画家たちの西洋体験とアジアへのまなざし[1]

児島　薫

1．「東アジア」秩序の転換

今回の展覧会のメインタイトルは「東アジア」という言葉が用いられ、副題では「アジア」となっているものの、両者をあわせて「日本近代美術はどう東アジアを描いてきたか」が本展のテーマであると考えてよいだろう。対象とした「東アジア」とは、カタログ序文によれば「台湾、朝鮮、中国、満州」である。作品を見渡すならば、それはおよそ、日清、日露戦争以後日本が統治した地域、および十五年戦争の間に日本軍が侵攻した地域であることがわかる。これらの地域を日本との関係性においてひとくくりにし、「日本人」画家によって描かれる対象として捉え、論じる、という枠組みは、かつての力関係をもう一度持ち出すような危険がある。序論のなかで企画者は、「日本近代」が最も近い他者（果たしてそれは「他者」なのかも含め）をどのように扱ってきたのか」といった問題提起をしており、近代の日本人画家たちが、ヨーロッパと「アジア」のあいだで、どのような立ち位置に自らを置くべきかを模索した事情にも目を向けている。しかし、くり返しになるが、本展の枠組みが、描く側としての「日本」と、「日本人」によってとらえられた「東アジア」のイメージ（序文では「近代日本が関係を持った地域」という言葉で表現されているが）と定義されている以上、ポストコロニアリズムの議論を踏まえる必要があるだろう。

もちろん、欧米で成熟したポストコロニアリズムの議論を、日本と「東アジア」との関係に単純に応用することはできず、あらたな議論を構築しなければならないだろう。日本と「朝鮮」の歴史だけをとっても、イギリスとインド、フランスとベトナム、というようなキリスト教文化を基盤とする宗主国が、非キリスト教文化の地域を植民地とし、「他者」として見た関係とは、当然異なるからである。

そのためには、近代の状況だけを考えるのではなく、これらの地域の相互の関係が、近代化のなかで、どのように変化したのか、という視点でとらえることが有効であると考えてきた。この問題については、すでにくり返し述べてきたので、要点だけを略述する[2]。近代以前の「東アジア」は中国を中心に周辺諸国が「華夷秩序」を築いており、日本もまたその枠組みの中で周辺諸国と貿易をおこなっていたとの見方は、歴史学では80年代から主張されている[3]。大島明秀は、「鎖国」という考えかたは実は近代日本がつくりだしたものであったことを明らかにし、近代日本は江戸時代に対するのと同様に、アヘン戦争以前の中国や朝鮮などに「「非西洋」、「非文明」、「非進歩的」の表象である「鎖国」概念を付与した。「鎖国」体制からいち早く脱出し「開国」した日本が、これらの東洋諸国に対して優位であるとする自己像を確立する営為でもあった」と指摘している[4]。アヘン戦争以後清朝が弱体化したことを契機に、華夷秩序は崩壊に向かった。これにより周辺諸国にナショナリズムがおこり、西洋化の力を借りて中国の影響を断ち切ろうとし、西洋側もこれを利用するなかで[5]、日本もまた西洋化によって中国文化圏から離脱しようとすることになる。そのプロセスを以下にみてみよう。

2.「東洋」による再編

近世後期には中国の文人趣味を範とする意識が知識人のなかで共有されており、それは明治になってもすぐに廃れるものではなかった。むしろ、開国以後、中国の文物は日本に一層流入した。文人趣味の一つである煎茶会は盛んにおこなわれ、1893年に住友家第十五代当主となった住友春翠も、まもなく煎茶器や古銅花瓶を購入しはじめ、中国青銅器と明清画のコレクションを築き、住友家に来賓を迎えた折りには、しばしば文人画家である村田香谷、野口小蘋に席画を依頼している[6]。明治20年代には、文人趣味は、まだ十分支持されていたとみてよいだろう。

しかし一方、明治政府のもと、対外的には万国博覧会などを利用して日本という国を示す必要があり、また国内的には「国民」意識を育成することが急務であった。1889年に大日本帝国憲法が発布され、同年に帝国博物館が設置されるなかで、東京美術学校が開校し「絵画」としての日本画教育が始まったことは、日本のナショナル・アイデンティティ構築のための一連の動きととらえられるべきであろう。佐藤道信氏が論じたように、「絵画」という言葉は、中国的価値観を反映した「書画」という概念から「書」が排除され、「絵」と「画」という語を組み合わせてつくられたものであり、展覧会制度が整えられていくなかで「書」や「南画」、「文人画」が冷遇されていった[7]。さらに、日本は、「西洋」の対概念としての「東洋」という言葉によって、中国ではなく日本を中心として過去を捉え治す試みをおこなっていった。歴史では「東洋史」が、美術では「東洋美術史」が構築され、特に「東洋美術」を冠した本の出版は1920年代から30年代にピークを迎えたことが指摘されている[8]。

