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

[007]アジア近代美術研究会会報 : しるぱ

https://hdl.handle.net/2324/4055209

出版情報：アジア近代美術研究会会報しるぱ. 7, pp.1-, 2020-03-31. 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. 7　2020 年 3 月

【特集　後小路雅弘教授退職記念】
髙曽由子 「喫茶去」のお部屋で―後小路雅弘先生のご退職に際して　2
林田龍太　知らないおじさんのこと　3
金正善　後小路先生に出会う、アジアに出会う　4
Seng Yu Jin　Realism as an Attitude: Transcending the Modern in Asian Art　5
岩切澪　アジア美術館に落ちてよかった―台湾より、後小路さんの御定年に寄せて　7
金惠信　アジアの街とともに　9
岸清香　現場の大切さ　10
Mella Jaarsma　Masahiro Ushiroshoji - a key figure, bringing visionary perspectives in the nineties　10
三島美佐子　什器の森の住人（ひと）―門前の小僧が垣間みた後小路雅弘　13
Somporn Rodboon　Professor Ushiroshoji, Masahiro and his Contribution to the Modern Thai Art　14
ラワンチャイクン寿子　1997、東南アジア近代美術の誕生展の旅　16
ナウィン・ラワンチャイクン　三年寝太郎からの手紙　17
黒田泰三　後小路雅弘の時代―いったい彼は何歩先に
いたと言えばいいのだろう？　19
後小路雅弘　おるぼわーるれざんふぁん　21

【研究余滴】
髙岡茉莉　キエン・イムスィリ作品における着想源としてのスコータイ美術　22
武梦茹　近代中国の美術展覧会と日本―劉海粟の日本視察を中心に　25
日野綾子　岸原金五郎印刷の一枚刷り境内絵図　28
ラワンチャイクン寿子　メランコリックなふたり―張遇聖筆《画室》から考えたこと　32

【レビュー】
桒原ふみ　アジアの歴史という終わらない問いに向き合う―第 7 回アジア・アート・ビエンナーレ訪問記　34
羽鳥悠樹　インドネシア国立美術館の常設展示リニューアル　37
後小路雅弘　ミャンマー美術瞥見　39
後小路雅弘　美麗島縦走記　41

付録 1　アジア近代美術研究会　開催一覧　44
付録 2 『しるぱ』総目次　44

特集 後小路雅弘教授退職記念

本号の特集は、「後小路雅弘教授退職記念」とし、後小路教授の教え子をはじめ、ゆかりの深い方々に、教授との思い出深いエピソードや研究者としての評価についての文章を依頼した。

後小路雅弘教授は、今年度末をもって長年勤めた九州大学を定年退職する。これまで、福岡市美術館、福岡アジア美術館、そして九州大学とその活動の場を移しながら、それぞれの場所で、アジア近現代美術の研究はもちろん、後進の育成にも尽力してきた。そのような「アジア近現代美術をめぐる旅」の中で出会った人々の証言は、まるでその道程の里程標のように先生の姿、あるいはその「旅」の様子をいきいきと伝えてくれる。

※本文中、とくに表記のない写真は筆者撮影、あるいは筆者の提供によるものです。

「喫茶去」のお部屋で―後小路雅弘先生のご退職に際して

髙曽由子

このたび、後小路先生のご退職に際して、教え子の一人として文章を寄せさせていただくことになった。わたしは2011年春に九州大学文学部美学・美術史研究室に進学し、2019年3月に大学院博士課程を退学するまで、長きにわたって後小路先生のご指導をいただいた。2017年の夏より現在の職場に職を得たため、実際に福岡の先生のお近くでご指導いただいた期間は6年少しほどになる。ここですべての感謝を述べることは到底かなわないが、極めて私的な内容ながら、ここにその一端を述べてみたい。

最初に、わたしが先生にご指導賜るようになった経緯から記したい。もともと、大学に進学するまでは「美術」や美術館にほとんど興味はなかった。大学1年生の秋、たまたま母と福岡市美術館のシャガールの展覧会を見に行ったことをきっかけに、なんとなく美学・美術史研究室への進学を志望した。同じ年に進学した学友は5名おり、最初に研究室に行った日、学友が美術に詳しく、自分の知らない話をしていて不安になったのを覚えている。

研究室では、木曜午後に後小路先生と井手誠之輔先生おふたりによってそれぞれ「博物館実習」が開講されており、卒業のために必要な単位ではなかったものの、研究室のほとんどの学生はどちらかを受講していた。後小路先生は当時この実習の受講生で「AQAプロジェクト」という団体を組織し、現代美術のテーマ展を企画・開催するという活動を行っておられた。初めて活動を見学しに行った日、先生と先輩たちの親密な雰囲気を感じ、自らも参加することに決めた。

AQAプロジェクトの活動は、今振り返ると、学生主体で行って成立していたのが不思議なもので、作品調査（ギャラリー巡り）、選定、交渉、テーマの決定、広報物・図録制作、イベント実施、展示、撤収、報告書作成などを、1年かけ、学生10名ほどで協働して行うものであった。予算の管理と支払関係は先生が行っていたと思う。わたしが主に活動していたのは、学部2，3年生の時であったが、先生のほかは誰も完成像をイメージできておらず、各学生が常に初めての作業や交渉を行っている状態であった。勘違いや見落としなどで常にミスがあり、これをフォローし続けた先生もさながら、作家やデザイナー、印刷会社のみなさまには多大なご迷惑をおかけしていた。

自分の未熟さについては、今でも心が痛み、反省ばかりであるが、財団から助成をいただき、多くの方と携わるなかで、なんのために展示するのか、社会の中で美術が担うこととはなにか、考えを巡らせることは多かった。このうまくわりきることのできない問いについて考えることが、美術を深く学びたいという意欲となり、動機となった。

2015年パブリック・アート調査・豊福知徳《那の津往還》の前で

先生は実習のほかに、日本または東南アジアの近現代美術史の講義、現代美術作品を1作品とりあげて対話型鑑賞を行う演習の授業を行っておられた。授業のほかには、有志による句会、お花見、線香花火大会、忘年会などを開催されており、教員と学生という関係以上に、先生と学生が親しく会話する機会があったと思う。用事や面談で大学の先生のお部屋に伺ったときには、先生はよくお茶を勧めてくださった。窓から中庭の大樹がのぞく部屋には、先生が蒐集されたアジアのお土産物が並び、淹れてくだった中国茶はいつもとてもおいしかった。

先生は実習においても、演習においても、あらゆる機会において、一人一人に意見を述べさせ、話し合わせ、それに耳を傾けてくださった。先生との会話は、いつも独特の間合いがあった。わたしが何か質問すると、こうだと答えてくださるのではなく、そうだね、うーん、と相槌を打ち、なにか言いかけたまま黙り、最後に全然関係なさそうな、おすすめの映画や漫画、朝ドラの話などをしてくださって話が終わる、というような感じだった。慣れなかったが、しばらく経つと先生が質問に答えてくださっていたことに気づくときがあり、先生が真摯に答えに導いてくださったことがわかることもあった。

大学院に進んでからは、自身としては日本近代工芸史を専攻した。先生のご専門からは少し外れていたと思うが、先生は学生それぞれの研究のためにご自身の時間を多く割かれ、懇切にご指導してくださった。ご自身の調査に同行させてくださり、また実習、大学院のゼミでは学内美術品の調査、県内のパブリック・アートの調査なども、定期的に行われた。人脈を築いて研究を進められる先生の姿から学んだことは多く、また後者の調査からは、美術館や既成の美術史の中だけではない、社会の中の美術の多様なあり方を知ることになった。

「誰も疑わない前提を疑うこと」、「一次資料は徹底的に集めること」は、学部生のころより、研究の基本として先生が説いてくださったことであり、また就職の際には「自分の居場所は自分で獲得せよ」というお言葉をいただいた。いずれも現在までわたしの研究の基本として、また支えとして深く刻まれている言葉であるが、ここに地道な調査を重ねて既成の美術のありかたを問い、模索しながら歩みを進めてこられた先生の姿が見えるような気がしてならない。

2014 年韓国調査・国立中央博物館にて　朝鮮総督府壁画をみる先生と金正善さん

なにも知らず、将来の夢もなかったわたしが、研究の奥深さ、楽しさを知り、また美術にまつわる職を志望するようになったのは、先生のご指導によってである。思い返すと、先生はわれわれが驚くほど学生を信じ、期待をしてご指導くださっていた。学部生の時、大学のお部屋で、初めて先生が「お茶を飲みませんか」と勧めてくださったときからずっとそうであったと思う。

（こうそゆうこ・三重県立美術館）

知らないおじさんのこと

林田龍太

当時私は山口大学の 4 年生。3 年生の時に経済学部から転部し、文学部で 2 度目の 3 年生を過ごした翌年でした。友人たちの大半は卒業しており、留年した数少ない悪友たちと、昼間から酒を飲んだり、バイク（盗んではいません）を飛ばしたりしながら、最後の学部生時代を過ごしていました。転部した後も授業にはほとんど出ていませんでした。卒論も書いていたと思いますが、どんな感じで書いたのか憶えていません。記憶から消したいのでしょう。

親から大学院を受験しろと言われて、抵抗をおぼえながらも、さりとて就職先もなく（就職活動もほとんどしていませんでした）悶々としていたと思います。エーガカントクになりたいけれど、どうしたらなれるのかは全くわかりませんでした。思い切ってその道に飛び込むという手もありましたが、それだけの勇気も自信もありません。やっぱ院を受けるしかないのかしら、でもそれじゃあ…と、非常に不安だったことを、今でもはっきりと憶えています。

「今夜研究室で鍋やるから、来ない？」冬のある日、そんな風に声をかけてくれたのは、美学研究室の同級生で、漫画家を目指していた 1 歳年下の S 君（その後本当に漫画家になりました）だったと思います。ああそうなの、じゃあ行けたら行くわ、などと気のないセリフを吐きながら、人恋しさと鍋に誘惑された私は、お気に入りのターミネーター風革ジャンパーに身を包んで、研究室に向かいました。下宿から研究室までは徒歩 5 分。バイクに乗る必要はありませんから、本当は革ジャンなんか着なくてもよかったはずです。

ドアを開けてみると、先生や先輩たちにまじって、知らないおじさんがおられます。…誰この人。そう思いながら、いつものハイテンションで研究室に入りました。席はなぜかおじさんの隣。先輩によれば、どうやら集中講義の講師とのこと。おじさんのえらくカジュアルな姿から察するに、大学の先生でもカタギの人でもないようです。

共に鍋を囲んだのはいいものの、知らないおじさんですから、もちろん話題はありません。先輩や友人たちと談笑しつつも、私は「何か話さねば」という義務感にかられていました。よく見れば、首から高級コンパクトカメラの TC-1 を下げておられます。「…いいカメラ持ってますね」そう声をかけました。おじさんは「…うん、まあ。」と答えたまま、私と目を合わせてはくれませんでした。結構に人見知りのようです。それ以外、何を話したのかは憶えていません。名前を聞いた記憶もありませんから、何も話さなかったのでしょう。

それから数か月後、私は九州大学大学院に、お義理で拾って頂きました。両親は喜んでくれましたが、私は自分の身がこれからどうなってしまうのか、全く見当もつきませんでした。大学院だろうが何だろうが、学部のように授業は適当に休んで、福岡でエーガカントクの道を模索しちゃる、研究なんぞするもんか。そんな風に考えていたと思います。

卒業後のある日、祖母の家に行くと、壁に新聞記事の切り抜きが貼ってありました。「この人が龍ちゃんの先生になるげな。ウシロノコウジ先生ちばい。お公家さんやろか。」筑豊出身の祖母はそう言いました。私はロクに読みもしませんでしたが、紙面に掲載されたウシロノコウジ先生の写真だけは、なんとなく記憶しています。

それから私は芸術学研究室に入ることになります。当時は菊竹先生が退官された直後で、研究室におられたのは京谷先生と先輩方でした。この年のうちに 2 人、新しい先生がいらっしゃるとのこと。そのうちの一人のお名前は、ウシロノコウジ先生ではなくウシロショウジ先生でした。どうやらお公家さんではないようです。

5 月頃だったでしょうか。箱崎キャンパスの六角堂で、新入生の歓迎会を催して頂きました。東口先生はすでに着任されていたと思います。そこには、件のウシロショウジ先生のお姿もありました。あの人がもう一人の先生か。そう思いましたが、どうも気になることがありました。どこかで会った気がするのです。二次会会場の箱崎の飲み屋で、思い切ってこう切り出しました。「どこかでお会いしましたよね？」するとウシロショウジ先生も、「どこかで会ったよね？」とのこと。しばしの沈黙が流れた後、私の脳裏に、あの知らないおじさんの姿がよぎったのです。ウシロショウジ先生も、どうやらほぼ同時に思い出された模様。2 人で顔を見合わせて声をあげたことは、言うまでもありません。

大学院での後小路先生との思い出は、書き尽くせません。国内外を問わず調査にもたくさん連れて行って頂きましたし、深夜の研究室でお酒を飲みながら映画を見せて頂いたこともありました（うち一本は日活ロマンポルノでした）。もちろん、叱られたこともたくさんあります。学んだことを大雑把に言うならば「マイノリティを大事にしなさい」ということなのではないかと思います。大学の先生はみな権威主義的な人ばかりだと思い込み、反発を感じていた私にとって、そうした教えは、大げさですが「福音」に近いものがありました。

「ここにいていいのか」。後ろ向きなままに大学院に入ってしまった私は、在学中ずっとそう思っていました。エーガカントクへの夢を捨てきれないとか、研究が全くできないとか、先が見えないとか、いろいろな理由がありましたけれども、何より大学院は研究をする場です。研究に対する熱意がない者は、そこにいてはいけないはずなのですから。でも、どこかへ行ってしまう勇気や自信は、相変わらずありませんでした。だからこそなおさら「ここにていいのか」だったわけです。なかなかに苦しい時期でした。

そんな中で、後小路先生は私に対して「ここにいていい」と示して下さいました。内心どう思っておられたかはわかりませんし、言葉としておっしゃったわけではありません。

むしろ態度でそう示して下さったのだと思います。さまざまな調査に連れて行って頂いたのは、「君はあまりにものを知らなさすぎる、いろいろなものを見てもっと学びなさい」という、先生からのメッセージだったのでしょう。そういった調査を通して、先生は私に対して「ここにいていい」と示して下さっていたのだと思います。

そういえば、先生がお好きな映画のセリフで、次のようなものがあったと記憶しています。確か、女性の「アンタってみっともないわねえ」という言葉に対する、男性のセリフだったかと。

「みっともないこと、嫌いじゃないよ。」

なんだかこの言葉は、先生の教育と研究の姿勢を、端的に示しているように思えるのです。

私が知らないおじさんと初めて会ってから、もう 18 年が過ぎようとしています。

（はやしだりゅうた・熊本県立美術館）

後小路先生に出会う、アジアに出会う

金　正善

はじめに

先生にはじめてお会いしたのは、確かに２０００年１２月、佐賀県立名護屋城博物館で開かれた第６３回九州藝術学会であったと思う。革ジャンを着て、学生と親しく酒を飲む先生の姿は、韓国から来た私にとって、一方では大変衝撃的であったことをここで告白する。その時は九大にいらっしゃることを知らなかったが、先生のそうした権威意識のない人に対する温もりの心は、７年間の私の留学生活を支えてくれた大きな力でもあった。

私が留学を決めて九大に研究生として入った時期は、近代美術を教える先生がいらっしゃらなかった。そこで東京行きを悩んでいた私に、ある日菊竹先生から「あなたにぴったり合う近代美術専攻のいい先生がいらっしゃる」という内緒話を聞いて、九大に残ることを決心した。私がアジアや東洋という広い概念で、近代美術を考えるようになったのは、なによりも長らく美術館に身を置きながらアジアの近現代美術を研究し、紹介してきた後小路先生にお会いできたから可能であったと思う。そういう意味で、菊竹先生の先見の明には紙面を借りて感謝申し上げたい。

１９７８年福岡市美術館の学芸員から出発し、４０年あまりアジアの美術と向き合った先生の研究は、従来の西洋中心の美術史叙述から離れ、アジアに目を向けた最初の動きでもあったと言える。名前も見慣れない東南アジアや台湾、中国の画家などを取り上げた先生の授業は、大変新鮮であった。幻の院生のゼミ「カモケン（ローカルカラーとモダニズム研究会）」は、グローバルのなかでアジア美術の独創性を探ろうとした先生のスタンスから始まった。わたしたちの怠慢で長らくは続けられなかったが、私の博論「近代日本の朝鮮表象-近代絵画の形成と他者像」はカモケンで激しく議論した結果でもある。また、アジア美術に対する先生の愛情と信念は、今は美学美術史実習授業の一環として行ったＡＱＡプロジェクトの活動に受け継がれている。

今振りかえってみると先生からは研究だけではなく、色々なことを教わった。とくに大学に勤めて学生を教える立場になると、先生の影がより大きく感じられる。学生の論文修正や作品調査に同行する度に、いつも電車や飛行機のなかで私の下手な日本語文章を直したり、作品調査のために東京、名古屋、大阪など日本国内はもちろん、海外まで一緒に行ってくださった先生を思い出す。私は学生に対してそこまでできないと思うが、大学の先生になってから道標にしてきたのは、「先生は学生のために存在する」という後小路先生の言葉である。

２０１６年、先生は相変わらず釜山ビエンナーレ開催中に、院生と一緒に釜山を訪問した。その時、釜山市立美術館の前で東亜大学の学生と一緒に撮ったこの写真は、私に先生としてのあるべき姿と、研究者として「実際の作品と向き合う」ことの大事さを改めて考えるようにする貴重な一枚である。この日も先生は、私が２０年前初めてお会いした時と同様に、親しく学生とお酒を飲みながら話をした。

いつしか歳月が流れ、先生は今年停任を迎えられるが、これからもアジアを舞台に多様な活動を見せてくださることに間違いない。数年前に「停年したら、あちこちにいる弟子を訪ねてアジアを回る」と冗談半分でおっしゃったことがあった。研究者として、教育者として一番幸せなこの計画が実現される日も遠くないような気がする。

（きむじょんそん・東亜大学校）

Realism as an Attitude: Transcending the Modern in Asian Art

Seng Yu Jin

Entering the archive of the Fukuoka Asian Art Museum (FAAM) in 2011 as a researcher triggered my interest in studying the history of exhibitions on Asian art.[1] Accessing the many files, photographic albums and Video Home System (VHS) tapes allowed me to trace the curatorial field work of early Japanese curators actively mapping the field of Asian art from 1979 to the 1990s. In particular, the FAAM's archive of photographic documentation of the curators' field trips demonstrated how curators like Ushiroshoji Masahiro, Jim Supangkat, Ray Albano and Redza Piyadasa paved the way for subsequent generations of curators working in the same field by constructing the art histories of this region while simultaneously mapping it curatorially through the *Asian Art Shows.* This paper will focus on the *4th Asian Art Show Fukuoka – Realism as an Attitude* (henceforth referred to as *4th Asian Art Show*), and how this exhibition marked an art historical recontextualisation of 'modern art' in Southeast Asia that was previously yoked to Euroamerican art history to new forms of Realism emerging from specific local and regional social, economic and political conditions, marking a 'new post-modern age in Asia'.[2]

Figure 1. Ushiroshoji Masahiro at the studio of Moctar Apin in 1994.

The art historical task of interviewing artists in their studios, and diligently documenting their works revolved around constructing biographies of Asian artists who have been largely circumscribed by national art histories with relatively little exposure regionally or globally in the 1980s and 90s. This biographical approach was carried out by a series of Asian Art Shows in Japan from 1979 onwards, starting with the *Asian Artists Exhibition/Modern Asian Art*. Ushiroshoji summarises the first three Asian Art Shows succinctly:

> The sole intention of the 1st Asian Show was to introduce as many artists as possible from each Asian country. As a result (looking back on it now), the show offered a lineup of the pioneers of Asian art. The 2nd Art Show introduced the trends taking place among young Asian artists. Under the theme of 'Symbolic Visions in Contemporary Asian Life," the 3rd Asian Art Show concerned itself with anti-formalist tendencies that were manifested throughout Asia.[3]

The *4th Fukuoka Asian Art Show* opened in 1994 with its stated curatorial ambition to 'grasp what is taking place in Asian art in the aftermath of modernism'.[4] Curator and art historian, Ushiroshoji Masahiro in his essay in the exhibition's catalogue heralded the end of modern art in Asia with the advent of the post-modern:

> The curtain is about to close on Asia's modern age when learning from the "West" was insisted upon as an absolute value. In keeping with this, the framework of the "modern period" of Asian art is also being transcended. The advent of a new kind of realism proclaims the start of a new post-modern age in Asia.[5]

Its theme *Realism as an Attitude* grew out of an awareness of cultural differences in Asia and the need to transcend these differences through mutual understanding. As Ushiroshoji explains, "Realism as an attitude transcends the influence of simple imitation of the West and the powerful allure of uncritically referencing tradition" as "a movement transcending the framework of modern art [that] can also be observed in the formats and materials" as changes in Asian societies call for new modes of representation.[6] The selection criteria emphasised artworks involving social issues and expressing realities relevant to artists working in the 1990s, and the exhibition mapped Southeast Asian art with a slant towards issues concerning the issue of representation and how artists perceive and make art in the changing social, historical and political conditions they live in.[7] The six subthemes for the exhibition were: Society as Reality, Nation, Nationality and History, The City and Consumption, The Image of the Community, The Natural Environment; and Intimations of Violence.

The mapping of the "real" and reality in Southeast Asian art in these six trajectories opened up the currencies of the curatorial of Southeast Asian art to re-look at how artists were exploring different ways of thinking and making art through new media, installation, performance and also materials that embody local meanings. Most importantly, unlike the 3rd Asian Art Show's theme of *Symbolic Visions*, which was narrower in its scope and approach and problematic in its conceptual associations with Euroamerican art history, *Realism as an Attitude* returned to the artist and the artworks as entry points to explore issues pertinent to the realities of a changing Southeast Asia in the 1990s.

Building on the biographical research on Asian artists from the first 3 *Asian Art Shows*, Ushiroshoji's field work based on visits to artists' studios could be traced form FAAM's archive. He visited artists such as Heri Dono, Gregarious Siddharta, Anusapati, A.D Pirous and Moctar Apin in Indonesia(fig.1). For instance, archival photographs from his field work demonstrates the importance of the curator actually viewing the artwork and recording the artistic intention in the exhibition catalogue. According to Heri Dono, *Watching the Marginal People* questions humanity's pursuit of technological progress by suggesting how it is the human being who is being marginalised and watched by machines charged to life by the soul of electricity based on the Javanese animistic beliefs that all things in the world have a soul (fig. 2). Here, the curatorial of the postmodern transcends the framework of modern art seen in Heri Dono's use of unfamiliar conventionally non-art materials such as electrical components synthesised with traditional masks imbued with their own soul breaks down the gap between art and the supernatural based on the lived and therefore real experience of the Javanese in Indonesia. It was also precisely the curatorial premise of the postmodern intersecting with the art historical based on bottom-up biographical research privileging artistic intention manifested in the 'Artist's Message' from all the participating artists in the exhibition catalogue that produced a sense of contemporaneity in the *4th Asian Art Show*.

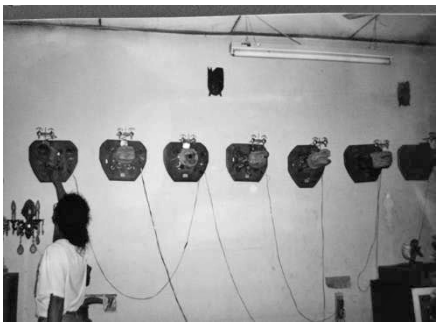


Figure 2. Photography of Heri Dono with his installation titled, Watching the Marginal People, 1992

The 1990s was a formative decade for Asian art, both curatorially and in terms of art historical scholarship that advanced in tandem with each other. The *4th Asian Art Show* was part of the growing constellation of large-scale exhibitions such as the first *Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art in Brisbane* (1993) and *Modernity and Beyond: Themes in Southeast Asian Art* (1996), one of the inaugural exhibitions marking the opening of the Singapore Art

Museum. It remains an urgent task to comparatively examine the exhibition histories of these seminal exhibitions, and the density of art discourse produced during the 1990s, of which Ushiroshoji is a towering figure.[8]

（せんゆうじん・ナショナルギャラリーシンガポール）

[1] I would like to extend my thanks to the Japan Foundation's JENYSES Programme that funded my research from Jun 16, 2011 to Aug 9, 2011, as well as FAAM for supporting my research by hosting and generously granting me access to their archives and collections.

[2] Ushiroshoji Masahiro, 'Realism as an Attitude: Asian Art in the Nineties', in *4th Asian Art Show Fukuoka: Realism as an Attitude*, Fukuoka: Fukuoka Art Museum 1994, p. 38.

[3] Ibid., p. 35

[4] Ibid.

[5] Ibid., p. 38.

[6] Ibid., p. 35.

[7] Mikio Soejima, 'Selection Process of Artists and Artworks' in *4th Asian Art Show Fukuoka: Realism as an Attitude*, p. 32. The four selection criteria are: 1. Artwork which involves social issues 2. Artwork that expresses reality and generation an artist participates in 3. Artwork of high quality with a refreshing expression of contemporary art (Artwork of direct and shallow social criticism, rigid expression or works of immaturity are not accepted) 4. No specification of form, expression, medium and styles.

[8] it was through the efforts of curators and art historians like Ushiroshoji Masahiro, T.K. Sabapathy, Jim Supangkat, Apinan Poshyananda, Marian Pastor Roces, Somporn Rodboon, Redza Piyadasa, Caroline Turner, John Clark and many others that constructed the field of Southeast Asian art both curatorially and art historically in the 1990s.

「態度としてのリアリズム」：アジア美術の近代を超えて

セン・ユージン

2011 年、一人の研究者として福岡アジア美術館のアーカイブに足を踏み入れたことをきっかけに、私は「アジア美術の展覧会史」の研究に関心を持った。[1]そこにあった数多くのファイルや写真アルバム、VHS によって、私は 1979 年から 1990 年代のアジア美術の地図を意欲的に描こうとした日本の学芸員たちによる初期のフィールドワークの軌跡をたどることができた。特に、福岡アジア美術館の学芸員による現地調査旅行の写真資料は、後小路雅弘氏のような学芸員たちがいかにして、東南アジアの美術史を構築したのか、またそれと同時にアジア美術展というかたちにキュレーションすることで、同じ領域に取り組む後の世代のキュレーターのために、道を整えてきたのかを語るものであった。（図 1）この文章では、「第 4 回アジア美術展　態度としてのリアリズム」（以下、第 4 回アジア美術展とする。）に着目し、この展覧会がどのようにして、東南アジアの「モダン・アート」を美術史的な文脈に改めて位置づけたのかについて考察したい。すなわち、それまで特に西洋美術史と結びつけられてきた東南アジアの「モダン・アート」を、固有の地方、地域社会や経済的あるいは政治的状況から生まれた「アジアにおける近代以後の新しい時代」を告げる新しい「リアリズム」の形態として、第 4 回アジア美術展がいかにして語りなおしたのかについて述べたい。[2]

アーティストのスタジオで、彼らにインタビューし、彼らの作品について緻密に記述する美術史の作業は、アジアのアーティストの伝記を構築することを中心的な目的として行われてきた。ここで調査されたアーティストは、1980 年代、90 年代においてナショナルアートヒストリーによって、その地域においても、また世界的にも紹介される機会が極めて限られていた人々であった。この伝記的手法は、1979 年の「アジア美術展　近代アジアの美術」から始まり、それ以降開催された一連のアジア美術展においても用いられた。後小路氏は、第 3 回までのアジア美術展について、以下のように簡潔にまとめている。

> 第 1 回展では、ひたすらアジア各国の作家をできるだけ多く紹介しようとした。その結果（現在の地点から振り返って見れば）アジアのモダン・アートのパイオニアたちが勢ぞろいする展覧会となった。第 2 回展では、アジアの若いアーティストたちの動向を取り上げ、第 3 回展では「日常のなかの象徴性」というテーマで、汎アジア的に見られる反フォーマリズム的な傾向を問題にした。[3]

「アジア美術におけるモダニズム以後の状況をとらえようとする」という野心あふれるキュレーションの態度を掲げ、1994 年に開幕したのが、第 4 回アジア美術展であった。[4]学芸員であり、美術史研究者である後小路氏は、展覧会カタログ所収の論文のなかで、ポスト・モダンの到来により、アジアにおけるモダン・アートが終焉を迎えることを予見している。

> 「西洋」を絶対的な価値として、「西洋」に学ぶことをもっぱらにしてきたアジアの「近代」が終焉の時を迎えつつある。それに伴ってアジア美術の「近代」の枠組みもまた、越えられようとしている。新しい「現実主義」の抬頭は、アジアにおける近代以後の新しい時代の始まりを告げている。[5]

態度としてのリアリズムという展覧会のテーマは、アジアにおける文化の差異への気づき、そしてその相互理解を通してこれらの差異を越えていく必要性から生まれたものである。つまり、後小路が論じるように、「態度としてのリアリズムは、西洋の単なる摸倣や伝統の無批判な再生の誘惑を越え」、「形式や素材の点でも、これまでの近代美術の枠組みを越える動きがみられ」たように、アジアにおける社会の変化が、新しい表現の様式を必要としたのだ。[6]出品作品の選択基準は、社会的な問題を含んだ美術作品や 1990 年代に活動したアーティストの身辺的な現実を表現した美術作品に重点を置くものであった。つまり、表象に関わる問題や、どのようにアーティストたちが自分たちの生きる変わりゆく社会や歴史、政治的状況の中でアートを考え制作したのかという視点に基づいて、展覧会は東南アジアの美術を位置付けたのである。[7]展覧会には、「社会という現実」「国家、民族、歴史」「都市/消費される欲望」「共同体のイメージ」「環境としての自然」「暴力のあいまいな表われ」の 6 つのサブテーマがあった。

この 6 つのテーマによって、東南アジア美術の「現実」と現実性を照射したことで、その後の東南アジア美術のキュレーションは、アーティストたちが、どのようにして様々な思考法を探求し、新しい媒体やインスタレーション、パフォーマンス、そして地域的な問題を体現する素材を通して美術作品を制作するのかを再検証する方向に向かった。第 3 回アジア美術展の「日常の中の象徴性」というテーマが、その視野や手法がより限定的で、欧米の美術史との概念的なつながりも問題を孕むものであったのに対し、態度としてのリアリズム展は、1990 年代の変転する東南アジアの現実に関わる問題を探究するための入り

ロとしてアーティストや美術作品に立ち返ったことは、括目すべきことである。

最初の3回のアジア美術展から始まった、アジアのアーティストに関する伝記的な研究に積み上げるかたちで、後小路氏が実施したアーティストのスタジオ訪問にもとづく現地調査の記録は、福岡アジア美術館のアーカイブに保管されている。氏は、インドネシアのヘリ・ドノやグレゴリオ・シッダルタ、アヌサパティ、A.D ピロース、モフタル・アピンを訪問した。とりわけ氏の現地調査の記録写真は、学芸員が美術作品を実見し、アーティストの意図を展覧会カタログに記録することの重要性を示している。ヘリ・ドノによれば、《周縁の人々を見る》という作品は、人類が技術の進歩を追求することについて問うものである。彼は本作において、地上のあらゆるものが魂を持つというジャワのアニミズムに基づき、電流の魂によって生をえた機械によって、人間が周縁化され観察されている状況を示唆している（図２）ヘリ・ドノは、これまで美術に用いられることのなかった電気部品を、魂をもつ伝統的なお面と組み合わせて使用することで、美術と神秘的なものとの間の隔たりを解消している。これは、インドネシアのジャワ人にとっては、生活に根差したリアルな感覚なのである。ポスト・モダンをキュレーションすることが、モダン・アートの枠組みを越えていくことにつながる一つの例が、まさにヘリ・ドノの作品なのだ。さらに、第4回アジア美術展カタログでは、「作家のことば」欄に出品作家全員の言葉を掲載している。アーティストの表明する芸術的意図に特権を与えるようなボトムアップ型の伝記的研究に基づく美術史を、ポスト・モダンと交錯させるというキュレーションの前提が、まさに本展覧会を今日的たらしめているのである。

