

論壇にみる中国近代の国画

——徐悲鴻と余紹宋

中 村 哲 夫

はじめに	61
I 「東西文化論戦」と近代国画	64
II 抗日の基盤としての「近代国画」	71
III 最後の文人画家・余紹宋	79
おわりに	88

はじめに

文化の全体像を東西比較する議論は、近代中国では1915年から始まる。この論争は「東西文化論戦」といわれる。この論壇での議論のなかから、伝統の中国絵画が洗い直され、革新されて国画とよばれ、洋画美術に対置されるようになった。油絵といえば西洋画、山水画といえば中国画、この西方と東方の絵画芸術を比較する議論が1920年代に活発になる。論壇にみる中国近代の国画、と標題に示したように、この小論は中国近代美術史を専らとするものではなく、思想文化史の分野において、「東西文化論戦」が促したひとつの課題である近代国画を主題とする⁽¹⁾。

およそ人文学の領域は、個人の資質に多くを負う孤高の創作と批評からなる。個人の苦闘が分散するため、人文学の世界では進化はいつも緩慢である。それなのに、定期の刊行を前提とする論壇ジャーナルが、画期的な役割を演じた時代がある。巨視的にみると、その時代は世界史における「大転換」を背景とする。

世界史の頂点からパックス・ブリタニカの世紀が解体し、カール・ポラニー (Karl Polanyi) のいう The Great Transformation 「大転換」が地球的な規模で始まったからである。18世紀前半から持続した、大英帝国を中心に構築された国際金本位制度を機軸とする世界システムが、第一次大戦 (1914-19) とともに解体しはじめる⁽²⁾。国際金本位制度を機

軸として形成された群としての近代国民国家の連鎖体が弛緩し、それぞれの国民国家において民族主義をキーワードとする国民の意識統合が促される。

近代思想文化の面では、自由主義経済学説とその思想に支えられた市場原理主義のもと、近代的な自我の自由意志による契約が、自然調節により安定均衡するという幻想に支えられていた。古典古代を再生した西欧近代文化、つまり、自我の自由を掲げたモダニズムの地層の陥没がさまざまに現象化する。世界史の「大転換」のなか、西欧近代文化の没落が始まり、ロシア革命に同調する社会主義文化論、アメリカのプラグマティズム、フランスの実存主義など、さまざまなポスト・モダニズムの時代を支える理論集団が世界各地に叢生する。

市場原理主義に一元化されたメカニズムのもと、日陰の部分には、自由契約の主体として近代的な自我の自立を実現できない群れとしての大衆が胎動していた。世界史における「大転換」は、この日陰におかれた大衆を啓発し、ナショナリズムを煽動し、国民を総動員する指令型経済原理に求心化する国民統合を促進した。経済学説でいえば、一元的な市場原理主義から転じ、国家中枢の司令部のもとに集約された金融・通貨・財政の三位一体のシステムが、国民の意識を統合する過程である。

中国でも、1930年代に「法幣」制度の確立をへて、抗日運動という民族統合に帰結される時期がくる。国家という外形の型枠に、新中華というキーワードが流し込まれる。しかし、その内実に、何を、どのように盛り込むのか、それは既定値ではなかった。そこに、「東西文化論戦」が拓いた論壇の歴史的な意義とその大きな可能性があった。

西欧の思想文化史をみると、哲学思想の認識論の次元では、まずは、実存主義哲学への収斂にむかい、ついで、価値の相対性が確認されると、その多元価値への志向にむかった。そこには、「大転換」が招くことになる第二次世界大戦の大惨事を超える思想が懐胎していた。

そこで少し、「大転換」までの西欧思想にふれておく。ヨーロッパ大陸では、モノとココロとの対立と分裂という哲学の長い閉鎖回路が、フロイドの潜在意識の発見を契機とし、新カント学派をへてフッサールの現象学へむかう。認識主体の側にある潜在意識の内に、モノとココロとが橋渡しされ、人間にとり先験的で、超越的な客観世界は存在しないという実存主義に収斂した。と同時に、文化相対主義が懐胎し、そこから多元的な価値を認める思考様式へと転じた。

それぞれ認識主体の潜在意識に即し、世界は異なる姿をみせるのだ、とする価値の相対原理へと拡散しはじめた。価値の相対原理の深化に促され、西欧のうちから真理の絶対性の崩壊が語られる。西欧のモダニズムを唯一の先進の原理とする近代主義が瓦解し、異教

徒、異端、非文明とされた非西欧世界からも知のチャンネルが拓かれ、世界は異文化の共生をめざす拡散に向かい、文化相対主義の思潮へと移行していく。これが、哲学、思想、文化の世界におこる価値の非西欧化という「大転換」である。近代中国の東西文化論戦は、その典型的な現れといえるだろう。世界史的な意義をもつ論戦であった。

しかし、政治の世界はそうではなかった。政治経済の思想潮流が、大衆の福利を実現するという名目のもと、指令型経済原理に一元化される過程で、民族国家としての文化政策が生み出される。それは、孤高を至善とする人文学に、国家が民族主義原理を掲げて介入することで、個人の創造性が破壊される恐れを内包していた。認識主体の潜在意識に即し世界は異なる姿をみせるという実存哲学は、ドイツでは、芸術の創作の場に国家が介入する防波堤とはなりえなかった。なぜなら、ドイツの学術界は民族にとっての真理という命題を実存哲学の論壇が受容したからである。

ところが、フランスの論壇では、実存哲学は指令型経済原理への抵抗原理となる。人類に普遍する文化相対主義の趨勢は、特定の国家の民族主義原理だけを真理として肯定せず、世界を多元の価値の集合としてとらえた。この時期、中国の側からフランスの文化潮流、とくにフランス画壇へ橋渡しするのが、フランスに留学し、その後も中国の絵画をフランスに紹介した画家である徐悲鴻である。彼はこのフランスの論壇思潮に励まされる⁽³⁾。

中国の伝統文化様式とフランスの文化相対主義思潮との対話のなかから、中華民族の特色を活かしながら自己を革新し、世界的な普遍的回路へと結節できる達成点が生まれた。それは、徐悲鴻を軸に近代国画壇が確立されたことである⁽⁴⁾。近代国画は、潜在意識に基礎をおく「写意」の画論の革新と、西洋画法の優れた光線の処理技術の摂取とを課題としていた。

解題としての序説はこれまでとし、ここで小論の全体構成を述べておきたい。

Iでは、「東西文化論戦」と近代国画と題し、『申報』紙の美術界の記事から、論壇にみる近代国画論につき構図を示しておく。国画は西洋絵画との比較から、調和へ、さらに融合へ進み、そこに文化相対主義が確立したことが確かめられる。

IIでは、抗日の基盤としての近代国画と題し、1933年に創刊された『新中華』雑誌を切り口とし、梁啓超の文化相対主義の終焉を確認し、新たに徐悲鴻に焦点をあて、抗日運動の基盤が近代国画壇にも確立されていたことをおさえておく。ここで、指令型経済原理の網に近代国画壇が巻き上げられる回路が芽生えたことを確認する。この段階で、国画の開放性は保たれているが、文化相対主義が封鎖される危機状況の到来を指摘する。

IIIでは、最後の文人画家・余紹宋と題し、鄭逸梅の筆を借り、伝統的な文人画家の生涯につき紹介する。さらに、梁啓超との交流の接点にふれ、余紹宋の絵画の創作面での高度

な達成を紹介する。余紹宋の国画技法の革新性は、現代のデジタル技術のもとで再発見するに値すると提案する。余紹宋の国画「気韻」論と無産階級文化運動との間での、遺恨の事件の存在を指摘し、文化相対主義にとり暗黒時代が到来する予兆をのべる。

「おわりに」では、小論の全体を総括し、余紹宋の近代国画における創作の画期性とあわせ、徐悲鴻の近代美術界における東西文化相対主義を指摘し、中国的な特色ある社会主義文化の先導者として両者を位置づける。

I 「東西文化論戦」と近代国画

1 「東西文化論戦」の概要

中華民国の文化の基本形につき、西欧モデルをどこまで範とし、伝統中華文化をどのように革新するかをめぐる討論が、1915年に『新青年』と『東方雑誌』との間で口火が切られる。この「東西文化論戦」に関係した人物は数百人に及び、関係論文は1000編に近く、専門の著述も数十種刊行されたという。人文学の領域において、他に比類をみない規模の、民族の進路をかけた論争であった。東西文化をめぐる論争は、国民革命期に移る1927年まで持続する。それは、現代中国の中国的な特色ある社会主義文化の礎石にかかわる論争だともいえる。

この論争の史資料を手際よく整理した陳崧によると、つぎの三段階に要約できる⁽⁵⁾。

第一の段階は、1915年から1919年までの期間、東方文化と西方文化の優劣をテーマとするもので、根源的な領域へ切り込んだものではなかった。

第二の段階は、1919年の五四運動以後、東西の文化が調和できるか否か、新文化と旧文化との間に本質的な差異があるのか否かをめぐり展開された。

第三の段階は、梁啓超の『欧遊心影録』と梁漱溟の『東西文化及其哲学』に刺激され、論争の内容が深化された。

東方文化と西方文化をめぐる論争は、東西の比較から調和へ、さらに東西の融合へと三段階で進展したと概括できるだろう。

この時期全体を通し、上海で社会的に影響力のある『申報』紙の記事を総覧すると、絵画芸術をめぐる論説文、解説文が集中的に掲載されるのは、どういうわけか1925年から翌年に集中している。なぜ、その時期に集中したのか、この小論では明らかにしがたい。けれども、時期についていえば、「東西文化論戦」の第三段階にあたる。その内容は、国画における東西文化融合を主とする。「東西文化論戦」が近代国画という概念を導き出したと述べても、的はずれとの誹りはまぬかれるであろう。

2 中国画と西洋画の比較

「東西文化論戦」を構成する1000編に近い論著から、絵画芸術にかかわるものを分類整理することは至難である。そこで『申報』紙の記事から、絵画芸術をめぐる諸論説を摘出してみると、東西文化論戦の総体が東西比較、東西調和、東西融合の三段階で進展したのと等質な展開が近代国画をめぐる議論にも認められる。

蔡鶴鳴の「中西画之区别」という文章は、中国画と西洋画との比較を大きく二点に分け、初歩的な対照図を提示している⁽⁶⁾。その主張を要約、紹介してみよう。

近世の絵画は、油絵、水彩画、木炭画、ペン画、鉛筆画など、すべて西洋から伝来した新しいものである。わが国には、古来よりただ毛筆画の一種しかない。要するに、方法は別々だが、理論はひとつである。

けれども、そのなかで同じではない点もある。いま、それを区別していうと、おおよそ西洋画は写実主義を抱き、中国画は写神主義、すなわち理想主義を抱いていた。たとえば、西洋画の山水は、眼光が及ぶかぎりを限界とし、中国画の山水は画面のなかに、高遠、深遠、平遠の三種の深遠画法があり、いわゆる一目千里といわれる。しかも、西洋画は光線学をはなはだ重んじ、中国画はこの点に注意しない。

