

「現代絵画聯展」からみる日中戦争期における モダニズム美術の転換及びあり方

漆 麟*

1. 研究の背景及び目的

1.1 研究の背景

1945年1月18日～22日、戦時中の副首都重慶に置かれていた「中蘇文化協会（中国・ソ連文化協会）」において「現代絵画聯展」（以下、聯展とする）が開催されることとなった。それは、おそらく日中戦争期におけるモダニズム志向の美術展としては最大規模であり、13名の画家による83点の絵画作品が一堂に集められた。当時重要なモダニズム美術の提唱者である林風眠・倪貽徳・龐薰琹・関良・丁衍鐸などが出品したことに加えて、戦後パリで活躍した趙無極も若手作家としても出品した、という中国現代美術史において当然語られるべき出来事である。しかし、展覧会に関する美術史的言説は実は曖昧であり、時代ごとに互いに相反する場合も見られる。1980年代以降出版された聯展に触れた著作は、それをいわゆる「重要な現代美術展であった」と捉えているが、作家名以外の具体的な状況に全く言及していない。

聯展を研究する視点としては、それを一般的な「民国期のモダニズム美術」と見るもの、もしくは特殊性を備える「戦時中の美術」と見るものの二つが考えられる。前者においては、モダニズム美術の展開を日中戦争が始まった1937年までに限定して論じる場合が多く、戦時中を停滞期として見る傾向が強い。例えば、劉瑞寛による『中国美術的現代化：美術期刊与美展活動的分析（1911-1937）』¹⁾はその典型的な例である。『民国期美術へのまなざし：辛亥革命百年の眺望』²⁾における「新興藝術の動向」という部分には、木刻版画及び実質的には1935年に活動を中止したモダニズム美術団体である「中華独立美術協会」に関する論文が掲載されている。“When was Modern Chinese Art?: A Short History of Chinese Modernism”³⁾においては、中国美術におけるモダニズムが明確に存在していたのは1929-1937年と1985-1989年との

* シツ リン 中国・西南大学美術学院

二つの時期であり、その時期にのみ西洋モダニズム美術の表現様式及びその背後にある哲学思想が積極的に導入され、当時の美術の主流となったことと、1937-1985年の長い間はモダニズムの「中斷 (Hiatus)」であったことが主張されている。

一方、後者の「戦時中の美術」に関する既往研究においては、とりわけ中国共産党支配地域である延安を中心とした「辺区」(「解放区」とも呼ばれる)で制作された木刻版画・漫画に重点が置かれている。近年では、国民党支配地域である重慶を中心とした「国統区」(「大後方」とも呼ばれる)、または実質的に日本の占領地域であった上海・南京・北平などの「淪陷区」における美術の状況も注目され始めた。その結果、一元的な抗戦宣伝美術という従来の見方よりも複雑な様相が浮かび上がりつつある。最も全面的に日中戦争期の美術を論じる『抗日戦争美術図史』⁴⁾は、各地域に現れてきた多様な事象を述べているにもかかわらず、モダニズム美術は全面戦争が勃発する際に幕を閉じたとの見方を示し、戦争は「五四運動」以来盛んに行われていた新美術運動における様々な流派や表現様式の論争を「抗戦リアリズム」によって収束させた結論づけた。また、「国統区」の美術の全体的事象を取り扱うと称した『戦火硝煙中の画壇』⁵⁾においても、木刻版画・漫画・美術教育についてのみ考察し、モダニズム美術に関わる作家群はやはり看過される存在となっている。最近しばしば現れるようになったモダニズムに関わる美術家の事例研究は、前述の研究よりも客観的な史実にアプローチしている。こうした研究では、とりわけ林風眠・倪貽徳・龐薰蕪による戦時中の活動に関心が集中している⁶⁾。その背景には、1980年代以降の彼らに対する再評価をめぐる美術史的言説の再編があると考えられる。

以上の既往研究からみて、中国のモダニズム美術に関する言説は、西洋モダニズムの受容及び中国美術家たちによる二次制作をその本質として考え、いわゆる近代的空間及び近代化し続ける時代的背景を前提としている。そのため、空間軸において西洋のモダンな都市を手本とする上海や広州を中心とし、時間軸において比較的安定した社会的環境によって近代化の進展が見られた1937年までの国民政府「南京十年」を以て語られることが多い。一方、戦時中に台頭した宣伝美術(洋画の「抗戦リアリズム」・木刻版画・漫画)が次第にモダニズム美術よりも圧倒的に優勢となったという見方は、実は1949年以降に形成されたものである。つまり、国共両党の政治的闘争、そしてその決着を美術界における表現や思想の対立に置き換えて構築されたものと考えられる。このように、1949年以降の近現代美術史の構築は、中国近代史観における「革命の言説」あるいは「近代化の言説」、どちらの論理を強調するかによって大きく異なる⁷⁾。言い換えれば、歴史的というより歴史論者の立場、または時代的思潮、社会的背景によって生まれたものである。その結果、戦時中のモダニズム美術が実際にいかなる状況であったかとは関係なく、どちらの視点に立つ研究もそれを「空白期」として扱っている。近年では、戦時中を含む民国期におけるモダニズム美術家の再評価をめぐる研究の動向が見ら

「現代絵画聯展」からみる日中戦争期におけるモダニズム美術の転換及びあり方（漆）

れる。それは1980年代以降現れてきた、「革命」から「近代化」へと視点を転換した歴史的言説の一部であり、戦後から文化大革命が終わるまでに否定され続けてきた彼らの中国近現代美術に対する先駆性を見出そうとする試みである。

1.2 研究の目的

本論では、以上の既往研究による視点と方法論を踏まえ、これまで具体的に考察されていない聯展を戦時中のモダニズム美術による一つの集約として考え、その具体像を再現することを試みる。その再現作業を通して、戦時中におけるモダニズム美術の転換を見出し、それに反映されている中国美術におけるモダニズムの規範を検討する。また、大勢の美術家が集まった戦時中の重慶におけるアート・シーンに焦点を当て、美術展覧会の開催状況、美術家をめぐるネットワーク、新聞に代表される当時の言説空間などの要素から窺えるモダニズム美術のあり方、及び美術と政治との関係について考察する。さらに、こうした当時の状況を、戦後における関連美術家及びその展示に対する評価の変遷と照らし合わせ、言説による戦時中のモダニズム美術に対する歴史化の様相を考える。

2. 「現代絵画聯展」の再現

2.1 文字資料からみる「現代絵画聯展」

「現代絵画聯展」の歴史的価値を評価する際、最も重要なのは出品された作品を知ることである。しかし、美術研究に不可欠な当時の図像資料は未だに発見されていない。この展覧会の様子を再現するには、当時重慶で発行されていた新聞に見られる広告、報道記事、そして評論文といった文字資料が重要な手掛かりとなる。広告に関しては、『中央日報』（重慶、以下刊行地が重慶の場合は記載を省略する）に1945年1月18日と19日の二日連続で聯展の広告が出されており、『大公報』では開催中の1945年1月20日に展覧会の広告が載せられている。『中央日報』1月18日の広告は慌てて出されたもののようで、出品作家名も記さず、開催期間を「1月18日から25日の五日間」と誤記しているが、1月19日の広告では内容が正しく修正された。次に、1月19日の『掃蕩報』及び『新蜀報』には、ほぼ同文の報道記事が掲載されている。前者は「現代絵画聯展昨在中蘇文協挙行」というタイトルで、文頭に情報源を示す「中央社訊」が付いている。後者は「現代画展昨日開幕」という簡略化されたタイトルで、次に引用する内容が前者の記事と完全に一致している。したがって、前者の記事がオリジナルである可能性が高いと推測される。

現代絵画聯合展覧会、係国内著名西洋画家丁衍鏞、方幹民、汪日章、李仲生、周多、林風

眠、林鏞、郁風、倪貽德、葉淺予、趙無極、関良、龐薰棊等所組成、十八日在中蘇文化協會舉行、陳列計有国画、油画、水彩、素描、約百余幀、各作品均能表現作者之個性、而富有現代藝術之新精神、象徵民族復興之希望。

既往研究では、展覧会開催から数ヶ月後の1945年4月10日の『新民報』掲載とされる傅燦北の「画与画家」(以下、評論①とする)という評論が転載・引用されてきた。しかし、実際に新聞を調査してみてもその記事の掲載は確認できず、初出は不明のままである。評論①の「不但要適合我們中華民族自己的需要、而且更希望能够使現代世界藝術合流(我々中華民族の需要を満たすのみならず、現代における世界の藝術と合流することを望む)」という一節が、1980年代以降の多数の著作に引用されているのだが、ほとんどの場合は初出が記されておらず、おそらく転載につぐ転載のような流布であると考えられる。『中国西画五十年：1898-1949』は、展示作品に関するより詳細な記述を引用している。それらはエコール・ド・パリあるいは純粹絵画に基づく作品であるが、中華民族的な要素も取り入れられていると評価し、具体的には丁衍鏞の作品はフォービズム的な画風であり、李仲生はヴラマンクとアスランの画風に傾倒し、周多の油絵はキスリングの作品に親近性を持ち、趙無極による「母与子」はピカソの影響が見られ、「玩具」と「小屋の故事」はシャガールまたはポール・クレーの作品に類似している、と指摘している⁸⁾。このように、各作家の作品に影響を受けたヨーロッパのモダニズム美術作家の画風とリンクさせる見方によって、展覧会のモダニズム美術的な性格を判断しているわけである。

出品作家13名⁹⁾、出品作83点あるいは100点余であり、中国現代美術史における重要なモダニズム美術展である、といった見解は、現在までの聯展に関する記述においてほぼ一致している。それらは以上に挙げられた資料から得られた情報であると思われる。しかし、その中では、1980年代以降ますます評価が高まっていく林風眠・倪貽徳・龐薰棊・関良に関しては、どのような作品が出されたかは全く言及されず、展覧会に対する美術界や社会による反響または影響も知る事ができない状況である。

ところが、実は、重慶で発行されていた週刊紙『文化新聞』1945年1月27日には、聯展に対するもう一つの評論が発表されていた。それは既往研究が見落としていた資料である。梁思光による「現代絵画聯展」(以下、評論②とする。文末に資料として掲載)は、出品作を85点とし、評論①の83点または展覧会の報道記事の伝える100点余とは異なる。

評論②は、展覧会における作品に対して技術の進歩及び画風の特殊性を総括的に指摘している。その特殊性は、それまでの西洋モダニズムの模倣や中国の伝統的絵画との表面的な折衷による作品が、ようやく真の東西融合による新しい「現代中国画」として成立できたことを指しているという。続いて、個別の画家による出品作について述べている。丁衍鏞の作品は「後期表現派」(おそらく後期印象派のこと)の傾向が見られ、マデイスより流暢な線の表現ができて

中国の伝統美術の精髓を取り入れている。林風眠の作品も「後期表現派」に類似しているが、独特なスタイルも作り出されて強く印象に残る。林鏞の作品においては肖像画が最も優れており、理想主義と表現主義との融合を果たしている。郁風の作品は女性による繊細さを備え、東洋画の精神性を有している。倪貽徳の作品は力強い筆触によって迫力があり、描写対象を主観的な処理を通して巧みに表現している。葉浅予の作品はインドから帰国してまもなくの制作であり、異国情緒に満ちた表現でありインド美術による影響も見られる。その他、関良・趙無極・汪日章・李仲生・周多・龐薰棻による作品も高い水準に達し、東西における絵画技法を融合しているという。

以上の聯展に関する文字資料に加え、出品画家による戦時中の活動に関する資料及び追跡可能な当時の作品を通して、文字と図像との照合による展覧会における作品の様相の再現が可能だと考える。

2.2 図像的再現

聯展に対する図像的再現は、画家たちの現存する1940年代の作品、当時参加したそれ以外の展覧会に出品した作品及び関連資料によって、特定できる範囲内で推測を行う。その再現は具体的にどの作品が展示されたということまでは断言できないが、作品スタイルを把握することは戦時中のモダニズム美術の様相を浮かび上がらせるのに有効であると考えられる。以下では、13名の出品作家のうち、現在、中国のモダニズム美術の代表者とされる林風眠・倪貽徳・龐薰棻・関良の4名を中心に調査する。

2.2.1 林風眠

林風眠に関しては、数多くの先行研究が発表されている。それらの中では、彼が戦時中の重慶時代において、美術界における権威的立場を失ったことによってあまり積極的に活動を行わなかったという記述がある一方、彼による戦時中の制作や社会的活動に関する証言も散在している。

林風眠は1939年から1946年春まで重慶に滞在し、国立杭州藝術専科学校（以下、国立藝専とする）の校長を離任したあと、国民政府における軍事政治部設計委員、宣伝部宣伝委員、そして「中華全国美術会」理事を兼任しながら制作をしていた。実際、それらの政府に関わる役職は具体的な仕事が少なく、彼は絵画制作に没頭していたようである¹⁰⁾。戦時中における洋画資材の欠如によって、林風眠を含む洋画家たちは、比較的に入手しやすい水墨画の素材を用いて制作を始めた人が少なくなかった。もちろん、油絵から水墨への転換は客観的な資材不足による結果でもあったが、上海のようなモダンな都市から中国の内陸へと移転することに伴い、画家たちの間に中国の近現代美術に対する問題意識の転換が起こっていたことも要因であろう。

林風眠が本格的に水墨による東西融合の絵画を試み始めたのは、1939-1946年の重慶滞在期

であり、大量の水墨画を制作し¹¹⁾、線描技術の練習に励んでいた¹²⁾。それにもかかわらず、本人が試作を残さないことと文革期における作品の抹殺¹³⁾とあいまって、現在、その時期に制作されたと断言できる作品はさほど多くはない。林風眠自身が作品に日付を残すことは稀だが、いくつかの作品ははっきりと日付が書かれている(図1)。それらは、表現として伝統的な水墨画から逸しておらず、あえて日付を含む「題款」があることからみて、知人の間で交際するための作品である可能性が高い。したがって、それらを聯展に出品することは考えにくいと言えよう。

