



## 独立期のシンガポールにおける美術の動向と美術教育

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2018-02-19 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 佐々木, 宰 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.32150/00006645">https://doi.org/10.32150/00006645</a>

## 独立期のシンガポールにおける美術の動向と美術教育

佐々木 宰

北海道教育大学教育学部釧路校美術教育研究室

### On the Situation of Art Movements and Art Education in Singapore in the Era of Independence

SASAKI Tsukasa

Department of Art Education, Hokkaido University of Education, Kushiro Campus

#### 概 要

第二次世界大戦後のシンガポールは、日本軍政から解放されてイギリスの直轄植民地となり、自治州時代を経て1965年にマレーシアから分離独立して共和国となった。独立直後、画家たちは、シンガポールに在住する自らの文化的なアイデンティティを追求しながら美術活動を展開したが、1960年代になると作家の関心は世界的な美術の動向に向けられた。学校での美術教育は、自治州時代に統一的なシラバスが教育省によって示され、民族を超えた統合的な文化的価値観として「マラヤ文化」が据えられた。しかし、独立後は、新しい多民族・多文化社会における文化的価値観を提示したシラバスは示されず、目標や内容が未整理な状態が1970年代を通して続いた。

#### はじめに

イギリスの植民地であった現在のマレーシアやシンガポールにおける美術教育は、マレー系、中国系、インド系住民による多民族・多文化という社会的な状況下で、近代的な西洋美術の受容と学校教育制度の整備を通して展開した経緯をもっている。

筆者は先に、上記の地域において近代美術の萌芽が見られた20世紀初頭から、第二次世界大戦前後までの美術とその教育について、美術作家たちの活動や、普通教育及び専門教育としての美術教育の状況を述べ、これらの時系列上の連関について考察した<sup>1)</sup>。本稿では、これに続いて、第二次世界大戦後から1960年代の独立期に焦点を当て、シンガポールにおける美術界と美術教育の動向を述べるとともに、当時の美術家たちや美術教育が希求していた文化的な象徴としての「マラヤの文化」がどのように意識されていたかについて考察する。

なお、近代のマラヤ、シンガポールにおける美術研究については、ラワンチャイクン寿子<sup>2)</sup>、羽田ジェシ

カ<sup>3)</sup>が現地取材を通して明らかにした先行研究がある。現地の研究者としては、当地の美術及び美術史研究の先駆者であるT.K.サバパシーが多くの研究成果を残し<sup>4)</sup>、近年ではシンガポール美術館 (Singapore Art Museum) や国立美術館シンガポール (National Gallery Singapore) などが、マラヤ・シンガポールの美術の状況を通史的に捉えた展覧会を数多く企画し、その関連書籍や図録において論考を残している<sup>5)</sup>。

## 1. 戦後世界の美術の趨勢と美術教育

### (1) 戦後の美術活動と美術教育の再開

1945年8月に日本軍が降伏し、日本軍政による支配は終わった。イギリスによる統治が復活すると、活動を停止していた華人美術協会の再開準備が進められ、その後、マレー人美術家協会 (英語ではSociety of Malay Artists, マレー語ではPersekutan Pelukis Melayu) やインド人美術協会 (Indian Fine Art Society) などの美術団体が創設され、1949年にはシンガポール初の多民族による美術団体であるシンガポール美術協会 (Singapore Art Society) が発足した。

他方、1938年にマラヤ・シンガポール唯一の美術学校として発足しながら、戦争のために1941年に閉校してした南洋美術専科学校 (Nanyang Academy of Fine Art, 以下、南洋美専と略称する) も、校長リム・ハクタイ (Lim Hak Tai, 林学大) によって1946年に再開されている。

南洋美専を再開したリムは、同校の建学精神を「南洋美術」の創出にあるとして、あらためてその6つの基本方針を示した。この基本精神は、その後の卒業記念誌にも引用されている。それらは、①東洋と西洋の芸術の融合、②各民族の文化と慣習の統合、③20世紀の科学的精神と社会的思考の発展、④地元の人々からの要求を反映すること、⑤当地の熱帯の風情を表現すること、⑥美術の教育的意義、社会的な有用性を取り入れること、の6つである。ここからは、南洋の多民族社会シンガポールにおける特徴的な芸術文化としての「南洋美術」を創造していこうとするリムの決意を読み取ることができよう。「東洋と西洋の芸術の融合」や「各民族の文化の慣習の統合」、「熱帯の風情の表現」といった文言からは、リムがシンガポールの美術のオリジナリティや文化的アイデンティティを意識していたことが理解できる。リム自身、中国画に通じた華僑であると同時に、西洋画を中心とした近代西洋美術の教育機関の創設者であるから、東洋と西洋の芸術の融合とは、まさに自分自身の文化的アイデンティティに対する課題でもあった。

南洋美専の講師としてシンガポールに移住してきたチョン・スーピン (Cheong Soo Pieng, 鐘泗賓)、チェン・ウェンシ (Chen Wen Hsi, 陳文希)、チェン・チョンスイ (Chen Chong Swee, 陳宗瑞) らは、学生指導と自身の制作活動にあたった。華人美術協会の再開に尽力したりウ・カン (Liu Kang, 劉抗) は、南洋美専で教鞭を執ることはなかったが、シンガポールの指導的な立場にある作家として、多くの作品を制作してシンガポール美術の基盤を作るとともに、次世代の作家たちを感化した。こうした作家たちは中国生まれで、上海の新華芸術専門学校で絵画を学んでおり、中国の伝統的な絵画技法と西洋画の技法を身につけていた。さらに、リウは戦前、1928年から1933年の期間にフランスへ留学しており、20世紀初頭のフランス絵画を直接学んでシンガポールへ持ち込んでいる。また、フランス生まれでパリやニューヨークで近代美術を学んだジョージェット・チェン・リユン (Georgette Chen Liyung, 張荔英) が、1954年に南洋美専に着任し、後期印象派の影響を受けた画風を学生に伝えた (図1参照)。こうした華僑系画家たちは、シンガポールの風景や風俗に画題を求め、自身の中国画や西洋画の素養を活かしながら作品を制作し、後に「南洋スタイル」と呼ばれる表現形式の萌芽となった。

