

東京藝術大学大学院美術研究科
博士学位申請論文

二〇二二年三月二十一日 提出

「文人画」の生成と展開

——概念・中国絵画史学・国画

（本文）

東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程

美術専攻芸術学研究領域 日本・東洋美術史

学籍番号 一三二五九二八

李趙雪

目次

序章……………1

第一部 「文人画」概念の登場

第一部 はじめに……………15

第一章 日本における「文人画」概念の生成……………19

はじめに……………19

第一節、羅振玉がもたらした南宗画・南宗画観——一九一〇年代……………20

第二節、「文人画」という語の起源——近世・近代日本……………23

第三節、「文人画」概念の再編——一九二〇年代……………26

おわりに……………31

第二章 中華民国における「文人画」概念の形成と展開……………39

はじめに……………39

第一節、新文化運動における批判的受容——『中国日本美術分期史』の翻訳連載……………	40
第二節、「文人画」概念の再解釈——一九二〇年代……………	45
第三節、「国画」新様式としての「文人画」……………	47
おわりに……………	49
第一部 おわりに……………	57
第二部 「中国絵画史」における「文人画」の系譜……………	
第二部 はじめに……………	61
第三章 「文人画」概念による「中国絵画史」の形成……………	67
はじめに……………	67
第一節、「士大夫」批判による「文人画」絵画史——李朴園『中国芸術史概論』（一九三二年序）……………	68
第二節、南宗を軸とする平民の「文人画」絵画史——傅抱石『中国絵画変遷史綱』（一九三一年）……………	70
第三節、「士大夫」の肯定による「文人画」絵画史——滕固「関于院体画和文人画之史的考察」（一九三一年）、および『唐宋絵画史』（一九三三年）……………	73
おわりに……………	77

第四章	明清の個性派画家——「文人画」系譜への編入……………	85
	はじめに……………	85
	第一節、「南画」から「文人画」へ——新文化運動と青木正児の中国絵画史研究……………	86
	第二節、「文人画」の宋代起源論——内藤湖南の「文人画」系譜……………	92
	第三節、交錯する日中の「文人画」系譜——上海美專と解衣社の活動……………	95
	第四節、ヨーロッパの中国絵画認識の変化——オズワルド・シレンの『中国後期絵画史』（一九三八年）……………	103
	おわりに……………	105
第五章	「文人画」絵画史の正統化——故宮コレクションを中心に……………	115
	はじめに……………	115
	第一節、故宮の絵画コレクションと「文人画」概念……………	116
	第二節、元末四大家の再評価——一九五〇年代以降のアメリカでの中国絵画史研究……………	125
	第三節、北京故宮と中華人民共和国の「文人画」認識……………	132
	おわりに……………	138
第二部	おわりに……………	151
第三部	「文人画」の表象——国画制作における新「文人画」と「新文人画」……………	

第三部	はじめに	157
第六章	新「文人画」の理想構図——一九三〇年代における黄山主題の国画制作	161
	はじめに	161
	第一節、古「文人画」から新「文人画」へ	162
	第二節、東洋の「文人画」と写真	166
	第三節、山水画から国画へ	170
	おわりに	175
第七章	新「文人画」主題の黄山・黄山松——民国ナショナリズム期と一九四九年以後の国画	183
	はじめに	183
	第一節、黄山松主題の国画	184
	第二節、黄山——外向けの中国イメージ	188
	第三節、一九五〇年代の黄山主題の国画——民族美術・民間美術の合流	190
	おわりに	198
第八章	一九八九年以後の「新文人画」——現代中国における伝統の意義	207
	はじめに	207

第一節、一九八〇年代の中国現代美術	209
第二節、一九八九年登場の「新文人画」	214
おわりに	220
第三部 おわりに	225
終章	229
参考文献	241
謝辞	257

凡例

- 年代表記については西暦を基本とし、適宜、中国年号や和暦を括弧で補った。
- 歴史人物、美術関係者については、初出の際に丸括弧 ○ 内に生没年を示した。外国人名については、初出の際に丸括弧 ○ 内に原語と生没年を示した。初出以後、重要人物は ○ 内に適宜、生没年を示し、他は丸括弧 ○ 内に初出の章を示した。
- 著書は『、美術作品は《》、新聞・雑誌記事、展覧会題名などは「」で示した。
- 原則として常用漢字を用いた。また、引用文において明らかに誤植・誤字と思われる場合にはママとルビをふり、必要な場合には丸括弧 ○ を付けて修正した。
- 「支那」「北平」「peiping」などを歴史的な呼称として用いた。
- 引用文中における傍線は、特に断りのない場合、本論文筆者によるものである。
- 漢数字表記の原則は、二桁の数字には、十を入れる。三桁の数字には、十を入れない。〔例〕二十世紀、二十三頁、一九〇〇年代、一〇九頁。熟語、慣用語は、そのまま使用する。〔例〕「三・一八事件」。
- 参考文献については、原文の表記を中心に扱うこととした。ただし中国語文献の繁体字、簡体字の漢字を日本語の常用漢字に入れ替えた。また出版地について、日本語文献、および出版社名に出版地が明記されている場合は省略する。〔例〕「商務印書館香港分館」「上海人民美術出版社」「Hong Kong University Press」。その以外の中国文献の場合は、編集機関の所在、出版地を次のように記した。〔例〕「北京・人民美術出版社」。
- 参考文献は日本語、中国語、他の言語の順に分類し、配列した。それぞれの文献の配列は一次資料、論文、著書の順とする。

序章

一、「文人画」を主軸とする中国絵画史・中国美術史の新たな動向

「中国絵画（史）」を語る際、文人士大夫が描いた水墨山水や梅蘭竹菊といった水墨の四君子、「文人画」という語が思い浮かぶだろう。

「士大夫写意画」「士大夫画」とも呼ばれる「文人画」は、唐代の王维（七〇一―七六一）から始まり（宋代の蘇軾（一〇三七―一一〇一）からとする説もある）、文人士大夫が余技的に描いた絵画を指し、民間や宮廷画院の絵画とは異なる。社会の現実ではなく、山水、花鳥などを主題に、個性や、あるいは異民族支配や政治腐敗への不満を表現した。

「文人画」家と呼ばれる画家は、ほぼ以下の画家たちを指すことが多いが、確定的ではなく時に変化する。唐代の王维、張璪（生没年不詳、八世紀後半活躍）、五代の荆浩（八五〇頃―九一一）、関同（九〇七頃―九六〇）、董源（生没年不詳、九三四頃―九六二頃に活躍）、巨然（生没年不詳）、北宋の文同（一〇一八―一〇七九）、蘇軾（一

〇三五一―一〇二一）、米芾（一〇五一―一一〇七）、李公麟（一〇四〇頃―一一〇六）、王詵（一〇三六―一〇九三年頃）、趙令穰（生没年不詳）、元代の黄公望（一二六九―一三五四頃）、呉鎮（一二八〇―一三五四）、倪瓚（一三〇一―一三七四）、王蒙（一三〇八―一三八五）、明代の沈周（一四二七―一五〇九）、文徵明（一四七〇―一五五九）、董其昌（一五五五―一六三六）、清代の王時敏（一五九二―一六八〇）、王鑒（一五九八―一六七七）、王翬（一六三二―一七一七）、王原祁（一六四二―一七一五）、呉歷（一六三二―一七一八）、惲寿平（一六三三―一六九〇）などである。また、個性派画家の八大山人（一六二六―一七〇五）、石濤（一六四二―一七一八頃）、清代の乾隆期頃に現れた揚州八怪の金農（一六八七―一七六三）、鄭燮（一六九三―一七六六）、黄慎（一六八七―一七七二）、李鱣（一六八六―一七六二）、李方膺（一六九五―一七五五）、汪士慎（一六八六―一七五九）、羅聘（一七三三―一七九九）、高翔（一六八八―一七五三）などである。こうした画家たちは、今日の「文人画」への一般認識を集約しているが、「文人画」概念の多義性から、その系譜も定形にはなっていないことを、まず確認しておきたい。

中国、日本、欧米などの中国美術史の研究者の多くは、絵画を中国美術史の上位に位置づけ、「中国絵画史」の中心に「文人画」があると考えてきた。二〇一八年には、（伝）蘇軾筆《枯木怪石図》（日本

個人蔵)が、「文人画」の名品として香港のクリスティーズのオークションで四・六億香港ドルの高価で落札され、中国人コレクターの手に帰した。またこの名品が里帰りした同年には、「文人画」の代表的画家とされてきた董其昌の展覧会、「丹青宝筏——董其昌書画芸術大展」(二〇一八年十二月七日〜二〇一九年三月十日)が、上海博物館で開催された。はじめて中国大陆で開催されたこの董其昌展は、六〇万人を超える記録的な来場者数となり、今日の中国大陆での「文人画」ブームを示した。

ところが一方、近年の中国で起こりつつある、敦煌をはじめとする西域美術へのさらなる重視という動向も注目される。二〇一九年八月十九日、国家主席・習近平が甘粛省の敦煌莫高窟を視察し、九月十七日、敦煌研究院の名誉院長・樊錦詩(一九三八-)に「文物保護杰出貢獻者」の國家的名譽が授与された。また同年、北京・故宮博物院長の單霽翔(一九五四-)が退任すると、後任には敦煌研究院長の王旭東(一九六七-)が任命された。中華人民共和國成立七十周年記念として二〇一九年に行われた、敦煌研究院にまつわる国家レベルの表彰や昇進は、今日の中国大陆で国家が重視する中国芸術史の重心を、改めて強調するものになったと言える。

こうした西域美術への重視には、二〇一〇年以降さかんに語られるようになった、西アジアと東ヨーロッパを結ぶシルクロード美術史や、「超文化美術史」(Transcultural History of Art、跨化美術史)の構築

が、重要な背景としてあった。「西域」(中国の西部、アジア中部、西アジアなど)の影響による、エキゾチックな工芸や文物に(插图0-1)大きな注目が集まり、それまで西北地域とされてきた陝西・甘肅などの地域は、十三朝(西周、秦、西漢、東漢、新、西晋、前趙、前秦、後秦、西魏、北周、隋、唐)の古都・西安が支配した、歴史の中心地域として再認識されるようになった。こうした西北地域が重視されるようになった背景には、民族統一という国策や、「一带一路」(二〇一三年発表、The Belt and Road)構想といった、中国の経済・外交政策の影響が認められ、同時に国家文化の再規定や、中国美術史・中国絵画史を新たな視点で捉え直すとする、近年の意識や動向が認められる。

中国絵画史が自主的に語られる今日とは違い、十九世紀末から二十世紀初頭の近代用語としての「美術」や、近代学問としての「中国美術史」(あるいは「中国絵画史」)は、国際関係の中から中国に登場した。まず一八七三年西洋のKunstgewerbe(あるいはFine Art)から日本語に翻訳された「美術」という語は、一八八〇年頃に中国に登場するという。『近現代詞源』(黄河清[編]、上海辞書出版社、二〇一〇)によれば、一八八〇年、李筱圃(生没年不詳)の旅行記『日本紀遊』に「上野博物院又名美術会(上野博物院は美術会とも呼ぶ)」という一文があり、現在確認できる中国での「美術」の初出とされている。以後、日本の美術館や内国勸業博覧会、万博などを紹介する新聞

記事に「美術」がしばしば用いられることから、清代末期に普及した状況が確認される⁽¹⁾。一九一二年中華民国が成立すると、新たな共和国としての「中国」とその美術、つまり「中国美術」とは何かという問いが、一九一〇年代に浮上する。その定義には、美術用語が日本から輸入されたのと同様に、日本と欧米からの他者の視点とイメージが重要な意味をもった。

特に、近代以前からすでに存在していた日本での「中国美術」イメージは重要であり、たとえば明清期の中国絵画の主題だった「琴棋書画」⁽²⁾の名称が、中国本土ではなく近世日本で成立したことも、その一例である。こうした近世日本の「中国美術」イメージが、近代以前に中国に大きな影響を与えることはなかったが、転機となったのが日清戦争（一八九四～一八九五）である。

清朝の敗戦を境に、日中の国力、経済、文化など、多方面に根本的な変化が生じた。清朝政府は、多くの留学生を日本に派遣し、明治維新で近代国家となった日本の政治、経済、文化、教育制度などを改革の手本とした。西洋列強との対等な文明をめざした日本は、清朝政府にとって地理的、感情的な近さや、近代中国が西洋学問を輸入するルートの一つ、また東西両洋の文化を融合させたモデルとしても認識された。

欧米での中国美術認識にとっても、日本は重要な窓口となった。周知のように、ボストン美術館やフリア美術館をはじめ、アメリカ最初の東アジア美術コレクションの多くは、フェノロサと岡倉天心が手がけ、また彼らの影響を受けて形成されている。しかもその中国美術コレクションの一部は、山中商会などの日本人美術商から購入されたものである。近代以降、東アジアと西洋世界を繋いだ日本が、近代中国の美術概念や中国美術史に、起点で影響した意義は疑う余地がないと言えよう。

そこでは、日本近世から近代に伝わった中国絵画への認識が、近代に「文人画」として整理され、それが中国での美術概念や「中国絵画史」、さらに「国画」制作の領域に及んだ経緯を確認することができ

る。現在、中国絵画史の基幹的概念となっているジャンル用語としての「文人画」は、中国古来の概念ではなく、日本での近世以来のそれが近代日本で再編された、新しい概念である。ここで注意すべきなのは、前述した近年の中国で「超文化美術史」や西北地域を重視した中国美術史が語られる以前から、すでに「文人画」を主軸とする「中国絵画史」が揺らぎ始めていたことである。

二、「文人画」概念、系譜への困惑

実際、「文人画」概念への疑念は、近年突然提起された問題ではなく、中国絵画史の研究者の間で長年、疑問視されてきた問題だった。

たとえば、英文の中国美術入門書の代表作と評されるクレイグ・クルナス (Craig Clunas、一九五四-) 氏の『中国における美術 (Art in China)』(Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.)

(3) は、「墓葬美術 (Art in the Tomb)」「宮廷美術 (Art at Court)」「宗教美術 (Art in the Temple)」「文人美術 (Art in the Life of the Elite)」「商業美術 (Art in the Market-Place)」の五章からなる。ここでクルナス氏は「文人」の語に、イタリア人宣教師マテオ・リッチ (漢名：利瑪竇、一五五二—一六一〇) が訳したラテン語の *literati* (読書人、文字が読める人の意味) を使用せず、*gentleman* という語を提唱し、章タイトルには *literati* でも *gentleman* でもなく、ラテン語 *eligere* から由来した *elite* の語を用いている。文人の理想は、「社会の特権階級の美術ジャンルとして認識すべき」であり、「他の中国美術ジャンルと共存するもの」(4) だとする。

特に注目したいのは、「文人画」の系譜を再考する際に、長い間文人画家と評価された米友仁 (一〇七四—一一五一) を、宮廷画家として「宮廷美術 (Art at Court)」の章で述べていることである。これは、Peter C. Sturman の博士論文 *Mi Youren and the Inherited Literati*

Tradition (Ph.D. dissertation, New Haven: Yale University, 1989) に基づく見解と思われる。Peter C. Sturman は、宋の寧宗 (一一六八—一二二四、在位一一九四—一二二四) 時代の宮廷絵師・王介曾が、一二〇〇年に米友仁《雲山図》に書いた跋文から、《雲山図》が開明の朝廷を象徴する図像であること、米友仁が皇帝のためにしか《雲山図》を制作せず、《雲山図》(插图0-2) は下賜品として機能したことを指摘した。

これを機に、宮廷に出仕した文人画家や、職業画家だった文人画家(石濤や陳洪綬)などを、「宮廷美術」「文人美術」「商業美術」のどの章で紹介すべきかといった、分類・帰属に関する様々な議論が行われた。文人画家、画院画家、職業画家をどのように厳密に区別するかは難題であり、むしろこのような問い自体が間違っていたかもしれないと、クルナス氏を含む数多くの研究者が認めている。クルナス氏の研究によれば、「文人画」が最も流行した明代の文人士大夫にとって、画家は決して名譽な職業とは思われていなかった。自己表現をめざしたとされる「文人理想」自体、実は「文人神話 (*literati myth*)」(5) だとして、近年様々な批判を受けている(6)。

中国大陸でも中国美術史研究者の尹吉男 (一九五八-) 氏が、「明代の宮廷画家・謝環の余暇と米氏雲山図の模倣 (明代宮廷画家謝環の業余生活与倣米氏雲山絵画)」という論文で、クルナル氏と同様の指摘を行なっている。彼は、「米氏雲山 (筆者：米芾、米友仁が描いた

《雲山図》の総称)の制作者や模倣者が、文人画家として今日一般的に認められているが、米氏雲山を描いた宮廷画家が存在したかという問題自体を検討すべきであり、(中略)これが、私が宮廷画家・謝環(一三四六―一四三〇)を研究する目的である」⁽⁶⁾として、宮廷画家も余技で「米氏雲山」を制作したことを明らかにした。

フーコーの構造主義の影響を受けた尹吉男氏は、今日の中国美術史の一般認識に注目し、とくに文人画や、宮廷絵画の歴史がどのように構築されたのかについて、「もし中国絵画史の前提(文人画の歴史、宮廷絵画の歴史)が間違っていたら、いくら研究しても正確な中国絵画史を得ることはできない」⁽⁷⁾と疑問を述べている。尹吉男氏は、「『董源』概念的歴史生成」という論文で、五代の董源(九三四頃―九六二頃に活躍)は、明代の書画家・鑑定家の董其昌(一五五五―一六三六)によって、文人画の正統と評されたことを明らかにし、今日の中國絵画史の一般認識は董其昌から始まったと考えている。しかし清朝が引き継いだ董其昌の正統論は、実は文人画論ではなく、南北宗論だった。中国美術史学は近代に成立したものであり、「文人画」の起源を明末の董其昌まで遡るのは疑問だと筆者は考えている(後述)。

「文人画」への疑問は、欧米、中国大陆以外の香港や台湾など、諸地域の研究者からも提起されている。香港の中国近代美術史の研究者・万青力(一九四五―二〇一七)は、一九九〇年代に、「文人画」を美術概念やジャンル用語として使用することは不適切であり、美術

の「伝統」として理解すべきだとした⁽⁸⁾。また台湾の中国美術史研究者・石守謙(一九五一―)氏も、「文人画」概念について考察したが⁽⁹⁾、日本の中国美術史研究者と同様に、「文人画」概念そのものの疑問が希薄だった傾向が窺われる。

「文人画」への種々の疑問と検討の中で、最も注目すべきなのが、二人の中国近代美術史研究者の意見である。水天中(一九三五―)と阮圓(Aida Yuen Wong)の両氏は、ともに「文人画」概念が、一九二〇年代頃に大きく変化したことを指摘している⁽¹⁰⁾。さらに一九二〇年代から、「文人画」が東洋美術の「典型」(quintessential Toyo bijutsu)として認識され始めたことが、阮圓氏によって指摘されている⁽¹¹⁾。そうした先学の種々の指摘に、本論文も大きな示唆を得ている。

中国美術史を再検証する機運が高まる今日、「文人画」概念の生成と展開史への検討は、時機を得たテーマといえる。後述するように筆者は、「文人画」概念は明清代に生まれたものではなく、近世日本の中国美術認識が近代日本と中国でそれぞれ再編され、それが近代の日中交流で交錯し、共有、構築されたものだったと考えている。

近代に形成されたこの新たな「文人画」概念が、「中国絵画史」の核心的概念としてのみならず、「国画」制作にもきわめて大きな意味を持ち、今日の中国美術イメージを形成したと考えている。本論文で

はそれを、「文人画」概念の成立（第一部）、「中国絵画史」における「文人画」（第二部）、「国画」における「文人画」（第三部）という三部構成で考察したいと思う。

三、概念・中国絵画史・国画

（1）「文人画」概念の登場（第一部）

まず第一部では、「文人画」概念が、だれによって、いつどこで作られたのか、「文人画」概念の形成と中国での受容の経緯を考える。第一章では、清朝末期の正統的な中国書画観と、「文人画」概念の由来、そして「文人画」概念が正統的な中国書画観と入れ替えられた、日本での経緯の三点について検証する。ここで、羅振玉（一八六六一一九四〇）が日本にもたらした新たな南宗画観は、清朝末期の中国書画の正統だったこと、その南宗画観と近世以来の日本の文人画観のギャップを埋めたのが、一九二〇年代初頭の大村西崖（一八六八一一九二七）や瀧精一（一八七三一一九四五）ら、近代日本の美術史研究者が著した「文人画」論だったことを明らかにする。

次に第二章で、近代日本に引き継がれた「文人画」という語が、どのように中国に受容されたのか、中国での「文人画」概念の形成を論じる。ここでは、中華民国成立初期の政治、社会、思想を背景に、「文人画」という語が中国の知識人に受け入れられた理由と中国での

「文人画」概念の形成、それが以後の中国で「中国絵画史」と「国画」制作の二つの方面で、大きな変貌を遂げていったことを検討する。その考察を通して、「文人画」は当初、儒学絵画の代表として新文化運動の批判対象という形で近代中国に登場したこと、次の段階の陳師曾（一八七六一一九二三）による「文人画」概念の新たな解釈が、画家の個性を重視する人文主義的傾向をもち、民国期の文化政策に沿う形で、知識人や画家たちの支持を得ていったことを明らかにする。

（2）「中国絵画史」における「文人画」の系譜（第二部）

「文人画」概念は、旧来の君主制と儒学秩序を覆し、新たな「共和国」を成立させようとする社会思想を基盤に、まず民国の知識人たちに受け入れられた。それに続く一九三〇年頃に、「文人画」概念を主軸とする中国絵画史が現れる。

第三章では、蒋介石が率いた一九二八年の北伐戦争の後、南北統一を実現した民国で発表された三件の中国絵画史の著作と、そこでの「文人画」の系譜を検討する。この時期に、中国美術史研究者の李朴園（一九〇一一一九五六）、傅抱石（一九〇四一一九六四）、滕固（一九〇一一一九四一）ら三人が著した著作で、「文人画」が宮廷美術と民間美術の中間に位置付けられ、今日の中国絵画史の基礎となった。

しかしここでの「文人画」の系譜には、二つの矛盾する系譜が並存した。一つは、八大山人、石濤、揚州八怪（金農、鄭燮、黃慎、李鱣、李方膺、汪士慎、羅聘、高翔）ら、個性派画家の系譜、二つに、元末四大家（黄公望、呉鎮、倪瓚、王蒙）や、清代の王時敏、王鑒、王翬、王原祁、呉歷、惲寿平ら、王朝が支持した正統派画家の系譜である。正統を批判する画家と、正統派の画家という二つの矛盾する系譜が、どのようにともに「文人画」の系譜に編入されたのかを、第四章と第五章で明らかにする。

第四章では、まず個性派画家がどのように「文人画」の系譜に編入されたのかを考察する。一九二〇年代から三〇年代にかけて、中華民國の喫緊の課題は、君主制への批判と、共和制のイデオロギーの普及だった。そして当時、日本の研究者たちの中に、新文化運動での儒学批判に賛同し、道家思想に基づく中国での新思想の樹立をめざした京都学派の青木正児（一八八七―一九六四）がいた。彼は最も早い時期から石濤、金農などの個性派画家を評価し、「文人画」の系譜の成立に重要な貢献をはたした。ここでの「文人画」が帯びていた正統派への批判と革新性が、以後、内藤湖南の蘇軾への評価や、中華民國の劉海粟、欧米のオズワルド・シレン（Oswald Siren, 一八七九―一九六六）らによる石濤や八大山人、揚州八怪といった、個性派画家への評価に影響を与えたと考えられる。

第五章では、戦後、台湾に移った中華民國で、「文人画」の重心が正統派へと変化した経緯と、今日の中国絵画史の基盤をつくったアメリカの中国絵画史研究者らの役割を明らかにする。中華人民共和国が大陸に成立した一九四九年以後、台湾では中華文化を継承する正統性を示すため、中国絵画史の重心が個性派画家から皇帝コレクションの正統派画家へと転回し、元末四大家から清初六大家までの旧来の「南宗」画家が、改めて「文人画」の正統として重要視された。またアメリカの若き研究者、ジェームズ・ケーヒル（James Cahill, 一九二六―二〇一四）は、元代「文人画」の革命論を提唱し、ケーヒルをはじめとする戦後アメリカでの中国絵画史研究が、今日の「文人画」を主軸とする中国絵画史が成立する重要な拠点になった。一方、同時期の中国大陸での中国絵画史は、董其昌が提唱した「南宗」の正統派を消極的に評価する一方で、精緻な描写で写生的な宋代絵画を重視した。そして新たに発掘された墓室壁画などの出土文物や、考古学的美術に研究の重心を置いていった。明清の個性派画家、とくに鄭燮ら官位の低い文人画家は、人民に親しみやすい存在として高く評価された。その経緯を明らかにする。

(3) 「文人画」の表象——

国画制作における新「文人画」と「新文人画」(第三部)

第三部では、「文人画」が国画制作ではどのように実践されていたのか、とくに黄山がその象徴的主題となっていたことを検証する。

中国での「国画」という語は、「国学」とほぼ同時期に登場したとされるが、初出が明らかにされていない。一九二〇年代には、画法研究会(北京大学)や天馬会(上海の洋画団体)などの美術団体展で、国画・西洋画の区分が見られるようになるが、全国規模となる影響力があったとは言い難い。本論文ではこの一九二〇年代を、「国画」概念の準備段階と捉え、近代国家の成立とともに登場する新様式としての「国画」概念は、一九二九年の教育部主催第一次全国美術展覽会で普及したと考えている(第二章)。

これまでの国画に関する先行研究は、「伝統派」と「革新派」の二元論から論じたものが多い⁽¹²⁾。また民国期以降の国画に関する作家論、作品論の研究は、近代中国で分立した政治状況と同様に、各地域の流派から捉えた傾向がある。たとえば、日本画の影響を受け、革命家と深い繋がりがあった嶺南画派(広州)、フランス・アカデミズムの写実絵画を学んだ徐悲鴻(一八九五—一九五三)(南京)、欧米の現代主義を称揚した劉海粟(一八九六—一九九四)(上海)、また最後の「文人画」家とも称される齊白石(一八六四—一九五七)(北京)

など、彼らがそれぞれに提示した国画の方向性は、一見ばらばらでまとまりのないものに見える。一人の画家、一つの画派を中心に論じる今日の近代中国美術研究では、国画の形成を、全体として捉える視点が乏しいと言ってもよいであろう。また民国期の国画への認識は、中華人民共和国が成立した一九四九年以降、大きな歪みが生じた。「人民の美術家」としての齊白石、国画の革命者としての徐悲鴻らが、民国期以上に高く評価される一方、民国期に国画家の有力者だった劉海粟らは、長い不遇と苦境を経験する。一九八〇年代以降の国画の再評価で、民国期の美術、特に国画への認識が改善されたが、一九四九年以降の視線は依然色濃く残っている。

筆者は、こうした民国期の国画の諸流派や地方画派を網羅したのが、「文人画」の理念だったと考えている。京津地域(北京・天津)の画家・陳師曾は、民国期に「文人画」概念を提唱した最初の一人であり、彼が評価し日本で名声を得た齊白石は、現在でも「文人画」家とされている。齊白石が私淑した海上画派の呉昌碩(一八四四—一九二七)も、詩文などは苦手ながら、「最後の文人画家」と評されている。また民国期に、石濤や梅清ら明末清初の個性派画家を模倣した国画家たち(錢瘦鉄、張大千・張善孖兄弟、傅抱石)も、黄山主題の国画制作によって、「文人画」の理念を具現化した(後述)。そして、民国の知識界のリーダー蔡元培(一八六八—一九四〇)と、彼が支持した美術教育者・国画家・洋画家の劉海粟は、ともに西洋の現代主義絵画の

東洋バードジョンとして「文人画」を称賛した。こうした人々には、上海美術専門学校（以下、上海美專）の創立者で校長でもあった、劉海粟の学生と彼の信奉者が多いため、この「文人画」を、民国期の国画制作の「主流」と捉えることができると考えている。

民国期に形成されたこの「文人画」の構図と主題は、一九四九年以降の中国大陆の国画でも重要な役割を果たした。これまで民国期と中華人民共和国期の国画は、断絶するもの、異質的なものと考えられてきたが、第三部では、民国期と中華人民共和国期の国画の構図と主題の連続性を肯定的に分析したい。

具体的に第六章では、日中両国で共有された「文人画」理念を背景に、上海を拠点とする国画家たちが、日本に所蔵されていた個性派画家・石濤筆《黄山八勝画冊》を、「文人画」のモデルとして見出したこと、以後、それを模倣した黄山主題の国画が盛んに制作され、大きな影響を与えたことを明らかにする。個性派画家・石濤の作品に見られる、正統的山水画とは異なる構図が国画家によって借用され、今日の国画に見られる俯瞰的構図の新たな規範となったことを明らかにする。

第七章では、国画の主題について劉海粟や、同じく「文人画」を唱えた国画家たちが、黄山と黄山松を盛んに制作し続けた理由を検討する。ここでは、中華民国の文化建設の「黄金の十年」（一九二七～一

九三七）に形成された、黄山・黄山松主題の象徴的な意味と、中華人民共和国がそれを継承する際に加えた修正（“改造”）を明らかにする。次に、大陸期の中華民国（一九一二～一九四九）と、中華人民共和国（一九四九年成立）での黄山主題を、両政権の黄山主題への姿勢の異同として比較検証する。ここから、中華人民共和国では、近代以来の「文人画」としての属性に加え、非漢民族の少数民族、民間美術との新たな関係が重視され、「文人画」の理念が相対的に後退したことを明らかにする。

第八章では一九八〇年代の改革開放後、中国絵画史での「文人画」概念があらためて中国大陆で称揚されたことと、国画領域での「新文人画」運動の新たな意義を明らかにする。

¹ 一八八六年から一九〇〇年までの上海の新聞『申報』（一八七二年イギリス商人アーネスト・メジャーが創刊）では、「美術」という語が二十四回も使用されている。

² 青木正児は『琴棋書画』（春秋社、一九五八年）で、琴棋書画の文人「四芸」に関する資料が、中国語文献ではほぼ見つからず、日本での発明ではないかと疑問を呈している。近年、クレイグ・クルナス（Craig Clunas, 柯律格）氏は、青木正児の「四芸」日本起源説を踏襲している。Craig Clunas, *Chinese Painting and Its Audiences*. New Jersey: Princeton University Press, 2017. 中国語訳の柯律格『誰在看中国画』（梁霄訳、桂林：广西師範大学出版社、二〇二〇年四月、四十五〜四十八頁）を参照。

³ Craig Clunas, *Art in China* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.) は、西洋美術を想定して形成された「中国美術」イメージを再考し、広い地理軸と長い時間軸から、中国内部の異なる民族・宗教の美術として評価することを試みた。

⁴ Craig Clunas, *Art in China* の中国語訳、柯律格『中国芸術』（劉穎訳、上海人民出版社、二〇一三年一月、五十九〜六十頁）を参照。

⁵ クルナス氏は、ジェームズ・ケーヒル（James Cahill, 高居翰）、マギー・ビックフォード（Maggie Bickford, 畢嘉珍）らの、「文人画家」「職業画家」についての論述（James Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*, Bampton Lectures in America. New York: Columbia University Press, 1994.; Maggie Bickford, *Ink Plum: The making of*

a Chinese Scholar-Painting Genre. New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1996.; Maggie Bickford, "Visual Evidence Is Evidence: Rehabilitating the Object," Jerome Silbergeld, Dora C.Y. Ching, Judith G. Smith, and Alfreda Murck, eds. *Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honour of Professor Wen C. Fong*, vol. I (New Jersey: Princeton University Press, 2011, 67-92.) を引用している。視覚的な証拠からも、職業画家と文人画家を対極とする分類法は誤りだとする。ビックフォード氏は、*Ink Plum: The making of a Chinese Scholar-Painting Genre* において、文人画を院体画と装飾的絵画と区別して理解する考え方はフィクションであるとしている。柯律格『誰在看中国画』（前掲注2、三〇八〜三〇九頁）を参照。

⁶ 「按照現在の知識譜系創作「米氏雲山」的画家是文人、还有一些臨摹「米氏雲山」的也一般認為是文人、但是有没有人去想過、宮廷画家画不画「米氏雲山」。一般人按照現有的知識譜系就会認為他们是匠人怎麼会去画文人系统的「米氏雲山」呢？因此我才去研究謝環」。尹吉男「対談者」陸紅「聞き手」徐家玲〔原稿〕「清理中国美術史習見——尹吉男教授訪談」（北京：藏画導刊編集部『藏画導刊』二〇〇九年九月）を参照。

⁷ 「如果這個前提是錯的話、那麼你怎麼研究也是錯的」、前掲注6。

⁸ 万青力「文人画与文人画伝統——对二十世纪中国画史研究中一個概念的界定」北京：中国芸術研究院『文芸研究』一九九六年第一期、一四〇〜一四四頁。

⁹ 石守謙「中国文人画究竟是什麼？」『從風格到画意——反思中国美術史』台北：石頭出版、二〇一〇年、五十三頁。

¹⁰ 水天中「中国画論争五十年（一九〇〇—一九五〇）」曹意強、范景中〔編〕『二十世紀中国画——伝統的延続與演進 国際学術検討会論文集』杭州：浙江人民美術出版社、一九九七年三月、五十頁。

¹¹ Aida-Yuen Wong (阮圓) : "A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, a Transcultural Narrative?" *Artibus Asiae*, vol.60, No. 2(2000), 297-326.

¹² 今日、中国近代絵画史の研究では、「国画」の「伝統」と「革新」の二元的構造 (binary conception) が、ほぼ自明のこととして捉えられている。国画の革新性を論じる際には、洋画からの影響とする研究が多く見受けられる。

Christina Chu and Gerard C. C. Chang ed. *Twentieth Century Chinese Painting: Tradition and Innovation* 『二十世紀中国絵画——伝統與創新』. Hong Kong: Hong Kong Museum of Art. 1995.

第一部

「文人画」概念の登場

第一部 はじめに

一九九〇年代以降に日本で行われた一連の制度論的な研究によって、「美術」「絵画」「日本画」「彫刻」といった主要な美術用語が、近代に成立したことが明らかになった。同時に、新たな美術用語が形成された歴史背景と、美術用語がもつ近代的な意味や美術制度との整合性も、明らかにされてきた。そうした日本の近代美術史研究の影響を受け、二〇一〇年頃から中国での近代美術研究でも、「美術」「国画」などの語を近代に登場した新たな言葉として捉え、それに基づいて作られた近代中国の美術制度に関する研究が続々と発表されている⁽¹⁾。

中国の場合、近代日本で作られた「美術」「絵画」「工芸」「彫塑」「写実主義」といった用語のほか、近世以来の日本の既存用語だった「文人画」も、実は意味再編された新たな美術用語として登場する。中国では、「文人之画」という言い方は明代以来すで見られるが、「文人画」というジャンル用語的な語は、鄒一桂（一六八八—一七七二）著『小山画譜』（一七五六年）下巻に記された以外はほとんど見られず、「南宗」の語の方が主流だった。

一方、近世日本では、「文人画」という語がしばしば見られ、未確定ながらすでにジャンル用語としてのニュアンスを帯びていた。例えば一八二二年の『平安人物誌』⁽²⁾、一八二三年春の序を持つ『続浪華郷友録』⁽³⁾などの人物誌の目録に、「画」「鑒古筆」などと並んで「文人画」の項目が、独立したとして記される。また『画乗要略』での「文人画」は、彭城百川、祇園南海、与謝蕪村、池大雅、長町竹石、浜田杏堂、野呂介石、鋤雲泉、春木南湖、中林竹洞、浦上春琴、小田海僊などの「南宗一派」⁽⁴⁾と区別され、無名のアマチュア画家を指す語として用いられている。こうした近世日本にしばしば見られる「文人画」という語が近代にもちこされ、それを批判したフェノロサの「文人画」批判が、のちに中国にもたらされ、中国での中国絵画史の形成に多くの影響を及ぼした。

今日における「文人画」は、中国美術と同義である程に、中国美術史を貫く中核的な概念となっている。このような「文人画」概念の近代日本での成立過程と、近代中国での受容と成立経緯の検証は、中国美術史を理解する上で不可欠の作業と考えられる。

第一章では、一九二〇年前後に発表された大村西崖（一八六八—一九二七）の著書『文人画の復興』（巧芸社、一九二一年）と、瀧精一（一八七三—一九四五）の『文人画概論』（改造社、一九二二年）を、「文人画」概念が近代日本で成立した起点として検証する。そのため、まず辛亥革命後の一九一〇年代に、いわゆる“新渡り”の中国絵画が関西に

大量に流入した際、清朝遺民の羅振玉（一八六六―一九四〇）が、その膨大な書画コレクションに対して、「文人画」ではなく「南宗」の語を用いていることに注目する。次に、「文人画」という語の由来、すなわち近世日本の「文人画」という語の使用状況を確認したのち、それを継承したフェノロサの「文人画」批判から近代日本の「文人画」認識を検討する。そして羅振玉が日本にもたらした南宗を正統とする清朝の絵画観と、日本での既存の「文人画」観との齟齬を埋めたのが、大村西崖と瀧精一の文人画論だったことを明らかにする。

第二章では、近代中国での「文人画」という語の初出として、一九二〇年七月三十一日から九月三十日まで、「中国日本美術分期史」というタイトルで『北京大学日刊』（以下『北大日刊』）に連載された、フェノロサ著『東亜美術史綱』（Ernest F. Fenollosa. *Epochs of Chinese and Japanese Art: an outline history of east Asiatic design*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1913）の部分翻訳について、内容とその史的意義を考察する。ここでは、「文人画」という語を受容した中華民国の時代的文脈と背景、つまり一九一六年から議論されつつあった新文化運動による思想解放運動と、「文人画」という語の受容、「文人画」という概念の成立との関係を考察する。「文人画」という語によって具体化されたのは、君主制とそれを支えた儒学秩序の解体と、個人としての人間の啓蒙、そして思想的解放だった。またこの新たな歴史観と世界

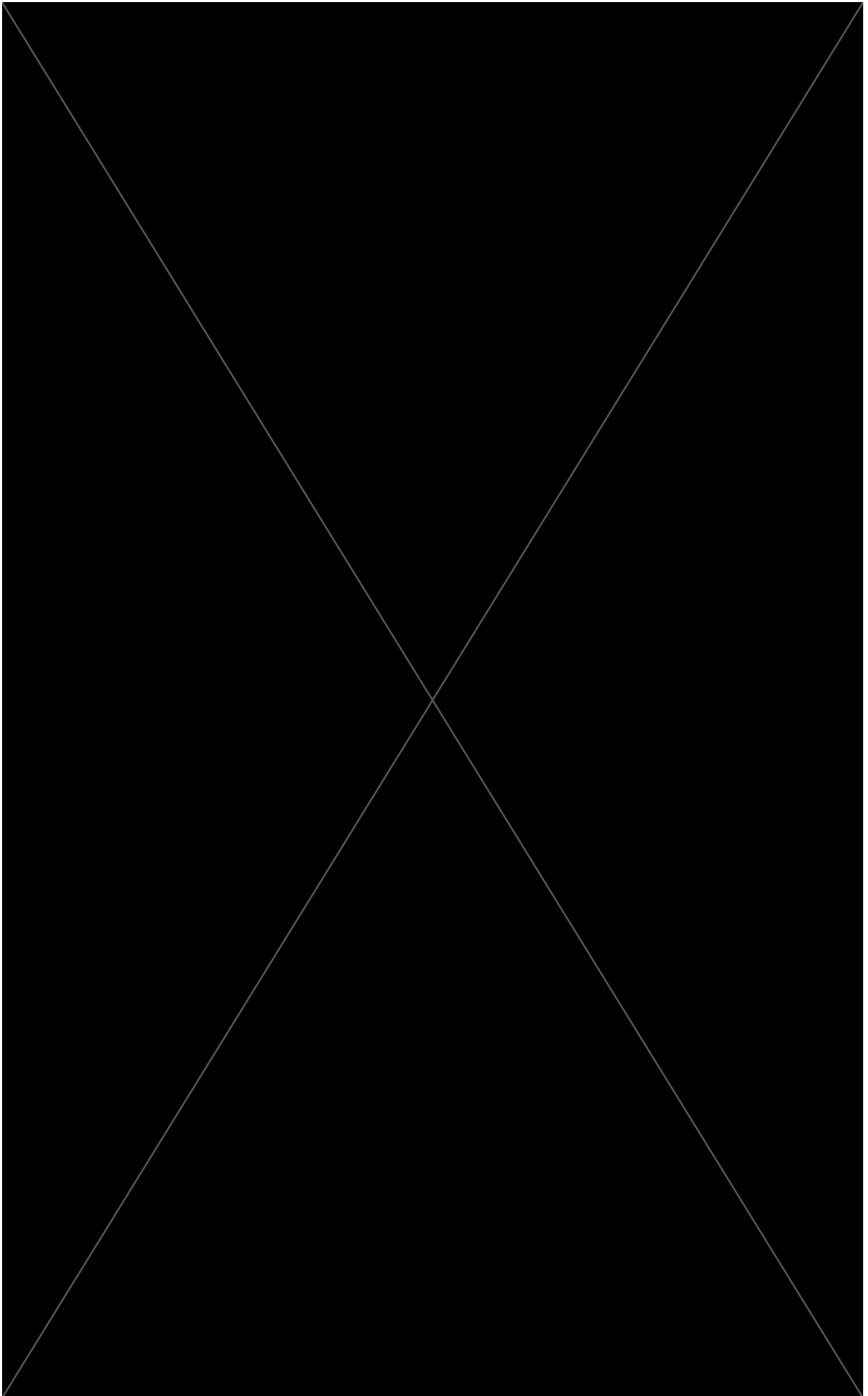
観による「文人画」概念が、近代中国に登場する「中国絵画史」と「国画」の理想的、基幹的概念にもなったことを明らかにする。

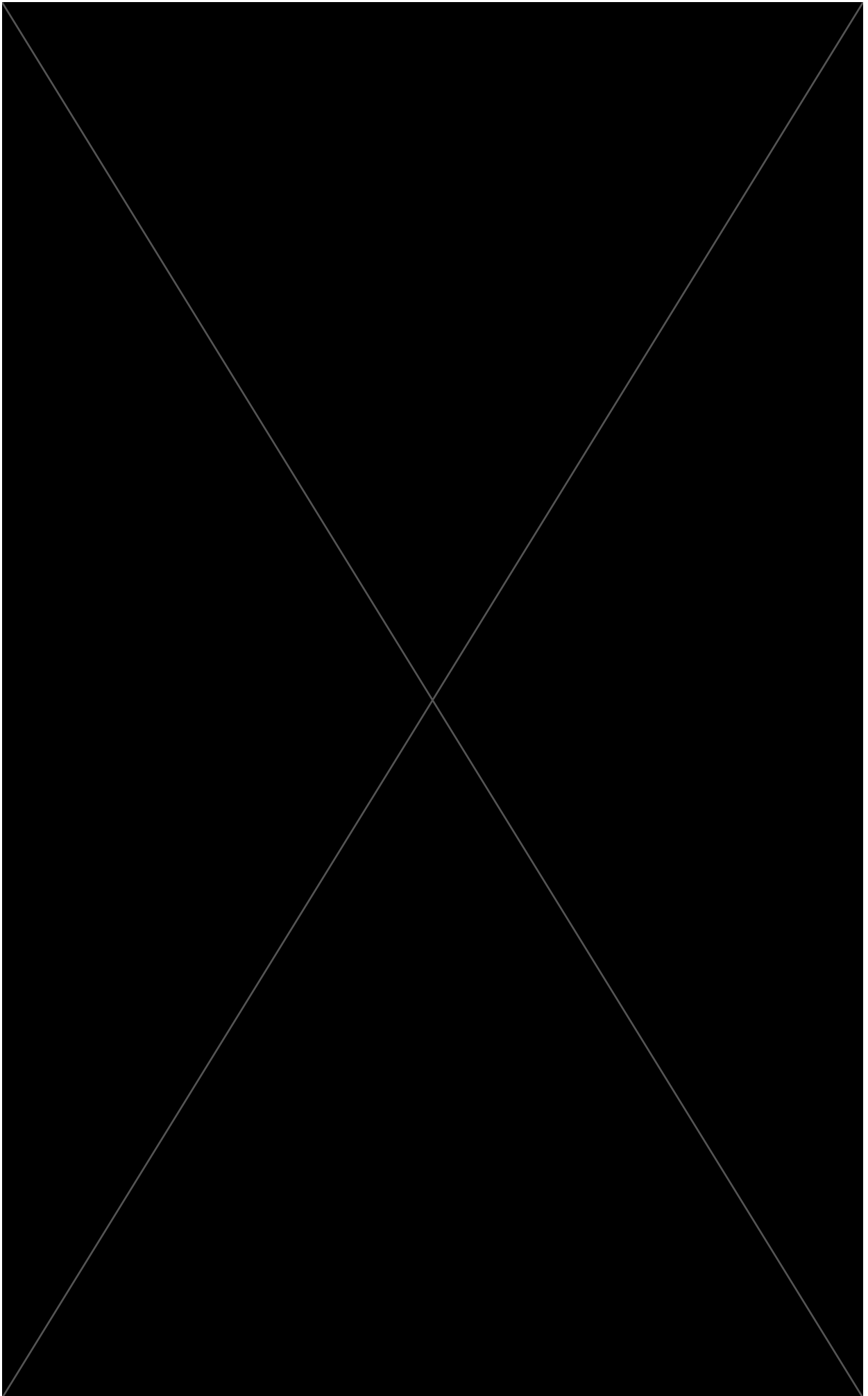
¹ 近代美術用語と制度に関する主な著作としては、佐藤道信『〈日本美術〉誕生——近代日本の「ことば」と戦略』（講談社選書メチエ、一九九六年）、同『明治国家と近代美術——美の政治学』（吉川弘文館、一九九九年）がある。中国での「美術」の語の受容と普及については、彭卿「中国現代『美術』觀念の形成と其演變——一八九五～一九二四年の『美術』觀念」（杭州：中国美术学院博士論文、二〇一六年）を参照。Pedith Pui Chan（陳蓓）は、著書 *Making of a Modern Art World: Institutionalisation and Legitimation of Guohua in republican Shanghai, 1929-1937*. Boston: Brill, 2017. にあつて、画家論、作品論からではなく制度論の視点から、一九三〇年代の上海での美術団体や市場が、「国画」の形成に果たした役割を検討している。

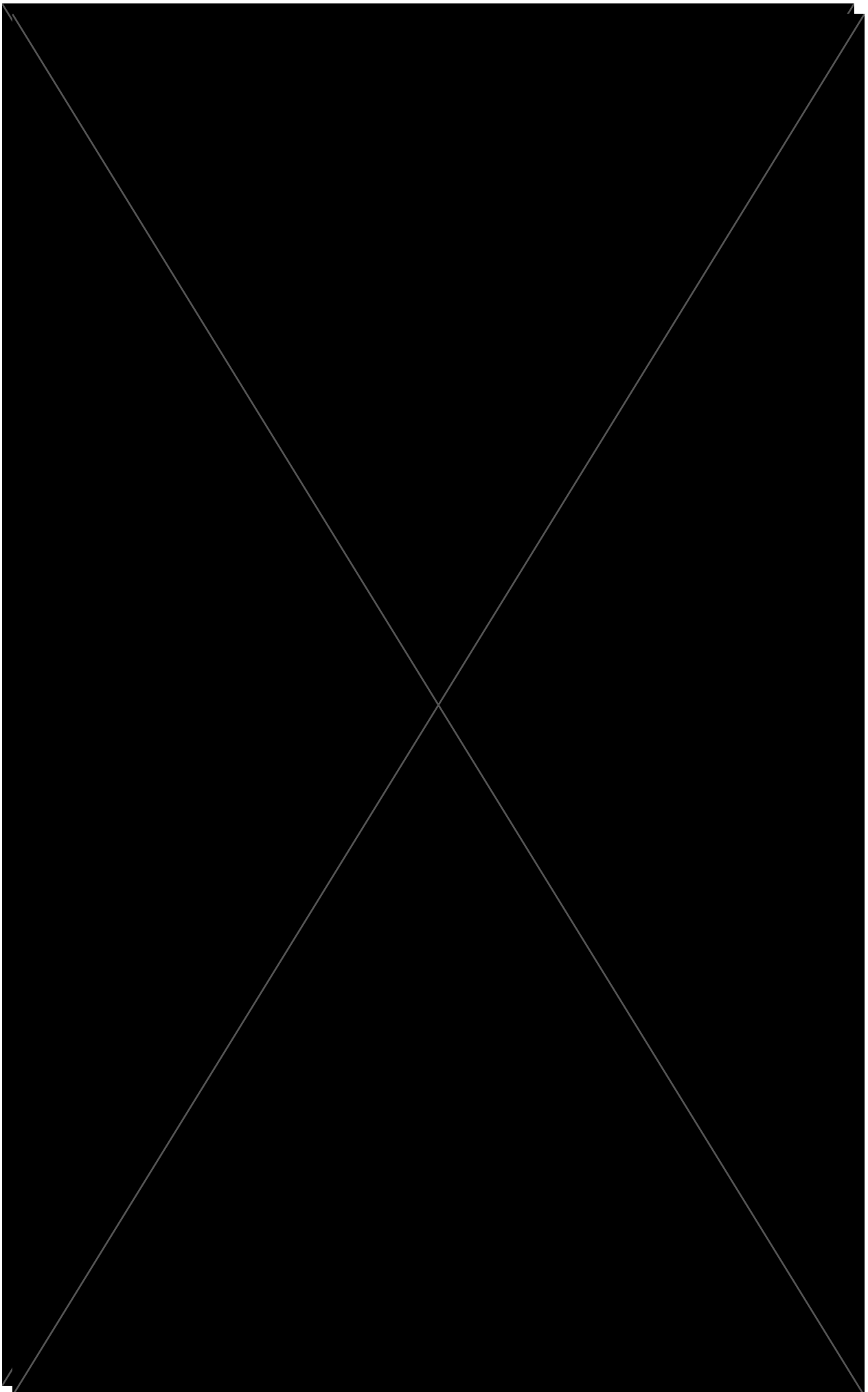
² 弄翰子編『平安人物誌』京都堺屋仁兵衛（尚書堂）、一八三二年七月。森銑三、中島理寿編『近世人名録集成』第一巻、勉誠社、一九七六年。

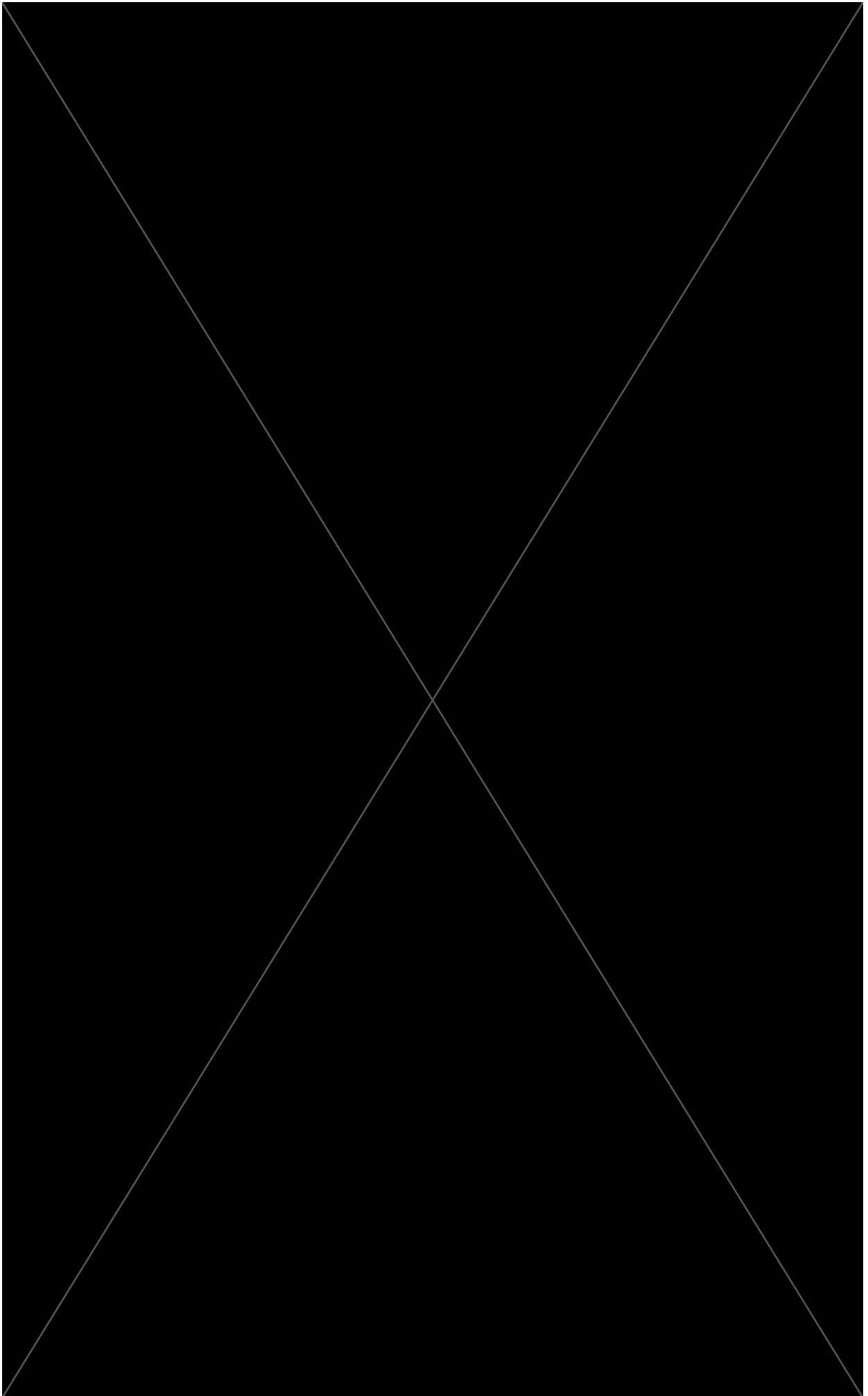
³ 毛必華編『続浪華郷友録』無刊、一八三三年春序。森銑三、中島理寿編『近世人名録集成』第一巻、勉誠社、一九七六年。

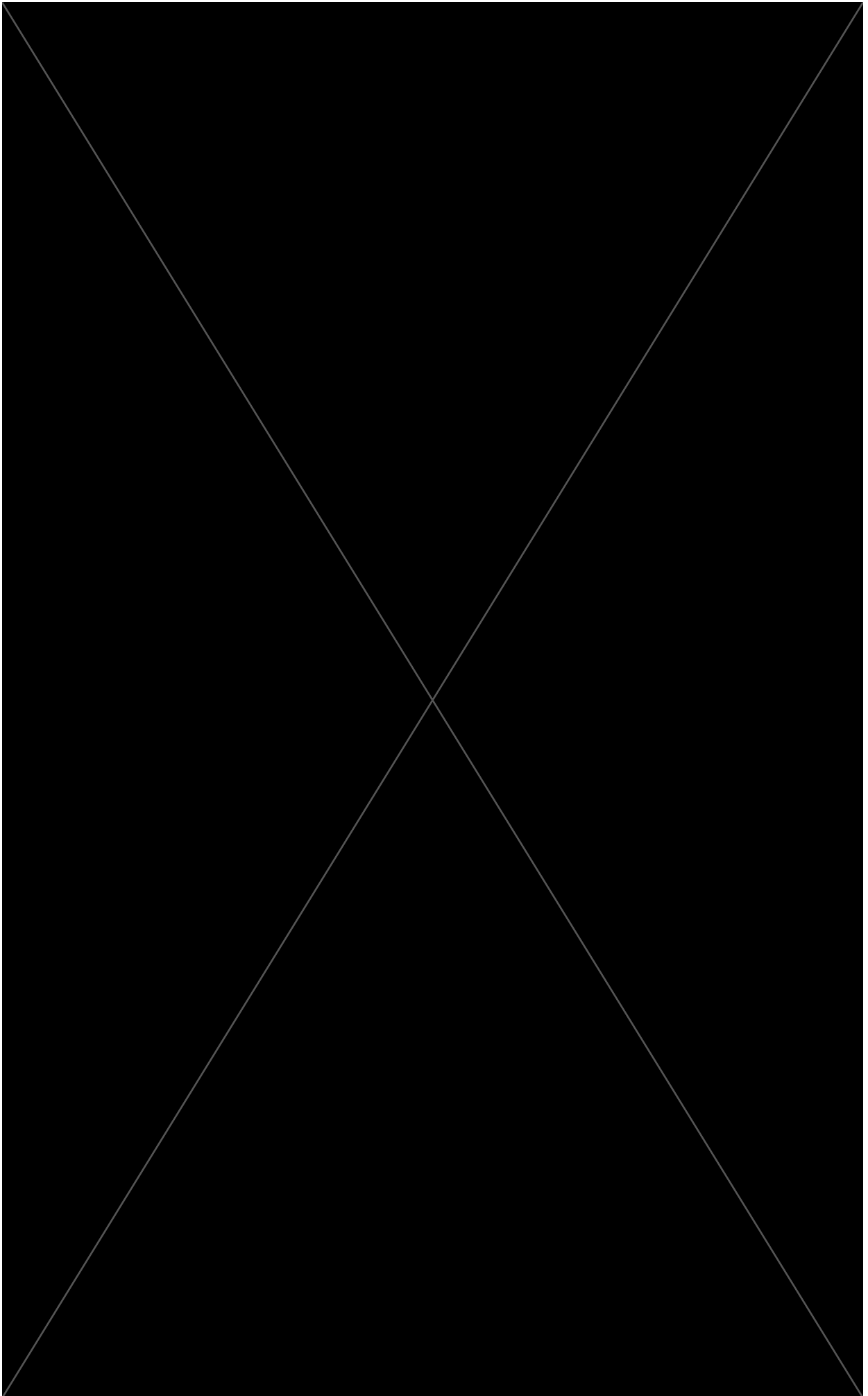
⁴ 『画乗要略』での「南宗一派」に関する記述は以下のとおり。「梅泉曰、元祿年間徂徠先生得清人李漁芥子園画譜（中略）十竹齋佩文齋書画譜、見王黄倪呉以下清人風格、百川、南海首唱之、蕪村、大雅相繼而興、世人始知有南北宗、至竹石、杏堂、介石、雲泉及南湖、竹洞、春琴、海僊輩出、南宗一派、大行於世、然於其拓開之巧、則宜推百川南海」。白井華陽著、近藤有芳校『画乗要略』卷三、大坂柳原喜兵衛、一八三一年、五頁。

