

西原大輔著

『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)

稲賀繁美

二十世紀前半の京都画壇において、竹内栖鳳(一八六四—一九四二年)と生前ならび称されることの多かった橋本関雪(一八八三—一九四五年)は、死後今日にいたるまで、正当な評価を得てこなかった。この鬼才のいささか桁外れで奇抜な数々の逸話にも目配りして、その全体像を見通したはじめての好著と、いつて不足のないのが、西原大輔による評伝である。そして関雪を見直すことは、戦前期の日本の文化人と大陸文化人との密接な交流のありさまを復元することにつながる。

関雪は清朝末期の文人、呉昌碩(ごしょうせき Wu Changshuo) (一八四四—一九二七年)を銀閣寺近くの自邸、白沙村荘に来賓として呼び、その篆刻を生涯の宝とした。また上海の実業家で、富岡鉄斎(一八三六—一九二四年)とも親しかった王一亭(Wang Yiting) (一八六七—一九三八年)こと王震、あるいは、おそろく王の

斡旋で来日した錢瘦鉄(Qian Shouite) (一八九七—一九六七年)など、次世代の画家たちとも交友を温めている。近年までの日本の近代美術史は、こうした東アジアの国境を越えた文化交流をあまりに蔑ろにし、ひたすら西洋世界への日本の憧憬を軸にした通史を描くことにばかり熱中してきた嫌いがある。本書は、こうした従来の限界を破ろうとする最近の国際的な学問の動向に、日本から投じたひとつの布石として、おおきな意義を宿した著作である。

その点を、最初に少し敷衍しよう。私見では、銭とともに一九二八年に来日した張大千(Zhang Daqian) (一八九九—一九八三年)など、その群青の破墨・潑墨には、竹内栖鳳の感化が否定できないように見える。これに対して、西原は、画家・文人として著名で、白話による最初の『中国絵画変遷史綱』(上海南京書店、一九三一年。再版||上海古籍、二〇〇四年)をものした傅抱石(Fu Baoshi) (一九〇四—一九六五年)が、橋本関雪から刺戟を受けた、と述べている(なお、一二四頁の傅抱石の「ふほうせき」という読みは結構だが、「傳」とあるのは誤字)。だが、こうした民国時代以降を代表する中国の画人たちと日本との関係の詳細は、今日ようやく原資料再発掘の端緒が開かれたところ、といつて過言ではない。そうした視野の歪みや欠落を是正するうえで、本書の役割は無視できない。

一九三三年に来日した傅抱石が、関雪への傾倒から『琵琶行』(一九四五年)を制作し、また関雪からの感化で石濤(一六四一—一七一八年)再評価に及んだとの指摘は、著者が何度か引用するAida Yuen Wongの近著*Painting the Mists: Discovering Japan*

and the Rise of National-Style Painting in Modern China, Honolulu: University of Hawaii Press, 2006)にも見られ、西原はその指摘を本書でも巧みに活用している。こうした経緯などは、西楨偉氏の近年の研究とも踵を接して、民国期の東洋画復興の脈絡を復元するうえで、今後無視できない指摘となるだろう。中日近代美術関係史のなかで南画復興の経緯を解明する作業に、西原の本書は先鞭を付けている。

評者として一点付け加えるならば、この傳抱石は帝国美術大学(後の武蔵野美術大学)で金原省吾(二八八八—一九五八年)に東洋画論を学んでいる(二二四頁に「章吾」とあるが、誤字。「しょうご」は「せご」とあるべきところ)。だが傳抱石は日本での中国絵画評価に全面的に賛成していたわけではない。日本では古渡りとして牧谿(南宋末)が室町時代以来、とりわけ珍重され、これは矢代幸雄(一八九〇—一九七五年)や島田修二郎(一九〇七—一九四四年)にいたる学者にまで連続と続く評価といつてよい。だが、傳抱石のような中国文人は、けつして牧谿を中国山水画の最高峰などとは考えなかった。中日で時代物の水墨画に関する評価基準には、大きな齟齬が広がっていた。この点は中日の学術交流における温度差や摩擦、さらにはその背後に控える美的価値観の相違を明るみに出すためにも無視できない。日本における中国理解は、本場中国では「和臭」と蔑まれる場合も多かったからである。そのなかで、橋本閑雪は、例外的に中国の同時代の文人たちからも一目置かれていたらしい。このように本書は、東アジア近代美術史の再構築という、大きな課題の一端をになうが、そこには、おおきくいつて四つの

