

郷土を描く — 二十世紀初頭の月並みな地方色について —

上村 博

緒

十九世紀を通じ、文学、上演芸術、造形芸術で好んで求められた「地方色」は、欧米の植民地主義や交易の拡大、さらには度重なる博覧会の開催によって、文学的なトポスにとどまらず、造形芸術や舞台芸術でも、視覚的・聴覚的な像として世界各地の紋切り型を広めていった。そのなかには、依然として空想的で偏見に満ちたものもあるが、非欧米諸国での教養層にとっては、そうした紋切り型の像に対する反応がそれぞれのアイデンティティ形成に大きくかかわっている。本稿では、そのひとつの例として、「郷土」の風景がどのように描かれたのか、という問題を取り上げる。そして、主に一九〇〇年代初頭の絵画の例を挙げながら、対外的な視線の作り出したさまざまな地域の像、とりわけ西歐的な描法で作られた土地の像が、いかにして非西歐世界で、なかんづく東アジアで受容されたのかを辿ることで、それらの画像が土地の意識とどのような関係を持ったのかを考えようとするものである。

二十一世紀になってから、すでに東アジア美術での「地方色」「郷土色」「ローカルカラー」については、数々の充実した研究がなされている。特に日本の植民地文教政策とあわせて、朝鮮半島や台湾での芸術制作で「地方色」が求められたことについては、佐々木宰氏が金英那氏や林曼麗氏を引きつづまとめるように、これまで大きくふたつの側面が指摘されてきたといえよう。すなわち、中央と周辺という構図のなかで前近代的な風景が期待されたという面と、植民地政策下の制約のもとにありつつ、自らのアイデンティティ模索のきっかけとなったという面である¹⁾。

勿論、それらの先行研究でもつぶさに明かにされているとおり、そこには地域や作家ごとに個別の事情がある。それぞれの政治的な立場や職業的な理由などが重なって、ナショナル・アイデンティティに関わる表現方法が選択されたのは自然なことである。とはいえ、西洋的な風景表現の受容に関しては、西洋

と非西洋という関係性から考察を行うほかに、そもそも風景表現が西洋内部でも有していた特殊事情を勘案する必要があるのではないだろうか。風景を描くということは、長らく物語絵を旨としてきたヨーロッパの芸術史のなかにおいて、特有の近代的な意義を持つている。そこには、近代的な都市からみた前近代的な自然、というオリエンタリズムのまなざしとも決して完全には重ならないところがあるのでないか。風景の描写には、土地の姿が描かれるということによって、おのずと国民や個人のアイデンティティを強く意識させるが、それは芸術的表現という媒体の不透明性、ないし多義性を含んでしまうものではないか。言い換えると、どんなに月並みな風景の常套的表現であっても、風景を描写するという行為がそれ自体に、地政学的な権力構造の作る視線を単純には受容させないものを持っているように思われる。目の前の風景を絵に描くという、いかにも近代的な芸術的営みは、たしかに一方では近代の作り出した産物として、近代的な諸制度のなかにどっぷりと浸かっているが、他方では、その制度そのものを相対化し、さらには批判する契機も有しているのではないだろうか。

そうした観点から、本稿は、日本をはじめ、東アジアの風景描写のなかに、オリエンタルな視線への迎合と反発という図式に加えて、自然描写の紋切り型の成立、そして西洋的な風景との接触によるその変化の意味を考察したい。ひとつの文化的な現象に同時代の社会の反映ないし徴候を読み解くというよりも、その文化的現象の発生が社会にどう作用するのか、という問題でもある。

そのため、まず自然の風景を描くことが、どのような意味で近代性を持っているのかを確認する。ついで、自然描写の紋切り型、とりわけピクチャレスクな画像の定型が西洋と東アジアとでそれぞれどのような特性があり、前者がどう後者に移入されたのかを考察しよう。最後に、その上で二十世紀前半に見られた風景表現の月並みな性格の意義を明かにしたい。

一 ピクチャレスクという近代的装置

自分の見た風景を描く、ということが、昔から当たり前のように行われてきたわけではない。風景画というジャンルそのものの成立が遅かった西洋では勿論のこと、山水を描く伝統が古くからあった東アジアでも、その描く対象の多くは日常の風景ではなかった。抽象化された、あるいは理想化された山岳であっ

たり、特定の霊場や名勝地であることが多い。しかし、そうした象徴的な場所の記号としても、すでにそれを見ることで、目の前にない場所を想起することができる。「いま・ここ」をひたむきに生きている人間にとって、「いつか・どこか」の場所の領域を構想することができるのは、言語の力だし、生きられる空間を一旦差し置いて、他の代替空間を前にするという想像力のはたらきも言っても良い。しかし、ただ概念的に知られているという以上に、何らかの空間が描き出されることで、我々自身の生きて行なう空間が変化し、拡張する。そしてそこにおめでたい日月山水の図様であったり、蓬萊山の画像であったり、世界や異世界の像を見ることができ、そもそもうすぼんやりしたこの世の姿を何とか思い描くことができる。言葉以上に余分な意味を持った像が描かれることで、世界像が具体性を帯びるのである。

