

〈発表要旨 1〉

フィリピン近代美術におけるキュビズムと歴史画 —マナンサラ作《最初の十字架がたてられる》をめぐって—

古沢ゆりあ（九州大学大学院修士課程）

本発表は、発表者が2011年1月に九州大学に提出した修士論文に基づくものである。本発表では、フィリピン近代美術におけるキュビズムと歴史画の関係について、同国の近代美術を代表する画家ヴィセンテ・マナンサラの作品を取り上げ、フィリピン美術におけるモダニズムの受容と、美術が近代国家における歴史の語りにも果たした役割というふたつの観点から考察する。

ここで中心的に論じる作品である《最初の十字架がたてられる》は、1965年、フィリピンのキリスト教布教400周年を記念する展覧会「キリスト教文化の400年」展のために制作され展示されたものである。本作品は、その表現においては、物語場面を再現的に描き出すと同時に、キュビズムを取り入れたマナンサラの様式である透明キュビズムの手法による色面分割が見られ、主題としては、フィリピンのキリスト教化・植民地化の発端となったマゼランのフィリピン到達（1521年）という歴史上の出来事を扱っている。

はじめに、作品の造形分析をおこない、主題とイメージソースを探り、制作背景としての「キリスト教文化の400年」展について述べる。そして、この作品には、征服者の物語を描く中でもフィリピン人の側からの歴史への視点が読みとれる可能性を提言する。

次に、画家マナンサラとキュビズムについて、フィリピンのモダンアートの中での位置づけと、様式変遷とその評価についてみていく。また、キュビズムの受容について、「アジアのキュビズム」展（2005年）における議論と、画家の言葉から読みとれる彼自身の視点の双方から考える。

続いて、歴史主題に焦点をあて、キュビズムにとどまらないフィリピンのモダニズムと歴史画についてとりあげ、独立後の近代国家としてのフィリピンでの美術におけるアイデンティティの探求と歴史の語りなおしについて論じる。そして、《最初の十字架がたてられる》を、そうした社会的背景による要求と、美術表現との関わりのなかで位置づけを試みる。

結論として、マナンサラの画業を通して、フィリピン近代美術におけるモダニズムの受容は、西洋美術の「影響」や亜流としてではなく、画家個々人の主体的な学び取りとしてとらえられることを提示し、しかしそこには画家の真摯な芸術的探求があったと同時に、旧植民地対西欧近代という力関係もいやおうなく働いていたことを指摘する。また、本作品の考察から、モダニズム絵画が歴史主題と結びつくことで、新たな近代国家で自らの歴史やアイデンティティを語りなおすという美術の役割を確認したい。

〈発表要旨 2〉

顔輝筆《蝦蟆鉄拐図》考

森橋なつみ（九州大学大学院博士課程）

《蝦蟆鉄拐図》（京都・知恩寺所蔵）は、南宋末元初に廬陵（江西省吉安県）で活躍した顔輝の唯一の真筆であり、仙人画のなかでも優品としてよく知られている。本作は現状では二幅一對をなし、それぞれの幅に自分の分身（魂）を吹き出し不自由な足を支える杖（拐）をもった鉄拐仙人と、右手に仙桃を携え肩に白い蟾蜍（ガマガエル）を乗せた蝦蟆仙人が、ともに自然景のなかで岩に坐すかたちで画かれている。

先行研究において、本作はいかなる主題をもってこの二仙を画いているのか明らかにされておらず、明代以降によく画かれた蝦蟆仙人と鉄拐仙人のもっとも古い事例としてとらえている。しかしながら本作は顔輝の画業のひとつとして重要な作例であり、その主題により接近するため、顔輝の活躍した時代相にひきつけながら再検討していく必要がある。

鉄拐仙人については、元時代の永楽宮壁画「八仙過海図」（1358）に本作とよく似た形姿で画かれており、これは『元曲』中の「鉄拐李」、あるいは明の王世貞（1526-1590）が編纂した『列仙全伝』で語られる“借屍還魂”の鉄拐ともかさなり、元時代には広く知られていたすがたと考えられる。

