

『萬木草堂藏中國畫目』と蔣貴麟 — 呂澂が陳独秀に与えた書簡から —

平野 和彦

Wan mu cao tang cang Zhong guo hua mu and Jiang Guilin — A study on the letter from Lu cheng to Chen Duxiu —

HIRANO Kazuhiko

Abstract

The Chinese picture had a long career and came under the influence of various styles and technique, factions. It was modern times, and countries and interchange such as West or Japan finally began, and improvement, the wave of the revolution cut a rudder from in China picture and a traditional corrupt practice to pursuit of the beauty. This study settled the discussion of people in pursuit of the theory that was a chance.

キーワード：蔣貴麟、呂澂、陳独秀、康有為、萬木草堂藏中國畫目

key words: Jiang Guilin, Lu Zheng, Chen Duxiu, Kang Youwei, Wan mu cao tang can hua mu.

一 『萬目草堂藏畫目』肉筆完本の収蔵

この研究ノートでは、第一に、清末の改良主義者康有為（一八八五～一九二七）の『萬木草堂藏畫目』とその研究（注１）に係る新資料・記録を、各情報の内容、事実関係を基軸に整理して『藏畫目』（収集絵画リスト）の執筆背景を明らかにしたい。第二に、康有為が最大の論点とした清朝（國朝）絵画の収蔵リストとそれに係る批判的論評のあり方を再検証したい。第三に、中国近現代の学者・教

育家で「法相唯識宗」（唐時代大乘仏教宗派の一つ。日本における現存最古の宗派でもある。）の研究者として知られ、中国近代の仏教学復興に多大な貢献を残した仏学者呂澂（一八六九～一九八九・注２）の「美育」論とイタリアの詩人マリネッティ及び「未来派」についての認識やその相関関係を明瞭にして、呂澂の発信意図は何処にあったのかを整理したい。第四に、革命家・ジャーナリスト・政治家で雑誌『新青年』の主編者陳独秀（一八九六～一九四二）の「美術革命」論の影響について、呂澂との間の通信を比較検討して中国絵画の「改良」論と「革命」論に対して評価を加えたい。

資料原文には「文藝」という術語が散見される。「文學」と「繪畫」については、ともに「藝術」という概念の中で論じられる側面があるが、一方では、「文學革命」・「美術革命」は論じ分られており、本稿では専ら「藝術」↓「美術」↓「繪畫」の枠組みで特に中国近世近代の作家・作品を捉え直して、「文學」論は必要に応じて「文学改良」から「文学革命」への動向を参照する。

なお、今回使用する資料がこれまで注目されてこなかった重要性にも鑑み、引用は全文を対象として先に、考察は後にまとめた。

『萬木草堂藏畫目』は、中州書画社と河南美術出版社から全三巻『康有為先生墨跡』が出版された当初から（一九八三～一九八五）その存在が知られていた。しかし、清末の著名な政治家の論考であったことから、「先生曰：」と、多く「引用」として用いられてきた。これは門人だけではなく政友などのケースも同じで、中国近現代の絵画史論、画論研究に大きな影響を与えてきた。康有為が如何して中国絵画を収蔵し、何故それに論評を加えることになったのかについては、未だその本質に迫る材料に不足の感が否めない。『萬木草堂藏畫目』の肉筆完本には、康有為自身の跋文が自署されており、「丁巳蒙難，避地美使館，院前塊，交霞蔭，名之曰美森院。」；「丁巳十月，康有為游存父寫於美森院，墨凝筆枯阿凍書。」とある。丁巳は一九一七年、「蒙難」は張勳復辟事件。康有為はこの後アメリカ公使館美森院でこの収蔵絵画リストを書いた。復辟事件は一九一七年七月一日から七月十二までの十二日間の出来事だったので、アメリカ公使館に逃れたのちの収蔵画の研究は約三か月に及んだ

ことになる。晩年の康有為にとって、宣統帝溥儀を擁して清朝復活をめざす運動はまさに煩わしい出来事だったはずである。

さて、新しく加える資料は、これまで注目されてこなかった康有為の門人蔣貴麟（生卒年不詳・現在の常州市武進区の人）による翻刻文と序文『景印萬木草堂藏中國畫目序』（民国六十六年・一九七七・台湾文史哲出版社）である。名称が異なるという問題が介在するが、康有為『萬木草堂藏畫目』の肉筆原本は、現況（影印・景は影に同じ）では小字の卷子本に装丁されており、関防印には呉昌碩（一八四四～一九二七）刻「康有為印」方印（一辺1.5cm）を鈐印し、落款印も同じく方印「康有為印」(1.5cm)が鈐印されている。但し、文史哲出版社の景印本ではこの二印は再確認できない。印刷の濃淡や技術の影響もあろう。肉筆原本が掲載された中州書画社出版『康有為先生墨跡』（二〇一九・一九八三年六月）の注釈には、