第3回内国勧業博覧会は1885年開催予定であったが延期され、紀元2550年である1890年に実現したが、当初は佐野常民によって「亜細亜大博覧会」としての開催が検討されていたことが明らかにされている[9]。佐野のねらいが単純に万国博覧会開催へのプロセスとしてであったにせよ、日本が「亜細亜」を組織して欧米に対するアピールを行おうとしたことは、後に日本が中国中心ではなく日本を中心とする「東洋」の枠組みをつくりだしたことに先行する点で、注目に値する。そしてこの第3回内国勧業博覧会の美術展覧会では、よく知られているように、油彩画も出品された。先行する2回の内国勧業博覧会でも油彩画は出品されたものの、1881年の第2回内国勧業博覧会の翌年に開かれた第1回内国絵画共進会では洋画は除かれ、東京美術学校でも西洋画教育が行われない状況のなかで、政府主催の博覧会に油彩画の出品が認められたことは、当事者たちにとっては大きなことであった。しかし1893年のシカゴ・コロンブス博覧会では政府が油彩画の出品に消極的であり、結果的に明治美術会が出品を見合わせたことを考えるならば、「本家」である欧米には油彩画を送らないが、「アジア」を意識した展示には油彩画が含まれたことになる。

原田直次郎による出品作《騎龍観音》には画面に紀元2550年の年記がある。従来この主題は当時の国粋主義的な風潮を意識した選択と解釈されてきた[10]。しかしアジア博

覧会の是非については報道各社も意見を戦わせたので、周知されていたはずである。原田がこのような展示の場を考慮して作品を構想したのならば、観音や龍は、中国、朝鮮、日本が共有する主題として選んだのではなかっただろうか。観客としては欧米からの来客も想定されていたので、原田がこのような「東洋」的画題を油彩画という西洋の技術によって（西洋と対等に）描いて日本の近代化を内外の鑑賞者に示そうとしたのではないだろうか。

1895年3月11日、帝国議会は東京美術学校の拡張案の修正案を可決、「我国固有ノ美術」と共に「海外各国ノ美術」をも採用して両方を奨励していくことを決め、これによって西洋画科が設置された[11]。1896年11月以降、黒田清輝は岡倉天心と1900年パリ万国博覧会について相談をおこなっており、フランスに油彩画を持っていくことが早い時期から検討されたことがうかがわれる[12]。1900年万博での油彩画出品によって「西洋化」した日本を海外に示す目的は、ひとまず達成された。ただし、この万博では日本だけでなく、（当時の名称で）コンゴ、マルチニック、インドシナ、ペルーの油彩画もグラン・パレに展示された[13]。日本の意図とは別に、このような多くの地域で描かれた油彩画をパリで展示することは、西洋文化が世界中に及んでいることを示すことになった。

図1　1900年パリでの写真
（久米桂一郎『方眼美術論』中央公論美術出版、1984年所収）

3．「西洋化」する画家たち

1900年パリ万国博覧会の時期に出張した、黒田清輝ら美術学校関係者の記念写真が残されている（図1）。洋服を着こなしやや得意げで気取った表情の男性たちは、エリートとしての強い自意識を共有しているようである。アメリア・ジョーンズは、ナダールの肖像写真を例に、近代の画家たちが自らを特別な才能の持ち主であるという自意識を主張するために、あたかも労働者のような服装をしてブルジョワ的価値観に抵抗したり、また反対に、きわめておしゃれな、ダンディなファッションに身をまとい格好をつけたりしたことを論じている[14]。実際、黒田清輝は、このようなダンディな姿をする一方では、労働者のような格好をして写生をして、「ボヘミアン」な画家像を実践してもいる。いずれも、黒田がフランスの画家たちの自意識に、きわめて同化していたことを示すものである。このような男性画家たちの連帯感については別のところで論じたことがあるので、ここではこれ以上触れないが[15]、このような男性洋画家たちがパリ万博に出品した作品には、黒田清輝《湖畔》、《樹蔭》、和田英作《渡頭の夕暮》、藤島武二《池畔納涼》、白滝幾之助《稽古》などがあった。これらの作品には、日本の自然や着物を着た若い女性、あるいは労働者の風俗が描かれており、意図したかどうかは別としても、フランス人のジャポニスムの眼差しに答えるものであった。特に白滝の《稽古》に描かれた、三味線を弾き、歌を歌う少女たちの姿は、当時すでに実際の芸者たちが渡航して、音曲やダンスを披露する日本女性のイメージを広めていたため、そうした先入観に合致するものであった。

