

交錯するアイデンティティ

東京藝術大学大学院美術研究科
博士後期課程美術専攻日本画研究領域

学籍番号 1314901

アンジェリッチ・マリヤーナ

目次

はじめに	1
第1章 ナショナルアイデンティティの交錯	3
第1節 セルビア人のアイデンティティー —バルカン半島のナショナルアート	3
セルビア人の歴史テーマ—民族大移動とそのアイデンティフィケーション	3
アイデンティティのテーマとしての大移動	4
コソヴォの戦い（1389年）の苦しみ	5
汎スラヴ主義 — スラヴ民族としてのセルビア人のアイデンティティー	6
第2節 日本人のアイデンティティー —岡倉天心	10
岡倉天心が考えたナショナルアイデンティティー	10
朦朧体と動植物モチーフ—日本人の心を表す絵画	11
「島国」というアイデンティティー	12
「ものの哀れ」	13
第3節 交錯するアイデンティティー —郎世寧	15
多局性とその交錯	16
郎世寧における東西融合	16
カスティリオーネの作品	17
第2章 文字によるアイデンティティの交錯	19
第1節 キリル文字—スラヴ民族のアイデンティティー	19
キリル文字	19
キリル文字のセルビアでの社会的な役割	20
漢字とキリル文字—絵の一部としての文字	21
叙事詩からのメッセージ.....	23
文字を絵画モチーフに	25
第2節 キリル文字と悲観的自己意識	26
インターネット時代—ナショナルアイデンティティとしてのキリル文字への影 響	26
1990年代に付された負の歴史	27
誰の歴史か	29
第3節 文字を使う芸術表現（他の芸術家達との比較）	30
アラブ文字のアイデンティティー	32
変形漢字	34

第3章 自己作品	36
第1節 セルビアで制作した作品	36
儂き存在 (Fleeting existence)	36
現代アートとのズレ	37
第2節 現代セルビア画家とのずれ—モチーフや表現	38
「メディアーラ」	40
第3節 提出作品.....	42
二つのアイデンティティへのオマージュ	42
提出作品「楽しくやろうよ みんなのコロ、いろんな色だよ みんなのコロ」 ..	42
視覚的であること、触覚的であること	44
背景	45
文字のプレゼンス	46
民族衣装	47
提出作品「オッフエリング」	50
文字の奔流	51
 終章	 54
 参考文献一覧	 56
図版引用文献一覧	58

はじめに

本論文では、自身におけるアイデンティティーの「交錯」と、その実践としての作品制作について論述する。このテーマを設定した理由は、母国セルビアを離れて日本へ留学したのち、時間の経過と共に、身近な人々との間に出来ていた境界線が、次第に曖昧化していったことにある。

来日当初、出会う人々と私との間には、見えない境界線が意識的、無意識的に作り上げられていた。その境界線の一つを、私は赤いラインと呼ぶ。それは決して越える事が出来ないもので、外国人としての私と、日本人との間に存在する境界線である。肌感覚での経験として、それは日本社会の中での自分自身の捉え方に、大きな影響を与えた。二つ目の境界線は、越えられるものとしての言葉の壁であり、三つ目の境界線は、柔軟性を持つ人であれば誰でも越えられる、価値観の壁である。最後の二つの境界線を越えた事で、私の中に何か「儚さ」を伴う感情が生まれ、一つ目の境界線への捉え方も変わる事になった。本論文では、私と彼らの間の赤い境界線が、今は何処にあるのか、そもそもなぜ境界線は出来るのかについて考える。人が違いについて語る事は、暴力的な行為であると言ったジッドゥ・クリシュナムルティ¹の言葉は、本当なのだろうか。

本論文は、次の3章で構成する。

第1章「ナショナルアイデンティティーの交錯」では、私個人が持つアイデンティティーの様々な側面について、セルビアと日本、2つの国の文化的アイデンティティーを同時に持つことについて検証する。まず、オスマン帝国から独立（19世紀前半）後のセルビア芸術の歴史と、当時の芸術家達がアイデンティティーを表現した事の意味について考える。そしてそれを同時期の日本の国民的意識（ナショナル・アイデンティティー）、とくに岡倉天心や五浦の作家たちのそれと比較検証する。また過去の事例として、中国・清王朝に仕えたイタリア人画家ジュゼッペ・カスティリオーネ（郎世寧）をとりあげ、そこでの越境とアイデンティティーの交錯について見る。そしてそこから国民的意識なるものが、私にとってもつ意味と役割について考察する。

¹ ジッドゥ・クリシュナムルティ（1895-1986）：インド生まれの哲学者、教育者。

第2章「文字によるアイデンティティーの交錯」では、私が自作品中に文字を取り込んできた理由と、文字がそこで果たす役割について検証する。また文字が持つ文化的文脈、たとえば漢字を使用する民族、キリル文字やラテン文字を使用する民族など、それぞれの民族が文字を介して有するアイデンティティーについて考察する。地域にもよるが、キリル文字を使うだけで、消極的な意味あい生まれる事は珍しくない。その消極的な価値観について、ビジュアルアートやデザイン、自身のコミュニケーションのとり方などから、自作品への影響について論じる。そして、文字を作品中に取り入れている他の芸術家達や、そこでの文字の意義に注目し、自作品との共通点や相違点を検証する。

第3章「自己作品」では、第1～2章を踏まえ、私のこれまでの作品と、今回の提出作品について解説する。モチーフの選択とその文化的な意味、またセルビアと日本のモチーフ、そのどちらにも属さないモチーフについて、それぞれ検証する。日本画を描いている自分と現代セルビア作家とのずれや、地域による美意識の傾向について考える。そして最後に、日本画の材料を使ったことでの、自作品における表現の変化と、岩絵具の選択について考察する。

第1章 ナショナルアイデンティティーの交錯

第1節 セルビア人のアイデンティティー—バルカン半島のナショナルアート

セルビア人の歴史テーマ—民族大移動とそのアイデンティフィケーション

民族のアイデンティティーは、記憶に淵源する。そしてそこでは民族のトラウマが、アイデンティティーや方針を決定していると考えられる。南スラヴの一民族セルビア人にとっては、国土をなくして自分より強い敵と戦い、その結果としての民族大移動が、セルビア人のアイデンティティーやシンボル、芸術的な創造性や発展に強く影響した。

セルビアの歴史をみると、いくつかのテーマが繰り返し出てくる。そうした状況が何百年もの間、バルカン半島の政治的な動きをコントロールしてきたと考えられるのだが、セルビアは、常に2ヶ国以上の強力な文化と武力の間に存在したため、苦難の連続だった。ようやく独自の様式や文化を立ち上げようとした14世紀に、オスマン帝国がバルカン半島に侵攻し、バルカン諸国は大きく動揺した。当時、西ヨーロッパは初期ルネサンス直前の時期にあったが、バルカン半島諸国の場合、オスマン帝国への対抗から、文化を発達させるより、それまでの文化を守ろうとした。そのためここから500年間、セルビア人は、オスマン帝国を形成する多様な民族の一つとして生きなければならず、その間は、いわば”文化保留”という状態だった。

1835年に主権を取り戻してから第1次世界大戦までの約80年間、セルビア人の学者やアーティストは、ウィーンなど西ヨーロッパの文化の中心都市に留学し、帰国後は、芸術、教育、科学、政治を再建し、同時に歴史を新たに解釈し直す必要があった。当時の人々が何を重要と考えたのかは、当時の出版物や絵画、詩、古老の話などから探る事が出来るだろう。

深い闇から出て、自分たちが他の民族に対して、どのような位置にいるのか、どこが違うのか、それは価値のあるものなのか、当時の人々はそうした選択をしなければならなかった。セルビア人であることの意味、何をセルビアの文化遺産とすべきか、そうしたすべてを考え、古くから残るものを再解釈する必要があったのである。それは明治期の日本と似たような状況であり、政治から芸術まで、民族のアイデンティティーが最も考えられた時代だったと言える。

国家や国土を失い、移動しなければならなかったセルビア人にとっては、国家の定義以上のシンボルが必要だった。それが“スラヴ民族”であることだった。同時に、民族大移

動の末にバルカン半島に到ったセルビア人にとって、“大移動”もまた、セルビアの歴史上に繰り返し現われるもう一つの大きなテーマとなった。“スラヴ民族”であること、そして“大移動”が、セルビア人の重要なアイデンティティとなったのである。

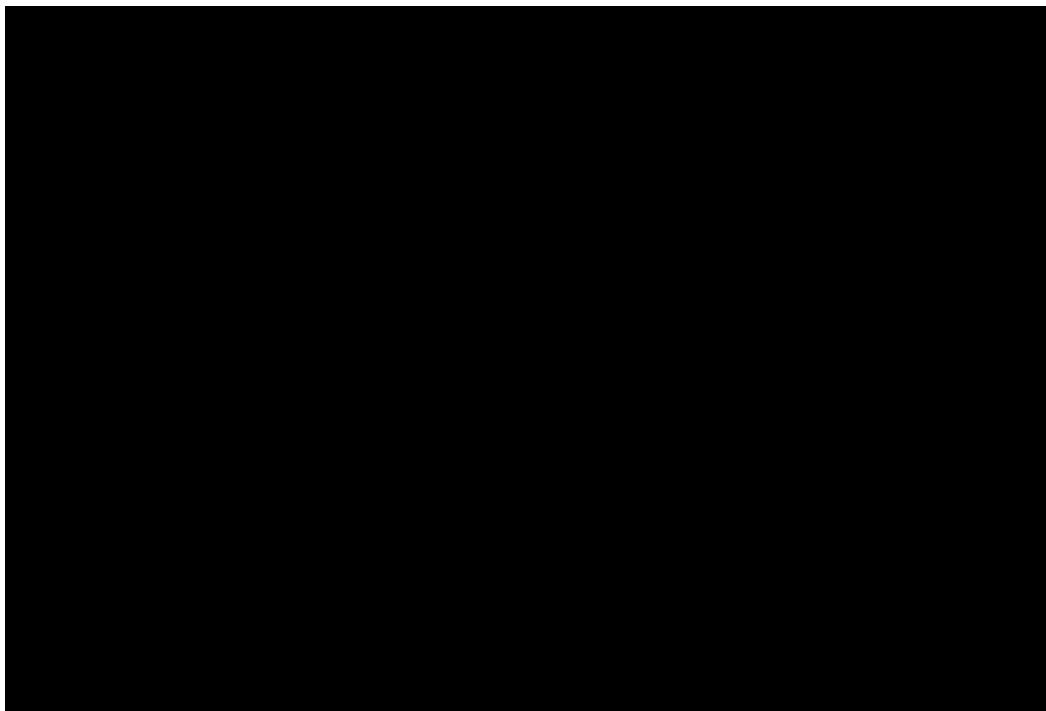


図1 パーヤ・ヨヴァノヴィッチ「セルビア人の大移動」
油彩、キャンバス、126 x 190cm、1896年、セルビア正教会教庁

アイデンティティのテーマとしての大移動

19世紀後半に活動した画家パーヤ・ヨヴァノヴィッチ（1859～1957）の作品には、その大移動のシーンが描かれている。「セルビア人の大移動」（図1）は、パーヤの代表作の一つであると同時に、セルビア人の歴史とアイデンティティそのものを物語る作品でもある。ただ作品の依頼者が、この「セルビア人の大移動」を適切な表現ではないと考えたため、パーヤは4つのバージョンを描いたが、いずれにも民族の移動、苦難、被害、不運、そして忍耐、名誉、思いやりが表現されている。

民族の移動は、17世紀、18世紀、そして20世紀と、歴史上何度も起きているため、

セルビアの民族的主題としては、このテーマがもっとも適切ではないかと思われる²。旧ユーゴスラビア時代からの有名なセルビア人歌手、バヤガ・イ・インストゥルックトリの歌の歌詞は、次のように言う。

ここはバルカンだ、夢の国で、善なるものも悪なるものも、大きな国々の狭間にある。ここは、誰でも兄弟でもあり、敵でもあると言える。50年毎の夏に戦争が起きる³。

20世紀だけでも、私を含む各世代に大きな戦争があり、国境・国旗・国歌も変わり、民族移動もあった。大移動や戦争への強い不公平感が、いまでも残っている。

コソヴォの戦い（1389年）の苦しみ

コソヴォの戦いは、間違いなくセルビアで最も歌われているテーマである。コソヴォの戦いについて語った国民叙事詩には、次の三つがある。「プレッドコソヴスキ・ツィクルス」という、コソヴォの戦い以前について語った詩集。「コソヴスキ・ツィクルス」という、コソヴォの戦いとその後を語った詩集。「ポコソヴスキ・ツィクルス」という、コソヴォの戦い後の出来事を語った詩集である。コソヴォの戦い以外のテーマでは、「コソヴォの娘子」が最も美しい叙事詩と言われている。

「コソヴォの娘子」をテーマに描いた名作として、ウロッシュ・プレーディッチ（1857～1953）の作品がある（図2）。このシーンは、コソヴォの戦いの直後であり、多くの死体に囲まれた二人の人物が、画面の中央に描かれている。口承によれば、若い女がコソヴォ平原に来て、婚約者と婚約者の兄弟、そして「クム」⁴を探していた。負傷者にワインを飲ませ、傷口を水で洗っていると、一人の負傷者から、探していた彼らが全員、英雄的に戦って命を落したことを知る。若い女は絶望し、涙を流したというシーンである。

なぜ600年をかけてコソヴォの戦いが伝説化され、国民的悲劇となったのか、いつも疑問に思うが、おそらくは、自らの国を持つことができなかった時代が長かったためと考え

² 近年では1990年代に、ユーゴスラビア紛争による民族移動が起きた。

³ バヤガ・イ・インストゥルックトリの歌「ここはバルカンだ」1993年

⁴ クムについては、山崎信一が『セルビアを知るための60章』（明石書店、2015年、218p）で次のように書いている。「…クムには二種類が存在する。一つは、洗礼の際の後見人・名付け親にあたる。（中略）もう一つのクムは結婚式に際しての立会人・仲人としてのクムであり（後略）。つまり、結婚式と洗礼の際には保証人が必要で、その保証人をクムと呼ぶ。

られる。その喪失感は、21世紀の現在まで続いている、いや、続けさせられているのである。

一方、日本を比較しながら見てみると、日本では第2次世界大戦での敗北感が失われていないように見える。そして勝利したアメリカの文化が入ったことで、アイデンティティの喪失感が残っているのだと、私は日本人とのコミュニケーションで感じる。しかし日本の場合、セルビアの一般的な思考とは違い、世界や周囲の国に対して比較的冷静に捉え、客観的なスタンスをとっているように見える。70年前の戦争で負けた時、国の方針は決まっていたのかもしれない。

