

## 表現主義と気韻生動

——北清事変から大正末年に至る橋本関雪の軌跡と京都支那学の周辺——

稲賀繁美

己を信じ得る者は恒に孤独である。

孤独なる者の言葉は時に、

多くの人を支配する結果ともなる。

橋本関雪<sup>①</sup>

はじめに

明治末期以降の「近代美術史」は今日、世界的規模での問い直しを求められている。ベルリン自由大学およびダーレム美術館では二〇一三年に「話法を問い直し、枠組みを折衝する」と題し「文化を跨ぐ動態」研究を目的とする会合が持たれた。<sup>②</sup> 招聘された筆者はそこで橋本関雪（一八八三〜一九四五）を取り上げた。その目的とするところは以下の四点であった。<sup>③</sup>

まず美術史の「枠組みを折衝」し、その「話法を問い直す」営みは、美術史研究者ばかりでなく画家自らを取り組む課題でもある。画家の実践や制作のなかでいかに既存の枠組みが組み換えられ、話法に変更が加えられるかも、視野に収める必要がある。つぎにこの課題は西欧の近代制度として移入された「美術」という「話法」*narrative* や「美術史」という「枠組み」*framework* が、近代東アジアにおいていかなる組み換えを経験し、いわゆる東洋美術／史をいかに変貌させたかを明らかにする。第三に西欧起源の美学がいかに東洋美学の再活性化に結び付いたかに焦点を当てたい。とりわけ気韻生動の概念が表現主義の洗礼のもとでいかに変貌を遂げたかが注意を引く。最後に近代の跨文化的動態 *transcultural dynamics* から、翻って過去が再発見されてゆく。日本はこの時期にあらためて清末〜清初以降の美術を再発見したが、これは民国期中国における宋元

画再発見と並行する。辛亥革命に前後するこの時期の中日の絵画評価の齟齬の表面化と相互認識の刷新とが問題となる。およそこれらの問いを通じて中心的な役割を演じた画家が、橋本関雪に他ならない。<sup>5)</sup>

## 一 歴史画としての東洋画

橋本関雪には弱冠十三歳の作品として《静御前》(一八九六、明治二十九年)が知られる。構図からして菱田春草が東京美術学校卒業制作でなした《寡婦と孤児》(一八九五、明治二十八年)を意識した作品であることは疑いあるまい。後者は後醍醐天皇暗殺の嫌疑で処刑された西園寺公宗(一二三〇〜一三三五)を主題とするが、折からの日清戦争の戦没者を言外に示唆してもいる。<sup>6)</sup>春草の作品が悲嘆にくれる寡婦に焦点を当てたならば、関雪は義経のもとに鎧を届け、能動的な女主人公を描く。歴史上の「女傑」への関雪の関心は、最晩年の《香妃》に至る。

関雪は五年後には《恩賜の御衣》(一九〇一)に取り組み、大宰府に左遷された菅原道真(八四五〜九〇三)を描くが、これも小堀鞞音(一八六四〜一九三二)が一八九七年に取り上げていた天皇尊崇の国史の題材。さらに関雪は月並み絵として牛に跨った道真が梅の花下を潜る縁起物《梅くぐり天神》(一九四三頃)も作っているが、

牛の図像はこれも曾根崎天満宮に寄進する絵馬の大作《放牛図絵馬》(二九〇七)に負っており、この絵馬は同じ天満宮に寄進された曾我蕭白(一七三〇〜一七八一)の《許山―巢父》の牛の衣鉢を継ごうとする抱負を裏書きする。賀茂神社に蕭白が寄進した《神馬図絵馬》(二七六二)の裏に、蕭白は自らを「鎌足公何代の孫」と長たらしい家系を述べている。藤原鎌足(六一四〜六六九)の子孫を名乗る蕭白の血統意識の裏には、円山応挙(一七三三〜一七九五)を「主水」(もとどお役人)呼ばわりする蕭白の蔑視が見通せるといのが関雪の解釈だった。<sup>7)</sup>蕭白と応挙との関係は、やがて関雪自身、竹内栖鳳(一八六四〜一九四二)と竹杖会に集うその一派に対する敵愾心へと二重写しになることだろう。

日露戦役に従軍した関雪は、栖鳳の竹杖会を退き、一九〇八年には上京する。翌年二十九歳で制作した《失意》は、詩人の杜甫(七一二〜七七〇)が、安祿山の乱の勃発により江南に逃れたかつての宮廷楽師、李龜年を訪ねる物語だが、本作は文展に入賞する。さらに翌一九一〇年には《琵琶行》。白居易(七七二〜八四六)が不遇を託つ薄幸な琵琶の女名手の哀話に耳を傾ける図柄であり、ともに唐代の著名な漢詩から題材をとり、それを巨大な屏風に仕立てたもの。そこにはあきらかに西欧絵画アカデミーの歴史画の範疇に匹敵する作品を、中国古典を題材に、日本の装飾意匠のもとに実現しようとする野心が横溢する。アイーダ・ユエン・ウォンが指摘すると



図2 橋本関雪《琵琶行》1910（明治43）年、DIC川村記念美術館（左隻部分）



図1 橋本関雪《静御前》1896（明治29）年、13歳

おり、関雪の《琵琶行》はやがて中国近代の画家として著名な傅抱石（一九〇四〜一九六五）の《琵琶行》に直接に靈感を与えることとなる<sup>8)</sup>。故事に現代の政治風刺を盛り込む趣向は中国でも古くから実践されてきたが、絵画という範疇で同様の歴史画が試みられることは、民国期以前の伝統中国にはなかったとされる。

関雪の《琵琶行》は構図のうえでも検討に値する。写実的な人物描写は、盟友たる千種掃雲（二八七三〜一九四四）の未完の実験作《戻路（れいろ）》（一九〇七：第一回文展落選）にも共通するが、その掃雲には《蓮池》（一九〇九：明治四十二年）が知られ、画面の枠組みで断ち切られる小舟の構図が関雪に示唆を与えたものと推測される。《蓮池》は折から流行のピュヴィ・ド・シャヴァンヌ（二八二四〜一八九八）《貧しき漁夫》（一八八二）からの感化だろうが、ここには同時代にフランスでギュスターヴ・カイユボット（一八四八〜一八九四）らが《イェール川の漕ぎ手》（二八七七）など試みていた日本趣味の画面構成が、日本に逆輸入された顕著な例を求めるべきだろう<sup>9)</sup>。

関雪による歴史画の刷新には和洋を統合しようとする志向が明らかだが、明治末年の《片岡山のほとり》（一九一一）には聖徳太子伝説に依拠してインド伝来の仏教説話も動員される。中世の聖徳太子伝説によれば、太子は片岡山で出会った乞食に衣類を恵んだが、実はこの乞食は達磨太子の生まれ変わりだったという<sup>10)</sup>。西暦でいえ

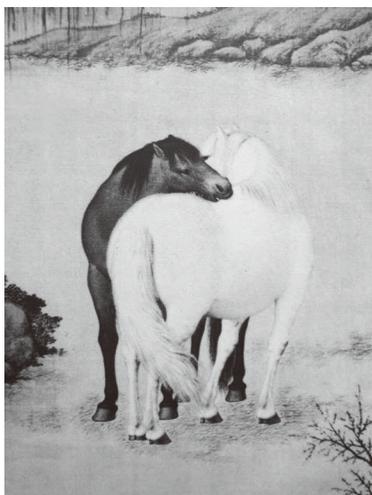


図4 カステリオーネ《春郊試馬》  
1744年、京都有鄰館（部分）



図3 橋本関雪《遅日》1913（大正2）年、第7回文展、2等賞  
（右隻部分）

ば六一三年の出来事とされる事跡に取材して、聖徳太子奉賛会発足（二九一八）に先鞭を着けた作品だが、太子の肖像は著名な御物の《聖徳太子像》と伝えられる遺品に基づき、背景の木立には前年に夭折した菱田春草最後の名品《落葉》（永青文庫、一九〇九）への目配せも怠らない。だがさらに注目すべきは、きわめて写実的な馬の描写だろう。一九一三年の文展では《遅日》で関雪は最高賞となる二等賞を受賞するが、ここでも馬たちの仕草の緻密な描写が注目される。右隻には愛撫しあう二頭の馬が見られるが、この前例も見ない観察は何に由来するのだろうか。

ここで仮説として提唱したいのは、郎世寧ことジウゼツペ・カステリオーネ（一六八八〜一七六六）と関雪との関係である。清朝で重用されたこのイエズス会士出身の宮廷画家には《春郊試馬》（二七四四）が知られるが、乾隆帝（二七一〜一七九九）が関外の故地の牧場で春に馬を試すこの図には、関雪の《遅日》と同様に、戯れる二頭の馬の姿が克明に描かれている。《春郊試馬》は一九二八年には京都の蒐集家、藤井善助（一八七三〜一九四三）によつて有鄰館（武田五一設計）に収められる<sup>12</sup>。この藤井による蒐集は近代関西における著名な中国絵画蒐集の一角を占め、その周辺には犬飼木堂、内藤湖南、長尾雨山ほかの「支那通」たちが集つた。状況から見て、関雪はなんらかの手立てで本作をそれ以前に参照する機会を得ており、この清朝宮廷風俗を古代絵巻に仕立て直して、

藤棚の下に貴人とともに馬を描く《遅日》を制作した、との推測が成り立つだろう。奇しくも同年には京都洋画壇の雄、鹿子木孟郎（一八七四〜一九四二）も《賀茂の競馬》（一九一三）を描いており、馬の競作が時ならぬ流行を見せていた。

## 二 模範としての西欧絵画アカデミー

だがそもそも関雪は、何のために中国で生涯を終えたイタリア人宮廷画家に範を仰いだのか。この問いが我々を関雪の師匠、竹内栖鳳へと連れ戻す。栖鳳は一九〇〇年のパリ万国博覧会の機会に欧州を旅行する。《ヴェニス月》（一九〇四）やクラウディウス帝の水道を描いた《羅馬之図》（一九〇三）などが滞欧の成果として知られるが、パリでは当時美術アカデミー会長を歴任した最後の官展画家として著名だった、ジャン・レオン・ジェローム（一八二四〜一九〇四）の画室を訪問している。日本からの来客に対してジェロームは、日本人の花鳥はとにかく、動物画は解剖学が出来ないと指摘してライオンの写生を自慢げに見せびらかしたという。<sup>13</sup>

栖鳳の《蹴合》は第一回聖徳太子奉賛展（一九二六）出品と時代が遅れるが、おそらくは栖鳳がジェロームの出世作《鬪鷄》（一八四五）への対抗策として提案したものと筆者は長年想定している。<sup>14</sup> また帰国直後の《獅子図》（一九〇二）は、棲鳳あらため栖鳳と揮毫した

