるのだということを先生は私に教えてくれたのですけれども。宗教や哲学なんかどうでもいいのですよね。ジャムだけなのですよ。これも枝葉末節といえは末節ですけども、いわゆる家庭用のそういうマニュアルみたいなものは、誰しも持っているではないですか。台所の片隅なんかにはですね。ちょっと『百科全書』は台所には入らないと思うのですけれども。そういう利用者もいるというので、何がどこで役に立っているかわからないところがありますよね。

発言者 C ありがとうございます。

発言者 D 明治大学国際日本学研究所のDと申します。本日は大変興味深いご講演で、しかもグーグルまで、大変広い視野でとても興味深く拝聴いたしました。

せっかく最後にグーグルまでいったので、そこをぜひご意見をお伺いしたいなと思ったのですけれども、先生のご講演の中で、まさに百科事典が横並びの世界である。さらにグーグルがその先を行くのではないかというご意見だったかと思うのですけれども、最近グーグルの検索は、すごく自分が見たい情報を自分が過去の調べた履歴に即して見せてくれるという、ある種、先ほどお見せいただいた映画『タイム・マシン』の、一言いうと、これとこれとこれと関係してという、全部見せてくれないのですよね。そうなるっていくと、ウィキペディアですらいろいろなところに広がっていきける、それが書物であればなおさらその前後の文章も見られるというそういう利点がある中、今みたくある種見せたいものしか見せないとか、見たいものしか見られないという、横並びからは逆に遠ざかっていってしまうのではないかと思ったのです。ぜひそれについてご意見お聞かせ願えたらなと。

驚見 何か見えない手に操られているという感じはありま

すよね。

発言者 D あります。

鷺見 私が一番嫌なのは、アマゾンで本とかレコードを買ったねというのが、買ったのではなくてアクセスするだけで記録されて、それが出てくるのですね。それから、ほかの人はこんなものを買っていますよとか、見えていますよというのが出てきて、確かにそれはいいところもあって、つい「ああ、そうか。知らなかったな」といって買ってしまったこともありますけど、ほとんどは無視しますよね。ということは、余計なことをしてくれているわけですから、もしかするとおっしゃるように害のほうが多いかもしれない。どこかで情報が操作されているという気はあります。ですから横並びといっても、何が隣にあるかというのはそう簡単にグーグルでは選べませんよね。

私が言っているのはシステムの構造全体を言ったので、そういう細かいことになるとグーグルというのもこの先どうなるのか私にも見当はつきませんが、ウィキペディアよりはおもしろいと思っています。ウィキペディアはもう余命幾ばくもないとか、ちょっとあれ以上は無理かなという感じがして。

発言者 E 商学部の E と申します。きょうは大変貴重なご講演ありがとうございました。

私は 18 世紀、デイドロ、それから『百科全書』も少し勉強している者ですが、鷺見先生のその「共時性」あるいは「共存」という同時並行的なものの併存状態というご関心というのは、非常に私も勉強になることが多々あります。ただ、どうしても思想史をやっていると、美しい物語のほうに引き寄せられてしまうというところがあって、いつも先生のご指摘、ご指導ありがたく聞いております。

きょうのご講演の中で特に私がお聞きしたいなと思えますのは、先生のご関心である「共時性」で、『百科全書』の中では横並び、あるいは参照をしていくというシステムのあり方、それから同じ項目の中で 3 人の執筆者が共存するというようなところというのが、『百科全書』の非常に重要なところだということはわかるのですけれども、先ほどの例では「麻」(CHANVRE)の項目で、3 人の執筆者が書いている。そして最後、デイドロが全て持っていかかのように長大な論文を書いている。あれはデイドロの卓越性を示す、ある意味、共存というよりは圧倒的な筆の力で前二者を消し去ってしまうぐらいの筆の力をアピールし

てしまっているようなところがあって、むしろ共存といえますか、不調和、おいしいところを全部持っていったのがデイドロというようなところもあるかと思うのですね。併存する中で、その三者の中のずれであるとか、視点の違いとか、あるいはその違和というものをそのまま記事の中で残すというのは、美しい物語とは違う別の示し方ということを強調しているのだということはわかりました。

もう一つ、『百科全書』のもう一つのシステムというのが、従来の学問の系統図ですよね。先生が先ほどおっしゃったのが、本文の中に「POÉSIE」と「PHILOSOPHIE」と、それから「HISTOIRE」の三者があってという…そういう非常にきれいな整然とした系統図というのも一つのシステムとして『百科全書』を支えると思うのですね。

『百科全書』の扉絵というのが、非常に有名なコシヤンの版画がございしますが、あれはまさにその学問系統図をきれいに、擬人化した人物で表現しています。それを見る限りでは、それが『百科全書』をある意味シンボルとして描いている絵として見ますと、やはり非常に、先生が強調なさる横並びとは違うヒエラルキー、学問系統図がヒエラルキーに見えてしまうのですね。一番上に真理があって、その三者の絵と記憶、哲学、美学が並んでいて、下のほうに高尚な学問体系を支えている職人たちのアール・エ・メティエが下から支えている、そこら辺は何かすごく暗い絵が、背景が非常に暗いのですけれども。

鷺見 あまり光が届いていないのですよね。

発言者 E そうなのです。いやが応にも何かヒエラルキーを感じてしまう。それはデイドロの本意ではなかったのか、というふうな気がするのです。すみません。長々質問していますけれども。

先生がもし扉絵をデイドロに代って考案なさるとしたら、『百科全書』のその横並びを強調するようなイメージというのは、どんなものを想定なさるでしょうか。お聞かせください。

鷺見 最初の「麻」(CHANVRE)という項目で、ドーバントンがたった 7 行ぐらしか書かず、ラテン語の本からのコピペをやっている。お前この程度かと言って、ジョクールが何倍か書き、デイドロはもう何十倍以上の書き加えをしているというのは、だんだん量が増えていくので、デイドロのいいところ取りみたいに思いますけれども、多少彼にも言い分はあって、一つは、自分の思うようにちゃ

んとやってくれないドーバントンに対する嫌がらせはあったと思うのですよね。あんな凄まじい増補の入った結果を読まされたら、つまり完成した冊子が届けられたら、ドーバントンはいい気はしなかったでしょうね。自分があれだけしか書いてないのに、ジョクールともう1人の編集長のデイドロが何倍も書いているといったら、ちょっと鼻白んだらと思います。ただ、恨んだ形跡とかそういうのは全く資料としては残っていないので、判断のしようがないのですけれども。

言いたいことがデイドロにあるとすれば、例えば「麻」というのは繊維産業に使われて、縄か何かになったり、場合によると衣服になったり、そういう場合にどういう社会性があるかみたいな話は、アンチョコのトゥルヌフォルにもそれを使ったドーバントンにもまったく関心のないことなのです。ただの博物学者ですからね。デイドロの場合はさらにもうちょっとユマニストというか、広いところを見ているので、当然「麻」について調べることも、書くことも多くなるのは仕方ないと思うのですね。

それからコシヤンのあの銅版画は、私も前、絵解きをやったことがあって、どの女性がどの学問分野をあらわしているみたいなことが大体わかったのですが、あれはコシヤン風の解釈なのですよ。デイドロは多分どこかで反論していたような気がしますし、必ずしもコシヤンの版画がデイドロの本意ではないのです。あれは51年に出た第1巻のタイトルページの次ぐらいに、図版として綴じ込むのが習慣になっていますけれども、当時はそういう形で初めから売られたものではありません。『百科全書』の版本は表紙をつけずに予約者の手元に届けられます。それをお金のある読者が全部外注で製本に出すので、その時にコシヤンの銅版画などを綴じ込むわけです。コシヤンの版画は、図版の刊行がだいぶ進んだ1760年代終わり頃に、今まで900フラン払って28巻全部を買ってくれた読者へのご褒美として、お年玉みたいにただで配ったわけですよ。その時、コシヤンがああいう解釈の絵解きをやったので、あれイコール本当にデイドロ、ダランベールが1751年ごろに考えていた知識の分類図とは思わないですね。違うと思います。(27頁資料⑦参照)

ただ、私もそれ以上に、コシヤン側から彼の解釈の形というのはあまり考えたことないのですよね。おっしゃるように上に真理があって光が差していて、真理の女性が一番目立つ、ピラミッドのてっぺんにいますけれども、下のほうにいくほど女性達の身分が低くなって、そういう職場の人間が暗い中で、もぞもぞしているような感じですけども。

あれはデイドロなら明るくするかというと、まあ結果は似たようなことになるのではないかと思います。そういう社会構造ではないですか。特に身分差を否定して、全員が横にずらっと並んでいるような絵にするという事態は考えにくいのです。それにピラミッド状の立体的な構図として絵にはなりますよね。ちょっとその辺は私も、コシヤンはあまり調べていないので、これ以上はちょっとお答えできないのだけでも。考えます。

発言者 B 立教の B です。もう一度質問させていただくことをお許しください。

そのコシヤンの絵を私も見たことあるのですけれども、神学を上置いてないという時点でヒエラルキーを破壊しているのではないかなと思います。

鷺見 そうです。

発言者 B それで結構メッセージとしては啓蒙主義かなというのをちょっと思ったのが一つですね。ちょっとそれはコメントです。コメントというか、私の感想というか。

鷺見 パリに我々日本人も参加している「ENCCRE」という『百科全書』校訂版制作企画があるのです。そこが出しているサイトで確認してみましょうか。

実は2017年6月19日にパリの科学アカデミーで大イベントがあって、私も参列したのですが、史上初めて『百科全書』の本当に学問的な批評校訂版がつくれ始めたのです。これは凄まじい共同作業で、科学アカデミーの図書館が所蔵する『百科全書』の原本をデジタル化し、それを元に大勢の研究者が分担して、項目を一つずつ分析するので。記述のフォーマットが決まっていて、学習会まであり、それで徹底的に調べるのです。件の項目の後世への影響とか、逆に何をコピペしているか、典拠は何かなど。いま、ご覧頂いているのは、その ENCCRE がインターネットに出している『百科全書』全ページの画像の内、第1巻の巻頭に挿入されている「人間知識の体系詳述」という図表です。さきほど話題になったコシヤンの版画の元になっている図表ですね。

真ん中上の「ENTENDEMENT」、すなわち「知性」が司る3つの機能のうち、「RAISON = 理性」と、それが生み出す「哲学」ですけども、「哲学」の一番上が「MÉTAPHYSIQUE = 形而上学」なのです。その次に「SCIENCE DE DIEU」といって「神に関する学問」というのがありまして、その中に

自然神学と啓示神学と、それからあと、怪しげな新興宗教みたいなのが入っているのですよね。魔術とか。ということは、これ、イエズス会の連中なんかが見たら激怒したと思うのですけれども、真面目な宗教と怪しげな宗教を一緒にしている。一応位置としては一番上から2番目ぐらい、形而上学の下に置いているのですよね。しかも、それが「理性」から生まれるというので、これも非常に問題のある位置づけですけれどもね。おっしゃるようにそこで明らかに神学をおちよくっているわけで、あのコシヤンの図でもそうですよね。「迷信」とかそういうのが少し下において、一生懸命天から光が差してくるのを待っているけれども、本当の光りはすぐ横に「真理」というのがいて、「真理」から光が差しているのですよね。これは風刺というか、明らかに権威をちょっと破壊しかけている戦略だと思います。おっしゃるとおりだと思います。

小管(司会) ありがとうございます。大分時間が過ぎておりますのでこれで終了したいとおもいます。

鷺見先生、すばらしい講演をどうもありがとうございました。
(拍手)

——了——

『百科全書』の刊行史年表 (■は『百科全書』刊行にとってマイナスになる事件)

●準備期 (1745-1751)

- 1745年1月： ドイツ人ゼリウスがパリの出版業者ル・ブルトンに英国のチェンバーズ『サイクロピーディア』の仏訳の話をもちかける。
- 1745年3月26日： ル・ブルトン、翻訳出版のための国王允許を獲得。『第一趣意書』の配布。
- 1745年8月28日： ル・ブルトンとゼリウス、ミルズとが決裂。
- 1746年6月27日： 協同出版社、コレージュ・ド・フランス教授グワ・ド・マルヴ神父を編集主幹とする契約を結ぶ。ダランベールとディドロは証人として署名。
- 1747年8月3日： グワ・ド・マルヴとの契約破棄。
- 1747年10月16日： ダランベールとディドロがマルヴに代わって編集担当となる。
- 1748年4月30日： 協同出版社、新しい出版允許を獲得して、新規に拡大された出版企画を立てる。新しい標題は『「百科全書」、あるいは、チェンバーズ、ハリス、ダイチ、その他から翻訳され、増補を加えた学問・技芸と工芸の総事典』
- 1748-1750の間の時期： 『百科全書』の歴史にとっては最重要期。出版業者は投資を増額、ディドロやダランベールは翻訳を整理、技術関係の資料や図版を集めた。
- 1749年7月24日： デイドロ、『盲人書簡』執筆の廉で逮捕され、ヴァンセンヌに投獄される。
- 1749年11月3日： 釈放。大法官ダゲッソー、ダルジャンソン伯が陰で策動してくれる。政府のある筋と『百科全書』との一種の共謀。
- 1750年11月： 第二趣意書配布。

●初期7巻と発禁 (1751-1765)

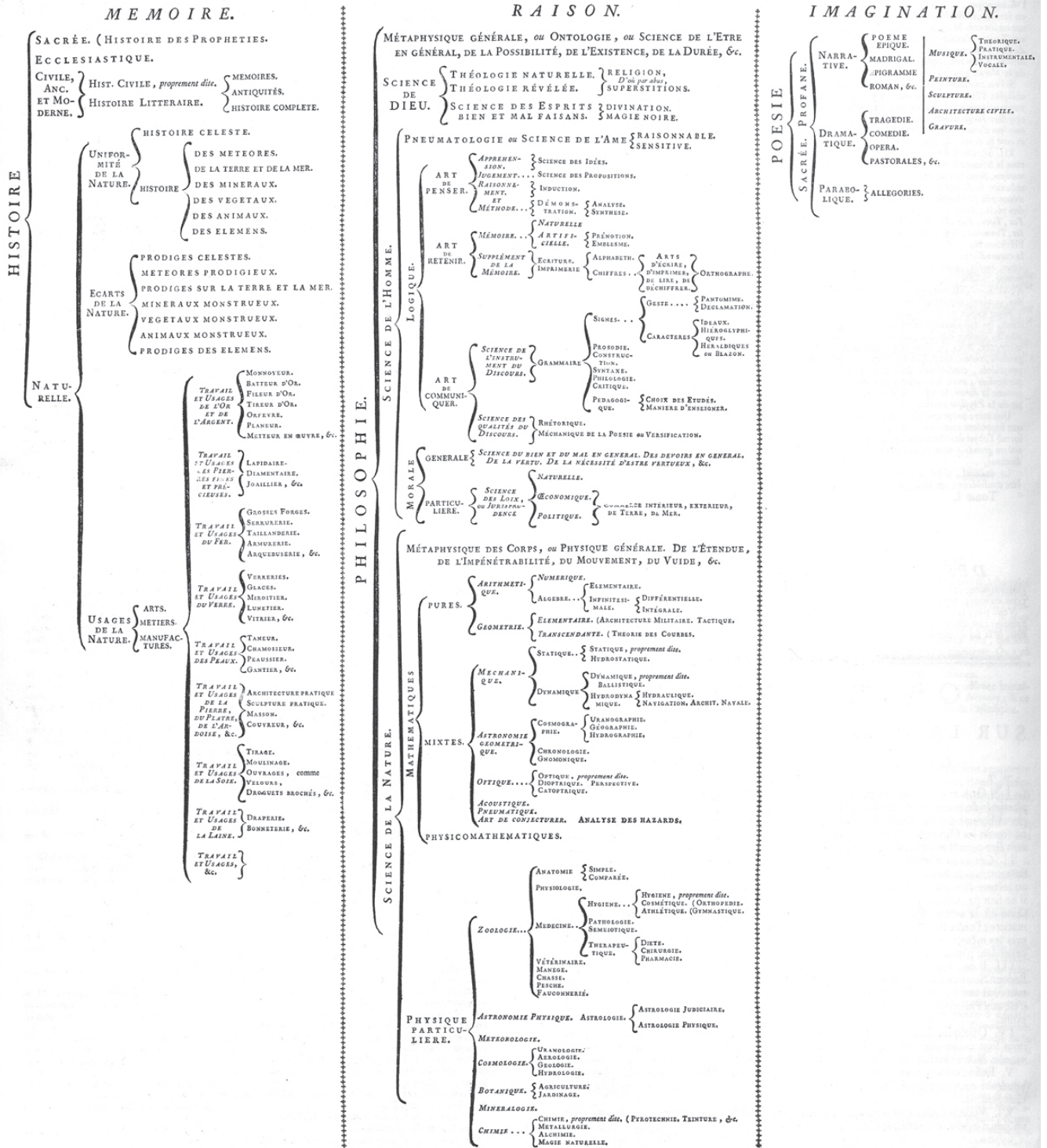
- 1751年6月28日： 『百科全書』第1巻刊行。好評とイエズス会の攻撃。
- 1751年11月： プラード事件
- 1752年2月7日： 『百科全書』最初の2巻の刊行停止
- 1757年11月： 第7巻刊行。これ以後の巻は1765年まで停止。
- 1757年1月5日： ダミアン事件。(ルイ15世暗殺未遂)
- 1759年1月23日： パリのパルルマン法院が『精神論』と『百科全書』を断罪。今後、『百科全書』は一切の販売、配布を禁じられる。
- 1759年初頭： ダランベール脱退
- 1759年3月8日： 枢密会議は『百科全書』への出版特許を取り消し、既刊7巻の印刷・配布と、新しい巻の印刷を禁止。
- 1759年7月21日： 枢密会議は書店に『百科全書』の予約購読者に対して72リーヴルの支払いを命じる。
- 1759年9月8日： 図版の出版允許入手。
- 1759年11月23日： 『文芸年鑑』の公開書簡で、彫版師のピエール・パットは『百科全書』がアカデミーの『詳述』から300~400枚の図版を剽窃しようとしていると訴える。
- 1759年12月14日： アカデミーの調査委員会が調査、両者を比較。『百科全書』の図版がオリジナルであるという結論を出す。
- 1760年1月16日： アカデミーは公報でそれを確認。
- 1762年1月： 『百科全書』は図版第1巻で再出発。
- 1762年： イエズス会の受難。解散と国外追放。ロシア女帝エカテリーナ2世即位。
ル・ブルトンの検閲発覚
- 1765年： ロシア女帝エカテリーナ2世はディドロの蔵書を高額で買い上げる。