蔡鶴鳴の論は直截な比較である。風景画の遠近法の違いと、西洋画における太陽光線の生む陰影につき、だれもが視覚として確認できる東西文化比較である。国画の基本特質の理解としては、西洋画の写実主義に対し、中国画を「写神主義」という用語で解説するのは、一見すると特異にみえる。しかし、『申報』の1925年の「常識」というコラム記事で、あえて「写神主義」というやや特殊な語を使用したのは、「写意主義」の俗流化現象に対し、彼が一線を画するためだと思われる。ここでいう「神」とは宗教の概念 God ではない。神経、精神という意味での「神」で、「心」とその働きを意味する。「意」というのは、作家の「心」の働きが筆に伝られるときに生ずる志向性を指す。けれども、当時すでに「写意主義」の俗流化が起り、多くの論客に眼に余るものがあつた。そうした俗流への批判を避ける意図を秘め、あえて「写神」主義という成句を用いたと思われる。「神」の語は、「神韻」、「気韻」という語に連なる。

この蔡鶴鳴の比較の図式を超え、創作を重んじるという観点を前面に、国画と洋画のいづれにも優と劣とがあり、東西融合の方向を打ち出す主張が芽生えてくる。それは、次にみる王敦慶の議論である。「国粹画與現代洋画之趨勢」という論文で、現代では国粹画と西洋画では、主義は同じで、そこには技法の差しかないと、蔡鶴鳴の論とは異なる見方を

提示しているようにみえる。しかし、国粹画であろうと、西洋画であろうとも、最も重要な趨勢は Back to Spirit に在り、Back to Nature を目的とすることへの絶対反抗にある、と主張する⁽⁷⁾。

王敦慶の議論は、西洋画の最新の情報をおさえており、国粹画の「写意」が単に先人の模写、模倣に墮している現状への批判を隠してない。Back to Spirit「靈魂へ還れ」という絵画哲学において、もはや西洋画と区別される国粹画はないと、近代国画壇の創作次元での停滞に警鐘をならしている。蔡鶴鳴が比較の対象とした西洋画は、現代のそれではなく、近世までのそれを指すと理解すれば、王敦慶の現代西洋画との比較を論じた評言と必ずしも齟齬するものではない。西洋画は、20世紀では対象の忠実な写実を旨とした段階を脱していた。絵画の主義として、東西に決定的な差異を強調する議論は既に事実と反する。

王敦慶がここで指摘した中華民国期の国画壇の停滞現象については、殷李濤の「画匠與画家」というエッセイも、同じく民族文化としての危機意識にたっている。画家として賞賛される芸術家と、画工とか画匠という職人画家との区別を論じる⁽⁸⁾。

画家は十年あまりの鍛錬があつてしかるべきで、その作品には、物質を徹底的に表現する能力があり、さらに文芸についてあらゆる基本知識を具えておくべきで、そうしてこそ画家という二文字を冠することができるのだ、という。

いま、中国社会で画家と認められているものは、この条件を満たしているだろうか、そうでないならば、広く画匠だと告げているにすぎない。なにを画匠とするのか。画匠とは、専ら模写を手段とし、その作品は金銭を目的とし、生命がないばかりか、物質表現の能力に欠けている。

このように、中国絵画は精神文化の伝統においては、西洋画と勝るとも劣らないが、現実には、民族の芸術運動としての国画壇が、旧態を破れず停滞しているという危機感が存在したことがわかる。

3 写意主義をめぐって

写意主義は、その奥にある「神韻」、「気韻」という深い概念をふくめ、中国絵画の哲学の真髄である。それをどこまで深く、同時に、創作として具現化できるかどうか。先人の模倣ではなく、新たな境地を開拓する困難が、国画壇に属する創作者に課せられていた。

女性画家である顧青瑤は、国画壇には、技巧を重んじる「工細派」と作画者の内面における「写意派」との両派があると区分し、技巧の伴わない「写意」は成立しないから、ま

ずは「工細」を重んじると自己宣言している⁽⁹⁾。

別のエッセイでも、顧青瑤は近年の俗悪な写意主義の国画の流行を憂い、警鐘を發している。けれども、写意主義を根底から否定したのではない。次に述べるように、真に理解しているからこそ生じた警鐘だといえる。

顧青瑤の絵画史の理解によると、写意主義の画風は、明の林良と徐青藤から真に高い次元へ進んだという⁽¹⁰⁾。

写意画は、六朝に始まり、宋の隱士・宗炳が一筆画をつくった。唐宋の時代、たまたま書道の草書の運筆を用いて山水を描いた人物がおり、当時は、戯れ筆といわれた。明の林良、徐青藤らはともに戯れ筆で著名となった。画法は神韻を究め、その真筆の作品が現在に伝えられているが、今においてもなお見るべき価値がある、という。

この神韻の域に達する写意主義を支える技法の一つとして、「没骨法」という筆づかいの画法があることを併せて確認している。顧青瑤の解説によると、紙のうえに一筆のもと直ちに濃淡の神情を分かち、必ず古雅で恬淡でなければならない、と説く。

ここで附言すると、顧青瑤が典型として挙げた画家のひとり徐青藤、すなわち徐渭の真筆「花果魚蟹図卷」は上海博物館に現存しており、その一つに、初学者が写意の画法を学ぶための、運筆の速度、染の濃淡、構図を指南する画冊が史資料として伝えられている。現代の中国では、近代国画の祖として青藤派の祖である徐渭が尊重されている。顧青瑤の論文上の指摘は、21世紀のいま、現在進行形で存在する近代国画壇における、少なくとも「海上派」(上海国画壇)の共通理解の先駆といえる。

趙雙修という美術家は、顧青瑤とは別の表現で、写意主義の画風に鋭い解説を加えている⁽¹¹⁾。

写意とは、形が似ることを求めず、ただ大意をえるものである。これを観ると、はなはだ容易だと思われるが、その実は、筆の技巧はかなり難しく、筆の技巧に深いものだけが、ようやく写意をすることができるのだ。……人はだれも写意画をほしいままに任せ、きまりがないと思うが、実は大きな誤りである。

この趙雙修の議論は、顧青瑤の議論と同じく、筆の技巧を深める修練なしに画家が自己の「意」を思いのままに表現できないとして、一部の軽薄な写意画の流行と彼との距離感を示す。

これら一連の論壇の文章からでは、中国の国画壇の外側に属するわれわれが、中国絵画の伝統を支える画論である写意主義を直ちに理解することは困難である。しかし、国画と

は細密の写実ではなく、心象に映じた対象にむけ、デフォルメされた構図を旨とし、毛筆に内在する表現力をひきだした絵画であると理解しうるのはないだろうか。

近代国画は、毛筆画であるため西洋画の油絵と比較対照されず、むしろ、即時的に中国的な特色ある民族芸術だと称しうる。けれども、そのままに特殊中国なのではなく、先人を継承しながら、何らかの新機軸を樹立するうえで難度の高い芸術的な創造力が求められる。創作面では、西洋画を凌ぐ作品の創生が望まれていた。そこに、近代国画の「近代」たる所以を求める創作の苦闘が存在した。近代国画を教育する画家の代表をあげるとすれば、油絵の能手でもある徐悲鴻と劉海粟の両巨匠とする。

そのひとりである徐悲鴻は、1926年、中華芸術大学での講演において、「巧」という字は、芸術を研究するものの「大敵」だ、と論断している。そして、「誠篤」であるべきだ、と説く⁽¹²⁾。

徐悲鴻の場合は、写意主義という術語の使用を注意深く避けている。それに代位させるのは、西洋画と国画ともに通底する精神として、儒学の四書『大学』にある「誠」を強調する。徐悲鴻には、儒学を新たに現代に読みかえ、新儒学を基本的な精神文化とする絵画哲学が底流に流れているかのようにみえる。ここでは、その新儒学への志向は、その端緒のみを指摘するにとどめる。

4 国画における「気韻」について

「写意」という語に代わり、「気韻」という語が、近代国画論をめぐる論壇でかなり普遍的に用いられるようになる。「気韻」の本質を明示したのは王敦慶である⁽¹³⁾。

気韻の絵画との関係は、律格と詩歌との関係のようなものであり、生命と人体のように、ひとときも離すことができない。いいかえると、気韻はすなわち絵画の生命である。それは、また絵画の価値が「照像」より高いことを証明するだろう。

このように韻律と作詩との関係を比喻として用い、気韻という韻律があつて絵画制作がなりたつという関係を定位させている。「気韻」は、適当な同義語を簡単に用意できない概念語である。作品の全体から醸しだされる気品のようなもので、作者の絵画哲学である「意」と技法との総合から生まれる。絵画の芸術性の高下を見定めると、「気韻」の有無が、世俗化と超俗化とを分かち批評の主な尺度として登場してくる。

なお、王敦慶がここにいう「照像」とは、写真 Photograph のことである。西洋画でも、また、日本画でも、さらには、中国画でも、写真芸術という新たな画像芸術の台頭は、20

世紀の絵画芸術論から細密な写実をもって至高とする論を排斥した。写真芸術の高度化とともに、絵画芸術のもつ存在意義が問われはじめた。

20世紀の画壇では、洋の東西を問わず、作者が対象をいかにデフォルメするかという抽象力とともに、「気韻はすなわち絵画の生命」とする批評と鑑賞の理論が台頭してきた。中国の場合は、もともと写実を至高とする絵画哲学は存在しない。中国では、伝統的に技法を超えて、作者に内在する精神性である「意」を至高とする画論が重きをなしている。徐悲鴻の「誠篤」であれという主張も、作画者、鑑賞者ともに備えるべき精神がもつ無形の価値を過剰なほどまでに強調する伝統の流れに即している。

5 「整理国故」運動と中国絵画史の編纂

白話運動の提唱者である胡適は、1921年に「整理国故」を提唱する。国故を整理するとは、国学の古典学術の書籍を国学資料とし、古典作品の逐語の索引を作成し、国学研究に寄与させようというものである。「研究国故的方法」と題する論文が、中国国民党系の『民国日報』の副刊である『覚悟』（8月4日）に掲載され、同月、『東方雑誌』（第18巻第16号）に転載された。その結果、胡適らの学術文化を重視する立場に対し、魯迅らの革命知識分子の批判と抵抗を浴びたという指摘がある。現代では、胡適を是、魯迅を非とも、あるいは、胡適を非、魯迅を是ともしない理解が存在していることを挙げておく⁽¹⁴⁾。

中国の古典籍のうちには、古代の絵画理論書は含まれていないが、この「整理国故」の一環として、中国絵画の歴史情報を整理する風潮が急速にもりあがっている。1920年代より、今日でも幾分か参照に値するような美術史、絵画史の概説書が公刊されはじめた。国学と国画のそれぞれに国故の整理という並行関係が論壇で意識されている。本稿のⅢでとりあつかう余紹宋は、この面でも大きな功績を残している。

