九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

[005]アジア近代美術研究会会報 : しるぱ

https://hdl.handle.net/2324/2559030

出版情報：アジア近代美術研究会会報しるぱ. 5, pp.1-, 2020-09-01. The society for the study of modern Asian art
バージョン：
権利関係：

しるぱ

アジア近代美術研究会会報 しるぱ
Vol.5　2020年2月

【特集 近代アジア美術コレクション探訪】
高岡茉莉　タイ実地調査報告―キエン・イムスィリ作品をめぐって　2
竹下　花　台湾の油彩画家呂基正と山岳画　6
羽鳥悠樹　インドネシア美術の「空白の時代」
―1900年代から1930年代におけるバタヴィア芸術協会の活動の概観　9
【研究余滴】
後小路雅弘　「カンボジアのSUZUKIを探して」異聞　13
國盛麻衣佳　近代産業としての三池炭鉱に触発された美術活動　15
武　梦茹　「中国服の女性像」の伝播―関紫蘭と申川紀元をめぐって　18
郭　懿萱　台湾美術展覧会における「満洲風景」
―村上無羅の《満洲所見》について　22
【レビュー】
後小路萌子　臺日五校芸術史研究生検討会　26
来原ふみ　「境界線」を再考する―光州ビエンナーレ訪問記　28

特集 近代アジア美術コレクション探訪

本号の特集は、美術家の遺族や美術館を訪ねて調査した美術作品の報告と、植民地の画家がかつて見た絵画コレクションを探求した研究報告の三篇を収録した。
戦争の傷を抱えながら取り組んだ新たな主題に込められた台湾画家の思い。複数のエディションの彫刻作品の細部を比較検討することであぶり出されるタイの彫刻家キエン・イムスィリの真意、そして新出資料から浮かび上がるオランダ植民地のバタヴィアで公開された異種混淆の美術コレクションの意味。
作品を精査し、忘れ去られた美術コレクションを再構築することで紡ぎ出される新しい美術史の物語。

タイ実地調査報告―キエン・イムスィリ作品をめぐって

髙岡　茉莉

2019年２月７日から１週間、タイ近代の彫刻家キエン・イムスィリ（Khien Yimsiri、1922-1971）に関する研究の一環として、私はタイを訪れた。キエン・イムスィリは、1922年にバンコクのトンブリー区に生まれ、シラパコーン大学の前身である工芸美術学校（プラニート・シラパカム）で学んだ彫刻家である。彼は流麗な起伏の表現を特徴とする人物モチーフの作品を残している。それらの作品に見られる表現は、スコータイ王朝時代の仏像様式から着想を得たとされ、タイ国内のみならず日本でも同様に紹介される。1949年には文部省の奨学金をうけて１年間イギリスに留学し、チェルシー美術学校でヘンリー・ムーアに師事した。1964年にはシラパコーン大学の絵画・彫刻の両学部長に就任し、美術教育にも尽力している。

タイ近代美術の父と称されるシン・ピーラシー（Silpa Bhirasri、1892-1962）は、工芸美術学校でキエン・イムスィリに彫刻技術を教授しており、彼の作品を高く評価している。シン・ピーラシーは、美術教育にあたって「西洋技術とタイの伝統の調和」を理想としたとされており、タイ人が持つ才能をタイ人自身が認識することを促すため、『タイ伝統絵画』（*Traditional Thai painting*, 1952）、『タイ仏教彫刻』（*Thai Buddhist sculpture*, 1956）、『タイ仏教美術（建築）』（*Thai Buddhist art (Architecture)*, 1959）、『スコータイ美術の理解』（*An appreciation of Sukhothai art*, 1962）といった、タイの仏教美術や伝統絵画に関する著書を残している。自身の著書の中で、スコータイ様式の仏像の指先や耳朶などに見られる繊細な曲線表現について触れ、それらが仏教の思想という抽象的な観念を具現化している点で高く評価している。さらに、ストゥッコ製の巨大な像をつくるには高度な技術が必要だが、スコータイ時代には理想的なプロポーションを保って造像されていたと言及し、技術的にも評価していることがわかる。また、シン・ピーラシーは遺跡調査にも関わっており、ここにはキエン・イムスィリも同行し、修復作業などを共同で行った。

シン・ピーラシーから彫刻を学び、遺跡調査を行っていたキエン・イムスィリが、スコータイ様式の仏像をよく吟味し、それらの特徴を取り入れたと考えるのは妥当である。シン・ピーラシーはキエン・イムスィリの作品に対して、タイの伝統的な彫刻の特質を保つ一方で個性的かつ近代的な作品である[1]ということに言及しており、当時からスコータイ様式の仏像の特徴を取り入れつつ、美術学校で学んだ西洋彫刻の技術と調和させていると評価されていたことがわかる。

しかし、キエン・イムスィリに関する言説は「西洋と伝統の調和」と定型化されており、その内実は深く検討されていない。たとえば、キエン・イムスィリは1949年にイギリスへ留学し、チェルシー美術学校でヘンリー・ムーアに学んでいるが、ムーア作品と彼の作品の親近性や相違点などが作品に即して考察されたことはない。また、「伝統」という観点でも、「スコータイ様式の仏像」との関係性のみが強調され、それ以外の伝統的要素が検討されていないのが現状である。

私が研究対象としている作品は、福岡アジア美術館所蔵の《音楽のリズム》(1949年)と《うぬぼれ》（1959年）である。いずれの作品も、タイ国内に複数のエディションが存在する。基本情報は［表 1］にまとめたとおりである。

《音楽のリズム》［図 1］は、あぐらをかき、上半身を左方向へ捻りながら縦笛を吹く男性を表現している。縦笛に息を吹き込む瞬間だろうか。頭を垂れ縦笛に口をつける様子が、緊張感をもって繊細に表される。

顔のパーツなどの細部にいたるまで、流麗な曲線が看取される。眉と目の輪郭は突出した線で表され、その中に瞳が線刻されている。目や眉、額から鼻先にかけてなど随所にＳ字の曲線が用いられ、上まぶたと眉はそれぞれが並行をなす。単なる弧状ではなく、Ｓ字の曲線を描いており、この連続した曲線こそ、スコータイ様式の仏像彫刻に着想を得たとされる表現である。両手の指先一本一本にも連続する曲線が看取される。右足の親指は、その他の指が内側にカーブするのに反して、外側へと反り返り、曲線表現が強調されるとともに、笛から音を出す瞬間の緊張感が生じる。

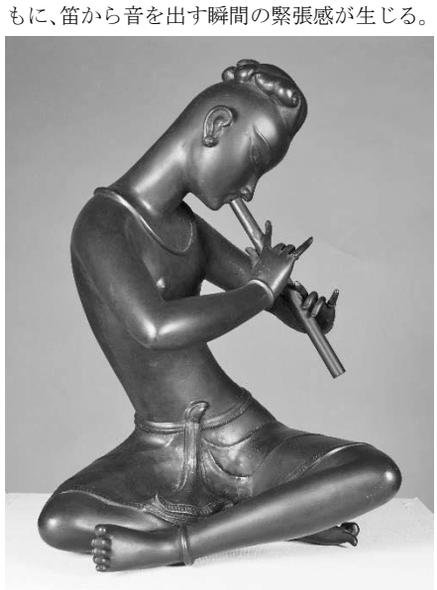

図１　キエン・イムスィリ《音楽のリズム》1949年、高さ 54.7×幅 38.1×奥行 39.0(cm)、ブロンズ、福岡アジア美術館

《うぬぼれ》［図 2］は、タイ語では กระจก という題名がつけられており、これは直訳すると「鏡」という意味である。その題名のとおり、本作では、女性が右手に丸い手鏡を持つ様子が表現されている。左手を自身の顔に近づけ、右手に持った鏡に映る自分の姿を見て口角を上げ、うっとりとする様子が見て取れる。右膝はあぐらをかくようにして倒し、

左膝を立てて座る。女性の長髪は身体に溶け込むように表現されており、その身体には極端に滑らかな起伏表現がなされ、着衣かどうかさえ判断し難いほどである。右頬のあたりに添えられた左手と、そこに交差するようにして鏡を持つ右手は、帳のような長髪を抱え込むようであり、その動きによって彫刻内部に空洞が生じる。

図２　キエン・イムスィリ《うぬぼれ》
1959 年、高さ 60.5×幅 38.5×奥行 43.6(cm)、ブロンズ、福岡アジア美術館

手の指先や口をつぐむ様子に《音楽のリズム》と同様、S 字の連続する曲線を見て取ることができる。しかし面貌表現に着目すると、眉は弧状をなし、ダイヤ型の目が刻まれ、鼻筋はまっすぐ伸びている。流麗な曲線が用いられていることは《音楽のリズム》と共通するが、スコータイ様式の仏像を想起させる S 字曲線とは異なる曲線表現も用いられているように思われる。

いずれの作品もキエン・イムスィリの代表作として紹介される作品である。とくに《音楽のリズム》はタイ国内にエディションが複数確認できる。それらのエディションには、手に持った笛の造形が筒状であるか否か、笛が口に接しているか、瞳の線刻があるかどうか、といった点でそれぞれに相違が認められた。福岡アジア美術館所蔵の作品は、瞳の線刻があり、笛は筒状で上唇に接するようにして持たれる。この点に関して、タイ全国美術展のカタログに掲載された写真［図 3］では、笛が口に接しているように見えるが、角度と陰影によって細部を確認することは難しく、どれがオリジナルの形に近いものであるかは明言し難い。

《うぬぼれ》は、《音楽のリズム》からちょうど 10 年後の作品にあたるが、作品制作の動向を考察する上で、スコータイ様式の美術とは異なる曲線表現を用いているようになったことが考えられる。前述したように、キエン・イムスィリは《音楽のリズム》の制作を終えたあと、イギリスに留学しており、そこでヘンリー・ムーアに師事していた。そのため、イギリス留学中のヘンリー・ムーアとの関連にも視野を広げて考察する必要があるだろう。

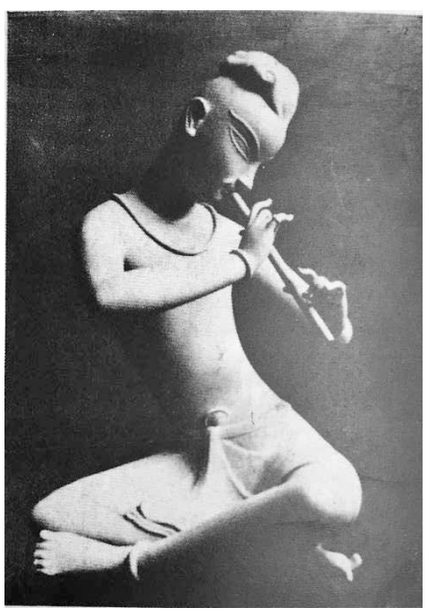

図 3　第１回タイ全国美術展出品《音楽のリズム》
出典：*The 1st-13th National Exhibition of Art Catalogue 1949-1962*, Bangkok : Art Centre, Silpakorn University, 2002.

今回の調査にあたり、根本的な課題として、タイ国内の美術館に所蔵されるエディションを確認できていないこと、基本的な情報としてマケットが現存しているか確認できていないことが挙げられた。これらを踏まえ、⑴作家の遺族へのインタビュー、⑵キエン・イムスィリ作品を所蔵する美術館への訪問、⑶スコータイへの訪問を行った。本稿では、⑴と⑵について順に取り上げ、⑶については稿を改めたいと思う。

⑴作家の遺族へのインタビュー

インタビューは 2019 年２月 10 日(日)に実施した。遺族の自宅にうかがい、夫人のナリー・イムスィリ（Nari Yimsiri）氏と、次女のカノンナート・イムスィリ（Kannongnaj Yimsiri）氏に対応していただいた。

ナリー・イムスィリ氏は、昨年、『チャン・キエン・ラック』という本を出版している。この書名は直訳すると「私・書く・愛」という意味であり、それにキエン・イムスィリの名前の「キエン」をかけている。この著書は、主にナリー・イムスィリ視点で、キエン・イムスィリや家族について綴られたエッセイである。ここからもわかるように、遺族はキエン・イムスィリに関する情報を積極的に発信しており、今回の面会も快く対応していただいた。インタビューでは、キエン・イムスィリ作品のマケット、エディション、その他関連資料の有無などについて確認した。以下の内容はインタビューに基づくものである。

マケットについて

図４　《Brother and Sister》マケット

図５　《Mother of the Earth》マケット

作品のマケットは当初、粘土で作られ、石膏どりされたようだが、その型は現存しない。しかしブロンズに鋳造したものは６点現存しており、それらは遺族の自宅で保管されていた。現存していたのは、《Rhythm》、《Mother and Child》、《Brother and Sister》［図 4］、《Harmony》、《Lute Player》、《Mother of

the Earth》［図 5］の６点である。《音楽のリズム》と《うぬぼれ》を含むその他の作品のマケットは現存していないという。上記の作品の中にはマケットしか残っていないものもあり、後述するキエン・イムスィリ作品の再現制作の重要な資料としても用いられている。

エディションについて

エディションについて、遺族からは、各作品にエディションナンバーはつけていないが、その代わりに、作品が本物であるという旨の証明書を、遺族から署名をして渡しているとのことだった。

ここで特筆したいのが、キエン・イムスィリの没後の作品鋳造についてである。原型は現存していないが、ブロンズ作品から型をとったものを使用し、現在でも作品を鋳造している。鋳造や型の修正などの作業は、シラパコーン大学で彫刻を専攻していた、長女のカノンヌッチ･イムスィリ(Kanongnuj Yimsiri)氏を中心に行なっているという。

遺族によると、キエン・イムスィリに彫刻を教えたシン・ピーラシーが「良い作品はいくつでも制作し、作品を大切にする人の手に渡るべき」という考えを持っており、教え子であるキエン・イムスィリも同様の考えを継承していたという。遺族はその考えを尊重して現在でも作品の鋳造を行なっているようだ。シン・ピーラシーやキエン・イムスィリが、そのような考えを持っていたことがわかる書面等は、現段階で確認できていない。その検討については今後の課題としたい。

その他確認できたこととして、キエン・イムスィリが行なった個展に関する新聞記事など、掲載物の有無を確認した。遺族曰く、存在しない、少なくとも遺族の方では把握していないとのことだった。また、関連する書簡などが現存するかを確認したところ、シン・ピーラシーがキエン・イムスィリに宛てて書いた手紙が残っているということだった。この手紙についても、現在は長女のカノンヌッチ・イムスィリ氏が保管をしている。

また、《音楽のリズム》について、瞳の線刻があり、筒状の笛が口に接しているものがオリジナルで、キエン・イムスィリの手によって制作されたものであるという。第１回タイ全国美術展に出品された作品の所在についてうかがうと、シン・ピーラシー記念国立博物館か国立美術館に所蔵されているものではないかとのことだった。

⑵キエン・イムスィリ作品を所蔵する美術館への訪問

次に、バンコク市内の美術館訪問について取り上げる。キエン・イムスィリの作品が所蔵される美術館として、バンコク・スカルプチャー・センター、バンコク現代美術館（MOCA)、国立美術館(The National Gallery)、シン・ピーラシー記念国立博物館を訪れた。私が研究対象としている２点の作品について、《音楽のリズム》はいずれの館にも所蔵されており、《うぬぼれ》は国立美術館とシン・ピーラシー記念国立博物館で所蔵を確認できた。以下では主に《音楽のリズム》の瞳や笛に見られる造形を中心に、簡潔に取り上げたい。

バンコク・スカルプチャー・センター

図６　Bangkok Sculpture Center 所蔵《音楽のリズム》部分

図７　Bangkok Sculpture Center 所蔵《Mother of the Earth》Manop Suwanpinta による再現制作

バンコク・スカルプチャー・センターはその名のとおり、仏像から現代彫刻作品まで多様な彫刻が展示される、民間の非営利の施設である。タイ近代の彫刻作品は、シン・ピーラシーの作品をはじめとして、国家芸術家[2]のチト・リエンプラチャー（Chit Rienprachar、1908-1994 ）の作品などが展示され、キエン・イムスィリの作品も複数展示されている。所蔵される《音楽のリズム》は、瞳の線刻があり、筒状の笛を口から離して持っていることがわかる［図 6］。

また、この施設を管理する CMO グループによって「キエン・イムスィリ作品保存プロジェクト」が行われている。2002 年に始まり、キエン・イムスィリの作品の評価（把握）と保存を目的として、作家や作品に関する記事や写真資料を収集している。そのプロジェクトの一環として、現存しない作品の再現制作を行なっており、それらは彫刻家マーノップ・スワンピンタ（Manop Suwanpinta）によって行われている。遺族や、その他の関連人物へのインタビュー、周辺情報の調査、複数のアングルの写真資料に基づいてマケット、実物大の塑像の制作を行い、のちにブロンズ鋳造する。このプロジェクトによって制作されたのは、《Rhythm》、《Brother and Sister》、《Family》、《Folk Dancing》、《Ready to Bath》、《Mother of the Earth》[図 7]、《Lute Player》の７点である。このうち４つの作品は、前述したとおり遺族の自宅に保管されていたマケットを参考にして制作されたものである。

バンコク現代美術館（MOCA）

図８　バンコク現代美術館所蔵《音楽のリズム》

バンコク現代美術館は、タイ携帯電話キャリアの創業者ブンチャイ・ベンチャロンクンのコレクションを展示する私立の美術館である。キエン・イムスィリの作品は、同時期の彫刻家パイトゥン･ムアンソンブーン(Paitun Muangsomboon、1922-1999) の作品とひとつの展示室を共有して展示されていた。

所蔵の《音楽のリズム》［図 8］は瞳の線刻がなく、空洞のない棒状の笛を口から離して持つ。

その他、《Harmony》、《Protector》、《Courtesy》、《Rooster(cock)- Fighting》が展示される。《Rhythm》や《Ready to Bath》など、前述した「キエン・イムスィリ作品保存プロジェクト」で制作されたと思われる作品が展示されていた。

国立美術館（The National Gallery）

国立美術館には、伝統絵画や王室肖像画、近代美術作品などが常設展示されており、現代アーティストによる展覧会も度々行われている。常設展示は写真撮影が不可だったが、《音楽のリズム》と《うぬぼれ》が所蔵されていることが確認できた。《音楽のリズム》の造形は、瞳の線刻はなく、空洞のない棒状の笛が口に接していた。

シン・ピーラシー記念国立博物館

図 9　シン・ピーラシー記念国立博物館所蔵《音楽のリズム》

シン・ピーラシー記念国立博物館は、シラパコーン大学構内にあり、文部省美術局が管轄する施設である。第１回タイ全国美術展に出品された《音楽のリズム》の所在について、キエン・イムスィリの遺族がシン・ピーラシー記念国立博物館ではないかと述べていたことは、前述したとおりである。実際、キエン・イムスィリ作品に限らず彫刻から絵画作品にいたるまで、初期のタイ全国美術展に出品された多数の作品がこの博物館に展示されており、美術展出品作の《音楽のリズム》も所蔵されていると考えるのは自然なことだと思われる。ここで展示されていたキエン・イムスィリ作品は、《Land of Smile》(1948 年)、《Professor Silpa Bhirasri》、《音楽のリズム》、《うぬぼれ》の４点である。

《音楽のリズム》には瞳の線刻が認められ、筒状の笛を口から一定距離を保って持つ様子が表現される［図 9］。サインなどが刻まれていないことは、他のエディションと同様であるが、作品の臀部に、白いインクで、ร.ป. ๒๙/๒๗(29/27)という文字が記されていた［図 10］。その文字が黄ばんだり黒ずんでいないことから、最近書き加えられたものであると推測される。

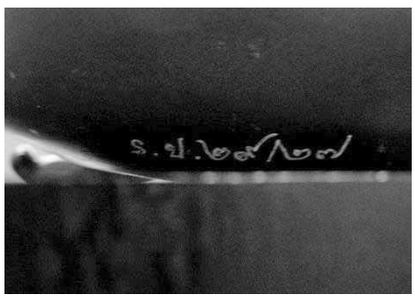

図 10　シン・ピーラシー記念国立博物館所蔵《音楽のリズム》臀部

一方、《うぬぼれ》については福岡アジア美術館所蔵の作品と大きな相違は見られない。《音楽のリズム》と同様に、白いインクで文字が記されていることが確認できる。頭部には 3012520 という数字が、臀部には ร.ป. ๕๒/๒๗ (52/27)という文字が記されていた。

遺族へのインタビューでは、マケットの有無について、エディションについて、キエン・イムスィリの没後の作品鋳造について、その他関連資料の有無について確認できた。また、美術館訪問では、主に《音楽のリズム》における細部の相違点の確認を行った。

瞳の線刻の有無や、笛が口に接するかといった相違点は作品の持つ意味に直接関わるだろう。瞳の有無で人物の表情が変わる。また、笛が口に接していれば笛に息を吹き込む姿だと考えられるが、口から離れていれば音を出す前後の様子だと解釈できる。それに加え、笛が筒状であるか否かは、実際に細部まで注意が行き届いているかという作品全体の印象にも影響を与える。笛が筒状でない作品が存在するのは、エディションを複数制作する中で、笛を空洞にする過程を省いたためであると考えられる。筒状の笛を持つ作品の方がより繊細な印象であり、作品全体の緊張感を促しているように感じられる。