最初の作品であり、金泥の地の屏風に墨跡で描いた獅子には、ジェロームの獅子への敵愾心も横溢している。栖鳳はアントワープの動物園で写生したと記憶するが、日程から見てロンドンの動物園でのことと推定される。<sup>15</sup> 《獅子》との対で《虎図》（一九〇二）も描かれたが、関雪は《群仙図襖絵》（一九一七）で、栖鳳に負けない写実的な虎を描いてみせる。この両者のあいだにジェロームの《汝が誰だろうと、主人はここだ。勝利者アモールと野獣たち》（一八八九）を置いて三者を比べてみればどうだろう。関雪の、かつての師・栖鳳への対抗心も歴然とする。

栖鳳がジェロームの挑発に発奮して西欧の美術アカデミーに遜色ない日本画の実現を目指したならば、関雪はかつて清朝の宮廷でも尊重された郎世寧に範を恃んで、欧・中・和どこに出しても後ろ指を指されないだけの画格を備えようと腐心していたように見受けられる。

## 三 後期印象派以降としての中国風物

一九一〇年代はこのように近代絵画革新の機運が横溢した時代だった。だが洋画、日本画、中国画とジャンルを縦割りにしてしまいう従来の視点では、それら相互の切磋琢磨の現場を見落としかねない。とりわけ注目すべきは土田麦僊（一八八七〜一九三六）と関雪

との関係だろう。関雪は一九〇三年に栖鳳の画塾に入るや、壁に架けてある馬を下手くそだと指弾して周囲を慌てさせたという<sup>16</sup>。その絵が師匠の栖鳳による手本だったからだが、師匠はかえってこの若い塾生の覇気を佳としたという。翌一九〇四年には麦僊が栖鳳の画塾に出現するが、この麦僊を見て、関雪は「あいつ、ちよつと怖い奴だぜ」などと噂したとの逸話が伝わる。この時期の麦僊には《清暑》(一九〇五)が知られるが、関雪の回想によればこれはほかならぬ関雪の部屋で関雪の指導のもとに制作され、師匠の栖鳳から「だいぶ橋本式ですな」と講評されて関雪は「恐縮」したという<sup>17</sup>。関雪の《涼陰》(一九一〇～一九一一)は芭蕉の葉の陰に涼む、裾を肌脱ぎにした仙人を描くが、麦僊は第七回文展で買い上げとなる《島の女》(一九一二)には無花果の木陰で休む半裸の女性を描く。後続する関雪の《後苑》(一九一四)は、紅葉する桐の木立に瀟洒な宴席を設えるが、麦僊の《島の女》の舞台装置との類似性は見逃せまい。

ふたりが相互の作品を意識していたことは、以下の事情からも疑いあるまい。翌大正二年に、麦僊は《海女》(一九一三)を出品し入選の栄に浴す。画面全体の雰囲気は、ポール・ゴーガンのタヒチ風俗にも取材したものとされるが、左隻の左端で休む女性はフェルディナンド・ホドラーの代表作《夜》(一八八九～一八九〇)からの借用と推測されている。ホドラー原作では悪夢の擬人化でもあつた

黒い異様な毛布は、海女が仕事のあとで暖を取る濃い藍色の布に変貌する。紺碧の海とまばゆい白の砂浜との対比のなかで、布の藍が不釣り合いに濃厚なことで、ホドラー經由の出自がそれと露見するわけだが、この特異な彩色には発表当時から注目が集まった。実際、関雪はその翌年に《南国》(一九一四)を出品するが、新聞での談話で「この作品は、昨年の麦僊君の『海女』よりももつと奇怪」な作品だ、などと自慢させてみせている<sup>18</sup>。両者は「南国」への憧憬と海景表現への興味とを共有するばかりか、舟の舳だけを画面に斜めに挿入するという大胆な構図においても、競い合っている。これまた葛飾北斎が『富嶽三十六景』の《常州牛堀》や『北斎漫画』七卷の《隠岐》などで西洋渡の絵透視図法を換骨奪胎して取り入れた、カッティングあるいはトリミングの反復である<sup>19</sup>。

色彩効果については、どうだろうか。麦僊が青と白の極端な対比で観衆を驚かせた成果を受け、関雪は揚子江を行く帆船の帆を琳派流の金泥を施すことによつて表現した。真つ赤に塗った舟が初夏の濁流の水に映る陽光を反射させる。それを描くには金箔を象徴的に用いるに強<sup>く</sup>はない。青木正児(一八八七～一九六四)も、《江南春》で、揚子江沿岸の夕陽の照り返しで帆船の淡色の帆布が輝く鏘加減に言及している<sup>20</sup>。そこには西欧の印象派やさらに世紀末の後期印象派の向こうを張つた色彩実験という目論見があつたことも、画家の証言から窺われる<sup>21</sup>。かつてのふたりの師匠である竹内栖鳳が同じ時



図5 橋本関雪《南国》1914（大正3）年、第8回文展、2等賞（左隻）、姫路市立美術館

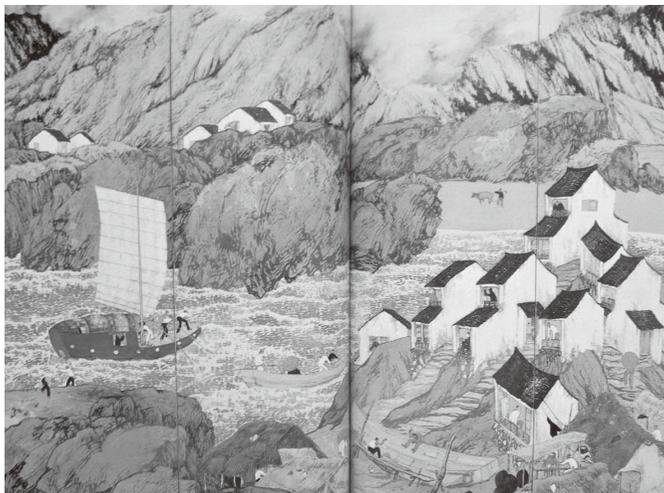


図6 橋本関雪《峡江の六月》、1915（大正4）年、第9回文展（右隻部分）

期に《舟と鷗》（一九一）で酷似した構図を計画しながら、未完成的のまま放棄している。果たしてそれはただの偶然に過ぎなかったのか。栖鳳の下図に飛び交う鷗たちは、関雪の《南国》では燕に置き換えられる。

その翌年にも関雪は、辛亥革命以降、いわば年中行事となる度重なる中国旅行に取材した大作《峡江の六月》（一九一五）を出品する。

前年の二等賞受賞による無鑑査の特権を利用した、破天荒な規模の野心作であった。高さ一六八・五センチメートル横幅は三七七・四センチメートルの屏風一双、全長は七メートルを超える大作である。画題は三峡の付近、南宋は夏桂の《長江万里図巻》などの名品の跡を襲う主題で、雪解け水を受けて水量が増し荒れ狂う濁流が黄と橙を主調とした大胆な色調で雄渾に描きあげられる。だがとりわけ注目したいのは画面に点在する家屋

だろう。黒い瓦と白い漆喰壁の家々は幾何学的な方形を意識して積み上げられており、当時最新流行の構築的な立体主義 *constructive* を応用した手法であることも歴然とする<sup>22</sup>。関雪は「師とするものは中国の自然」と豪語した画家だが、その中国風物を彼は、後期印象派以降の彩色と西欧立体派の構図を借りて、屏風仕立の大作へと練り上げた。そこには同時代に京都で国画創作協会を創設することになる日本画家たちとの拮抗も露わだろう。小野竹橋の《波切村》（一九一八）などは、新鮮な原色で

雄大な島並風景を鳥瞰した野心作と評価される。だがそこには関雪の先行作品への目配せ<sup>23</sup>があつたのではなからうか。

#### 四 東西融合という使命と困難

この同じ年、関雪は《獵》(一九一五)をも第九回文展に出品し、こちらは三年続きで二等賞の榮譽を受ける。これも六曲一双、七メートル半に及ぶ大作だが、右隻の鹿や兎が逃げまどう場面の秋草の表現は、酒井抱一(二七六一―一八二八)の《秋草図屏風》の向こうを張った筆さばきの妙技を見せつける。これとは対照的に左隻にはふたりの馬上の狩人が弓を引いている。きわめて力動感溢れる情景であり、日本美術には類例を見ない。すでに先行研究が指摘するとおり、ここには明白に郎世寧からの引き写しが確認される。すなわちかつて乾隆帝蒐集に属していた《反逆者たちを槍で追う阿玉錫》(一七五五)、《敵陣營を攻撃する瑪王常》(一七五九)の騎馬姿が下敷きだつたとみて、まず間違いない<sup>23</sup>。これによって関雪は、清王朝盛期の栄光を代表する宮廷画家に模範を取りつつ、洋の東西のみならず、和・漢・洋の統合を目指していたことになる。この力技のうちに関雪の歴史的意識ともいふべき野心を探り当てることも的外れではあるまい。清王朝滅亡直後の時点で、橋本関雪は、世界の美術史を自らの運筆において統合しようと企てていた。江戸琳派

に至る宗達・光悦の裝飾性は印象派に先んじる先駆性が欧米でも評価されていた。アカデミーが重視する解剖学的な正確さは、カステリオーネもまた具現するところだつた。そして清朝皇帝遺愛の名品は日本において復権を遂げようとしていたからである。西欧の美術史学会で東西美術の伝統を統合理解しようとの機運が醸成されるのには、世界大戦終焉後の一九二〇年代初頭まで待たねばならない<sup>24</sup>。

翌年の第十回文展には、丹と緑青との色彩の対比も鮮やかな作品《煉丹》(一九一六)が出品される。この色彩の選択も意図的だつた。画家は後にこう証言している。「私の支那人は従来の筆にみなれた眼には癖が多く、曾てかいた『南国』でも『煉丹』でも可なり反感があつた<sup>25</sup>。だがそこには判断基準に混乱があつた。すなわち「よく批評などの場合にみる間違いは」、「卑近と俗とを感じがいて居る人が往々でない、殆ど全部である」ことから発生する、というのである。「俗と云ふ語義は群衆的であり、迎合的であることです」。「ふつうの上品さからいえば応挙のほうが」蕪村より「上品ですが、俗と云ふ意味から云へば応挙のほうが俗です」。つまり「一般人が上品だと思つて色の調子を落として弱くしたり」する「ほうが俗といふ意味に当つて居るのです」。「上品と云ふ可くは、更らに高い気凜を包んだものでなくてはならない」。「それで私は今後もなる可く支那人らしい支那人をかいて見たいと思つて居ます<sup>26</sup>」。要するに原色を使えば俗だと見る世評は誤りであり、原色を用いても上品なも



