現在、日本近代美術がどうアジアを描いてきたかを問うということ
――中央官展における〈朝鮮〉表象を事例として――

千葉　慶

1．なぜ現在「日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」を問うのか？

本展「近代の東アジアイメージ」の副題は、「日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」。もちろん、この問いはエドワード・サイードによる「オリエンタリズム批判」を踏まえたものである。なお、この問いに対しては、1990年代以来、山梨絵美子「日本近代洋画におけるオリエンタリズム」（初出1997）をはじめとする研究成果が（他の人文社会科学における成果に比して、決して多いとはいえないが）すでにある。また同時期以降現在に至るまで、『洋画の動乱――昭和十年　帝展改組と洋画壇――日本・韓国・台湾』(1992)、『東アジア／絵画の近代――油画の誕生とその展開』(1999)をはじめとする数々の展覧会が企画・実施されてきた。これらの研究成果は、日本近代美術史は近代における日本のアジア侵略を介した帝国化／植民地化という歴史的コンテクスト抜きでは考察できないことを実証してきたといえよう。

ここ20年来の研究史は、戦争画を除いて政治や権力とは、ほぼ無縁のもの、あるいは対極のものとして捉えられがちな美術史・美術批評・美術鑑賞・美術制作などがまさに「政治」的行為であり、「権力」の実践であることを明らかにしてきた[1]。もっとも、ここでいう「政治」や「権力」は、いわゆる「大文字」の政治や権力、つまり明示された権力装置による主体の自由性に対する強制的抑圧力、「上から下へ」と一方的に行使される権力のみを指すものではない。むしろ、フーコーの権力論を踏まえた「小文字」の政治や権力、つまり日常生活において、人々の「間」で自主的に相互的に（しかし具体的効果についてはしばしば無意識に）行使される「権力」（不均衡／不平等な力関係を前提とした力の行使、あるいはそのような力関係の直接的結果としての作用）であり、主体を抑圧するよりは、主体を積極的に生み出す「権力」を指す[2]。

「権力」は遍在する。そして、あらゆる表象／意味生産の場に、なにがしかの「権力」が関わらざるを得ず、「作品」になにがしかの「権力」（の痕跡）が刻み込まれざるを得ないとすれば、世俗に超越した発想を持つ天才がそれを「美術作品」として生み出すという素朴な美術観は失効せざるを得ない。こうして美術研究は、いわば権力論的転回を遂げた（はずである）。

ところで、このシンポジウムの参加者の中には、このような議論には食傷しているという意見もあるかもしれない。あるいは、日本の帝国化に関わる権力や政治と美術が無縁でなかったとしても、そこにはプラスの成果もあったはずであるとか、抑圧／被抑圧といった権力関係よりも、宗主国と植民地との相互影響関係や権力関係に還元されない多様なネットワークについて議論すべきであるといった意見もあるかもしれない。あるいは、作家を断罪することに意味はないというかもしれない。実際、そうした観点からの研究も出てきつつある。

ただ、このような意見は、美術研究における権力論的転回を誤解しているか、わざと誤読している面があり、にわかに承服しがたい。繰り返しになるが、権力論的転回における「権力」とは主体に対する抑圧を問題にしているわけではなく、積極的な主体の

生産を問題にしているからである。また、権力論的転回以降の研究は、作家や作品の権力性を暴き、断罪するために行なわれるわけではない。作家が、知／権力のシステムに自覚的に寄り添って作品を作ることは極めて稀であり、多くの作品はあからさまなイデオロギーを表現するものではない。しかし、作品を制作し、展示し、評価を受けるプロセスには、否応なく知／権力のシステムが介在する。問題は、この通常では認識できず、現在でもわたしたちに影響を与え続けているシステムをいかに捕捉し、そこからわたしたちの主体をずらす方途がいかに可能であるかを探ることにある。システムに対する自覚のない作家の責任（未必の故意？）を問うことは、方法的に不可能であるし、それは初手から目的とはされていない。

なお、宗主国と植民地との相互影響関係や多様なネットワークについては、大いに議論する価値がある。しかし、そうした議論は、安易にハイブリディティ（異種混淆性）や相互影響性、文化（民族）間の対等性を称揚するものになりがちであり、その結果、異文化の混淆が文化（民族）間の不均衡な権力関係を前提としたものであることが見失われ、程度の悪い論者であれば、帝国化が宗主国の文化とともに植民地の文化を「豊か」にした、文化のない植民地に文化的アイデンティティを付与したといった、植民地主義賛美論に帰結してしまうことすらあり得る。そこには、植民地における異文化の混淆（交流）という「権力」の行使が、宗主国側の圧倒的な文化的ヘゲモニーの下で展開したことに対する想像力が欠如している（それは、ネットワークにおいても同様である。一部の親日派知識人にだけ与えられた特権的な対等性をもって、文化［民族］間に介在した不均衡な権力関係の一切を否定することはできない）。植民地側は、自らを表象する権利は認められているが、どのように表象するべきかという自由は宗主国側に握られているのである（端的な例としては、植民地官展における審査者／基準が宗主国側に握られていた事実を挙げてもいいだろう）。もちろん、誰にも届かない程度の小ささであれば、表象の自由を（日常に張り巡らされた知／権力のシステムから完全に自由にはなれないにせよ）個人的に叫ぶことは可能だっただろう。しかし、本稿で分析の対象とする官展のような、多くの耳に届く公共空間あるいは公的権力によって権威付けられた場においては、そのような自由が十全にあるわけではない。公共空間の中で、植民地側が宗主国側から与えられた文化的コードやアイデンティティを自己のものとしてあえて引き受ける行為は、植民地化の成果として安易に称揚されるべきものではない。それは、植民地側が、宗主国が知／権力のシステムを支配する「植民地近代」の条件の下で、宗主国文化を密かに加工しながら、独自の文化的アイデンティティを獲得しようとする抗争／葛藤である。その過程で生みだされた文化は、植民地化の成果（恩恵！）なのではなく、植民地化の桎梏に対する植民地側の抗争／葛藤の成果である。そして、その成果は、帝国による知／権力のシステムが、帝国が去ってもなお残存し、呪いのように旧植民地側の人々の文化実践を規制し続ける状況、脱植民地化の困難を表してもいるのである。