●本文10巻・図版11巻、ボワジェルマン裁判 (1765-1778)

- 1765年： 本文残りの10巻刊行
- 1769年夏： リュノー・ド・ボワジェルマン事件。予約金が280リーヴルから、最後は850リーヴルに値上がりしたことに抗議して提訴。
この件で、ディドロおよび出版業者は過去の『百科全書』の制作過程について細かい情報を提供しなくなってきた。1771年、『覚え書き』を刊行。ディドロはル・ブルトンへの怨恨にも関わらず、出版業者の味方に付く。
- 1772年： 図版刊行了。
- 1778年8月14日： 裁判の判決は、ボワジェルマンら原告たちに訴訟費用の負担を命じるものだった。刊行された『百科全書』の全貌：4,225部。2千がフランス、2,050部が外国。

* SYSTÈME FIGURÉ DES CONNOISSANCES HUMAINES.

ENTENDEMENT.



資料② systeme

AIR, f. m. est un corps léger, fluide, transparent, capable de compression & de dilatation; qui couvre le globe terrestre jusqu'à une hauteur considérable. Voyez TERRE & TERRESTRE. Ce mot vient du grec *αἴρ*, qui signifie la même chose.

Quelques Anciens ont considéré l'air comme un élément: mais ils ne prenoient pas le mot *élément* dans le même sens que nous. Voyez ÉLÉMENT.

Il est certain que l'air, pris dans la signification ordinaire, est très-éloigné de la simplicité d'une substance élémentaire, quoiqu'il puisse avoir des parties qui méritent cette dénomination. C'est pourquoi on peut distinguer l'air en *air vulgaire* ou *hétérogène*, & en *propre* ou *élémentaire*.

L'*air vulgaire* ou *hétérogène* est un assemblage de corpuscules de différentes sortes, qui toutes ensemble constituent une masse fluide, dans laquelle nous vivons & nous nous mouvons, & que nous inspirons & expirons alternativement. Cette masse totale est ce que nous appellons *atmosphère*. V. ATMOSPHERE.

À la hauteur où finit cet air ou atmosphère, commence l'éther selon quelques Philosophes. V. ÉTHER & RÉFRACTION.

Les substances hétérogènes dont l'air est composé, peuvent se réduire à deux sortes; savoir 1°. la matière de la lumière ou du feu, qui émane perpétuellement des corps célestes. Voyez FEU. À quoi quelques Physiciens ajoutent les émanations magnétiques de la terre, vraies ou prétendues. Voyez MAGNÉTISME.

cosité, soit par leur texture trop forte pour céder à l'action des organes de la digestion : la plethore, les hémorrhagies considérables, les diarrhées, les pertes dans les femmes, les fleurs blanches, ainsi que leur cessation subite, l'oïveté, les veilles immodérées, sont autant de causes de la *cacochymie*, qui est elle-même la cause d'une infinité de maladies.

Un régime doux, un exercice modéré, quelques légers purgatifs appropriés au tempérament, au sexe & à l'âge de la personne menacée de *cacochymie*, en sont les préservatifs. (N)

CACONGO, (Géog.) petit royaume d'Afrique, dans le Congo, sur la rivière de Zair; Malemba en est la capitale.

CACOPHONIE, f. f. terme de Grammaire ou plutôt de Rhétorique : c'est un vice d'élocution, c'est un son désagréable; ce qui arrive ou par la rencontre de deux voyelles ou de deux syllabes, ou enfin de deux mots rapprochés, dont il résulte un son qui déplaît à l'oreille.

Ce mot *cacophonie* vient de deux mots Grecs; κακός, mauvais, & φωνή, voix, son.

Il y a *cacophonie*, sur-tout en vers, par la rencontre de deux voyelles : cette sorte de *cacophonie* se nomme *hiatus* ou *bâillement*, comme dans les trois derniers vers de ce quatrain de Pibrac, dont le dernier est beau :

Ne vas au bal qui n'aimera la danse,
Ni à la mer qui craindra le danger,
Ni au festin qui ne voudra manger,
Ni à la cour qui dira ce qu'il pense.

La rime, qui est une ressemblance de son, produit un effet agréable dans nos vers, mais elle nous choque en prose. Un auteur a dit que Xerxès transporta en Perse la bibliothèque que Pisistrate avoit faite à Athènes, où Seleucus Nicanor la fit reporter : mais que dans la fuite Sylla la pillât; ces trois la font une *cacophonie* qu'on pouvoit éviter en disant, mais dans la fuite elle fut pillée par Sylla. Horace a dit, *equam memento rebus in arduis servare mentem*; il y auroit eu une *cacophonie* si ce poète avoit dit *mentem memento*, quoique sa pensée eût été également entendue. Il est vrai que l'on a rempli le principal objet de la parole, quand on s'est exprimé de manière à se faire entendre : mais il n'est pas mal de faire attention qu'on doit des égards à ceux à qui l'on adresse la parole : il faut donc tâcher de leur plaire ou du moins éviter ce qui leur seroit désagréable & ce qui pourroit offenser la délicatesse de l'oreille, juge sévère qui décide en souverain, & ne rend aucune raison de ses décisions : *Ne extremorum verborum cum insipientibus primis concursus, aut hincas voces efficiat aut asperas; quamvis enim suaves gravesque sententia, tamen si inconditis verbis efferruntur, offendunt aures, quarum est judicium superbissimum: quod quidem Latina lingua sic observat, nemo ut tam rusticus sit quin vocales noluit conjungere.* Cic. Orat. c. 44. (F)

CACOPHONIE, f. f. bruit désagréable, qui résulte du mélange de plusieurs sons discordans ou dissonans. Voyez DISSONANCE, HARMONIE, &c. (O)

CACORLA, (Géog.) ville d'Espagne, dans l'Andalousie, sur le ruisseau de Véga, à deux lieues de la source du Guadalquivir, sur les frontières du royaume de Grenade.

CACOUCHACS, (Géog.) nation sauvage de l'Amérique septentrionale, dans la nouvelle France.

* CACTONITE, f. f. (Hist. nat. Litholog.) *cactionites*; pierre que quelques-uns prennent pour la sardoine ou pour la cornaline. On a prétendu que son seul attouchement rendoit victorieux, & que prise dans la dose d'un scrupule elle mettoit à couvert des maléfices; propriétés si fabuleuses, qu'à peine osons-nous en faire mention.

CAD ou CADILS, (Hist. anc.) signifie en Hébreu

une mesure de contenance pour les liquides, une cruche, une barrique, un seau; mais dans S. Luc, c. xvj. vers. 6. il se prend pour une certaine mesure déterminée. Combien devez-vous à mon maître? cent cades d'huile. Le Grec lit cent baths; or le bath ou éphi contenoit vingt-neuf pintes, chopine, demi-septier, un poifson & un peu plus mesure de Paris.

CADAHALSO, (Géog.) petite ville d'Espagne, dans la nouvelle Castille.

CADALENS, ou CADELENS, (Géog.) ville de France dans l'Albigeois, au Languedoc.

CADAN ou KADAN, (Géog.) petite ville de Bohême, au cercle de Zatz, sur l'Egre.

CADARIEN, (Hist. mod.) nom d'une secte Mahométane. Les Cadariens font une secte de Musulmans qui attribue les actions de l'homme à l'homme même, & non à un décret divin qui détermine sa volonté.

L'auteur de cette secte fut Mabedben-Kaled-al-Gihoni, qui souffrit le martyre pour défendre sa croyance : ce mot vient de l'Arabe كادار, *kadara*, pouvoir. Ben-Aun appelle les Cadariens, les Mages ou les Manichéens du Musulmanisme; on les appelle autrement *Motazales*. (G)

CADASTRE, f. m. (terme d'Aides ou de Finances.) est un registre public pour l'assiette des tailles dans les lieux où elles sont réelles, comme en Provence & en Dauphiné. Le cadastre contient la qualité, l'estimation des fonds de chaque communauté ou paroisse, & les noms des propriétaires. (H)

CADASTRE, (Commerce.) est aussi le nom que les marchands de Provence & de Dauphiné donnent quelquefois au journal ou registre sur lequel ils écrivent chaque jour les affaires concernant leur commerce & le détail de la dépense de leur maison. Voyez JOURNAL & LIVRE, Dictionn. du commerce, tom. II. page 10. (G)

CADAVRE, f. m. c'est ainsi qu'on appelle le corps d'un homme mort : il est des cas où ne pouvant procéder contre la personne d'un criminel, parce qu'il est mort avant que son procès pût lui être fait, on le fait au cadavre, s'il est encore existant, sinon à la mémoire. Voyez les cas dans lesquels cette forme de procéder est usitée, au mot MÉMOIRE.

Pour cet effet, le juge doit nommer un curateur au cadavre ou à la mémoire, lequel prête serment de bien & fidelement défendre le cadavre ou la mémoire. Toute la procédure se dirige contre ce curateur, à l'exception du jugement définitif qui se rend contre le cadavre ou la mémoire du défunt.

Le curateur cependant peut interjetter appel du jugement rendu contre le défunt : il peut même y être obligé par quelqu'un des parens du défunt, lequel en ce cas est tenu d'avancer les frais pour ce nécessaires.

Et s'il plaît à la cour souveraine où l'appel est porté, de nommer un autre curateur que celui qu'avoient nommé les juges dont est appel, elle le peut. Voyez CURATEUR. (H)

La loi salique, dit l'illustre auteur de l'esprit des lois, interdisoit à celui qui avoit dépouillé un cadavre le commerce des hommes, jusqu'à ce que les parens acceptant la satisfaction du coupable, eussent demandé qu'il pût vivre parmi les hommes. Les parens étoient libres de recevoir cette satisfaction ou non : encore aujourd'hui, dit M. de Fontenelle, *éloge de M. Littré*, la France n'est pas sur ce sujet autant au-dessus de la superstition Chinoise, que les Anatomistes le desireroient. Chaque famille veut qu'un mort jouisse pour ainsi dire, de ses obsèques, & ne souffre point, ou souffre très-rarement qu'il soit sacrifié à l'instruction publique; tout au plus permet-elle en certains cas qu'il le soit à son instruction, ou plutôt à sa curiosité particulière. M. de Marfollier

a

b

raconte dans la vie de S. François de Sales, que ce saint encore fort jeune étant tombé dangereusement malade, vouloit léguer son corps par testament aux écoles de Médecine, parce qu'il étoit scandalisé de l'impudicité des étudiants qui déroboient les morts pour en faire la dissection. Il est pourtant nécessaire que les magistrats ferment jusqu'à un certain point les yeux sur cet abus, qui produit un bien considérable. Les *cadavres* sont les seuls livres où on puisse bien étudier l'Anatomie. Voyez ANATOMIE. (O)

* L'ouverture des *cadavres* ne seroit pas moins avantageuse aux progrès de la Médecine ; tel, dit M. de la Métrie, a pris une hydropisie enkistée dans la duplication du péritoine, pour une hydropisie ordinaire, qui eut toujours commis cette erreur, si la dissection ne l'eût éclairé : mais pour trouver les causes des maladies par l'ouverture des *cadavres*, il ne faudroit pas se contenter d'un examen superficiel, il faudroit fouiller les viscères, & remarquer attentivement les accidens produits dans chacun & dans toute l'économie animale ; car un corps mort diffère plus encore au-dedans d'un corps vivant, qu'il n'en diffère à l'extérieur. La conservation des hommes & les progrès de l'art de les guérir, sont des objets si importants, que dans une société bien policée, les prêtres ne devoient recevoir les *cadavres* que des mains de l'Anatomiste ; & qu'il devoit y avoir une loi qui défendit l'inhumation d'un corps, avant son ouverture. Quelle foule de connaissances n'acqueroit-on pas par ce moyen ! Combien de phénomènes qu'on ne soupçonne pas, & qu'on ignorera toujours, parce qu'il n'y a que la dissection fréquente des *cadavres* qui puisse les faire appercevoir ! La conservation de la vie est un objet dont les particuliers s'occupent assez, mais qui me semble trop négligé par la société. Voyez les articles FUNÉRAILLES, BUCHER, SÉPULCRE, TOMBEAU, &c.

CADDOR, (Géog.) ville d'Asie, dans l'Inde, au royaume de Brampour, dépendante du grand Mogol.

CADDOR, (Hist. mod.) c'est le nom qu'on donne en Turquie à une épée dont la lame est droite, que les spahis font dans l'usage d'attacher à la selle de leurs chevaux, & dont ils se servent dans une bataille au défaut de leurs sabres.

* CADEAU, f. m. (Art d'écrire.) grand trait de plume, dont les maîtres d'écriture embellissent les marges, & le haut & le bas des pages, & qu'ils font exécuter à leurs élèves pour leur donner de la fermeté & de la hardiesse dans la main.

CADEE, f. f. (Hist. mod.) c'est ainsi qu'on nomme celle des trois ligués qui composent la république des Grisons, qu'on appelle autrement la ligué de la maison de Dieu. C'est la plus étendue & la plus puissante des trois ; elle renferme l'évêché de Coire, la vallée Engadine, & celle de Bregaille ou Prigel ; elle est alliée aux sept premiers cantons Suisses depuis 1498 ; on y professe le Protestantisme ; l'Allemand est la langue de deux des onze grandes & vingt & une petites communautés dont la Cadée est composée ; les autres parlent le dialecte Italien appelé le Rhétique.

CADEGI, (Hist. nat. bot.) arbre qui croît aux Indes & en Arabie, & qui a beaucoup de ressemblance avec celui qui porte la casse, mais dont la feuille est cependant plus longue & plus mince. On donne aussi le même nom à un autre arbre des Indes, qui a beaucoup de conformité avec un prunier ; son écorce est d'un brun foncé ; ses feuilles sont un peu plus longues que celles du poirier ; la fleur qu'il produit est blanche & pourpre, d'une odeur fort agréable, & le fruit ressemble aux poires de bergamotte.

CADEL-AVANACU, (Hist. nat. bot.) espèce de

ricin qui croît au Bresil, fleurit, & porte fruit en Janvier & en Juillet : c'est tout ce que Ray nous en apprend. Voyez dans le dictionnaire de Médecine ses propriétés qui sont en grand nombre, & qui seroient desirer une meilleure description du *cadet-avanacu*, si elles étoient bien réelles.

