

ジェンダーの視点にたつ美術史をめぐる「男性」の言説について

稲賀繁美氏の『今、日本の美術史学をふりかえる』を聞いて、¹⁾を読んで

若桑 みどり わかさわ みどり/美術史家

私は「美術と美術館のあいだを考える会」の最初からの一般会員である(何もしないかんで賛同している)。表記の本誌25号(1月20日発行)に多くのページを割いて掲載された稲賀繁美氏の東文研主催のシンポジウム批評は、同シンポジウムに出席できなかった私(まじめな大学教授には出席不可能な日程!)にも事の次第がおおよそのみこめるような精密なりポートであった。とはいえ、すべての発表に対して氏は、当然ながら、短いが鋭い批評を加えているので、その批判が正確を得ているかどうかについて知るために、いっそうその原発表を聞きたいという欲望を喚起された。ぜひ、上梓していただきたいものである。そうでないと、実際には出席せず、本誌だけを読んだ者は、稲賀氏の眼でこのシンポジウムを見ってしまうことになりかねない。まさしくペンが強しである。

さて今回ペンをとったのは、同文で氏が言及しておられる千野香織氏の発表、というよりは、その研究方法の前提をめぐる批判について私見を述べるためである。稲賀氏は、すべての発表者に対して、その趣旨を客観的かつ的確に伝え、その上で評価と批判を礼を失せぬやりかたで配分しているのだが、この箇所だけは、

きわめて例外的に、発表者のレジュメ(例 磯野 謙)を長く引用し、およそ1ページ半を使ってこれに反論しているのである。論争というものは、まさにもっとも学問的な戦場であるから、器用な紹介者としてではなく、真っ向からの批判者として正面きって論陣を張った筆者には敬意を表さなければならぬ。だが、何度読み返してみても、その論旨が、私には理論的にそれほど明晰ではないし、説得的でもないように思われた。その理由として、もしかしたら、基本的には氏はジェンダーの視点とはなにかということも、また、すでにおびたしい教で出版されている日欧米のジェンダー美術史の研究成果をも、そして、その基盤となったポスト・モダンの知的再編(脱構築)のことも(まさか!)ほとんどご存知ないのではないかとこのころに思われたのである。

だが、もしそうではなく、すべてを知りつくした上での千野氏ならびにジェンダー美術史への酷評であるとするならば、これは黙っているわけにはいかない。明治国家が成立し、その枠組みのなかで成熟してきた日本の美術史学の方法論に、いまなにか、まったく革新的な視点を提供するものがあるとすれば、そのなかのきわめて重要なポイントは、全世界で巻

日本の美術史言説におけるジェンダー研究の重要性

千野 香織 (ちの かおり/学習院大学)

今回の私の話、現在の日本の美術史研究の状況が息苦しいと感じている人々へ向けての、ひとつのメッセージです。私たちが関わっている美術史学という学問は、近代になってから作られた一つの言説です。したがって日本の美術史学には、それを作ってきた時代の思想や価値観が、抜き差しならないかたちで絡みついています。もし、私たちがそれに気づかないまま従来の美術史学を続けるなら、私たちは、過去の思想や価値観を、自分にも、他人にも、無意識のうちに押しつけていることになるのです。

いま、私たちが自らの時代の学問を行おうとするなら、階級または身分、人種または民族、そして何よりジェンダーの問題に、無関心であることはできません。これらは相互に関連し合っているものですが、私は今回、ジェンダーの問題を中心に上げることになりました。その理由は、美術史学に限らず日本の学問全般の中で、ジェンダーの問題がほとんど無視されており、その重要性がまったく認識されていないと思われたからです。

では、ジェンダーの問題を考慮に入れると、美術史学の何がどう変わるのでしょうか。答えは、すべてが変わる、ということです。ジェンダーの問題に気づけば、これまでの美術史学が扱ってきた対象やテーマはみな、一部の異性愛男性の価値観によっ

て選ばれたものに過ぎなかったということがわかります。そして、それを「普遍的な」「主流の」美術史だと信じてきた私たちの信仰も、根本的に間違っていたことがわかります。それがわかるだけでも、私たちが感じている息苦しさの半分は、解消されるのではないのでしょうか。なぜなら、私たちの領域でも、従来とは違う、もうひとつの、新しい美術史学を作っていくことが可能なのだと思えるようになるからです。ジェンダーの視点からの検討は、これまでの美術史ヒエラルキーに何かを付け加えようとするものではありません。そうではなく、そのヒエラルキーそのものを無効化し、新たな学問の可能性を切り開いていこうとするものなのです。