図7 橋本関雪《獵》1915（大正4）年、橋本関雪記念館（左隻部分）



図8 Giuseppe Castiglione（郎世寧、1688-1766）《敵陣營を攻撃する馬王常》1759年

のはある。また淡彩だつたら上品だと思ふのは、浅はかであつて、関雪の理想は、俗という迎合性を排除するにある。「卑近」だが同時に本来の意味での「上品」を自分は目指しており、この両立は可能ならず、とするのが関雪の主張だろうか。

これも従来指摘されてこなかったことだが、この段階で文展において最も華々しい活躍をしていた関雪の色彩は、思わぬ追従者を生んでいたはずである。この時期、文展の審査に納得がゆかなくなつた土田麦麿は、友人たちと諮つて国画創作協会を設立する。その第一回展覧会に麦麿は《湯女》（一九一八）を、また盟友の野長瀬晩花（一八八九〜一九六四）は《初夏の流》（一九一八）を出展する。

前者は藤の咲く松林の下に赤い浴衣の女性、後者は溪流の緑のなかに赤と青の衣服を着た女性がいる。大胆な色彩の対比において関雪の《南国》《峽江の六月》あるいは《煉丹》などが先例をなした可能性は排除できない。前後する時期の《蓬萊春暁図》（一九一六頃）はいわゆる南画趣味の画題の走りに位置するが、ここでも緑なす岩山と丹や朱に輝く舟や家屋との対置は、《煉丹》での人物図の実験を山水画に置き換えた趣向となつている。<sup>27</sup>

もちろん関雪と国画創作協会の面々とは、画題には大きな開きがある。翌年の第十回文展に関雪は《寒山と拾得》（一九一六）を出品し特選の扱いを受ける。中国の隠者として知られるが、寒山は文殊菩薩、拾得は普賢菩薩の転じた姿とされ、折から森鷗外も「寒山拾得縁起」（一九一三）などを著述しており、日本美術院を復興した横山大観（二八六八〜一九五八）も《寒山拾得》の屏風を描くなど、この画題は流

行の兆しを見せていた。この年は京都に皇后の行啓があり、京都の主だった画家たちが招待されて揮毫している。御所での記念写真が知られているが、居並ぶのは、都路華香、山本春拳、菊池芳文、竹内栖鳳、伊藤小坡、上村松園、富岡鐵齋、今尾景年の八名<sup>(28)</sup>。京都に住ながらまだ三十三歳の関雪は、この段階では招待を受けていない。同年、文展での特選で無鑑査になった関雪が、床に広げた巨大な画面にこれも巨大な筆で《寒山拾得》を即興で描く席画の様子が写真に撮られて残っている<sup>(29)</sup>。菩薩の生まれ変わりなのに世間では遅鈍扱いされている寒山・拾得。実力に世評が追いつかぬ関雪自身のなんらかの思い入れも、あるいはこの画題に投影されていたのだろうか。

寒山拾得は、鷗外や芥川龍之介の影響か、とりわけ日本では著名な逸話だが、中国ではさほどでもなく、蘇州でも寒山寺に興味を示すのは日本人観光客ばかりである。このように文学的なトピスを、絵画も含む一般教養にどのように組み込むかは、世界美術史の話法や枠組み設定において看過できない。《後赤壁図》(一九一六)をこの文脈で検討しておこう。中国文学史を繙読すれば、蘇軾(一〇三七～一一〇二)が西暦で一〇八二年に創った赤壁の譜は著名な作品だろう。それはこれも西暦でいえば二〇八年の出来事である赤壁の戦いの戦跡に基づく追懐だが、実際の古戦場とは異なった場所ながら、蘇東坡の文名ゆえにこの偽の赤壁のほうが有名となってしまった。絵画でも武元直(一一三七～一三八六)の《赤壁図》などで著名だが、

関雪は「後赤壁譜」の末尾、水位が落ちる季節、鶴が飛び去る場面を作品にした。

中国文学・美術の専門家でない西欧の一般観衆や西欧美術史専門家にとつて「赤壁」といわれても、それはながらく必須の教養とは無縁の地名でしかなかった。しかし近年もやつと二〇〇八年から翌年にかけて、ジョン・ウー監督により前編・後編に分かれた超大作の映画 *Red Cliff* が制作され、ようやく東アジア文化圏では広く共有されてきた中国の古典、三国志の山場は、全球的な映像へと成長を遂げた。逆にいえば赤壁を近代において再解釈した関雪の作品などは、全球的世界美術史に組み込まれるには、ほぼ一世紀早すぎたといつてもよい。

同様な困難は、関雪の画業を理解し、あるいは西欧世界で世界美術史との関わりで理解を願う場合に、いたるところで付きまとう。実際、翌年の大正六年、関雪は《倪雲林》(一九一七)を第十一回文展に出品し特選を獲得する。だがなぜ倪雲林が画題に選ばれたのか、その理由は今日まで一度として問われたことがなかったように思われる。またの名を倪瓚というこの画家(一三〇一～一三七四)は元末四大家のひとりだが、世界絵画史のなかでその位置づけはどのようなところだろうか。その倪は蘇州の四大庭園のひとつとして知られる獅子林の整備に尽力し、《獅子林図巻》(一三七三)を残したことで知られる。おそらく橋本関雪が倪雲林の肖像を描いた背景に



図9 橋本関雪《倪雲林》1917（大正6）年、第11回文展、特選

は、この事跡があつたはずだ。というのも京都は銀閣のほとりに土地を購入した関雪は、ちようどの年からここに造園をはじめ、白沙村荘と名付けるからだ。<sup>30</sup>この大邸宅の建設工事は、京都市民を驚かせた。倪雲林はいわばその貴重な先達となつた。

ここで興味を引くのが「家」（一九二四）と題する関雪による随筆だろう。関東大震災直後に執筆されたこの随筆で、関雪は自邸の建築の抱負を述べる傍ら、名前はあげぬまま、さる京都の著名な画家が移築させた別邸を「似非風流」の例にして「虚偽の風雅」の恥ずべき見本として悪しざまに貶している。「京の画家にして田舎屋の古家を写し来り萱葺にその風流を誇るものあり。萱ぶきは農家の制なり、士人の居に非ず。萱ぶきを風流がるは趣味に迎合するなり。吾はかくの如き似非風流を排す。虚偽の風雅はバラックの直裁なる

に及ばず。世の風流めかしたるものもこの種風流多し。而して浅人これに附和す。世に偽者の跋扈する所以なり」。「バラック」とあるのは大震災直後に建つた仮小屋、「震災バラック」のこと。ここで揶揄されているのは、ほかでもない竹内栖鳳の離れ、霞中庵のことであつた。関雪は栖鳳の趣味を腐すために倪雲林を持ち出していたわけだ。

##### 五 創意と相統

それでは関雪において過去の遺産への目配せは、彼自身の創意といかに関わつていたのであろうか。《諸葛孔明》（二九一六）はこれも三国志から著名な逸話を引いたもので、劉備（二六一〜二三三）が関羽（？〜二一九）と岳飛（？〜二二二）を率いて孔明（二八一〜二三四）を雪中に訪れる場面。吹雪となつた雪の山中が墨一色で覆われるなか、左隻では、劉備は赤、関羽は緑、岳飛は黒の衣服で点描され、右隻に置かれた山奥の庵に籠る孔明は黄の服を纏っている。三国志演義に親しんだ読者なら納得のゆく配色だろうが、画家はなぜこうした原色と単彩の対比を選んだのか。

関雪の自伝断片によれば、かつて康有為（二八五八〜一九二七）の高弟のひとり、韓曇首が関雪の父、著名な儒学者だった海関（二八五二〜一九三五）を訪れたという。そして幼い関雪に王安石

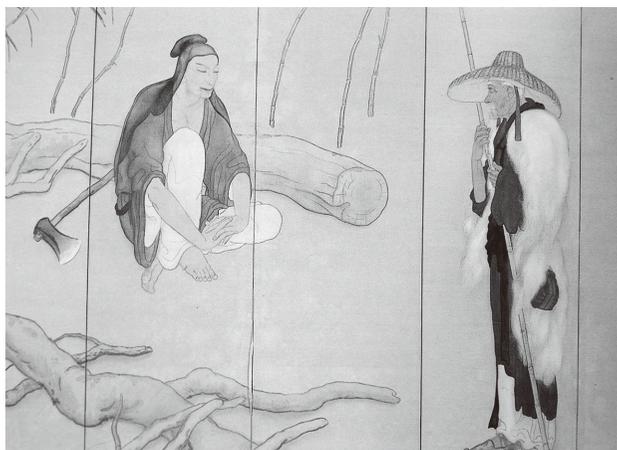


図10 橋本閑雪《漁樵問答図》1916（大正5）年頃、華鴿大塚美術館（左隻部分）

（一〇二一〜一〇八六）の著名な詩句、「萬緑叢中一点紅」を示し、これをどう絵にするか問うたという。少年は竹藪のなかに柿の実ひとつという場面を描いた。韓はその才を賞賛しつつ、紅一点は美女で、その唇に紅を指すのだと諭したという。<sup>32</sup> 思うにこの幼少時の記憶が、長ずるに及んで閑雪に、白一色の単彩の雪景のうえに鮮烈な色彩を点描する手法を発案させる素となつたのではあるまいか。もう一点、これも雪景色を描いた《凍雲危棧図》（一九一六）を

見よう。これはあきらかに浦上玉堂（一七四五〜一八二〇）の《凍雲節雪図》を踏まえた作品であり、『浦上玉堂』（一九二六）の著作を持つ閑雪は、この先駆者を深く尊崇していた。<sup>33</sup> 玉堂の作品を近くで観察すると、細かな紅色の飛沫が画面下半分に散っていて、これが凍てついた冬の夜景に微妙な調子を加えているのに気づく。右に述べた王安石の事績とも重ね合わせると、閑雪がこの作品を高く評価した理由の一斑も見えている。ついでながら閑雪は玉堂が近視だったのでないか、という仮説を開陳している。玉堂の遠景はいつも不鮮明であり、落款はいつでも手前にあり、玉堂の作品は小品に優品が多い、というのがその推測の裏付けだった。<sup>34</sup> 閑雪自身の《凍雲危棧図》の綿密な制作ぶりは、玉堂との対比を顕著にしている。だが例えば閑雪の《山高月小図》（一九一六）に見られる、男根の如き緑の巨岩と、女陰の比喩である滝の源泉との対比は、閑雪が玉堂の追求した陰陽の原理への探求に深い理解を寄せていたことをも裏書きする。

