

康有為と徐悲鴻 — 近代の中國畫改良議論に関する若干の考察 —

平野 和彦

Kang Youwei and Xu Beihong

— A Study on the Discussion for improves Chinese painting at modern ages —

HIRANO Kazuhiko

Abstract

Perpetual change of Kang Youwei and Xu Beihong have the age difference of 30 years old or more. They lived in modern Chinese coetaneous and touched the material civilization and the art culture of the West. So they are advanced knowledge person. By comparing the painting theories of two people. It is verified what difference is in the content. A rapid modernization of China at that time is proven.

Key Word : Kang Youwei, Xu Beihong, Chinese painting improvement method

前言

一九一六年、康有為(一八五八・一九二七)は『萬木草堂藏畫目』を作成し、自らの蔵面にコメントを付す体裁を採りつつ、中国社会の旧構造改良のための認識を披瀝した(注1)。一九一八年、徐悲鴻(一八九五―一九五三)は、『北京大學日報』誌上に『中國畫改良之方法』と題する論文を発表し、具体的な中國繪畫改良の方法について言及する。この二論文は、中國繪畫の近代における在り様と、その未來への提言に満ちた価値ある論考と見える。

初代中央美術學院院長を任じた洋畫家徐悲鴻の謂う「改良」は、清末變

法運動の領袖康有為の「改良」を想起せしめるが、両者の「改良」論議には何らかの関連性があるのだろうか。ここが本稿の出発点である。

尚、本稿中の引用は、文献によって繁体字表記と簡体字表記があり、それぞれの文献表記に従った。また、肉筆からの翻字はすべて繁体字表記にした。

一 康有為と徐悲鴻の交友

北京市にある徐悲鴻紀念館は、当時の徐悲鴻の書齋を再現し、その框には康有為が徐悲鴻に書き与えた扁額を掲げている(注2)。その書は筆致渾厚で康有為自身の理想とした「茂密宕逸」の境地が遺憾なく發揮されてい

る。ここに翻字する。康有為は徐悲鴻を称賛して、

寫生入神

と書き贈った。そして、その落款に、

悲鴻仁弟于畫天才也。

寫此選其行。

康有為

と記し、画家としての才能を絶賛する。この扁額を受け取った徐悲鴻は、丁丑の年の初春に桂林にある寓居で書類等の整理中にこれを見つけて感慨深く次のようにしたためたのである。曰く、

歲丁巳先生年六十時吾欲游日本。先生書此送行，即用孫君伯蘭舊箋，復辭之前夕也。人事如夢今二十年矣。以無歲月特為識之。

丁丑春初寓居桂林檢理舊物不禁慨然 悲鴻

丁巳は、『萬木草堂藏畫目』作成の翌年即ち一九一七年(民国六年)である。

日本へと夢を抱くこの年、徐悲鴻は若干二十二歳の青年であった。六十歳の康有為と青年徐悲鴻の交友はまさに「忘年之交」と言えよう。

廖静文『徐悲鴻一生我的回忆』(中国青年出版社・一九九九)によれば、徐悲鴻は、当時の未だ礼法色濃く残る旧中国社会においては一般的には許される術もなかった「私奔」(かけおち)という方法を選択して、恋人の蒋碧微と二人で日本行きを決意したという。

悲鴻很快办好了两人的船票。一九一七年五月，这对热恋中的情人，从上海登上驶往日本的海轮，开始了同居生活。……(中略)……轮船喷着粗大的黑色烟柱，在波涛汹涌的太平洋上乘风破浪前进。身着西服の悲鴻与穿着宽袖绸裙的蒋碧微凭倚船栏，凝视着隐约在望的邻国。悲鴻追思着中日文化交流的历史，想像隋唐时代，日本派留学生来中国学习，

以及中国的鉴真高僧六次渡海去日本讲学的情景。……(中略)……

他们在东京租住了一家日本居民的一间房子，伙食也包给房东太太。于是，他们有了一个暂时的家。美丽的东京以它那明媚的岛国风光和异国调情迎接许多外来游客。但年仅二十二岁的悲鴻并未流连于山光水色中，也未沉浸在个人感情里，强烈吸引他的，那是丰富多彩的日本美术。

他每天在藏画的处所观览，欣喜地看到日本画家渐渐脱去了拘守古人的积习，能仔细观察和描绘大自然，达到了美妙，精深，丰富的境界，尤其以花鸟画最为出色。当时，日本的美术印刷很精美，种类繁多，有一些仿制原画的复制品更吸引悲鴻。他经常流连于那些书店或画店，遇到自己喜欢的书籍或美术复制品，便不计价值地买下来。每次回家，他总是抱着一推书画回来。