CADENAC, (Géog.) petite ville de France dans le Querci, sur la rivière de Lot.

* CADENAT, f. m. est une espèce de petite ferrure qui sert à fermer les malles, les coffres forts, les cassettes, &c. Il y en a de différentes figures & de mécanisme différent : mais on peut les renfermer tous sous trois classes, & dire que les uns sont à ferrure, les autres à ressort, & les troisièmes à secret. Quant aux figures, il y en a de ronds, de longs, d'ovales, en écusson, en cylindre, en triangle, en balustre, en cœur, &c.

Les *cadénats* d'Allemagne ont toutes leurs pièces braquées.

Pour expliquer les *cadénats*, nous allons commencer par ceux en cœur, en triangle, & en boule. Ils ont une anse ON, fig. 3. & 4. Pl. II. de Serrurerie, arrêtée par une goupille entre les deux oreilles qui forment la tête du palatre. Cette anse, par un mouvement de charnière, va se rendre dans une ouverture pratiquée entre les deux oreilles opposées aux précédentes, où son extrémité, à laquelle on voit une encoche, rencontre un pèle IL, soutenu sur une coulisse K, qu'elle pousse, & qui est repoussé dans l'encoche par un ressort à chien M qui est fixé sur le palatre du *cadénat* : c'est ainsi que le *cadénat* se ferme de lui-même. Pour l'ouvrir, on a une clé dont le panneton vient s'appliquer en tournant de gauche à droite contre la queue L du pèle qui est coudé en équerre, repousse le ressort, & fait sortir le pèle I de l'encoche de l'anse du *cadénat*, & alors le *cadénat* est ouvert.

Ces *cadénats* sont, comme on voit, composés d'un palatre, d'une cloison, & d'une couverture, qui est le côté où entre la clé, pour le dehors ; & quant à la garniture du dedans, c'est un pèle à queue coudé en équerre, & soutenu sur une coulisse K, avec un ressort à chien par derrière, & une broche qui entre dans le canon de la clé.

Autre *cadénat* en demi-cœur & à anse carrée. Celui-ci a les mêmes pièces au dehors, mais aucune garniture en dedans. Les deux extrémités de son anse FGH, FGH, sont garnies sur deux faces, savoir celles qui regardent le ventre du *cadénat*, & celles qui se regardent sous l'anse, chacune d'un ressort en aile, FG, FG, soudés sur les extrémités F, F, de l'anse. On fait entrer ces extrémités de l'anse avec ces ressorts dans les ouvertures E, E, qui sont entre les oreilles de dessus la tête du palatre ; dans ce mouvement, les ressorts FG, FG, se pressent contre les faces des extrémités de l'anse, & se détendant ensuite dans l'intérieur du *cadénat*, au-delà du diamètre des ouvertures, l'anse ne peut sortir d'elle-même & le *cadénat* se trouve fermé. Pour l'ouvrir, on a une clé forcée KI, dont le panneton est entaillé à ses deux extrémités, suivant la forme des bouts de l'anse. En tournant cette clé de gauche à droite, les deux parties entaillées du panneton pressent les deux ressorts de devant, & la partie du panneton qui est restée entière, & qui passe entre les deux autres ressorts qui se regardent entre les branches de l'anse, les presse en même tems ; d'où il arrive qu'ils sont tous quatre appliqués sur les faces de l'extrémité de l'anse qui perd son arrêt, & lui permet de sortir.

Cadenat cylindrique à ressort à boudin (fig. 7. même Planche). Ce *cadénat* a pour corps un cylindre creux ABI fermé par une de ces extrémités B, & garni à l'autre extrémité d'un guide immobile & braqué avec

tres en commençant les pfeumes & les antiennes ; tel est l'usage de plusieurs églises ; & Choppin dit que c'est un droit commun, de *sacr. polit. lib. I. tit. ij. n. 10.*

Il porte dans ses armes un bâton de chœur, pour marque de sa dignité. Dans quelques chapitres où il est le premier dignitaire, on l'appelle en latin *primicerius* ; & dans quelques autres on lui donne en François le titre de *présenteur*, du latin *praecentor*.

C'étoit lui anciennement qui dirigeoit les diacres & les autres ministres inférieurs, pour le chant & les autres fonctions de leurs emplois.

Dans le chapitre de l'église de Paris, le *chantre*, qui est la seconde dignité, a une juridiction contentieuse sur tous les maîtres & maîtresses d'école de cette ville. Cette juridiction est exercée par un juge, un vicegérant, un promoteur, & autres officiers nécessaires. L'appel des sentences va au parlement. M. le *chantre* a aussi un jour marqué dans l'année auquel il tient un synode pour tous les maîtres & maîtresses d'école de cette ville.

La juridiction contentieuse du *chantre* de l'église de Paris a été confirmée par plusieurs arrêts, des 4 Mars, 28 Juin 1685, 19 Mai 1628, 10 Juillet 1632, 29 Juillet 1650, 5 Janvier 1665, 31 Mars 1683. *Voy. les mém. du clergé, édit de 1716, tome I. p. 1049 & suiv.*

Les Ursulines ne sont pas soumises à sa juridiction. *Ibid.*

Il y a eu aussi arrêt du 25 Mai 1666 pour les curés de Paris contre M. le *chantre*, au sujet des écoles de charité. *Voyez le recueil de Decombes greffier de l'officialité, part. II. ch. v. p. 805.*

Dans quelques églises, le *chantre* est la première dignité ; dans d'autres il n'est que la seconde, troisième ou quatrième, &c. cela dépend de l'usage de chaque église. *Voyez le trait. des mat. bénéfic. de Fuet, liv. II. ch. jv. (A)*

CHANTRE, f. f. (*Jurisp.*) est la dignité, office ou bénéfice de chantre, dans les églises cathédrales ou collégiales. *Voyez ci-devant CHANTRE. (A)*

CHANVRE, f. m. (*Hist. nat.*) *cannabis*, genre de plante à fleurs sans pétales, composée de plusieurs étamines soutenues sur un calice, & stérile, comme l'a observé Cæsalpin. Les embryons sont sur les plants qui ne portent point de fleurs ; ils deviennent des capsules qui renferment une semence arrondie. *Tournefort, Infl. rei herb. Voyez PLANTE. (I)*

On connoît deux sortes de *chanvre*, le *Jauvage*, & le *domestique*.

Le *Jauvage*, *cannabis erratica, paludosa, sylvestris*, Ad. Lobel. est un genre de plante dont les feuilles sont assez semblables à celles du *chanvre domestique*, hormis qu'elles sont plus petites, plus noires, & plus rudes ; du reste cette plante ressemble à la guimauve, quant à ses tiges, sa graine, & sa racine.

Le *chanvre domestique* dont il s'agit ici, est caractérisé par nos Botanistes de la manière suivante.

Ses feuilles disposées en main ouverte naissent opposées les unes aux autres : ses fleurs n'ont point de pétales visibles ; la plante est mâle & femelle.

On la distingue donc en deux espèces, en mâle & en femelle ; ou en féconde qui porte des fruits, & en stérile qui n'a que des fleurs ; l'une & l'autre viennent de la même graine.

Le *chanvre* à fruit, *cannabis fructifera* Offic. *cannabis sativa*, Park. C. B. P. 320. *Hist. oxon.* 3. 433. *Rau, hist.* 1. 158. *synop.* 53. *Boerh. Ind. A.* 2. 104. *Tournef. infl.* 535. *Buxb.* 53. *cannabis mas.* J. B. 3. P. 2. 447. *Ger. emac.* 708. *cannabina facunda*, *Dod. pempt.* 535.

Le *chanvre* à fleurs, *cannabis florifera*, Offic. *cannabis* Tome III,

nabis erratica, C. B. P. 320. 1. R. H. 535. *cannabis famina*, J. B. 32. 447. *cannabis sterilis*, *Dod. pempt.* 535.

Sa racine est simple, blanche & ligneuse, fibreuse ; sa tige est quadrangulaire, velue, rude au toucher, creuse en-dedans, unique, haute de cinq ou six piés, couverte d'une écorce qui se partage en filets : ses feuilles naissent sur des queues opposées deux à deux, elles sont divisées jusqu'à la queue en quatre, cinq, ou un plus grand nombre de segments étroits, oblongs, pointus, dentelés, veinés d'un verd foncé, rudes, d'une odeur forte & qui porte à la tête.

Les fleurs & les fruits naissent séparément sur différents piés ; l'espèce qui porte les fleurs, s'appelle *chanvre à fleurs* : quelques-uns la nomment *stérile* ou *femelle*, mais improprement ; & l'autre espèce qui porte les fruits, est appelée *chanvre à fruits*, & par quelques-uns, *chanvre mâle*.

Les fleurs dans le *chanvre* qu'on nomme improprement *stérile*, naissent des aisselles des feuilles sur un pédicule chargé de quatre petites grappes placées en sautoir : elles sont sans pétales, composées de cinq étamines, surmontées de sommets jaunâtres, renfermées dans un calice à cinq feuilles purpurines en-dehors, blanchâtres en-dedans.

Les fruits naissent en grand nombre le long des tiges sur l'autre espèce, sans aucune fleur qui ait précédé : ils sont composés de pistiles enveloppés dans une capsule membraneuse d'un jaune verdâtre : ces pistiles se changent en une graine arrondie, un peu aplatie, lisse, qui contient sous une coque mince, d'un gris brun, luisant, une amande blanche, tendre, douce, & huileuse, d'une odeur forte, & qui porte à la tête quand elle est nouvelle : cette amande est renfermée dans une capsule ou pellicule d'une seule pièce, qui se termine en pointe. Ces graines produisent l'une & l'autre espèce. *Article de M. le chevalier DE JAUCOURT.*

Le *chanvre* est une plante annuelle : il ne se plaît pas dans les pays chauds ; les climats tempérés lui conviennent mieux, & il vient fort bien dans les pays assez froids, comme sont le Canada, Riga, &c. qui en fournissent abondamment, & de très-bon ; & tous les ans on employe une assez grande quantité de *chanvre* de Riga en France, en Angleterre, & sur-tout en Hollande.

Il faut pour le *chanvre* une terre douce, aisée à labourer, un peu légère, mais bien fertile, bien fumée & amendée. Les terrains secs ne sont pas propres pour le *chanvre* ; il n'y leve pas bien ; il est toujours bas, & la filasse y est ordinairement trop ligneuse, ce qui la rend dure & élastique ; défauts considérables, même pour les plus gros ouvrages.

Néanmoins dans les années pluvieuses, il réussit ordinairement mieux dans les terrains secs dont nous parlons, que dans les terrains humides : mais ces années sont rares ; c'est pourquoi on place ordinairement les chenevrières le long de quelque ruisseau ou de quelque fossé plein d'eau, de sorte que l'eau soit très-près, sans jamais produire d'inondation : ces terres s'appellent dans quelques provinces des *courties* ou *courtils*, & elles y sont très-recherchées.

Tous les engrais qui rendent la terre légère, sont propres pour les *chanvres* ; c'est pourquoi le fumier de cheval, de brebis, de pigeon, les cures de poulaillers, la vase qu'on retire des mares des villages, quand elle a mûri du tems, sont préférables au fumier de vache & de bœuf ; & je ne sache pas qu'on y employe la marne.

Pour bien faire il faut fumer tous les ans les chenevrières ; & on le fait avant le labour d'hiver, afin que le fumier ait le tems de se consumer pendant cette saison, & qu'il se mêle plus intimement avec la terre lorsqu'on fait les labours du printemps.

Il n'y a que le fumier de pigeon qu'on répand aux

a

b

c



資料⑦ コシヤンの版画（部分）

教養研究センター基盤研究講演会 no.5

アート：見えないものを見る

日時：2020年1月15日(水) 18:15~19:45

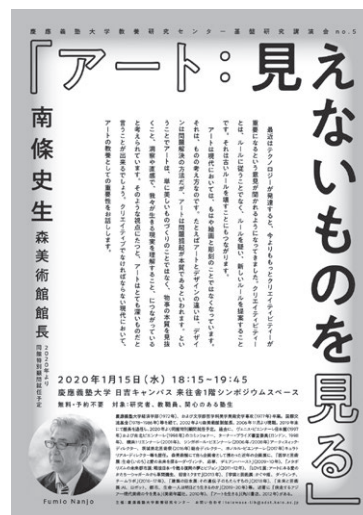
会場：慶應義塾大学 日吉キャンパス 来往舎シンポジウムスペース

最近テクノロジーが発達すると、今よりもっとクリエイティビティーが重要になるという意見が聞かれるようになってきました。クリエイティビティーとは、ルールに従うことでなく、ルールを疑い、新しいルールを提案することです。それは古いルールを壊すことにもつながります。

アートは現代においては、もはや絵画と彫刻のことではなくなっています。それは、ものの考え方なのです。たとえばアートとデザインの違いは、デザインは問題解決の方法だが、アートは問題提起が本質であるといわれます。ということでアートは、単に美しいものづくりのことではなく、物事の本質を見抜くこと、洞察や直感で、我々が生きる現実を理解すること、につながっていると考えられています。そのような視点にたつと、アートはとても深いものだと言うことが出来るでしょう。クリエイティブでなければならない現代において、アートの教養としての重要性をお話しします。

講師：南條 史生
森美術館特別顧問

司会：小菅 隼人
慶應義塾大学教養研究センター所長・理工学部教授



講師略歴

南條 史生 (森美術館特別顧問)

慶應義塾大学経済学部 (1972年)、および文学部哲学科美学美術史学専攻 (1977年) 卒業。国際交流基金 (1978~1986年) 等を経て、2002年より森美術館副館長、2006年11月より同館館長。2019年末にて館長を退任し、2020年より同館特別顧問。

過去に、ヴェニス・ビエンナーレ日本館 (1997年) および台北・ビエンナーレ (1998年) のコミッショナー、ターナー・プライズ審査委員 (ロンドン、1998年)、横浜トリエンナーレ (2001年)、シンガポール・ビエンナーレ (2006年/2008年) アーティスティック・ディレクター、茨城県北芸術祭 (2016年) 総合ディレクター、ホノルル・ビエンナーレ (2017年) キュラトリアル・ディレクター等を歴任。森美術館にて自ら企画者として携わった近年の企画展に、「医学と芸術展：生命 (いのち) と愛の未来を探る—ダ・ヴィンチ、応挙、デミアン・ハースト」(2009~10年)、「メタポリズムの未来都市展：戦後日本・今甦る復興の夢とビジョン」(2011~12年)、「LOVE展：アートにみる愛のかたち—シャガールから草間彌生、初音ミクまで」(2013年)、「宇宙と芸術展：かぐや姫、ダ・ヴィンチ、チームラボ」(2016~17年)、「建築の日本展：その遺伝子のもたらすもの」(2018年)、「未来と芸術展：AI、ロボット、都市、生命—人は明日どう生きるのか」(2019~20年) 等。

近著

「疾走するアジア—現代美術の今を見る」(美術年鑑社、2010年) / 「アートを生きる」(角川書店、2012年)
「人は明日どう生きるのか—未来像の更新」(NTT出版、2020年)

アート：見えないものを見る



森美術館特別顧問 南條史生

小菅 (司会) 皆さま、お集まりいただきありがとうございます。本日の司会を務めさせていただきます、教養研究センター所長の小菅と申します。

この研究講演会は、教養研究センターの基盤研究として、「教養とは何か」ということを定義する試みの一環として行われております。本年度2回目、通算で5回目の研究講演会になります。

南條先生は慶應義塾大学の経済学部を1972年に卒業され、一時民間企業に勤められました後に、文学部哲学科の美学美術史学専攻を1977年に卒業されました。国際交流基金等を経て森美術館館長に就任、2020年、森美術館の特別顧問となりました。

本日の講演は「アート：見えないものを見る」というタイトルです。このタイトルについては、打ち合わせの段階で先生から幾つかご提案をいただいた中から、ぜひこの「見えないものを見る」でお願いしたいと申し上げました。と申しますのも、南條先生の『アートを生きる』というご著書を拝読したからでございます。この中の一節、第2章で「ライトニング・フィールド」という作品を先生が解説していらっしゃる部分を読み上げます。