一方、1940年代までとしか断定できない作品においては、奔放な筆致によって描かれた四川地方の風景、そして流麗



図1 林風眠、「竹石」、水墨、66×44.5 cm、1943年、駿輝堂蔵



図2 林風眠、「江舟」、水墨、69×68 cm、1940年代、上海中国画院蔵



図3 林風眠、「漁家」、水墨、34×42 cm、1940年代、中央美術學院蔵



図4 林風眠、「漁女」、水墨、34×34 cm、1940年代、個人蔵



図5 林風眠、「仕女」、水墨、39.5×31 cm、1945年、個人蔵



図6 林風眠,「吹笛仕女」,水墨,33×33 cm, 1940年代,個人蔵



図7 林風眠,「少女」,水墨,サイズ不詳, 1940年代

な線的表現と大胆な彩墨を用いる女性像が見られる(図2~図6)。例えば、『林風眠之路』において重慶時代に関する記述に添えられた図版の「漁家」及び「嘉陵江」という作品はその類である。いくつかの「林風眠年表」によると、彼は聯展において「少女」・「百合花」などの絵画を出品したとされてきた¹⁴⁾。しかし、「少女」という作品は、制作年代が1940年代末と推定されている場合(『林風眠之路』による図版, 図7)や、異なる作品を指す場合がある。『榮宝齋画譜 35 人物山水静物部分』¹⁵⁾においては、もう一枚の「少女」(図8)が掲載されている。制作年代などが一切記されていないが、服装や人物が花を持つ姿勢などからみて図7の「少女」に類似している。蘇天賜の回想によると、聯展に数点の油絵が出され(実際、油絵の可能性は低い)、「白衣女像」という作品があるという¹⁶⁾。また、戦時中の人物画では内陸農村部の女性像が多数を占めているのに対して、1946年以降彼が再び杭州での生活を始めることによって、洋装の都会的女性像が多くなっていったという¹⁷⁾。それらは、林風眠が重慶の住居で繰り返していた水墨画による美術の東西融合を目指した実践の開花であり、当時では斬新な作風の商品と言える。このような内的に西洋モダニズムによる表現主義的な絵画観念を備えつつも、画題から表現まで中国的要素を用いる絵画は、当時の現代美術展に出品するのに相応しく、評論②に照合しても「独特なスタイル」とであると言える。したがって、林風眠はそのスタイルの作品群を聯展に出品したと考えられる。



図8 林風眠,「少女」,水墨,サイズ不詳, 1940年代

2.2.2 倪貽徳

既往研究では、1939年に発表された倪貽徳の「従戦時絵画説到新写真主義」をめぐり、彼

による戦時中の活動が語られているが、彼が戦争の最末期に「大後方」でどのような活動をしたかは未だに重要視されていない。倪貽徳は1944年春に浙江省の英士大学の教職から離れ、写生旅行をしながら重慶へと向かった後、終戦まで個展を開いたり、聯展などのグループ展にも参加するなど、活発な活動を行っていた。

重慶に到着する前に、彼は1944年8月12日-14日に貴陽の文化館にて個展を開いた。『中央日報』（貴陽）8月13日号は「倪貽徳画展特輯」¹⁸⁾を組み、個展の様子を伝えている。その特輯に収録された「新写実主義的理論与实践」という評論では、倪貽徳自身が提起した「戦時絵画」に関係する「新写実主義」の問題は展示作品の裏づけとなっていると評価され、ただ忠実に描写対象を模写することより、諸現代美術流派を吸収した上で、描写対象の本質を把握し、主観的な処理を行った表現が「新写実主義」であることが強調されていた。評論の見解は倪貽徳の見解とほぼ一致しており、写実主義とはいえ、表現主義的な絵画思考から逸脱していないと思われる。同じく特輯に収められた「論倪貽徳的西洋画作品」は展覧会の具体的な様子を記しているが、それによれば、作品は写生風の水彩、デッサン及びスケッチによる風景画と人物画の百点余があったという。その文章は「江城五月」・「瓊江之濱」・「籃球比賽」・「鉞山之一日」・「自画像」という作品に言及したうえで、作品は優れた技術によって詩的な雰囲気を作り出し、描写対象の個性そして画家自身の感情を伝え、観衆を感動させる力を持っていると高く評価し、明快な色彩及び多少誇張された造形表現によって作品に内的な強い生命力を与え、ドラムやデュフィなどによる影響¹⁹⁾を内在化し、自らの独自性を創り出したと述べている。また、特輯には、倪貽徳に対するインタビューである「談当前藝術運動諸問題」も掲載されている。彼は、「大後方」の諸都市で美術展が盛んに行われているにも関わらず、抗戦期における宣伝美術の氾濫及び質の低下について批判し、技術の向上を図るべきとの見解を示している。また、洋画制作については、洋画を制作する作家が非常に少なく、西洋の模倣から脱する必要があると指摘し、外来の表現技法としての「西洋」を強調せず、適切な洋画の技法を用いて中国における民間の実情を表現することが最も重要だと主張している。

戦後発表された倪貽徳による「画室随筆：談速写、写生的自由」²⁰⁾は、浙江省から重慶へと向かう写生旅行の様子について回想している。その中に登場する江西省南部の鉞山で描いたという鉞夫の生活を表した一枚のスケッチが、貴陽で展示された「鉞山之一日」であると考えられる。現存の1942年制作の「自画像」（図9）が聯展で展示された作品であるかどうかは断定できないが、



図9 倪貽徳、「自画像」、デッサン、39×27 cm、1942年

表現スタイルとして、少し後で描かれた1947年の「夜店・賽観音」（図10）、1948年の「老工人」（図11）などの作品とともに1940年代の人物画スケッチの様相を表していると考えられる。また、現存の水彩画である「瓠江之濱」（図12）・「藍球比賽」（図13）・「嘉陵江輪渡」（図14）・「春帆」（図15）は、1948-1949年の間に描かれたとされているが、即興的な写生画としてみるのが自然であり、戦時中における同名の作品の再制作であるとは考えられない。『倪貽徳画集』²¹の「序」においては、これらの水彩画は日中戦争中に制作されたと書かれているにもかかわらず、同画集の図版では制作年代が1948-1949年とされており、矛盾している。それは単なる誤記なのか、あるいは意図的な操作なのか、という疑問が残る。

貴陽に短期間滞在した後、倪貽徳は1944年の夏季学期より重慶に移転された国立藝専の教



図10 倪貽徳、「夜店・賽観音」、デッサン、34×26 cm、1947年



図11 倪貽徳、「老工人」、デッサン、26.5×21.5 cm、1948年



図12 倪貽徳、「瓠江之濱」、水彩、39.5×29.5 cm、1940年代



図13 倪貽徳、「藍球比賽」、水彩、28.5×23.5 cm、1940年代



図 14 倪貽德, 「嘉陵江輪渡」, 水彩, 23.8×26 cm, 1940年代



図 15 倪貽德, 「春帆」, 水彩, 18.5×24.5 cm, 1940年代

員となり、11月に重慶での初個展を開き、浙江省から桂林経由で重慶に至る旅行中に描いた写生画を展示した。それは国立藝専内での展示であったが、校外での公開展示も予定されていたようである²²⁾。そして、僅か数ヶ月の重慶滞在を経て、聯展に出品したのであるから、既存の作品を提出した可能性が高いと思われる。また、彼が1945年6月の「第一屆独立美展」に鉦山労働者を描いた絵を出品したとの記述があり²³⁾、それが1944年8月の貴陽展における「鉦山之一日」と一致することから、1945年1月の聯展にもほぼ同じ系列の作品が出されたと考えられる。貴陽展と聯展における倪貽徳作品に対する評価は、表現の力強さ及び画家の主観的造形処理による現実的描写対象の再現とする点で一致している。したがって、両展示に出品された作品は、ほぼ同じ作風の作品群であることも推測できる。

1939年以来、武漢をはじめ中国の内陸都市や農村を体験した倪貽徳は、それまでの制作と異なり、画題の面で中国社会の実情と向き合う一方、「力強的、硬性的、建設的、民族主義的（力強く、剛性の、建設的で、民族主義的）」な美術表現を求め始め、上海美術界での表現を「陶醉的、軟性的、頹廢的、享樂主義的（陶醉的で、軟性で、頹廢的で、享樂主義的）」なものとして否定するようになった²⁴⁾。彼自身の制作も実生活の現場性を求め、「画室隨筆：談速写，写生的自由」に述べたように、アトリエから解放された画家は、スケッチのような形式を用いて生の社会生活を表現すべきだと主張している。これらの絵画思考は、倪貽徳にとっては現代絵画に対する新たな実践の結果である前述の作品及び展示によく反映されている。したがって、これらの作品を現代絵画志向の聯展に出品したであろうことが推測される。

しかし、その一連の即興的な作品は、評論②のいう「筆触豪邁」には当てはまるが、「気魄浩瀚」の表現であるとは考えにくい。そこで考えられるのは、彼が1939-1941年に上海で作った一連のシュールレアリスム的な作品（図16）と類似する新作を作ったことであろう。転々と「大後方」へと移動する途中で開いた貴陽展では、水彩及びスケッチの写生画を出品したが、

重慶では、教職に就くことによって比較的安定した制作環境や油絵の資材を確保でき、写生の小品ではなく洋画の完成作を改めて作った可能性が十分に考えられる。倪貽徳自身はすでに1930年代前半に、後期印象派やフォービズムなどよりも、シュールレアリスムまたはドイツ新即物主義の絵画を最新の美術動向として認識し²⁵⁾、時代と現実とに直面することを強調し、それらと中国で実践する「新写真主義」との接点を見出していた。

2.2.3 龐薰栻

龐薰栻による戦時中の制作に関しては、絵画よりも『工藝美術集』（図17）というデザイン作品集のほうがよく語られている。それは、1942年に国民政府教育部から優れた学術著作及び美術作品に対する奨励を受けた著作であり、文革後の1980年に改めて『工藝美術設計』²⁶⁾として出版された。龐薰栻は1936年9月に北平藝術專科學校の招聘により上海から北平へと向かい、一年ほど滞在していた。1937年7月に日中戦争が勃発してまもなく、学校の移転にしたがって北平から江西省九江へ、のち湖南省沅陵に移動した。沅陵において、北平藝術專科學校と林風眠が率いる国立藝專との合併にまつわる派閥闘争に巻き込まれ、龐薰栻は教職を辞めて昆明へと去っていった。昆明での滞在時期には、梁思成らの紹介によって中央博物院に職を得て、漢代画像磚・彩陶をはじめ本格的に中国の伝統的装飾文様を研究し始めた。1939年に、龐薰栻は博物院から派遣され、少数民族の装飾美術を調査するために、貴州省の苗族（ミャオ族）地域に入った。その調査は、当時としては冒険的な仕事であると同時に、貴重な資料と体験を彼にもたらした。1940年に、昆明へ戻った龐薰栻は、苗族を画題とした絵画シリーズを描き始め、装飾文様の整理研究にも着手した。

不安定な時局の中、彼はまた博物院とともに四川へと移り、その後、成都の四川省立技藝專科學校の招聘があったため博物院から離れ、教職に戻った。成都滞在時の龐薰栻は『工藝美術集』を制作し、1941年に四川省立図書館で個展を開き、1930年代の油絵「地之子」（図18、現存するのは水彩による下絵）及び戦時中に描かれた未完成の作品「路」を展示した。1942年に、

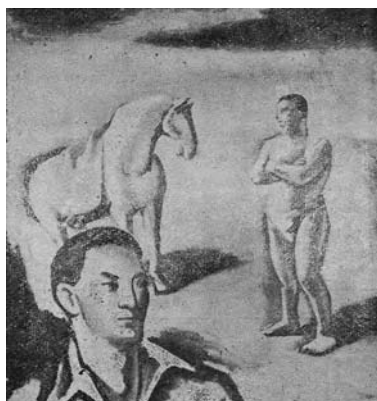


図16 倪貽徳、「大漠（China Today）」（現存せず）、油絵、サイズ不詳、1941年

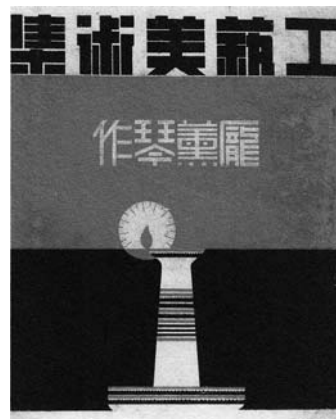


図17 龐薰栻、「工藝美術集」表紙、1941年

中央大学藝術系への赴任により重慶に移り、同年開催された全国美術展に「貴州山民図」シリーズのうち2点を出品した。それに関しては、1943年1月15日の『中央日報・掃蕩報聯合版』に掲載された朱金楼による「第三次全国美術展覽会西画」が、具体的に「挑花」と「瀑布」といった作品が展示され、余情な山水花鳥や裸婦と異なり実生活を調査・観察した上での優れた作品であると述べている。また、それらの作品には本来それぞれに関連する貴州省の苗族の風習を説明する文章が添えられており、美術的価値とともに民俗学的価値も備えているのだが、なぜか全国美術展にはそれらの文章が展示されなかった、という。

龐薰棻は1943年3月に再び成都に戻り、成都と重慶を拠点として幾つかの個展を開き、教職よりも売画による収入で生活していたという²⁷⁾。1943年9月12日の『中央日報』（成都）に掲載された龐薰棻自身による「自剖：為自己的展覽会写的自我介绍」²⁸⁾は、自らの藝術的趣味は古典的なものでありながらも、現代のピカソを愛するような情熱を備え、常に新たな画風を探求し続けると主張した。東西の文化交流によってルネサンスよりも偉大な時代の到来を予感し、その東西文化融合の潮流に自分自身も微かな力を尽くしたいという。その実践としては、中国的モチーフを中国固有の筆使いの技法を用いて表現することである。そして、展示においては、中国の線描的手法による作品は二つの画題に分かれ、一つは貴州省の人々を表現するシリーズであり、もう一つは唐朝の舞蹈を表現する絵画であるという。

