

美学から見た日独交渉史

——グローバル化の三段階——

小田部 胤久

グローバル化した社会におけるドイツと日本の文化交流について、主として美学的な観点から検討を加えることが私に与えられた課題である。

この課題に答えるために、まず文化のグローバル化とは何を意味するのか、私なりの視点で規定することから始めよう。世界の人々の交流は、すでに古代においてわれわれが通常思い描く以上に盛んであったことが知られている。この意味において、世界は古代においてすでに一つであった、ということもできる。

だが、人々の世界像は個々の文化圏（ないし文明圏）による限定を受けていたことも事実であろう。東アジアにおいては、後に見るように、中華文化圏ないし仏教文化圏を中心とする世界像が近代にいたるまで支配的であり、この世界像は、中世ヨーロッパの人々が抱いていたキリスト教中心主義的な世界像と相

互に独立のものであった。文化のグローバル化とは、人々が（多かれ少なかれ）同一の「世界像」を共有することによって始まる。このような同一の「世界像」が成立するのは、いわゆる（大航海時代）、すなわち一六世紀から一七世紀にかけてのことである。それ以後、個々の国の間の文化交流は、この同一の「世界像」を互いに前提としつつ、ただしさまざまの葛藤・対立、さらには支配・被支配を伴いつつ、行われる。

ドイツと日本の相互的な文化交流が実質的に始まったのは、一九世紀中頃以降のことであるが、こうした交流はヨーロッパ対アジアという枠組みをその条件としていた。すなわち、一九世紀中葉の日本は、アジア諸国を植民地化しつつあったヨーロッパ諸国と出会ったのであり、そうした出会いの一環としてドイツと日本の文化交流もまた展開した。そこで、グローバル

化した状況におけるドイツと日本の文化交流の特質を明らかにするために、まずはヨーロッパとアジアという枠組みがいかにして成立したのか、この点の考察から始めることにしよう。

一 ヨーロッパとアジアという観念の成立から

グローバル化の第一段階まで

ヨーロッパおよびアジアという語は、ともに古代オリエントのアカド語に由来する。ヨーロッパは「(日)が」登る」を意味する *europa* から、アジアは「(日)が」登る」を意味する *asia* から派生した語であるから、ラテン語に由来するオクシデントとオリエントという語と語源上も対応する。だが、オクシデントという語が雅語となり現在ではオリエントという語のみが用いられているのに対し、ヨーロッパ、アジアのいずれの語も現在にいたるまで用いられているのは、ヨーロッパ(エウロパ)とアジア(アシア)がともにギリシア神話に登場することとも無関係ではあるまい。

このヨーロッパとアジアという二つの語はギリシア・ローマ世界から中世ヨーロッパをとおして近代ヨーロッパに伝えられたが、それらが東アジアにおいて用いられるようになったのは一七世紀以降のことであり、アジアとヨーロッパとの交流を前提としている。かつ、ヨーロッパおよびアジアという概念がアジアに伝えられるに先立って、両概念にはヨーロッパにおいて

さまざまのコンテションが付されていた。そこで、まずはヨーロッパおよびアジアという概念の成立に関して触れておく必要がある。

ヨーロッパとアジアを対照させる初期の用例は、プラトンのうちにある。『ゴルギアス』(五二三E―五二四A)に見られるプラトンの用法はほぼ価値中立的といつてよいが、『アルキピアデス』では、アジア(具体的にはペルシア帝国)に対するヨーロッパ(具体的にはギリシア本土)の「劣勢」が強調されている(一〇五B―C、一一一A)。プラトンのうちにはなおペルシアへのある種の畏れが認められる。こうした論調を大きく変化させ、その後のアジア観を根底から規定したのはアリストテレスの『政治学』であろう。「外国人はギリシア人に比べ、またアジア人はヨーロッパ人に比べ、その性格が本性上より奴隷的であるために、主人的支配(*despotike archē*)を少しも不満に思わないで堪え忍んでいる」(一二八五a―二〇)。アジアという概念は価値自由なものではなく、むしろ奴隷制といった否定的要因と結びつけられる。

