

日中近代における伝統芸術解釈の二面性 (上)

— 「画」と「美術」の認識をめぐって —

平野 和彦

A Study on the Two Character in Interpretation of Tradition Art at Modern Ages of Japan and China (Vol.1)

— Recognition of "Hua" and "Meishu" —

HIRANO Kazuhiko

Abstract

Japan and China of modern ages both received the western impact, and the influence produced an influence big as for the tradition art of both nations. It searches for an aspect at that time, and the difference point of the interpretation of the art of both nations is clarified by the thesis of NAKAMURA Fusetu, TUBOUCHI Syouyou, Xu Beihong, Kang Youwei, Chen Duxiu and Liang Qichao.

キーワード：中村不折、坪内逍遙、徐悲鴻、康有為、陳独秀、梁啓超

Key Word : NAKAMURA Fusetu, TUBOUCHI Syouyou, Xu Beihong, Kang Youwei, Chen Duxiu, Liang Qichao

前言

二〇〇八年九月二十五日、広東省南海区で、康有為生誕一五〇周年を記念して「康有為与改革创新学术研讨会」が開催された。本稿は、この国際学会で発表した拙稿「康有為的中华文化史观所影响到现代之关键问题」(注一)の一部について、更に詳細に検討を試みるものである。近代における

東洋と西洋の異文化受容に関する諸問題がそれで、特に、近代フアイン・アートの理論・作品が、日中の書画芸術理論とその創作の実際に接近した場合、その合理的解釈はどのように行われたのかについて考察する。本稿で中村不折、坪内逍遙、徐悲鴻、康有為、陳独秀、梁啓超等を取り上げて論じるのは、これら日中の人物が近代のほぼ同時期に、共に芸術を論じているからである。特に、康有為の論考を再検証するにあたって、それら時代的共通性を有する人物の思考にヒントを得ることも本稿の目的となる。

梁啓超（一八七二～一九二九）、中村不折（一八六六～一九四三）、坪内逍遙（一八五九～一九三七）、徐悲鴻（一八九五～一九五三）、陳独秀（一八七九～一九四二）等先進人物の論考と康有為（一八五八～一九二七）のそれとの比較は、康有為が、極めて通史的且つ大胆に論じた中国書画芸術のマクロな歴史観、それを再評価するリトマス試験紙の役割を果たす。西洋との間にあって、改良主義と復古主義の相半ばするその論理構造は、当時の識者の大きな反響を呼んだが、今日的視座から見直すにも十分価値ある問題である。係る視点を再提示するのは、近代日本と近代中国の文化心理構造のなかで、特に西洋的なるものとの接触を、東洋芸術の理論と創作がどのように解決しようとしたかは興味深い。

尚、本文に用いる漢字、仮名は、引用する文献の字体文体に拠った。また、年号はすべて西暦を用いた。

一 康有為の書画理論著述とその時間空間的差異

康有為は、その政治思想と活動の体系に、中国伝統芸術の世界を持ち込み、公羊学者としての政治主張喧伝の一翼を担わせたばかりでなく、潤例を提示してその収入を政治活動の資金源に充てたとする見方は容易である（注二）。実際、康有為の文筆活動、著作著述活動は、その政治活動に呼応して早期から「上書」などの形を取って陸続と政策提案を行い、公羊家としての思索は『新学偽経考』（一八九二）、『孔子改制考』（一八九八）などをはじめとする幾多の哲学書を生む。また、『海外游記』などは、十六年にも及ぶ海外での経験から、中国の外から中国の内を見る先進性を備えている。自国文化を鋭く看破するその視点は、まさに思想家、政治家として

の特質が如実であり、それゆえに、中国書画芸術という「感性」と「技術」、「修練」を伴う特殊な分野に踏み込んだ場合、浅見の誇りは免れないとも言えよう。

事実、中国学の泰斗として知られる内藤湖南（一八六六～一九三四）によつて「田舎者の高論」と貶められた『広芸舟双楫』（一八八九）は、出版されるや否や、中国国内でも『芸舟单楫』との汚名を着せられ批判的に読まれたのである（注三）。

康有為が『広芸舟双楫』を執筆するにあたって多くの金石碑版資料を提示し、沈子培（一八五〇～一九二二）等と共に急進的に過ぎる言論を戒めた清朝の官僚黄紹箕（一八三七～一九〇九）も、約十年の時を隔てて『広芸舟双楫評語』（一八九八・注四）を著し康著を批評したが、例えば、康有為の云う「講碑第三」第三条の内容に言及して、

長素此書，乃一時遊藝遺興之作。恐學者泥於小道，故其言如此。勸戒被「一時遊藝遺興之作」播弄的學者。

と謂い、また、

又有謂，學者須專學一碑數十字。如是一年數月，臨寫千數百過，然後易一碑。…（中略）…又如。因舉鍾元常入抱犢山，三年學書，永禪師學書四十年不下樓爲例。此說似矣，亦謬說也。

或いは、

自古書家未有泛涉淺嘗，而能大就者。徐季海云，書無百日工，此悠悠之談也，當終身以之，豈可百日乎。

と、その金石学的成就の不足を批判して止まない。「金石学」と「書学」・「書法理論」の研究対象が同一であることから著述の方法論に二面性が存在すること、政治または思想的意図を反映させるにあたって研究対象に多面的

学問性が存在したことについては既に論じた（注五）のでここでは多く触れないが、徐李海（徐浩・七〇三〜七八二）が『論書』に述べた「非一朝一夕所能盡美。」のように、「美」を希求する学問的研鑽や、それを表現するための刻苦勉勵に対して高い人間性や修養の美徳のようなものを見出していたことは容易に理解できよう。

