

第二章 「現代美術におけるシンボルとしての蓮の変化」

本章の目的と概要

本章の目的は、四名のタイの現代美術家、タウィー・ナンタクワーン(1925-1991年)、ピチャイ・ニラン(1936年-)、プラトウアン・エームチャルーン(1935-)、ワッチャリー・ウォンワッタナアナン(1955-)を取り上げ、彼らの作品においてシンボルがどのように用いられたか分析、考察し、シンボルとして蓮の在り方について論じる。四名の美術家は、現代美術に影響を与えている伝統的なシンボルの中でも蓮を多く用いている作家達である。彼らが伝統的かつ民俗的なシンボルである「蓮のシンボル」を、古来の手法や意味とどのように異なった手法や意味で用いたか、その相違と変遷を比較する。

まず、近代以降のタイにおける美術の新たな展開について概要を記しておきたい。ほかのアジアの多くの国がそうであったように、タイにおいても西洋美術の影響を大きく受け、伝統美術は変革の時代を迎え、伝統的美術に用いられるシンボルの用い方にも大きな変節が訪れた。タイの美術家が西洋の国へ渡り研鑽を積み、新文化を持ち帰り広めていった。彼らは古い保守的な信仰を打ち壊し、ヨーロッパの美術家に国王の肖像画を描かせ、タイ美術をタイ国家の美術、もしくは伝統的宗教的美術から、現代的美術へと変革させた。ラーマ4世(1851-1868年)時代に、クルワ・インコーンが、アユタヤー王朝からバンコク初期(ラーマ1世-3世:1782-1851年)へと受け継がれてきたタイの伝統的美術から、新時代的美術への変化を促した。そしてラーマ5世(1868-1908年)の時代に入り、それはより明確になった。国王との面会時に匍匐で進むという伝統的儀礼は、立つ、もしくは椅子に座る姿勢となり、西洋式の敬意を表す挨拶が行われるようになり、服装や髪形の伝統を西洋風に変えられ、奴隷を解放し自由を与え、加えて鉄道網や郵便制度が設けられ、更には行政や教育の改革行われるなど、古い伝統文化が廃止された。こうした変革を次々に行うことで西洋の発展に並ぶ水準を目指した。国王は、エンジニアや建築家、美術家などのヨーロッパ人を招き、王宮や王室寺院のほか、様々な美術作品の制作を依頼した。当時の国家は文化政策の一環としてタイと西洋の美術を混合し、元来の伝統的な美術とは異なるものを目指し始めたのである。そうした姿勢はこの時期に作られた仏像の特徴、ヨーロッパ人の技術による国王の大理石彫像作品

にも明確に表れている。タイの元来の伝統手法による美術品や記念碑の建立などが排斥され、西洋的観念からは非論理的とされる民族的信仰も影を潜めていった⁵²。

1906年、国王の記念銅像が王宮の外に作られた。最初の銅像はフランスの彫刻家ジョルジュ・エルネスト・ソーロ(George Ernest Saulo)による国王と馬の像である⁵³。こうした文化的・美術的变化はタイが発展途上の新しい世界に足を踏み入れたことを象徴している。それまで長い間継承されてきたタイの伝統的美術は、ラーマ5世(1868-1908年)の時代に衰退し、ラーマ5世(1868-1908年)はこうした状況を憂慮し、美術教育のための学校を建設しようと計画し、ラーマ6世がその遺志を継いだ。そして1913年にはタイの伝統的美術を維持するための美術工芸専門学校としてポーチャン美術学校が設立された⁵⁴。

ラーマ6世(1910-1925年)の時代に入ると、1914年に第一次世界大戦が勃発し、戦地はタイ国内ではなかったにもかかわらず、タイ国を国として維持するための圧政に抵抗する民衆の動きを生み、絶対君主制を執るタイの支配体制を大きく揺るがした。それ故ラーマ6世(1910-1925年)はタイ国家を維持するため、民衆に一致団結と愛国心を持たせるべく、様々な政策を実施した。中でも美術は人心を左右するかけがえのない重要な政策であるとし、伝統的美術を守り、復活させることで、国家的美術の維持を目的とし、さらなる発展と水準を維持するため美術局を設立した。

ラーマ6世時代後期の1923年、タイ政府はラーマ6世(1910-1925年)の意向によりイタリア政府に優れた彫刻家の派遣を打診し、タイ人に西洋人と同様に美術への理解を深めさせるための知識を伝えようとタイに呼び入れる方針を打ち出した。これを受けたイタリア政府が選出したフィレンツェ出身の彫刻家がタイに招かれ、美術局で陶芸家として王室の仕事に従事した。この彫刻家は、タイではコッラード・フェローチ(Corrado Feroci:1892. 9. 15-1962. 5. 14)として名を馳せた⁵⁵。第二次世界大戦中の1943年にイタリアが連合国側に

(52): ウィブーン・リースワン『タイ国の芸術: シャムの伝統美術から現代美術まで』ラドプラオ・ブック・センター、2005年、pp. 111-112、วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย: จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่, (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548) 111-112. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(53): 国王と馬の像: ラーマ5世百周年記念像、プラーディサイ・シッティタンギット、2008年、ウィブーン・リースワン『タイ国の芸術: シャムの伝統美術から現代美術まで』ラドプラオ・ブック・センター、2005年、วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย: จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่, (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548) (筆者による要約)

(54): ウィブーン・リースワン『タイ国の芸術: シャムの伝統美術から現代美術まで』ラドプラオ・ブック・センター、2005年、p. 193、วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย: จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่, (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548) 193. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(55): 本名はコッラード・フェローチ(Corrado Feroci、シン・ピーラシー教授)イタリアのフィレンツェ(Florence)の出身で、シン・ピーラシー教授(1892年9月15日 - 1962年5月14日)はイタリアおよびタイ王国の彫刻家。タイの近代美術の父と言われたイタリア人画家。1923年にタイ王国政府が出資したコンクールに入賞。それをきっかけに、彫刻家としてタイ王国に招かれ、タイ王国宮内省美術局で西洋彫刻を教えることになった。1933年、教授は政府に働きかけ、「プラーニート美術学校」(後に「シラパコーン学校」専門家部局と名称変更)を創設、絵画と造形美術の教育・研究を続けることになった。Nipon

降参すると、タイ国内のイタリア人はドイツおよび日本の捕虜となったが、タイ政府はコッラード・フェローチ教授の保護権を求め、1944年に教授を捕虜に貶めないために教授の名前を“シン・ピーラシー”に改名し、国籍をイタリアからタイに移す手続きを進めた。シン・ピーラシー教授は文部省美術局の美術部門に彫刻家として異動し、その間教授は特に彫刻に興味のある者に理論、実技の両面から美術を教授した。第一期生の大半はポーチャン美術学校（ラーマ6世時に設立された美術工芸専門学校）からの学徒であった。後に政府は美術部門の重要性に着目し、ヨーロッパと同水準の指導要領や教科書の作成者をシン・ピーラシー教授に定めた。中でもダムロン・ウォンウパラート教授は⁵⁶、「シン・ピーラシー教授はタイ国内に現代美術家または新しい美術を誕生させたタイ美術史上最も重要な人物である。教授は、美術家は知識や理解の基礎を持って作品を創造し、システムと計画の整った教育を受けさせる必要があると考えていた。それ故教授は政府に美術学校を設立することを訴えかけ、やがてプラニート・シラパガム学校の開校を実現し、学長として美術の理論と実技を教えた」と述べている⁵⁷。プラニート・シラパガム学校は、1943年にシラパコーン大学に格上げされ、シャム国及び東南アジア最初の美術学校として現在に至っている。

タイにおいて美術教育の変革後に生まれたこの時期の美術作品は、主題や概念において大きく変化することはなく、西洋美術の影響を全面的に受けた作品は生まれなかった。シン・ピーラシーは美術教育の基礎についてはヨーロッパにおける美術教育をよしとしたが、タイの伝統的価値観にも重きを置いた美術教育を行った。そのためタイの美術家はタイ人としてのアイデンティティーを失うことはなかった。こうしたタイ美術界の変革の背景として、ラーマ4世(1851-1868年)からラーマ5世(1868-1908年)の時代には、国家は新しい政府組織を作り上げるために解放され、国家に変化を求める中流階級の国民が、人民グループの名の下に訴えを起し、公務員や軍、民間人の権力を強硬的に掌握したという当時の社会状況があった。

タイ伝統美術においては仏教に基づく美術流派が各時代のインド、クメール、スリランカや中国の影響の下に形成され壁画、彫刻、建築などの制作を担った。しかし、個人の思考や創意を尊重する西洋美術が入り、タイ美術界に新たな構造がもたらされた。創造における視点や考え方は、宗教的伝統美術から作家個人の表現としての美術へと変化を促した。この変

Khumwilai, *PROF. SILPA BHIRASRI AND HIS STUDENTSSILPA*, BHIRASRI RESEARCH CENTER, 2008, นิพนธ์ ขำวิไล, *อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์*, (สำนักวิจัยศิลป์ พีระศรี, 2551) を参照のこと。

(56) : ダムロン・ウォンウパラート(1936-2002年)1999年度タイ国美術家、視覚美術部門(彫刻)。

(57) : ウィブーン・リースワン『タイ国の芸術: シャムの伝統美術から現代美術まで』ラドプラオ・ブック・センター、2005年、pp. 204-205、วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, *ศิลปะในประเทศไทย: จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่*, (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548) 204-205. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

革期には西洋美術が入ってきた影響が明確にあることは否定できない事実である。教育と美術解放の大きな基礎的構築がなされる前に既に、シン・ピーラシー教授により⁵⁸、シラパコーン大学が1943年に設立された。彼はアカデミー方式により現代美術教育の基盤を築き、絵画・彫刻学部の教育課程に版画芸術の科目を加えた。その後今日まで、タイでは彼の築き上げた基盤に基づき、表現手法や発想を展開させる教育が続けられている。近現代以前のタイ芸術における主な内容は、仏教や呪術、更には王室についての伝承物語に関わるものが多く、タイ社会や様々な時代の趨勢が伝統的芸術に反映されてきた。そこに、シン・ピーラシー教授は西洋式理論を採り入れ、理論的及び実践的な教育課程の編成に尽力し、同時に旧制度のタイ人芸術科教員と共に指導する事で、タイ芸術と西洋芸術の融合を図った。その結果、タイの伝統的理想観念についての知識を、継続的に伝えることが可能になり、タイ社会全般に芸術そのものの価値を伝える良い機会にもなった。彼のこうした姿勢は、伝統的美術を愛しかつ西洋芸術に新しい道を見出そうとするタイの現代の画家に好ましい影響を及ぼす事となり、タイ現代美術の初期の自然派的かつ現実主義的な美術に変化をもたらした。彼が教授として美術の講義をしていた美術学士号クラスの初期には、多くのタイ人芸術家がヨーロッパ各国、特にイタリアに赴き学ぶようになった。例えば、フア・ハリピタック(1910-1993年)や、タウィー・ナンタクワーン(1925-1991年)、マーニット・プーアーリー(1935-2008年)、チャルート・ニムサムー(1929年-)、タウン・ダッチャニー(1939年-)などの現代作家の多くがイタリアへ留学し、帰国後、シラパコーン大学の教員として後進の指導に当たった。1949年に全国芸術作品展に出品され始めたタイ芸術作品は、西洋の現代美術と共にアカデミズムの影響を大いに受け発展していった。しかし、1962年にシン・ピーラシー教授が没して以降、タイ芸術は現代美術に偏る傾向が強くなり、多くのタイ人画家が伝統的美術から離れていった。この時代のタイの現代美術においては、写実主義的美術は好まれず、印象派的な内容や形式が重んじられた。しかし、ヨーロッパの美術における潮流は結果的にはタイ美術開花の基礎を作ることとなり、当時の美術作品の多くは印象派、ポスト印象派、キュビズム、超現実主義から影響を受けていた⁵⁹。一部、仏教や東洋精神、生命や社会状況などを反映した作品もあるが、1974年の民衆蜂起以降は、技法や画材などの使用をはじめ⁶⁰、コンセプチュアル・アートやインスタレーションによる自由な表現手法が普及していった。

(58) : シン・ピーラシー教授について(55)を参照のこと。

(59) : Thai Art Magazine “タイの現代美術(ศิลปะไทยร่วมสมัยของไทย)” Thai Art Magazine, 2005, 「タイの1-45回全国芸術作品展示会」 Thai Art Magazine Online, 2011年10月28日, <http://www.khonnaruk.com/html/19artist/19artist.html> を参照のこと。(アクセス日2014年4月20日)(原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(60) : 1973年10月14日の民衆蜂起(大きな悲劇の日、学生決起、学生革命、学生クーデター(血の日曜日、大いなる悲しみの日)タイの歴史的な事件をさす。蜂起はタノーム軍事独裁政権の終わりをもち、タイの政治システムを変えた。それは政治に対するタイの大学生の意識の成長となり、タンマサート大学の学生が民主化を求めデモを行い、徐々に他の大学や学校が運動に加わり始め、タンマサートの学生セークサーン率いる武装した職業訓練校生が「政府が鎮圧に来る」というデモを聞きテット

このような新たな美術が発展していく中で、シンボルとしての蓮はどのように使われていたのだろうか。本章では、先に挙げたタイ現代美術において蓮のシンボルを用いている作家四名について、シンボルがどのように用いられて来たかについて、資料、作品批評、展覧会における批評、インタビューを基に論述している。第一節では、西洋美術の影響を受けてからのタイの現代美術作品において、二名のタイの初期現代美術家、タウィー・ナンタクワーン(1925-1991年)とピチャイ・ニラン(1936年-)、を取り上げた。二名の現代美術家の略歴を紹介し、それぞれの作家の作品において蓮のシンボルがどのように作品に用いられているか詳述する。第二節は、プラトゥアン・エームチャルーン(Pratuang Emjaroen、1935年-)の略歴を紹介し、その後で作品において蓮がどのように作品に用いられ、作家の心象とどのように結びついているか詳述する。第三節は、ワッチャリー・ウォンワッタナアナン(Vatcharee Vongvattanaanan、1955年-)の略歴を紹介し、また作家の作品において蓮がどのように作品に用いられ、作家の心象とどのように結びついているか詳述する。

ラダー宮殿へ向けて行進、ラーチャダムヌーン通りで政府の警官隊と衝突、暴動に発展し、兵隊まで導入され死者を出す惨事になった。国王の学生への支持と、陸軍最高司令官の鎮圧への不参加などから、タノーム政権は崩壊、タンマサート大学の学長のサンヤーによる内閣が成立した。翌年の仏歴 2517 年憲法の制定。その後総選挙によって民主的な文民内閣が登場した。タノームは国外逃亡した。Charnvit Kasetsiri, Thamrongsak Petchlertanan, *Form [i. e. From] October 14, 1973 to October 6, 1976: Bangkok and Tongpan's Isan* (จาก 14 ถึง 6 ตุลาคมและทองปานลา), Munlani thi Khrongkan Tamra Sangkhommasat lae Manutsayasat (Bangkok, Thailand), 2001 を参照のこと

第一節 タウィー・ナンタクワーンとピチャイ・ニラン

本節では、二名のタイの初期現代美術家、タウィー・ナンタクワーン(Tawee Nandakwang 1925-1991年)とピチャイ・ニラン(Pichai Nirand 1936年-)を取り上げ、彼らが蓮を用いた作品について述べる。

まず、シン・ピーラシー教授の直弟子、タウィー・ナンタクワーンの“蓮(Lotus)”(1956年、図22)について述べたい。作品は、1956年の第7回全国芸術作品展において大賞を授与されている。



図22 タウィー・ナンタクワーン(Tawee Nantakawang) “蓮(Lotus)” 1956, oil on board, 181x120cm. Collection of National Museum Silpa Bhirasri Memorial, Bangkok

彼はこの作品について「色々な花の中で蓮が一番描きやすい。花びらが大きく、美しい弓形に惹かれ、たくさん蓮を描いてきた。尚、蓮は仏教的シンボルである。第7回全国芸術作品展の大賞を受賞した蓮の作品は、これらの蓮の花を私の学生がたくさん持って来てくれたので、それを描いた。当時、私はシュールレアリズムの影響を受けており、この作品の雰囲気寂寥を感じる」と述べている⁶¹。彼の作品は、現実的なものの描き方と精神を併せて表現しようと制作された。手法として蓮の花の形は角張り、キュビズムの影響を受け、青色を用いて寂寥の精神性を表していると考えられる。作品の概念においては蓮を仏教的シンボルとして用いた。彼の制作は、伝統的理想観念を表す自然派のかつ写実主義的なタイの初期現代美術家の一人として西



図23 タウィー・ナンタクワーン(Tawee Nantakawang) “花びん(A Flower Pot)” 1956, Oil on board, 70x121cm. National Museum Silpa Bhirasri Memorial, Bangkok

(61): ウィブーン・リースワン『タイ国の芸術: シヤムの伝統美術から現代美術まで』ラドプラオ・ブック・センター、2005年、p. 282、วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะในประเทศไทย: จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่, (กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว, 2548) 282. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

洋芸術の超現実主義から影響を受けた。同じ年の“花びん(A Flower Pot)” (1956年、図23)にも同様の蓮と様々な花を作品に表現した。

1945年から1948年まで彼はシン・ピーラシー教授に学び、バンコクのシラパコーン大学 絵画専攻を卒業した。1960-1961年には、イタリア(Diploma (Painting), Academy of Fine Arts, Rome, Italy)に留学し、1990年にタイ国の国家芸術家(美術)に指名された。彼にとり蓮のシンボルは、仏教的象徴であることに加え、寂寞とした雰囲気表現したシンボルであった。彼はその形状の美しさに惹かれ、色彩、構成、形の変形に彼の感情を重ねたのである。

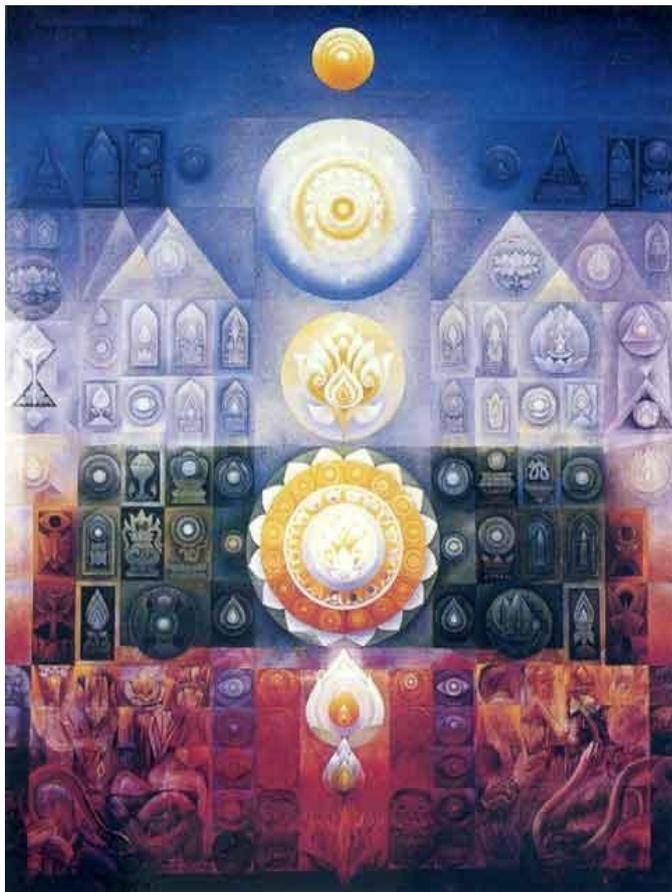


図24 ピチャイ・ニラン(Pichai Nirand) “仏道の道(The Great Truth of Way)” 1972, Oil on canvas, 125x157cm.

