

られるセッションⅡの討議は、おおまかな予測に立つ限り、意識的であろうと無意識的であろうと、歴史的に展開されてきた“オキシデンタリズム”としての“イーストのモダニズム”が、そのこと自体をどう受けとめてきたか、というクリティシズムを生むようになっていて、といて良いだろう。それは、長いスパンでいえば第二次大戦後の各国のモダニズムを受容してから、今日の動向にたどりつく、つまりは、これも西欧の規定性でいえば、アジアにおけるオキシデンタリズムは十分に“クリティシズム”を孕んだ“オキシデンタリズム”としての位相に今日立っているように思われるし、その点をボードに、単に自国や自地域といった限定性を越えた問題提起へと向かいつつあるのである。

以上のような前提を看過することなく、各パネリストには自国のモダニズムの歴史的過程を振り返りつつ、その限定性を時に踏み越えてでも、今日の自国およびアジアの現代美術が置かれた立場性や性格について自説をにじませていただきたい。そこで、以下のようなポイントについて重点的に語っていただくのが、討議を進める意味で大切であると思っている。

フィリピンから入れば、アリス・G・ギリエルモ氏は、ヴィクトリオ・C・エダデスのマニラにおける最初の個展をフィリピンにおけるモダニズムの曙として高く評価している。それまでの西欧由来の古典的表現をクリアする意義がそこには認められる。他の東南アジア諸国に比べても、エダデスの活躍を契機に、フィリピンではモダニズムが急速に浸透していくように思われる。そこで、①エダデスの功績とは何か。特に欧米ゆずりの様式的展開としてのモダニズムを超えて、例えば「国民的アイデンティティ」の探究なるテーマを掲げて表現に臨んだというが、その表現と運動の特異性とは何か。また、その後エダデスが徹いた種はどのようにフィリピンの美術史を変革していくことになるのか。（「国民的アイデンティティ」では、1930年代のメキシコの壁画運動との関係性、その後のモダニズム運動のフィリピンでの特異性を物語るものとしては「サーティーン・モダンズ」というモダニスト・グループの活躍などを含めて）。②戦後のモダニズム運動（「ネオ・リアリスツ」など）は多分にアメリカナイズされたものかと思えるが、これらの動向についての表現内容と欧米とは異なる解釈の仕方、表現の志向性について。③1970年前後の動向のなかには、欧米および日本の動向ともかなり共通した表現が伺えるが、このうち「インターアクション」といういわば“表現の共働性”を模索した作家たちが登場している。それらは、表現様式としての革新性に組み入れられるものなのか。また、1970年以降の「プロレタリアート」の運動とどのように関係しているのか。④今日のフィリピン現代美術は、首都マニラの動向とは別に群島各地で展開される表現に興味深いものが多々ある（バギオ、ネグロスなど）。これらのなかには、マニラ・モダニズムをクリアするラディカルさを秘めた表現があるように思われるが、こうした新しい動向をどのように見ているか。この点は氏の言う安易な「主観主義」や「原住民保護主義」という観点を超えて「アイデンティティとは歴史のプロセスによって絶え間なく形成されていくものなのだ」という観点とも密接に関係するように思われる。

インドネシアは、ジム・スパンカット氏によって、モダニズム受容の歴史とその後の展開の過程が分析されている。ポイントのひとつは先駆者のひとりであるスジョヨノの中に根づいた意義だろう。それは、オリエンタリズムが求めた風景画に嫌悪感をもよおすくだりで明らかである。①そのスジョヨノを始めとする「レーベル派」の活動や表現とはどのようなものだったのか。特に彼らは「国家アイデンティティ」を否定しないまでも普遍主義には異を唱えていたというくだりがあるが、その意味ではインドネシアのモダニズムは他国とはまた異質の芽生えと発展をみた。②戦後のインドネシアの美術は、各地域の特性が色濃く反映されたエコールを築き上げて今日に至っている。それ自体興味深い点だが、どうしてこのような展開になったか。また、国家の文化政策と合致する傾向もあれば、そうではない表現も多々見られる。こうした地域的特性を生み出した背景とは何か。③1970年代では「ニュー・アート・ムーブメント」という、いわば旧来のモダニズム批判になる表現動向が起こってくる。これは内国的な必然性を伴った動向のように見受けられるが、その論争のポイントとはどうであったか。また、他国のモダニズム批判の動向と比較してどういった性格のものだったのか。

中国のモダンアートの歴史は、栗憲庭氏によって詳細に語られるだろう。中国は他国と異なり、モダニズム受容期とその受容した表現内容にかなりの違いがあると見てよい。簡単に言えば受容の第一期は1910年代であり、その後の共産党政権樹立から文化大革命終結の長い期間を経て、具体的には1979年の「星星画会」の結成以来今日に至る現代美術のアヴァンギャルドの歴史がある。栗氏によれば「二度の文化的価値観の喪失、二度の新しい文化統合

を経験している」ということになる。①中国におけるモダニズムの先鞭をつけた「五四新文化運動」とはどういった性格のものであったか。それは後にどのような意味を投げかけることになるのか。②他国ではあまり知られていない1930年代から「毛様式（マオイストモデル）」成立までの表現動向とはいかなるものであったか。今それらの表現はどうなっているのか。③モダニズムに洗われた歴史は東南アジア諸国に比べても早いものの、実際に今日の興味深い動向が生まれてきたのはここ十数年のことに過ぎない。特にこうした動向（「八五美術運動」など）には、例えばデュシャンとポップアートがほとんど同時期に紹介され、それらに感化されるなど、極めて凝縮された時間のなかで展開されてきているが、そうであることによって生じた表現の特徴や芸術観の変革とはどのようなものであったか。