瞳の線刻があり、筒状の笛を口に接する状態のものがオリジナルであるという遺族の証言から、これらに当てはまる福岡アジア美術館所蔵の作品は、キエン・イムスィリの手によって制作されたオリジナル作品だといえる。タイ全国美術展出品作については、今後引き続き確認するとともに慎重に同定を試みたい。

また、《うぬぼれ》に関しては、エディションによる部分の相違は認められなかった。《音楽のリズム》と比べ、その造形において細部が抽象化されていること、また、《音楽のリズム》のエディション数自体が、《うぬぼれ》を含む他の作品よりも多く存在することなどが、その要因と考えられるのではないだろうか。

今回の実地調査を経て、キエン・イムスィリ作品をとりまく現状が垣間見えたように思う。これはすなわち、タイ近代美術の、とりわけ彫刻をめぐる現状の一端である。現在でも行われている作品鋳造や、作品保存プロジェクトにおける再現制作、再現作品の展示。これらを肯定的に受け止めるとするならば、タイ近代彫刻の礎を築いた作家の作品を、より多くの人に見て欲しいという願いが込められていた、といえる。しかしながら、これは作品のあり方そのものに関わることであり、キエン・イムスィリの存命当時と文脈が異なる今日、それらの現状をどのように解釈すべきかは、今後問い続けなければならない課題だろう。

（九州大学大学院）

	《音楽のリズム》	《うぬぼれ》
制作年	1949	1959
素材	ブロンズ	ブロンズ
寸法	54.7×38.1×39.0	60.5×38.5×43.6
出品歴	第１回タイ全国美術展(1949 年) 彫刻部門金賞受賞	第 10 回タイ全国美術展(1959 年)
タイ国内所蔵先	・Bangkok Sculpture Ceenter ・バンコク現代美術館(MOCA) ・国立美術館(The National Gallery) ・シン・ピーラシー記念国立博物館	・国立美術館(The National Gallery) ・シン・ピーラシー記念国立博物館
マケット	無	無

表１　タイ国内のエディション
（※寸法は高さ×幅×奥行）

本稿は、第47回アジア近代美術研究会における発表をもとにまとめたものです。なお、調査にあたって、インタビューに快く応じてくださったキエン・イムスィリのご遺族、ナリー・イムスィリ氏とカノンナート・イムスィリ氏に心より感謝申し上げます。ナリー・イムスィリ氏は面会した翌月にご逝去されました。紙面を借りて、ご冥福をお祈りいたします。

【参考文献・URL】
・『東南アジア―近代美術の誕生』福岡市美術館、1997年
・Professor Silpa Bhirasri, Contemporary art in Thailand, Bangkok : Fine Arts Department, 1960.
・Somporn Rodboon, The Life and Works of Khien Yimsiri, Bangkok : SITCA Investment & Securities Public Company Limited, 1994.
・The 1st-13th National Exhibition of Art Catalogue 1949-1962, Bangkok : Art Centre, Silpakorn University, 2002.
・「Bangkok Sculpture Center」http://www.bangkoksculpturecenter.org/index.php（最終閲覧日：2019/4/18）

註
[1] Professor Silpa Bhirasri, Contemporary art in Thailand, Bangkok : Fine arts Department, 1960. p.15
[2] タイ王国国家芸術家とは、タイ王国文化省文化振興局がタイの著名な芸術家を毎年数名認定し、授与する栄誉称号。部門は美術、文学、応用芸術（建築、デザイン）、芸能（タイ舞踊、国際舞踊、人形劇、影絵、タイ音楽、大衆音楽、演劇、映画）の４部門である。

台湾の油彩画家呂基正と山岳画

竹下　花

はじめに

2018年11月10日に行われた臺日五校芸術史研究生検討会に伴う台湾滞在の最終日、後小路雅弘教授と私たち学生は、台湾を中心として活躍した油彩画家呂基正(1914-1990)の娘である呂玟さんと、その夫の李宗哲さんを訪ねた。

呂基正は台北に生まれ、少年期を厦門で過ごし、戦前には日本で絵画修行に励んだ画家である。日本滞在期には、フランスから帰国して間もない日本人画家たちのもとでモダンな絵画を描き、画題では人物や街の風景を積極的に描こうとしていたようだが、戦後台湾に帰ってからは山の絵ばかりを描き、今日に至っても山を描いた画家としてよく知られている。本稿では、今回の訪問で聞かせていただいたお話や拝見した作品を踏まえながら、呂の戦前と戦後の画題の転換について考えてみたい。

1914-1946年　日本での絵画修行と厦門での従軍

1914年、台北に生まれた呂基正は、8歳のとき(1921 年)に家族と共に移住した厦門で絵を学びはじめた。きっかけとなったのは、1922 年に入学した旭瀛書院[1]における、王逸雲(1913-1968)[2]との出会いだ。旭瀛書院と、その後に入学した厦門絵画学院において、呂は王から絵画を学んでいる。王逸雲は福建省の晋江に生まれ厦門で幼少期を過ごした画家である。1913年には京都市立絵画専門学校別科で東洋画を学ぶが、1916年の帰国後は油画と美術教育に関心が向いたようで、1918年に自費で厦門絵画学校を設立、1926年には再び来日して、本郷絵画研究所で西洋画を専攻している。1928年に再び厦門に戻り、厦門絵画学院で教鞭を執った。厦門絵画学院では、水彩画や油画が中心だったようで、呂基正もこの頃から油画に親しんでいたことが想像される。さらに1931年、呂は絵画修行のために日本へと向かう。当時の台湾では東京に留学する画家が多かった中、呂基正は兄が貿易商を営んでいる神戸に拠点を置いて活動した。神戸では今井朝路(1895-1951)[3]により設立された元町洋画研究所[4]に通った。また独立美術協会の夏期講習会に参加し、林重義(1896-1944)や、伊藤廉(1898-1983)とも面識があったという。このころから様々な展覧会へ入選が決まり、日本では兵庫県美術協会展覧会、全関西西洋画展覧会、台湾では台湾美術展覧会[5]への入選を果たしている。

図1　《商品橱窗》
1934年、油彩 画布、50.0×65.4cm、遺族所蔵
出典：『臺灣美術全集21 呂基正』1998

中でも1934年10月の第八回台湾美術展覧会で入選した《商品橱窗》[図1]は、呂が日本でどのような学びをしたかを知るために重要な作品であり、唯一現存する呂が戦前に制作した油彩画でもある。

図2　《人体素描1》
1935年、鉛筆 紙、39.3×27.2㎝、遺族所蔵
出典：『油彩・山脈・呂基正』2009

商品橱窗はショーウィンドウを意味する言葉であり、題名通り洋服の展示されたショーウィンドウが描かれた本作は、ウィンドウにSUMMER SALE の文字があることから展覧会出品直前の夏の神戸の光景を描いたことが想像される。本作について、当時台湾で活動していた美術記者である野村幸一は「許聲基君[6]のは佐伯祐三張りではあるがまだ色が甘い、独展の香がする中央のウインドが街にぶらさがつてゐるのが欠点だ」[7]と述べており、明度の

低い画面の色調や、大胆な筆致、都会の風景からは確かに佐伯祐三(1898-1928)の作品を連想することができる。その後 1935 年に上京した呂は、クロッキー研究所にて研鑽を積んだ。クロッキー研究所について、その詳細は不明であるが、モデルが常駐する研究所に画家たちが各々好きな時にやってきて写生を行っていたようである。同研究所での学びの痕跡であるといえるクロッキー帳からは当時の呂が人物、特に裸婦や都市の風景に興味を持っていた様子が窺える［図 2］［図 3］。

図 3　《風景素描 1》
1935、鉛筆 紙、39.3×27.2 ㎝、遺族所蔵
出典：『油彩・山脈・呂基正』2009

日本で充実した絵画修行を行っていた呂基正であるが、戦局が厳しくなるにつれ、1938 年には日本陸軍の通訳をつとめるために廈門に戻った。その後 1946 年に台北に移住するまで呂基正は廈門に拠点を置くことになるが、この間には日華合同美術展や中日親善書画展といった、現地と日本の親善を標榜して次々と廈門で開催された展覧会に出品した。廈門に滞在していた間に制作していた作品についても、現存しているものはほとんど無いものの、出品目録に記載された作品名を見ると、裸婦を描いた作品を多く出品していたようである。その他には静物画や風景画を出品しており、また《兵隊さん》《敵前風景》といった時局を反映した題名も見られる。

1946-1990 年　人物から山岳へ

以上のように、現存する資料を見る限り戦前の呂基正は都市の風景や、人物、特に裸婦や彼が街で目にした人々をよく描いていた。しかしながら戦後、台湾に移住すると彼は山ばかりを描くようになり、冒頭で述べたように、現在に至るまで山の画家として知られている。呂がいつ頃から今に知られるような山の絵を描き始めたのかというと、現存する作品の中で最も早いものは 1948 年の《山谷深處》［図 4］である。後年の山岳を描いた絵に比べると構図や色の使い分けといった点で未熟な印象を受けるが、近景の山と遠景の山の間に塗られた黒々とした緑色からは、渓谷の深くおそろしいような様子を描こうとした画家の意識が感じられるようである。また同年には 6 人の同志とともに青雲画会[8]を結成しており、この会は彼の山岳画制作に深く関与することとなった。同会にはいわゆる国画家と洋画家の双方が所属しており、絵画の研究・展覧会での発表を行っていた。展覧会の開催は年に 1、2 回であったが、普段は登山を含めた戸外での写生活動を共に行うことで互いに画技を高めあうとともに親交を深めていたようである。そしてこの登山、写生を積極的に呼びかけていたのが呂であった。1950 年ごろから彼は青雲画会の仲間とともに登山を始め、時には当時権威ある公募展であった台陽美術協会展覧会[9]の大家にも呼びかけ、玉山や阿里山といった高山に登ることもあった。登山は呂にとって絵を描くためだけのものではなく、仲間たちとの交流の場としても機能していたといえよう。

それではなぜ、1948 年頃から呂基正は山を画題に選ぶようになったのだろうか。この画題の転換について考えるためには、当時の台湾の社会状況を鑑みる必要がある。第二次世界大戦における日本の敗北とともに日本の支配から解放された台湾では、間もなくして中国国民党による統治が始まった。国民党政府下では軍による暴行や横領事件が横行し、台湾の社会は混乱に陥るとともに、人々は政府に対する不満を募らせていた。そのような中、1947 年にはこの不満が爆発するような形で民衆が蜂起し、二・二八事件が起こる。この騒乱の中で、台湾画壇の重鎮であった陳澄波(1895-1947)[10]が処刑され、彼の死は台湾の画家たちを震撼させた。

図 4　《山谷深處》
1948、油彩 画布、53.0×65.1㎝、遺族所蔵
出典：『臺灣美術全集 21 呂基正』1998

さらに、このあと長きにわたり施行された戒厳令の中で、多くの画家たちが軍から処罰を受けることを恐れて穏健な画題を選択するようになった。そして呂基正もそのような画家の一人であり、政治的な作品だと曲解されて検閲を受ける可能性の高い人物画を描くことを控えて、山を描くようになったのだとご遺族からお話しいただいた。国民党政府下では、戦時中に日本による教育を受けた知識人たちはしばしば危険視されていた。逮捕や調査の対象となった事実こそないものの、若いころから日本で絵画を学んだ呂は危機感を抱いていたのだろう。しかも呂基正はただ日本で絵画を学んだのみではなく、1938 年から 1945 年の間には、廈門にて日本軍の通訳を勤め、また 1942 年には皇民化運動の中で藤田基雄と改名していた。このことからも呂が軍から警戒される可能性が高かったことが想像される。

一方で、呂基正が戦後全く人物を描かなかったのかといえば、実はそうではない。例えば二・二八事件が起こった翌年である 1948 年の第 11 回台陽美術協会展覧会には、画面の外にある何かを見つめるような二人の人物を描いた《何處去》［図 5］という作品を出品しているし、その後も晩年までに数点の人物画を描いている。また、先述した青雲画会における活動の中で、1968 年に呂は自宅で「青雲美術画会研究班」を立ち上げた。研究班では呂によって素描・水彩・油彩画の指導が行われ、また毎週末には戸外へと写生活動に出かけていたが、モデルを雇ってデッサンを行うこともあったようだ[11]。山岳や風景を描く傍らで呂は人物を描くことにも関心を持ち続け、また次世代にも人体デッサンを行う機会を与えていたのである。

図 5　《何處去》1948 年
出典：『臺灣美術全集 21 呂基正』1998

おわりに

台湾に生まれた呂基正は戦前のモダン都市神戸で絵画修行をし、人物画を描くことに情熱を傾けるも、日本の戦局が悪化すると少年時代を過ごした廈門で日本軍のために働くことを余儀なくされた。終戦後故郷に帰ってからは戒厳令下で迫害されることを恐れて、画

家としての活動が少なからず制限された。今回彼の山の絵を拝見し、どの作品も明るい色調で描かれていることに少し違和感を覚えたが、その明るさは人間の生活空間をしばし離れて山を登り、絵に没頭する喜びの表れであったかもしれない。38 年間もの間続いた戒厳令は 1987 年に解除されたが、85 年頃から体の不調を感じていた呂は 1988 年を最後に作品の制作・出品を止め、1990 年に肺癌のためにこの世を去った。年をとるにつれて山に登ることは厳しくなっていったものの彼は最後まで山を描き続け、最後の出品となった第 40 回青雲画展には《雲海》[図 6] を出品した。戒厳令の解除後自由への一歩を踏み出した社会の中で、何を思いながら呂はこの作品を描いたのだろうか。

図 6　《雲海》
1988 年、油彩 画布、72.7×91.0cm、遺族所蔵
出典：『臺灣美術全集 21 呂基正』1998

最後に、今回の訪問に協力いただいた李宗哲さんと呂玟さんご夫妻にはこの場を借りて感謝申し上げたい。　　（九州大学大学院）

【主要参考文献・図書】

・『臺灣美術全集 21 呂基正』芸術家出版社、1998
・顔娟英『油彩・山脈・呂基正』雄獅図書、2009
・邱函妮「許聲基から呂基正まで―廈門・神戸・東京そして台北　移動する洋画家・呂基正について」『国際コロキウム　「移動する画家と東アジア近代美術の形成」　予稿集』2017（国際コロキウム「移動する画家と東アジア近代美術の形成」は 2017 年 11 月 18 日に開催されたものである。）
・羽田ジェシカ「台湾画家陳澄波と廈門画家王逸雲」『現代中国』第 88 号、2014

註

[1]旭瀛書院は台湾総督府により廈門に設立された学校である。廈門に在住する台湾籍の人々に日本語をはじめとした日本教育を受けさせるだけでなく、教育によって大陸にまで日本の力を及ぼすことを目的として中国籍の児童も積極的に取り入れていた。

[2] 王逸雲については、羽田ジェシカ「台湾画家陳澄波と廈門画家王逸雲」『現代中国』第 88 号にて詳しく論じられている。また、本稿における王逸雲と旭瀛書院についての記述も、羽田氏の同論文を参照している。

[3] 今井朝路は神戸の元町出身の画家。はじめ日本画を学び、のちに洋画に転向した。呂が神戸に到る数年前の 1927-29 年にはフランスに留学をしていた。神戸を拠点に、絵画以外にも演劇、詩など多様な活動を行った。

[4] フランスから帰国した今井朝路により、1931 年に設立された。この研究所は後に、神港洋画研究所に改名されている。

[5] 台湾美術展覧会（通称：台展）は日本統治下の台湾で行われていた、官営の展覧会である。日本国内の帝国美術院展覧会を模して 1927 年に開設され、主催は半官半民の組織である台湾教育会であった。その後 1936 年の開催をもって一時中断されるが、1938 年からは主催が台湾総督府に代わり、台湾総督府美術展覧会（通称:府展）として 1943 年まで開催された。戦後 1946 年からは、この流れをひいて台湾省全省美術展覧会（通称：省展）が行われた。

[6] 許聲基とは呂基正の本名である。彼は戦局の変化に伴って度々改名を強いられ、後述するように日本統治下の皇民化運動の中では藤田基雄と名を変え、戦後台湾に戻ってから呂基正と名乗るようになった（呂という苗字は父の本名によるものである。呂基正の父の本名は呂子純というが、結婚の際に婿養子となり、許家爐と改名した）。

[7]邱函妮「許聲基から呂基正まで―廈門・神戸・東京そして台北　移動する洋画家・呂基正について」『国際コロキウム　「移動する画家と東アジア近代美術の形成」　予稿集』2017 より引用。原文は野村幸一「台展漫評―西洋画を評す」『台湾日日新報』1934 年 10 月 29 日。

[8] 青雲画会は 1948 年に呂基正、金潤作、徐藍松、王逸雲、盧雲生、黄鷗波、許深州の 7 人により設立された。当初は西画部、国画部、彫刻部が設置される予定であったが、彫刻部に参加する作家がいなかったことから実際には西画部と国画部から構成された。若い画家の美術活動を推進するとともに、一般の人々にも美術を普及することを目的とし、年に 1、2 回の展覧会活動を行った。展覧会は非公募式で会員のみ出品が認められた。

[9] 台陽美術協会展覧会（通称：台陽展）は、台陽美術協会により 1935 年から開催された公募式の展覧会である。主催の台陽美術協会は、1934 年に台湾人の画家が中心になって設立した民間の美術団体。台陽美術協会の構成員には名高い画家が多く、また展覧会では台湾全島から作品を募集したこともあり、台陽展は台湾における一大公募展となった。

[10] 陳澄波は 1895 年に台湾嘉義に生まれ、1924 年から東京美術学校図画師範科で学んだ。帝国美術院展覧会や台湾美術展覧会で活躍し、戦後は嘉義市議員を勤めたが、表に立って二・二八事件の処理に当たったことから逮捕され、事件の犠牲者となった。

[11]顔娟英『油彩・山脈・呂基正』雄獅図書、2009、p. 54 を参照。

インドネシア美術の「空白の時代」―1900 年代から 1930 年代におけるバタヴィア芸術協会の活動の概観

羽鳥　悠樹

はじめに

インドネシア近代美術史には、固定化された歴史観が存在する。1967 年、クレア・ホルトによって初めてインドネシアにおける美術の歴史が包括的にまとめられた[1]。そのなかで、彼女はインドネシアにおける洋画史の始まりを画家ラデン・サレー（Raden Saleh, 1807-1880）に位置付けた。しかし、彼には後継者がなく、彼の死後から次の近代美術運動が興るまでに 50 年近くの時を要したとしている。その間、アブドゥラー・スリオスブロト（Abdullah Soerjo Soebroto, 1878-1942）やマス・ピルンガディ（Raden Mas Pirngadie, 1875-1936）、ワキディ（Wakidi, 1890-1979）といったインドネシア人画家が自然主義的な風景画を制作していたことに触れ、後にそれらを画家 S.スジョヨノ（Sindudarsono Sudjojono, 1913-1986）が批判したことによって、インドネシア美術が新たに展開していったという見解を示した。

それ以降、この一連の流れがインドネシア美術史において支配的な見方となっている。美術批評家のクスナディも、ラデン・サレーに近代美術の始まりを見るが、彼の死後からおよそ 50 年間は、空白の時代との見解を示している[2]。また、アブドゥラー・スリオスブロトやピルンガディらにも言及しているが、彼らは技術的に未熟であるとし、この時期のインドネシア人画家に対しては厳しい評価を下している[3]。美術批評家ジム・スパンカットは、上記のように軽視されてきた時期の画家に対して、カユ・タナムという教育機関や、カグナンといったジャワの芸術観との関わりを指摘し、それまでの研究に独自の視点を加えたが、基本的な歴史の流れはホルトらのそれを踏襲している[4]。そして、現在最も新しいインドネシア美術史に関する記述と思われる、2016 年にヘレナ・スパンヤードによってまとめられた概説書でも、同様の歴史観が採用されている[5]。

しかし、近年この認識に新しい見解を加えようとする研究も見られる。マシュー・コックスは、ラデン・サレーからスジョヨノまでの期間が比較的軽視されてきたことを批判している[6]。さらにこれまで、1938 年に画家アグス・ジャヤ（Agus Djaya Suminta, 1913-1994）やスジョヨノらを筆頭に組織された、インドネシア近代美術における最初の画家団体とされてきたプルサギ（PERSAGI, Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonesia）に先行して、1923 年にはラデン・サレー組（Kumpulan Raden Saleh）、1937 年にはバンドン 5 人組（Kelompok Lima Bandung）というグループが存在していたことにもっと注目するべきだと指摘している[7]。また、九州大学の後小路雅弘は、従来の歴史観を踏まえつつも、そのバンドン 5 人組について、当時のメンバーであったバルリ（Barli Sasmitawinata, 1921-2004）やワヒディ（Wahdi Sumanta, 1917-2007）へのインタビューなどを通して、彼らがどのような活動を行っていたのかを明らかにした[8]。

このような研究状況から明らかになったのは、1967 年以来踏襲されてきたインドネシア美術に対する固定化された歴史観によって、特にその空白の時代とされている 1880 年代から 1930 年代までの期間については、多くのものが見過ごされてきた、という事実である。

