

論文の内容と、評者自身の問題関心には驚くほど共通する項目が多い。ヨルダン在住のガザ難民や、イラク難民もそのひとつである。故郷を追われてホスト国の客人となった難民というマイノリティのなかで、法的に更にマイナーな立場の人々へ関心を寄せていくという視座がそこには存在する。移民・難民は常に、将来的な帰還と、現在の権利保護という二元性の上に立たされている。それらをゼロサムの捉えるのではなく、また彼らを援助の単なる客体とみなすのではなく、より柔軟な解釈と実践により必要性を満たしていくことが望まれるだろう。

参考文献

- 錦田愛子 2010 『ディアスポラのパレスチナ人——故郷^{ワタン}とナショナル・アイデンティティ』 有信堂。
- Arzt, Donna. 1997. *Refugees into Citizens: Palestinians and the End of the Arab-Israeli Conflict*. New York: A Council on Foreign Relations Book.
- Brand, Laurie. 1988. *Palestinians in the Arab World: Institution Building and the Search for a State*. New York: Columbia University Press.
- Coleman, James S. 1990. *Foundations of Social Theory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hanafi, Sari, and Olivier Saint-Martin. 1996. “Border Stories: Palestinians in Northern Sinai,” in Sari Hanafi, Olivier Saint-Martin and Abdel Qader Yassin (eds.), *The Palestinians in Egypt and Northern Sinai*, Ramallah: Palestinian Diaspora and Refugee Center-Shaml, pp. 1–18.
- Schulz, Helena Lindholm. 2003. *The Palestinian Diaspora: Formation of Identities and Politics of Homeland*, London: Routledge.

(錦田 愛子 東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所)

Kenneth M. George. 2010. *Picturing Islam: Arts and Ethics in a Muslim Lifeworld*. hichester: Wiley-Blackwell, 164 pp.

本書はインドネシアの画家、アブドゥル・ジャリル・ピロウス (Abdul Djalil Pirous, 1933–) の語り (narrative) と作品に注目し、国内外の美術界、美術市場、インドネシア社会、ムスリムコミュニティといったさまざまな文化のせめぎあいの中で、彼の「生活世界」が形成されていく過程を描いたものである。

著者ケネス・ジョージ (ウィスコンシン大学マディソン校人類学教授) は、インドネシアのムスリムコミュニティに対する研究を行ってきた人物である。彼の1作目の著書は、スラウェシ島南部における首狩りの儀式的文化ポリティックスに関するものであった [George 1996]。

本書は著者の2作目の著書であり、1994年から2002年までの調査をもとに編まれたものである。本書は当初、ピロウスとの交流を通じインドネシアの近現代美術に関心を持った著者が、美術作品と宗教の関係を明らかにすることを目指して構想された。著者はまた、本書を授業の素材として用いようと考え、「生活世界」を民族誌的に詳細に考察し、大きな絵 (big picture) を見つけたこと、人類学、美術史学、美術と宗教をめぐる文化ポリティックスに関心を持つ研究者が議論の糸口を見つけること [George 2010: 9] を執筆の目的とするようになった。したがって本書は、インドネシアのムスリムの生活、インドネシアの近現代美術に関心を持つ者だけでなく、人類学と美術史学全般に関心を持つ者にとって有益な書であるといえる。

