

[006]アジア近代美術研究会会報 : しるば

<https://hdl.handle.net/2324/2560363>

出版情報 : アジア近代美術研究会会報しるば. 6, pp.1-, 2020-03-18. The society for the study of modern Asian art

バージョン :

権利関係 :



しるば

アジア近代美術研究会会報 しるば Vol.6 2020年3月

【特集1 アジア美術における教育/師弟】

武 夢茹	中国女子美術教育の萌芽—神州女学校の教育理念と陳抱一	2
横田香世	老画家・矢崎千代二と若きスジョヨノージャカルタでの調査 (2019.7.20~8.4) を実施して—	6
後小路雅弘	タビオカ・ブームにタン・ダウのパフォーマンスを想う	9

【特集2 それぞれの美術館運営】

加藤正二	ある地方美術館からのたより	11
黄 雯瑜	台北故宮のチャレンジとチャンス —日本との交流を中心に—	13

【研究余滴】

後小路萌子	松本竣介《彫刻と女》に関する一考察	15
-------	-------------------	----

特集1 アジア美術における教育/師弟

一つ目の特集では、アジア美術における教育制度や師弟関係に焦点を当てた論考を三篇収録した。

民国期中国において女子美術教育に献身した画家・陳抱一の教育理念と芸術観とは。1934年にインドネシアの地を訪れた老画家・矢崎千代二と若きスジョヨノの間で結ばれた、短くも運命的な師弟関係。そしてそのような関係性は、画家同士の間でのみ結ばれるわけではない。シンガポールの現代美術のパイオニアは、ひとり異国の地で調査を行う日本の学芸員に、何を伝えようとしたのか。

美術教育や師弟関係からアジア美術を見つめることで、それぞれの場でたしかに存在していた人間たちの関係性、そしていまも世代を超えて受け継がれる理念や理想が浮かび上がる。

中国女子美術教育の萌芽—神州女学校の教育理念と陳抱一

武 夢茹

はじめに

1912年中華民国建国後に公布された教育令によって、女子の小学校・中学校・師範学校が全国各地に設置された。これら学校の教育科目の中には「図画」が設置され、学生には教科書の図形を鉛筆で模写し、三次元の物体を二次元で描くための技術を身に付けることが教えられた(図1)。このような絵画教育法は、西洋から伝わった遠近法に基づいて製図をする技術を身に付けることを目的に清末に導入された図画教育を踏襲するものであった。教科書の模写を中心とした図画教育が多くの子供向けの学校で実施されていた中、女性洋画家関紫蘭(1903-1985)が通った神州女学校(図2)は、12~17歳の女子を対象とした3年制の高等教育に「図画専修科」を設けた当時としては珍しい学校であった。このような絵画を専門的に学ぶ課程を設けていた学校として、他に城東女学校や一部の女子師範学校、手芸伝習所が挙げられる²。本稿では神州女学校においてどのように洋画教育が導入されたのかについて、校長の張黙君(1884-1965)の教育理念を分析した上で、1920年代に図画専修科の主任を務めた陳抱一(1893-1945)の芸術観を参照しつつ、明らかにしたい。

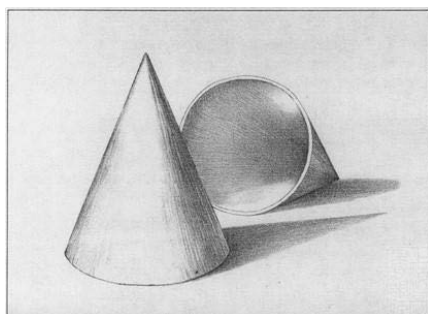


図1 教科書に掲載された円錐図
出典：『中學鉛筆習畫帖』1913年

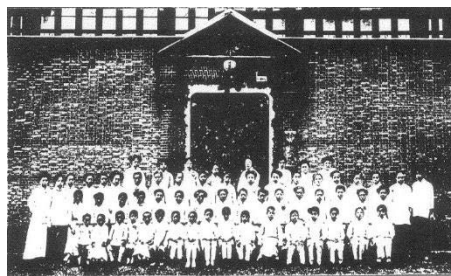


図2 民国2年(1913)神州女学校夏季休暇の集合写真
出典：『神州女報』第4号、1913年

張黙君の教育理念

1912年3月、張黙君は女性の啓蒙のための出版活動を行う神州女界協済社を設立し、同社の社長に就任した。同年7月に、神州女学校の設立が神州女界協済社の社員によって決議され、協済社の事務所が女学校内に設置されたことから、協済社の啓蒙活動と女学校の教育理念が互いに結びついていたことが推察される。女学校開校の時期に協済社から出版された『神州女報』には、次のような李威による「教育普及と女子教育(普及教育と女子教育)」という記事が掲載された。

一国の国民のレベルは少数の傑出した者ではなく、一般大衆の水準が標準となるのである。(…)女子は国民の母として、家庭教育の責任をもつ。児童は生まれてから入学するまで皆母親の教育を受ける。入学するまで子の感情は母と最も深く、母の言行を模倣すること最も甚だしい。教育において児童は知らず知らずのうちに良好な教師を得るのである。母が教育を受けていなければ、児童の言行習慣は良くないものとなり、学校教育の効力が減退してしまう。(…)今日において普通教育は一刻も遅れてはならず、女子教育も一刻たりとも遅れてならない。(一國國民之程度不以少數傑出者為標準而以普通之程度為標準(…)女子為國民之母貧家庭教育之重任兒

童自初生以至入學皆為其母教育之時期即入學校其感情亦惟母為最深其模倣言行亦惟母為最甚母而有教育也兒童於不知不覺之中得良好之教師母而未受教育也兒童且因之而得不良之言行習慣以減少學校教育之效力(…)今日普及教育既不可一刻緩則女子教育尤不可一刻緩矣)³

このくだりでは、新しく誕生した中華民国の命運が一部の傑出したエリートの手に委ねられるのではなく、あらゆる一般市民が果たすべき役割をもつという民主主義的思想が提示されている。そして、国民を教育する上で重要な役割を果たすのが母親としての女性であり、女性が担う子供の教育が学校教育にも増して大きな影響力をもつという。

そもそもこのような国民を育てる母としての女性イメージは、清末に王朝制度を改革するため戊戌の変法を説いた官僚によって唱えられたものであった⁴。例えば、1902年に梁啓超は『新民説』の中で、国家と個人における権利と義務関係を説き、国民意識の覚醒を求めた⁵。また、1900年代初頭に出現した女学堂の役割については、夫を助け子どもを育てることによって家庭だけでなく間接的に社会にも貢献することができる女性を教育することだと説いた⁶。1903年には、思想家の金天翮が『女界鐘』において、強い身体と高い資質をもつ国民の母から健全な国民が生まれるという「国民の母」の概念を広めた⁷。このように政治社会の改革を求めた士大夫層によって、西洋の政治学のもとに形成された国家や国民に対する新しい認識が徐々に広まっていく中で、旧来の儒教思想とは異なる社会における新しい役割が女性に求められるようになったのである。

先述の『神州女報』で提唱された将来国家を支える民となる子の教育を担う賢母としての女性の役割は、まさに清末に提唱された「国民の母」という理念と呼応するものである。神州女学校と神州女界協済社が密接な関係に

あったことを考慮すると、協済社の出版物に掲載された女子教育に関する文章は、女学校の教育理念を反映するものであっただろう。

国民の母を育成するという使命感を背負って出発した神州女学校であったが、開校から10年後の1922年に校長張黙君は『新教育』の中で、清末から民国初期にかけての女子教育をめぐる環境の変化について次のように述べている。

清朝期には、女子教育はいまだ混沌とした状況にあったといえる。(…)民政が起こって以来、日に日に状況が改善した。中華民国5、6年度の全国教育統計によると、女子の入学数は清末の3、4倍となり、社会が次第に女子教育を重視するようになったといえる。(…)9年に北京大学と南北二つの高等師範学校がともに女性禁止を撤廃したことで、学生募集が男子に限定されることがなくなり、中国教育史上における新世紀を切り開いた。大多数の女学生はともても一生懸命で意欲的であり、生半可な知識で一生を棒に振ることに甘んじていない。(…)個性を基礎とするそれら師範中学はともに選科制及び能力によって分ける制度を実施し、人格教育を重視する。社会性を基礎とし、社会教育に重きを置く。(清季之世、女子教育可謂猶在混沌時期、(…)民政肇興後、乃日有起色。查五六年度、全國教育統計、女子入學人數、視亡清末葉增三四倍、以知社會漸重視女子教育。(…)九年北京大學及南北兩高師均啓女禁、招生遂不僅限男子、實開中國教育上新紀元。於是大多數女生頗欲奮發有為、不復甘以一知半解坐廢其生矣。(…)以個性為基礎、於其師範中學均實行選科制及能力分組制、注重人格教育。以羣性為基礎、注重羣化教育。*)

続いて中華民国建国から10年間の発展として、「各省の女学校の主催者は、個人の発展と社会の進歩を教育の旨とすることを明確に認識している。(…)ほとんどの学生が自らの人格、生活、責任、経済的独立などの問題について、大きな覚悟を示している。(各省女學之主持者、於教育應兼謀個人發展及社會進歩之旨、視前稍明瞭、(…)大半學生對於自身之人格、生活、責任、經濟獨立諸問題、頗有覺悟之表示。)」と述べた。

張黙君は、清末から中華民国期に至る中で、次第に女子教育に対する社会の関心が高まり、男女共学が解禁されるなど教育環境が改善したことによって女学生の数が増加し、学ぶことに非常に熱心であることを評価している。

筆者がとりわけ注目したいのは、個性を基礎とし、人格教育に重きを置く学校が増えていくことに張黙君が言及していることである。中華民国建国以来10年間における教育の成果として張黙君は、全国各地の女学校で個人の発展と社会の進歩を両輪とする教育が施行されていることや、大多数の女学生が自らの人格や社会的義務について強い自覚を持っていることを挙げているが、とりわけ女学生の人格や個性について言及していることは興味深い。

人格や個性という学生の心の内面に着目し、その修養を重要であると掲げた張黙君の教育理念には、1919年から始まった新文化運動が影響しているように思われる。ベルサイユ条約に反対し、反帝国主義運動を唱えた北京の学生が率いた五・四新文化運動では、西洋の民主主義が議論され、普遍的な人権を追求する中で女性の人格独立も注目されるようになった⁹。女性が国民としての義務を果たすためには、まず健全な人格と自立した精神をもつべきであることが新聞雑誌において広く議論されたのである¹⁰。そこでは、中国の女性が未だ持ち得ていない自立の精神を既に獲得した存在としてアメリカの女性がしばしば取り上げられた¹¹。

恐らく1920年前後に現れた自立した精神をもつ女性を称揚する潮流に呼応するかたちで、張黙君は女学生の個性や人格の修養を目的とする教育に力を入れるようになったのではないかと推察される。また、1918年に張黙君が政府の派遣によって欧州を視察した際に、アメリカの女性参政権運動家キャリー・チャップマン・キャットと交流する機会があったことも¹²、自ら政治社会に参加するような女性に対する畏敬の念を強めることになったであろう。

ここまで、1912年から1922年頃にかけての神州女学校の教育理念を考察してきた。設立当初は、清末に提唱された理想の女性像を踏襲するかたちで国民の母としての女性を育てることが重要視されていたのに対し、1920年代に入ると学生一人一人の人格や個性といった内面の充実に目が向けられるようになったのである。次に、人格の修養という教育理念が神州女学校の図画専修科における洋画教育にどのようなかたちで反映されたのかについてみていく。

図画専修科の教育方針

神州女学校開校の翌年1913年に開設された図画専修科では、初期の頃李超士や劉海粟といった上海で洋画の教育者として既に知られていた画家が赴任し、図画写生や油彩で肖像画を描くことがカリキュラムにあったようだ¹³。1922年には、張黙君が「美術専科の水

準を高め、定員を増やす(提高其美術専科程度、擴充學額。)」と述べたように、図画専修科の教員枠が増え、日本留学経験のある王濟遠、俞寄凡、関良、陳抱一が加わり、翌年陳抱一が図画専修科の主任に就いた。その後北伐で神州女学校の校舎が焼失した1926年まで、陳抱一は洋画教育の中心的役割を担った。1923年から26年にかけて図画専修科を率いた陳抱一の教育理念は、張黙君の提唱する女学生の人格修養に沿うものであったようだ。

