

ラベスク的な曲線で分割されている例(スリランカのジョージ・キート《反映》、図3)もなくはないのです。

その理由としては、早い時期にあってはピカソ、ブラックではなく、多くサロン・キュビストの作品やロベール・ドロネーらのオルフィスムが参照されていたこと、しばしば未来派や表現主義と一体化したかたちで受容されていたこと、また留学生もアンドレ・ロートやフェルナン・レジェらに学んだことなどが挙げられるでしょうし、遅い時期の受容では半具象や構成主義的な傾向と融合しがちであったことが指摘できるでしょう。より一般的に言えば、画家たちにとって観察しやすかったのはもっぱら様式面であり、モノクロームのファセットを生み出すに至った弁証法的な経緯には理解が及びにくかったことも、“のようなもの”であることを余儀なくしているに違いありません。

だがなおキュビズムという言葉は“西洋の記号”として最も有効なのです。なぜならそれは、“のようなもの”に過ぎないにしても、アジアの伝統的な造形言語に対応するものを殆ど持たない記号としての異質性を明らかにはしているからです。出品作品の選択を直感的な判断に委ねたのも、あえて正当化すれば、“違う記号”の微妙な見極めが必要だったからということになります。

*

しかしこの西洋の記号は、画家の生活圏や文化的環境にあるモチーフに適用されざるを得ません。彼らが描くのはアジアの女たちであり、都市や村落であり、静物であり、また物語的なモチーフなのです。それに伴ってキュビズムの様式は、他者性を宿したままに、変容を迫られることにもなります。

その例として、相互的な交流がなかったはずの地域に共有されたひとつの注目すべき様式的特色である、垂直の帯状に分割された画面構成を取り上げてみましょう。もっとも典型的な例はフィリピンのマナンサラの作品《コラージュ》(図4)です。彼は実際に極度に細長く切断したボードのコラージュで、静物のモチーフを再構成した作品を試みています。ファセットはここでは色面として分割されているのではなく、文字通り、短冊状に切断されてしまっているのです。またインドネシアのポポ・イスカダルの《栽培植物》は細い帯のような形態を林立させ、インドのラビン・モンダルの群像《売春宿—シリーズII》も際立った垂直性を見せています。他にもマレー



図3:ジョージ・キート《反映》1947年、油彩・板

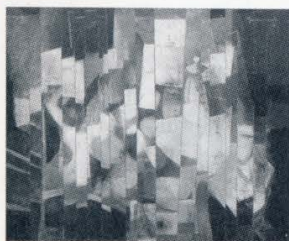


図4:ヴィセンテ・マナンサラ《コラージュ》1969年、彩色したカンヴァスによるコラージュ[カラー図版3]

シアのタン・ホイキの《植物光景》、インドネシアのモフタル・アピンの《舟》など、モチーフを問わず、縦長に分割された構成の作品が数多く見られるのです。

分析的方法のこうした特異な適用の仕方が地域を越えて出現したことは単なる偶然とは思えません。憶測すれば風土の光景や民族的モチーフをクリシェ的表現から解放するために、直裁な垂直的分割が要請されたということかもしれませんし、また多視点性というファセットをもたらした本来の動機が共有されないまま、この単純な断片化が“ファセットもどき”を生み出す方法として導入されたということも考えられるでしょう。

しかしより本質的には、それはベンヤミンの意味での文化の「翻訳」に伴う「異質なもの」の現れと見なしうるかもしれません。ベンヤミンが翻訳論において持ち出す果実と外皮の比喩は、この点に関していかにも示唆的なものです。「翻訳者の使命」と題されたテキストの中で彼はこう記しています。

原作においては内実と言語が果実と外皮のようにある種の統一を形成しているとすれば、翻訳の言語はその内実を、ゆったりとした襞をたたえた王のマントのように包みこむ。なぜなら翻訳の言語はそれ自身よりも高次の言語を意味し、そのことによってそれ自身の内実に対して不適當で暴力的で異質なものととどまるからである(ヴァルター・ベンヤミン(浅井健二郎訳編)「翻訳者の使命」『ベンヤミン・コレクション2』ちくま学芸文庫、1996年、p.399)。

アジアのキュビズムに見られる垂直的断片化とは、いうならば果実の外皮によった襞なのです。時にこのファセットの一変種は原作とは似ても似つかないものですが(確かにマナンサラの先の物理的に切断されてしまった作品を、キュビズムと呼ぶことには抵抗感があるでしょう)、そのような「暴力的で異質なもの」は文化の翻訳の未熟さではなく、不可避的に露呈する翻訳という作業の本質と見なされてよいはずです。

ピカソのプリミティヴィズムが本来のプリミティヴ・アートに対してふるわれた翻訳の暴力であったとするなら、その同じ暴力が垂直の襞としてキュビズムのファセットを翻訳したのだ……。いささか穿った見方ですが、そういうアナロジーが成り立たなくもないでしょう。

*

プリミティヴ・アートと言えば、キュビズムとそれとの関係の相互性についても触れておく必要があります。アイロニカルな見方をすれば、アジアのキュビズムとはアフリカなどのプリミティヴ・アートからインスピレーションを受けた中心のキュビズムが、再び中心の外へと流出した、あるいは還流した事例ということになるでしょう。プリミティヴィズムはピカソらの初期キュビズムに影を落としているだけで、分析的キュビズムやサロン・キュビストの作品に直接的に見て取ることは難しい。だがそれらが再び中心の外へと流出した時、密かに残留していた因子が周縁部の環境に触発され、逆説的なプリミティヴィズムとして蘇るというストーリーがありうるのではないか。アジアのキュビズムが時としてアニミズム的キュビズムであるのは、いかにもその筋書きにふさわしいように思われます。

もちろん“ここ”はアジアであり、都市であって、出自の環境の中に還流してきたわけではありません。それに周縁のキュビズムを源泉への遡行と見なすという発想自体が、既にしてコロニアリズムに侵されている危険性も否定できません。私たちはキュビズムの受容と変容をあくまでも文化的な翻訳という枠組みで捉えた上で、そのプリミティヴィズムの位相をどう考えるかという困難な課題に向き合わなければなりません。

文化的な翻訳とは他者の文化をそのドグマから自由にする作業であると同時に、固有の伝統と思われていたものを相対化するプロセスでもあります。その時、画家なら画家は2つの文化のパサージュにおいて、ホミ・K. バーバによるなら「境界的な空間となった階段の吹き抜け」において、

(空間的かつ時間的な)移動や通過を行うことによって、その両端にあるアイデンティティが、根源的な二項対立に収束してしまうのを阻むのです(ホミ・K.バーバ(本橋哲也訳)『文化の場所』法政大学出版社、2005年、p.6)。

そうした視点に立てば、美術におけるプリミティヴな要素は固定的なアイデンティティを保証するものでもなければ、一方的な搾取の対象でもなく、相互的な往還と変容が可能なものなのです。キュビズムの規範もまたそうであったように、と言ってもいいでしょう。

もちろんそのことはベンヤミンのいう翻訳という作業の暴力性を否定するものではありません。確かに翻訳によってプリミティヴな要素の、あるいはキュビズムの様式の“本来の生”は損なわれるに違いない。だが、翻訳とは、その究極の本質として原作との類似を目指す限り、そもそも不可能で

あることが証明されうる。というのも、原作はその死後の生において変化
するからであり、もし死後の生が生あるものの変容と新生でなかったら、死
後の生とは言えないからである(ベンヤミン、前掲書、p.395)。

そう、文化的な翻訳の成功とはベンヤミンが言うように「類似性(Ähnlichkeit)」
によるものではありません。

翻訳において諸言語間の親縁性(Verwandschaft、血縁関係)が顕
わになるとすれば、それは、模作と原作との漠然とした類似による
のとは別のかたちで生じる(ベンヤミン、前掲書、p.396)。

