

東洋画優位論の成立とその知的背景

——豊子愷「中国美術現代芸術上の勝利」再読

稲賀 繁美

一 「東洋画法西漸」問題の所在

近代中国の文人、随筆家、評論家、漫画家として著名な豊子愷（一八九八—一九七五）は、とりわけ晩年に『源氏物語』の中文訳を成し遂げたことで知られる。その豊子愷は、一九三〇年一月十日づけの『東方雜誌』「中国美術号」の巻頭に「中国美術現代芸術上の勝利」と題する論文を掲載している。この論文に関しては先行研究もいくつかあるが、⁽¹⁾本稿では西欧や日本の同時代の文化的環境との関連のなかで、本論文の位置付けを試みたい。

豊の論文の論旨は、その冒頭にすでに明らかだ。すなわち、現代の西洋美術は東洋美術の影響を顕著に被っており、そのため数千年来、自国の伝統のうちに安らってきた中国美術は、一躍欧州の新時代の芸術界に雄飛することとなった。それは中国が現代芸術のいわば導師たる立場にあり、その証拠こそ印象派およびそれに続く後期印象派にみられる「中国画化」であり、加えて中国上代の画論は、欧州の近代美学とあい通ずるものであり、ロシアの新

興美術を代表するカンディンスキーの芸術論も、中国の絵画理論と一致している、というのである。

最近半世紀以来、美術上忽然發生了奇怪の現象、即現代西洋美術顯著地蒙了東洋美術的影響、而千餘年來偏安於亞東的中國美術忽一躍而雄飛於歐洲的新時代的藝術界、為現代藝術的導師了。這有確鑿的証據、即印象派與後期印象派繪画的中國画化、歐洲近代美學與中國上代画論的相通、俄羅斯新興美術家康定斯基 (Kandinsky) 的藝術論與中國画論的一致。(一頁)

この仮説あるいは断言を前提とした豊は、以下本文(上)で現代の西洋絵画において「東洋画化」の傾向が見られる、すなわち「東洋画法西漸」のあること、さらに(下)で「感情移入」と「氣韻生動」との類比性から、「東洋画」の「理論的西漸」を説く。あたかも東洋画法の西漸そして東洋画法理論の西漸が、疑問の余地なき事実であるかのようにして議論が進められる。まず最初に問うべきは、なぜ豊は、このような認識をもつに至ったのだろうか、との問いだろう。

二 「印象派受東洋画的影響」… 謨推爾の系譜

冒頭の議論に続き、豊は自らこの疑問に答えている。「這不僅是我們東洋人的話、歐洲人自己也會這樣自白。近代美術史家謨推爾 (Richard Muther 生於一八六〇年、歐戰前數年逝世) 在其名著十九世紀法國繪畫史中言樣說着」。すなわち、我々東洋人がとやかく言うまでもなく、欧米人自身が豊の主張するところを「自白」している、というわけだが、そこで豊が根拠として引用するのが、リヒャルト・ムーター。その「法国繪画史」とは木下李太郎が一八九九年に訳出した「リヒャルト・ムーター」『十九世紀法國繪畫史』。原典は Richard Muther, *Ein Jahrhundert Französischer Malerei*, Berlin, Fischer, 1901。あきらかにこの木下訳を利用しつつ、豊は抜粹して、引用する。

『日本美術對於歐洲美術有深大的影響、是無可疑議的事。歐洲的版畫、從日本的色刷上所得不少。配列色彩的斑點而生的快感、或用色彩為裝飾、作成自由的全局的諧調等技巧、都是從日本画家習得的』。

こうした一般論に続き、さらに個々の画家については、たとえばマネに触れて、次ぎのようにムーターを引用する。『然印象主義在色彩觀照的點上所蒙東洋影響並不甚深。馬南 (Manet) 所屢試的奔放的構圖、可說是西班牙画家谷雅 (Goya) 得来的。谷雅的作品中、例如描着幽靈地飛来的可怕的犬的頭的画、已經可說是從日本画的構圖法上得到要領的了』。(二頁) またドガについては『至於布局開放的大家、到了寶加 (Degas)、完全是一個日本画家了。

従来支配歐洲芸術的美的標準、被他完全顛倒』。すなわちマネにおける色彩觀照に印象派の特徴を見だし、それを東洋の影響と断定し、またそのマネがあるいは一八六五年のアドリッド滞在中に目にする機会があったかもしれない、ゴヤ晩年の通称「聾の家」の壁画に見える、空を飛ぶ悪靈や、土に埋もれる犬の構圖を、すでに早くも日本画特有の構圖によつて説明がつくもの、と解説する。さらにドガに至つては、これを完全に一個の日本人画家、とまで言い含める。