以上のような背景から、本稿では、1900 年代から 30 年代にかけてのインドネシアにおける芸術的環境の一部を再構築することを試みる。当時のインドネシアにおけるヨーロッパ人画家の活動については、美術史家コース・ファン・ブラケルによる研究を主に参照し、その他これまであまり用いられることのなかった当時の展覧会カタログなどの一次資料から、この時期のインドネシアでどのような画家の作品が展示されたのか、どのような芸術観が存在したのか、ということについて、その一部を明らかにする。

芸術協会の誕生とその活動

インドネシアには、古くから仏教やヒンドゥー教が伝来し、ボロブドゥール寺院やプランバナン寺院のような豊かな視覚文化の産物を残している。伝統芸能として知られるワヤン・クリは影絵芝居だが、使用される影絵人形には彩色も施され、細かな描写や流れるような線描が特徴的である。また、18 世紀以降、バティックと呼ばれる蝋つけ染めの布が王宮で使用されたり、港湾都市で産業化されたりしたが、バティックに描かれる模様もまた、この地域特有の視覚文化を示している。それらは総じて平面的、二次元的であるという特徴を備えていた。そのような地域に、三次元的な表現を基本とするヨーロッパの油彩画が伝えられたのは、17 世紀の頃のことであったとされている[9]。それは、オランダ東インド会社によって、土地の権力者に対しての贈り物として運ばれてきたものであり、それ以前には絵画と呼ばれるようなものはなかったという。

18、19 世紀には、多くのヨーロッパ人がインドネシアを訪れ、盛んに風景画を制作するようになる。しかし、当時はまだ、ヨーロッパ人の主な関心はインドネシア地域の事物に対する記録という面にあったとされる[10]。また、ある画家の娘が、「当時のヨーロッパ人サークルはほとんど美術に関心を寄せてはいなかった。いずれにしても、私はどの家でも本物の絵画を見たことはなかった。」と回想していることなども指摘されている[11]。つまり 19 世紀までは、インドネシアにおいて「美術」という概念や制度はまだあまり根付いておらず、絵画は記録のための手段としての側面が強かった。

そのような状況下、1900 年 12 月、インドネシアに芸術協会を設立する宣言が出された。その約 1 年半後の 1902 年 4 月 1 日、正式に蘭領東インド芸術協会（Nederlandsch-Indische Kunstkring）という組織が設立され、「この協会の狙いは、蘭領東インドの純粋美術、装飾芸術の活動及びそれらへの熱意を促進することにある」ということが宣言された[12]。なぜ、この時期にインドネシアで芸術活動を促進しようという気運が高まったのかは定かではないが、恐らくはオランダの植民地支配の事情に関係があるのだろう。ともかく、こうしてインドネシアにも芸術活動を推進していく組織が現れることとなった。蘭領東インド芸術協会は 1916 年 1 月に、バンドンなどにも存在していた姉妹協会とともに蘭領東インド芸術協会連盟の名のもとに統一的な組織となり、バタヴィア芸術協会（Bataviasch Kunstkring）に名前を変更[13]、その後展覧会開催の主要な場として機能していくことになる[14]。

1906 年にはレンブラントの複製画の展覧会が行われ、3000 人余りの人々が同展を訪れたという[15]。また、英領インドの文物を紹介する展覧会（1913 年）、バリ工芸の展覧会（1916 年）、インドネシアの木彫品の展覧会（1921 年）など［図 1］、異文化に対する興味関心が感じられるものも散見される。しかし、そのような種類の展覧会はむしろ珍しい部類のもので、多くの展覧会は現地で活動するヨーロッパ人画家による絵画展であった。以下では、非常に限定的な資料からではあるものの、当時どのような画家が展覧会を行ってい

たのかということを見ていきたい。

1910 年と 14 年に展覧会を行ったウィルヘルム・ブレックマン（Wilhelm Christiaan Constant Bleckmann, 1853-1942）は、インドネシア生まれのオランダ人画家。アムステルダムの美術アカデミーで学んだブレックマンは、アカデミックな様式で、インドネシアの風景を牧歌的に描いた［図 2］。

図 1　1921 年の展覧会で出品された木彫品
出典：*Tentoonstelling van Houtsnijwerk in het Kunstkringgebouw (Catalogue)*, 1921.

図 2　W.C. C. ブレックマン《プンチャックにて》油彩・キャンバス、80×116cm、制作年、所蔵不明。
出典：*Lexicon of Foreign Artists who Visualized Indonesia 1600 - 1950*, Singapore, 1995.

ハンリエッテ・ランジン（Henriëtte Rosina Dorothea Lanzing, 1879-1959）は、オランダ、マーストリヒト生まれの女性画家。1914 年から 26 年まで、バンドンに滞在し制作していた。その間、バタヴィアやスマランで個展を数回開催している。ボゴール付近の風景を描いた［図 3］は、天秤棒を担ぎ傘を被った行商たちが田舎道を行き交う様子が描かれている。細部まで緻密に描き込まれているというよりは、比較的粗いタッチで、印象派的な趣が感じられる。

図 3　ハンリエッテ・ランジン《ボゴール付近の小道の人物》油彩・キャンバス、47×72cm、制作年、所蔵不明。
出典：*Lexicon of Foreign Artists who Visualized Indonesia 1600 - 1950*, Singapore, 1995.

このような、インドネシア特有の雄大な大地や遠景にそびえる山々、そこで暮らす人々の様子は、画家たちの制作意欲を駆り立てるものだったのだろう。彼らの他にも同様の様式が、エルネスト・デーゼンチェ（Ernest Dezentjé, 1885-1972）、レオナルドゥス・エランド（Leonardus Joseph Eland, 1884-1952）など、多くの画家の作品に認められる［図 4］。こういった作品は市民にとても人気があり[16]、作品がすぐ売れてしまうために展覧会の開催が困難な画家もいたほどであったという[17]。

図 4　エルネスト・デーゼンチェ《ジャワの水田》1925 年、油彩・キャンバス、95×142cm、熱帯博物館所蔵。
出典：*Artists and their Inspiration A Guide through Indonesian Art History (1930-2015)*, Volendam, 2016.

ピーテル・アウボルフ（Pieter Ouborg, 1893-1956）やヤン・フランク（Jan Frank, 1885-1945）らは、そういった自然主義的な傾向からは離れ、独自のスタイルを確立した画家といえるだろう。アウボルフはオランダのドルトレヒト出身の画家。1916 年にインドネシアを訪れ、ジャワ島やスマトラ島でドローイングなどの教師として働く傍ら、制作活動を行った。1935 年にはバタヴィア芸術協会で個展を行っている。いつまでインドネシアに滞在していたのかは定かではないが、1956 年にオランダのデン・ハーグで最後を迎えたとされている。作品は当時のインドネシアで活動していた画家には珍しく、抽象表現主義やシュールレアリスムを思わせ、同時期のインドネシアで活動していた画家とは一線を画している［図 5］。

図 5　ピーテル・アウボルフ《がらくた》、1934 年、油彩・キャンバス、75.5×101cm、デン・ハーグ市美術館蔵。
出典：*Pictures from the Tropics, Painters by Western Artists during the Dutch Colonial Period in Indonesia*, Amsterdam, 1999.

図 6　ヤン・フランク《スラバヤ》油彩・キャンバス、フランク・ギャラリー所蔵、製作年、サイズ不明。
出典：*Lexicon of Foreign Artists who Visualized Indonesia 1600 - 1950*, Singapore, 1995.

フランクは 1985 年、西ジャワのカリマロという地域で生まれた。ハーグの美術学校で学んだ後、1922 年にインドネシアに戻り、1938 年まで頻繁に展覧会を開催している。彼はインドネシア人画家にも絵画を教えていたとされている。彼の作品は、対象を面で捉えているところに、他の画家にはない特徴が見出だせるだろう［図 6］。

1930 年代には他にも、ゴッホの複製画展、1935 年以降は 1 年に 1 回のペースで、モダニズム絵画の展覧会「レノー・コレクション」展などが開催されるようになった[18]。「レノー・コレクション」展では、それまでのようなオランダや東インドの画家ではなく、実業家の P. A. レノーが収集した、マルク・シャガールなどのエコール・ド・パリを代表するような画家や、オランダの表現主義的な画家ヤン・スライテルスなどの同時代の先鋭的な、モダニズム絵画と呼ばれるような作品が多数展示された。さらにレノーは、1932 年から『絵

具と芸術（Verf en Kunst）』という雑誌の発行も始めている［図 7］。本誌は月刊誌で、各号ごとに一人の画家が特集される構成になっている。そこで取り上げられる作家も、「レノー・コレクション」展と同様、モダニズム絵画の画家たちであった。

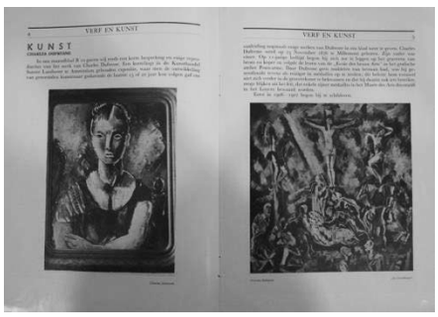

図 7 *Verf en Kunst* の 1 ページ。2017 年 7 月 15 日にアムステルダム市立美術館にて筆者複写。

図 8　アニタ・ランボネ《J 夫人像》、金属に油彩。製作年、サイズ、所蔵不明。出典：*Pictures from the Tropics, Painters by Western Artists during the Dutch Colonial Period in Indonesia*, Amsterdam, 1999.

また、1934 年には同じバタヴィアにあったコルフ書店の美術展示室で、アニタ・ランボネ（Anita Rambonnet, 1895-1955）というキュビスムの画家の展覧会も行われている［図 8］。ランボネは現在のトルコのイズミルという場所で生まれ、1920 年頃にインドネシアを訪れ、48 年に同地を離れるまで、西ジャワのスカブミやバンドンで活動した画家である。アウボルフ同様、当時のインドネシア美術界においては、一際目立つ存在だっただろう。

これまでの研究は、1900 年代から 30 年代の作品を「ムーイ・インディ」と呼ばれる異国趣味的なインドネシアの風景画として単純化してきた。しかし、こうしてみてみると、実はそういった風景画以外にも多様なスタイルの作品が制作され、展示されていたことが分かる。特に 1930 年代以降、モダニズムの波がインドネシアにも押し寄せてきていたことは、その後のインドネシア美術の展開にとって非常に重要な下敷きとなったわけだが、アウボルフやフランクといった画家は、こうした変化の推進役を担ったと考えられる。

メディアと批評

1902 年の芸術協会の設立以降、展覧会活動が活発になると同時に、雑誌や新聞といったメディアでも、美術に関する多くの情報が得られるようになっていく。ファン・ブラケルによれば、*De Taak*、*Javabode*、そして *D' Orient* という 3 つの雑誌・新聞が、ヨーロッパの美術の最新動向を伝えるメディアであった[19]。これらは、主にヨーロッパの展覧会の批評や美術雑誌の記事自体の批評を行っており、このようなメディアの存在は、インドネシア在住の画家たちがヨーロッパの美術の状況を知ることができる限られた方法の一つであったといえるだろう。

20 世紀に入ると、オランダでの美術批評の傾向にも変化が現れた。例えば *De Nieuwe Gids* という雑誌では、作品の技術的な側面よりも、鑑賞者に与える感情的な効果を重視するようになったという[20]。そこでは「「正しく表現された解剖学的な構造」や、「正確な描写」などの基準は過去のものであり、「雰囲気」や「ムード」、「感情」といった言葉に取って代わった」[21]。

さらに、ファン・ブラケルは 3 人の批評家の文章を引用し、同様の基準がインドネシアでも展開されたことを明らかにしている。彼によれば、1919 年にはマイストル・イェハン（Maistre Jehan）という批評家が、雑誌 *De Taak* の「芸術について（Over Kunst）」という連載のなかで以下のように述べている。

> 結論として、美術があるべき場所は、科学的な現実という意味における真実ではなく、骨身を削った画家の魂の再現という意味における正直さなのだ。[22]

イェハンは、美術はイメージを通して伝えられる画家の魂の表現であるべきだと考えていた。彼は、作品の本質を「作品に描写された画家の想像力や経験の実際の意味」と定義し、それを精査し、またそれが正確に再現されているのかどうかということを明らかにすることが批評家の役割だと述べる[23]。それに対して、批評家 W. ファン・ストルクは同誌で、感情のような画家の精神的な側面という要素が重要であることには同意しながらも、それは「正確な描写からではなく、色彩や線、そして明暗の効果によって生み出されるものだ」と反論した[24]。彼はその良い例としてピート・モンドリアンの名前を挙げていたことが指摘されている[25]。

ここでイェハンは、解剖学的な正しさよりも、画家の内面や精神的な部分がどれだけ画面に正確に反映されているのかという点に重きを置いているものの、あくまでその表現は鑑賞者がその「意味」を解釈し得るような範囲に限定されるようなもの、つまり具象表現を対象としていたように思われる。一方、ファン・ストルクの場合は、「感情」的なものの表現において、線や色彩、明暗それ自体を主要な要素として挙げており、モンドリアンを評価していたことも考慮すると、彼が想定していたものは抽象的、フォーマリズム的な表現であったように思われる。「ムーイ・インディ」の時代とされてきたこの時代に、抽象絵画や表現主義が議論、擁護されていたのである。

2 人の議論から 20 年近く経った 1941 年にも、C. コネインという批評家が、「現実の忠実な再現というより、感情を分かりやすく伝える媒体として、絵画は芸術となるのだ」と述べていることから[26]、1920 年代から 40 年代まで、正確な再現的描写力よりも作品から感じ取れる精神的な部分を重視する価値観が引き続き批評家たちのなかに存在したことが指摘されている[27]。

1920 年代には雑誌や新聞といったメディアが、オランダを中心としたヨーロッパ美術の動向を伝える役割を果たし、画家はインドネシアにいながらヨーロッパの美術にどのようなことが起こっているのかという情報を得ることが出来た。美術批評が重きを置く価値観も、オランダでの変化に追随するように、再現的描写の正確さから鑑賞者に与える精神的な効果という側面に移行していった。なかでも抽象表現主義を支持するような立場もあったことは、特筆に値する。

おわりに

本稿では、これまであまり注目されてこなかった 1900 年から 1930 年頃までのインドネシアにおける芸術的な環境を、限られた資料の中からではあるものの、再構築することを試みた。従来の研究では、この時期に制作された作品を「ムーイ・インディ」として一元化することによって、その実態にあまり目を向けてこなかった。しかし、実際にはアウボルフやランボネのような前衛的な画家も活動していたことが確認された。メディアはヨーロッパの美術の動向を伝え、1920 年代には抽

象絵画や表現主義を好む立場も見られた。その後 1930 年代には、実際に泰西名画と言われるような作品がインドネシアで展示されるに至り、インドネシアの画家は直接的にこういった考え方や作品に接する機会が十分あったことが推察される。

これまでのインドネシア美術に関する研究では、こういったことはほとんど軽視されてきた。しかし、彼らの活動がインドネシアを舞台に展開されてきたことは事実であり、この環境が同じ地域で活動していたインドネシア人画家にも様々な影響を及ぼしたであろうことは想像に難くない。それにも拘わらず、インドネシア人画家の制作活動を論じる際に、この時期の芸術的環境が考慮に入れられないのは、極めて不自然である。

しかしこれは、単にインドネシア人がオランダを始めとするヨーロッパの影響下にあった、ということを示すものではない。我々は単純な「影響論」に陥ることなく、インドネシア人に固有の問題も考慮に入れながら[28]、ヨーロッパ由来の巨大な影響力の前に彼らが何を選択し、受け容れ、それをどのように内面化し、一つの表現として昇華させたのか、という主体性をしっかりと見極めなくてはならない。

（九州大学大学院）

註

[1] Holt, Claire, *Art in Indonesia: continuities and change,* Ithaca, London, 1967.

[2] Kusunadi, “Seni Rupa Modern” in *Perjalanan Seni Rupa Indonesia. Dari Zaman Prasejarah Hingga Masa Kini,* Bandung, 1990, p. 60.

[3] Ibid., p. 64.

[4] Jim Supangkat, *Indonesian Modern Art and Beyond*, Jakarta, 1997, pp. 15-44.

[5] Spanjaard, Helena, *Artists and their Inspiration A Guide through Indonesian Art History(1930-2015)*, Volendam, 2016,pp. 15-33.

[6] Matthew Jon Cox, *The Javanese self in portraiture from 1880-1955*, 2015, pp. 1-2.

[7] Ibid. コックスはバンドン 5 人組の設立を 1937 年としているが、後述する後小路は 1935 年としている。

[8] Ushiroshoji, Masahiro, “The Birth of ‘Fine Art’ in Southeast Asia, 1900-1945” in *Charting Thoughts Essays on Art in Southeaast Asia*, 2017, pp. 134-135.

[9] Holt, op. cit., p. 191.

[10] Jim Supangkat, op. cit., pp. 15-17.

[11] Van Brakel, Koos, “ ‘For evidently, the Fine Arts do not Thrive in the Indies’ The Artistic Climate in the Dutch East Indies in the First Half of the Twentieth Century”, in *Pictures from the Tropics, Painters by Western Artists during the Dutch Colonial Period in Indonesia*, 1999, p. 103.

[12] Ibid., pp. 103-104.

[13] バタヴィアは現在のジャカルタの地域を指す。

[14] 展覧会や作品の販売会は、他にも同じバタヴィアにあったコルフという書店の美術展示室や、ホテル・デス・インデスというホテルなどでも行われていた。

[15] Van Brakel, op. cit., p. 106.

[16] 市民と言っても、作品を購入することができたのはほとんど上流階級の人々に限られていた（Van Brakel, p. 107)。

[17] Van Brakel, op. cit., p. 113.

[18] 「レノー・コレクション」展の詳細については、拙稿「麗しの東インドからインドネシアへ―インドネシアにおける初期モダニズム受容」『しるぱ』3 号、2018 年、18-21 頁を参照。

[19] Van Brakel, op. cit., p. 117.

[20] Ibid., p. 118.

[21] Ibid.

[22] Jehan, Maistre, “Over Kunst Ⅲ：Beeldende Kunsten”, *De Taak: Algemeen Indisch Weekblad*, August 9th 1919. 訳は、原文のオランダ語を英訳した Van Brakel, op. cit., p. 118 も参照。

[23] Van Brakel, op. cit., p. 118

[24] Van Stolk, W. “Over beeldende Kunst”, *De Taak: Algemeen Indisch Weekblad*, September 13th 1919. 訳を含め、Van Brakel, op. cit., pp. 118-119 も参照。

[25] Van Brakel, op. cit., p. 118.

[26] C. Conijn, “Hoe bekijk ik een schilderij?” *Werelddnieuws*, nr. 18, November 22nd 1941. 原文のオランダ語を英訳した Van Brakel, op. cit., p. 119 も参照。

[27] Van Brakel, op. cit., p. 119.

