

## 近代日本絵画のアジア表象

西原 大輔

### はじめに

幕末の一八六七（慶応三）年、日本洋画の祖とも言うべき高橋由一（Takahashi Yuichi, 一八二八—一八九四）は、幕府の使節団に加わって上海に渡航し、数多くのスケッチを残した。日本美術は古代より、中国の継続的影響のもとに発展してきたが、江戸時代の長い長い鎖国を経て、ようやく画家が実際に中国の大地を踏み、中国大陸を観ることができるようになったのである。この高橋由一の《上海日誌》《上海渡航図巻》以来、近代日本絵画はアジア（無論ここでは日本を除いたアジア地域を意味する）を描き続けた。洋画・日本画を問わず、明治以降のほとんど全ての画家たちが、生涯に少なくとも一度はアジアを旅行し、朝鮮半島や中国大陸、台湾や東南アジアを絵の題材にしている。風景画・風俗画・人物画、さらには壁画や戦

争画に至るまで、アジアは途切れることなく創作の対象とされてきた。では日本の近代絵画は、アジアをどのように表象したのであろうか。そして作品の背後には、どのような価値観や思想があったのだろうか。

### 一 オリエンタリズムと日本

近代日本とアジアとの関係の中で美術作品を論ずるにあたり、まず正面に見据えるべきは、オリエンタリズムの問題であろう。一九七八年に出版されたエドワード・W・サイード（Edward W. Said, 一九三五—）の『オリエンタリズム』は、主に英米仏の文学及び学問を取り上げ、西洋がオリエントをもの言わぬ他者として差別的に表象してきた歴史を、白日の下に晒した。近代日本美術におけるアジア表象を考察する上で、サイードのオリエンタリズム論は、たとえ

終着点ではないにしても、少なくとも重要な出発点になり得ると考えられる。

ところが残念なことに、『オリエンタリズム』は美術についてはほとんど触れていない。サイドは、十八世紀後半から十九世紀初頭にかけての通俗的東洋趣味に言及しつつ、「ドラクロワをはじめ文字どおり何十人ものフランス人やイギリス人の画家たちの作品のなかにみられるオリエンタリズム風俗画によって、表象が視覚表現に変えられ、独自の生命を吹き込まれるようになった」と述べる<sup>1)</sup>。しかし、「官能性、有望さ、恐怖、崇高さ、牧歌的悦楽、烈しいエネルギー、このような十八世紀後半のヨーロッパにおける前ロマン主義的・前専門技術的オリエンタリズムの想像力のなかの比喩形象としてのオリエンタは、実は「オリエンタル」と（形容詞で）呼ばれるカメレオンの性質のこと」に過ぎず、「この漂泊的オリエンタは、学問的オリエンタリズムの到来とともに容赦なくそぎ落とされることになる<sup>2)</sup>」と、軽くあしらわれてしまう。オリエンタリズムは言説にはかならないとするサイドの議論からすれば、至極当然の帰結であろう。

西洋美術におけるオリエンタリズムの問題を正面から取り上げたのは、むしろリンダ・ノックリン (Linda Nochlin) の「虚構のオリエンタ」(一九八二年)である<sup>3)</sup>。ノックリンは、オリエンタリズム絵画の植民地主義との強固な結びつきや、作品に内在する西欧中心主

義を批判する。一方、その後二十年近くを経た今日、ノックリンの論文自体も、実は「西欧中心の閉域の内部にとどまったまま」であり、「オリエンタリズム的な絵画制作における両義的構造（アンビヴァレンス）や表裏構造（リヴァーシビリティ）の問題」に対する認識が欠けているという批判がされるようになってきた<sup>4)</sup>。このような中で、西洋／非西洋という二項対立を前提としてきたオリエンタリズム論を、日本対アジアの關係に敷衍<sup>5)</sup>することは、一体どの程度の有効性を持っているのだろうか。また、仮にその限界があるとすれば、それは何に由来するものなのかという疑問が生まれてくる。

十九世紀フランス美術には、オリエンタの風物を盛んに取り入れた、いわゆるオリエンタリズムと呼ばれる分野の作品群がある。十八世紀末のナポレオンによるエジプト遠征をきっかけとし、ロマン主義の画家たちを中心に展開したオリエンタリズム絵画では、東方世界のエキゾチックな風俗がモチーフとなり、華麗な異国趣味が繰り上げられた。この芸術上のオリエンタリズムを、サイド的定義のオリエンタリズムと区別し、ここではオリエンタリズム絵画と呼ぶことにしておきたい。大正時代に入ると、オリエンタリズム絵画に触れた日本人画家が、これを一つの手本としつつ、日本の植民地を描いてゆこうという主張が見られるようになるのである。

藤島武二 (Fujishima Takeji, 一八六七—一九四三) は、一九一三 (大正二) 年十一月から翌年一月にかけて朝鮮半島を旅行し、《朝鮮





図1 藤島武二《朝鮮風景》1913年、カンヴァス、油彩、65.0×91.3センチメートル、三重県立美術館。



図2 藤島武二《花籠》1913年、カンヴァス、油彩、64.7×42.4センチメートル、京都国立近代美術館。

風景》《花籠》（共に一九一三年）という作品を残した。落ち着いた茶色系統の色調を基本とする《朝鮮風景》（図1）では、遠くの山を背景にして農村の庶民的家屋が描かれ、点景人物が配されている。画面から近代を感じさせるものを一切排除し、わらぶき屋根の家屋、伝統的な白衣を着た行人など、朝鮮半島の郷土性に徹した表現を行っている。鑑賞者の眼前に提示されるのは、日韓併合を経て次第に変貌してゆく朝鮮ではなく、李氏王朝以来不変なままで存続する光

景、失われた日本の過去を連想させる情景である。一方《花籠》（図2）は、チマ

チヨゴリを着た女性が頭に籠を載せて花を運んでいる姿を、真正面からとらえた油絵で、赤や緑を多用した明るい作品に仕上がっている。後に朝鮮美術展覧会などでは、からっとした空気が明るい色彩が朝鮮の「郷土色」とされたが、《花籠》はこれを図らずも先取りした作品とすることができよう。

なお、《花籠》のような物を頭上に載せた人物像は、近代日本の画家がアジアを背景とする絵を制作する際にしばしば使用したものであり、今村紫紅（Imamura Shiko, 一八八〇—一九一六）の《熱国之巻》（一九一四年）、山口蓬春（Yamaguchi Hoshun, 一八九三—一九七一）の《市場》（一九三三年）・《南嶋薄暮》（一九四〇年）などにも見ることがができる。もちろん日本にも、頭部を利用して物を運搬する習慣が全くなかったわけではない。土田麦僊（Tsuchida Bakusen, 一

八八七—一九三六）の《大原女》（一九二七年）や、前田青邨（Maeda Seison, 一八八五—一九七七）の《花売》（一九二四年）——これは藤島武二作《花籠》から構図を借用（引用）したものと考

えられる——の大原女のような具体例が、その証左となるだろう。

しかし、頭に物を載せた人間の姿は、作品の舞台がアジアであることを示す上で極めてわかりやすく、またエキゾティクな視覚的効果を持つものとして、繰り返し利用されたのである<sup>5)</sup>。

大正二年から三年にわたる朝鮮旅行より帰国の後、藤島武二は『美術新報』一九一四（大正三）年三月号に「朝鮮観光所感」という文章を発表し、朝鮮を絵の題材として取り上げることの意味を論じている。

フランスがかつてアルジェリアを征服した時に、その頃の画家が、盛んに彼の地に渡航して、アルジェリアの風景や風俗を画くのが、その頃の流行のようになっていて、彼地の風景、風俗、戦争等を題材としたる有名な画家が続々として、輩出しています。即ちドラクロア、ドカン、マリヤ、フロマンタン、ギヨメ等、盛んに東洋趣味を鼓吹して、当時の仏国画壇に、一種のモードを作った傾向が見えます。熱帯地方の強烈なる光線や色彩といったようなものが、当時の仏国の画壇に、大なる刺激を与えたことが見られます。

朝鮮は、わが国と併合したので、もちろんアルジェリアの例とは異っていますが、とにかく、わが領土に帰したのでありますから、種々の方面から、研究したり、開拓したりすることの

必要なのと同じように、芸術の方面からも、この際大いに注目すべきものであらうと思います<sup>6)</sup>。

既に欧州留学を経験していた藤島武二は、フランスのアルジェリア支配を背景とするオリエンタリズム絵画を意識しつつ、日本による朝鮮の植民地化を芸術的な好機と見なした。彼はここで数人のフランス人画家を取り上げている。ウジェーヌ・ドラクロワ(Eugène Delacroix、一七九八—一八六三)が一八三二年に北アフリカを旅行し、『アルジェの女たち』(一八三四年)・『モロッコのユダヤ風結婚式』(一八三九年)・『近衛兵たちに護られたモロッコのスルタン』(一八四五年)といった作品を残していることは、よく知られている。アレクサンドル・ドゥカン(Alexandre Decamps、一八〇三—一八六〇)は東方世界を訪れて『トルコの思ひ出』(一八四六年)を描き、プロスペル・マリヤ(Prosper Marilhat、一八一—一八四七)もエジプトの地を踏んで『カリフ、アル・ハーキムの寺院址(カイロ)』(一八四〇年)にその成果を結晶させた。ウジェーヌ・フロマンタン(Eugène Fromentin、一八二〇—一八七六)はエジプトやアルジェリア南部のサハラ砂漠へと向かい、『渇きの国』(一八六九年頃)や『アルジェリアの鷹狩り』(一八六三年)など、オリエントの風景や風俗を題材とした。

「朝鮮観光所感」で東京美術学校教授藤島武二は、日本と朝鮮の関

係をフランス対アルジェリアの位相になぞらえた上で、日本でもオリエンタリズム絵画に匹敵するような美術を作りだしていこうと主張するのである。留学中にパリで指導を仰いだフェルナン・コルモン (Fernand Cornon, 一八四五—一九二四) が、チュニジアなどに渡ってオリエンタリズム絵画を制作していたことも、この日本人画家に何らかの潜在的影響を与えたかも知れない。藤島の議論は、西洋のオリエンタリズム絵画を日本人が受容し、そのまなざしをアジアに向けていった格好の具体例と言えるだろう。

実際藤島武二は、一九一三年の朝鮮半島旅行の後、アジアの題材を次々と貪欲に吸収し、「日本のオリエンタリスト」とも言うべき画家となる。彼は、朝鮮半島や台湾、満洲、中国南方などに何度も赴き、数十点に及ぶアジア関連の作品を創作した。一九一三年・一九二三年・一九二四年には朝鮮へ、一九三三年に台湾、一九三五年には朝鮮と台湾へ、一九三七年と一九三八年には中国大陆と、日本の植民地や支配地域を頻繁に訪れたのである。画家はまた、朝鮮美術展覧会 (一九二二年に創設) において、第二回 (一九二三年)・第三回 (一九二四年)・第十四回 (一九三五年) の計三度にわたって審査委員をつとめており、アジアへの強い関心がうかがわれる。

実は、フランスのオリエンタリズム絵画を日本に移植したいという願望は、藤島武二ひとりだけの孤独な思いではなかった。ほぼ同じ時期に、洋画家湯浅一郎 (Yasaka Ichirō, 一八六八—一九三二) も同様

の意見を表明している。『美術新報』第十二巻第十号 (一九一三年八月) に掲載された「オリエンタリスト」という随筆で、湯浅は次のように語る。

少し前ではギユスターヴ・ギョメ、近頃ではエチエンヌ・デネー此の二人の名はオリエンタリストとして私の頭脳に深き印象を残した。どちらも亞非利加内地専門の畫家にして繪畫にもまた著述にも其研究の結果を十分に顯はして居る。ギョメは重に沙漠の大氣及び民族の生活狀態を研究しデネーは殊に土人の性情風俗等を書き、又た傳説に關する著述等も少なくない。

此派の特色は歐羅巴美術の舊套を脱して亞細亞趣味東洋趣味の新らしい殖民地を開拓しようとするのにある。亞細亞といひ、東洋と云つても重に土耳其、亞拉比亞、亞非利加の北部其他サラセン文明の遺蹟ある地方を謂ふのであつて印度、支那、日本の如き極東の事情は餘り着手されて居らぬ。

風景畫といはず、風俗畫といはず此派の氣分はハッキリとして明るく強烈なる情緒がある。而して歐洲文明を離れた別種の超越的神秘的の趣味を味ふことが出来る。

(中略)

