

# シンガポールにおける近代美術の四層構造と美術教育

福田 隆真\*<sup>1</sup>

On the Structure of Modern Art and Art Education in Singapore

FUKUDA Takamasa\*<sup>1</sup>

(Received August 2, 2018)

キーワード：シンガポール、近代美術、四層構造、美術教育

## はじめに

本稿はすでに公表している「アジアにおける近代美術の四層構造と美術教育」（注1）の継続として調査研究を行っているものの一部である。（注2）筆者はアジア地域の東アジアと東南アジアを中心にして、近代美術の発展と美術教育の調査研究を進めてきた。本稿もその一環である。

## 1. アジアの近代美術の四層構造とシンガポール

東南アジアにおける美術の発展には、各地域の伝統文化に加えて、16世紀以降の西洋諸国による植民地化が齎した西洋美術の影響が大きく関係している。さらには20世紀のデザインの流布、発展による美術の近代化、グローバル化による発展がみられる。そして1970年代以降の情報化が齎したメッセージの発信のための美術表現や、科学技術の進展による複合材料や映像表現の拡充によって、美術表現の現代的試行が図られている。そうした西洋美術の影響から現代美術までの変遷の中で、美術教育は教育目的と教育内容の試行錯誤をしてきた。筆者はこのアジアにおける近代美術の変遷を構造化して、次のような四層構造を提案してきた。（図1）（注3）

- (1) 第1層：民族の伝統文化（アイデンティティの基盤）
- (2) 第2層：西洋文化の影響（グローバル化第一段階）
- (3) 第3層：近代美術・モダンデザインの国際様式（グローバル化第二段階）
- (4) 第4層：現代美術（グローバル化第三段階）

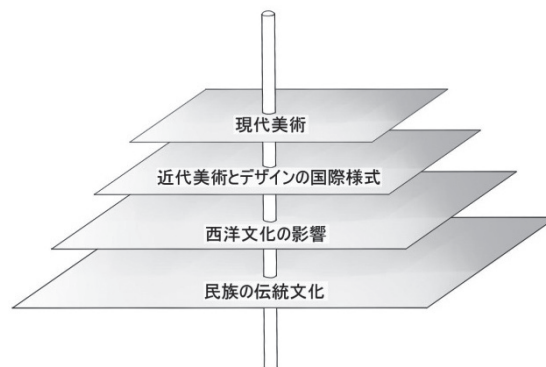


図1 アジアの近代美術の四層構造

\*1 山口大学理事・副学長

この4つの層をシンガポールの近代美術に当て嵌めてみると以下のように想定できる。

第1層の民族の伝統文化については、シンガポールの場合には国としての想定は困難である。何故ならば、シンガポールは1963年にマレーシアとのマラヤ連邦に属して独立をし、1965年にはマレーシアから更に独立を果たし、シンガポール共和国となったからである。シンガポールの伝統文化を考えるには、マレーシアと同じように、マレー系とインド系に加えて、華人が民族人口比の75%を占めているので、同じ3民族の多文化社会であってもマレーシアとは状況が異なっている。それは民族構成の比率によるものが影響するので、結果的に中国の伝統文化が多く占めることにはなる。それでも民族文化の尊重と共存の精神からすると、シンガポールの伝統文化とは、華人、マレー人、インド人が培ってきた3つの民族文化の共存であるから、厳密には「シンガポールの国としての伝統文化」を規定することが困難である。

そして第2層の西洋文化の影響によるグローバル化の第一段を考えると、シンガポールの地に築かれた多民族社会の文化として、如何に西洋文化の影響を受け止めてきたかを考える必要がある。さらに第3層では、独立した1965年以降のデザインの普及と近代美術の発展を見ることができる。

学校教育での美術教育の変遷から見ると、1965年の独立以後のことが中心であり、教育課程の改訂では、2000年以前とそれ以降では美術に関する関わり方の違いが見られる。(注4)概略的に言うと、2000年以前では3民族の文化の理解を目的とする美術教育がなされていた。そこには各民族の固有で伝統的な美術の理解があり、各民族の伝統工芸、中国の水墨画、西洋近代絵画、デザイン、写真などが教科書教材とされていた。大別すれば、伝統的教材と現代的教材が採用されていたのである。