1913年に陳抱一は洋画を本格的に学ぶために日本に渡り、川端画学校に通った¹⁴。日本絵画の継承を目的として1909年に設立された川端画学校は、1913年に洋画科を増設し、富永勝重による指導のもと「石膏像写生」と「人体写生」の二つのカリキュラムが設置された¹⁵。1学期に1回程度藤島武二が指導に訪れたが、陳抱一は後に東京美術学校で指導を受けることになる藤島に川端画学校で出会った可能性がある¹⁶。同校では、石膏像から人体のデッサンに進むためには、1、2年を要するのが一般的であったようだ¹⁷。画学校で陳抱一は、主に富永の指導のもと石膏デッサンに取り組んだことが推察されるが、数ヶ月後に病のため一時帰国をしている。

短い期間ではあったものの川端画学校で初めて受けた写生の授業に感銘を受けた陳抱一は、帰国後に赴任した上海図画美術院で、未だ主流であった臨画を脱却するという根本的な改革に着手する強い気持ちを抱くようになったと回顧している¹⁸。当時写生は臨画に比べて従属的な手法として捉えられ、必須ではなく選択科目であったところ、静物写生の授業を担当した陳抱一は菊地石膏模型所から一体のボルテール像を購入し、石膏の素描の基礎を学生に教えた¹⁹。

1916年9月陳抱一は再び日本に渡り、白馬会解散後に存続した葵橋研究所に通った²⁰。研究所の指導内容は、木炭画、油彩画、水彩画による石膏写生、人物写生を基礎とし、美術学校入学前の学生の修行の場としての性格を持ち合わせていた²¹。

1916年10月陳抱一は東京美術学校西洋画科選科に入学し、1921年3月に卒業するまでの5年間藤島武二に師事して洋画の習得に励んだ²²。西洋画科選科では、用器画法、美術解剖学、遠近法を履修することが定められ、藤島教室に入った陳抱一は、1年目に木炭画、標本の写生、石膏像の写生、2年目に人体写生、鉛筆、水彩、油彩で静物画、風景画、3、4年目に木炭と油彩で人体の写生を学んだ²³。東京美術学校での洋画教育は、油彩で人体を描く段階に到達するまでに木炭画や石膏像の写生の基礎から出発し、さらに油彩で静物画

や風景画を描く技術を身に付けた上で、最終的に人体を描くことが許されたのである。このカリキュラムの進度は厳格に守られ、初学者が人体の写生に取り組むことはできなかった。

このようなフランスからもたらされたアカデミックな洋画教育を受けた陳抱一であったが、卒業後に着任した神州女学校において、東京美術学校のような学年ごとに厳格なカリキュラムを設けることはしなかったようだ。その証左として以下の事柄が挙げられる。

まず、1924年『時報図画周刊』に掲載された神州女学校学生による素描作品を見てみよう(図3)。左は梅静という女学生による西洋女性を象った石膏像のデッサンである。鼻や頬、脛に陰影表現が用いられており、凹凸のある西洋人の顔を立体的に捉えようとする意志が感じられる。それに対して、無記名の学生による椅子に腰かけた裸婦のデッサンでは、丸みを帯びた身体が輪郭線によって表され、陰影表現は腕から背中にかけての部位に限定される。石膏像のデッサンで陰影表現によって立体感を表現することを習得した学生であるならば、人体のデッサンにおいても陰影表現を用いることが自然である。裸婦の身体の輪郭を線で描いた後に、肉体の重量感を表現するために陰影を施していない点から、本作は石膏像のデッサンを習得した学生によって描かれたものではないという印象を受ける。恐らく、陳抱一は石膏像と人体の写生の授業を川端画学校や東京美術学校のように学生の進度によって分けていたのではなく、学生が両方を同時に学べるようなカリキュラムを採用していたのではないか。



図3 神州女学校学生のデッサン
出典：「神州女学之美術」『時報図画周刊』
1924年第206期

管見の限り、女学生の作品の図版は他に現存しない。そこで、学生の作品の主題や画風について検討するために、1926年6月に神州女学校で開催された絵画展覧会の展評を参考にしたい。

神州女学校の絵画展覧会では、学生による100点あまりの作品が三つの部屋に展示された²⁴。出品作には、花の静物画、風景画、人

体素描が含まれる²⁵。展覧会を參觀した者によると、多くの作品の筆遣いや色彩は似通っており²⁶、画風は「写実」ではなく「抒情」的傾向をもち、爽快、流麗、活発な情緒をもち、色彩は鮮やかで、筆遣いは大胆であるという²⁷。應鵬は、陳抱一と丁衍庸²⁸の二名の教授によって少人数の授業が行われているおかげで、前回の展覧会から大きな進歩が見られ、学生たちの努力が存分に作品に生かされており、他学校の成績展覧会と比べても抜きんできていると称賛した²⁹。一方邱景梅は、美術の専門学校ではない神州女学校の絵画教育における功績を評価しつつも、学生が「写実」の技術を習得しないままに自我や個性を表現するためにわずかな筆さばきで画面を構成し、対象の明暗や色調を十分に観察することなく、赤や緑の絵具を多用する傾向が最近の展覧会に顕著であると述べた³⁰。

そもそも写実という概念は、戊戌の変法において梁啓超ら維新派の官僚が理想派と写実派という小説における二つの流派を紹介する際に用いたのが最初期の例である³¹。彼らは古典文学を批判し、社会の現実を反映した文学作品を称揚した。写実を美術の文脈で最初期に紹介したのは、陳独秀が1919年に発表した「美術革命」においてであった³²。1920年代頃から、自然科学に基づいて対象を客観的に観察し遠近法や陰影法で描くという近代国家に必要な技術として写実という概念が広まった³³。そして、民国初期にフランスや日本の美術学校に留学しアカデミックな美術教育を受けた画家たちによって、石膏デッサンを基礎とする物体や人体を再現的に描くための教育の中で写実という概念が形成されたのである。

神州女学校展覧会の展評の中に登場する写実という言葉は、その文脈から国家の近代化のために必要な理念や技術という抽象的な意味で用いられたものではなく、あくまでも対象を再現的に描くための技術を指していたのだと思われる。つまり、邱景梅は展示された学生の作品をみて、学生が花や風景、人物をつぶさに観察し、カンヴァス上に細やかな筆遣いで書き出し、色彩の濃淡を注意深く施すという行程を抜きに、対象を大胆な筆遣いで単純化し、鮮やかな色彩を多用する描き方に疑問を抱いたのである。一方で、應鵬はそのような学生の画風を「抒情」と形容し、流麗で力強いと評価したのである。このような評価の違いは二人の嗜好に因ると思われるが、学生が対象を再現的に描くための技術を十分に習得していないという邱景梅の指摘は、陳抱一の洋画教育の一端を示すものであろう。陳抱一は、神州女学校で石膏や人体の素描、油彩による静物画や風景画、人物画を教える際

に、より難度の高いカリキュラムに進むために特定の技術を習得しなければならないという制限を設けなかったがために、学生は比較的自由にデッサンや水彩、油彩で様々な主題の絵を描くことができたのではないだろうか。その結果、石膏デッサンで身に付けるべき遠近法や陰影法を習得しないままに、油彩画に着手したことによって対象の形態を過度に単純化した作品が多く生まれることになったのだろう。

陳抱一が、対象を再現的に描く写実的技法の習得を神州女学校で必須としなかった背景には、神州女学校が美術の専門学校ではなく一般教育を目的とする学校であったことが関係しているだろう。それに加え、陳抱一の西洋美術に対する理解や芸術観が関係していた可能性が考えられる。

陳抱一の芸術観

陳抱一は、1926年に『油畫法之基礎』（中華書局出版）を著しているが、出版時期を考慮すると、本書には1920年代の彼の芸術観や教育理念が反映されていると考えられる。本書の中で、陳抱一は油彩画の発明、顔料、油の種類、画布、筆、道具など、初心者や画学生が油彩画を制作する上で必要な実用的な知識について説明している。その上で、素描、色、構図など絵を描くための基礎的な知識を紹介し、静物画、風景画、人物画と主題ごとに描き方を説明する。さらに特定の西洋の画家を挙げ、そこから学ぶべき事柄を提示している。例えば、

試しにレオナルド、ドガ、ロダン、マティスの素描を見ると、彼等が描くのは単に単純な線ではあるが、表現する物の精神は、実に見る者を驚かす。彼は素描に対して、もちろん堅実な研究をしているため、このような境地に辿り着くことができるのだ。あのような自然で、神妙な単純な線は、学識の浅い者が到底簡単に模倣できるものではない。(…) 古来のあらゆる偉大な芸術家の素描の力量は、とても深淵で堅固である。例えばイタリアのレオナルド、オランダのレンブラント、スペインのゴヤ、ドイツのホルバイン、フランスのドーミエ、シャヴァンヌ、マティスなどの素描はすべて大変に研究する価値がある。(試看雷奥那兒道 Leonardo, □伽 Degas, 羅丹 Rodin, 瑪諦司 Matisse 等の素描, 他們所描, 祇是單純的線, 但是所表現出的物狀的精神, 實在令人驚歎的。他們對於素描, 當然有極深固的研究, 所以能達到這樣的境地。那種自然的, 神妙而單純的線, 決不是淺學的人所能夠輕易摹倣得來的。(…) 古來偉大的藝

術家所有素描的力量，都是極深徹確固的。例如意大利的 Leonardo，荷蘭的藍勃蘭 Rembrandt，西班牙的高珂 Goya，德國的荷兒拜恩 Holbein，法國的道彌愛 Daumier，沙範 Chavannes，瑪諦司 matisse 等的素描都是極有研究價值的。) ³⁴

と、異なる時代と地域に活躍した西洋の画家を取り上げ、彼らが引く一見単純そうな素描の線には長年の研究によって裏付けられた深い精神が宿っているとす。

静物画については、物体の美妙的な色の変化を細かく観察した上でカンヴァスに様々な色調として表すことが重要であると述べる。そして、「伝え聞くとところによるとセザンヌが描くのには要する日にちは大変長く、往々にして林檎が熟して腐るまで描くと、また新しい林檎に取り換えて描き続けると言う。(傳説塞尚(Cezanne)繪畫費很長的時日，往往畫到蘋果熟爛，他再調換新的蘋果來繼續而畫的。)³⁵」と、セザンヌがいかに長い時間をかけて一つの対象を丁寧に描くかという画家の作画プロセスを紹介している。しかし、陳抱一はセザンヌによる静物画と風景画の図版を本書の中で紹介しているが³⁶、個々の作品に基づいてセザンヌの技法を説明することはない。

さらに風景画については、移り変わる大自然の変化を描くことが重要であると述べ、その一例としてモネを次のように紹介した。「モネは一日の中の太陽の光線の変化を研究するために、一塊の干草を異なる時間に、たくさんの枚数描いた。彼は朝早く12幅の画布を馬車に乗せて出かけ、一日の間の異なる時間に、持ってきた画布に絵を全て描き終えるのだ。故に同じ日の中で、同じ場所で描いた絵であっても、各時刻の変化する様々な色調を表しているのである。(謨涅 Monet 因爲研究一日中的太陽光線的變化，他把一堆的禾草於不同的時間，繪了許多幅數。他朝晨帶了十二幅畫布乘馬車出外。於一日之內，依不同的時間，盡把所帶去的畫布繪完回來。故雖是同一日內，或同在一地方所繪的畫，都呈出各時刻及天氣變化的種種不同的色調來。)³⁷」このくだりでは、モネが一日の太陽の変化を短時間の内にたくさんのカンヴァスに描く練習を重ね、天気の変化を異なる色調で見事に表現し得ていることを紹介している。

以上のように、陳抱一は本書の中で、西洋の画家を取り上げながらも、個々の作品を詳細に分析するよりも、画家の制作態度を重点的に紹介する傾向があった。ただし、構図においてはラファエロやターナーが三角や楕円の中に人物を配置し、曲線を多用して風景を描くなど作品分析に該当する解説もあった

が、本書全体の中でそれはかなり限定的であった。それに比べて、画家の制作における態度を重点的に説く傾向は、『油畫法之基礎』の他にも陳抱一が1920年代に新聞雑誌に投稿した文章において共通して見られるものである。

このような陳抱一の異なる時代と地域の画家を同じ文脈の中で取り上げ、画家の制作姿勢に注目する態度は、決して彼に限ったことではなく、1910年代の『白樺』を中心とした日本における西洋美術の紹介に見られる特徴であったことを稲賀繁美氏が指摘している³⁸。陳抱一は、1910年代に東京美術学校で人体の写実的な表現を頂点とするアカデミックな美術教育を受けると同時に、『白樺』の出版物や二科会の画家との交流によって同時代の西洋の多様な画風に触れる機会があった。その過程で、異なる時代の西洋の画家を自らの芸術論を主張するために自由に参照する思考法を身に付けたのだろう。