1944年10月7日の『掃蕩報』には、龐薰棻が「中印学会（中国・インド学会）」で開いた個展に対する克維による評論「龐薰棻及其画」が掲載された。その一文では、龐薰棻はパリの作風の作家から写実的な作家へと変身し、中国の伝統的絵画と洋画を融合する絵画を制作していると同時に、工藝美術についても研究し続け、論文及び作品集を完成したと述べられている。言及された作品は、四川省立図書館での個展と変わらない「地之子」・「路」、そして貴州省の苗族と唐朝の舞蹈を表現する絵画であった。三ヶ月後の聯展においても、龐薰棻は継続的にそれらの作品を展示した可能性が高いと考えられる。それらの作品の一部は現存しており、彼の戦時中の制作の様相が窺える（図19～図22）。戦後の彼による回想では、唐朝の舞蹈シリーズはあくまで売画のために制作したものであると主張している²⁹⁾。だが、1944年の「中印学会」での展示に関する評論文は、それらの作品が高い創造性を備え、新たな中国絵画の可能性を孕んでいるものであると評価している³⁰⁾。このように作品に対する価値判断が相反する言説があ



図18 龐薰棻、「地之子」、水彩、45×37cm、1934年、常熟龐薰棻美術館蔵

「現代絵画聯展」からみる日中戦争期におけるモダニズム美術の転換及びあり方（漆）



図 19 龐薰栻, 「車水」, 水彩, 40×33.5 cm, 1940年, 常熟龐薰栻美術館蔵



図 20 龐薰栻, 「売柴」, 水彩, 40×33.5 cm, 1942年, 常熟龐薰栻美術館蔵

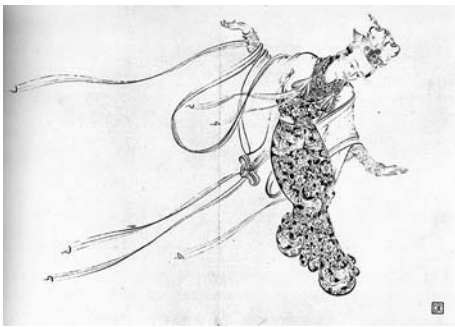


図 21 龐薰栻, 「帶舞」, 水墨, 33×44 cm, 1943年, 故宮博物院蔵

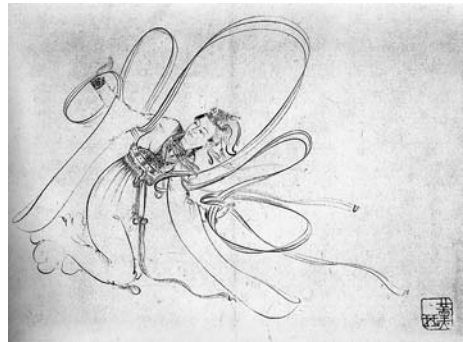


図 22 龐薰栻, 「帶舞」, 水墨, 33×44 cm, 1943年, 江蘇省美術館蔵

ることを踏まえると、売画を目的とする個展と新しい作品を披露するための聯展に臨む彼のスタンスが異なり、それが出品作の取捨選択にも影響を与えていた可能性がある。古典的な意趣を持つ唐朝の舞踏シリーズは聯展に出品されなかったかもしれないが、筆者は戦後よりも1940年代当時の言説による価値判断に信憑性があると考ええる。

2.2.4 関良

聯展で披露された関良の絵画については、当時の評論の中に照合に利用できる具体的な言説がないが、それ以外の展覧会に彼が出品した作品から推測することにする。彼は1939年に上海から香港、そしてベトナム経由で「大後方」に入る計画を立て、香港滞在時に旅費のため、許地山の協力によって香港大学で個展を開き、水墨による京劇人物画を展示した。関良は1920年代後半からすでに京劇へ傾倒し、水墨による京劇シーンの表現を試み始めた³¹⁾。香港

展はおそらく、完成されたその類の作品を披露した最も早い機会であった。

その後、昆明に移ってきた国立藝専で教職に就き、1940年の夏には学校とともに重慶に移った。1941年の春、彼は四川省立技藝專科学学校の招聘により成都に入ったが、まもなくして上海時代より長年続けてきた教職から離れ、広大な中国の内陸へと旅立つことを決意し、写生旅行を伴った売画生活を二年間ほど送った。関良自身の回想によると、1942年の秋に、成都で開いた個展は、数多くの京劇人物画を内陸で披露する初めての機会であった³²⁾。その展覧会のために、彼の支持者である郭沫若が『中央日報』（成都）にて「関良藝術論」を発表し、さらに、郭沫若をはじめ有名文学者である老舎・茅盾が作品に題跋を加えたという。しかし、展覧会は重慶で開かれたという記述もあり、その中では「関良藝術論」は重慶版『中央日報』に掲載されたものであるという³³⁾。郭沫若は関良の作品に対して、西洋美術の模倣から脱した新たな中国絵画であると称揚し、中国の伝統的藝術精神を持つ新絵画でありながらも、決して折衷主義的なものでなく、創造を目的としていると高く評価している³⁴⁾。郭沫若は当時の文藝界で多大な影響力を持ち、老舎・茅盾が付け加えた題跋も彼の呼びかけによるものであった。それらの「題跋」は、作品表現といった美術の規範での見解とは無関係であり、画題から読み取れる政治時局に対する諷刺性について語っている。しかし、関良自身にとってはおそらく内容による象徴性は作品の核心ではなく、むしろ水墨による新たな造形表現の探求に関心があったと思われる。実際、展覧会の開催は美術作品の披露が目的とはいえ、関良にとっては長期間旅行をするために考えた資金集めの方法であり、40点以上の作品が売れてかなりの収入となった³⁵⁾のは有名作家の推薦による効果とも言える。

また、『時事新報』によると、1943年1月に重慶の夫子池新生活運動礼堂で「関良画展」が開催され、油絵による風景画及び水墨による京劇人物画が展示されたという。1月19日号の「関良画展特刊」には、美術の出身であって当時国民党中央宣伝部部長である張道藩による評論、そして郭沫若・李仲生・徐紹曾による文章が掲載されている。4人の文章に共通するのは、関良の水墨画を伝統的絵画として見るのではなく、創造性に満ちた絵画表現であり、西洋近代美術と中国の伝統絵画の両者における技法、または自然を忠実に模写しない表現主義的な絵画思考から生まれた新たな藝術である、と評価する点である。

一連の展覧会に関わる作品としては、郭沫若題「黄金



図 23 関良、「黄金台」、水墨、サイズ不詳、1941年



図24 関良、「遊龍戲鳳」, 水墨, サイズ不詳, 1940年代



図25 関良、「鳳姉」, 水墨, 水墨, サイズ不詳, 1942年



図26 関良、「重慶南岸碼頭」, 油絵, サイズ不詳, 1940年代

台」(図23)・茅盾題「遊龍戲鳳」(図24)・老舍題「鳳姉」(図25), そして油絵である「重慶南岸碼頭」(図26)を確認することができる。聯展には、1940年代に集中して制作された水墨による京劇人物画, 及び「重慶南岸碼頭」のような表現主義的な写生風景画が出品されたと考えられる。

関良は1944年に再び重慶へ戻り、終戦まで国立藝専で教えていた。彼は日本留学をした1920年代以来、主にモダニズム美術志向の洋画家として活躍していたが、戦後から現在に至っては水墨画家として評価されている。そのギャップは、実は日中戦争中に発生した作品表現の転換によるものである。

2.2.5 その他：葉浅予・李仲生・趙無極

以上調査してきた4人のほか、葉浅予・李仲生・趙無極が聯展に出した作品を推測することも可能である。葉浅予は1930年代の上海ですでに有名漫画家としての地位を獲得し、雑誌や新聞に載せる通俗的な風刺漫画を描き続けていた。彼は戦時中も漫画の制作を行ってはいったが、新たに水墨画の実践を始めた。彼は留学経験を持たず、美術学校に通ったこともなく、いわゆる独学による在野の美術家であり、洋画にもモダニズム美術にもさほど縁がなかったと考えられる。そのような経歴を持つ葉浅予がモダニズム美術志向の画家を中心とした聯展に参加したことは、実に興味深いことである。なぜなら、彼の聯展への参加は当時の漫画家とモダニズム美術家とのネットワークや接点を反映し、中国美術における「モダニズム」の規範を検討する際の一側面でもあるからである。葉浅予が聯展に出品したのは、評論②によると、画題も表現もインドの影響が見られる作品である。それは、1943年に彼がインドを訪問した機会に、現地の風物や人物を表現しようとした試みであったと思われる。太平洋戦争勃発後、彼はアメリカ軍の依頼を受け、ジョセフ・スティルウェルが率いるインドのビハール州にある米中軍事訓練基地を、記者という身分で訪問することとなった。軍事基地の様子を観察し作画する以外に、彼はインド各地を巡り、写生旅行をしていた³⁶⁾。現存する戦時中に描かれたインドをモチーフとする一連の水墨画(図27・図28)の中には、聯展への出品作が含まれている可能性がある。そうでなくとも、そうした表現スタイルの作品が出品作であることは間違いないであろう。

評論①に述べた李仲生と趙無極の出品作は、現在発見されている資料からははっきりと特定できないが、現存する彼らの1930-1940年代の作品から、表現の傾向をおおよそ把握することができる。李仲生と趙無極は倪貽徳や林風眠



図27 葉浅予,「婆羅門閑話図」,水墨,57×85.2 cm,1943年



図28 葉浅予,「印度街頭」,水墨,57×43 cm,1944年

評論①に述べた李仲生と趙無極の出品作は、現在発見されている資料からははっきりと特定できないが、現存する彼らの1930-1940年代の作品から、表現の傾向をおおよそ把握することができる。李仲生と趙無極は倪貽徳や林風眠

の教え子であり、当時は無名の若手画家であったと言える。前述した林風眠や関良などの画家たちは、海外留学経験によって身に付けた洋画の技術をベースとしながらも、西洋モダニズムの「中国化」を図ろうとし、積極的に水墨制作の実践を行っていた。それに対して、李仲生と趙無極はあくまで最新の西洋現代美術の潮流に興味を持ち、素直にそれらの影響を受け模倣をしていた。李仲生が1937年に発表した「超現実主義与仏蘭西新興絵画」³⁷⁾で示された認識は現在のシュールレアリスムに関するものとはズレがあるものの、現存する1936年に制作した「船・海」(図29)は顕著なシュールレアリスム的な表現を示している。しかし、評論①においては、彼の作品はヴラマンクとアスランの画風との類似性を指摘されている。評論の著者の認識に従えば、シュールレアリスムよりも早い時代の表現主義的な絵画となる。

一方、評論①に挙げられた超無極による「母与子」・「玩具」・「小屋の故事」はいずれも現在では確認できない作品であるが、シャガールによる影響が見られると著者は述べている。1941年に描かれた「婚礼」(図30)は、言うまでもなくその画風を表したものである。同じ1940年代の制作である「少女の肖像」と「我的妹妹」も、シャガールほど豊かなディテールを有する完成度の高い画面生成に到達しておらず、未熟さを感じる絵画表現ではあるが、エコール・ド・パリのような表現主義的スタイルに基づいていると思われる。こうした状況と評論①における彼らの作品に対する見解とを照らし合わせるならば、聯展への出品作はこれらの作品と同一ではないものの、西洋モダニズム美術の模倣作であると判断できる。

戦後は抽象絵画の制作に従事した李仲生と趙無極にとっては、戦前のそれらの作品はあくまで若い頃の未熟な制作であり、自らの表現スタイルを確立する以前の模索であったと考えられる。したがって、林風眠に代表される世代の画家たちの出品作とは異なる意味を持っていたのである。



図29 李仲生、「船・海」、油絵、サイズ不詳、1936年



図30 趙無極、「婚礼」、油絵、22×19 cm、1941年

3. 戦時中におけるモダニズム美術の転換

3.1 「現代絵画聯展」の性格

1920-1930年代の上海地区を中心としたいわゆるモダニズム美術の黄金期においては、多数の美術団体が結成され活動を行っていた。「決瀾社」のような美術の自律性を明言したグループによる展覧会と比較すると、重なる出品者がいるにもかかわらず、聯展のモダニズム美術の性格は希薄に見えるかもしれない。多数の中国モダニズム美術研究に取り上げられる『良友』誌に掲載された「決瀾社」の展示の紹介ページ(図31)は、明確に西洋モダニズムの諸流派が中国に移植されたことを物語っており、美術史を構築するのに都合のよい材料となるに違いない。それに対して、再現される聯展の様相は、それに相反する存在となるように思われる。

素材による作品ジャンルから見ると、上海で開催された様々ないわゆる「現代美術展」がほぼ洋画一色の世界であったのに対して、聯展には、報道記事に「国画、油画、水彩、素描」と記されているような複数の領域にまたがる作品が展示されていた。画題に関しては、都会的でモダンな近代生活を表現するのではなく、それとは無縁な内陸の農村部や未開発な少数民族地域などのモチーフが選ばれている。画家たちによる表現対象の取捨選択は、実際の体験や関心による側面がもちろん重要であるが、逆に表現スタイルに適合させるために相応しい画題が選ばれた場合も少なくない。移植された西洋モダニズム美術の表現を行う時には、「近代的」だとされる画題が求められるようになったのである。倪貽徳が1926年に書いた「藝術之都会化」³⁸⁾の一文はその志向をよく表している。描かれている上海は、いかに想像から外れた側面があったとしても、中国において最も発達したモダンな都市としてあるべき姿が表されている。それらは、想像性に満ちた近代的上海のイメージである。龐薫栞の対となる「如此巴黎」(図32)と「如此上海」(図33)は、画家たちが求めたモダンな都市像をよく表象化した作品であり、上海も「藝術的近代都市」であるパリの面影によって構築されている。人物画においては、当時代表的なファッションであるチャイナドレスを纏う