2000年以降では「シンガポリアン(シンガポール人)」がキーワードとなり、シンガポール国民の育成のためにも独自性を強調することとなった。美術教育ではそれまでの各民族の固有の文化から抽出される個性の統合が指向され、いくつかのテーマのキーワードで示され、「民族」「伝統」「環境」「経験」などが取り上げられた。これらのテーマに基づいて、視覚言語を方法としながら、メッセージを視覚化していく教材が採用されたのである。そして、それは美術による創造性の育成を重視することで、現代美術の表現の試行へと進化し、シンガポールの新しい美術を探求するようになった。そうした状況からすると、独立後の美術教育は近代美術の四層構造の全てを対象としてなされているといえる。

## 2. シンガポールの伝統美術

第1章で述べたようにシンガポール独自の伝統文化を規定することは難しい。アジア諸国がほとんど多民族多文化社会によって形成されているので、第二次大戦後の政治的要因による国家の形成と民族の文化が統一されることはない。従ってシンガポールの伝統文化は、華人の中国文化とマレー人のマレー文化、インド人のインド文化の並存による各民族の伝統文化がシンガポールの伝統文化として便宜的に見做すことができる。

シンガポールの美術の教科書では、前述のように「伝統」についての取り扱いが2000年以降変化している。2000年以前は、美術の教科書は表現分野別に扱い、主題はそれぞれの表現分野の中で扱われていたが、2000年以降は、主題別に内容構成をしている。2000年に出版された中等教育前期(中学校)の教科書では伝統について、「社会と文化」「様々な文化における色の意味の違い」「伝統の重要性」「民話や民族文化における動物の特別な意味」「中国の水墨画」といった内容で伝統の紹介している。(注5)さらに2009年には、「美術と民族」の単元の一部として伝統を扱い、「伝統的衣装」「伝統的儀式」「伝統的装飾」「書道」「伝統的美術の奨励」について述べている。(注6)

中等学校の教科書の内容構成から推察すると、2000年以降は各民族の伝統文化を日常的なレベルで捉えて、シンガポールは多民族社会であることを国民が理解し、お互いの文化を尊重することに務めている。そしてシンガポールの国家としての文化を重層的に捉えている。シンガポールに移住してきた中国人、マレー人、インド人の子孫はすでに数世代にわたり、国民の多くがシンガポール生まれになってきている。そうした状況での中学生高校生にとっては、多民族多文化社会が日常的で当然な状態となっている。

このような現代の状況からすると、シンガポールの伝統美術は各民族の伝統的美術と工芸と捉えることができる。つまり、国と民族が同一ではなく、多対応の状況にあるので、伝統文化は各民族に属しており、国民文化を捉えるには民族の文化を含まざるを得ないのである。従って、シンガポールの国としての伝統文化はない、と言っても過言ではないが、脈々と続いている民族の伝統文化を基盤として、第二次世界大戦後に

国家としての多民族社会を形成してきたので、現在のシンガポールの文化の基礎は民族文化にあるといえる。

### 3. 南洋様式と近代美術

シンガポールの近代美術の発展において、南洋美術学院（旧南洋美術専科学校）の果たした役割は大きい。シンガポールだけではなく、マレーシアをはじめとする近隣諸国にも戦前の各地域の独立前から、この学校は様々な影響を与えている。筆者も1987年の調査開始以来、何度もこの学院を訪問し、その発展を見てきた。教育内容の広がりも整備され、美術だけではなく1970年代以降のデザインの国際様式の流布に呼応して、デザイン教育の充実も図られてきた。筆者の提案する「アジアの近代美術の四層構造」の第3層の近代美術とデザインの国際様式によるグローバル化の段階に対応している。そして、近隣諸国をはじめとして留学生も増え、東南アジアの美術教育の核の一つとなってきたことが認められる。以下に、南洋美術学院と南洋様式について述べ、現代美術に至る四層構造を明らかにする。

