



東京都庭園美術館

紀要

TOKYO METROPOLITAN TEIEN ART MUSEUM

The Bulletin

2019

東京都庭園美術館 紀要 2019

東京都庭園美術館 紀要 2019

目次

シンポジウム

- 「日本の美術家が懐いた東洋憧憬
—— その歴史と美術界への影響」 6

開催日：2019年11月17日（日）

会場：日仏会館 ホール（東京都渋谷区恵比寿 3-9-25）

- 春陽会の中の“台湾美術”／台湾台陽美術協会の中の
“日本美術”—— 交差・疎外する美術史 8

蔡家丘（国立臺灣師範大学芸術史研究所助理教授）

- 「東洋憧憬」への応答—— 台湾東洋画家たちの場合 16

ラワンチャイクン寿子（福岡アジア美術館学芸員）

- アジアとヨーロッパ—— 地理的距離と文化的距離の相克 26

高橋明也（三菱一号館美術館館長）

- 侵略／同化—— 六角紫水と松田権六が
自作に楽浪漆器を「同化」させた目的 32

樋田豊次郎（東京都庭園美術館館長）

- 日本近代洋画家とアジア
オリエンタリズムをめぐって 44

三浦篤（東京大学総合文化研究科教授）

- 理想と現実の中国美術 56

佐藤道信（東京藝術大学教授）

- ディスカッション 68

〔報告論文〕

- 岡上淑子作品の制作年変更 80

巖谷睦月（東京都庭園美術館学芸員）

シンポジウム
「日本の美術家が懐いた東洋憧憬
——その歴史と美術界への影響」

第1部 外国から見た日本人の東洋憧憬

春陽会の中の " 台湾美術 " 台湾台陽美術協会の中の
" 日本美術 " —— 交差・疎外する美術史

蔡 家丘 (国立臺灣師範大学芸術史研究所助理教授)

Chia-Chiu TSAI

Assistant Professor, Graduate Institute of Art History, National Taiwan Normal University

「東洋憧憬」への応答 —— 台湾東洋画家たちの場合

ラワンチャイクン寿子 (福岡アジア美術館学芸員)

Toshiko RAWANCHAIKUL

Curator, Fukuoka Asian Art Museum

アジアとヨーロッパ：地理的距離と文化的距離の相克

高橋明也 (三菱一号館美術館館長)

Akiya TAKAHASHI

Director, Mitsubichi Ichigokan Museum, Tokyo

第2部 東洋憧憬の作品が日本美術に残したもの

侵略／同化——六角紫水と松田権六が自作に楽浪漆器を「同化」させた目的

樋田豊次郎 (東京都庭園美術館館長)

Toyojiro HIDA

Director, Tokyo Metropolitan Teien Art Museum

日本近代洋画家とアジア—オリエンタリズムをめぐって

三浦 篤 (東京大学総合文化研究科教授)

Atsushi MIURA

Professor, The University of Tokyo

理想と現実の中国美術

佐藤道信 (東京藝術大学教授)

Doshin SATO

Professor, Tokyo University of the Arts

第3部 ディスカッション

シンポジウム

「日本の美術家が懐いた東洋憧憬—その歴史と美術界への影響」

昨年秋から今年初めまで、東京都庭園美術館は「アジアのイメージ—日本美術の『東洋憧憬』」展を開催した（註）。このシンポジウムは、展覧会の関連プログラムとして企画されたものである。チラシの企画趣旨を再録する。

（註）

「アジアのイメージ—日本美術の『東洋憧憬』」展の開催期間は、2019年10月12日から2020年1月13日まで。

1910年頃から、日本の文壇や画壇ではアジアへの憧れが高まります。とくに中国を題材とした小説や紀行文、そして美術作品がつぎつぎと生まれました。

東洋憧憬ブームの火付け役のひとつは、日本の財界人たちが競うようにはじめたアジア古典美術の蒐集でした。中国や朝鮮の陶磁、文人が煎茶に応用した藤籠などが好まれました。これにアジア各地で発掘された考古遺物の輸入も加わります。楽浪漆器、古代青銅器、唐三彩、磁州窯、定窯の陶磁器などです。

これらを目の当たりにした画家は、東洋の壺を西洋留学で学んだ「静物画」に引用します。工芸家は東洋美術の形や文様を、パリ伝来のアール・デコに同化させました。

画家のなかには、中国を旅して、雲岡石仏と我が飛鳥仏との繋がり思いを馳せた人たちもいます。彼らは西洋人の東洋趣味を反映したチャイナドレスにも目を留め、アジアの新しい息吹をキャンバスに記録しました。

日本の美術家たちのアジアを見る目は、西洋人のオリエンタリズムの日本版だったのでしょうか。それとも、そこには独自性があったのでしょうか。また、日本の東洋憧憬から生れた美術作品は、ひるがえって、明治期の美術界や文化政策にどのような変革を与えていったのでしょうか。日本人の東洋憧憬が日本の美術界に起こした波紋に光を当てます。

シンポジウムを開催してみて、つぎのことが浮上してきた。日本の美術家たちの東洋憧憬が巻き起こした波紋は、日本国内の美術界にとどまらず、台湾、朝鮮、中国、満州の美術界にも及んでいた、あるいはその可能性があったということである。今回のシンポジウ

■ シンポジウムの登壇者（50音順）

蔡 家丘（国立臺灣師範大学芸術史研究所助理教授）
佐藤道信（東京藝術大学教授）
高橋明也（三菱一号館美術館館長）
樋田豊次郎（東京都庭園美術館館長）
三浦 篤（東京大学総合文化研究科教授）
ラワンチャイクン寿子（福岡アジア美術館学芸員）

■ シンポジウムの開催日と会場

2019年11月17日(日) 日仏会館内 ホール

ムが、近代の東アジアにおける美術状況を考える一助になればよい
という期待を込めて、ここにその記録を掲載する。

春陽会の中の " 台湾美術 "

台湾台陽美術協会の中の " 日本美術 "

交差・疎外する美術史

國立臺灣師範大學
藝術史研究所助理教授
蔡家丘

蔡家丘です。よろしくお願いいたします。

今回、「アジアのイメージ、日本美術の東洋憧憬」という近代日本と東洋古典美術の関係においてたいへん有意義な展覧会が開催され、その関連企画としてのシンポジウムにおいて、貴重な発表の機会をいただき誠にありがとうございます。

私の博士論文の「1910年代から30年代における日本人画家の東アジアの旅行と創作についての研究」は、画家・木村莊八、小杉放菴、前田青邨などの日本人画家が大同石窟に同行して創作したことについて研究したものでしたが、本日の発表ではこうした日本近代美術と中国の石窟、東洋の文物などとの関係を直接議論するものではありません。しかし、その博論の延長線上にある新たな発見と研究を報告することによって、台湾と日本の近代美術との関係、境界、位置づけなどの問題を提起し、今回の展覧会の趣旨に応じることができれば幸いと存じます。

例えば、後ほどまた詳しく説明しますが、大同石窟も訪れたことがある春陽会の作家・山崎省三が台湾に行って創作した作品を、最近の調査で新たに発見、見いだすことができました。その情報は、今回の機会でおそらく初めて、日本の皆様に提供するものですが、さらに同日に収蔵されたその歴史は、それ自体がいかなる意味を持ってきたのか、考察してみたいと思います。発表の流れに従って、その作品の正面の画像をお見せしますので、しばらくお待ちください。発表の流れ、構成はご覧の通りです。

春陽会の中の " 台湾美術 "

周知のように、1922年に結成された春陽会は院展洋画部に退会した小杉放菴などが創立会員となり、草土社の木村莊八などが客員として参加し、東洋的な創作思考を共通のものとして成立したもの

です。組織の活動としては、毎年の春に展覧会を開き、審査を公開、その純益金を出品者に配分するものでした。また研究所を設立、講習会を開き、会員の講義により運営する体制が明確になったとされています。

創作活動についてさらに見てみると、ヨーロッパに留学して東洋回帰した画家たちが後には東アジアを旅行して題材を探ったり、東洋美術の古典に傾倒したりして行ったことがわかります。例えば放菴が1920年代から30年代に春陽会会員として頻繁に東アジアを旅行し、日中美術の交流または中国絵画の鑑賞体験などの触発から南画的な日本画に転向していました。

萬鉄五郎は、茅ヶ崎で療養しながら南画を創作し、またそれを油彩画にも取り組もうと苦悩し、山崎省三は終戦までに沖縄、台湾また南洋群島へ創作旅行をし、三岸好太郎の中国訪問は一回だけでしたが、散文詩、上海の絵本を収集し、春陽展に関連作品を出品したことが想起されます。その他にも春陽会に参加する以前、または退会してから、東洋美術や東アジア旅行に興味を示す画家がいました。例えば草土社時代の木村莊八は大同石窟と朝鮮に赴いています。春陽会の初期会員・岸田劉生は宋元画の鑑賞と創作に興味を持ち、退会後も大連、満州を旅行しましたが、帰京の途中で病死しました。劉生の影響を受けた椿貞雄もまた、1940年代に朝鮮、満州を旅行しています。画家たちはそれぞれの創作表現があるものの、必ずしも春陽会の参加がきっかけで東洋美術への関心を始めたとは言えません。しかしながら、1920年代から30年代の団体展にあって、春陽展にはこうした東洋傾向が顕著に現れています。官展や既成団体の会場芸術との間に徐々に輩出していた前衛芸術の間で、すなわち伝統と革新の間でいかに日本の油彩創作を変化させ、深化させたかという役割を議論する際に、初期の春陽会の位置づけは重要になってくると言えるでしょう。

その出品作の中に台湾を取材した作品が多く存在することは、注目されるべき事象です。例えば、浅井忠の学生、関西美術院の田中善之介はヨーロッパから帰国して春陽会の客員になりましたが、1926年から頻繁に台湾へ渡っており、1928年に台北博物館で個展を開き、石川欽一郎はその紹介文を新聞紙に寄稿しています。翌年台湾日日新聞社の個展に《舞妓》を出品し、36年には高雄、40年には台南へ旅行、また台北の鉄道旅館でも個展を開いています。《早春のコロンス》はアモイの鼓浪嶼に取材した作品でしたが、台湾を

取材した作品としては《台湾の寺》《紅毛城の庭》などがあり、《紅毛城の庭》は第5回春陽会の出品作でありました。同じ歳でもあり、関西美術院の同窓でもあった足立源一郎は、30年代に台湾、中国に写生旅行をしました。1936年3月の末から4月にかけて台湾に来て、次高山、南湖大山などに登り、また阿里山にも登り、5月に山岳絵画展を開催。台湾山岳会の懇談会に参加して、講演しています。また4月に大阪阪急でまた「足立源一郎—台湾山岳絵画展」を開催しました。足立は台湾の山岳原住民などをスケッチし、登山を主とする旅であったのです。1938年台湾旅行の成果として足立は、春陽会に《春の新高南山》という台湾の山岳絵画を出品しています。こうして彼らは台湾における代表的な古跡、山岳を描写し、その出品された作品を通して会場を訪れた人々は台湾の風景を観覧できるようになったと言えるでしょう。

しかしながら、そのストーリーの分岐点は、楊佐三郎の作品から生じていました。楊は1924年京都市立美術工芸学校に入り、翌年関西美術院に入学して28年台湾に戻り、32年から35年にはパリに滞在し、後述するようにその間に台湾の台陽美術協会の創立にも参加しました。楊佐三郎の創作について1928年から、彼が満州、アモイまたフランスと台湾などを取材した風景画が相次いで春陽展に入選しました。またほぼ同じ時期に台湾美術展覧会にも入選を果たし、29年に《静物》が特選を受賞しました。

注目すべきなのは《赤い壁》というアモイを取材した作品です。1940年第18回春陽展入選のその作品が4月8日から17日に東京府美術館に展示されましたが、10日後の27日から30日に台陽美術協会の出品作として台北公会堂にも出品されていました。現在楊佐三郎の戦前の代表作とされ良好な状態で保存、今も台湾でよく展示されるその作品は春陽会の中の“台湾美術”の一作であるが、台陽美術協会の作品に属するかという境界を持った問いを投げかけていると言えるでしょう。

台湾台陽美術協会の中の“日本美術”

もちろん戦前の東アジアに生じた美術作品に、このような両面性や多面性があることは特殊な事例ではないですし、作品が必ずしも一つの所属にのみ属さなければならないということはありません。ただ《赤い壁》と比較すれば、さらに微妙な存在性を持つ作品があります。

まず楊佐三郎などが創立した台陽美術協会について振り返ってみましょう。1934年11月12日台北鉄道旅館において、台湾人画家である廖繼春、顔水龍、陳清汾、陳澄波、李梅樹、李石樵、楊佐三郎、日本人画家・立石鐵臣などによって台陽美術協会の成立大会が行われました。翌年から毎年春に教育会館でその展覧会を開催し、台湾の中南部でも巡回展を行い、引用しますが、「秋の台湾美術展覧会に対し、まるで春の台湾を装飾する」と画家・廖繼春が感想を吐露しているものです。戦後、画家たちは創作を続けながら、美術教育、台湾省全省美術展覧会の出品と審査にも精力を注ぎ、影響力を広げていました。また先ほど引用した廖繼春の記述と戦後から台湾人作家の論調に基づき、またそれを繰り返し引用、批判した様々な研究によって台陽美術協会は、台湾美術史の中軸に位置づけられてきました。つまり台湾人の民族意識やアイデンティティを保つ美術団体として、植民地感情に対する主張や台湾人による文芸団体との関係についての議論が深化してきたのです。これに対し従来少数の指摘がありましたが、台陽美術協会の会員制は春陽会の制度を参考として、その出品者は台湾在住の日本人画家もかなり参入していることを指摘したいと思います。

台陽美術協会設立の時点ですでに陳澄波が上海から台湾に戻り、帝展にも数回も入選していました。李梅樹は東京美術学校を卒業して、故郷の台湾・三峡に戻り地方議員になっています。李石樵はまだ東美校の学生であるのに対し、廖繼春は卒業して台南の中学校の教師を勤めています。二人とも帝展に入選した経験がありました。顔水龍は東美校卒業の後、二科會の陳清汾と共にしばらくヨーロッパに滞在し、二人ともパリのサロン展に入選したことがあり、春陽会の楊佐三郎もパリから帰国したところでした。

1935年、楊は春陽会の会友に推薦された時にこう述べています。引用します。「台湾において中央画壇に乗出しているのはわずかに台陽展の会員のみです。台湾の画家は台湾の持つ芸術上の特色とかその精神にもっと努力が足りないのではないかと思います。」

1927年から台湾美術展覧会に常に入選している彼らは「台展系」の画家とも称されていますが、台陽美術協会を創立した時点で彼らが待望した居場所がようやく実現された心境を見て取ることができるでしょう。

組織の活動について、台陽展には会員の合意や会友による推薦などの会則が規定され、また作品に関してその提出と陳列、また出品

作を売却した金額の2割を運営金とされるとして、さらに審査を公開するなどについて春陽会の運営規則を参考にした可能性は高いと考えることができます。

しかしながら、その目録などの資料に目を通して分かるように、最初の日本人会員である立石鐵臣以外にも台陽展にはなお数多くの日本人画家が参加し、その作品が出品数の半数近くを占めていることが看取されます。例えば山田東洋という日本人画家は発表者が考察している限り、ほとんどが台北の街、祭礼などを取材して作品を描いており、台湾の台展、台陽展で、さらに日本の白日会展にも出品しています。となれば、山田はどのように台陽展に入選したのか、あるいはその会友になった日本人画家たちと彼らの作品は、現在における台陽美術協会の位置づけの中でどのように認識すべきなのでしょう。それらは台陽美術協会のなかの“日本美術”ではなかったのか、と問いたくなります。

失われた美術史と作品

戦前、植民地で活動していた日本人画家は、現地の役員や教師を本職とすることがよくあり、戦後に一旦創作を中断してしまうと記録が残らないことも多く、美術史上で忘れられ、その作品も失われてしまうことがよくあります。ところがここで、こうした“日本美術”の中の楊佐三郎や、“台湾美術”の中の山田東洋などにより、既に複雑な状況をさらに複雑にする作品を取り上げたいと思います。

最近発表者は台湾の植民地時代における美術品を調査し、国立台湾博物館を見学した際に、一つの船を主体とする台湾風景画を見いだしました。その額の背面にある筆跡と付箋によってその作品は平川知道という人物が1935年に第9回台湾美術展覧会に出品したものと推定されています。しかしデータベースを検索すればすぐ分かるように、当時総督府文教局学務科の職員の平川知道が描いた出品作はこの《静物》であり、今のところその展覧会図録に掲載されたモノクロ図版しか残っていません。しかし改めて今回見いだされた作品のサイン、また新聞などを精査すると、それは1933年に山崎省三が描いた《ジャンクの朝》という作品であることは明らかになりました。

違う額に違う絵が嵌め込まれて伝来したのです。山崎省三は1896年に生まれ、小杉放菴、山本鼎に師事し、1920年代に農民美



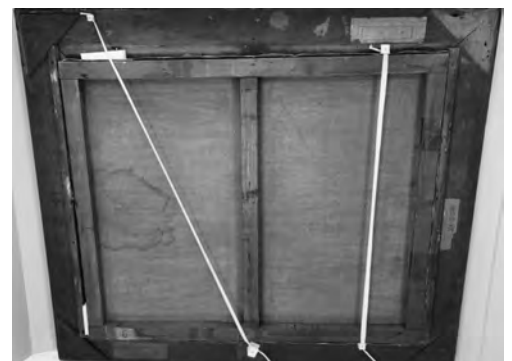
平川知道《静物》

1935年、第9回台湾美術展覧会出品作。中央研究院歴史語言研究所台湾美術展覧會作品資料庫。



山崎省三《ジャンクの朝》

1933年、油彩画布、71.5x58.5cm、国立台湾博物館。楊淳嫻撮影。



作品の背面。楊淳嫻撮影。

術と自由画教育運動に参加し、春陽会にも入会した人物です。1929年にしばらくパリ、イタリアを巡り、30年代に頻繁に沖縄、台湾を旅行。1934年東京府美術館に開かれた第12回春陽展に《台湾婦人の横向図》などを出品。同展に楊佐三郎が出品した代表作に評論を寄稿しました。山崎は山本鼎とともに台湾の工芸に興味を惹かれ、台湾原住民の工芸品を称賛し、座談会を開き交流を行い、1939年9月に台湾日日新報の講堂で洋画展を開催しています。戦時中、山崎は従軍画家として中国の華南地方大同石窟、また南洋群島へ赴き、1940年楊三郎などとアモイで開催された日華合同美術展に参加しましたが、1945年ベトナムのハノイの病院において戦病死しました。

山崎は台湾への創作旅行をきっかけにそれまでの灰色を基調としていた画面が鮮明になり、その画風は新たな展開を迎えて行くことが既に指摘されています。1933年11月18日から20日までに山崎は教育会館の個展に《ジャンクの朝》を出品しましたが、5日後の25日から26日に同じ教育会館で、シュールレアリスムを基調とする第1回の新興洋畫展を開催しました。台湾の洋画壇の現状を理解しつつあった山崎は、自分の作品についてこう説明しています。引用します。「誰かもいつたさうですが淡水は画家のため現在のまゝ残して置いて貰いたいものです。台湾の洋画壇への批判ですが、台湾に現れた洋画部は相当新興気分が漲つてゐますが感覚だけで描いてゐる絵が多いようです。ものを見つめものを認識することに缺けてゐるような気がします。」

画家はジャンクという台湾の船を画面の大半を占め、緻密な筆致と色彩で描きましたが、前景に立つ人がその船と淡水河の向こうに見える観音山を眺望する姿と画家のサインを同じく黒色で引いています。ここには典型人物でありながら、彼自身でもある視線が示唆されているのでしょう。この作品において山崎は、春陽会の趣意に応じて東アジアを旅行した結果、その風景を見つめなおし、東洋絵画に取り組んだ姿勢が理解されるのです。当時その作品は展示された後、何らかの形で戦後に額縁が変更され、国立台湾博物館に収蔵されましたが、私たちに会うまでのおそらく戦後から50年ほどの期間、春陽会の一人の画家が描いた台湾風景画は、一人の台湾在住の日本人画家の代表作の額に嵌め直されて収蔵庫に収められ、その内実が知られないままとなっていました。そのような軋轢は、本発表が提出した問題意識をあたかも表しているようです。過去の

50年間にも今後においても、その作品は春陽会の中の台湾美術と見るべきなのでしょうか、それとも台湾美術の中にあった春陽会画家の一つの作品であると認識すべきなのでしょうか。この作品における認知機能喪失と位置づけの曖昧さ、すなわち原作と額縁の間に示された価値づけの差異からは、まさに戦後から現在までに形成された国の境界線に基づき、一国美術史を物語るために、その互いの境界線から疎外された価値のずれを見ることもできるでしょう。

幸いにして、その作品を収蔵している国立台湾博物館は完備された収蔵庫を持っていました。植民地時代には台湾総督府博物館でしたが、台湾における物産と原住民資料などを収集していました。収蔵と展示の空間として当時の画家たちもその場を借りて展覧会を開催していましたが、台湾神社の奉納品も後ほどここに移管されました。人類学、地理学、動植物学に関する資料と比べて美術品がわずかではあるものの、近年美術史学会との交流が徐々に増えた結果、このような様々なジャンルの境界線上にある作品の発見に至ったのです。

おわりに

大変に申し訳ないんですが、本日の発表では明確な解決案を提出できていないことが、かえって問題の複雑性を提起しているようでもあります。日本の官展である台湾美術展覧会の額縁に、台湾では無名の作家である山崎の作品が収められ伝来してきた事実は、私たちに多くの歴史的解釈や理解に関する思考を促します。自国の視点のみによるいわゆる一国美術史の言説の中で、芸術家と美術品における認識と評価が与えられることに私たちは言わば慣れきっています。しかしながらこのように築かれた境界の間もしくは交差、疎外されたところに歴史に忘れられた芸術家と美術品が現れているようです。これらは私たちに自らの視線には、限界があることを気づかせてくれるようです。言い方を変えれば、過去に限界や境界を構築していた視点が機能していたからこそ、その歴史は忘れ去られてしまったのです。美術品に関する絶え間ない調査と研究、作品が教えてくれる新たな事実の発見や新解釈こそが将来の美術史的視点を新たに築いていくことを述べ、この発表を終わりたいと思います。ご清聴ありがとうございました。

『東洋憧憬』への応答

台湾東洋画家たちの場合

福岡アジア美術館学芸員
ラワンチャイクン寿子

今日は、日本が台湾や朝鮮半島を統治し、満洲を実行支配していた時代に、各地で開催された官展、つまり帝展や文展、朝鮮美展や台展、満展に参加した植民地の画家たちが、日本人の『東洋憧憬』に対してどう応答したかについて、台湾の事例で考えます。

つまり、『東洋憧憬』は、日本内地にないものや、内地では経験できない事に対する、日本人の憧れや、こうあってほしいという期待、またロマンチックな願望もしくは欲望という、帝国の日本人の異国趣味に根ざした側面があったと考えます。本発表では、そうした側面を植民地の画家がどのように受け止め、そして乗り越え、自らのイメージを形成したかについて、その一端を台湾東洋画で見えていきます。

特にここでは、日本人の期待や願望などエキゾチックな関心が、地方色として語られたことを手掛かりにします。

なお、応答のありようは、一括りに要約できません。作者の考え方、制作環境、生い立ちや家庭環境など様々な要因で異なります。また、ひとりの作者の中でも、制作時期や目的によって違います。

1. 台湾美術展覧会の概要

それではまず、台湾美術展覧会（台展）の概要です。

1895年から日本の統治下に置かれた台湾では、文化政策の一環として、1927年に台展が始まります。主催は、台湾総督府文教局の管轄下にあった台湾教育会でした。

開催の趣旨はご覧の通りで（註1）、台展は、台湾の作品を一堂に集めて華々しく開かれ、美術学校が設立されなかった台湾では、作家同士が互いに鑑賞し学びあう機会となり、また民衆にとっては、同時代の芸術を鑑賞できる場となります。この台展の開催を通して、台湾近代美術の礎が築かれます。ただ、美術界の「進歩発展に貢献」

（註1）

台湾総督府文教局「台湾美術展覧会開催の趣旨」『台湾時報』1927年5月*〔前略〕本島在住の作家の作品を一堂に聚めて作家相互鑑賞の機会を作り、併せて之を公開して一般民衆の芸術趣味の涵養を図り、本島斯界の進歩発展に貢献せんことを企てたのである（後略）

というくぐり、この前後の文脈や他の文献からみて、日本が優位な立場から台湾の近代文化を未発達と蔑視し、台展によって進歩発展させるという、統治を正当化するニュアンスを含みます。

この台展は、1937年に日中戦争で中断されますが、38年からは総督府の主催で再開され、43年まで合計16回開かれています。内地の官展をモデルにしており、西洋画と、帝展の日本画に当たる東洋画の二部制で、出品規定は、主として台湾在住者、ひとり3点以内でした。また授賞制度もあり、審査員も内地官展から重鎮が招かれました。こうした仕組みによって、内地官展と台展を含む植民地官展はネットワーク化・序列化されます。そして展覧会の開幕とともに、日本人による審査の感想や展覧会評が報道され、翌年の入選を目指す現地の画家に影響を及ぼします。結果、日本人による審査や評価が、台湾近代絵画の方向を左右することになりました。

以上のように、台展にはいわば功罪の両面がありましたが、植民地の画家がプロとして自立するうえでは有益な機会であり、現地の画家はむしろ独自の表現を試すチャンスとして選びとっています。

次に審査の基準です。当時の記事や画家の談話、入選作品からみると、写生に基づいた穏健なアカデミックなものが推奨されています。そのため四君子のような文人画は落選し、伝統的な粉本に基づく文人画風の作品も次第になくなります。さらに、台湾総督府が、「地方色を重視する主義で厳選を続けて来た」(註2)と述べるように、地方色が基準でした。ここで地方色について簡単に確認しておきます。

地方色は、ローカルカラーや郷土色、台湾色とも言われます。その内容は、「亜熱帯の本島としては、芸術上多くの特色を發揮し得る」(註3)と述べられるような南国性、また「我々が求めつつある原始芸術の愛すべきものの数々」を「蕃山の奥深く秘められた少数の宝玉」(註4)と賞賛するような原始性または後進性というのが当てはまります。より具体的には、山口蓬春が語るような「特異な熱帯の草木と鳥獣」「山野、森林、河川、建築なぞ其南國的風物」「人物、風俗の特異な伝統」「蕃人部落の原始的な生活等々」(註5)が好画題です。また、石川欽一郎の言う「鮮やかな色」「光に満ちた美しい空気」「在り在りとした自然の形」(註6)などの表現です。つまり地方色とは、亜熱帯の自然や風土にみる南国性、前近代的な漢文化の伝統や先住民の原始性、これらを示す題材や表現ということになります。言うまでもなく、ここには、自らを近代化された中心と

(註2)

台湾総督府「台湾美術展開催の意義」『東方美術』1939年10月*

(註3)

文教局長石黒英彦「台湾美術展覧会に就いて」『台湾時報』1927年5月*

(註4)

註2参照

(註5)

山口蓬春「第一回台湾展の東洋画」『東方美術』1939年10月*

(註6)

石川欽一郎「台湾方面の風景鑑賞に就いて」『台湾時報』1926年3月*

考える日本が、台湾を遅れた周縁とみなす不均衡な関係もうかがえます。そして、こうした地方色の表出を奨励するために、台展では1930年の第4回展から台展賞が設けられています。今日の発表では、この台展賞をとった現存作品を主に取り上げます。