さらに第三点として、『漁樵問答図』（一九一六頃）を取り上げよう。右手の漁夫は羊の毛皮を纏っており、『晩笑堂画伝』（一七四三）に収められた巖子陵の図像を忠実に再現していることが窺われる。漢の光武帝（BC五〜五七）より国政に参画して輔弼を懲遷されながら、それを断つて釣りと牧畜に生きたといわれる隠者である。<sup>35</sup> 五浦に隠棲した晩年の岡倉覚三も巖子陵に扮した写真を撮らせている



図12 《明恵上人樹上座禪像》鎌倉時代、  
 梅ノ尾高山寺



図11 橋本関雪《寂光》図、1918（大正7）年

が、ここで関雪はひとり日本の鑑賞者を満足させるだけでなく、本場中国の文人たちをも納得させるような図像を探求していたことが判明する。

実際、金島桂華（二八九二〜一九七四）は、一九一七年に揚子江の旅に同行した折に、荒くれの船頭たちや乗り合わせた無頼漢にも動じない関雪の胆力を証言している。外国人の先客を脅迫する無頼漢相手に、関雪はそんなつまらぬことはせず、改心して実直な道をすすめ、さすれば儂が馮玉祥に世話してやろうというや、叭叭鳥の絵を即興で描いてそれに母孝行の辞を添えたところ、件の無頼漢は帽子を取って恭順の意を示し、以後数日にわたって一向の道案内を務めたという。<sup>37</sup> ちなみに馮玉祥（二八八二〜一九四八）は、やがてクーデタをおこす軍人だが、当時は民国軍の最高司令官として軍閥諸派の頂点に君臨していた。また「叭叭鳥」は、八大人（二六二六？〜一七〇五？）の著名な『安晚帖』（二六九四…泉屋博古館）の一葉にある叭叭鳥の姿に着想を得たものだろう。当時中国における軍部の最高実力者をも知己に持ち、画格でも古典教養でも一目置かれた関雪の面目躍如、というべき回顧談である。

本節の最後に《寂光》（一九一八）を取り上げよう。仏教用語で浄土を意味する言葉だが、真言密教の空海（七七四〜八三五）が樹木の幹の股のうえて結跏趺坐・冥想している肖像である。あきらかに高山寺の《明恵上人》肖像に依拠しているが、伊藤大輔氏の最近

の仮説によれば、この明恵（一一七三〜一二三二）の絵図の背景をなす樹木の錯綜した形状には華嚴經の説く「理事無碍」から「事事無碍」に至る理路が図像的に体现されているのではないか、という<sup>(38)</sup>。空海が真言密教の正統の系譜を中国で師の恵果から引き継いだのと同様、ここで関雪は弘法大師に肖<sup>あや</sup>つて、自らの画業の、唐天竺本朝を横断する歴史的な正統性を主張してもいるはずだ。

さらに岡倉覺三がその英文著作『東洋の理想』（一九〇三）で空海の即身成仏に託して美における「東洋の理想」を説いていたことも想起できよう。そこにはヘーゲルの『精神現象学』に由来する「精神の自己展開」die selbst Entwicklung des Geistesが、東洋美学の実現として説かれていた。関雪がこうした思想にどこまで通じていたかには確証はない。だが父の海関を訪れる多くの清朝遺臣や、交友を結んだ次世代の民国期中国人たちとの接触から、関雪が同時代に日中の文化交流のひとつの核をなしていたことは否定できまい<sup>(39)</sup>。大正期の京都にあつて、いまや画壇でも別格の高額所得者となつていた関雪は、事事無碍と形容しても憚りない交友網を、広く東アジア文化圏において築く位置を占めていた<sup>(40)</sup>。

## 六 木蘭、ペルシア細密画とアルタミラの洞窟画

《倪雲林》の特賞によつて無鑑査の特典を得た大正七年の第十二

回文展に、関雪は《木蘭》（一九一八）を出品する。関雪の官展出品では定番の寸法だが、これも六曲一雙で高さ一九〇センチメートル、全長は七メートルを超える大作である。徴兵に耐えぬ老父に代わつて女性であることを隠して戦役に従軍し、数々の軍功を立てた伝説の女傑として古詩に歌われた主人公の物語だが、関雪はこの後にも巻物仕立ての作品（一九二〇）を制作し、これは一九三〇年から翌年にかけて北米のトロド市からニューヨーク市へと日本絵画展の折に巡回した後、ボストン美術館に寄贈されている<sup>(41)</sup>。この木蘭詩も一九九八年になつてウォルト・ディズニーにより動画作品 *Mulan* として映画化され、ようやく西側世界でも認知される物語の資格を得た。関雪の主題選択がグローバルな世界美術史という新たな枠組みで再評価されるに必要な条件は八十年後、二十一世紀を跨ぐこの十五年ほどで、やつと整つてきた、と見てもよからう。

翌大正九年にはそれまでの文展が帝国展覧会すなわち略称「帝展」へと改組され、三十六歳の橋本関雪はその審査員に任命される。折から第一次世界大戦が終了し、欧州航路が復活する。この機に乗じて洋行を果たした日本の美術家は少なくないが、関雪も妻とともに一九二一年には最初の欧州滞在の船旅に出る。この経験は画家の経歴に新たな次元を加えることとなる。帰国してほどなく今度は大正十二年、一九二三年九月一日に関東大震災が勃発する。東京など関東地域に居住していれば、関雪もまたなんらかの被害を被つてい

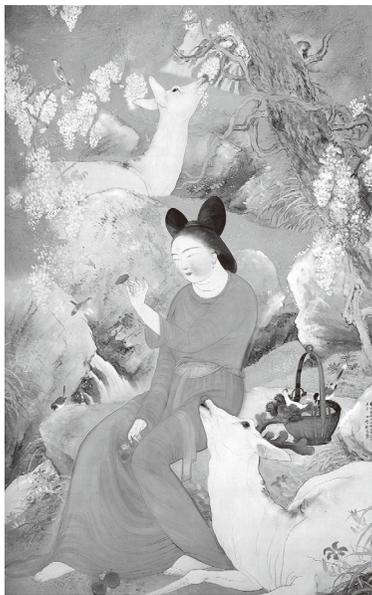


図 13 橋本閑雪《僊女》1926（大正15）年、西宮市大谷記念美術館

たはずだが、結果的に関西地域、そして関西の住む京都は、折からのモダニズムの中心地として繁栄を謳歌し、近隣諸国からの留学生も急増して世界的な環境が現出することとなった。閑雪の周辺での学界や財界での支那趣味の勃興もその文脈に位置づけたい。

この時代のコスモポリタンな雰囲気は、閑雪の画業のなかにも探知できる。それを簡略に三点指摘しておきたい。《郭巨》（一九一九）は『二十四孝』からとられた題材で儒教道徳を下敷きとする。閑雪の官展出品作としては例外的に掛物だが、三幅対形式がすでに欧州のトリプティックを踏襲する。左手の妻は幼子を抱いており、右手の郭巨はスコップを手にしている。困窮した一家は老母の命を救うためには生まれてきた嬰兒を犠牲にせねばならない。ところが嬰兒を生き埋めにするために巨木の根元を掘ってみると、そこから予期

せぬことに金の釜が出現する。これは天が一家を救うためにもたらした贈り物だった。画面の左右をなす一家はキリスト教の聖家族を彷彿とさせ、子どもの犠牲はアブラハムによるイサクの犠牲を想起させる。中央の樹木は生命の樹に相当して、これもキリスト教ならば復活の象徴となるだろう。ここでいわば儒教の教訓は西側キリスト教世界の聖典とも親和性のある図像物語へと再解釈されている。その前例には、横山大観による同じく三幅対仕立の《焚火（寒山・拾得）》（一九一五）も想起されるだろう。その中央の焚火が閑雪では生命の樹木に置換されたといつてよい。さらにこれらを受けた作例としては、第四回帝展出品の堂本印象（一八九二〜一九七五）による《訶梨帝母（鬼子母神）》（一九二二）なども思い出される。聖母子像やアダムとイヴの樂園追放なども置換可能な仏教図像の追求がこの時代を彩ることになる。

ふたつ目に、これはいままで指摘されていないことだが、欧州から帰国した閑雪はベルシアの細密画を画題として取り込んでいる。例えば二度目の欧州旅行出発直前の大作、《僊女》（一九二六）はどうだろうか。白い鹿に傳かれ、オレンジ色の衣服を纏った女性は、唐三彩の女性立俑などにも見られる唐風のふくやかな顔立ちであり、あるいは正倉院に伝来する《鳥毛立女屏風》（七五六以前）に取材した可能性なども推測できよう。だが画面全体の構図や意匠は、一度指摘してしまえば、ベルシア細密画の風俗画から構成されているこ

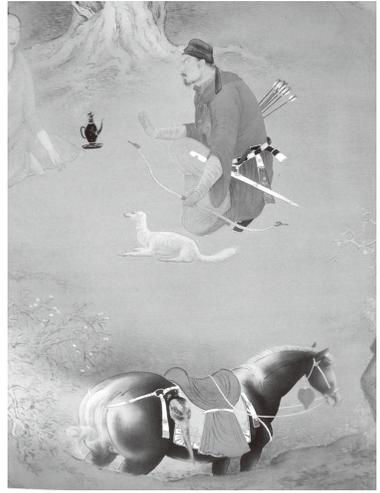


図 14 橋本関雪《訪隠図》1930（昭和5）年

とに疑問を差し挟むのは無理だろう。高さ二八〇センチメートルに幅一七一センチメートルと巨大な画面のため、それがミニアチュアに由来することも見落とされてきたものと思しい。確認してみると一九二七年の光風会で関雪は自分が蒐集した六十五点にのぼるペルシアやインドの細密画を展示している、との記録がある。残念ながらこれは画家の没後、散逸したらしい。だがひとたびこの解説格子を当て嵌めれば、《訪隠図》（一九三〇）なども騎馬で山奥の隠者を訪ねるといふ定型の細密画主題を応用したものであることが、過たず判明する。関雪は西アジアの伝統にまで手を拡げて、自らの絵画世界を構築しようと企てていた。その事実がたまさかに判明する。

第三に、これはなお仮説にとどまるが、ひとつの提案を行いたい。《相牛》（一九二五）というこれも大作が知られる。巨大な黒い牛が

足元の呱呱鳥を優しく見つめている構図だが、およそこれだけ巨大な牛一頭の肖像というのは、日本の絵画史でお目にかかった試しがない。欧州ならばデン・ハーグのマウリツ・フィス館にパウルス・ポッターの有名な《牛》の図があり、関雪が最初の滞欧の折、ハーグに一九二一年八月四日に到着していることは、『関雪隨筆』に収められた「和蘭陀より」から確認できる。マウリツ・フィスを訪れなかつたはずはない。だが、ポッターの牛に敵愾心を抱いたにせよ、そこからただちに《相牛》（一九二五）は創作できまい。肩が異様に隆起した異形な牛だからである。関雪は牛の解剖学にも蘊蓄を傾けており、多くの観衆が牛の種類の見分けもつかないことに不平を述べている。また「相牛」とは鑑定士を指す。「千里の馬は常にあれども伯樂は常にはあらず」とは著名な諺だが、あきらかにその教訓を踏まえ、馬の代わりに牛が据えてある。とすれば、これがいかなる品種の牛か、画家は、観衆の鑑賞眼を試すべく、画題を意図的に選んでいたことになる。