もう一人のシン・ピーラシー教授の直弟子、ピチャイ・ニランも蓮をシンボルとして用いている。ピチャイ・ニランは、1936年2月7日、タイのバンコクに生まれ、1956年から1959年までシラパコーン大学でシン・ピーラシー教授に学んだ。1962年から1979年まではタイ芸術省の美術大学(College of Fine Arts, Bangkok)で教鞭をとった。1979年から1995年にかけてタイ王国文化省芸術局の十部門職人部の公務員となった⁶²。2003年、美術部門(絵画)で国家芸術家に指名され、現在に至っている。ピチャイは当初、現実的事物を描いていたが、シン・ピーラシー教授の教えを経て、現実的事物を重ねて自分の内面や観念なども作品に描き込むことを目指し、自分の周辺の風景や寺院の遺跡などを描いた作品を制作した。この間にピチャイは、「私は現実的事物を描きながら、仏教の教えを興味深く感じ、特にタイのそれぞ

(62): 十部門職人は、タイ語でチャングシップムー(Changsiptmu)と呼ばれている。タイの伝統的美術を保護するためにタイ王国文化省芸術局の様々な技術者が集まっている。十部門の技術者があり、一番部門は図や絵を描く技術者、二番部門は陶工、三番部門は彫刻技術者、四番部門は彫刻師、五番部門は鋳造技術者、六番部門は旋盤工、七番部門は操り人形技術者、八番部門は門塗り師、九番部門は溶接工、十番部門は左官である。王立美術研究所『ラッタナコーシン時代の貴重な美術』王立美術研究所、2006年、สำนักศิลปกรรมราชบัณฑิตยสถาน, ศิลปกรรมล้ำค่า สมัยรัตนโกสินทร์, (กรุงเทพฯ:ราชบัณฑิตยสถาน, 2549)を参照のこと。

れ時代における仏教美術の作品を学んだ。人生の真理を追求する手段として自然や仏教の精髓や意味を深く理解して作品を展開していく」と述べた⁶³。

ピチャイは仏教と自らの追求する世界を重ね合わせ、蓮をシンボルとして用いた作品を制作した。“仏道の道(The Great Truth of Way)”(1972年、図24)では、仏教の教義や哲学を取り入れた仏教的な概念を表現するために蓮をシンボルとして用いている。この作品について彼は、「私の作品は、仏教の思想からインスピレーションを受けている。仏陀の教義においては人間と蓮の成長する姿に様々な悟りの過程を重ねて教える。また、蓮は仏教の思想において才知の発達と霊的な快活のシンボルである。仏教美術には仏陀の教義が思想として現れている。仏教美術の目的は人類の世界に安泰や平和をもたらすことであり、タイの古代美術も社会に寄与するために存在した。仏像を彫刻する目的は美しさのためだけではない、仏教の意図に基づいて制作されていた。壁画や絵画も、人間とジャータカ物語を描くことで仏教を奨励し、人類社会に貢献することを目的としていた。私の作品も先人の作家達の目的と同じである」と述べている⁶⁴。蓮を仏教的シンボルとして用い、仏教を奨励し、信仰や尊敬を表現することが彼の作品の制作意図である。



図 25 ピチャイ・ニラン(Pichai Nirand) “人生の諸段階(Stage of Life)” 1993, Mixed media, 74x127cm.

(63) : ソンポム・ブーンロッド「ピチャイ・ニランの蓮作品」、『文化美術』no. 1, 1995, pp. 172-175, สมพร รอดบุญ, “ภาพดอกไม้ของอาจารย์ทวี นันทขว้าง”, ศิลปวัฒนธรรม, ปีที่ 17 (พฤษภาคม 2538) 172-175. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(64) : TISCO CSR Column Trust 19 “Living Art Pichai Nirand” TISCO Financial Group, 2012, p. 74-75 インタビュー(原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

1993年の“人生の諸段階(Stage of Life)”(図25)でピチャイは、人生の真理を追求する手段として自然や仏教の精髓や意味を深く理解して作品を制作した。この作品は、仏足跡のように分割された画面の真中に円形の蓮があり、蓮の形を抽象的に捉えているが、蓮の花びらの枚数を減らしたり、増やしたり、丸い形のみで表したりしている。また、作品主題は仏教の教えを背景とする蓮と人生の流転輪廻の比喻である。そして彼の作品は仏教的な概念の源や、仏教的なシンボルとしての蓮の意味を用い、そこに彼の思想や感情を盛り込んで独自の色彩を重ねた手法によって、個人的な心象を表現している。

また、彼は「私は先人作家の作品の形態を複製することは好きではない。が、実は先人作家が寺院の壁画に蓮の成長する姿に様々な悟りの過程を重ねた表現に私の作品の源がある。私は先人作家より深く考え、私は現代に合わせ自分の表現形態を考え直し新しい構図により表現した。先人作家の作品は水面で美しい花を咲かせる蓮の姿を描いている。しかし、私は他の動物より人間は幸運であると思っている。なぜなら、人間社会には宗教があるので、人は善意を発し、平和や脱却の境地が得られる。また、現代は人間本来の能力が衰え、人は唯物的な生き物になった。そして、私は色々なシンボルを通じ人間の在り方を描こうと試みている」と語っている⁶⁵。そこで、ピチャイの作品は仏教美術の形態を踏襲せず、仏教におけるタイの伝統的理想観念に基づいてはいるものの、彼独自の形態を変化させて用いた。さらに、彼はシンボルを使用する目的は見る人と概念を共有するためであるとも言っている。

このようにタイらしさと西洋の形式が混ざり合った伝統美術とは異なる現代美術が生まれた時、シンボルとしての蓮の描法や意味合いにも変化が生まれた。例えば、シン・ピーラシー教授の指導の下に才能を発揮したタウィー・ナンタクワーン(図22-23)やピチャイ・ニラン(図24)の作品がそれである。彼らは蓮の形を変え、自身の作品の個性となる新しいシンボルへと変化させた。例えば、タウィー・ナンタクワーンは、仏教美術において一輪、または二輪しか用いられていない蓮を束にして描き、仏教美術に用いられる色彩と相反する青、緑、黒という色彩を多用することにより独自の世界観あふれる表現とした。ピチャイ・ニラン(図24-25)は、仏陀の教えをテーマとして扱い彼の作品における蓮のシンボルの意味は仏教美術で用いられている蓮に重ねてはいるが、蓮の形を抽象的に捉え、蓮の花びらの枚数を減らしたり、増やしたり、丸い形のみで表したりしている。また彼の用いた色彩は仏教美術と通じるものもあるが、彼の感情を独自の色彩を用いて表現している。

(65):Niwat Kongpien “Art of Pichai Nirand” *Matichon thai newspaper*, 2007年01月14日, p.8(原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

上述のように、タイの美術家は従来の仏教に関わる内容を描く義務から自由を得、ヨーロッパ美術の思想や表現手法を採り入れていった。シン・ピーラシー教授はタイにおける新しい形式の美術教育についての講演において次のように語っている。

「西洋人の方式に倣った現在の学習方式は、新世代の人々に様々な内容に関する理解を深めさせることが出来る。これは導入的な原則であり、また国際主義に則っている。このような内容が美術の面においてタイ人の考え方の奥深くに変化をもたらしたのである。現在の学習は、古代文明の内容を説明する仕事から美術家達に自由をもたらした。一般的な知識は概念をより幅広くし、作品というのは若き美術家たちが新しいものを創ろうとする事で、それは真の概念や認識とのバランスの上に成り立つ」⁶⁶。

そのほとんどが宗教的基盤の上の美術であったタイ元来の伝統美術はシン・ピーラシー教授の新しい美術教育を得てかつてない変化を遂げ、それぞれの美術家が表現する内容や形式を個々人でさらに探究していくという創作姿勢を後進の美術家の間に広く浸透させた。

(66) : シラパコーン大学『タイ国内の現代美術』「シン・ピーラシーの論説」タイ語訳: Khien Yimsiri, 2002年, pp. 155-156, มหาวิทยาลัยศิลปากร, ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย, บทความของอาจารย์ศิลป์, (แปลภาษาไทยโดยอ.เขียน ชัมเสมอ, 2545) 155-156. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

第二節 プラトゥアン・エームチャルーン

プラトゥアン・エームチャルーン(Pratuang Emjaroen)は2005年視覚絵画部門(絵画)国民的美術家に選ばれた。1935年10月8日バンコクに農家の三人兄弟の次男として生まれ、当時の一般的な農民として貧しく質素な暮らしをしていた。7歳から25年間僧侶として過ごした父親の考え等から影響を受け、仏教を人生の中心に据え、良い人間関係を築き、美術を好み、あらゆる分野に精通していた。父の教えの下、プラトゥアンは人生の大半を自然とともに過ごすことを好んだ。地方の田畑または河川などの環境は、彼に真の価値や生活に役立つ自然資源の真実を見出させた。経済的事情により彼の受けた学校教育は、小学校4年生までにとどまり、自分自身で生活の糧を得なければならなかった彼は様々な映画館でのフリーランスの絵描きとして看板製作の仕事を選んだ。やがて腕を上げ、絵を描く技術が認められるようになると、その頃には、彼は思考力を成長させ、特に絵画、音楽、文学、演劇、そして映画に至るまでの全ての美術分野の真髄を知ることとなった。また、ヴィンセント・ヴァン・ゴッホの生涯を描いた“LUST FOR LIFE”(1956、ヴィンセント・ミニネリ監督)という作品は、プラトゥアンに閃きを与え、看板制作という立場を考え直すきっかけを与えた。

プラトゥアンは、高等教育から知識を得たことは全くなかった⁶⁷。しかし、真実や自然に関わる作品や生活の中で触れる絵画に関する理解を深め、独学で美術的知識を身につけた。後に彼は1996年の国内美術文化作品優秀者に選ばれた⁶⁸。現在、プラトゥアンは、2011年にカンチャナブリ県タームアン群サムローン市にエームチャルーン美術館を開館した。自然が美しいメークロン川沿いに建てられた6400平米のこの美術館は、独立組織であり、長期的又は定期的な美術展示会のための施設である。国内外の児童、生徒、美術家向けの現代美術に関する研修やワークショップ用の施設も設けられ、現代美術を発展させ、地方へ浸透させて行こうというプラトゥアンの志による目標を持って建設された。

プラトゥアンは、八年間映画広告画家として働き、映画広告業界で認められるようになり、相応の収入も得られていた。しかし彼はそれに満足したわけではなく、将来を見据え、この職業画家という職業の終わりを見越していた。金銭と引き換えに依頼者の指示に従って作画する仕事は、作業が終わった時に芸術的価値とは無縁の単なる商品となる。芸術において思考や創造が持つ価値とは無縁の仕事であった。プラトゥアンが熱心に学んだ美術の全ての分野の知識の蓄積は、彼に人間としての価値を高め、感情の繊細さを引き出すことが出来るよ

(67) : プラトゥアン・エームチャルーン『プラトゥアン・エームチャルーンの人生と作品』サーハ・カーンピム出版、1990年、p. 15、ประเทือง เอมเจริญ,ชีวิตและผลงานประเทือง เอมเจริญ,(สาธิตการพิมพ์,2533)15.(原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(68) : チューギヤット・チャータイソン『プラトゥアン・エームチャルーンの人生の道のり』ミンミット出版、2001年、p. 92、ชูเกียรติ ฉายาไชยสง,เส้นสีแห่งชีวิตประเทือง เอมเจริญ,(สำนักพิมพ์มิ่งมิตร,2544)92.(原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

うな美術作品の創造をするもうひとつの職業として自由美術家への道を見出させた。プラトウアンは自分自身に問いかけた。「この人生、映画広告の仕事をずっとしていくべきか否か。答えは明らかだ。機会を得られるなら、自身が好きで、人生に価値をもたらす仕事を選ぶべきである」⁶⁹。この答えは、プラトウアンを新しい人生へと踏み出す後押しをした。時を同じくして、彼は“LUST FOR LIFE”（1956、ヴィンセント・ミネリ監督）というオランダ人画家ヴァンセント・ヴァン・ゴッホの生涯（Vincent Van Gogh）を描いた映画鑑賞からひらめきを得ていた。これにより西暦1961年にプラトウアンは人生の方向を見直し、自由美術家として新たな道を歩み始めた。その時代、タイの現代美術はまだ萌芽期であり、まだ社会からはそれほど認められてはいなかった。プラトウアンが歩み始めたこの道は、長く程遠い道のりで、さらに障害も多かった。彼の人生は今までとは全く異なるものへと変わっていった。およそ十年間は彼の絵は全く売れなかった。家族は貧困や飢えに耐えなければならず、子供は常に病気に悩まされた。しかし様々な問題に見舞われてもなお、プラトウアンは落ち込んだ事はなかった。彼の心は常に強く、安定していた。そして、美術作品の中に価値をもたらすという目的に到達するために、常に障害と闘う心の準備ができていた⁷⁰。

プラトウアン・エームチャルーンは、美術作品の創造の中で蓮の花をシンボルとして使用する美術家の一人とされていた。しかし、蓮の花と蓮の葉をシンボルとして使用する前は、あらゆるシンボルを通して作品を表現する方法を採っていた。これらのシンボルは、彼が表現したい思考や感情の代弁者として絵画作品に取り入れられていた。プラトウアンの作品と作風は、三つの時期に分けることが出来る。1963-1972年の十年間の作品、1973-1980年の八年間の作品、1981-1990年の十年間の作品である。以下にそれらについて考察する。下表緑色の時期は蓮をシンボルとして初めて用いた作品を制作した時期である。

(69) : チューギヤット・チャータイソン『プラトウアン・エームチャルーンの人生の道のり』、ミンミット出版、2001年、pp. 79-80、ซูเกียรติ ฉายาธสง, *เส้นสีแห่งชีวิตประเทือง เอมเจริญ*, (สำนักพิมพ์มิ่งมิตร, 2544) 79-80. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(70) : チューギヤット・チャータイソン『プラトウアン・エームチャルーンの人生の道のり』、ミンミット出版、2001年、ซูเกียรติ ฉายาธสง, *เส้นสีแห่งชีวิตประเทือง เอมเจริญ*, (สำนักพิมพ์มิ่งมิตร, 2544) (筆者による要約)

プラトゥアンの作品における表(2)

作品制作年	シンボル	伝統的なシンボル	テーマ	技法	シンボルに込めた感情表現
初期の作品 1963-1972	人間の形 目	太陽 宇宙	環境問題 人生問題, 戦争 自然と自身の思考(自然主義)	絵画、油 彩	重苦しさ 悲しさ, 痛み 味わい, 豊かさ, 有難さ
中期の作品 1973-1980	国旗 天然素材	水牛の角 米袋 蓮の葉	自然の真理 国内の社会情勢	絵画、油 彩	豊かさ, 有難さ 恐怖, 痛み, 暗さ
後期の作品 1981-	天然素材 水の雫	蓮の葉 蓮の花 月	人間の生と自然の関係性(自然主義) 自然の真理	絵画、油 彩	味わい, 豊かさ, 有難さ 美しさ, 冷静

プラトゥアン・エームチャルーン初期の作品(1963-1972年)

タイの現代美術家であるプラトゥアン・エームチャルーンは絵画のみを制作し続けてきた美術家である。彼は心が求めるままに、創造への道程となる自由美術家という職業に向かう選択をした。プラトゥアン・エームチャルーンが創造した絵画作品は、この時代のタイ社会にとっては新たな方向性を持つ絵画であった。そのため初期の頃(1962年)は常に障害が立ちまわっていた。彼の自伝の前書きや作品についての覚え書きには、「私は普通の人間として生まれてきて、単純な道を選び歩んできた自分の人生に満足している。こんな普通の人間ながら美術家になるという目標を持ち、創造力を得、一方不運や貧しさ、病気、そして社会からの侮辱を受けなければならなかった頃からずっと行動し続けてきた」とある。絵画を描き始めた初期の頃、プラトゥアンは、自然の中の真実の探求に重きを置いていた⁷¹。彼がこれこそ自然だと感じられる場所に足を運び、絵を描いた。

(71): ARTDECOR MAGAZINE "PRATUANG EMJAROEN" *ARTDECOR MAGAZINE*, no. 5:8, 10月-11月 2001年, p. 15(原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

プラトゥアンは多くは、自分自身の人生に起こった物語を描いた。彼をとりまく世界の物語は、1963年の作品“黒い太陽”（図26）に始まる。プラトゥアンは黒い太陽が顔をのぞかせる山を半抽象的に描いた。彼は、自然が人間の生命活動の中の重要な要素であることを表現するための比喩的な意味を描き込みたいと考えた。この絵画の鑑賞者に、もし太陽が黒かったら、もしくは自然が破壊されたら人間にどのような影響を及ぼすのかという事を考えさせた。初期の時代（1963年-1972年）の彼の美術作品は、自然に関する事以外には、激しい戦争の物語といった現代の人類の物語から構成されている。その頃は、第二次ベトナム戦争という世界史に残る悲惨な戦争が起きており、プラトゥアン自身の人生にも苦難が生じていた。これは彼に、戦争という惨事から引き起こされた人々の苦難、困難に言及するという方向性を見出させた。また、ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ(Vincent van Gogh 1853年-1890年)やポール・ゴーギャン(Paul Gauguin 1848年-1903年)といった、19世紀、20世紀のポスト印象派、ダダなどの西洋美術家達もまた、人間の苦悩や戦争を反映させた美術作品を発表していた。これらの作品は、彼の初期の作品の思考や構図・描法・色彩に影響を与え、また原動力となり、人々の困難を反映させた戦争に反対する立場を込めた作品を生んだ。

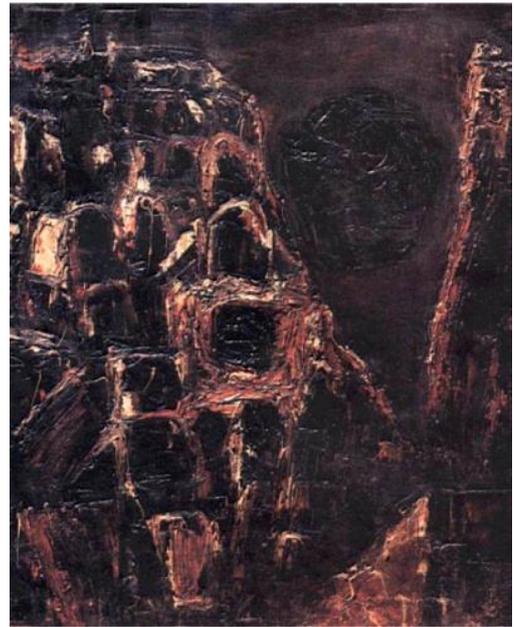


図26 “黒い太陽” 1963 oil on canvas, 100x189 cm.