[28] ヨーロッパ人と思われる人々の中にも、現地生まれのクレオールや、インドと呼ばれる混血児などがおり、単純に全ての画家をヨーロッパ人として括ることも、問題を過度に単純化してしまいかねず、注意を払わなければならない。

【研究余滴】
「カンボジアの SUZUKI を探して」異聞

後小路　雅弘

鈴木重成《自画像》1928 年　東京藝術大学大学美術館蔵
出典：東京藝術大学美術館所蔵品データベース
http://jmapps.ne.jp/geidai/det.html?data_id=5410

本誌『しるぱ』創刊号に、わたしは「カンボジアの SUZUKI を探して」と題する拙文を書いたのだが、ちょうどその最終校正をしているときだった。東京都現代美術館の崔敬華(チェ・キョンファ)学芸員からメールが届いた。そのメールで彼女はわたしに「カンボジアの SUZUKI を知りませんか」と尋ねたのだった。まるでなにか得体の知れない力が、わたしをカンボジアの SUZUKI にむかって押し流しているように感じた。

「カンボジアの SUZUKI」とわたしが呼んだ画家は、その後「鈴木重成」と名前が判明するのだが、アジア太平洋戦争中から戦後の 1950 年代にかけてカンボジアで活躍した日本人画家である。そもそもこの未知の画家について調べ始めたのは、カンボジア近代美術史を研究しているロジャー・ネルソンという人物からメールで「SUZUKI について知っていたら教えてほしい」と問い合わせがあったからだった。その時わたしはこの画家についてまったくなにも知らず、それを恥じてこの画家について調べ始めたのだった。

チェ・キョンファさんのメールには、彼女が TAKE NINAGAWA で行われる「作品のない展覧会」の共同キュレーターとして、カンボジアの SUZUKI をテーマにした展覧会を準備していることが書かれていた。彼女は「他人の時間」という東南アジアの現代美術展のためにカンボジアを訪れ、現地で SUZUKI について聞き興味を持ったということだった。そこでわたしは『しるぱ』創刊号など関連資料を送った。展覧会「Optional Art Activity: Who is “Mr. SUZUKI”?」は 2016 年 7 月 16 日から 30 日まで開催されたが、わたし自身は展覧会を見に行くことはできなかった。しかし、チェ・キョンファさんは展覧会の後で、展覧会について報告をしてくれた。その中で、BARBARA DARLINg というアーティスト（以下バーバラさん)が SUZUKI について詳細な調査を行ったことを教えてくれた。わたしはチェ・キョンファさんにバーバラさんを紹介してくれるように頼み、わたしが上京する折に三人で会うことになった。会う前にバーバラさんは、メールで調査資料を送ってくれたのだが、それは驚くべき綿密な調査によるもので、わたしは自らの調査の甘さを大いに反省したし、教えられることが多かった。

実際に会ったバーバラさんは、その名前から勝手に想像していた人物像とはかけ離れていて、「ごく真面目な日本の若い男性」という印象であった。その調査に関しては、日記のかたちで経緯が詳しく、そして実感をともなってインターネット上の彼のサイトに書かれているので参照していただきたい。
http://www.barbaradarling.com/p/who-is-mr-suzuki.html

バーバラさんには、調査資料を使って構わないと許可を得たので、わたし自身の調査(それはほぼ創刊号の拙文に書いたのだが）に新たなバーバラさんの調査資料を加えて、「カンボジアの SUZUKI」について現時点でわかっていることを、今後のこの分野の研究の一助となるように、ここに書き残しておきたいと思う。

鈴木重成は、1901 年 3 月 4 日福島県会津耶麻郡喜多方町（おそらくは喜多方町字緑町 4517 に）生まれた。1923 年（大正 12 年）に東京美術学校に入学し、油絵の特別クラスで藤島武二に師事、1929 年（昭和４年）に同校を卒業した。その年のうちにはパリに渡っている。パリではエコール・デ・ボザールに通ったともいわれるが確証は得られていない。1928（昭和 3）年度に東京美術学校を卒業した同窓生の展覧会「三春会」展の第 2 回展（1935 年）に出品、以後 1939 年まで毎年出品を続けている。展覧会にはパリから作品を送ることも可能であろうが、現実的に考えて（出品作品の画題からみても）このころまでに帰国したと考えられる。1934 年の第 1 回三春会展には出品していないことを勘案すると、1934 年か 35 年に帰国したと思われる。同展は 1941 年の第 8 回展まで開催され、鈴木は第 6 回展までは出品を続けたことが裏付けられるが、第 7 回展以降に出品した証拠は見つかっていない。

1943 年 10 月以降にプノンペンに向けて、妻エレン・イヴオンヌ、弟重通とともに日本を出発し、翌 1944 年 4 月に日本仏印文化会館の研究員に着任した。弟の重通は、慶応義塾大学経済学部中退で、日本仏印文化会館プノンペン支部長を務めた。夫妻と弟の 3 人は、敗戦後も帰国することなくプノンペンにとどまり、重成は 1950 年代にはプノンペンの王立美術学校で教鞭をとっていたことが朝日新聞の 1954 年 10 月 4 日付朝刊などでわかる。その記事によれば鈴木兄弟はプノンペンにあって日本カンボジアの文化交流に貢献し、かの地の親日感情はこの兄弟の活躍によるところが大きいとされている。重成は、1950 年代後半に美術学校を退官し、作品の年記から、どうやら 1959 年の作品が現存する最後になる。60 年代以降の消息については、激動のカンボジア現代史の波にのまれ杳として知れない。

さて、その作風について（現存する作品を一点も実見せずに述べることが乱暴であることは重々承知の上で）わかる範囲で触れておきたい。鈴木重成は、基本的に風景画家であり、藤島武二の指導を受け、1930 年前後のパリで学んでいながら、モダニズムとは無縁の、穏健な写実を得意としたようである。いくつかの美術雑誌に残された三春会の展評の中に鈴木重成作品への言及がある。会員たちの中では比較的よく取り上げられていて、主要メンバーの扱いであったようだ。「今の日本に珍しいやゝ英國風のアカデミスト」(長谷川三郎)「近頃洋行したとは思へない。古風な畫面」（加山四郎）と評され、その穏健な画風に関しては、「情熱を求むべきであらう」（中村研一)「獨自の或るサンチマンが伺はれるが、女學生のやうな淡い神經がたゞよつてゐて、人を引きつけない。」（宮本三郎）などと言われている。長谷川三郎をのぞけば、美しいが「弱い」(猪熊弦一郎)「淡い神經」(宮本三郎)「色彩は鈍い」(朝日新聞）など好意的とはいえない論評である。アカデミックな技術は身に着けているものの、時代遅れともいえる保守的な画風であり、それはときに稚拙にも見え、情熱や見るものに訴える強さに欠ける絵とみられていることがわかる。

東京美術学校の卒業生で、1920 年代後半のパリに留学して 30 年代半ばに帰国した画家の経歴を考えれば、意外ともいえる作風であり、意外な評価の低さであろう。同じ時期にパリに滞在していた藤田嗣治や児島善三郎などと比較してみれば、その作風の古臭さは明らかだろう。彼は、東京美術学校の同期生たちで作る三春会以外、公募展、グループ展に作品を発表した事実は、いまのところ見つかっていない。1930 年代と言えば、抽象やシュルレアリスムなど前衛的な方向性を模索するさまざまなグループが街の画廊で作品を活発に発表していた時期にあたる。鈴木重成は、そうした動向には距離を置いていた。

彼がフランスから帰国後、そのままずっと日本国内で活動していれば、「時代遅れ」の画家という評価の下で、その名を歴史（日本近代美術史）に刻むことはおそらくなかっただろう。

しかし、彼は、フランス語に堪能であったことから、日本ではなく、フランス植民地のカンボジアで教鞭をとることになったのである。はからずもそのことでカンボジアの近代美術史において美術教育者として大きな役割を果たすことになった。そのことで彼の地の近代美術史にその名を刻むことになった。たとえその「近代美術史」が、かのクメール・ルージュの「革命」と「ジェノサイト」によって消し去られることになったとしても。

フランス植民地インドシナ（現在のベトナム、ラオス、カンボジア）で、本格的な美術教育が始まったのは 1925 年ハノイに開校したインドシナ美術学校においてのことである。この学校は、ハノイのほかにサイゴン、フエ、プノンペン、ビエンチャンでも入学試験が行われたものの合格者の多くは、ハノイとその近郊の出身者であった。プノンペンにもビエンチャンにも美術学校は 1920 年代から存在したが、フランス人美術家を教授陣にそろえたハノイの美術学校のような本格的なものではなかった。つまり制度としての「美術」の黎明期にあったカンボジアにいきなり表現主義やシュルレアリスム、抽象などモダニズムを持ち込んでもだれも理解できず、受け入れられることは難しかったであろう。その意味で、当時のカンボジア美術の文脈でみれば、その「時代遅れ」のアカデミックな様式によって、鈴木重成は最適な指導者であったと言えるのではないだろうか。

以下に資料として、主な引用文献を抄録する。なお、これらの資料のほとんどはバーバラ・ダーリン氏より提供を受けた。

1935 年 8 月 1 日『美術』（東方美術学院）猪熊弦一郎
綺麗仕事に終わって居る事は惜しいと思ふ。描ける筈だ。一つ一つ美しいと思ったが弱い。パステルは油に比べて君の技法に適して居る様にも思へた。

1935 年 8 月 3 日『みづゑ』長谷川三郎
鼠を基調とした淡い色調には特殊なものがあつて穏やかさがある。繪具や筆觸にも丁寧さがあつてよい。今の日本に珍しいやゝ英國風のアカデミストである。消極的になる事は不可だが、しばらく之を押して、清純な畫境を拓き得れば面白い。

1936 年 5 月 1 日『美術』（東方美術学院）中村研一
多く旅中のものらしくつき込み方が足りないのでよい構圖に出會つた時にのみよい繪が出來るらし、感動が繪の素では無からうか、トルコ風景、千葉風景などがよい、情熱を求むべきであらう。

1936 年 5 月 3 日『みづゑ』宮本三郎
鈴木重成君には獨自の或るサンチマンが伺はれるが、女學生のやうな淡い神經がたゞよつてゐて、人を引きつけない。

1937 年 6 月 1 日『美之国』（大正創刊）加山四郎
鈴木重成氏は近頃洋行したとは思へない。古風な畫面だ。なら風景一と千葉風景九この繪等から何うにか成らんものか。あれは光があつて良い。

1937 年 7 月 1 日発行『美術』（東方美術学院）藤岡一
「濱波太（一）」海の色がうつくしい「東大寺附近」奈良は何時行つてみても氣持ちがよい。一年位住んでみたいと思ってゐつが未だその目的をはたさない。「不退寺境内」荒れはてた寺を思ひ出す。美術學校の修學旅行から歸つてこの寺の荒れてゐたのを随分なげいたものだった。

1939 年 6 月 18 日『朝日新聞』（東京版　夕刊）
寫實を目的とした福島順之助と鈴木重成は潤ひが不足し、殊に後者の色彩は鈍い。

1954 年 10 月 4 日『朝日新聞』（東京版　朝刊）【プノンペン＝市川特派員発】
カンボジア人のこうした親日感の背景には、首都プノンペンに住む二人の日本人の献身的な努力のあることを忘れてはなるまい。鈴木重成（五二）重通（四二）さんの兄弟は福島県会津若松の出身で終戦前年の一九四四年四月、日本文化会館の研究員および支所長としてプノンペンに着任した。弟の重通さんは慶大の経済学部を中退して、日本文化会館の支所長として赴任、いまでは日本公使館に勤務するかたわら、柔道を教えて若いカンボジア人の間で人気を博している。兄の重成さんは美術学校で洋画科を卒業してパリに学んだ人。終戦後はプノンペン工芸学校教授となって活躍、フランス側、カンボジア側にも知己が多い。毎年催すその個展では国王は必ず七、八点お買い上げになるばかりではなく、王宮にも大きな壁面を納めている。またクメール文化の遺跡、アンコール・ワットに関する学識も深く、文化人としてカンボジア朝野の信望をあつめている。

付記
本稿は、第 47 回アジア近代美術研究会（2019 年 4 月 20 日　九州大学藝術学研究室）において口頭発表した『「カンボジアのスズキ」のその後―BARBARA DARING による調査から』を基にまとめたものである。執筆にあたっては、バーバラ・ダーリン氏より多くの資料提供を受けた。記して深く感謝申し上げる。

（九州大学）

近代産業としての三池炭鉱に触発された美術活動

國盛　麻衣佳

1-1 目的と概要

日本の主要産炭地[1]は明治期以降、近代化をエネルギー供給の面から支えることで都市として発展した。しかし 1950 年代後半以降、石油エネルギーへの転換を境に急速に衰退した。これらの足跡は、近代の功罪を含むものとして近年様々な視点から振り返られ、再検証されている。炭鉱を捉えた表現活動を振り返ることもまた、当時の人々の心境や思想などを窺い知る一助になると言えよう。

炭鉱を主題とした美術に対する再評価は、1989 年（昭和 64）以降、展覧会形式でなされてきた[2]。2009 年(平成 21)には、東京都目黒区美術館にて「‘文化’資源としての＜炭鉱＞展」が開催され、北海道、常磐、筑豊、長崎といった旧産炭地に由来する視覚芸術作品が、既存の美術史の枠を超えた文化資源という視点から再評価された。一方で、福岡県大牟田市と熊本県荒尾市にまたがり形成された三池炭田（以下三池）に対する評価は限定的であった。しかし三池は、1990 年代初頭まで全国一の出炭量であった三池炭鉱を擁していたことから、炭鉱と美術の関係性を考察する上で不可欠なフィールドといえる。本論では、三池を主題とした美術家の発掘と再評価、炭鉱と美術の関係性を考察することを目的とした。

本論では、(1)三井鉱山関係者（当事者）としての表現、(2)三井鉱山関係者の次世代層の表現、(3)三池に集った美術家による表現という３つの視点から考察した。なお、本論における美術家とは､プロ･アマに限らず、趣味的な活動や日曜美術家も含めて指す。本論は､第 45 回アジア近代美術研究会での口頭発表をまとめ、その後の推移を追記し構成したものである。

1-2 三池炭田概要

三池は、江戸時代は三池藩と柳川藩によって採炭されていたが、1876 年（明治 9）に官営となった。1888 年（明治 21）に三井に払い下げられて以降、閉山まで単一の企業によって操業された。炭鉱を中心に石炭化学コンビナートが形成され、三井鉱山として多角的な経営がなされた。戦後復興期は政府の手厚い優遇を受け、全国の労働者や戦後引揚者が集った。同地には、学歴者層らを中心に様々な文化がもたらされ、産業都市として急速に発展した。しかしエネルギー転換政策に伴い、1959～1960 年（昭和 34～35）には大量指名解雇などの合理化から三池争議が勃発。戦後最大の争議は、結果的に労働者側が敗北し、続く 1963 年（昭和 38）には戦後最大の三川坑炭じん爆発事故が起こった。以降衰退は進み、1997 年（平成 9）に閉山した。長らく炭鉱には｢負の遺産｣という印象がもたらされたが、1998 年(平成 10 年)には宮原坑および万田坑が国指定重要文化財となり､2015 年(平成 27)年には、前者に加えて三池港、三池炭鉱専用鉄道敷跡がユネスコ世界遺産「明治日本の産業革命遺産」の構成資産の一部として登録された。

1-3 文化サークル活動の普及

三池の文化的土壌は、隣接する柳川市や久留米市の幕藩体制時代の文化、詩人の北原白秋、画家の青木繁、坂本繁二郎らによって形成された周辺の文化環境に影響を受けた。戦後は職場サークルや地域サークルも活発化し、美術サークルも生まれた。北海道や筑豊の産炭地における美術活動が、炭鉱労働者らによって活発化したのに対し、三池では医師や教職員らによって美術活動の普及がなされていた（表１）。管見するところ、三井の関連会社が美術サークルを発足させたのは 70 年代であり、他産炭地と比べて遅い動きであった。

教師	1927年	三井工業校長　神作浜吉「神樹会」 （三池港務所所長の弟　服部季彦の所属）
	1929年	大牟田高女図画科教諭　山本和夫「朱明会」
	1973年	大牟田市中学校教職員美術愛好会
	1975年～	大牟田市小学校教職員美術愛好会（にんじん会）
医師	1963年～82年	大牟田医科美術油絵部会
	1975年～	大牟田歯科医科洋画同好会
炭鉱関連会社	1971年	東圧美術愛好会
	1976年～	三井アルミ美術クラブ

表１　三池における美術サークルの成立過程と職種
出典：大牟田文化史・年表編集委員会編『大牟田文化史年表』1986 より筆者作成

2 炭鉱を主題とした表現

2-1 三井鉱山関係者が描く「三池」

三井鉱山に従事し、炭鉱を描いた最も初期の美術家は、田中勇吉(1910-？)と思われる。三川坑の機械整備として勤務し、三池争議や炭じん塵爆発事故の経験を元にした油絵のほか、デモに参加する主婦の彫刻等を制作した（図 1)。労働組合の機関紙「みいけ」にも挿絵を寄せている。田中の作品は、時折企画展で展示されるもののその評価は定まっておらず、最検証が求められる。

図 1 田中勇吉
「子供をおんぶしてデモをする主婦の立像」
出典：「三池争議と向坂逸郎」（年代不明）
法政大学大原社会問題研究所, 2010

図 2　江上茂雄
三池炭鉱の石炭工場を描いたもの（年代不明）
出典：江上茂雄展スタッフブログ
http://egamishigeoten.blogspot.jp/2014/08/blog-post.html（2016.1.26 確認）

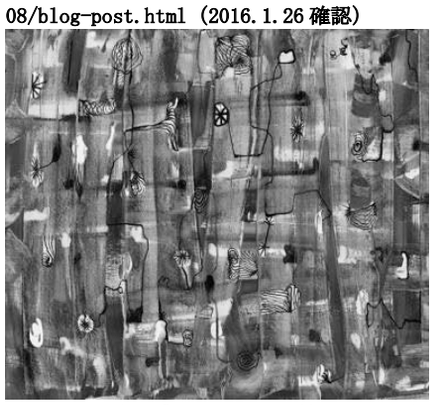

図 3 江上茂雄　「私の手と心の抄」1960 年代
出典：『江上茂雄 ― 風ノ影，絵ノ奥ノ光』
図録，福岡県立美術館，2013

江上茂雄(1912-2014)は、三池鉱業所建築課の事務職員等として 45 年間勤めた。独学でクレヨンや版画等を学び、毎日描く風景画の中で、僅かに採掘場や炭鉱関連施設も描き残

した（図 2）。三池争議の混乱は、江上の心境や静的な作風に影響を及ぼした。1959 年（昭和 34）以降には、炭鉱合理化の心配から画業を専業としようとする心境を背景に「私の手と心の抄（図 3）」という抽象画シリーズが制作された。江上の作品群は、2013 年（平成 25）以降に各地で展覧会が行われ、近年再評価されている[3]。

宮脇好光（1938～）は三池鉱業学校卒業後に三川坑の坑内員（電気関係）として従事し、三池争議を機に荒木栄[4]が率いるうたごえ青年協力隊に所属した。三川坑炭じん爆発事故に遭遇した宮脇は、その怒りや葛藤を文学を通して訴えた[5]。仕事仲間を描いたスケッチ（図 4）は、文学サークル誌の表紙としても残っている。宮脇と同時期に三池港務所勤務に勤務していた姉川良男（?-?）も、文学サークル誌や労働組合活動の中で絵画を残していた。

図 4　宮脇好光
三井三池炭鉱三川坑人車内でのスケッチ
1990 年代初頭
出典：個人蔵 2014. 8. 筆者撮影）

図 5 山口圭一
三井三池製作所を描いた油彩 2001.
出典:大牟田市立白川小学校所蔵

三池の姿は、職員や関連会社の研究職員らによっても描かれた。山口圭一（1930～）は三池製作所に設計者として入社した後、職員や関連会社の社長も務めた。退職後、2001 年（平成 13）に大牟田市より依頼を受け、解体直前の三池製作所を油絵で 2 点描いた。解体の寂しさ、後世への継承、愛着といった心境を投影させたという（図 5）。牟田英昭（1950～）は三井東圧化学で分析や知的財産部での仕事に従事し、全国各地を転勤する中で制作活動を行っていた。退職後に、当時の職場の雰囲気と類似し郷愁を感じるという理由から、万田坑をモチーフとした作品を描いている（図 6）。

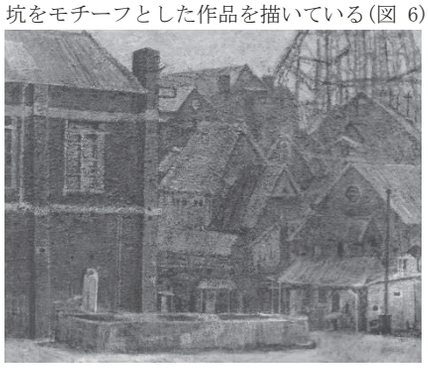

図 6 牟田英二「廃坑」牟田英昭　2017.
出典：『～描き続けて～牟田英昭　牟田志津子』図録，Gallery Azul，2019

2-2 三井鉱山関係者の次世代層による表現

親世代が三井鉱山に従事していた次世代層には、古賀兼吉（1912-2006）と池田和秀（1936-1993）が挙げられる。古賀は炭鉱住宅で育ち、大牟田市の松屋デパートで広告の仕事に従事する傍ら独学で油絵を学び、炭鉱や失業対策事業、有明海の漁業不振の様子など労働者の姿を描いた[6]。

池田和秀は炭鉱の新港町社宅にて生まれ育ち、中学の英語教諭を務める傍ら大牟田の工場町や与論島を描いた（図 7）。両親は、三池炭鉱の中でも苛酷な港湾労働や差別的な待遇を受けた与論島民であった。暗い色調と重厚なマチエールからは、産炭地特有の抑圧や葛藤、自らのルーツを模索する様子が感じられる。

図 7　池田和秀　「島のサバニ」1980 年代
出典:個人蔵 2014. 8. 与州会館にて筆者撮影

2-3 三池争議に訪れ触発された美術家たち

三池争議は、全国の労働者はじめ活動家、思想家、学生、表現者など様々な人々を引き寄せた。吉田利次（1916-1998）は大阪府に生まれ、日中戦争や鉄鋼所勤務を経たのち画業へ専念した。労働者の姿を数多く描いていた吉田は、二度三池争議に参加し、その中で多くの作品を残し炭鉱労働者らとの関係も築いていった。リアリズム表現を追求していた吉田にとって、三池争議は創作の方向性を決定付けるものとなった（図 8）。

図 8　吉田利次　1986 年
出典:「1960 年三井三池闘争をたたかった人々：吉田利次画集」

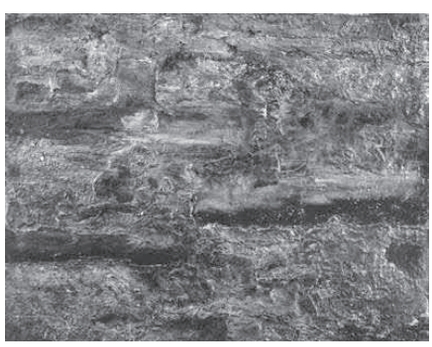

図 9　谷口利夫「人工島」三池シリーズより 1960 年
出典：『九州派展―反芸術プロジェクト―』図録，福岡市美術館，1989

同じ頃、福岡市を拠点にした芸術集団「九州派[7]」は、三池争議をはじめ同時代の社会問題に影響を受け、政治性、社会性、地域性を獲得した表現で日本の戦後美術に影響を与えていった[8]。コールピッチやアスファルト用いた作品（図 9）は、炭鉱のイメージを後天的に獲得し、一派を象徴する表現となった。一方で、同時期に炭鉱労働者らとの連帯を試みた筑豊の文学サークル「サークル村[9]」とは異なり、比べて表層的・間接的であったことは、メンバーも自覚的であった。