南洋美専で学んだ学生たちの中には、華語系中学校の美術教師になった者も多い。教員養成カレッジ (Teachers' Training College) が教育省の一部として設立されるのは1950年のことであるから、政府による教員養成が機能していなかった時代も含めて、南洋美専は美術の教員養成機関として機能していたといえる。

戦後の芸術文化の発展には、1947年に開設されたブリティッシュ・カウンシル・シンガポール支部の貢献もあった。公的なギャラリーや、文化団体などがほとんどなく、美術に対する一般の人々の関心も低い状況下で、芸術文化の啓蒙に当たったのがブリティッシュ・カウンシルであった。前述のシンガポール美術協会の創設メンバーにもブリティッシュ・カウンシルの職員が加わっており、協会の事務局もここに置かれた。

シンガポールを代表する彫刻家ン・エンテン (Ng Eng Teng, 黄荣庭) は、中学を卒業してから間もない1955年にブリティッシュ・カウンシルで彫刻を学んだと語っている記録がある<sup>6)</sup>。それによると、美術指導とデザインのディプロマをもつ英軍職員を講師に招き、美術と彫刻の教室が開かれていたという。当時のシンガポールにおいて、彫刻の指導を受けられる場所は、ブリティッシュ・カウンシル以外にはなかったようである。なお、ン・エンテンは翌年以降、南洋美専、イギリスやヨーロッパ留学を通して絵画、彫刻、陶芸を学んでいくが、ブリティッシュ・カウンシルで受けた絵画や彫刻の基本や、材料・用具に関する指導は、後の美術家としてのキャリアの基礎になっている、と彼は回想する。

このように、戦後のシンガポール美術の展開は、南洋美専の再開による活発な作家養成を主軸にしなが、ブリティッシュ・カウンシルを通じた文化振興活動によって美術のすそ野の拡大が図られていったと考えられる。また、華語系中学校の美術教師になった南洋美専の卒業生たちもまた、教育機関を介して戦後の美術の普及に貢献した。

## (2) シンガポール美術のアイデンティティ：南洋スタイル

前述の通り、1950年及び1960年代は、南洋美術専科学校で指導にあたる作家や、その卒業生たちがシンガポール美術界の中心となって活躍していく時期である。リム・ハクタイが主張した東洋と西洋の融合、ローカル色の追及といったテーマは、多くの華僑・華人作家たちの共通テーマとなっていた。それはまた、中国各地にルーツをもつ画家たちが、中国本土から見れば辺境にある「南洋」の地で、西洋美術を基盤とした美術に取り組むことの問い直しであったと考えられる。

このような問題意識の中で、生み出されてきた美術表現は、「南洋 (ナンヤン) スタイル」と呼ばれ、シンガポール美術の大きな特徴となった。現在のシンガポール・マレーシアの美術界において、南洋スタイルという呼称はよく普及しており、「南洋風」、「南洋様式」、「南洋派」などと表現される。厳密な定義や使い分けの意識はあいまいであるが、熱帯地方独特の自然の風景、特徴的な果物や植物をモチーフとしたり、マレー系やインドネシア系の先住民の風俗などを取り上げたりして、シンガポールのローカル性を表現しよう



図1 ジェージェット・チェン『ランブータンとマンゴスチン』(1950)、油彩、48×48cm



とした、主として華僑・華人作家たちの絵画表現として理解されている。南洋スタイルへの取り組みは、単なる絵画形式上の問題ではなく、シンガポールで美術活動を行う作家たちのアイデンティティの問題であり、シンガポール美術のオリジナリティの問題であった。

したがって、南洋スタイルの精神的なルーツは戦前にまで遡ることができようが、絵画形式としての南洋スタイルは戦後の美術作家の具体的な活動を形式として展開していく。強い影響力をもった事例としては、リウ・カン、チョン・スーピン、チェン・ウェンシ、チェン・チョンスイの4人の画家たちが1952年にバリ島やボルネオ島へのスケッチ旅行を行い、その成果を作品化していったことが、「南洋」のローカル性を具体的な表現に結びつけるための契機としてよく知られている。パティック（伝統的なろうけつ染め）のサロンを腰に巻き、上半身をあらわにしたバリの女性たち、ボルネオ島の先住民イバン族の娘たちなどをはじめ、南国の風俗、風景等を彼らは取材し、作品化していった。翌1953年にシンガポールで開催された『バリからの絵画 (Pictures from Bali)』展は大きな反響を呼び、東南アジアの他の地域に画題を求めるグループも現れた<sup>7)</sup>。

リウ・カンの『午睡』(図2参照)は1952年のバリ旅行時のパステルによるスケッチである。リウはこれを習作として、1957年に同じ構図の油彩画『バリの午睡』(図3参照)を描いた。人物の正確な写実表現や陰影法、画面構成は、フランスで絵画を学んだ経験をもつリウが、西洋絵画(油彩画)の画題として南洋のモチーフを選んだことを物語っている。



図2 リウ・カン『午睡』(1952)  
パステル, 61×47cm



図3 リウ・カン『バリの午睡』(1957)  
油彩, 132.5×92cm

バリやボルネオで暮らす人々は格好のモチーフであり、チョン・スーピンの『イバンの娘たち』(図4参照)、チェン・チョンスイの『バリの女たち』(図5参照)、チェン・ウェンシの『船』(図6参照)を見れば、そうした人々に注がれる画家たちのまなざしをうかがうことができよう。それはしばしば、後期印象派のゴーギャンがタヒチの娘たちをモチーフとして取り上げたことに例えられ、南国の素朴な習俗や、強い色彩を伴うプリミティブな造形性への興味が指摘される。