1990年代はアジア美術にとって、展覧会と美術史という学問がお互いに協力して前進した、いわば「形成の 10 年」であった。第 4 回アジア美術展は、アジア太平洋現代芸術トリエンナーレ（1993年、ブリスベン）や、シンガポール美術館の開館を飾った展覧会の一つであったModernity and Beyond: Themes in Southeast Asian Art（1996)のような、この頃に台頭してきた大規模展覧会の一つに数えられる。これら影響力を持った展覧会の歴史と、1990年代に形成された美術の言説（その創出に後小路は大きく関わった）を比較検証することは、今日においても喫緊の課題である。[8]

1 註１　2011年6月16日から2011年8月9日まで私の研究に対して資金を提供してくれた国際交流基金のJENYSESプログラムと、研究者として受け入れアーカイブや収蔵品を調査する機会を十分に与えてくれた福岡アジア美術館に感謝を述べたい。

2 後小路雅弘「態度としてのリアリズム―90年代のアジア美術」『第4回アジア美術展　態度としてのリアリズム』(図録)、福岡市美術館、1994年、38頁。
※訳者註記※日本語の展覧会タイトルは、「第4 回アジア美術展―時代を見つめる眼」であるが、これは一般向けに分かりやすく言い換えたもので、展覧会のテーマは「Realism as an Attitude」であるということが同展図録において説明されているため、今回はそちらを採用した。

3 上掲文、35頁。

4 上掲分、35頁

5 上掲文、38頁

6 上掲文、35頁

7 副島三喜男「出品作家作品の先行経過について」(『第4回アジア美術展　態度としてのリアリズム』(図録)、福岡市美術館、1994年、32頁）において、4つの選考基準は、以下のように説明されている。
1　社会的な問題意識を有する作品
2　身の周りの現実に関与しようとする意志が感じられる作品
3　現代美術として、新鮮な表現と高い質を持つ作品。(直接的で一方的な社会批判に過ぎないものや、生硬な表現にとどまっているものなど、作品として未熟なものは受け入れない。)
4　作品の形式は問わない。

8 1990 年代において東南アジア美術の分野は展覧会としても美術史研究としても構築されたが、それは後小路雅弘、T.K.サバパシ―、ジム・スパンカット、アピナン・ポーサナヤン、マリアン・パスター・ロセス、ソンポーン・ロドボーン、レッザ・ピヤダサ、キャロライン・ターナー、ジョン・クラーク、そしてその他多くのキュレーターと美術史研究者の努力によるものだ。

図 1　モフタル・アピンのスタジオにて調査を行う後小路雅弘（1994年）

図２　《周縁の人々を見る》とヘリ・ドノ(1992年)

翻訳 後小路萌子

アジア美術館に落ちてよかった
―台湾より、後小路さんの御定年に寄せて

岩切　澪

後小路さんに世話になった仲間は、「あじびーず」(アジア各地に散らばるアジ美時代の後続）や九大の卒業生など、星の数ほどいるだろうと思います。私もその中の一人であり、後小路さんと出会わなければ、きっと全く違う場所で、異なる人生を送っていただろうと思います。以下、個人的なことになりますが、感謝の気持ちとともに、振り返りたいと思います。

後小路さんと初めてお会いしたのは、京都にいた大学院時代、アジア美術に関わりたいという熱意だけで押しかけた福岡市美（アジア美術館準備室）で、話を聞いていただいた時でした。そのあと大学院を出た私は、アジ美の採用試験に挑みました。この時採用されたのは今も学芸課におられるNさんでしたが、落ち込んでいる私の元に、後小路さんから、「残念でした、アジア美術館に落ちてよかったと思える人生を歩んでもらいたい」という慰めの言葉がしたためられた年賀状が届きま

した。それが、私にとっては、新たな一歩を踏み出す大きな力になりました。そして、私がかねてより興味を抱いていた台湾での勉強を、後小路さんがバックアップしてくださることになり、台北市立美術館でのインターンのための推薦状を書いてくださったのです。何の組織にも属していない私にとっては、本当に有難い事でした。

台北ビエンナーレが国際化したばかりの熱気溢れる台湾で、なんとか約十一か月のインターンを終えた私に、翌年の国立台北芸術大学大学院留学までのタイミングで、アジア美術館のアルバイトのお話をいただいたことも、大きな助けになりました。福岡アジア文化賞の特別展の仕事も含めた十か月間のアジ美での生活は、学ぶことの連続でした。他のアジ美の諸先輩がたからも多くを学びましたが、後小路さんから学んだことは、本当に数知れません。中でも特に、文章や文字についてのやり取りは、深く自分の中に刻まれたように思います。数週間かけて練り上げた展覧会タイトル、一緒に推敲させていただいた展覧会の解説文や私個人の発表原稿、平易ながらも格調高い文章を生み出すための細かなテクニック…。のちに、九州大学の学生さんたちと取り組まれたAQAプロジェクトのひとつひとつのタイトル、添えられたテキストの味わい深さを拝見するたびに、後小路さんの元で文字と格闘する学生さんたちの姿が心に浮かび、過去の自分と重なりました。私は現在まで細々と現代美術や教育に関わる翻訳や編集の仕事を続けていますが、後小路さんから学んだことをうまく生かせていたらいいなと思います。

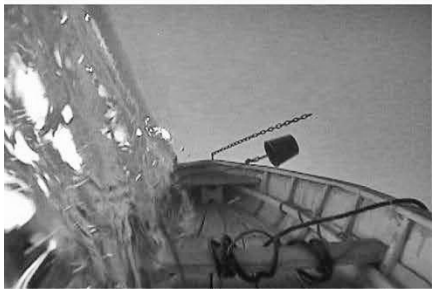
ところで、長年お付き合いさせていただいた中で外せない後小路さんの魅力はやはり、失礼ながら、時にいたずらっ子のような茶目っ気だと思います。ある忘れられない事件があります。アジ美でのアルバイトの初日、後小路学芸課長に館内を案内していただいていると、廊下の向こうからNさんがふらふらとやってきました。後小路さんは、間髪入れず「あ、N くんを紹介しときます。一昨年の採用試験で受かった人。Nくん、岩切さんです。この人落ちた人」。… 一瞬の沈黙ののち、三人の間で笑いが起きました。実は、当時の私にとっては、これは強烈な一撃でした。今では、アジ美に落ちてよかった、(そうでなければ、今の人生はないから)と思っていますが、当時はまだ傷が癒えていなかったのです。でも不思議と、その笑いの後には爽やかさが残りました。その後小路さんらしい茶目っ気溢れる機転が、私がひそかに抱えていた気まずさを、笑いとともに空中分解してくれたようでした。後小路さんのそんな、悲喜こもごもの人生の滋味をユーモアと織り交ぜる姿勢には、何度も助けられました。改めて、感謝します。

そして、後小路さんのおかげで台湾のアート界へ旅立てたことは、今の夫であるアーティスト、ユェン・グァンミンとの出会いにも繋がりました。

台北市立美術館でのインターン時代、確か南アジアへの調査の帰りに後小路さんが美術館に立ち寄られたことがありました。この時、台北市美では「水の脅威」というグループ展が行われており、ユェンの初期作品でシングルチャンネルビデオの《浮遊》(Floating) が展示されていました。この頃、慣れない台湾の生活となかなか上達しない中国語、そして見えない未来に悩んでいた私は、気持ちが塞ぐたびにいつも、この絶望と希望が圧倒的な生命力の象徴である海の中で、完璧な美しさを湛えながら循環する作品を見に、オフィスを抜け出して展示室へと走っていました。この大好きな作品の前へと後小路さんをご案内した時、後小路さんが何気なく、「この作品は一見何でもないように見えるけれど、背後にものすごく細やかな計算と、涙ぐましい努力がありますね」とおっしゃったのです。それまでもこの作品の魅力には取り憑かれていましたが、後小路さんの一言で、作品の背景や製作過程が、目の前にぱあっと広がり、作品が立体的に見え始めました。こういった経験は、後小路さんのそばにいると、よく起こりましたが、この時の後小路さんによる、ユェンの作品の背後にある壮絶な努力についての的確な指摘は、私がユェンを理解する一助となり、数年後の結婚へとつながる伏線となったような気がしてなりません。

インターン期間から現在まで、後小路さんのしてくださったことに見合うような恩返しが出来ているだろうか、と自問自答することがよくあります。美術史研究から離れ、現代美術のライターという仕事からも離れつつある自分にとっては、一般的な意味での恩返しの機会はもうないかもしれません。でも、何とか、次の世代に繋げていくようなことを出来たら… そう思っていた矢先、数年前に台北で三つ目のシュタイナー学校の立ち上げに関わり、芸術が人類にとって必要不可欠な宝であることを確信させてくれるシュタイナー哲学と教育に出会いました。この分野で、私に出来ることを精一杯することが、せめてもの恩返しかなと、今は思っています。後小路さんとご一緒させていただいた数々の機会、文学についての語らいや、台北市美時代の上司でキュレーターのユーリン・リーさんの結婚式に一緒に出たこと、台湾に学生さんたちと調査旅行で来られるたびに交流させていただいたこと、思い出は尽きません。

御定年、改めておめでとうございます。あの時、アジ美に採用されずによかったです。今後もまた、楽しい時間を一緒に過ごす機会があることを祈りつつ。



袁廣鳴（ユェン・グァンミン）《浮遊》/シングル・チャンネル・ビデオ　4分50秒　2000年　(Yuan Goang-ming Floating/Single Channel Video 4'50" 2000/画像提供：袁廣鳴 Photo courtesy of the artist)

（いわきりみお・編集、翻訳）

アジアの街とともに

金　惠信

この原稿の依頼をいただいた時、心の中に浮かんだのはいくつかの都市の名前だった。いずれも魅力あるそれらの街で後小路さんとはさまざまなかたちでお仕事と研究をご一緒させていただいた。

東京

1990 年代前半、留学のため、生まれて大学院卒業まで過ごしたソウルを離れ、東京に移り住んだ。お茶の水女子大学大学院に入り正門から徒歩数分のワンルームマンションで一人暮らしをしながら毎日大学に通った。今でも茗荷谷駅に降りると日本に来たばかりの頃の感覚に包まれる。こころとからだに沁みわたる記憶になるのは街の空気だと思う。後小路雅弘さんに初めて会ったのは、それから数年後学習院大学で留学の最終ゴールである博士論文を書いている時だった。博論の指導教員で今は亡き千野香織先生は毎回講師が変わる授業「ジェンダーと文化」と「異文化理解と多元的世界」をつくり、私にも一回授業をする機会をくださった。後小路さんは異文化のほうの授業で、その時お勤めだった福岡アジア美術館の話しをされた。千野先生から初めて‘後小路’と聞いた時、それが人の名前だということがすぐには認識できなかったことを覚えている。初めてお会いする後小路さんからは服装と持ち物のセンスが良い方という印象を受けた。聴講した授業は、簡潔で情報の詰まったレジュメと分かりやすい語り口の興味深い内容で、アジア美術館がある福岡はすごい、早く行ってみたいと思いながら拝聴した。

ソウル

博士学位を取得し、東京で非常勤講師の仕事をしていた時、日韓近代美術企画展に研究協力のかたちで関わることになり、担当学芸員の方々、その時は九州大学の教授になられた後小路さんと何度かソウルに行き、国立現代美術館、徳壽宮美術館などを訪れた。その時後小路さんは以前から足を運んでいるソウルで気に入っている町並みのことを語られ、毎朝、王朝の都だったソウルの街を散歩することが楽しみという話をされた。その調査の成果である「東京・ソウル・台北・長春―官展にみる近代美術」展はその年の国華図録賞に選ばれ、2014 年朝日新聞社での贈呈式があった。開催館の福岡アジア美術館、府中市美術館、兵庫県立美術館の担当学芸員のみなさんがご一緒したソウル調査旅以来顔を合わせ、喜びを分かち合った。その時後小路さんはソウルの仁寺洞にある、日本の学芸員の間でもファンが多いお店で買い求めたブローチをジャケットの襟につけておられた。ぽつんと立つ男の子の姿で、弟子の韓国人学生が旻雨（ミヌ）と名付けてくれたと愛おしそうにおっしゃっていた。後小路さんの味わい深い小物へのセンスが光っていた。

図 1　2014 年 10 月 24 日
第 26 回国華賞贈呈式　朝日新聞社
後小路雅弘先生の上着の襟　旻雨（ミヌ）

福岡

展覧会企画に関わったり、韓国やアジア美術関連シンポジウムなどに参加する機会が増え何度か訪ねてるうちに、福岡は大好きな街になった。そこで仕事したいと思い、後小路さんの懇切な推薦状をいただき、福岡所在大学の専任教員公募にもチャレンジした。その願いは叶わなかったが、2013 年の夏後小路さんが九州大学大学院の集中講義に呼んでくださり、「現代文化論―現代韓国の映像とポピュラー音楽（KPOP）」というタイトルで四日間の授業をした。専門の美術史科目数コマから始まった非常勤の仕事が、韓流ブームの恩恵で韓国語と韓国文化論が加わりなんとか生活できるくらい増えていた時期で、韓国の大衆文化の授業ができたことは日本での教員生活で新たなブックマークとなった。授業の最後は私物のペンライトコレクションを受講生に持たせ KPOP コンサートの DVD 映像を流しながらコンサートツアーの熱気を体験してもらった。連日 37℃以上をキープした見事な猛暑も味方につけた最高の夏フェスだった。終わってから後小路さんと院生たちで中洲川端のアイリッシュパブで飲んだキルケニー生の美味しさは忘れられない。

那覇

2015 年、今の職場である沖縄県立芸術大学（沖芸）芸術学専攻に東洋美術史とアジア近現代美術担当の専任になった。さっそくいただいた後小路さんからのメールに「ビックニュースが飛び込みました」とあった。喜んでくださっているお顔を浮かべながら胸いっぱいで拝読した。私の着任前の沖芸の東洋美術史は後小路さんが集中講義で担当されておられた。今は大学院の東南アジアの美術の集中講義をお願いしている。今年の 9 月も首里城公園の中にあるキャンパスで後小路雅弘先生の授業を心待ちにしている学生達と一緒にお迎えする。

この文章は、科研の調査で来ているシンガポールのホテルでまとめている。近くにナショナルギャラリーシンガポールがある。後小路さんがお仕事で訪れる度にお話しをうかがい FB のポスティングを拝見しながら、ぜひ訪れたいと念願してきた街と美術館。数年前後小路さんが韓国のリウム三星美術館の依頼で図録掲載論考を書かれ、その韓国語訳をした時、シンガポール出張のおみやげでいただいたマーライオンのキーホルダーを今回の旅の伴に連れてきた。マーライオンにとっては里帰りでもある。

図 2　マーライオンのキーホルダー

後小路雅弘さんにはただただ心からの感謝のことばしかない。これからもさまざまな街をフィールドにご活躍されるご様子を拝見しつつ、機会があればご一緒するアジア人同士のお付き合いができることを願うのみである。

（きむへしん・沖縄県立芸術大学）

現場の大切さ

岸　清香

展示は見に来ないんですか？―後小路先生との出会いは 1999 年初頭、先生のこの一言に始まる。当時私は、85 年に終了したパリ・ビエンナーレについて文書中心に研究していたのであったが、その一声で初めて福岡に行き、第一回福岡トリエンナーレを体験することになった。混沌としていて自由なその場の不思議さが心に残り、福岡アジア美術館の設立経緯という研究テーマが与えられることになった。

その後二回目のトリエンナーレでは、インターンとしてその場の末席に加わりながら、調査を行った。同展には、作家やその家族・友人、各種の美術関係者、美術館ボランティアなどさまざまな人々が出入りしていたが、そこには、選考された作家を中心に、ゆるやかな連帯感が感じとられた。そしてその繋ぎ役をしているのが学芸員という存在であったと思われる。安永館長以下、黒田、ラワン、松浦、蒲池学芸員と新人学芸員が朝から晩まで諸事に当たっており、その中心で皆を束ね現場を仕切っていたのが後小路学芸課長であった。私も、福岡市美術館でアジア美術展関係の新聞記事を総ざらいコピーし、関係者にもインタビューできるようはからっていただきながら、学芸（キュレーション）という行為にフォーカスしていくことになっていった。展覧会とは、単に作品の陳列場なのではなく、学芸員が仕掛ける運動体なのだと実感したのはこの経験を通してである。

そうこうしているうちアジア美術交流を主要な研究テーマとするようになって、さらに後小路先生にお世話になることになった。なかでも、一緒に来ますか？とお声がけいただき同行した九州大学 AQA プロジェクトのインドネシア調査旅行は、忘れがたい思い出である。九大生とともに廣田緑さんのアテンドでジャカルタ、バンドン、ジョグジャカルタの博物館美術館・ギャラリー・作家拠点を精力的に回り、現地の美術学生たちの熱のこもったプレゼンも聴いた。こうして、日本における事業・活動が、広くアジアにとっていかなる意味をもつのかを肌感覚で考えられるようになったと思う。同プロジェクトの作家選考プロセスに参加できなかったのが悔やまれるが、朝は散歩、夜は酒を酌み交わしながら先生と議論していた学生さんたちがいまや美術史学徒として自立されていることを感慨深く思う。

また 2014 年度の学外研究中には、パリ調査をお手伝いしながら、研究者としての先生の姿勢に触れる機会にも恵まれた。ベトナム出身の個人コレクター宅に通い詰めて淡々と記録をとられ、彼女から聞いて国際学生都市（国費留学生用学生寮）や移民史博物館（31 年植民地博覧会建造の旧・アフリカ=オセアニア美術館）を訪れるなど、30 年代インドシナ半島の美術をめぐる歴史空間に没入されていたのが印象に残っている。寸暇を惜しまず芋づる式に調査を進められる姿は、「泥の中を這いずり回るような現地調査」「煮え湯を飲まされるような思いもした作品購入」と語られていた前代未聞の福岡アジア美術館のコレクション形成という苦行にも似たお仕事を彷彿とさせるものだった。そのとき示唆されていた作品のよしあし―鑑識眼というテーマについては、またいつかお話を伺いたいと考えている。

図 1　パリ国際学生都市・東南アジア館のホールに立つ後小路先生

日中交流の井戸掘り人は、100 回以上日本人を中国に連れて行ったと聞く。後小路先生には、これからもアジアの美術の現場で、この新しい文化とそこに関わる人々を揺さぶり続けていっていただきたいと願っている。

（きしさやか・都留文科大学）

Masahiro Ushiroshoji - a key figure, bringing visionary perspectives in the nineties

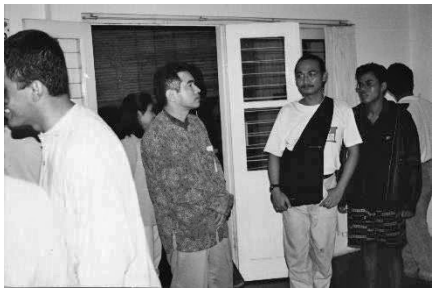
Mella Jaarsma

Mella Jaarsma and Nindityo Adipurnomo, 1988

It was around 1990, when we were contacted by the Japan Foundation in Jakarta, telling us that a Japanese researcher would travel to Yogyakarta to meet us and learn about what we were doing at Cemeti and meet some of the artists that we represented. Nindityo Adipurnomo and I were running Cemeti since 1988 an exhibition space in Yogyakarta and we were very nervous. It was the first foreign curator ever to call on Cemeti to give attention on the latest developments in the visual arts in Indonesia.

We worked with a generation of artists who all grew up under the new order dictatorial regime of Suharto, who stayed in power for 32 years. We got interested in works that responded to the specific social and political circumstances in Indonesia, which was often addressed with a lot of humour and at the same time with caution. Not all artists worked with a critical commentary approach, but various art disciplines have played a significant role in the post-colonial and national developments in Indonesia during the last decades. Through a subtle way, knowing the borders, art was often oppositional and in protest.

I remember sitting in our small gallery space with Masahiro Ushiroshoji, and a small Japanese delegation including a translator. While showing them a slide presentation, Nindityo and me were telling about the aim of Cemeti and introduced several artists that had been showing with us. It was a most awkward experience for us. Each sentence got translated but there was not any reaction, nor questions from the curator; just total silence.　Nindityo and me, we had no idea if any of what we told was understood or there was any interest at all. We even could not make them laugh, something Indonesians do all the time, especially in new situations. The only reaction was that they wanted to visit the studio of Heri Dono, and so we brought them there. We were confused, didn't know how to connect, but it turned out that this was the shy beginning of a long respectful relationship between Masahiro Ushiroshoji, Cemeti and artists from Indonesia, which resulted in participations in the 'The Asian Art Show' and later 'The Fukuoka Asian Art Triennale' (since 1999).



Masahiro at opening by Tisna Sanjaya 1995 at Cemeti, Heri Dono right,　courtesy Cemeti

Masahiro Ushiroshoji with his research focused on the South East Asia region paved the way and contributed highly to the visibility of the visual art and related discourses. He connected the multi- modern and contemporary visual art movements in Asia in that time, when the rest of the world hardly knew about the existence of contemporary art in these regions.　.

At the eighties and beginning of the nineties, several other foreign scholars like Astri Wright and Helena Spanjaard started to research on the visual art which resulted in the first major Indonesian painting exhibition, travelling to the US and the Netherlands (1990 – 1993). But what had a more direct impact on the art discourse and developments of art with a social political perspective, were the 'Asian Art Show / Fukuoka Asian Art Triennale' in Fukuoka and 'The Asia Pacific Triennale' in Brisbane. One of the most important aspects of these exhibitions was that a network and friendships started to grow with artists and curators from the South East Asia and Asian region, who didn't have the opportunity to meet besides being invited to these events in Japan and Australia. To meet with like-minded, other artists/ art workers from the region, with often similar post-colonial and dictatorial regimes, created confidence and new impulses to develop once turned back home. These Triennales in Japan and Australia were often also organised with residency programs and with opportunities of studies abroad, contributed to critical thinking. With the ability of stepping outside the local culture, the Indonesian artists became more aware of Indonesian society with its specific social political circumstances, its history and rich traditions.

Artist talk with FX Harsono and Hendro Wiyanto on 'Displaced' exhibition 2003, Courtesy Cemeti

When we started in 1988 our goal was to create a space for artists to meet and exhibit their works. We anticipated of what was happening, to learn from it and respond and develop projects relevant to the conditions in Indonesia. The way to survive was to stay low profile and relate to local circumstances. Our exhibitions and projects were connected to the local public in a fast changing society. But through researchers/curators like Masahiro Ushiroshoji, bringing art that was essentially political, into an international context back in the nineties, was for us extremely valuable.

Masahiro Ushiroshoji has been a key figure with his involvement at the Fukuoka Asia Art Museum, creating specific programs and mapping South East Asia visual art discourses. It has been of great importance that this platform with space for the experiment, collaborations, craft, etc. was established. It has opened questions about art in the centre and periphery, low – high art, censorships, local – global and Fukuoka became a city where artists and researchers from all over Asia met and exchanged, influencing the contemporary art up till today.

Thank you so much Masahiro Ushiroshoji for your contributions and may your students continue the journey that you started.

Mella Jaarsma
Yogyakarta, 12 March 2020
（めらやーるすま・チェムティ・インスティテュート共同設立者 / 芸術家）
https://www.cemeti.org

後小路雅弘―1990 年代に先見的な考え方を持ち込んだ重要人物

メラ・ヤールスマ

ジャカルタの国際交流基金の事務所から、ある日本の研究者がジョグジャカルタを訪れ、私たちがチェムティで行っていることについて知りたがっており、また私たちが紹介してきたアーティストたちにも会いたがっているという連絡が来たのは、1990 年頃のことでした。ニンディティヨ･アディプルノモと私は、1988 年から、チェムティという展覧会スペースをジョグジャカルタで運営していましたが、私たちはとても神経質になっていました。その研究者は、インドネシア美術の最新動向について知るためにチェムティを訪れた初めての外国人キュレーターだったからです＊。

私たちは、新秩序という 32 年続いたスハルトの独裁政権下で育ったアーティストの世代と仕事をしており、インドネシア固有の社会的、政治的な状況に反応している作品に興味を惹かれていました。それらの作品は、そういった社会的、政治的状況を、多大なユーモアで扱い、それと同時に、警鐘を鳴らすものでもありました。全てのアーティストが批評的なアプローチで作品制作をしていたわけではありませんでしたが、様々な芸術分野が、ポストコロニアルな状況、及びこの数十年の間のインドネシアにおける国の発展において、重大な役割を果たしてきました。芸術は、巧みな手法で、境界を認識しながら、時に敵対を伴った抵抗だったのです。

私たちの小さなギャラリーのスペースで、私は後小路さんと数人の日本人調査団、そして通訳者とともに座っていたのを覚えています。スライドを見せながら、ニンディティヨと私はチェムティの狙いについて話し、それまで私たちが展覧会を行ってきた数人のアーティストを紹介しました。それは、最も気の詰まるような経験でした。私たちの全ての言葉は翻訳されていたのですが、キュレーターたちからは、それに対して何の反応もなければ、何の質問もなかったのです。終始、全くの無言でした。ニンディティヨと私は、私たちの話したことが理解されているのか、そのことに興味を持たれているのかどうか、全く分かりませんでした。インドネシア人は常に、新しい状況に直面した時は特に、人を笑わせるのですが、私たちはそれすらできませんでした。唯一の反応は、ヘリ・ドノのスタジオに行きたい、ということだけだったので、私たちはそうすることにしました。私たちは非常に困惑したし、どのようにコミュニケーションを取って良いのかが分からなかったのですが、後に明らかになるように、これは後小

路さんとチェムティ、そしてインドネシアのアーティストたちとの、長い、敬意に満ちた交流の、ちょっとシャイな始まりだったのです。後に、私たちチェムティとアーティストたちは「アジア美術展」、1999 年以降は「福岡トリエンナーレ」に参加することになるのです。

後小路さんは、東南アジア地域の研究に焦点を当て、同地域の美術及びそれに関わる言説への視座を切り開き、多大な貢献をされました。彼は、まだ大多数の人々が東南アジアにおける同時代の美術の存在をほとんど知らないような時代に、それぞれの近現代の美術の動向に関わっていったのです。

80 年代、そして 90 年代の初頭、アストゥリ・ライトや、ヘレナ・スパンヤードのようなその他の外国人研究者が、インドネシア美術の研究を始めました。それらは、最初の主要なインドネシア絵画の展覧会として結実し、1990 年から 93 年にかけてアメリカとオランダを巡回しました。しかし、社会的、政治的な観点から、より直接的にインドネシアの美術における言説やその発展に衝撃を与えたのは、福岡の「アジア美術展／福岡トリエンナーレ」、そしてブリスベンの「アジア太平洋トリエンナーレ」でした。これらの展覧会による最も重要な側面のひとつは、東南アジアやその他のアジアのアーティスト、キュレーターのネットワークや友情が育まれ始めたということでしょう。日本やオーストラリアでのこのようなイベントに招待されるまでは、互いに出会う機会はなかったのです。同じ志を持つアーティストや美術関係者、彼らは同様にポスト・コロニアルな状況や、独裁的な体制下にあることが多かったのですが、そういった人々との出会いは、信頼を生み、発展への新たな衝動をも生み出しました。日本とオーストラリアで行われたこれらの芸術祭では、レジデンス・プログラムも行われ、アーティストが海外で学ぶ機会を提供し、批判的な思考を育むことにも貢献していました。地域的な文化のなかから飛び出すことによって、インドネシアのアーティストは、その固有の社会的、政治的状況にあるインドネシア社会や、その歴史、豊かな伝統に、より自覚的になっていきました。

私たちが 1988 年にチェムティの活動を始めた時、その目的はアーティスト同士が出会ったり、作品を展示したりするためのスペースを創ることでした。私たちは、当時何が起こっていたのかを予期し、そこから学び、それに応えるかたちでインドネシアの状況に合ったプロジェクトを発展させようとしたのです。生き残っていくために、手を広げすぎず、小さな地域社会の状況に関わっていくという方法を選びました。私たちの展覧会やプロジェクトは、次々に移り変わっていく広い社会のなかで、ローカルな人々に繋がっていたのです。しかし、後小路さんのような研究者/キュレーターを通して、90 年代に、本質的に政治的であった美術が、国際的な文脈に持ち込まれていったということは、私たちにとってはこの上なく価値のあることでした。

後小路さんは、福岡アジア美術館で様々なプログラムを手がけ、東南アジアにおける美術の言説を切り開いていったという点で、現在においても重要な人物です。実験的な活動や、アジア諸国との協働、はたまた大衆芸術的なものまでをも含めた様々な活動のためのスペースを擁した場が設立されたということは、極めて重要なことです。それは、中心と周縁、ロウ・アートとハイ・アート、検閲、ローカルとグローバルなどの美術に関わる諸問題を開かれたものにしたのです。福岡は、全アジアのアーティストや研究者が出会い、交流する街となり、現在までアジアの現代美術に影響を与え続けています。

後小路さん、あなたのこれまでの貢献に感謝致します。そして、あなたが始めたこの旅は、あなたの学生たちが引き継いでいくことでしょう。

メラ・ヤールスマ

2020 年 3 月 12 日　ジョグジャカルタより

＊訳註　後小路がチェムティを初訪問したのは 1992 年初頭、「東南アジアのニューアート—美術前線北上中」展の調査団の一員としてであった。調査団はほかに美術評論家の中村英樹、たにあらた、広島市現代美術館の迫中陽子、国際交流基金の古市保子、そしてその場で通訳してくれたのは国際交流基金ジャカルタ事務所の金井篤であった。

翻訳　羽鳥悠樹

什器の森の住人(ひと)―門前の小僧が垣間みた後小路雅弘

三島美佐子

後小路先生はいつも、みっちりと本が詰まった天井までの戦前木製什器の森をかき分け辿り着く先の、すみっこにおられた。中庭を借景に自らアジアンティーを入れて下さり、アジアから集まってきた大小のモノモノらと共に、展示や企画の打ち合わせや、博物館の相談に乗って下さったりした。

最初の後小路先生の記憶は、箱崎キャンパスの旧工学部本館 5-6 階展望室（通称「天守閣」）に展開された展示を、複数の学生さん達と見て回られている姿である。それは 2010 年、箱崎在住のアートユニット qulte（服飾デザイナー・大鶴憲吾氏と木版画家・豊田直子氏）と意気投合したことにより実現したインスタレーション「光が泳ぐ場所」での一場面だ。学生連れで後小路先生が来てくれたのは、私が学内連携作りでお声かけしたのがきっかけだったのか、あるいは後小路先生が聞きつけてやって来てくださったのか、今はもう覚えていない。とにかく後小路先生は、その空間の中で、目元と口元を少し緩ませ愉快そうに、てとてとと歩き回っていらっしゃった。

私自身は「アート」というものに全く疎く、「インスタレーション」などという言葉もこの催事の後でようやく飲み込めたぐらいの音痴も音痴、このインスタレーションのしつらえも、実は何がいいのか初めはさっぱりわからなかった。ところが後小路先生が連れてきた学生さん等は、後小路先生同様何か非常に楽しそうにしている。驚かされたのは、その学生さん達が提出してきた観覧レポートで、その語彙の豊富さと表現力そして展示の見方ときたら、眼から鱗が落ちる思いだった（筆者が担当している博物館学芸員資格のための授業を履修している美学美術史の学生さん達のレポートも、同様にいつもしっかりと書かれている）。美学美術史の学生さん達は「そもそもそうあるようにひたすら訓練される」のだ、とごく最近聞かされ知った。情感豊かにかつ細やかに(それでいて冷静かつ分析的に)、モノや空間を見る・感じる（そして必要なときにはそれを論述または表現する）という事や、その必要性を、その後の度重なるコラボレーションを通して、体感的・潜在的に学ばせていただいたような気がする。そう、〝門前の小僧習わぬ経を読む〟のように。

2010 年のその時期には、後に「第一分館 倉庫」と名付けた「旧工学部知能機械実習工場」の整備がだいたい終わっていた。この第一分館倉庫は、昭和 35 年竣工の鉄骨・スレート作り、床には油臭い木煉瓦が敷き詰められ、戦前の重厚感ある工作機械が遺されていた。・・・窓から差し込む西陽はセンチメンタルで、またどことなく子ども達が遊んでいたかのような大らかな「気」が、やんわりと漂っている場所だった。講義室とは全く異なる大学らしからぬその雰囲気は、サイエンスカフェなど博物館の催しにうってつけだった。その年そこで初めて開催したサイエンスカフェ「夜カフェ」は、先の「光が泳ぐ場所」に連動して「光」「場」「美」をテーマとし、第三夜に後小路先生をゲストに迎えた。後小路先生は会場に入るなり、ぐるりと周りを見渡し、しきりに、いいねぇここ・・・とおっしゃっていたように思う。「描かれたアジアの女性たち」と題したトークで後小路先生は、アジアの美術作品をスライドで紹介しながら、ぼそ、ぼそ、とつ、とつ、とお話されていて、それが妙に沁み入った。

ここを会場とした展示をやりたい、というお話を後小路先生から頂いたのは、間も無くだった。その展示を担うのが、学生らによる「AQA」だった。当時の私は、それ以前にあった全く別団体の学生らとの催事時トラブルの経験から、十把一絡げに「学生さん」というものを全然信用していなかった。だから今この場を借りてお詫びするけれども、あの頃 AQA の学生さん達に対しても、冷たい態度で、色々こうるさかったことと思う。AQA の学生さん達も、気難しい教員にかなり戸惑い辟易していたに違いない。その状況を見ていたはずの後小路先生は、筆者に対しては何も言わなかったが、「そういう難しい人や場面も又是学習」として、静観（放置）していたのだろうと思う。

そんな困難（？）を乗り越え、AQA のメンバーは、あの「おとなりさん。」箱崎会場を作り上げた。点々とした暖色の灯りに浮かぶ作品と空間、それに絡み合う機械と木煉瓦の濃い影、冷え込んだ夜の会場に静かに佇んでいる人々・・・あの会場の風景や空気を、昨日の事のように思い浮かべることができる。そして当時４歳ぐらいだった我が子とは、その後何かにつけ「パーキスタン、パーキスタン・・・」を口ずさみ、くすくすと笑い合ったものだ・・・何年にも渡り！（しかも、じき高３になる今も、その“歌”や経験を覚えていた・・・！） 十年後の今日に至り、後小路先生にとってもあの展示が「最高の展示のひとつ」であったことを最終講義と退職記念誌から知り、感慨深く思っている。・・・しかし実は、なにがどう最高だったかは、講義でも記念誌でも、一言も述べられていない。そのうちじっくりと、語ってもらわねばなるまい。

筆者はもう展示づくりは慣れたが、博物館実習で学生が初めての展示作りに取り組むのをみていると、そう簡単ではない・・・つまり展示作りは存外難しいらしい、ということをよく知っている。学芸員やそれに類するフィールドへの進路を考えている学生にとっては、AQA は最高の実践・学習の場であったことに間違いなく、後小路先生のご退職とともにその灯火が消えるならば、それはとても残念なことである。

第一分館倉庫も、そしてかつての什器の森も、2020 年の箱崎にはもうない。後者はやや間伐され（？）伊都キャンパスに移植されていたが、それも春までなのだろうか。最終講義や退職記念誌を拝聴・拝読して気づいたのは、AQA の活動支援を通して直接見聞きしていた以外の後小路先生の人となりや過去の業績を、実は筆者はほぼ何も知らなかった、ということだ。この十年、門前の小僧が森の木々からわずかに垣間見ていたのは、AQA を叩き上げる教育者としての「後小路雅弘」であったのだ。「博物館を作ったら、３つ目にようやく理想としていたものができる」という後小路先生の言葉を頼りに、この門前の小僧は、膝を抱えたモノモノらと後小路先生の、次なる「森」にもぜひ訪れたいと思っている。

（みしまみさこ・九州大学総合研究博物館）

Professor Ushiroshoji, Masahiro and his Contribution to the Modern Thai Art

Somporn Rodboon

I have known Professor Ushiroshoji, Masahiro since 1980's. At that time he was a young curator at Fukuoka Art Museum. I was very impressed by his strong interest in Thai modern art and Southeast Asian art. Although he was a quiet gentleman, I found him very determine in learning about history of modern Thai art and modern art movement at the time. Actually I was working at Silpakorn University when I met him for the first time and I was able to support his research by providing him information on Thai modern art and artists.