そうした翻訳、すなわち、ある意味での誤訳は、自らが生産的であるばかり
ではなく、おそらくはその変容を通じて原作の概念をも揺るがせ、美術史
の文脈の中での既成の位置づけを危うくするでしょう。

アジアのプリミティヴィズムとは確かに逆説的な言葉ですが、その西洋
からの還流が二重の誤訳としての生産性を持ちうることは、“階段の吹き抜け”
の両端にあるアイデンティティの神話を退ける意味でなら、必ずしも否
定されるべきではないのです。

*

当然のことですが、ベンヤミンのいう「親縁性」は翻訳という作業のすべて
において顕わになるわけではありません。話を戻して言えば、“のようなもの”
としてのアジアのキュビズムのかなりの部分が単なる表面的な「類似
性」にとどまっていたことは認めざるを得ないでしょう。アジアのキュビス
ムが定着することなく、すなわち「後熟(Nachreife)」を迎えることなく、総じて
短命で終わったことが、そのことを証しています。だがもし周縁部におけ
る翻訳がキュビズムの本来の生から切り離された死後の生への発展を意
味しえていたとするならば、「類似性とは別のかたち」で生産的な変容を遂
げたキュビズムであったはずであり、その価値は中心の定義を援用しうる
か、しえないかで判断されてはなりません。

また翻訳の時期が早いか、遅いか、で序列がつくというものでもない。そ
の時代、その時代における翻訳の初発的な真実というものがあのです。
逆に言えば、中心のキュビズムの意味は常に流動的である。過去が未完
のままに私たちの前に置かれていると言ってもいいでしょう。アジアの画

家たちは、ある時には同時代の前衛として、ある時にはフォーマルな造形言語として、またある時には長い閉塞状況を打破する方法として、キュビズムを受け止めてきました。そのどれかがより正しいキュビズムであったわけではない。もし画家たちのキュビズムへの対峙が真摯なものならば、彼らの翻訳=受容は、共に生産的な誤訳であったと言うべきでしょう。

もしアジアにキュビズムが定着しなかったという事実を最大限に評価するとすれば、それはその時代における生産的な誤訳としての役割を正しく果たしたが故に、自己模倣を繰り返すことなく消えていったということになります。一過性の現象であったからといって、アジアのキュビズムの意義は過小評価されてはならないのです。ピカソとブラックにあつてすら、分析的キュビズムはごく短期間の実験に終わったという事実を思い合わせてもいい。ピカソはある時期に決然としてキュビズムを捨て、二度と後を振り返らなかったが、そのことはピカソのキュビストとしての達成の意味を何ら減じるものではありません。アジアのキュビズムの最も良質の部分もまた、と言うべきでしょうか。

セッション1

「メトロポリス/トランス・ナショナリズム」

アジア諸国においてキュビズムは、どのような経路を通じて受容され、どのように広がっていったのか。国境を越えた伝播のメカニズムを解明する足がかりとして、本セッションでは、東京、上海、香港、シンガポール、シャントウなどの「国際都市(=ハブ・シティ)」が果たした役割について議論をする。教育あるいは情報摂取の場としての都市、出会いの場としての都市、通過点としての都市、新しい美術運動の培地としての都市、あるいは諸権力の交錯する場としての都市、具体的なケース・スタディをもとに、多角的に論点を提出し合い、各国史を前提にした従来の美術史を超える、移動と交流の美術史のヴィジョンを探る。

モデレーター：水沢 勉

発表1 1930年代日本におけるキュビズム評価
—モダニズム、アカデミズム、アメリカ
五十殿利治

発表2 「東洋のパリ」のキュビズム
シェン・クイ(瀋揆一)

発表3 「アジアのキュビズム」の言説的空間
ジョン・クラーク

討論(質疑応答を含む)

1930年代日本におけるキュビズム評価

—モダニズム、アカデミズム、アメリカ

五十殿利治

[筑波大学大学院人間総合科学研究科教授]

ちょうどニューヨーク近代美術館における「キュビズムと抽象美術」展が開催された直後、『美術』誌1936年7月号から9月号まで「前衛絵画の二方向」を連載した佐波甫は、「立体主義より抽象主義へ」と副題をつけられた初回の記事の冒頭において、最近の前衛絵画への関心の高まりと「古典の再認識(所謂日本主義絵画)」の併行現象を指摘した。美術界の基本的なヒエラルキーを揺り動かした帝展改組を大きな地とするならば、図としての古典回帰と前衛台頭が1935年前後の美術界の顕著な潮流となっていた。

では、抽象系や超現実主義系のグループによる前衛台頭は古典回帰的な動きとは無縁の動向であったのだろうか。1930年代日本におけるキュビズム受容の問題はその一面を照らし出すことになる。

「キュビズムと抽象美術」展は1936年3月-4月に開催されたが、展覧会カタログはさっそく日本にもたらされた(図1)。洋書輸入の大手である丸善が出していた月刊誌『学燈』は、同年7月号でさっそく同カタログを「絶対の研究資料」として、ガボ作「航空港の記念碑」(Naum Gabo: *Project for a Monument for an Airport*)を図版として添えて紹介した。

キュビズムはじめ近代の非再現主義芸術の総体的探究にして、十九世紀に於ける先蹤者以来今日に到る発展経路を展舒せる図説史論。しかも絵画彫刻の上のみに止めず、写真、建築、コムポジション、工芸、舞台美術、映画、ポスタア、印刷等各種部門に亘り、この近代美術思潮の影響作用せる全活動を収録せる点、苟も抽象芸術に関心を有する者にとって絶対の研究資料となつてゐる。

このカタログがいつ店頭に並べられたのかを正確に突き止めるのは容易な業ではないが、7月には丸善洋書店の棚に並んだとしていいだろう。とはいえ、そのアルフレッド・バー編の展覧会カタログが実際に影響を発揮し始めるには時間が、なによりも、その内容をしっかりと受け止める批評家や作家が必要であった。実際、前出の佐波甫の文章では、「キュビズムと抽



五十殿利治

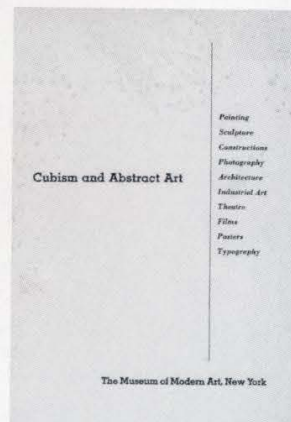


図1:「キュビズムと抽象美術」展カタログ、ニューヨーク近代美術館、1936年3月-4月

学的抽象美術 (Geometrical Abstract Art)』であり、前者には三本の矢印があり、ミュンヘンの(抽象的な)表現主義、(抽象的な)シュルレアリスム、またブランクーシから発している。つまり、「抽象的」という限定が付されていたとしても、シュルレアリスムが「非幾何学的抽象美術」へ流れ込んでいるという図式が成立している。このようにニューヨーク近代美術館による系統図は疑いなく20世紀初頭の美術の地政図を拘束し始めていた。

この時代を代表する抽象美術の論客といえば、長谷川三郎であった。彼の抽象美術論の土台となったのは、ハーバート・リードの著作『Art and Industry; The Principles of Industrial Design』(1934年)であった。『みづゑ』1936年4月号に書いた「アブストラクト・アート (Abstract Art)」の文末の付記「リードの著書は、何れ革めて訳出したいと考へてゐる」から窺えるが、その議論はデザインが中心である。しかし、翌年10月刊行の著書『アブストラクト・アート』においては、序言からバーの文献が挙げられており、長谷川自身がその重要性を指摘した。