今回の発表では、具体的な例をひとつ挙げることにします。取り上げる作品は、南禅寺大方丈壇場間の障壁画です。これまで、いつ、どこで、誰のために描かれた作品であるか、まったく不明だったのですが、近年の建築史研究の進展によって、その詳細が初めて明らかにされたというものです。この作品を、ジェンダーの問題を含めて分析し、日本美術史の分野でも、新しい美術史学の実験が可能なのだということを示したいと思います。

¹⁾『公共文化財の保存に関する国際シンポジウム』/今、日本の美術史学をふりかえる(東京国立文化財研究所、1997)より

き起こっているジェンダー史学の視点にほかならないのである。したがって、つとにこの視点を問題視して、千野氏に発表を依頼した主催者の意図をいやすためにも、全世界的学問状況から日本の研究者がこれ以上立ち後れないためにも(それは賛成すると反対するとかいう前に知っておくべき常識だと思うので)、あえて千野氏が提起した問題を突き彫りに

するとともに、補強的にその意義を強調しておく必要があるのだ。

冒頭で稲賀氏は千野氏のことはを紹介する。千野氏は、「現在の日本美術史研究の状況が息苦しいと感じている」。稲賀氏は、自分もその「息苦しさ」を感じているが、それはジェンダーの視点の欠如に由来するとは論理的に考えられない、と反論する。その理由の一つ、それは、

ジェンダーの視点が必要な誤解を打破するという「信仰」こそ、「一部」の「価値観」を「普遍的」にしようとするものであるから、それはたぶん、氏にとって別の「息苦しさ」をつくることになりかねない、ということだろう。これはけっこう正直な感想ではないだろうか。『L R』7号（編集発行者＝山本育夫）で毎日新聞学芸部の三田晴夫氏が、このところのジェンダー美術展を欧米の借り物であると批判し、男性の視線から見られたヌードを批判するジェンダーの言説が唯一の正義になってアート・シーンを抑圧するのは御免だという批判を掲載したばかりだ*2。かなりの男性の共感をよんでいるにちがいないこの恐怖にも似たリアクションは、まず第一に相手の意図の誤解から発し、第二に根深い反感から発している。この反感は、自分とは異なったものや新しいものに対して人が抱くものであるが、それが自分の現在の立場を侵食する可能性がある場合には敵対意識となつて現れる。家父長的な文化のなかで育ってきた日本の男性の多くは、女性が従属的な立場から脱して、自分たちの固有の文化や固有の価値観を主張するという「造反」にたえがたい反感や敵意を抱く。そしてそれがやがては支配的になるのではないかとという恐怖感をもつ。この場合、非常に有効なのは異なった立場を理解しようということである。まず、そのために最大の努力をすべきではないだろうか。特に稲賀氏の場合には、理解に至ることは決して困難なことではないように思う。（そうでない場合もあるのだが）

そこでまず指摘したいのは、千野氏が、前掲の引用文のすぐあとで、「（このことはいまある）ヒエラルキーを無効化し、新たな学問の可能性を切り開く」ことだ

と述べている、ということである。つまり、ジェンダーを唯一絶対の価値観として権威にしようとはもともとまったく言っていない、どころか、真意は、いま唯一絶対だと思われている価値観を崩したい、その崩しのためにこれが有効ですよ、と言っているのだ。氏は、ジェンダーが「唯一」の有効な手段だとも言うてはいない。「人種」もそうでありうるし、おおよそ、当該社会の上層施主とおかかえ大家と、体制支持の批評家・学者（性で言えば基本的に圧倒的に男性同国人）によってつくられている文化システム（生産・消費）から排除され、周縁化されてきた、とされているすべての他者の視点が、「脱構築」として有効だ、ということなのである。

最近グリゼルダ・ポロックの『視線と差異』（原題：Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art）*3が翻訳された。この本は、表題からして示物的である。ジェンダー美術史の代表的な研究者の一人である著者は、ここで人類がかつて創造してきたイメージが、誰によって、誰のために生産され、それが誰によって、どのように消費されたかというジェンダー美術史のイメージ分析の方法を具体的に示している。それと同時に、過去の人類の歴史においては、イメージの生産者も消費者も圧倒的に支配階級の男性であり、それが女性のイメージを描いている場合には、それは男性支配階級の視線によって見られた女性像であったのだということ、当然ながらあきらかにしている。しかし、その「視線」というものは、ある個人の物理的視覚ではなく、それらのイメージが生産された社会の支配的な女性観に照らして見られた女性の見方のことである。支配的な女性観とは、たとえば、キリス