この記述に見るように、東京での生活は、徐悲鴻にとって芸術三昧に明け暮れる毎日、画家としての大成の大きな出発点になったことは間違いないようである。こうした海外での経験を渴望し、実際にそれに踏み切り、画家としての成功を念じるようになった背景にこそ、青年徐悲鴻と康有為の出会いがあったのである。康有為は、徐悲鴻への援助を約束し、二人を日本へと送り出した。

馬洪林『康有為大传』(遼寧人民出版社・一九八八)には、江励夫「康有為和徐悲鴻的一段軼事」(『香港大公報』一九八五年二月十三日)の記事をもとに次のように当時の様子が語られる。

徐悲鴻读过康有為著『大同书』の某些篇章，对康有為的大同主张十分醉心。康有為也很器重年轻的徐悲鴻。他喜爱徐悲鴻的画，更欣赏他锲而不舍的奋斗精神。康有為常常把徐悲鴻请到自己的家里，哪出珍藏

的中外名画供徐悲鴻观赏，借鉴，并鼓励他到日本去考察一下那里的新画风和新画派。从此，徐悲鴻成了康有為的拜門弟子。……（中略）・・・到了一九一七年五月初，徐悲鴻和康有為，朱了洲商量，要携帶蒋棠珍（碧微）去日本观光写生，康有為竭力支持，答应帮助他们，并为他们恪守秘密。

经过一番精心策划，临届行期，徐悲鴻先隐身于辛家花园康宅。在徐，蒋离开上海赴日本前夕，康有為还特地设宴为徐悲鴻餞行，预祝他与蒋小姐私奔圆满成功。宴会后，康有為挥笔写了“写生入神”四个大字送给徐悲鴻留念。

こうして書を贈り徐悲鴻らを日本へ見送った康有為は、この年、張勳復辟運動の直中に身を投じる。

『康有為自編年譜續編』（『康有為遺著彙刊』二二・蔣貴麟主編・宏業書局・民國六十五年）の民國六年丁巳（一九一七年）先君六十歳の五月の条には次のような記載がある。

五月、張勳擁宣統復辟，先君到京。主用虛君共和制，定中華帝國之名，開國民大會，而議憲法，頑固自尊，排斥不用。先君正擬辭去南行，而兵事已起，乃避居美使館之美森院，高木幽陰，惟日以校書吟詠爲事。こうした中国国内における自らの政治活動のかたわら、徐悲鴻に対する康有為の対応は、すべての状況、すべての人々に対して中国の未来を託したいという大きな志を感じさせずにはおかない。康有為自らが十六年間にも及ぶ海外亡命生活で得たものは、決して政治活動ばかりでなく、よしんばそれに繋がるものであったとしても、中国文化全体にわたる大きな憂いと未来への希望に満ちたものであったことが知れる。

徐悲鴻が日本での生活を終えて上海に帰国した当時の様子を、馬洪林の

記述から更に補っておきたい。

一九一七年十一月、徐悲鴻从东京回到上海，自然首先去拜谢有胡子的“红娘”康有為。康有為对他带来的很多美术品挺感兴趣，并指导徐悲鴻说：“你很有见识。我们中国有许多好东西，如古代的四大发明，都被外国人学去了，甚至还超过了我们。为了祖国的繁荣昌盛，我们也需学习外国的好东西，不论是东洋的还是西洋的，我们都应该研究，学习。”徐悲鴻说起他打算赴巴黎学美术，考察西洋画法。康有為说：“现在在欧洲战争打得正凶，目前最好是不去法国。我建议你先去北京，一方面北京是我国的文化古都，这对你研究我国古代绘画艺术，接触更多的名家，吸收古代和当代名家的长处会大有好处。另一方面，你可以继续作出国准备，一旦战争停止，你就能很快奔赴欧洲深造。”徐悲鴻觉得康有為讲得有道理，很高兴地接受了他的建议。

こうして、康有為の紹介状を持った徐悲鴻は北京にのぼり、康有為の旧知の友人に会った。その中の一人が北京大学校長の蔡元培（一八六八—一九四〇）であった。のちにその推薦を得て、教育部の資金援助のもとパリで素描、油画を専攻することになるのである。康有為の紹介で北京を訪れた徐悲鴻の作品を見た蔡元培らは、北京大学の中に「画法研究会」を設立し徐悲鴻を支援していくことになる。この時期に書かれたのが論文『中國畫改良之方法』だったのである。一九一九年に北京を離れてパリに赴き、芸術の都を満喫しつつ本場の西洋画研究にいそむ。その後、ポーランド、ドイツ、パリ、イタリア、ベルギー、スイスなどを精力的に巡り、画業に邁進した。一九二六年の春、上海に戻って三ヵ月ほど逗留した徐悲鴻は、恩人であり恩師でもある康有為像を描いた（注3）。康有為が最晩年まで続く師弟間の忘年の交わりと心情は、その絵に如実に表現されていると言って