1. 研究史の概要

本稿ではまず、イスラーム圏の近現代美術研究の課題を示し、つづいて本書の特徴を述べる。イスラーム圏の近現代美術は、19世紀半ば以降、各地において西洋美術の技法を採り入れることによって発展してきたものである。そして1950年代頃には、西洋美術の技法を用いつつ、地域の文化モチーフを採り入れた作品が生まれはじめた[Ali 1997]。その中でも注目を集めているのが、1960年代から1980年代に最盛期を迎えたアラビア文字を採り入れた作品であり、本書において画家ピロウスが制作している作品でもある。これらの作品は、美術史研究の分野ではカリグラフィー派(al-Madrasa al-Khatṭīya fī al-Fann)と呼ばれ、起源や定義が論じられ、作品の分類が行われてきた。さらに1990年以降は、作品を制作する画家の動機を明らかにしようとする研究が盛んに行われてきた。しかし、カリグラフィー派の作品は、イスラーム圏の各地で同時発生的に制作が行われ始めたものであり、特定の主張に根差した運動ではないため、研究対象としては扱いづらいものでもある。作品の分類を行ったアリは、これらの作品を包括的に、「イスラーム美術」(Islamic Art)の伝統を受け継ぐものではないかと推測した[Ali 1997: 185-187]。アリによれば「イスラーム美術」は、クルアーンを最高の美術作品と考え、その表現を目指すものである。そしてカリグラフィー派は、アラビア文字を通してクルアーンの表現に近づこうとするものである。アリは、ムスリムのカリグラフィー派と同様の作品を制作する非ムスリムの画家との違いは、画家の意図と無意識の中に組み込まれたイスラームの伝統にあると述べる[Ali 1997: 187]。また、イラクを中心にアラブ諸国のカリグラフィー派研究を行うシャブートは、アラブ諸国のカリグラフィー派の作品は、画家のアラブ・アイデンティティの表現ではないかと推測する[Shabout 2007: xv]。しかし、これらの研究から明らかとなっているように、美術史学の手法のみを用いて、画家のアイデンティティと作品の関係に迫ることは、非常に難しい課題であった。カリグラフィー派をはじめとした近現代美術の作品を問題にする際には、画家の宗教的、地域的アイデンティティと作品の関係を考察できるような新しい手法の提案が不可欠である、と考えられはじめたのである。

また同時に、一度西洋美術の技法を受容している作品を、「イスラーム美術」という枠組の中で論じることには疑義が提出されはじめた。もともとは西洋美術史学の用語である「イスラーム美術」という語の定義を再考することが、イスラーム圏の近現代美術研究の2つめの課題であると考えられ始めたのである。

2. 美術史学、人類学の課題と本書の分析枠組

2.1 美術史学と人類学の課題

本書の特徴的な点は、著者が提示した新しい分析枠組にある。まず、新たな分析枠組の発想の契機となった、1980年代以降の美術史学と人類学の変遷を振り返る。2つの学はその成立以来、美術史学が「美術」を対象とするのに対し、人類学が未開の「美術らしきもの」を対象とすることにより、分業体制をとってきた。しかし、1980年代以降の社会の変化に伴い、本質主義や文化相対主義の立場から、従来の分業体制に疑問が唱えられはじめた。1990年代に入ると、構築主義の立場から、「文化」「美術」という概念に対して批判が行われるようになった。その批判は、「人類学者がフィールド調査を行うような非西洋の「美術らしきもの」はすべて「文化」で、西洋の美術作品のみが「美術」なのだろうか。「美術」という概念自体、システムとして構築されたものではないだろうか」というものであった。そして、これまで非西洋の「美術らしきもの」を対象としていた人類学の分野では、西洋の美術界(art world)をとりまく文化ポリティックスを扱う、マーカスとマイヤーズの研

究 [Marcus and Myers 1995] が登場した。一方、西洋の「美術」のみを対象としていた美術史学の分野でも、新しい試みが見られ始めた。まず、これまでの美術史学を批判し、美術作品を新しい視点から捉えなおそうとする、バクサンドール [Baxandall 1985] やアルパースによるニュー・アート・ヒストリーの研究、つづいて、非西洋の作品を対象に民族誌を書こうとするテイラーによる研究 [Taylor 2004] が登場した。このように、1990 年代以降の美術史学と人類学の歴史は、互いの手法をとりいれつつ、新しい分析枠組を模索する過程でもあった。しかし、これらの新しい研究は、作品や画家の背後にある権力関係を対象としたものが多く、画家の制作意図や内的感情を問題にしたものは稀少であった。