本稿がこの展覧会における問いと権力論的転回を結びつけることに固執する理由は、

なぜ現在において、「日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」を問うのか、という問いの答えと密接に関わっている。先にも述べたように、この問いはサイードによる「オリエンタリズム批判」に端を発したものである。決して、旧宗主国である日本の側から積極的かつ自発的に出された問いではない。

サイードの「オリエンタリズム批判」は、あえて単純化すれば、表象する側（欧米）のみが表象のルールを独占していることに対する、表象される側（オリエント）による異議申し立てである。彼は、普遍性の名の下に隠されていた欧米優位の表象の不可視のルールを、知／権力のシステムとして白日の下に曝すことで、現在もなお「オリエント」にとって自己表象の有効性の指標になってしまっている、このルール（のルール）の変更を要求したのである。

したがって、宗主国側の立場から無前提に（あるいは自分が宗主国側にあることすら意識せずに）、サイードの問いに端を発する「日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」という問いを立てることは、ヘタをすれば、旧植民地側からの異議申し立てを先取りし、表象する権利を奪い、問いを脱政治化し、異議申し立ての効果を骨抜きにしてしまうという帰結を招きかねない。

そうしたくないのであれば、この問いが問いの形でありながら、わたしたち旧宗主国側に所属する人間にとって、旧植民地側に所属する人々からすでに投げかけられた異議申し立てに対する、応答であることが意識されなければならない。また、その応答が、「日本近代美術」を表象する側（作者／宗主国／男性／専門研究者の側に立つ者）が既得権益にあぐらをかいたままで、しかもそれを防衛したいという真の欲望を隠して、異議申し立てを「誤った認識」あるいは「価値中立性」を欠いた「ポリティカル・コレクトネス」（この用語は、相手を黙らせるための方便に過ぎない）と見なし、意味のないものとして頭ごなしに否定するといったものになることは避けねばならない。

1990年代以降、東アジアでは、「オリエンタリズム批判」およびポストコロニアル批判の議論が広く共有されるようになった。これは、単純に知的流行として捉えられるべき事柄ではない。冷戦体制の終了によって、これまで凍結されていた韓国や台湾などの脱植民地化と日本の脱帝国化の解凍がなされるようになったためである。いわゆる「慰安婦」のサバイバーである姜徳景の証言は1990年代になってからだった。もちろん、その結果生じた、東アジア諸国に所属する人々による、日本の帝国化およびアジアの植民地化の評価をめぐる異議申し立ては、日本に帰属意識を持つ人々にとって、快とは言いがたいだろう。しかし、異議申し立ての無視や否定、あるいは飼い馴らしという態度に出ることは、決して生産的な議論にはなり得ない。脱帝国化／脱植民地化の再凍結という企ては、さらに大きな異議申し立てを生み出し、それに対する反発を生み出し、結果として日本と東アジア諸国とのミゾを深めることにしかならない。ヘタなナショナリズムは、その意図とは裏腹にかえって国益を損ねる。

それでも、「日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」という問い（に止まらず、日本の帝国化とアジアの植民地化の評価をめぐる議論）が東アジア全域において共有さ

れているという現状は、東アジアにおいて宙に浮いたままの、日本の帝国化に発する亡霊化した知／権力のシステムの解体、脱帝国化／脱植民地化のプロジェクトを動かすことに繋がるかもしれない、またとないチャンスなのである。
もちろん、本展覧会や本シンポジウム、あるいは本稿がこの不可能に近いプロジェクトを動かす決定力を持つわけではない。しかし、この問いに対する答えを、表象する側（あえて図式的に単純化すれば日本）によって独占された「唯一の正答」へと帰結させるのではなく、表象される側（図式的にはアジア）からの意見／異見に真摯に向き合った「開かれた応答」として構成し、この問いを媒介にして、さらなる「対話」へと結び付けようとする努力は、決して無駄ではない。一つ一つの実践は容易ではない上に、非力なものだが、「対話」を地道に繰り返すことが、亡霊化（曖昧化）したまま徘徊する帝国由来の知／権力のシステムを可視化し、システムに亀裂をいれ、あるいは閉鎖的なシステムをさまざまな立場の人々に「開かれた」アリーナへと改変することに繋がる可能性は十分にある。これが、今なぜこの問い（応答）を発するかに対する、本稿のとりあえずの見解である。

2．中央官展における植民地表象の政治的意味を問うということ
——〈朝鮮〉表象を事例に——

前置きが長くなったが、以下では、「日本近代美術はどうアジアを描いて来たのか」をすでになされた異議申し立てに対する「開かれた応答」として記述することを試みてみよう。なお、今回はわたしの研究能力や紙幅の都合の関係上、対象を〈朝鮮〉表象に限定し、ごく簡略な見取り図に止まることをあらかじめご了承願いたい。
記述に際しては、帝国の知／権力のシステムと具体的な「美術」表象との連関性をできる限り可視化するために、次の点に留意する。
第一は、「場」の限定である。本稿では、文展・帝展・新文展と続く中央官展を考察の対象として限定する。その理由は、この「場」が公的権力によって権威付けられた空間であること。また、朝鮮・台湾・満州という「周縁」にサテライト的展覧会を有することによって、「中央」の権威が下支えされていることを挙げることができる。およそ、大文字の権力や政治を忌避し、個人の創造性（人格および個性）を尊ぶ風潮が強いように見える20世紀以降の美術界にあって、これ以上に、帝国の知／権力のシステムが露骨に可視化されている「場」はない。この「場」にアジアを描いた「美術」作品を展示するということは、まさに帝国の知／権力のシステムにアジアを馴致することに繋がっている。
第二は、「美術作品」を天才によって制作された孤高のテクストとして分析するのではなく、この「場」に入れ替わり立ち代わり現われた、同様ジャンルのテクスト群の一つとして捉える。テクストを複数のテクストとの連関性の中で捉え、テクストの内部に間テクスト性を見出すことで、テクストの生産および消費のプロセスに関わる知／権

