

論文の内容の要旨

論文題目 中国と台湾におけるモダニズム絵画の展開
—李仲生とその周辺を中心に—

氏名 吳 孟晋

本論文は、20世紀中国および台湾で展開されたモダニズム絵画の動きを、李仲生（1912-1984）と李の周辺にいた画家たちの絵画作品と思想を軸にして検証するものである。

ここでいう「モダニズム絵画」とは、民国期の中国で「現代絵画」と称された西欧由来の同時代絵画を指し、20世紀に入ってから第二次世界大戦前後までに生まれたダダ、シュルレアリスム、フォーヴィスムなど新しい美術の諸流派・諸動向を反映した絵画のことである。

李仲生は、1912年、広東で生まれ、上海から東京留学を経て戦後は台湾で活動した画家で、今日の台湾ではモダニズム絵画の代表的画家として知られている。上海では中国初のモダニズム絵画団体「決瀾社」展に参加し、1932年から37年まで滞在した東京では、二科展第九室を中心にシュルレアリスム絵画を発表した。台湾では色彩豊かな抽象絵画を描くかわら、西洋絵画にかんする紹介や批評も手がけ、青年画家たちに影響を与えた。

本論文にて、李仲生の絵画活動から中国と台湾のモダニズム絵画の展開をみてゆくのは、20世紀中国の文化における近代化の問題を検討するにあたり、次の二点で効果的であると考えからである。すなわち、国共内戦後に分裂した中国と台湾での動きを包括的に概観できること。そして中国の近代化に大きな影響を与えた日本

との関係のあり方について実証的に検証できる、という二点である。以下、本論文の構成を述べて、獲得した新知見および見解について記す。

本論文は、民国期、日中戦争・国共内戦期、戦後台湾の三部構成である。

第一部では、民国期上海と戦前期東京の前衛画壇との関係について検証した。

中国でのモダニズム絵画は、フランス留学経験のある画家たちよりも、日本に留学した画家たちによって展開した。李仲生や李の友人で「中華独立美術協会」を率いた梁錫鴻は、モダニズム絵画理論の理解や展覧会運営などで日本の前衛画壇が培ったノウハウを活用し、日本の画家たちと交流し連携した。李は「二科会」系のアヴァンギャルド洋画研究所で藤田嗣治や斎藤義重らと、中華独立美術協会は鶴岡政男らの「NOVA 美術協会」と関係を深めた。

そのうえで、李たちは 1934 年に「中華旅日作家十人展覧会」を開き、現代社会での「精神」の充足をもたらす「視覚的な創造性」をもつ「純粹のタブロー」を掲げた。翌 35 年結成の中華独立美術協会は、「新しい絵画精神」による「新時代の絵画」を標榜した。

第二部では、日中戦争と国共内戦にて、戦争遂行のための「大衆」へのアプローチを強めたモダニズム絵画について検証した。

1939 年、日本軍が中国で刊行した英文宣伝雑誌 *Shanghai* 誌上で難波架空像と古沢岩美のシュルレアリスム作品が対中国のネガティブキャンペーンの役割を担った。中国では、梁錫鴻や何鉄華らが香港でコラージュを用いた壁画を制作し、戦争遂行を訴えた。個人の内面にある感性に訴えるモダニズム絵画は「大衆」へのプロパガンダ向きとみなされたが、日中双方ともその効果は限定的であった。

一方、この時期は、1945 年に重慶で李仲生が参加した「独立美術展覧会」を始め、モダニズム絵画の展覧会が数多く開催された。この独立美術展は、民国期中国での活動と、戦後台湾で継続された活動とをつなぐ「結節点」の位置にある。1951 年には、李は林風眠や朱德潤ら同展の出品画家と台北で「現代絵画聯展」を開いた。

第三部では、戦後の台湾におけるモダニズム絵画の新たな展開について、李仲生の活動を軸にして検証した。

台湾のモダニズム絵画は、国民党政権のもとで反共文化運動の一環として展開したが、その一方で戒厳令下の文化芸術活動ゆえに、さまざまな制約を受けていた。来台直後から絵画制作や執筆活動を展開していた李仲生も例外ではなく、1955 年に指導した学生たちの結社結成に反対して台湾中部に移り住み、画壇との交渉を絶った。

このとき李が模索したのは、台湾で非主流派の「前衛画家」として活動する自らの存在意義であり、1930 年代東京での前衛絵画運動を回顧し、写実絵画のアンチテ

一ゼとしてモダニズム絵画を再定義した。そして、李が描く作品も、シュルレアリスム様式の具象絵画から無形象な抽象絵画に変化した。

李仲生が去った後、台北画壇を席卷したのは抽象絵画であった。1950年代から60年代にかけての台湾画壇では、植民地台湾の画家と大陸から移住した画家があるべき中国水墨画をめぐる対立した「国画論争」や、抽象絵画は共産主義的かどうかを論じた「現代絵画論争」など、大小さまざまな論争が起こっている。