しかし、康有為の詩文創作や書作活動及びその理論は、「文人」と称された最後の世代のそれでもあり、仮に潤例を提示して売買の対象とした経緯があったとしても、その「文人」行為が世人の尊敬を受けるに値する崇高世界と考えられた側面も存在したのは事実である。康有為が批判の矛先を向けた同類の文人世界、特に清朝のそれに対して発せられた新理論は、否定的評価も含めて、結果として世の注目を集めたわけである。特に、大衆に浸透すること大いにその功績を発揮したと言わざるを得ない。賛否両論があったことは事実として、『万木草堂藏画目』に展開された絵画理論も、同様に後世の芸術家に与えた影響は極めて大きかったのである（注六）。

ここで、この二種類の論考が著述された時代と社会背景がそれぞれ大きく異なっていたこと、康有為の政治活動の節目節目に当たっていたことを確認しておかなければならない。偶然か否かを検証する必要があるからである。『広芸舟双楫』の著述は一八八九年、『万木草堂藏画目』の著述は一九一七年、執筆には二十年ほどの時間的空間的距離がある。

「日清戦争」（一八九四〜一八九五）が終結して下関条約が締結されたまさにその年、康有為は、科挙の合格者に呼びかけて日本との徹底抗戦を上奏して所謂「公車上書」を決定した。一躍注目を集めて時の人となる康有為だが、一八八七年の「布衣上書」（三十一歳）に始まった政事を語るその急進性に諫言を受けて、しばし沈思に門を閉ざした時期があった。その時

期に脱稿したのが『広芸舟双楫』であり、この年唯一の著作である（注七）。

「戊戌政変」（一八九八）の失敗から十六年間の海外亡命を余儀なくされ、「辛亥革命」（一九一一）の後に帰国（一九一三）した康有為（注八）が、その四年後、張勳復辟運動（一九一七）に身を投じていく中で脱稿したのが『万木草堂藏画目』である。著述背景に存在する最大の相違点は、前者が、洋務運動の不備を認識して変法運動を推し進めようとした国内への視線と、その国内で蓄えた海外の知識情報下にあった康有為であり、後者が、海外各国歴訪で多くの地域を訪れ、異なる国家、異なる社会、異なる文化、特に西欧のそれを見聞撰取し、直接的現地情報下にあった康有為であり、外側から内なる中国を見た康有為である。奇しくも一大転機があった年と数年を隔てずして中国伝統芸術を論じており、マクロな視点から歴史の中に伝統芸術を位置づけ、改良改革を主張したものであった。通史的且つ大胆な提言であり、前者が論じたのが中国書法、後者が論じたのが中国絵画、敢えて言うなら、それらに仮託して述べた康有為の思想そのものだったのである。偶然の産物とは考えにくい背景をここに見ることができよう。

「書」と「画」（絵画）が洋の東西において完全に一致する概念かどうかは、「書画」というテクニカル・タームの存在が示すように、特に中国（又は漢字文化圏）には、十世紀宋代以来、固有の認識が存在してそれが変容発展し今日に至ったと断言することができる（注九）。

現浙江大学人文学院教授陳振氏が、「書」の現代性について、日本の「前衛派」、韓国の「現代芸術」、中国の「現代派」だけではなく、一見して書法の伝統がまったくなさそうな西洋にも似たような芸術の流れがあります。例えば、今世紀（二十世紀）五十、六十年代に、フランスに「書法画」という流派が存在したことがあるのです。フラ

ンスは、西洋で最も早く東洋芸術を受け入れた窓口で、十九世紀には日本の浮世絵がパリに入り、更に印象派、後期印象派に影響を与えたことはよく知られています。ですから、フランスの「書法画」は、西洋人の東洋書法に対する解釈の一つの方式と見なしてよいと思います。

(注十)

と解説するように、西洋芸術史にはオリエンタリズムの窓口があった。そして、ひとたびその窓を通過すると、それはまったく異質なものとして変化発展したのである。「書」でもなく「画」でもなく、しかし「書」のようなもの。これは、確かに今日の現代アートに一つのジャンルとして存在意義を看取することができ、「書」とその「質」を異にする構成原理も徐々に明らかにされつつある(注十一)。

「書」と「画」は、唐以前に遡れば、元来は同一の平面上に同時に、しかも意図的に存在することはむしろ稀であった。しかし、「文人」的素養として学問や詩文創作の能力に秀でていて、「書」としての観賞価値を高める書写技能が優れていること、絵画表現に長じていること、これらに三位一体型の教養主義的側面を尊ぶ觀念が現れて、制作上の、「技法」、「用具」、「用材」論等は、まさに同一の源、即ち「毛筆」、「墨」、「顔料」、「宣紙」等の支持体、所謂「文房四宝」を愛で、また、それらを運用して色彩や造形を創り出す一体型の表現を尊ぶようになってきた。「画」を観て「讀」を読み、納得してまた「画」を観て「讀」を理解するというような、「文学」と「書」と「絵画」が同時に一つの平面上に表現され、鑑賞する側もそれを受け容れるという形態は、実は非常に特異なものと言わねばならない。しかし、今日なお厳然として存在するクラシック・スタイルであることは、歴然とした事実なのである。