やがて九州派の表現は、三池の美術環境にも影響を与えた。谷口利夫や働正は、大牟田の絵画塾「西部美術学園」を譲り受け、文化

人が集う拠点となっていった。1962 年（昭和 37）には、谷口は大牟田の皆島万作[10]、境忠一[11]らと「新現実集団」を結成した。80 年代には地元の美術家らによる AAO（荒尾・アーティスト・オブジェクト）が発足し、その一部は九州派の表現に影響を受けていたことが窺える。「あらお造形展」(図 10)等を開催し、同展に九州派の桜井孝身が訪れるなど交流がなされていた。

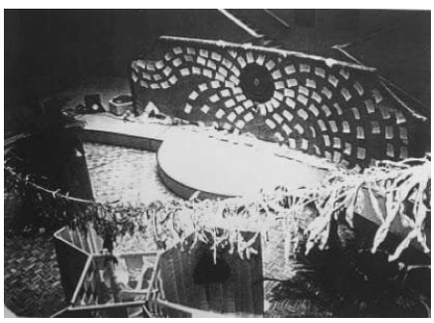

図 10　ARAO 造形展　1988 年
出典：記録集『ARAO 造形展 Vol2.』

3 三池における表現活動の困難さ

図 11　馬渡社宅に残された朝鮮人労働者による壁書（レプリカ）
出典：福岡県大牟田市　石炭産業科学館にて 2014. 10. 13 筆者撮影

三井鉱山に従事する美術家の中には、炭鉱を主題としなかった者も少なくない。70 年代の新聞記事からは、堤輝雄[12]、本田翔[13]、鬼塚忠美[14]、小川研[15]、本田由太郎[16]らが、炭鉱や関連会社に務める傍ら画業に勤しみ、また定年退職を機に個展を開催したことが記されていた。鬼塚は「坑内に入るのはもうこりごりといった様子」で「“穴ぐら”から逃避したいために」美術活動を始めたとし[17]、堤輝雄は「終戦直後の荒廃した心をいやすため[18]」だとしている。加えて、炭鉱を描いた田中勇吉や江上茂雄も、退職を機に個展を開催した。田中に至っては、画業の道に専念するべく定年前に退職した。江上は退職時までは個展を開催しないと決めており、開催時には「ゆっくり絵を描き楽しみたい」と述べていた[19]。炭鉱を主題とすることや、労働と美術活動の両立は、生活環境や精神的側面など、何かしら容易ではなかった面が窺える。

三井鉱山では、職種や立場によって文化活動の種類や機会の享受に差異があった[20]。与論島民にとって時に文化活動は、戦前から内地の差別に対抗する手段であり、スポーツ、音楽、演劇、勉学、文学活動などに熱心であったという。しかし管見するところ、文化活動の記録は乏しく、その様相は未だ明らかとなっていない。また、朝鮮人労働者の文化活動の足跡はさらに少ないと思われる。馬渡社宅に唯一、当時使役させられた朝鮮人が長屋の壁に望郷の念を歌ったものが遺されている（図 11）。これらは悲痛な心境を語る象徴的な図像として扱われ、甘木公園の徴用犠牲者慰霊碑の石碑にも刻まれている。朝鮮人労働者の証言の一部は記録保存されているものの、自らが表現したものは乏しいと思われる。引き続き、抑圧された人々の文化活動の足跡を明らかにする必要がある。

4 まとめ

三池では、美術活動の普及は医師や教師によって促され、北海道や筑豊に比べて、炭鉱労働者主体の美術サークル活動は乏しかった。単一企業の封建的な経営形態下では、労働者は階層化され抑圧がなされており、全ての立場の人々に表現の自由が与えられていたとは言い難い。しかしその中でも制作活動を可能とした人々にとって、美術は、時に激動する石炭産業の中で自らのアイデンティティを模索する一手となっていた。また、経済力や労働力を基軸に形成された炭鉱社会から逸脱した人々を、所属させ包摂する役割も担っていたことが窺える。

炭鉱を主題とした美術家は、三池争議、三川坑炭塵爆発事故、斜陽化といった社会的事象に大きな影響を受けていた。炭鉱関係者の表現の基礎には労働経験があり、葛藤、悲哀、愛憎、誇り、弔い、産炭地の変化に対する憂いや追憶が描かれていた。次世代層の美術家からは、斜陽化する中で生きる人々の姿や、歴史的背景に基づく自己のアイデンティティの模索が窺えた。三池は、地域外から訪れる表現者達にも影響を及ぼし、社会性や政治性を伴う美術表現の潮流を先駆けて生む契機となっていた。三池の姿は、様々な立場や視点を持つ美術家らによって多角的に捉えられ、近代の歪みと、そこに生きた人々の姿が読み取れる点において、貴重な資料性を含んでいると考えられる。個々の眼差しと同時に、歴史性、記録性、記憶性が包含されており、近代を振り返る普遍性を持つと同時に、地域固有性を持つ美術表現として価値付けられる。

（九州大学大学院）

註

[1] 北海道釧路および空知炭田、福島県の常磐炭田、山口県の宇部・美祢炭田、福岡県の筑豊炭田・三池炭田等が挙げられる。

[2] 1989 年 福岡県 九州大学石炭産業資料センター『炭鉱絵画・写真展-石炭からのメッセージ』、2004 年 福島県 いわき市美術館『炭鉱（ヤマ）へのまなざし』2006 年、北海道 夕張美術館『ヤマのグラフィック 炭鉱画家の鉱脈展』

[3] 2013 年(平成 25)9 月～12 月　福岡立美術館、三池カルタ・歴史資料館、田川市美術館の 3 館連携による個展「江上茂雄-風ノ影、絵ノ奥ノ光-」、2015 年(平成 27)12 月～2016 年 2 月 14 日まで熊本市現代美術館「江上茂雄展」等。

[4] 三池炭鉱のうたごえ運動の牽引者。代表作に「がんばろう」、「この勝利ひびけとどろけ」、「沖縄を返せ」等。

[5] 日本民主主義文学同盟三池支部『炭鉱地帯』No. 12、1997 年、pp. 68-75。「薄れ行く脳裏」『炭鉱地帯』No. 11、 1997 年、pp. 105-106

[6] 古賀兼吉画集刊行の会『こが兼吉　画集』2002 年

[7] 1957 年、福岡を拠点に結成された美術集団。桜井孝身、オチ・オサム、菊畑茂久馬らによって結成され、田部光子、働正、谷口利夫らも中心的なメンバーとして活動した。

[8] 黒ダライ児『肉体のアナーキズム』グラムブックス、2010 年、p. 325

[9] 1958 年（昭和 33）に筑豊で発足した文学サークル。文学者の上野英信、谷川雁、森崎和江らを中心に発足し、生活者の創造性による新しい民主主義の実現を目的とした。

[10] 1923 年（大正 13）北海道砂川市出身。九州派の活動に参画し、のちに派生した「グループ西日本」に所属。1965 年（昭和 40）に渡米、帰国後は大牟田を拠点とした。

[11] 1930（昭和 5）大牟田市出身。教員の傍ら詩人、評論家として活動。

[12] 1924 年（大正 14）生まれ。三井コークス工業大牟田工場施設部保全課長代理を最後に退職。

[13] 1918 年（大正 7）大牟田市出身。三井三池製作所から三池炭鉱に移り、29 年間坑内係員を務めた。

[14] 1923 年（大正 13）熊本県水俣市出身。三池炭鉱宮浦坑坑内機械工として務めた。

[15] 本名は小川七次。1920 年（大正 10）生まれ。三井三池製作所に務めた。

[16] 1922 年（大正 12）生まれ。三池炭鉱宮浦坑に 29 年勤めた後、資材運搬の坑内係となった。

[17] 読売新聞 1978 年 9 月 8 日付

[18] 読売新聞 1979 年 2 月 23 日付
[19] 1976 年 4 月 13 日　朝日新聞
[20] この点については拙稿「炭鉱と美術－旧産炭地固有の美術活動の成立と展開に関する研究－」(2017 年 九州大学芸術工学府 博士論文)にて記述。

「中国服の女性像」の伝播―関紫蘭と中川紀元をめぐって

武　梦茹

近代中国の上海で活動した女性洋画家関紫蘭（1903 - 1985）は、1927 年に中華藝術大学を卒業し、日本留学を経て、上海藝術専科学校で教える傍ら、1930 年 6 月に上海で個展を開催した。油彩画 57 点、素描 10 点の計 67 点が展示され、『申報』や『良友』といった上海のメディアで大々的に報じられた。出品作の中には、二科会の洋画家中川紀元の作品を参照したと思われる 2 点の女性像を確認することができる。本稿では、関紫蘭と中川紀元が描いた構図とモチーフが類似する女性像の制作過程を明らかにし、二人の画家にとってこれらの作品がどのような意味を持っていたのかについて考察したい。

関紫蘭の個展

1930 年 6 月 13 日～16 日、陳抱一設立の晞陽美術院の後援のもと、上海の華安保壽公司８階で関紫蘭の個展が開催された。個展の目録[1]によると、油彩画 57 点、素描 10 点の計 67 点が展示された。目録には４点の口絵、出品作のタイトル（一部の作品には販売価格が記載)、有島生馬と中川紀元による関紫蘭についての寄稿文、それらの陳抱一による中国語訳、そして陳抱一による寄稿文が集録されている。目録の表紙には、中国服を着た女性の傍らに花を挿した花瓶が配された女性像の図版が掲載されている。(図 1)

本作は、関紫蘭の遺族提供のもと 1996 年上海国際商品拍売有限公司で競売にかけられた[2]油彩画《少女》と同一であると思われる。（図 2）尚、《少女》は 2004 年にドイツで開かれた *Shanghai Modern 1919-1945* 展に出品されており、図録では制作年代を 1941 年としている。しかし、関紫蘭の個展目録の表紙と比較すると、構図・モチーフが酷似していることから同一の作品である可能性が高い。個展の目録から、本作の題名は、当初《少女像》か《K 女子像》であったと判断される。

図 1 関紫蘭個展目録表紙、1930 年

図 2 関紫蘭《少女》 1941 年　油彩・画布 76.7×65.5cm　個人蔵
出典：*Shanghai Modern 1919-1945*, Museum Villa stuck, 2004

注目すべきは《少女》が、中川紀元の《緑衣》と構図・モチーフにおいて類似していることである。(図 3) 中川紀元は関紫蘭について「ホンの暫くの間だつたが、東京へ来て文化學院の洋畫部に通つたことがある。[3]」という言葉を残しており、1923 年に文化学院講師に就任した中川が、1927 年に日本に留学した関を文化学院で指導したのだろう。

図 3 中川紀元《緑衣》1930 年　30 号（約 90×72 ㎝）第 17 回二科展
出典:『現代洋画コレクション 5』アトリエ社、1931 年

《緑衣》は、中川が 1930 年春に写生旅行として上海、蘇州、杭州を訪れた際、関紫蘭の家を訪れ彼女をモデルに描いた作品である。中川が「この間に関女士の油絵個展を開くことになり、カタログに何か一文紹介の言葉を書けという陳さんの註問で一文を草したが、中に彼女を形容して、『一支那の名花牡丹花にも比すべき麗人』云々と述べた箇所を、『支那』という名称は現在ではマズいというので『中国』と書き替えた。そんなこともありました。[4]」と述べていることから、関の家を訪ねたのは、彼女の個展が開かれる少し前であったことが分かる。個展目録の寄稿文の中で、中川は関を次のように形容した。「關紫蘭女士は中華の名花牡丹にも譬へつべき稀世の麗人である。彼女が嘗て日本に遊んで文化學院の畫室

に入門した時、その天性の秀貌と洗練された擧措とは、多くの日本近代娘たちの間に在つて實に群鶏中の一鶴であつた[5]。」このくだりから、中川が群を抜いた美しさを関に感じ取っていたことが窺える。そのような関紫蘭をモデルに中川は《緑衣》を描き、さらに関の妹をモデルに《毛扇》を描いた。(図 4) 中川が妹を描いている間、陳抱一は関紫蘭をモデルに《関紫蘭像》を描いた (図 5)。帰国後、中川は9月に開かれた第17回二科展に《毛扇》《緑衣》[6]《川田芳子優肖像》を出品した。

図 4 中川紀元《毛扇》1930 年　油彩・カンヴァス　65.1×80.3 ㎝　個人蔵　第 17 回二科展
出典：『特別展生誕百年中川紀元』松濤美術館、1992 年

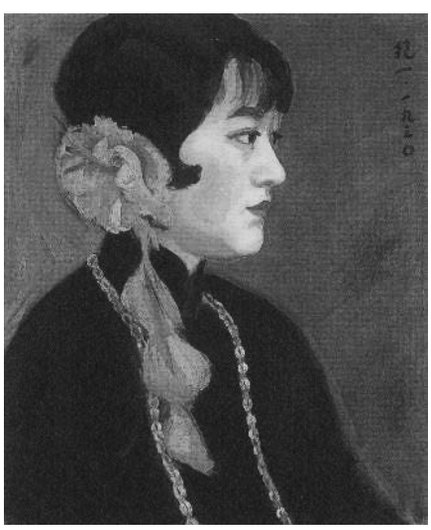

図 5 陳抱一《関紫蘭女士像》1930 年 油彩・画布　72.5×60.5 ㎝
中国美術館
出典：『東アジア　絵画の近代―油画の誕生とその展開』静岡県立美術館、1999 年

関紫蘭の自宅を訪問した前後のいずれかは不明だが、1930 年 4 月 26、27 日に中川は上海虹口区の日本人倶楽部で個展を開催している。蘇州河の北側に位置する虹口区は、英米共同租界が 1890 年代に虹口地区に拡張したことで国際共同租界として発展した[7]。「日本租界」ともいわれていたが、公的な名称ではなく、日本人が集中的に密集していたために「日本人街」「日本町」「日本租界」あるいは「東洋街」「小東京」などと様々な名称で呼ばれていたようだ[8]。虹口区に住む外国人のうち、日本人の割合は 1890 年には 15%、1915 年には過半数を超えて 55%、1930 年には 67% となり、様々な日本関連の施設が建設された[9]。蘇州河沿いに日本総領事館があり、その近くには日本郵船会社上海支社があった。同社は、1923 年には長崎上海間の日華連絡船を開設し、多くの日中の洋画家が利用することになる「長崎丸」や「上海丸」を就航した。虹口区の中央街路である北四川路と静安寺路には一戸建ての日本人住宅街が広がり[10]、関紫蘭の家もこの周辺にあったようだ。戦時中にも虹口区が重要な役割を果たし、1929 年日本海軍陸戦隊本部ビルが建設され、上海事変の後 1937 年から 45 年まで北四川路沿いに日本憲兵隊本部があった。

日本人倶楽部は、複数の邦人親睦団体が合併して 1908 年に文路 295 号に設立された[11]。1914 年に 4 階建ての会館を新築。バー、演芸場、宿泊施設などを備え、邦人社会の主要な集会、社交の場所として機能した[12]。1943 年 6 月 10 日に発行された会員名簿には、理事長矢田七太郎のもと文化人や商社、銀行員などのビジネスマンや実業家が名を連ねている。日本人倶楽部では、矢崎千代二（1918 年 11 月 30 日～12 月 1 日）大野隆徳（1918 年 4 月）西田武雄（1922 年 12 月 3 日）近藤七郎（1924 年 4 月 20 日）三岸好太郎・岡田七歳（1926 年 12 月 3 日）清水登之（1926 年 12 月 18～19 日）中川紀元（1930 年 4 月 26～27 日）鈴木良三（1931 年 6 月 29～30 日）小川七五三二（11 月 19 日）坂田乾吉郎・太田貢（1931 年 6 月 27～28 日）らが個展を開いている[13]。

中川紀元は日本人倶楽部での個展において、約 60 点の人物画、静物画、蘇州の風景の写生を展示した[14]。地元上海の新聞は、中川を二科会員で、欧州で美術を勉強し、東京の文化学院や二科会で指導する立場にあると報じた[15]。また画風は単純で、筆力が深淵であり、東方人らしい特色を持っていること、日本の若い美術家は彼の作風の影響を強く受けており、中国でも彼の名を知らない者は少ないと紹介した[16]。陳抱一は、個展には中川の近作が出品されたと述べているが[17]、その中に中川が関の自宅で描いた女性像が含まれていたのかは不明である。また陳は、美術を研究する人にとって、中川の作品は大変良い参考となると述べ、これまで上海で開かれた展覧会で目にする外国作家の作品はアカデミズム風ばかりで模倣者による残骸でしかないが、中川の作品には生気が溢れ、彼のような作品はめったに見ることができないと称賛した[18]。このことから、陳がアカデミズムを踏襲する外国作家とは異なる生気が感じられるとして中川の作品を高く評価していたことが窺える。1931 年に上海を訪れた太田貢は、陳が教授を務め、関紫蘭が理事を務めた上海藝術専科学校で「参考品として掲げてあつた、中川紀元氏、長谷川昇氏等の繪や五十餘りの石膏[19]」を見たと述べている。これらのことから、陳が洋画を教える際に中川の作品をお手本として学生に見せていたことが分かる。

さて、先に述べたように中川が関の家を訪れたのは、関が個展の準備をしている時期であった。この時点で関は個展に出品する作品をおおよそ準備していたと推察されるが、中川の《緑衣》にとりわけ感銘を受けたのか、それを模写した水彩画《自画像》を描いている。(図 6) 花瓶の花にやや改変はあるものの、その他の構図やモチーフ、女性の顔立ちや衣装は酷似している。関は水彩で《自画像》を制作した後に、油彩で《少女》を制作し、6 月の個展に出品したのだろう。また、中川の《毛扇》を参照しながら、モデルの髪飾りや衣装、花瓶に生けた植物の角度にやや改変を加え、《毛扇》という同じタイトルをつけて個展に出品した。(図 7)

図 6 関紫蘭《自画像》1930 年　水彩・紙　37.5×27㎝、個人蔵
出典：上海泓盛拍売有限公司 2015 年秋季拍卖会
URL:http://www.hosane.com/auction/detai1/W1305042301（最終アクセス 2019 年 3 月 3 日）

図 7 関紫蘭個展目録口絵、1930 年

ここまで関紫蘭が中川による女性像 2 点と類似した女性像を 2 点描き、個展に出品したことを確認した。口絵として個展の目録に掲載されたのは全出品作 67 点のうちわずか 5 点だったにも関わらず、この内 2 点の図版が中川の作品を参照して描かれた《少女》と《毛扇》であったことは、これらが関にとってとりわけ重要な作品であったことを意味するだろう。関が中華藝術大学で師事した陳抱一が中川の作品を高く評価し、教室に飾っていたことも関に影響を及ぼしていたのかもしれない。管見の限り、関紫蘭が中川について記した文章は残っていないが、中川の作品から意欲的に学ぼうとしていたことは確かだろう。

中川紀元について

一方で、中川が日本に持ち帰って第 17 回二科展に出品した《緑衣》と《毛扇》は日本国内でどのように受け止められたのだろうか。二科展に出品された《緑衣》は、翌年アトリエから発行された画集において次のように紹介された。

> 中川氏は新鮮な感覺と動的な筆勢を駆つて對象をたち所に捕へたやうな描寫ぶりに快適を感ぜしめる。氏はその畫業に屢々轉身を試みんとするが、本來の鋭感は一貫してゐる。この作は颯爽として、畫的効果を擧げてゐる。構圖にも新しみがある。これは南支に遊んだ折、關紫蘭女史をモデルとして、二時間位で描き上げたもの、昭和五年二科展出品、大きさ三十號[20]。

ここでは、中川がその画業に転身を図ろうとしていること、そのような変化の中にあっても本来の鋭感は一貫していると述べている。新鮮な感覚と動的な筆の勢いでもって対象をすばやく捉えたような描写と、面白みのある構図が画的効果を上げていると評価されている。

しかし、中川自身は第 17 回二科展出品作について不満を感じていたようだ。出品作について雑誌のインタビューで次のように答える。(図 8)

図 8 第 14 回二科展出品作を背景に座る中川紀元、
出典：中川紀元「一つの矛盾」『美之国』1930 年 9 月号、49 頁

> 私は近來繪を描く興味がなくて困ってゐます。怠惰の故であることも確かです、がしかしそれだけでもありません。他人は知らず、自分だけでは従来の作畫の表現法と形式とに慊焉として來て始末に終へないのです。(…) 繪畫の機械化とその機械生産と云ふことを空想しはじめました。繪畫の工藝化或は繪畫の工藝的表現です。(…) 今年の二科出品は従来の放埒無用な作品の残骸です。もうあと數ヶ月を出でずして自分も不惑の齢に達するわけですが、この邊で出直して後半生を直接に世の中の有利有用な生産に従事する職工たらんと發心してゐます[21]。

図 9 モディリアーニ《女》1914 年
出典：『中央美術』二科・院展号、1921 年 10 月、52 頁

図 10 中川紀元《アラベスク》1921 年　油彩・画布 195.0×193.0cm 第 8 回 二科展辰野町郷土美術館
出典：『特別展生誕百年中川紀元』松濤美術館、1992 年