力の（暗黙の）システムおよびそれとテクストとの連関性を垣間見ることが可能になるのではないか。また、その連関性は、主題を共有する「美術」以外のジャンルのテクストにも及ぶはずである。というのは、作家および観者は、「美術」しか存在しない特殊な空間で生活していたのではなく、雑多なジャンルの情報が飛び交う社会に生きていたわけであり、作品の生産および消費の場に「美術」以外のものが関わらないと想定することは非現実的だからである。ただし、注意すべきは同時代テクストの参照範囲をどこまで想定するかであるが、これを実証的に論じることは難しい。方法論は、さらに精査されねばならない。しかしながら、作品と同時代に存在した情報であること、作者および観者が目にする可能性の高い美術研究誌や美術誌に記載されている情報であること、作品に描かれた地域や民族に関する情報であることなどに留意することで蓋然性の高い参照ソースを抽出することは十分可能なのではないかと思われる。

①現在、日本において中央官展の〈朝鮮〉表象を論じるということの困難

中央官展の〈朝鮮〉表象の政治的意味については、すでに朴美貞が一連の論考によって、詳細な分析を行なっている[3]。この先行研究に対して、旧宗主国側に所属するわたしが同じく〈朝鮮〉表象を論じるということは、一体何を意味するのか。それが、単なる普遍的かつ唯一の「真理」を目指した学問の実践であるならば、研究の意義の大部分は失われてしまうのではないか。なぜ、現代日本に生きるわたしが〈朝鮮〉表象を論じなければならないのか。その問題意識はどこにあるのか。そこに真摯に向き合うならば、わたしの研究は、旧植民地側からの日本の帝国化／アジアの植民地化（とその歴史的評価）に対する問いかけ／異議申し立てに対する旧宗主国側からの「応答」でなければならないのではないか。

あらかじめ注意しておくが、彼女の研究を異議申し立てとしても捉えることは、研究の学術的な価値を貶めることを意図していない。ここには、互いの議論のポジショナリティを確認し、帝国化／植民地化をめぐる研究史を「普遍性」を僭称する（その実、ナショナリスティックでしかない）唯一の「学術的真理」への到達過程として一元化することを避け、多様な立場の「声」に開かれた「対話」として再構成するという目的がある。もちろん、〈アジア〉という問題設定自体が自ずと、従来ナショナルな境界線の内部で自己充足していた美術研究を多様な立場からの「声」へと開いていくはずなのであるが、現実はそう簡単にはいかない。

それは、例えば、1933年の第14回帝展に出品された土田麥僊の《平牀》（図1）に関する近年の議論に対する、上田文の反論に端的に表れている[4]。1990年代以降、《平牀》は、児島薫、池田忍、西原大輔、金惠信などによって、日本のオリエンタリズム絵画の代表例の一つとして挙げられてきた。なお、いずれの議論も、《平牀》論、あるいは土田麥僊論ではなく、より広範な問題設定の一部で取り扱われているという点が共通しているとはいえ、各人のアプローチや論の狙いは異なっている。

池田は、ここに示された「受動的で控えめな女性像が、寝台、脱ぎ捨てられた靴といっ

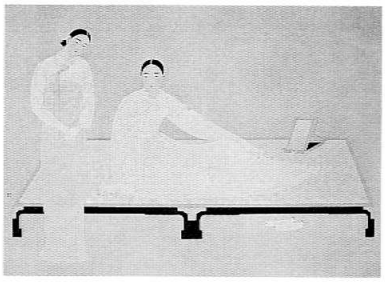

図1　土田麥僊《平牀》
1933年　第14回帝展
絹本着色　153.0×209.0cm
京都市美術館蔵

た性的イメージを添えて提示されている」イメージが、当時の植民地朝鮮の女性にも当然あった近代性や能動性を疎外し、「女性を権力から疎外し、土着性と結び付けて支配と保護の対象とする」表象の政治に連なるものであることを示唆した[5]。金惠信は、池田の議論を踏まえた上で、《平牀》が第12回鮮展（1933）に、同展の東洋画部審査委員速水御舟の《蝎蛹（カルボ）》とともに特別陳列されたことを指摘した。そして、「品のある遊びの相手としての芸のある遊女」を描いた《平牀》が、あえて「性的快楽の対象としての淫らな娼婦」を描いた《カルボ》と並んで、多くの妓生のイメージが展示された植民地官展に特権的テクストとして展示されたことが、妓生を植民地朝鮮のメタファーとして表し、かつ宗主国側が妓生（朝鮮）に期待したイメージの両面を表すことになったと論じている[6]。

これに対し、西原は、ここにマネの《オランピア》から構図が引用されていることを示唆し、「近代日本美術がアジアを表象するにあたって、西洋オリエンタリズム美術から影響を受けたと考えられる僅かな事例」の一つに挙げている[7]。ただし、西原の場合、オリエンタリズムを権力論であるよりは認識論として捉える傾向にある。彼は別稿で、西洋のオリエンタリズムに対して、この絵画では「裸体や官能性が回避されている」点を強調している[8]。彼は、こうした比較をなす目的がどこにあるのかを明確にしていないが、この書き方からは、「日本のオリエンタリズム美術は僅かであり、西洋ほど徹底しておらず、西洋よりはマシである」といった見解を引き出す脱政治化の狙いが垣間見える。

上田の反論の中心は、これらの議論が「画家の制作の流れから切り離された作品のみが理論や文脈のための材料として解釈されてきた」という指摘にある。したがって、そうならないために、「麥僊の制作の側からできるだけ丁寧に資料をたど」る必要があるのだという[9]。この指摘は、作者こそが作品の意味を決定するという信仰に基づく、作品分析の立場からなされたものである。もちろん、わたしはこうした議論の必要性を否定するものではないが、仮に、作者の意志を他の意志に特権化する意図があるのだとすれば、それを通して、近代日本美術における植民地表象の肯定性を強調する意図があるのであれば、やはり疑義を呈したい。

というのも、上田の議論の中心は、一次資料を精査することによって、土田の制作意図が「自分の内にある白色と線の美を極限まで推し進め」ることにあり、彼に同時代の帝国主義の「視線」が伴っていたことは否定できないとしながら、そこに明確な差別の意図がなかったことを示唆した[10]。これを論じることだけが目的であれば、ジェンダー論やオリエンタリズム批判を批判する必要はない。なぜならば、上田の批判した先行研究は、いずれも土田の制作意図を論じたものではないし、土田が民族差別主義者であったとするものではない。金に至っては、上田が固執した妓生の「品格のある犯しがたいイメージ」[11]に近似したイメージを《平牀》に見出してすらいるからである。上田が自らの新知見を示すには、単に先行研究では触れられてこなかった点について論ずるとすればよいはずである。

