

九州大学韓国学研究者紹介：井手誠之輔教授

井手，誠之輔
九州大学大学院人文科学研究院：教授

<https://doi.org/10.15017/2544139>

出版情報：韓国研究センター年報. 19, pp.5-9, 2019-03-29. Research Center for Korean Studies,
Kyushu University
バージョン：
権利関係：





●プロフィール

井手 誠之輔 教授

文学修士。専門は、東洋美術史。担当科目は「東洋美術史演習ⅠⅡ」、「東洋美術講義ⅠⅡ」など。主要著作として、『大徳寺伝来五百羅漢図』（共著、思文閣出版、2014年）、『Light & Color 絵画表現の深層をさぐる』（共著、中央公論美術出版、2009年）、『日本の宋元仏画』（至文堂、2001年）など。近著は『アジア仏教美術論集 東アジアⅥ（朝鮮半島）』（中央公論美術出版、2018年）、*The Reception of Goryeo Buddhist Paintings in Premodern Japan, Arts of Korea: Histories, Challenges, and Perspectives*, edited by Jason Steuber and Allysa B. Peyton, (Gainesville; 2018 University of Florida Press), pp. 244-257がある。

聞き手：富樫 あゆみ（韓国研究センター特任助教）

東洋美術史の専門家として

富樫：先生のご専門は、宋元や高麗時代の仏画でいらっしゃるとうかがいましたが…。

井手：見られている立場や観点で異なってくると思いますが、ある人は高麗仏画の専門と、またある人は中国の仏画の専門と思っていらっしゃいます。私個人としては、韓国学の専門家ではなく、第一に美術史の人間で、特に宋元時代、またそれと同じ時代の朝鮮半島の高麗や日本の中世絵画史に関心があります。専門をたずねられた時に、一番困るのは自国美術史、いわゆるナショナルアートヒストリーの中に閉じ込められることです。それを避けるために東アジア絵画史や東洋絵画史、あるいは東洋美術史と自称しています。その中で、主に研究業績をあげてきた分野のひとつが高麗仏画ということになります。

富樫：ご関心を寄せるようになった経緯など、先生のご経歴とともにお聞かせいただけますでしょうか。

井手：九州佐賀の出身で、九州大学に入学しました。その当時の美学・美術史研究室には、唐津出身の平田寛先生と福岡出身の菊竹淳一先生がいらっしゃいまして、お二人ともに絵画史の専門でした。特に高麗仏画の研究という意味では菊竹先生がいらっしゃいましたし、平田先生は日本の平安仏画を創りだした絵描きたち、あるいはその時代相の精神を深く掘り下げて研究されていました。菊竹先生は、高麗仏画の研究を立ち上げ、その基盤を確立するという大

変な業績がおありになりました。その当時、高麗仏画を含めた東アジアの仏画研究で九大が一つの研究拠点となっていました。そのような環境で、私は、両先生の下で薫陶を受けました。ちょうど80年代の始め、大学4年生になる頃に、これから中長期にわたって研究者として立っていくためには、一度アジアに開かれた研究を、特に中心の中国について研究したほうがいいと、両先生から勧められましたが、それが東アジア全体を視野におさめるようになったきっかけです。後に韓国で高麗仏画や朝鮮絵画研究の第一人者になられる東国大学の鄭于澤先生も、私が助手の頃、留学されていました。

富樫：それまでは、別の国に関心を寄せていらっしゃったのでしょうか。

井手：もともと父が洋画を描いていました。父は、戦後すぐに九大の法文学部を卒業した後、銀行員になり、後に絵描きになったという珍しい転向者でしたが、その家で育ったこともあって、最初から、サラリーマンになる気はありませんでした。実家は佐賀におけるパリジャンといいますが、パリに憧れをもつ父と母だったこともあって、一番勉強したかったのはフランス絵画、それも19世紀から20世紀の絵画史もしくは西洋史だったのですが、美学・美術史研究室に配属されて、初めて日本や東洋のことも考えるようになりました。

富樫：中国や東洋美術史に関心をよせるようになった経緯としては、美学・美術史研究室を選択したこ



とがきっかけだったのでしょうか。

井手：父が癌で亡くなったこともあり、最初は平安時代後期の涅槃図を勉強していました。そうしたら平田先生から「君の年じゃ涅槃はわからないから」といった指摘を受けたり、これから研究者として頑張っていくのなら一旦は中国のことに目を向けたらどうかと勧められたりしたことがありました。両先生はおそらく、中国もしくは東アジアの広域的な視野の下で仏教美術を志すことを期待されたかもしれませんが、私は北宋の山水画を勉強することを選びました。その当時に注目を集め、今でも中国を代表する山水画家である郭熙の1072年の作品である『早春図』と山水画論との関係を研究したのが、卒業論文でした。