ただし、『アブストラクト・アート』全体の構成は、「キュビズムと抽象美術」展カタログとは大きく異なる。そのことを長谷川がよく自覚していた。同書序言に「この書は、作家としての主張の書である。外国の諸論は一通り目を通した心算であるが、必ずしも夫等の説に追随してゐない」と明言している。当然長谷川の視点は福沢と大きく異なる。その相違は、福沢のいわば教養主義的なアプローチに対する長谷川の作家的なアプローチの差と言える。長谷川は自ら抽象美術に関わる実作家としての自負があるからこそ「主張の書」を出せたのである。福沢の場合は、超現実主義に傾倒した作歴と思想があるために、むしろ冷静な距離をおいた正確な翻訳に頼ることになったのではないか。

実作家による主張という点で、伊原宇三郎による『キュービズム』(1937年7月刊、図3)も、内容的にはクールベ以降キュビズム以前の美術史の叙述に全体の4分の1を割く一方、キュビズム論については1912-13年頃に発表された議論に基づいている。それに、作風でいえば、当時の伊原はピカソの新古典主義に近く、キュビズム様式については滞欧中のピカソの模写が知られる程度である。それでも、江川佳秀が示唆しているように、伊原の理解では「ピカソの新古典主義の絵画とは理知的、数理的な思考に基づく絵画であり、古典絵画や総合的キュビズムと正しくつながる絵画だった」かもしれない(「伊原宇三郎展」カタログ、1994年)。同書の巻末には、ここでもバーの図表がそのまま掲載されており、伊原は次のような説明を添えて、今日キュビズムが画壇から退場しているとしても、現在との「有機関係」は続い



図3: 伊原宇三郎『キュービズム』『近代美術思潮講座』第3巻、アトリエ社、1937年7月刊 表紙

ていると、「次に掲げる諸イズムの何れのひとつにしても、其処に歴然たる発生の必然性と、良いものには確乎たる存在の理由がある点に、特に注意を向けて頂きたいのである」と主張した。



図4:『アトリエ』1937年6月号 表紙

こうした実作家らしい議論とは別個に、『アトリエ』1937年6月号(図4)の「前衛繪畫の研究と批判」特集において、渡米中にサンフランシスコの公共図書館壁画等を制作するなどして1935年に帰国した画家寺田竹雄により「キュビズムと抽象美術」展カタログ抄訳が掲載された。冒頭にはあの近代美術史の図式が翻訳されないまま掲載されている。章立ても遺漏がなく、序から新進作家までの構成は同一となっている。各セクション冒頭の略年表も訳されており、かなり忠実な翻訳紹介と言える。これによって多数の一般読者が「キュビズムと抽象美術」展カタログの概要を把握することになったはずである。

微妙なのは、当時超現実主義の紹介者として、また優れた美術批評家として評価されていた瀧口修造である。1938年9月に『近代芸術』を出すのが、その第一部の「キュビズム論」においてはバーの主張の要点である分析的キュビズムと総合的キュビズムという図式を導入しながら、いぜんとしてアポリネールのキュビズム論を主軸に議論を進め、第一次大戦後の総合的キュビズムの時代を「キュビズムの遁走曲」として否定的に記述する。そして、「抽象芸術論」の章においては、バーの抽象芸術の二大傾向を紹介しつつも、時系列を追うより、各国別の流れに重心を置いており、歴史的な連関を強調しない。つまり、瀧口は明白にあの図表とは距離を取っていた。

いずれにせよ、こうした瀧口の姿勢とは無関係に、彼がこの展覧会カタログを参照した事実が雄弁に物語るように、この時期からニューヨーク近代美術館の「キュビズムと抽象美術」展カタログは、近代美術史における一種の規範として参照され始めた。

またこのことの他の局面として、アメリカ美術への視線の変化という現象も見逃せない。アメリカに渡った画家は少ないが、しかしそこにはアメリカをステップとしてパリへ飛躍するという暗黙の構図が潜在している場合が多々あった。こうしたアメリカ美術観が変化したのはいつのことか。結局1930年代になってから、アメリカを舞台として頭角を現した、評価を得た作家たちの帰国がその導火線となったのであろう。

特に国吉康雄(1931年)と野田英夫(1934年)の(一時)帰国は大きな刺激であっただろう。藤田嗣治は1930年にニューヨークで初めて個展を行い、アメリカを体験した。その際に国吉に出会い、「通り一片の紹介状ではない」書状をわざわざ有島生馬宛に送っている。一方、野田は積極的に筆

をとってアメリカ美術の現状を知らせ、ニューヨーク近代美術館の「幻想芸術、ダダ、超現実主義 (Fantastic Art, Dada, Surrealism)」展も紹介している。

このように1930年代日本におけるキュビズム理解は、ニューヨーク近代美術館の「キュビズムと抽象美術」展カタログにより大きく変容したことは疑いないが、より大きな文脈において、モダニズム、アカデミズム、そしてアメリカというものを浮上させることになったのである。

*本稿は拙文「一九三〇年代日本におけるキュビズム論—ニューヨーク近代美術館主催「キュビズムと抽象美術」展の余波」、日高昭二・五十殿利治共編『海外新興芸術論叢書 新聞・雑誌篇』、第10巻(ゆまに書房、2005年)と重複している部分があります。

「東洋のパリ」のキュビズム

シェン・クイ(潘揆一)

[カリフォルニア大学サンディエゴ校視覚芸術学部准教授]



シェン・クイ(潘揆一)

キュビズムの運命は、中国における他の近代主義的な美術のすべてと同様に、中国の歴史をアジアの他の国々の歴史と関連づけながら区別する社会、政治、文化的な出来事ときわめて直接的に結びついていた。

1920年代後半から1930年代の上海は、独特な性格を持った都市であつたろう。物理的にも、また観念的にも上海は中国の自発的な近代化、そして条約による開港の場ならでの文化の交差する地点に位置した。1912年から1927年まで延々と続いた内戦が終結して、待ちに待った平和な発展の時代の到来を予感する楽観論が芽生える。あたかも上海にはまだ「ジャズと狂騒の1920年代」に追いつく時間的余裕があるとでもいうかのように。その間にも世界的な規模の経済、政治状況が上海経済に驚異的な発展をもたらし、この好況が台頭した文化、芸術界のブームを支えた。当時、パリで流行るものはなんであれ2カ月後には上海に上陸するとも言われた。スタイルや流行の伝播が特に速かったのは商業美術、グラフィック・デザイン、そしてファッションの分野であり、この点ではニューヨーク、パリ、東京と比べて時期的に少しの遅れも感じさせなかった。国際都市に相応しい物質文化の華やぎは、翻って美術も同様に最新の流行に乗る必要があるという思いを産んだ。いくつもの近代主義的な美術運動が戦前の一時期、隆盛を見たのは少しも驚くにあたらない。

中国絵画の主流に西洋絵画が導入され始めたのは1910年代のことだが、普及したのはアカデミックな写実主義、印象派、そしてポスト印象派だった。その例としては、日本に学び後に多くの影響を及ぼした2人の画家、1910年に東京美術学校の卒業制作に点描の自画像を描いた李叔同(1880-1942年)と、1917年の卒業制作にポスト印象派風の自画像を描いた江新(1894-1939年)を挙げることができる。長くはないが実り多い教員時代に、カリスマ的な李叔同は多くの若手アーティストを鼓舞した。また江新は中国に帰国後、上海美術専科学学校の学部長となった。したがって上海美術専科学学校ではポスト印象派が主流を占めることになる。