2. 台湾の東洋画の作例

以上、台展の概要と地方色について述べました。次に、台湾近代美術を代表する3人の東洋画家、陳進、郭雪湖、林玉山の作例を紹介します。

東洋画に注目するのは、当時から、東洋画では「台湾色なるものが実にまざまざと際立って」(註7) おり、大きな特色だと見なされていたためです。東洋画は実態として日本画でしたから、現地の画家にとっては、いかに内地の日本画に劣らない質を目指し、同時に台湾らしい地方色を出すかが切実な課題だったと思われます。言い換えれば、東洋画の画家は、制作の上で同化と差異化の矛盾を同時に満たさなければならぬ困難に直面していたのだと考えます。

(1) 陳進 1907～1998

さて、地方色は、求める日本人にとっては期待や願望でしたが、求められる側の作家にとっては、入選のために越えなければならない壁であり、重い課題でした。

たとえば陳進は、スライドの作品《合奏》[図1]について、帝展入選のためには「一心にどうしたら特色が出せるか考え」「日本の題材を描くほうが比較的便利」だったけれど、「やはり私たちの郷土のものを描くべきだ」と思った(註8)、と振り返っています。陳進は、台展の初期においては和服の美人画を出品していましたが、次第に審査員の評価を考へて、中国服の女性像で台展や帝展・文展に参加していきます。

陳進は裕福な植民地エリート層の家庭に育ち、台北第三高女に進学します。そこで郷原古統に日本画を学びます。その後、女子美術学校に進み、卒業後は松林桂月の紹介で鏑木清方の門下生になります。着実に力をつけ、台展では日本画壇の重鎮に混じって審査員も務めます。こうした陳進の経歴や制作環境から、彼女は日本人の台湾イメージや考えを容易に理解したようです。この作品は、まさに陳進が台展の審査を経験する中で制作されたものです。

では、陳進は日本人の期待や願望を無邪気に内面化したのでしょ

(註7)

鷗亭生[大澤貞吉]「台展の印象(五) 東洋画の進歩と特色」『台湾日日新報』1932年10月*



[図1]

陳進《合奏》
1934年(第15回帝展)個人蔵

(註8)

《合奏》制作に関する陳進の談話[江文瑜『山地門之女』聯合文学出版社。p104 2001年4月より引用]

うか。中国服の女性像は、日本での流行を抜きには考えられませんが、陳進の意識や絵画内容は、単に日本人の願望に応えたとは言いがたいでしょう。



【図2】
陳進《アコーディオン》
1935年（第9回台展）
台北市立美術館蔵

《合奏》と《アコーディオン》【図2】です。姉や友人をモデルにした同工異曲の作品です。椅子や楽器が異なります。左のより中国風のを帝展に、右の洋風のを台展に出しています。この傾向は他の作品でも指摘できますから、陳進は、内地の官展においては、より漢民族の文化の香りが漂う絵画で勝負したと考えられます。また、ドレスからのぞくレースや、ぴっちり留めた脇から腰へのラインは、セクシーな眼差しに配慮しています。これらの点は、日本人審査員の地方色や女性像に対する期待や願望にうまく沿っています。また色白で大人しい顔立ちと流行の髪型、落ち着いた色の滑らかな肌触りを感じさせるシルクの服、おしゃれなデザインの靴や凝った意匠の玉と銀のアクセサリ、そして、楽器が示唆する音楽の素養、また高級な家具というように、クラシックとモダンが混ざった、台湾の上流階級の女性の優雅な暮らしぶりを余すところなく伝えています。それらはとりもなおさず、陳進の家庭環境を反映しています。それ故、これらの絵画は、植民地エリート層のモダンガールとしての陳進の自画像の側面もありました。つまり地方色には、日本人審査員の望む台湾らしい他者イメージの面と、画家が自己イメージとして表出する面の、両方があります。陳進のこれらの作品には両面の文脈を見てとることが可能で、こうした地方色の両義性については、後で紹介する画家の作品にも指摘できます。



【図3】
陳進《サンティモン社の女》
1936年（文展監査展）
福岡アジア美術館蔵

複雑なのは、陳進がパイワン族の女性を描いて文展に出した《サンティモン社の女》【図3】です。当時、先住民は、台湾の全人口の3%にみえない数でしたが、様々な媒体で取り上げられた台湾の象徴であり、昔ながらの習俗が非近代的と見なされ、日本の台湾統治に根拠を与えていました。そして、多くの日本人画家が「原始的」な生活を営む先住民に、ゴーギャンさながらの眼差しをむけます。例えば松林桂月は、「生蕃のその原始的な生活の雰囲気味わって言い知れぬ太古の気分うたれる」【註9】と、陶醉感を味わいます。

陳進は、こうした審査員のエキゾチックな関心を汲みとるように、山あいに静かにたたずむ親子を描いています。その人物表現は《合奏》や《アコーディオン》の色白でお人形さんのような女性とは違い、白目が目立つ褐色の肌に、入れ墨やたくましい裸足など「野生的」といえます。また、子育てという女性の労働や授乳という原初的な

【註9】
松林桂月「台湾」『東方美術』1939年10月*

自然の生命力も暗示されており、風雅な趣味を楽しむ女性たちとは異なります。こうした差違に、陳進に内在した、最下層の先住民を自分とは異なる「野生的」な「他者」と見なす意識が垣間見られます。しかし本作は、日本人が描いた官能的で天真爛漫な先住民のイメージ【図4】とも、あるいは松林桂月が酔いしれる「無心さ」「原始的な粗朴さ」という感覚とも違います。毅然とした姿も、抑制された色彩や目立たない刺青の表現も、無遠慮に他者を眺めるエキゾチックな眼差しを寄せ付けません。このように、随所に「未開」のイメージを留めながら理想化するという、相反する表現は、ちょうど日本人が、先住民政策において、原始性を期待しながらも内地化・近代化を理想として進めた矛盾と合致します。洗練された「未開」の先住民女性は、日本人にとっては「高貴なる野蛮」として、文展会場で「異国趣味をそそる」一方、「台湾の情景」にやや物足りないとも評されます（註10）。

単なる異国趣味的な地方色では理解できない、凛とした女性を描いた動機について、陳進は「蕃人によって郷土美を表現するつもり」（註11）だった、と語っています。つまり、日本人にとっても漢民族のエリート層の陳進にとっても、先住民女性は「他者である台湾」の象徴でしたが、陳進は、それを郷土、つまり自己のイメージとしてとらえ直し、エキゾチックさを抑制し、堂々とした女性像を生みだしたと言えます。本作の入選について、「台湾へ帰っても皆様に申しひらきできた」（註12）と語った陳進は、台湾画壇を背負って内地官展に挑戦した画家でした。

なおタイトルのサンティモン社とは、近代化の進む模範的な集落として当時評判になった村です。陳進が話題性のある集落を取材した点にも、地方色に対応するための戦略がうかがえるでしょう。

(2) 郭雪湖 1908～2012

では次に、陳進とは対照的な家庭環境にあった郭雪湖はどうでしょう。

郭雪湖は、1908年に台北大稻埕の農家に生まれます。2歳で父親を亡くし、公学校を卒業すると、表画店で働きます。そこで民間の絵画に接する機会を得ますが、日本画は独学です。そうした環境にあった郭雪湖にとって、台展の開催は大きな喜びでした。「自分のやうな無名の者の登竜門であるとの輝かしい希望を與へられた」（註13）と語り、出品の意欲に燃えます。結果、スライドの《松壑



【図4】

宮田彌太郎《飛泉震撼》1932年（第6回台展）所在不明

（註10）

佐波甫「第一部、第二部新人評」『美の國11号』p33 1936年11月、及び石川帛水「第一部列品総評」『美の國11号』p19 1936年11月

（註11）

陳進の女子美鏡友会あて書簡『女子美術専門学校鏡友会会報』16号 1937年3月

（註12）

註11参照

〔註 13〕

郭雪湖「台展の特選になる迄」『台湾日日新報』
1932年1月*



〔図 5〕

郭雪湖《松壑飛泉》
1927年（第1回台展）個人蔵



〔図 6〕

郭雪湖《円山付近》
1928年（第2回台展 特選）
台北市立美術館蔵



〔図 7〕

郭雪湖《新霽》1931年
（第5回台展 台展賞）個人蔵



〔図 8〕

郭雪湖《南街殷賑》
1930年（第4回 台展賞）
台北市立美術館蔵

〔註 14〕

郷原古統「台展正統とローカルカラー」『台湾日日新報』1930年10月*

飛泉》【図 5】で入選を果たします。さらに郭雪湖は、図書館で新しい東洋画の研究を重ね、第2回台展では、この《円山付近》【図 6】で特選を獲得します。郭雪湖の場合、台展入選は、画家としての地位の確立はもちろん、生計にも直結していました。そのため、入選を目指して孤独に努力をしますが、彼の書いた文章には、苦悩よりも、描く喜びや出品の意欲がほとばしっており、希望を持って台展に臨んだことがうかがえます。

この成功のあと、郭雪湖は類似の作品を台展に出します。これは台展賞に輝いた《新霽》【図 7】です。雨後の、透明ですがすがしい空気につつまれた風景画で、《円山付近》よりも装飾的で、こんもりした森の木々も、栽培される野菜や花々も、みずみずしく澆刺とし、画面には亜熱帯の植物の豊かな生命力が充ちています。写生に半年をかけたようで、植物の品種の数だけ形も色も多彩に変化する丹念な表現は、粘り強く対象を観察した結果と言えます。しかし、これらの作品は、緑豊かな亜熱帯の風土を描いたものですが、政治的な意味も含んでいます。《円山付近》の円山には、台湾統治を象徴する台湾神社があり、遠景には近代化を示す鉄橋ものぞめます。《新霽》の場所も、台湾で初めて日本語教育が行われた芝山巖です。植民地統治の初期に、芝山巖事件という抗日ゲリラが教育者を襲った事件があり、それ以降、ここは教育の聖地となります。赤い台湾の廟は恵濟堂で、そこに日本語研究の学堂がありました。そばには日台の教育関係者が合祀された芝山巖神社があり、画中の石段はそこに真っ直ぐ続きます。この神社は、本作の前年に完成したので、郭雪湖はタイムリーな場所を選んだこととなります。このように日本統治に関する場所を描くこと、しかも廟と神社が教育で結ばれるという日台融和的な意味合いが見えることは、台展の主催者に歓迎されたはずでした。

《南街殷賑》【図 8】も台展賞を受賞した作品です。中元節でにぎわう台北大稻埕の南街の風景で、作者が住んでいたところです。台展賞の授賞理由は、「ローカルカラーを出し且つ纏めにくい殷賑の街をよく纏めている」【註 14】となっています。狭い通りには背の高い三階建ての建物がひしめき、色とりどりの看板や幟が華やかにビルを飾ります。中には、「蕃産内地みやげ」や「新高バナナキャラメル」などの魅力的な看板も見えます。通りは、台湾人の行商人や買い物客が行き交い、バナナやパイナップルなどの物産があふれています。片隅の霞海城隍廟は、近代的なビルと人混みに隠されて

しまいそうですが、線香の煙がもくもくと立ちのぼり、台湾住民の厚い信仰を集めていることを示しています。簡潔でくっきりした描線と鮮烈な色彩で臨場感あふれる情景を活写した本作は、まさに南国らしい都市風景です。このような、内地では見られない台湾の南国性は、単なる南方らしさではなく、できるだけ平安であり豊かであることを寿ぐ内容が、日本統治によってもたらされた近代化と日台融和の好ましい情景だったでしょう。なお台湾は、この後、南進の基地・日本の食糧庫と位置づけられますので、時代の流れも敏感に反映しているかもしれません。

この頃の郭雪湖は、慣れ親しんだ南国の風景や風情を描くことで、日本人審査員に期待される地方色に、あまり構えた様子もなく応えたように見えます。同時に、亜熱帯の植物の旺盛な生命力や街の活気に、台展に見出した「輝かしい希望」を託したかのようです。彼は、日本人の期待する近代化と日台融和のイメージを創りながらも、地方色を手がかりとして、郷土の魅力を嬉々として「発見」した一人ではなかったでしょうか。

(3) 林玉山 1907～2004

郭雪湖が台展賞をとった時、もうひとりの林玉山も、この作品《蓮池》[図9]で台展賞を受賞します。

林玉山は、1907年に嘉義に生まれます。公学校を卒業するころには、父親が営む表画店で、道釈人物や花鳥などの絵画制作の手伝いをするようになります。また、詩画一致の価値観をもち、絵には漢詩をつけることもありました。さらに、当時では珍しく北京語も学んでいます。林玉山が幼い時から漢文化や言語に親しんだ点は、先のふたりと異なるところで、制作の上で画題や表現の選択肢を広げることになります。林玉山は1926年に川端画学校に入学し、4年ほど在籍中に四条派を学びます。さらに1935年から36年には、堂本印象の画塾でも学んでいます。

彼は、スライド左の《蓮池》で特選と台展賞を授賞したあと、右の《甘蔗》[図10]でも1932年にダブル授賞をしています。この作品《甘蔗》は所在不明ですが、林玉山は後に、台展では写生に基づく画風と台湾の特色の反映が奨励され、それらを意識して描いたことを述べています(註15)。熱帯や亜熱帯で栽培されるサトウキビは南方の植物として台湾らしいものであり、彼は後の作品でも題材に選んでいます。



[図9]
林玉山《蓮池》
1930年(第4回台展 特選、台展賞)
国立台湾美術館蔵



[図10]
林玉山《甘蔗》
1932年(第6回台展 特選、台展賞)
所在不明

(註15)
《甘蔗》制作に関する林玉山の談話 [蕭瓊瑞「詩学台風—林玉山的本土風貌形塑」] 『典範伝移 林玉山絵画芸術特展』p48 国立台湾美術館 2012年より引用]

では《蓮池》はどうでしょうか。《甘蔗》に比べても、まして郭雪湖の作品と並べても、台湾らしい地方色に乏しいように見えます。

《蓮池》は、林玉山が嘉義の牛稠山の蓮池で、早朝に蓮の花がひらく音を聞きながら写生したものです。ほのかな明るさの中で、ゆっくり開く蓮の花とふわりと揺れる葉が、画面を斜めに横切るように配置され、奥から白鷺が水中の鮒をおって悠揚と歩いてきます。水面には散った花びら、水中には水草や水底の石も描かれ、描写は端麗、色彩は艶麗です。当時「正統派的」で「最も優れた」と評価（註16）されており、林玉山の日本画に対する理解と技術の高さを示しています。

(註16)

註14 参照

(註17)

註14 参照

しかし、台展賞の理由は「此の土地に画題を求めた事にある」(註17)と説明されるにすぎず、郭雪湖の授賞理由のように歯切れ良くはありません。後に林玉山は、本作についておおよそ次のように語っています。日本にも蓮を描く人はいるが、違うのは自己の特色がある点だ、つまり牛稠山は赤土で、麓の蓮池の水さえ赤い、そこで花の本数を減らして金粉を使って表現した(註18)、と述べています。確かに、ところどころ赤味を帯びており、林玉山が赤土の池を意識したことがうかがえ、審査員も納得したのだと思われます。

実は台展には、「台湾らしい」地方色とは言い難い題材を描いた作品も、毎回、約半数は展示されていました。ここに描かれた白鷺は小鷺という種類ですが、アジアの熱帯から温帯に広く生息し、中国では吉報を運ぶ鳥とされています。蓮は、インド亜大陸原産で、仏教伝来とともにアジア中に広まった植物であり、古くから多くの造形の中に登場してきました。つまり、蓮や白鷺はアジア全域で伝統的に共有されてきた題材と言えます。そしてこの時代、内地の官展や団体展、また外地の朝鮮美展や満展でも、蓮を主題にした作品が見られます。当時の日本は、欧米に対抗する共同体の構築を目指し、アジア全域に帝国の版図を広げていく時代で、日台融和のようなスローガンが各地で掲げられました。この時代の中で、アジア全域で古来共有されてきた題材が、一つの共同体にふさわしい固有のイメージとして再発見されたとしても不思議ではありません。本作への称賛は、高い技術や深い日本画の理解に加え、日台融和という理念にそう題材を、地方色にも配慮しながら描いた、言わば模範的な作品としての評価でしょう。

(註18)

《蓮池》制作に関する林玉山の談話[謝世明「林玉山的多文化経験與其畫作中的台灣」『觀物之生 林玉山的繪畫世界』p70 国立歴史博物館 2006年より引用]

ただ林玉山は、道釈人物画などの伝統絵画、漢文学、北京語の習得と、他のふたりよりも強く漢文化を背景としていた画家です。《蓮

池》の前年には、北宋の儒学者、周茂叔を描いた古典的な《周濂溪》
[図 11] を台展に出しています。本作の蓮には、この周茂叔の、世
俗に染まらず清廉にさく蓮をめめた故事も、当然踏まえられたと見
るべきです。《蓮池》の根底には、林玉山の漢文化への理解や漢民
族としての矜持も流れていると考えます。

3. まとめ

以上、同年齢の東洋画家の三人が、日本統治下の決して平等とは言
えない社会の中、しかし振り返れば台湾近代美術の青春期となった
時代に、日本人の要望した地方色を糸口として、台湾人としての自
分に向きあい、台湾の東洋画とは何かを追求した様子的一端を見て
きました。地方色への応答のありようは、一括りにまとめることが
できるものではなく、三人三様だったと思います。

何不自由なく育った陳進は、姉や友人をモデルに植民地エリート
層の優雅な生活を絵にし、中国服の近代的な女性イメージを自画像
として創出します。あるいは、当時台湾の表象だった先住民を郷土
美として堂々と絵にします。そして、内地の官展と台展に出す作品
を注意深く分けます。つまり陳進は、日本人審査員の求める地方色
を一心に考え、伝統的なものや先住民の後進性を題材としながら、
同時に地方色を逆手にとるようにして自画像や郷土美を表現して
いったのです。

陳進が、内地の官展に入選した東洋画家として、台湾画壇を背負っ
たのに対し、家庭環境も制作環境も対称的だった郭雪湖は、台展の
開催を輝かしい好機と捉えます。そして、描く喜びが伝わる活力に
あふれた作品を制作します。彼は、日本人の求める地方色を手がかり
に、日台融和的な場所を選びつつ、亜熱帯の風景や自然など台湾
の南国性を、まさに郷里のイメージとして喜びを以て「発見」しま
した。

そして、幼いときから漢文化に触れて育った林玉山は、内地の官
展に参加することはなかったものの、日本画を深く理解します。し
かしそれにとどまらず、日本統治下の台湾人画家として、漢文化を
基底においた独自の東洋画を追求し、地方色も考慮した優れた作品
を残しています。

以上、日本人の期待や願望などエキゾチックな関心から語られた
地方色にそいつつ、自己イメージを創出しなければならなかった植



[図 11]
林玉山《周濂溪》
1929年（第3回台展）
国立台湾美術館

民地の画家の置かれた状況、創作の上での苦心、結果、各作品に包摂された両義的な意味などについて述べました。何か結論めいたことには至りませんでした。これで発表を終わります。どうもありがとうございました。

◎各註末尾に*印を付す原資料は、顔娟英編『風景心境—台湾近代美術文献導読』雄獅圖書股份有限公司 2001 年 3 月に収録。

アジアとヨーロッパ

地理的距離と文化的距離の相克

三菱一号館美術館館長
高橋明也

あらためまして、三菱一号館の高橋です。今日はモデレーターをつとめているものですから、登壇者のプロフィールは自分で話すことにします。ご存知のように、私はフランス近代美術が専門で、国立西洋美術館で20数年、それから2006年以來は丸の内に移って、2010年4月の三菱一号館オープンから美術館長をしております。今日の冒頭にもありましたけれども、私のような門外漢がこんな場に出てしまって少し恥ずかしいのですけれども、ご寛恕ください。

いま樋田館長が頑張ってカタログを作られたという話をしているらっしゃいましたけれども、私、正直頑張れませんでした(笑)。実は、昨日は頑張って夜中まで図版を選んでいたのですけれども、途中で根気が無くなりまして、いや今日はもう一切図版なしで行こうと決めましたので、非常に概略的なことを話させていただきます。

「アジアとヨーロッパ：地理的距離と文化的距離の相克」という、ちょっと大層な演題を付けましたけれども、今からは非常に自然な事実を述べようと思っています。地理的距離が9000から1万キロメートル、地球をおよそ半周する距離なんです、その中にはトルコがあって、中東のイスラムの国々があり、インド亜大陸があり、さらにシルクロードからモンゴルに至る内陸の国々、東南アジアの国々、そして中国、朝鮮、日本などの極東の国々がある。

これは実は、「アジア・インパクト」と今回名付けている展覧会の実態とはズレがありますね。実際には今回の展覧会は中国を中心に扱っていて、中国、台湾、朝鮮の極東のアジアの国々のイメージに対する日本からのアプローチというのが、テーマになっているんですね。

ですから、歴史的な現象と地勢学的なアジアの実態は、決して一枚岩のものではないのです。私は最初に私事として述べましたけれども、1965年にずっと、昨今デモで火炎瓶が飛び交っている香港

からその年独立したばかりのシンガポール、それから北爆が始まっていたサイゴン、船員たちには街に降りるなと言われ、山下将軍たちが籠城して街が無茶苦茶になってしまったマニラを訪れました。ちょうどその年にインド、パキスタン戦争が始まっていて、インド人とパキスタン人が船の中で争いを始めた。そういうところを如実に見ながら、40日かけてヨーロッパに行き、また同じ日数をかけて戻って来たのですが、その中で、アジアというのは千差万別であり、それぞれの、まあ当たり前の話なのですが、ローカルな文化圏の人たちは、まさに自分たちの歴史と文化の中で生きている、という実感を非常に持ったのですね。そういった中で、ヨーロッパは逆に、非常に明確にギリシャからローマ、それからイタリアからフランスへという時間の縦軸が非常にキッチリしていて、そこに一つの出来上がった理想があって、一つの明快なイメージを自分たちが持ち続けようとした、そういう文明・文化ですね。

ところが、そんなヨーロッパであっても、これは1950年代から70年代にかけてビアンキ・バンディネリというイタリア人の古典考古学・芸術史の研究者が、ヨーロッパの周縁文化に非常に着目して、「ヨーロッパ圏は一体性を持っているように見えるがそうではない。周縁文化は非常に多様性がある」、ということを強く打ち出した。いま思うと、世界的な美術史の再構築の大きな展開のひとつだったと思います。

しかし、そういう中でヨーロッパ人たちは、中世からルネサンス、そして大航海時代を通して、香料などの奢侈品の貿易に惹かれて東へ東へと航路を延ばしていく。14世紀のマルコ・ポーロや16世紀のイエズス会士のマテオ・リッチだとか、いろんな人たちが極東にまで行ったわけですね。造形美術に限っても、そのエネルギーというのは、自己のイメージの伝播と、他者すなわちアジアの美術が持つ様々なスキルの獲得を目指していて、一貫して非常に貪欲だったという風に言えると思います。

美術の上では、例えば、イスラム風のアラベスクという形で、陶芸モチーフにさかんに用いられたり、そしてシノワズリーですね。18世紀を中心とするシノワズリー。さらに、19世紀のジャポネズリー、ジャポニスムと言い換えますが、主として装飾美術を中心に西洋美術の中に、多くの要素が取り込まれました。ところが逆に、積極的に彼の地の美術、すなわち、幾何学的遠近法や明暗法などを通した3次元的な絵画表現、これをシステムティックに模倣し

ていったという形跡は、アジアにはありません。そしてまた、それぞれのアジアの国々では、自己のそうした固有なイメージを世界的舞台で確立させようという自意識はあまり感じられなかった、というのが歴史的な事実に近いのか、という気がします。もちろん、我々の事実認識の乏しさ故からの誤認もあるかとは思いますが。

ただし、植民地化されたアジア、例えば旧スペイン領フィリピンではカトリックの需要から美術教育が比較的古くから行われていました。そして、それより新しいですけれども、仏領インドシナのハノイには、1925年に国立美術学校が設立されました。ここの美術学校は、なかなか積極的に、先ほどのラワンチャイクンさんのお話と同じように、現地のローカルな美意識というものも大切にしながら、西洋のメソッドを教えていったということがあるのですね。他方、実は英語圏のマレーシアとか、今のシンガポール、こういうところは意外に本格的な美術学校は作られなかったという。宗主国であるフランスとイギリスのスタンスの違いというのが大きいかなと思うんですね。

一方、江戸末期以降の日本では、司馬江漢をはじめ多くの画家が、それぞれ固有のやり方ではありますが、遠近法や明暗法を用いて立体的な画面制作を試みたということは、皆さんご存知の通りかと思えます。そして、また我が国に話を絞れば、明治期以降の西洋油彩画への憧れ、また、これは後で三浦さんからも話があると思いますが、黒田清輝の帰国による外光派の席卷などと並行して、伝統的日本画の近代化の命題を、これは岡倉天心などが先頭に立ったわけですけれども、そういう命題を背負った日本画家たちからのある種西洋への新しいアプローチが、積極性を帯びました。

この波は、1900年代以降、とりわけ1920年代を越えて増々顕在化します。入江波光や菊池桂月、橋本関雪、菱田春草、横山大観をはじめ、多数の日本画家たちが渡米、渡欧し、時にボストン、ニューヨーク、ロンドン、パリ、ベルリンなどで展覧会を開いて、好評を得ています。それはやがて1930年、昭和5年のローマにおける「日本美術展」に、大観が選んだ80名の手になる168点の日本画が展示されるという、歴史的な大展覧会として結実します。そこには、それまで日本画家たちが学んでいたイタリアのフレスコ画やプリミティヴ絵画などの影響を感じさせるものも展示されていたんですね。しかし、美術院系の作家たちが奨励した、いわゆる「朦朧体」と呼ばれる、線描ではなくて柔らかな色彩の変化によって描いてい

く描法は、他方で西洋の明暗法のある意味の翻案であったということも、興味深い事実ではないでしょうか。

こういう日本画家サイドの試みは多彩です。例えば、つい最近も東京で個展がありましたが、小早川秋聲のように、ヨーロッパを歩き回り、さらに、小早川は従軍画家ですけれども、アジアを巡りながら、結果としていわばアジア回帰にたどり着く。そういう新たなアプローチも見られました。

そしてそこには1930年代前後から台頭してくる、政治的な文化、あるいは文化的アジア民族主義、農本主義の傾向というのが制作に大きく影響を及ぼしていたということは、議論するまでもないと思います。さらに、藤島武二、安井曾太郎、そして梅原龍三郎などの洋画家たちが、アジア的＝中国的＝シルクロードを介した内陸アジア的イメージというものの表出というものに1930年代以降、かなり力を注いでいたわけです。

ところで、繰り返しになりますけれども、今回の展覧会で扱いきれなかったというところは、南西アジアですね。岡倉天心の強い影響下に、横山大観、菱田春草が1909年、明治36年にインドを旅しますけれども、これは仏教のルーツに対する関心なわけですね。これと共に一定の方向性が生まれますが、それが広がりを見せることはないですね。このルーツ探しというのが一つの、日本の近代の命題の一つなのかもしれません。大正時代ぐらいに、和辻哲郎なんか、日本の、ギリシャから始まってガンダーラを経て、日本に辿り着くという、そういう一つの文化の流れを語って、随分と大きい影響を与えたわけですが、それを今度は逆に辿るという。ルーツ探し、これは現代に至るまでありますよね。特に80年代以降なんかも、シルクロードを歩いて、ずっと旅していくというのが若い人たちの間に流行しましたけれども、そういうところまでずっと広がっている。そうした中で、やはりインドというのは、大きな仏教のルーツ、拠点として、いろんな影響を与えたわけですが、そうかと言ってそれが、実際に美術の上で大きく影響を与えるということは、どうもあまり認められなかった。私見ですが、その理由のひとつには、作品コレクションが実際に見られなかったということがあると思うのですね。

