

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第130回

日本美術と中国美術の〈あいだ〉(上) 石橋財団国際シンポジウム(2018年11月2-4日)に出席して

稲賀 繁美 (いなが しげみ/国際日本文化研究センター, 総合研究大学院大学教授, 放送大学客員教授)

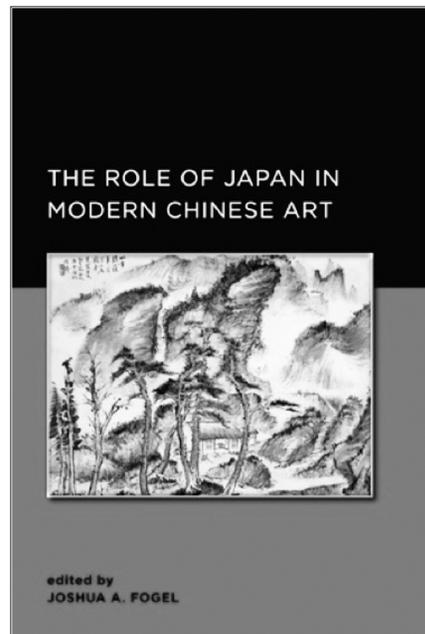
従来、日本の近代美術史は、中国の動向とは無関係といった前提で叙述されてきた。東洋美術史の研究者と近代日本美術史の研究者とのあいだには、特殊な例外を除き、きわめてわずかな学術的交渉しか認められない。両者の交流に焦点を当てた展覧会もほとんど記憶にない。そうした分断がいつから常態と化したのかも、検証に値する。近年に至るまでのそうした事態に風穴を穿ったのがJoshua Fogel編 *The Role of Japan in Modern Chinese Art* (University of California Press, 2012)

■01だったことは、まず衆目の一致するところだろう。とはいえ「中国近現代美術における日本の役割」など、題名からして、日本にも少なくない中華至上主義の中国研究者にとっては、さぞや鼻もちならぬ主題設定だったことだろう。

日本の学会からは、中国研究の置かれた地政学的位置ゆえか、隣国たる本場への遠慮もあってか、およそこのような問題意識は発芽しにくかった。また清朝末期から民国期に至る歴史研究は、中国本土のみならず台湾でも、政治的な理由から、ながらく忌避・封印され、あるいは抑圧されることが少なくなかった。近年ようやく、そうした禁忌が過去の軛とし

て払拭されるかとの希望を抱かせる兆候も見えはじめた。だがそれも束の間、とりわけ大陸では、またしても民国期を再評価するような学術研究は、これを歓迎しない政治的圧力が高まっている。

こうしたなか、台湾を舞台とした集会に基づく前回の編著の続編刊行を視野に、今回、カリフォルニア大学サン・ディエゴ



■01 Joshua Fogel 編 *The Role of Japan in Modern Chinese Art*, 2012

校で*Modern Japanese Art and China*と題する研究会が開催された。前回とは対照的に、近代日本美術の展開に中国がいかなる役割を果たしたか、の検討に焦点が置かれ、日本在住の研究者が参加しなかった前回とは違い、日本からも数名の有力な研究者が招聘された。筆者は、およそこの分野の専門家とは言い難い分際ながら、幸いにもこの貴重な機会に、その末席に連なる機会を得た。会議の概要と意義、討論の焦点など、簡略に報告したい。なお本会議の〔記録〕は現時点でまだ未公開のため、新知見と目される情報は伏せ、もっぱら筆者が当日の質疑応答の場でなした発言に限定して、討議内容に言及し検討を加えるにとどめたい。

日中近代文人交流の鳥瞰と疑問

冒頭でサン・ディエゴの沈揆一氏が、文人藝術と日中交流について長年の蘊蓄を傾けた鳥瞰を披露した。18世紀江戸後期には、浙江生まれの画家、沈南蘋Shen Nanpingが享保16 (1731) 年に来朝して1760年代まで長崎で活躍し、花鳥画に大きな影響を与える。中国では格の低い画家と扱われていた南蘋は、日本では高い評価を得たわけだが、そもそもこの評価はどのようにして形成されたのか。写実性に秀でたその画風は、平賀源内ら初期の蘭学者のいわゆる「実学精神」との関連で、近代以降、洋画移入を本流と見做す風潮のもとで学術的に再評価された系譜に属するのでは？というものが、筆者積年の疑問である。また日本側の中国本場の同時代絵画への思慕は、直線的に継続していたというよりも、とりわけ日清戦役を経て、ある種の断絶を経験したのではなかったか。明治以降の文人画は公立