図31 「決瀾社」第3回展覧会の紹介ページ



図32 龐薫栞、「如此巴黎」(現存せず)、水彩、サイズ不詳、1931年

優雅な女性像（図34）、緩やかな体勢を取る余情的な裸婦像（図35・図36）、洋装でダンディー風の画家像（図37）などが数多く描かれている。実際、1930年代には、葉浅予はチャイナドレスのファッションデザインにも従事していた。

しかし、戦争による中国内陸への移転は、画家たちに想像を超える身体的体験とそれまでになかった視覚的体験をもたらすことになった。絵画的先入観のない実生活から得られる画題が、表現技法に縛られることなく、真摯に表現されるようになったと思われる。それは、龐薰栻が言う「為什麼我採用毛筆画？理由非常简单。我認為什麼題材該用什麼技巧来描写，我就採用那種技巧（なぜ中国の筆を使うかという、題材に相応しい表現技法を選ぶべきだからだ）」³⁹⁾、という制



図33 龐薰栻,「如此上海」(現存せず), 水彩, サイズ不詳, 1931年



図34 倪貽徳,「夏」, 油絵, サイズ不詳, 1932年



図35 関良,「浴後」, 油絵, サイズ不詳, 1924年



図36 林風眠,「裸女」, 油絵, 81×63.5 cm, 1930年代半ば, 個人蔵

作のプロセスである。そして、彼による苗族の山人、林風眠による女性の漁師、倪貽德による労働者、関良による京劇の人物、葉浅予によるインドやチベットの人々、彼らが共通して描いたややラフな内陸の風景などは、戦時中に誕生した新たな表現の視野である。それらの画題に従って、写実的な表現手法、または中国伝統絵画の表現が取り込まれている。留学経験によって西洋モダニズム美術の影響を受けたそれらの画家たちは、実は多かれ少なかれ中国伝統絵画や洋画アカデミズムの技術的素養も備えており、もはや制作には不自由がなかったと思われる。

当時の美術評論においては、西洋のモダニズム流派あるいは特定の画家による影響を受けた作品であるという紹介が、常に配される文句であった。しかし、そのような視点から見た場合、林風眠・倪貽德・龐薰棻・関良による作品はもはや特定の西洋画家の影響を見出すことのできないものとなっていた。そのためか、評論①は、当時は無名で若手作家であった李仲生や趙無極の作品を取り上げ、エコール・ド・パリの画家による影響があると述べていた。その一文は、「不但要適合我們中華民族自己的需要，而且更希望能够使現代世界藝術合流（我々中華民族の需要を満たすのみならず、現代における世界の藝術と合流することを望む）」⁴⁰、ということを聯展の目的とし、いわゆる普遍的な絵画の「近代性」を言説の主旨としている。一方、評論②は、その展示はそれまでの洋画展あるいは中国画展による模倣や折衷と異なり、東西の美術の融合によって作り出された一種の新しい美術であり、中国文化の復興の前兆となる「現代中国画」と呼ぶべきものだ、と評価している。それは、評論①の見解と相反し、中国の美術は世界的潮流に合わせるのではなく、あくまでそれ自体の文脈における革新を強調する視点である。

二つの評論による言説の相違は、評者の立場や嗜好に左右されるものではあるが、聯展が示した西洋モダニズム美術の規範から逸した性格をいかに理解し、そして評価すべきか、ということへの異なる対応でもあった。歴史主義的には、参加画家たちの出自や制作の経歴から、それはモダニズム美術の文脈にあるはずの事象として読み取るべきだが、実際にはモダニズム美術に相容れない多様な表現によって矛盾が生じたわけである。果たして、聯展はモダニズム志向の美術展であったのだろうか。その矛盾を解釈するには、改めて画家たちによる表現の成立及びその背後にある絵画思考、そして中国における「モダニズム美術」の規範を検討する必要があると思われる。



図 37 龐薰棻、「戴黒帽的自画像」(現存せず)、油絵、サイズ不詳、1929年

3.2 一貫する「モダニズム」、そして複数の「近代」

戦後から現在までの美術史的言説においては、東西融合を果たした「彩墨画」が林風眠による代表的なスタイルとされ、関良が水墨による京劇人物画を描く画家として、龐薰棻が工芸美術家として語られている。葉浅予や丁衍鏞も戦後は水墨画の制作に没頭していたため、聯展の報道記事に書かれていた「国内著名洋画家」であることが忘れられつつある。倪貽徳を除けば、1930年代にモダニズムを積極的に取り入れ実践していた洋画家たちは、戦後ではあたかも西洋美術からかけ離れた存在となっていった。彼らの生涯の表現スタイルを確立したのは、やはり非常時である日中戦争期における美術思考及びその実践によるものであったと言えるだろう。「林風眠の藝術真正由孕育而誕生是在重慶時期（林風眠による真の藝術が誕生したのは重慶時期である）」⁴¹⁾、「縦観他〔関良〕的一生，40年代初在重慶舉辦第一次水墨戲曲人物画展前後，是他的第一個藝術創作豐收期（彼〔関良〕の一生からみて，40年代初めに重慶で開いた初めての水墨による戯曲人物画展の前後が，彼の藝術創作における最初の豊作期である）」⁴²⁾，などの評価が挙げられる。

前述した画題に現れた変化は客観的な環境によりもたらされたものであるが、他方で表現様式の変換は、いかなる要因によるものであろうか。画家たちの絵画思考が戦争によって「抗戦リアリズム」のような思想に妥協したのか、もしくは伝統的美術に回帰したのであろうか。結論を先取りしておくならば、表現様式の転換は西洋モダニズム美術を「中国化」した結果であり、その背後には、画家たちの絵画思考の核心における美術の自律性の重視という一貫性が確認できる。その際のモダニズムの「中国化」の作業とは、西洋モダニズムの影響を内在化するとともに、中国の伝統美術による影響を作品において表象化することである。

画家たちが戦時中に発表した論説を見ると、美術の自律性により裏付けられる絵画表現自体の重視、及び創造性の強調といった近代的な美術の価値観が顕著である。前述した倪貽徳による「談当前藝術運動諸問題」においては、抗戦期における宣伝美術の氾濫とそれに伴う質の低下を批判し、技術の向上を図るべきだと強調している。また、李仲生による「抗戦与美術」⁴³⁾では、抗戦の題材に対しても十分な技巧が要求され、内容より技術が先行すべきだと述べ、漫画などより優れた技術を表す洋画による抗戦の絵画が優位に立つと主張している。林風眠が戦時中に発表した「抗戦四年来之美術工作」⁴⁴⁾にも、同じく宣伝美術における技術の欠如への批判が見え、また彼の「藝術与抗戦」⁴⁵⁾は、時局と美術相互の影響を述べた上で、長い視野から見て、戦時中でも藝術を含む文化的建設に努力すべきことや、民族精神の形成に貢献できることを提唱している。これらの論説の題目は戦時色の濃いものであるが、普遍性を持つ藝術の潜在力を用いて国民精神を変えろという彼らの考え方は戦前と変わっていなかった。

一見すると、絵画技術の問題に帰結しているように見えるそれらの論説は、抗戦意欲を高めようとする当時の世論の中、当面美術による独立的価値や時勢に関係ない表現の探求を唱える難しさを推測させる。そのためか、彼らは抗戦的題材を認めつつも、表現技法の粗悪さや写実

のみの創造性の欠如を問題視し、技術による表現自体の重要性を強調していた。換言すれば、作品の評価基準は実用性を持った題材それ自体ではなく、美術の自律性による表現の追求にあると主張していたわけである。現に、林風眠の教え子である呉冠中は国立藝専に在籍中、学校の動員によって宣伝画を描いたことがあるが、それは藝術だと本心では思っていなかった、と回想している⁴⁶⁾。

西洋モダニズム美術思想から移植・吸収した絵画思考は、新しい表現を追求することを価値観とする。方法としては、当面中国美術の伝統に対する問題意識によって、保守的な伝統の批判と伝統の再発見・再構築と両立する創造の行為が実践されていた。伝統に対する批判は、1920年代以来、言うまでもなく海外留学組の画家たちが積極的に行ったことである。戦時中では、制作の蓄積、そして画家たちが一層深く直に接触する伝統美術の影響によって、単なる伝統への否定から、伝統に対する立体的な見方へと転換してきたと思われる。

代表例として、龐薰栞が残した珠玉の短文シリーズである「藝苑」⁴⁷⁾における伝統美術に関する見解を挙げるができる。「藝苑」は1943-1945年の間に『華西晩報』（成都）に発表された連載であり、ユーモラスな文学的手法による美術・文化・社会事象に対する論説批評である。その中、例えば、第三回全国美術展において、現在の作品よりも文物の展示に最も関心が集まったことに対する疑惑、美術教育において、西洋美術か中国の伝統美術のいずれかを模倣する以外の道に対する問いかけ、といった伝統に対する批判が見られる。一方、国粋主義を否定し外国の文化を取り入れることによって新たな文化を創造することを提唱した一文があり、自らの作品が全国美術展のジャンル審査において洋画と中国画との両方に拒否されたことを、蔡元培による東西融合思想に対する風刺であると述べた記述がある。また、彼は「敦煌壁画有感」⁴⁸⁾においては、当時高く評価されていた張大千による敦煌模写の作品に対して、そのような伝統美術を踏襲すること自体はさほど意味のあるものではないと主張し、敦煌壁画に見られる外来文化を積極的に吸収し新しい美術を創造する精神にこそ意味があると論じた。

実際、林風眠などの画家たちは、東西融合の手段を通して表現を革新する見解を1920年代の早い時期から唱えていたが、その見解から実践の打開策を見出すに至るのは、およそ1940年代に入った後のことである。例えば、龐薰栞や関良は1930年代より中国の伝統美術表現に関心を持ち始めていたが、本格的に伝統的装飾や敦煌の仏教美術に直に接触したり、旅を通して中国の内陸の実情を身を持って体験したのは、戦時中のことであった。戦争によるナショナリズムの高揚から伝統美術への見直し、そして中国独自の美術を創出する意欲が高められたことにも一因があると考えられる。

それらの伝統美術的な要素を取り入れた作品は水墨を素材とするにもかかわらず、伝統絵画として見なされなかった。とりわけ、林風眠の作品は、水墨・水彩・ガッシュを兼用し、洋画と水墨画の筆を組み合わせて使っていたことから、まさしくハイブリッドな創作である。当時

では、それらの斬新な作品は、関良のように高く評価される場合もあれば、非難される場合も少なくなかった。龐薫栞の作品が全国美術展の審査で、ジャンル不明とされた騒動は前述したが、モダニズム美術の周辺にいる葉浅予による水墨画も、人物形象を完全に画面に収められなかったため伝統的形式に反したとの批判を受けた⁴⁹⁾。一方、戦後の研究においては、当時発表された評論に対する断片的な解釈によって、関良による戦時中の制作はモダニズム美術志向を放棄し、伝統的水墨画への回帰であり、モダニストにとっての風刺である、と結論づけられている⁵⁰⁾。そのような論説は、画家本人による積極的な絵画を革新する意欲を無視し、あくまで西洋モダニズム美術の規範によって価値の事後判断を行うものにすぎないだろう。

また、画家たちは伝統美術に向き合うと同時に、西洋モダニズム美術の動向に対する関心も相変わらず持っていた。西洋モダニズム美術を紹介する文章は戦前ほど多くないが、龐薫栞による「欧州現代絵画談感」⁵¹⁾、林鏞による「辟卡梭〔ピカソ〕与辟卡梭主義」⁵²⁾、周多による「孟巴納斯〔モンパルナス〕的新進作家」⁵³⁾などが発表された。また、戦争の後半では、重慶は欧米による最新の情報や作品を入手することができ、当時の西洋現代美術との接触が比較的活発であったため⁵⁴⁾、画家たちに刺激を与えたと考えられる。

以上考察してきた画家たちによる戦時中の絵画思考からみて、彼らの実践は戦前のモダニズム美術志向の延長線上にあり、美術の自律性を追求するモダニズム精神を一貫して保持し、時局に乗じる実用的宣伝美術や保守的な価値観を持つ伝統美術とは一線を画していたことがわかる。林風眠等による作品は、戦後に確立された徐悲鴻に代表される美術の写実的アカデミズムに比べ、表現手法においては、完全に中国の伝統美術を否定せず、その価値を再発見し東西の融合を求めている。美術観念においては、表現内容を最優先して表現手法を写実に限定するアカデミズムとは異なり、表現様式や技術を重視し、画題より絵画表現自体によって中国美術の近代化を語る姿勢を取った。中国の伝統的要素の扱い方に関しても、象徴的な文化的意味合いより、それを美しい造形要素として自らの表現に融合させた。林風眠による写意的な水墨の表現、龐薫栞による線描の表現、関良による原始主義にも相通ずる「拙い」表現はその好例である。それらの作品には表現主義的な限界がみられるにもかかわらず、西洋モダニズムの規範と中国的表現との間に絶妙なバランスが取れていたと言える。水墨などの形式は、伝統への回帰ではなく、西洋の模倣から脱した新たな表現スタイルの確立と見なすべきである。したがって、戦時中をモダニズム美術の空白期としてみるのは妥当ではなく、むしろ初めての開花期であったと考えるべきであろう。

西洋で生まれたモダニズム美術が中国に移植され・変容した結果として見た場合、それらの表象は美術における「近代」の多様性を物語る。林風眠に代表される早期モダニズム美術の提唱者たちは、「モダニズム美術」を中国語の「現代美術」あるいは「新美術」に変換した際に、西洋のアカデミズム絵画よりもむしろ中国の伝統美術に対する問題意識を持っていた。彼らは