過言ではあるまい。その後再びパリの地を踏むが、一九二七年、祖国の上海に戻り居を構える。八年間に及ぶ西洋絵画研究と留学の日々であった。その徐悲鴻を、北平芸術学院院长として招聘したのは蔡元培であった。一九二八年、康有為逝去の翌年のことである。

ちなみに、康有為と徐悲鴻の最初の交わりは、廖静文の記述に拠れば、明智大学当時还没有广仓学会、邀请一些名流学者讲学。悲鸿因此有机会结识了康有為、王国维、沈寐叟等当时颇负盛名的学者。明智大学又经常在哈同花园内举办私人收藏的金石书画展览，给悲鸿提供了极好的学习机会，使他从我国古代优秀的绘画中，汲取了丰富的营养。

悲鸿对戊戌变法时公车上书的康有為是深表敬意的，遗憾的是他未能随着时代前进，而终于成为保皇党。但康有為的渊博学识，仍吸引着悲鸿，特别是他热心奖掖后进，使悲鸿把他当作老师一样看待。康有為收藏的书籍，碑版极为丰富，悲鸿都一一浏览，从而对书法产生了浓厚的兴趣。后来，他将“石门铭”，“爨龙颜”，“经石峪”，“张孟龙”等名碑都临摹多遍。

と、明智大学こそが、両者の年齢や時代を超えた接触の始まりであったことがわかる。一九一五年、徐悲鴻二十歳の年のことである。明智大学と徐悲鴻の関わりは、明智大学が倉頡の肖像画を公募したのに徐悲鴻が応募したことからはじまっていた（注4）。

康有為の書を発見して、自跋を附した丁丑は、一九三七年、康有為逝去後二十年目にあたる。徐悲鴻七十八歳の春の日の出来事である。この年の七月七日、盧溝橋事件が勃発し、日中両国は全面的な戦争状態に突入する。徐悲鴻の感慨は推して知るべしであろう。洋画を勉強するために日本へ渡るにあたって康有為から贈られた書を、図らずも日中全面戦争突入のこの

年に見出したわけである。

廖静文によれば、一九三七年の徐悲鴻は、日本軍の侵略よって追われる多くの難民・同胞のための義援金を募るため、そして華僑に向けて国外での抗戦を宣伝するためにシンガポールでの展覧会開催を決めたという。当時の様子についてその記述の一部をここに引用する。

一九三七年七月十一日、日軍占领上海，十二月南京又失守，武汉岌岌可危。许多不愿做亡国奴的同胞纷纷逃到后方，扶老携幼流离失所。为了筹款捐助这些无家可归的难民，也为了向华侨和在国宣传抗战，悲鸿决定去新加坡举行画展。

当时，为避免敌机滥施轰炸，悲鸿曾将自己的全部作品，存放在桂林七星岩岩洞内。由于需要携带一部分作品出国展览，一九三八年七月，悲鸿离开重庆，去到桂林。然后，由广东沿西江东下，拟赴香港，再从香港去新加坡。但是，由于广州沦陷，他在西江漂流了月余。

日中戦争激化の中、康有為の書は桂林の七星岩岩洞内に彼の作品とともに保管されて今日に至ったものであろう。

二 『中國畫改良之方法』と『萬木草堂藏畫目』

『中國畫改良之方法』を発表した一九一八年は徐悲鴻二十三歳で、日本での多くの経験をもとに、帰国したのち芸術に関する論文執筆が散見されるようになる。以下は、康徐両者の論述を比較することによって、中国絵画に対する認識の共通点と相違点から徐悲鴻の絵画理論体系の根幹を探っていく。『中國畫改良之方法』をA、『萬木草堂藏畫目』をBとして主要な観点ごとにその論述を挙げる。

【問題提起の根拠】

A・① 中國畫學之類敗，至今已極矣。凡世界文明理無退化，獨中國之畫在今日，比二十年前退五十步，三百年前退五百步，五百年前退四百步，七百年前千步，千年前八百步，民族之不振可慨也夫。夫何故而使畫學如此其頹壞耶。曰惟守舊。曰惟失其學術獨立之地位。畫固藝也，而及於學。今吾東方畫，無論其在二十世紀內，應有若何成績，要之以視千年前先民不逮者，實為深恥大辱。然則吾之草此論，豈得已哉。