例えば、イギリスで言えば、V&Aだとかブリティッシュ・ミュージアム、それからオランダではアムステルダム国立博物館に東洋の美術品があります。フランスだとテルヌスキとかギメとか、東洋

美術を扱う公共コレクションですね。植民地国家では、宗主国家として、そういう現地の作品を取集して、博覧会などを通して一般の国民に見せてというシステムがあるので、実際に関心のある人ならばそういうものは比較的容易に見ることができたわけですが、日本では良くも悪くもそこまでには達していなかった、というか、そうした指向性はあまりなかったんですね。中国や朝鮮のものは当時でもかなり見られましたけれども、それはむしろ歴史的な文化受容の過程から生まれたものでした。特に大正以降、随分と大量に実業家たちのコレクションが形成されたわけですが、それでも東南アジア、南西アジアのものはなかなか見られなかった。そういう中で、いわゆる「アジア幻想」はなかなか生まれなかったのではないのでしょうか。

実際にはヴェルサイユ条約によって、太平洋諸島、島嶼地域やパラオを始め、日本の統治下に入りましたから、その時点においては、小説家中島敦だとか、彼と仲の良かった、そしてゴーガンの制作したタヒチ島にいた画家の土方久功とか、東京育ちのフランス人で日本文化を愛したポール・ジャクレーとか、こういう少数の芸術家の中では、ミクロネシア、ポリネシアなどに対する想像力が育ちましたが、決してそれは一般にまでは広がりを見せなかったのではないかと、というのが私の見解です。

つまり、日本のアジアに対するイメージというのも、かなり限定的なものだったのではないかとというのが、今回の私の結論ですね。大きい意味でのアジアというのは、おそらく複数形がつくのではないかと、私もある意味思っていますが、やはり日本のアジア幻想というか、アジアへの憧れは、少なくとも戦前の日本ではまだそこまで成育していなかったと結論づけて、私の短いプレゼンを終わらせていただきます。ありがとうございました。

侵略／同化

六角紫水と松田権六が自作に楽浪漆器を「同化」させた目的

東京都庭園美術館館長
樋田豊次郎

「名山、名画、名人、名文——あらゆる『名』
の字のついたものは、自我を重んずる我我を、
伝統の奴隷にするものである。」

芥川竜之介『長江游記』

日本版オリエンタリズム

仮に、「日本版オリエンタリズム」というものがあつたとしよう。つまり、ヨーロッパ人がオリエントの国々にたいして、そこに出掛けて行って、軍事力で脅しながらその地の政治や文化をヨーロッパ風に変えさせ、あるいはその地の芸術を本国にもち帰って自国の芸術を活性化させてきたように、近代日本もそれと同じことを北東アジアの国々にたいしてやってきたとするならば、それは許しがたい行為だったとして断罪されるべきものなのだろうか。

それは許しがたいという視点から、昨年私が企画した展覧会「アジアのイメージ 日本美術の東洋憧憬」(註1)には、一部の人たちから批判が寄せられた。新聞や、観覧者に書いてもらったアンケートを整理すると、その論調はおよそつぎのように集約できた。「戦前の日本のアジア侵略を正当化している」、そして「アジアを上から目線で見ている」の二つである。

これらに通底しているのは、日本は侵略先に日本美術を持ち込んだことを忘れてはならないという指摘だろう。これには私も異論はない。日本は自国の官設美術展をモデルにして、朝鮮、台湾、満州で若い美術家の登竜門となる公募展を開催してきたのだから(註2)。だが、どうも話がすれ違っている。日本の美術家がアジアの国々に出かけて行って、宣教師のように、東京経由の西洋近代美術を布教したのは事実であるにしても、私が「アジアのイメージ」展で照明

(註1)

「アジアのイメージ 日本美術の東洋憧憬」展は、2019年10月日から2010年1月13日まで、東京都庭園美術館で開催された。

(註2)

日本は外地で、「朝鮮美術展覧会(1922-44)」(朝鮮総督府主催)、「台湾美術展覧会(1927-43)」(1938-43は台湾総督府美術展覧会)、「満州国美術展覧会(1938-45)」を開催させている。

を当てたかったのは、彼らの日本国内での試み、つまり日本の美術家がアジアの国々で該地の固有な美術に出会い、それを梃子にして日本美術を伝統の桎梏から解放させようと試みたことだったからである。

前者と後者は、どちらも日本美術とアジア美術との「同化」に起因する出来事だったという点では共通していた。しかし、この二つは分けて考えるべきである。両者の違いを際立たせるために、前者の方を日本人が他国に促した「外発的同化」、後者の方を日本人が自国で志した「内発的同化」と呼び分けてみよう。外発的同化の方が、占領政策としての性格を帯びていたという理由で批判されやすいとしても、内発的同化の方まで、自虐的歴史観によって自ら進んで過小評価するのは間違っている。

実際、日本の美術家が取り組んだ内発的同化は、大正以降の画壇や工芸界を近代化させるうえで大きな役割を果たしてきた。日本美術の近代化といえば、これまでは西洋美術の輸入ばかりが注目されてきたが、これからはアジア美術の輸入にも注目するべきだ。また、志半ばで終わってしまったが、日本美術とアジア美術との共通性認識によって、日本の美術家は新しい美術を創出しようとする野望を胸に秘めていた。要するに、内発的同化の実態は美術運動だったのである。それは当事者が意図したかどうかはともかく、日本美術の近代史の書き換えにつながる試みだった。

そこで、ここから先は「内発的同化」に焦点を当てて話を進めたい。そもそも、日本は弥生時代からアジアの美術に学んできた。近代になって、外地でそれを学習したことだって、そのひと齣に過ぎなかった。だから話をアジア美術の日本への持ち込みにかぎるならば、その行為の本質は、日本側の「受け容れたい」という願望だったということになる。

私にこう考えさせたのは、大正時代の日本には、アジア美術を必要とする情熱が昂じていたからである。大正時代になると、若い文学者や美術家たちの間に中国熱、当時の言葉でいえば「支那かぶれ」が生じてくるのだが、それは当時権威と化していた「皇国史観」の伝統美術から自己を解放するには、福澤諭吉の『脱亜論』がいう「洋才、ばかりに頼るのではなく、中国の古典でそれと対抗する方法もあると気づかれたからだった。

さっき、日本は弥生時代からアジア美術に学んできたといったが、

近代以前と以後との学習に違いを探すとすれば、それは以後の方に、国家の文化政策にまで高められていた伝統を壊すために、アジア美術を活用するというはっきりとした目的があったという点である。たとえば日本画家や工芸家は、アジア美術に目を向けた結果、作品の主題に日本の歴史風俗よりも、「支那かぶれ」していた同時代の生活シーンを選べるようになった。西洋画家の場合は、彼らの絵に挿入されたアジアの陶磁器やチャイナドレスが、自作がメイド・イン・アジア、あるいはメイド・イン・ジャパンであることを保障する証となったわけである。

冒頭で引用した芥川のも、権威と化していた伝統の遵守を息苦しく感じていた大正の芸術思潮を母体としていた。実は、芥川は大正10年(1921)に揚子江を旅しているのだが、そのとき案内してくれた友人の西村貞吉に、芥川は「^{ばかばか}莫迦莫迦しい程熱心に現代の支那の悪口を云った」ことがあった。さらに、「私は支那を愛さない。愛したいにしても愛し得ない」と続けたうえで、冒頭の言葉が出てきたのだ。このエピソードは何を暗示しているのだろうか。それは目の前の中国、つまり伝統があっても形式主義に堕ちている現在の中国には絶望するしかないが、しかし中国の古典は依然として自分の教養にはあるので、中国を愛したい思いは棄てきれない、というジレンマの吐露だった。

こんな一縷の望みを託すような、アジアの古典芸術にたいするアンビヴァレントな気持ちが、日本のインテリ層に芽生えていたのだろう。芥川が揚子江を訪ねた7年後のことだが、昭和3年(1928)の大礼記念国産振興東京博覧会で、柳宗悦は「民藝館」を設け、日本工芸は伝統に代えて、李朝家具や白磁を美の規範とすべきだと宣言してみせた。

干涸らびた伝統の奴隷になりたくない、と感じていた人たちのなかに、漆芸家の^{ろっかくしすい}六角紫水(1867-1950)と^{ごんろく}松田権六(1896-1986)もいた。彼らにそれを実感させた出来事、それは中国古代の漆工品である^{らくろう}楽浪漆器との出会いだった。

楽浪漆器の発見

楽浪漆器とは、漢代の中国(四川)で作られた漆塗りの食器や化粧道具である。その名称は、前漢が朝鮮半島に置いた楽浪郡の墳墓(平壤の近郊)から出土したことに因る。これを発掘したのは、明

〔註3〕

楽浪漆器の発掘と日本工芸界におけるその反応をテーマにした本につぎのものがある。樋田豊郎編著『楽浪漆器——東アジアの文化をつなぐ漢の漆工品——』、美学出版、2012年2月



〔挿図1〕

楽浪漆器《色漆文盃》、紀元後1世紀後半に製作、石蔵里205号墳「王肝(おうく)墓」から1925年に出土、東京大学文学部考古学研究室蔵



〔挿図2〕

楽浪漆器《色漆文盃》、部分(内側中央の雲気文)、紀元後1世紀後半に製作、石蔵里205号墳「王肝墓」から1925年に出土、東京大学文学部考古学研究室蔵



〔挿図3〕

楽浪漆器《色漆文卷筒》、紀元後2年頃に製作、南井里116号墳「彩篋(さいきょ)塚」から1931年に出土、国立中央博物館(ソウル)蔵



挿図4

楽浪漆器《色漆文卷筒》、部分(雲気文と靈獣)、紀元後2年頃に製作、南井里116号墳「彩篋(さいきょ)塚」から1931年に出土、国立中央博物館(ソウル)蔵

治42年(1909)から楽浪郡址の調査をはじめていた日本の考古学者たちだった(註3)。最初にその実物を紹介する。

楽浪漆器の最大の魅力は、その装飾にそなわる“自由奔放さ、である。

その一例を、《色漆文盃》〔挿図1、2〕に描かれた雲気文に見ることができる。朱漆塗りの表面に、黒と黄の漆で描かれたヒュルヒュルとくねる文様は、喩えは悪いが糸ミミズのようなものだ。なかには孵化してすぐのオタマジャクシのようなものもある。一体全体、どこからこんなイメージが出てきたのだろう。このヒュルヒュル文様は、たんに自由奔放なだけではない。それは日本人が見たこともない未知の文様だった。

これとはタイプが違うが、《色漆文卷筒》〔挿図3、4〕に描かれている雲気文も、負けず劣らず自由奔放だ。こちらの方は糸ミミズのように細くはなく、蛸唐草文のように骨太である。黒漆塗りの表面に朱漆で描くという色彩対比が、あたかも型絵染のように、この文様の印象をくっきりとしたものになっている。日本人にとってはやはりどこから来たのか分からない、由緒不明の形だ。

さらにこの卷筒には、不思議な動物たちが描かれている。それらは馬や水中生物のようでもあるが、その姿は古代人の心象として、大きくデフォルメされている。靈獣文とも呼ぶしかないだろう。

靈獣文といえば、《紀年銘色漆文漆盤》〔挿図5、6〕に出てくるそれは、空中を飛翔しているようである。角があるのでモデルは鹿のようだが、足はすべて紐のように細く、黒い毛並みも尻尾のように後の方に流れている。それが天空を駆けているように思わせるのだろう。古代中国人は、どんなときの動物を見てこんな姿態を思い浮べたのか。近代日本の漆芸家が、これと遭遇して感じたであろう驚嘆を私もいま追体験している。なお、作品名にある「紀年銘」とは、裏面に記された製作データのことで、この盤が後漢の永平12年(AD69)に、四川の蜀郡にあった西工(官営工房)で製作されたことを示していた。

もうひとつ、日本人が想像したこともなかった装飾として、《毛彫文漆鏡奩》〔挿図7、8〕に出てくる文様にも目を向けておく。鏡奩とは鏡を入れる箱のことだ。その蓋の中央に黄漆で四葉文様が描かれ、その周囲一帯が線刻による毛彫文で埋め尽くされている。長い曲線には肥瘦(小刀を漆面に当てる角度でできる線の強弱)が付けられ、線が流れるさまを表現している。この長い線で囲まれた

部分には、鳥とも魚ともつかない文様が出てくるのだが、その既成概念では説明できない姿が、この鏡奩に日本人の常識では、さらにいえば、近代人の理性では捉えられない精神世界の産物だという印象を与えている。

漆器作りの分業体制から想像すると、最初にこの文様を考案した人と、それを漆器に彫り込んだ人とは違うと思われるが、いま目前にある毛彫文は、最初の人から自然界から受けたであろう靈感を陳腐化させることなく再現している。しかも彫り方には、ためらいが見られない。ここまで達者になると、そこには高度な彫鏤技術があったといってもよいだろう。近代日本の漆芸家が楽浪漆器を見て舌を巻いたのは、未知の装飾にだけではない。その高い製作技術にでもあった。

ところで、どの雲気文にも霊獣文についても同じことがいえるのだが、文様のひとつひとつは自由奔放であるにしても、つまり今日の言葉でいえば独創的であるにしても、それらを繰り返し文様に仕上げているさまには、つよい規則性が見られる。こうした自由奔放さと規則性の共存は、いったい何に由来するのだろうか。

現代の私たちが理解すべきなのは、古代中国人の自由奔放さは、繰り返し文様を作る際のデザイン構成力として発揮されたわけではないということである。デザイン化される以前に、彼らが実際の動物を見たときにそれをどう感じ取ったかという、いわば現実をリアリズムにとらわれないで感受する方法のなかに、彼らの自由奔放さの源泉があったということである。目の前を駆けていく動物を霊獣文に昇華させるときの抽象化能力にこそ、古代中国人の独創性があったのである。ひるがえって、日本人はそういう独創性をどこかに置き忘れてきてしまったということになるわけだ。

脱「伝統遵守」

楽浪漆器を見たとき、日本の漆芸家の心には衝撃が走ったことだろう。色漆や毛彫りで施された文様が、日本漆工の「伝統」とは似ても似つかなかったからである。しかも、出土した漆器の多くには裏面に紀年銘があったのだが、その銘は楽浪漆器が普段使いの雑器ではなく、漢王朝が運営する工房で作られた高級品であることを示していた。平壤近郊の出土品は、考古学者にとっては「発掘遺品」にすぎなかったが、漆芸家にとっては「古典芸術」として出現した



[挿図5]

楽浪漆器《紀年銘色漆文漆盤》、部分（霊獣文）、永平12年（紀元後69年）に製作、石巖里205号墳「王肝墓」から1925年に出土、東京大学文学部考古学研究室蔵



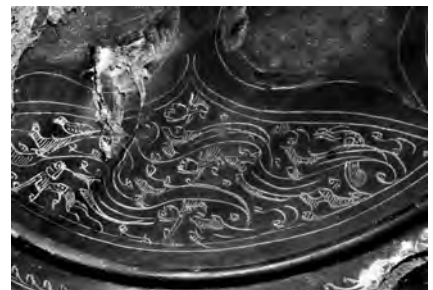
[挿図6]

楽浪漆器《紀年銘色漆文漆盤》、部分（銘文）、永平12年（紀元後69年）に製作、石巖里205号墳「王肝墓」から1925年に出土、東京大学文学部考古学研究室蔵



[挿図7]

楽浪漆器《毛彫文漆鏡奩》、紀元後1世紀後半に製作、石巖里205号墳「王肝（おうく）墓」から1925年に出土、東京大学文学部考古学研究室蔵



[挿図7]

楽浪漆器《毛彫文漆鏡奩》、部分、紀元後1世紀後半に製作、石巖里205号墳「王肝墓」から1925年に出土、東京大学文学部考古学研究室蔵

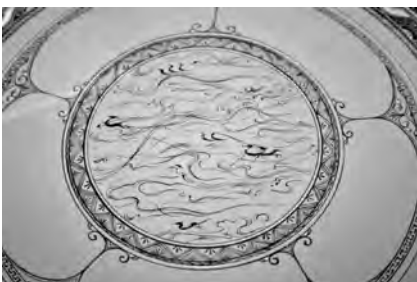
のだった。

ということは、日本漆芸の歴史を遡っていくと、最後に帰着するのは、これまで想像したこともない装飾をそなえた楽浪漆器だということになる。この事実に気づいたとき、近代日本の漆芸家たちはどんな反応を見せたのだろうか。なにしろ、飛鳥奈良の時代から中国漆工を学んで、営々として日本漆工の伝統を築き上げてきたところ、気づいてみればその道程は中国漆工とは別物へと向かっていたのだから。その到達点は中国漆工の和風化といえれば和風化だったが、見方を変えれば、楽浪漆器の自由奔放さと引き換えに獲得した伝統工芸としての格式と権威だったのである。

こうした楽浪漆器が日本に紹介されるようになったのは、およそ大正中頃のことだったが、これを知った漆芸家たちのなかには二通りの反応があった。ひとつは、六角紫水や松田権六のように、いちもにもなく楽浪漆器に心を奪われた人たちである。六角は二十歳代から取り組んできた科学的色漆の研究を一時棚上げしてしまっし、松田は楽浪漆器の文様を切り取って自作で再現するに至っている。この一方で、楽浪漆器を受け容れられない人たちもいた。それを称賛する気運を認めてしまうと、自分の作風が崩れてしまうと感じた人たちがいたのだ。象徴的な漆芸家に二十代^{ついでしゅうせい}堆朱楊成がいた。堆朱家は14世紀（南北朝時代）から続く、堆朱づくりの家柄で、代々ときの政権に仕えてきた。堆朱とは、中国の明代に完成した^{ついでしゅう}堆漆（塗り重ねた漆を彫り込んで文様を表す技法）が日本に伝播したもので、その技法と様式の錬磨に堆朱家は尽くしてきたのである。そうした堆朱技法で自己完結した家系にとって、すっかり忘れていた中国古代漆器の蘇りは青天の霹靂だったに違いない。

裁判沙汰になった六角紫水の帝展出品作

六角紫水が楽浪漆器の調査で、実際に^{ソウル}京城に立ち寄ったのは大正12年（1923）、56才のときだった。発掘の中心人物だった東京帝国大学の関野貞から、すでに話には聞いていたということだが、実見したことで六角の楽浪熱は一気に高まった。翌年から、^{ほう}“倣楽浪漆器”として丸盆が立て続けに作られるようになる。2008年に開催された「六角紫水展」（広島県立美術館）の図録には、9点の丸盆が掲載されている。そのうちのひとつである大正13年（1924）頃に作られた《線のすさび 波紋之図丸盆》**[挿図9]**を見ると、



[挿図9]

六角紫水《線のすさび 鳥と波文香盆》、部分（鳥と波文）、昭和元年（1926）頃、広島県立美術館蔵

いかに六角が楽浪漆器に傾倒していたかがよく分かる。

朱漆の上に黒漆で描かれた流線文と、水鳥とも鹿とも思える動物文は、たんにオリジナルの文様と似ているというだけではなく、そこにはなんとかして自由奔放なイマジネーションの秘密を突き止めてやろうとする意欲がこもっている。見よう見まねで描いた文様のようにも見えるが、それだけに楽浪漆器と出会ったときの六角の喜びが理屈抜きに反映されていた。

これと較べると、3年後に発表された《刀筆の行通り 天部奏樂方盆》【挿図 10】は、満を持しての制作だった。自作に楽浪の文様を同化する論理を、大上段に振りかざしていたからである。そもそもこれは、昭和2年(1927)から工芸の出品が認められるようになった第8回帝展に、六角が応募した2作品中の1点だった。一辺が20センチ程度の角盆で、周囲に例の糸ミミズのようにくねる雲気文が描かれ、中央には鼓を打つ童子のような楽人が線刻されている。

この組み合わせこそ、まさに朝鮮半島で発見された楽浪漆器が、日本の伝統漆工に同化された典型例である。中央の楽人は、8世紀に唐から招来された図像である可能性も高いが、明治政府が指定した国宝には中国絵画が多くあるように、日本人にはすでに血肉となっている美術を、自国の文化遺産と見做す大まかさがある。

これで漆芸分野における内発的同化は、最初の一步を踏み出すことができた六角は自負したことだろう。

ところがそうはいかなかった。思いがけずもこの帝展出品作は、漆芸家仲間から、六角本人の作ではないという嫌疑をかけられてしまったのだ。「漆芸正風会」と名乗る18人の作家が、代作の容疑で六角を提訴した。結局、濡れ衣だったとして、提訴は取り下げられるが、この事件は伝統を壊すことの困難さ、とくに工芸界のように伝統守護者の中枢が職能団体である場合、それがいっそう軋轢を生むことを物語っていた。六角の内発的同化は、伝統遵守にたいする挑戦状だと受けとめられたのである。ちなみに、漆芸正風会にはさっきの堆朱楊成も参加していた。

六角自身はその後、同時代の伝統漆芸にたいする批判を抑制し、帝展・新文展の審査員を歴任していった。

楽浪の狩獵文を写した松田権六の帝展出品作

松田権六が楽浪漆器に触発された作品を世に問うたのも、六角紫



【挿図 10】

六角紫水《刀筆の行通り 天部奏樂方盆》、部分、昭和2年(1927)、第8回帝展出品、広島県立美術館蔵



[挿図 11]

松田権六《膳 熊文》、昭和3年(1928)、第9回帝展出品、個人蔵



[挿図 12]

松田権六《膳 熊文》、部分(熊文)、昭和3年(1928)、第9回帝展出品、個人蔵



[挿図 13]

松田権六《膳 虎文》、部分(虎文)、昭和3年(1928)、第9回帝展出品、個人蔵



[挿図 14]

楽浪出土《金錯狩獵文銅筒》、部分(熊文)、鑄造と金象嵌、後漢時代、東京藝術大学大学美術館蔵

水とほぼ同じ昭和3年(1928)のことだった。ただし松田の方が、年齢が29才下だったため、つまりまだ32才と若かったので、楽浪の文様を使ったとすぐに分かる作品を発表しても、周囲はそこに伝統批判の意図を読み取ることはなかった。

その作品は、第9回帝展に出した《膳(5客)》のうちの、《膳(熊文)》[挿図 11、12]と《膳(虎文)》[挿図 13]である。これらの文様のほかには、獅子文と亀文のあったことが分かっている。熊文と虎文のオリジンは、^{きんさく}《金錯狩獵文銅筒》[挿図 14、15、16]の文様から採られていた。金錯とは、鉄や銅などの表面に金で浅い象眼を施す技法である。この銅筒も、楽浪遺跡からの出土品だった。

松田の文様と元のそれらとを見較べると、ずいぶんあっけらかんとコピーしたものだと思う。松田にしてみれば、元の文様を自家薬籠中の物にするよりも、その文様が東京美術学校で習得した日本の伝統漆芸からどれだけ遠ざかっているかということの方が重要だったのだろう。

松田が東京美術学校に在学していた大正半ばに、東京美術学校で蒔絵を教えていたのは^{しらやましようさい}白山松哉(1853-1923)である。白山は若いときに起立工商会社で、欧米人のジャポニズムを掻き立てる輸出用の漆器を作っていたので、洒脱な江戸趣味に通じていたところもあって、必ずしも伝統墨守の蒔絵作家ではなかったが、それでも大正半ばには東京美術学校内でモダニズムの工芸運動も芽生えていたし、後年そうしたグループに参加する松田の目には、白山の蒔絵はずいぶん古臭い作風として映っていたに違いない。

かといって、大正8年(1919)に卒業した後、万年筆に蒔絵を施して生活をしてきた松田にとって、なにが漆芸革新の手掛かりになるのかは分からなかっただろう。そんなとき出会ったのが楽浪の文様だった。それは革新の切り札に見えたのではなかったか。実は、《膳(5客)》は松田の帝展初入選作だった。全国の先輩漆芸家たちと競う作品の装飾としては、楽浪の文様は異例だった。工芸界も新旧交代の時期を迎えていたとはいえ、思い切った選択をしたものだ。

松田の背中を押したのは、六角紫水、小場恒吉、そして松田のあいだにできていた人間関係である。小場は日本画家を志望して秋田から上京し、東京美術学校卒業後は母校で図案史を教えていた人である。

昭和3年(1928)のときの年齢を見ると、年長者は六角で61才、つぎが小場で50才、松田が32才である。小場は大正5年(1916)

から楽浪遺跡の発掘に参加していた。六角は大正15年(1926)から小場に誘われて、出土した楽浪漆器の整理と修理に当たっている。松田は大正10年(1921)から同14年まで、東京の東洋文庫で朝鮮から送られてくる楽浪漆器の修理に従事した。この三人は六角と小場が、東京美術学校の教師仲間だった時期があり、六角と松田に至っては、松田が美術学校を卒業するまで小石川の六角家に寄宿させてもらうという関係だった。

松田が熊と虎の文様を見つけた銅筒にしても、かつては小場の所蔵品で、小場の修理によって狩獵文が浮き出てきたものだった。松田がこれをつぶさに見る機会は、いくらでもあったことだろう。こういう濃密な人間関係のなかで青年期を過ごした松田だったから、楽浪の文様の魅力に引き込まれ、それを切り札にして帝展に挑もうと決心したことも自然の流れだった。

実は松田が楽浪の文様に親炙^{しんしゅう}していた期間は短い。その後は、植物や昆虫の写生を土台にして、そこに抒情を加味した文様に変化していった。それが愛され、この漆芸家の後半生は芸術院会員就任、人間国宝指定、文化勲章受章と荣誉に輝く。松田にとって、楽浪漆器を自作に同化させることには、どのような意味があったのだろうか。ひとつ気づかされるのは、多くの人の心を掴んだ松田の抒情性が、師の白山松哉が継承していた江戸絵画のそれとは異質だったことである。

同化とは何か

楽浪漆器を日本漆工に同化させた六角紫水と松田権六は、その過程では、なにしろ前例のないことだったから、おそらく走りながら考えていたに違いない。その過程で、どんな「手段」が選ばれたのか。そしてその過程の先には、どんな「到達点」が見えていたのか。さらにその到達点は今日のわれわれに、どんな「遺産」を残しているのか。六角と漆芸正風会との間で生じた漆芸の保革をめぐる軋轢が、こうした疑問を解き明かす手掛かりを与えてくれる。

まず、手段についていえば、漆芸正風会から帝展出品作への代作嫌疑がかけられ、その誤解が解けたとき、六角は詫びを入れてきた人たちとの面会席上で、こんなことをいっている(註4)。

(自分の従事してきた)研究の仕事は常に人並より先に一歩行き



[挿図15]

楽浪出土《金錯狩獵文銅筒》、部分(虎文)、鑄造と金象嵌、後漢時代、東京藝術大学大学美術館蔵、松田はこの文様を左右逆転させている。



[挿図16]

楽浪出土《金錯狩獵文銅筒》、鑄造と金象嵌、後漢時代、昭和2年(1928)に東京美術学校が購入、東京藝術大学大学美術館蔵

(註4)

『昭和四年二月六日 上野精養軒会合席上に於ける速記録』、1929年2月、「六角紫水先生楽浪漆器大成経過」所収

過ぎる為に、時々酷ひ目に遭ふこともあるのです。

私は芸術上に対して其研究に没頭するものが有った時には、一般の芸術に従事するものは^{こそ}拳^{それ}つて夫を助長すべき手段をとるべきで、夫が^{しど}斯道の発達を益する方法であることを常々語つて居るので、……

尚、諸子に対しても、将来に於いては断じて今回の如き芸術の進歩発達を害するようなことの無いやうにして、相助けて斯道の進歩を計ると云ふ御考えを以て進んで貰ひたい……。 (句読点、傍点、ルビは樋田が付した)