ト教中世・近世で言えば、家父長制社会構造の基礎をなす男系家督相続を確保する嫡出の男子を生むために、女性に課せられた美德である処女性と貞節を備えた理想の女性であったり、その道から男性を逸らさせた罪と破滅に誘惑する悪の化身であったりするだろう。

だが、それはたまたたの一度も、女性自身のお自己認識にもとづく女性像ではなく、女性自身の描いた自分の現実でもなかった。周知のように、女性画家は非常に稀だったからであり、また、彼女が支配的な男性文化のなかに置かれていたからである。さらには、それらのイメージの評価・記述もまた女性によるものではなかった。女性美術史家は20世紀末まで皆無に近い状態であるか、あるいは、彼女が支配的な言説に支配されていたからである。したがって、イメージの創造と記述の双方において、1970年代まで、女性の声はほとんど無であったのだ。このことのほうが、真におどろくべきことではないだろうか。実際には、すべてのイメージは、他者によって見られた場合には、当事者とは異なった見方がされる可能性があるものであり、異なった評価・記述がなされるのである。表題の「視線と差異」、そして原著の副題の「複数の美術史 Histories of Art」はそのことを意味している。それは美術史における唯一絶対の規範的価値は存在しないこと、いくつもの価値観が存在しうることを主張している。決して男性的視点による言説によって占有されてきた美術史にかかわって、女性的視点にたった言説の専制を宣言しているのではない。「あなたがた（男性）にとってそう見えたものが、わたしたち（女性）にはこう見える」ということを言っているのである。いうなれば、唯一の専制的価値

観に息苦しさを感じた千野氏が、彼女を解放した「もうひとつの価値観」を提出したということである。第二のものを提出したということは、実は専制的な唯一の価値観それ自身が無効だ、とはっきり言っていることである。それはあなたがた男性にとって危険なことである。たしかに、いまのうちに叩いておかなければならない。その恐怖は、氏の文章の後半に良くあらわれている。

さらに稲賀氏の文章を追っていこう。私がどうしても理解できなかった箇所は、稲賀氏もまた日本美術史学の状況に息苦しさを覚えるということだが、千野氏のいうようにジェンダー視点の欠如がその理由だとは考えられないと断言している箇所である。すでに述べたように、千野氏の息苦しさは、唯一の価値観の支配する日本美術史の状況に対して、千野氏が感じたものである。それを稲賀氏が理解できないということは、稲賀氏が感じている息苦しさが、千野氏のそれとは違うということしか意味していない。したがって、千野氏の息苦しさが「論理的に」間違っているなどということそれ自身が論理的におかしい。あなたと彼女、あなたとわたしは「違う」のだ。あるものを見る見方は一つではない。だいたい、ただ一つの視点ですっかり見えてくるような単純な文化現象などあるわけではない。成人男子と子供、老人、女性はことなつたものを見方をする。ジェンダー、年齢、社会階層、人種、セクシュアリティによってものを見方も違う。権威の側にあるものと、周縁にあるものも見方も違う。千野氏は「これまでの美術史学が扱ってきた対象やテーマはみな、一部の異性愛男性の価値観によって選ばれたものに過ぎなかった」と述べて、この「差異性

の認識」を強調している。千野氏はさらに、一部男性の眼で見られ記述された言説を「普遍的」「主流」として信仰してきたことを反省し、間違っていたと告白している。このことは補って説明すれば、(別の性の、別の階層の、別のセクシュアリティーの見方)もありうるのだということの意味をしているのである。さらにいえば、彼女は女性としての彼女自身の見方をもって研究することにしたのだということである。

ところがこの文章に対して、稲賀氏はふしぎな反応をしている。氏は「『美術史学』がかかる『異性愛男性』の『価値観』に無批判に迎合してきたとすれば、それは男性支配が、(等とはとにかく)『主流な』公的秩序を司ってきた証拠にすぎず、『それを『間違え』と談ずるのは、歴史認識としてはかえって『間違え』ともなろう」と述べている。こういう文章をただしく理解するには気をしっかり持つことが肝心だ。「美術史学が異性愛男性の価値観に無批判に迎合」。ここがおかしい。千野氏は「異性愛男性の価値観によって選ばれた」と言ったのであって、「美術史学」という主体が、なんらかの価値観に迎合したということは言っていない。千野氏は、「美術史学の担い手、つまり美術史家・評論家・文化官僚」が異性愛の男性であり、彼らが彼らの価値観で選んだ」ということを言っているのである。このように細かいことを言うと、まるで言葉尻を捉えているようだが、決してそうではない。このような表現のなかに、両者の基本的な認識の差異が示されているのである。つまり、稲賀氏は大文字の「美術史学」という主語を用いているが、その概念こそ、われわれには存在しないものなのである。非人称の、