B・① 中國近世之畫衰敗極矣，蓋畫論之謬也。請正其本，探其始，明其訓。爾雅云畫形也。廣雅云畫類也。說文畫眡也。釋名畫挂也。畫稱彰施五采作繪。論語繪事後素。然則畫以象形類物，界畫著色為主，無能少議之。

B・② 中國畫學，至國朝而衰弊極矣。豈止郡邑無聞畫人者，其遺餘二三名宿，摹寫四王二石之糟粕，枯筆數筆，味同嚼蠟，豈復能傳後，以與今歐美日本競勝哉。

B・③ 若夫傳神阿堵，象形之迫肖云爾，非取神即可棄形，更非寫意即可忘形也。盒覽百國作畫皆同，故今歐美之畫與六朝唐宋之法同。

B・④ 今工商百器皆藉于畫，畫不改進，工商無可言。此則鄙人藏畫論畫之意。以復古為更新，海內識者，當不河漢斯言耶。

A・Bともに問題提起に「畫學」という熟語を用いている。「畫學」といういわば学問的分野と、実際の絵画との因果関係を両者はどのように捕らえていたと見るべきなのだろう。

この「畫學」という術語は、例えば、『宋史』卷一百五十七「選舉志」第一百十「選舉三」の「學校試 律學等試附」に、

大觀四年，以算學生歸之太史局，併書學生入翰林書藝局，畫學生入

翰林圖畫局，醫學生入太醫局。

とあり、また同書卷四百四十四「列傳第二百三」「文苑六」に、

米芾字元章，吳人也。以母侍宣仁后落邸舊恩，補滄泆尉，歷知雍丘縣漣水軍太常博士，知無為軍，召為書畫學博士，賜對便殿上。

などとあるように、「書畫學博士」として、米芾の伝記とともに登場する例が古い。また、『宣和畫譜』卷七「人物」三は、宋の周文矩、石恪、李景道、李景遊、顧闓中、顧大中、郝澄、湯子昇、李公麟、楊日言らの画を評し、李公麟の「文蕭彩鸞冥會圖」「鑄鑑圖」について評して、

文臣李公麟，字伯時，舒城人也。熙寧中登進士第。父虛一嘗舉賢良方正科，任大理寺丞，贈左朝議大夫，喜藏法書名畫。公麟少閱視，即悟古人用筆意，作真行書，有晉宋楷法風格。繪事尤絕為世所寶，博學精識用意至到。凡目所覩，即領其要。始畫學顧，陸與僧，繇，道玄，及前世名手佳本。至礪礪胸臆者甚富，乃集衆所善以為己，有更自立，意專為一家。若不蹈襲前人而實陰法其要，凡古今名畫得之，則必摹臨蓄其副本。故其家多得名畫，無所不有。尤工人物，能分別狀貌，使人望而知。其廊廟，館閣，山林，草野，閭閻，臧獲，臺輿，阜隸……と謂い、また『欽定四庫全書』子部八『宣和畫譜』「藝術類一」「書畫之屬」の「提要」は、

宣和畫學分六科。一曰佛道，二曰人物，三曰山川，四曰鳥獸，五曰竹花，六曰屋木。與此大同小異。蓋後又更定其條目也。

などと絵画の分類を示すものの、「畫學」の定義についての明確な記述はない。宋代のその他の絵画論著、例えば『廣川畫跋』、『畫繼』などにも術語としての登場は見られるものの同様の用例である。

明の張丑の撰になる『清河書畫舫』卷四上は、唐の李思訓の「御苑采蓮

「踏錦圖」、「春山圖」、「江山漁樂圖」を論じ、附して李昭道の「漢武帝柏梁聯句圖」、「冷謙蓬萊仙逸圖」などを評したのちに、

古之名流韻士，有不事畫學而偏饒畫趣者。如唐之李林甫，宋之蔡襄，晁無咎，勝國冷謙。及皇明徐有貞，祝允明，往往而是林甫山水，精妙見高，詹事詩句。蔡襄工書畫，頗自惜不妄，爲人作。見歐陽公墓誌，無咎閑居濟州金鄉喜東皋歸去來園，自畫爲圖，并書記其上。冷謙讀書學道，嘗畫蓬萊仙奕卷大類。李思訓，徐有貞，亦有秋山圖，自賦詩句題之。筆力極其豪放，今藏吳中一大姓。允明曾臨大米雲山卷，後有自書自跋，不特瀟灑出塵，兼得烘鎖之法善乎。鄧椿之言曰，其爲人也，多文雖有不曉畫者寡矣。其爲人也，無文雖有曉畫者寡矣。若文湖州之晚靄橫看，其間山水樹石，兼有王維關仝筆法。此又從墨竹一派而恢擴之。無足多異勝國。詞人以詩賦名家者，往往兼工書畫。如張羽，徐賁，陳植，陳惟允等，問學之外，各以山水著聞。此尙游方之內者也。獨冷謙以世外高真，而其仙奕卷丹青特立一世，政如王謝家子弟，自有一種風致耶。