画家がいかに真摯な態度で絵に向き合うかという点を重視していた陳抱一であったからこそ、張黙君は女学生の人格修養を目的とする図画教育において陳抱一に指導を任せただけではないだろうか。そして、人格修養が女学校全体の理念であったために、陳抱一は写実的技法などの技術の習得を必須とするのではなく、学生が自由な表現で描くことを容認したのではないかと。

神州女学校で教える傍ら陳抱一は、1925年に中華藝術大学を設立し、関紫蘭をはじめ女学校で秀でた技術をみせた女学生を中華藝術大学で指導することとなる。人格形成という理念のもとで油彩画教育が行われた神州女学校は、前近代の中国社会には存在しなかった女性洋画家を輩出する土壌となったのである。

(九州大学)

註

- 1 崔淑芬『中国女子教育史-古代から1948年まで一』中国書店、2007年、228、232、238頁
- 2 陳明園『民国時期留歐女性藝術家西画創作研究』博士論文、上海大学、2016年、39頁
- 3 李威「普及教育與女子教育」『神州女報』月刊第2号、1912年、5-7頁
- 4 呂美頤「近代中国における『女国民』概念についての歴史的考察」早川紀代ほか編『東アジアの国民国家形成とジェンダー—女性像をめぐって』青木書店、2007年、214頁
- 5 呂美頤、215頁
- 6 呂美頤、218頁
- 7 呂美頤、215-216頁。須藤瑞代「近代中国の『女権』概念—1900年代の議論を中心に—」早川紀代ほか編『東アジアの国民国家形成とジェンダー—女性像をめぐって』236-237頁

⁸ 張黙君「十年度之女子教育」『新教育』1922年第4期第5号、757-737頁

⁹ 呂美頤、220-221頁

¹⁰ 呂美頤、219-220頁

¹¹ 呂美頤、221頁

¹² 中国国民党中央委員会党史委員会『張黙君先生文集』中央文物出版社、1983年、533頁

¹³ 図画専修科の成り立ちについては拙稿「中国女子美術教育の萌芽—神州女学校

(1912-1927)について—」『しるば』アジア近代美術研究会、4号、25-27頁、2019年2月を参照

¹⁴ 陳抱一「洋画運動过程略記」『上海芸術月刊』第5-8、10-12期、陳瑞林『現代美術家陳抱一』、人民美術出版社、1988年、98-100頁

¹⁵ 江川佳秀「川端画学校沿革」『近代画説』第13号2004年、51頁

¹⁶ 江川佳秀、前掲出

¹⁷ 江川佳秀、前掲出

¹⁸ 陳抱一「洋画運動过程略記」『上海芸術月刊』第5-8、10-12期、陳瑞林『現代美術家陳抱一』、人民美術出版社、1988年、100頁

¹⁹ 陳抱一「洋画運動过程略記」陳瑞林『現代美術家陳抱一』101頁

²⁰ 陳抱一「洋画運動过程略記」陳瑞林『現代美術家陳抱一』102頁、白馬会洋画研究所について陳抱一による在学期間の諸状況についての文字記録は残されていない。(龔珏「陳抱一研究—東京美術学校留学生から近代中国の洋画家・美術教育者へ—」東京大学比較文学・比較文化修士論文、2016年、24頁)

²¹ 植野健造『日本近代洋画の成立 白馬会』中央公論美術出版、2005年、33頁

²² 陳抱一「洋画運動过程略記」陳瑞林『現代美術家陳抱一』102頁

²³ 龔珏「陳抱一研究—東京美術学校留学生から近代中国の洋画家・美術教育者へ—」東京大学比較文学・比較文化修士論文、2016年、28頁

²⁴ 邱景梅「談神州女校の畫展」『申報』1926年6月19日増刊

²⁵ 應鵬「參觀神州女學繪畫展覽會後」『申報』1926年6月16日増刊5頁

²⁶ 邱景梅「談神州女校の畫展」『申報』1926年6月19日増刊

²⁷ 應鵬「參觀神州女學繪畫展覽會後」『申報』1926年6月16日増刊5頁

²⁸ 丁衍庸の教育活動については稿を改めて検討したい。

²⁹ 應鵬「參觀神州女學繪畫展覽會後」『申報』1926年6月16日増刊5頁

³⁰ 邱景梅「談神州女校の畫展」『申報』1926年6月19日増刊

³¹ Wang, Shu-Chin, *Realist Agency in the Art Field of Twentieth-Century China: Realism in the Art and Writing of Xu Beihong (1895-1953)*, School of Oriental and African Studies, University of London, Doctoral Thesis, 2009, pp.42-43

³² 同上

³³ 同上

³⁴ 陳抱一『油畫法之基礎』中華書局、16-17頁

³⁵ 陳抱一『油畫法之基礎』74頁

³⁶ 陳抱一『油畫法之基礎』69、70頁

³⁷ 陳抱一『油畫法之基礎』79頁

³⁸ 稲賀繁美『絵画の臨界 近代東アジア美術史の極端と命運』名古屋大学出版会、2014年、242-245頁

1 まぶたに浮かぶ情景

日本近代洋画のバステル画を牽引した矢崎千代二（1872~1947）は、欧州、中国、印度、南洋諸島、南米、南阿など各地を歴遊し、旅で出会う瞬間の風景を描きとめるため、バステルによる「色の速写」という概念を生み出した。北平芸術専科学校¹の講師の職を得ていた時に敗戦を迎え、終生持ち歩いてきた世界各地で描いた 1008 点のバステル作品を中国教育部に寄贈することによって、継続雇用された。その寄贈作品を通覧²すると、インドネシアで描かれた 52 点の作品に最も快活で愉しげな印象を受けるのである。他の地域の作品と比較してみると、画家の目が人々に接近していることに気づく。水路での洗濯や水浴、木陰の焼鳥売り、外灯の下で賑やかに集う人たちなど、屈託のない日常の情景が鮮やかな色合いで描かれている。

裏面に、矢崎から聞き取った画の説明が記載されている作品がある。「バタビア³、裏街の民家。小鳥の籠を高く吊って楽しむ」「バタビアの運河のマンデー（水浴）、遠くはブイテンゾルフの山」「ドリアン、果物の悪魔といはれる」などと、描いた時を懐かしく回想しながら語ったかのような文言からも、インドネシアへの思い入れが伝わってくる。

矢崎に同行し、ジャワ島各地を旅した現地の若き洋画家・スジョヨノ⁴（1913~1986）は、その様子を手記⁵に書き残した。そこには、矢崎は自分の師である⁶と記されており、鮮烈な印象を受けたことがわかる。しかしながら、インドネシア来訪の理由、滞在期間や動向等は把握できず、これまでは作品の年記から 1934（昭和 9）年 62 歳のときにインドネシアに渡ったことがわかっていただけであった。

本稿では、今回の現地調査によって得られた矢崎の活動状況を示すとともに、スジョヨノが矢崎に私淑するに至った要因を彼の手記から抜粋し、さらにスジョヨノのバステル作品についても言及したい。

2 「天才画伯の神技」と評される

当時、バタヴィア^{ジャワ}で発行されていた邦人向け新聞は『爪哇日報』⁷と『日蘭商業新聞』であった。インドネシア国立図書館で『爪哇日報』の 1934 年発行分を閲覧したところ、矢崎に関する記事が 13 件確認できた。主な出来事は次のとおりである。

3月9日	石原汽船クライド丸 ⁸ にてバタヴィアに到着
7月10日 ~13日	日本人會館において邦人向けに60点の内覧会実施
7月14日 ~22日	ゴルフ書店絵画陳列館において第一回（前半）展覧会開催
7月23日 ~31日	ゴルフ書店絵画陳列館において第二回（後半）展覧会開催
8月5日 ~7日	日本人會館においてお別れ展開催
8月12日	バステル画会が発足
9月12日	滞在予定を1ヶ月延長し、ジョクジャカルタ、ソロ等を経由し、9月12日にスラバヤ出港の石原汽船ボストン丸で帰国

同記事によれば、矢崎はかねてから南洋旅行を希望していたとある。日本が日中戦争の延長線上で、「資源の宝庫」と喧伝された蘭印に南進するわずか前の友好的な時代であった。

次に、念願の地に半年間滞在し、精力的に活動した様子的一端を『爪哇日報』記事より紹介したい。バタヴィアに来て2ヶ月程経った5月6日（日）、矢崎からバステル画を習っている若者2名を含む8名が朝の暗いうちから出発し、タンジョンカイの海岸に出かけた。矢崎の描く様に驚嘆したことを同行の俳人が次のように記している⁹。

矢崎画伯は直ちに磯辺に画架を立ててスケッチに入る。小網などを持った男の子がたちまち集まって画を取り囲む。物見高いは江戸の街ばかりかはオレンジッポンだとばかりに集まり来る老幼男女。(略) 矢崎画伯の御老体にも似ざる壮者を凌ぐ御精力には驚くばかりである。我々が油売っているひまに数枚を描き上げてしまった。帰途、タングランの川辺りに夕陽を浴びながら又二枚の画を仕上げ、(略) 帰宅したのは5時頃であった。

この日の数枚のバステル画は他の数々の作品とともに矢崎先生の仮寓に陳列されているから同好の士は遠慮なく訪問して天才画伯の神技に接せられたい。



図1 スケッチの様子 横須賀美術館蔵
出典：矢崎千代二顕彰会『矢崎千代二回顧展～近代日本洋画の異色画家～』1987年

（図1）は、1987年に開催された回顧展¹⁰の図録に掲載された写真である。撮影の期日も場所も不明であるが、この時の写真ではないかと推測する。取り囲む人の中にはインドネシア男性が被る帽子の人もあり、日本人らしきスーツ姿の人もいる。真偽の程はともかくとして、画が目の前でどンドンできていく「大道芸」に目をみはっているかのようだ。記者は、目撃した矢崎の早描きを神技と称した。こうやって老画家の噂は邦人のみならず、オランダ人にもインドネシア人にも届いていったのだろう。

3 スジョヨノは、目撃者だった

スジョヨノが矢崎の存在を耳にしたのは、友人の広告画家ラムリからだったと手記に書いているが、同行することになった経緯は記していない。スジョヨノが視た矢崎の姿は以下のとおりである。

矢崎は常に髪を梳かしておらず、その髪は既に灰色になっていた。身長もせいぜい150センチくらいだった。家では、亀のようにゆっくりと動いていたが、朝の陽光を彼が追いかけるときはアスリートのようなだった。私の知る限り、彼は風呂に入らなかった。彼は黒い中国服を着て、西ジャワの輩っぽい黒のズボン¹¹を履いていた¹²。(略)

身なりには全く構わないが、朝、写生に出かけるときだけは俊敏になる。絵のことしか考えていない常の姿だ。そんな矢崎と行動をともにしたスジョヨノは、その作画姿勢に驚きを隠せない。画になる場所を探すために、毎朝7時に出発し、バタヴィア中を隈なく歩き廻ったのだと記している。作品のタイトルになっている地名を地図に落とし込めると、確かにバタヴィア市内を網羅しており、記述は頷けるのである。

さらにスジョヨノは、どんな日でも描きに出かける老齢の矢崎の姿に讃嘆し、次のように記す。

彼が描くことを止められるような雨も太陽も存在しなかった。(略) 雨、水、風、霧、雲、太陽、そして山の石を砕くダイナマイトの爆発さえ、花火で遊び続けてもいいよと言われた幸せな子どものように、彼はそれらを描いた¹³。

そして、続けて「これが、矢崎だ。これが日本の近代だ。そして私の先生だ¹⁴」と、明言する。スジョヨノは矢崎を観察した。ひたすら歩き、あるがままで画になる風景を見出し、描くことだけに没頭する幸せそうな作画姿勢に、芸術に対する真情を感じとったのであろう。

スジョヨノは、小さいサイズ¹⁵の用紙に、すべてをその場で描きあげるといった制作方法についても共感している。筆者は、矢崎が描いた場所を探すのが好きである。描かれている対象は比較的探しやすいのであるが、どこで描いたのかと、陣取った位置を探すには苦勞する。付近にまでたどり着いてからが難しい。高いところに登ってみたり、廻り込んでみたりと、作品を見ながらあちこち移動する。そして、探し当てると対象が正確に描かれていることがわかり、なるほど画になる場所だと得心するのである。

