

関西大学大学院文学研究科副専攻「EU-日本学」 国際ワークショップ

第10回 EUワークショップ  
in チューリッヒ大学  
研究報告要旨集

2018年11月3日(土)  
チューリッヒ大学(スイス)

Proceedings  
The 10th EU Workshop  
in  
University of Zurich

3 November, 2018  
University of Zurich

Sub-Major Curriculum EU-Japanology, Kansai University Graduate School of Letters

関西大学大学院文学研究科

副専攻「EU-日本学」  
〒564-8680  
大阪府吹田市山手町  
3-3-35

Section for East Asian Art

University of Zurich  
Institute of Art History  
Gablerstrasse 14  
CH-8002 Zurich

## Contents

---

第10回 EU ワークショップ in チューリッヒ大学 プログラム	i
シャガールの《青い恋人たち》(1948–1953)における青の正体 KONISHI Maiho 小西 舞歩 (Kansai University)	1
Women and Photography in China’s Early Twentieth Century Xenia PIËCH (University of Zurich)	3
The Shared Narrativity: <i>Ennui</i> by Walter Richard Sickert MATSUZAKI Akito 松崎 章人 (Kansai University)	4
A Closer Look at an Album of Woodblock Print Postcard Anjuli RAMDENE (University of Zurich)	6
Religious and Folk Art in Studio Ghibli Animation Maria STEPANOVA (University of Zurich)	8
菱田春草の欧米遊学をめぐって TANABE Sachi 田邊咲智 (Kansai University)	10
Research on a Ryūkyūan <i>Ryūsō</i> in the Collection of the Museum der Kulturen Tessa MEIER (University of Zurich)	12
The Manpukuji Temple in Japanese Culture Catherine LIU (University of Zurich)	13
編集 坂本 美樹 (関西大学大学院文学研究科副専攻「EU-日本学」リサーチ・アシスタント)	



University of  
Zurich<sup>UZH</sup>

この伝統を、超える未来を。

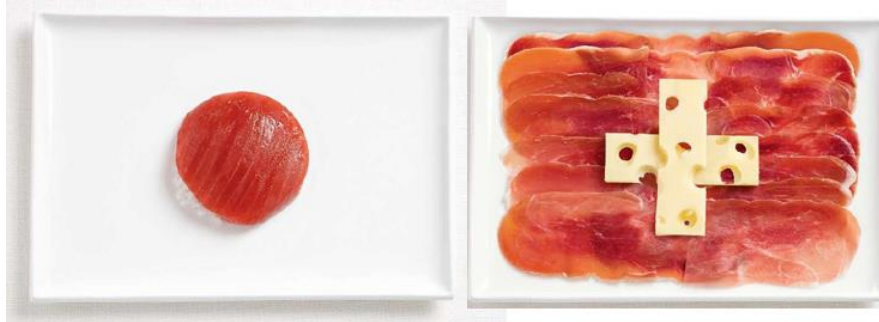
130  
KANSAI  
UNIVERSITY

Section for East Asian Art

University of Zurich  
Institute of Art History  
Rämistrasse 73  
CH-8001 Zurich  
Switzerland

E-mail kgoa@khist.uzh.ch  
<http://www.khist.uzh.ch/Ostasien.html>  
<http://www.eastasianarthistory.net/>

## The 10th Annual EU Workshop at the University of Zurich



An International Workshop between the Sub-Major Curriculum EU-Japanology  
at the Kansai University Graduate School of Letters  
and the Section for East Asian Art History at the University of Zurich

Saturday, November 3, 2018  
Section for East Asian Art History  
Room RAA-G-15, Rämistrasse 59  
Zurich, Switzerland

### WORKSHOP PROGRAM

#### Introductory Remarks

10:20-10:30 YAMAMOTO Tokurō 山本登朗 (Professor, Kansai University)

#### Research Reports, Part I

Chair: HIRAI Shōichi 平井章一 (Professor, Kansai University)

- 10:30-11:00 KONISHI Maiho 小西舞歩 (Kansai University)  
「シャガールの《青い恋人たち》（1948－1953）における青の正体」  
“True Characteristics of Chagall’s Blue in His *Blue Lovers* (1948-53)?” (in Japanese)
- 11:05-11:35 Xenia PIĚCH (University of Zurich)  
「中国の20世紀前半における女性と写真」  
“Women and Photography in China’s Early Twentieth Century” (in English)
- 11:40-12:10 MATSUZAKI Akito 松崎章人 (Kansai University)  
「共有される物語性—ウォルター・シッカート作《Ennui》を例に—」  
“The Shared Narrativity: *Ennui* by Walter Richard Sickert” (in English)