日本からは、尾崎真人氏が日本のモダニズム史についてコメントする。日本の西欧受容の歴史はアジアの他国に比べて長く、とてもひと口では語り得ないものだろう。そこで、東南アジア諸国や中国のモダニズム受容期に関係深い時期にポイントを置いて、それ以降の展開について注釈していただきたいと思っている。①ほぼ同時期的に西欧の表現が導入されるようになった1920年代は、東南アジアの国々ではモダニズム受容期の第一期的時代に当たっているが、1920年代、30年代に日本に起こった運動や表現動向について主だったものを挙げ、その特徴を単に表現様式の変遷をなぞるだけでなく、作家の意識に踏み込み、時代背景も加味しながら語っていただきたい。できればこのセッションに登場するパネリストの発言を踏まえ、それらと当時の日本の表現状況との比較検証も試みていただきたいと思っている。西欧に発する同様なエコールでも各国、各地域の受容や定着の仕方にはさまざまな偏差が見られる。それらをつぶさに検証することはこの短いシンポジウムの時間の中では果たせなくても、アジアの人々の思考の構造や特徴を検証するうえで重要な一助となるだろう。おおむね、今日のアジアの現代美術に対する注釈には、こうした“表現に内在する問題に対するつぶさな追求の視線”が欠如している。この視線の欠如が、しばしばアジアの現代美術をウエスタンの視線の枠内でのみ語ることを推進し、逆に単にウエスタンに対抗する表現としてののみ歪曲されて報じられてしまうことを許す。まずそうした無意識のうちに是認してしまっているフレームワークに意識的であらねばならないのだ。これはクリティシズムだけの問題ではない。つくる側（作家）にもしばしば見られることで、あらゆる意味においての第一義的と言っても良い表面的なメッセージ性の強さ（政治性、社会性、民族の伝統的文化との関係など）は、いつでもすぐにコンサーバティブなものになり、“消費のためのアヴァンギャルディズムの生産”という構造に飲み込まれていくことは目に見えているのである。

また、尾崎氏のテキストでは戦後の美術についての注釈が欠けているが、1950年代から60年代にかけては、フィリピンなどと比較する時、有意義な論点に導くことが可能であるし、1970年代の動向についてはフィリピンはもとよりインドネシアとの関係性も生まれてくるだろう。この点についても当時の日本の表現状況を語りつつ、他国との共通するポイントや差異性について指摘していただければと思っている。それはまた、セッションⅢへの問題提起の一助をなすものだろう。

セッションⅡでは、登場いただくパネリストから入念にして素晴らしいテキストをご提出いただいた。それらは単にシンポジウムのためのレジュメの域を超えて、各国の近現代美術史を理解するうえでも大変貴重なものである。末尾ながらそのご苦勞に感謝したい。

（たに・あらた／美術評論家）

次々と興る新思潮 —— 中国モダンアート

栗 憲庭

本文で使用しているモダンアートの概念は、国際言語として既に認められている西洋の20世紀モダンアートの言語形態に適合する。なぜなら、中国のモダンアートが、西洋のモダニズム、ポスト・モダニズムからの衝撃による産物であるという基本的な事実があるからである。しかし、もうひとつの基本的な事実がある。それは、中国が清(1644-1911)末に西洋の砲火によって門戸を開かされてから、二度の文化的価値観の喪失、二度の新しい文化の統合を経験しているということである。一度目は今世紀初めに起こった。「五四」新文化運動は反伝統の旗を高く掲げ、西洋文化を、中国の新文化を救出し再建するノアの箱舟と見なし、この西洋文化によって直接、士大夫文化の伝統的価値観の喪失が引き起こされたのである。その後文化大革命に至るまでの新しい芸術様式 —— 毛様式(マオイストモデル)の革命的リアリズムは、中国の民間芸術・社会思潮などの要因と、導入した西洋のリアリズムとの交錯と変遷の中から出現してきたのである。

二度目は、1980年の初めに起こった。中国が門戸を再び開放し、西洋の現代文化思想が入ってくると、近代中国の思想家や毛沢東が60年余りをかけて築いてきた革命的リアリズムの様式およびその価値観が、大多数の芸術家、とりわけ青年芸術家の心の中で喪失してしまうという事態を引き起こした。即ち、その後の十年間は、本文で述べているところの中国モダンアートの発生と発展時期である。それは、先の文化的価値観の喪失と新しい文化の再建と同様に、中国母胎文化の伝統・毛様式の伝統と西洋現代文化との衝突、交錯、変異、ひいては再創造する過程を再び経験し続けていくこととなった。

〈歴史的背景〉 1919年から1942年まで

第一次伝統的な士大夫芸術観の喪失と西洋リアリズムの導入

筆と墨の内に情趣の表現を追求する、淡泊や脱俗に身を奉じることが最高の境地とする —— これらは、中国の古代に主流的位置を占めていた士大夫芸術伝統の基本的な特質を表している。この芸術伝統を表す最高のものは、宋以降の文人画である。文人画は、確かに宋以降の知識分子たちの普遍的な「厭世」、「淡泊」(無頼)といった心理状態を代弁している。そして、芸術を人類の精神現象とし、「厭世淡泊」によって、現実と人生に対する関心を放棄して、芸術を士大夫の手中で「なぐさみもの」暇つぶしようなものにしてしまったのである。

清末以降、中国の内憂外患は、急進的な知識人を、このような「脱俗」的心情から目覚めさせた。近代の思想家は、近代史上の恥辱はこのように衰えた民族精神が原因だと見なし、近代の伝統的な思想に対して全面的に反対するという基本的方向を形成した。更に、伝統的芸術を全面的に否定する「美術革命」を巻き起こした。

当時の重要な思想家であり、革命家である胡適(1890-1962)・李大釗(1889-1927)らは、中国の伝統的文化を「主静」(静を重んじる)と概括して批判を加えた。康有為(1858-1927)・陳獨秀(1879-1942)・魯迅(1881-1936)らにはもっと具体的に指摘している。近代の中国文人画が衰微するに至った原因は、描く事物の客観的特徴を細く考察することを重視せずに、主観的に、世俗を超越した淡くて深遠な気風を描き出すことだけを重んじていたことに原因があり、これは最終的には空虚な無物と化してしまうと。彼らは、西洋の「動」の文化を用いて「静」の文化を救い出すために反逆し、西洋のリアリズムと現実的精神を取り入れ、文人画の伝統的な写意手法や脱俗思想に取って替えようと企てたのである。

芸術形態の角度から見ると、文人画の追求した淡泊脱俗の気風および筆と墨の表現は、疑いもなく極めて高い芸

術水準に到達していたと言える。しかもまさに、淡泊脱俗の気風というような形而上的内包こそが、文人を筆墨と心が直接に対応するレベルへと向かわせたのである。これは、芸術が発展していく上での自然法則である。特に注目すべきなのは、20世紀初頭に中国が西洋のリアリズムを取り入れ、文人画の伝統的な写意手法を棄てようとしていたその時、ヨーロッパ伝統のリアリズムはモダニズムへの転換の時期にあったということである。しかも、このヨーロッパの転換は（文人画のように）画面そのものを追求し、叙事や描写から離脱し、色彩や筆のタッチなどの心に対する直接表現の純粋な視覚のレベルに入っていくことであった。