セルビアでは14世紀のコソヴォの戦いで敗れたのち、それを多くの詩や絵として伝説

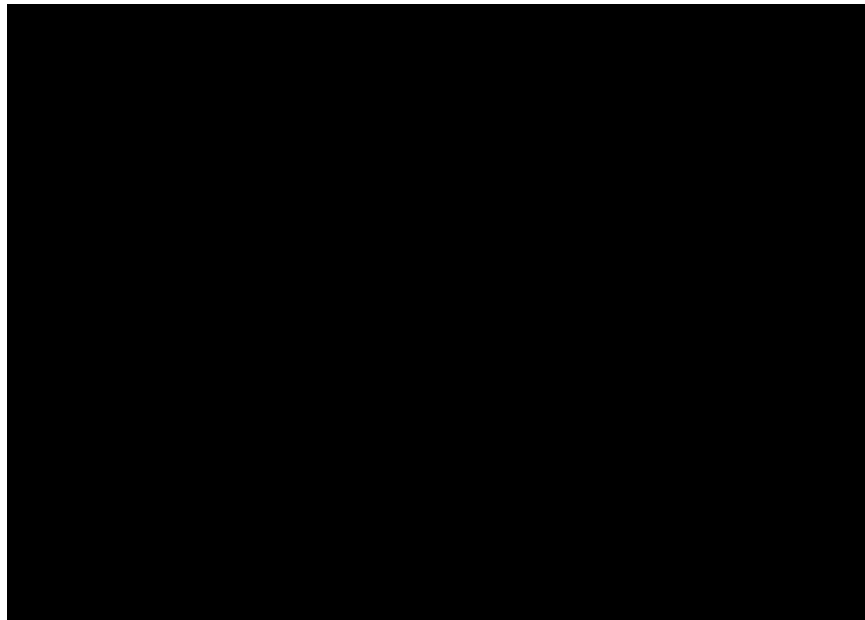


図2 ウロッシュ・プレーディッチ「コソヴォの娘子」
油彩、キャンバス、88 x 115 cm、1919年、ベオグラード市立博物館

化したことで、現実感がより一層強くなったのだろう。パーヤもウロッシュも共に才能のある画家だったが、彼らの残した名作は美しく描かれた作品というより、もっともセルビア人の心を掴んだ、喪失感と英雄を讃える内容の作品だった。彼らのスキルもそうだが、テーマ設定がより注目されたのだと言える。

汎スラヴ主義 — スラヴ民族としてのセルビア人のアイデンティティ

スラヴ民族の国々を旅行して印象に残るのは、類似性がある事だ。言語もそうだが、習

慣も似ている。スラヴ系の言語は、ヨーロッパの最も広範囲で使われている言葉であり、コミュニティとしてはきわめて大きい。ルーツが同じでも現在は 13 カ国に分かれているため、言葉も習慣も異なるように思われるが、相違点より類似点の方が目立つ。理由とし

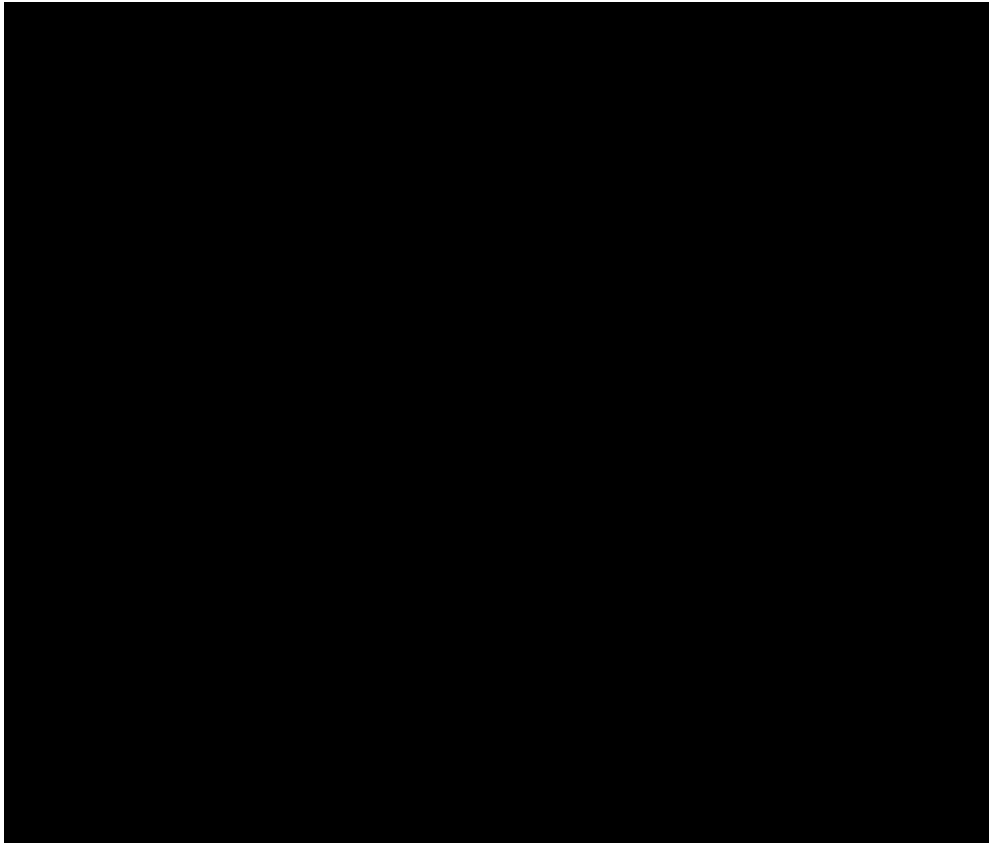


図3 アルフォンス・ミュシャ「セルビア皇帝ステファン ドゥシヤンの戴冠式」
テンペラ、キャンバス 405x440cm、1926 年

ては、19 世紀に汎スラヴ主義の理念が現われ、南スラヴ民族の連帯と統一が推進されたことが背景にある。1918 年には南スラヴ民族の国、ユーゴスラビアが建国された。何百年もの間支配され続け、変化し続けた南スラヴ民族が、ようやく自らの国を持つ事が出来たのだった。

汎スラヴ主義の理念は、そのロマン溢れるイメージから、当時多くの学者や詩人、画家達の心を掴んだ。汎スラヴ主義にとくに大きな影響を受け、美しく魅力的なスラヴ叙事詩を描いた画家が、チェコのアルフونس・ミュシャ（1860～1939）である。彼はバルカン半島を旅行した際に、スラヴ民族が一つの民族であり、血と歴史、習慣、信仰で繋がっていることに深く感動し、そこからスラヴ叙事詩の壮大かつ巨大な絵画シリーズを描い

た。私はミュシャのスラヴ叙事詩の作品に、強い親近感を感じ、スラヴ祖語の時代から現代まで残っているものは何かを考え始めた。

ミュシャの「スラヴ叙事詩」シリーズ（1911～1926）は、20点中、10点がチェコの歴



図4 セルビア皇帝ステファン・ドゥシャン（部分）
左：アルフォンス・ミュシャ、右：パーヤ・ヨヴァノヴィッチ

史を、残る10点がスラヴ民族の歴史を描いている。後者の中の一つに、セルビア人の歴史を描いたものがある。複雑で長いセルビア人の歴史の中からミュシャが選んだのは、殉難のエピソードではなく、最大の領土を支配したセルビア皇帝ステファン・ウロシュ4

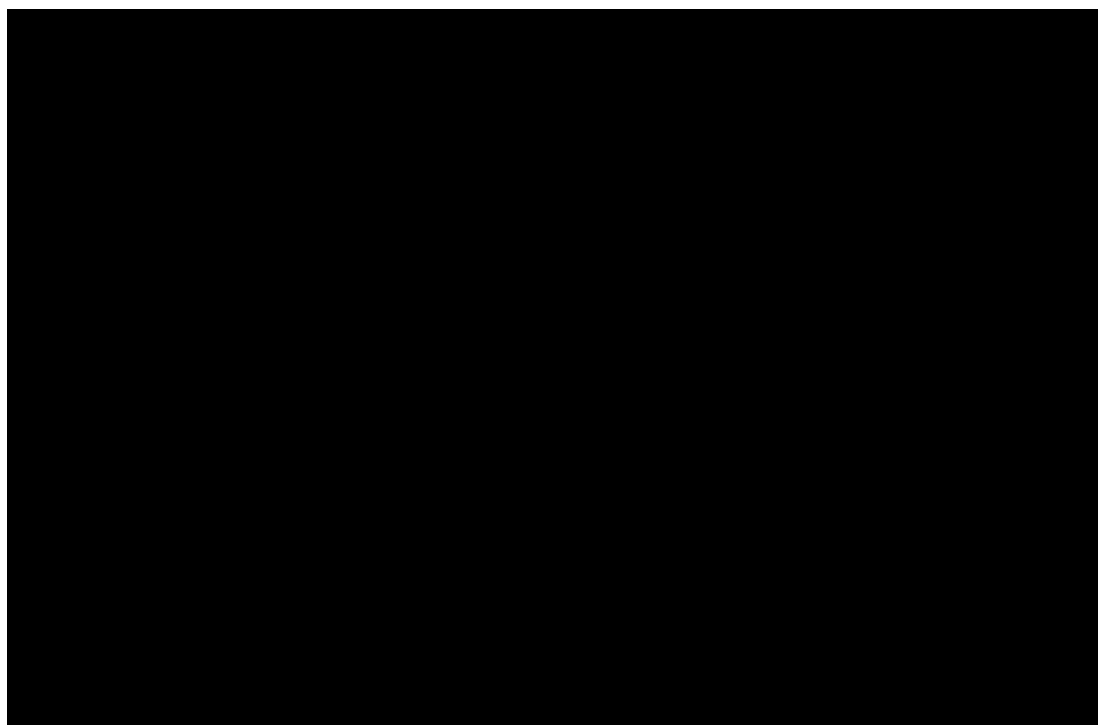


図5 パーヤ・ヨヴァノヴィッチ「ドゥシャン法典の発令」
油彩、キャンバス、126x190cm、1900年、ベオグラード国立博物館

世ドゥシヤンの戴冠式のシーン（図3、4左）だった。セルビア王国のドゥシヤン王が東ローマ帝国の皇帝となったことは、確かにセルビアの歴史上、最も栄光の時代だった。当時の西ローマ帝国の皇帝もスラヴ人だったから、スラヴ人にとっては今でも栄光と誇りを感じるエピソードと言える。

ミュシャの代表作が描かれる少し前には、パーヤ・ヨヴァノヴィッチ（1859～1957）も汎スラヴ運動に影響され、ドゥシヤン皇帝をテーマにした作品をいくつか描いている（図4右）。

またドゥシヤン皇帝は、最大の領土を獲得しただけでなく、ドゥシヤン法典も発布した。パーヤの作品「ドゥシヤン法典の発令」（図5）では、ミュシャとは異なる写実的表現がとられ、テーマと構成にロマンチックな雰囲気がある。イギリスのラファエル前派にも似た印象があり、19世紀前半のロマン主義の影響も感じられる。しかしロマン主義は、結果的に各国で高まったナショナリズムにつながっていった。その点、汎スラヴ主義や民族主義

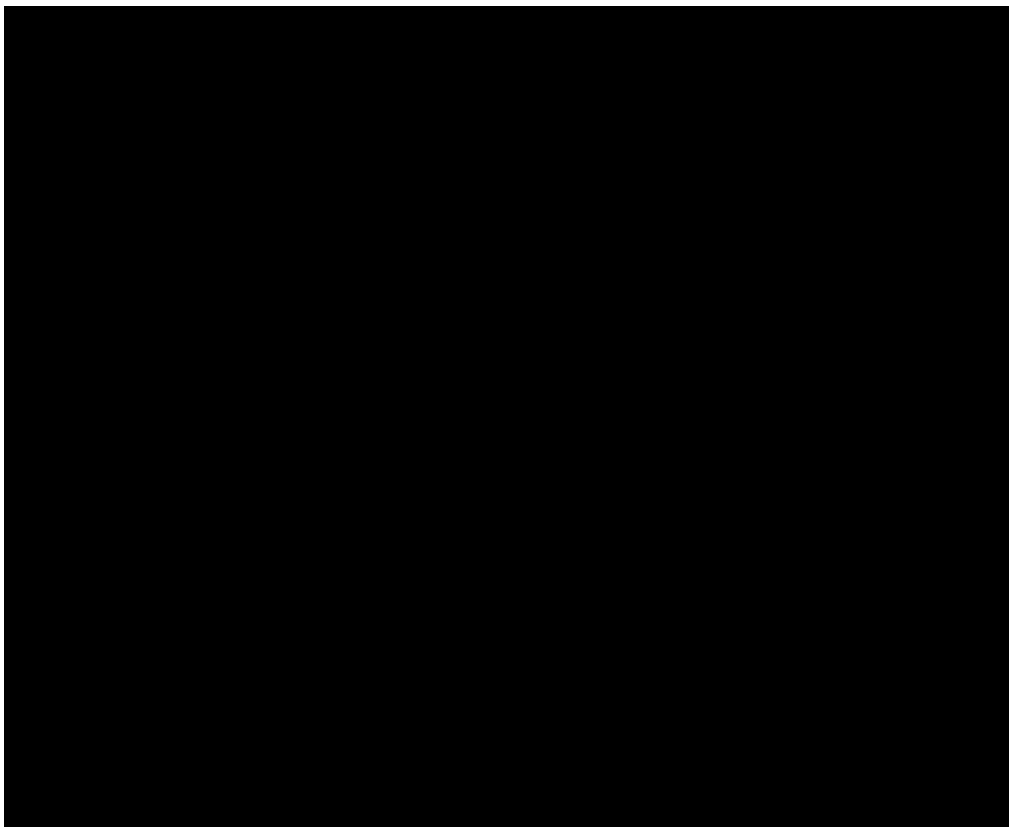


図6 ウロッシュ・プレーディッチ「ヘルツェゴビナの避難」油彩、キャンバス 1889年

は、ロマンチックであってもナショナリズムにつながる危険性も高いと思われるため、自身の制作でも注意が必要だと考えている。

第2節 日本人のアイデンティティ — 岡倉天心

岡倉天心が考えたナショナルアイデンティティ

前節では、セルビアの歴史上、最も記憶に残る14世紀のコソヴォの戦いをテーマにした叙事詩が、セルビア人のナショナルアイデンティティに与えた影響、その歴史と叙事詩に19世紀のスラヴ人画家たちが抱いた感情と表現について考察した。

本節では、私が考える日本人のナショナルアイデンティティと、岡倉天心が考えた日本人のナショナルアイデンティティ、日本のナショナルアートについて論述する。

日本画について調べると、初心者でも必ず岡倉天心（1863～1913）とフェノロサ（1853～1908）に行き着く。彼らは、西洋文化の流入が伝統文化を破壊することに危機感を抱き、新たな日本絵画をプロデュースしようとした。天心の著書には、「ナショナル」という言葉が多出し、ナショナリズムの概念を強く持っていた人物であることが分かる。近代以前、ナショナリズムはまだ一般的ではなかったが、西洋文化の流入以降、国民



図6 横山大観「瀟湘八景(山市晴嵐)」絹本彩色、113.9x60.4cm、1912年、東京国立博物館

のアイデンティティーを守るためにナショナリズムが必要になることを、天心はよく理解していた。

天心の言葉がナショナリズムを強く帯びていく中で、彼は横山大観らとそれまで日本にはなかった絵画表現を確立していった（図 6）。それは全く新しいものでありながら、古来から続く日本人の国民性をよく表わすものだった。

興味深いのは、伝統的な技法や表現をそのまま再生するのではなく、伝統的な絵画を基礎としながら、当代の傾向を意識し、時代にふさわしい絵画表現をつくろうとしたことである。つまり、日本画における伝統と現代的表現の融合を志向したのであり、天心が考えた絵画は、東京美術学校と日本美術院に継承されていった。ただ、第 2 次大戦後の日本画で特に興味深いのは、現代の油彩表現により近付いたにもかかわらず、日本画という名称は変わらなかったことである。