Visiting Silpakorn University in 1978

As far as I know Professor Ushiroshoji probably was the very first curator from Japan who visited Thailand many times. The first time was in December 1978. The purpose of his visit was to research on Thai modern art and made negotiation with different institutions for the First Contemporary Asian Art Show 1980. After that he made 16 more trips to the country. In July 1988 Professor Ushiroshoji went to Bangkok to research for the 3rd Asian Art Show, One of the most important trips for him was in 1995 when he spent the longest stay in Thailand for three weeks to research for the exhibition. "The Birth of Modern Art in Southeast Asia". The late Montien Boonma and I had the opportunity to support him on the research. According to the Professor, this trip was the most impressive and it was one of the most important experience in his career. I was very fortunate to be involved with this exhibition. In addition, more important research trips to Thailand were in 1997 and 1998 which were for the preparation of The first Fukuoka Triennale 1999 and in 2000 for the second Fukuoka Triennale. I was invited to take part in working on the Thai component and wrote texts on the participated Thai artists for both catalogs of the exhibitions. I feel very grateful to Professor Ushiroshoji for giving me these wonderful learning experiences.

Montien Boonma and Somporn Rodboon setting the artworks for The 1st Fukuoka Asian Art Triennale 1999

I was selected to take part in the researcher in resident program at FAAM in 2000, two years before Professor Ushiroshoji moved to Kyushu University, My three months stay was a wonderful experience. My research was on "Japanese-Thai Women Artists: Sensibility and Creativity." Professor Ushiroshoji was the chief curator during that time. He was very kind to assist me in a number of ways. Not only providing me very useful information and advice but he also took me to different museums and to meet some outstanding Japanese women artists at their exhibitions as well as visiting some artists'studios. He supported my talks on different topics regarding Thai Art and artists especially on the forum, "Japanese – Thai Women Artists: Sensibility and Creativity" which was the conclusion of my residency at FAAM. The latest event held at Asian Culture Station, Chiang Mai on Monday 18 February 2019 under the theme "Fukuoka Revisit." Professor Ushirishoji (known as Mr. U during the talk) talked about how he became a curator and the beginning of the exhibition of Asian Art and artists in Fukuoka over the past 40 years which led to the founding of Fukuoka Asian Art Museum later on. The talk was very inspiring and well attended.

Visiting Pinaree Sanpitak's studio in 2007

Professor Ushiroshoji has a strong determination to research on Thai art and Southeast Asian Art. He went back to Bangkok and Chiang Mai several times for his research works. His expertise and knowledge in Southeast Asian art reflect his insight in most of his writing especially in the article on "The Birth of Fine Arts in Southeast Asian Art from 1900-1945" in the book "Charting Thought" a publication of National Gallery Singapore and in some other essays he wrote which I find the texts are very useful. Interestingly, his views on Southeast Asian art are different from writers from other parts of the world. Because of being an Asian person, he deeply understands Southeast Asian philosophy, culture, tradition and ways of life much more in depth even though there are some similarities and differences to his own culture. Moreover, the integration of knowledge in his writing leads the reader to new understanding of Southeast Asian art. In 2013, I organized an exhibition "Spiritual Ties: A Tribute to Montien Boonma" at the Art Center Chulalongkorn University. Professor Ushiroshoji kindly wrote a very touching article on the artist for the exhibition catalog. I am very grateful for his contribution.

Visiting Jitr (Prakit) Buabusaya's home in 2008

However, the outcome of his research trips in Thailand, have enabled the closer tie and good relationship between Professor Ushiroshoji, artists and people in the Thai art community. In a way, he also was an art and cultural ambassador of Japan to Thailand. Many Thai artists including Montien Boonma, Navin Lawanchaikul and I highly respect him for his scholarly contribution to the Thai modern art. In my opinion, his research trips to Thailand as well as exhibitions he was in charge of provided a wonderful opportunity for Thai artists to show their work in Japan. As a consequence, more linkages and exchanges in art between the two countries have developed greatly and Thai modern art is known to the outside world especially in the Asian regions.

（そんぽーん・ろどぼーん　美術史家）

タイ近代美術における後小路雅弘教授の貢献

ソンポーン・ロドボーン

後小路雅弘教授との出会いは、1980 年代に遡る。先生は当時、福岡市美術館の若い学芸員だった。タイ近代美術と東南アジア美術に対して、強い関心を持っていることに感銘を受けた。物静かなジェントルマンだったが、タイ近代美術の歴史と、同時代における美術運動を学びたいという強い意志があることは、すぐに見て取れた。当時私はシラパコーン大学で働いており、タイ近代美術とアーティストに関する情報を提供するかたちで調査に協力した。

私の知る限り、後小路先生は恐らく日本から来た学芸員の中で最も早くに、タイで多くの調査を行った人であった。最初の訪問は 1978 年 12 月で、「アジア美術展第 2 部 アジア現代美術展」(1980 年) の準備のため、タイ近代美術を調査し、現地の文化施設と交渉することが目的であった。その後、先生は 16 回に渡ってタイを訪れている。1988 年 7 月には、「第 3 回アジア美術展 特別部門」のための調査としてバンコクを訪れた。特に重要な旅となったのは、「東南アジア―近代美術の誕生」展 (1997 年) の準備として、これまでで最も長い 3 週間にわたるタイでの調査であった。この時に、故モンティエン・ブンマーと私は調査に協力した。先生にとって、最も多くの収穫を得た旅であり、キャリアの中でもとりわけ重要な経験をしたようだ。この展覧会に関わることができたのは、私にとってとても幸運であった。さらに、「第 1 回福岡アジア美術トリエンナーレ」(1999 年) と「第 2 回福岡アジア美術トリエンナーレ：語る手、結ぶ手」(2002 年) の準備のため、それぞれ 1997、1998、2000 年に実施したタイ調査も、先生にとって大きな意味を持っていたようだ。私は、トリエンナーレのタイ部門に協力し、タイの出品アーティストに関する論考を 2 度のトリエンナーレのカタログに寄稿した。このような学びの機会を与えてくれたことに深く感謝している。

後小路先生が九州大学教授に就任する 2 年前の 2000 年に、私は福岡アジア美術館のレジデンス事業の招聘研究者として選ばれた。美術館での 3 か月間のレジデンスは、とても充実した経験だった。私の研究テーマは、日本とタイの女性アーティストに関するもので、当時美術館の学芸課長だった先生は、多方面において支援してくれた。有益な情報やアドバイスを提供してくれただけでなく、いろいろな美術館にも連れていってくれた。日本の優れた女性アーティストの展覧会を観覧し、アーティストと話したり、アーティストのスタジオを訪問したりすることができた。タイ美術とアーティストに関するいくつかのテーマで開催した講座やトーク、とりわけ福岡アジア美術館でのレジデンスを締めくくる最後の講演会「日タイ女性アーティスト―感性と創造性」などで、先生はいつも親身になって私をサポートしてくれた。最近先生にお会いしたのは、2019 年 2 月 18 日にチェンマイのアジア文化ステーションで開催されたトーク「福岡再訪」においてである。トークの間ミスターU と呼ばれた先生は、学芸員になった経緯と、福岡におけるアジア美術とアーティストに関する展覧会の始まりや、その後の福岡アジア美術館の開館など、40 年間にも及ぶ活動について話してくれた。この示唆溢れるトークには、多くの聴講者が訪れた。

後小路先生は、タイ美術と東南アジア美術研究において確固たる志を持っている。研究調査のため、バンコクとチェンマイを度々訪問した。東南アジア美術についての専門知識と経験は、先生が執筆した多くの示唆に富む論稿に反映されている。特に、ナショナル・ギャラリー・シンガポール発行の Charting Thoughts: Essays on Art in Southeast Asia (2017) 所収の「東南アジアにおける「美術」の誕生, 1900-1945」をはじめこれまでに刊行された先生の論考から、私は多くの事を学んだ。興味深いことに、東南アジア美術に対する先生の見方には、他国の研究者とは異なる点がみられる。確かに先生が身を置く文化とは相違点があるけれども、アジア人として先生は、東南アジアの哲学、文化、伝統、生活様式をとても深く理解している。そして、幅広い知識が統合された先生の論考は、東南アジア美術に対する新しい理解へと読者を導く。2013 年に、私はチュラロンコン大学のアートセンターで「Spiritual Ties: A Tribute to Montien Boonma」展を企画開催した。先生は、この展覧会カタログのためにモンティエン・ブンマーについての感動的なエッセイ「祈りと精霊」を寄稿して下さった。先生の貢献に心から感謝している。

これまでのタイへの調査旅行によって、先生はタイのアートコミュニティのアーティストや多くの人々と絆を深め、信頼関係を築いた。先生は、日本のアートと文化をタイに伝える大使であったともいえる。モンティエン・ブンマー、ナウィン・ラワンチャイクンと私をはじめタイの多くのアーティストは、先生のタイ近代美術への学術的貢献に対し深い敬意を抱いている。先生がこれまでにタイで実施した調査と、企画した展覧会のおかげで、タイのアーティストは日本で作品を発表するという素晴らしい機会に恵まれ、タイ近代美術が国外にも知られるようになったのである。

翻訳　武梦茹

1997、東南アジア近代美術の誕生展の旅

ラワンチャイクン寿子

1997 年 5 月、東南アジア各国から美術関係者を迎えて、「東南アジア近代美術の誕生」展の幕が開いた。夜には食事会が設けられ、席上、各国の代表者からこの画期的な展覧会を喜び讃える声が聞かれた。展覧会はひとえに、80 年代から東南アジアに通い、各国の近代美術の魅力と重要性に気がつかれ、1994〜95 年には 3 ヶ月間の東南アジア近代美術調査をされた後小路さんの成果であり、展覧会を実現された行動力によるものだった。

後小路さんは、行動のひとだと思う。その頃、「(批判も含め) いろいろ言うひとはいるけど、やったものが勝ちだ」と言われていたことを覚えている。結局、ひとは何を為したかなのだろう。もちろん成果や成功のことではない。だから、後小路さんは雄弁に理論や理想を語られるよりも、失敗も含め自らの体験から得られた実感や知り得た事実を訥々と言葉を慎重に選んで語られてきたし、議論するよりもやって見せてこられた。すくなくとも、わたしが一緒に働いたアジア美術館開設準備室時代はそうで、どこか学芸職人風だった。九州大学文学部に赴任されてからも、学生にやってみせるか学生と共に創るという姿勢であったように見受けられる。

さて、夜の食事会でわたしが何を言ったかは覚えていない。開幕までの準備をひと言で括りようもなく、ひと前で話すのが苦手なわたしは適当にその場を濁したはずだ。ともあれ、1997 年の初夏のあの日、後小路さんというひとりの学芸員が動いたことで、その時まで誰も見たことのなかった東南アジア近代美術の全体像が、はじめて人びとの目の前に立ち現れたのである。

＊

1996 年、4 月、わたしは福岡市美術館学芸課古美術係からアジア美術館開設準備室に異動した。学芸係は後小路さんとふたりで、建設係と合わせても 5 名の準備室だった。そして、その異動前後から、「東南アジア近代美術の誕生」展の調査に同行し、わたしの 1997 年への旅が始まったのである。東南アジアの近代美術史は言うまでもなく、日本や西洋の近代美術史も学んだことがなかったわたしは、近代美術についてあまりにも無知であったが、いっぽうで日本や西洋を基準にした近代美術史観から免れていたところもあり、幸いにも、当時は亜流とも見なされることもあった東南アジアの近代美術に、先入観も懐疑心もたいして抱かずに向き合えた。だが、いまにして思えばこれも、事前に東南アジアの魅力を後小路さんがとくとくと語られていたからに他ならないだろう。

初めての出張ではフィリピン・ベトナム・マレーシア・シンガポールを巡り、続いてタイ・インドネシアを巡った。出張先では、後小路さんによる企画案と作品選考案に基づいて出品交渉と新たな作品の発掘を繰り返した。その際、どこの国でも、美術評論家などのアドバイザーをたてて企画内容と作品選考にご教示やご意見をいただき、そのたびに企画と出品作品をブラッシュアップした。そして同時に、各国の国立美術館や文化機関に出品交渉のとりまとめから輸出入まで一連のコーディネートを依頼した。当時はまだ、自国の近代美術作品を海外の展覧会に出すことに東南アジア諸国も不慣れであったし、わたしたちも経験が浅く、手探りで実現の道をさぐった。もちろん、アドバイザーやコーディネーターの仕組みは、福岡市美術館の「アジア美術展」(1979-94 年) で蓄積された展覧会作りのノウハウ、各国の美術機関や関係者とのネットワークを踏まえたものだった。しかし、果たしてその道筋で近代の貴重な作品が展覧会場に全て揃うのかと、作品が福岡に到着するまで半信半疑であった。展覧会は作品なくしては成りたたない。この当たり前のことがことだと知ったのは、この展覧会においてである。故に、作品が到着し箱から出てきた瞬間がいちばん安堵し、展覧会終了後の慌ただしい作業の中で箱にしまわれていくときがいちばん寂しかった。その感覚はいまも変わらないし、その感覚がわたしは好きだ。「東南アジアの近代美術の誕生」展に、それほどの責任を持たなかったわたしですらこうだったから、まして全責任を負われていた後小路さんはどうだろう。重圧と達成感と喜びと寂しさと…四半世紀たったいまも、胸のうちにいろいろな思いが去来されていることだろう。

この展覧会を通して、わたしは後小路さんから様々なことを学んだ。各国の近代美術史から展覧会の実務まで、それは幅広い。アドバイザーやコーディネーターの仕組みが、展覧会実施の有効な手法であり、そうやって現地のひとを巻き込んで共に創ることで、各国の美術の文脈を尊重し理解することになるという考え方も、教わったことのひとつであった。日本人がアジアの国々の近代美術を、とりわけ日本による植民地支配や占領という影のある近代美術を、一方的に語ることは愚であり、できないことだと思う。以降、わたしは、ここで学んだ手法や考え方を担当の展覧会に持ち込んできた。つまり、わたしの展覧会作りの旅は、1997 年から始まったのである。

＊

相変わらず学んだことを総括するには力不足なので、紙幅を口実にして、最後に「東南アジア近代美術の誕生」展の出張の思い出からふたつを書き留めて終ろう。

出張中、日々の緊張は仕事が終わった夕食どきにとけたが、わたしの中でその記憶はずいぶんうすい。むしろ、朝食をとりながらその日のスケジュールや協議事項や持ち物等を確認していたことのほうが、鮮やかに印象に残っている。睡眠で（毎日爆睡していた！）前日の疲れがとれた爽やかさ、一日の始まりのほどよい緊張、そして仕事ができる有り難い感覚、そうしたものが朝食ミーティングにはあった。ただし、この習慣は、わたしの以降の出張ではあまり続かなかった。若い学芸員とは朝の生活スタイルがちがうこともあり、ひとりで出張にいくことも多くなり、出張そのものも少なくなったためだ。

それから、後小路さんと一緒に調査旅行をしたひとは知っているはずだが、後小路さんはお土産探しの達人だということ。スキマ時間、というか巧みにその時間を調査の合間に組み込まれていて、ともかく魅力的なお土産屋を見つけては、掘出し物を爆買！？　交渉や調査中の眠たげな様子が、お土産屋では一変して嬉々とされていた姿は忘れがたい。きっと、そうやって出張中のストレスを解消され、同時にものを見る目も鍛えられていた･･･と信じよう。ともかく、一級のお土産を見つける天才かもしれない後小路さんの目が、アジア美術館の大衆芸術や民族芸術を含む世界的にもユニークなコレクションの形成にまちがいなく可能にした。そして同時に、ご自宅も研究室も埋め尽くすほどのお土産コレクションも築かれた。わたしも、かつてはスーツケースを土産物でいっぱいにして帰国していたけれど、残念ながら見る目もなく根も財力も尽きてしまい、達人になることは早々に諦めた。だからいまは、後小路お土産コレクションの公開を心待ちにしている。きっとそれは、後小路さんの人柄を感じさせる温かで楽しいワンダーランドにちがいない。

（らわんちゃいくんとしこ
・福岡アジア美術館）

三年寝太郎からの手紙

ナウィン・ラワンチャイクン

親愛なる後小路先生へ

チェンマイからこんにちは！

先生のご退職を記念する本(本誌『しるぱ』7 号）へのメッセージを学生さんから依頼されましたが、先生のことを考えはじめると、とりとめもなく思い出が溢れて出てしまうので、遅くなってしまいました。長年にわたる思い出から、先生と私の関係を改めて見つめ直してみましたが、何から書き始めればいいでしょうか。

私たちが初めて出会ったのは、1994 年、福岡市美術館でした。先生は第４回「アジア美術展」に私を推薦してくれました。当時、私はまだ 23 歳､アジアのアーティストのために５年ごとに開催される大きな展覧会に、最年少のアーティストとして参加できてうれしかったです。ワークショップの開催と新しい作品を作成するために福岡に１ヶ月半滞在し、それから間もなく、私は個人的な目的でこっそりと福岡に戻りました。１年後、私は福岡に引っ越し、あなたの助手をしていた日本人の学芸員と一緒に、新しい家庭を築くことになりました。その後すぐに、私は室住団地に新居を構え、先生の隣人となったのです。

室住団地に暮らし始めた最初の数ヶ月間は、妻にすすめられて日本語を学びました｡毎朝、通学する途中、団地のバス停で先生とよく会いましたね。先生の奥さんが毎朝ベランダから手を振って見送っていて、先生もそれに手を振り返している光景に心があたたかくなったのを覚えています。私たちは同じ 203 番のバスに乗りました。バスの中では先生の隣に座って、私の新しい作品のアイデアについて聞いてもらうことがよくありました。先生は多くは語りませんでしたが、先生のアドバイスはさまざまな展覧会に送る提案書の制作に大変役に立ちました。それは私がアーティストとして仕事を始めたばかりの頃でした。

午後、学校が終わって帰宅し、妻が仕事から戻るまでの間、私は何か新しいものを探して近所を散策していました。あいかわらず作品の構想を先生に聞いてもらう中で、私は先生とますます親しくなれたような気がします。

そんなある日、先生は奥さんから「ごみの中から古い布団を運び出す奇妙な外国人がいる！」と団地の人たちの間でうわさになっていることを知らされます。団地の人たちは、なぜこのインド人っぽい若い男は、団地のそばの室見川沿いに放置されている古い車の写真を撮っているのかと、不審感を抱いているようでした。そして、その怪しい男は、放置されていた車の中にその古い布団を運び入れたのです。古い布団には私が引っ越してくる数年前に室住団地に住んでいた女性による手縫いのメッセージが施されていました。私が彼女に、団地に住んでいた頃の記憶を共有させてほしいとお願いしたのです。そう、それは紛れもなく、私がよくテーマにしている、世代や時間を超えた人々の記憶の作品だったのです。しかし、一般の人にとっての芸術がどんなものなのかを考えると、私のこの作品は不可解なものであったことは間違いありません。

それから間もなくして、先生は、私が地域の人々と関わる機会を作って下さったので、私のアートがどんなものかを皆さんに紹介することができました。先生の奥さんは、ふたりの息子さんが通っていた地元の小学校に連れて行ってくれました。その学校でアートのワークショップを依頼され、私は子供たちと楽しい時間を過ごし、とても仲良くなりました。私が結婚した時、その小学生たちが手作りのメッセージカードを送ってくれました。

そんなこともあり、私はこの地域の歴史とそこに暮らす高齢者の生活について知りたいと思うようになりました。先生の奥さんは、私をコミュニティセンターに案内してくれました。センターでは多くの人が交流し、一緒に活動をしています｡お年寄りのほとんどは、一人暮らしか夫婦だけで暮らしていました。私は皆さんとたくさんの時間を過ごし、数人の方はビデオ作品のためのインタビューに答えてくれました｡そのインタビューの映像は、後で地域の中心にあるスーパーマーケットの前で上映しました。この展覧会を開催した時のことを、今でも懐かしく思い出します。それは桜が満開を迎えた楽しい春の一日でした。私は先生と一緒に講演を行い、地域の皆さんと素敵なお花見を楽しみました。先生のご家族も参加しましたね。地域の人同士が桜の木の下に集まり、その中のお年寄りの方たちは春の歌を歌いました。それは忘れることのできない素晴らしい経験でした。

このプロジェクトについて、先生が日本の美術雑誌に長い記事を書いて紹介してくださったおかげで、国際的なアートの世界からの問い合わせが数多く寄せられました。またその頃、先生は、私をさまざまな講演に招待してくれました。講演は各地方で開催され、よく一緒に遠くまで旅をしましたね。私たちはアートと人生について分かち合う素晴らしい時間を過ごしました。もちろん、お酒と温泉も、その講演ツアーの楽しい思い出の一部です！

2001 年、娘が生まれて間もなく、私たち家族は室住団地のコミュニティに別れを告げ、市内の新居に引っ越しました。その後も変わらず定期的に先生に相談をさせてもらい、私のアートプロジェクトを通した先生との関係は続いていました。また、先生は私の故郷のチェンマイを訪れ、パブリックアートとコミュニティの関係性をテーマに開催されたシンポジウムに参加しました。そのプロジェクトをまとめた冊子には、先生が書いたすばらしい記事が掲載されています。それは「三年寝太郎」という寝てばかりの怠け者の青年が主人公の日本の昔話をもとに書かれています。先生が私のことをそのような絶望的な青年と比較したことは少しショックでしたが、最後に青年は村と家族の役に立つのですよね。不思議なことに、私が生まれ育った市場のコミュニティでアートプロジェクトを開催したときに､この昔話とよく似たことが起きました。私がどんな職業でどうやって暮らしているのかと、父によく質問をしていた近所の人たちに、作品を通して私のことを理解してもらえる良い機会となったのです。そしてこのアートの取り組みによって、私は家族ともう一度つながることができました。

私たちは時々飲みながら、室住団地でのさまざまな思い出を語らいましたね。私のアーティストとしての人生にとって重要な師であり、先生の良き友人でもある故モンティエン先生に宛てて書いた手紙の中で、私はこの団地での思い出について書いています｡そして、新潟の高い山の上にある赤倉の集落の皆さんに宛てて書いた手紙の中でも、そのことに触れています。その辺鄙な場所でアートプロジェクトに取り組んでいたときに､20 年以上も前に、先生と一緒に講演のツアーでこの辺りを旅したことを思い出しました。当時、私は赤倉について何も知りませんでしたが、あの時、同じ山に登り、古い小学校を改築したユニークなインドの民芸博物館（ミティラー美術館）に行きましたよね。先生もご存知のように、赤倉での作品は廃校になった小学校で発表しました｡20 年も前に訪れた場所のすぐ近くの小学校で仕事ができるなんて思ってもいませんでした。そして、先生がその展覧会を訪ねてくれたことは本当にうれしかったで

す。カラオケには行かなかったですが、昔会った民芸博物館の男性（長谷川時夫さん）とみんなで一緒に食べたへぎそばは美味しかったですね。

赤倉にて、後小路先生と長谷川さん（2015 年）

赤倉の皆さんに宛てた手紙の中の一部に、室住団地の思い出と私の先祖の物語をつないで書いた部分がありました。70 年以上前に開業した父の生地屋の店で、80 歳の父の誕生日に開催した展覧会のナレーションの中でも、それについて語っています。その時も先生は展覧会と私の新しいアトリエ「studiOK」のオープニングセレモニーに駆けつけてくれましたね。1 世紀以上も前にパンジャーブ地方の小さな村から移住した曽祖父の長い旅から始まる「私の物語」を楽しんでいただけたとしたら嬉しいです。この祖先が繋いでくれたものは、福岡の家族へと受け継がれているのです。

昨年、バンコクのギャラリーで開催した私の個展にも先生は参加してくれました。私はその展覧会のために、モンティエン先生と私の父の記憶とをつなぎ合わせた、いくつかの新しい作品を制作しました。モンティエン先生と父とではその人生は大きく異なっていますが、ふたりとも私の人生において大切な師であることは間違いありません。私たちはこの展覧会のプログラムの一環として、モンティエン先生の旧家を芸術的遺産を保管するための記念館に改修した「モンティエン・アトリエ」で講演会を主催しました。私は講演用に数多くの画像を準備して発表したのですが、先生が紹介した写真はほんの数枚だけでした。それにも関わらず、誰もが先生の話に感銘を受けました。先生はモンティエン先生にアユタヤの寺院遺跡を案内してもらい、そこで大きな木の下に立つモンティエン先生の写真を撮ったときの美しい光景について話してくれました。モンティエン先生のアートについて熟考してきた先生は、その場所で自然や歴史と精神的なつながりをもち、本質を捉えたモンティエン先生のアートをより深く理解されました。それは、先生が私に教えてくれた、アートと人生におけるシンプルだけれど価値のある真の美しさなのです。もし私が間違っていなければ、その旅は 1995 年の初めでしたよね？　私は先生がその頃タイで研究をしていたのを覚えています。先生は私のタクシーギャラリーのオープニングに来られました。初日、私の最初の乗客のひとりとして、先生を乗せて運転したことを今も覚えています！

《希望の家：モンティエンへのオマージュ／ナウィンからの手紙》展会場の後小路先生と筆者。同展は後小路先生と Post-AQA Project がキュレーションを行ったモンティエン・ブンマーと筆者の二人展（2014 年、紺屋ギャラリー、福岡）

紺屋ギャラリーにて、《希望の家》の前で（2014 年）

そのバンコクでの個展の閉会式のために、先生はもう一度、学生さんたちと訪れてくれましたね。私は父を亡くしたばかりで辛い時期でした。ご存知のように、父は私がバンコクでこの個展を催している間に亡くなりました。私の家族や師の思い出をテーマにしたその個展では、愛する人の喪失を表現したいくつかの作品の中で、最も重要な作品として、コンテナの中に父が経営していた布屋の「OK ストア」を再現した作品を中央に展示していました。もしかしたらこの展覧会は、私の家族にとって縁起の悪いものだったのかもしれませんが、それでも、父の生きた証として、父の人生の最後の章を作品として残せたことはよかったと思っています。

この展示に関して、思案中の出版物のために何か書いて頂けないかと先生にお願いしました。それから 1 年近く経ちましたが、まだ何も進んでいません。しかし、チェンマイの寺院で別の展覧会を行う計画があるので、もう一度、この出版物の制作を進めたいと思っています。実際に何をするのか、いつ実現できるのかは未定ですが、私はモンティエン先生のもとで学んだ時間の記憶と私の生活とをつなぐことができたらと考えています。このアプローチを通して、私のアーティストとしての役割とアートと自分のコミュニティをどのようにつなぐことができるのかを再考したいのです。私は先生と連絡を取り合いながら、できれば先生がもう一度、私と一緒にこの新しい旅に参加してくださることを願っています。

この手紙の終わりに、数年前のドバイでの私のプロジェクトによせて先生が書いてくださったことを振り返りたいと思います。先生は、私の作品はさまざまな旅をテーマにしているといいました。また、おっしゃるとおり、私は旅を通して自己を探求しているのでしょう。そして、その旅の思い出は、未来へと歩いていく力となっているのです。

どうか先生の次の旅が幸せなものでありますように。先生の人生の新しい章がどのようなものかは分かりませんが、先生はいつまでもあなたの学生のままでいる「奇妙な」外国人の隣人を含めた、多くの人たちにとって、素晴らしい指導者であり続けることは間違いありません。

４月中旬に福岡に戻る予定です。桜の季節は終わっていますが、また一緒に飲みたいですね。室住団地に会いに行きます。

室住団地にて、筆者と後小路先生（2013 年 6 月 15 日）

感謝と敬意を込めて
ナウィン

2020 年 2 月 23 日
チェンマイ

翻訳　河野節子
※（　）内は、編集による註

後小路雅弘の時代
いったい彼は何歩先にいたと言えばいいのだろう？

黒田泰三

学生時代
（九州大学文学部美学・美術史研究室）

1974 年九州大学文学部に入学した私は、圧倒的に女性が多いクラスメイトのなかにひとり目立つ人がいるなあと、ある男子学生にちょっと驚いた。その人は、ロングヘアにサングラスをして、花柄のプリントシャツの上に別珍のタイトなジャケットを着て、デニムのパンタロンにロンドンブーツを履き、首から鍵のついた長いペンダントをぶら下げていたのだから。ほどなく、その、猛烈カッコいい人と言葉を交わすようになった。きっかけは、フランス語の授業で教科書を買っていないという不埒な数名の学生がいて、そのなかにその人も私もいて、結局その人が取りまとめをしてくれたのだ。