たとえば、(図2)は矢崎の作品、(図3)は同様の場所の絵葉書¹⁶、(図4)は矢崎の視点で撮った現在の風景である。作品と絵葉書を見比べると、絵葉書が平面的であるのに対して、橋の勾配が表された矢崎の視点は画面全体に動きをもたらし、臨場感がある。4の写真は橋の手前にある建物の門扉の上から撮影したのであるが、当時は小高い石積みでもあったのかもしれない。ここしかないという格好の場所を探り当てる姿にも、スジョヨノは畏敬の念を抱いたのであろう。

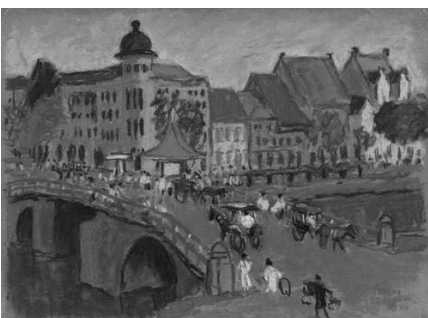


図2 矢崎千代二《パタヴィアの商業地区》
1934年 中国中央美術学院蔵
画像提供：同美術館



図3 絵葉書 1930年
出典：『Greetings from Jakarta : postcards of a Capital 1900-1950』



図4 筆者撮影 2018年3月

4 作品は、揚げバナナのように売れた

矢崎はバタヴィアに来て4ヶ月の間に描きためた作品の展覧会を開催した。会期は1934年7月14日から31日、会場はコルフ書店¹⁷絵画展覧室。風景画231点と肖像画約50点という膨大な出陳であった。日蘭商業新聞社の主催で、案内状には、越田佐一郎領事の名前がある。コルフ書店が発行していた新聞*Bataviaasch Nieuwsblad*にも紹介記事が、その他のオランダ語の新聞にも広告が掲載された。

展覧会は盛況を博し、「爪哇美術界に異常な刺激を与えている」と『爪哇日報』は報じた¹⁸。スジョヨノはその盛況ぶりを「オープニングから一週間で、作品たちは揚げバナナ¹⁹のようによく売れた²⁰」と表現している。今回の調査で、ディディエ氏²¹が所有する矢崎のパステル画を実見することができた。氏は、バタヴィアのカリブサルを描いたその作品を1986年にアムステルダムで入手された。ということは、この展覧会でオランダ人が購入した作品の一つであるかもしれない。

スジョヨノは、この展覧会において矢崎の作品の水準が低いわけではないのに、つけた値段²²が異様に安価であったこと、その作品が印象派風であるのにも関わらず、日本的なものを感じさせることに衝撃を受けた。そして、「これは、芸術の結果(作品)は美によつ

て評価されなければならず、その美は芸術それ自体、つまり作品そのものに在るのだという明らかな証拠である」と確信し、様式や民族、画家の名前によって芸術を評価するのではなく、作品そのものを見なければいけないことを強調した²³。矢崎の個展を目の当たりにしたことが、スジョヨノの芸術に対する考え方に大きく影響したといえる。

5 スジョヨノもパステルで描いた

本調査では中部ジャワのソロにあるドゥラー美術館²⁴で《Pantai Batavia²⁵》、《Batavia II²⁶》及び(図5)に示した《Kota Batavia²⁷》の風景画3点の熟覧を初めて行った。その結果、支持体の大きさ及び紙質が矢崎の使っているものと酷似していることが確認できた。加えて手前部分を大きく取り、奥行きを感じさせる構図や、方向性や動きを示す点景の人物の入れ方、さらにパステルのタッチや輪郭線も矢崎の画法を踏襲していると言って問題はないと考える。

しかし、矢崎のインドネシア作品との大きな違いは、色遣いである。矢崎が極彩色といってもいいくらいの様々な色合いの彩度の高い色を画面にのせているのに対して、スジョヨノは色数を抑え、彩度の低い落ち着いた色合いで描いている。

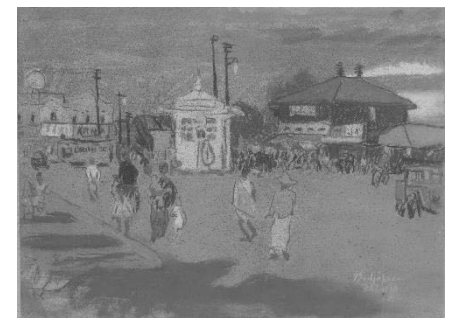


図5 スジョヨノ《Kota Batavia》
1937年 ドゥラー美術館蔵 (筆者撮影)

これらの作品は、ドゥラーがスジョヨノからもらったものらしい。他にも友人が所持していたパステル作品がかなりあったようだが、保管状態が悪かったため遺っていないと前述のディディエ氏から伺った。スジョヨノも矢崎のように歩き廻って、あるがままの風景をパステルで描いた時期があったと判じられる。ちなみに、スジョヨノが亡くなる年に描いた自画像はパステルである。病床では油彩画を描くことが難しいゆえの選択かもしれないが、若き日に魂を揺さぶられた画材への追懐であったとも言えよう。

6 去りがたし、インドネシア

バタヴィアではウィルヘルミナ女王（オランダ女王）の誕生日を祝って、毎年8月末にパサルガンビル²⁸が開催されていた。矢崎の目はこの博覧会に釘付けとなったのであろう。滞在を一ヶ月延長した。(図6)、(図7)、(図8)に描かれているユニークな建物は、この年に作られたモニュメントである。(図9)の絵葉書²⁹で確認することが出来る。そこに集う人々を描いて、バタヴィアでの集大成としたと思われる。

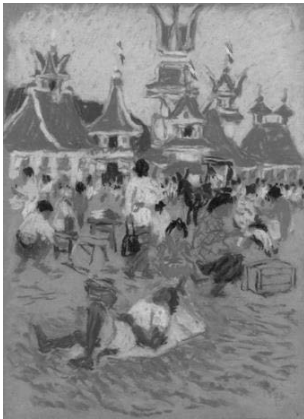


図6 矢崎千代二《バタヴィアのガンビル(年一回の博覧会)》1934年、中国中央美術学院蔵
画像提供(図6～8):同美術館

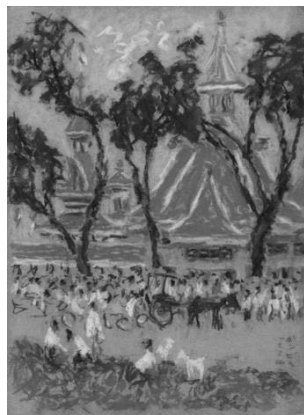


図7 矢崎千代二《バタヴィアのガンビル(博覧会)》1934年、中国中央美術学院蔵



図8 矢崎千代二《ガンビルの街路樹のしたの床屋》1934年、中国中央美術学院蔵



図9 絵葉書 Pasar Gambir te Batavi, 1934
出典: Leiden University Libraries Digital Collections

帰国後、第15回帝展³⁰に《爪哇》を出品(図10)し、昭和12年(1937)の第1回新文展³¹にも《爪哇風景》を出品している。矢崎にとって彼の地の情景は画になるところ、創作意欲を掻き立てる風土であった。しかし再訪は叶わず、戦乱の時代に病床の北京で改めて見るインドネシアで描いた作品に対する思い入れは、一層強かったに違いない。

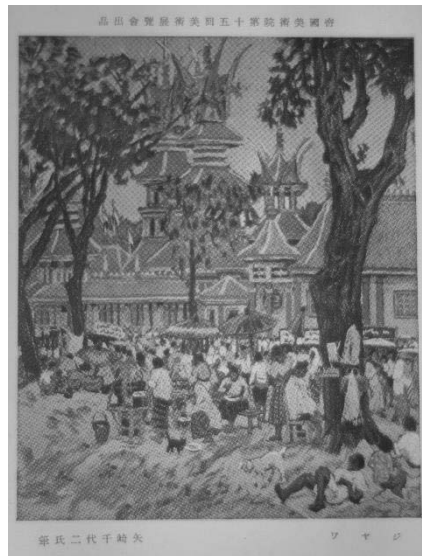


図10 矢崎千代二《爪哇》帝展絵葉書
出典: 芸艸堂・巧藝社・美術工藝会 発行

ところで、今回の調査でバタヴィアでパステル画会³²が発足していたことがわかった。矢崎はパステル画会の写真会に参加した十歳くらいのジャワ少年の画才を認め、将来を囑望したと『爪哇日報』が報じているが³³、この少年はスジョヨノの義弟カルトノ・ユドクスモであると推察される³⁴。矢崎は滞在した半年間で、外地邦人の趣味向上に資するだけでなく、その後のインドネシアの美術界を築いていく若者に、期せずして影響を及ぼしていたことが見え始めた。

付記

本調査は、九州大学大学院 後小路雅弘教授はじめ堀川理沙氏、羽鳥悠樹氏の多大なお力添えなしに進めることは出来ませんでした。末筆ながら、ご指導いただいた皆様方、調査にご協力くださった方々に心より感謝申し上げます。(なお、本現地調査は、(公財)鹿島美術財団の助成を受けたものです。)

註

¹ 北平は北京の旧称。現在の中国中央美術学院の前身

² 『日本パステル画事始め—武内鶴之助と矢崎千代二、二人の先駆者を中心に』目黒区美術館 2017年 pp56-62 参照

³ バタヴィア (Batavia) は、現在のジャカルタのオランダ領時代の旧称。矢崎の記載は原文どおりバタヴィアとし、それ以外は本稿ではバタヴィアと表記する。

⁴ スジョヨノ (S. Sudjojono) は、1938年に、インドネシアで最初の美術団体のひとつブルサギ (インドネシア画家連盟) を結成し、近代美術の道を開拓した。インドネシアの近代洋画の父と称される。

⁵ 「編集者向けの手紙」というタイトルで1942年12月に発表された原稿が初出である。本稿は、Sudjojono, S 『Cerita tentang Saya dan Orang-orang sekitar Saya』(私と私の周囲の人々についての物語) S. Sudjojono Center 2017年 pp. 39-43 に依った。

⁶ スジョヨノの長男 Tedjabayu 氏によると、スジョヨノは「一番最初の師は、自分の画才を見出してくれたユドクスモ、次の師は学生時代に師事したピルン・ガディ、そして最後にカゲ (Kak 敬称) ヤザキだ。」と言っていた。矢崎をリアリズムの画家だと考えており、作品だけでなく、先生として「矢崎は絵を描くとき正直だ」と褒めていた。(2019年8月3日 Kafe Sagan でのインタビュー調査)

⁷ 1920年バタヴィアで佃光治により創刊された日本人社会のコミュニケーションの手段ともなった新聞。1937年に『日蘭商業新聞』(1934年久保辰二が創刊) と合併し、『東印度日報』となった。なお、『日蘭商業新聞』は所蔵場所がわからず、今回は調査できなかった。

⁸ クライド丸及びボストン丸は、石原汽船の南洋航路。シンガポールを経由する航路とセレベス島 (スラウェシ島) のマカッサル、ジャワ島のスラバヤに寄港する航路があった。矢崎の作品にはボルネオ島 (カリマンタン島)、セレベス島で描いたと記されたものがあるが、寄港の際に描いたものと考えられる。

⁹ 『爪哇日報』1934年5月11日及び14日付記事、市川百杭「矢崎画伯を中心とした絵と俳句の行脚一、二」

¹⁰ 矢崎千代二顕彰会『矢崎千代二回顧展～近代日本洋画の異色画家～』1987年

¹¹ Betawi (ブタウィ) 人の履いている短めのゆったりとしたズボン

¹² 前掲書 (註5) 『Cerita tentang Saya dan Orang-orang sekitar Saya』pp41-42

¹³ 前掲書 (註5) 『Cerita tentang Saya dan Orang-orang sekitar Saya』p42

¹⁴ 前掲書 (註5) 『Cerita tentang Saya dan Orang-orang sekitar Saya』p42 スジョヨノは、Inilah Yazaki, ini Jepang modern, inilah guru saya. 「矢崎は日本の近代である」と記している。矢崎の作品は日本の近代絵画を代表しているのだということを表したものと考

える。

¹⁵ 矢崎は額縁の大きさを揃えることで安価な作品販売に繋がるように、またスケッチ箱の大きさからも4号サイズ(約23センチ×33センチくらい)の用紙に描くことが殆どであった。