『萬木草堂藏畫目』一稿寫于一九一七年、文後有跋。是康有為先生寫給其子康同錢的。手稿由康同復、潘其璇二位先生珍藏。一九一八年原文曾在上海長興書局出版、石印本。

とあり、中州書画社から肉筆原本の影印が出版される前、既に上海長興書局から石印本が出版されていたこともわかる。この石印本と注に挙がる康同復（康有為の第六女）、その夫潘其璇（一八九八～？・広東文史館員）が肉筆原本を珍藏したあと、広東省佛山市南海区西樵山の南海博物館が書写本卷子を収蔵するに至って『康有為行書萬木草堂畫目卷』（三八八目）（注3）と収蔵書誌目録に記した。

則ち、同じ墨蹟完本に「康有為行書萬木草堂畫目卷」を含めて三

種類の目録名があることになるが、本稿では、中州書画社影印書写肉筆完本（一九八三）『萬木草堂藏畫目』で名称統一する。

以下は、『南方日報』（南方日報出版社・一九四九年十月二十三日創刊）の記者による南海博物館副館長張杰龍に対する取材記録である。『萬木草堂藏畫目』関する主要部分を訳出しておきたい。

【原標題：康有為手書長卷現身南海博物館 約一、五萬字】

市民が參觀した南海博物館所藏の康有為書法作品（以下筆者訳）二十数年前、南海博物館は康有為が遺留した字画、手稿の収集を始めた。それは、康有為の末裔から寄贈されたもの、オークションで購入したもの、友人の紹介等を経て収蔵したものなどで、今日に至るまでに五百余件に及んだ。そしてこの展覧会の中で最も市民の注目を集めたのが『行書萬木草堂藏畫目卷』で、南海博物館の「鎮館之寶」、国家二級文物でもあった。康有為が一九一七年にアメリカ公使館の美森院で書いた中国古代絵画に関する長編論著で、約一、五万字、二十米を超える長卷である。この長卷の冒頭で、康有為は以下のように論じた。「中國近世之畫衰敗極矣、蓋由畫論之謬也」。（中国近世の絵画が衰退してしまった原因は偏に画論の誤りによるものなのである。）そして、この長卷は時代ごとに萬木草堂が収蔵した唐から清に到る各王朝の中国絵画三八八目を並べて、各王朝の画目の前にその王朝の絵画が如何にして興衰したか、その特徴と影響を論じた。更に、各画目の下には、絵画の形式（巻或いは冊幅など）と質地（絹本或いは紙本など）を注記し、品評を加えて、集中的に康有為自身の唐末以来

の中国絵画史及びその演変に関する見解を示した。それは、康有為の絵画美学思想を反映した一面ともなっている。

さらに張杰龍の康有為に対する論評は続いた。『南方日報』記者はそれを興味深く事細かに記録していったのである（以下同じ）。

康有為は維新変法失敗後、その海外亡命は十六年にも及び、晩年の彼は意図して心安らかに過ごすことを考え、敢えて政治紛争を避けるようになっていった。この時期の彼は多くの時間を、書や自分が収蔵した絵画の研究に費やし、自分の収蔵品に逐一評価を記録していった。こうして『萬木草堂藏畫目』が生まれた。

その記録を掘り起こす過程で、康有為とその末裔が果たした役割は大きかったことがわかる（以下同じ）。

前世紀八十年代、康有為の外孫の潘方が南海博物館に寄贈したのも海内外唯一の孤本であったが、この『藏畫目』長卷は影響が大きく、のち、多くの絵画評論家がその中の論述を引用することを明言して自らの論考に加えていくことになった。

そして、康有為は、自らの見聞経歴から中国絵画の振興について見解を示していく（以下同じ）。

この中国絵画衰退の討論の中で、康有為は現在の欧米の絵画と六朝、唐、宋時代の「法」というものは元来みな同等であったという認識に至ったと述べる。元、明になって宮室絵画を攻撃して退けようとしたために、「形似」（形を似せるための工夫）を棄てて文人の「士氣」（生氣）を取ろうとした。そのことこそが中国絵画衰退の主因であったと見たのだという。