後小路雅弘。門司出身のその人の喋り方は博多弁とは異なり、接尾語にちょっとフランス語っぽいひびきがあり、しかもなんか、「うしろしょうじ」という初めて聞く苗字といい、それまでの私の周囲にはいない新種類の人間が話す言葉のように聴こえたものだった。

しかし、この出会いの衝撃はさほど長続きすることはなかった。何故なら、後小路の生活観や勉強姿勢などはいたって常識的であり、謙虚で誠実だったからだ。対人関係における相手への着眼点の置き方や、そこで得られる不安や喜びや失望を、相手への接し方に変換するときの感覚には私に近いものを感じたからだ。ただ、他者への着眼点には、私とはちょっと違う視線を投げかけるところがあった。それは、結構その人となりを突いていた。野球に例えて言うと、記録よりも記憶で選手を評価することと似ている。好奇心が着眼点を磨いていたのだ。

教養部を終え進学する際、後小路と美学・美術史研究室で再び顔を合わせることとなった。

研究室では、学業における厳しい指導はもちろん、それ以外でもずいぶんと平田寛先生にお世話になった。たとえば考古学研究室との野球の対抗試合、映画鑑賞、先生のお宅のテレビでの高校野球観戦、酒席などをご一緒させていただいた。まことに楽しく興奮の連続だった。先生は、もちろん私には偉大すぎて、ただただ畏敬するしかなかった。

研究室には、先生以外にも学識や教養などでとてもかなわないと感じた先輩たちばかりだった。私はそのなかで、彼らのなかに加わるために、少し背伸びをした言行をした。空虚さを感じたこともあった。研究室という舞台で日本美術史を学ぶ学生を演じているような浮遊感を感じるときもあった。しばらく研究室から足が遠のいた時期もあった。後小路も同じような状況だったのかもしれないが、先生や先輩との議論を聴いていると、やや間を置き言葉を選ぶ彼独特の話し方が議論のテンポを揺らし、その行方を左右し、有効だったように思う。言説に奥行きが感じられたのだった。

そのあらゆる場面で、平田先生が後小路の言説に一目置かれていたことが私にはよくわかった。私は、不思議と悔しくはなかった。後小路は私や時代の少し先にいた。

卒業後、後小路は福岡市美術館開設準備室に、私は東京の出光美術館に学芸員として就職することになった。東京に行く私に平田先生は、「君たち（後小路と私のこと）の実力に合った就職先が決まってよかった。特に後小路君の実力発揮の場は普通の美術館では物足りないからね。これからアジアに向いて開かれてゆき、可能性を秘めた福岡市美術館こそがふさわしいよ。君も君に合ったところだね」と言われた。

出光美術館展示室での一コマ（1980 年代中頃）

学芸員時代（福岡アジア美術館）

後小路の学芸員生活は、ごく初期を除き東南アジアの近現代美術の調査研究および展覧会開催にあったと言ってよい。そのテーマは、東南アジアの近現代美術を単なる異国趣味とせず、19 世紀末から 1960 年代初頭までの東南アジア近現代美術の成立と展開を今日的な視座に立ち、歴史的にたどることにほかならない。その始まりは、学芸員生活初期に出会ったインドネシア近代美術への戸惑いにも似た驚きに促された「自分探し」という名の冒険ではなかったか。「福岡アジア美術トリエンナーレ」という展覧会の準備のために、東南アジアへの旅をくり返し、企画された展覧会のテーマは、前代未聞・空前絶後だった。鑑賞者たちは、未知の領域にも等しい東南アジアの美術という不思議な世界に足を運ぼうとしたとき、ためらいがなかったとは言えまい。デロリとした空間と匂い。私は、展覧会の入り口で展示室の異様な熱情を感じて立ち止まったのを覚えている。しかし、後小路の解説文により不安感を払拭されたそれらへの視線は、徐々に不思議な空間に誘導されていった。ミステリー・ツアーの始まりのようだった。そう、まるでワンダーランドをわくわくドキドキ冒険するような奇妙な感覚に包まれたのだった。しかも、解説文に守られた安全な冒険を。それまで、見たことのないかたちの展覧会だった。それは、時代のちょっと先を行く展覧会の始まりだったと思う。つまり、「後小路ワンダーランド」と呼ぶべき、企画担当学芸員の好奇心や美感が展覧会になるという新しいかたちの展覧会の始まりだった。時代と後小路との距離がまた少し広がった瞬間だったと思う。

後小路の学芸員生活は、「ワンダーランドへの安全な冒険のガイド」だったと呼んでいいだろう。誰も体験したことのない展覧会。時代との距離以上に、私には後小路の背中がますます遠くなっていった。

教授時代（九州大学文学部）

福岡市美術館をへて福岡アジア美術館の立ち上げに深く係った後小路は、おそらく「ワンダーランドへの安全な冒険のガイド」という業績が高く評価されて、九州大学文学部教授となった。仏教美術と西洋美術という美学・美術史研究室の長い伝統とは異なり、東南アジアの近現代美術という新たな専門領域の教授誕生という歴史的な出来事だったのではなかったろうか。

教授時代の後小路の東南アジアの近現代美術の研究は精鋭化してゆき、研究者としては誰もが認めるパイオニアとなっていった。もはや、「ワンダーランドへの安全な冒険のガイド」などとは呼べなくなっていた。

学芸員時代から教授時代をとおして、後小路と私は手紙、メールで頻繁にやりとりしてきたが、そこに記された、後小路の東南アジアをめぐる調査研究の旅は実に頻繁で行程は網羅的であった。後小路は、まさに水を得た魚のようだと思ったものだった。研究の成果は、ここであらためて私が紹介するまでもない。本誌で他の執筆者が紹介してくださることだろう。

その多くの業績のなかで記しておきたいことがある。それは、後小路は教え子を何人も

学芸員として美術館、博物館に就職させたということだ。美学・美術史の教授の評価が、就職させた学芸員の数で決まるというものではないことは分かっている。しかし、その学芸員となった教え子たちと酒席で同席したことが多々ある。その場では、親し過ぎずよそよそし過ぎず、最近あまり見かけなくなった節度のある良質で良好な師弟関係が見られた。数ではなく質の問題だ。教え子たちは彼の好奇心を受け継いでくれるはずだ。よき教育者のあり方を目の当たりにさせられた。ちょっと羨ましかった。後小路のなかに、こんなに教育者としてのすぐれた側面があるとは知らなかった。もう思いっきりジャンプしても届かない先に後小路はいた。

しかし、手紙に記された後小路の多忙ぶりを読むにつけ、学生時代、学芸員時代に充ち溢れていた好奇心が、九大教授という諸事に溢れた仕事の陰に隠れてしまったのではないかと、実は長い間私は残念でいた。手紙には疲弊と言うべき暗愁を感じたときもあった。誰かが言ったように「疲れた頭からは疲れた言葉しか出てこない」ようすだった。彼の苦悩が漂っていた。いよいよ、年貢の納め時ではないが、後小路も時代に追いつかれたかと思っていた。なぜなら、その疲弊も苦悩も、程度の差こそあれ、誰でも体験することなのだから。

しかし、過日九州大学の新しいキャンパスにある後小路の研究室を訪ねたところ、彼の好奇心はますます健在だった。専門の書物に交じってアジアのこまごまとしたお土産物のようなモノがところ狭しと溢れていたからだ。というか、モノに隠れるように書物があった。まるでカオス。後小路がかつてトリエンナーレの会場でつくったワンダーランドが、ワンダーランドのエッセンスが大学の研究室で脈々と続いていた。モノに溢れた研究室に立ち尽くしながら、しかし私は安堵したものだった。

後小路の美学・美術史の教授としての評価は、実はこのような些細なモノを慈しむ、あるいは誰もが見落としそうななんでもないモノの面白さや美しさを引き出す好奇心という視線にあると思う。さらに言えば、それは学生のころからまったく色褪ていない。研究室での彼の言説は好奇心に象られていたからだ。何かを言い得るのに必要なことは好奇心。近年はそれを覆うような仕事の量に呻吟していただけなんだと思う。「仕事の量に呻吟すること」。そんなことなら私にだってある。いやっていうほど、ある。こういうふうに考えると、彼と私との距離は少し縮まったかなとも思う。

そして、

そして、その後小路が九州大学を退官するときがきた。何にでも終わりが来ることぐらい私も知っている。しかし、「後小路雅弘の時代」が、九大退官ごときで終章になるとはとても私には思えない。ワンダーランドは、きっとどこかでまた出現するのだろうし、好奇心という彼の人生の感受性が場所を選ぶともとても思えない。

彼はまたどこかで、独自の言説で時代をリードしてゆくことだろう。

ところでこのあと、いったい何をするのだろうか？いや、言わなくていいよ。今は、重たい荷物を肩から降ろしてゆっくり休息してください。そして休息が終わったら、立ち上がってください。待ってますから。

そのとき、どこかで長い時間をかけて昔話をしよう。そこで、あのファッションに包まれていたころの切れ味ある言説とピカピカの好奇心やまっすぐな矜持を思い出してみるっていうのはどう？

共通の知人の結婚披露宴での一コマ（1980 年代初期）

（くろだたいぞう・明治神宮ミュージアム）

おるぼわーるれざんふぁん

後小路雅弘

2020 年 3 月末日をもって、わたしは、17 年半の教員生活に終止符を打ち、九州大学で無事定年を迎えることとなった。美術館学芸員として働いた 24 年余りを加えれば、42 年間近く休まず働き続けたことになる。いま定年退職を間近にし、伊勢物語を気取って「つひにゆく道とはかねて聞きしかど昨日今日とは思はざりしを」とつぶやいたりしている。

思えば、母校の九州大学文学部の教授になることが決まった時、わたしは恩師である平田寛先生を自宅に訪ね、その報告をした。その時、先生から九大教授になることに対し、そこでの過ごし方について、心構えについて、たいへん厳しいことを言われた。情けないことに具体的な内容はよく覚えていない。だが下腹に力を入れて聞いていないと倒れそうになるような厳しいことばを言われ続けたことは忘れられない。

いま大過なく教員生活を終えようとしているわたしの胸中をよぎるのは「先生は、いったいどのような評価をわたしの教員生活に下されるのだろうか」という思いだ。直接その問いを投げかけて恩師の答えを聞いてみたいのだが、それはすでにかなわない。

大学時代からの親友である黒田泰三君とお酒を酌み交わす機会に、その話をしてみた。軽い口調の、冗談めかした会話だったのだが、友は、真顔になって「先生はきっとほめてくれるよ」と言った。自分でもまったく意外なことだったが、涙がこみ上げてきて、あわてて話題をそらした。九州大学の教員として背負ってきたものは自身で思っているよりもずっと重いものであったようで、そのことに我ながら驚いたのだった。それにしても、65 歳にもなって、いまだに先生に褒められたい自分の矮小さにはただ呆れるばかりである。

平田先生の講義を犬が聴いていたという逸話がある。箱崎キャンパスにいついた野良犬が、先生が講義に行かれる度に後をついていき、講義が終わると教室を出て行く、というのである。学問を志しながら果たせなかった若者の化身ででもあったのだろうか。もちろんそれをたんに偶然と考える人もいるだろう。でも先生の授業ならそういうこともありうるなと思わせるものが、そこにはあった。だからそのエピソードがまことしやかに語られたのだろう。あいにく、わたしにはそのように人口に膾炙するようなエピソードはないだろうと思う。17 年かけて、学生たちになにを伝えることができたのだろうか。

母校の教壇に立つことになったときに、まず思ったのは、学生に美味しいお茶を淹れよう、ということだった。浅学菲才の身であることは自覚していた。恩師と同じ教壇に立つことへの、その重すぎる職責への怖れと不安の中で、せめて学生においしいお茶を淹れようと思ったのだ。

学生時代、平田先生の部屋に呼ばれると、いつもとても緊張したものだったが、そこで話されることがらは知的な刺激にみちていた。やがて電気ポットのお湯が沸くと、先生はお茶を淹れ、そのお茶を飲みながら先生の話を聞くのは、わたしにとってとても幸福な時間だった。わたしは大学という場でそのような時間を持てたことを幸運に思い、また誇りにも思っている。

卒業して何年も、何十年もたって、先生に、先生のお部屋でいただくお茶はとてもおいしかった、と言うと、いつまでもお茶のことを言うのは、君と松永（雄二）さんのふたりだね、と言われたことを思い出す。プラトン研究の泰斗と肩を並べるのは僭越の極みではあるが。

もちろん「お茶がおいしかった」というのはお茶の味の事だけを言いたかったのではない。お茶を飲むということに象徴される豊かな時間のことを伝えたかったのだ。先生は、わたしのそんな舌足らずの物言いをよく理解してくれる人だった。

禅に「喫茶去」という公案がある。

趙州が、お寺を訪ねて来た修行僧に、初めて来ましたか、と尋ね、僧がはいと応じると、喫茶去(お茶を飲んでいきなさい)と言って、お茶を供した。

次に来た修行僧にも同じ質問をし、いいえという返事に、同様に喫茶去と言ってお茶を供した。

それを見ていた院主が、なぜ初めて来た人にも、何度も来た人にも、同じようにお茶を勧めるのか、と趙州に尋ねた。

趙州は、「院主！」と呼びかけ、院主が応えると、喫茶去と言って、同じようにお茶を供した。

わたしには仏教も、悟りも縁がないが、思えば、九大に着任するときの「おいしいお茶を淹れよう」という決意は、この趙州の境地に通じるものがあると直感的に感じた。はなはだ畏れ多いことではある。

そうだ、この公案で試験問題を作ろうと思い立ち、できあがったところにひとりの学生がやってきた。この問題を問うと、相手がどんな人でも区別せず、あたたかな気持ちでお茶を淹れることの重要性を述べたものです、と答えた。

次に、もうひとりの学生がやってきた。同じように問うと、しばし長考し、結局なにも答えなかった。

さらにもうひとり学生がやってきた。その学生は問題文を読むや、これは問題が悪い、と言って、直ちに問題用紙を投げ捨てた。

無礼なヤツ、とわたしは、もちろん、思った。

このことをなんとなく考えているうち、喫茶去をめぐる学生たちの反応が、そのまま禅の公案そのものだと思い至った。あれは無礼ではなく、学生なりの高尚な答えであったのか。

問題用紙を投げ捨てた学生は、いまではM県立美術館で学芸員として働いている。

ともあれ、17 年間で何人の学生にお茶を淹れただろう。お茶一杯飲むのにもひとの品性は表れるものである。思えばわたしもその深さを先生にはかられていたのだとようやく気づく。

さて、天心岡倉覚三の『茶の本』の一説（桶谷秀昭訳）を引いて、別れの辞としよう。

その間に、一服のお茶をすすろうではないか。
午後の陽光は竹林を照らし、泉は喜びに泡立ち、松籟はわが茶釜にきこえる。
はかないことを夢み、美しくおろかしいことへの想いに耽ろうではないか。

Au revoir, les enfants！

（うしろしょうじまさひろ・九州大学大学院）

【研究余滴】

キエン・イムスィリ作品における着想源としてのスコータイ美術

髙岡茉莉

図１
プラ・アチャナ、ワット・シー・チュム（出典:https://www.thailandtravel.or.jp/wat-sri-chum/）

私は2019年に行なったタイ実地調査において、バンコクでの調査のほか、スコータイを訪れ、スコータイ歴史公園および、そこから車で１時間ほどの距離にあるシーサッチャナーライ歴史公園をめぐった。スコータイ歴史公園の西北には、ワット・シー・チュムという寺院があるが、ここには高さ15メートルの触地印を結ぶ坐像［図１］が祀られる。この像はスコータイで最大の仏坐像とされ、1953年から1956年にかけて修復が行われた。この修復を担っていたのが、「タイ近代美術」の父と称されるシン・ピーラシー（Silpa Bhirasri、1892～1962年、イタリア名：コッラード・フェローチ）と、その教え子の彫刻家キエン・イムスィリ（Khien Yimsiri、1922～1971年）である。

キエン・イムスィリの彫刻作品は「スコータイ様式の仏像表現を彫刻作品に取り入れた」としばしば言及されてきた。彼の作品において、一貫して滑らかな曲線表現が顕著であることは確かだが、初期作品と中期以降の作品では明らかに異なる性質の曲線が用いられている。たとえば、初期作品である《音楽のリズム》［図２］においては、Ｓ字を描くような連続した曲線が随所に用いられ、これはスコータイ様式の仏像にも確かに看取される特徴である。しかし、中期の作品《うぬぼれ》［図３］においては連続した曲線は用いられず、Ｃ型の曲線が用いられている。起伏の表現におけるこのような変遷は、作家の抽象表現への関心によるものだと解釈されてきたが、それだけでは説明しえないものだと私は考える。

ここでは、キエン・イムスィリ彫刻におけるスコータイ様式の仏像とは異なる要素として、トゥッカター・シアカバーンと呼ばれる人形について触れたい。キエン・イムスィリは、1952年のシラパコーン大学の紀要『シラパコーン誌』の中で「トゥッカター・シアカバーン」という記事を書き、この人形を紹介している。ここでは、キエン・イムスィリの記述に即して、彼がどのようにトゥッカター・シアカバーンを紹介したかを確認したい。

また、彼がスコータイ時代の造形に制作の着想を求めた理由のひとつとして、シン・ピーラシーの祖国であるイタリアの美術動向との関係性について検討したい。

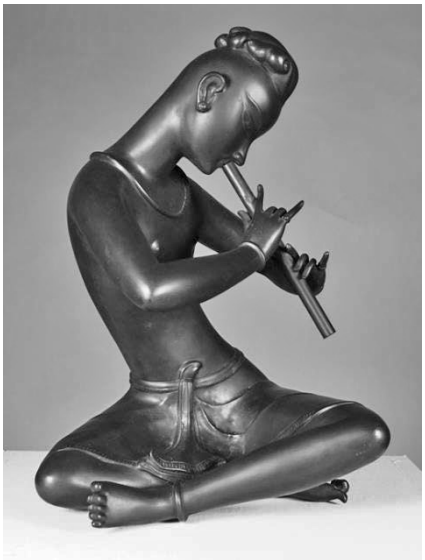


図２　キエン・イムスィリ《音楽のリズム》1949年、ブロンズ、高さ53.0×幅39.0×奥行き38.0（cm）、福岡アジア美術館（筆写撮影）

図３　キエン・イムスィリ《うぬぼれ》1959年、ブロンズ、高さ60.5×幅37.5×奥行き39.0（cm）、福岡アジア美術館（筆写撮影）

トゥッカター・シアカバーンとは、スコータイ時代にサンカローク窯でつくられた、５cmほどの陶器製の人形である［図４］。母と子、あるいは男性、動物を象ったものが典型とされる。また、発見されたものは頭部が破損していることが多く、これは病気や災害からの身代わりとする目的で意図的に破壊されたものだと考えられており、日本における土偶に類似するものだといえよう。

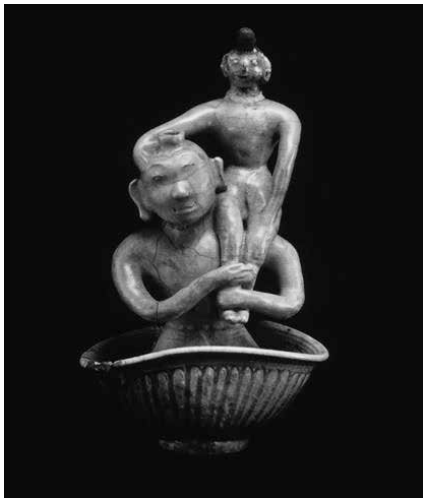


図４
トゥッカター・シアカバーン
（ラームカムヘーン国立博物館提供）

タイには「ピー信仰」と呼ばれるものがある。「ピー」とは精霊や神にあたる様々な超自然的存在を指し、特定の空間や自然物、道具や人間に宿るもののほか、地上にとどまる死者の霊もこれに含まれる。その性格も多岐にわたり、守護霊としての役割を果たすものがいれば、危害を加える悪霊もいる。地上に残る死者の霊は、生者の日常を脅かすとされる。また、ピーに関わる処置や対処法も、儀礼的所作によるもの、呪文を用いるもの、霊媒による対処など様々である[1]。つまり、ピー信仰は、仏教渡来以前の土着的な精霊信仰にその源がある。タイでは上座部仏教が国教として定められているが、これはあくまで制度的な側面であり、実際には仏教とピー信仰は相互補完的に両立している。つまり、トゥッカター・シアカバーンは、悪霊としてのピーによる危害に対処するための、身代わりとして用いられたと考えられる。

トゥッカター・シアカバーンは一般的に、女性像の場合、首の後ろで髪を団子状に結い、上半身裸か全裸で象られる。また、しゃがむ姿勢か、片膝を立てて座る姿勢、あるいは脚をのばして座る姿勢をなす。子を抱く姿のも

のもしばしば見られ、その中には、腕の中で子を抱くもの、母親が片膝を立て、そこに子の頭を置いて授乳するものがある［図５］。男性像には、肩に座る子の脚を手で支える父親像や、手に笛を持って座るもの、腕に雄鶏を抱えるものが存在する［図６］。

図５　トゥッカター・シアカバーン
右：授乳する女性像（出典：https://chanaview.wordpress.com/2011/04/13/ตุ๊กตาเสียกบาล/　最終閲覧日 2020/1/9）

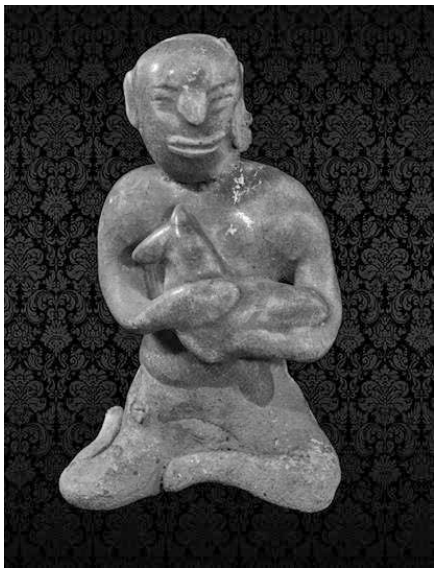


図６　トゥッカター・シアカバーン
雄鶏を腕に抱える男性像（出典：http://www.virtualmuseum.finearts.go.th/database/index.php/en　最終閲覧日 2020/1/9）

トゥッカター・シアカバーンの、細部にまでは気を留めない簡素な作りは、一見洗練さを欠いているようだが、キエン・イムスィリにとっては美的かつ精神的観点において価値があった。またそれに加えて、タイの伝統文化の基礎を表現したものとして、キエン・イムスィリ作品において重要な要素であった。

キエン・イムスィリはトゥッカター・シアカバーンをどのように評価したのだろうか。つづいてキエン・イムスィリの「トゥッカター・シアカバーン」における記述を確認したい。

キエン･イムスィリはこの記事の中でまず、スコータイ様式を称賛し、それが古典として尊ばれるのに相応しい[2]として、その価値について述べている。その上で、「私はあなたが全く興味を抱いていない、あるいは少し興味があったとしてもその大切さを理解していない、もうひとつの彫刻を紹介したい。それはトゥッカター・シアカバーンである」[3]と、仏像とは異なるスコータイ時代の文化を紹介している。

そこでは、「カバーン」という言葉は「ピーに供えるため、三叉路に置かれた人形や入れ物」のことであり、その人形の頭をたたく行為は「シアカバーン」という言葉の意味にあたると説明される[4]。また、キエン・イムスィリは、1948 年刊行のシラパコーン誌でソムデット氏によってシアカバーンについて説明された次の文章を引用している。「シアカバーンとは、ピーを騙す行事である。（中略）自分が子供の時に見た。バンコクで行われたシアカバーンは、粘土で人形をつくり、身代わりになる人物の服で人形の服がつくられていた」[5]。この説明に対して、キエン・イムスィリは、服は着ていなかったが、自分も三叉路でトゥッカター・シアカバーンを見たことがあると述べる[6]。また、シアカバーンの行事はスコータイ時代から行われており、「この時代のトゥッカター・シアカバーンはとても特別で、綺麗に施釉されている。また、素早く形作られ、修正があまりないことから、技術のある作り手であったことがわかる」[7]と述べている。

また「トゥッカター・シアカバーンについて書いた目的と、皆に同意してほしいことは、トゥッカター・シアカバーンがタイの美術彫刻であり、サンカロークの陶器と同様にフォークアートであり、家内工業（Home Industry）であることだ」[8]とも述べ、ここからは、トゥッカター・シアカバーンを「彫刻」であり、一般にも価値が認められているスコータイ様式の仏像とも対等の存在だとみなしていることがうかがえる。

その他にもトゥッカター・シアカバーンを称賛し、価値付けようとする旨の記述はいくつも見られる。たとえば、「残念ながらこの人形はサイズがあまりにも小さいため、モニュメントにはならなかったが、もし実際の人形より大きい、もしくは人間の半分ほどの大きさであれば、仏像のような宗教美術と同じくらい、パブリックアートとしての価値があるだろう」[9]と言及するほか、線の表現とコンポジションに注目し、「現代美術に負けないくらい、この人形には美術的価値がある」[10]とも述べている。また、母子を象ったものについて、「これらのポーズにはハーモニーとコントラストがあり、見る者を退屈させない」といい、「制作したアーティストは高い技術を持つ」[11]と述べている。さらに、トゥッカター・シアカバーンが陶器製であることは、いつからシアカバーンという儀式を行なっているか、また「スコータイ時代の人々の服装や髪型」を知ることができるため、考古学的にも価値がある[12]と述べている。

これらのことからキエン・イムスィリが、それまで評価されることのなかったアニミスティックな人形に着目し、作り手の技術やその造形、考古学的価値など複数の視点からその価値を見出していることがわかる。

このようにしてトゥッカター・シアカバーンが紹介される中で特筆すべき点は、キエン・イムスィリがヘンリー・ムーアの作品を引き合いに出していることである。キエン・イムスィリは 1949 年から１年間イギリスへ留学し、チェルシー美術学校でヘンリー・ムーアの指導を受けていた。そのため、留学後に執筆されたこの記事で、ヘンリー・ムーアの名前が挙げられることは自然なことである。また、キエン・イムスィリ作品に見られる曲線表現の変遷に、ヘンリー・ムーアからの受容を見ることもできるだろう。しかしここでは、自身の作品ではなくトゥッカター・シアカバーンとの関係性が述べられているのだ。

キエン・イムスィリはトゥッカター・シアカバーンをヘンリー・ムーアの作品と比較し、「技術や内容は同じだが、両者は制作意図が異なっている」[13]「ヘンリー・ムーアの作品のコンセプトは家族内の夫婦や子供への愛情であり、儀礼的な目的はない。ヘンリー・ムーアの新しい表現が、偶然にトゥッカター・シアカバーンと一致した」[14]と述べる［図７、８］。つまり、トゥッカター・シアカバーンには儀礼的な目的があったため、ヘンリー・ムーアの美術作品とは制作意図が異なるが、母子や家族といったヘンリー・ムーア作品に見られる主題やシンプルな造形は、たまたまトゥッカター・シアカバーンと共通するものだったと述べている。このことから、キエン・イムスィリはヘンリー・ムーアという西洋の彫刻家の名前を具体的に挙げ、自国の見過ごされがちなフォークアートとの共通点を見出すことで、トゥッカター・シアカバーンの「彫刻作品」としての価値付けを試みていると考えられる。

図７「スコータイ時代のサンカローク人形」（出典：キエン・イムスィリ「トゥッカター・シアカバーン」『シラパコーン誌』（ตุ๊กตาเสียกบาลของ เขียน อิ้มศิริ, ศิลปากร）第６年６号、1952 年 11 月）

図８　「ヘンリー・ムーアの作品」（出典：キエン・イムスィリ「トゥッカター・シアカバーン」『シラパコーン誌』（ตุ๊กตาเสียกบาลของ เขียน อิ้มศิริ, ศิลปากร）第６年６号、1952 年 11 月）

また、キエン・イムスィリは彫刻家として「トゥッカター・シアカバーンに美術的価値を感じ、スコータイ時代の、子を抱く母親の人形から、完全にインスピレーションを受けて作品を作った」[15]と明言している。実際に、子を抱く母親［図９］や、肩に子を乗せる母親［図 10］の作品が、トゥッカター・シアカバーンの母子の姿を参考にしていることは明らかである。これらのキエン・イムスィリ作品における丸みを帯びた造形は、ヘンリー・ムーア作品の特徴というより、むしろトゥッカター・シアカバーンの特徴を応用しているといえるのではないだろうか。

図９　キエン・イムスィリ《Mother and Child》1956 年、ブロンズ、19×61cm、バンコク・スカルプチャー・センター（出典：https://www.bangkoksculpturecenter.org/home.php　最終閲覧日 2020/1/9）

図 10　キエン・イムスィリ《Resting》1962 年、ブロンズ、53×68cm、バンコク・スカルプチャー・センター（出典：https://www.bangkoksculpturecenter.org/home.php　最終閲覧日 2020/1/9）

また、1950 年代にはタイ近代アーティストの関心が西洋の前衛美術に向いており、表面上の形式のみが模倣されていたことが、フェローチや当時の批評家によってしばしば批判的に言及されていた[16]。このような背景を考慮すると、この記事には、前衛的なムーア作品ではなく、あくまでも古典としてのスコータイに目を向けたことを主張する目的もあったと考えられよう。

これらのことから、キエン・イムスィリの「トゥッカター・シアカバーン」の記述では、まず、スコータイ様式の仏像と、同時代の「もうひとつの彫刻」つまりトゥッカター・シアカバーンを称賛していることがうかがえた。また、キエン・イムスィリ自身の作品にトゥッカター・シアカバーンの特質を意識的に取り入れ、それを明言していることがわかる。さらに、ヘンリー・ムーアの彫刻作品を引き合いに出し、自国のフォークアートの価値付けを試みていること、またその一方で、「前衛的なムーア作品」と「古典としてのスコータイ美術」という対立関係の上で、キエン・イムスィリ自身はあくまでも後者に着想を得ていることを主張していると考えられる。

また、1950 年以降のキエン・イムスィリ作品、つまり留学後の作品には、肘などに見られる骨格表現が留学前と明らかに異なり、その丸みを帯びた造形は、トゥッカター・シアカバーンの特徴を思わせる。このことから、キエン・イムスィリがイギリス留学中に、あるいは留学を経て、トゥッカター・シアカバーンに価値を見出したと考えられるだろう。

以上のことから、キエン・イムスィリ作品における初期のものは、これまでにも度々指摘されてきたようにスコータイ様式の仏像からの受容が見られ、中期以降の作品にはトゥッカター・シアカバーンの受容を見ることができるといえる。これらはいずれもスコータイ時代のものであり、キエン・イムスィリが意識的にこの時代に焦点を当てたことがうかがえる。スコータイ王朝がタイ族初の統一王朝であることや、この時代の仏像やフォークアートが優れていたことが、その理由として考えられるだろう。事実、仏像に関していえば、のちの時代にもスコータイ様式の模倣が繰り返されている。

しかしここではそれらに加えて、キエン・イムスィリに彫刻技術を教授した外国人顧問、シン・ピーラシーの教えをキエン・イムスィリが受容した可能性を検討したい。

シン・ピーラシーは、当時のタイ人アーティストがモダンアートに関心を抱き、それらを模倣した作品を制作することにしばしば苦言を呈していたが、その一方で、タイ人アーティストには自然から学び、彼ら自身の伝統美術の要素を作品に取り入れるように指導した。キエン・イムスィリはシン・ピーラシーに高く評価されていたが、それはタイの伝統的な仏像の表現を応用しつつ、因習的な仏像表現とは一線を画す、タイ人の日常を主題にした彫刻制作を実現したことへの評価である。これは、まさにシン・ピーラシーの思い描いた「西洋と伝統の調和」を具現化したことに他ならない。

シン・ピーラシーは、その国の過去の文化を用いた表現を好み、前衛表現や抽象表現を安易には受け入れなかった。この姿勢は、イタリアの美術動向に起因するものだと考えられる。