『申報』紙でも1925-26年の2年に満たない短い期間に、次のような絵画史の文章があいついで掲載された⁽¹⁵⁾。そこで、少し解題を加えておく。

a) 顧青瑤「国画之派別源流考略」

六朝からの絵画の歴史を画家に即して述べ、北宗と南宗との派別の違いと流派の継承関係を述べたものである。当時の典型的な絵画史の体例を示す論文。

b) 友千「中国絵画浅説」

北宗と南宗との派別の違いを簡単に述べたもの。

c) 趙雙修「士女画源流派別述略」

女性を画題とした絵画作品に限定した美術史論。

d) 胡廷齡「国画源流考」

古代から現代までの、著名な画家を時代順で紹介する、かなり長文の絵画史。

e) 鵬「玄想與国画」

禅宗が国画に及ぼした深い影響について評論した小品。

こうした絵画史の叙述が盛んとなった背景には、「東西文化論戦」とは別の、美術教育界の要請が関係していた。中華民国時期には、画家修業は、従来の私的な徒弟関係を結び師事する方式から転じ、美術専門学校への進学者を主体とする美専の時代となった。美術を専攻する学生が増大し、そこでの教科の教授資料として、美術史の専門書の需要が生じたためである。ちなみに、上海専科師範学校では杭州の西湖を目的地として「写生旅行」を行い男子学生50名あまり、女子学生6名の参加を得たと、報道されている⁽¹⁶⁾。このように、1920年代には初等、中等学校の教育の普及に起因し、美術、音楽など芸術系専科の教育のために教員養成が求められ、専門の美術学校のほかに、師範学校での美術教育者の育成事業も進展した。

6 裸体モデル問題

上海美術専門学校の校長である劉海粟が、中華民国の初期から推進してきた西洋画の教育に対し、江蘇省教育委員会から禁令がだされ、裸体画モデルを用いる教育方法につき政治的な干渉をうけるという事件が1925年に起きている。これに対する江蘇省教育委員会への劉海粟の公開書簡が『申報』紙上で報道されている⁽¹⁷⁾。西洋画を系統的に学ばせるには、裸体モデルを用いるのはどの国でも採用されている教育方法だ、という主張である。俗悪な裸体写真や卑猥な出版物は断固として法的に規制するべきだが、それと同列にして、美術教育における裸体画モデルの使用を禁止するのは納得できない、と教育委員会に再考を促している。

この問題は「東西文化論戦」の次元というよりも、新文化運動における、もう一つの主題である旧道徳と新道徳との争いである。西洋文化を受容するという面での、古い習俗としての儒教道徳と、新たな民族主義のもとでの国民道徳・倫理の構築との対抗関係をはらんでいる。この小論では、ただ本質の次元での問題の広がり指摘のみとし、人物画のジャンルにおける伝統国画の苦闘の過程としてことがらをあえて狭めておく。人物を裸体の肉体美として鑑賞する文化をもたないため、伝統国画は人物画においては、世界的な先駆性がなく、それを克服するには、劉海粟の奮闘は意味のないことではなかった。

以上、『申報』紙上にみられる美術関係の論壇記事に注目し、中国の先進文化の地である上海を中心とする近代国画壇の様態を描いてみた。その結果、全般西欧化論者の西洋画

至上主義と近代国画を信奉する国粹至上主義とが鋭い対抗と相克の関係にあったのではなく、1925-26年には、東西文化の相互の長所をみとめ、融合と触発の作用を重く見る立場が確立し、西洋画と国画との関係が成熟に向かっていたことが確かめられる。

その意味では、梁啓超の『欧遊心影録』と梁漱溟の『東西文化及其哲学』が提起した問題は、近代国画壇に深く受け止められ、根源的な次元で生かされていたといえるのではないだろうか。けれども、思想、哲学の分野では、論壇での議論が主な舞台であるのに対し、近代国画壇においては、画論と画史という言葉による文字表現は主な舞台ではない。あくまでも、作品という創作面で、芸術としての創生そのものが望まれていた。近代国画の「近代」たる所以を深めた創作のための苦闘が、彼らの前途には厳然と存在した。

II 抗日の基盤としての「近代国画」

1 『新中華』雑誌の創刊

奉天の郊外における鉄道線路の謀略的な爆破（1931年9月18日）に始まる中国に駐屯する日本軍の行動は、中国の東北地方の省に「満州国」を強引に樹立し、中国人の社会を日本軍の軍事力を背景に管理・監督しようとする中国大陸の「軍政」化の本格化を意味する。そのとき、上海では、1932年1月に日本海軍が軍事行動を起し、強固な抵抗にあい3ヶ月で停戦した上海事件が展開された。この事件は、近代中国社会の金融と文化の中心地である上海において展開されたため、国共の合作をまたず、自然的に抗日への社会感情が広範囲にめばえ、抗日運動が底流から発生する。

そのような社会の風潮と世論を象徴する文化界の出来事が、中華書局による『新中華』雑誌(図1)の創刊である。月刊の形式の総合雑誌で、1933年1月に創刊号が登場する。発刊の辞には、「時代知識を灌輸し、民族精神を發揚

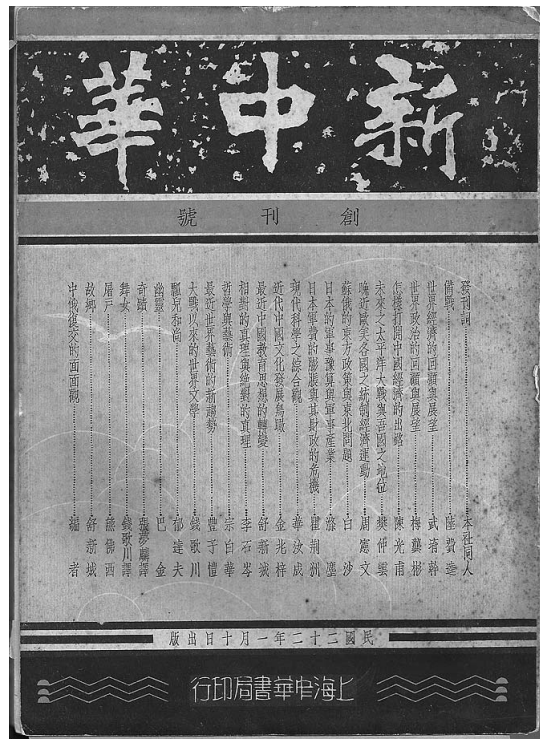


図1 『新中華』創刊号・表紙

する」が主旨と掲げられる。1929年の世界恐慌と日本が起した9.18事変への対応が急務として語られる。そして、孔子の言を引用し、あわせて孫文の提唱する「民族精神をもって救国する」という発議に応じ、文字と文筆の力で民族の意志を励ますため、この雑誌を創刊するという宣言がある。

この雑誌は4年あまり続き1937年の7.7事変に継ぐ8.13日中開戦、上海攻防にともない、やむなく廃刊される。雑誌としての刊行時期はわずか4年と短い。けれども、この雑誌は、1912年に制度化された中華民国という歴史空間において、この時代が求める思潮を充満した缶詰のような論壇誌として意味づけられる。『新中華』は政論を主とする党派雑誌ではない。商業採算性を前提とした、メディア産業の市場商品である。科学、思想、政治、社会、文化、文芸、学術の分野を主とする総合文化ジャーナリズムを基調とする。著名な作家である巴金も、「幽霊」という短編を寄稿しているような総合雑誌である。

ところで、『新中華』全体にみられる日本論は、創刊号から日本が無謀にも太平洋戦争に突入すると想定し、亡国する日本帝国主義の破産、抗日民族運動の勝利の確信に満ち溢れている。当面の日中戦争に勝利するという短期目標の彼方に、新中華の文化を創造するという決意に満ちている。抗日という文化の論壇での課題は、抗戦に勝利する過程で生まれる新中華の建設を見据えた設計図を準備することに意義がある。

創刊号の巻頭のグラビアには、元王朝の王淵の作「白頭栄華図」という彩色の花鳥画（影印）が掲げられている。そのほか、徐悲鴻と劉海粟の競作の形で馬と題する墨画が掲げられている。

2 金兆梓の近代中国文化論

中華民国期の多くの画家たちのなかから、徐悲鴻と劉海粟を選びだし、歴史的な論壇誌に登場させたのは金兆梓たちである。彼は中華書局の『新中華』雑誌の編集側を代表する論客であるから、この新雑誌が企画し、開拓しようとする新しい中華文化構想が直接的に伺える資料として、まず、彼の文章を紹介する意義は少なくないだろう⁽¹⁸⁾。

金兆梓論文は、1930年代の中国の歴史資料としてみた場合、孫文主義とは、ある一線を引き、自らを微妙にその外側へおていることが注目される。雑誌の発刊の辞では、孫文の民族精神の発揚が掲げられている。それなのに、中華書局の内部の編集者である金兆梓は、孫文よりも、文化界における梁啓超を重くみる立場で全体図を再構成する。「中国国民思想の領導者は梁啓超である」と明言する。

その主題は、物質と精神の両面にかかわる生活総体としての Civilization ではなく、精神の面での Culture に限定し、文化哲学としての近代中国文化を論ずる。

まず、中国の立ち遅れは、読書主義にあると切り出す。読書こそ学問だとする主義にたち、古典書を読まねば学問ではない、という「思古の幽情」にとらわれたことが、欧米文化に日本よりも、早くなじみながら遅れた原因であるという。だから、そのまま現代文化に向かわないで、寄り道をしたという。

そこでは、経、史、子、集に分けられる四部の書のほかに、西洋に関する学問が外側に付随させられたにすぎない、という。中国固有の学に基づくという附会説と中体西用論の両派ともに、読書主義の枠のなかで「格物学的な文化運動」を展開したため、中国の西学と現代文化との間の隔絶が生み出された、という。その流れを転換したのが、康有為と梁啓超であるとみる。

特に梁啓超は、国民意識をたかめ「政法の学」を核とする中国文化運動を推進した。しかし、その「政法の学」は、他人すなわち日本の借り物であり、政法を救国の手段とみるよりも立身出世のためとみる風潮をうみ、それが辛亥革命を不徹底に終わらせた原因であるという。

「法政の学」で歪んだ国民意識を矯正するのが、「新青年」雑誌に拠る新文化運動である。我国の固有の倫理、法律、学術、礼俗は、すべて封建制度の遺物とみて、それを克服する立場として科学主義が掲げられた。

最近は、さらに、国民意識の基礎である経済、すなわち下部構造にあたる生産方式を変革する方向へと深化した、と述べる。

そこで、時期を区分し、その主要な内容を典型化する。

- | | |
|-----------------------|----------------|
| 1. 清代の盛世から太平天国まで | 漢代への復古運動 |
| 2. 太平天国から中日甲午戦争（日清戦争） | 附会説による格知学の文化運動 |
| 3. 中日甲午戦争から袁世凱帝政まで | 「法政学」的的文化運動 |
| 4. 帝政取り消しから現在まで | 新文化運動 |

以上のように時期区分できるけれども、そこには一貫した不変の精神が流れている、とみる。それは、伝統精神のなかの「漢学者が用いた方法」である、と説く。その方法は、科学的な方法と合致すると主張する。この主張は、梁啓超が『清代学術概論』で展開したのと同じの見方である。梁啓超は長期の西欧旅行を体験することで、単純な西欧崇拜への警句をとめないながら、1920年代中国の人文科学の論壇をリードする。

