

# 近代中国の洋画家関紫蘭の女性像の研究 : 日中の師との関わりを中心に

武, 夢茹

<https://hdl.handle.net/2324/7182264>

---

出版情報 : Kyushu University, 2023, 博士 (文学), 課程博士  
バージョン :  
権利関係 : Public access to the fulltext file is restricted for unavoidable reason (2)



氏 名 : 武 夢茹

論 文 名 : 近代中国の洋画家関紫蘭の女性像の研究—日中の師との関わりを中心  
心に

区 分 : 甲

### 論 文 内 容 の 要 旨

本論文は、近代中国の上海で、洋画教育の礎をつくった第1世代の洋画家に師事した第2世代の女性洋画家である関紫蘭（1903～1985）の描く女性像について、洋画教育、日本洋画壇との関わり、上海の視覚文化の受容という3つの観点から分析するものである。それによって、戦争の影響で活動の中断を余儀なくされた第2世代の画家が描いた作品の美術史的意義を捉え直し、第1世代の画家を軸に語られてきた近代中国洋画史の枠組みを再考することが大きな目的である。

関紫蘭は、東京美術学校卒業の陳抱一（1893～1945）と丁衍庸（1902～1978）が設立した中華藝術大学で洋画を学び、同大学を1927年に卒業した後、日本に渡り、文化学院で二科会の中川紀元（1892～1972）に師事した。こうした中、上海で知名度を獲得していった1920年代後半から1930年にかけて、鮮やかな色彩、輪郭線を強調した筆づかい、平面的な画面構成といった特徴を有する女性像を多く描いた。とりわけ関の《少女像》（1929年）は、戦乱などの影響で現存作品が極めて少ない近代中国洋画史において、日本を介したフォーヴィスム受容を示す代表的な作品として注目されてきた。一方、彼女の眉目秀麗な肖像写真が、当時の上海の大衆雑誌の表紙をしばしば飾っていたことから、現在の中国においては、才色兼備な閨秀画家として知られている。すなわち、関は、日中文化交流と西洋美術の受容という近代中国洋画史に華々しい色を添えた「女画家」として扱われてきたのである。

確かに、関紫蘭の作品にはフォーヴィスムの受容が色濃く反映されているが、彼女がそうした表現をいかに習得し、どのように消化したのかなどについて、その内実は未だ不明瞭なまま単一的な解釈しかなされてこなかった。その理由は、関の現存作品と言説が極めて少ないためにこれまで作品の詳細な分析が行われてこなかったことと、彼女の制作環境自体がほとんど顧みられてこなかった点にある。しかし、関の作品を子細に分析していくと、フォーヴィスムという西洋のいち美術運動に感化されたというよりも、上述の日中の師から学ぶ中で形成された表現であり、尚且つ写真館で構築された最先端の女性イメージを取り入れることで固有の表現

を模索していたことが明らかとなる。

本論文は、第1章から第3章までの議論に、序と結を加えた5章で構成される。第1章では、関紫蘭の《少女像》(1929年)という作品を中心として、近代的な美術学校という場で、日本留学を通して陳抱一と丁衍庸が培った理念や表現様式に学ぶ中で、関の女性像の基盤となる表現様式が形成されたことを分析する。そもそもこの時期の洋画における女性像とは、人物画の修練を目的として身近な女性をモデルに描かれたものである。そこで画家たちは、人物の精神をどのように描出するのかという伝統的な人物表現の問題意識を引き継ぎながら、近代的な自我を表現するために絵画制作に取り組んだ。関と二人の師による作品と言説を比較分析することで、人物を絵画化する上での芸術理念や表現様式が、異なる世代の画家たちの間でどのように共有されたのかを明らかにする。

つづく第2章では、関紫蘭の《少女》(1930年)という作品を中心として、中川紀元をはじめとする日本洋画界と「女性像」をめぐる彼女がどのように関わり、またそうした経験が関の制作にいかなる作用をもたらしたのかについて検討する。日本に留学した多くの男性洋画家とは異なり、現地で正規の美術学校を卒業していない関紫蘭は、一方で、「閨秀画家」として日本のメディアによって表象され、二科会をはじめとする日本の男性洋画家によってミューズのような存在として絵画化された。本章では、このようないわば「他者」が作り上げた自己イメージに対して、関が何を見出し、自らの制作にどのように活かしたのかを検討する。ここでは、関は中川作品を「模写」することを通して、彼が得意とする女性モデルの顔貌のデフォルメ表現を取り入れるという実験的試みを行ったことが明らかとなる。関紫蘭の事例は、中国の「女性」芸術家と日本の「男性」画家という単純な力関係や政治的問題にとどまらず、より複雑な相互関係を再考する一例となる。加えて、美術学校以外での学びが看過されがちであった従来の日中近代洋画交流史の枠組みを押し広げる可能性をもつ。

最後に第3章では、関紫蘭の《マンドリンを弾く女》(1930年)という作品を中心として、彼女の自己表象や女性像にみられる独自性を、周辺画家の作品との詳細な比較分析を通して明らかにする。先行研究において、関の女性像はジェンダー的自意識と結び付けられがちであったが、本論では作品に描かれたイメージを丹念に分析することから出発し、彼女を取り巻く制作環境の中からその形成過程を探る。そこで明らかとなるのは、西洋や日本美術の受容、さらには師の影響という文脈からは捉えきれない関紫蘭の絵画表現における独自性が、写真館の肖像写真を撮影する経験を通して培われたことである。このような関の描く女性像は、ジェンダー規範をめぐる女性画家特有の自己イメージの形成における写真館の役割と、写真と絵画の関係をめぐる二項対立的なヒエラルキー関係を再考する上で重要な意義をもつことを明らかにする。

以上の考察によって、関紫蘭の女性像を日中の師や視覚文化との関わりから検討することで、従来の近代中国洋画史研究において見過ごされてきた第2世代の画家の美術史的意義を捉え直し、世代間の活動を捉える上での断絶を埋めることが本論の大きな目的である。