20 世紀初頭のイタリアは、未来派や形而上絵画など、多様な芸術表現運動が共存し、1920 年代には「ノヴェチェント」と呼ばれる芸術運動がおこった。ムッソリーニの共鳴者であ

った美術評論家、マルゲリータ・サルファッティ（Margherita Sarfatti、1880～1961 年）がその主導者だったため、この活動の目的は、イタリア美術の偉大な伝統、とりわけ古代ローマからルネサンスにかけての古典美術を現代に復興し、ファシズムの愛国主義に寄与させることにあった。彼らは「クワトロチェント（1400 年代）の栄光を再びノヴェチェントへ！」というマニュフェストを掲げ、イタリア・ルネサンスの作品を模範とし、同展の開会式ではムッソリーニによる演説で「政治が芸術であることは疑いえない」と政治と芸術の連帯を強調した[17]。

鯖江秀樹氏は「ファシズム期のイタリアでは、近代芸術が抑圧されるどころか、むしろ大きく進展したと言われる。…これを逆の方向から理解すると、ファシスト政権は近代芸術を鼓舞し、娯楽を与え、生活基盤を確保することによって大衆を束ね、彼らを動員しようとしたのだといえる。…「芸術政治」と連接されうるほど、密接かつ曖昧で、場合によっては危うい関係を形成していたのではないだろうか」[18]と指摘する。

政治と密着した芸術のあり方、古代美術を復興する試み、そしてムッソリーニによる反モダンアートの姿勢はいずれも、タイ近代美術を取り巻く状況と酷似している。ラーマⅣ世によって発見されたラームカムヘーン王の碑文が、スコータイ王朝の存在によって、タイは立派な歴史を有することを示唆したように、自国の歴史を省みて、それを誇示する動きが 19 世紀のタイには、すでに見られたのである。

シン・ピーラシーがタイに持ち込んだ「美術」は、彼の祖国であるイタリアの美術動向に基礎があったと考えられる。それは、とりわけ古典を尊重する考え方であり、タイが求めていた美術のあり方に一致した。全国美術展に出品された、シン・ピーラシーの教え子たちの彫刻作品においては、大多数を写実的な作品が占めている。このようなスタイルは、タイの伝統美術に起因するものではなく、明らかに西洋から持ち込まれたものである。そもそもシン・ピーラシーは肖像彫刻などを制作する技術を教授する目的でタイに招聘されたため、写実彫刻が多く制作されたことは必然的であろう。その中で、シン・ピーラシーがタイ人アーティストに、単なる西洋の模倣ではなく自分たちの民族の特色をもつ美術を探求するよう諭した結果、タイにまつわる主題を写実的な技術をもって表現する作品が多く制作された。それに対して、キエン・イムスィリが写実彫刻ではなく、自国の伝統的な仏像やフォークアートを模範にした表現方法を選んだことは、彼がシン・ピーラシーの意図するところを深く理解し実践していたことを示唆している。

以上のことから、キエン・イムスィリがスコータイ王朝時代に着想を得たのは、この時代に優れた仏像やフォークアートが作られたことはさることながら、その背景にある国家的要請と、それに一致したイタリア美術の動向に基づくシン・ピーラシーの考えがあってのことだと考えられる。その中で、それまで目に留められていなかったフォークアートや、ヘンリー・ムーアのようなアーティストに着目した姿勢から、国家的要請に応えながら、タイにおけるモダンアートを模索するキエン・イムスィリの彫刻家像が見て取れるだろう。

（たかおかまり・九州大学大学院）

註

[1] 速水洋子「精霊信仰」『タイ事典』日本タイ学会、めこん、2009 年、pp.206-208

[2] キエン・イムスィリ「トゥッカター・シアカバーン」『シラパコーン誌』（ตุ๊กตาเสียกบาล ของ เขียน ยิ้มศิริ, ศิลปากร）第６年５号、1952 年、10 月、p.77

[3] 前掲註２、pp.77-78

[4] キエン・イムスィリ「トゥッカター・シアカバーン」『シラパコーン誌』（ตุ๊กตาเสียกบาล ของ เขียน ยิ้มศิริ, ศิลปากร）第６年６号、1952 年 11 月、p.70

[5] Som dej krom pra ya dam rong racha nu pab「シアカバーン」『シラパコーン誌』（เสียกบาล ของ เขียน ยิ้มศิริ, ศิลปากร）第２年２号、1948 年８月

[6] 前掲註４、pp.70-71

[7] 前掲註４、p.71

[8] 前掲註４、p.73

[9] 前掲註８

[10] 前掲註８

[11] 前掲註８

[12] 前掲註８

[13] 前掲註４、p.74

[14] 前掲註 13

[15] 前掲註 13

[16] Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand: nineteenth and twentieth centuries, England: Oxford Univ Pr. 1922, pp.54-55

[17] 「ノヴェチェント｜現代美術用語辞典 ver2.0」https://artscape/jp/artword/index.php/ノヴェチェント（最終閲覧日：2019/12/29）

[18] 鯖江秀樹『イタリア・ファシズムの芸術政治』水声社、2011 年、pp.10-11

近代中国の美術展覧会と日本―劉海粟の日本視察を中心に

武　梦茹

清末から中華民国期にかけて、多くの中国人青年美術家が油彩画や彫刻を学ぶため日本に留学し、日本の美術展覧会に出品することを目指した。例えば 1917 年から日中戦争の始まる前の 1936 年までの期間に、7 名の中国人美術家が二科展に入選している。[表] 文展への入選はより難しく、1936 年に金学成が中国人で初めて入選を果たした。本稿では、中国人留学生と日本の美術展との関係を考察するための基礎的研究として、中国人画家の中で最も早い時期に官展や二科展を視察した画家劉海粟（1896-1994）が日本の美術展になにを見たのか、そして、なにを中国に移入しようとしたのかについて検討したい[1]。

二科展	画家・作品名
1917 年第 4 回	許敦谷《蔭》
1927 年第 14 回	関紫蘭《水仙花》
1930 年第 17 回	関紫蘭《湖影》
1933 年第 20 回	劉榮夫《讀書》
1934 年第 21 回	李仲生《コムポジション》
1935 年第 22 回	金学成《胸像習作》《女立像》《首の習作》 蒋冶民《裸体習作》 李仲生《静物》、蕭傅玖《習作》
1936 年第 23 回	蕭傅玖《自塑像》 蒋冶民《習作》 李仲生《逃る鳥》

［表］日中戦争以前に二科展に入選した中国人画家

※作成にあたっては、吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究-東京美術学校留学生史料』（ゆまに書房、2009 年）を参照した。

1912 年 1 月南京にて中華民国臨時政府が樹立された後、初代教育部長に就任した蔡元培（1868-1940）は、新しい教育指針として、「軍

国民教育、実利教育、公民道徳教育、世界観教育、美感教育」を掲げた。この中の美感教育とは、蔡元培が 1907 年にドイツのライプチッヒ大学で学んだカント美学を基礎とし、精神修養や人格形成を目的とする芸術教育を提唱するものであった。美感教育の中での美術鑑賞の意義について、1917 年に蔡元培は次のように述べている。

> 純粋な美育は、私たちが感情を陶冶し、高尚で純潔な習慣を身につけ、自分と他人は別だという観念、己を利して人を損なう観念を徐々になくす手助けとなります。(…)各国の博物館は、みな公開されています。個人が収集した珍品でも、同好の士にはしばしば鑑賞に供されます。各地方の音楽界や演劇場はみな、多数の人が入るのを良しとしています。一人で楽しむよりも人と楽しむほうが、少数で楽しむよりも多勢で楽しむほうが楽しみは大きいというのは、斉の宣王の惜という話によっても承認でき、ここに美の普遍性を推して知ることができます。(中略)この普遍性のゆえに美は、自他の関係や、利害の関係をもちえないのです。[2]

このくだりで蔡元培は、個人が収集した美術品を外国の博物館では一般に公開している点に注目する。そして、美術品を鑑賞することは、自他を区別するという考えを人々が捨て去り、やがては偏狭な視野に基づいた利害関係にとらわれないような社会を構築することにつながると認識していたのである。

1910 年代から 20 年代にかけて蔡元培は、美術品を一般に公開し、国民が享受することができる博物館、美術館や展覧会といった環境を整備することが重要であると説いた。その際に、フランスと並んで日本の美術館や展覧会制度が一つの規範としてみなされていたことが、陳振濂氏の研究で注目されている[3]。1903 年に大阪で開かれた第 5 回内国勧業博覧会の頃から、博覧会の情報が中国に伝えられるようになった[4]。その後、内国勧業博覧会の廃止、文展の設立、そして反文展を掲げた二科展が設立されたが、このような日本における美術展をめぐる動向は、同時代に中国でも注目されていた。その中で最も早い時期に、日本の美術展を視察したのが劉海粟である。

1896 年江蘇省に生まれた劉海粟は、1909 年に周湘が設立した上海布景画伝習所で学んだ。演劇舞台の装飾のための水彩画を臨模の形式で教える教授法に満足しなかった劉海粟は、1912 年に自ら上海図画美術院を設立した[5]。油彩画の教育を充実させるため、美術院の教師を日本に派遣し、人物の写生や屋外での写生をいち早く上海で導入した。このように日本美術界に関心を向けていた劉海粟であったが、日本視察を決心した重要なきっかけは、石井柏亭との出会いであった。

1919 年春に石井柏亭は上海を旅行し、知人の紹介で上海図画美術院を訪れ、劉海粟の案内で教師や学生の作品を観覧した[6]。その際、劉海粟は自身の所属する江蘇省教育会で学生のための講演会を行うことを石井に依頼した。『申報』によると、石井は絵画を学ぶ意義について語ったようだ[7]。講演の中では、芸術が装飾という実用目的で制作された原始時代、そして芸術に宗教的意味を付与された中世・ルネサンス期を経て、17 世紀以降は社会の中で特定の役割を担うことを脱却し、芸術のための芸術という自律性を獲得するに至ったと石井は述べる。そして、作品の芸術的価値とは、制作者自身の判断に委ねられるもので、芸術家は外部の束縛を受けることなく自由な精神で制作に励むべきであり、その代表的な画家がセザンヌであると説いた。最後に石井は、絵画を学ぶ者は、強い意志で生活の困難に立ち向かわなければならないと締めくくった。

その他の劉海粟との交流は、石井柏亭の日記から跡付けることができる[8]。[図 1、2] 例えば、石井が 5 月に杭州に滞在した際、上海図画美術院の学生を引き連れて写生旅行に来ていた劉海粟と会った。この時、劉海粟は石井が描いた風景画を参照しながら、同一の構図で描くなど熱心に石井から絵画の知識を吸収したようだ。石井が滞在していた期間には、ベルサイユ条約の締結により、日本の山東半島の主権や大連の租借期限の延長を欧米が擁護したことから、日本の帝国主義に対する反対運動が高まりを見せていた。上海の抗日運動で、石井も制作活動の自粛を余儀なくされたが、そのような状況にあっても劉海粟は人目を避けて石井と会食し、石井の制作のためのモデル探しを手伝っていたようだ。このような交流の中で、劉海粟が日本の美術展に関する知識を石井から得ていた可能性は十分にあるだろう。そして、石井の助言のもと展覧会を実見するために日本に行くことを考えるようになったのではないだろうか。

石井の帰国後、1919 年秋に劉海粟は日本に発ち、およそ 1 ヶ月間にわたって東京と京都で開かれた美術展や美術学校を視察した。その後帰国して、日本での見聞をまとめた『日本新美術的新印象』(商務印書館、1921 年)を発行した。この『日本新美術的新印象』に基づいて、官展や二科展を劉海粟がどのように認識していたのかについてみていこう。まず、官展については「日本の現代美術界でもっとも価値のある展覧会」で「鑑査がとても厳密」であると述べ、官展が日本で設立された背景や、その制度について詳述する[9]。

図 1 石井柏亭と劉海粟、西湖にて
出典：石井柏亭「滬上日誌（下）」『中央美術』）第 5 巻第 9 号 1919 年 9 月

図 2 石井柏亭のスケッチ「劉先生と其門生」
出典：石井柏亭『繪の旅 朝鮮支那の巻』日本評論社出版部、1921 年

一方、二科展については次のように述べている。

> 二科会創立の理由：ある新傾向の作家たちは一生懸命運動を鼓吹した。(…) 新しい作品がありふれた古い考えをもつ世代によって排除されることを防ぐ。最初に運動に参加した中心人物に石井柏亭、山下新太郎、斎藤豊作、有島生馬、坂本繋二郎等。(…) 二科会内部の精神：鑑査委員の出品は、普通の出品者と同様に区別なく審査を受ける。 鑑査委員になるための資格に制限はなく、本会に一度出品した者は資格がある。(…) これは、彼らが地位を分け隔てなく、私見を持たず、公平な評価をしていることを表している。[10]

このくだりから、一部の美術作品が、旧世代から正当な評価を受けることができない状況を打破するという目的の基に二科会が設立されたことを、劉海粟が理解していたことが分かる。設立運動の中心に石井柏亭がいたと述べられていることから、上海で石井から直接二科展設立の経緯について劉海粟が聞いていた可能性が高い。さらに、審査委員の出品作も審査にかけられることや、審査委員になるために特別な資格が必要ではないことを取り上げるなど、審査制度に劉海粟が着目していたことが窺える。

次に、二科展に展示されていた作品について劉海粟は次のように述べる。

> ここで出品作の中から、2点の最も奇妙で特別な作品を選んで述べたい。この2点とは、東郷青児の《日傘の陰》と萬鉄五郎の《女の像》である。(…) この《日傘の陰》は、或いは立体派で、この《女の像》は或いは未来派であるかもしれない (…) 我々が知っておかなければならないことは、この未来派や立体派は確かに価値のあるものだけれども、我々絵を学ぶ者は、それらを十分に重視する必要があるという訳でもない。なぜなら派というものは、一つの方法である。(…) 芸術研究は、決して方法や主義に束縛されてはならず、総じて自己の能力と認識でもって、新しい方面を求めることこそが良いのである。[11]

図3 東郷青児《日傘の陰》1919年第6回二科展出品、絵葉書、発行所無記載、1919年
出典：東郷青児記念損保ジャパン日本興亜美術館ほか編『生誕120年 東郷青児展』、産経新聞社、2017年

図4 萬鉄五郎《女の像》
出典：渡邊吉治「二科會の洋畫觀照」『中央美術』第5巻第10号、1919年10月

このくだりで劉海粟は、東郷青児《日傘の陰》と萬鉄五郎の《女の像》を取り上げ、用いられている表現様式として未来派と立体派を指摘しているが、それらの様式を学ぶ対象とはみなしていなかったのである。[図3、4] すなわち劉海粟にとって、二科展に展示された日本人画家による作品の表現様式を学ぶことが目的であったのではなく、二科会の設立背景や審査制度に彼の関心があったことが分かる。

とりわけ帝展や二科展の審査制度に対して劉海粟が注目した背景には、自らが身を置く上海洋画壇でどのような展覧会を開くべきかという問題意識があったように思われる。劉海粟は日本視察に赴く前の1919年9月に、上海図画美術院の教師である丁悚，江新，張辰伯らと共に天馬会という美術団体を結成した。天馬会の活動主旨は、定期的に公募展を開くことによって美術鑑賞の場を人々に提供することであり、その公募展の「制度はフランスのサロンと日本の帝展に倣う。[12]」と宣言された。劉海粟が日本視察から帰国してまもない1919年11月、新聞に第一回天馬会絵画展の出品細則が発表されたが、その中に次のような一文がある。

> 本会は真の藝術を提唱するという見地から、集めた出品作については、特に本会が推薦する会員の中で美学の見識がある者、並びに外界の美術の特別な人材に審査を任せ、合格後に陳列を許可する。[13]

また、天馬会に関する別の記事では「絵画展覧会の審査は厳密」という見出しで、「審査員の出品もまた相互に検査しなければならない。(…) 入選は非常に厳密[14]」と報じられた。以上の記事は、当時の上海で最も広く読まれていた『申報』に掲載されていたことから、天馬会で審査制度のある展覧会が開催されたことは、当時の上海で耳目を集める出来事であったと考えられる。

それでは、なぜ劉海粟は日本から帰国した後に、天馬会で審査制度のある公募展を開催したのだろうか。そこでの劉海粟の目的は何であったのだろうか。興味深いことに、天馬会が展覧会を開催する意義を述べる際に、劉海粟は清朝期における芸術制作の在り方について取り上げている。そこで、彼は清朝では「乾隆帝と嘉慶帝以降、帝王或いは宦官によって購入されるという害に陥り、画風が次第に衰退[15]」したと批判する。また、一年の間に多くの美術展が開催される日本美術界とは対照的に、「我が国内を見てみれば、社会を美しく変える代わりに、実にどんよりと重苦しい秋の厳しさがある。真の美術展は一年の間に一つも見つけることができず、ただ一、二度の個人が開いたものがあるのみで、それも開いた時にはすでに遅く、事後には継続せず[16]」と述べる。このくだりから劉海粟が、見るべき展覧会がほとんど開かれない状況に不満を抱いていたこと、そして日本視察を経て、現状を打破するために天馬会で審査制度のある公募展を開催したことが推察される。それでは劉海粟のいう「真の美術展」とはどのようなものだろうか。

李万万が編んだ清末民初に開催された展覧会を網羅した年表によると、天馬会が活動していた時期には、次のような種類の展覧会が開催されていたようだ[17]。まず中国画については、文人による「雅集」、作品の販売を目的とする「賽会」、社会支援のための募金集めを目的とした「助賑会」が開かれていた。次に洋画については、大使館や日本人倶楽部で、西洋や日本人画家の個展が開催されることがあった。さらに、政府主導の展覧会として、殖産興業を目的とした勧業博覧会が開かれていた。このようにしてみると、劉海粟が求めていた「真の美術展」とは、絵画の売買を目的とした「賽会」や「助賑会」ではなく、また文人という特権階級に限定された芸術鑑賞の場である「雅集」でもなかったことが考えられる。劉海粟が天馬会で実現しようとしたのは、公募展という身分や所属に関わらず応募し、鑑賞することができる場づくりであったのだろう。そして日本で帝展と二科展を視察したことで、専門家による出品作の審査に加え、審査委員の出品作も審査するという制度を、天馬会に取り入れたのである。

劉海粟が『日本新美術的新印象』を発行した後、1926、7 年にかけて『申報』では日本の美術展を紹介する記事が増加した。このような日本の美術展に対する関心の高まりは、第 1 回全国美術展覧会の開催と連動しているように思われる。『日本新美術的新印象』を出版した翌年の 1922 年に、劉海粟は蔡元培と共に「民国美術展覧会」草案を政府に提出した。草案では、「維新以降、すぐに西洋美術に習い、明治 40 年文部省は美術展覧会を毎年東京、京都で開くことを取り決め（…）今日あたかも東洋美術の国として世界に自らを誇[18]」ると日本の状況に言及している。このくだりから、劉海粟は、天馬会の活動と同様に、全国規模の公募展開催を政府に提言する上でも、日本の官展を念頭に置いていたことが窺える。1925 年には「民国美術展覧会」準備委員が編成され、1927 年に蒋介石による南京政府が樹立され、全国美術展覧会の開催が決議された。その 2 年後、1929 年に第 1 回全国美術展が上海で開催された。

この全国美術展覧会開催に対する気運が高まっていた 1920 年代後半に、『申報』は、官展や二科展に関する記事を掲載することで、大衆に向けて美術展の意義を喧伝したのだと思われる。例えば、帝展について次のように報じている。

> 帝展は日本芸術界における最高位の機関ということができる。毎回展覧会が開かれる時には、政府と民間の者が皆これを重要な時期だとみなすばかりでなく、一般の芸術家もまた一年の内で最大の集まりだとみなす。ここの会員や委員は皆その国の芸術界における一流の人物であり、全国のあらゆる芸術家は、これを登竜門とみなしている。[19]

帝展に次いで権威を持つ美術展とされたのが、二科展と院展であり、官展とあわせて三大美術展として日本美術界の発展に寄与していると報じられた[20]。二科展については、第 14 回二科展を参観した洋画家の倪貽德が次のように紹介している。

> 二科美術展覧会は日本の芸術界において重要な位置を占めている。1913 年に設立されすでに 14 年の歴史をもつ。帝国美術展覧会とは対立しており、フランスの新旧サロンのようである。両者を比較してみると、帝展の出品作は古きものを守り経験を積み重ねた上手さがあるけれども、二科の出品作は新派の傾向をもつ[21]

1920 年代には、倪貽德のような日本に留学した中国人画家によって、日本の美術展の状況が上海で伝えられるようになったのである。石井柏亭を通じて 1919 年に日本を視察した後、劉海粟は日本の美術展を範として、芸術を価値付ける新しい制度を、天馬会を通して上海画壇に導入しようとした。一方、全国美術展覧会を開催する気運が高まる中、日本の美術展に関する情報が、活字メディアを通して上海で広まった。民国期中国で日本の美術展に倣った展覧会制度が整備されていく上での先駆的な例として、1919 年の劉海粟の日本視察を位置づけることができよう。また、日本人画家の出品作ではなく、美術展の審査制度に対してより強い関心を抱いていた劉海粟の態度は、公募展や全国美術展の創設という 1920 年代の上海洋画壇における美術制度の構築という課題を予見するものであった。

（うーもんるー・九州大学大学院）

註

[1] 劉海粟の日本視察に関する先行研究には次の文献がある。東家友子「劉海粟と石井柏亭『日本新美術的新印象』と「滬上日誌」をめぐって」瀧本弘之編『アジア遊学 146 民国期美術へのまなざし：辛亥革命百年の眺望』勉誠出版、2011 年

[2] 蔡元培「美育をもって宗教に代える説」『新青年』第 3 巻第 6 号、1917 年 8 月、石川啓二、大塚豊訳『世界新教育運動選書 6 中国の近代化と教育』明治図書、1984 年、109 - 110 頁

[3] 陳振濂『近代中日絵画交流史比較研究』安徽美術出版社、2000 年

[4] 李万万「「美術館」的中文語源与中国人初認「美術館」」『中国美術館』第 3 期 2011 年、106 頁

[5] 柯文輝『百年巨匠 劉海粟』文物出版社、2017 年、6 頁

[6] 石井柏亭『繪の旅 朝鮮支那の巻』日本評論社出版部、1921 年、119 頁

[7] 「美術研究會之演講」『申報』1919 年 4 月 24 日

[8] 前掲註 6 、146 - 148、155 - 156、164 - 165 頁

[9] 劉海粟『日本新美術的新印象』商務印書館、1921 年、再録：朱金楼、袁志煌編『劉海粟藝術文選』上海人民美術出版社、1987 年、208、212 頁

[10] 前掲註 9 、220 - 221 頁

[11] 前掲註 9 、222 頁

[12] 劉海粟「天馬会究竟是什么」『芸術』周刊 13 期 1923 年 8 月 4 日、再録：朱金楼、袁志煌編『劉海粟藝術文選』上海人民美術出版社、1987 年、66 頁

[13] 「天馬会第一届繪畫展覧會徵集出品細則」『申報』1919 年 11 月 23 日

[14] 「絵画展覧会審査之厳密」『申報』1919 年 12 月 12 日

[15] 前掲註 12、67 頁

[16] 前掲註 9、207 頁

[17] 李万万『美術館的歴史 中国近現代美術館事業発展年表 1840 - 1949』江西美術出版社、2016 年

[18] 「創設民國美術展覧會之建議」『申報』1922 年 6 月 16 日

[19] 倪貽德「關於日本帝展及其他」『申報』1927 年 11 月 17 日

[20] 「東瀛三大美術團體　帝國美術院展覧會、日本美藝院、二科會」『申報』1927 年 5 月 30 日

[21] 倪貽德「二科美術展覧會觀後感」『申報』1927 年 10 月 9 日

岸原金五郎印刷の一枚刷り境内絵図

日野綾子

はじめに

令和 2 年 1 月 29 日から 3 月 22 日にかけて、九州歴史資料館で第 54 回企画展「太宰府天満宮の境内絵図―さいふまいりの江戸・明治―」を開催した[1]。この展示でスポットを当てたのは、福岡県太宰府市に所在する太宰府天満宮周辺で江戸時代から明治期にかけて参拝者向けに制作された、一枚刷りの境内絵図である。江戸時代は木版刷り、明治期は主に銅版、石版刷りで制作されたこれらの絵図は、当時折り畳んで紙の袋に入れた状態でみやげ物として販売されたとみられ、九州歴史資料館と太宰府天満宮の所蔵のものだけでも 20 種を数える。一枚刷りの寺社境内図は全国の寺社で確認されるものの、ひとつの神社でこれほどの種類が発行されている例はおそらくあまりなく、当時の太宰府天満宮を取り巻く信仰活動の活発さを物語っている。境内を俯瞰して描いたこれらの絵図は、制作当時の天満宮の姿を描いたものとして、太宰府天満宮や地域の歴史を考察する上で貴重な資料となると同時に、美術史の観点から見ても、当時の福岡の美術業界の在りようや版画の制作事情などを考えるための重要な材料となりうるだろう。

今回、展示に向けこれらの絵図を調べる中で、気になる人物がいた。明治期の太宰府天満宮の社務所発行の石版刷り絵図のほとんどに印刷者として名が見える、岸原金五郎という人である。実はこの人物は、九州歴史資料館に所蔵する福岡県内外の他の寺社の一枚刷り境内絵図のいくつかにも名前が記載されており、当時多くの境内絵図の印刷を請け負っ

ていたことが窺える。しかし、今回文献を調べたり情報提供をいただいたりするなかで、岸原金五郎やその活動について、まだその実情がよく分かっていないということを知った。本稿では、その実像に迫る一助とするため、九州歴史資料館所蔵の一枚刷り寺社境内図のうち、岸原金五郎が関わった作例を紹介したい。

1　岸原金五郎と石版画

岸原金五郎の名は、企画展に出品した江戸・明治期の太宰府天満宮の境内絵図 20 点のうち、明治期の６点に確認される。記載情報から、岸原は実行堂という印刷会社を福岡市で営んでいたことが分かる。『新修福岡市史特別編　活字メディアの時代―近代福岡の印刷と出版』（福岡市、2017 年）には、明治期に活動を始めた新しい書肆に関わる出版人のひとりとして岸原の名が挙げられている[2]。岸原の関わった太宰府天満宮の境内絵図には、いずれにも印刷者として住所が記載されているのだが、なぜか発行年によりその位置が転々としており、明治 25 年(1892)の《太宰府神社境内之図》〔図１〕と明治 26 年の《太宰府神社境内之図》では「福岡縣筑前國福岡市養巴町十八番地」、明治 28 年（1895）４月発行の《太宰府神社境内之図》では「福岡縣筑前國福岡市博多下新川端町十七番地」、さらに同年 12 月発行の《官幣中社太宰府神社境内之図》では「下新川端町十六番地」と番地だけが変わっている。明治 34 年（1901）の《太宰府名区一覧》では「福岡市下祇園町六十八番地」となり、これは明治 35 年の《官幣中社太宰府神社境内之図》〔図２〕でも変わらない。この移動が町制区分の変化によるものなのか、他の理由によるのかは未検討である。

図１　《太宰府神社境内之図》明治 25 年、九州歴史資料館所蔵

図２　《官幣中社太宰府神社境内之図》明治 35 年、九州歴史資料館所蔵

天満宮の境内絵図以外にも、岸原金五郎の名は多くの石版画で確認できる。まず、寺社境内図では、明治 24 年（1891）の《官幣中社筥崎宮境内之図》、明治 28 年の《官幣中社筥崎宮之図》、明治 31 年（1898）の《久留米市水天宮之図》と《官幣大社宇佐神宮全景》、明治 38 年（1905）の《官幣中社筥崎宮境内之図》、明治 39 年の《官幣大社香椎宮境内及附近之図》に印刷者として名が見える。これらの境内図については、いずれも九州歴史資料館の所蔵なので、のちほど詳しく紹介したい。そのほか、江藤正澄が建設を計画したが実現しなかった鎮西博物館に陳列予定の古器旧物を描いたと思われる《鎮西博物館歴史参考之備品》（明治 29 年、福岡市博物館所蔵）[3]、福岡城内に置かれていた歩兵第二十四連隊の諸施設を描いた《福岡衛戍歩兵第廿四聯隊全景図》（明治 29 年、個人蔵）[4]、《福岡二十四聯隊変災実況》（明治 35 年、福岡市博物館所蔵）[5]などがある。これらはあくまで現段階で筆者が把握しているものなので、ほかにも多くの作例が残っているものと推測される。

一枚刷り境内絵図には、発行人や印刷人の名前や住所は明記されるものの、肝心の下絵を描いた画家については記されない。画中にサインが記されている場合はそれが手掛かりとなるが、現在でも名が知られている画家であることはほとんどないため、サインから画家を特定することは意外に難しい。しかしながら、岸原金五郎の石版画によく見える「T.O.」というサインについては、幸運なことに画家の目星がついている。当時福岡高等小学校や福岡高等女学校で図画教師を務め、日本画や福岡日日新聞の挿絵も描いていた荻原種介（おぎはらたねすけ）（1866?-1907）という画家である。この人物については、『しるぱ』vol. 4[6]や今回の展覧会図録[7]で紹介したので、詳しい説明は省略するが、荻原のサインのある石版画の多くが岸原の印刷によるものであることから、ともに数多くの仕事に取り組んでいたことが窺える。

2　筥崎宮の境内絵図

ここからは、九州歴史資料館所蔵の、岸原金五郎印刷の寺社境内図を紹介していきたい。

まず、筥崎宮である。福岡市東区箱崎に博多湾と向き合うように鎮座し、筥崎八幡宮とも称されるこの神社の境内絵図は、九州歴史資料館の所蔵の中では３点確認される。最も時期が早いのは、明治 28 年（1895）の《官幣中社筥崎宮之図》〔図３〕で、北西方向に向く境内を西の方角からやや斜めに俯瞰する構図で描いている。画面左隅には、「再版／明治廿八年九月廿五日印刷／同年十月二日出版」とあり、発行所として筥崎宮社務所、発行所代表者として戸簾甚平、印刷者として岸原金五郎の名がある。「定価金三銭」とあることから、販売された額が分かる。画面の左上の、四角い枠の中に楼門の拡大図が描かれているが、その下に「T.O.」とのサインがあり、下絵が荻原種介の手によるものであることが見て取れる。境内の建物だけでなく、筥崎宮を訪れるたくさんの参拝者が小さく描かれているのは、太宰府天満宮の境内絵図と共通している。

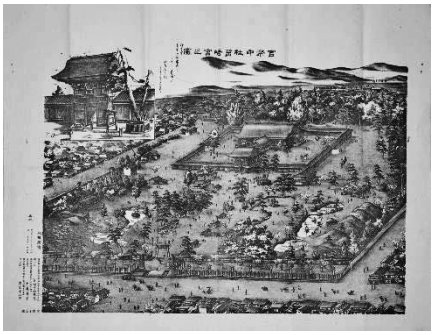


図３　《官幣中社筥崎宮之図》明治 28 年、九州歴史資料館所蔵

次に、明治 34 年（1901）の《官幣中社筥崎宮境内之図》〔図４〕である。こちらも境内を俯瞰する構図は同じだが、先ほどのものとは異なり、北側から斜めに境内を見渡すように描かれている。画面右上に、端がめくれた紙を模した別枠が設けられ、本殿の反対側に見える風景である「筥崎宮海濱之景」が描かれている。その右下に「T.O.」のサインが見え、この下絵も荻原の手によることが分かる。画面下には、「三版　明治卅四年一月十三日印刷　仝年仝月二日出版」とあり、発行所、代表者、印刷者は明治 28 年のものと同じである。「三版」の文字から、明治 28 年の「再版」を踏まえ発行されたものであることが窺える。「定価金五銭」となっており、「再版」と比べ若干の値上がりが見られる。