キリスト教時代にはいると、ヨーロッパとアジアには別のコンテションが結びつく。旧約聖書『創世記』(九・二〇―二七)では、ノアの子供としてセム、ヤフェト(ヤベテ)、ハムが挙げられているが、この三者は紀元後五世紀頃にはすでに三つの方位ないし大陸と結びつけられた。すなわち、セムは東方・アジアと、ヤフェトは西方・ヨーロッパと、ハムは南方・

アフリカと関連づけられる。こうした世界観を最も明確に示しているのが、セヴィリヤのイシドロス(五六〇?—一六三六年)の著した世界地図、いわゆるT〇地図である。こうしてキリスト教を信奉するヨーロッパとの対比において、アジアはユダヤ教によって代表される土地とみなされた。

もちろん、中世ヨーロッパにおいて、アジアの範囲は、けっして小アジアやかつてペルシア帝国の栄えた地方に限定されず、すでに中国にまで及んでいた。そして、「大航海時代」の一五四三年にポルトガル人が種子島を「発見」するにいたり、小アジアから日本にいたるまでのアジア全域が地理的に確定する。

アジアという地域の地理的確定はヨーロッパによってなされたものである。それでは、日本を含む「アジア」という領域が確定される以前、日本人はいかにアジアを捉えていたのであるうか。日本の伝統的な世界観は「須弥山」説に基づく「三国世界観」である。「須弥山」説とは五世紀頃インドにおいて確立した宇宙論であり、それに従えば、須弥山を中心にその南にインド大陸が逆三角形的に広がる。その東北端には震旦(中国)が、その西北端には波斯(ペルシア)が位置する、というインド中心主義的な世界観である。これが仏教とともに中国を経由して日本に伝わり、日本ではそこから、インドと中国にさらに日本を加えた三国によって世界を代表させる考えが生じた。これがヨーロッパ人と出会うまでの日本人の世界観を規定したも

のである。

「アジア」という名称が東アジアに伝えられたのは、イタリヤ人宣教師マッテオ・リッチであり、彼が著した『坤輿万国全図』(一六〇二年)に「亜細亜」「欧羅巴」という術語が見出される。これはリッチ自身がアルファベットの地名を自ら音訳して漢字によって表記したものである。リッチの世界地図は一六〇五年頃には日本にもたらされ、鎖国下の日本に対しても多大の影響を与えたが、このことは単に一七世紀の日本人が「アジア」と「ヨーロッパ」というヨーロッパ的概念を知った、という事態にとどまらない。というのも、世界全体へと眼を開かれた日本人は、それまでの「三国世界観」(日本・中国・インド)に基づく仏教系世界観との対決を迫られることとなったからである。マッテオ・リッチ系の世界図は一八世紀初頭から繰り返し刊行され、江戸時代の人々はヨーロッパの同時代の人々と同一の世界像を共有するようになる。先の私の規定に即するならば、文化のグローバル化の条件がここに備わったといつてよい。もちろん、この新しい世界像がただちに江戸時代の人々によって受け入れられた、と考えるならば、それは誤りである。むしろ、人々は新しいマッテオ・リッチ系の世界像を受け入れつつ、同時に伝統的な三国世界観をも保持していた。当時のある地図は、その基本的な形態において従来のいわゆる南瞻部洲の図を踏まえつつも、とりわけ北西部にヨーロッパを描く、といった折衷を示しているが、ここには二つの世界

觀の相剋が示されている。

このようにして「アジア」という觀念は地理的にも確定し、かつアジア人自身によつても用いられるようになったが、しかし、このことは「アジア」という概念が、あるいは、「アジア」とヨーロッパ」という對概念が確立した、ということの意味するものではない。アジアに関しては、その領域の拡大に伴つて、多くの新たな知識が――主としてアジア諸國に派遣された宣教師によつて――ヨーロッパにもたらされた。そして、こうした新知見に基づいて、一七世紀から一八世紀前半にかけてライプニッツやヴォルフが、中国の哲学を（とりわけ実践哲学の側面から）高く評価したことはよく知られているが、こうした評価も「アジア」についての統一的なイメージを作り出したとはいえない。また、ライプニッツやヴォルフの同時代のアジア人が自らをアジア人として自己意識したわけでもない。一九世紀初頭の日本には、会沢正志斎（一七八二―一八六三年）のように、「亜細亞」という言葉は「西夷」（すなわちヨーロッパ人）による命名であるゆえに否定されるべきである、と主張する学者もいたほどである（『新論』）。