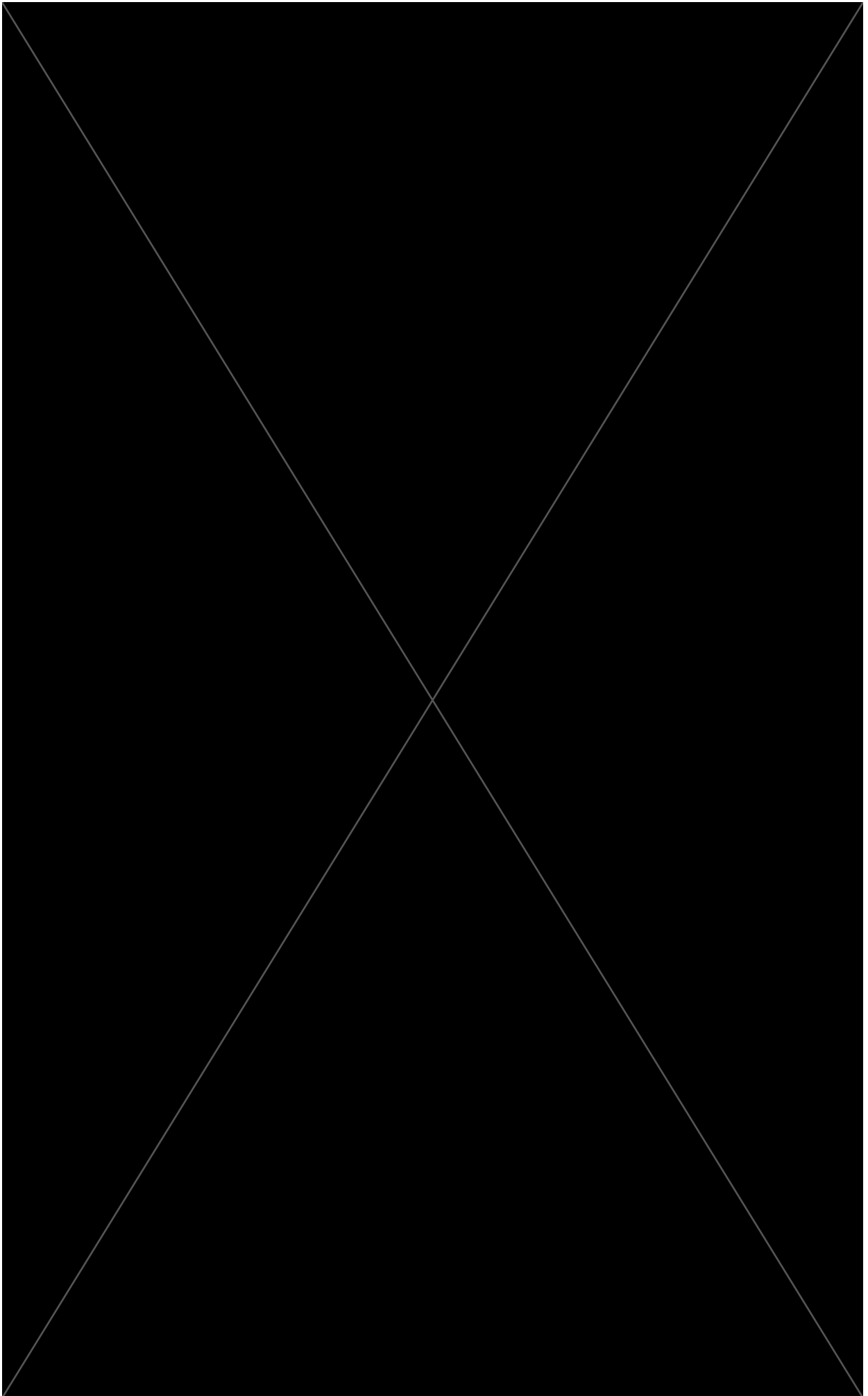


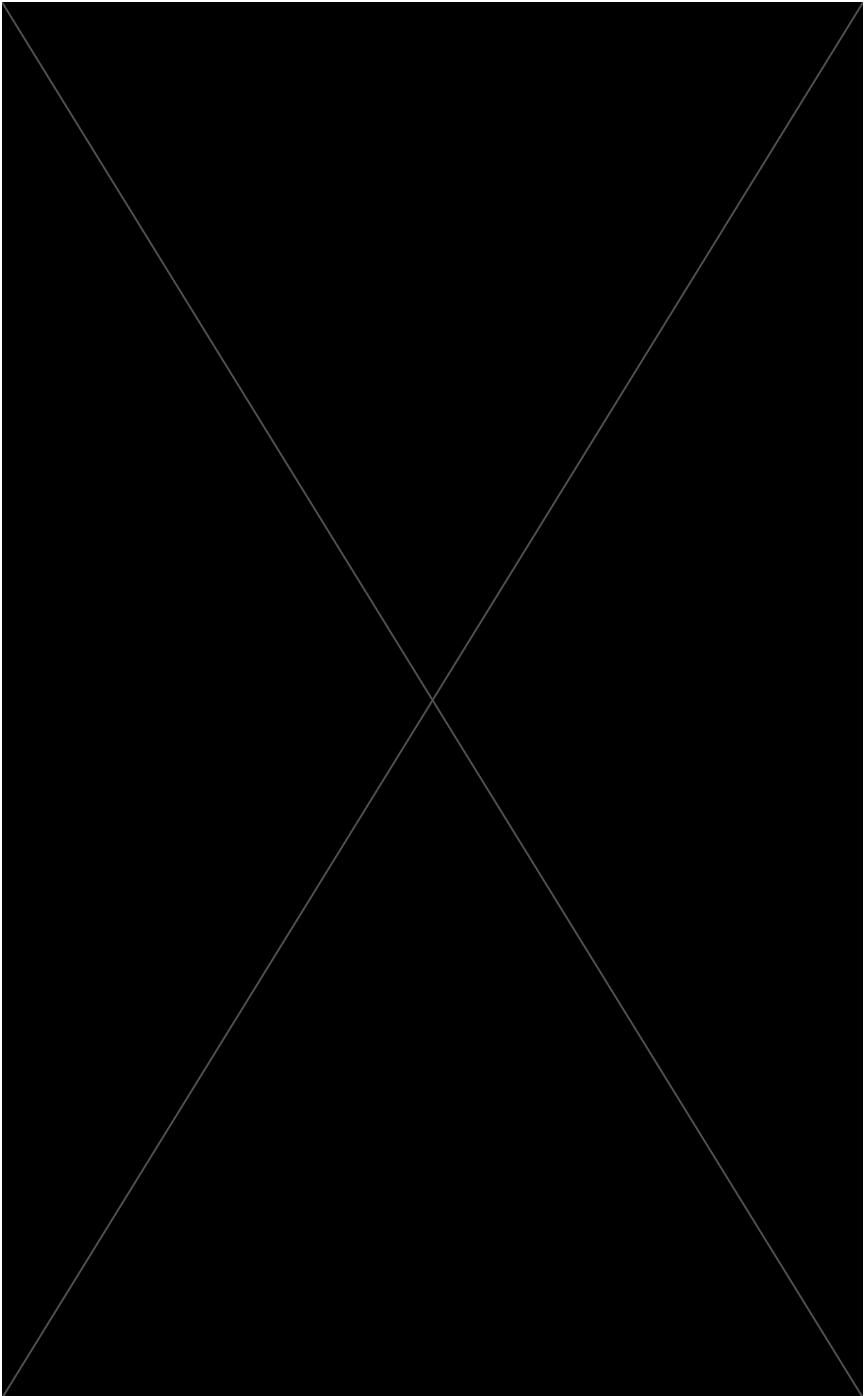


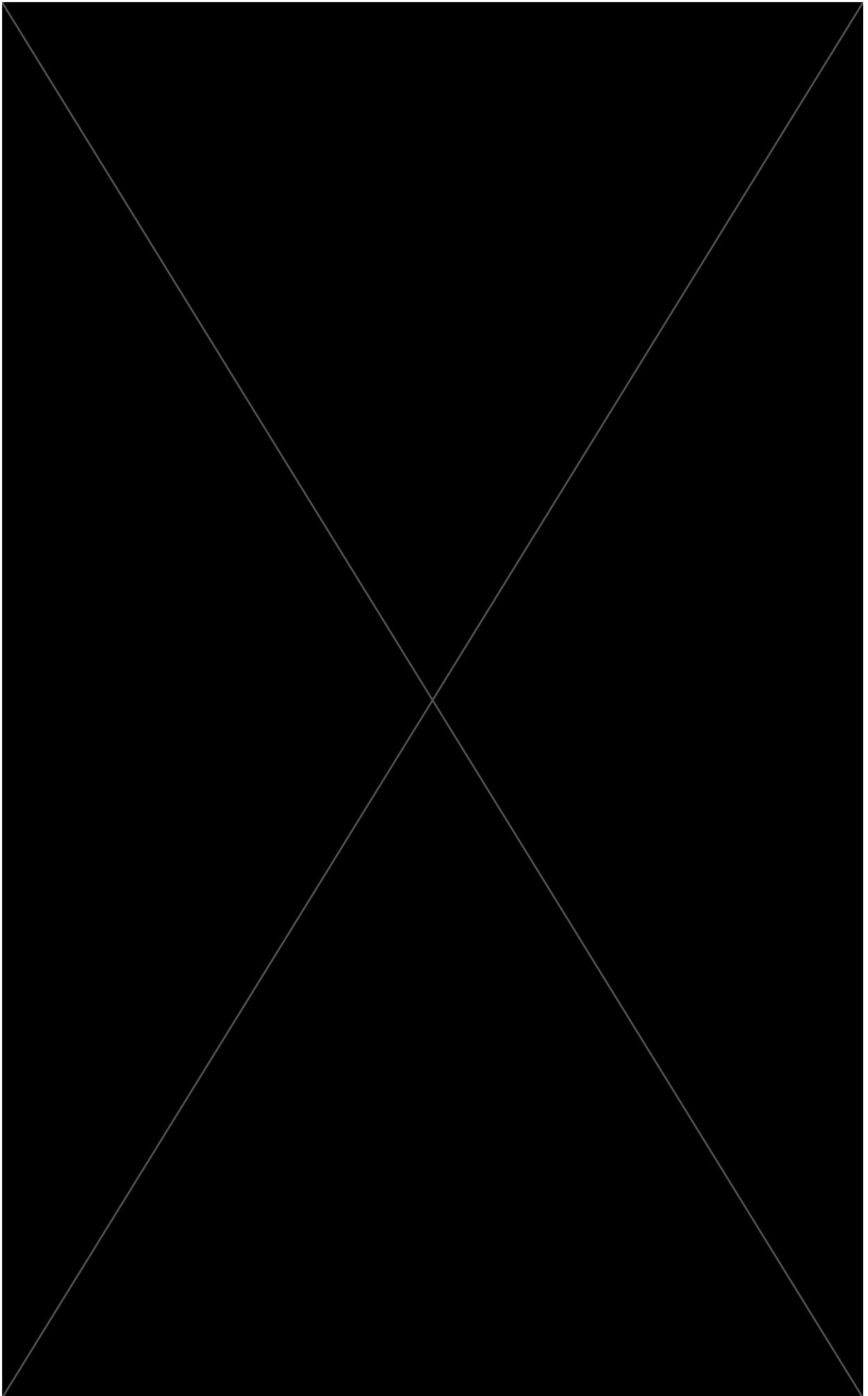


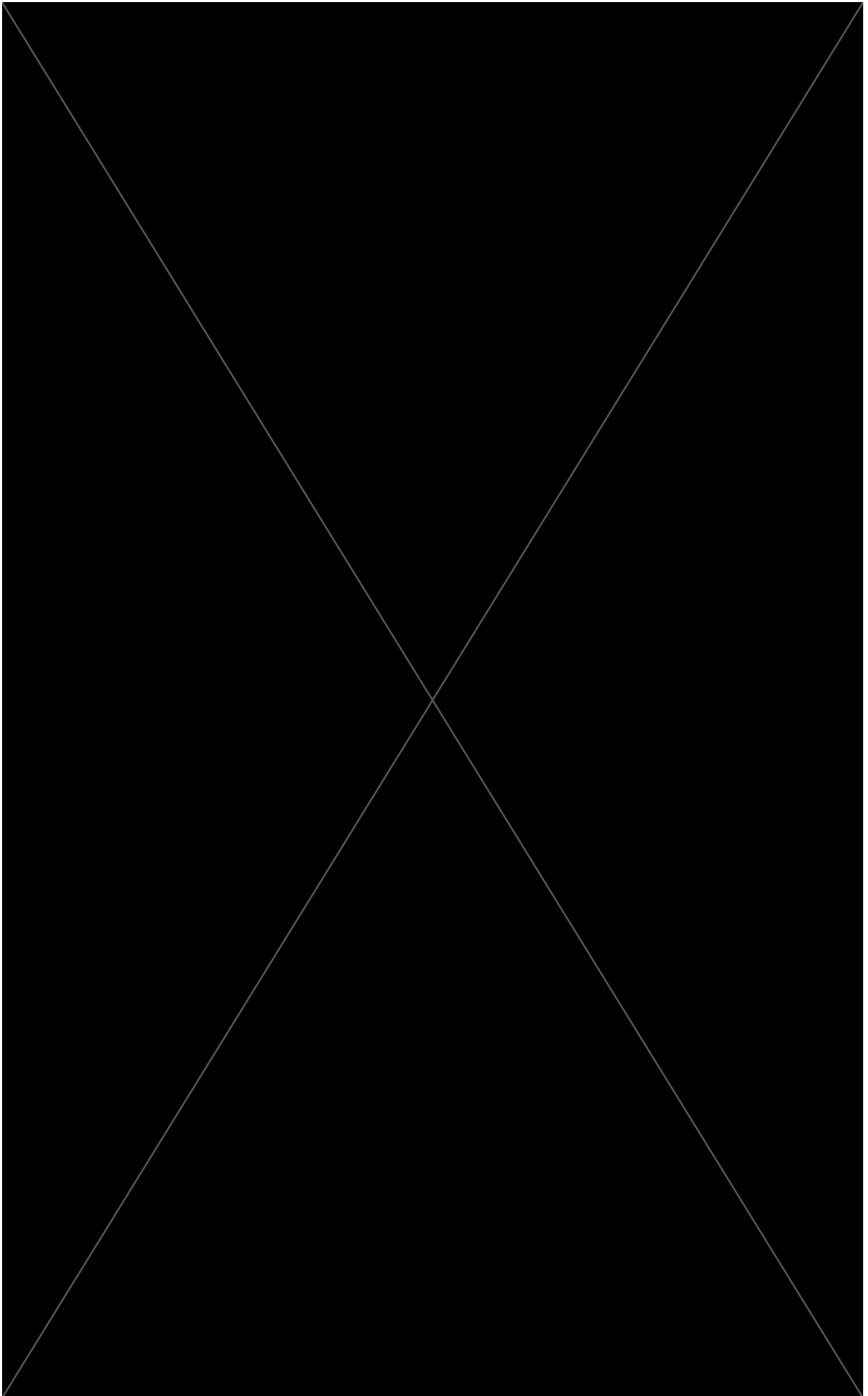


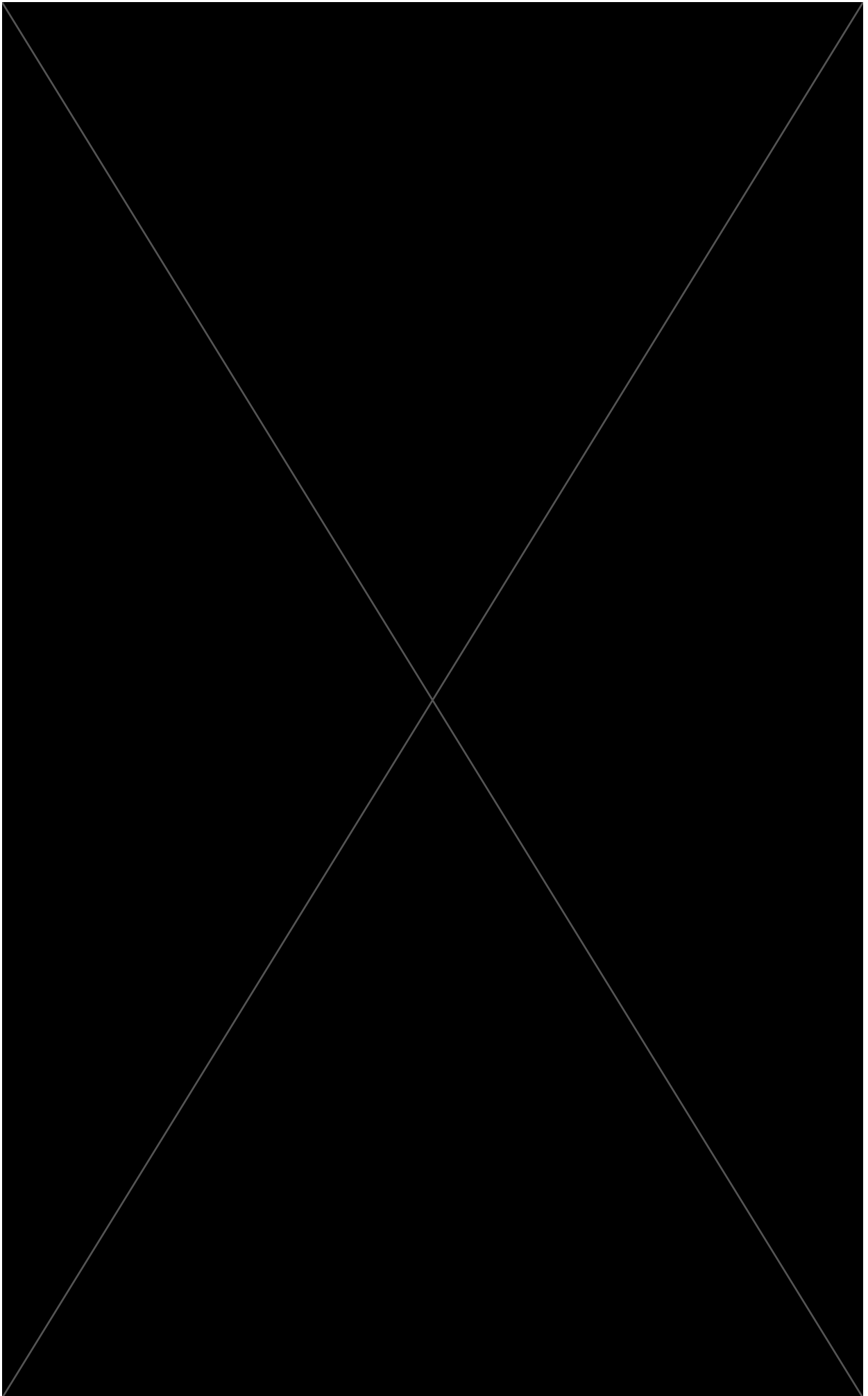


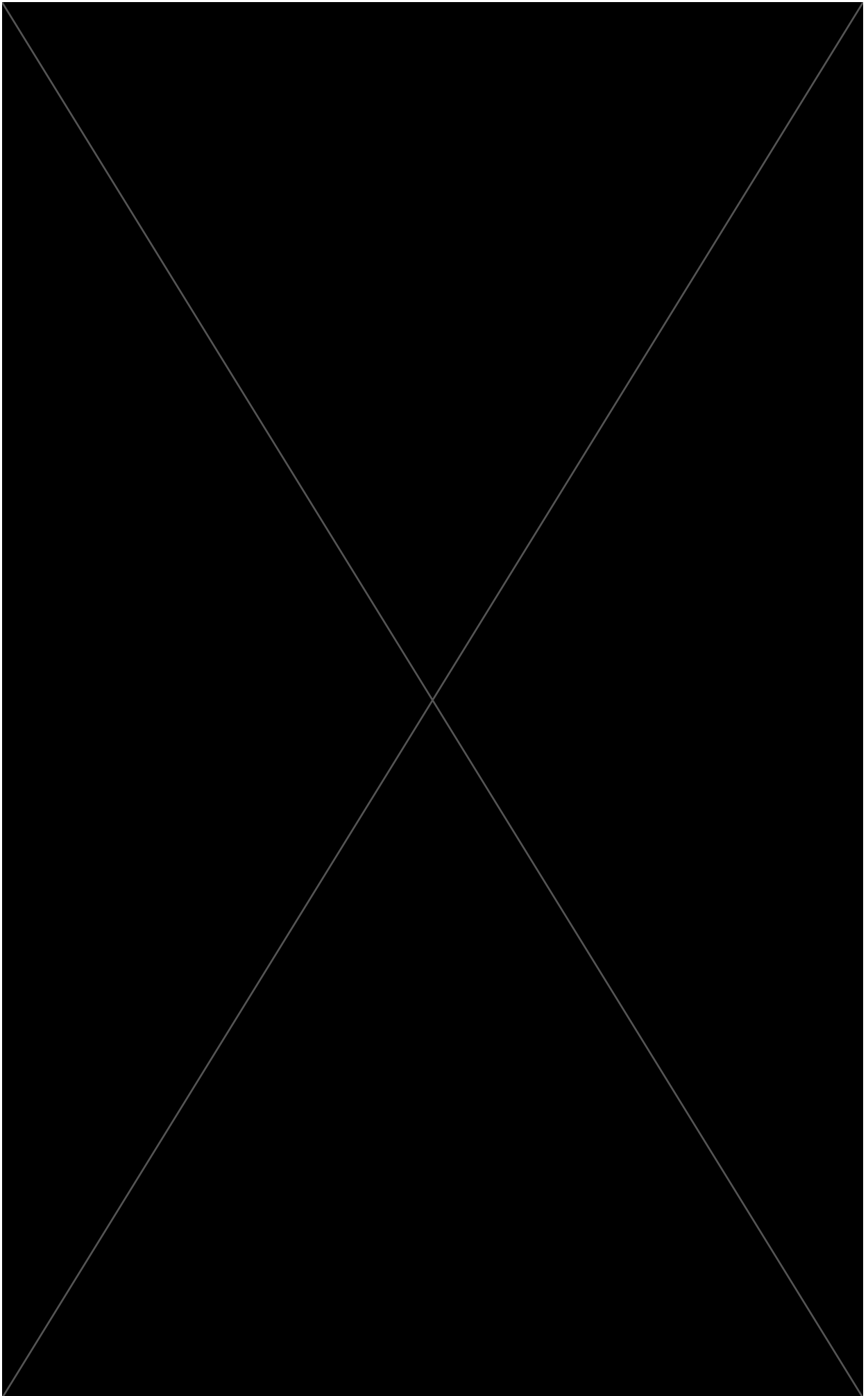


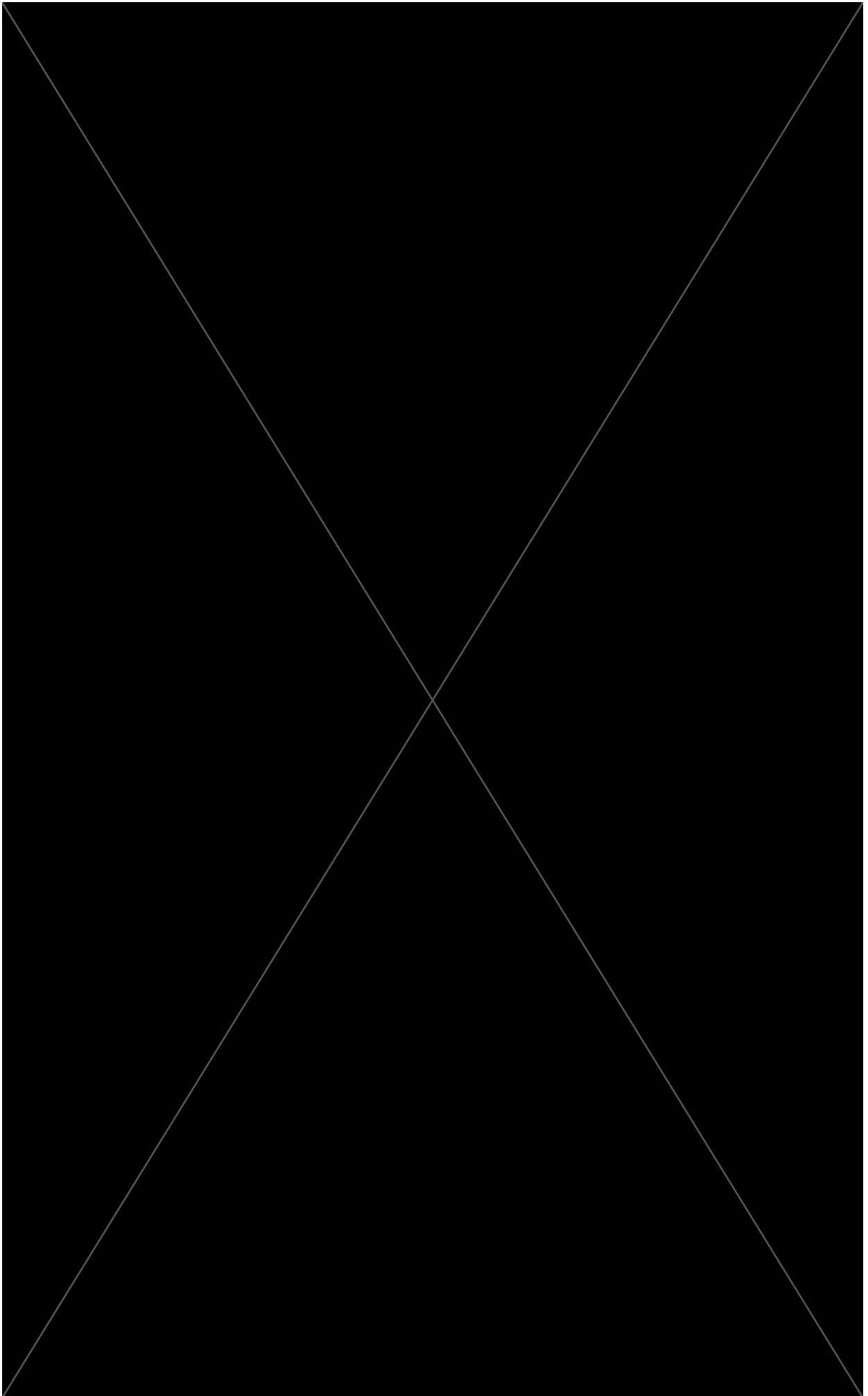


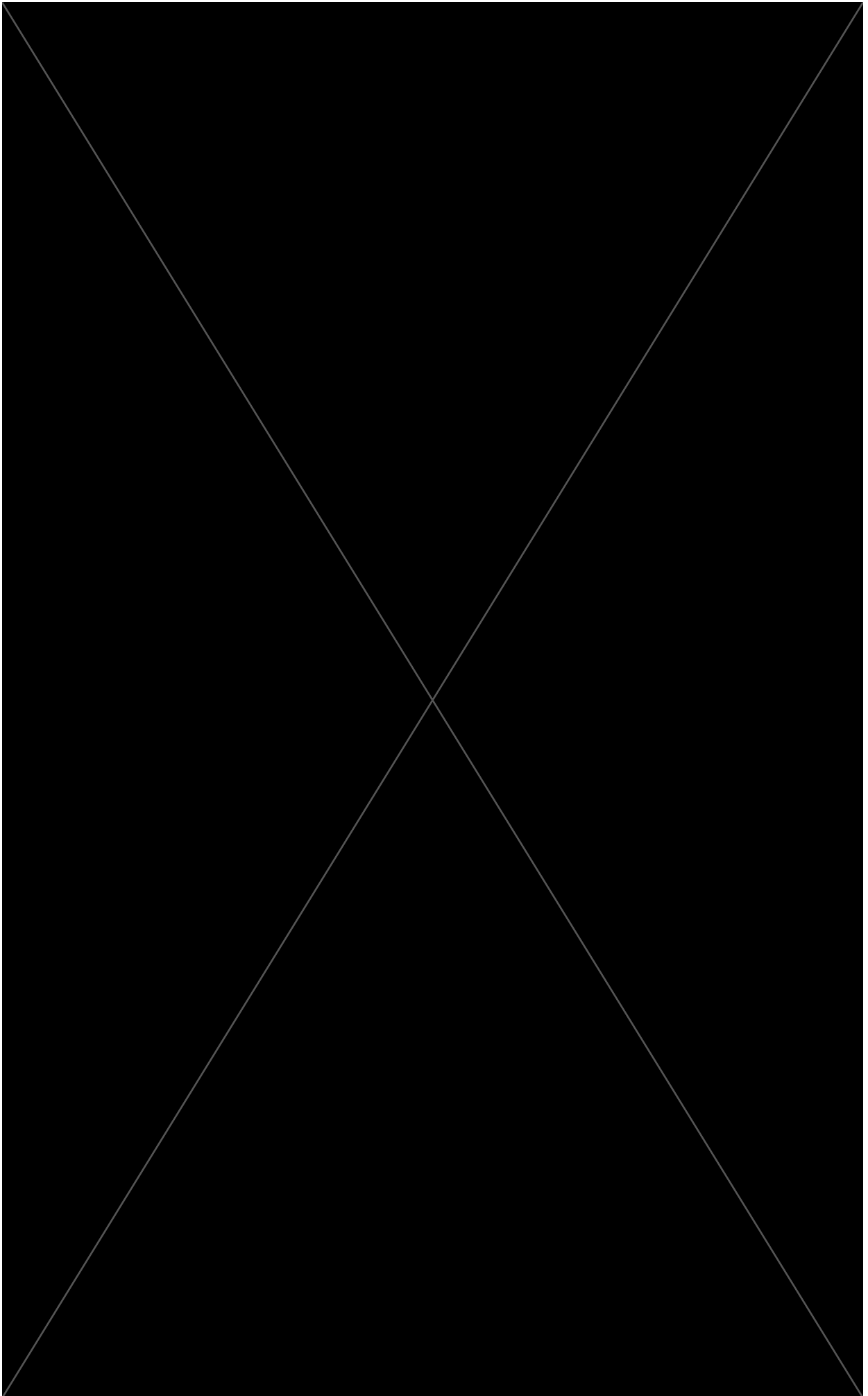


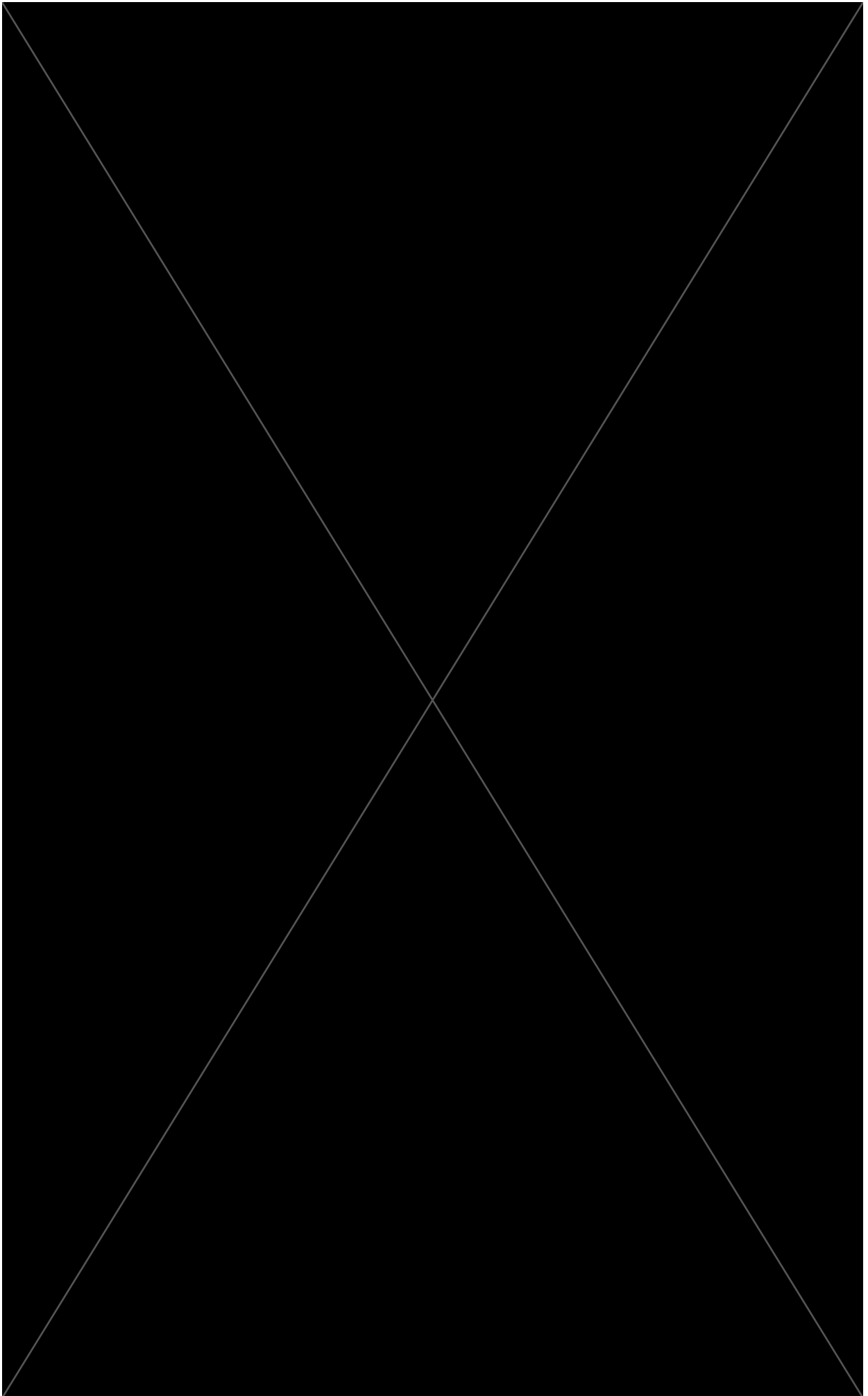


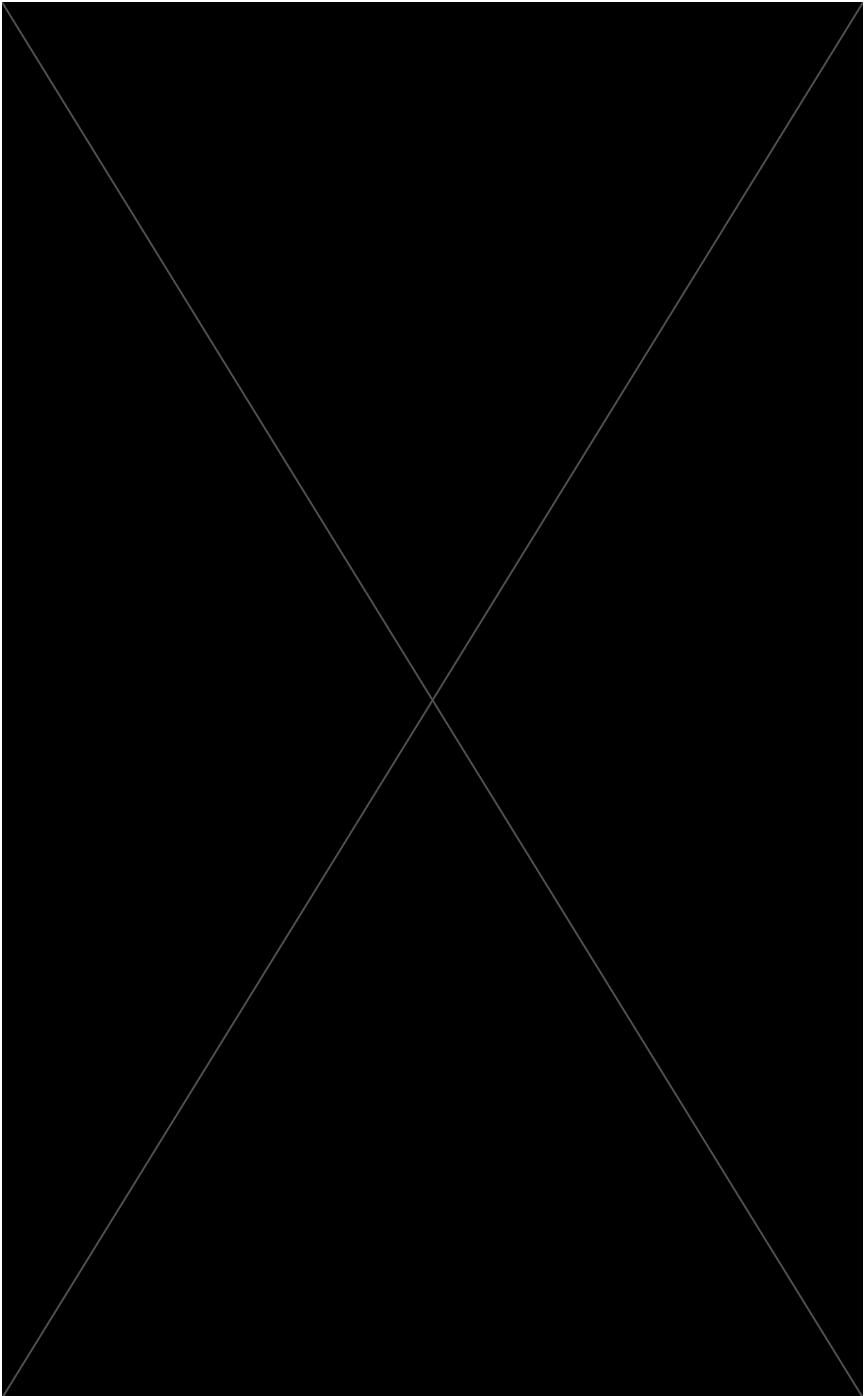


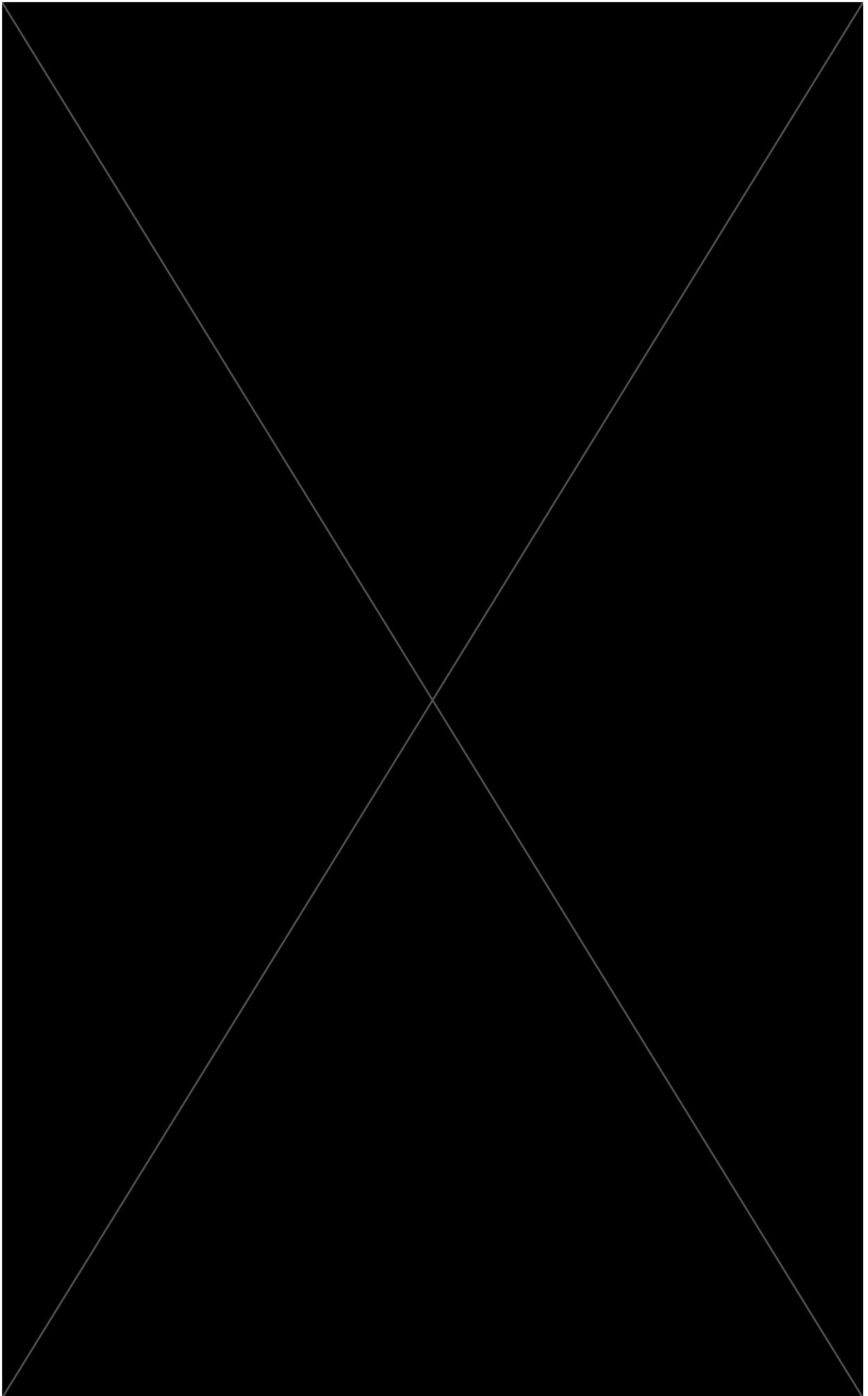


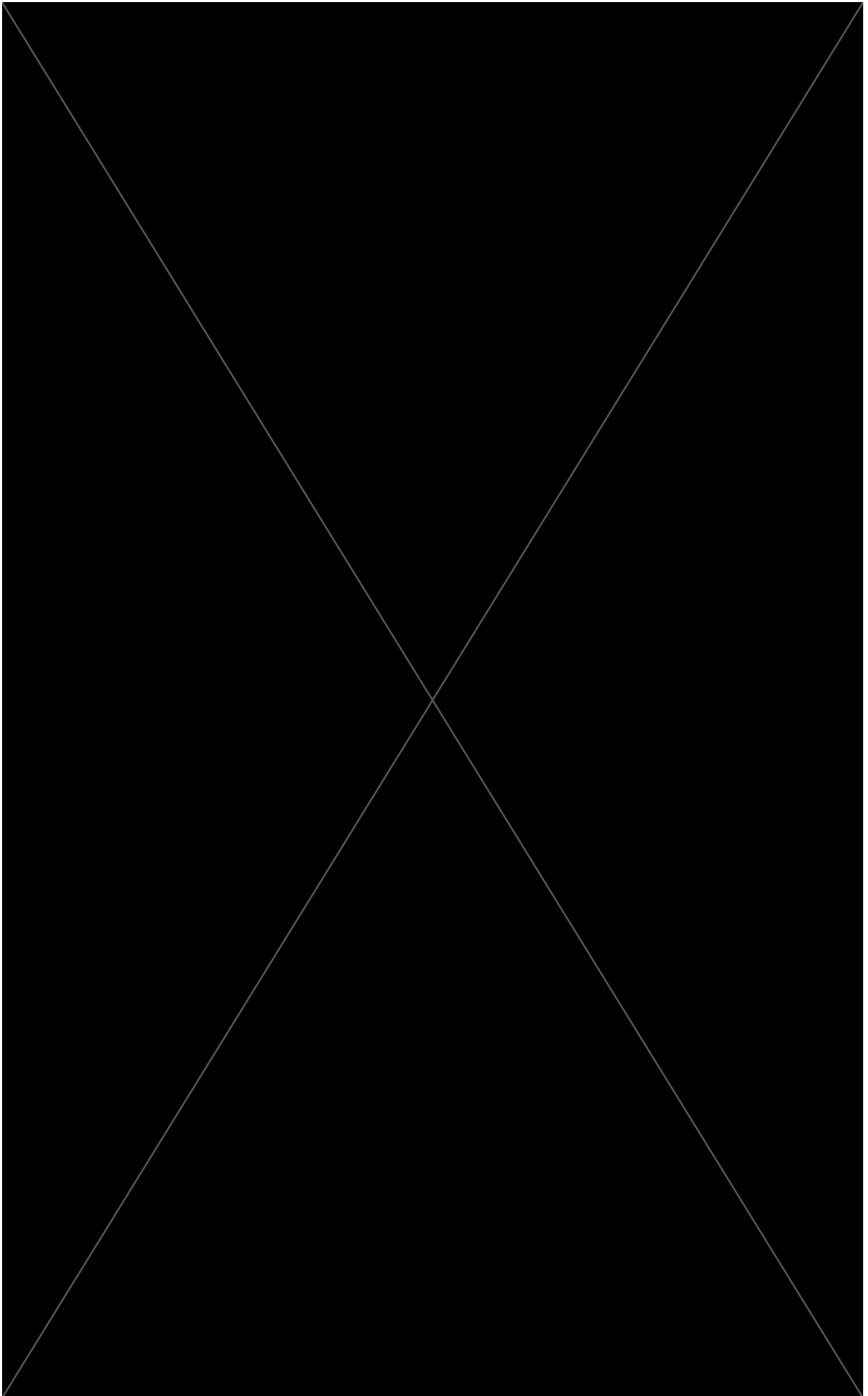


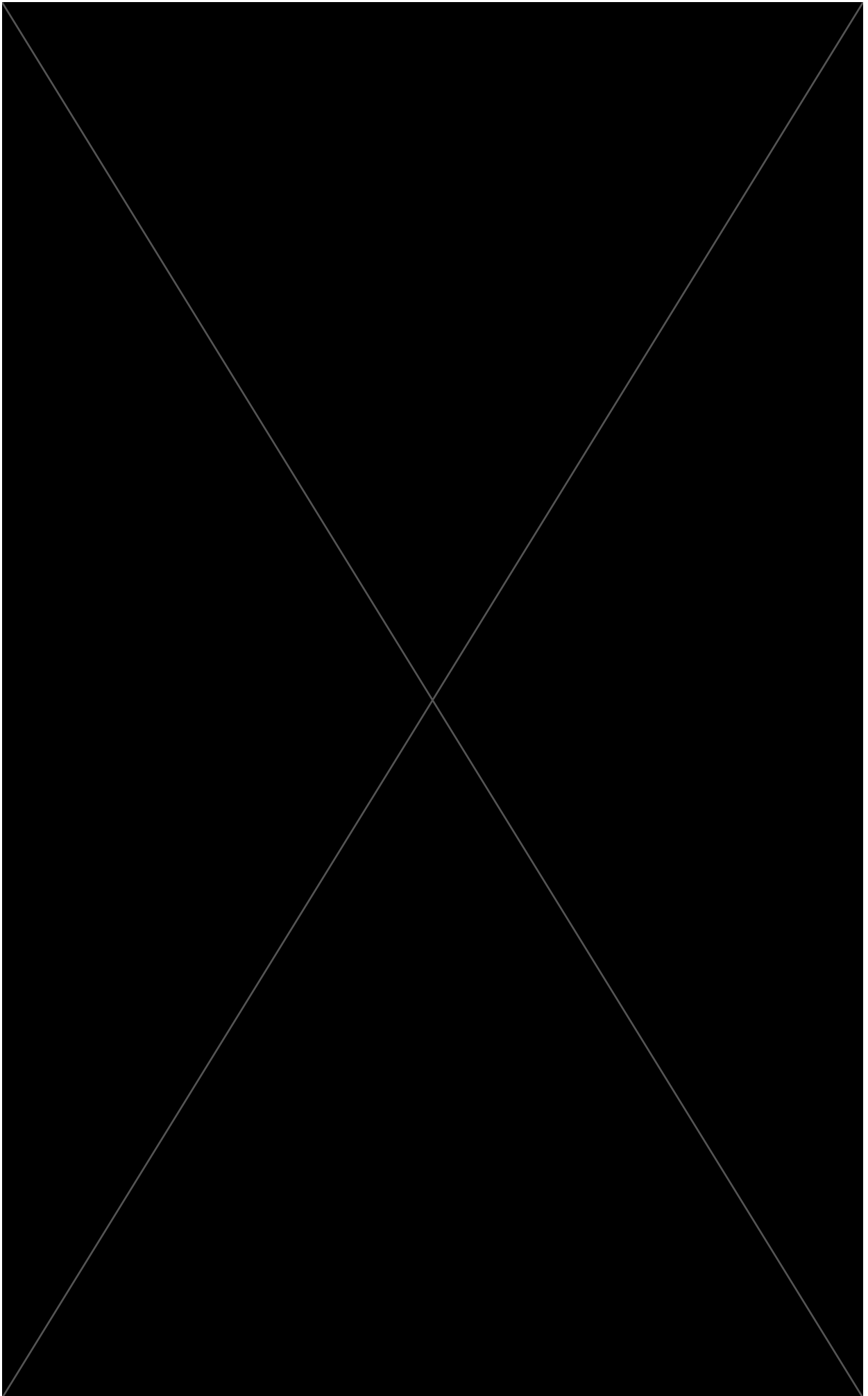


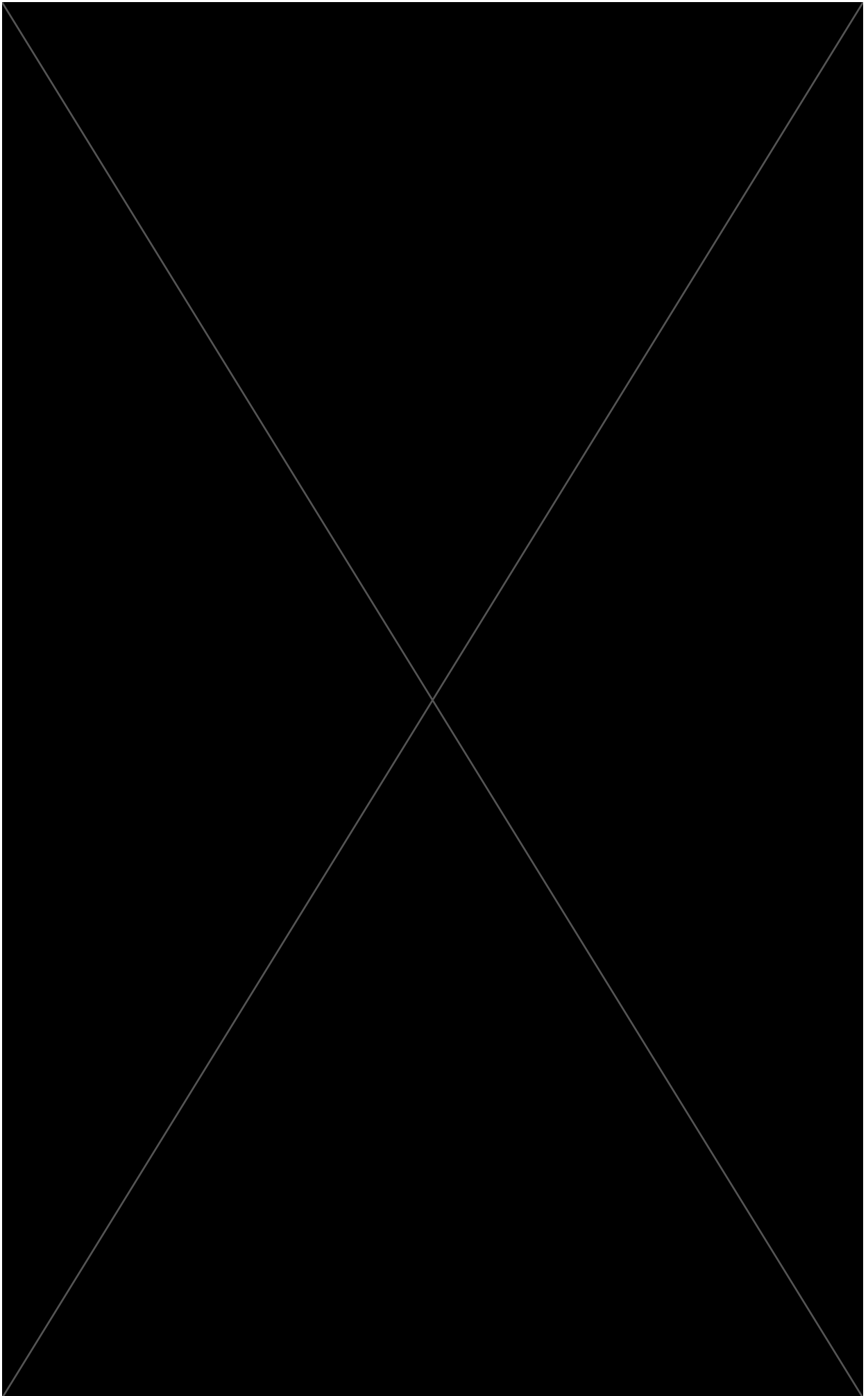


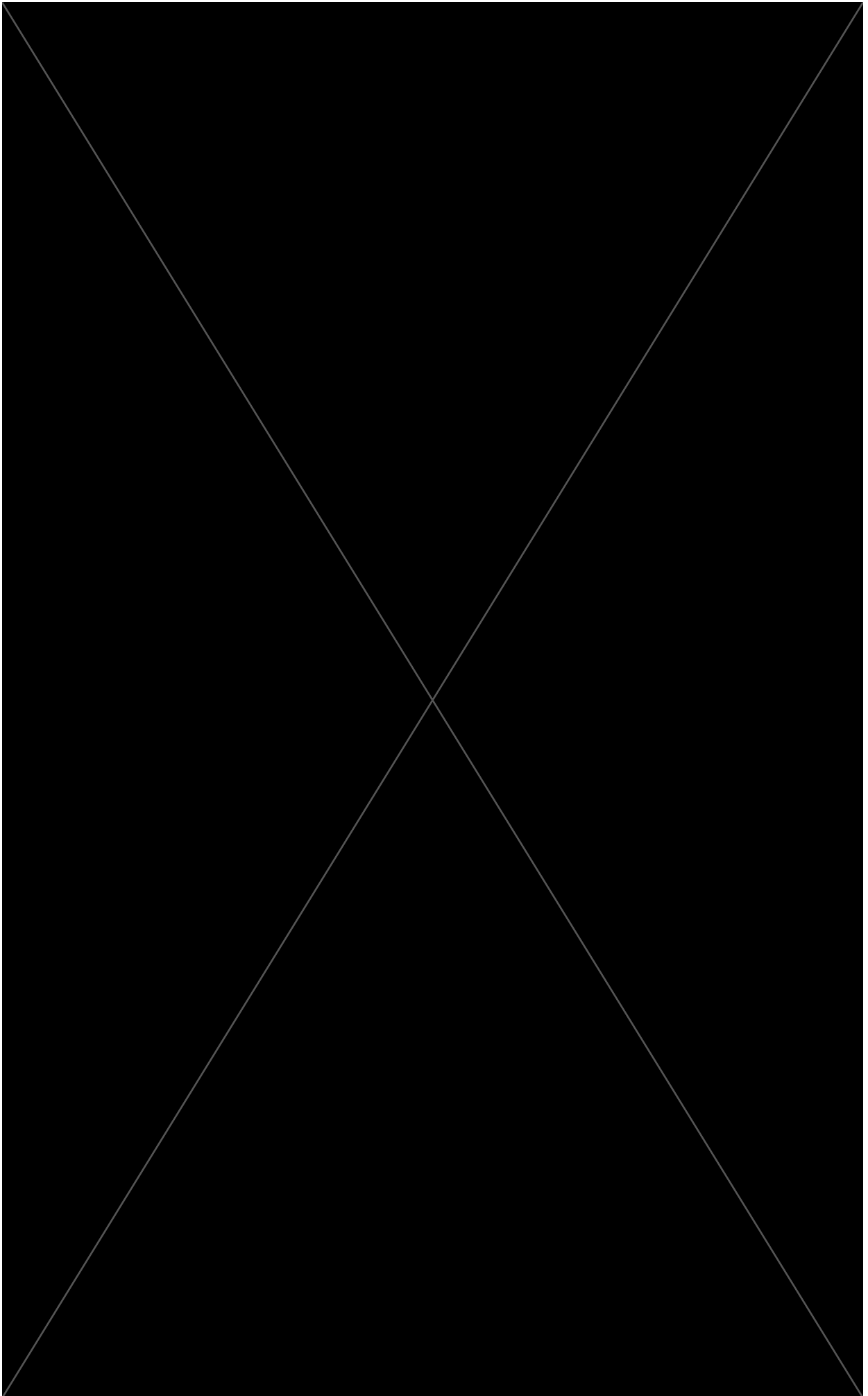


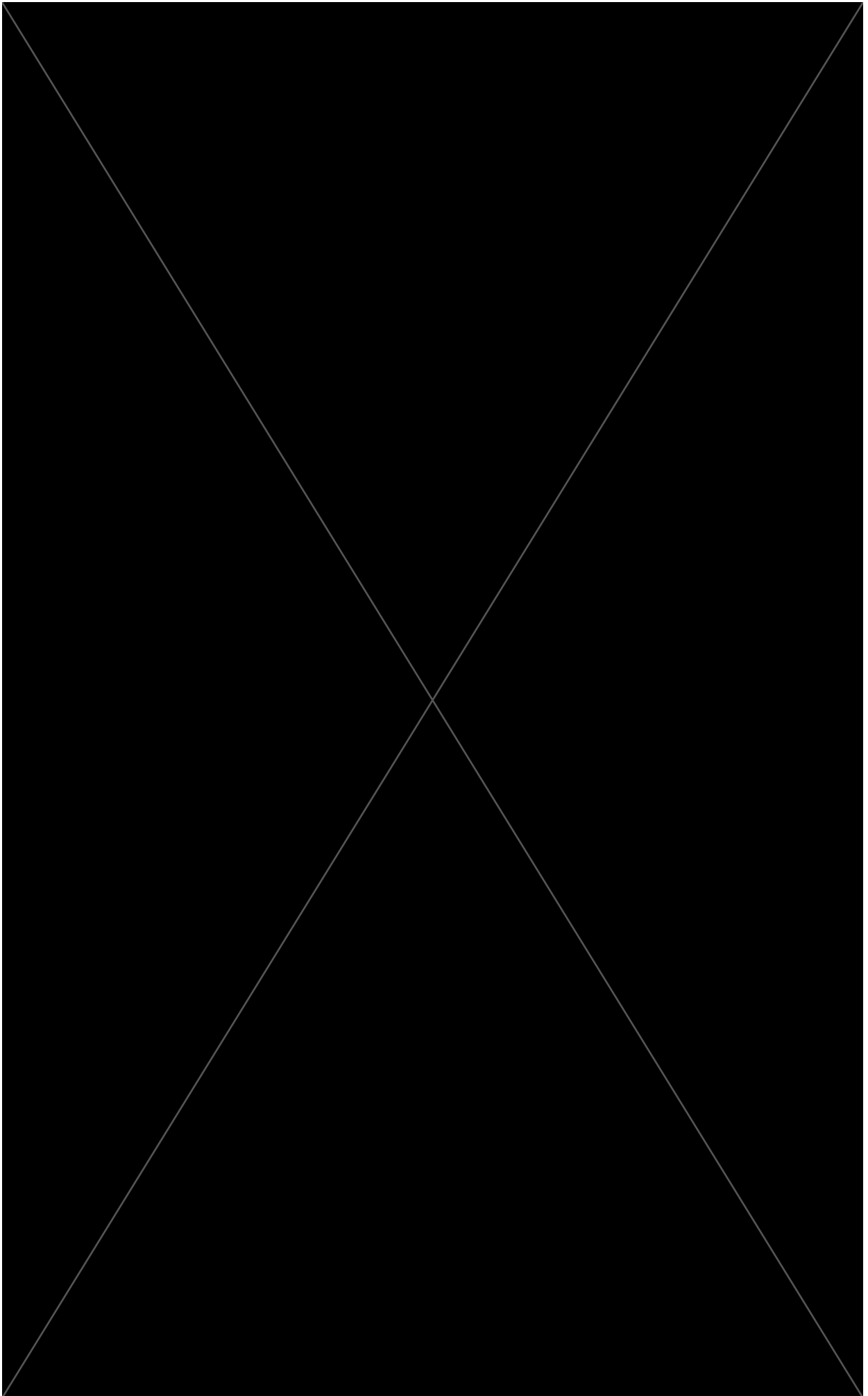




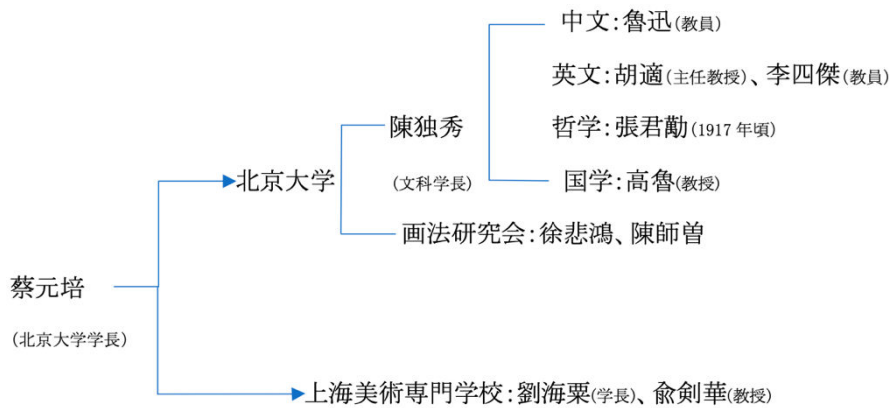






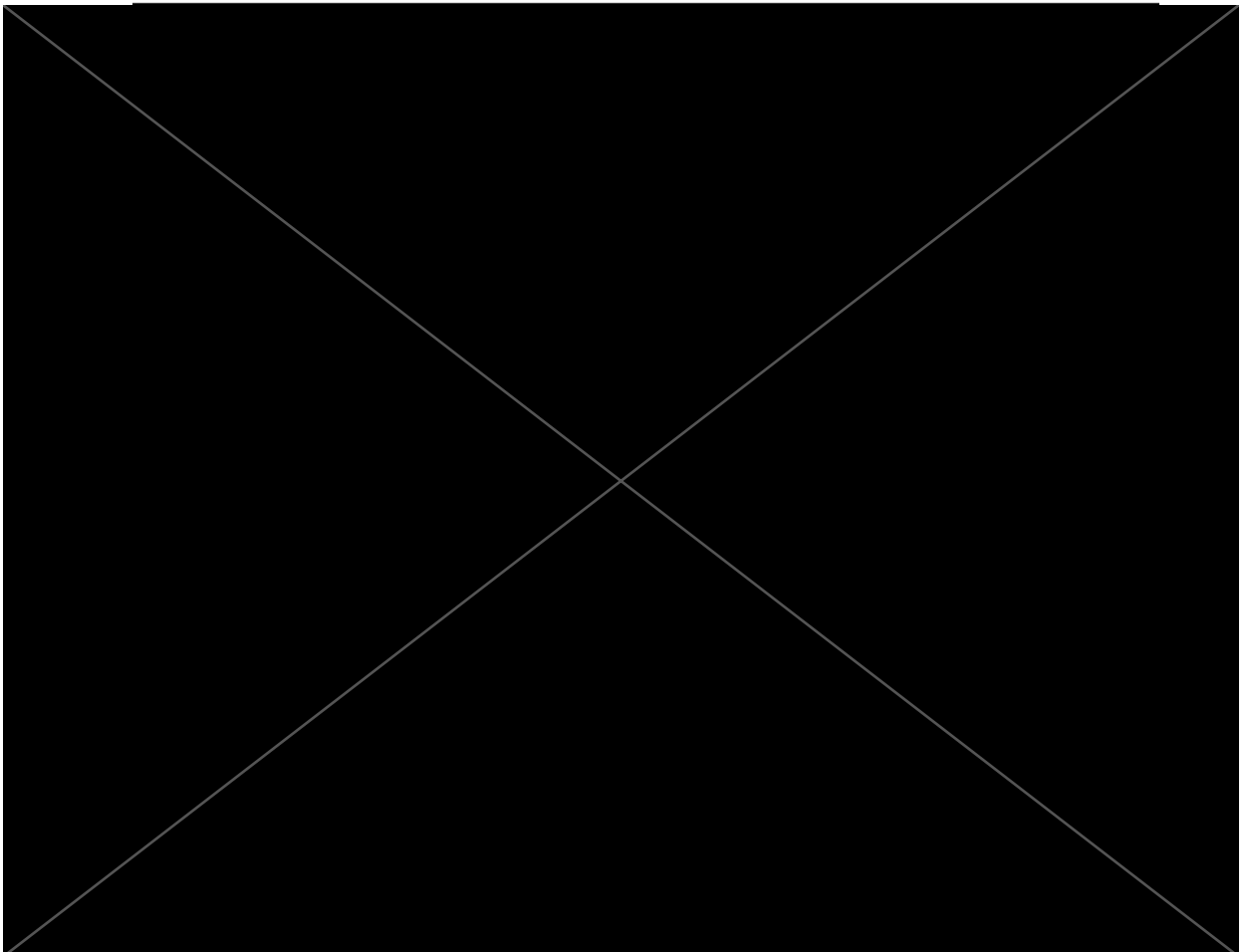


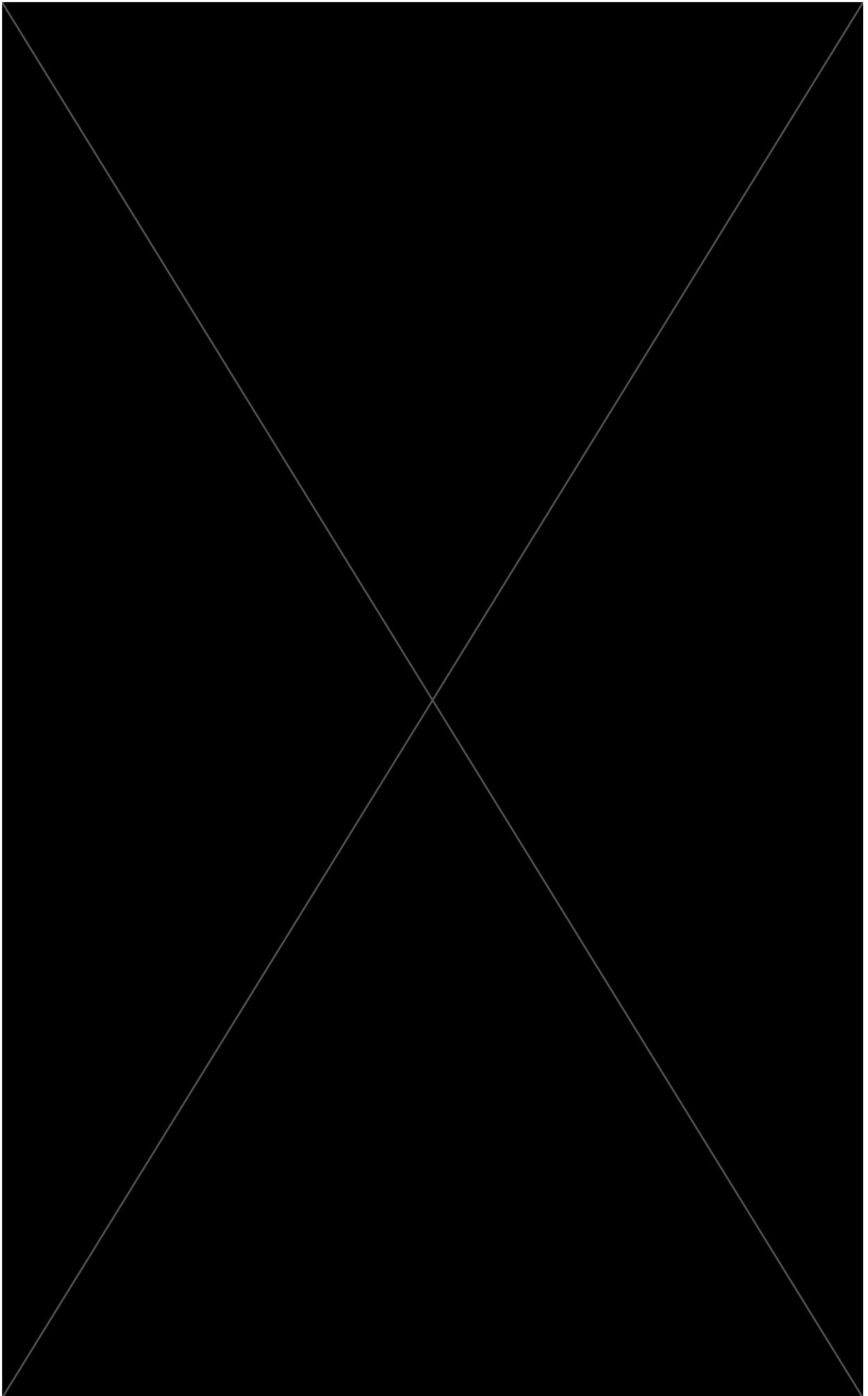
登場人物の組織図

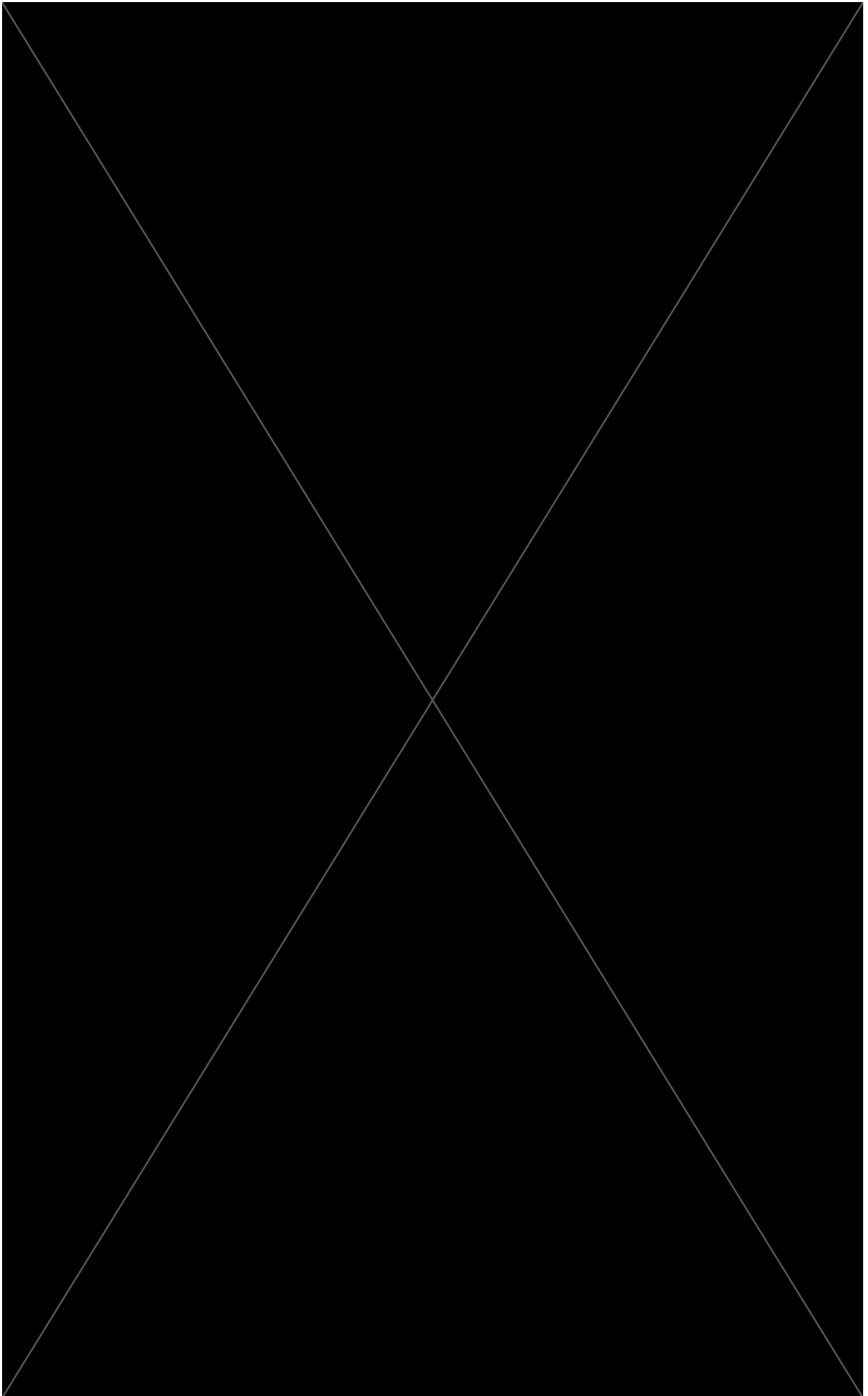


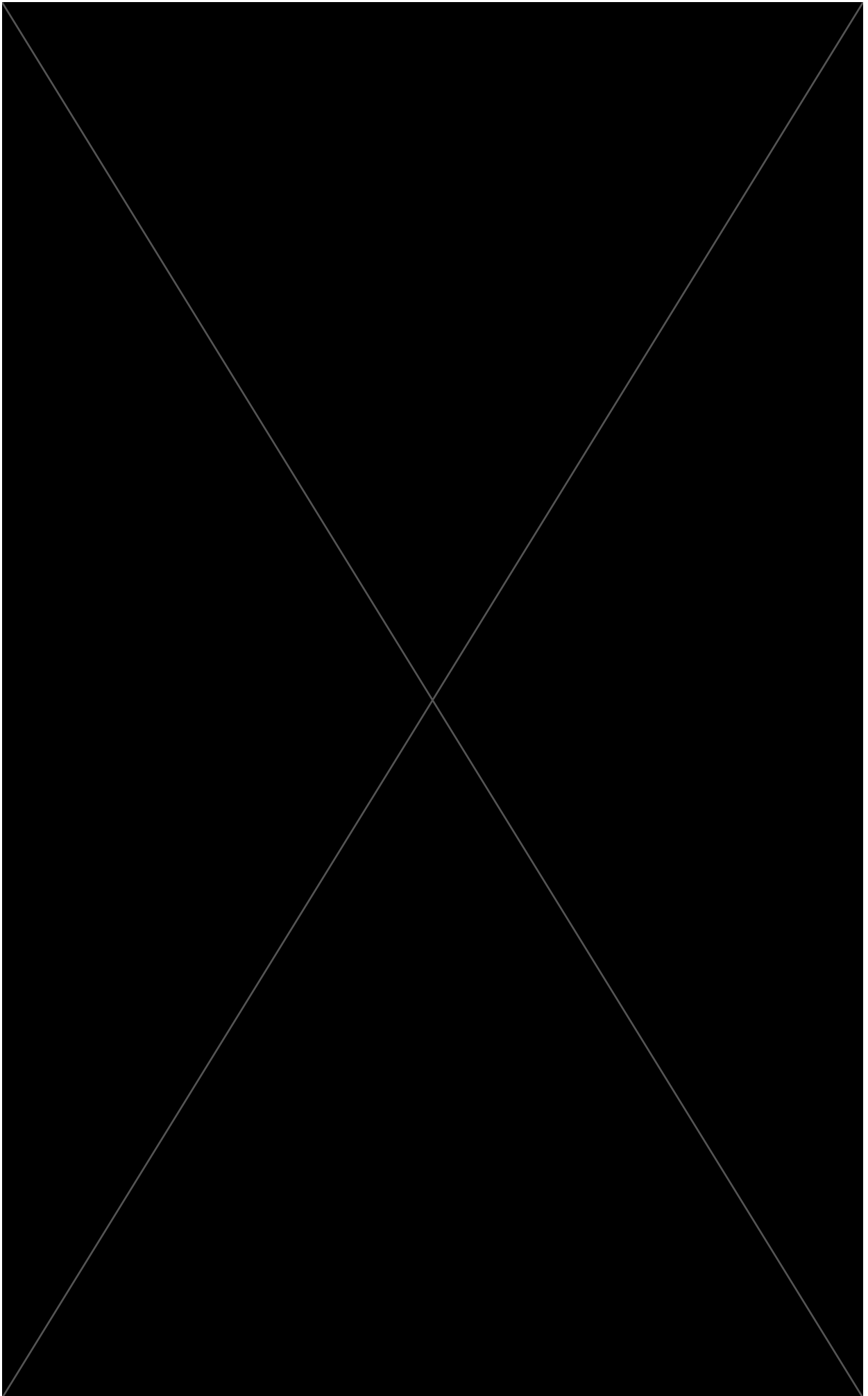