実際、陳獨秀が提唱した「美術革命」が始まると、一部の芸術家たちはこの問題に気がついた。陳寅恪(1876-1923)・倪貽徳(1901-1970)・黄賓虹(1854-1955)らは、文人画が形を似せることを求めないのは、つまり芸術の進歩であると考えていた。芸術において（何かに）似ているかどうかという問題は、本来成立しない。形象から引き出された内なる生命こそ最も重要なのである。改めるべきは、現実の生活からあまりに離れすぎた態度であって、すでに相当の境地にまで達している写意手法そのものではないはずだ。西洋の現代の印象派、キュビズム、未来派、表現主義は、みな客体を重視せず、主観の世界に大きな自由を与え、徐々に東方のものに符号してきていると彼らは指摘した。

これはつまり第一次文化論争で、延々と20年余りも続いた。しかし中国の近代芸術は、近代の一部芸術家が望んだようなものにはならず、ただ現実的な態度へと変わっただけであった。すなわち、中国の伝統的写意手法という言葉形態が、古代から現代に転換してきただけである。しかし、かえってそれがリアリズム運動の大きなうねりを呼び寄せた。そしてそれは、リアリズムが近代芸術の主流となり終りを告げたのである。その最も重要な代表的画家が徐悲鴻(1895-1953)と言える。

今世紀の1930年代から1940年代にかけて、西洋から帰ってきた中国人留学生たちは、印象派からシュルレアリスムに至るまでのさまざまな芸術様式を持ち帰り、中国に小さなモダンアートの運動をもたらした。そして当時、西洋で流行していた各種のモダンアートの様式が中国でも出現した。表面的には、あたかも西洋の現代芸術思想と同時に進行したかのように見えた。その代表的な画家である林風眠(1900-1991)・龐薰琹(1906-1985)・劉滄粟(1896-)らは20年代にフランスに留学していた。しかし、彼らのモダニズムに対する唱導の基本的なものは、風格のレベルでの移植と実験に限られていたので、この芸術運動は、まもなく社会と芸術界に論議をかもし出した。日本に留学した李毅士(1881-1942)やフランスに留学した徐悲鴻などの人でさえ、マチスやセザンヌたちのモダニズム絵画が中国で盛行すれば、必ずや国と民に災いをもたらすであろうと主張した。

これは、第二次の大きな文化論争となった。この論争も、やはりリアリズムの優勢で終わりを告げたのである。そこで、芸術の自律性は中国の近代芸術の発展の中で再び効力を失い、そのうえ、社会はその時代に合った芸術様式を選択した。即ち、それは救国富強の社会思想が必要とした伝統的芸術様式であり、それは、その本来の観察方法や表現方法を改めなければならなくなった。だが同時に、芸術を追求するうえで、中国の伝統的な芸術観とある種の相似性を持っている西洋の現代芸術のなかの初期様式の影響をはねつけるということに成功したと言える。

リアリズムは結局、近代芸術界に主流的な地位を確立した。その原因はリアリズム運動が芸術面での革命であったからではなく、芸術という名の下に進められた思想革命であり、社会革命だったからである。近代、内憂外患の社会状況のなかに身を置いていた思想家や芸術家が、民族の危急存亡を救う道を捜し出すというのは共通の心理状態であった。現世的精神とは、実際には社会革命を目的とする責任感であり、その性質は社会的、功利的であって、リアリズム唱導者の理論が依拠するものは次のような簡単な公式であった。写意=自然と現実と反する、写実=自然と現実を尊重する=現世。つまり、写実が写意に反対すれば、必然的に現世ということになる。しかし、これは芸術のレベルでは、根本的に成立し得ない虚偽の命題である。実質的な全内容は宋以降の中国文人芸術の中で失われていった現世精神を呼び起こすことにあった。実際、写実を一種の主義として追求していくと、そこには手法の意味は含まれなくなってしまう。芸術の比較的低い段階では、「生活本来の様式」という特徴があるが、それはもともと通俗性を備えている。リアリズム運動の目的は、まさに民衆を呼び起こし、「芸術の大衆化」を強調することであり、社会の功利という目的は自らを実現する近道——通俗を探し出したのである。

魯迅先生が提唱し、また指導してきた1930年代の新興の木刻運動は、中国近代における第三次大芸術潮流である。それはその戦闘性、大規模な運動形式、侮られ鞭打たれることに激怒する感情表現によって、近代中国の知識人特

有の憂国の意識を反映させた。そして、これは世界美術史上でも特有の芸術運動となった。同時に、西洋やソ連の非伝統的リアリズムの木版画様式もいろいろ取り入れて、ドイツのCarl MeffertやKaethe Kollwitz、ベルギーのFrans Masereel、そしてドイツの表現主義木刻の基礎のうえに初めて表現主義を備えた芸術形態を生み出した。文化の転換期としての三大芸術潮流のうち、風格主義のモダンアート運動は現世精神と相反するという理由で、また早過ぎた登場ゆえに時代に置き去りにされてしまった。また、鞭打たれてきた者たちの激怒する感情を表した新興の木刻運動は、共産党が政権を取得すると、その憂国の意識は新しい社会に対する熱情へと取って替われ、元来の意義での運動形式ではなくなってしまった。さらに主流の地位を占めていたリアリズム運動も同様、時代精神の不成熟さ、例えば功利主義・芸術理論などが不十分なことによって影響をもろに受けることになる。そのため、この三大芸術潮流はすべて外来芸術未消化の感があり、どれも新しい完成した言語形態を生み出すことはできなかった。しかしリアリズムと新興の木刻運動は、その通俗性、政治性、群体意識をもって、中国の近代、現代芸術の特色を成し、また、新しい芸術形態——「毛様式」が生まれる基礎を築いたのである。