こうした事態を私はグローバル化の第一段階と規定したい。それは、世界像がたしかに統一されたとはいへ、その統一された世界像がなお完全に支配することのない段階である。ヨーロッパとアジアという對概念が確立していないために、両者の間の文化の影響は個別的ないし部分的なものにとどまる。それ

ゆえに、相互に相容れないようなイメージが共存する。また、この段階にあつては異文化に対して自己の願望ないし理想を投影する傾向が強い。むしろ、異文化の理解にあつては常にこうした自己の願望の投影による他者の理想化が認められるであろうし、一九世紀後半のヨーロッパにおけるジャボニスムにとりわけこうした傾向は顕著である。だが、後に検討するグローバル化の第二段階においてはむしろ他者支配の言説が優勢となることと比べるならば、他者の理想化をグローバル化の第一段階の特色とみなすことも一定範囲において許されよう。

二 ヨーロッパによるアジアの囲い込み

――グローバル化の第二段階

それでは、ヨーロッパとアジアという對概念はいかにしてその近代的な意味合いを獲得したのであるうか。そして、その對概念はいかにしてアジア人によつて受け入れられたのであらうか。

ヨーロッパとアジアを価値的に対比しヨーロッパの優位を確証する議論は一八世紀ヨーロッパをとおして次第に広まり一九世紀になって完全に確立したように思われる。このような言説を私はグローバル化の第二段階に属するものと考え、その特徴は、ヨーロッパがアジアを価値的に囲い込む（あるいは排除する）ような理論を作り上げた点にある。以下では、その特

徴を三人の理論家の（とりわけ本論の主題とのかかわりに
 いて美学的な）言説の検討をとおして明らかにしよう。

一つ目はフリードリヒ・シュレーゲルの『ヨーロッパ文学
 史』（一八〇三年）である。彼はその序文「ヨーロッパにつ
 いての一般的考察」において、「眠たげな平和」の内にとどまる
 「休息の国土」としてのアジア（すなわち發展的歴史を持たな
 いアジア）と「永遠に戦争」することで「発展」へと駆り立
 えられるヨーロッパとを対比させつつ、「多様性と可変性、可塑
 性と人為性」といったヨーロッパの特質が、「全体」としての
 「歴史」をヨーロッパの内に可能にし、さらにはヨーロッパに
 よるアジアの植民地化を引き起こす、と論じる。シュレーゲル
 はヨーロッパの内に「完成可能性」の原理を見出すことによっ
 て、ヨーロッパを一つの動態として、すなわちアジアを巻き込
 み支配する主体として確立した。そして、こうしたヨーロッパ
 観が「ヨーロッパ文学史」という形態をとることによって、美
 学の領域におけるヨーロッパ中心主義が成立する。

第二に注目したいのは、ヘーゲルの『美学講義』（第二版、
 一八四二年）である。

周知のようにヘーゲルは三つの芸術形式、象徴的—古典的—
 ロマン的芸術形式を区分するが、これは同時に歴史的区分にし
 て同時に地域的区分でもある。すなわち、象徴的芸術形式が古
 代ギリシア以前としてのアジア、古典的芸術が古代ギリシア・
 ローマ、ロマン的芸術形式がキリスト教時代に対応する、とい

う三区分別である。

ヘーゲルは『美学講義』においてアジアを専制主義、および
 全体性の欠如と結びつけており、この点において、シュレーゲ
 ルとアジア観を共有している。

「象徴的—古典的—ロマン的」という芸術の発展図式を提起
 することによってアジアを古代ギリシア以前に囲い込むヘーゲ
 ルの体系は、芸術史記述において一九世紀をとおして支配的な
 ものとなる。