セルビアと日本を比較すると、ともに独立した文化や民族であることを証明しようとした点は同じだが、少し異なる歩みをしたことが分かる。セルビア絵画の場合、ヨーロッパの中の国家・民族として、ヨーロッパの歴史の一部であることを示そうとした。第 1 節のパーヤとウロッシュの絵画も、その例であり、当時のセルビア絵画は、オスマン帝国支配以前の絵画表現を一切使わず、当時ヨーロッパで流行した様式を用いている。しかし日本では、天心の指導下、日本の既存の絵画様式とモチーフを基礎にししながら、現代風のナショナルな絵画をつくろうとしたのである。

朦朧体と動植物モチーフ—日本人の心を表す絵画

岡倉天心が創設した日本美術院（以後院展）では、激動の 20 世紀になり、表現が時代と共に変わっても、なお変わらないものがあつた。それは鳥や季節の花、動物など、日本的なテーマとモチーフであり（図 7）、日本人の心性じたい、自然と深く関係しているように見える。院展の展示作品を初めてみた時、素直で穏やかな日本人の心がよく理解できた。国民性を感じさせる穏やかな雰囲気と構成、そして写実的かつ写意的なアプローチは、院展でしか見たことがなかった。テーマの選択と独特な岩絵具のマチエールによって、日本人の感性が輝いていた。

現代セルビアのアートマーケットでは、具象的でロマンチックな絵画は受けにくくなっている。社会、環境問題等を批評するアートが注目され、日本画によく見る花そのものの魅力を描いた絵画などは評価されにくい。私は 2 年間の留学のつもりで来日したが、滞在中は日本画について学び、日本での生活に馴染み、日本人の友人とともに季節の移り変わりを楽しみながら、すべてを体験し身体でおぼえようとした。来日した理由は、異文化体験

への関心からであり、大学の授業等を見た限り、日本美術はヨーロッパ美術と大きく違っているように思われた。しかし来日後は、日本画だけでなく日本文化との繋がりが出来た

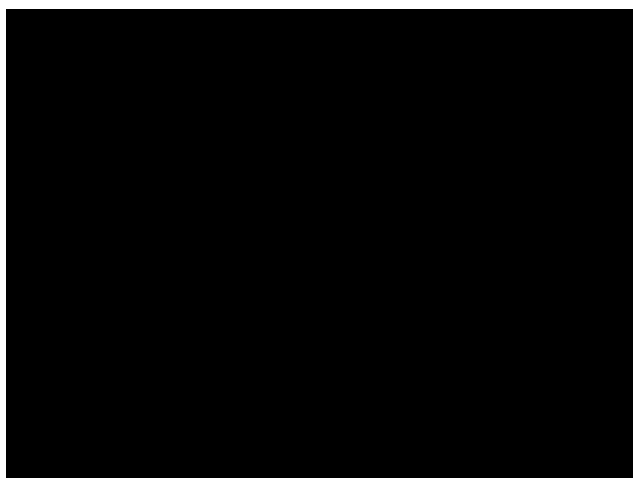


図7 菱田春草「夕の森」絹本着色 44.5×60cm、1904年、
飯田市美術博物館

ことで、より関心が深まり、留学を延長することになった。

「島国」というアイデンティティー

日本の場合、島国であることが、江戸時代の鎖国や文化にも大きく影響し、独自の国民性と言語を成立させたように見える。日本以外では通じない言語は、大きな特徴あるいは壁になっており、日本人の移動の少なさと表裏かもしれない。島国で海に囲まれ、守られた事で、セルビアのような他の民族との争いは少なかったろう。日本の芸術で興味深いのは、特に6世紀以降、長い流れのような展開があることであり、もしセルビアも島国だったらどのような展開になったのだろうと考えたくなる。

「島国」という概念が、日本人の一つのアイデンティティーになったと考えるのは自然だろう。たとえば同じ民族が同じ山に住み、その山の季節の変化や、動植物、夕焼けの風景などを常に共有していたら、自然観も美意識も共有するはずだ。島の自然や季節の細部まで観察し、それを愛することで、日本人の感性が生まれたのだと思われる（図8）。

そして島国としてのもう一つのアイデンティティーは、長い間鎖国したことで、異文化との接触が少なく、黒船以降に外国文化が大量に流入して初めて、自らの文化への再認識が始まったことである。しかしなお島国という意識は強く、21世紀になってグローバル化した今でも、「日本は島国だから」ということばをよく聞く。

グローバル化で、芸術や食文化が世界中で似てきたのは事実だが、同じ島国で同様のアイデンティティーをもつイギリスでも、「島国だから」ということばはほとんど聞かない。ここから、日本では「島国」という強い意識が、“伝説化”されてきたのではないかと思いはじめた。国内外で大移動しない日本人の場合、その選択には何か大きな理由があるのかもしれない。

日本列島は、膨大な量の水に囲まれ、緑も湿気も多く、色と空気がはっきりしない独特な空間がある。天心や大観たちが考案した朦朧体は、その日本の気象や空気を、最も美しく表した表現のように感じる。日本の景色と事物を描いたからこそ、国民性がよりリアルに反映されたのだろう。

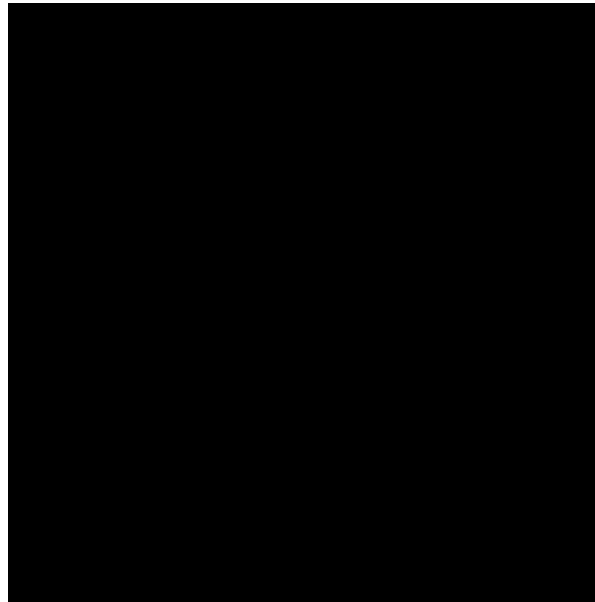


図8 下村観山「木の間の秋」紙本彩色・二曲一双 各 169.5×170cm、
1907年、霊友会妙一記念館

「ものの哀れ」

日本で生活していると、三日と空けずに季節や花が話題になることに気づく。それまで意識したことがなかった季節の花を、展覧会や帰り道の近所の子の庭で見かけたり、真冬でも咲いている花に気づくようになった⁵。そこで、日本人の感覚に近づくために、花のモチーフを描いてみることにした。最初に描いた花は、日本人がもっとも愛している花、“さくら”だった。さくらを魅惑的に思う日本人は、外国人にとっては逆に魅惑的だ。こ

⁵ セルビアにも、日本と同様に四季があるが、冬の景色は荒野のようになるのが特徴である。

の花に対する関心は、日本文化の深層に根差しているように感じられる。動物より植物のモチーフの方が、時間の経過を表すことができ、「ものの哀れ」を美しく表現できるためか、今でも日本では植物をテーマにした作品が多い。

そしてある時、私はスケッチの段階で、花の美しさに、不意に悲しみのような感情を感じる体験をした。私が探っていた日本人のアイデンティティーの一つが、この感情だった。まさに、ベオグラードの大学の授業で聞いた「ものの哀れ」を自覚した瞬間だった



図9 自作「詩のはな」
紙本着彩、335x190mm、2016年

(図9)。

この「ものの哀れ」や美の「儂さ」について、アントン・チェーホフは作品『美女』(1888年)で、次のように書いている。

この美に対するわたしの感じは、何かおかしなものだった。マーシャがわたしの心の中によび起こしたのは、欲望でも、喜びでもなく、楽しみでもなく、こころよくはあるが、重苦しい淋しさだった。この淋しさは、夢にも似て、そこはかとない、あいまいなものだった。なぜかわたしは、自分自身も、祖父も、アルメニヤ人も、そしてほかならぬアルメニヤの少女も、気の毒になった。まるで、わたしたち四人が、

もはや二度とみいだせない、人生にとって必要な、大切なものをうしなってしまったような感じが、心の中にあった⁶。

同様の心理で、日本人も花の絵を描くのだろう。そうであるなら、それは絵の全体に影響しているはずだ。彩色、構図、線、モチーフなど、私もその気持ちで花を描こうとした（図 10）。しかしこのことで逆に、私の中でアイデンティティーが交錯していることに気づいたのだった。



図 10 自作「はかなき景色」紙本着彩
17.9x13.9cm、2014年

第 3 節 交錯するアイデンティティー——郎世寧

前節では、ナショナルアイデンティティーを意識した 19 世紀の画家たちについて述べた。当時は、セルビアでも日本でも、世界中でナショナリズムが隆盛した時代だったため、共通点も相違点も比較しやすい。

本節では、過去の特異な事例として、中国・清王朝に仕えたイタリア人画家ジュゼッペ・カスティリオーネ(1688-1766)におけるアイデンティティーの交錯について見てみたい。

⁶ アントン・パーヴロヴィチ・チェーホフ著『ともしび・谷間 他 7 篇』、松下裕訳 岩波書店、2009

多局性⁷とその交錯

私たちの心には、歴史、政治、社会文化などの要因から「国」という概念が発生する。しかし現実には、一つの国にも多局性が存在し、アメリカの50州でも、北海道から沖縄までの日本各地にも、各所の土地柄が色濃く見てとれる。個人単位でも、一つの国のアイデンティティーを超えた多局性が内在する。日本人は私を外国人として見るが、同胞のセルビア人はすでに私を、帰化した日本人のように見ている。

私はベオグラードで生まれ育ち、内戦と、セルビアに対する NATO の空爆の間に初等教育を受けた。その後、芸術大学で12年間学び（セルビアで5年、日本で7年）、2年程働いた社会経験をもつ。そのため私は、セルビア人としてより、私が生活してきた国での経験によって、初めて私のアイデンティティーや個人性について言及することができる。言葉や習慣、価値観の違う国に住むことは、個人にきわめて大きな影響を与え、その経験が、その人自身の自己認識を変えていくのである。

郎世寧における東西融合

台湾を訪問する機会を得た私は、台北の国立故宮博物院を訪れた時、偶然にジュゼッペ・カスティリオーネ（1688～1766）の作品（図11、12）に出会った。彼の中国名は、郎世寧（ろうせいねい）。今まで一度も彼の名前を聞いたことがなかったことは、驚きだっ

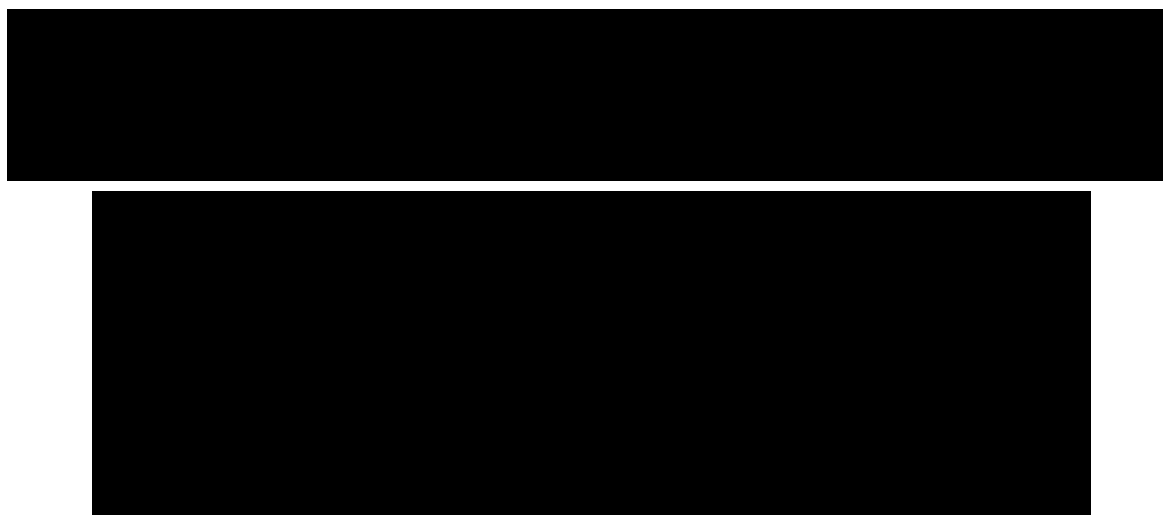


図 11、12 郎世寧「百駿図」（部分）絹本着彩、94.5 x 776cm、1728 年
台北・国立故宮博物院

⁷ 英語でいう、multilocal。複数の地域でローカル（現地の人）であること。

た。彼こそは、東洋と西洋の両絵画を学び、融合させて描いた初めての人物だったはずであり、その点で彼は、美術史上の特筆すべき重要な存在といえる。

彼が使用した東西絵画の要因は、西洋の遠近法と明暗法、そして時折使用される中国絵画の「線」である。その「線」は、輪郭線として使われているというより、形態の内側に、その影響が色濃く表われている。

私についても、日本画と西洋画の中間に立つ画家と言う人がいるかもしれないが、現代ではカスティリオーネの生きた時代ほど、東西絵画の明確な区別は存在しない。すでに立体的な表現は、西洋画のみに特化されるものではなく、どのような芸術形態が「中間」に位置するのかは、改めて問うべき問題だろう。当時カスティリオーネが創造した革新的な芸術形態を、あらゆる形式や形態を目の当たりにした現代に築きあげるとしたら、どのようなことが可能なのだろうか。

カスティリオーネの作品

カスティリオーネの作品には、中国皇帝自らの命による多くのモチーフが含まれている。同時に彼の作品には、イタリアで学んだ陰影法や遠近法が明らかに見て取れ、それが中国絵画の技法と見事に融合されている。



図 13 郎世寧「聚瑞圖」絹本着彩、173x86.1cm、
1723年 台北・国立故宮博物院

彼の作品で興味深いのは、そのスタイルが僅かながら段階的に変化していることである。最初期の作品は、多くが失われてしまったため分からないが、1720年代の「百駿図」（図11、12）や「聚瑞圖」（図13）は、後の1750～60年代の作品（図14）に比べ、より3次元的である。

作品のスタイルと、彼が中国で過ごした時間との関係は、非常に面白く、また示唆的に見える。中国風景を描いた初期の作品は、バロック時代の人間が、自身のスタイルを中国風に修正して描いたかの様だが、後の作品では、より中国のスタイルに近い画風へと順応しながら、細部描写（図14）に長けた確かな目は保持していた様子が窺われる。



図14 郎世寧「白鵲図」絹本着彩、121.7x64cm、1751年、台北・国立故宫博物院

第2章 文字によるアイデンティティーの交錯

第1節 キリル文字—スラヴ民族のアイデンティティー

第1章では、ナショナルアイデンティティーと、複数のアイデンティティーという多局性、そしてその交錯について検証した。

本章では、自身のアイデンティティーの一部であるキリル文字と、それへの耽美的なこだわりについて論じる。

キリル文字

キリル文字（図15）は、セルビア独自の文字ではないが、セルビアでは10世紀から使われている。スラヴ民族がキリスト教に移行する際に、キュリロスとメトディオス⁸の弟子