推察するに、この牛のような動物は、家畜ではなく、有史以前の洞窟絵画にその出所を探るべきではなからうか。ラスコーの洞窟はなお未発見だったが、アルタミラの洞窟は一八八〇年には発見され、その「多彩色の大広間」の天井画はすでに複製が入手可能だった。フーゴー・オーベルマイヤーによるドイツ隊の調査も一九二四年からすすめられていた。それらの流布している図版の中央に置かれた

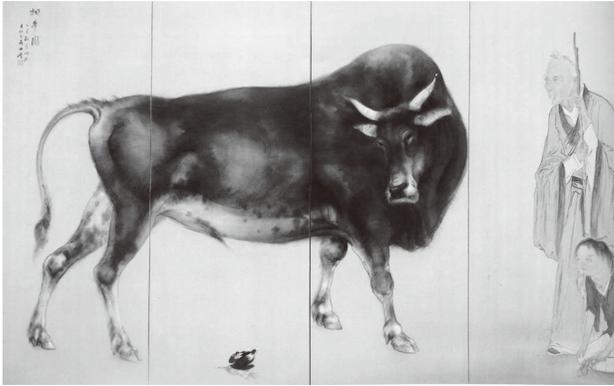


図 15 橋本関雪《相牛》1925年(右隻)



図 16 パウルス・ポッター《牛》デン・ハーグ、マウリツ・フェイス美術館



図 17 アルタミラの洞窟「多彩色の大広間」模写(1880年刊行)  
出典: *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistoricos de la provincia de Santander por Don Marcelino de Santuola. Real Academia de la Historia. 1880.*

ひとときわ堂々たる体軀のビゾン、そしてその左に反対を向いているもう一頭のビゾンの頭部。それら両者を合わせると、目下のところ関雪の《相牛》にもっともよく似た黒々とした体軀ができあがる。通常のコブ牛では説明のつかない肩の盛り上がった筋肉も、ビゾンならば不思議ではない。決定的証拠とは参らないが、仮説として提出し、今後なんらかの状況証拠が出現することを待ちたい。

ちなみにこの《相牛》および《僮女》について関雪は「制作を前

にして」という談話を残している。だが西欧の画家たちが生涯にわたり大作を制作することへの驚きを述べるばかりで、《僮女》が実際にはペルシア細密画からの生まれ変わりであるといった事実も、おくびにも漏らさず、作品の発想源については、白をきつて沈黙の下にやり過ごしている<sup>44</sup>。

仮に関雪が先史時代、アルタミラの洞窟にまで関心を抱いていたならば、彼は人類最古の作例に依って最新的美術史を更新しようと

努め、それを宗達流の墨の垂らし込みで実現していたことになる。こうした時代錯誤が意図的に目論まれていたならば、関雪の画業には東西の融合にとどまらず、人類史を垂直に辿り直そうとする意思をも想定する必要が生じることとなる。最も古い事跡は最も新しい発見の対象となる。関雪は先史洞窟絵画に最新の映像的達成を見たジョルジュ・バタイユに先駆し、またジョルジュ・デイデイリュベルマンが提唱する「時代錯誤史観」<sup>45</sup>の自覚的实践に恰好の事例を提供する画家ともなる。

## 七 明末く清初絵画の復権——現代性と時代錯誤

先史時代洞窟絵画への参照まではなお立証できないにせよ、過去の事例によつて現在を刷新するという一種の時代錯誤を関雪が意図的に実践していたことだけは、否定できない。事は明末く清初の画家たちの復権に関わる。そこには清朝崩壊、辛亥革命前後以降からの歴史の展開、第一次世界大戦を挟む時期の東西両洋の相互認識や文化交流が錯綜していた。

ここで関雪とその周辺の人物交流を復習しておこう。関雪が錢瘦鐵（一八九七く一九六七）に最初に会つたのは欧州旅行から帰国直後の一九二二年、上海においてのことと推定される。<sup>46</sup>翌年関雪は著名な文人であつた呉昌碩（一八四四く一九二七）とも知己を得る。

呉は日本滞在の希望を持つていたが、阿片吸引の常習があるため、これは果たせない。<sup>47</sup>代わつて錢が関雪の白沙村莊に招かれ（一九二三く二四）、画家たちを含む多くの日本人愛好家が錢に篆刻を所望した。関雪はまた上海の商工業界で大物となる王一亭（一八六七く一九三八）とも親交を結ぶ。王は呉昌碩の代理人あるいは手先となつて書画骨董の日本での販売の仲介にも関与した様子である。<sup>48</sup>これより先、一九一一年の辛亥革命を受け、羅振玉（一八六六く一九四〇）が、王國維（一八七七く一九二二）とともに日本に亡命している。王は一九一六年には帰国するが、羅は大戦が終了する一九一九年まで日本に留まり、とりわけ京都で多くの支那通や文人・学者と交流を持つた。主要な人名に限れば、漢詩通で知られ、上海経験も豊かな長尾雨山（一八六八く一九四二）、政治家として著名な犬養毅（一八五五く一九三二）、新聞記者から転向し支那学者として重きをなした内藤湖南（一八六六く一九三四）、それに神主であるとともに最後の南画家との異名もつた富岡鐵齋（一八三七く一九二四）らである。<sup>49</sup>

関雪はこれらの人物について容赦ない観察を残している。呉昌碩については画家としての「其の真技量は到底鐵齋翁と比較することが出来ぬ。だが呉昌碩は詩に巧みであつた。無論篆刻が第一で次が詩、書、画と云ふ順序であらう。呉翁の詩はいまの支那人に似合はぬ弾力がある。鐵齋翁は詩は作らぬではなかつたがそれは殆ど問題

にもならぬ程幼稚なものであつた」といつた調子である。<sup>50)</sup>

辛亥革命に前後する時期より、中国本土からは、従来日本に将来される機会の乏しかった名品が、あるいは満人官僚旧藏品や故宮などからの放出品に混じつて到来する状況が生まれてきた。さらに呉昌碩に代表されるように、日本に亡命した清朝遺臣や民国初期の文人たちの書画は、明末から清初以降の大家たちを基準とする美意識に支えられていた。南画家として自他ともに任じた鐵齋との比較が可能なのもそれゆえである。だが日本では、この時期の画家や書家の名前は江戸時代から知られていたにせよ、その正統な名品を目にする機会はきわめて限られていた。日本ではこれとは異なり、伝統的に宋から元にかけて将来されたいわゆる「古渡り」が中国書画骨董の評価を決定しており、「新来」の明末清初以降の作品を受容する下地は、まだ十分には整つていなかった。<sup>51)</sup>一九二〇年代には折からの関東大震災の余波もあり、財界の大物も関西に居を移す。これにともない中国新来の骨董を愛玩する「支那趣味」も醸成される。関雪の近傍では作家の谷崎潤一郎もその一員といつてよい。<sup>52)</sup>そして清朝遺臣を含む人士とも密接な交流のあつた海関・関雪親子の周辺には、こうした新奇な支那趣味に含まれた新傾向を先導し得る、時代的先駆性が備わつていた。関雪の郎世寧IIカステイリオナーへのいち早い関心も、そうした文脈で理解される必要がある。

さらに北宋の院体画や郎世寧流の写実性に富んだ欧風宮廷画とは

対極をなす、いわゆる南画への関心が高まるのも、同時代の現象である。関雪の鐵齋に対するいささかならず無遠慮な評定も、関雪自身から自らの南画および漢籍に対する確固たる見識を誇示したい自負心と、決して無関係ではなかつただろう。実際、関雪の画業でいわゆる南画的な表現が横溢しはじめるのは、辛亥革命から数年を経た一九一六年頃を待たねばならない。すでに一九一〇年代から雑誌『白樺』などの影響により、いわゆる後期印象派が日本に紹介され、『絵画の約束』論争で白樺派を批判した木下杢太郎などは、一九一三年の『美術新報』誌上でいち早くワシリー・カンディンスキーの『藝術における精神的なもの』(一九〇八)に着目し、同様の「非自然主義的傾向」を同時代の日本画壇にも見出していた。ここにはすでにドイツ経由の「表現主義」が顕著に認められる。とはいえそれが文人画の流行と合流するには、梅澤和軒の論評を借りるならば、第一次世界大戦の終了を待つ必要があつた。一九一九年には、千頁に及ぶ文字通りの大著、『日本南画史』を刊行していた梅澤は、『早稲田文学』一九二二年五月号掲載の「表現主義の流行と文人画の復興」で、この両者の流行は今次大戦後に典型的な潮流であるが、日本はドイツ語圏渡りの表現主義亜流に靡く<sup>な</sup>よりは、むしろ文人画精神を吸収して「東洋主義」の大道に連なるべき、との意見を開陳する。<sup>53)</sup>

関雪自身も、最初の欧州視察で欧州における東洋画の影響を見定

めたことが、南画への確信を深めたものと想定される。それを裏書きするように、『南画への道程』（一九二四）に収めた「気韻と生命」で関雪はこう記している。「明末から清初になるとゴオホやゴオキャン又は現今のマチス。ドラン。ヴラマンクなどの如く野獣派の作品と傾向が同一になつて、『生命の流露』即ち醜なるもの悪なるものも本来の人間性を偽らず内なる欲求のままに発現することを以て気韻生動に代はるものとして居る。同時に古拙を尚ぶ藝術が生まれたのである」。さらに具体的に敷衍した後、関雪はこう締めくくると。「欧州の藝術を崇拜する人が東洋にあつては已に二百年前その運動が行はれて居たことに注意を促したい」と。<sup>54</sup>

実態はといえば、とりわけ世界大戦後になつて、印象派以降の傾向や表現主義が欧州で支配的となつたために、その影響で東洋の文人画再評価の機運も醸成された面がある。だが関雪はそうした状況判断を逆手に取り、適及的に因果関係を再度顛倒させて、むしろ東洋文人画が西欧現今の潮流に二百年ほど先行しているとの認識を示し、最終的には東洋画の西洋画に対する歴史的・審美的優位を主張する。こうした潮流のなかで、とりわけ注目されたのが、石濤あるいは八大山人といった南画あるいは文人画の系譜である。<sup>55</sup>