と謂う。「畫學」と「畫趣」という言辞の中に、「畫學」という術語の意味に、伝統的中国絵画の技法や精神および学問的な位置づけを宋代絵画とその理論に遡源しようとする痕跡を看取することができる。

康有為、徐悲鴻に時代的に比較的近い清の顧炎武『日知録』卷二十一には、「畫」について次のように謂う。曰く、

古人圖畫，皆指事爲之，使觀者可法可戒。上自三代之時，則周明堂之四門墉有堯，舜之容，桀，紂之象，有周公相成王，負斧辰，南面以朝諸侯之圖。楚有先王之廟及公卿祠堂，圖畫天地山川神靈，琦璋儔危，及古賢孔子家語聖怪物行事。秦漢以下，見於史者，如周公負成王圖，

成慶畫，紂醉踞妲己圖，屏風圖畫列女，戴逵畫南都賦圖之類，未有無因而作。逮乎隋唐，尙沿其意。唐藝文志所列漢王元昌畫漢賢王圖，閣立德畫文成公主降蕃圖，玉華宮圖，鬪雞圖，閣立本畫秦府十八學士圖，凌煙閣功臣二十四人圖，范長壽畫風俗圖，醉道士圖……(中略)……

唐文粹有王諷記漢公卿祖二疏圖，舒元興記桃源圖。通鑑蜀嘉州司馬劉贊，獻陳後主三閣圖，皆指事象物之作。王維傳，人有得奏樂圖，不知其名。維視之曰，此霓裳第三疊第一拍也。好事者集樂工按之，無差。自實體難工，空摹易善，於是白描山水之畫興，而古人之意亡矣。宋邵博聞見後錄云，觀漢李翕，王稚子，高賈方墓碑，多刻山林人物，乃知顧愷之，陸探微，宗處士輩尙有其遺法。至吳道玄絕藝入神，然始用巧思，而古意少減矣。況其下者。此可爲知者道也。宋徽宗崇寧三年，立畫學，考畫之等，以不做前人，而物之情態形色俱若自然，筆韻高簡爲工。此近於空摹之永王府長史德平子汝南太守字希言太宗秦王府諮議相國錄事參軍封陵陽公鑾子字景。格至今尙之。謝在杭五襍俎曰，自唐以前名畫，未有無故事者。蓋有故事便湏立意結構，事事考訂，人物衣冠制度，宮室規模大畧，城郭山川形勢向背，皆不得草草下筆。非若今人任意師心，鹵莽滅裂，動輒託之寫意而止也。余觀張僧繇，展子虔，閣立本輩，皆畫神佛變相，星曜真形，至如石勒，竇建德，安祿山，有何足畫而皆寫其故實。其他如懿宗射兔，貴妃上馬，後主幸晉陽，華清宮避暑，不一而足。上之則神農播種，堯民擊壤，老子度關，宣尼十哲，下之則商山采芝，二疏祖道，元達鑠諫，葛洪移居，如此題目，今人卻不肯畫，而古人爲之。轉相沿倣，蓋繇所重在此，習以成風。要亦相傳法度，易於循習耳。

顧炎武の説くような、「畫」に対する古人と今人の思考の相違点に着目すれ

ば、まさに「畫學」とは、「寫意」を廃すべく元来の繪画のあり方に復古することをめざす学問であり、宋徽宗の打ちたてた書画学、即ち「以不做前人、而物之形態形色俱若自然、筆韻高簡爲工。」とあるように、形骸化した前人の模倣ではなく、繪画の対象の形態、形、色ともども自然であることを求めるものであり、『五雜俎』の謂う唐以前の名画、即ち「皆不得草草下筆。非若今人任意師心、鹵莽滅裂、動輒託之寫意而止也。」という精密な技術の再興を希求するべきものであるということになる。

康有為と徐悲鴻の立脚点は同一の根拠に基づいたものであったことが確認できる。徐悲鴻がAに謂う「學術獨立の地位」であり「畫固藝也、而及於學。」という繪画の根源的概念に帰着し、康有為がB①に謂う「然則畫以象形類物、界畫著色爲主。」は疑う余地もなく、B②に謂う四王の模倣に明け暮れる形骸化した文人画は衰退の極みであり、繪画を独立した学問として打ちたて、その理論に基づいて制作された繪画こそが本来の役割を遂行できるものという認識に至ることは、至極当然の改良主義ということになる。

