

アジアでみる、アジアからみる「美術」

森 仁史

今年、共同研究の一環としてアジアの国々——シンガポール、インドネシア、ヴェトナム、フィリピン——を訪ねる機会を得た。この見聞は自分がこれまで日本で生起した美術について調べ、考えてきたこと、つまり諸種の造形活動やその輪郭、意味に対していまま少し広い範囲での再考を迫ることになった。いま私にとって焦眉の課題は日本のように西洋から美術概念を導入した地域で、それ以前に、日本でなら芸のように、美術に照応するような概念や領域があったのではないか、アジアではそれは何だったのか、そこに何か共通するものはないか、ということである。

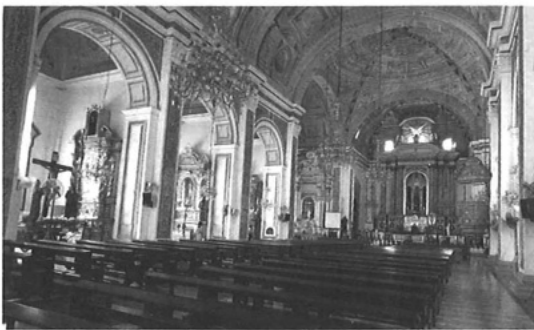
そもそも日本にとって、外来の文化は例外なく海外からやってくるが、これは島国ならではのことである。東アジアは漢字文化圏として互いに近い関係にあるが、東南アジアでは、インドシナ半島なら山脈を越えて中国や他の地域から文化が伝来することはしばしばみられる。ヴェトナムでは一九二五年創設のインドシナ美術学校が美術の初出になるようだが、ヴェトナム語の美術 *nghe thuat* は漢字のヴェトナム表音化であり、日本から中国が輸入した「美術」の孫引きということになる。しかし、確かに東南アジアの多くの地域では、フィリピンやインドネシアを始め多くが島嶼国家であり、そこでの文化伝播は多くは陸伝いに海外からもたらされる。例えば、マニラで会ったヴァルガス美術館館長パトリック・フィロスの言によれば、スペイン植民地時代以前のタガログ語にはイメージを意味する「リーハ」*Licha* という語があり、これはスペイン人がもたらした「デブーホ」*Dibujo* (図画、イメージ、デザイン) に近く、後のフィリピンに *Belle Arte* 美術として先行する概念になるようだ。また、*Licha* はサンスタリッ

ト語のイメージを意味する *Lica* と近い意味なのだから、語源的にはつながりがあるのかもしれない、とのことであつた。我々が検討対象としようとしているテーマについて、アジアの研究者が同じ問題意識を抱いていることが分かつて大変うれしかった。インドネシアにおける植民地支配以前の造型に関わる概念について、バンドン工科大学のユステイオノ教授からも同様な意見を聞いた。そうであるならば、『稿本日本帝国美術略史』序文で九鬼隆一が「日本美術は日本特有の趣致を有するは言を俟たざれども、其の骨子たる嘗て東洋美術の粹を集めて構成したる」と披瀝して、日本こそがアジア文化の正系だと誇ったこともあながち誇大妄想ではないのかもしれない。なぜなら、抽象的概念の発生と伝播については、アジアでは多くがインド起源であるようなだからだ。従って、また岡倉覚三が日本における美術活動の起源を仏教伝来におくこともアジアのなかではごく自然なことになる。

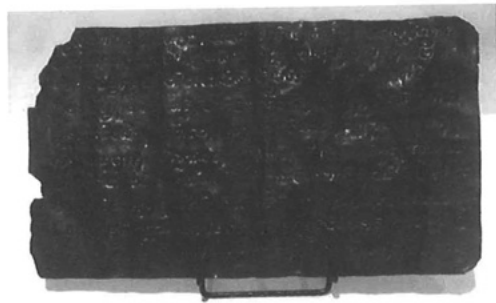
フィリピンでは、一八二一年に *Academia de Dibujo* (タミアン・ドミン



1 サン・アウグスティン美術館



2 サン・アウグスティン教会内部



3 ラグナ銅板 (フィリピン国立博物館蔵)



5 《パリジャン生活》



4 スペインとフィリピン (ロベス記念館所蔵)

ゴ工房)が設立され、デブーホ
 教習が始められた。これはまだ
 ヨーロッパで、美術概念が形成
 される以前の概念と思われ、造
 型全体が対象であり、教会造営
 のために必要なデザイン活動が
 含まれていたはずである。世界