キュビズムを初めて中国に紹介したのは、1917年7月に呂琴仲が『東方雑誌』に寄せた「新画派略説」と題する記事と思われる。筆者はこの中で、

日本では既に十年も前からポスト印象派、点描主義、未来派、キュビズムなどの近代様式およびその理論が普及しているのに、中国ではまだ知る人もいないので、これらを手短に説明しようと思うと述べている。⁽¹⁾ 呂澂(1896-1989年)も「西洋美術史」と題する講演を行い、フランスのポスト印象派、キュビズム、新ロマン主義、象徴主義、表現主義、そしてイタリアの未来派、ドイツの表現主義など、近代主義絵画の諸様式を紹介した。⁽²⁾ 同年、日本に学んだ俞寄凡(1891-1968年)が東方雑誌に近代主義の美術運動の解説記事を連載し始める。陳師曾(1876-1923年)でさえ、「文人画之價值」と題する文章の中で、中国の文人画の抽象的、主観主義的な特質を西洋の美術運動、とりわけ未来派、キュビズムと比較検討した。1920年代に中国水墨画を雄弁に擁護した陳も、東京師範学校に学んでいる。

中国の美術界は1910年代後半にキュビズムの存在に気づき始めたが、キュビズムの絵画を描く者が現れるのは、留学生が帰国する1920年代に入ってからのものである。キュビズムの中国導入に関しては、国立杭州芸術専科学校で教鞭を執ったアーティスト集団の果たした役割が大きい。彼らを先導したのが、この学校を創設し、学長も務めた林風眠(1900-1991年)である。林風眠は第一次世界大戦後に中国が試みた勤労・学習計画の一環として、ヨーロッパに派遣された。1919年にはこの目論見に従い、多くの学生がフランスに渡航している。翌年2月、林はディジョンの美術学校に入学し、油彩画を学んだ。1920年9月にはパリに移り、国立美術学校でフェルナン・コルマンのアトリエに属する。1923年には国立美術学校の課程を修了し、さらにドイツで勉学を続ける。1924年にフランスに戻り、中国人美学生展を企画した。この展覧会は5月21日に初日を迎える。1925年には蔡元培(1868-1940年)を介して教育省から帰国し、北京国立美術専科学校の学長に就任するよう要請を受ける。林風眠は北京に赴任したが、まもなくこの都会の保守的な美術界に嫌気がさし、2年足らずで辞任する。しかし再び蔡元培を介して教育省に雇われ、新たに国民政府の首都となった南京に派遣され、新設の大学院美術教育委員会の一員となる。1920年代の中国でフランスの近代美術擁護派として、誰よりも強い影響を及ぼしたのはこの林風眠だった。

翌年、蔡元培の提唱を受けて国立西湖美術院(後に国立杭州芸術専科学校と改称)が設立され、林風眠が学長に任命された。国立杭州芸術専科学校はその後およそ20年にわたり近代派美術に傾倒する林風眠の影響下にあり、南京の国立中央大学で徐悲鴻(1895-1953年)が主導したフランスのアカデミックな絵画を手本とする絵画教育や、上海美術専科学校の印象



図1: 林風眠《コンポジション》1934年、油彩・カンヴァス[カラー図版6]

派、ポスト印象派的傾向とは明確な対照を示した。1934年作《コンポジション》(図1)など、林風眠自身がこの時期に描いた作品からは、初期の個性的なスタイルがしのばれる。制作年の詳らかでない1930年代の裸体画にも、近代派的な志向をいくつか融合させた点で、共通性が認められる。

呉大羽、方幹民など、国立杭州芸術専科学学校の教師の中にはキュビズムによく似た様式を手がけた者もある。呉大羽(1903-1988年)は14歳の頃に、当時上海美術専科学学校の校長を務めていた張律光(1885-1969年)の下で、絵画を学び始めた。³⁾ 1920年には申報新聞の美術担当編集者として雇われる。1922年にパリに向かい、秋には国立美術学校に入学する。1924年の春に林風眠と語り、林文錚(1903-?)、李金発(1900-1976年)の賛同を得て海外芸術運動社を設立した。1927年に中国に帰国、かつての師、張律光が副学長を務める新華芸術専科学学校で教鞭を執った。1928年には林文錚とともに林風眠に協力し、国立西湖美術院の設立に尽力する。その後、西洋絵画部の部長に任命される。呉大羽の初期作品は複製しか残っていないが、当時の画風には林風眠と同じように、キュビズムと構成主義の影響が如実に見てとれる。

方幹民(1906-1984年)は1925年にパリに赴き、国立美術学校でジャン＝ポール・ローランスの指導を受けた。1929年に中国に帰国し、新華芸術専門学校、国立杭州芸術専門学校、上海美術専科学学校で教鞭を執る。1930年代初期の作品は、ポスト印象派とキュビズムの強い影響下にあった。フォルムは簡潔だが力強く、光の対照を際立たせながら、色使いは繊細である。《白い鳩》(1931年)、《秋の曲》(1933年、図2)はこの時期の代表作と呼ばれるだろう。



図2: 方幹民《秋の曲》1933年、油彩・カンヴァス[カラー図版7]

蔡元培の娘、蔡威廉(1907-1940年)も1920年代にディジョン、リヨン、そしてパリに学んだ。後に杭州に戻り、設立後間もない国立西湖美術院で教職に就いた。1930年代の作品《少女》はキュビズムの強い影響下でモダニズムの語法を取り混ぜる作風をよく示している。

キュビズムへのまたひとつ別のアプローチは上海を舞台に登場し、多数の留学経験者を講師に迎えた上海美術専科学学校からも一定の奨励を受けた。講師の中で最も重要なのは、おそらくパリに学び、決瀾社の創設にも加わった龐薰栻(1906-1985年)だろう。江蘇省生まれの龐薰栻は上海でフランス語教育を行う震旦大学で医学を学んだ。1924年に医学を捨て、美術を学ぶ決心を固める。翌年パリに旅立ち、アカデミー・ジュリアンに入学した。アカデミー・ジュリアンは石膏モデルとアトリエのスペースを提供するが、学則はきわめて緩やかで、講師は週に一度ほどしか姿を見せず、

学生はもっぱら独学に勤しむ。この時期、龐薰栻は後に決瀾社の会員となる張炫(1901-1936年)、常玉(1901-1966年)と出会う。1927年にアカデミー・ジュリアンを退学し、常玉とともにモンパルナスのグランド・ショーミエールのアトリエに移った。この地域のカフェにはエコール・ド・パリの絵描きとアカデミー派のアーティストがともに集い、交流が盛んだった。龐薰栻はパリでは正規の美術学校に通わず、アトリエ、展覧会、画廊、美術館に通いつめたが、近代主義の多様な流派について広範な知識を得るにはそれが逆に有利に働いた面もあるだろう。またパリではキュビズム、構成主義、アールデコなどの様式による作品制作も行っている(図3)。

1930年初めにフランスから故郷の町に帰り、小学校の教師として働き始めた。その年の9月に上海に移り、上海美術專科学学校の校長である劉海粟(1896-1994年)を介し、同校の油彩画科教授で副校長を務める王濟遠(1893-1975年)の知己を得た。このことが、後に重要な意味を持つことになる。その頃、龐薰栻は苔蒙画会と名乗る左翼的な美術協会に参加したが、12月に協会は閉鎖され、会員数名が逮捕される。その後しばらく上海を離れたが、1931年には上海美術專科学学校の油彩画科講師に迎えられ、上海に戻った。それと並行して昌明芸術專科学学校でも教え、王濟遠とともにアトリエを開業する。この時期には広告や本の装丁も手がけ、キュビズム、アール・デコ、構成主義などパリで流行中の美術の影響を受けて作品を制作した。《パリとはこうしたところ》、《上海とはこうしたところ》はその実例である。

1932年に上海美術專科学学校の同僚、倪貽徳がパリで流行する最新の美術運動を中国でも普及させることを目指し、近代派絵画協会の設立にとりかかる。決瀾社と称するこの協会の中心メンバーは上海美術專科学学校の講師と学生である。⁴⁾ 決瀾社の発表した声明の激しい言葉づかいからも、中国絵画の凡庸で二番煎じ的な性格を変えたいと願う参加者の熱意が読みとれる。この年の秋に『芸術旬刊』に掲載された文章は、美術界を次のような言い回しで挑発した。

周囲を見まわせば、我が国の美術界から真の美術が殆ど姿を消してしまったことに気づかれるだろう。どちらを見ても、創造力を欠いた、浅薄な者共の手になる平々凡々とした、低俗なものしか見当たらない……

我々の優れた先達はいったい何処へ行ってしまったのか。中国美術の黄金時代は、どうなったのか。我々の世代のアーティスト



図3: 龐薰栻《三人の少女》1934年、油彩・カンヴァス

トはことごとく、祖国もろとも衰退と病弊に墮してしまった……

しかし、我々はけっしてこの情況に妥協しない……

我々はこのような惨状に陥った中国美術に背を向けて、放置しようとは思わない。さあ、現状を乗り越え、立ちあがろうではないか。情熱に理性を加味し、色彩、線、フォルムの織りなす我々独自の世界を創りあげよう!