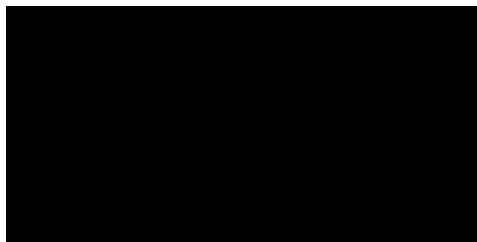


図15 キリル文字、14世紀頃

によって考案された文字である。スラヴ民族による文字体系が恐らくなかったため、キリル文字を通して、スラヴ語で聖書などを読む事ができた結果、スラヴ民族の諸国に、キリスト教とキリル文字の両者が定着したのだった。セルビアの場合、12世紀以降にセルビア正教会が独立し、典礼はセルビア語で行われた。キリル文字を使用したことで、多神教からキリスト教へと移行し、そこから正教会とキリル文字がナショナルアイデンティティーになったと考えられる。

ただ、セルビアと日本を比較して少し残念に思うのは、多神教の日本では、元々あった神道と、輸入された仏教が同時に共存できたのに対して、キリスト教の場合はそれが出来なかったことである。一神教は、他の信仰や神々に対して排他性をもつため、スラヴ民族独自の信仰を、同時に保つ事が出来なかったからである。ただし、セルビアのキリスト教派は正教会であり、典礼に使う言葉などは昔からあまり変わっていないため、逆にキリス

⁸ キュリロス（キリルとも呼ぶ）とメトディオスは、9世紀の東ローマ帝国の修道士と神学者である。グラゴル文字とキリル文字を考えた人物。

ト教移行前からのスラヴの民族性が残っているのではないかと感じられる（これについては後述）。

キリル文字のセルビアでの社会的な役割

ヨーロッパでは、大きく二つの文字体系が使われている。西ヨーロッパではラテン文字、東ヨーロッパはキリル文字であり、その間にあるセルビアでは、どちらも使われている。2006年以降、セルビアの公式の文字体系はキリル文字とされたが、メディアや商業、個人的使用などでは、どちらの文字も自由に使うことができる。

しかしセルビアでは、ラテン文字の使用が100年程の歴史しかないため、文化的な文脈が感じられない。大戦間期（1920～30年代）のベオグラードの写真（図16）を見ると、店の看板、壁面のコマーシャルなどはキリル文字で書かれており、ユーゴスラヴィア期（1918年から）のセルビアの出版社も、キリル文字を多く使用した。しかし第2次世界大戦後は、ベオグラード市の文字風景が変わった。ユーゴスラヴィアのティト大統領のもとで、セルビアでもラテン文字が多用されたためである。

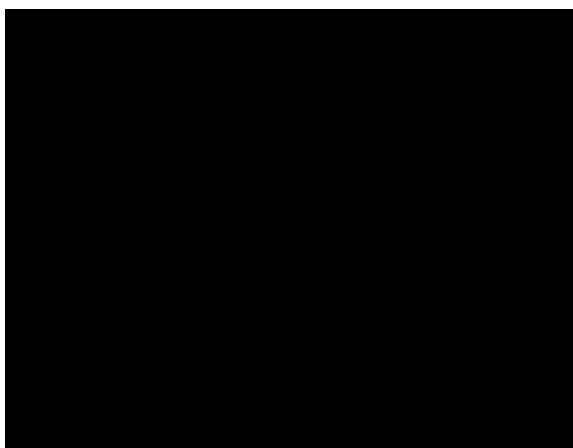


図16 大戦間期のベオグラード
クネズ・ミハイロヴァ通り

以後数十年間、ビジネスの世界ではラテン文字が広く使われてきた。一方、学校教育では外国語の授業が多く、文章中にキリル文字とラテン文字の両方が混在したため、うまく切り替えができない学生たちが、キリル文字を必要としなくなっていった。

近年のインターネットの発展が、ほぼ英字で行われたことも、キリル文字が使われなくなったもう一つの大きな理由である。パソコンのキーボードは、今でもセルビア語の表記は作られていないが、キーボードのソフトウェアは少し遅れて現われている。ただ若い世

代の多くは、インターネットの初期からラテン文字を使い続けているため、キリル文字に違和感を覚える人もいる。

結局、現代のセルビアでのキリル文字の扱いは、セルビアが憲法を改正した 2006 年以降、国字はキリル文字、日常的に使われている文字はラテン文字という、ねじれた状況になっている（新聞社の 9 割がラテン文字）。

漢字とキリル文字—絵の一部としての文字

こうしたギャップについて、日本に来る以前には深く考えたことがなかった。

しかし美術高校の授業で、カリグラフィーを習ったことがあり、その時からキリル文字やルーン文字⁹（図 17）の美しさに感嘆していた。字のバランスとルーン文字の素朴さが、昔ながらの雰囲気を表しており、書くだけで美術的な行為のように感じられた。キリル文字の「Г」「И」「Й」「Ч」「Ш」「Ф」「Ж」のような字は、特にルーン文字に似ている。

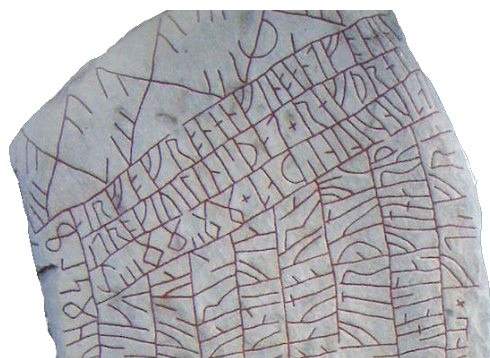


図 17 ルーン文字がみられる遺跡

そもそも文字を美的に捉え始めたきっかけは、来日後、博物館や美術館を訪れた時のことである。東京国立博物館などで絵巻物や掛軸、書跡を初めて直接見た時、全く文字に見えない線が紙の上にきれいに書かれている造形性に、文化的なショックを受けた。当時、日本語はまだあまり読めなかったが、図 18 のように、文字が絵の一部になっているコンセプトが魅力的で、それだけで絵になると思った。正教会のイコンやフレスコ画にも文字が書いてあるが、それが読めたせいかもしれないが、文字は文字、絵は絵、という見方しかしていなかった。水の流れの様な文字が、鶴の間やその上に描かれている様子は、文字と絵の不思議で新鮮な融合に見えた。

⁹ ゲルマン諸語の古い文字体系で、紀元 150 年頃から 20 世紀まで使われていた。

その時に気付いたことは、文字本来の役割から離れることで、表意文字と表音文字の区別がなくなり、一つの造形要素となりうることだった。

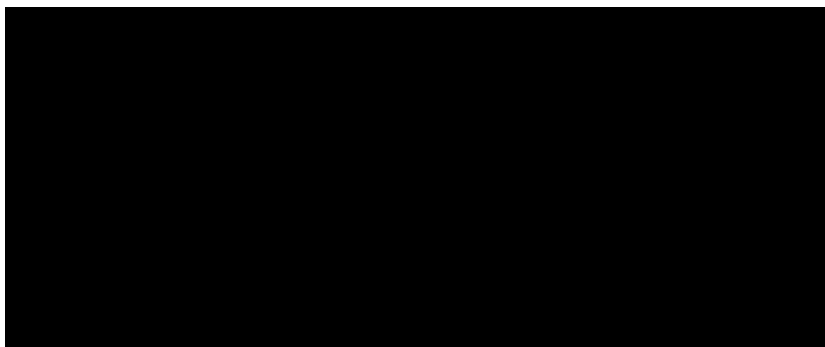


図 18 絵：俵屋宗達、書：本阿弥光悦「鶴岡下絵和歌巻」紙本彩色 34.0×1356.0cm、江戸時代（17世紀）重要文化財、京都国立博物館

文字へのこうした見方を得たことで、セルビアの文字も、より絵のように見えてきた。そこから文化的なテーマとするために、最も国民性が表われ、キリル文字で書かれた伝統的な古い叙事詩に注目した。日本の文字への注目と解釈が、セルビア文字シリーズの原点となったのだった。

ここから始まったシリーズ作品（図 19～21）では、人物や花をモチーフに、それに繋がるセルビア叙事詩の言葉を選び、それをそのまま絵に描き込んだ。一字一字を修行のよう



図 19 自作「Only flowers and memories」紙本彩色、37.9x45.5cm、2016

にカリグラフィー風に書くことで、それまで気づかなかった字の世界も出てきた。詩にはセルビア的な倫理観や価値観が多く含まれており、それがまた次の絵のインスピレーションにもなった。

叙事詩からのメッセージ

字は、詩の内容は変えずに、そのまま絵に書き込んだが、読むための文章ではなく、軌跡のようなイメージの存在とした（図 19、21）。絵に流れを作り、ビジュアル的に絵のストーリーを物語るためである。

また、偶然目にした「デチャニ¹⁰の金印勅書」（14世紀、図 22）には、数十ページにわたって、現在のコソヴォ、アルバニア、モンテネグロに当たる地域の、セルビア人の家族構成が記録されていた。

「...ドラゴッシュと彼の御祖父さんオズレン。トロイエ。そして彼の息子のプリヴィスラヴ...」と、内容の9割以上は、男の名前が繰り返し書かれており、残りの1割弱は、現在のセルビア正教会でもよく使われる慣用句になっている。慣用句とは、ステファン・ウロシュ4世ドゥシャン王が、キリスト教の世界観から説いた、親孝行や国民と神への義務に関する文章である。ここからは、セルビア正教会のもとで形成された、社会と家族に関する理念や倫理などが窺われる。



図 20 自作「The gatherer」紙本彩色、2016



図 21 「The gatherer」の部分

10 図 3 の、ミュシャが背景に描いた教会は、まさにこのデチャニ修道院。

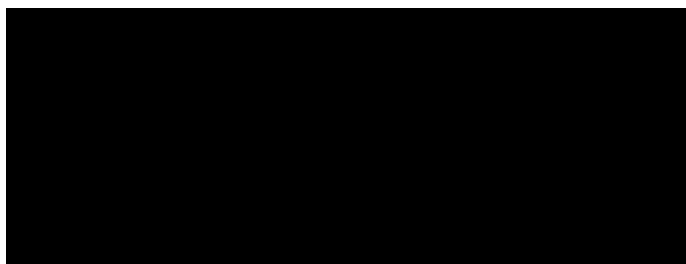


図 22 「デチャニの金印勅書」 14 世紀

同書のセルビア語と、現代セルビア語との間には、意外にもさほど大きな変化はなかった。文法的な変化や、文字と口語のずれについては、これまで改定が行われてきたが、デチャニ金印勅書を直接読んでも、ある程度までは理解することができる。

前章で述べたように、ミュシャはバルカン半島を旅行した時に、スラヴ民族間の繋がりに気づいた。同じ言語、宗教、民族であることだったが、このデチャニ金印勅書を読んでも、同様に昔から現在までの人の繋がりが理解できる。言葉の 7、8 割は理解できる上に、正教会の説法と世界観が本質的に変わっていないからである。同書を読んで、汎スラヴ主義の理念を改めて身近に感じた。

ただ宗教信仰ではよくあることだが、デチャニ金印勅書でもはじめに地域を説明し、次にそこに住む家族の男だけを全員記して、女性の名前は記していない。女性に対するキリスト教のこのスタンスがなかなか納得できず、そこから女性が小麦を収穫するシーンの作品「The gatherer」（図 20、21）を描くことになった。セルビア人は長い間農耕民族だったが、農業とそれに関係する習慣や言葉は、キリスト教時代以前から続いている。手に持つ小麦と、頭に被った花輪、この二つの普遍的な象徴を、スラヴ民族の淵源へのオマージュとして画中に描きたかった。小麦は主食のパンを作り、日常の慣習¹¹や儀式でもパンが必ず使われるため、スラヴ民族諸国では現代でも、小麦は生活の重要な役割を担っている。図 20 では、加えてデチャニ金印勅書に出てくる多くの男性の名前を、大きなマフラーに書き込んだ（図 21）。また普通、花輪は花が溢れるイメージが強いが、ここでの花輪は枯れており、一輪の花もない。そのようにした理由は、汎スラヴ主義の理念が失敗し、多くの人々が戦争で命を落としたことを表したかったからである。

¹¹ 例えば、自宅を訪問した人にパンと塩（Хлеб и со、フレップ・イ・ソー）を供するのは、もてなしのマナーの一つ。

文字を絵画モチーフに

このシリーズでの文字は、鑑賞者に読んでもらうためのものではない。絵の一部として、自由に解釈してもらうことを望んでいる。ただ文字をモチーフにした場合、読める人と読めない人で、絵の理解が変わるのか、あるいはこうした作品は絵本のジャンルになるのかなど、いくつか疑問も生じたが、基本的に文字と他のモチーフは同じ扱い方をしている。

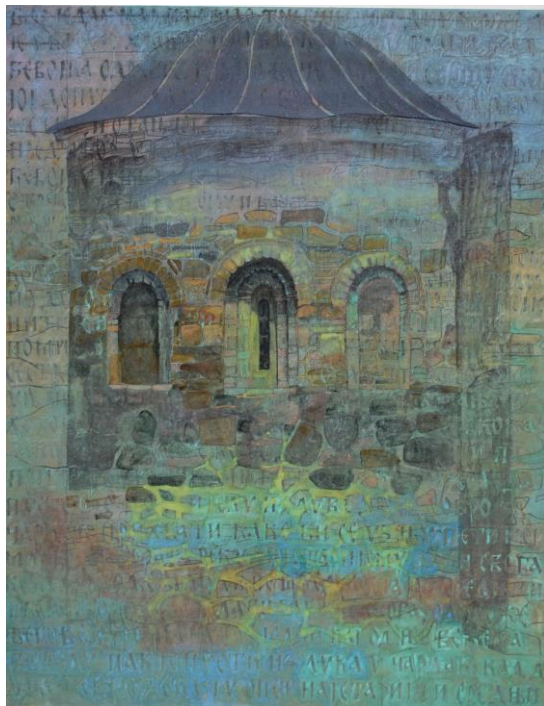


図 23 自作「空にも浮かんでいない、土にも立っていないチャルダック」紙本
彩色、117 x 91cm、2013

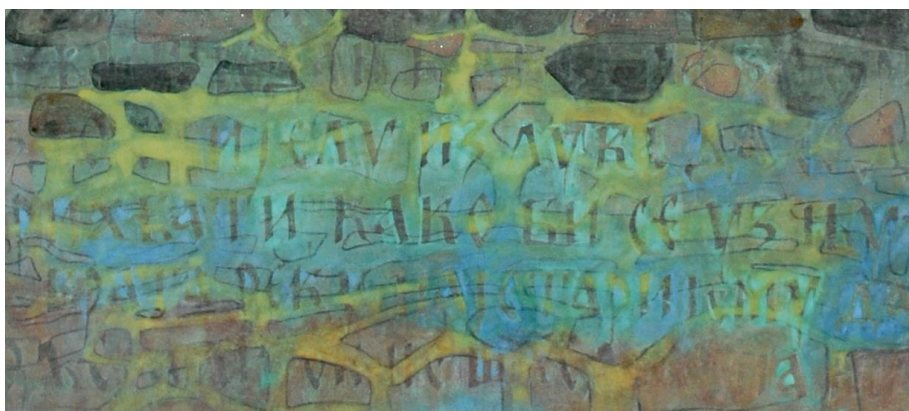


図 24 自作「空にも浮かんでいない、土にも立っていないチャルダック」の部分

図 23 では、小屋と文字の二つのモチーフだけを、均等に扱っている。文字はフラットな空間、建物は微妙な立体的表現とし、手の届かない場所のイメージとした。作品のタイトル「空にも浮かんでいない、土にも立っていないチャルダック¹²」は、セルビア叙事詩の有名な詩である。画面をよく見ても所々の文字しか読めないため、謎々のゲームのように、文字の意味を三番目のモチーフとして書き入れてみた（図 24）。