¹⁶ Scott Merrillees 『Greetings from Jakarta : postcards of a Capital 1900-1950』 Equinox Publishing (Asia) Pte.Ltd 2012年

¹⁷ 展示会場はクンストクリングを予定したが日蘭會商で使用していたため、ノードウェイクにあったコルフ書店で2回に分けて展示を行った。

¹⁸ 『爪哇日報』7月20日付記事

¹⁹ ピサンゴレンという。どこでも買えて、安く手軽で美味しいおやつ。スジョヨノが揚げバナナに例えたのは言い得て妙である。

²⁰ 前掲書(註5)『Cerita tentang Saya dan Orang-orang sekitar Saya』pp43

²¹ Duta Fine Arts Foundation 経営者 Didier Hamel Dhaimeler 氏

²² スジョヨノは「矢崎は15fか25f高くて

もせいぜい50fの値段をつけた。

Sayers, Dezentje や Locatelli による作品は、平均750fから4000fの値段だった。矢崎の200枚の絵は一枚たりともその水準が Sayers, Dezentje や Locatelli より劣っているものはない。にもかかわらず、日本の価格を付けたのだ。と私が断言しても間違いではない」と詳細に記している。

²³ 前掲書(註5)『Cerita tentang Saya dan Orang-orang sekitar Saya』pp43。

²⁴ Museum Dulla 所在地: Jl. Dr. Sutomo, Sriwedari, Kec. Laweyan, Kota Surakarta

²⁵ タイトル訳は《バタヴィアの海岸》舟着場を描いた作品。1925年のサインがあるが裏面に1935年の記載があり、サイン時の誤りと考えられる。作品サイズ: 33.0×24.1

²⁶ バタヴィア郊外の情景を描いた作品。キャプションは1935年となっているが数字の読み違いで1937年と思われる。作品サイズ: 33.0×24.1

²⁷ タイトル訳は《バタヴィアの街》年記1937年、作品サイズ: 24.1×33.0

²⁸ 矢崎は「年一回の博覧会」と書いている。

モナス広場で大々的に開催され、毎年異なったインドネシアの特徴的な建物を模した建造物が設置され、賑わった。

²⁹ 「バタヴィアのパスアルガンビル」Leiden University Libraries Digital Collections
³⁰ 1934年10月16日～11月20日東京府美術館 無鑑査での出品

³¹ 1937年10月16日～11月20日東京府美術館 無鑑査での出品

³² 矢崎が来島してからパステルの同好者となった者が相談し、8月12日に発足した。会員20数名(外国人5、6名を含む)

³³ 『爪哇日報』8月13日付記事

³⁴ 今回の調査で、カルトノのパステル画6点を画像で確認した。内、最も早い制作年が1934年で、パステル画会の発足年と一致する。また、1944年の作品を含め、その画風は矢崎の影響が見て取れる。ジャワ新聞(1943年4月26日付)に掲載されたカルトノのプロフィールにも「矢崎に見だされその薫陶をうけた」と記されている。

タピオカ・ブームにタン・ダウのパフォーマンスを想う

後小路 雅弘

世を挙げて空前のタピオカ・ブームらしい。自分のお金で、だれがなにを食べようと飲もうと、それは当人たちの勝手ではある。そして、ブームは、それがブームである以上やがては終わる。だが、ブームはしばしばその対象を破壊して終わるのだ。たとえば、タイの農家や台湾の加工業者が、ブームを当て込んで借金をして設備投資をしたときには、すでにブームは終わっているということが起こったとしても、大衆の移り気をだれが責められようか。目端が利くものが大勝ちし、後追いするものは負ける。それがグローバル資本主義社会というものだ。そして、次のブームが来たらまたみな踊る。

それでも、少なくともわたしには、開き直ることも忘れることもできない「タピオカ」の味がある。1995年の2月のことだ。わたしは、東南アジアの近代美術史を包括的に迎える大規模な展示会の企画を実現すべく、3か月間にわたる基礎的な現地調査の途上、シンガポールに滞在していた。初めて東南アジアを訪れて、当地の近代美術に触れてから15年が過ぎ、ようやくわたしにその展示会を現実のものにする時期が訪れたのだ。その調査をサポートしてくれたのは、当地の友人たちだった。15年間ともに育んできた友情がわたしを支えてくれた。シンガポールでわたしの調査を自分のことのように親身になって手伝ってくれたのは現代美術家タン・ダウだった。

タン・ダウは1943年シンガポールに生まれた。美術家を志して、ロンドンの美術学校で学ぶなどして英国に20年間滞在して活動し

た後、帰国。若い世代の志あるアーティストを糾合してアーティスト・ヴィレッジを結成し、社会的なテーマを、目抜き通りや観光スポットでのパフォーマンスやインスタレーションによって過激に表現し、シンガポールのアート・シーンを震撼させた人物であり、今日のシンガポール現代美術の礎を築いた美術家である。

彼は、調査に関してわたしに貴重なアドバイスを与えてくれ、わたしがシニア・アーティストを訪ね、インタビューし、古い作品を調査するのに連日同行し、必要に応じて通訳を務めてくれたりもした。そんなある日、彼が、わたしにパフォーマンスをやるから見にこいと言い出した。もちろんわたしは喜んで承諾した。そこで目を改めて国立博物館のホールを借りてパフォーマンスを行うことになった。以前、わたしは図らずも彼のパフォーマンスに出演したことがあった(図1)。楽しくて、考えさせられる貴重な体験であった。今度はどんなパフォーマンスがみられるのだろう。わたしは楽しみにその日を待った。



図1 タン・ダウ《Chinese Restaurant II,》1992年 撮影 Koh Nguang How

その日は、ときおり大粒の強い雨が降った。ダウは、雨に濡れながら、大きな荷物を背負って、地下鉄の駅から歩いてやってきた。驚いたのは、観衆がわたしひとりだったことだ。他にダウの弟子たちが数人いたが、非公開の会だった。タン・ダウがわたしひとりのためにパフォーマンスを行ってくれるのだ。

「わたしは日本人として生まれた」とステージ上のタン・ダウは、いきなり語り始めた。1943年ダウが生まれた時、シンガポールは日本軍に占領され、その軍政下にあつて、名前も昭南島(昭南特別市)と変えられていた。だからわたしは日本人として生まれたのだ、と(図2)。そして日章旗を象った芋版の版画を手にし、日本軍の「慰安婦」にされたという少女の写真(のコピー)を見せた。そこには芋版の文字で「許そう、しかし忘れまい」とあつた(図3)。



図2 パフォーマンス中のタン・ダウ。(筆者撮影: 図2-4)



図3 タン・ダウのパフォーマンスで使われた、日本軍の「慰安婦」にされたという少女の写真（のコピー）

彼のパフォーマンスは続く。日本軍のシンガポール占領は3年半続いた。その間、米などの食料は日本軍に調達され、戦争のため外国から輸入することもできず、現地の人々に食料は十分には行き渡らず、人びとは飢えた。それで、彼らはタピオカ（つまりタピオカの原料となるキャッサバ芋。タピオカは、本来キャッサバ芋から抽出されたでんぷんのことであるが、シンガポールではキャッサバ芋自体をタピオカと呼ぶようである）を常食とした。ところが3年間タピオカを食べ続けると体が黒焦げになって死ぬ、とタン・ダウは言った。そう信じられていたのだらう（実際キ

ャッサバには毒性があり、通常は毒抜きをして食べる）。それでもひとびとはタピオカを食べ続けた。ほかに食べるものがなかったのだ。そして日本軍の占領は3年半続いた。タピオカのおかげでわたしたちは飢え死にしなかった。ありがとう、タピオカ、I love you tapioca。そしてタピオカを食べて死んだ多くのひとびと。I hate tapioca わたしはタピオカを憎む。そして「慰安婦」の少女。わたしは忘れない。許そう、しかし、忘れない。

ステージでのパフォーマンスが終わると、ほかのメンバーを交え、ダウが作ってきくれた蒸したキャッサバ芋を食べた。もちろんわたしは（これを食べ続けると死ぬのか、と思いつつ、そして実際に死んだ人たちのことを思いながら）それを食べた。胃がどんよりと重かったことを覚えている。タピオカの味はあまりしなかった（図4）。



図4 タン・ダウのパフォーマンス中の一幕。鍋には蒸されたキャッサバ芋が入っている。

あれから25年ほどが過ぎた。日本は、世を挙げて異常なほどのタピオカ・ブームである。タピオカ・ミルクティーをおしゃれな飲み物として消費するわたしたち。いまはタピオカに夢中の若者たちも、すぐにタピオカを忘れる。やがて、あのころはタピオカに夢中だったねと笑いながら懐かしむようになることだろう。彼らにもあのタン・ダウの蒸したタピオカを味わってもらいたい。それが無理でも、そのタピオカの味を想像してほしい。そして、異国の軍隊に占領され、食べ物を取り上げられ、タピオカ以外に食べるものがなかったひとびとのことにも思いをはせて欲しい。なにしろその「異国の軍隊」というのは、ほかでもない、わたしたちのお父さんやお祖父さんだったのだから。

（九州大学）

特集2 それぞれの美術館運営

二つ目の特集では、それぞれの美術館内部の視点から美術館運営について論じる活動報告を二篇収録した。コレクションそれだけでは美術館は生まれない。作品を集め、保存し、そして見知らぬだれかに共有しようという人々の努力があって初めて、われわれは美術館を訪れることができる。

福岡県のとある町で活動する個人美術館が救い上げた、忘れ去られた郷土画家のすがた。世界中の人々が押し寄せる台北の国立故宮博物院の特異な立ち位置と海外交流への困難や希望。

それぞれの美術館には、それぞれの信念や自負、プライドがあるのだ。その現場に思いを馳せたい。

ある地方美術館からのたより

加藤 正二

1. 加藤美術館

私は5年ほど前から、福岡市に在住しながら、福岡県うきは市吉井町で私設の「加藤美術館」(図1)を運営しています。もともとはサラリーマン人生でしたが、リタイアを間近に控えたころ、ひよんなことから30年の歴史を持つ、吉井町の町おこしイベント「小さな美術館めぐり」にかかわりを持つことになり、リタイア後は、古民家改造型の加藤美術館としてこれに参加しています。

加藤コレクションの確たる収集方針はありません。期間だけは25年間という長期にわたりましたが、私の個人的好みにあわせて収集した作品群です。

このような素人コレクションの域を出ない作品であるうえ、地方美術館での一般公開に耐えられるのかといった不安がありました。しかし、美術館として参加すると決めた以上はせめて来館者の方々にはわかりやすい美術館でありたいと思い、展示作品の構成や古民家としての面白さを味わっていただくなど、独自の雰囲気づくりに配慮しました。美術館はもともとリタイア後、趣味の田舎暮らしのために購入していた築120年の古民家を改造して加藤美術館が出来上がったという次第です(図2)。



図1 加藤美術館正面(筆者撮影:以下に同じ)



図2 美術館内部

2. 第29回小さな美術館めぐり

イベントの「小さな美術館めぐり」参加も5年目となると従来のやり方では、何か物足りないものを感じるようになりました。そこで、思い切って郷土画家、それも表舞台で活躍したという経歴を持たない、今では埋もれた画家を取り上げ、その作品紹介を通して画家の実相を明らかにし、来館者に改めて郷土の美術家を認識してほしいと思いました。

そこで、今年の5月3日～5日の第29回「小さな美術館めぐり」への当美術館の参加テーマは吉井町出身の画家石田平(1913年～1962年)を取り上げ、「石田平遺作展」としました(図3)。



図3 石田平遺作展(チラシ表)

開催の一番の問題点は、展示作品の確保でした。もともと、館として所有している作品には限度がありますから、不足分は、他の所有者からの借り物で対応しなくてはなりません。

地元の知人からの情報をもとにお願いに向いたり、親しくさせていただいている画家にお願いしたりして、都合よく集めることが出来たのは幸いでした。

油彩7点、水彩2点、素描11点、計20点による小規模ながら、美術館のスペース規模に応じた展示を実現することが出来ました。来館者は、地元の方々を中心に、久留米、日田、福岡等から約150名がお見えになりま

した。耳納連山の東端の麓で、本イベントのメイン会場となった吉井町白壁通りの周辺部に位置している当館にしてはまずまずの来館者をお迎えできたと思っています(図4①～④)。

図4 展示作品例



① 風景「朝」(33.5cm×35.3cm 油彩・キャンパス)



② 風景(12.5cm×17.6cm 油彩・ボード)