12:15-12:45 Anjuli RAMDENE (University of Zurich)  
「木版絵葉書のアルバムをめぐって」  
"A Closer Look at an Album of Woodblock Print Postcard" (In English)

**12:45-14:15 LUNCH**

**Research Reports, Part II**

Chair: Hans Bjarne THOMSEN (Professor, University of Zurich)

14:15-14:45 Maria STEPANOVA (University of Zurich)  
「スタジオ・ジブリ製アニメにおけるの宗教と民藝」  
"Religious and Folk Art in Studio Ghibli Animation" (in English)

14:50-15:20 TANABE Sachi 田邊咲智 (Kansai University)  
「菱田春草の欧米遊学をめぐって」  
"Regarding Hishida Shunsō's Travels to the West" (in Japanese)

15:25-15:55 Tessa MEIER (University of Zurich)  
「バーゼル民族博物館蔵の琉装をめぐって」  
"Research on a Ryūkyūan Ryūsō in the Collection of the Museum der Kulturen"  
(In English)

16:00-16:30 Catherine LIU (University of Zurich)  
「日本文化におけるの萬福寺」  
"The Manpukuji Temple in Japanese Culture" (in English)

**16:30-17:00 Final Discussions**

**17:00-17:10 Closing Remarks**

**17:10 ~ Apéro Reception (RAA-E-30, Rämistrasse 59)**

The event is free and open to the public.  
As space is limited, prior registration is required.  
Please email [alina.martimyanova@khist.uzh.ch](mailto:alina.martimyanova@khist.uzh.ch) to make a reservation.

Presentations will be in both Japanese and English.  
For questions, please contact the Section for East Asian Art History.

Supported by the EU Center at the Graduate School of Letters, Kansai University, the University of Zurich Foundation, and the Section for East Asian Art, University of Zurich,

## シャガールの《青い恋人たち》(1948-1953)における青の正体

関西大学大学院文学研究科 博士課程前期課程

小西 舞歩

本発表では、20世紀の画家マルク・シャガールによる油彩画《青い恋人たち》(1948-1953)に使われる青色の象徴的な意味について考察する。この絵の制作開始時期にあたるのが、アメリカ亡命時代(1941-1948)である。当時、ナチスドイツの台頭により、ユダヤ人は大虐殺の惨禍にいた。そのユダヤ人としての宿命を背負ったシャガールは、1941年から1948年までの約7年間、アメリカに亡命している。ちょうどその頃、妻のベラが急死する悲劇に遭い、約9か月間絵筆を握るのをやめてしまう。創作活動の再開後の作品には、「妻の死を悼む絵」が多く描かれている。《青い恋人たち》もまたそのような絵であるとしばしば言われている。

この作品の先行研究に小岸昭氏が2009年に執筆した「シャガールの『青い恋人達』」がある。この論文において、筆者は本作品で使われる青色のことをカバラ色の強い青色であると述べている。さらにその色がカバラ最大の宗教書『ゾーハル』の中に見られる「死の樹」の青色のことを表すという。やはり、この先行研究でも《青い恋人たち》は妻の死の影響が根強い作品であり、「妻の死を悼む絵」として解釈されていることが分かる。

一方で、《青い恋人たち》をそのように「妻の死を悼む絵」に含めることに疑問を呈する研究者もいる。たしかに、制作開始から完成までの9年間にシャガールの周りで起こった環境の変化を考慮すると、必ずしもそうであるとは断定できない。妻の死後初めて描かれた「妻の死を悼む絵」と確実に言える《彼女をめぐって》(1945)という作品がある。そこでの青色は暗く悲しみの感情を情緒的に表しているが、《青い恋人たち》における青色はそれとはまた別のものである。《青い恋人たち》は、後期作品のステンドグラスなどに見られるような青色への変化の萌芽が見られる作品といえるのではないだろうか。実際、この作品は、シャガール自身がその透明性に感銘を受けたというシャルトル大聖堂のステンドグラスを見た後に完成されている。