1900年パリ万博に際して留学した画家たちのほとんどは、日露戦争までに帰国した。

戦後、日本の国際的地位は上昇し、パリの日本公使館は大使館に昇格した。国内ではあらためて「伝統」の創出がなされるなか、三越によって女性の外出着としてデザインされた豪華な着物が売られ、その広告として岡田三郎助や和田英作たちが新たな着物姿の美人像を発表して評判となった[16]。後に増加する中国服やチマ・チョゴリの女性像は、こうした着物(和服)の女性像と対比することで、その意味がより明らかになる。このような国力の上昇を背景に、藤島武二は1906年12月に日本を出発してパリ、ローマに滞在し、1910年1月に帰国の途についた。藤島のパリで撮影した写真(図2)には、立派な髭をたくわえた堂々としたダンディな姿が捉えられている。帰国後の姿についても記者は「元から風采の揚がつた人であつたが、欧州の空気に浴した所為か又一段と立派になられた。白皙の面、隆い鼻、豊に分けた黒漆の髪の毛、ピンと尻の跳ね上つたカイゼル風の口髭、総てが日本的でない何者かを暗示してゐやうに思はれる」[17]と、その風采がいかにも「西洋的」な印象を与えたことを伝えている。矢代幸雄は、彼が留学の後半にローマに滞在したことと関連づけながら「藤島は堂々たる体格と、男性的の美しい容貌に恵まれた、謂わば男性の標本見たいな人であつた」[18]と賞賛してもいる。藤島は、いわば西洋文化を内在化させた存在として人々の目に映り、そして「男性的」かつ「西洋的」な人間として、社会的に生まれ変わったことになる[19]。

藤島が留学後半に籍を置いたローマのアカデミー・ド・フランスは、フランス政府の機関であり、イタリア美術を学んだのではなかった。ルネサンスの記憶や古代ローマの輝かしい文明を伝える遺跡こそあれ、当時のイタリアはフランスよりも近代化の遅れた場所だった。藤島はイタリア美術の現状を酷評しており、またローマでは遺跡を中心に描き、「過去」の文化にしか興味を示していない。彼自身はフランスに同化し、フランス人のまなざしでイタリアを見たのである。近年よく引用されるように、彼の「朝鮮観光所感」[20]という文章では、朝鮮の自然をイタリアになぞらえている。そして「古代の朝鮮の芸術というものは、非常に立派なものであって、最も優秀なる芸術として、世界に誇っている日本芸術の母ともいうことができたくらいである」としつつも、その芸術の最高潮であったのは、「三国時代」であり、今はほとんど見るべきものはないとする藤島の言葉は、ちょうどイタリアの文化について過去の栄光だけを評価する態度と合致する。現代の文明国としてのフランスと近代以前の文明国としてのイタリアの関係を、日本と朝鮮にあてはめているのである[21]。フランス画家たちのあいだで、イタリアの地方の衣装の女性たちが花や水の瓶などを頭上にのせている姿は、エキゾチックな題材として好まれた。藤島による《花籠》(図3、1913年、京都国立近代美術館)は、赤のチマと白のチョゴリをまとい、赤と白の花のはいった籠を頭上にかかげる女性を描いたものである。藤島が滞在したのは秋から冬であり、こうした女性を実見したとは思われない。既に指摘してきたが、ローマで師事したカロリュス＝デュランによる《薔薇の花売り》(図4)が、白のブラウスに赤のスカートで赤と白の薔薇の花が入った籠をかかげるチョチャラに扮したモデルを描いている作品と、モチーフがきわめてよく似ている。カロリュス＝デュランの追悼記事をのせた雑誌に掲載された図版[22]で

図2　藤島武二、1907年12月、パリでの写真
(藤島武二『芸術のエスプリ』中央公論美術出版、1982年所収)

図3　藤島武二
《花籠》
1913年　京都国立近代美術館

図4　カロリュス＝デュラン
《薔薇の花売り》 1889年
(『美術』1巻、7号、1917年5月、口絵)

