

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第131回

日本美術と中国美術の〈あいだ〉(下) 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)

中日文人交友の伝統

ここで文人趣味に視点を戻そう。エジンバラ博物館のRosina Backland氏は、明治の漢学や書画に関して広範な知識をもつ研究者だが、明治期の「細見」つまり番付表を詳細に検討し、今日の日本では普通一般の知識からは忘却された、多くの作家や作品群を俎上に載せた。この領域は絵画史よりむしろ書の世界に属し、二玄社からは膨大な刊行物が提供されている。だが日本の書の関係者は絵画作品にはあまり関心を払わない。今日では書画は分離し、互いに、我関せず、という意味での棲み分けが確立している。

以下は評者による補遺に限定するが、清国公使館勤務で1887年から4年ほど日本に滞在した黄遵憲 Húang Zūnxiàn (1848-1905) ■10には『日本国志』40巻、『日本雑事詩』2巻ほかの著述が知られる。当初は皇帝に献上されたのみで反響も少なかったが、日清戦争後に版行され、中国の近代日本認識の基礎を築く著作として遇された。

公使館内外での日中の文人交流の主たる媒体は「筆談」であった。楊守敬の事績にはすでに触れたが、黄遵憲も元高崎藩主・大河内輝声おうごうちてるなをはじめ、石川鴻斎、

岡千仞、重野安繹、青山延寿、さらには中村正直といった人びとと交友を結んでいる。大河内の筆談記録は大東文化大学に保存されている。また従来等閑視されてきた石川鴻斎の漢文を基礎とした文業は、齊藤稀史氏やRobert Cambell氏らの貢献により、近代日本文学の枠組みで再評価されるに至っている。鴻斎は水墨画について『画法詳細』(1886)といった著作も残すが、すでに平川祐弘氏が明らかにしたように、小泉八雲ことラフカディオ・ハーンの再話「果心居士の話」は、この石川鴻斎の漢文体の原作の翻案であり、それはさらに、ベルギー出身の閩秀作家、マルグリット・ユルスナールの『東方奇譚』中の一作へと変貌を遂げる。自分の描いた画中に絵師が姿を消す、という奇譚であり、これはさらにまた司馬遼太郎の短編や白土三平の漫画にまで波及してゆく。本件については、四方田犬彦氏の『漫画原論』にも論考がある。

明治末から大正年間に文人画の学術的復興に尽力した瀧精一にはすでに触れたが、その父・和亭は南画家出身だが帝室技藝員の資格を得た。精一没後の追悼文で藤懸静也も回想するように、精一は和亭が東京美術学校に迎えられなかった原



■10 黄遵憲（『清代学者象伝』より）

因を岡倉らの南画排斥に求め、明治後期の南画排斥はあたかも一般的な史実であったかのように流布されている。だがここには、個人的な怨恨が、美術史の常識へと地滑りを起こした嫌いはないだろうか。評者のこの見解は、陰謀史観まがいながらも知れないが、さらなる検討を要するはずだ。兵庫県立美術館で2008年に開催された「南画って何だ?!」展には、この時期の水墨画や南画が多く出品され、定番の公式見解、表街道の美術史言説の蔭に隠された実態を窺わせるに十分な企画だった。

バックランド氏は、1894年の日清戦争後、中国はその文化的権威や正統性の役割を急速に喪失した、と結論する。たがそこにも、瀧精一らの近視眼的な明治回顧の偏見が投影されているのではないか。

清国留学生の滞日はこの時期以降、隆盛を見る。実藤恵秀（さねとう けいしゅう）の事実収集を受けた巖安生氏の『日本留学精神史』には、その様も活写されている。一例に過ぎないが、柔道の創始者・嘉納治五郎の宏文学院は多くの清国留学生を受け入れており、中国では嘉納は開明的な思想家として高く評価されてもいる。孫文と南方熊楠や宮崎滔天との交友などを一瞥しても、一方的な支那蔑視が中国文明の地位を一気に下落させた、などとは、とうてい言い切れまい。

