

を根拠に自説の補強に努める、という時代状況が、30年代の東アジアには否定しがたく存在した。

さらに西洋人の思想が唯物観念と理智と科学の範囲を一步も越えられぬのに対して、東洋絵画の精神は気韻の表出において優位にあるとの豊子暄の主張もまた、橋本閔雪の『南画への道程』(1924)を引き写した説であった。その橋本閔雪は1900年パリ万国博覧会で渡欧のおり、日本出品の見劣りを嘆く浅井忠らの多数意見にまっこうから反論して、西洋人種にはしよせんと東洋画の渺茫たる趣など理解不能だ、と激烈な意見を述べていた画家だった。

1906年に東京美術学校を卒業した李叔同らが浙江第一師範学校で中国初代の西歐移入の実験を企てたのに続き、その弟子筋にあたる豊子暄は、おりからの日本における東洋回帰の潮流にもろに呑まれていたわけだ。ちなみに閔雪の『石涛』出版は1926年。八大山人のなかでもっばら彼のお株が上がる価値判断の背後にも、「表現主義」と「気韻生動」が同一視された当時の歴史的状況は無視できない。李も豊もその晩年には書道へと転じている。日本では棲み分けしたかにみえるジャンルを、中国近代知識人は伝統の側へと横切った。だがこの回帰の軌跡にこそ、中国の経験した「近代」の足跡を見定める研究が今後要求されるだろう。

連載⑤
アジアの近代美術

芸術における「中華思想」の歴史的省察にむけて

稲賀繁美
Hiraga Shigemi
三重大学・フジノス文学

なぜ中国近代にあっては日本のように西洋美術とりわけ油絵が広く定着することなく終わってしまったのか。従来この疑問に対しては、中華文明の自己求心性と伝統の根強さが、いわば超歴史的な理由として挙げられることが多かった。しかしその背後には20世紀前半の東アジアを包む歴史的状況の特殊性もあったのではないか。6月16日に開催された日本比較文学会での西楨偉氏の発表で触発されて、にわかにこの問題が立体的な姿を取り始めた。

1930年に豊子暄が『東方雑誌』に「中国美術在現在藝術上勝利」を発表する。その論旨は西欧の印象派や後期印象派にはアジアそして中国美術の技法上の影響が歴然としており、ロシア「新興美術家」たるカンディンスキーの芸術論は中国の絵画論の理論的西漸の証拠だ、「感情移入」は即ち南齋の謝赫の「気韻生動」だ、というわけだ。

西楨氏が論証したように、この説は金原省吾、伊勢専一郎、園頼三といった日本の中国上代画論研究家の説に拠っている。また「支那絵画」と日本絵画の関係を父・子あるいは本流・支流に譬えるのも、当時もっばらこれらの日本人支那学者や中村不折といった画家のなしていた説であった。日本人は東洋美術の西洋に対する優位を主張するうえで中国に典拠を求め、また中国の若き画家たちは、こうした日本人研究者の権威