その一つの例として、第三に、ヴィルヘルム・リュプケの
 『美術史』（一八六〇年）に注目したい。この書では「東洋の古
 代美術」を扱う第一篇の後に、古代ギリシア・ローマを論じる
 「古典芸術」、中世キリスト教時代の芸術を扱う「中世の芸術」、
 そして一五世紀から一九世紀までのルネサンス以後の芸術を論
 じる「近代の芸術」という三つの篇が続く。第一篇は第二篇以
 下の議論といかに関連するのであろうか。

リュプケは第一篇「東洋の古代美術」の末尾において「アジ
 ア的専制政治」という観念を政治から芸術へと移し替えつつ、
 「東洋の芸術は真の内的展開、ないし積極的な歴史に到達しえ
 なかった」と断言し、全東洋を歴史以前に属するものとして
 扱う。そして、彼は第二章において「古代美術」（すなわちギ
 リシア・ローマ美術）を論じるに当たって、次のように始める。
 「東洋の広大な領野においてわれわれの見出した文明の形態は、
 主として巨大な河川の流れに影響されて、その忍耐強い不動性

と不変性とのゆえにわれわれには異質なものであった。ヨーロッパ大陸に足を一步踏み入れるや、われわれは活動性と生き生きした歴史的生命に満ちた世界に出会うことになる。この世界においてはわれわれはただちに家郷にいるかのような感情を得る」。つまり、狭義における「美術史」は「ヨーロッパ大陸」という〈家〉においてのみ成り立つのである。

以上ではフリードリヒ・シュレーゲル、ヘーゲル、リュブケの理論を検討しすぎないが、一九世紀をとおしてアジアを囲い込む（あるいは排除する）言説が確立したことはまずたしかなことである（いわゆる「オリエンタリズム」はこうした前提のもとに可能となる）。これらの言説はヨーロッパ人がヨーロッパ人に向けて語ったものであるが、しかし、一九世紀も後半となると、こうした言説がアジアに伝わり、アジアの人々によつて受容されるようになる。おそらくそうした事態はシュレーゲルもヘーゲルもリュブケも予想していなかったことであろう。

ここで議論を日本に限定するならば、日本人にとって「アジア」がとりわけ主題になったのは、一九世紀後半のこと、すなわち近代化＝欧化主義を迫られたことである。その大きなきっかけは、一八五四年の日本の開国である。近代化＝欧化主義との対比において、アジアが一つのまとまりとして、かつ文明的に遅れを担ったものとして意識された。その代表的論者は福沢諭吉（一八三五―一九〇一年）である。福沢の眼差しは、

ヨーロッパ中心主義を前提としつつ、近代西洋人のアジアに対する眼差し（すなわち、アジア的専制、アジア的停滞という表象）を自己のものとし、その西洋人の目でもってアジアを眺める、というものである。そして、一八八〇年代前半の朝鮮の近代化の企てが失敗すると、福沢は日本をその他のアジア諸国から区別し、日本のみがアジアを脱することができる、と主張するにいたる。これが彼の「脱亜論」（一八八五年）である。こうした言説は、日本の憲法制定にも力を貸したヴィーン大学のローレンツ・フォン・シュタイン（一八一五―一八九〇年）による次のような考え、すなわち日本人は「あらゆるアジア的なものから我が身を切り離し、文明国の列に連なつた」という考えとも呼応するものであった。

ここに認められる日本の反応は一般に *Akkulturation* と呼ぶことのできるものである。*Akkulturation* とは、広義には二つの文化が出会つたときに生じる文化的特徴の交換を意味するが、二つの文化の間には優劣が存在するため、狭義には弱者の文化が強者の文化を同化する過程を意味する。強制を伴うこうした同化の過程によつて、強者の文化はさらにその覇権を確立する。