王治本・泰園の日本紀行

成島柳北研究で知られる、ブランディス大学のMatthew Fraleigh氏は、王治本Wang Zhiben (1836-1908)の事績に的を絞り、日本各地を旅し長崎に没した王の足跡と業績とを復元した。前出の大河内が高く評価した王治本は、柳北のほか、世話になった中村正直＝敬宇らとも交友をもち、詩文に才能を発揮した。来日後、中国公使館囑託となった王は、複数の日本人女性とも懇意となった逸話を残す。その王の事績については、武庫川女子大学の柴田清継氏に多くの研究が知られる。黄遵憲の『日本雑事詩』に範を仰いだものか、王には「新潟新繁盛記」といった手稿も残り、大河内との筆談記録『泰園筆談』は早稲田大学図書館に所蔵される。

発表冒頭でフレイリー氏は、井上哲次郎らの『新体詩抄』を取り上げ、文明開化の欧化傾向とともに漢詩の伝統が衰退するなかに王治本の事績をたどった。だがここにもまた、漢学の衰退を嘆きつつその遺産を学統として引き継ぐという、日本における明治漢学研究の後ろ向きの姿勢が投影されてはいまいか。井上哲次

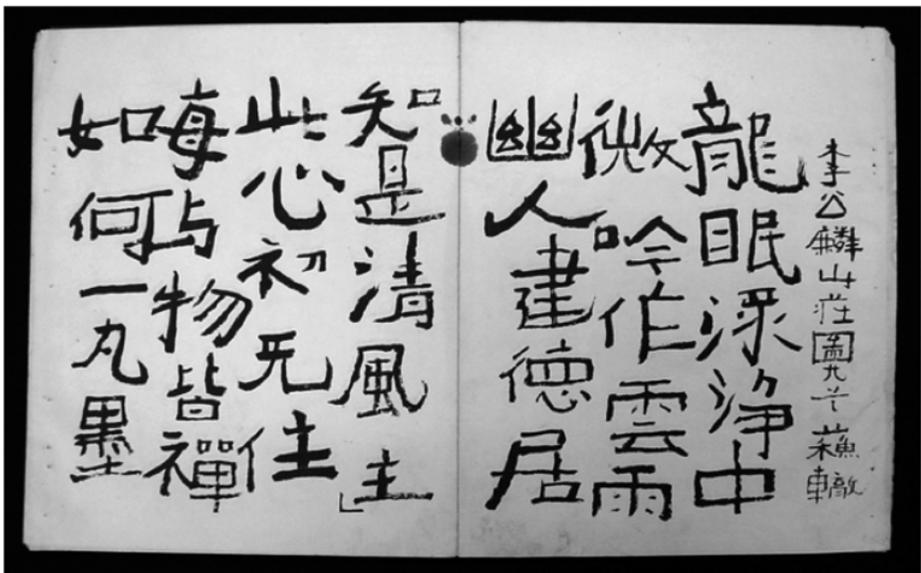
郎は開成学校で中村敬宇から洋学を学ぶが、かれらの本領は漢詩にあった。古田島洋介氏も説くように、井上哲次郎は留学先のプロイセンの首都ベルリンで、ベトナム出身者をも含む東洋出身者たちを糾合する組織を立ち上げ、同時期にドイツに留学する鷗外・森林太郎も、こと漢詩に関しては哲次郎に兄事する立場だった。

その哲次郎は晩年に天心・岡倉覚三を回想する。『左傳』の素読ではよく間違え、まだ10代後半の岡倉覚三が、ひとたび漢詩をつくるや妙技を見せ、敬宇をしてgreat contrast!と讃嘆させたのだ、と。岡倉は新渡戸稲造、内村鑑三とともに「英語三名人」などと称されるが、その詩的英文の裏には漢文の素養があった。明治天皇が膨大な数の御製和歌として残したのにたいし、大正天皇はもっぱら漢詩を創作し、そこには山県有朋のような元勳や大正期の森鷗外も関与する。中国文藝重視の背景には、民国成立以降、清