二〇一三年十二月十八日、閉館後七年、西樵山南入口に再建された「南海博物館新館」が正式に開館され、『南海記憶』、『南海群英』など五つのテーマで会場を分けて展示が行われた。その中でも見どころがあったのが、「鎮館之寶」というコーナーの十五件ほどの康有為の真蹟書法作品であった。当日、南海県出身の現代画家梁世雄（一九三三～）書画展もここで開幕し、南海博物館内には康有為の字・画、手稿あわせて五〇〇件余りが収蔵されていることが紹介された。この数量は、上海博物館等の康有為作品収蔵数に対して、現下最も多い数量を誇っている。

康有為が「詩・書・畫」の所謂文人の三絶、特にその晩年に「書・畫」の世界に自らの心の在り方を求めたのも、政治家、運動家としての背景が密接に関わっていたことがわかる記事である。

二 蔣貴麟『景本萬木草堂藏中國畫目』訳文と序文

臺灣文史哲出版社から、康有為手稿『萬木草堂藏中國畫目』譯文者・蔣貴麟（中華民國六十六年初版・一九七七年）が出版されている。これは上海長興書局出版の石印本ではなく景印本である。この景印本の翻刻を担った蔣貴麟の序文によって門人の目から見た師康有為の絵画観を伺い見ることができ。

康有為が「萬木草堂藏畫目」を書写したのが一九一七年として、上海長興書局の石印本はその後に、中州書画社『康有為先生墨跡』

（二）本は一九八三年出版という順に整理してよいだろう。「萬木草堂藏畫目」は、「元画」から「明画」にかけて墨ケチや加筆、割注などが散見されて判読不能なケースも見られてくる。先に挙げた三種のうち、既に翻刻されている二種と肉筆書写本の再校・比較は必要となるが、蔣貴麟の序文は「藏画目」（景印本）冒頭に掲載された活字本であり、当該序文は、重要度・資料性・稀観性に鑑みここにその全文を引用する。

景印萬木草堂中國畫目者、先師康南海先生丁巳復辟避居美使館時論畫之作也。嘗憶民國丙寅、先生講學歙浦，重午佳日，召諸生集於所居天游堂，餉以角黍，並出家藏唐宋元明清名畫數百件，展閱指點，若荆浩巨然之山水，李思訓李昭道之宮室人物，徐熙黃荃黃居寶之花鳥，貫休之佛像異獸，宋熙寧九駿圖，張擇端清明上河圖，李早白描回部騎兵大閱圖，王叔明吳仲圭倪雲林之山水圖，沈石田文徵明唐寅之樓閣人物，八大山人之花鳥，仇十洲之人物，以及其他畫家所繪山水樹石仕女走獸花卉禽魚蘆眼果蔬之圖，琳瑯滿目，靡不精妙，神遊心賞，咸嘆觀止。先生進左右，莞爾言曰：所藏者非全係真蹟。蓋唐宋元明，代有名作，惟傳世者，大半贋本。善收藏之家，或有佳本，然亦真偽難辨。鑑別名畫，非自壇六法，不能道其竅要。以余所見，有贋本勝于真本者，未必後人之不如古人也。宋元人作畫，多有不題款者，有款者亦於樹根石角提名而已，故僅據題款，鑑別真偽，皆揣摩影響之言。實則畫之優劣，何必拘拘古今，果能超出前人，雖假作亦佳品也。至於斤斤真贋，評定價值，此市儈所為，非鑑賞繪畫者。遍觀世界畫院，十五世紀前，大

地之畫無如中國宋畫者。吾國畫自荆關董巨後，山水方滋，元明以還，高談氣韻，專事寫意，攻宋人院體界畫爲匠筆，虛造邱壑，謂寫胸中逸氣，於是中國之畫學衰而垂絕矣。方今萬國制器，通商惠工，各競畫美，有利於民生富源也。故繪圖須遍及於器物，則畫筆正須委諸匠人，寫形畢肖，便通商而開富源，豈可守舊不變乎。是則先生論畫以形神爲主，而不取寫意，以著色界畫院體爲正發，而以墨粗簡士氣爲別派，所以救五百年來畫論之偏謬也。顧此書鏤版於六十年前，絕版已久，喪亂以來，流存益少，今始蒐得，據以影印問世，以供究心畫論者研究之資云爾。