そしてさらに、風景を写すことが、ただ象徴的な室内空間を飾るためではなく、そこにまとまったひとつの空間構成が認められるものになった瞬間、自然を描くという行為が新たな意味を持つてくる。つまり、自分がどのような空間を意図して制作するのかということが意識され、自然はもはや描かれる対象としてだけでなく、描き出され、作られるものとなる。唐の張彦遠が「山水の変」と呼ぶ〔歴代名画記〕巻二「論画山水樹石」山水画の革新も、意識的に対象を描くという新しい態度を指している。自分の生活空間とは別の場所に、別の尺度で、空間を意図的に作り出すという行為は、不断に生きている環境の代替となるものを新たに構想するということである。だからこそ、山水画は単なる形似を旨とするというよりも、気を写すことが重要とされた。

ただし、それは全くの空想の産物というわけではない。山水画はその名の通り、山岳風景や湖、河川を描いたものである。そして張彦遠の伝えるところを信じるなら、呉道玄が蜀を旅し、その地の壮大な風景を実見することで着想し得たものである。遡って、『画山水序』(五世紀)を著した宗炳の逸話でも、自分のアトリエに籠もって山水を描けなくなった宗炳は、実際に山に分け入ることでその景を良く写すことができたという。これは、描くという行為が、ただ個人の内面を反映したものであるというよりも、むしろ描写対象と接触し、交わることによって現実を産出する行為であることを示している。その現実には、一義的には、画像として出現した現実である。たとえば范寛の《谿山行旅図》(十一世紀)もどこか特定の山を写生したというより、深い山間の隘路と聳え立つ巨峰をい

わば理念化して描いたものだろうが、その画像は、同時に稠密に筆を重ねる皴法によって、きわめて存在感のある山容を眼前に実現している。しかしもうひとつの意味で現実を作り出していてもいる。つまり、その作り出した像が範例となつて、その後の山なり自然なりの見せ方、また見え方を規制するという意味においてである。

山水画(に限らず、絵画)のすべてが自覚的に新たな知覚を作り出しているというわけではない。既成の描法や類型を踏襲して、山水をそれらしく描くということも多い。一旦できあがった範例に似た世界を作るのであれば、自然をよく見てよく描くよりも、いわば描画の文法を身につける方が手っ取り早いのである。しかし、それらの反復され、再生産されるいかにも山水画らしい画像は、山水画の慣習的アイコンとして、それを見る者を山水画的な世界へと容易に誘導してくれる。個々に描かれた山水の質がどのようなものか、という審美的評価とは別に、凡庸に描かれたものであっても、山水一般という範疇に引き入れることはできる。こうした月並みな画像の力は侮れない。月並みで類型化された風景であっても、それを受け入れて、おのずと観照的な態度を取ることができる。ということは、一枚一枚の画幅を超えて、風景画というジャンルが自明のものとして認知されており、それにどのような態度で接するかが社会的な習慣として確立しているからである。個々の画面の描き出す空間の質はともかくも、習慣に倣して既定の知覚のモードに入るためには、習慣の期待を裏切らない月並みさが必要である。なるべく凡庸たれ、ということでないとしても、ある部分凡庸さ、月並みさがなくては、折角培われた審美的態度がスムーズに促されない。同様のはたらきは、画面の外で、装潢や額縁や美術館も行っているだろうが、慣習的な描写法も、審美的に観照される対象という類を認知させてくれる目印である。

とりわけ日本の装飾的な風景の描法は、個人の特異な知覚を誇張しないだけに、観照されるべきものとしての空間をわかりやすく呈示してくれる。たとえば数々の《春日曼荼羅図》に見られる風景は、特別に聖なる空間を描いたものである。しかし、その聖なる空間は、日常的な世界とごく自然に接続しており、穏やかな奈良の山野が表現される。霊場を描いたものであっても、それが顕わにするのは異世界というより、すでに親しめる自然の描き方を援用した風景である。勿論、それを眺める態度を芸術作品に対するような美的鑑賞と決めつけ

ることは危ういが、超越的な存在を到達困難なものとして描くというより、自然に対する審美的な視線をそのまま延長して形而上の靈性を感じとるような、感覚的で馴染みやすい表現である。そしてその温雅な画様は名所を描く際はなおのこと適当である。