非階層的な、非性的な、非人種的な、いわば超人的な、いかなる美術史学も存在しない。そこには、ある時代、ある社会のなかのある階層に属する、あるイデオロギーをもった、一定のセクシュアリティーをもった「美術史家」たちとその集団、その権威、組織があるだけだ。たぶん、私がひどい疲労を覚えたのは、こういう細かなことについて反論しなければならぬということによって。

だが、あえて続けよう。氏は、先にも引いたように、このように美術史学が異性愛男性の価値観に無批判に迎合してきたのは、「男性支配が、……『主流な』公的秩序を司ってきた」証拠にすぎない、としている。これは正しい歴史認識だ。つまり、男性が自分の価値観で美術史のテーマを選んできたのは、公的秩序が男性によって支配されてきたことの証拠だ(あるいは結果だ)、ということである。それは正しい。まったくそうである。問題はその後、「(男性主流の公的秩序を)『間違え』と談ずるのは、歴史認識としてはかえって『間違え』」という箇所である。ひとつずつ訂正していこう。まず第一に、千野氏はそれ(男性が公的秩序を司ってきたこと)を間違えだとは言っていないのである。良く読んでいただきたい。千野氏は、「(一部男性の言説を普遍的だと思ってきたのは間違えだった)」と言っているのである。彼女は男性支配という歴史的事実を間違えだったと言っているのではなく、それを基盤として産み出された男性の一方的な(言説を信じた自己)を間違えだったと言っているのである。この取り違えはまったく奇妙だ。おそらく、稲賀氏は、さきほどから書いているような複数の視線の問題も、多様な「言説」の差異の問題も真剣には考慮されたこ

とがないのであろう。あるいはまた、ジェンダー史観とは過去の男性支配を否定し、誤謬として告発する政治的イデオロギーだと確信して深読みをしてしまったのであろう。ジェンダー史観とは、過去の歴史のなかに、男性支配の歴史とともに、女性支配の歴史をも発見する客観的な科学であり、総体として男女の権力関係を歴史学的・社会的、文化的に再構築する歴史観であって、「善悪」「正誤」を問題とするものではない。どうやら誤解はこのあたりに集中しているようだ。

千野氏の立場をもう少し理解しておこう。氏は既存の日本美術史学が様式論に偏ったことを強く批判している。様式論もまた西欧の産物だが、それによって画面のなかのスタイリッシュな構成しかわからないし、せいぜい同一画派か類似画派の影響関係(画面上の)が判別できるだけだ。イコノグラフィによっては、同一または派生文明の伝承的図像の名前付けができれば上々である。イコノロジーにしても、東文研の精鋭たちがすでに察知しているように、施主→作者→消費者とそれを取り巻く歴史的、文化的円環内で示唆されてきた「意味」が再構成されたらまずまずだろう。アナル派社会史とニュー・ヒストリーは文化の生産と消費の社会現象を総合的に研究しようとし、そこではじめて女、異人種、民衆という周縁の存在が文化の射程に入ってきた。だが、これはすでに70年代から行われてきた女性というジェンダーの視点から人類の「自己認識」を捉え直すという壮大な試み(先史考古学から人類学、科学・医学・精神医学・心理学にいたるまでもの広範な領域を含む)とその成果を歴史学に持ち込むことによって飛躍的に深みとひろがりが増した。こうしたマルチ

領域学の進展するアメリカにわたって衝撃を受けた千野氏が雄辯な語り口で既製の男性本位的・様式論的日本美術史を批判し、そのオルタナティブを提案することになった。それが大体の状況である。

ここで筆者自身の状況を説明しておく。私の主たる専門である西洋美術史の領域では、研究者は欧米における学問の成果にはかなり繊敏に反応するのが常である。近年では特に権威ある美術史の学術誌にもジェンダー視点にたつ論考が頻出し、かつ堆積しているので、それを無視することは(個人的な選択は別として)ほとんどできない。また日本の西洋美術史家、とくに女性がこの領域に成果をあげつつあることもあって、すべてはまさに端緒についたというべきであろう。逆に、西洋美術史学では、最近、欧米におけるジェンダーには必然性があるが、日本では必然性はなく、日本のジェンダー美術史は欧米の借り物にすぎない、という新手法の攻撃が出てきた(先に述べた三田晴夫氏の論旨である)。これに比べて、日本美術史の世界は、日本人男性の聖域であり、その権威も強大である。権威と伝統が強固であり、それが大部分男性によって占められているとなれば、その脱構築作業には想像を絶した抵抗があるであろう。しかし、そのようにして狭隘な堡壘を守ることにどのような意味があるのだろうか? いま世界で起こっていることがらで、欧米にあって日本にない、日本にかかわりはないということなど基本的に存在しない。性差の矛盾は、言説によって残存するもののみをとっても、すでに明治国家成立の当時から日本女性によって、あるいは一部の男性によって鋭く認識され、政治運動としても、文化運動としても提示されていたものなのだ。