の美術館などではけっして目立った場所を得ておらず、所蔵される作例も限定される。その背景には、フェノロサの文人画批判に代表される「つくね芋山水」軽視の風潮が取り沙汰されるが、評者は、政府や官学主導の文化行政と社会の底流に残存した文人画趣味とのあいだには乖離があったのでは？との推測を捨てきれない。さらに踏み込むなら、東京美術学校やそれに対抗した日本美術院を中心に形成された公式美術史観が、明治の漢画趣味を抑圧することに貢献したのは事実だろう。だがむしろ、この潮流が近代日本画史の主調をなしたがゆえに、例えば清国公使館滞在の官吏たちと日本文人画家たちとの交流といった事実そのものが、歴史の表舞台からは抹消されてしまっている。

王治梅 Wáng Zhíméiと藤澤南嶽らとの交流にせよ、変法破れて日本に亡命した康有為 Kāng Yǒuwéi に日本人の妻、生駒悦のあったことなど、知っているのは専門家に限られよう。楊守敬 Yang Shoujing (1839 - 1915) が滞日中、中国では失われた膨大な漢籍を入手するかたわら、石碑の拓本採取に尽力し、それにも協力した書家の日下部鳴鶴はその後、訪中して呉大澂 Wu Dacheng (1835 - 1902) ほかの有力文人政治家に接触し、とりわけ 吳昌碩 Wú Chāngshuò (1844-1927) ■02ほかの画家、文人墨客とは深い交際をなした。篆刻家の河井荃廬が呉に師事したことも著名だが、呉と上海で同じ街路に居住していた旧知の長尾雨山を經由して、中国滞在中の岡倉覚三が呉と接触した蓋然性も推測できる。南画排斥の張本人と、瀧和亭の息子・瀧精一らからフェノロサともども指弾された岡倉だが、彼はどうやら呉の



■02 吳昌碩



■03 羅振玉

扁額がボストン美術館に購入される経緯に関与している。これは何を意味しているのだろうか。

辛亥革命期には王國維 Wáng Guówéi (1877-1927) とともに日本に亡命した羅振玉 Luó Zhènyù (1866-1940) ■03が、京都滞在中に内藤湖南や富岡鉄斎らとも交友し、一同は蘇東坡こと蘇軾 Sū Shì (1037 - 1101) の顕彰にも尽力する。さらに第一次大戦後の1920年代になると、にわかになんたな動きが加わる。常識範囲内の主要な事績にとどめるが、橋本関雪は呉の近傍にあった王一亭 Wáng Yīting (1867-1937) ■04らの紹介で知り合った銭瘦鐵 Qián Shòutiē (1897 - 1967) を京都の自邸に招く。東京美術学校の大村西崖は篆刻家・陳衡恪師曾 ■05, Chén Héngkè (1876-1926) と交友を結び、これが陳の『中国文人画之研究』 (1925) 刊行をうながすことになる。陳は斎白石 Qí Báishí (1864-1957) ■06をともなって来日し、1922年に開催された「日華連合絵画展」にさいの作品を出品する。斎白石の名声はこの日本での展覧会によ



■04 王一亭

て確立されたという。30年代にはパリから帰国途上のイサム・ノグチが北京に斎を訪ねている。ノグチは直後、東京で水墨の裸像を展覧する。私見だが、



■05 陳衡恪



■06 齊白石

西洋美術解剖学からの脱離には齋白石の感化も著しい。

ここでイサム・ノグチの事例に触れたのは、民国期の中国モダニズムのなかでの南画評価が気になったからである。陳独秀 Chén Dúxiù (1879-1942) らを中心とする文化運動では革命思想が鼓吹され、文人画の伝統は軽視されたとするのが公式見解、まずは通説だろう。だがここには先に触れた明治日本の欧化にも似た二重底、公式見解と現場との乖離を想定できまいか。さらに五四運動期以降の中国モダニズムにあっては、第一次世界大戦後の日本を経由した東洋回帰、本卦帰りの潮流も、同時に相乗していたのではなかったか。