2.2 本書の分析枠組

著者もまた、人類学と美術史学の両方の手法を用いつつ、新しい分析枠組を提示しようと試みる者のひとりである。本書の狙いのひとつは、美術作品と宗教の関係を論じることである。著者は個人の宗教の問題、主観性の問題を、倫理 (ethics) の問題であると考え、倫理について論じるためには、個人の「生活世界」、つまり外側の世界との接触により形成されていく日常の生活の場であり、観照、内省の働く場 [George 2010: 5] の形成の領域にまでおりていかなければならない。著者はこのために、自身によって「民族誌的美術史」(ethnographic art history) [George 2010: 144] と名付けられた分析枠組を提唱する。「民族誌的美術史」とは、画家の語りと作品を通じて書かれた民族誌を、「現在形で美術史と向き合う」[Belting 2003: 192] ために用いる試みである。著者によれば、画家の語りとその作品は、諸力のせめぎあいの中であらわれる間主観性 (subjective-in-between) の領域であり、生活世界の形成過程を考察するのに最もふさわしいものである。著者はこの分析枠組を通じ、人類学の分野が対象としてきた2つの極、個々人の体験 (ミクロの視点) と権力の学 (マクロの視点) の間に身をおき、2つの間にあるものを明らかにしようとする。また同時に、美術史学の分野においてこれまで語ることが困難であるとされてきた、画家のアイデンティティと作品の関係を描き出そうと試みるのである。

3 本書の構成と内容

3.1. 構成と第5章までの内容

本書の構成は以下の通りである。

序

導入部 イスラームを描くこと

第1章 ムスリム市民、ムスリム画家になること

第2章 啓示と衝動

第3章 2枚つづりの絵——美術をイスラーム的にすること、イスラーム美術をインドネシア的にすること

第4章 社会の中での精神のノート (spiritual notes)

第5章 苦悩、裏切り、不安、そして信仰

結論 回想

後書き 枠組を選ぶこと

また、これらの本文に加え、ピロウスの25点の作品のカラー図版が付されており、読者の理解を助けるものとなっている。

ここで、本書の内容を振り返ることとする。まず、序章である。本書は、「私の作品は宣教活動

の一環ではない。私は宗教キャンペーンを行っているのではない。私は美術作品を制作しているだけだ。おわかりのように、これらの絵画はすべて、私の精神のノートである」[George 2010: 1] というピロウスの言葉で幕を開ける。この言葉は、ピロウスがしばしば「イスラーム的な美術」を制作する動機を尋ねられるのに辟易して発した言葉である。著者はこれまで批評家や知識人が、「イスラームとは何か」「イスラーム的な美術とは何か」といった問いのみに関心を持ち、個人の生きる「生活世界」に関心を向けずにきたことを指摘する。そして、本書ではこのような過ちを避けるために、1人の画家に焦点をあて、共に生活し、日常の営みを考察すると述べる。

第1章から第5章までは、ピロウスの人生がテーマごとに述べられた章であり、それぞれのテーマに対するピロウスの語りと著者の解釈が述べられ、テーマに沿った作品が提示される。まず、第1章である。第1章では、ピロウスの出生から、ピロウスが画家として出発するまでの様子が述べられる。ピロウスは1933年、インドネシアのアチュに生まれた。彼は16歳の時にインドネシア学生軍に加わり、独学で美術技法を習得し、ナショナリズムのプロパガンダを行うためのポスターなどを制作していた。そして1952年、インドネシアを代表する画家スジョノ(S. Sudjojono, 1914–1986)らが出品している展覧会を訪れる。ピロウスはその展覧会に刺激を受け、本格的に美術を学ぶためバンドゥンの美術学校に入学した。バンドゥンの美術学校は、インドネシアの美術学校の中でも、特に西洋美術の技法の受容を促進するものとして知られていた。美術学校において当時アメリカで盛んであった抽象表現主義の技法を学んだピロウスは、国内でその名を高め、ニューヨークで美術の勉強をするための助成を得ることとなった。