図4 チョン・スーピン『イバンの娘たち』  
(1953) 油彩, 72×58cm



図5 チェン・チョンスイ『バリの女たち』  
(1952) 油彩, 74×59cm



図6 チェン・ウェンシ『船』(1952)  
油彩, 112.6×85.2cm



図7 チェン・チョンスイ『湯浴みの後』(1952)  
墨に彩色, 76×119cm

他方、チェン・チョンスイの『湯浴みの後』(図7参照)を見ると、南洋の習俗や風景を、中国画の画題として解釈し、中国画の画材と技法を通して表現しようとしていることがわかる。南洋スタイルは、華僑系画家が、南洋の特徴的なエスニシティを作品化することで人々の注目を集めたが、その後の展開はモチーフだけではなく、画題や技法を含めた表現の問題に発展し、表現主体としての作家のアイデンティティの問題につながってくる。

先駆的な4人の作家がバリやボルネオに注いだ視線は、これらの土地の後進性とエスニシティに対する他者からの視線であったが、その後の南洋スタイルはマラヤ・シンガポール地域を含めた、自らを含む包括的な南洋を含む視線へと変化していく。マラヤ・シンガポールの風景、人々、生活等が描き出されていった。また、シンガポールは実質的な華人社会であったことから、中国画と西洋画の両方を扱うことのできる作家



が多いことも、南洋作家の大きな特徴である。

現在、南洋芸術学院で教鞭を執るリム・ポーテック (Lim Poh Tek, 林保徳) は、南洋スタイルを多民族的な民族、宗教、文化、言語、風俗などを相互に融合させる絵画形式であると説明している<sup>8)</sup>。リムの指摘の通り、多民族的な文化的状況を背景として生まれてきた美術表現の傾向として南洋スタイルを捉えるならば、南洋スタイルは多文化社会を内包するシンガポールの特徴的な文化創出の事例であるともいえる。

### (3) 社会的リアリズムと国家的アイデンティティの希求

第二次世界大戦後のシンガポールは、極めて不安定な社会情勢にあった。労働争議が多発し、マラヤ共産党の左翼活動が活発化して武力闘争となったために、1948年にはマラヤ全土及びシンガポールに非常事態宣言が出されている。さらに、1950年には民族問題に起因するイスラム教徒の暴動 (マリア・ヘルトフ暴動事件) が発生した<sup>9)</sup>。1954年には兵役の登録に不満をもった華語系中学校の生徒たちによる学生運動が激化して流血事件に発展した (54年5月13日事件)。翌1955年にはホックリー・バス会社の労働争議に、他の労働組合や学生たちが合流して死者を出す暴動 (ホックリー暴動事件) が発生している<sup>10)</sup>。

これらの過激な労働争議や暴動の背景には、著しい就職難、貧困など様々な社会矛盾に対する不満があった。特に、華語を指導言語とする華語系中学校の生徒は、英語の能力が要求される職業機会から締め出され、不満が募っていた。そこへ左翼勢力による煽動が入り、学生の行動は過激化して深刻な社会不安を招いた。

こうした社会情勢において、美術表現においても、現実的な社会の矛盾や生活上の諸問題に目を向け、さらに反植民地主義を掲げて社会的リアリズムを追及する動きが生じた。1953年には華語系中学校の1953年卒業生による美術協会 (The Chinese Middle Schools' Graduates of 1953 Arts Association) が組織され、労働者階級の現実を訴えるとともに、マラヤの独立と建国を主張した<sup>11)</sup>。さらに、1956年には、この協会のメンバーの多くによって、反フォルマリズム、反植民地主義を掲げ、さらに独立を阻害する西洋的なトレンド、すなわち自分たちの地域性にそぐわない西洋美術の趨勢への対抗を標榜する赤道芸術研究会 (Equator Art Society) が結成された。この研究会には、リム・ハクタイの実子リム・ユークアン (Lim Yew Kuan, 林友権)、ライ・クイファン (Lai Kui Fang, 頼桂芳)、チュア・ミアティ (Chua Mia Tee, 蔡明智)、オン・キムセン (Ong Kim Seng, 王金成)、コウ・シアヨン (Koeh Sia Yong, 許錫勇) らがいた。

木版画を使って日常生活や社会問題を表現する作家たちもいた。木版が作り出す独特の力強さを伴った白と黒の画面は、社会問題や日常生活の現実を描きだすために効果的であった。1950年代は、社会的リアリズムの表現技法としての木版画運動が盛んになった時期である。代表的な作家には、タン・ティーチ (Tan Tee Chie, 陳世集)、チュウ・ケンクワン (Choo Keng Kwang, 朱慶光)、リム・ムーフェ (Lim Mu Hue) などがいた。

チュア・ミアティの『マラヤの叙事詩』(図8参照)とタン・ティーチの『ストライキで』(図9参照)はどちらも1955年に制作された油彩画である。輪郭線や陰影、筆のタッチなどが対照的であるものの、群衆に向き合って片手をあげる人物のポーズや全体的な構図には共通性がある。『ストライキで』はもちろん労働争議の場面であるが、『マラヤの叙事詩』は植民地支配からの解放と、社会を統合するマラヤの文化を聴衆に説く男性が描かれている。この2枚の絵は、ストライキをモチーフにした社会問題のテーマと、マラヤ文化による社会統合をモチーフにした反植民地主義のテーマをそれぞれもっており、社会的リアリズムの美術表現の典型であるといえよう。

タン・ティーチの『壁の外』(図10参照)は庶民の生活を風刺的に描いており、チュウ・ケンクワンの『5月13日事件』(図11参照)では1954年5月13日の華語系中学校生徒の暴動と警官隊との衝突が生々しく描写されている。庶民の生活の現実と、社会的な事件といった主題の木版画は、見る者に強い印象を与え、訴え



