



DECONSTRUCTING BOUNDARIES: Is 'East Asian Art History' possible?

Saturday 10 - Sunday 11 October 2015

ABSTRACTS

www.soas.ac.uk/jrc/events

東アジアの戦争とポルノグラフィ

足立元

日本のポルノグラフィについては、江戸時代の春画や現代のアダルトビデオが有名である。だが、近代のものはほとんど知られていない。ここでは、韓国・中国にも眼を向けつつ、主にアジア太平洋戦争期のものに光を当ててみたい。このテーマは、禁欲主義の社会における人間の欲望を明らかにするものであるし、東アジアの過酷な時代においてイメージが果たした役割を問うことでもある。そもそもこの戦争中は、ほとんどポルノグラフィのイメージ不在の時代であった。とはいえ、検閲や自主規制は過去のエロティシズムを甦らせた。かつて芸術として認められたヌードは、卑猥なものへと回帰した。同時期の韓国・中国においてもある程度同様の現象が見られる。他の例として、プロパガンダを逆手に取ったエロティックな漫画もあった。戦場では、慰問袋に入ったヌード写真が兵士に送られ、エロ伝單が撒かれた。さらに、戦争の抑圧の後、復員兵の中から幾人かのゲイ・イラストレーターが生まれた。つまり、この時代のポルノグラフィは、ほとんど存在しないにも関わらず、抑圧の中でむしろ強く作用したといえる。それは人間の内面を侵す武器として押しつけられた。しかし、ときには規範や幻想に対する抵抗の形式にもなったのである。

越境する物語 中国で生まれ、日本で絵となる

石川温子

仏教説話画は経典に依拠した仏伝・本生譚から寺社で独自に創造された神仏靈験譚まで多岐に渡り展開し、平安～鎌倉時代には、浄土教信仰隆盛を背景に墮地獄譚や往生譚の仏教説話集に取材した作例が制作された。本発表では兵庫・極楽寺の六道絵（三幅、鎌倉時代）に焦点を当て、大陸から日本へと至った墮地獄・往生説話の伝達と変容について述べる。

この説話集に由来する仏教説話画の広がりや、その現存作例の少なさから、未だに把握しきれない部分が多く残されている。唐代から北宋代に編纂された説話集を検討すると、これらの説話が日本に輸入され、13世紀までにはテキストとイメージの選択的な変容がなされたことが明らかである。極楽寺本六道絵と他の作例とを比べれば、たとえ同一の説話を用いていても、決して単一の絵画化とはならないことがわかる。作例間で多少の共通する説話場面がありつつも基本的には各々が個別の描写を多く有することは、それを構成するテキストや図像の源泉が豊かであり、そのことが多様な取捨選択を許していたことを意味している。加えて、極楽寺本のような作品に見える多様性は、これら説話画作品の分類を再考する必要性を提示している。

画家像としての夏永、その成立と展開—東アジアの視点から

板倉聖哲

夏永は王振鵬・李容瑾らと併称される元時代の絵画の名手だが、現存作品を見ると、同様の図様を繰り返し描いており、その制作の在り方も注目されている。但し、その作品は夏永の作品としてではなく、五代から元時代まで様々な別の画家の名前を冠して伝来してきた。又、日本でも室町時代以降、「夏明遠」の伝承作品を多く確認することができるものの、夏永の真作と認められるものは近年再発見された一点のみに止まる。

現在のような夏永イメージが確立するのは近代の美術史学において以降であり、その成立過程を探れば、中国と日本における具体的な鑑定の在り方の相違を理解することができる。

越境する「花鳥」—《松》と《花鳥》の空間とイコノロジー

井戸美里

東アジアの美術において花鳥画や花木画は広く受容されたジャンルである。特に図像の持つ吉祥性から、出産や誕生祝いなどの祝言的な行事のために制作されてきた。日本では十六世紀から十七世紀にかけてこうした花鳥や花木を描く屏風絵や襖絵などの金碧障壁画が多数現存していることから、本発表では、これらのモチーフに付与された意味を考慮に入れつつその受容の場に光を当てたい。