ところが、金兆梓の場合は、梁啓超の漢学の再評価と西欧科学との接ぎ木を認めながらも、そこに旧世代の読書主義の悪弊をみる。そのため、国故整理という書物の学の枠への伝統回帰に対しては深い嫌悪を示す。

読書主義、古典を読書すること、すなわち学問であるという姿勢に否定的なみかたを提

示する。科学は本の上になく「現実社会」にあり、現実を観察、直視せよ、そうした現代文化こそが今日の急務である、と結論する。

簡潔に言えば、金兆梓の文章は、新文化運動以来の根底に太くながれる唯物論哲学の色彩を帯びている。けれども、唯物論哲学の教条が危うい論理の綱渡りで展開されているという印象があまり残らない。なぜなら、清代の漢学志向の基にある「实事求是」の思考、この伝統的な思惟の脈略を正統に継承しているからである。いまだ読書主義に終わったという梁啓超時代の近代中国文化を現代中国文化へと発展的に高めようとする姿勢のなかに、社会主義リアリズムへの傾斜がみられる。

1920年代に清華大学で論陣をはってきた梁啓超に重みを認めながら、その読書信奉とは別に、実験科学、実地調査を基本とする現代科学への希求が金兆梓の文章からよみとれる。その意味では、梁啓超が思想文化世界のリーダーでありえた時代までを「近代中国文化」という題名のファイルにまとめ整理箱に入れることで、1930年代の抗日文化運動がひらく可能性に大きな期待と、時代を画するという気負いとが表面にまで滲みでている。

梁啓超は、唯物、唯心、唯識のいずれにも加担しない文化相対主義、それを晩年の自己命題とすることでポスト・モダニズムへの初発の契機をもつと拙論で述べたことがある⁽¹⁹⁾。

ここで先回りして、「梁啓超后」のことにふれておく。1930年代は9.18事変を契機に、次第に第二次世界大戦の様相を濃くしていく。日本軍政の大陸化の浸透とともに、対抗勢力としての中国国民党は西南辺境への民族文化資源の集中を余儀なくされる。他方、中国共産党中央は抗日戦争のなかで整風運動により、知識界の分散的な、文化相対の拡散性を諫め、毛沢東主義への一元的な収斂を体制化する。こうして、民族主義文化が指令型経済原理としての社会主義文化論に一元化されることで、文化相対主義が拓く回路は閉ざれることになる。

この政治権力が生み出した閉鎖回路から逃れるため、梁啓超のもつ文化相対主義の先駆性が20世紀末より改めて注目される。

3 吳宓の詩学

「梁啓超后」に関する事項として、ここで少し寄り道をする。中国の伝統絵画では、絵画と詩とは分ち難い関係が認められてきた。ところが、近代では、近代社会の特徴である市場化原理により分業の専門化が進み、芸術界でも、文学の一形式としての詩と、美術の一形式としての絵画とが分岐し、作品、作家、メディアなどで絵画のジャンルと詩文のジャンルとが社会分業として分裂した。これが、近代国画をとりまく市場環境のひとつの特徴である。

けれども、画家の方から絵画への専門化を理由に、詩学を修養するたしなみが放棄されたわけではない。書・画・詩の同源性は、伝統の精神としては否定されてはいない。梁啓超の場合、彼自身のなかで書・画・詩の同源性は保たれていた。絵画の側から、詩が切り離されたのではない。詩が絵画から離れたのである。

詩の世界から、特にアメリカに留学した若い世代から、西欧文化に範を求めることで、中国伝統の書・画・詩の同源性が廃棄された。

1922年に創刊された『学衡』雑誌は、欧米での留学を経験した青年学者により、「中西を学び貫く」というスローガンのもとに、東西の文化を比較し、会通する方法のもとで国粹の価値に光をあてるという文化運動が提唱された。東西文化論戦の分野に限ると、中国の古典と西欧の古典との双方向に通暁する文化相対主義への可能性が注目される。

1933年6月に終刊されるまで、呉宓は劉伯明、梅光迪、柳治徵らとともに雑誌『学衡』を編集する。もともとは同人誌でありながら、東西文化論争の時代風潮に乗り、多くの寄稿者をえて論壇誌として重視される。雑誌『学衡』創刊者のひとりとして、呉宓はその功が認められ、1925年に梁啓超が牙城としている北京の清華大学研究院に招かれる。そして、1937年の日中戦争の激化とともに、清華大学は西南連合大学の一員となり北京を離れ、二度と彼の時代は再来しなかった⁽²⁰⁾。それは不運ではなく、彼が近代に遅れて来たからである。

呉宓は、詩の世界で東西の古典の定型詩を賛美する文学論を持論とし、梁啓超が清末より掲げた詩界革命には距離をおき、白話文学にも共感せず、逆に、金兆梓が批判した読書主義を墨守する側に属していた。

『学衡』雑誌の主な思潮は、中国に遅れてやってきた西欧古典古代の復元を期すモダニズムである。当時のハーバード大学の古典教養主義そのものが、西欧の先端の思想哲学からは、ひとつのサイクル分だけ遅れていた。『学衡』雑誌の思想基盤である、近代的な自我の自由を支える古典的教養主義の自己限界から、約10年で論壇誌としての地位を失う。

梁啓超が清華大学研究院で研究方法論を講義した際、研究院主任であった呉宓は、梁啓超の講義に対し、その感想を日記に書き留めている。「梁任公の本院学生に対する講演『指導の範囲および題目を選択する方法』を聞いた。言葉に無駄が多く、かつ態度に媚が多い。名士はいつもこういう調子だ」と書き留める⁽²¹⁾。呉宓が得意の絶頂にあったときの、日記の記事である。梁啓超時代を終焉させるという裏の意味まで、呉宓の日誌からくみとるのは、論理を拡張しすぎであると非難されるかもしれない。

としても、事実として梁啓超は1928年に世を去る。孫文も1925年に死去している。だから、金兆梓の論説に示されたように、「梁啓超后」の1930年代は、その時代に応じた論

壇での主張に可能性が求められていた。1920年代の後半からは、より厳密な意味で近代科学の名に値する実地性、科学性、系統性が求められており、梁啓超時代の終焉は、呉宓が指摘するまでもなく、すでに始まっていたといえる。ただ、その場合、呉宓はモダニズムに沈潜し、ポスト・モダニズムの思想の枠組みとしての梁啓超の文化相対主義への契機をほとんど欠いていた。「大転換」の時代風潮と、その反省にたつポスト・モダニズムの時代精神が、呉宓の頭越しに通過していった。呉宓は梁啓超を越えてはいなかったのである。

4 徐悲鴻のリアリズムへの傾斜

徐悲鴻は、すでに1926年には国粹主義の国画論から歩を進め、世界普遍主義とリアリズムへの傾斜を開始していたことを明らかにしておきたい。彼の主張は1926年4月21日の『申報』の「芸術界」というコラムに掲載されている⁽²²⁾。大同大学演説競進会（4月17日）での徐悲鴻の演説を転載したものである。記事の標題は、「徐悲鴻君対国画之意見」とあり、国粹としての「古典主義国画」に対し、自己の国画論との明瞭な線引きが宣言されている。

「わたくし個人は、中国が直面している芸術の退廃に対しては、写実主義をつとめて提唱しないならば功をなすことはできないと感じている」と述べている。

ここでいう写実主義とは、1925年までに語られてきた「近代国画」壇の写意主義の反対語を意味しているのではなく、世界普遍のリアリズムに同調する回路が想定されている。

徐悲鴻は画題ごとに絵画を分類し、「中国美術が世界で貢献できる一物」は「花鳥画」であり、「人物画」では中国のそれは極めて劣ると述べる。

さらに、徐悲鴻は「近代日本画壇」との関係にふれ、中国画の模倣から出発し、百年をかけて「その工芸美術は、ほとんど欧人を凌駕し、それを上まわるほどである」と讃辞を明示している。単に親日的な言辞というよりも、日本画壇の創意性を評価することで国粹を誇る国画壇の創作の停滞を嘆いている。

徐悲鴻は、厳密な意味での唯物論ではなく素朴な即物論の傾向をもつ議論であるが、写実主義という面から国画の「意」境を重んじる古典主義を批判している。すでに前節で、徐悲鴻には新儒学への傾斜があると述べたが、「神韻」という幽玄な禅宗の精神主義を斥け、新儒学に内在する「窮理致用」の側面から唯物論哲学へ傾斜し、作画対象としてのモノに即したリアリズムの画法に新機軸を求めようとしていた。

やがて、徐悲鴻の美術論は『新中華』誌に「中国が今日、急ぎ提唱すべき美術」（1932年11月稿了）と題する論文として登場する⁽²³⁾。そこでは、外敵から防衛すべき砦のなか

に当然に存在すべき文化のシンボルとして、民族主義を掲げる国民国家の経済基盤に寄与する美術家の使命が強く意識されている。

第一は、写実主義という語を使用しないで、「視聴を正しくする」という世界普遍のリアリズムを提唱している。

中国が提唱する新式の美術は、もとより外国美術の八股を杜絶することを本旨とせねばならないが、しかし、世界共同の言語の原則においては、意を誠にして遵守しないわけにはいかない。この原則とは何か。すなわち、芸を治めるものが端緒を拓くときに、その視聴を正しくすることである。

第二は、中華民国国民政府が美術館を設立し、国家的に優れた絵画を買い上げ収蔵することで、現代の作家の生活を維持することを提唱している。

第三に、中国の工業製品のデザインを高めるため、図案美術の振興に力をいれることを提唱している。民族産業を支える工業デザインの振興と、美術家の育成、美術市場の深化を主張する。美術の産業化を意識した論文といえる。

けれども、この論文はその域にとどまらないで、国家による指令型経済原理を美術界に導き入れることを主張している。明らかに、社会主義リアリズムの芸術論と社会主義国家経済（指令型経済原理）による美術の国家統制に道を拓いたことを意味する。とはいえ、彼の社会主義リアリズムは、芸術創造における外国理論の受け売りではなく、近代国画の画論の流れを汲む。徐悲鴻は芸術家たるものの精神の要諦として、彼自身は「意を誠にし」「その視聴を正しくする」と、新儒学にみる科学との整合性の追及のなかからリアリズムを取り込んでいる。

これは、ロシアから展開された無産階級芸術論にみられる社会主義リアリズム論とは、その論理の源流も、その帰結も異にする⁽²⁴⁾。徐悲鴻のリアリズムへの傾斜は、西洋画の「写実」と国画の「写意」とを融合させ、国画の欠陥を是正するための議論である。外来の社会主義リアリズムを中国に導入しようとする「外国八股」への青年層の傾斜を諷めたうえでの主張である。

五四運動時期の新文化運動の帰結として、1920年代に展開された「東西文化問題論戦」という文化論争の帰結が、徐悲鴻のさりげない、これらの言辞に含まれているからである。外国から輸入し改良すべきものと、伝統文化を新たな目で見直し再生させるべきものとを融合させる過程が、ロシアの社会主義リアリズムとの関係でも活かされている。