これを読んで、まず驚かされるのは、六角が研究という言葉を、自分であって他の漆芸家にはないものを示す重要なキーワードとして使っていることである。彼が漆器作りの根底に研究を据え、研究によって漆芸を論ずるという“手段、を選んでいたことが分かる。だが、ここまで彼が力説している研究とは、いったい何の研究だったのか。

東京美術学校教授で工芸史を講じていた田邊孝次(1890-1945)は、六角の研究にはつぎの三つがあったと紹介している(註5)。

- (1) 蒔絵に使う金銀粉と色漆の科学的研究
- (2) 正倉院の調査にもとづく漆工品の歴史的研究
- (3) 楽浪漆器の文様と技巧についての科学的・歴史的研究

六角の関心は楽浪だけではなかったのだ！ 彼は研究者気質をそなえていた。が、この点に目を奪われると、六角の本質を見間違えるだろう。彼が研究に求めていた役割は、真理の解明よりも、芸術的極地に至るための手段だったからである。

そこのところを田邊は、「(六角教授は) 生来の願望たる漆芸の範囲の拡張を試み、併せて(研究成果を) 現代に適する一種の漆技と為さん」とすることに置いてきた、と補足している。「漆芸の範囲の拡張」が、六角にとっての研究、つまり彼が走りながら考えていた“手段、であり、「現代に適する一種の漆技」が、彼が遠望していた“到達点、だったということになるだろう。

註5

田辺孝次『六角紫水教授の漆芸——作品展観に際して』、1928年4月「六角紫水先生楽浪漆器大成経過」所収

(註6)

六角紫水『楽浪漆器研究試作展観に就て』、1928年4月「六角紫水先生楽浪漆器大成経過」所収

こうした手段と到達点を、六角自身はつぎのような三段論法で説明している(註6)。

近年、朝鮮楽浪古墳より発掘せる漆工品に依りて、二千年前の支那漢時代に於ける漆工芸術の進歩が、既に其の絶頂に達し、居たることを証明せられ、今更に、我々専門家は瞠若驚倒せしめらる々次第なり。予は斯の如き技法、特に現代に於て殆んど予測だにせられざりし此漢代卓絶の技法が、其伝統を失ひたることを遺憾とし、何とかして其一端なりとも獲得復活せしめ、以て、今日行詰れる我が漆芸界に一脈の生気を注入打開せんことを思立ち、去る大正十二年以来此方面の研究に没頭し、……

三段論法の一段目では、楽浪漆器が中国漆芸の絶頂にあったということ。二段目では、楽浪漆器の卓絶技法が失われていたので、それを自分が研究によって復活させるということ。そして三段目では、その研究成果の注入によって、今日行詰れる我が漆芸界に一脈の生気を取り戻させると謳っている。

こうまで理詰めに畳みかけられれば、保守的な漆芸家でなくても反撥してみたくなるというものだ。しかしいまそこに深入りせず、六角が漆芸界に「一脈の生気」を注入したいと願っていたことに注目しよう。ここでいう一脈の生気こそ、田邊が補足していた「現代に適する一種の漆技」であり、ひいては六角が見通していた「到達点、だったからである。

ところで、私は三段論法の一段目も重視したい。六角が楽浪漆器において、「二千年前の支那漢時代に於ける漆工芸術の進歩が、既に其の絶頂に達し」ていたと考えている部分である。というのも、六角は二千年前の古いものだから楽浪漆器は良いと主張しているわけではなく、二千年前のものでも良いものは良いと提唱しているからである。私はこの点にこそ、六角の志したアジア美術と日本美術との同化が、今日の私たちに残してくれた遺産の本質があると考えた。要するに、現代の日本美術が参照すべき、そして手本とすべき美術は、それが今日と時間的に隔たって作られたから良いわけでもないし、悪いわけでもないということである。作品の制作年と、その今日的価値とは関係ない。六角の例でいえば、楽浪漆器が二千年も前に作られたといっても、その二千年は偶然にすぎない。「原初に帰れ」とはよくいわれることだが、それは時空を超えろということである。

ここから演繹して、「伝統」について考えられるのは、伝統とい

うものにわれわれが縛られて、その伝統を壊そうと思いつのは、伝統が長い歴史をもつがゆえではないということである。われわれは伝統と聞いて、歴史的出来事の堆積に圧倒され、あるいはその既成事実の圧力と同調しようと思いがちである。しかし六角はなにも、日本漆工が楽浪漆器の伝播してきた直後から「行き詰まり」だしたと批判したわけではなかった。大正のインテリ層にしても、彼らが自分たちの自我を拘束していると感じた対象は、ひと時代前に政治的に形成された伝統だった。

伝統とは案外、近過去に作られたものである。そのことを、六角の志した同化が教えてくれる。

東京藝術大学大学美術館が所蔵する《金錯狩獵文銅筒》の調査につきましては、同館の黒川廣子教授に大変お世話になりました。記して感謝の意を表します。

日本近代洋画とアジア

オリエンタリズムをめぐって

東京大学総合文化研究科教授
三浦 篤

日本近代洋画は長い間、国内の状況、文脈に力点をおいて研究されてきました。直接影響を蒙ったヨーロッパ諸国、特にイタリア、フランス、イギリス、ドイツの絵画とのつながりは調査されましたが、東アジアとの関係については近年になるまでさほど研究が進んでいなかったと言ってよいでしょう。しかしながら、1992年の「洋画の動乱—昭和10年 帝展改組と洋画壇—日本・韓国・台湾」（東京都庭園美術館）、1999年の「東アジア／絵画の近代—油画の誕生とその展開」（静岡県立美術館他）、2009年の「近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」（豊田市美術館）が示すように、1990年代以降、日本近代洋画と東アジアとの関係に焦点を当てた重要な展覧会がいくつも開催されるようになりました。そこでは、1895年に日清戦争が終結し、日露戦争を経て、1945年に太平洋戦争が終結するまでの約50年間、すなわち日本が台湾、朝鮮、中国東北部（満州）を統治下に置いた時期に、日本近代の洋画家たちが東アジアの主題をどのように描いたのか、さらには日本近代洋画の成果を咀嚼した東アジアの画家たちがどのような作品を描いたのか、以上2つの問題関心に沿って展覧会が構成されています。他方、オリエンタリズム、ポスト・コロニアリズム、ジェンダー論の視点から、この時期の日本近代洋画をイデオロギー的に分析、批判するタイプの研究も盛んになりました。日本近代洋画は今や日本という文脈だけで調査、考察されるだけでは十分とは言えない段階に突入したのです。

その延長線上で開催された、2014年の展覧会「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、府中市美術館、兵庫県立美術館）**【図1】**は、19世紀末以降、日本統治下にあった台湾、朝鮮、満州において、日本も含めた東アジアの近代洋画がいかなる展開を見せたのかを、官展（官立展覧会）に即して検討する画期的



【図1】

「東京・ソウル・台北・長春 官展にみる近代美術」展図録、福岡アジア美術館、府中市美術館、兵庫県立美術館、2014年

[日本 (東京)]

文展：文部省美術展覧会、1907-1918 年
 帝展：帝国美術院展覧会、1919-1934 年
 新文展：新文部省美術展覧会、1935-1943 年

[朝鮮 (ソウル)]

鮮展：朝鮮美術展覧会、1922-1943 年

[台湾 (台北)]

台展：台湾美術展覧会、1927-1936 年
 府展：台湾総督府美術展覧会、1938-1943 年

[満州 (長春)]

満展：満州国美術展覧会、1938-1945 年

[図 2]

20 世紀前半における日本と東アジアの官立美術展

な企画でした【図 2】。すなわち、東京で設立された「文部省美術展覧会」(文展、1907 年～)・「帝国美術院展覧会」(帝展、1919 年～、新文展、1935 年～)、日本から移植されたソウルの「朝鮮美術展覧会」(鮮展、1922～44 年)、台北の「台湾美術展覧会」(台展、1927 年～36 年)・「台湾総督府美術展覧会」(府展、1938 年～43 年)、長春の「満州国美術展覧会」(満展、1938 年～44 年)を、一望の下に見直そうとする極めて意欲的な試みだったのです。日本の植民地文化政策の象徴とも見なされ得る東アジアの官展の研究に本格的に着手した意義を高く評価したいと思います。正負の両面を含めたその実態の解明なくして、東アジア近代絵画の踏み込んだ研究は不可能なのですから。

本発表では、明治以降に西欧、特にフランスに留学した黒田清輝と東京美術学校出身の洋画家たちを中心に、日本近代洋画をフランス—日本—東アジア、言葉を換えれば、パリ—東京—台北（もしくはソウル、長春）というトライアングルの中で捉え直すという問題提起を行うものです【図 3】。19 世紀後半から 20 世紀初めにフランスへ留学した日本の画家たちが西洋絵画を規範的なモデルとして移植しますが、その後、日本の東アジアへの進出と連動して、彼らは台湾、朝鮮、中国と多角的な関係を結び、官展の審査、美術教育、壁画制作、旅行などの機会に東アジア各地を訪れます。他方、東京美術学校や、民間の美術学校・画塾には東アジアからの留学生が多数押し寄せて、フランス仕込みの「洋画」を学び、その後、彼らは自国で近代絵画を勃興、進展させるのです。少数ながら東アジアから直接フランスに留学する画家たちもいたので、このトライアングルにはさらに陰影が加わります。

はたして、東アジアを描き表した日本近代洋画は、西洋と日本の関係を日本と東アジアに投影した「オリエンタリズム絵画」に過ぎないのでしょうか。日本近代洋画が東アジアの近代絵画の発展に寄与した側面をどのように捉えればよいのでしょうか。20 世紀前半のパリ、東京、東アジアを舞台に複雑に絡み合う絵画の相関関係、その中でもたらされたもの、変容したものを冷静に見定め、その歴史的な意義や審美的な特質を再検討してみることこそが、今求められているのです。庭園美術館で行われている展覧会「アジアン・インパクト 日本近代美術の「東洋憧憬」」もまた、その同じ流れのなかにある別種の試みであると考えられます。

仏=フランス	伊=イタリア	白=ベルギー
欧=ヨーロッパ	中=中国	朝=朝鮮
台=台湾	満=満州	

山本芳翠

(1850-1906)
 仏：1878-87、中：1894、1903-04

黒田清輝

(1866-1925)
 仏：1884-93、1900-01、中：1894

藤島武二

(1867-1943)
 仏・伊：1905-10、台：1933、1934、朝・台：1935、満・中：1937、1938

岡田三郎助

(1869-1939)
 仏：1897-1902、台：1918-19、1920-21、朝：1922、満：1928、欧：1930、満：1935

和田英作

(1874-1959)
 仏：1900-03、1921-22、朝：1923

鹿子木孟郎

(1874-1941)
 仏：1900-04、仏：1906-08、仏：1915-18、中：1923、中：1937

満谷国四郎

(1874-1936)
 仏：1900-01、仏：1911-14、中・朝：1922、中：1923、1925、1928、朝：1933

児島虎次郎

(1881-1929)
 仏・白 1908-12、中・朝：1917、仏・欧：1919-21、中：1921、仏・欧：1922-23、中：1924、1926

和田三造

(1883-1967)
 仏・欧：1909-14、中：1931-32、満：1935、中：1941、満：1943

安井曾太郎

(1888-1955)
 仏：1907-14、朝：1936、満：1937、満・中：1943、1944

梅原龍三郎

(1888-1986)
 仏：1908-13、仏：1920-21、中：1929、台：1933、34、35、36、満・中：1939、中：1940、41、42、43

図 3

日本近代洋画家の移動

日本近代洋画の確立者黒田清輝はフランスに10年間滞在し、外光派アカデミズムの画家ラファエル・コランに師事し、パリのサロン（官展）で認められた後、1893年に日本に帰国します。翌年に日清戦争が勃発すると、黒田はフランスの新聞ル・モンド・イリュストレ（*Le Monde illustré*）の通信員として従軍し、戦地で多くのスケッチを描きますが【図4】、それを基にタブローを制作することはありませんでした。黒田以前にフランスに留学していた山本芳翠の方は日清戦争、日露戦争ともに従軍し、バルビゾン派のルソーを思わせる様式で日露戦争の一場面を描いています【図5】。歴史的に興味深いのは、日清戦争で得た賠償金を基に東京美術学校に西洋画科が設置されたことで、1896年から黒田が授業を担当し、1898年に教授となりました。いち早く西洋化、近代化を成し遂げた日本が東アジアの植民地化に乗り出すときに、文化・芸術分野における制度的な指標として東京美術学校に西洋画科を必要としたことは記憶に留めてよいでしょう。

ところで、東京美術学校における西洋画教育のモデルは、黒田が指導を受けたパリの画塾アカデミー・コラロッシや、講義を聴講した国立美術学校であったことは明らかです。フランス—日本—東アジアのトライアングルという観点から言えば、日本の画家たちがパリで学んだように、中国、朝鮮、台湾の留学生たちは主に東京で西洋絵画を身につけたのですが、ただし、フランス絵画そのものではなく、あくまでも日本に受容された「洋画」を学んだと言うことができます。さらに、1907年に開設された「文展」もまたパリのサロン（官展）に倣ったものであり、東アジアを統治下に入れた日本は「鮮展」「台展」「満展」という形で、官展制度を朝鮮、台湾、満州に移植していきました。東アジアの官展の西洋画審査員として派遣されたのは東京美術学校の教授やその出身者が多く、1922年の第1回「鮮展」には朝鮮総督府から黒田清輝派遣の要請がありました。しかし、黒田に支障があったため、代わりに黒田の弟子で同じく美術学校教授の岡田三郎助が審査員を務めることになりました【図6】。岡田はラファエル・コラン風の裸婦や和服の美人画のイメージが強いのですが、1921年に台湾総督府の壁画を完成しており、1935-36年には満州国国務院の壁画も制作します。中国服の婦人像や満州の風景画も残っていて【図7】、東アジアとのつながりの中で活動した画家でもあることを忘れるべきではありません。



【図4】
黒田清輝、写生帖16号（日清戦争—野戦病院）、1894～95年、東京国立博物館



【図5】
山本芳翠《唐家屯月下之歩哨》1906年、三の丸尚蔵館



【図6】
岡田三郎助《五族協和》満州国国務院壁画のための習作、1936年、佐賀県立美術館



【図7】
岡田三郎助《満州記念》1936年、京都市京セラ美術館

さて、このような状況の中で「オリエンタリズム」を明確に意識した日本近代洋画家は藤島武二でした。1910年の日韓併合の後、1913年に朝鮮を訪れた藤島はよく知られた紀行文の中でこう述べます。「フランスがかつてアルジェリアを征服した時に、その頃の画家が、盛んに彼の地に渡航して、アルジェリアの風景や風俗を画く、その頃の流行のようになっていて、彼地の風景、風俗、戦争等を題材としたる有名なる画家が続々として、輩出しています。即ちドラクロワ、ドカン、マリラ、フロマンタン、ギョメ等、盛んに東洋趣味を鼓吹して、当時の仏国画壇に、一種のモードを作った傾向が見えます。熱帯地方の強烈なる光線や色彩といったようなものが、当時の仏国の画壇に、大なる刺戟を与えたことが見られます。朝鮮は、我が国と併合したので、もちろんアルジェリアの例とは異なっていますが、とにかく、わが領土に帰したのでありますから、種々の方面から、研究したり、開拓したりすることの必要なのと同じように、芸術の方面からも、この際大いに注目すべきものであらうと思います」。

やや誇張して言えば、日本近代洋画の「オリエンタリズム宣言」とでも形容できそうな言葉ではないでしょうか。藤島の留学は同世代の画家たちの中では遅い方で、1905年からパリでフェルナン・コルモンの教えを受け、1907年にはローマに移動し、フランス・アカデミー院長であったカロリュス＝デュランに師事しながら、イタリア・ルネサンス美術にも触れました。藤島は「ドラクロワ、ドカン、マリラ、フロマンタン、ギョメ」など、フランスのオリエンタリズム絵画を代表する画家たちの作品を、パリ時代にルーヴル美術館、リュクサンブール美術館、サロンなどで数多く目にしたはずで、1913年に朝鮮を訪問したときに、その記憶が蘇り、日本と朝鮮の関係をフランスとアルジェリアの関係に置き換えたに違いありません。ところが、興味深いことに、藤島は同じ文章の中で、朝鮮の風景がイタリアに似ており、明るい光やピトレスクな色彩にも類似性があること、朝鮮もイタリアのように同時代の芸術には見るべきものはないが、古代には優れた芸術が存在し、今の服装にも古代の面影が残っていることなどを指摘しているのです。児島薫氏が指摘するように、自然や芸術に関して、フランスとイタリア、日本と朝鮮に並行関係を見出しているのです。

実際、アルジェリアを植民地化するなかで制作されたフランスの「オリエンタリズム絵画」と、台湾や朝鮮の植民地化がもたらした

日本の「オリエンタリズム絵画」には相似性があると同時に、様々な違いがあることを忘れるべきではありません。例えば、全体として日本の作品は表現において暴力性や官能性が抑制されていること、植民地から多数の留学生が日本に洋画を学びに来ていることなどは顕著な相違点でしょう。さらに重要な違いは、日本の文人の中国趣味や漢文学受容の伝統を考えれば分かることですが、日本と東アジアには中国文明、漢字文化圏という共通項が存在することです。すなわち、藤島は朝鮮に東洋のアルジェリアではなくイタリアを見たのであって、日本と朝鮮は、そして台湾や中国もまた、同一の文化圏に属するという意識がありました。それゆえにこそ、日本は「日台融合」、「内鮮一体」「五族協和」といったスローガンとともに、帝国主義的な同化政策を推し進めやすかったのだとも言えますが、同時に絵画作品はフランスの植民地主義的なオリエンタリズム絵画とは異なったニュアンスを帯びることになったのです。

藤島の作例を挙げるならば、1924年の第5回帝展に出品した《東洋振り》【図8】は、画家自身が新しい出発点と見なしていたもので、中国服を着た女性（モデルは日本人です）の横顔の半身像を表した印象深い作品です。藤島によれば、イタリア留学中にピエロ・デラ・フランチェスカなどのルネサンス絵画に特徴的な横顔の婦人像に、「閑寂な東洋的精神」を見出したのが始まりとのこと。ルーヴル美術館のピサネロの女性像も模写していますから【図9】、確かにこの種の女性像に感銘を受けていたことが理解できます。藤島は横顔を際立たせるのに適した中国の婦人服を日本で集めますが、画家の言によれば、「必ずしも支那人をかこうという動機からではない。日本の女を使って東洋的な典型的美をつくって見たかったのである。文芸復興期のそれらの東洋風な横顔が私をそこへ運んでくれたといえ、画因の説明は足りている。西洋画の材料を駆使して、西洋臭味を離れたものを描こうとしている」、ということになります。すなわち、この絵はイタリア・ルネサンスの女性像と日本人モデルと中国の衣服が融合したハイブリッドな作品で、西洋画の材料を用いて、中国にも日本にも共通する「東洋的な典型的美」を実現しようと試みた野心作にほかならないのです。その後も、藤島は中国服を着た横顔の女性像を繰り返し描いていますが、もっとも完成度が高く、純化した典型性を感じるのは《芳恵》【図10】でしょう。やはり中国服を着た横顔のモデルが右手に蘭の一種を持っていて、



【図8】
藤島武二《東洋振り》1924年、個人蔵



【図9】
藤島武二、ピサネロ《ジネヴラ・デステの肖像》
に基づく模写、個人蔵



【図10】
藤島武二《芳恵》1926年、個人蔵

背景は白い雲の浮かぶ青空です。古典的なルネサンス絵画に東洋精神を見た日本の画家が、日本人モデルを使い、大陸文化を媒介にして東洋の美を表現する作品。微妙な違和感を伴うこうした異文化の融合には、フランスのオリエンタリズム絵画には見られない異種混交性が見られます。それは藤島の芸術的理想の具現であると同時に、歴史的に見れば、中国や朝鮮に先立って西洋化を成し遂げた近代日本が、東洋の盟主として独自の「洋画」を達成した証しにもなっているのです。



【図 11】
藤島武二《蒙古の日の出》1937年、鹿児島県歴史資料センター黎明館

後述するように、その後、藤島は1933年から1935年にかけて台湾に旅行したり、「鮮展」「台展」の審査員に招かれたりしました。そして、1937年に「満展」の前身に当たる満州国美術展覧会の審査に招かれた藤島は、内蒙古のドロノールの日の出を写生して《蒙古の日の出》【図 11】を制作し、10年来の課題であった宮内庁献納作品となる《旭日照六合》を完成するのです。蒙古の日の出を描いたことについて、「満州国を超えて遙かに蒙古に至るまで国威の伸張がある時、日本の輝く国威の象徴をここに求めることの意義は更に一層深いことが考へられねばならぬ」、と藤島は述べています。茫漠と広がる蒙古の砂漠を描くときに、かつてパリで見たに違いないギョメのサハラ砂漠を描いた作品が脳裏をかすめたかどうかは不明ですが、日本の領土の西端から望む日の出の国家的意味を、画家が使命感とともに意識していたことは確かです。翌1938年にも「満展」の審査員に招かれており、藤島は日本近代洋画と東アジアを結ぶ中心的な役割を果たしました。



【図 12】
児島虎次郎《朝顔》1916/1920年倉敷、大原美術館

ところで、藤島のようにルネサンス風の横顔にこだわるかどうかは別にして、女性像に東洋の美を凝縮させようとする発想自体は、決して珍しいものではありません。1908年から1912年までフランス、ベルギーを中心にヨーロッパに滞在し、印象派、新印象派の様式を摂取した児島虎次郎は、帰国後の1918年に、東洋の美の在り方を求めて中国、朝鮮に旅行します。児島は帰国してもパリのサロン・ナショナルに出品を続け、フランスとのつながりを維持した画家ですが、1920年のサロン・ナショナルに4点の作品、《朝顔（二連画）》【図 12】、《秋》【図 13】、《明王朝の歌劇、小牧牛》を出品したのは意図があつてのことでしょう。ヨーロッパの新しい絵画様式で、一ただし、サロン・ナショナルで通用する印象派と自然主義を折衷したような画風です—、日本、朝鮮、中国の伝統的な民族衣装



【図 13】
児島虎次郎《秋》1920年パリ、国立近代美術館

を着た女性像を描き、それらをセットにしてパリの展覧会に展示するのは、日本近代洋画のトライアングルをフランスに向かって還流させることを意味します。しかしながら、児島自身の意識がどうであれ、これらの作品には藤島の女性像のような、文化・芸術が摩擦を起こすような異種混交性は見られず、むしろ西洋絵画の枠内で東洋女性を描く分かりやすさ、受け入れやすさがあります。日本、朝鮮、中国を同じまなざしで表しているのも、東洋文明の通底性を示すというよりも、西洋文化への帰属意識の強さを物語っているようで、仮に作者がフランスの画家だと言われてもあまり違和感がなさそうです。実際、これらの作品がフランスで高く評価されたことは、展覧会終了後に、児島がサロン・ナショナルの正会員となり、《秋》がフランス政府に3000フランで買い上げられ、現在はポンピドゥー・センター内の国立近代美術館に所蔵されていることから分かります。児島による東アジアの女性表象は、西欧人の期待の地平を裏切らない、その意味ではオリエンタリズム絵画の延長としても理解できる作品群なのです。同じような感覚は、帰国直後の黒田清輝が描いた《舞妓》にも見られます。西洋化された日本人画家がフランス人の異国趣味的なまなざしで日本女性を描いており、西洋のオリエンタリズムの内面化がうかがわれるのです。

児島より少し後の世代に属する安井曾太郎や梅原龍三郎の場合、東アジアとの接触によって、各々の代表作と呼べるような作品が誕生しました。安井はパリに留学したときはアカデミー・ジュリアンで歴史画家ジャン＝ポール・ローランスに師事しますが、やがて印象派に惹かれてルノワールやセザンヌからの刺戟を取り入れるようになります。帰国後、安井は自らの道を求めて模索の時期に入りますが、1934年の第21回二科展に発表した《金蓉》【図14】によって独自の様式に到達し、高い評価を得ます。この時点で安井はまだ朝鮮や満州に足を踏み入れていないのですが、2014年の「描かれたチャイナドレス」展（ブリヂストン美術館）が明らかにしたように、中国服の女性像は当時流行のテーマでした。《金蓉》のモデルは当時満州で勤めていた日本人女性、小田切峯子で、日本に一時帰国した際にモデルになってもらいます。彼女は好んで中国服を着用し、父親が「金蓉」という中国風の愛称を与えていました。安井が満州に住むチャイナドレスの日本女性を描いたことに関しては、そこに日本帝国の中国侵略を重ね合わせるような解釈ができないわけ



【図14】
安井曾太郎《金蓉》1934年、東京国立近代美術館

ではありません。ただし、それは同様の中国服の女性像すべてに適用可能な大ざっぱな見方であり、画家自身が特に意識していたわけでもありません。政治的な次元とは別に、画家としての審美的、造形的な関心も当然重要になります。

《金蓉》に関して安井自身はインタビューでこう語っています。「現代の支那服の美しいのに驚きました。実に簡単な形で、それでみてかなり技巧的です。からだに沿って垂れたなだらかな線は繊細なものです。(中略)モデルは知人で支那服のよく似合ふきれいな人です。その性格の表現や、服の美しい形と色などに苦心しました。人物をはっきり強く現すために付属物を幾分調子弱く扱いました」。ここで安井を惹きつけているのは、支那服の形と色の美しさもさることながら、からだに沿う繊細でなだらかな線に示される、モデルの身体と服との適合性ではないでしょうか。一般にフランスから帰国した洋画家たちは、身体性がうまく表出されない和服の人物を描くに苦勞しました。中国服の女性像が描かれた理由の一端は、藤島の横顔の女性像もそうであったように、和服よりも身体が強調され、シンプルなので、人体表現や造形的な試みに適していたからだと思われれます。時代が進んで洋服の女性を描くようになると、この問題は自然と解消されることでしょう。《金蓉》の場合は、人物を強く明快に表すことを優先したために、周囲の空間やモチーフが曖昧になっています。傾斜した多視点の構成、空間性と平面性との葛藤には、セザンヌの造形感覚を日本の美意識が摂取した成果が見られるのです。この絵もまた文化のトライアングルがハイブリッドな融合を生み出した作例にほかなりません。

安井が実際に東アジアの地を訪れるのは1936年の「鮮展」の審査委員のときですが、翌1937年には「満展」の審査委員として藤島武二とともに満州の新京に赴きました。その帰途に、熱河承德で喇嘛廟を描いた風景画【図15】もまた安井の傑作で、大陸に行ったことが画家にとっていかに大きな意味を持ったのかが分かります。リズムカルに構成された画面には、青い空を背景に明るい黄色やピンクが映え、建物の正面性が際立ちます。面白いのは、同じ喇嘛廟を描いたもう1点の方は建物を真横から捉えているのですが、構造的には同じく平面性と装飾性を押し進めている点で、安井はこれらの作品で個性的な風景画様式を確立したと言えるでしょう。ただし、承德滞在中に盧溝橋事件が勃発し、急いで帰国の途についたことは、画家の活動が戦時下の歴史状況と無縁ではないことを改めて認識さ



【図15】
安井曾太郎《承徳の喇嘛廟》1937年、東京、永青文庫

せませす。

安井と同年齢の梅原龍三郎がフランス留学中にルノワールに私淑し、彼自身も豊麗な裸婦像を描いたことはよく知られています。梅原の場合、1913年に帰国してから、西洋の模倣ではない日本の油絵をいかに確立するかという試行錯誤の時期が1920年代まで続きました。梅原の芸術が成熟し、独自の絵画様式に到達するのは1930年代から1940年代前半ですが、それはまさに画家が東アジアと緊密な関係を結んでいた時期に当たっています。フランスでルノワールに学んだ梅原もまた、プロセスは違っても藤島や安井と同じく、台湾や中国を媒介にして日本の「洋画」を精錬し、進展させたのです。