図４ 《官幣中社筥崎宮境内之図》明治 34 年、九州歴史資料館所蔵

３点のうち最も新しいのが、明治 38 年（1905）の《官幣中社筥崎宮境内之図》〔図５〕である。画面下に「四版　明治卅八年四月十日印刷仝年仝月廿日出版」との記載があり、発行所、代表者、印刷者は先のふたつと同じである。価格も三版と変わらず五銭であったようだ。この絵図にも「T.O.」のサインがある。おおまかな構図やモチーフは明治 34 年のものと同じであるが、太宰府天満宮の石版画の絵図でもそうであるように、図様を敷き写しつつも画面全体が描き改められているため、細かな部分には描き方の違いが見られる。描かれているモチーフで異なる部分は、明治 34 年の絵図には画面左上に「箱崎停車場」と蒸気機関車の姿が描かれていたが、明治 38 年の絵図にはそれに加え「篠栗線」が描かれていることである〔図６〕。吉塚と篠栗を結ぶ篠栗線は、九州鉄道により、明治 37 年６月に開業した[8]。開業の翌年にこの絵図が発行されていることから、この新たな鉄道を描き加えることが、四版制作の目的のひとつであったと考えられる。

図５ 《官幣中社筥崎宮境内之図》明治 38 年、九州歴史資料館所蔵

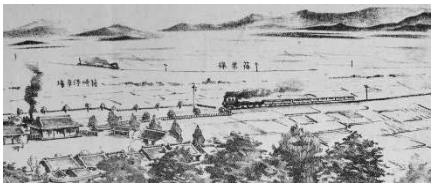


図６ 《官幣中社筥崎宮境内之図》部分（篠栗線）

ここに紹介してきた筥崎宮の明治 28、34、38 年の絵図は、それぞれ再版、三版、四版の記載があることから、明治 28 年以前に発行されていたのであろう未確認の初版に連なる、筥崎宮社務所発行の絵図であることが分かる。太宰府天満宮でも、明治 25 年以降、社務所発行の絵図が岸原金五郎によって版を重ねつつ発行されていた。このように、岸原金五郎は、筥崎宮や太宰府天満宮のような県内の大きな神社から、境内絵図の依頼を継続して請け負っていたことが分かる。

３　水天宮、宇佐神宮、香椎宮の境内絵図

岸原金五郎印刷の絵図は、筥崎宮のほかにも、1 図ずつではあるが、水天宮、宇佐神宮、香椎宮の絵図が確認される。

《久留米市水天宮之図》〔図７〕は、明治 31 年（1898）の発行で、福岡県久留米市に所在する全国総本宮である水天宮の境内を描いている。画面下には、「明治卅一年二月十日印刷明治卅一年二月廿日出版」という記載が見え、発行所として水天宮社務所、代表者として水天宮社掌田中操の名があり、続けて岸原金五郎の名が書かれる。筑後川に隣接して鎮座する水天宮を、北西の方角から俯瞰した構図である。前景に筑後川やそこに浮かぶ船、中景に「久留米紡績会社」などの煙がのぼる工場、遠景に山々を置き、久留米という土地の特徴をも表しているかのようだ。画面右上には、円形の枠の中にお宮とゆかりの深い「千代松墳墓」を描いている。画面右下と円形の枠内には「T.O.」とのサインがあり、荻原種介の手によるものと分かる[9]。

図７ 《久留米市水天宮之図》明治 31 年、九州歴史資料館所蔵

図８ 《官幣大社宇佐神宮之図》明治 31 年、九州歴史資料館所蔵

《官幣大社宇佐神宮全景》〔図８〕は、同じく明治 31 年（1898）の発行で、大分県宇佐市に所在し八幡宮の総本社とされる宇佐神宮の境内を描いている。画面下には、「明治三十一年三月十日印刷　明治三十一年三月二十日出版」という記載があり、発行所として宇佐神宮社務所、代表者として宇佐神宮宮司到津公誼、印刷者として岸原金五郎の名がある。南を向く境内を南西方向から俯瞰して描き、画面左下の大鳥居から「本社」と示された上宮までの参道を中心として、周辺には下宮や境内の社殿や建築物などを細かに表している。画面右上方にふたつの枠を設け、「本社平面図」と「下宮平面図」を描く。画面左下には「定価金四銭」とある。この絵図には下絵画家のサインはないが、作風は荻原種介のものと近い。

《官幣大社香椎宮境内及附近之図》〔図９〕は、明治 39 年（1906）の発行で、福岡市東区香椎に所在する香椎宮を南西方向から俯瞰し描いている。画面の大半に大きく描かれるのは香椎宮の境内だが、雲霞で区切った左上には、志賀島など博多湾の風景を描写する。画面下に「明治卅九年五月十五日印刷仝年五月廿一日出版」とあり、発行兼著作者として木下美里、印刷者として岸原金五郎の名がある。その下には「實行堂石印」との記載がある。この境内絵図は珍しく色刷りで、地の色に塗られた薄い黄色や木々に塗られた緑色に、社殿に配された赤色が映えている。色刷りゆえか、金額も「定価六銭」と少し高い。この絵図にも下絵画家のサインはないが、モチーフが大きく表されていること、画面を横断する大ぶりな雲霞の表現など、荻原種介の作風とは異なるようにも見える。この絵図発行の翌年に荻原は病で亡くなっている[10]ので、別の画家による下絵である可能性もあるだろう。

図９ 《官幣大社香椎宮境内及附近之図》明治 39 年、九州歴史資料館所蔵

図 10 《官幣大社香椎宮境内及附近之図》大正２年、九州歴史資料館所蔵

岸原金五郎の名がある九歴所蔵の境内絵図はこれらですべてだが、もうひとつ、香椎宮の境内絵図で、岸原一郎なる人物の名がある絵図がある〔図 10〕。大正 2 年（1913）発行で、《官幣大社香椎宮境内及附近之図》と題されたこの絵図は、先に紹介した明治 39 年の岸原金五郎印刷の香椎宮の絵図と比べると、おそらく下絵画家は違うものの全体の構図を受け継いでいることから、図様の継承がなされていることが分かる。発行兼著作者として杉谷正隆、印刷者として「福岡市大字薬院出口町百八十七番地」の岸原一郎の名がある。住所が異なることと、画面下に「岸原明治堂石印」という社名があることから、岸原金五郎の實行堂とは別の石版印刷業者だったことが分かる。しかし、名字が同じであることから、二人の間に血縁関係があった可能性も推測される。

おわりに

本稿では、明治期に福岡市内で石版印刷業を営んでいた岸原金五郎について、九州歴史資料館所蔵の境内絵図を通して、その仕事を見てきた。太宰府天満宮、筥崎宮、水天宮、香椎宮などの福岡県内の大きな神社に限らず、県外の宇佐神宮の境内絵図の制作も行っていたことを考えると、当時石版印刷を行っていたところがどれほどあったのかは不明にせよ、名の通った印刷業者であったと言えるのではないだろうか[11]。さらに、多くの絵図に発行所として社務所の名があることから、これらの絵図が神社の公式なみやげ物であったことが分かる。石版画による写実的な描写の境内絵図が、当時特に社格の高かったこれらの神社から求められていたこと、ひいては参拝した人々が当時一枚刷りの境内絵図をよく買い求めていたことが窺える。太宰府天満宮や筥崎宮で何度も版が重ねられているのも、その証左だろう。

また、多くの作例に「T.O.」のサインが見えることから、岸原がよく荻原種介という画家に下絵を依頼していたことも分かる。図画教師を務めていた荻原は、自身の作品を地元の展覧会で発表したりもしていたようだが[12]、それに留まらず、境内絵図などの石版画の下絵や福岡日日新聞の挿絵を描いていたことからは、当時まだ福岡では少数であっただろう西洋絵画の技法を身に着けた画家の画業の一例を見るようで興味深い。おそらく画壇で活躍した画家ではなかったと思われるが、新聞挿絵や境内絵図は、当時一般の人々が最も身近に触れることができた「絵画」のひとつであったはずだ。こうした画家の存在や動向を探っていくことは、当時の福岡における美術の在りようを考えていく上で必要な作業だろう。

岸原金五郎をはじめとする福岡の石版印刷やそれに関わった画家たちについては、まだ考察の進んでいないところが多いが、その分、これから見えてくるものが大きいということでもある。今後も地道に研究を進めていければと思っている。

（ひのあやこ・九州歴史資料館）

※図版はすべて九州歴史資料館提供。

註

[1] 残念ながら、新型コロナウィルス感染拡大防止のため、会期のうち２月 28 日以降は臨時休館となった。

[2] 首藤卓茂・梅本真央「明治期福博の出版人と書肆」(290 頁) 参照。掲載箇所については、福岡市史編集委員会の加峰美枝子氏よりご教示いただいた。

[3] 『「古都太宰府」の展開 太宰府市史通史編別編』（太宰府市、2004 年）掲載。

[4] 九州歴史資料館「幕末の城―近世の沿岸警備と幕末期城郭―」展図録（2018 年）47 頁掲載。

[5] 福岡市博物館『平成 22 年度収蔵品目録』（2010 年）掲載。

[6] 拙稿「明治 35 年の太宰府石版画集」『アジア近代美術研究会会報 しるぱ』vol. 4、アジア近代美術研究会、2019 年、28 頁。

[7] 「コラム２ 画家・荻原種介」九州歴史資料館「太宰府天満宮の境内絵図―さいふまいりの江戸・明治―」展図録、2020 年、28 頁。

[8] 『福岡県史 通史編近代産業経済（一）』福岡県、2003 年、1222 頁。

[9] 久留米の石版画といえば、青木繁や坂本繁二郎に洋画の手ほどきをした森三美（1872-1913）が想起される。森は京都で小山三造に師事して洋画や石版画を学び、久留米に戻ったのち、久留米市草野町の神社の境内を写した石版画《須佐能袁神社図》（明治 25 年、久留米市立草野歴史資料館所蔵）の下絵を描いている。この印刷を手掛けた村田熊平という人物は、明治 25 年前後に久留米市三本松町に石販印刷業を営んでおり、森にその技術を学んだと言われている。《久留米市水天宮之図》発行の明治 31 年には、森はまだ 26 歳で存命中であるため、久留米でも石版画の印刷は可能であった。水天宮がなぜ地元の森ではなく福岡市の岸原に境内絵図を依頼したのか、検討する必要があるだろう。

[10] 明治 40 年（1907）８月 24 日の『福岡日日新聞』に荻原種介の死亡記事が掲載されている。享年 41 歳。

[11] 岸原金五郎が、遠方の宇佐神宮の仕事を請けた理由ははっきり分からないが、ほかの人社の紹介、あるいは当時大分に適した石版印刷業者がなかったなどの可能性が考えられるだろう。

[12] 福岡日日新聞による。明治 31 年 10 月 15 日「九州美術協会臨時絵画展覧会所観（続）」記事に出品作品のひとつとして「萩（ママ）原氏筆沙魚釣」とある。明治 34 年 5 月 23 日「福岡絵画展覧会」記事には、出品した青年画家のひとりとして荻原種介の画号である「茗圃」の名がある。明治 34 年 5 月 26 日「絵画展覧会の評」記事には、「茗圃氏の落椿」についての評が掲載される。明治 36 年 11 月 14 日「素人写真展覧会」記事には、出口に展示された絵画の作者として「荻原茗圃」の名が見える。明治 37 年 10 月 11 日「軍人家族救護画会」記事には、冨田渓仙の発起したこの回に絵画寄贈を承諾した画家のひとりとして「荻原茗圃」の名が記される。なお、この福岡日日新聞の掲載箇所に関しては、田鍋隆男氏にご教示いただいた。

追記

「しるぱ」がはじめて発行されたとき、私はまだ大学院生だった。いざ自分の原稿を書こうとしても、なかなか思うように筆が進まなかったのを覚えている。本を読んだり展覧会に行ったり、何かとインプットしてはいても、自分の頭の中でぐるぐるとこねくり回すだけになりがちだった学生時代、思考したことを自身の言葉で紡ぎだすことは、想像以上に難しい作業だった。後小路先生は、「しるぱ」発行の理由のひとつを「学生の文章を発表する場を作るため」と仰っていたが、要するに、私のような頭でっかちになりがちだった学生に、思考やアウトプットの訓練をしてくださるためだったのだろうと理解している。

就職して３年経ち、文章力が向上したかはともかく、書くことには慣れてきた。勤務先では近世の日本画を扱う機会が多く、もともと幕末明治期のことを研究対象としていた私は特に抵抗なく取り組んでいるものの、後小路先生に学んだ「アジア近代美術」からは遠ざかっていっているという自覚と若干の後ろめたさがあった。なので、就職してから、近代美術に関することを「しるぱ」に投稿することは、その後ろめたさを多少和らげてくれることにもなった。

今回題材とした石版画は、近代美術には間違いないと思うが、いわゆる「名作」といわれるような油彩画や日本画とは少し趣が異なる。しかし、そのような絵画もまた「美術史」の研究対象として取り扱うべきであるし、時にそれらは名作に負けず劣らず重要なことを示してくれる。そういったことを私はどこから学んだのかと考えると、やはりもっとも影響を受けたのは、後小路先生の授業や日常のなかのお言葉、ご研究をされる姿だと思う。教え子のさまざまな研究やその対象を否定せず、一緒に面白がってくださりながらも、いつも道しるべとなるようなことをご教示くださった先生の懐の深さは、「しるぱ」に取り扱われる題材の多彩さとなって表れているのではないだろうか。

後小路先生、長らくの教員生活、お疲れ様でした。たくさんのことを教えていただき、本当にありがとうございました。

メランコリックなふたり―張遇聖筆《画室》から考えたこと

ラワンチャイクン寿子

チマチョゴリ姿の女性と画家は、なにを思っているのだろうか。楽しく語りあうふうでもなく、うつむき、あるいは遠くを見つめ、めくっているグラフ誌にも、にぎりしめるパイプにも関心はなく、まるで心に重荷をかかえているかのように見える。ふたりの沈黙の一方で、部屋の片隅におかれた画材道具だけが、画家の東洋画家という職業を、空間が画室であることを、ふたりが画家とモデルの関係であることを物語っている。

＊

日本の植民地統治下にあった朝鮮半島では、朝鮮総督府主催による朝鮮美術展覧会（1922～44 年。以下、朝鮮美展）が開かれた。これは、日本内地の帝国美術院展覧会をモデルに創設された、統治のための文化政策であった。そのためにさまざまな問題を含んでおり、とくに内地から招かれた日本美術界の重鎮たちを中心に、彼らの美の基準によって朝鮮の美術を審査し方向付けるという、言い換えれば朝鮮の美術の内発的な近代化に影響を及ぼすという、深刻な一面を孕んでいた。しかし一方で、朝鮮美展は、当時開かれた最大規模の公募展として美術活動の要であり、今日の韓国近代美術の重要な基礎のひとつを形成し、代表的な作家と作品を生み出しもした。本稿でとりあげる張遇聖も、この朝鮮美展で頭角を現わした東洋画家であり、《画室》［図 1］もそこで生まれたものである。

張遇聖が初めて朝鮮美展に登場したのは、1932 年の 11 回展である。荒々しい波の寄せる岩場にかもめを描いた《海濱所見》［図 2］が、その初入選作となる。この回は、それまで独立して存在した書や四君子などの部門が廃止された転換点となる回であり、東洋画部に四君子がわずかに含まれたとはいえ、写実的なアカデミックな表現がもっぱら評価されるようになった展覧会であった。《海濱所見》は、展覧会図録からも、写生を基に確かな東洋画の技法で描かれたことがうかがえる作品である。ただ、この作品から、目に見えるもの以上の含意は感じにくく、内面描写の未熟さは否めない。しかし、それから十一年後の 1943 年、22 回展に出品された《画室》では、張遇聖はその場の沈鬱な雰囲気までみごとに表わしきっており、そこには、十年の歳月における画家の表現力の深まりが感じられる。

図 1　張遇聖《画室》1943 年　第 22 回朝鮮美術展覧会（特選・昌徳宮賞）　韓国リウム美術館所蔵　（出典：『東京・ソウル・台北・長春―官展にみる近代美術』福岡アジア美術館ほか　2014 年）

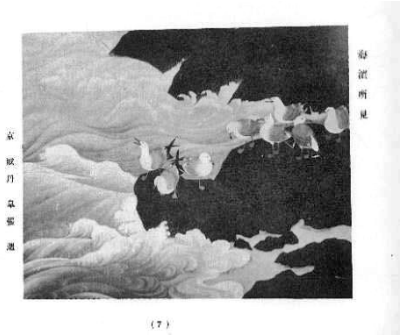


図 2　張遇聖《海濱所見》1932 年　第 11 回朝鮮美術展覧会（出典：『第十一回朝鮮美術展覧会』目録）

当時の展覧会評で、『毎日新報』所属の美術評論家・尹喜淳は、濃い彩色と画面を充填するように描くことは、線を無視し余韻を没却することになり「東洋画固有の生命」の喪失になると、線と余白の重要性について述べた[1]。尹喜淳の考えは、朝鮮の知識人男性が教養として身につけた、水墨主体の文人画の価値観に基づくものだろう。そして、尹喜淳は、現代化の問題は以上のような「根源的な傳統の精神」を基盤として発展させるべきだと語り、その例として張遇聖の《画室》をとりあげた。その評価は、「この様な過渡的な蹉跌と見ることが出來る。男と女の衣裳は全然描寫感覺に於いて異なってゐるために、男の下着でもつと新しい意欲を表現しようと努力し乍ら、女の衣裳はこれに追從し得ず、素描までが不完全である」と、失敗を指摘するものであった[2]。しかし彼の指摘は、文脈から考えると、濃い色彩と画面を充填する表現から、線と余白を重視する「東洋画固有の生命」の追究へ向かう「過度期」であるための「蹉跌」、と将来への期待を込めた上での批評であったと言える。実際に、対角線上に人物と道具を緊密に配置して余白を活かす整理された構図や、落ち着いた色調などの十分に抑制された表現、衣紋線に見られるような線描への強い関心、ふたりのメランコリックな気分の醸出などは、《海濱所見》や後述する《帰牧》［図 3］など 1930 年代前半の作品に比べると、はるかに尹喜淳の求めるような朝鮮の東洋画を目指すものであった。

本作は、22 回展で特選を受賞し、さらに昌徳宮賞も獲得する最高の栄誉に輝いた。しかも、前年の 21 回展でも、張遇聖はチマチョゴリを着た若い女性三人を描いた《青春日記》で特選と昌徳賞を受賞しており、二年連続の受賞となったのである。そのことが、朝鮮画壇における、張遇聖の東洋画家としての高い地位を決定付けたことは言うまでもない。

図 3　張遇聖《帰牧》1935 年　第 14 回朝鮮美術展覧会　韓国国立現代美術館所蔵　（出典：『東京・ソウル・台北・長春―官展にみる近代美術』福岡アジア美術館ほか　2014 年）

＊

さて、張遇聖の朝鮮美展での画題と画風の変化をもう少し見ておこう。

1932 年の 11 回展で初入選後、翌 12 回展は入選が見られず、1934 年の 13 回展から 1944 年の 23 回展まで連続して入選している。1930 年代の画題は、風景（11 回《海濱所見》）、動植物（14 回《静物》《帰牧》18 回《濡葉》）、男性（15 回《落揺》）、子ども（14 回《帰牧》17 回《軟春》）、女性（13 回《新粧》16 回《僧舞》）などバラエティに富む。しかし、1940 年の 19 回展からはチマチョゴリの女性（本作でも女性の役割が大きい）を続けて出品している（19 回《姿》20 回《青い戦服》21 回《青春日記》22 回《画室》）。なお、最後の 23 回展の《祈》は、画像がないために内容

が不明であるが、画題と太平洋戦争末期であることなどから考えて、女性が武運長久を祈念する内容ではなかったかと思われる。張遇聖は、朝鮮美展に女性像をもっぱら出すようになった1940年以降に特選を重ねており、この時期に、彼の得意とする画題が確立し、戦後の母子像などの女性表現へつながる基盤が出来上がったと見られる。

先の尹喜淳の展覧会評では、濃い色彩と画面を充填する傾向が危惧されていたが、張遇聖の1930年代前半の画風は、実際にその傾向の強いものであった。1935年の14回展の《帰牧》は顕著な例であるだろう。少年が、刈り入れた牧草を背負って赤い朝鮮牛とともに家路につく絵で、当時の農村で見られた日常のひとコマである。牛を画面いっぱいに描いて余白を少なくとる構図、尹喜淳が「粉末の濫用」と批判するような濃彩による表現、下草のみならず牛の体毛、少年の髪の毛や睫毛など細部にまでこだわる緻密な描写は、まさに画面を充填するようなものである。そして、こうした写実的表現、濃艶な彩色や丹念で繊細な描写は、同時代の日本画の影響の濃いものであり、内地から招かれた日本人審査員の目には現代的表現として認識されたと思われる。さらに言えば、植民地統治の方針だった内地への「同化」の浸透具合を確認できる、好ましいものだったとも考えられる。また同時に、朝鮮牛や質朴な農村の情景は、朝鮮美展において審査員がさかんに要望した朝鮮らしい郷土色の評価基準にも見合うテーマであった。

尹喜淳が朝鮮の東洋画壇に求めたことは、ある意味、以上のような日本人の期待する朝鮮らしさからの脱却、すなわち、朝鮮の東洋画家として、自らの伝統的価値観「根源的な傳統の精神」に根ざした新たな独自性の創出であっただろう。それは、朝鮮美展の場では、日本人の求める審査基準に応えつつ同時にそこからの脱却を目指すという、相反することを同時に満たすことでもあった。そして、この困難な道こそが、日本統治下の画家が歩まなければならなかった道であり、張遇聖にとっても大きな課題だったと推測される。次第に彼は、細部を繊細に丹念に描写することを放棄し、線描を大胆に活かした大らかな描写へと、また濃艶な着彩から離れて、落ち着いた色調の淡彩による彩色へと移行していく。

以上のように、画題と表現の確立期とでも言える1940年代に描かれた《画室》は、尹喜淳の目にはいまだ「過度期」の作品と映っても、1930年代とは明らかに異なる画境を開いたものであり、日本統治期における張遇聖の画業のひとつの到達点を示していると言ってよい。

＊

では、《画室》から、わたしたちは何を読み取ることができるだろうか。つまり、本作を通して見えてくる張遇聖の制作意図とは、日本統治下の朝鮮社会とは、どのようなものであったのだろうか。以下、絵の中のふたりに見られる表象に注目していこう。

モデルの女性は、実は張遇聖の妻で、真っ白なチマチョゴリ姿で描かれている。一方の張遇聖は洋装である。男性を洋装で、女性を韓服で描くことは、朝鮮美展にならんだ朝鮮人画家の作品にしばしば見られた。そこには、チマチョゴリで朝鮮らしい郷土色を表わしたうえで、近代化した男性、伝統の中の女性という、当時の家父長制社会のジェンダー構造が反映されている。さらに、白いチマチョゴリは日常着で汚れやすいため、いつもその白さを保つように努められたものなので、本作からは、女性と家事の結びつきも垣間見え、夫人の清潔さや家事の上手さ（すなわち良妻であること）も読み取れるかもしれない。

ただ、女性がグラフ誌という近代的な雑誌を手にし、スリッパを履いている点も見逃せない。伝統の中で生きることや家事にいそしむことなど、女性に期待された社会的役割を担いながらも、その一方で、近代的な教養を身につけモダンな生活をおくる、開明的な朝鮮人女性という属性も表象されているのである。それは、朝鮮美展の審査や旅行で訪れた日本人画家が描いた、伝統家具で飾られた室内に座る従順な妓生とは異なる女性イメージであった。つまり、本作のふたりのイメージは、日本統治下の京城（現ソウル）に生きる朝鮮人エリート層の、モダンボーイ・モダンガールとしての夫婦像に他ならないのである。そこでは、日本人審査員が求めた郷土色は看取されても、日本人が植民地統治を正当化する根拠と見なした〈停滞した〉〈遅れた〉朝鮮のイメージや、日本人の期待した〈従順な〉朝鮮人女性のイメージは、抑制されているように見える。〈白衣民族〉の自称のように、本作の中心を占める白いチマチョゴリの女性は、近代化された朝鮮人女性の自己像＝アイデンティティを表象すると考えられるだろう。

もうひとつ、女性が手にもつグラフ誌に注目しておきたい。絵から具体的な雑誌を特定することはできないが、注意されるのは開かれた頁に日本画が掲載されている点である[3]。判然とはしないものの、風景らしい絵柄や横長の画面は、確かに大和絵や近代日本画などを連想させる。このことは、東洋画家である張遇聖が、技法も材料も同じ日本画を参照していたことのほかに、日本人審査員の目を意識して描いたことを語っているだろう。さらに、グラフ誌という近代的な雑誌の形式と日本画の頁の組み合わせからは、日本統治下の朝鮮における近代化が日本化であったという屈折した実情も表象されているように感じられるのである。

＊

韓国でも、同様に日本の統治下にあった台湾でも、戦後、東洋画家は西洋画家よりも親日批判に直面したケースが多い[4]。それは、植民地期の画家個人の立場にもよるだろうが、東洋画が技法や材質においては日本画と同じだったことも一因だろう。とくに、朝鮮美展から伝統的書画のジャンルが廃止され、写実的表現を基準とする日本画風のものが主流をなした時代に、張遇聖はその代表的画家として活躍したのである。《青い戦服》などの戦争に協力するような作品だけでなく、張遇聖の画壇における立場、画風、表現全般からみて、親日派と見なされた理由は容易に察せられる。

しかし、本作の物思いにふけるふたり（つまり自画像）を見るかぎり、張遇聖がなんのわだかまりもなく東洋画を描き、朝鮮美展に参加したとは考えにくい。放置されたかのような東洋画の画材、気だるくめくられる日本画の頁、パイプをにぎりながら放心したような画家、ふたりの沈黙。これらから醸し出される沈鬱な雰囲気には、戦争が激化する時代への言いようのない不安、そしてそれ以上に、日本化された朝鮮社会での閉塞感や鬱屈した気持ち、自らの運命に対する悲哀などの複雑な感情が、渦巻いているように思われるのである。メランコリックなふたりに込められた画家の心情は、植民地の青年の心の奥底に沈殿した、言葉にならない、自らの置かれた時代と社会への混沌とした感情ではないだろうか。その憂鬱さが、いまもこの《画室》を覆っている。

［2015年8月執筆］

（らわんちゃいくんとしこ・
福岡アジア美術館）

註

1 尹喜淳の評論は、韓國美術研究所編『朝鮮美術展覽會記事資料集』pp. 704-705を参照。

2 前掲註(1)参照。

3 韓国の近代美術史研究者である金炫淑氏のご教示による。

4 台湾では台湾美術展覧会が1927～43年に開催され、東洋画部が設けられた。

［付記］

このコラムは、戦後70年、つまり日本による植民地統治が終わり、朝鮮半島が「光復」してから70年となる節目の年にたち上がった企画のために執筆したものである。残念な

がら、その企画は諸事情から実現されなかったが、現代の日韓の美術関係者それぞれが、相手国の作品一点を取り上げ今日的な視点から解釈することで、相互理解を深めようとする趣旨であった。

わたしがとりあげた張遇聖の《画室》は、2014年に開催した「東京・ソウル・台北・長春―官展にみる近代美術」展の出品作品の中で、最も好きだった作品のひとつである。本の企画者には、「門外漢でも大丈夫、むしろだからよい」と励まされ、その調子にのって不遜にもこの作品を選び、コラムや論考というより、長めの作品解説という感じで書かせていただいた。

張遇聖の遺した言葉についても韓国での本作の研究についても知らず、日本統治下の朝鮮社会への理解も不十分なまま書いており、内容は拙く、誤認や理解不足の見解もあるに違いない。また、張遇聖の他の作品や別作家の同テーマの作品と比較して、多角的に本作を検証するには遠く及ばなかった。これらの点をお許しいただき、韓国の近代美術を少し学んだに過ぎない日本人による見方のひとつとして、至らない点についてご教示いただければ幸いである。

【レビュー】

アジアの歴史という終わらない問いに向き合う―第７回アジア・アート・ビエンナーレ訪問記

桒原ふみ

年が明けて間もなく、台湾に展覧会を巡る旅へ出た。目当ては台北当代芸術館（MOCA）の「災難的霊視」、台北市立美術館のアピチャッポン ウィーラセタクン個展「The Serenity of Madness」など。その中でもとりわけ楽しみにしていたのが、台中・国立台湾美術館のアジア・アート・ビエンナーレである。そして旅行を計画した当時はまったく考慮に入れていなかったのだが、今回偶然にも総統選真っ只中の台湾を訪れることとなった。総統選に対する台湾の人々の真摯な情熱に包まれながら展覧会を巡る体験は、台湾の民主主義の成熟や、文化芸術の多様性、多義性を公的機関が受け入れ、惜しみなく支援する台湾の文化行政の在り方をも実感させるものであった。そしてそのような状況を特に体現しているように思えたのが、今回レポートするアジア・アート・ビエンナーレである。

まずは今回のアジア・アート・ビエンナーレの概要を整理しておこう。アジア・アート・ビエンナーレは、アジアの現代美術を通して、アジアの多元的な文化と現代社会の関係を探求し、異文化間の対話や議論を促進することを目的として2007年に始まった。第７回目となるアジア・アート・ビエンナーレ2019には、16カ国から30組のアーティスト、コレクティブが参加した。キュレーターを務めたのは、シンガポールのホー・ツーニェン(何子彦)と台湾のシュウ・ジャウェイ(許家維)である。両者とも国際的に活躍するアーティストであり、「大きな」歴史だけでは見えてこない歴史の断片や個人史に着目し、綿密なリサーチに基づいてその複雑性を提示するインスタレーションや映像作品を制作している。そしてそんな彼らが今回のアジア・アート・ビエンナーレのテーマとして設定したのが「來自山與海的異人」(山と海を越えてくる異人)である。

展覧会のステートメントによると「異人」とは、日本の民俗学者折口信夫(1887-1953)の「まれびと（稀人/客人）」から着想を得たキーワードである。折口は、古代から続く来訪神信仰の存在を説明するものとして「まれびと」の概念を分析し、これは以後特に日本文化や日本文学の基層を解明するうえで重要な述語として定着した。ここで折口自身の文章を引用しておこう。

> まれびととは何か。神である。時を定めて来り臨む大神である。(大空から)或は海のあなたから、ある村に限つて富みと齢とその他若干の幸福とをもたらして来るものと、その村々の人々が信じていた神の事なのである。…其神の常在る国を、大空に観じては高天原と言ひ、海のあなたと考へる村人は、常世の国と名づけて居た。…[1]

「まれびと」という語の根源には日本の来訪神信仰の存在があるという折口の主張は、具体的には、日本武尊の白鳥伝説や、八重山諸島に伝わるアンガマなど、記紀の記述から現代も続く祭祀に至るまで、幅広い日本の文化や文学をその対象としている。ホー・ツーニェンとシュウ・ジャウェイは、折口の「まれびと」を引用し、さらにその延長として「異人」ということばを用いることで、より多くの「他者」に言及することを試みている。精霊、神、シャーマン、外国商人、移民、少数民族、植民地主義者、密輸業者、労働者、スパイ、ゲリラなど、ここで挙げられる「異人」は、伝承の世界に留まらず、現実社会に繰り返し登場してきた、複雑な周縁としての他者でもある。折口が提起した「まれびと」が、富みと齢とその他若干の幸福をもたらすように、「異人」との遭遇を通して、わたしたちは自身の輪郭や社会の境界線、種の枠組みに向き合うことになる。これこそが本展において鑑賞者が受け取る、異人による恵みなのだという。

さらに本展のテーマにおいては、アジア特有の地政学的な軸としてゾミア(山)とスールー(海)が設定されている。ステートメントで引用される文化人類学者ジェイムズ・C・スコットの研究によると、ゾミアはベトナム中部からインド北東部に渡る山岳地帯であり、その険しい地形が平地の国家による支配を困難にすることで、多くの少数民族や移民、政治犯など、国民国家に統合されない人々のシェルターになってきたとされる[2]。

一方スールーは、ボルネオ島とフィリピン諸島の間に位置する海域である。スール一海は豊かな海洋交易の歴史を持つが、同時に奴隷交易や海賊行為の温床であり、現代でも武装集団による海賊行為が問題となっている。折口がまれびとの在る場所として挙げた高天原と常世の国が、本展ではアジアという枠組みの中で、ゾミアとスールーに巧みにオーバーラップされているのだ。