徐悲鴻の場合は、中国共産主義者の道徳的品性の高さに共鳴しながらも、党派的な思想哲学である唯物論を即時的には肯定していない。指導党派のリーダーの主観が指導原理となりがちで、社会主義リアリズム文化運動とは異なる内面をもつ。彼は、やはり、どこま

でも新儒学の位置に立ち、ただ阿片、纏足、賭博の根絶を根源的に可能にする新中華社会を実現し、民族大衆の倫理を浄化させる政治勢力として、中国共産党への期待と親密度を高めていく。なお、松谷省三『徐悲鴻』は、蒙を啓くための日本語の良書である⁽²⁵⁾。

5 抗日という文化の命題

中国の近代国画におけるポスト・モダンとは、民族の気品の回復という素朴な民族感情を共通の母胎としながらも、文人画の伝統に由来する新儒学の気風を確立しようとする方向軸と、新たに影響力を高めた芸術の階級性という教条主義との葛藤を内にかかえていた。人類普遍の絵画芸術の次元で、中国民族を象徴する文化記号、つまり、シグナルとしての中華表象の記号に頼らず、人類に普遍する創造的な精神をもつ作品を生み出すという、極めて難解な課題をめざす絶望的な苦闘そのものを意味する。それは、政治運動としての抗

日戦争よりも数倍も重い仕事である。

しかも、「近代国画」の作品の創作という課題において、近代日本画壇を凌ぐのは至難ではない。徐悲鴻は日本画壇の「近代」の精華である創作の世界に精通しているからこそ、『新中華』の創刊号の巻頭には、「馬」の墨画を献じた(図2)。梁啓超が展開した文化相対主義の枠組みのなかで、民族精神を表象する「馬」という中華表象の記号を生かしている。また、民族主義は、主義であるかぎり中華表象の記号を用いてこそ成り立つ。徐悲鴻たち近代国画家は、世界普遍主義と民族主義との双方向への分岐を克服しながら、多重の苦悩という芸術的な債務を自己命題として、終わりの見えない創作の場に立ち向かわざるをえなかった。

中国近代国画壇と近代日本画壇との関係は、事実と議論とがあまりに輻輳するので、これまで視界からはずして



図2 徐悲鴻「馬」(『新中華』創刊号)

論を進めてきた。中国の画家が日本に多く留学し、日本画の「近代」性の確立をまぶたに焼き付けて帰国し、美術の創作や美術教育に関与している。その拡がりや、拙論の対象をはるかに越える。

中国の民族主義が、政治・経済の次元で国家の主権を強化すれば、民族の自尊を実現できるのに比べ、近代国画ではもともと中国の「古典国画」の弟子であった日本画壇が、いまや、西欧から学ぶべきものを消化し、自らの伝統を革新し、近代化の先駆として中華民国の近代画壇と競いあい並び立っている。

中国の近代国画は、創作面において、第一に、西洋画との異文化融合という課題、第二に、同じ命題に成功した近代日本画壇との相克と葛藤という、民族主義の深い文化課題を背負わされていた。

近代日本画は、太陽光線からの直射光と陰影を直截に描かないで、背景に彩色するなど画面全体の基本色調の微妙な色彩明度の差で変化を表す。濃と淡で表現し、光源は存在するが、存在しないように描き、心象と写実との融合に成功している。

それでは、徐悲鴻の「馬」という作品はどうか。図版に示したように、画面の左側の斜め上に順光の源があり、馬体からの反射光による光沢の部分と、それと対照させ馬体に陰影をつけ立体感を盛り上げている。あきらかに即物的な社会主義リアリズムの作品である。光源の処理として、徐悲鴻に芸術としての突破力がある、と断言するには再論の余地が残る。しかも、仮に徐悲鴻へ問いかけても、彼は自作の「馬」が近代日本画を凌駕したとは答えないだろう。彼は、近代日本壇の水準に真に精通しているから、中華民族の特色ある文化運動の総動員の旗手は務まっても、創作という次元の旗手に課せられる課題の厳しさは、誰よりも彼自身が深く自覚していた。彼は、最晩年、竹内栖鳳の作品を鑑賞したがっていたという。

Ⅲ 最後の文人画家・余紹宋

1 鄭逸梅「余紹宋が死んだという噂は事実となった」

中華民国時代の、上海を中心に活躍した文化界の著名人の情報に関し、鄭逸梅の筆記文学作品は、彼が南社の同人であったことを含め歴史資料としても貴重である⁽²⁶⁾。余紹宋は伝記・年譜類によると、1949年6月30日に杭州で病没している⁽²⁷⁾。鄭逸梅の筆記は、その数ヶ月ののち、上海で書かれている。そこで常例とは違い、信を置くべき伝記・年譜からの紹介によらず、あえて、論壇の中心人物のひとりである鄭逸梅の文章に従い、1949年の死亡時における余紹宋という人物像を紹介してみる。〔 〕内は、引用者補注。

龍游の余紹宋、字は越園、号は寒柯、別号は龍丘山人、1882年に生まれる。民初に彼の書画は大いに盛名をはせる。彼は広州生まれ、清季に日本に留学〔法政大学、帰国後、法科挙人の号を授けられる〕。民初、梁任公（梁啓超）を司法部において補佐、外務部主事、衆議院一等秘書、代理秘書長、司法次長、浙江法政学校教務長、北京美術専門学校校長を歴任。のち浙江省文献委员会主任委員、浙江省通志館館長として、経営を計画し、頗る規画するところ多し。俸給薄く、所蔵する書画を鬻ぎ、それで自らの生計にあてる。杭州に寓をつくり、『東南日報』の「金石書画刊」を主編し、珍品を探し製版して影印し、集めて冊を成し、北京の『故宮周刊』と美を競った。彼の家は七代まえから、みな画業に長け、彼も幼くして家庭内で薰陶をうけていた。かねてより名山大川を歴遊し、作る山水は大気が広大で辺境がなく、眩逸にしておのずから高し。尤も喜んで墨竹を画き、夏太常から上は柯丹丘を窺う。書法は隸書の草写を自在にこなし、いつも書法第一、画竹はこれに次ぐ、と自ら誇っていた。詩を能くし、あの『寒柯集』は、大部分が丁丑の避乱〔1937年日中戦争に際する日本軍の杭州上陸作戦〕のため、事に感じ時に傷ついた時期の詩である。また『画法要録』、『書画書録解題』を著し、『龍游県志』を編纂した。暇に史学を治め、頗る詮衡するところ多く、梁任公は章実斎〔章学誠〕の後継の一人と称えた。また、東皋社を主宰し文芸を語りあい、一時、好学の士は紛々と参加した。ある年、平襟亜が『書法大成』を編纂し、書牘尺幅を搜し集め、製版し影印した。余紹宋の呉湖帆にあてた長文の書簡を採録するに及び、襟亜は粗忽にも、ページの傍らに「余紹宋書簡遺墨」と誤って注記した。あるとき余紹宋と知り合っていたから、紛々と余家の様子を伺った。紹宋は大いに不興で、彼の書画の収集に影響するのを恐れ、そこで上海の友人である王式園に、すぐに襟亜と交渉するよう書簡を送った。襟亜はある小さな新聞に訂正の文を載せたが、紹宋はそれでもなお満足せず、大新聞に謝罪を載せないと、大衆に明らかに示すことはできないと考えた。襟亜は命令に応じ、紛争はようやくおさまった。その時、紹宋の精力はとても充満し、歳が古稀に近いのに、見かけは五十あまり、飲食、歩行ともに平常と変わらなかった。どうして数ヶ月もしないで、にわかに紹宋が世を去ると知りえようか。死んだという噂は、事実となってしまった。紹宋は梁鼎芬（星海）の外甥、鼎芬の詩集は紹宋の編集・刊行である。

余紹宋は1945年の抗日戦争は経験しているが、彼が死去する1949年の前半、内戦期には名声のわりには、社会風潮は必ずしも彼に好意的ではなかった。そういう背景が、鄭逸梅の文章から読み取れる。鄭逸梅の筆記では、余紹宋が本人の生存中に墨蹟として作品が

影印され出版された事実を紹介しているが、話題にされているのは、彼の権利よりも、彼の怒気のほうである。そこに、鄭逸梅のジャーナリストらしい冷笑が感じられる。

余紹宋は蒋介石政権の有力地方基盤である浙江省政府の文化界の重鎮として生涯を終える。ところが、彼の名誉は中華人民共和国の成立の2年後に奪われる。中国共産党から反右派闘争の標的とされ、1951年8月「官僚反革命分子」と論断され、名誉剥奪、不動産などの遺産が没収された。これに加え、無産階級社会主義文化大革命が起こると、墓地が徹底的に破壊された。中国共産党極左派から、死後において、長期的に徹底的な批判の対象とされた。余紹宋研究の不幸なところは、親類縁者、親友、同門の弟子などの縁者が中国共産党に「反正」を認めさせるといふ、恨みを晴らす私情に支えられていることにある、という鋭い指摘がある⁽²⁸⁾。21世紀の今日、彼の書道、絵画の業績に対する第三者評価が求められていた。今、それが始まっている。

2 余紹宋の祖籍・龍游の地

余紹宋は広州に生まれというのは俗説である。伝記・年譜では、浙江省衢県（いまの衢州市）化龍巷に生まれたとされる。父親は余慶椿、母親は褚氏、字は雪信という。この母の父親が広東で官職を得たため、彼女自身は広州で成長したという⁽²⁹⁾。余紹宋が広州生まれという誤った情報が流布したのは、広東育ちの母の影響や、梁鼎芬との関係、越園と号したことなどからの推測にちなむようだ。

余紹宋は龍游県の出身といわれるのは、祖籍の所在地がそこにあるためである。しかも、1937年日本軍の杭州上陸作戦を避け、龍游県の県城内にある祖籍のおかれた邸宅よりも、製紙で知られる溪口鎮の、さらに山奥の沐塵という村に身を潜め、画業に専心したからである。彼が龍游県で敬愛されるのは、これに先立ち、中華民国時期の地方史のなかで白眉とされる『龍游県志』編纂の功績によるものである。

盛んな宗族だけでなく、寒貧の同族まで「族譜」資料を全ての自然集落から採集させ「氏族志」を編纂したためである。これに協力した清朝末期からの龍游県の自治運動の主体をなした地方郷紳たちが、同時代に健在したためである。

彼らは中国の十大商幫とよばれる商人集団の末裔で、「龍游商人」という相互扶助の関係を構築してきた。十大商幫とは、山西商人に始まり、陝西、寧波、山東、広東、福建、洞庭、江西、徽州、そして龍游商人とされる⁽³⁰⁾。明代の中期、大都会の杭州にむけた木材と竹紙により財を成したのを起源とするらしい。余紹宋自身も、龍游の高階余氏という大族に属し、杭州を中心とする伝統絵画技法の流れを汲み、作品の収蔵家としても絵画史を編纂するだけの史資料を家蔵していた。