梅原は1933年には旅行で、1934年、35年、36年は「台展」の審査員として台湾に滞在しました。これは藤島が1933年、34年に旅行で、35年は「台展」審査員として滞在したのとほぼ同時期で、二人の画家は33年の旅行中に交友し、35年は審査員として行動をともにしました。1933年の旅行のとき、梅原は台南に留まって孔子廟を描いています【図16】。大成殿の隣の敷地にある明倫堂の一部と三重塔を鮮やかな色彩と闊達な筆致で表し、後の「北京時代」の作品を予感させます。ところで、甚だ興味深いことに、藤島もまた台南の孔子廟に惹かれ、滞在中に描いているのですが、取り上げ方が梅原とまったく異なっているのです。大成殿、明倫堂、三重塔など主要な建物には目もくれず、敷地の境の回廊や壁、出入り口など何の変哲もないモチーフを、断片的な視角から描くのは奇妙で、不可思議です。梅原の素直な視線に対して藤島独特の屈折した視線とでも言えるでしょうか。藤島は観光的なまなざしから解放されて、画家としての興味の赴くままに対象を探り【図17】、まるで紋切り型のオリエンタリズム絵画を脱構築するかのような造形を行っているのです。東アジアを主題にした日本近代洋画には、このような逸脱や歪み、ずれや曖昧さがかいま見えることがあり、今後検討すべき余地があると思います。

梅原と大陸中国の話に進みましょう。梅原が初めて大陸に渡るのは1929年の上海の美術展のときですが、1939年、梅原は第2回「満展」の審査のあとで北京に立ち寄り、その壮大で美しい都市景観に感動して、滞在を延長します。そして、1940年から44年まで毎年北京に出かけて制作を続け、梅原芸術の頂点とも言うべき「北京時



【図16】

梅原龍三郎《台湾風景》1933年、東京、府中市美術館



【図17】

藤島武二《台南の孔子廟》1933-35年頃、長野、北野美術館



【図 18】
梅原龍三郎《紫禁城》1940年、東京、永青文庫



【図 19】
梅原龍三郎《長安街》1940年、東京国立近代美術館



【図 20】
郭柏川《北京故宮》1939年、個人蔵

代」の作品、《紫禁城》【図 18】や《長安街》【図 19】などを生み出すのです。これらの作品は、宿泊していた北京飯店の5階から見下ろした眺めを表したのですが、ダイナミックな形態と鮮烈な色彩の連なり、生气あふれる筆触が深い感銘を与えます。1973年に刊行した『北京日記』の序でこの時期を回想した梅原は、「樹海の中の金色の薨と赤い壁の樓閣の景観は世界無類、公園の池の紅蓮も亦美しく、未明に覚めて、黎明の景色を無心に写した」と述べ、最も充実した幸福な時代であったと認めています。紫禁城、長安街、天壇など北京の風物を表す一方で、姑娘（クーニャン：中国の若い女性）や色絵磁器に活けた薔薇を描くなど、高揚感にあふれた作品が集中しています。むろん、背景には日中戦争という現実がありますが、戦争の影を感じさせません。

梅原の北京時代の代表作を生み出した要因は多層的で、文化の異種混交性そのものです。『北京日記』では、「日沈む頃よりすずしく、四方の眺め美しく誠に夢の國なり。食後中央公園に行き、柏樹の下にて茶を喫す。シャンゼリゼーの夏の夜を擴大せるものなり」とあり、他の文章では北京をシーザー時代のローマに喩えたりしますから、梅原が感激したのは、西欧のローマやパリに匹敵するような東洋の大文明都市としての北京に違いありません。フランス留学の体験は画家の基底に存在するのです。とはいえ、紫禁城の捉え方は造形を優先しています。例えば、梅原と交友があり、影響も受けた台湾出身で北京在住の画家、郭柏川の《北京故宮》と梅原の《紫禁城》を比べてみましょう。前者が紫禁城そのものを前面に出して、その偉容と構造を強調しているのに対して、後者が紫禁城を含めた北京風景を己の感覚、美意識を通して表出している、その違いがわかります【図 20】。梅原の絵では紫禁城の全容が曖昧で把握しがたいのです。さらに、この時期の梅原は油彩と日本の岩絵具を併用し、カンヴァスの代わりに間似合紙を用いて、かすれたような筆跡の効果を巧みに出しているのです。技法的な次元でも和洋折衷を試みていることとなります。それらの作品もまた、アマルガムのような異種混交性を持った日本の「洋画」にほかならないのです。

冒頭で確認したように、日本の近代絵画が東アジアとの関係において本格的に研究され始めたのは1990年代からで、それが広がり、厚みを持ってきたのは2000年代以降です。今後この問題をさらに研究するためには様々なアプローチがあり得ますが、私見では、

現在判明している作品と資料に基づいて性急に分析、解釈する前に、歴史的な事実と作品を詳しく調査することが何よりも必要だと考えています。日本の植民地時代における日本と東アジアの近代美術の関係は、今回扱わなかった戦争画も含めこれまでタブー視されていた期間が長かったので、まだ知られていないことが多いという印象を拭い去れないのです。2014年の「官展にみる近代美術」展はその意味でも突破口になったと思いますが、それ以降も意欲的な展覧会が続いているのは心強いことです。日本では2015年から2016年にかけて、次のステップを目指すような「日韓美術家のまなざし—『朝鮮』で描く」展（神奈川県立近代美術館葉山他）が6つの美術館で開催されました。韓国と言えば、既に2008年に国立中央博物館で、1933年から1945年までに李王家が収集した日本近代洋画のコレクションを公開する展覧会が開催されたことが思い起こされ、関連する作品、資料のさらなる公開が待たれるところです。台湾の美術館も積極的で、台北市立美術館で2015年に開催された展覧会「台湾製造・製造台湾」は、日本植民地時代の台湾近代美術を、関係の深い日本人画家の作品と一緒に展示していて、台湾の側から過去の歴史を冷静に振り返ろうとする内容でした。さらに、高雄には台湾50美術館という私立美術館が2014年に誕生しました。50とは1895年から1945年までの50年間を意味します。すなわち、日清戦争後の台湾占領から太平洋戦争敗戦までの日本統治期の日本近代美術とそれに関係する台湾美術を専門的に収集する美術館が誕生したのです（工芸が中心ですが絵画も含まれます）。こうした動きを見ていると、中国を別にして、今後は日本と東アジア諸国が共同でこの時期の美術を研究できる環境が整いつつあると思われれます。

20世紀前半に、フランスに留学した日本人洋画家たちが東アジアを積極的に画題に取り入れると同時に、朝鮮、台湾、中国の画家たちが日本とフランスの影響を受け、土地の固有性との間に葛藤を起こしながら、近代絵画を展開させました。この美術史的現象をフランス、日本、東アジア、あるいはパリ、東京、ソウル／台北／長春というトライアングルから捉え直そうというのが、私の問題提起でした。それは屈折した関係であり、複雑なオリエンタリズムを内包していることが分かってきましたが、西洋絵画を日本の「洋画」に変容させる際に、東アジアが媒介項として強く働いたことは明らかです。私たちが意識しなければならないこと、それは日本近代洋画を単純に位置づけたり、裁断したりしないこと、多様な次元、

文脈で捉え直すことではないでしょうか。とりわけ、1895年から1945年の50年間に制作された異種混交体のような日本の「洋画」と、それに学びつつ生み出された東アジアの近代絵画の本格的な研究は始まったばかりだと言ってよいのです。

理想と現実の中国美術

東京藝術大学教授
佐藤道信

2010年代の研究動向

東京藝術大学の佐藤道信と申します。どうぞよろしくお願ひいたします。

今日のタイトルは「理想と現実の中国美術」とさせていただきます。これは実は去年の11月にサンディエゴで「近代中国と日本」という、“近代中国が日本に与えた影響”をテーマとしたシンポジウムがありまして、今日はその時の発表をベースにしてお話をさせていただきます。

今、三浦先生のお話でもありましたように、ここ2、30年（1990年代以降）近代東アジアに関する展覧会や、近代日本との交流の展覧会などが企画されてきました。特に1999年の福岡アジア美術館の開館が大きかったんですが、2010年代に入りまして、質的に変化が出て来たと思っています。というのは、特に海外の国際シンポジウムで近代日本美術を扱った内容の時に、欧米の近代日本美術の研究者（日本人の人であれ、欧米の人であれ）、その多くが南画の研究発表になってきております。

そこでは、フェノロサや天心、狩野芳崖、橋本雅邦などは、名前も出てこない。黒田清輝も出てこない、という状況になりつつあります。私はもともと日本美術のイメージがどのように作られたのかを、西洋のジャポニズムで作られた日本美術イメージ（浮世絵、工芸が中心）と、日本で作られた日本美術史のイメージ（武家、公家、仏教の美術が中心）が、なぜこれほど大きく違うイメージになったのか、ということをやっとやってきました。同じようなことが、今、今度は東アジアの近代中国と日本文化の交流論に生じつつあるという気がしております。

2010年は、中国のGDPが日本を抜いて世界2位になった年です

が、現在では既に2倍だそうです。この2010年代に入って、中国の観光客が圧倒的に増えてきます。同時に2011年に、関西の中国書画研究会という、関西で中国美術コレクションを持つ美術館の学芸員や研究者の方が集まった会が、1910年代から日本に大量に流入した中国美術のコレクション（新渡り）が、なぜ、どのように形成されたのかを研究してこられた、その成果の本が出ました。去年のサンディエゴでの私の発表は、それがなぜ東京ではなく、関西中心だったのかというお話だったんですが、今日のシンポジウムは、必ずしも関西の美術界に現れた東洋憧憬というテーマではないので、そこはちょっと薄めております。

また2013年、15年には、ロンドン大学でも近代日本美術史についてのシンポジウムがあり、これが先ほど申し上げましたような、南画の研究発表がすごく多かった。このことは逆に、これまでの近代日本美術史の研究が、美術の制作、批評、美術史のいずれにおいても、西洋との関係を軸に語って来たことを、強く感じさせました。

近代東アジア研究の特徴

実際には近代の日本は、近代中国およびアジアとも深い関係があり、交流もたくさんありました。それがなぜあまり語られなかったのか、これはむしろ戦後の問題です。近代日本美術史の形成は戦後なんですが、アジアから撤退したことで、植民地美術、戦争美術、産業政策下の輸出美術、そして宮内省系の美術、それらの美術が、「近代日本美術史」からごっそりと削除されました。ですから全体の三分の一から四分の一くらいが、私たちの知っている近代日本美術史ということになります。ここでは、文部省系の美術学校、官展など、改革派や、西洋化を進めて来た美術の流れが、近代の日本美術史として、語られて来ております。アジアとの関係は、大陸進出、侵略の問題がありましたので、日本ではそこに触れなかったわけです。それが1990年代以降、近代全体を振り返る動きの中で、削ぎ落とされた部分が研究対象になって来た。その一環として、近代アジアの交流研究が盛んになって来たということだろうと思います。

そうした研究には特徴がありました。洋画や西洋系の彫塑がテーマになる場合には、日本の近代性や、植民地支配の構図が強調される傾向がありました。それに対して、水墨画や書をテーマとする場合には、南画もこれに入りますが、その国の歴史性やアイデンティティーが強調される傾向がありました（本当は両方あった方がいい

のですが)。つまり、西洋文明圏の洋画や西洋系彫塑と、水墨画や書の中国文明圏という、二つの文明圏が研究対象として分立する構図になっているということです。そこでは近代日本が、二つの文明圏に上乘りした格好になっています。近代の日本は、歴史性と国際性を両有するために、西洋画と日本画という二部構成にしたわけですが、実はこうした二部構成は東アジアだけのようです。西洋各国や中央アジアなど、あちこちを廻って見た時に聞いてみましたが、ほかのところにはどうもなさそうです。

結果だけ申しますと、これは近代日本の制度が東アジアに伝わったものです。それが韓国、中国、台湾では、西洋画とそれぞれの国画という構図になっています。近代日本に留学した人たちには、西洋画を学びに来られた方が一番多かったわけですが、実際には洋画を学ぶこと以上に、20世紀の新たな国際環境の中で、自国のアイデンティティをどのように定めるのか、その方法を見極めるために留学したというのが、むしろ根本的な目的だったのではないかと思います。そのため日本での日本画が、それぞれの国画に置き換えられ、西洋画、国画という二部構成が東アジアに定着した、という形になっているのではないかと思います。

対西洋から対国内・対東洋へ

1910年代以降の日中の動向としては、まず日本では、1910年頃に西洋でのジャポニスムの終焉に遭遇します。これは非常に大きなことでした。日本の元号でいうと明治43年頃です。ここで美術政策の基軸が、対西洋中心から、対東洋、対国内へと大きく転回したと私は感じております。日本の近代は、1868年の明治維新から1945年敗戦までの78年間ですが、私は、前半がジャポニスムへの対応期、後半がポストジャポニスム期と考えています。

前半が、西洋の美術の制度や表現を輸入し、同時にジャポニスムに美術工芸品を輸出しようとした時代。後半がそのジャポニスムがなくなって、さあどうするのか、となった時代。それがちょうど、対東アジア、対国内へと美術政策の基軸が転回するタイミングと重なっている。

中国ではどういう状況かと言いますと、1911年の辛亥革命、その後も国内での国民党、北洋軍閥、共産党などの乱立といった混乱が続き、さらに抗日戦争から国共内戦へという戦争の時代になります。

そして革命後の中国では、当代美術と歴史の再定義も大きな問題となりました。まず「美術」という概念が日本から中国に伝わったのは、最近では19世紀末と言われています。そして「文人画」という概念も、中国にもともとあった概念ではなく、1920年ぐらいにできた新しい概念だったということが明らかになりつつあります(注1)。これは中華民国下で、革命後の美術史編纂や国画のあり方をめぐる議論の中で生まれた概念だった、ということです。それに伴いまして、絵画史を中心とする中国美術史の形成が、1930年代ぐらいから始まりました(注2)。

(注1)

李趙雪「近代日本における「文人画」概念の形成」近代画説25 明治美術学会 2016年12月

(注2)

塚本麿充『北宋山水画の成立』中央公論美術出版 2016年 p.1~72

(注3)

家永真幸「故宮博物院をめぐる戦後の兩岸対決(1949-1966)」日本台湾学会報9 日本台湾学会 2007年5月

大きなポイントの一つとなったのが、故宮博物院のコレクションの帰属と再定義です。現在、故宮博物院は台北にございますが、北京にも紫禁城の故宮博物院があります。両方にあるわけですが、まず革命後には、王朝の文物をどう扱うべきか、革命で成立した新政府がそれをどう扱うべきかということが、問題となっています(注3)。解散すべきだという意見もありましたが、結果的には、共産党、国民党、どちらが持っていることで、その政権が正当なのかという、一つの中国論の中での正当性を証明するものとして扱われるようになりました。台湾の方の故宮博物院の院長は、現在閣僚扱いで、閣議にも出られています。それだけ重要な存在ということです。

日本での対西洋から対東洋、対国内へという基軸転回については、対国内としては官展が、1907年(明治40年)に設立されました。文展ですね、文部省美術展覧会。それから帝国美術院が1919年。その後、帝国芸術院(1937年、昭和12年)となって、さらに戦後、日本芸術院になっていきます。

対東洋としては、日韓併合が1910年、それから他の先生方のお話にも出てきました植民地官展。満州は直接の植民地ではなく傀儡政権で、独立国家の形態をとっていますので、植民地官展という言葉は正確にはふさわしくないのですが、朝鮮・台湾・満州の3箇所から1920年代から順に行われていきます。

対西洋としましては、明治の博覧会の時代から、1910年にまず日仏サロン交換展などが行われ、昭和期に入りますと、外務省が外交の一環として展覧会を海外に持って行くという時代に入ります。ローマやベルリンで行われた展覧会は、枢軸国の同盟への助走になっていくものです。この外務省主導で、外務省(と今なら文化庁)が日本の文化や美術を外国に持って行くという展覧会形式が、戦後に持ち込まれていきます。

中国美術品の大量流入

次に中国美術品の大量流入についてですが、これは「新渡り」の美術品といわれております。辛亥革命の際、清朝の高官だった羅振玉が、自分のコレクションを持って関西にやってきます。関西に6、7年いるんですけれども、その間に出版社から自分のコレクションの画集を出版し、さらにそれを売ります。ここでは京大の内藤湖南や、博文堂という出版社、そして関西の実業家たちが協力して、コレクションを形成していきました。

これが、なぜ東京より関西中心だったのかは、のちほど触れます。

それから、“理想”と“現実”の中国美術という点について。そうした新しく入ってきた中国美術品は、実はそれまで日本が見たことのない美術が多かった。例えば、宋元以前、北宋の美術、西域の美術、そして“正統”の南宗画。それまで日本は、夏珪とか徽宗皇帝とか、南宋画院系の絵画、宋元美術を、正統の中国絵画の古典とみなしていました。その系統から、室町水墨、狩野派、あるいは漢画系の美術が、日本の中で“中国系”の美術として展開して行きます。南宗画は江戸時代の中頃から入ってきて、幕末には大いに広まっていたわけですが、それを中国絵画の正当と考えていたわけではなかった。

ところが、新渡りの美術が流入してきたことで、中国では南宗画をむしろ正統と考えていたことに衝撃を受けます。自分たちが考えていた中国美術観とまったく違うということです。ここから近代の日本画でもいろんなことが起こってきます。たとえば新南画。それから新古典主義は、フランスの新古典主義とは関係なく、宋元絵画を古典と考えていた中国美術観に対して、新しく入ってきたそれ以前の絵画を新たに古典と考えた美術です。

「中国美術史」観の修整—日中の双方向

「中国美術史」については、新しい美術が入ってきたことで、南宗画の方を軸に日本美術と中国美術の関係を作り直そうとしたかと言いますと、そうはなりません。結果的には、自分たちが抱えてきた中国美術史観を捨ててはいません。捨てないで、むしろそれまで無かったものを、歴史に補完接続することで、中国美術史観が広がった。正統の南宗画と中国でいわれていたものに対しては、日本では明清絵画という時代絵画として解釈し、既存の中国絵画観

に巧妙に接続、補完した形になっているのだと思います。

こうした日中での動きは、実は双方向の動きでした。中国の方からそうしたモノや人、新たな価値観が入って来て、中国美術史観の修整を日本側が迫られたわけですが、日本側からもこの時期、様々な人が行っておりまして、学者の交流もありました。その中で先ほどの例えば「文人画」という概念の形成にも、日本がかなり関わっているらしいことが、最近の研究で分かって来ております（注1文献）。

中国の方では、先ほど触れましたように、19世紀末に「美術」概念が日本から移植され、1910年代に文物が大量に海外流出し、1920年代に「文人画」という概念がほぼ出来上がるようです。これが中国絵画史、および国画のナショナルアイデンティティーになっていく（注4）。1930年代に入ると、1935～36年に「ロンドン中国芸術国際展」という展覧会がロンドンで行われ、これが中国美術史の形成にとって大きな影響を持ちました。日本でも最初の官製の日本美術史は、1900年パリ万博に出品された『稿本日本帝国美術略史』でした。つまり外国に見せることを機に、自分の国の歴史が、自国美術史として形成されていくということです。特に西洋世界に見せることで形成された点が、日本美術史と共通しております。

ただ中国美術史の場合、ここで古代の銅器や、官窯の陶磁器などが含まれました。西洋の価値観では、絵画、彫刻、建築が上位で、工芸は入ってなかった。それを日本の場合は入れていたのですが、これはジャポニズムが工芸を高く評価したからで、美術学校でも最初から工芸を入れています。一方、中国での古代銅器はまさに王権を象徴するものですが、物として見ますとやはり工芸で、官窯も工芸です。しかし、それがこのロンドン展で、中国の古代銅器や官窯が前面におかれたことで、いわばアジアには別の美術の価値体系があるんだということが示された形になりました。

こうした日中の相互交流から生まれたことが、その後どうなったかと言いますと、それぞれの文脈に吸収されて行っているのですが、その起点がここでの日中交流から生まれたということが忘れられています。なぜかと言うと、おそらく日中戦争が始まり、さらに戦後の国交断絶で、それぞれの美術史が分立的に展開したからではないかと思われまます。

そもそも相手方の美術に対するイメージは（自国の過去の美術に

(注4)

前田環 [(Re)Canonizing Literati Painting in the Early Twentieth Century-the Kyoto Circle] 『The Role of Japan in Modern Chinese Art』 University of California Press 2013年 p.215～227、353～358

対しても同じですが)、ジャポニスムもまさにそうだったように、現実かどうかよりも、相手方に求めたものが、それぞれの人にとっての相手方の美術イメージになって行く。この時期の日本が中国の美術に求めたのは、新渡りの美術で既存の中国美術観をつくり直すことではなく、既存のそれに“新たに発見”した中国美術を加え、「東洋美術（史）」という概念とビジョンをつくることでした。

ジャポニスムは、日本の浮世絵と工芸品に、19世紀の脱アカデミズムにとって必要なものを見いだした。一方の日本も同じように、19世紀の西洋の新動向の美術の方に、宗教美術にかわる価値を見いだした。西洋美術の中軸はキリスト教美術ですが、それはほとんど輸入しなかった。言わば両者ともに、各モチベーションに沿った形で必要なものを相手に求め、それによって相手のイメージを作って行ったんだと思います。

世代論

世代論として見ますと、1910年代以降の日中交流を推進した人たちは、1860年代～70年代生まれの人たちが、研究者でも、出版関係者、実業家のコレクターでも、中心になっています。明治維新が1868年ですから、彼らはほぼ近代の教育を受けています。寺子屋とか藩校ではなく、近代の国民を育成するための小学校教育から勉強しているということです。ですから、日本という意識が最初からある。変化の激しい時期の美術は、だいたい狭い同世代の人が集まり、大団体の場合は世代が横断的になります。それで言えば、この同世代の異業種間の人的ネットワークは、まさに時代の最先端の対中国観、対アジア観をわれわれが担っているんだという意識を、彼らが持っていたことを示しているんだと思います。

この時期、中国側の清朝遺民だった羅振玉、王国維たちも1860年代生まれで、中華民国の美術制度を作るのに大きく関わった陳師曾も同世代の生まれです。この世代は、日本で言いますと、横山大観や黒田清輝など、日本画、西洋画の新派の世代になります。つまり、時代を切り開いて行った同じ世代が、1910年代に対中国の歴史の表舞台に立ってきたということになります。

去年（2018年）、日中平和条約40周年を記念し、東京国立博物館で特別企画として「斉白石展」が行われましたが、斉白石も1866年生まれです。中華民国の建国の父、孫文も同い年で、孫文は一時日本に亡命して来ております。

コレクターの業種

近代のコレクターと産業経済の関係については、ちょっと飛ばします。

一番下のところだけ。実業家コレクターの業種は、近代の経済産業の発達と正確に対応しています。最初は財閥系、次に繊維系、その次の大正期に金融・大衆文化系、昭和に入って電力、石油、造船系となります。1910年代以降の中国美術コレクションは、ほぼ関西中心です。面白いのは、明治期のコレクター（財閥系、繊維系）は、コレクションを集める時にほぼ全員、「日本美術を守る」という言い方をしているのに対して、この1910年代からのコレクターたちは、「東洋美術を守る」という言い方をしていることです。

明治期には、日本美術の破壊と海外流出を政府が防ぎ、財閥は政府からの特権で伸びているわけですから、政府と同じ視点を共有し、われわれもそれをサポートしなければ、という意識が財閥にも強くありました。その中で、日本美術を守らなければと言っていたのでした。

東京の方でも、1907年（明治40）に東京美術倶楽部ができてから、いま売立目録として記録が残る入札会を随分と行なっています。華族コレクションも、1910年代から売立てに出されました。去年、香山理絵さんという方が、『美術史』に華族世襲財産法（明治19年）についての論文（注5）を出されたんですが、華族の美術コレクションを管理したこの法律が、大正5年に改正されてコレクションを売れるようになった。大正5、6、7年（1916～18）は、美術市場が空前の活況といわれた時代です。戦需景気です。それにタイミングを合わせたように、華族コレクションが売り立てにかけられるようになったのでした。次々に華族の、旧大名とかお公家さんのコレクションが売り立てにかけられて、争奪戦になります。これが、繰り返しいろんなテレビの美術番組になったり、ドラマになったりするものです。

結局これは、従来の価値観で集められたモノが、売りに出されたということですので、中国美術に関して見れば、東京では、従来の価値観で作られた伝世品のコレクションが、取り合いになった傾向が強いということです。これが、関西と東京の違いになっております。

（注5）

香山理絵「華族世襲財産法と文化財保護―尾張徳川家の事例を中心に」美術史185美術史学会 2018年10月

東京と京都

それから、中国美術（史）観の修整ということと言えますと、京都系と東京系には、ちょっと似て非なるところがありました。内藤湖南は京大の教授、長尾雨山も東大を出てから京都で活動しました。一方、大村西崖は東京美術学校、瀧精一は東京大学の教授ですが、この四人はいずれも中国の教養人、知識人と交流がありました。ただ中国での「文人画」という言葉の普及に関連したのは、東京の二人の方でした。1920年か21年のことです。

ところが、羅振玉らと交流し、実際に中国の知識人たちとより多く交流していたのは、京都の内藤湖南や長尾雨山の方でした。彼らは実際に自分で書も書けば、文学もやっていた。面白いことに、東京の大村西崖・瀧精一は美術史の学者ですが、京都の長尾雨山は漢学者、内藤湖南は東洋学者、東洋史学者、あるいは「支那学」の創始者といわれます。「支那学」は近代のアジア観による新しい学問領域です。今、「支那」という言葉は禁止ですので、今の言葉に直せば中国学になります。つまり、東京の二人は中国に美術史学者として、京都の二人は文人として向きあったといえます。ただ東京の二人が関係した「文人画」という概念は、むしろ中国で普及し、日本では東京でも京都でも、従来の「南画」の語が多く使われ続けました。なぜ近代中国で「文人画」の語が普及したのでしょうか。これには「民国」をめざした中国、「帝国」をめざした日本という志向性の違いが背景にありました。

帝国と民国

近代にできた日本美術史の場合、『稿本日本帝国美術略史』ですから、帝国の美術史を作ることが最大の目的でした。それが戦後、民主主義の時代になり、いわば民国の時代になったことで、帝国の美ではなく、日本の美へと語りの志向性が変わり、ここから繊細な日本美といったことが強調された。戦前までは強い国を示さなくてははいけませんから、繊細さとかは弱さに繋がりがねないものでした。それに対して中国の場合は、辛亥革命で中華民国となり、国画も美術史も、民国としての美術を作らなければならなかった。これが大きな違いです。ここから、「民国」の美術・美術史を作るために、たとえば歴代王朝の文物の再定義、故宫博物院をめぐる議論が行われました。前述のように当初はその存廃について、王朝のものだけか

ら壊すべきだ、あるいはかつての王朝の文物を、現在の主権者であるわれわれが民国のものとして再定義すべきだ、といった意見が対峙しました（注3文献）。今は、一つの中国論の中で、どちらが正統かを示すものになってきています。革命の論理は、フランスのルーブル美術館と同じようなケースです。もともとブルボン王朝が集めた物を、市民革命によって主権者となった市民が、かつては入れなかった王宮に入ってそれを見ることで、われわれが主役になったんだということを確認したのです。これは日本だったら、御所や江戸城を美術館にしたようなものです。でも、日本では博物館として上野に別に作りました。明治維新は市民革命ではなかったし、戦後の民主化も市民革命ではなかったということです。