富樫：それ以降、宋時代を中心としてご研究されてらっしゃったのですか。

井手：修士論文では南宋時代の夏珪という山水画家について勉強していました。ですから、パッと見では今やっていることとは違う領域ですね。その後は、いろいろな機縁もあって、南宋や元時代の禅宗の肖像画である頂相を勉強していました。また、九州大学の大学院や助手の時代のほぼ5年間、菊竹先生と一緒に九州から山口の寺社仏閣の調査に従事し、その資料整理に忙殺されていました。そこには朝鮮半島のものや中国からの文物がある。そこから九州という土地が大陸文化の受容の窓口であったということが肌でわかるようになりました。そういったものに関心が深まっていきましたので、修士から助手までは相手先の研究をしていたのだと思います。

大学で助手を終えた後は、27歳で当時の東京国立

文化財研究所に奉職し、18年弱おりました。その間、自分が研究者として何を中心に据えればいいのか考えはじめました。その頃、九大の菊竹先生が中心となり、鄭于澤先生や、留学生で後に釜山の東亜大学校に着任された朴銀卿先生らが、日本伝来の高麗仏画や朝鮮前期仏画を熱心に調査されていました。そういったことを参照しながら、私はこの分野で、中国のものも研究しようと思うようになりました。中国仏画の研究は長らく放っておかれたということに気づき、その中でも着色仏画の研究は遅れていました。そこで決めたことは高麗仏画だけではなく、宋、元時代の絵画史を含めて、より広域的に考えていこうというものでした。

富樫：広域的に考えるというのは、どのようなことでしょうか。

井手：宋元の絵画史でもあるし、同じ時代の高麗の絵画史でもある。加えて、日本の平安から鎌倉・室町までを対象とする時代の絵画を見ていくということです。幸か不幸か、九州という土地に生まれ育ち、東京や関西の大学ではない大学に入学したことで、いわば当初からナショナルなものに括られている実感に乏しかったので、国という縛りにがんじがらめにならなくて済んだのかもしれない。

東アジア美術史研究の必要性

井手：たいへん興味深いことですが、私が研究対象としている仏画のほとんどは、実は日本に伝来してきました。

富樫：日本にあるのですか？

井手：南宋や元、高麗の仏画は、ほとんど日本にあるという共通点があります。外国美術の研究ですが日本にあり、未だに新資料が出てきます。韓国にある高麗仏画というのは、全部日本や欧米から買い戻したのになります。また、欧米にあるものも近代になって日本から流出したものです。中国の漢民族文化の中心的な場所で作られた仏画で軸装されているものも、全部日本にあるんですね。これをちゃんと研究しなければいけないというのが30代からの関心です。従来東アジアを研究する場合、国外の資料を調査し、日本の相対化を図ろうとしますが、私の

研究では、調査対象が日本国内にあるわけです。外国の文化が古くから日本に持ち込まれていて、日本がどのように学び、独自の世界を形成してきたのかというのが、一般的に言えばわかりやすい世界です。

富樫：日本にあるというのは驚きでした。

井手：これが面白いのですが、日本の中では、高麗仏画も中国宋元時代の着色仏画も同じ枠に入ります。「唐絵」という分類ですね。研究の流れから言うと、もともとは「唐絵」なんです。日本人は、朝鮮半島や中国からもたらされた絵画を室町時代以降「唐絵」として重要視してきました。したがって、厳密に言うと、その当時、積極的な意味で Made in Korea という意識はないわけです。Made in Korea というのは近代的なものの見方になります。

富樫：日本の中では、高麗仏画という認識や分類がなかった？

井手：近代の国民国家的なものの見方で一元的に絞り込むのではなく、日本の中でどのように認識されたきたのか、というところまで立ち戻って考えると、実は高麗仏画も中国仏画も同じ土俵の中にあったことがわかります。そこには特有のシステムが働いていました。種々雑多のものを整理してタグをつける時、仏画の場合は、実は中国人の絵描きの名前のタグしかありませんでした。だから Made in Korea はないのですね。これが日本の唐絵鑑賞のシステムで