他方で、西洋でも風景表現は類型を作り出す。風景画の嚆矢は、やはりオランダの画家たちの描く自然の風景や都市景観であろう。ファン・アイクの絵画の背景に細密な都市景観が描かれた十五世紀以降、次第に宗教的な主題よりも風景の占めるウェイトが増してゆく。やがて汎ヨーロッパ的に、自然は眺められるものというより、さらには視覚的な楽しみとして、関心をそそるような場所が探され、描かれるようになる。それが今に至るまで根強く踏襲される画像の典型として出来上がったのは、十七世紀(理論化は十八世紀)であろう。この時代、実際の風景をわざわざ風景画のように眺めることが行われた。つまり、いかにも風景画らしく自然を表現する型ができあがるとともに、自然の中にピクチャレスクな(ピトレスクな、絵画的な)風景が求めらるようになったのである。ピクチャレスクはイタリアで活躍したクロード・ロラン(一六〇〇〜八二年)の絵画がその典型となる。ピクチャレスクは描かれる題材がピクチャレスクであるとも言える。アルプスの急峻、時代の色を帯びた石橋、半ば朽ちかけた建造物など、いかにもグラランド・ツアーの旅人たちが好んで探したようなモチーフは、描かれるとそのまま絵になる、つまり風景として眺められる。他方で、ピクチャレスクは画題というよりも、空間の捉え方として見ることもできよう。たとえば、クロードの風景は、モチーフとしての古代廃墟や太陽の描き込みもさることながら、何よりもその構図が「眺望としての」自然であることを如実に示している。中央部に大きく開けられた空隙と、それを包み込むような両側の樹木は、いわば画面というフレームのなかに、もうひとつフレームを形作っている。そのことで、絵を見る者は、個々のモチーフではなく、むしろ空間全体の奥行きと拡がりを見るよう促される。こうしたピクチャレスクの画像は十七世紀以降、版画や写真といった複製技術によって、なおのこと大量に流布することになる。自然をその中で活動が行われる空間としてではなく、その前に立って眺める空間と見なす見方は、総じてピクチャレスクである。

ところで、ゲオルク・ジンメルは、風景について、自然から乖離し、個を意識した近代人が、自然との一体感を回復しようとする、ただし自然を切り取り

眺めるという形でそれを取り戻そうとして出来上がったものとする^②。しかし、それは近代に始まったことではない。近代以前であつても、個の意識と自然の芸術化はすでにあつたし、とりわけ文学ではそうである。ウエルギリウスの歌う牧人たち、陶淵明の眺めやる山は、都会での慌ただしい生活から距離を置き、風景を対象化する。「心地良い場所」*locus amoenus*の伝統は古い。それは自然を素材とする庭園にも似て、囲われ、閉ざされた庭*hortus conclusus*であり、楽しまれる庭*hortus deliciarum*でもある。そして、東西問わず、その姿勢をわかりやすく表現する絵画的な手段としてピクチャレスクな構図があつた、と言えるだろう。風景の審美的な見方は近代の産物である、というよりも、そもそも審美的な見方のなかに近代性が内在している。

旅行や、それとともにピクチャレスクなものの方の流行によって、ローマ郊外や西湖周辺といった特権的な訪問地だけでなく、さまざま「地方」も描かれる対象となる。一七七〇年、ワイ川の流域をスケッチ旅行したウィリアム・ギルピンは、まさに古代地中海世界に劣らず見事な(つまりピクチャレスクな)場所がブリテン島にもあることを例証した。ギルピンは、その同じ年にやはりワイ川流域をボートで下った古典学者で詩人のトマス・グレイの手紙を引いている^③。「その川岸は名もない美しさを次々に現します。数多くあるうちのひとつは、ホエイトリー氏もその造園論のなかで、ニュー・ワイアーという名で記している場所、彼の「偉大で恐ろしい」(4)岩がちな風景の」記述もあながち間違いではないでしょう。彼は他にふたつ、ティンタン・アベイとパスフィールドにも触れています。いずれも有名な風景で、いずれもワイ川沿いにあります。モンマスは、聞いたことのない町ですが、同じ川の谷間にあり、私の目を喜ばせる、快適な場所です。(二七七〇年八月二十四日付)ちなみにこのグレイこそはギルピンにより「誰よりも偉大な自然の賛美者」と呼ばれ、いちはやくイギリスの風景を発見した人物だが、彼も当時のイギリスの知識人の例に漏れず、若い頃にイタリアへのグラランド・ツアーを行い、そこでクロード的な風景を堪能していた。

そして同じ頃、ヨーロッパ各地で「ピクチャレスクな旅」と銘打った旅行案内が続々と出版されるが、そこでもローマやナポリといった特別な訪問先だけでなく、「古いフランスへの」旅^⑤など、ここでも古典の舞台以外の場所がとり

あげられるようになる。重要なのは、こうした新しい土地への視線が、やはりピクチャレスクという、風景の紋切り型を踏襲することで可能になったという点である。ピクチャレスクは特定の時代、特定の地域に限定された様式でもなければ、文化的な流行でもない。それはどこでも機能できる芸術的な装置であり、風景という審美的な自然の見方を喚起する表現方法として、地域や時代を通じて伝播してゆく。