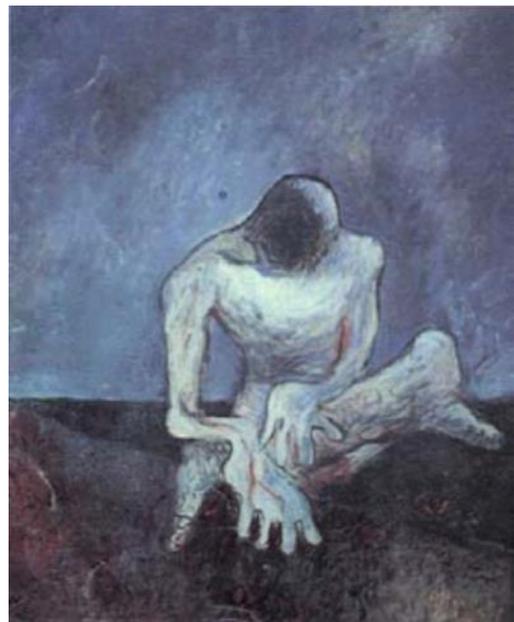


図27 “人生” 1964, oil on canvas, 71x91cm.

プラトゥアンは、良い美術作品は人間の過ちを反映し、人々に正しい道を指し示すものであるべきだと強く信じ、戦争の惨事から引き起こされた人々の苦難、困難の物語にも言及している⁷²。1964年の“人生”という名の絵画作品（図27）は、地面に座り、落胆したように俯く痩せ細った男性の絵である。脚は不自然な状態で折れ曲がっている。彼は精神の内面を、それとは異次元

(72) : プラトゥアン・エームチャルーン『自然 人生 美術』ゲーオ・カーンピム出版、1980年、ประเพ็อง เอมเจริญ,ธรรมชาติ ชีวิต ศิลป,(สำนักพิมพ์แก้วการพิมพ์,2523)(筆者による要約)

の絵の中に写実から外れた状態の人間の形を通して表現した。一般的概念に束縛されない半抽象的な表現は、夢の中の情景のような特徴があり、荒廃し物悲しい状態とともに歩む道を失った人々の人生の苦難を見せている。

プラトゥアンの初期の絵画作品は、美術家として描法を模索し続ける中で色や光の表し方を試行錯誤している時期でもあったことから、現代的手法と印象派から影響を受けた手法の

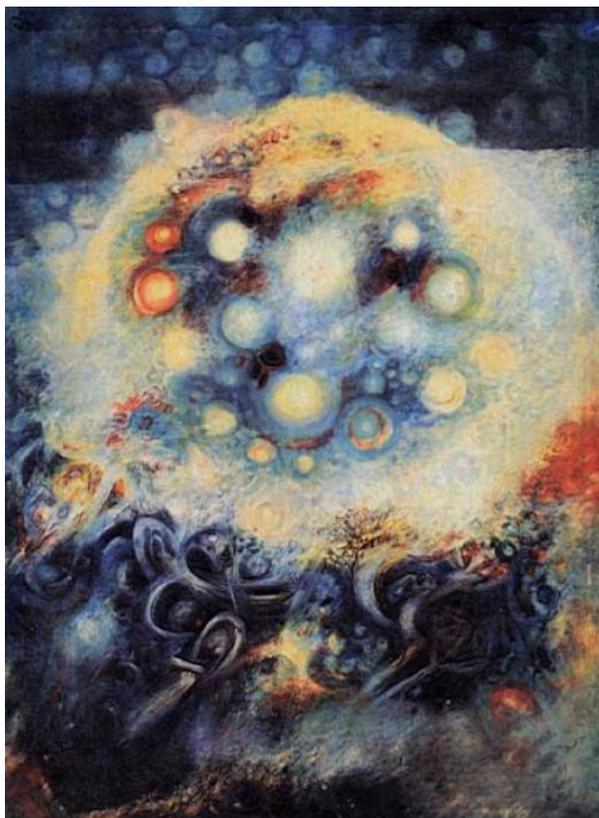


図 28 “太陽と地球” 1966, oil on canvas, 72x98cm.

両方が入り混じっている。また初期の頃の彼の絵は社会の中で起きた事件に関わる物語を重要視しており、プラトゥアンは作品の制作技術の向上と共に社会に対するメッセージを込めた作品を制作し続けていった。これは彼に試行錯誤の大切さや人間に対する自然の真理を見出させた。彼の抱えていた葛藤は 1966 年の作品“太陽と地球”（図 28）に見て取ることができる。これは半抽象的な絵画作品で、太陽や地球上の自然全体の縮図の様であり、地球上の全ての生物に影響を与えるエネルギーの源であり、シンボルであり、同時に自然や環境の調整役でもある太陽に対する心情を表現している。人、自然、太陽という恐らく切り離す事の出来ない関係を描き、彼は作品

について「全ての物事にもたらされる生命の力は、全て太陽から来ているのである。大地、水、風、火、は太陽を中心として一つのものとして繋ぎ合わせる事が出来る。それ故太陽は大きな存在なのである。太陽は自体が全てのあらゆる痛みを受け入れ、宇宙全体に出来る限りの光を送っている。この思考は倫理学からきたのでもある」と語っている⁷³。

(73) : チューギヤット・チャータイソン『プラトゥアン・エームチャルーンの人生の道のり』、ミンミット出版、2001 年、p. 77、ซูเกียรติ ฉายาสง, เส้นสีแห่งชีวิตประเทือง เอมเจริญ, (สำนักพิมพ์มิ่งมิตร, 2544) 77. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

年の作品“蘇り”（図 30）にそれが表現されている。この作品は円形によって構成され、曲線が大きなものから最も小さいものまで中心に向けて描かれている。内部には液体のような特徴の自由な形があり、白い線と点は生物の幼虫のようであり、絵画の中心に入り込んでいる。青色や黄色、赤白の光があり、宇宙空間に浮かんでいるようである。“蘇り”は、半抽象的な絵画で、自然の略図のような作品である。プラトゥアンは、太陽と宇宙の協調を捉え、それと同様に、彼の思考や想像力と心の中の感情の調和を、この絵画作品の中で表現している。そして生物復活のエネルギー源である光に重ね自然の真理を表している。上記のような初期の絵画作品の一部が映し出しているのは、自然と自身の思考を調和さようとしたプラトゥアンの思考であり、それが“自然尊重”の思考に沿った作品を生み出す源となった。自分らしい明確な個性のある感情や感動を絵画として表現し、生命に対する自然の真理や価値に言及した創造作品は、他の美術家達の誰とも異なる個性を持った作品を生んだ。彼は「自然は、美術創造の手法についての答えをくれた。自然と生命の関係の中には、物理的に目に見える関係性と見えない関係性があるという事に気付かせてくれた」と言う。このような理解が⁷⁵、プラトゥアンの作品創造の原動力となり、形や符号の中に潜む多様な無限の資質についての表現に結びついた。

1971年の作品“宇宙の歌”（図 31）は、構図の中に様々な要素を配置した絵画作品である。例えば、円形、曲線、半円形、螺旋状にねじれた線などを暖色と寒色を混ぜて使い、自然の縮図の性質により新たなシンボルとなる様な宇宙空間を表現している。プラトゥアンは、印象深い絵画作品に感情や知性、芸術的要素の美しさなどを表現し、太陽や宇宙のエネルギーやそれらの活動に言及した。やがてこの時期の作品は美術家グループから“宇宙作品シリーズ”と称されるようになった。太陽や月、星や自然現象といった宇宙に存在するものの物語を表現しているためである。技術や創造、経験、これら全ての向上により、

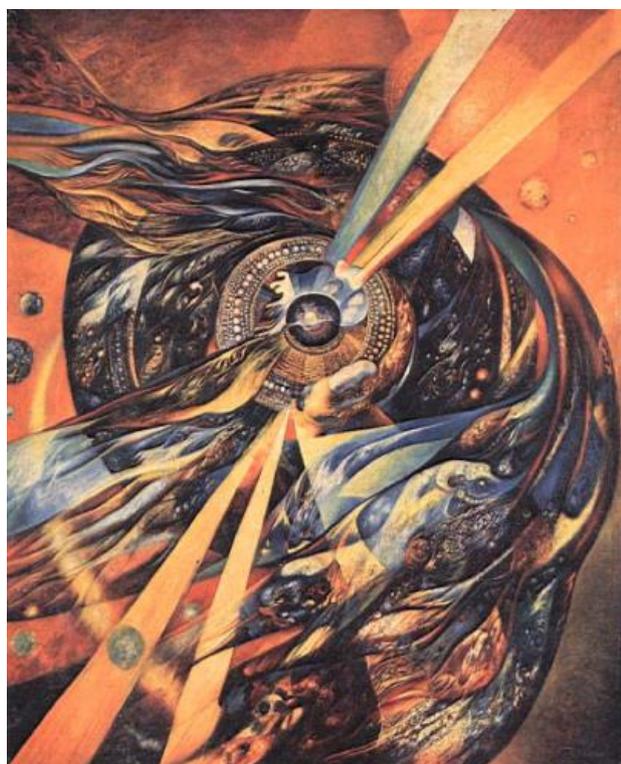


図 31 “宇宙の歌” 1971, oil on canvas, 140x500cm.

(75): プラトゥアン・エームチャルーン『プラトゥアン・エームチャルーンの人生と作品』サーハ・カーンピム出版、1990年、p. 11、ประเทือง เอมเจริญ, ชีวิตและผลงานประเทือง เอมเจริญ, (สารสารพิมพ์, 2533) 11. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)。

プラトゥアンは価値や際立った個性のある絵画作品を発表出来る美術家であると社会から認められるようになった。1968年には、第18回タイ国立美術展で作品賞を受賞し、タイの抽象美術家として称えられた⁷⁶。

1971年にプラトゥアンは、“タム”(ธรรม, Tham)グループを結成した。タムの名前は彼が人生の精髓を表すと信じるタンマチャート(自然)とタンマア(仏道)の言葉の意味から組み合わされている。“タムグループ”の初期メンバーは七、八人からなり、1971年にグループ展を開催した“タムグループ”はタイの現代美術界において美術を独学で学んだ作家たちの最初のグループである。メンバーはそれぞれが独自の制作スタイルを持ち、社会に真価を問うことができる真の芸術作品を制作し、普及させることを目的とした。作品内容としては、人生哲学的な思想を反映した作品が多く制作された。プラトゥアンは、「タムグループは私の家で絵を描き、土、日にも集まって絵を描いて行く。タムグループのメンバーではない人も来られる。例えばモンティエン ブンマーも土、日に時間があれば来る」と話している⁷⁷。

中期の作品(1973年 - 1980年)

“自然主義”と呼ばれる創造的なアプローチによる“宇宙作品シリーズ”(1965-1972)の制作後、プラトゥアンは“象徴主義”と“抽象絵画”へのアプローチとして作品を創造し始めた。また、見たり知ったりした経験を凝縮し、大地や日差し、水の流れ、木、山などといった自然の豊かさをシンボルとして表現することでより抽象化された作品を制作した。プラトゥアンにとってこうした自然は、自身の内部で感じている自然の豊かさや恩恵に関連し、自然の中の万物に相補性があると捉えたからである。自然の物語は凝縮され、彼が生み出した円形や楕円形などの形の中に収められた。

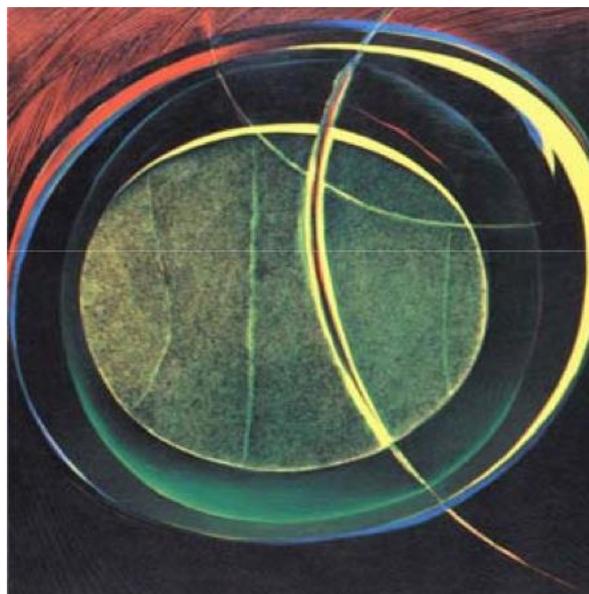


図 32 “時間の変化(1)” 1973, oil on canvas, 137x139cm.

(76) :ウィブーン・リースワン『タイの現代美術と近現代美術』トンオー出版、1988年、p. 26、วิบูลย์ ธรรม, ศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย, (ต้นฉบับ, 2542) 26. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(77) : ARTDECOR MAGAZINE “PRATUANG EMJAROEN” ARTDECOR MAGAZINE Thai contemporary art magazine, no. 5:8, 10月-11月 2001年、p. 15 (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

これは1973年の作品“時間の変化(1)”(図32)と“時間の変化(2)”(図33)の中にも見て取れる。この2つの絵画は、抽象的な絵画であり、プラトゥアンは円形と線、色などをシンボルとして作品の空間に取り入れた。内部には黄色の線と水色の線が交差する点があり、円形の内部の要素の全てが作品の特徴となっている。円形の中の緑と青色は自然の豊かさや恩恵であり、緑色と黄の曲線は人生の爽快感、努力、そして喜びを表しているのだろう。絵の中の濃い色と明るい色は人生の暗黒と明るさの対比であろうと理解することができる。プラトゥアンは作品について「作品“時間の変化(1)”の緑色と曲線は、人生の中で新しい日の明るい陽射しを浴びた時の爽快感や、努力したりもがいたりしながら、人生を切り開き変化して行くという二重の意味が込められている。“時間の変化(2)”で私は整然と、そして暗闇から明るみへ力強く移動する生命体について表現したかったのだ」と述べている。その後

の1973年から1976年までの三年にわたり⁷⁸、タイでは大きな政変が二度起こった。1973年10月14日と1976年10月6日である⁷⁹。1973年10月14日に起きた政変は、タイの政治に軍事独裁体制から民主主義への移行という支配体制の変化をもたらした。国民は自由を手に入れ始めた。美術家はタイの伝統的美術への批評も含め様々な主義主張を幅広く表現できるようになった。美術界に芸術に対する新しい概念が生まれたのもこの時期である。それは「本物の美術とは“人生のための美術”であり、今まで支持されてきた“美術のための美術”ではない」というもの



図33 “時間の変化(2)” 1973, oil on canvas, 135x139cm.