豊はドガに関しては、木下訳を比較的忠実に借用している (ドガア Hilaire-Germain-Edgar Degas に至つては、是れ実に日本画家無くしては考へることの出来ないものである。今迄歐洲芸術を支配したある美的標準は彼に依つて全く顛倒せしめられた)。「岩波全集版第二十卷一五五頁」。だが、マネに関しては、いささか強引な我田引水が見られる。というのも木下訳でのムーターは、マネはゴヤからの感化で十分日本画の構圖法を要領しえた、との見解が示されているからだ。「マネエの如きは歌麿や北斎がなくても彼の為しただけのことは仕遂げたに相違ない。」「彼のマネの屢試みた奔放なる構圖の如きも寧ろゴヤから獲来つたと謂つた方が可い。殊に或風景中に幽靈の如く飛び込んで来るかの驚くべき犬の首の絵の如は、蓋し已日本画の構圖法の要領を得てゐるものと稱すべきである」(同一五四頁)なお木下訳は、魔女が飛翔する『アスモデナ』と『埋まる犬』を一枚の絵と混同した様子)。

豊が欧米人の「自白」を幾分恣意的な解釈でねじ曲げていることは否定できない。だがさらに問うべきは、果たして、豊が利用したムーターの見解は、当時一般的に受け入れられていた見解だったのだろうか、との問いだろう。実は、版画における日本の影響を力説するムーターの立場は、いわゆる日本趣味がようやく世紀末のグラフィック・アートで広く隆盛を迎えたドイツ語圏の現象を背景としている。とりわけムーターは一九〇〇年、ウィーンで開催されたクリムトらの分離派 *Secession* 展における日本美術展に興味を抱き、それに論評を加えていた批評家だった。その展覧会評で、ムーターは一方では、左右対称をわざと崩し、透視図法に捕らわれない自在な構図感覚にこそ日本の美意識の特徴をみる、エルネスト・シェノー（一八三〇—一八九〇）の日本装飾美術論を利用し、他方では、八〇年代以降、フランスの印象派の起源を日本美学の受容に見ていたデュレの論説から大きな影響を受けていた。

テオドル・デュレ（一八三八—一九二七）は、八四年のマネの遺作売り立ての責任者であり、また、フランス南部の葡萄畑を襲った病害虫フィロクセラによる壊滅的な打撃から、家業のコニャック製造が傾くや、自分の絵画蒐集の盛大な売り立てをして、ドガから絶交を申し渡されるなどといった逸話を残す。一九〇二年には『マネ伝』を世に問い、一八六五年、逃避行でマドリッドに滞在中のマネとの出会いを綴ってもいた。かれは、マネやドガそして印象派の画家たちの最後の生き証人のひとりであり、その『印象派の画家たちの歴史』（一九〇六）は権威をなし、また印象主義美学を日本と結び付ける急先鋒として著名だった。このフランス人批評家の見解を、ドイツ語圏で、より体系化して広めるのに一役かったのが、批評家ムーターだった。ムーターの著書は、木下杢太郎が大正二年（一九一三）に原本を入手した段階で、すでに絶版、木下自らは大正八年（一九一九）の序文で、著者没後の本書翻訳刊行を「時期を失した」もの、と自嘲する。だが大正十年（一九二一）に来日した豊にとって、本書は新知識の宝庫のひとつだったろう。

ここで、ついでに述べておくなら、豊子愷は『東方雑誌』特集号発刊の前年、一九二九年に、上海世界書院から

ファン・ゴッホ伝を上梓している。その『谷訶生活』は、実は先述のデュレが著した *Van Gogh* (一九一六) を下敷きにして黒田重太郎(一八八七—一九七〇) がなした、日本語の評伝『ヴン・ゴッホ』(一九二二) を、豊が短縮・翻案してなった書物だった。このように、豊は、とりわけ欧州美術における日本の影響を強調するフランスやドイツの批評家たちの説に日本経由で接し、自らの確信を深めて行ったことになる。そして、すでに西楨偉が指摘したとおり、この『谷訶生活』で、サン・レミの病院に入院していたファン・ゴッホが壁に日本の浮世絵を貼っていた、との証言のくだりに、豊は中国人の読者を慮ったものか、「日本の版画」の横に「中国の絵画」を割り込ませる、という「改竄」を施してもいた。⁽²⁾ 近年の欧州絵画に日本の影響のあることは多く説かれているが、おうおうにしてここでは中国が無視されてきた。そうした事態へのひそかな憤慨、あるいは隠された自尊心が、豊をして、ファン・ゴッホは中国絵画にも関心を抱いていた、といった「事実歪曲」ないし「虚偽捏造」に向かわせたのだろうか。