日本でも風景畫家として知られて居る人々もあるが、どつちかと云へば千遍一律である。若い人に佳いのがポツポツ見える

やうであるが、概して沈滞してゐるから、何とか現状を打破する方法を講じなければならない。それには日常餘り目に慣れたる日本内地よりは、朝鮮とか臺灣とか、又は滿洲あたりへ出かけて、直ちに新しい自然を捉へるのが最も便宜だらうと思ふ、又極く必要なことだと思ふ。何となれば東洋のことは東洋の人が研究するのは當然の事と信ずる故、我が美術家も一段の努力を以て東洋方面の研究に従事して一面には其趣味を保存し、一面には益々其藝術を發展せしめんことを望むのである。佛國の如きは直接間接に美術家のアルゼリヤ行を奨勵して居る。ことにアルゼリヤ總督府はサロン・オリエンタリスに對しては多大の贊助を與へ貴重なる絨緞、刺繡等の特産品を同展覽會へ參考として出品して居る。<sup>7)</sup>

湯淺一郎は「ギユスターヴ・ギヨメ」「エチエンヌ・ヂネー」の二人の名を挙げ、フランスのオリエンタリズム絵画を念頭に置きつつ、日本の植民地について語る。ギユスターヴ・ギヨメ (Gustave Guillaume, 一八四〇—一八八七) は、「西洋文明の汚染をいまだ免れているオリエントを求めてアルジェリア南部の砂漠地帯に足を向け、住民の単調で厳しい生活や苛酷な自然を淡々と描き出<sup>8)</sup>した。一方エティエンヌ・ディネ (Etienne Dinet, 一八六一—一九二九) は、一八八四年のアルジェリア旅行をきっかけとして、生涯にわたってこ

の地のイスラム文化を記録し続けた。彼は「他のオリエンタリズム画家と比べて、主題、手法共に、対象をより忠実に描こうとする傾向を持って」おり、後にはイスラム教に改宗し、メッカへの巡礼も実行している。

湯淺一郎は、このようなフランスのオリエンタリズム絵画の一つの手法として、朝鮮や台湾や滿洲などの植民地風景を日本美術に取り入れてゆく意義を訴えた。フランス対トルコ・エジプト・アルジェリア等の関係を、日本対朝鮮・台湾・滿洲の相似形とみなすこのような言説は、今沢紀子氏がエドワード・W・サイード『オリエンタリズム』の「訳者あとがき」で指摘した次のような言葉を思い起こさせる。

主体Ⅱ観る側としての西洋と客体Ⅱ観られる側としての非西洋世界とが対立するオリエンタリズムの構図に對して、近代日本はきわめて特異な関わり方をしている。西洋から観て地理的・文化的に非西洋世界である限りにおいて、言うまでもなく日本は客体Ⅱ観られる側である。しかし、近代日本は帝国主義列強の一員となる道を選び、植民地経営を視野において、西洋思想を積極的に学び取ろうとしてきた。(中略) ここに見られるような努力の結果、日本は西洋の東洋観をも摂取して、オリエンタリズムの主体Ⅱ観る側に立ったのである。<sup>9)</sup>

藤島武二や湯浅一郎の主張に関する限り、今沢紀子氏の見取り図をそのまま美術の分野に応用することが可能であるように見える。

すなわち、日本は当初西洋オリエンタリズムの視線にさらされ、あくまでオリエントの一部として機能していた。浮世絵や工芸品を偏愛したジャポニズムにも、そのような傾向が含まれている。日本はまさに、西洋の客体そのものであった。その後工業化・近代化を達成し、植民地を獲得して帝国としての体裁を整えた日本は、今度は観る側の主体として、オリエンタリズムの視線をアジアへ向ける。

そして、多くの日本人画家たちが植民地や占領地域を訪れ、日本版のオリエンタリズム絵画を形成していったという図式が想定されるのである。問題は、このような図式が実際の作品とどの程度の整合性を持つのか、または持たないのかという点に移ることになる。

## 二 日本のオリエントとしてのアジア

明治以来、大日本帝国はアジアを潜在的な勢力圏とみなした。アジアはまさに近代日本にとってのオリエントとなったのだが、では、具体的な作品の中に、日本版オリエンタリズム絵画と言うべき要素があるのだろうか。もちろん、ただ単に中国・朝鮮や東南アジアを描いた絵という意味ではなく、フランスのオリエンタリズム絵画を思い起こさせるような、差別的視線を内在させた作品が存在するの

かどうかということである。このような問題意識を持ちつつ、近代日本美術史を振り返るならば、その答えはやや否定的な方向へと傾く。すなわち、大東亜戦争期の戦争画等を例外として、明治以来の日本絵画は、作品であからさまに政治的メッセージを発することが比較的乏しく、専ら人畜無害な花鳥画や風景画・人物画に占拠されている。このため、図像からサイドの意味でのオリエンタリズムを読み取ろうと試みる意地の悪い解釈者を、なかなか寄せ付けないのである。

しかし、近代日本美術のアジア表象が、全く西洋オリエンタリズム絵画と無関係であったわけではない。膨大な量の人物画の一部にも、その余香を嗅ぎ取ることができる作品がある。日本人画家がアジアを描くにあたり、特に民族服の人物像は、その最も好都合な表現材料となった。明治維新から第二次世界大戦での敗戦に至るまでに制作された、アジア関連作品のかなりの部分が、チャイナ・ドレスやチャマチヨゴリ、あるいは東南アジアの民族衣装を着た女性の肖像画で占められている。ジョン・クラーク氏はこの傾向について、「そのだいたいののはじまりは一九一九年の第一回帝展の広島晃甫の「青衣の女」であると思う。そしてもっとも有名なのは藤島武二の「東洋振り」一九二四年と安井曾太郎「金簪」一九三四年。この二つの作品は中国風俗を絵画的に見究めず、日本人が理想化した「東洋の美」又は日本婦人の美を出させるためにこの異装した女たちの

肉細さを主題とした<sup>1)</sup>と述べている。

無論実際には、ここで述べられているよりも遙かに多数の図像が存在する。明治期から一九四五年までに描かれたアジア民族服の人物画は、現在確認できるものだけでも、百点は下らない。明治年間には、漢画の流れを受けた唐美人図も多く描かれていたが、これらは旧来の伝統を踏襲したものであり、ここでは除外しておくことにしよう。大正時代に入ると、アジア民族服の肖像画という類型が、瞬く間に画壇に広がってゆく。明治末期には、一九一一(明治四十四)年の第五回文展に、チャイナ・ドレスを着た男性像である結城素明(Yūki Somei, 一八七五—一九五七)の《囀》が出品された。一九一二(大正元)年には、山本鼎(Yamanoto Kanae, 一八八二—一九四六)の《支那の女》(版画)や川崎小虎(Kawasaki Shōko, 一八八六—一九七七)の《黒衣の支那美人》が登場し、藤島武二《匂い》が一九一五年の第九回文展に現れる。そして一九一九年第一回帝展では、広島晃甫(Hiroshima Kōho, 一八八九—一九五二)の《青衣の女》が特選を獲得している。

これ以外の著名な画家による作品を列挙するならば、大正期のもので、石井柏亭(Shihei Hakutei, 一八八二—一九五八)による《阿四》《某女士像》《老太太》(三作とも一九一九年)、伊原宇三郎(Uhara Usaburō, 一八九四—一九七六)の《明装》(一九二〇年)、岸田劉生(Kishida Ryūsei, 一八九一—一九二九)の《支那服着たる妹照子之像》

(一九二二年)、藤島武二《東洋振り》(一九二四年)・《芳蕙》(一九二六年)、上野山清貢(Uenoyama Kiyotsugu, 一八八九—一九六〇)の《支那服の少女》(一九二五年)、小林萬吾(Kobayashi Mangu, 一八七〇—一九四七)《銀屏の前》(一九二五年)、山本鼎《台湾の少女》(一九二六年)、三岸好太郎(Mitsui Kotarō, 一九〇三—一九三四)による《支那の少女》《姑娘》(一九二六年)などがある。

また昭和時代になると分量はさらに増大し、代表的なものだけでも、藤島武二《鉸剪眉》(一九二七年)、上野山清貢《F嬢の支那服を纏える》(一九二七年)、小出檜重(Koide Narashige, 一八八七—一九三二)の《周秋蘭立像》(一九二八年)、中川紀元(Nakagawa Kigen, 一八九二—一九七二)の《関紫蘭女士像》(一九三〇年)、安井曾太郎(Yasui Sotaro, 一八八八—一九五五)による《金蓉》(一九三四年)、宮本三郎(Miyamoto Saburō, 一九〇五—一九七四)《婦女三容》(一九三五年)、岡田三郎助(Okada Saburōsuke, 一八六九—一九三九)《婦人半身像》(一九三六年)、前田青邨《観画》(一九三六年)、梅原龍三郎(Umehara Ryūzaburō, 一八八八—一九八六)の《姑娘》(一九三九年)と、枚挙にいとまがない。フェミニストならば、この大量のアジア的女性像から、男対女の対立軸を設定し、そこに帝国対植民地の関係を重ね合わせて、支配被支配の問題を抽出しようとするかも知れない。

一方、眼を西洋のオリエンタリズム絵画に戻すならば、そこには



オダリスク (odalisque) の系譜とも言うべき作品の連鎖が存在する。フランス語のオダリスクは、元来トルコ語のオダ (部屋) に由来し、スルタンに仕える女、ハーレムの女を意味した。そして、十九世紀のオリエンタリズム絵画により、裸体画の主題の一つとして定着する。もともと実際には、イスラム世界の後宮を实地に観察する機会を得ることは困難であり、東方風の部屋や道具に囲まれた裸体の女性像を、オダリスクと称することとなった。この流れを決定づけたドミニク・アングル (Dominique Ingres, 一七八〇—一八六七) の《グランド・オダリスク》(一八一四年) や《奴隷のいるオダリスク》(一八三九年)、同じ題を持つもう一つの《奴隷のいるオダリスク》(一八四二年)、さらには《トルコ風呂》(一八五九—一八六三年) などが典型的である。

オダリスクの系譜はドラクロワ作《アルジェの女たち》(一八三四年) にも見られ、さらにエドゥアール・マネ (Edouard Manet, 一八三二—一八八三) の《オランピア》(一八六三年)、ピエール・オーギュスト・ルノワール (Pierre-Auguste Renoir, 一八四一—一九一九) の《アルジェの女、あるいはオダリスク》(一八七〇年) や《アルジェリア風のバリの女たち》(一八七二年)、またアンリ・マティス (Henri Matisse, 一八六九—一九五四) の《赤いキュロットのオダリスク》(一九二二年) などにつながってゆく<sup>(12)</sup>。

近代日本絵画には、西洋のオダリスクの系譜と響き合ういくつか

の作品が存在する。例えば堅山南風 (Katayama Nampū, 一八七—一九八〇) の《寝美人》(一九一九年、図3) は、濃厚なエキゾティズムを醸している。ゆったりとした赤い民族服を着た女性は、黄色い絨毯に横たわり、熱帯特有の枕に肩をもたせかけている。この大きな赤い枕は、本来抱き枕として使われるものではないかと思うが、画家は頭部を支えるような位置にそれを描く。女性は青く長いフードを被り、静かに眼を閉じて瞑想しているように見える。手前には、何か喉を潤す飲み物でも入れるのか、インド風の壺が置かれており、また画面左右の高杯では、お香でも焚かれているのだろう。

一九一六 (大正五) 年から一九一七年にかけて、堅山南風は荒井寛方 (Arai Kanpō, 一八七—一九四五) や石崎光瑤 (Ishizaki Kōyō, 一八八—一九四七) と共にインドを旅行した。アグラ城で撮影された写真を見ると、彼は紳士然とした白い洋服をさっそうと着こなし、頭にターバンを巻いたインド人らと共に、廃墟の石壁の前でポーズをとっている<sup>(13)</sup>。一九〇一年に岡倉天心 (Okakura Tenshin, 一八二—一九一三) が渡印して以来、一九〇三年に横山大観 (Yokoyama Taikan, 一八六八—一九五八)・菱田春草 (Hishida Shunsō, 一八七—一九一三)、一九〇四年に今村紫紅と、日本美術院の画家が続々とインドを目指した。タゴールをはじめとし、ベンガル派の画家たちとの交流も盛んであった。堅山南風のインド旅行も、この流れの中に位置づけられるだろう<sup>(14)</sup>。

《寝美人》ではまだ小道具の一つに過ぎなかった敷物が、その多様な色彩と装飾性という点から絵画の中心に躍り出て来るのが、川端龍子 (Kawabata Ryūshi, 一八八五—一九六六) の《印度更紗》(一九二五年、図4) である。横臥した褐色の肌の女性は全裸だが、左右の足首には金色の細い足輪をはめている。しかし絵かきの興味は、むしろ画面いっぱい広がる更紗模様にあるようだ。「友人に印度更紗を貰いました。その原始的な模様をじっと見つめてみると、な