(78) : ソッチューン・チャイプラサート『悲劇的な日』プイファーイ出版、1996年、p. 63、สดชื่น ชัยประสาธน์, วันมหาวิปโยค,(สำนักพิมพ์ปอผีฯ,2539)63.(原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(79) : 1973年10月14日の民衆蜂起(大きな悲劇の日、学生決起、学生革命、学生クーデター(血の日曜日、大いなる悲しみの日)タイの歴史的な事件をさす。蜂起はタノーム軍事独裁政権の終わりをもち、タイの政治システムを変えた。特に、それは政治へのタイの大学生の意識の成長をもたらし、タンマサート大学の学生が民主化を求めデモを行い、徐々に他の大学や学校が運動に加わり始め、タンマサートの学生セークサーン率いる武装した職業訓練校生が「政府が鎮圧に来る」というデモを聞きテットラダー宮殿へ向けて行進、ラーチャダムヌーン通りで政府の警官隊と衝突、暴動に発展し、兵隊まで導入され死者を出す惨事になった。国王の学生への支持と、陸軍最高司令官の鎮圧への不参加などから、タノーム政権は崩壊、タンマサート大学の学長のサンヤーによる内閣が成立した。翌年の仏歴2517年憲法の制定。その後総選挙によって民主的な文民内閣が登場し、タノームは国外へ逃亡した。1976年10月6日の反動クーデター(血の日曜日事件)。外国にいたタノームが帰国すると聞いたタンマサート大学を中心とする学生らによる抗議集会が開かれたが、ナワボン、ルークスア・チャーオバーンら右翼組織が対峙、銃撃戦が起こり国境警備隊の応援によって学生側への暴行に発展した。これらを理由にサガットがクーデターを宣言。学生活動家は共産主義者のレッテルを貼られたが、逆に多くの学生がタイ国共産党に加わった。Charnvit Kasetsiri, Thamrongsak Petchlertanan, *Form [i. e. From] October 14, 1973 to October 6, 1976: Bangkok and Tongpan's Isan* (จาก 14 ถึง 6 ตุลาคมและทองปานลา), Munlanithi Khrongkan Tamra Sangkhommasat lae Manutsayasat lae Manutsayasat (Bangkok, Thailand), 2001 を参照のこと。

である⁸⁰。政変に伴う人々の意識改革は、プラトゥアンの美術作品創造の方向性にも影響を与えた。プラトゥアンは1976年10月6日に起きた騒乱に発展した衝撃的な政変から目を背ける事が出来なかった。“悲劇の日”と呼ばれるこの政変は、プラトゥアンにタイの歴史の重大な出来事を記録するような大きな美術作品を制作させることを後押しをした。1973年の作品“善悪”（図34）は、半抽象的な特徴の絵画作品で、1973年10月14日の“悲劇の日”の出来事における残酷な感情を反映させ、人生の悲劇に言及し、また社会内の物語を記録している。この絵画は、民主主義と憲法を訴える学生や市民の武力や武器の使用に言及している。

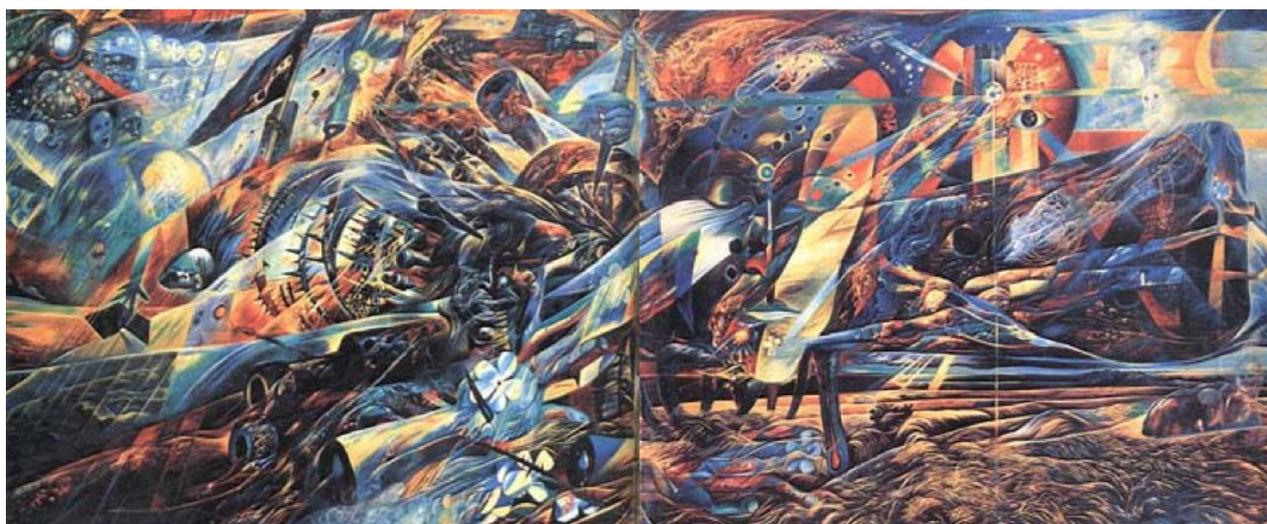


図34 “善悪の争い(Conflict between good and evil)” 1973, oil on canvas, 200x500cm.

また“善悪の争い(Conflict between good and evil)”（図34）は善の側を悪の側が打ちのめそうとする争いについても表現している。白いラントム花(Frangipani)と花びらのシンボル、仏像のシンボル、法輪のシンボルを使用し、善の側の純潔さを表した。武器のシンボルとしては有刺鉄線と血を用い、悪の側の破壊行為や暴力的な部分を表現した。善の側の表現物は全て破壊され、叫ぶ表情と白い花を持つ手は鋭い金属で突き刺されている。血痕が花びらの上に滴り、仏像には血に染まった銃により開けられた穴が沢山開いている。白い花びらと円形の中にある輝く瞳からのオーラと光は絵全体に広がり、善の側の希望を捨てず諦めない熱意が表現されている。プラトゥアンは、「この絵画は心の中にある気持ちや感情を表現し社会に訴え、暴力的な方法で人々が押さえつけられたという出来事の恐ろしさや悲惨さに気づかせる」と話した⁸¹。

(80) : チット・ブムサック 『人生のための美術 国民のための美術』 バンコク：ドキュメンタリー出版、2006年、p. 75、จิตร ภูมิศักดิ์, ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน, (กรุงเทพฯ: สารคดี, 2549) 75. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(81) : カンヤー・ポンラウアン、「プラトゥアン・エームチャルーンの娘のインタビュー」、ASTV オンラインマネージャー、2012年12月3日、กัญญา บุญเรือง, บทความสัมภาษณ์ของลูกสาวประเทือง เอมเจริญ, สถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส, วันที่3เดือนธันวาคมพ.ศ.2555

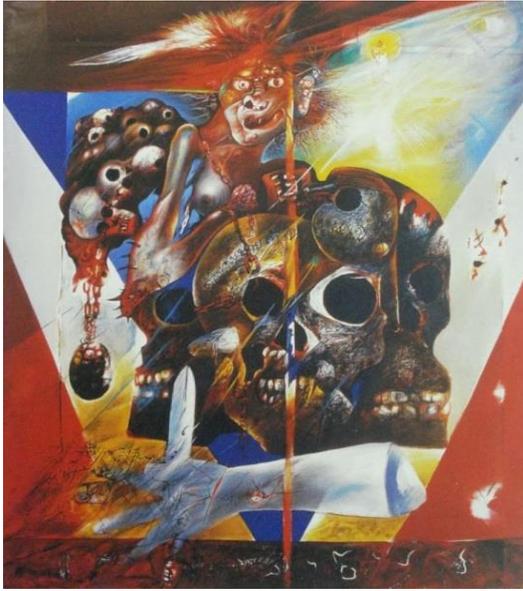


図 35 “バカのように国家を愛す” 1976, oil on canvas, 137x154cm.

1976年の作品“バカのように国家を愛す”（図35）は、半抽象的絵画で、プラトゥアンのこの作品は、絵の背景にタイ国旗の色をシンボルとして使用し、その周辺にタイの国旗のような色の光を映し出している。彼が当時の国家の状況を連想させるために国旗の色彩を用いたのだと考えられる。それが骸骨や手や刃物や爆弾などの不思議な形のシンボルと合わさったとき、彼はタイ社会の中に持ち上がってきた悲惨さや恥辱、匂いや死を訴えているのである。彼は消えて行った過激なナショナリズムから生じた喪失を浮かび上がらせることを望んだ。1976年10月6日の、学生や市民の弾圧という悲惨な出来事の中で、タイ国旗は

ナショナリズムと政治の動向を混ぜ合わせる意味合いを持つものとなった⁸²。

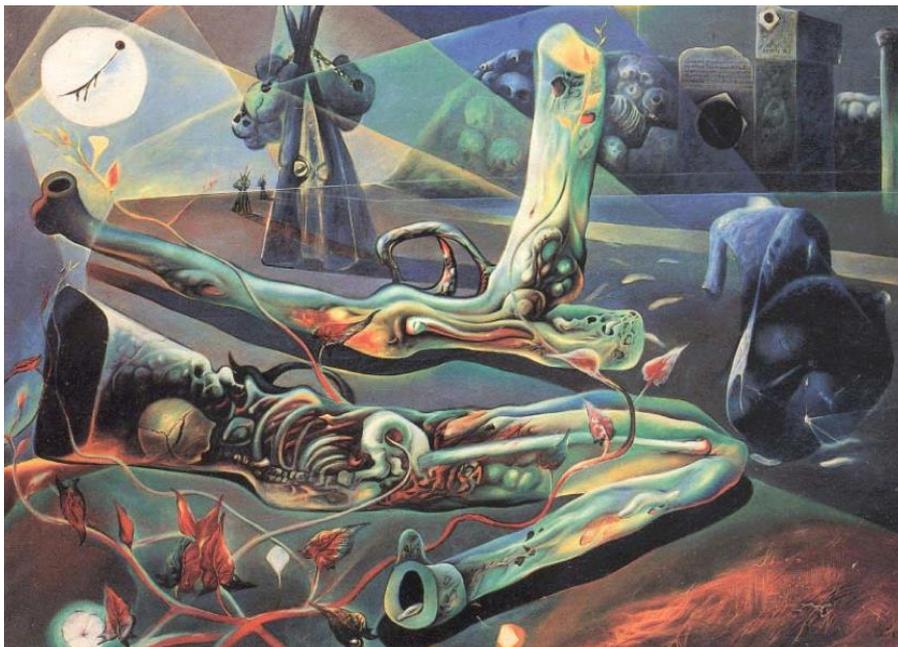


図 36 “赤い空芯菜 腐った銃” 1976, oil on canvas, 135x165cm.

また、1976年には“赤い空芯菜 腐った銃”（図36）という作品が生まれた。半抽象的な絵画作品で、プラトゥアンはしなびて中に芋虫が這っているという特徴がある赤と黄色の混じった緑の2丁の拳銃

をシンボルとして用いた。画面向かって左側では、赤い空芯菜と白い花をこの2丁の拳銃に巻き付かせている。右側には、欠けた仏頭のシンボルが拳銃の近くに置かれている。彼は—

(82) : スリヤ・チャーヤチャルーン『現代美術の中のタイ国旗の話』アマリンプリンティング・アンド・パブリッシング出版、2014年、p. 178、ศุภิชะ ฉายะเจริญ, เรื่อง ธงชาติไทย ในศิลปะร่วมสมัย, (อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2557) 178. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

般の状態とは異なった異様な特徴のある戦争の武器の形状を描く絵画作品を通じ、まるで悪夢の中のようなもしくは超現実的世界における戦争や破壊、焼失を題材として表現することで現実の戦争に対する批判を描き込もうとした。1973年10月14日の民主主義を訴えるための流血や国民を殺す銃器を使用、この政変において引き起こされた流血は、人生のための美術作品を制作する文学、音楽や視覚美術などの全ての分野の芸術家達に影響を与えた。彼らの創作した反体制的作品を理由として、芸術家達はあつという間に社会における危険な人物として扱われるようになり、逮捕されたり逃亡したりしながらも彼らはこの当時の社会を反映させた作品を作り続けた。美術家たちは、創作活動を続ける一つの手段として作品の内容に注意を払うようになり、プラトゥアンを含む社会問題を理解する多くの美術家たちは、美術作品の内容をカモフラージュした。抽象的な形やシンボルを用いた表現には、それでも当時の社会に対する反体制的な内容や思考は残されている⁸³。流血の出来事はプラトゥアンに、苦難や困難を被ったのは街中の国民だけではなく、広範囲の全ての職業を持つ人々やタイ国内で働く民衆に影響を与えた事を知らしめた。



図 37 “米 収穫 土の塊” 1976, oil on canvas, 127x140cm.

また、1976年の作品“米 収穫 土の塊”（図 37）は半抽象的な絵画で、プラトゥアンはこの絵画作品を、地方社会に彼が見た農民の人生の困難や干ばつや絶望に対する彼の思考や感情を表現するために制作した。彼は、絶望や先が見えない事を意味する黒い円形などの抽象的な形と自然の具体的な形を混ぜ合わせ、半抽象的絵画を生み出しタイの農民の苦難を作品に反映させた。

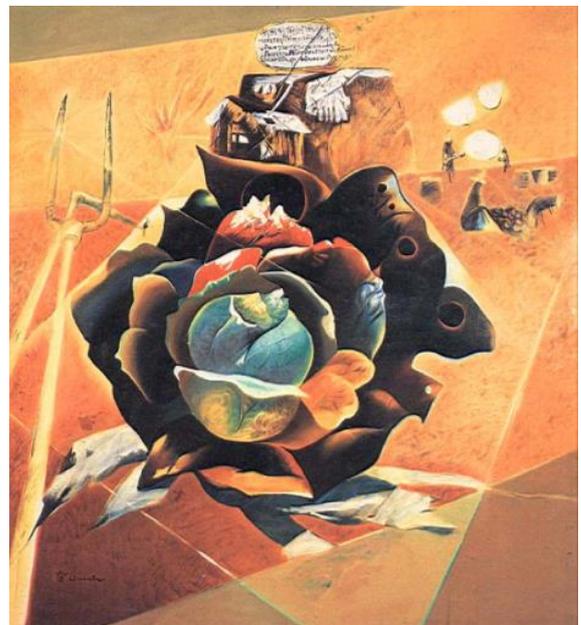


図 38 “キャベツ” 1976, oil on canvas, 137x154cm.

1976年の作品“キャベツ”（図 38）は、キャベツという植物をシンボルとして切り取り使用し

(83) : アムナート・イェンサーバイ 『ラッタナゴーシンの現代美術の歴史』 アクソーンタイ出版、1990年、p. 67、อำนาจ เข็นสมชาย, ประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์, (อักษรไทย, 2533) 67. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

た半抽象的作品である。彼は農民の作物や報酬を得るために汗を流さなくてはならない状況や、農作物に問題が生じて収穫高が落ちた時の労働や投資に見合わない結果への共感と同情を表現した。黒いキャベツと穴は政治の変革期に起きたタイの農業の衰退を表している。プラトゥアンの作品創造における思考は再び自然に回帰した。毎回美術作品を制作する時に彼は、生きるエネルギーを得るために農地や海といった自然の中での静かな生活の得られる農業地域へ足を運んだ。彼が得た事についてプラトゥアンは「豊かさは大地や植物の生命や光、水流、風と空気の中にある。この生命のエネルギーは季節と共に花びらや花粉の中に光り輝いて見えるやさしい霧の中で育まれるのだ。そしてこのエネルギーは自然の完全な調和の中で歩みを進めるのだ」と話している⁸⁴。プラトゥアンが自然に直接触れて得た感覚は、自由であるためのエネルギーを彼の中に開花させ、彼の心を生き生きとさせ、エネルギーを得たことで心が高まり放出される情感を線や色に取り込み美術作品として表現した。

1978年の作品“蓮の葉”（図39）で、プラトゥアンは上から見た蓮の葉の形をシンボルとして選び、蓮の葉の中心に溜まった水を置いた。蓮の葉は円形の鮮やかな緑色で、上部の縁には鮮やかな黄色で透き通った水の雫が表わされている。これは半抽象的の絵画で、プラトゥアンは蓮の葉の形や鮮やかな色や蓮の葉に水が染み込まないよう自然が作り上げた奇跡といった、彼が感動した全てのこ

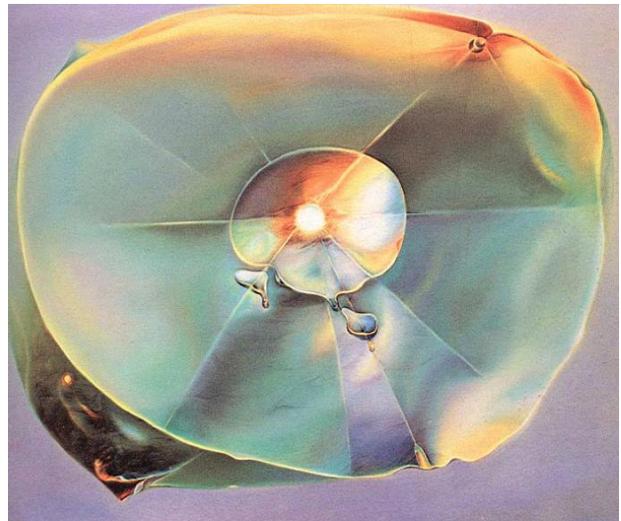


図39 “蓮の葉” 1978, oil on canvas, 109x130cm.