本発表では、《青い恋人たち》という作品における青色を中心とした色彩の観点から再解釈を行うために、ルドルフ・シュタイナーの色彩論を参照する。彼の色彩論を用いるのは、シャガールとシュタイナーがともにフリーメイソンに属し、共通の思想を持つと言えるからである。シュタイナーの色彩論をもとに、シャガールの《青い恋人たち》には、死とは対照的な生や生命力が宿ることを示す。本研究の目的は、《青い恋人たち》の青色は、「死の樹」の青色ではなく、「生命の樹」の中にあるサファイアの青色の性質を持つことを明らかにすることである。

## True Characteristics of Chagall's Blue in His *Blue Lovers* (1948-53)?

KONISHI Maiho

MA Student, Kansai University

Chagall's *Blue Lovers* (1948-53) had been produced during 1941-1948. In 1944, Chagall's wife suddenly died and he had stopped painting for about 9 months. After that, he created a lot of "paintings that mourned the death of his wife". It is often said that *Blue Lovers* is also such a painting. The purpose of this presentation is to clarify that Chagall's *Blue Lovers* has life and vitality as opposed to death.

*Chagall's "Blue Lovers"*, written by Mr. Akira Kogishi in 2009, describes the blue used in this work as the one which strongly contains the elements of Kabbalah. Also, he claims that it represents the blue of "The tree of death". It is found in the greatest religious book *Zohar* in Kabbalah. From his research, it is clear that *Blue Lovers* is a work that is deeply influenced by the death of his wife, and you can see that it is interpreted as one of the "paintings that mourned the death of his wife". On the other hand, some experts argue that *Blue Lovers* was not made to mourn the death of his wife. There is a work called *Around her* (1945) which is certainly one of the "paintings that mourned the death of his wife" because the blue of this work emotionally expresses the feelings of sorrow. However, the blue in *Blue Lovers* is another thing. The work shows the signs of change to blue which can also be seen in the stained glass of his later works.

This presentation refers to Rudolph Steiner's color theory in order to reinterpret the viewpoint of the color centered on blue in the work, *Blue Lovers*. Chagall and Steiner belong to the Freemasons and have common thoughts. Based on Steiner's color theory, it shows that *Blue Lovers* has the nature of the sapphire blue in "The tree of life", not the blue of "The tree of death".

## 中国の20世紀前半における女性と写真

チューリッヒ大学大学院  
シニア・ピエヒ

女性の解放とその主要シンボルである「ニュー・ウーマン 新女性」は、中国の20世紀初頭の近代化の主要柱の1つであった。写真は、その内在的な性質によって、この近代化が創造され、渴望された新しいジェンダー・アイデンティティを構築する上で複雑な役割を果たした。この共依存は、一方で、共和党の中国の女性誌にある女性の写真イメージを形作した。彼らは絶え間なく変化し多面的であり、近代的な女性の視覚的に非常に変化させた。一方、それは写真の撮影とハンドリングを前記現代女性の不可分の象徴とした。それが共和党の中国で最も進歩的な女性の学校のカリキュラムに含まれた程であった。本発表では、これらの側面と、写真撮影がどのようにして、中国の「新女性」の生きた現実のより複雑で矛盾した側面を反映しているかを通して、複雑なスペースを作り出したかを提示する。

## Women and Photography in China's Early Twentieth Century

Xenia PIËCH  
University of Zurich

Women's emancipation and its chief symbol, the 'New Woman' 新女性, was one of the main pillars of China's early twentieth century modernization drive. Photography, through its inherent medial qualities, played an intricate part in constructing the new gender identities this modernization both created and craved. This co-dependence, on the one hand, shaped the photographic images of women populating Republican China's ladies' magazines. They were ceaselessly changing and multifaceted, presenting very mutable visual incarnations of the modern woman. On the other hand, it made photography and the handling of a camera an inseparable symbol of said modern woman; to the extent that it was included in the curriculum of some of Republican China's most progressive women's schools. In this paper, I will look at both of these aspects and how photography created a space for nodes of contestation and alterity, reflecting the more complex and contradictory aspects of the lived realities of China's 'New Women'.