図3 堅山南風《寝美人》1919年、額装、絹本着色、116.8×173.5センチメートル。



図4 川端龍子《印度更紗》1925年、軸装、絹本着色、109.3×145.0センチメートル、大田区立龍子記念館。

にかしら古いまぼろしが布地の上を去来します。その私の幻想を更紗の上に描いたのがこの絵で、裸の印度女が膝を立てて寝て居るところです」と、画家は語っている。このような日本画をオダリスクの系譜の末端に位置づけるのは、イスラム世界の後宮の女というオダリスク本来の意味からは相当逸脱している。しかし、裸体女性像と異国趣味の取り合わせというエッセンスは、十分にオダリスク的なものと認められるだろう。

昭和期に入り、土田麦僊の《平牀》(一九三三年、図5) となると、オダリスクの系譜はさらに痕跡が微かなものとなってゆく。一九三三(昭和八)年、麦僊は朝鮮半島を訪れ、この絵を帰国後の第十四回帝展に出品した。一人の妓生が画面左に立ち、もう一人が簡素な寝台の上で、半身を起こして座っている。平牀の下には一足の白い朝鮮の靴が置かれ、上には小さな鏡が立てられている。

朝鮮の伝統的な白衣が印象的な作品だが、実はこの構図は、エドゥアール・マネの有名な《オランピア》(一八六三年) からの引用であらう。《オランピア》では、白人女性がベッドに身を横たえ、黒



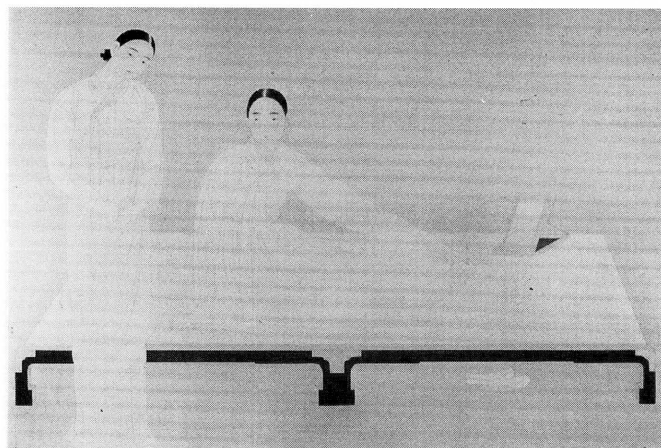


図5 土田麦僊《平林》1933年、額装、絹本着色、153.0×209.0センチメートル、京都市美術館。

人の召使いがベッドの向こう側に立つ。「白人の裸体の傍らに黒人の女召使いや屈強なアラブ人の番人を配するという構図は、西欧の〈東方〉幻想の定型を提供<sup>15)</sup>したが、一方この《平林》では、二人の関係は水平的なものとなっている。かつて土田麦僊は《大原女》(一九二七年)で、同じくマネの《草上の昼食》(一八六二―六三年)の、三名の人物が三角形を構成して座る型を借用した。彼は、泰西名画を咀嚼<sup>そじやく</sup>し利用する経験を既に持っていたのであり、朝鮮の風俗

に取材した《平林》もまた、西洋美術から刺激を受けている可能性が高いと言えるだろう<sup>17)</sup>。

さて、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を、さらに別な面から

探ってゆこう。西欧において、オリエンタリズムはしばしば明るい色彩と結びつけられてきた。フランス・ロマン主義の画家たちが魅せられたのは、中近東の強烈な光と色であった。また、フィンセント・ファン・ゴッホ (Vincent van Gogh, 一八五三―一八九〇) が日本を陽光輝く色彩の楽園と見なしていたことは、広く知られている。日本もまた、西欧にとっては豊かな色彩の東洋 (オリエンタリズム) とされたのである。ところが皮肉なことに、二十世紀の日本では、明るい色彩は日本内地ではなく、植民地たる外地に存在するという言説が広まるようになる。ヨーロッパの芸術家たちが中近東や日本に仮託して語った事を、今度は日本人画家が、アジアの属性として主張するのである<sup>18)</sup>。

梅原龍三郎は、一九三九年から一九四五年にかけて六回北京に滞在し、故宮や天壇などを描く多数の作品を残した。彼は随筆「北京再遊」で、「日本の色感<sup>19)</sup>は、大体に於て微かな色の美しさであるが、支那の色感<sup>20)</sup>は殆んど原色的な組合せの美しさである」と述べ、「自分としては、斯ういふ強い色の世界を描いてみたいのである」と言う。ゴッホが日本固有の特徴<sup>21)</sup>と思い込んだ激烈な原色の競演は、梅原によれば、日本ではなく中国大陸にこそ存在することになる。そしてこの理論を実践したのが、《紫禁城》(一九四〇年、図6)をはじめとした北京シリーズの作品群ということになるのだらう。一方で、しばしば梅原龍三郎と並び称される安井曾太郎の、《承德の

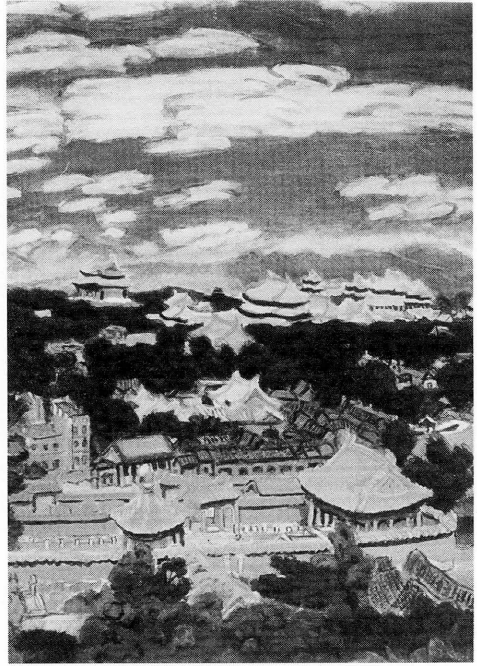


図6 梅原龍三郎《紫禁城》1940年、間似合紙、油彩、115.0×89.0センチメートル、永青文庫。

喇嘛廟》(一九三七年)に展開する鮮やかな彩色もまた、この芸術上の親類縁者と言える。

日本軍占領下の北京で制作された《紫禁城》に、政治や軍隊の片鱗を見いだすことは難しい。当時北京の知識人たちは、日本軍の支配地域にとどまることなく、周作人のような一部の例外を除き、大多数が南方に避難していた。この高名な洋画家が滞在する北京の街には、闊歩する日本軍人の姿ばかりが目立つ反面、中国側の主要人物はすっかり逃げ去ったあとだったはずだ。ところが、梅原の絵からは、そのような緊張感を読み取ることができない。また、ジョン・クラーク氏の指摘する通り、彼が「日本支配を美化した作品は現在において見当たらない」<sup>②</sup>のである。画家はこの非常時でも、い

たって呑気に、故宮の絵などを描いていたというわけだ。

しかしながら、梅原龍三郎の《紫禁城》でも、視点の選択にあたって無意識の価値判断が働いていたように思われる。紫禁城を主題とした彼の作品は、宮殿を全て斜め或いは横からまなざす。その最大の理由は、滞在先の北京飯店から風景を描くのが、この上なく便利であったからにはかならない。まだ高層ビルのほとんどない北京にあって、それは見晴らしの良い絶好の写生場所であった。だからこそ、安井曾太郎の《初秋の北京》(一九四四年)や山口蓬春の《北京風景》(一九四三年)など、全く同地点から同方向を描いた絵が散見されるのであろう。ところが、このような角度で画像化されることによって、紫禁城の持つ一つの本質的な特徴が、画面から削除されてしまう結果となった。

北京で梅原龍三郎と交友のあった、台湾出身の画家郭柏川(Kuo Po-Chuan, 一九〇一―一九七四)の《北京故宮》(一九三九年、図7)と比較すると、それはより明確になる。一九四五五年の終戦後も、この画家と「梅原龍三郎とのあいだには書簡の往来が続き、出身を異にするふたりの画家の友情は美談として残って」おり、また《北京故宮》には「柏」の字が落款として書き込まれてあるが、これは梅原龍三郎が「龍」を落款とするのに影響を与えたもの<sup>③</sup>という。

二人の交流は緊密だった。郭柏川が描く紫禁城は、北側の景山公園から真南を眺める視点で制作されている。そのため、厳密に左右対



図7 郭柏川《北京故宮》1939年、カンヴァス、油彩、53.3×65.0センチメートル、個人蔵。

称な巨大宮殿建築が、中心軸を揃えて一直線に並ぶ。この幾何学的壮大きにこそ、天の命を受けて地の世界を統治する皇帝の権威が表現されていると言える。そこは、息詰まるほどの権力、整然とした秩序、厳格な理、帝国の膨大な富、朝貢に訪れる異民族を威圧する中華の栄光を、あますことなく示し続けて来た場なのであった。

ひるがえって梅原龍三郎の作品では、斜めの角度からとらえられた個々の建物が、緑の中に一見無秩序に散在しており、そこにある

のは色彩の美だけである。建築群の有機的なつながりを知ることではまず、紫禁城が本来持っているはずの強烈な政治性は、彼の絵には全く現れてこない。従って、これらの油絵を目にしたであろう当時の日本人鑑賞者にも、紫禁城の建築の政治的メッセージが伝わることはなかったと考えるべきだろう。色彩は絵に装飾性をもたらし、かつ装飾は無害なものとなる。敢えて深読みをするならば、それは中華帝国の象徴を去勢し無害化して、日本の表象の論理の中に組み込む試みであったのかも知れない。

一九四三年五月一日の『朝日新聞』朝刊には、帝国美術院会員たちが「われらの首相東條さんを、真心こめた絵事に慰めよう」として「珠玉の画帖」を完成したという記事が載っており、その「精魂こめた力作二十六点」のなかに梅原の北京時代の作品も含まれていると、丹尾安典氏は指摘している。<sup>(2)</sup>氏の主張するように、梅原の作品には「占拠地へのエキゾチックな憧憬をかきたてる戦争画の一ジャンルと共通する質がそなわっていると見る視座があつてよい」<sup>(3)</sup>のだが、異国趣味を成立させていた表象の仕組みにも、同時に注意を払う必要があるだろう。このように見てくると、梅原龍三郎が戦後、「何か大きなものに抵抗して絵を描くという気持があつた」<sup>(4)</sup>と発言しているのは、率直な実感というよりも、むしろ敗戦後の風潮が生み出した、過去を合理化する言葉だと理解したい。

### 三 アジアを描く日本絵画

近代日本絵画は、日本による帝国主義的軍事的なアジア支配と、決して無関係ではあり得なかった。ところが、十九世紀フランスのオリエンタリズム絵画と比べ、概して作品に政治性が希薄であることも、また一面の事実である。官能、残虐、暴力といった、オリエンタリズム絵画で反復された主題は、アジアを舞台とする近代日本絵画にはほとんど見られない。ドラクロワの『キオス島の虐殺』

(一八二三—二四年)やアンリ・ルネー (Henri Regnault, 一八四三—一八七二)の『グラナダのマウル諸王のもとでの裁判ぬきの処刑』(一八七〇年)に典型的な、野蠻で残虐なオリエント人という無遠慮な表現と比較するならば、近代日本美術のアジア表象は、まだ極めて「穏やかな」ものであった。日本の美術は概して、北京時代の梅原龍三郎のように、政治を避け、歴史観や世界観を括弧に入れてしまうことによって、その芸術としての地位を安泰なものに保とうとする傾向が強いのかも知れない。

しかし一方で、昭和十年代の半ばの戦争画からは、帝国主義と絵画との結び付きが、明確なメッセージ性を帯びて、大量に立ち現れてくる。この分野に関しては、一九八〇年代から九〇年代にかけて研究が急速に進展し、そしてまもなく終息していった。その過程で誕生した数多くの業績に、例えば菊畑茂久馬『フジタよ眠れ——絵

描きと戦争』(葦書房、一九七八年)、田中日佐夫『日本の戦争画——その系譜と特質』(ベリかん社、一九八五年)、司修『戦争と美術』(岩波書店、一九九二年)、小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験』(青木書店、一九九四年)、若桑みどり『戦争がつくる女性像』(筑摩書房、一九九五年)、丹尾安典・河田明久『イメージのなかの戦争』(岩波書店、一九九六年)、『朝日美術館、テーマ編一、戦争と絵画』(朝日新聞社、一九九六年)等がある。