朝復讐を画策する愛新覚羅家との皇室外交や、第一次大戦直後、共産革命による君主制崩壊への危惧も影を落としていたはずである。そしてこの潮流が大正期の東洋回帰、支那趣味の勃興に繋がったのではなかったか。

中村不折と河東碧梧桐

同じブランディス大学で近代中日美術の交流を専攻する阮圓 Aida Yuen Wong 氏は、河東碧梧桐を事例とし、近代俳人の書と中国碑学派を検討した。「写生」を主張し近世俳諧を近代俳句へと脱皮させた立役者は正岡子規だが、その弟子筋にあたる碧梧桐は「新傾向」の破格の俳風と「和風漢韻」と称される特異な書体で知られる。碧梧桐に先行して、油彩画家として出発していた中村不折が中国書画骨董に没頭し、蘇軾が李龍眠の描いた画布に刻んだ詩句にちなみ、『龍眠帖』(1908) ■11を独自の字体で制作する。「龍眠



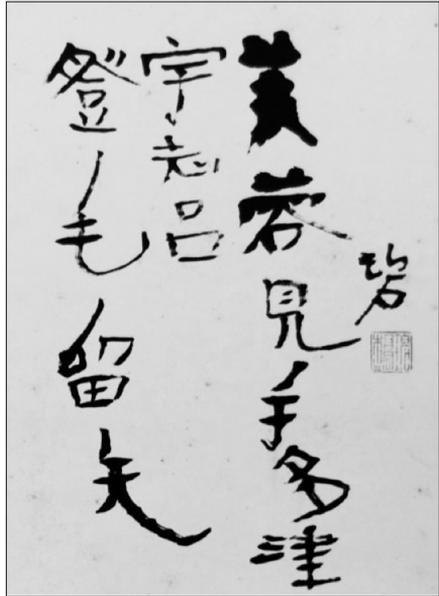
■11 中村不折 『龍眠帖』(1908)より

濼浄中 微吟作雲雨 幽人建徳居 知是清風主」。とりわけ最初の「中」の字体などには、不折が拓本を所蔵していた東漢時代の「開通褒斜道刻石」（紀元前63-66頃）の影響が顕著だ、と阮圓氏は主張する。齊白石ら同時代の傾向とも同調するが、それは金石学や甲骨文字の碑文研究の最新成果を現代の書に転生させる試みで、唐代に確立した「紙本に筆で綴る」楷書ではなく、「石に刻む」字体へと復古する姿勢である。不折には康有為の『廣藝舟雙楫』（1891）の和訳、『六朝書道論』（1910）もある。

以下は評者の評釈だが、不折がパリに留学するのは20世紀初頭（1901）。思えば同時期、ブルターニュ巨石文化地域の出身者だった詩人Victor Segalenは、海軍の船医として寄港したタヒチでポール・ゴーガンの遺品救出に従事したのち北京に派遣され、十三陵ほかの石碑の研究に手を染める。その成果はStellaといった詩作品に開花する。

未開世界への探訪は、中国金石学という骨董への考古学的探究と平仄を合わせていた。紙に筆ではなく、石に槌という選択は、書家の石川九楊が「筆触」ならぬ「筆蝕」と理論化した範疇だが、その九楊が大著『近代書史』（2009）でとりわけ重視したのが、中村不折と河東碧梧桐だった。おりしも辛亥革命後には少なからぬ中国人が来日するが、呉昌碩や銭瘦鐵らによる篆刻は、日本の書家や南画家の垂誦的となった。とはいえ碧梧桐の書は、この系譜だけでは説明できまい。前田環氏も指摘したように、「和風漢韻」の「和風」には、良寛の書の圧倒的な影響も否定できまい■12。