こうした、視覚的な習慣の拡がりには、いかにも紋切り型の土地の見方の拡がりなのであるが(たとえばナポリの画像の定番、ナポリ湾越しにヴェズヴィオ山を遠望する景観は、ピクチャレスクな絵画から絵葉書、映画、アニメ、インスタグラムに至るまで踏襲される)、現在の土地の相貌を味わうという点で、きわめて個人的な知覚を重視した土地の見方である。勿論、月並みな画像は社会的に共有されたものという点もできるが、それが普遍的な物語世界で描かれるというだけでなく、個人が自分の目で「いま、ここ」で確認できる、という点が肝心である。この現在のな性格はピクチャレスクの近代性でもあるし、またその故にこそ、古典的な美意識に替えて、土地の清新な色、地方色が求められるのである。

二 地方色のアジア伝播

「地方色」*couleur locale* はもともと絵画の技術的用語である。画面の中で物体の帯びる色というほどの意味だったが、やがて文学的なニュアンスで使われ、特定の時代の色 *couleur du temps* と並んで、特定の土地の性格を反映したものを指すようになる⁶⁾。およそ一八〇〇年前後には、旅人が土地の個性的な特徴をそう呼ぶようになった。たとえばシャトーブリアンはアテネを実見して、はじめてその地方色を理解した、と言う⁷⁾。「地方色」は、十九世紀を通じて曖昧に用いられ、曖昧なまま旅行者、芸術家、鑑賞者たちに求められていく。そのなかで平板で因習的な土地の描写という意味合いも持ってきてしまった。しかし他方で、そもそも個人の現実の知覚に根ざし、既成の古典的規範から外れるものを探してゆくという、きわめて近代的で、また反権威的な性格すら帯びていた。この「地方色」の両義的なはたらき、すなわち月並みなイメージの固定化と、個的な現実感覚への注視というふたつのはたらきは、その後の「地方色」概念の伝播を考える上でも忘れてはならないだろう。これは十九世紀のヨーロッパにあつては、内面の感情や、強い個性的な表現を好むロマン主義と一

緒になって、舞台作品や絵画で数々の土地の風物がとりあげられることになった。その代表的なひとり、プロスペル・メリメは、一方で月並みな地方色の流行に、「地方色とは何のことやらわからなくなった」(『コロンバ』一八四〇年)と辟易しながらも、オペラ『カルメン』の原作も含め数々の地方色豊かな小説を書いた。

このメリメは小説家というだけでなく、歴史記念物監察官 *Inspecteur general des monuments historiques* として、フランス各地に残る文化遺産を保護する役割を精力的に務めた。そのことが端的に示すように、地方色の称揚は地域の歴史を評価することでもあり、国民国家におけるナショナル・アイデンティティやローカル・アイデンティティと結びつくものでもある。「ナショナル」と「ローカル」とが相容れないこともあるが、基本的に集団のアイデンティティはより広い集団との関係で生まれるため、ローカル・アイデンティティはより広いローカル・アイデンティティと入れ子構造になっており、全体としてナショナル・アイデンティティ(さらには諸国民の作る世界)に組み込まれている。そこから、地方色の表現の両義性(月並みな表現と斬新な表現)が政治的な両義性にも対応することがわかるだろう。つまり、地方色は、一方では国民国家の一構成要素をなす簡便な記号となるし、他方では全体の中で他とは異質なアイデンティティを主張するものともなる。だからこそ、地方色の探求は文化的アイデンティティと結びつくのであって、全体の構図の中に帰順する凡庸な紋切り型の採用にも、あるいはそれに対する批判的な意識の表現にもなる。「地方」はどうしても、それが所属する「中央」の視線を意識せざるを得ないし、その「中央」をどこに求めるかで、表現の仕方が自ずと条件付けられる。絵画の領域では、東京やパリの中央画壇を意識するならば、自然と西洋の美術制度の画法に即しつつ、そのなかで個性的な表現を探すことになる。地方色を強調する植民地の絵画には、中央からのまなざしが欠かせないのである。とはいえ、地方色に、その時代の、その地域の中央と周縁との力関係を見て取るのは容易であるが、それだけを見るのは一方的に過ぎよう。

ところで、東アジアで国民国家の体裁をいちはやく整えようとした日本ではあるが、そこでの地方色の受容には、西洋的な制度移入というだけではない事情も考えなくてはならない。たしかに、十九世紀後半より、印刷物、油絵、写真さらには小説など、西洋的な風景描写の媒体が普通に使われるようになる。し

かし、たとえば日本では、郷土を描く行為が、明治維新のような特定の一時期に、欧米の文化の導入とともに突然始まったわけではない。夙に十八世紀末から、蘭画や名所図会類による具体的な土地の景観描写は始まっており、そのなかで詩歌で伝統的に取り上げられるような名所ばかりではなく、卑近な史跡や景勝地が新しく紹介されるようになっていた。また画像表現に先立って、俳諧という新しいジャンルは風景に向けられる個人的な感性を大いに開発した。それなりに現実的で具体的な土地の描写がすでに始まっていたのである。屏風や襖絵に描かれるような名所や、詩画軸に写されるような深山幽谷や湖に臨む楼閣などに向けられる関心が、身近な谷川や生活空間にも差し向けられる。室町時代の五山のインテリたちが山水画や枯山水を眺めて、中国的ピクチャレスクを京都でも楽しんでいたように、風景の紋切り型はもはや市井の人々の喜びとなっていた。