〈歴史的背景〉 1942年から1979年まで

第一次新文化の統合 —— 「毛様式（マオリストモデル）」芸術の誕生

いわゆる「毛様式」とは、「五四」時期から1940年代に確立されたりアリズムの基礎のうえに立つものである。1942年、毛沢東が『文芸講話』を発表して、文学、芸術は政治に奉仕し、労働者、農民の楽しみのためにあるものだという二つの原則を確立した。そして、近代の急進的な思想家や芸術家を奮闘させた芸術の理想は、完全に理論化されるに至った。これに合わせて、毛沢東は行政上のルートを通して、大規模な政治運動と民間芸術に学ぶ運動を推し進めた。1949年に共産党が政権を取ると、意識形態のソ連化に伴い、延安時期に初歩的に形成されつつあった政治の理想化と民間化のリアリズムは、ソ連型社会主義リアリズムとすぐに一致した。これ以後、ソ連化と中国民族の民間化の交錯と変異のなかで「革命的リアリズム」と呼ばれる「毛様式」は、ソ連型リアリズムの基本的枠組みの中で、1950年から1970年にかけて、徐々に「高・大・全」（気高い、大きい、全能的である）と「紅・光・亮」（赤い、光る、輝く）という芸術様式を形成していったのである。それは毛沢東の文学・芸術思想の産物であり、1940年から1970年にかけての全中国における政治理想主義思想のスローガンとなった。同時にまた、今世紀に中国伝統の文化を喪失して以来、新しく統合された唯一の中国式芸術様式である。

いわゆる「高・大・全」とは、芸術中の人物の形象が気高く、テーマ及び作品の社会的意義が大きく、作品中のプロレタリア階級の英雄像が全能で完璧なことを言うのである。美学を非政治的な角度から考察すれば、それは毛が延安から文化大革命発動に至るまでの一連のとぎれることのない政治運動であり、芸術観及び芸術家たちに対する肅清があったからこそ、芸術中の政治理想主義を高度な純潔さと完璧な境地にまで到達できたのである。「高・大・全」とは、この境地が芸術のうえで展開されたものである。

「紅・光・亮」が「毛様式」芸術の特徴を成しているのは、毛の文芸が労働者、農民が楽しむためにあるという原則の産物だからである。毛は芸術家たちに、民間芸術に見られる労働者、農民たちが好む喜びの情緒や鮮麗で明快さに充ちた風格に学ぼうと呼びかけた。そのなかで特に重要なことは、民間の年画に学んだことである。というのは、年画とは大衆、特に農民たちが祝日の時に室内に貼る絵であり、そこには喜びの気持ちや鮮麗さが凝縮して表されているからである。革命の勝利は共産党の祝日となった。年画の喜びを表わす心情や鮮麗さほど、「毛様式」の吸収の対象になるものはなかったのである。

このため、延安時期にリアリズムを基本的な枠組みと確定してから、毛は大規模な芸術の民間化運動を展開したのである。共産党は政権を取得した後、1950年代にはまた大規模な年画運動を行って、油絵や彫刻などに年画の風格を運用することを多くの芸術家に行かせた。希文の『開國大典（建国式典）』の明るく鮮やかな色彩、平塗りの装飾方式は、油絵年画の風格を表すのに最も成功した例であり、泥人形の『收租院』（地代取り立て所）は民間芸術としての彫刻の風格を非常によく表している。1950年代から60年代にかけての中ソ関係は緊密な交流があり、芸術界も全面的にソ連寄りの傾向になったが、50年代末には再び民族化が強調され、芸術は再び延安の伝統的な方

向へと修正されたのである。

文化大革命は「毛様式」芸術の最高峰の時期であった。熱狂的な政治理想主義は、ソ連式の油絵が中国芸術にもたらした暗いイメージの色彩感までも取り除いてしまった。とりわけ農民画が大量に描かれるようになり、国立美術館の重要な展覧項目となって、その鮮やかな色彩とロマンに満ちた喜びの情緒は芸術家たちに深い影響を与え、画家は意識的あるいは無意識的に大量の赤色や明るい色彩を用いて、軽快なタッチで日増しに高まる宗教のような政治への熱情を表現したのである。

1979年から1992年までのモダンアート思潮の概観

「毛様式」の全権意識形態化と政治的功利主義は、芸術の自然発展の規律を阻隔しただけでなく、中国芸術から多様な芸術様式が生まれる可能性をも排除してしまった。しかも、芸術家の個性と生命活動をも抑えてしまった。従って、「毛様式」リアリズムは誕生した時点で自らを否定する種子をその内に埋めていたのであり、その衰えも必然となった。同時に「毛様式」芸術は、文化背景そして対立する対象となり、中国の現代美術家が1979年以降にどっと押し寄せてきた西洋モダニズムの大潮流に対して、選択し変異させていった社会的心理構造をも構成させた。即ち、「毛様式」の価値感が喪失したことは、芸術家たちに新しい芸術価値の支点を探し出させ、また西洋モダニズム文化への情熱を表すことを余儀なくさせた。その結果、中国のモダンアートは、1979年からのわずか10年余りで、19世紀以来の西洋現代芸術の各流派や様式をひと通り試すことになった。常にいろいろな文化が話題になり、次から次へと新しい芸術思想が出現した。一方、一体化した思想様式による束縛と人間性の抑圧の体験は、「毛様式」およびその価値感を反逆の対象とし、また西洋芸術を取り入れるなかで、芸術家に強烈な本国文化意識——文化批判と人間性覚醒の意識を表現させたのである。これもまた中国モダンアートの基本的な特徴となった。

1979年後の10年余りに、中国モダンアートが経てきた四つの段階

第一段階 —— 1979年から1983年：風格の自由と人間性復帰を渴望する意味での芸術復興

(1) 形式主義の風潮

この風潮は形式美を芸術の基本として追求し、この10年間のうち、最も早くに「毛様式」に背く芸術の道を歩んだ。一面では、全権意識形態の重圧が解かれ緊張が緩んだ状態にある普遍的な社会心理を反映している。もう一面では、芸術家の非政治・非社会的なテーマと多元的芸術様式に対する自由な選択への渴望を反映している。そこで、印象派、後期印象派、フォービズムなどの西洋モダニズムの初期様式は、芸術家がフォーマリズムを試す対象となった。