東洋風庭園の去就

中国古典や儒学は日本文化にどのように浸透していたのか。これを探るには、大名庭園が参考となる。ロンドン藝術大学の渡邊俊夫氏は、海外における日本庭園

の網羅的な研究を進めている。一口に日本庭園というが、その淵源は中国にあり、哲学者ヴィトゲンシュタインの「縄」理論も示唆するように、中国と日本とを明確に裁断するのも困難なら、欧米では庭園と公園の線引きも容易ではない。江戸の「後楽園」の場合、徳川光圀が厚遇した明遺臣の儒者、朱舜水こと朱之瑜 Zhū Zhiyú (1600-1682) の影響が無視できない。圓月橋は舜水の設計であり、濃厚な支那趣味が漂う。全体の構図も杭州の西湖の縮小版、蘇東坡の堤も拵えてあり、日本の大陸への憧れと「見立て」の精神の典型である。蘇軾の「赤壁の譜」は広く愛唱されており、高松の「栗林公園」にも同様の意匠がある。瀟湘八景が近江八景へ、さらには江戸八景から座敷八景へと置換される。

アイルランドのタリーには1910年代に築かれた日本庭園を含む広大な立公園があり、日本の庭師・飯田三郎が関与している。築山に洞窟が彫り抜かれているの

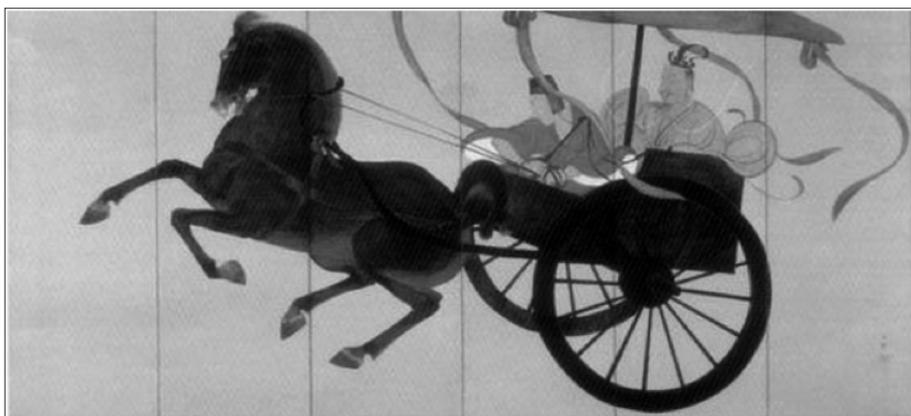
を奇とするが、渡邊氏は、これも蘇州の「獅子林」や上海の「豫園」への言及ではないか、と推定している。私見では、陶淵明の『桃花源記』といった文学的記憶を背負った造形でもあるのだろうか。ちなみにその蘇州の「獅子林」を模範にして、大正末年には、京都の画家、橋本関雪が自邸の「白沙邨荘」にその趣きを映/移そうとする。これは「獅子林」の整備に尽力した倪雲林に肖ってのことだろう、と評者は睨んでいる。実際、関雪は同時期に倪雲林の肖像を残している。また岡倉覚三は茨城の五浦の海岸の崖に自邸を営むが、眼下の潮騒に洗われる黒い岩が太湖石に酷似した組成の多孔性の天然の奇岩で、そこに「獅子林」などの蘇州の庭を連想したのではないかと推定される。

さらに広島出身者として補っておくなら、広島市街には重慶との姉妹都市縁組を記念した渝章園があり、また浅野家の築いた「縮景園」にも西湖の蘇軾の堤を真似た橋がある。中国庭園は日本各地に点在するが、琵琶湖西岸の安曇川に近い中江藤樹の生家の横にも、王陽明にちな

んで「陽明園」と呼ばれる中国庭園が存在する。陽明の故地、浙江省余姚（よよう）市との友好交流の象徴として、地元の高島市が1992年に建設したものである。なお蘇州の寒山寺は日本からの資本援助により1982年より復興された。寒山拾得の故事ゆえ日本では著名だが、現地ではさほどでもなく、訪問するのはもっぱら日本人観光客とのこと。これも日本における支那趣味が大陸の現地に回帰を果たした現象とみてよいだろう。