③ デッサン(12.4cm×18.5cm 鉛筆・紙)



④ デッサン (12.1cm×18.8cm 鉛筆・紙)

今回の展覧会に際しては、画家石田平について若干の情報収集を行うことが出来ました。幸いにも、石田さんの遺作展は過去にも地元の方々の協力を得て何度か開催されたことがありましたので、そこからの情報を得ることが出来ました。なかでも、1987年12月から翌年3月にかけて、湯布院空想の森美術館で素描150点の大展覧会が開催されましたが、その時の新聞記事やテレビ報道のビデオ等を参考にできました。さらには来館者の方々からさまざまな画家にまつわる情報を得ることができたことです。特に、石田平さんの姪に当たられる方がお見えになり、弟思いの姉が健康に気遣う微笑ましいエピソードをお聞きすることができました。画家の当時の生活ぶりを彷彿とさせます。

3. 石田平さんの絵

石田平さんは印刷業を営む裕福な家に生まれながらも、極貧のうちに、誰にも看取られることもなく49歳の生涯を終えられました。そこには、絵を志し、一時は東京の川端画学校で学びました画家のたどった過酷な運命がありますが、それをどのように解釈し、真実の姿として紹介していったらいいのかという重い課題が残ります。

当時、石田さんの絵について、暗い、さびしいだけの絵ではないかと直接批評した同郷の先輩や絵とは本来、観る側の成長発展に資するようものでないと意味をなさないとといった批判的意見、或いはデッサンの出来栄を絶賛する意見など画論を戦わせる地元の画家仲間達がいたことも事実でした。そんな中で、石田さんは、信念としての「寂滅の美」を求めて、ひたすらに自らの絵の世界に没頭していきます。

石田さんの絵には風景画が数多くあります。地平線を手前に低くとり、遠景をできるだけ横広く、空を高くゆったりととるような、独特の空間描写と色彩感覚をもって清らかなのどかな田園風景を描いた絵があります(図5)(図6)。まさに、これが石田さんの描こうとした穢れのない、浄土の世界を念頭に描いた絵ではないかという思いがします。具象画ではありますが、そこに見えている自然の風景

に感動し、それをそのまま表現したというのではなく、風景はいわば借り物で、主眼はその自然風景をとおりて画家自らが信念としている、「寂滅の美」を表現することにあつたのではないかと。そのため現実の風景とは似て非なるものとしての石田絵画の世界が展開されていると思うのですが、私見ながら、そのような制作態度が色濃く滲んでいるように思えます。こうした雰囲気をもった絵はこの画家の専らの特徴であり、他のいずれの石田作品においても垣間見ることが出来るのです。

現在のような殺伐とした、激しく変化していく世相の中で常に緊張を強いられている時代であればなおさらのことかもしれませんが、穏やかな平和とそのもののような世界を訴えかけてくる石田さんの絵には強く心惹かれるものがあります。画家がもし今の世に生きてあればどのような感懐をもたれるだろうか。



図5 風景 (22.0cm×27.1cm 油彩・板)

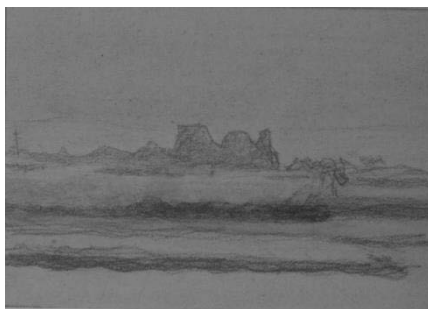


図6 デッサン (11.5cm×11.0cm 鉛筆・紙)

石田さんは、画家としてより深くものを観る心の鍛錬と一層の画技向上を目指して、一時期、同郷の坂本繁二郎画伯にご指導を仰いだことがありましたが、新たな独自の画境を果たすことなく、その生涯をおえることになりました。しかしながら、現在に残された、数多くの油彩画や素描、模写画を観れば、何を指していたのか、何を伝えようとしたのか切々と訴えてくるものがあると思います(図7)。

石田さんについては、もっと多くの作品を調査してみないとわからない部分もあります。石田さんの絵は現在では地元を中心に多くの方々の所有するところとなっていて、それらを精査することはなかなか困難ではあります

が、今後さらに、画家石田平の全貌に迫ることができるならば、さらに魅力的な石田平像が浮かび上がってくるかもしれません。



図7 坂本繁二郎作品の模写 (23.8cm×33.0cm 油彩・板)

4. 終わりに

以上のように、埋もれた郷土出身画家を新たな視点に立ってその画業を紹介し、認識を深めることによって更なる美術鑑賞の機運を高め、ひとびとの交流を盛んにし、地域の文化発展につながるならば、それこそが、地方美術館の役割ではないかと思っています。

筑後地方には日本洋画草創期から現在に至るまで、青木繁、坂本繁二郎、吉田博、古賀春江、高島野十郎、藤田吉香などそうそうたる画人を輩出した、筑後系画人が脈々とつらなります。筑後独特の土地柄がその背景にあるのかどうかかわからないが、有名な画家はもとより画家として名を成すまでにはいたらなかったが、豊かな資質に恵まれた画家が多いように思います。これからもいろいろな郷土画家の作品にも注目しつつ既存の加藤コレクションと併せて、幅広い作品群の展示ができればいいと思いますし、美術館と同一の敷地内にある柿農園とを一体運用しながら、アートと柿狩りのコラボを楽しむことのできる「小さな美術館」としてやっていければと思っています。

(加藤美術館 館長)

はじめに

台湾の国立故宮博物院は、中華文明に関する所蔵品を 69 万点以上も持つ世界有数の博物館である。その前身であった「故宮博物院」が、1925 年 10 月 10 日に、北京の紫禁城にて成立し、秘蔵だった皇室の所蔵品が初めて世の中の人々の目に公開された。1930 年代、日本との緊張関係により、故宮所蔵の文物は雲南省、四川省など中国内陸部へと移転されたが、1945 年に戦争が終わり、南京に戻った。しかし、1949 年に再び国民党と共産党の内戦のため、文物はさらに台湾に移転され、現在に至っている。中国での政権の正統性と継続性を示す故宮の所蔵品によって、現在の「国立故宮博物院」は非常に特殊な地位にある。歴史の偶然で移動された中国皇室の所蔵品をどのように地元台湾とつなげるのかが、近年国立故宮博物院に問われている課題だ。そして、このような特殊な地位にあることが、いかに日本との交流に影響を与えたのか。本稿は国立故宮博物院が 2014 年以降、日本と交流する際に遭遇したチャレンジを中心に語りたい。

流転の歴史

故宮の収蔵品の源は宋・元・明・清四朝の宮廷の所蔵品にある。1924 年、宣統皇帝・溥儀(1906-1967)が宮殿からの退去を要請され、その後國務院は「清室善後委員会」を組織し、清廷内府の所蔵品の整理・点検を行った。

1925 年 9 月、清室善後委員会は法に則って決議を行い、同年 10 月 10 日、故宮博物院が正式に設立され、対外的に開放された。

1931 年、満州事変が勃発し、日本の関東軍が東北地方を占拠し、北京と天津の情勢が危うくなった。故宮は事前に重要な文物の名品を選び出し避難に備えた。1933 年初頭、文物の上海南遷を決定。1936 年には、南京朝天宮故宮分院保存庫が落成し、故宮の文物は、遂に上海から南京へ運ばれ保管庫に置かれた。1937 年、盧溝橋事件が勃発し、故宮は南遷した文物を、再度三つのルートを用い避難させた。1945 年、戦争が終わり、故宮の西遷した文物は巴県・峨嵋・梁山の順に、まず重慶に集められ、その後、水路で南京に戻り、全て運搬し終えたのは、1947 年年末のことだった。

1948 年秋、国民政府と共産党の内戦の形勢は逆転した。国民政府は最も優れた逸品を選び、台湾へ移すことを決定した。積み荷が台湾に到着後、北溝倉庫附近の山地に小規模な洞窟をつくり文物を運び込んだ。1956 年 12 月、北溝に陳列室が落成し、翌年に一般公開

された。その後、政府は北溝の地が辺鄙であり、国内外の参観者を集めにくいとして、台北近郊の外双溪に新館を建築する計画を進めた。1965 年 8 月に台北の新館が落成し、正式に一般公開がなされたのである。その後、本館の建築物改築工事を幾度か経て現在に至っている(図 1)。



図 1 国立故宮博物院の建築現状

以上、本来北京の紫禁城の所蔵品が台湾に流転してきた由緒を語った。現在の北京の「故宮博物院」が歴史的建築群として世界中に知られているのに対し、台北の「国立故宮博物院」は所蔵品の数と質の高さで名を馳せている。日本では、一般的にそれぞれ「北京故宮」と「台北故宮」と呼び分けられている。

1965 年より国立故宮博物院本館が一般公開されたが、その半世紀後の 2015 年、台湾南北のバランスのとれた文化建設を期するため、国立故宮博物院南部院区がオープンした(図 2)。域外の文物収集を開始すると同時に、海外の研究機関と協力しながら、アジア各民族の文化芸術の研究推進を図っている。近年、世界への邁進に力を尽くし、海外の博物館との合作を広め、コラボレーション展や出版等新たな方向へと展開している。中でも、日本へ赴き、巡回展を開催し、文化外交を推進したことが目立つ。



図 2 国立故宮博物院・南部院区

「国立」に関する位置づけ

そもそも博物館同士の間の「交流」は、所蔵品を借用しあひ覧覧会を行うことに限っていないはずだが、各形式の交流のなか、覧覧会の開催が一番関心を集め、話題を引き起こす。そのため、ここでいう「交流」は覧覧会のことにしぼりたい。

どの美術館も海外で出展するには、各方面からの配慮が必要であるが、台北故宮の所蔵

品を海外で出展するには、もっとも基本的な条件が二つある。一つ目は差し押さえ免除の法的な整備が整えられた国にしか貸せないこと。差し押さえ免除は、美術品が海外に出展する際に、必ず国にもどる保障で、これは日本では「海外美術品公開促進法」にあたる。アメリカでは、早くも 1960 年代、差し押さえ免除の法律が成立したが、2019 年の時点で、全世界では差し押さえ免除の法律が整っている国はアメリカのほか、フランス、ドイツ、オーストリア、日本、オーストラリアの六か国しかない。そのため、故宮の所蔵品の出展可能な国は限られている。

もう一つの条件は、覧覧会において「国立故宮博物院」の正式名称を表記することである。この正式名称の標示は、国の博物館が国を代表して出国する意味を持ち、主体性を強調する意図があることはいままでもない。

台湾では、タイトルに「国立」を冠する博物館や美術館がいくつもあり、「国立故宮博物院」のほか、「国立台湾美術館」、「国立歴史博物館」、「国立台湾歴史博物館」などが挙げられる。しかし、同じ「国立」と言っても組織上、国立歴史博物館と国立台湾美術館は行政院文化部に所属する。それに対し、国立故宮博物院は行政院が直接管轄し、その地位が文化部と同等で、台湾において行政組織上の位置づけが最も高い博物館である。また、故宮の院長が内閣の一員であり、これが恐らく世界的にも稀な例で、故宮の地位がいかに特殊なのが見て取れるだろう。

「国立」問題の波乱

この「国立」にちなみ、日本側との交流の中で、思わぬ問題が生じたことがある。

2014 年、故宮の所蔵品が「特別展 台北国立故宮博物院 一神品至宝一」(会期は 2014 年 6 月 24 日から 9 月 15 日まで。以下、神品至宝展と称する。)と題し、東京国立博物館で展示された。東京の会期が終わった後、一部の展示品を置き換え、次の会場九州国立博物館に巡回した。「神品至宝展」は、日本で 2011 年に「海外美術品等公開促進法」の法案が成立して以来、国立故宮博物院のコレクションが初めて日本に出展されたものであり、たいへん質の高い作品群が日本側の熱望に答えて展示された画期的な出来事であったと言える。

ただし、東京会場の会期が始める直前、一部のポスターや入場チケットに「国立故宮博物院」の「国立」表記が消されていることが判明し、大きな波乱が起こった。問題となっ

たポスターは主催者として名を連ねるメディア各社が独自に作成したものだと言われ、故宮側がポスターの作り替えを要求し、厳重に抗議し、6月20日に予定する展示物の梱包を解く式典も中止した。ようやく、会期前日の6月23日、問題となったポスターが作り替えられ、24日に予定通り展覧会が盛大に開幕した。また、「国立」表記のないチケットに関しては、入場の際に表記のあるものと交換の上、入場者に使用してもらった。