中川はこの時期絵画制作に悩みを抱えていたようだ。それまでの表現方法や形式に嫌気がさし、絵画の機械化や工芸化に興味を抱くようになったと述べ、《緑衣》や《毛扇》は、これまでの作画活動の延長にある残骸でしかないと不満を隠さない。光田由里氏によると、1930 年は、中川にとって前衛的画風の時代 (1922 - 1929) から日本画的な洋画期 (1930 - 1940) への転換期であったようだ[22]。事実、《緑衣》に見られる目鼻立ちに凹凸のある顔貌表現やモデルの眼の下のくまの表現は、中川が 1921 年にフランスから持ち帰り、第 8 回二科展に出品したエコール・ド・パリの画家モディリアーニの《女》(1914 年頃) を彷彿とさせる[23]。(図 9)

1912 年に東京美術学校彫刻科塑像部を退学した中川は、「生きているフランスの絵画を生命がけで勉強」するため石井柏亭や正宗得三郎らの支援のもと[24]、1919 年から 1921 年までフランスやイタリアを歴遊した。特に、1919 年夏にパリに滞在していた時期に、マティスのアトリエを頻繁に訪れ、自作についての批評を受ける機会に恵まれた[25]。パリ滞在中に制作し日本に送った《読書の女》と《ロダンの家》は第 7 回二科展で樗牛賞を受賞した。1921 年に帰国した中川は、第 8 回二科展に《座せる女 (1)》《猫と女》《アラベスク》(図 10) などを出品し、二科賞を受賞、会友に推挙された。《アラベスク》について、中川は「人物の集りにあまり意味はない。自分はたゞ美しい繪模様を描かうとしたに過ぎない。マチスはこの繪を見てアラビヤ模様として色とムーヴマンがうまく出来てゐると云つて褒めてくれた。しかし畫面の人物の方向が餘りに一方に (向つて右へ) 向き過ぎて構圖の纏りの悪いことを注意された。[26]」と述べている。マティスの意見を参照しつつ、人物を色と線で抽象化し、背景や周囲のモチーフと融合させながら、カンヴァスに模様を描いていくという実験的な試みを行っていたことが窺える。

欧州留学から「凱旋将軍として迎えられた[27]」中川は、1920 年代前半に著作活動を通して積極的にマティスを紹介した。例えば、『マチスの人と作』(日本美術学院、1922 年) では、マティスの画風について次のように言及している。

> マチスの画に一貫して見る最も鮮やかな特徴 それは、色と線の特徴であらう。大胆で、粘り強い色は、絶えず鮮かな二つの色調を以て吾々に迫って来る。このコントラストの美妙は、色の感覚に対して与へられた彼の本能から生れて来るのである。そしてその独特の描線には、一線として多くの画家が愛用するやうな、平凡な弱々し

いものはない。いつも、生々として活動し、いつも凱切な感じを代表してゐる。まことに、一本の線として彼の署名でないものはないやうに思はれる[28]。

また、パリ留学時代に実見したマティスの作品について「思ひきつた太い線で簡單に、しかも力強く描かれて、紅、墨、緑、紫なぞの活々した眼のさめるやうな色彩である[29]」「模様のある赤い敷物と白いからだとの諧調が得も云はれない。[30]」「白い身體を眞紅のバツクとの二つの大きな調子から成立つて上品で實に美しい。[31]」と述懐している。中川が、マティスの鮮やかな原色や大胆な線の描き方、人物と背景や周囲のモチーフとのバランスにとりわけ注目していたことが窺える。

しかし、1925年末頃に中川の作画活動は、マティスに感化された前衛的画風から日本画的な洋画期へと移行していった[32]。中川が油絵制作に倦怠感を覚えるようになり、墨絵に傾倒していった様子が、彼のアトリエを訪問した記者との会話から窺える。

油繪は些とも描いて居りません。たまに墨繪を描いてゐるだけです。此の方がずつといゝです。かういふ繪は、一度スケッチしたものを、改めて描きこなすんです。外國にゐた時分は、すっかり西洋かぶれしてゐましたけれど、日本に住まって、かういふ座敷の上で暮らしてゐると、例へば西洋風な器物や家具を殊更用ひて描く繪は不自然に思はれて來ます。マチスなども食事の濟んだあとの食卓の器物を描くといふ風で手近い環境と藝術は密接に關係して居ます。誰でも外國から日本へ歸つて來ると、日本風になるといふことは尤もです。私は此頃、油繪がもともと自分に向いて居なかつたといふことに氣がつくやうになりました。[33]

ここで油絵が元来自らの気質にそぐわないことを説明するための例として、中川はマティスを訪問した時に見た光景を取り上げている。五十殿利治氏は、中川による『マチスの人と作』を分析し、マティスとの交流をきっかけに日本美術の価値や独自性に彼が注目するようになったことを指摘している[34]。例えば、マティスが中国美術(ルヴル)について「重々しくて、マッシイヴで豊麗(リッシュ)」であるのに対して、日本美術は「余りに軽(レエゼ)く、余りに霊的」であると言い、中国美術をより高く評価していたことに中川が着目したようだ。そして、マティスから絵に第三の面がないと指摘されたことで、中川は日本美術には縦と横の線の延長はあるが、奥行きの延長がないこと、また中国の仏画や日本の古い美術には二つの面で深みを出し得ていたものがあったが、近代になってそれを支えるスピリチュアルなものがなくなったという考えを培ったことを明らかにする[35]。近代の日本絵画で失われた「スピリチュアル」なものを希求する中で、中川は同時代の西洋美術に対する情熱を徐々に失っていき、1920年代末には墨絵や工芸や環境デザインにも実験的に取り組み始めた[36]。

1926年9月、第13回二科展には墨彩による《母子》と《ラジオを聴く》を出品し、次のように評された。

鈴木。もつと畫面は小さくてもよくはないかと思ひます少し間延びがしてゐるやうに思ひますね。あゝいふことを始められない方がいゝと思ふのですがな。

川路。僕は油繪をやつた人の癖に何故あゝいふ繪に背景を描かないかといふ疑問があるのですがね。(…)

太田。(…)中川君自身から、自分は墨で如何する、油繪は性質に合はぬといふことを何時も聞かされてゐるので、早晩どういふ風に變るかといふことを何時も見てゐるのですけれども、それが段々色々苦しんだり何んかしてあゝいふ風になつたのだらうと思ひますね[37]。

この二科展合評のくだりから、中川が油彩画から転身を試み、試行錯誤の中で水墨画に挑戦していたことが窺える。

1929年には東郷青児と阿部金剛とともに《空中の感情と物理》という超現実主義を思わせる作品を制作し[38]、1930年には東郷と「新造型」工房を創立した。さらに同年、山口蓬春ら日本画家たちと六潮会を結成し、「美術諸般の研究を行つてお互に益し會ひ、時代の新しい動向に、適従したい[39]」という理念のもと「日本畫洋畫をつきまぜた展覽會[40]」を開催するようになる。そして1930年代には、水墨画の筆致を油彩画に応用しながら日本の人物や風景、モチーフを描いていった[41]。

以上のように1920年代後半から1930年代にかけて中川の制作活動には、画材や画風の選択において大きな変化があった[42]。そのような中、1930年に関紫蘭とその妹を描いた作品に対する中川の不満は、エコール・ド・パリなど最新の西洋美術を摂取することから、日本美術の固有性を探ることへとその関心が変化していたことの顕れであったということができよう。

1930年に制作された《緑衣》と《毛扇》、それらの模作を個展で発表した関紫蘭と、自らの画業を省みる契機と捉えた中川紀元、二人の画家の同一作品に対する認識の違いは、日中美術交流史における「中国服の女性像」の伝播について考察する一助となろう。

(九州大学大学院)

註

1 図録は上海大学の関係者によって近年発見され、『“看不见”的美术 ―“中国近现代美术资源研究系列』展(劉海粟美術館、2017年10月13日～30日)に出品された。
2 李虎「关紫兰作品价格稳中升 转手率高」『上海证券报 』2013年 5月25日
3 「支那の女」『文藝日本』1939年12月、中川紀元『世路のシミ』天理時報社、1941 年、196-197頁
4 『中川紀元 新世路のシミ』紀元、1991年、286頁
5 中川紀元「關女士及び個展について」『關紫蘭女士個人油畫展覽會目錄』1930年、16頁
6 中川紀元によると《緑衣》は戦災で焼失した
7 横山宏章、『上海の日本人街・虹ローもう一つの長崎』彩流社、2017年、30頁
8 前掲、10頁
9 前掲、34頁
10 「長江流域の日本人(1)上海」『中央新聞』1912年4月17日。横山宏章、36頁
11『会員名簿』財団法人上海日本倶楽部、1943年6月10日
12 木之内誠編『上海歴史ガイドマップ増補改訂版』大修館書店、2011年、126‐127頁
13 矢崎については横田香世氏より情報を提供頂いた。その他は『二十世紀上海美術年表』、李万万『美術館的歴史 中国近現代美術館事業発展年表1840ー1949』2016年
14 「中川紀元油畫展覽會」『申報』1930 年 4月22日、「對於中川氏各展略感」『申報』1930年4月28日増刊8面
15 「中川紀元油畫展覽會」『申報』1930 年 4月22日
16 前掲
17 陳抱一「對於中川氏各展略感」『申報』1930年4月28日増刊8面
18 前掲
19 太田貢「中國の洋畫方面・江灣の茶館」『みづゑ』1932年6月328号、421頁
20 『アトリエ原色版画集』第5現代洋画コレクション 、アトリエ社、1931年
21 中川紀元「一つの矛盾」『美の國』行楽社、1930年9月号、49頁
22 光田由里「線の画家」光田由里ほか編『特別展生誕百年中川紀元」渋谷区立松濤美術館ほか、1992年、20頁
23 中川紀元「フランス畫壇の若い人達」『中央美術』二科・院展号、1921 年 10 月、122頁、大久保泰「四十年つれそった女―一枚の絵をめぐって―」中村吉三郎編『続中川紀元拾遺と追想』紀元、1988年、341‐347頁
24 神原泰「ある時代の中川紀元君についての私的追憶」1988年、中村吉三郎『続中川紀元拾遺と追想』、1988年、316頁
25 「マチスに学ぶ」『美術手帖』1月号、1955年、中村吉三郎『続中川紀元拾遺と追想』、1988年、210、211頁
26 中川紀元「『アラベスク』に就いて」『みづゑ』1921年10月号、
27 神原泰「ある時代の中川紀元君についての私的追憶」319頁
28 中川紀元『マチスの人と作』日本美術学院、1922年、松澤庄衛編『中川紀元新世路のシミ』1991年、紀元、345‐346頁

[29] 中川紀元「マチスの繪の記憶」『美術新論』9月号、美術新論社、1927年、32頁
[30] 中川紀元「マチスの繪の記憶」33頁
[31] 中川紀元「マチスの繪の記憶」34頁
[32] 五十殿利治「底の深いパッション―“アクション”時代の中川紀元を中心に」光田由里ほか編『特別展生誕百年中川紀元」渋谷区立松濤美術館ほか、1992年、19頁
[33] TOMO「アトリエ訪問記 中川紀元氏」『アトリエ』1926年1月号、146‐147頁
[34] 五十殿利治「底の深いパッション―“アクション”時代の中川紀元を中心に」17、18頁
[35] 前掲
[36] 赤羽義洋「中川紀元―変転の軌跡」光田由里ほか編『特別展生誕百年中川紀元」渋谷区立松濤美術館ほか、1992年、14頁
[37] 「二科會作品合評會」『中央美術』、1926年第10月号二科・院展号、82頁
[38] 五十殿利治「底の深いパッション―“アクション”時代の中川紀元を中心に」19頁
[39] 中川紀元「六潮會の辯」『美の國』行楽社、1930年9月号、130頁
[40] 前掲
[41] 光田由里「線の画家」20頁
[42] 前掲、20頁

台湾美術展覧会における「満洲風景」–村上無羅の《満洲所見》について

郭　懿萱

はじめに

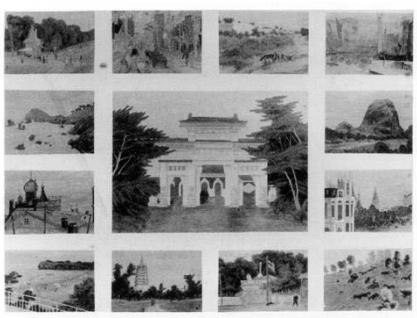

図1 村上無羅《満洲所見》第7回台展 1933年

昭和8年（1933）第7回台湾美術展覧会（以下、「台展」と省略）に在台日本人教師である村上英夫（無羅、生歿年未詳）が東洋画部に出品した《満洲所見》（図1）は13景の満州名所によって構成され、特選、朝日賞を受賞した作品である。現在、作品は所在不明で、展覧会図録の図版から図様が確認できるだけである。作品は、中国風の楼門を表現する絵画を真ん中に描く他、周りには12枚の風景画を巡らせるという構図である。こうした構図によって制作された名所絵は台展、あるいは日本内地の帝展、文展にも見出すことができない。満州国成立の翌年という時点で《満洲所見》が入選したことは、もちろんそこに政治的な意図を想定しやすいが、画家の生涯と日本の官展[1]においていかなる位置を占めるのかという問題も看過できないと考える。

本論ではこれまで確認できた図版を分析し、無羅作品のスタイルについて考察した上で、日本官展における「満州」を描いた作品との比較を通して、《満洲所見》の独自性と着想源、本作の歴史的意義について明らかにしたい。

一、村上無羅と台展出品風景画

村上無羅は愛媛県出身、東京美術学校日本画科で川合玉堂（1873–1957）に師事し、1926年に卒業すると、翌年渡台した[2]。『台湾総督府職員録』によれば、無羅は1927年から、台湾北部の基隆中学校と基隆高等女学校の嘱託となり、1933年に教諭に就任、1944年まで両校で長年にわたり美術教育に貢献した[3]。台湾在住の期間、無羅は美術教師を務めるとともに、官展に出品し、特選を得て無鑑査の資格を受け、日本統治時代における東洋画家を代表する人物の一人となった。官展以外では、栴檀社という東洋画会を組織したのに加えて、1927年9月の基隆亜細亜画会という地方画会に出品し[4]、戦時中にも個展を開催した記録がある[5]。また、無羅は基隆を拠点とした短歌のグループ「あらたま」に参加していた。主に在台生活と美術教育の感想による短歌を創作し、同会の機関誌に投稿していたことがわかっている。

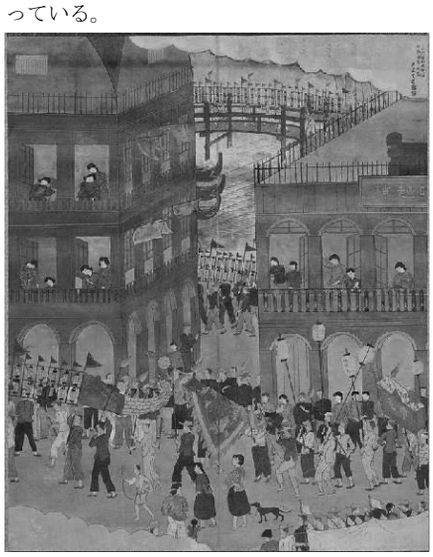

図2 村上無羅《基隆燃放水燈図》第1回台展 1927年　国立台湾美術館蔵

無羅が官展に出品した作品は15点ある。その中に、明確な地名を示す作品は10点あり、《満洲所見》以外は、すべて台湾の風景である（基隆4点、高雄3点、花蓮2点）。その中では、無羅が勤めた学校の所在地である基隆の風景が一番多い。最初に入選した《基隆燃放水燈図》（図2）は、評論家である鷗亭生が「審査員の作に拮抗する村上英夫君の作品」には、「朴素な描法の中に『時代味』をもたせて出来得る限り枯淡の臭いを出さうと苦心したところに面白味を覚える」と肯定的に評価した[6]。画面の右上に作家の「基隆燃放水燈圖於顔國年氏□ 英夫無羅」という落款がある[7]。画題だけ見ると、基隆中元祭における「灯籠流し（放水燈）」という儀式を描く作品のはずであるが、実際は灯籠流しを行う前の、賑やかなパレードの場面を表している。パレードの背景にある赤レンガの建築には民間建築が洋風の官舎に倣った当時の風潮が反映されている。画面の周りに金雲が見えるが、邱函妮氏が指摘するように、こうした表現は日本の桃山、江戸時代の屏風によく見られ、無羅は日本風俗画の技法によって台湾の祭りを描いたのである[8]。

図3 村上無羅《林泉廟丘》第6回台展 1932年　台北市立美術館蔵

《基隆燃放水燈図》は第1回台展の東洋画部における唯一の特選と肯定的な評価を得たが、「之を構圖と技巧上から言ふと、繪に中心と見るべきものなく全畫面に餘裕が乏しいものを難とする、且天地の金雲なども寧ろ蛇足である」[9]（下線は筆者による）という批判もあった。その後、無羅の出品作には、風俗画風の金雲が二度と現れなかっただけでなく、主題として選ばれたのはほとんど風景であった。例えば、第3回台展に出品された《暖暖の春日》と《澳底の海》、第6回台展の《林泉廟丘》(図3) といった作品にみられるように、無羅は現地の風景の特性を明確に描いており、散乱する構図を用いなかったことがその特徴として指摘できる。

また、無羅が選んだテーマの多くは、日本統治時代の建設事業や都市計画と密接に結びついており、「名所絵」の表現がうかがえる。例として、1926年に「澳底海水浴場」が新設された2年後、無羅は《澳底の海》を台展に出品した。また、1929年の《暖暖の春日》と1932年の《林泉廟丘》は、1928年に植民地政府によって選定された「新基隆八景」中の二景である[10]。1931年の《南隆の朝》(図4) は、台湾高雄東部を開拓するために移住計画が実施された南隆農場を主題として制作した作品であり、広い水田と勤勉な農人、そして台湾風景の典型的なモチーフである牛によって、美しい台湾農村の風景を構成した。以上のような無羅の台展出品作は、無羅が台湾の風景を肌で感じ取ったことを反映している。また、おそらく、日本植民地政府の「成果」である建築や都市開発を積極的に画題に選択したことは、日本の植民地統治に対する在台日本人画家無羅の肯定的な価値観を示すものであると考えることもできるであろう。

さらに、無羅は、台展の東洋画部審査員である郷原古統（1887-1965）の参考出品作の影響を受けた可能性も考えられる。1930年代に美術教育者である谷歸逸路（生没年未詳）が台湾の美術界を論評した時に、「東洋画の作家には独立した人が多いが、教育者としては第一回に特選となつて名を挙げた基隆高等女学校の村上氏、氏は東京美校の本科出で最も熱のある一人であらう。（中略）之れは矢張り郷原の薫陶かと思はれる」[11]と述べている。「郷原の薫陶」が具体的になにを指すのか、谷歸逸路は説明していないが、先述した《南隆の朝》という山稜を強調する作品は、郷原古統が1930年の第4回台展に参考出品した《臺灣山海屏風 能高大觀》（図5）の啓発を受けたと思われる。作品の学習が見られるのに加えて、無羅は郷原古統が1935年の第9回台展に参考出品した《臺灣山海屏風　内太魯閣》を「橘星荘古統先生」という短歌創作で称えた。

図4　村上無羅《南隆の朝》第5回台展 1931年

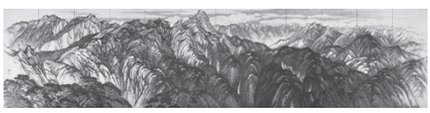

図5　郷原古統《臺灣山海屏風 能高大觀》第4回台展　1930年　台北市立美術館蔵

前述のとおり、無羅の台展出品作には、風景、特に名所を主題としていること、景色の特性を選んで明確に描くこと、また植民地の統治に対して肯定的な価値観を示すことなどの特徴が見られる。これらの特徴は、すべて1933年第7回台展の入選作《満洲所見》に見出すことができる。次節では、《満洲所見》の内容を明らかにし、日本官展における満州をテーマとする作品と比較する。

二、《満洲所見》と台湾における満州観光宣伝について

無羅自身が述べるところによれば、《満洲所見》は1933年の「暑中休暇に滿洲旅行を試みた時のスケッチ集成で、中央に奉天北陵を描き、周圍にハルビン大連等の特異な風景十二點を配しましたがこの形式は臺灣ではじめての試みで」あった[12]。筆者は「特異な風景」を当時の写真とあわせ、いくつかの地点を探し出した（図6、表1）。例えば、奉天北陵とハルビン中央寺院、ソフィスキー寺院、遼陽白塔、望兒山といった場所である。

図6　《満洲所見》における描かれる可能な地点
出典：写真出典：『南満洲写真大観』東京 大空社　2008年。『満洲写真帖』東京 大空社 2008年。絵葉書資料館ネット：http://www.ehagaki.org/

ソフィスキー寺院	（町：場所不明）	（場所不明）	露西亜町波止場
老虎灘	奉天北陵		望兒山
ハルビン中央寺院			（場所不明）
大連星が浦海濱	遼陽白塔	（場所不明）	（放牧：場所不明）

表1

13点の風景はいづれも無羅作品の特徴をあらわしている。例えば、奉天北陵は《林泉廟丘》のように、代表的な建築が画面の中央に置かれ、その堂々たる建築が緑豊かな森に囲まれている。また、老虎灘は《澳底の海》の構図と似ており、望兒山が遠景に厳然とそびえる表現も《旗尾山》（図7）を思わせる。