図8 チュア・ミアティ『マラヤの叙事詩』  
(1955) 油彩, 112×153cm



図9 タン・ティーチ『ストライキで』(1955)  
油彩, 66×86.5cm



図10 タン・ティーチ『壁の外』  
(1953) 木版, 15.7×10.3cm



図11 チュウ・ケンクアン『5月13日事件』  
(1954) 木版, 20.5×15.5cm

かける。

さて、反植民地主義を掲げる社会的リアリストが、独立を達成するための統合的な概念としたものは、前述の「マラヤ文化」であった。戦後のシンガポールは、マレー半島諸州とペナン及びマラッカで構成されたマラヤ連邦とは分離されていたが、歴史を共有し、共存するための包括的な地域概念として「マラヤ」が意識されていた。移民で構成されるシンガポールの住人の帰属意識はもともと中国やインドに向けられていたが、シンガポール生まれの海峡華人が増え、さらに日本軍による占領を体験した人々がナショナリズムに覚醒したときに、統合概念としてのマラヤとマラヤ文化が意識されたことは不思議ではない。

1955年には部分的な自治権を獲得したシンガポールは、1958年には外交と国防を除く内政自治権が了承され、1959年の総選挙で勝利したリー・クアンユー（Lee Kuan Yew, 李光耀）が率いる人民行動党（People's Action Party, 以降PAPと略称する）政府による英国連邦内自治州となった。PAP政府は4民族の平等を掲げるとともに、国語をマレー語とした。

この年に制作されたチュア・ミアティの『国語の授業』（図12参照）には、国語となったマレー語を、マレー人の教師に学ぶ華人たちの姿が描かれている。ここには、チュアらが希求した「マラヤ文化」による統合が、



マレー語の学習という形で表現されている。教室の黒板に書かれているマレー語は、Siapa nama kamu? Di mana awak tinggal?と記されており、その意味は「あなたの名前は何ですか？ あなたはどこに住んでいますか？」となる（図13参照）。すなわち、華人系シンガポリアンが、国語であるマレーを学びながら、自らの出自を問われている、という構図がこの絵の中にはある。

このように、戦後世界の美術の趨勢は、南洋美専の再興とブリティッシュ・カウンシルによる文化振興から始まり、南洋美術、南洋スタイルといったシンガポール美術のオリジナリティが追究された。他方、不安定な社会情勢を反映して社会的リアリズムを追究する作家らは、美術表現を通して植民地主義と社会矛盾に抵抗した。政治的な姿勢とは別に、両者には南洋とマラヤという共通した文化的アイデンティティが意識されていた。そしてそれを、それぞれの出自がもつ文化的な素地のなかでどのように解釈して作品化していくかが問われていたといえる。



図12 チュア・ミアティ『国語の授業』（1959）  
油彩、112×153cm



図13 『国語の授業』（部分）

## 2. 戦後の美術教育とマラヤのアイデンティティ

### (1) 戦後の教育

第二次世界大戦後、イギリスの直轄植民地となったシンガポールの教育は、1947年に策定された10カ年教育計画に基づいて進められた。この計画は、第一に市民意識と責任感の育成、第二に民族や性別によらない教育の機会均等、第三にこれらの基礎となる無償の初等教育と、中等、職業及び高等教育の発展といった三つの基本方針をもっていた。この基本方針を受けて、多岐にわたる具体的施策が計画され、その後の教育政策に受け継がれていくが、資金難などの理由から十分に達成されなかった。

イギリスはシンガポールにおける部分的な内政自治権を容認し、1955年に行われた立法議会選挙を通して自治政府が誕生した。自治政府は、左翼化して問題となっていた華語系学校の問題を含む教育政策の見直しのために、1955年5月に華語教育における全党委員会（All-Party Committee on Chinese Education in Singapore）を設置した。翌1956年に提出された報告書には、①4つのストリーム（英語、華語、マレー語、タミル語の学校）の完全な平等、②すべての政府系及び政府援助学校における運営費や職員の勤務と給与を

等しく配分すること、③全てのストリームに共通の教育課程及びシラバスを作り、マラヤを中心とする教科書使用を増やすこと、④倫理の指導、⑤多民族社会を作るために、スポーツ分野での多様なストリームの生徒の交流を促すこと、⑥小学校で二言語教育を、中学校での三言語教育を導入すること、⑦全ての言語系をカバーする審議会や財務局などを設立すること、などが示された<sup>12)</sup>。この報告は、教育政策白書、さらに翌1957年の教育令を通して実施されていった。

1958年には外交と国防を除く完全内政自治権が認められ、シンガポールはイギリス連邦内自治州となった。翌1959年の立法議会の総選挙で誕生した人民行動党（People's Action Party, 以下PAP）政府は、急速に変化する社会と一体となって国の経済や政治の実現に寄与する新しい教育システムを目指し、積極的に改革を進めた。1959年からの5カ年計画では、1956年の全党委員会の勧告を継承する方針が示された。同時に、マレー語の国語化と非マレー人のマレー語学習及びマレー教育の奨励、数学と科学及び技術教科の重視などの方針も示された。

教育課程に関しては、シラバス・教科書委員会によって、すべての学校種における4言語のストリーム共通の教育内容の策定が進められた。近い将来の完全独立を視野に入れたPAP政府にとって、学校教育における内容の共通化は喫緊の課題であった。民族や性別にかかわらず、児童生徒の経験や環境に適合すると同時に、国民としての意識を喚起するシラバス策定が求められたのである。

1959年以前の19科目のシラバスは、翌1960年以降、順次改訂され、4言語で刊行されている。従前にシラバスがなかった科目についても新たに策定され、刊行が進められた。1964年までに刊行されたシラバスは32科目に及んでいる。シラバスの刊行にひき続き、同委員会は教科書のレビューとリスト化に取り組んでいる<sup>13)</sup>。美術教育に関しては、1959年に初めてのシラバスが発行されており、その改訂版が1961年に発行されている。これらは、シンガポールにおける最も初期の4つのストリームに共通した美術教育の教育課程であった。

## (2) 初期美術教育シラバスに見られた特徴

1959年に、4つのストリームに共通した美術教育の目標と内容を示した「シラバス」が公表された。このシラバスは、シンガポール初の統一的な美術の教育課程であり、教授細目である。従来の美術教育は、英語系、華語系、マレー語系、タミル語系それぞれのストリームの学校において独自の価値観に基づいて長く行われてきたが、自治州政府の教育省が発行するシラバスによって、学校教育における美術教育の目標と内容が国家基準として示された。