この批判は、明示された論文の目的に比して、過剰な部分である。ここに、ナショナリズムを暗黙の前提とした、ジェンダー論やオリエンタリズム批判に対する嫌悪言説を見出すことは難しくないが、これ以上深く掘り下げても仕方がない。それよりも気になるのは、上田が、ジェンダー論やオリエンタリズム批判に基づく作品分析を「理論や文脈のため」に作品を「材料」にすると見ている点である[12]。これは、上田の側に、これらの議論が先にも述べた権力論的転回に属するものであることや、表象する側に対する表象される側からの異議申し立てであるという内在的理解が共有されていないから、出てくる批判ではないだろうか。

つまり、こういう批判が出てくる原因の一端は、ジェンダー論やオリエンタリズム批判をなす論者の側にもある。こうした議論は、自らが絶対的少数派であり、作者・作品分析に基づくナショナリスティックな美術研究が圧倒的ヘゲモニーを握っているという状況に自覚的でなければ、あっという間に価値のないものとして葬り去られてしまう。あるいは、認識論的なオリエンタリズム論によって脱政治化されてしまう。だからこそ、常にポジショナリティと問題意識、方法論の明示と練磨を怠ってはならないのである。そのあたりを曖昧にしていられるのは、ヘゲモニックなイデオロギーに基づく議論だけの特権である。上田論文の出現は、わたしたちに以上のような教訓を与えてくれる。

朴論文を見てみよう。あらかじめ注意しておくが、わたし自身の主張は、官展の〈朝鮮〉イメージは「一方では、朝鮮を植民地化するために、他方では、日本人を日本という国家に統合するために有効なメディアとして、固有の能動的機能を果たしたのではないか」[13]とする彼女の主張と全く同じではないが同じ方向を向いている。また、彼女が行なった作品分析に大幅な修正が必要であるとは思っていない。ただ、オリエンタリズム批判をはじめとする権力論的転回以降の研究が、無価値化や無視、脱政治化に曝されやすい日本の美術界の文脈にあって、この論の主張をより説得力のあるものにするには、方法論にさらなる工夫が必要であると考える。また、旧植民地側からのアプローチに対する旧宗主国側からの「応答」という観点に寄り添うことで、彼女の論点を共有する一方で、中には彼女とは違った論点が出てくると考えている。

まずは、方法論についてである。彼女は「植民地朝鮮はどのように表象されたか」の冒頭で、岸文和の「絵画行為論」[14]を引用して、絵画の能動的機能、つまり「作品の仲介者や観賞者が将来においてどのような行動を行うべきかについての情報を伝達し、彼らに働きかけて、何らかの行為を行わせようと意図する機能」を、官展の〈朝鮮〉表象に当てはめている。しかし、岸の理論は、具体的な注文主・絵師・仲介者・観賞者の意図を念頭においたものであり、同様の意図の有無が極めて曖昧な官展の〈朝鮮〉表象の場合には不適合なのではなかろうか。これを前提とすることは、かえって、彼女がこれらの表象を帝国のプロパガンダであるかのように単純に捉えているとする、誤読に基づく批判を招きかねない。もっとも、こうした誤読や批判がなされていないのは、彼女が土田麥僊レベルの有名作家の作品をほとんど分析していないからに過ぎない。

もちろん、きちんと論文を読めば、彼女がこれらの表象を決して単純なプロパガンダとして理解してはいないことがわかるはずである。また、作品の精読の際に、できる限り同時代テクストを参照項として示す態度からは、彼女が作品の意味生成が作者の意図によって独占されないこと、権力論的転回を暗に意識していることがわかる。
しかし、これらの要素は、岸の理論が彼女の論文の結論に関わる決定的な役割を明確に果たしているのに比べて、方法論とその意図が明示されておらず、曖昧に用いられている。この方法論の齟齬は、彼女の議論における致命的欠点であるが、欠点を解消する手がかりもまた、彼女の論文の内部に存在している。
つまり、権力論的転回への方法的自覚に基づく、間テクスト分析の採用や中央官展という場の政治性に則した作品分析の強調によって、単純なプロパガンダという誤読／批判を回避しながら、個々人の意図に依らず、不可視かつ網羅的である帝国の知／権力のシステムを可視化する議論がより説得的な形で展開できるのではなかろうか。

②中央官展における〈朝鮮〉表象の通奏低音

中央官展の〈朝鮮〉表象や同時代の美術雑誌に掲載された朝鮮旅行記には、例えば、姜尚中が19世紀末の福沢諭吉の中国・朝鮮評に見出した、「頑迷固陋」「狐疑」「旧套」「卑屈」「残忍」といった差別意識剥き出しの形容詞[15]や、『風俗画報』に掲載された好事家向けの朝鮮旅行記のような不潔や不道徳、性的放埒、無知、停滞を強調した差別表現（岡田竹雲「朝鮮紀行」『風俗画報』455号～474号、1914.3～1915.10）と比べて、悪意ある〈朝鮮〉表象や意図的な差別助長をうながすような表現を見出すことは難しい。総じて、美術家たちは、自らが〈朝鮮〉を差別的にまなざしているという自覚に乏しく、逆に、〈朝鮮〉を「美」的価値へと導くという意識が高かったように思われる（ただし、植民地を「美」に加工し、中央官展に展示する行為自体が植民地の馴致であり、採集であり、帝国の知／権力の行使である）。中には朝鮮人を劣等人種と見なすことへの反対を明言するものさえいた（藤島「朝鮮観光所感」1914、奥瀬英三「雞林の旅（一）」『美術新論』1928.9など）。
では、そこに植民地主義に基づく差別意識（と帝国意識）がなかったかといえば、決してそうではない。問題は複雑である。問題は、美術家たちが、普遍的な「美」のため、時には〈朝鮮〉のためであると意図し、自らの自由意志でなしていた行為が、〈朝鮮〉を〈日本〉に対して劣位に、従属的に位置づけようとする帝国の知／権力のシステムの一部を構成しているという点にある。「権力」は遍在する。どんな天才美術家といえども、そこから自由ではない。
例えば、中央官展の〈朝鮮〉表象や美術雑誌の朝鮮旅行記には、誰かから具体的な指示があったわけではないのに、共通した傾向、通奏低音が存在する。それは、第一に現代の〈朝鮮〉を〈日本〉の歴史的過去として位置づける態度である。ここから、日本には失われた「未開」あるいはノスタルジックなものを〈朝鮮〉に探そうとする日本の美術家の基本姿勢が派生する。第二は、〈朝鮮〉の風景や風俗／人物に「亡国」や「悲哀」の意味