東アジアの地域に普遍的なジャンルと言える花鳥画は、中国絵画の影響を受けながら日本においても広く描かれたが、金屏風に描いた花鳥図は日本から中国・朝鮮への贈答品として注目されていたことは先行研究でも指摘されている。その点からもこのような花鳥図や花木図について東アジアの文脈からその様式の伝播や展開、贈答品としての授受、受容の空間などを考察することは重要である。そこで、日本においては中国的な花鳥画の伝統や吉祥性は継承されつつ、権力者の居城などを荘厳する金碧の空間として展開していく点に注目したい。そのうえで、安土城の「松の間」や西本願寺、江戸城の大広間、さらには、植民地期の朝鮮の日本人画家の手になる宮廷の金地の花鳥画についても触れながら、東アジアを往還する花鳥の空間とイコノロジーについて概観したい。

ポスト冷戦時代におけるアジア・太平洋戦争のイメージ

金子牧

本発表は、「アジア」のイメージとアジア・太平洋戦争の記憶が、9・11以降の日本およびアメリカ合衆国で、どのように再配置・再構築そして消費されたかを検証する。焦点をあてるのは、太平洋戦争期を収容所で過ごした日系二世画家ジミー・ツトム・ミリキタニ（1920-2012）である。太平洋戦争終結後、その晩年までアメリカの市民権を再取得することなく過ごしたミリキタニは、1980年代後半からホームレスとなり、ニューヨークの路上で絵を売って暮らしていた。こうした彼の人生と作品は、日米両国で公開されたリンダ・ハッテンドーフ監督のドキュメンタリー映画『ミリキタニの猫』（2006年）により、広く世間に知られることとなった。

本発表は、映画及びその他のミリキタニをめぐる日米メディア表象を批判的に検証し、アジア・太平洋戦争が、アメリカ合衆国と日本というアジア・太平洋地域における二つの帝国の悲劇と和解の物語へと融解してしまう傾向に警鐘を鳴らす。また、国家の物語や制度化された美術史には解消され得ないミリキタニ作品のディアスポラ的性格に光を当ててみる。こうした検証を通じ、「アジア」地域における戦争の表象と記憶のポリテイクスの批判的分析へ、「インター・アジア/トランス・パシフィック」といった地政学的視点を導入することの重要性を提示する。

真鍋英雄—境界に立っていた無名の在日朝鮮人画家

金 智英

真鍋英雄（韓国名・金鐘湍：1914-1986）は、戦前に朝鮮半島で生まれ、日本で美術を学んだ朝鮮人留学生であり、戦後日本に残った第一世代の在日朝鮮人美術家でもある。彼は朝鮮人の中では珍しくシュルレアリスム傾向の絵画を描いた人物であり、韓国の近現代美術において語られるべき貴重な存在であるものの、これまで知られる情報が殆ど無かった。

そこで本稿は、彼の資料を発掘し、その生涯と芸術を探ることで、韓国近代美術史に抜け落ちていた部分を埋めると同時に、戦後日本に残った在日朝鮮人美術家がどのような意識と造形形式をもって創作活動を行ったのかを知ることを目的とする。

結論としては、真鍋英雄は朝鮮人として最も長い間シュルレアリスム技法を駆使した前衛的な美術家であり、また朝鮮人よりは日本人に近いアイデンティティを持って生きた人物であることを指摘したい。この研究が、日本社会の一部であり、韓国近代美術史の一部でもある在日朝鮮人美術家の多様な存在様相に関する理解につながることを望む。さらに民族と国家の枠組みを乗り越え、近代の東アジアという俯瞰的な視点から美術交流史が豊かに論じられることを期待する。

人間像—越境と非越境

佐藤道信

本発表では、「人間は神の形で作られた」（神人同形説）とするキリスト教教義から、西洋美術の中心をなす人間像に対して、東アジア同様に神人異形ベースの日本美術がとった取捨選択の方法論と、その変遷を概観してみたい。

16 世紀から始まる西洋美術との交流を、①安土桃山期の南蛮美術、②18 世紀の洋風画、③19 世紀後半の近代美術、と三分して対比するなら、そこでの西洋美術認識は、①は宗教、②は科学（医学等の実学）、③は国家イデオロギー表象として、それぞれ中心的に捉えようとした観が強い。