このように、「書」と「画」(或いは「詩」)は付即不離の関係であり、「画」(絵画)は、西洋的概念の所謂ファイン・アート(Fine Art)と言いつけることはできず、「書」は、仮にカリグラフィの一分野と見なすことを許容したとしても、イコールカリグラフィ(Calligraphy)にはなり得ない。漢字という表意文字を書く、またはそれを連ねることは言語活動そのものであり、表音文字による表記言語に装飾を施すこととは、おそらく完全にとまでは言えないにしても、異質な行為であるに違いない。前者の康有為が論じたのはまさにこの「書」であるが、後者の康有為が論じたのは、教養主義を廃した近代西欧的ファイン・アートに類比させた中国の「画」でもあっても、「書画」の「画」ではなかったはずである。しかし、「画」の定義を躊躇なく儒家經典に求め、「写真」という漢語の「義」とリアリズム(Realism)の概念を見事に組み合わせた事実が如実にそのジレンマを物語っている。後述するが、ここには二十年の時間差が存在し、外来者として彼の地に立った康有為が此の地を見る目に屈折を生じさせる空間的差異があったわけである。

前者の康有為は、過激な政治活動を戒めた黄紹箕らの諫言に従って、漢字研究、金石碑版研究及び海外各国の文字資料収集に仮託して、形骸化した「書」に対する強烈な攻撃を加え、「帖学」という伝統概念の破壊に邁進した。この行為が黄紹箕らの意にそぐわないものであったことは明白である(注十二)。後者の康有為は、中国絵画と海外の芸術品の収集研究に仮託して、やはり形骸化した伝統的「画」の改良に鑑み、中国の旧社会構造改革を主張した。ともに難題であり、先進的ではあっても科学的論拠に不足しており、この論考に対する評価も賛否両論であった。

二 梁啓超が論じた東西文明論

さて、康有為の書画理論は、時間空間的背景の相違を以って示され、その二面性も明らかであるが、本稿問題の所在を以下の二点に集約して考えてみたい。即ち、この問題をより具体的に論じるため、日中近代を代表する二人の画家について敢えて挙げることのできる共通点がそれである。両者共に直接間接に康有為と関係を持ち、特に「書画」芸術を介した文人的交友を結んだ人物である。その二人とは日本の中村不折と中国の徐悲鴻である。問題の二つの所在点とは、ともに両国の近代絵画史上傑出した洋画家（油彩）であり、ともにヨーロッパ留学の経験をもつことが一点。もう一点は、両者ともに伝統的水墨画の技量を發揮しその作品群に対する評価も非常に高いことである。

「詩書画三絶」に「篆刻」を加え「詩書画篆刻四絶」などという文人賞賛の言辞があるが、東洋芸術のこれら諸相は、一個人がその創作を担った場合、例えば「詩第一、書第二、篆刻第三、画第四。」などと、そのパフォーマンスに品第を論じたり、また、「幼少にして詩を学び、中年は書、篆刻に長じ、晩年は画に秀でる。」などと、年代ごとに立ち代り現れる才能の諸相を評価したりすることが多く、所謂マルチな才能（文人的な）を愛でる。しかし、中村不折と徐悲鴻を考える場合、洋の東西に跨る二面性を有しており、両者が絵画を論じる或いは油彩、墨彩、顔彩で制作する過程において、特に制作者の心理的側面から察するに、それは果たして一種の乖離分裂現象と見るべきなのか、受容統合現象と見るべきなのか、という疑問が発生する。たちどころにその深刻さが顕わになる、即ち、今日的に見れば実に摩訶不思議な現象なのだが、当時はこのような人材が他にも多く出現

する兆しを見せていたのである（注十三）。

マクロに俯瞰すれば、東洋、特に「中原」文化を主たる栄養源として展開した絵画史を保有する地域と、その異文化たる地域、特にギリシャ文明を主たる栄養源として展開した西洋絵画史を保有する地域の巨大な影響が、個人のキャパシティに表象したという一言に尽きようし、彼の地に留学し、洋画家としての志向性を此の地の母国において展開しようとした時、客観的拒否または主観的歓迎にジレンマが生じもしたのである。今日的視点からこのことを再検証する場合、単純な東西文明論だけでは区切りがたい問題を内包している。

今しばしこの文明論的解釈を当時の識者の言説に見てみよう。

晚清民初の知識人梁啓超（一八七二～一九二九）は、一九二〇年に『清代學術概論』のなかで文学と美術を論じて冒頭次のように述べる（注十四）。

前清一代學風，與歐州文藝復興時代相類甚多。其最相異之一點，則美術文學不發達也。清之美術（畫）雖不能謂甚劣于前代，然絕未嘗向新方面有所發展。

と、清朝の美術に対してはかなり懐疑的な認識を示している。内容は大半が文学を論じており、美術に関する論述は僅かである。しかし、清朝の学風を総合してルネッサンスに比するとの認識を持っていた、又は与えようとしていたことは確かなようで、美術については學術全般の問題意識を反映して更に次のように述べた。

清代學術在中國學術史上，價值極大。清代文藝美術，在中國文藝史美術史上，價值極微。此吾所敢昌言也。

清朝の學術と文芸・美術に対して明確な区別を示した上で、その特質については、

清代何故與歐洲之文藝復興異其方向耶。所謂文藝復興者，一言以蔽之，曰，返於希臘。希臘文明，本以美術爲根幹。無美術則希臘。蓋南方島國景物妍麗而多變化之民所特產也。…(中略)…我國文明發源於北部大平原。平原雄偉曠蕩而少變化，不宜於發育美術。所謂復古者，使古代平原文明之精神復活，其美術的要素極貧乏，則亦宜也。

と、ギリシャ文明、中国文明それぞれが発祥した地域性を比較して、「中国文明発祥の地に美術を育成する要素が乏しかった」と、中国美術の拙劣さに言及する。ここに示された「中国北部の大平原」とは、所謂「中原」文化源流の地域を指しているようだが、あたかも文化不毛の地のようなのである。