各ストリームに共通した美術教育の内容を設定するには、宗主国イギリスに由来する西洋美術をはじめ、中国、マレーやインドの美術文化を踏まえて、何を標準とするのかが問題になる。美術教育における統一的な内容の設定は、美術に関する文化規範、あるいは文化モデルとでもいべき象徴的な美術文化の標準を政府が公式に示すことを意味する。敷衍すれば、多民族社会を内包する国家の文化的標準はどのように、またどのような原理で定められるのか、という問題なのである。また、そもそも民族の文化的多様性が尊重される社会において、統一的な美術教育がなぜ学校教育に必要とされるのか、という問題でもある。

この点において、シラバスの巻頭序文に示されている教育省の副局長G. P. ダーク（G. P. Darke, 戴雅克）の次の言葉は示唆的である。「現代において生活の審美的な側面は、実用的な側面の要求によって見落とされがちである。……（中略）……したがって、重要なことは、他者の視点を理解する意味において視覚は基礎的であるということであり、シンガポールのような多民族社会においては、このことはいくら強調してもしすぎることはないのである。……（中略）……このシラバスに含まれている美術工芸は、多くの生徒にとって職業的な意味をもつものにはならないであろうが、文化的な余暇のためのインスピレーションをもたらすものとなろう。この美術工芸シラバスが、他の人々の文化への共通理解を築き、真のマラヤ文化の統合を

導くことが望まれる。<sup>14)</sup>」

多民族社会における他者理解のために視覚的な教育が有効である、というダークの指摘は、多民族・多文化社会における美術教育の役割を言い当てている。また、職業的な能力開発を直接的に目指すものではなく、文化的な理解を促すものとして美術教育を捉えていることも文面からうかがうことができよう。さらに、多民族社会における共通の価値観として、「真のマラヤ文化の統合」が据えられていることがわかる。すなわち、シンガポール初の美術教育シラバスにおける文化的な標準は、西洋美術ではなく「マラヤ文化」であった。

この傾向は、改訂版である1961年シラバスではより積極的に、「4言語ストリームにおける美術工芸の指導内容の統合を図る」こと、「マラヤの展望とマラヤの文化を築き上げ、同質のマラヤ社会を導く」ことといった文面を通して明瞭に示されている<sup>15)</sup>。

これらのシラバスにおける教科目標は、1959年シラバスでは、①美術の表現方法によって、個人的・創造的な表現を励まし発展させること、②情緒的な緊張が開放されていくような経験をさせること、③個人的な美術の価値観を発展させ、社会における美術の役割に目を向けさせること、とされている。1961年美術シラバスでは、「創造的な表現」、「環境の理解」、「文化的な鑑賞」、「美術的な技能」の4つの事項をもとに説明されており、これらを踏まえて、自己表現を通じた子どもの創造力の伸長と社会への調和、人格形成が標榜されている。児童生徒の内発的な表現欲求の解放、創造性の育成と人格形成といった目標観は、第二次世界大戦後の欧米や日本においても広く支持された創造主義に立脚した美術教育の姿勢であるといえる。

ところで、シラバスに示された「マラヤ文化」や、「マラヤ的価値観」は、どのように教育内容として実体化していただろうか。英領マラヤという植民地の歴史を共有する住民に共通する新しい文化的価値観が、一朝一夕に作り上げられることはない。「マラヤ文化」や「マラヤ的価値観」は、それ自体がすでに存在するわけではなく、民族の平等を前提とした統一的な価値観を象徴的に表現した、目指すべき文化規範として期待されていたと考えた方がよいだろう。具体的な美術工芸の教育内容としても、マラヤ美術やマラヤ工芸として、従前とは異なる特別な造形文化を提示できたわけではない。それぞれの民族の伝統的、特徴的な美術及び工芸の文化を取り上げて、教育内容として提示する、ということにせざるを得ない。当時は、多文化主義に立脚する美術教育への指向性そのものが、マラヤ文化やマラヤ的価値観の形成に結びつくと考えられていたといえよう。

### 3. 移り変わるアイデンティティと美術文化

#### (1) マレーシア連邦への参加と分離独立

1959年にPAP政権の下で英国連邦内自治州として出発したシンガポールは、民族の平等を掲げて多民族主義を内政上の原則にしながらも、国民を統合する象徴的な概念としてマラヤ、マラヤ文化を想定していた。他方、シンガポールの自治州化に先立って、マレー半島の各州で構成されるマラヤ連邦は、1957年にすでにイギリスからの独立を果たしている。イギリスでは、戦後世界のなかで東南アジアの植民地をどのように処理していくかが問題になっており、マラヤ連邦はもとより、シンガポールやボルネオ島北部の植民地の自治州化やその先の独立は、イギリス政府にとっては既定路線とみなされていた。

このような動向のなか、マラヤ連邦とシンガポール自治州、北ボルネオ（サバ）とサラワク、ブルネイを統合して「マレーシア連邦」を結成しようとする構想が1961年に浮上する。PAP政権は、そもそもマラヤ連邦との統合を志向しており、「独立、民主、非共産、社会主義マラヤの建設」は、PAP結党時からの綱領であった。マラヤと統合することによって、食料や産業の後背地を確保し、さらに完全な独立を達成しようとする目的があった。しかし、PAP内の左派・共産系グループは、離党して「社会主義戦線（Barisan



Socialis)」を結成し、これに激しく対立する。リー首相は、マラヤとの合併の是非を問う国民投票に持ち込み、1962年に行われた投票の結果、PAP案が信任された。翌1963年にマラヤ連邦、シンガポール、北ボルネオ、サラワクを統合したマレーシア連邦が結成された。