す。茶碗に高麗のものという認識が稀にありますが、室町時代以降から伝承されている絵描きは基本的に中国人の名前に限られます。したがって、これが南宋だ、高麗だというように国にしたがって分けるのは近代以降になってからとなります。日本に伝来している仏画について、ある人が宋、ある人は高麗とって見解が異なることもありますので、より広い視野から見ないといけないと思いました。宋元仏画、高麗仏画、そして日本の仏画の全体を見渡しながらか、そのなかで高麗仏画や中国仏画を考えていくことを30年やってきました。東アジアの絵画史研究と自称する理由はここにあります。

富樫：一つ一つの仏画の歴史や正体を解き明かすということでしょうか。

井手：ある高麗仏画の作品がどのような経緯で創られたのかを考えることが基本ですが、日本では中国絵画と誤認されて規範とされる場合もあります。欧米のコレクションは日本の廃仏毀釈から中国絵画として再流出したものがほとんどです。韓国からみると、一種のダイアスポラという現象にもなります。その国の過去の歴史の証言者となるような重要な作品がごっそりないという中で、学術的研究にまい進されている韓国人研究者のお姿もよく知っています。

中国の多元性と、韓国、そして日本

富樫：広域的な視点から言うと、高麗と中国との関係も見ていく必要がありそうですね。

井手：日本や韓国は、いわゆる地域国家に分類される Regional State ですが、朝鮮半島の場合は北京の政権とダイレクトにつながります。高麗の王がフビライの娘を妃にすることで、国のかじ取りをしようとする。皇帝の娘を妃にすることによって、高麗の王は高い地位を得るわけです。駙馬といいますが、そのような立ち位置を取ることによって、自分たちのアイデンティティを守ろうとします。現存している高麗仏画は、その時代以降のものがほとんどです。

富樫：それは、日本とは全く違う関係性ですね。

井手：日本と違って高麗は、中国との冊封体制を重視していますので、特に11世紀後半ですが、高麗は、絵描きを北宋へ派遣し、都の重要なお寺の壁画を全



部模写して持ち帰らせるということをします。先ほどお話しした郭熙という人の山水画が下賜されたりするわけです。前近代の東アジアのシステムの中で一番重要なのは冊封体制です。一方日本は、遣唐使を最後に派遣してから、明と足利義満が国交を結ぶまで550年間も国家間の正式な交流に空白があります。これは美術史から見ればとんでもないことで、簡単には中国の宮廷へアクセス権がなかったことになります。この間、宮廷美術を下賜されることはなく、日本は僧が中国へ渡っていたので仏教美術は変わりなく受容することができました。しかし、高麗は宮廷美術をダイレクトに受け取ります。このようなことから、日本と中国との関係性と、高麗と中国との関係性は違うことがわかります。

富樫：先ほど、当時の日本では Made in Korea という認識はなかったと伺いましたが、宋の視点からはどのような認識だったのでしょうか。

井手：宋や元時代の人が高麗仏画をどれだけ見たのかあまり記録がありません。今であれば、国境を越えて比較検討できますけれども。ただ、元時代の知識人は見えています。14世紀の人が高麗の観音の絵を見たときの記録が残っていますが、同時代のものとは思っていません。「遠い唐時代の仏画のような流麗さがある」と言っています。高麗仏画をもって北宋仏画を復元できるという単純な議論を聞くことができますが、その場合でも、決してイコールではないわけです。すべてとは言いませんが、中国文化の極めて良質な部分を朝鮮半島は純粋化してきたという流れがあるのは確かです。しかし、純粋化されたものが中国と全く同じものかということと必ずしもそうではない、そこが面白いところです。

富樫：影響を受けたけれども、それは同じものではないということでしょうか？

井手：東アジアの前近代を考えると、日本が中国に対してイメージしてきたもの、アクセスしてきたものと、朝鮮半島が行ってきたことはイコールではなく、その違いは自ずから中国の多元性を保証することになります。

富樫：中国の多元性というのは？

井手：従来の研究は、中国の影響を指摘してきまし



た。しかし、影響というのは、影響を受けた側の多元性までは保証しません。影響を受けても、その影響の受け方は様々です。バクサンダールという美術史家による影響をめぐる議論の中で出てくることですが、影響というのは受容する側の能動的な動詞に置き換えることができます。こうした能動性への置き換えは、極めて多様なものとなります。模倣する、引用する、無視する、拒絶するなど、様々です。その一つ一つを拾っていかないと正しく理解できません。それは1990年代から私が強く意識しているところです。そのような見方に立つと、日本もベトナムも韓国も琉球も中国文化圏の周縁にありながら、それぞれの国や地域が中国と有する関係性というのは異なってきます。これは、同時に中国の多元性を保証しているのではないのでしょうか。色々なベクトルがあるということを学生にも自覚してほしいと思っています。