「文人画」概念の批判から肯定への3段階の関係人物

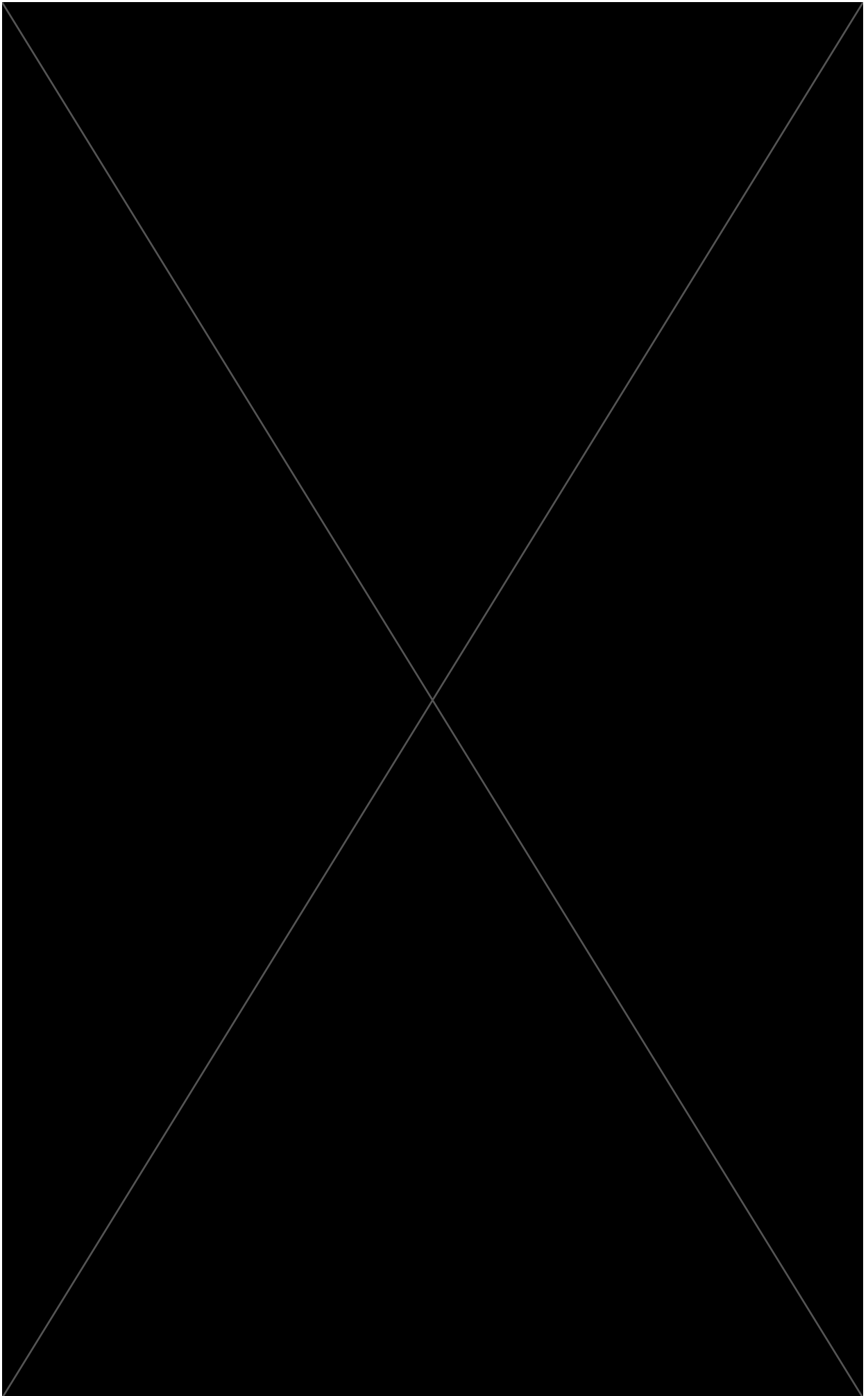
第1段階 (1910年代)	批判者	蔡元培、陳独秀、胡適、李四傑、徐悲鴻
第2段階 (1920年頃)	再解釈、初めての提唱者	陳師曾
第3段階 (1920年代以降)	支持者	劉海粟、蔡元培、陳独秀(第7章)、胡適(第4章)、高魯

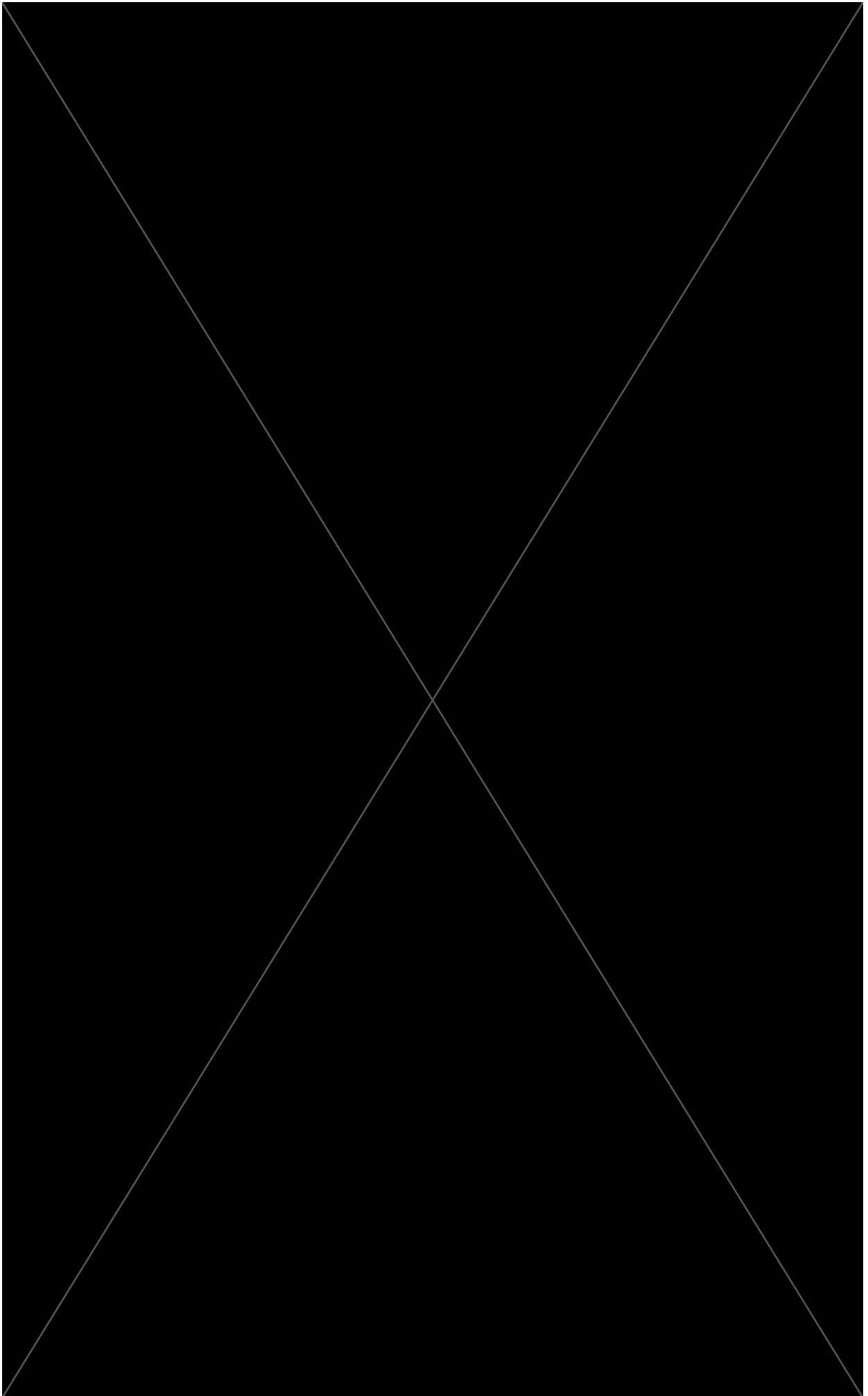


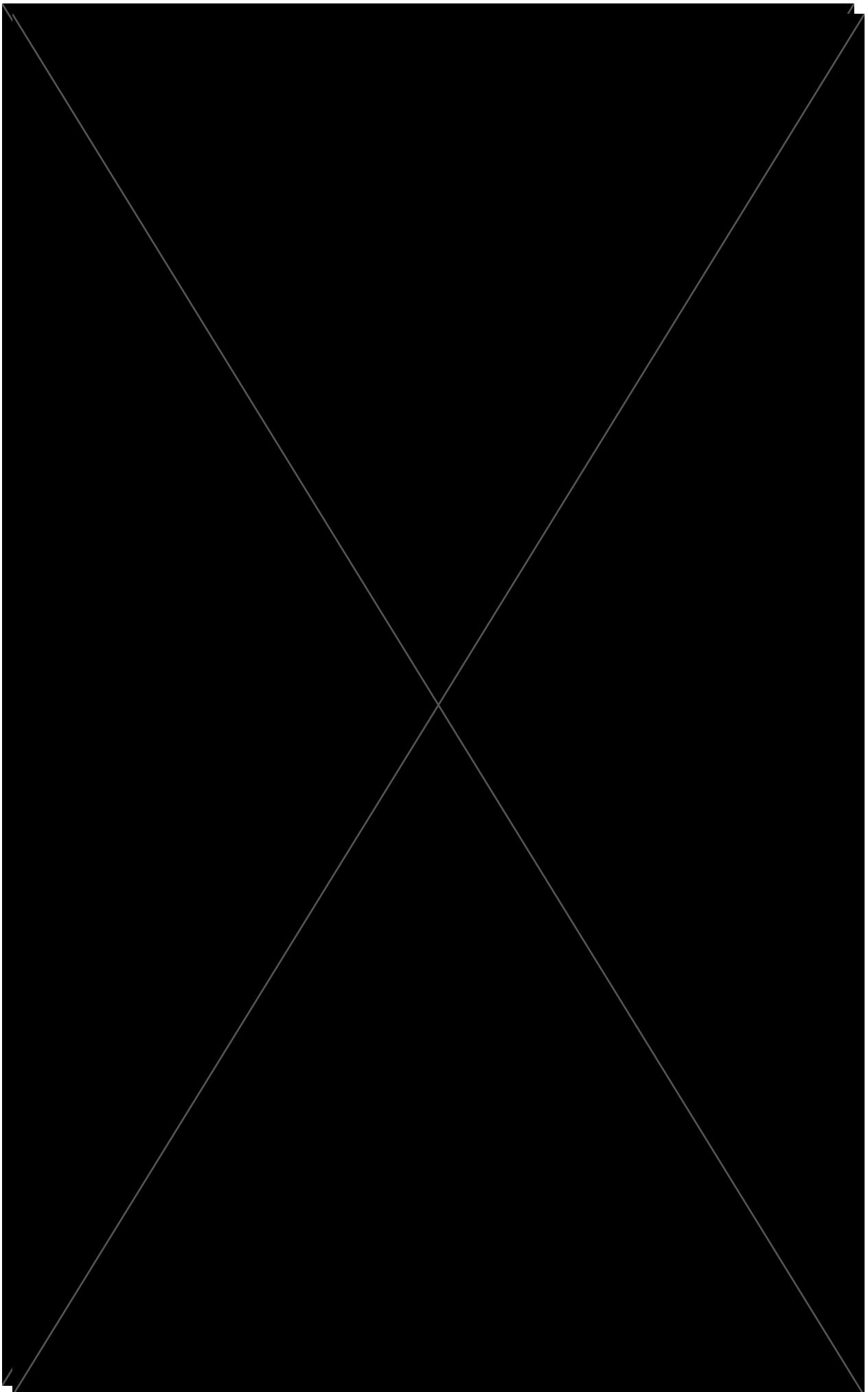


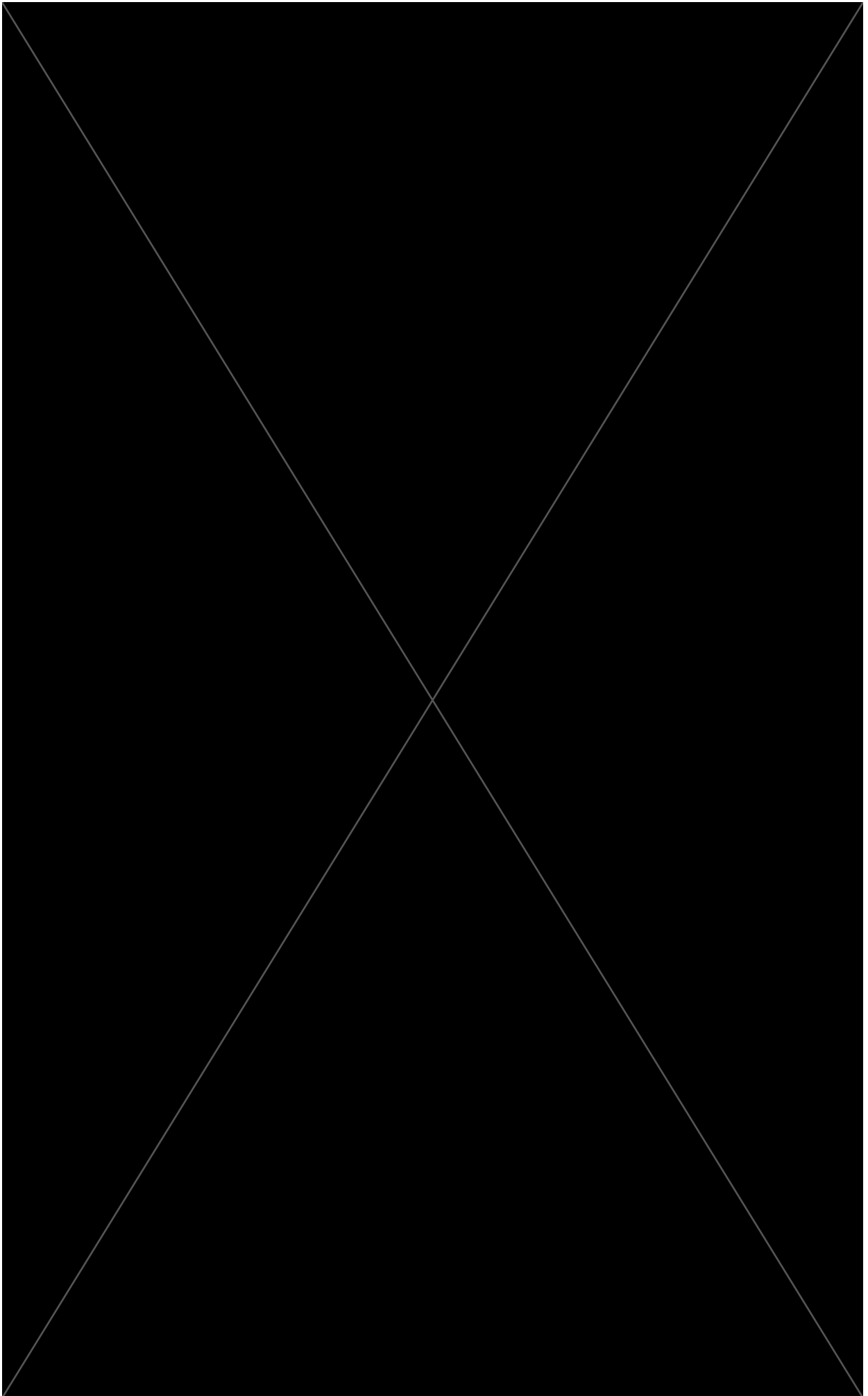


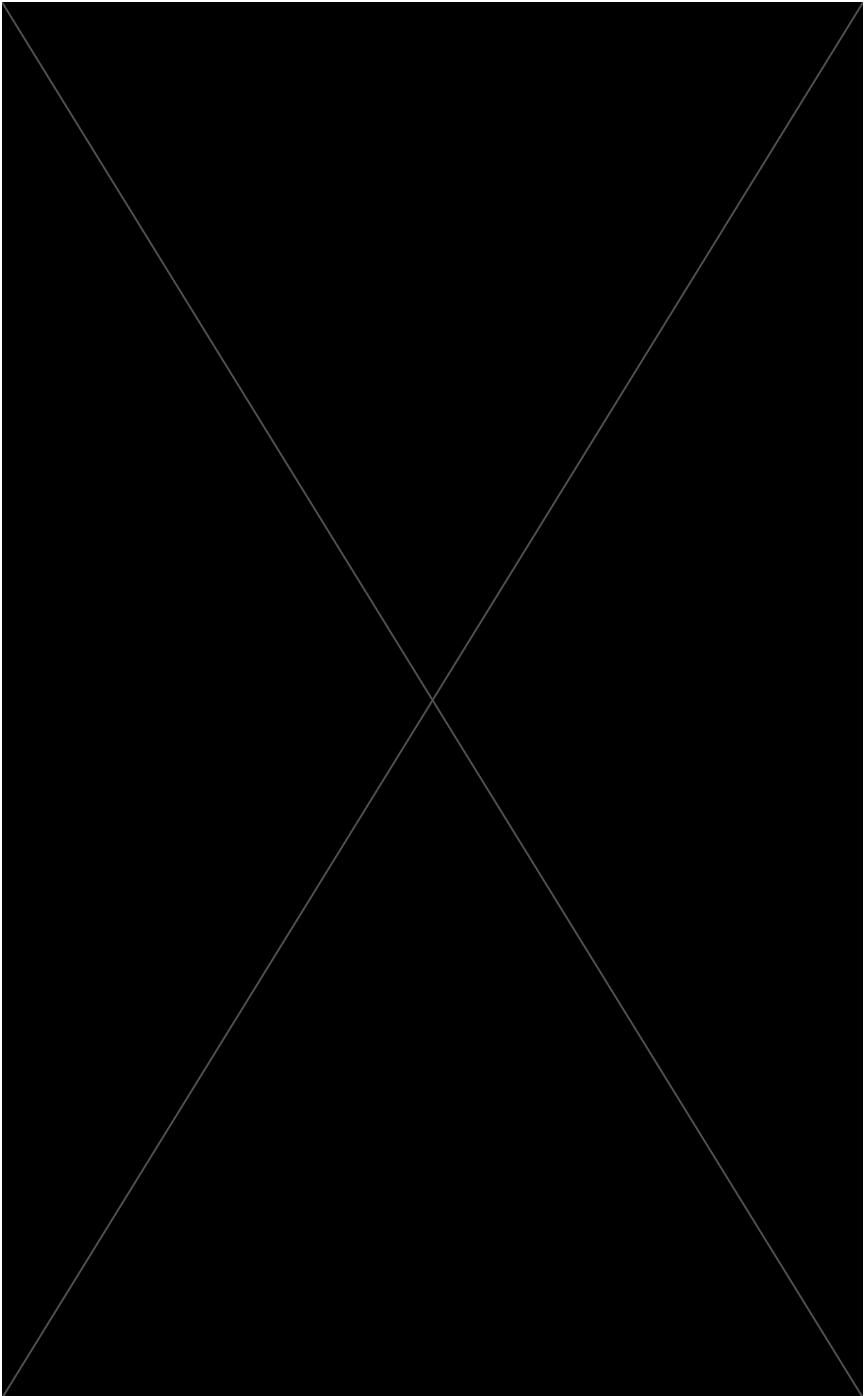


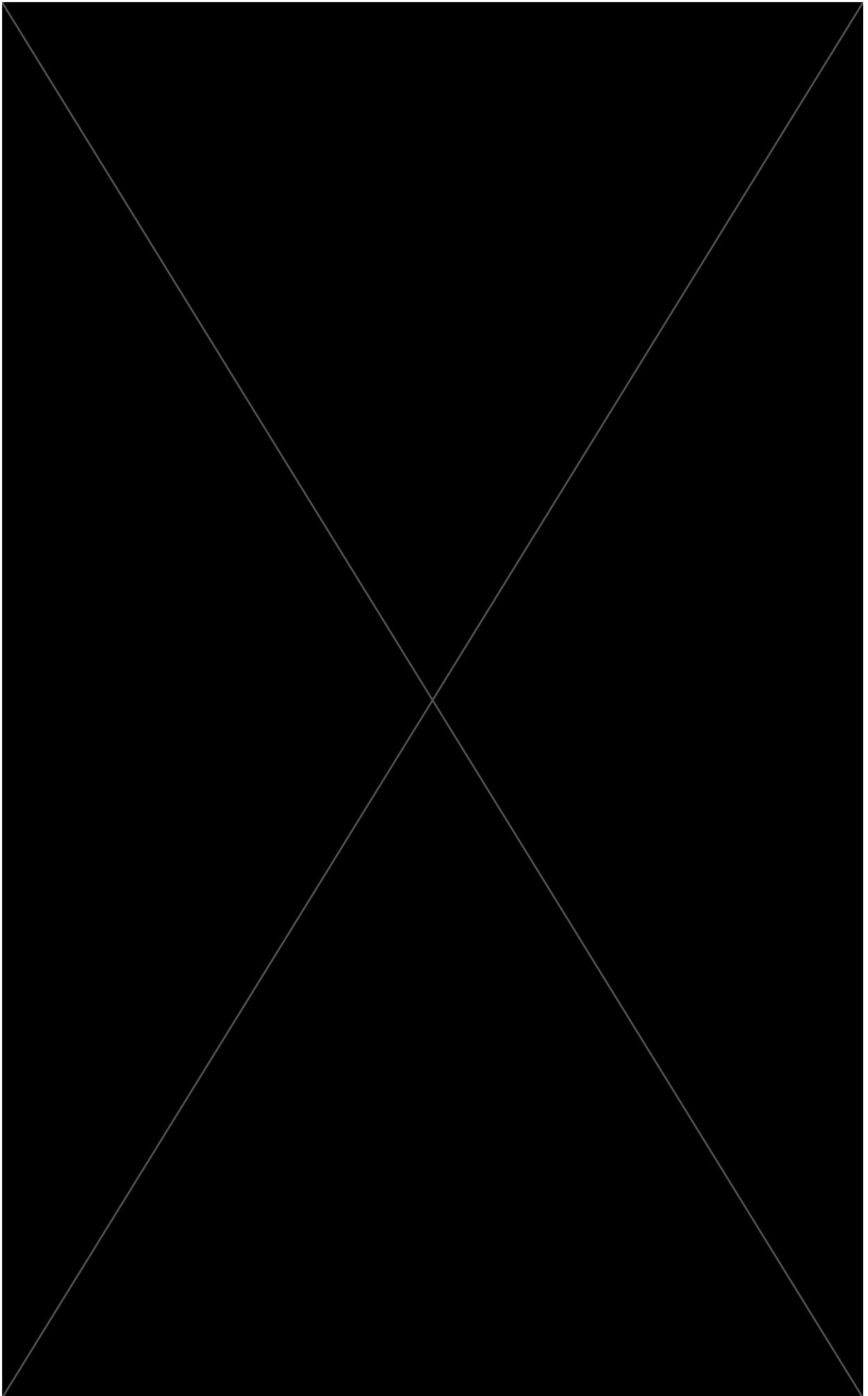


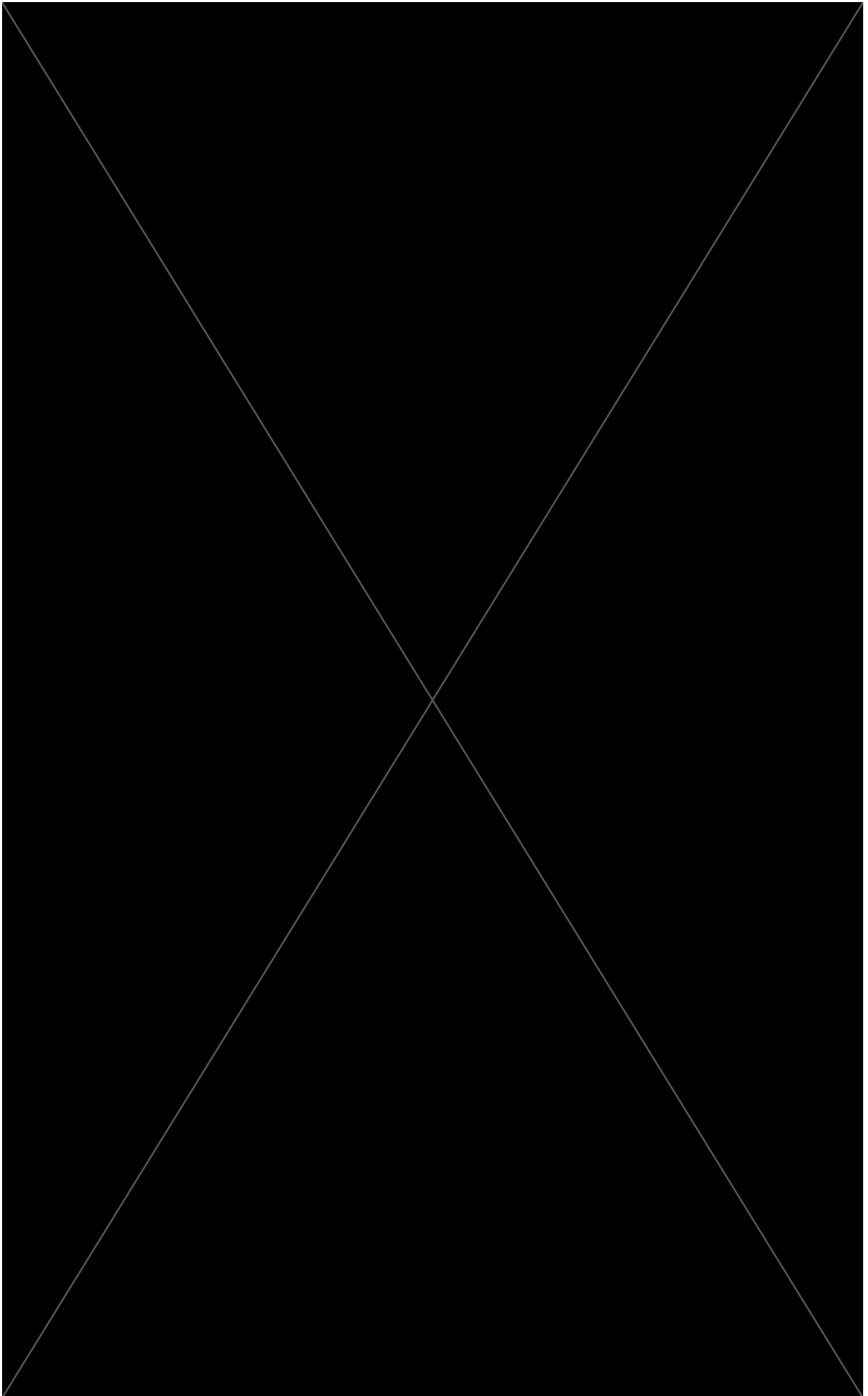


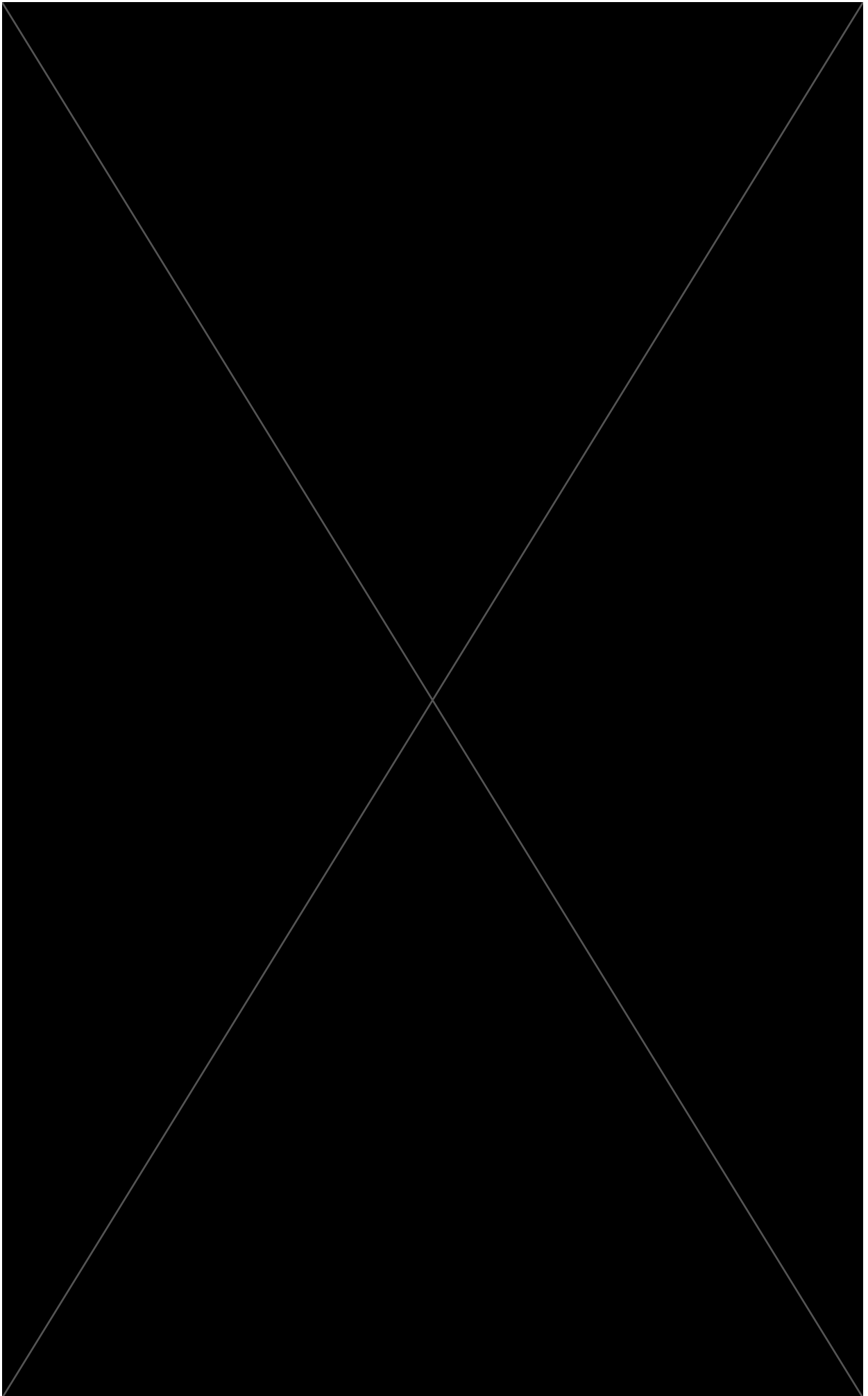


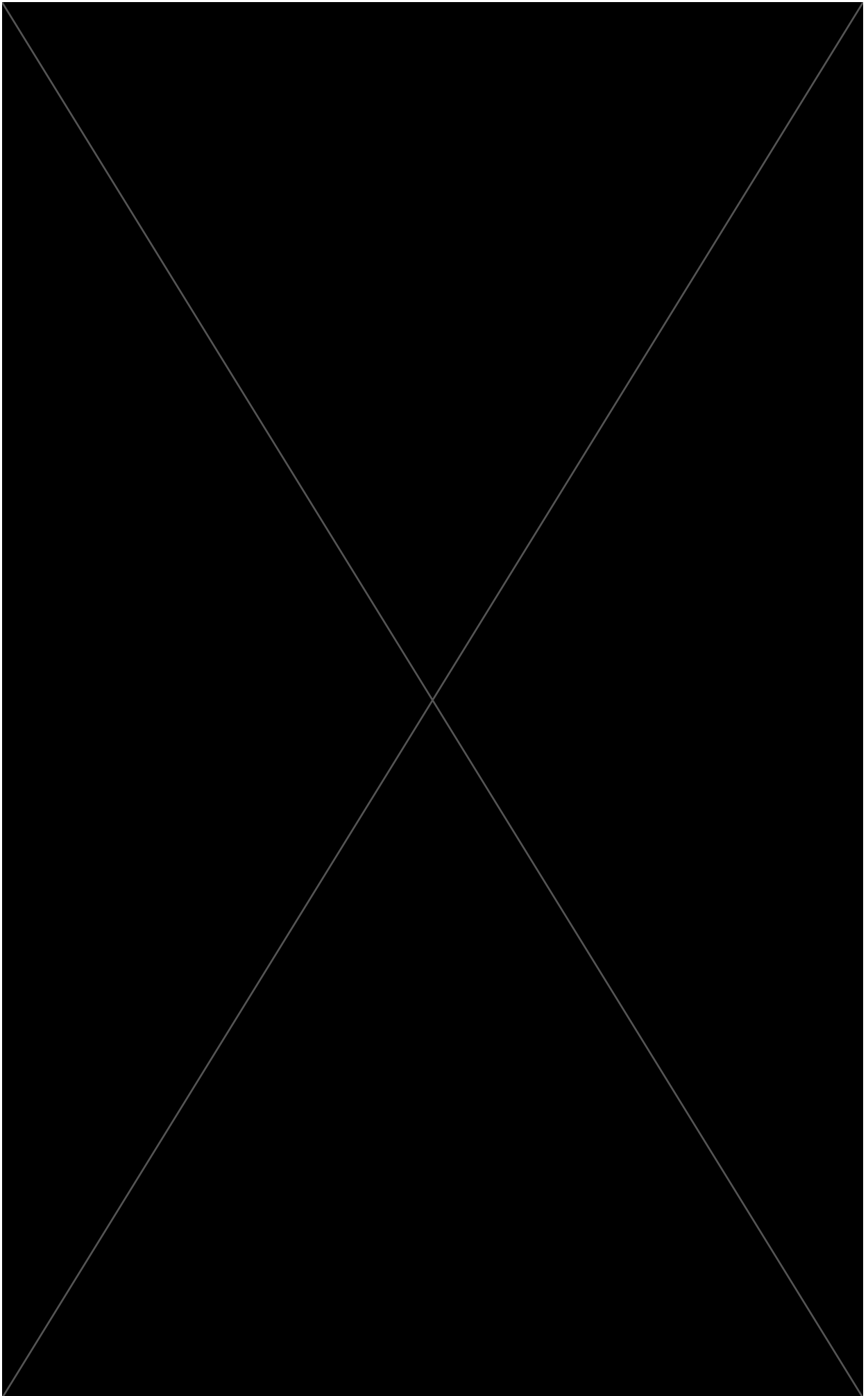


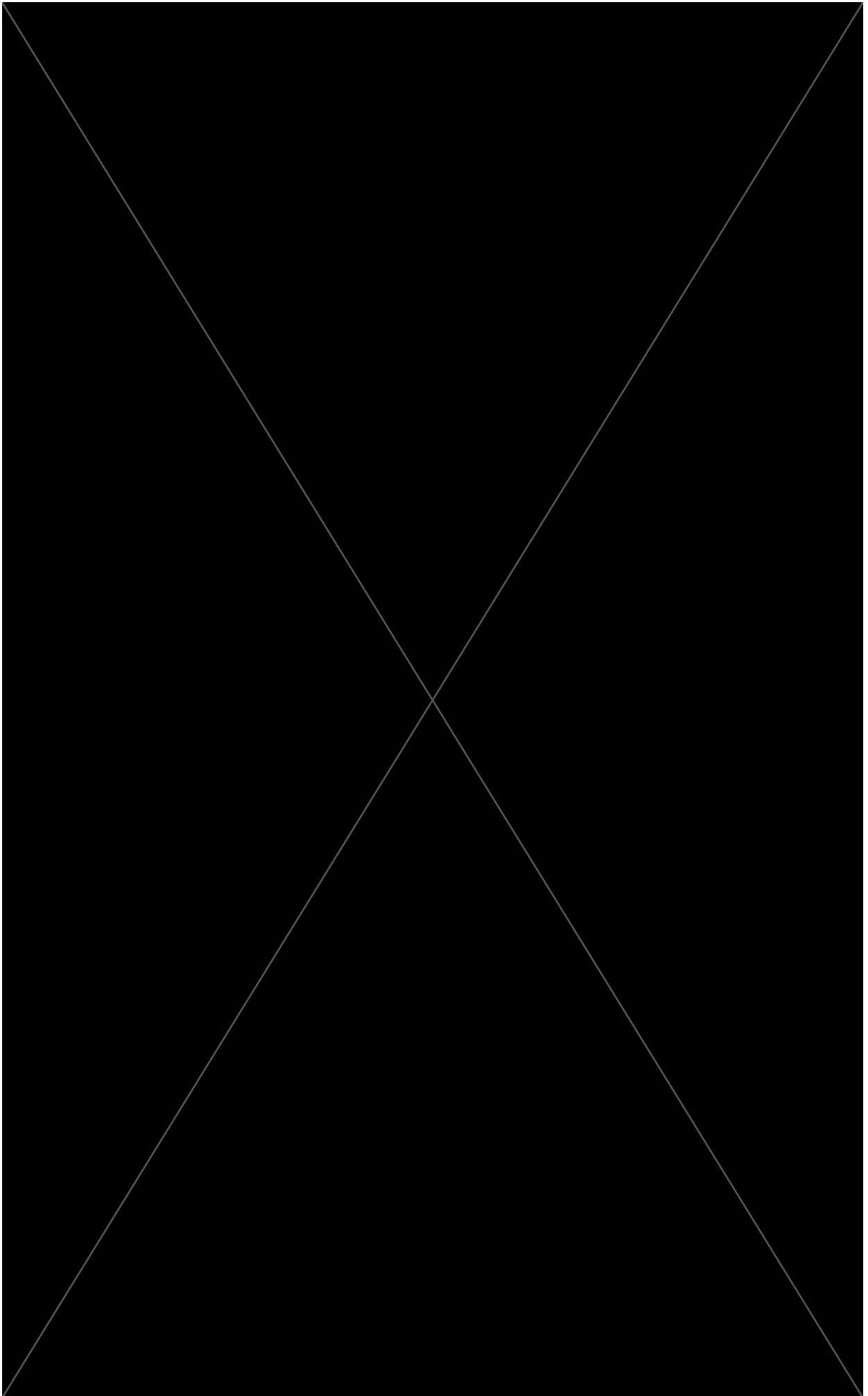


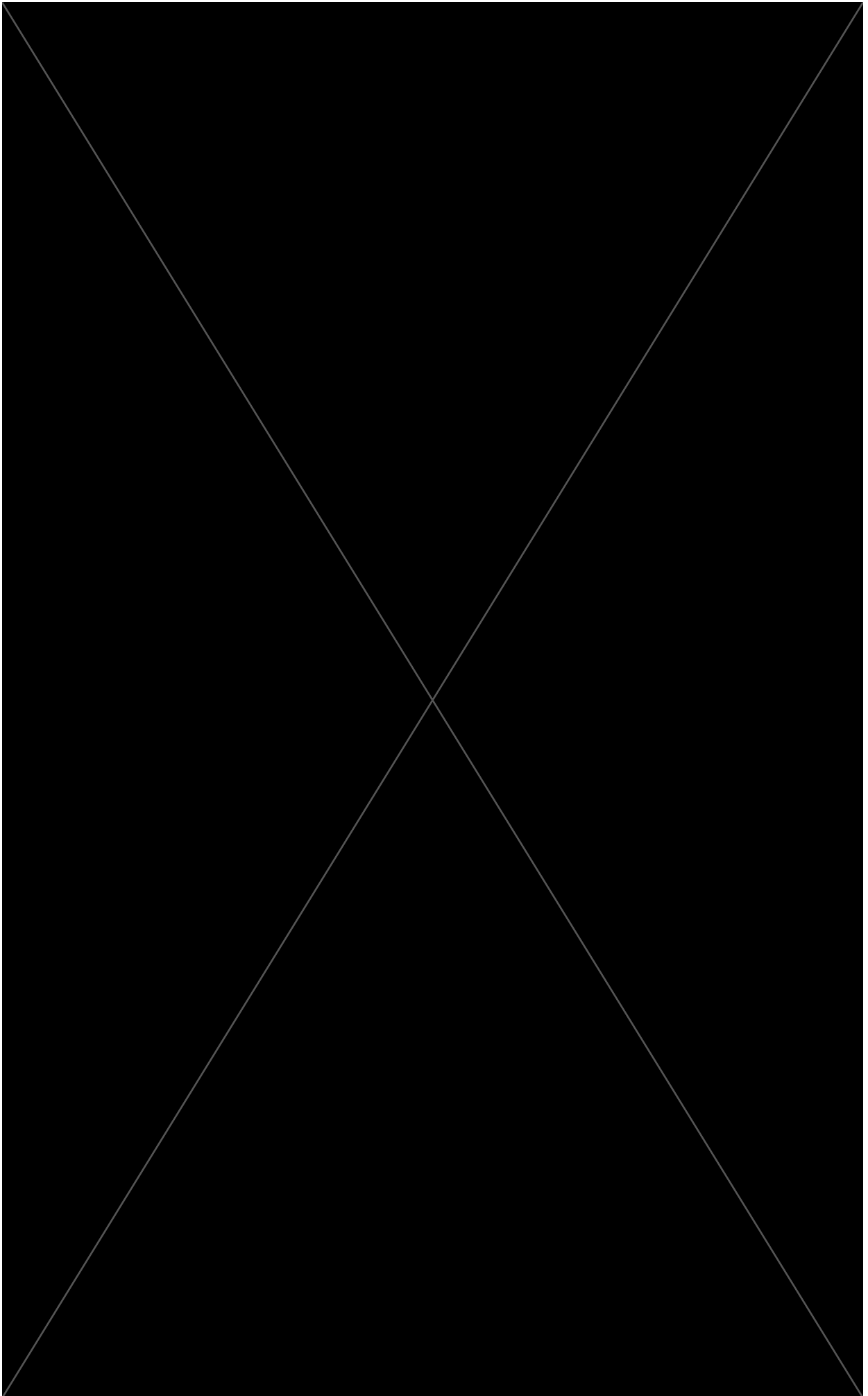












第一部 おわりに

第一部では、近代日本における「文人画」概念の生成（第一章）と、中華民国での「文人画」概念の形成と展開（第二章）を明らかにした。辛亥革命以降、一九一〇年代に新来の中国絵画が関西に大量に流入し、博文堂による中国書画関係の出版物、コロタイプの軸装複製品として、一九一〇年代から一九三〇年代末頃まで発行された。来日し京都に移住した清遺民・羅振玉によって、それらの新来の明清絵画、特に羅振玉コレクションには、まず一時的に「南宗（画）」の語が用いられ、中国絵画史の正統が「南宗（画）」であることが示された。