とを表現しようとした。これ以外にも彼は、蓮の葉が水面に落ちた時の鮮やかな光が美しさと調和し、私たち人間が再現できないような、また超自然的な反射光を生み出す現象に興味を惹かれた。蓮の葉は自然の豊かさ、水は清澄、清涼を表している。また、蓮の葉と水を合わせて表現した自然がそのまま人に与えられる至福の表象となっていることへの感動を表現している。

彼は自ら目にし、知り、触れてきたタイ社会の生活様式の変化について以下のように語っている。「タイ社会は今までとは大分変わった。以前のタイ社会は、均衡が取れて福祉や安全性、安定性のある農業社会で、人々は閉鎖的で、自然に触れ共生するという長い間受け継がれてきた東洋文化の流れを汲む生活様式であった。西洋の世界から技術の発達や科学の進

(84) : プラトゥアン・エームチャルーン『呼吸の歌』B.F.O 出版、1981年、p. 11、ประเทือง เอมเจริญ, บทเพลงจากลมหายใจ, (B.F.O, 2524) 11. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

歩などといった現代文化の要素を受け入れる事は、タイ社会の人々の生活様式に多大なる変化をもたらした。教育分野をはじめ、経済、文化美術や政治においての成功が現代社会の人々の目的となった。そしてこの目的に到達せんがための緊張や圧力や強硬さは、悪意をすらもたらしている」⁸⁵。

プラトゥアンが言及する上述のような変化は、1979年の作品“生産エネルギー”（図40）という作品においても表現されている。これは半抽象的絵画で、プラトゥアンは農民であることについて言及するためのシンボルを選んだ。例えば荷車、耕運機、農民の帽子や稲の種などで、これらの要素を2つの部分に分けた。上部の大部分は荷車や米、穀類を用いて地方の状況や農民の生活様式を映し出し、下部の画面では、プラトゥアンはタイの地方農家を象徴するシンボルである様々な色の稲の種、荷車のタイヤ、靱殻、耕運機、タイ式家屋、鎌を選び縦に並べて描き、タイ社会に農業の価値や米の栽培を見直すことを促した。当時タイの脊髄とも言える農業は、西洋の技術進歩に押され衰退の一途をたどり、かつての繁栄はなかった。

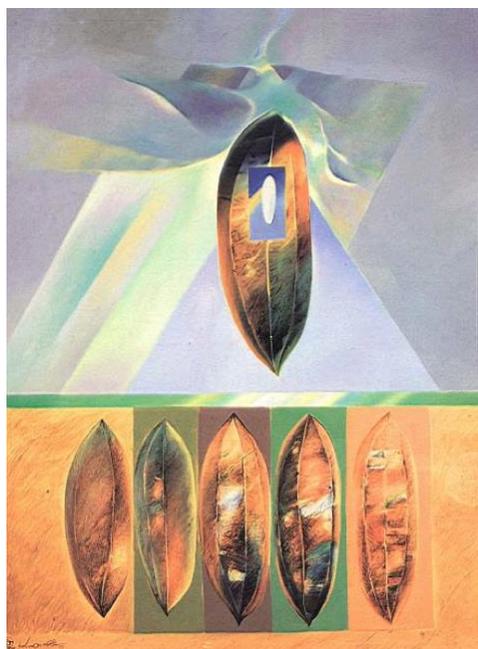


図40 “生産エネルギー” 1979, oil on canvas, 111x137cm.

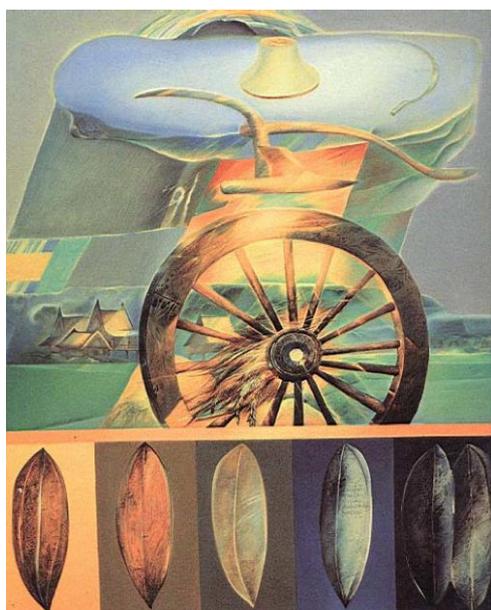


図41 “道徳的な稲” 1979, oil on canvas, 111x137cm.

1979年の作品“道徳的な稲”（図41）は、半抽象的絵画で、プラトゥアンが様々な色の稲の種、つまり米をシンボルとして用い縦に並べ構成されている。米の形は、半抽象画として表現するため自然の写実的な形をデフォルメする事に重要性を置いた。米をシンボルとしたのは、古代から続いてきた農耕の意義や感謝の心を表す象徴である米の種を介し、変化した民衆の生活様式が物事に対する視点や観念に影響を及ぼし、そうした状況においてプラトゥアンが価値観の急速な変化を見出したからである。

(85) : プラトゥアン・エームチャルーン『蓮 心の状態』アマリンプリンティング・アンド・パブリッシング出版、1999年、pp. 9-10
 ประเทือง เอมเจริญ, บัวแห่งสกลาจะจิต, (บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2542) 9-10. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

こうした状況を受け、彼は1980年に“蓮の葉の中の生の反映”（図42）を制作し、鑑賞者に「どんな生活様式が長続きするだろうか」という疑問を投げかけた⁸⁶。これは半抽象的な作品で、プラトゥアンは1978年の作品“蓮の葉”（図39）に似た上から見た蓮の葉をシンボルとして用いた。1980年の作品“蓮の葉の中の生の反映”（図42）は、濃い緑の蓮の葉があり上部は鮮やかな黄色、蓮の葉の中心には水の雫が配されている。彼はこの絵画作品を自然の真理を表すことを目的として創作し、蓮の葉をシンボルとして用い、当時の社会の様相を表現した。蓮の葉の上部は多彩な色使いの鮮やかさにより繁栄や現代の混沌を表し、葉の下部は、揺れていて、平和や素朴さを表している。また彼は、仏教的な思想も描き込み、現代に始まる物質文明の繁栄は恐らく永遠に続くものではなく、人類の本質である自然に密着した素朴な農耕生活を再評価すべきだと訴えた。蓮の葉という仏教的な題材を扱いながらも、伝統的な図像や様式に頼らず特異な精神世界を表現している。

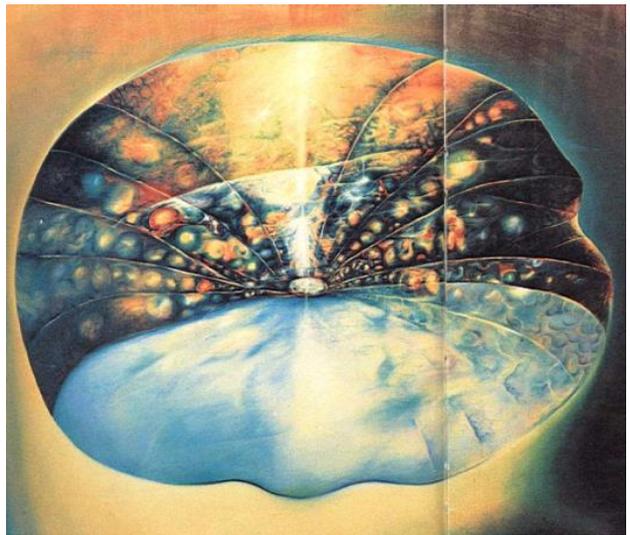


図42 “蓮の葉の中の生の反映” 1980, oil on canvas, 130x137cm.



図43 “蓮の葉(1)” 1980, oil on canvas, 136x196cm.

プラトゥアンは以後も更に蓮の葉をシンボルとした作品を発表している。1980年に制作された“蓮の葉(1)”（図43）と“蓮の葉(2)”（図44）である。どちらも半抽象的絵画で、プラトゥアンは蓮の葉をシンボルとして用い絵の中心辺りに配した。“蓮の葉(1)”（図43）の絵は、蓮の葉がオレンジ色、鮮やかな緑色で表現され、蓮の葉の形に添って



図44 “蓮の葉(2)” 1980, oil on canvas 130x137cm.

(86) : プラトゥアン・エームチャルーン『蓮 心の状態』アマリンプリンティング・アンド・パブリッシング出版、1999年、pp. 11-12、
 ประเทือง เอมเจริญ, บัวแห่งสภาวะจิต, (บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2542) 11-12. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

水の雫や円形が描かれている。一方縁には黄色や緑色を用いた輝く光があり、上部の背景はオレンジ色、下部は紫色である。この作品は輝かしさや繁栄、社会の発展といったものを表している。“蓮の葉(2)”(図44)は側面からとらえた作品で、背景は空色と青、蓮の葉の下の部分はオレンジ色、緑色、黄緑色で蓮の葉の下部の背景は深緑色、蓮の葉の上部は自然を表す黄緑色で、失われた素朴な生活の中の平和を表している。プラトゥアンはこの絵画でも蓮の葉をシンボルとして用い、色を施した線を蓮の葉の上に配し、輝く色や上部と下部の簡素な色の違いを用い二つの社会を反映させる作品を創造した。この二つの絵にプラトゥアンは、1980年の作品“蓮の葉の中の生の反映”(図42)同様蓮の葉をシンボルとして用い、人間社会の反射図を表現し、また急速に変化する周りの環境や生活、民衆の物事に対する姿勢や自然に対する在り方にまで言及し、人類として存在する私達は、どの様式を選ぶのだろうかという疑問を問いかけたといえる⁸⁷。

後期の作品(1981年—現在)

1981年以降、現在に至るまでの作品において、プラトゥアン・エームチャルーンは絵画作品や作詩によって自然の中にある現象を表現し続けている。彼が直接自然に触れたことが、プラトゥアンに自然が生命に対して持つ本当の価値を理解させた。またそれが彼の心の中に自由な感覚をもたらし、その自由な感覚や活力が作品を生む源となった。自由な線や鮮やかな色彩を通し、彼の後期の作品はより自由な拡がりを見せ、感情を作品創造の直接的衝動として捉える思考を優先させ、初期・中期のように具体的社会状況から離れた人の心の普遍的在り方を追求した。こうした制作手法は、彼の美術作品の中で表現される形状に変化をもたらしていった。こうした変化はプラトゥアンの次のような信念に基づくものだ。

「人類の心の中に生まれる善は、自然の真理との関係を繋ぎ、美術作品を創作する際に具体的社会状況に密接せず透き通った自由な精神を持てた時、美術家が自然の美しさを作品創造に完全に取り入れることが可能になる。」自然の真理と一体となった心の美しさへの理解は⁸⁸、作品の中で自然そのものの形態として表現されている。例えば蓮の葉、蓮の花、露、月などが切り取られ、彼の感情や感動を表す媒体として新たな色彩や形を与えられている。こうしたプラトゥアンの姿勢の変化は美術の真の価値を鑑賞者に継承したいと考えたからであり、

(87): プラトゥアン・エームチャルーン『蓮 心の状態』アマリンプリンティング・アンド・パブリッシング出版、1999年、ประเทือง เอมเจริญ, บัวแห่งสภาวะจิต, (บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2542) (筆者による要約)

(88): プラトゥアン・エームチャルーン『プラトゥアン・エームチャルーンの人生と作品』サーハ・カーンピム出版、1990年、p. 20、ประเทือง เอมเจริญ, ชีวิตและผลงานประเทือง เอมเจริญ, (สาธิตการพิมพ์, 2533) 20. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

“本物の美術は人生のための美術でなければならない”、“美術のための美術”ではないという考えをもって社会における価値感に

疑問を呈することにもなった。こうした彼の創作姿勢は1981年の作品“山の精神”(図45)に見て取ることができる。この作品は半抽象的絵画で、自然における形態を借りて表現されているが、それを写實的に表現するのではなく、作家の内面性、人間の持つ普遍的精神性に言及した表現が特徴的である。山並みと島が水の中央に配された絵で、島の特徴は抽象的にデフォルメされた自由な形態として描かれ、色使いもそれに呼応させ多彩かつ感覚的である。中央には白い輪の中に蓮の花のシンボルがおか

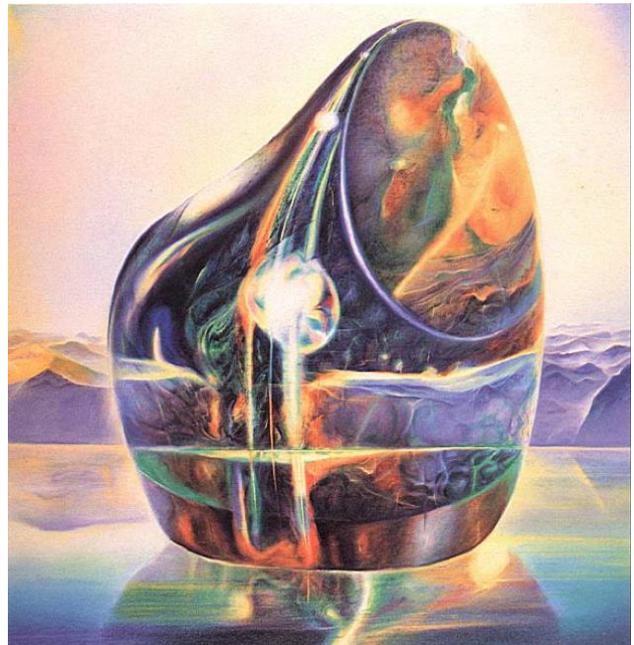


図45 “山の精神” 1981, oil on canvas, 115x117cm.

れ、これは豊かな自然の核、いわば人にとっての心臓を意味していると言う。プラトゥアンは自然に対して持つ愛着や目に映る自然の精神における重みを与える力によりこの絵画作品を創作することができたのだろう。

さらに、1982年の作品“満月の夜”(図46)は、やはり半抽象的な絵画で、プラトゥアンは満月の月のシンボルを用い満月の光や鮮やかな色の美しさへの畏敬や感動を表現した。自然の中に潜む美しさや調和、信仰を制作動機の基軸として、彼は画面を3つの世界に分割し、上部には空に輝く満月、中央部にはほぼ長方形の形状に深緑を基調とした黒色・青色・朱色などの有彩色・無彩色を重ね台地の遠景を、そして下部には水面に映り込む台地と月を深い青を基調とした色彩で構成し、台地にも水面にも月の光が差し込んでいる。個の視点からではない自然の真理を個を含めた

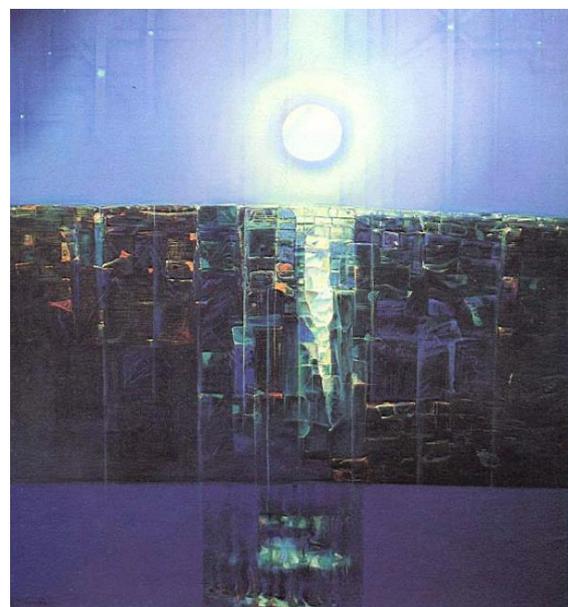


図46 “満月の夜” 1982, oil on canvas, 145x150cm.

宇宙の万物として描こうとするプラトゥアンの精神性を感じさせる作品である。この作品は、抽象と具象を混ぜ合わせた特徴を持ち、プラトゥアンは次のように述べている。

「抽象と具象は自然の中に共存している。互いに強調し合い生命を支援し合い、一つの恩恵の下にある宇宙を創りだしている。自然がこの二つの資質を持って作り出されたとき、自然の中のすべての生命、特に人類もまたこの二つの資質を持って作り出されるのである。時の流れによって世界が変わっていくとしても、自然の資質や人類の資質は調和し合い変わる事がないはずで、これは永遠に保持されていく。そして人は感情や感動などの精神や知性をもってこの自然の真理に辿り着く。自然の中に抽象と具象が共存していると考える時、その意味を反芻し作品として表現しようとするなら、美術家の美術作品にも当然抽象と具象が共存することになる」⁸⁹。プラトゥアンのこのような考え方によれば、互いに補いあう自然の要素が一つでも欠けたなら、彼の言う美術作品は自然の真理に迫る美しさを持って完成させることが出来ないのだ⁹⁰。また、プラトゥアンは以下のようにも述べている。

「後に宗教、自然そして人類哲学により深く接するようになると、私たちが美術作品を作る上での方向性は一つだけではなく、人類にとって普遍的価値を持つ美術作品の制作のための道筋はいくつもあるのだということに気づかされる。私は今、直接に社会問題を作品に反映させてはいないが、すべての人間に関わりのある心表現する抽象的な作品を作っている」⁹¹。

プラトゥアンの晩年の作品においては常に自然が重要なものとして引用され、自然が内包する生命エネルギーの胎動が表現されている。

例えば、1986年の作品“蓮の葉の上の露(1)”(図47)や“蓮の葉の上の露(2)”(図48)は、半抽象的な作品であり、彼は蓮の葉の上に溜まった水を生命エネルギーの象徴として捉え、その存在の美しさ、無限の可能性を秘めた自然への拡がりに対する感動を表現している。蓮の葉の表面に差し込む

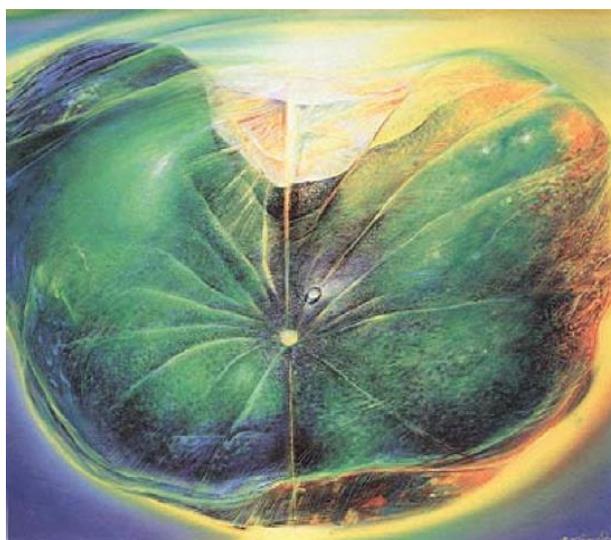


図47 “蓮の葉の上の露(1)” 1986, oil on canvas, 75x83cm.