彼が祖籍のある龍游を自己の郷土とする感情を抱き始めたのは、どうやら司法部次長の要職を得たときに始まるようだ。『申報』（1921年10月1日）、杭州からの電報として、「司法次長余紹宋請暇回龍游原籍、為母稱觴」と伝えている⁽³¹⁾。この時、母に会うための龍游への「帰郷」が、彼に晩年の浙江文化人への回生を決意させたと思われる。母の存在という事情のほか、山水画そのままの龍游の景観が、画家にとり郷土と誇るにたりるからであろう。清朝時代に編纂された『龍游県志』の巻頭をかざる木版画作品を凌ぐ、山水のそのままの風景が、彼の「回郷」の心を促したのだろう⁽³²⁾。

3 画家としての余紹宋

現在、中国大陸では「新派伝統画家」というキーワードが彼に對し用いられるようになった⁽³³⁾。余紹宋は、確かに、中国で最後の文人画家である。余紹宋には官僚としての職歴があり、詩人でもあり、書道家でもあり、画家でもある。これらの条件を兼備し、さらに史学者でもある。徐渭のように官界で挫折した人物とするのは不適切かもしれない。

余紹宋の官界での、いくぶんかの不遇は、彼自身が北京の中央政府に奉職したこと、極言すれば、そのことに尽きる。俸給の不安定、さらには政争、政変につき纏われた。政治的不正を嫌い司法部次長という要職から辞職した。だが、そののちも司法部に籍を残す。蒋介石による全国統一の事業の進展により、北京から中央政府が消滅する形勢となり、ようやく北京を離れる。見方を変えれば、この不遇さが国画を創作する原動力となったといえる。退職後は、杭州に定住し、著名な近代文化人として公的な名誉職を得るが、画商を通し作品を売ることにより生計を図る、それが可能であることを誇りとしなくてはならなかった。北京の司法部に在籍した時代から、北京の榮宝齋という著名な画商が、彼の作品を市場に流通させている。彼の作品は、美術市場での評価価値があった。

画家としての彼の代表作は浙江省博物館に収蔵されている。が、ここでは抗日戦争期における彼の作画との関係を重んじ、家人に



図3 「酔竹」

伝えた作品を取り上げる。それは、長孫である余子安の編著『余紹宋書画論集』の巻頭のグラビアにある影印で確かめられる⁽³⁴⁾。大作では山水画「幽岩覽勝図」と「寒三友図」が挙げられている。寒三友とは、松、竹、梅の絵画を指す。それらは、不遇な環境で孤高にたえる、作者の内面の厳しい「意」を写す国画の形式である。青松の永遠性、梅の耐寒の華、竹の柔軟性が意識される。

余紹宋は、青松に代え松柏を画く。「沐塵の歳寒三友、梅、古栢、酔竹」と題される三部作は、「新派伝統画家」というキーワードに相応しい。1937年から1945年までの日本軍の占領統治という極寒の時期に耐え忍ぶ「寒三友」の三部作が、新たな興味のもとに創作されている。

この三部作には、抗戦勝利の「意」が満ちている。特に誰もが凡庸に流れやすい竹画は、「酔竹」と題される。一本の濃墨の竹が、酒に酔い、足元がふらつき、後ずさりして、後景の淡墨の竹となる。そこで、正気に還り、前面の濃墨の竹となる。このように一本の酔竹が動き、その時間差を、前面と背面に濃淡で書き分け、静態としての構図にとどまらず、動態まで画いている(図3)。鄭逸梅の余紹宋の竹画への絶賛の辞が、全く過言ではないことは、この一作品から余すことなく伝わってくるだろう。

梅のほうも寒風に耐え忍ぶ数輪の開花と蕾を配した枯淡の風格よりも、梅花を満開の様態で描きながらも、気品ある構図として作画されている。幹と枝の線描の配置も、古典国画には類をみない動的な構図だてになっている。遠近感が明瞭で、背景の斜めうえからの逆の光線が、梅花の背面から鑑賞者の側に向け注いでいるのが感知できるだろう(図4)。

筆者はスキャナーを用い画像をデジタルしたうえで、モニター側からくる光源で彼の技法を分析し、鑑賞している。ふたつとも絵画の画面の奥に光源がある逆光線の作品である。それを反射光で



図4 「寒三友・梅」

鑑賞する普通の紙媒体の作品鑑賞法で見ると、余紹宋が画面の奥においた光源を鑑賞者の方からは紙を照らす反射光でとらえるから、二本の太い梅の枝の濃淡は、手前が濃く、遠くが淡に書き分けられているという平板な遠近法の鑑賞位置から抜けられない。画面の裏側から逆に照射する光の処理を試みた作品とみれば、伝統国画のように光線を捨象したのではなく、光線を非可視の可視として画面に組み込んだ新機軸に満ちた国画作品そのものとして理解しうるだろう。

古栢の図は、他の二作に比べ精気に欠ける。松柏の画は、またそれなりに大家の作とはいえ、余紹宋の独自の作風とは言いがたい。ただ、首都・北京への追憶と重ねつつ、日本人の描かない松柏を寒三友になぞらえるには、そこに余紹宋の抗日の意識をみる思いがする。彼の山水画については、遺憾ながら筆者の鑑賞批評の能力を超える。少なくとも、いま画像で紹介した二つの作品だけでも、「新派伝統画家」という表現は誇張ではない。

デジタル画像では、順光の作品ではなく、竹画は対面からの直逆光を、梅画は斜逆光を用い、逆光の差込が十分に計算された作品として鑑賞できる。ここに、国画の積年の弱点といわれた光線の処理において、20世紀の国画家・余紹宋は、西洋画の光線学を学び、東西文化を融合させた次元へ近代国画を導いた境地に到達している証としうる。国画が写真芸術の作品とせめぎあい、そして、西洋画から投げかけられた光線の処理という、光の処理において、余紹宋はさりげなく新境地と新技法を確立していたのである。彼は「気韻」を精神的なスローガンだけでなく、作画の技法として、逆光線が生む脱世俗効果を計算していたといえるだろう。

余紹宋における逆光線の処理は、近代日本画の処理法とは異なる。後者では、背景を白地として残さないで、彩色の微妙な何十段階の濃淡と、絵の具の粒子の粗と密で表現する。余紹宋には、背景を逆光線の差し込む場として、つまり、画面を反射光で捉えようとする鑑賞者にむけ、白地の背景に光源をおき、そこから画面を透過する光を感じさせる工夫がみられる。

手前を濃く、奥を淡く画く伝統画法の遠近法に従いながらも、逆光線を奥から手前へ照射する。すると、透過する光が背後から画面を通過し、遠景の対象がより透明化され、近景は逆光線を浴び、そこに深い陰影が生まれる。世俗の遠近法に従いながらも、背面からの強い逆光の差込により脱世俗化の効果がうまれる。つまり、そこに「気韻」を掲げる作家の写意が、鑑賞の側に視覚効果として現象すると計算されている。

4 梁啓超との交友

梁啓超と余紹宋との関係は、『民国龍游県志』編纂への梁啓超からの讃辭に象徴される。そのことは、鄭逸梅の筆記にも見られる。もともと、司法部の職務を通じ、余紹宋が梁啓超の信任を得ていたことに始まる。絵画を介した関係として両者が深い絆をもつのは、1927年という梁啓超の最晩年のことである。

梁啓超が1927年1月に司法部の司法儲才館館長の職に就任した時、余紹宋を学長に任命し、彼の実務能力に全てを委ねた⁽³⁵⁾。しかし、蒋介石政権の北伐が噂され、北京政府の存在自体が危うくなり、余紹宋は司法儲才館を夏に辞職し、天津から南下し、上海または杭州にて職をえる決意をする。南下の理由は、ただ母のためと梁啓超に述べているが、弟や郷党の要請もあったらしい。

そのとき、梁啓超は余紹宋に職を紹介するために、商務印書館の張元濟（菊生）あての人物紹介状を書き与える。余紹宋は紹介状の写しを日記に丁寧⁽³⁶⁾に記録している。

それは、1927年7月に余紹宋が梁啓超の天津の居宅・飲冰室の隣居に、梁の斡旋で臨時に滞在した時のことである。

そのとき、梁の子供たちに絵画を教え、かつ梁のために「雙松」を画き贈ったという挿話がある。後日、二年も詩作を休んでいた梁啓超が、余紹宋の残した余白に自作の詩を書き入れ、この作品は完成する。そこで、梁啓超の『飲冰室文集』をみると、確かに「題越園畫雙松」という詩があり、余紹宋の飲冰室への訪問の様子が記録されている⁽³⁷⁾。余紹宋の日記も、この短い日々⁽³⁸⁾の出来事を比較的⁽³⁸⁾に詳細に記録している。

梁啓超の紹介により、上海の張元濟と杭州の余紹宋との知識の交換は大いに発展したらしく、余紹宋の張元濟あての書簡が、『張元濟友朋書札』に収録されている。内容は、南北史、南唐書の年次不詳の件で、余紹宋から校訂本の提供を申しでている⁽³⁹⁾。張元濟が百納本二十四史の影印の編集に苦心している時期の書簡である。

余紹宋は司法部のなかで、同好の士を集め「宣南画社」という親睦団体を結成していた。彼が本格的な画業を北京で始めたのは、彼の絵画の研究に多くの便宜が得られただけではない。北方の乾燥した冷氣のもとで、透明度の高い色彩感を養い「気韻」を高めるのに幸いしたようである。江南の画の祖とされる董源の場合は、高温多湿な風景しか経験できない。ある種の地方性を免れがたい。余紹宋が南宗派を自認するのは、「宣南画社」という名称でも窺える。けれども、彼は帰南ののち「寒柯」と号し、室名を「寒柯堂」としたのは、北方の李成、范寛の絵画に象徴される空気が乾燥した華北の色彩透明度の高さと、南方の温暖な董源の絵画のもつ長所とを一身で統合できる位置にいた、稀有な画家であったことを示す。

北京での日々は、彼の画業にとり負の環境ではなかった。晩年、西湖の湖畔の街に設けられた「寒柯堂」という画室への命名が示すのは、葉を落としきった厳冬の枯れ枝にこそ峻厳な美を感じるという、北方人の美学の心眼を彼は確固として学んでいたのである。

5 中国共産党極左派との遺恨

南下した余紹宋は、すでに名声ある美術史家、国画家であった。その彼が、自負による舌禍のため、中国共産党極左派との遺恨の因をつくることになる。

ここでは、余紹宋と中国共産党極左派との遺恨の原因が、絵画芸術の論争に起因していることを指摘し、客観的、科学的な余紹宋研究の原点に立ちかえらせてみたい。

それは、「国画之気韻問題」（1937.4.14）と題し、時の最高学府である国立中央大学で行なわれた講演における舌禍にある。『東南日報』紙に講演内容が報じられたとき、魯迅の率いる「十字街頭芸術」派の芸術論を非難した部分が、割愛され報道された問題に象徴されている。余紹宋は講演の壇上で勢いの余りに、国画は「貴族芸術」だから一般民衆には適用できないとする「十字街頭芸術」派からの批判論を取り上げた。そして、「十字街頭芸術」派が「貴族芸術」を排斥せよと呼びかけたことに対し、「蘇俄共産政府といえども、また、未だかつてこの挙動あらざるなり」と反撃したのである⁽⁴⁰⁾。演題からしても、無理に言及する必要のない論点である。それなのに、『東南日報』紙が割愛した部分にこそ、彼の論旨があるとばかりに気色ばんでいる⁽⁴¹⁾。