羅振玉がもたらしたこの南宗画と南宗画観の衝撃は、近世以来日本で混用されてきた「南宗（画）」（「南画」）「文人画」の語の再規定を迫ることになった。ここで一九二〇年代に、東京の中国美術史研究者・大村西崖と瀧精一が、「文人画」概念を上位化して再定義したことで、日本・中国間の認識のズレを埋めていく試みが行われた。

大村西崖と瀧精一は、ともに「南宗画」を狭義（あるいは第二義）の「文人画」とし、文学の素養のある者が描いた絵画を広義の「文人画」（あるいは第一義）と規定した。それを前提に、大村西崖と瀧精一は、「文人画」系譜の構築を試み、その起源を六朝まで遡った。

大村西崖は、晋の顧愷之を始祖とし、齊の謝赫、梁の元帝、唐の王維、閻立徳、閻立本、李思訓、宋の徐崇嗣などを、その系譜とした。瀧は、顧愷之、戴逵、南朝の宗炳、晋の明帝、梁の元帝を、「文人画」の系譜として評価した。

旧来の南宗正統（董其昌の言う「文人之画」も含む）の董源、巨然、李成、范寛、李龍眠（李公麟）、王晋卿（王詵）、米父子（米芾・米友仁）、蘇軾（南北宗論・「文人之画」に未見）、黄子久（黄公望）、王叔明（王蒙）、倪元鎮（倪瓚）、呉仲圭（呉鎮）、沈石田（沈周）、文徵明なども網羅されたが、大村西崖の理論では「画家自身に文学的素養がなければ、その画が南宗画の正統・四王呉惲（王時敏、王翬、王翬、王原祁、呉歷、惲寿平）に似ていても、文人画ではない」とされたことを確認した（以上、第一章）。

次に第二章では、中国での「文人画」という語の受容、概念形成、展開について、とくに新文化運動との関係から検証した。「文人画」という語は、一九一〇年代から始まる新文化運動でまず、批判すべき旧王朝期の保守的絵画を示す語として用いられた。新文化運動さなかの一九二〇年、「儒者の画」を批判したフェノロサ著『東亜美術史綱』の翻訳が、新文化運動の拠点だった北京大学で出版され、ここで「文人画」という語が、清代の正統派やその伝統を受け継ぐ当代絵画を批判する語として、近代中国に登場する。

しかしその後「文人画」は、国画家の陳師曾の解釈によって、国民の道徳・教養の形成という民国期の時代要請の中で、画家の人格・教養の重視という新たな意義を獲得し、多くの支持を得た。陳師曾は論説「文人画的価値」で、文人画を「第一人品、第二学問、第三才情、第四思想」という四つの基準で規定し、とくに人格という点に重きを置いて、「文人画」を肯定的に再解釈した。新文化運動で「儒学（Confucian party）」の絵画として批判された「文人画（bunjinga）」は、陳師曾の解釈によって、蔡元培の「美育を以て宗教に替える」という文化政策の方針に沿うものとして、かつ「科学と人生観」論争でも、人生観の重要性を訴えた知識人の支持を得ることになったのだった。

さらに中華民国で発展した「文人画」概念は、一九二九年の教育部主催の官展・第一次全国美術展覧会で、国画の「新格」のモデルとなったことで、「国画」という概念も同時に成立した。黄賓虹、陳小蝶らが、第一次全国美術展覧会の展評で、当時の国画について様々な分類法を提示した中で、「文人画」が当代の「国画」の主流としての地位を獲得していったのだった。

第一部で見た日中交流史の実態は、日本・中国それぞれの美術史学史と、両者間の交流や各展開史の比較検証が必要であることを示し

ている。「文人画」概念を軸とする「中国絵画史」の形成については、第二部で扱うこととしたい。

第二部

「中国絵画史」における「文人画」の系譜

第二部 はじめに

第二部（第三、四、五章）では、今日の「中国絵画史」での「文人画」の系譜が、どのように形成されたのかを検証する⁽¹⁾。

第二部の検討課題は、次の三点である。第一に「文人画」の基本的な系譜と、それを構築した研究者について（第三章）、第二に、明清の個性派画家が「文人画」の系譜となった経緯（第四章）、第三に、正統派画家が改めて「文人画」の系譜となった経緯と、「文人画」の概念・系譜と故宮絵画コレクションとの融合過程（第五章）についての三点である。

まず第三章では、「文人画」の「文人」に、どのような具体像が想定されたのかをさぐる。その規定じたいに、帝政の打倒と民国の樹立という時代論理が強く反映されており、具体的には「士大夫」と平民性への肯定・否定の是非によって、「文人」のイメージが異なった。さらに平民性の肯定の中でも、国民党の内部（左派・改組派）と共産党では、姿勢が異なった。その諸相を明らかにするため、本章ではいずれも一九三一年に書かれた三件の「中国絵画史」を比較検討する。第一に、「士大夫」に批判的な立場から書かれた李朴園（一九〇一—一九五六）の『中国芸術史概論』（上海・良友図書印刷公司、出版年

未掲載、林文錚による一九三一年序）、第二に、南宗と平民性を結びつけた傅抱石（一九〇四—一九六四）の『中国絵画変遷史綱』（南京書店、一九三一年九月）、そして第三に、「士大夫」の肯定と、南宗の代わりに五変説を用いた滕固（一九〇一—一九四一）の「関于院体画和文人画之史的考察」（論文、北京・輔仁大学輔仁学志編輯会『輔仁学誌』第二巻第二期、一九三二年九月）、および『唐宋絵画史』（上海・神州国光社、一九三三年五月）の三件である。彼らが「文人」をどのように捉えたかが、そのままそれぞれの「文人画」系譜の形成につながることになる。

近年、李朴園の経歴⁽²⁾と、彼の中国美術史におけるマルクス主義史観的な傾向について、研究が進んだ⁽³⁾。傅抱石と滕固の中国美術史研究については、主に彼らの留学からの影響を中心に、傅抱石は日本の美術史研究者・金原省吾（一八八八—一九五八）⁽⁴⁾、滕固は西洋美学との関係の検証が行われている⁽⁵⁾。それらの先行研究を踏まえ、第三章では、三人の中国絵画史研究を比較検討する。彼らの中国絵画史では、「文人画」への態度は異なっても、それを重視する点は共通しており、当時、「文人画」概念の導入が最重要課題だったことを示している。

第四章では、当初の中国絵画史で、南宗正統の系譜（四王呉惲）が消極的に評価され、明清の個性派画家たちが積極的に評価された経緯を検討する。二〇一〇年代以降の近代中国美術史研究や近代日中文化

交流研究では、個性派画家・石濤への民国期のブーム⁽⁶⁾や、京都大学出身の中国文学・民俗学研究者、青木正児（一八八七―一九六四）と新文化運動との交流に関する論文が、しばしば見られる⁽⁷⁾。しかし、近代中国での明清の個性派画家の評価形成や、彼らが「文人画」系譜に編入された経緯の研究は、まだ見られない。本章では、青木正児の革新的な「文人画」概念と、彼が提示した明清の個性派画家たち、八大山人、石濤、揚州八怪（金農、鄭燮、黄慎、李鱣、李方膺、汪士慎、羅聘、高翔）らによる系譜を検討する。また彼の系譜がその後、京都大学の中国学者・内藤湖南（一八八六―一九三四）、京都の日本画家・橋本関雪（一八八三―一九四五）らによって、どのように取捨選択されたのかを考察する。そして橋本関雪と交流のあった劉海粟（一八九六―一九九四）、日本留学の経験があった滕固が、青木正児・橋本関雪による「文人画」系譜と、内藤湖南による宋代起源の「文人画」系譜を受容したことを明らかにする。

第五章では、「文人画」の概念と系譜が、どのように故宫博物院の絵画コレクションと融合していったのかを検討する。ここでは、中国芸術国際展（一九三五―三六年、イギリス）、第二次全国美術展覧会（一九三七年、南京）、中国古芸術品展（一九六一―六二年、アメリカ）という、異なる時期と場所で開催された三つの大型展覧会を比較検討し、革命のイデオロギーを反映した革新性をもつ「文人画」概念が、故宫絵画コレクションと融合していった経緯を明らかにする。

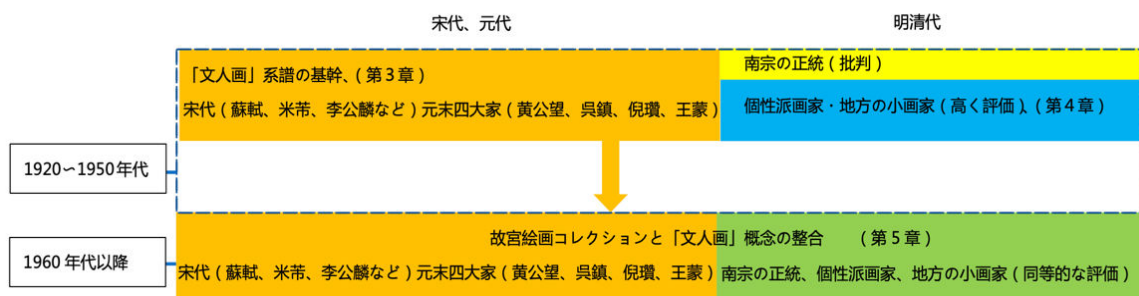
中国芸術国際展（一九三五―三六年）については、イギリス側は工芸を重視し⁽⁸⁾、民国側は宋代絵画を中心に出品⁽⁹⁾しようとした意図のズレがあったことが、すでに指摘されている。また同展によって、清朝皇帝のコレクション（特に青銅器コレクション）が、故宫博物院および中国美術史の重要部分として評価されたことも指摘されている⁽¹⁰⁾。第二次全国美展（一九三七年）については、展覧会の概要紹介⁽¹¹⁾、出品洋画に見られる国家イメージ⁽¹²⁾、同展に出品された国画・嶺南画派における折衷様式⁽¹³⁾などに関する研究がある。出品古画についての研究はまだ少ないが、陳韻如氏が、近代における「宋画」イメージの形成について、出品古画の一部を分析している。またジェームズ・ケーヒル（James Cahill, 一九二六―二〇一四）は、同展出品の古画の質が、中国芸術国際展よりはるかに高いことを個人ウェブで指摘している。最後の中国古芸術品展（一九六一―六二年）については、一九四九年以降の台湾で、中華文化の継承者としての正統性を示すため、同展出品の故宫コレクション（台北）に国宝イメージが付与されたことが指摘されている⁽¹⁴⁾。

これらの先行研究を踏まえ、中国芸術国際展と第二次全国美術展の二展の検討からは、「文人画」概念が一九三〇年代に、徐々に中国絵画史の主軸となり、故宫コレクションの評価と融合していったこと、また中国古芸術品展からは、一九六〇年代の台湾で、「文人画」の系

譜が明清の個性派画家から皇帝コレクションの正統派画家へと転回し、旧来の「南宗」画家が改めて正統として重要視されたことを考察する。ただその展開の過程では、「文人画」の系譜に、正統派と明清の個性派の二つの軸があるという矛盾が顕在化した。それを整合したのが、ジェームズ・ケーヒルをはじめとするアメリカの研究者たちだった。

ジェームズ・ケーヒルの中国絵画史研究と、その学史上での意義の考察は、まだ本格的に始まっていない。そのため本稿で参照したのは、近年続々と出版されている、近代以来の欧米の中国絵画史研究者たちに関する論文や著書である。美術史研究の先駆者としては、アメリカの宣教師ジョン・Cファーマン (John C. Ferguson, 中国語訳: 福開森、一八六六一一九四五) や、スウェーデンのオズワルド・シレン (Osvald Siren、中国語名: 喜龍仁、喜仁龍、一八七九一九六六)、コレクターとしては、アメリカのチャールズ・フリーア (Charles Lang Freer、一八五四一九一九) と、戦後のアメリカの中国美術史研究者としては、クリーブランド美術館のシャーマン・リー (Sherman E. Lee, 中国語名: 李雪曼、一九一八二〇〇八) などである。彼らをテーマとした著書は⁽¹⁵⁾、ジェームズ・ケーヒルの中国美術史学上の位置づけを考える上で、重要な参考文献となった。そして東アジア美術と近代アメリカの関係については、Warren I. Cohen. *East Asian Art and American Culture: A Study in International Relations.* (Columbia University Press, 1992.) を参照した。

第二部で検討する諸問題の構成はやや複雑なため、その大まかな構成を図式化しておく。



¹ 中国絵画史学史の問題を中心とする第二部で前提となっているのは、「文人画」が、中国では一九二〇年に登場した新たな概念であることである。これについては、陳池瑜氏『中国現代美術史学史』（哈爾濱・黒龍江美術出版社、二〇一一年五月）などの概論や論文があるが、先行研究は少ない。

² 李朴園の経歴に関しては、李小汾「博学多才的李朴園」北京・中国芸術研究院『美術觀察』二〇一二年十一期、一一八〜一一九頁。

³ 陳池瑜「中国美術史研究受西方芸術史観的影響及其对策——以滕固、李朴園、柯律格、方聞為例」天津・南開大学『南開大学学报（哲学社会科学版）』二〇一二年第五期、一三三〜一四〇頁。李小汾、許燕敏、秦菊英「李朴園及其中国芸術史研究」杭州・浙江理工大学芸術与設計学院『浙江理工大学学报（社会科学版）』第三十二卷第一期、二〇一四年二月、四十七〜五十一頁。

⁴ 金原省吾（一八八八〜一九五八）…美学者、美術史研究者。帝国美術学校教授。長野県諏訪出身。一九一五年早稲田大学文学部哲学科を卒業し、以後、東洋美術と東洋美術を研究し、『支那上代画論研究』（岩波書店、一九二四）や『東洋画概論』（古今書院、一九二四）を出版した。一九四一年から四三年まで年一回、満州国立建國大学教授として渡満した。一九五五年文学博士となる。金原省吾の中国美術史研究に関する最新の研究としては、次のものがある。塚本麿充「金原省吾と中国美術史学——美術批評と美術史学のあいだで」鳥越麻由、森克之編『帝国美術学校の誕生——金原省吾とその同志たち』（武蔵野美術大学九十周年記念）武蔵野美術大学美術館・図書館、二〇一九年十月、一六八〜一九三頁。

⁵ 傅抱石の日本留学については、趙均・黄戈「論傅抱石絵画思想中的日本因素」（貴州省文史研究館『貴州文史叢刊』二〇一〇年第一期、一〇二〜一〇八頁）などがある。滕固のドイツ留学については、李雪濤「有関滕固博士論文的幾份原始文献（上）」（北京・中央美術学院編『美術研究』二〇一七年第三期、七十八〜八十二頁）、同「有関滕固博士論文的幾份原始文献（中）」（北京・中央美術学院編『美術研究』二〇一七年第四期、四十七〜五十二頁）、同「有関滕固博士論文的幾份原始文献（下）」（北京・中央美術学院編『美術研究』二〇一七年第五期、七十六〜八十一頁）などで、ドイツ語の一次資料が紹介され、重要な先行研究となっている。

⁶ 民国期の石濤ブームは、主に国画の領域で論じられており、代表的研究としてAida Yuen Wong「Yanfei Zhu（朱岩飛）、文貞姫、三人の論文がある。文貞姫「石濤、近代における「個性」という評価の視線」東京国立文化財研究所編『美術研究』四〇五、二〇一二年一月。Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China* Honolulu: University of Hawaii Press, 2006. (中国語訳) 阮圓〔著〕『撥迷開霧——日本與中国「国画」的誕生』鄭欣昀〔訳〕、台北・石頭出版、二〇一九年三月。Yanfei Zhu（朱岩飛）の博士論文 *Transnational Canon Formation: The Rediscovery of Ming yimin Ink Painting in Modern China, 1900-1949* (Ohio: The Ohio State University, 2013. また上海の石濤ブームに続いて北京画壇で起こった石濤ブームについては、叢濤「民国北京

画壇『石濤熱』及画学動向研究」北京：中央美術学院修士論文、二〇一四年五月。

⁷ 青木正児と新文化運動の關係については、次を参照。竹内航治（青木・胡適書簡研究班代表）「青木正児・胡適秘蔵往復書簡集補正」名古屋大学文学部編『名古屋大学中国語学文学論集』二十一、二〇〇九年、六十七〜七十頁。加藤国安「中国社会科学院蔵青木正児書簡について——胡適との往復書簡」名古屋大学文学部編『名古屋大学文学部研究論集』五十五、二〇〇九年、一一五〜一四一頁。辜承堯「青木正児における儒家批判・道家称揚論について——呉虞との關係を手がかりに」関西大学大学院東アジア文化研究科編『文化交渉：Journal of the Graduate School of East Asian Cultures：東アジア文化研究科院生論集』四、二〇一五年二月、二三五〜二四九頁、同「青木正児と中国新文化運動との共鳴——胡適、呉虞、魯迅との交際を中心に」関西大学中国文学会編『関西大学中国文学会紀要』三十七、二〇一六年三月、三一九〜三四七頁。また青木正児の中国研究の一次資料として、名古屋大学附属図書館編集『「遊心」の祝福——中国文学者・青木正児の世界』（二〇〇七年十月）が重要な図録としてある。

⁸ 吳淑瑛「博物館展覽與国族、文化的想像——以「倫敦中国芸術国際展覽會（一九三五〜一九三六）」為例的觀察」台北：近代中国雜誌社編『近代中国』第一五七期、二〇〇四年六月、四十四〜七十頁。李立「国宝海外首展研究——一九三五〜一九三六年「中国芸術国際展覽會」八十周年記」北京：中国国家博物館（編）『中国国家博物館館刊』第二五三期、二〇一六年月、一四五〜一五四頁。陶小軍「一九三五年倫敦芸展之始末考察」北京：中国芸術研究院『美術觀察』二〇一五年七月、一一〇〜一二頁。郭卉「国宝之旅一九三五〜一九三

六 倫敦中国芸術国際展覽會及上海予展」『國際博物館（Museum International）』南京：訳林出版社、二〇〇一年第一期（三月）、八十四〜九十一頁。

⁹ 陳韻如「『宋画』的檢収——一九三〇年代故宮藏画之公開及其对重構画史的貢獻」台北：国立故宮博物院『故宮學術季刊』第三十七卷第一期、二〇二〇年、一四三〜一九九頁。

¹⁰ 石守謙「清室收藏的現代転化——兼論其与中国美術史研究發展之關係」台北：国立故宮博物院『故宮學術季刊』第二十三卷第一期、二〇〇五年、一〜三十三頁。また範麗雅氏の著書『中国芸術というユートピア』（名古屋大学出版會、二〇一八年六月）は、中国芸術国際展の時代背景、周辺の文学者の意識や動向、中国美術史の構築への影響などを詳細に論じている。

¹¹ 鶴田武良「民国期における全国規模の美術展覽會——近百年來中国絵画史研究一」東京国立文化財研究所『美術研究』三四九、一九九一年三月、十八〜四十三頁。

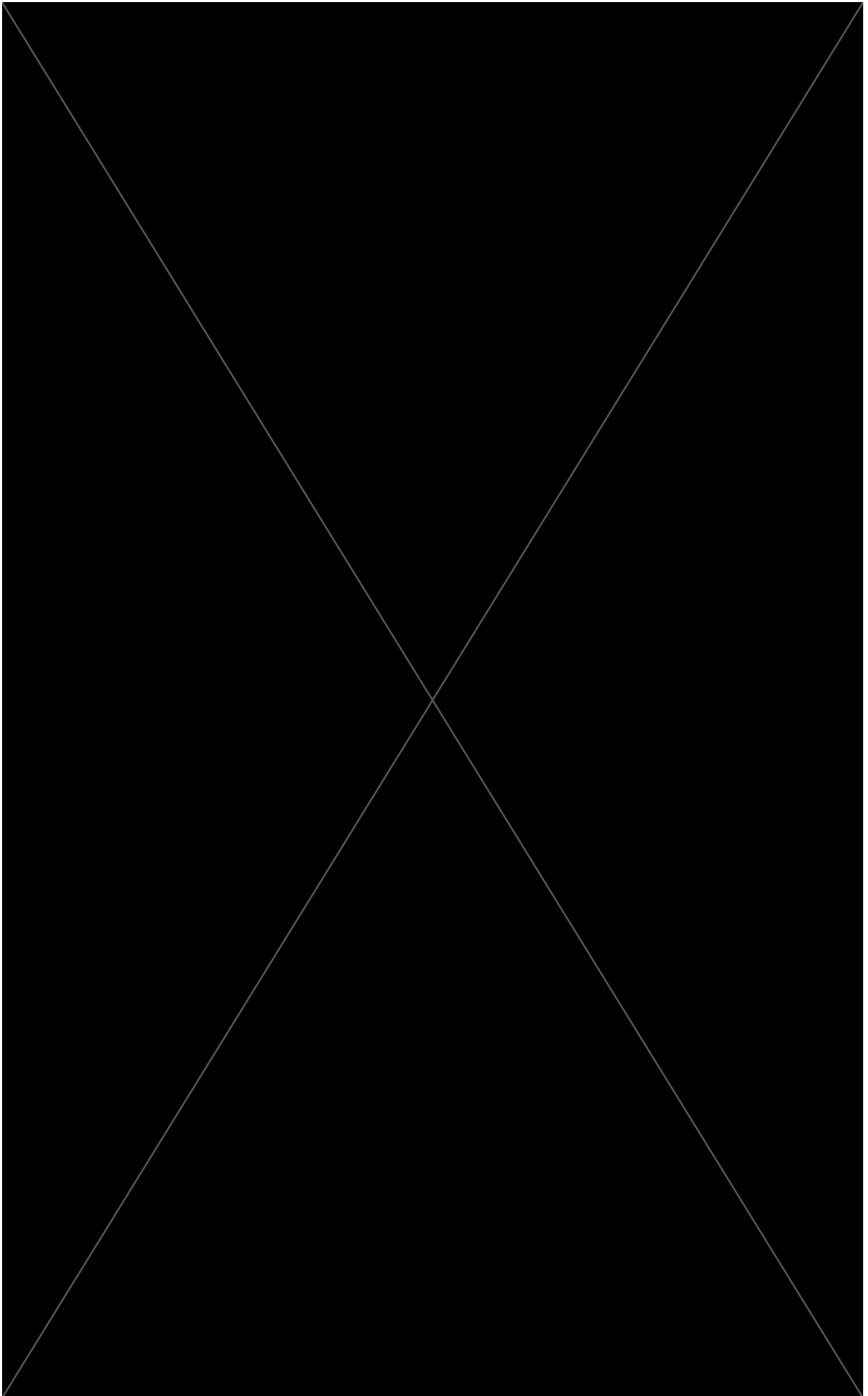
¹² 許力煒「一九三七年第二次全国美展西画作品中的『国家美術』及其背景」杭州：中国美術学院学报『新美術』二〇一九年第三期、一一〇〜一一三頁。

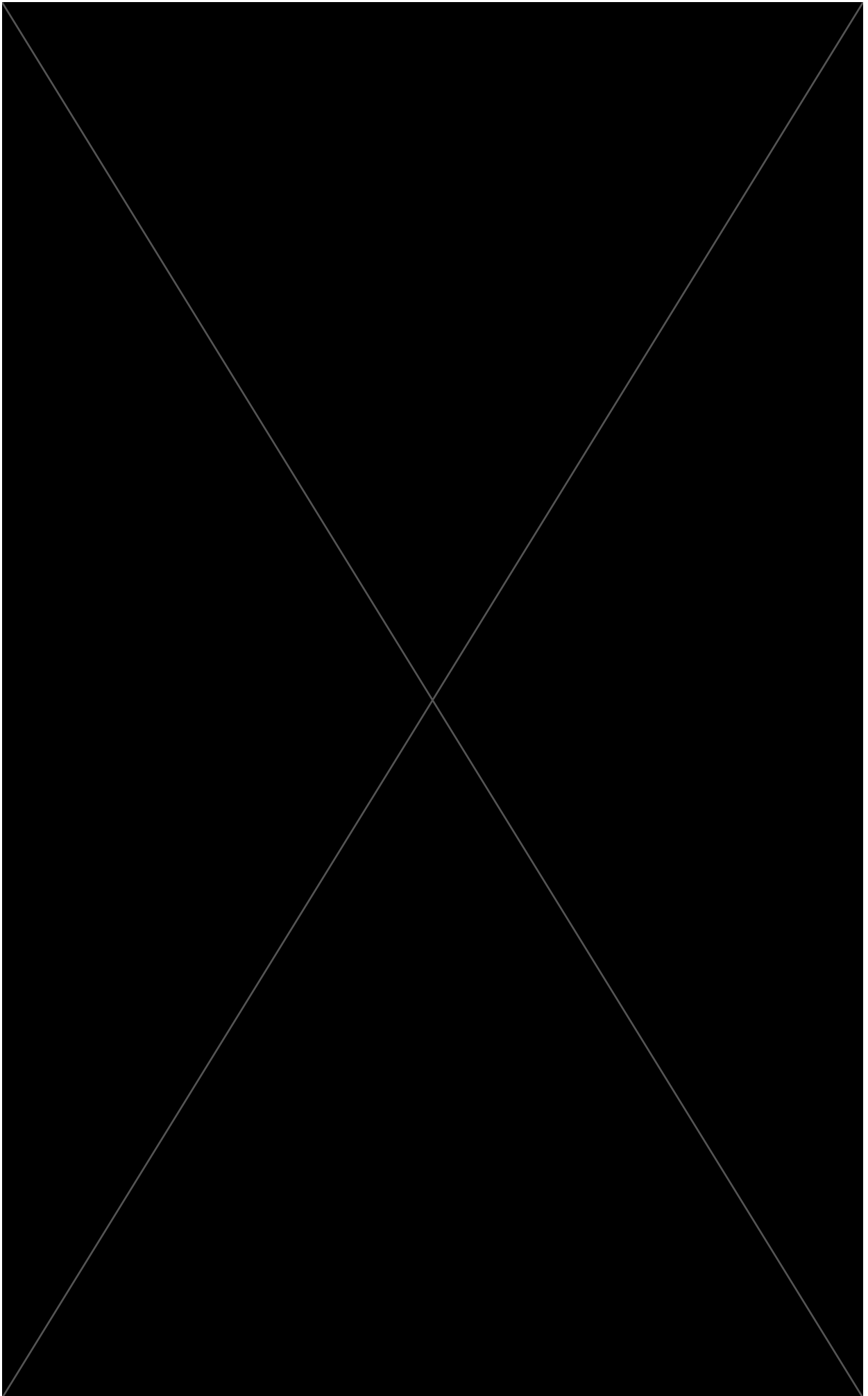
¹³ 崔広曉「民国時期教育部第二次全国美術展覽會新国画展成果顕豁之緣由考」江蘇省文化芸術研究所『芸術百家』二〇一一年第四期、二〇〇〜二〇七頁。

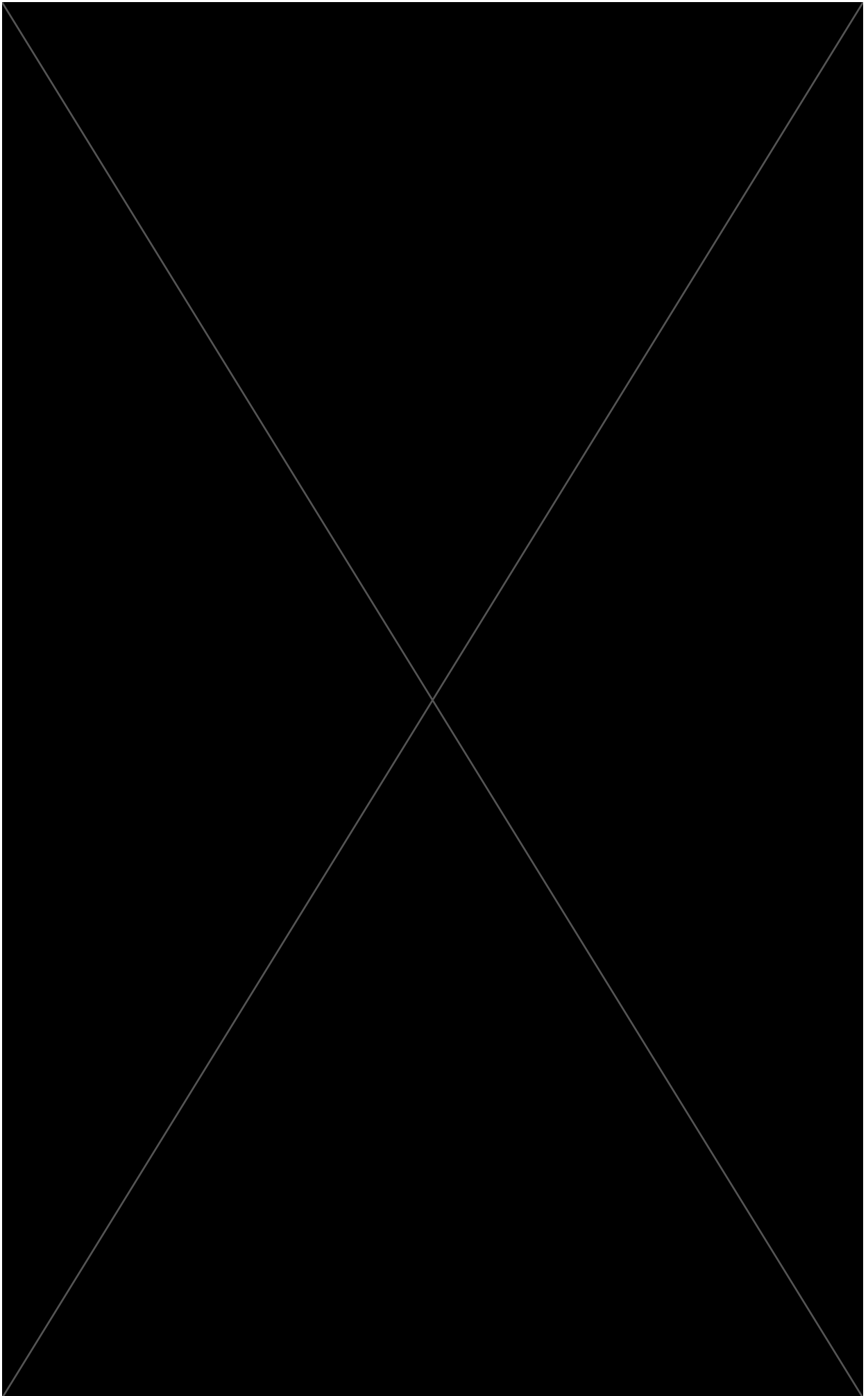
¹⁴ 吳淑瑛「展覽、文物所有權與文化外交——以故宮一九六一年赴美展覽的交渉為例」（台北：近代中国雜誌社編『近代中国』第一五五期、二〇〇三年九月）、家永真幸『中国の近代国家建設と国宝形成』（東京大学出版會、二〇一七年八月）、張碧恵『中華民國と文物——国家建設に果たした近代文物事業の

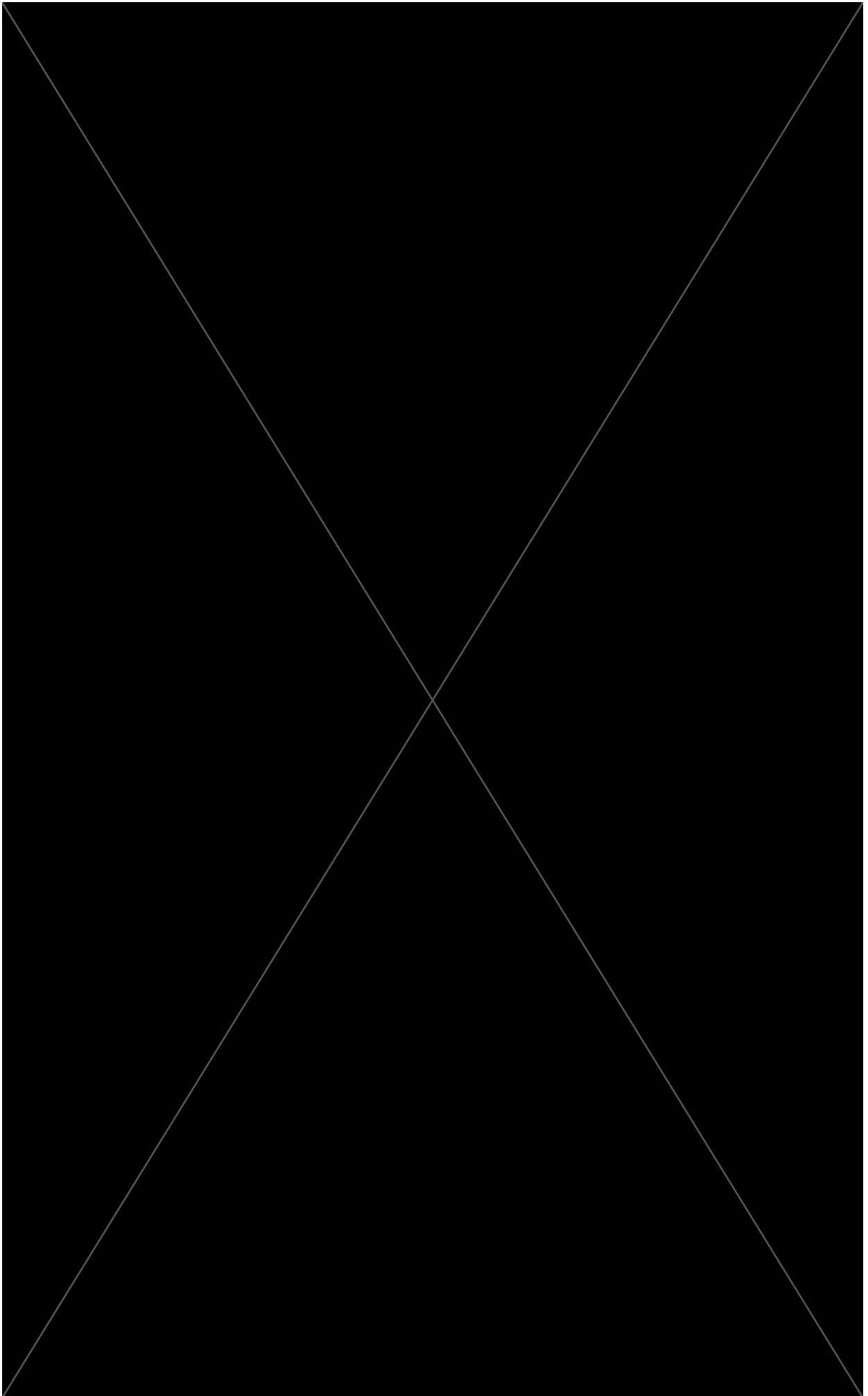
役割』(早稲田大学エウプラクシス叢書、二〇一九年十月)などの研究が、国宝としての故宮文物、故宮博物院の制度を論じている。

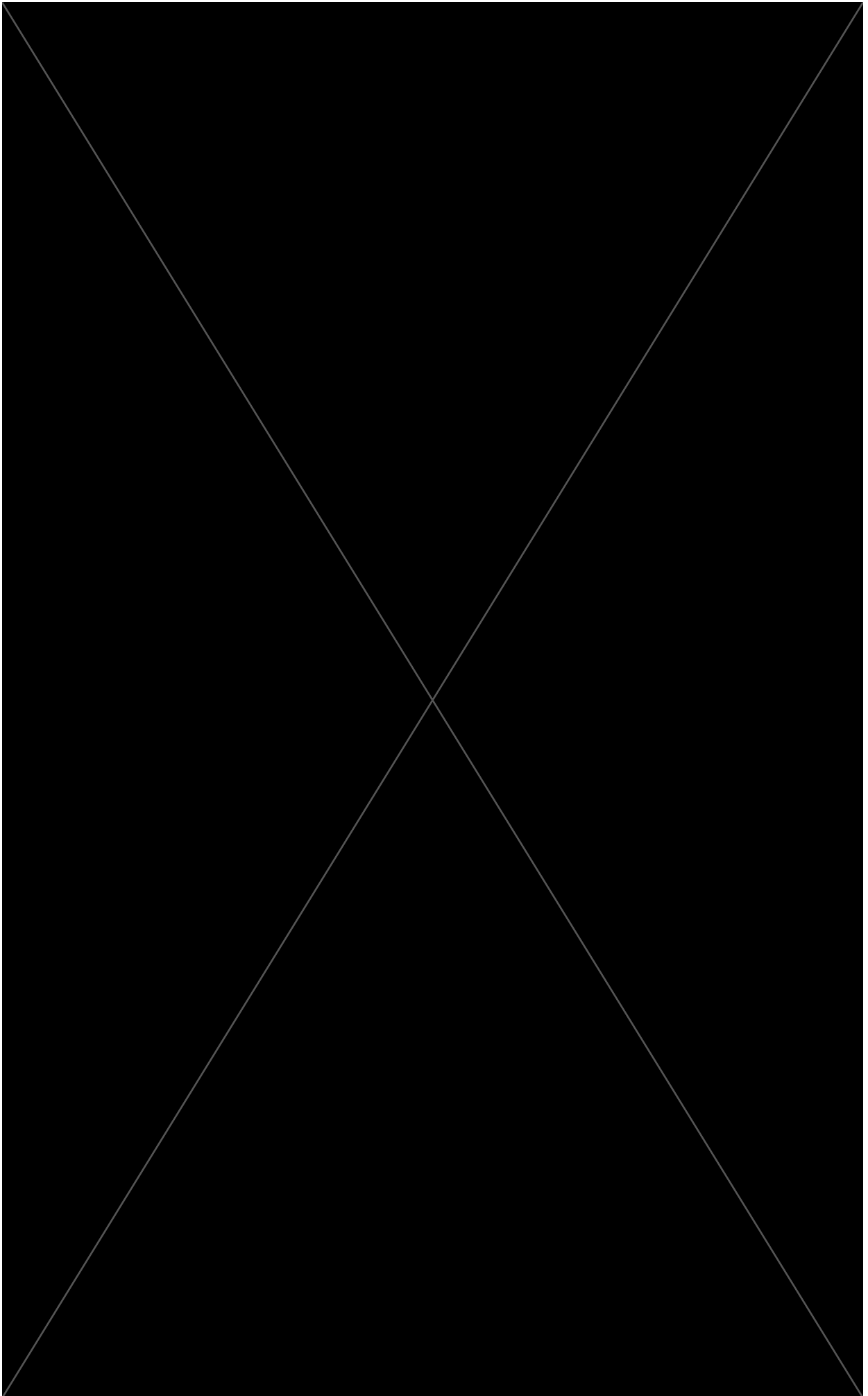
¹⁵ フォーガンソンについては Lara JaishreeNetting, *A Perpetual Fire: John C. Ferguson and His Quest for Chinese Art and Culture*. Hong Kong University Press, 2013. を参照。オズワルド・シレンについては Minna Törmä, *Enchanted by Lohans: Oswald Siren's Journey into Chinese Art*. Hong Kong University Press, 2013. を参照。チャールズ・フリマについては、王伊悠『美与共——佛利爾与中国艺术收藏』(上海书画出版社、二〇一八年七月)を参照。シャーマン・リーについては、Noelle Giuffrida (中国語名: 焦娜薇), *Separating Sheep from Goats: Sherman F. Lee and Chinese Art Collecting in Postwar America*. University of California Press, 2018. を参照。