丁巳仲夏 門人武進蔣貴麟謹識。

丁巳五月の難事件から解放された仲夏（六月）のこの序によれば、康有為晩年の天津の住居「天游堂」で、学生、門人を集めて家蔵の唐宋元明清の珍品数百件を展示しながら語った康有為は、歩を少し進めて各絵画を解説し、にこやかに、「私が所蔵する絵画は全てが真蹟というわけではない。考えてみると、唐宋元明の作は別の名作に換えることもできる。これらはただ伝世の名品というだけのこと、大半は贋作である。善い收藏家は或いは佳本を持つていても、その真贋について判断するのが、難しかったのかもしれない。」と述べた（筆者訳）。

世界各国の画壇を遍く見渡すと（康有為著『列国遊記』上海人民出版社・一九八四参照。表紙にはエジプトピラミッド、裏表紙はカナダ、イタリア、京都などの絵葉書を配し、インドからギリシヤ等全二十六か国の旅行記）、十五世紀以前の世界の大地には中

国宋画に比肩するものはなかった。中国の絵画は、荆浩、關同、董源、巨然（唐末～五代）のち山水画が成熟して、元明時代よりこのかた、「氣韻（生動）」というものを高く談じて「意を写す」（写意）ことに特化していった。宋人の院体画に見られるような「界画」（屋墨画・宮室画）今日で言う室内画の緻密なデザイン・デッサン・「着色」に対して、ただ技巧を凝らした匠筆だとして攻撃を加え、邱壑（隱者の住まう丘と谷）を虚造して胸中の逸氣を描いた。そこで、中国画学はことごとく衰退垂絶したのである、と認識を示した（以下同じ）。

まさに今日の世界の機械・機器製造、通商・商業の優れた分野等は、それぞれみな絵に描かれる線や色彩の美しさを競い、生計や財を生み出す源である。従って、絵画というものはみな器物、民生、富源というものに利しており、どうして旧いものを守るだけで変わらざとも良いなどという理屈があるうか（以下同じ）。

先生は画を論じるにあたり「形神」を主とし、「写意」の手法は取らず、画筆は正に匠に委ねるべく、形を写すにはその描き方が生き写しのようであるべきである。写意（文人画）の手法は取ってはならず、精密な「宮室画」に「着色」した院体を最善とし、墨色が粗雑で土気が荒いものは別派であると認識したのである。こうしてこそ五百年來の画論の誤りを救うのである、とした理由は茲にこそあった。

また、蔣貴麟は、この景印本の印刷と翻刻に当たって、「この書の本版印刷は既に六十年前のことで、絶版して久しい。事変（百日

維新)が起こつて以来、残っているものは益々少なくなり、今、収得できるものによつて世に問い、画論を研究する者に提供したいという意図こそを理解して欲しい」と結んだ。

南海博物館張杰龍の晩期康有為論、康有為絵画論にほぼ等しい内容が提供されている。

康有為晩年の天津の住居「天游堂」でその直接その講義を聞いた蔣貴麟の序文は重要である(注4)。

三 呂澂の美育論とマリネッティの未来派

呂澂の法相唯識学に云う「唯識」とは、個々人にとって諸々の存在が、唯、八種類の「識」(八識)によつて成り立っているという大乘仏教の見解の一つである(瑜伽行唯識学派)。この八種類の識とは、五種感覚(視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触覚)、意識、二層の無意識を指しているというもので、絵画・美術に関して言えば、このうちの「視覚」「触覚」が仏教寺院、仏像建造の主な「感覚」と見てよい。仏教寺院の建築物や仏像建造に対する美感であり、「美育」はその一連の再興と教育であつたわけである。

呂澂は、江蘇省丹陽の人で、苦学して常州実業高等学校農科に入学。一八九七年には南京民国大学に入学して経済学を学んだ。一九一五年、日本に赴いて美術学院に入学し、一九一六年に帰国後は上海美術専科学校の教務長を任じた。一九二二年、支那内学院が正式

に成立した後は、仏学研究に専心して、歐陽竟無輯『藏要』三輯の出版に携わり、一九五六年に『仏教百科全书』『中国仏教条目』の執筆を行い、前後して中国科学院哲学社会科学部(現中国社会科学院)学部委員、哲学研究所兼職研究員などを任じた。『印度仏学源流略講』、『新編漢文大藏経目録』、『美学概論』、『美学浅説』、『現代美学思想』、『西洋美学史』、『色彩学綱要』など多くの著書がある。