あり、藤島がこの作品を参考に、《花籠》を描いたと考えて良いだろう。

一方、中国に対しても、辛亥革命によって清朝が滅ぶと、「過去」の高い文化と現代の中国を切り離して考える見方が現れてくる。中国から逃れてきた富裕層によって日本に中国絵画が流入するが、そうしたなかで、宋代や元代の作品と当時考えていた小幅の花鳥画が関心を集め、速水御舟や榊原紫峰のような日本画家、あるいは岸田劉生や武者小路実篤らが、収集したり模写したりしたことが知られている。東山御物でも珍重されたように、宋元画は日本美術に影響を及ぼしたものとして重視され、東洋美術史に組み込まれる一方、より時代の近い中国絵画を尊重しないという傾向が生じた[23]。日本の文化が中国に由来し、朝鮮半島からも多くの人的、物質的な影響を受けてきたことは否定できようがなかったが、そうした過去を近代と切り離すことは、アジアに支配力を伸ばそうとする当時の日本にとって都合がよかった。

図5　藤島武二
《芳薫》
1926年　個人蔵

藤島による《東洋振り》(1924年)、《芳薫》(1926年)(図5)といった作品がイタリア・ルネサンスの作品に典型的な横顔の女性肖像画を構図に取り入れていることはよく知られている。やはりよく引用される言葉であるが、藤島自身、次のように述べている。「イタリアの文芸復興時代には女の横顔の描写が多かった。ピエロ・デルラ・フランチェスカ、レオナルド・ダ・ヴィンチなどの絵を見た感じが、如何にも閑寂な東洋的精神に交通しているので、ミラノの美術館の壁面に見飽かぬ凝視を続けていたものであった。殊にフランチェスカの横顔の簡約された用筆が、面白く思って見てきた。そんな取材に適合するものはやはり支那服がよく、その頃頻りと支那婦人服を蒐めて五、六十枚にも及んでいた。(中略) 必ずしも支那人をかこうという動機からではない。日本の女を使って東洋的な典型的美をつくって見たかったのである。(中略) 西洋画の材料を駆使して、西洋臭味を離れたものを描こうとしている。時代の風俗や調具などには一向無関心である。近代絵画にはそうした考証は必要としていない。同時に東洋とか西洋とかいう観念を撤回するのが私の年来の主張である。」[24]。

なぜルネサンスの作品が「東洋的精神に交通」するのか、一読しただけではわかりにくい。しかし、すでに述べてきたような、現代の文明国としてフランスを、過去の栄光の国としてイタリアを位置づける考えを、日本と「朝鮮」にあてはめるだけでなく日本と中国にも適用したとすれば、理解できるだろう。「東洋」という概念が日本を中心として中国、「朝鮮」との過去の歴史を再編しなおしたものであることを踏まえれば、藤島にとって「東洋精神」は中国に発して日本に受け継がれた文化の流れである。これに対置されるのは西洋精神といってもよいのだが、藤島は別のところで「東洋画には東洋画の傳統があるように、油繪にはまた油繪の傳統的精神が厳存する。イタリアに始まりフランスが継承したラテン精神がそれである」と述べているので[25]、イタリア・ルネサンスからフランスに流れたのは「ラテン精神」となる。そして藤島はこうした東洋、西洋、といった観念を撤回したい、と主張する。先の言葉は「油繪を描くにはやはりその傳統を見ることが大切である。日本精神だけでいくら油繪を描こうとしても、それは無理である」と続くので、日本人として油絵を描くには、ラテン精神を取り入れ

なければならないと考えていたことになる。中国由来の東洋精神もラテン精神も融合し、吸収し、日本の油彩画を創り出そうという大きな目標をいだいていたことがわかる。中国服をまとう日本女性をイタリア・ルネサンス絵画の構図を取り入れ油彩で描くという試みは、実はそうした野心的な、あるいは帝国主義的、とも言うべき、実験だったと言えるだろう。

