

第14回SGRAチャイナVフォーラム

「東西思想の接触圏としての日本近代美術史再考」

日 時： 2020年11月1日（日）北京時間午後3時～4時30分

（日本時間午後4時～5時30分）

方 法： Zoom Webinar による

主 催： 渥美国際交流財団関口グローバル研究会（SGRA）

協 力： 清華東亜文化講座、北京大学日本文化研究所、国際交流基金北京日本文化センター（予定）

■ フォーラムの趣旨

江戸時代後期以降、日本には西洋の諸理論が流入し、絵画においても、それまで規範であった中国美術の受容とそれを展開していく過程に西洋理論が影響を及ぼすようになっていった。一方、絵画における東洋的な伝統や理念が西洋の画家たちに影響を与え、さらにそれが日本や中国で再評価されるという動きも起こった。本フォーラムでは、その複雑な影響関係を具体的に明らかにすることで、日本近代美術史を東洋と西洋の思想が交錯する場として捉え直し、東アジアの多様な文化的影響関係を議論したい。

発表】 稲賀繁美

「中国古典と西欧絵画との理論的邂逅-東西思想の接触圏としての日本近代美術史再考」

[発表要旨 あるいは序文]

渡邊崋山から橋本閑雪までの画人がいかに中国の美術理論を西洋理論と対峙するなかで咀嚼したかを検討する。とりわけ「気韻生動」の概念がいかに西洋の美学理論に影響を与えたかをホイスラーからアーサー・ダウに至る系譜に確認するとともに、それが大正期の表現主義の流行のなかで、いかに日本近代で再評価され、「感情移入」美学と融合をとげ、更にそれが、豊子愷らによって中国近代に伝播したかを鳥瞰する。この文脈でセザンヌを中国美学に照らして評価する風潮が成長し、またそれと呼応するように、石濤が西欧のキリスト教神秘主義と混線し、東洋研究者のあいだで評価されるに至った経緯も明らかにする。

1. 東西あるいは左右の衝突

1-1 導入としてひとつの比喩を示す。矢代幸雄は、美術史家として著名だったが、1936年、ハーヴァード大学で、日本の絵巻物について講義をした。ボストン美術館蔵の《平治物語絵巻》もその題材のひとつだった。講義を終わった矢代は、ハーヴァードの老教授の自宅に招待される。老教授は、語った。いままで《平治物語》の左端の若武者がひとりいる場面が最初だと思い、ベートーヴェンの交響曲第5番「運命」の冒頭と類比して教えてきた。だが矢代先生の話の伺い、絵巻は左から右ではなく、右から左に展開すると知った。自分の読

解は誤解だったので、これはもう二度と使えない、と。これを聞いて矢代は、東西の文化の理解もむつかしさを悟り、これを教訓としたい、と自伝に書き残した。

1-2 これは決して85年前の物語ではない。1980年代に、日本の漫画は欧米で流行し、翻訳された。初期の翻訳で何が発生したか、皆さんには想像できるだろうか？欧米では書籍は左から右に読み進める。日本の漫画は反対で、今でも右から左。とすれば皆さんならどうするか？もっとも簡単な方法は、左右逆版で裏返しに印刷することだ。実際、大友克洋の『アキラ』も最初の英訳では、左右逆版。テツオの腕の異常増殖は、右手でなく左手に発生する。さらに手塚治虫の『ブッダ』英訳では、仏陀が左手で人々を祝福する。これはインドでは冒瀆になる。岩明昭の『寄生獣』でも「右」に由来する「ミギー」は最初の英訳では **Lefty** になった。これは単なる笑い話ではない。映像の翻訳や理解にも、文化的慣習を無視することはできない。この譬を、東西の相互理解への序説として述べておきたい。

2. 東西美学のキアスム Ciasma

2-1 さて、本講演の主題は、中国の古典的な美学概念と西洋の美学との出会い、交錯で、なにが発生したか、を問う。接触圏 **contact zone** として日本を取り上げる。東アジアの西洋体験が集約されるからだ。まず、六朝時代の謝赫が絵画の「六法」の最初に掲げた「気韻生動」を検討する。徳川時代の終わりに渡邊崋山という画家がいた。西洋画の技法を学び、写生にもとづく風景を描いたが、同時に、中国の美学も研究した武士である。

