

## **Realism in *Japanese Women*; Seen from illustrations in *The Capital of the Tycoon* and in *Japan***

Hiromasa HAMAJIMA

One of the famous novelists early 20th century in Japan, Ryunosuke Akutagawa had much knowledge of British culture, especially British literature because he studied it at the University of Tokyo. He wrote some works by using the knowledge. One of them is *Japanese Women*. In *Japanese Women*, Ryunosuke used Charles MacFarlane's *Japan* and Rutherford Alcock's *The Capital of the Tycoon*. Ryunosuke regarded the latter as more important and correct than the former, he concluded that women themselves should lead the women's liberation movement.

In *The Capital of the Tycoon*, Alcock used three types of illustrations, Wirgman's, Alcock's and Japanese artist's. On the other hand, in *Japan* MacFarlane used one type of illustrations written by a European artist. This difference came from the writers' attitude toward Japan. MacFarlane thought Japan was a Utopia, but Alcock cleared up European's view that Japan is a Utopia. This is why Ryunosuke regarded Alcock as more important and correct than MacFarlane.



## The Concept and the State of “Participation” within Socially Engaged Art

Yushi UEDA

This essay seeks to summarize the three positions on “participation” within socially engaged art, “relational aesthetics,” “antagonism,” and “dialogical aesthetics” in order to clarify the significance and the problems of “participation.”

“Relational aesthetics” of Nicolas Bourriaud focuses on the participation of relational art, in which harmonious relationship among visitors as art lovers appears. However, Bourriaud ignores the people who are excluded from there. “Antagonism” of Claire Bishop emphasizes on visualizing the suppressed people by using them as a component of artwork, that is, as a laborer for the artist. However, Bishop could not sufficiently explain the reason why the artists must use living bodies instead of representations. “Dialogical aesthetics” of Grant Kester praises continuous dialogues between the people who have often different condition each other, in order to change the existing social relation of them. However, Kester is unaware of the power gradient between the participants.

Although every three positions are different and have their problems, they share the same purpose of participation. The purpose is “realigning the existing framework of the sensible” as Jacques Rancière says about art and politics. However, we must pay attention to the context in which each form of participation within art is accepted.



**The Representation of the Table as the Stage Space of a  
Borderline and Breaking Outsider off:  
The Absence of Sharing the Food in Japanese Film since  
1950-1960s**

Yui HAYAKAWA

This paper discusses the representation of the table is called “食卓” in Japanese as the space of the stage to describe the borderline and breaking others off. This study focuses on the function of the table to consider people who are in the out of intimate space as outsiders and to break people who refuse to share foods off in Japanese film since the 1950-1960s; Ozu Yasujiro, Naruse Mikio, and Kinoshita Keisuke. In a time of Shomingeki, is called “小市民映画” in Japanese, the table began to appear as the symbol of family in Japanese films, and then characters share the foods, experiences, and times there. This paper aims to discuss the representation of human relations in the absence of sharing foods in Japanese films and to make clear what that means.

The borderline between the inside of intimate space and outside of there will strengthen. It reveals that the expulsion of someone who is recognized as the outsider is happening as the result of that, that is, the table refuse the invention of others from outside of intimate space. The character who is there can't eat the same food, also participate in the conversation and finally, they are eliminated from the screen. These phenomena appear in Ozu's “*An Autumn Afternoon*” (1962), “*Early Spring*” (1956), and Naruse's “*Repast*” (1951).

Furthermore, refusing to share foods means refusing to stay in the same space, that is, it shows that someone who refuses to share food is the outside of intimate space. This phenomenon appears in Ozu's “*The Flavor of Green Tea over Rice*” (1952), Naruse's “*Older Brother, Younger Sister*” (1953), and Kinoshita's “*Times of Joy and Sorrow*” (1957).

Therefore, it becomes clear that the stage space of the table as the privileged space works to describe the human relationship in the way which expulsion of some outsider and this space intimates psychological distance and ruptures in Japanese films.