「遅れた」牧歌的な国イタリアの女性の姿をアジアに投影する姿勢は、藤島だけのものではなかった。本展出品作、山本芳翠《水運ぶ婦人たち》(1868–1912)(「近代の東アジアイメージ」展カタログ1–11)に描かれた頭上に瓶を乗せて水を運ぶ琉球の女性たちの姿はドレープのあるスカートや容貌から西洋人のようであり、イタリアの水を汲む女性(この存在もまた「エキゾチック」なものとしてよく描かれた)と重なる。台湾に渡った日本人画家たちも、また、イタリアを連想している。例えば川島理一郎は「安平や淡水のあたりの廃墟を見る時は全く東洋とは思へぬ西洋の味があります。私は其辺を歩くと、きつとスペインや伊太利の南端を思ひ出します。其廃れた気分と其建物が南国的であるからでありませう。(中略)此処へ付いた時私は全くローマの港で一時隆盛を極めた、オスチアの廃墟を見た記憶を呼び起こされました」と述べている[26]。川島理一郎は、台湾の風景をイタリアやスペインと等価なものと意識しており、彼自身の立場は、おそらく長く滞在したアメリカやフランスに同化したものとなっているのだろう。川島の戦時中の風景画は本展にも3点出品されたが、いずれも俯瞰する視点から雄大なパノラマを力強くとらえている。このうちの一点、《広東大観》(カタログ4–25、1939年、足利市立美術館)の原題は《占領即建設の広東》であり、川島にとって「広義戦争画」は「大陸政策への関心を昂め、大陸進出への情熱を高揚することによつて、それは単なる個人的自然観照ではない」のであったという[27]。川島が中国の大地をこのようなパノラマとして見下ろすように描いたことによって、これらの画面の前に立つ観者は、その視点を共有することができる。このように日本人が中国の大地を「見る対象」として眼差すことこそ、これらの作品が戦時下に放ったメッセージである。もし、今日これらの作品を見る人がそれを「のどかな風景」と受け取ったとすれば、それはそのようなメッセージを鑑賞者が共有していないからだけであって、間違っているかどうかの問題ではない。そういう意味においては作品は多義的なメッセージを放つ、と言えなくもないが、あくまで描かれた時代、展示された時、それが誰が見るものとして制作されたのか、ということを限定するならば、作品のメッセージは焦点を結ぶはずである。

4. 日本画家たちのアジア

「西洋化」した自己アイデンティティを得たのは洋画家ばかりではなかった。ここでは土田麦僊と速水御舟について述べることとする。麦僊は1921年から23年にかけてヨーロッパ遊学をおこなった。池田忍氏は、佐渡出身の麦僊が、京都で日本画家となるな

かで、「都市に住む男性のまなざし」を獲得し、そのようなまなざしに応えるものとしての「地方の女」を見出して大原女や海女を描いたことを指摘している[28]。麦僊のこうした取り組みの背後に、松本亦太郎の存在を指摘することができるだろう。京都帝国大学教授で心理学を講じた松本は、京都絵画専門学校校長に就任、文展審査委員にも任じられ、美術評論活動をおこなった。『京都日出新聞』の美術記者、村上文芽の伝えるところによれば[29]、松本は学生たちに講演し、「田園趣味」の画題に取り組むことを奨励したという。それは具体的には、大原女のように自然のなかで労働する女性の主題であり、学生たちは宇治に茶摘みの女性を写生に行ったり、大原女を描きに出かけたりしたという。

ルノワールやゴーガンなどのフランス近代絵画に強い興味を持っていた麦僊は、1921年から1923年にかけて友人たちとともに渡欧し、フランスに滞在しながら、ヨーロッパ各地を回った。帰国後、麦僊は次のような言葉を語っている。「自分が仏蘭西や伊太利であれ程感心した立派な作品と同様実にそれは素晴らしいものです。（中略）よくもこうした立派なものがこの東海の小国、日本に生れたものだと一寸不思議な気がします。（中略）この頃自分は却つてエトランゼーの様に日本の人物、或は風景に新鮮な興味を持つ事が出来るのを喜んで居ます。これ迄気づかなかつた田舎家の自然でしかも変化のある組み立て、又舞妓の髪の形ち、大原女の手拭ひの結びにも動きの取れない美しさを感ずる事が出来ます。」[30]

図6　土田麦僊
《大原女》
1927年　京都国立近代美術館

帰国後にいどんだ大作《舞妓林泉》（1924年、東京国立近代美術館）、《大原女》（図6、1927年、京都国立近代美術館）には、こうした「エトランゼー」の様な気持ちで再発見した「美しさ」を描こうとしたものであろう。どちらの作品についても、麦僊はモチーフ毎に多くのデッサンを制作し、最終的に構図を決めると、さらにそのための部分図を制作し、ようやく大下絵をつくっている。20世紀になっても、マチスの大作やピカソの《アヴィニョンの娘たち》などには、こうしたプロセスが用いられているものの、ヨーロッパの伝統的な大画面の絵画の制作方法と同じである。「西洋化」したまなざしのもとに、麦僊は西洋画のような制作方法で日本の女性を自然とともに描いたのである。《大原女》の女性たちの、折り紙のように固く折りたたまれたような手拭いは、たとえばジョヴァンニ・ベッリーニ《アルベレッティの聖母》（1487年、ヴェニス、アカデミア美術館）の聖母のまとうベールのようである。下絵では写生的な表現をおこなっているが、完成作では、正方形の画面のなかに、奥行きを否定した画面構成のもと、女性たちを配し、タンポポと山吹の花を丸々と表し、背後の風景と極端な大小をつけている。あたかも国際ゴシック様式の絵画に描かれているように、遠近の大小バランスを崩して全てのモチーフを平面的に密に配置した画面は、プリミティブな印象を与える。「西洋化」した男性として帰国した麦僊は、日本の「地方の女」をイタリアの15世紀絵画を思わせる手法で造形した、描いたとも言えるだろう。