「自分の部屋に戻り、説明書きを読むと、『このような作品を楽しむためには、最低でも二十四時間はここに滞在し、アートと一緒に生活しなければならない』と書いてある。なるほど。しかし、いったいこれは何だろう。落雷は十九年に七回しかなかった。それを見せるためにこれだけのものを作り、その瞬間を見るために泊りがけで人がやって来る。そして僕ははたと気がついた。落雷があった時のことを想像するその想像力こそが、この作品の核なのだろうと。現実に落雷の瞬間を見る人がいなくてもいいのだ。ここに滞在し、じっとこのステンレスの棒の列を見ながら雷が落ちる瞬間のことを想像することの中に、アートがある。」と、先生はおっしゃっております。

私はこの想像力とアート、そして想像力と教養というものがどのように関係するのだろうかということについて、まさにこの本を読んだ時に雷に打たれた思いがしました。

今日は1時間ほどの講演をいただきまして、それから質疑応答の時間もぜひ設けさせていただきたいと先生に

お願いしております。これは研究講演会でございますので、一般のための啓蒙的な講演会とはちょっと趣が違いまして、ぜひ皆さんから質問をいただいて、議論をしたいと思っております。それでは先生よろしくお願いたします。

南條 皆さん、こんにちは。このチラシを見ていただくとなかなか興味深いことが書いてあって、自分で書いておきながらおもしろそうだなと。

教養講座の「教養」とは何だろうと。教養講座に出るほど私は教養があるのだろうかということも、ちょっと考えるのです。しかし、これに答える教養がないという自分があります。教養とは何か。

ただ、私、皆さんは多分、アート作品の解釈について聞けるかなと思っていらっしゃるかと思うのですけれども、実は今日は1個ずつの解釈をする気がないのです。それよりも、アートというものが存在しているその後ろにある大きなダイナミズムをどう読むかということをお伝えしたいと思うのです。

準備に力余って、ものすごい数の画像がこの中に入っているのです。だから、相当飛ばして話そうと思っております。そういう意味では「あ、あの画像は一体何だったのだろう」と思われるかもしれないのですが、その説明をしないで次に行ってしまうということがあるかもしれません。

「アートとは何か」という話なのですが、まずはアートの形は何なのか。普通の方は大体絵と彫刻じゃないかと思っていると思うのです。しかし、それだけではなくてきている。

では、アートの定義は何なのか。これも大変難しいのです。今まで美学という学問がありましたけれども、結局決定的にアートとは何かを定義したことは、科学的にはない。だからみんな、アートというのはこういうものだろうと想像しているのです。それは自分の経験の中で見てきたアートがこういうものだったから、こういうものだろうと思っている。

ところが、個人というのはみんな経験が違うのです。そうすると、これがアートだろうと思っているもののイメージがみんな少しずつ違うのです。ずれが生じてくる。同じところはいいのです。話が合うのだけれども、ずれてい

るところの話になるとけんかになる。こういうようなことがアートへの定義の現状ではないかと。

例えばアーティストが「これはアートだ」と言ったらアートなのかと。それとも見ている人が決めることなのか。それとも学者や美術評論家なのか。それとも多数決で決めるべきなのか。こうしたことは科学的・論理的には確定していないのですね。

アートとデザインの違い、これもよく議論が出るのですね。実際にデザインとアートがどう違うかを定義しようとすると、なかなか難しいのです。何が難しいかというと、一番典型的なデザインの世界と、アートの世界のコアの部分は明らかに違うのです。やっている人たちの考えていることも違うし、雰囲気も違うし、目的も違う。

一番大きな違いは、デザインの場合には大体クライアントが見えているのです。しかし、アーティストはクライアントが見えていないのです。アーティストは好きなものをつくるのです。結果的に誰かがそれを「いいね」と言って買ってくれる。これがアーティストの基本的なビジネスモデルになっています。

しかし、デザイナーの場合には大体クライアントがいて「こういうものをつくってくれないか」と言われて、発注されてつくることがほとんどです。

しかし、つくっているものを見て両者の区別がつくかという、そうはいかない。なぜかという、中間部分にはどっちとも言えるようなものがたくさんあるのです。ですから見て区別がつくかという、そうはいかないという意味では、なかなか難しい問題がここにあるのです。

それからもう1つ指摘しておきたいのは、価格と価値。この前も『アートのお値段』というおもしろい映画が公開されていました。何でこんなものがこんなに高いのかという疑問から、その映画は作られたのではないかと思います。一番卑近な例で言うと、11月頃のオークションで、日本人の奈良美智さんという作家の作品が、海外で25億円で落ちているのです。何で25億円なの？ と思いますよね。高いほうがいいとみんな思うとしても、あまりにも高いのではないかということを感じます。しかし、その価格がずっと維持できるのかどうかかわからないですね。つまりマーケットの価格と、アートの価値には、ずれが生じている。

例えばヴァン・ゴッホを考えても、生きていた間は1点しか売れなかった。だからマーケット的なバリューはなかった。しかし、今になってみると大変な価格になっています。だから、価格と価値のずれをどう考えるのかということがあります。

先ほど言ったように、美とは何か。あるいは、アートの価値とは何か。これはアートなのかどうか。こういう基準は、ずっと変化し続けています。おおよそ近代に入ってから150年間というのは、「これはアートではない」と言ったものが後でアートに入ってしまうというダイナミズムの中にあった。

ですから、怖いですよ。「こんなものはアートではないのではないか」とうっかり言うと、15年後にはアートになっているかもしれないという時代。この辺の大きなうねりというものを皆さんに理解してもらいたいと思うのです。

教養ということで議論しましょう。アートの教養。「アート」といっても、大体皆さんがよくご存じなのは印象派のあたりです。ルノワールとかセザンヌ、あるいはもうちょっとさかのぼるとクールベ、この辺が近代絵画をつくったと言われてはいますが、そういう人たちの仕事が日本では何度も何度も紹介されている。現代美術作品になると、あまりみんな知らないのです。

でも、現代美術に関して、これも定義がいろいろありますけれども、おおよそ戦後の美術と考えれば、それが大きな1つのフィールドとして存在している。その前が近代ということになる。しかし、これは突然切れ目があって変わったわけじゃないですよ。近代の中に現代の萌芽があるわけです。

教養として絶対知っていたほうがいいというのは、このマルセル・デュシャンですね。20世紀前半の人ですけれども、第一次大戦の時にアメリカに渡ります。そしていろいろな仕事をしたのですけれども、現代美術のコアになっているいろいろな考え方の大もとをたくさん出しているのです。考え方の種をたくさん出した。本人がどれだけ自覚があったかということとはわからないのですが、けれども、深読みすると、いろいろなことが読み取れるようなものをたくさん提案した。

例えばこれは一番有名な作品で、『泉』というタイトルがついています(図1)。ニューヨークの「アーモリー・ショー」という一種の公募展があった時に、デュシャンは



図1

審査員だったのです。審査員なのに、自分でこれをつくって出したのです。その時に「R. Mutt」というサインをして出したのです。1917年のことです。ほかの審査員はみんな「こんなものがアートなわけじゃないか」「もちろんこんなのはボツだ」と言ったのですが、デュシャンは「いや、ちょっと待て。これは単なる便器じゃない。台座の上に置いてこのような形で出てきて、そしてサインまであったときに、これは異様な形をした彫刻に見えるじゃないか」と。要するに、これはアートであってもいいじゃないかということを行ったのです。

そして、その議論の核は、これをアートだと見る、これが異形の彫刻であると捉えたその目の中にアートがあるということを行っているのです。つまり、ものの見方でアートが決まるということを行っているわけです。

これは非常に重要なポイントです。現代美術というのは、基本的にものの見方でアートが規定されている。「手でつくったからアートだ」というわけではないということなのです。

例えば、これもデュシャンの作品です（図2）。自転車の車輪なのですが、こんなものはどこにでもあり。台座にしているのは小さな椅子です。これをデュシャンは「レディ・メイド」のシリーズと呼んだのです。「レディ・メイド」。つまり、もう出来上がっているもの。お店に売っているもの。その辺にごろごろ転がっているもの。それを全部アートにしたわけです。「見方を変えれば、これはおもしろいじゃないか」と問いかけた。

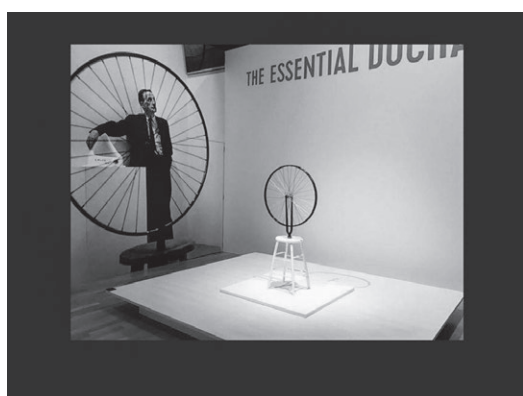


図2

今、この作品がもしもマーケットに出てきたら。いや、もう出てきませんよ、エディションが8つしかありません。しかもオリジナルは失われていたので、戦後につくり直したシリーズで、ほとんど全部美術館に納まっていますから売りに出ることはないけれども、出てきたら1億ぐらいするかもしれません。だって、希少価値がすごいのですから。

こういうものが現代美術の大もとになっているわけです。

「これは何なのだろう？」と皆さん思うでしょう。しかし、そこら辺にあるものをそのままアートにしているのだ、ということをやってみせたわけですね。

エマソンというアメリカの思想家が「アートというのは美しいものを手で作り出すことではない。道端に生えている雑草の中に美を見る能力のことである」ということを言っているのです。彼は詩人・思想家でしたから、美術のことを考えていたわけではなかったかもしれないけれども、実は同じようなことを言っているのです。問題は「道端の雑草の中に美を見る能力である」と。

そうすると、これは別に美術のことだけではなくて、詩人とか俳句をつくる人とか全てに言えることで、自分たちの生活の中にあるものをいかに新鮮に捉えて、それを詩的な感興の中に置くか。そしてそれを表現に結びつけていくかということが、想像力のコアなのだとこのことを言っている。

デュシャンはおもしろい人で、アートの創造を10年以上だったかな、やめるのですよ。何もつくらなくなっちゃって、ずっとチェスをして遊んでいたというのです。でも、チェスの名手だった。つまり頭がよかったですね。それでチェスの本を書いているのです。どうやったらチェックメイトを掴み取るかという、あるパターンのチェスの話を書いている。でも、それをやる時に裸の女の人とやっているのです。もうこれでパフォーマンスアートになっている。アート系の一種のパフォーマンス。こういうこともやれる人で、彼に関する本はもう世界中で無数に出ています。こういうものを読んでいただくといいと思います。

さて、そこで近代と現代の話なのですが、まず「近代主義とは何か」。近代になってから、美術は相当変わったのです。

まず、クールベが「リアリズム」ということを唱えたと言われている。それは即物的に我々の生活そのものを描くということです。お葬式の葬列を描いたりとか、あるいはマネもそうですが、《オランピア》という当時のパリの娼婦を描いたりとか、そういうことをやっています。裸の女性を描くのは、それまでは神話に出てくる女神を描くことしか許されなかったわけです。ですから、ルネッサンス以降裸の女性は随分描かれているのですが、それは全部神話の世界。クールベは実際にいるパリの娼婦の裸を描いた。それでスキャンダルが起こっているわけです。そのことを考えると、絵の解釈自体がスキャンダルを起こすということにもなるわけです。

リアリズム、写実的なものの考え方、表現が写実的な

けではなくて、その主題自体が現実の社会とつながっている。現代の我々の生活からとっているのだというところが、近代の出発点にあったというふうに言われています。

近代主義という「近代的なものの考え方」ということになります。ここには「線的発展への信念」、それから「普遍的価値の存在」と書いてありますが、線的発展というのは、要するに時間が一直線に進んでいくという考え方ですね。物事には初めと終わりがある。歴史にも初めと終わりがある。これは「ジュディオ・クリスチャン」と言いますが、ユダヤ教・キリスト教的世界観なのです。だから、ヨーロッパとかアメリカの人はみんな時間は一直線だと考えている。

ところがアジアのヒンズー教や仏教になると、輪廻転生してぐるぐる回っていて、初めと終わりはないのです。だから、世界に始まりと終わりはないとアジアでは全般に捉えている。根本的に世界観が違うのです。

近代というのはヨーロッパから起こったわけですから、このユダヤ、キリスト教的世界観がベースになっています。そうすると近代主義の考え方というのは、我々がやっていることは常に進展している、そして、常によくなっていく、あるいは発展していく。そしてその先端にいる人たちがいて、新しい道を切り開いているのだと。こういうビジョンが出てきます。

そこで、アートもそうなっているはずだと考えられた。新しいことをやっている人たちが最前線にいる。だからそれが「アヴァンギャルド」であり、「アートの最前線」という言い方になるわけですね。ぐるぐる回っていたらそんな必要ないのです。江戸時代の匠のやっていたことを真似したっていいわけです。

けれども、近代以降の美術の世界で考えれば、前にどんどん進んでいかなければいけないという、ほとんど強迫観念に近い世界観がある。そしてなおかつアートというものは、誰にでもわかる普遍的価値があるはずだと。例えば我々が作ったもの、ヨーロッパの人が作ったもの、全部同じようにお互いに理解できるはずだ。アートは「普遍的な言語」だと考えている。これが一般的にアートについて思われていることですが、本当にそうか？ ということが言えます。

近代というのは「モダン」と言いますが、そこが疑われるようになると、近代が終わるということになります。近代が終わると、変な日本語ですが「後近代」という言い方があり、近代以降の時代に入る。英語で言うと「ポストモダン」ですね。そういう時代が来るのですよと。

では、美術が普遍的価値を追求するとどうなっていくかという、作品というものは形と色の問題に過ぎないのではないかとまず思うわけです。形と色が美しければ、世界中どこでもみんなわかるはずだと。アボリジニの人に見せても、インド人に見せてもわかるはずだと。そういうふう突き詰めていきます。

形と色の問題を突き詰めていくと、最後はこういうふうになってくるのです。これはミニマルアートの巨匠でドナルド・ジャッドという人です（図3）。だけれどこれ、ただの四角い箱なのです。そこにいろんな色がついていてきれいだと思います。そして形もパーフェクト、四角い直方体。これは美しいのだという。こういう概念に行き着く。ミニマリズムというのは近代的な絵画の行き着いたところだ、という言い方もできる。



図3

もう1つ、それから後の時代、同時並行で1960年代、62年ぐらいがピークですけれども、ポップアートがアメリカでは相当出てくるのです。これは「キャンベルスープ」で、アンディ・ウォーホルがつくっていますけれども、これをもっとたくさん並べたのがありますね。ブラックビーンだけじゃなくてトマトスープとか、いろいろ描いてあるのですけれども、これは一体何だと。何でこんなものがアートになるのか。

思い出してください。先ほどのマルセル・デュシャン。1917年につくっているけれども、その辺にある商品を作品にした。これだって同じだと。ウォーホルは説明していませんけれども、ウォーホルがやったことはデュシャンに淵源があるといえます。その辺にあるものを全部アートの主題にしていったのです。そしてなおかつ、それを何度も繰り返す。大量生産の時代をほうふつとさせる。マリリン・モンローはその時代のアイコンですね。それを何度も何度も重ねてつくる。だから時代性とマッチしている。そして、マルセル・デュシャンが考えた新しい時代のアートの1つ

のセオリーに、こうした方法論が乗っているのですね。

もう1つ、例をあげます。60年代に「コンセプチュアル・アート」という別のジャンルができてきています。これは訳すと「概念芸術」ということになる。「概念芸術」と言われても何にも思い浮かばないですよ。これは先ほどちょっと話した、ものの考え方がアートのコアにあるのだという考え方を煮詰めていくと、最後にコンセプトがアートのコアであるというところに行きつくことを表しています。

この作品は、何をしているかという、真ん中に椅子が置いてあります(図4)。左側には椅子の写真が置いてあります。しかも、その写真はこの場所で撮ったものなのです。そして右側には、辞書に書いてある椅子の定義があります。これは言語による定義です。ですから、椅子という現実に存在している物体を置いて、そのイメージを横に置く。そして、こちら側にはその概念規定を置いているのです。つまり、概念とイメージと現物そのもの、これを3つ対比させているわけです。そして「椅子とは何か?」という質問をしているわけです。そのように極めて概念的なもの、哲学的なもの、そういうものが60年代にアートの中に大変たくさん入ってくるのですよね。