三 大正日本の「支那趣味」と文人画復興

その翌年の刊行された『東方雜誌』の論文には、豊自身による弁明あるいは理屈づけとも見られる一節がある。「在這裏須得加叙一段挿話、即日本画与中国画的關係。如上所述、近代西洋画都是蒙日本画的影響的、却並未說起中国画。這是因為日本画完全出於中国画、日本画实在就是中国画的「一種」(五頁)。すなわち、西洋画への日本の影響ばかりが言い立てられているが、そこで忘れられているのは、もともと日本画が中国画に淵源を發していて、日本画はつまるところ中国画の一種だ、という事実なのだ、と豊は主張している。原因のうちに結果を還元するのはいかにも乱暴で、この議論ではいかに浮世絵版画が中国本来の美学から「逸脱」しているかは、すべて捨象されてしまふ。だがこれを単純に、豊の自国「鼻貞」と見なすのは当たらない。周到にも豊は、こうした考えを、ほかならぬ日本

人の説として引用する。

這也不僅是中國人的話、日本人自己都這樣承認。現代日本老大家中村不折在他的『支那繪畫史』的序文中說、

『支那繪畫是日本繪畫的父母。不懂支那繪畫而欲研究日本繪畫、是無理的要求。』又現今有名的中國畫研究者伊勢專一郎也會經這樣說…『日本一切文化、皆從中國舶來、其繪畫也由中國分支而成長。恰好比支流的小川的對於本流的江河。在中國美術中加一種地方色、即成為日本美術。』故日本繪畫史在內幕中幾乎就是中國繪畫史。(三頁)

日本の「老大家」中村不折、「有名な中國畫研究者」伊勢專一郎を自分の權威づけに動員し、中國繪畫は日本繪畫の父母であり、日本繪畫は中國繪畫といふ本流のいわば支流にすぎない、とのかれらの主張を借用することで、豊は「有名な所謂土佐派、光琳派、浮世繪派、長崎派、南宗派、都不外明清美術的反映」との結論を導きだす。浮世繪も畢竟明代、清代の中國美術の派生なり、とすれば、ファン・ゴッホの病室にあつた浮世繪の背後、あるいは傍らに、「中國」の存在を付加・追認することは、豊にとつて、なんら咎められるべき逸脱でも捏造でもなく、當然の修正作業だつたことになる。だがここで、ほかならぬ中村不折(一八六六—一九四三)と伊勢專一郎(一八九一—一九四八)を持ち出した選択は、どうだろうか。というのも、豊も書名を明記しているとおり、引用されているのは中村不折の『支那繪畫史』(一九一三)、伊勢專一郎の『支那の繪畫』(一九二二)と、もつぱら中國美術を論ずる著作ばかりだつたからだ。中國を専門とする日本の文人や學者たちが、中國を日本の「父母」であり、中國をして日本といふ「支流」に対する「本流」と尊敬してみせたのは、當時なおごく普通かつ當然といつてよい(美術關係の分野で、支那を貶め日本を東洋の代表と見なす論調が高まるのは、三〇年代前半以降だろう)。さらに中國回帰、文人画伝統の再評価は、辛亥革命をへて中華民國が成立し、日本が大正時代を迎えた頃からの最新流行。不折や伊勢は、そうした潮流に先鞭をつけ、主導した、代表格の位置にあつた。