大日本帝国憲法制定の際に起こった男性血統による天皇の継承への論争、男性中心の家族制度制定の際におこった数年にわたる民法典論争、女性の選挙権をめぐる半世紀におよぶ闘争など、日本の「近代化」の不可欠の要素としてジェンダー思想の長い系譜がある。また、長い間女性史研究者によって着実にすすめられてきた日本の女性の歴史・文化が、日本美術史の研究の上で不可欠な資料となり、その解釈を深め、深層を解明するものになることはもはや火を見るよりもあきらかなことである。ジェンダー的視点を無視して、これからの日本近代研究の深化などありえない。これはジェンダーを敵視する学者には相当の脅威だろう。

人類の半分は女性である。文化の生産と消費において、彼女らはつねにかかわってきたし、これからもそうだ。そのことは、千野氏が当日発表し、『美術とジェンダー』*4に収録されている「天皇の母のための絵画——南禅寺大方丈の障壁画をめぐる」と題する研究に非常に明晰に示されている。稲賀氏はこの論文を、千野氏の方法論とともに、その具体的成果として論評すべきではなかったか。千野氏をはじめ、美術史家の真価はその論文にあるのだ。偏見なくその論文を読めば、ここにはかつての様式論的視点によってはあきらかにされなかった作品をめぐる社会的関係があきらかにされ、ある作品がいかなる階層によって、いかなる場で、いかなる意図で、誰に向かって生産されたか、という作品をめぐる立

体的な「生産と消費のシステム」が再構成されていること、同時にこの方法論によって文化のつくり手としての女性がはじめて視覚化されたということ、そのことが画面の主題や様式に決定的に作用したということ、しかも、文化の生産にタッチできた女性は最高位の為政者の「母」であったということ（これらはすべて男女双方を含む人間の文化的・社会的活動を再構成する上で本質的に重要なことだ）がわかってくるのではないか。

1990年代の世界の美術史学として当然の水準にある（もちろん高い水準だが）この千野氏の論文、そしてその成果を可能にしたその方法論に対する、ある種の男性からのパッシングは、逆に日本の男性諸氏のジェンダーを含む新しい歴史観とその方法論への無知と誤解、もしくは、国際的な水準における新しい歴史学の動向への認識の遅れを証明するだけである。男性諸氏が家父長制的社会と文化のなかで無意識的、意識的に培ってきた男性専制政治へのやみがたい権利意識、抑えがたい女性嫌悪（ミソジニー）、主権を周縁の他者に脅かされるかもしれないという被害妄想、感覚にまでしみこんだ男性中心思想などにもとづくパッシングがあるとすれば、それははなはだ学問的なことではないのであるから、われわれはたがいにあくまでも美術史学のレヴェルにおいて、たがいの立場を理解すべく討論すべきではないか。

その意味で、本誌のような自由な言論の場が与えられたことに心から感謝したい。

【編集部注】

1. 本誌25号の稲賀稿の表題は「今、日本美術史学をふりかえる」となっているが、「今、日本の美術史学をふりかえる」が正しい（編集部での校正ミスで「の」が脱落）。26号で訂正を記した。
2. 三田晴夫<状況考>6「美術と正義をめぐる」、『LR』7号（1998年5月）、書肆・博物誌。同氏のジェンダー展批判（同誌3号）に対し、その展覧会のひとつ、「揺れる女/揺らくイメージ」展をキュレイトした栃木県立美術館主任学芸員・小勝瀧子氏が反論（同誌6号）、本誌はそれに答えたもの。なお、本誌の筆者・若桑みどり氏は、三田氏に対しても同誌に反論を執筆する。
3. グリセリダ・ポロック、萩原弘子訳「視線と差異——フェミニズムで読む美術史」、新水社、1998
4. 鈴木杜幾子・千野香織・馬淵明子編『美術とジェンダー』、ブリュッケ、1997