既存の美術を革新するために、西洋モダニズムと中国の伝統美術との共通点を見出し、「近代」に相応する新たな中国絵画を目指すアプローチを取っていた。それにもかかわらず、西洋モダニズムに相容れない写実的な表現も拒まずに取り込む場合があった。それらの西洋美術における特定の用語である「モダニズム」から逸した美術思考及び表現は、美術史的言説空間において単一の近代性には収まりきらず、欧米以外の地域に体験される複数の「近代」の一つとして成立し、前時代の「伝統」に対する中国的「モダニズム」を構築したと考えられる。また、常に林風眠との対立として語られる徐悲鴻に代表される西洋のアカデミズム絵画に基づくリアリズム、そして水墨画の規範の中で革新を図る「嶺南派」のような折衷的な美術表現と並び、それらの実践は中国美術の中にある複数の「近代」を表す事象であると思われる。そういった平行した美術の「近代」を構築するアプローチは、論者の立場や見識によって賛否を呼び、表象からみて「近代」の規範から外される場合もある。しかし、中国美術の「近代」や、その中に移植された「モダニズム」も「リアリズム」・「アカデミズム」も、西洋美術の伝統に対して発生したものではなく、あくまで中国美術の伝統に対する問題意識を踏まえた上での実践であったということは忘れてはならない。そして、「モダニズム」という言語を借用する必要性があるか否かも検討の余地があると思われる。当時の評論②に立ち返るならば、それらの作品を「現代中国画」と称した意気込みも理解できよう。

4. 戦時中におけるモダニズム美術のあり方

4.1 美術界の「生態系」

聯展の開催をめぐる調査からみて、モダニズム美術の中心地であった上海地区から内陸に移った画家たちは戦時中でも制作や展覧会での参加・出品などの活動を絶やさず、中国現代美術の未来の可能性を信じ、終戦直前に聯展、そして「第一屆独立美展」を開き、戦後美術の再建へと立ち上がろうとする姿勢を示していた。戦争をきっかけとしてリアリズム絵画が圧倒的に優勢になったという、これまでの多数の美術史的言説は果たして適切であろうか。ここでは、国民党支配区を中心地である重慶での展覧会開催の様相を通して、当時美術界の「生態系」について検討する。

重慶は1940年9月より戦時中の副首都となり、次第に大勢の美術家が集まってくるようになった。その結果、美術展が盛んに行われ、「去年一年一共举行了113次之多，平均三天一次（去年一年で計113回にもなり，平均して三日に一回は展示が開かれた）」⁵⁵⁾とと言われるほど活発な状況であった。その中、国画（水墨画）の展示が最も多く、約85%を占めるという⁵⁶⁾。全ての展示が網羅されていると思われないが、『抗戦時期陪都重慶書画藝術年譜』⁵⁷⁾によれば、1937-1945年における展覧会のおよその状況が窺える。1942年以降に美術展の数が増えて行き、1944年

に開かれた展示を例として統計すると、110回を上回る数字が示され、国画の展示が50回以上開催されたことがわかる。85%の比率には至らないかもしれないが、国画が美術展における主流であったことは明らかである。また、戦時中に行われていた献金・募金活動についても、やはり国画に関する記述が最も多い。戦時中に新たに形成された重慶の美術市場において、募金活動のために国画が使われたことは、その商業的な価値が洋画などよりも認められていたことを示しており、美術の商業化に対する批判の声が次第に現れる状況を招いた⁵⁸⁾。当時は展覧会が開催される際に、新聞に広告を出すのが一般的であり、政財界要人や美術界の権力者を「紹介人（世話人）」として展示広告に掲載するケースが多く見られる。

それに対して、聯展の広告には場所・時間・出品作家といった基本情報しか掲載されておらず、パトロンは付いていなかったようである。美術界における国画という存在は、商業的価値を持つだけでなく、美術家にとっては政府官僚や権力者などと交際するための手段でもあり、さらには国民政府の外交活動にも役割を果たしたのであった⁵⁹⁾。西洋美術に対する考え方の対立が目立った林風眠と徐悲鴻の二人にしても、共に社交のための伝統的国画を描いた。徐悲鴻による「馬」というモチーフ及びそのスタイルはその典型的な例であろう。つまり、「国統区」の中心である重慶においては、国画は美術界の重鎮であった。それは戦後の趙無極による回想からも裏付けられる。彼らにとってモダニズム美術と対立していたのは、リアリズム絵画よりも国画の伝統派の勢力であった⁶⁰⁾。

こうした美術の商業化・権力化の現象に対して、本稿で扱うモダニズム美術志向の画家たちは批判的な姿勢を取っていた。例えば、前述した龐薰棻による「藝苑」においては、展覧会における権力者である「紹介人」の肥大化、国民政府元主席の書画所蔵品展示が示した権力化、などへの批判が見られる。さらに、国画界の代表者に対する風刺的な記事も書かれている。すなわち、商売と結びついた徐悲鴻による成都での展覧会、重さで測り売りされる齊白石の印譜、描かれた海老の数で決まる張大千の作品の価格、などの記事である。また、募金活動や画家による海外での宣伝活動は抗戦に貢献するための行いだと賞賛される一方、龐薰棻はそれらを藝術的価値の下落と見なし、海外での宣伝活動で行われる国画の現場パフォーマンスも外国人相手の好奇心を満たす遊びにすぎない、と述べている。李仲生も戦後の回想において、徐悲鴻によるいわゆる戦時中の南洋及びインド各地の宣伝募金活動が無責任な旅行と指摘していた⁶¹⁾。美術自体の価値を最優先とするモダニズム志向の画家たちにとっては、抗戦や愛国を建前にしていたとしても、作品としての評価は別物であった。徐悲鴻・張大千などの国画界の代表的人物は、戦後に編成された美術史の言説において権威的地位や評価を得た。戦前の史実がどうであったかにかかわらず、彼らを賞賛する戦後の言説に相反する戦前の彼らに対する批判は、美術界における国画の勢力を傍証しており、国画と中国の政府体制や国民的視覚との呼応関係を表している。

展覧会の頻度や当時の関連記事、評論から見て、モダニズム美術と木刻版画やリアリズム絵画による宣伝美術は、国画と比べた場合、ほぼ同様の二の次の地位に置かれていたと思われる。宣伝美術に関する多くの既往研究では、抗戦の画題を賞賛し、それに無関係な絵画を批判する言説が挙げられている。しかし、美術は時局に従わず自らの自律性及び時代を超える恒久性を重視すべきだとの主張も少なくなかった。それらについては、すでに前節においてモダニズム美術の絵画思考に関する論説を通して述べた通りである。

また、官制美術展の例としては、戦時中に開催された1942年の第三回全国美術展が美術界の「生態系」の一側面を表している。当展の1660点の応募作品の内訳は、国画658点、洋画406点、版画101点であった⁶²⁾。使用素材と画題との関係は必ずしも限定しないが、国画の優位が明らかである。展示の中には、林風眠・龐薰棻・倪貽德・趙無極による出品があり、新聞記事にも掲載された⁶³⁾。一方、延安からの木刻版画は目立たない階段下の一角に展示されたという⁶⁴⁾。国画に匹敵しないものの、林風眠に代表される画家群は、当時の立場及び知名度においては、木刻版画の画家たちより優位に立っていたと言えよう。「抗戦リアリズム」に関しては、前述の龐薰棻の作品を高く評価した朱金樓による「第三次全国美術展覧会西画」⁶⁵⁾では、抗戦の題材を扱う唐一禾による「勝利与和平」(図38)が酷評されている。写実的アカデミズムの技法によって描かれたその油絵は、勝利の女神がルーベンスによる裸婦像の模写、日本軍が欧州中世のモチーフであるドラゴンに化身し、戦士がまるで美術学校的女子生徒が鎧を纏ったかのように表現されているという。西洋美術の応用力や実生活に対する認識・観察の欠如によって、抗戦の題材のみにこだわった制作の物足りなさを批判している。当時の美術に対する評価の基準が、時局によって無条件に抗戦の題材に傾斜したのでは決してなかったことが知られよう。いわゆる「抗戦リアリズム」が優勢を占めたという語りは、やはり戦後における美術史の再編から生まれた、美術の政治的実用性を拡大するための言説なのである。



図38 唐一禾、「勝利与和平」、油絵、サイズ不詳、1942年

4.2 展覧会をめぐる政治的空間

もちろん、モダニズム美術と国画・宣伝美術との間の軋轢は、単に美術の志向や主張の相違によるものではない。聯展の開催にあたっての展示場所、出品作家のネットワーク及び言説空間の選択は美術界における力関係を表し、美術と政治との関係の側面から当時のモダニズム美術のあり方が窺える。

展示場所である「中蘇文化協会」は、張西曼の提唱によって1935年10月に南京で設立された民間組織であり、「研究及宣揚中蘇文化並促進両国国民之友誼。（中国とソ連の文化を研究・宣揚し、その上両国の国民の友誼を促進する）」⁶⁶⁾ことを目的とし、戦時中の1938年に重慶に移設された。しかし、設立当初は、国民政府立法院院長の孫科が協会の主席を務め、政府高官である馮玉祥・陳立夫なども役職に就き、立法院による予算がついていたことから、それは完全なる民間組織とは言えず、むしろ背後で政府が支持する半官製的な組織である。ソ連側も駐中大使のボゴモロフが当協会の名誉会長として推薦された。既往研究では、『中蘇文化』という雑誌や展覧会・映画の上演会という文藝的活動を通して、ソ連の政治・経済・文化を全般的に紹介すること、またはソ連での中国の美術展を企画・実行することが挙げられ、協会が外交的な役割も大いに果たしていたとされている⁶⁷⁾。また、1949年以降の言説においては、中国共産党との協力関係がよく強調されている⁶⁸⁾。張西曼自身はマルクス主義などを提唱し国民党の左翼を支持する人物であり、協会を通してソ連の版画や写真を紹介したことがよく知られている。当時、「中蘇文化協会」はソ連との文化交流活動を主旨とし、中国社会は自らの独自性があるがゆえに決してマルクス主義的なイデオロギーに征服されない、と宣言していたものの⁶⁹⁾、戦後ではソ連のイデオロギーを強く帯びた政治性の強い組織であったと書かれている。

しかし、「中蘇文化協会」で開催された美術展を含む文藝活動の実態は、必ずしも関係国の文化イデオロギーや組織の代表者の政治的傾向に一致しない。前述した『抗戦時期陪都重慶書画藝術年譜』に基づく統計では、1942年から1945年9月までにそこで約110回の展示が開催されたが、その回数は「夫子池勵志社」（約120回）の次に多かった。それらは、「中英文化協会（中国・イギリス文化協会）」や「中美文化協会（中国・アメリカ文化協会）」で開かれた展覧会の数を大幅に上回っていた。「中蘇文化協会」はおそらく設立当初から徐悲鴻の関与によって、ソ連関係の展示のみならず、広く美術展の開催場所として一般公開していたようである。「中蘇文化協会」では、宣伝目的のソ連国民生活写真展や抗戦木刻版画展が開かれる一方、売画や募金を目的とする商業的美術展、さらに純粋な作品披露を目的とした聯展や「趙無極油画展」も開催されていた。このように政府・美術団体・個人による多岐に渡るジャンルの依頼を無差別に受けていた。言い換えれば、特定の目的により設立された文化交流団体とはいえ、実態としては一つの貸し画廊のような展示スペースでもあり、知人などの紹介によって使われる場所であったと言える。

このような状況は、おそらく「中蘇文化協会」の運営状況や美術の商業化と関係していた。前述のように、「中蘇文化協会」は国民政府立法院による経費がついていた。正確な金額は不明だが、年々減少していき、協会の運営にとっては十分な経費ではなかったと記されている⁷⁰⁾。また、雑誌『中蘇文化』に使われる予算は月に7000元であり（後に5000元まで減少）、「ソ連対外文化委員会」によってソ連大使館を通して支給されていたが、常に経費不足な状態であった

という⁷¹⁾。そのため、展示場所や会議場の賃貸による経費の獲得が当然必要であったことが推測される。「中蘇文化協会」は重慶中心部の中一路にあるという好立地であった。その建物は二階建てであり、二階は事務室・会議場及び張西曼の住まいが設けられ、一階は二つの大きな展示スペースと図書室が作られ、隣接してロシアレストランと洋食レストランが営業していたという⁷²⁾。そのような総合的施設である「中蘇文化協会」では、政治家・社会活動家・知識人・美術家たちが出入りし、集会もよく行われていた⁷³⁾。立地上の利点及び関係者の出入りの頻度によって、「中蘇文化協会」は売画を目的とする美術展にとっては好都合であったのであろう。対照的に、龐薰棨の回想によると、1944年10月に重慶で個展を開く際に、辺鄙な「中印学会」を借りたため、ある外国人に僅か2点の作品を売るにとどまったという⁷⁴⁾。戦時中に最も多くの美術展が開かれた「夫子池勵志社」は、「中蘇文化協会」からおよそ1.6キロ離れたさらに街の中心部に位置していた。やはり商業化が進む重慶のアート・シーンにおいては、美術展の開催場所はイデオロギーや政治的要素よりも人脈や経済的な側面を反映していたことが推測される。

このように、美術展の開催場所は、関係者の所属や政治的姿勢と直接的な関係を持っていなかったようである。この状況とは異なり、新聞に代表される美術展をめぐる当時のメディア言説空間は、比較的明確に国共両党の対立を表している。