図4 ジョセフ・コースス《1つと3つの椅子》

これは日本人です。河原温という人で、ニューヨークに渡って「デイト・ペインティング」というものを創始しました。「デイト・ペインティング」(図5)。要するに、日付を描いているだけなのです。1966年頃から始めて数年前に亡くなるまで、ずっと日付だけを描き続けたのです。実は大きさが5種類くらいあって、色も時々ブルーグレーとか、赤を入れるのです。それで箱を手づくりします。箱の中に、その時このペインティングを描いた町の新聞を入れるのです。ですからここにも日付があって、その新聞が脇に入っているのですが、新聞を見るとどこにいたのか、そしてどんな文化だったのか、どんな国なのか分かる。だから、フランスにいたらフランス語の新聞が入っていま

す。ドバイにいたらアラビア語の新聞が入っている。そういうものが脇に入っている。



"On Kawara, June 19, 1967 from Today Series, No. 108, 1966 - "Black Power in the United States", 1967" by 16 Miles of String

図5

こんなものがアートなのかと長いことみんな思っていたのですよ。これも先ほどの価値の話に戻りますけれど、もしも今、売りに出てきたら数千万ですよ。でも、コツコツとこれを描き続けた人がいて、それを評価するキュレーターと美術評論家がいたのです。

私も一回この人の展覧会をやりました。非常に煮詰まったコンセプチュアルなアプローチ、こういうものはコンセプチュアル・アートの1つの極北になるわけです。

余談ですが、この人が一番喜んでた展覧会が1つあります。フランスのディジョンという町の美術館が行ったジャコモッティと河原温の2人展です。ジャコモッティというのは、ブロンズで細長い人間を描く人ですよ。ブロンズの彫刻をつくる。20世紀の人です。その人の作品とこの河原温の作品と一緒に並べて1つの展覧会をした。

全然違う作風ですよ。片方は彫刻、そしてしかもブロンズを使っているという意味では伝統的。だけれども、極めて細い特殊な形をした人間を描いた。何で河原温がこれを喜ぶのか。

私は意味がわかりませんでした。それからしばらくしてパリに行ったら、ちょうどジャコモッティの展覧会をやっていて、作品がどっどっ出ているわけです。場合によると、1センチぐらいの細い人間像もあるのですよ。そして各ギャラリーの上に、ジャコモッティの残した言葉が書いてありました。その言葉の一つに、「私は人間の姿を描くのではない。私は人間の実存を描くのである」と書かれていた。ジャコモッティがやろうとしていたことは写実ではない。二人は同じ問題に取り組んでいた。

わかりますか。この河原温の作品は、実存なのです。この日、この瞬間に、ここにいたということの証明なのです。だから河原温は、ジャコモッティと一緒にいることをすごく喜んだわけです。自分の作品をそこまで深く読ん

でくれたかと。これはキュレーター冥利に尽きるわけですが、そういう話がまれにあります。

最近でも、例えばこういうネオンでつくられた言葉の作品がありますね。これもコンセプチュアルアートです（図6）。

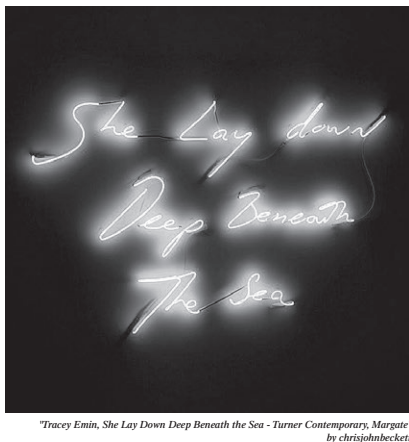


図6

それからデュシャンが蒔いた種の1つ、パフォーマンス系の表現というのがあります。これも先ほどのデュシャンのチェスをしている状況を思い起こしてください。これはダミアン・ハーストがパフォーマンスをやっているところで、2人の人間が向かい合って、それが見せ物になっているけど似ていますよね。

現代美術の最近の展覧会を見ると、大変多くのパフォーマンスが作品として出ているのですね。ですから現代のアートとは今や「絵画でもあり、彫刻でもあるけれども、それ以上にコンセプトである」。

そう考えると、アートというのは極めて柔軟な思考の訓練の場なのではないかということも言えるわけです。私は、教育の現場にもっとアートを入れたほうが良いと思っていますのですね。

例えばいじめがあります。子どもたちがいじめの問題が繰り返し、繰り返し起こっている。しかし、いじめというのは基本的に、異質な子がいじめられるわけですね。グループのメンバーは「同じでなければいけない」というメッセージを発している。ほとんどの日本の社会の中では、みんなと同じでなければいけないわけです。ほとんどの学問もね、数学やその他もろもろ、基本的には正しい答えがあるはずだと思われている。しかし、アートには正しい答えはないのですよ。だからアート教育がもうちょっと広がって行って、アートというものの考え方が伝わっていくと、人と違うということが価値であるということが、もう少し社会全般に認められるのではないかと思いますのです。

少なくともいじめの問題は、大人の社会がああなってい

るから子どもがいじめをするのだらうと思います。大人の組織の中にもいじめが大変多くあると私は思いますね。それを子どもたちはまねしている。大人がもっとアート思考にならなければだめなのだと思うのですけれども。さて、「ポストモダン」というのは、モダニズムが非常に普遍的で一直線の進化・進歩というものを信じているとすれば、それに対する1つの反撃であり、反論なのです。モダニズムの思考から脱しようというのがポストモダンです。

これは現代美術、1960年以降だとしても、特にこのポストモダンという概念の淵源になっているのが、1966年のロバート・ヴェンチュエリの『建築の多様性と対立性』という本です。それからその後、建築評論家のチャールズ・ジェンクスが書いた『ポスト・モダニズムの建築言語』。この2つが非常に重要なのです。この辺からポストモダンという言葉があらゆる表現に広がっていったわけです。

何を言っているのかというと、特にヴェンチュエリはラスベガスの建築を論じているのですが、近代の建築というのは、みんな四角い箱になっている。しかし、ヴェンチュエリはそれでいいのかという議論をしたのです。

ラスベガスに行くと、娯楽の町ですから、いろんなものがある。いろんな格好をして建っているらしいのです。私、行ったことないのですけれど。例えばハンバーガーを売っているキヨスクは、ハンバーガーの格好をしている。もう見た瞬間に意味がわかる。この建物がどういうものかということがわかる。しかし、四角い箱は、中で何をやっているのか全くわからない。この建物は政府なのか、商社なのか、あるいは学校なのか、全然わからない。建築にはもっと意味が付与されてもいいのではないかと、という議論をしていくわけです。つまり、形には意味があるはずだということを言った。そして、普遍的な建築なんかなくていいのではないかと。

そうするとどうなるかということ「中心の喪失」です。『中心の喪失』という本は、ゼードルマイアがもっと昔に書いていますけれども、基本的に「文化多極主義」に向かう。

これはどういうことかということ、昔はパリ、ロンドン、ニューヨークが世界の中心だと思っていた。全てのルールはそこで大体決まっているし、その連中がやったことはなんだか偉いと。それが何となくアジアに伝わってくると思っていたけれども、それはおかしいのではないかと。ニューヨークもある。でも、デリーも、上海も、東京もある。同じように重要だ。しかも、違う世界観、価値観を持って生きている。そう考えるとこれは「文化多極主義」になります。どれが偉い、どれが正しいということではなくて、いろいろな文化があって、全部が並び立っているのだと言うわけですね。

そういう視点に立つと、地域文化がどんどん台頭してくる。マイナーだと思っていた文化が重要に見えてくる。あるいは、重要だという主張をし始める。

これを「後植民地主義」、「ポストコロニアリズム」とも言うのです。植民地主義の時代とは、イギリスがたとえばオーストラリアを持っています。我々が偉いのだよ、我々のやり方であなの方生きなさいという。社会のルールも法律も全部我々のものを教えてあげましょう。こういう形で植民地は経営されてきたわけですね。インドも、ニュージーランドもそう。イギリスが一番偉かった。あるいはその前はオランダだったり、ポルトガルだったりしたわけです。

しかし結局第二次大戦後、植民地主義の時代は終わりました。そうすると、イギリスがやっていたことがそんなに正しかったのか。例えばインドでもともとやってきたこのような生き方にだって意味があるじゃないかということになる。

例えば先ほどの建築の例でいくと、近代主義の建築は全部四角い箱で積み上がっている。これは技術的な理由もあるのですが、そういうふうにできている。そして大体ガラスの窓がついている。

しかしインドに行くと、「こんなに窓が大きいと暑い。窓を閉めてくれ。もう窓なんか小さくていいんだよ」となる。あるいはフィンランドとかアイスランドに行ったら、同じように「窓がそんなに大きいと寒いですよ。もっと形を変えてください」という話になる。それで見ると「うちには伝統的にこういう建築があるのですよ。もうほとんど窓がなくて、中は涼しい。壁も土でできている。だからこのほうがエコでいいじゃないですか」という話になってくる。つまり、地方の文化が対等に自分の価値を主張し始めることができる。そのような時代が、後植民地主義の時代だということになるわけです。

関係する本の名前も挙げたのですが、ドゥルーズとガタリというフランスの哲学者が書いた『千のプラトー』という本の中には「リゾーム」という概念が出てきます。「リゾーム」とは何かというと、つくられた言葉ですが、根茎と訳されています。根茎というのは、芋が発達するときには根が出ていって、その先にまた芋ができる。また根が伸びていって、またそこに芋ができる。どの芋が中心かわからない。あちこちの結節点に芋ができていく状態になる。世界とはこのようなものだと言っているのです。

つまりロンドン、パリ、ニューヨークだけではなくて、上海、ムンバイ、東京とかがあり、その間を情報と交通のネットワークが覆っていて、それが世界なのだという考え方になる。

そうするとアートはどうなるか。先ほど四角い箱の作品が出ていましたけれども、そうではなくなってくる。これは台湾の作家がシンガポールの寺院の蓮の葉っぱに漢字を書いているのです。これが彼女の作品。これがアートとして行われているのですよ。お習字じゃないのです（図7）。



図7

では、これを見たときにイギリス人はどう思うか。これ、読めないのですよ。アルファベットではないのだから。「私には読めない」と言うと、「それはあなたの問題である。私たちの問題ではない。私たちはこれが読める。読みたければあなたが勉強しなさい」と言うのですね。立場が昔と違うわけです。昔は英国が偉ければ、その人にわかるように説明しなければいけなかった。しかし今の考え方は、あなた方が我々に寄り添いなさい、あなた方が勉強しなさい、そうすればこの作品の意味はわかりますと、こう言うようになってきている。

普遍性という全体主義的思考から、地方性・個別性の探求へと世界は向かったということが言えます。それがポストモダンの時代。

私は時々マオリのエピソードを話すのですが、ニュージーランドに呼ばれて、マオリ族の村に行ったのですよ。酋長が出てきて、酋長といったって、本当は英語ができるのですよ。もうニュージーランドの教育を受けているのですけれども、しかし、マオリ語でスピーチするのです。こちら側には外国人のキュレーターが20人ぐらいいたのですけれども、みんな何を言われているかわからないですよ。そうしたら、その酋長が私のところへ来て「お前、日本人か？日本語でお返しのスピーチをしてくれ」と言うのです。日本語で私が返すと、誰も結局どっちの言っていることもわからない。それで僕は「それでもいいけど、みんなわかりませんよね」と言ったら、「じゃあ日本の歌を歌ってくれないか」と。「私はカラオケ苦手なのですけれど」と言ったのだけれど、歌える歌が全く思いつかなくて「さくらさくら」を歌いかけたの

ですよ。でも、歌詞も思い出せなくて途中でとまったのです。そうしたら、マオリの酋長が「日本の歌は短い」と。(笑い)

だけれどそこでも感じたのは、やっぱり我々は対等であるという哲学。非常に強い存在の意思、あるいは自負というのですかね。それを感じて圧倒されました。日本も実はそういうことを少し考えたほうがいいのではないかと、私は思うのですね。

世界がどうなっているかということ、1989年にベルリンの壁が崩壊し、91年、ソビエト連邦も崩壊。結局東側の陣営が全部崩れたということなのですね。西側の自由主義・民主主義の国が残った、勝ったと、その瞬間見えたわけです。そうすると、巨大な二つの思想の対立がなくなるのですね。

そうするとどうなるか。例えば、国境の問題よりも都市の競争のほうが重要に見えてくるのです。特にそれが顕著だったのは、ヨーロッパだと思うのですね。ヨーロッパというのは国境線がたくさんあって、あっち側は共産主義、こっち側は資本主義と分かれていたわけですが、意味がなくなってしまった。そうすると、都市間の競争が起こってくる。ベルリンもパリのようになりたい。あるいはブタペストも重要だよとか。うちの街だって相当歴史があって文化的なところなのだからといって、文化的アイデンティティーの競争が起こってきたのです。

そうすると、「ビエンナーレ」という大きな国際的な展示会をどこの都市も開催するようになってきます。それはなぜかということ、都市の特徴を言い出す時に、文化的にはビエンナーレを始めると非常にやりやすいからですね。新しい大きなイベント、現代美術という新しい文化に開かれた街、シティーセールスのツールになるのです。ということで、文化の競争が起こります。でも、一番古いのはヴェニスでやっている「ヴェニス・ビエンナーレ」。これは1895年からスタートしています。

日本でも2001年に「ヨコハマトリエンナーレ」という大きいものが開催され、その後、昨年話題になった「あいちトリエンナーレ」や札幌、福岡、瀬戸内や越後妻有もやっている。今や日本にも10個ぐらい大きいビエンナーレ、トリエンナーレがあるのですね。

それはやはりこのソビエト崩壊後の大きなトレンド、都市の文化競争が起こったからだと言えらると思います。そういうものを使って、アジアも文化的に台頭してきたのですね。

先ほど話したソ連崩壊ですが、フランシス・フクヤマという人がその時書いた本があります。『歴史の終わり』という非常にうまいタイトルの本です。これは何を言っている

かということ、民主主義・資本主義が最終的に勝利をおさめた。社会主義・共産主義が負けた。そうすると「イデオロギーの衝突と止揚である歴史の発展が終わる」。つまりヘーゲル的な世界観で見ると、常にあるテーゼがあったらアンチテーゼが出てきて、それが闘争して、最後にジンテーゼに至る。ジンテーゼということは「止揚」と訳されるのですけれども、対立が第三のものに変わっていくのだと。これが繰り返されるのが歴史だとヘーゲルは見ていたわけですね。民主主義・資本主義があって、社会主義・共産主義があって、これがぶつかっているじゃないか、これが歴史なのだ。ところが、その対立が終わってしまったら、もう歴史が生まれません。歴史の発展は見込めないから「歴史は終わった」、という本を書いたのです。

彼は割と楽観主義で、最終的には平和な民主主義社会が出現するだろうと予測しているのですね。実はそうならなかったわけですが、まあその話はちょっと置いて。

では、アジアの現状はどうなっているかを見てみましょう。中国ですね。これは、ソ連がつくった工場の跡が全部ギャラリーに変わっている場所です。「798 芸術区」「大山子芸術区」と言います。ものすごい規模の建物の数が全部ギャラリーに変わっているわけですね。これが始まったのが2000年の初頭ぐらいだと思います。まだ「毛主席万歳」と書いた壁が残っていました。この中で現代美術を見せていたわけです(図8)。

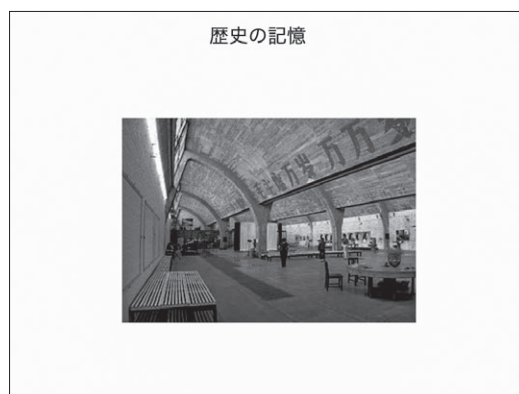


図8

これも、そういった第二発展をした地区ですが、向こうのほうに立っている赤いものは、ミロのビーナスの巨大な赤い像なのですね。コピーして赤く塗っている。両側の建物は全部ギャラリーです。地図を見ると、赤いところが全部ギャラリーに変わっているのですね。これだけの大きな工場の街がギャラリーに転化した。