この潮流の重要な芸術家は、1930年から40年代にかけてモダンアート運動を担ってきた老将軍たちと、1950年から60年代にかけてソ連式の教育を受けてきた不和反目分子とに分けられる。前者には林風眠・龐薰栻・劉海粟・衛天霖などがあげられるが、1940年代にモダンアートが抑圧されたあと、彼らは西洋モダンアートとは無関係な封鎖的環境の下で、ずっと秘密裏にフォーマリズムの実験を行っていたのである。そして陳鈞徳のようにその回りに集まってきた一部の学生に影響を与えた。なかには沈天万や韓相友のように、ソ連式教育体系が統治する学校を退学する者までいた。後者には袁運生・蕭惠祥などがいる。彼らは60年代には芸術学校の学生であったが、非ソ連式の形式の実験に熱中したため、政治上での肅清を受けた。

この現象の重要性について述べてみたい。

① 30年代から40年代にかけて始まったモダンアート運動が抑圧を受けてからも、西洋のモダンアートにおけるフォーマリズムの影響は、依然として中国社会に深く潜在していた。そして、再び中国が門戸を開放してからは、沸き上がってきた西洋のモダンアートの大潮流の力を借りて、まっ先に社会の表面に浮かび上がってきた。

② 西洋のモダニズムが伝統のリアリズムに逆う時、東洋とアフリカの民間芸術の恩恵を直接受けたのと同様に、中国のフォーマリズムの流れは西洋のニューフォーマリズムの視覚を持って、新たに中国の伝統芸術と民間芸術を見ることになる。つまり、東洋の装飾スタイルが、80年代初期のモダンスタイルの代表となったのである。その代表的な画家である袁運生と蕭惠祥の作品は、当時特に壁画に深い影響が見られ、固定的スタイルを形成して今日に至っている。80年代末、アメリカの芸術市場で一時期もてはやされた「雲南画派」とは、このスタイルを受け継いだものである。しかし、この潮流は審美感に対する深い追求がなかったために、後から続々と出現してきた新潮流によって文化の中心の圏外に押し出されてしまった。

また、1982年前後、装飾スタイルに抽象主義への変化の形跡が現れたのは、注目すべき現象である。しかし、一面では当時の政府当局が依然として抽象主義を芸術の禁区和見なし、この変化は阻害されていた。更に重要な原因はフォーマリズムから抽象主義への推移が、中国では単一様式主義ロジックの結果であり、批判的社会心理と符号したために、文化的焦点にはなり得なかったことだ。しかし、一種のスタイルの実験としては、終始、一部の芸術家たちの関心の対象であった。

(2) 「傷痕」、「郷土」のリアリズムの潮流

この潮流は農山村へ行った知識青年即ちその当時の紅衛兵が主体となったものである。彼らは文化大革命と「毛様式」芸術の反省と批判から、人間性と真実という二つの基本的命題を確立したのである。

文化大革命・農山村での労働・門戸開放を通して、今まで教えられてきたあの陽光に満ちた世界と、貧窮し立ち遅れ人間性に欠けたこの現実とは、彼らの心の中で強烈なコントラストを構成した。深く欺かれた気持ち「心の痛手」即ち「傷痕」を抱いて、「毛様式」芸術を省みた時、彼らは政治的に理想化され粉飾され過ぎた現実への反逆的意識を強めた。このような「傷痕」の心情で照らし見た現実こそは、彼らの言うところの「真実」である。そこで「毛様式」の「高・大・全」に相対するものとして、彼らは「小」（小テーマ、小人物とりわけ農民）、「苦」（貧しい生活状況）、「旧」（立ち遅れた社会）を熱心に描いた。そして、人間、特に小人物への同情心を芸術の目的とした。その代表的な画家は、羅中立・程叢林・王川などである。

その後「傷痕」リアリズムは政治上での功利主義の要素を過度に取り入れたため、大多数の画家たちに放棄されてしまい、その後まもなく出現した「郷土」リアリズムは、小人物への思いやりと土地に依拠する点を受け継いだものであった。モダニズムの大潮流の前で農業社会を懐かしむ情緒のシンボルとして、固定的スタイルとなり現在も流行している。代表的な人物は陳丹青、何多苓、周春芽などである。

事実、この潮流は「毛様式」が過度にヨーロッパモダニズムから外れた点を矯正し、特に「郷土」リアリズムは、固定的スタイルとして形成されていく過程の中で「毛様式」の基礎を成しているソ連の枠組みを乗り越えたことを顕示した。そのうえ、ヨーロッパにおける17世紀のオランダ学派と19世紀のフランス具象派を理解しようという努力は、その後の発展のなかで、例えばアメリカのアンドリュー・ワイエス、フランスのネオクラシックなどの西洋古今の写実派を広く吸収の対象とした。こうして、この潮流は近代のリアリズムを徹底的に反省することなく、またその後の発展の中でも中国の郷土人情ということに浸りすぎて、その独自の農業社会の珍しさをもって、西洋の画商の心をとらえて、中国のモダンカルチャーにおける意義を失ってしまった。

(3) 「星星画会」が中国モダンアートの幕を開ける。

1979年の後半期、「西単の民主の壁」と同時に誕生した「星星画会」は、「ピカソは我々の旗印であり、コルヴィッツは我々の規範である」というスローガンを高らかに叫んで、開放以来、スタイルの自由と人間性の復帰という二つの有力な声を具体的に表現した。彼らは「傷痕」リアリズムとは同世代の画家であるが、正規に学校で写実手法を学んだわけではない。このことが、彼らをリアリズムに反逆する道を歩ませたのかもしれない。しかし、単純純粋なフォーマリズムの実験をするだけに陥ることなく、この十年来で最も反逆性の強い第一世代の芸術家集団を成した。

ある意義から言えば、「星星画会」は一里塚のような出発点となり、中国モダンアートにおける独特な二つの個性を初めて発揮したといえる。その一、社会・政治・文化に対する強烈な批判意識を通して、生活状況の特徴を写