一般的に中華文明の発祥は、所謂黄河文明、長江文明、北方草原文明の三種類がその直接的源流となり、この三地域の文明が相互に交流、融合して昇華されたものとされており、黄河中下流域が早期に穀物文明を生み、自然や地理的要因から徐々に長江流域の稲作文明に移行し継承発展し、北方の平原に発展した遊牧文明とこれらが相互移行する一大地帯を形成して、遊牧民族と主に漢族中心の農耕民族が直接交流、融合しながら発展した、というのが今日一般的な認識である。南方広東省出身の梁啓超が、「北方大平原」と総称したのも頷ける。しかし、まさに「中原」文化の地を指して謂ったのである。

中国の考古学界・人類学界の見地からは、西洋文明と中華文明の形成と発展及び文化の伝播伝承の特徴として、九十年代に次のような相違を指摘する論文が提出されたことがある(注十五)。要約すると、「起源」―「元典」―「発達」―「近現代」の四つの歴史段階において、特に「元典」期(夏・商・周代)以前を西洋のギリシャ・ローマ時代に比して、中華文化は「自ら体系を成す」(「自組織」)体系を持ち、「連続的」であるのに対し

て、ヨーロッパ文化は「断裂的」である、というものである。「交融型」または「和合型」のタイプとして思想や制度が他の文化に取って代わる、それが中華文化の「原質」と見る研究成果である。擬古派の史学に修正の必要性があることは当然としながらも、顧頡剛(一八九三―一九八〇)を創始者とする「古史辨」学派の所謂中国古代史「層累説」が、多元融合タイプの考古学的事実を説明するものであるとして肯定的に評価し、そして、これら文化的特質の由来について、「大一統」という民族的大義に言及しているのである。中国文化は、「大一統」思想、即ち、王者による天下統一を最重要視する国のあり方そのものに支配されてきた、というのがそれだが、中華文化の特質として、「大一統」に伴う「兼容性」も存在するとする。今日的に謂えば「多文化共生」とでもいうことになるのか。多地域にいる多民族が持つ多文化には、異なる風俗、言語、地理、歴史の必然が備わっており、統一的思想の下でこれら異なる特質に多元的統一を与えることで強固さと発展を保障するのが「大一統」であり、「修其教不移其俗，齊其政不易其宜。」を旨として、決して文化殖民でなく、排外主義でもないとしている。この認識は、典型的な例として、『二十四史』の確定が「民族」によらず「大一統」を標準とした中国独特の「正統観」を反映している、との論拠が根底にあるようである。

ヨーロッパ文化が「断裂的」であるとする比較史観からすると、コロニアリズム(Colonialism)やシヨービニズム(Chauvinism)を否定しつつも、そこにはエスノセントリズム(Ethnocentrism)が厳然と存在するようにも受け取れる。

ところで、この「大一統」思想を梁啓超が自身の中国文化観に反映させていたか否か、『清代學術概論』からは明確な言辞を見出せない。康有為に

代表される清末公羊学派も所謂擬古派であり、康有為の万木草堂に学んで改良主義に邁進した梁啓超は、政変失敗後の日本で多くの欧米文化に触れてその思想には紆余曲折があった。しかし、ギリシヤを「南方の島国の風光明媚と変化に富んだ民族の特産」の上に成り立つ「美術」を手に入れた、とその地域的特性を賞賛する論旨からは、この問題が意識の中核にあったことが窺えよう。つまり、これほどまでに中国文明発祥の地域性を貶める必要はまったくないわけだし、美術について紙幅を割くことができないほど、梁啓超はこの分野に対して知識不足ではなかったからである。二十則を超える画跋を残し、「中外之折衷、古今之融合」を宗旨として西洋と東洋の融合を表現した同郷の画家集団、嶺南画派を注目した梁啓超（注十六）には、敢えてこのように論じる理由が別に存在したはずである。これはその証と見ることができる。即ち、「大一統」思想によって嘗々と「層累」された中国伝統文化或いは中華文明という括りへの懐疑、或いはそれからの脱却と読むことは十分に可能なのである。

しかし、ちなみにこの「大一統」の解釈は、「大」、「一」、「統」それぞれの文字解釈からもさまざまに認識の相違が発生することは既に指摘され（注十七）ているが、例えば「津田史観」との異名をも取った古代史学者津田左右吉（一八七三―一九六一）は、その著『左傳の思想史的研究』（注十八）において、

漢代に於いては、上記の考へかたとは別に、春秋に現實的な意義を與へようとする思想が生じたので、公羊傳が隱公元年のはじめの「元年春王正月」を重視して、元年を「君之始年」、春を「歳之始」と説くと共に、其の王正月を「王正月也」と解し、またそれについて「大一統也」といふ解釋を施したのが、それである。（中略）こゝに問題となる

のは「大一統也」といふ解釋である。王に王としての權威を與へることとは、即ちそれに天下の君主たる意味を有たせることであるから、これだけの文字ならば、名分論からいひ得られなくは無いし、春秋の述作者にも其の思想があつたと推測せられるが、公羊傳が其の王を特に文王を指すものとし、また哀公十四年の獲麟の説話の後に春秋の述作を論じて「撥亂世、反諸正、莫近諸春秋」といひ「制春秋之義、以俟後聖」といつてゐること、對照して考へると、此の「大一統」には、王者が出て天下を一統することを確實に期待する意味があると解しなければなるまい。さうして、かゝることがいひ得られるのは、天下の一統が實現せられた後に於いてなればならぬ。

と謂う。この説に従うならば、梁啓超にこうした期待があつたとは当然ながら考えにくいのである。梁啓超が「大一統」をどう解釈したかについては、本稿から逸脱するので稿を改めて論じることとするが、ただ、中国はこのイデオロギーを主流として永い歴史を営み、梁啓超の政策論に「地方分権」や「連邦制」などの概念が登場したこと（特にアメリカ発）も、実は永いタブーを打ち破った結果だったと言われており、即ち、「中華」は、離合集散を繰り返し、また、多くの王朝交代こそあつたが、結局は分合循環型の歴史観を持ち続けてきたと言われる（注十九）。