明るい光は、露と相まって自然の美しさと調和を生み出している。この作品シリーズの中で

(89) : プラトゥアン・エームチャルーン『プラトゥアン・エームチャルーンの人生と作品』サーハ・カーンピム出版、1990年、pp. 20-21、ประเทือง เอมเจริญ,ชีวิตและผลงานประเทือง เอมเจริญ,(สาธการพิมพ์,2533)20-21.(原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(90) : プラトゥアン・エームチャルーン『プラトゥアン・エームチャルーンの人生と作品』サーハ・カーンピム出版、1990年、ประเทือง เอมเจริญ,ชีวิตและผลงานประเทือง เอมเจริญ,(สาธการพิมพ์,2533)(筆者による要約)

(91) : ARTDECOR MAGAZINE “PRATUANG EMJAROEN” ARTDECOR MAGAZINE Thai contemporary art magazine, no. 5:8, 10月-11月 2001年、p. 15(原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)



図 48 “蓮の葉の上の露(2)” 1986, oil on canvas, 75x83cm.



図 49 “Morning Song” 1986, oil on canvas, 140x180cm.

プラトゥアンが表現したのは自然の中の小さな生命体としての水の雫一粒の透明感や純潔、この一滴の露から広がる自然世界のすべての生命体の活動である。彼は以前のように具体的な人類の苦難を描くのではなく、彼の表現を通じ万物の普遍的生命体の意味を問いかけることで社会に関わろうとしたのである。

1986年には、“Morning Song” (図 49) という作品を制作した。これも半抽象的な作品で、プラトゥアンはこの作品について次のように述べている。

「美術制作をしている時、私はエネルギーの流れである自然の成り行きを追い続けている。自然の中のすべての要素は、活動し自身を変化させながら常に生命の形態を生み出している。要素それぞれの外部も内部も色彩的に豊かで美しい。私は自然に触れることで精神が感じる事が出来る全ての動きの美しさを表現している。蓮の花の透明感や開花、小鳥の存在を通して生命の存在の鮮やかさ美しさを筆やブラシや刷毛を用い瞬時の動きを大切に描いている」⁹²。

彼の談話からもわかるように、この作品は、自然への賛美や感嘆、共生し合う生命

の真理について表現しようとしている。生命の誕生と消滅が鳥や蓮の花、木の葉の形を通し表現され、上方に見え隠れしながら位置する蓮の葉の中央に配された露であるかに見える白い円形から枝上に広がる光の中に鳥や蓮の花やその蕾などの生命体が置かれている。彼はこ

(92) : プラトゥアン・エームチャルーン『蓮 心の状態』アマリンプリンティング・アンド・パブリッシング出版、1999年、ประเทือง เอมเจริญ, บัวแห่งสภาวะจิต, (บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิซซิ่ง, 2542) (筆者による要約)

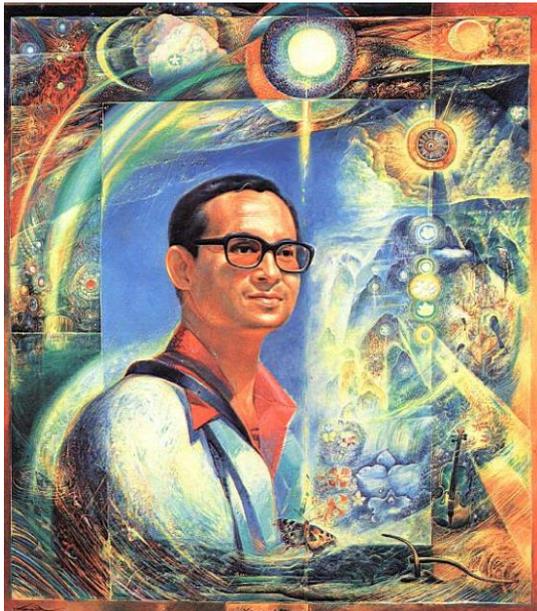


図 50 “農業王” 1987, oil on canvas, 100x110cm.

2002年の作品“蓮は夜明けに開花する2 (Blooming Lotus at Dawn2)” (図 51)と“蓮は夜明けに開花する6 (Blooming Lotus at Dawn6)” (図 52)は、半抽象的な絵画であり、台座の中にあるシンボルとしての蓮の花を、仏教における蓮の信仰に重ね人生を歩むことの美しさや平穩に譬えたのだと言う。この時作家が制作と同時に作った詩の一節は次のような内容である。

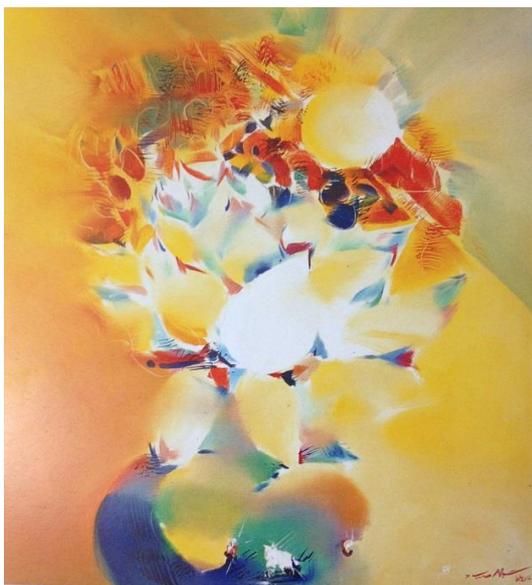


図 52 “蓮は夜明けに開花する6” (Blooming Lotus at Dawn6) 2002, oil on canvas, 70x76cm.

の頃から、人類が宿命的に持つ他の生命体を養う立場での美しさというテーマについて、人類全体にとり重い意味を持つ自然の要素や宗教的モチーフを用いて作品を制作する事が多くなった。

1987年の作品“農業王”(図 50)は、彼が畏敬の念を抱き続けたラーマ9世の肖像画である。公平性を以って国を統率するラーマ9世への感謝と尊敬の念を表し、また仏教的シンボルとしての蓮の花をラーマ9世の精神の象徴として配し、ラーマ9世の国民に向けられる純潔な精神を表現した。



図 51 “蓮は夜明けに開花する2” (Blooming Lotus at Dawn2) 2002, oil on canvas, 70x76cm.

「自然は生命を無条件に受け入れ、いつも優しく生命体を包み込む。鳥が空に飛び立つ瞬間、空はその空間を鳥が羽を自由に動かして飛べるよう解放する。流れる水もまた魚が自由に泳ぎ回れるようその領域を解放し、生命エネルギーの源である輝く太陽の光は、植物が自生力により美しく成長する機会を与える。風や空気は資源が有効に機能するのを助け生命体と共生する。精神が自然のこうした包容力に触れた時、精神は真の解放を知り平穩を得る。もし人類がこうした解放を知らな

かったなら、終わりのない混乱に直面するであろう」⁹³。この一節から見て取れるのは、プラトゥアンのシンボルとしての蓮の花は、自然の与える無限の解放が人に精神の平穏を与えている自然賛美の象徴である。“蓮は夜明けに開花する2 (Blooming Lotus at Dawn2)” (図51)は、絵の真中にある蓮は咲き乱れる形であり、中心部の白色は自然の純粹さや人の生命の出生の純粹さを意味する。また画面の周りに多彩な色彩を用い、自然の美しく清涼な存在を表現した。絵の周りの黄色は朝焼けの清涼な空間を表現していると感じられる。さらに彼は次のように続ける。

「2002年から2005年までの間、年齢を重ねてくると私の精神もより自由で解放され、私の創作もシンプルな人生のように素直に自然を共有出来るようになった。目立ちたい、有名になりたいという気持ちは消え去り、私は経典を読むことにより興味を持つようになった。世界を眺め、全ての事物を普通の出来事と捉え、認識を通して入ってくる全ての話は分解され自然の美しさのエネルギーを描く純粹な感情のみが残されて鑑賞者に幸せをもたらす」⁹⁴。この発言からわかるように、2002年から2005年までのプラトゥアンの作品は仏教的思想の影響を色濃く受けている。

2005年には、プラトゥアン・エームチャルーンは視覚美術部門で国民美術賞を受賞した。国家から功績を認められたことにより、それまでも増してタイの美術界や社会の利益のため制作に励もうとする最中、2007年にプラトゥアンは大腸がんの手術を受けた。これは彼の人生で最も激しい苦痛となって彼を襲った。病状は化学療法を受けなければならない状況で、この病状により脳内の血管が圧迫されたことが後にアルツハイマー病を合併症として引き起こした。

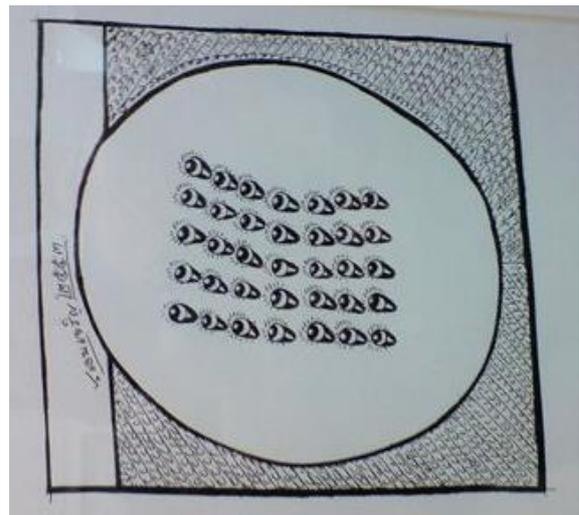


図53 “水の雫と鳥の絵” 2007, 白黒

この合併症の影響によりプラトゥアンは色の記憶に問題が生じ、彩色した絵画を描くことが出来なくなった。そのためプラトゥアン・エームチャルーンは、常に絵が描けるように持ち運びのできる小さなノートに白黒の絵を描くという制作手法を選択した。プラトゥアンはまた、同じ絵を繰り返し描き、そのほとんどが水の雫と鳥の絵(図53)であった。なぜなら、雫

(93) : PRATUANG EMJAROEN, *PRATUANG EMJAROEN: Blooming Lotus at Dawn*, Saha International Printing, 2002, p. 252 (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(94) : PRATUANG EMJAROEN, *Spirit of Art A Retrospective 1963-2005 Pratuang Emjaroen*, Amarin Pinting and Publishing PCL, 2005, p. 8 (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

も鳥も彼の記憶の中に鮮やかに生き続ける事物であり、これらを黙々と描くことに自身を一体化させようと願ったからであろう。

「美術は私自身の人生よりも意味深い。なぜなら私たちの人生は、いずれ死を迎えるが、美術は創作が終わっても見知らぬ大勢の人と共に存在していく。そこが異なる。私たちの人生は、八十年に満たず死で終わってしまう。しかし心にとり価値のある良い美術作品は地球が減びない限り存在し続ける」⁹⁵。

プラトゥアンが療養を始め、症状が回復すると、彼は描いてきた絵を集め、色の記憶を失ったと表記する2010年10月9日、“創造の呼吸”という個展を現代美術ギャラリー・アーデルにて開催した。また2010年の11月10日にはジャムジュリー・ギャラリーにて“呼吸の詩”と銘打った個展を開催した。プラトゥアンは次のように語っている。「私の美術作品は私たち共有の人生の価値そのものであり、社会が私の生を認めて尊敬の念を抱いていることを示す。人々が私の存在を尊重するのは、私が作品を制作し展示することができるからだ。私にとり作品を制作することは幸せであり、私の作品を見ることで人々が幸せになることも喜びである。美術に携わることは、人に幸せを与えるが、美術制作という仕事の中にある幸せをも社会の中の人々に与える事がある」⁹⁶。



図 54 “呼吸の歌” 2010 展示 (制作年不詳 2007 年以前), oil on canvas, 66x70cm.

彼は近年になり人生最大の夢を現実とした。それはカンチャナブリ県にエームチャルーン・ギャラリーを開くことである。色の記憶を失う前の最後の色彩画(油彩)作品“呼吸の歌”(図 54)や現在の線画など過去から現在までの作品をこのギャラリーに展示し、それを一覧することで鑑賞者はプラトゥアンの人生を感じ取り、それにそれぞれの生を重ねることができる。プラトゥアンは「美術は人生に意味をもたらすものであり、制作を続けるためには家族

(95) : カンヤー・ポンラウアン、「プラトゥアン・エームチャルーンの娘のインタビュー」、ASTV オンラインマネージャー、2012 年 12 月 3、กัญญา บุญเรือง, บทความสัมภาษณ์ของลูกสาวประเทืองอมเจริญ, สถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส, วันที่ 3 เดือน ธันวาคม พ.ศ. 2555

(96) : カンヤー・ポンラウアン、「プラトゥアン・エームチャルーンの娘のインタビュー」、ASTV オンラインマネージャー、2012 年 12 月 3、กัญญา บุญเรือง, บทความสัมภาษณ์ของลูกสาวประเทืองอมเจริญ, สถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส, วันที่ 3 เดือน ธันวาคม พ.ศ. 2555

と試みた。蓮の花や蓮の葉、水の雫や月を用い生命体の本質を見つめ、その無限の広がりや美しさ、そうした自然から得られる真の心の平穩を表現している。

第二章においてはプラトゥアン・エームチャルーンの作品制作を初期・中期・後期に分け、それぞれの時期に彼がどのようなシンボルをどのようなテーマを表現するために使用したか、具体的に作品分析をした。使用するシンボルの変化には、中期と後期それぞれにおいて彼の思考が反映されている。初期においては、自分自身と家族に生活上の苦難が生じ、これにより作品のテーマは自身の人生や周りの社会の出来事、戦争の激しい状況や民衆の苦難を映し出すものとなり、一般的かつ形状的シンボルを用い深い意味を込めた作品を制作した。また、円形、曲線、半円形などを暖色と寒色を混ぜて使い、自然の縮図の性質により新たなシンボルとなるような自然の真理として自然が人間の生命活動の中の重要な要素であることを表現するための比喩的な意味を込めた作品を制作した。中期において彼は“象徴主義”と“抽象絵画”へのアプローチとして作品を創造し始め、使用するシンボルに明らかな変化が見られる。タイの生活文化に密着した耕運機や米、キャベツ、蓮の葉などをシンボルとして使い、政治事件など社会状況を作品に反映させた。この時期には、タイの生活文化に密着したシンボルの意味を変化させ、社会状況の暗澹たる状況やそれに重なる彼の精神性の暗さを表現した、社会的変化を批判し自戒する意味を込めた表現を試みた。そして後期においては前期を踏襲する主題を人間の生と自然の関係性、自然の真理について自然界に実在する物をシンボルとして用い、彼が自然から受けた感情や感動などの精神性を自然の美しさや自然そのものに対する感動として作品に反映させている。

第三節 ワッチャリー・ウォンワッタナアナン

ワッチャリー・ウォンワッタナアナン (Vatcharee Vongvattanaanan) 1955 年 10 月 20 日はタイのバンコク県に生まれ、1978 年にバンコクのシラパコーン大学タイ絵画・彫刻・版画学部を卒業した。1985 年には、シラパコーン大学で版画修士号を取得する。現在ポーチャン美術学校 (Pohchang Academy of Arts) の教授として絵画・彫刻・版画学部の指導を行っている。

ワッチャリーは、しばしば蓮のシンボルに作家の精神性を重ね版画を制作した。蓮は仏教における様々な悟りの過程の象徴として表現され、蓮の生長する段階それぞれの姿は、仏教的なシンボルとしてワッチャリー自身の心理的イメージに重ねられ多くの作品に採り入れられて来た。ワッチャリーは次のように述べる。

「平和は全ての生命が願うことであり、平和をもたらす助けとなるものを探す事については、美しい自然の景色から又は仏教哲学に従った行動から生まれるかもしれない。仏教哲学は、探究者が真理を学び理解した上で生活の中でそれに従って行動する事である。私は真の心の平穏という状態へ到達するために、仏教を熱心に信仰している。作品の創造については、私は仏教的な意味を表すシンボルを用いてこうした精神状態を表現できるよう努力している」

98。

この談話から分かることは、ワッチャリーが精神の平穏を表現するために仏教的なシンボルを取り入れ始めたということだ。ワッチャリーの仏教への興味は、若い頃から既に始まっていた。というのも彼女の家族が熱心な仏教信者で寺院や仏教行事は生活の中の重要な要素であり、彼女はこうした生活形態を通し仏教への信仰心を培い、美術面においてはタイの寺院の壁画や中国の水墨画に大きな影響を受けた。

ワッチャリーの父は彼女が 2 歳の時に巡礼者として出家し、一家の生活は大きな痛手を受けた。父親不在の約 10 年の間、母と祖母のみで 5 人の子供を養わねばならなかった一家の生活は困難を極めたが、そうした中でも祖母は篤い信仰心を失わず、ワッチャリーに祈ることの大切さを教えた。ワッチャリーによると、「祖母に様々な宗教儀式に連れて行かれ、参加する機会を与えられ、仏教への信仰心が芽生えた。お祈りをしている時は心が落ち着き忙しなさがなくなる。父親なしの子供の生活はとても大変なもので、金銭を稼ぐための様々な労働と学業を両立させなければならなかった。父が巡礼から帰ってきた後は、教義や瞑想や作

(98) : ワッチャリー・ウォンワッタナアナン (1978 年, p. 6) 『卒業論文 清澄 (Serenity)』シラパコーン大学、วัชรวิงศ์วัฒน์อนันต์, รายงานโครงการวิทยานิพนธ์ ความสงบ (SERENITY), (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2521) 6. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

法を毎日教えてもらい、より一層仏教への興味と信仰心が深くなった」⁹⁹。この事から、仏教への興味の原点は、仏教徒の家庭に生まれ育った事と、子供の頃から宗教行事に参加してきた事などからであるとわかる。また、僧侶の近くで見聞する機会を得たことにより自身で学びとり、仏教は人生にとり重要なものであると知ったのだろう。父親と再会してからはさらに自身の信仰心が篤くなり、その信仰心が美術作品に仏教的なシンボルを取り入れるという手法を生み、美術家としての思考に大きな影響を与えた。