し出している。「星星画会」の殆どの作品、とりわけ王克平の作品には強烈な社会と政治への批判意識が表れている。その二、言語形態がリアリズムの基本技法に依存したシンボリズムの特徴。西洋では文芸復興後、リアリズムは基本的な言語形態となり、その言語収容力や写実技法などが最高の水準にまで発揮された。そこで、造形自体の諸々の要素に対して代わることでできないほどの探求が、西洋のモダンアートの重要な特色となった。しかしながら、一方の中国では近代リアリズムを導入した後、各種母土（伝統）文化が進入し絶えず変異を続けたことにより、言語形態ないしは技法としての写実収容力や水準を、西洋モダンアート以前のレベルまで引き上げることができていなかった。そこで、多くの芸術家はその可能性を探し出すことを渴望したのである。そのうえ、現在でもリアリズムは学校教育の中で依然として支配的地位を保持し、近代以来リアリズムの強大な言語の伝統は、巨大な影を形成し、それぞれの時代の芸術家たちを包み込んでいる。この伝統は、彼らに懸命にリアリズムを超えさせたと同時に、彼らは意識的にも無意識的にもかすかな手掛かりをそこに求めた。そして、リアリズムの言語様式を超越し、そのうえ技法を変えないですむ最短の道はシンボリズムであるということに行き当たったのだ。即ちこれが、「星星画会」の大多数の作品がシンボリズムの傾向を有している基本的な原因である。彼らの多くは学校を出てはいないが、リアリズムが天下を統一している環境の中で成長してきたので、写実は彼らにとって観察と対象を表現する上での最初の先生であった。ただ王克平だけは少し遠くまで歩いていた。王は中国の木の根彫刻芸術における自然の生長形態が形象を創造するという概念から靈感を得て、不条理的芸術形象を創造し、当時の芸術界に非常に大きな影響を与えた。しかしその基本概念は、写実を基本要素とする大きな枠組みから脱け出していなかった。彼らの中で抽象作品とされるものでも、同様であった。これ以後、中国モダンアートの主要な担い手は、芸術大学の卒業生で構成されるようになったため、さらにこの特徴が明らかになっていった。というのは、その後のモダン・アートが、ますます意象、哲理性、不条理な感覚・表現性のみを重きを置くようになっていったからである。「星星画会」の特徴は、中国のモダンアートが近代のリアリズムの伝統を反逆の起点を成したと同時に、自覚の有る無しにかかわらず、その影の中に入っていることを説明している。

第二段階 —— 1984年から1986年：文化批判意識と生命悲劇意識を主旨とするモダンアート運動

1980年代初期以来、西洋の現代哲学、文学、芸術が大量に翻訳して紹介されると、青年芸術家、特に50年代の中・後期に生まれ、80年代の初めに芸術大学に入った人々は、新しい文化的視点と言語形態を獲得していった。1984年から1985年にかけて、彼らは相次いで社会に出てきた。その芸術活動は西洋のシュルレアリズム、ダダイズム、ポップアートを参考にして、グループで民間の会場で展覧会を開くという方法で、突然全国各地で活動を繰り広げ、近代以来最も大きなモダンアート運動となった。これは、「八五美術運動」と呼ばれる。

これは学際的で哲学的な芸術運動である。彼らは文化大革命後の第2世代の芸術家として、西洋の現代哲学と文学を熱心に研究した。芸術活動をしながら思考を深め、創作に励んだ。そのため、大量の文章や宣言はこの運動の大きな特色となった。しかし、この運動もやはり母土文化の境地から出発していたので、思想界に起こった文化批判運動と呼応すると共に、「星星画会」の政治的側面を大きな文化の視野へと転化してとらえ、西洋の現代哲学のなかから得た形而上の視点を中国文化・現状の中で人間の問題に照らして運用した。それらをまとめてみると、三つの中心テーマに分けることができる。芸術自体を重視する観念の変革、強烈な文化批判と再建意識、生命の悲劇意識である。

(1) 芸術自体を重視する観念の変革への流れ

マルセル・デュシャン、ダダ、ポップアートの作品が、実際の物を使っていることに大きな影響を受ける。この流れは、大部分が西洋のモダンアートにおける反芸術思想を借りて、中国の審美観念に対して挑戦的な役割を演じた。また西洋のモダンアートが常に新しい表現方法を捜し求めている余波を受けて、「西洋のモダンアートに挑戦しよう」のスローガンを打ち出し、芸術自体という哲学の命題を打破してみることを企てた。黄永 はデュシャン方式の基礎のうえに、中国の道家、禅宗の非論理性と臨機性を吸収して、絶えず臨機応変に変化して芸術を攻撃し、デュシャンの芸術方式との違いを求めた。時として彼は、「非表現性の絵画」を創造した。それは、自製の賭博の

道具のようなハンドルを使い、サイコロを投げて作画方式を決めるのである。こうすることによって、これまで自分で決めていた絵を描くということ、偶然の定めに従うのである。またある時は、自分の展示作品全てを燃やしてしまうことにより、芸術を放棄するという最も徹底した道を探し求めた。さらには、洗濯機で中国と西洋の美術史の本を攪拌、合成することによって、人の代わりに機械に文化的行為をさせた。

もう一人の代表的画家は谷文達である。絶えず西洋の現代芸術観念を参照して、中国文化の言語表現を破壊し、再び作り直し、中国の文字を以って神秘的な境地に達することにより、西洋の現代派と対抗し合う。彼は漢字を言語記号と見なして、それを解体したり、逆さにしたり、また組み立て直してみた。そして、インスタレーションとパフォーマンスを結合させて中国宗教の道場のような神秘的な雰囲気をできる限り作り出し、自己の言語的特色をもって国際観念における前衛芸術の列に加わろうと企てた。

(2) 文化批判と意識再興の流れ

「永久理性」と「解脱の意識」はこの流派で最も流行った語彙となり、彼らは「理性主義」と精神の崇高感を芸術の最高目的に奉ると言った。同時に各種の新文化の意象と図式の創造によって、彼らが芸術を通して新文化の理想主義を興そうとしたことを表明し、この流派の大きな特性となった。その代表的な画家である丁方は、キリスト教文化と中国文化の起源である黄土高原を芸術の記号とし、古典文化中のヒロイズムと宗教的崇高な精神を借りて、衰微している中国の民族精神を救おうと繰り返し強調している。王廣義は「凝固した北方極地」と題して、丸くて大きく神聖で純潔な造形と、氷のように冷たく静粛な雰囲気を持って、人類の健康的に向上しようとする崇高な力を表現している。呉山専の「紅色幽默」（赤のユーモア）は文化批判自体にもっと着目し、言語の上でロバート・ラウシェンバークの方式を活用した。そして、最も中国的な大通りや横町で耳にする、つまらない猥褻な広告の言葉を選んだうえで、中国の四角い漢字を基本記号に、文化大革命の壁新聞の方式を使って、「文化の赤字」という現実に対して荒唐無稽な当てこすりをした。