では、「文人画」という概念がなぜ中華民国で普及したのか。文人画は、教養主義絵画、いわゆる教養人の絵です。中国では画院系の画家は、職業画家としてあまり高く評価されておりません。

中華民国は言わば新エリート、留学組を中心とする新エリート層が作った国ですから、そこで「文人画」という概念は、過去の美術に対しても（士大夫、在野を問わない）、現在（当時）の国画に対しても、とても都合がいい、適した概念だったのだと思います。ただ、そうだとすれば、文化大革命の時に、なぜ文人画という概念が否定されなかったのか。それを中軸とした国画、中国絵画史、中国美術史が、なぜ根本的な変化を迫られなかったのか。これは私の大きな疑問点なのですが、今はまだ分かりません。

それから次に、美術史とイデオロギーの関係の問題です。日本では戦前と戦後で、言わば帝国の美術から、日本美の美術へと、大きく質的転換をしました。中国と台湾、北朝鮮と韓国の場合は、持っている歴史は同じなわけですが、東西イデオロギー体制に別れたのは戦後です。戦後70年ぐらいな訳ですが、そこで美術史にどのような違いが生じているのか。言わばイデオロギーの違いによって、同じ歴史を持っているはずの美術史が、どのように違っているのかです。この研究はほとんど行われていないだろうと思います。韓国と北朝鮮でどう違うかは、全然分からないし、大陸中国と中華民国台湾の場合は、一つの中国論なので言って良いのかどうかも微妙かもしれません。

東アジアは、実は東西体制が崩れていないと言えないわけなので、イデオロギーと美術史の関係を示す、壮大な実験場になっているんじゃないかと思います。そして、そうした違いに私たちはど

う向き合うべきなのか。日本と西洋のジャポニズムでの日本美術観も違いましたが、中国美術史には、もっといろんな中国美術史観がありそうだとすることが分かりつつある。そうした違いに対して、どれが正しい、間違いだということと言っても、おそらくちががかなと思います。どのように向き合うべきかは、大きな課題かなと思います。

当代美術への反映

新南画につきましては、今村紫紅とか富田溪仙とか、日本美術院系の人たちのほか、油絵系の人たちの南画風もありました。フォービズムと南画が交錯したものなども、新渡りの南宗画の影響と言えるかもしれないのですが、江戸南画の復興（再評価）もこの頃なので、どちらと考えるべきか、ちょっと微妙です。江戸時代の文化の再評価、琳派の復興、宗達の再評価（ほぼ発掘）も実は大正期です。ジャポニズムの逆輸入のような形で浮世絵の研究が始まり、それが美術史の研究対象となったのも大正期です。近代は当初、封建時代を否定して西洋化を進めるわけですが、大正期に、そうした江戸時代の美術が次々に復興してきます。南画もそうで、それと新渡りの中国南宗画の影響が、同時期に交錯しながら近代美術にも現われてきます。

あと新古典主義は、例えば青邨と古径が、大英博物館で1923年（大正12年）に《女史箴図》を模写して、そこから新古典主義が昭和の初めに生まれる。

少し飛躍しますが、中国の金石文の影響も現われます。金石文は中国ではとても重要らしくて、日本にはほとんどないんですけど、この前、分かりやすい説明を聞きました。なぜ、中国で金石文が重要か。王朝が変わるごとに記録などが燃やされるので、石に書いておけば残るからだ、なるほどと思いました。

あと本展出品の工芸家は、世代としては、新南画とほぼ同じ1880年代生まれ辺りが中心なようです。先ほど見た1910年代の収集家たちは、1860～70年代の生まれで、1910年代にはバリバリの40代50代、世の中を動かせる世代でした。

それに対して、ここでの工芸家の世代は20代から30代、まさに美術を始めて、いろんなものを吸収しようとしたときに、新渡りの中国美術が入って来た。それが、新しい可能性を示すビジョンとして、作品に反映されたということだと思います。そういう世代構

成になっています。

戦後日本と東アジア

あとですね、なぜ1960年代で今回の展示が終わっているのかということについてです。これは後でお話があるかもしれませんが。戦後の国交断絶で、日本が抱いていた憧憬に、とじこもれたということなのか。あるいは、国交回復は日韓が1965年、日中は72年（日中友好条約は78年）ですが、以後、80年代からは新たにいわゆるシルクロードブームが始まったからか。まさに平山先生とNHKが繰り返し特集を組み、社会現象にもなったシルクロードブームです。その上に、現在の中国の「一带一路」、習近平さんのシルクロード沿線国の巨大経済圏構想が興っていくわけです。またあるいは、一方の日本で、現代美術といわれる領域が出来上がるのが1960年代、まさに学生紛争の時代ですが、そういうことが、終わりに影響しているのか。この終わりについては、私も分からないので、後でまた教えていただければと思います。以上、お話を終わらせていただきます。ありがとうございました。

参考文献

- 大村西崖『文人画の復興』巧芸社、1921年
- 滝精一『文人画概論』改造社、1922年
- 田中日左夫『美術品移動史—近代日本のコレクターたち』日本経済新聞社、1981年
- 熊倉功夫『近代数寄者の茶の湯』河原書店、1987年
- 吉田千鶴子「大村西崖と中国」東京芸術大学美術学部紀要29、東京芸術大学、1994年、p.1-36
- 佐藤道信『明治国家と近代美術—美の政治学』吉川弘文館、1994年
- 佐藤道信『〈日本美術〉誕生—近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ92、講談社、1996年
- 佐藤道信「日本美術という制度」『近代知の成立』岩波講座近代日本の文化史3、岩波書店、2002年、p.53-82
- 佐藤道信『美術のアイデンティティ—誰のために、何のために』吉川弘文館、2007年
- 倉石武四郎「十一 漢学 東洋史学」「十二 京都支那学」「十三 諸帝大の支那学・東洋史学・支那語学」『本邦における支那学の発達』倉石武四郎講義ノート整理刊行会、汲古書院、2007年、p.80-99,137-147
- 家永真幸「故宮博物院をめぐる戦後の兩岸対立（1949-1966年）」日本台湾学会報9、日本台湾学会、2007年5月、p.93-114
- 曾布川寛監修 関西中国書画コレクション研究会編『中国書画探訪 関西の收藏家とその名品』二玄社、2011年
- 久世夏奈子「『国華』にみる新来の中国絵画—近代日本における中国美術観の一事例として」国華1395、国華社、2012年1月、p.5-17
- 久世夏奈子「『国華』にみる古渡の中国絵画—近代日本における「宋元画」と文人画評価の確立」日本研究47、国際日本文化研究センター、2013年3月、p.53-108

ディスカッション

高橋：さっそく始めます。皆さんのご発表が一巡したところで、それらに対する感想からいかがでしょうか。あまりに問題点が多くて、なかなかひとつに絞って皆さんで話すとはいかないでしょうけれど。

蔡：まずは今回、この貴重な機会をいただきまして誠にありがとうございます。特に今日の発表の中で、私だけではなくて結構いくつか先生方の中にも台湾美術のことが取り上げられていたので、とても心から感謝しております。確かに最近の調査の経験に基づいて、どのように（台湾美術の）作品を認識すべきなのでしょう。それも大切にしたいと考えています。そうじゃないと確かに段々忘れ去られてしまうでしょう。正確な認識に基づいて、作品が忘れられないように、どのようにこれから保存するとか、それについて最近の経験で実感していることです。

ラワンチャイクン：私もこういう機会をいただけたことに、たいへん感謝をしております。先生方の話はどれも刺激的でした。質問みたいなことはとっさに思いつかないのですが、蔡さんのご発表について。春陽会と台陽美術協会や規則的や作家の交流等について話されていたんですけども、教えていただければと思います。また佐藤先生が、今日お話しされたことは最新の動向や問題点で、私の力不足で追いつけないところもあり、もう少し詳しく伺いたいと思いました。よろしく願いいたします。

高橋：私は、茫漠たることしか話せなかったんですけども、皆さんのお話を聞きながら、やっぱり台湾の展覧会、大陸のものとかも、もっと実際見たいと思うんですけども、満州地域で制作された作品は、実際には作品がほとんど特定できないぐらい散ってしまっているというわけですね。日本統治下の作品は、制作の実際を誌誌するレベルでいろいろ難しいという話で、ちょっと残念なんですけれども。私もちょっと話しましたが、南西アジアとか東南アジアの方へのアプローチというの、中国だけじゃなくて全体にサーベイして、アジア全体の関係性というのをこれからいろいろ見て行くべきなんだろうなあという感想を持ちました。

樋田：私は今日、二つのことを強調しようと思っていました。ひとつは、工芸を媒介にして東洋を語るということです。皆さんはほとんど絵画を媒介にしていますが、工芸を媒介にしても、絵画を媒介にしても、結局は同じアジアが見えてくるのかどうか。それとも、工芸を媒介にするとやはり違って

見えるアジアというものがあるのか。そのところは自分でもよく掴めていないところがあって、それもあって話しの題材に、意識的に漆工芸を選びました。ですから、皆さんに印象をうかがってみたいと思います。

高橋：さっきから話をしているように、やはり東南アジアとの関係を考えると、工芸についてはまた全然違いますね。南蛮美術の時代から交流もあるし、そういうことですよね。

樋田：そうです。南蛮物という言い方で、お茶の世界では東南アジアの工芸品はもてはやされていましたからね。それから、三浦先生がご体調の関係で先にお帰りになりましたけど、「何か皆さんに伝えることはない？」と聞いたら、ほとんど自分の考えていることと同じなんで面白いと興味を持ったんだけど、「ひとつ違う」と。「それはなんですか？」と聞いたら「工芸だ！」というんですよ。そんな謎の言葉を置いて帰られました。先生は「アジアのイメージ」展もご覧になっているので、そのうえでの発言だと思うのですが、それ以上は突っ込めませんでした。やっぱり絵画のもっている直接的なメッセージ性と、工芸がもっているものとの違いがあるのでしょうか。工芸であることのメリット、デメリットがあるのだと思います。

実は、私はこの展覧会を構想するとき、工芸を入れてなかったんです。絵画と写真だけでこの展覧会を考えてみたんです。ところがそうすると、皆さんの発表でも時々触れられていましたけど、日本によるアジア侵略とつながるという視点が強調されてくるようでした。そんな批判を受けて、展覧会の企画自体が危うくなったこともありました。絵画を媒介にしてアジアを見ると、日本の海外侵略が強く思い出されるらしいんです。だけど工芸を展覧会に加えても、そういう批判をする人はほとんど現れませんでした。たとえば展覧会を見ていただくと、いまから三千年以上前の中国の古代青銅器があって、隣には、それに触発された1950年代の日本の鋳物作家や陶芸家の作品が並んでいますが、あれを見て、これは侵略の成果だと言った人はいませんでした。なんでなのか。

高橋：それはやっぱり工芸がもっている用途性っていうか、実用性っていうのがそれを主張しない。そういった意味では絵画はメッセージ性が強くなるんで、仕方がない。

樋田：まだ、まとめないで（笑）。もうひとつ今日の発表で強調したかったのは、画家にしても工芸家にしても、美術作家の発想は「時空を超える」ということです。つまり、目の前の状況に引っ張られないところに芸術の制作があるということです。とくに、工芸がそうなのでしょうか。今日発表してくださった皆さんにしても、聴衆の方々にしても、ここにいる私たちは美術の歴史研究に軸足を置いていますから、安易に時空を超えると、足もとが崩れていくような気持ちにとらわれますが、美術作家の発想は自由で、面白いと思うものが三千年前のものであってもかまわない。そういう時空を超える美術制作というものが、普遍的なものなのか、それとも日本やアジアの造形に特徴的な現象だったのか、その点を皆さんに伺ってみたいと思っていました。

佐藤：今日の私のお話はまだほとんど活字になっていません。2010年代になってから国際シンポジウムで、東アジアと日本の近代というテーマでお話ししたものです。韓国と日本、台湾と日本間の交流の研究も、80年代から始まっていたんですが、中国と日本、近代中国と日本の研究は、先行研究があまりなくてですね。私もそういう機会に考えてきたことや、いまアジアからの留学生が増えて、彼らが論文に書いていることとか、それらを大きく俯瞰してみるとどういう地図が見えるのか。そういうことを必死に考えて来たというところで、実は私も整理できておりません。各国の近代の状況や総体の動きは、私も専門ではありませんので分からないんですよ。ある事項でも、こちら側とあちら側では解釈がまったく違う。簡単に言っちゃいけない地雷のようなものも沢山あって。私の方も必要に迫られてやりつつあるのですが、どこまでやっていいのか、どこを踏み越えてはいけないのかという辺りを、考えながらやっているようなところがあります。私はもともと制度論の方をやっていました。アメリカの近代日本美術コレクションの調査に行った時に、向こうでの日本美術の評価（作家や作品）が、僕らの知っているのとまったく違っている。日本美術全体がそうでした。どうすればいいのか、頭をかかえたことを今思い出しても冷や汗をかきます。アジアと日本はもともと関係も深し、近代以前から交流もあった。でも実際には西洋との関係のほうが中心に語られて来たし、作品もリストアップされて来た。それがいまあらためて中国との関係が光を浴びはじめているわけですが、光の浴び方が日本とまったく違う当たり方をしている。異なる日本美術観がいままた始まろうとしているのか、そこがすごく気になっているというところです。いま必死にそれについて行こうとしているのですが、とにかく地図が必要だなと。それぞれの国と日本との関係を研究している方たちはおられますので、二国間、多国間の交流地図を描く必要があるなと感じております。ただ海外での研究動向の方が先行し始めていて、それが国内の動きとなかなかリンクしてないので、ちょっと危機感を感じている、というところです。どっちがいいとかいうのではないのですが。

高橋：革新という意味では、天心がインドにタゴールに会いに行ったり、日本画の美術院系の人たちは早くにアジアの中で動いていて。藤島武二だとかみんな意外に動きが遅くて、1930年代くらいに中国に行ったりしているわけですから、リアクションとしては日本画系の方が実はすごく危機感があって、先に動いていたという印象があるのですがどうでしょうか。

佐藤：そうですね。その辺、天心とかフェノロサには、僕は最初、日本画の関係者として出会ったわけですが、文化財保護の歴史でも彼らが出てくるわけですね。博物館の歴史でも出てくる。美術教育の歴史でも出てくる。なんでどこにでも出てくるのか。なぜそれが黒田清輝や正木直彦ではなかったのか。結局彼らは、美術で日本の近代の制度そのものをつくろうとした、そういう人たちだったんだなと感じています。私はいま、彼らがつくった美術の現場の学校にいるわけですが、最近では外国から来る留学生も、かつて日本美術を学びに来た留学生とかなり地域が変わっています。以前だと日本工芸や、ジャポニズムの影響があった地域からでした。ところが最近は、例えば、ニュージーランドやオーストラリア、東欧、キューバ、中南米とか。そこでだれが日本美術史を教えているんだというようなところから来ます。留学を希望している人たちは、どこから情報を得ているのか。しかも、その

人たちが書いてる美術史的な情報がけっこう正確なんですよね。それがすごく不思議で。ちょっと前までは、日本に留学したい人たちはだいたい日本のアニメとマンガがテーマだった。実際、外国での日本イメージは明らかにアニメ、マンガ、ゲームで、芸大でも新しくできてる学科はその辺への対応でつくられています。そこまでを視野に入れて、近代から現代、日本のイメージにアニメ、ゲームまで入れるとすると、全体をどう考えればいいのか。個別にやっていると関係づけられないんですよ。僕の話は大雑把でもいいから、とにかく全体の地図を知りたいということが強くあります。読んでいただきたいというよりは、自分が知りたい。ヘタに書くとまたそれで批判を受けるので、あまり読んでもらいたくないと思ってるんですけど（笑）。それがいま、海外での日本イメージ、サブカルチャーを含めてですね、さらに近代日本美術史のイメージが大きく変わりつつある。それにどういうふうに対応して行けばいいのかが、僕的には切実なところです。

高橋：他方で、日本国内の近代美術史を扱う機会というのは、あまり増えないという印象がありますね。近代美術館でもそんなに近代なんかやらないし、全体になんか低調だなと。とくに国立関係、あまりやらないですよ。ちゃんとした展覧会（笑）。

樋田：いま高橋さんが質問してた日本画の院展系の人たちは意識高く、東洋に旅行したり、調査に行ってますね。その象徴として岡倉天心が早坂梗吉を連れて、中国をぐるっと廻るでしょ。あれは明治26年のことでしたよね。結局、あの調査旅行は岡倉天が「亜細亜は一つ」と考えて、アジア芸術を構想するための根拠探しだったと考えていいのでしょうか。そういう目的があったから、日本画の人たちは、油絵の人たちより先に、アジアに出かけていっていると理解していいんですか。

これは裏返すと、高橋さんに聞きたいんですけど、三浦先生がさっき《アルジェの女達》の写真を出していたけれども、フランス人の活動、つまりオリエンタリズムの視線で自分たちとは違う他者ととらえていこうとしていた気持ちと、日本人の自分たちの根っこはアジアとつながっていたいという気持ちとが違っていたということなのではないでしょうか。まず、天心について教えてください。

佐藤：乱暴な言い方になりますけど、オリエンタリズムは基本的に支配の目線といわれますよね。その視線の先が自分たちのルーツだったわけではない。ただ日本の場合は、アジアはむしろ自分たちのルーツであり、過去の歴史であり、文化の先進地だったところですので、その点は三浦先生も繰り返しおっしゃってたように、単純に支配を感じるのとは違うだろうと思います。そこでの目線には、自分たちのルーツというのがあったでしょう。ある人が天心について面白いことを言ってたんですけど。天心が中国に行って石窟とか見たときに、いつ頃の時代かをすぐに言い当てたというんですね。なぜそういうことが可能だったかという、日本の仏像の変遷を見て、これは中国のいつの時代の様式だろうと系統的に考えていた。これは奈良時代だから、唐だろうとか。本当は影響の末端にあるはずの日本の方を逆に基準にして、ものさしにして測っていた。この辺りは、見方や時代背景をふまえた方法論をしっかりとしないと、恣意的な解釈になってしまう。表現の場合は、インスピレーションを受ければそれをどのように使ってもいいんだと思うんですけど、美術史の場合は、論証しなければ何

も証明したことにならない。方法論とか、どう証明するかという部分が、天心の中ではかなりしっかり意識されていて、ただ見に行くという目的では行っていない。でも、ルーツ探しは単純ではなかった。近代日本の人が仏教のルーツを求めてインドに行って、でも仏教はもうない。ネパールやチベットに、河口慧海とか、大谷光瑞とかが行ったら、古い仏教の形態はあった。でも、中国や日本それぞれの仏教は、広い意味ではつながっていても、個別に見ると宗派で違うし、逆に他宗教との共通点もあった。それが、「亜細亜は一つ」という外側を緩く括る言い方になった気がします。

樋田：さっきラワンチャイクンさんが、ご自身の発表で、台湾の画家が近代日本美術に出会ったときの対応として、「同化」と「差別化」があったと話されてましたが、それに照らし合わせると、天心は中国に行って、日本美術と中国美術との同化できる部分を探してきたということになるのでしょうか？ そんな風に感じました。

話しは佐藤さんの発言意図とずれてしまうかもしれませんが、私自身もこの「アジアのイメージ」展をやってみて、日本美術とアジア美術の同化を、当時の日本人美術家が夢想していたのではないかという考えにとらわれました。そして、日本人はアジア美術を支配しようとしたわけではなかったにしても、でも考えてみると、支配より同化の方がもっと罪深いのではないかと思いました。支配するといわれれば、抵抗する気持ちが生じるでしょうけれども、同化といわれると抵抗する手掛かりが探しにくいですからね。だから、天心が明治26年に中国に行った目的が、日本と中国の美術を比較して、その差異と同化を見極めることにあったのだとしたら、フランス人がオリエントにたいする支配を目的として、自国の美術と彼の国々の美術との差異化を図ろうとした行為は——こういう見方はサイドに乗せられているところもあるんだけど——、高橋さんの目にはどう見えますか。

高橋：もっと細かいことを言うと、フランス人はわりと同化なんですよ。

樋田：同化なの？

高橋：アングロサクソンと違うので。イギリス人はそうじゃない。各文化を勝手にやってくれていうんで。さっき私は、マレーではイギリス人は美術学校を作らなかったという話をしたら、ある人が、それはそうなんだけど中国人たちはちゃんと中国美術の学校をつくってたという話をしてくれた。アジアの国々も、それぞれの場所で、それだけ吸収力というものがあったということの証明なんだろうけど。大きい意味では支配なんだけど、ヨーロッパの植民地国家にも細かい違いはあります。

樋田：ちょっと分かりにくい（笑）。もうちょっと…。

高橋：簡単に。つまり、ハノイの1925年に建ったフランス系の美術学校の話をしただけけれども、アカデミーを頂点とするフランス本国のヒエラルキー構造に最終的には組み入れることを前提にしながらも、ヴェトナムの美術というものと、フランスの美術というものを等距離でやろうというのが、出

発点の思想だから。自分たちの美術と完全に一緒にしようという話ではなかったです。それはフランスを弁護するのでもなんでもなく、良いか悪いかは別ですけど、北アフリカでも中東でも、そういうことをやってましたね。さっきのルーツの問題で言うと、ヨーロッパ文明というのはルーツは明らかで、ギリシャ＝ローマですね。もう一本、ユダヤ以来のキリスト教の軸があって、この二本の軸で動いてきている。そして、それに対して異論を挟む、19世紀に盛んに喧伝されるケルトやゲルマン、スラヴの周辺文化というのがありますから、ちょっとアジアとは構造が違いますよね。せっかくだから、ラワンさんの西南アジア美術、そういうことをちょっとお聞きしたいと思います。

ラワンチャイクン：西南アジア―中東や中央アジアについてはわかりませんが、インド圏の場合はイギリス統治下で近代美術の諸制度が整いました。しかし、いまお話しにでたマレー半島の場合は、やはりイギリスが統治していましたが、イギリスは美術制度の整備はしなかったようで、中国人がこの地域の近代美術を主導します。それからベトナムについては、お話しされたようにインドシナ美術学校がハノイに1925年にできて、フランス人教師がフランス流の美術教育を行います。だけど、フランス人教師は自分たちの美術に組み入れようとしたわけではなく、伝統的な美術の近代化も奨励しており、そこで絹絵とか漆絵とかフランスにはない独自のものが、ベトナムらしい美術ジャンルとして生まれています。

また、先ほど日本人のルーツ探しというお話が出ましたので、それに関して台湾に限って話しますと、台湾の場合は、やはり日本人が求めたのは南国性であり、先住民というのが一番象徴するんですけど、原始性であり、つまり台湾にあって内地の日本にはないものですね。それらは、日本人が朝鮮半島とか中国東北部の満州に求めたものともちょっと違うと思いますし、絵画とも工芸でも求めたことは違うんじゃないかと思って樋田先生のお話をうかがいました。台湾については、日本人のルーツ探しのことに当てはまるかどうかは疑問に思います。

それから同化ということについて、台湾では同化政策が行われました。これは日本による台湾支配のための政策ですね。日本人が台湾に同化しようとしたのではなく、台湾支配のために、台湾や台湾人を日本や日本人に同化させるというものです。その状況の中で、台湾人作家は日本と同じものを求められるところがあり、特に日本画である東洋画についてはそうで、台湾人作家の方も日本内地と同質の技術や表現を身につけないと評価してもらえないような。背景には、日本と台湾の不平等な力関係があり、その上で同化すること、同質のものを作ることが求められたと思います。

樋田：同化にしても、差異化にしても、普通これは優勢な文化の方がそれを押し付けてくるという印象がありますが、さっきラワンさんがおっしゃったのは、台湾の方がむしろ積極的に同化と差異化を上手に操って、自分たちの美術を近代の中で生き延びさせて行ったということですか。

ラワンチャイクン：同化も差異化も日本が台湾に強く求めたものですが、同時に台湾人作家の方も、振り返れば逆手にとっていたと思います。特に東洋画の場合は日本画とほぼ同じですので、台湾人の東洋画家にまず求められたことは、日本人と同じレベルの日本画を作ることです。日本と同じ表

現、同じ材料、同じ技術を使った日本画を描くことが良しとされます。それでも同時に、日本と違うテーマであったり表現であったり、差異化という、言い換えれば地方色も求められている。これは美術においてだけでないんです。当時の日本による台湾の先住民政策においても、日本と同様の生活の近代化が求められながら、いろいろな面で原始性を保つという日本との差異化も求められますが、そうした矛盾した状況が美術の中でもおこっていたと考えています。

樋田：差異化というのは、もう少し簡単にいうと国粋化という意味ですか。

ラワンチャイクン：国粋化というよりは台湾らしさという、平易に言えばそういうものだと思います。日本の内地にはないものとか、日本では体験できないようなこととかを、つまり日本人によって異国趣味的なものが求められていて、台湾の東洋画家は、日本の求めに対していろんな応え方をしたと思っています。

樋田：じゃあ、台湾ナンバーワンというか、台湾ファーストという意味での差異化ではない？

ラワンチャイクン：はい。非常にゆらぐものがあつたと思いますが、差異化、地方色ということで、台湾人アイデンティティを探していったと思います。

蔡：まず、ラワンチャイクンさんの最初のご質問からですけれども、台湾美術展覧会の作家たちの中に台湾人画家がいますが、ほとんど油彩画の場合には、表現論についてのご質問ですよ。先ほど佐藤先生の発表の中でもその話がありまして、台湾人留学生の方が結構東京美術学校に留学して、東京美術学校から教えてもらったフランスとか海外からのスタイルを取り入れて、台湾に戻って自らのローカルカラー、地方色彩のような題材に、そのスタイルを取り入れるという、そういうルーツもありますよね。でも、ほかの影響関係もあるんじゃないかなと、私はそう考えております。例えば、発表の中にも少し取り上げたんですけれども、台湾人画家たちも日本の団体展に出品したりしています。例えば、春陽会のような東洋傾向を重んずる団体展とか、あるいはもっと前衛的な二科会にも作品を出したりして、そちらに見えるフォーム、スタイルは、東京美術学校から学んだスタイルといろいろ違う表現じゃないかなと、私は思います。先ほど先生方たちのディスカッションの中にあつたオリエンタリズムにおける絵画の話とは別にして、自分たちのルーツを探す、自分たちのルーツをどういうふうにつくるのかなと、その時の台湾人の画家たちも探していると私は思います。

高橋：昔の日本の台湾統治下のことなど、私を知る由もないんですけれども。前にちょっと台湾に行った時に、台湾歌壇の皆さん、歌詠みの人たち、80、90歳という人にいっぱいお会いしました。日本人が忘れてしまったような凄い教養を皆さん持っていて、優秀だなあと。そういう方たちだったので、その雰囲気を感じていると、当時の台湾画壇の様子もなんとなく想像ができたんですけれどね。われわれが今考えている、局所的に考えているのはちょっと違う雰囲気だったんだろうと。台北帝国大

学の人たちが昔書いたいろんなものを読んでも、そういう気がしますけどもね。

蔡：こういう話は台湾を訪れる日本人の方たちからよく聞きます。たとえばお婆さんが古い日本語をおっしゃってるが、今の若者が使わない言葉の話したりという、面白いお話もよく聞きました。先ほどの東洋画の場合について、同化か差異化かの話なんですけれども、台湾の東洋画、画家たちの創作について、確かに日本に同化されているというスタイル、その一面もありますが、そして自分の題材を取り入れて差異化となっています。