フォックスウェル氏は質疑で、こうし



■12 河東碧梧桐 『子規居士十五週忌記念画帖』（1917）より

た篆刻への関心は大正の創作版画に通じるのではないかと発言した。意外な仮説だが、評者自身の記憶に照らす限り、両者に交差点があった事例には思い至らない。山本鼎の発想源はロシア民衆玩具であり、魯迅が上海に伝えた木彫版画は、ケーテ・コルヴィッツらの反戦木版画の系譜を引き、伝統とは反りが合わない。

中村不折の中国故事に依拠した歴史画

続くコロラド大学ボルダー校のStephanie Su、すなわち蘇文恵氏は、中国の主題絵画における身体表象と道德の関係を取りあげた。彼女はまず、中村不折から議論を開始する。冒頭で、不折の油彩による裸体神話画《建国勲業》（1907）の原色版が投影されたので驚愕した。関東大震災で喪失されたこの作品の原色版図版など見た記憶がなかったからだが、蘇さんはこの図版をどこで発見したかは、記憶が

ないという。この裸体神話画に、彼女は慧眼にも、パリ画壇アカデミーの歴史画の巨匠、フェルナン・コルモンが、サン・ジェルマン=アン=レイの人類博物館から発注を受けた想像の未開人類図や、旧約聖書の光景からの影響を見る。この見解は評者もこの30年来、すでに何度となく表明してきたものだが、正鵠を射ている。おそらくそこにはジャン=ルイ・ダヴィッドの《テルモピレーにおけるレオニダス》などの投影も重なっていただろう。

帰国後の不折は、それを中国古典に題材を取る歴史画へと転換、応用する。唐代の詩人・劉希夷(651-680)の「白頭翁を悲しむ翁に代わる」を不折は油彩画《白頭翁》(1907) ■13に仕立てている。類例は《孔子と老子との面会》(1913)から《書の發明》(1924)、さらには《廓然無聖》(1927)などに至る。「廓然無聖」とは『碧巖録』



■13 中村不折 《白頭翁》1907 和歌山県立美術館蔵

に見える言葉。梁の武帝が「何ヲカ聖諦第一トスルヤ」と問うたのにたいして、達磨大師が「廓然無聖ナリ」と答えた故事による。大悟の境地においては捨てるべき凡も求むべき聖もない、という禅宗の公案だが、この画面構成には、不折がアカデミー・ジュリアンで師事したジャン=ポール・ローランスの異端審問ものの宗教画からの換骨奪胎が如実である。後年の不折が『中央美術』(1927)に残した「僕の歩いてきた道」の回想を信じるならば、ローランスから「日本人のための作品を創れ」「日本人としての長所を示せ」と何度も説かれたという。それを不折は「フランスの趣味を脱して、東洋の趣き」を創造すべしという教訓として受け取った、という。

ここでも以下、蘇文恵氏の発表にいささかの補遺を加えたい。不折の旧邸は現在では台東区立書道美術館となっている。鶯谷の駅の間近で正岡子規の旧邸もすぐ目の前だが、ここからは国立博物館の脇を通り、東京美術学校までは徒歩圏内となる。その美術学校で晩年まで営々と美術解剖学を教授したのが、黒田清輝の盟友だった久米桂一郎。そしてその父・久米邦武は明治初年の遣欧米使節団の一員で『米欧回覧実記』の筆者だが、その邦武はヴィーンの万国博覧会などで裸体画の陳列を見て嫌悪の情を催している。父と息子の世代でいかに価値観が転換したかの典型だろう。その邦武は「神道は祭天の古俗」と題する論文が忌避に触れ、東京帝国大学を追われていた(1892)。『古事記』の光景を裸体画で描くことが東洋の文明化への一歩となると信じた中村不折の、すぐ近傍で発生した事件である。絵画表現の道德性と裸体画と、美術解剖

学の確立と。「教育勅語」(1890)が発せられた世紀末の大日本帝国において、さまざまな相容れない価値観が乱立し、縊り合わさって、それらは複雑な帰趨を闊することになる。