ただ、そこには世界の一等國となつた自負に満ちた、大正日本に特有の中國へのまなざしがあつたことも忘れて

はなるまい。吉野作造や内藤湖南らの時事論説や、当時の総合雑誌『中央公論』、『太陽』の論説にも伺えるように、世界に向かって東洋の自己主張を始めた日本は、政治外交にあつても、中国にたいして自らの權益を主張し始めていた。山東問題で北京大学を振り出しに学生の対日抗議（五・四運動）が高まったのも一九一九年のこと。そうした世相のなか、儒教と漢字文化圏という一衣帯水の近しさを理由に、また中国旅行の流行なども重なり、中国を我が事として内に取り込もうとする姿勢も、大正当時の教養主義的中国ブームの底には見え隠れしていた。じっさい、豊自身、自国文明の名譽を言い立てるがために、「父母」からみれば「子女」に過ぎないはずの国の文人墨客に頼らざるを得なかった。ちょうど黒田の『ブン・ゴオグ』や、木下李太郎訳の『十九世紀仏國絵畫史』が続々と出版された頃に日本留学の経験をもった豊は、日本の画壇や論壇の「鬧熱」ぶりに感染するとともに、当時の日本における中国文人画再評価の動きにも目をみはつたことだろう。そうした日本における最新の動向を肥やしとしてこそ、豊の帰国後の旺盛な執筆活動も可能となつた。だが、自国を論ずるのに、他国の權威という虎の衣を借りることは、自尊心をいたく傷つけられる者もあつた。中国絵画に関する最も權威ある著作が、日本人によつて執筆されるという——愛国者にとつては、このうえなく屈辱的な——状況が、大正日本には厳然として存在していた。

そして実はそこに、豊自身の現代中国に対する慨嘆も隠されていた。豊はこう続ける。「此等画派漸漸發達進、就成為華麗鬧熱の近代日本画壇、而遠傳其影響於西洋的印象派。這樣看来、中国画與日本画的確有像「父母」對於子女的關係、然而現在的中國画壇似乎遠不及日本画壇的鬧熱。豈「父母」已經衰老了麼！」（二二頁）。すなわち、日本絵画は飛鳥奈良時代よりこのかた、中国からの影響を反映しながら漸次發達を遂げ、ついには西洋的印象派にまで影響を与えるに至つた。そもそも日本画は中国画を「父母」とする子女の立場だったのに、現代の中国画壇は、日本画壇の勢いには遠く及ばない。なんと「父母」は老い衰えてしまったことか！と豊は思わず祖国の窮状を嘆かずにはおられない。この一節、あたかも浮世絵も「近代日本画壇」のうちに含めているようで、「近代」の定義に

おける中日間の混乱を反映している。だがこの混乱の裏には、大正日本で経験した「近代」の熱気を、三〇年代を迎える上海に移入し、もって、中国の文化的老衰状態を打破しようと意気込む、三十代始めの随筆家の決意をも、読み取るべきだろう。

四 「後期印象派受東洋画的影響」

中国美術の世界史的な復権——という豊の期待——の到来を告知する出来事として、豊子愷がとりわけ注目したのが、後期印象派とカンディンスキーの画論だった。これらはともに、浮世絵の印象派への影響よりも、さらに長い歴史的尺度で、しかもさらに深い思想的な射程をもって、「中国美術在现代芸術上の勝利」を確信させるものだったからだ。以下、まず最初に、豊による後期印象派の評価と、その知的背景を検討しよう。豊はこう述べる。

這反現実運動名曰「後期印象派」(Post-impression)、後期印象派是西洋画的東洋画化。這也不僅是我們中國人說的話、西洋的後期印象派以後的画家、都有東洋美術讚美的表示。且在他們的思想上、技法上、分明表示着中國画化的痕跡。可分別略述之(五頁)

ここでも、後期印象派において、「西洋画」が「東洋画化」したという一方的な宣言がみられ、また西洋画の「東洋画化」に加えて、思想上でも技法上とも「中国化」の痕跡が見られると、より中国を強調する。「Post-impression」は、本来「Postimpressionism」とあるべき言葉。一九一〇年にイギリスの美術批評家、ロジャー・フライの発案とするのが通説で、グラフィトン・ギャラリーで開催された『マネと後期印象派』展の(無署名の)展覧会序文は今日ではデズモンド・マッカーシーに帰される)によって人口に膾炙した。豊はその「三大首領」として塞痕(Cézanne)、谷訶(Gogh)、果岡(Gauguin)を挙げ、それにそれにつづく「野獸派」(Fauvists)の大家として馬蹄斯(Matisse)、

房董根 (Van Dongen) および特郎 (Derain) を挙げる。セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンの三点セットは、ドイツの批評家ユリウス・リマイヤー・グレーフェがこの三人を「表現主義者 Expressionisten」と命名したのが始めとされ、フライも原則的にこの定義は引き継ぎつつ、マティスの世代までを含める概念として、Postimpressionism を提唱した。