一方、蝦蟆仙人については一般に、五代の道士劉海蟾とする説が行われているが、劉海蟾と蟾蜍を結びつける記述は宋・元時代の紀伝類などには見いだせず、明代以降に知られるものによっており、本作の蝦蟆仙人にあたるかはいまだ考察の余地が残されている。

本発表では、顔輝の画いた蝦蟆仙人について劉海蟾以外の可能性として、白玉蟾（1194-1229?）の存在に注目したい。白玉蟾は、内丹（気の鍛錬と養生）と雷法（雷を使役する呪法）よくした南宋中期の著名な道士である。白の遺言によって文集をまとめた弟子の彭耜の「海瓊玉蟾先生事実」（1238年、『白真人集』巻一）によれば、母が蟾蜍のようなものを食べる夢をみて白を出産したことに名を由来し、平生のすがたは蓬頭（ざんばら頭）跣足（はだし）であったとされる。また白玉蟾は「神霄散吏」と号したといい、これは白玉蟾自身の詩（「曲肱詩」『新刊瓊瑄白先生集』巻五ほか）にたびたび語られ、白が神霄府（仙界）から人間に流謫された謫仙であることを示す。そのすがたは跣足・蓬頭・破衲衣（ぼろ）であるといい、まさに彭耜のいう姿である。没後まもなくできあがったこの白玉蟾イメージは、半世紀ほどあとに画かれた顔輝の蝦蟆仙人の図像によく通じている。

顔輝の画いた蝦蟆仙人が「神霄散吏」としての白玉蟾である可能性をかんがえるとき、《蝦蟆鉄拐図》の二仙は、「借屍還魂」である鉄拐と、謫仙として人間に「仮寓」する白玉蟾をとりあわせており、そこには“本来性の喪失”という意味上の対応関係がみえてくるのではないだろうか。

本発表では、以上のことを図像の分析と文献史料から検討し、顔輝筆《蝦蟆鉄拐図》の新たな解釈を試みる。

〈発表要旨 3〉

文徵明の石湖図―「増気」の観点から―

都甲さやか（九州大学大学院博士課程）

十六世紀呉派文人画において、江南の様々な名勝を描いた所謂「名勝図」が多く描かれたことは、ひろく知られるところとなっている。しかしながら、これまでこうした名勝図は、ただ名勝の景を描いた絵画として等閑視され、その制作背景や絵画表現に関して深い考察は行われてこなかった。

呉派文人画の中心人物として知られる文徵明（1470―1559）は、蘇州の名勝である石湖をたびたび描いており、代表作に、62歳の時の作である《石湖清勝図巻》（嘉靖11年【1532】、上海博物館蔵）などがある。呉派文人の名勝図の先駆的な位置をしめる文徵明の石湖図を、その制作背景や絵画表現などから考察することで、それらが単なる名勝図ではなく、その場に蓄積された様々な文人の営為を内包しえる雅集図としての側面を有していたという一案を提示したい。

石湖は、蘇州の西南に位置し、太湖の一支湾をなす湖である。南宋時代、田園詩人とよばれる范成大（1126―92）がこの地に隠居し、「四時田園雜興詩」を詠んだことで知られ、以後、多くの文人墨客がこの地を訪れ、雅会を行い、その中で幾多の詩文がうまれてきた。

本発表における考察の主軸となる石湖図は、《石湖清勝図巻》、そして《石湖花游曲詩画卷》（上海博物館蔵）の二点である。《石湖花游曲詩画卷》は、文徵明が正徳9年（1514）に友人の王守（1492―1550）のために詩巻を制作し、その6年後、新たに描いた画を合装した作品である。文徵明は詩巻を、まず元の楊維禎（1296―1370）達による「石湖花游曲」（至正8年【1348】）を書し、それに自ら次韻詩を継ぐというかたちで完成させた。さらにこのとき、自分の後に王守を初めとする友人達が韻を継ぐことを期待し、そうすることが「湖山の気を増すと爲すに足るなり（湖山が気を増すに足る）」として文を結んでいる。そしてこの一節は、のちの嘉靖45年（1566）に本作品に附される、文徵明の息子達である文彭（1498―1573）、文嘉（1499―1582）の跋においても繰り返される。彼らの言説によれば、石湖での時代を超えた名徳の士達による詩詠の蓄積が、山川の有する気の増加を促すという。そこには、名勝はその景観のみで名勝たりえるのではなく、その場所に蓄積された文人の営為こそが更に人を呼び寄せるといった思想の一端をうかがうことができる。さらに文彭の跋においては、その過去の例として東晋の会稽における蘭亭会（永和9年【353】）が想起され、往事の石湖の雅会と重ねられていることが見受けられる。