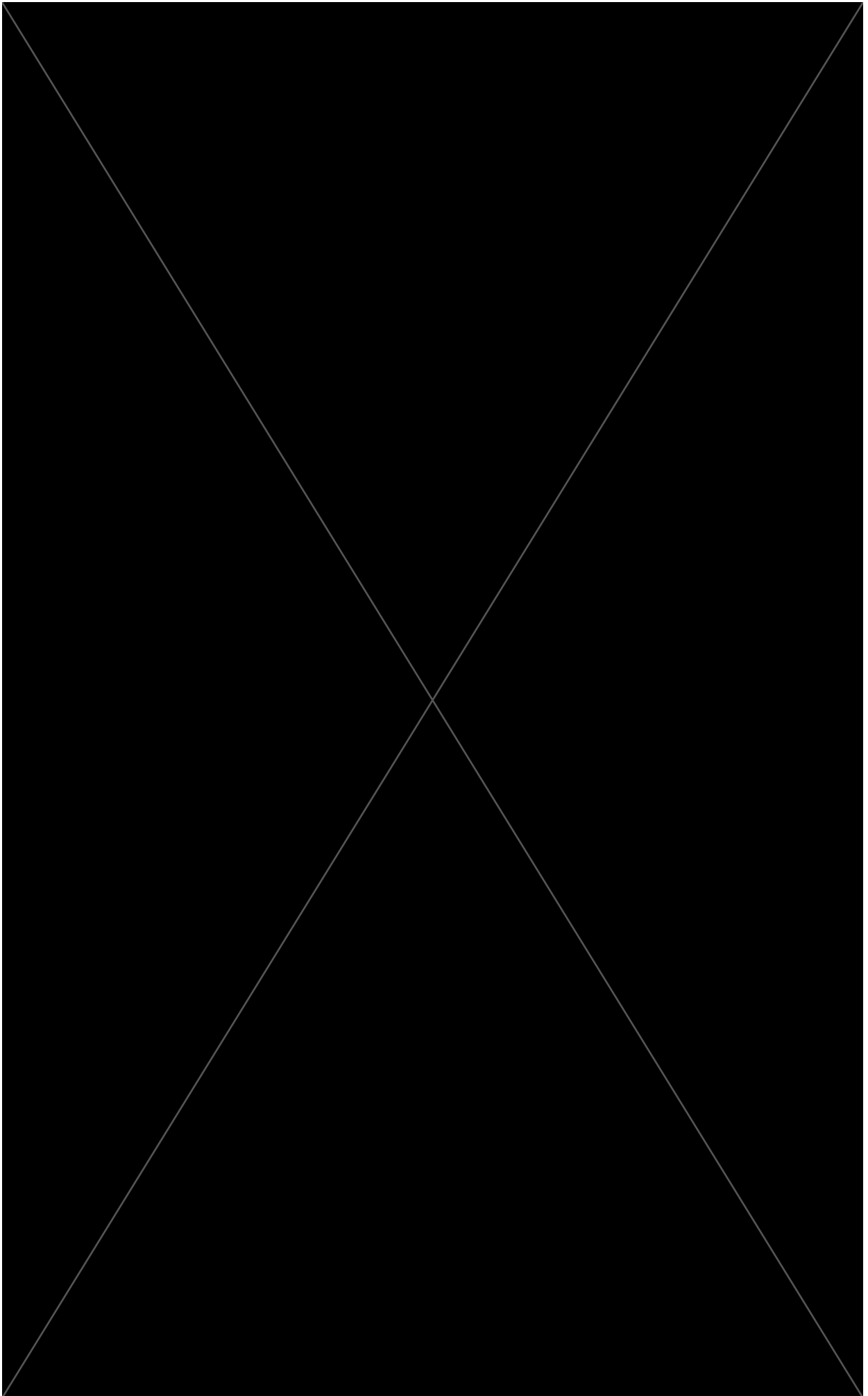


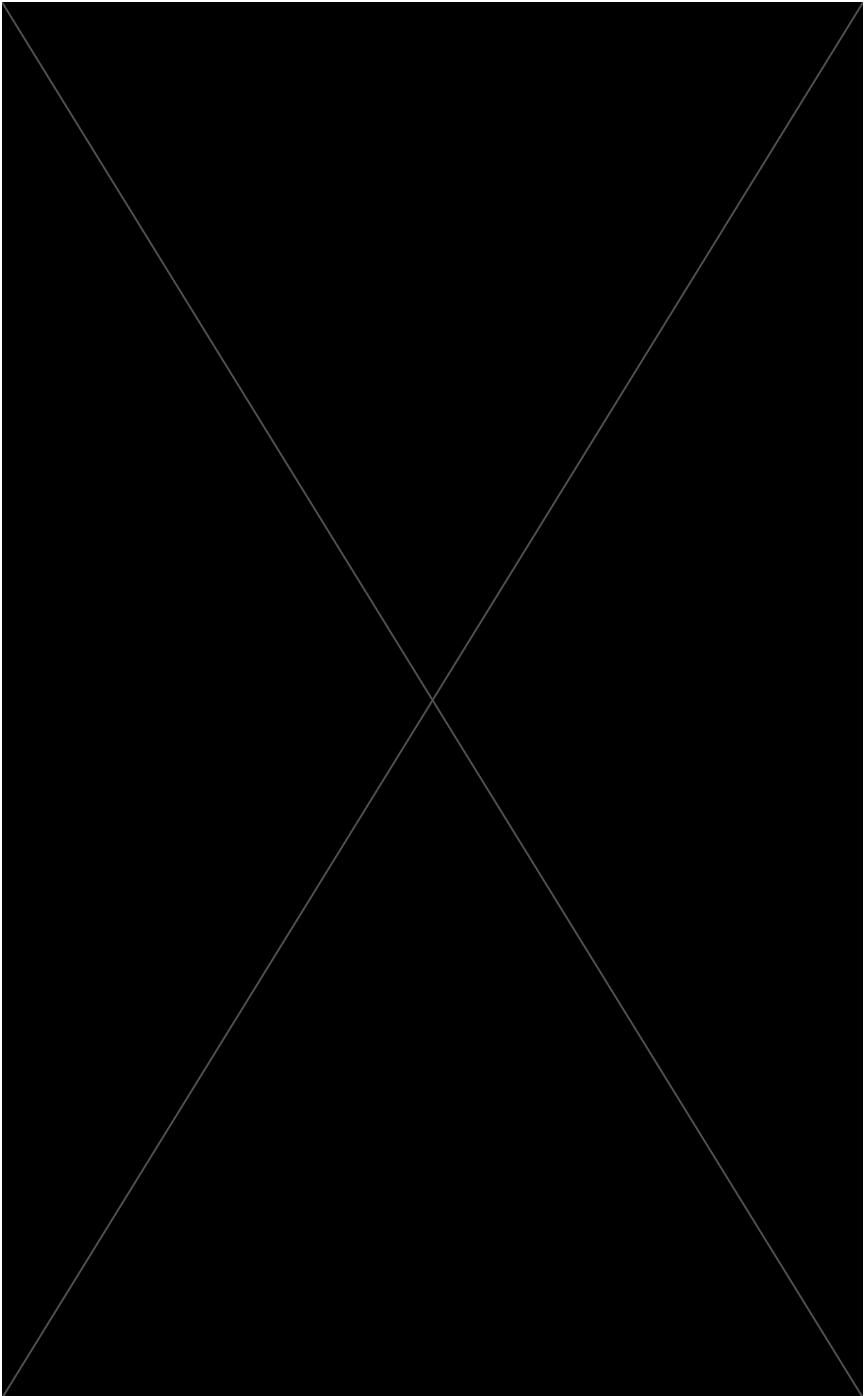


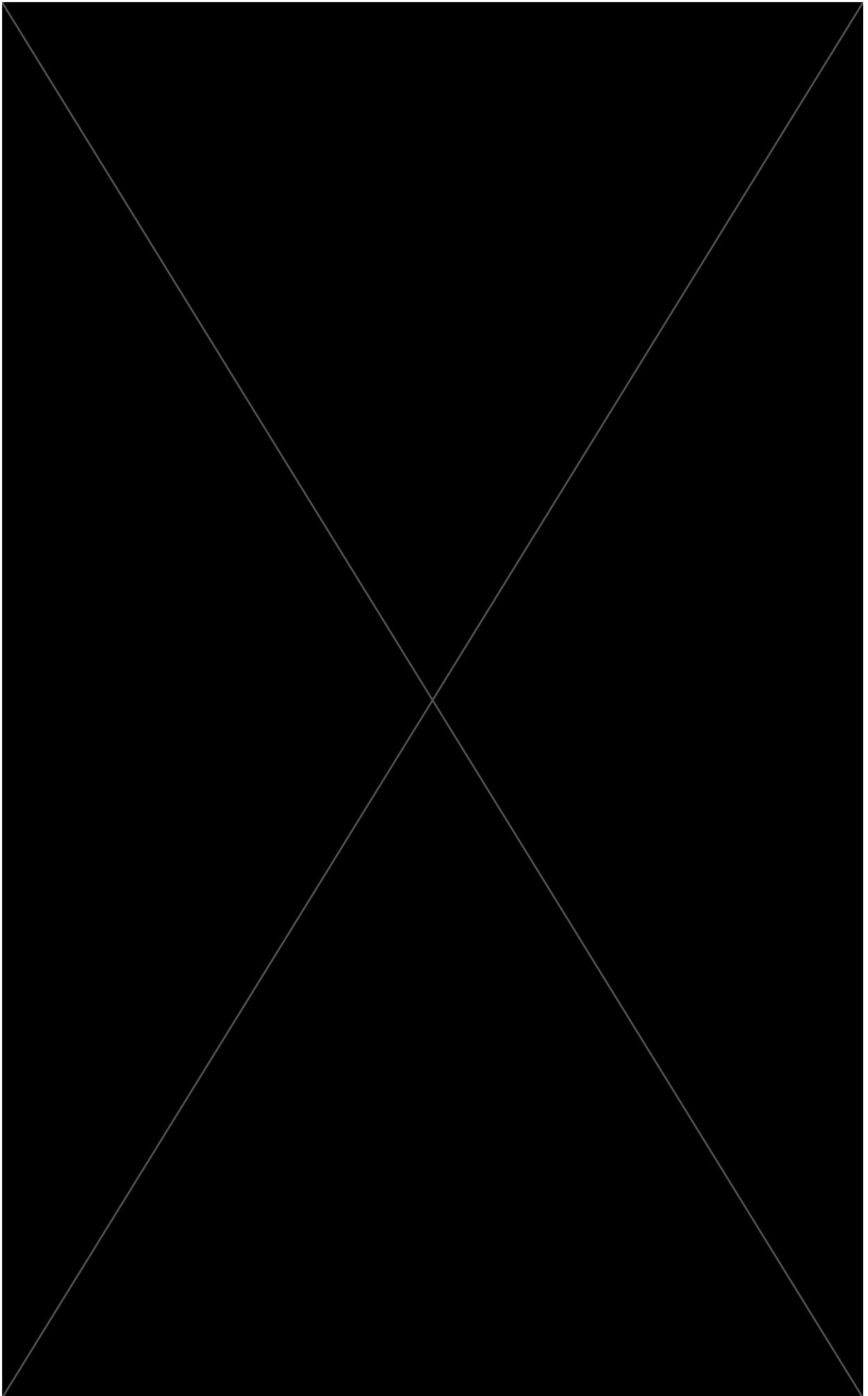


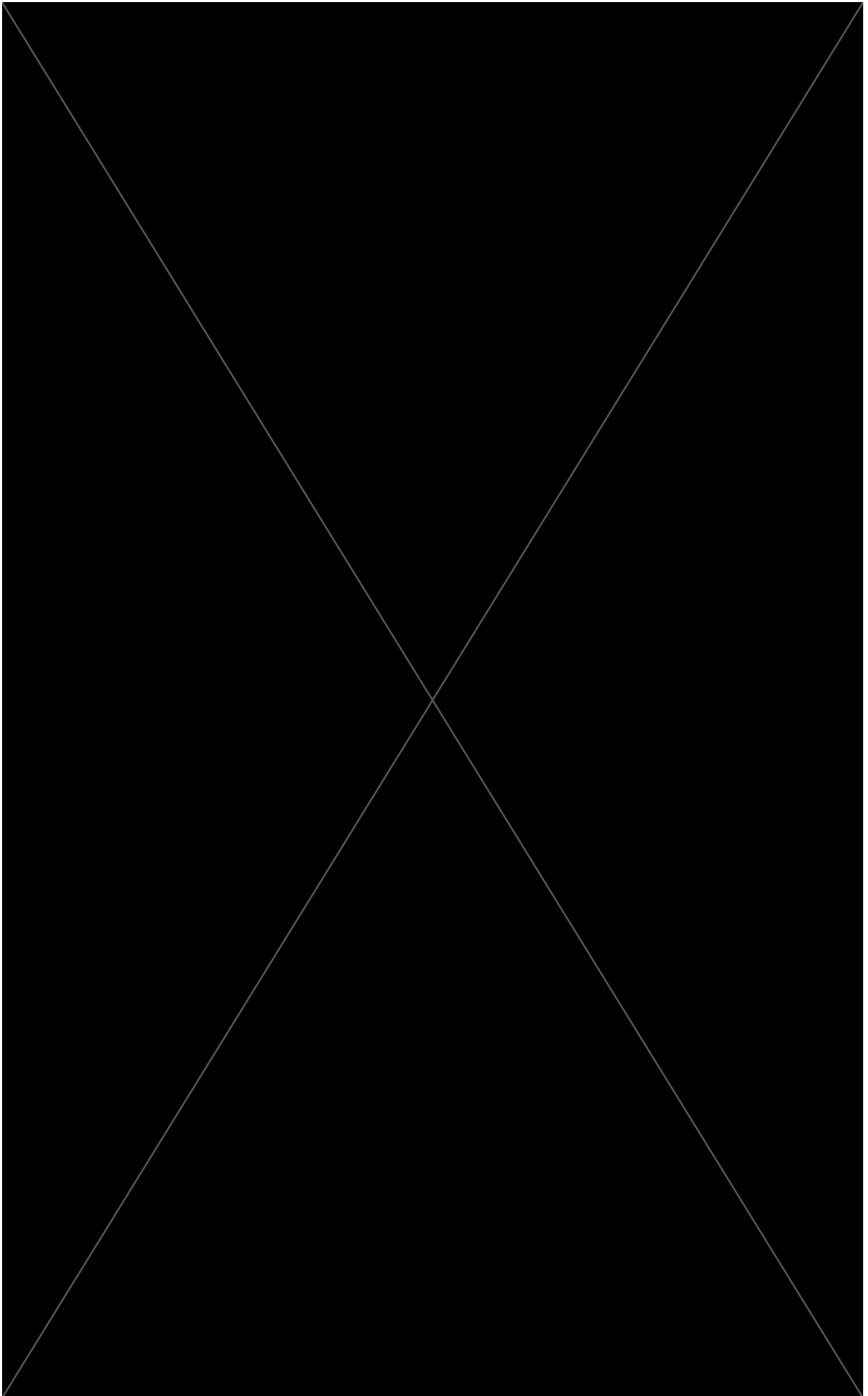


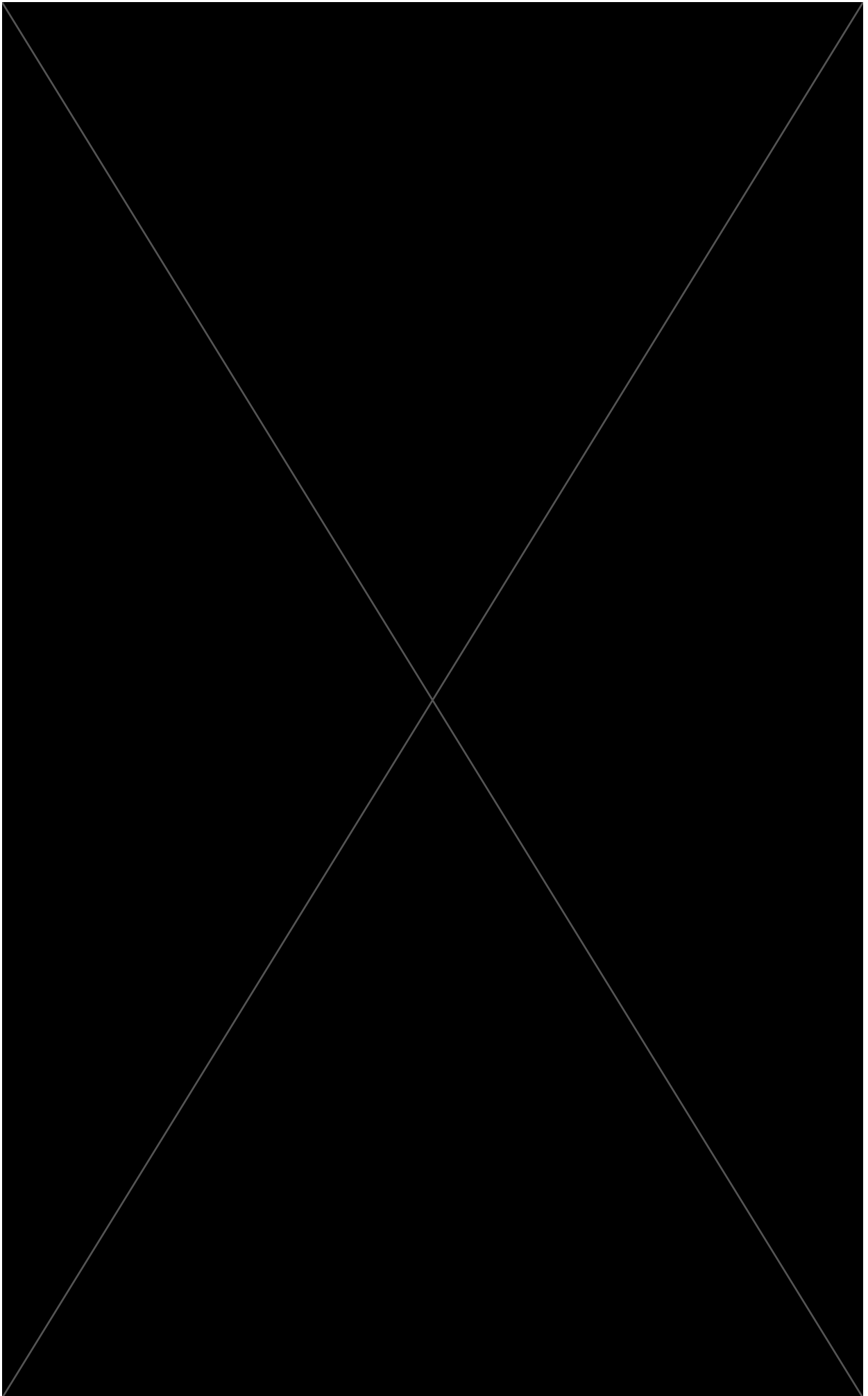


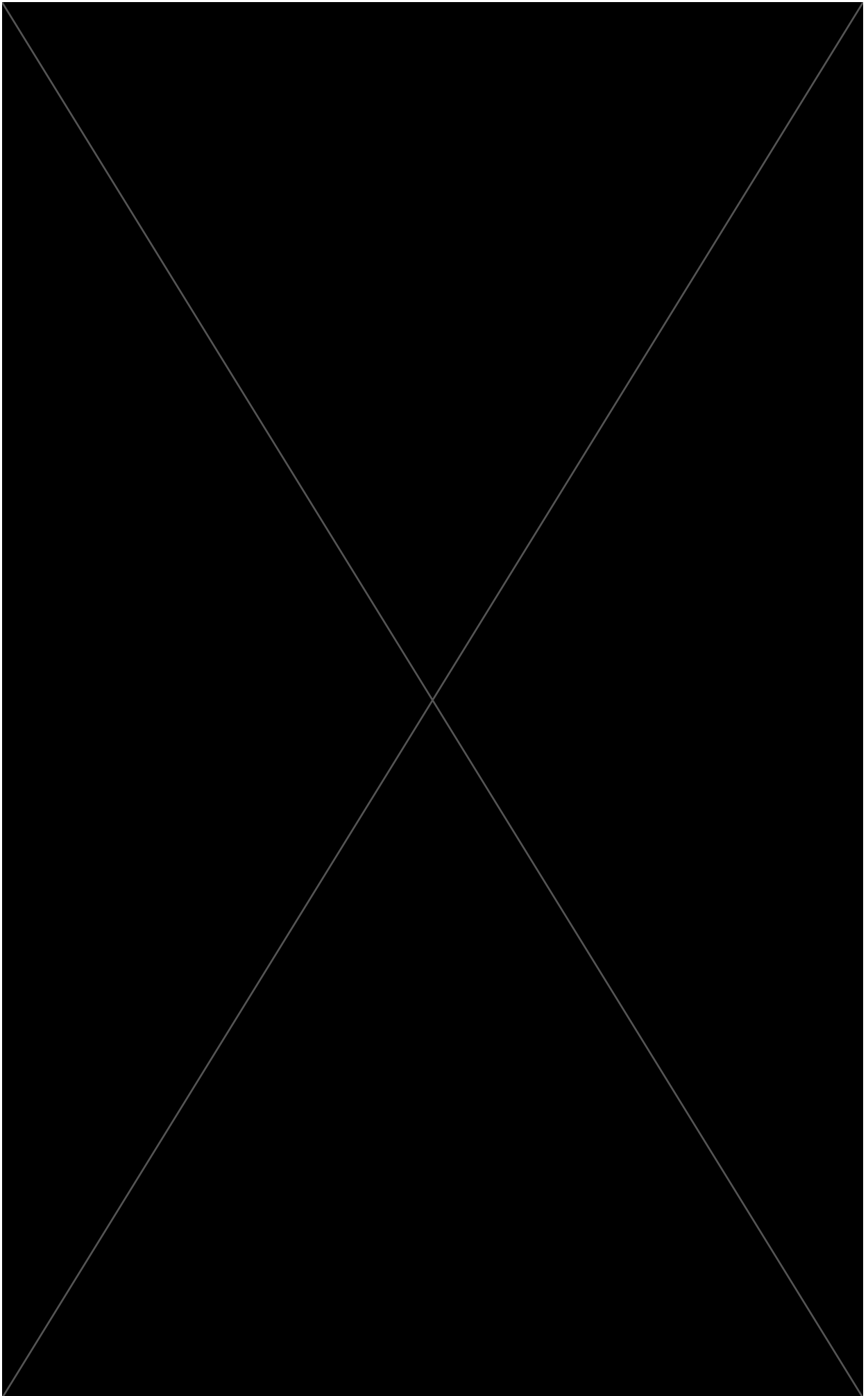


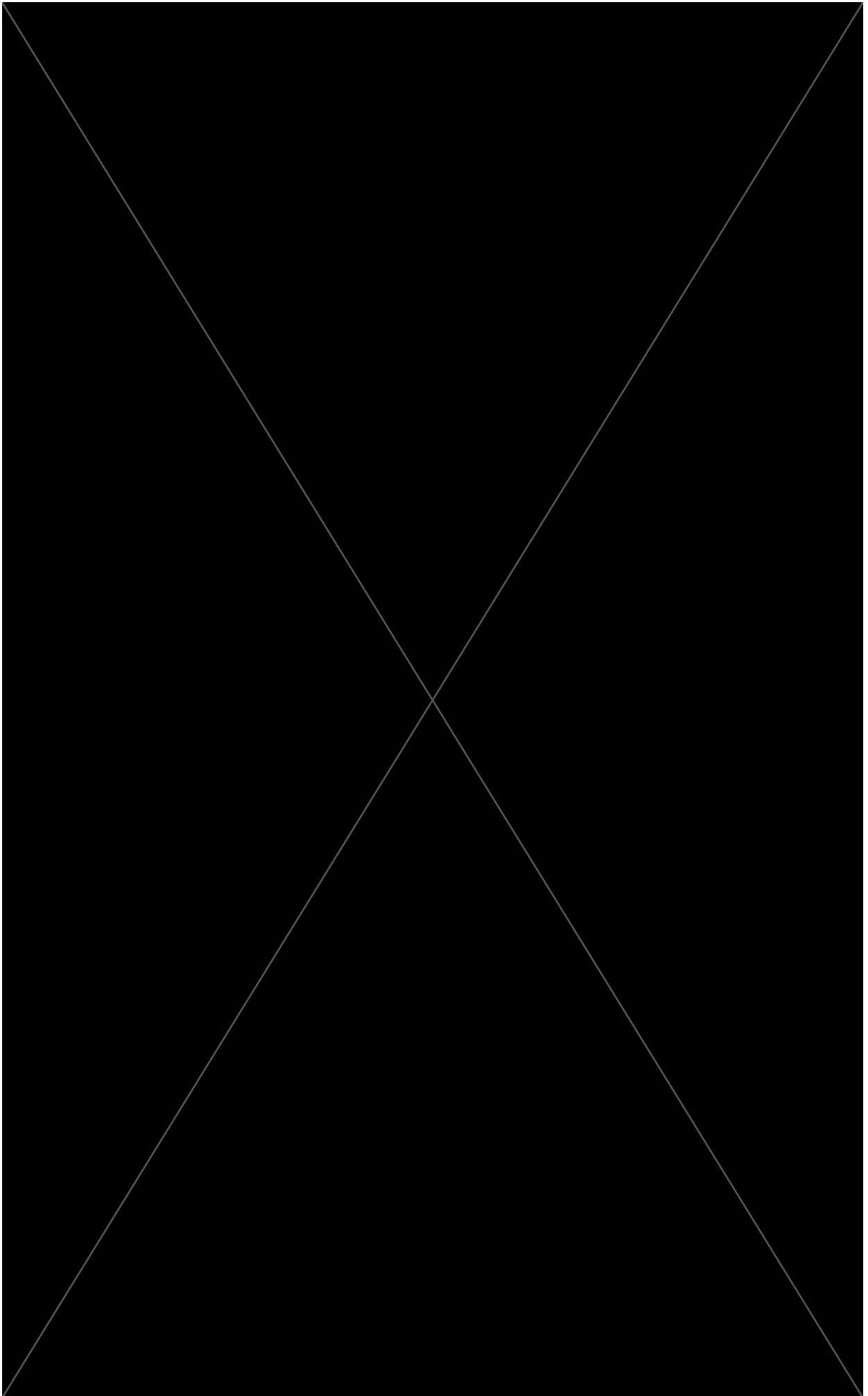


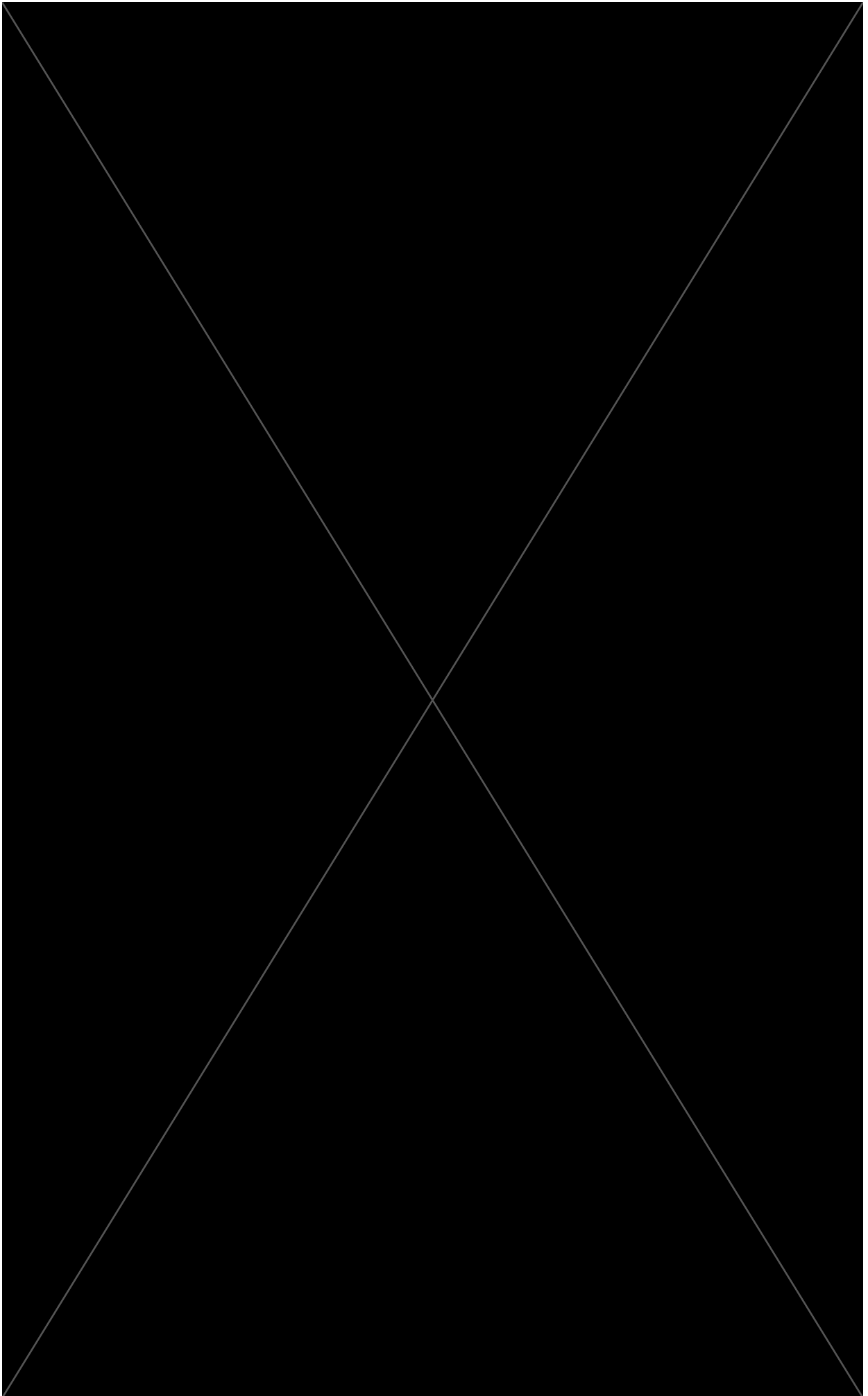


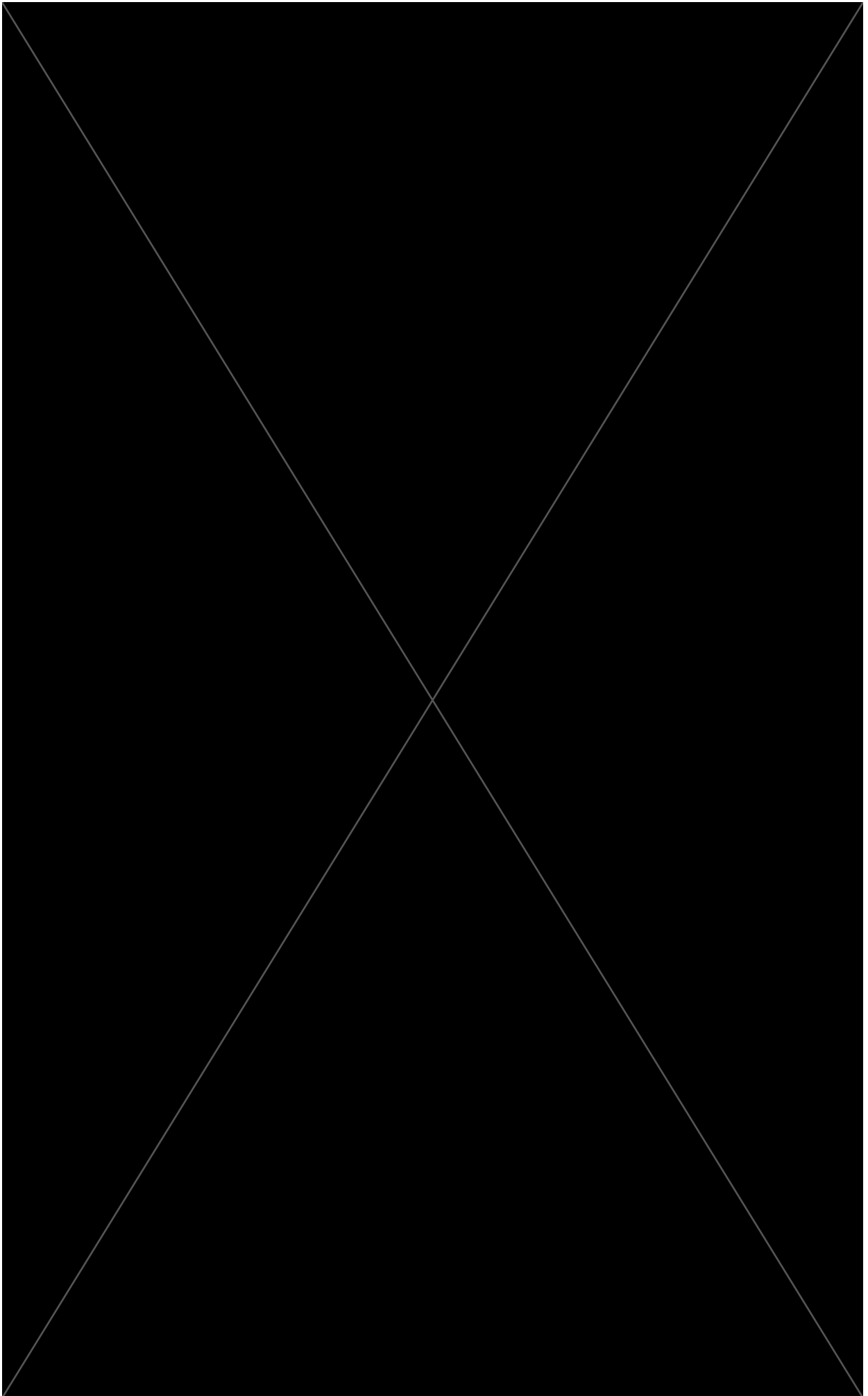


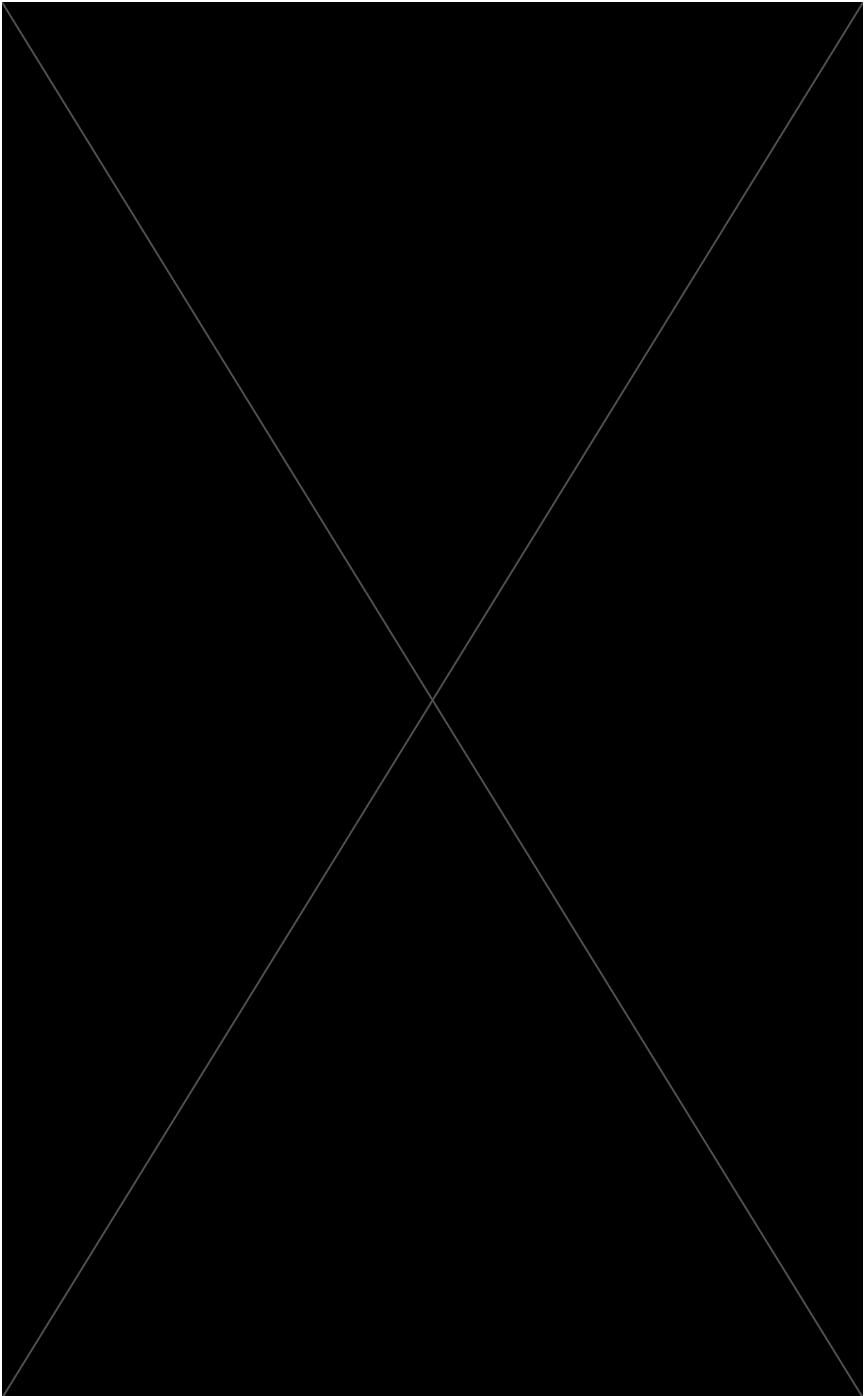


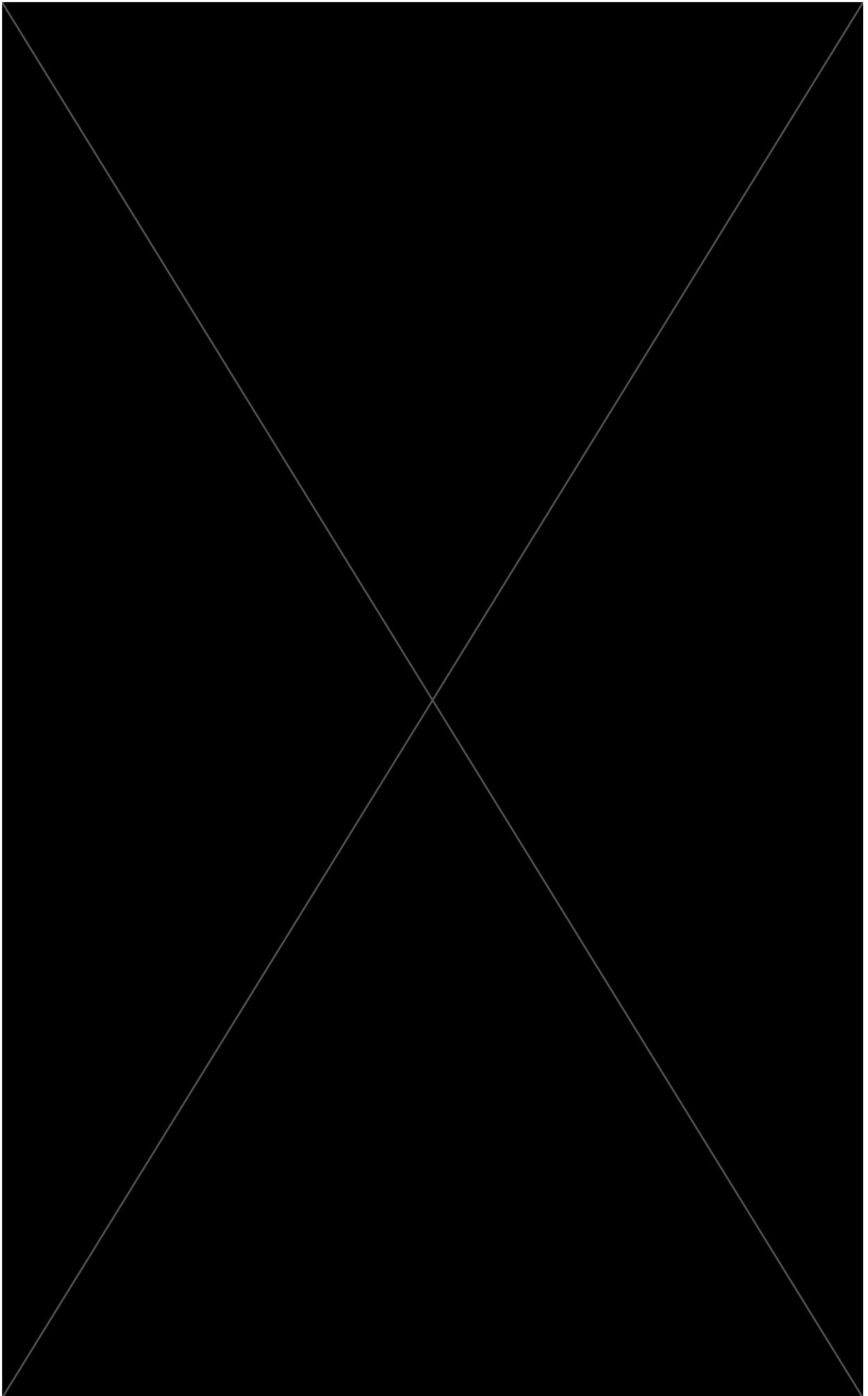


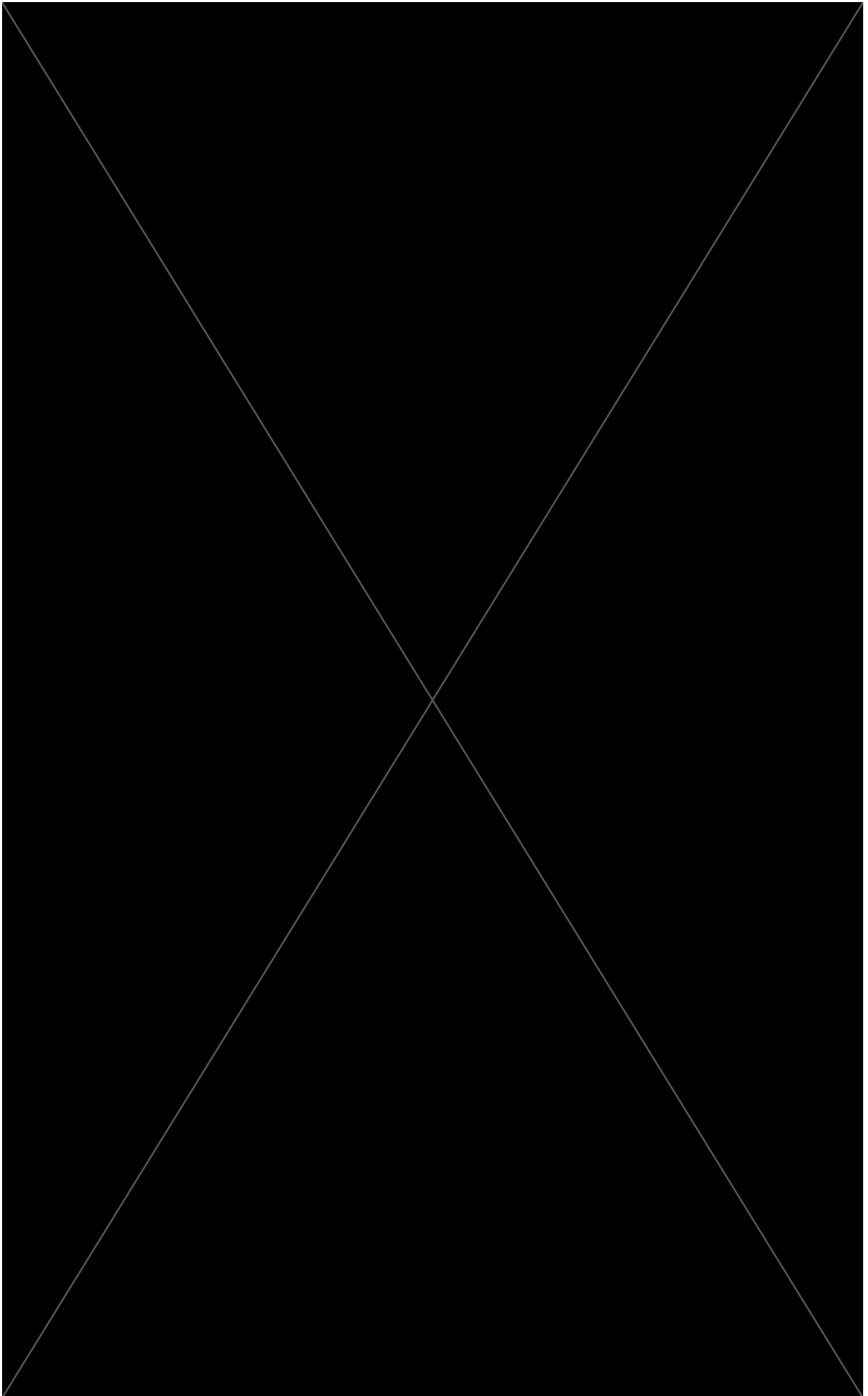


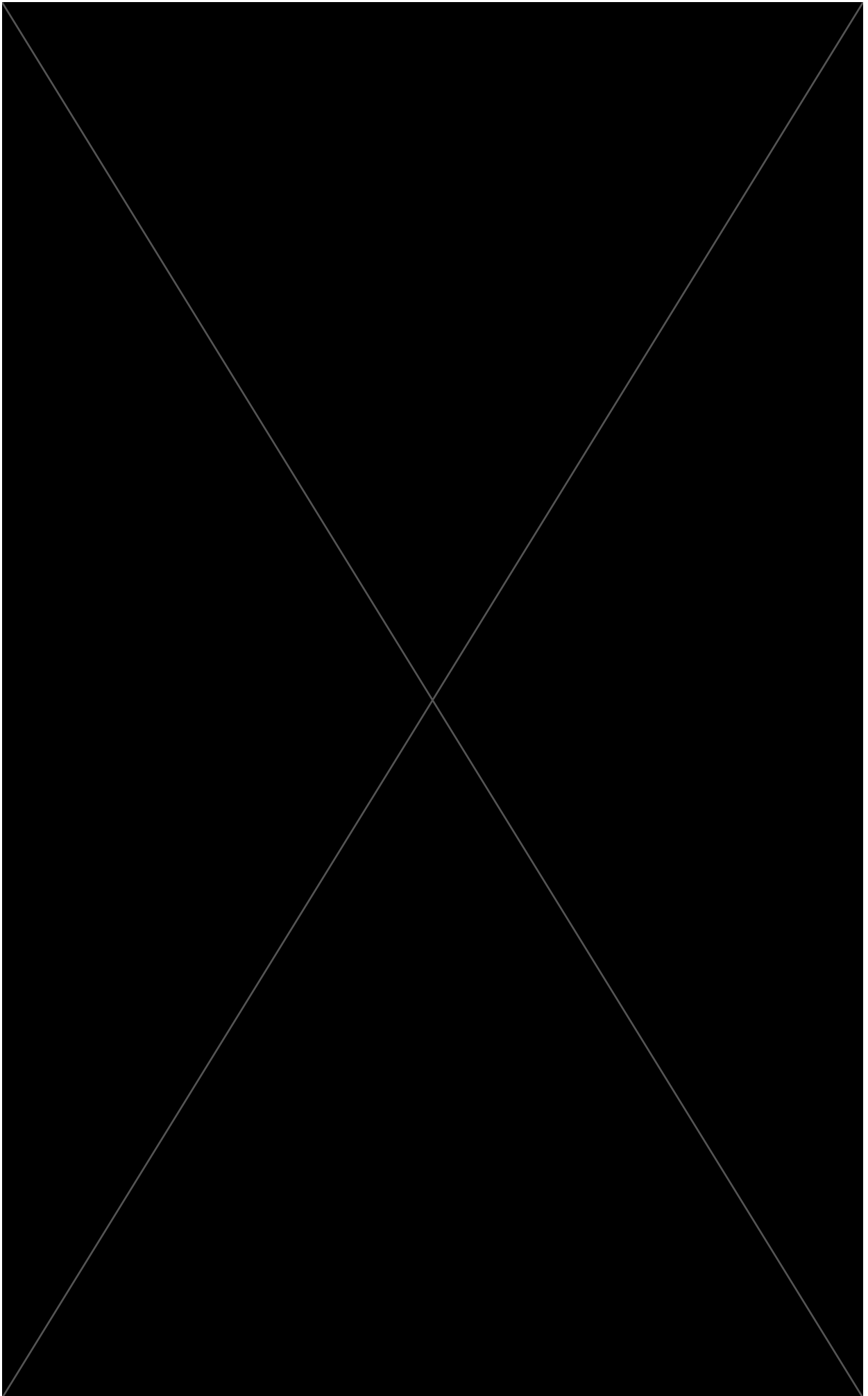












第四章 明清の個性派画家——「文人画」系譜への編入

はじめに

前章では「文人画」概念を主軸とする中国絵画史の形成、すなわち滕固の研究によって、明代の王世貞の五変説に基づく「文人画」の歴史が、宮廷美術と民間美術の中間に位置付けられ、今日の中国絵画史の基盤となったことを明らかにした。滕固の言う「文人画」家は元末四大家から始まり、それ以前の宋代の文同、蘇軾、米芾、李公麟、王誥、趙令穰らを、「文人画」の起源としての「士大夫画」としている。彼は宋元代の「文人画」家を中心に論じる一方、明末の董其昌や清代初期の「四王呉惲（王時敏、王鑒、王翬、王原祁、呉歷、惲寿平）」ら、いわゆる清初六大家らの南宗正統派については、純粹ではない、定型化⁽¹⁾した「文人画」とし、批判的な姿勢を示している⁽²⁾。

清末の北京では古書画の流通と蒐集が活発に行われ、清代の最盛期（「盛世」）に登場した四王呉惲の作品は、国運の象徴として宋元代の名手（元末四大家も含む）よりも高価だった⁽³⁾。それに対して、第一部で述べた康有為の「万木草堂藏画目卷」（一九一七年）や、彼の弟子徐悲鴻の「中国画改良之方法」（一九一八年）、陳独秀の

「美術革命」（一九一八年）などが「四王」を批判したのは、彼らが清代の旧文化の革新を意図したからだだった。また「文人画」論を展開した大村西崖・瀧精一も、清代南宗派を「文人画」の第二義（狭義）とし、同じく消極的に評価した。滕固の清代の南宗正統派への姿勢は、大村西崖や瀧精一、民国の新文化運動を展開した知識人たちの南宗批判と、変わらないものだったと言える。

ここから、それまで正統とされた四王呉惲にかわる、清代の新たな「文人画」の系譜を整理することが重要な課題となった。そこで「文人画」家として新たにとり上げられたのが、八大山人（一六二六一一七〇五）、石濤（一六四二一一七一八頃）と、八人の画家群・揚州八怪（金農、鄭燮（一六九三一一七六六）、黄慎（一六八七一一七七二）、李鱣（一六八六一一七六二）、李方膺（一六九五一一七五五）、汪士慎（一六八六一一七五九）、羅聘（一七三三一一七九九）、高翔（一六八八一七五三））など⁽⁴⁾、清代の個性派と地方画家だった。近年、民国期の石濤ブームが注目され、多くの先行研究が蓄積されているが⁽⁵⁾、本章ではそれらの研究を踏まえ、石濤だけでなく明清代の個性派画家の集団が、「文人画」の系譜に編入されていく経緯を明らかにする。ここで検証するのは、第一に明清代の個性派画家を高く評価した美術研究者と彼らの交流、第二に、彼らが明清代の個性派画家を高く評価した理由、つまり中国絵画史での彼らの意義、の二点についてである。

本章は以下の四節からなる。

第一節では、徐渭（一五二一―一五九三）や八大山人、石濤、揚州八怪など、明清の個性派画家をとり上げた最初の研究者、青木正児（一八八七―一九六四）に注目する。大村西崖、瀧精一の「文人画」論よりも早い時期に、青木はまず揚州八怪の一人の金農（一六八七―一七六三）を高く評価し、四王以外の新たな「南画」の系譜を探り始めた。その後、新文化運動によって民国で普及した「文人画」という語を、青木は胡適（一八九一―一九六二、第二章）から知った。そして一九二〇年から「文人画」概念が日中両国で普及すると、青木は新文化運動の文脈に沿って「文人画」概念への彼なりの解釈を行なう。彼のいう「文人画」概念の意味と、明清の個性派画家を中心とする「文人画」系譜の形成の経緯を明らかにする。

第二節では、青木の「文人画」概念と系譜が、京都帝国大学周辺の人々にどのような影響をもたらしたかを検討する。たとえば彼の師だった内藤湖南（一八六六―一九三四）は、「南画」の正統性を主張しつつ、「文人画」概念を取捨選択的に受容している。

第三節では、京都で構築された「文人画」概念と明清代個性派画家の「文人画」系譜が、どのように上海の美術界に受容されたのかを検証する。ここでは日中両国の「文人画」認識を繋ぐ人物として、日本画家の橋本関雪（一八八三―一九四五）、洋画家・国画家の劉海粟（一八九六―一九九四）らの活動に注目する。

最後に第四節では、スウェーデン出身の中国美術史研究者、オズワルド・シレン（Osvald Siren、一八七九―一九六六）と彼の著書『中国後期絵画史』（*History of Later Chinese Painting*, Peiping: Hacker Art Books, 1938）に注目し、個性派画家の「文人画」系譜が欧米で受容された状況と、その背景にあったシレンと民国知識人との交流を検討する。

本章では、一九二〇年代に唱えられ始めた個性派画家による「文人画」系譜が、日中でそれぞれのように展開したのか、さらに欧米も視野に入れ、日本・中国・ヨーロッパの美術史研究者と画家の共同作業によって、明清の個性派画家が「文人画」として中国絵画史に編入されていった経緯と理由を明らかにしたい。

第一節、「南画」から「文人画」へ――

新文化運動と青木正児の中国絵画史研究

（１）新文化運動での「文人画」という語

第一章で述べたように、清遺民の羅振玉がもたらした南宗画観は、内藤湖南、長尾雨山をはじめ、京都帝大の研究者、在野の漢学者たちに大きな影響を与えた。また京阪地域では既存の南画の伝統が根深く、

美術史研究者や漢学者が中国絵画史を研究する際には、「文人画」ではなく「南画」の語を常に用いている。そうした京都で、最も早く「文人画」概念を意識し、それを解釈しようとしたのが青木正児⁽⁵⁾である。

青木は京都帝国大学在学中に、図書館と大学構内にある尊攘堂で計六十九点による日本・中国の古画展覧会を企画した⁽⁶⁾。卒業後も内藤湖南や長尾雨山、羅振玉らが開催した書画会に積極的に参加し⁽⁷⁾、早い時期から中国美術研究を始めた中国学者だった。イギリス人中国学者アーサー・ウェイリー(Arthur Waley, 一八八九—一九六六)⁽⁸⁾の中国絵画史研究が、青木の研究に負うところが大きいことも、近年、範麗雅氏によって指摘されている⁽⁹⁾。またスーザン・ブッシュ(Susan Bush)の「文人画」をテーマとした論文(第五章)にも見られるように、戦後の欧米での中国絵画史研究にも青木の影響がしばしば見られる。一方、青木は中国文学・中国戯曲・中国風俗史の優れた研究者として認められたが、美術史研究者としては十分に評価されなかったようである。それに対して近年、辜承堯氏が青木の南画研究に注目し⁽¹⁰⁾、中国美術史分野での彼の役割と評価を試みた。辜氏の研究を踏まえ、本節では青木正児を、京都での「文人画」概念普及のキーマンとして、また明清の個性派画家を「文人画」の系譜に編入した第一人者として改めて評価したい。

新文化運動の知識人と深い交流を持った青木が、「文人画」という語を最初に知ったのは、新文化運動の旗手・胡適からだった。第二章で述べるように、一九一六年以来、中華民国で行われた新文化運動とは、儒教・儒学を批判することで、当時の人々を旧来の社会秩序から解放し、独立した人格を持つ国民として成立させようとした思想運動であり、「中国のルネサンス」「伝統と現代との分水嶺」などと喩えられている。新文化運動のさなかにフェノロサが批判した「儒者画」としての「文人画」が、外来語として『北京大学日刊』に登場し、美術領域での批判対象として北京大学周辺の知識人たちに受容された。

同時期、京都帝大文科大学(現、京大文学部)の一期生だった青木正児は、新文化運動に注目し、同大学の小島祐馬(一八八一—一九六六)⁽¹¹⁾・本田成之(一八八二—一九四五)⁽¹²⁾らと一九二〇年九月、雑誌『支那学』(本田成之代表、插图4-1)を創刊した。同誌は北京大学の胡適や呉虞(一八七二—一九四九)⁽¹³⁾など、新文化運動の思想や動向を積極的に紹介している。また青木は新文化運動の研究者らとの手紙のやり取りや、三回にわたる中国留学(一九二二年、二五年、二六年)で、彼らと直接かつ親密な学術交流を行なった⁽¹⁴⁾(插图4-2)。

胡適を知って間もない一九二〇年十月二十六日、青木は一九一九年夏に完成した彼の最初の中国絵画史の著書『金冬心之芸術』(彙文堂書店、一九二〇年九月、插图4-3、4、5)を胡適に贈った。

療養中の胡適は、青木の書簡と著書を受け取るとすぐに翌十一月十一日、青木に返信を送り、謝意を伝えた。同月十八日の書簡では、胡適は『金冬心之芸術』を読んだ感想と意見を述べている。彼は『金冬心之芸術』で引用された「雙禽曲」など、三つの詩文の句読の誤りを指摘し、評価しつつも同書が日本で支持者がいるかどうか疑問を提示している（插图4-6）。

先生の金冬心之芸術是很有価値的研究。日本の批評家向來狠看清明清兩代的芸術、以為是「文人画」、遠不如宋元。此種謬論影響歐米收藏家甚不小、余不料先生的「巨眼」竟能賞識到金冬心一流的芸術。余看古拙論及先生画的品梅記封面、知道先生確是有心得的。但不知道先生此種論調在今日日本芸術評論界能得多少同調？
(15)

〔和訳〕

先生の『金冬心之芸術』は非常に価値のある研究です。日本の美術批評家はいつも明清代の芸術を軽蔑し、「文人画」と言って宋元代の作品より劣ると思っています。欧米のコレクターはこうした誤謬に大きく影響されましたが、先生の優れた「鑑識の目」が金冬心の芸術を発見したことを、意外に思います。先生の「古拙論」および先生による「品梅記」の表紙を見れば、先生の心得を確かに感じます。ただし先生のこのような観点で、今日の日本の芸術評論界でどれほどの賛意を得られるかについては疑問に思います。（傍線は胡適書簡の原文にあるものだが、和訳では適宜翻訳した）

ここで注目したいのは、京都帝大で中国史・文学史・美術史を学んだ青木が、『金冬心之芸術』ではまだ「南画」の語を用い、「文人画」を使っていなかった点である。

胡適が青木宛の書簡で、この「南画」の著書『金冬心之芸術』を、「文人画」の著書と見なした理由は、フェノロサ『東亜美術史綱』の影響だったと考えられる。一九一八年、アメリカからフェノロサの『東亜美術史綱』の原著 *Epochs of Chinese and Japanese Art: an outline history of east Asiatic design* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1913) を北京大学図書館に寄贈したのは、胡適本人である。一九二〇年に同書を翻訳したのも、胡と同じ英文科の教員・李四傑だった。胡が『金冬心之芸術』を読んだのは、ちょうどフェノロサ『東亜美術史綱』の連載が、一カ月前の九月三十日に完結したばかりの時だった。フェノロサが美術領域で「儒者画」「文人画」を厳しく批判した文章を、胡適は鮮明に記憶し、賛同していたと思われる。また胡適が書簡で、「文人画」という語に「引号（“ ”）」を付し（插图4-15）、また宋元絵画を称揚し、明清絵画を軽視する日本の態度が、欧米にも影響したとする指摘などからも、胡適にとって「文人画」概念が新しく、彼の理解がフェノロサの『東亜美術史綱』に由来することが分かる。

今に残る青木正児と胡適の往復書簡に、『金冬心之芸術』への日本での反響や、胡適の「文人画」への質問に対する青木の回答は、まだ

見つかっていない⁽¹⁶⁾。しかし胡の書簡が、青木が「文人画」概念に注目するきっかけとなったことはほぼ間違いないだろう。翌年一月には、陳師曾の論文「文人画的価値」と大村西崖の著書『文人画の復興』が出版され（ともに一九二一年一月～二月）、「文人画」概念が日中両国で普及していく。以後、それまでの明清の南宗正統とは異なる個性派画家を、新たに「文人画」の系譜に編入しようとした青木の意識は、ますます明確になっていった。それが、胡適の「文人画」への問いに対する、青木の答えだったとも言える。そして青木の思考過程を裏付けるのが、雑誌『支那学』に彼が発表した「石濤の画と画論」（一九二一年四月）⁽¹⁷⁾と、「徐青藤の芸術（上）」（一九二二年十一月）⁽¹⁸⁾「徐青藤の芸術（下）」（一九二二年十二月）⁽¹⁹⁾という二つの画家論、一つの文芸論「支那文芸に溢れたる高蹈的気味」（一九二二年十一月）⁽²⁰⁾、そして論文「解衣磅礴の芸術」（一九二二年七月）⁽²¹⁾だった。

（2）青木正児の「文人画」系譜

青木は「文人画」概念を把握する以前に、すでに南宗正統派以外の「南画」の新たな系譜を探り始めていた。彼が提示した「文人画」の

系譜の起点は、「文人画」概念に基づくというより、むしろ南宗正統派への批判だった。一九二二年四月に彼が発表した「石濤の画と画論」には、青木が石濤らの「傍系画家」と既存の南宗正統派画家（「南画」）を、区別している様子が見てとれる。

清初の南画界は明季の余勢を受継いで、所謂四王呉惲の諸大家を始めとして、概ね遠くは元の倪雲林、黄子久あたりから、近くは明の董其昌あたりから出発してゐるやうで、清朝画風の特徴とも見る可き個性發揮の自由な芸術の發達は、之を乾隆以後に俟たねばならぬ。大勢から云へば八大山人や石濤は寧ろ例外だ、傍系だ。併し一面から云へば眞の清朝画風の先声で、後に来る可き画壇の風潮を予言してゐるものだとも見られる、此の意味に於て僕は彼等の芸術に少からぬ興味を持つ⁽²²⁾。

青木にとって、元代の倪雲林、黄子久、明代の董其昌から四王呉惲までが南宗の正統（清初の南画界）であり、明末清初の石濤や八大山人らの個性派画家については、「例外」「傍系」（插图4-7、8）ながら、「眞の清朝画風の先声」として捉えている。また「清朝画風の特徴とも見る可き個性發揮の自由な芸術」は、「乾隆以後に俟たねばならぬ」とした。前述の『金冬心之芸術』（一九一九年完成）で、青木が清代中期に活躍した揚州八怪の金農を高く評価していることを考え合わせれば、「乾隆以後」の画家は、揚州八怪を指していると推察される。王朝が賞賛した南宗正統の四王呉惲以外に、江蘇・揚州の

地方様式を代表する揚州八怪（「傍系」）を評価した青木の認識は、一九一九年から徐々に成熟したと言える。青木の南宗正統への批判から展開した、明清の個性派、地方画家による南画の「傍系」は、その後胡適の書簡（一九二〇年十一月）を通して、また陳師曾と大村西崖が構築した「文人画」概念と融合して、新たな「文人画」の系譜として普及していくことになる。そこでは「文人画」概念についても、青木独自の解釈が窺われる。

（3）道家思想による「文人画」概念

青木は論文「解衣磅礴の芸術」で、「文人画」について次のように述べている。

支那古来の芸術中に可なり多くの遊心的作品が見出される。手近い例を挙げるならば、所謂文人画なるものが貴ばれる。所以此の遊心の尊い現れがあるからだ。文人画は名の示す如く非職業的芸術であるが故に、最も遊心に富み俗に阿らぬ美点がある。宋の郭若虚は論じて「気韻は遊心に本く」と云つてゐるが（中略）支那の明朝末から清朝の乾隆頃までの名家の筆には真に遊心自得の作が甚だ多い^{（23）}。

「文人画」概念に注目し始めた青木は、ここで「遊心」「気韻」「非職業」などの特徴を「文人画」の特質と見なしている。この「文

人画」の解釈は、陳師曾と西崖に近似する一方、青木の独自性はむしろ論文のタイトルに表われている。

「解衣磅礴の芸術」の「解衣磅礴」は、「莊子・田子方篇」^{（24）}の記載に由来する熟語である。「解衣磅礴の芸術」の冒頭に、その一文を次のように引用している。

或る時、宋の元君が画を描かせたいと考え多くの画家を召された事がある。御前へ罷り出た絵師たちは、半ば室外に溢れ出る程度の人数だったが、皆恭しく敬礼を施し、筆を舐め墨を調和して上意は如何にと畏まっていた。すると一人の横着そうな男が遅れてのそのそとやって来て、さらにろくに礼もせずに、さっさと自分の宿に帰って行った。人を使つて其の様子を窺はせると、衣物を脱ぎ捨て、あぐらをかいて、素裸で打ち寛ろいでいた（原文解衣般礴羸）。君主が曰ふには「よし、是れこそ真の画家だ」と、遂に彼が選を通つた^{（25）}。

青木はこの物語に登場する「解衣磅礴」の語から、世俗の礼法に拘泥せず、自由に回帰することのできる人物が真の芸術家であると解したのである。こうした道家思想^{（26）}に基づく「文人画」概念の解釈は、陳師曾や大村西崖にはほぼ見られない。

「解衣磅礴の芸術」以外の論文でも、青木が道家思想をもつ「文人画」家を評価した記述は多い。たとえば論文「徐青藤の芸術」では、青木が「文人画の花卉画に於ける地位は甚だ重要な地位を占めてゐる」

と評した徐渭（一五二一—一五九三）の作品（插图4—9、10）について、次のように述べている。

彼（徐青藤）の伯兄は非常な道教に熱心な人であつたため、彼も其の世話になつてゐる間に影響を受けて、やはり此の道に耽り始めてゐたが、道と禅と似てゐると云ふので遂に禅を学び始め（後略）⁽²⁷⁾。

兄に影響された徐渭が禅を学んだのは、それが道教と似ていたからだという。道教と道家思想の区別を曖昧化し、「文人画」家の徐渭と「道」の関係を強調しようとした青木の意図が垣間見える。

一九二〇年代までの中国絵画史は、道教や儒教、仏教など、何らかの宗教を中心に記述されたものが多かった。フェノロサの仏教と儒教への哲学的関心とは異なり、宇宙論的な道教や陰陽思想（Yin et du Yang）⁽²⁸⁾から中国絵画を論じた、フランスの美学者ラファエル・ペトルッチ（Raphael Petrucci、一八七二—一九一七）⁽²⁹⁾のような人物もいた。しかし青木の言う「道」は、やはり道家思想により近いと考えられる。

青木が道家思想に基づいて「文人画」概念を解釈したのには、新文化運動の影響がきわめて大きい。青木が、北京大学教授・呉虞が提唱した道家の自由主義と、それによる思想解放に影響を受けたことが、すでに中国思想史の先行研究で指摘されている⁽³⁰⁾。青木と呉虞の交

流について簡単に触れると、青木は一九二一年十一月十三日の呉虞に宛てた書簡で、次のような賛意を伝えている。

私察先生の論調、是一位好愛老莊思想的人、晩生也是同嗅的、老莊是在中国最高尚深遠的哲理⁽³¹⁾。

〔和訳〕

先生の論文から察するに、先生は老莊思想を好む方であらうと思います。小生も同様です。老莊思想は中国において最も高尚かつ深遠な哲学だと考えています。

呉虞の道家の自由主義も、新文化運動の一環として、儒学の「正統性」を批判するために提唱されたものである。青木は当時普及し始めた「文人画」概念を、正統に対する革新的な意識として、道家思想と一体化させようとしたのだった。これが今日議論される、「文人画」概念の思想的基盤が道家なのか、儒家なのかという問題⁽³²⁾の、道家説の始まりと考えられる。

一方、一九二〇年代の北京は、道家思想を基盤とする「文人画」概念は登場し難い環境だったと考えられる。理由は次の二点である。一つは、当時新文化運動の主導者だった陳独秀や胡適らは、西洋の科学を讃え、中国自身の伝統的な哲学に批判的だったことである。老莊思想に基づく思想解放を試みた呉虞自身、それを一種の「消極的革命」と考えていた⁽³³⁾。もう一つは、蔡元培の「美育を以て宗教に替える（以美育代宗教）」という理念が、民国で大きな影響力を持っていた

ことである。宗教への志向が強い道家思想が「文人画」と結び付くことは、民国では困難だったと言える。青木が一九二一年から二二年にかけて解釈した、「文人画」概念と個性派画家による「文人画」の系譜は、中華民国の新文化運動と同じ背景を共有しながら展開した、日本でのバリエーションだったと言える。その正統派に対抗する「文人画」の概念と系譜は、さらに京都での「南画」の「正統」観と絡みながら変形していった。次に青木の「文人画」論が、京都の研究者にどのような影響を与えたのかを見てみよう。

第二節、「文人画」の宋代起源——

内藤湖南の「文人画」系譜

(1) 内藤湖南の立場

青木が提示した「文人画」概念と個性派画家による「文人画」の系譜に対して、彼の師の内藤湖南⁽³⁴⁾と、日本画家の橋本関雪（一八八三—一九四五）は、それぞれ異なる対応を見せた。

まず湖南の「文人画」の系譜を検討する。阮圓氏 (Aida Yuen Wong) は内藤湖南の中国絵画史と、宋代以後に平民主義が台頭したという湖南の政治・歴史観を考え合わせ、次のように指摘している。湖南は「文人画」を「共和主義の支柱(the backbone for republicans)」とする一方で、「職業画家、宮廷画家 (paintings by professional artists,

servants of the court)」を反共和主義の時代 (the dynamics that contravened the full realization of republicanism) のシンボルとして、それを排除すべきだとした (they had to be rejected)」、と指摘する⁽³⁵⁾。阮圓氏のこの指摘は、湖南の「文人画」論の本質に迫ろうとしながら、湖南の中国絵画史が、「南画」「文人画」を区別して構成されていることを意識していない。ここでは、阮圓氏の研究や、前述の青木の「文人画」論を踏まえ、湖南の中国絵画史に登場する「文人画」概念と系譜を再考したい。

湖南の中国絵画史研究で、「文人画」という語は積極的に使用されておらず、ほとんどの場合「南画」を用いている。同時に、個性派画家を高く評価した青木とは異なり、一九一五年の京都帝大の夏季講演会「清朝史 通論 第六講 芸術」⁽³⁶⁾に見られるように、湖南は正統派の四王呉惲を積極的に評価していた。こうした認識は、湖南が一九二〇年代に『仏教美術』（飛鳥園）に連載した「支那絵画史講話」⁽³⁷⁾にも見られる。「支那絵画史講話」は、「明代」（初期）までを扱い、清代の画家を十分に評価していないが、湖南は「四王呉惲の六大家以後は、画家の数も愈々多く、画風も亦甚だ多方面となつたけれども、併し今日まで未だ彼等（筆者：四王呉惲の六大家）を凌駕するが如き大家は一人も出ない」（插图4-11）⁽³⁸⁾とし、青木が評価した金農の芸術については「日本の琳派の画のようで、更に荒っぽい野生を述べた趣味」（插图4-12）⁽³⁹⁾としている。

このような青木と湖南の明清の個性派・南宗正統派への評価の違いは、彼らの清朝遺民や民国の新文化運動への態度の違い、自由主義の道家思想と正統の儒家思想への立場の違いに由来すると思われる。

それを裏づけるのが、湖南の『支那論』（文会堂書店、一九一四年三月）と、『新支那論』（博文堂、一九二四年九月）である。一九〇七年から京都帝大で教鞭を執った湖南は、前者の『支那論』で、中国の君主独裁制に反対し、共和制が中国の正しい選択肢であるとしながら、儒家思想による統制は保持すべきだとし、一九一三年から一九一四年当時（民国建国から新文化運動開始まで）は、中国に「一流人材の内閣」があつたとしている。しかし一九二四年には後者の『新支那論』では、新文化運動を展開する民国の知識人と、それに同調して道家思想を称揚する青木を、次のように批判している。