続く第2章では、1969年にアメリカに渡ったピロウスがひとつの疑問に突き当たり、それを解決するために葛藤する様子が描かれる。それは、「自分は何者か」という疑問である。この時期のことを、ピロウスは次のように振り返っている。「アメリカに渡った当初、私は自分に対しこのような感覚を持っていた。これで自分も国際的な作家となったのだという感覚である。(中略)私は近代美術の画家になろうとした。そして抽象表現主義を好み、クレーの絵画を好んだ。(中略)しかし、ニューヨークに行き5番街を歩いていたとき、突然声が聞こえた。『ピロウス、おまえは誰だ。確かにおまえは近代美術の画家となった。しかし、おまえはインドネシアの近代美術の画家となれたのか?』」[George 2010: 43]。ピロウスはその問いを反芻した。「コスモポリタンになろうとするためには、まずインドネシアの画家にならなければならない。インドネシア人であることを示さなければならない」。

しかし、どのようにすればインドネシアの画家になれるのだろうか。そのような問いを抱きながらメトロポリタン博物館を訪れたピロウスは、そこに展示されていたイスラームの細密画やアラビア書道の作品に心を奪われる。ピロウスは、「これが最も近いものだ」[George 2010: 43]という衝撃を受け、帰国後すぐにクルアーンの句を用いた版画の制作に取りかかった。アラビア語を母語としないピロウスにとって、綴りを間違わずに文字を掘ることは困難なことであり、専門家の指導を受けながら、一語一句丁寧に制作を行う必要があった。そして1970年、ピロウスにとって初めてのアラビア文字を用いた作品、クルアーンのイフラス章の句を掘った作品が完成した。

ピロウスはこの時期の作品を「抽象的」(abstract)なものであると述べる[George 2010: 49]。ピロウスにとってこのような作品は、自分の感情を抽象的なものを通じて表現するという意味では、美術学校で習得した抽象表現主義の作品と同じ位置付けにあった。ピロウスの作品は、美術にクルアーンの句を持ち込むことや、僅かな綴りの間違いなどを指摘するウラマーの反対を受けながらも、徐々に政府関係者や大使によって受け容れられ、贈り物として購入されることも増えていった。

続く第3章では、ピロウスの作品がイスラーム的なもの、インドネシア的なものとなっていく過程が述べられる。著者はまず、作品がイスラーム的なものになっていく過程を考察する。ピロウスの作風の新たな展開点は1975年前後である。クルアーンの句を用いた作品の展覧会を通じて、観客にしばしば「この作品は何を表現しているのか?」と尋ねられたピロウスは、「クルアーンの句を通して自分の感情の発露」である当時の作品が、人々に何を伝えられるのかと悩みはじめる。これまで彼の作品制作の目的は、クルアーンの句を用いた作品を目にした人々がイスラームの教えに触れ、歓びを感じることであった〔George 2010: 60〕。彼はクルアーンの句によって人々が歓びを感じる理由について、「アッラーとの間の垂直の関係、人々との間の水平の関係、人と住まう環境の間の斜方向の関係をあらわすものであるからである。それは、人間への愛、自然への配慮を導くものである」と考えていた。そして、どうすればそのような歓びを感じてもらい、「人の役に立つ良い人間」〔George 2010: 61〕になれるのだろうかと考えたピロウスは、自分の感情を抑え(sacrificing myself)、クルアーンの哲学的な概念を、人々を歓ばせる形で表現することを試みはじめた。ピロウスはこの試みを、「美的な歓びと倫理的な歓びがひとつになったものである」〔George 2010: 61〕と表現している。

続いて、作品がインドネシア的なものとなっていく過程である。ピロウスはインドネシア国内を巡回する自身の作品の展覧会を通して、国内で失われつつある文化に目を向け、自国の文化が減びゆくことを警告しようと考えようになった。そして、インドネシアやアチェ独特の色使いやモチーフを取り入れることにより、作品はインドネシア的なものとなったのである。

なお、ピロウスはイスラーム美術について次のように述べている。「イスラーム美術は国際的なものである。同時に、多種多様なものである」〔George 2010: 74〕。ピロウスによれば、西洋美術の技法にクルアーンの句を取り込むことで、彼の作品は国際的な、普遍的な価値を獲得した。しかし、多種多様なあらわれをみせることがイスラーム美術の特徴でもある。したがって、インドネシアの文化的モチーフを取り入れることにより、作品ははじめてインドネシア的なイスラーム美術として完成をむかえるのである。