高麗仏画を研究すること

富樫：高麗仏画や朝鮮王朝の仏画は日本に全部あるとおっしゃいましたが、その理由は为什么呢。

井手：一般には倭寇や文禄慶長の役あるいは朝鮮における廃仏と言われてきましたが、その詳しい事情は、正確にはわかっていません。ほとんどの作例は、しかし17世紀には日本にあります。特に朝鮮王朝の仏画ですと15世紀16世紀のものが多いです。韓国ドラマのチャングムにも出てくる文定王後のほか、貞熹王后尹氏が関わった仏画も日本のお寺にあります。これらは、韓国にあったらすべて国宝です。そういった大切なものが日本に伝来している。その一方で、

日本に伝来した後、地域社会の中で、大切に修理修復が行われ、400年以上の年月を超えて日本にあるのも事実です。移民の長い歴史として見れば、ネガティブばかりに捉えられないという側面もあります。したがって、高麗仏画や朝鮮仏画の長い履歴の中で、その極めて新しい部分はポリティカルな事象に結びつけられることもあります。また、韓国で高麗仏画に関わろうとすると、韓国絵画史という、ナショナルアートヒストリーを構築しながら、同時に東アジア絵画史という文脈から脱構築するという過程を併行して行うことになります。人間の社会生活と同じようにモノの社会生活という考え方があります。先ほども言いましたが、こうした社会生活の一環として、一種のダイアスポラの側面を含めて高麗仏画を見ていきたいと思っています。オリジナルなコンテクストとの関係も、東アジアの中で重要かつ興味ぶかいものです。文物から近代にあって美術となり、さらに今はアートオブジェクトとして、さまざまに人間社会との関わり方を変化させながら生きているというのも面白い考え方です。

ちなみに今年は高麗王朝成立1100年です。韓国ソウルの国立中央博物館でまもなく大高麗展が開催されますが、私もそこで講演する予定です。

「越境文物学」

富樫：今後の具体的な計画などを、お聞かせいただいてもいいですか。

井手：「越境文物学」というテーマを掲げています。

富樫：「越境」ですか。

井手：仏画でも、その長い履歴のなかで、時代ごとに、そしてコンテクストごとに変わっていきます。ある仏画は礼拝画であったのが、別の時間軸ではお手本の絵になったりします。私たちも多面的なアイデンティティをもっていますが、文物も同様です。それぞれが、時間や空間の軸を移動する過程で、さまざまなバリューシステムを跨ぎ超して、それらの痕跡を重ね着してくるわけです。それらを総合的に

見ていこうということです。社会化するとは様々な意味で「越境」するということだと思います。

例えば、高麗仏画を代表する鏡神社（唐津市）にある楊柳観音像は、1391年に日本に伝来しています。600年を超える時間を日本ですごし、その間、修理改修されて来たという歴史があるわけです。そして里帰り展として韓国で3回展示され、サンフランシスコのアジア美術館のこけら落としとしても披露されています。しかし、日本では九州を出たことがありません。このような一つの仏画の長い歩みを、じゃべらせてみたいという思いがあります。私たちよりも文物の生涯は長いわけです。人間に人生があるのと同じように、個々の文物、美術作品、アートオブジェクトにもそれぞれの人生があります。老人の昔話を、もしかしたら青年かもしれませんが、きちんと拾っていくことをやっていきたいと考えています。

富樫：「越境」をどのように体系化していくのでしょうか。

井手：みんなが書き込めるようなSNSの構築が必要かと思います。色々な情報を書き込み、蓄積できるようなサーバーが求められます。

富樫：それは壮大な知の蓄積ですね。

井手：例えば、Facebookのようなものでもいいのです。SNSは現在から未来に向かって書くものですが、私が提案するのは、現在から過去に向かって書き込めるもの、例えばAという文物の1256年のことについて書いたら、それに対してリンクを貼り合うといったシステムです。過去の時空の中でのローカルな場所を共有することは、実際に始まっています。九州大学も、このような時空マップシステムをグローバルに展開できるようなものを文理共同で開発していく必要があると思います。

インタビュー日 2018年11月6日

場所 伊都キャンパス・イースト1号館

井手誠之輔教授研究室