遺産に指定されたサン・アグウスティン教会(一五八七年)(図2)を見て
 驚くのは、スペインからもたらされた絵画、家具、装飾品の膨大な量であ
 る。フィリピンでは近代化を志すときには最初から、植民地宗主国の枠組
 めを後追いつくしか選ぶ道がない環境を思い知らされた。さらにまた、キ
 リスト教信仰によって、その動機を正当化したこともヨーロッパ文明の思
 い上がりとしか言いようがない。

もちろん、スペイン人が未開のフィリピン原住民を文明に導いたとする
 言説は都合のいい自己正当化であり、教会を含めてスペイン人がフィリピ

ンから収奪した富の収奪を正当化しているに過ぎない。一九九〇
 年に発見されたラグナ銅板(A・D・九〇〇年頃)(図3)はいま
 国立博物館に展示され、ルソン島住民が契約や法制を整備し、家
 族、親族を核とする社会制度を形づくっていたことは疑いようの
 ない事実である。これらの歴史はアジアの人間ほどよく知るべき
 事柄なのではないか。これを踏まえた目で見ると、画家を目指し
 てスペインに渡ったファン・ルナが描いた《スペインとフィリピ

ン》(二八八六年)(図4)はヨーロッパ文明への無垢な憧れが素直に描かれ、
 あまりにも美しいがゆえに哀しい。ただ、画家の名誉のために付け加えれば、
 彼がその後一八九二年に発表した《パリジャン生活》(図5)では、ヨーロッ
 パを代表する都市で、爛熟した世紀末ヨーロッパの生活を表象する娼婦とおほし
 きなまめかしい女性とすっかりヨーロッパの生活に馴染んだ様子のフィリ
 ピン人の視線の交錯と対比とを鮮やかに描き出しているのだから、決して
 いつまでもこうした導かれる幸福に甘んじていただけではなかったことも
 付け加えなければならぬ。ファンは後、独立運動に加わっている。

ポストコロニアリズムはこのように生起しきたった歴史を、とくにアジ
 ア・アフリカにおける植民地支配を正当化せず、そうでなければもたされ
 たはずのもうひとつの歴史への想像力を求めているのではないかと考えた。
 かつてはこれらの想像力は歴史理解における文学性として否定されたもの
 かもしれないが、今ならばむしろ地域の歴史把握にとりわけ必要とされる
 能力なのではないだろうか。同質の想像力は日本近代の言うなれば複線的
 発展への理解を助けることになる。例えば、それは幕府開明派による日
 本近代化の道筋であったり、工部美術学校を経由しての旧派による日本洋
 画の可能性の如きものである。我々が日本近代美術に思いを致すのは、す
 べて起こったことをなぞるのではなく、そこで模索されたが実を結ばな
 かった可能性の意味をも吟味しようとするからではないだろうか。我々が
 高橋由一の作品に感動するのは、一般的な写実表現の到達度のゆえではな
 い。むしろ、由一に限りなく揺さぶられるのは「迫真」への憧憬とそこか

ら発して、リアリズムの大海にようようと漕ぎ出した壯図と力感に共感しているからではないか。

ヨーロッパからの視点で企画された「二〇世紀美術におけるプリミティズム」展（ニューヨーク近代美術館、一九八四年）や「大地の魔術師たち」展（ボンビドゥー・センター、一九八九年）が見落としたのはこのような視角だったのではないかと思つた。必然からもたらされた成果の再検証は未完の可能性の発見をもたらさずにはおかない。この必然の相対化から雑駁で渾然とした歴史的現実を浮かび上がらせることができよう。それは現に現在に來ている我々が日々体験している事象の成り立ちに他ならない。

このように考えてみると、私が企画してきた展覧会がこうした性向を思いがけず色濃く帯びていたことに気づかされた。ひとつには対象を工芸、デザインという美術の歴史的考察から置いてきぼりを食わされた領域を掘り起こそうとしたからであつた。帝室博物館―帝展―東京美術学校といった戦前の日本社会で権威づけられた歴史からこぼれた領域、商品陳列館―農商務省展―高等工芸学校を歴史的に同時代的感覚で復原しようとしてきた。それは必然的に現今の「美術」からはみ出してしまった領域にほかならなかつた。従つて、展覧会では公共コレクションから借用することが少なかつたし、すなわち、それらが日本の美術品収蔵体系から外れていたことを感じた。ポストコロニアリズムにとつて、そうした周縁的存在や領域こそは検証の価値があるし、そこに残された可能性に当該社会がもつている意味を見出そうとするのである。