## 共有される物語性—ウォルター・シッカート作《Ennui》を例に—

関西大学大学院文学研究科 博士課程前期課程

松崎 章人

Walter Richard Sickert (1860-1942)は、19 世紀末から 20 世紀前半のロンドンにおける“modern experience”を描いた画家として知られているが、Andrew Stephenson によれば、1905 年から 1914 年頃までの Camden Town Period に制作された作品は生活の中の光景を単にそのまま描いているのではないという。画家によって演出された、現実にはない光景であるにも関わらず modern experience を描いているシッカートの作品とは、いったい何を意味するのか。また、David Peter Corbett や Lisa Tickner を始めとした研究者たちは、シッカートの作品における「物語性」を重要な要素として論じている。物語性は、作品に描かれた光景や“modern experience”とどう関係しているのだろうか。

本発表では、シッカートの Camden Town Period 末期の代表作である《Ennui》を題材に、シッカートの作品における“modern experience”と物語性の関係性を分析する。

《Ennui》を分析すると、シッカートは人物や家具類の位置、遠近法の微妙な演出により、具体的な物語性や現実の出来事を提示せず不穏な雰囲気を作り出していることがわかる。その不穏さは観る者に現代の都市生活的な物語の存在を想像させるが、《Ennui》においてはその不穏さはあくまで雰囲気にすぎず、その曖昧さにより具体的な物語は作品の上では形成されていない。しかし、観る者が生活の中の物語を想像させられるということは、《Ennui》の「形成されない不穏な物語」を観る者それぞれが共有できるということである。これは、具体的な物語を描いた作品では成しえない効果である。何故ならば、現実の光景や具体的な物語を示してしまった時点で、その絵画の物語は観る者の想像の外にある固有性を得るからである。作品に雰囲気を演出して物語を曖昧にすることでそれは特定の誰かのものではなく、同時に「現代の生活」という概念の元で観る者に共有される。

David Peter Corbett によると、初期の作品でシッカートが作品の外観と意味をあえて分裂させ問題化した理由は、現代生活の姿を単に描くだけでなく、絵画の様々な表現能力を探求するためだという。

《Ennui》における演出の手法もまた、シッカートの絵画における表現能力探求の一つであると考えられる。《Ennui》においては、巧妙な演出により観る者に物語性を想像させる不穏さの創出が行われているが、それ以上の具体的な物語性の提示は行われていない。《Ennui》の物語性は、その時、特定の誰かのものではなくると同時に観る者に共有される。シッカートの作品における単に表層的ではない“modern experience”とは、「現実ではないどこかの光景」であるゆえに共有される現代の物語である。



## The Shared Narrativity: *Ennui* by Walter Richard Sickert

MATSUZAKI Akito  
MA. Student, Kansai University

Walter Richard Sickert (1860~1942) is known as a painter who wrote modern experience between the end of 19th century and the first half of 20th century in London. However, according to Andrew Stephenson, that Sickert did not merely paint views in modern life on his works between 1905 and 1914, which is known as Camden Town Period. In addition, some scholars argue that narrativity is important in Sickert's works. In this presentation, I will analyze the relationship between modern experience and narrativity in his works by discussing *Ennui*, which is the picture made by Sickert in the end of Camden Town Period.

In *Ennui*, Sickert made the disquieting atmosphere by delicate interpretations without showing a concrete story or a happening in the reality. We are made to imagine the existence of a gloomy story in the city life, but in *Ennui*, it is just an ambiguous atmosphere. Therefore, since the concrete story is not formed in the painting. We can each possess the disquieting narrative in our imaginations. On the other hand, pictures which show concrete stories or happenings in the reality will not make the same effect, because the stories in those pictures have autonomies. By making the story ambiguous in the picture with the atmosphere, the story will no longer be someone's original story. At the same time, we can possess our own stories in the concept of the modern life.

Creating the ambiguous atmosphere in *Ennui* is conceived as one of the Sickert's pursuits of expressiveness in his pictures. Modern experience in Sickert's works means that the scenes of the pictures are the views of somewhere which are not in the real life, and this is why modern experience in them becomes the shared narrativity.