こうした暗示のような文字の存在が私は好きだが、最終的には、文字を絵の一部として表現したいと考えている。

第 2 節 キリル文字と悲観的自己意識

インターネット時代—ナショナルアイデンティティーとしてのキリル文字への影響

セルビアの私と同世代の多くは、フェイスブックやツイッター等のソーシャルメディアを利用している（図 25）。私もネット上の投稿で、ある時点から使用する文字をラテン文字からキリル文字に切り替えたのだが、そのとき人々の反応が変わったことに気がついた。まず、どうしてあなたはキリル文字を使用しているのか、という質問を多く受けるようになった。セルビア人は、セルビア共和国の国字であるキリル文字に、異様なほど強いアイデンティティーを感じている。前節で述べたように、インターネット上でキリル文字の使



図 25 近年使用されている SNS のロゴ

用にこだわる人々は、大多数が政治的に右派であり、ナショナリストである。正にそのような時代のただ中に、自分は生きているのだと気付かされた。

私は左右のどちらにも属さないだけに、自身の立場に大きな不便さを感じるようになった。キリル文字の使用に、どこか気恥ずかしさすら覚えるようになり、絵での使用にもこの感覚がないとはいえない。

¹² チャルダックとは、トルコからセルビアへの外来語である。教会などの遺跡の上に建てられた、複数階の建物の意味。

こうした問題は、あくまで気持ちの問題であり、ナショナリストに思われかねないことへの危惧も、基本的に個人の問題である。ただセルビアで、キリル文字を描いた絵を展示すること自体は問題ない。

1990年代に付された負の歴史

複雑な歴史から、セルビアとクロアチアの関係は、ある時はユーゴスラヴィア時代のような同じ民族という親しい関係、ある時は宿敵のような関係と、時代と共に変わってきた。現在のクロアチアでのキリル文字の位置づけの前に、まずクロアチアの文字体系を見ておきたい。

セルビアとは異なり、9世紀から20世紀までの長い間、クロアチアでは三つの文字体系が使われてきた。“ラテン文字”、“キリル文字”、クロアチアのみで使用された“グラゴル文字”の三つである¹³。一方、最初からキリル文字のみを使用してきたセルビアでは、前述のように19世紀からラテン文字が併用され始め、20世紀後半にはラテン文字の方が多くなり、21世紀には千年の歴史を持つキリル文字の方がマイナーになってしまった。

また、キリル文字にとって不運だったのは、クロアチアではセルビア人がマイノリティーだったため、キリル文字の使用が禁止され、また近年のユーゴスラビア紛争で、セルビア人のゲリラ兵が、ナショナリズムによる暴力と民族虐殺を行ったことである。セルビアの国旗を振りながらアンセムを歌ったり、キリル文字の落書きを書いたりしたことで、キリル文字に負のイメージが付された(図26)。セルビア人のナショナリズムの話になると、極端な例かもしれないが、政治家が過剰に反応したりする例がいまだに見られる。

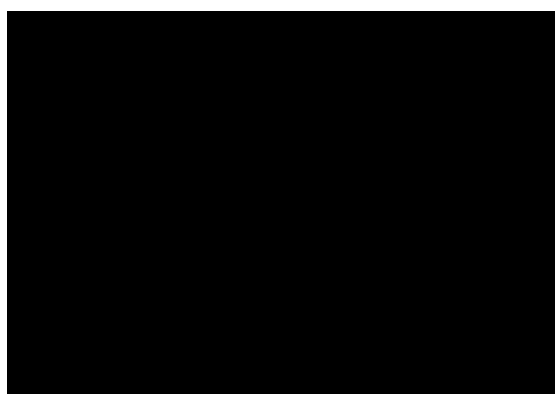


図 26 1990年代のセルビアの右翼党のポスター

¹³ BRATULIĆ: *Hrvatska ćirilica kao poslovno pismo*, FILOLOGIJA 63, Zagreb 2014

クロアチアの憲法では、市町村でのマイノリティーが3割以上の場合、そのマイノリティーの文字も並記しなければならないことになっているが、セルビア人の多い市町村ではそれが未だに行われていない。2013年に、ラテン文字とキリル文字の並記が一応整備されたが、その際、クロアチア国内のいくつかの町でクロアチア人がデモを行ない、キリル文字の表記を破壊した事件があった（図27、28）。

私がクロアチアの人と交流する時に、意識的にラテン文字に切り替えるのは、互いに不快な思いをしたくないという理由からである。キリル文字は今もなお、1990年代のセルビアのナショナリズムへと繋がってしまうのである。

この否定的なアイデンティティーは、私の中に多くの葛藤を生み出してきた。私にとってセルビア人とのやり取りでは、文章での意思疎通こそが、最も重要なものであり続けてきたからである。

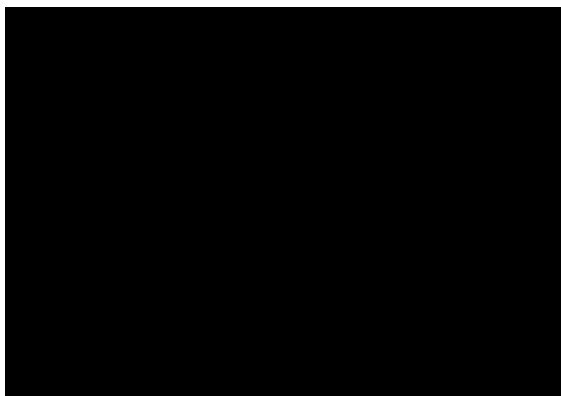


図27 クロアチアの首都ザグレブでの反キリル文字のデモ、2013年

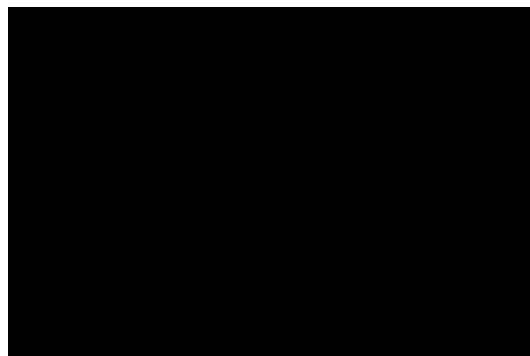


図28 両文字で表記された看板が壊された、ヴコヴァルでの反キリル文字のデモ。

キリル文字の使用禁止とまではいかないまでも、あるセルビアの私立大学では、プレゼンテーションなどの際に、キリル文字を遠慮することが勧められた。憲法上、こうした行為は違反になるが、学長によれば、その大学の多くのボスニア人やクロアチア人の留学生にとっては、キリル文字でのプレゼンテーションや授業は理解しづらく、バルカン諸国としてのより快適な大学環境を作りたいためとのことだった。ただ実際には、セルビア語とボスニアやクロアチアで使われている言語は、方言くらいの違いしかない。日本での標準語と方言のような関係だ。1990年代まではセルボ・クロアチア語という一つの言語が使われていたため、会話は完全に理解出来る。違うのは文字だが、ラテン文字のアルファベットは、キリル文字と対になっているため、優秀な大学生なら一日で覚えられるはずである。むしろセルビアのナショナリズムの被害を受けた、ボスニア人とクロアチア人への配慮だったのだろうか。

誰の歴史か

第1章第1節では、コソヴォの歴史と、セルビア人にとってのその重要性を検証したが、現在のコソヴォで私の作品を展示する事は、不可能に近いかもしれない。キリル文字の問題だけでなく、セルビアの叙事詩の最大のテーマが、セルビア人にとってのコソヴォだからである。

私の作品の目的は、ナショナリズムを広めることではない。セルビアの叙事詩を通して自らの文化をより深く理解し、セルビア文化の淵源に戻ることである。しかし、現在はアルバニア人が多いコソヴォの独立を、セルビアが認めていないため、コソヴォでは常にセルビア人とアルバニア人の衝突が起りかねない状況にある。コソヴォでのセルビア人は、マイノリティーであるため、ナショナリズム的な絵画も否定される可能性が高い。しかも現在、コソヴォはEUのメンバーでも、国連のメンバーでもない。法秩序が完璧には定着していないため、事故がおきても、人権が無視されることもあり得る。

叙事詩の「コソヴォの娘子」（図2）は、私が比較的好きな叙事詩だが、コソヴォはセルビアのものだという主張に同調しかねないため、私はこの絵をまだ描けないでいる。コソヴォが誰のものかという水掛け論には参加したくない。



図29 2004年に一部が破壊されたキリスト教の教会（左上）と、イスラム教のモスクが隣り合っている。コソヴォのプリズレン市

キリル文字、イコール、セルビアのナショナリズムというイメージは、今でも残っている。しかしそれは本来、キリル文字そのものの問題ではない。キリル文字をより長い歴史の中で、セルビア文化の最も重要な文化と捉えることで、この否定的なアイデンティティを越えたいと願っている。

第3節 文字を使う芸術表現（他の芸術家達との比較）

本節では、他の芸術家の作品を通して、自作品における文字の使い方や目的について明確にしたい。彼らの作品にモチーフとして登場する文字の、それぞれの使い方と、私との異同を見てみる。

一般的な意味での画家とは違うが、カリグラファーのジェイク・ウィードマン（1984～）の作品（図30、31）に隠されたアイディアの数々は、私の作品中の文字と重なる部分がある。ただ他の視点においては、私とは全く異なる。彼はインタビューの中で、彼自身の作品について次のように語っている。

時に壁の絵は不必要な贅沢品に見えるかもしれないが、良い絵画は現代の生活の激流の中から魂を救いだしてくれる…私の希望は、人々が私の芸術を通じて神と遭遇することだ¹⁴。

ウィードマンが、精神的な価値を求めていることが分かる。私も将来的には精神性を課題と考えているが、現在はモチーフのナショナルアイデンティティーや文化的な意味を求めている。

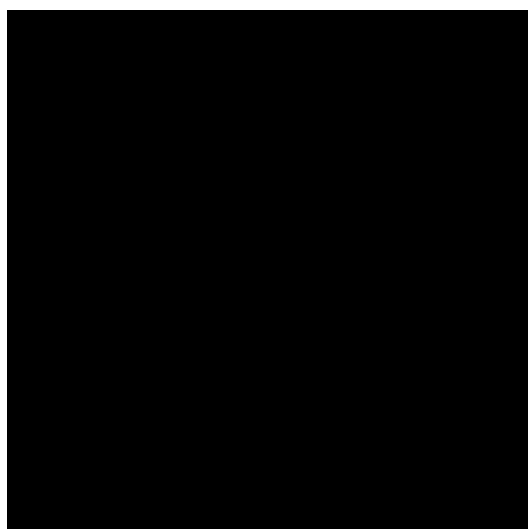


図30 ジェイク・ウィードマン「Semblance」
紙、ペン、インク、2015年



図31 ジェイク・ウィードマン「Little Sparrow」紙、ペン、インク、2012年

¹⁴ 「Master Penman Jake Weidmann — HUMAN」という短編ドキュメンタリーでの発言（Uproxx ウェブシリーズ、2015年8月4日）。



図 32 スペンサー書体、1868 年

しかし、彼の作品でモチーフとして使われている文字は、文字と具象的なモチーフを均等に扱う点で、自分の作品と共通する。ウィードマンの作品は、むしろカリグラフィーが飛躍して絵画になったというべきものである。

図 30 のウィードマンの「*Semblance*」は、1860～1920 年代のアメリカでの書体の主流「スペンサー書体」(図 32)を考案した、プラット・ロジャー・スペンサーへのオマージュ作品である。スペンサーは、家のそばの河水や、風になびく小麦、峰の上の雲に、流れるような線を見出し、そこから書体のインスピレーションを得たという。

スペンサー書体で波を描いた「*Semblance*」について、ウィードマンは次のように言う。

(スペンサー) 書体のきっかけになったのは、水の流れである。(この書体は作品の中で) 形と機能で、元々のムーサに流れて、海に戻った。文字そのものが、(海の) 姿であり、水のように流れ、船乗りの囁きを送ってくる¹⁵。

ウィードマンは文字に、言語メディアではなく、美とテンポを感じており、絵の一部として他のモチーフと調和させている。ウィードマンが、カリグラフィーから絵画に向かっているのに対して、私は文字を用いながらも、あくまで絵画が起点でも終点でもある点が異なるが、最終的にともに絵画としてある点は同じである。

もう一つの共通点として、絵に文字を書き込む際、水平方向に書く点である。こうした文字の使い方は、セルビアの墓に起源がある。セルビアでは、故郷から離れ、戦争で命を落とした兵士の墓を、「*Krajputaš* (クライプタッシュ)」¹⁶と呼ぶが、そこでは亡くなった人の名前と、職業がわかるシンボル、例えば兵士なら銃、トランペッターならトラン

¹⁵ ウィードマンの「TED x MileHigh」講座での発言 (2014 年 7 月 14 日)

¹⁶ 「道のそばの物」の意味。日本語の発音はクライプタッシュ。19 世紀後半～20 世紀前半の地方でよく作られた。

ペットを、墓石に彫り刻む（図 33、34）。本来は彩色もされていたが、ほとんどのクライプタッシュに色は残っていない。形や色は墓のイメージとは違い、楽しい詩や笑える言葉も石に刻まれている。

クライプタッシュは、美意識と亡き人への思いが込められた、セルビア民族の苦しみの象徴である。個人の歴史を記しつつ、文字と彫刻の融合が美しい、民族の代表的なシンボルとなりうる存在である。そのため、自身のナショナルアイデンティティーを意識した作品にも、これを使っている。



図 33 ベオグラードのカレメグ
ダン公園にある Krajputaš



図 34 セルビア地方の Krajputaš

アラブ文字のアイデンティティー

カリグラフィーを作品に使用したもう一人のアーティストとして、ララ・エセイディ（1956～）という人物を挙げたい（図 35）。彼女の作品は写真だが、作品の構図、色の選択、モチーフの表現などは、きわめて絵画的である。

彼女はモロッコで生まれ育ち、現在はアメリカで活動している。アラブ女性として、西洋世界に生きているわけだが、彼女はアラブ女性の複雑な生活を、作品を通して伝えたい

と言う。彼女の作品には、アラブ文字のカリグラフィーが使われているが、アラブ諸国では、文字そのものが神の言葉であり、女性の使用はふさわしくないとされ、男性に限って使用できることになっている。

ララの作品では、そのルールが破られていることになる。作品では女性達が、自分で衣服全体にカリグラフィーを書き込んでいる。しかも文字を書くのに、女性しか使わないヘンナ¹⁷という一時的な入れ墨技法を用いている。つまり、ここでのカリグラフィーの使い