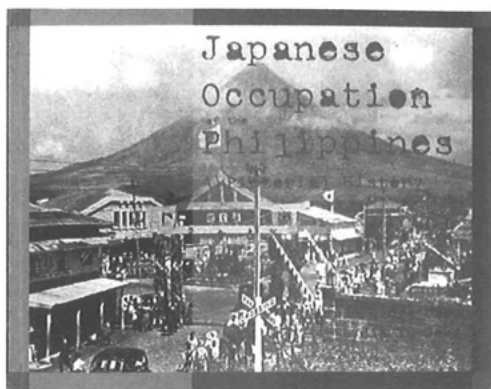
もうひとつ私が取り組んだのは、前項がもたらす必然として複数の対象を一定の時代相で切り取つて考えようとする方法である。美術だけでなく、様々な文化活動は相互に関連しながら展開する。この方が文化の諸領域のエネルギーも損うことなく提示することができて、生々としてえられると考へた。

この視点からは、国民統合に近い位置に置かれた美術よりも、音楽とくに通俗的な民衆音楽には時々々の民衆が受容したグローバルな世界とそこに

結びついた自己の音楽世界が反映されているがゆえに、大きな検討課題になりえていくと思われる。また、音楽もまた海を渡つて遠く伝播し、地域に根をおろす。このような異文化混交こそ新たな文化創造にとつて大きなエネルギー源であり、それは二〇世紀音楽におけるジャズとロックの位置を考えれば了解されることであるが、それ以前にインドネシアにおけるクロンチョン、フィリピンにおけるロンダラの伝播、受容と発展が明かしているところである。大衆音楽では、政府による権威づけやナショナリズムの介在は希薄で、大衆が依拠している原初的な音律や感覚によつて生き残るものが決まつていく。その足跡こそが大衆の求める音楽的核そのものである。そこにはバイアスなしの音楽的心性を探ることができよう。この意味で私が聴き続けてきた音楽の意味を考えることができるのは誠に楽しい。イギリスのカルチュラル・スタディーズにおける大衆音楽の研究がその可能性を切り開いている。

また、私が企画したような展示は萬木康博が企画した「一九二〇年代」展（東京都美術館、一九八八年）が最初だつたように思うが、自動車や写真など、それまで美術館の展示にはあまり登場しなかつた分野がそれ相應の扱いで一九二〇年代の造型として位置づけられた。もちろん、これらの展示はそれを可能とする研究成果に基づくものであり、美術研究の趨勢が導いたものであつた。それは現在ある既成の言説を絶対視しないことになり、歴史発展の複線性を意識することであつたのではないかと感じた。

このように考えると、十六世紀にはたかだかいくつも併存する地域文化の一つに過ぎなかつたヨーロッパ文明が世界標準として自己を位置づけていったことのほうが奇跡的に思える。また、アジアのなかでは数少ない植民地時代を体験しなかつた日本の文化のあり方は例外的であつたと言える。このことは同時に、日本が植民地支配者となつた台湾、朝鮮、満洲における宗主国文化としての日本の責任を意識することにならなければならぬ。実際、二年に満たないごく短い時間であつたにもかかわらず、フィリピンの人々にとつて日本占領期は独立への微妙な時期であつたことも手伝つて、



6 Jose, R.T., Yu-Jose, L. Japanese Occupation of the Philippines. A Pictorial History. Makati, 1997.



7 フェルナンド・アモルソロ《「来年は独立」と東条首相閣下は語った》1943 (ヴァルガス美術館蔵)

未知の作家が困難な時期をどのようにに潜り抜けたのかに思いを致さざるを得ないと感じたのだった。

高揚のための戦争画などの作品制作には関心を抱いてきたが、日本占領期にそれぞれの地域の民衆や作家が何を感じ、その結果として何を制作してきたかについては全く意識が向かっていなかったと感じた。それが単に支配者への屈服でないとしたら、なおさらなのではないだろうか。この絵の前に立った時、今まで全く

ある歴史的時間として意識されている。アラヤ博物館では一九七七年に『日本占領時代』が一書にまとめられているし(図6)、ロベス記念館は来年日本占領期をテーマとする企画展示を準備している。また、ヴァルガス・コレクションには東条英機と語るベニグノ・アキノ・シニアを描いた作品(図7)が展示されていた。これまで、私も日本占領地域について、国際振興文化協会や日本陸海軍が行った原住