しかし 19 世紀後半から 20 世紀の西洋美術じたい、進化論、科学万能主義、機械大量生産などを背景に、前衛美術や現代美術で人間像が解体されると、ほぼリアルタイムで日本でもそれが行なわれた。ただ、たとえば人型ロボットへの違和感の有無は、なお神人同形としての特権的人間像（への是非）が基底にある西洋美術に対して、そもそもその特権性がなかった日本美術では、異界や機械との交錯にも抵抗感が少なかった様子を示唆し、両者の違いを象徴する。ハイカルチャーとサブカルチャーの境界が溶解し、情報社会と交錯した 1990 年代以降の日本での妖怪ブームなども、その一例かもしれない。

東洋陶磁の誕生：東洋陶磁研究所

サン・スンヨン

東洋陶磁研究所（1924 年設立）は日本において「東洋陶磁」という概念と意味を形成しながら学術的な陶磁研究を目指した団体として重要な功績を残している。東洋陶磁研究所が刊行した研究誌『陶磁』を通じて学問分野としての東洋陶磁史が発達した。

本稿は近代に成立した東洋陶磁の概念と価値について、東洋陶磁研究所と当時の日本の世界観との関係について考察を試みる。それまで西洋人から指導された東洋陶磁研究という分野において、東洋陶磁研究所は日本・東洋を代表するリーダーシップの役割を担うことを主張した。奥田誠一は「東洋陶磁器の鑑賞」（『陶磁』，1928-29）で西洋人コレクターに向けて東洋陶磁の鑑賞法を紹介するようになる。この論考は東洋陶磁研究所の意気込みを反映していると言える。

「東アジア絵画史」を考える——「中国絵画」と「唐絵」

島尾 新

「東アジア絵画史」を提唱することは容易いが、いざ語るとなると難しい。私にも明確な展望はないが、室町時代の「唐絵」の在りようは、ヒントの一つとはなりそうに思う。周知のように「日本」では、将来された中国の絵画と、それに倣って描かれた日本の絵画が共に「唐絵」と呼ばれていた。一つの言葉のもとに括られた「国籍」の異なる絵画は、「国境」をまぎらかしながら、外在する中国絵画に対してしているようにも見える。

実際にも、日本にあった中国絵画は、その全体から見ればごく一部であり、画家についての認識や鑑賞形式の違いを含めれば、中国における絵画世界の写像とは言えないところがある。その性格は、それをもとに生まれた日本の絵画にも反映して、独特の「唐絵」の世界が形成された。

このような「唐絵」に対して「大和絵」があったことを考えると、「東アジア絵画」というコンテキストの中に「三つの中国」—中国絵画と二つの「唐絵」—を想定することは、「中国」「朝鮮」「日本」の三項からなる絵画史を越える端緒たり得るかも知れない。さらに「大和絵」が唐代の著色画のアレンジであったように、「漢」が「和」を生み出す、あるいは「和」へと移行するダイナミズムは、イメージ上での「越境」とも言える。そのあたりの問題を、少々語る事ができればと思う。

朝鮮近代画家 Un-Soung Pai の境界人経験

申ミンジョン

本発表の目的は、Un-Soung Pai（裵雲成、1900–1978）の芸術のハイブリッドな特徴に着目し、日本と朝鮮の近代美術における境界の問題を考察し、その再構築を図ることである。特に、Pai の画法と画題における「東洋性」と、イデオロギー的混沌に焦点をあてる。

ヨーロッパに留学した最初期の朝鮮人画家である Un-Soung Pai は、ドイツとフランスに長年居留し（1922-1940）、異国情緒の溢れる作品が現地で高く評価された。だが、その画法の「東洋性」をめぐっては、西欧と朝鮮で評価が矛盾している。Pai の「繊細な線」と「平面的な描写」は、フランスでは「アジア的」と賞賛されたが、朝鮮では「東洋の技法に対する考察の欠如」と批判された。また、朝鮮の風景や風俗といった画題の「東洋性」も、西欧におけるプリミティズムや東洋美術収集の流行と、朝鮮近代絵画に見られる「郷土色」の表現との関係の両面から多角的に検討する必要がある。

Pai の芸術における両義的特質は、彼のアイデンティティとイデオロギーの錯綜にも通じている。朝鮮人として朝鮮独立運動（1919）に参加し、常に日本帝国主義を批判しながらも、誰より日本政府と密接に関わり、その名前は『親日人名辞典』に載せられているほどである。民族主義と親日の間で揺れる Pai の思想的複雑さは、近代東アジアの困難な社会状況の投影であり、彼の作品と芸術活動には、植民地近代の朝鮮人が経験した様々な境界の姿が現れている。