(3) 生命の悲劇意識の流れ

中国の近代芸術は、終始活発な生命力を倫理道徳観のなかに、ないしは1949年以後の政治圏の中に押し込めてしまい、このことが中国人の個体としての生命力への追求を喪失させようとしていた。80年代初め、芸術復興は人間の覚醒を示したものの、個体としての生命力は、共存している社会と政治への批判意識のなかで消失してしまっていた。ところが、「八五美術運動」は生命力の実存感を芸術として取り上げたのである。特に注目すべきことは、この流れが特定の生存環境にある回避できない困難な状況におかれた個体としての生命に直面して、その「疾病」状態に関心を寄せることをもって、芸術創作活動の内在的動機とした点である。

この流れは二種類の相反する極端な言語で表すことができる。ひとつは「冷却処理」で、代表的な画家は張培力である。彼は、個体の生命を各種の常々見られるような或いは特殊な病態、特に人を辱める、侮りを受ける、自らを辱めるといった心理状態に置かせる。そして、そこに拡大・強化、さらには残虐な処理を施した。そして作品は、これまでの審美感や娯楽的意識を抱いている観衆に対して、強烈なからかいと諧謔、さらには厳罰の反応を与える。ここに、彼の芸術に対する独立思考と反逆の態度が体现された。耽建翌は、個体の生命を現実の中で様々な都合の悪い状況の中に置き、それを人々に揭示し、常に予想外な手法で病的生活に慣れた観衆を耐えがたい境地に陥らせた。

この二人の作品は、画面に西洋式の広告にある無表情なタッチや中性色の灰色を使うことにおいても、インスタレーションやパフォーマンス芸術の中の非感情状態においても、「冷却処理」の作品に表現されているところの冷淡さと抑制力とを代表している。

こういった反面「熱処理」を強調する画家たちもいた。彼らは表現主義の要素を大量に運用して、「冷却処理」の生命に対する虐待と自虐はうってかわって、生と死の哀れみと自我の哀れみを探し求めることに関心を寄せた。また、「冷却処理」の作品における情感不介入の状態とは違い、自己生命に対する全的な愛と追求に心を配った。代表的な画家は張曉剛で、彼は夢遊病者のように生から死への神秘的な帰途をさまよい歩き、東洋人の繊細さと憂鬱を秘めた恋慕の思いを、絵の中の妖怪・亡霊・断れた片腕や片足の中に描き入れた。潘徳海の作品は、細胞状の

密で切れ目がない小さな空間に、奥深い神秘的な排列を繰り返し、生命の表皮を剥がしたような様子を彷彿させ、生命が病にかかったような内心の現象を表現した。

いわゆる「八五美術運動」のなかから、あるいはその後に出現したパフォーマンス芸術は、西洋のパフォーマンス芸術の観念的特徴とは違い、生命の悲劇意識を体験する形態を作った。彼らが期せずして、また西洋の梱包という方式を取り入れたことは注目すべきである。布、ビニール、ゴムなどの各種の材料を用いて自分を梱包し、中国のパフォーマンス芸術特有の様式を形作った。これは、中国の現実が芸術家に与えている束縛感が強すぎて、それが芸術家を一種の自虐行為の中でしか生命の悲劇感を体験できなくさせたことを示している。

「八五美術芸術」つまり1984年から86年までの3年間に、ダダ、シュルレアリスム、ポップアート、コンセプチュアルなどの西洋の言語様式があわただしく導入されたが、最も広く用いられたのはシュルレアリスム、ダダ、ポップアートである。その理由のひとつは、依然として写実技巧の訓練で統治されている大学を卒業した芸術家たちが学んできた写実技巧を、借りてきたシュルレアリスム形態の中に容易に運用できたからである。そして、彼らは近代と「毛様式」の写実伝統を超越し現代へと向かって走って行く過程のなかで、この近道を見つけたのである。しかしもっと重要なことは、シュルレアリスムの言語形態が、この世代の芸術家の持つ普遍的な哲学と思想化した心理状態を寄寓させるのに適していたということである。このため、中国のシュルレアリスム言語は、西洋のシュルレアリスムの潜在意識に対する表現とは異なり、哲理化がより強調されたので、現実の形象を過度に分解したり交錯したりすることはなく、ただ画面の中の現実の情景を今までに見たことのない情景にしたというだけなのである。相当数の芸術家は、情感的要素を介入させることによりシュルレアリスム言語の中に表現性を揉みこんで、意象の情感表現と形而上の思考との一体化を強調した。これは今日でも芸術家たちに引き継がれている。ダダ、ポップアートが広範囲に用いられたというのは、つまり一種の伝統芸術様式とその審美習慣を破壊する意義の面から使用されたのである。この二つの言語を用いたのは、他人の長所を取り入れて自らの戒めとするためであり、同様に自らの文化を反省し、批判するという心理状態を反映している。この心理状態は一種の「情緒」をなし、芸術家は、まず現代思想に興味を持ち、そして中国文化の基本的問題に関心を引き寄せたのだ。「八五美術運動」の大量の作品は、その背負いきれない思想的重任を引き受けたのである。そこで、言語の創造を芸術の本質とする点から言うならば、「八五美術運動」は芸術運動ではなく、文化運動であり、彼らは西洋の現代芸術を誤読するなかに、中国芸術の新精神運動を興すことを望んだのである。そのため、言語の独創性を有する芸術家が少ないのである。このことは、1987年に出現した新しい反逆性の流れを導いた。

第三段階 —— 1987年から1989年：言語の純粹化と中国化を追求する「言語純粹化の動き」

および「ルーツ探しフィーバー」

ルーツを探るという概念は1984年文学界に発生したもので、絵画の郷土化の影響を受けた変種である。この概念は、土地意識と東洋精神を強調し、1987年に広範囲に社会に氾濫した。言語純粹化の概念は1987年に発生したもので、芸術言語の純粹性を強調した。この両者は実質的には表と裏の関係にあり、共に西洋の現代芸術がもたらした衝撃に対する応戦的な反応である。前者は中国古代の「荘、禪の精神」や「文人書画」および汎東洋神秘主義を借りて、「八五美術運動」が大量に西洋の現代哲学と芸術を借用する傾向や、重すぎる芸術的情緒に対抗した。後者は、芸術の自律性と純粹性を持って、「八五美術運動」が哲学思想に頼りすぎた傾向を整理した。