聯展の13名の出品作家をめぐるネットワークは、上海地区におけるモダニズム美術の活動に携った関係者によるものが際立っていた。国立藝専関係者のネットワーク以外に、龐薰棨と倪貽徳を中心とした「決瀾社」の活動に関わるネットワークも注目に値する。モダニズム美術の画家群の周辺にいた葉浅予と郁風は、特に漫画家として活躍し、美術界の政治的派閥においては中立的な立場を取っていたが、「左翼作家連盟」よりも倪貽徳や関良の美術を支持していた。表現スタイルの系列は異なるが、林風眠が美術界の胡適⁷⁵⁾、葉浅予が自由主義者⁷⁶⁾であると評価されることから、両者は政治と美術との関係に対する姿勢が共通であり、「革命のための美術」に反する立場であったと思われる。実際、美術の志向は共通するものの、それらの画家の間に人間関係や政治的傾向による軋轢がないわけではなかった。例えば、林風眠が率いる国立藝専と龐薰棨が勤める北平藝術専科学校との合併紛争においては、龐薰棨は林風眠に強く反対していた。倪貽徳のような洋画の道を堅持する画家もいれば、中国の伝統美術を制作に積極的に取り込む画家たちもいた。彼らがみな聯展に参加したことは、美術を通して個人的な軋轢を超越することであったと言えるだろう。

参加者の汪日章は国民政府の官僚を務め、林風眠に代表される国立藝専系の画家たちも実質的に国民政府との協力関係を持っていた。官製の全国美術展への参加、国民政府宣伝部門からの依頼による言論発表、国民政府教育部からの奨励の受賞、御用画家としての美術作品の制作は、参加者たちが積極的か受動的かにかかわらず行っていたことである。特に、方幹民は戦前

からキュビズムなどのモダニズム美術の擁護者であるものの、それらの制作とともに写実的技術を駆使し、蒋介石の彫像も作っていた⁷⁷⁾。

したがって、国民政府の機関紙である『中央日報』は聯展の新聞広告、国民党軍系の『掃蕩報』は報道記事のオリジナル版の掲載に利用された。次によく利用された民間紙である『大公報』・『新蜀報』・『新民報』は、基本的に国共合作による抗戦を支持し、民主主義を価値観とし中立的な政治姿勢を取っていた。『新蜀報』と『新民報』は共産党南方局が支配する『新華日報』との関係も持っていたが、さほど宣伝機関として使われていなかった。1940年代における林風眠・倪貽徳・龐薰琹・関良による展覧会の関連記事は、『中央日報』・『掃蕩報』、そして国民党系の新聞である『時事新報』によく見られるものである。それに対して、『新華日報』は「国統区」において木刻版画に関する発信を続け、宣伝としての美術と時局との連帯関係を唱えていた。このように、モダニズム美術は国民政府の協力者に当たり、木刻版画は共産党側の宣伝手段である、という対応関係の図式が読み取れてしまう。前述した関良の個展に対する国民党中央宣伝部部長の張道藩の評論が『時事新報』に掲載されていることは、政治的磁場において画家が置かれた立場を明確に物語っている。張道藩は1919-1926年にロンドン・パリで美術を学び、帰国後、政府に仕官し政治活動を始め、戦後の中国本土では厳しく否定される「反動的人物」である。龐薰琹は1980年代に書いた回想の中で、1944年の個展の際に自分が協力者ではないと張道藩に指摘されたことを強調し、自らの反国民党的な立場を表明しようとした⁷⁸⁾。また、1949年以降共産党に仕えた郭沫若が「関良藝術論」を『新華日報』でなく『中央日報』に発表したのは、戦後の研究において興味深いこととして言及されてきた⁷⁹⁾。

倪貽徳はおそらく妻の劉葦が共産党員であった関係で、中国共産党南方局にも関わっていた。そのため、『新華日報』にも彼に関する報道や彼自身による寄稿が見られる。倪貽徳が戦時中に左傾化したという戦後の研究における見方も、前述したその図式による解釈である。それはやはりメディア空間によって美術の政治性が与えられるということであろう。しかし、倪貽徳自身によるものを含めた当時の様々な言説からみて、彼が考えた美術と政治との関係には矛盾を思わせる部分が多く含まれ、慎重な検討及び解釈が必要であると思われる。少なくとも、倪貽徳の個展や聯展に対する当時の評論では、彼の作品について過剰な政治的解釈をしていないのである。だが、戦後の研究では、彼の戦時中の作品を極めてナショナリズム的な象徴性を持つものであるという低次元な解釈をしている⁸⁰⁾。確かに、倪貽徳は異色な画家であり、本稿でも位置づけるのが難しい存在である。戦時中の彼は、「国統区」でも「淪陷区」でも活動し、美術の自律性を提唱しながらも時代と政治の状況を反映すべきだと主張し、自由主義者との親交を持つ一方、重慶で共産党員である劉葦と結婚した。にもかかわらず、彼はひたすら洋画制作の正当性を唱え、林風眠などの画家と異なり伝統美術と向き合わず、西洋美術の移植に最も一貫して力を注いだ画家であった。それらの矛盾した問題をめぐる彼の真意については、稿を

改めて検討したいと考える。

5. 「現代絵画聯展」の歴史化をめぐる

5.1 画家たちの回想における忘却

美術と政治との関係に対する画家たちの考え方は、必ずしも特定の政治的傾向や協力関係と結びつくとは限らない。時局に関わろうとせず、自らの美術志向を貫き作品表現の探求にしか興味を持たなかった画家たちも少なくない。したがって、美術家自身が政治的立場を選択したのか、それとも政治が美術家に立場を与えたのか、という問題が生じる。

聯展に関わった画家たちの戦後の運命は、戦前に置かれた政治的立場に影響され、海外留学の経験、国民政府との協力関係、そして宣伝美術への対立的な姿勢によって過酷な体験をした場合が少なくない。戦後海外に渡った丁衍鏞・林鏞・李仲生・趙無極を除き、文革下では、汪日章・林風眠・葉淺予・郁風が獄中生活を送り、方幹民・関良・倪貽徳・龐薰棻が強制労働や監禁などの迫害を受けていた。戦後の現代美術の再建を願い、1945年に聯展及び「第一屆獨立美展」双方に関わった画家たちは、早くも1950年代以来のモダニズム美術に対する徹底的な否定によって美術界から抹殺された。

戦前の評論及び林風眠などの画家の名声から判断して、聯展は一定の評判を得た展覧会であり、少なくとも美術界には影響をもたらした出来事であったと考えられる。しかし、文革終了後、中国本土で次々と出版された関係者たちの回想においては、不思議なほどそれに言及する者がいない。自伝を出版した関良・龐薰棻・葉淺予は戦時中の個展については記しても、聯展については一言も触れないのである。特に、龐薰棻が1984年頃に書いた回想の場合は、聯展の代わりに1945年3月に成都で開かれた「現代美術展覽」への参加について記述している。それは成都で設立された「現代美術会」という組織によって企画された展覧会であるが、モダニズム美術を提唱する目的を持たず、実際には学生運動に関わる政治団体であったという⁸¹⁾。このような自伝に対しては、龐薰棻の慎重さ、記述における態度の偏りが指摘されている⁸²⁾。

当事者として唯一聯展を記述したのは李仲生である。当時の若手作家であった彼は戦後台湾で活動を続け、抽象絵画の道に至り、台湾現代美術を築いた美術家の一人として評価されている。李仲生の「中国現代絵画運動的回顧与展望」には、次のような記述がある：

這時候在重慶的決瀾社會員，固然有機會再次会晤，連原來戰前分散在杭州的林風眠，方幹民，趙無極，朱德群，及在広州の丁衍鏞，武昌的許太谷……等從事現代絵画研究的画家們，也都不要而同陸續聚隴到重慶；於是上述等人，於一九四二到一九四三兩年間，在戰時的重慶，展開了另一次中国現代絵画運動。先後举行了「現代絵画聯展」和「中華獨立美展」兩

「現代絵画聯展」からみる日中戦争期におけるモダニズム美術の転換及びあり方（漆）

次盛大的現代絵画展覽⁸³⁾。

1984年に書かれたこの一文は、年代に関する誤りがあるが、確実に聯展及び「第一屆独立美展」が盛大な展覧会であったと評価している。

また、1958年に日本を訪れてきた趙無極は「フランスに帰化する中国画家の手記」において、聯展ではないが、「第一屆独立美展」の企画について次のように述べている。すなわち、「われわれの意気に反して結果は興業的にはもちろん低調だった。入場者は少い。批評家の大半は、奇怪きわまる画であるとか、およそナンセンスだとか、いたずらに過ぎないとか、批評家おさまりの文句をならべて非難した」⁸⁴⁾とある。それは李仲生の記述とは全く異なるものである。これと同様に、出品作家や企画意図がほぼ共通する聯展が起こした当時の反響もその程度であったかもしれない。

したがって、聯展が実際に盛大であったか、あるいは低調であったかという真実は、当事者の記憶からは必ずしも推測し難いのである。なぜなら、当事者たちは戦後異なる社会的環境において、それぞれの立場に基づいて発言していたからである。中国本土に残った画家たちは、文革の余波が消えていない1980年代には、国民政府や国民党との関係を極力否定あるいは回避し、その結果、聯展も一つの禁句となった。一方、李仲生は台湾現代美術の文脈を構築するために、戦前に大陸で行われた現代絵画運動をその前史として評価する必要があったと思われる。彼は1978年に友人に宛てた手紙の中で、とりわけ戦時中の重慶での活動に関する資料の重要性を述べ、自分自身の前衛美術に対する研究は戦前に歴史的淵源があると強調している⁸⁵⁾。さらに、フランスに帰化し「共産中国にも寄らない」⁸⁶⁾ 趙無極の回想は、自己弁解的なものになったとも考えられる。

5.2 1990年代以降の言説

当事者たちによって都合よく忘却された聯展は、1990年代以降の美術史的言説の中では重要事項として取り上げられ、その歴史的 position は大きく変わりつつある。まず、第三者によって編集された画家たちの年表に関しては、1945年の条に聯展が漏れなく書き込まれている。また、呉冠中や蘇天賜のような間接的な関係者の年表にも記されるようになった。現在の中国美術界で高い地位を得た彼らは、林風眠の教え子であり趙無極の学友である経歴を持ち、モダニズム美術の文脈を中国本土で受け継いだ人物だと考えられている。

洋画史を論じる著作においては、早くも1989年に出版された『中国西画五十年 1898-1949』が、モダニズムとリアリズムとの論争の表象として聯展を取り上げ、それまで「形式主義」として否定されてきたモダニズム美術をより客観的に評価しようとした。「革命」の論理による美術の言説と異なり、その論争の勝敗を決め付けず、モダニズム美術の実践はリアリズムとと

もに若き中国の洋画に貢献したがゆえに、適切な評価を与えるべきだと結論付けた⁸⁷⁾。ほぼ20年後の2007年に出版された『中国現代油画史』は聯展に言及し、中国現代絵画史における重要な出来事であると評価しているが、それは当時の洋画界におけるリアリズムの優勢を揺らがせることはなく、その状況は戦後まで続くとして述べている⁸⁸⁾。しかし、実際のところ、聯展は洋画というジャンルのみ限定されるものではなく、また、当時のリアリズム絵画よりも伝統的水墨画による優勢に圧倒されていたというべきである。

2006年の『藝術的歴史と事実：20世紀中国藝術史的若干課題研究（1900-1949）』においては、聯展及び「第一屆獨立美展」が中国美術の近代化の問題を提起し、画家たちの実践によって現代美術運動を推進したとの記述がある⁸⁹⁾。2012年に出版された『20世紀中国美術紀年』は100年に渡る美術に関する事項の中、聯展を1945年の条に記し、それを戦時中唯一のモダニズム絵画展とみなし、同年6月に開かれた「第一屆獨立美展」を記録していない⁹⁰⁾。2009年の『現実と真実：20世紀中国油画的發展演變』における付録年表にも同様の取捨選択が行われている⁹¹⁾。

聯展に関する言説は2000年以降のものに集中しているが、参加者に対する美術史的な再評価は1980年代より始められた。言うならば聯展の言及はその再評価によってもたらされた事象である。とりわけ、林風眠・倪貽徳・龐薰棻・関良への関心は年々高まっていく一方である。彼らの画集や文集の出版が相次ぎ、回顧展もしばしば開催されている。1990年代まで生きていた林風眠は、文革後香港に渡り作家活動を続け、数多くの作品を残し、美術市場での価値も上昇してきている。戦前に築いた名声にもまして、彼は現在では中国の近現代美術史における最も重要な美術家の一人として数えられる。1999年、林風眠生誕100年を記念するために、国立藝専を前身とする中国美術学院で「林風眠之路」という回顧展が開かれた。同時に刊行された図録における論文では、1945年の聯展は戦争によって中断された現代美術運動を呼びかける行いであったと評価している⁹²⁾。

文革に対する反省の一環として、関良と龐薰棻は最晩年の1980年代において、上海美術館と中国美術館においてそれぞれ大規模な個展を開く機会が与えられた。文革中に亡くなった倪貽徳は、文学そして美術理論に関する多数の著作を残し、戦前の代表的なモダニズム作家の一人として現在の研究において注目を集めている。彼と龐薰棻を中心に結成した「決瀾社」は戦前モダニズム美術運動の代表として研究され、画期的な意義を持つ中国現代美術の先行者であると、多かれ少なかれ過剰評価される場合もある⁹³⁾。

さらに、1950-1970年代の空白期があったにもかかわらず、林風眠等は早期モダニズム美術の実践者として、文革後の中国現代美術に影響を与えたと思われる。1970年代末から1989年にかけて、若手作家たちは本格的な中国現代美術運動を起こし、それによる「85新潮」そしてその成果である1989年に中国美術館にて開催された「中国現代美術大展」がよく語られる

存在である。その中、主に上海地区を中心とした抽象絵画の潮流が見られ、多くの作家は、林風眠・関良そして彼らの教え子である関希文による影響と、戦前より所蔵されたフランスに代表されるモダニズム美術の資料が上海でのみ見られることを、その要因として証言している⁹⁴⁾。1979年に上海黄浦区少年宮で開かれた若手作家による「十二人画展」は、1949年以降初のモダニズム絵画展だと言われ、関良や劉海粟らがその展示に関心を示したともいう。また、その展示のきっかけとされる少し前に開かれた「水彩画展」には、関良が若手作家の誘いを受けて出品していた⁹⁵⁾。それらの事実によって、文革後に発足した中国の現代美術に関する言説は、数十年の時間的隔たりがあったにもかかわらず、戦前のモダニズム美術の文脈を源流または論理的な繋がりとして美術史に再編し、聯展を含む戦前の活動もしばしば評価されるようになっている。