グローバル化に伴う運動の一つとして、ローカルカラーへの指向がある。アイデンティティーの確立に伴う運動である。シンガポールのローカルカラーは「南洋様式」「南洋風」「南洋派」などと表現され、東洋と西洋の融合、中国本土から見て南方に位置する「南洋」を基盤として表現された美術の様式がある。（注7）

南洋様式は林学大の構想であった。彼は中国からシンガポールに移住し、1938年にシンガポール南洋美術専科学校を創立した。南洋美術専科学校の設立は南洋美術教育の始まりであり、1945年以降、この南洋精神は東南アジアの反植民主義、反資本主義、反民族主義運動の思想的魁となった。そして1965年のシンガポール独立後は、南洋様式がシンガポールの美術の発展の重要な基礎となった。（注8）南洋様式は林学大によって「南洋」の地理的、経済的、文化的な特色を活かした新しい美術様式となった。それは「熱帯の情趣」と「複雑な民族意識」を反映した美術という性格をもったものである。（注9）こうした対象を求めて、1950年代からシンガポールに移住してきた華人美術家達はカリマンタン島やバリ島に画題を求めて出かけ、制作を行った。それらが南洋様式であり南洋美術となった。

作品として例にあげると、図2、3がある。図2はチェン・チョンスイ（Chen Chong Swee、陳宗瑞）の『織物』である。彼はリュウ・カン（Liu Kang、劉抗）達と共に南洋様式を始めたシンガポールの第一世代の画家である。彼は中国に生まれて1930年代初めにシンガポールに移住し、西洋と中国の伝統的な審美感を統合したように、伝統的な中国の水墨画によって南洋を描いた。図2はバリやボルネオの生活を油彩で表現したものである。また、図3はリュウ・カンの『画家とモデル』と題する作品で、スラバヤを背景として西洋近代絵画の手法によって、自らのモデル制作風景を描いたものである。それはフォービズムを連想させるには容易い表現となっている。南洋のローカルカラーを西洋近代絵画のスタイルで表現したものである。

これらはまさに四層構造の第2層に属しているといえる。そして1950年代60年代に現れた第2層がシンガポール国の美術としての基盤となったのである。

### 4. 展覧会 “Siapa Nama Kamu”

2015年にシンガポールに新たな美術館であるシンガポール国立美術館が開館した。その最初の展覧会は、19世紀からのシンガポールの美術を総覧することのできる“Siapa Nama Kamu”（あなたの名前は何ですか？）と題して開催されたものである。（注10）多民族多文化社会でのシンガポール国として美術を世界に発信したのである。この展覧会は19世紀以降のシンガポールの美術作品を時間軸で展示し、「熱帯のつづれ織り」「南洋の夢想」「現実の関心事」「新しい言語」「解放された伝統」「地平への移行」のセクションに分類されている。（注11）それはアジアにおける多民族多文化社会の近代国家における「民族文化の継承から国民文化の創造へ」の軌跡を表しているともいえる。以下にそれらの内容を概説する。

「熱帯のつづれ織り」では、1835年から1900年代の初頭までの、シンガポールを対象とした西洋画の技法による、風景画、記録画、動植物画、人物画などを示し、熱帯の一地方での文化の始まりを暗示している。

「南洋の夢想」では1938年に南洋美術専科学校が設立されてから独立までの、南洋様式を確立するまでの経緯を認識させる作品を示している。前述の作品に加えて、図4、5、6などである。図4のように直接的にマレーシアの生活を油彩で描いたものもあるし、図5のように心情を南洋の生活の中に見出して表現した