この二つの傾向は、二つの様式の誕生を導いた。ひとつは、中国の伝統的な「文人書画」の良さを吸収したと標榜する「新文人画」で、画壇で突然登場してきた。その無頼さと「芸術をもて遊ぶ」ような軽い芸術的情緒は、芸術界に広く影響を与えた。その代表的人物は朱新建である。

この様式は、新たに中国の伝統的な芸術言語を発見することによって、西洋のモダンアートの衝撃から生じた心理喪失を満足させるだけでなく、古代の士大夫芸術の悠々たる情緒に戻ることによって、「八五美術運動」の深い文化的反省がもたらした心理的アンバランスを調整した。しかし、この流れはただ奇妙な恰好をした古代人物を借りて、いくらか自らを慰めるだけで、現実を直視しようとはしなかった。だから、たちまちその觀賞性で商人の気に入るところとなり、芸術の流れの中でウドングの花のようにちょっと現れてすぐ消えてしまう文化の奇形児に

過ぎなかった。

西洋の現代芸術の言語法則から、伝統文化の記号を発見し転換するのは、この流れのもうひとつの傾向である。例えば、伝統的な水墨の材質・タッチあるいは情緒などの角度から、新たに構成した新しい言語の抽象水墨画の誕生はその一例である。しかし最も影響力を持ったのは、徐冰の漢字木版印刷の巻物インスタレーション『析世鑿——世紀末巻』、および呂勝中の切り絵人形を貼り合わせたインスタレーション『招魂』である。構成主義の法則は呂と徐の作品の最も基本的な言語法則である。しかも、彼らは皆「八五美術運動」に影響を受けている。例えば、徐は「八五美術運動」の中の漢字の誤字とあて字化の言語方式を受け継いだ。ただし「八五美術運動」はダダ的法則をとったが、徐は誤字とあて字で字義を咀嚼し、抽象の造形に変え、部首を基本的な造形単位にして、それを組み合わせ続けたり、重ねて印刷にすることによって、相当量の巻物あるいは本にした。そして展示会場でインスタレーション空間を作り、そしてこれを繰り返す中で新しい「荘と禪」の意味を体験し、表現した。

80年代以降、美術界に西洋モダニズム初期の造形の角度から、新たに中国民間芸術を発見するブームが起きた。呂勝中はこの中で成長した。80年代半ばの民間でのブームは記号の研究から記号が代表する文化の内包するものの研究に転化した。呂は直接にこの恩恵を受けた。特に『抓髻娃娃』は、中国古代の生殖、靈魂などの神秘的觀念の記号として、広く研究者の関心を集めて、呂にも重要な啓示を与えた。そして彼は構造主義の言語法則から出発し、切り紙人形を重ねたり、貼り合わせたり、つなぎ合わせたりすることにより、中国の死者の霊を呼び戻す祈禱術の儀式を現代の言語構造に転換し、東洋的で神秘的な雰囲気追求したのである。

西洋の現代言語法則によって伝統文化の記号を発掘する面で、徐、呂の作品に、中国の現代言語形態を改めて整理し統合するうえでの初歩的な成果が表れている。しかし、彼らはわざと或いは無意識のうちに現実への関心から遠く離れ、その後の芸術活動ではますます書式化し、表面ばかりで内容が伴わなくなった。この傾向は言語純粹化風潮の全体に共通する欠点となった。

第四段階 —— 1989年から1992年：反理想主義の「玩世（悪ふざけ）リアリズム」と「ポリティカル・ポップ」

1989年は、その10年前の1979年と同じように、中国思想界と芸術界の最も敏感な1年であった。2月初め、中国美術館で「中国現代芸術展」が開かれ、1985年以来のモダンアートのすべての流派の、重要な芸術家の作品が殆ど集められた。芸術作品を通して芸術家が新しい文化を興そうとする勇壮な志を誇示したからであろうと、多様な様式でこの10年間で西洋現代芸術を参考にし、初歩的に改造した成果を表明したからであろうと、とにかく中国のモダンアーティストは理想主義の英雄的気概を持って、昂然と頭を上げて中国最高級の芸術の殿堂に踏み込み、おおいに得意になっていたのである。しかし展示会の初日に、銃声が会場に響きわたった。展示会に出品した唐宋と蕭魯の二人が銃で自分の作品を打ったという偶発事件で、政府側を驚かせ、展示会に参加した芸術家と来館者をも脅えさせた。警笛の音の中で、展示会は一時閉鎖された。しかし、銃の持主であった唐と蕭が高級幹部の子弟であることが明らかになると、三日後に釈放され、展示会は警官の厳重な監視のもとで再び開かれた。この素早い逮捕と釈放の事実、芸術家が社会で最も敏感な政治問題を暴いたことを体験させた。つまり、中国の法律の弾力性の程度を検証したのである。一発の銃声は「中国現代芸術展」全体をひとつの偶発的大事件にしてしまい、中国モダンアートが「星星画会」の時以来、政府側のイデオロギーと対立する立場と政治的感性を持ち続けていることを表明した。まさにこのことは、「中国現代芸術展」および80年代全体を代表する中国モダンアートを斬首台に送っただけではなく、理想主義に燃えた現代芸術家を中国の国家美術館から追放し、再び自らも政府側のイデオロギーと対立する地下芸術世界でさすらうようにしただけでなく、ある意味で「天安門事件」の兆しともなったのである。この兆しの意義は、「中国現代芸術展」が80年代のモダンアートムーブメントの総括的な実演として、同時に中国モダンアートの階級性の終結となったことにある。理想主義の旗を高く掲げ、西洋現代思想で中国文化を救って再建しようとした理想主義者たちは、70年代末と同じように、再び精神上の破壊状態に直面させられ、そして反理想主義の芸術思想の誕生に社会と文化の背景を差し出さざるをえなくなった。

(1)「玩世リアリズム（シニカル・リアリズム）」の無聊感と無頼ユーモア