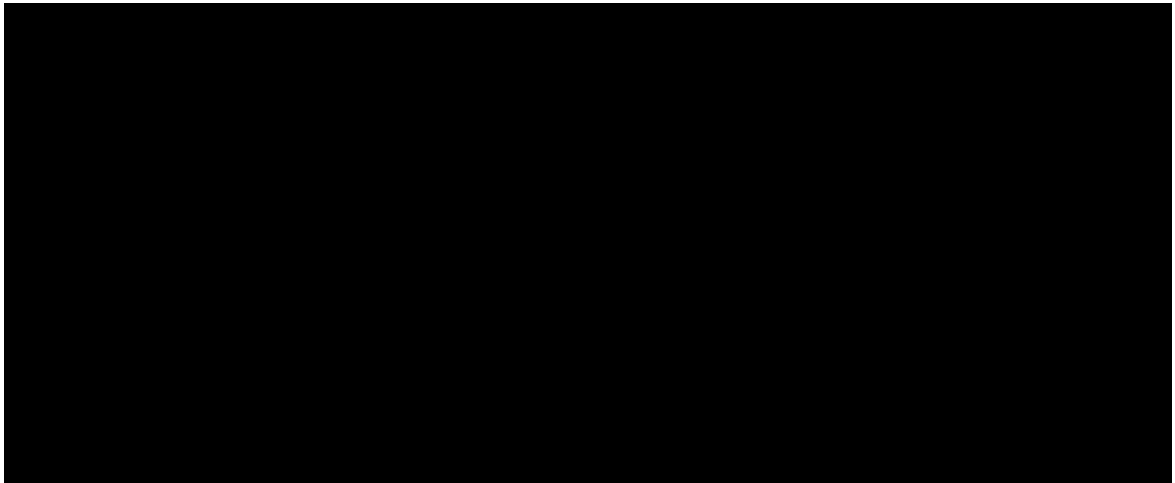


図 35 ララ・エセイディ「Converging Territories #22」写真、2004

方は、単なるカリグラフィーではなく、アラブ諸国での女性差別に対する抗議の意味も含んでいると言える。また「Converging Territories #22」（図 35）では、女性のいる空間が、作品の大部分を占めている。アラブ諸国では、男性のいる空間が公的で、女性の空間は非公開だから、ララの作品では、中東の文化と社会における女性の地位に、疑問を提起していると言える。文字だけでなくモチーフそのものが、作品中で文脈が再構成され、メッセージ性をもっていることが分かる。

しかし、作品の文脈やアラブ諸国の事情を知らない人が彼女の作品を見ても、装飾的な文字空間と穏やかな女性の肖像は魅力的で、十分に鑑賞可能だろう。

自作品での漢字とカナの使用については、日本人の友人と話した際に強く反対され、キリル文字のように漢字を日本で使う事が出来ない。言葉の意味が通じてしまうためであることに、このとき初めて気が付いた。ただ、少しだけ文字を違う方法で使用することで、新たな美術的表現に発展させられる可能性も感じる。

¹⁷ メヘンディともいう。原料は植物の粉。植物の和名は指甲花。シコウカ

変形漢字

徐冰（シュー・ビン、1955～）というアーティストは、習った通りの認識に馴れた私たちに、そのこと自体を疑問視させる意味のない偽の漢字を考案して、世界的に有名になった。彼は「新英文書法」（図 36）も考案し、漢字の四角い構図と書き順を使い、筆と墨で紙に英語の文章を書いてみせた。遠くから見れば中国語にしか見えないが、近づいて見ると、漢字とは全く違うものが見えてくる。

私自身、漢字と片仮名を習い、その形に馴れてきたため、徐冰の新英文書法を見た時に、逆に混乱した。もし日本語を習っていなかったら、徐冰の文字をより簡単に読めたの

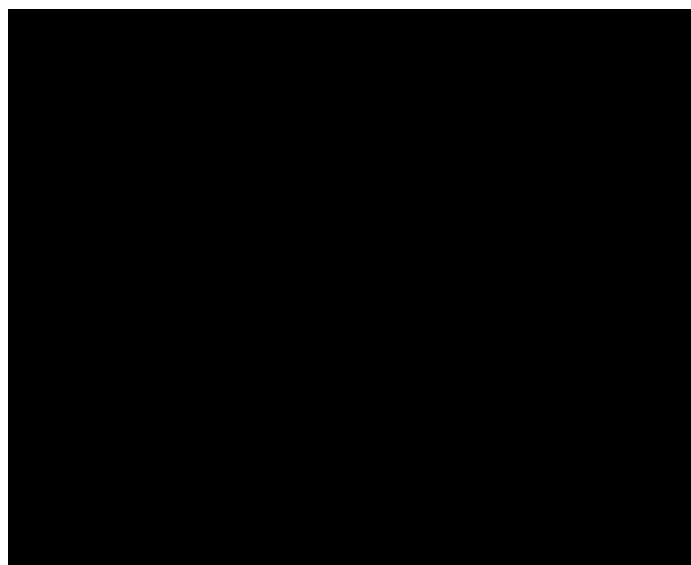


図 36 徐冰 「新英文書法」シリーズ、アルファベットの書き方の説明図、1994

かもしれない。図 37 は、“Art for the people”と書いてあるが、新英文書法では比較的読みやすい方である。落款もアーティストの英語表記“Xu Bing”と読める。

結局、自身の作品に文字を用いるときには、文字の持つ文脈をどうするかを考慮しなければいけないことがわかる。

また東洋文化では、書道の評価が高く、純粹芸術分野として盛んだが、西洋でのカリグラフィーは、字を美しく見せる手法ではあるが、字だけの作品はほとんどない。多くは商業や宗教で使われている。

自身の作品での文字は、こうした三人の芸術家それぞれの方法に、少しずつ共通している。徐冰の作品は、視覚的にどのように物事を知覚させるか。ララ・エセイディの作品は、自らのナショナルアイデンティティーと社会的な女性の立場を、カリグラフィーの使

用で再検証している点。また文字の流れと自然の流れをリンクさせたジェイク・ウィードマンも、自身の表現の考え方に近いといえる。

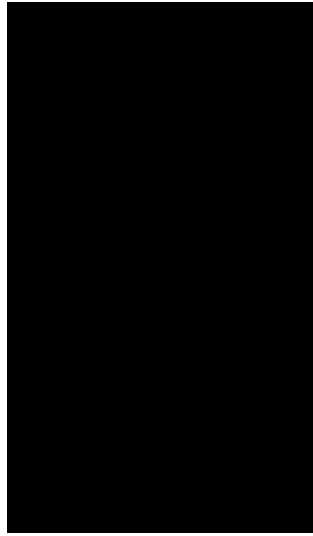


図 37 徐冰「新英文書法」シリーズ、2000 年

第3章 自己作品

第1節 セルビアで制作した作品

儚き存在 (Fleeting existence)

前述のように、来日する以前の自身の制作では、ナショナルアイデンティティーについて意識したことが無かったため、現在とは違う世界観を持っていた。主に行っていた絵画技法も、版画技法やモザイク、油絵だった。

学部の卒業制作では、木をモチーフに、時間と存在の変化をイメージした「Drvobitavanje」(drvo-木、obitavanje-住まい) というエッチングシリーズを制作した(図 38、39)。このシリーズでは、主題の木を様々な形で表現し、木以外のモチーフは、木を包む透明感のある布だけである。二つだけのモチーフを、白黒で刷ったシリーズ作品は8点だったが、シリーズ前半の4点では、木と布がハイコントラストで描かれている(図 38)。それがシリーズの終わりに近づくにつれ、木は次第に薄くなり、最後には木がなくなって布だけが残る(図 39)。生命のシンボルとしての木の存在変化を表現し、最後の一点では、木が存在しなくなっても、残された布の形がそこに木があったことを示唆している。



図 38 自作品「Drvobitavanje III」
銅版画、50 x 35cm、2008年

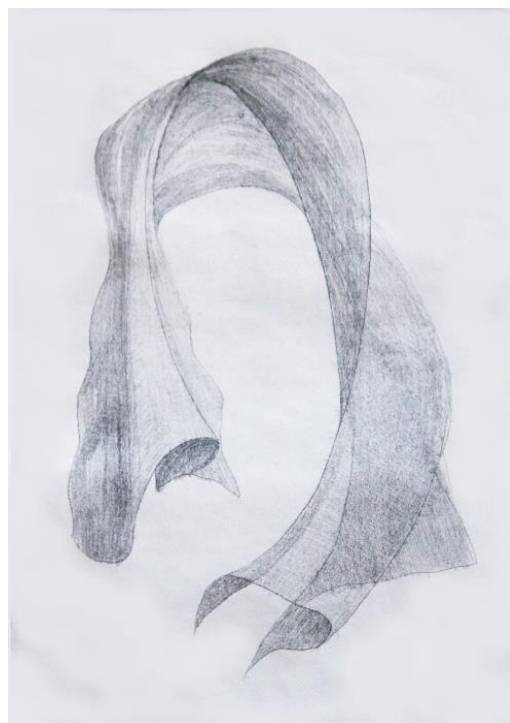


図 39 自作品「Drvobitavanje VIII」
銅版画、45 x 35cm、2008年

シリーズ3番目の図38のように、前半はエッチングのハードグラウンドとソフトグラウンドの両方を使って、木の成長と勢いを表現し、後半は同ジエッチングのソフトグラウンドのみを使い、柔らかく表現した。布の形で構図に流れを生み、流動するものの儂さを表現した。



図40 橋口五葉「髪すき」
木版 彩色 1920年

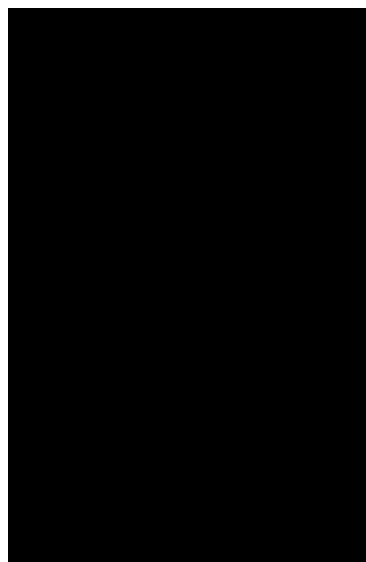


図41 橋口五葉「夏衣の女（うすごろも浪花の女）」木版 彩色、1920年

ものの存在感を表す線の描き方と布の透明感は、じつは日本の木版画からインスピレーションを受けたものである。橋口五葉の「髪すき」（図40）や「夏衣の女」（図41）に描かれた着物と髪表現は、それまで油絵でも版画でも見たことがなく、印象的だった。シンプルでポエティックな布のパターン、流れる緻密な線の使い方、そして写実的でもイラスト的でもある毛髪表現が、興味深く感じられた。着物の模様と木版画表現は、日本では普通に見えるかもしれないが、私にとってはまるで引き金を引いた様に日本の文化と美術に興味を持つ、一つのきっかけとなった。

現代アートとのズレ

卒業後に主に使用した技法は、版画ではなく、セルビア正教会での仕事をきっかけに始めたモザイクだった。セルビア正教会は、ビザンティン帝国の影響下で発展し、現在でもその様式を参考に壁画やイコンが作られている。この仕事をするために、まずモザイクの技法を覚えなければならなかった。版画とは全く表現が異なり、制作するのに考え方自体を変えなければならなかったが、ここで制作したモザイクは、天然石を使用した比較的落

ち着いた色のもので、中世の人物表現に近いものであった（図 42）。現代美術とはかなりズレを感じたが、石を細かく切って並べ、輪郭線を作る基本的な方法は、フレスコ画や日本の木版画の流れる様な線の描き方に近く、とても興味深く感じられた。

一方で、私の日本文化への関心も進み、モザイクに何か日本のものを取り入れてみたいと考えて作ったのが、「Hide」（図 43）という作品である。穏やかな人物表現と比較すると、ポップで反抗的な人物というイメージだが、これは日本のポップ歌手のイメージと、正教会で用いられている表現を融合させたものである。ここで輪郭線を使うことはなかったが、石のタイルで流れを作り、線のような表現を目指した。



図 42 自作品「無題」モザイク、
180 x 106cm、2009 年



図 43 自作品「Hide」モザイク、
20x24cm、2009 年

第 2 節 現代セルビア画家とのずれ—モチーフや表現

モザイクに取り組んだ当時、現代セルビア画家と自作品との間にずれを感じたが、その感覚は日本画を描いている現在でも変わらない。

使用する技法によって、表現はもちろん違ってくるが、制作環境の変化も大きく影響する。セルビアにいた時の環境と、日本に住んでいる現在の環境の違いは、美学的な自身の考え方に大きく影響した。セルビアの美術大学では、自作の版画作品への講評で、「イラストに近い表現だ」と指摘されたことがあったが、日本ではそうした指摘はされない。ベ

オグラード芸術大学の環境では、イラスト的あるいはリリック（叙情的）な表現という批評は、かなり批判的な意味を含む。しかし当時の私は、むしろラファエル前派やアカデミックな表現に関心があり、叙情的と評される表現は避けていた。つまり、自分らしい絵を描けていなかったのであり、自分自身の美意識と環境とのずれに、ずっと不自由を感じていた。

また、セルビアでのアカデミックな世界で最も嫌われていた「キッチュ」という言葉が、日本での反芸術的な分野では、いい意味に捉えられていることにも驚かされた。むしろ一つのジャンルになっている。装飾的かつ過剰な密度で描くアプローチの作品は、美術雑誌や展覧会などでも多く目にする。図 44 はその典型的な例だが、現代を代表する有名

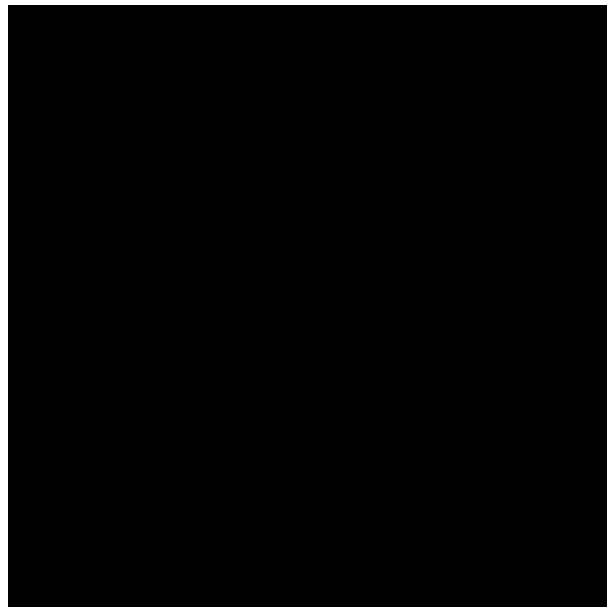


図 44 池田学「興亡史」紙、ペン、インク、
200×200cm 、2006

なギャラリーでも、こうした作品は多く扱われている。そして、とくに「カワイイ」という言葉は、芸術作品に対して使われるのを聞いたことがなかったため、意表をつかれた感があった。来日後に私は、「過剰さ」「可愛さ」という二つの価値観を新たに知った。

20 世紀後半のセルビアのアートシーンは、二つの大きな潮流に分かれている。一つは、「コンセプチュアルアート」であり、もう一つが「従来絵画」である。前者は現代的な問題（社会問題、政治、戦争、難民、環境問題など）を強調し、後者は美術本来の「美」と「術」を優先した、より純粋に絵画的な作品が多い。

「メディアーラ」¹⁸

第2次世界大戦後、芸術界の環境は大きく変化し、コンセプチュアルアートでなければ教育機関やギャラリーに酷評されるほど、コンセプチュアルアートが中心になった。

しかし現代美術史に名を残した画家の多くは、「Mediala」（活躍期 1960年代～2000年代）という人物を中心とする、「従来絵画」を描くグループに属した画家達だった。超現実主義派の表現や思考を基に、メディアーラの画家達は、モチーフの表現を研究し、画家の創造力を活かす絵画を作り上げた。コンセプチュアルアートに私が感じた、無理やり