ワッチャリー・ウォンワッタナアナンは、仏教への信仰心から閃きを得て、蓮のシンボルを取り入れ、版画の技術を用いた美術作品を制作した。1978年から1985年の七年間の作品から見て取れるのは、ワッチャリーが継続的に美術作品の中に蓮の葉と蓮の花のシンボルを取り入れてきたという事だ。ワッチャリーの美術作品創造の方法は、美術作品を作品シリーズとして制作する事だった。1978年から1985年までの間に制作された二つの作品シリーズにおける作品のひらめきや内容はみな同一テーマに基づいたものである。下表薄紫色の時期は蓮をシンボルとして作品を制作した時期である。

ワッチャリーの作品における表(3)

作品制作年	シンボル	伝統的なシンボル	テーマ	技法	シンボルに込めた感情表現
初期の作品 1978年		蓮の葉 蓮の花	“清澄 (Serenity)” 仏教に基づく哲学的、瞑想的思想	版画 (Intaglio: Aquatint)	静寂
後期の作品 1983-1985		蓮の葉 蓮の花	“閑寂 (Tranquility)” 仏教に基づく哲学的、瞑想的思想	版画 (Intaglio: Aquatint)	閑寂

ワッチャリー・ウォンワッタナアナン初期の作品(1978年)

最初の作品は1978年、シラパコーン大学の学士生時代の“清澄(Serenity)”シリーズである。ワッチャリーは、シンボル使用の意味について以下のように話している。

(99):筆者(2014年06月12日)インタビューワッチャリー・ウォンワッタナアナン

「シンボルは、仏教の意味を表現するために用いるものである。多様なシンボルは鑑賞者が作家の意図を正確に理解するための指標である。スコータイの仏像制作の思考は、崇高な信仰心という基礎から生み出されており、私たちが仏像の前に向かった時に感情の一体感や喜びを得られる。また私の美術作品の中では、蓮の葉や花を私が表現したい意味を代弁するシンボルとして定めた」¹⁰⁰。

ワッチャリーが蓮の葉と花を自分自身の制作意図を表現するためのシンボルとして、社会の人々が既に意味合いを共通認識している蓮の葉と花のシンボルを用いていることが上の発言からわかる。作品“清澄1(Serenity1)”(図55)は、ただ1枚の蓮の葉を中央に目立つように配し、水に映った蓮の葉の影を描いている。周囲の微細な部分は切り捨て、黒一色を使い蓮の葉をくっきり空間的に浮き出させている。

「多様な形態で表現した蓮の葉、蓮の花は、人生の多様さという状況を具体的に表現している。水の中に映った影は、精神の平穏への望みを映し出す媒体として描かれている。私は、本物の自然を学んできた。そしてこういった平穏な精神状態を映し出すことを可能にする自然の形態に身を置いてきた。また中国や日本などの東洋の哲学や絵画作品、そしてタイの壁画作品に及ぶまでの学習を重ねて来た。私は自然の形態を崩して取り入れ、不要な細かすぎる部分を切り取りシンブルな形にした」¹⁰¹。

こうしたワッチャリーの言葉より、彼女は多様な形態の蓮の葉と蓮の花をシンボルとして用い多様な人間の人生模様を表現していることがわかる。また水に映る影は平穏を求める精神状態を表している。蓮の葉や花から得られる閃きは、自然の形状を借り、これは数少ない要素により単純化された手

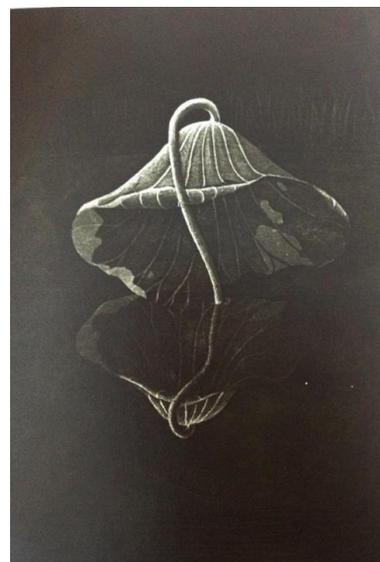


図55 “清澄1(Serenity1)” 1978.
Intaglio: Aquatint, 36 x 52 cm.



図56 “清澄2(Serenity2)” 1978.
Intaglio: Aquatint, 36 x 52 cm.

(100): ワッチャリー・ウォンワッタナアナン『卒業論文 清澄(Serenity)』シラパコーン大学、1978年、pp. 6-7、วิจิตร วิงศ์วัฒน์ นอนันต์, รายงานโครงการวิทยานิพนธ์ ความสงบ(SERENITY), (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2521) 6-7. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(101): ワッチャリー・ウォンワッタナアナン『卒業論文 清澄(Serenity)』シラパコーン大学、1978年、p. 7、วิจิตร วิงศ์วัฒน์ นอนันต์, รายงานโครงการวิทยานิพนธ์ ความสงบ(SERENITY), (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2521) 7. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

法を尊重する中国の水墨画や日本の美術や哲学、タイの壁画から影響を受けている。

また別の作品“清澄 2(Serenity2)”(図 56)は、最初の作品と似通った形態ではあるが、ただ一枚の蓮の葉を黒い背景の中央に目立つように配し、写真データの色焼けにより不鮮明であるが、また同様に水の中に影が映っている。しかし、異なるのは後ろの蓮の葉の形態である。ワッチャリーは黒一色しか使わないことについて次のように述べている。「初期の頃

の作品では、私は蓮の葉と影を水の中に映し出し、私の表現したい意味合いを表現する代弁者とした。一連のモノクロ作品背景の色彩のバランス、私が静寂を表現するための要素である。この作品に描かれた蓮の葉の立体感、黒色たった一色のみで重量感を調和させることにより表現している。私は黒色の特徴は静寂を表現するためのものであると感じている」¹⁰²。作品“清澄 3(Serenity3)”(図 57)

の中でも、黒の雰囲気を用いて静寂を表現しようとした。しかし、シンボルの使用については相違があり、この作品には蓮の花を取り入れて絵の構成要素をより増やし、より自然に沿った本物の蓮の特徴に近づけている。「私は初期の作品から変化した形を表現したかった。作品内に追加した様々な要素は、草葉や小さな花に限らず、蓮の葉に止まる虫や蓮の茎などもある。私が作品内にこれらを取り入れたのは、関わり合



図 57 “清澄 3(Serenity3)” 1978, Intaglio: Aquatint, 65x85 cm.



図 58 “清澄 4(Serenity4)” 1978, Intaglio: Aquatint, 31 x 54 cm.



図 59 “清澄 5(Serenity5)” 1978, Intaglio: Aquatint, 35 x 53 cm.

(102): ワッチャリー・ウォンワッタナアナン 『卒業論文 清澄(Serenity)』 シラパコーン大学、1978年、pp. 7-8、วัชรวิ วงศ์วัฒน์ นอนันต์, รายงาน โครงการวิทยานิพนธ์ ความสงบ(SERENITY), (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2521) 7-8. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

いのある生命の状態を表現したかったためである」¹⁰³。

この発言のように、絵の中に蓮の花や葉の周囲の要素を付け足す傾向は、作品“清澄4(Serenity4)”(図58)と“清澄5(Serenity5)”(図59)にも見られる。寄り添うように立つ二本の蓮の葉(図58)、互いに違う方向を向く二本の蓮の葉(図59)の背後には幾葉かの蓮の葉が背景の黒に溶け込むように描かれている。画像は不鮮明であるが、水面の蓮の葉も影の重量感を増し水面そのものよりも濃厚な色彩とした。彼女の言う静謐の色としての黒色がそれらを浮き立たせている。添うように立つ2本の蓮の葉は上から届く光を受けようとするように真っ直ぐに立ち、違う方向を向く2本の蓮の葉は目に見えない何かを模索するように一方は葉を開き加減に、もう一方は閉じ加減に立つ。

作品“清澄6(Serenity6)”(図60)は、蓮の葉と蓮の花の蕾を中心として構成された作品である。蓮の葉はこれから開こうとする蓮の蕾を擁するように立つ。絵の雰囲気は引き続き黒の世界の静謐に包まれているが、蓮の葉を淡い緑色、蕾をやはり淡い桃色で表現している点がこれまでの作品と異なっている。この差異について彼女は次のように語る。「私はタイの壁画のモノクロの世界に深い印象を受け、これまでモノクロの作品を制作してきた。しかし、モノクロ的な世界に、自然と同じように緑色や赤色の組み合わせを用いることにより、さらに蓮の葉や花の清々しさを表現することができたと感じている。なぜなら、清澄で静寂な状態に入り込むことを強調しようとしてきた今までの作品の清澄と静寂という意図を更に強調できるからである」。この作品から¹⁰⁴、彼女は初めて有彩色を使うようになった。しかし、描こうとする世界は色彩を際立たせる華やかな世界ではなく、これまでにモノクロの世界で彼女が語ろうとした静謐の世界である。



図60 “清澄6(Serenity6)” 1978,
Intaglio: Aquatint, 36 x 52cm.

1978年の作品“清澄7(Serenity7)”(図61)は蓮の葉と開花した蓮の花を中央に配し、開花した蓮の花を称えるかのように花に葉の表面を向けている葉が描かれている。また水の影となっている葉の形は単純化され扁平な形態で表現されている。この作品も黒を基調とする

(103) : วุตชาริยะ-วองวตตานาน 『卒業論文 清澄(Serenity)』シラパコーン大学、1978年、p. 8、วิจัย วงศ์วัฒนอนันต์, รายงาน โครงการวิทยานิพนธ์ ความสงบ(SERENITY),(มหาวิทยาลัยศิลปากร,2521)8. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(104) : วุตชาริยะ-วองวตตานาน 『卒業論文 清澄(Serenity)』シラパコーン大学、1978年、p. 10、วิจัย วงศ์วัฒนอนันต์, รายงาน โครงการวิทยานิพนธ์ ความสงบ(SERENITY),(มหาวิทยาลัยศิลปากร,2521)10. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

モノクロ的世界に淡い色調を加えている。この作品は、1978年に第25回全国芸術作品展において二等賞を受賞し(2nd Prize, Silver Medal, Graphic Art 25th National exhibition)、さらに1979年には第1回(Awarded 1st Contemporary Art competition Thai Farmers Bank)芸術作品展において最優秀賞を受賞した¹⁰⁵。

ワッチャリーは1978年の作品“清澄(Serenity)”シリーズについて次のように話している。「私の作品の中で、自然は、自然そのままの姿で表現されるわけではなく、また表現された自然も目に見える自然の真実を表現したものではない。もし、仏教哲学の土台にある自然の真理についての知識や理解により精神状態を表現するとしたら、私はそうした知識や理解を踏まえ、同時に自然界の存在としての蓮に人の生命や精神を重ね、自由な手法で私の感情や思考を表現することができる」¹⁰⁶。こうした発言から、ワッチャリーは作品“清澄(Serenity)”シリーズにおいて、仏教哲学の土台にある自然の真理についての知識や理解に基づく自身の静寂な感情を多様な形態の蓮の葉と蓮の花をシンボルとして表現し、人生からもたらされる複雑な思考を自然界にあるものをシンボルとして表したことがわかる。

1978年の作品“清澄(Serenity)”シリーズは、ワッチャリー・ウォンワッタナアナンが初めて蓮の葉と花を心の内部の感情を表現するためのシンボルとして用いた作品である。自然界の蓮の葉と花の形状を用いている。蓮は仏教とタイ人の生活様式のシンボルとされており、ワッチャリーはタイの生活様式からのシンボルと自分自身の感情を混ぜ合わせ美術作品に表現している。彼女は幼い頃からの生い立ち、仏教から成る生活習慣やタイ独特の生活様式から影響を受け、蓮の葉や花を彼女の静寂で清澄な感情のシンボルとして選んだと考えられる。彼女にとって蓮は仏教における花のシンボルであり、このシンボルには仏教的意義に重ね、忙しい生活や辛さから離れ心を落ち着かせることで内面的な静寂を得、魂が清澄な状態になっていることを表している。また、彼女の作品では、蓮の葉や花が目立つように中央に構成され、彼女の精神が求める仏教指導に基づく中心的世界を葉や花に託していることがわかる。それらが開いていたり、蕾であったり、色々な方向を向いているのは蓮の花自体が



図 61 “清澄 7 (Serenity 7)” 1978, Intaglio: Aquatint, 63x83 cm.

(105) :筆者(2014年06月12日)インタビューワッチャリー・ウォンワッタナアナン

(106) :ワッチャリー・ウォンワッタナアナン『卒業論文 清澄(Serenity)』シラバコーン大学、1978年、p. 9、วัชรวิ วงศ์วัฒนอนันต์, รายงาน โครงการวิทยานิพนธ์ ความสงบ(SERENITY),(มหาวิทยาลัยศิลปากร,2521)9.(原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

持つ仏教的修行の世界、つまり泥から育ち、清く美しく花を開くというのは悟りに至る衆生の姿を表し、彼女はこうした精神世界と自分の精神とを重ねているのではないだろうか。

後期の作品(1983-1985)

ワッチャリーの二作目の作品“閑寂(Tranquility)”シリーズ(1983-1985年)は、シラパコーン大学版画科大学院生時代の作品である。この作品“閑寂(Tranquility)”シリーズは、1978年の最初の作品“清澄(Serenity)”シリーズが思考の基礎となっているのに加え、作品創造の形式はより向上し、思考の深さや繊細さが増している。ワッチャリーは次のように話している。

「大学院の後の時期の私の思考は、依然それまでと変わらず、この後期の作品シリーズ“閑寂(Tranquility)”には、仏教の瞑想のような静寂・清澄



図 62 “閑寂 1(Tranquility1)” 1983, Intaglio: Aquatint, 67x85 cm.

ではなく、「人生の物語」をより多く取り入れている。つまり、“閑寂”は人間の心の閑寂を意味している。私は、中国の絵画から思考を取り入れた自然体の人生について学んできた。心の静寂や清澄を理解するための媒体が自然なのだ。すべての人にとり、心の状態は人間が生きて行く上で重要である。そこで私は、宗教や自然に対する人間の心の状態を取り入れ、静寂で清澄な状態の心を美術作品に描き込むという目的を持って表現した。なぜならば、私は心を静寂・清澄にすることは人生の中に入り込むあらゆる問題の解決を助ける事ができると考えているからである。更に作品“閑寂(Tranquility)”シリーズ以降も、絵の中の要素に変化がある。最初の作品シリーズではシンボルとしての蓮の葉や蓮の花を用い、それを絵の主体として目立つように配していたのを、客体物の中に自然に配置し、以前のようにそれらの描き方の差異が明らかではない」。こうした姿勢は 1983 年の作品“閑寂 1(Tranquility1)”

(図 62)に見て取ることが出来る¹⁰⁷。作品は横長の画面に全体を俯瞰で捉え、蓮の花と蓮の葉を向かって右側に配し、蓮の花の後方の葉の明るさに対し、天上に向かって咲くのではなく下方に花芯を向けた花を淡く浮き立たせ、初期に描かれたものより彩度明度ともに落としている。また、水生植物を右下に描き、より自然な蓮の沼とし、主体として描いた蓮の花や葉の背後に蓮が群生し、これらが画面に立体感をもたらししている。絵全体の色調はセピアを基調とし、まだ明けきらぬ早朝、または薄暮のような趣である。ワッチャリーは作品について更に次のように話している。「私の作品の中の蓮の葉、蓮の花は、人生や人間としての個人の存在価値の代弁者として用いている。あらゆる特徴の中での動きを表現する葉は、生命の存在やゆっくりとした成長を表し、静かに佇む。蓮の葉の一端が丸まったり、蓮の花が下方を向いていたりする様子は私の精神性を表現している。心の安定を作り出して集中するために意識を成長、向上させるのと同様である」。

この発言から理解できることは¹⁰⁸、この作品シリーズの中での蓮の葉と蓮の花のシンボルの使用は、タイ人の持つ蓮の葉や花に対するイメージを人の成長段階に重ね、同時に画面全体の色調や構成により心の清澄や閑寂をも表現しているということだ。仮にシンボルとしての蓮の葉や花を用いず、具体的な人の姿などを描き込み同じテーマを表現することが可能かどうか考えてみると、恐らく不可能であろうと思われ、シンボルを使うことの効果と表現法としての意義の程を感じさせる。



図 63 “閑寂 6 (Tranquility6)” 1983, Intaglio: Aquatint, 67 x 85 cm.

更に、作品“閑寂 6 (Tranquility6)” (図 63)においては、蓮の花の散った後の実(画面向かって右端)・蓮の右下方の水草・背後の蓮は、実そして水面に映る茎や葉の影など画面により多くの蓮の周辺の要素を取り入れている。開花した白い蓮の花を絵のほぼ中央上方寄りに写

(107) : ワッチャリー・ウォンワッタナアナナ 『修士論文 閑寂 (Tranquility)』シラパコーン大学、1985 年、pp. 20-21、วัชรวิมล นอนันต์, วิทยานิพนธ์ ความสงบ (Tranquility), (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528) 20-21. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(108) : ワッチャリー・ウォンワッタナアナナ 『修士論文 閑寂 (Tranquility)』シラパコーン大学、1985 年、p. 20、วัชรวิมล นอนันต์, วิทยานิพนธ์ ความสงบ (Tranquility), (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528) 20. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

実的に描き、花の背後の大きな蓮の一葉を画面の核として構成している。繊細に描き込まれた周辺の要素は線の交錯の少ないすっきりした構成・描法で全体の色調と相まって静謐で清澄な心の境地を表現している。なお、1983年のこの作品は、第5回芸術作品展(Awarded 5th Contemporary Art competition Thai Farmers Bank)において最優秀賞を受賞した¹⁰⁹。

1984年の作品“閑寂 8(Tranquility 8)”(図 64)は、縦長の作品で、シンボルとしての蓮の花と蓮の葉を並立させて絵の中央に配し、花は三日目だろうか、散り果てる前のはかない美しさが淡い色彩を用いて描かれ、並立する葉も盛りを過ぎ葉の周辺が内側に丸まった形状で描かれている。どちらも時が推移する過程の存在の儚さに通じるものを連想させ、タイトルの「閑寂」の意味する日本における「侘び」の境地を感じさせる世界を表出させている。水の中には蓮の花の影が映り、水は潤いや清々しさのシンボルであるが、ここではそうした水面が鏡のように蓮の葉や花の影を多数抱き込み、色を失った影の形はまるで枯淡の境地に至った生命体、あるいは脳裏に記憶されたり意識されたりする生命体の外郭のようである¹¹⁰。

1985年の作品“閑寂 11(Tranquility 11)”(図 65)は、まだ蕾の形状である蓮の花に比べ、蓮の葉は葉脈を筋として保ちつつ一部が朽ち空隙を作り、全体はみずみずしさを失い下方に反り返っている。この作品を観る者は誰も蓮の花よりも葉に目を引き寄せられるだろう。蓮の蕾がこれから開花する生命体を表すシンボルとするなら、朽ち果てつつある蓮の葉は息吹を失っていく生命体を表すシンボルであろう。寒色を使用した全体の薄明の雰囲気は生命が生まれ朽ちて行く空



図 64 “閑寂 8(Tranquility 8)” 1984, Intaglio: Aquatint, 63 x 83 cm.