日本では、柳宗悦が雑誌『白樺』に「革命の画家」(一九一二)を發表し、その冒頭でいち早くロジャール・フライによる企画「マネと後印象派」がロンドンで巻き起こした甲論乙駁の様子を伝える。しかしながらセザンヌを「革命の画家」とする見方が強調された背景には、多分に日本独自の事情があった。というのも、これに先立ち、『白樺』で有島未生馬「生馬」がセザンヌ紹介の記事を書いていたが、そこで有島は、先述のテオドール・デュレ著『印象派の画家たちの歴史』(一九〇六)のセザンヌの章を利用しておきながら、あるいは意図的に、デュレの主張を誤訳して伝えていたからだ。デュレは、「セザンヌを革命的な画家とみることは、これを謹まなければならない」と主張して、印象派のなかでも過激派だったセザンヌに市民権を与えるべく努めていた。ところが有島は、そのデュレの禁令を堂々と破って、セザンヌを「革命精神に最も深く突入し、旧套を」憎む画家として描き出した。だが「革命の画家」セザンヌという表象は、極東の日本にあって、まさに時代の要請にびたりと当てはまる画家像だった。当時、武者小路実篤を中心とする白樺派は、山脇信徳の『停車場にて』という作品の評価をめぐって、木下幸太郎と「絵画の約束論争」と呼ばれる論争を開始しており、セザンヌやファン・ゴッホの「自我の主張」を擁護し、伝統や因習を打破する姿勢に理想を見るのが、白樺派の教条となっていた。武者小路実篤に捧げられた柳の「革命の画家」は、白樺派きつての理論家が、表現主義的なハインドの『後期印象派』をも参照しつつ綴った、自派弁護の宣言だった。³⁾

とまれ、セザンヌ、ファン・ゴッホ、ゴーギャンが西洋絵画史の転換点をなす、との認識は二〇年代には日本に

おいてもひろく共有されていた。黒田重太郎の『セザンヌ以降』（大正九年・一九二〇）の「序説―セザンヌの死」には「対象を凝視して形骸を忘る々時、人は自然の核心に靈通する力をあたへられる。ゴッギャン、ゴッグ、セザンヌは正にそう云ふ人達であつた」（六頁）とある。こうした日本での解釈を咀嚼して、豊は、セザンヌにあつては、自然の模倣ではなく主観的變形が芸術の本質をなす、と主張する。「他説芸術は自然的主観的變形、不可模倣自然、以自己為「自然的反響」（六頁）。（ただし「主観的變形」はセザンヌ自身の言葉というより、それを利用して理論的考察をめぐらした、モリス・ドニの用語で、当時すでに田中喜作、黒田重太郎などが日本語に訳していた⁴⁾。またファン・ゴッホにあつては靈氣的世界の想像力による創造が重視され（創造靈氣持的世界的、只有想像）、「生命的流中」に永遠の姿態を見る能力が評価され、画家の「奔放熱烈」な線條や色彩が、ことごとくその「芸術的表現」をなすものとされる。「生命」といい、「表現」といい、当時の流行語である。またゴッギャンにあつては、墮落した文明を捨ててタヒチ（Tahitiと誤記）の「蛮人島」で、原始的の生活に戻り、一個の「清純強健的人」へと再生した、ゴッギャンの「一個真的蛮人」宣言が引用される。

以上をまとめた豊は、総じてこれらの画家たちは心靈的活動を極端なまでに尊重することを力説し、例えばセザンヌの林檎はもはや食すための果実ではなく、それとして独立した存在となつた純粹な林檎を見て取る（然而這蘋果不是供人吃的果物、這是為蘋果自己的蘋果、蘋果的獨立的存在、純粹的蘋果」（六頁）。このように、一九二〇年代の日本でも顯著な、純粹造形への志向を見せつつも、精神主義的な傾向は、豊の論文にもよく反映されている。否そればかりか、部分的には豊によつてかえつて誇張といつてよいほど強調された箇所もある。例えば豊は、一九三〇年の論文で、セザンヌの言葉として、こんな引用をする。『萬物因我的誕生而存在。我是我自己、同時又是萬物的本元。自己就是萬物、倘我不在、神也不存在了』（五頁）。万物は我ゆえに生まれ存在する、云々で、これでは、唯我論というほかになく、およそ敬虔なカトリック信徒だったセザンヌには考えられぬ発言だ。どこでこんな混線が