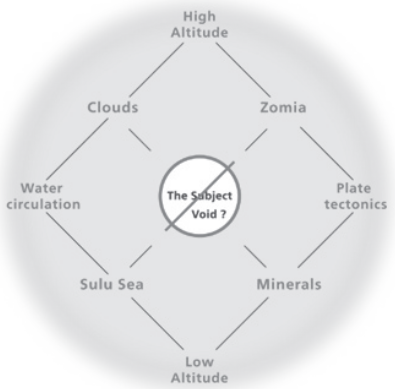


図１　本展のダイアグラム
出典：本展公式サイト
(https://www.asianartbiennial.org/2019/content/EN/concept.aspx)

さらにこのような異人をめぐる磁場を捉えるために、ダイアグラムが作成されている(図1)。低地から高地へと伸びる垂直軸の間にはゾミア(山)とスールー(海)があり、両者を繋ぐのが「雲」と「鉱物」である。水面から発した水蒸気は雲となり山へと昇り、大地の変動は複雑な地形を産み鉱物を育む。このような壮大なダイアグラムは一見突飛なように思えるが、人類の歴史において多くの侵略や植民地支配が大地や海を所有し、そこでうまれる鉱物や資源を独占する欲望と不可分であったことを思い起こさせる。

ダイアグラム中央の「無(Void)」は、「アジア特有の思考システム」を想起させるものとされる。特定の思想や宗教は明示されないものの、おそらく禅や仏教、老荘思想などを指しているのだろう。そしてあいちトリエンナーレで《旅館アポリア》を制作したホー・ツーニェンが、京都学派が提唱した「絶対無」の存在もここで念頭においていることは明らかだ。環境危機や無数の天災に見舞われる現代において、欠陥や不在としてだけではなく、可能性の余地としての「無」を再考しようと本展は呼びかける。

それでは、本展のテーマに呼応して、どのような作品が集められ、アーティストたちは、いかに解釈したのだろうか。また、鑑賞者は本展を通して、アジアの歴史という未完の問いにいかに向き合うことができるのだろうか。さっそく個々の作品を振り返りながら考えてみたい。

図２　王思順《啓示》、2015-2019
（以下全て筆者撮影）

美術館ロビーに足を踏み入れると、まず視界に現れるのがワン・シーシェン(王思順)の《啓示》（図２）である。点在する石たちは、作家によって世界中から収集された「人間のかたちを想起させる」石である。その収集の基準は、たんに見かけが人間に似ているものに限らず、人格めいたなにかが内在すると作家が感じたものも含まれる。たしかにしばらく向き合っていると、これらの石は神秘的でありながら、どこか親しみを感じさせる存在のように思えてくる。鑑賞者が最初に目にする作品としてこの作品を選定したことで、鑑賞者は日常を超えた壮大な時間規模の世界に一気に誘われる。非常に巧みな幕開けである。

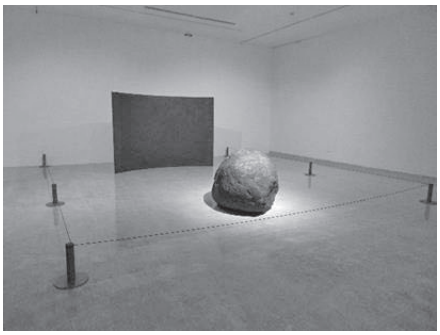


図３　李禹煥《関係項》、2007/2019

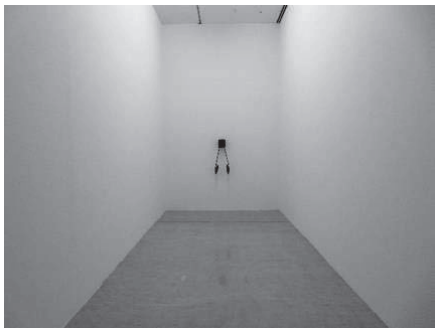


図４　シルパ・グプタ《大地の歌》、2017

それに引き続いて最初の展示室で待ち構えているのは、李禹煥の《関係項》（図３）だ。《関係項》シリーズに向き合う時にしばしば感じる、物質と物質の間に横たわる静寂した緊張のようなものに、鑑賞者はさらに研ぎ澄まされた感覚で対峙することになる。さらに《関係項》は、本展において三度ほど登場する。複雑な映像作品やインスタレーションの多い本展において、膨大な情報量を一気に受け止めて混乱しかけた状態で《関係項》と再び対峙すると、その静寂と余白によって不思議と頭の中がクリアになってくるのだ。そして最後の《関係項》の部屋には、その奥に展示されるシルパ・グプタの《大地の歌》（図４）が鳴らす音が響きわたっていた。作家がこの石を拾ったティースタ川は、インドとバングラデシュの国境を分かち、その周辺にはインドによって2500マイルにも渡るフェンスが建設された。しかしながら国境沿いの日常では、人とモノの移動はときに非合法的な形態を伴いながら絶えず行われ、本作はそのエネルギーを祝福するように、ふたつの石が出会う瞬間のダイナミズムを打ち鳴らし続けていた。《関係項》の静寂と《大地の歌》の躍動が絶妙なバランスで共存するこの空間は、本展においてもっとも美しい光景のひとつであった。

本展を象徴する作品のひとつだと感じたのが、リュウ・チュアン(劉窗)の映像作品《ビットコインマイニングと少数民族のフィールドレコーディング》だ。本展では９点もの作品がコミッションとして制作されており、どれも本展のテーマを非常に深いレベルで理解して制作されていたことが印象に残っている。映像は、中国雲南省の険しい山奥で無数のモーターが稼働する様子を映す場面から始まる。実はこれらのモーターは仮想通貨ビットコインの採鉱機で、土地代が安く、かつ河川の急流を利用した水力発電により電気代を節約できる雲南省などの山岳地帯は、大量の電力消費を必要とするビットコインマイニングの一大拠点となっているのだ。現代社会の急激な発展に伴って、鉱物採鉱からデジタル採鉱へとダイナミックな変化を遂げつつも、そこにはゾミアの地理的特徴がもたらす「採鉱」という産業の莫大な力が依然として横たわっている。映像は、暗闇の中ネオンを光らせ鳴り響くカラオケ機器のすがたへと移り、ゾミアに流入する巨大な資本が、そこに住む少数民族の生活をも、都市化という波へ巻き込んでいくことが暗示される。続いてスピルバーグの「未知との遭遇」や「スターウォーズ」の一場面が挿入され、文化人類学の学術的資料としての少数民族のポートレイトが、スターウォーズのアミダラ姫の姿にオーバーラップする場面で幕を閉じる（図５）。少数民族の音楽や衣装は、「現在に存在する未開の過去」としてエキゾチシズムの対象となってきた一方で、ハリウッドの虚構においては、近未来的なイメージとして抽出され、消費されてきた。ゾミアと少数民族を取り巻くさまざまな支配、思惑、欲望、イメージを、過去と未来を複雑に交差させながら、大きなうねりとして描き切った本作の質量に、しばし圧倒されてしまった。

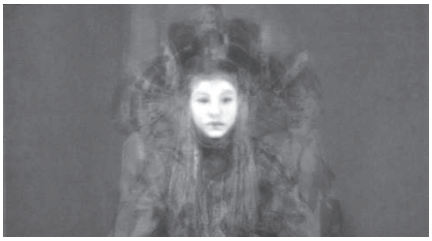


図５　劉窗《ビットコインマイニングと少数民族のフィールドレコーディング》、2018

同じくゾミアに深く関連する作品として、サワンウォン・ヤウンウェーの《阿片の視差》（図６）についても言及しておきたい。作家は、ミャンマー、シャン州のヤウンウェー王

国王族の子孫であり、ビルマ連邦初代大統領を務めたサオ・シュエ・タイクを祖父に持つ[3]。展示室に吊り下げられた黒布には、シャン州を取り巻いてきた複雑な歴史の要素の数々が、家系図にも化学式のようにも見える図式によってマッピングされる。中国、ラオス、タイと国境を接するシャン州では、19 世紀末イギリス植民地支配下でケシ栽培と阿片生産が始められた。ビルマ独立後、中国国共内戦に敗退した国民政府軍の一部がこの地に流れ着き、シャン族やカレン族とともに反中央政府武力行動共同戦線を組織し、この麻薬産業を財政基盤とした。そしてのちに反共とシャン族独立を掲げるクンサーによって、ここに麻薬産業のゴールデントライアングルが完成する。本作は、ゾミア特有の問題である麻薬産業と現代史の複雑な結びつきを図式という手段で理知的に分析しているが、同時にこれらはシャン州の王族の血を引く作家の個人史にも密接に重なり合い、その図式化できない物語を逆説的に暗示しているようであった。

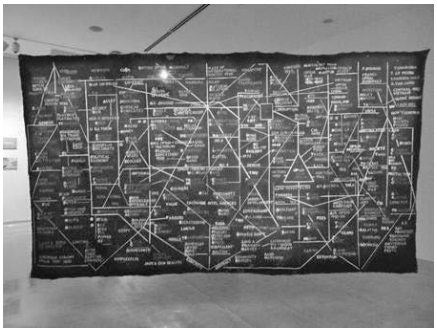


図６　サワンウォン・ヤウンウェー《阿片の視差》、2019

本展の大きな特徴となっているのが、いくつかの作品のまとまりごとに、資料展示の空間（図 7）が設けられていることである。ホー・ツーニェンへのインタビュー記事によると、この展示は「空」をテーマとし、異なる作品の資料を同空間に展示しながら、それぞれの間には適当な空間を設けることで、芸術と社会や自然、科学、技術などのジャンルの境界を崩すことを試みている[4]。様々な要素が絡み合う複雑な内容をもつ作品が多い中で、たしかにこの空間は開かれた知識としての空を鑑賞者に提供していた。

図７　資料展示の空間（「空」）

スールーをテーマにした作品としては、イー・イラン《スールー諸島の物語》（図 8）がやはり印象に残っている。現在フィリピン領のスールー諸島には、15～ 19 世紀にかけてイスラム教国のスールー王国が存在し、海洋交易の拠点として栄えた一方で、その海賊行為によって周辺勢力に恐れられていた。作家はマレーシア、サバ州の出身である。かつてスールー王国の領土であったサバ州北ボルネオをめぐっては、植民地期に結ばれた領土条約の解釈が原因となって、1960 年代にはフィリピンとマレーシアの間で深刻な領土問題に発展した。2013 年にはスールー王国軍を名乗る勢力が北ボルネオに上陸するなど、今なお不安定な情勢が続き、容易に立ち入ることはできない。作家は、サバとフィリピンの両方からスールーの島と海を撮影し、幼いころに親しんだスールー王国の伝説や、フィールドワークによって収集した人々の語り、その複雑な政治的状況など、幻想と現実が混じりあうスールーの物語を、ジオラマ的な構図のコラージュで表現している。スールーの山と海を背景に、ドラゴン、巨大な真珠、海賊、スルタン、漁師、政治家、植民者などが同居する画面は、多くの「異人」が流れ着き、絶えず境界が流動してきたスールー海の集合的な記憶の風景でもあるだろう。

図８　イー・イラン《スールー諸島の物語》、2005

第３・４セクションで浮かび上がってくるのが、アジアの歴史の共通項としての日本の侵略である。台湾のティン・チャンウェン(丁昶文)の《処女地》（図 9）は、台湾の近代史を背景に、熱帯地域における植民地支配とマラリアの特効薬キナ生産の蜜月をテーマとする。17 世紀に南米でキナの抗マラリア作用が発見されて以降、キナ樹皮に含まれるキニーネがマラリアへの唯一の特効薬として広まった。一方で列強にとっては、キナは熱帯地域への入植に不可欠であり、日本もその例に漏れず台湾でキナの栽培を成功させ、多くの学者たちが植民地支配体制の庇護のもと台湾での熱帯植物研究に邁進した。未知の疫病から人間を救う特効薬は、植民者たちが密林の奥深くの「処女地」へとその支配を広げる武器にもなりえるのだ。Virgin Land のネオンが輝く入り口から円形の部屋に入ると、壁の上部を取り囲むように、植物の博物学的スケッチ、実験を行う学者、疫病に喘ぐ患者の映像が投影されている。ガラス張りの床にはバーカウンターが設けられ、その傍らにはジンとキニーネの合成物で満たされたガラス管が無造作に散らばる。かつてキニーネ入りのトニックウォーターで作られたジントニックは、植民者にとってマラリアを撃退する魔法の酒だった。疫病に蝕まれる身体、酔いが回る身体と、支配されゆく熱帯の大地が、台湾における日本の植民地支配を背景に、本作で重ね合わされるのだ。パク・チャンキョンの《京都学派》では、一方の壁に華厳の滝のイメージと、京都学派らの戦争協力の証として悪名高い座談会「世界史的立場と日本」(1941)からの一説が、その隣の壁には戦死した若き特攻隊員の日記の一説が投影され、京都学派の「絶対無」と戦時ナショナリズム、特攻隊員の自己犠牲のあいだの危うい親和性が暗示される。そのほか、アンタリクサの《共同資産＃４》(図 10)では、日中戦争と太平洋戦争期の日本のアジア各地での文化工作の歴史が、ブラックライトのもと浮かび上がるドキュメントとして、感覚的かつ体験的に鑑賞者に提示される。また、ワン・ホンカイ(王虹凱)は、植民地時代に活躍し、忘れ去られた台湾の作曲家、江文也の人生と音楽を、記録だけでなく台湾の人々とのワークショップを通して再考するプロジェクトを行っていた。

図９　丁昶文《処女地》、2019

図 10　アンタリクサ《共同資産＃４》、2019

本展は、一枚岩とはいかないアジアの歴史の複雑性を引き受け、さらに地政学的な軸を取り入れることで、その再考を作品による刺

激的な知の世界へと開き、さらにアジアの変容の未知なる行方をも鑑賞者に想像させることに、果敢に試みていた。そして、アジアの歴史の共通項として浮かび上がる日本の侵略は、今後も多くのアジアの作家が、自国やアジアの歴史を再考する中で関心を持ち続けるテーマであろう。本展を観終わってまず頭に浮かんだのは、この展覧会をいまの日本で開催できるだろうか、という問いだった。あいちトリエンナーレでの「表現の不自由展・その後」を巡る紛糾で抱いた絶望がまだ癒えないなか、知性へのたしかな信頼のもと歴史や現実の多義性や複雑性に向き合う本展の態度と、そしてそのような取り組みを公的機関が惜しみなく支援する台湾の文化行政の在り方に、羨望と尊敬の念を禁じえなかった。思えば1980年代後半から1990年代にかけて、アジアの現代美術が世界や日本のアートシーンに台頭するようになってから、すでに30年近くが経った。そして、日本にとっては終戦、多くのアジアの国々にとっては解放、また独立100周年となる2045年まで、あと25年である。いまなお日本だけでなく多くの国において、自国の加害の歴史を語ることには時に大きな反発や困難が伴う。しかし、自国の暗い歴史に向き合う努力を続けてこそ、歴史の多面性を受け入れ、見えなくされていた人々の存在や個人史に思いを馳せ、独善的ではない未来を他者とともに考えることができるのだと信じたい。2045年に、日本の美術界と観衆は、どのようにアジアの歴史に向き合うのだろうか。本展は筆者にとって、これからの25年のひとつの指針となり続けるであろう。

（くわばらふみ・九州大学大学院）

参考文献
・折口信夫「「とこよ」と「まれびと」と」、『折口信夫全集　4』中央公論社、1995年。青空文庫（https://www.aozora.gr.jp/cards/000933/files/47176_37072.html）参照。
・折口信夫「まれびとの歴史」、『折口信夫全集　4』中央公論社、1995年。青空文庫（https://www.aozora.gr.jp/cards/000933/files/47201_37074.html）参照。
・アジア・アート・ビエンナーレ公式サイト（https://www.asianartbiennial.org/2019/content/EN/index.aspx）
能勢陽子「キュレーターズノートなぜアジアを語り続けるのか――第7回アジア・アート・ビエンナーレ「山と海を越えてくる異人」」、artscape、https://artscape.jp/report/curator/10159412_1634.html
・ART collectors' IN ASIA「台中で開催中のアジア・アート・ビエンナーレが捉える現代の世相」https://asia.tomosha.com/9551
・熊田 徹「ミャンマーの民主化と国民統合問題における外生要因―米国公式記録に見る史実を中心として」、『アジア研究』47巻3号、2001年、pp.1-27
・南雲清二「キナの国内栽培に関する史的研究」、『薬学雑誌』131巻11号、2011年、pp.1527-1543.
・藤田正勝「「京都学派」とは何か―近年の研究に触れながら―」、『日本思想史学』41、2009年、pp.35-48
・奥村勇斗「「統一された世界」における「東洋」の想像 ： 文明批評から「世界史の哲学」へ」、『三田学会雑誌』106(1)、慶應義塾経済学会、2009、pp.69-94.

註
[1] 折口信夫「「とこよ」と「まれびと」と」、『折口信夫全集　4』中央公論社、1995年。
[2] James. C. Scott『ゾミア 脱国家の社会史』みすず書房、2013年
[3] サオ・シュエ・タイク(1895-1962)は、1962年ネー・ウィンのクーデターの際に捕らえられ、獄中で死を迎えた。彼の一族はタイへ脱出し、その後カナダに亡命した。
[4] ART collectors' IN ASIA「台中で開催中のアジア・アート・ビエンナーレが捉える現代の世相」https://asia.tomosha.com/9551

インドネシア国立美術館の常設展示リニューアル

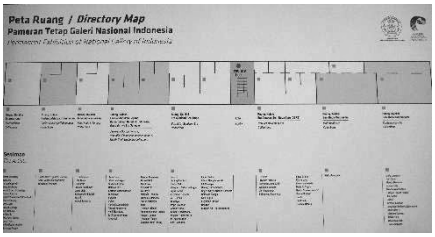
羽鳥悠樹

シンガポール・ナショナル・ギャラリーによる、汎東南アジア的かつポストコロニアルな視点から近代美術史を書き直そうとする意欲的な展覧会活動が、東南アジア各国の国立美術館の活動にも刺激を与えているということが指摘されているが[1]、インドネシアにも確実にその波が届いている。それは、2つの新しい動きを生み出す契機となったように思われる。1つは、2017年11月に、個人コレクターによってインドネシア及び世界の近現代美術を扱うMACAN美術館が誕生したこと。そしてもう1つは、インドネシア国立美術館の常設展示がリニューアルされたことである。

インドネシア国立美術館は、実は比較的新しい組織である。国立美術館建設の構想まで振り返れば、その歴史は1948年にまで遡ることになるが、その後1960年、79年と政局の変化や資金難などを理由に先延ばしにされてきた。1987年にようやく芸術展覧会館（Gedung Pameran Seni Rupa）が開館し、後に同館を発展的に改組し、美術作品の収集、保存の機能も備えた国立美術館が、1999年5月8日に開館することになる。

開館以降、常設展示は2015年に一度リニューアルされており、今回のリニューアルで2回目となる。その結果、展示は大きく3つのテーマに分けられることとなった。すなわち、インドネシア美術の歴史的な流れを示す「追憶の碑」、国立美術館の国際的なコレクションを展示する「パリ1959、ジャカルタ1995」、そして設立から20年の間に収集してきた作品を展示する「コード/D」の3つである。今回は、以前の展示との比較考察を中心とするため、「追憶の碑」に着目し、残念ながら実見したことのない2015年以前の常設展示については、今回は考察の対象にはしないこととする。

2019年3月23日にリニューアル・オープンした国立美術館の常設展は、それ以前は2015年に構成されたものだったが、筆者もかつて同館を初めて訪れた時には、その展示の状況にとてもがっかりしたことを覚えている。まず、展示室の構造自体に大きな問題を抱えていた。国立美術館の常設展示室は、【図1】のように、入り口から両方向へ伸び、奥は行き止まりになっており、行ったら戻ってこなければならない。つまり、ぐるりと一周するような構図になっていないため、上手く順序立てて展示を構想することが、建物の構造上困難なのである。そして、以前の展示では、【図1】の左奥の部屋から右へと時代が進むように構成した結果、最初に足を踏み入れることになるセクションが、いきなり1950年代の「美術アカデミーの時代」になってしまうのだ。ならば、まずは一番奥に行き、そこから戻ってくるように展示を見ようとすると、一番奥の展示は「国際的なコレクション」という部屋になっており、インドネシア美術史の語りとは別の文脈から始まってしまうことになる。



【図1】リニューアル前の展示フロアマップ 筆者撮影。

歴史記述も大雑把なもので、展示ではインドネシアの近現代美術の流れが大きく6つに分けられているが[2]、特に新美術運動前後については、社会的な文脈もほとんど考慮されず、こういう作品、活動があったということを示すだけにとどまり、展示を作る側が持つ歴史に対する問題意識のようなものがほとんど感じられなかった。わずか1つの作品しかないセクションも存在し（「新美術運動の時代」と「現代美術」の間に位置する「マルチメディア美術」）、インドネシアの美術の歴史が作品を以て示されているとは言い難い状況であった。

それに対し、今回のリニューアルで展示は生まれ変わり、多くの問題が改善されていたように思われる。まず、大きく変化したこととして、インドネシア美術史に対する同館の考えや態度が明確に打ち出されたことが挙げられるだろう。「追憶の碑」冒頭の導入文でそれは端的に示されている。すなわち、同館は芸術や文化が「インドネシアの形成における戦略的な役割を持」ち、それらは「精神的、物理的闘争の中で発展」してきたものであり、展示される作品群は「ナショナル・アイデンティティを探求する1つの国の独立の時代精神を記録した」ものであるという。インドネシアで展開してきた芸術の表現を、ナショナリズムと強く結びつけて語ろうとする明確な意思が感じられる。

導線の問題も、「追憶の碑」の展示を、【図1】における左側の展示室でのみ構成することによって、その歴史的な流れを順序立てて示すことが可能になっていた。入り口から奥へ向かって、7つの時代区分がなされ[3]、奥へ進みながら鑑賞することで、大まかな流れを理解することができるようになった。7つの時代区分は、展示室の数の制約を受けたものでもあるかもしれないが、特に60年代以降に「新秩序」や「グローバリゼーション」といった社会的な視点がもたらされたことで、作品の成立状況の理解が深まるようになった。さらに、分けられた時代それぞれのなかでも、計18に上る小テーマが設けられ、その解説を付している。作品の顔ぶれにはそこまで大きな変化はなかったものの、リニューアル前の展示では全くなかった資料の展示が、非常に充実したものとなっていたことは特筆に値する【図2】。

【図2】リニューアル後の資料展示の様子。筆者撮影。

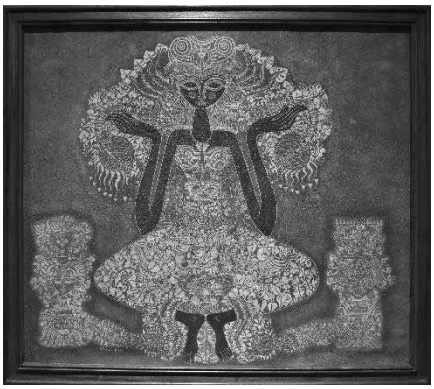
しかし、そこにはまだ多くの課題も残っている。例えば、前半の方のセクション、特に「ナショナリズムと独立」などでは【図3】、語っている時代と、展示作品の制作年代が離れてしまっているものが非常に多い。1930年代に活動したバンドン5人組については、ヘンドラ・グナワンや、バルリの作品が紹介されているが【図4】、どちらも50年代と70年代の作品であり、当時の作品を見ることは叶わない。プルサギのメンバーの、プルサギ活動期の作品も、スジョヨノの《チャプ・ゴー・メー》ただ1点のみである。従って、残念ながら、当時の芸術の時代精神を、展示から感じ取ることはできない。

【図3】「ナショナリズムと独立」展示室の様子。筆者撮影。

【図4】バルリ《放浪者》1976年、油彩・画布、90×140cm、インドネシア国立美術館蔵。筆者撮影。

言うは易しであり、実際1940年代以前のインドネシア人画家の作品は、その多くが紛失、あるいはバラバラに点在してしまっており、まとまったコレクションもなければ、今後それらが見つかっていく可能性も低いと言わざるを得ず、当時の作品で展示を構成することは極めて困難なことだ。これはインドネシア美術史界全体の大きな課題である。

しかし、充実した資料展示は、そのような問題点に対する一つの解決策として提示されたものとして理解できるだろう。見ることの叶わない作品が多いことを、周辺の資料でカバーし、当時の芸術環境を少しでも伝えようとしている。また、東インド時代にこの地で活動したヨーロッパ系の画家の作品は、インドネシアにおける美術の歴史の展開を考えていく上で非常に重要な存在ではあるが、それをインドネシアの「国立」の美術館の常設展示の壁に掛けるということは、非常にセンシティブな問題を孕む。そのような観点からも、資料展示でそういった画家の存在を扱い当時の状況を説明していくという手法は、一つの解決策として機能しているように思われた。時代と現存作例の問題は、その時代が降るにつれてある程度解消されてもいく。近い時代



【図5】イルサム《少女》1974年、油彩・画布、109×125cm、インドネシア国立美術館蔵。筆者撮影。

【図6】ジム・スパンカット《Xの箱》1979年、木・ビニル・電子機器・既製品、30×20×210cm、インドネシア国立美術館蔵。筆者撮影。

のものは、現存作例が豊富にあり、作品で以てその流れを示すことができる。特に、70 年対象となったイルサムの「装飾的」な絵画作代の「新美術運動」については、その攻撃の品と【図 5】、全く新しい造形言語を用いそれらを否定していったジム・スパンカットのオブジェ作品【図 6】、この二作が同居することで、当時の対立が作品によって物語られ、独特の緊張感を放っている。

この 2 年で、新しい美術館も誕生し、インドネシア近現代美術史の語りも確実に厚みを増してきた。内外の研究者らによって積み重ねられてきた様々な成果が、このように展覧会というかたちで共有されるに至ったことは、大きな進展と言えるだろう。近い将来、ジョグジャカルタにあるインドネシア美術大学（Institut Seni Indonesia）では、美術史と保存・修復の学科を設けるという話も聞かれており、今後の研究環境の発展も期待される。90 年代以降、世界的にアジアの現代美術がブームであると叫ばれた。しかし、その現代美術を理解するためには、近代への理解が欠かせないはずだ。殊、東南アジアにおいては、その近代に「美術」が誕生したのであるから。ブームで終わらせないために、ブームを終わらせ、真摯に「美術」の誕生から研究を積み重ねていくことが肝要だ。

（はとりゆうき・九州大学大学院）

註

[1] 後小路雅弘「アジアのモダン・アート」『民族藝術学会誌　arts/ 』vol.36、2020 年、14-17 頁。

[2] 時代順に「ラデン・サレー」、「ムーイ・インディとプルサギ」、「日本統治時代、インドネシア共和国の独立、そしてサンガルの時代の誕生」、「アカデミーの時代」、「新美術運動の時代」、「現代美術」。これに、「インターナショナル・コレクション」と「マルチメディア美術」を加えた 8 つのセクションがあった。

[3] 順番に、「コロニアリズムとオリエンタリズム」（1800 年代から 1930 年代）、「ナショナリズムと独立」（1930 年代から 40 年代）、「ナショナル・アイデンティティの形成」（1950 年代）、「過渡期：政治と文化の不和」（1960 年代）、「新秩序と芸術の脱政治化」（1970 年代）、「新秩序の黄金期：発展の絶頂」（1980 年代）、「グローバル化と民主主義」（1990 年代から 2000 年代）。

ミャンマー美術瞥見

後小路雅弘

2019 年 9 月 19 日、わたしは初めてミャンマーの土を踏んだ。1978 年以来幾度となくアジア、とりわけ東南アジア調査を行ってきたわたしにとって、東南アジアの未知の国に足を踏み入れるということ自体が、とても新鮮で、ずいぶんと久しぶりの、懐かしい経験でもあった。

渡航を前にガイドブックに目を通してみたが、日本円の両替が難しいから米ドルをもっていくように書いてあるなど、1970 年代の終わりに初めて東南アジアを調査したときを思わせる記述があり、わたしは漠然とそのころの東南アジアの都市のような情景を想像しながら、ヤンゴン国際空港に降り立ったのだった。しかし予想に反して、空港の建物はとても現代的で立派な建築であり、街もまた整然としているように見えた。翌朝散歩をしてみると、確かに古い建物がそのまま残っているものも多いように見えたが、現代的な建築もあり、車は広い道路を整然と走っていた。その整然とした印象は、おそらくバイクが走っていないことにも起因していて、ヤンゴンではバイクの通行が禁止されているということを後で知った。都会ではあるが、ジャカルタやバンコクとはもちろん比較にならず、ハノイと比べてものどかな雰囲気が漂う。朝早くから、ピンクの袈裟をまとった少年僧の一団と何度もすれ違って、それが独特の雰囲気を醸し出していた。翌朝以降その姿を見ることはなく、どうやらその日は、仏教の特別な日であったようである。（図１）

１．ピンクの袈裟で行く少年僧ヤンゴンの朝　筆者撮影

さて、わたしの調査旅行の目的は、科研費による「アジア美術におけるゴーギャン受容」というテーマを研究することにあったが、なにしろ初訪問なので、まずは、ビルマの近現代美術史を、具体的な作品を実見することで、自分の頭の中に構築することを目指した。そのためできるだけ多くのコレクションとアーティストを訪ね、美術状況を把握することを心掛けた。そのプロセスの中で、この国の美術にどのようなかたちで「ゴーギャン」が受容されているのか、あるいはいないのかを見て行こうと考えた。

そんなわけで、まず最優先で訪ねるべきは、ミャンマー国立博物館であると思われた。同博物館は 1952 年に開設され、その後 2 度の移転を経て、1996 年に現在の場所に作られた。5 階建ての大きな建物に収められた多数の展示物によってこの国の歴史と文化を来館者に知らしめる役割を担っている。1948 年に英国の植民地から独立したこの国にとって、とりわけ植民地支配によって、さまざまな民族が移住し、民族間の分断と対立が激化していた状況の中で、国立博物館は建国間もないこの国の「正史」を示し、国民を統合する役割を担うものだったろう。いまもその役割は変わらない。

西洋的な「美術」概念が移入されて以降の絵画も多数展示されていて（図２）、近代美術史について基本的な認識を得ることができる唯一の施設である。ちなみに国立博物館は、首都ネピドーにも立派なものがあると聞いたが、そこまで足を延ばす時間はなかった。

２．整然と作品が並ぶ国立博物館近代美術展示室　黒川典是撮影

ほかに近代美術のコレクションとなると、人気画家ミンウェーアウン Min Wae Aung が、ニュー・トレジャー・アートギャラリーの地下に、見ごたえある近代美術コレクションを公開している（要予約）。国立博物館のコレクションと併せて考えると、少数民族など民族衣装をまとった女性像がけっこう見られるが、ゴーギャンのような絵画の平面性を意識したスタイルや、象徴性は感じられない。またほとんどが単身像で、ゴーギャンのようにふたりの人物の関係性が作品の核になっているものは見られない。（図３）　単純に自然主義的な作風であり、ゴーギャン受容というよりは、ミャンマーの歴史的、社会的な文脈で理解すべきであるように思われた。また、ヤンゴン大学中央図書館には、ファイン・アートの外縁に位置するような興味深い「美術」がいろいろと並んでいたが、それを記述することは、

わたしの能力を超えている。(図４)

３.ミンウェーアウン・コレクションの民族衣装の女性像　筆者撮影

４.ヤンゴン大学中央図書館のガラス絵　筆者撮影

ミャンマーの近代美術については、20 世紀西欧の様々な美術思潮、表現主義やキュビスム、シュルレアリスムなどの受容を思わせるものはほとんどなく、19 世紀の自然主義的なスタイルを思わせるものが多い。東南アジアの近代美術史のなかで、それなりの独自性があって興味深いが、それを論じる用意がまだわたしの方にない。ひとつには、植民地宗主国がフランスやスペイン、オランダと英国の違いもあるのかもしれない。