不折には世界史志向もあり、《ディオゲネスとアレクサンダー(歴山王)》(1903-4)を描いている。大王が住処の樽の前に来て、「汝は何を望むか」と尋ねると、半裸の哲人は大王に向かって、「影になるからそこをどいてくれ」と答えたという有名な話がある。謙虚で質素な生活に徳を見出すという教訓画の主題ともとれるが、それを中国に移せば、例えば《伯夷・叔齊》(1934)ともなるのか。殷代末期の孤竹国の王子の兄弟だが、仁を貫き首陽山に隠棲し、最後には餓死したと伝えられる。孔子の『論語』に登場し、儒教では「聖人」とされる。

「歴史画」peinture d'histoireはまた物語絵画でもあり、歴史的な逸話は定義からして教訓を含む。四書五経や仏教書に想を得た「歴史画」は、おのずと「教訓画」の装いを帯びる。歴史画というジャンルそのものが後退した20世紀前半にあっては、中国を舞台とする不折の歴史画構想は、時代錯誤な作物とも見做されてきた。だがここには、徐悲鴻 Xú Bēihóng

(1895-1954)の油彩の大作《田横五百壮士》(1930)や水墨の《愚公移山》(1940)■14などにも並行した先行例が認められよう。その延長上には、人民中国における社会主義リアリズムが登場することになる。

東西理論の交錯と蹉跎

こうした問題意識とも連動し、稲賀はこのシンポジウムの発表で、中国の古典と泰西絵画とが近代日本の美術理論においていかなる交錯を見せたか、を手短かに検討した。渡邊崋山と椿椿山との書簡には、気韻生動と写生をめぐる議論が展開される。崋山は南田と王石谷の切磋琢磨を自分たち師弟の関係に寄り添わせた風情だが、両者の議論には東西の絵画理念の交錯が萌している。この議論は、半世紀のちのお雇い外人のErnest F. Fenollosaにあっては、「notan」濃淡か、あるいは泰西の「chiaroscuro」明暗法か、という対立に置換される。その延長で、フェノロサが私淑したJames McNeil Whistlerのことも念頭に、岡倉覚三が推奨したのが世間の呼ぶ「朦朧体」。それを実践した横山大観は、明かにホイスラーの《夜想》nocturneを意識しているが、菱田春草とともにインドに渡り、かの地でwash技法への先鞭をつける。



■14 徐悲鴻 《愚公移山》 1940

Abanidranatha TagoreやNondral Boseらが実践したこの技法は、泰西アカデミズム技法への反発でもあれば、ムガール細密画からの訣別でもあった。フェノロサの教訓は次世代のArthur Wesley Dowの教科書『構図』 *Composition* (1899)によって、「構図」と「濃淡」という二本立ての構成で継承される。ダウの教科書は、私見では建築家のFrank R. Wrightのみならず、Piet Mondrianの幾何学的抽象からS. Eisensteinの映画におけるモンタージュ技法にまで影響を与えているはずである。

ダウの教科書の改訂版が出版されたのは、Armory Showが開催された1913年。それに取材したArthur G. Eddyは、*esoragoto*という和語を物知り顔に使用して、「絵空事」に通じた日本人は立体主義にもKandinskyにもいまさら驚くことはない、と得意げに述べる。ところが、同志社大学の美学者・園頼三は、気韻生動は東洋特有と説くエディに反論し、気韻生動はリップスの説く「感情移入」 *Einführung*に通じ世界的に普遍であるが、憚南田のいう「胸中の造化、時に是を筆尖に漏らす」は、「感情移入理論」よりさらに高い境地を示している、との見解を示す。と同時に園は、カンディンスキーの理論書『藝術における精神的なもの』の翻訳者として、ロシアの画家が唱える「内的必然」 *innere Notwendigkeit*に憚南田の境地を託す。