緊張感のある画面構成力を身につけた麦僊は、さらに《明粧》（1930年 、東京国立博物館）では、様々なモチーフを描き込むことには頼らずに作品をしあげている。ここで

は一人の舞妓を描いているが、モデルは複数であり、人物に実在感は薄い。モノトーンに近い色であらわされている座敷の柱や畳の縁の直線や襖や畳の平面が幾何学的に画面を占め、そのなかに女性の着物の柄が浮き立つような色彩で配置され、対照をみせている。1933年、「朝鮮」に渡って描いた《平牀》(図7、1933年、京都市美術館)もその延長の上に描かれたといってよいだろう。近年、上田文氏によって制作の経緯が明らかにされ、その造形の特徴についても詳細に論じられた[31]。その中で上田氏は、麦僊の言葉をもとに、「舞妓を物体として取り扱うというのが麦僊の態度であった。妓生をモデルにする場合も同じであったと思われる」と指摘している[32]。実際に麦僊の描く女性たちは複数のモデルの写生のうえにつくられたものであり、人格を持たない、画面上の形体でしかなかった。その意味では、「西洋化」した麦僊のまなざしは、舞妓に対しても、妓生に対しても、「コロニアル」な意識を持つものであったとも言えるだろう。そのうえで、豪華な着物をまとう舞妓と、ほとんど色彩を用いずに描いた妓生の表現は対照的である。本展に出品されていた下図(カタログ4–59)には衣装の模様が描かれているが、完成作で無地にしたのは、画家の意図によるものであろう。この作品に、上田氏が指摘するように《真言祖師像》や元代の絵画や宋代の白磁などの研究のあとを見るならば、やはり麦僊は妓生を「過去」と結びつけて描いたことになる。

図7　土田麦僊
《平牀》
1933年　京都市美術館

速水御舟は、1930年に羅馬美術展覧会のために日本美術院からローマに派遣されたのを機に初めてヨーロッパ旅行をおこなったが、やはり帰国後、《女二題》(1931年、福島県立美術館)の制作について、次のようなコメントを述べている。

「欧羅巴の旅行から帰つて特に今迄見馴れてゐた座る生活が、今更らに考へられた。欧州人の椅子の生活に対して座居する我々の習性に特殊な感銘を抱いたので、人物画を扱つて見度いといふ衝動ばかりでなく、特に座せる人のいろいろの姿態を表現したいと思つた」[33]。御舟もまた、「西洋化」したまなざしで、日本女性を見たのであったが、麦僊とは異なり、現代の女性をボリュームたっぷりに立体的に描こうとしており、その意味では次に述べるエジプトや東アジア、朝鮮の女性像との対照が際だつ。御舟は帰国後「遊欧小作展」を日本橋三越で発表したが、そのなかで《埃及土人ノ灌漑》や、《埃及風俗図巻》を出品している。人物は類型的で、比較的小画面のなかに、さらに小さく描かれる。発表当時とは異なり、没後の遺作展では画巻として出品されていたという[34]。1933年に朝鮮美術展覧会審査のために出張した折の取材をもとに制作した《青丘婦女抄》(1933年)は、労働する女性たちや妓生を描いた連作である[35]。御舟自身「職人づくしの様に今の吾々日本人の生活を描いて見やうと思つてゐましたが、丁度朝鮮へ行つたのを機会に、風俗などの興味にもひかれてあれを描いてみました」[36]と述べている。最初は日本人を描こうとしたというが、結果的に日本を題材には描かず、「朝鮮」で描いたことは、その体験が、より目的に合致していたことを示すだろう。御舟がペナンで見た現地の人々をスケッチした写生帖の余白に「餓鬼艸紙絵巻を見る様な」と書き込んでいることからしても、御舟がこうした存在を「絵巻物」になぞらえて見たことがうかがわれる。日本人女性については堂々たる大画面を次々と制作し、最後には《婦