公羊家魏源（一七九四―一八五七）の『海国図志』（一八四二刊行・一八五二増補）、徐繼畲（一七九五―一八七三）の『瀛環志略』（一八四八）によつて欧米の連邦制が紹介され、梁啓超は、『瀛環志略』を参考に、連邦制をモデルとした「地方自立」を提議したこともあつた。「変法維新」を行なう基礎とするためである。戊戌変法運動の失敗後も、梁啓超は日本で連邦制の實現の主張を続けることになるが、アヘン戦争以降のウェスタン・イ

ンパクトによって、従来の歴史観は大きく変質していくのである(注二十)。

このように、梁啓超の政治活動とその思索の経緯は、美術を論じた時に、敢えて中国の伝統絵画に言及することを少なくして、欧米タイプのフアイン・アートをより優秀なものとする論旨に終始しており、そこに高い合理性が存在すると言わねばなるまい。「文人」の学問性や修練と精神性を兼ね備える教養主義でもなく、また「書画」の「画」でもなく、その中身を良く吟味し、分離自立した観念で絵画を再構築すること、それが梁啓超の絵画論だったとは言えないだろうか。敢えてコロニアリズムやショージニズムを見せることなく、極端にエスノセントリズムを否定するかのようである。

このように考えてみると、徐悲鴻や中村不折のように、水墨画と油彩画を使い分けることは、一方で所謂「画」を行い、また一方で西欧的フアイン・アートをこなうという、かなり屈折した行為ということになる。

三 中村不折と徐悲鴻

改めて中村不折と徐悲鴻に焦点をあてよう。

中村不折は、自然主義を主張した。自由民権家で詩人、ジャーナリストであった井土靈山(一八五九―一九三五)とともに『広芸舟双楫』の日本語版として翻訳出版した『六朝書道論』(注二十一)の自序で次のように述べる。

古來本朝の書を論ずる者、空海と道風とを以て書聖と爲し、其の時代をば書の黄金時代として回顧するを常とせり。然れども余を以て見れば書道の盛んなる未だ嘗て今日の如きはあらず…(中略)…然るに今

日の書を論ずる者は唐代盲従の鐵圍を脱却して、自由の大氣中に呼吸するは何人も看取る所ならん…(中略)…今や然らず、漢魏六朝碑を合して四百種を觀得るのみならず、近來墩煌に於て發掘せられたる幾多の墨寶は實に漢魏六朝の肉筆其物にあらずや、之れを唐碑の重刻屢刻のものに比し來らば霄壤も啻ならざるの感あらん、美術家の最後の叫びは『自然に歸れ』の一語に在り、余は思ふ、書道に於て漢魏六朝碑に向つて所謂尋ぬべきもの多々なるを。

冒頭の一部であるが、ここに登場する「書」、「美術家」、「書道」というタームに注目すると、洋画家としての不折が、最後の叫びである『自然に歸れ』という自らの主張を、「書道」に転じて「漢魏六朝碑」(含「敦煌文書」)、「自然」とみなしたのもとも、洋画家として「書道」||「美術」という理解、つまり「書」が「美術」の一ジャンルであるという認識を持つていたともとれる。「書」に関わる術語をすべて中国や日本の絵画史に関わるものに置き換えてもまったくその論述内容に論理の矛盾はなく、先人に盲従し模倣を繰り返して形骸化した作品を批判的に捉えていることに変わりはない。

画家を志してフランスのアカデミー・ジュリアン(Académie Julien)に留学(一九〇一・三六歳)した不折は、Jean-Paul Laurens(1838-1921)に師事して人物画を学び、細緻な構図と躍動感あふれる「写実主義」(Realism)の画境を開いた。『自然に歸れ』とは、パリを中心に流行した写実主義と、当時の日本文壇が既に摂取し受容流行していた自然主義とを合わせて述べたものであろう。不折の書道観からは、形骸化した「帖学」に比べ、より自然で、よりリアルなものは、まさに六朝碑や敦煌文書に見られる文字に他ならなかったわけである。この考え方は、明治時代のこの時

期における書壇の趨勢を代表していた。世紀末のパリは、爛熟した都市文化と社会不安をかかえ、芸術面では象徴主義運動が興っていた。しかし、芸術家としての成功はサロンにあり、ヨーロッパやアメリカに限らず、東洋諸国の学生たちもパリの美術アカデミーを目指した。不折もその中の一人である。

明治二十二年に憲法が制定され、政治や社会にも徐々に各種制度と生活の基礎が形成され、日本は近代に向かって走り始めていた。絵画芸術においても、アカデミズム(Academism)を画壇の目標に掲げて油彩画が日本に根を下ろし始めており、画家たちにとって、油彩表現やその技法を追求するという新しい可能性が開かれたのであった。その結果、写実的手法によって事物描写を行なうだけでなく、自身の内面や心情・思想をそこに投影して制作を行なう者が増えていった。十九世紀中葉のヨーロッパでは、「ロマン主義」に対する一大反動から、芸術家たちによる「写実主義」運動が勃興し、日本では、「自由民権運動」下において、文壇では正にヨーロッパ思潮を摂取しつつ「自然主義」の表現運動が興った。江戸時代の文学を、例えば井原西鶴（一六四二―一六九三）等のように都市文化と花柳の巷を主流とするものや、滝沢馬琴（一七六七―一八四八）等のように中国伝奇小説に取材した内容を主流とするものなどを娯楽性の強い文学と見なして、若い世代、特に新時代の新たな表現を模索する文学家達は、その題材や文体、人生と文学の立場に対する不満から一大反動を興し、小説、論文、評論、翻訳等の作品の中に確実に「写実主義」の道を切り開いていったのである。