ものもある。また、図6はリウ・カンの作品であるが、西洋近代絵画の様式を参考にして南洋の生活風景を油彩で表現して、ローカルカラーを見出している。

油絵の具はヨーロッパで開発された描画材料であり、大航海時代に合わせてアジアにも移入されたし、直接、ヨーロッパの画家が植民地である東南アジアの風景や生活を描いたことにより、アジアにおいても一般化された描画材料となった。グローバル化によって齎された表現媒体の一つである。そして油彩画の技法によってアジアを対象にして描いたものがアジアの四層構造の第2層の始まりである。そのことによりそれぞれの国や地域で「どのように描くか」から「何を描くか」に変わっていく始まりとなった。

「現実の関心事」の展示作品は「何を描くか」の時代に入ったことを示している。図7はチュア・ミアティの『国語の授業』である。この作品が制作されたのは1959年であり、当時のシンガポールはマラヤ連邦の一部であった。従って国語は即ちマレー語（マレーシア語）である。華人の多いシンガポールで、華人がマレー語を公用語として学ぶことは違和感があったであろう。図8はマレー人と華人が言い争いをしている状況を描いたものである。多民族社会の民族と社会、あるいは国家に存在する問題である。両作品ともシンガポールがマラヤ連邦に組み込まれていた当時のシンガポールのジレンマの一つである。結果的に、シンガポールは1965年にマレーシアから離脱してシンガポール共和国となるのであるが、華人が75%のシンガポールにおいてマレーの慣習や文化が華人のそれらと融合するには時間が不足していたといえる。

図9、10、11は第3層に該当する作品である。西洋近代美術の影響を受けて、シンガポール独自の絵画表現が出現した時期である。図9のライ・クイファン（Lai Kui Fang 頼桂芳）は1936年にマレーシアで生まれ欧米に留学した画家である。西洋の近代美術の教育を受け、シンガポールに帰国してシンガポールを油彩の技法で表現している。図10のリム・チェンホー（Lim Cheng Hoe 林淨河）は中国で生まれ7歳でシンガポールに移住しヨーロッパに留学をした画家である。水墨画の技法を生かしながら西洋画の陰影を意識したシンガポールの風景画となっている。図11の作品も水彩絵の具による陰影を強調したシンガポールの風景画である。

「新しい言語」では新たな美術表現の一つである抽象表現がシンガポールにおいても出現したことを示している。図12から図15である。これらも四層構造から見ると、第3層に属するもので、近代美術とデザインの国際様式が混在し、美術とデザインが相互に融合しながら新たな表現を模索していた時期である。図12にも見られるように、ヨーロッパの構成主義や抽象絵画の出現の軌跡を辿るかのような作品が制作されている。そしてこれらは同時に1920年代のバウハウスによる視覚言語の体系化の試みから出現したデザインの表現を彷彿させている。図13においても抽象彫刻の作品であり、造形原理の動きや空間といった視覚言語に基づく表現によって国際様式への展開を示している。図14はイスカンダル・ジャリルの陶芸作品である。彼はインドネシアに生まれ日本でも研修を行い、シンガポールで独自の陶芸作品を制作している。手業による壺の表面の処理は抽象画を連想させるものがある。図15の幾何学的な抽象絵画も図12の発展形である。ブリジット・ライリーなどのオブチカルアートを根源とする幾何形体による絵画表現である。美術とデザインの融合した新しい試みの作品である。そしてこれらの表現はデザインの国際様式へと繋がっていくのである。

「解放された伝統」では1980年代以降の伝統的な美術表現の現代化や再試行が試みられてきた。その一つとして図16を紹介する。これはリム・ツェペン（Lim Tze Peng 林子平）の作品である。彼は1921年にシンガポールに生まれ、シンガポールで美術の教育を受けた画家である。水墨でペン画を描き、彩色している。カリグラフィーも行い、線と墨による風景画を描いている。水墨画の技法とイラストレーションの融合した作品を描いている。彼と同時代には、チェン・ウェンシ（Chen Wen His 陳文希）がおり、西洋の近代絵画と中国の水墨画の融合を試みた作品を発表している。こうした西洋絵画と中国、マレー、インドなどの伝統美術を融合させ、さらには美術とデザインの融合を試みる美術表現は、西洋と東洋、グローバル化と伝統といった対峙した概念の統合や融合による創造的表現を目指したものである。これらは四層構造の第3層に相当し、しかもグローバルなメッセージやローカルカラーの意味を含み始めている。その延長に第4層が芽生えるのである。