江戸時代における「中国絵画」概念の理解

タイモンスクリーチ

従来日本では「中国絵画」を巡り、画家や鑑賞者がいかにその概念を規定してきたかということが常に論議の的になってきた。『日本美術全集 6 東アジアのなかの日本美術』（小学館、2015年）は全面的にこの問題を扱っており、これまで何世紀も日本の所蔵家が所有してきた、しかし忘れ去られたものも多い、中国の美術品の逸品を紹介している。また、一般に「唐物」と呼ばれる中国で実際に制作された美術品に加え、中国人が見れば真正の中国絵画でないかもしれないが、日本で古来「唐絵」と呼ばれ、後に「漢画」と呼ばれた、長い間日本人画家によって制作されてきた膨大な中国様式の絵画も存在する。要するに、日本における「中国絵画」とは、ある程度大陸から来た美術品からの影響によって形成されたが、部分的には日本的な様式の創出であったし、日本国内で制作・鑑賞されたものであった。

本稿はこの問題に関して、ある小さな、何度も繰り返された逸話を再考する。その逸話は18世紀頃のさまざまな文脈に現れたが、当時は中国の技術が広く普及した時代であり、また日本のアイデンティティ自体が議論された時代でもあった。白楽天が来日したという伝説に基づいて、数多くの相互に絡み合う物語が生まれたのである。能楽でもお馴染みのこの話は、白楽天と日本の詩人との腕の競い合いに始まり、互いの様式の評価、審判となって終わる。しかし本稿で考察するのは、この日中詩歌の出会いが絵画をめぐる議論に転じるということである。

女子美術学校で学んだ近代東アジア女子留学生の「日本画」習得と作画活動

富澤ケイ愛理子

女子美術学校はアジアで初めての女性専門高等美術教育機関として 1900 年に設立され、翌年の開校以来「西洋画」「日本画」といった純粹美術から「刺繍」「造花」と言った手芸要素の強い専攻まで国内のみならず、中国、朝鮮、台湾等から多くの留学生が学んだ。今回の発表では、特に近代東アジアから「日本画」を学びに来た留学生に着目する。

日本近代化の過程で創出され、国画としての政治的歴史的背景を持つ「日本画」を敢えて東アジアの女子留学生が学ぶ動機とは何であったのか。ここでは、辛亥革命に参加し、中国現代史上大きな役割を果たした活動家でもある、女性画家、何香凝（1878-1972）他を例に取り上げる。近代の女子美術教育、女性の自立と社会進出という背景を踏まえながら、東アジア留学生にとっての「日本画」習得の意味、そしてその後の本国での活動を考察する。近代化の過程で作り出され西洋文化への対抗意識から発せられた「日本画」は東アジア美術史の中で女性画家を通してどのように位置づける事が可能なのだろうか。女子美「日本画」留学生を通じて近代東アジアにおける近代日本画の受容の一端を明らかにしたい。

藤田嗣治——戦時下、極東の旅

林 洋子

画家・藤田嗣治は、1910年代から50年の間に、船旅で地球を三周したと自負していた。従来の研究では日本とフランス間や、30年代初頭の中南米への旅に関心が集まってきたが、本発表では1930年代半ばから40年代前半までの約十年間の、満州事変以降の戦時下の東京をベースにした極東、東アジア圏の旅と表象について検討を加える。

1933年晩秋、約20年ぶりに東京に定住した藤田は北京、満州、日本海側や沖縄を次々に訪れ、絵画やエッセイに残した。しかしながら、1937年7月の日中戦争勃発以降は個人の旅から軍からの委嘱を受けた「戦線取材」となり、中国大陸の乾いた空気と広がる地平線に取り組む。1941年12月8日の日米開戦時には、帝国芸術院等から文化使節として派遣された仏領インドシナにいた。1942年前半にはシンガポールなどの南方を二度取材し、戦勝を祝う「作戦記録画」を描いたが、これが戦前、最後の現実の旅となる。その後は戦況の悪化により戦線取材はなくなり、太平洋上の島で敗退を続ける日本軍の足跡——アッツ、ガダルカナル、サイパン等での「玉砕」を、報道、それまでの取材経験と美術史上の戦争表象の知識をもとにアトリエで組み立てていくことになる。