図 65 “閑寂 11(Tranquility 11)” 1985, Intaglio: Aquatint, 67 x 85 cm.

(109): 筆者(2014年06月12日)インタビューワッチャリー・ウォンワッタナアナン

(110): ワッチャリー・ウォンワッタナアナン『修士論文 閑寂(Tranquility)』シラパコーン大学、1985年、p. 20、วัชรวิงศ์วัฒน์ นอนันต์, วิทยานิพนธ์ ความสงบ(Tranquility), (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528) 20. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

間、閑寂・無常を感じさせる。ワッチャリーはこれらの作品について次のように述べる。

「私は色の使い方についてクルワ・インコーンの壁画作品から影響を受けている。その特徴は、モノクロで、背景は緑や黒や青、水色、黄色や茶色などの様々な色を用い混ぜ合わせ、最終的に中間的な色になる。前方にある水の部分の色は、背景の濃厚な空の色よりも明るい。なぜならば絵の中に遠近感を表現したかったためである。全体的な雰囲気は緑っぽく、絵の全体的な色調は、閑寂の中の澄み切った清純な精神を表現するために赤い蓮の花や蓮の葉の緑色と、葉に差し込んだ光をやわらかい白を強調して用いて表現した」。シラパコーン大学



図 66 “閑寂 13 (Tranquility13)” 1985,
Intaglio: Aquatint, 67 x 85 cm.

修士論文の中で語られた作品制作の姿勢は¹¹¹、作品“閑寂 13 (Tranquility13)” (図 66) から見て取ることが出来る。この作品からは黒がかった緑色を基調とした画面の創造意図が窺われる。絵の特徴としては、画面やや下方の薄紅色の蓮の花が花芯を開き開花の盛りを思わせる。前方の蓮の葉には、薄緑色ややわらかい白色の光が差し込み、蓮の真っ直ぐな茎が並び立ち、周囲の要素をそぎ落とし最低限度の要素により画面を構成し、閑寂と名づけた作品にふさわしい雰囲気を醸し出している。更に、ワッチャリーの作品における色の使用は、描き手の感情や感動など心の動きを作品に表現するための重要な要素である。ワッチャリーはこうも語っている。「色は心の状態を作り出す手助けをしてくれる。精神科学的には作品内で私の感情を作り上げる色とは、寒色である。静寂や閑寂を感じさせる青や青緑や葉の緑は、ひっそり息づく

生命を連想させ、空の色、水の流れの色、植物の色、この三つの色がすべてである。緑色は生命力の色であり、それゆえ緑色は静寂や閑寂のエネルギーの意味を表現する上でとても重要である。静寂や閑寂を意味する濃い黒と調和している。更に、赤は感動を意味し、黄色は精神の透明感を、白は純潔を意味している。つまり色は私の作品の中で人生や平穏な心を表現するための重要な手段である」¹¹²。

(111): ワッチャリー・ウォンワッタナアナン『修士論文 閑寂 (Tranquility)』シラパコーン大学、1985 年、p. 18、วัชรวิมล นอนันต์, วิทยานิพนธ์ ความสงบ (Tranquility), (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528) 18. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

(112): ワッチャリー・ウォンワッタナアナン『修士論文 閑寂 (Tranquility)』シラパコーン大学、1985 年、p. 35、วัชรวิมล นอนันต์, วิทยานิพนธ์ ความสงบ (Tranquility), (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528) 35. (原文タイ語、本文中の引用は筆者による訳)

以上、1978年の“清澄(Serenity)”シリーズでは、ワッチャリーはシンボルとしての蓮の花や葉に人間の心の静寂や清澄を表した。さらに、1983年から1985年までの“閑寂(Tranquility)”シリーズにおいては、蓮の花や葉に彼女が閑寂に至った境地を重ね、色彩に彼女独自の心の動きを反映させ作品創造の核としていることがわかった。なお、ワッチャリーは現在も作品創作をし続けているが、制作手法と作品の素材には大きな変化が見られる。近年彼女が好む素材は水、自然の景、多種の花々など(図67)である。近年の制作傾向について彼女は次のように語っている。



図 67 “花のクイーン” 2006年、水の絵、28 x 30 cm.

「大学院を卒業した後、ポーチャン美術学校で教員としての仕事を始めた。近年は年齢を重ねたこともあり健康状態もあまりよくなり、版画作品の創作を止めることにした。最近では版画のように体力のいる工程のない絵を描いている。水の絵を描くことが多く、シンボルとしての蓮を素材とすることは少なくなった。なぜなら学生時代約10年近く蓮の花のシンボルを使い続け、描き切った感があるからである。最近では風景として水面の蓮を描くことはあるが、広く自然の景などに感動し、それを作品に描いている。作品に使われる色は鮮やかで透明感があり、様々な問題があった苦難の学生時代のものとは異なっている。その頃の問題を乗り越える努力が、私の心に静寂で清澄な魂を求めさせ、それを得ることができた。以後は仏教の教えや自然の静寂あるいは閑寂を用いその頃の気持ちや感情を和らげ、作品内に直接映し出した」¹¹³。

ワッチャリー・ウォンワッタナアナンの作品のまとめ

ワッチャリーにおける作品創造の基軸となった思考は、子供の頃から熱心な仏教徒である父親の影響により慣れ親しんできた宗教的な経験から来たものである。それは自身の中で次第に深められ、彼女のいう静寂で清澄な状態に精神を導くことができた。ワッチャリーは仏教的シンボルであった蓮の花や葉を彼女の精神性を表現するシンボルとして用い、生命体の輪廻から成り立つ自然の真理に同化した人の清らかで穏やかな精神を「清澄」あるいは「閑寂」と名付け作品の重要なテーマとした。作品の表現手法としては心の感動など精神性とい

(113)：筆者(2014年06月12日)インタビューワッチャリー・ウォンワッタナアナン

う抽象的テーマを蓮の花や葉と言った自然にあるがままの形状をシンボルとして用い、具象作品として表現した。

最初の作品の創作は1978年、「清澄(Serenity)」シリーズであった。仏教思想からひらめきを得て蓮の葉や蓮の花をシンボルとして用い、仏教的に充実した精神性を意味する「心の清澄・静寂」を表現した。初期の頃のこうした作品は彼女自身の内面性に主眼が置かれているのではなく、あくまでも仏教的思想における「清澄・静寂」を作品の主題としていた。そうしたいわば普遍的精神性に人の個の内面性を重ね、主題とした作品が“閑寂(Tranquility)”シリーズである。この作品シリーズの中では、蓮の花の使用が初期の頃より増えていくことが明らかである。彼女の作品におけるシンボルとしての蓮の花や葉は、モノクロを思わせる画面の中で柔らかな光に包まれ、ある作品の蓮の花はまだ蕾であるかと思えば、天上に向かい花弁を今が盛りと開いている。自然の真理そのものを描いているかに思われる反面、蓮の花も葉も人に重ねたシンボルとして用いられ、蓮の示す自然の真理はそのまま人という生命体の真理でもあるのだろう。彼女が用いるようになったシンボルとしての蓮の花も葉もタイの歴史の中で綿々と引き継がれてきた仏教的シンボルであり、彼女がそれを用いるきっかけも仏教への信仰にあったが、彼女の美術家としての制作過程において仏教的シンボルは美術家がテーマとする人の個の内面の在り方を追求することを目的としたシンボルへと変化していった。美術家の生命に血脈のように受け継がれたシンボルとしての蓮の花や葉のもたらず意味は、鑑賞者の生命にも受け継がれてきた蓮の花や葉と言ったシンボルへの理解をごく自然に触発し作品としての力を発揮しているのである。

第二章の結び

タイの現代美術は、ラーマ6世の時代(1910-1925年)に入ると、王の要請の下、イタリアから派遣されたシン・ピーラシー教授の教えにより大きな変革期を迎えた。例えば、彼は現実的な美術や、解剖学を教え、個々の美術作品を評価し、従来の形式ではなく美術家それぞれの個性が生む形式を尊重した。このような教え方はタイ美術界に変化をもたらし、新しい美術環境を生み出した。これによりタイの美術家は従来の仏教に関わる内容を描く義務から自由を得、ヨーロッパ美術の思想や表現手法を採り入れていった。

第二章では、タイの現代美術に影響を与えている伝統的なシンボルの一つである蓮を用いて作品を制作しているタウィー・ナンタクワーン、ピチャイ・ニラン、プラトゥアン・エームチャルーン、ワッチャリー・ウォンワッタナアアナンの四名を取り上げた。彼らが仏教信仰に基づく伝統的民俗的なシンボルである「蓮のシンボル」を、過去の蓮のシンボルとは異なる手法や意味を持つものとしてどのように用いているか、その相違と変化を比較し現代以降のタイ美術におけるシンボルの在り方について論じた。

タイの伝統的美術作品において「蓮」はヒンドゥー教と仏教二つの宗教的観念と信仰のシンボルとなり、蓮の蕾や蓮の花が建築・仏像・壁画などに多く用いられた。しかし、タイの現代美術作品において「蓮のシンボル」には個人の感情、思考、手法や創意を尊重する西洋美術の影響を受け、新たな意義がもたらされ、宗教的伝統美術の蓮から作家個人の精神性に密着した表現へと変化を遂げた。

四名の作家それぞれの制作年次と作品におけるシンボルの使い方について、作家周辺の時代性や社会状況と併せて分析・考察を試みた。その四名の作家のそれぞれの作品を分析の対象とし、名作家の言説について資料を詳細に検証すると同時に、現存の作家には筆者が直にインタビューを試みた。以下に四人の作家におけるシンボルの意義について本章に展開した記述を要約する。

シン・ピーラシー教授の指導の下に才能を発揮したタウィー・ナンタクワーンとピチャイ・ニランの作品は蓮の形を変え、自身の作品の個性となる新しいシンボルへと変化させた。タウィー・ナンタクワーンは、仏教美術において一輪、または二輪しか用いられなかった蓮を束にして描き、仏教美術に用いられる色彩と相反する青、緑、黒などの色彩を多用することにより独自の世界観あふれる表現とした。ピチャイ・ニランは、仏陀の教えをテーマとして扱い彼の作品における蓮のシンボルの意味は仏教美術で用いられている蓮に重ねてはいるが、蓮の形を抽象的に捉え、蓮の花びらの枚数を減らしたり、増やしたり、丸い形のみで表した

りしている。また彼の用いた色彩は仏教美術と通じるものもあるが、彼の感情を仏教美術にはない独自の色彩を用いて表現している。

プラトゥアンは、生い立ちや成長過程の苦難から受けた葛藤を具体的に作品に映し出すことから出発し、人間の存在そのものと自然の関係性や自然の真理について深く掘り下げて作品のテーマとし、シンボルを用いて作品制作を行った。その間、シンボルは、社会状況など具体的な事象をテーマとした初期・中期の作品においては生活や社会に密着したシンボル、後期の時代を超えて人と自然の関わりを追求した作品においては蓮の葉や花など仏教的シンボルを用いるというように変化を遂げた。

プラトゥアンは 1973 年から 1980 年までの中期の作品から蓮の葉をシンボルとして使い、政治事件など社会状況を作品に反映させた。タイの宗教的観念や生活文化に密着した蓮のシンボルの意味を変化させ、社会状況の暗澹たる状況やそれに重なる彼の精神性の暗さを表現した、社会的変化を批判し自戒する意味を含めた表現を試みた。そして 1981 年から現在に至るまで後期の作品は蓮の葉と花のシンボルにおいて、1963 年から 1972 年まで前期を踏襲する主題を人間の生と自然の関係性、自然の真理を自然界に実在する蓮をシンボルとして表現し、彼が自然から受けた感情や感動などの精神性を自然の美しさや自然そのものに対する感動として作品に反映させている。

ワッチャリーは彼女が成長段階で父親を通じて受けた仏教美術やタイ独特の生活様式から影響を受けたシンボルを用い、それらのシンボルに彼女自身の思想を重ね合わせて表現した。

ワッチャリーが蓮をシンボルとして用いた最初の作品は 1978 年“清澄(Serenity)”シリーズであった。仏教思想からひらめきを得て蓮の葉や蓮の花をシンボルとして用い、仏教的に充実した精神性を意味する「心の清澄・静寂」を表現した。このシリーズにおいて彼女は幼い頃からの生い立ち、仏教信仰に基づく生活習慣やタイ独特の生活様式から影響を受け、蓮の葉や花を彼女の静寂で清澄な感情のシンボルとした。初期の頃のこうした作品は彼女自身の内面性に主眼が置かれているのではなく、あくまでも仏教的思想における「清澄・静寂」を作品の主題としていた。そうしたいわば普遍的精神性に人の個の内面性を重ね、主題とした作品が“閑寂(Tranquility)”(1983-1985 年)シリーズである。この作品シリーズの中では、蓮の花の使用が初期の頃の作品よりも増えていることが明らかである。

四名の作家はいずれも、自分の精神世界に一度「蓮」というシンボルを取り込み、作品としているが、シンボルとしての蓮の意味はそれぞれにより異なり、タウィー・ナンタクワンは「宗教的シンボル」から「独自の世界観や思考」を表現するためのシンボルへ、ピチャ

イ・ニランは「宗教的シンボル」から「宗教的シンボルとして新しい蓮の形や、感情を独自の色彩を用いた表現」をするためのシンボルへ、プラトゥアンは、「具体的社会状況に対する抵抗」から「人と自然真理の普遍的関わり」を表現するためのシンボルへ、ワッチャリーは「宗教的シンボル」から「個人の感情や思考」を表現するためのシンボルへと変化させた。

本章において四人の作家の作品を分析・考察することにより、タイの伝統的美術において仏教的精神性を持つシンボルとしての蓮が、元来持っていたシンボルとしての概念に重ね、美術家個人の内面の表象として用いられるようになったことが検証された。彼らが蓮というシンボルを美術表現・意味合いの両面において変化させたことは、現在に至る後続のタイ人作家たちの制作にも大きな影響を与えている。例えば、キャンキャッチャー・コンケイミー(Kankacha Kongkamee)は“Grieves Happiness Consciousness(深い悲しみ、幸せ、感じること)”2013年の作品シリーズ(図68)に自身の身体の周りに蓮の萎れる姿を描き、自身の内面的な苦悩を作品に表現し¹¹⁴、マーナット・ラウオンは“Return(回帰)”2009年(図69)という作品の中で¹¹⁵、彼の生活の苦悩ゆえの悲しみ、辛さ、怖さと言った感情を枯れた蓮のシンボルを一面に散らすことで表現している。このようにシンボルとしての蓮は、元来持っていた仏教的共通概念を伝えるシンボルとしての在り方を超え、美術家がそれぞれの思想や心象を表現するシンボルとなった。歴史的由来を持つ美術様式が美術家個人の思想や心象を表現するものとなった過程は、どの国にも見られる共通性を持つ。しかしながら、タイにおいて蓮の葉、蓮の花が現代に至るまで広く用いられることはタイの特異性であり、そこに至った背景にあるのは、表現者だけでなく鑑賞者の中にもあまねく蓮の葉や花がシンボルとして共通概念を持たせ得る国民的シンボルとして脈々として生き続けているからだと言える。



図 68 キャンキャッチャー・コンケイミー(Kankacha Kongkamee1978-) “Grieves Happiness Consciousness (深い悲しみ、幸せ、感じること)” 2013年の作品シリーズ, oil on canvas.

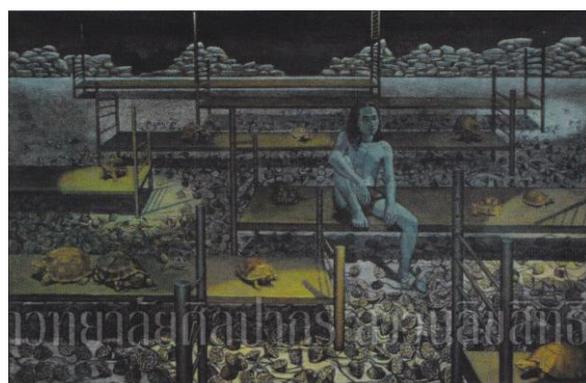


図 69 マーナット・ラウオン(Manut Laon1980-) “Return (回帰)” 2009年, oil on canvas, 150x230 cm.

(114): Daradaily Art Show 『Grieves Happiness Consciousness Exhibitions』 「キャンキャッチャー・コンケイミーのインタビュ, at Chamchuri Art Gallery」 <http://www.youtube.com/watch?v=k2wmDhPZVNO>、2013年9月24日を参照のこと。(アクセス:2014年5月25日)

(115): マーナット・ラウオン 『修士論文 生命の均衡と真理』 シラパコーン大学、2001年、p. 32-24、มนัส เหล่าอ่อน, วิทยานิพนธ์ “สิ่งจะ และดุลยภาพ ของชีวิต (Truth And Balance Of Life)” (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2544) 32-34.