我々の美術は自然の単なる模倣でもなければ、あれやこれやのフォルムの陳腐な反復でもない。我々は美術の精神と気概を明らかにするために全力を尽くさねばならない!

絵画は宗教の奴隷でもなければ、文学の単なる挿絵でもない。我々は純粋なフォルムの世界を一から十まで、自由に創りあげたいと願う。

我々は反復され、確立された、旧式のフォルムと色彩のすべて、そしてたわいのない技法による作品のすべてを忌み嫌う。我等の新時代の精神を表現する新たな技法を求めたい。

20世紀のヨーロッパでは、美術界はフォーヴィスムの情熱的な声、キュビスムの歪んだフォルム、ダダイズムの衝撃、シュルレアリスムの夢幻の世界を目撃した。

20世紀の中国でも、美術界はそれに匹敵する新しい美術運動を産み出さなければならない。

さあ、現状を乗り越え、立ちあがろうではないか。情熱に理性を加味し、色彩、線、フォルムの織りなす我々独自の世界を創りあげよう!⁽⁵⁾

この時期、決瀾社のアーティストは「芸術のための芸術」に従来にも増して関心を集中しようとした。彼らが関心を抱いたのは色彩、線、フォルム、リズムの美であり、主題の意味や社会的な内容ではなかった。決瀾社はこの時代に中国で設立された2つの近代派の油絵画家の協会のひとつであり、組織化された団体としてはキュビスムを公然と擁護する唯一の存在だった。会員の誰もがキュビスムばかりを実践したわけではないが、主催した展覧会にはキュビスム、あるいはその要素を採り入れた混合型の様式の作品が目立った。

中国のキュビスムのアーティストは学生時代にフランスに学んだ者が大半を占めるが、なかには倪貽徳と関良のように、日本滞在中にキュビスムに関心を持った者もある。杭州生まれの倪貽徳(1901-1970年)は1919年か

ら1922年まで上海美術学校(後の上海美術専科学校)に学んだ。卒業後も油彩画科教授として母校に残る。1927年に日本に赴き、川端画学校に学んだ。この時期には藤島武二も在学している。日本滞在中に在日中国人美術協会を設立した。1928年に中国に帰国し、広州市立美術学校、次いで武昌芸術専科学校で教鞭を執る。1931年には教授として上海美術専科学校に戻り、決瀾社と摩社の設立に加わり、摩社の機関紙『芸術旬刊』の編集長も務めた。⁶⁾ 1932年作《夏》はキュビズムの影響下にあったこの時期の画風をよく表わしている。龐薰栞とならび、倪貽徳は近代派美術最大の擁護者のひとりとなった。

いまひとり日本に留学した画家に、関良(1900-1986年)がいる。ただし留学時期は1917年と、倪貽徳に十年先立つ。関良はまず川端画学校に入学し、その後、太平洋画会研究所に移って中村不折に就いて油彩画を学び、1922年に卒業した。⁷⁾ 中国に戻ってからは上海美術専科学校、広州市立美術学校、上海芸術大学、中華芸術専科学校で教鞭を執った。1920年代、1930年代に手がけた初期作品にはおそらく日本滞在中に出会ったと思われるキュビズムの影響も認められる。1920年代の静物画はブラック、ピカソのキュビズム作品から明らかに影響を受けている。

1930年代初めにも、中国人アーティストの第二波が近代主義の美術を学びに日本に渡った。日本人の教師、仲間の後を追って、彼らもキュビズム、未来派、ダダイズム、構成主義、そしてシュルレアリスムと深く関わる。東京で美術を学ぶ間、彼らは何度か展覧会を催す。1934年には、特に活発な活動を展開していたグループが中華独立美術協会を設立した。これは4年前に彼らの教師、同級生が独立美術協会を発足させたのに倣ったものである。⁸⁾ 中華独立美術協会の創設に参画した趙獸(1912年-)の作品は、遺失したものの多いこのグループの作品の中で現存する少数の例外のひとつだが、若手アーティストの関心の在り処をよく示している。趙獸は広州市立美術学校で倪貽徳について学んだ後、上海芸術専科学校に進み、そこで決瀾社のメンバーと知り合った。その後1932年に東京に渡り、川端画学校と日本大学で学んだ。中華独立美術協会は1934年に神田の東京堂で創立記念展を開催する。1935年には会員の大半は中国に帰国し、広州で協会を再結成する。そしてこの年には広州と上海で、二度の展覧会を行った。⁹⁾

この時期には広告や本の装丁など、デザインの分野でもキュビズムの影響を受けた作例を多く見ることができる。

キュビズムについて語る時、通常我々はまず油彩画を思い浮かべるが、

中国では既に見てきた通り、キュビズムの作品を実際に描いた画家の数は比較的少数にとどまる。また1920年代、1930年代に制作された近代主義絵画の大半は破棄されて、当時の刊行物に複製が残されているに過ぎない。とはいえ、キュビズムの作品の非常に興味深い例を別のメディア、つまり木版画に見出すことができる。

1930年代に世に出た中国人の版画家の中では、李樺(1907-1994年)がキュビズムとの直接の関わりも含め、近代主義的な試行の最良の実例を提供してくれる。多色摺りの撰集として今日に伝わる《李樺色刷木刻十幀》の様式は、まさにキュビズムそのものである。作品にはピカソ、あるいはブラックを思わせる図柄をたやすく見出すことができる。李樺は広州市立美術学校で倪貽徳について学んだ。1927年に卒業した後、日本への渡航費用を貯めるためラジオ局に数年務め、1930年に同級生(許婚でもあった)の梁益堅とともに広東省の文部省に私費留学生として日本に渡航する許可申請を行う。東京では李樺は川端画学校に、梁益堅は東京女子美術大学に入学する。⁽¹⁰⁾ 2人は1931年10月に中国に帰国した。李樺は再びラジオ局に勤めたが、1933年に退職すると母校の広州市立美術学校に復帰し、西洋絵画部で素描を教えた。1934年に木版画の制作に着手し、まもなく学生にも木版に取り組ませる。1934年に広州で初の版画展を開き、学生たちを会員として近代創作版画協会を設立した。この時期には広州で市民日報の『木刻旬刊』の編集にもあたり、協会の機関紙『現代版画』の創刊号も出版した。⁽¹¹⁾ 李樺の初期の版画は、西洋の近代主義美術、とりわけキュビズムの強い影響下にあった(図4)。また彼の学生たちもキュビズムの影響を受けた作品を手がけている。しかし、まもなくソ連の版画に関する情報が伝わると、近代主義の諸様式による木版画の試みは廃れ、作品の性格も純粋な自己表現やフォルムへの関心から、社会的、政治的課題に対する意思表示へと変化する。長い時を経て執筆した文章の中で、李樺はフォーマリズムを放棄し、その代わりに「革命の道」、すなわち写実主義を採用したと明快に記している。後に自ら拒絶する若い日の近代主義者/キュビストとしての活動は、1991年に魯迅の収集した版画がまとまったかたちで出版されたのを機に、偶然再発見された。⁽¹²⁾