近代日本の美術には、戦争画以外にも、西洋オリエンタリズム絵画に匹敵する量の、植民地を題材とした作品が存在する。大日本帝国による東アジア全域に及ぶ支配や占領を背景に、多くの日本人画家が朝鮮や台湾、南洋、さらには満洲を含む中国大陸を訪れ、その風景や風俗を描いた。従来あまり意識されてこなかった問題ではあるが、日本の画家がいかに多くの刺激をアジアから得てきたかは、われわれの脳裏に焼き付けられた名作の数々を、記憶の倉庫から引き出すだけで、容易に理解できるであろう。ところが、丹尾安典氏が述べるように、従来は「朝鮮半島や台湾をはじめ中国・東南アジア諸国とのかかわりは、(そこに「文化的支配」がみとめられうるにもかかわらず)、あまり美術史の議論の枠の中には入ってこなかった」と言えよう。ここでは、戦争画の詳細に関しては先に挙げた研究業績に譲ることとし、専らアジアを描いた近代日本絵画を概観しておこう。<sup>(25)</sup>

冒頭で述べたように、開国後に初めて中国大陆を描いたのは高橋由一であった。《上海日誌》及び帰国後に制作された《上海渡航図巻》には、鎮江の金山寺などの名所風景や、市中の様々な風俗の素描が収められている。この当時、広州・澳門・香港といった貿易港では、西洋人画家が情報収集の一環として絵を描いていた。また、油絵の技法を習得した中国人画家によって、いわゆるチャイナ・トリード・ペインティングス (China Trade Paintings) と呼ばれる風景画などが量産されていた。「中国の南部沿岸地域および東南アジアをモチーフに描いた画家にグレート・マスターすなわち巨匠と称えられるような画家がいなかった」とは言え、ジョージ・チネリー (George Chinnery, 一七七四—一八五二) やオーギュスト・ボルジェ (Auguste Borget, 一八〇八—一八七七) の名は、広く知られている。このような状況を考え合わせるならば、日本人画家高橋由一の上海スケッチは、写実的中国表象という意味では、西洋諸国に比べて遥かに出遅れた出発であった。

明治時代に描かれたアジアは、沿岸貿易港の光景及び日清・日露戦争の戦場の情景、専らこの二つに占められている。ヨーロッパに渡航する手段が船以外になかった時代、横浜や神戸や長崎を出航した客船は、必ずアジアの港湾都市に寄港する。汽船が上海・香港・サイゴン・シンガポール・ペナン・コロンボ等の港町に停泊し、燃料や食料の補給をしている間、洋行途上の画家たちは棧橋から上陸

し、それぞれの都市の水彩スケッチを残した。例えば、小山正太郎 (Koyama Shotarō, 一八五七—一九一六) の《香港碇泊中》(一九〇〇年) や浅井忠 (Asai Chū, 一八五六—一九〇七) の《香港》(一九〇二年)、原撫松 (Hara Bushō, 一八六六—一九二二) による《上海風景》《香港風景》(一九〇四年) などがこれに相当する。

戦地を描いたものとしては、台湾出兵を背景とする下岡蓮杖 (Shimōoka Renjō, 一八三三—一九一四) の《台湾戦争図》(一八七六年) が初期のもので、次いで日清戦争となると、浅井忠・黒田清輝 (Kuroda Seiki, 一八六六—一九二四)・山本芳翠 (Yamanoto Hōsui, 一八五〇—一九〇六)・久保田米僊 (Kubota Beisen, 一八五二—一九〇六) ら一流の画家が従軍している。日露戦争でも、山本芳翠・小山正太郎・小杉未醒 (Kosugi Misei, 一八八一—一九六四)・橋本閑雪 (Hashimoto Kansetsu, 一八八三—一九四五) らが従軍した。明治美術におけるアジア表象は、漢画の伝統を受け継ぐ文人画や歴史画などを除き、専ら戦場か港町のどちらかに限られていたのである。

ところが明治末から大正年間に入ると、画家が個人で中国内陸を旅行するようになってくる。その早い例は、エミール・ガレ (Emile Gallé, 一八四六—一九〇四) らアール・ヌーボーの芸術家との交流でも知られる、高島北海 (Takashima Hokkai, 一八五〇—一九三一) である。彼は一九〇六(明治三十九)年の中国旅行での素描に基づき、翌一九〇七年に『支那百景』を出版した。また福田眉山

(Fukuda Bizan, 一八七五—一九六三)は、一九〇九年から一九一二年にかけて中国各地を巡り、『支那大観』(一九一六年)を刊行、一九一九年には《支那三十画卷》を完成したという。<sup>28)</sup>さらに、一九〇九年には富田溪仙(Tomita Keisen, 一八七九—一九三六)が、一九一〇年には横山大観・寺崎広業(Terasaki Kōgyō, 一八六六—一九一九)らが中国へ出かけている。大正時代になると、中国大陆・台湾・朝鮮・南洋といった地域へ、大勢の画家が続々と足を運んだ。橋本関雪、藤島武二、今村紫紅、和田三造(Wada Sanzō, 一八八三—一九六七)、前田青邨、有島生馬(Arishima Ikuma, 一八八二—一九七四)、平福百穂(Hirafuku Hyakusui, 一八七七一—一九三三)、木下奎太郎(Kinoshita Mokutarō, 一八八五—一九四五)、小杉未醒、山本森之助(Yamamoto Morinosuke, 一八七七一—一九二八)、石井柏亭、伊原宇三郎、竹内栖鳳(Takeuchi Seihō, 一八六四—一九四二)、木村荘八(Kimura Shōhachi, 一八九三—一九五八)、都路華香(Tsujii Kaho, 一八七〇—一九三二)、川合玉堂(Kawai Gyokudō, 一八七三—一九五七)、近藤浩一路(Kondo Kōichirō, 一八八四—一九六二)、満谷国四郎(Mitsutani Kunishirō, 一八七四—一九三六)、鹿子木孟郎(Kanokogi Takeshirō, 一八七四—一九四一)、山本鼎、土方久功(Hijikata Hisakatsu, 一八〇〇—一九七七)、上野山清貢、三岸好太郎。この大正年間のアジア旅行者リストは、当時の有力画家の名簿と、ほとんど重なっている。

明治以降の日本では、画家によるアジア渡航が、極めて一般的なものとなっていた。日本人の絵かきは、たいてい生涯に一度はアジア体験をするものであり、画家たちのアジア旅行は、ヨーロッパへの留学以上にポピュラーだった。近代日本の画家にとって、アジアを訪れて仕事を残すことは、芸術家のキャリアとして一種の必須科目のようなものになっていた。十九世紀フランス絵画におけるオリエンタリズム美術が、ドラクロワ、アングル、ジェローム(Jean-Léon Gérôme, 一八二四—一九〇四)をはじめとした、比較的一部のオリエンタリズムの画家によって担われていたのとは異なり、二十世紀の日本人画家においては、アジアを描くことが画業の少なからぬ部分を占めていたと言えるだろう。

阿部良雄は、フランスのオリエンタリズム絵画が量的な意味で最高潮に達したのが、十九世紀後半であったと指摘した上で、「一八七四年、七五年の官展に展示された作品中は、ほぼ四%がこの範疇に入るものだった」という統計を紹介している。<sup>29)</sup>日本の文展・帝展でも、ほぼ毎回アジアを主題とした作品が並んだ。日本の各種展覧会では、アジア出身の画家をも内部に取り込んでいった。朝鮮半島の画家としては、一九一六年に金観鎬(Kim Kwan-Ho, 김관호、一八九〇—一九五九)が初めて文展に入選して以来、羅憲錫(Rha Hye-Seok, 나혜석、一八九六—一九四八)「帝展」、具本雄(Koo Bon-Woong, 구본웅、一九〇六—一九五三)「独立美術協会展」、金仁承



(Kim In-Soong, 김인승 一九一一) [光風会展・新文展]・李仁星 (Lee In-Sung, 이인성 一九一一—一九五〇) [帝展]・金煥基 (Kim Whan-Ki, 김환기 一九一一—一九七四) [二科展・自由美術家協会展]・李快大 (Lee Que-De, 이쾌대 一九一一—) [二科展]・崔載德 (Choi Chae-Teok, 최재덕 一九一六—) [二科展・新制作派協會展] といった人物が出ている。<sup>(30)</sup> 台湾人では、帝展に初めて入選した陳澄波 (Chen Cheng-Bo, 一八九五—一九四七) 以後、李梅樹 (Li Mei-Shu, 一九〇一—一九八三) [新文展]・楊三郎 (Yang San-Lang, 一九〇八—一九九五) [春陽展]・李石樵 (Li Shih-Chiao, 一九〇八—一九九五) [帝展]・劉啓祥 (Liu Chi-Hsiang, 一九〇一—一九九八) [二科展]・洪瑞麟 (Hung Jui-Lin, 一九一一—一九九五) [春陽展] らを輩出した。<sup>(31)</sup> 満洲には、たびたび文展に入選した劉采楓 (Liu Rong-Feng) がおり、<sup>(32)</sup> 上海にも関紫蘭 (Guan Zi-Lan) [二科展] がいた。さて、植民地に居住または短期滞在した、比較的名前の知られていない日本人画家についても、注意を払う必要があるだろう。朝鮮半島に関しては、一九〇六年に官立漢城師範学校の美術教師として赴任した児島元三郎、同年に朝鮮を訪れた南画家久保田天南、一九〇八年頃に講習所を開設した日本画家清水東雲、一九〇八年に高宗・純宗の前で揮毫会を行った佐久間鉄園 (Sakuma Tetsuen, 一八五〇—一九二二) などの存在が知られており、また一九〇九年には、後に「朝鮮美術界の回顧」という文章を書くことになる日吉守が、

京城中学校に勤務していた。<sup>(33)</sup> このほかにも、朝鮮半島で活動した日本人画家として、天草神来、福井耕美、藤野静輝、山本梅涯、安藤伸太郎、木本芝仙、和田一海、渡辺香涯、上原軌洲といった名前が伝わっている。さらに一九一五年には、在朝鮮日本人西洋画家による朝鮮美術協会が組織された。

一方台湾では、石川欽一郎 (Ishikawa Kinichiro, 一八七一—一九四五) の活躍が知られている。一九〇七年に渡台した石川欽一郎は、一九一六年に一旦帰国した後、一九二四年に再度台湾に渡る。その間、積極的に美術教育に携わり、多くの台湾人の画家を育てた。<sup>(34)</sup> ヨーロッパでは、比較的高名な画家が植民地で活躍した例として、アルジェリアに住んだフランス人画家エティエンヌ・ディネの名が挙げられるが、石川欽一郎の場合は、現地で後進を指導した点が特筆される。また塩月桃甫が台北高等学校及び台北一中で、郷原古統が第三高等女学校でそれぞれ美術教師を務めつつ指導力を発揮し、さらに日本画の分野でも木下静涯の活躍が知られている。<sup>(35)</sup> 満洲に眼を転じるならば、一九一六年に三井良太郎が大連洋面研究所を開設して以来、多様な美術活動が展開した。<sup>(36)</sup>

植民地での美術活動の隆盛に伴って、外地では内地日本の帝展を意識した官展が、順に設置されてゆく。朝鮮半島では一九二二(大正十一)年に朝鮮美術展覧会(鮮展)が開催され、次いで台湾では一九二七(昭和二)年に台湾美術展覧会(台展)が誕生、満洲でも

一九三八（昭和十三）年に満洲国美術展覧会（国展）が開設された。帝展または文展を中心として、鮮展・台展・国展という、壮大な日本帝国官設美術展覧会ネットワークが形成されたのである。また植民地の官展は、美術上の權威を維持するために、内地の有力画家を審査委員として招待する必要があった。多くの日本人画家が、このシステムによって、アジア旅行に出かけている。

昭和十年代になると、さらに陸軍・海軍の派遣という形で、極めて多数の画家がアジア各地を訪れた。戦時期には、日本人画家のアジア旅行はますます増えていった。彼ら従軍画家は、従軍という用語のものものしきとは裏腹に、戦場の後方を悠然と旅行したに過ぎなかったから、ごく一部の例外を除いてまず戦死することはなかった。その実態は、国家の要請を盾にした大名旅行であり、彼らにとって陸海軍は、東アジア全域に交通網を張り巡らせていた一種の旅行代理店のようなものであった。特に一九三八年から一九四四年までの七年間は、日本人画家による一大アジア旅行ブームとなっている。僅か数年の間に、芸術上の立場も様々な画家が、次々とアジア各地域に出かけ、膨大な量の作品を残したのである。