神品至宝展は東京会場で開かれる会期の78日間、総入場者数を40万人も集めた。直前に「国立」問題の波乱があったが、故宮側にとっても展覧会についてさまざまな観点から考えさせられるものであった。例えば、中国美術の専門家でも一般の方でも充分楽しめるような展示の仕方、日本側の中国美術における研究の深さ、目玉展示品に関するPRに関して、故宮内部も熱意を持って活発に議論し続けるなど、故宮側のスタッフに対しても非常に良い刺激を与えてくれた。この交流展から築いた双方の信頼関係、スタッフ同士の交流など、今後各種の形式の交流を展開することが可能となるであろう。

神品至宝展での交流がきっかけとなり、2016年の年末から2017年の3月にかけて、「日本美術之最—東京・九州国立博物館精品展」が故宮の嘉義南部院区で開かれた。日本出展のかわりに、東京国立博物館と九州国立博物館がそれぞれ館蔵の名品を精選し、台湾ではかつてない規模の日本美術に関する展覧会となった。このように、「神品至宝展」と「日本美術之最展」の二つの展覧会が、日本と故宮の展覧会における交流の発端であった。

顔真卿（祭姪文稿）の東京出展

その後も、故宮所蔵品の日本出展が続いている。大阪市立美術館で開かれた展覧会「王羲之から空海へ」（会期2016年4月12日～5月22日）には、宋の時代から明の時代までの書跡を19点出展した。同じ年に、大阪市立東洋陶磁美術館が特別展「台北 国立故宫博物院—北宋汝窯青磁水仙盆」（会期2016年12月10日～2017年3月26日）を開き、故宮から青磁の水仙5点を借用した。2015年故宮南部院区のオープンにあたって、故宮が南院の開幕特別展「高麗青磁特別展」と「日本伊万里磁器特別展」のために、大阪市立東洋陶磁美術館から作品を借用した。「台北 国立故宫博物院—北宋汝窯青磁水仙盆」も交流展となっている。

また、神戸市立博物館の所蔵品が2019年6月から9月5日まで故宮南部院区で展示された。

このような一連の日本との交流の中、注目

を浴びたのが2019年1月に東京国立博物館で開かれた「顔真卿 王羲之を超えた名筆」である。中国書道史上、非常に有名な作品〈祭姪文稿〉から始める書跡四点を、東京国立博物館の特別展「顔真卿 王羲之を超えた名筆」（会期1月16日～2月24日）に出展した。これは台北故宮と東京国立博物館との二度目の交流となっている。しかし、〈祭姪文稿〉の出国が大きな話題となり、賛否両論の意見が寄せられた。

「天下第二の行書」¹と称される〈祭姪文稿〉（図3）は国宝である。唐の天宝十四（755）年、「安史の乱」²が起り、顔真卿（709—785年）とその一族が反乱軍に対抗したため、顔真卿の従兄弟の顔杲卿と姪の顔季明が殉難してしまった。〈祭姪文稿〉は、乾元元年（758）、顔真卿が若い顔季明を悼む弔文の草稿である。弔文の最初は冷静に書いているように見えるが、書き進むにつれ、感情が高ぶり、文末には言葉を失ってしまったかのような悲しみは、非常に見るものを感動させるものだ。その悲しみと鬱憤が、筆の動きに注がれているかのようであり、文章全体のめりはりは非常に素晴らしいもので、中国書道史における傑作中の傑作である。



図3 話題を集めた顔真卿の〈祭姪文稿〉（部分）

ただし、〈祭姪文稿〉の日本出展に反対する台湾と中国の民衆もいた。SNSでは「あまりにも重要で珍しい作品だから、出国させるわけにはいかない」、「出国させる前に、国民たちの同意を得るべきだ」など否定的な意見があり、さらに「まさか日本に媚びているのではないか」という発言さえあった。また、市民の間だけでなく、台湾の一部の立法委員の間でも、「危険性がある。故宮は気前が良すぎる」という意見もあり、また展覧会ポスターの故宮のロゴの大きさに関わるアピール度の問題も故宮に問いかれた。

一方、賛成の意見もあった。「顔真卿 王羲之を超えた名筆」は、タイトルは顔真卿と王羲之にしぼっていても、実際には書道史全般の展覧会であり、〈祭姪文稿〉が展覧会の目玉作品であった。このような複数の美術館や個人コレクターから借りた作品を一堂に集め、書道史全般を紹介した展覧会自体が珍しいものである。主催側の東京国立博物館は、独立した展示室を設けて〈祭姪文稿〉を展示した。観客は長い列に並んで作品を観覧した。入場

者が多い場合列の最後尾にスタッフが立ち、札をもって最後尾であることを示して、観客を導いた。場合によっては80分以上も待つことになった。展覧会が非常に重要な作品群を集結させており、このような重要な展覧会に〈祭姪文稿〉を出品しないわけにはいかない、非難をする必要もないという意見もあった。

反対の意見に対し、故宮側は「特定の展覧会の主題に合わせ、所蔵品をある一定の期間中貸すことは、博物館の交流において平常なことだ」と説明をしたものの、〈祭姪文稿〉の出展に関する議論が沸いた中、幕切れとなった。台湾の市民を安心させるために、〈祭姪文稿〉が東京から故宮への収蔵庫搬入作業が完了するやいなや、ニュースが配信された。

今回の〈祭姪文稿〉出展のケースに関する反対意見は逆に〈祭姪文稿〉の価値をよりアピールすることになり、1月16日から2月24日の短い会期中、およそ19.9万人近くの観客が押し寄せた。

結びに

これまで歩んできたように、国立故宫博物院と日本の間には、これからもまだまだ多くの交流が続くだろう。

「神品至宝展」の「国立」事件及び顔真卿（祭姪文稿）によって引き起こされた論争の共通点は、政治問題に絡んだ部分にある。読者は、国立故宫博物院が実に複雑な政治状況下に置かれていることも理解できるだろう。

近年の交流の経験をいかし、研究成果、文物保存、教育普及、文化的方針など博物館の専門的な見地から考えるほか、博物館側もメディアや世論の影響についても考える必要がある。展覧会の宣伝は、入場者数、入場券の収益に関わっているため、作品を借りる側の仕事だと思われる。しかし、以上の例から見て、故宮は作品を貸す立場で入場券の収益とは関わっていないものの、国内での宣伝がやはり必要であることは言をまたない。作品を出展させる目的を国民に理解してもらい、共通認識を得て、そして皆で借り手側のフィードバックを受けとめる。世論を助力とし、作品の「交流」を通して借りる方も貸す方も収穫を得られることが重要だろう。

（台湾・国立故宫博物院）

註

¹ 〈祭姪文稿〉の題跋に、鮮于枢が「天下行書第二」と記した。「天下第一の行書」は、王羲之の〈蘭亭集序〉とされる。ただ、「天下第一の行書」の〈蘭亭集序〉は、王羲之の親筆が散逸し、現在残っているものは後世の模写もしくは拓本である。

² 紀元755年から763年の間、唐は内戦の時代だった。安祿山と史思明が起こした内乱であったため、「安史の乱」と称された。安史の乱の後、唐の国勢は衰える一方だった。



図1 松本竣介《彫刻と女》1948（昭和23）年、油彩・画布、117.0×91.2cm、福岡市美術館蔵

出典（図1～3）：『生誕100年 松本竣介』展（図録）、岩手県立美術館ほか、2012年

現在、福岡市美術館の所蔵となる松本竣介《彫刻と女》（1948（昭和23）年）（図1）は、彼の短い生涯の最後に制作された遺作のひとつである。題名の通り、画面左には、まっすぐ伸びた4本の脚をもつ彫刻台の上に人間の頭部彫刻が描かれ、画面右にはその彫刻に触れる女性像が描かれている。背景はマルスブラウンで塗られるのみでコンテキストを捨象した、一見シンプルな作品である。また本作において、左の彫刻は、基本的に「量」によって表現されているが、画面右の女性像は「線」によって描かれており、松本の1930年後半までの表現スタイルである「線描」と1940（昭和15）年ごろから用いられるようになった「量」による表現とが一つの画面上に「統合」した松本の集大成的な作品であると、ひとまず位置付けられるだろう。（図2・3）しかし、さらに詳細に作品を見てみると、白を基調とする女性像は、おそらく表面のマルスブラウンを塗り残したか、あるいは削ることによって、画面上に表れており、彼女の手元はまるで発光するかのようにひときわ白く塗られている。さらに今回、筆者は、本作とよく似たピカソの《女性彫刻家》（図4）という作品を見つけた。本論では、このピカソの作品と比較しながら《彫刻と女》という作品について改めて考えてみたい。



図2 松本竣介《街にて》1940（昭和15）年、油彩・板、116×91cm/下関市立美術館

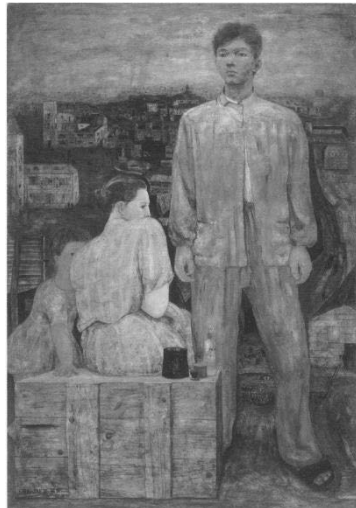


図3 松本竣介《画家の像》1941（昭和16）年、油彩・板、162.4×112.7cm/宮城県美術館



図4 パブロ・ピカソ《女性彫刻家》1925年夏、油彩画布、131×97cm

出典：高階秀爾編集『ピカソ全集 4 新古典主義の時代：1917-1930』（講談社）、1981年

先行研究

《彫刻と女》（1948（昭和23）年）は、松本の画業を語る際に、言及される機会の多い作品である。浅野徹氏や本江邦夫氏によって、白地レキュトス（図5）を思わせると指摘される本図の女性像は、本江氏に「透明なイメージの乙女」¹と呼ばれ、田中淳氏の図録内の解説でも「非現世的な女性」²と言及されるように、人間離れた神秘的な印象を与えるということについて異論はないだろう。また、坂本育美氏は、この女性像における浅野氏、本江氏の指摘に対して、筆者とは異なるピカソ作品³を挙げながら、白地レキュトスというよりも、1920年ころのキュビズムを脱し、古代ギリシャモチーフを描いたころのピカソ（図6）からの影響があるのではないかと指摘している。筆者は、ピカソやあるいは、松本と交友があり古代ギリシャ美術に傾倒していた難波田龍起（1905-1997年）などからの間接的な影響も考えれば、白地レキュトスを思わせるという浅野氏や本江氏の指摘は、簡単に切り離して考えることのできないものであると考えるが、本作がピカソの作品をその着想源としていることは、次の章で述べるように確かなことであるように思う。

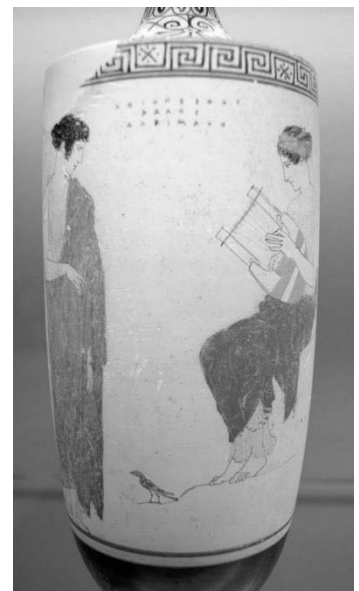


図5 アキレウスの画家《ヘリコン山の上の二人のムーサ》、紀元前440-430年、36cm、Staatliche Antikensammlungen、ミュンヘン
出典：“Mousai Helikon Staatliche Antikensammlungen Schoen80 n2.jpg”，Wikimedia Commons，2020/2/21 最終閲覧
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mousai_Helikon_Staatliche_Antikensammlungen_Schoen80_n2.jpg



図6 パブロ・ピカソ《彫刻家、横たわるモデルと彫刻》1933年、エッチング、26.7×19.4cm

出典：“past auction”, artnet, 2020年2月21日最終閲覧

<http://www.artnet.com/artists/pablo-picasso/sculpteur-mod%3%A8le-couch%3%A9-et-sculpture-8vt4mAo8fcaR-L1HKSYZuA2>