日本近代洋画のトライアングル — パリ、東京、東アジア —

三浦篤

日本近代洋画はこれまで国内の文脈を重視して研究されてきた。直接影響を蒙ったヨーロッパ諸国、特にイタリア、フランス、イギリス、ドイツの絵画とのつながりが調査されることはあったが、その後の東アジアとの関係についてはあまり研究が進んでいない。しかしながら、2014年の展覧会「東京・ソウル・台北・長春 官展にみる近代美術」が示したように、19世紀末から両大戦間にかけて、日本近代洋画は日本統治下にあった台湾、朝鮮、満州において新たな画題を見出すとともに、官展の開催を通じて東アジアの近代絵画にも重要な展開をもたらした。本発表では、19世紀後半から20世紀初めにフランスへ留学した洋画家たちが日本に移入し、定着させた絵画様式を確認し、次いで彼ら（主に黒田清輝と東京美術学校出身の洋画家たち）が画家として、あるいは美術教師や官展審査員として、台湾、朝鮮、満州と結んだ関係を多角的に検討していく。はたして日本近代洋画は、西洋と日本の関係を日本と東アジアに投影した「オリエンタリズム絵画」に過ぎないのであろうか。その歴史的な意義、審美的な特質を再検討してみたい。

『真美大観』（1899年）—日本美術史における中国美術の役割の功罪

渡辺俊夫

近代のナショナル・アイデンティティーの構築の過程においては、自国と他国の違いをはっきりさせていくだけではなく、自らの歴史を検討していく事も重要であった。自国の近代性を培っていくには、こうした過去への眼差しが必要であった。1880年代から1930年代にかけての日本美術史の構築もまさにこうした過程を経ていった。1899年から1908年にかけて出版された『真美大観』は全20巻に及び、またこの頃同様な豪華本が次々と出版されていく。ここでは1899年に日本仏教真美協会から出版された第一巻に焦点をあてる。この著作の重要な要素は三点あり、第一に仏教布教の強い信念に貫かれていること、第二に非常に質の高い図版を豊富に使った高価な出版物であること、そして第三には日本人だけではなく外国人の眼差しを意識していることである。この出版物は日本美術だけではなく、その根底にある仏教をも推進していこうとした。しかし一方でこの本は日本美術史の構築における中国美術の役割を検討していく中で、幾つかの互いに相容れないながらも意味深い要素を含んでいるのである。

“明朝を境目に中国の日本に与えた文化的影響は次第に影を潜めていった”
禅文化を巡る中国と日本の歴史的解釈の相違

マルコム・マックニール

二十世紀の英語圏に於ける禅文化研究は、日本禅宗を中国禅宗の継承者として見做している。つまり中国と日本に於ける禅宗を一つの連続的伝統として位置づけ、消失を免れた中国の“禅余画”（禅宗の絵画）の大半を日本が現在に至るまで所有しているという事実から、日本は中国禅の視覚文化及びイデオロギーを受容し続けたと解釈している。

しかしこの文化遺産の継承の方法はどのように形成されていったのだろうか。これを理解せずには、中国禅文化が本来的に持つ歴史的意義と現代の学説が解く様々な価値観を分別する事は不可能であろう。

拙稿は、分裂した東西の学説に橋を掛けようと試みその結果現代の英語圏の道釈画解釈に深い影響を与えた三人の日本人学者（岡倉覚三、鈴木大拙貞太郎、久松真一）を取り上げる。

禅文化の東アジアに於ける発展の足跡を最も明瞭に描き出したのは久松である。それは同時に恣意的でもあった。

彼は室町文化が受容した禅文化の精髓を閑等に伏し又それ以降六世紀に渡る中国の視覚文化を無視して次のように語った：“明朝を境目に中国が日本に与えた文化的影響は次第に影を潜めて行った。”

拙稿は久松や前時代の学者が提唱したこの国粹的禅文化論に異議を挟むものである。明代成立以降（1368）中国における禅文化の継続的発展の全貌を此処に提示するのは不可能であるが、今回は幾つかの小品を例に挙げ、久松らが唱えた中国・日本禅文化に関する地理及び年代学の要旨が結果としては様々な問題を引起したことを指摘したい。