そして、作品もスケールが大きい。これは本物の客車を持ってきて作品にしています。これが作品と考えられます

か。この部屋ぐらいあるのですよ。両側にプロジェクターがあって、窓にずっと映像が流れているのですが、これは新華社が撮った、つまり中国の政府のニュースエージェンシーが残してきたニュース映像が流れているのです。ということは、この列車は中国の近い過去の歴史を走り抜けている列車だというメッセージ的にも非常にわかりやすい作品ですね。で、中国にはこれを買う人が出てくるのですね。運ぶだけでも大変ですよ（図9）。



図9

それからアーティストがどうなっていくか。これはアーティストのアトリエなのですけれど、この両側全部、彼のアトリエなのです。そして建物の大きさがこのぐらい。これが7本建っていて、1人のアーティストが使っている。働いている人が30人。このぐらいのアトリエが多分、30や40はあると思いますね。中国というのは。そのぐらいアーティストの収入が大きいとも言えるでしょう。

これも作品です。牛の皮を使っている彫刻。ここにほんやり顔があらわれていますけど。これは愛知のトリエンナーレで1回見せていますね。

それから、有名な人ですけれどアイ・ウェイウェイ。とうとう亡命しちゃってドイツに住んでいますけれども、政府批判をたくさんやった人ですね。すごい面魂ですよ。私もこの人の展覧会をやった時は怖かったのですけれど。

彼のスタジオがこういう感じですよ。ドイツのバウハウスみたいです。四角い窓とシンプルな机。ここに座って彼が仕事をしている。こういうアーティストが中国は増えてきている。

では、市場の窓口はどこになるのかというと、実は香港なのです。香港は今から10年ぐらい前にアート・バーゼル香港というのを誘致したわけです。スイスでやっている巨大なアートフェアのブランチをここにつくったわけですね。数万平米の見本市会場をつかって、アートのフェアが行われています（図10）。



図10

この右側にすごく大きな空間があって、400軒ぐらいのギャラリーがブースを出しているわけです。恐らく売り上げは何十億円だろうと思いますね。5日間しかやらないのですよ。今週は台北の大きなアートフェアが始まりますけれども、香港のフェアは3月の末に行われます。

これはアートフェアの機会に香港のアジア・ソサエティーというところがガラディナーをやって、富裕層が1人10万円ぐらいのチケットを買って食事をしているところです。そこで、アジアの若い作家のオークションをやっているのです。これは作家がアジア・ソサエティーを支えるためにドネーションをして、その作品を売っているわけです。お金持ちの人たちが来て、それを買う。オークションですから数字がどんどん出ます。こういうオークションを私は初めて見たのですが、前のスクリーンに数字が出ているのです。誰が幾ら出すと言ったかが即座に出るのです。普通、オークションでは名前を出さないのですが、これは、全部見えてしまう。これはペロタンというギャラリーの代表。Pascal de Sarthe。これもギャラリーの人ですね。オークションをやって高く売って、そのお金を今度は美術館に還流するというをやっているわけです。

これもアジアのコレクターを紹介する香港アートセンターの展覧会です。コレクションをする人たちを非常に持ち上げているというのは変ですけれども、「こんな人たちが、こんなにすばらしいコレクションをつくりました」ということをみんなに見せているわけですね。この辺のカルチャーは日本にほとんどないのですよ。森美術館が唯一ガラディナーをやっていますけれども。

これがマーケットのチャートですけれども、どうなっているか。世界中のマーケットのうちUSAが4分の1、UKが4分の1、チャイナが20%近く、そして残りそれ以外でしょう。日本は本当に数パーセントですよ。ところがGDPの水準を見ると、アメリカ、日本、チャイナが上のトップ

3 ぐらいでしょう。だから、日本のマーケットがアンバランスに小さいということがわかるでしょう（図 11）。

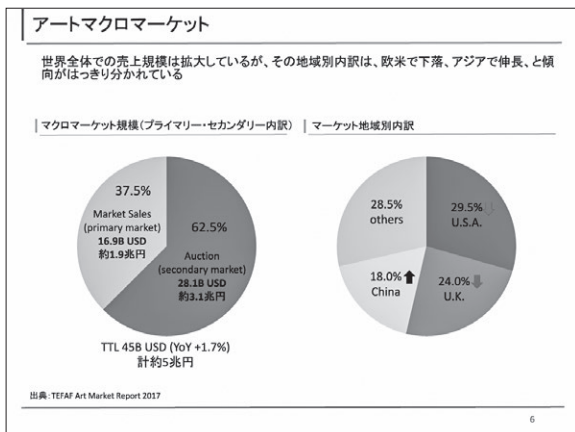


図 11

これはいったいどう解釈するべきかという議論が最近あるのですね。日本はやっぱり家が小さいんじゃないか、とか。日本は木の家で、ふすまと障子で壁がないんじゃないかとか、壁があっても簾箔があるんじゃないかとか、いろいろな議論があります。しかし、なぜか日本人は買わない。でも、美術館に行く人数は日本はすごく多いということですよ。

そうすると、美術館へ行ってアートを楽しんでいる人はたくさんいる。でも自分では買わない。この状況は実はアートについてはとっくの昔にシェアリングエコノミーになっているのではないか、という説もあるのです。

それから、最近ではインドネシアが台頭しています。人口 3 億人なのですね。日本の 3 倍ですよ。そして平均年齢が 29 歳。これから発展する国ですよ。国土の大きさは北米に匹敵する。

これはアーティストのスタジオですね。これもすごいデジタル系のラボみたいなのをやっている人たち。

これは自分の美術館、私設美術館を持っているコレクターの美術館。ちょっと趣味がどぎついですが、これは一番有名なドクター・ウイ (Dr.Owi) というコレクターが自分でつくった美術館です。中に入ると、こんなふうにいるものがある（図 12、13）。

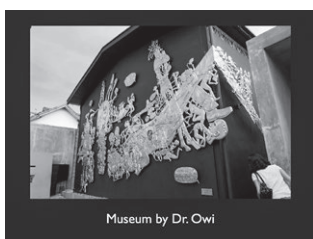


図 12



図 13

これはウイさんのご自宅なのですが、さすがにインスタ

レーションなんか置けないので、インドネシア近代の洋画がかかっています。これはまた別の若いコレクターのオフィスです。これは日本人の加藤泉さんという人の作品ですけど、結構日本の作家も持っている。

これ、僕が訪問した時ですが、この右側の 2 人がそのコレクターなのです。随分若いですよ。しかも中国系に見えます。「何しているのですか？」と聞いたら、「映画の配給会社をやっています」と。人口 3 億人でしたらきっと、たくさん見る人がいるのでしょうか。

これはインドネシアのコレクターのお宅です。プールがあります。右側の建物が美術館。インドネシアみたいに政府のお金が回っていないところでは、公立の美術館はほとんどお金がなくて、窓が割れていたり空調が壊れていたりするので。危ないから、コレクターの人たちは自分で美術館をつくってしまうわけです。ですから、美術を見よう、美術館に行こうと思うと、インドネシアでは個人の美術館を訪ねて歩くしかないのです。みんなコレクターが自分で持っている。

これもコレクターのお宅です。この人が持っているのはこの美術館。上に上がるとこのぐらいのスケールになる（図 14）。だから、このぐらいの絵がかけられる部屋が持ちたいということで、美術館をつくってしまうわけですね。日本の作家の作品が置いてありました。



図 14

しかしとうとうインドネシアも、プライベートですが、ジャカルタに大きな美術館ができました。マチャン (MACAN) と呼ばれています。中はこんなふうです。

シンガポールもどんどん発展しています。これはシンガポールの National Gallery。古い市庁舎と高等裁判所を使っています。こんな感じですね（図 15）。

ということもあって、インドネシア、シンガポール、そしてタイ、ビルマなどの発展しつつあるエリアに焦点をあてて、森美術館では 2 年前に「サンシャワー」という展覧

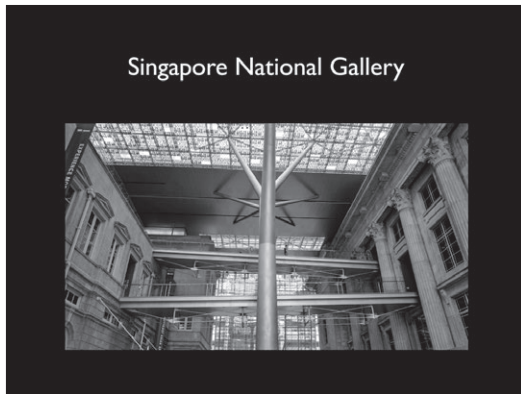


図 15

会をやったのですね。これは東南アジアの国 10 カ国に焦点を当てて、いろいろな作品を持ってきて、国立新美術館と共同で 2 館使って見せたわけです。ですから、展覧会のプログラムもこういう大きな世界のトレンドの中にある。

もう一回セオリーに戻りますけれども、エドワード・サイードというのは、今から 40 年ぐらい前だったか、「オリエンタリズム」という言葉をはやらせた。「オリエンタリズム」という言葉は、通常美術史の中では 18~19 世紀ぐらいに非常に盛んだった、主に中東のエリアを題材にした絵画のことを言っているのですね。東洋趣味ということですよ。その当時、ヨーロッパから見ると、「オリエンタ」というのが中東のあたりなのですね。日本まで入らない。一番近い、東側のよくわからないエリアというのが「オリエンタ」だと。特に近いあたりは「Proche Orient」という言い方もあるのでしょけれど。

それをこのエドワード・サイードという歴史学者はこういうふうに解釈したのです。「西洋はわけのわからないものを全部『オリエンタ』という言葉の中に押し込めてしまった。自分たちが理解できない文化は全部『オリエンタ』だと言った。これは一種の差別である。そして蔑視であり、非常に安易な思考様式であり、人種差別的である」と。そして先ほどのように「植民地主義的である」と。こういうことを論じたわけです。このサイードの本が出てから、「オリエンタリズム」という言葉が批判的な意味で、非常に使われるようになったのですね。

そして、では 19 世紀のオリエンタリズムがどういうものだったのかということ、これはドミニク・アングルが描いていますけれども、タイトルが《トルコ風呂》なのです。だけれど、いる人は全部白人に見えますね。つまり、うわさで聞いただけなのですよ。トルコ風呂がどういうものか実際には見ていない。それを一生懸命描いているのだけれども、実際のトルコ風呂とは全く違う。これは典型的に 19 世紀のオリエンタリズムなのですね (図 16)。



図 16

さて、歴史は終わるという本をフランシス・フクヤマが出した直後に、今度はサムエル・ハンティントンという人が『文明の衝突』という本を出した。冷戦が終わった世界、東西の対立が終わった世界においては、世界観と世界観との衝突が生じると書いた。特に文明が接する断層線での紛争が激化しやすいと指摘した。

そこで思い出してほしいのですが、この後に 9.11 が起こったのです。アメリカのニューヨークで起こった。これは、過激派イスラムがアメリカを攻撃した。アメリカというのは、どちらかというとプロテスタント系のキリスト教の国ですよ。そして、先ほど言ったようにユダヤ、キリスト教的世界観、これにイスラム教も入っているのです。実はイスラム、ユダヤ、キリスト教は全部同じ神様をあがめていて、解釈の違いだけなのですけれど。まあ思想が違うと言えます。それから世界観が違う。違うところを攻撃したと見えるわけです。そうすると、このハンティントンが言ったことは極めて当たっているということになるわけですね。

その後、もう 1 つの視点として、これはどちらかというと経済問題とか、帝国主義的な問題に対する批判なのですが、アントニオ・ネグリとマイケル・ハートという人が『帝国』という本を書いた。それは世界中、実はもはや国家が支配しているのではなくて、国家や国境を超えて広がる、ある超国家的な組織体がコントロールしているのではないかと。この議論も最近の議論とつながりますね。「GAFA」と言って、グーグル、アップル、フェイスブック、アマゾン、それが世界中に広がって、全部の情報を吸い上げている。プライバシーなんてものはもうないのだという議論がありますけれど、それをこの本はかなり予見しているのです。2000 年に書いています。これに対して、個人がみんな戦わなければいけないということ呼びかけた本なのですね。

さて、もう一回またアジアの現実に戻ります。これは中

東、アブダビ。アブダビは、ここにミュージアム・アイランドというのをつくっているのですね。4つの美術館をつくっていますよ。グッゲンハイムとルーブルと安藤忠雄さんがつくるマリタイムミュージアム、それからザハ・ハディドによるパフォーミング・アーツ・センター（図17）。

そして、これがその模型。これはもう完成したルーブルです（図18）。砂漠だったところにこれだけの美術館をつくり始めている。



図 17



図 18

さて、現代の一番新しい世界観。今、一番新しいのは、環境問題です。この前、六本木ヒルズでやった Innovative City Forum というフォーラムでは、ヨルゲン・ランダースというノルウェー人の思想家を呼んだのですが、この人は50年前に『成長の限界』という本を出したのですね。これはローマクラブというところから出していて、有名な本なのですが、このままでいくと地球が行き詰りますよと警告した。環境が悪化して行って、人間は住めなくなりますよという本を、40~50年前に出しているわけです。その人がキーノートスピーチで、「結局わかったことは、人間はこの40年間何も対策をとらなかったことだ。このままでいくと、あと20年後ぐらいで平均温度が2度上がるかもしれない。2度上がると、ニューヨークも東京も、海に面した都市は半分ぐらい消えますよ」ということを言って、

非常に嘆いているのですね。

この環境問題と地球が非常に重要な問題として浮上する。それに伴い、ちょっと新しい概念ですけれど「人新世」という言葉が出てきている。「人新世」というのは、例えば地球を輪切りにすると、そこに地層が出てくる。デボン紀とかジュラ紀とか白亜紀とかね。今の時代がそういうふうに出てきたらどうなるかということ、人間の活動の痕跡が色濃く出る時代になるだろうと言う。それを「人新世」と呼ぼうというわけです。これは英語で Anthropocene というのですけれど、そういう議論があるのです。

今だったら都市の痕跡がべったり出てくるとか、大量の都市のごみが発見されるとか、そういう地層になるでしょう。それを「人新世」と呼ぼうということです。つまり、ものすごく巨大な時間の流れの中にある地球の歴史と、地球というすごく大きな空間の広がりの中で、人間がやっていることはどういう位置にあるのかという視点に世界観がシフトしているのです。

『ホモ・デウス』という本をユヴァル・ノア・ハラリという学者が出しました。この人はユダヤ人の歴史学者ですが、でも、「ホモ・デウス」というのは何かというと、「ホモ」は人間という意味ですね。「エッケ・ホモ」という言葉もありますけれど。「デウス」というのは神です。「ゼウス」ですよね。人間は神になりつつある、という本なのです。つまり、テクノロジーがあまりにも進化して、人間はもう何でもできるようになってしまった。そのとき人間は一体どうなるのかということ、いろいろ予測している本なのです。

その中で彼は、人間は、家畜をつくってそれを食べている。これが現在の人間の最大の罪だということを言っているのです。これはどういうことかということ、ルネッサンスの時に人間は神から世界を奪還したのです。ヨーロッパは、ルネッサンスの前は中世だったのです。中世の時代は神が全てを支配していたのです。ですから、人々の生活はキリスト教に支配されていた。ところがルネッサンスの時にそれを断ち切ったわけです。そして、人間中心主義に戻ったのです。

そこからずっときて、近代になって民主主義、個人の自由、個人の尊厳、個人の考え方が大事だという思想が確立した。こういうものにシフトして行って、そして今の我々の社会ができています。これが正しいと我々は思っている。しかし、ハラリはそうではないのではないかと考えた。我々が中心という考え方はおかしいと。家畜も自然も、あらゆるものは等価であって、我々はそれを侵害してはいけないのではないかと。彼は言おうとしているように

見えるのです。

そうすると、人間中心主義こそが唯一のよって立つ価値の基準だと思ってきたのですけれども、どうも現代はそうでもなくなりつつあるのかなと。では、その先どこへ向かうのか。これは誰もわからないですね。

だけれども、ぜひ私は今、森美術館でやっている「未来と芸術展」という展覧会を皆さんに見ていただきたい。これはそういう問題を引き起こしそうな新しいテクノロジーを、アートと一緒にいろいろ見せています（図19）。