また《石湖花游曲詩画卷》画卷は、先に制作された詩巻に合装されるという前提により、その絵画表現が必然的に制約されるものとなった。それが12年後の《石湖清勝図巻》においては、特に想起されるべき記憶を限定しない、より文人にとって理想的な石湖の表象となっている点に関しても、若干の指摘を行いたい。また文徵明は、最晩年となる嘉靖36年（1557）、過去に自身が詠んできた石湖に関する詩文九首を選び、《石湖清勝図巻》に附している。詩文は、友人達との会合の際に詠まれたものや、三年間にわたる北京での任官後、帰郷して初めて石湖を訪れた際に詠んだ詩など、生涯にわたる彼の石湖での活動の集大成ともいえるべき内容となっており、これは文徵明の、自身もまた石湖の気を増す文人の一人として名を連ねようという意識の現われではなかったかと考えられる。

〈発表要旨 4〉

“ブファリーニ礼拝堂風”カラファ礼拝堂装飾壁画研究

荒木文果（九州大学大学院博士課程）

1480年代前半、ペルージャの画家ベルナルド・ピントリッキオ(1454-1513)は、ローマのカンピドリーオ広場に隣接するサンタ・マリア・イン・アラチェリ教会(フランチェスコ会)で、ブファリーニ礼拝堂の壁画装飾を行った。本礼拝堂は1450年に列聖されたフランチェスコ会の聖人シエナの聖ベルナルディーノ(1380-1444)に捧げられ、その聖人伝が描かれた壁面装飾には、聖人称揚の図像プログラムが用意された。注文主は、チッタ・ディ・カステッロ出身のニコロ・ディ・マンノ・ブファリーニ(1430/40-c. 1506)である。彼は、1463年から書記官としてローマ教皇庁に仕官していた法学者であった。

続く80年代後半、フィレンツェの画家フィリッピーノ・リッピ(1457/58-1504)が、パンテオンに程近い、サンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ教会(ドメニコ会)で、カラファ礼拝堂の壁画装飾を行った。本礼拝堂は、受胎告知の聖母(Maria Annunciata)とドメニコ会の聖人、聖トマス・アクィナス(c. 1225-1274)に捧げられている。本礼拝堂壁画装飾の依頼主は、1467年から枢機卿として教皇庁に仕えていたナポリ出身のオリヴィエロ・カラファ(1430-1511)である。彼は1478年以降、ドメニコ会保護枢機卿という立場からその托鉢修道会に多大な影響を及ぼしていた人物でもあった。

両礼拝堂壁画に関しては、その空間構成やグロテスク装飾における類縁性が既に指摘されてきた。しかし、それらは常に画家フィリッピーノの芸術的関心と共に語られるのみであった。それに対し本発表では、これまで指摘されてこなかった両壁画のさらなる視覚的類縁性を確認した上で、両礼拝堂のある教会が当時ローマ都市部での二大托鉢修道会の布教の本拠地であった点や両壁画の地理的及び年代的近接に注目し、その類縁性がフランチェスコ会とドメニコ会の競合意識の中で誕生したと考えられることを明らかにする。

従来、両壁画装飾は別々に考察される傾向があった。各壁画を個別にとりあげ、歴史的コンテクストとの関わりから論じようと試みたH. M. ラリック (*Pintoricchio's Saint Bernardino of Siena Frescoes in the Bufalini Chapel*, 1990)やG. L. ガイゲル (*Filippino Lippi's Carafa Chapel*, 1986)の博士論文においても、なお画家のモノグラフ的研究の範疇に視点を設定しているために、両壁画の関係性に対してはほとんど関心が払われていない。一方で、15世紀ローマの都市景観の変化に焦点を合わせて両壁画を眺めてみるならば、その視覚的類縁性が証言する両壁面の密接な関係性が浮き彫りとなるのである。