発生したのか、なかなか突き止められなかったのだが、ようやく判明した。豊は中井宗太郎の『近代藝術概論』（一九二二）を『近代藝術要綱』（一九三四）として中国語に抄訳しているが、その中井の著書の「ポオル・セザンヌの人及び藝術」と題する章には、先のセザンヌの林檎に関する説の出所とみられる箇所（一六五頁）とともに、その冒頭に次のような引用がみられる。「我の誕生によつて萬物は生まれる。我は自分であると同時に萬物の本元である。自己は萬物であり、我が存在しなければ神もまた存在しない」（中井、一五四頁）。実はこの引用、マイスター・エックハルトに由来する神秘主義の唯心論だったのだが、豊は、あるいはそれをセザンヌ自身の言葉と取り違えたらしい。否むしろ、事実誤認を犯してでも、この言葉をセザンヌに帰せしめたい志向性が、豊のうちに宿っていた、というべきか。というのも、西洋画の中国画化の様相を、いわば表面的に現象として分析したのに続き、論文の後半で豊は、さらに一歩進んで、「西洋現代美学説」に中国上代以来の美学——心象風景としての山水——と共通する要素のあることを立証しようとするからだ。

五 感情移入と氣韻生動

論文後半の意図は、冒頭の一文中に明確である。「深進一歩、更可拿西洋現代的美学説俄羅斯康定斯基的新画論来同中国上代的画論相構通、而証明中国美術思想的先進」（八頁）。つまり、ロシアのカンディンスキー（康定斯基）の画論、『芸術における精神的なもの』（Das Geistige in der Kunst, 1913）と中国上代の理論、とりわけ氣韻生動とを比較し、両者が相通じるものであることから、中国思想が西洋よりも先進的なることを証明しよう、というのが、その目論みである。だが、それに先立つ準備として、豊はテオドール・リップス（二八五—一九一四）や「服爾開式」『フォルケルト Johannes Volkert 一八四八—一九三〇』の感情移入説と、氣韻生動との親近性を訴える。

近世西洋美学者黎普思 (Theodor Lipps) 有「感情移入」(Einfühlungstheorie) 之說。所謂「感情移入」(Einfühlung) 又稱「移感」就是投入自己的感情於對象中、與對象融合、與對象共喜共悲而暫入「無我」、或「物我一體」的境地。這與康德 [Kant] 所謂「無關心」(disinterestedness) 意思大致相同。(九頁)

そして近代美学において重要とされ、世界の学者の注意を引いたこの説の神髓は、しかしすでに謝赫「中国南北朝時代、南齊(四七九—五〇二)に活躍」が唱えて以来、「一千四百年にわたって東洋絵画鑑賞のうへの唯一の標準であった」氣韻生動の説によって「説破」されている、と豊は主張する。そしてそれも、豊の自分勝手な「臆説」などではなく、「日本の中国上代画論研究者」たる金原省吾(一八八八—一九五八)、伊勢専一郎、園頼三(一八九一—一九七三)らが一致して説くところ、と付け加える(九頁)。豊はまたしても自説の根拠を、日本の学者たちに求めていた。

豊が直接利用したのが伊勢の『支那の絵画』(一九二二)と園の『芸術創造の心理』(一九二二)であったことも、すでに西楨偉に指摘がある。伊勢の著書に見える主張「氣韻生動は千四百年前に、感情移入説(Einfühlungstheorie)の心髓を最も端的に説破した言葉である」(十頁)と比べれば、先に引用した部分が、豊による伊勢の著述からの引き写しであることも明白だ。また、園の著作からは豊は直接に引用を取り、園によれば、「氣韻生動こそが芸術の最高の心境であり、感情移入をさらに一歩さきに展開したものである。園は惲南田の画論を賛美して、リップスの見解は、中国清初の惲南田によって、とくに「説破」されている」と、以下その内容を詳細に紹介する(十頁)。さらに豊が同じ『東方雜誌』の特集号に載せたほかのふたつの論文は、金原の『支那上代画論研究』(一九二四)から、豊が自ら要約抜粋のうえ翻訳したものであった。

もちろん、その細部には豊自身の読書体験に裏付けられた観察も挟まれる。例えばファン・ゴッホの伝記『訶谷生活』を編んだ経験からだろう、ゴッホの言葉がこう引用される。「小小的花！這已能喚起我用眠淚都不能測知的深