例えば、坪内逍遙（一八五九―一九三七）の『小説神髓』（一八八五）にその典型的な例を見ることができる。その「小説総論」において、

小説の美術たる由を明らかにせむとせば、まづ美術の何たるをば知らざる可らず。…（中略）…夫れ美術といふ者は、もとより実用の技にあらねば、只管人の心目を娯ましめて其妙神に入らんことを其「目的」とはなすべき筈なり。其妙神に入りたらんには、観る者おのづから感動して、彼の貪吝なる慾を忘れ、彼の刻薄なる情を脱して、他の高尚なる妙想をば樂むやうにもなりゆくべけれど、こは是れ自然の影響にて、美術の「目的」とはいふべからず。いはゆる偶然の結果にして、本来の主旨とはいひ難かり。…（中略）…されば美術といふものは、他の実用技と其質異にて、はじめよりして規矩をまうけて之れを造るべうもあらざるなり。…（中略）…されば美術の本義の如きも、目的といふ二字を除きて、美術は人の心目を悦ばしめ且つ其気格を高尚にする者なりといはゞ則ち可し、もし否ざればすなはち違へり。…（中略）…世に美術と称するもの一にして足らず。かりに類別して二となすべし。曰く有形の美術、曰く無形の美術これなり。所謂有形の美術は、絵画、彫刻、嵌木、繡織、銅器、建築、園治等をいひ、所謂無形の美術は、音楽、詩歌、戯曲の類をいふ。而して舞踏、演劇のたぐひは、この二種の質を併せてもて心目を娯ましむ。蓋し演劇、舞踏の類ひは、詩歌、戯曲を活動させ、且つ音楽を活用して其妙技をしも奏すればなり。今もむかしも万国一揆に悉く演劇をめよろこび、舞踏を愛るもむべならずや。美術の種類さまざまなる概ねかくの如しといへども、其主腦とする所をとへば、みな是れ眼を娯ましめ、心を悦ばしむるに外ならざるなり。ただ其美術の質によりて、専ら心に訴ふるものあり。専ら耳に訴ふるものあり。譬へば有形の美術の如きはみな専らに形を主として人の眼に訴ふれど、音楽、唱歌は耳に訴へ、詩歌、戯曲、小

説のたぐひは専ら心に訴ふるを其本分となすがごとし。さるからに、有形美術は専ら色彩と形容とを主眼となし、其工夫をしも練ることなれども、音楽、唱歌は之れに反して、まづ専らに声を主として其意匠をなん凝らすなりける。詩歌、戯曲はこれとも異にて、主として心に訴ふるが故に其主眼とする所のものも、色彩にあらず、音響にあらず、他の形なくまた声なき人間の情即ち是れなり。(引用のため原文の段落は筆者が再構成した。)

即ち、「美術」というものが有形無形に拘らず有声無声に拘らず、またそれぞれのジャンルが持つ固有の表現手段に拘らず、人の「情」を表現しそれに訴えかけるもの、という主張が内包されているということになる。

「小説の主眼」においては、
小説の主眼は人情なり、世態風俗これに次ぐ。人情とはいかなるものをいふや。曰く、人情とは人間の情慾にて、所謂百八煩惱是れなり。とも述べ、勸善懲悪主義や勸戒主義など如何なる教訓主義をも強く否定している。小説を論じたとは言え、それを「美術」の一ジャンルとして捉えて、当時の「自然主義」の行くべき道を明確に説いているのである。

再び不折に話を戻すと、不折はこのような状況下の日本を生きた人物であり、また、パリ留学に先立つ一八九四年に始まった日清戦争の一時期、従軍記者として中国に赴き、碑拓、金石など多くの漢字資料、考古資料を持ち帰っている。このことが書を論じる最大の動因となっていることもまた事実なのである。留学から帰国した不折が東西の歴史を題材とする油彩画を多く残していることから、日本人として先に中国ありき。後にヨーロッパあり、という画家であったことになる。不折の所謂「美術」は、哲学、科学の基礎が未だ不十分な時代にあつて、洋の東西ともに相容れとも

に制作することであつたはずである。

一方、徐悲鴻は、中国画の不合理を論じた。その初期絵画論については既に論じた(注二十二)ので、ここではその一部を再掲するが、徐悲鴻もまた梁啓超と同じく中国絵画の衰退を民族の不振と同調させて嘆き、

民族之不振可慨也。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、實爲深恥大辱。然則吾之草此論、豈得已哉。

と謂い、

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、惟藝與術。然藝術復須藉他種物質憑寄。西方之物質可盡術盡藝、中國之物質不能盡術盡藝、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。

とも述べたわけである。徐悲鴻は、中国絵画の存在意義と芸術たる根拠を見出すも、「物質」文明の遜色が直接絵画の遜色に影響した点に注目する。つまり、「物質」に問題があるのではなく、守旧的であつたことと、学術的独立の地位を成し得なかつたことが中国絵画衰退の原因と見るのである。

凡寓意深遠、藝復卓絶者、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、垂絶者繼之、不佳者改之、未足者增之、西方畫之可採入者融之。

とも述べ、中国絵画と西洋画の融合が可能であることも示唆している。

これを述べたのは、康有為の援助の下日本留学から帰国したばかり徐悲

鴻（二十三歳）であり、蔡元培の推薦でヨーロッパに赴くのはこの二年後の一九一九年のことである。中国人として、先に日本ありき、後にヨーロッパあり、と言うことになる。「物質」ということに限定して言うならば、当時は日本が一步（僅か数十年ではあるが）近代化に先んじていた。