女群像》にいどんでいたことと、極めて対照的である。
今回の展覧会に出品された作品は多様であり、これまでに取り上げたような公的な地位に就いた立場から「朝鮮」や中国を見たのではない画家たちの作品も多数ある。それらをひとくくりにすることは無理であり、またその必要も無い。しかし個々の作品の描かれた事情だけでなく、それらが、いつ、誰に向けて描かれたのか、展示されたのか、といった作品をとりまく状況も含めて考察していくことが必要なのは言うまでもない。

1933年11月13日、昭和天皇即位御大典記念事業として建設された大礼記念京都美術館が竣工し、第14回帝国美術院展京都陳列会で幕を開けた。麦僊の《平牀》は、このとき展示された。これらの事情を取り上げた『うるわしの京都　いとしの美術館』展のカタログには、晴れ着の女性たちが《平牀》を見つめる写真が掲載されている（図8）。かるくウェーブのかかった髪は流行の先端だったであろう。華やかな模様の着物もモダンな印象を与える。《平牀》に描かれた「仮想」の妓生たちは、昭和の時代の幕開けを祝う華やかな気分のなかで、モダンな日本の女性たちに見つめられていたのである。このコントラストはきわめて強烈である。画家の意図したことであったかどうか、はさておき、この作品が当時持っていたメッセージがここには放たれている。そしておそらくこの着物の女性たちもまた、カメラにとらえられた都市の繁栄の点景モチーフでしかなかったのであろう。日本女性もまた、ここでは「描かれたアジア」の一部であったことを示している。

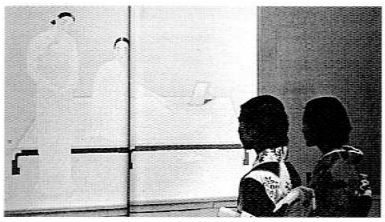

図8　京都市美術館
『うるわしの京都　いとしの美術館』展カタログ、2003年、挿図（p.6–7.）

[1]この文章は、シンポジウムでの発表を元にしているが、内容は今回大きく改めたことをお断りしたい。発表にあたり、豊田市美術館チーフキュレーター天野一夫氏に多くのお骨折りをいただいたことに感謝の意を表します。

[2]この問題については2001年に実践女子大学で開催した美術史学会東支部例会でおこなった口頭発表「近代における『文人趣味』の変容と終焉-中国服の女性像にみる日本人の中国観の変化」として述べ、これをもとに大幅に内容を改め、「中国服の女性像にみる近代日本のアイデンティティ形成」『実践女子大学文学部紀要』第44集、2002年3月、p.17–37、にまとめた。これをもとに改訂した内容を"The Changing Representation of Women in Modern Japanese Paintings", in Yuko Kikuchi ed., *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan,* Hawaii University Press, 2007, p.11–132. にまとめた。最初の学会発表前後から、日本の近代絵画のなかで描かれた中国服の女性像を取り上げる研究が増えてきたが、筆者は、本稿でも述べるように、中国と西洋との間で近代日本がどのようにアイデンティティを築こうとしたかという点に注目して論じてきた。

[3]荒野泰典『近世日本と東アジア』東京大学出版会、1988年。荒野泰典による山口啓二著『鎖国と開国』岩波現代文庫、2006年、の解説文参照。

[4]大島明秀『「鎖国」という言説　ケンペル著・志筑忠雄訳『鎖国論』の受容史』ミネルヴァ書房、2009年、p.203。

[5]浜下武志『朝貢システムと近代アジア』岩波書店、1997年、p.111。

[6]住友本家内芳泉会編集発行『住友春翠』1975年

[7]佐藤道信『明治国歌と近代美術–美の政治学–』吉川弘文館、1999年。

[8]白鳥庫吉による東洋史の構築についてはStefan Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts in History,* University of California Press, 1995. また美術史における「東洋」の概念の成立については、佐藤道信「世界観の再編と歴史観の再編」『今、日本の美術史学をふりかえる』東京国立文化財研究所、1999年、pp.111–127。

[9]鈴木宏宗「第三回内国博と亜細亜大博覧会計画」『法政史論』20号、法政大学大学院日本史学会、1993年によって指摘がなされ、その後、国雄行『博覧会の時代　明治政府の博覧会政策』岩田書院、2005年で詳細に論じられて

いる。また未刊ながら、宮田倫美が実践女子大学大学院修士論文「明治23年の第三回内国勧業博覧会に出品された絵画について」(2003年)で先行研究を検証した。

[10]近年、ドイツの図像との比較やパノラマとの関係を指摘する新たな論考も発表されている。蔵屋美香「原田直次郎作《騎龍観音》について–ミュンヘンと護国寺と」『現代の眼』553号、2005年8月。長田謙一「原田直次郎《騎龍観音》(1890)における「帝国日本」の寓意–バヴァリアから護国寺へ–」『美術史』167号、2009年10月。