関雪が石濤に注目するのも、明末〜清初文人画復興に先鞭を着けようとする認識に立脚してのことだった。だが玉堂と石濤を世間に紹介したのは「自分等が発頭人」と自認する関雪は、「中には何も

知らぬような連中まで、尻尾について嘸し立つるには一寸眉を顰めざるを得ぬ」として、こう続ける。「この頃、ある支那学者が、京の南画家を集めて、石濤の画語録を講義しつつあるとか云ふ事である。講ずる人も、聞かされる人も、一種の悲哀である。石濤の画語録は、石濤の心持ちを以て入らねば到達し得ぬ、禅語に類したものである」。<sup>56</sup>

いったいここで標的となつているのは誰だろうか。内藤湖南は早くも一九一五年には「清代絵画」に関する講演<sup>57</sup>を行っている。鐵齊の息子、富岡謙蔵（一八七三〜一九一八）は一九一八年夏に清初の画家について講演し、それは彼の夭折後『四王吳惲』（一九一九）として刊行されている。一九二二年には青木正児が「石濤の画と画論と」を『支那学』第一巻第八号（一九二二）に掲載しており、これが学術的には最初の論文とされ、どうやら関雪の仮想敵はこのあたりかと察しがつく。<sup>58</sup> さらに翌年には伊勢専一郎の『支那の絵画』（一九二二）が刊行される。二五年には本田陰軒と青木正児により「支那名画展覧会」が開催されるが、『関雪随筆』はその前年に刊行されているから、これはここでの探索の有効範囲を超える。<sup>59</sup> 関雪自身は自分の蒐集をも口絵に複写した『石濤』（一九二五）を刊行する。なお曾布川寛「近代」における関西中国画コレクションの形成<sup>60</sup>のほか、当時の状況に関する要領よい歴史的鳥瞰が見られること

を付記しておきたい。<sup>(60)</sup>

いわゆる「支那学者」の学識に対する画家・関雪の敵愾心は、『南画への道程』では作画技法についての蘊蓄となって現れる。例えば澆墨と破墨とについて、従来の日本での理解は、中国でのそれと逆転していると関雪は指摘する。<sup>(61)</sup>「破墨」とはまず淡墨で輪郭を描きそこに湿気を保ったまま濃墨を付加してゆき、そのうえで焦墨をもつて輪郭を破る過程に至る技法だという。したがって日本で雪村や雪舟の破墨山水と称しているのは不適切であり、支那ではむしろ澆墨山水に相当する。なぜなら「澆墨」は土筆（やきずみ）によつて臨界を定め、「山石林木を照映聯絡し」、再度「淡墨を以て落定し、湿墨を醸して一氣に写出」、という工程を取るからである。「南宗は多く破墨を用ひ、北宗は多く澆墨を用ゆ」と。<sup>(62)</sup>関雪の説明は、墨や硯の良し悪しや、絹地や用紙の選択、顔料の調合、礬砂の引き方、チビた筆の効能、はては題字や落款の適否に及ぶ。こと支那の事象についての権威ある主張は、制作経験に裏打ちされ、関雪の頑固なまでの自律心と表裏一体となっている。

#### 八 「生命の流露」と石濤の位置

石濤の代表作の幾つかを、京都では当時から目にすることができた。《黄山図鑑》（二六九九）と《廬山觀瀑図》は現在では住友家の

泉屋博古館にあるが、関雪が『石濤』執筆の折には《黄山図鑑》は銭濤、《黄山山水帖》は石井林響の蔵だったとある。<sup>(63)</sup>関雪自身はおかしなことに「私個人としては、石濤に或る反撥を覚え、寧ろ金冬心の方を、より愛する」と告白する。<sup>(64)</sup>実際、冬心（あるいは金農）一六八七〜一七六三が西洋種の犬を入手して旅中の伴侶にしたことにまで関雪は触れており、関雪自らも、冬心に倣ったものか、郎世寧の洋犬図を模写するばかりか、昭和十年代にはグレイトデン、グレーハウンド、ボルゾイなど、つぎつぎと大型の洋犬を飼つては巨大な絵に描いてもいる。<sup>(65)</sup>

むしろ実作で石濤の《黄山図鑑》から着想を得たのは村上華岳（二八八八〜一九三九）ではなかったか。《松山雲烟》（一九二五）には石濤の筆遣いを自作に写そうとする苦心が窺われる。<sup>(67)</sup>関雪は『南画への道程』（一九二四）に以下の観察を書き付ける。「従来は日本画はかくもの、洋画は塗るものとせられて居た。それが近来の傾向を見ると塗るべく思はれた洋画が却て痛快な筆触を見せて居るに反し、日本画の若い作家はスリ硝子でも曇らしたやうに、うすぼんやりと成るべくクマを手際よくすることに丹念して居る」。<sup>(68)</sup>国画創作協会に属していた華岳自身、こうした洋の東西における筆致と塗装との逆転は他人ごとではなかったはずだ。あたかもこの関雪の指摘に沿うかのように、華岳はここでもいままでの塗装中心の作画を改め、無数の細かな松の木立を繊細・軽快な筆触で画面に植え込んでゆく。



図 18 石濤《黄山図鑑》1699年（部分）、泉屋博古館



図 19 村上華岳《松山雲烟》1925年（部分）

描線を色班で塗り潰すのではなく、むしろ筆触の運動によって画面に運動を生じせしめ、関雪の説く「生命の流露」によってなだらかな山体を再創造しようとする意思が、画面には穏やかに横溢している。<sup>(99)</sup>

「油絵が描くものとなり、日本画が塗る流となつて、主客顛倒の有様となつた」<sup>(10)</sup>というのが関雪の見立てだったが、関雪は同時に欧



図 20 橋本関雪『石濤』1926年所収  
図版、関雪所蔵

州視察の成果として、つぎのような見解も開陳していた。「已に近  
来洋画家の先覚者の中にも東洋画に帰順するもののあることは、一  
つにこの空気の支配である」<sup>(7)</sup>。ここで「空気」とは「周囲の必然的  
欲求」から醸成された同時代の雰囲気のこと。洋行から戻った関雪の  
現地報告は、健康上の理由から同時期に洋行の機会を逃した華岳に  
とつて、それこそ切実な現場証言だったに違いない。そして《松山  
雲烟》で華岳はこの教訓に則り、自らも「東洋画の線の面白み」へ  
と回帰を果たそうとしているかに見える。華岳が関雪の『南画への  
道程』の行文に接した蓋然性は否定しきれまい。全体としては「ス  
リ硝子」を思わせる高湿の「雲烟」に包まれた大気の向こうに、  
「筆触の上に軽快さ」<sup>(2)</sup>が透視され、ここで華岳は、いわば石濤の筆  
致を現代に召喚しようと狙っている。

関雪は、『南画への道程』に、欧州旅行の追憶としてこうも書いている。「最も切実に感じたことは、西洋の風景には空の色が看照の重要点となることで、空を除外しては画が成り立たぬと思うに反して、支那では空の色が風とか雨とか特異の場合以外、さのみ重要な要素ではないことである」。<sup>(23)</sup> 華岳の《松山雲烟》制作と同年に刊行された『石濤』に、関雪は自らの蒐集として、巻の冒頭、《雨中渡舟》と名付けた作品を選んでゐる。そこで石濤は、驟雨の雨脚が画面全体を斜めに降り渡る様を描き出している。関雪の定義する「破墨」が、沛然たる雨空を構成する。関雪がこの作品をわざわざ自著の劈頭に選び、「出色の出来と思ふ」<sup>(24)</sup>と巻末に記した理由は明らかだろう。支那の絵としては例外的に、この作品では空が「重要な要素」となっており、この「空を除外しては画が成り立たぬ」。そしてこの空によつて「風とか雨とか」が「特異」な描写の対象となっているからだ。関雪が選んだ石濤の作品は、空の描写における洋の東西の差異を裏付けるとともに、また石濤の重要性をも際立たす作例だった。関雪愛蔵の石濤こそは、その例外的な降雨の描写によつて、西洋油彩画の傑作に比しても遜色ない、空の様相を「水墨」により具現していたのだから。

## 九 明く清画家と泰西画家の競演

東西美術史の統合という命題がある。だが一口に中国美術史といつても、宋や元の古典、日本でいえば古渡の名品と西洋美術史とをことあらためて対峙させることには、当時の藝術家にとつてさほど大きな意義はなかった。むしろ明末く清初の大家と近代以降の泰西巨匠とを比較することにこそ、同時代的な意味、美学的な課題があった。それは歴史学の世界の関心とは必ずしも一致しない。ここに両大戦間の東西美術交流が描く地形図の特殊な状況がある。橋本関雪にとつて、「枠組みを折衝する」とは、西欧近代の巨匠を、彼らに二百年ほど先立つ中国書画の巨匠の描く群像に対比させて、位置づけ直すことを意味していた。それも両者同等の資格で、というわけではない。泰西の美的基準に沿つて分類するのではなく、むしろ中国の規範に沿つて泰西の画家たちを品定めしようというのである。注意すべきは、それが単なる中華思想ではなかったことだろう。関雪が提唱する規範を体现する画家たちは、決して日本でそれ以前に広く通用していた宋元の巨匠たちではない。日本での伝統的な禅宗水墨画を中心とした中国絵画史の常識から見れば、むしろ異端といつても差し支えない南画系の画家たちが、印象派以降の泰西画家たちの先駆者として、あらためて召喚されたからである。少なくとも

も関雪の立場は、印象派以降の価値観によつて明末・清初の画家たちを復権しようとするような、姑息な西向き志向によつて彩られていたものではなかった。

関雪の随筆「南画への一考察」(一九二四)はこうした原則に基づく論考あるいは談話である。<sup>(15)</sup>「近時欧州藝術の諸運動中、科学的要素よりなる立体派は暫く措き、表現派、感覺派<sup>(原文ママ)</sup>?の意途は甚だしく南画の表現と接近して居ます」。この前提に立つた画家は、まずセザンヌを王石谷(一六三二〜一七一七)に比定する。「近来、古拙の藝術がよるこばれる結果、石谷に反感を持つものがありますが、そのスケールの大きさと、複雑性に於て「中略」波乱重畳たるこの人の業績は当時もしくは後世に、幾多の暗示と、影響を与へたことは拒むことができず、「この点に於てセザンヌに持つてゆくより致方が無い」。<sup>(16)</sup>「ルノアールは?」<sup>(ママ)</sup>さしずめ憚南田「一六三三〜一六九〇」でないでしょうか、憚南田の花鳥に見える織秀、幽麗な描線は、往々ルノアールの色の成立に共通する。「コオガンは八大山人「一六二五?〜一七〇五?」に比することが出来ます。その特異な感情と素朴な表現はその地位がコオガンではないでしょうか」。「ゴッホは……さしずめ陳老蓮「一五九八〜一六五二」です。清なるが如く、俗なるが如く、奇に似て正、高古の風を帯びて、而も現実的な感覚を持つ老蓮の画は、一種異様の世界です。往々激しきその個性は病的を思わはすことも」ゴッホの近傍には「この作家を持つ