不折と徐悲鴻のこの二論は、前者が一九一七年、奇しくも稿有為『万木草堂蔵画目』執筆の年で、後者が一九一八年。わずか一年の差である。両者の制作が俗に言う「両刀使い」のようだとするならば、不折がまさにそう認識していたとして、徐悲鴻はその両刀を融合させる視点を有していたと言える。中国絵画の不合理を認識した徐悲鴻が、受容統合の苦しみを生じ、数十年ではあるが先んじた日本にあつて、不折は二刀流を見事にやっつけたと言わざるを得まい。方向性には大きな相違が見られ、この間に日中両国でこうした議論が起つていたことは注目に値する。

四 近代儒家思想が支配する絵画観からの脱却

さて、ここで、第二節の問題についてより具体的に検証する。比較するのは康有為、陳独秀の絵画論である。

康有為の『万木草堂蔵画目』とそこに展開された議論については既に細かく論じたので（注二十二）、ここでは、他の絵画論との間に論点の一貫性を持たせて再検証する。

まず、梁啓超と同じく、清朝の絵画に不満を持っていた康有為は、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。

と、厳しく攻撃した。しかし、ここには、四王・二石を模倣する形骸化し

た清朝の絵画を糾弾すると言うより、日本や欧米と争つて勝つ、という凡そあり得ないような、絵画が国家を代表するかの如き論点のすり替えが見られ、その意味では過大な絵画論と言える。ただ、康有為がこう論じた背景には、海外生活で養われた眼力と知識・情報があつたのであり、母国中国に対する憂いと諸外国に対する劣等感を顕わにした瞬間だったに違いない。一九一七年は第一次世界大戦の真っ只中で、日本によつて青島、南洋群島を占領され、二十一か条の要求をも突きつけられたまさにその時だった。魏源以来の公羊家が嘗て論じた「以夷制夷」、「以夷攻夷」等々の言辞に、現実的な変法・改革の必要性を強烈に再認識した瞬間だったわけである。この感觸の克服のために、伝統的儒家經典に論拠を求めた康有為は、文人画の「形似」（「写実」ではない）輕視に諸悪の根源を帰し、

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，界畫源色爲主，無能少議之。

と、『爾雅』、『廣雅』、『說文解字』、『釋名』などの字義解釈を以つて「形似」（形が似る）＝「写実主義」といった曲解或いは牽強付会のまま論を展開したのであつた。ましてや、これらの出典が唐代の張彦遠『歷代名画記』から剽窃したものであることも既に指摘されており（注二十三）、実にその場凌ぎの抗論であつたと言わざるを得ない。更に、

備覽百國作畫皆同，故今歐美之畫與六朝唐宋之法同。

とも述べたが、ここに謂うように、宋代の絵画に中国絵画史上最高の優秀性を求める観点は良し。しかし、前述の「書画」という術語が生まれたのもまたこの宋代で（注二十四）、その意味では、文人画を批判しつつもその抽象的な文人概念の興り来たる世界に回帰せよという矛盾を露呈していよ

う。結局、康有為の主張の核心は、

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。

以復古爲更新，海内識者，當不河漢斯言耶。

との一点に凝縮されていたのであった。ヨーロッパ十七世紀以来の精密な作画技法が、今日謂う所の測量技術や航空写真、衛星写真などと同様の役割を果たした結果、欧米日本は近代的商工業機器や地図、海図等を設計製造し得る物質的豊かさを手に入れたと見るのであって、そこは是としても、近代科学の基礎に匹敵する技法を中国絵画に求めたことが非であったことになる。先進的主張ではあっても、合理性に乏しい議論と言わざるを得ない。そして、儒家經典から説き起こした論理は、当然ながらこうした「復古更新」論に行き着かざるを得なかったであろう。

一九一八年、雑誌『新青年』（第六卷第一号）誌上に掲載された、呂澂（一八九六―一九八九）と陳独秀（一八七九―一九四二）の『美術革命』論争を見てみよう。呂澂は美学者で、後に仏学研究者として名を成した。彼の実兄は著名な中国画家呂鳳子（一八八六―一九五九）である。一九一五年、呂澂は美術研究のため東京に留学した。東京で学び当時の日本画壇の様相を知った呂澂は、帰国後、上海美術専科学校の教務長を任じることになる。その美術・芸術思想は次のようなものであった。

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，賞以一切工巧爲藝術，而混稱空間時間藝術爲美術。

フライン・アートと中国絵画の「芸」と「術」の区別を言明している。上掲のように徐悲鴻も「芸」と「術」を区別こそしたが、空間と時間芸術の混同にまでは言及しなかった。更に、

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。……（中略）……我國今日文藝之待改革，真似當年之意而美術之衰弊，則更有甚焉者。

と、未来新芸術主義に言及するが、これは、一九〇九年、イタリアの詩人マリネッティ（Filippo Tommaso Marinetti・一八七六―一九四四）がフイガロ（Le Figaro）紙上に発表した『未来派の設立と宣言』に端を発する芸術運動で、一切の伝統概念を拒絶し、自動車、列車、電車、機械など、文明を象徴する工業と人々の往来による喧騒、騒音、スピードを、博物館のようなイタリアの街に持ち込んでそれを破壊し、新しい表現を開拓しようとしたものであった。森歐外（一八六二―一九二二）は、いち早くそれを翻訳して雑誌『スバル』に発表し、未来派に賛同した若い文学家や画家達が新しい創作を始め、バリ留学から帰国した多くの画家達が終結して「二科会」を結成し「帝国展覧会」に対峙していったことは夙に周知のことである。陳独秀は、呂澂の提案に対して、