2-2 美学者の今道友信 **Imamichi Tomonobu** は、渡邊崋山に注目し、この頃に西洋と東洋とで美学理念のうで交錯が生じたとの仮説を1960年代に提唱した。それによれば、西洋にあっては、アリストテレス以来、19世紀末に至るまで、ミーメーシスすなわち「現実の模倣」ないし再現あるいは表象 **representation** が美術の基礎だった。だが19世紀末から20世紀前半にかけて、これとは反対に「表現」**expression** が主要な潮流に交代した。ところが東アジアを見ると、崋山らの世代以降、それまで主流だった「表現」が退き、これに「写生」がとって代わった。美学の用語に置き換えるならば、「表現」から「再現・表象」へと美学の基礎が移動した。すなわち、東洋と西洋では、逆さ向きの交錯が発生した、という。

2-3 この今道仮説は西洋の美学者には高く評価された。それが妥当するか否か、というよりむしろ、なぜこの時期にこのような仮説が持て囃されたのかを、以下で分析したい。

3. 明暗法と濃淡と

3-1 ここで、西洋の美学理論の基礎であった「ミーメーシス」を成立させた美術アカデミーの基本的な技術に注目しよう。単純にいえばそれはルネサンス以降に発展し、アカデミーの「写實的」美術教育の基礎となった、明暗法、透視図法、線描の3点に要約できる。

3-2 まず明暗法。イタリア語で **chiaroscuro**、フランス語で **clair-obscur** と呼ばれる。この理念に対して、アーネスト・フェノロサ **Ernest Fenollosa** は **notan** という概念を対置させた。フェノロサは明治日本に北米から「お雇い外国人」として招聘され、東京大学で教鞭

を執ったが、東洋美術に関眼した学者。西洋の明暗法は個物に当たる光と影によって、立体感を再現する。これに対して、フェノロサのいう *notan* は、画面に表象された個物ではなく、画面全体の調和ある「色価」の配置を意味する。カラヴァッジョ Caravaggio の《不信者トマス》の明暗表現と、同じ17世紀日本の俵屋宗達 Tawaraya Sotatsu 《蓮池水禽図》を比較すれば、その差は容易に理解できよう。

3-3 フェノロサはノータンつまり「濃淡」という規範に、3つの意味を担わせる。まず西洋の写実表現とは異なる、東洋水墨画の価値を評価できる基準を示す。次に、画面全体の諧調 *harmony* を記述できる用語を採用する。そして第3に、もはや事物の「再現・表象」ではない絵画表現を評価できる基準を提唱する。これら3つは、フェノロサが高く評価したホイスラー James McNeil Whistler の画業を評価するにも必要不可欠だった。すなわちホイスラーは明暗法を排除した画面を追求し、「諧調」といった音楽用語で表現される雰囲気の実現を目指した。その作品は、もはや特定の主題を表象する美学から離脱した装飾性を目標とした。いうまでもなく、ホイスラーの美は東アジアとりわけ日本美学を参照した実験である。フェノロサがホイスラーの追悼文で述べる所に依れば、ホイスラーの画業は、20世紀の初頭に東西の二大潮流を結びあわせ、よって300年におよぶ西洋美術「アカデミーの放縦」 *academic extravagance* を孤立させる企てであった、と評価されていた。

3-4 このホイスラーの試みには、日本側も反応した。菱田春草と横山大観がその代表である。かれらが天心・岡倉覚三の問いかけに応じて、世紀転換期に試みた「朦朧体」は、ホイスラー美学が具現する「東洋化」に対応する、東洋側の「西洋化」である。大観の《帰帆》にはホイスラーの《ノクターン Nocturne : 夜想曲》の感化が顕著だろう。さらに《ノクターン: 夜想曲》という画題は、大観と春草が1903年にインドに滞在したおり、ベンガルの若い画家たちに伝達される。オボニンドロナート・タゴール Abanindranath Tagor やノンドラル・ボシュ Nanadaral Bosse らの「水洗」 *wash* 技法は、朦朧体のベンガル解釈。オボニンドロナートには題名も《夜想曲》という奏楽の場面を描いた作品が知られる。