西洋的なピクチャレスクとの接点とも言える、透視図法的な遠近感を持つ画像は、すでに十八世紀の浮絵や風景版画でさまざまに作られていた。とりわけ風景版画として名高い広重の「東海道五十三次」も、北斎の「富嶽三十六景」も、いずれもシリーズ名の数字が示すとおり、複数の景観をこれでもかといわんばかりにデモンストレーションした、いわば風景のコレクションである。それらは、土地を眺めて詩文の世界の記憶を思い起こさせるというより、土地を何よりも視覚的な像として捉え、さらにアクロバティックな遠近法を駆使して人の目を驚かせた。

勿論、幕末以降の新しいメディア、新しい生活様式は、土地の捉え方を大きく変化させた。あるいはその変化を加速した。たとえば、写真術は、みやげものや出版物を通じて多くの土地の画像を流布させたし、さらにはプロだけでなくアマチュア写真家たちが各地で写真を撮影するに至って、土地を描写するという行為はより普通のものとなってゆく。そしてさらに鉄道は人々の移動を格段に便利にし、眺望を楽しむ人口はいや増しに増す。しかし、そこでも質的な風景受容の断絶があったというよりも、むしろ近世期に出来上がった類型のさらなる完成が認められよう。明治の末からしばしば鉄道沿線の旅行案内記が出版されるが⁽⁸⁾、その記述は名所図会のそれを色濃く踏襲したもので、土地の史跡や寺社の来歴、ゆかりの詩文など、情報がそのまま重なることも多い。近世期にすでに風景を見る、景勝地を訪ねるといふ楽しみが定着していて、その意

味では、西洋的な風景画が導入されなくても、名所、名勝のカテゴリーを拡張することで、その土地その土地の特徴的な眺めを享受するということは行われていた。

しかし、ピクチャレスクな風景を眺めて喜ぶということと、地方色を意識するということは、若干違う。地方色は全体の中で他と比較されてはじめて強く意識される。「郷土」や「地方」が特に意味を持つのは、やはり「中央」が強力な意味を持つてきたあとのことである。ここで言う「中央」とは、もはや紫禁城や京都御所ではない。西欧的な近代主義により、先進的な中心部分と従属的な周縁部とが分かれたれ、序列化される。そこで中心部に加わろうとする日本にとっては東京が、東アジアでは東京やアムステルダムやパリが近代性の中央となる。地域のアイデンティティは大きな世界史の中で意識されるようになるが、そこでは、まずざつくりとした「周縁」としての植民地の色合いが施されたのち、個々の、やはりざつくりとした土地ごとの特徴を示す記号が付されることになる。いわゆるオリエンタリズムの絵画はその典型である。また、十九世紀のオリエンタリズムがアカデミックな精緻な画風で描かれたのは、普遍的な月並みな側面を必要とする地方色に適していたからだったように、二十世紀はじめのオリエンタリズムはオール・ヌーヴォーやオール・デコといった国際的なスタイルに、地方風味を加えて出来る。フィリピンでも、ヴェトナムでも、二十世紀はじめのモダンな画風で土地の風物が描かれる。描き手は、ヨーロッパに学んだ現地の画家であったり、あるいはヨーロッパから来て現地で指導した画家だったりするが、「美術」という近代的制度を共通言語として、そこに現地の語彙を盛り込んだもの、と言っても良いだろう。国際的であれば「美術」は「商業美術」でも同様で、船会社の観光ボスターは流行のスタイルで地方色豊かな自然(そして女性)を描く。日本でも、国内各地は勿論のこと、海外進出を進めた場所に、やはり地方色が求められたが、たとえば朝鮮半島、台湾、満州への旅行案内を飾る現地人(らしき)女性像が、きわめて幾何学的かつスタイリッシュに抽象化されているのも、国際的な表現手法と地域的な主題の組み合わせの例である。

他方で、地方色の持つもうひとつの側面、すなわち、わかりやすい土地の記号というよりも、むしろ具体的な土地の知覚という面も、新たに意識されはじめた。つまり、すでに日本に生まれていた芸術上の新しい表現が、西洋的な「地

「地方色」として認識、評価されたのである。まずそれは文学上の傾向として現れた。島崎藤村が信州の風景を描写するのに先立って、地方色を活写したとして賞讃されたのが、樋口一葉の『たけくらべ』である。森鷗外が「個人的特色ある人物を写すは、或る類型の人物を写すより難く、或る境遇の *Milieu*」[「フランス語、ただなか、生活圏」]に於ける個人を写すは、ひとり立ちて特色ある個人を写すより更に難し。たけ競べ出でて復た大音寺前無しともいふべきまで、彼の「ロカアル、コロリット」[「ドドイツ語の「地方色」」]を描写して何の窘迫せる筆痕をも止めざるこの作者は、まことに獲る易からざる才女なるかな(「三人冗語」一八九六年)と書くように、理念的な範型を描くのもなく、また単なる現実模倣でもない、新しい芸術の息吹として、地方色が意識されている。これは地政学的な力関係の画像上への反映とは別の形、すなわち近代的な小説ジャンルの受容という形で地方色が表現され、評価された例である。