この展覧会では現代美術の紹介として「地平への移行」と題して、オブジェや行為、インスタレーション、制作過程への参加による表現、映像による意味の強調、グローバルな問題と地域からの発想などの種々多様な現代美術の表現を例示している。それらは従来の美術の様式から逸脱した表現を試行している。ここでは図版を紹介しないが、それらの意図は表現の内部に潜むメッセージの伝達にあると考えられる。シンガポールにおいては、民族、言語、宗教、社会問題、家族の問題などからのメッセージの表現であるといえる。実

際に美術教育において、表現形式に捕らわれない現代美術の手法によって文化や社会の理解を促す美術の教材が実施されている。以上が展覧会“Siapa Nama Kamu”で紹介された作品の一部である。

シンガポールの現代美術では、教育に従事している美術教育者が作品の発表を行っている。例えば、図17はヴィクトリア・ロイの作品である。彼女はシンガポールの教員研修機関のティーチャーズ・アカデミーの企画官である。この作品は蓮の花のイメージを基にして、蓮の葉のそれぞれに意味を持たせ、要素を限定した「わびさび」の世界を表現している。また、図18は南洋美術学院の教員であったタン・ピンチャンの作品である。彼は美術学院では視覚伝達デザインを担当しながら、こうした絵画作品を発表している。さらに図19も同様に南洋美術学院の教員のリム・ポーテックの作品である。彼は美術史・美術理論も担当し、南洋様式の研究も深い。この作品ではシンガポールのローカルカラーの現代的表現となっている。

このようにシンガポールでは積極的に美術教員による美術展覧会が開催されており、現代美術作品の発表が試みられている。（注12）そのことはシンガポール国民への美術文化の啓蒙となっている。

## 5. 現代の美術の動向

前章までにシンガポールの近代美術の構造化を四層構造として捉え、それぞれを見てきた。歴史の短いシンガポールであり、国土の狭小な都市国家であり、多民族多文化社会の国である。こうした条件の中で、民族の伝統を基盤として、西洋文化が植民地化によって齎され、伝統文化との協調、融合、対峙などの様々な対応を経て、シンガポールとしての美術文化を形成している。西洋の近代美術が短期間に凝縮されて移入されたといえる。そして、美術教育はそうしたシンガポールの美術の四層構造を対象として理解と創造の教育が行われている。

現行の中学校の美術科の教科書を見ると、教材の構造は「造形要素」「デザインの原理」「美術と創造性」「美術と自分自身」「美術と人々」というテーマに分けている。表現形式で分けるのではなく、美術の表現を視覚言語で理解し、美術の人間や社会での役割や意義という視点で内容構成をしている。（注13）それは前回の教科書のようにテーマを固定したものではなく、もっと柔軟に美術と人間の関りに迫って美術について考えさせるような方針が読み取れる。

そして学校教育を終えた社会人は美術に対して、多様な価値を持つようになっている。近代美術の裾野が広がり、四層構造の第1層である伝統美術から現代美術に至る第4層までの美術表現が対象となり、表現者と鑑賞者がシンガポールの美術文化を形成している。シンガポールの美術年鑑である“SINGAPORE ARTIST DIRECTORY”や“Singapore Fine Arts Index”などには、書道、水墨画、水彩画、西洋近代絵画、南洋絵画、抽象画、パティック作品、具象彫刻、抽象彫刻、現代美術作品などの多様な表現形式の作品が見られる。シンガポールの短い歴史の中に四層構造に分類される作品が凝縮されている感がある。

## おわりに

前章までに、シンガポールの近代美術の四層構造についてその実際を述べてきた。シンガポールがイギリスや日本に統治された第二次世界大戦以前から、近代美術の活動は少数の外国人によって行われていた。その活動が基盤となって独立後の国民文化の形成へと繋がってきたのである。シンガポールは東南アジアのなかでも特徴のある国である。僅かな漁民が住んでいた島に中国、マレー、インドの民族が移住して都市となったのである。植民地により宗主国のイギリスの下で教育と文化の啓蒙が行われてきたが、シンガポールとしての国民文化の形成は独立後のことである。