パブロ・ピカソ《女性彫刻家》と日本での紹介

パブロ・ピカソ(Pablo Picasso, 1881-1973)の《女性彫刻家》は、ピカソがキュビズム、新古典主義を経てシュルレアリスムにいたる直前の1925年に制作された作品である。妻であるオルガとジュアン・レ・パンに滞在していたこの時期、ピカソは《鳥籠》(1925年)などのいくつかの作品に頭彫刻を描いており、《女性彫刻家》もその一つである。画面左には、3本の高い脚を持つ彫刻台とその上に人物の頭彫刻が描かれ、画面右には女性像が描かれている。三脚の台というモチーフは、古代ギリシャにおいて神託の際に巫女が座る三脚台を想起させ、本作を神秘的にしている。画面奥に柵のようなものが描かれていることから、彫刻と女性像が位置するのは室内であることが伺える。女性像は、彩色された手前の部分と、それに重なるような形で影のように黒く塗られた部分を持つ。彩色された女性の顔はこちらを向いている一方で、影のような部分は彫刻の方へ向き、彫刻に手を伸ばしている。この表現は、キュビズム的な意識によるものというよりも、タイトルのように、この女性が彫刻家であるとするなら、まるで彫刻に触れているのは女性自身の意志とは別の、この黒い影によるものであると示すかのようである。この作品は、1973年にニューヨーク近代美術館からダニエル・サイデンバーグの手に移ったのち、1999年サイデンバーグ

がサザビーズにて手放し、所蔵が不明になった⁴こともあり、現在ではよく知られた作品とは言い難い。だからこそ、これまでこの作品と松本の作品を結び付けて考えられることはなかった。しかしながら、この作品は、1930年代初期に日本で出版された美術全集およびそれに相当する書物においては、以下のよう

- ①外山卯三郎編 1930(昭和5年)『新洋画研究 第1巻 (世界現代画家研究)』(金星堂)
- ②外山卯三郎編 1930(昭和5年)『新洋画研究 第3巻 (現代絵画の技法研究)』(金星堂)
- ③伊原宇三郎編 1932(昭和7年)『西洋名畫家選集 4 ピカソ畫集』(アトリエ社)
- ④芸術学研究会編 1933(昭和8年)『世界美術叢書 1 ピカソ 1922-1932』(芸術学研究会)

ちなみに、この4つの書物における紹介にはタイトルの違いがあり、それぞれ以下のタイトルで紹介されている。

- ①《室内》
- ②《室内》
- ③《女流彫刻家》
- ④《胸像》

①②は、同じ編集者でありタイトルが共通している。この3つのタイトルは、それぞれこの絵の主役としているものが異なり興味深い。現在、この作品は、La statue (La femme sculpteur)などの名称で知られ、どちらにせよ定冠詞が女性形であることから女性彫刻家、女流彫刻家と翻訳することができるだろう。

松本峻介とピカソ

多くの日本近代洋画家たちにとって、ピカソは偉大な存在であったことは確かだが、松本は、特に強い関心を持っていた一人であったように思われる。様々な場面でピカソの名前を出し賞讃しているだけでなく、《ゲルニカ》(1937年)がパリ万博において展示された際には、他の大手美術雑誌に並ぶはやさで、フランスの週刊誌『マリアヌ』の記事を翻訳し、図版を手に入れ、自らの雑誌『雑記帳』(1937年11月号、74-79頁)にて紹介を行っており、その関心と尊敬の念の強さをうかがうことができる。松本の蔵書の中にも、『みづゑ』のピカソ特集やフランスで出版されたピカソの画集の購入が確認できる。また、《画家

の像》(1941(昭和16)年)について、村上博哉氏は、ピカソの《玉乗り》(1905年)を松本が参照したことを指摘している⁵。ピカソの《女性彫刻家》が、美術全集相当の書物に掲載されていたことを考えれば、何らかの形で松本が目にした可能性は非常に高いだろう。

松本は、具体的にピカソの仕事について以下のように評価している。(傍線筆者)

ピカソの描く人間は皆作りものだ。世俗的感情をもつたものを描かない(青年期の或種のものをのぞく)石膏のやうな人間の首を描いて、しかもそれに血が通つて生きてゐるから不思議である。(中略)私はこの疑問を最近解く事が出来た。突飛な比較であると思ふ人があるかもしれないが、日本の古い優れた仏像の作品のなかには、その形式に於ても感情に於ても生きてゐる通俗的人間の感情とは全然違ふのに、立派に生きてゐるのを見て、すべての感情を混然として統一調和させてゐる生命の存在を知つた。

芸術はユニアンズ(統一)にあるといふ言葉を漠然と聞き流してみた事があるけれど、今これが判然とする完全な統一によつてなされてゐる芸術は近世に於ては実に少ない。だがピカソの偉さを私は此処に見出す事が出来ると思ふ。⁶

ピカソの仕事は腕の器用さだけで出来る仕事ではない。感情の完全と統一出来るものにだけなし得る仕事である。⁷

つまり、松本にとってピカソは、「感情の完全と統一出来る」稀有な藝術家であり、ピカソの作品は「石膏のやうな人間の首」であるにもかかわらず、「立派に生きてゐる」て、「すべての感情を混然として統一調和させてゐる生命の存在」という神秘的なものをおもわせる「仏像」のようなものであった。この評価のもと、ピカソの《女性彫刻家》という作品に目を向けたとき、「石膏のやうな人間の首」に、黒い影によって神秘的に触れ、生命を吹き込むかのような本作は、松本にとってまさにピカソの制作活動そのものであるように感じられたのではないだろうか。

《彫刻と女》に戻って

あらためてピカソの作品と松本の作品を比較してみると、多くの共通点を指摘できる。画面左に彫刻台と彫刻、画面右に女性像を描くという全体の構成だけでなく、長い脚をもつ彫刻台の形状、彫刻が人間の頭部である点、女性像が彫刻に触れている点など細かい部分にも共通する点が見られる。《彫刻と女》の素

描を確認すると、もとの案では女性がヘラのようなものをもって、彫刻を制作する様子を描こうとしていたことが分かるが(図7)、完成作では、道具や現実感を持たせる要素を失い、神秘的な女性が彫刻に触れる作品になっている。ピカソの作品も、前に述べたように、描かれている女性自身が彫刻を制作しているというよりも、得体のしれない影のようなものが、女性を彫刻に触れさせているような印象を受け、この二作品は、彫刻を現実的に制作しているというよりも、彫刻あるいは芸術作品にまつわる神秘性を描く意識が共通している。そして、先に述べたようにそれはピカソの制作、つまり松本にとって理想的な芸術制作を意味する。



図7 松本竣介《彫刻と女素描》

出典：本江邦夫「松本竣介—透明な壁」『松本竣介』展(図録)東京国立近代美術館、1986年、21頁

以上の点から、松本竣介が《彫刻と女》を描く上で、ピカソの《女性彫刻家》がその着想源になっていることは明らかであろう。しかしながら、もちろん、この作品は松本がピカソの作品を下敷きにしただけの作品では決してない。女性の立ち姿や、しっかりとした足の表現は、やはり白地レキュトスに類似しているように思われるし、それ以上に自分自身の二つの表現(線的な表現と量的な表現)を一つの画面で「統合」させる試みは、彼の表現の一つの到達点であるといえる。また、線描による女性像を表層のマルスブラウンの層を塗り残す、あるいは削ることによって物理的に現前せしめる表現方法は、画家の行為を意識化させ、線描の女性像(彼女は「量」による彫刻に神秘的に触れているが)を画家である松本が現前させるという入れ子のような重層的構造を創り出し、画面上の二元論的な「統合」を複雑化している。このような、本作での「統合」の在り方を考えるとき、本作は、松本の思想の根底にいつも響く、異なる性質のものを「統合」あるいは「総合」することで一段上の新しいものを生み出すという弁証法的な彼の思想の新たな展開をも体現しているといえるのではないだろうか。

(九州大学大学院)

註

¹ 本江邦夫「松本竣介—透明な壁」『松本竣介』展図録、東京国立近代美術館、1986年、21-22頁

² 前掲図録、163頁

³ 坂本育美「松本竣介・立体表現の超克—最晩年の画業から—」2005年、9-11頁

ピカソ《恋人たち》1923年の素描、《彫刻家、モデルおよび彫像》1933年という彫刻家とモデルを主題とした連作を挙げている。

⁴ サザビーズの公式サイトニュースページから、1999年11月10日、サイデンバーグ夫婦によって手放され、\$11,827,500で販売されたことは読み取れるが誰に購入されたのかは明らかではない。(SOTHEBY'S公式サイト内Press

<https://sothebys.gcs-web.com/search?q=y=saidenberg&op=Go> (2019/9/19最終閲覧)

⁵ 村上博哉「自己イメージの弁証法(下)松本竣介《画家の像》、《立てる像》、《五人》《三人》の解説」『美術研究』2004年、第384号、74-99頁

⁶ 松本竣介「近頃の感激 ピカソの事など」(1934(昭和9)年3月4日)『岩手日報』1934(昭和9)年3月16日(松本竣介『人間風景』(中央公論、1990年、33頁)にて閲覧)

⁷ 松本前掲文、33頁

今号の編集は、九州大学大学院の栞原ふみが担当いたしました（現在はベトナムのハノイで修行中）。今号の表紙題字は、同じく九州大学大学院の竹下花さんに揮毫いただきました。

今号の『しるば』では、「アジア美術における教育/師弟」、「それぞれの美術館運営」という二本立てで特集を組みました。美術史研究において、作品の背後にある美術教育や師弟関係を考えると、テクニックの伝播にばかり注目してしまったり、様式における影響関係を単純化してしまうことが時にはあります。しかし、今回掲載する論考はいずれも、丹念なフィールドワークや資料収集によって、それぞれの教え/学びの場でたしかに存在していた豊かな人間関係や教育環境に迫り、アジアにおける美術教育の一端を意欲的に明らかにするものです。

また、二つ目の特集では、福岡県うきは市吉井町で活動する個人美術館の加藤美術館、世界中の人々が日々訪れる台北の国立故宫博物院、それぞれの現場から美術館運営を論じる大変興味深い論考が届きました。美術館がその活動において、それぞれの館が置かれている地域的な文脈や政治的状況に鑑みながら、どのような信念を抱きながら、どのように人々に届けるため努力を重ねているのか。訪問者として作品を鑑賞する際には時に見落としてしまいがちな視点を、改めて共有してくれる貴重な論考です。

美術教育は現在の問題でもあります。いまだのような環境のもとでアーティストが育っているのか、美術館や教育の現場において「みる」ための美術教育はどうあるべきか…。昨年ミャンマーを訪れた際、多くのアーティストが作品制作や自主的な学校運営を通して、教育というテーマに熱心に取り組んでいたことが印象的でした。例えば、マンダレーのアリン・ダガー・アート・スクール（図1）では、アーティストでもある校長のスー・ミン・ティン氏が、子供たちに美術や美術史を教える傍ら、実験的なパフォーマンスアートのフェスティバルを開催し、地域において現代アートへの理解を広める活動を積極的に行っていました。



図1 アリン・ダガー・アート・スクール外観

また、アーティストのエイ・コー氏によってヤンゴンに設立された New Zero Art Space は、現代アートの学校を運営し、さらにコンピュータ等機材の提供や、美術史や現代アートに関する国内外の書籍を集めた図書室の開放を行い、若手アーティストの育成に取り組んでいました（図2）。



図2 New Zero Art Space内の図書室

これらの学校は軍政時代には厳しい検閲や圧力に苦しみながらも、ミャンマーにおける美術教育のため、現在に至るまで活動を続けているのです。そして、ミャンマー地方の農村で教育に関するプロジェクトを行うアーティストのニエ・レイ氏を訪れた際に、彼女が語った言葉がいまも心に残っています。「教育こそがすべての基礎である」と。

興味深い論考をご寄稿くださった皆様のおかげで、今号もこのようにして『しるば』を発行できることを喜ばしく思いますとともに、発行にあたりご協力いただいた後小路雅弘先生、関係者の皆様に心より感謝申し上げます。

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、暫定の最終号である第7号を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『しるば』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『しるば』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『しるば』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。



関紫蘭の通った中華藝術大学の宿舎跡（上海虹口区）

撮影：武 夢茹

アジア近代美術研究会 会報 しるば
Vol.6 2020年3月18日 発行
発行者 後小路雅弘
編集・レイアウト 栗原ふみ
表紙題字 竹下花
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 : パフォーマンス中のタン・ダウ。
1995年、シンガポール国立博物館にて。

写真提供：後小路雅弘