を見出そうとする態度である。第三は、日本による植民地化が以上の性質を〈朝鮮〉から失わせることを嫌悪する態度である。寺内威太郎や姜尚中によれば、20世紀前半の日本の朝鮮史研究は、日鮮同祖論・停滞論・他律性論に則した〈朝鮮〉のステレオタイプを作り出した[16]が、これと美術界の〈朝鮮〉表象が、おなじ知／権力のシステムに属していることは明白である。

つまり、この三点は、いずれも、朝鮮には自身で歴史を動かすことができず、過去においては中国が、現在においては日本の外圧が歴史を展開するという他律性論を前提とした〈朝鮮〉認識である。第一は、日鮮同祖論・停滞論の、第二・第三は、停滞論・他律性論のアマルガムである。

第一の点から具体的に見ていこう。藤島武二「朝鮮観光所感」(1914)は「朝鮮は、総ての点に於て、古来著しい変化や進歩がなかつた為に、その服装には、今も尚ほ、古代の面影が残つて居る様に思はれます」とした上で、朝鮮の風俗を「日本の王朝時代の絵巻物」に擬えた。同様の表現は、同年の『風俗画報』に掲載された岡田竹雲の旅行記(「朝鮮紀行(六)」『風俗画報』460号、1914.8)では「室町時代の絵巻物」、1918年の谷崎潤一郎の「朝鮮雑観」(『谷崎潤一郎全集』第22巻、中央公論社1983)では「平安朝の情景」といったように、美術界のみならず広範囲で反復された。また、1940年の三岸節子「朝鮮を画く」(『美の国』1940.10)にもソウルを描写して「王朝の夢でも見てゐるような」とあることからすれば、およそ植民地支配期全体を通して流通し続けた言説だったことがわかる。

中央官展の出品作のいくつかには、俯瞰描写による群衆／風景の表現や霞をたなびかせる表現、絵巻物や屏風といった前近代様式への明確な意識によって、露骨に現代の〈朝鮮〉を〈日本〉の歴史的過去になぞらえたような風俗画を見出すことができる。

岡田雪窓《春の大同江》(1915)、久保井翠桐《平壌の高地より》(1915)、三浦広洋《市場》(1916)、中島春鷗《大同江のほとり》(1920)、山口蓬春《市場》(1932)、小島一谿《水原長安門》(1936)などが典型的な例である。また、朝鮮総督府壁画として描かれた和田三造の《羽衣》(1921～24)(図2)は、1926年の中央官展に画稿が出品されたが、日本朝鮮に共通する羽衣伝説をメインの主題にする一方で、対になった袖壁には古代日本風俗と現代朝鮮風俗とを配していた。西原大輔はこれを評して「この風景画の中からは、『現代』朝鮮と『古代』日本が対比されるというアンバランスを除いて、一見いかなる差別をも読み取ることはできない」[17]とするが、この解釈には、停滞論が持つ政治的意味を故意に排した脱政治化の意図が垣間見える。権力論的転回に自覚的でない論者は、こうした主題に付随する日鮮同祖論と停滞論とに共通した(無)意識に、〈朝鮮〉を帝国の知／権力のシステムに同化し、かつ〈日本〉に対する劣位へと差異化するというメカニズムがあることを見落としがちである。

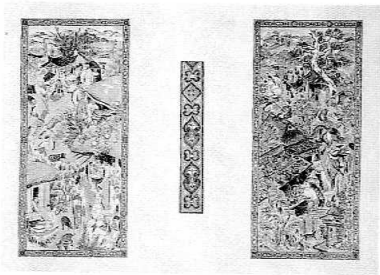

図2　和田三造
《朝鮮総督府壁画「羽衣」画稿B》
1921～4年
膠彩、紙　26.0×38.0cm
個人蔵

ところで、中央官展の〈朝鮮〉表象を総攬して気づかされることは、そこに都市化／近代化した風俗を主題にしたものがほとんど見あたらないということである。美術家たちが、ソウルを始めとする都市における慣習や風景の変容を難じたように、彼(女)た

ちは朝鮮が自分たちが描いたような風物で覆い尽くされてはいないことを知っていた。日本に匹敵するような近代都市の風俗が生まれていることに気付いていた。しかし、それを決して中央官展への出品作には描かなかった。それは、恐らく個々人の認識としては、都市化／近代化した風俗が「美」に反するものとされていたからであろう。ただ、中央官展という場の政治性、および、出品作同士の間テクスト的連関を考慮にいれるならば、その排除に、停滞論を前提とした帝国の（暗黙の）知／権力のシステムの介在を見出すことが可能になる。そして、以上に挙げた作品に限らず、〈日本〉とは異なる〈朝鮮〉らしさを表現しようとした作品には、作家の主体的制作意図のいかんに関わらず、主題選定および作品読解を通した意味生成のモメントにおいて、停滞論の介在を免れない。