シンガポールにとって、1958年の自治州化が1回目の独立であるとすれば、1963年のマレーシア連邦への参加は2回目の独立といえよう。しかし、経済上の問題、政治的意思決定の問題で対立が表面化し、シンガポール州政府とマレーシア中央政府の関係は直ちに悪化する。マレー人優位のマレーシアを主張する中央政府に対して、リーは「マレーシア人のマレーシア」を主張して、民族の平等を説くとともに、華人の相対的な地位を回復しようとした。1964年7月及び8月には、シンガポールでマレー人と華人との衝突によって死者を出す民族間暴動が発生し、関係改善をあきらめた中央政府は1965年8月にシンガポールの追放を宣言した。1965年8月9日、シンガポールはまったく望まぬ形で3回目の独立を果たすことになった。

イギリスの植民地統治下でのシンガポール人は、海峡植民地を含むイギリス領マラヤの住民であったが、彼らの帰属意識は祖国や故郷にあった。しかし、シンガポールで生まれ育った者へと世代交代が進むにつれて、民族固有の言語や宗教、生活習慣は維持されながらも、人々の帰属意識は徐々にシンガポール、マラヤに向けられた。第二次世界大戦中の日本軍による日本的価値の強要を経て、戦後はイギリスからの独立を視野に入れた統合概念としてマラヤ的価値やマラヤ文化が喧伝された。自治州としての独立をステップに、マレーシア連邦の一員として完全独立を達成した1963年が、マラヤ的な価値観による統合意識の絶頂期であったといえる。それはすなわち、マラヤ連邦との統合を果たした「マレーシア人」としての統合意識であった。しかし、シンガポール住民が得たこの統合意識は、マレーシア連邦からの追放によって否定されてしまった。シンガポールが求めたマラヤ的な価値観は、マラヤの盟主から拒絶されてしまったのである。

## (2) 新しいアイデンティティと美術界の動向

海峡植民地の住民から始まり、昭南特別市民（日本占領下）、イギリス直轄植民地の住民、シンガポール自治州住民、マレーシア連邦国民という移り変わりを経て、シンガポールの人々は、突然「シンガポール共和国」の国民になった。マラヤ的な価値観は、もはや統合概念にはなり得なかった。

このように人々のアイデンティティが大きく揺らぐ戦後から1965年の分離独立前後に、シンガポールの美術文化はどのように創造されたのであろうか。戦争の終結から1950年代の期間は、前章で述べたように南洋スタイルや社会的リアリズムが美術界をリードした時期であった。

これに続く1960年代は、世界的な美術の趨勢に応じた「美術の現代化」とでも言うべき動きが活発になる。その牽引役となったのは、1963年に設立された現代美術協会（Modern Art Society；MASと略称される）である。MASは、アメリカの抽象表現主義の影響を強く受けたホー・ホーイン（Ho Ho Ying）、ウィー・ベンチョン（Wee Beng Chong）らを含む8人の作家が中心となって結成されたグループである（図14～17参照）。ホーは、華語系の華僑中学（Chinese High School）で、南洋派の画家リウ・カンやチェン・ウエンシらに美術の手ほどきを受けている。南洋大学では中国語と中国文学を専攻し、その後はアメリカの抽象表現主義に倣った抽象的な作品や、自らが得意とする書の要素を取り入れた絵画作品を制作した作家である。ホーはまた、当時の台湾において組織された現代中国画のグループである五月画会（Fifth Moon Group）と関係をもち、華人ネットワークを通して現代的な美術表現の交流と普及に努めている。

MASの主張は、美術表現の造形性の追及であった。当時のシンガポールの美術界において、南洋スタイルは美術表現に熱帯地域のモチーフによる地域的なアイデンティティを、社会的リアリズムは社会批判と政治的な意思表示を、それぞれ表現の動機としてもっていた。MASはこうした動機とは距離を置いて、色彩と形態、テクスチャによる実験的な造形表現を志向していた。第二次世界大戦後の世界における美術の中

心地は、すでにヨーロッパからアメリカへと移っていた。アメリカの抽象表現主義は、1960年代の世界の美術界に大きな影響を与えており、シンガポールにおいてはホーが率いるMASがこれに呼応したのである。

これを契機にして、シンガポールの作家たちは世界的な美術の動向を強く意識しながら、同時代的な美術表現を求めていくようになる。同時に、油彩、中国画、書といった表現方法における現代的な表現の可能性や、様々な表現方法や素材を複合させたミクスト・メディアによる可能性も模索された。1967年にはモラン美術協会 (Molan Art Association)、1970年には嘯涛篆刻書画会などが結成されている。

また、海外で美術を学ぶ機会も拡大し、留学生の多くは旧宗主国のイギリスや、戦後の美術の中心地であるアメリカで学んでいる。シンガポールの美術シーンは、主としてイギリス、アメリカを窓口にして現代化・国際化していった。こうした中で、シンガポール人としての国民的アイデンティティを、画題やモチーフに直接的に求めていく趨勢は相対的に減衰していった。もちろん、表現者としての根底には、自らの存在に対する問いかけがあるのだとしても、それはシンガポールの住民としての自己意識というよりは、いわば国際的な美術シーンに身を置くコスモポリタンのように、より自由な自身の解釈におけるアイデンティティの問題として意識されていたと考えられる。

セン・ユージン (Seng Yu Jin) とチャイ・ヘン (Cai Heng) は、1960年代から1970年代にかけてのシンガポール美術の状況を、リアル (real) とニュー (new) という二つの言葉で表している。すなわち、美術を人々の共感と呼び覚ます社会的なものにとらえる「リアリズム」と、美術を普遍的な視覚言語の追求と考える新しい「抽象」という、二つの異なる表現が混在する状況である<sup>16)</sup>。