京都でその近傍にあり、東洋絵画の復権に尽力したのが橋本関雪。東洋画の気韻生動が伝える生命感が昨今の泰西絵画に浸透しているとの関雪の認識は、1930年には豊子愷 *Fēng Zikài* (1898-1975)によって上海に伝達され、現代藝術における

東洋絵画の優位が声高に喧伝される。東西美学の交差と相互作用は、戦後台湾での劉國松 *Liu Kuo-Sung* (1931-)と徐復觀 *Xú Fùguān* (1903-1982)との「近代絵画論争」にまで受け継がれる、とみてよいのではないか。

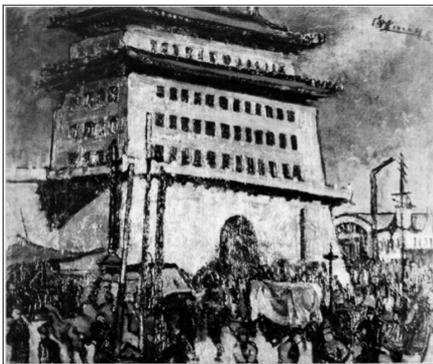
学術的東洋学と政治的Orientalismと —その〈あいだ〉

最後の登壇者は、オハイオ州立大学のJulia Andrews氏。中国近代美術史の研究者として著名な彼女は、日本人画家による中国表象を中心に論じた。これは必然的に、他者表象の政治性やジェンダー論などと切り結ぶ領域となる。ここでも質疑応答での評者の発言に限定したい。この領域を論ずるのにEdward W. Saidが提唱した“Orientalism”概念は役に立たない、とのJosuah Fogel氏の見解にたいしては、渡邊俊夫氏が、自らも出席したモスクワでの会議における稲賀の発言を引いて反論した。当人にはほとんど記憶がないのだが、冒頭から発揮されたソ連側主催者の東洋学の政治的不感症にたいして、稲賀はロシア的の東方政策との癒着と、それを世界標準とした全盛期のソ連科学アカデミーの普遍主義に巢食う覇権主義を遠慮なく指弾し、それを聞いたブルガリアからの参加者は、渡邊氏にたいして賛辞を呈したのだ、という。

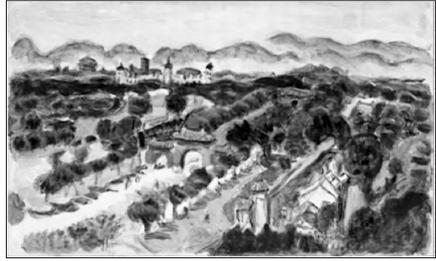
サイドのあまりにも著名な著書の冒頭には、マルクスの言葉が引かれている。 *Sie kennen sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden,* "as Marx wrote. 謂う心は、非西欧の他者は自らを表象することができず、西洋の知的主体によって表象される対象でしかない、という片務性の指摘である。

そもそもorientalismとは、フランスの
 絵画サロンにおいて中近東やマグレブ地
 域を表象するジャンルであって、サイー
 ドもこの表現を学術の世界の東洋表象批
 判に流用した。その提案を受けて、美術
 史界ではLinda Nochlinが『美術の政治学』
 の一章を東方絵画批判に割いている。た
 しかにフランス留学組の劉海粟 Liú Hǎisù
 (1896-1994)の描いた北京の《前門》(1922)

■15は、フォーヴ風の原色を用い、下から
 見上げてその壮麗さを近代化のなかに印
 象つける。それにたいして、梅原龍三郎
 が日本の北平占領下で描いた《長安街》
 (1939) ■16は、北京飯店上階から市街を見
 下ろしており、そこに占領者側のお高く
 とまって対象を見下ろす姿勢を指弾する
 ことも無理ではない。評者は北京の「日
 本学研究中心」で、梅原の《紫禁城》や
 安井曾太郎が支那服をまとった小田切峰
 子を描いた《金蓉》が掲載された日本の
 検定教科書を分析の材料にして講義をし
 た経験がある。一見すると人畜無害で20
 世紀前半を代表するこれらの日本の油彩
 画の反対側のページには、それとは無関
 係といった風情で、日本の満洲侵出の地
 図が示されている。それまで無関心だっ
 た中国の受講生諸君は、両者を結びつけ