続いて第二の点を見てみよう。これは、白いチョゴリにまで「永遠に喪に服している」様を見出す柳宗悦のいわゆる「悲哀の美」に典型的に見られる（『朝鮮とその芸術』1922）。また、プロレタリア作家の中西伊之助も、『中央美術』に寄せたエッセイの中で朝鮮に女性革命家の出現を求める一方で、朝鮮の自然美は「原野の悲涼の中に見出される」とし、「虚無的な、沈鬱な、赭土の禿山と、際涯のない無木の荒野から、そこに点在してゐるあの亡国的背景をもつてゐる民族の住家を眺めた時こそ、真に私達の悲哀の美を感受することができる」とする（「朝鮮及び朝鮮婦人の美」『中央美術』1923.5）。また、小林万吾は、堕落した僧を象徴した官妓の舞を見て、「亡国的な色彩に富んだむしろ悲哀なもの」を見出してしまう（「私は知らず知らず『金歩摇』と黙吟した」『美術旬報』1918.10.9）。これらは、〈朝鮮〉に対する憐憫の情から構成された意識であるわけだが、こうした感情は同時に自らが〈日本〉民族に属することを誇りに感じる帝国意識の高まりとセットになっている。高浜虚子は、1912年出版の自著において、そうした感情の動きが確かにあることを率直に述べている（『朝鮮』実業之日本社1912）。中央官展の出品作にもやはり、赤土むき出しの荒涼とした風景や風物を描いた作品、悲哀の感情を表した人物像を見出すことができる。例えば、山下釣《朝鮮人の住む家》（1914）、松島白虹《きいさん》（1921）、秋野ふく（不矩）《野を帰る》（1930）、川崎小虎《荒涼》（1931）、星野二彦《朝鮮風景》（1933）、川崎小虎《山・浜》（1936）、杉山寧《秋意》（1937）、星野二彦《郊外風景》（1938）、権藤種男《京城仁王山麓》（1939）、鄭末朝《さすらひ》（1939）、向井潤吉《黄昏》（1940）、李鳳商《麻衣を纏へる老夫》（1943）など。これらは、コンテクストから切り離して単体としてみる限り、何の政治性も感じ取れない。しかし、これらが中央官展に並んでいるという状況、以上に挙げた言説が流通し、作品読解を通じた意味生成のモメントに関わらざるを得ない状況を加味するならば、ここに、停滞論・他律性論を機軸とした〈朝鮮〉への憐憫の情をテコとした帝国意識の機制を見出すことは容易であろう。

③人物像における男女の対比

さらに、人物像について見てみよう。まずは、女性像である。中西伊之助は先に挙げ

たエッセイの中で朝鮮人女性を二種類のカテゴリーに分類している。第一は、「繊細な、エキゾチイクなしかし寂しい、美感を与えられるもの」であり、第二は、「肉体の堂々たる所謂肉感的な女丈夫型の婦人」であるという。そして、官設美術展の〈朝鮮〉女性像を見ると、およそ（決して完全ではないが）この二分類が当てはまってしまう。つまり、この分類は中西の発明なのではなく、帝国の知／権力のシステムに基づく〈朝鮮〉表象のコードとして漠然と共有されていたものなのではないか。栗原玉葉《身のさち・心のさち》（1917）（図3）は、概してこの二分法を対照的に表したものと理解できようか。前者は、スタティックな女性肖像である。中西によれば、「従来、女の美を標準的に見るのは、たれでもその花柳界の女を取つてゐる」という理由に基づき、妓生を念頭においたものである。妓生は、帝国からやって来た作家が自由にできる可能性の高い女性であって、彼女との関係性を通じて作家はまず〈朝鮮〉を「美」へと征服するのである。実際、中沢弘光によれば、「朝鮮では女が肌を現はすのは殊に恥辱となつてゐる」ため、なかなかモデルになってくれる女性がおらず、妓生にまず声をかけたという。なお、妓生でもなかなかモデルになってくれなかったようだが（「朝鮮の夏」『美術新報』1917.10.9）、やがて定着し、モデルの範囲も徐々に広がっていったようだ。翌年の石井柏亭や小林万吾の旅行記には、妓生をモデルにすることが当たり前のように描かれている（「朝鮮雑観」『美術旬報』1918.10.29、「水原と開城との記」『美術旬報』1918.10.9）。金惠信を始めとする多くの論者が指摘するように、妓生は高い技芸と性的欲望の双方、帝国（男性）主体の快楽を満たす植民地朝鮮のメタファーと見ていいだろう。そして、妓生は、〈朝鮮〉の女性を帝国にとっての「美」として馴致するのに最適の主題（ものさし）だったわけである。

図3　栗原玉葉
《身のさち・心のさち》
1917年　第11回文展
（『日展史5』日展、1981）

官展におけるスタティックな女性肖像を見てみよう。江川武村《鶏林の花》（1915）、中沢弘光《朝鮮歌妓》（1917）、松島白虹《きいさん》（1921）、菊池華秋《江のほとり》（1925）、川村俊一《淡日美女》（1925）、金以堂《弾琴》（1926）、南薫造《少女》（1927）、遠田運雄《花嫁絵姿》（1928）、鴨下晃湖《双研競芳》（1929）、池上浩《白衣》（1929）、田辺至《黒裳》（1929）、小林萬吾《軽羅》（1930）、小林萬吾《僧舞》（1931）、松邨巽《朝鮮服の娘》（1932）、土田麥僊《平牀》（1933）と時系列に見て行くと、官展という場において、女性を繊細・エキゾチック・寂しいというコードの中で「美」化したイメージが妓生を通じて試され、やがて、一般女性にも同じコードが広がってゆく様を見て取ることができるだろう。それは、「悲哀」「亡国」に関する言説がはびこるコンテクストにおいては、停滞論のコードの中に〈朝鮮〉女性像が馴致される過程でもある。

他方、後者はアクティヴな女性像であり、一般家庭の（労働する）女性を指している。中西によれば、彼女たちは形式の上では男性に隷属しながら「識量、体質の如きは、遥かに男性を凌駕してゐる」。つまり、朝鮮の男性は女性よりも弱いと位置づけられている。この対比は、同時代の旅行記に、アクティヴな女性に対する非活動的で非生産的な男性という対比として見出すことが可能である。そして、このような「閑人」の男性像は、しばしば〈朝鮮〉自体の停滞性の象徴として論じられるイメージだっ

た（岡田竹雲「朝鮮旅行（八）」『風俗画報』463、1914.11）。また、女性の労働する姿には、都市のモガが選ばれるといったことはまずなく、川辺で洗濯棒を振るう姿、水がめを頭に載せる姿など、〈日本〉の歴史的過去や辺境、未開性を思わせるイメージが好んで選ばれたのであり、これもまた停滞性の象徴なのである。官展にも同様のイメージが多く描かれた。例としては、田中良《朝鮮の少女》（1915）、小林萬吾《甕を戴ける女》（1918）、辻永《暮春》（1926）、安藤義茂《鮮人部落の市の日》（1927）、南薫造《川筋の家》（1927）、後藤真吉《開城風景》（1928）、三井万里《暮るトロ路》（1928）、安藤義茂《市日》（1930）、赤松麟作《鮮人街》（1930）、森守明《搗麦》（1934）、河井達海《朝鮮風景》（1936）、三宅凰白《海金剛の漁婦》（1936）、山田新一《江畔》（1936）、湯上瑛《午後の日》（1936）、佐々貴義雄（不屈）《北鮮の夏》（1937）、遠田運雄《摘草》（1938）、岩崎勝平《水くみ》（1938）、川村憲邦《眺轎》（1939）、岩崎勝平《薬水を汲む》（1941）などを挙げることができる。