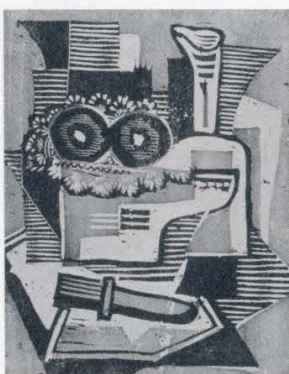


図4: 李樺《李樺色刷木刻十幀》1935年、木版[カラー図版8]

中国におけるキュビズムは、日本や韓国の状況とは大きく異なる。キュビズムはヨーロッパや日本に学んだ若い画学生たちによってもたらされたため、中国では始まった時期もかなり遅い。またその頃には、ヨーロッパでは既に盛りを過ぎていた。実践した画家の数が少数に限られるのはもとより、キュビズムは中国ではわずか数年で廃れてしまう。将来の可能性がな

かったわけではないが、近代主義的な他の様式ともども、第二次世界大戦により中断を余儀なくされたのである。美術学校の大半は正規の活動を停止し、長年にわたり、拠点も定められず流浪の状態に甘んじることになった。国際的な近代美術界にかける夢は脆くも砕け、アーティストの多くはフォーマリズム、そして芸術のための芸術という観念に背を向ける。龐薰堃と決瀾社が(高邁な)美術に捧げた情熱と熱意は、(卑近な)美術が有用性を発揮できる愛国主義の大義に移しかえられる。したがって龐薰堃が万人に有用、かつ美しく思える品々を作ることを心がけて余生を工芸とデザインに捧げたのも、倪貽徳が共産党に入党し、近代主義を拒絶したのも驚くにはあたらない。

キュビズムは、様々な努力にもかかわらず、中国では多くの支持者を得るには至らなかった。そのため、戦争や政治的抑圧がなければ、どのように発展したかを想像するのは難しい。1950年代には東南アジア、南アジアの諸国が脱植民地時代を迎え、近代主義を再検討する機会に恵まれたのに対して、中国はそれとは全く別の道に乗り出した。毛沢東の指導の下、共産党を中心とする一枚岩の文化を産み出そうとする動きが強まる中で、近代主義はブルジョワジーの頹廢の徴候と見なされ、ほぼ根絶やしにされた。李樺は早い時期に近代主義者としての過去を捨てたが、趙獸等のように絵描きとしての才能を平和の推進に役立てようと望んだ人びとは、新しい美術界では歓迎されなかった。

キュビズムは1937年から1970年代後半までのほぼ40年間、中国では休眠状態にあった。それが毛時代に禁止された近代美術の諸様式を若者が試みる時代の到来を受け、再び蘇った。1930年代と同様に、その衝撃はシュルレアリスムやポスト印象派と比べものにならないほど限られたものではあったし、取り上げたアーティストの数もごく少数に過ぎない。それでもいくつか有意義な作品も登場し、短期間ながら中国の近代美術界に過去の地位を取り戻すことができた。まず星星画会が毛沢東の没後間もない1979年から1981年にかけて反体制的な展覧会を催し、従来は抑圧されていた近代主義の諸様式に目を向け、キュビズムの作品も数点紹介した(図5)。続いて1980年代中期のいわゆる「新しい波」の台頭に伴い、同種の作品がいくつか日の目を見た。特に意外なのは6月4日の大虐殺の直後に、キュビズムとシュルレアリスムを融合させた若手画家、王廣義に政治、文化の両面で保守的な国主導の展覧会で、大賞が与えられたことだろう。わずか1カ月前には反体制的な中国前衛芸術展に出品した画家である彼に賞が与えられるとは、なんとも皮肉なことである。しかし文化界にも緊迫



図5:曹力《馬》1980年、油彩・カンヴァス

した雰囲気は漂う中で、キュビズムの作品がフォルムに関心を集中し政治的な内容を欠くことに権力者は安堵したのかもしれない。政治的な抑圧の著しいこの時期に、ブルジョア的として禁止された様式が復権を許されたのも奇異なことだが、それに輪をかけて皮肉な巡り合わせと言えるのは、40年間におよぶ抑圧の末に保守的な文化行政が、仕上げの時を迎えるある歴史に終止符を打ったことである。

(木下哲夫 訳)

註:

1. Lü Qingzhong, "Xin huapai lüeshuo," *Dongfang zazhi*, vol. 14, no. 7 (July 15, 1917), pp. 99-100 は Zhou Fangmei and Wu Fangzheng, "Yijiu erling ji sanling niandai Zhongguo huajia fu Bali xihua hou dui Shanghai huatan de yingxiang [The Influence in the 1920s and 1930s of Chinese Painters Returned From Paris]," in *Qiyu yu wangluo—Jinqian nianlai Zhongguo meishushi yanjiu guoji xueshu taolunhui lunwenji* (Taipei: National Taiwan University, 2001) に引用されている。
2. Lü Cheng, "Xiyang meishushi" の初版は次のとおり。Shanghai, 1921, Zhao Li and Yu Ding, eds., *Zhongguo huahua wenxian* (Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2002), p. 427.
3. 張律光 (1885-1968年)は1912年の上海美術專科学学校の前身である图画美術院開設に参画し、1914年から1917年まで学長を務め、その後も学生の指導にあたった。1928年、上海美術專科学学校を辞職した人びとの創設した反体制派の新華芸術專科学学校の学長となる。
4. 決瀾社については以下も参照。Ralph Croizier, "Post-Impressionists in Pre-War Shanghai: The Juelshe (Storm Society) and the Fate of Modernism in Republican China," in John Clark, ed., *Modernity in Asian Art* (Canberra: Wild Peony, 1993).
5. *Yishu xunkan* (Art News) Vol.1, No.5, October 1932. ここでは Donald Brix の *The Storm Society & Post-Storm Art Phenomenon* (Taipei: Chin Show Publishers, 1997), p.7 を引用した。決瀾社は自前の機関紙を刊行しなかったため、宣言は1932年8月1日に劉海粟、倪貽德、王濟遠、龐薰萊、傅雷、張若谷によって創設された摩社の機関紙に掲載された。この機関紙は12号を刊行し、1933年1月に廃刊となった。
6. Zhu Boxiong and Chen Ruilin, *Zhongguo xihua wushinian, 1898-1949* (Fifty Years of Western-Style Painting in China, 1898-1949) (Beijing: Renmin meishu chubanshe, 1989) を参照のこと。
7. Li Chao, *A History of Oil Painting in Shanghai* (Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe, 1995), p. 328.
8. 河北倫明・高階秀爾共著『近代日本絵画史』(東京、中央公論社、1985年), pp.278-281.
9. Kuiyi Shen, "The Lure of the West: Modern Chinese Oil Painting," in Julia Andrews and Kuiyi Shen, *A Century in Crisis: Modernity ならびに Tradition in the Art of Twentieth-Century China* (New York: Guggenheim Museum, 1998), pp.172-180; and Chen Ying, "The Development of Modern Oil Painting in Guangdong (Guangdong xiandai youhua de chuangujian licheng)," in *Chen Ying meishu wenji* (Guangzhou: Guangdong renmin chubanshe, 1995), pp.65-132.
10. 中国人女性の何名かは、この学校で勉強したと言っているが、学校名が正確なのかどうか確認できていない。東京女子大学の美術学部なのだろうか？ それとも、東京女子教育大学の美術学部なのだろうか？
11. Julia Andrews, "The Guangzhou-Tokyo Print Exchanges of 1935 and 1936," in *Cross-Cultural Artistic Exchange in Later Chinese and Japanese History* (Columbus: Institute for Chinese Studies, The Ohio State University, forthcoming).
12. 李樺に関しては、次を参照。Li Hua huaji, "Wo de zhuanbian" (Tianjin: Tianjin People's Art Publishing House, 1987), n.p., ならびに *Banhua jicheng: Lu Xun cang zhongguo xiandai muke quanji* (Nanjing: Jiangsu guji chubanshe, 1991) の序文。