一九一六年から一九一八年の中国は、辛亥革命を経て第一次世界大戦という混乱状態を既に経験した二年間であった。係る中国国内において、直接海外を見聞した知識人は、憂国の情と自らの生涯、未来を賭して芸術文化の土壌形成に精魂を傾けたのである。

三 『中國畫改良之方法』の論点

【問題の具象化】

さて、両者の理論的同一性は認められたが、その実際の方法論というこ

とになると、康有為の場合、B③・④に見られるように、中国が、欧米や日本の近代化された社会構造や社会資本、工業、商業、世界戦略を含む精密な国家設計を成し遂げるための、言わば政治的思想としてのスローガンに終始していることがわかる。

一方、徐悲鴻の場合、「主旨與例」に論及し以下のようにわかり易く例を挙げる。

A② 中國畫山水，西人視之不靈。西方金髮碧眼之美人，中國老學究視之不美。劉洪升之歌譚迷深者不之美。王蒙，倪迂等之畫，文人視之美，此碑怪拙吾人能得其美。上海月份牌，淺人視之美。歐洲之名畫，中國頑固人意思中以爲照相，則不足奇。西方畫有絕模糊者，吾人能解其美。凡寓意深遠，藝復卓絕者，高等人類視之均美。吾今特以下列各例，充吾論之主腦。古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可採入者融之。

中国画と西洋画の融合に係る可能性を目視できる芸術観は、わずかな日本滞在で養っただけではあるまい。中国への西洋画流入は明清期には既に始まっており、主にイエズス会の宣教師による布教活動とともに勸戒的宗教画が多くを占めていたと言え(注5)、中国人画家の中には、西洋画の遠近法などの技法を伝統的な中国画の中に持ち込んで創作を行っていた者も少なくない(注6)。また、康熙、雍正、乾隆の清王朝三代に仕えた宮廷画家として名高い郎世寧(一六八八—一七六六。イタリア人の宣教師カステイリオーネ・Giuseppe Castiglione)の存在も、繪画の東西融合といった観点から見ると、中国繪画が西洋画から受けた影響はすでにこれらの画家たちによって一定度の浸透は見せていたと考えられよう。しかし、徐悲鴻は、世評が自身を朗世寧に比すことに異を唱えるのであった(注7)。

また、更に「學之獨立」を論じて、

A③ 中國畫在美術上、有價值乎。曰有。有故足存在。與西方畫同其價值乎。曰以物質之故略遜、然其趣異不必較。凡趣何存。存在歷史。西方畫乃西方之文明物、中國畫乃東方之文明物。所可較者、惟藝術。然藝術復須藉他種物質憑寄。西方之物質可盡藝術盡藝、中國之物質不能盡藝術盡藝、以此之故略遜。……(中略)……則中國畫尙爲文人之末技。智者不探求焉、其有足存之道哉。

「藝」と「術」とを二分割してその遜色を確実に受け入れる姿勢を示しながらも、物質の優劣だけではなく、文明の起り来る歴史にその源流を求めべきことを主張する。ここに謂う「物質」とは、絵画に必要な画材全般を指して言うのである。筆、絵の具は言うに及ばず、紙その他の支持体をも含んでいる。更に、「改良之方法」を論じて「学習・物質・破除派別」について論じる。特に「物質」については、特に中国画の紙絹を論じた。

A④ 中國畫通常憑藉物：曰生熟紙。曰生熟絹。而八百年來之習慣、尤重生紙。顧生紙最難盡色、此爲畫術進歩之障礙。而熟紙絹則人以爲易爲力、復不之奇。又且以絹壽只八百、紙只二百年、重爲畫惜、噫異噫矣。

つまり、紙本や絹本の寿命は長くても八百年。いくら紙や絹の良し悪しを論じて選別しても、結局それは物を知らず、ただ芸術品保存の重要性と価値を損なう行為に過ぎないということなのである。徐悲鴻の批判は厳しく、此與鴉片煙鬼、偃起之求長生者同一陋見也。

とまで論断する。書、中国画、特に馬の墨彩画でも名を馳せる徐悲鴻であるが、油画家としての真骨頂がここにある。

これ以外には、筆と色(絵の具)にも触れるが、今の筆が製品として良

くないことと、色が粗雑になってきていることを指摘して、色使いに活発さを要求する。そして、中国画特有の明暗の表現について、先に暗処を描き後で明処を描くことで造形の無味平板さを脱することを勧める。

「学習」については、

A⑤ 妙屬於美、肖屬於藝。故作物必須憑實寫。乃能惟肖。待心手相應之時、或無須憑實寫、而下筆未嘗違背真實景象、易以渾和生動逸雅之神致。而构成造化、偶然一現之新景象、乃至肖者也。然肖或不肖、未有妙而不肖者也。妙之不肖者、乃至肖者也。故妙之肖未尤難。故學畫者、宜屏棄妙襲古人之惡習。一一按現世已發明之術。