三 ヨーロッパとアジアの相互的触変

——グローバル化の第三段階

ヨーロッパによるアジアの囲い込み（あるいは排除）の言説

はいまだに存続している。いや、その力はかつてないほどに大きく、かつ自明なものとなっていて、もはやそのこと自体が意識されなくなっているほどである。だが、こうした困い込みはさまざまの軋轢を生まざるをえない。こうした軋轢の一端を二〇世紀初頭の美学理論のうちに検討し、同時に、グローバル化の第三段階の特質を一瞥することしよう。

まず「アジア主義者」ともみなされる岡倉天心（一八六二—一九一三年）に着目しよう。

岡倉による英文の著書『東洋の理想』（一九〇三年）は、日本人が西洋の知識人に向かって日本の芸術史を体系的に著したごく初期の著作の一つであるが、岡倉が日本の美術を論じる際の特徴は、それを独立したものとして扱わず、つねに中国およびインドの美術との関係において捉えるところにある。『東洋の理想』への序文においてニヴェディタは岡倉の立場を代弁しつつ、アジアには全体性が欠如しているという従来のヨーロッパ的先入見に抗して、三国の芸術をその多様性と統一性とに即して、換言すれば相互作用のうちに捉える視点の重要性を強調する。

そして、この視点を具体化するために、岡倉は明確な歴史観を必要とした。岡倉は、一八九〇年に美術史の講義を行うに当たり美術史の方法論を学ぶために、主としてリュブケの『美術史』（原本は一八六〇年に公刊、英訳は一八七四年刊）とヘーゲルの『美学』（ポザンキットによる序文の英訳、一八八六年

刊）を参照した。岡倉は両者から歴史を大きく三つの段階に分ける視点を学び、西洋美術史に倣って日本美術史を古代・中世・近世を分けた。岡倉は『東洋の理想』においてこの三つの段階をヘーゲルに倣って「象徴的・古典的・ロマン的」と呼んでもいる。すなわち、岡倉はアジアの芸術のうちに西洋の芸術に匹敵する歴史的發展を認めることによって、停滞するアジアという表象からアジアを解放しようとする。岡倉の立場はヘーゲルの歴史図式に依拠しつつも、それが前提としている西洋中心主義を否定することによって、ヘーゲルの歴史観を、さらにはそれを引き継いだリュブケの美術史観を相対化するものといつてよい。

次に一九一一年に約一年間日本を訪れてドイツ語の書物『東アジアの芸術』など東アジアの芸術に関して著作を残したクルト・グラザー（一八七九—一九四三年）の検討に移ろう。グラザーの師ヴェルフリンは様式史的美術史を確立した理論家であり、自らの様式史的方法を「美術史の基礎概念」として定式化している。ヴェルフリンのこの基礎概念は本来盛期ルネサンスからバロックへの様式史的展開にかかわるものであるが、ヴェルフリン自身、『美術史の基礎概念』（第六版）において、一種の普遍主義的立場にたちつつ、この基礎概念が「日本美術」にまで適用可能である、と主張した。グラザーはこのような立場に立つヴェルフリンのもとで学んだが、その著書『東アジアの芸術』（一九一三年、第二版一九二二年）におい

て、新しい様式が古い様式を否定するというヨーロッパにおける歴史の基本法則が東アジア（とりわけ日本）の芸術には妥当せず、むしろ日本の芸術の特色は「諸様式が等しい権利を持つ（Gleichberechtigung der Stile）」ことに注意を喚起した。「日本において」新しいものは古いものと争うことなく、そのために新しいものは今まであったものの敵とはならない。新しい様式は、その時代にあつて唯一正当なよりよい様式とはみなされず、可能なさまざまな表現形態にただ今まで知られていなかった形態を付け加えるのみである」。ヴェルフリン流の様式史が美術史の学問性を保証する基準として機能していた時代にあつて、グラウザーは日本美術との出会いをとおして、この基準を自体を相対化する。彼は雑誌『芸術と芸術家』所収の論文「トーマの風景素描について」（一九一九年）において、次のように述べている。「人々は東洋の教えを我がものにし、諸々の流派が併存すること（das Nebeneinander der Schulen）の可能性を理解しなくてはならない」。このようにグラウザーはある時代の芸術現象を統一的・二元的にはなく、いわば多元的に捉える必要性を唱える。「東アジアにおいても学問的な芸術史が存在する。だが、そこで作られてきた方法は、世代の時間的継起に対応するような諸々の横断面に「芸術を」分析するのではなく、流派の概念のもとに包括される諸々の縦断面に「芸術を」分析する。一度この原則に従つてヨーロッパの芸術の素材を秩序づけるよう試みるならば、それは示唆に富むこ