本書は以上のように、ピロウスが画家として成長していく様子をあますところなく確認してから、最終章へと向かっていく。第4章においては、美術市場に自分の作品、「精神のノート」が出回ることを危惧するピロウスの姿が述べられる。オークションや展覧会においては、通常ピロウスの作品は「インドネシアの近代美術」としてカテゴライズされる。しかしこのような作品は、実際はインドネシアのムスリムに「役に立つ」ように制作されたピロウスの倫理的なメッセージであり、ピロウスはそれを売ること次第に消極的になっていく。

続く第5章においては、東ティモール独立運動や自由アチェ運動などの戦争の中で、多数の死者が出ることに心を痛めるピロウスの様子が述べられる。ピロウスは1990年代に入り、戦争の恐ろしさを記録することが新たな戦争への抵抗を生みだすと考え、戦争をテーマにした作品を制作しはじめる。しかし、彼はこれらの作品の中にクルアーンの句を用いることはなかった。ピロウスにとって、クルアーンの句を用いた作品は政治的なメッセージには適するものではなかった。なぜなら、クルアーンの句をアチェの正義のために用いることは、クルアーンの政治化につながり、誤解を生む可能性があるからである。しかし、このような悲痛な経験を通じ、ピロウスはイスラームの信仰の力をより確信するようになった。その信仰がピロウスの新しい作品に結実していったのである。著者はこの時期のピロウスの制作の目的を、「作品を通じて善を行い、人々に神という避難所があることを思い出させることである」〔George 2010: 130〕と述べている。以上が著者の8年間に渡る

調査の報告である。

3.2 結論部の内容

結論部は著者の所感が述べられる章であるが、本書の要となる章でもある。著者は本章において、標題である「イスラームを描くこと」(Picturing Islam)の種明かしを行う。イスラームを描いているのは画家ピロウスだけではない。本書は、ムスリムでない著者がイスラームを描こうとする奮闘の記録でもあった。

本章の冒頭において著者は、ある研究者から次のように非難されたことに触れる。「君がピロウスの作品を研究していることは分かった。しかし、私が知りたい事はただ一つだ。君はピロウスの作品のクラーンの句をみて、身震いする(tremble)のか。畏敬(awe)を感じるのか」。そして著者は、自分がムスリムでないこと、調査の最後までムスリムのようにピロウスの作品を理解できなかったであろうことを述べる。著者は本書において、異文化を表象することの可能性とその限界に向き合おうとしたのである。

第1節から第2節は、本書の分析枠組がどのように実行されたかが述べられる節である。第1節「生活世界と長期にわたる民族誌的フィールドワーク」は、本書の分析枠組の1つの柱である語りについて述べられる節である。本節では、ナラティブアプローチの可能性とその限界が吟味される。著者は、本書の語りの大部分を1994年と1995年のインタビュー調査によって取得していたにもかかわらず、2002年まで調査を継続した。調査のテープ起こしをしてくれていた協力者が、ピロウスが心を開いてくれたのではと告げたのは、2001年のことである。著者は本節において、この調査を通じて感じた長期にわたる調査の必要性を指摘する。また、調査が政治的状況に左右されることをも指摘する。

第2節「生活世界と絵画のフィールドワーク」は、本書の分析枠組のもうひとつの柱である作品について述べられる節である。著者は作品について考察する際に、次の2点を心掛けた。1点目は、人類学者オートナーが調査の際に意図をもつ主体を重視した[Ortner 2006]ように、美術作品を考察する際にも、作品の後ろに潜む主体の「意図のパターン」(patterns of intension)[Baxandall 1985]を見出そうとしたこと、2点目は、人生の転換点の指標となる作品の転換点を、使用される道具の変化などから見出そうとしたことである。そして著者は、作品とピロウスの「生活世界」の関係を考察するために、商品として流通している作品ではなく、ピロウスが家にしまっている作品を中心に考察したことを述べる。