金石学の展開と美術

今回のシンポジウムの中心企画者である前田環氏は、金石学と美術との連関^を追求した。平福百穂は1917年の文展に《豫讓》Yu Rang^{■07}を出品して一等賞を獲得する。馬車に乗った晋の高官・趙襄子を豫讓が暗殺しようとして失敗に終わる場面で瀧澤馬琴も言及する件だが、百穂は現在の山東省済寧市の武氏祠という東漢晩期の遺跡に残る石刻像を下敷きにしている。この遺構はStephen W. BushellやÉdouard Chavannesを受けて関野貞が1907年に調査し、その記録は1916年に



■07 平福百穂 《豫讓》（右隻） 1917

公刊されたばかり。大村西崖も1915年には『支那美術史彫塑編』で図版を付して言及している。

評者の質問は以下の4点に関わる。まず秋田出身の百穂は『日本洋画曙光』(1930)の著者でもあり、日本における洋風表現の歴史にもなみなみならぬ関心を抱いていた画家だった。故事に取材する「歴史画」という範疇は西洋の美術アカデミーにおける制度であり、東洋にはまだ馴染みが薄かった。フランス・アカデミー仕込みの油彩で東洋の歴史画や神話を模索していた中村不折はまた、中国の石碑の収集でも著名だが、百穂との関係は如何。また百穂の中国古典への言及は、同時代の文脈でどの程度先駆的だったのか。ちなみに、ほぼ同時並行で橋本閑雪も李白などの故事を取り上げ、中国古典の「歴史画」を出品しはじめている。Aida Yen Wong氏や西原大輔氏の研究にも見えるように、王一亭などはそれに日本で接し、中国に移入した、という経緯がある。さらに金石学だが、王正華氏の研究が立証したように、これも清代の考証学から脱皮し西洋考古学の洗礼を受けた専門分野へと制度化する途上にあった。ここには洋の東西の先端的な関心の接点が探られるのではないか。第4に、斎白石の場合、篆刻や金石学の発達を受け、あらためて石刻の表、^{入題}さらには甲骨文字を、篆刻あるいは紙本の絵画や書に甦らそうと工夫している。古代に依拠した近代性という逆説がここに認められはすまいか。

犬養毅と岡山文人サークル

すでに羅振玉の訪日や富岡鉄斎、内藤湖南らとの交友に触れたが、東京大学の

塚本麿充氏はその背後にあったメセナ、あるいはスポンサーに焦点を当てた。塚本が目にするのは、羅振玉とも交友のあった木堂・犬養毅と同郷の資産家・柚木玉邨や、日清汽船の経営者、田辺碧堂らの同世代人が形成していたネットワークである。「日華連合絵画展覧会」の開かれた1922年には、京都で蘇東坡の事績に触れる「赤壁会」がもたれる。王羲之にちなむ「蘭亭会」といった会合も内藤湖南の周辺で開催されるが、先述の寒山寺詩の流行も含め、士大夫の生活への憧れが、同時代の文化的基調の一端を担っていたことは否定できまい。

こうした漢詩や山水画の愛好は、1932年、五一五事件で犬養が暗殺されるや退潮に向かう、と塚本は結論づける。だがそれは、いささか国内情勢に囚われ過ぎた視野狭窄ではあるまいか。「偽」満洲国の経営が本格化するこの時代以降、為政者や軍人たちは、大陸で書の揮毫や漢人や満人官僚を相手にした交際に勤しむこととなるのだから。そのことは、中国勤務で美術品収集のかたわら諜報活動に従事していた外交官、須磨弥吉郎の軌跡をたどっただけでも納得されよう。1937年に対外情報収集と対外広報を目的とする内閣情報部を設立した須磨は、1939年、満洲国在勤・満洲国外務局情報部長を務め、1940年にはスペイン大使に転出、同様の事業に従事することとなる。逢坂剛のスペイン物スパイ小説には、須磨が実名であちこちに出没するのもご愛敬だ。

東洋回帰

第一次世界大戦の後、日本の前衛藝術家たちには、先述した一種の東洋回帰とも形容すべき現象が発生する。シカゴ

大学のChelsea Foxwell氏は、小杉放庵や岸田劉生とともに、『日本南画史』(1919)の著者・梅澤和軒(1871-1931)の见解を検討した。Alicia Volk氏らがすでに指摘しているとおり、Post-impressionismという語彙を発案したRoger Fryが、1911年のロンドンはグラフトン画廊における第2回後印象派展覧会図録序文で「日本人の韻律の精神」に言及する。和軒はこうした欧州の潮流を敏感に察知して、泰西の表現主義的傾向に東洋精神の反映を嗅ぎつける。そして、気韻生動に欠けた欧州の油彩や水彩の最新流行に盲目的に追従する代わりに、列島の内側に閉じた偏狭なる日本趣味Japonismの彼方に、東洋の盟主たる日本は、いまこそ東洋による「東洋主義」Orientalismが確立させねばならない、と訴える。