支那は近頃所謂新人によつて新文化運動が行はれ、或は旧道德の破壊論となり、或は文学革命となつて現はれて来て居る。旧道德の破壊論は主として儒教を破壊するにあるのであるが、その論者の中でも、ある者は全く西洋から新しく来た個人主義とか、社会主義とか、共產主義とかを採用せんとし、或るものは旧い墨子・老子などの主義を採用せんとして居るが、此等の多くの人々の議論は歴史の価値を認めることを忘れて居る。儒教が支那を今日の積衰積弱に陥らしめたといふ議論は或る点迄は真実であらう。然しそれらの弊害があるにもかゝらず、儒教によつて長い間支那の道德が維持されたといふ事には、其の原因がなければならぬ。

（中略）儒教が今日迄維持されたといふその原因が今日にも存在して居るや否や、その原因は支那の社会の成り立ちから除き去り得るものなるや否やといふことを、歴史的に玩味しなくては、儒教排斥論は甚だ無価値なものといはねばならぬ。（中略）支那人は勿論、支那の新人に近頃屢々かぶれるところのある日本人なども、支那人の論理に甚だしい缺陷のあることに注意して、真に儒教の価値を根本から論断するのだければ、其の軽率な結論はやゝもすれば日本の現代思想にも悪影響を来たせんとする（40）。

清遺民たちと深い交流を持っていた湖南は、儒家思想の正統性を擁護する一方で、新文化運動の知識人たちと同調し、自由や革新のために道家思想を唱えた青木を批判したのだった。両者の間には、中国国内でも起こった儒学批判の是非をめぐる齟齬が現れている。こうした異なる世代間での中国への姿勢の違いは、具体的には中国絵画の正統派を擁護するか、個性派の方を評価するかといった立場の違いに連動した。

「新日本主義」の代表的人物の一人だった湖南の場合、日本の現実も考慮しながら儒学・儒教を支持したのではないかと考えられる。ここで言う新日本主義とは、当時、脱亜論を主張した日本で、中国の儒家思想を用いて国家体制を構築しようとした主張を指す。たとえば一八九〇年に発布された「教育勅語」は、清朝の康熙、雍正帝の詔書の内容に酷似することがすでに指摘されている。この「教育勅語」は、

公共教育での道徳や礼法の中核を構築するために制定され、儒学の忠孝観を、日本の「国体之精華」「教育之淵源」としたものと考えられている⁽⁴¹⁾。こうした立場に立つ湖南が、正統に対する「文人画」より、正統に沿った「南画」という語の方を「中国絵画史」の主軸として使用したのは当然だったかもしれない。

(2) 唐宋変革と「文人画」

ところが湖南は、中国絵画史の主軸を「南画」とする一方で、「文人画」という語の革新性については、彼の著名な「唐宋変革論」に取り入れた。中国史研究で有名な唐宋変革論とは、「君主独裁」体制が宋代に完成するとともに、「平民」が勃興する社会に移行するという論である。独裁権をにぎった皇帝は宋代以後、官僚機構を組織して社会を統治し、科挙によって「平民」を官僚に任じたことで、理論上は政治と社会が有機的につながった。時代や人による意識、制度的な手段は異なるものの、このしくみは近代国家と共通する面がある。当時の西洋も日本も、多かれ少なかれ参政権と議会によって、社会と政治の一体化を志向していたからである。湖南はそれゆえに、「君主独裁」体制と「平民」社会を、中国の「近世」とみなしていた⁽⁴²⁾。

湖南は、中国で「近世」が到来したこの唐宋の交替期に、「文人画」が登場したと考え、「支那絵画史講話」(6) 北宋の画家及び画論」で次のように述べている。

神宗即ち郭熙の頃が、後來文人画と専門の院体画との分れる時期であつた。同じ画風が百年も続くと、どうしても一種の型が出来来る。これが徽宗の朝の院体画の基礎になる。此型を破る為に一種の手法や精神が起ると、そこで画風が分れて、文人画風と院体画風とに分れることとなるのである⁽⁴³⁾。

湖南は、「文人画」概念の反正統意識が、北宋期に勃興した平民文人官僚が新たな芸術様式を生む原動力になったと考えたのだった。湖南は「宗室で有名な」趙令穰(生没年不詳)の絵画(插图4-13)は、「文人画になったわけではないが、後来の文人画は自然ここに萌芽してゐる」⁽⁴⁴⁾とし、科挙出身の文同(一〇一八—一〇七九)、蘇軾(一〇三五—一一〇一)らの墨竹も、「特別の趣味をもつ一種の文人の遊戯」であり、李公麟(一一〇四—一一〇六頃)(插图4-14)、米芾(一一〇五—一一〇七)、米友仁(一一〇七—一一五三、插图4-15)は、「文人画と南宗画とを結びつけ」た画家だったとする⁽⁴⁵⁾。ここで湖南は、貴族出身の「宗室」画家(趙令穰)と、科挙出身の「文人」画家(蘇軾など)を区別し、「文人画」概念を唐宋変革論に取り入れている。この中国絵画史の認識が、その後、滕固をはじめとする中華民国の美術史研究者や、林語堂(一八九五—一九七

六、終章）などエリート層の知識人に受容され、「文人画」の系譜を宋代起源とする起点になったとも言える。

第三節、交錯する日中の「文人画」系譜——

上海美術と解衣社の活動

（1）北京から上海へ

では次に、青木正児、内藤湖南らの「文人画」概念と系譜が、どのようにに中国に受容されたのかについて見てみよう。

一九二〇年代初頭の青木の中国美術史研究は、北京大学周辺の研究者にとって実は身近なものだった。北京大学の新文化運動の主導者だった胡適以外にも、前述の道家思想の支持者だった呉虞が一九二一年十二月二日、青木から『金冬心之芸術』を受け取ったことを記している⁽⁴⁶⁾。『北京大学日刊』の記載によれば、一九二三年四月四日、呉虞はその『金冬心之芸術』を北京大学研究所の国学科（国学門）に寄贈しており⁽⁴⁷⁾、同書が北京大学で広く読まれた可能性が高い。また青木からの雑誌『支那学』（插图4-1）も、胡適、呉虞、周作人（一八八五—一九六七）⁽⁴⁸⁾、周樹人（魯迅、一八八一—一九三六）など、北京大学の知識人の手元に届けられ、当時の中国思想・文学・芸術領域でよく知られた海外の機関誌だった。青木が『支那学』で発

表した一連の論文を、北京大学の研究者たちがリアルタイムで読んでいたことは疑いない。

ところがこの時期の北京大学周辺では、青木と湖南の中国絵画史研究への反響は少ない。北京の陳師曾が「文人画」概念を再解釈したが、彼が考えた「文人画」の系譜は、元末四大家から清初の四王呉惲へと至る旧来の南宗の正統だった。一九二二年、日本で東洋協会が発行した雑誌『東洋』に掲載された陳師曾の文章「南画に就いて」は、「どうしても正統と號稱するもの、何か四王の外尚ほ門徑があるのではないかと疑はれる」⁽⁴⁹⁾とし、「文人画」による清代絵画の新たな「正統」を考え始めている。しかし、石濤や八大山人などの個性派画家に目を向けることはないまま、彼は一九二三年に亡くなった。

一方、明清代の政治の中心だった北京（一九二八年以後、北平と改名）でのたとえば内府コレクションが、元末四大家から清の四王にいたる南宗の正統画家を蒐集していたのに対して、書画市場が発達した上海では、政治環境も緩やかで、一般市民が入手できる民間画家の作品、特に海上画派や金石派の作品が流行していた。上海では、明清の個性派画家たちの「文人画」の系譜が、受け入れられやすい環境が整っていたと言える。ここで、京都と上海の中国絵画史研究を繋いだ人物が、上海美術専門学校の校長・劉海粟（一八九六—一九九四）⁽⁵⁰⁾と、日本画家・橋本関雪（一八八三—一九四五）だった。

(2) 橋本関雪の南画観

まず橋本関雪の南画観を確認しておきたい。関雪も湖南と同様に「文人画」の語に抵抗しつつ、青木の「文人画」の系譜を、「南画」の正統に整合して受容したと考えられる。彼は著書『南画への道程』(中央美術社、一九二四年五月、插图4-16)、『石濤』(中央美術社、一九二六年七月、插图4-17)で、青木の研究を批判する一方⁽⁵¹⁾、「道教」と「道家」の語を混用しながら、青木と同様に道家思想によって明清絵画を評価する姿勢を示している。『南画への道程』の冒頭で、関雪は次のように述べている。

南画の精神が支那の道教の影響をうけて現実の生活から超脱した幽玄神秘の思想と一致するものであることは、今茲に云ふまでもない⁽⁵²⁾。

関雪が「文人画」の語を使わなかった理由は、湖南と同様、清代の正統画派を評価したためと思われる。関雪は、四王呉惲の正統画派に属す王石谷(一六三二—一七一七)、惲壽平(一六三三—一六九〇)について、それぞれセザンヌ、ルノアールなど印象派の画家に喩えて高く評価している⁽⁵³⁾。

セザンヌはやはり王石谷でしょう。近來古拙の芸術がよろこばれる結果、石谷に反感を持つものがあります。が、そのスケールの大きさと、複雑性に於て、決して日本の画家が、少しばかりの作品を透して考へて居る

ような、簡単なものではないと思ふ。(中略)ルノアールはさしづめ惲南田でないでしょうか、惲南田の花鳥に見る繊秀、幽麗な描線は、往々ルノアールの色の旋律に共通することを考へさせられます⁽⁵⁴⁾。

関雪が言及している、「古拙の芸術」を好み、「石谷に反感を持つもの」とは、青木を指すと思われる、青木の四王批判に不満を持っているように見える。

関雪は清代の正統派を紹介した後に、より早い時期の明の遺民画家・八大山人をゴーギャン、陳洪綬(一五九八—一六五二)をゴッホと、後印象派に喩えている。

ゴッホは八大山人に比すことができます。その特異な感情と素朴な表現はその地位がゴッホでないでしょうか。

ゴッホは(中略)さしづめ陳老蓮です。清なる如く、俗なる如く、奇に似て正、高古の風を帯びて、而も現実的な官覺を持つ陳老蓮の画は、一種異様の世界です。往々激しきその個性は病的を思はすことも、この作家を持つてゆくより仕方がないと思はれます。

ルツォンは、金冬心である、その素純なる稟性と、題材を自己の周囲の人事に求めてゆく二人の態度も、幾多の共通点を見ることが出来る。

ピサロはその平明なる理念よりなる、色と筆触の交響が、我が銭叔美を思はします⁽⁵⁵⁾。

これを図示すると、関雪は清代の正統画派を印象派に喩え、明の遺民画家や、個性派画家、地方画家を後印象派に喩えている様子が窺われる。

- ① セザンヌ(一八三九―一九〇六)↓王石谷(一六三二―一七一一)
ルノアール(一八四一―一九一九)↓惲壽平(一六三三―一六九〇)
- ② ゴッガン(一八四八―一九〇三)↓八大山人(一六二六―一七〇五)
- ③ ゴッホ(一八五三―一八九〇)↓陳洪綬(一五九八―一六五二)
- ④ ルソー(一八四四―一九一〇)↓金農(一六八七―一七六四)
- ⑤ ピサロ(一八三〇―一九〇三)↓銭杜(一七六四―一八四五)

(傍線、正統画家)

関雪が、印象派から後印象派への流れで、清代最盛期の正統派(①②)と、明末清初(③④)、清代中期(⑤⑥)の個性派を解釈しようとした意図が窺われる(時代順は逆転しているが)。これは、青木が正統派と個性派を対立的に捉えたのとは異なり、関雪が両者を柔軟に共存させようとした様子を示している。そしてこの関雪が提示した南画の系譜を、「文人画」の系譜として受け入れたのが劉海粟だった。

(3) 劉海粟・上海美術専門学校と解衣社の活動

ここで劉海粟が、どのように関雪の南画論を知ったかを見てみよう。上海の洋画家・国画家の劉海粟は、一九一九年九月日本に赴き、帝国美術院、日本美術院、二科会、日本美術協会などの美術団体展や、東京美術学校、女子美術学校、太平洋画会などの美術教育機構を視察するなど、早くから日本の美術動向と美術教育制度に関心を持っていた(56)。

彼は一九二一年十二月、北京で蔡元培、胡適ら新文化運動の思想家・教育者たちと交流し、北京大学画法研究会で西洋現代絵画や平民芸術(57)について講演を行なった。北京滞在中、「文人画」概念を提唱する陳師曾と、中国美術の行方について意見交換もしている(58)。当時、「文学叛徒」と言われた胡適に対して、劉海粟は「芸術叛徒」と言われていた。新文化運動の美術領域での旗手だった彼にとって、この一九二〇年前後の日本と北京への訪問は、彼が「文人画」概念に注目する重要なきっかけになったと思われる。

一方、日本で一九二六年に結成された解衣社は、劉海粟と上海美術界での「文人画」観の形成に、大きな影響を与えたと考えられる。一九二六年三月、橋本関雪が石井林響(一八八四―一九三〇、第六章)、小杉未醒(一八八一―一九六四)、森田恒友(一八八一―一九三三)、小川芋銭(一八六八―一九三八)、銭瘦鉄(一八九七―一九六七)、

王一亭（一八六七—一九三八）^{（59）}、劉海粟ら、八人の日中画家で結成した解衣社は、古画の研究と鑑賞を目的とした。解衣社の社名は、青木の論文「解衣磅礴の芸術」、同「莊子・田子方篇」の「解衣磅礴」に由来し、道家の自由と隱逸思想を称揚した社員の制作態度を窺わせる。

関雪は一九一二年に初めて中国を訪れた後^{（60）}、頻繁に京都と上海を往復している。関雪と劉海粟の交流の始まりは不詳だが、筆者は一九二二年からと推測している。関雪が書画篆刻家の錢瘦鉄（一八九七—一九六七、第六章）^{（61）}と最初に会ったのは、『錢瘦鉄年譜』によれば一九二二年、関雪が上海を訪れた時のことである。この年、劉海粟の招聘に応じて上海美術專の教授となった錢瘦鉄は、上海・武昌町春暉里（武昌路春暉里）の徐小圃診療所の庭園で開かれた、上海美術家たちによる関雪の歓迎会に出席し、そこで関雪と知己となった^{（62）}。徐小圃診療所での歓迎会について、劉海粟は五十年後に一九二八年のことと回想しているが^{（63）}、錢瘦鉄が一九二三年関雪の誘いで初来日していることから、一九二二年の開催だったと思われる。

劉海粟の回想によれば、参加者には劉海粟、錢瘦鉄のほか王一亭、潘天壽などもおり、関雪と潘天壽が筆談で「南画は中華で始まった（南画創於中華）」とし、関雪が上海美術界の実力者たちと「南画」について話を交わした様子が窺われる。こうした上海美術家との深い交流の中で、一九二〇年代初期から京都で徐々に成熟した個性派と正

統派の融合による「南画」の系譜が、上海の研究者に示され、解衣社のヴィジョンが日中間で共有されていった可能性が高いと考えられる。それを裏付けるのが、一九二三年七月の黃賓虹の「中国画史馨香録」と題された中国絵画史研究の連載と、劉海粟の論文「石濤と後期印象派」である。

徐小圃診療所の歓迎会に参加したかどうかは不明だが、一九二三年七月二十五日の『国学週刊』に掲載された、「中国画史馨香録」で、国画家・黃賓虹（第二章）は「解衣磅礴」について詳しく論じ、宋元君（生没年不詳）をとりあげて次に述べている。

古来第一流画家。宜莫如宋元君画者。雖出乎其先。黃帝之初。画有史皇。猶之詩書礼樂易象春秋。掌於史官。職守所司。君学之一而已。（中略）聰明才智。無不屈服於廟堂嚴威之下。皆不過庸工之所為。碌碌無足深攷。必如宋元君画者。其氣概不凡。（中略）無非天機之流露。而後任意探酒。可無勢力僥倖之私。^{（64）}

〔和訳〕

古代の一流の画家たちは、宋元君より早く生まれたが、宋元君の画に及ばない。黃帝の時代、史皇という画家はいる。その時代の絵画は、太史公（司馬遷）が詩・書・礼・樂・易・春秋などを管理したように、国の官僚の所管だった。帝王のために制作されたものにすぎない。（中略）画家たちは才能と知恵がありながら、すべて祭祀、朝廷の権威に臣服していた。たんなる卑俗の画家であり、自分の作品への思考もなかった。彼

らと違って、宋元君の絵画は気品が高い（中略）天真爛漫の自由な揮毫と言え、何かの権威のために制作するわけではない。

ここでは「君学」の美術に対抗したとされる宋元君の絵画が、「天真爛漫の自由な揮毫」として高く評価されている。「中国画史馨香録」（第四回以後、「画史馨香録」と改題）の連載は、元代の趙孟頫で終わっている。当時、上海美術界が重視した明清の個性派と南宗正統派絵画については、どのように評価するのか、黄賓虹の整理がいない様子が窺われる。一方、翌月に発表された「石濤と後期印象派」という文章で、劉海粟は次のように述べている。

観夫石濤之画、悉本其主情感而行也、其画皆表現而非再現、純為其个性、人格之表現也。其画亦総合而非分析也、純由純念而趨單純化、決不為物象複雜之外觀所窒。至其画筆之超然脫然、既无一定系統之傳承、又无一定技巧之匠飾。實不能以時代思想相間雜。真永久之芸術也。⁽⁶⁵⁾

〔和訳〕

石濤の画も自分の観るところでは悉く主観・情感に基づくものであり、表現であつて再現ではない。その画は、現実感ではなく、唯純粹に人格的表現である。亦その画は、どこまでも総合的であつて、分析的ではない。純粹なる觀念によつて單純化が行はれ、物象の複雑な外觀に圧迫された形跡は微塵もない。その筆致の超然脱俗とした趣きは、固より伝統や師承から一步も出ない俗画とは雲泥の差であり、これこそ時代思想の

潮流を超越した、真に永久の芸術といふべきものである⁽⁶⁶⁾。

ここで石濤の画は「人格之表現」とされ、陳師曾の「文人画の価値」での人格論からの影響と同時に、青木の論文「石濤の画と画論」（一九二一年四月）や、関雪の石濤への関心（一九二三年一月）⁽⁶⁷⁾など、石濤ブームとも言える京都の動向も色濃く反映している様子が窺われる（插图6-1、橋本関雪の著書『石濤』にも掲載）。

そして解衣社が結成された一九二六年夏、上海美専で行われた「文人画研究」という講義を通して、「文人画」概念が同校の教員、他の美術学校の教員、さらに美術関係者へと普及していった様子が、『申報』の記事から窺われる⁽⁶⁸⁾。

これとほぼ同時に出版されたのが、上海美専で中国画と中国絵画史を担当した国画家・潘天壽（一八九八―一九七二）⁽⁶⁹⁾による著書、『中国絵画史』（商務印書館、一九二六年七月）だった。潘天壽は、早くから旧来の南北宗の分類に疑問を抱き⁽⁷⁰⁾、中村不折・小鹿青雲の共著『支那絵画史』（玄黄社、一九一三年、插图4-18）を底本に、『中国絵画史』を出版した。ここでは、底本の『支那絵画史』にはない個性的な四僧、弘仁（一一六一―一六六四）、髡残（一一六一―一六七三）、八大山人、石濤を、文人階級に属する士大夫として加えている⁽⁷¹⁾。同書の前年には、陳師曾の『中国絵画史』（翰墨緣美術院、一九二五年）が出版されているが、同書は四僧を入れず、明清

の正統派画家を中心としていた。潘天壽は同じ底本を用いながら、彼
なりの解釈を加えたのだった。

また同年九月には、劉海粟も「文人画」という文章を発表した。老
莊思想を称揚し、旧来の南宗正統派に加えて陳洪綬、龔賢（一六一八
—一六八九）、石濤、髡残などの個性派画家をとり上げており、彼も
「文人画」の系譜を再考していた様子を窺わせる。

六朝老莊學說盛行、當時文人具有超現世之理念、欲解
脫物質之束縛、發揮自由之情緒、而設身於高逸清澄之
境界。

〔和訳〕

六朝時代に老莊思想が盛行し、当時の文人たちは現世
を超える理念で、物質的な束縛からの解放を欲した。
彼らは自由の精神を發揮し、高逸清澄の境に身を置い
た。

六家外足称者、陳洪綬章侯蕭雲從尺木秀拔自□、流伝
日本、開日人南画之源。龔半千、呂潛半隱、疏淡秀逸
（中略）顧殷朱耷徐俟斎蔣実節本冲淡之懷（中略）其
尤奇者為二和尚…一曰道済、石濤（中略）一曰髡残、
石谿（後略）。〔72〕

〔和訳〕

清朝の六家以外、評価すべき画家としては、陳洪綬
（章侯）、蕭雲從（尺木）が優れており、作品は日本
に流伝し、日本南画の源流を開いた。また龔半千、呂
潛（半隱）も、おおらかで秀逸である。（中略）顧殷、
朱耷、徐枋、姜実節は簡素な趣をもつ。（中略）その

中で最も奇なる者は二人の画僧、すなわち道済（石濤）
（中略）と髡残（石谿）である（後略）。

劉海粟は「文人画」の基礎を「老莊思想」とし、「文人画」の系譜
について、従来の南宗正統の六家以外に、陳洪綬、蕭雲從、龔半千、
呂潛、顧殷、朱耷、徐枋、姜実節、石濤、髡残などの個性派・地方画
家の名前を挙げている。彼が提示した清朝「文人画」家の内容と順番
から、彼が関雪に同調している様子が見える。同時に、湖南が編集し
た『清朝書画譜』（博文堂、一九一六年七月、插图4—19、表6）
を参照した可能性も高いと思われる。『清朝書画譜』では、清代の王
時敏、王鑑、王翬、王原祁、吳歷、惲壽平と、画僧の道済（石濤）、
弘仁に続いて、陳洪綬、蕭雲從、龔半千、呂潛、戴本孝、顧殷、朱耷、
徐枋、姜実節（插图4—20、21、22）など、同書以外ではあま
り言及されない画家の作品が掲載されており、劉海粟の「文人画」の
系譜もそれとほぼ同じ順番となっている。つまり明清代の個性派、地
方画家が、劉海粟や潘天壽ら上海美專校の関係者を中心に、新たな
「文人画」の系譜として位置づけられていったと言える。したがって
中華民国において、「文人画」概念の再解釈は北京の陳師曾によって
（第二章）、その系譜については、上海の劉海粟ら国画家たちによつ
て、再編が始まったと言っているだろう。

(4) 国画家と美術史研究者の分岐点

ここで指摘したいのが、同じ上海美術に属した国画家と美術史研究者の間でも、彼らの考える「文人画」系譜が、質的に少し違っていたことである。

解衣社の活動によって、一九二〇年代から一九三〇年代の上海では、国画領域では石濤、八大山人といった個性派画家たちのブームがおり（第三部）、また印象派やフォーヴィスム、表現主義、キュビズムなど現代美術の輸入も始まった⁷³。陳師曾の「文人画」概念が、国民の道徳・教養の新たな規範をめざしたとするなら、劉海粟らの明清個性派と地方画家による「文人画」の系譜は、当代の国画家にも実践可能な、国民が親しみ易い表現を具体的に示したとも言える。

この「文人画」の「民衆化」という点では、上海だけでなく北京の国画家も同様の姿勢を見せた。大工出身の齊白石が一九二五年、国立北京芸術専門学校（現・北京・中央美術学院）の教員に招聘されたことも、象徴的なでき事だった。海老や鶏、瓢箪といった庶民的なモチーフを描き、半年の学堂教育を受けただけの齊白石の招聘には、他の国画教員や北京画壇の画家たちが強く反対したが、フランス留学から帰国したばかりの新学長・林風眠（一九〇〇―一九九一）の強い意向で、それが実現したのだった。

一九二七年五月十一日、林風眠が企画した「北京芸術大会」は、「打倒貴族の少数独享芸術」「打倒模倣的伝統的芸術」「打倒非民間的離間民衆的芸術」というスローガンを掲げ、批判対象を次の六点、「貴族的」「少数独享」「模倣的」「伝統的」「非民間的」「離間民衆的」と明確化した。劉海粟や潘天壽らによって示された「文人画」の系譜は、このようにして民衆化の時代志向に沿いながら⁷⁴、新文化運動から上海美術界、全国の国画へと展開していったと言える。

一方、前述のように湖南の影響から、宋代の「文人画」を高く評価した美術史研究者の滕固は、宋元代を中心に「文人画」の系譜を考えた。彼は明清の南宗正統派に批判的だったのみならず、個性派、地方画家もほぼ評価していない。

理由は、南宗正統の四王呉惲が、元末四大家の作風を継承したのに対して、明清の個性派や地方画家は、正統や主流に編入するにはかなり異質だったためと思われる。そのためここで、美術史研究者による「文人画」を主軸とする中国絵画史と、国画家による個性派画家を中心とする明清代の「文人画」の系譜を、どのように接合するのかという問題が生じた。これについては第五章で詳述する。

ただ滕固は、「文人画」の起源を宋代とした湖南の説以外にも、道家思想に基づく中国絵画観も積極的に受容した。解衣社が結成された二ヶ月後の一九二六年五月、日本から帰国した滕固は、論文「氣韻生動略辨」を発表したが、これは京都帝大文科大学で美術史を専攻した

伊勢専一郎（一八九一―一九四八）の著書、『支那の絵画』（内外出版、一九二二年九月）の第一章第一節「氣韻生動」を翻訳、修正したものである。ここで注目されるのが、「氣韻生動」の後半部分の解釈である。

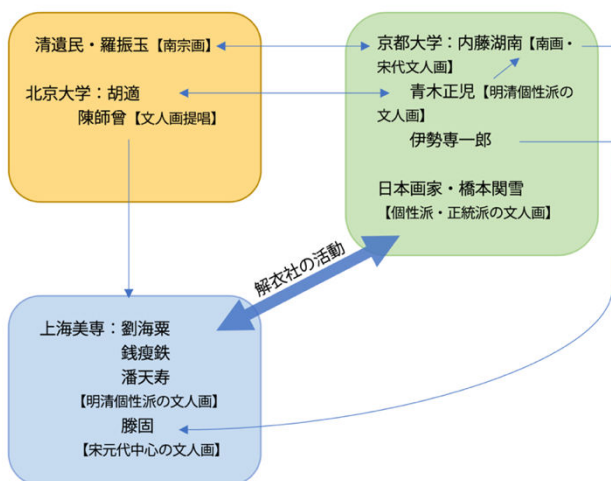
氣韻生動、為吾国往昔最高的芸術觀。從謝赫標出而後、千余年来、深印在談芸制芸者的心髓中、成了一種有力的學說。其淵源所自、從易理以及老莊的思想演化而來。所以不但是吾国前代之芸術觀、也是先民的根本思想、先民所給與吾們最高的遺產呢⁷⁵。

〔和訳〕

氣韻生動は我が国の最高の芸術觀である。これは謝赫から千年以来の画論、画家の真髓に深く刻まれ、有力な学説になっている。その淵源と出自は、易理と老莊思想に由来するものである。故にこれは我が国の前代からの芸術觀であるのみならず、先人の根本的な思想であり、先人が我々に与えた最高の遺産でもある。

伊勢の著書から西洋の美学論の部分を削除し、滕固は中国絵画の美学概念の中核ともいうべき「氣韻生動」を、道家思想に由来するものとしている。道家思想に基づいて中国絵画史を理解する滕固の意識は、劉海粟や解衣社の国画家と一致し、また一九三五年に出版された林語堂の英文著書 *My country and my people*（『我国土・我国民』一九三五年）にも共通している（終章）。つまり、「文人画」の系譜で異なる解釈を示した国画家と中国絵画史研究者が、道家思想による「文人画」概念の解釈にはともに賛同していたのである。

以上の検討から、一九二六年の解衣社の結成をきっかけに、劉海粟ら上海美專の国画家たちが、京都の「南画」認識を参照にしたことがわかる。彼らは、青木が提示した乾隆期以後の個性派画家を直接的に参照したというより、青木の「文人画」概念・系譜を取捨選択した、橋本関雪の「南画」觀を受け入れたのだった。北京の新文化運動に同調した上海美專の国画家たちの場合、明清の南宗正統を真向から否定するのではなく、寛容性のある明清の「文人画」系譜を構築したと言える。一方、美術史研究者の滕固は、湖南の「文人画」宋代起源論の影響から、道家思想による「文人画」論を唱えたが、明清の個性派画家には目を向けなかった。こうした一九二〇年代の日中間での「文人画」系譜の交錯を図示すると、次のようになる。



第四節、ヨーロッパの中国絵画史認識の変化——

オズワルド・シレン (Osvald Siren) の『中国後期絵画史』 *History of Later Chinese Painting* (一九三八年)

日中の交流から登場した明清の個性派画家による「文人画」の系譜を、ヨーロッパに紹介したのはスウェーデンの美術史研究者、オズワルド・シレン (Osvald Siren) 中国語名：喜龍仁、喜仁龍一八七九—一九六六、插图4—23)⁽⁷⁶⁾である。シレン以前では、アメリカの宣教師ジョン・Cファーガソン (John C. Ferguson, 中国語訳：福開森、一八六六—一九四五、插图4—24)⁽⁷⁷⁾が、著書 *Chinese painting* 『中国絵画』(一九二七年)の中で、十九—二十世紀の中国人コレクターは、宋代絵画より明清絵画を好んで蒐集し、自身もそれに影響された⁽⁷⁸⁾と記している。しかし時期尚早だったか、あるいは中国の書画家・知識人から多くのアドバイスを得た彼の中国絵画史認識が、フェノロサの中国絵画観とかなり異なっていたためか、欧米ではスムーズに受け入れられなかった。

ファーガソンと対照的だったのがシレンであり、一九一八年に初めて中国を訪れたシレンは、以後六回にわたって中国を訪れた。彼の中国美術史研究については、Minna Törnå の著書 *Enchanted by Lohans: Osvald Siren's Journey into Chinese Art* (Hong Kong University, 2013.) が明らかにしているが、中国絵画史の学史上でのシレンの役割に関する

研究は不十分である。ここで、明清の個性派画家を高く評価したシレンの中国絵画史研究を検討する。

シレンは、一九三〇年代に出版した三つの著作、*A History of Early Chinese Art* (『中国早期芸術史』一九二九年)⁽⁷⁹⁾、*The Chinese on the Art of Painting* (『中国画論』一九三六年)⁽⁸⁰⁾、*History of Later Chinese Painting* (『中国後期絵画史』一九三八年、插图4—25)⁽⁸¹⁾で、中国美術史家としての地位を確立した。

一九三〇年代なかば以前のシレンの関心は、青銅器など国家の祭祀に用いられた礼器や王朝建築、仏教彫刻などにあったが、大徳寺の「五百羅漢図」から中国絵画を理解し始め、日本で高く評価された馬夏の院体画や禅宗絵画にも興味を持っていた。一九三四年春にはジュゼッペ・トゥッチ (Giuseppe Tucci, 一八九四—一九八四) の依頼で、イタリアの中東・極東研究所 (Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente) で、「中国彫刻」「南宋時代の偉大なる画家」「絵画のインスピレーションとしての禅宗」「中国人の絵画への姿勢」と題した演講を行なっている。

一九三四年から『中国後期絵画史』が出版された一九三八年頃までのヨーロッパは、中国絵画史認識の転換期を迎えていた。そして一九三四年の「伯林中国現代絵画展」(第七章)をきっかけに、唐宋絵画を中心とする中国絵画史から、明清絵画の再評価へと転回していく時期だった。

シレンの『中国後期絵画史』は、明代末期の山水画家 (Landscape Painters Active at Various Places at the End of the Ming Period) から始まり、下限を清代の「揚州八怪 (the Strange Masters of Yangzhou)」とし、揚州画派を「より独立した立場で、心のおもむくままにシンプルな絵を描いた (more independent stand and painted simply according to their heart's desire)」⁽⁸³⁾としている。また「四王」の王時敏 (一五九二—一六八〇)・王鑑 (一五九八—一六七七) を明代、王原祁 (一六四二—一七一五)・王翬 (一六三二—一七一七) を清代の画家と位置付け、四王呉惲を正統画派とする従来の文脈に従わなかった。二十年後の一九五六年に出版された *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*⁽⁸⁴⁾では、改めて董其昌を評価し、「揚州八怪 (the Strange Masters of Yangzhou)」については、「揚州の独立した巨匠 (The Independent Masters in Yangzhou)」と言い換えている。フランス語の「Les Académiciens」「Les Indépendants」の歴史と意義を詳しく述べた上で、アカデミックな南宗正統派との対峙をより強調し、揚州八怪を巨匠として高く評価している。一九三八年の時点では、まだ揚州八怪の代表者を見定めていないが、一九五六年には金農を「揚州八怪之首 (foremost place)」⁽⁸⁴⁾とした。今日、シレンが青木の研究に関心を持っていたことを示す資料は見られないが、シレンの明清絵画への姿勢が、一九二〇年代の青木の論に近づいていることは確かである。シレンの研究姿勢を変えた要因が、一九二〇年

代から三〇年代の中国知識人たちとの積極的な交流にあったことがわかる。

シレンは『中国後期絵画史』(一九三八年)で、「東アジアの博識な鑑定家たちと知り合ったことは、私にとっても幸運なことだった。私は彼らから明清代の画家について貴重な知識を学び、また中国・日本の個人コレクターのもとで、明清代の多くの代表作を鑑賞した」と記している。葉公平氏の研究は、シレンが中国で張元済 (一八六七—一九五九)、蔡元培、胡適、黄賓虹、張大千など、多くの鑑定家や知識人、国画家たちと交流していたことを明らかにしている。特に一九二二年には蔡元培の依頼で、シレンは北京大学で「東西の絵画の要点 (Characteristics of Eastern and Western Painting)」と題した講演を行っており、それを通訳したのが胡適だった。一方、蔡元培や胡適以外にも、魯迅など新文化運動に参加した知識人たちがシレンの中国絵画史研究に関心を持っていた⁽⁸⁵⁾。このように新文化運動の知識人と交流しながら、シレンは一九二〇年代の早い時期から中国絵画史研究を始め、明清の個性派、地方画家に対する最新の評価を、ヨーロッパに紹介したのだった。

ところがシレンの『中国後期絵画史』は、明代から始め、明清の個性派・地方画家を高く評価しながらも、膝固と同様、それらの画家を宋元代の「文人画」系譜とつなぐことができなかった。それを繋いだ

のが、シレンの後継者とも言えるジェームズ・ケーヒル (James Cahill, 一九二六―二〇一四) だったが、これについては次章で述べる。

おわりに

本章では、京都で形成された「文人画」概念と、明清の個性派・地方画家による「文人画」系譜、またそれが民国で受容された経緯を検証した。新文化運動に賛同した青木正児は、「文人画」を道家思想による自由主義のシンボルとして解釈し、南宗の正統を逸脱した明清の個性派・地方画家を、新たな「文人画」の系譜として高く評価した。こうした青木の「文人画」概念と系譜は、京都では批判的に取捨選択されていた。

一方、京都帝大の内藤湖南は、青木の「文人画」概念の革新性を、唐宋変革論に取り入れ、「文人画」の宋代起源論を提示した。また日本画家の橋本関雪は、道家思想に基づく中国絵画史観として、旧来の「南画」の正統と明清の個性派・地方画家を、同一軸に編入することを試み、柔軟性のある「文人画」の系譜を提示した。そして京都で形成されたこの調和的な「文人画」概念と、明清の新たな「文人画」(また「南画」)の系譜が、日中の画家たちによる美術団体・解衣社と上海美専を通して、中国に輸入されたのだった。

民衆・平民芸術を唱えた劉海粟らにとっては、個性派画家の「文人画」は当代の画家にも実践可能な、また国民にとっても親しみ易い表現だった。そしてスウェーデンの美術史研究者、オズワルド・シレンも明清代の新たな「文人画」を称揚し、著書『中国後期絵画史』を明代末から始めた。しかしここでは、青木や関雪、劉海粟やシレンらが高く評価した、明清の個性派・地方画家による「文人画」系譜と、滕固が提示した宋元代中心の「文人画」系譜が、接合されない状況が生じた。その両者を、故宮コレクションを中心に整合したのが、シレンの後継者とも言えるジェームズ・ケーヒルだった。これについて次章で検討する。

¹ 滕固「關於院体画和文人画之史的考察」北京・輔仁大学輔仁学志編輯会『輔仁学誌』第二卷第二期、一九三一年九月、八十五頁。

² 美術革命を唱えた陳独秀らの「四王」批判については、黄小峰氏も「満清文化を革命する」ためだったとする意見を述べている。黄小峰「晚清北京古書画市場中清初『四王』絵画之境遇」（北京・中央美術学院修士論文、二〇〇五年六月）を参照。

³ この分類と人選は、「清」李玉棻（生没年不詳）『甌鉢羅室書画目過考』卷三（光緒乙亥（一八七五）年序、京都（筆者・北京）隆福寺文奎堂光緒丁酉（一八九四）刻本）。他に「揚州八怪」とされる画家としては、陳撰（一六七八一―一七五八）、華鼎（一六八二―一七五六）、高鳳翰（一六八三―一七四九）、辺壽民（一六八四―一七五二）、楊法（一六九六―一七四八）、李勉（一七〇五―一七五五）、閔貞（一七三〇―一七八八）なども挙げられる。また揚州八怪については、清末の汪鋆（一八一六―没年不詳）『揚州画苑録』卷二（光緒九（一八八三年）年序、出版書肆不明）では李勉、李鱣のみが記されている。揚州八怪は「只盛行乎百里（ただ百里の範囲で流行する）」地方画派として捉えられていた様子が窺われる。

⁴ 近年、二十世紀初頭の日中美術交流で起こった、石濤ブームに関する研究が多く発表されている。文貞姫氏は、「四僧」の一人の石濤が、二十世紀の中国で興隆した伝統主義の中で、四王の代替もしくは新たに臨模すべき様式として注目されたこと。またそれまで正統だった四王への批判は、中国の民族主義的な反清意識や、反帝国主義の歴史観と密接に関係していることを指摘した。文

貞姫「石濤、近代における「個性」という評価の視線」東京国立文化財研究所編『美術研究』四〇五、二〇一二年一月。

⁵ 青木正児（一八八七―一九六四）…中国文学者、中国学者。山口県下関市出身。字は君雅。号は迷陽。一九〇八年九月に創設された京都帝国大学文科大学支那文学科に、第一期生として入学。狩野直喜・幸田露伴・鈴木虎雄・内藤湖南らに学ぶ。著書に『金冬心の芸術』（彙文堂書店、一九二〇年九月）、『支那文芸論叢』（弘文堂書房、一九二七年四月）など。

⁶ 筆者不詳「雑録」国華社『国華』二二八、二二九（一九〇九年五月、六月）を参照。

⁷ 曾布川寛「近代における関西中国書画コレクションの形成」『国際シンポジウム報告書 関西中国書画コレクションの過去と未来』関西中国書画コレクション研究会、二〇一二年三月九日、七〜八頁。

⁸ アーサー・ウェイリー（Arthur Waley、一八八九―一九六六）…中国学者、イギリスのタンブリッジウェルズ出身。一九〇七年ケンブリッジ大学キングズカレッジに入学し、古典学を専攻した。一九一三年から一九二九年まで十六年間に、大英博物館に務めたウェイリーは、東方書籍と絵画部の主任だったローレンス・ビニョンのアシスタントを務め、探検家スタンイン（Aurel Stein、一八六二―一九四三）のコレクション整理と、目録作成にあたった。また中国絵画に関する文章も、雑誌 *Burlington Magazine* に多数発表した。

⁹ 範麗雅『中国芸術というユートピア』名古屋大学出版会、二〇一八年六月、九十二〜九十四頁。

¹⁰ 辜承堯「青木正児の画業とその南画認識——金冬心・石濤の芸術への理解をてがかりに」書論編集室『書論』四十三、二〇一七年八月、二二一～二三六頁。辜承堯「青木正児の南画理解に関する一考察——近代日本南画研究史における青木の位置づけ」関西大学中国文学会編『関西大学中国文学会紀要』三八、二〇一七年三月。

¹¹ 小島祐馬（一八八一—一九六六）…東洋史学者、東洋思想史研究者（中国思想史）。高知出身。一九〇七年京都帝国大学法科大学、一九一二年に同文科大学をそれぞれ卒業。一九二〇年九月、『支那学』創刊の際には、本田成之・青木正児とともに発起人に名を連ね、以後長く同誌の編集に関わった。著書に『古代支那研究』（弘文堂、一九四三年三月）、『社会思想史上における「孟子」』（三島海雲記念財団、一九六七年六月）など。

¹² 本田成之（一八八二—一九四五）…中国学者。岐阜県出身。一九一三年京都帝国大学支那哲学科卒業。一九三二年「支那経学史論」で文学博士。著書に『富岡鉄斎』（中央美術社、一九二六年三月）、『皇国精神と儒教』（敝文館、一九四二年十二月）、『富岡鉄斎と南画』（湯川弘文社、一九四三年五月）など。

¹³ 呉虞（一八七二—一九四九）…清代、民国期の学者。四川出身。名は姫伝、永寛。字は又陵。一九〇五年東京の法政大学に入学。一九〇七年帰国後、成都府中学堂、四川公立法政専門学校教習をつとめる。一九一九年十一月、『新青年』（六巻六号、上海・群益書社）に掲載された彼の文章「吃人與礼教」は、旧来の礼教制度を批判し、老荘の道家思想や自由主義の精神を提唱。胡適はこれを、「片手で孔子学の規範をたおす英雄（隻手打翻孔家店的老英雄）」と賞賛した。一九二〇年から北京大学、北京高等師範学校国文系教授となる。何建

明「呉虞の現代道家観」（陳鼓応〔編〕『道家文化研究』第二十輯、北京・生活・讀書・新知三聯書店、二〇〇三年九月、四三〇～四六六頁）を参照。

¹⁴ 青木正児は生涯に三度中国を訪ねている。第一回は一九二二年三月十五日、神戸から乗船し、ほぼ二ヶ月にわたって上海を中心に蘇州、杭州、南京、揚州などの江南地域を一人で巡った。第二回は一九二五年三月二十六日から、文部省の在外研究員として中国に留学した。釜山に上陸後、京城・平壤・奉天を経て北京に至った。四月には王国維を訪ね、一九二六年三月十八日に一時帰国。同年四月六日、再び中国に渡り（第三回）、上海に上陸後、同年七月五日に帰国した。翌一九二七年八月、東北帝国大学文学部支那学第二講座（中国文学）の初代教授となっている。

¹⁵ 張小剛〔編〕『青木正児家蔵中国近代名人尺牘』鄭州・大象出版社、二〇一一年七月、十四～十五頁。

¹⁶ 青木は十一月二十八日付の胡適宛てた返信で、青木の中国語に関する胡適の指摘に感謝し、同時に、中国文化の研究では近世以来の漢文訓読ではなく、中国語の習得による「漢文直読」が必要だとする文章を、『支那学』に発表している。（青木正児「本邦支那学革新の第一歩」支那学社『支那学』第一巻第五号、一九二一年一月、一～十五頁）。両者の書簡については、加藤国安「中国社会科学院蔵青木正児書簡について——胡適との往復書簡」（名古屋大学文学部編『名古屋大学文学部研究論集』五十五、二〇〇九年、一一五～一四一頁）を参照。

¹⁷ 青木正児「石濤の画と画論」支那学社『支那学』第一巻第八号、一九二一年四月、一～十八頁。陳振濂氏は、これを近代中国と日本における石濤研究の嚆矢と指摘している（陳振濂『近代中日絵画交流史比較研究』安徽美術出版社、

二〇〇〇年十月、三二〇～三二一頁）。範麗雅氏も、一九二二年四月『国華』に掲載された「石濤山水帖」（筆者不明、国華社、二六三、二六八頁）、瀧精一『文人画概論』（改造社、一九二二年）、大村西崖『文人画選』（丹青社、一九二二年）などの石濤研究と比較し、青木の石濤研究が当時最も体系的で深いことを指摘している（範麗雅『中国芸術というユートピア』名古屋大学出版会、二〇一八年六月）。青木の石濤研究発表の前年、石濤の作品「東坡時序詩冊」（大阪市立美術館蔵）が関西にもたらされ、同時に画集『石濤画東坡時序詩冊』（博文堂、一九二二年三月）が出版されたことが、青木の石濤研究のきっかけだったと筆者は考えている。

¹⁸ 青木正児「徐青藤の芸術（上）」支那学社『支那学』第二巻第三号、一九二二年十一月、一～十六頁。

¹⁹ 青木正児「徐青藤の芸術（下）」支那学社『支那学』第二巻第四号、一九二二年十二月、三十一～四十二頁。

²⁰ 青木正児「支那文芸に溢れたる高蹈的気味」支那学社『支那学』第三巻第三号、一九二二年十二月、五十四～六十六頁。

²¹ 青木正児「解衣磅礴の芸術」『支那文芸論叢』弘文堂、一九二七年四月。『青木正児全集』（第二巻、春秋社）所収。

²² 前掲注17 青木論文「石濤の画と画論」一頁。

²³ 前掲注21 青木論文「解衣磅礴の芸術」、『青木正児全集』（第二巻、春秋社、十一頁）所収。

²⁴ 原文「宋元君将画図。衆史皆至、受損而立。舐筆和墨、在外者半。有一史後至者、儻儻然不趨、受損不立、因之舍。公使人視之、則解衣般礴、羸。

君曰、可矣是真画者也」晋・郭象〔注〕、唐・陸徳明〔音義（音韻と字義の弁別）〕『莊子』明世徳堂本、巻七。

²⁵ 前掲注21 青木論文「解衣磅礴の芸術」、『青木正児全集』（第二巻、春秋社、九頁）を参照。

²⁶ 基本的に中国の土着的宗教としての道教ではなく、老子・莊子から始まり、「道」「無心」などの哲学的理論を中心に宇宙と人間の関係を論じた思想を意味している。ただ、当時の漢学者がそれを明確に区別する意識は希薄だったと考えられる。道教と道家の区別については、葛兆光『古代中国文化講義』（上海：復旦大学出版社、二〇〇六年六月、一二四～四二七頁）と、範麗雅『中国芸術というユートピア』の「道家」に関する注釈（名古屋大学出版会、二〇一八年六月、四四三頁）を参照。

²⁷ 前掲注18 青木正児「徐青藤の芸術（上）」二頁。

²⁸ Raphael Petrucci. *La philosophie de la nature dans l'art de l'Extrême-Orient* 『極東芸術の中の自然哲学』. Paris: Henri Laurens, 1910. 7-9. Raphael Petrucci. *Chinese Painters: A critical study*, Translated by Frances SEAVER with a biographical note by Laurence Binyon. New York: Brentano's Publishers, 1920. 38.

²⁹ Raphael Petrucci (一八七二—一九一七)：社会学、芸術史研究者、東方学者。パリ出身。一八八〇年から絵画を学び始め、一八九〇年から頻繁にギメ美術館を見学。同一八九〇年から一八九三年までジュネーブで美術教育の仕事に携わり、一八九六年ベルギーに転居、美学を教えた。一九一五年からパリでチベット語を学び、第一次世界大戦中の一九一七年、パリで没した。Raphael Petrucci の経歴については Ed. Chavannes, "Raphael Petrucci." *T'oung Pao* 17, no. 3 (1917): 391-93.などを参照。

³⁰ 呉虞と青木正児の交流については、辜承堯の論考「青木正児における儒家批判・道家称揚論について——呉虞との関係を手がかりに」（関西大学大学院東アジア文化研究科編『文化交渉: Journal of the Graduate School of East Asian Cultures: 東アジア文化研究科院生論集』四、二〇一五年二月、二三五～二四九頁）を参照。また陶徳民の論文「五四文学革命に対する大正知識人の共鳴——吉野作造・青木正児の中国観と日本事情」も、青木による中国の文化革命への礼賛の一因が、儒家の道德主義より道家の自由主義への共鳴という思想的立場にあったことを明らかにしている（関西大学文学部中国語中国文学科編『文化事象としての中国』関西大学出版部、二〇〇二年三月、二三七～二五四頁）。

³¹ 中国革命博物館〔編修〕、榮孟源〔校〕『呉虞日記（上）』四川人民出版社、一九八四年五月、六五四～六五五頁。

³² 「文人画」が儒家思想から生まれたことを主張した研究者としては、ジェームズ・ケーヒル *Confucian Elements in the Theory of Painting* (California: Stanford University Press, 1960) や、アーサー・ライト (Arthur F. Wright, 中国語名: 芮沃壽、一九一三—一九七六) *The Confucian Persuasion* (California: Stanford University Press, 1960) などが挙げられる。また方聞も、宋代絵画の「再現性」から、元明清絵画の「主観性」（文人による「写意」）への変化は、儒家思想の「理学」と「心学」という異なる思想に由来すると述べている。（方聞〔著〕、談晟広〔編〕『中国芸術史九講』上海書画出版社、二〇一六年八月、四十頁）。また「文人画」は儒・仏・道という三つの思想の調和的産物だとする折衷的な解釈もある。範麗雅氏は、「中国の伝統的な絵画は、詩・文・書、そしてその根底にある文人・士大夫の儒・道・仏教（禅）に基づく人生

哲学とは切っても切れない密接な関係を持ち、四者が渾然一体となった総合芸術である」としている。範麗雅『中国芸術というユートピア』（名古屋大学出版会、二〇一八年六月、三十一頁）を参照。

³³ 呉虞「消極革命之老莊」上海：群益書社『新青年』三卷二号、一九一七年四月。

³⁴ 内藤湖南の中国絵画史研究については、伊勢専一郎、古原宏伸、阮圓 (Aida Yuen Wong) の論文を参照。湖南ら「文化史派」による中国絵画史を、伊勢専一郎は中国絵画史の嚆矢として評価している。（伊勢専一郎「支那絵画史の創始者——内藤湖南博士の一遺業——」（上）（中）（下）」『宝雲』二十六～二十八、宝雲舎、一九四〇年七月～十二月）。一方、古原宏伸は、湖南の『支那絵画史』は、後世の中国絵画史研究に大きな意義をもたらしていないとする。その理由として、湖南が「新渡り」の中国絵画のみに注目し、伝世の「古渡り」には目もくれず、日本特有の中国絵画コレクションの偏りを十分に認識しなかった点をあげている。また湖南が評価した新来の中国絵画コレクションが、「魚目混珠（玉石混交）」だったことも指摘している（古原宏伸「日本の中国画画蔵與研究」『朵雲』四十、上海書画出版社、一九九四年一月）。内藤湖南の政治的立場については、Joshua A. Fogel の著書 *Politics and sinology: The case of Naito Konan, 1866-1934* (Massachusetts: Harvard University Asia Center, 1989) を参照。

³⁵ Aida Yuen Wong, "The East, Nationalism, and Taishō Democracy: Naito Konan's History of Chinese Painting," *Sino-Japanese Studies* 11.2 (1999): 18.

³⁶ 講演の筆記が、一九一六年夏、大阪朝日新聞に掲載されている。その内容については、内藤湖南「清朝季世の代表画家」（一氏義良編『美術写真画報』

第一巻第八号、博文館、二十〇二十五頁）を参照。富岡謙蔵による一九一八年の同校の夏季講演会「清初の画家を論ず」も、当時の大阪毎日新聞に掲載され、翌年『四王呉惲』（一九一九年）という単行本として博文堂から刊行された。

³⁷ 一九二五年三月から一九三一年十二月まで、湖南は『仏教美術』（飛鳥園）に「支那絵画史講話（1）」（9）を連載した。この連載は、一九三八年弘文堂から刊行された『支那絵画史』に収録されており、本章では後者を参照・引用した。

³⁸ 「清朝の絵画」（一九一六年八月八日～十九日 大阪朝日新聞）（『支那絵画史』所収、一六五頁）。

³⁹ 前掲注38内藤湖南「清朝の絵画」一六六頁。

⁴⁰ 内藤湖南「新支那論」『支那論（附新支那論）』創元社、一九三八年五月、三二七～三二八頁。

⁴¹ Marius B. Jansen『日本及其世界——二百年的転変』柳立言〔訳〕、商務印書館香港分館、一九八七年十二月、六十二頁。

⁴² 岡本隆司『近代日本の中国観——石橋湛山・内藤湖南から谷川道雄まで』講談社選書メチエ、二〇一八年七月、一〇一頁。

⁴³ 内藤湖南「支那絵画史講話（6）北宋の画家及び画論」『仏教美術』十五、一九三〇年一月（『支那絵画史』所収、八十二頁）。

⁴⁴ 前掲注43（『支那絵画史』所収、八十四頁）。

⁴⁵ 前掲注43（『支那絵画史』所収、八十四～八十五頁）。

⁴⁶ 中国革命博物館〔編〕、荣孟源〔校〕『呉虞日記（上）』四川人民出版社、一九八四年五月、六五九頁。

⁴⁷ 「研究所国学門布告——本学門承呉又陵先生惠贈『金冬心之芸術』一冊」『北京大学日刊』一二〇五期、一九二三年四月四日、一頁。

⁴⁸ 周作人（一八八五—一九六七）…文学者、評論家、翻訳家、新文化運動の代表的人物。浙江紹興出身。別名は啓明、啓孟、字は星杓、号知堂、蕅堂など。周樹人（魯迅）の弟。北京大学教授、東方文学系主任、燕京大学新文学系主任などを歴任。

⁴⁹ 陳師曾「南画に就いて」『東洋協会「東洋」』十月号、一九二二年、一二七～一三五頁。

⁵⁰ 劉海粟（一八九六—一九九四）…美術教育者、洋画家、国画家。本名は劉槃、字は季芳、号は海翁。江蘇武進出身。一九〇九年から西洋画を周湘に学び、一九二二年上海美術学院（後の上海図画美術学院、上海美術専門学校、上海美術専科学校）を創立。民国知識人のリーダー・蔡元培と親交をもつ。

⁵¹ 石濤に注目した関雪の著作に、青木への批判が数箇所あることを、辜承堯が「青木正児の画業とその南画認識——金冬心・石濤の芸術への理解をてがかりに」（前掲注10）ですでに指摘している。

⁵² 橋本関雪『南画への道程』中央美術社、一九二四年五月、一頁。

⁵³ 関雪の明清絵画と南画への評価は、「明末清初の大家を近代以降の泰西巨匠と比較」することで成立している、とする先行研究がある。稲賀繁美「表現主義と気韻生動——北清事変から大正末年に至る橋本関雪の軌跡と京都支那学の周辺」『国際日本文化研究センター「日本研究」』五十一、二〇一五年三月、九十七～一二五頁。

⁵⁴ 橋本関雪「南画の一考察」『関雪隨筆』中央美術社、一九二五年五月、一二五～一二六頁。

⁵⁵ 前掲注54、一二六～一二七頁。

⁵⁶ 劉海粟、汪重塵「日本之帝展」（上海美術学校美術雜誌社『美術』第二卷第一号、一九二〇年三月、三十六～五十四頁）と劉海粟「日本美術院」（上海美術学校美術雜誌社『美術』第二卷第三号、一九二〇年八月、十七～二十頁）などを参照。

⁵⁷ 「十二月六日、北京高等師範平民教育社で『什麼叫做社会芸術化』の講演を行なった」。袁志煌、陳祖恩〔編〕『劉海粟年譜』（上海人民出版社、一九九二年三月、三十五頁）、『黄報』（一九二二年十二月六日、六頁）を参照。

⁵⁸ 前掲注57袁志煌、陳祖恩〔編〕『劉海粟年譜』二十五～三十五頁。

⁵⁹ 王一亭（一八六七—一九三八）…書画家、実業家、政治家。浙江呉興出身。名は震、字は一亭、号白龍山人。日清汽船、上海汽船、日商大阪郵船などの仲介商（買弁）を務め、一九一七年中国商業儲蓄銀行董事長となる。早くから任伯年に絵を学び、山水・人物・花鳥画に優れた。呉昌碩と親交。海上題襟館副会長。西湖有美書画社発起人。

⁶⁰ 橋本関雪「燈前雑話 その一」『関雪隨筆』中央美術社、一九二五年五月、二二九頁。

⁶¹ 錢瘦鉄（一八九七—一九六七）…書画家、篆刻家。江蘇無錫出身。名は崖、字は叔崖、号は数青峰館主、天池竜泓硯齋主など。十九歳の頃上海に移り、金石書画会の海上題襟館などに参加、黄賓虹ら上の世代の書画家らと交流した。

一九二三年三月、日本で個展を開催。一九三五年、二度目の日本訪問。中国画会の創始者。

⁶² 了廬、錢明直〔編〕『錢瘦鉄年譜』上海人民美術出版社、二〇〇七年三月、三頁。

⁶³ 柯文輝『芸術大師劉海粟伝』山東美術出版社、一九八六年八月、一五二頁。

⁶⁴ 黄賓虹「中国画史馨香錄（1）」『国学研究社編『国学週刊』一九二三年十二期、上海・民国日報、一九二三年七月二十五日、四頁。

⁶⁵ 劉海粟「石濤与後期印象派」『時事新報・学燈』（一九二三年八月二十五日）初掲載、出版社不明、未見。袁志煌、陳祖恩〔編〕『劉海粟年譜』（上海人民出版社、一九九二年三月、五十頁）に掲載されている。ここでは、『国画』第十期（石濤特集）（中国画会月刊社、一九三六年十月七日）での再掲載を参照。

⁶⁶ 和訳は一九三五年『南画鑑賞』での連載を参照、修正した。劉海粟「石濤と後期印象派」南画鑑賞会『南画鑑賞』第四卷第九号～十一号、一九三五年九月～十一月。

⁶⁷ 関雪は一九二三年一月、「浦上玉堂と石濤上人その他」（日本美術学院『中央美術』八十八号）で石濤を紹介し、南画家の浦上玉堂、池大雅、与謝蕪村、岡田米山人、明清画家の石濤、八大山人、龔賢、王原祁らが、合同展示されたことも記している。

⁶⁸ 筆者不詳「上海美專暑期学校之内容」『申報』一九二六年六月二十日、七頁。

⁶⁹ 潘天壽（一八九八—一九七二）…国画家、美術教育者。浙江海寧県に生まれ、一九二〇年浙江第一師範学校を卒業。一九二三年、上海美術専門学校で中国画の実技のほか、中国画史も担当し、一九二六年中国画史の教材として『中国絵画史』（上海・商務印書館、一九二六年七月）を出版した。

⁷⁰ 潘天壽は、たとえば自作「古木寒鴉図」の跋文で、「余於画本無門戸之見、偶爾作此、固不暇辨其為南北也」と、南宗・北宗を意識しないことを記してい

る。洪再新「以国画の名義——潘天壽和大衆媒体」（台北：台湾大学美術史研究集刊編輯委員会『美術史研究集刊』第四十三期、二〇一七年）を参照。

⁷¹ 潘天壽『中国絵画史』上海：商務印書館、一九二六年七月。

⁷² 存天閣主「文人画」徐志摩〔編〕『晨报副刊』（北京）一九二六年九月八日、北京晨報社、十三～十四頁。存天閣主「文人画（続）」徐志摩〔編〕『晨报副刊』一九二六年九月十一日、北京晨報社、二十頁。存天閣主は劉海粟のペンネームである。

⁷³ 上海美專の彫刻家・滕白也（一九〇〇—一九八〇）は、英語で「中国芸術中の表現主義」（Expressionism in Chinese Art, Chinese Authority's Address to Local Club, The North China Herald, Shanghai, Volume CXC, January 31, 1934.）を発表した。上海美專周辺の「文人画」理解が一致していることがわかる。万青力は、滕白也が「写意」を「Expressionism」と訳し、ワシントン州立大学での彼のクラスメート Mark Tobey（一八九〇—一九七六）に影響を与えたと指摘している。万青力「一個对美国抽象表現主義絵画有過影響的中国人——滕白也」（『雄獅美術』一九九一年第二四九期、初掲載）『万青力美術文集』北京：人民美術出版社、二〇〇四年六月、二二五～二二七頁。

⁷⁴ 一九二〇年代なかばには、高剣父（一八七九—一九五一）をはじめ、日本画との折衷的画風を試みた嶺南画派も、同様に「民衆化」「大衆化」を試みていた。「它是首先要生活的真实、足以供一般觀衆心領神会。換句話說、就是叫做「大衆化」」（美術は生活の真实であり、一般の民衆にも理解できるものである。言い換えれば、これは「大衆化」である）。高剣父「我的現代国画觀」一九二二年（『高剣父新国画要義』上海人民美術出版社、二〇一六年四月に収録）。

⁷⁵ 滕固「氣韻生動略辨」芸術学会編『新芸術』創刊号、上海：光華書局、一九二六年五月一日、二十四～二十八頁。沈寧〔編〕『滕固芸術文集』上海人民美術出版社、二〇〇一年一月、六十四～六十六頁。

⁷⁶ オズワルド・シレン（Oswald Siren、中国語名：喜龍仁、喜仁龍。一八七九—一九六六）：中国美術史研究者、ヘルシンキ出身。一九〇八年から一九二三年まで、ストックホルム大学で美術理論と歴史を教えた。一九二七年の日本、中国への旅行をきっかけに、ルネサンスから中国芸術史へと研究の重心を変えた。一九二五年西洋初の中国彫刻の研究書『中国彫刻——五～十四世紀』（*Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century*）を出版し、梁思成『中国雕塑史』に多大な影響を与えたという。一九五六年から一九五八年まで、七巻の中国絵画史の研究書『中国絵画——大師与技巧』（*Chinese Painting: Leading Masters and Principles*）を出版した。

⁷⁷ シェン・C・ファーガン（John C. Ferguson, 中国語訳：福開森、一八六六—一九四五）：金陵大学（一九五一年、南京大学に編入）の創立者、宣教師。金陵大学を運営しながら、中国美術コレクションを蒐集した。ファーガンの中国美術蒐集については、Lara Jaisree Netting, *A Perpetual Fire: John C. Ferguson and His Quest for Chinese Art and Culture*. Hong Kong University Press, 2013. の中国語版、聶婷〔著〕・鄭濤〔訳〕『福開森與中国芸術』（上海書画出版社、二〇一七年七月）を参照。

⁷⁸ John C. Ferguson, *Chinese painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1927. 64-65.