#### 四 同質性の強調

近代日本美術において、アジアはまさに日本のオリエントであったわけだが、しかしながら、果たして植民地を描いた作品には、み

なオリエンタリズムの影響が刻印されているのだろうか。日本が西洋からオリエンタリズムを吸収し、これをアジアに適用したという議論によって、日本絵画のアジア表象を論じ切ることが出来るのだろうか。植民地を描いた日本の絵を、オリエンタリズムの類推で分析することは、実は関連する多くの作品の一部分にしか有効ではないのではないか。いやむしろ、近代日本絵画におけるアジア表象を考える上で、オリエンタリズム摂取論は却って判断を誤らせる危険性がある。ジョン・クラーク氏は、「欧米での「オリエンタリズム」的言説との類似関係のもとに日本の行為を理解すること、じつは、中国における日本の実際の行為が見えなくなってしまう<sup>(38)</sup>」と指摘する。

では、その見えなくなっているものとは何か。それは、近代日本美術がアジアを表象する際に採用した、一つの明確な傾向、すなわち同質性の強調である。内鮮一体、同文同種、日支親善、五族協和、八紘一宇、大東亜共栄圏。このように、戦前の東アジア支配の宣伝文句をいくつか並べて見るだけで、日本とアジアが同じであると主張する事が、いかに政治的意味を持っていたかを感得できるだろう。大日本帝国では、非キリスト教諸国を「他者」として表象する西洋オリエンタリズムとは異なる、独自の言説や表象が展開されていたのである。

京城（現在のソウル）の朝鮮総督府に飾られていた和田三造の壁





図8 和田三造《朝鮮總督府壁画「羽衣」画稿A》1921—24年、紙本彩色、各48×155センチメートル、個人蔵。



図9 和田三造《朝鮮總督府壁画「羽衣」画稿B》1921—24年、紙本彩色、26×38センチメートル、個人蔵。

画《羽衣》（一九二六年、図8・9「画稿」）は、日本と朝鮮の同質性

を表象する行為が、どのような政治的文脈で機能していたかを如実に示している。一九二六年に落成した朝鮮總督府の建物は、金泳三政権の手で解体されて現存しないが、和田三造による中央ホールの壁画は、羽衣伝説を題材としていた。和田三造は、日本と朝鮮の双方に羽衣伝説が存在することに着目したのである。木下直之「ソウルに残る和田三造の壁画」が引用する岩井長三郎の文章が、主題選

定の経緯を明らかにしている。

遂に大正十一年九月一流の洋画家として知られて居る和田三造氏に依頼することとなりましたが、扱て画題となると簡単に片付ける訳には行きません。軟かな而も深い印象を與ふるものと云ふので、歴史伝説のすべてに互り諸大家の意見を叩いた結果は、日鮮類似の伝説に天女を画題としたのがあります。内地を表はすものとしては富士を背景として三保の

松原の羽衣、朝鮮の代表には金剛山を背景として或る木挽がノロの傷いたを助けて天女の天降りとなつたと云ふ、此の二代表伝説を絵画化したもので、尚此の他に日鮮風俗の交渉を表はしたものを画くことになつて、目下下絵構図中で九月には出来ることになつて居ます。

この壁画の仕事は、画家にとっても大変な事業であつたようだ。「和田三造伝」によると、実際の制作は次のようなものである。

總督府新庁舎完成に当り、同館中央大ホ

ール両翼に掲げる大壁画の揮毫を依頼されることになった。このため翌年（大正十年）には別個の一団を組織し、妻英子の郷里静岡県見付町の大久保の実家の一部を借用して製作に当った。関係者は寺尾作次郎、大西豊次郎、木下邦子、山田正三、細井繁成、西野弘、山田武平らであった。画題は正面半円形壁画には羽衣と称し天女天翔ける姿に対して、背面には朝鮮金剛山の雄姿、袖壁一方は古代日本風俗、片面は現代朝鮮風俗を配したもので、あらゆる前例を参考として特殊キャンバス（主として特製日本紙を土台とした）を工夫作製し、朝鮮まで送り現場取付を行なった。これは着想から完成まで足掛け三年を要し、大正十三年に完成した。総金額六万円という莫大な画料は、さすがに総督府建築課としても分割で支払われた由である。<sup>40</sup>

画稿を見ると、三枚で構成される半円形の壁画が計二セット、その他に袖壁用の縦長の絵が二点ある。どちらも日朝合わせて一組になっているが、双方の作品は雰囲気が非常に類似している。ここには、朝鮮を異文化として低く扱う姿勢もなく、また「我々」日本人とは異質な、「彼ら」朝鮮人といった視点も全く存在していない。

袖壁用の二点は、それぞれ現代朝鮮風俗と古代日本風俗を題材としているが、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

み取ることとはできない。和田三造の壁画《羽衣》では、あくまでも両国の一体感が強調されているのである。

もちろん、朝鮮総督府中央ホールの壁画は、日本の統治イデオロギーを補強することはあっても、これを否定するようなものであるはずがない。俎上<sup>そじょう</sup>に載せられるべきは、アジアと日本を区別しているか否かではなく、融和のメッセージ自体が発している政治的意味である。この点について木下直之氏は、「背後に、当時の日本の朝鮮統治を支えた思想「内鮮一体論」を認めることは容易だろう」と述べ、また佐藤道信氏は、「時代背景には大正八年の三・一運動を契機とした「内鮮一体」「内鮮融和」論があり、武断政治から文治政治への転換がある」、「景福宮の配置を分断する位置に総督府の建物を建てることで、ハードとしての力の支配を象徴し、一見平和裡の神話壁画でソフトとしての人心統合をねらったといえる」と指摘している。このような融和的東洋イメージを、サイド流オリエンタリズム論で裁断することは難しい。大日本帝国のアジアに関する言説は、西洋オリエンタリズムの文脈とは異なった方法で形成されていったと言うことができるだろう。

同様の現象は、辻永（Tsuji Hisashi、一八八四—一九七四）の《日韓合邦》（一九二七年、図10）にも見ることができる。《日韓合邦》は二〇〇一年現在でも、明治天皇の業績を称える明治神宮外苑の聖徳記念絵画館に常設展示されている。当然ながら、一九一〇年の日

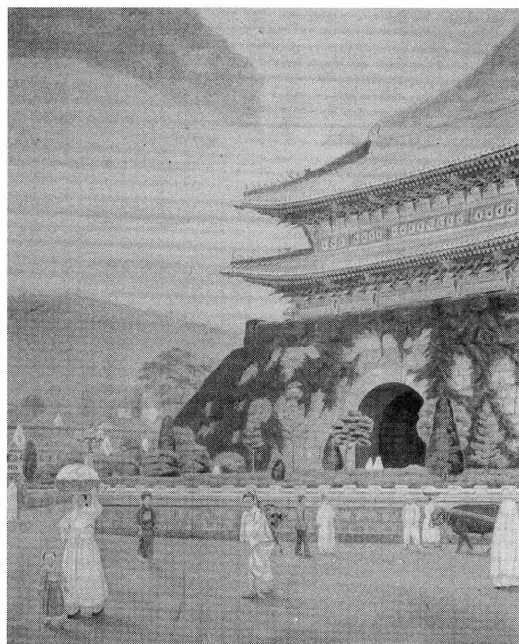


図10 辻永《日韓合邦》1927年、油彩、約3×2.7メートル、明治神宮聖徳記念絵画館。

韓併合を主題とするこの作品には、あきらかな政治的メッセージが託されている。絵に描かれているのは、京城の南大門及び付近を行き交う十二名の通行人の姿だ。右手には、ツゲチマを頭からすっぽりと被った朝鮮人女性、中央にはチゲ（背負子）で物を運ぶ白衣の男、左手には頭に籠を載せた母とその子供らしき人物がいる。これらはみな、「幸せ」に暮らす朝鮮人の図像であらう。丹尾安典は、辻永の《日韓合邦》が、一九三五年から第四期国定歴史教科書『尋常小学国史』の挿図として採用されていたことを指摘した上で、韓国皇帝が自主的に朝鮮半島を天皇に譲ったとする教科書の記述を引用し、次のように述べている。

藤岡継平は、この挿絵を通して、「半島の人民は、我が同胞として互に融和和樂し、その幸福を享けつゝあることを充分兒童に教導すべきである」、と説く。幸福を享けつつある人民が、三・一独立運動などおこすはずはないのだが、そのことは教えられぬまま、日本の兒童は、わが国によってもたらされた半島の人民の「幸福」を、京城南大門あたりののどかな情景に重ねて思い描くことになった。<sup>⑧</sup>

しかしここで、むしろ注目したいのは、日本人と朝鮮人が仲むつまじく交際していることを暗示する点景人物の存在である。画面左端では、和服の男性が二人の白衣の朝鮮人男性と共に歩いている。また絵の中央付近では、おそらく日本人であろうと思われる背広の紳士が、伝統的衣装の朝鮮人男性と佇んでいる。すなわち、辻永《日韓合邦》が伝えようとしたメッセージは、内鮮融和にはかならない。日本の朝鮮統治においては、朝鮮半島の人々を「我々」日本人とは異なる他者として隔離し、徹底して排除するという、アパルトヘイトのような方法は採用されなかった。逆に、内鮮一体といったような言葉に見られるように、差異化ではなく同化の手法が用いられた。

小熊英二氏は『単一民族神話の起源』において、戦前の混合民族

論を取り上げ、「混合民族論は差異をあいまにする仕掛けである。自他の差異が未分化のまま、他者との対面は回避される。その結果、明確な排除もないが、完全な平等も与えられない。それによつてはじめて、同化しながら差別するという、ほんらいなら矛盾する行為が可能になる」と述べる。日本の朝鮮統治においては、このような方向の政策をしばしば見ることができた。辻永の《日韓合邦》もまた、この流れの中に位置付けられるべきものである。

ところで、フランスのオリエンタリズム絵画に関する議論では、絵の中に統治者たる白人が不在であることが、しばしば批判的なニュアンスを伴って指摘されている。例えば、ジェロームの《蛇使い》(一八六〇年代)を論じたリンダ・ノックリンは、この絵における「西洋人の存在の欠如」に読者の注意を喚起する。「ジェロームのようなオリエンタリズムの画家の戦略の一部は、観者に、何かを『出現させた』ことをまったく感じさせないことであり、これらの作品が以前から存在するオリエントの現実の単なる「反映」であつて、その正確さにおいて科学的であることを信じさせることである<sup>⑥</sup>」と言う。また、植民地アルジェリアで活躍したエティエンヌ・ディネの作品について、関口涼子氏は、「アルジェリアの現実を描いたと常に主張しているディネの作品には、西欧人らしき人物は全く見あたらない」と指摘し、「純粋にアラブ人のみが住んでいるオリエントという、西欧人の先入観を強化するようなイメージが

作り上げられていると思われる」と述べている<sup>⑦</sup>。

では、支配者を絵の中に描く方が、「政治的に正しい」のだろうか。仮にそうだとすると、辻永の《日韓合邦》は「正しい」表象を行ったと言えるのだろうか。いや、ここで浮かび上がってくるのは、植民地支配におけるフランスと日本の戦略の違いであろう。ヨーロッパの場合、キリスト教という宗教が、「我々」と「彼ら」を区別する一つの確実な指標として存在した。しかし、もともと中華文明の影響下で歴史を形成してきた東アジア各国は、多くの文化的伝統を共有しており、とりわけ高級文化として尊重された政治倫理や文学作品は、ほとんどが中国文明に由来する。自己と他者の差異は、オクシデントとオリエントほどは、明快ではなかった。日本の植民地政策においては、同質性の強調こそが、むしろ有効だったのである。

ここで、中国を扱った例として、宮本三郎の《婦女三容》(一九三五年、図11)を取り上げたい。「支那服」に身を包んだ女性は、和服の若い婦人と同じ画面の中に収まり、なごやかな姿態でくつろいでいる。椅子文化の中国では、床に直接座るのはやや不自然であるから、実際のモデルは日本人であったかも知れない。一見すると、女性同士の穏やかな生活情景にすぎないのだが、この絵画をただ単なる現実の情景と考えるわけにはいかない。なぜなら、絵画とは、画家が何か特定の意味を人為的に作り出すものだからである。



図11 宮本三郎《婦女三容》1935年、カンヴァス、油彩、152.5×212.0センチメートル、小松市立宮本三郎美術館。

この《婦女三容》から、制作当時の日支親善イデオロギーを読み取ることは、決定的外れとは言えない。洋装・和装・中国服の三人は、それぞれ西洋・日本・中国の寓意と読みたい。西洋美術には、三人の女性によって抽象的観念を表現する寓意画の伝統が存在することも、ここで思い起こす必要があるだろう。深読みが許されるならば、洋装の人物が和服の娘の髪を梳くという行為、そして着物の女性の警戒心なき姿勢は、日本による西洋文明の受容を象徴しているように見える。

和装の婦人は、チャイナ・ドレスの女と同一の空間を平和裡にわかち合っており、日華両国の調和や協力が可能であることを暗示している。作品の政治的メッセージは、比較的明白ではあるまいか。