## 木版絵葉書のアルバムをめぐって

チューリッヒ大学大学院  
アンジュリ・ラムデネー

現在、個人蔵されているこのアルバムには、葉書が 89 枚構成されている。これらのうち、5 枚は葉書自体だけではなく、依頼した私設社会と印刷の機会に関する情報を提供している。この「紹介葉書」は、社会人や芸術家の情報を著しく提供する。

このような葉書は、関西で 1937 年に委託され、幅広いイメージのテーマやスタイルが特徴である。そのうち毎年 7 月に京都で開催される祇園祭の際に交換された葉書を個人メンバーがデザインしたケースもある。以上のような葉書交換は京都だけでなく、大阪や名古屋などの関西圏に広がっていた。

葉書の画像にこのようなバラエティーが反映されている。いくつかは同じ芸術家によって作成されたが、イメージとスタイルの範囲は非常に様々で、すべての葉書がそれぞれ独立した芸術作品となっている。葉書の標準的な寸法により、デザインがカスタマイズされている可能性を高めている。例えば、浮世絵からのデザインは、異なる寸法となるので、葉書に合うようにカットされなければならなかった。これにより、葉書に細かい詳細が示され、場合によっては芸術家が金や銀をデザインの要素として使用することさえある。

はがき自体の画像テーマは、風景、花、寺院、様々な人物、または超自然の存在に及ぶ。これらの描写に使用されているスタイルは、ミニマリズム的な細かい線から、多彩で広い筆跡まで、多岐にわたる。こういうバラエティーが見えるアルバムでは、当時の芸術的精神、地域の特徴、そして浮世絵や他のメディアへの関係がうまく見ることができるのである。

## **A Closer Look at an Album of Ukiyo-e Postcards**

Anjuli RAMDENE  
University of Zurich

The album, which is currently held in a private collection, consists of 89 postcards. Of these, five offer more information regarding the postcards themselves, the private society which commissioned them as well as the occasion for the print of these postcards. These introductory cards also provide information about the members of the society and the artists.

The postcards were commissioned in 1937 in the Kansai region, they feature a wide array of image themes and styles. The cards were designed by the individual members of the society to be exchanged during the Gion Matsuri, a festival held annually in Kyoto during the month of July. The society members, however, were not only from Kyoto but the wider Kansai region, such as Osaka and Nagoya.

This breadth is reflected in the imagery of the cards. While some of them were created by the same artist, the scope of the imagery and style is so varied that every postcard becomes its own work of art. The standard size and dimensions of postcards made it likely that designs were tailor-made for this purpose. Woodblock print designs, for example, typically had different dimensions and would have had to be cut down in order for them to fit postcards. This allows the postcards to showcase fine details and in some cases, artists would even use gold and silver as elements of design.

The imagery of the postcards itself ranges from landscapes, flowers, and temples, to scenes depicting people in a variety of interactions, or beings of supernatural nature. The style utilized in the depiction of these is, as previously mentioned, is quite varied from minimalism and fine lines, to colorful and broad strokes. The album, with all its variations and breadth, offers a glimpse into the artistic spirit of the time period, of the region, as well as into the medium of ukiyo-e in its later stages.

## スタジオ・ジブリ製アニメにおける宗教と民藝

チューリッヒ大学大学院  
マリア・ステパノバ

アニメ映画は、現代日本の映像文化の一部として広く知られている現象である。グローバル化により、アニメはアジアだけでなくヨーロッパやアメリカでも大量に消費され、オタクと J-CULT のような現象を世界的に結成している。アニメは、その驚異的な美意識と、漫画における深刻さと無邪気さのユニークな組み合わせによって、注目を集める日本のブランドイメージになった。

スタジオジブリ株式会社は 1985 年に、宮崎駿が高畑勲と鈴木俊夫と共同制作し、独自の芸術的自由を表現したアニメーション映画を制作した。カラフルなキャラクター、創造的かつ巧みにデザインされた、楽しくて子どもにも理解しやすい語りと組み合わせることで、スタジオはアカデミー賞を含む数々の有名な賞を受賞した最大のアニメーション会社として国際的に知られている。

しかし、これらの映画は深刻なメッセージを伝え、歴史的および精神的な概念を提示している。例えば、『千と千尋の神隠し』、『平成狸合戦ぽんぽこ』、『かぐや姫の物語』の中に古代の精霊、神々、妖怪、仏教神道などが容易に認められる。しかし、監督達はどこからインスピレーションを得ているのだろうか。このプレゼンテーションでは、いくつかのアニメーションを通して宮崎と高畑のアニメが中世や近世の資料を巧みに参照している様子を示す。

## Religious and Folk Art in Studio Ghibli Animation

Maria STEPANOVA  
University of Zurich

*Anime*, or animated movies, is the phenomena that is widely known as a part of the contemporary Japanese visual culture. Due to globalization, anime can be consumed largely not only throughout Asia but in Europe and America, forming *otaku* おたく and J-cult worldwide. Anime became Japan's brand image that catches attention with its extraordinary aesthetics and a unique combination of serious themes and innocence of the cartoon.