徐悲鴻ほどではないにしても、余紹宋が政治の読みにたけていたら、この舌禍はありえなかつたろう。というのは、講演のなされた1937年4月には、すでに第二次国共合作の状態へと国内政治は転じていた。その分だけ、極左傾向の強い「十字街頭芸術」派は、統一戦線政策に規定されていたから、党派性を顕わにして表立って余紹宋とことを構えることはできない党内事情にあった。聴衆のなかには、社会主義リアリズムを掲げ学生を左傾化させた徐悲鴻を慕う側に同情的なひとびとがいた。中央大学の後身である南京大学でも、蒋介石により徐悲鴻が中央大学の教授職を追放されたと今も信じられている。余紹宋の中央大学での講演は、徐悲鴻が去った翌年、その穴をうめる教授への招聘を前提とした政治の色彩を強く帯びたものだった。

余紹宋は、北洋軍閥政府に奉職し、転じて国民党政府に奉仕する「貴族」として、階級の敵と嫌悪される余地はすでに存在していた。国民党、共産党ともに、芸術は政治に従属すべきだとする指令型経済原理に時代が移行した以上は、魯迅をシンボルとする支持勢力の個人的な感情を逆撫でして刺激する批判は当然に控えるべきだった。

余紹宋は官僚であったとしても、日本の対中国文化政策のうえでは、日本留学の経験が

あるため、日本から親日文化工作の対象者とされていた。余紹宋は当時、南京の中央大学で国画の教授に招聘されていたが、日本軍の南京侵攻作戦により大学そのものが重慶に移転することになり、母がそれを望まないことを理由に辞職を願い出ている⁽⁴²⁾。そして、龍游の山奥に隠れ、芸術家として抗日の意志を込め画筆を揮い「沐塵の歳寒三友」を制作した。このような行為も、文革支持派からは能動的な抗日運動とは積極的に評価されないだろう。抗日には、正面から寄与していない。魯迅の芸術運動とは体質的に相容れない。他方、徐悲鴻は反ファシズムを掲げる西欧諸国で制作した作品を販売し抗日運動の資金を捻出している。徐悲鴻は、政治という斧を好んで用いる人の、傾向性をほどよく理解していた画家だった。父親ゆずりの、顧客への媚を隠せない、ある種の画工の性を消しきれないところが徐悲鴻にはあった。

余紹宋の講演の主題は、南斉の謝赫に始まる「気韻」論を深め、明末の唐志契『絵事微言』に進化を認め、清初の笪重光の『畫筌』に説く禪の玄妙へと到達している。この余紹宋の「気韻」論は、「海上派」が祖とする徐青藤派の、その中軸である清初の八大山人の境地と合致する。徐悲鴻では、うまく理論的に詰めきれない絵画哲学史の次元である。余紹宋は中国の歴代絵画論を「国故整理」し『畫法要録』を著している⁽⁴³⁾。

社会主義リアリズム派は、彼の画論の知識と作画の実践力を認めないで、超世俗を意味する国画家を階級闘争の打倒の対象として位置づけた。いわゆる文革派は、一般大衆の世俗からの拒否反応を直截に政治動員し、紅衛兵をして墓を破壊し遺骨を雲散させた。そのような幼稚な否定の仕方では、近代国画への余紹宋の理論と創作の両面での貢献は、いまや誰も歴史から抹殺できないだろう。けれども、余紹宋は孤高に耐える鈍感な感性が脆かった。大家としての愚者への寛容があれば、死んだという噂の流布にも、無断での影印にも、なにも怒気を発する必要はない。

現代に生きるわれわれにとり、芸術家としての全人格性から徐悲鴻をとるか、それとも、近代国画の理論と光線の処理に新境地を拓いた余紹宋をとるか、それは全く無意味な比較である。仮に徐悲鴻の代わりに、そこに魯迅を入れても、それは無意味な比較である。この三者をふくめ、彼らに共通に問われていた課題は、人類の共通文化の場における芸術の創造という一点である。人類の世界遺産といわれる水準の作品があるか、否かである。

文化相対主義の立場からいうと、彼らの創作が中華世界に特有の文化記号を用いていたとしても、それは責められるべきではなく、民族固有の文化記号という表現の形式を通じ、どこまで人類共通の普遍に達したかが問われる。しかし、中国では抗日を準備し、勝利に導いた指令型経済原理に一元化され、市場型経済原理が廃棄されたことで、文化相対主義は中国大陸で一時期には完全に解体される。

おわりに

絵画哲学と絵画技法との関係につき、佐藤康邦は画期的な着眼をわれわれに提示している⁽⁴⁴⁾。絵画の空間の構成には、哲学が隠れているという。そして、遠近法の緻密化は絵画空間の世俗化を意味し、逆遠近法は絵画空間の神聖化を意味する、と。遠近法を確立し、それに従うことが進歩的といえるか否か、と問いかけている。それは、絵画の空間哲学を思想課題とする学術の方法の先駆である。けれども、彼は西洋画と日本画とをみて、遠近法だけを論じた。彼の議論の対象には、遺憾ながら、近代中国画が視界から消えている。

中国近代の国画壇は、光線の処理における西洋画法の優位を認め、それを摂取する方法に苦闘し、同時に、西洋画法を超克する絵画技法の確立にむけ苦闘する。

徐悲鴻は、西洋画法の順遠近法と順光線による陰影を採用し、中華文化のコードとしては画材を馬に選び、背景を空白にしたまま、相対としての東方文化の存立意義を主張した。文化相対主義の枠組みに立ち、徐悲鴻は西方と東方との融合を実現する。佐藤邦彦の世俗化という言葉は、近代思想文化史の場では、大衆化といいかえられるだろう。徐悲鴻は、東西融合による社会主義リアリズムの採用という世俗化の波に埋もれながら、馬という中華文化のコードを保全する立場に帰結する。その限りでは、西洋の近代を超克する中国画の画法の面での開拓の進歩はない。

余紹宋は、このような東西融合を避け、伝統画法を保持し、真正面から西洋近代を超克する絵画技法を生み出そうとする。中華文化のコードとして、陳腐になりかねない寒三友(松竹梅)に画材を求めながらも、鑑賞者の正面からみて順遠近法に従ったように錯覚させ、創作者としては、画面の背面に光源をおき画面に逆照射し、逆光線の透過力により遠景が淡彩になるという逆光の画法創造に成功している。そして、時間の軸では、遠景を過去の時間の存在物として淡彩にし、近景を濃墨で描き、鑑賞者の側に近い時間として近景を意識させるように描いている。つまり、一画面のなかに時間の差を表現する技法に成功している。西洋画の技法には同化しないで、中華文化に特有の「気韻」論哲学を深め、絵画技法の面で「逆光線」の画法と、「逆時間差」の画法とを双方向で達成し、国画の異文化に対する差別化と神聖化を同時に達成したのである。

余紹宋の西洋近代を超克しようとする姿勢には、中華絵画史の優位性を強く主張し、西方文化の限界を越えた中国社会主義文化の礎が拓かれていた。余紹宋の抗日期の作品には、中華民族の気品ある抵抗の精神が満ちていた。文人画家である余紹宋は、伝統の国画史の最終章を飾る孤高の人である。

周知のように、新文化運動は「東西文化論戦」に収斂された近代的な民族文化の新建設

に貢献する方向軸と、階級闘争を歴史進化の要とする魯迅を代表とする無産階級の社会主義リアリズムの芸術運動に収斂させようとする方向軸との、鋭い分岐に直面していた。余紹宋は美術の分野での国故整理の著作と国画「気韻」論とで論壇で強い影響力をもち、1937年に中央大学に国画の教授として迎えられようとした。しかし、彼の絵画は有産階級の文化とされ、無産階級文化運動を掲げる労農運動派にとり、階級闘争の敵対的な政治の標的とされた。なぜなら、徐悲鴻が前年に蒋介石政権との深い確執のため、「左傾危険分子」として1936年6月に中央大学芸術系の教授職を追われた事件があったからである⁽⁴⁵⁾。

余紹宋の「国画之気韻問題」講演は、徐悲鴻が辞職という形で、事実上は追放された教授の職にかわり、有名な文人画家を就任させたいという蒋介石政権と結ぶ国民党右派の意向であった。余紹宋は中央大学の重慶への移転を理由に、教授への就任を辞退した。が、抗日戦争期をへて解放戦争時期になると、徐悲鴻を慕う美術文化界の勢力が、余紹宋への深い憎悪を増幅し、1949年以後の中国で反右派闘争をへて、無産階級文化大革命として階級闘争文化論の標的とされつづけた。近代国画の創作においては、余紹宋は異文化に対抗し、国画の神聖化を達成し、民族精神を本源的に発揚した偉業の人である。これが、この小論の導く結論の第一である。

次に、美術界を社会分業の一形態として規定し、人類の社会生活に関係する三種の経済原理から、ポラニーの提起した「大転換」期の、中華民国期の近代国画を総括しておきたい。近代の国民国家の中枢に指令型経済原理が定位され、民族国家としての文化の行政化が際立つようになったことである。美術でいえば、作家とコレクターとの私的なオークション市場にみられる市場経済原理に加え、国民国家の精神的な象徴としての国民的作家の顕彰、国立・公立の美術館への国家投資などが、国民国家という命題と美術界との関係性を生み出した。近代以前の、貴族国家における宮廷画家を主体とする美術界と、指令型経済原理が介在する国民国家の美術界のそれとは大きく異なる。徐悲鴻の提言の先駆性は、まず、この面で確認できる。

近代国民国家は、古代以来の文化伝統という擬制として民族意識を再構築する。その意味で、古代原始の共同社会の精神性を継承する慣行型経済原理に支えられ、文化伝統の再確認が求められる。中国の場合、伝統回帰への復元力が強いのは、宗法制の大同族社会を基盤として、主として儒学的な規範（ノルム）が強固であることに求められるからである。中国共産党は、この慣行型経済原理を封建地主制という社会構造と分析し、それを徹底的に崩壊させようと試みたが、慣行型経済原理の基礎にある「互惠」経済の慣行まで解体できなかった。しかも、国画の基底にある詩、画、書の「互惠」交換という文化共生の慣行が、毛沢東をふくむ知識幹部の文化素養として求められた。徐悲鴻を範とする近代国画壇

は、社会主義文化として読み替えられて持続する。けれども、大衆社会の側からの世俗化、大衆化という文化素養の低い党員層との齟齬を抱えていた。

近代の市民社会を支え、近代に発達した市場型経済原理は、美術の商品化を促す。そのため、写真・印刷技術を駆使した複製品が出版物として商品化される。さらに、産業革命により誕生した工業界が、工業デザインを必要とし、そのような需要から美術は商品化技術の一部へ転換させられた。この面では、中国では伝統美術工芸から離脱し、美術の産業化の流れにおいて、まだまだ落後性があり、徐悲鴻の提言はいまでも有効である。