■15 劉海粟 《前門》 1922



■16 梅原龍三郎 《長安街》 1939

る歴史的な政治状況を説明すると、いま
 まで気づかなかった絵画作品の政治性に、
 驚きの声をあげた。

だがここで、他者表象の政治性とは、
 絵画を政治の手先に還元することではあ
 るまい。そこで件の講師（つまり稲賀）は、
 当時の北京で最新流行だった、Frederic
 Jamesonのpolitical unconsciousに言及
 した。満洲国の承德に招待された安井も、
 北京で国際派として国内の国粹主義に消
 極的に抵抗した梅原も、政治状況から自
 由ではない。そこには「政治的無意識」
 とでも表現するしかない当事者性が露呈
 する。画家たちをその無意識の政治性ゆ
 えに糾弾するのではなく、無意識ゆえ演
 ずるほかない政治性に着目すること。そ
 れが藝術作品を政治的な文脈で読み解く
 際に要求される視覚的解読能力 visual
 literacyではあるまいか。北原恵や池田
 忍らによる戦時下の女性表象や北京滞
 在文人たちをめぐる研究が、この点で啓
 発的だろう。

豊田市美術館ほかで開催された「近代
 の東アジア・イメージ」展(2009)目録の
 導入論文でも書いたことだが、満洲とい
 う土地では、西欧の延長としてのロシア
 の東方政策による覇権と、欧米の帝国主
 義の猿真似を演じるほかなかった日本帝
 国との鏝迫り合い、代理戦争が発生し、



■17 石井柏亭 《張鼓風》1940,『画界報』1940年第16巻1期35頁原色版より「日蘇激戦之新戦場」と付記がみえる

変質した東洋主義同志が衝突した。石井柏亭は《西部蘇満国境》(1943)のほかに、張鼓峰事件(1938)の現場、ハサン湖近辺も視察し《張鼓風》(1940) ■17を制作している。アンドリュース先生はご存じなかったが、この作品は当時の満洲国領土から豆満江を現在の北朝鮮側に臨む地点で描かれている。いまでは中国の北東国境の先端として防川軍事管理区域となっているが、観光旅行は許される土地。その先端からは彼方にロシアと北朝鮮を結ぶ鉄道橋が望まれる。そして北朝鮮側からは見えない高台には、本稿で登場した外交官・呉大激の巨大なコンクリート製の彫像が、ロシア側を睨んでいる■18。呉は珲春議定書(1866)でロシア側に図們江(中国表記)河口までの航行権を認めさせた立役者だが、しかし中国側の国境そのものは、河口まで15キロのこの地点で途切れたままである。石井がこうした現場の地政学的状況を弃えていたことは疑いないが、《張鼓風》といい《西部蘇満国境》といい、劇的な景物にも欠けた、およそ画題には不向きな境界地域・戦略



■18 呉大激の巨像, 防川軍事管理区域, 撮影・稲賀繁美

的・戦術的な空虚な現実を、逆説的にも露呈している。

本稿では詳述は避けたが、富澤愛理子氏は中国と日本との〈あいだ〉に位置する沖縄の近代美術を仔細に論じた。また一般公開の講演会では、主役のJosuah Fogel氏が即興のおしゃべりなかで、中国と日本のあいだに位置する韓国に言及した。曰く、生粋の儒者は日本にも中国にもなく、あるとすればそれは李朝の李退溪 Yi Togie (1501-1570)にほかならない。そうした評価が徳川吉宗の時代の日本にはあったのだ、と。中国と日本という二項対立の問題設定ではともすると見落とされがちな第三の視点から、さらなる探究のなされることが必要となるだろう。

(2018年11月17日, 19日執筆。追って前田環氏から若干の斧正を得た。記して謝意を表す。)

* 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.)