現代絵画論争では、抽象絵画団体「五月画会」を率いた劉国松と「新儒家」の哲学者、徐復観がそれぞれの立場から芸術における「かたち」の解釈をめぐる、水墨画という伝統絵画の再評価を提起した。そのため、60年代の台湾の抽象絵画は急速に「水墨画」化し、それが欧米諸国で「中国的モダニズム絵画」として認知されて好評を博した。

一方、1960年代に抽象絵画とならんで台頭したパフォーマンス・アートについては、サミュエル・ベケットの前衛劇《ゴドーを待ちながら》を台湾で初めて上演した雑誌『劇場』の同人たちの活動が目撃される。そのなかの一人の黄華成は、1966年に開催した「大台北画派 1966 秋展」にて、台湾初のインスタレーション（仮設展示）を導入し、美術作品を空間芸術の領域に拡大した。このとき、黄は『劇場』での活動で培った経験から、「観客」を取り込む美術の必要性を訴え、「観客不要説」を唱えた劉国松とは対照的に、難解を極めるモダニズム絵画への批判を強めた。

1979年の個展開催を機に台北画壇に復帰した晩年の李仲生も、こうした批判に呼応するかのよう、簡略な舞台芸術で演者の一挙手一投足にあらゆる表現を込める京劇とモダニズム絵画の共通性を指摘、観衆に覚醒をうながすモダニズム絵画のあり方を提唱した。このような黄や李の理論は、今日のコンテンポラリーアート隆盛への道筋を切り拓く理論的背景に通底するものである。

さて、本論文で得られた新知見および見解は、大きく分けて次の三点である。

最初に、中国モダニズム絵画史への評価について。

これまでの中国近代絵画史で語られてきたモダニズム絵画の展開は、1930年代上海の「決瀾社」に代表されるように、モダン文化が流行したごく短い間に西欧芸術の諸流派を吸収していった過程として理解されている。そして、中国のモダニズム絵画は、その後の中華人民共和国で隆盛をみた魯迅提唱の新興木版画運動や社会主義リアリズムの絵画の到来を準備した過渡的な絵画様式とみなされてきた。

だが、上述した李仲生たちの活動は、これまでの中国モダニズム絵画にたいする見方に変更を迫るものであることが了解されよう。

戦後に確立した李のモダニズム絵画論は、東京の「前衛絵画」をもとに、1950年代米国のモダニズム美術批評を援用し、「中国」的精神のなかにモダニズム芸術の本

質があると説いたことに特徴がある。この「中国」的精神とは、中国の「大衆」へのアプローチとなる手立てとなった。李仲生からみた中国のモダニズム絵画は、「観客」の獲得を目指して展開したひとつの絵画運動であり、絵画芸術という視覚をとおして現代社会の人びとに変革を及ぼそうとするアヴァンギャルド芸術運動であった。

次に、戦前期の東京で中国人美術留学生が学んだ西欧モダニズム絵画理論の実態について。本論文では、とくに李仲生と中華独立美術協会が標榜したシュルレアリスムの実態について明らかにした。

李仲生は、来日後に獲得した「ローカルカラー」という着眼点から藤田嗣治のいわゆる「白い滑らかな下地」にみられる精妙な絵画描写に傾倒した。そして、絵画の造形性を重視するドイツ由来の「魔術的リアリズム」に則った絵画を制作するにいたる。これは、当時、東京の前衛画壇で二科会を中心に理解されたシュルレアリスムの一形式であり、「幻想」的な作風で人気を博していた絵画様式であった。

中華独立美術協会が標榜したシュルレアリスム（中国語で「超現実主義」）も「日本」経由の理解であった。同協会は、1935年10月に上海の美術雑誌『芸風』誌上にて中国初のシュルレアリスム特集を編集したことで知られている。しかし、同誌に掲載されたブルトンの「シュルレアリスム宣言」は、フランス語の原文を参照したのではなく、詩人・北川冬彦の訳からの重訳による簡約版であった。同協会のシュルレアリスムは、日本で入手できる日本語情報をもとに、「直観」というベルグソン哲学の理解を踏まえて再構成された。それは、「狂気」を持ち得ない一般人向けのものであり、絵画作品も当時東京で二科会と勢力を二分していた独立美術協会の傾向を踏まえ、東洋的な「幻想」を醸すオリエンタリズム的なものであった。

最後に、戦後台湾で展開したモダニズム芸術の様相について。これは先に第三部の構成にて述べたことであるので、ここでは繰り返さない。

以上、本論文で検証してきたのは、李仲生というモダニズム画家から看取できた広州、上海、東京、そして台北という20世紀の東アジアの諸都市で展開した絵画活動の様相である。中国のモダニズム絵画とは、時代の状況にあわせてその実態を変化させながらも、一貫して「観客」そして「大衆」への働きかけを模索する、近代化のあり方の一様態であったといえる。