また、この男女の対比構図を一画面に描いた例としては、遠田運雄《池畔》（1934）を挙げることができる。

朴がすでに指摘している通り、官展の〈朝鮮〉男性像には以上に述べた特徴が明確に見られる。例えば、岡文濤《スリチピ》（1915）、三浦広洋《焼酒と南草》（1915）、川合玉堂《柳蔭閑話》（1922）、長井大有《朝鮮遺老》（1925）、神谷道緒《鮮人棋戯》（1929）、河合新蔵《樹下閑談》（1932）、遠田運雄《花間吟唱之図》（1933）、柴田春叢《慶州路の小春》（1936）、山本壽生《閑日》（1936、図4）などを見ると、〈朝鮮〉の男性たちが労働よりも酒やタバコ、博奕に夢中であり、歴史の主体になどなれないとする停滞論・他律性論に適合したイメージが官展の場を占めていたことがわかるだろう。

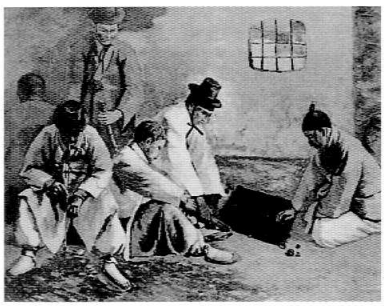

図4　山本壽生
《閑日》
1936年　昭和11年文展
（『日展史12』日展、1984）

もっとも、朴によれば、これらのイメージには以上の図式的解釈に止まらない要素がある。1920年代以降の事例では、両班層の男性が非生産的な存在として描かれているが、ここに、両班層が3・1独立運動を主導したことが深く関係しているという解釈は妥当なものだろう。彼女によれば、ここに描かれた両班層の男性たちの何を考えているかわからない表情は、彼らが「不気味な存在」であることを示している。つまり、革命を起こすかもしれない存在への注視が深く関わっているのである[18]。これに解釈をさらに加えるとすれば、この両義的イメージには、〈朝鮮〉を馴致しようとする帝国の知／権力と馴致に抗う植民地主体とのせめぎ合いの痕跡が、図らずも刻まれてしまっていると見るべきではなかろうか。

なお、朴が指摘している通り、戦時期になると官展にもアクティヴな〈朝鮮〉男性像が現われるようになる[19]（ただし、非活動的な男性像が優先的に描かれる状況は戦時中も続く）。例えば、安武芳男《野菜を売る》（1937）、川崎雅《辻》（1942）などを挙げることができる。彼女は、この変化を志願兵制度に応じた朝鮮人兵士を描いたと思われる多々羅義雄《春日》（1939）や、朝鮮人と日本人、あるいは日本化した朝鮮人が将棋をしている様子を描いたと思われる権藤種男《樹下棋戦之図》（1938）、整然と規律の取れた集団労働に勤しむ女性たちを描いた須田珙中《楽土》（1942）を傍証に、「内鮮融和」のスロー

ガンに基づく戦争協力政策の影響を指摘している。つまり、これは戦時に対応した〈朝鮮〉イメージであって、馴致へといざなう知／権力を転覆するイメージなどではない。彼女の指摘は妥当なものと思われる。つけ加えるならば、これらのアクティヴな男性像が、近代産業から疎外された〈朝鮮〉固有のイメージとして表象されたものでもあり、停滞論の枠組みの内部にあることは見逃すべきではない。彼女の議論は、見せ掛け上、差別化是正へと向かうかのようなコードの変容が、さらなる表象の馴致の深みに向かうものであることに気付かせてくれる。戦時中の〈朝鮮〉男性像の変化は、それ以前の表象に仄見えた馴致の機制とそれに対する抵抗のせめぎ合いの痕跡を見えづらくしているのである。

④「自己民族誌」としての〈朝鮮〉表象

ところで、中央官展の〈朝鮮〉表象の中には朝鮮人作家の手になるものが含まれている。すでに何点かについて言及したように、それらは基本的には日本人作家と同様、帝国の知／権力のシステムにからめとられている。しかし、そこに意識的無意識的に関わらず「抵抗」は皆無なのだろうか。

もちろん、この「抵抗」の有無を過剰に評価することや安易な結論を急ぐことには慎重でなければならない。それでも、例えば、同じく「悲哀」「亡国」というコードに基づく停滞論にからめとられているとはいえ、鄭末朝《さすらひ》(1939)(図5)や《露店》(1941)は、松田黎光《蚊やり》(1940)や向井潤吉《黄昏》(1940)(図6)とは、「ほとんど同一だが完全には同一でない」のではないか。

多くの研究がすでに指摘しているように、朝鮮人作家の制作は、帝国から押し付けられた「地方色」の影響を受けざるを得なかった。中央官展への入選を目指す際には、否応なく、これを自覚的に作品に取り入れざるを得なかったという事情があるだろう。しかし、それは単なる同化であるよりは、「自己民族誌」をめぐる抵抗／葛藤の戦略の痕跡を刻むテクストの生産過程として捉えられるべきではないか。

「自己民族誌」とは、レイ・チョウの議論を参照するならば、被植民者主体が自己表象にとりかかる際に採りうる戦略である。彼(女)らの周囲は、すでに帝国の知／権力のシステムに包囲されており、自己表象にあたっては、それが「自身の言葉の用法と抜き差しならぬ関係を結」ばざるを得ない。そして、その点がまた「被植民者の集団による宗主国の読み書き文化への参入」を保証する[20]。つまり、そこには、何が「美術」であり、何が植民地作家の自己表象であるのかをめぐるルールが帝国に握られている状況を前にした、戦略的自己表象が幾分か含まれている可能性はないだろうか。

例えば、金惠信が指摘するように、沈享求は戦時中の鮮展に《興亜を守る》(1940)を始めとする戦争画を出品し、美術界の戦時動員体制に積極的に関わった「親日派」である[21]。しかし、そんな彼が、中央官展には鑑賞者に背を向けた女性像である《水辺》(1937)(図7)を出品してもいる。これを同年出品作の佐々貴義雄(不屈)《北鮮の夏》(1937)(図8)と並べてみると、「地方色」に従いながら、一方的に表象される側に立たされている