三 避けがたいパタン化

ところで、「郷土」の風景と地方色豊かな風景とは同じものだろうか。「郷土」は自分の土地であり、旅行者の訪問先ではない。しかし、地方色が中央から見た月並みな記号であったのに似て、「郷土」も月並みである。それは郷土を離れた人間が思い起こすものであり、幼少期の風景である。要するに田舎の身の回りの風景である。唱歌に歌われる「うさぎ追いし彼の山、小鮎釣りし彼の川」のように、水清く、山青い、穏やかな自然である。地方色を求める旅人が、いかにも紋切り型の土俗性にそそられるのは、自分と異質のものへの距離感の故であろう。郷土の風景も、いまや距離を隔てて想起される、緑の里山なり、古い街並みなりの紋切り型のふるさとである。小野竹喬のその名も《郷土風景》(一九一七年)は、西洋的な実景描写を日本画として行っているが、そのいかにも穏やかな風景に、笠岡出身者ならずとも郷土らしい思いを抱くのではないだろうか。郷土色、地方色をそれと知らしめるものは、奇抜な独自性ではない。むしろ外から眺められた月並みな田舎風景に、土地固有のモチーフを盛り込むことで、自分にとっても他人にとってもわかりやすい地方色ができあがる。自分の土地への犀利な観察眼は、それはそれでモダンな視線だろうが、たとえ月並みな地方色であっても、すでにそれは近代的な個の意識があつたもので、パタン化された地方色は、自分と自分の土地を、外部との関係で眺めさせること

を可能にするものである。

月並みな地方色が非西洋の地域に求められた典型的な例をいくつか挙げよう。フランスの十七世紀以来の植民地、グアドループで活躍した画家ジェルメヌ・カッス (*Germaine Case* 一八八一—一九六四年) は、グアドループで現地の芸術振興に尽力し、「アンティール諸島のヴィラ・メデイシス」[「ヴィラ・メデイシスはフランスがローマに置いている芸術家の研究拠点を作ろうとした人物である」]。彼女は色彩豊かに現地の風景を描き、それはたしかにフランス本土とは違うカリブ海の島の色彩に見える。しかし、カッスの絵画は一九四〇年代以降、エメ・セゼールら現地の知識人たちが、宗主国の価値観を投影したステレオタイプの熱帯植民地像を批判したのちには、乗り越えるべき「ドウドウイズム」として見なされてしまふ。セゼールの試みたように現地の自然を研究し、土地の実際に即した芸術を作り出すことに比べると、パリから見た現地の土俗性を強調する作品を描き、パリの画壇のひな形をカリブの島々にも作ろうと努力し、カッスの活動は古い植民地的な考えに囚われたものでしかないだろう。しかし、カッス以前にも、現地の画家や旅する画家がアンティールの風景を描いただろうが、彼女がはじめたアンティールの絵画をそれとしてパリで認知させた。グアドループでクレオールの父親から生まれたカッスが、フランスで奨学金を得て学び、後に生まれ故郷でアンティールの展覧会を組織したのは、フランスにしてみたら、恰好の同化政策の具現者であつたらう。それでも、ロゼール氏が彼女の絵画の時代的制約を認めつつも主張するように、彼女がアンティールの風景を描いたことは、同地のアイデンティティ形成に寄与したといえるだろう。

東アジアでも、同じように時代的な(つまり植民地同化政策の枠内に収まってしまふ)活動ではあるが、やはり現地ならではの風景画を作り出そうとした人物を挙げることができる。たとえば、ヴェトナムのヴィクトル・タルデュール (*Victor Tardieu* 一八七〇—一九三七年、台湾の石川欽一郎(一八七一—一九四五年)である。タルデュールは第一次大戦の前線で絵を描いたのち、仏領インドシナに渡り、そこで絵画制作に携わるが、とりわけ彼の名前はハノイの高等美術学校設立と運営に結びつけられる⁽¹⁰⁾。タルデュールは勿論フランスの「美術」をヴェトナムに移植しようと努めたのだが、彼以前のフランス美術の移入(軽微な作品の搬送と紹介)と異なり、ヴェトナム独自の媒体、技法(絹、漆など)も尊重しつつ、現地の作家を養成しよ

うとした。第二次大戦とインドシナ戦争で彼の学校教育は途絶えてしまうものの、やはり自覚的に郷土を描く人材を育てた功績は大きいだろう。西洋画の教育施設が彼等の風景を比べる外的な表現方法を提供し、ヴェトナム内部の主題を対象化したのである。