「アジアのキュビズム」の言説的空間

ジョン・クラーク

[シドニー大学美術史・美術理論学部教授]

アジアにおけるキュビズムを検証する本稿では、「欧米」を相対化し、それに抵抗する言説(ディスコース)の様相として「アジア」を論ずるが、それは単一の国家に限定したある特定の場所を指すのでもなければ、単一の文化や視覚のディスコースのみを取り上げるのでもない。また美術のディスコースが他の社会的な制度や発展過程に対して二次的なものであることを認めるが、そうしたディスコースの中で美術を定義するのに様式が一義的な役割を果たすこと、また多様なアジアの受容の文脈において独特な変容が見られることを論ずる。さらに、国家間を縦横に横断した伝達経路、受容の様々な様相、変容の内発的なパターンに見られる法則性の検証に有用な「ヨーロッパのキュビズム」とはどのようなものかを見極めるための分析的な基準を打ち出す。

ディスコースの様相としての「アジア」

「アジアのキュビズム」というタイトルの展覧会およびシンポジウムは「アジア」と「キュビズム」をともに組み込んでいる。⁽¹⁾ 筆者が本論で意図しているのは、2つの用語が言及している美術の言説的な空間を見やすく整理し、漠然と「アジアのモダニズム」と呼ばれる絡まり合った意味の連鎖のどの部分に「アジアのキュビズム」が位置するかを見ることである。こうした作業をすることで、「キュビズム」が前景にある時の「アジア的なもの」はどのようなものか、また「アジア・モダニズム」属、「アジア・モダニズムス」科の中で、「アジア・キュビズム」のような種はどこに位置づけられるのかを考察する。

下記の分類はほんの示唆的なものではあるが、「アジア」の美術のディスコースがきわめて多様な範疇に分類されることを語っている。例えばタイプ1では中国とインド、タイプ2では緩い国家間同盟であるアセアン諸国、そのアセアン諸国はタイプ3では「通常の」国家として図示され、タイプ4では数多くの弱小ではあるが非常に重要な小国家または疑似国家の活動家たち、すなわち合衆国、カナダ、オーストラリア、フランス、ドイツに在住する在外中国人美術家たちが含まれている。



ジョン・クラーク

図式1:文化および「国家」単位のタイプ、または「国家間の」関係におけるそれらの集積

1. しばしば単一言語や主要な言語で結びつく大きな文化的統一性。非常に大きな単一国家または複数の国家の集まりに基づきながら、文化の産物や言説を伝播し、地理的に限られた領域を遙かに超えて生み出される文化的統一性。
2. 国家間同盟を取り巻き、しばしば活発な文化的ディスコースや統一性のある連帯を持つ、より小さな文化的連続体。
3. 自身の文化に対して均質な支配力を行使する国民国家。ただし実際にはグローバルな文化現象が浸透し、かつ矛盾するようだが、19世紀のヨーロッパ諸国家のモデルに拠る「外側」に対抗する多種多様な自己表明によって構築されている国家。
4. 小国家、および大国家の中の国家を形成しない文化的少数民族集団、あるいは複数の国家共同体をまたぐ国外離散者たち。^{ディアスポラ}自身の文化的習慣、資本、生産品に対する主導権は持たないが、他文化の様態に同化したり、それを拒絶したりする相対的かつ間隙的な自由を持っている。
5. 更に多様な範疇の非国家的な単位。国際的な活動をしているが、自身の超党派的文化に主導的な関係を持つことがしばしばある。⁽²⁾

美術のディスコースの第二義性

欧米のキュビズムは多年にわたる美術言説の傾向であるため固有な特徴がいくつかあるが、アジアのキュビズムを明確に位置づけるためには少なくともそれらの特徴を素描し、アジアと欧米両者のキュビズムを含むより広い傾向として「キュビズム」と名づくものすべて、すなわち多様な種を含む属としての「キュビズム」一般に、規範となる特異性を提供すべきなのである。おそらく欧米のキュビズムの多様なヴァージョンは、1907年から1916/1917年にかけてのピカソの作品、1920年代初期から1920年代後期にかけてのイタリアの未来・立体派、および1920年代後期から没年である1971年までのピカソの作品を通して指標化することができるだろう。

様式の言説的機能

異なる国家の文脈では、特定の様式には多様な展開をする言説的機能がある。おそらく最もわかりやすいのは、後期アカデミーのリアリズム、印象派、フォーヴィスムとその後に見られるような極めつけの末期の作例（「古典」を模した例もある）にある、途方もない豊饒さと生殖力の強さである

う。1860年代から1890年代にかけて展開した日本の洋画の3種類ほどの軌跡は、1950年代頃には、どのような技法を用いていようが、反復的で退屈なディスコースの凡庸さに収斂していった。他の言説的機能には、内面的な相対化や既存のモダニズムに対する急進的とも言える批判が含まれるものがある。例えば「フィリピン的なもの」の女性のアレゴリーの絵画にフォルマリスト的なデフォルメを加えて、アカデミックなリアリズムを社会への抗議というナラティブに翻案した例にそれを見ることができる。こうした作例から定義されるアジアのキュビズムの特徴は、まぎれもなく欧米の文脈にある問題とは全く異なる問題を導く。アジアのキュビズムは欧米とは違う社会制度や社会の成り立ちに依拠しているからである。このことはとりわけフィリピンの、デフォルメや多視点効果などの造形的な手法を駆使してほめめかす、既成の社会秩序に対する批判のうちに見て取ることができる。こうしたことは、フィリピンの貧困層に対する新興階級や中流階級の慣習的な視点を脅かすものであり、美術以外の意味を持つナラティブの形成に応用される。すなわち、祖先信仰の代わりにカトリックや聖者崇拜に由来する宗教的な図式であり、⁽³⁾ フィリピンの作例はそれを描き出し、また具体的な形にさえしているのである。このように、欧米のキュビズムのようなディスコースの中で美術表現を定義するには、様式的な諸問題が果たす第一義的な役割と見なされるものは、圧倒的な社会的文脈の前では脇に置かれるか、覆されてしまう。画家=魔術師であるピカソがこのような欲動を感じて、スペイン内戦や朝鮮戦争に関する作品にそれを託したかどうかは疑問である。

「欧米のキュビズム」

キュビズムとは何かを語る作品を、多様なアジアの文脈の中で、また「アジアのキュビズム」として一段高いマッピングでより具体的に検証する前に、「欧米のキュビズム」自体の特徴を示すことは可能だろうか。欧米のキュビズムでは世界の見方の変化を取り扱うが、ただしその場合、その変化はキュビズム以前に展開したディスコースによって定義づけられ、したがって先行例は欧米流で設定されたということが考慮される限りにおいて、という括弧付きである。このことはアジアの文脈にとっては問題が多い。というのは、先行するディスコースの位置(その様式を受容する余地のある美術、プロフェッショナルなものから職人的なもの、民族美術までを含む幅広く特徴づけられるものの中の位置)の多くは、欧米のキュビズムの台頭へとつながる、先行する欧米のディスコースに必ずしも依拠していないからである。言い換え

れば、変容と発展に関する仮説のひとつは、キュビズムのスタイルが持つ様式性が、多種多様な「アジアの過去」の発見を促したということであり、その「過去」は、将来を予見したような多様なモダニズムの視覚化として、既に「待ちの状態」にあったのである。⁽⁴⁾