呂澂の生涯は、中国での農業研究、経済学研究や仏学研究、日本における美術研究や上海美専での教務経験など多岐にわたり、教育者としての関係性は、すべての分野が「仏学」研究に反映したものである。また、「美學・美育」については、藝術(美術)學、具體的には「仏教美術」、法相唯識学・瑜伽行唯識学の仏教信仰に基づいた造形・平面・立体芸術として認識されたものとも言える。呂澂自身が陳独秀に対して、「自唐世佛教大盛後、我國雕塑與建築之改革、亦頗可觀、惜無人研究之耳。」(唐代に仏教が盛んになったが、我国の彫塑と建築の改革にはまた観るべきものがあつた。惜しむらくは研究する者がいないことである。)と示していることから明らかで、仏教研究と美育はここに繋がっていた。

陳独秀と呂澂による通信は、雑誌『新青年』(一九一五年創刊；一九一八年・民国八年・第六卷第一号)に掲載され、これによつて衆目を集めるに至つた。「美術革命論」である。通信(この場合書信往来)であつたことにもよるが、『新青年』が、魯迅(一八八一―一九三六)、胡適(一八九一―一九六二)、周樹人(一八八五―一九六七)、李大釗(一八八九―一九二七)ら北京の知識人、主に北京

大学の教授陣が執筆者の中心を占める中で、「文学」に係る論争に比べて幾ばくかの物足りなさは否めない。「文学」については、当時アメリカ留学中の胡適が一九一六年（民国四年）八月の日記に「文学革命八条件」（注5）を記し、「話し言葉としての白話」という言語体系に価値を認め、口語文の写実性や情報伝達能力を評価した。

中国では、漢代以来、古典の語彙や語法を基礎とする文語文が正統とされてきたが、胡適は「言語進化論」の着想の下に「口語文こそが新しく価値が高い」と、言語価値体系を根幹から転換した。この文章は、陳独秀からの依頼で翌年（民国六年一月一日・一九一七年雑誌『新青年』（第二巻・第五号）に「文学改良芻議」という題名の論文として寄稿された。九頁に及ぶ胡適の論文を受けて、陳独秀は『新青年』（第二巻・第六号）（民国六年二月一日・一九一七）に「文学革命論」を四頁にまとめて発表した。全文は二〇〇〇文字近くに達する。

しかし、「美術革命」については第一巻の第八四頁から第八六頁の僅か三頁の中で、「絵画」、「美術」、「美育」という「美」に係るキーワードで「改良」、「革命」を論じているのみである。

旧いものを否定し新しいものの、特に、当時にあつては西洋（近代ヨーロッパ）の思想や科学を積極的に受け容れようとする比較的極端な思想や行動が見られたのは事実で、例えば、『萬本草堂藏畫目』の著者康有為（一八五八―一九二七）も、戊戌維新（百日維新）運動の失敗やその後の日本を経由した海外亡命、清朝の刺客から迫られた十六年間、中華民国成立後に帰国した時には時代に忘れ去られ

たかのような存在として受け止められていた。ただ、その晩年に著されたとされる思想書（『大同書』）と絵画論（『萬本草堂藏畫目』）は、その成立について疑念は残るものの、各々歴史の中に埋もれることなく、評価すべき思想、絵画観、教育観はあった。以下に引用するのは、呂澂と陳独秀の「美術革命」に関する通信である。

「美術革命」

貴雜誌夙以改革文學爲宗，及詩歌戲曲；青年讀者，感受極深，甚盛甚盛。竊謂今日之詩歌戲曲，固宜改革；與二者並列於藝術之美術；凡物象爲美之所寄者，皆爲藝術(Art)。其中繪畫彫塑建築三者，必具一定形體於空間，可別稱爲美術(Fine Art)，此通行之區別也。我國人多昧於此，嘗以一切工巧爲藝術，而混稱空間時間藝術爲美術，此猶可說，至有連圖畫美術爲言者，則真不知所云矣。尤極宜革命。且其事亦 貴雜誌所當提倡者也。

十載之前，意大利詩人瑪梨難蒂氏，刊行詩歌雜誌，鼓吹未來新藝術主義，亦但肇端文辭，而其影響首著於繪畫彫刻。今人言未來派，至有忘其文學上之運動者。此何以故？文學與美術，皆所以發表思想與感情，爲其根本主義者惟一，勢自不容偏有融枯也。我國今日文藝之待改革，有似當年之意而美術之衰弊，則更有甚焉者。姑就繪畫一端言之，自昔習畫著，非文士即畫工，雅俗過當，恆人莫由知所謂美焉。

近年西畫東輸，學校肆習；美育之說，漸漸流傳。乃俗士驚利，無微不至，徒襲西畫之皮毛，一變而爲艷俗，以迎合庸衆好色之心。馴至今日，言繪畫者，幾莫不推商家用爲號招之仕女畫爲上。其自