日支親善というイデオロギーは、《婦女三容》の三年後に現れた、有島生馬《日支親善江南の春》（一九三八年）でより明らかである。

この絵では、白馬に跨がった軍服の日本人青年を、二人のチャイナ・ドレスの美女が、尊敬のまなざしで見上げている。日支親善が所詮は見え透いた綺麗事にすぎなかった事を、歴史的事実として知っている今日の観者にとって、この一枚の絵画は、ある種のいかわしさを帯びている。中国人が進んで日本を指導者と仰ぎ、その権威を尊重するという、当時の日本の最も望ましいシナリオに沿って、有島生馬は作品を構想し、軍服の日本男児と「支那服の女」を圖像化したのである。宮本三郎の《婦女三容》もまた、このような日支親善の流れの中で位置づけられるべきものである。

西洋オリエンタリズム絵画では、オリエントの人間を「我々」西洋人と明らかに異なった存在として描く。美しく魅力的だが、しかし最終的には「我々」より劣った他者として、差別的に表象されるのが常である。ひるがえって宮本三郎の《婦女三容》には、中国人蔑視の露骨な表現が存在しない。この油絵はむしろ、戦後の日中友好を先取りするかのよう、両国融和のメッセージを発している。仮に《婦女三容》を《日中友好》と改題してみても、あまり違和感が出てこない。線や色で成り立っている絵画にとって、政治的メッセージは、所詮額縁の外から持ち込まれてくるものなのかも知れない。



日本とアジアの同質性を強調した他の作品についても、簡単に触れておきたい。モンゴルに関しては、川端龍子の《源義経（ジンギスカン）》（一九三八年、図12）が注目される。源義経が大陸に渡ってジンギスカンになったという伝説を題材にして制作されたこの絵は、日本の満蒙支配の拡大を背景にしている。絵画化された伝説は、ここでも日蒙の同質性を強調する方向に動く。当時、ラクダは蒙古を象徴する図像として、福田豊四郎（Fukuda Toyoshirō、一九〇四—一九七〇）の《蒙疆》（一九三九年）、藤島武二《蒙古の日の出》（一九三七年）などで繰り返し用いられた。一方、台湾でのスケッチをもとにした山口蓬春の《南嶋薄暮》（一九四〇年、図13）では、中国人とインド人が奇妙な形で同居している。台湾の試育場でインド産のコブ牛を眼にした画家は、「ターバンか何か頭に巻いた印度人が此の牛をひいてゐたらさぞ調和するだらうと思はれた事だつた」と述べている。《南嶋薄暮》は、アジアの同質性の強調という流れが産み落とした、奇妙な落とし子であろう。

東洋の盟主日本を中心として、アジアのあらゆる民族が一体となつた大家族の共同体を構築し、大東亜共栄圏を建設すること。これこそ昭和十年代後半の日本の理想であつた。ここでは、全アジアが渾然一体となつて融和するのである。このような日本人の心情を画像化した究極の作品が、和田三造の《興亜曼陀羅》（一九四〇年、図14）であろう。細かく描き込まれた各部を観察すると、バリ島、イ

ンド、タイ、チベット、ミクロネシア、マレー、モンゴル、朝鮮、中国などの風俗を発見することができる。しかしその中央にあるのは、むしろ極めて西洋的な馬車でありペガサスである。この絵は、アジアにおける日本の権威が何の力によつてもたらされたのかを、図らずも暗示しているように思われる。

## 五 自己オリエンタリズム

それでは、日本のアジア植民地表象において、なぜ同質性の強調という戦略が採用されたのだろうか。また、なぜ日本は、西洋オリエンタリズム絵画の手法をそのまま模倣しなかったのか。なぜ日本美術は、アジアを「我々」とは異なる他者として、徹底して異化しなかったのか。これらの問いに答えるためには、西洋と向き合つた近代日本が、どのような自画像を作り出していったのかという点に、眼を向けたいわけにはいかない。その中で現れてくる自己オリエンタリズムの問題について、いささか検討を加えてゆくことにしよう。

近代日本美術におけるオリエンタリズムを取り上げた数少ない研究の一つに、山梨絵美子氏の「日本近代洋画におけるオリエンタリズム」がある。この論文では、植民地で開催された朝鮮美術展覧会・台湾美術展覧会・満洲国美術展覧会などに触れつつ、藤島武二の《東洋振り》（一九二四年）などの、チャイナ・ドレス姿の女性をモデルとしたいいわゆる横顔シリーズ、内蒙古ドロンノールの朝陽を

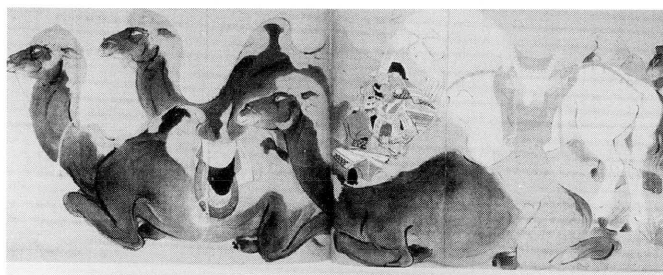


図12 川端龍子《源義経 (ジンギスカン)》1938年、絹本着彩、243×728センチメートル、大田区立龍子記念館。

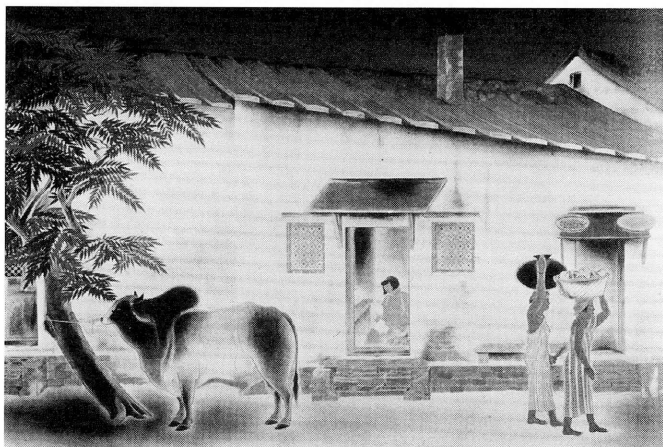


図13 山口蓬春《南嶋薄暮》1940年、額装、紙本着色、91.0×127.0センチメートル、東京国立近代美術館。

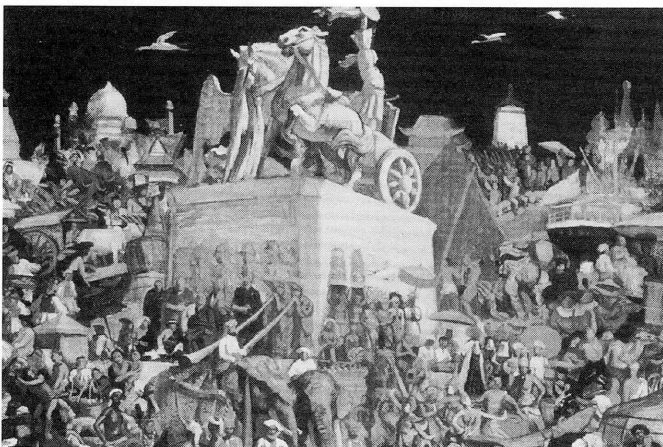


図14 和田三造《興亜曼陀羅》1940年、カンヴァス、油彩、80.8×116.2センチメートル、東京国立近代美術館。

描き、宮中に納められた《旭日照六合》(一九三七年)をはじめとする日の出シリーズ、さらには梅原龍三郎《紫禁城》(一九四〇年)等の北京時代の作品群を、日本のオリエンタリズムに相当するものとして、手短かに分析している。「一九世紀後半における日本とアジア地域のあいだの「中心」と「周辺」の問題をサイドの言う「オリエンタリズム」を敷衍して考察してみたい」というのである。

しかしながらここでは、「オリエンタリズム」という用語の定義

が問われることになる。それは、十九世紀の西洋ロマン主義絵画に見られる東洋趣味(オリエンタリズム)を指すのか。あるいは、アジアを題材とした近代日本の絵画を、サイド的意味でのオリエンタリズムで解釈できると考えるのか。この点について稲賀繁美氏は、「黒田清輝の「湖畔」、「舞妓」などこそ、ヨーロッパの観衆を意識した「オリエンタリズム絵画」であり、梅原、藤島等の台湾、朝鮮半島、中国大陸での作品は、「植民地絵画」とでも呼んだほうが適

切ではないか」と指摘する。アジアを描いた近代日本美術には、西洋オリエンタリズム絵画に見られるような、官能性・残虐性・古代性の強調といった要素が乏しい。また作品の大半は、日本内地を描く場合と同様の手法で制作された風景画であり、あるいは民族衣装に身を包んだ女性の肖像画である。そのような作品を、果たしてサイード的な定義を延長して、日本のオリエンタリズムと呼ぶことが可能なのだろうか。

もちろん、近代日本の植民地絵画を、ロマン派によるオリエンタリズム絵画の縮小再生産と考えることは合理的ではない。また、帝国による植民地支配という歴史的背景を共有しつつも、フランスと日本では、絵画における表象の文法が当然異なっている。従って、近代日本美術におけるアジア表象を分析する事は、サイード的オリエンタリズムを問い直し、あるいは修正するという方向に進まざるを得ない。なお、一つ留保しておかなければならないのは、オリエンタリズムの本質を言説であるとしたサイード自身は、その著書『オリエンタリズム』で絵画を議論の俎上に載せなかったという事実である。厳密な論理的手続きを必要とするサイードのオリエンタリズム論において、美術作品は、扱いにくい多様性を抱え込んだ、厄介な存在だったのかも知れない。

さて、先に引用した今沢紀子氏が指摘するように、東洋の一部である日本は、オリエンタリズムの客体とされ続けたが、その後文明

開化殖産興業とともに西洋の東洋観自体を摂取し、今度はその主体として、オリエンタリズムの視線をアジアに向けてゆくようになった。これは一般論としては極めて妥当な図式なのだが、近代日本美術には、この模式図では説明できない現象がいくつも存在する。その一つがいわゆる自己オリエンタリズムである。すなわち、欧米にオリエント化される対象であった日本自身が、自ら日本のオリエント化に参加しているのである。サイードの議論では、オリエンタリズムの主体と客体は明らかに別なものだったのだが、ここに至って、主体が同時に客体でもあるという、不思議な結果が生じている。そして、この自己オリエンタリズムの存在により、日本人画家のアジアの描き方も、影響を受けていると考えられる。

黒田清輝の《舞妓》（二八九三年）及び《湖畔》（二八九七年）は、自己オリエンタリズムの格好の例と言えるだろう。ラファエル・コラン（Raphael Collin, 一八五〇—一九一六）に学んだ外光派黒田によるこの二枚の絵について、稲賀繁美氏はオリエンタリズムの文脈から読み直し、《舞妓》（図15）や《湖畔》（図16）は「ジェロームがイースラーム世界に託して描いたオリエント風物の日本版を、ほかならぬ日本人画家が日本の風俗を選んで焼き直したものにほかなるまい」と位置づける。

両作品、特に《湖畔》は、多分に西洋人観者のまなざしを意識して制作された。双方とも、和服の日本女性という、西洋人の眼にも





図15 黒田清輝《舞妓》1893年、カンヴァス、油彩、81.3×64.8センチメートル、東京国立博物館。

明らかに日本と理解できる題材を採用した上で、日本画の描く美人画とは異なった、立体感のある西洋的な肉体の造形を目指している。《舞妓》は、ゲイシャという日本趣味おきまりの主題を取り上げ、当時の西洋絵画の文法にも適うように作られた。誤解を恐れずに譬えるならば、《舞妓》はフランス語で描かれていると言うことができよう。この絵は、「オクシデンタリズムとオリエンタリズムの融合から生まれた、新たな「ゲイシャ」像の典型<sup>(2)</sup>」であると、佐伯順子氏は位置づけている。

また《湖畔》は、一見純和風の油絵に見えるものの、谷川渥氏によれば、「絵の中の女性は、その悠揚せまらぬ美しさにおいて、西洋のマドンナ画にもたとえられるべき理想化が施されて」おり、



図16 黒田清輝《湖畔》1897年、カンヴァス、油彩、69.0×84.7センチメートル、東京国立文化財研究所。

「実はこの女性にも「日本人離れ」のヴェールがかけられている<sup>(3)</sup>」。  
SEIKI KURODAというサインが入っている《湖畔》もまた、フランス語で描かれた日本像なのである。実際、「日本では《避暑》と題された黒田の作品が、パリ万国博覧会には《湖畔》(Au Bord du Lac)と訳されたのは、パリで許容される言語コードへの微調整の証拠でもあった<sup>(4)</sup>」と、稲賀氏は考察する。黒田清輝は、西洋オリエンタリズムの視線に迎合または適応することによって、西洋の視線を内面化し、