的思想」(十一頁)。これはアルル時代のファン・ゴッホの手紙にみえる一節で、たった一本の草の芽を凝視することから底無しの思念が広がる様を述べた部分だろうが、実はそこでファン・ゴッホが思い描いていたのは、たった一本の草の芽を素描する、「哲学者のような日本人」の姿だった(手紙五四二)。さらにこの一節をファン・ゴッホが綴ったとき、その机上には、間違いなくS. ピングが刊行した月刊美術雑誌『芸術の日本』(一八八八—一八九二)の最初の三冊があつたはずだ。第一巻冒頭のプログラムで、ピングはたった一本の花のうちに宇宙を示唆する日本の美学を称賛してみせており、この一節はやがてヴィーンの作家ペーター・アルテンベルクや美術批評家ヘルマン・パール、さらには二十世紀前半のドイツの評論家、カイザーリンクといった面々によつても連綿と語り継がれる逸話となる。⁽⁵⁾このように、世紀末から表現主義へと移るなかで、ドイツ語圏で受容された東洋起源の美学思想が、ここにきて日本經由で中国にふたたび還流し、豊の思索に思わぬ陰影を与えていた。

六 南画復権と近代中国

カンディンスキーの『芸術における精神的なもの』が豊の関心を引くに至った事情はすでに明らかだろう。豊もこう記している。「我們把氣韻生動解釈到了這地步、自然要想起了現代俄羅斯的康定斯基 (Kandinsky) 的新画論」(十五頁)と。カンディンスキーの「革新運動」を豊は「表現主義的」であり、その「純粹絵画」は「内面的響」を、形態言語と色彩言語によつて表現するもの、と規定する(十六頁)。ここで言う「精神的方面」とは芸術の根源にして、「内的必然」性に依つて自己表現を試みるもの。形式において彼は「極端的革命」を「企求」しており、だから「その作品の題名も「構図 (Komposition)」、あるいは「即興 (Improvisation) [sic:improvisation]」とされ、純粹

に精神的な響きを求めるところには、「近代音楽」のめざした「暗示的實在」が獲得されており、カンディンスキーは「近代精神」の「勇敢な選手」である、と評される。

芸術上の精神的方面」正是康定斯基的主眼。他以為這是形成作品的精髓的、這是創作活動的指導者。這因了內的必然的歷程而作成內的「純粹繪画的構圖」(Die Reimaleitische Komposition)。康定斯基對於「內的必然」(Innere Notwendigkeit [sic.: "Notwendigkeit"]) 尤為強調。他的画中有「形的言語」(Formen-sprache) 與「色的言語」(Farben-sprache) 向我們示告一種神的精神。他所見的、芸術的世界是隔着廓然的城壁而與自然對抗着的王国、有精神的「內面的響」(Innerer Klang) 在演奏微妙的音樂。僅就這點看来、已可驚訝康定斯基的画論與中国上代的氣韻生動說非常近似(十六頁)。

カンディンスキーの著作は、すでに木下杢太郎が「芸術中の精神的要素」として『美術新報』二二二号以下三号にわたって(大正二年「一九一三」)掲載の「洋画に於ける非自然主義的傾向」で要訳紹介し、同志社大学教授、園頼三が同誌に一九一五年には完訳を掲載していた。先にも触れた園の『芸術創造の心理』(一九二二)が、豊のそもその発想源のひとつとなったことは明らかだろう。こうして、カンディンスキーの言う精神的な「內面的響」が、「氣韻生動」と「密切的關係」をもつ以上、「氣韻生動は、古今東西を問わず永遠に芸術創作の重要な条件となる」、と豊は結論づける。そのうえで豊は、千餘年にわたって精神性を重視してきた東洋画を、物質性の追求と分析に囚われてきた西洋画と対比させる。そこで豊は南画家の橋本関雪を引く。

山水画與花鳥画是東洋人的創見、在千餘年前早已發達。由此可知我們的祖先懷着何等清醇淡雅的思想！這對於肉感的泰西人的芸術实在是足矜的！對於一株樹一朵花、都能用豐富的同情來表現其所有的世界、花鳥画所表現的是花鳥的国土、山水画所表現的是山水的国土。西洋人的思想、囚於唯物觀的觀念、與理知的科学的範圍、不能脱出一步…反之東洋画的精神不關科学的美體的精微、不求形似逼逼真、但因有氣韻的表出、而其逼真反為

深刻。因此東洋画在芸術上佔有特殊的地位（十六—十七頁）。

豊は引用符はつけず、地の文章でこう綴っているが、これは実際には日本の南画家、橋本関雪（一八八三—一九四五）、『南画への道程』（一九二五）冒頭（二—三頁）のほぼ忠実な翻訳である（『唯物観念』も原文のままだが、ここには、橋本のマルクス主義に対する露骨な嫌悪も含まれているだろう）。すでに西槇論文にこの部分全体の引用があるので、ここで繰り返し引用はしないが、橋本の原文では「東洋画の精神は科学的美態の精緻によらず、形似に迫真を求めずして却って却って迫真の感を深くすることに因て特異の地位を占むるものである」とあり、わずかに橋本の「特異」を豊は「特殊」と改めている。だが、表現の異同はとにかく、これが東洋画ひいては中国美術の「現代芸術上勝利」という豊の論文の題名を、もつとも直裁あるいは露骨に表現した一節であることは動かない。豊はこうして、論文全体の締めくくりとなる要の部分で、東洋画の西洋画に対する優位を説くに当たって、みたび日本人の意見を取り入れていたことになる。