図14 ホー・ホーイン『ダンスのリズム』(1959), 油彩, 58×82cm



図15 ホー・ホーイン『穴居時代』(1969), 油彩, 80×111cm

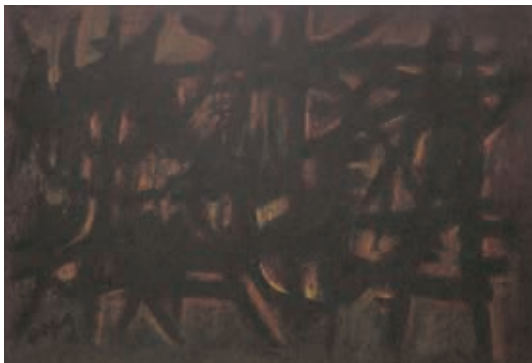


図16 ホー・ホーイン『無題』(1964), 油彩, 74×109.5cm



図17 ウィー・ベンチョン『衝突』(1978), 樹脂, 121×121cm

### (3) 独立直後の教育と美術教育

マレーシア連邦の属州から独立国家へと変わることによって、新たな国家としての価値観が必要とされていた。このような状況における政府の教育政策は、新しい産業に対応できる人材確保のための技術教育・職業教育を重視するとともに、シンガポール人としての意識に基づく規範意識を育成するというものであった。すでに初等教育の拡大に着手していた政府は、中等教育における技術教育・職業教育を拡充させ、産業の工業化のために必要となるマンパワーの供給を図っていた。

実のところ、理数科目と技術教育を重視する教育は、自治州時代の1959年当時からすでに進められていた。輸入代替型工業の産業構造においては、生産の担い手としての労働力がどうしても必要になるからである。しかし、実態としては生徒の多くはアカデミックな教育を志向してブルーカラーを忌避する傾向があり、中等教育において技術教育を受ける者の比率は極めて低かったという<sup>17)</sup>。独立後は輸入代替型から輸出指向型への産業構造の転換が図られたため、世界経済に対応できるマンパワーの確保に向けた技術及び産業教育が真に必要なようになったのである。

美術教育に関しては、シラバス等に関する改訂の動きはほとんどなく、独立後にシラバスの改訂が行われるのはようやく1970年代になってからのことである。したがって、それまでは独立前の1961年の美術シラバスが引き続き参照されていたことになるが、前章で述べたように「マラヤ文化への統一」を標榜する方針は、シンガポール共和国として独立した後は当然ながら無効となる。他方、児童生徒の創造性の開発や人格形成を目指す美術教育の一般的な目標観、具体的な指導内容に関するシラバスの記述に関しては、特に改訂の必要を持たなかったと考えられる。

独立直後の教育改革は、自治州及びマレーシア属州時代に実施された第一次5ヵ年計画（1961年～1965年）に続く、第二次5ヵ年計画（1966年～1970年）に基づくものであった。優先的な課題として、①工業化におけるマンパワーのニーズを満たすための職業・技術教育の拡大、②四つの公用語の指導の改善と二言語教育の導入、③国への忠誠心を育む公民科の指導と市民教育の重視、④スポーツ、野外教育コース、青少年運動やその他の課外活動、⑤言語、数学や理科の教育課程の改訂と新しい指導技術の導入、などが示されていた<sup>18)</sup>。こうした中で、美術教育のシラバス改訂に振り向けられる余力は、事実上ほとんどなかったものと推察される。

第二次5ヵ年計画の末期には、すでに教育制度の再検討が進められており、1969年にはカリキュラム開発諮問委員会（Advisory Committee on Curriculum Development；ACCDと略称される）が設立されている。こうした組織が中心となってカリキュラム改訂が進められ、美術教育に関しても1971年に小学校1から4年用、1973年に小学校5・6年用の改訂シラバスが公表されている。これらのシラバスでは、従前からの創造主義的な性格を受け継いで、子どもの創造性の伸長を標榜してはいるものの、その具体的な内容は極端に未整理で系統性に欠けているものとなっていた。さらに、中学校用の美術シラバスについては1970年代には改訂されておらず、1961年シラバスのままであった。

1970年代は様々な実験的な教育プログラムが策定・実施されたが、総じて失敗だったと評価されている。学校制度の大改革が行われて、現在の学校制度の基盤となる新教育システムが実施されるのは、1980年代初頭からである。

このように、1965年の独立後のシンガポールでは、新しい国民国家の成員としての意識を喚起し、多民族・多文化社会の国民統合に寄与する教育が試行されているが、美術教育に関してはシラバスの改訂も含めて目立った動きはない。したがって、学校における美術教育実践では、子どもの創造性の伸長、人格形成といった創造主義に立脚した教育実践が従来と同様に展開されていたであろうが、マラヤ文化に代わる新しい象徴的な美術文化や造形文化を求めるまでには至らなかったと考えられる。つまり、多民族・多文化社会を統合



するような文化的価値観は、美術教育においては言及されなかったということである。

以上のように、戦後のシンガポールにおける美術界は、シンガポール美術のアイデンティティを南国的なモチーフから模索した南洋派の画家たちや、社会矛盾に目を向けながらマラヤとしてのアイデンティティを求める社会的リアリズムの作家たちによって展開し、さらに1960年代からは世界的な美術の趨勢を受けて、抽象的な造形性に関心が集まった。学校教育における美術教育は、自治州時代からシラバスによって統一化が図られ、創造主義に基づく教育実践を展開しながら、統合的な文化としてマラヤ文化が設定されていた。しかし、独立後、マラヤ文化に代わる新しい統合的な美術文化、すなわち「シンガポールの美術」を据えることはできなかったといえる。多民族・多文化社会の公教育において、標準とされる美術の教育内容を、多様な美術文化から抽出して構築していく作業は、1970年代をこえて1980年代に持ち越されていたのである。これについては、稿を改めて論じる。