文展、あるいは帝展において、名所を主題とし、長い伝統を持つ八景、三景と題された作品は、ほとんどが屏風、絵巻物、対幅の形式をとっている。ひとつの画面に何点もの図を並べた最初の作品は、1932年第13回帝展の幸松春浦《西行十題》（図8）である。興味深いことに、無羅はこの年、日本に帰って帝展を見学しているので、《西行十題》を見たはずである[13]。

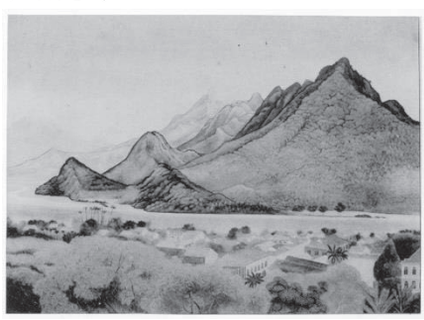

図7　村上無羅《旗尾山》第9回台展 1935

さらに、日本統治時代の台湾に発行された雑誌を調べると、1930年の前に掲載された写真は産業、特に生産物の成果を示すことが多かったことがうかがえる。そして、1931年から満州事変を示す写真の数も前より急速に増大し、「満州事変画報」、「満州戦時画報」をテーマとする特集記事や写真展覧会が多くなり、「戦争地」という満州イメージも各地に広まっていた[14]。しかし、満州国が成立すると、新聞における写真の内容は急速に変化し、満州国の風俗と建設、新国家成立の喜ばしい雰囲気が大量の図像によって台湾在住の人々に伝えられた。日本は理想郷という満州国のイメージを作りあげ、満州事情案内所を設立し、旅行案内書を出版したため、満州の風景は観

光事業によって流布し、風景をテーマとする写真が満州国成立後大量に出現することとなる。こうした文脈を見ると、本作は、「戦争地」の満州から「理想郷」の満州への転換点に、初めて台湾の公的な場所において展示された満州風景をテーマとする作品であると言えるだろう。

図 8　幸松春浦《西行十題》第 13 回帝展 1932 年

三、《満洲所見》と日本官展における満州イメージ

《満洲所見》は高い評価を受け、画題と構図については「台湾ではじめての試みで」あると指摘された。しかし、「満州のイメージ」という画題は、日本内地の官展、第 1 回の文展にすでに見られる。1907 年の第 1 回文展には、五姓田義松の《水師営の会見》と高島信の《月夜の斥候》、都鳥英喜の《家郷のたより》といった日露戦争に関する主題の作品が出品され、日本人美術家は官展によって満州を認識し始めた。ところが、これらの作品に表現された場所はほとんど不明である。第 2 回文展に出品された橋本関雪の《鉄嶺城外の宿雪》（図 9）にしたところで、タイトルには具体的な地名を含むものの、主題はあくまで軍隊の駐屯である。もしタイトルで説明しなかったら、どこの風景を示したのかも判別がつかない。つまり、以上のような日露戦争に関する官展出品作は、満州の地名をタイトルに据えて制作されたが、名所絵でもなく風景画でもない。

さらに、日露戦争後、日本からにせよ台湾からにせよ、満州への観光団が増えており、見聞録が新聞や雑誌に多く載せられている。それとともに、飯野正仁氏の『満洲美術年表』によると、1910 年代後半から満州国成立にかけて、短期間の訪問、あるいは仕事のために満州に移住した日本人の美術家は次第に増えていった。彼らは自身の満州経験を作品に取り込み、満州と日本で個展を開催した他、官展にも出品していた。この時期の官展入選作の多くは風景画と満州服をまとう女性像である。また、千葉慶氏が指摘するように、これらの風景画は1913年第7回文展の辻永《満洲》（図 10）をはじめとする「楽土」、「理想郷」を表現する路線に沿う作品群である[15]。いくつかのタイトルには明確な地名が付されるものの、実際の作品はほとんど単純な風景写生である。無羅の《満洲所見》のように、見分けやすい名所を主題とする作品が出品され始めたのは、管見の限りでは、1934 年第 15 回以降のことだ。例えば、小室翠雲《承徳佳麗》、矢崎千代二《建国忠霊廟》、青山義雄《逆光瑠璃宝塔》といった作品である。

図 9　橋本関雪《鉄嶺城外の宿雪》第 2 回文展 1908 年

図 10　辻永《満州》第 7 回文展 1923 年

一方、内容だけではなく、《満洲所見》の構図は日本の官展でも珍しい存在だと思われる。官展の出品作で、こうした大きな図像の周り堂本印象《華厳》（第 6 回帝展、日本画部）と山形駒太郎の《起重機の圖（壁掛）》（第 9 回帝展、美術工芸部）を先例とする。しかし、《華厳》の周りの作品は物語を述べる仏伝図で、中央の仏像と緊密な関係がある一方、《起重機の圖》は図鑑のように、周りに小さな同じ図像が繰り返して示され、装飾性が強い作品であるため、《満洲所見》という名所を描く作品の性格とは異なるものと言える。先述した《西行十題》はひとつの画面に何点もの図を並べた最初の作品であるが、曼荼羅のような構図ではない。したがって、「満州」という画題の内容においても、名所を描く構図においても、《満洲所見》は台展のみならず、日本官展の文脈でも珍しい存在なのである。

まとめ

本論は、村上無羅が第 7 回台展にて特選と朝日賞を受けた《満洲所見》が、台湾、あるいは日本の官展においてどのような位置を占めるのか解明しようと試みたものである。まず、無羅の台展出品作の特徴を明らかにした。つまり、無羅の出品作の多くは身の回りの暮らしを主題とし、現地の名所を強調することを示した。日本政府が「理想郷＝満州」というイメージを作り上げた時期において、無羅が満州の名所を台湾在住者に伝えたことは歴史的意義があると考えられる。さらに、《満洲所見》の構図は、台展においても日本の官展においても初めてみられる試みであり、テーマに関しては、《満洲所見》も日本の官展において初めて出現した名所絵の描き方によって満洲の風景をテーマとして制作された作品である。以上の考察により、無羅の《満洲所見》は、歴史的意義の視点から、あるいは日本内地、植民地官展の文脈から、この時期における画期的な作品だと考えられる。

（九州大学大学院）

註

[1] ここの「官展」には、文展と帝展、新文展が含まれる。

[2] 村上無羅「木下静涯論」『台湾時報』1936 年 11 月 120 頁。

[3] 台湾中央研究院『台湾総督府職員録』http://who.ith.sinica.edu.tw/mpView.action。キーワード：「村上英夫」。

[4] 基隆亜細亜画会は 1926 年創立され、著名な画家石川欽一郎（1871-1945）、倪蔣懐（基隆出身、1894-1943）は創立会員である。新聞によると、村上無羅は創立後の第 1 回展覧会には出品しなかったが、1927 年、基隆亜細亜画会は現地の名所「基隆旭岡」が台湾八景に入選したことを祝うために展覧会を開き、その際「村上英夫」の名前が出品者のリストで初めて示された。「基隆亞細亞畫會　力作七十點展覽　臺展を前にして　公會堂に華華しく公開」『台湾日日新報　漢文版』1926 年 10 月 29 日　版 3。

[5] 「繪筆一本で　國防獻金　村上教諭の計畫」『台湾日日新報』1938 年 3 月 27 日 版 7。正治「編輯餘錄」『あらたま』1938 年 6 月 1 日 53 頁。

[6] 鷗亭生 「臺展評　東洋畫部（二）」『台湾日日新報』1927 年 10 月 31 日 版 3、鷗亭生「臺展評　西洋畫部　四」『台湾日日新報』1927 年 11 月 2 日 版 5。

[7] 顔国年（1886-1937）は日本統治時代における台湾郷紳の「五大家族」の一つである「基隆顔家」の当主であり、基隆同風会の会員として基隆地域の公共建築と文化事業に力を尽くして協力していた人である。「同風会」は、日本統治時代の台湾に、「同化主義」を行うために設立された地方社会教育機関である。同風会が主催した活動は講習会と音楽会、教育に関する映画と写真展の巡回、参拝といった他、会員たちの多くは現地のエリートと台湾の文化人であるので、同風会も地方上の公共建築と文化、衛生、経済発展に対していつも

力を尽くしていた。

[8] 邱函妮「『故郷』の表象−日本統治期における台湾美術の研究—」111 頁。邱函妮「地方色論再考——以陳植棋〈真人廟〉(1930 年)、郭雪湖〈南街殷賑〉(1930 年)為例」頁 88。

[9] 鷗亭生 「臺展評 東洋畫部 (二)」『台湾日日新報』1927 年 10 月 31 日 版 3。

[10] 「基隆八景」『專賣通信』168 1929 年 40 頁。また、《林泉廟丘》は無羅がいつも学生たちを連れて写生に行った月眉山における霊泉寺をテーマとして描いた作品である。拙稿「日治時期基隆靈泉寺歴史與藝術表現」国立台湾大学芸術史研究所修士論文 2014 年、拙稿「臺灣色彩的製造——以三位日籍美術教師為例」82-83 頁を参照する。

[11] 谷歸逸路「臺灣の美術界」『台湾時報』1933 年 6 月 8 頁。

[12] 村上無羅「滿洲見物の お土産作品」『台湾日日新報』1933 年 10 月 26 日 版 7。

[13] 「幸ひ私は昨年内地の展覧會をのぞいて來てゐます」村上無羅「滿洲見物の お土産作品」『台湾日日新報』1933 年 10 月 26 日 版 7。

[14] 「滿洲事變の活動寫眞 今夕新公園で」『台湾日日新報』1931 年 11 月 28 日 版 7。「滿洲事變寫眞畫報發行」『台湾日日新報』1931 年 12 月 25 日 版 11。

[15] 千葉慶「不安と幻想 : 官展における〈満州〉表象の政治的意味」『千葉大学人文社会科学研究科研究プロジェクト報告書』vol.175 2008 年 18 -53 頁。

【レビュー】
臺日五校芸術史研究生検討会

後小路萌子

シンポジウムとは

「シンポジウム」とは、なんだろう。一般的に、聴衆の前で、特定の問題について何人かが意見を述べ、質疑応答を行う形式の討論会とされているが、その語源はギリシャ語の「symposion」にある。これは、字義としては「一緒に飲むこと、饗宴」という意味であるが、現在の「シンポジウム」の語意は、プラトンの『饗宴』[1]に由来する。『饗宴』とは、アガトーンの家の晩餐会にて、エリュクシマコスが、「昨日から飲みすぎている人もいるようなので、お酒はほどほどにして、議題を決めて語り合おう」[2]といったことを提案し、それに同意した参加者たち、ソクラテスやパイドロスらが「エロース」の賞賛を共通テーマとする「語り」を順番に行ったあと、質疑応答と議論を行うというものである。つまり、『饗宴』において行われたその出来事が、現在のシンポジウムの語意に繋がっていくのであり、シンポジウムとは、一方的な発表の要素だけではなく、話し手、聞き手ともに、共通のテーマに対し、意見をのべる双方向的な要素のある会を指しているのである。

臺日五校芸術史研究生検討会

2018 年 11 月 10 日、私たちは「臺日五校芸術史研究生検討会　TAIWAN－JAPAN ART HISTORY GRADUATE STUDENTS SYMPOSIUM」に参加した。〔図１〕このシンポジウムは、2011 年に台湾の国立台湾大学、国立中央大学、日本の筑波大学の三校で始まったもので、今回で８回目の開催となる。九州大学は 2015 年から参加しており、今年で４回目の参加である。今回の開催地は、台湾の台北市に位置する国立台湾大学であった。国立台湾大学については、後程詳しく述べることとして、まずは、今回のシンポジウムの内容について簡単に説明したい。

第８回にあたる今回のシンポジウムでは、台湾の国立台湾大学、国立中央大学、国立台湾師範大学、日本の筑波大学、九州大学の 5 校が参加し、発表者は 20 人にのぼった。[3]発表のテーマごとに５つのセクションに分かれており、第１セクションは、近世以前の東洋美術、第２セクションは、近代（1920 年代まで）の東洋美術、第３セクションは、近現代（1930 年代以降）の東洋美術、第４セクションは西洋美術、第５セクションは彫刻や美術館をそれぞれテーマとする発表が英語で一人 10 分の持ち時間で行われた。

このシンポジウムの特徴として、発表人数の多さとテーマの幅広さ、研究のスタイル、発表のスタイルの多様さが挙げられ、そのような多様な発表からは、学ぶことも多かった。例えば、陳延岳氏の発表は、乾隆帝のコレクションである後漢時代の緑釉陶の壺と、それを称賛するために乾隆帝が詠んだ詩に着目し、乾隆帝のコレクション意図に迫ろうとする研究であった。筆者は近代の研究をしているために、このような、制作の地点よりも、後の受容を中心に考える研究に出会いにくく、面白く感じたし、発表のポイントが絞り込まれており分かりやすい発表となっていた。近代の美術を研究する上でも、このような視点を持つことで、面白い発見があるのではないかと感じた。

また、もう一つの特徴として、発表時間の短さが挙げられる。10 分間の発表というのは、聞き手にとって、特に英語を母語としない私たちにとっても、集中することができる長さであり、特に専門外の内容であっても理解がしやすい。発表する側としても、10 分間に発表内容を凝縮させることは、普段なかなか行わない作業であり、自分の研究内容や発表の作り方を見つめなおすいい機会となった。一方で、研究内容によって、紹介に留まらざるを得ない場合もあり、深い議論に発展することが難しいものもあった。質問の手が挙がらない発表も存在し、それでは双方向的な会であるはずのシンポジウムが成り立っていない。

ここで、筆者は、シンポジウムの語源に立ち返る必要性を感じた。つまり、『饗宴』において、「エロース」の賞賛という一つのテーマが設定されていたように、この「臺日五校芸術史研究生検討会　TAIWAN－JAPAN ART HISTORY GRADUATE STUDENTS SYMPOSIUM」において時代区分や制作された国という区分ではなく、3 つほどの大きなテーマを設けることを提案したい。今回のように時代区分と国が同じでも、テーマがかけ離れ、問題が多岐にわたっていると発表者たちの意見どうしを比較したり、それらと自分の持つ意見と比較したりすることが難しく、討論に発展しにくい。だから、例えば「作品と受容」とか、「作品と社会」「オリジナルと複製」といったいくつかのテーマごとにセクションを分けることで、発表者同士も自分の発表内容との比較が容易になり、討論が発展していく可能性がうまれるのではないだろうか。今回の発表で言えば、謝宜君氏のクリストファー・ドレッサー『日本――その建築、美術、工芸（*Japan: its Architecture, Art and Art Manufactures*）』[4]（1882）という、イギリス人による「日本美術」の紹介の書籍に注目した発表と、筆者の松本竣介の《ゲルニカ》(1937) 紹介に着目する発表は、時代や場所は大きく異なるにしても、根底にある問題意識は類似しているように感じ、同じセクションで発表していたら、より面白かったのではないかと思う。

おわりに

国立台湾大学は、日本統治時代の 1928（昭和３）年に７番目の帝国大学「台北帝国大学」として設立された。現在の台湾大学に残る当時の建築物（例えば文学院）〔図２〕と、九州大学の建築物（例えば旧工学部本館）〔図３〕は、全体から受ける威風堂々とした印象や、レンガ色のスクラッチ・タイル、アールデコ風のレリーフ、車寄せを突き出した玄関などいくつかの類似点が見受けられる[5]。そこには、もちろん時代性と「帝国大学」というコンテクストの問題が多分に影響しているだろう。それに加えて、台湾総督府営繕課で技師を務め、台湾大学開学当時、台湾総督府営繕課課長となっていた井手薫（1879－1944）[6]は、「九州帝国大学」（現在の九州大学）の工学部本館の設計を務めた倉田謙（1881－1940）と、東京帝国大学時代[7]の同期（1906（明治 39）年卒業）であり、そのこともなんらかの影響を及ぼしているのかもしれない。そんな学友２人がそれぞれ建築に携わった[8]、どこか似ている建物の中で、これまで、学生たちは、学問の探求を進めるだけではなく、社会の問題と闘ってきた。そして、現在もそれぞれに難しい状況は続いている。九州大学は移転し、残念ながら建物は変わってしまった。しかし、建物が変わっても、このような学問上の交流が続くことが、美術史研究をよりよく発展させるだけでなく、「台湾」の大学が台湾の大学として存在し続けられることに、少しでも寄与できたなら、歴史的な負債をほんの少しでも返すことに繋がるのかもしれない。

図 1　シンポジウム風景、撮影　後小路雅弘

図 2　国立台湾大学文学院外観、撮影　後小路萌子

図 3　九州大学旧工学部本館外観、九州大学ホームページより

（九州大学大学院）

註

[1] プラトンの『饗宴』については、水崎博明『饗宴：恋について』櫂歌書房、2011 年　を参照した。

[2] 「「どんな遣り方でならば、最もうまく僕らは酒を飲めることだろうか。この僕はされば先ず諸君に語るが、本当のところ、実に情けない有様なのだ、昨日の酒でね。でまた、息抜きが欲しいところなのだ―だが、思うに諸君の大多数もそうではないか。出席していたのだから、昨日。…」（中略）…「ではですよ」とエリュクシマコスが言った、「先ずこのこと、各人が欲するだけ飲むこと、無理強いは一切なしということが受け入れられておるからには、次なることを僕が提案する、今し方入って来た笛吹き女はこれにさようならをすること、自分らのために吹くなり或いは望むなら家の中の女たちのために吹くなりさせてです。他方、この我々は諸々の語りの道を通って互いに今日のところは交わることです。…（中略）…すなわち、我々の各々は、語りをエロースの賞讃ということで、右へ向って可能な限り美しく述べること、パイドロスが最初の者として始めること、首席の席に身を横たえているし、同時にまた語りの父親でもあればですよ」」（水崎博明『饗宴：恋について』櫂歌書房、2011 年、53-56 頁）

[3] 発表者、発表題目については、以下のとおりである。

発表者	所属	発表題目
古谷美也子	筑波大学	*Bugaku* Screens at Rin-noji Temple: A Study of the General Authority of the Tokugawa Family
大城杏奈	筑波大学	Aspects of Statues of Zen Masters in Japan: Focusing on Muso Soseki
陳延岳	台湾大学	A Discussion on the Eastern Han Pottery Jar in Green Glaze in the National Palace Museum : Emperor Qianlong's Connoisseurship of Ceramics
謝宜君	台湾中央大学	The Illustrations in Christopher Dresser's *Japan: its Architecture, Art and Art Manifactures (1882)*
田伊婷	台湾中央大学	Study of Yu Ming's Social Activities from 1910 to 1920
古兆廷	台湾中央大学	Art Exhibition in 1929 *West Lake Exposition*
鄧宇珊	台湾師範大学	Kouno Michisei's *Hsiang Yu and Liu Pang (1922)*: Iconography and Image Analysis
王怡婕	台湾大学	The Images of Taiwanese Geisha: A study of the Female Image Created in Taiwan by Fujishima Takeji
黄士誠	筑波大学	Tokyo Visions: The Photomontages of Horino Masao in *Hanzai Kagaku*(Criminology)
後小路萌子	九州大学	Artist in the WWⅡ: Matsumoto Shunsuke's Introducction of *Guernica* in Zakkicho
桒原ふみ	九州大学	Bui Xuan Phai's *Series of Cheo*: Hanoi, 1960s
呉珮羽	台湾大学	From *Anecdotes about Spirits and Immortals to Body Image*, the Change in the Bodily Images in Hou Chun Ming Artworks
香月比呂	九州大学	Inherited Imagery: *The Triumph of Death* by Three Brueg(h)els
森結	九州大学	Orvieto as Papal States: Rethinking the frescoes of the San Brizio Chapel in Orvieto Cathedral
川野美里	九州大学	The Biblical Episode in the Kitchen Scenes of *Christ in the house of Martha and Mary* by Beuckelaer
陳映月	台湾師範大学	Jean-Honoré Fragonard's 'Portraits de Fantaisie': Facial Representation beyond Portraiture
余倩文	台湾師範大学	The Role of the Figures in Hubert Robert's Four Architecturral Capricci for the Château de Méréville
白顔慈	台湾大学	The Spatial Transformation of the Early Caisson from East Han Tomb to Six Dynasties Buddhist Caves
江祐宗	台湾中央大学	From Supreme Court to Art Gallery: Studies on the Curatorial Space of National Gallery Singapore
伍悠	台湾師範大学	The Southern Branch of the National Palace Museum by Kris Yao(2015-16): Programmatic Concepts and Architectural Expressiveness

[4] 著作名の翻訳は、以下の書籍にならった。
五十嵐太郎、 東北大学都市・建築理論研究室『日本の建築家はなぜ世界で愛されるのか』PHP 研究所、2017 年

[5] 前者はアーチ形の窓を持つ、ネオ・ロマネスク様式で作られた建築であるが、後者は、ネオ・ロマネスク様式ではないという違いがある。

[6] 井手薫は、台北公会堂（現在の台北中山堂）や台湾総督府高等法院（現在の司法大廈）の建築に携わっている。台湾の建築や、井手薫の経歴については、以下の書籍を参照した。
西澤泰彦『日本植民地建築論』名古屋大学出版会、2008 年
藤森照信、汪坦監修『全調査東アジア近代の都市と建築』筑摩書房、1996 年