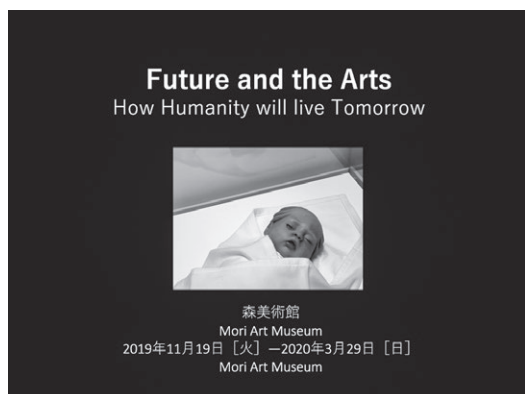


図 19

例えば都市問題も入っています。これはスマートシティですね。大阪万博のモデルですね。こういう大阪万博になるだろうという提案物ですね。

それから、例えばAIが人の似顔絵を描いている。ロボットマシンですけども、自分で考えて描いているのですね（図20）。

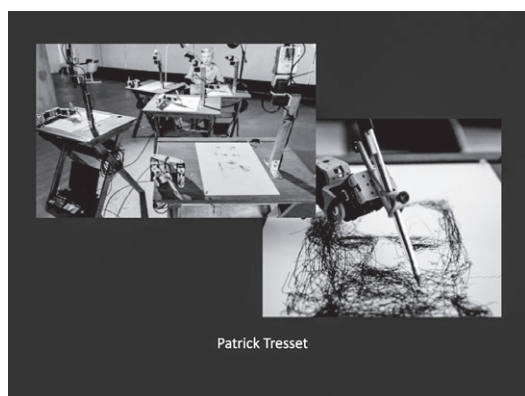


図 20

それからこれはドイツ人のアーティストが作り出しましたが、ヴァン・ゴッホの耳なのです（図21）。ヴァン・ゴッホというのは、晩年になって自分の左耳を切り落としました。直後に、包帯をした自画像を描いています。これはそのヴァン・ゴッホの弟であるテオの4代目の孫から細胞をもらって、そしてお母さんの家系からミトコンドリア

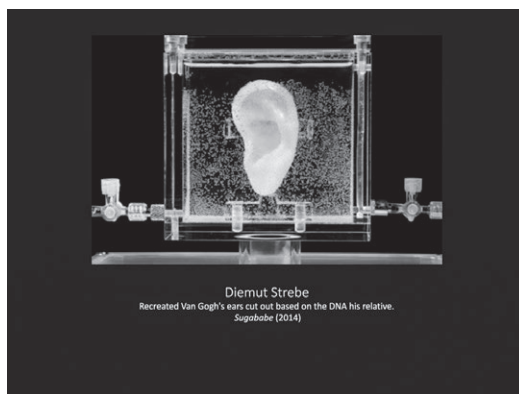


図 21

という遺伝子ももらって、それをかけ合わせて、遺伝子的にヴァン・ゴッホに最も近い耳を再生したのです。組織培養」と言う技術ですが、これはこの液体の中で生きています。それをアート作品として出しているのです。そういうものが並んでいる展覧会。

この展覧会の中に、今お話ししたような、これからどうなるのかという問いかけがいっぱい入っています。AI問題、都市の問題、それからバイオテクノロジーが果たして人間をどう変えていくのかということがありますが、これは1つ間違えると大変暗い未来になります。

私たちが今、美術館で最後につけている説明は、「未来は自動的に来るものではないですよ。我々が今ここで、我々の手で作っているのです。その結果が未来です」と言っています。「我々は今、決断することをきちんと考えなければいけません」ということを呼びかけて、この展覧会を終わらせています。

ということで、私の話は一応ここで終わります。どうもありがとうございます。（拍手）

小菅（司会） 南條先生、ありがとうございました。

私は伺いたいことがたくさんあるのですが、これだけの方がお集まりですので、まずは皆さんのほうから質問をいただきたいと思います。質問される前に、所属と学年、お名前をいただければと思います。どなたかいかがでしょうか。

それでは皆さんがちょっと考えている間に、私のほうから1つ。先生は中国やシンガポールの美術の状況をご紹介くださいました。その状況は果たして良いことなのだろうかということを思ったのです。つまり巨大なマネーを投資して、現代美術に大きな価値を見出す。では、日本もあるべきなのか。あるいはもっと別の道を探すべきなのか、先生はいかががお考えですか。

南條 それはわかりませんが、果たして資本主義が良いの

か、悪いのかという話に、最後はつながっていくでしょうね。今、資本主義はいろいろな問題を起こしていますよね。銀行も、それから、私もよくわからないですけど、世界的にいろいろな問題が起きていますね。

美術マーケットというのは、それにぴったり寄り添っているところがあります。投資のお金とか、不動産の売買と非常に近いような利益も見込めるわけですね。そういう意味でのアートマーケット。

だけれど先ほど申し上げたとおり、それは価格なのですね。アートの価値はそれとは別のところにあると考えざるを得ない。そして、そうでないと救われないわけです。だから、そのところをちゃんと分けて見ていく。私にとってのアートの価値は何かというような考え方。「これは高いからいい絵なんだ」と思うんじゃなくて、「これは高いけれども果たしてそんなに価値があるのだろうか」というふうに考えていくような、もっと批判というものが個々人の中に育っていかないと意味がないですね。だから、現代美術というのはある意味で批評的な精神が非常に重要なのです。

新しいものをつくるということは、結局は古いものを否定するということともつながっているのです。何かを捨てるということですね。そのとき初めて新しいものが生まれる。そのようなスピリットというのが非常に大事なわけですから、何が価値かということをちゃんと考えていく。価格を追いかけるのではなくて、その辺が重要なことではないかと思います。

それからもう1つは、テクノロジーの進歩によって、今のマーケットとは違う形のアートのスポンサーシップというものが生まれつつあるように見えるのですね。それは、インターネット上で若い作家が自分の作品の制作過程を見せたら、ITで成功したどこかの社長がそれを見て「おもしろいじゃないか。幾らなの？」とあって、「これは80万です」「じゃあ買ってあげる」といって買っちゃうというような、ほとんどつくっている人と買う人が直結しているような、別な仕組みが徐々に生まれているということが1つあります。

それから先ほど話したように、買わなければいけないのかということがあります。「買って支えられているアーティスト」というモデルが、実は非常に古いのではないかという説もあるのです。先ほど話したように、シェアリングエコノミーで、美術館が作品をたくさん持っていて、みんながそれをチケット収入という形で貢献すればいいのではないか。そうしたら、美術館はそのお金でまた新しい作品を買えばいいという考え方もある。どれが生き残る正しいモ

デルか、私にはわからない。

ただ、今のところは資本主義の社会なので、アートマーケットのメカニズムは健在です。すごい勢いで動いています。だけれども、マーケットの動きに乗れないアーティストはみんな嫌な思いであれを見ていると思います。その人たちはまた全然違う形で制作している。

それは日本の中で見れば、例えば地方芸術祭で出品しているようなアーティストたちの中には、コミュニティ型のアートというものをつくって、地元の人たちと一緒にワークショップをやって、そして謝礼をもらうというようなパターンで生きている人たちもいるのですね。これもまた全然違うビジネスモデルですね。

そういうふうにも今、アート業界もいろんな形で模索状態にあるのではないかと思います。つまり、ビジネスモデルとしても模索状態。そして、価値というものをどう確定するかということについても模索状態なのではないかなと思うのですね。

小菅 (司会) ありがとうございます。どなたでもいかがでございましょう。そちらの男性の方。

発言者 A ありがとうございます。経済学部2年のAと申します。

コンセプチュアル・アートのお話が出たところで哲学とアートについてお聞きしたいです。哲学経由でアートに興味があって、今回ここにお邪魔したという経緯もあるのですが、アートと哲学の関係は、難しいと思うのですけれど、どういうすみ分けを先生の中で持たれているかというのをお聞きしたいと思います。

扱っているものが抽象概念で同じだったとすれば、言語として発露するのが哲学で、非言語として発露してくるのがアートの中のコンセプチュアル・アートだったりというすみ分けもできるのかなというのが、今、私の中である1つの仮説なのですが、先生が哲学とアートの関係についてどういうものを持たれているのかというのをお聞かせ願えればと思います。

南條 今大学がどうなっているかわからないのですが、私の時代は美学美術史学専攻が哲学科の中にあつたのですよ。美学というのが、要するにアートとは何かとか、美は何かということを論じる学問ということになっているのですよね。だから、大きな意味で、哲学というのは全てについて論じるわけだから、その中の一角に美学があると考え

られる。この美学はアートについて議論していると考えられる。

そういう議論を引き受けてアートに転化していったのが、コンセプチュアル・アートかもしれない。先ほどの椅子の定義なんていうのは、非常に哲学的でもあるわけですね。概念的である。

では、美学というのは何しているのか。美学というの、哲学も美学も、私が学生のころは相当落ち込んで見えたのですよね。哲学にはもう現実を論じる力がない。美学は何度定義しても全部その定義が崩れていくというふうに見えていたのですが、少なくとも哲学は今復活しつつある。哲学が非常に話題になりつつあります。

「新実在論」というのが出てきています。これはアメリカの東海岸とヨーロッパの一部、ドイツの学者達が言い出していますけれども、哲学は抽象的になり過ぎた。言葉の遊びになり過ぎた。それから記号論とか心理学とか、我々の認識のプロセスばかりを議論してきてしまった。しかし、やはり「もの」が存在しているのだから、これについて議論できなければおかしいということを出して、今は、もう一回存在に戻るような展開になってきているのですね。

ですから、今まであった記号論とか構造主義を飛び越えて、もう一回存在に戻ろうとしている。だから、哲学は今復活しつつあるというふうには見える。そうすると美学も、本当は復活するべきだと私は思うのですね。

かろうじて日本では、先ほどちょっと申し上げた、地方の芸術祭に参加しているアーティストは意味があるのか、ないのかという論争が起こったのです。芸術祭はあるが行政にはお金があまりないし、1日5万円でワークショップやったださみみたいな話がたくさんくるわけですね。アーティスト達は、ワークショップを地元の人とやって、楽しく、絵も描きましたとなる。よかったね、楽しかったねと言って終わる。

でも、その作家は何かしかるべき歴史に残るような作品を残したのか。何も残していないのではないのか。本来アーティストはすごくいい作品をつくって、それがギャラリーに展示されて、先ほどの話ではないけれど金持ちが買って、そして世界的に有名になっていく。それがアーティストのたどるべき道筋ではないのか、という議論をした本が出ました。

ただ、私がお話をして外国人のキュレーターにしたら、「いや、そんなことはない。そのモデルの方が古い」と言う。先ほどまさにおっしゃったように「作品が高く売れていくアートマーケットのそういうあり方、それに支えられてい

るアートなんて古いんだ」ということです。「コミュニティの人たちと一緒にワークショップをやって貢献するほうが、よほど民主主義的で意味があるじゃないか」という外国のキュレーターもいたのです。だから、何が正しいかということは非常に難しいですね。

ここで1つ言っておきたいのは、私も慶應で長年美術を教えていました。授業でいろいろな考え方を例示すると、学生が手を挙げて「どれが正しいのですか」と言うのですね。「いや、どれが正しいかを僕に聞かないでよ。君がどう思うかを言いなさい」と言うのですね。まさにアートの本質はそこにあるわけで、どれが正しいか簡単には言えないのですけれども、皆さんが自分でどう考えるのが問題です。ワークショップをしているタイプの作家について「良い」という考え方と、「悪い、あんなのダメだ」と両方ある。我々というか個人個人、それをどう考えるかなのです。一般の人たちに寄り添って、アートによる充実した時間を与えることのほうが重要なのではないかと思うのであれば、それを支持する、というような状況にあるように、私には思えるのですね。

すみません、コンセプチュアル・アートの話にはあんまりならなかった。

発言者 A ありがとうございます。

小菅 (司会) ありがとうございます。その前の女性の方、お願いします。

発言者 B 講演ありがとうございます。経済学部4年のBと申します。

最近、グーグル・アート・インスティテュートなど世界中でアーカイブされているものを見ると、今後収集の価値と権威はどのようになっていくのか。収集して保存して研究するという、美術館に所属していた方の立場から伺えればなと思います。

南條 収集はもうこの時代、非常に難しいのですね。先ほど見たように絵画と彫刻なら集めやすいのですよ。だけれど、そうではないパフォーマンスとかインスタレーションとか、あとは生ものも入っている。では、どうするのかと。ただ、それでも果敢に挑戦する美術館はあります。

例えば今、「未来と芸術展」にやくしまるえつことという歌手の作品が出ています。シネココカスという植物から遺伝子を抜き取って、記号化し、それを使って作曲をする。

そしてそれをもとに歌を歌い、もう一回遺伝子のコードに戻して、もう一回植物の遺伝子に戻したのです。そうするとその植物は、彼女のつくった歌を情報としてかかえている植物になる。だいたいの遺伝子というのは、一番安定した情報のコンテナであるという概念があるのですね。それは何世代にもわたって同じ情報がずっと引き継がれていくからなのですけれども。そういう意味では、彼女は自分たち、人類が減びた後でもこの歌は残るといふ思いでつくっていて、歌の内容もそうなっているのですね。それは「アルスエレクトロニカ」というメディア・アートの芸術祭でグランプリを取ったのですよ。

それを金沢 21 世紀美術館は購入・収蔵したのです。生きている植物を所蔵品として収蔵する。普通はできないですよ。長期間、30 年、50 年持ってられないだろうと。どういうふうに行ったのですかと聞いたら、そのつくり方を買ったのですね。つくり方が文書になっていて、そしてひよっとすると、その遺伝子自体は保存されているのかもしれないけれど、ちょっとそこまで詳しく聞かなかったのですが。その作品を買ったということは、無理をすれば考え方、やり方を買ったということになります。しかし、それが本当に良いか悪いかはわからない。アジアの無常観でいくと、果たしてそんなにまでして、「もの」として持っている意味があるのかということも言えるのです。

ヨーゼフ・ボイスという 60 年代に教祖のように有名だったドイツ人がいるのですけれども、この人は随分多くのパフォーマンスをやりました。それからインスタレーションをやりました。それから生ものも使ったのですね。

私は一度、あるインスタレーションを見ました。ギャラリーの中に椅子とかテーブルがそのまま置いてあって、その上にしっくい積み重なっている。そしてあちこち作業中みたいな状態になっている。それ全体が作品なんです。でも、それを見た時にすばらしいと思ったんです。何かそこに人間の生きている痕跡みたいなものが見えて、そのインスタレーションがビビッドに美しいのですね。

ところが、それから 20 年後ぐらいにパリのポンピドゥー・センターがその作品を購入して、それを再制作して見せた。同じ作品ですよ。全ての事物が再現して置いてある。でも、見たら、死んだように見えた。

これは一体何故なのだろうと思いました。ボイスが生きている時に見たものと、ボイスが死んでから後で見たものと、物理的には同じなのに違って見える。それは私の頭の中にある「ボイスは死んだ」という知識がそのように違って見せるのか。あるいは本当にボイスがやったのと、後で

キュレーターが再制作してこうやって積み上げていったのとどこかが違うのだろうか、ということをおもいました。

ひよっとするとインスタレーションというものの、パフォーマンスアートと同じように、本人の生きている時代に本人がやったものでないと意味がないのかもしれない。尾上松緑の何代目がやった弁慶がよかったみたいな、見た人しかわからないみたいな世界ですよ。だけれども、そういう現象も起こっている。

これは僕だけかと思ったら、この前ドイツに行ってあるアーティストと話したら、同じことを言っているのですね。ですから、人間がそのアートの中に感じるある種のスピリットみたいなものがある、それが見えたり見えなかったり、生きていたり死んでいたり、いろいろあるような気がするのです。

収蔵するということは、基本的には美術館の使命なのです。その時代のアートを収蔵して記録して、そして 30 年後にもう一度その時代を振り返ろうと思ったときに、ちゃんとその作品を持っているということが、アーカイブとしての使命なのですが、本当にそうか？ ということは、これはわからない。日本ではあんまりそういうことを信じてこなかったように見える。ヨーロッパはものが大事な文明なので、それを保存していく。

小菅 (司会) ありがとうございます。

発言者 C 理工学部の機械工学の C と申します。

本当にアートを語るときに、世界情勢だったりとか、そういうところまで語るのかとすごく衝撃を受けたのですけれども、その中で、地域文化の隆盛だったりとか、後植民地時代という話があった一方で、世の中でグローバリゼーションと叫ばれていますよね。アートというのは、実はグローバリゼーションにならない、いわゆる、一般の人が思うグローバリゼーションとは違う次元のものなのか。アートはならないけれども、それ以外のものはなるみたいな、何かそういう違いみたいなものがあるのかなと。