日本洋画を確立していったのである。

このように、非西洋の画家が、西洋オリエンタリズムを利用しつつ、これを改編して自国を描く行為を、ノーマン・ブライソン氏は「土

着化したオリエンタリズム (nativised orientalism)」と呼んでいる。ブライソン氏は、オスマン帝国の画家オスマン・ハムディの《読書する男》を取り上げ、フランス人画家「ジェロームが想像のオリエントの特権として与えた魅惑と輝きが、ここでは換骨奪胎され、新たなタイプの美術、つまりオスマンの国民的絵画に変貌している」と主張する。「ジェロームが同様の主題を表象した場合に含んでいたオリエントの否定的側面や「マイナス記号」が排除されている」というのである。これは、黒田清輝の《舞妓》や《湖畔》で行われたオリエンタリズムの転換行為と、全く軌を一にした現象だと言えるよう。

黒田清輝の《舞妓》が、日本洋画の傑作として美術史に君臨できたのは、ゲイシャという、性的欲望と結びつきやすい花柳界の女性を描きつつも、画面から淫猥下等なる劣情を排し、純粹な日本美として表象したという一面を見逃すわけにはいかない。生々しい遊興を想像させる要素は一切排除され、舞妓は明るい昼間の光の中に据えられている。同じ芸者を描くにしても、ジェイムズ・ティソン (James Tissot, 一八三六—一九〇二) の《放蕩息子——遠い国々にて》(一八八〇—八二年) のように、快楽と欲望があらさまに浮き出ているような作品は、決して日本の国民的名画にはなり得ない。近代日本美術は、西洋オリエンタリズムを摂取し、自己オリエンタリズムとも言うべき作品を生み出しつつ、国民的絵画として不都合な部

分は無害化し、新たな美術の歴史を築いていったのである。

ノーマン・ブライソン氏が「土着化したオリエンタリズム」と名付けたこの現象を、ここでは自己オリエンタリズムと呼ぶことにしたい。近代日本の画家たちが、自ら西洋人のまなざしを積極的に受け入れ、それを消化し、変容させていった主体性を重視するならば、用語としては、土着よりも自己オリエンタリズムとする方が適切だと考えるのである。この際に、日本人自身が日本を自己オリエンタリズムで表現するとするならば、日本人画家がアジアを描くに際して、日本とアジアはそれぞれのように配置されるのかという疑問も生じてくる。そこで、もうしばらく日本絵画の自己オリエンタリズムについて検討してゆくことにしよう。

日本美術が西洋オリエンタリズムと締結した自己オリエンタリズムという名の平和友好条約は、東洋 (オリエント) が、単なる西洋 (オクシデント) のアンチテーゼとして異議申し立てをするだけの存在ではないことを示している。オリエンタリズム絵画というもののが、仮にサイドやノックリンが強調するような政治性のみで成立しているとするれば、黒田清輝の《舞妓》や《湖畔》のような作品は、自虐的行為以外の何物でもないだろう。しかし黒田の《舞妓》及び《湖畔》は、日本にとって望ましくない要素を消毒殺菌することで、学校教育用の美術教科書にも取り上げられ、多くの好意的鑑賞者を獲得している。



図18 児島虎次郎《秋》1920年、カンヴァス、油彩、200.0×136.0センチメートル、ボンビドゥーセンター、パリ国立近代美術館。



図17 児島虎次郎《和服を着たベルギーの少女》1911年、カンヴァス、油彩、116.0×89.0センチメートル、大原美術館。

このような自己オリエンタリズムを、植民地朝鮮の表象へと自然につなげていったのが、児島虎次郎 (Kojima Torajirō, 一八八一—一九二九) である。彼は一九一一年、パリのサロン・ド・ラ・ソシエテ・ナショナル・デ・ボザール (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts) に《和服を着たベルギーの少女》(図17) を出品し、初入選を果たす。東京の友人金沢巖に送ってもらった着物を、モデルの娘に着せたこの油絵は、画家エミール・クラウス (Emile Claus, 一八四九—一九二四) からも誉められた。「これは君が絶えずそばにおいて新しい作品を描くたびに比べてみたらよい。画家にも、音楽家が必要とするように、音叉なるものが必要である。この絵は君の音叉として保存しておくべきものである」と言われたと、彼は日記に記している<sup>(36)</sup>。まさに「我が意を得た」自信作であった。

《和服を着たベルギーの少女》は、日本人画家が西洋のジャポニズムに寄り添って誕生した自己オリエンタリズムの作品と言える。キモノの白人女性を題材としたこの作品からは、例えばクロード・モネ (Claude Monet, 一八四〇—一九二六) の《カミーユ、あるいは日本娘 (ラ・ジャポネーズ)》(一八七六年) や、ジェイムズ・ホイッスラー (James Whistler, 一八三四—一九〇三) の《陶磁の国の姫君》《金屏風》(共に一八六四年) が直ちに連想される。モネの作品では、色とりどりの団扇を背景に、キモノを身に纏い扇を手にした西洋人女性が描かれるが、ここで展開されている日本趣味は、そのまま児

島の《和服を着たベルギーの少女》に流れ込んでゆく。鑑賞者たる西洋人の、日本に対する異国趣味的まなざしを吸収し、西洋人の視線に合わせて自分の作品を提示してゆくという戦略は、ヨーロッパという舞台に日本人の出る幕を確保するためには、最も効果的で有効な手法にほかならない。

ところが、児島虎次郎の自己オリエンタリズムは、一九二〇年に同サロンに出品された《秋》(図18)になると、より複雑な様相を呈してくる。西洋人の東洋趣味に迎えられる主題を選択しつつも、この作品に描かれているのは、朝鮮の民族服に身を包んだ女性である。児島は一九一八年に中国・朝鮮を漫遊し、多くのスケッチを残した。《秋》はその体験の中から生まれた絵の一つであろう。ただし、人物を取り巻く雁来紅は、倉敷・酒津のアトリエの庭に生えていたもので、この女性像は、日本人モデルを使って自宅で制作された可能性も考えられる。《秋》は、フランス政府に買い上げられてリュクサンブール美術館の所蔵となり、現在ではポンピドゥーセンターに収められている。しかもこの一九二〇年、彼は日本人として初めて、サロン・ド・ラ・ンシエテ・ナショナル・デ・ボザールの正会員になった。虎次郎は妻に宛てた手紙で、「この光栄は二つとも予想外の報酬にて、益々自重奮励を要する事となれり」と素直に喜んでいる。

児島虎次郎は、フランスの東洋趣味を知り尽くした上で、彼らの

好みに合うように、しかし日本にとっても受け入れられる表現の範囲内で、植民地朝鮮のチマチョゴリを描いた。これにより、画家はヨーロッパで自分の地歩を固めることができたのである。当時朝鮮半島は、一九一〇年の日韓併合から約十年が過ぎていた。日本の朝鮮統治が国際的に承認されてから十年後、日本人画家は終に、パリ画壇で朝鮮を表象する力と権利を獲得したというわけなのである。さらに児島虎次郎は、西洋の東洋趣味的まなざしを意識しつつ、植民地朝鮮の服装をした女性を描くことによって、日本を観られる側から観る側へと、立場を巧みにずらすことにも成功している。

もっとも、この《秋》を以て直ちに日本の朝鮮半島支配を糾弾する材料とするのは、いささか早計であろう。《和服を着たベルギーの少女》《秋》の二作品が、共にフランス向けに構成された東洋趣味の絵画であるとするならば、西洋に対して、日本と朝鮮は同一の地平に立つことになる。欧米諸国を前にして、日本は自らが東洋人であることを、強く意識しないわけにはいかない。西洋列強に文明国として認知される必要があった近代日本は、欧化を進めると同時に、西洋からのまなざしに合わせた形で自らを提示する必要に迫られる。このような中で、日本も朝鮮も等しくヨーロッパ人のオリエンタリズムの視線にさらされているのであり、唯一違いがあるとするれば、日本文化を代表するのがほかならぬ日本人自身であったのに対し、朝鮮を表象したのが、宗主国日本の画家であったということ

以外にはない。

一方で、誰が表象するのかという点こそ、実は問題の本質であるかも知れない。現実の国際関係において、植民地時代の朝鮮に一切の外交権はなく、日本が、とりわけ帝都東京が、西洋列強諸国に対して朝鮮を代表する権利を掌握していた。美術においても、フランスのサロンに朝鮮人画家は存在せず、残念ながら半島の画家に、洋画という舶来の技法を駆使して本場欧州で活躍するだけの力量はなかった。パリのサロンに児島虎次郎が《秋》を出品するという行為は、欧米諸国において日本が朝鮮半島を外交的に代表している現実と、遙かに平行した現象と言えよう。《秋》という一枚の絵の周辺には、同時代の政治力学の反射音が鳴り響いているのである。

ここで、近代日本美術における対アジア・オリエンタリズムの問題に立ち戻って考えるならば、自己オリエンタリズムの作品にみられるように、日本はアジアをオリエンタ化する以前から、既に日本自身をオリエンタ化することを学習していた。従って、日本の対アジア・オリエンタリズムは、自己オリエンタリズムの延長線上に位置づけられる結果となった。日本とアジアは、連続した同一平面上に、同じ次元で並立させられる。オリエントをキリスト教世界から截然と切り離す西洋オリエンタリズムに対し、日本版オリエンタリズムにおける同質性の強調は、アジアを日本と同位相に据えるのである。

西洋においては、「彼ら」オリエントが「我々」西洋とは如何に異質であるかを主張することが、オリエンタリズムの核心をなしていた。しかし近代日本において、日本とアジアを同質なものととして表象することは、日本の帝国としての地位を脅かすどころか、却って強める効果を発揮したのである。この同質性の強調は、小熊英二氏が戦前の混合民族論について述べた、「同化しながら差別する」という戦略と、等価の現象だと言えよう。日本版オリエンタリズムは、本家西洋のオリエンタリズムとは全く異なる手法を動員していたのである。

#### おわりに

本論文では、近代日本絵画がいかにアジアを表象してきたかを、専ら考察の対象とした。西洋オリエンタリズム絵画が日本人画家に刺激を与え、これをアジアに適用してゆくという流れが見られる一方で、同質性の強調という、日本独特の言説や表象が展開されてきたと言えるだろう。もちろん、その背後には常に植民地主義が控えていた。近代日本美術は、アジアを描く行為とアジアを支配する政治活動が同時に進行了た、一種異様な時代の産物にはかならない。もつとも、ポストコロニアリズム批評が盛んな今日でも、美術史が過去の日本人画家たちに極刑を下すことはないだろうが、他方で彼らを完全な冤罪事件に巻き込まれた被害者だと断定することもでき



ない。表象する側の日本と、表象される側のアジアの立場の強弱は、極めてはっきりしていた。

しかしながら、美術において、大日本帝国対植民地の関係を支配／被支配という視点からのみ固定的に捉える方法は、現実起こった様々な現象を単純化してしまいかねない。この点に関して、ノーマン・ブライソン氏がサイドのオリエンタリズム研究の問題として指摘した内容を、改めて思い起こす必要がある。「サイドの探査は、「西洋」および「オリエン」を、単一的な実体として提示しようとしている」ため、「オリエン」を分析するに際して使われる概念上の枠組が、オリエンタリズムのイデオロギーがまづうちたてた「西洋」・「オリエン」というような用語そのものを、普遍化させてしまいがちになる」というのである。

近代日本絵画におけるアジア表象を検討するにあたって、日本を一枚岩の画一的存在とみなしたり、「日本帝国主義」や「アジア」といった分類を普遍化させてしまう危険性を否定できない。同じ植民地とはいえ、朝鮮と台湾を同列に論じることができないし、また満洲と他の中国大陸でも政治的状況は異なっていた。東南アジア各国の独自の事情も無視するわけにはいかない。日本の美術界自体も決して単一で同質的なものではなかった。「周到な配慮を欠くと、オリエンタリズムの「一方通行」的な強調に走ってしまい、その概念的な枠組のなかで、まさに分析しているはずの一方性をたたく

かえし展開してしまう危険におちいる」のである。

例えばかつて、先進国対途上国という枠組の中で行われた、日本によるアジアの資本主義的開発に対する批判の言説が、アジアを善良な「我々」が救い出さなければならない弱者としてのみ規定し、アジアの経済成長の主体性を無視したことが思い起こされる。また、先進資本主義諸国を批判するあまり、アジアを「遅れた貧しい途上国」とのみ位置づけ、無垢で純粋な非能動的被害者として論じる風潮も、一時期無反省に広がっていた。しかし現在では、ダイナミックなアジアの動きに注目が集まり、日本の経済発展がアジアを貧困に陥れているというような一面的な議論は、すっかり鳴りを潜めてしまった。