6. 結 論

終戦直前に開催された聯展は、モダニズム美術志向の画家群による戦時中の制作の集約であったと考えられる。画家たちは各々の活動を通して、戦時中にあってもモダニズムの思考及びその実践を美術界に発信しつつあったが、一つの集団的行動として、当時最も重要な提唱者が集まった聯展はやはり貴重な実践であったとすることができる。彼らはその展示を通して戦後に繋がる美術再建の意気込みを含め、戦時色に染められない制作活動によって美術自体の近代化を望む信念を貫いていた。また、作品表現に現れた転換は、画家たちが西洋モダニズムの規範を当てはめる表現から脱しようとする意識によるものであり、直に中国内陸の体験や伝統的美術から得た感触によって生まれた実践の結果であった。それは西洋モダニズム美術の表象からかけ離れ、単一の近代に反してその複数性を成立させたことである。個人的な表現スタイルの変化より、時代とともに現れてきた画家群による作風の転換が見られる。戦争の時代が画家たちに与えたのは時局に題材を合わせるのではなく、それまでになかった異なる体験との出会いであったと考えられる。

限られた文献資料及び揺れ動く言説空間によって、聯展も含め歴史上の事象を完全に再現することは不可能である。しかし、歴史の再現もさることながら、それに対する歴史化の過程から見られる歴史構築の論理を理解することがより重要であろう。本稿による考察から導き出される当時モダニズム美術のあり方は、これまでの言説に相反する状況が多い。それらの戦後より数十年に渡る一連の聯展及びその関係者たちをめぐる歴史化された言説の変遷は、政治に関わる中国近代史観における「革命の言説」と「近代化の言説」との力関係を表している。美術と政治との連帯関係を切り離そうとした画家たちが結局政治化される存在となったのである。1949年以降の「革命」による論理は、美術の側面を共産党の闘争史に編入する際に、宣伝美

術を肥大化させることと引き替えに、モダニズム美術の画家群を看過する状況を引き起こした。一方、モダニズム美術の実践者たちは、西洋美術史観における進化論を擁護し、美術における普遍的近代性が中国の近代化にも必ずもたらされるものであると信じていた。それは文革後の言説空間において蘇り、民国期に対する美化された追憶を追い風に、再び「近代化」の論理によって美術史が再編されようとしている。しかし、「革命の言説」に反する戦前モダニズム美術の再評価にあたっては、戦時中の展開は最も敏感な部分である。1930年代までの西洋モダニズムの規範の中にあった中国の受容及びその実践を過剰評価するか、もしくは戦時中の転換はその一貫性を失った異様なあり方と見なすほかない。

中国の近現代美術において、現在に至るまでモダニズム美術が主流を占める時期はなかった。戦時中や戦後から文革までの時期は言うまでもなく、1930年代の状況に関しても、モダニズム美術の花形とされる「決瀾社」が主催した四回の展覧会は、いずれも入場者が少なく、さほど社会的反響を起こすことはなかったという⁹⁶⁾。文革後、新しい世代の作家たちの間には、既存の社会主義リアリズムを打破するために抽象的表現を求める傾向が現れてきた。評論家による言説においては、その正当性または歴史的構造を作り出すのに戦前モダニズム美術の源流を確認する必要がある。しかし、時はすでに抽象表現主義やポップ・アートの活躍が見られる1980年代であった。美術の進化論的展開の順序に反し、「85新潮」にはモダニズムはもはや看過され、ポストモダン的な表現までもが表面的でありながらも一気に受容され、作家たちはその領域に突入しようとした。1990年代に入り、中国現代美術を代表するのが、皮肉にもプロパガンダ美術や社会主義リアリズムを借用したポリティカル・ポップ・アートやシニカル・リアリズムの類であることが明らかとなった。モダニズムの「不在」、それに対する反省、そしてポストモダンへのアプローチは現在の中国美術に影響し続けているのである。

本論は重慶市社会科学規畫一般項目「抗戦時期重慶の現代派美術研究」(2013YBYS095)による研究助成の成果である。

This research is supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities of China (SWU1309414), and China Scholarship Council (CSC Program).

注

- 1) 劉瑞寬：『中国美術的現代化：美術期刊与美展活動的分析（1911-1937）』、生活・読書・新知三聯書店、2008年。
- 2) 瀧本弘之編著：『民国期美術へのまなざし：辛亥革命百年の眺望』、勉誠出版、2011年。
- 3) Ralph Croizier: "When was Modern Chinese Art?: A Short History of Chinese Modernism," in

「現代絵画聯展」からみる日中戦争期におけるモダニズム美術の転換及びあり方（漆）

Writing Modern Chinese Art: Historiographic Explorations, University of Washington Press, 2009, pp. 24-34

- 4) 黄宗賢編著：『抗日戦争美術図史』，湖南美術出版社，2005年。
- 5) 凌承偉編著：『戦火硝煙中的画壇』，重慶出版社，2013年。
- 6) 林風眠に関する研究の数は膨大であるが，戦時中の活動を総括的に論じたものとして，Zhijian Qian: *Toward a Sinicized Modernism: The Artistic Practice of Lin Fengmian in Wartime China, 1937-1949*, Thesis (Ph. D.), Institute of Fine Arts, New York University, 2014, が挙げられる。倪貽徳及び龐薰栞の戦時中の活動に関しては以下の先行研究を参照のこと。蔡濤：「“新写实主義”的流変：折衷の理論策略与“孤島”時期倪貽徳的洋画創作」，『文藝研究』，2014年2月，141-152頁；呉孟晋：「前衛絵画の「代理戦争」——日中戦争におけるモダニズム絵画とプロパガンダ」，『近代中国美術の胎動』，勉誠出版，2013年，132-146頁；Xiaoqing Zhu: *Pang xunqin (1906-1985) — A Chinese Avant-garde's Metamorphosis, 1925-1946, and questions of "authenticity"*, Thesis (Ph. D.), University of Maryland, College Park, 2009.
- 7) 中国近現代史観に対して，李懷印は「近代化の言説」(Modernization Narrative) と「革命の言説」(Revolutionary Narrative) による平行的展開または時局による力関係の転換について考察し，そして両者の論理的対立による異なる言説が形成されたことを論じ，その形成の要因を探り出した。詳しくは，次の著作を参照。Li Huaiyin: *Reinventing Modern China: Imagination and Authenticity in Chinese Historical Writing*, University of Hawaii Press, 2013.
- 8) 朱伯雄・陳瑞林編著：『中国西画五十年：1898-1949』，人民美術出版社，1989年，504-505頁。
- 9) 例外として，『李可染画論』(孫美蘭編著，河南人民出版社，1999年)における「李可染年表」では，李可染が1945年に聯展に参加したとの記述がある。それは，おそらく彼が1945年に丁衍鏞・林風眠・倪貽徳・李可染・趙無極によって開かれた「五人聯展」に参加したこと(傅肅琴：『域外藝履』，中国美術学院出版社，2008年，205頁)，あるいは1945年6月に「第一屆独立美展」に出品したものと間違えて記したものと思われる。
- 10) 汪涇：「1937-1977」，『林風眠之路：林風眠百歲誕辰紀念』，中国美術学院出版社，1999年，55頁。
- 11) 『改革中国画的先驅：林風眠』(席德進編著，台湾雄獅圖書公司，1979年，58-59頁)においては，林風眠は重慶で一日百枚以上の水墨画を描くことが珍しくなかった，との記述がある。
- 12) 楊明義：『近日樓散記』，江蘇美術出版社，1998年，175頁。
- 13) 鄭朝編著：『林風眠研究文集』，中国美術学院出版社，1995年，484頁。
- 14) 鄭朝・金尚義編：『林風眠論』，浙江美術学院出版社，1990年，165頁。林風眠著・朱朴編：『林風眠談藝錄』，中国青年出版社，2014年，230頁。
- 15) 林風眠：『榮宝齋画譜 35 人物山水静物部分』，榮宝齋，1989年。
- 16) 蘇天賜：『蘇天賜文集』，東南大学出版社，2009年，123頁。
- 17) 汪涇：58頁。
- 18) 貴陽市档案馆編集：『抗戰期間貴陽藝術活動』，貴州人民出版社，2006年，273-276頁。
- 19) 倪貽徳はフォービズムの画家であるドランとデュフィについては，「野獸主義研究」(『藝術旬刊』1932年第1巻第10期，5-7頁)において論じている。
- 20) 倪貽徳：「画室隨筆：談速写，写生的自由」，『勝流』1946年第4巻第9期，22-24頁。
- 21) 倪貽徳：『倪貽徳画集』，上海人民美術出版社，1981年。
- 22) 「藝專零訊」，『新華日報』1944年11月23日。

- 23) 「独立美展巡礼」,『益世報』1945年6月9日。
- 24) 尼特(倪貽德):「從戰時繪畫說到新写实主義」,『美術界』1939年第1卷第2期,2-3頁。
- 25) 倪貽德はその二つの美術思潮については、「超現実主義概観」(『武漢文藝』1932年第1卷第1期,25-33頁)及び「現代德国新即物主義的繪画」(『青年界』1934年第6卷第5期,49-52頁)という紹介文を發表した。
- 26) 龐薰棻:『工藝美術設計』,人民美術出版社,1980年。
- 27) 龐薰棻:『就是這樣走過來的』,生活・讀書・新知三聯書店,2009年,200頁。
- 28) 龐薰棻:「自剖:為自己的展覽會写的自我介紹」(初出『中央日報』(成都)1943年9月12日),『龐薰棻文選:論藝術・設計・美育』,江蘇教育出版社,2007年,44-47頁。
- 29) 同注27)。
- 30) 徐蘇靈:「讀薰棻的画」,『藝新画報』1944年第2期,40-41頁。
- 31) 関良:『関良回憶錄』,上海書画出版社,1984年,56-57頁。
- 32) 同上,77頁。
- 33) 谷葦:「記関良」,『藝苑尋踪・上海文史資料選輯71』,上海市政協文史資料編輯部出版,1992年,221頁。成都市圖書館編集刊行:『郭沫若著譯及研究資料・第一冊』,1979年,79頁。
- 34) 郭沫若:「関良藝術論」,『郭沫若佚文集(1906-1949)・下冊』,四川大學出版社,1988年,175-177頁。
- 35) 関良:78頁。
- 36) 葉淺予:「葉淺予自叙」,團結出版社,1997年,183-190頁。
- 37) 李仲生:「超現實主義與仏蘭西新興繪画」,『美術雜誌』1937年第1卷第1期,1-4頁。
- 38) 倪貽德:「藝術之都會化」,『新藝術全集』,上海大光書局,1935年,115-134頁。
- 39) 龐薰棻:「自剖:為自己的展覽會写的自我介紹」,46頁。
- 40) 朱伯雄・陳瑞林:504頁。
- 41) 席德進:「林風眠的藝術」,『林風眠論』,78頁。
- 42) 谷葦:234頁。
- 43) 李仲生:「抗戰與美術」,『中山月刊』1940年第3卷第2期,22-23頁,34-35頁。
- 44) 林風眠:「抗戰四年來之美術工作」,『抗戰四年來的文化運動・下集』,中央宣傳部文化運動委員會刊行,1941年,44-50頁。
- 45) 林風眠:「藝術與抗戰」,『廣播週報』1941年第193期,10頁。
- 46) 吳冠中:「出了象牙之塔」,『藝術搖籃:浙江美術學院六十年』,浙江美術學院出版社,1988年,171頁。
- 47) 龐薰棻:「藝苑」(初出『華西晚報』(成都)1943-1945年),『龐薰棻文選:論藝術・設計・美育』,53-82頁。
- 48) 龐薰棻:「敦煌壁画有感」(初出不詳,1944年作),『龐薰棻文選:論藝術・設計・美育』,95-96頁。
- 49) 葉淺予:192頁。
- 50) 陳建宏:「民國時期関良的現代主義繪画觀」,『美術學報』2012年第3期,廣州美術學院,54-62頁。
- 51) 龐薰棻:「欧洲現代繪画談感」(初出『華西晚報』(成都)1945年1月6日),『龐薰棻文選:論藝術・設計・美育』,97-100頁。
- 52) 林鏞:「辟卡梭與辟卡梭主義」,『美術雜誌』1937年第1卷第5期,121-125頁。