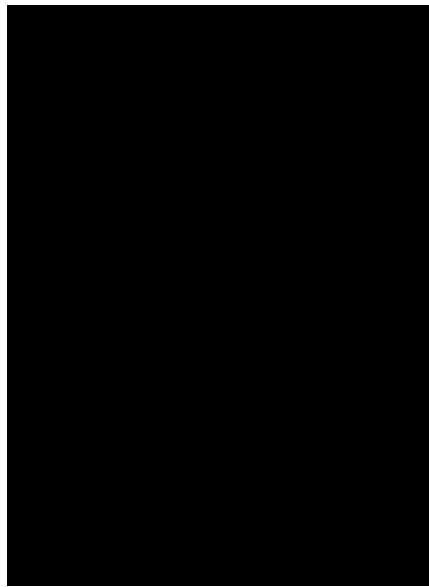


図 45 ヴラディミル・ヴェリチコヴィッチ、
「Figur I」キャンバス、アクリル、198 x 146cm、1979

押し通す印象はなく、モチーフの意味や存在を探り、感じたものを素直に表現する意図が、メディアーラの画家達の作品全体に感じられる。

図 45、46 は、メディアーラの有名な二人の画家、ヴラディミル・ヴェリチコヴィッチ（1935～）とリューバ・ポポヴィッチ（1934～2016）の作品である。二人はともに 20～30 才代からフランスで活動していたため、フランスの画家ともいえるが、メディアーラの画家でありながら、二人の人物表現はそれぞれに異なる。

¹⁸ 「メディアーラ」(Mediala) は、med (はちみつ)、i (と)、ala (龍) を融合させた言葉である。

ヴラディミル・ヴェリチコヴィッチの「Figur I」（図 45）の人物は、アグレッシブで迫力があり、詳細な描写はほとんどなく、彩色も白黒画面に赤を少し加えただけの作品である。

ポポヴィッチの作品（図 46）では、非現実的な空間に人物が描かれ、タイトルの通り、「分解」への画家のヴィジョンが示されている。ヴェリチコヴィッチ同様、彼もメディアアラに属すが、彼の場合は人体をより柔らかく、明るく描いている。

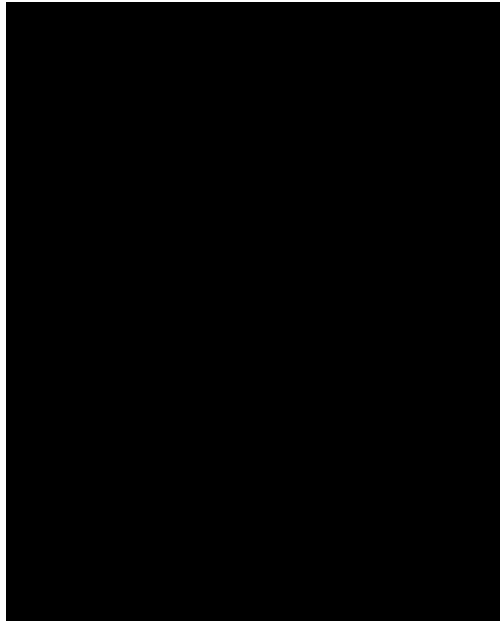


図 46 リューバ・ポポヴィッチ「時間の中の分解」キャンバス、油彩、162x130cm、1986

外国で活動した彼らメディアアラの画家たちでもそうだが、とりわけセルビア美術界の場合、文化的アイデンティティをテーマとした画家はほぼ皆無と思われる。「ティトのユーゴスラヴィア」と言われる時代（1945-1992）、国内の民族ナショナリズムは弾圧されたが、その影響なのだろうか。あるいはキリル文字の使用と同様に、明言されないまでも、文化的アイデンティティやナショナルなものを強調することが、セルビア右翼の立場とつながってしまう懸念があったのだろうか。

私見では、第二次大戦以降現在に至るまで、セルビアの現代絵画とナショナルアイデンティティの間に、つながりは存在しない。換言すれば、セルビア人のナショナルアイデンティティを、自作と関連づける画家は存在しなかったのである。

その点、私の絵画のテーマは、セルビアの動向とは合致していないことになる。日本では、日本的な主題の桜や富士をはじめ、独自の文化と精神に呼応したモチーフが多見され

るが、セルビアの有名画廊で、セルビアのシンボルを主題とした絵画に出会うことは稀である。これからも稀であり続けるだろう。私の場合、日本で日本画を学ぶという環境下で、異なる文脈でセルビアのナショナルな主題を扱う自由を享受することが出来たといえる。その感慨を抱きながら制作した作品を、次節で紹介する。

第3節 提出作品

二つのアイデンティティーへのオマージュ

普段、あまり大きな作品を描かないためか、横幅 5.4 メートルの白い画面は、いつもと違う感覚だった。何も描かれていない巨大な画面の前に身を置くと、余白が大きく感じられ、表現やモチーフの可能性が無限にあるように思われた。しかしここで最も試みたかったのは、セルビア人としてのアイデンティティーと、日本で得た美意識や世界観の、二つのアイデンティティーを表現することだった。

セルビアには「コロ踊り」（図 47）という民族舞踊がある。セルビア人の国民性を最もよく表すものの一つであり、踊る人の勢いと複雑な動きが美的に感じられることから、提出作品ではこれをテーマとした。セルビアのコロ踊りは、地域によってそれぞれ特徴があり、踊る際には自分がセルビア人であることを強く感じる。



図 47 セルビア民族舞踊のコロ踊り

提出作品「楽しくやろうよ みんなのコロ、いろんな色だよ みんなのコロ」

基本的なコロ踊りは、円形の形をとる。これはセルビアだけでなく、世界各地の踊りに見ることが出来る。今は違う文化でも、歴史的に交流や影響があったケースも多いはずであり、その点では各地に同じ円形の踊りがあることも不思議ではない（図 48、49、50）。

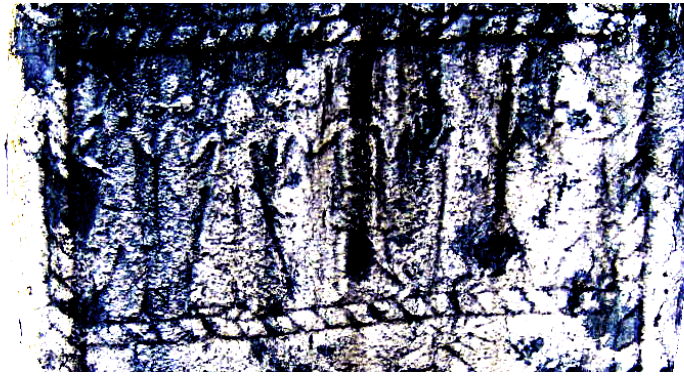


図 48 コロ踊りがわかるステチャック（墓）、
ボスニア・ヘルツェゴヴィナ、中世時代

しかし関わりのなかったはずの文化でも、同じ形や動きをとる踊りがあることには、もっと深い理由があるのだろう。

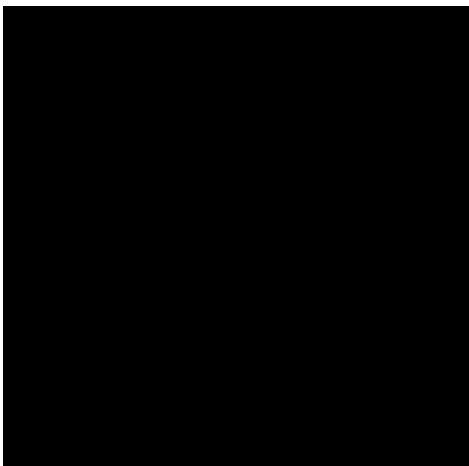


図 49 ネイティブアメリカンの輪の踊り



図 50 クロアチアのコロ踊り

輪になって手を繋ぎ、動きを揃え、何十人が一つになることには、人々のコミュニティや連帯という意識に加え、より大きな人類史的な物語があるように見える。

集合的無意識を提唱したカール・グスタフ・ユングは、東洋と西洋に共通する神話や伝説があることに気付いた¹⁹。また、ジュリエン・ドゥ・ユイの天文考古学によれば、「宇宙の追撃」（英語：Cosmic hunt, 図 51）の神話や伝説も各地にあり、神話が成立した地域と時代を検証すれば、人類の大移動を追跡できるとする²⁰。

¹⁹ カール・グスタフ・ユング『無意識の構造』（1916）で、初めてこれが指摘された。

²⁰ 「Scientists Trace Society's Myths to Primordial Origins」 Scientific American. 雑誌 315 号
Nature Publishing Group 2016 年 9 月。

彼ら二人の説から、同じ人間という、ナショナルアイデンティティーより大きなアイデンティティーがあると考え、大画面の輪の踊りで、それを描くことにした。



図 51 オリオン座のハンターのイメージ。宇宙の追撃の一つの神話である。

視覚的であること、触覚的であること

握手や抱擁といった身体の接触は、自分が友人とコミュニケーションを行う際の、言わば慣れ親しんだ普通感覚だった。現在の自分の環境ではこうした行為が少ないため、何か物足りなさを感じる人が多い。

コロに加わる人々は、踊りの中で「結び付いている」ことが求められる。これはこの作品の中でも重要な意味を持つ（図 52）。セルビアでコロを踊るとき、加わる人々の手は必ず誰かの手に触れている。澁漉とした動きの時には、「kolovođa」（コロのリーダー）の先導で輪自体が移動し、片端が切れて「開かれた」輪になる場合もある。

日本でも「輪になって踊る」形が見られるが、興味深いのは、同じ輪の踊りでも、踊り手同士が手をつなぐことがないことである。ここには文化的アспектとしての国民性が表れている。夏祭りを数回見る機会があったが、特に興味深かったのが盆踊りである。輪になった女性たちが、音楽に合わせて長袖の浴衣に合った手振りで踊る様子は、緑の水田に鶴が踊るような、うっとりする自然の光景のような美しさだった。日本の踊りで重要視されるのは、視覚的な優美さや自然とのつながりである。

その点、セルビアのダンスで重要視されているのは、共同体のつながりをダンスを通して確認することにあるといえる。



図 52 自作品「楽しくやろうよ みんなのコロ、いろんな色だよ みんなのコロ」の小下図

背景

作品は、同サイズの連続パネル2枚で構成されている（図 53、56、57）。

右半（図 53）には、コロの輪に加わろうとしている踊り手たち3人—左端は、コロをリードするリーダー—を描いている。実寸サイズより拡大されたハンカチ（図



図 53 自作品「楽しくやろうよ みんなのコロ、いろんな色だよ みんなのコロ」右側パネル

56) が、背景全体を占め、ここに書かれた文字が、世代間のつながりを象徴している。

下地には、日本の伝統的な稲妻文様（図 54）を描き、踊りのリズムを視覚化している。これも構図全体に拡大することで、リズムを強調した。稲妻文様が示すリズム感や、画面の分割機能、色彩感は、私にとって尾形光琳を想起させ、光琳の水の描き方（図 55）も、ハンカチの表現方法の参考とした。

これらの要素を自作品に加えたのは、セルビアと日本の二つの文化を、象徴的に結び付けたかったからである。郎世寧（第1章第3節）が、イタリアで学んだ技術（遠近法、三次元的表現）と中国の絵画様式を融合して、新たな表現を創出したように、表現者としての自分の文化的アイデンティティと、日本文化を統合したいと考えた。

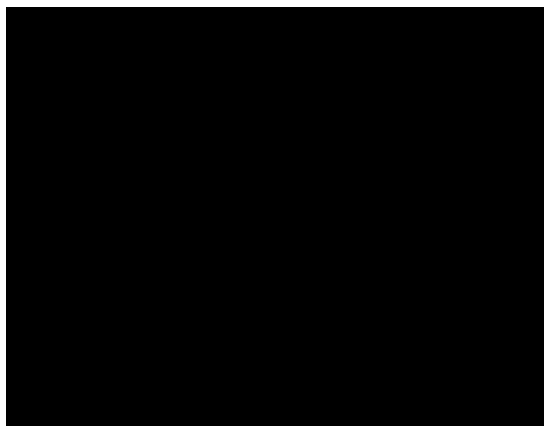


図 54 稲妻文様

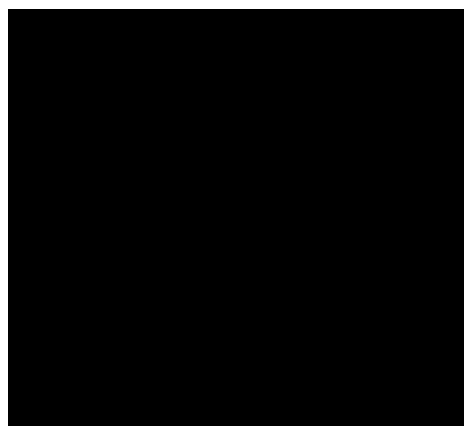


図 55 尾形光琳「紅白梅図」紙本色彩、二曲一双屏風、18世紀、静岡救世熱海美術館

尾形光琳の絵を参考にしたのは、大学院の初めの頃、琳派の画家たちを日本的と感じ、彼らのデザイン的な構図と箔の使い方を、参考にしたことがあったからである。

文字のプレゼンス

図 57 は、日本の文様とキリル文字を描いたハンカチの部分拡大したものである。

キリル文字を使用した自作品に関しては、第2章で詳述したように、多くの場合、ダンスや喜びを表す歌の歌詩を用いている。悲しみや喪失感を歌ったものである場合も含め、それらの歌は、幼少期から社会的背景として記憶される。小学校では、キリル文字を暗誦しながら学び、高校では、キリル文字で書かれたものを分析的に読むようになる。やがてそれらは物語や神話として、バックグラウンド・ノイズのように意識されることなく、ナショナルアイデンティティの一部となる。私の中でのこのバックグラウンド・ノイズは、日本に来て音量を増し、自作品の中で自然な位置を占めるようになった。



図 56 自作品「楽しくやろうよ みんなのコロ、いろんな色だよ みんなのコロ」左側パネル



図 57 自作品「楽しくやろうよ みんなのコロ、いろんな色だよ みんなのコロ」文字の部分

民族衣装

伝統的音楽で踊る民族舞踊では、世界中どこでもほぼ民族衣装を着るのが普通である。現代の人々にとっては、民族衣装をコスプレのように感じることもあるだろう。セルビアでも、日常生活での民族衣装はほとんど見られなくなっており、民族舞踊や衣装を人前で见せるのは気恥ずかしいといった感覚さえ存在する。

しかし自作品で民族衣装を着た踊り手を描くことは、私にとっては重要だった（図58）。民族衣装によって自らの文化とのつながりを表現し、現代人の目から消えつつある文化遺産を再確認することで、私と同世代の多くが感じている”コスプレ感”を断ち切りたいと思ったからである。



図58 自作品「楽しくやろうよ みんなのコロ、いろんな色だよ みんなのコロ」民族衣装



図 60 提出作品「楽しくやろうよ みんなの色だよ みんなのココロ、いろいろやろうよ」和紙、岩絵具、182x546cm、2016年

提出作品「オッフエリング」

来日後、日本語を学びながら数年が経ち、様々な行事に参加して日本のメンタリティーや価値観を吸収した。そして自分が日本社会に馴染んだことを実感ながら、図 61 の作品制作を始めた。川の流れて乗って、下流に流れて行く人物を描くことで、人物が詩や歌詩の奔流に身を任せている、文化的隠喩として表した。状況を受け入れ、成り行くままに川を流れていきながら、満たされた様子で落ち着いた手にした花は、存在の儚さを象徴している。上半身には通常の白色のシャツとチョッキ²¹を（図 62 左）、下半身には日本の伝統的な唐草模様の衣装をまとっているが（図 62 右）、全体としては違和感のないものに