もう一点を、少し考えてみたいんですけれども、日本の東洋画との差異について、違うところは、歴史画がないということです。日本の歴史を題材とする日本画を、日本人の作家はよく作っていますよね。でも、台湾人の作家は日本の歴史に詳しくない、身につけてないという可能性もあるんですから、特に強調していない。そういう日本の歴史を題材として描く作品がそんなに残ってないし、多分描こうとしていません。

樋田：補足で伺いたいんですけれども、台湾自体には絵画の長い歴史はなくても、中国には絵画の古い歴史はあるでしょ。それを台湾の近代絵画は参照しなかったのですか。

蔡：その場合はありますよね。例えば、実は漢文学の中に同じストーリーとか歴史をシェアします。日本の作家たちも、中国の歴史を題材とする作品をつくっていますよね。それで、近代の中国人の作家もそういう油彩画とか出ていますよね。いま、いきなりなんか、良い事例は思いつかないですけども。

ラワンチャイクン：近代の中国の油彩画家で言えば、歴史的な史実というより、どちらかと言えば寓話的なものを描いています。

樋田：寓話って、たとえばなんですか？

ラワンチャイクン：例えば、徐悲鴻の作品で、愚公移山のような教訓的な物語を油絵で描くということが近代には見られます。

蔡：それはおそらく、中国人の画家がフランスから学んだフランス絵画には、歴史画もすごく重要な題材で、そういうスタイルも学んで、そして中国に戻ると国の歴史の中にそれと呼応できる題材があるかと考えて制作した、その時の考え方だと思います。

高橋：美術全体のカテゴリー分けは、やっぱりヨーロッパのジャンルのヒエラルキーに随分影響を受けているんでしょうね。工芸と美術というようなね。

ラワンチャイクン：徐悲鴻や劉海粟など、中国の近代美術のパイオニアたちはフランスに留学していま

したから、西洋美術におけるジャンルやヒエラルキーなどもフランスから学んでいると思います。

樋田：あらためて、佐藤先生に聞きたいんだけど、結局、天心がはじめた日本美術のルーツ探しという
ようなものは、戦後の日本の美術に、院展にでもいいですけど、どう受け継がれているんですか。

佐藤：今のお話で、去年の1月に、その関係者の方もいらしてまして、「日本画の所在—東アジア絵
画としての—」というシンポジウムがありました。その報告書はまだ出ていないんですが、例えば朝
鮮美術展覧会と台湾美術展覧会での絵画部門は、西洋画と東洋画でした。日本では、西洋画と日本画
だったんですけど。その国画は戦後、韓国では東洋画か韓国画、台湾の方では国画と言ってます。中
国では中国画とは言わずに、ほぼ国画と言ってますが、中国での国画はほぼ水墨画です。美術学校で
も花鳥画コースとか、篆刻までやってます。でも日本ではまったくやってない。日本では、水墨画を
教える美術学校はなく、ひたすら色彩化を進めて来たというのが日本画の特徴です。韓国の韓国画、
東洋画と、台湾の国画はその中間辺りに位置していて、台湾の国画はどちらかと言うと日本画にやや
近く、韓国の韓国画はちょっと水墨画の方に近いかたちになっている。

中国の国画は、水墨画、筆墨、書画同源を維持し続けた。日本の場合は、そこから離脱してペイン
トによる色彩化を目指した。そのために、戦後はさらに新岩絵具や、厚塗りするための紙も開発した
りした。言わばこの日本画と、中国の水墨の国画が、東アジアの国画の中の両極になっているんだ
と思うんですよね。

それと質変化の問題です。昨日、日展を見ていたんですけども、日本画から書まで結局6時間も
かかって。入選作が多いのは書で、ほかの部門のほぼ2倍近い入選作があった。漢字書と仮名書があっ
て、そこを見ながら、なぜこんなに書く人が多いんだろうと思って。やっぱり字を書くからですね。
僕らは漢字も仮名も書くし、そういう歴史を持っているから、これだけ書く人がいるんだろうなあ。と。
でも読めないですよ、読めないんですよ。字を書いているのに、書は読めないんですよ（笑）。それに、
これだけ入選作が一番多いのに、書のところには人がいない（笑）。つまり、字を書くとか、書を書
くということが、われわれの歴史として、今につながっているのかいないのか。つながっているはず
なんだけど、教養の質が変わっている。どう解釈したらいいんだろうと、たすき掛けみたいな変な感
じになっているぞと思いながら、昨日は書のところで、そういうことばかり考えてました。日本画に
も似たことが起こっているのかもしれない。何も答えになってないですが（笑）。

高橋：さっき一つの中国という話をしたけれども、それは主に戦後の話でしょ。ちょっと聞きたいん
ですけど、台湾は戦前と戦後の美術は大いに違うでしょ。故宫博物館が実際に傍にあるかないかはとて
も大きな差異じゃないですか。皆さんの意識って、それで全然違うでしょ。

蔡：まず、先の東洋画の話について、台湾には戦後に、あるいは70年代か、膠彩画という言葉に変更
しました。すなわち東洋とか日本という言葉を使わなくて、材質で名付けられますので、それもある
程度、みんなが納得できるような言葉として使われているんです。次の話ですが、台湾において、例

えば故宮の作品とか、それを台湾に移してからけっこう美術史の視点が大きく変わっています。なぜかと言うと、故宮の作品を中心として、けっこう中国美術の工芸史、あるいは最初から仏教美術は入っていない、故宮の中に仏教美術はそんなにないんですから、ほとんど陶磁器、青銅器、絵画、書とか、それが結構展示されています。そして、研究する研究者が必要なんです。故宮も台湾大学でコースを設置して、目的の一つは、卒業した学生が故宮に勤めるように、そういう人を育てています。そしてその時にも、台湾美術の研究はだんだん中国美術のそれと違うルーツになっているようです。なぜかと言うと、最初から台湾美術に対する考え方は、近代の方から生まれています。もともと漢文化が台湾に入って、日本時代から近代的な絵画が出てくるから、そういう話を始めるという考え方です。確かに故宮が台湾にできてから、質的な考え方もかなり、大きなジャンルが出ているようです。

高橋：大きな美術大学もできたし、美術館への入場者もとても多いし、子供たちの教育と美術館・博物館活動が密接につながっているし…。すみません。もう時間もないので会場からのご質問があればぜひ。

——ご質問ある方、挙手でお願いできますでしょうか。どなたかいらっしゃいましたら。

会場1：今日のシンポジウムで考えさせられたから、もう、質問は山ほどあります。ちょっと私の、個人的な存在として。私はイタリアという国で生まれてイタリア人になるけれども、学問的に大学人です。そのあとは、イタリアの中でサルベニア人です。そのあとはイタリアの言語と、私は言語学を専門にやっているから、専門的にやったらイタリア語はラテン系の言葉です。それからイタリア語について話している時に、またはイタリアについて話している時に、イタリアとヨーロッパの言葉は、言語上はでたらめな言葉です。だから、日本とアジアも、ごめんなさい、でたらめな言葉です。日本語での正しい言葉は、アジアの中の日本です。

私自身、三つの大学を出ています。二つの大学と大学院、それは二国です。それはどうしてか、ヴァチカン大学です。ヴァチカンはイタリアじゃないんです。でもイタリアの中にヴァチカンがあるんです。それから私はローマ大学で、最初にヴァチカン大学を卒業しているからローマ大学にドロップした時に、私の場合だったら留学生だったんです。けれども国籍はイタリア人だったんです。だからちょっと参考になるか分からないけれども。中心的に、アジアの中の日本という言葉も、もうちょっと大事にしましょうか、ということです。それがとてもあった。このテーマについて百科事典を書くので、ここで話をストップします。もし、参考になったらありがたいです。

高橋：ありがとうございます。日本はアジアとまた違う、孤立した国だという意見もまたなくはないですけれども、ありがとうございます。ほかにどうぞ。

会場2：お話をありがとうございました。すごく大づかみな質問になってしまうかもしれないですけど、1945年の終戦までの間で、朝鮮と台湾と満州で起こった話なんですけど、いろいろお話いただいた

東洋憧憬の動きが、当時の総督府の統治であったり、日本本土の帝国政府の植民地に対する見方だったり、政策にどう変化を与えたのかどうか。お話があったかもしれないのですが、教えていただけるとありがたいです。

樋田：じゃあ、一言だけ。時間がないので短くてすみませんが、私は日本が19世紀後半から20世紀前半にかけて、中国大陸や朝鮮半島や台湾でおこなってきた美術にかんする活動は、そう悪いこともなかった、もっといえば良い面も多いことだったと考えています。それは、究極的な言い方をすれば、日本の美術家は彼の国々と交流して、新しい美術を作ろうとしてきたからです。侵略にばかり目を奪われて、この肝心な部分を見落としてはならないと思います。

さっきからの、同化と差異化の問題にしても、日本に新しい美術を創ろうとする熱情があって、そのなかでの工夫や苦悩から生じてきたことだと思います。台湾総監督府のような、現地での統治機構の施策には、占領政策という面と、文化政策という面が混在していたことでしょうか、そして日本の行政官のなかには文化政策を占領のアリバイ作りとして利用する人もいたことでしょうか、私はこの二つは区別すべきだと考えます。

佐藤さんは天心の「亜細亜は一つ」について、それは外側を緩く括る概念だといっていたけど、その見方を借用させてもらえば、私は近代の日本の美術家が東アジアでおこなったことも、アジアを括る新しい美術をつくる行為だったと思います。

——そろそろこれで、今日のシンポジウムを終了させていただきたいと思います。今日はどうもありがとうございました。

〔報告論文〕

岡上淑子作品の制作年変更

巖谷睦月（東京都庭園美術館学芸員）

Mutsuki IWAYA

Curator, Tokyo Metropolitan Teien Art Museum

【報告論文】

岡上淑子作品の制作年代変更

東京都庭園美術館学芸員

巖谷睦月

2019年1月26日から4月7日まで開催された「岡上淑子 フォトコラージュ 沈黙の奇蹟」展¹⁾に際し、東京都庭園美術館では、これまでの作品集・カタログ等で表記されていた作品の制作年代を一部変更して展示をおこなった。公式カタログ兼図録²⁾においても、この変更後の年代を採用している。この年代変更は、鈴木恵子氏による調査を礎に、執筆者が掲載雑誌の原本にあたって確認した内容に基づいて実施された。

鈴木氏は、岡上淑子氏のコラージュ作品に使用された写真の掲載誌を、長きにわたり個人で調査されてきた。その成果をまとめたリストは、全体が公表されたことはない³⁾ものの、これまでも研究者によって部分的に使用されている。執筆者もまた、今回の展覧会の開催に際し、鈴木氏の許可を得てリストを入手し、裏付調査をおこなった。

本稿では、前提として、作品制作に使用された雑誌についての情報をまとめるとともに、これに基づいて裏付調査の計画と方法を具体的に示し、制作年代推定の根拠を明らかにしたうえで、調査の成果を報告する。さらに、結果として制作年代を変更した作品の一覧と、変更の根拠となった使用写真の掲載誌を公開する。

1. 作品に使用された雑誌の種類と作品の制作年代

岡上淑子氏は、主に1940年代後半から1950年代までの海外の雑誌に掲載された写真を使用して、1950年から1956年にかけて130点前後のコラージュを生みだしている。制作のために入手した雑誌について、2013年のインタビューで彼女は以下のように述べた⁴⁾。

池上：特にお気に入りの雑誌はありましたか。

岡上：『VOGUE』がよかったですね。『LIFE』もあの頃はいい写真がいっぱいあったんです。

池上：背景は『LIFE』の写真が使われていて、人物とかドレス姿の女性は『VOGUE』から取られているのかな、というような作品がありますよね。

岡上：『Seventeen』や『バザー』とか、『LIFE』以外の雑誌も使いましたね。

ここで言及されている『LIFE』・『VOGUE』・『Seventeen』は、いずれもタイトル通りの雑誌を指し、『バザー』は『Harper's BAZAAR』を意味する。これらはいずれも、アメリカで出版されたグラフ雑誌およびファッション雑誌であった。岡上氏は1950年代に、六本木の誠志堂書店や、神田、下北沢などの書店でこうした雑誌を購

入し、作品に使用していたという⁵⁾。実際、鈴木氏のリストを基に執筆者が確認した限りでは、上記の4タイトルはいずれも作品に使用されており、これに加えて『Look』の掲載写真も見られた⁶⁾。現在のところ、執筆者は、『VOGUE』・『Seventeen』・『Harper's BAZAAR』・『Look』・『LIFE』の5タイトル以外については、使用された写真が掲載された雑誌を確認していない。

2. 作品に使用されたページに関する調査の方法と計画

2-1. ファッション誌4タイトル

作品に使用された雑誌のうち、ファッション誌の『VOGUE』・『Harper's BAZAAR』・『Seventeen』・『Look』に関しては、当時流通していたエディションが限られている⁷⁾ため、基本的に鈴木氏によるこれまでの調査内容を裏づける作業のみが必要とされた。これは、具体的には、リストにおいて作品に使用された写真などの掲載誌として挙げられた号を実見し、記載されたページに実際にその写真などが掲載されているかを確認する作業を指す。まず、使用頻度の高かった『VOGUE』・『Harper's BAZAAR』の2誌について確認作業をおこない、その後に残りの2誌についての確認作業を進めることにした⁸⁾。

なお、『Look』を除いた3誌において⁹⁾、使用されたページが商品等の広告であった場合には、同じものが別の号に掲載されていないかどうかを確認している。

ただし、これら3誌はそれぞれ国内の所蔵状況が異なるため、今回は、全てを網羅した調査をおこなうことができなかった¹⁰⁾。確認できた範囲においてはああるが、広告を使用したと考えられる作品のうち、これまでで考えられていた制作年代と、掲載誌の発行年代に、明らかな矛盾のあるものは存在しない¹¹⁾。

なお、調査において、同じ商品の同じデザインの広告が『VOGUE』と『Harper's BAZAAR』の両雑誌に掲載されている例が確認された¹²⁾。これはいずれも同じ年に発行されており、制作年代についても矛盾はないものであったが、今後、さらに詳細な調査が実施されれば、複数のタイトルの雑誌に同じ広告の掲載された例が、他にも発見される可能性は、十分にあると考えられる。

2-2. グラフ誌『LIFE』

『LIFE』については、上記のファッション誌4タイトルとは調査における条件が異なる。かつて、この雑誌には、アメリカ国内で流通するエディションと国際的に流通するエディションが存在しており、これに加えて軍用のエディションなども別に存在していた¹³⁾。しかも『LIFE』は、US版とインターナショナル版、またその他のエディションにおいて、しばしば同じ写真を使用した記事を掲載している。このため、作品に使用された写真がUS版のある号に掲載されていたことを確認したとしても、その写真はほかの版の別の号に掲載されている可能性があった。それどころか、同じ写真の掲載号の発行年が、版によって異なる場合すら考えられる。

そこで執筆者は、『LIFE』が使用された作品において、使用写真掲載誌の発行年から制作年代を推定するには、以下の3つのいずれかをおこなう必要があると判断した¹⁴⁾。

- 1) 実際に使用されたエディションおよび巻号の確定
- 2) 使用された写真がそれぞれのエディションにおいてどの巻号に掲載されているかの確認

3) 使用された写真がある一つのエディションにしか掲載されていないという事実の確認

これをふまえて執筆者は、1) もしくは3) の場合、制作年代推定時の基準は「確定された号の発行年、もしくは唯一掲載されている号の発行年」とし、2) のように複数のエディションに同じものが掲載されていた場合、制作年代推定の基準は「該当写真が掲載された版のうち、より遅いエディションの出版年」とすることを決めた。これは、この出版年以降であれば、必ず作品が存在していると考えられるためである。

このような『LIFE』のエディションに関する確定・確認のためには、まず、1950年代の日本において流通していた可能性のある『LIFE』誌のエディションを全て把握せねばならない。そこで執筆者は、『LIFE』誌の複数のエディションの成立過程と流通環境について情報を集め、可能な範囲でそれぞれを実見したうえで進めることにした。この前提条件としての調査の結果を、次に示す。

2-2-1. グラフ誌『LIFE』 各エディションの成立過程と流通

『LIFE』誌は、グラフ・ジャーナリズム誕生の地であったドイツから亡命した写真家やジャーナリストらが中心となって創刊された。1936年11月23日号を皮切りに、シカゴにあったTime Inc. からおよそ40万人に向けて発刊されたこのグラフ雑誌は、インターナショナル版が創刊された1946年、すでに毎週480万冊を発刊し、2200万人の読者のもとに届く巨大なコンテンツとなっていたという¹⁵⁾。

1936年の創刊当時、『LIFE』はアメリカ国内の流通を想定していた。パーターソンによれば、少なくとも1941年以前は、ロンドンとパリの少数のメンバーを除いて海外で活動する専属スタッフを持たなかったようだ¹⁶⁾。『LIFE』のUS版の書誌情報欄に「ニュース事務局」と「図版事務局」が登場し、担当者名の後にその所在地が記されるようになるのは1943年3月1日号からである。このとき、海外に置かれたニュース事務局は、ロンドンとリオデジャネイロに限られていた¹⁷⁾。

しかし、同じ1943年の10月になると、国外で活動する軍関係者向けの版が発刊される¹⁸⁾。軍用無料版と軍用サーヴィス版(8セント)がそれで、いずれも初期の号ではいわゆる「回し読み」を推奨していた¹⁹⁾。この版は、ヘイスケルの言葉を借りるなら、「もっぱらアメリカ軍とともに旅するためにデザインされた」ものだったが、「より多くの人により多くの土地で目にした」エディションでもあったようだ²⁰⁾。実際、国内の大学図書館の中には、これらのエディションの寄贈を「連合軍最高総司令部」から受けているところもあり²¹⁾、駐留軍兵士のあいだで流通していたことが裏づけられる。

この軍用版2種は、いずれも広告を掲載していない点と、“Speaking of Pictures”のコーナーのみUS版のものを1号遅れで使用している点を除けば、同じ巻号のUS版と内容がほぼ重なっている²²⁾。逆にUS版にない大きな特徴は、特に初期の号において、非常に薄い紙を使用していることだろう。この紙質については出版社側からの言及もあり、紙の重さを抑えて流通の便をよくすることを目指したようだ²³⁾。さらに興味深い点として、1946年の前半時点で、軍用無料版の読者向けには「本来のUS版を特別な軍用レートで定期購読可能」である旨の書かれたカードが、軍用サーヴィス版の読者向けには「古本のUS版を特別な軍用レートで購読可能」である旨の書かれたカードが挟みこまれていた²⁴⁾。このことから、1945年から1950年代にかけて日本国内に駐留していたアメリカ軍兵士の中には、古本のUS版を購読した層や、新刊のUS版を定期購読した層もいたのではないかと推測できる。

なお、1945年には、第二次世界大戦中の海外報道と出版活動の拡大の結果として、Time-Life International が創設される²⁵⁾。これは Time Inc. 社内の、海外のニュース報道と配給を管理する一部門だった。この時期、すでに Time Inc. は、『TIME』をはじめとした雑誌を国外の複数の都市で印刷しており、東京もそのうちの一都市に数えられている²⁶⁾。すでに創刊されていた軍用無料版および軍用サービス版は、おそらくこの頃から東京で印刷されるようになったのだろう。

こののち、海外在住の読者からの、相応の間隔で定期刊行される安価な『LIFE』の送付手配を希望する声に応える形で、1946年7月22日号を創刊号とするインターナショナル版が誕生した²⁷⁾。これは軍用版2種に置きかえるべく発行されている²⁸⁾。US版が週刊であったのに対して、このインターナショナル版は隔週刊であり、基本的にその内容の半分は直前に出版されたUS版の2つの号で扱われた記事を基に編集された²⁹⁾。また、広告についてはUS版とはまったく異なるものを掲載している³⁰⁾。

前述の軍用版がUS版と巻号を同じくしていたのに対し、創刊号を第1巻・第1号としている点からも、このエディションはより広範な読書層を想定し、国外での販売を強く意識していたことがうかがえる。インターナショナル版は創刊時、すでに23カ国に定期購読の窓口を設けており、その他の国・地域に関しても、シカゴのインターナショナル版の部門から適宜、販売をおこなっていた³¹⁾。ただし、創刊当時、日本に定期購読の窓口は置かれておらず、1951年3月12日号³²⁾に、初めてこの情報が記載される。

なお、インターナショナル版は1954年の6月14日号より内容を一部刷新し、「アメリカーナ」、「ザ・ライヴリー・アーツ」、「合衆国からのレポート」という3つの新規のコンテンツを掲載しはじめた³³⁾。これらは、いずれもアメリカ国内に関する情報を扱っており、US版の内容とも重ならないため、この号以降のインターナショナル版の誌面は、以前よりもUS版の内容から遠ざかっているように感じられる。

以上の4種のエディションに加えて、1953年にはスペイン語版が創刊されている³⁴⁾ものの、このエディションは中南米向けのものと考えられ、日本国内での流通の可能性は低いため、本稿では扱わない。

2-2-2. グラフ誌『LIFE』 使用された可能性のあるエディション

以上の内容をふまえると、岡上氏が作品を制作した1950年から1956年にかけての日本で流通していた可能性のあるエディションは、US版・インターナショナル版・軍用無料版・軍用サービス版の4種すべてである。いずれのエディションについても、流通経路は複数考えられる。

まず、岡上氏も述べている通り、駐留軍兵士が日本を離れる際に『LIFE』を書店に売っていくということはしばしばあっただろう³⁵⁾。こうした兵士たちは、インターナショナル版の創刊以前には、軍用版2種の読者層であったと推測される。このような形で売られた雑誌のうち、古いものについては、書店が安く販売していたという³⁶⁾。特に、誠志堂書店は防衛庁内に支店を持っていたため、軍関係者からこのような形で雑誌を入手し、販売していた可能性は高い³⁷⁾。また、すでに述べたとおり、US版の新刊を軍用レートで入手した層と、古本を購読した層も存在したと考えられるため、これらのエディションも古書店に販売された可能性がある。

また、日本国内にインターナショナル版の定期購読窓口が開設された1951年以降は、高価ではあったものの、国内の読者がこのエディションを継続して入手することも可能になっていた³⁸⁾。岡上氏ご本人によれば、作品に新刊雑誌は使用されていない³⁹⁾とのことだが、いずれにしても、4種のエディションすべてについて、当時、岡上氏は手にとることができたはずだ。

2-2-3. グラフ誌『LIFE』 調査上の問題点と最終的な確認方法

ここで、軍用エディション2種について、きわめて少数の号しか日本国内に所蔵されていないという問題が浮上する。このため、軍用エディションについて、全ての号を実見するという調査方法をとることは諦めるよりほかになかった。

しかし、軍用エディション2種はいずれも、“Speaking of Pictures”を除いて、同巻号のUS版とほぼ同じ内容を少ないページ数で提供している。このため、もしこのエディションに掲載された写真が作品に使用されていたとしても、それが“Speaking of Pictures”のものでない限りは、US版と同じ年に発行されたと考えうる。そこで、“Speaking of Pictures”に掲載された写真が使用されていた場合は、そのUS版の発行年月日が12月末である場合のみ、制作年代の推定基準とする際に注意を払うことにしたが、現在までの調査でこれに該当する写真を使用したものはなかった。

こうした確認を経て、今回の調査においては、作品に軍用版が使用されたか否かは制作年代の推定に大きな影響を及ぼさないと判断した⁴⁰⁾。このため、本稿では、作品にUS版の掲載写真が使用されており、それが明らかにインターナショナル版のものでない場合は、軍用版掲載の可能性があったとしても、あえてUS版に掲載されたものと考えて制作年代の推定をおこなっている。

以上をふまえて執筆者は、US版については1945年の1月1日号から1956年の最終号まで、インターナショナル版については創刊号から1957年の最終号まで、全号全ページの詳細調査を鈴木氏のリストをもとに敢行した。

3. 調査結果とその反映

【表1】は、今回の裏付調査を経て制作年代が変更された作品と、その変更の理由となった使用写真掲載誌、および、その他の判明している使用写真掲載誌の一覧を示す。それぞれの作品の所蔵についても記載し、当館での展覧会図録に掲載されたものについてはその掲載頁の順に並べた。図録掲載頁が空欄のものは「会場で展示されず図録にも掲載されなかった作品」、印をつけた7、11、18、20、27番の5点は「会場に展示されていないが図録には掲載された作品」を意味する。表内では、裏付調査の結果、确实と考えられる使用写真掲載誌のうち、エディションの確定を必要としないファッション誌4タイトルと、何らかの理由からそのエディションが使用されたと判断できる『LIFE』誌について、それぞれ凡例に従い表記した。

【表1】

作品タイトル	変更前年代	変更後年代	使用写真掲載誌		作品所蔵館	掲載頁
			鈴木氏がリストで指摘した使用写真掲載誌	裏付調査で確認された同じ写真の掲載誌		
1 《夜間訪問》	1951	c.1952	LIFE: US edition 1952.11.10 p.37	なし	東京国立近代美術館	11
			LIFE: US edition 1952.10.6 p.152	LIFE: International edition 1952.10.20 p.76		
			LIFE: US edition 1952.8.11 p.17	LIFE: International edition 1952.8.25 p.20		
			LIFE: US edition 1952.8.11 p.78 (作品使用写真の使われていない同じ内容の記事がインターナショナル版に掲載されている)	LIFE: International edition 1952.8.25 pp.68-74		