タルデューの活動は台湾で美術教育に携わった石川欽一郎の仕事にも近い。石川は台湾の各地を旅して、イギリス仕込みの得意の水彩画で台湾の風景を描いて見せた。石川は風景写生についての本『写生新説』(一九一四年)も著しているが、きわめて西洋美術史的な教科書であり、レノルズやコンスタブルのスタイルを普遍的なものとして認めてかかっているところがある。そして彼はそれを台湾という主題を用いて表現した。これは、コンスタブルが本当に普遍的吗どうかはさておき、やはり外的な表現方法と内的な主題との組み合わせを実現したものである。なお、当時、日本の帝展(それ自体フランスのサロン展を模したものが)に做った台湾美術展覧会(一九二七、四三年)では、台湾独自の地方色を描き出すことが推奨されていた。それは中国古来の山水図でもなく、南国台湾の色彩と風俗を盛り込んだ新しい画題と描き方が、その後の台湾の美術にとって重要と思われていたからである。ただ、そうしたローカル・カラーの要請が、中央に対する地方という構図、すなわち進んだ宗主国と遅れた植民地という支配・被支配の関係を文化的にも示すものとして、批判されるのは仕方がないところである⁽¹¹⁾。

土屋健治氏は、オランダ支配下のジャワの女性カルティニについて、その描画の意味を論じている⁽¹²⁾。一九〇四年に二十代半ばで亡くなったものの、オランダ語も堪能な知的なカルティニは、インドネシアの民族的自覚の先駆的な存在として評価されているが、彼女はジャワの風景を文字で綴り、いくつかスケッチも遺している。当時、インドネシアの風景は、「美しい(東)インド」として、亜麻色の光に満たされた緑豊かな山野がオランダ人画家、ついでインドネシア人画家たちによって描かれていた。それは他の東アジアの植民地絵画と同じく、いかにもオリエンタルな視線の期待に応えるものであった。カルティニの風景描写もそのような「美しいインド」の図様にぴったり重なる。「白銀の月光に幻想的にかがやいている、たとえようもなく美しいあの海辺」「種子の葉のふるえつばやく音」など、「少女の「センチメンタリズム」にみち、それは「決まり文句」の羅列⁽¹³⁾」だが、それはオランダ語による風景表現の紋切り型にカル

ティニが通じていたということでもある。しかしまた彼女は学習した外国語を通じてジャワの現実を見つめる冷静な批判的視点を手に入れ、決まり文句で描かれるジャワの風景を自分のものとして自覚する。「花と香り、ガメランの調べ、椰子に吹きわたる風のそよぎ、ジャワ鳩の鳴き声、稲穂の津波、米臼の音、これらに触れる時に、わたしどもはそのジャワの血を感じるのです⁽¹⁴⁾」。

インドネシアでは、のちに、スジョヨノらのインドネシア画家協会(フルサギ)が「美しいインド」の絵画を否定するが⁽¹⁵⁾、それはすでに記したような他の地域での動向と併行する。しかし、ローカル・カラーが西洋的な(そして西洋に倣った)まなざしのもとで求められた、ということが正しいとしても、それに替えてグローバルなモダン・アートを目指すのは、やはり西洋で規範化された近代美術史の枠内に入ってしまうことになるのではないか。勿論、パタン化された地方色ではなく、パタン化されたモダン・アートを追うことは、二十世紀の半ばであれば、それなりに時代的な意義がある。しかしそれであれば、一九〇〇年代初頭に月並みな地方色を進んで描くことにも、時代的な意義はある。

結

以上、「地方色」ないし「ローカル・カラー」を描出することが、決して「西洋対非西洋」「中央対周縁」という構図に収まるのではなく、風景の月並みな描写法自体に近代的な(それも必ずしも西洋近代に限らない)現実を対象化するという性格があることを論じようとした。勿論、地政学的な権力構造の作る視線の存在を否定する意図はない。ただ、自然描写には、描写行為そのものが持つ、政治的期待を裏切る雑音が紛れ込むのである。地方色を描くことが、押しつけられた文化的アイデンティティの従順な受容なのか、あるいは自覚的なアイデンティティ獲得のきっかけなのかについては、両面があるが、その両面には、文化とアイデンティティを巡る政治的な力関係とは別に、芸術的営為それ自体の持つ批判性も関係してくる。いかに凡庸な画風であろうと、いかに月並みな言い回しであろうと、描画や発話は、政治的意図を透明に伝えるばかりではない(そもそも政治的意図が透明に伝えられるような明瞭さがあるかどうかは別にして)。そこには画法や話法の理屈が現実とのズレを持った世界を作り上げてしまうのである。絵空事には絵空事ならではの機能がある。しかし勿論、その政治的意図が反植民地主義であって、西洋的な紋切り型に抗して画像を作ったとしても、同じよ