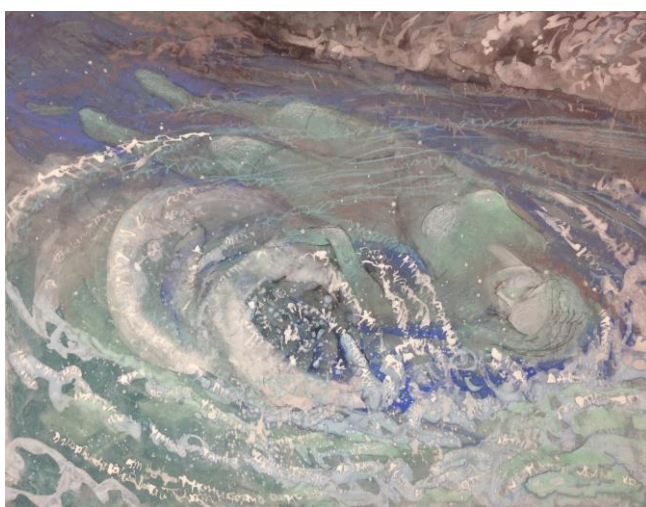


図 61 自作品、「オッフエリング」のスケッチ、2015

なった。

ただ日本の生活では、日本文化を受け入れたと感じる一方で、自分になじみのない価値観への抵抗感を覚える状況にも遭遇した²²。そのため当初は、連作でその両義性を象徴的に表現したいと考え、第 2 作で人物が逆に上流に向かい、流れに逆らっている様子を描きたいと考えていた。しかし「オッフエリング」第 1 作（図 61）の時点で、すでに両義性を含むように感じられたため、第 2 作は今後の課題とすることにした。

²¹ このチョッキは jelek（イエレク）と呼ばれ、セルビア女性の民族衣装に不可欠なもの。

²² 強い上下関係、社会における女性の役割、本音を表わさない態度、「建前」の壁、等々。



図 62 自作品「オッフエリング」民族衣装の部分

文字の奔流

提出作品「楽しくやろうよ みんなのコロ、いろんな色だよ みんなのコロ」では、ハンカチに文字が描かれているが、本作品でも川の流れの中に文字を描き、文化の奔流（図 63）を隠喩的に示した。人物はその水にほぼ浸かり切っているが、この川はセルビア文化と日本文化の両者をイメージしている。



図 63 自作品「オッフエリング」、文字の部分

その両者が交差する様子を奔流とし、それに身を任せる自身を「オッフエリング」²³として、本作品を制作した。

²³ オッフエリング（英：offering）には、犠牲、寄贈、提示といった意味がある。

水に書いた文章は、セルビアの詩や歌に深く関わる内容であり、叙事詩と現代音楽の二つが交錯する様子を描いている。叙事詩と現代音楽は、セルビア人の二つの異なるアイデンティティーを示し、それらが水流となって身体を取り巻いている。

作品全体（図 64）を印象づける色彩としては、青色を選択した。青色は私にとって、冷静さや受け入れる事を意味すると同時に、スラヴ民族のアイデンティティーを示す三色（青、白、赤）のうちの一つでもある²⁴。

同時に、儂さの気持ちも文字に込めた。日本の文化を受け入れることで、私のセルビア人としてのアイデンティティーとの関係は、どうなっていくのか。本作品は、そうした二つのナショナルアイデンティティーの交錯と、その流れを受け入れていく様子を描いた。

²⁴ 汎スラヴの国旗は上から、青、白、赤の順になっている。一時はこの順でユーゴスラヴィアの国旗としても使っていたが、現在のセルビア共和国の国旗は、上から赤、青、白（ロシアと逆順）の配列になっている。



図 64 自作品「オッフエリング」和紙、岩絵具、172cmx217cm、2015年

終章

本論文では、ナショナルアイデンティティーの果たす役割を検証し、自身におけるセルビアと日本文化の二つのアイデンティティーの交錯について考察してきた。

ここでその交錯する状況を改めて考えてみると、内容的には大きく二つの方向性があるように思われる。

第一に、「移ろいゆく儂いもの」への親近感である。これは存在そのものが、捉えがたく移り変わってゆくものであるという意識と感情であり、あるいは境界が判然としない文化的アイデンティティーである。日本の芸術には、自然の「移ろいゆくもの」を表現する長い伝統があるため、この文化的アスペクトを受容することは、自分にとってはかなり容易だった。それが、自身の文化的アイデンティティーの境界線が、セルビアから日本に向けて移動するのにも寄与したと言えるだろう。

第二の方向は、「移ろいゆくもの」「過渡的なもの」への理解に、文化が及ぼす影響についてである。自己を、その背後にある長く大きな文化的伝統と結び付けようとする時、「自分は過渡的存在である」ことを忘れてしまいそうになる。しかし文化の体現者（担い手）が存在せず、次世代にバトンを渡す者がいない場合、文化の水流は断たれ、世代間に溝が生まれ、社会のバランスが崩れてしまう。その例が、セルビアの日常生活におけるキリル文字の衰退である。これもまた自然の流れとして理解することは可能だが、千年もの間存在し続けたものが、自分の眼前で消滅していってしまうのを、「移ろいゆくもの」として捉えてよいのだろうか。これは、第一点の「移ろいゆくもの」への親近感とは、逆の感情といえる。

第三章で述べた自作品でのキリル文字は、正にこの第二の方向性から描いたものである。キリル文字はセルビアの文化と伝統を、何世代にもわたって歌詩を通して保持し継承してきた。キリル文字こそは、民族のアイデンティティーを視覚化したものであった。しかし、すべてが移ろいゆくものであり、キリル文字の役割もまたそうであるとするなら、それを自身の創作活動で使用することは、たんなる「センチメンタルな行為」「抒情的モーメント」であることになるのだろうか。

私は振り子のように、一つの文化から別の文化へと境界を越えて行き来している。セルビア文化と日本文化が交差する状況に身を任せ、両者に共通性と似て非なる相違点を感じながら、ここまで来た。その交差するアイデンティティーが、今後どのような形に展開していくのかは、私にもまだ分からない。分離か、融合か、相互反照か。あるいは、本論文で中心としたナショナルアイデンティティーとは別のアイデンティティーを志向する可能

性もある。私は何者か、なぜ、何を絵画に描くのか。その長い探索は、まだ始まったばかりだ。

参考文献

- 王凱、『苦悩に満ちた宮廷画家—郎世寧による異文化の受容と変貌』、大学教育出版、2010
- 王凱、『紫禁城の西洋人画家—ジュゼッペ・カスティリオーネによる東西美術の融合と展開』大学教育出版、2009
- 岡倉天心著・桜庭信之/斎藤美洲/富原芳彰/岡倉古志郎訳『茶の本/日本の目覚め/東洋の理想 岡倉天心コレクション』筑摩書房、2012
- 河北倫明「『日本画・その明日への展望』展」、美術出版社、1986
- 佐々木徹『芸術と宗教』燈影舎、1994
- 佐藤道信『美術のアイデンティティ—誰のために、何のために』吉川弘文館、2007
- 佐藤道信『＜日本美術＞誕生』講談社、1996
- 柴宜弘・山崎信一『セルビアを知るための60章』明石書店、2015
- シモナ・チュピチ, リディヤ・メレニク著、井口壽乃編、金光真理子・角山朋子訳『アート×ポリティックス×ナショナル・アイデンティティ：ユーゴスラヴィアの近代芸術をめぐる』、埼玉大学教養学部・文化科学研究科、2013
- 聶崇正、岩谷貴久子・張京花 訳、『郎世寧全集 1688-1766』国書刊行会、2015
- 鈴木健太・百瀬亮司・亀田真澄・山崎信一『アイラブユーゴ1 ユーゴスラビア・ノスタルジー—女の子編』社会評論社、2014
- 鈴木健太・百瀬亮司・亀田真澄・山崎信一『アイラブユーゴ2 ユーゴスラビア・ノスタルジー—男の子編』社会評論社、2014
- 鈴木健太・百瀬亮司・亀田真澄・山崎信一『アイラブユーゴ3 ユーゴスラビア・ノスタルジー—大人編』社会評論社、2014
- 陳 天璽・近藤 敦・小森宏美・佐々木てる『越境とアイデンティフィケーション』新曜社、2012
- 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』中央公論新社、1995
- 平松礼二、千住博『日本画から世界画へ』美術年鑑社、2002
- 平山郁夫（対話集）『東方の夢 遙か・ペルシアから奈良への道』、松本清張、美術年鑑社、1987
- 松岡正剛『山水思想』筑摩書房、2009
- ANDERSON, B., *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983
- BALABANOV, K., *Freske i ikone u Makedoniji (IV-XV vek)*, Jugoslavija – Spektar, 1983

- DAMJANOVIĆ, Stjepan, HRVATSKA ĆIRILIĆNA BAŠTINA, Zagreb, 2012
- DEROKO, A., Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjovekovnoj Srbiji, Turistička štampa, Beograd 1985
- ĐURIĆ, V., Vizantiskae freske u Jugoslaviji, Jugoslavija, 1974
- KARANOVIĆ Zora, JOKIĆ Jasmina, Plants and Herbs in Traditional Serbian culture: A Handbook of Folklore Botany, University of Novi Sad
- МИЛОЈЕВИЋ, Милош, ГЛАСНИК СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА друго одељење Књига XII ДЕЧАНСКЕ ХРИСОВУЉЕ, Државна штампарија у Београду, 1880
- MODOOD, T. & WERBNER, P., The Politics of Multiculturalism in the New Europe: Racism, Identity and Community, London, Zed books, 1997
- RADOJČIĆ, S., Staro srpsko slikarstvo, Beograd, Nolit, 1966
- SMITH, Anthony D. The Ethnic Origins of Nations. Oxford: Blackwell Publishers, 19982
- ТОЛСТОЈ, Никита Иљич, Језик словенске културе, Ниш: Просвета, 1995
- WESTON, Victoria, Japanese Painting and National Identity, Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2004
- WESTON, Victoria, Modernization in Japanese-style painting: Yokoyama Taikan (1868-1958) and the morotai style, University of Michigan, 2001

図版引用文献一覧

- 図 1 ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав, ПАЈА ЈОВАНОВИЋ, Београд, Народни музеј, 2010
- 図 2 ЈОВАНОВИЋ, Миодраг, УРОШ ПРЕДИЋ, Нови Сад, Галерија Матице српске, 1998
- 図 3 千足伸行『ミュシャ スラヴ作品集』東京美術、2015
- 図 4 左：千足伸行『ミュシャ スラヴ作品集』東京美術、2015、右：ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав, ПАЈА ЈОВАНОВИЋ, Београд, Народни музеј, 2010、著者編集
- 図 5 ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав, ПАЈА ЈОВАНОВИЋ, Београд, Народни музеј, 2010
- 図 6 ЈОВАНОВИЋ, Миодраг, УРОШ ПРЕДИЋ, Нови Сад, Галерија Матице српске, 1998
- 図 6 茨城県近代美術館/茨城新聞社『横山大観名作展』茨城県近代美術館 1991
- 図 7 「ARTISTS JAPAN」32号、1992
- 図 8 「ARTISTS JAPAN」32号、1992
- 図 9 筆者撮影
- 図 10 筆者撮影
- 図 11 『Portrayals from a Brush Divine』国立故宫博物院、2015
- 図 12 『Portrayals from a Brush Divine』国立故宫博物院、2015
- 図 13 『Portrayals from a Brush Divine』国立故宫博物院、2015
- 図 14 『Portrayals from a Brush Divine』国立故宫博物院、2015
- 図 15 РАКИЋ, Зоран, Свет српске рукописне књиге : (XII-XVII век), Београд, САНУ, 2016
- 図 16 「Политикин забавник」雑誌のオフィシャルウェブサイト <http://politikin-zabavnik.co.rs/pz/content/beograd-koga-vise-nema>
- 図 17 著者作図
- 図 18 絵：俵屋宗達、書：本阿弥光悦「鶴図下絵和歌巻」、山川武編集者『日本美術全集 第21巻 琳派 光悦/宗達/光琳』学習研究社、1979
- 図 19 自作品自己撮影
- 図 20 筆者撮影
- 図 21 筆者撮影

- 図 22 МИЛОЈЕИЋ, С., Милош, ГЛАСНИК СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА друго одељење књига XII < ДЕЧАНСКЕ ХРИСОВУЉЕ >, Београд, Државна штампарија, 1880
- 図 23 筆者撮影
- 図 24 筆者撮影
- 図 25 筆者作図
- 図 26 http://wikivisually.com/wiki/Serbian_Volunteer_Guard
- 図 27 BN テレビ局、2013 年 9 月 6 日放送
- 図 28 Slavonska Televizija テレビ局、2013 年 9 月 2 日放送
- 図 29 Nino Trunz 提供
- 図 30 オフフィシャルウェブサイト <https://www.jakeweidmann.com/>
- 図 31 オフフィシャルウェブサイト <https://www.jakeweidmann.com/>
- 図 32 プラット・ロジャー・スペンサー『Spencerian key to practical penmanship』Iverson, Phinney, Blakeman&Co., 1868
- 図 33 筆者作図
- 図 34 筆者作図
- 図 35 Lalla Essaydi 「Les Femmes du Maroc」 powerHouse Books、ニューヨーク 2009
- 図 36 王嘉驥、雷逸婷『徐冰：回顧展 = Xu Bing : a retrospective』台北市立美術館 , 2014
- 図 37 王嘉驥、雷逸婷『徐冰：回顧展 = Xu Bing : a retrospective』台北市立美術館 , 2014
- 図 38 著者撮影
- 図 39 著者撮影
- 図 40 西山純子『橋口五葉一装飾への情熱』東京美術、2015
- 図 41 西山純子『橋口五葉一装飾への情熱』東京美術、2015
- 図 42 著者撮影
- 図 43 著者撮影
- 図 44 池田学『池田学画集 1』羽鳥書店、2010
- 図 45 VELIČKOVIĆ, Vladimir, Vladimir Veličković : slike, crteži 1962-1963 : slike 1979-1988 : crteži, gvaševi, kolaži 1978-1988 : Umjetnički paviljon u Zagrebu, 16. 6. - 10. 7. 1988. : Galerija savremene likovne umetnosti Novi Sad, 16. 8. - 17. 9. 1988., Zagreb : Umjetnički paviljon, 1988

- 図 46 TRONŠ, An, LJUBA, Beograd, Prosveta, Književne novine, 1988
- 図 47 民族舞踊団体「Branko Cvetković」提供
- 図 48 著者作図
- 図 49 Jack Hillers『U.S. Topographical and Geological Survey of the Colorado Valley』
J.F. Jarvis, Washington D.C., 1874、著者編集
- 図 50 <http://bloomingtwig.co/>
- 図 51 <http://www.theskyscrapers.org/february-constellations-and-folklore>
- 図 52 著者撮影
- 図 53 著者撮影
- 図 54 北村哲郎「染織シリーズ (2) 『続・日本の文様』」源流社、2000
- 図 55 山川武編集者『日本美術全集 第 21 巻 琳派 光悦/宗達/光琳』学習研究社 1979
- 図 56 著者撮影
- 図 57 著者撮影
- 図 58 著者撮影
- 図 59 著者撮影
- 図 60 著者撮影
- 図 61 著者撮影
- 図 62 著者撮影
- 図 63 著者撮影
- 図 64 著者撮影