居爲畫家者，亦幾無不以作此類不合理之繪畫能。

海上畫工，惟此稀畫間能成功，然其而目別陰陽，四肢不稱全體，則比比是。蓋美術解剖學，純非所知也。至於畫題，全從引起肉感設想，尤堪嘆息。充其極必使恆人之美情，悉失其正養，而變思想爲逼卑鄙齷齪足而後已。乃今之社會，竟無人洞見其非反，容其立學校，刊行雜誌，以似是而非之教授，一治半解之言論，胎害青年。此等畫工，本不知美術爲何物。其於美術教育之說，更無論矣。其刊行之雜誌，學藝欄所載，皆拉雜俘席之談，且竟有直行，抄襲以成者，又雜俎載盒問，竟謂西洋畫無派別可言；淺學武斷，爲害何限。自唐世佛教大盛後，我國雕塑與建築之改革，亦頗可觀，惜無人研究之耳。

一若美育之事，即在斯焉。嗚乎。我國美術之弊，蓋莫甚於今日，誠不可不亟加革命也。革命之道何由始，白闡明美術之範圍與實質，使恆人曉然美術所以爲美術者，何在，其一事也。闡明有唐以來繪畫彫塑建築之源流理法，使恆人知我國古之美術如何，此又一事也。闡明歐美美術之變遷，與夫現在各新派之真相，使恆人知美術界大勢之所趨向，此又一事也。即以美術真諦之學說，印證東西新舊各種美術，得其真正之是非，而使有志美術者，各能求其歸宿而發明光大之，此又一事也。使此數事盡明，則社會知美術正途所在，視聽一新，嗜好漸變，而後陋俗之徒不足闢，美育之效不能期矣。然提倡此數事者，仍屬於言論界。方今習俗輕薄，人事洵然，主持言論之著，大率隨逐流，其能作遠大計，而涉及藝術問題者，獨見一貴雜誌耳。貴雜誌其亦用其餘力，引美術革命爲己責，而爲第二

之意大利詩歌雜誌乎，其利所及實非一人一時已。雜陳鄙意，幸加明教。此頌撰安。

呂澂 謹白 十二月十日

呂澂が論及したイタリアの詩人マリネッティ(意大利詩人瑪梨難蒂氏)と『ル・フィガロ』(詩歌雜誌・『Le Figaro』)、および「未來派」(Futurism)とは、フィリップ・トンマーズ・マリネッティ(一八七六―一九四四)が、一九〇九年にフランス語で発表した『未來派の設立と宣言』を指す。未來派の十一個条は日本でも森鷗外(一八六二―一九二二・スバル五月号)によって邦訳されて(注6)、未來派の主義と思想は、過去の芸術を徹底的に破壊し、機械化によって實現された近代社会のスピードと騒音、ノイズをイタリア社会に持ち込むことで、古く息苦しいイタリア社会を改革しようとした前衛芸術運動であった。ただ、呂澂はその影響が絵画、彫刻に及んだだけで、文学上の運動に至っておらず、今日未來派を議論する者はその文学上の影響を忘れていると指摘している。ウンベルト・ボツチョーニ(一八八二―一九一六)やジャコモ・バッラ(一八七一―一九八五)などが代表的存在であったが、例えばボツチョーニ作ブロンズの立体「歩く人」(アーティゾンミュージアム・旧ブリジストン美術館石橋財団收藏・一九一三年作・一九七二年鑄造・注7)に見られるような表現を頂点として、立体においても絵画においても、時間と空間を絵画の中に同時に表現するなど、特徴的な未來派独特の表現手法を用い、色彩感覚も造形感覚も特異な存在感を示した。

キュビズムやオルフィスム、シュールレアリズムの擁護者でフラ

ンスの詩人ギヨーム・アポリネール（一八八〇～一九一八）は「センチメンタルで未熟なキュビストの模倣者」と批判したが、彼らは実際にはピカソ（一八八一～一九七三）やジョルジュ・ブラック（一八八二～一九六三）などキュビズムの画家たちから学んでいた。

未来派の芸術家たちの一部は、好戦的で戦争や破壊を新しい美とする部分で共通認識を得たファシズムの政治運動と関係を深める。一九二二年、共産主義の文化組織が主催する未来派の展覧会が複数回にわたって開催された。