このように決定的な留保がなされるとしたら、どのように欧米のキュビズムを絵画のディスコースとして特徴づけられるだろうか。下記の図式はいくらかの手助けになろう。また、固有の特徴を取り上げて発展させたアジアの美術家たちを示す幾組かの図版を慎重に組み合わせてみた。

図式2: 欧米のキュビズム

- a. 画家のものの見方という物語に直観的または知的に転用された、絵画表面の切り子のような多面的処理。[Golding, 102](図1)
- b. 画家を最初に視る人とした場合の、主題を見る位置の批判。[Golding, 73]
- c. 言説を覆すための異例な主題の採用。[Golding, 40-42](図2)
- d. 装飾的な仮面のように、あたかも絵画平面に対して彫刻的に押圧したかのような、形態の「プリミティブな」把握の仕方。[Golding, 54](図3)
- e. コラージュやアサンブラージュにあるような、それまで思いつかなかった物や材料の非伝統的関係への興味。[Golding, 108](図4)
- f. 造形的効果のための光と色の恣意的、局所的使い方。[Golding, 75](図5)
- g. 抽象に基づく純粹絵画の創造。絵画の主題は数学的な根拠を持つ理想的な視覚的秩序であったり、表現主義的意図を持つ描く行為それ自体であったりする。[Golding, 18](図6)
- h. 時間—効果を捉えること。異なる平面上に物体を配分することにより、あたかも軌跡を描く多くの異なる瞬間が同時に見えるかのようなようである。[Golding, 29](図7)

(上述はGolding, 1959年、1988年の関連する部分からの筆者による要約である。)⁽⁵⁾



図1: 恩地孝四郎《人体模型》1920年頃、油彩・カンヴァス



図2: セサル・レガスピ《母子》1954年、油彩・板

ここで次のような疑問が起こる。欧米のキュビズムの特徴とアジアの作例との間に(両者の特徴が少なくとも同族的であるか、または変容であると迎えられるような)形態的かつ遺伝的関係があるならば、キュビズムがアジア諸国に辿り着いたのはどのような経路だったのか、またそれはどのように広まったのか、という疑問である。キュビズムが国境を越えて伝播したメカニズムを

完璧に説明するためには、多種多様な視点や美術のディスコースを並べ立てなければならないだろう。それらは既知のアジアの文化、とりわけ歴史においては既に広く知られている。多くのアジア諸国をまたがってほぼ同じように受容されたアカデミックなリアリズム、印象派、そして若い世代、通常は自称前衛主義の美術家たちによる前世代に対する反動の歴史である。このように見ると、冒頭の経路についての疑問点の核心は美術のディスコースそれ自体に関するもの、欧米のキュビズムの中の何が作家達を惹きつけたのかという点になる。既存のアカデミックな様式への反動であれ、感受と表現の共存、とりわけ視覚的形態と時間とが共存している新しい手法の権化としてであれ、欧米のキュビズムの何かが作家たちを惹きつけたのである。このように、アカデミックなリアリズムの移転と変容の研究と同様に、特定の美術文化や作家たちが活用できる作品全体、イメージの範囲、技法と知識について、検証がなされなければならないだろう。知識あるいは、比較的限定されている作品やイメージへのアクセスに対しては選択が働くからである。日本や韓国の作家たちの中に、表現主義の延長として、あるいはおそらく美術雑誌の図版を通して実験した一種のキュビズムや、その地方的、一見自主的な変容を見て取ることができる。これは文化ごとの、あるいは国ごとの研究となり、「アジアのキュビズム」という用語そのものがまさしく暗示している比較研究のタイプのために一連の土台を構築するだろう。

美術のディスコースより一步踏み込むとすれば、無名の群衆の中の自意識ある人々に特権を与えるような新しい都市生活と関連づけた社会の発展の性質についても、同様な仮説を立てることになるだろう。それは(ひとつまたは複数の)過去のものとは訣別した未来、形態、時間意識への将来を予測した欲動と同調しているはずである。⁶⁾ その訣別は、伝統/近代という二進法からなる初期の頃の近代意識が達成した慣習からの暫定的で最初の訣別からすれば、より根本的な離別ですらあるだろう。ところがキュビズムや関連する様式論は自省的な近代、それゆえに「モダニスト」として分類されるべきものである。実際のところ、アジア美術のディスコースにおいて、キュビズムというこの二番目の瞬間こそ、近代そのものによって相対化されるものとは異なる過去の発見を導き、また以前のように欧米のアカデミックなリアリズムの変容や地方的な適用に依拠しない意識を表現する新たな方法の台頭を容易に導いたのである。このモダニズムは文学における変容につながるか、あるいは並行したものと見なすことができる。「アジアのキュビズム」を含むこれらのモダニズムは、欧米の近代性とは結



図3: アン・キューコック《篠刈図》1977年、油彩・カンヴァス

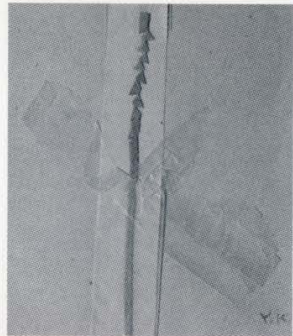


図4: 桂ゆき《作品》1936年、コラージュ・紙



図5: 東郷青児《コントラバスを弾く》1915年、油彩・カンヴァス



図6: 恩地孝四郎、タイトル不明、1917年、
インク・紙



図7: 普門暁《鹿、青春、光、交差》1920年、
油彩・カンヴァス

びつかず、むしろそれに対する反動であり、かつ全く異なる社会的文脈、つまり「モダンな」都市の文脈に位置づけられるような意識を表現する方法として賞揚することができるのである。

エンドジュナス

欧米様式の内発的機能

とりわけアジア文化にキュビズムが生殖力を持ったこと、異文化を越えて「アジアのキュビズム」が伝播した背景を探りつつ、伝播の経路や変容と発展のタイプを論ずることは、解釈上の危険から、各々のアジア文化がその中で検証されるはずの、欧米の様式論が持つ多様な機能性を無視することになるだろう。キュビズムは少なくとも多数の視点と多数の時間的パースペクティヴを包含する。前者は均質でないモデリングによって、後者はコラージュまたは並置や挿入によって成し遂げられた。そのようにしてアカデミックなリアリズムを覆すものとなり得るのである。こうしてフィリピンにおけるフィリピンの美神/マドンナが豊饒の純正さからスラム街の貧困の破滅的な無法状態にいる無垢な子どもの保護者へと変容する様を見るのである。後者の像は明らかに初期のアカデミックな主張を視覚的に転覆するようなものである。

さらに、欧米の印象派、または表現主義の変種とは言わないまでも漠然と表現主義と解析されるものが初期に受容され、展開していく中で、油彩画を通じて用いられ、表現された新しい種類の認識的な技法や意図と、国民的なアレゴリーの重要な探査として用いられた一種の装飾主義との間で、アカデミックなリアリズム表現に見られた初期の対比が説明的に再現されているようなのである。装飾主義では、国家のイデオロギーであれ、批判であれ、または社会主義独自の取り込みであれ、一種の先行する文学的または政治的な概念が表現に暗示されていた。理性的で概念的な構造を持つキュビズムの様式的特徴が有する感受能力、または矛盾に聞こえるかもしれないが、隠された感情に装飾的な表現を与えることのできる様式的特徴ゆえの、こうした機能の翻案は、アジアの多様なディスコースを通じて反復されていることは確実であるように見える。このような概念的または装飾的な発現においては、新たな視覚的領域や主題を発見したり再発見する能力や、そうでなければ社会や美術のエリートたるべき人が用いるディスコースの目的からは逸脱したであろう大衆的な物語が持つ、時には抗議の意味合いのある感情的な内容を表現する力を認めることができるだろう。

アジアにおける「キュビズム」の受容事情という形式的なパラダイムにお