Studio Ghibli 株式会社 スタジオジブリ was founded in 1985 by Miyazaki Hayao 宮崎駿 collaborating with Takahata Isao 高畑勲 and Suzuki Toshio 鈴木敏夫 in order to create animated films that expressed their own artistic freedom. Colorful characters, creatively and skillfully designed, combined with entertaining, child-friendly narratives made the studio the largest and internationally best known animation company, winning numerous prestigious awards including the Academy Award.

However, these movies convey serious messages and present historical and spirituals ideas. Ancient spirits, deities, *kami* 神 and *yōkai* 妖怪 as well as Buddhist and Shinto sights can easily be recognized in works such as *Spirited Away* 千と千尋の神隠し, *Pom Poko* 平成狸合戦ぽんぽこ and *Tale of Princess Kaguya* かぐや姫の物語. But where do creators get their inspirations? Through several case studies, this presentation will demonstrate how Miyazaki and Takahata skillfully referred to older paintings in their famous animated movies.

## 菱田春草の欧米遊学をめぐって

関西大学大学院東アジア文化研究科 博士課程後期課程

田邊 咲智

菱田春草（1874-1911）は、日本美術院を拠点に日本画の改革に邁進した画家である。彼は、岡倉天心（1863-1913）、横山大観（1868-1958）、六角紫水（1867-1950）とともに、明治37（1904）年～明治38（1905）年にかけて、アメリカ、イギリス、フランスをはじめとする欧米各地へ遊学した。遊学を実行した背景には、所謂「朦朧体」の画風が国内で批判されたことや日本美術院の経営不振などが挙げられる。ところが、遊学期に欧米各地で開催した展覧会では、国内で批判を受けた「朦朧体」の画風が欧米で評価された。遊学後、大観と連名で発表した画論「絵画について」（1905）では、遊学前の方針は変わらず、むしろ見聞を広めるにつれ従来の覚悟を徹底して追及する、といったことが示された。ここでは、揺るぎない強い意志が認められる。

欧米遊学の位置づけについて、従来の研究では、単に見聞を広めただけでなく日本絵画の伝統性は何か、日本画がどう自立していくべきか、を春草と大観が国際的な視点で自問する重要な体験であった、と指摘される。しかし、遊学後における春草の意識を作品や画論から実証的に考察した研究は乏しい。

以上の背景から本研究では、春草の欧米遊学後の意識を考察する。特に、遊学後、西洋絵画をどのように意識したのか、そして、伝統的な日本絵画（江戸時代までの絵画）の特性や将来目指すべき日本画の方向性を何に位置づけたのか、を問うてみたい。まず、遊学の動向を整理し、この時期における画風の特質を大観の作品とともに分析した。そして、画論「絵画について」の内容を考察し、画論と遊学後の作品の整合性を検討した。

推測の範囲内で春草らが接した可能性が考えられる作品は、バルビゾン派、印象派、新印象派、ターナー（Joseph Mallord William Turner）（1775-1851）、ホイットラー（James Abbott McNeill Whistler）（1834-1903）などの作品が挙げられる。これらの画家のほとんどは、光と色彩の表現から成る絵画を描いた。また、春草と大観の遊学期の作品は、朝陽、夕陽、月などの繊細な光を伴う情景を描き、自然の抒情性を強めた表現が指摘できた。これは、作品を売却するために、欧米でも親しみやすい画風で意図的に制作された可能性が考えられる。帰国後に発表した画論「絵画について」では、琳派を日本固有の芸術に位置づけ、今後は色彩研究を進めることを示した。そこには、西洋絵画に共鳴する意志が示されなかったが、明治39（1906）年代の《春野》や《躑躅図》には、色彩研究の成果とともに、点描に確かな西洋絵画の影響も確認できた。春草は、西洋絵画の色彩表現に感化されなければ、琳派の芸術性が日本独自のものであり、世界的にも高い水準であること、を自身で認識することができなかつたはずである。その意味では、欧米に対抗する意識を示しながらも「国際的・普遍的」に日本画を位置づける知見を欧米遊学から学んだはずである。

## Regarding Hishida Shunsō's Travels to the West

TANABE Sachi

Ph.D. Student, Kansai University

This research describes the consciousness of Hishida Shunsō (1874-1911) after traveling to Europe and the United States. In particular, after the trip, Shunsō examined how to consciousness Western painting and what schools (painting until the Edo period) were traditional Japanese.