東京美術学校の大村西崖による『文人画の復興』(1921)が陳師曾に与えた影についてはすでに触れたが、同時期、東京帝国大学の美術史教室主任であった瀧精一は、英語版『國華』に膨大といってよい数の中国絵画関係の記事を紹介するかたわら、パリの国際美術史学会に参加して文人画論を講演し、日本では『文人画概論』(1922)を公刊する。瀧は「芳崖、雅邦を論ず」(『國華』434号、1927年1月)で、岡倉配下の狩野芳崖や橋本雅邦の「客観的理想主義」が「主観表現」とは無縁の「形式主義」に墮した、と口を極めて批判する。

傅抱石が梅澤の王維(699-759/61)論『王摩詰 南宗画祖』(芸艸堂、1929)を商務印書館より中国語に訳出するのは、梅澤没後の1935年。フォックスウェルは、日本の大陸侵攻が顕在化した時期に、中国文人画の衰兆を嘆き、「南画は本邦においての

み盛ん」「平和の春と真の名手の出現はいつのことか」と述べた梅澤の弁が中国で流布したことの皮肉に触れる。さらに彼女は、Annika Culver, *Glorify the Empire: Japanese Avant-Garde Propaganda in Manchuku*, (2013)に言及して、岸田劉生を含む日本文人の大陸進出への意欲の裡に、中華思想の盟主として日本を代入する誇大妄想を摘出する。たしかに状況論としては妥当だろうが、はたしてここに『東洋の理想』の岡倉に淵源を見出す膨張主義、「大東亜共栄圏」に至る一貫性を見てよいのか。

評者も、美学者・大西克禮が総動員体制下で出版した『幽玄とあはれ』(1939)、『風雅論』(1940)に、同様の東洋美学＝日本美学同一視の傾向を指摘して、美学者諸氏から窘められた経験をもつ。だが「超国家主義」なるレッテルは日本敗戦後に米国占領軍が発案した術語であり、それを無際限に過去に遡及するのは恣意的だろう。コミンテルンや中国共産党側が、民国側課報機関の捏造と推定される「田中メモランダム」を日本政府の秘密文書と見做したのと同様に。

大正期日本画壇 ^{宋元 院} 宋光の裸体画・花鳥画

日本画における東洋趣味は、速水御舟や今村紫紅に見られるが、両者の理想は大きく隔たる。東京文化財研究所の塩谷純は、大正期の日本画壇に焦点をすえ、院体花鳥画への傾倒に注目した。京都の小野竹喬や榊原紫峰は当時「徐熙」に帰されていた花鳥画を珍重し、自らも模倣した作品を試みる。1923年6月の酒井伯爵家入札では、室町將軍家由来の東山御物、徐熙の《桃花小禽図》⁰⁸を原三溪が落札する。原はこの作品を徽宗の《桃鳩



■08 (伝) 徐熙 《桃花小禽圖》南宋末一元初?

図)に匹敵する世界的名品と賞賛していた。久世夏奈子氏の研究が示すように、当時は室町時代にさかのぼる宋元の「古渡り」志向の数寄者の伝統と、それから江戸時代に至る「新渡り」の蓄積、さらには辛亥革命以降の明清「新舶来」の南画風文人画に開眼した研究者たちと、異なる評価が併存した時代。だが、ことを花鳥画に限定すると、前衛を自任する画家たちの趣味は宋元の院体画へと靡たようにも見受けられ、昭和初期日本画の「新古典主義」的な傾向へと継承される。大徳寺派牧谿の《観音猿鶴図》を早くも京都時代の横山大観が模写し、1925年の上野の帝室博物館での展示は、欧州からの新帰朝者・矢代幸雄が賞賛している。磊落あるいは軽妙な新南画の筆致とは対照的な、湿潤な静謐さを湛えた水墨への志向。作品の精緻な検討からは、支那趣味の多様な振幅と、一枚岩からは程遠い審美眼の幅轆とが顕著になる。