南條 そこにはせめぎ合いがあるのだと思います。つまり先ほどの、アートマーケットはグローバルマーケットですよ。日本ではそうならないわけですが、作品が何億円にもなるということは、世界中の人がこれを欲しいと思って競り合うから高くなるのです。それはグローバルマーケットとして存在しているシステムであると。

しかし、先ほどお見せしたように、場合によるとその国

の人しかわからないような作品が今やたくさん存在しているわけですね。形と色だけの問題ではない。物語性だと。

そうすると、例えばフィリピンの物語、昔のレジェンド、神話みたいなものを描いている作品などは、知らない人には全然意味がわからない、ということになる。しかしそれは、先ほど言ったようにグローバルなシステムに対して「俺はそれに合わせる気はないよ。あなた方が好きなのを買えばいいだろう。わかりたかったらちゃんと説明を聞け」という態度をとる。そこに資本主義とグローバリズムの間の激しいテンションがある。

経済システムの場合はちょっと私わからないのですけれども、文化の場合にはそれが1つの糧になっているのではないか。このテンションが、逆に言ういろいろな新しいものを生み出す力に働いているのではないかとも思うのですね。

それはなぜかという、ローカルな人たちも、やっぱりどこかでもっと多くの人たちに見てもらいたい、評価してもらいたいという思いは持っている。

一方で、グローバルマーケットにいる人も「もうアンディ・ウォーホルは古いよね。これは誰でも知っているじゃないか。なんかもっと変わったものはないのかな。俺だけがわかるようなものはないか」と思っている。「タイのバンコクに行ったらこんなものがあったよ」と言って持って帰ってきて、みんなに見せたいという心理もあるわけです。だから先ほどのインドネシアのコレクターなんか、結構日本のものを買っているわけですね。それはグローバルマーケットで通用するものとは言えないかもしれない。だけれどこれはおもしろいと言って買う。その2つのせめぎ合いの中に我々の文化がある。特にこの現代という時代は。

だから僕はそのグローバリズムというものに対して、アンチではないのです。グローバリズムはグローバリズムの役割がある。1つの大きなプラットフォームを提供している。そして、そこに向かって目標を持つ人たちも出てくる。だけれど、ローカルも極めて重要だと。これも無視してはいけなくて、この2つの両方のダイナミズムの中に我々の文化があると考えるべきではないかと思っているのですね。

発言者 C ありがとうございます。

小菅 (司会) ありがとうございます。ほかにいかがでしょうか。

発言者 D 今日はいろいろ考える題材が多いご講演ありが

とうございました。

昨年通信の哲学科を卒業いたしましたDと申します。

数年前にアラブのアーティストたちの作品を集めた展覧会を開催なさっていらっしゃいましたね。そういう展覧会の企画そのものが非常に珍しいような気がして行ってみたら、ほとんど若い方ですが、パレスチナの人あり、ドバイあり、世界各国のアーティストありで、非常に多様で、斬新で、いろいろな意味、西洋でよく見られている作品と決して劣らない新しい感覚を持っていたり、あるいはもっと鋭い表現力をあらわしていたり、非常に感銘を受けました。その時、こういう展覧会ができるのは、日本が今平和であるからではないかという気がしました。

例えばアラブの人たちのイメージは、やはりテロリズムと非常に濃密につながってしまっていて、西洋世界では特に偏見があると思うのですね。前向きで新しい世界を見つめている若い人たちは多いけれど、アラブの人たちの作品を見る機会というのは実は、例えばニューヨークとか、ロンドンとか、パリではそう簡単には見られないのではないかという気がしましたね。

これが実現したのは東京であって、政治的に非常に中立している平和な世界であるからこそ、私たちが日ごろあまり目にしない芸術作品を見ることができたということで、日本の国の立ち位置というか、政治的な意味も含めて、とても大切だな、平和って大切だなという気が強くいたしました。森美術館が行っていらしたそういう新しい企画は非常に価値があると感じました。

ですからアートというのは、文明の違いとまた別なところで、普遍的なレベルでも共通点が非常にあるけれど、地域によって見る機会が全くなくなっている分断された世界というのが今ではないかと思うのですね。ですから西洋の方たちが、アラブの人たちが何を見て、何を感じて、何を考えて、何をつくっているかというのはあまり見る機会がないのではないかと。そういう意味で、日本の立ち位置は非常に重要な意味があると思っています。

南條 あの展覧会は、私が言い出してやりました。多分、5年以上にわたって15回ぐらい中東に行っているのですけれどね。先ほどちょっとお見せした写真は全部、私が撮っています。けれども、私が非常にラッキーだったのは、ちょうどあの展覧会をやった時期というのは、アラブの春が起こった後なのです。そしてシリア問題が生じる前なのです。その一番楽観的な時期に、ちょうどあのタイミングで、開催できたのですね。だから、例えばプレスを呼ん

でこようと思ったら割と来てくれるし、日本の観客も割とフラットな感覚で見えてくれるし、よかったのですよね。だけれど、シリア問題が起こってしまうとそう簡単ではなかったでしょう。みんな非常に、危険な地域だと見てしまうかもしれないし、暗いイメージ、不穏なイメージに結びついて、観客が来なかったかもしれない。

それからもう1つ言えることは、アメリカでもヨーロッパでもあの展覧会は難しいですね。

1つは、アメリカでアラブのものを中心に展覧会をするということは非常に難しいですよ。ユダヤ人の声も大きいですから。ヨーロッパの場合でも、例えばドイツに行ったらナチの問題があるから、基本的に社会全体がユダヤ側、イスラエル側に立たなければいけないことになっている。そうすると、アラブの作家の声だけを集めるということは、なかなか展覧会として成立しない。

だからそういう意味では、私はやりながら「日本だからできる」と思いました。それは貴女がおっしゃるとおりです。そういうことができたというのが、非常に重要なのですね。日本の立ち位置としては。日本の政治もそういうことを考えたほうが実はいいのですよね。我々がどこに立っているかということを使って、アメリカ寄りでもなく、ヨーロッパ寄りでもなく、また独自の視点を出して行って道を開ければ、それは一番すばらしいことだと私は思うのです。でも失敗するとひどい目に遭いますけれどね。

小菅 (司会) ありがとうございます。ではお隣の方。

発言者 E 法学部の E と申します。本当にすばらしいお話をありがとうございます。もっと聞いていたかったし、もう一回家に帰って考え直そうと思うのですけれど、ちょっと2点だけ。

大きいテーマかもしれませんが、だんだんアートがコンセプチュアル化していく中で、特に日本は個人コレクターではなくて美術館に行かざるを得ないときに、これからキュレーターとか美術館の人たちはどういうふうな努力をしていかなければいけないのか。それが1点。

あともう1つは、私たち一般の鑑賞者とアートの世界がどんどん広がっていく中で、先ほど南條さんがおっしゃったような、批判的な目を持つことは、とてもできない。誰がそれをつないでくれるのでしょうか。特に教育をする中で、そこを誰に頼っていったらいいのかというところをお聞きしたいです。どちらも大きい問題ですみません。

南條 でも、誰に頼るかというよりは、みんながどう考えるかという、考える力を養うということであれば、日本が1つ大きな失敗をしたのは、ディベートの文化をつくらなかったということだと思うのですね。議論していく文化を。それはもう日本の古来、ずっと延々と続いてきている、聖徳太子以降かもしれないけれども、和の文化だから、難しいことはわかりますけれども、はっきり言って議論しない限り民主主義は機能しないわけですよね。

だから、どうやったらそういうカルチャーが育つかといったときに、どっちが卵か鶏かわかりませんが、アートの議論をするということは、かなりその訓練になるということなのです。ふだんほかのことでなかなかみんな議論しないわけですよ。だけれども、アートのことならどっちについてもそんなに大きなダメージはないのではないのでしょうか？ だけれど、政治の問題になったりすると結構シビアになるじゃないですか。

そういうようなことでいけば、僕は議論をさせること自体が一番いい教育だと思っているのですよ。でも、うまく議論をつくれるかどうかというのも非常に問題なわけですよ。

そうすると、僕はマイケル・サンデルの授業「これからの『正義』の話をしよう」だったか、NHKもやっていたし、本も出ていたけれど、あれを読むと、マイケル・サンデルは1つも回答を出していないのですね。みんなの話を引き出しているだけなのですよね。「あなたはどう思う」と聞く。

だから「答えは何ですか」と言われたときには「あなたはどう思っているのか。あなたの考えをまず言え」ということになるわけですよ。

それで、質問は何でしたっけ。

発言者 E やってみたいと思います。

小菅 (司会) ありがとうございます。もう時間的に、もうあと一人か二人という時間になりましたけれど、そちらの方。

発言者 F 本日はご講演ありがとうございました。法学部4年の F と申します。

アートは本質を見抜くということを根本に解説していただいたと思うのですけれども、そのアートの作品が所蔵されている場所は美術館で「美しい」という字があるではないですか。アートと「美」というのは何かしらの相関性が

あるのかなと個人的に思っています。でも、お話によると、今のアートは本質を見抜く。では「美」とは何なのだろうと思ひまして、南條先生が考える「美しさ」とは何なのか。また、アートに「美しさ」は必要なのかというところを教えてくださいたいと思います。

南條 もともと明治時代に「ビジュアルアート」という言葉が入ってきた時に「美術」と訳したのですよね。それ以前は別にそういう言葉はないわけで、「芸」という言葉しかないわけですよ。芸者の「芸」であり、技芸の「芸」なのだけけれど、そのときに「美術」というものは「美しいものをつくる技術である」と翻案したのだと思うのですね。

これがいろいろな誤解のもとで、美術は美しくなければいけないとみんな思っているけれど、ヨーロッパの伝統で見ると、そうでもないのですよね。ギリシャ神話でも「真善美」といって3人女神が立っているでしょう。「真」と「善」と「美」なのです。「真」は真実。「善」は善でしょう。モラルであり、倫理であると。そこに「美」が入っているのです。「美」というのは単に美しい形態的な問題ではなくて、ある種の「真」と「善」に対抗するぐらいの意味を持ったもので、単に「見たらきれいだ」というものではないと言っているようにも見えますよね。だからこそ、工芸とアートはルネッサンスぐらいで分岐しているわけですよ。工芸は手を使って、巧みな技を使って美しいものをつくっている。しかし、アートはそうではないのだという考えが非常に強い。アートはもっと違う本質的なものを語るのだと。

だから例えば、ピカソが素描を描いたときなんかは、目のところだけきちっと描いてあってね。顔はちょっとぼけてきて、端のほうへ行くともう崩れちゃって、ほとんど描いていない。外縁部は真っ白になっている。紙の半分ぐらい白い。それでもアートはいいのですよね。目のところを描けばもう表情は全部わかる。この人の性格が見える。全部きちんと描きましょうなんて考えていない、というようなところがあって。

「美」というものとアートの関係というのは極めて近いけれども、それだけではない。アートはそれだけではないということなのではないかと思ひますね。それよりさらに深いものを語ろうとする。それはその作品によって随分違います。だけれども、その奥があるということなのではないかなと。

小菅 (司会) ありがとうございます。あとお一方いただ

きたいと思いますが、学部1年の方いらっしゃいますか。

発言者 G 文学部1年のGと申します。専攻はまだ決まっていないのですが、美学美術史学専攻を希望しております。

今日は講演いただきありがとうございました。私自身が森美術館で、アルバイトをさせていただいておりますが、先日、10月の後半まで行われていた「塩田千春展」に3回ほど足を運びました。

1つ「塩田千春展」の中で気になったことがありまして、最初に足を運んだ時にはなかったのですが、会期中に入口の近くに1つ注意書きの看板が追加されました。その看板が、赤い糸の空間とか、黒い糸の空間で、「作品の前での長時間のポーズ撮りや撮影はご遠慮ください」という内容のものでした。

今回の「塩田千春展」の企画展において、SNSの影響はすごく強かったと感じております。Instagramやツイッターで、さまざまな作品の写真が流れて、それをもとにご来場いただいた方もたくさんいると思うのですが、逆に見た目のよさとか、インスタレーションの迫力を写真におさめることに価値を置く方が多くいらっしゃって、作品の価値が強まり過ぎて、逆に作者の存在がすごく薄まってしまったのではないかと考えております。作品を見て写真を撮りに行くことのために美術館に足を運んでいて、その作者を知ろうという方がどれほどいたのだろうかというのを少し疑問に思ったのですが、SNSの影響によって作者の存在が薄まってしまう事例というのは、コレクションを集める傾向があまりない日本においての特徴なのか、それとも全世界において、SNSの発達によって同じようなことが起きているかというのを、少しご意見伺いたいと思います。

南條 SNSの見えがいいからはやるというのは、もうみんなわかっているのですよ。SNSアートみたいな議論も出てはいるのです。多分、若い作家なんかでそういうのを狙ってつくる人も出てくるだろうと思ひます。塩田さんも、今の時代にぴたっとはまったわけですよ。だけれどそれを批判し、とめることはできない。

もう1つは、それが悪いことなのかということもある。では作者のことを知ろうとしていないのではないか。見たところだけで喜んでいるのではないかといったときに、ではほかの作品については違うのかと問い直す必要もある。

上野で印象派などの展覧会をやっている、たくさんの方が行くじゃないですか。でもみんな作者のことをわかっているのでしょうか。何で印象派が出来てきたかわかっている

でしょうか。多分誰もわかっていなくて、「あら、私これ知ってるわ」という、それだけでしょ。どこかで見たことがあるというだけですよ。みんなが追いかけているのは。

だけれど、本当は印象派のことを理解したかったら、なぜああいう理論が出てきたのかを勉強する必要がある。あの時代に例えば光学理論が発達して、レンズも発達し、カメラも出てきて、そして色というのは何なのかわかってきた。例えば黄色と青を一緒にして遠くから見ると、緑になる。混ぜても緑になるけれどそうすると明度が落ちる、しかし点描法で遠くから見ると、明度が落ちない緑が出来る。明るさが落ちない。混ぜてしまうと暗くなってしまふ。そういうような科学的なことが、いろいろわかってきて、それで印象派というものが出来てきたのかもしれない。そういうことをわかってきたところで、初めて「印象派がわかる」ということが言える。絵の前に立って「これ、知っている」というのは、わかることではない。だからそう考えたら、塩田千春の赤い糸も同じことが起こっている。少し早目に起こっているということかもしれない。

でも、観客の中には一生懸命勉強する人もいるでしょう。それはそれで良い。そうではない人もいても良い。自分の楽しみ方をすれば良いと思います。むしろ問題は、そういう作品をつくっていないアーティスト、もっと地味な作品を作る人たちにこれからどういう光が当たるのかということになってきますね。

だからそういう人たちが、例えば作品を知ってもらえない、売ることもできない、美術館も収蔵してくれないというときに消えていくしかないのです。それは寂しいですよ。じゃあどうするのか。一人か二人、熱心なコレクターがいれば救われるのかもしれない。だからコレクターというのは恣意的であって、個人的であって、非常にバイアスな見方しかしていないかもしれないけれども、たくさんコレクターがいたら、いろいろな作品が救われるのですよ。だから先ほどのマーケットの話でいくと、マーケットが拡大すること自体いいとは言えないけれども、たくさんコレクターがいるということは、一方ではアートにとってやっぱりすばらしいことですよ。というふうに思ってください。

小菅 (司会) ありがとうございます。もっとお話を伺いたいのですが、もう予定の時間を15分も過ぎておりますのでこれで終わりにしたいと思います。

先生、すばらしいお話をありがとうございました。(拍手)

——了——

慶應義塾大学教養研究センター 基盤研究
「教養研究」講演記録集
2019年度

2022年2月28日発行
編集・発行 慶應義塾大学教養研究センター
代表者 小菅隼人

〒223-8521 横浜市港北区日吉 4-1-1
TEL 045-566-1151
Email lib-arts@adst.keio.ac.jp
<https://lib-arts.hc.keio.ac.jp/>

©2022 Keio Research Center for the Liberal Arts
著作権者の許可なしに複製・転載を禁じます。

ISSN 1880-3628
ISBN 978-4-903248-61-5

Keio University