続く第3節から第4節は、本書の分析の結果が述べられる節である。第3節「イスラームを描くこと——生きた宗教として——」では、ピロウスの語りの分析や、作品に宗教性、地域性が付与されていく過程を明らかにすることで、「イスラーム」は必ず地域ごとの個性をもつ宗教として存在するものであるという結論が述べられる。第4節「ピロウスを描くこと——インドネシアにおけるイスラームとポストコロニアルの画家 市民として——」では、ピロウスとインドネシア国家、グローバル化社会の関係が吟味される。ピロウスは、かつてナショナリズムのプロパガンダのポスターを制作していたように、愛国心の強い人物である。しかし、第4章で考察されたように、「インドネシアの画家」として作品が市場に出ることと、インドネシアの人々のために作品を制作することは別のことである。現在のインドネシアの美術界は、グローバル化による美術市場の拡大、ビエンナーレ化(biennialization)現象の中で、メディア・アート、インスタレーションといった新たな作品が次々に登場し、ピロウスの作品は古い型の作品になりつつある。しかし著者は、インドネシア

のムスリムにとって、彼ら固有の「イスラーム」を描くピロウスの作品の重要性が廃れることはない結論づけるのである。

4. 本書の意義と展望

以上本書の内容を概観してきたが、ここで評者の所感を述べる。本書が書かれたひとつめの目的、美術作品と宗教の関係を明らかにすることは、イスラーム圏の近現代美術研究の課題に真正面から取り組むものでもあった。第1の課題、画家の宗教的、地域的アイデンティティと作品の関係を明らかにすることについては、著者は新しい分析枠組を提案し、これまで静態的に考えられてきた画家と作品の関係を、より動態的なものとして捉えなおすことに成功している。そして第2の課題、「イスラーム美術」という語の再考についても、一枚岩の「イスラーム美術」は存在せず、地域ごとの「イスラーム美術」が存在するという定義を示した。本書はこの2点において、イスラーム圏の近現代美術研究に大きな成果を附与し、新しい議論の可能性を開いたといえるだろう。

つづいて、本書が書かれたふたつめの目的、「ひとつの「生活世界」を民族誌的に詳細に考察し、大きな絵 (big picture) を見つけだすこと、人類学、美術史学、美術と宗教をめぐる文化ポリティックスに関心を持つ研究者が議論の糸口を見つけること」の成果を吟味する。この点においては、読者の関心にしたがってそれぞれの論点を見出すことが求められていることから、現代美術研究の観点から、評者が感じた2点の大きな成果を指摘しておきたい。1点目は、人類学において近年盛んに議論されている異文化表象の問題に取り組んだ点である。イスラーム圏の現代美術研究は、2000年以降ムスリムの研究者による研究が増加し、かつてイスラーム圏の作品が西洋の美術史学において「表象」されるだけであったという問題は改善されつつある。しかし裏をかえせば、非ムスリムの側から画家のアイデンティティと作品の関係を理解しようとする研究は稀少になりつつある。評者は、イスラーム圏の現代美術研究の次の課題を先取りするものとして、本書がこの問題に取り組んだ点を高く評価したい。

2点目は、美術界、美術市場と画家の関係を吟味した点である。著者は、画家の主観性に焦点をあてる本書の分析枠組を採用したことにより、美術界、美術市場の分析が手薄になったと述べている [George 2010: 144]。しかし、評者はこのことにより、これまで文化ポリティックスの研究、もしくは画家の人生と作品の研究に2極化していた現代美術研究の空隙を埋める研究がなされているように感じた。ピロウスはインドネシアの近現代美術の画家として、美術市場で最も高値をつける画家のひとりである。そのような画家が美術市場に対してどういうジレンマを抱えているのかという点は、関心をもたれつつもほとんど研究されてこなかった分野である。評者はグローバル化時代の現代美術研究の観点から、この点を高く評価したい。

なおここで、評者が感じた点を2点指摘しておきたい。それは本書の分析枠組に関わるものである。1点目は、分析枠組の2つの柱、語りと作品において、語りのほうに大きく重点が置かれていることである。2点目は、本書の記述において、しばしばピロウスの語りと著者の所感がまじりあっていることである。