# 現代ロシアのディストピア小説における危険なフェミニストのイメージ

—ヴィクトル・ペレーヴィンの後期の作品を中心に—

イリーナ・オリーガ

現代ロシアの人気作家ヴィクトル・ペレーヴィンは、邪悪なロシアのフェミニストのイメージを後期の二つの小説で描いた。ペレーヴィン小説に描かれているのはグロテスクな世界観であり、そこに登場する男性性を持つ女性は、自立した生活を過ごし、自分のことを「フェミニスト」と呼ぶ。このフェミニストは一見女性の姿をしているが、自分の身体に精巣が人工的に埋め込まれている。そのため彼女は、物理的に半分男性であり、残忍で冷血で野心的といった男性的な特徴を持つようになる。このような女性は伝統的な男性性の特徴を横奪し、男性に不幸をもたらす。つまり、ペレーヴィン作品において、フェミニストは、現代のロシア人男性にとって脅威として描かれているのである。

同様の種類のフェミニスト（またはむしろ反フェミニスト）像の描写は、ペレーヴィンの後期の作品の特徴である。そのため、G. ユゼフォビッチ、D. ビコフなどの文学評論家は、この作品の作家を現代ロシアのメディア空間における「翻訳者」と言う。なぜなら、ペレーヴィンはフェミニストへの恐怖を捉えて処理し、グロテスクな世界観を通じて、皮肉なポストモダニストの手法で読者にそれを提示するからである。

ロシアの評論家 G. ユゼフォビッチは、ペレーヴィンの小説を「フェミニストを否定的な方法でのみ描写している」と批判し、文学評論家はペレーヴィンを女性嫌悪者として非難している。G. ユゼフォビッチは、ペレーヴィンの『*Secret Views of Mount Fuji*』（2018）に対して、「女性の解放、男性の対称的な弱体化、伝統的なジェンダーの役割の混交（または、むしろ、正式な現状を維持しながらの本質的な変化）は彼（ペレーヴィン）にとって明らかに不吉な出来事になり、救いのわずかな可能性を危うくする」と批判する。批評家は、現代のフェミニズムの価値と理想を風刺したことで著者を非難し、彼を「女性嫌悪者」と見なしている。しかし、それはペレーヴィンの個人的な嗜好の問題ではなく、彼の小説を通じて議題を伝えることで、彼は自発的または無意識的に現代ロシアのメディア空間に存在する問題と恐怖について読者に知らせているのである。

現代の多数のロシア人に共有されている「フェミニズムは西側諸国の民主的言説の一種である」という認識は、メディアによって形成されたものだ。ところが、現代のロシアのメディアにおいて、西側諸国と米国は、ロシアに非友好的なエージェントとして登場する。そのため、多くのロシア人は、「邪悪なフェミニスト」が男性の心を操るように、民主的な西側諸国も、ロシア人の心を操作して利益を得ようとしているのだという先入観を持つようになる。この西側諸国への不信感は、西側諸国の言説であるフェミニズムにも敷衍された。本来、フェミニズムの言説と西側諸国に対するイメージは、分離されるべきものである。

しかし民主的言説やフェミニストのプロパガンダは、「精巢を持つ女性」と同様に、こうした客観性を喪失させるほどに強力になりうる危険性がある。この危険性を注視するペレーヴィンは、現代のメディアがリベラルな価値観とフェミニズムへの恐怖を生み出してゆく過程を観察しながら、「邪悪なフェミニスト」のイメージを通じてこれを暴き出し読者に警告しようとしているのである。



## ドイツの連続テレビドラマ『ドイツ 1983 年』における

### 歴史的な背景

#### —1983 年の「エイブル・アーチャー」と戦争の恐怖—

Sandro Sylvio WIESENBERG

2015 年にドイツ国内で放送が開始された『ドイツ 1983 年』(Deutschland 83) は、東西分断時のドイツを舞台とする連続テレビドラマである。このドラマの設定時期である 1980 年代前半は、「新冷戦時代」と称される程に米ソ間の関係性が緊張化した時代であった。同テレビドラマでは、東独国境警備隊のある若い将校がスパイとして西独の連邦軍に送り込まれ、北大西洋条約機構 (NATO) の軍事諜報活動を集めるところから始まる。主人公の将校は「エイブル・アーチャー」という軍事演習について得た情報を東独やソ連の情報機関に流し、それが社会主義国家において核戦争への危機感を高めていったと同ドラマでは描く。

「エイブル・アーチャー」は 1983 年 11 月に実際に起こった軍事演習であり歴史的事実であるが、その解釈は歴史学者の間でも様々であり、「エイブル・アーチャー」を実施している最中に米国とソ連が核戦争を起こす可能性が非常に高かったと考える人もいれば、あるいはそうではなかったという人もいる。同演習に関する情報が国家機密情報であり、研究者が取得することが現在においても難しいことも、この議論を長引かせている原因である。本研究は、「エイブル・アーチャー」を巡る歴史学者の見解とその変遷を紹介し、その後、同テレビドラマ『ドイツ 1983 年』でこの軍事演習と関連した出来事がどのように描写されているのかをみる。