3-5 さらに、ホイスラーの弟子であるアーサー・ダウ Arthur Dow は『構図』と題する美術教科書を編んでいる。初版は1899年だが、これは *design* と *notan* を二つの柱とした教則本だった。Design はアカデミーの「透視図法」に代わる平面構成の原理を指し、*notan* はフェノロサの用語を受け継ぐ。前者は稲賀の推測では、建築家フランク・ロイド・ライト Frank Lloyd Wright の空間構成とも平行し、エイゼンシュテイン S. Eisenstein の画面構成法や編集法たるモンタージュ *montage* 理論にも影響を与えている。また後者による濃淡諧調の構成と付彩理論は、20世紀中葉まで、東欧圏を含み、広範な影響力を発揮した。

4. 気韻生動と感情移入と

4-1 ホイスラーの友人であった画商・美術評論家のアーサー・エディ Arthur Eddy は1913年に『立体派と後期印象派』 *Cubists and Post-Impressionism* を刊行する。ここでエディは *esoragoto* という日本語を用い、後期(脱)印象派以降の絵画は、現実の再現ではないので

「絵空事」と呼ぶのが適切であり、日本人たちは、もとより *esoragoto* に親しんでいるので、いまさらカンディンスキー *W. Kandinsky* の抽象表現理論にも驚くことはない、と宣言する。筆者の推測によれば、エディは世紀末に日本に滞在して日本の絵師に師事したボウイ *Arthur Jerome Bowie* の著作 *On the Laws of Japanese Painting* (1909) から、*esoragoto* のほか、*seiedo* といった語彙も仕込み、流用している。他ならぬ「気韻生動」である。

4-2 同じ頃、日本ではドイツの哲学者リップス *Theodor Lipps* の「感情移入」*Einfühlung* 理論が流行した。東京帝国大学の阿部次郎、田中豊蔵、安部能成ほか「リップス会」と称する研究会を開いていた記録がある。だが京都の同志社で美学を教えた、園頼三 *Sono Raizo* (1891-1973) は『藝術創作の論理』(1922) で、エディを批判する。エディによれば「気韻生動」は東アジア特有の美学だというのが、それは誤解である。なぜなら、気韻生動はリップスの「感情移入」に通じる概念であり、したがってこれは古今東西に普遍的に妥当する、と。ここで園は東アジア古来の「気韻生動」を泰西舶来の美学理論と同一視する。

4-3 さらに園は、渡邊崋山の説を引用して憚南田に言及する。園によれば憚南田の謂う「吾胸中の造化、時に此を筆尖に漏す」は、リップスの感情移入説では「十分に説明し尽くすことの出来ない高みへと登っている」(125頁)。園によれば「気韻によって筆そのものから絶対精神が顕現する」(147頁)といい、渡邊崋山はこのことを理解していたと解釈する。こうして園は「気韻生動」に由来する東アジアの美学理論がリップスの「感情移入美学」を凌駕すると宣言する。この園頼三は、実はカンディンスキーの理論書『藝術における性指摘なもの』(1912)の日本語完訳者でもあった。その園はここで、カンディンスキー主張する「形式言語」*Formensprache* と「色彩言語」*Farbensprache* により「内的必然」*Innere Notwendigkeit* の「内面の響き」*Inenerer Klang* を画面へと「表出」*Expression* する、との画論が(明清時代解釈の)「気韻生動説」にきわめて近いことに驚いてみせる(142頁)。