てゆくより仕方がない」。<sup>(17)</sup>そして素朴派の税官吏ルソーについては、「ルツソウは金冬心「二六八七〜一七六三」である、その素純なる稟性と、題材を自己の周囲の人事に求めてゆく二人の態度も、幾多の共通点を見ることが出来る」。「ピサロはその平明なる理念によりなる、色と筆触の交響が、我が銭叔美「一七六三?〜一八四四?」を思はします」。<sup>(18)</sup>と。

あくまで「我が」中国側を基準にして、そこに泰西の画家を当て嵌める論法である。こうした対比を羅列したうえで、著者は結論めいた考察に移る。「かく連ね來ると殆ど際限の無き程、多種多様であることは殆ど東西地と時とを隔て、一次の絶頂期を思はずに十分です。後期印象派に比して支那のそれが二百年早く爛熟期に入つて居ることを知らねばならぬ」。「私は後期印象派の諸作を見る時、その多くのあるものは、絢爛なる色彩に盛られた南画情趣であるとも云ひ得る。慧眼なる人は表面に現れざる皮裡相通する生命の潜在を知る筈です」。<sup>(19)</sup>これに続いて関雪は、先立つて刊行した自著『南画への道程』から以下の結論を再録する。「最近欧州に擡頭せる感覺派?の運動も、東洋に在つては決して新しいもの、見方では無い。表現派の人々がその主義が生まれて、藝術は新たな発表の方法を見出したのだと云つて居るが。畢竟は東洋の伝統に深く徹して居ないからで、表現主義が東洋人の間主観描写から胚胎したこと早くから実行して居たことは、已に言つた如くです」。<sup>(20)</sup>

ここで関雪は自著『南画への道程』から引用しているが、そこには、あくまで泰西絵画史のほうが東アジアに比べて遅れを取っているとする著者の価値判断が濃厚である。税官吏ルソーやファン・ゴッホの場合がその例証を提供する。「ルツソウとかゴーホの画が若し東洋に在つたならば、もつと早く生前夙にその真価を認められて居たであらうと思ふ<sup>(81)</sup>」。さらに関雪は、「セザンヌによつて創始された『組立て』は立体派を助成せしめる動機となつたが」日本においては同様の運動が雪舟において発生したものの、萌芽のままで刈り取られたとの見解を示し、これに対して「その他面として東洋人は理解ある立体の『組脱し』には驚くべき天才的働きを見せて居る。その南画に於いて殊に然るのである」との意見を述べる<sup>(82)</sup>。ここに見える「組脱し」がなかに由来するかはなお不明だが、後に洋画家の小出権重も、『油絵新技法』（一九三〇）において、西洋近代絵画は「形を崩そうとして努力」を重ねたが、そもそも「日本人はこれ以上くずしようのない形を描く事において妙を得ていた」との観察を開陳していたことも、思い出される<sup>(83)</sup>。ちなみに関雪と麦僊とは、一九二一年イタリアの旅先で偶然に出会い、久闊を叙している。

以上の思弁から関雪は以下の断言を導き出す。「西洋人の思想が唯物的観念と理智と科学の範圍を如何にもがいて一步も出ることの出来ぬのは、根強い伝統の力に把握されている余儀なき結果であるに反し、東洋画の精神は科学的実体の精緻によらず形似に迫真を求

めずして却て迫真の感を深くすることに因て特異の地位を占めることである<sup>(84)</sup>」。著書冒頭のこの決定論的言辭は、一九三〇年には上海の豊子愷（一八九八〜一九七五）によつて総合月刊誌『東方雜誌』の正月特別美術特集号巻頭論文「中国美術在現代藝術上の勝利」の結論部にそのまま流用される。この件については別途詳細に論じたので、ここでは割愛するが、ここに東アジアの一角で、西欧世界との交渉のさなかに、一九二〇年代に演じられた「粹組みの折衝」と「話法への疑義」の「跨文化的動態」の実例があることだけは確認しておきたい。

#### 結論

東西文明の対話を寿ぐことは容易だろう。だが歴史的現実から浮かび上がるのは、文明間の対話なるものの実態が、互いに相手の尾に噛み付く二匹の蛇の描くウロボロスのような構造、相互に相手を呑み込もうとする相互捕食だつたという事実だろう。全球的な美術史なるものも、この相互取引の結果として構想されねばなるまい。橋本関雪というひとりの画家は、そこで比類なき媒介者の役割を演じたといつてよい。結論として、この日本人藝術家を、二十世紀前半に世界美術史が経験したモダニズムの動態において、鍵を握るひとりとして復権してもよいのではなからうか。

だが残る問題がある。関雪がひたすら強調した東西の本質論的な対抗という二項対立を克服するような眺望を、はたして二十一世紀十年代の脱植民地主義の国境横断的な問題意識は、あらためて提供することができるのだろうか。<sup>(8)</sup>

注

- (1) 橋本関雪『関雪随筆』中央美術社、一九二五年、二八九頁。
- (2) *Questioning Narratives, Negotiating Frameworks, ArtHistories in Transcultural Dynamics, Late 19th to Early 21st Centuries*. Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, Museum Dahlem, 5-7 December, 2013.
- (3) Shigemi Inaga, "Expressionism and Qiyun Shangdong, Hashimoto Kansetsu and the Kyoto School of Sinology," なお本英語発表は、稲賀による講演「橋本関雪の南画における西洋と東洋」兵庫県立美術館、二〇一三年九月二十二日を原型とする。回顧展記念講演会でお世話頂いた飯尾由貴子学藝員に謝意を申し上げる。
- (4) Cf. Joshua A. Fogel (ed.), *The Role of Japan in Modern Chinese Art*. University of California Press, 2012.
- (5) 西原大輔「橋本関雪——師とするものは支那の自然」ミネルヴァ書房、二〇〇七年。
- (6) 『描かれた歴史』神奈川県立近代美術館、兵庫県立近代美術館、一九九三年。なお関雪の作品については、『没後五〇周年記念 橋本関雪展』朝日新聞社、一九九四〜一九九五年、内山武夫・木村重圭（監修）には、吉中充代により、また『橋本関雪』姫路市立美術館ほか、二〇〇九年図録、内山武夫・島田康寛（監修）には、平瀬礼太・八木宏昌・直良吉洋により、お

のおの充実した解説が記載されている。なお静御前のふるまいは謡曲『堀川夜討』『正尊』を踏まえたものと推測され、菊池容斎『前賢故実』にも図版が知られる。

- (7) 『関雪随筆』二八二頁。
- (8) Aide Yuen Wong, *Parting the Mists, Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006, pp.30-34.
- (9) 参照「ビュヴィス・ド・シャヴァンヌと日本」『水辺のアルカディア——ビュヴィス・ド・シャヴァンヌの神話世界』島根県立美術館ほか、二〇一四年。ただし千種掃雲から関雪への伝播は稲賀による仮説提唱である。
- (10) 『カイユボット展——都市の印象派』ブリヂストン美術館、二〇一三年。
- (11) Lin Peiyang, "The Reincarnation Story of Shōtoku Taishi: Buddhist Patriarchs in the Mappō Period." *1st EAJIS Japan Conference*. Kyoto, 29 sep. 2013.
- (12) 曾布川寛「近代」における関西中国書画コレクションの形成」『関西中国書画コレクションの過去と未来』関西中国書画コレクション研究会、二〇一一年、一八頁、図七。また「特集：中国と東アジア——近代のコレクション形成と研究の背景」『美術フォーラム21』第二十六巻、二〇一二年、六三頁。
- (13) 平野重光（編）『栖鳳画談』京都新聞社、一九九四年、八九頁。
- (14) 稲賀繁美『絵画の臨界』名古屋大学出版会、二〇一四年、一一二〜一二三頁。この筆者の仮説提出は一九九六年のこと。
- (15) 廣田孝「西洋体験として新たな調和へ」『竹内栖鳳』平凡社別冊太陽、二〇一一年、二〇一三年、二〇頁。
- (16) 松村梢風『新版 本朝画人伝』第五巻、中央公論社、一九七三年。
- (17) 関雪「二田二億」『大毎美術』大阪毎日新聞社、一九三八年八月号。
- (18) 関雪談話『鷺城新聞』一九一四年十月十四日。
- (19) 稲賀繁美、書評「西原大輔『橋本関雪』」『比較文学研究』九十三号、二〇〇七年、一三三〜一三八頁。