とつ別の可能性となるほかはないだろう。

第三の面については、『意馬心猿』(一九二八年)など、どうだろう。画中で落ち着かぬ様子の白馬が竹内栖鳳であり、それを超然と見下ろす猿が閑雪ご自身とは、すでに知られた逸話である。だが、この解釈は評伝という枠のなかで、さらなる光彩を放つようだ。閑雪が南方視察の最中、栖鳳の死を知って小躍りして喜んだという、取りようによっては不謹慎なこの逸話を、西原は遠慮なく記載している。これは、同行の吉川英治(一九二—一九六二年)經由で河盛好蔵(一九〇二—二〇〇〇年)が伝えた逸話だが、ここには、多くの弟子に囲まれて流派をなし、数に恃んで画壇を牛耳り、文展や帝展の審査に有利な条件さえ整えることもあった一門と、それに対して、持てる実力にもかかわらず、一九三五年の帝展改組により、ようやく審査委員に選ばれるなど、一匹狼として孤立し「迫害」された閑雪の被害者意識、そして両者のあいだの確執の深さが垣間見られる。また『玄猿』(一九三三年)のひとつがいの猿に、閑雪の亡き妻への愛惜を見る解釈。この作品に感応した中河与一(一八九七—一九九四)や吉井勇(一八八六—一九六〇年)の和歌への言及は、第二の側面として、文学研究者たる筆者の蘊蓄が素直に發揮された好例だろう。

さらに、いまひとつの作品を取り上げて、閑雪の画業の意義を問うことにしよう。三十代はじめの、若き日の代表作といつてよい『南国』(一九一四年)は、上海から江南の水郷に取材した作品だが、これを評するに筆者は、青木正兒(一八八七—一九六四年)が『江南春』(弘文堂、一九四一年)の「姑蘇城外」で

長所をあげることができよう。まず一次資料の巧みな発掘と、それを平易な名文で文脈に位置づける確かな手際。つぎに『谷崎潤一郎とオリエンタリズム』(中央公論社、二〇〇三年)の著者ならではの、文学の世界にも通じた知見を動員する視野の広がり。そして、しばしば舌を巻かざるを得ないほどに巧みな絵画作品の読み。最後に、国粹主義者・閑雪が、それゆえに「師とするものは支那の自然」と語る姿勢を正面から評価し、イデオロギー的な配慮による右顧左眄を排した潔さ。

最後の第四の面から指摘するなら、閑雪の「戦争協力」の問題が無視できない。「彩管報国」が結局のところ、閑雪の死後の失墜と忌避とつながった。孫の橋本帰一は閑雪の『防空壕』や『香妃戎装』などに、強いられた戦争協力に対する画家の「困惑」を見る。だが、著者はそれを「子孫が身内を正当化するための曲解」(一八頁)と切つて棄てる。また最近物故した中国絵画研究の泰斗、鈴木進(一九一—二〇〇八年)は、そこに時局に引き回された画家の「痛ましい」姿、「不毛」で「空虚」な制作を見た。だがこれに対しても、著者は「このような発言こそ、現実そのものを直視しようとしなさい、戦後イデオロギーによる歴史的事実の曲解だろう」(二八頁)と容赦ない判定を叩きつける。あくまで「国土」であり「尊皇思想の持ち主」(一九頁)であった橋本閑雪を、そのまま等身大に再評価しようとする著者の姿勢は一貫している。そこで評者贅言だが、「曲解」が不可避だった戦後の世相を読み解くことからは、いまひとつ別次元の「歴史的事実」へと肉薄する可能性も開けよう。むしろそれは、「評伝」というcelebrationの枠組みの限界の外に広がる、今ひ

述べた卓抜な観察を引く。蘇州の運河には、おりおり渋色の帆が混じっているが、「其色の錆加減と云つたら、たまらなく嬉しい」。閑雪が『南国』で「帆を金色に光らせたのは、全く此の渋色の帆が夕陽を受けた時の印象を写したものだ」と、青木は「一画家」から聞いたという。ここに西原は、閑雪自身の証言を重ね合わせ、揚子江の濁流が五月の光をうけて、あたかも金泥を溶かしたように輝いて見える上を極彩色の船がゆく。夕日に照らされたその帆を描くには「日本画の持つ材料のなかで、金箔を押すより表現の施し様がない」有様だった、と『閑雪隨筆』(中央公論社、一九二五年)に見える。画家は「印象派の画風を斟酌して描いた」とい、「支那趣味の強烈な原色」を用いたとも証言している(五四—五五頁)。

評者としては、ここに日本近代における南画復興にまつわる複雑な事情が集約されている様を見ないわけにはゆかない。一方で、泰西の印象派に匹敵できる日本の表現としては、それに数世紀先んじる、安土桃山や琳派の金泥・金箔の屏風にしくはない。これは、欧米事情に詳しい天心・岡倉寛三(一八六二—一九一三年)の持論だった。期せずして閑雪は、この天心の遺訓を汲んで、印象派の向こうをはる作品を創ろうと腐心していたことになる。他方、中国の色彩に見られる原色表現は、日本では接することのできない「始めて」の「異国の風物」であり、それに「眼を驚かし」た画家の関心、辛亥革命直後の同時代の日本における「支那趣味」復興を裏書きする(五五頁)。