若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。因爲改良中國畫，斷不能不採用洋畫寫實的精神。……（中略）……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。……（中略）……大概都用，臨，摹，仿，撫，的四大本領，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。

と回答したが、呂澂は「改革」と謂い、陳独秀は「改良」と謂い、両者の議論は「革命」として雑誌に掲載された。呂澂の「改革」の論理は、旧觀念を破壊し、権威を否定し、未来に向かって一切の技術・技巧を捨て去ること、と実に明快である。陳独秀の「改良」は、西洋画の写実の精神を獲得し、古い学習方法を捨てること、とこれも明快である。使用するタム

の違いは別にして、康有為の「復古更新」からも徐悲鴻の「東西融合」からも、遙かに大きく中国伝統絵画との決別を示唆しているのである。

小結

康有為が儒家經典に依拠しようとしたように、陳独秀と呂澂の議論もヨーロッパの芸術運動とその理論を剽窃した感はぬぐえない。しかし、これほどの強い二極性を意識して乗り越えなければ、中国の伝統は容易にその色彩を薄めてくれないものであることがわかる。イタリアの伝統とは性質を異にするようである。こうした重厚な議論は、今日、特に九十年代以降になつてようやくその重石から解放されたように見え、前述の中華文明論も含めて、今世紀に入り益々その理論と実践は盛んになってきたと言えることができよう。

注

- (一) 『康有為与改革创新学术研讨会论文集汇编』（康有為与改革创新学术研讨会组织委员会秘书处編・二〇〇八・九・二十五・一四三～一六七頁）
- (二) 拙稿『「広芸舟双楫」の二元性』（『墨』一八四号・芸術新聞社・一九八九）及び拙稿「黄紹箕と康有為（上・下）」（『中国近現代文化研究』第三・四号・二〇〇〇～二〇〇一）等においては、既にこうした観点から論述した。また、拙稿「康有為と吳昌碩——康有為自用印に見るその交友——」（『群馬女子短期大学国文研究』群馬女子短期大学国文科紀要第二十二号・平成七年）では、康有為の潤筆について論じた。

(三) 龔鵬程「康有為『廣藝舟雙楫』析論」（『廣藝舟雙楫』龔鵬程導讀・金楓出版社・一九九九）参照。

(四) 『中国近現代文化研究』第三・四・五号（二〇〇〇～二〇〇三）に、中国近現代文化会による解題と訳注がある。

(五) 注（一）（二）に同じ。

(六) 拙稿「康有為と徐悲鴻」（山梨県立大学国際政策学部紀要『山梨国際研究』第三号・二〇〇八）

(七) 羅榮邦撰『南海康有為著作總目』、『民国时期总书目』（文化科学・芸術・北京图书馆編・书目文献出版社・一九九四）等参照。

(八) 拙稿「康有為と吳昌碩——康有為自用印に見るその交友——」（『群馬女子短期大学国文研究』群馬女子短期大学国文科紀要第二十二号・平成七年）では、『康有為自編年譜』と書簡往来及び吳昌碩所刻の印章使用例からこの年と判じた。

(九) 注（六）に同じ。「画学」という術語と「書画」という術語について、旧くは米芾が任じた「書画学博士」に遡って論考した。

(十) 『墨』一一九号（芸術新聞社・一九九七）所載。尚、引用した日本文は、陳氏の中国語原文を筆者が翻訳したものである。また、「書」の絵画化については、台湾大學藝術史研究所教授傅申著「傳統與實驗論當代書藝創新」、國立台灣藝術大學校長黃光男著「書法繪畫性之呈現」（『當代書畫藝術發展回顧與展望』二六國際學術研討會論文集』・二〇一六）などの論考がある。

(十一) 二〇〇六年五月十二日、国立台湾芸術大学で開催された「當代書畫藝術發展回顧與展望」二〇〇六国際學術研討会で、台湾大学芸術史研究所の傅申教授が基調講演を行われ、具体的な作品例を示して言及された。また、同学会論文集に同教授の「傳統與實驗論當代書藝創新」と題する論

文がある(一〇十五頁)。

(十二) 拙稿「黄紹箕と康有為(上・下)」(『中国近現代文化研究』第三・四号・二〇〇〇～二〇〇一)

(十三) 鶴田武良編『民国時期美術学校卒業同学録・美術団体会員録集成』

(和泉市久保惣記念美術館・一九九二)、『定静堂蒐集近代百年中国絵画』

(和泉市久保惣記念美術館・二〇〇〇)等参照。

(十四) 拙稿「梁啓超の絵画論」(『中国近現代文化研究』第二号・一九九
九)

(十五)「中华文明」参照。<http://baike.baidu.com/view/77196.htm> 2008.10.28.

なお、この論文は八十年代から九十年代にかけての参考文献を多く用いたものである。

(十六) 注(十五)に同じ。

(十七) 平勢隆郎『春秋』と『左伝』―戦国の史書が語る「史実」、「正統」、
国家領域観』(中央公論社・二〇〇三)が、「大」を問題にしている例など
がある。

(十八) 東洋文庫論叢第二十二(財団法人東洋文庫・一九三五)参照。

(十九) 矢吹晋「近代中国における連邦構想」(『横浜市立大学論叢』人文
科学系列第四十七巻第三号・一九九七)参照。

(二十) 注(十九)に同じ。

(二十一) 中村不折、井土靈山譯・京文社書店(一九三八)参照。

(二十二)「康有為の絵画論」(『中国文化』第四九号・一九九一)

(二十三) 古原宏伸『画論』(明德出版社・一九七三)参照。

(二十四) 注(六)に同じ。