ここから、この小論の第二の結論を導く。第一次大戦勃発からの「大転換」期の中華民国において、徐悲鴻の1932年の提言は、美術界という専門論壇から、民族の遺産の継承と発展、美術の産業化と市場化、大衆化された商品生産を志向することで、中華民族の指令型、慣行型、市場型の三種の経済原理が、それぞれに独自に機能しながら、同時に、相互に干渉し、総体として均衡する理想のシステムを探りあてた。その意味で、徐悲鴻は永遠に美術界の先駆者といえるだろう。

総括すると、徐悲鴻の近代美術界における先駆力と、余紹宋の近代国画における理論と実作の両面での寄与とは、日本人からみて、価値を相対化する主義のうえで、中国的な特色ある社会主義文化の先駆者と位置づけても、さほど大きな誤差は生じないだろう。特に、余紹宋の国画の技法は、現代のデジタル技術のもとではじめて再発見できる。

とはいえ、それが日本の先端的な創造性ある画家の達成を凌いでいるとまで断言できない。仮に、近代日本画壇の竹内栖鳳（1864-1942）を比較軸にとると、中国近代国画は、徐悲鴻か、余紹宋か、という次元ではかたづかない。

文化相対主義は、多民族が文化共生するための指針とはなりうるが、そのままでは、人類普遍の文化記号に到達できるという保証までは与えてくれない。しかし、民族的な伝統を継承し、伝統を革新した文化が、地球的に単一の文化記号に統合されるためには、異端を性急に排除する愚行は厳しく慎まねばならない。文化相対主義が、人類社会に定着するには、新たな千年紀という時間を予定してかからねばならないだろう。その場合、中国の絵画史の伝統をみると、すでに過去の二千年紀を歴史的な経験値として具有しており、日本画の創生に画期的な影響を与えたという歴史事実は尊重されるべきである。と同時に、西洋画という対抗文化との葛藤においては、近代日本画壇の先駆性も大いに尊重されるべきである。次の千年紀には、中国と日本との芸術文化のさらなる交流がもたらせる可能性は、おそらく現代人の想像を超えた地平へと向かうに違いない。

註

- (1) 陳崧編『五四前后東西文化問題論戦文選』（増訂版）中国社会科学出版社、1989年。「東西文化論戦」という用語は、基本的に該書に拠る。日本では、美術界の論争については、徐悲鴻論文「惑」でセザンヌ、マチスを酷評した西洋画をめぐる問題が唯一取り上げられている（竹内実編『京都大学人文科学研究所研究報告・中国近現代論争年表上（1895-1948）』同朋社、1992年、271頁）。
- (2) Karl Polanyi: *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time*. Beacon Press, Boston. 1944, 1957, 2001. カール・ポラニー著、野口健彦・柄原学訳『新訳・大転換：市場社会の形成と崩壊』東洋経済新報社、2009年。
- (3) 程明明、李金萍「挥洒芸壇育英才、手握彩筆写蒼生——中国絵画大師徐悲鴻」（張憲文主編『民国南京學術人物伝』南京大学出版社、2005年、396-402頁）。
- (4) 徐悲鴻『徐悲鴻芸術文集』上、下冊、芸術家出版社、1987年。
- (5) 陳崧「前言」、前掲書（1）、1-33頁。
- (6) 蔡鶴鳴「中西画之区别」『申報』1925.8.14〔215-275（4）〕。きっこう符号〔 〕で囲む数字は、『申報』影印本の冊子番号、頁数、段数の検索番号示す。以下も同じ。
- (7) 王敦慶「国粹画與現代洋画之趨勢」『申報』1925.5.22〔212-435（4）〕。
- (8) 殷季濤「画匠與画家」『申報』1925.10.28〔217-603（3）〕。
- (9) 顧青瑤「我的美術浅説」『申報』1925.12.22〔219-449（2）〕。
- (10) 顧青瑤「写意画與没骨画之述要」『申報』1925.10.10〔217-204（2）〕。
- (11) 趙雙修「答友人問写意画法」『申報』1925.10.7〔217-140（4）〕。
- (12) 徐悲鴻「徐悲鴻在中華芸大講演」『申報』1926.4.5〔222-115（1）〕。
- (13) 王敦慶「絵画與気韻」『申報』1926.2.27〔220-1093（2,3）、1094（3）〕。
- (14) 姚福申『中国編纂史』復旦大学出版社、1990年、323頁。
- (15) 顧青瑤「国画之派別源流考略」『申報』1925.9.10〔216-219（4）、220（1）〕
友千「中国絵画浅説」『申報』1925.5.11〔212-207（2）〕
趙雙修「士女画源流派別述略」『申報』1925.9.11〔216-243（3）〕
胡廷齡「国画源流考」『申報』1926.2.18〔220-892（1）〕、2.23〔220-1000（3,4）、1001（3-6）、1002（3,4）〕、2.24〔220-1025（3,4）、1026（3,4）〕、2.25〔220-1049（4）、1050（3,4）〕
鵬「玄想與国画」『申報』1925.11.4〔218-77（3）〕。
- (16) 「上海專師之写生旅行」『申報』1921.10.24〔174-521（2,3）〕。
- (17) 「劉海粟為莫特兒事致省教育會書」『申報』1925.9.8〔216-163（4,5）〕。
- (18) 金兆梓「近代中国文化發展鳥瞰」『新中華』創刊号、85-96頁。
- (19) 拙稿「梁啓超と〈近代超克論〉」狭間直樹編『共同研究・梁啓超』みすず書房、1999年。
- (20) 『吳宓日記』特に第Ⅱ-Ⅵ卷、生活・読書・新知・三聯書店、1998年。
- (21) 上掲（20）『吳宓日記』第Ⅲ卷、1925年9月16日、72頁。
- (22) 「徐悲鴻君對国画之意見」『申報』1926.4.21〔222-477（1-4）〕。
- (23) 徐悲鴻『新中華』第1卷第10期（1933年5月刊）。
- (24) 中国でも社会主義リアリズムが知られていたことは、『新中華』創刊号に豊子愷「最近世界芸術の新趨勢」という論文があり、ソ連の美術絵画運動の紹介があることでも確かめられる。
- (25) 松谷省三『徐悲鴻』丸善プラネット、2002年。松谷省三の伝記記述から、徐悲鴻に儒学

の素養があることは、画家であった父の教育と影響によるもの、と理解できる。

- (26) 余紹宋の伝記・年譜は、頼謀新・朱復生・余子安編『余紹宋』（浙江省龍游県政協文史資料第四輯）團結出版社、1989年に収められている林志鈞「龍游余君墓志銘」、阮毅成「記余紹宋先生」、余子安「余紹宋先生年表」に基づく。日本における余紹宋研究は、大野修作『書論と中国文学』研文出版、2001年に、「余紹宋と『書画書録解題』——中国書画の目録学」がある。また、大野修作「文人の残照・余紹宋と『書画書録解題』」（京都大学人文科学研究所報告集『中華文人の生活』平凡社、1994年）がある。したがって、拙稿では先行研究と重複する内容は割愛した。
- (27) 上掲（26）余子安「余紹宋先生年表」（『余紹宋』50-82頁）。
- (28) 毛建波「近現代美術史視野中的余紹宋」『書畫芸術学刊』2008年第4期。漢語による本格的な余紹宋研究は、毛建波『余紹宋：画学及書画実践研究』中国美術学院出版社、2008年があげられる。なお、余紹宋の絵画作品の風格は、潘天寿、傅抱石ほどではないが、1949年に世を去ったためであり、彼にその時間がなかった、と毛建波は評価する（該書、135頁）。
- (29) 前掲（26）余子安「余紹宋先生年表」（『余紹宋』52頁）。
- (30) 張海鵬・張海瀛主編『中国十大商幫』黄山書社、1993年。第9章、龍游商幫、442-439頁。
- (31) 司法部次長職としての帰郷関係の記事は「杭州快信」（『申報』1921.10.1 [174-11 (3)]）をはじめとし、『申報』1921.10.4 [174-67 (2)]、10.5 [174-91 (3)]、10.7 [174-131 (3)]にある。杭州での諸行事のあと10月7日に龍游県に帰ったことがわかる。余子安の年表に帰郷の日付がないので補足する。
- (32) 前掲（26）『余紹宋』の巻頭にある山水画「龍丘山図」（1938年作）と余子安編著『余紹宋書画論集』北京図書館出版社、2003年の巻頭の山水画「幽巖覽勝」（丁丑秋）図は龍游県とその近郊を遊覧し描かれたもの。
- (33) 前掲（28）毛建波「近現代美術史視野中的余紹宋」。
- (34) 前掲（32）余子安編著『余紹宋書画論集』。
- (35) 余紹宋『余紹宋日記』全10冊、北京図書館出版社、2003年（第4冊、622頁）、民国15年12月31日の項に「下午二時半、梁任公来望、約余任学長事、熱誠摯、因許之」とある。梁啓超から礼を尽くし学長の任を懇請された一件を記している。
- (36) 上掲（35）余紹宋『余紹宋日記』（第5冊、21-24頁）、民国16年8月30日の項。
- (37) 『飲冰室文集』[45（下）、詩（81頁）]。
- (38) 前掲（35）余紹宋『余紹宋日記』第4冊、807頁「七月二十一日下午、赴梁任公処、任公三子、恩永自美婦、将研究本国美術、任公囑余指導關於絵画一科、因談一時許」と、子弟の絵画の教育を梁啓超から依頼された一件を記している。
- (39) 余紹宋の民国26年5月28日付の書簡は、『張元濟友朋書札』二冊、上海古籍出版社、1987年、第一冊、61-62頁に収録されている。なお、梁啓超からの民国16年7月23日の受領書簡の末尾に、9月4日に梁啓超に出した返信の要点メモがあり、そこに余紹宋から『龍游県志』と『畫法要録』を受贈したと書きとめている。
- (40) 前掲（32）余子安編著『余紹宋書画論集』（23-24頁）所収、余紹宋「国画之氣韻問題」。
- (41) 前掲（35）余紹宋『余紹宋日記』第9冊。民国26年4月27日の項に、『東南日報』学苑欄が南京での講演を載せているが、記録がお粗末で、論旨が省略され、引用文にも誤りがある、と記録担当者への叱責の言を書きとめている（3, 8頁）。そればかりか、新聞記事の切抜きを日記に添付し、後世に残している（319-321頁）。余紹宋の原稿と新聞報道を対照すると、「十

字街頭芸術派」を名指して批判した部分は、『東南日報』では意識的に削除され、全く報道されていないことが確かめられる。

- (42) 前掲 (35) 余紹宋『余紹宋日記』第9冊、445頁。民国26年10月4日の項。
- (43) 『畫法要録』の巻首の序例に、最初は古人の画法を編纂し、絶句の形で百首作り、初心者の便を考え冊子にしていたが、友人にこれを見せると、皆からこれは「整理国故の一端」だといわれ、唐の張愛賓の例をまね要録と名づけた、と余紹宋は書きとめている。
- (44) 佐藤康邦『絵画空間の哲学——思想史の中の遠近法』（改装版）、三元社、2008年。
- (45) 前掲 (3) 程明明、李金萍『民国南京學術人物伝』401頁。