⁷⁹ Osvald Siren, *A History of Early Chinese Art*. London: Benn, 1929.

⁸⁰ Osvald Siren. *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments*. Peiping: Henri Vetch. 1936.

⁸¹ Osvald Siren. *A History of Later Chinese Painting*. New York: Hacker Art Books. 1938.

⁸² 前掲注⁸¹ 一二三頁。

⁸³ Osvald Siren. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles, Volume V The Later Ming and Leading Ch'ing Masters*. New York: the Ronald press company. 1958.

⁸⁴ The foremost place among the Eight Strange Masters of Yangchou is usually accorded to Chin Nung. 前掲注⁸³ 一二三頁。

⁸⁵ 葉公平「喜龍仁在華交友遊考」廣州美術學院『美術學報』二〇一六年五月、六十四～七十二頁。

第五章 「文人画」 絵画史の正統化――

故宮コレクションを中心に

はじめに

第三章では革命後、王侯貴族ら支配階級の美術が批判対象となり、「文人画」が宮廷美術と民間美術の中間に位置付けられたことを確認した。また前章では、青木正児をはじめとする京都帝大の若手研究者が、一九二〇年代から三〇年代にかけて、帝政と儒学を批判した新文化運動に沿う形で、革新的な明清の個性派画家を「文人画」の系譜に編入したことを明らかにした。しかしこの場合、革新的な「文人画」の系譜は、帝政のシンボルである皇帝コレクションつまり故宮博物院の所蔵品と、対峙する傾向をもったはずである。「文人画」概念が中国絵画史の中核となるためには、最大かつ最高質の絵画コレクション、故宮絵画コレクションと融合される必要があった。

故宮博物院は一九二五年十月十日に設立され、国民政府の時代（一九二七～一九四九）に、「国立北平故宫博物院」（以下、北平故宫）と改名された。さらに国共内戦を経て一九四九年以降は、北京の「国立北平故宫博物院」（以下、北京故宫、一九四九年二月七日開館。一

九五〇年二月、「国立北京故宫博物院」と改名）と、台湾の「国立故宫博物院」（以下、台北故宫、一九六五年十一月開館）の二つに分離されることになった¹⁾。

その間の経緯について、まず第一節では、「文人画」概念が故宮絵画コレクションにとっても、重要な概念となっていた過程を検討する。具体的には、同コレクションによる外交性の強い二つの大型国際展（一九三五～三六年の中国芸術国際展覧会、一九六一～六二年中国古芸術品展）と、一つの国内展（一九三七年第二次全国美術展覧会）に焦点を当てる。異なる時期、場所、主催者で開催されたこれら三つの展覧会から、一九三〇年代から六〇年代の間に生じた故宮絵画コレクションの意義づけの変化と、「文人画」概念と故宮絵画コレクションがどのように融合されていったのかを明らかにしたい。

その際、今日の中国絵画史研究の基礎の一つとなっているのが、一九五〇～六〇年代のアメリカでの中国絵画史研究である。そのため第二節では、「文人画」概念と故宮絵画コレクションを調和した戦後アメリカでの「文人画」研究を検討する。具体的には、まずドイツでの中国「文人画」論を継承したアシュヴィン・リッペ（Ernst Aschwin Prinz zur Lippe-Bieserfeld、一九一四～一九八八）と、戦後アメリカの中国絵画史研究を代表するジェームズ・ケーヒル（James Cahill、中国語名：高居翰、一九二六～二〇一四）の二人が、ともに元代絵画に

注目し、「正統」としての台北故宮コレクションと、「革命的」な「文人画」概念の調和を試みた状況を検証する。

第三節では、北京故宮の初期の国際展・国内展の検討から、中華人民共和国に残された故宮コレクションの意義づけと、一九五〇～六〇年代の「文人画」概念への新たな解釈と「文人画」系譜の重心変化を明らかにする。本章で扱う戦後の中国絵画史研究の検証によって、「文人画」が故宮コレクションを核とする中国絵画史の主軸になった過程と、今日の中国絵画史に直接つながる研究基盤の構築が明らかになると考えられる。

第一節、故宮の絵画コレクションと「文人画」概念

(1) 評価されなかった「文人画」――

中国芸術国際展覧会 (International Exhibition of Chinese Art、イギリス、一九三五～三六年)

まず中国芸術国際展覧会での「文人画」への評価を確認したい。一九三五年から翌年にかけて、ロンドンのロイヤル・アカデミーで開催された「中国芸術国際展覧会」(International Exhibition of Chinese Art、以下IECA)は、故宮博物院コレクションが国際舞台で初めて披露された展覧会として重視されている(挿図5-1、2)。しかし近年の研究によれば、IECAでの民国政府の主体性は、限られていたことが

明らかになった⁽²⁾。同展は、イギリスの中国陶磁器蒐集家、パーシバル・デビッド(Percival David, 一八九二―一九六四)⁽³⁾の発起によって開催された、中国工芸へのエキゾテックな趣味の傾向が強い展覧会だった。一九三四年、パーシバル・デビッドや青銅器蒐集家のジョージ・ユーモルフオプロス(George Eumorfopoulos, 一八六三―一九三九)らをはじめ、イギリス東方陶磁器協会(Oriental Ceramic Society)と王立芸術院(Royal Academy of Arts)が⁽⁴⁾、イギリス駐在大使・郭泰祺(一八八九―一九五二)⁽⁵⁾を通して、国民政府にイギリスでの故宮コレクションの展覧会を働きかけた⁽⁶⁾。国民政府は「中華文化」の宣伝のため、すぐにこれを承諾した。教育部長・王世傑(一八九一―一九八一)⁽⁷⁾と北平故宮院長・馬衡(一八八一―一九五五)⁽⁸⁾が、IECA準備委員会を組織し、ドイツ留学経験をもつ美術史研究者・滕固(第三章)が、展覧会図録の編集を担当した。

ところが展覧会の方針や作品選択は、国民政府ではなく、欧米の中国工芸コレクターと美術史研究者が主導した。パーシバル・デビッドが最も関心のあった陶磁器は、故宮コレクションからの出品作品千余点中、三五二点を占めたのに対して、中国側が重要視した書画作品は、陶磁器の半数の一七五点だった(挿図5-3)。とくに英中間での書画作品の選定基準の違いは、清朝の宮廷画家・郎世寧(Giuseppe Castiglione, 一六八八―一七六六)の選定に顕著にあらわれた。民国側が、イタリア人の郎世寧は、中国芸術を代表できないと主張したのに

対して、IECA のイギリス側委員は、宮廷に奉仕した郎世寧に興味を示し、二点を選出した（挿図5-4、5）。民国側の意志を無視したイギリス側の行為は、今日でもしばしば言及されている。北平故宮の職員・那志良（一九〇八—一九九八）⁹は、IECA に参加した時の状況を、次のように述べている。「会期中、二十五回の講演が行われた。

講演はすべて中国芸術をテーマとしたが、講演者に中国人は一人もいなかった。（展覧期間、有過二十五次公開講演、所講内容、都是中国芸術、演講者沒有一個是中国人）」¹⁰。台湾の呉淑瑛氏も、「イギリス側の視線で中国芸術のイメージが演出された（呈現英國所「認識」的中国芸術與形象）」と指摘する¹¹。またクレイグ・クルナス（Craig Clunas）氏は、「故宮コレクションへの熱意の本質は感情移入であり、大英帝国への追憶を東洋の帝国だった清朝に置き換えようとした」とする¹²。

ただIECAに関わった中国側の研究者が、「文人」概念を唱えようとした様子も確かに認められる。滕固は同展の図録で、「中国絵画は作家の人格、気質、興趣の表現である（中国之画幾純於全可以表現作者之人格、性情、興趣）」とし、故宮コレクションの宮廷色を払拭し、画家の教養を評価しようとしている。ローレンス・ビーヨン（Laurence Binyon 一八六九—一九四三）¹³も、同図録で「中国は文学の国であり、士人の地位が最も高い」としたが、実際の出品作品が少なかったため、説得力は弱かった。「ロンドン古芸術展は文人画

を蔑視している（倫敦古展鄙視文人画）」とした中国国内の新聞記事は、当時の知識人のIECAへの批判的見解を示している。この記事では、イギリス側が陶磁器、青銅器、中国古画の真贋問題のみに注目し、「選択された作品のほとんどは画家画（筆者：職業画家の作品）であり、文人画が重視されていない」（所選者、聞多属画家画、而不重文人画）」（挿図5-6、7）¹⁴ことに不満を吐露している。第四章でも触れた『吾国與吾民』の著者・林語堂（終章、一八九五—一九七六）も、石濤、八大山人ら個性派画家の作品が展示されなかったことは、大変残念だったとする¹⁵。一九三〇年代の中国では、石濤と八大山人ら明清の個性派画家が、革新的精神の「文人画」家と考えられており、民国の知識人がIECAを保守的な展覧会と見た様子が窺われる。今日、「文人画」の規範作として高く評価される黄公望（一二六九—一三五四）の《富春山居図》（挿図5-14）は、IECAに出品されていたが、その理由は、乾隆帝の跋文と天子の印（御璽）を展示するためだったという¹⁶。つまり国民政府側には、IECAで文人精神や文人趣味を宣伝する意図があったにもかかわらず、イギリス側は工芸品や王朝趣味に傾斜して「文人画」を無視したと言える。国民政府と民国の知識人が、このIECAで経験した無念さは、翌年の国内展で晴らされることになった。

(2) 故宮コレクションと「文人画」概念の融合——

第二次全国美術展覽会（南京、一九三七年）

劉海粟は、一九三四年にヨーロッパで開催された中国現代絵画展（Ausstellung Chinesische Malerei der Gegenwart）の図録で、現代の絵画（国画）は、中国絵画史の最も重要な部分である「文人画」の伝統を継承していると述べており（第七章）、一九三〇年代にはすでにこうした意識がある程度共有されていた様子が分かる。ただここで注目したいのは、北京の陳師曾に続いて「文人画」を評価した劉海粟や傅抱石、滕固、潘天寿らの国画家や中国絵画史研究者は、すべて上海や南京など、中国南部で活躍した次世代の知識人だったことである。IECAの図録編集に参画した滕固以外、彼らが一九三七年以前に、行政院所管の北平故宮と交流があった様子はほぼ見られない。

また北平故宮院長の馬衡や、同職員の莊尚巖（一八九九—一九八〇）⁽¹⁷⁾、前記の那志良らも、当時、「文人画」概念の支持者だったようには見えない。一九三〇年代初頭の北平故宮は、内府コレクションを「古物」（挿図5—8）として管理していた⁽¹⁸⁾。家永真幸氏は、当時の「古物」は、保護というより封じ込められたものであり、少数の学者のみの鑑賞対象だったと指摘している⁽¹⁹⁾。

当時、北平故宮が編集した同館所蔵書画コレクションの出版物としては、『故宮周刊』（一九二九年十月十日・第一期—一九三六年四月・第五一〇期、北平故宮博物院出版物発行所）、『故宮書畫集』（一九三〇年—一九三四年六月・第四十五期、北平故宮博物院出版物発行所）、『故宮旬刊』（一九三六年五月・第一期—一九三七年三月・第三十二期、北平故宮博物院出版物発行所、挿図5—9）などがあつた。これらに掲載された作品の多くは、コレクションの歴史性を強調した「古画」であり⁽²⁰⁾、文徵明や董其昌ら、清朝宮廷が南宗正統とした作品も多く見られる。最も重要なのは、掲載写真が「嘉慶御覽之宝」「宣統御覽之宝」「石渠宝笈」「重華宮鑑藏宝」など、皇帝の鑑賞印を完全な形で見せるため、表装部分まで掲載していることである（挿図5—10）。ここには民国の新たな理念で、故宮の書画コレクションを再編しようとする意志は、まだ希薄だったように見える。この故宮コレクションが国家の文化的シンボルとして捉えられ始めるのには、一九三三年故宮コレクションが北平を離れ⁽²¹⁾、一九三五—三六年のIECAで国際舞台に登場したことが、大きく影響していると言ってもよい。より正確に言えば、IECAで「文人画」が低評価だったことへの不満は、中国南部の知識人たちが抱いたものであり、北平故宮の管理者らは、むしろ王朝文物の歴史性と革命の成果を示そうとした感が強い。

北平故宮コレクションの一部が南遷された直接の目的は、コレクションを戦火から守るためだったが、その移動中に故宮コレクション新たな管理者と解釈者が迎えられたことが、意外な変化をもたらすことになった。一九三七年、IECAに出品された故宮コレクションがすべて南京に戻り、他の南遷文物とともに南京朝天宮の新築倉庫（挿図5-11、12）に収められた同年一月には、北平故宮の南京分院が設立された⁽²²⁾。北平故宮は、組織上はなお国民政府行政院の所管だったが、南遷文物の展示と研究は、第二次全国美展（一九三七年四月一日～二十三日、南京国府路国立美術陳列館、挿図5-13）を機に、実質的に南京中央政府の教育部と中国南部の知識人の管理下に移行した。一九二九年の第一次全国美展を、「文人画」が「国画」の新たな理想となった契機（第二章）とするなら、一九三七年の第二次全国美展は、国民政府が「民族意識と国家観念を喚起し（激発民族意識與国家観念）」⁽²³⁾、故宮コレクションを文人の理想から解釈する起点となった展覧会、と位置付けることができる。

南遷文物に対する教育部の強い管理権は、「故宮宝物窃盗案」からも窺われる。一九三三年、北平故宮の初代院長・易培基（一八八〇—一九三七）が、故宮コレクションを盗んだと疑われた際⁽²⁴⁾、国画家・黄賓虹（第二章）が一九三五年五月から八月までの三ヶ月間、真贋鑑定を行なった結果、計六十二箱の文物が裁判所に差し押さえられた。そしてIECAに出品されなかった一部の故宮コレクションも、第二

次全国美展の準備期間だった一九三七年頃、教育部によって南遷の故宮文物と合流された。三権分立を唱えた南京政府で、教育部が裁判所の司法権に間接的に干渉したことは、第二次全国美展が国家レベルのイベントで、教育部が南遷文物の強い管理権を持つにいたったことを示した。第二次全国美展会長を務めた教育部長・王世傑は、一九四九年、「故宫在台」理事に就任したが、その際、台北故宮は行政院から教育部の管轄となり、当時の教育部長・杭立武（一九〇四—一九九一）が台北故宮を管轄した。つまりこの一連の経緯は、一九三七年以降、北平故宮の南遷文物が行政院直属から教育部の管轄となり、中華民国の文化建設の一環として重視される存在になったことを示している。

第二次全国美展で、滕固は同展の付属論文集『教育部第二次全国美術展覽会專刊』（準備委員会編、一九三七年四月、挿図5-14）、『中国芸術論叢』（商務印書館、一九三八年七月、挿図5-15）の編集者となった。そして美学者・宗白華（一八九七—一九八六）、西洋美術史研究者・秦宣夫（一九〇六—一九九八）、北平故宮院長を務めた馬衡らとともに、書、絵画、青銅器、玉器、殷墟考古などについて、美術史の論文や隨筆を掲載し、故宮コレクションへの美術史的な解釈を試みた。そこで、滕固の論文「詩・書・画という三つの芸術の相互関係（詩書画三種芸術的聯帶關係）」と、余紹宋（一八八二—一九四九）の論文「中国絵画の氣韻について（中国画之氣韻問題）」は、ともに画家の文人的性格について論じている。

また故宮絵画コレクションの強い宮廷色も、議論の論点となった。

余紹宋は、「文人画」の貴族芸術的傾向を払拭するため、「士気」と「作家」の両方の意味を含む「正宗画」という語を用い⁽²⁵⁾、氣韻を重視した「正宗画」こそが中国絵画の本質だとした。彼は、「山水画でも人物画でも、その大半が山林隱逸の趣がある。（中略）画家のほとんどが山人墨客であり、絵画に思いを寄せる士人である（大半皆山林隱逸之趣、無論山水人物皆然（中略）画家大属於山人墨客、或士人消遣情懷寄託逸興之作）」とした。『專刊』に掲載された諸論文には、故宮絵画コレクションを「文人」を理想とする文脈で解釈し、「文人画」を「中国精神、生活のシンボル（中国精神生活之具体表徴）」⁽²⁶⁾として定義しようとした意図が認められる。この時期に、北平故宮の「古物」は「文物」となり、国家文化建設と美術史の研究対象となり、また「文人画」概念が皇帝コレクションの宮廷色と入れ替わっていったと言える。同時に、故宮コレクションとは性格の異なる個人コレクションが第二次全国美展に並陳されたことも（挿図5-16）、大きな意味をもったが、これについては後述する。

第二次全国美展以降もなお、民国の美術界で「文人画」を主軸に中国絵画史を語ることは、時局的には違和感のあるものだったかもしれない。南遷文物は、日中戦争のさなかにソ連で開催された「中国芸術展覧会」（モスクワ、レーニングラード、一九四〇年。展示品は一九四二年九月までソ連で保管）と、第三次全国美展（重慶、一九四一年）

にも出品されているが、両展はともに「抗戦」をテーマとしていたからである。一方、開催できなかった第四次全国美展は、「少数の特権階級のもの」でなく、「民衆のもの」であることを展覧会のテーマとした企画だった⁽²⁷⁾。このようになお種々のスローガンが混在する中で、第二次全国美展に始まる故宮絵画コレクションの「文人志向」化が、より汎用性をもつためには、戦後の国際状況の中で新たな支持者を獲得しなければならなかった。

（3）皇帝コレクションの文人志向——

中国古芸術品展覧会(Chinese Art Treasures)、アメリカ、一九六一〜六二年

戦前まで、故宮コレクションに対して皇帝の至宝と文人趣味という、国内外の二つの認識が並存したとするなら、一九六一〜六二年にアメリカで開催された中国古芸術品展覧会（Chinese Art Treasures、以下CAT）は、故宮コレクションを「文人趣味の国宝」という新たな理念で解釈し、中国大陆以外の中国美術認識を統一した展覧会だったと言ってもよい。

一九六一年、アメリカの五つの美術館、ワシントンのナショナル・ギャラリー（National Gallery of Art）、ニューヨークのメトロポリタン美術館（The Metropolitan Museum）、シカゴ美術館（The Art

Institute of Chicago)・ボストン美術館 (Museum of Fine Arts, Boston)・サンフランシスコのデ・ヤング美術館 (M.H. De Young Memorial Museum, San Francisco)で開催されたCAT (挿図5-17)は、IECAに続く、故宮コレクションによる外交的性格の強い大型国際展として現在評価されている。

CATの準備段階では、同展に出品される故宮文物について、もし中華人民共和国から大陸への返還要請があった場合の対応も、国民政府とアメリカ政府の間で事前に協議された。その結果、台湾の中華民国が法律上、アメリカが認める唯一の中国政府であり、中華人民共和国への文物の返還義務はないとされた⁽²⁸⁾。ここには、準備段階からCATを、政権の正統性を表明する機会にしようとした、政治的意図が窺われる。台北故宮の理事・王世傑は、展覧会図録で次のように述べている。

This exhibition may also serve as a reminder that the free Chinese are fighting to save their cultural heritage as much as to recover lost territories. ⁽²⁹⁾

CATは「自由中国」(free Chinese)の反撃であり、そこで展示された美術品は中国の「文化遺産」(Cultural heritage)として、「失われた国土」(lost territories)を回復するシンボルとされたことがわかる。

一九四九年以前は、北平故宮の職員も、民国政府の教育部や中国南部の知識人たちも、故宮コレクションと政権の関係については言及を回避する姿勢を示していた。というのは、第二次全国美展(一九三七年)が開催された当時、清朝最後の皇帝・溥儀(一九〇六―一九六七)が身を寄せた「(偽)満洲国」にも、かなり質の高い旧内府コレクションがあり、故宮コレクションと政権の正統性を結びつけることは極めて危険だったからである。大出尚子氏は、国民政府が、故宮という場そのものを清朝再興と結びつけようとした溥儀の構想を危険視していたことを、指摘している⁽³⁰⁾。

それに対して一九六一年のCATは、逆に台北故宮の絵画コレクションを、政権の正統性のシンボルとして新たに規定したのだった。中国では春秋戦国時代以来、国土の象徴を九州(冀州、兗州、青州、徐州、揚州、荊州、豫州、梁州、雍州)を示す「九鼎」とし、始皇帝以降は天子の印(御璽)も、同じく王権の象徴とされてきた。また一九三二年に北平の文物を疎開させる際には、故宮の「古物」より『四庫全書』や公文記録、「国家の文珍図書」が重要だとする考えもあった⁽³¹⁾。そうした諸説を背景に、CATの趣旨は、一九五〇年代初頭に胡適が提示した「絵画コレクションを中心」(a painting-centered exhibition)という意見に、沿う形で設定されたのだった。これは、中国旧来の歴史からは飛躍する論理だったが、一方では一九三七年第二次全国美展以来の「文人画」評価の展開を踏まえたものだったと言える⁽³²⁾。

その結果、戦後は故宮絵画コレクションに、政権の正統性と、第二次全国美展から唱えられた文人精神・文人趣味が付加され、その二つが、一九六一年のCATで結合・融合されたのだった。CATの図録の序文 (introduction、執筆者不明) は、中国芸術の核心は「詩書画」にあるとして滕固らの主張を繰り返しながら、同展を「文人と貴族趣味の多様性 (varying taste of the scholars and nobility)」を展示するものとして解説している⁽³³⁾。台北故宮の院長をつとめた石守謙氏も、近年の論文で「皇帝コレクション」という語を使用し、そこから国宝へと展開した中国美術史上の意義を指摘している⁽³⁴⁾。

では、IECA (一九三五～三六) で評価された、「皇帝の至宝」、第二次全国美展 (一九三七年) での「文人精神」、CAT (一九六一～六二年) での「文人趣味の国宝」、という三種のコンセプトは、展覧会ではどのような展示として具体的に現われたのか。また「文人画」の概念・系譜と故宮コレクションは、どのように整合され、実際に展示されたのかを次に検討する。

(4) 故宮博物院の絵画コレクションの展示変遷

まず確認しておきたいのは、第一に南遷した文物のうち、台湾に運ばれたのは全体の約二十二% (一九七二箱) だけだったが、IECAと第二次全国美展での出品作が最優先に選定されたため、「優品」はほぼ

漏れなく台北故宮のコレクションになったこと、そして第二に、IECA、第二次全国美展、CATの三つの展覧会では、絵画作品の選定方針自体には、さほど大きな変化はなかったことである。三展での絵画作品の出品リストをまとめた表7で見ると、第二次全国美展とCATの出品作には、中国絵画史上の基準作で、重複して出品されたものが意外に多い。荆浩《匡廬図》、范寛《谿山行旅図》、郭熙《早春図》、夏珪《溪山清遠》など、これまでCATが初披露と思われてきた基準作の多くが、すでに第二次全国美展で一般公開されている (挿図5-18)。これについてジェームズ・ケーヒルは、最初のIECAが開催された一九三五年当時は、民国の準備委員が質の高い国宝の流出を防ぐため、意図的にレベルの低い作品を選択・出品し、それが以後の欧米の中国絵画史研究を惑わせることになったと推測している⁽³⁵⁾。ケーヒルの推測は一理あるが、前述の検討のように、IECAの出品作はほぼイギリス側で選定されたが、第二次全国美展とCATでは、出品作の決定権がほぼ国民政府の教育部にあったため、後者の二展の出品作に一貫性があるのは当然とも言える。

出品作品の具体的な傾向としては、三展での故宮絵画コレクションの展示を比較すると、宮廷色が徐々に減少していくことが明白である。IECAに出品された帝王図、功臣図、仕女図 (表7を参照、IECAの作品番号31、48、61、62、102、103) といった、王権や宮廷関係の人物画は、第二次全国美展とCATではほぼ展示されていない。

ただ閻立本の《職貢図》のように、唐代の古作と考えられた作品、あるいはCATでの「正統」という趣旨に沿うケースの作品は、出品されている。徽宗帝の文雅の集いを表現した《文会図》（表7を参照、第二次全国美展の作品番号16、CATの作品番号31、挿図5-19）も、文人としての徽宗の紹介として、第二次全国美展とCATに出品されたと考えられる。一方、IECAで展示された清朝皇帝の御筆や、満洲貴族・清朝宮廷画家の作品（表7を参照、IECAの作品番号149、159、164、165、166、167、168、169、170、171、174、175）は、第二次全国美展とCATでは選定されていない。この変化は、国民政府の故宮コレクションへの姿勢を明快に示していると言える。北平故宮のコレクションが南遷される際に、総計二万一千三百七十一点の清朝の皇帝・皇后の書画が、すべて北平故宮に残されたのも、同じ理由だったろう。この点についてクレイグ・クルナス氏は、清朝への態度とは異なり、明王朝の皇帝肖像画（「御容」）が台湾に運ばれたのは、漢民族による政権を継承しようとした中華民国の民族意識によることを指摘している³⁶⁶。より正確に言えば、民国で排除された宮廷色とは、清代の異民族王朝の宮廷色だったと言える。

また第二次全国美展とCATでの作品選定は、前述のようにほぼ一貫性があるように見えるが、実は両展では明清期の正統派画家・個性派画家への態度は、まったく異なっていた。第二次全国美展では、南遷

した北平故宮のコレクションのみならず、劉海粟、張善孖・張大千兄弟などの近代の「文人画」家（国画家、第六、七章）や、民間の個人コレクターが蒐集した明清代の石濤や八大山人、揚州八怪などの個性派画家の作品も、数多く展示されている（表7を参照、第二次全国美展の作品番号170、173、174、180、268、269、270、271、292、293、294、299、300、301、302、303、304、305、306、307、308、309、310、311、326、327、329、374、379、380、383、384、387）。

清朝の内府コレクションは、乾隆帝の没後、蒐集活動が停滞し、個性派画家の作品は少ないとされる。したがって第二次全国美展で、皇帝コレクションの故宮絵画のみで、宮廷色から文人趣味への急転回を視覚的に展示するのは困難だったはずだ。そこで、当代の美術家や知識人の個人コレクションを加えることで、故宮コレクションから宮廷色を払拭し、かつ前述の膝固らが提唱した革新的な文人趣味という展覧会趣旨を実現することは、きわめて重要な方法だったと考えられる。

ところが、「文人画」概念の成立に際して重要な意味をもった明清の個性派画家の作品は、一九六一年のCATでは展示されなかった。今日広く認められるように、CATは台北故宮の絵画コレクションによって、中国での「山水画の正統」の成立と展開を、実作品で示そうと試みたものだったからである。展示されたのは、唐代の《明皇幸蜀図》

(表7を参照、CATの作品番号2、以下同じ)、五代の趙幹《江行初雪図》(作品番号12)、関同《関山行旅図》(作品番号13)、董源《洞天山堂図》(作品番号14)、巨然《秋山問道図》(作品番号15)、李成《寒江釣艇図》(作品番号17)、北宋の范寛《谿山行旅図》(作品番号18)、郭熙《早春図》(作品番号20、挿図6-27)、米芾《春山瑞松図》(作品番号28)、米友仁《雲山得意図》(作品番号35)、南宋の李唐《万壑松風図》(作品番号36)、金代の武元直《赤壁図》(作品番号46)、馬夏派山水(作品番号52-61)、元代の趙孟頫《鵲華秋色図》(作品番号69)、黄公望《富春山居図》(作品番号74、挿図5-20)、明代の沈周《廬山高図》(作品番号94)などであり、その山水画の正統を継承したのが、清代の四王呉惲だった(作品番号106-112、挿図5-21)。

このような中国絵画史の基準作の系譜が成立する一方で、明清の個性派画家がCATから落とされた理由は何だったのか。明快な答えは難しいが、いくつかの理由が考えられる。まず台北故宮のキュレーターが、一九三五-三六年のIECAは海外展だったため、乾隆帝が蒐集した作品を中国芸術の代表作と考えた可能性である。また前述のように、故宮コレクションに個性派画家の作品自体が少なかったことも、理由の一つと考えられる。個性派画家の作品は一九四九年以後、一部の個人コレクターの作品が大陸に残されたが、国民政府とともに台湾に移

った個人コレクションの作品は、一九六七年に台北故宮の寄贈制度が整って以後に、台北故宮に入るようになった。たとえば王世傑コレクションの八大山人《長江万里図》や、石濤《憶箇山僧図》(挿図5-22)などは、一九七八年に台北故宮に寄贈されたものである⁽³⁷⁾。ただ故宮コレクションにも、明清の個性派画家の作品が皆無だったわけではなく、隠逸の文人像を表現した明代の陳洪綬《隱居十六觀図》(作品番号105、挿図5-23)は、CATにも展示されている。しかし全体としては、「革新」「在野」、貴族芸術への批判といった「文人画」概念の特質が、台北故宮とCATが主張しようとした正統性と矛盾すると考えられたことが、CATに個性派画家の作品が出品されなかった理由と考えられる。明清の個性派画家のほか、非正統の地方画家の作品も、少なくとも一九七〇年代までは台北故宮で閲覧できなかったことが、今日しばしば言及されている。ケーヒルも一九五〇年代末から六〇年代当時、台北故宮で絵画コレクションを撮影する際に、非正統の地方画家の作品は撮影できなかったことを回想している⁽³⁸⁾。こうした一連の事実、一九五〇、六〇年代の台北故宮が、中国絵画史の正統を強調しようとしていた意図を窺わせる。

また当時、何が中国絵画史の主様式、中央画壇の主流と考えられたのかという問題も、きわめて重要である。CATに出陳された作品は、宋代の米氏雲山から元末の四大家、明代の文沈(文徵明、沈周)、清代の四王呉惲まで、むしろ董其昌が提唱し、王朝が支えた南宗画の系

譜（第一章）とほぼ一致する。つまり台北故宮の絵画コレクションは、一九六一年のCATを機に、正統派の「文人画」を再評価し、それによる系譜の再編をめざしたと言える。一九五〇年代から六〇年代という戦後の中国絵画史研究の草創期、台北故宮は革新的な明清の個性派画家より、故宮コレクションの正統派絵画から、「文人画」概念を再解釈し、それによる系譜の再編をめざしたと言える。

第二節、元末四大家の再評価——

一九五〇年代以降のアメリカでの中国絵画史研究

（1）元代絵画の革命論

一九五〇年代以降のアメリカでの中国絵画史研究は、故宮コレクションを主対象に、「文人画」概念がもつ革新と正統という、二つの理念の調和を目指すことになった。そしてこの難題を解決する方法論になったと考えられるのが、元代絵画の「革命」論だった。

ジェローム・シルベルゲルド (Jerome Silbergeld, 中国語名：謝柏柯)氏は、元代絵画の「革命性」(revolutionary)について、次のように言う。この論は、クリーブランド美術館のシャーマン・リー (Sherman E. Lee, 中国語名：李雪曼、一九一八—二〇〇八) と、若手の中国芸術史研究者・方聞 (Wen C. Fong, 一九三〇—二〇一八) が、

一九五五年に出版した *Streams and Mountains Without End: A Northern Sung Handscroll and Its Significance in the History of Early Chinese Painting* ではじめて論じられ、後にジェームズ・ケーヒルとマイケル・サリヴァン (Michael Sullivan, 中国語名：蘇立文、一九一六—二〇一三) が、それを継承したとする⁽³⁹⁾。

やや広く見れば、この一九五〇年代の元代絵画の革命論は、一九三〇年代の滕固の「文人画」系譜と、滕固が引用した明代の王世貞の五変説（元末四大家を、中国絵画史上の五回目の変革とする。第三章）を、継承していることがわかる。

ただ、シャーマン・リーが元代の「文人画」に注目したのは、元代絵画が、宋代絵画の視覚的「再現性」を終わらせた点にあった。彼は、明清の正統の「文人画」派（南宗画）を創始したのは、カラバツジオに比肩する董其昌だったと考え、董其昌が「劇的に中国山水画の方向を変えた」⁽⁴⁰⁾とする。つまりシャーマン・リーの認識は、「文人画」の展開史を、南宗の正統派画家を軸として考えたものだったと言える。

アシュウィン・リッヅ (Ernst Aschwin Prinz zur Lippe-Biesterfeld, 一九一四—一九八八)

それに対して、アメリカで明清代の地方画家・個性派画家の新様式に注目し、正統画派と個性画派の矛盾を意識し、元代絵画の革新性を

提示したのが、アシユウィン・リップと、オズワルド・シレン（第四章）の中国絵画認識を継承したジェームズ・ケーヒルだった。

シャーマン・リーによれば、リップ（一九一四―一九八八）が一九四二年ベルリン大学に提出した、李衍（一二四五―一三二〇）の墨竹図に関する博士論文^{（41）}が、アメリカで初期の中国「文人画」研究である^{（42）}。一九四九年からメトロポリタン美術館の東アジア美術部に勤務したリップは、明清絵画に興味を持ち、彼の個人コレクションにも明清の個性派画家・陳洪綬（一五九八―一六五二）の作品があった。彼はメトロポリタン美術館に、八大山人の画冊を購入するように進言したが、主任キュレーターのアラン・プリースト（Alan R. Priest, 一八九八―一九六九）^{（43）}は、贋作の宋元絵画でも真筆の明清絵画より優れていると考えていたため、この購入計画は見送られた。リップとプリーストの明清絵画への異なる姿勢は、戦後アメリカでの新旧の認識の違いを示している。

ヨーロッパの影響によるシノワズリーの名残りは、二十世紀初頭のアメリカでも続いており、チャールズ・フリーア（Charles Lang Freer, 一八五四―一九一九）が中国美術を蒐集し始めた頃にもまだあったという。またフリーア美術館やメトロポリタン美術館のために、ファアガソン（第四章）が購入した明清絵画が冷遇されたことから、当時はまだ日本の中国絵画観の影響が強かった様子が窺われる^{（44）}。事実、一九五七年にケーヒルの師のマックス・ローア（Max Loehr, 一九〇三

―一九八八）が行なった台北故宮での調査も、宋代絵画を中心とする調査だった。

ドイツからアメリカに移住したリップの場合、一九三〇年代にドイツで広まった民国の「文人画」概念と系譜（第七章）を、ニューヨークにもたらしたものだだった様子が窺われる。国民政府の中国絵画観に近かったためか、一九五三年に前述の台北故宮院長・杭立武がニューヨークを訪れた際には、杭はリップに、台湾の故宮コレクションの現状を積極的に紹介している。リップも一九五五年頃、台中の倉庫で故宮コレクションを鑑賞した後、A Journey to Formosaと題した旅行記で、元代の「文人画（Literary Painting）」の流行が、宋代絵画から元代絵画への激変をもたらし、以後の絵画に大きく影響したと述べている^{（45）}。個性派画家への彼の関心も考え合わせると、元代絵画の革新性を、宋代絵画の終焉というより、明清絵画の起点と捉えていた様子が窺われる。同年、リップはメトロポリタン美術館で、地方画派の金陵画派（明末清初、南京で活躍した龔賢、樊圻、蔡沢、高岑、鄒喆、呉宏、葉欣、謝荪、胡慥、陳卓など）の展覧会を初めて企画し、翌年には「龔賢と金陵画派」（Kung Hsien and the Nanking School）と題した論文も発表している^{（46）}。

一方、この金陵画派展の前年、シャーマン・リーと方聞は、クリーブランド美術館が新たに購入した北宋絵画の《溪山無尽図巻》（挿図5―24）をテーマに、特別展を開催し、前述の *Streams and*

Mountains Without End: A Northern Sung Handscroll and Its Significance in the History of Early Chinese Painting を出版した。リップの明清絵画への関心とは対照的であり、一九五六年に方聞がプリンストン大学に提出した博士論文も、宋代絵画の《大徳寺五百羅漢図》(Five Hundred Lohans at the Daitokji) を対象としたものだった。

また彼の著書『再現を越える——八世紀から十四世紀の中国書画』

(Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.) の研究範囲が示すように、方聞の関心は元代以前の中国山水画の規範の成立にあった。こうした戦後アメリカでの元代絵画への注目の差異が、二つの歴史認識、つまり宋代絵画と元代以後を分け、中国絵画史の主流を山水画の系譜とする見方と、「文人画」概念による系譜とする見方の、大きく二つの研究方向を生んだと言えるだろう。

ちなみにメトロポリタン美術館で不遇だったリップは、一九五〇年代末以降、研究の重心をインド美術や仏教美術へと移し、一九六三年にはパリに移住した。メトロポリタン美術館の中国絵画コレクションは、一九七〇年に東アジア美術部が方聞を迎え、王季遷 (C.C. Wang, 一九〇七—二〇〇三) (47) とジョン・クロフォード・ジュニア (John M. Crawford Jr., 中国語名: 顧洛阜 一九一三—一九八八) のコレクションを購入して以後、充実することになった。ここから、宋代絵画に加えて元明清の正統派画家、一九八〇年代には石濤ら明清の個性

派画家も購入されるようになり、正統派作品の蒐集を最優先した方聞自身の中国絵画史観も、変化していった様子が窺われる。

ジェームズ・ケーヒル (James Cahill, 中国語名: 高居翰、一九二六—二〇一四)

リップの中国絵画史研究を発展させたのが、ジェームズ・ケーヒルである。一九五五年、元末四大家の呉鎮 (一二八〇—一三五四) をテーマとした博士論文 (*Wu Chen: A Chinese Landscapist and Bamboo Painter of the Fourteenth Century*, 一九五八年完成) の作品調査で、ケーヒルは初めて台湾を訪れた。リップが台湾から戻り、前述の *A Journey to Formosa* を記した同年である。翌一九五六年の冬、ケーヒルはストックホルムに赴き、三ヶ月間オズワルド・シレンの研究助手を務めた。ちょうどシレンの *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* (New York: The Ronald Press, 1956—1958.) が出版された時だが、同書は、正統派の代表者の董其昌を、単独の一章で詳しく論じた初の英文著書と評されている。また第四章で述べたように、シレンは早い時期から新文化運動の学者と交流し、明清以後の中国絵画史、特に揚州八怪などの個性派画家を研究した。そうした個性派、正統派の両者に関心をもつシレンの中国絵画認識を理解したケーヒルは、すぐにシレンの推薦で『中国名画集粹』 (*Chinese Painting*,

Switzerland: Albert Skira Press.1960.挿図5-25)の執筆者となった。一九五九年のケーヒルの第二回台湾旅行は、スキラ社のこの『中国名画集粹』の図版撮影のためだった⁽⁴⁸⁾。アメリカ在住のコレクター王季遷と、台北故宮のキュレーター・李霖燦(一九一三—一九九九)⁽⁴⁹⁾は、一ヶ月も続いた作品撮影にともに参加し、『故宮書画録』(台北:国立故宮中央博物院聯合管理處編、一九五六年)に収録された正統派の規範作品をケーヒルに通覧させたという。のちにフリーア美術館のキュレーターとなったケーヒルは、CATの図録編集も担当している。

台湾の中国美術史研究者との交流や、台北故宮コレクションを調査する中で、南宗正統派を理解したケーヒルは、「文人画」研究の重心を元明清絵画へと展開していった。前述の呉鎮に関する彼の博士論文は、正統派の元末四大家の中で、「逸品」の代表とされる呉鎮をとり上げて論じた研究である。この論文は出版はされなかったが、一九五八年から大学で閲覧可能なマイクロフィルム(University Microfilms hard-cover copy volume)の形で発表され、中国美術史研究者の間に広く読まれたという。論文の第一部「中国の文人画論」(The Theory of Literati Painting in China)で、「文人画(wen-jen hua)」概念を詳しく検討したケーヒルは、元末四大家を中国絵画史の「前期」と「後期」を区分するキーマンとし、中国絵画史の新たな地平を開いたと評価した⁽⁵⁰⁾。その後、元代絵画の革命論(revolutionary)が、ケ

ーヒルの中国絵画史研究の基盤となり、一九七六年に出版された元代絵画の著書 *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1358* (『江山四季——中国元代の絵画 一二七九—一三六八年』)を皮切りに、彼の中国後期絵画史シリーズが始まった。同書は、中国での夏文彦『図絵宝鑑』(一三六五年序、五卷)以降、元代を対象とした初の絵画史として高く評価されている⁽⁵¹⁾。

以後、アメリカでの元代絵画への関心はきわめて高くなっていった。たとえば、一九六〇年プリンストン大学の春季ゼミ(元代中心)に参加した李錚晋(Chu-Tsing Li, 一九二〇—二〇一四)は、元末四大家の一人⁽⁵²⁾ 趙孟頫(一二五四—一三二二)の代表作《鵲華山色図》をテーマに、一九六三年七月、論文The Autumn Colors on the Chiao and Hua Mountains: A Landscape by Chao Meng-Fuを完成した⁽⁵³⁾。シャーマン・リーと何恵鑑(Wai-kam Ho, 一九二四—二〇〇四)による展覧会*Chinese Art under the Mongols: the Yuan Dynasty, 1279-1368* (『モンゴル支配下の中国芸術——元代(一二七九—一三六八)』)は、「書画同源」や個性的な元末四大家の「文人画」を、「保守」と「革新」が表裏一体となったものとして評価している⁽⁵⁴⁾。前述のマイケル・サリヴァンの研究や、マックス・ローアの著書*Chinese Painting after Sung* (New Haven: Yale Art Gallery.1967)も、元代絵画が異民族の皇室の支持を得なかったことで、逆に自由な展開と創造性を手にしたとする。

こうした「文人画」の在野性への評価が、ケーヒルが元代以降の南宗正統派だけでなく、明代の張宏、呉彬、龔賢など、幻想的で狂逸的 (Fantastics and Eccentrics) な画家を積極的に評価したことにも繋がっていると考えられる。『中国名画集粹』でも、シレンの著書『中国後期絵画史』と同様に、清代絵画の下限を揚州八怪の羅聘 (一七三三ー一七九九、挿図5ー26) としている。一九六七年ケーヒルは、*Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting* (挿図5ー27) という明清の個性派画家の展覧会も企画した⁽⁵⁶⁾。Joseph Scheier-Dolberg氏は、一九六四年から一九六七にかけてアメリカで開かれた明清の個性派、幻想派、奇想の画家などを扱った四つの展覧会 (挿図5ー28) に、ケネディ大統領暗殺やベトナム戦争、権威への批判といった国内背景の反映を指摘する。またケーヒルが、一九二〇年代中国の陳師曾や劉海粟、日本の橋本関雪の文人画論を継承している点にも言及している⁽⁵⁷⁾。こうしたケーヒルの姿勢は、一九二〇ー三〇年代に形成された「文人画」概念とその系譜に、同調するものと言ってよい。彼はいわば元末四大家の評価を通して、革新的な意識をもつ「文人画」の概念・系譜と、戦後に台北故宮が主張した南宗正統派との矛盾を、調和したのだと考えられる。

(2) 抽象表現主義と「文人画」概念

アメリカの中国絵画史研究者たちは、元代絵画を評価の中心として、抽象表現主義の理論を援用して「文人画」の解釈を試みた。この点についてスーザン・ブッシュ (Susan Bush) は、宋代の「文人画」をテーマとした博士論文 *The Chinese Literati on Painting* (一九六八年完成) の出版序言で、シレンとケーヒルの二人の研究を、アメリカでの「文人画」論の嚆矢として高く評価し、ケーヒルと自分の研究がともに抽象表現主義の理論に影響を受けたことを明言している。

近代中国で形成された「文人画」概念と抽象表現主義の理論は、人間の内面への関心という点で共通する。抽象表現主義は、ヨーロッパのシュルレアリスム、キュビズムなどのモダニズムを統合し、一九四〇年代にアメリカでのモダニズムとして徐々に形成された⁽⁵⁸⁾。人間の本性や意識に焦点を当て、宗教に代わって美術がそれを表現するとしたのが、抽象表現主義の主張の一つである。美術批評家のバーネット・ニューマン (Barnett Newman, 一九〇五ー一九七〇) は、「大聖堂の崇高さを理解するために、キリスト、人間、または『生命』に頼る必要はない。私たち自身と自分の感情の中に崇高さを見つけることができる」とした⁽⁵⁹⁾。これは蔡元培が一九二〇年代に提唱した、「美育を以て宗教に替える (以美育代宗教)」という、中華民国の文化政策 (第二章) と酷似している。この類似性は、中華民国とアメリカで

それぞれに展開したモダニズムが、ともに人間の精神と内面を前面化したヨーロッパのモダニズムに発していたためかもしれない。そして抽象表現主義による戦後アメリカの中産階級の価値観と、中華民国の知識人が、「文人画」概念によって民国の美術・思想を成立させようとした理想とが、イデオロギー的な近縁性をもつものだった様子も窺われる。

宋代の「文人画」に注目した方聞も、『再現を越える——八世紀から十四世紀の中国書画』（Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992）で、北宋末期の文人士大夫画家と十九世紀末のヨーロッパの前衛芸術家を比較し⁽⁵⁹⁾、抽象表現主義の批評家クレメント・グリーンバーグ（Clement Greenberg, 一九〇九—一九九四）の理論を引用して、次のように述べている。

アレクサンドリアニズム（筆者注：グリーンバーグが用いたアカデミズムと同義語）を超越するため、中産階級社会の一部は、アヴァンギャルド（前衛芸術）を作り出した。（中略）アヴァンギャルドの詩人や芸術家は、自らの芸術的を絞るとともに、それを絶対的な表現にまで高め、その高い水準を維持することを求めた⁽⁶⁰⁾。

ここでの文章は、画院の宮廷美術をアレクサンドリアニズム（アカデミズム）、民間美術をキツチュ（Kitsch、大衆化）に喩え、両者の

中間の「文人画」を、アヴァンギャルド（前衛芸術）と同等のものとしている。

今日、抽象表現主義がアメリカ政府の支援で普及したことがすでに指摘されているが⁽⁶¹⁾、台中・北溝の陳列館、一九六五年に台北・士林外雙溪に完成した台北故宮も、アメリカ政府の外郭団体・アジア協会（Asia Foundation）の資金提供を受けていたことが明らかにされている⁽⁶²⁾。クレイグ・クルナス氏は近年、冷戦最初期にアメリカで行われたCATや「中国絵画史」研究が、「文人画」を最も価値のある、中国を代表する唯一の「中国絵画」と考えた背景には、「文人画」を赤いソビエトからの文化的脅威への有力な防衛線と考えたためだったとする仮説を提示した。しかしすぐにこの仮説を短絡的として撤回し、文人による「表現的、主観的な」中国絵画の評価は、中国内部と外部の両者による評価であるとした⁽⁶³⁾。

こうした一連の動きが、戦後の台湾とアメリカが、中国大陆のイデオロギーと対峙したことを背景に展開しことは否定できない。しかし同時に一方では、故宮の絵画コレクションを「文人画」を軸とする中国絵画史として再編する際、正統への批判意識と、故宮コレクションの南宗正統派を調和するのに、元代絵画を前衛とし、抽象表現主義の理論で解釈することが、両者を整合・連結する理論的作業になったと言える。

具体的には、ケーヒルは著書 *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1358* で、抽象表現主義のモデルだったキュビズムの視点で黄公望を分析し、黄公望が「幾世紀かのちの西洋のキュビストたちの場合と同じく、耽美的・情緒的であるよりはむしろ知的・理性的であろう」としており、視覚的世界を分解して新たに力学的、知覚的な図様に再編成した」とする⁽⁶⁴⁾。黄公望の《富春山居図》(挿図5-20)は、元代絵画全盛期の代表作として高く評価され、ケーヒルはその制作プロセスについて次のように述べている。

時には揺れ動く筆致によって、気取らないがしかし感受性の強いエネルギーを帯びている。(中略)量塊を一貫した形に描くというよりは、むしろ筆線が絡み合い重なり合う中で、二次元的な書をはるかに超え、量感と奥行きを持った筆勢の構造が表現されているといえよう。それは現代画家のポロックやトビーの作品の遠い類例らしい様相を帯びているが、ここでは油絵の粘性のあるメディアでは到底望めない微妙な筆触の調子によっている⁽⁶⁵⁾。

同じ元末四大家の倪瓚については、潔癖性の人柄が詳しく紹介され、「奇行によって当時の人々に知られたこの画家の性格を、これら画中のさまざまなものが特色づけている」とする⁽⁶⁶⁾。こうした言説には、画論の記述に基づいた解釈でありながら、抽象表現主義が信奉したシユルレアリスムの理論(精神分析)と、戦後アメリカで広まった心理学の視点が認められる。また王蒙の《青卞隱居図》(挿図5-29)

については、「ある種の創造的天分の異常な爆発の所産としか解し得ず、明らかに王蒙自身ですら繰り返すことが出来なかったことがわかる」⁽⁶⁷⁾、「早期の表現主義の驚くべき筆技による絵」⁽⁶⁸⁾とした。そして最後に、黄公望、倪瓚、王蒙について、「その後の幾世紀にもわたる文人画家たちに影響を及ぼした」と結論づけている⁽⁶⁹⁾。

ここでは、元末四大家の筆法を継承した明清の正統派画家たちが、保守ではなく前衛として説明されている。石守謙氏は論文「『四王』認識のパラタイムの転換(『四王』研究的範式転移)」で、すでに戦後アメリカの中国絵画史研究で、正統派画家(四王)への評価の転回が起こったことを検討している⁽⁷⁰⁾。またここでは、正統派画家の起点とも言える董其昌への評価も変化した。ケーヒルは一九八八年の論文「絵画史と絵画理論としての董其昌——『南北宗論』の再考」(Tung Chi-ch'ang's "Southern and Northern Schools" in the History and Theory of Painting: A Reconsideration)で、董其昌が唱えた「倣」(倣古)を、創造的、革命的な意義を持つものだったとする。ほぼ同じ頃に方聞も、中国絵画の倣古主義や理想化としての「古」の追求が、変革を志向する手段として、正統と異端、伝統と革新の両面を有しているとした⁽⁷¹⁾。こうした再評価の結果、一九八〇年代には、近代以来批判され続けてきた董其昌と彼が唱えた倣古主義も、改めて創造的、革命的な意義を持つ「前衛」として再評価されることになった⁽⁷²⁾。

これはケーヒルが『中国名画集粹』で指摘した、「文人画の伝統は多くの流派に分解され、十七世紀から正統派と独創主義者が並存し、模倣と革新が対峙しながら、中国絵画の多元性が維持されてきた」⁽⁷³⁾という解釈を、より進めたものと言える。つまり抽象表現主義の理論によつて、王朝が支持した南宗正統派も、筆法論から革新性を獲得し、革新的「文人画」の系譜に編入されたのだった。

第三節、北京故宮と中華人民共和国の「文人画」認識

(1) 画院を中心に——北京故宮の展示

では中国大陸では戦後、どのように故宮コレクションと、民国期の精神的シンボルだった「文人画」を受け入れたのかを、次に検討する。一九四九年以降の中華人民共和国では、人民の美術であることと社会主義を背景としたリアリズムが、制作・評価の基準となった。

まず新中国での故宮コレクションの再建と、それとともに形成された評価基準を確認する。一九五〇年から中央文物局に勤めた書画鑑定家・コレクターの徐邦達（一九一―二〇二二）⁽⁷⁴⁾と張衝（一九一四―一九六三）⁽⁷⁵⁾らは、民間と海外オークションから旧内府コレクションを蒐集し、自身のコレクションも含めて北京故宮の絵画コレクションの再建を試みた。彼らの努力によつて、一九五三年の北京故宮

絵画館の開館までに、三七〇〇点の旧内府コレクションの書画が、改めて北京故宮のコレクションになったという。

一九五〇年から一九五三年までの彼らの蒐集過程や、建国初期の故宮コレクションについては、関係資料がきわめて少ない。そのため、再建された北京故宮初期のコレクションの概要と、新中国の北京故宮への姿勢については、後述する建国記念の外交展（海外）と、故宮絵画館展（国内）の記録から検討する。

これらの展覧会の具体的な出品リストは不明だが、まず前者の外交展（海外）を見てみる。一九五〇年五月、チェコのプラハで開催された「中国月」展に、北京故宮は工芸品コレクションと「明清写実絵画」一五五点を出品した⁽⁷⁶⁾。続いて同年十月、ソ連のモスクワやレニングラード（現サンクトペテルブルク）などで開催されたソ連中国芸術展（以下、ソ連展、挿図5―30）にも、故宮文物三九九点、全国から集められた一二〇〇点の文物、近現代絵画（一九一九年以後の作品）、手工芸品が出品された。IECAでの工芸重視を継承したかのように、故宮コレクションの出品作は陶磁器が一一八点と最も多く、絵画は四十八点のみだった。一九五二年、インド国立博物院で開催された中国芸術展も、同様に工芸品を中心としたものだった⁽⁷⁷⁾。美術工芸が、中国建国初期に国内外で最も評価された美術ジャンルだったことがわかるが、北京故宮の絵画コレクションは、どのような評価だったのだろうか。

ソ連展の故宮絵画の出品リスト（表8）では、宋代絵画は画院画と思われる作品や、花鳥画の写生的作品がほとんどである。元代絵画は、建築を描いた界画、動物、岩の写生的作品の三点のみ。清代絵画は全て画院画家と満洲貴族の作品で、明代の董其昌と彼の理論を継承した四王呉惲など、南宗正統派の作品は一点も見られない。出品作は、対象を丁寧に観察し、細やかに仕上げる「リアリズム」の視点から選定されたという。加えて、宗教美術（作品番号326、334、337、355）と、少数民族としての満洲貴族の作品（作品番号362、365、368）が選ばれている⁽⁷⁸⁾。

ソ連展の三年後の一九五三年十月には、北京故宮に新設された絵画館で、隋、唐から明清代までの時間軸に沿った名作五〇〇余点が展示された（一般公開は十一月一日～十二月十六日、以下、絵画館展）。ソ連展よりかなり充実した同展には、前述の一九五〇年から一九五三年まで中央文物局が再蒐集した旧内府コレクションも展示された。北京故宮の研究員・王中旭氏に確認したところでは、同展の図録は作成されなかったようだが、当時の新聞記事から出品作（一部）をリストアップすると、次のようになる。