と述べ、「美」と「藝」に対する認識を明確にして「妙之不肖」と「妙之肖」とを古人の悪習に惑わされることなく見極めることを主張する。

最後に、徐悲鴻が論及した「風景畫之改良」について触れておきたい。風景画というと、中国の場合は山水画のイメージがつきまとう。初めて中国の山水画に接した西欧人が、中国人の deformation に驚愕したという故事は有名であるが、実際に中国には、黄山、廬山、泰山、華山などの名山や桂林など至るところに奇形を呈した風景が広がる。遠近の感覚を失わせるような強烈な印象で、デフォルメではなくそれを平面に描けば自然に定着する造形世界が存在する。しかし、徐悲鴻はそうした中国絵画の名家に対して次のように述べる。

A⑥ 吾國古今專講究山水、故于山石各家皆有獨到之處。但各家胸中邱壑逸氣均太少耳。如李思訓寫北京之山、必層巒迭嶂、直造紙末。王蒙亦如此。倪雲林則淡淡數筆、遠山近樹而已。爲邱壑者必迭床架屋、滿紙邱壑、不分遠近、氣勢蜿蜒、直到其頂、胸中直具邱壑。……(尙登太山觀泡海、而從側石作一圖、捨山乎抑捨海乎。兩不可捨爲技不已

竊乎。)(中略)……中國畫不寫影，其趣遂與歐畫大異。然終不可不加意。使室隅與庭前窗下無別也。

影を描かないことによる構図の矛盾と、遠くの山と近くの樹木だけを描き中間を省略することによって現れる不自然感を鋭く突く。また、樹木についても、松、柳、梧、桐などの数種類以外はほとんど何の樹かわからず、その原因として樹木の節がすべて凹の瘤状に均一化されていることを指摘して、更には樹皮の状態や枝振りなどもその画法に必ず改良を加えなければならぬことを論じる。

中国の生活や文化習慣、芸術感覚の世界に西洋画の思考方法を取り込むと、これほどまでにその不合理な問題点を提起できるものなのであろうか。徐悲鴻は決して中国絵画を否定しない。須らく改良を加えれば良しとする論述には、中国絵画を愛しその未来の発展を希求する姿が垣間見られるのである。

小結

A①から⑥に展開する徐悲鴻の改良論は、今日のフライン・アートが直面する問題を実的に暗示し、その立ち戻るべき思考の分岐点までをも言い当ててはいまいか。

洋画、日本画、中国画、油彩、顔彩、墨彩、グアッシュ、パステルなど言うに及ばず、それら表現を支える支持体や画材一切が、世界各国、各地域や諸文化の枠を超えて渾然一体とした表現形態をも容易に複合化してしまう現状がある。ミックスメディアという耳ざわりの良いジャンルを切り開いたかのように見えて、実情は混沌としているのではないかと思われる

る。徐悲鴻、康有為の建議から今日まで既に九十年近い年月が経過し、東洋芸術の諸相はさまざまな局面を乗り越えて発展してきた。今後の展望を思考するにあたって、徐悲鴻の論述は、改めてその歴史の源流に遡り、本質を看取して何が必要で何が不要かを厳しく選別・選択することの重要性を説いた改良論と読むことができる。

「融合」と「複合」とは単純に同一化できるものではあるまい。洞察力と取捨選択の深い思考と能力こそが徐悲鴻の謂う「畫学」「物質」「派別」をも網羅した改良の方法論であることは間違いなさそうだ。

注

注1 『康有為先生墨跡』(中州書畫出版社・一九八三)・『萬木草堂中國畫目』(文史哲出版社・中華民国六十六年)にその手跡が見られる。

注2 この扁額の図版は、『芸坛巨匠—徐悲鴻』(中国和平出版社・二〇〇二)にも掲載されている。

注3 『徐悲鴻藝術文集』(藝術家出版社・一九八七) 上册所載。

注4 明智大学。上海倉聖明智大学のこと。Silas Aaron Hardoonが一九一五年に創設した。倉聖とは、漢字を造ったとされる伝説上の人物倉頡のこと。王国維らが教授を任じた。以下、参考サイト。

<http://www.wiki.cn/wiki/%E5%93%88%E5%90%8C> (2007.11.30)

哈同 (Silas Aaron Hardoon) (1851年・1931年6月19日) 是近代上海的一位猶太裔房地產大亨。1851年、哈同出生于巴格达。1856年随父母迁居印度孟买，并加入英国籍。1872年只身东来香港，第二年转到