5 筆触に宿る精神あるいは東洋画優位論の系譜

5-1 同時代の京都には、南画の復興に尽力した橋本関雪 *Hashimoto Kansetsu* (1887-1945) が卜していた。『南画への道程』(1924)で関雪は、近年の西洋画と東洋画に、今道友信が観察したのに近い変化を見届けていた。従来日本画更に一般に東アジアの絵画では線描が重視された。ところが近年ではスリ硝子を曇らせたような「うすぼんやり」とした色面構成が支配的になってきた。これに対して油彩の洋画では、元来は筆触など残さないのが原則だったのに、近年では洋画こそが「痛快な筆触を見せて居る」。日本画あるいは東洋画の最近の傾向は、大観や春草らの「朦朧体」に始まり、同時代京都の「国画創作協会」の画家たちに顕著にみられる傾向だろう。これに反して意図的に筆触を残す油彩画・洋画は、ファン・ゴッホ *Vincent van Gogh* やセザンヌ *Paul Cézanne* らに淵源を發し、20世紀初頭以来の野獸派やドイツの表現主義に至る傾向を念頭においた発言だろう。ためしにセザンヌの《赤いチョッキの少年》(1890-95)を土田麦僊の《湯女》(1917)の傍らに置いてみれば、関雪の観察も容易に裏付けられる。日本画は西欧の油彩画に近づこうとして、本来の線描を喪失

し、反対に日本など極東の感化を得た泰西の油彩画は、従来の絵具の塗装術 **paining** としての絵画から脱皮して、いわば原色による自律的筆触線描、油彩による水墨画あるいは文人画表現という雰囲気を獲得するようになっていた。それが関雪の観察だ。

5-2 そのうえで、関雪は、日本における南画復興と、西洋における表現主義 **Epxressionismus** の流行との平行現象に注目する。だが関雪に言わせれば、近年西洋で流行の「表現主義」や「観念派」（おそらくカンディンスキーらの抽象理論を指す）は「東洋にあっては決して新しいものの見方ではない」。いうまでもなく、東アジア古来の「気韻生動」理論が、西洋では近年になってはじめて「感情移入説」やカンディンスキーの「精神的なもの」の主張として出現したことを示唆している。その延長上で、関雪は東西を比較評定し、セザンヌの《サント・ヴィクトワール山》と与謝蕪村の《富嶽》とを比較して、東洋画のほうが品格において抜きん出ているという価値評価さえ、辞さない見解を表明する。

5-3 関雪はこう結論する：「西洋の思想」は「唯物論と理智の科学」に囚われている。これに対して東洋では「形似に迫真を求めずして却て迫真の感を深くする」（2-3 頁）。そこに東洋の「特異の地位」があるのだ、と。この関雪の説をそのまま中国語に翻訳して喧伝したのが、日本への短期留学より戻って上海に居を定めて豊 子愷（1898-1975）。『東方雑誌』1930年1月の美術特集の冒頭「中国美術在現代藝術上の勝利」の結論部には、関雪の論説がそのまま訳出されている。そこには1920年代から30年代にかけての、東アジアにおける国境を越えた民族主義、東洋美学復権への強い志向を窺うことができる。

結論にむけて

台湾地域では戦後、山水の抽象表現を模索する劉国松（1932-）と、新儒学を代表する哲学者・徐復観（1903-82）とのあいだで「現代絵画論争」（1961）が展開された。溥儀の弟の画家、溥儒の友人であり、プラトン主義者の徐は抽象表現を共産主義の脅威と同一視する。対する劉は、共産主義の社会主義リアリズムこそが唯心論的絵画を弾圧したと反論した。当時の政治情勢もあり、論争としては両者、議論が噛み合わない。だが水墨画を現代の抽象表現主義と合流させようとする機運が、この論争によって招来されたことは否定できまい。同時代の北米では、鈴木大拙の感化で、禅ブームが発生し、それが前衛藝術とも交錯した。回顧するならば、今道友信の東西美学交錯説も、この時代の産物だったことが納得される。日本を含む東アジアの戦後近代美術の動向を、1930年代のモダニズムの延長上で、冷戦の終結、バブル経済崩壊までの時代を包括して再検討する作業は、90年代以降の世界美術市場における中国現代美術の制覇の前段階を理解するうえでも、不可欠な作業となるだろう。だがそれが安易な東洋藝術優位論に逆戻りするのは、危険なばかりか、有害だろう。本講演がそうした反省への先鞭をつける、ひとつの道標となれば幸いである。

2020. 10.03 翻訳用要約文 脱稿