後年「師とするものは支那の自然」と述べた閑雪だが、とはいえ、その中国大陸の風物を描くのに、敢えて金箔屏風といつ

た日本的な裝飾的手法と道具立てを持ち込む選択には、閑雪の大陸に対する姿勢も透けて見えよう。閑雪自身、自らの中国への接し方は、いわゆる「支那通」とか「支那趣味者」とかのよいうな「支那首肯者」ではない、と断っている。くわえて、この《南国》にあつて、画面手前から奥へと触先をのぼす大写しの船を大胆に画面で切断する構図は、北斎(一七六〇—一八四九年)の《富嶽三十六景》の《常川牛堀》や《北斎漫画》第七編の《隠岐 焚火の社》などにも負っているはずだ。こうした大胆な構図には、印象派のモネから表現主義の騎手カンディンスキーに至る欧米の画家たちが感化を受けている。そうした欧・中・日の視覚経験を閑雪は自作に投影し、それらの統合によつて、近代の覇者としての自らの画業を確立しようと努めていたことになる。こうした事情をも踏まえたうえで、将来、著者による周到かつ犀利な解説をもなった、閑雪の画集が発刊される機会のあることを切に祈りたい。

最後に、資料発見にたいする著者の慧眼。これには、幾多のお手柄のうち、京都文化博物館所蔵の『橋本閑雪記録映画』のことをあげておこう。晩年の小出権重(二八八七—一九三二年)の映画趣味とも呼応する最新流行が、貴重な同時代の記録となつている。他方、閑雪逝去にもない画家・金島桂華(一八九二—一九七四年)が伝える、大正七年の中国旅行の武勇伝は、マイクロフィルムの撮影状態が悪く、惜しくも□□□□□□だけの断片的な虫食い情報にとどまつている。それはそれで想像力を刺戟するのだが、『京都新聞』昭和二十年二月二十八日掲載の、この追悼記事は、判読可能な紙面を京都府立総合資料館で

入手できたので、以下対応する箇所を掲載しておきたい。増刷の折には、こちらに差し替えていただければ幸いである(本書八四—八五頁の判読不明箇所を担当する)。揚子江航行の「船中に壮士くづれの無頼漢がゐて」一行を脅迫をしたところ、閑雪は平然として対応し、「お前もそんなつまらぬことをして、改心して眞直な道を進め、さすれば儂が馮玉祥にいつて世話してやらう」と語り、

畫筆をとり出して支那の古事に因んだ竹に叭叭鳥の繪を描き、それに母が子を想ふ詩をつけて與へられたところが、無頼漢は忽ち帽子を脱つて平身低頭して謝し家來のやうになつて二、三日道案内の譯をつとめた。また廬山へ行く途中九江を船で下つて汽船から搏馬で岸へ着いたが、船頭が悪者で先生だけ先きへあげて銀貨の囊をもつてゐる自分を乗せていきなり船を江心へ漕ぎ出して、錢を出せと脅迫した。自分は仕方なく錢を出して船を再び岸へ着かせたが、これを岸から見て居られた先生は船頭が船から上がるが早いか待ち構えてゐてもつてゐた洋傘で柄が折れるほど打据ゑられた。「」それが何十人といふ仲間の船頭がある中である。多勢の船頭は先生の勢ひに呑まれて却つて拍手喝采し、金は無事に戻つたが、このやうに先生は何事でも如何なる場でもいぢけるとか恐れるとかいふ風は少しもなく思ふ通りのことをやり通された。

(後略)

このように「肝のできた人」(同記事)と金島に評された閑雪

は、東洋絵画の骨格を、近代において復権するのに少なからぬ功績のあつた画家だが、その藝術的生涯にあつては、二度の洋行経験も無視できない。一九二一年の第一回フランス滞在の逸話に触れるなら、藤田嗣治(一八八六—一九六六年)、河東碧梧桐(二八七三—一九三七年)とともに訪れたマテイス邸の住所は、「ルート・ドゥ・クマール」と引用原史料(九八頁)にあるが、これは「クラマール」の誤記。またこの記録には「マチスは野獣の皮を着たるブルジョア」(九九頁)との閑雪の評言が見えるが、これは当時の決まり文句。ここからも、文筆家として一目おかれていた閑雪が、その剛胆に見える振舞いの一方で、細かく資料に目をくばる勤勉の人であつたことも窺い知れる。