とであろう。ちょうど他方で、様式発展の原則に従つて東アジアの芸術を探索することが実り多いものであるように。……最近の（ヨーロッパの）芸術が公然と支持し、その結果相互に争い合っているさまざまの『主義（ismen）』とは、実際のところ、今日の日本における『諸流派』のごときのものである。違いはいえ、東洋ではそもそも初めからの流派も他の流派と並んでその存在権利が認められているのに対し、われわれのもとではそれぞれの流派が、全能の発展法則に従つて自分だけが唯一存在する権利を持つものであると主張する、という点にある。すなわち、グラウザーは、ヨーロッパの芸術史が「様式発展」をその原理とし芸術を複数の「横断面」（すなわちある一定の様式によつて特徴づけられる時代）の継起として捉えるのに対し、東アジアの芸術史が「流派」をその原理とし芸術を複数の「断続面」（すなわち流派）の並存として捉えてきたことを踏まえつつ、東西の芸術史がその方法を交換するならばより豊かな帰結が生じるであろう、と考える。こうした試みは、一方で東アジアにおける「様式発展」を明るみに出すであろうし、他方でヨーロッパにおける「主義の歴史」に再考を促し様式を多元的に捉える可能性を開くであろう。

グラウザーの理論の一端は、彼のエッセー「ヨーロッパに於ける東洋美術研究の課題と方法」が和辻哲郎によつて『思想』（一九二四年六月号）に訳出されることによつて、日本にも影響を与える。グラウザーのこのエッセーの末尾には次のような

言葉があるが、それは和辻にとって自己自身の課題として響いたはずである。

西洋で流通している美学的根本概念……を東洋美術という異種の材料でためて見ることは、まさに一般芸術学の最も重要な、また最も多く利するところのあるべき課題の一つである。この課題は東洋の形式を西洋美術でためられた概念体系の中に無理に押し入れようというのではない。むしろこの体系自身を拡張し、東洋美術の材料の中からこの体系の説明に役立つ概念を導き出し、そうしてそこに得られたより広い根柢のうえに、世界美術史に対して思惟必然的な与件を与え得べき共通の分母を見出そうと云うのである。

和辻自身、おそらくはこのグララーザーの言葉に促されてヴェルフリンの『美術史の基礎概念』（第七版、一九二二年）と対決し、その成果として「東洋美術の『様式』について」（一九二五年執筆、二七年刊）を著す。ここではヴェルフリン流の美術史の基礎概念を相対化しつつ、新たな様式史を打ち立てようとする和辻の意図が明瞭に見て取れる。また、三四年の論文「日本精神」において和辻は、「日本文化の一つの特性は、さまざまな契機が層位的に重なっているということに存する」（全集第四卷二一四頁）、という命題を立証しようとする。

さまざまな芸術形式が「様式を変えることなく」未だに存在する、という事実に着目する和辻は、様式史的観点のみによって日本の芸術を捉える試みが不十分であることを指摘する。グララーザーが日本の芸術のうちに認めた「流派」の特色を、和辻は「重層性」として概念化した、といつてよい。

こうしたグララーザーや和辻の試みが日本の芸術を触媒としつつ一九一〇年代から三〇年代にかけて提起されたことは重要である。というのも、一八九〇年代から一九三〇年代のヨーロッパといえは「主義イイズム」の全盛期であるが、こうした時代にあつてグララーザーと和辻は、当時のグローバル・スタンダードであつた（主義イイズムの歴史）の妥当性に疑問を投げかけたからである。私の見るところ、こうした事態こそグローバル化の第三段階になつて顕在化する特質である。