[11]吉田千鶴子「東京美術学校と白馬会–岡倉天心と黒田清輝–」『近代画説』5号、1997年、pp.35–36。

[12]高階絵里加「黒田清輝の岡倉天心像–《智感情》の主題と成立をめぐって–」『異界の海　芳翠・清輝・天心における西洋』三好企画、2000年、p.232。

[13]Robert Rosenblum, "Art in 1900: Twilight or Dawn?" in Robert Rosenblum and Mary Anne Stevens ed., *Art in 1900: Art at the Crossroads,* London: Royal Academy of Arts, 2000, p.29.

[14]Amelia Jones, "'Clothes Make the Man': The Male Artists as a Performative Function", in *Oxford Art Journal,* Oxford: Didcot Press, vol. 18, no. 2., 1995, pp. 8-21.

[15]拙稿「〈男性同盟〉としてのパンテオン会」『パリ1900年・日本人留学生の交遊–「パンテオン会雑誌」資料と研究』、パンテオン会雑誌」研究会編、ブリュッケ、2004年、pp.411–427。

[16]これについては、拙稿「着物姿の女性像に見る近代日本のアイデンティティ」鈴木杜幾子、馬渕明子、池田忍、金惠信編『美術とジェンダー2　交差する視線』ブリュッケ、2005年、pp.109–143、および「文展開設の前後における『美人』の表現の変容について」『近代画説』16号、2007年、pp. 31–47、に詳しく述べた。

[17]陸郎記「「新帰朝洋画家の会合　公設展覧会評　滞欧回顧談」『美術新報』10巻1号、1910年11月1日、p.27。

[18]「藤島武二」『芸術新潮』、1954年1月、p.210。

[19]この問題については拙稿「藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉」『美術史家、大いに笑う　河野元昭先生のための日本美術史論集』ブリュッケ、2006年、pp.387–406、で詳しく論じた。

[20]『美術新報』13巻、5号、1914年3月、pp.11–13。

[21]この議論についても前掲の「藤島武二における〈西洋〉と〈東洋〉」に詳しく述べたので、ここでは省略する。

[22]『美術』1巻、7号、1917年5月、口絵。

[23]近代日本における中国絵画の受容についての詳しい分析は、宮崎法子「日本の中国絵画史研究の現状」『ふびと』、三重大学歴史研究会、47号、1995年、pp.10–20、宮崎法子「近代日本の中国画研究」『今、日本の美術史学をふりかえる』東京国立文化財研究所、1999年、pp.140–153、を参照。

[24]藤島武二『芸術のエスプリ』中央公論美術出版、1982年、pp.218–219。

[25]三輪鄰編『藤島武二のことば』美術出版社、1951年、p.16。

[26]「台南・安平風物記」『中央美術』1929年3月。

[27]杉村浩哉「川島理一郎　生涯と画業」『川島理一郎』展カタログ、栃木県立美術館、足利市立美術館、2002年、p.19。川島の言葉は川島理一郎『北支と南支の貌』龍星閣、1940年、p.200、202からの引用。

[28]池田忍『日本絵画の女性像　ジェンダー美術史の視点から』筑摩書房、1998年、pp.176–190.

[29]美術記者の村上文芽が1919年に日出新聞に連載したコラム、「絵画振興史」のなかで松本の講演の反響について述べている。この内容は、島田康寛『京都の日本画　近代の揺籃』京都新聞社、1991年、p.434–437に復刻されている。

[30]土田麦僊「帰朝後の第一印象」『中央美術』1923年9月、pp.140–141。

[31]上田文「土田麦僊「平牀」と「妓生の家」について–近代日本美術における朝鮮の美をめぐって–」『美学』223号、2008年、pp.100–113。

[32]前掲論文、p.103。

[33]速水御舟「制作心境　坐居の習性」『美之国』1931年9月、p.12。

[34]高橋美奈子「埃及所見」作品解説、『速水御舟–日本画への挑戦–』展カタログ、山種美術館、2009年、p.161。

[35]この作品と着物女性の作品との対比については、前出の拙稿「着物姿の女性像に見る近代日本のアイデンティティ」のなかで詳しく論じた。

[36]山種美術館編『絵画の真生命–速水御舟画論–』中央公論美術出版、1996年、p.18。(初出:「私の出品作・院展」『美術新論』8巻10号、1933年10月)。

(こじま・かおる　実践女子大学教授)