まず1点目である。著者の関心が作品より語りにあることは、本書の書評を著したルケンス・ブルがすでに指摘している [Lukens-Bull 2010] ように、本文中のモノクロの図版と、綴じ込まれたカラー図版の通し番号が一致しないことなどにもあらわれている。本書において作品の考察は、あくまで語りの文脈の中で行われる。本書は、ピロウスが生活世界を形成していく過程を明らかにすることを狙いとしており、作品よりもその制作者に関心が向けられていることが分かる。つまり本

書は、著者が結論部第2節で掲げたような美術史的な関心よりも、人類学的な関心を明らかにすることに重心が傾いているのである。したがって、著者が採用する「民族誌的美術史」のめざす成果、「現在形で美術史と向き合う」ためには、本書の議論に加え、作品に対するより詳細な考察が必要であるといえるだろう。

次に2点目である。本書の記述においては、「イスラーム」が作品となる過程を話すピロウスの語りが途中でさえぎられ、著者がピロウスの「イスラームを描こう」とする内的奮闘の記述へともつれこむ箇所が多数見受けられる。本書の読者は、ピロウスの「生活世界」の形成過程よりも、著者がピロウスの語りと内的対話をする様子に注意をひかれてしまうのである。著者が結論部第3節で掲げたように、本書がピロウスの「イスラーム」の形成過程を描こうとするならば、本文中においてピロウスの語りと著者の所感を混然一体のものとして記述するのではなく、ピロウスという人間をより客観的に記述することが望まれたであろう。

以上が当初評者が感じた点である。しかし本書を読了した評者は、これまで当たり前のように考えていた、ピロウスの「生活世界」を客観的に描くことが果たして可能なのか、と自問せざるをえなかった。本書の調査において何度も内的奮闘を繰り返した著者には、そのような疑問はすでに織り込み済みであったように思われてならない。

本書の有益な点のひとつは、イスラーム圏の近現代美術研究に大きな成果を附与したことである。しかし本書の真の醍醐味は、諸学が個々の手法に限界を感じ、相乗り状態で新たな枠組が提案され続ける現代において、その枠組の可能性と限界について深く考えさせてくれることにあるのだろう。

参考文献

- 喜多崎親、益田朋幸 2005『岩波西洋美術用語辞典』岩波書店。
- 枡屋友子 2008「美術史」小杉泰・東長靖他(編)『イスラーム世界研究マニュアル』名古屋大学出版会, pp207-212.
- 渡辺文 2008「芸術人類学のために」『人文學報』京都大學人文科學研究所。
- Ali, Wijdan. 1997. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Gainesville: University of Florida Press.
- Baxandall, Michael. 1985. *Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: University of Yale Press.
- Belting, Hans. 2003. *Art History after Modernism*. Chicago: Chicago University Press.
- Butler, Judith. 2005. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.
- Foucault, Michel. 1997. *Ethics Subjectivity and Truth*. Paul Rabinow (ed.), Robert Hurley et al. (trans.). New York: The New Press.
- Kenneth M. George. 1996. *Showing Signs of Violence: The Cultural Politics of a Twentieth-Century Headhunting Ritual*. Berkeley: University of California Press.
- Lukens-Bull, Ronald. 2010. "Kenneth M. George, *Picturing Islam: arts and ethics in a Muslim lifeworld*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010, xviii, 164 pp,." *Contemporary Islam* 4.
- Marcus, George E. and Fred R Myers (eds.). 1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. California: University of California Press.
- Ortner, Sherry. 2006. *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham: Duke University Press.

Ricœur, Paul. 1992. *Oneself as Another*. Chicago: The University of Chicago Press.

Shabout, Nada. 2007. *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville: University of Florida Press.

Taylor, Nora A. 2004. *Painters in Hanoi: An Ethnography of Vietnamese Art*. Honolulu: University of Hawaii Press.

(園中 曜子 京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科)

Ahmed Bouyerdene, *Abd el-Kader: l'harmonie des contraires (préfacé par Éric Geoffroy)*, Paris: Éditions du Seuil, 2008, 227 p.