Shunsō, along with Yokoyama Taikan (1868-1958) and others, aimed to create a modern Japanese-style painting at the Nihon Bijutsuin headed by Okakura Tenshin (Kakuzō) (1863-1913). Their first attempt was *morotai*, a term coined by a critic of the style. However, *morotai* was not accepted by people at that time because it was regarded as a vague artistic expression. After being criticized, Shunsō, Taikan, Tenshin, and another colleague went off to the United States and Europe from 1904 to 1905. They subsequently held exhibitions in the United States, United Kingdom, and France, where the *morotai* style was highly evaluated. The following are some of the works that Shunsō saw in the United States and Europe: The Barbizon school, impressionism, Neo-Impressionism, Turner, Whistler, etc. It can be said that these works emphasized expressions of color and light. As a result of Shunsō's and Taikan's publication of *About Painting*, the Rinpa school acquired a unique position in the Japanese art world, and continued to advocate research of color. They did not indicate a desire to learn from the west. However, this research confirms that there was an influence from Western art in *Spring Hills* and *Azaleas* as a result of color research.

In conclusion, if Shunsō was not influenced by the color expression of Western painting, artistry of the Rinpa sect was peculiar to Japan, and it is sure that it has not been able to get recognition at the high level worldwide. While confronting the West, Shunsō attained knowledge that enabled him to create modern Japanese-style painting from an international perspective.

## バーゼル民族博物館蔵の琉装をめぐって

チューリッヒ大学大学院  
テッサ・マイアー

琉球王国は、その地理的位置と歴史的背景を活用し、通商の繁栄を受けました。その結果、日本と同じ原理を共有しながら、琉球は独自の価値観や視点を作り出しました。よく知られている琉球テキスタイルは特に顕著に見うけられます。例えば、琉装は、日本の着物といくつかの類似点を共有するかもしれませんが、その外観ははっきりと異なっています。このプレゼンテーションの中心的な目標は、典型的な琉球王国の琉装の背後にある歴史のおよび社会的背景を示すことです。

### **Research on a Ryukyuan *Ryūsō* in the Collection of the Museum der Kulturen**

Tessa MEIER  
University of Zurich

The Ryūkyū Kingdom (琉球王国) turned its geographical position and historical background to its advantage and therefore benefited from a flourishing trade. As a result, Ryūkyū created its own values and perspectives outside of the Japanese feudal state, but still shared some of the same principles as Japan. This is especially apparent in textiles, for which Ryūkyū is well known. For example, the Ryūkyūan *ryūsō* (琉装) may share some similarities with the Japanese kimono, but its appearances are distinctively different. The central goal of this presentation is to show the historical and social contexts behind a typical Ryūkyūan *ryūsō*.

In this presentation, the characteristics of Ryūkyūan textiles will be discussed with the aid of a *ryūsō* from the 19th century in the collection of the Museum der Kulturen in Basel. In the first part of this paper, I will systematically analyse the technical aspects of this *ryūsō*. The mixture of fibres used in the *ryūsō* as well as the intentions behind the choice will be discussed. Additionally, I will take a closer look at the weaving technique and the usage of the “Dreher-Gewebe”. The next part of the presentation will determine the age of the *ryūsō* through indicators such as the usage of natural dyes, as well as the quality of the handwork. The difference between the usage of a Japanese obi belt and a rope, which was custom in Ryūkyū, will also be illuminated. Additionally, the different cuts and size-differences between the two textile traditions will be examined. In the final part of my presentation, I intend to discuss the importance of the fibre mixture as well as the colour choice in the creation of the *ryūsō*.