中国大陸でも、台湾や朝鮮そして東南アジアでも、二十世紀には近代美術が独自の発展を遂げていった。このような中で、日本の近代美術はどのような役割を果たしたのか。内地や植民地で行われた官展の役割、日本の美術学校に学んだ留学生の存在、画家同士の相互交流等に関して、優れた研究が次々と行われつつある。近代日本の画家と近代アジアの画家は、それぞれ没交渉に作品を作り上げてきたわけではない。東アジア地域の近代美術の研究においても、ブライソン氏の主張するように、覇権（ヘゲモニー）の研究は、そろそろ混種性（ハイブリディティ）の研究に席をゆずる必要があると言えよう。

付記

本論文は、二〇〇一年四月二十八日に名古屋大学で開かれた、日本比較文学会第十一回中部大会シンポジウム「アジア近代美術と日本」での口頭発表に基づき、その内容を大幅に加筆したものである。

注

- (1) エドワード・W・サイード『オリエンタリズム(上)』今沢紀子訳、平凡社、一九九三年、二七七頁。原著は、Edward W. Said, *Orientalism* (Georges Borchardt Inc., New York, 1978)。
- (2) 前掲『オリエンタリズム(上)』、二七七―二七八頁。
- (3) リンダ・ノックリン『絵画の政治学』坂上桂子訳、彩樹社、一九九六年、六一―九二頁。原著は、Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (Thames and Hudson, 1989)。
- (4) ノーマン・ブライソン (Norman Bryson) 「フランスのオリエンタリズム絵画における「他者」」、島本淳・加須屋誠編『美術史と他者』晃洋書房、二〇〇〇年、七二頁。
- (5) オリエンタリズム絵画においても、頭上に物を載せた姿勢の女性を描かれている。シャルル・グレール (Charles Gleyre, 一八〇八―一八七四) の《アンフォラを運ぶ女》(一八三五年頃) やジュ-

ル・トールパン (Jules Taupin, 一八六三―一九三二) の《ベニ・アイシにて》などの例がある。

(6) 藤島武二「朝鮮観光所感」、『藝術のエスプリ』中央公論美術出版、一九八二年、二四九―二五〇頁。

(7) 湯浅一郎「オリエンタリスト」、『美術新報』第十二巻第十号、一九一三年八月、三九―四一頁。

(8) 三浦篤「アカデミズムとオリエンタリズム」、『世界美術大全集』第二十巻、小学館、一九九三年、一八五頁。

(9) 関口涼子「オリエンタリズム絵画の変容——エティエンヌ・ド・イネのイスラーム表象」、『比較文学研究』第七十四号、一九九九年、八五頁。

(10) 今沢紀子「訳者あとがき」、エドワード・W・サイード『オリエンタリズム(下)』平凡社、一九九三年、三九三―三九四頁。

(11) ジョン・クラーク (John Clark) 「日本絵画にみられる中国像——明治後期から敗戦まで」、『日本研究』第十五集、一九九六年、一七一―一八頁。

(12) オダリスクの絵画が日本文学に取り入れられた例として、永井荷風の『あめりか物語』が挙げられる。主人公の日本人は、セント・ルイスの博覧会で、「夢の前の一瞬間」と題された裸体画を目にする。「埃及か亜刺比亜あたりの女をモデルにしたのであらう、黒い頭髮と黒い眼の、肥えた女が、長椅子の上に仰向きに横はり、僅に顔だけを此方に揉ち向け、其の手には半分ほどになった葡萄酒の杯を持つて居る。洞然とした大きな黒い眼は、陶然たる微酔に早や瞼も重たげになつて居ながら、猶何物を見詰めて居たらしく、

云ふに云はれぬ表情を示めして居る。『荷風全集』第四巻、岩波書店、一九九二年、五一頁。

(13) 図録『堅山南風展』そごう美術館、一九九八年、一三一頁。

(14) 榮樂徹「年表 近代における日本とインドの美術交流」、図録『アジア近代絵画の夜明け展』国立国際美術館、一九八五年。

(15) 『東京日日新聞』一九二五年九月一日。

(16) 稲賀繁美「絵画の東方——オリエンタリズムからジャポニズムへ」名古屋大学出版会、一九九九年、一八頁。

(17) オリエンタリズム絵画からの刺激を受けたと思われる例として、他にもアングルの《トルコ風呂》と前田青邨《浴女群像》(一九五六年)がある。こちらは日本の浴場を舞台としており、一種の自己オリエンタリズムと言える。また、中国家具と裸体画を組み合わせた作品として、小出檜重《支那寝台の裸女》(一九三〇年)を挙げたい。

(18) アジアを豊饒な色彩の世界とし、日本を曇った暗い国とする言説は、美術ばかりでなく、近代文学でも反復された。特に永井荷風の『ふらんす物語』や、谷崎潤一郎のインド・中国関連の作品等に顕著である。

(19) 梅原龍三郎「北京再遊」、『塔影』第十六巻第十二号、一九四〇年十二月、四四頁。

(20) ジョン・クラーク「日本絵画にみられる中国像——明治後期から敗戦まで」、『日本研究』第十五集、一九九六年、二〇頁。

(21) 図録『東アジア／絵画の近代——油画の誕生とその展開』静岡県立美術館、一九九九年、八二—八三頁。

(22) 丹尾安典・河田明久『イメージのなかの戦争——日清・日露から冷戦まで』岩波書店、一九九六年、三六頁。

(23) 前掲『イメージのなかの戦争』、三七頁。

(24) 『日本現代画家選 梅原龍三郎 II』美術出版社、一九五三年、二二頁。

(25) 丹尾安典「訳者付言」、ノーマン・ブライソン「オリエンタリズム」以後、『近代画説』第二号、一九九三年、一二頁。

(26) アジアに関連する近代日本絵画の作品リストについては、次の三つの論文に、簡略な形ものが掲載されている。①ジョン・クラーク「日本絵画にみられる中国像——明治後期から敗戦まで」、『日本研究』第十五集、一九九六年、一一—二七頁。②西原大輔「支那趣味美術」年表、『駿河台大学論叢』第十六号、一九九八年、一九五—二一四頁。③西原大輔「近代日本美術の中の朝鮮」、『駿河台大学共同研究報告書、韓国と日本——比較文化的考察』二〇〇一年、一九—三五頁。

(27) ウィリアム・シャング(William Shang)「絵画に見る近代中国——西洋からの視線」大修館書店、二〇〇一年、V頁。

(28) 河北倫明監修『近代日本美術事典』一九八九年、講談社、三〇六頁。

(29) 阿部良雄「オリエンタリズムとアカデミー絵画」、図録『オリエンタリズムの絵画と写真』ひろしま美術館他、一九九〇年、九頁。

(30) 図録『東アジア／絵画の近代——油画の誕生とその展開』静岡県立美術館、一九九九年、一三九—一五八頁。韓国近代美術に関する日本語論文として、他に以下のものがある。①金英那「韓国近代



- 洋画における「裸体」、東京国立文化財研究所編『人のへかたち』人のへからだ——東アジア美術の視座』平凡社、一九九四年、三〇五—三一九頁。②金恵信「韓国近代油絵の流れ——近代を見る眼」展をめぐって、『近代画説』第七号、一九九八年、九八—一二三頁。③金恵信「韓国近代美術におけるジェンダー——植民地期官展の女性イメージをめぐって」、熊倉敬聡・千野香織編『女? 日本? 美? ——新たなジェンダー批評に向けて』慶應義塾大学出版会、一九九九年、六三—八〇頁。④洪善杓「韓国美術史研究の観点と東アジア」、東京国立文化財研究所編『語る現在、語られる過去——日本の美術史学一〇〇年』平凡社、一九九九年、一八五—一九一頁。
- (31) 図録『洋画の動乱——昭和一〇年 帝展改組と洋画壇——日本・韓国・台湾』東京都庭園美術館、一九九二年、三〇—三二頁。
- (32) 日展史編纂委員会『日展史——文展出品目録』社団法人日展、一九八三年、六七・七一・七六頁。
- (33) 李仲熙「朝鮮美術展覧会」の創設について、『近代画説』第六号、一九九七年、二三—二四頁。
- (34) 立花義彰「石川欽一郎人と作品(上)」、『静岡県立美術館』第七号、一九八九年、五五—七三頁。及び同「石川欽一郎人と作品(中)」、『静岡県立美術館』第十一号、一九九四年、二七—三五頁。
- (35) 中村義一「台展、鮮展と帝展」、『京都教育大学紀要A(人文・社会)』第七十五号、一九八九年、二七〇頁。
- (36) 廖瑾瑗「近代日本画の台湾移植——木下静涯(一八八七—一九八八)を通して——」、『美学』第一八四号、一九九六年、三七—四八頁。
- (37) 江川佳秀「満洲と日本の近代美術」、図録『幻の日本画名品展』そごう美術館、一九九九年、一二〇—一二三頁。及び、飯野正仁「満洲美術」年表』私家版、一九九八年。
- (38) ジョン・クラーク「近現代アジアの美術言説における「他者」、島本流・加須屋誠編『美術史と他者』晃洋書房、二〇〇〇年、五五頁。
- (39) 木下直之「ソウルに残る和田三造の壁画」、『ピロティ』第六十三号、兵庫県立近代美術館、一九八七年、九頁。
- (40) 和田三造生誕百年記念会編『和田三造とその偉業』六藝書房、一九八四年、三七頁。
- (41) 木下直之「ソウルに残る和田三造の壁画」、『ピロティ』第六十三号、兵庫県立近代美術館、九頁。
- (42) 佐藤道信『日本美術の誕生——近代日本の「ことば」と戦略』講談社、一九九六年、一二八頁。
- (43) 丹尾安典・河田明久『イメージのなかの戦争——日清・日露から冷戦まで』岩波書店、一九九六年、三一—三二頁。
- (44) 小熊英二「単一民族神話の起源」新曜社、一九九五年、三七六頁。
- (45) リンダ・ノックリン『絵画の政治学』坂上桂子訳、彩樹社、一九九六年、六六頁。
- (46) 関口涼子「オリエンタリズム絵画の変容——エティエンヌ・ド・イネのイスラーム表象」、『比較文学研究』第七十四号、一九九九年、八七頁。
- (47) 山口蓬春「臺灣風物に添へて」、『美之國』第十六卷第一号、一

九四〇年一月、口絵。

- (48) 山梨絵美子「日本近代洋画におけるオリエンタリズム」、東京国立文化財研究所編『語る現在、語られる過去——日本の美術史学一〇〇年』平凡社、一九九九年、八一頁。

- (49) 田中淳「第一セッション報告——近代と美術／近代と美術史」、前掲『語る現在、語られる過去——日本の美術史学一〇〇年』、一〇三頁。

- (50) 稲賀繁美「《他者》としての「美術」と、「美術」の《他者》としての「日本」——「美術」の定義を巡る文化摩擦」、島本浣・加須屋誠編『美術史と他者』晃洋書房、二〇〇〇年、一七二頁。

- (51) 佐伯順子「「ゲイシャ」の発見——「他者」化される日本」、前掲『美術史と他者』、一四六頁。

- (52) 谷川渥「他者」としての肉体——「日本人離れ」の美学」、前掲『美術史と他者』、一〇七頁。

- (53) 稲賀繁美「《他者》としての「美術」と、「美術」の《他者》としての「日本」——「美術」の定義を巡る文化摩擦」、前掲『美術史と他者』、一七三頁。

- (54) ノーマン・ブライソン「フランスのオリエンタリズム絵画における「他者」、前掲『美術史と他者』、八四頁。

- (55) 松岡智子・時任英人編著『児島虎次郎』山陽新聞社、一九九九年、五三頁。

- (56) 大正九年六月四日付児島友宛児島虎次郎書簡、前掲『児島虎次郎』、二五二頁。

- (57) 小熊英二『単一民族神話の起源』新曜社、一九九五年、三七六

頁。

- (58) ノーマン・ブライソン「「オリエンタリズム」以後」、『近代画説』第二号、一九九三年、八頁。

- (59) 前掲「「オリエンタリズム」以後」、『近代画説』第二号、一〇頁。

- (60) 例えば、留日学生に関する論文として、鶴田武良「留日美術学生——近百年來中国絵画史研究五——」、『美術研究』第三六七号、一九九七年、一二七—一三九頁。及び、吉田千鶴子「東京美術学校の外国人生徒（前篇）」、『東京芸術大学美術学部紀要』第三十三号、一九九八年、五—七四頁。吉田千鶴子「東京美術学校の外国人生徒（後篇）」、『東京芸術大学美術学部紀要』第三十四号、一九九九年、四五—一四三頁。