うに、その意図を画像が裏切ることは十分にある。マグリットの絵でなくても、イメージは裏切るものなのだ。

註

- (1) 佐々木宰「韓国と台湾における近代美術教育」『北海道教育大学紀要 教育科学編』Vol. 66, No.1, August, 2015. このほか、水墨画や日本画といったジャンルやローカリズムに対するグローバルイズムへの意識の芽生えについては顔娟英（塚本鷹充訳）「日本画」の死—日本統治時代における美術発展の困難—『美術研究』三九八号、二〇〇九年や、福田隆眞・王宇鵬「台湾の近代美術におけるローカル・カラーについて—台湾美術展覧会を中心に—」『教育実践総合センター研究紀要』四三巻、二〇一七年。ちなみに台北ではその名も「日治時期台湾美術的〈地域色彩〉」展が二〇〇四年に開催されている。
- (2) ゲオルク・シンメル「風景の哲学」『シンメル・エッセイ集』（川村二郎編訳 平凡社ライブラリー、一九九九）Simmel, G., "Die Philosophie der Landschaft", in *Bricke und Tür, Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart 1957.
- (3) Wilam Gilpin, *Observations on the river Wye, and several parts of South Wales, &c.: relative chiefly to picturesque beauty: made in the summer of the year 1770*, London, 1782.
- (4) Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London, 1770, XXXVII.
- (5) Ch. Nodier, J. Taylor et Alph. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, 1820-78.
- (6) 上村博「地方色の問題」西村清和編『日常性の環境美学』勁草書房、二〇一二年参照。
- (7) Chateaubriand, F.-R. de., *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), éd. Gallimard, 2005, p.203.
- (8) たとえば『日本名勝地誌』（博文館、一八九三年）など。
- (9) Christelle Lozère, "Germaine Casse et la mission de 1923 en Guadeloupe: un mirage politique?" in Laurent Houssais et Dominique Jarrassé (éd.), "Nos artistes aux colonies", *Sociétés, Expositions et Revues dans l'Empire Français 1851-1940*,

- (10) Editions Esthétiques du Divers, Kremlin-Bicêtre, 2015.
- (11) タルブナーにこうして Phan Le Xuan, *L'enseignement du Vietnam pendant la période coloniale, 1862-1945 : la formation des intellectuels vietnamiens*, Thèse de Doctorat de l'Université de Lyon soutenu le 31 août 2018 (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02056541>) pp. 210 et sq. また、チャン・ヴィエト・ソン（阿部文範訳）「ベトナムの近代および現代美術」福岡市美術館、後小路雅弘、ラワンチャイクン寿子編『東南アジア—近代美術の誕生』展図録、一八〇〜一八三頁を参照。
- (12) 石川欽一郎と当時の日台関係については、中村義一「石川欽一郎と塩月桃甫 日本近代美術史における植民地美術の問題」『京都教育大学紀要 A 人文・社会』七六号、一九九〇年参照。
- (13) 土屋健治「カルティニの心象風景」『東南アジア研究』二十二巻一号、一九八四年。
- (14) 同六六頁。
- (15) 同七〇頁。
- (16) シム・スパンカット（徳山由香訳）「インドネシア近代美術の出現」福岡市美術館前掲書、五四〜五八頁参照。

Depicting homeland: on the clichés of local color in the early twentieth century

UEMURA Hiroshi

This article attempts to examine the role of clichés expressing "local color" worldwide found in landscape paintings at the beginning of the twentieth century. Those images represented an area often with exotic nature and local attributes. Postcolonial studies can easily point out symptoms of typical Orientalism in these landscapes, which reflected the cultural relationship between a modern Occident and a premodern Orient. The landscapes depicted by native painters were thus considered the results of forced or compromised assimilation to the colonial gaze.

However, in admitting that this was the situation in general, one should ask, does painting one's homeland not offer an occasion to objectify one's local identity? Even as a European-made cliché of local color, could a painted homeland not serve as a tool for local painters to refresh their conventional perceptions? The concept of local color expanded considerably in diverse artistic genres from the nineteenth century, and it had two aspects—one as a conventional sign of a place and the other an expression of the individuality of a place. Romanticists, such as Victor Hugo, divided these two; nevertheless, the two aspects are not separable but coexist together, serving as a two-sided communicative medium for the individuality of a place. This is also the case of the local color found in the exotic landscape. It is through a commonplace, familiar appearance of local color that we can approach a singular locality.

Local painters who studied and adopted the Western style of landscape as a method of representing their homeland may have been paragons of the cultural policy of colonialism. However, they also introduced to their countries a new vocabulary for representing their homeland, which contributed to the identity of their country and the national conscience. Those painters who were producing *Mooi Indie* or beautiful East-Indies (picturesque landscapes of Indonesia), or in Vietnam, disciples of French painter Victor Tardieu, or in Taiwan, those of Kin'ichiro Ishikawa, an art educator in Western-style painting, introduced a new way of seeing their homelands and opportunities to realize their identities.

Visual representations, as in the case of uttered or written words, are not simply transparent media which communicate an ideology. They include noises and a surplus of meaning. Acquisition of a new language of representation (verbal or visual) makes uncertain one's existing situation. Even a stereotyped local color can enlarge stereotyped self-image. Thus in 1920s Indonesia, a young and intelligent native Kartini described Javanese landscape in Dutch, appropriating the gaze of Occidentals; however, she was also able to relativize both her situation in the native Indonesian society and her situation under colonial rule in the process.