2000年以降のシンガポールの国民を意識した文化の形成は、シンガポールらしい特徴を出すとともに、都市国家における経済、流通や交通の要衝としてのグローバル化への対応によるものである。シンガポールの美術と教育はそうした社会の発展によって加速されている。国民総生産と国民所得の急成長が1990年代後半になされた。このことによって国民の美術文化への関心が高まり、シンガポールビエンナーレやシンガポール国立美術館の開館へと繋がってきたといえる。（注14）

## 注

- 1 福田隆眞 「アジアにおける近代美術の四層構造と美術教育」 (『山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第44号』収録) 2017
- 2 本研究は以下の文部科学省科学研究補助金を以下のように受けている。佐々木宰代表「多民族・多文化国家シンガポールの美術教育における教育課程と国民統合に関する研究」(2015-2018、研究種目：基盤研究(C) 課題番号：15K04391)、石井由理代表「アジアの芸術教育におけるグローバル化と国民文化形成」(2017-2020、研究種目：基盤研究(C)、課題番号：17K04793)
- 3 前掲1 pp143-145 参照
- 4 拙稿 「アジアにおける視覚言語による美術教育の展開ーシンガポール、マレーシアの事例ー」 山口大学大学院東アジア研究科博士論文 2012
- 5 Imants Krumins, “EYE FOR ART Visual Arts for Secondary One” , OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2000, pp129-142
- 6 Joash Moo, Frank Lee, “Art in Life Lower Secondary” , Pearson Education South Asia, 2009, pp144-152
- 7 佐々木宰 「独立期のシンガポールにおける美術の動向と美術教育」 (『北海道教育大学紀要教育科学編第68巻第2号』収録) 2018
- 8 2015年2月の南洋美術学院教授の林保徳へのインタビューによる内容。
- 9 ラワンチャイクン寿子「南洋美術考ー「他者」再生産と「自己」の獲得」 (『デアルテ』17 収録) 九州芸術学会 2001
- 10 National Gallery Singapore, “SIAPA NAMA KAMU? Art in Singapore since the 19th Century” , 2015
- 11 同上
- 12 Singapore Teachers’ Academy, “a/edge” , 2012による。これはシンガポールの美術教員の展覧会の図録であり、多くが現代美術作品を発表している。
- 13 “Art in Life Lower Secondary” Pearson Education South Asia Pte Ltd 2009
- 14 2016年12月、シンガポール教育部職員のSyed Ahmadおよび元職員のYoe HioK Koon ,Tan Kok Joo等の美術担当者による見解に基づく意見である。

## 図版出典

- 図2-16 National Gallery Singapore, “SIAPA NAMA KAMU?” , 2016  
図17 Singapore Teachers’ Academy, “a/edge” , 2012  
図17, 18 EMPRESS PLACE MUSEUM Singapore, “SINGAPORE ARTIST DIRECTORY” , 1992

## 参考文献

- ・佐々木宰「20世紀初頭のシンガポールにおける近代美術教育」 (『北海道教育大学紀要(教育科学編) 第67巻第1号』収録) 2016
- ・” Southeast Asian Art Today” , Craftsman House, 1996
- ・Nanyang Academy of Fine Arts, Raffles Fine Arts Auctioneers Pte Ltd, “ SINGAPORE FINE ARTS INDEX 98” , 1998



図2 チェン・チョンスイ『織物』(1952)



図3 リウ・カン『画家とモデル』(1952)



図4 モハマド・サレフディン『マレーハウス』(1960)