## 日本文化におけるの満福寺

チューリッヒ大学大学院  
リュウ・キャサリン

黄檗山満福寺は、日本の臨済宗、曹洞宗と相並ぶ禅宗の一派で、日本に末寺四百八十余をもつ黄檗宗の大本山である。開山は中国の黄檗山満福寺から明末清初の国情の複雑な時、日本の江戸時代の初め、今よりおよそ三百余年前に渡来した隠元隆琦禅師である。黄檗宗なる名は、禅師が日本に於いてこの満福寺を建立し、禅風を挙揚するにいたって初めて付けられたもので、中国に於ける源は臨済宗の一派なのである。

満福寺の伽藍配置は、具体的にいうと、放生池、三門、天王殿、大雄宝殿/仏殿、法堂が中心線上に一直線に建てられ、奥に至る程位置が高く、仏殿の前面左右に禅堂と齋堂、次に祖師堂と伽藍堂、次に鼓楼と鐘楼が各々同形を以て整然と対称に建てられ、法堂の左右には西方丈、東方丈がたてられている。そして天王殿の左右から回廊が出て、上折して前記左右の諸堂に沿って大雄宝殿に至る一郭を作り、更に上を伸びて法堂に達し、三門は独立している。

三門、仏殿、法堂が中心一直線上に建てられていることは、日本禅宗七堂伽藍の制と同じであるが、天王殿が三門と仏殿との間に造立され、回廊がその左右から出ている。これは満福寺が中国に於いて元時代に国教として盛んであった羅麻教の影響を受けた明末清初時代の禅刹様式をそのまま伝えたがためである。また、仏殿の前面左右へ、僧堂を禅堂と齋堂とに分けて対称に配置していることも満福寺伽藍様式の著しい特徴である。これは満福寺が前記明末禅浄混淆の様相の強い禅規を伝えたことによるのである。次に祖師堂と伽藍堂及び鼓楼と鐘楼とが整然と左右対称に建てられているのも日本七堂伽藍の制にはないところである。

そして建築手法では当時の日本の建築様式へ、大仏様の加味された明末清初の様式が取り入れられて、中国風が豊である。これは日本仏寺建築では見られないことである。

## The Manpukuji Temple in Japanese Culture

Catherine LIU  
University of Zurich

Manpukuji is the head temple of the Ōbaku Zen sect which was built by introducing the architectural style of the late Ming and early Qing dynasty. It retains Chinese patterns in its rituals and manners, because Chinese monks served as abbots until the end of Edo period. There are many Chinese elements in the construction and decoration of the temple which makes its atmosphere different from most Japanese Zen temples.

Manpukuji was built after the typical Zen style temple complex which means it has a roughly symmetric construction. Except the entrance gate *Sōmon* 総門, the pond *Hōjōchi* 放生池, the enlightenment gate *Sanmon* 三門, the hall of heavenly king *Tennōden* 天王殿, the Buddha hall *Daiōhōden* 大雄宝殿, and the lecture hall *Hattō* 法堂 lie on a straight line while other buildings such the residential buildings of the abbots - *Higashi Hōjō* 東方丈 and *Nishi Hōjō* 西方丈 or hall of Zen *Zendō* 禅堂 and the monk's dining hall *Saidō* 齋堂 or the belfry *Shyōrō* 鐘楼 and the drum tower *Korō* 鼓楼 are arranged symmetrically around the central axis.

*Sanmon*, the Buddha hall and the lecture hall are lying on the central axis. This construction can be found in most Japanese temples. However, for each hall there is a double hip-and-gable roof and an open roofed corridor runs along the front and both sides of the hall. This type of corridor that runs through all buildings and connects one hall to another belongs to the typical Chinese temple plan during the late Ming and early Qing dynasty, and is known as *Kairō* 回廊. Furthermore, *Zendō* and *Saidō* are placed symmetrically facing the Buddha hall. Through the *Tennōden*, and to the west of the central axis, are the drum tower *Korō* and the founder's hall *Soshidō*. Across from these buildings to the east of the central axis are the belfry *Shōrō* and the *Garandō*. They were built in the exact same way as *Korō* and *Soshidō*, and create a perfect symmetry surrounding the central axis that represents a typical structure plan of the Late Ming dynasty.

This construction method is the production of applying the typical features of the late Ming and early Qing Chinese architecture style to the Great Buddha style which was used for many Japanese Buddhist temple at the time. As a result, the entire temple complex appears to be very Chinese in Character. Thus, Manpukuji has many elements that cannot be found in other Buddhist temples in Japan.