岡倉、和辻の営みはいずれも日本の学問の近代化の過程において、あるいは西洋の側から見れば、西洋近代の学問が極東までをも巻き込みグローバル化する過程において生じたものである。西洋近代の生み出した美学理論の普遍妥当性への疑義がヨーロッパ人によつて提起され、かつその疑義が東洋人自身によつて反芻され展開されるにいたつたのが二〇世紀なのである。

岡倉から和辻の時代にあつて、西洋の近代美学はグローバル・スタンダードにほかならなかつたため、日本の近代美学はこの外から与えられたグローバル・スタンダードをいつたんは

受け入れることから出発せざるをえなかったが、そもそも「芸術」という概念を持たなかった日本においてこのグローバル・スタンダードはさまざまな軋轢を生む。すなわち、それは一方では日本の伝統芸能の芸術化、すなわち西洋近代化を引き起こすとともに、他方でこのグローバル・スタンダードそれ自体への反省を、さらには西洋の美学の相対化の試みをも生むであろう。私としては、西洋の美学という一つの特殊的事象がなぜ普遍妥当であるかのように思いなされたのかについて、歴史的・批判的に考察を加えることによって、この後者の試みに棹さすことができるのではないかと考えている。そして、そうした考察は非西洋圏における美的諸概念ないし芸術概念への歴史的・批判的考察と別物ではない。

先にリュブケの『美術史』即して述べたように、近代的な芸術史記述は、東洋の芸術を西洋の芸術の前史とみなすことによつて、近代西洋の生み出した芸術概念の普遍妥当性を前提としていたが、東洋における芸術研究は、岡倉の「日本美術史」の構想が示すように、さらには和辻に学問的刺激を与えたグラウザーの問題設定が示すように、東洋の伝統的な芸術の再解釈を必然的に伴いつつ、同時に近代西洋の生み出した芸術概念の普遍妥当性を疑問に付し、美術史記述のあり方それ自体に変更を迫る。このようにして、西洋から発した近代美学のグローバル・スタンダードは一方で非西洋文化圏における伝統の再編ないし再解釈を引き起こすが、同時にこうした非西洋文化

圏における伝統の再編ないし再解釈がこの近代美学のグローバル・スタンダードに反作用を及ぼし、それを相対化しようとする。すなわち、世界のグローバル化とともに、この運動に巻き込まれた非西洋文化圏もまたグローバル・スタンダードの形成の一員となる。これが真にグローバル化した時代における学問のあり方を、あるいはさらに文化交流のあり方を特徴づける。第二段階における文化交流が一方的な *Akkulturation* によつて特徴づけられるとするならば、第三段階におけるそれは双方向的な *Interkulturation* によつて特徴づけられるであろう。*Interkulturelle Philosophie* が必要とするのは、文化間の相互作用に着目し、個々の文化的事象を複数の文化の共働として捉える視点である。

グローバル・スタンダードとは、けつして確乎とした一義的体系ではなく、こうしたさまざまな（相互に葛藤しあう）理論体系が織りなす運動体とみなされるべきであろう。重要なのは、われわれはこの運動を外部から観察するのではなく、あるいは単に受動的にその運動に従うのでもなく、この運動体にそれぞれの仕方で（その力がいかに小さくとも）積極的に関与している、ということである。すなわち、先のヘルトリヒ氏の言葉*を用いるならば、アジアに住むわれわれもまた「料理人」となったのである。

*筆者は本稿のもととなる講演をヘルトリヒ氏の講演に続いて行ったため、主題の連関からあえてヘルトリヒ氏の主張に言及した。氏の講演は現在、エルンスト・ヘルトリヒ著伊藤綾

訳「大勢の料理人で粥を炊く——ヨーロッパ音楽史における相互関係」(明治学院大学『藝術学研究』第十九号、二〇〇九年七月、七九〜九一頁)として訳出されている。