## 注

- 1) 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, 2016, pp.389-402.
- 2) ラワンチャイクン寿子, 「中国人コミュニティと近代美術運動 ——戦前の中国人作家の活動」(pp.99-101), 「近代美術の夜明け」(pp.102-103), 「嚶嚶 (インイン) 芸術社 ——ペナンの中国人画家たちの胎動」(104-109), 「華人研究会 ——中国出身作家の活躍」(pp.110-114), 「南洋美術専科学校と南洋派」(pp.115-127), 「社会的テーマの隆盛」(pp.128-138), 福岡市美術館 (編), 『東南アジア ——近代美術の誕生』, 福岡市美術館, 1997. ラワンチャイクン寿子, 「南洋の中国人社会の近代美術」, 静岡県立美術館 (編), 『東アジア/絵画の近代 ——油画の誕生とその展開』, 静岡県立美術館, 1999, pp.21-23. ラワンチャイクン寿子, 「南洋美術考 ——「他者」の再生産と「自己」の獲得」, 『デアルテ』, 17, 九州藝術学会, 2001, pp.79-101 (本文), pp.7-8 (図版).
- 3) 羽田ジェシカ, 「海を超えた美術 ——廈門美術・南洋美術の創始者, 林学大をめぐる」, 『アジア遊学』, 146, 勉誠出版, 2011, pp.218-236. 羽田ジェシカ, 「南洋風 ——シンガポール近代美術の一側面」, 『デアルテ』, 23, 九州藝術学会, 2007, pp.19-40. 羽田ジェシカ, 「海を超えた美術 ——廈門美術・南洋美術の創始者, 林学大をめぐる」, 『アジア遊学』, 146, 勉誠出版, 2011, pp.218-236.
- 4) Sabapathy, T.K. and Redza Piyadasa., *Moern Artists of Malaysia*, Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur: Ministry of Education Malaysia, 1983. 及びSabapathy, T. K.(ed.), *Vision and Idea; ReLooking Modern Malaysian Art*, Kuala Lumpur: National Art Gallery, 1994.
- 5) Kwok, Kian Chow., *Channels & Confluences : A History of Singapore Art*, Singapore: Singapore Art Museum, 1996. 及びNational Gallery Singapore., *Siapa Nama Kamu? : Art in Singapore since the 19th Century*, Singaopre: National Gallery Singapore, 2015.
- 6) Sabapathy, T.K., *Ng Eng Teng: Art of Thoughts*, Singapore: NUS Museums, National University of Singapore, 1998, p.21.
- 7) Ong, Zhen Min., “Naynag Reverie”, Low, Sze Wee.(ed.), *Siapa Nama Kamu?: Art in Singapore since the 19th Century*, Singapore: National Gallery Singapore, 2015, pp.42-53.
- 8) 2015年7月15日, 南洋芸術学院におけるリム・ポーテックへの面談による。
- 9) マレー人を養母にもつオランダ人マリア・ヘルトフの実親への返還裁判で養母側が負け, その控訴が棄却されたことに対してイスラム教徒が暴動を起こした事件。14人死亡, 173人負傷, 自動車200台が炎上・破損した。
- 10) 4月23日のホックリー・バス会社でのストが, 27日に警察と衝突したため, 組合は他のバス会社から応援を入れ, 29日には華語系中学生も加わって拡大した。労使交渉が決裂して5月12日に労働者がバス車庫を封鎖。中学生が加わり暴動に発展, 13日早朝3時に終結。死者4人, 負傷者31人。労使交渉の結果, 16日から運行が再開された。
- 11) Seng, Yu Jin. and Cai, Heng., “The Real aganist the New: Social Realism and Abstraction”, Low, Sze Wee.(ed.), *Siapa Nama Kamu?: Art in Singapore since the 19th Century*, Singapore: National Gallery Singapore, 2015, pp.54-67.
- 12) Doraisamy, T. R. (Contributor and editor), Gwee, Yee Hean. (Contibutor), *150 years of education in Singapore*, Singapore: TTC Publications Board, Teachers' Training College, 1969, pp.50-56.

- 13) Wong, Ruth H.K., *Educational Innovation in Singapore*, Paris: The Unesco Press, 1974, pp.1-6.
- 14) Ministry of Education, Singapore., *Syllabus for Art & Crafts: In Primary and Secondary Schools*, Singapore: Ministry of Education, Singapore, 1959. 原文の英語を佐々木が訳した。
- 15) Ministry of Education, Singapore., *Syllabus for Art and Crafts in Primary Schools*, Singapore: Ministry of Education, Singapore, 1961. 及び Ministry of Education, Singapore., *Syllabus for Art and Crafts in Secondary Schools*, Singapore: Ministry of Education, Singapore, 1961.
- 16) Seng, Yu Jin. and Cai, Heng., "The Real against the New: Social Realism and Abstraction", National Gallery Singapore., *Siapa Nama Kamu?: Art in Singapore since the 19th Century*, Singapore: National Gallery Singapore, 2015, pp.54-67.
- 17) Ministry of Education, Singapore, *Education in Singapore*, Second Edition, 1972, Singapore: Educational Publication Bureau, 1972. によると, 1968年当時の中等教育修了者25187人のうち, 技術教育を受けた者は1382人で, わずか約5.5%に過ぎなかったという。
- 18) Doraisamy, T. R., 1969, p.64.

### 図版出典

- 図1 筆者撮影, Pemetaan Mapping展, National Gallery, Malaysia. 2016年6月21日。
- 図2～4, 図6～13 筆者撮影, Siapa Nama Kamu?展, National Gallery Singapore, Singapore, 2016年12月14日。
- 図5 Kwok, Kian Chow., *Channels & Confluences : A History of Singapore Art*, Singapore: Singapore Art Museum, 1996, p.51.
- 図14 同上書, p.78.
- 図15 同上
- 図16 Siew, Sra. (ed.), *Siapa Nama Kamu?: Art in Singapore since the 19th Century*, Singapore: National Gallery Singapore, 2015, p.73.
- 図17 同上書, p.72.

### 謝 辞

本稿は, JSPS科研費15K04391「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」の助成を受けたものです。

本研究にあたり, 以下の方々の多大な協力を得ている。ここに感謝の意を表します。

Ms. Kehk Bee Lian, Mr. Paul Lincoln and Mr. Tan Hsiao Yuz (National Institute of Education, Singapore)  
Ms. Wang Tingting and Ms. Shirley Khng (Singapore Art Museum)  
Mr. Cheng Ming Chong, Mr. Tan Ngeup Khun, Dr. Lim Poh Tech, Mr. David Koh, Ms. Ho Hui May and  
Ms. Tan Choong Kheng (Nanyang Academy of Fine Arts)

(釧路校教授)