こうした閑雪の体験は、帰国後の南画再評価にじかに生かされる。一九二四年(二六頁)に一九一四年とあるのは誤植)に『南画への道程』(中央公論社)を刊行した閑雪は、ルノアールを憚南田(一六三三—一九〇年)に、セザンヌを王石谷(一六三二—一七二七年)に、ゴーガン八大山人(一六二六—一七〇五年)に、ゴッホを陳老蓮(一五九八—一六五二年)に譬える議論を展開している。こうした比較には強引なところも否定できまいが、それは中国書画への素養が深かつた文人たちにとつて、さらには西原も主張するように、中国の同時代の画家たちにとつて、舶来の流行を理解するにはまことに適切な便宜を提供したはずである。たとえば『南画への道程』を参照している、漫画家にして随筆家、豊子愷 Fung Zikai(一八九〇—一九七三年)は、中井宗太郎の『近代藝術概論』(二松堂書店、一九二二年)を下敷きにした抄訳『近代藝術綱要』(上海中華書局、一九

三四年)において、セザンヌを顔真卿(七〇九—八五五年)、マテイスは董其昌(一五五五—一六三六年)、ピカソは張旭(盛唐)の正楷書、などと、泰西の現代画家の筆法と、中国を代表する書家の筆法とを比較してみせている。両者に直接の影響があるのか否か、にわかに確認することは不可能だろう。とはいえ、豊が閑雪の着想に刺戟された可能性は否定できまい、と評者は想定している。こうした比較は、当時の東アジアの文人たちにとつて、教養の基盤がなお中国古典にあつたことを物語つている。また、西洋最新的美術動向を東洋の典拠によつて理解しようとする姿勢には、美学思想と藝術実践において、東洋が西洋に優越すると見る思考が、閑雪から豊子愷へと伝播した経緯すら予測できよう。

このように東洋思想の近代を再考するうえで、見逃し得ない影響力を發揮した閑雪だが、本書には、その生身の人間性をも髣髴とさせる細部が、数多く盛られている。たとえば閑雪は「大東亜戦争」に際して、一九四二年、朝日新聞社機・朝風号に乗つて、吉川英治と南方従軍航空機旅行に同道する機会を得る。閑雪の傍若無人な酒豪ぶりを活写する吉川の筆遣いからは、相手役をつとめる羽目となつて、ほとほと辟易した吉川の迷惑至極な表情も如実に伝わってくる。西原の語りもこれに劣らない。コレヒドール要塞の地下壕の様子などには、自らも現地を踏んだ著者ならではの具体的な指摘が加味されていて、「兵どもが夢の跡」の落差も、臨場感ある観察に仕上がっている。当時、シンガポールで英字新聞の編集に携わっていた井伏鱒二(二八九八—一九九三年)は、かつて閑雪に入門を断られた前

歴を持つが、その回想を河盛好蔵が『井伏鱒二随聞』（新潮社、一九八六年）に筆記している。そこには、向こう気が強い反面、実際には小心な関雪の人柄が伝わる逸話が盛られている。重油まみれで泳ぐ兵士の姿を、自ら描くのは諦めながら、濱田台児（一九一六年生）の作品《黄流》に同様の着想を認めるや、これをいささかならぬ強引さも辞さずして文展特選に推薦する関雪。その姿には、有無をいわさぬ一徹な気風と、世渡り下手の形跡も感得できる。頑固だが憎めない藝術家肌が窺える。

こうした画家の振舞いは、一方で現代史の現場に踏み込み、他方では時代の雰囲気を漂わす事件を引き起こす。本書によれば、一九二四年、軍閥・馮玉祥（ふうぎょくしやう Feng Yuxiang）（一八八二—一九四八年）の北京クーデターによって紫禁城を追われた溥儀（すなわち、将来の満洲国皇帝。一九〇六—六七年）を、関雪の白沙村荘に匿う計画まで検討された経緯があつた由。この関雪はまた、欧州旅行の帰途には、ドイツからウワリーという名の少女を連れ帰つて、かつての森鷗外のエリス事件の再来を髣髴とさせる浮名を流したりもする。戦後日本の規準などとても当てはまらず、いかにも戦前の雰囲気を全身から発散していた傑物とでも形容するほかない、その行状の数々。この破格の寸法を体現した巨匠の再評価は、西原氏の見事な評伝とともに、歿後六十年を経て、漸くその端緒を見るに至つたといえるだろう。主人公の人となりや髣髴とさせ、頁を開くや釣り込まれて最後まで一気に読まされてしまう。その筆力には、悔りがたいものがある。筆者のさらなるご精進をお祈りしたい。

〔付記〕本稿は二〇〇七年十二月に執筆・投稿したものである。