むしろ、調査を通じて印象深かったのは、現代作家たちとの出会いであった。現代作家たちを訪ね、ミャンマーのアートシーンが事前に予想したよりずっと豊かであることに気づかされた。出会った作家たちからは、それぞれに「作家根性」あるいは「作家魂」が感じられ、とても魅力的に思われた。その「作家魂」は、軍事独裁政権下で表現の自由が奪われ、それでも自らの表現を模索し、切り開いてきた苦闘の中で育まれたものだったろう。わたしは、少年時代によく読んだ竹中労の評論（すでに半世紀も前のことになったが）にあった「表現の自由」よりも「自由な表現」を、ということばを久しぶりに思い出していた。おりしも日本ではあいちトリエンナーレの「表現の不自由」展が大きな問題となっていた。人間の権利として「表現の自由」は最も大切なものであることは言をまたない。それを大前提として、しかし、過去の素晴らしい芸術が、その「表現の自由」という人権を保障されて作られたものではないこともまた事実である。むしろ逆に「表現の自由」が抑圧され、踏みにじられる中で、それでもなお自らの「自由な表現」を獲得した作品にわたしたちは感動するのである。ミャンマーの作家たちに感じられた、その「自由な表現」を目指す気概や覚悟に触れ、それが「作家魂」という言葉になった。

まず、最初に挙げたいのは、サンミンである。長く、「表現の不自由」に抗して、自由への希求と社会の不公正と戦ってきたこの美術家については、すでに五十嵐理奈さんが本誌 3 号に「サンミンの見果てぬ夢―ミャンマー現代美術調査記」を、また山本文子さんが「サンミン少年とその時代～1950 年代から 1960 年代にかけてのビルマの美術教育」を寄せている。また五十嵐さんはそれに先立って、「現代アジアの作家Ⅵ もっと自由に！――ガンゴー・ヴィレッジと 1980 年代・ミャンマーの実験美術」展を企画開催しており（2012 年福岡アジア美術館）、その展覧会の「ガンゴー・ヴィレッジ」グループの「村長」を長くつとめ、その活動の中核を担ったのがサンミンであった。なお、この展覧会は、きわめて情報の少ないミャンマー現代美術を現地調査し、その活動の重要性を理解し、信頼関係を築いたうえで、日本に紹介したという点で画期的な業績であり、その後も地道に調査を続けている点も十分に評価されてよい。この五十嵐さんの先駆的な仕事なくしては、そして、福岡市美術館でのアジア美術展を含め福岡アジア美術館の活動の蓄積がなければ、今回の調査もなしえなかった。

５.サンミンの監獄を模した立体作品　筆者撮影

下町にあるサンミンの家を訪ね、そこから郊外のスタジオに向かった。まず目に入ったのは、彼が収監されていた監獄の模型のような作品だ。(図５)　その作品の体制批判によって、彼は４年間、獄につながれた。その批判の矛先は、国家権力から現代社会の諸問題までに及ぶ。

サンミンと同世代の作家では、アウンミン Aung Myint を、自宅を兼ねたインヤ・アートギャラリーに訪ねた。体調が良くないと聞いていたが、あいかわらず旺盛な制作欲を見せていた。

サンミンやアウンミンは、ガンゴー・ヴィレッジに関わり、長くこの国のコンテンポラリー・アートを牽引してきた存在であるが、より若い世代にも魅力的な活動を展開するアーティストたちがいた。政治犯として７年間刑務所に入っていたティンリン Htein Lin の作品に、ロンジー（女性のスカート状の民族衣装）をテーマにしたものがある。ミャンマーは、男尊女卑の風潮の強い国である。男性にとってロンジーの下をくぐることは屈辱的で、男性としてのパワーを失うと言われているそうだ。ロンジーは、女性差別の象徴ともいえるアイテムである。ティンリンは、近隣の女性たちに、ロンジーにまつわる話を聞いて、ロンジーの上にその女性の肖像を描いて、その話を書き込むプロジェクトを行っている。また政治犯として収監されていたひとびとに会いに行って、その手形を作品化したりと旺盛な活動を行っている。(図６)

６.ティンリン《ロンジー・プロジェクト》の一点　筆者撮影

コンバウン朝の都マンダレーのアリン・ダガー美術学校 Alin Dagar Art School に、アーティストで、校長のスーミンティン Suu Myint Thein を訪ねた。彼は、政府の方針に左右されない自由な教育を求めて美術学校を立ち上げ、運営している。彼自身も、寺院の境内やストリートでパフォーマンスを行うなど活発な活動を展開している。その学校の建築には、巨大な女性像が立っている。ミャンマー男児にとって女性から見下ろされることは、とんでもないことなのだそうで、道行く

男はおのずとその女性像の下を通らなければならないという挑発的な作品が学校のシンボルとなっている。(図７)

７.アリン・ダガー美術学校　そびえたつ女性像　筆者撮影

映像やインスタレーションを作るティーモーナイン The Maw Naing は、第５回福岡トリエンナーレに出品した『ページをめくる間に』という映像作品で、ミャンマーの若い女性たちの等身大の姿を描いて強い印象を残した。その後、この作品は福岡アジア美術館の所蔵するところとなった。彼は、工場で働く若い女性工員を主人公にした新作“The Women”を制作中であることを話してくれた。

さて、実はこの旅で、個人的に一番楽しみにしていたのは、ニエレイ Nge Lay に会うことだった。その作品に強く惹かれてきたからだ。そして彼女は、たしかにすばらしい作家だった。優れた芸術は死について語るものだし、彼女は死を語ることを恐れない。夫のアウンコーAung Ko もとても良い作家で、ふたりはミャンマー美術界の中核的な作家になっていくと確信する。それに夫婦が、たがいに思いやり、気遣っていることが感じられ、元気いっぱいのお転婆盛りのお嬢さんも含め、こちらも幸せな気分になった。ちなみに Nge Lay の発音は、ニエレイとンゲレイのちょうど中間くらいの音でカタカナ表記はなかなか困難である。(図８)

８.ニエレイとアウンコー夫妻と娘さん　中央筆者　桒原ふみ撮影

ほかに、ニュー・ゼロ・アートスペース New Zero Art Space を運営し、美術教育にも力を入れるエイコーAye Ko も印象に残った。彼については、前号の編集後記に桒原ふみさんが触れている。

さて、ミャンマーの美術家にとっては、どの美術学校で学んだかではなく、だれを師としたかが大事であると、前述の山本文子さんの文章にあった。たしかに、ミンウェーアウンは、恩師の肖像彫刻をギャラリーの高いところに置いて、いつも恩師から見守られているようにしていたし（図９)、ウ・ルンジェもギャラリーに恩師の肖像画を飾っていて、ミャンマーのシニアの美術家たちが、師弟関係を大切にする実例をみたように思った。東南アジアでは、ほかにはあまり感じられず、ミャンマー的な師弟関係と言えそうだ。

ミャンマー調査　主な訪問先

2019 年 9 月 19 日
ベトナム航空 VN957 便にてハノイ経由、ヤンゴン国際空港着

9 月 20 日
国立博物館
KZL Art Studio & Gallery、Khin Zaw Latt
New Treasure Art Gallery、Min Wae Aung
Studio Square、Hein Thit
ヤンゴン大学中央図書館
Inya Art Gallery、Aung Myint
シュエ・ダゴォン・パゴダ

9 月 21 日
San Minn　自宅とスタジオ
Nge Lay、Aung Ko 夫妻　自宅
Aung Myat Htay
MYANM/ART 、 MARCA(Myanmar Art Resource Center and Archive)

9 月 22 日
KBZ 航空 K7208 便にてマンダレー国際空港着
マンダレー王宮
Alin Dagar Art School、Suu Myint Thein
Sein Myint とそのギャラリー
ゼージョーマーケット見学
KBZ 航空 K7623 便ヤンゴン空港着

9 月 23 日
U Lun Gywe　自宅ギャラリーArtist Life Art Gallery
Htein Lin　スタジオ
MPP Yei Myint、Pansuriya での個展
Lokanat Galleries、Pansodan Gallery、River Gallery 訪問
U Win Pe　自宅

9 月 24 日
The Maw Naing　自宅
New Zero Art Space、Aye Ko
ボージョー・アウン・サン・マーケット
Innwa Bookstore、Bagan Book House
ベトナム航空 VN956 便　ヤンゴン国際空港発

（うしろしょうじまさひろ･九州大学大学院）

美麗島縦走記

後小路雅弘

大航海時代、ヨーロッパから台湾に最初にやってきたのは、ポルトガル人であった。彼らは、緑豊かなこの島をフォルモサ、麗しの島と呼んだと伝えられる。その中国語訳「美麗島」は、今日まで台湾の別の名となり、その島に住む人々の自尊心を刺激することばとなっている。もっとも、ポルトガル人は、台湾に至るまでに出会った多くの島をフォルモサと呼んだのだ、とさめた意見を言う人もいるのだが。

わたしには、この名前が興味深いものに思える。たとえば、オランダ人は植民地にしたインドネシアをムーイ・インディ、麗しのインドと呼んだ。その名称は、インドネシア人自身の手で、20 世紀初頭に流行した風景画の名称となった。もっともそこには批判的な意味が込められていた。そのように「美麗島」という西洋からの命名を、自らの名称として選び取る行為には、アジアの複雑な歴史が反映している。

子どものころのわたしにとって、台湾は夢の国であった。それはめったに食べることのできない、おいしいバナナのふるさとだったからである。少年時代のわたしの将来の夢は、自分で給料を貰うようになったら、バナナを 1 本買って丸ごと食べる、というものであった。三人兄弟のわたしは、1 本のバナナを 3 人で分けなければならず、それとてめったにないことであったのだ。

バナナの輸入が自由化され、庶民でもバナナが食べられるようになったころ、東京オリンピックがあった。アベベ、ヘーシンク、ショランダー、ヘイズ、東洋の魔女、脚光を浴びる勝者の物語は、10 歳の少年の目にまぶしく輝いて見えた。一方で、勝利を期待されながら敗れていく者たちの姿も、少年の心に深く刻まれた。キング・オブ・スポーツと呼ばれる陸上十種競技の世界記録を引っ提げて台湾から東京へやってきた「アジアの鉄人」楊伝広は、しかし振るわなかった。わたしは、学校の宿題であった東京オリンピックのスクラップ帳に、「ふるわぬ“アジアの鉄人”」という小さな記事を貼り付けた。（図１）

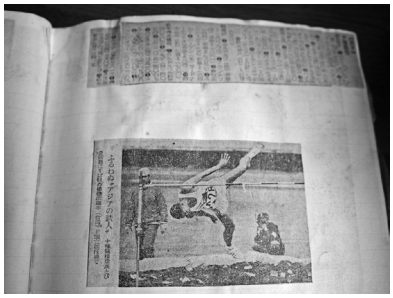


図１　筆者のスクラップブックに貼られた楊伝広の記事

大学の教員になって、学生を連れて台湾へ行き、台湾総統府の見学へ行ったとき、そこで１枚の写真を見た。わたしの頭に、自分でも不思議なことだったが「ヨウデンコウ」という呪文のようなことばが浮かんだ。40 年ぶりに、わたしはヨウデンコウに出会い、とうに忘れていたその名前がよみがえったのである。その写真は、楊伝広が総統から勲章を受ける晴れがましい写真であった。キャプションには彼が台湾の「原住民」であると書かれていた。

長い前置きになってしまったが、2019 年の夏の盛り、台湾にいる教え子から、その時期いくつか面白い展覧会が行われていると聞いて、駆け足で台湾の美術館を巡る旅に出ようと思い立ったのであった。台北を皮切りに、台南、高雄、台中とめぐる旅。台湾は九州とほぼ同じ面積である。いまでは新幹線（高鐵）も走っているので、博多から鹿児島、熊本を回る感覚に似ている。

台北では、台北当代芸術館を訪問。近年あまり面白い展覧会をここで見た記憶がなかったので期待はしていなかったのだが、開催中の《少年当代》展は、久しぶりに見ごたえがあった。台湾近現代史に疎いので、十分な理解には及ばなかったが、勉強になった。とくに台湾の女性文学者の系譜については興味深かった。梅丁衍の少年時代の身の回りの品を部屋いっぱいにインスタレーションした作品には、この作家のいつもの姿とは別の側面が見られた。梅丁衍はわたしと同い年であり、彼の少年時代の収集品には、国こそ違え、同世代ならではの空気感があって、個々の品物に見入ってしまった。当代芸術館は、日本統治期に日本人子弟が多く通った建成国民学校の建物を使う、なかなかに趣のある空間なのだが、その雰囲気を十分に活かした展示はそう多くない。今回の展示は空間にマッチしていた。（図２）

図２　《少年当代》展の梅丁衍のインスタレーション

図３　昭和を思わせる台南駅改札口

台南は、古い建築が残る落ち着いた街並みである。高鐵の駅からローカル線で在来線の台南駅へ向かうと台南駅のたたずまいとも相まって、気分はすっかり昭和である（図３）。侯孝賢の名作『冬冬の夏休み』の世界を彷彿とさせる。近年、台南では、残存する古い建物をリノベーションして、カフェなどのおしゃれな店を開くのが流行しており、なかなか魅力的な町になっている。台南市美術館は、開館したばかりで1館と2館からなっていて、1 館は、もともと日本統治下の台南警察署であった（図４）。当時、台湾で多くの建築を設計した梅澤捨次郎の建築である。かつて容疑者の取り調べを行ったスペースは、おしゃれなカフェになっている。2 館は、巨大な建物で（台湾の美術館はどこも巨大なのだが）、日本の建築家板茂の設計になる（図５）。この場所は、北白川宮病没の地であり、その後台南神社となっていた場所でもある。所蔵品は寄贈された近代美術コレクションのみで、展覧会中心の活動を行っている。学芸のスタッフはたくさんいるが、皆若くて優秀そうだ。台北市立美術館の学芸課長であった林育淳さんが、顧問のような形で指導をしていたが、経験の乏しいスタッフでたくさんの展覧会をこなしていくのは大変だと言っていた。郭柏川の回顧展が開かれていて、わたし自身は、典型的なこの画家のスタイルになる前の、あまり知らない若いころの作品が興味深かった。

図４　台南市美術館１館

図５　台南市美術館２館

高雄市立美術館では、東京と福岡アジア美術館で開催された《サンシャワー》展が《太陽雨：1980 年代至今的東南亞當代藝術》として開かれていた（図６）。巡回展のようだが、展示作品は、それぞれの国に返却されたものを改めて高雄展のために集めたものである。1980 年代以降の東南アジア現代美術の歴史を回顧するというよりは、最新の東南アジア美術の動向を見せることに重点を置いているように思われた。日本展には出品されていなかったウォン・ホイチョンの日本軍政期のマラヤを題材にした作品『暗い穴』が出品されていたのを複雑な思いで見た。日本にも知己の多い李玉玲さん（やはり台北市美の元学芸課長）が、館長を務める。会場は多くの観客でにぎわっていた。

図６　《太陽雨》展会場

台中市には国立台湾美術館がある。これも巨大な美術館である。学芸員の薛燕玲さんと会う。美術館の地下にはタピオカ・ミルクティー発祥の店として日本でも人気の春水堂があり、いつも地元の人々で満員である。ここの牛肉麺は、管見の限り台湾で一番おいしい。願わくば紙ではなく陶磁器の器で食べたいものだ。

今回の台湾訪問の最大の目的は、国立台湾美術館で開かれている展覧会《共時的星叢：「風車詩社」與跨界域藝術時代》(響きあう星たち―風車詩社とその時代）を見ることだった（図７）。展覧会の半分は中国語の詩とその英訳、そしてたくさんの新聞や雑誌の切り抜き資料もあり、十分に理解できたとはいえないものの、1930 年代から戦中、そして戦後の白色テロの時代、台湾において超現実主義の詩と美術がどのような運命をたどったかを日本との関係も含め（当時は「日本」でもあり）丁寧に見せてくれる。中国語の詩は、漢字が目に飛び込んできて強いインパクトを与える。とはいえ、もとは日本語で書かれた詩なので、日本語の原文も見せて欲しかった。絵画の展示は少なめであるが、それでも東京国立近代美術館や福岡県立美術館が良い作品を出してくれていた。その福岡県立美術館所蔵の阿部金剛『Rien No.1』は、看板などにも使われており、わたしも福岡県民として誇らしい思いがした（図８）。

図７　《共時的星叢》展会場

図８　案内板の阿部金剛作品

同展の斬新な展示手法は、台湾の美術史関係者からは批判的に見られていたが、わたしは挑戦的で良いと思った。日本でも公開された映画「日曜日の散歩者 わすれられた台湾詩人たち」の監督黄亜歴が企画に加わり、その映画が展覧会の大きな魅力を作り出していた。簡単な図録しかないのは残念であったがそのうち本になるという。

展覧会は、いくつかのテーマに分けられていたが、そのひとつに「地方色彩與異国想像」（ローカル・カラーとエキゾチック・イマジネーション）があった。かつての帝国日本の植民地では官設美術展が開かれたが、そこではローカル・カラーの描出が課題とされた。台湾在住の日本人画家と台湾の画家たちが、南国的なローカル・カラーの表現に腐心した様が、現存する作品から見て取れる。そのセクションには王白淵の 1931 年の詩「高更」(ゴーギャン）のパネルがあった。その前の壁面には、ゴーギャン作品の図版と、それを直接、間接に参照したと思われる、「ゴーギャン的なるもの」を感じさせる作品や写真が並べられていた（図９）。そこには、宗主国の植民地へ向けた異国趣味にまみれたまなざしがあり、植民地の画家たちの固有の美意識を求めようとする姿勢が、ときに媚びを含みつつ絡み合っている。そして、両者はともに「原住民」を描くことで、自らをゴーギャンになぞらえ、すなわち文明の側に、そしてアートのモダニズムの側に、立とうとする。

図９　「ゴーギャン受容」を示す作品展示

旅の終わりはいつもそうだが、スーツケースをぱたんと閉じてカギをかけ、空港へ向かいながら、映画のラストの回想シーンのように、旅の様々な場面が思い浮かんでは過ぎていく。

その場面のひとつは、台南のハヤシ百貨店の屋上の情景だ。日本統治期にあったハヤシ百貨店を、総合みやげもの屋として再生させたこの建物の屋上には、日本時代の屋上神社が壊れかけたまま残っている（図 10)。先の大戦の末期には、台南も激しい米軍の空襲にあったそうで、神社はそのときに壊れたそうだ。まるでご神体のように、不思議なオブジェが鎮座している。なんだかセクシャルな形状にも見える。あとで調べてみると、大陸からの攻撃に備え防空演習を行っていたときの銃座の名残りらしい。この屋上からは台南の町がよく見渡せる。すぐそばには、台湾の「慰安婦像」が立っているのだが、建物の陰になってそれは見えない。

図 10　ハヤシ百貨店屋上神社

＊図版はすべて筆者の撮影による。

＊本稿は、第 48 回アジア近代美術研究会（2019 年 9 月 7 日　福岡アジア美術館）での口頭発表をもとに加筆修正を加えたものです。なお、この調査は科研費による研究、基盤研究(C)「アジア美術におけるゴーギャン受容」（課題番号:17K02318　代表者:後小路雅弘）の一環として行われたものです。

（うしろしょうじまさひろ・九州大学大学院）

【付録１　アジア近代美術研究会　開催一覧】

第 44 回

日時：2017 年 10 月 8 日（日）13:30～17:30
場所：福岡アジア美術館会議室
主催：アジア近代美術研究会／科研「アジア美術におけるゴーギャン受容」
参加者数：13 名
発表：
基調報告「〈島の女〉という誘惑―アジアにおけるゴーギャニズム」
後小路雅弘　（九州大学）
①大城さゆり　（沖縄県立博物館･美術館）
「大城皓也《島の女》から《紅型の女》へ
―ゴーギャンイメージを基にした沖縄の女性像に関する一考―」
②藤本真名美　（和歌山県立近代美術館）
「画学生たちによるゴーギャン受容とその後の展開 ―野長瀬晩花を中心に」

第 45 回　梅と石炭–美術という場をめぐって

日時:2018 年 10 月 14 日（日）14:00～17:30
場所：九州歴史資料館　研修室
参加者数： 18 名
モデレーター：後小路雅弘
研究発表：
①日野綾子（九州歴史資料館）
「資料紹介：明治 35 年の太宰府石版画集」
②國盛麻衣佳（九州大学）
「三井三池炭鉱を契機とした芸術文化活動に関する研究～戦後美術を中心に～」
作品見学：九州歴史資料館所蔵『太宰府石版画集』

第 46 回　コロキウム： アジア美術のゴーギャニズム

日時：2019 年 2 月 23 日（土）10:30～18:00
場所：福岡県立美術館 視聴覚室（4 階）
主催： アジア近代美術研究会/ 科研「アジア美術におけるゴーギャン受容」
参加者数：
モデレーター: 後小路雅弘　（九州大学）
発表：
後小路雅弘（九州大学）
基調報告　南洋のゴーギャニズム ―あらかじめ失われた「本当のわたし」を探して
①山中理彩子　（九州大学）
明治末期の京都におけるゴーギャン受容とその背景 ―主観的傾向に注目して
②髙曽由子（三重県立美術館）
作品紹介：「南」へ向かう工芸家 ―加藤土師萌《陶製海女図壁板》から
③羽田ジェシカ（九州大学）
塩月桃甫（1886-1954）の台湾原住民表象
④堀川理沙（ナショナル・ギャラリー・シンガポール）
シンガポール近代美術史の忘れられた空間：張汝器に関する調査報告

第 47 回

日時：2019 年 4 月 20 日（土）13：30～
場所:九州大学 伊都キャンパス　イーストゾーン１号館　藝術学研究室
参加者数：
発表：
後小路雅弘（九州大学）
「「カンボジアのスズキ」のその後―BARBARA DARING による調査から」
横田香世（京都工芸繊維大学）
「パステル画家　矢崎千代二の置きみやげ～東南アジア近代美術史に果たした役割を考えるために～ 」
羽鳥悠樹（九州大学）
「インドネシア美術の初期モダニズム受容に関する一考察
―スジョヨノ《チャプ・ゴー・メー》(1940) を例に」
髙岡茉莉(九州大学大学院人文科学府 修士課程)
「タイ実地調査報告　―キエン・イムスィリの遺族へのインタビュー報告を中心に」

第 48 回

日時：2019 年 9 月 7 日（土）14：00～
場所：福岡アジア美術館　会議室
参加者数：13 名
発表：
池田篤史（福岡アジア美術館）
「植民地期パンジャーブにおけるシク・アイデンティティの社会的変容
―創始者グル・ナーナクの肖像画を中心に―」
益田ひかる（福岡アジア美術館）
「ベトナム絹絵の近代
―グエン・ファン・チャン《オーアンクァン遊び》をめぐって」
後小路雅弘（九州大学）
「美麗島縦走―台湾調査報告」

※第０回から第 43 回については、『しるぱ』２号に掲載のため割愛した。
※参加人数については、受付をされた方のみの人数である。

【付録２　『しるぱ』総目次】

アジア近代美術界会報『しるぱ』1 号　2016 年 5 月 1 日発行

【特集:祝開館！シンガポール･ナショナル・ギャラリー】
シンガポールに大規模な国立美術館誕生　後小路雅弘　2
堀川理沙さんインタビュー「いいかどうかはわからないけど、とりあえずみんなに開かれたものになった。」　長尾萌佳(文責) 3
大学における「美術」の活用―シンガポール・マレーシアの場合　後小路雅弘　6
【研究発表要旨】
カンボジアの SUZUKI を探して　後小路雅弘　9
近代上海に生きた女性洋画家関紫蘭　武梦茹　11
【研究余滴】
画家の「神話」となりわいと―近年の韓国近現代美術史研究の成果から　松岡とも子　13
松壽堂松井民治郎の「楽浪」　髙曽由子　14
「木蘭」と戦争　中島由実子　17
近代日本における「女性の読書」表象をめぐって　松久保修平　18

土田麦僊と小野竹喬の朝鮮旅行―滞欧後のもうひとつの旅として　山中理彩子　21

【レビュー】
マニラ近郊、魅惑の個人美術館を訪ねて　古沢ゆりあ　23
暁斎とコンドル―三菱一号館美術館「画鬼・暁斎」展を観て　日野綾子　24

創刊によせて　後小路雅弘
編集後記　髙曽由子

アジア近代美術界会報『しるぱ』2 号　2017 年 3 月 1 日発行

【特集 旅路の果て】
麗しの東インド―森綿泉の終わらない旅　後小路雅弘　2
ピラー先生のルナ発見の旅　後小路雅弘　4
椰子薫る國より―タイに招かれた近代漆芸家三木栄　髙曽由子　5
海を渡った日本画―暁斎《山姥図》来歴再検討　日野綾子　8

【研究発表要旨】
民国期中国の女性洋画家関紫蘭(1903-1986)の日本留学　武梦茹　10

【研究余滴】
中山森彦の芸術観―九州大学中山文庫の手稿より―　松久保修平　13
在りし日のキャンパスを歩く―真隅太荘《九州帝国大学全景》の制作年代　中島由実子　17
タイ調査報告書　中島由美子　20

【付録】
アジア近代美術研究会 開催一覧
編集後記　日野綾子

アジア近代美術界会報『しるぱ』3 号　2018 年 2 月 1 日発行

【大特集！東南アジアの美術―天気雨ばかりじゃないんだぜ】
アジア美術展の転換点―後小路雅弘氏に聞く：80 年代後半日本における美術館/展覧会キュレーションをめぐって　聞き手＝岸清香　2
フィリピンの大学におけるアート・リソースの活用―アテネオ・デ・マニラ大学アテネオ・アート・ギャラリー　後小路雅弘　7
サンミンの見果てぬ夢―ミャンマー現代美術調査記　五十嵐理奈　11
サンミン少年とその時代～1950 年代から 1960 年代にかけてのビルマの美術教育　山本文子　13
インドネシアのソーシャリー・エンゲイジド・アート史
～社会的行為としてのアートを生む素地～　廣田緑　16
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　羽鳥悠樹　18
ベトナム絹絵の過去と未来―保存修復家岩井希久子訪問記　益田ひかる　22

【コラム】
ルナが富士山を描いた場所は何処？　後小路雅弘　25

【研究余滴】
河鍋暁斎《花鳥図》についての一考察―ウィーン万国博覧会との関わりに着目して　日野綾子　26
民国期中国の女性洋画家関紫蘭の評価をめぐって―美術館建設運動を背景に―　武梦茹　28
1920 年代の日中美術交流の一面―大連勧業博覧会の中国美術展示　郭懿萱　30
橋本関雪と東洋主義―「木蘭辞」作例の国内外展覧会出品歴からの考察　中島由実子　36

編集後記　羽鳥悠樹

アジア近代美術界会報『しるぱ』4 号　2018 年 2 月 1 日発行

【特集インドシナの美術】
ニーのいた夏 1943 戦争　後小路雅弘　2
初春のベトナムを訪ねて―ハノイ、ホーチミン訪問記　益田ひかる　4
ブイ・シュアン・ファイの伝説が生まれた場カフェ・ラムとサロン・ナターシャ　桒原ふみ　6
タイ肖像彫刻に投影される君主像―「英雄」として、「父君」として　髙岡茉莉　9

【コラム】
ジャティワンギからアリフさんがやってきた　後小路雅弘　11

【研究余滴】
「南」へ―加藤土師萌《陶製海女図壁板》をめぐって　髙曽由子　12
松本竣介「アバンギヤルトの尻尾」小考　後小路萌子　15
時代が求めた「日本画」―狩野芳崖筆《仁王捉鬼図》に見る鑑画会の理想　竹下花　18
藤島武二と「植民地」美術展覧会について　郭懿萱　21
中国女子美術教育の萌芽―神州女学校（1912-1927）について　武梦茹　25

【資料紹介】
明治 35 年の太宰府石版画集　日野綾子　28
Durch Leiden Freude！―九州大学文学部所蔵、児島善三郎による 2 点の肖像画について　山中理彩子　31

【レビュー】
インドネシア美術事情―新美術館 MACAN の誕生　羽鳥悠樹　35
しるぱ編集徒然日記「戦争を知らない大人たち」のこれから　益田ひかる　37

しるぱ 3 号の内容についてお詫びと訂正

アジア近代美術界会報『しるぱ』5 号　2020 年 1 月 1 日発行

【特集 近代アジア美術コレクション探訪】
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　2
台湾の油彩画家呂基正と山岳画　竹下花　6
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　8

【研究余滴】
「カンボジアの SUZUKI を探して」異聞　後小路雅弘　13
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　14
「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 18
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　22

【レビュー】
臺日五校芸術史研究生検討会　TAIWAN－JAPAN ART HISTORY GRADUATE STUDENTS SYMPOSIUM 2018　後小路萌子　26
「境界線」を再考する―光州ビエンナーレ訪問記　桒原ふみ　28

編集後記　髙岡茉莉

アジア近代美術界会報『しるぱ』6 号　2020 年 3 月発行

【特集１　アジア美術における教育/師弟】
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　武梦茹　2
老画家・矢崎千代二と若きスジョヨノ―ジャカルタでの調査（2019.7.20～8.4）を実施して―　横田香世　6
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　9

【特集２　それぞれの美術館運営】
ある地方美術館からのたより　加藤正二　11
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―　黄雯瑜　13

【研究余滴】
松本竣介《彫刻と女》に関する一考察　後小路萌子　15
編集後記　栗原ふみ

アジア近代美術研究会会報 しるぱ　Vol.7 2020 年 3 月

【特集　後小路雅弘教授退官記念】
「喫茶去」のお部屋で―後小路雅弘先生のご退職に際して　髙曽由子
知らないおじさんのこと　林田龍太
後小路先生に出会う、アジアに出会う　金正善

Realism as an Attitude: Transcending the Modern in Asian Art　Seng Yu Jin
アジア美術館に落ちてよかった―台湾より、後小路さんの御定年に寄せて　岩切澪
アジアの街とともに　金惠信
Masahiro Ushiroshoji - a key figure, bringing visionary perspectives in the nineties　Mella Jaarsma

現場の大切さ　岸清香
什器の森の住人(ひと)―門前の小僧が垣間みた後小路雅弘　三島美佐子

Professor Ushiroshoji, Masahiro and his Contribution to the Modern Thai Art　Somporn Rodboon

1997、東南アジア近代美術の誕生展の旅　ラワンチャイクン寿子
三年寝太郎からの手紙　Navin Rawanchaicul

後小路雅弘の時代―いったい彼は何歩先にいたと言えばいいのだろう？　黒田泰三

おるぼわーるれざんふぁん　後小路雅弘

【研究余滴】
キエン・イムスィリ作品における着想源としてのスコータイ美術　髙岡茉莉
近代中国の美術展覧会と日本―劉海粟の日本視察を中心に　武梦茹
岸原金五郎印刷の一枚刷り境内絵図　日野綾子
メランコリックなふたり―張遇聖筆《画室》から考えたこと　ラワンチャイクン寿子

【レビュー】
インドネシア国立美術館の常設展示リニューアル　羽鳥悠樹
アジアの歴史という終わらない問いに向き合う-第７回アジア・アート・ビエンナーレ訪問記　栗原ふみ
ミャンマー美術瞥見　後小路雅弘
美麗島縦走記　後小路雅弘
編集後記　後小路萌子

編集後記

後小路萌子

本号の編集は、九州大学大学院の後小路萌子が担当し、題字は現在、台湾の台南市美術館で学芸員としてご活躍される郭懿萱さんに揮毫いただきました。本号は、後小路先生の九州大学ご退職に際し、「後小路雅弘教授退職記念」という特集を組みました。後小路先生を学生時代からよく知る黒田泰三先生はじめ、豪華な寄稿者の方々のこころあたたまる文章を掲載することができ、本号の編集長としてたいへん喜ばしく思います。本号発行にあたりご協力いただきました後小路先生、そして皆様に感謝申し上げます。

さて、本会報『しるぱ』は、本号をもちましてひとまず発行を終了いたします。これまで、発行にあたりご協力いただいた関係者の皆様に感謝申し上げます。またいつか、どのような形になるかはわかりませんが、みなさまにお目にかかれる日を夢見ております。その際には、なにとぞご協力いただきますようお願い申し上げます。

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。

王宮近くの道を歩く竹下花さんと後小路先生（2019 年、バンコク）　　撮影：後小路萌子

アジア近代美術研究会 会報 しるぱ
Vol. 7　2020 年 3 月 31 日　発行
発行者　後小路雅弘
編集　後小路萌子
レイアウト　後小路萌子
表紙題字　郭懿萱
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：　ヘンリー・ムーア《アーチ》が完成するとき
写真提供：羽鳥悠樹
註：《アーチ》は、それを見上げる人間の存在を含めて作品として完成する、
　というのが若き後小路先生のムーア論の結論