*

以上、戦前期の民國期中国と大正日本における芸術思想上の交流の、ほんの一齣——豊子愷の東洋画優位論とその背景——に照明を当てた。三〇年代の中国における東洋優位思想、中華の伝統への回帰にあつて、日本留学生が留学先から持ち帰った知識や見聞がいかに活用され、影響を与えたのかの研究は、今日まであまりに蔑ろにされてきた。新世紀の日中文学関係に展望を開くためには、戦前期の中日間の知的交流を、事実 に即してあらためて回顧し、批判的に再検討することが不可欠だろう。本稿はそのための準備作業の一環をなす。⁽⁶⁾

注

- (1) 西槇偉「豊子愷の中国美術優位論と日本」『比較文学』第三九卷、一九九六年、五二—六六頁）、Eric Janicot, 50 ans

d'esthétique moderne chinoise, tradition et occidentalisme 1911-1949, Publications de la Sorbonne, 1997, pp. 59-76.

pp. 188-217 ほか西村富美子『源氏物語』の中国語訳及び訳者豊子愷について』(愛媛大学人文学会 創立十五執念記 念論集)一九九一年、一八五—二〇六頁)。吉川健一・陸偉栄「中国近代漫画・豊子愷と竹久夢二」『二十一世紀』(香港)また楊曉文その他の研究がある。中国では、陳星・顧問、朱曉江・主編『豊子愷論』(西泠出版社)が二〇〇〇年に出版された。なお本論で分析した豊の論文は、西槇偉氏より複写を戴いたものである。記して謝意を表する。

(2) 西槇偉「ゴッホは文人画家か」『比較文学研究』七〇号、一九九七、四—二十七頁)。稲賀繁美『絵画の東方』(名古屋大学出版会、一九九九年、第四章後半)。

(3) 稲賀繁美『白樺』と造形美術：再考—セザンヌ「理解」を中心に』『比較文学』三八巻、一九九五年、七八—九一頁)。
(4) Shigemitsu Inaga, "How the Japanese read Maurice Denis," in 永井隆則(研究代表)『一九二〇年代前後の日本におけるセザンヌスム』平成十三年度科学研究費次補助金研究成果報告書(二〇〇二年、非売品)。

(5) 関連する論文として、稲賀繁美「日本美術像の変遷」『環』第六号、藤原書店、二〇〇一年夏、一九四—二一三頁)。同「東方の脅威」と「東方の知恵」とのあいだ」『図書新聞』二五三五号、二〇〇一年六月二日付)。

(6) 脱稿後に参照できた、関連する論文のうち、重要なものとして、

・永井孝則「日本のセザンヌスム：一九二〇年代日本の人格主義セザンヌ像の美的根拠とその形成に関する思想及び美的制作の文脈について」『美術研究』(独立行政法人 東京文化財研究所)第三七五号、二〇〇二年三月、三八—五六頁。

・千葉慶「田中豊蔵「南画新論」における文化翻訳の政治学」『社会文化科学研究』(千葉大学大学院社会文化科学研究科)第七号、二〇〇三年、六三—七〇頁。

その他の先行する論文に関しては、この両論文および注(4)の永井編著を参照のこと。

*引用した中文は、技術的な都合から、一部、現代の活字に改めた。なお、文献に関して、永井孝則教授の教示を得、また中文の校訂には、戦暁梅博士の校閲を得た。記して感謝する。

編集委員

藏中しのぶ 後藤昭雄 後藤幸良 新聞一美

田中隆昭 藤原克己 吉原浩人

新世紀の日中文学関係

——その回顧と展望

編者

和漢比較文学会
中日比較文学学会

発行者

池嶋洋次

発行所

勉誠出版(株)

〒102-0083 東京都千代田区麹町四一八一三六
電話 (〇三) 五二五一九〇二一(代)

平成十五年八月十一日 初版発行

印刷 榊平河工業社
製本 井上製本所

ISBN4-585-04057-9 C3090