「現代絵画聯展」からみる日中戦争期におけるモダニズム美術の転換及びあり方（漆）

- 53) 周多：「孟巴納斯の新進作家」、『文藝』1937年第4巻第4期，97-100頁。
- 54) 汪澤：57頁。また、倪貽徳は「画室隨筆：戦後巴黎画壇の新傾向」（『勝流』1946年第4巻第4期，24-26頁）において、重慶で友人から見せられたバリの洋画に新鮮さを感じたことを記している。
- 55) 王琦：「中国美術学院美術作品展覽觀感」、『時事新報』1944年2月20日。
- 56) 許士琪：「藝術的欣賞和創造」、『中央日報』1945年3月25日。
- 57) 龍紅・廖科編集：『抗戰時期陪都重慶書畫藝術年譜』，重慶大学出版社，2011年。
- 58) 「画家趕集」、『新民報』1944年2月21日。「画展趨向商業化，藝術界高呼自重」、『新民報』1944年3月28日。
- 59) 凌承偉・張懷玲：「飛越太平洋的“信使”：《百鴿図》相關史実稽考和研究」、『中国美術館』第9号，中国美術館發行，2012年，75-80頁。
- 60) 趙無極・芳賀徹編訳：「フランスに帰化する中国画家の手記」、『藝術新潮』第9巻第3号，新潮社，1958年3月，34-35頁。
- 61) 李仲生著・蕭瓊瑞編：「關於徐悲鴻对中国美術影響」、『李仲生文集』，台北市立美術館刊行，1994年，352-353頁。
- 62) 龍紅・廖科：216頁。
- 63) 「全国第三界美展在中央図書館落幕」、『中央日報・掃蕩報聯合版』1943年1月10日。
- 64) 孔燭：「全国美展所見所感」、『新華日報』1943年1月13日。
- 65) 朱金楼：「第三次全国美術展覽會西画」、『中央日報・掃蕩報聯合版』1943年1月15日。
- 66) 真之：「介紹中蘇文化協會」、『世界知識』1936年第4巻第1期，37頁。
- 67) 李玉貞：「抗戰時期中蘇關係的一個側面：孫科与中蘇文化協會」、『広州大学学报（社会科学版）』2005年第11月号，5-12頁。
- 68) 例えば、『張西曼紀念文集』（張小曼編集，中国文史出版社，1995年）における陸詒による「重慶曾家岩五十号的常客：張西曼教授」（102-104頁）や石西民による「西曼先生是中国共产党真誠的朋友」（82-84頁）などが挙げられる。また、「中共与中蘇文化協會關係浅析」（王錦輝，『北京党史』，2011年6月，16-18頁）においては、「中蘇文化協會」は中国共产党の指導下で活動を行ったという極論が出されている。
- 69) 「中蘇文化協會成立」、『蘇俄評論』1935年第9巻第5期，4頁。
- 70) 李臨風：「回憶中蘇文化協會的点点滴滴」、『内江市市中区文史資料選輯・第41輯』，中国人民政治協商會議内江市市中区委員会文史和学习委員会編集發行，2003年，262頁。
- 71) 同上。
- 72) 同上。孫繩武：「難忘重慶歲月：在中蘇文化協會」、『新文学史料』2007年第11月号，65頁。
- 73) 同上。葛一虹：「一個愛国的錚錚鐵漢」、『張西曼紀念文集』，86頁。
- 74) 龐薰棻：『就是這樣走過來的』，203-204頁。
- 75) 水天中：『歷史，藝術与人』，広西美術出版社，2001年，74頁。
- 76) 葉淺予：311頁。
- 77) 葉雲：「談談方乾民底絵画与彫刻」、『藝風』1935年第3巻第12期，74-75頁。
- 78) 龐薰棻：『就是這樣走過來的』，203頁。
- 79) 谷葦：221頁。
- 80) 前掲注6) に挙げた蔡壽による「“新写実主義”的流变：折衷的理論策略与“孤島”時期倪貽徳的洋画創作」では、倪貽徳の作品「大漠（China Today）」を「大漢（China Today）」として

誤読し、「大漢」というタイトルから中国人ないし漢族のような象徴的な意味を読み取り、作品はナショナリズム的な内容であると結論づけた。

- 81) 龐薰棻：『就是這樣走過來的』，204 頁。
- 82) 臧傑：『民国美術先鋒：決瀾社藝術家群像』，新星出版社，2011 年，72 頁。
- 83) 李仲生・蕭瓊瑞：「中国現代絵画運動的回顧与展望」，『李仲生文集』，16 頁。
- 84) 趙無極・芳賀徹：35 頁。
- 85) 李仲生・蕭瓊瑞：「致蕭勤函（二）」，『李仲生文集』，419 頁。
- 86) 趙無極・芳賀徹：41 頁。
- 87) 朱伯雄・陳瑞林：506 頁。
- 88) 李超：『中国現代油画史』，上海書画出版社，2007 年，262 頁。
- 89) 包茜：「在時間中理解時間：試論中国早期現代主義絵画」，『藝術的歷史与事实：20 世紀中国藝術史的若干課題研究（1900-1949）』，四川美術出版社，2006 年，212 頁。
- 90) 水天中編著：『20 世紀中国美術紀年』，人民出版社，2012 年，167 頁。
- 91) 王冬梅編著：『现实与真实：20 世紀中国油画的發展演變』，中国電力出版社，2009 年，124 頁。
- 92) 汪淦：57 頁。
- 93) 李超編著：『狂飆激情：決瀾社及現代主義藝術先声』，上海錦繡文章出版社，2008 年。
- 94) 於佳婕：「李山訪談」，「沈忱訪談」，「陳巨源訪談」，「余友涵訪談」，『轉向抽象：1976-85 上海實驗藝術回顧展』，上海証大當代藝術館發行，2008 年，58-59 頁，77 頁，96-98 頁，224-225 頁を参照。また，拙稿「現代中国の抽象絵画の発生及びその展開について」（『芸術学研究』第 16 号，筑波大学人間総合科学研究科，2011 年 11 月，21-30 頁）を参照。
- 95) 於佳婕：「“野薔薇”，“十二人画展”，“三友画展”，“六人聯展”及其個別藝術家」，『轉向抽象：1976-85 上海實驗藝術回顧展』，47-53 頁。
- 96) 臧傑：13-14 頁。

図版典拠

- 図 1～図 7・図 36 林風眠百歳誕辰紀念画冊文集編輯委員会編集：『林風眠之路：林風眠百歳誕辰紀念』，中国美术学院出版社，1999 年，107 頁，104 頁，102 頁，102 頁，111 頁，110 頁，58 頁，91 頁。
- 図 8 林風眠：『荣宝斋画譜 35 人物山水静物部分』，荣宝斋，1989 年，41 頁。
- 図 9～図 15・図 34 王曉編集：『二十世紀中国西画文献：倪貽德』，文化藝術出版社，2009 年，42 頁，46 頁，52 頁，132 頁，129 頁，130 頁，134 頁，195 頁。
- 図 16 『漫画月刊』1941 年第 2 期，18 頁。
- 図 17・図 25・図 26・図 38 黄宗賢：『抗日战争美術図史』，湖南美術出版社，2005 年，282 頁，220 頁，182 頁，179 頁。
- 図 18～図 20・図 32・図 33・図 37 龐薰棻：『就是這樣走過來的』，生活・讀書・新知三聯書店，2009 年，102 頁，169 頁，170 頁，101 頁，100 頁，97 頁。
- 図 21・図 22 龐薰棻：『龐薰棻』，江蘇教育出版社，2006 年，139 頁，141 頁。
- 図 23・図 24 閔良：『閔良回憶錄』，上海書画出版社，1984 年，69 頁，68 頁。
- 図 27・図 28 葉淺予画集・上』，北京工藝美術出版，2005 年，3 頁，5 頁。

「現代繪畫聯展」からみる日中戦争期におけるモダニズム美術の転換及びあり方（漆）

図 29・図 30・図 35 蘇林編集：『20 世紀中国油画図庫①・1900-1949』，広西美術出版社，2001 年，227 頁，262 頁，108 頁。

図 31 『良友』1935 年第 111 期。

資料 梁思光：「現代繪畫聯展」、『文化新聞』1945 年 1 月 27 日

在艱苦的抗戰中，物質缺乏，生活艱苦；可是我們的忠於藝術的美術家們不以此而灰心喪志，埋頭苦幹，不斷地努力。中國的藝術園地在這烽火連天中並沒有荒蕪，仍然長滿着美麗的奇葩異卉。這些耗盡了我們的美術家心血的瑰麗的結晶，終於在中蘇文化協會開幕的現代繪畫聯展中對我們公開了，這是渝市愛好美術的市民所永不能忘掉的一件大事。

在這現代繪畫展中參加的作家共十三人，出品有八十五幅。在量方面雖不算怎樣多，然而，每一作者所參加的作品都是他們的傑作，所以在質方面說是空前，是一點也不誇張的。

在這次的展覽會中：〔 〕 給人最深刻的印象的是技巧的進步，幾已達登峰造極的境界，由此可知我們的美術家沒有固步自封：年來不斷地工作，不斷地研討，才有這些水準極高的作品出現的。

第二點印象是風格的特殊，在以往的畫展中，我們只能見到些純粹中國風或純粹西洋風的作品，三十餘年來，中國畫固然沒有超越的進步，學西洋畫的也大多依樣胡〔 葫〕 蘆，沒有把西洋的東西消化掉，創造出一種『新的中國藝術』來。民初，留學東洋的美術家會將東洋的『折衷畫派』介紹到中國來；然而，這只能說是西洋技巧的滲入了東洋美術中，不是東西洋文化的融會貫通，未能成為一種新的畫派，所以不久就成了廣陵散，影響也不大。這一次參加畫展的美術家是或者在外國完成學業，或者在中國學習西洋美術的，他們的作品本可以歸入西洋畫這一類。可是，我們所見的並不是依樣胡〔 葫〕 蘆的西洋畫：〔 〕 也不是僅得了西洋美術皮毛的折衷畫，是東西洋美術接觸後所孕育而成的一種新的藝術。說是『現代中國畫』或者較為適當。這是中國美術的曙光，是中國文化復興的前奏。

進門，我們首先看見丁衍鐸的作品〔 〕 丁氏的作品近似後期表現派，線條優美而有力，融合了中國美術的精髓，比馬諦斯更覺流動。林風眠氏的作品也接近後期表現派，而又具有獨特的風格，給觀眾以不能磨滅的印象。林鐸的作品以人像為最精采，技巧老練〔 練〕 匯合着理想主義和表現主義的精神。郁風的作品特具女性纖巧細膩格調，有東洋畫的神韻。倪貽德的作品氣魄浩瀚，筆觸豪邁，題材經主觀的巧妙地改造而重現出來，堪稱傑構。葉淺予新從印度回來，作品富於異國情調，技巧亦無疑地受印度的影響很深。我們記得魏晉六朝時印度藝術隨佛法流入中國，對中國繪畫和塑像的影響，不下於佛法對於思想的影響。中印為遠東兩大古民族，往昔交通不便兩國文化尚互相給以深遠的影響。目前因戰事關係，兩國交接頻繁，相信將來兩種文化融合激蕩，當能給兩國文化以良好的影響，美術的影響可以成為這大交流的前奏。

關良、趙無極、汪日章、李仲生、周多、龐薰琴〔 琴〕 的作品水準都極高，色光絢燦，線條優美，氣韻流動，中西畫法巧妙的融合着，是東西美術傳統的合流，是中國近代畫壇的偉大成就。

中國的美術像文化的其他部門一樣，久已停滯不前，沒有新的發展。明清歐洲傳教士□來，曾有一個時期給□國文化以很大的刺激，□然因傳教士中□□大美術家，所以對中國美術的影響不甚顯著，這幾十年來，東西洋接觸密切，研究西方美術的人士增加，將西方的畫法紹介前來，經數十年的激蕩研討，終於□□到一條新的道路。這是我們美術家們不斷□□的成績，希望他們□□□努力下去，相信不久的將來，必能成為近代世界美術一主流的。

判読不能な文字は□とする。〔 〕 内は筆者の注記である。

要 旨

本稿は、日中戦争末期の1945年1月に重慶で開催された「現代絵画聯展」に注目し、それを戦時中の中国モダニズム美術による一つの集約として考え、その具体像を再現するとともに、中国美術におけるモダニズムの規範、そして時代・政治的状況とともに変わっていく美術史的言説による作家・作品評価及びその歴史化の様相について検討するものである。

「現代絵画聯展」はおそらく戦時中におけるモダニズム志向の最大規模の美術展であるにもかかわらず、現在までそれに触れた著作は、それをいわゆる「重要な現代美術展であった」と捉えているものの、作家名以外の具体的な状況に全く言及していない。そして、歴史的事象の選択による近現代美術史の編成においては、日中戦争中をモダニズム美術の「空白期」として扱う傾向が見られる。それらの既往研究を踏まえ、本稿では、林風眠・倪貽徳・龐薰琹・関良を中心とする出品作家の戦時中の活動を辿り、その帰結とも言える「現代絵画聯展」の具体像を再現することを試みる。その再現作業を通して、戦時中におけるモダニズム美術の転換、そして同時代の言説空間から窺えるそのあり方について考察する。それは、当時の美術界の「生態系」の様相を浮かび上がらせることによって、モダニズム志向の画家群と両立していた宣伝美術や伝統美術に従事する人たちをめぐる政治的空間、複数の「近代」の成立についての検証である。さらに、「現代美術聯展」に関する戦後から現在にわたる美術史的言説の変遷について考察する。1949年から1980年代までのその展覧会に参加した画家本人の「忘却」、それに相反する1990年代以降の美術史の再編における展示や作家たちに対する拡大しつつある評価、などの事象を検討することを通して、戦時中のモダニズム美術に対する歴史化の様相を明らかにし、「近代化」の論理で語られる1990年代以降の美術史的言説と、制作領域におけるモダニズムの「不在」との矛盾について考える。

キーワード：「現代絵画聯展」、中国近現代美術、モダニズム美術、日中戦争、重慶

Abstract

The 1945 Joint Exhibition of Modern Paintings, which was held at the Sino-Soviet Cultural Association in the wartime capital Chongqing, displayed more than 80 works from artists advocating modern art in China during the Republican period. With participation of important artists such as Lin Fengnian, Ni Yide, Pang Xunqin, and Guan Liang, this event crystallized artistic practices of these modernists and showed the significant changes in their artworks during the wartime. Despite its significance, little scholarly attention has been paid to this exhibition and artists' activities in the Guomindang-controlled region from 1937 to 1945. To fill this gap in scholarship, this study examines the changes of styles of participating artists in the wartime by reconstructing the 1945 exhibition in Chongqing, for which direct pictorial resources are no longer extant. Through related artworks and narratives of their contemporaries, it discusses the relationship between art and sociopolitical circumstances, highlighting aspects of networks of associations and individuals. It also analyses the press narratives, which reflected ideologies and the arts ecosystems viewed through art scene in Chongqing and positions it vis-à-vis the writings on this exhibition by both the participants and art historians after 1949. The analysis underlines the discursive shift and the controversy about the criteria of modernist painting and "modernism" in China.

Keywords : 1945 Joint Exhibition of Modern Paintings, Chinese Modern Art, Modernist Painting, Sino-Japanese War, Chongqing