従って、呂澂「一若美育之事」の所謂「文學與美術，皆所以發表思想與感情，爲其根本主義者惟一，勢自不容偏有融枯也。」という「美」に係る「思想と情感」は、突き詰めると根本的にはみな表現するにあたっての主義・主張というものがあり、その主義は惟一無二のもので、優劣の偏りは認められないとしたのは自明の理があった。とはいっても、未来派の活動や表現の主体は美術、彫塑など造形空間芸術の「主義」に発して文学に及んでおり、実際には一九二二年の展覧会に象徴されるように、呂澂の指摘する文学的活動は、詩人マリネッティ自身も含めて稍もすれば軽視されがちだったかもしれない。ただ、呂澂の「美育」に関して言えば、いわゆる仏教芸術・仏教美術全般の是非に関わるもので、未来派のコピーではなく、あくまでも理念のための理念、理論のための理論として、仏閣や仏像の美に対する改革・改良意識を取り戻すべきことが主張の主旨であったと考えられる。

ここでマリネッティや未来派を論じた雑誌『新青年』誌上の呂澂

と陳獨秀の存在は、ヨーロッパの美術・絵画等の動きについてより多く衆目させ、中華民國の成立後（一九一二）、上海や北京などに美術学校が設立されて、「学校派」と呼ばれた西洋画や日本画を学んだ画家たちが活躍したことが影響している。嶺南派の劉海粟（一八九六～一九九四）は「上海美術專科學校」（一九一五～一九五二）を設立。作品、理論ともに海外の経験をも生かして西洋美術の直接的技法を発揮したのは徐悲鴻（一八九五～一九五三）で、一九一七年に康有為の支援を得て東京へ渡り、その後、更に康有為の紹介で北京大学校長の蔡元培（一八八六～一九四〇）を訪問することになる。

北京大学「画法研究会」という実践的かつ実験的な組織はこの時に生まれた。その後、教育部の資金援助を得て国費留学生としてフランスのパリ国立高等美術学校（エコール・デ・ボザール）に留学した徐悲鴻は、素描、油画を学び、更に精力的にポスター、ドイツ、イタリアなどを巡った。則ち、中期～後期の未来派の活動に直接的、間接的に接したと思われる、その経験は、帰国後に南京の国立中央大学芸術系主任、中華人民共和国成立後は、中央美術学院院長として中国に開花させた。

四 陳独秀の美術革命論

陳独秀は、呂澂に次のように回答した。

本誌對於醫學和美術，久欲詳論，只因爲沒有專門家擔任，至今還未說到，實在是太大的缺點。現在得了足下的來函，對於美術，特於繪畫一項，議論透闢，不勝大喜歡迎之至。足下能將對於中國現在制作的美術品詳加評論，寄贈本誌發表，引起社會的討論，那就越發感謝了。說起美術革命來，鄙人對於繪畫，也有點意見，早就想說了，如今籍著這個機會，正好發表出來，以供國內畫家的討論。

若想使中國畫改良，先要改王畫的命。因爲改良中國畫，斷不能不採用洋畫寫實的精神。這是甚麼理由呢。鄙如文學家必用寫實主義，才能夠採古人的技術，發揮自己的天才，做自己的文章，不是鈔古人的文章。畫家也必須用寫實主義，才能夠發揮自己的天才，畫自己的畫，不落古人的窠臼。中國畫在南北宋及之初時代，那描摹刻畫人物禽獸樓臺花木的功夫還有點寫實主義相近。自從學士派鄙薄院，專重寫意，不尚肖物，這種風氣，一倡於元末的倪黃再提倡於明代的文沈到了清朝的三王更是變本加厲，人家說王石谷的畫是中國畫的集大成，我說王石谷的畫是倪黃文沈一派中國惡畫的總結束。譚叫天的京調，王石谷的山水，是北京城裏人的兩大迷信，是神聖不可侵犯的，是不許人說半句不好的。繪畫雖然是純藝術的作品，總也要有創作的天才，和描寫的技能表現，能表現一種藝術的美才算好。我家所藏和見過的王畫不下二百多件，內中有「畫題」不到十分之一，大概都用那「臨」「摹」「仿」「撫」四大本領，複寫古畫，自家創作的，簡直可以說沒有，這就是王派留在畫界最大的惡影響。

到了後來的揚州八怪，還有自由描寫的天才，社會上卻看不起他們，

卻把王畫當作畫學正宗。說起描的寫技能來，王派畫不但遠不及宋元，并趕不上同時的吳墨井（只是天主教徒，他畫法的佈景寫物，頗受了西洋畫的影響），像那樣的畫學正宗，像這樣的社會上盲目崇拜的偶像，若不打倒，實是輸入寫實主義，改良中國畫的最大障礙。至於上海新流行的仕女畫，他那幼稚和荒謬的地方，和男女坼黨演的新戲，和不懂西文的桐城派古文宗譯的小說，好像是一母所生的三個怪物。要把這三個怪物當作新文學，不禁爲新文藝放聲一哭。此覆還求賜教。