- (20) 青木正見「姑蘇城外」『江南春』所収、西原大輔『橋本関雪』六一頁参照。
- (21) 関雪「帰船」(一九二二)『関雪随筆』六一〜六二頁。
- (22) 関雪は、ドイツで作品を見て立体派に納得がいったと記す。そこに登場する「露西亞人」はカンディンスキーのことかと推測される。「セザンヌの画の前に」『関雪随筆』四一〜四二頁。関雪によるカンディンスキーへの言及は『南画への道程』橋本関雪著、日本美術学院・中央美術社、一九二四年、一一六頁。
- (23) 同様の推測は飯尾由貴子による『橋本関雪』展図録解説、二〇一三年、四五頁にも見られる。
- (24) 藤原貞朗「日本の東洋美術史と滄精」稲賀繁美(編)『東洋意識——夢想と現実のあいだ』ミネルヴァ書房、二〇一二年、三二六頁以降。
- (25) 関雪「制作を前にして」(一九二四〜二五年執筆)『関雪随筆』一九二五年、一二七頁。
- (26) 同前、一二七頁。
- (27) 国画創作協会については、『国画創作協会回顧展』国立近代美術館、東京、京都、一九九三年。協会会員と橋本関雪の作品との比較は一度として試みられて、なお以下も参照。Doris Croissant, "Gender Play in Japanese National Painting: The Leading Kokuga Painter, Tsuchida Bakusen (1887-1936)." in Doris Croissant, Catherine Vance Yeh, Joshua Scott Mosrow (ed.), *Performing "Nation": Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Art of China and Japan 1880-1940*. Brill, 2008, pp. 265-306.
- (28) 別冊太陽「竹内栖鳳」二〇一三年、一四五頁掲載。
- (29) 『没後五〇年記念 橋本関雪展』朝日新聞社、一九九四年、一三二頁掲載。
- (30) 橋本眞次「白沙村荘」『橋本関雪』兵庫県立美術館、二〇一三年、五〇頁。
- (31) 関雪「家」(大正十三年)『関雪随筆』一九七頁。
- (32) 関雪「私の少年時代とその周辺」『南画への道程』一四四頁。
- (33) 橋本関雪『浦上玉堂』アルス美術叢書、一九二五年。
- (34) 同前、八〜一一頁。
- (35) 『晩笑堂画伝』の日本での伝播については、中野慎之『「前賢故実」の史的位置』明治美術学会例会、平成二十五年第五回例会(平成二十六年二月二十二日、京都工芸繊維大学工繊会館)。
- (36) 別冊太陽「岡倉天心」掲載の拙文「天心のメディア戦略」(一六七頁)に、「後漢」とあるべきところに「前漢」、「光武帝」とあるべきところ、「武帝」と誤植が残る。触れてここに訂正する。
- (37) 「関雪先生の思い出」『京都新聞』一九四五年二月二十八日。マイクロフィルムでは判読困難なその本文復刻は、稲賀による西原の評伝への書評(前掲注19)を参照のこと。なお察するに、これは関雪自身が「水荃抄」(昭和十四〜一九三九年七月記)『関雪随筆』一七七〜一七九頁に述べる揚子江紀行の逸話と重なるもので、狼藉を働いた浪人風の「阿寶先生」は、実は「新田三郎?」という日本人だったらしい。関雪が即席の画に付した詩も、古典からの引用などではなく関雪自身の想だったらしく、「陪嘲了数新竿、阿母賺兒依曲欄、渭雨湘煙断消息、家郷將待報平安」など、その詩句もなかば読み下し文にして引用されている。
- (38) 伊藤大輔『肖像画の時代——中世形成期における絵画の思想的深層』名古屋大学出版会、二〇一一年。
- (39) 関雪は満洲國成立後の一九三四年に、皇帝となった溥儀が、清朝滅亡後馮玉祥によるクーデタ(一九二四年)を受けて天津に逃れた際、そこから脱出する亡命先として、京都の白沙村荘が候補にあがったという過去を語っている。『塔影』一九三四年四月号、二〜三頁。西原大輔『橋本関雪』一三六頁。
- (40) 『関雪随筆』二四六〜二四八頁。
- (41) 飯尾由貴子『橋本関雪《木蘭》考』『橋本関雪』兵庫県立美術館、二〇一三年、一三七〜一四七頁。
- (42) 「略年譜」『橋本関雪』展図録、兵庫県立美術館、二〇一三年、一三一頁。

- (43) 関雪「和蘭陀より」『関雪随筆』二八頁。
- (44) 関雪「制作を前にして」『関雪随筆』二二四～二二七頁。
- (45) Cf. Georges Braille, *Lescaux ou la naissance de l'art*, 1955; Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte. Centre Georges Pompidou*, 1997. 上の図録本文は以下のように再刊行された。La Ressemblance par contact archéologique, anachronisme et modernité de l'impeinte. Les Éditions de Minuit, 2008. *Images survivantes. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Les Éditions de Minuit, 2002.
- (46) 関雪「燈前雑話」(一九二四年執筆)『関雪随筆』二四八頁。また村松茂樹『呉昌碩研究』研文出版、二〇〇六年。
- (47) 柿木原くみ「錢瘦鉄と谷崎潤一郎の周辺」『書道研究』十九卷、二〇〇九年、九～二二頁。「錢瘦鉄と有島生馬の周辺・補訂——住友寛一と石井林響と」『相模国文』三十九卷、二〇一二年、四二～四五頁。
- (48) Shana B. Davis, "Welcoming the Japanese Art World: Wang Yiting's Social and Artistic Exchange with Japanese Sinophiles and Artists." in J. Fogel, *op. cit.*, pp. 69-83.
- (49) この周辺の情報については、前田環「傅抱石と日本」滝本弘之・戦暁梅(編)『近代中国美術の胎動』勉誠出版、二〇一一年、二一九～二二六頁。
- (50) 関雪「燈前雑話」(一九二四年頃)『関雪随筆』二四五頁。
- (51) 学術誌『国華』にみえる研究状況については久世夏奈子「『国華』にみる新来の中国絵画——近代日本における中国美術観の一事例として」『国華』一三九五卷、二〇一二年、五～一七頁。「『国華』にみる古渡の中国絵画——近代日本における「宋元画」と文人画評価の成立」『日本研究』四十七卷、二〇一三年、五三～一〇八頁。
- (52) 西原大輔「谷崎潤一郎とオリエンタリズム」中央公論新社、二〇〇二年。
- (53) 梅沢和軒「表現主義の流行と文人画の復興」『早稲田文学』一九二二年五月号、二二三頁。
- (54) 関雪「気韻と生命」『南画への道程』四二～四三頁。
- (55) Aida Yuen Wong, "A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, a Transcultural Narratives?" *Artibus Asiae*, Vol. 60, 2000, pp. 297-326.
- (56) 関雪「燈前雑話」(一九二四年執筆)『関雪随筆』二七一頁。
- (57) なお第一次大戦終結後の内藤湖南による講演「南画小史——支那藝術の世界的地位」(一九二二年一月南画院講演会講演)は湖南の没後『支那絵画史』弘文堂、一九三八年、二二五～二三三頁、に収録される。
- (58) 青木正児「石濤の画と画論と」『支那学』第一卷第八号、一九二二年、五七五～五九二頁。
- (59) 関雪は「南画とその生活」『南画への道程』所収、五一頁以下で、伊勢専一郎の「趣味の支那画」から省略摘録により議論を進めている。
- (60) 曾布川寛前掲論文、七～一八頁。同時代の京都支那学における中国絵画認識の進展については、Tanaki Maeda, "(Re-)Canonizing Literati Painting in the Early Twentieth Century: The Kyoto Circle." in J. Fogel, *op. cit.*, pp. 215-227.
- (61) 関雪「気韻と生命」『南画への道程』四二～四三頁。
- (62) 関雪「用筆と墨その他」『南画への道程』九七～九八頁。
- (63) 関雪「石濤」中央美術社、一九二六年、諸言。
- (64) 『関雪随筆』二七一頁。
- (65) 『石濤』五七頁。
- (66) 日本画の小林古径はかも同時期に洋犬を多く描いている。昭和十年代前半の「ブルジョワ的趣味」の世相と経済的繁栄下の生活水準とを見る指標として、同時代の「洋犬ブーム」は注目に値する。
- (67) 持田季未子『絵画の思考』岩波書店、一九九二年は、絵画に内在する思考に光を当てて傑出した著作だが、この段階で、華岳と石濤との関係の可能性に言及は見えない。
- (68) 『南画への道程』八三頁。
- (69) 華岳の《山》を「あんな、大雅堂の神経衰弱みたいなのが」と富田溪仙が貶したことを黒田重太郎が記録している(「村上華岳のいんげん」『画

- 房雜筆」湯川弘文社、一九四二年、二五五頁）。だが表現主義が世紀末の「神經藝術」（木下李太郎）から発生したことを踏まえれば、この溪仙の「野狐禪」的標語も、案外に的を穿っていたことになる。華岳の《山》は大雅の南面の近代的・表現主義的再解釈だったのだから。
- (70) 『南画への道程』八七頁。
- (71) 同前、八六頁。
- (72) 同前、八九頁。
- (73) 同前、八五頁。
- (74) 『石濤』五二頁。
- (75) 「南画への一考察」『関雪随筆』二二四〜二二七頁。
- (76) 同前、二二五〜二二六頁。同じ『関雪随筆』に収められた「燈前雑話」（二六五頁）で関雪は、セザンヌは与謝蕪村（一七一六〜一七八四）に劣るといった価値判断を示しているが、「蕪村」が誤植により「蹟村」となっているためか、当時この一節がとりわけ注目を集めた形跡は確認できない。
- (77) 陳老蓮について、関雪は得体の知れない上海料理を食した折の感想に託して、「同行の支那人」にこう筆談で語ったという。「清なる如く怪なる如し、奇なる如く醜なる如く、俗にして俗ならず。高古の如くにして新意あり殆ど捕捉することが出来ぬ」と。「燈前雑話」『関雪随筆』二二九頁。
- (78) 同前、二二六〜二二七頁。
- (79) 同前、二二七頁。同時代の「生命」観については、鈴木貞美『生命観の探究——重層する危機のなかで』作品社、二〇〇七年。また展覧会図録として『躍動する魂のきらめき——日本の表現主義』（監修・森仁史）二〇〇九年。
- (80) 同前、二二八〜二二九頁。これらの引用を組み込んだ「南画への一考察」末尾には、「大正十三年八月二十四日」の日付がある。またここに引かれたのは『南画への道程』（大正十三年五月二十日発行）二二頁よりの一節。なお、これらの東西美学思潮の交叉と変遷に関する鳥瞰としては、Shigemi

Inaga, "Images changeantes de l'art japonais: depuis la vue impressionniste du Japon à la controverse de l'esthétique orientale (1860-1940)", *JTA, Journal of the Faculty of Letters, Aesthetics*. The University of Tokyo, Vol. 29-30, 2004-5, pp. 73-93.

- (81) 『関雪随筆』一二七頁。
- (82) 『南画への道程』三〜四頁。
- (83) 芳賀徹（編）『小出橋重随筆集』岩波文庫、一九八七年、三四三頁。ちなみに、関雪は「セザンヌの図の前に」『関雪随筆』四七頁に、「某と云ふ大阪から来て居る洋画家」が、「ゴッホ。ゴッガン」に接して「唸らしよるなア」と叫んだと記録している。これは口ぶりからして、欧州滞在中の小出橋重の言動であろう。関雪と橋重との画論上の交流には、従来の研究では言及されていないが、さらなる注意が求められる。
- (84) 『南画への道程』二〜三頁。
- (85) 問題の論文は、嬰行の筆名で掲載された「中国美術在現代藝術上の勝利」『東方雜誌』一九三〇年一月号巻頭論文、一六〜二七頁。豊については、Geremie R. Barmé, *An Artistic Exile, A Life of Feng Zhikai (1898-1975)*, University of California Press, 2002. また Shigemi Inaga, "Feng Zhikai's Treatises on "The Triumph of Chinese Fine Arts in the World Art" (1930) and the Reception of Western Ideas through Japanese Translation," in *Modernism and Translation, Institute of Chinese Literature and Philosophy*, Academia Sinica, 2006, pp. 12-35. 和訳は稲賀『絵画の臨界』所収。本件に先鞭を着けた先行研究としては、西楨偉「中国文人画家の近代」思文閣出版、二〇〇五年、二五九〜二六〇頁。
- (86) 本稿は冒頭に触れた筆者による英文原稿を任意に日本語に抄訳したものである。なお紙面の都合から、一九二五年以降、一九四五年度の晩年に至る橋本関雪の画業については、兵庫県立美術館の講演では言及・分析したが、ここでは割愛した。また稿を改めた。