図5　鄭末朝
《さすらい》
1939年　第3回新文展
(『日展史13』日展、1984)

図6　向井潤吉
《黄昏》
1940年　奉祝展
(『日展史14』日展、1984)

図7　沈享求
《水辺》
1937年　第1回新文展
(『日展史13』日展、1984)

図8　佐々貴義雄(不屈)
《北鮮の夏》
1937年　第1回新文展
(『日展史13』日展、1984)

〈朝鮮〉の地位に対するかすかな抵抗／異議申し立てをテクストから読み取ることも可能なのではないか。

ここで注意しておかねばならないが、この「抵抗」を過剰評価し、沈は実は「反日」だったとか、日本の「親日派」工作を低く見積ろうとするような安易な結論を導き出すべきではない。なぜならば、フーコーのいう小文字の「抵抗」は、「権力」のあるところに遍在するものであって、沈と他の作家の違いは、それが可視化されやすいかどうかの差に過ぎないからである。また、沈に限らず、「抵抗」があったとしても、それは帝国の知／権力への圧倒的な誘惑に(否応なく)内在するものであって、それらは必ずしも矛盾対立するものではない。

「親日派」による「自己民族誌」には、帝国の知／権力のシステムに伴う誘惑と抵抗の両立という機制がもっとも如実に現われている。その評価は容易ではないが、ここに帝国の知／権力を可視化し、ズラし、脱帝国化／脱植民地化の道を探るヒントの一端があるのかもしれない。今後のさらなる研究の深化が求められる分野であろう。

おわりに

最後に、本稿について、図式的に過ぎて、作品分析ができていないという批判があるかもしれない。しかし、その批判は的が外れている。なぜならば、本稿は、その当の「図式」についての論文であり、「図式」を図式的であると批判するあまりに図式的な批判に対し、「図式」の複雑さや意義を説くものだからである。

作家／作品研究と権力論的転回以降の研究に橋をかける作業は、これからである。これから、具体的な作家や作品に的を絞って、間テクスト分析を駆使しながら、作者の意志の特権化というワナに嵌ることを避けながら、テクストの内部に刻まれた知／権力の痕跡をいかに読み解くことができるか、そして、知／権力の網の目をどのようにズラしていけるか、という研究の実践が行なわれるべきである。そして、そうした実践を問題意識のない単なる好事家的「認識論」として行なうべきではない。それが、常にすでに発された問いかけ／異議申し立てへの「応答」であることを意識しなければ、そもそも実践する意味はほとんどない。

もちろん、本稿は「日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」をめぐるすべての問題機制を取り扱ったわけではない。まだ言及できていない問題は多い。しかし、見せ掛けだけ網羅的であることを振る舞う形式的な研究に何の意味もない。本稿を読んだ方が、これに対して、あれが足りない、これが足りない、と思ったとすれば、是非、ご自分の手でその足りないところを研究して、「応答」して欲しい。そして、またそれに対する「応答」が起こる。この繰り返しで、少しずつ、共有可能な集合的歴史像ができてくる。こうしたことこそが、今わたしたちが「日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」という問いを発することへの積極的理由付けなのではないだろうか。

[1]ここでは触れないが、国民国家形成と美術制度形成が不可分の関係性にあることを論じた北澤憲昭・佐藤道信などの「制度論」や、ジェンダー理論・精神分析理論などを援用した社会史的な作品分析・言説分析もまた、同じ地平にある研究成果である。

[2]詳しくは、ミシェル・フーコー（渡辺守章訳）『性の歴史Ⅰ　知への意志』（新潮社1986）を参照。

[3]朴美貞「植民地朝鮮はどのように表象されたか――官展に入選した日本人画家の作品をめぐって」（『美学』No.213、2003.6）、同「朝鮮人男性のイメージと日本のまなざし」（『文化学年報（同志社大学文化学会）』第52輯、2003.3）など。

[4]上田文「土田麥僊の「平牀」と「妓生の家」について」（『美学』No.233、2008.12）

[5]池田忍「「支那服の女」という誘惑――帝国主義とモダニズム」（『歴史学研究』no.765、2002.8）、p.12。

[6]金惠信『韓国近代美術研究――植民地期「朝鮮美術展覧会」にみる異文化支配と文化表象』（ブリュッケ2005）、p.102。

[7]西原大輔「近代日本絵画のアジア表象」（『日本研究』第26集、2002.12）、p.195。

[8]西原大輔「近代日本美術のなかの朝鮮」（『駿河台大学共同研究　韓国と日本――比較文化史的考察』駿河台大学2001）、p.23。

[9]前掲、上田「土田麥僊の「平牀」と「妓生の家」について」、p.100。

[10]前掲、上田「土田麥僊の「平牀」と「妓生の家」について」、p.104、p.108。

[11]前掲、上田「土田麥僊の「平牀」と「妓生の家」について」、p.102。

[12]前掲、上田「土田麥僊の「平牀」と「妓生の家」について」、p.100。

[13]前掲、朴「植民地朝鮮はどのように表象されたか」、p.43。

[14]岸文和「メディアとしての絵画」（『美術史論壇』第6号、1998）、同「絵画の行為論――新しい美術史のために」（『美術史論壇』第10号、2000）

[15]姜尚中『オリエンタリズムの彼方へ――近代文化批判』（岩波書店1996）、p.95。

[16]寺内威太郎「「満鮮史」研究と稲葉岩吉」（『植民地主義と歴史学――そのまなざしが残したもの』刀水書房2004）、pp.34–46、前掲、姜『オリエンタリズムの彼方へ』、p.101。

[17]前掲、西原「近代日本絵画のアジア表象」、p.204。

[18]前掲、朴「朝鮮人男性のイメージと日本のまなざし」、pp.219–220。

[19]前掲、朴「朝鮮人男性のイメージと日本のまなざし」、pp.220–4。

[20]レイ・チョウ（本橋哲也・吉原ゆかり訳）『プリミティヴへの情熱――中国・女性・映画』（青土社1999）、pp.66–7。

[21]前掲、金『韓国近代美術研究』、p.184、p.192。

（ちば・けい　国際日本文化研究センター客員准教授）