2	《幻想》	1953	c.1954	VOGUE 1954.3.15 p.89	VOGUE 1954.3.15 p.89	個人蔵	13
				LIFE: US edition 1953.9.14 p.28	LIFE: International edition 1953.10.19 p.10		
				VOGUE 1953.9.1 p.193	VOGUE 1953.9.1 p.193		
3	《詩の記録》	1951	c.1954	LIFE: US edition 1954.3.22 p.34	なし	ヒューストン美術館	21
				VOGUE 1952.2.1 p.204	VOGUE 1952.2.1 p.204		
				VOGUE 1951.9.1 p.73	VOGUE 1951.9.1 p.73		
4	《廃墟の旋律》	1950	c.1951	VOGUE 1951.1.1 p.39	VOGUE 1951.1.1 p.39	東京都写真美術館	22
				LIFE: US edition 1948.7.12 p.23	LIFE: International edition 1948.8.2 p.9		
5	《港》	1952	c.1953	LIFE: US edition 1953.1.26 p.94	なし	高知県立美術館	32
				LIFE: US edition 1950.1.30 p.29	LIFE: International edition 1950.2.13 p.15		
6	《高波》	1952	c.1953	LIFE: US edition 1953.11.9 p.38	LIFE: International edition 1953.11.30 p.18	ヒューストン美術館	33
7	《呼び声》*	1953	c.1954	VOGUE 1954.5.1 p.149	VOGUE 1954.5.1 p.149	個人蔵	35
8	《予感》	1952	c.1953	VOGUE 1953.4.15 p.95	VOGUE 1953.4.15 p.95	高知県立美術館	41
9	《戦場の歌》	1952	c.1954	LIFE: US edition 1954.3.8 p.104	なし	高知県立美術館	43
				LIFE: US edition 1951.1.15 p.66	LIFE: International edition 1951.1.29 p.50		
				LIFE: US edition 1949.1.3 p.67	LIFE: International edition 1949.1.17 p.49		
				LIFE: US edition 1948.12.27 p.15	LIFE: International edition 1949.1.17 p.9		
10	《侵入者》	1952	c.1954	LIFE: US edition 1954.9.20 p.165 (US版掲載の広告を使用しており、ほかのエディションに同じ広告の掲載される可能性が低く、同誌の別の号に同じ広告がない)	なし・US版の広告を使用	ヒューストン美術館	45
				LIFE: US edition 1954.7.19 p.40	なし		
				Harper's BAZAAR 1951.10 p.91	Harper's BAZAAR 1951.10 p.91		
11	《街燈》*	1951	c.1952	LIFE: US edition 1952.2.11 p.89	なし	個人蔵	57
12	《魔法の時代》	1951	c.1952	LIFE: US edition 1952.4.14 p.38	なし	東京都写真美術館	60
				LIFE: US edition 1949.2.28 p.66	LIFE: International edition 1949.5.9 p.24		
13	《無情な光景》	1951	c.1952	LIFE: US edition 1952.9.15 p.116	LIFE: International edition 1952.12.29 p.54	東京国立近代美術館	61
				Seventeen 1950.7 p.5	Seventeen 1950.7 p.5		
				LIFE: US edition 1949.2.7 p.18,19	LIFE: International edition 1949.2.28 p.2,3		
14	《憩い》	1952	c.1953	LIFE: US edition 1953.2.9 p.71	LIFE: International edition 1953.3.9 p.45	個人蔵	69
				VOGUE 1952.2.1 p.219	VOGUE 1952.2.1 p.219		
				LIFE: US edition 1949.12.19 p.22,23	LIFE: International edition 1950.1.2 p.10,11		
15	《鳥のいる風景》	1952	c.1953	LIFE: US edition 1953.2.9 p.24	なし	高知県立美術館	73
16	《窓辺》	1952	c.1953	LIFE: US edition 1953.2.9 p.75	LIFE: International edition 1953.3.9 p.49	東京国立近代美術館	77
17	《長い一日》	1951	c.1952	LIFE: US edition 1952.12.15 p.124	なし	東京国立近代美術館	79
				Harper's BAZAAR 1951.10 p.142	Harper's BAZAAR 1951.10 p.142		
				LIFE: US edition 1951.8.6 p.80	LIFE: International edition 1951.8.27 p.52		
18	《過去》*	1954	c.1955	LIFE: US edition 1955.7.4 p.31	なし	ヒューストン美術館	85
				Harper's BAZAAR 1951.10 p.39	Harper's BAZAAR 1951.10 p.39		
19	《生産》	1953	c.1955	LIFE: US edition 1955.3.28 p.124	なし	高知県立美術館	101
				LIFE: International edition 1954.6.14 p.41	なし		
				LIFE: US edition 1954.3.8 p.44	なし		
				LIFE: US edition 1953.3.2 p.91	LIFE: International edition 1953.4.20 p.59		
20	《雨の日》*	1951	c.1952	LIFE: US edition 1952.10.6 p.66	LIFE: International edition 1952.10.20 p.64	個人蔵	102
				LIFE: US edition 1952.8.11 p.16	LIFE: International edition 1952.8.25 p.20		
21	《室内》	1951	c.1953	LIFE: US edition 1953.1.26 p.7	LIFE: International edition 1953.2.23 p.3	東京国立近代美術館	103
				LIFE: US edition 1952.1.14 p.1 (US版掲載の広告を使用しており、ほかのエディションに同じ広告の掲載される可能性が低く、同誌の別の号に同じ広告がない)	なし・US版の広告を使用		
				LIFE: US edition 1952.1.14 p.99	LIFE: International edition 1952.1.28 p.51		
22	《閃光》	1954	c.1955	LIFE: US edition 1955.9.12 p.14	LIFE: International edition 1955.11.14 p.6	東京国立近代美術館	105

23	《記憶への道》	1951	c.1952	LIFE: US edition 1952.6.9 p.122	LIFE: International edition 1952.7.14 p.64	栃木県立美術館	113
				LIFE: US edition 1949.2.14 p.21	LIFE: International edition 1949.2.28 p.13 (写真の版型からこのエディションと確定)		
				LIFE: US edition 1949.2.7 p.19	LIFE: International edition 1949.2.28 p.3		
24	《決闘》	1952	c.1953	LIFE: US edition 1953.2.9 p.25	なし	高知県立美術館	115
25	《レダの鏡》	1952	c.1953	LIFE: US edition 1953.11.9 p.31	LIFE: International edition 1953.11.30 p.15	ヒューストン美術館	119
				LIFE: US edition 1953.11.9 p.113	LIFE: International edition 1953.11.30 p.62 (写真の版型からこのエディションと確定)		
				Harper's BAZAAR 1953.5 p.130	Harper's BAZAAR 1953.5 p.130		
26	《口づけ》	1953	c.1955	LIFE: US edition 1955.3.14 p.29 (写真の版型からこのエディションと確定)	LIFE: International edition 1955.4.4 pp.80-81 (該当の写真を2ページにわたり掲載)	高知県立美術館	128
				LIFE US edition 1949.1.3 p.66 ★	LIFE International edition 1949.1.17 p.48 ★		
27	《恋路》*	1953	c.1955	LIFE: US edition 1954.10.25 p.166	LIFE: International edition 1954.11.29 p.80 (作品と同じくノンブルがないのはこのエディションのみのため確定)	ニューヨーク 近代美術館	139
				LIFE: US edition 1955.3.21 p.93	LIFE: International edition 1955.4.18 p.60		
				LIFE: International edition 1951.3.12 p.19	LIFE: US edition 1951.2.26 p.31		
				LIFE: US edition 1952.10.6 p.64	LIFE: International edition 1952.10.20 p.62		
28	《変心》	1952	c.1953	LIFE: US edition 1953.1.12 p.15 (ノンブルからこのエディションと確定)	LIFE: International edition 1953.2.9 p.71	高知県立美術館	157
29	《港の花》	1952	c.1953	LIFE: US edition 1953.1.26 p.26	LIFE: International edition 1953.2.23 p.32	個人蔵	
30	《昇天》	1954	c.1955	LIFE: US edition 1955.9.12 p.64	なし	所蔵不明 (作品を複写した 写真のみ現存)	
				LIFE: International edition 1954.6.14 p.45	LIFE: US edition 1948.7.5 p.79		
				Harper's BAZAAR 1953.10 p.172	Harper's BAZAAR 1953.10 p.172		

【凡例】

- *本表は2018年10月30日を最終更新日とする鈴木恵子氏の調査資料を基に、巖谷による裏付調査および追加調査の内容を反映して作成した。
- *本表における「図録」は、「岡上淑子 フォトコラージュ 沈黙の奇蹟」展の公式カタログ兼書籍として出版された以下を意味する。
岡上淑子著／神保京子監修・執筆「岡上淑子 フォトコラージュ 沈黙の奇蹟」青幻舎、2019年
- *変更前の制作年代は、2018年に出版された以下の全作品集の表記に基づいて記載した。
岡上淑子著「岡上淑子全作品」河出書房新社、2018年（高知県立美術館「岡上淑子コラージュ展 はるかな旅」公式図録）
- *作品名の横に・印のある作品は、図録にのみ掲載され、本展では展示されていない。
- *図録掲載真の表記のないものは、図録に掲載されておらず、本展でも展示されていない。
- *下線の掲載誌は、本調査において作品に使用された「LIFE」誌のエディションが確定したものの。
- *星印★の掲載誌は、本調査において巖谷が新たに確認したものの。
- *ゴシック体の掲載誌は、ファッション誌4タイトルのうち、本調査において鈴木氏のリストでの指摘箇所実際に該当図版が確認されたものの。
「LIFE」誌については、鈴木氏の指摘箇所該当図版が確認され、異なるエディションに同じ図版のないものについて「なし」と表記した。

【表1】に明示した結果から、本表に掲載された全30点の作品について、これまで考えられてきた制作年代と使用写真掲載誌の発行年とに矛盾が生じていることが確認できる。これを受けて執筆者は、すでに2章において述べてきたとおりの方法に準拠し、制作年代の変更に着手した。

表内の使用写真掲載誌の発行年代から見てもわかることだが、岡上氏が作品に使用した雑誌には、本人がそれを購入した年に出版されたものだけでなく、より出版時期の古いものも含まれていた。この点については、前掲のインタビューにおいて、以下のようなやりとりが見られる⁴¹⁾。

池上：当時、そういう古雑誌のお値段は。お小遣いでも買えるようなものだったんですか。

岡上：そんなに高くなかったと思います。

池上：新しい雑誌だと、図書館に行かないと見られないような、結構お高かったと思うのですけれども、古くなっているものは。

岡上：『VOGUE』なんかは高かったです。だけど『LIFE』が主で、『LIFE』の古いのはそんなでも。新しいのはそうじゃなかったですけど。

この内容と、使用された可能性の高い雑誌の最も早い発行年が1945年であることを考えれば、雑誌入手時期

とその発行年にズレが生じているのは明らかだ。つまり、使用された雑誌のうちで最も発行年が遅いものであっても、それをその年に購入し、使用したと言い切ることはできない。

そこで、本展では、「使用された雑誌のうちで最も出版の遅い雑誌の発行年以降に作品が制作された」という意味を持たせるため、制作年代を再考したものについては「c.1952」のように c. (circa) を付して表記することを決めた。この決定を反映し、展覧会場での作品キャプションおよび図録においても、同様の表記で新たな制作年を掲載している。

おわりに

今回の展覧会においては、「これまでの制作年表記と調査内容にはっきりと矛盾が見られるもの」のみ、制作年代の変更をおこなった。調査の過程で明らかになった、「これまでに確認されている使用写真の掲載誌の発行年代が現状の制作年表記より早いもの」については、表記を変更していない。これは、現状、出典がわからないままの作品や、作品の一部が残されていることによる。今後の調査・研究により、それが明らかになることで、制作年代の表記がまた変更になることも十分に考えられる。今回の制作年代変更は、あくまで現状で最善と考えられる方法でおこなったことを、ここに記しておく。

謝 辞

本稿の執筆にあたっては、コラージュ作家・岡上淑子氏と、そのご長男・岡上容士氏のご理解と多大なご協力を賜った。

また、岡上淑子氏の作品を扱っている The Third Gallery Aya にもご助力を仰ぐとともに、本調査にあたって、ご自身で制作されたリストを提供して下さった鈴木恵子氏にも論文のご確認をお願いし、リストの内容の一部を掲載することについてご許可をいただいた。

なお、制作年代調査に際しては、本展覧会の担当学芸員である神保京子と方法を検討したうえで実行し、調査の前段階での資料整理においては、当館臨時職員の丸山・八木両氏の協力を受けた。

その他、国内の複数の大学図書館（東京外国語大学図書館／東京大学大学院情報学環・学際情報学府図書室／日本女子大学図書館／文化学園・文化学園大学図書館／立教大学図書館／横浜国立大学附属図書館）における資料調査の許可を得られたことにより、本稿は完成している。ここに記すことで、ご協力いただいた方々への御礼の代わりとしたい。

- 1) 「岡上淑子 フォトコラージュ 沈黙の奇蹟」展、東京都庭園美術館（2019/1/26-4/7）。
- 2) 岡上淑子著／神保京子監修・執筆『岡上淑子 フォトコラージュ 沈黙の奇蹟』青幻舎、2019年。
- 3) 本稿において執筆者が調査の際に参照した鈴木氏のリストは、2018年10月30日に更新されたもの。これ以降の鈴木氏による調査の成果は、本稿に反映されていない。著者および東京都庭園美術館は、本稿の執筆において鈴木恵子氏の意向を尊重し、岡上淑子氏のご了解を得たうえで、作品の制作年代に関わる情報のみを公開する。
- 4) 岡上淑子オーラル・ヒストリー 2013年3月8日（於：高知県立美術館）、インタビューア：池上裕子・影山千夏、書き起こし：永田典子 公開日：2014年4月19日 http://www.oralarthistory.org/archives/okanoue_toshiko/interview_01.php [最終閲覧日：2019年2月21日]
- 5) 「六本木の角に誠志堂という大きな本屋さんがあったんです。今はどうなってるか知らないけど。そこに進駐軍が、帰るとき売らんでしょうね。こんなに古本が山のように積まれていて、『LIFE』とかがあったんですね。下北沢にもあったんです。神田の古本屋にも行きました。たまに行ったら4、5冊買ってました。ほんとに偶然ですよ、たまたま買って来たのと、もともと家があったのとで、貼り合わせて作ってましたから。」註4のインタビュー参照。
- 6) 『Look』は、岡上氏が自らの作品において、もっともよく写真を使用した『LIFE』誌の出版元である Time Inc. の、資本投下先だった Look Inc. から出版されていた。この雑誌は1950年代にもっともポピュラーであった雑誌のひとつ（“Some of the top magazines of the 1950s based on circulation include Good Housekeeping, Ladies’ Home Journal, Life, Look, and The Saturday Evening Post.” Hendricks, Nancy, *Daily life in 1950s America*, ABC-CLIO, 2019, p. 103.）であり、今後の調査を続けるなかで、『Look』の掲載写真を出典とする作品はより多く見つかる可能性がある。
- 7) 『Harper’s BAZAAR』は1867年、『VOGUE』は1892年、『Look』は1934年、『Seventeen』は1944年にそれぞれ創刊された。このうち、『Harper’s BAZAAR』と『VOGUE』は、いずれも1950年代までにイギリスやフランスなどで新しいエディションの発行を始めている。ただし、これらのエディションは、発行国をターゲットとして出版されたものなので、別エディションが日本国内に持ちこまれることはあったとしても、本国版の流通量に比べれば極めて少なかったと考えられる。このため、本稿では、これら4誌のファッション誌について、アメリカ本国版以外のエディションが使用された可能性を考慮していない。
- 8) この裏付調査により、鈴木氏のこれまでの調査が非常に高い精度でなされたものであったことが証明された。
- 9) 作品に使用されたことが明らかな『Look』掲載の写真は1点のみであり、これは広告ではなく、固有の記事だった。
- 10) この3誌のうち『VOGUE』および『Harper’s BAZAAR』は創刊号から完全電子化されたデータベース（Vogue Archive および Harper’s Bazaar Archive。データベース名の表記は国内でこれらを法人向けに提供している紀伊國屋書店 <http://www.kinokuniya.co.jp/03f/denhan/chadwyck/general/vogue.htm> に準じた）が存在している。この ProQuest による完全電子化データベースでは、同じ会社および同じ商品の広告をまとめて検索し、確認することが可能である。
国内の大学図書館および公共図書館においては、Vogue Archive のみが公開されていたため、この雑誌に限っては、岡上淑子氏の作品に使用された広告の掲載された全ての号と頁を高い精度で把握することができた。
これに対し、国内で『Harper’s BAZAAR』の上記データベースを確認することは難しく、本稿の執筆期間内には参照できていない。このため、作品に使用されたと考えられる『Harper’s BAZAAR』上の広告2点については、同じものが複数掲載されていないかどうか確認するため、1950年から1956年までに発行された全ての号を、マイクロフィルムと雑誌の実物を使用して調査している。
なお、『Seventeen』については、電子化されたデータベースやマイクロフィルムの存在を確認できていない。作品に使用されたと考えられる、この雑誌上の広告1点については、同じものが複数掲載されていないかどうか確認するため、1950年から1956年までに発行されたもののうち、1950年4月・5月号と1953年5月号、1954年6月・9月号、1955年2月・3月号および、1956年4月・9月号を除く、実物の雑誌を調査している。これは『Seventeen』のみならず、ファッション誌に特有の問題であると思われるが、切り抜きなどによって雑誌が完全な状態で保存されていない例もしばしば見られ、調査可能であった号についても全ページは参照できない場合があった。このため、実物の雑誌以外の確認がとれなかった『Seventeen』誌に関する調査は、やや精度を欠くと言わざるを得ない。
- 11) ただし、『VOGUE』の「（視る）と（ポスター）」（それぞれ本展図録の162、167ページに掲載）に使用された、『VOGUE』掲載の Dana 社の香水、「VOODOO」の広告は、部分的なデザイン変更をおこないながら、1949年12月1日号から1951年6月1日号まで、1949年度に1回、1950年に6回、1951年に2回、計9回にわたって『VOGUE』に掲載された。作品に使用されたのがどの年代の広告かについては判断しがたく、現状で考えられている制作年代もこの掲載期間内に収まっていたため、今回の展示においてこの二点の制作年代変更はおこなっていない。
- 12) 『翔ぶ』に使用された Van Raalte 社のナイトガウンの広告がこれに当たる。この広告は、鈴木氏によって『VOGUE』の1953年11月15日号の46ページに掲載されていることが指摘されており、今回の調査において『Harper’s BAZAAR』の1953年5月号の70ページにも掲載されていることが判明した。
- 13) 『LIFE』ははじめ、主にアメリカ国内で流通していた（以降、アメリカ国内版を便宜上、「US版」と表記する）。しかし、第二次世界大戦が始まると、海外で活動するアメリカ軍兵士のために広告非掲載で無料の Overseas edition for Armed Forces（以降、便宜上、「軍用無料版」とする）が創刊される。これと同じ内容で、US版の当時の一般販売価格より安価な Overseas service edition（以降、便宜上、「軍用サーヴィス版」とする）もこの時期、販売されるようになった。このうち、国外流通専用の雑誌として、隔週刊の International edition（以降、便宜上「インターナショナル版」とする）が発刊される。それぞれの版の創刊過程と内容の詳細については本文を参照されたい。
- 14) こうした『LIFE』のエディションに関する確定・確認は、リストを使用した作品の制作年代変更をおこなうための条件として、鈴木氏から要請されていた事項でもあった。鈴木氏は、前述のリストにおいて主にUS版を中心に調査を進めてきたが、これは調査において必然の選択といえる。というのも、US版は Google Books 上に全号が公開されているのに対し、その他のエデ

ィションをまとめて確認する場合は、研究機関を通して国内の複数の大学図書館にアクセスする必要があったからだ。在野の研究者の大学図書館利用が制限されていることは、この国の研究活動の大きな障害である。

- 15) Heiskell, Andrew, "Letter from LIFE", *LIFE: international edition*, vol.1, no.1, July 22, 1946, n. pag. 当該雑誌のこの文書の掲載頁にノンブルの記載はない。また、執筆者がニューヨークで確認した原本は劣化しており、周囲のページが分離・紛失していたため、正確な頁数の記載が不可能であった。この号は国内に所蔵がなく、ほかの状態のよい原本を確認することが難しいので、n. pag. と記載している。
- 16) "Before 1941, Time, Inc., had no correspondents or photographers of its own abroad, no staff members overseas except a few March of Time people in London and Paris." Paterson, Theodore, *Magazines in the Twentieth Century*, The University of Illinois Press, 1956, p. 233. 文中の「March of Time」は、Time Inc. によるショート・ムービーとラジオ番組、およびそれを供給する組織を指す。海外の専属スタッフについては Paterson の指摘するとおりであったようだが、1941 年の時点ですでに「March of Time」はアメリカ軍のためのシネマ・フォトグラファーの学校を設置しており、1942 年 7 月の時点で 55 人が卒業、23 人がトレーニング中であった。Elson, Robert T., *The World of Time Inc.: The Intimate History of a Publishing Enterprise*, vol.2: 1941-1960, Atheneum, New York, 1973, p. 39. なお、海外のニュースを報道することそのものは創刊当時からおこなわれており、「The Camera Overseas」というタイトルのコーナーで各国の情報が紹介されている。「The Camera Overseas», *LIFE*, vol.1, no.1, November 23, 1936, pp. 54-59.
- 17) *LIFE*, vol.14, no.9, March 1, 1943, p. 9. これ以降の同年の号においてアルジェ事務局が、翌年の号においてカイロ、ブエノスアイレス、重慶、メキシコシティ、ナポリ、ニューデリーの事務局が開設されている。
- 18) "In October 1943, at the request of the army's Special Service Division, a Life Overseas edition was launched, printed on lightweight paper and carrying no advertising. It was distributed by surface transport to the armed forces in all theaters." Elson, Robert T., *op. cit.*, p. 40.
- 19) 軍用サービス版の販売価格（8 セント）は、この版の表紙に明記されている。これに対し、軍用無料版の表紙には「Not for sale」の文字がある。回し読みの推奨については、「Elimination of advertisements and the use of lightweight paper speed distribution, make more copies available. But please share this copy." *LIFE: Overseas edition for Armed Forces*, vol.19, no.10, September 3, 1945, p. 51; *LIFE: Overseas service edition*, vol.19, no.23, December 3, 1945, p. 51.
- 20) "Then, during the war, many more people in many lands saw the thin-paper "Overseas" LIFE edition designed solely to travel with the U. S. armed forces." Heiskell, Andrew, *op. cit.*, n. pag.
- 21) 東京外国語大学図書館所蔵の軍用無料版・軍用サービス版がこれにあたる。
- 22) "Speaking of Pictures" は『LIFE』の巻頭に掲載されるアイキャッチ的な役割をはたす記事。
- 23) 註 18、19、20 での引用箇所も紙の薄さについて言及している。
- 24) これらの軍用エディションが、それぞれどのような層に向けて発刊されていたかについては明確な記述を発見できなかった。ただし、無料版には新刊本の US 版についての広告、サービス版には古本の US 版についての広告が挟みこまれていることから考えれば、軍用無料版は軍部のある程度身分の高い層にむけて発刊されており、軍用サービス版は一般兵士向けに発刊されていたのではないかと推測できる。
- 25) 註 16 で挙げたものに続く Paterson の一文を参照。"As a result of its expanded coverage and publishing activities abroad during World War II, it formed Time-Life International in 1945 as a division of the company to administer foreign news coverage and distribution of Time and Life magazines overseas." Paterson, Theodore, *op. cit.* p. 233.
- 26) 当時、同社の印刷のオペレーションはすでに複数の都市にわたっており、むしろこの時期、見直しに入っていた。"The scattered printing operations (Calcutta, Tokyo, Rome, Paris, Stockholm, Cairo, Sydney, Honolulu, Manila, São Paulo, Buenos Aires) had to be evaluated, relocated and staffed to provide civilian circulation, and, not least, the hope was to begin "the grim trek out of the red." Elson, Robert T., *op. cit.*, p. 173.
- 27) *LIFE: international edition*, vol.1, no.1, July 22, 1946. なお、このインターナショナル版は 1958 年まで刊行が継続され、以降、『LIFE international』に改名された。
- 28) "Life International — first issue July 22, 1946 — grew out of and replaced the purely military Life Overseas." Elson, Robert T., *op. cit.*, p. 183fn. このことから、おそらく軍用版 2 種の発行はインターナショナル版が創刊されるまで続いたものと思われる。軍用版の発刊終了時期についての明確な記述は発見できていないが、国内の図書館における軍用版の所蔵も、インターナショナル版の創刊以前のもののみが確認されている。
- 29) "Each issue combines more than half the contents of the two latest issues of LIFE, omitting only those news items of temporary interest which would be stale by the time LIFE International reached you." Heiskell, Andrew, *op. cit.*, n. pag.
- 30) "But, while the editorial contents of LIFE International are printed unchanged from LIFE, the advertising pages are completely different. Every product or service you see advertised in LIFE International is now or soon will be available on the world market." *Ibid.*
- 31) 窓口が置かれた国はアルゼンチン、オーストラリア、ベルギー、ブラジル、英国領東アフリカ、英国領西アフリカ、チリ、コロンビア、デンマーク、エジプト、フランス、インド、メキシコ、オランダ、ペルー、フィリピン諸島、南西アフリカ、スウェーデン、スイス、南アフリカ連邦、ウルグアイ、イギリス、ベネズエラ。これ以外の国からの購読希望は、シカゴの窓口で受けつけていた。Heiskell, Andrew, *op. cit.*, n. pag. なお、インターナショナル版創刊と同日の号および、それ以降の US 版に購読に関する海外窓口の記載はない。
- 32) *LIFE international edition*, vol.10, no.6, March 12, 1951, p. 6. なお、日本国内の購読販売の申込先住所は「中央区京橋 2 - 8、明治製菓ビル」である。
- 33) 以下に刷新の予告記事が掲載されている。*LIFE international edition*, vol.16, no.11, May 31, 1954, p. 5.

- 34) “In January 1953 the company published its first foreign-language magazine, *Life en Español*.” Elson, Robert T., *op. cit.*, p. 326.
- 35) 註 5 の引用参照。
- 36) 註 4 のインタビュー参照。該当箇所を第 3 章の本文で引用している。
- 37) 誠志堂書店はすでに閉店しているが、かつて同書店を運営していた一族によって、株式会社誠志堂ワールド (<http://www.seishido.co.jp/> 最終閲覧日：2020 年 1 月 23 日) が経営されている。誠志堂書店でとりあつかっていた雑誌の入手先などについて同社に質問した際、1950 年代に防衛庁内に支店を持っていた旨をうかがった。
- 38) インターナショナル版の 1952 年 1 月 14 日号によれば、当時の年間購読料は 2700 円であった。*LIFE international edition*, vol.12, no.1, January 14, 1952, p. 6.
- 39) 2019 年 12 月 11 日に、執筆者が *The Third Gallery Aya* を通してご本人に確認した。
- 40) 日本国内において軍用エディションが流通したと考えられる時期は、1945 年の GHQ による占領後から、1946 年のインターナショナル版の創刊までと短い。このことも、調査の大勢に影響しないと判断する材料となった。
ただし、軍用エディションに掲載されたごく少数のオリジナルの記事に使用された写真が作品に使用されている場合もないとは言えない。今回、軍用エディションについては、すべての号を実見できていないため、こうした条件の写真の使用された作品を見つけることはできなかった。
なお、今後の調査において、もし US 版と軍用版を識別する必要がある場合は、作品に使用された写真の印刷された紙の質を調べることでいずれのものか判断できる可能性が高い。これについては未来の研究に希望を託すこととする。
- 41) 註 4 のインタビュー参照。註 5 の引用箇所にも、本文で引用した内容が続く。

■編集後記

東京都庭園美術館の本年度の紀要は、当館にて開催された展覧会関連シンポジウムの記録と、展覧会開催準備における調査報告書として纏められた原稿で構成されています。

本年度の企画展「アジアのイメージ：日本美術の東洋憧憬」(2019年10月12日～2020年1月13日)の関連企画として開催されたシンポジウム「日本の美術家が懐(いだ)いた東洋憧憬—その歴史と美術界への影響」は、国内外より6名の方々(国立臺灣師範大学の蔡家丘助理教授、東京藝術大学教授の佐藤道信教授、三菱一号館美術館の高橋明也館長、東京大学総合文化研究科の三浦篤教授、福岡アジア美術館のラワンチャイクン寿子学芸員、および当館館長の樋田豊次郎)にお集まりいただき、実施されました。開催当日は、高橋明也館長にモデレーターをお勤めいただき、展覧会企画者である樋田豊次郎館長による冒頭挨拶と主旨説明の後、ご登壇者の方々に各テーマに基づきご発表いただき、続いて活発なディスカッションが交わされました。

また2つめの掲載原稿は、前年度から今年度にかけて開催された企画展「岡上淑子 フォトコラージュ 沈黙の奇蹟」展(2019年1月26日～4月7日)の副担当者として開催準備にあたった、当館の巖谷睦月学芸員による調査報告として纏められています。最後になりましたが、本紀要制作にあたっては、多くの皆様のご尽力を賜りました。関連シンポジウムにご協力いただきましたご登壇者の皆様、今回の紀要制作にご尽力賜りましたすべての関係者の方々に、心より御礼申し上げます。

(東京都庭園美術館学芸員 神保京子)

東京都庭園美術館 紀要 2019

発行日：2020年3月31日

編集：東京都庭園美術館

制作：株式会社公栄社

表紙デザイン：有限会社アルカ

発行：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都庭園美術館

〒108-0071 東京都港区白金台 5-21-9

Tel: 03-3443-0201

The Bulletin 2019 Tokyo Metropolitan Teien Art Museum

March 31, 2020

Edited by Tokyo Metropolitan Teien Art Museum

Produces by Koei-sha Co., Ltd.

Cover design by Arca Co., Ltd.

Published by Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

Tokyo Metropolitan Teien Art Museum © 2020

5-21-9 Shirokanedai, Minato-ku, Tokyo 108-0071 Japan

Phone 03-3443-0201