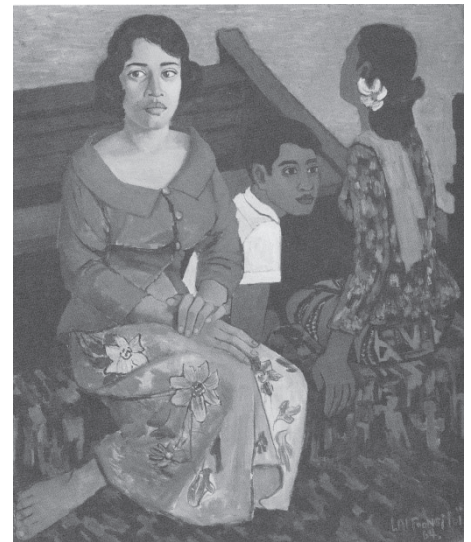


図5 ライ・フーンモイ『帰郷』(1964)



図6 リウ・カン『川辺の生活』(1975)



図7 チュア・ミアティ『国語の授業』(1959)

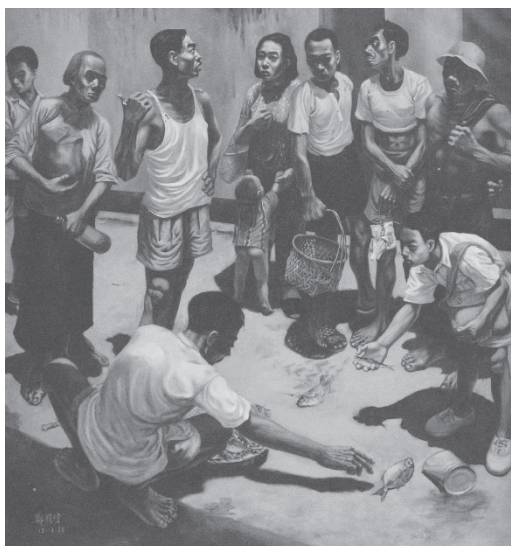


図8 タイ・コウウィー『報酬』(1955)



図9 ライ・クイファン  
『海浜橋建設』(1976)



図10 リム・チェンホー『シンガポール川』(1960)



図11 ゴー・シンホー  
『ティーンホッケン寺』  
(1984)

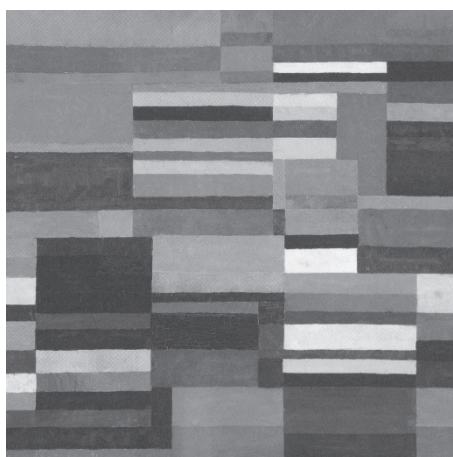


図12 チョイ・ウェンヤン  
『水平線』(1977)

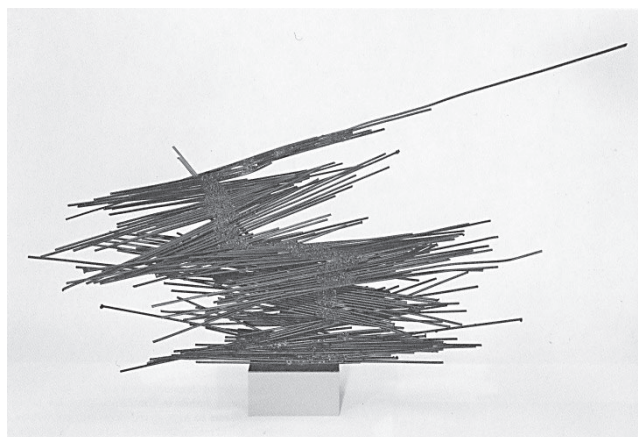


図13 タン・テンキー『空間彫刻No.1』(1976)





図14 イスカンダル・ジャリル  
『最初の紐作りの壺』 (1960)