上海，在沙逊洋行供职。1886年与一名中法混血，笃信佛教的烟花女子罗迦陵结婚。1887年担任上海法租界公董局董事，1898年又改任上海公共租界工部局董事。1901年脱离沙逊洋行独立创办哈同洋行，专营房地产业。特别在开发经营南京路时获得巨大成功（他占有南京路地产的4%），他出资60万两用铁黎木铺设了部分南京路，此举不仅提高了其在上海的知名度，更使其在南京路的房地产大为增值。1904年开始在静安寺路购地300亩，花费70万两银元兴建上海最大的私人花园爱侬园（哈同花园），是典型的中国式园林。哈同热衷于中国古典文化，还在园内创办了仓圣明智大学。哈同夫妇没有亲生子女，由哈同领养了二名外国孤儿为养子女，罗迦陵领养了9名中国孤儿为内侄子女。1931年6月19日，哈同在爱侬园病故，留下高达一亿七千二百万元的巨额遗产，仅罗迦陵缴纳的遗产税就达1800万元。1947年罗迦陵也去世，但因夫妇二人留下的遗嘱有很大出入，引发旷日持久的哈同遗产案。1999年以后，新政府征用了爱侬园，建造中苏友好大厦（今上海展览中心）。哈同(Silas Aaron Hardoon, 1851年-1931年6月19日)是近代上海的一位犹太裔房地产大亨。1851年，哈同出生于巴格达。1856年随父母迁居印度孟买，并加入英国籍。1872年只身东来香港，第二年转到上海，在沙逊洋行供职。1886年与一名中法混血，笃信佛教的烟花女子罗迦陵结婚。1887年担任上海法租界公董局董事，1898年又改任上海公共租界工部局董事。1901年脱离沙逊洋行独立创办哈同洋行，专营房地产业。特别在开发经营南京路时获得巨大成功（他占有南京路地产的4%）。1904年开始在静安寺路购地300亩花费70万两银元兴建上海最大的私人花园爱侬园（哈同花园），是典型的中国式园林。哈同热衷于中国古典文化，还在园内创办了仓圣明智大学。

<http://www.wiki.cn/wiki/%E4%B3%8A%E6%B5%B7%E5%B1%95%E8%A7%88%E4%B8%AD%E5%BF%83%E5.8E.86.E5.8F.B2> (2007. 11. 30)

英籍犹太人欧司·爱·哈同(Silas Aaron Hardoon, 1849—1931年)，利用担任公共租界工部局、法租界公董局董事之职，在西摩路、静安寺路、长浜路一带，低价收买土地170余亩，1904年，在浦泉浜（现南京西路）建造私人花园，1910年竣工，花园以欧司·爱·哈同与妻子罗迦陵（罗迦陵）的名字中各取一字命名，称为爱侬园，也称为哈同花园。花园设计仿造《红楼梦》里所写的大观园。分内园与外园，内园有黄海涛声，天演界剧场等，外园有渭川百亩，大好河山，水心草庐等三大景区，园中建有三个主厅，两座楼阁，十八座亭阁，其间有佛塔，石舫，观云台，假山，池塘和花圃，全园景点不下二十余处。爱侬园到1917年扩充为二百多亩。在相当长一段时间内是上海园林中的代表精品。哈同在此度过二十余年晚年生活。

1915年，哈同在爱侬园内设立了仓圣明智大学，仓圣是指中国传说中创造汉字的圣人仓颉。学生从膳食，住宿到学杂费全部由学校提供，先设小学，中学，后来又增设了大学和女校。1916年，园内成立了一厂仓学会。学校与学会，均以研究中国古代文字，古董和典章制度为宗旨。康有为，陈三立，王国维，章一山，费恕皆，邹景叔等学者都曾在这里作教书，编撰和研究工作。

哈同交友甚广，各界名流都曾经是哈同花园的座上佳宾，有罗振玉，章太炎，蔡元培，陈炯明，杨善德，卢永祥，何丰林，盛宣怀等等。孙中山，徐悲鸿曾在哈同花园住过，徐悲鸿与第二任夫人蒋碧微女士在这里相识，章太炎与夫人汤国梨的婚礼也是哈同花园举行。

注5 向達『明清之際中國美術所受西洋之影響』《東方雜誌》二十七

卷第一號。 民国十九年)

注6 『中国の洋風画』展―明末から清時代の絵画・版画・挿絵本(町田市立国際版画美術館・一九九五)

注7 近人常以鄙畫擬郎世寧，實則鄙人于藝，向不主張門戶派別，僅以曾習過歐畫移來中國。材料上較人逼真而已。