支那趣味市場の動向

こうした支那趣味の多様性を裁然と説

明するものではないが、市場動向とその背景は無視できまい。東京藝術大学の佐藤道信氏はこの点を問題にした。第一次大戦の戦需景気の最中、1916年には華族世襲財産法の改正がなされる。ここで財産世襲の義務が軽減され、東京を中心に華族の財産が大量に売り立てられ、争奪戦が繰り広げられる。これには香山理絵に尾張徳川家の事例研究がある（『美術史』185号、2018）。

だがこの段階で、京阪神ではいささか異なった展開が観察される。辛亥革命に続き、中国から大量の新舶来が到来する。呉昌碩の代理人といってもよい王一亭や銭瘦鐵経由での舶来に加えて、日本での生計のため自己の収集を大量に売り捌いた羅振玉。そこには原田悟朗の関与も知られ、かれらの価値観にそって自らの中国美術理解を刷新した内藤湖南らと、そ



■09 本山彦一（清国にて、明治37年10月撮影）

の周辺の関西の文人あるいは財界人。小川為次郎、上野理一、桑名鐵城、藤井善助、山本悌三郎、阿部房次郎、住友寛一ほかを数えるその名鑑はいま省略に及ぶが、ここにはWalter Davis氏が触れた本山彦一(1853-1932) ■09も数えなければなるまい。本山は大阪毎日新聞社の社主などを歴任した企業人で、松陰を号とし、墨客文人を招き出版活動に勤しむ。その収集作品の一部は関西大学博物館の基礎をなしている。

1923年に関東大震災が発生し、少なからぬ財界人が関西に移動する。支那趣味はとりわけ京阪神で隆盛をみて、1929年の世界大恐慌を迎える。曾布川寛監修、中国書画コレクション研究会編『中国書画探訪 関西の收藏家とその名品』(二玄社、2011)がこの間収集事業について詳細な情報を提供するが、そこに特有の文人趣味が醸成されたこともすでに触れた。本山は1931年には大阪毎日新聞主催で「民国家書画展覧会」を開いている。

だがそもそも、中国で士大夫階級の文人趣味はどのように評価されていたのだろうか。富裕階級の日常は、そのままでは外向けに積極的に価値を発揮することはあるまい。これはまだ仮説にとどまるが、1936年にロンドンで開催された「中国大藝術展」とその周辺の動向は無視できまい。英語に堪能な中国の文人や官僚たちは、大陸侵攻を進める日本への対抗措置も兼ねて、中国的な文人趣味を熱心に宣伝した。林語堂の『我が祖国、我が国民』(1935)、『生活の発見』(1937)などがその典型だろう。中国大藝術展で東洋

美術の宣伝に努めたのは、皮肉にも中国人ではなく、日本から派遣された矢代幸雄だった。だが、範麗雅氏の著書『中国芸術というユートピア』(名古屋大学出版会、2018)も縷説するとおり、文人趣味は、日本による侵略の犠牲者となる中国への同情ともない交ぜになり、欧米でも静かな流行を見せてゆく。

1960年代末、文化大革命の時期、大陸で文人画は知識人の教養趣味として激しく弾圧される。斎白石の遺^作体が難を逃れたのは、労働者階級の出自とみなされ農民画に通ずる画風と評価されたためだという。公式の社会主義リアリズムに則らない大量の美術作品や贅沢品が、紅衛兵の手で強奪、押収され破壊された。だが、これらの文化財資産を徒に無駄にするよりは、外貨獲得の手段に利するほうがむしろ一挙兩得と考えて救出し、広州や香港経由で流出を図ったのが、首相の周恩来だったという。そのためこの時期、日本にもあらたな文人画や骨董がかなりの量で流入したといわれる。

この10年ほど、これら戦前と戦後に形成されたと思しい関西の中国美術収集が、持ち主の老齢化や世代交替にともない、上海をはじめとする市場に大量に逆流出を開始した。そこには斎白石の贋作が少なからず発見されるというが、専門の贋作製造販売ルートがあったことも周知の事実。台湾あるいは香港では「国画」の伝統が維持されたが、それはようやく近年になって大陸の市場で資産価値を発揮するに至っている。(2018年11月17日、19日執筆)

[次号に続く]

*石橋財団国際シンポジウム「近代日本美術と中国」(Ishibashi Foundation international Symposium _ Modern Japanese Art and China, University of California, San Diego, November 2-4, 2018)