[7] 2 人の在校時期を考えると、伊藤忠太（1867-1954）、塚本靖（1869-1937）、中村達太郎（1860-1942）らに学んだ可能性が高い。伊藤忠太、塚本靖は、赤レンガと花崗岩を用いた「辰野式」建築で著名な辰野金吾の指導を受けた人物である。井手薫自身も、辰野金吾の建築事務所（辰野・葛西建築事務所）に所属し、辰野のもとで働いた経験を持つ。

[8] 倉田謙は、九州大学旧工学部本館の設計に携わっていたが、台湾大学文学院のほうの設計者について、厳密には不明である。しかしながら、台湾大学芸術史研究所所長の黄蘭翔氏によっても、井手薫の関与が推定されている。

「境界」を再考する―光州ビエンナーレ訪問記

桒原ふみ

昨年の 10 月末日、光州ビエンナーレを訪問した。「韓国ビエンナーレ巡礼」と銘打って、後小路雅弘教授と学生数人で釜山ビエンナーレ、メディアシティソウル、光州ビエンナーレを一気に巡る旅に出たのだ。4 泊 5 日で 3 都市を駆け抜けるという慌ただしい日程ではあったが、特にアジアで最初のビエンナーレとして歴史ある光州ビエンナーレと、オープン直後の釜山現代美術館をメイン会場に据え、華々しくリニューアルを果たした釜山ビエンナーレは、どちらも見ごたえのある展覧会であり、また、韓国の社会状況に対する両展覧会の反応も比較しながら観ることができた。本稿では、光州ビエンナーレに絞ってレポートする。

最初に光州ビエンナーレ 2018 の概要を整理しておこう。第 12 回目となる光州ビエンナーレ 2018 には、43 カ国 165 人のアーティストが参加した。メイン展示は全 7 部のセクションから成り、11 人のキュレーターによる共同キュレーション制をとっている。総合テーマとして発表されたのは「想像の境界(Imagined Borders)」だ。これはベネディクト・アンダーソンの名著『想像の共同体(Imagined Communities)[1]』、また第 1 回光州ビエンナーレのテーマ「境界を越えて(Beyond the Borders)」を参照したものである。ビエンナーレ財団理事長キム・ソンジョンは、展覧会概要の冒頭で、昨年の朝鮮半島における歴史的瞬間、すなわち文在寅大統領と金正恩委員長によって 10 年半ぶりに南北首脳会談が開催され、2 人が両国を隔てる軍事境界線を踏み越えたあの場面を、朝鮮戦争終結への第一歩をもたらす象徴的な「越境」として印象的に描き出す。「想像の境界」というテーマが目指すのが、韓国社会が長年抱えてきた「境界」の揺らぎを出発点とし、さらに難民問題や超国家主義など、世界各地が直面している「境界」について再考する試みであるということがここで明らかになる。また、第 1 回目のテーマ「境界を越えて」の参照には、光州ビエンナーレの歴史を現在の視点から振り返り、その蓄積に改めて焦点を当てようという意思が窺える。光州ビエンナーレは、1995 年を「芸術の年」とする政府主導のキャンペーン、セゲファ(世界化)政策によるグローバリゼーションの推進、そして言わずもがな光州事件のメモリアルを背景として始まった。キム・ソンジョン氏によると、今回の「想像の境界」は、当時希望高らかに唱えられたグローバリゼーションをポスト・グローバリゼーションの現在から問い直すこと、また、当時から認識されていた地理的、政治的な「境界」に加え、現代社会がつくりあげた不可視の「境界」、すなわちネット世界のコミュニティなどに氾濫する世代的、心理的、感情的な分断と連帯にも着目することを意図している。また、光州ビエンナーレの蓄積に関しては、「回帰(Returns)」と「生存の芸術(The Art of Survival)」のセクションに顕著だが、光州、そして光州ビエンナーレの歴史をアーカイブ化し、それらを素材とした創造の連鎖を引き起こすことを明確に意識していた。

メイン展示の各セクションは、各キュレーターのリサーチ領域をベースにしながら、このテーマに応答するものとなっていた。ではさっそく、すでに頼りない記憶を補完しながら印象に残ったセクションや作品について紹介してみたい。しかしながら、われわれが光州ビエンナーレにかけることのできた時間は半日程度で、ほとんど通り過ぎることしかできなかったセクションも多い。今回新たに設けられた別会場の GB コミッションとパヴィリオン・プロジェクトについては、会場に足を運ぶことすら叶わなかった[2]。したがって以後言及する作品にも、実際のスケジュールによる偏りが反映されていることを先に注記しておきたい。

クララ・キムがキュレーションした第 1 セクション「想像の国家 / モダン・ユートピア(Imagined Nations / Modern Utopias)」は、近代国家の成立とモダニズム建築の関係に焦点を当てていた。特に植民地支配からの脱却を果たした当時の第三世界の独立国家が、政治的野望、国家的威厳、ユートピアの象徴として注力した近代都市計画 (ブラジリア、チャンディーガル、メキシコシティなど)について、建築学的文脈よりもむしろ地政学的、社会学的文脈から再解釈を試みるという狙いである。そして近代国家の威厳と理想を体現したかのように思われたこれらのモダニズム建築が、一方で開発独裁の象徴や、政治的事件、民主化運動のモニュメンタルな舞台にも成りえるという、戦後のアジア、中南米の国々が直面したジレンマとも称すべき様相も提示されている。恐らくこのセクションが『想像の共同体』の再考に最も直接的に応答したものであっただろう。

会場に入ってまず視界に飛び込んでくるのはレイス・マイラの《ケース・スタディー(Estudo de Caso)》(図 1)。ブラジルのコロニアル建築であるコルバンデ農園、そしてオスカー・ニーマイヤー設計アルボラーダ宮殿の柱の原寸大パーツが組み合わせられた巨大なモニュメントである。両者の建築的特徴の差異が浮き彫りになるのは勿論だが、ニーマイヤーの洗練された曲線がコロニアル建築のずんぐりとした直線に支えられているその構造は、いまだ植民地時代のシステムに支えられる現代の状況を明確に意識させる。持ち時間を大幅に割いて見入ってしまったのはエイミー・シーゲルの《プロヴェナンス(Provenance)[3]》だ。とある欧米のオークションにかけられた一脚の椅子を起点として(図 2)、それによって生み出されるモノと欲望の途方もない循環と移動、そしてある種の馬鹿馬鹿しさを、透徹した眼差しで捉えた作品である。実はこの椅子、チャンディーガルにあるル・コルビジェ設計のキャピトル・コンプレックスから運び出された、同じくコルビジェによるデザイナーズ家具である。本来の居場所で打ち捨てられていた家具が「救出」され、「修復」され(その様子はむしろ「再現」に近い)、再び「価値」づけられ、動かされ所有されるという、ともすれば価値ある「モノ」を巡る至極真っ当なサイクルを執拗に追うことで、その背後にある、所有に対する人間の果てない欲望をかえって浮き彫りにしている。映像は、キャピトル・コンプレックスの職員が一日の労働を終え、雑然としたオフィスに置かれた、使い古されたコルビジェの椅子で静かに腰を休める場面で終わる。モノが大切にされるとはどういうことなのだろうか。あるべき場所を決める正当な理由など存在するのだろうか。美術作品という「モノ」に関わるうえでも切実な問いを与えてくれる作品だった。その他にも、2003 年のブラジル大統領選挙における政治集会の様子を写真に収めたマウロ・レスティフの《エンポッサメント(Empossamento)[4]》は、民衆に埋め尽くされた未来都市ブラジリアという光景が発するある種の視覚的な奇妙さをアイコニックに捉えていた。また、テレンス・ガワーの《サイゴン・ケース・スタディー(Saigon Case Study)》は、1967 年にサイゴンに建てられたアメリカ大

使館に着目し、その建築プランが標榜した「正義の国」アメリカの政治的透明性のアピールと、実際のアメリカ政府がとった行動の矛盾を、リサーチベースの手法で提示した興味深い作品であった。

図1　レイス・マイラ《ケース・スタディー》

図2　エイミー・シーゲル《プロヴェナンス》

モダニズム建築、都市を「想像の共同体」の構成要素として提示するこのセクションの狙いは非常に明確で、作品ディレクションにも一貫性を持たせながら、力のある作品を集めていた印象であった。特に南米出身のアーティストによる作品は、初めて観るものも多く、自国の政治や暴力の歴史といったテーマに正面から向き合う姿勢に感銘を受けた。光州ビエンナーレ以後に訪問した上海ビエンナーレやあいちトリエンナーレでも、南米出身のアーティストが存在感を放っていたのが記憶に新しい。アーティストの作品というレンズを通して世界を知り、他者への想像力をはたらかせる体験を提供するという、国際芸術祭の使命を改めて痛感するセクションであった。

図3　アピチャッポン・ウィーラセタクン《不可視》

続く第2セクション「境界という幻影に向き合う(Facing Phantom Borders)」では、クリッティヤー・カーウィーウォンがキュレーターを務めた。特に現代のアジアで深刻な問題となっている移民と国境に焦点を当てているが、国家の「大きな物語」よりも、むしろしばしば不可視の存在となってしまう個人の「小さな物語」について、タイトルの「幻影(Phantom)」という言葉が象徴するように、アジアに根強く残るアニミスティックな感覚によってナラティヴを紡ぎだす営みに強く着目している。恐らくそのようなコンセプトを最も体現していたのは、アピチャッポン・ウィーラセタクンによるビデオ・インスタレーション《不可視(Invisibility)》(図3) であろう。冷戦時代のタイ首相サリット・タナラット[5]の記念碑を背景として、人物や樹々の影が揺らめきながら夢と現実の狭間を彷徨い、一方でプロジェクターに定期的に被さる覆いによって映像が無慈悲に遮断される。時の流れが曖昧な亡霊の世界と、しばしば暴力的な遮断を伴う歴史としての時の流れが共存する多層的な空間をつくりだしているようであった。

図4 ピナール・ウェレンシ《柔らかな風が私たちのうえを通り過ぎる》

実際に作家が支援をしているリュート奏者アフメッドの亡命の旅路を綴ったピナール・ウェレンシの《柔らかな風が私たちのうえを通り過ぎる(A gentle breeze passed over us)》(図 4)は、海を漂うリュートを映した美しい映像に収まらず、作家のアクティビストとしての実践的プロジェクトの一部でもあるという点で興味深い。

図5　シルパ・グプタ《私の国の100の手書きの地図》

他にもシルパ・グプタ《私の国の100の手書きの地図(100 Hand drawn maps of my country)》(図 5)や、ティファニー・チュン《移動史の再建 難民キャンプと ODP ケースの飛行ルート(Reconstructing an exodus history: flight routes from camps and of ODP cases)》(図 6)は、両者ともすでに高く評価されている作家ではあるが、ともすればデータとして漠然と捉えてしまう国境や移民の問題に対して、身体的感覚の延長としての筆跡あるいはステッチという、見えない声や存在を確かな実在として刻み付けるようにアプローチする表現の力強さに、改めて心を掴まれた。

図6　ティファニー・チュン《移動史の再建—難民キャンプと ODP ケースの飛行ルート》

図 7　ACC 展示風景およびカン・ヨンジュン《空と地球の間 4》

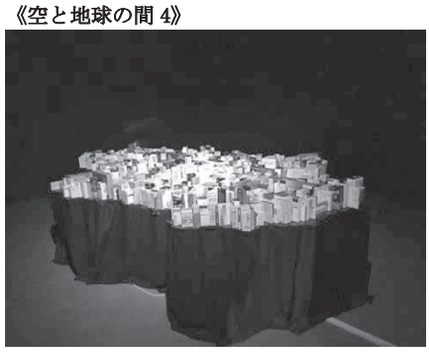

図 8　ジョン・ユスン《ランドマーク、ランドマーケット》

「断層線(Faultlines)」のセクション以降、会場は今回初めて光州ビエンナーレの舞台となった国立アジア文化殿堂(ACC)に移る。ビエンナーレ館に負けず劣らず巨大な展示施設であり、特にコロッセウムのような建造物を用いた壮大な展示空間(図 7)は、なかなか日本ではお目にかかれないであろう。ペク・チョンオク、キム・ソンウ、キム・マンソクがキュレーションした「生存の芸術(The Art of Survival)」では、韓国社会の生きづらさを自嘲する若者たちのスラング「ヘル朝鮮」を議論の端緒として、地獄のようなこの世を「集合、持続、移行(Assembly, Sustainability, Shift)」を通じて生き抜かなければならないと提唱する。このセクションに選定された作家はまさしく韓国の中堅〜若手のアーティストが中心で、韓国社会、そして光州ビエンナ

ーレへの韓国国内の反応を肌身で感じられる、非常に興味深い内容であった。そのうち光州という街に取材した作品の中で印象に残ったのは、ジョン・ユスン《ランドマーク、ランドマーケット(Land Mark, Land Market)》(図8)だ。2014年時点で2500軒を数えるという光州の性産業に着目し、昼夜の風俗街を俯瞰する映像、セックスワーカーが日頃使用する医薬品で形作られた光州の地図、セックスワーカーの日用品とそのリサーチなどでインスタレーションを構成していた。光州の風俗街に取材したジョンの作品は、公共の場で議論を避けられ、しばしば見えない存在にされてしまう性産業とその当事者の視点から、光州というひとつの街を洞察する力作であった。特に女性たちが熱心にこの作品を観ていたのも、個人的に勇気づけられる光景だった。また、パク・ファヨンは、光州事件のシンボルともいえる市民集会の舞台となった噴水台を模したインスタレーション《広場で出会った人たち(People I met in open space)》(図9)を制作した。

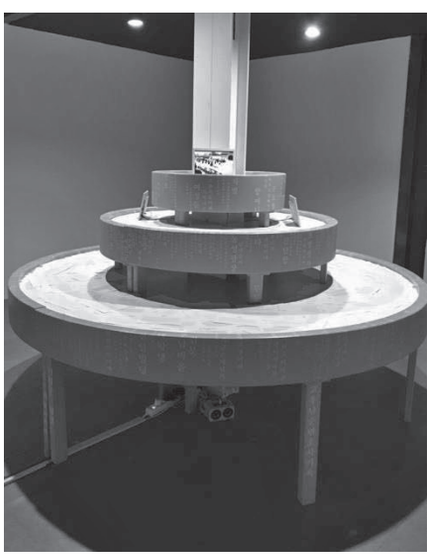

図 9　パク・ファヨン《広場で出会った人たち》

噴水の中には、光州事件や光州に関する人々の声が書かれたカードが積み重なっており、その中には話題を呼んだ映画「タクシー運転手」についての批判的なコメントも含まれていた。光州事件を「歴史」として記憶し続けること、そして同時に「過去」として遠い存在にさせないこと。光州や韓国の人々が抱える歴史化されていくことへの期待と不安や、それでも語り続けることへの信念を、リアルな距離感で感じさせる作品であった。

最後に、このコロッセウム式の建造物の頂点にそびえ立っていた、カン・ヨンジュンの《空と地球の間 4(Between the Sky and Earth 4)》(図 7)について言及しておきたい。これらのバナーは韓国の葬礼に用いる伝統的なのぼり、マンジャンに由来するもので、実は1995年の光州ビエンナーレ開幕時、ビエンナーレの運営体制に異議を唱えたカン含むアーティストたちが、在野の市民団体や芸術仲間の協力を募って各々のメッセージを綴り、市内某所に展示したものである。さらに今回、アーティストと市民が一緒にマンジャンを制作するというワークショップが開催された。完成したマンジャンは、メイン会場であるビエンナーレホールの周りにずらりと立ち並んでいた(図10)。しかしそこに書かれたメッセージは、オリジナルのカンの作品とは異なり、ワークショップに参加した市民や子供たちの夢や希望、分断を乗り越えることへの願いを伝えるものである。第1回光州ビエンナーレに対するアンチ・ビエンナーレの文脈において制作されたマンジャンが、今回のビエンナーレに正式な作品として出品され、さらに新たにアーティストや市民の希望を伝える役割を担ったという事実は、今回の光州ビエンナーレの立ち位置を考えるうえで非常に象徴的な出来事であろう。もしかするとそこに欺瞞を感じる者もいるかもしれないが、どちらのマンジャンも未来に向けて声をあげる手段であるというのが根本にあり、むしろすべてを引き受けて未来に向かうための誠実な取り組みであるように感じた。総合テーマ「想像の境界」が目指すところである「境界」の再考は、韓国や世界各地の社会状況と同時に、光州ビエンナーレ自身にも向かっている。第12回光州ビエンナーレは、自身を取り巻く様々な運動や言説を包括的にアーカイブ化し、そこから新たな創造を試みることで、光州に根付いたアジア最初のビエンナーレとしての宿命に向き合いながら、その行き先を、空にはためくマンジャンのその先を、模索していたのではないだろうか。

図 10　ビエンナーレホール前に並ぶマンジャン

(九州大学大学院)

註

[1] ベネディクト・アンダーソン『定本 想像の共同体: ナショナリズムの起源と流行』、白石隆・白石さや訳、書籍工房早山、2007年(原著:Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism,* 1983)

[2] GBコミッションでは、旧国軍光州病院を舞台としてアピチャッポン・ウィーラセタクン、マイク・ネルソンがサイトスペシフィックなインスタレーションを制作した。旧国軍光州病院は、光州事件の際、負傷した市民たちを懸命に看護した病院の一つとして知られている。

[3] 来歴、起源の意。

[4] ポルトガル語で「就任(式)」「宣誓」の意。

[5] サリット・タナラット(1908-1963)タイの軍人、政治家。クーデターを起こし、1959年から1963年まで首相として独裁を敷いた。アピチャッポンと同じく、イサーン地方(タイ東北部)で幼少期を過ごした。

編集後記

髙岡茉莉

本号の編集は、九州大学大学院の髙岡茉莉が担当いたしました。「探訪」という特集でしたが、それと併せてレビューでも、各筆者が 2018 年に台湾や韓国を訪れた際の記事を寄せていただきました。

今日、私たちは日本にいながら、国内外を問わず様々な作品を観る機会に恵まれています。しかし、その時その地に足を踏み入れなければ垣間見えない実情があることは明らかで、そこで目撃したものを『しるぱ』を通して皆様にお伝えできることの意義と責任を実感いたします。本号もこのようにして発行できることを喜ばしく思うとともに、発行にあたりご協力いただいた後小路先生、関係者の皆様に感謝申し上げます。

アジア近代美術研究会は、会員を固定せず、研究会出席をもって会員としており、本会報も執筆者を広く募集してきました。本年は本号発行ののち、第 6 号、第 7 号と続けて刊行予定です。どうぞ楽しみにお待ちください。

投稿規定

1. 投稿資格について、会員（研究会に一度以上参加した事のある者）を原則とする。
2. 掲載する文章は、査読者の意見をもとに、編集委員会が可否を判断する。編集委員会は、原稿についての問題を指摘し、執筆者に書き直しを求めることができる。
3. 原稿は原則として未発表のものに限り、一篇 2,000 字程度を目安とし、6,000 字以内とする。挿図は 10 枚以内を基準とする。
4. 原稿の提出は、ワープロ印字原稿を原則とする。提出の際は、原稿データをメール添付しアジア近代美術研究会事務局のメールアドレスに締切日までに提出する。
5. 挿図に用いる写真の掲載許可については、投稿者が自らの責任において、必要な手続をとる。
6. 原稿に使用する挿図には、「執筆者撮影」等を含め、出典を明記する。
7. 校正については、初校は執筆者の責任とし、再校以降は編集委員会の責任とする。校正は誤植訂正程度にとどめる。
8. 執筆者には、掲載号の『しるぱ』1 部が研究会負担で提供される。それ以上の部数については執筆者負担とする（1 冊 300 円）。
9. 掲載にあたって、原則として QIR(九州大学学術情報リポジトリ)を通しての一般公開に同意するものとする。
10. この規定に記されていない事項については、編集委員会が判断する。

付則

本誌『しるぱ』は、九州大学学術情報リポジトリ（QIR）に保存し、インターネットを通じて無償で公開、配布します（最新号については発行後半年の期間を置く）。本誌執筆者は、原則として、これに同意するものとみなします。相応の事情がある場合には、図版や記事自体を非公開とすることも可能ですので、編集委員会に申し出てください。

—◆読者プレゼント◆—

本会報に関するご意見、ご感想をお寄せください。感想をお寄せいただいた方（先着 10 名）には、アジアのミュージアム・ショップの最新グッズをプレゼントします。次ページに記載されている住所またはメールアドレスに『しるぱ』読者プレゼント応募の旨、お名前、住所、メールアドレスを明記の上、ご意見、ご感想をお送りください。

バンコク大理石寺院にて、たたずむねこ

撮影：髙岡茉莉

アジア近代美術研究会 会報 しるぱ
Vol.5　2020 年 2 月 20 日発行
発行者　後小路雅弘
編集　髙岡茉莉
レイアウト　武梦茹
表紙題字　羽鳥悠樹
印刷　城島印刷株式会社

本誌に関するお問い合わせ
アジア近代美術研究会
〒819-0395 福岡市西区元岡 744
九州大学大学院 人文科学府 藝術学研究室
Tel/Fax：092-802-5110（研究室）
Email：ajikinbi@gmail.com
執筆者／アジア近代美術研究会©2020　複製禁止
ISSN2432-289X

※表紙：現在のバタヴィア芸術協会の建築
写真提供：羽鳥悠樹