本書の紹介

本書が対象とする、アミール・アブドゥルカーディル・ジャザーイリー (al-Amīr ‘Abd al-Qādir al-Jazā’irī, 1807/8-83) は、19 世紀アルジェリアにおけるフランス軍の侵略に対する抵抗運動 (1832-47) を指導し、その過程でアルジェリアの 3 分の 2 の領土を統一したことで知られる。1847 年、彼はアレクサンドリアまたはパレスチナのアカへの移送の約束をフランス軍と取り交わして降伏した後、この約束に反して仏政府によって拘束された (1848-52)。他方ナポレオン 3 世による解放の後、亡命先のダマスカスで彼はイブン・アラビー学派のスーフィズムを探究し、その集大成である神秘主義の書、『諸階梯の書』¹⁾ を著すとともに、イスラーム改革主義者の育成者となった。現在ではアブドゥルカーディルについてアルジェリア・ナショナリスト [Madanī 1931; Yacine 1948; Boutaleb 1990] による、建国の父との位置づけが強固であるが、これまで軍事 [Berbrugger 1838; Daumas 1851]、スーフィズム [al-Murābiṭ 1966; Chodkiewicz 1982]、イスラーム改革主義の側面 [al-Jazā’irī 2002; Weismann 2006]、アラブ・ナショナリズム [King 1992] 等の側面から多くの伝記、研究書が出版されてきた。さらには彼についての表象は絵画、詩、小説等、非常に多岐に及んできた。その背景はこの人物のもつ多様な側面による複雑さにある。

歴史研究者、アフメド・ブーイエルデン (Ahmed Bouyerdene)²⁾ による本書、『アブドゥルカーディル——相反するものの調和』は、彼の生涯と思想について歴史記述と併せその精神的次元を対象とすることで包括的な記述かつ詳細な分析を試みる。スーフィズムの専門家であり多くの研究があるエリック・ジョフロワ (Éric Geoffroy)³⁾ は序文において、オリエンタリズムによって彼がイスラームやスーフィズムと無縁とされたことを問題視し、彼の一連の行動を、それらと関連付け、さらに自らの置かれた状況を受け入れた信念と精神性において理解する必要があると主張する [p. 10]。昨今として、彼のメッセージの持つ現代性 (l’actualité) についての敷衍的解釈は、アルジェリア

1) 『諸階梯の書』の初版は 1911 年カイロにおいてであり (al-Amīr ‘Abd al-Qādir al-Jazā’irī, *Kitāb al-Mawāqif fi al-Wa’z wa al-Irshād*, al-Qāhira: Maṭba‘a al-Shabāb, 1911)、1966 年ダマスカスで再版された (al-Amīr ‘Abd al-Qādir al-Jazā’irī, *Kitāb al-Mawāqif fi al-Taṣawwuf wa al-Wa’z wa al-Irshād*, 3 vols, Dimashq: Dār al-Yaqza al-‘Arabiya lil-Ta’līf wa al-Tarjama wa al-Nashr, 1966)。研究書は以下を参照 (Jawād al-Murābiṭ, *al-Taṣawwuf wa al-Amīr ‘Abd al-Qādir al-Ḥasanī al-Jazā’irī*, Dimashq: Dār al-Yaqza, 1966; ‘Emir Abd el-Kader, *Écrits spirituels (Kitāb al-mawāqif)*, Michel Chodkiewicz (présenté, traduit et annoté), Paris: Éditions du Seuil, 1982; Abd al-Qādir al-Djazā’irī, *Le Livre des Haltes (Kitāb al-Mawāqif)*, Tome 1-3, Michel Lagarde (présenté, traduit et annoté), Leiden, Boston, Köln: Brill, 2000)。

2) 著者は『同時代人によるアブドゥルカーディル——肖像の断片』を既刊 (*Abd el-Kader par ses contemporains: fragments d’un portrait* (Préface du Cheikh Khaled Bentounès), Paris: Ibis Press, 2008)。

3) ジョフロワはスーフィズムとジハードについての著作がある (Éric Geoffroy, *Jihād et contemplation: vie et enseignement d’un soufi au temps des croisades, suivi de la traduction de l’Épître sur l’Unicité Divine de cheikh Arslān*, Beyrouth: les Éditions Albouraq, 2003)。