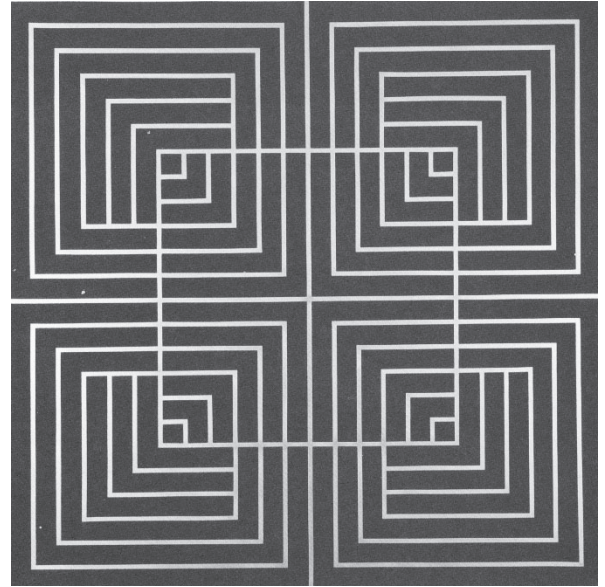


図15 アンソニー・プーン『黒と白』 (1970)

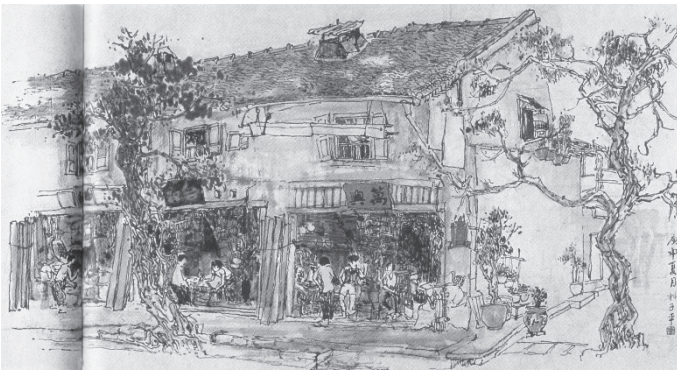


図16 リム・ツェペン『鍛冶屋』 (1980)

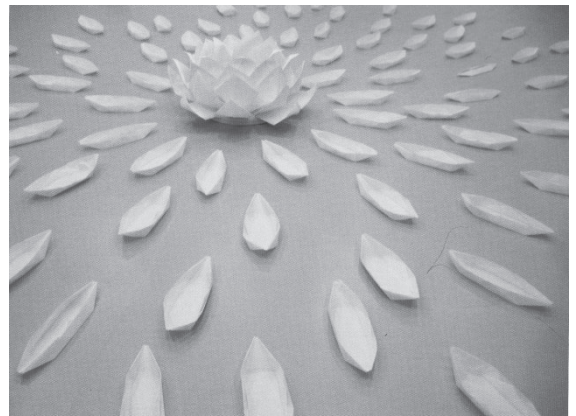


図17 ヴィクトリア・ロイ  
『多様性の統一』 (2011)

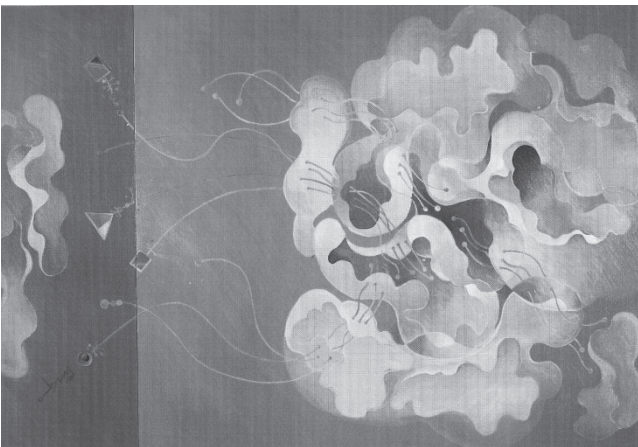


図18 タン・ピンチャン『シンガポールの5月』  
(1992)



図19 リム・ポーテック『街』 (1992)