獨秀

陳独秀はこの呂澂の美術改良に対して、「臨」「摹」「仿」「撫」（技法標語）を繰り返して用いる清朝王石谷らの絵画を「惡画」の総決算であるとして一蹴し、人々は倪・黄・文・沈の絵画を中国絵画の集大成というが、まったく賛同できない。揚州八怪が唯一自由にその天才を発揮したが、世の中は却って彼らを見下してやはり王画を絵画の正当としてしまったのである、と悲嘆する。王時敏、王鑑、王翬（石谷）、王原祁など清末民初の四王批判は技法論も含めて、康有為、呂澂、陳独秀ともにほぼ同じ方向を向いていたと言える。

「以美育代宗教説」（美育で宗教に代える説）を論じた蔡元培は、「五育」（軍国民教育・実利主義教育・公民道德教育、世界観教育・美感教育）を唱えたが、この中の「美感教育」（「美育」）は蔡元培の思想のなかでも特徴的なもので、その評価は分かれる。蔡元培はこの理論を一九一七年の北京神州学会の講演原稿として書き下ろし、のち雑誌『新青年』八月号に発表している。

仏学者呂澂と陳独秀、蔡元培の関係性は明らかで、「美育」「美感

教育」の実践者としては、画家徐悲鴻に席を譲らなければならぬまい。

注

(注1) 拙稿「康有為の絵画論」(『中国文化』研究と教育—漢文学会会報—四十九号三十九頁—五十頁・一九九一・大塚漢文学会・筑波大学文芸言語学系内) 参照。
吳佳靜著「民初「畫學衰落」論述的產生與變遷—以康有為《萬木草堂藏畫目》為核心」(『國立臺灣師範大學』美術學系碩士論文集所載参照。

<https://erds.lib.ntnu.edu.tw/thesis/detail/1e15a2cee852f9f77a1da2b902af8eb/> 2024/9/10

(注2) 日本の本山は、薬師寺と興福寺と清水寺。清水寺は、一九六五年に北法相宗として離脱し、現在は、薬師寺と興福寺の二寺院。開祖は、三蔵法師として有名な「玄奘」が、インドの唯識を中国に伝え、その弟子の「窺基」と通称される慈恩大師窺基が開いたのが法相宗である。また、呂澂の兄は画家の呂鳳子(一八八六—一九五九)。語学者呂叔湘(一九〇四—一九九八)の親族である。呂澂の「美育」や美術革命に関する理論は、その親族・家庭環境の影響や素因も大きかったと言える。

(注3) 人民网「康有為手書長卷現身南海博物館 約1.5萬字」
<http://culture.people.com.cn/BIG5/n/2013/1224/c17231>

82393529.html 2024/09/08

(注4) この序文は、一九一八年五月十四日、徐悲鴻が二十三歳の年「北京大学画法研究会」の席上で行った講演『中国画改良之方法』で述べた西洋絵画に準じる「写実主義」の理念と実践方法にその主旨が相応する。また、これに先んじて清朝考証学者顧炎武(一六一三—一六八二)が『日知録』巻二十一で指摘した近人と古人の「畫學」論の違い、則ち「寫意」を廃して元代の絵画に復古すべきとの考証学的指摘は看過できない。

(注5) 「文学革命八条件」は、一、内容のあることを語る(須言有物)。二、古人の模倣をしない(不摹倣古人)。三、文法を重んじる(須講求文法)。四、無病の呻吟をしない(不作無病之呻吟)。五、陳腐な言葉を用いない(務去濫調套語)。六、典故を用いない(不用典)。七、対句を重んじない(不講對仗)。八、俗字俗語を避けない(不避俗字俗語)。

(注6) 森鷗外『未来派宣言原題』一九〇九年三月十二日—未来主義の宣言十一箇条。初出—一九〇九年二月二十日(フィガロ紙)翻訳初出—一九〇九年三月十二日。出典『森鷗外—棕鳥通信(上)』(岩波書店・二〇一四年)。

(注7) イタリア未来派の先駆者、ウンベルト・ボッチョーニの『空間における連続性の唯一の形態』ブロンズ作品参照。

<https://www.artizon.museum/collection/category/detail/302> 2024/09/08