またまた寝たまま気まぐれ探偵所・続
《一九四〇年代本》あらかると 前編

山田 俊幸

・たまたまの暇に装幀本について語ろうか／

川島理一郎、岡鹿之助と東 郷青児

猿渡さんからのメールでは、今年度の大仏次郎記念館の秋の展示に戦後の雑誌『苦楽』を取り上げるといふ。鍋木清方表紙のあれである。嬉しいことだ。また、懐かしい雑誌でもある。といったって、もちろんリアルタイムで懐かしいのではない。いや、リアルタイムなのだが、これをリアルタイムとするならば、わたしの幼児の時にあたる。いくらなんでも、そんな時代から読書や雑誌集めをやってはいない。中学生になり、わたしが青空古本市(第二回だろう)や古本屋さんに出入りするようになって、やがて長じて、さらに古書会館へ行く頃、よく三十円とか五十円とかで『苦楽』が転がっていたという意味で、懐かしいと言ったのだ。だから、今回はそれを書こうと思っていたが、『苦楽』については、さすがに調べないで書くわけにもいかない。別の話にしよう。

というのは、他の本が見つかったからでもある。

今日(十六日)は難波で降り、人との待ち合わせの時間までちょっと間があったので、難波の地下鉄近くにできたという天牛堺書店を探して寄った。ここは堺が本店だったが、新刊本屋と古本屋を一緒の店舗でやっている珍しい本屋さんだ。特徴は多少廉価なのと、均一を三日交代くらいでいくつかの駅の各店舗に回していることだ。見つけて入ったお店は、六百九十円均一(それが外税となって、七百円代。決して廉価ではなくった)の最中で、棚には岡本かの子の『河明り』があった。函付きである。じつは、

一寸

第五十九号 二〇一四年八月

新・旧刊案内59

三人の出生地生年月日生いたちと、四人の死亡年月日・
土方さんの訳書一冊・柳瀬年譜その(一)

青木 茂

第五十九号目次

新・旧刊案内59	青木 茂	1
三人の出生地生年月日生いたちと、四人の死亡年月日・ 土方さんの訳書一冊・柳瀬年譜その(一)		
鑄金家 岡崎雪聲について	岩切信一郎	11
時に抗いし者たち——私の小菩薩峠(15)	大谷 芳久	18
近代日本画の構図決定格子(二二)——狩野探幽	金子 一夫	38
未乾素描(4)	丹尾 安典	43
「藝海餘波」から(五) 銅・石版画遺聞54	森 登	49
アジアでみる、アジアからみる「美術」	森 仁史	55
またまた寝たまま書物探偵所・続	山田 俊幸	58
《一九四〇年代本》あらかると 前編		

■ある人が生まれて何程かの仕事をし消えてゆくのを、年を追って簡条書にしたかの如きものを「年譜」としよう。僕はここ二、三回本誌に「土方定一年譜」のようなものを書いてきた。その間に人間の始中終について考えさせられることを想い出し、見聞した。

・創風社編集部編『一九三〇年代—青春の画家たち』(一九九四年、同社刊)は時に手にする面白くも引き込まれもする、あまり利用されていないと思われる良書である。その前半部は「赤荳会とその仲間たち」松本竣介、麻生三郎、難波田龍起、新田実たち十人の、後半部は「プロレタリア美術家同盟の仲間たち」昭和六年プロレタリア美術研究所第五期生の飯野農夫也、鈴木賢二、新居広治、金野新一たち十人、計二十人の略年譜・モノした文章・少しの作品を示した、苦勞して編集したことが判る図書である。端折って書かねばならぬが、太平洋美術学校の画学生の中かに太平洋近代芸術研究会というのができ、その同人誌『線』を二回出したのは昭和六年の七月と九月で、その中心メンバーは翌七年四月学校を辞め「赤荳会」を作る。研究会といつても誰々が同人かは記録されていないようだし、竣介のようなモジリアニアンもプロレタリア美術支持者もいた。この赤荳会のうち五人(石田新一(昭和十二年十一月二十六日歿)、山内為男(昭和十四年四月十四日歿)、松本竣介、勝本勝蔵、田尻稲四郎)は池袋長崎町雀ヶ丘のアトリエを借り、共同研究所赤荳会アトリエとし田尻が住み込んだ。四月に作ったが八月には解散した。解散といつても谷中の喫茶店リリウムによく集りその交流は実に濃密なものだった。途中で仆れた仲間を偲んで