隋代…展子虔《遊春図》

唐代…周昉《紈扇侍女図》、韓滉《文苑図》

五代…黄筌《珍禽図》、顧闳中《韓熙載夜宴図》、衛賢《高士図》

宋代…宋人摹本《洛神賦図》、《百馬図》、李公麟《牧放図》、趙

佶（徽宗帝）《聽琴図》、張昞端《清明上河図》、王希孟

《千里江山図》、趙伯駒《江山秋色図卷》、馬遠《踏歌図》、

同《水図》、同《梅石溪鳧図》、梁師閔《蘆汀密雪図》、梁

楷《秋柳雙鴉図》、李迪《雞雛図》、李嵩《花籃図》、同

《紅蓼水禽図》、同《出水芙蓉図》、宋人《巴船下峽図》、

宋人《騎士獵歸図》、宋人《歸牧図》、宋人《征人曉發図》、

宋人《四羊図》、宋人《疏荷沙鳥図》、宋人《風雨歸舟図》、

宋人《海棠風蝶図》、宋人《秋柳雙鴉図》、宋人《群魚戲藻

図》、宋人《射獵図》、宋人《仙女乘鸞図》

元代…趙孟頫《秋郊飲馬図》、趙孟頫・管道升《墨竹図》、任仁發

《二駿図》、黃公望《九峰雪霽図》

明代…《沈周雜画》、唐寅《風木図》、徐渭《驢背尋詩図》

清代…朱耷《墨荷水鳥図》、金農《梅花》、鄭燮《墨竹》、李鱓

《松藤図》、羅聘《花鳥》⁽⁷⁹⁾

展示作品の全貌は分らないものの、画院画家や南宗正統派への姿勢⁽⁸⁰⁾は、ソ連展とほぼ変わらないように見える⁽⁸¹⁾。中央美術学院の美術史講座（一九五七年創設、一九六〇年第一期生入学）の創設者・王遜（一九一五—一九六九）⁽⁸²⁾は、『文芸報』の記事で、宮廷の日常生活を描いた宮廷画家の出品作（《紈（揮）扇侍女図》《韓熙

載夜宴図》など、挿図5-31、32)が、人体、人の表情、服装などをリアルに描写していることを高く評価している。同じく宮廷画家・張沢端(一〇八五頃―一一四五)の《清明上河図》についても、汴梁城(現、河南省開封)の庶民生活や風俗を表現した名作として称賛している。ちなみにこの《清明上河図》は、溥儀が満洲にもたらし、一九四九年以後、遼寧省博物館から北京故宮に返還された数少ない旧内府コレクションの作品として、中華人民共和国で重要視された。また王遜は、王希孟(一〇九六―没年不詳)の青緑山水《千里江山図》(挿図5-33)を、「祖国山河の壮大と秀美を総合的に描写した(綜合地描写了祖国山河的壯闊和優美)」作品、《出水芙蓉図》(挿図5-34)を「写生の能事を尽くした(極尽写生之能事)」作品として、それぞれ高く評価している(83)。こうした「リアリズム絵画」を制作した画院画家は、職業画家に属するため、当時の階級論から、王侯貴族に支配された人民として解釈された(84)。

こうした建国初期のソ連展と絵画館展からは、民国期に低く評価された画院作品や満洲貴族の作品が、リアリズム美術の規範、少数民族の美術の代表として、戦後中国で改めて評価された様子が窺われる。

これに関してもう一点注目されるのは、建国初期から地方博物館の建設が重要視されたことである。建国後、散逸した旧内府コレクションが、各地の博物館・美術館から北京故宮に、積極的に返還された

は言い難い。一部のコレクション以外、各省の博物館・美術館に収蔵された内府コレクションは、そのまま現地の所蔵品となった(85)。

しかし、建国初期の中国美術史研究者の多くは、民国期に成長した知識人だった。彼らにとつては、革命論を反映した新時代の「文人画」概念が、中華人民共和国でも継続されることが重要だった。それを示しているのではないかと思われるのが、明清の南宗正統派(四王呉惲)の作品が、ソ連展と絵画館展の両者の出品作に、ほぼ見られないこと、そして一方の絵画館展には、リアリズムとは言い難い徐渭、朱耷(八大山人)、金農、鄭燮、李鱓、羅聘ら明清個性派画家・揚州八怪の作品が出品され、ソ連展に出品された清代宮廷絵画や満洲貴族の作品と入れ替えられていることである。では「文人画」は、新中国の中国美術史にどのように位置づけられたのだろうか。

(2) 新中国での「文人画」論争

前述のように、一九四九年以降の中国美術史研究では、人民のために制作された作品か、作者が人民階級かどうか、重要な評価基準となった(86)。「文人画」の作者は「封建士大夫階級」と考えられたため、建国以後の約十年間は、「文人画」と思われる個性派画家の作品が故宮コレクションに蒐集されたものの、「文人画」についての美術史研究はほぼ見られなかった。

それが建国十周年の前年、一九五八年に北京故宮の機関誌『故宮博物院院刊』が創刊され（一九六〇年～七九年まで休刊）、また雑誌『美術』（北京・中国美術家協会編、一九五〇年創刊『人民美術』の後身）では、建国後初の美術論争とも言われる「文人画」の存続を問う議論が起こった。最初に問題を提起したのが、「論『文人画』」（一九五九年第三期）⁽⁸⁷⁾と題する論文を寄稿した、国画家の熊緯書（一九一四―二〇〇二）⁽⁸⁸⁾である。ここで雑誌『美術』の編集者は、「文人画をどのように認識するかは、今日、中国絵画の遺産を研究する重要な課題である（如何看待文人画、是我們研究中国絵画遺産的一项重要重要工作）」として、「文人画」の検討を促した。

王伯敏（一九二四―二〇一三）⁽⁸⁹⁾の著書『中国絵画史』（一九六一年脱稿、刊行は一九八二年）は、次のように言う。

撰写絵画史、固不能偏面地写文人画家史、但是對於具有高度文化內涵的優秀的絵画作品、應該肯定、並給歷史上較高的地位。這是对本民族優秀文化的自尊、一點也不「意味著对民間絵画的輕視」而「对文人画的過分推崇」。⁽⁹⁰⁾

〔和訳〕

絵画史を書くのに、文人画家の歴史に偏ってはいけない。文化的内実を持つ優れた絵画を肯定し、高い歴史の評価を与えるべきだ。これは我が民族の優秀な文化へのプライドであり、「民間絵画の軽視」でも、「文人画への過度な賞賛」でもない。

同書は一九六一年、文化部によって全国の大学での芸術教育のために書かれた教材である。初稿と修正稿は、ともに中国美術研究者でもあった同僚（俞劍華、潘天壽、史岩、徐邦達、於安瀾、傅抱石ら）の審査を受けたが、出版直前に文化大革命が始まったため、一九八二年まで出版を待つことになった。同書は中国大陆での中国絵画通史の代表作だが、そこでは「文人画」を突出させず、画院画や民間美術と並存させ、中国絵画史の一側面として捉えようとする姿勢が窺われる。王伯敏をはじめ当時の中国絵画史研究者の多くは、少なくとも滕固の「文人画」の理念（第三章）を継承していたが、その主導的な地位はここで失われていることが分かる。

新中国での「文人画」の系譜は、董其昌が唱えた明清の南宗正統派への批判をさらに深め、滕固の宋元代の「文人画」と、明清の個性派画家の「文人画」を系譜として継承した。たとえば前述の熊緯書は、董其昌と明清の南宗正統派の作品については、民国期の批判を継承し、「専ら模倣をよくする戯筆であり、封建的な保守主義の文人（士大夫）画である。（中略）このような絵画は、王朝の支配者に特に奨励された（專以模倣為能事的筆墨遊戲、這是特具封建保守性的文人（士大夫）画。（中略）這種画封建統治者曾特別奨励）」⁽⁹¹⁾として批判している。さらに文革が終了したのちの一九七九年には、洪毅然（一九一三―一九九〇）が「文人画について（關於文人画）」と題した論文で、次のように述べている。

大倡「文人画」者、為明人莫是龍與董其昌、可上溯於宋之蘇軾及元之倪雲林等的理論和創作、且其影響所及、如清之石濤、八大、與「揚州八怪」、直至近代吳昌碩、現代齊白石、潘天壽等、皆其伝派。

〔和訳〕

文人画を称賛したのは明代の莫是龍と董其昌である。

「文人画」の理論と作品は宋代の蘇軾、また元代の倪瓚にまで遡ることができる。その影響は清代の石濤、八大山人、「揚州八怪」に及び、さらに近代の吳昌碩、現代の齊白石、潘天壽などもその系譜を継承している。

「文人画」を唱えた董其昌に言及しているが、董其昌の南宗論を継承した正統派画家については一人も触れておらず、正統派画家への批判的態度を明確に示す一文と言える。

この論文は「文人画」の系譜として、宋元代の文人画にも触れている⁽⁹²⁾が、最も評価しているのは明清の個性派画家、とくに揚州八怪の鄭燮（一六九三―一七六六、号板橋）だった。次に鄭燮の評価の高まりについて見てみよう。

（3）新中国での鄭燮評価

熊緯書の前述の論文「論『文人画』」も、明清の個性派画家の作品について「進歩的な意義をもつ文人画（這類文人画是具有進歩意義的）」であり、「近現代国画にも大きく影響した（対近現代的国画影響也是非常之大的）」⁽⁹³⁾と高く評価した。同論文と同じ号に掲載さ

れた侯少君の論文「八大山人」も、彼らの作品を「社会現実の直接的な描写ではないが、内面の心理活動、悲壮の感情を描いたリアリズムの作品である」とする⁽⁹⁴⁾。そして美術教育家・中国美術史研究者の温肇桐（一九〇九―一九九〇）⁽⁹⁵⁾が、一九七九年中国建国以来の美術史論文を集成した「中国古代绘画研究報刊文章編目（一九四九―一九七九）」⁽⁹⁶⁾では、揚州八怪の一人・鄭燮の評価が、一九五〇年代末頃から急速に高くなっている様子が確認される。

一九六〇年、新中国の最初の画院の一つとして揚州国画院が設立され、同時に開催された「揚州画派展」の影響とともに、以後、揚州八怪に関する新聞記事や美術史論文が多く見られるようになる。鄭燮が最も高評価を得た理由については、画家・郭味蕓（一九〇八―一九七一）の論文「揚州八怪の鄭板橋」や、傅抱石（第三章）が『人民日報』（一九六二年二月十六日）に寄稿した「鄭板橋を論じる（鄭板橋浅論）」などから窺うことができる。

郭味蕓は、鄭燮の「七品官耳」（筆者…官階の低い七品官）「俗吏」といった印章に、彼の官僚生活への嫌悪感が見られるとし、彼の詩「衙齋臥聴蕭蕭竹、疑是民間疾苦声」（竹が蕭蕭として音を立て、役所でそれを聴いて、民間の苦しみの声かと疑った）にも、人民への共感を見出している⁽⁹⁷⁾。傅抱石も同様に、鄭燮が言った「難得糊涂」（スマートに馬鹿なふりをする）を評価し、鄭燮の人間関係、とくに貧困者への気遣いと、財産を失ってもたいしたことはない（尤其用

心良苦的是反復交代要搞好人與人、尤其和貧苦之人的關係、就是吃点眼前亏、也是便宜的」という考えを称えている。これは当時、私有財産がすべて国の財産として没収された知識人にとって、共鳴できる考えだったろう。また鄭變の「蘭、竹、石を描くのは、世の中の生活が苦しい人々を慰めるためであり、安逸な生活を送っている人々のためではない」（凡吾画蘭、画竹、画石、用以慰天下之穷人、非以供天下之安享人也）という名言に対しても、労働者や農民への共感として高く評価している⁽⁹⁸⁾。共産党政権にとっては、知識人や、地主、民国期の官僚などを帰順させるのに模範的な人物だったと言える。ここでの墨蘭、墨竹、墨石は、文人士大夫の戯墨、文革が批判した「四旧（旧思想、旧文化、旧風俗、旧習慣）」ではなく、建国直後の苦境にあった農民や労働者などの平民も消費できる、「人民の絵画」になったのだった。文革の最中には、国営の新華書店が墨竹の印刷物を大量に発行し、どの家にも墨竹のポスターが貼られていたという（この墨竹のポスターは美術品ではないと考えられたため、現在はほぼ残っていない）（挿図5-35）。

一九六〇年代から評価された鄭變は、さらに一九八〇年代の改革開放期に、テレビドラマや郵便切手などの新たなメディアによって広く普及していった。一九八三年には鄭變生誕二九〇周年を記念して、揚州市文学芸術联合会・清代揚州画派研究会・興化县鄭板橋記念館の共催でシンポジウムが行われ、一九八五年には中央テレビ局制作のドラ

マ「鄭板橋」（二回）⁽⁹⁹⁾が上映されて、鄭變の存在は全国レベルのものとなった。文革後しばらく経った一九八三年は、中国のテレビドラマ制作の草創期であり、輸入された海外ドラマとともに、国内の四大名著『三国演義』『水滸伝』『西遊記』『紅樓夢』も盛んに題材とされた。そうした草創期、新題材のドラマが少なかった一九八〇年代に、鄭變がテレビドラマの主人公としてとりあげられたのだった。翌一九八六年には、鄭變の山東県令時代の記念として、山東省廣播テレビ局が、放送劇『鄭板橋伝奇』（十回）⁽¹⁰⁰⁾を制作。続いて一九九一年には山東濰坊テレビが、『鄭板橋』（十四回）、一九九八年には山東省テレビ局が『鄭板橋外伝』（二十七回）を放映し、二〇〇〇年代に入って以降も鄭變を題材としたテレビドラマの制作が続く。鄭變と同程度にテレビに何度も登場する中国絵画史上の画家はいないが、これは鄭變が最も人民に近い文人として評価、認識されたからにほかならない。一九九三年十一月二十二日には、鄭變生誕三〇〇周年を記念して、「鄭板橋作品選」の特種郵便切手（六枚、挿図5-36）が発行され、鄭變の代表的な墨蘭、墨竹、墨石が採用された。文革を経験した大部分の人々は、王朝の順序や四大名著の内容を知らなくても、「鄭板橋」の名前と彼が描いた墨竹は知っている。つまり官位の低い文人、一般庶民（人民）に近い存在の「文人画」家が評価されたことは、中国大陆での「文人画」概念と系譜の展開の特徴と言える。今日、

鄭變は、中国絵画史の領域を越え、中国大陆の大衆文化として広く知られている。

おわりに

本章では、故宮コレクションの蒐集・展示の変遷と、それに連動する「文人画」概念の再解釈、「文人画」系譜の再編について検討した。中国芸術国際展覧会（IECA、イギリス、一九三五―三六年）、第二次全国美術展覧会（南京、一九三七）、中国古芸術品展（CAT、アメリカ、一九六一―六二年）の三つの展覧会での、故宮絵画コレクションの展示の変遷から、中国絵画（史）の核心としての「文人画」概念が、王朝美術を象徴する故宮絵画コレクションと融合していく過程を明らかにした。中国芸術国際展覧会（IECA）で評価されなかった「文人画」概念は、第二次全国美術展覧会をきっかけに、管理者・解釈者が実質的に交替し、個人コレクションの明清個性派画家の作品も出品に加えられたことで、故宮コレクションとのギャップが緩和されていった。そして戦後の激動の国際環境の中では、台北故宮で改めて提起された故宮絵画コレクションの正統性と、「文人画」概念の革新性との齟齬が問題となった。この新たな齟齬を解決したのが、一九五〇―六〇年代のアメリカの中国絵画史研究者たちだった。今日の中国絵画史の基盤をつくったアメリカの研究者の中でも、アシュウィン・リッペとジェームズ・ケーヒルが果たした役割は大きい。抽象表現主義

の理論を援用し、元代絵画の革新性を説いたケーヒルの研究は、明清の南宗正統派と個性派を、等価に「文人画」系譜に整合することに貢献したといえる。

一方、戦後の中国大陆では、故宮コレクションの再建を先行させ、「人民の美術」という立場からそれを評価した。民国期の「文人画」概念と系譜は継承されたが、「文人画」が中国美術（史）を代表することはなかった。「文人画」系譜の中国大陆での展開は、官位の低い文人、一般庶民（人民）に近い存在として、明清の個性派画家を中心に行われたことを指摘した。

¹ 北平故宮と台北故宮については、鄭欣淼『天府永藏——兩岸故宮博物院文物藏品概述』（北京：紫禁城出版社、二〇〇八年八月）、『故宮院史留真』（台北：國立故宮博物院、二〇一三年）を参照。

² 吳淑瑛「博物館展覽與民族、文化的想像——以「倫敦中國藝術國際展覽會（一九三五～一九三六）」為例的觀察」台北：近代中國雜誌社編『近代中國』第一五七期、二〇〇四年六月、四十四～七十頁。中國藝術國際展覽會の開催経緯と、パーシバル・デビッドの人物については、李立「国宝海外首展研究——一九三五～一九三六年「中国藝術國際展覽會」八十周年記」（北京：中国国家博物館〔編〕『中国国家博物館館刊』第一五三期、二〇一六年月、一四五～一五四頁）、陶小軍「一九三五年倫敦芸展之始末考察」（北京：中国藝術研究院『美術觀察』二〇一五年七月、一〇〇～一二頁）、郭卉「国宝之旅一九三五～一九三六 倫敦中国藝術國際展覽會及上海予展」（『國際博物館（Museum International）』南京：訳林出版社、二〇〇一年第一期（三月）、八十四～九十一頁）を参照。

³ パーシバル・デビッド（Percival David 一八九二—一九六四）…ユダヤ系イギリス商人、インド生まれ。中国語が流暢で、中国陶磁器の研究と蒐集に努め、約一五〇〇余点の中国陶磁コレクションをロンドン大学に寄贈した。その一部は現在、大英博物館（Room33）で展示されている。若い時に、美術批評家ロジャー・フライ（Roger Eliot Fry、一八六六—一九三四）、ローレンス・ビニョンの影響を受け、一九二四年に北京を訪れた。故宮の修繕工事と運営に寄与し

たため、一九二九年八月、北平故宮の顧問に招聘され、故宮で小展覧会なども企画した。

⁴ イギリス側の発起人には、オスカー・ラファエル（Oscar Raphael）、ロバート・ロッカー・ホブソン（Robert Lockhart Hobson）、パーシバル・イエッツ（Prof. W. Percival Yets）などの蒐集家と研究者がいた。莊尚嚴「倫敦中国美術國際展」台北：國立故宮博物院『山堂清話』一九八〇年、一四五頁。

⁵ 郭泰祺（一八八九—一九五二）…政治家、外交家。アメリカのペンシルベニア大学に留学し、博士号を取得した。一九一九年、パリ講和会議の中国代表を務め、一九二六年北伐戦争に参加。後に国民政府外交部次長、一九二八年以降はイタリア駐在大使、国民政府立法委員、イギリス駐在大使などを歴任した。

⁶ IECA は、フランスの中国学者、ポール・ペリオ（Paul Pelliot、中国語名：伯希和、一八七八—一九四五）が、上海の租界に収められていた故宮コレクションを研究するため、イギリスに建言して開催されたという説もある。吳淑瑛「博物館展覽與民族、文化的想像——以「倫敦中国藝術國際展覽會（一九三五～一九三六）」為例的觀察」（前掲注2）

⁷ 王世傑（一八九一—一九八一）…法学博士。湖北崇陽県の人。一九一三年、イギリスとフランスに留学。一九二〇年に帰国し、北京大学教授として行政法、憲法を教えた。国民政府が成立すると、中央法制委員、法制局局長、教育部長、外交部長などを歴任し、戦後台湾の国民政府では總統府秘書、中研院院長などをつとめた。

⁸ 馬衡（一八八一—一九五五）…金石学者、考古学者、書法篆刻家。浙江鄞県の人。一九二四年清室善後委員会、一九二五年北平故宮臨時理事会理事、古物館副館長、一九三三年故宮博物院第二任院長となった。内戦後、北京故宮の文物とともに大陸に残り、一九五二年北京文物整理委員会の主任委員となった。

⁹ 那志良（一九〇八一—一九九八）…北京滿族人、字は心如。一九二四年清室善後委員会、一九二五年北平故宮に勤めた。一九三三年、第一回南遷文物の責任者、一九三五—三六年には IECA の中国代表となり、故宮の文物と生涯をともにした。

¹⁰ 那志良・庄嚴「遭国難與展国宝——一九三五年倫敦芸展親歷」北京：故宮博物院編『紫禁城』二〇〇七年第三期、三十二—五十二頁。ただし那志良の『典守故宮国宝七十年』（台北：私家版、一九九三年、一三七頁）によれば、鄭天錫（Dr. F.T.Cheng, 一八八四—一九七〇）の講演が行われたという。

¹¹ 吳淑瑛「博物館展覽與国族、文化的想像——以「倫敦中国芸術国際展覽会（一九三五—一九三六）」為例的觀察」（前掲注2）。

¹² Clunas Craig, "China in Britain: The Imperial Collection," Tim Barringer and Tom Flynn ed. *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*. London: Routledge, 1998, 41-51.

¹³ ローレンス・ビンヨン（Laurence Binyon, 中国語訳：勞倫斯・賓揚、また賓庸、比尼恩、卞因など。一八六九—一九四三）…イギリスのランカスター出身、両親はイギリス国教会の牧師。ロンドンのセント・ポールズ・スクール、オックスフォードのトリニティカレッジで学ぶ。一八九三年卒業後、すぐに大英博物館の印刷書籍部門に勤め、カタログの編集に従事。その後、日本美術と中国美術に興味を持ち始める。ビンヨンと中国芸術の関係については、範麗雅

「ロンドンにおける『中国芸術国際展覽会』と英国知識人の中国伝統文化理解——ローレンス・ビンヨンとアーサー・ウェイリーを中心に」（東大比較文学会編『比較文学研究』九十四号、すずさわ書店、二〇一〇年一月、七—九頁）を参照。

¹⁴ 筆者不詳「倫敦古展鄙視文人画」『晶報』（上海）一九三五年四月一日、二頁。ここで言及された画家あるいは職業画家の作品は、いわゆる現在の「宋画」にあたる作品が多い。また宋代絵画のほか、清代の宮廷が重視した南宗正統派の作品も見られる。IECAでの宋代絵画イメージについては、陳韻如「『宋画』的檢沢——一九三〇年代故宮藏画之公開及其对重構画史的貢獻」（台北：国立故宮博物院『故宮學術季刊』第三十七卷第一期、二〇二〇年、一四三—一九九頁）を参照。

¹⁵ 林語堂「對於倫敦芸展的意見」『大公報』（天津）一九三五年四月十三日、二頁。吳淑瑛「博物館展覽與国族、文化的想像——以「倫敦中国芸術国際展覽会（一九三五—一九三六）」為例的觀察」（前掲注2）の引用を参考にした。莊尚嚴『赴英参加倫敦中国芸術国際展覽會記』（北平（現北京）…国立北平故宮博物院年刊、一九三六年七月）によれば、出品作を選定した外国委員には、パーシバル・デビッド、オスカー・ラファエル（Oscar Raphael, 一八七四—一九四一）、ジョージ・ユーモルフォポロス（George Eumorfopoulos, 一八六三—一九三九）、ロバート・ロツカート・ホブソン（Robert Lockhart Hobson, 一八七二—一九四一）、ポール・ペリオ（Paul Pelliot, 一八七八—一九四五）などがいた。

¹⁶ 筆者不詳「芸展預展会昨晨開幕」『申報』（上海）一九三五年四月九日、九頁。

¹⁷ 莊尚嚴（一八九九—一九八〇）…台中故宮古物館長、台北故宮副院長。一九二四年北京大学哲学専攻を卒業し、清室善後委員会に勤めた。一九二五年故宮博物院が成立されると、故宮博物院古物館第一科科长に就任。同僚の那志良とともに一九三三年、第一回の南遷文物の責任者、一九三五—三六年にはIECAの中国代表となり、故宮の文物と生涯をともにした。

¹⁸ 「法規…中華民國国民政府令（中華民國十七年十月五日）…故宮博物院組織法」（南京…国民政府秘書処『国民政府公報』一九二八年十月第九十八期、一頁）では、故宮コレクションは「古物」と称されている。上海図書館「全国報刊検索」のデータベースによれば、一九三三年から一九四九年の「故宮文物」の関連記事は十八件、「故宮古物」の関連記事は、より早い時期の一九一九年から見られ、一九三〇年から一九三九年まで一二三件を数える。黄小峰氏は、論文「晚清北京古書画市場中清初『四王』絵画之境遇」（第四章、注2）で、「古国」（中国）、「古城」（北京）、「古物」（清代全盛期の金石書画）が、中国の文化集合体や国運を象徴するものだったことを指摘している。

¹⁹ 家永真幸『中国の近代国家建設と国宝形成』東京大学出版会、二〇一七年八月、七十一頁。—

²⁰ 宋代絵画の研究者・陳韻如氏は、故宮出版物が宋代絵画を重視し、宋代絵画イメージの形成に重要な役割を果たしたことを考察した。陳韻如「『宋画』的検収——一九三〇年代故宮藏画之公開及其对重構画史的貢獻」前掲注14、一四三—一九九頁。

²¹ 文物の南遷と市民意識の勃興に関する研究としては、張碧恵『中華民國と文物——国家建設に果たした近代文物事業の役割』（早稲田大学エウプラクシス叢書、二〇一九年十月）がある。

²² 筆者不詳「博物館界——故宮博物院南京分院成立」北平（現北京）…中国博物館協會編『中国博物館協會会報』第二卷第三期、一九三七年一月、十四頁。
²³ 筆者不詳「全国美術展覽之意義」（四月一日ラジオ）南京…中央廣播事業管理處『廣播週報』第二三期、一九三七年四月、三十三頁。

²⁴ 易培基の提訴は冤罪と思われ、最後は「未受理」で決着となった。当時、故宮コレクションに贋作はないと一般的に認識されていたため、コレクションの記録に一致する絵画が摹本や後世の模倣作だった場合、管理者の窃盗と疑われることがあった。

²⁵ 「此（筆者…氣韻の有無）便是正宗画與工匠画不同之點（正宗画三字從前所無、鄙意欲以称歷来正宗画派之用、包含士氣画與作家画在內、往日有称为文人画者、嫌其意義狹隘故立此称）」。余紹宋「中国画之氣韻問題」滕固（編）『中国芸術論叢』上海…商務印書館、一九三八年七月、九十四頁。

²⁶ 卞僧慧「關於中国絵画之若干考察」滕固（編）『教育部第二次全国美術展覽会專刊』南京…第二次全国美術展覽会籌備委員会、一九三七年四月、六十六頁。

²⁷ 鶴田武良「民国期における全国規模の美術展覽会——近百年来中国絵画史研究一」東京国立文化財研究所『美術研究』三四九、一九九一年三月。

²⁸ 「真正」なる中国を代表する台北故宮の志向は、吳淑瑛氏が論文「展覽、文物所有權與文化外交——以故宮一九六一年赴美展覽的交涉為例」（台北…近代中国雜誌社編『近代中国』第一五五期、二〇〇三年九月）ですでに指摘している。また台北故宮文物の海外展が、「中華民國の所有」文物によるものであることを声明として出すよう相手国に求めたことが、家永真幸氏によって指摘されている（同『中国の近代国家建設と国宝形成』、前掲注19）。

²⁹ Guo li Zhong yang bo wu yuan: Guo li gu gong bow u yuan. *Chinese Art Treasures: a selected group from the Chinese National Palace Museum and the Chinese National Central Museum. Taichung, Taiwan*. Geneva: Skira, 1961.8.

³⁰ 大出尚子『「満洲国」博物館事業の研究』汲古書院、二〇一四年一月、七十五頁。

³¹ 張碧恵「南京国民政府期における文物保護政策——『北平文物』の南遷を中心に」『次世代アジア論集：早稲田大学アジア研究機構「次世代アジアフォーラム」研究成果報告論文集（8）』二〇一五年三月、三十四～三十五頁。

³² 胡適の提案を Aschwin Lippe. "A Journey to Formosa." *Archives of the Chinese Art Society of America* 9.(1955) : 8-19. (Accessed July 10, 2021. <http://www.jstor.org/stable/20066970>.) を参照。アメリカの展覧は Noelle Giuffrida. "The Right Stuff: Chinese Art Treasures, Landing in Early 1960s America." Michelle Ying-ling Huang ed. *The Reception of Chinese Art Across Cultures*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Pub. 2014.) を参照。

³³ In painting and Calligraphy, two of the three arts traditionally held in highest esteem by the Chinese(the third is poetry), the Palace Museum Collection is richer than any other. (中略) Finally, the exhibition includes objects in a variety of materials to exemplify the varying taste of the scholars and nobility of Ming and Ch'ing period. 胡適の Guo li Zhong yang bo wu yuan: Guo li gu gong bow u yuan. *Chinese Art Treasures: a selected group from the Chinese National Palace Museum and the Chinese National Central Museum. Taichung, Taiwan*. 15-25.

³⁴ 石守謙「皇帝コレクションから国宝へ——中国美術と国立故宮博物院の創設」東京文化財研究所『ちゅうごくモノ——「美術品」の価値形成とは何か』平凡社、二〇〇四年三月、一〇九～一二四頁。石守謙氏は、翌年の論文「清室收藏の現代転化——兼論其与中国美術史研究発展之關係」（台北：国立故宮博物院『故宮學術季刊』第二十三卷第二期、二〇〇五年、一～三十三頁。）でも「皇帝コレクション（皇室收藏）」「国宝」などの語をキーワードとして用いている。

³⁵ James Cahill. London 1936/36 Exhibition: "Early" Painting from China. ケーヒルの個人ウェブ <http://www.jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/london-193536-exhibition-early-paintings-from-china> 最後アクセス、二〇二一年二月。

³⁶ Craig Clunas. *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*. Honolulu: University of Hawaii Press. 2007. 中国語訳の柯律格『大明——明代中国的視覚文化与物質文化』（黄小峰〔訳〕、北京：生活・読書・新知三聯書店、二〇一九年）を参照。

³⁷ 前掲注1、鄭欣淼『天府永藏——兩岸故宮博物院文物藏品概述』（一二九～一二二頁）を参照。

³⁸ シェームズ・ケーヒル「国立故宮博物院在我學術生涯中的位置」王靜靈〔訳〕、台北：故宮文物月刊編輯委員會編『八徵耄念：故宮博物院八十年的點滴懷想』二〇〇六年、五十七～六十四頁。

³⁹ Silbergeld, Jerome. "The Yuan "Revolutionary" Picnic: Feasting on the Fruits of Song (A Historiographic Menu)." *Ars Orientalis* 37 (2009): 9-31. Accessed July 10, 2021. <http://www.jstor.org/stable/29550006>.

⁴⁰ Sherman E Lee. "review of The Landscape Painting of China and Japan by Hugo Munsterberg." *Far Eastern Quarterly* 15. (1955-56):415-416.

Sherman E Lee. *Chinese Landscape Painting*. Cleveland: Cleveland Museum of Art. 1962.

⁴¹ Ernst Aschwin, Prinz zur Lippe-Biesterfeldt. Li Kan und seine

"Ausführliche Beschreibung des Bambus." Beiträge zur Bambusmalerei der *Yüan-Zeit. Ostasiatische Zeitschrift XVIII*. 1942-3.1-35.

⁴² Sherman E Lee. "Aschwin Lippe. 1914-1988." *Archives of Asian Art* Vol.42(1989):84-86.

⁴³ アラン・プリースト (Alan R. Priest, 一八九八—一九六九) …キュレーター。イギリス出身。一九二八年ハーバード大学卒業後、メトロポリタン美術館の極東美術部 (Far Eastern Art) に勤務 (一九二八—六三)。中国の古代彫刻の蒐集に尽力し、ニューヨークでの古美術商・盧芹齋 (Ching Tsai Loo, 一八八〇—一九五七) と山中定次郎 (一八六六—一九三六) から多くの作品を購入した。

Hearn, Maxwell K. "Asian art at the Metropolitan Museum." *Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 2015. 20. を参照。

⁴⁴ Cohen Warren. *East Asian Art and American Culture*. New York: Columbia University Press. 1992. 中国語訳の孔華潤 [著]、段勇 [訳] 『東亜芸術與美國文化』 (上海書画出版社 二〇一四年八月) を参照。

⁴⁵ 前掲注39のAschwin Lippe. "A Journey to Formosa". 16.

⁴⁶ Aschwin Lippe. *Kung Hsien and The Nanking School: Some Chinese Paintings of the Seventeenth Century*. New York: The Chinese Art Society of America. 1955. 著者 Silbergeld, Jerome. "Kung Hsien: A Professional Chinese

Artist and His Patronage." *The Burlington Magazine* 123, no. 940 (1981): 400-10. 著者 リックの「龔賢と金陵画派」 (Kung Hsien and the Nanking School) に言及している。

⁴⁷ 王季遷 (C.C. Wang, 一九〇七—二〇〇三) …蒐集家、鑑定家、画家。己干、季銓、季千とも呼ばれる。一九四〇年、ビクトリア・コンタグ (Victoria Contag) とともに『明清画家印鑑』 (出版情報不詳) を編集。一九四七年劉海粟のアドバイスで、油絵の研究のためアメリカに移住した。

⁴⁸ ジェームズ・ケーヒル「国立故宫博物院在我學術生涯中的位置」、前掲注38。

⁴⁹ 李霖燦 (一九一三—一九九九) …中国美術史研究者。河南省輝県の生まれ。一九三八年国立杭州芸術専科學校を卒業後、辺疆民族芸術の調査に参加。一九四一—四三年まで中央博物院、一九四三年以降、故宫博物院に勤めた。一九四九年台湾に移住し、一九八四年、台北故宮副院長に就任した。晩年、中国美術史研究に専念し、台湾大学、台湾師範大学などで中国美術史と書画鑑定を教えた。

⁵⁰ When we think of dividing that history into two great periods, "early" and "later" painting, the epoch of the Four Masters presents itself immediately as the beginning of a new artistic era, and the point of demarcation may conveniently be placed at the outset of their activity in the early fourteenth century, or, if one chooses, a few decades before.

ケーヒルの個人ウェブ <http://www.jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/the-theory-of-literati-painting-in-china-doctoral-dissertation>. 最後は「クセス」二〇一一年二月。

⁵¹ 洪再新「高山仰止——高居翰教授與中国絵画史」范景中、高吟丹〔編〕『風格與觀念 高居翰中国絵画史文集』杭州：中国美術学院、二〇一一年、七頁。

⁵² 「元末四大家」を誰とするかについては二説がある。一つは、趙孟頫、呉鎮、黄公望、王蒙の四人とし（王世貞『芸苑危言』）、もう一つは、黄公望、王蒙、倪瓚、呉鎮とする説（董其昌『容台集』）。――

⁵³ Li, Chu-Tsing, and C. T. L. "The Autumn Colors on the Chiao and Hua Mountains: A Landscape by Chao Meng-Fu." *Artibus Asiae Supplementum* 21 (1965): 5-109. 李铸晋の論文は、台中故宮（The Palace Museum in Taichung）、東京国立博物館、ボストン美術館、黒川古文化研究所、ジェームス・ケーヒル、出版社 Alber Skira が提供した写真によるものである。また論文の前書きに記された人々、プリンストン大学教授・方聞、京都国立博物館の島田修二郎（一九〇七―一九九四）、フリア美術館のジェームス・ケーヒル、台中故宮の莊尚嚴、那志良、中央研究院（台中）の李霖燦、香港・新亜書院（New Asia College）の王季遷などの名前から、当時のアメリカ、台湾、香港、日本の間の中国美術史研究者のネットワークが窺われる。――

⁵⁴ Sherman E. Lee, Wai-kam Ho ed. *Chinese Art under the Mongols: the Yuan Dynasty, 1279-1368* Cleveland Museum of Art distributed by the Press of Case Western Reserve University, 1968. Pirazzoli-t-Serstevens, M. が書いた展覧会図録への記事は、次のように評価している。⁵⁵ "Avec l'invention des bleu et blanc, la peinture des lettrés peut être considérée comme la contribution artistique la plus marquante et la plus riche de conséquences du xiv^e siècle. Le milieu du siècle voit s'instaurer, avec une transformation complète des

critères jusqu'alors admis et de l'apparence même de la peinture chinoise, un nouveau style dans la peinture de lettres (wen-jen houa)."〔和訳〕青花（染付）の発明に影響されて登場した文人の絵画は、十四世紀の最も特徴ある芸術である。十四世紀半ば、旧来の評価基準の変化に伴い、中国絵画に徹底した変化があらわれる。一種、文学や文字を重視する絵画（文人画）が登場したのである。⁵⁶ Pirazzoli-t-Serstevens, M. "Review: Sherman E. Lee, Wai-Kam Ho. Chinese art under the Mongols: The Yuan dynasty (1279-1368) Cleveland Museum of Art, 403 pages, 1968. plus de 330 œuvres reproduites en noir et blanc. " *Arts Asiatiques* 20 (1969): 225-26. 参照。

⁵⁵ 同展の開催場所と会期：Asia House Gallery, New York City, March 23-May 28, 1967; Los Angeles County Museum of Art, June 20-Aug. 13, 1967; and M. H. De Young Memorial Museum, San Francisco, Sept. 15-Nov. 5, 1967.

⁵⁶ Joseph Scheier-Dolberg. In Search of Eccentricity: Chinese Painting in 1960s North America. シカゴ大学東アジア美術史研究室主催シンポジウム Exhibiting East Asian Art in the West (二〇一一年六月四日～六日) での口頭発表を参照。論文集出版予定。

⁵⁷ 抽象表現主義については、主としてマイケル・レジャの研究 Michael Leja.

Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s. New Haven: Yale University Press, 1993. 参照。

⁵⁸ We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke

associations with outmoded images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making cathedrals out of Christ, man, or "life", we are making it out of ourselves, out of our own feelings. Barnett Newman, *The Sublime Is Now*, 53.

⁵⁹ 「這是一個政治與道德出現危機的時期，書畫藝術日益處於朝廷的控制之下。這些文人士大夫，宋代中國的知識精英，脫離了官方正統，創造了一種新型的士大夫畫藝術，亦即元代文人畫的前身。北宋末年的士大夫藝術家像蘇軾、李公麟和米芾這些無與倫比的天才，從政治中退隱，過起了一種梭羅式的隱逸生活」方聞『超越再現——八世紀至十四世紀中國書畫』（李維琨〔訳〕，杭州：浙江大學出版社，二〇一一年五月，七頁）を参照。

⁶⁰ Hence it developed that the true and most important function of the avant-garde was not to "experiment," but to find a path along which it would be possible to keep culture moving in the midst of ideological confusion and violence. Retiring from public altogether, the avant-garde poet or artist sought to maintain the high level of his art by both narrowing and raising it to the expression of an absolute in which all relativities and contradictions would be either resolved or beside the point., Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *Partisan Review* 6, no. 5 (Fall 1939): 34-49.

日本語訳は、藤枝晃雄〔編・訳〕『グリーン・バーグ批評選集』（勁草書房、二〇〇五年四月、五頁）を参照。

⁶¹ Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper: CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta Books, 2000.

⁶² 吳淑瑛「展覽／文物所有權與文化外交——以故宮一九六一年赴美展覽的交涉為例」前掲注280、一〇三頁。

⁶³ Craig Clunas, *Chinese Painting and Its Audiences*. New Jersey: Princeton University Press, 2017. 中国語訳の柯律格〔著〕、梁霄〔訳〕『誰在看中国画』（桂林：广西師範大學出版社、二〇二〇年四月、二七二～二七四頁）を参照。

⁶⁴ シェームス・ケーヒル『江山四季——中国元代の絵画一二七九～一三六八年』新藤武弘〔訳〕、明治書院、一九八〇年七月、一〇六頁。英語原文：As is the case with the Cubists centuries later, his is a solution more intellectual and rational than pictorial or emotional: like them, he seems to have disassembled the visible world and rebuilt it on new, more dynamic, more intelligible patterns. James Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1358*. New York: Tokyo: Weatherhill, 1976, 111.

⁶⁵ 前掲注64、一〇八頁。英語原文：sometimes wavering strokes that are charged with an unostentatious but always perceptible nervous energy. (中略) we seem to be presented less with a rendering of mass in terms of continuous surface than with a structure of movement which, serving as far more than mere two-dimensional calligraphy, has its own volume and depth, of a kind created by the interweavings and overlappings of the strokes—something distantly similar to the performances of Pollock or Tobey but done with nuances of touch that their more viscous media would not permit. (前掲注64、英語著書の一一三頁を参照)。

⁶⁶ 前掲注64' 一二九頁。英語原文：We have dwelt at such length on Ni Tsan the man, his life, his writings, and his paintings because he is for the Chinese the very type of the scholar-painter whose works convey with utmost immediacy his individual nature. They are as much revelations of his inner self as his poems or his eccentric behavior. (前掲注64' 英語著書の一一九頁を参照)。

⁶⁷ 前掲注64' 一二七頁。英語原文：It stands as the product of some extraordinary burst of creative genius that evidently proved unrepeatable, even for Wang himself. (前掲注64' 英語著書の一二二頁を参照)。

⁶⁸ 前掲注66' 一二七頁。英語原文：as an amazing performance, for its early date, in an expressionist mode. (前掲注64' 英語著書の一二四頁を参照)。

⁶⁹ 前掲注64' 一二九頁。英語原文：Huang Kung-wang, Ni Tsan, Wang Meng: they were the dominant forces in late Yuan landscape painting, and in literati painting for centuries to follow. (前掲注64' 英語著書の一二七頁を参照)。

⁷⁰ 石守謙氏は、「四王」への評価が、「復古」と「独創」に関する意識の変化や、中国絵画史観の変化に左右されたことを指摘している。また個性派・石濤・八大山人と、正統派・「四王」のギャップを調和した試みとして、方聞の論文 (Wen C. Fong, Chin-Sung Chang and Maxwell K. Hearn, *Landscapes Clear and Radiant: The Art of Wang Hui (1632-1717)*. New York: The Metropolitan Museum of Art (2008)) をより上げている。同論文は、本章で検討するケーヒルの中国絵画史研究と同じ研究目的をもち、戦後アメリカでの大きな研究動向を反映している。

石守謙「『四王』研究的範式転移」北京：故宮博物院『故宮博物院院刊』二〇一九年第五期、四〇十七頁。

⁷¹ Wen C. Fong, "Modern Art Criticism and Chinese Painting History."

Ching-i Tu, ed. *Tradition and Creativity: Essays on East Asian Civilization*.

Proceedings of the Lecture Series on East Asian Civilization. New

Brunswick: Rutgers, State University of New Jersey, 1987. 98-108.

⁷² 戦後アメリカでの董其昌の評価は、筆墨の革新性が指摘されながら、西洋美術との接点は無視された。それについて、"Dong QiChang and Western Learning: A Hypothesis in Honor of James Cahill." *Archives of Asian Art*, vol. 50 (1997/1998), を参照。

⁷³ 英語原文：The literati tradition, meanwhile, had split into divergent currents, and from this time onward the polarities of orthodoxy v. individualism, intention v. innovation, were to be found within this literati tradition itself. The rich diversity of Chinese painting was sustained. James Cahill. *Chinese Painting* (『中国名画集粹』). Switzerland: Albert Skira Press, 1960. 161.

⁷⁴ 徐邦達 (一九一一年—二〇一一)：画家、書画鑑定家、コレクター。浙江海寧の人。字は孚尹、号は李庵、心遠生など。吳湖帆に書画鑑定を学ぶ。内戦後、上海文物管理委員会、中央文物局で、書画鑑定や蒐集の仕事にあたった。著書『古書画鑑定概論』(文物出版社、一九八一年)、『古書画偽訛考辨』(江蘇古籍出版社、一九八四年)、『古書画過眼要録』(湖南美術出版社、一九八七年)など。

⁷⁵ 張衍（一九一四—一九六三）…書画鑑定家、コレクター。字は葱玉。名門の末裔で、民国期は上海に住む。Clarissa von Spee（中国語名：史明理）氏の研究によれば、上海のフランス租界にあった張衍宅で、中国芸術国際展覧会（IECA）のため、中国とヨーロッパの鑑定家の鑑定会が行われている（Clarissa von Spee: *Wu Hufan: A Twentieth Century Art Connoisseur in Shanghai*. Berlin: Reimer Verlag 2009. 中国語訳の史明理『吳湖帆：二十世紀上海芸術鑑蔵家』（郭卉〔訳〕、上海書画出版社、二〇二一年五月）を参照）。一九四七年には鄭振鐸が、彼のコレクション図録『韞輝齋藏唐宋以来名画集』を編集した。一九四九年北京に移住し、文物局文物処副処長、文物出版社総編集などをつとめた。一九六二年、謝稚柳（一九一〇—一九九七）、劉九庵（一九一五—一九九九）と共に、中国各地で書画を鑑定した。著書に『怎樣鑒定書画』（北京：文物出版社、一九六六年）。

⁷⁶ 国立北京故宮博物院總務處「故宮博物院選出珍品百余件 参加捷克「中国月」展覽 展覽品今起舉行預展三天」北京：人民日報社『人民日報』一九五〇年三月十六日、三頁。また鶴田武良〔編〕『中国近代美術大事年表』（和泉市久保惣記念美術館『和泉市久保惣記念美術館・久保惣記念文化財団東洋美術研究所紀要』七・八・九合巻、一九九七年三月、一三一頁）を参照。

⁷⁷ 「印度国立博物院舉辦中国芸術展覽会」北京：人民日報社『人民日報』一九五二年九月一日、四頁。

⁷⁸ 少数民族を主題とする中国絵画が北京故宮で重視されたことは、徐邦達「介紹故宮絵画館新陳列的名画」（北京：中国美術家協會編『美術』一九五五年第九期、十八—十九頁）の、契丹の騎馬生活を描いた（伝）胡環「卓歇歌図巻」の中の解説からも窺われる。

⁷⁹ 「北京故宮博物院絵画館正式開放陳列著我国從隋唐到明清的名画五百多件」北京：人民日報社『人民日報』一九五三年十一月一日、三頁。

⁸⁰ ただ単士元は、一九五七年の絵画館展に王翬、惲壽平、呉歴の作品があると言及している。単士元「芸術宝庫——故宮博物院巡礼」（北京：中国美術家協會編『美術』一九五七年第七期、四十九—五十頁）を参照。王原祁、王時敏、王鑑の三人の作品がない点からすれば、四王の正統画派を系統的に展示したものでなかったように思われる。

⁸¹ 「故宮博物院絵画館第二回公開展覽歷代名画」北京：人民日報社『人民日報』一九五四年八月二十日、四頁。

⁸² 王遜（一九一五—一九六九）…美術史家、美術理論家。山東萊陽の生まれ。一九三三年清華大学哲学系を卒業し、雲南大学、西南連合大学、南開大学で教鞭を執る。新中国では中央美術学院教授、雑誌『美術』、『美術研究』（中央美術学院学内誌）の編集委員を務めた。

⁸³ 王遜「古代絵画中的現實主義」『王遜美術史論集』河北教育出版社、二〇〇九年五月、六十七—七十二頁。（『文芸報』一九五三年第二十二号が初出。

『文物参考資料』一九五四年第一期、『新建設』一九五四年一期、『新華月報』一九五四年三期に再掲載）。

⁸⁴ 鄭振鐸「序言」北京：中央文化部文物局編印『参加蘇聯中国芸術展覽会古代芸術品目錄』一九五〇年八月、八頁。

⁸⁵ 旧内府コレクションは、北京故宮博物院以外に、遼寧省博物館（一九四九年七月開館）、南京博物院（一九五〇年三月開館）、吉林省博物館（一九五二年一月開館、現吉林省博物院）、上海博物館（一九五〇年十二月開館）、北京歴史博物館（一九五九年十月、現中国国家博物館）、天津歴史博物館（一九五

二年一〇月開館、現天津博物館）、黒竜江省博物館（一九五四年）、香港故宮文化博物館（二〇二二年開館予定）などの地方博物館に所蔵されている。

⁸⁶ 中華人民共和国での「人民の中国絵画史」については、郭懷宇「新中国十七年中国古代美術史写作的価値立場——以“人民性”的形成、含義、功能和演變為線索」（北京：中央美術學院修士論文、二〇一一年五月）を参照。

⁸⁷ 熊緯書「論『文人画』」北京：中国美術家協會編『美術』一九五九年第三期、三十九～四十一頁。

⁸⁸ 熊緯書（一九一四—二〇〇二）書画家。河南省商城県人。号は卷庵、大別山人、水火小室主人。国民政府軍事委員會委員長行營書記（秘書）、安徽省文獻委員會編集、国民政府中央国史館編集協力などを歴任。内戦後は大陸に残り、中国科学院歴史研究所の南京史料処編集担当者、南京大学歴史専攻の客員教授となる。

⁸⁹ 王伯敏（一九二四—二〇一三）国画家、美術史家。浙江台州の人。一九四七年上海美術専を卒業。一九五二年より浙江美術學院（現、中国美術學院）で教鞭を執る。一九九二年、「我が国の文化事業の発展に貢献した（為発展我国文化事業做出了突出贡献）」として、国務院から表彰された。著書に『中国絵画史』（一九六五年完成、一九八二年出版）『中国版画史』（一九六一年）『中国美術通史』（一九八七年）、編集『中国少数民族美術史』（一九九五年）など。

⁹⁰ 王伯敏「序」『中国絵画史』上海人民美術出版社、一九八二年、五頁。

⁹¹ 前掲注87、四十一頁。

⁹² たとえば美術史家の王朝聞（一九〇九—二〇〇四）は、一九五三年の絵画館展を見て、「絵画の感動は、筆墨の難易、サイズの大小ではなく、形象のリ

アルさと生き生きとした様子による（絵画は不是動人、不在筆墨の繁簡、不在規模の大小、而在形象是不是真実和生動）」とし、黄公望の「九峰雪霽図」を「写生に基づく洗練された筆法による独創的な作品（写生為基礎的画家在運用簡練的筆法上的獨創性）」と高く評価している。王朝聞「動人的古代絵画——故宮博物院絵画館觀後」北京：人民日報社『人民日報』一九五三年十一月二日、三頁。

⁹³ 前掲注87、四十一頁。

⁹⁴ 「他的作品應該說是現實主義的。他雖不直接描写社会現實、但通過他的描写、我們可以清楚的体会了他的内心活動、他的悲壯情調」侯少君「八大山人」北京：中国美術家協會編『美術』一九五九年第三期、三十九～四十一頁。

⁹⁵ 温肇桐（一九〇九—一九九〇）画家、美術教育家、中国美術史研究者。常熟虞山の人。ペンネームは虞復。一九二八年蘇州美術專門学校で洋画を学び、一九三六年上海美術専科学校教授となる。一九四七年上海美術家協會に参加し、一九四九年、上海美術家協會・漫画家協會・木刻家協會の連合会のため、「上海解放を迎える宣言（迎接上海解放宣言）」を執筆。一九五二年から華東芸術専科学校の教授となる。

⁹⁶ 温肇桐「中国古代絵画研究報刊文章編目（一九四九—一九七九）」南京芸術學院編『南京芸術學院学報（美術与設計版）』一九七九年三月、一一八～一三四頁。

⁹⁷ 郭味蕓「揚州八怪の鄭板橋」『文物』北京：文物出版社、一九六〇年七月、四十三～四十七頁。

⁹⁸ 傅抱石「鄭板橋淺論」北京：人民日報社『人民日報』一九六二年二月十六日、五頁。

⁹ 中国广播電視年鑒編輯委員〔編〕『中国广播電視年鑑一九八六』北京：中国广播電視出版社、一九八七年五月、八八五頁。

¹⁰⁰ 中国广播電視年鑒編輯委員〔編〕『中国广播電視年鑑一九八七』北京：中国广播電視出版社、一九八八年七月、五四七頁。

第二部 おわりに

第二部では、「文人画」概念がどのように中国絵画史の主軸となったのかを検討した。第一部で検証したように、中華民国の成立とともに、共和主義や個人意識、市民文化の普及などが、一九二〇年代中国の主な思潮となった。それを前提に、第三章では李朴園、傅抱石、滕固の三人の、一九三〇年頃の中国絵画史研究を比較検討し、「文人画」が「民間」と「宮廷」美術の中間に位置づけられたことで、中国絵画史の基調となったことを明らかにした。

第四章、第五章では、明清の個性派・地方画家と正統派画家が、どのように「文人画」の系譜に編入されたのかを明らかにした。陳師曾の個人主義的な「文人画」概念とほぼ同時の一九二〇年頃、京都帝国大学の青木正児は新文化運動に同調し、儒学美術としての「保守的」な南宗正統派に対して、道家思想による革新的な「文人画」概念を構築した。そしてこの革新的「文人画」家として評価されたのが、石濤や八大山人、徐渭、揚州八怪などの個性派・地方画家だった。一方、青木の師・内藤湖南は、儒学思想の「正統性」を支持し、明清の南宗正統派（「南画」、四王呉惲など）を重視したが、同時に「文人画」の革新性も認めて彼の唐宋変革論に取り入れ、平民が勃興した宋代を

「文人画」の始まりとした。そして同じく京都の日本画家・橋本関雪も、青木の「文人画」概念と系譜の影響を受けながら、明清の個性派・地方画家と南宗正統派を調和した、柔軟性のある「文人画」系譜を提示した。このような京都で形成された宋代起源の系譜と、明清代の個性派・地方画家を中心とする系譜の二つの「文人画」系譜が、近代日中美術交流を背景に、上海美專の美術史研究者・滕固と、美術家の劉海粟らにそれぞれ受け入れられた。

しかしここで問題となったのが、明清の南宗正統派の源流とも言うべき元末四大家と、明清の個性派・地方画家を中心とする「文人画」の系譜（石濤や八大山人、徐渭、揚州八怪など）の不調和だった。さらに一九三〇年代半ばからは、北平故宮の文物の南遷によって、革新性や革命のニュアンスも帯びていた「文人画」概念・系譜と、王朝美術の象徴である故宮絵画コレクションとの齟齬も浮上した。「文人画」の系譜が中国絵画史の主軸となっていく過程で、故宮絵画コレクションとの整合はきわめて重要な問題だった。そのため第五章では、近代の中国絵画史研究者たちが、この問題をどのように解決していったのか、その背景と方法論を明らかにした。

まず中国芸術国際展覧会（IECA、イギリス、一九三五―三六年）、教育部主催・第二次全国美術展覧会（南京、一九三七年）、中国古芸術品展（CAT、アメリカ、一九六一―六二年）の三つの展覧会での、故宮絵画コレクションの展示の変遷から、「文人画」概念と故宮絵画

コレクションとの融合過程を明らかにした。北平故宮の文物が南遷されると、故宮コレクションの管理と意義づけは、実質的に国民政府と中国南部の知識人たちの手に移行した。そして教育部主催の第二次全国美術展覧会を機に、個人コレクションから明清の個性派画家も出品作に加えられたことで、故宮コレクションとのギャップが緩和されていった。また滕固をはじめとする中国南部の知識人たちの美術史研究や文化論的解釈によっても、「文人画」概念が故宮絵画コレクションと融合されていった。そのようにして「文人趣味」が、故宮絵画コレクションを理解する際の評価基準となり、中華文化のシンボルとなっていたことを明らかにした。

日中戦争さなかの一九四〇年代には、「文人趣味」を唱えた展覧会は見られないが、故宮絵画コレクションの「文人志向」が、戦後の国際環境で再び注目されたのが、一九五〇年代以後、とくに一九六一年の中国古芸術品展（CAT）だった。「正統性」を強調した同展（CAT）では、南宗正統派を中心とする明清絵画が展示され、故宮絵画コレクションが「文人趣味の国宝」として改めて評価された。そしてここで、革新的な「文人画」概念による明清の個性派・地方画家と、「正統」としての南宗正統派を調和させたのが、戦後アメリカの中国絵画史研究たちだった。

今日の中国絵画史の基盤をつくったアメリカの研究者の中で、最初に元代画家の李衍に注目し、個性派・地方画家の評価を試みたのが、

アシュウィン・リップ（Ernst Aschwin Prinz zur Lippe-Biesterfeld）一九一四—一九八八）である。またジェームズ・ケーヒル（James Cahill, 中国語名：高居翰、一九二六—二〇一四）は、スウェーデンの中国美術史研究者、オズワルド・シレン（Osvald Siren、一八七九—一九六六）と彼の著書『中国後期絵画史』（*History of Later Chinese Painting*, Hacker Art Books, 1938）の影響を受け、元代絵画の革命論を提起して、革新的・個性的な地方画家と、南宗正統派の齟齬を調和した。ケーヒルは当時アメリカで流行した抽象表現主義の理論を援用し、元末四大家を前衛画家とすることで、元末四大家を継承した南宗正統派画家も、保守ではなく前衛として評価した。アシュウィン・リップ、オズワルド・シレン、ジェームズ・ケーヒルらの中国絵画史研究は、明清の南宗正統派と個性派を、等価に「文人画」系譜に整合したといえる。

一方、戦後の中国大陸では、「人民の美術」を評価する立場から、「文人画」の概念と系譜が再定義された。そこでは、官位の低い文人、一般庶民（人民）に近い存在として、明清の個性派画家、特に揚州八怪の評価が急速に高まったことを明らかにした。

一九八〇年代以降は、中国大陸での開放政策をきっかけに、アメリカ、台湾、中国大陸でそれぞれに展開した「文人画」概念と系譜が、互いに影響を与えるようになり、大陸では忘れられた近代日中での

「文人画」研究も、論文集の形で中国大陸で紹介された。その代表的な論文集が、張連と古原宏伸が編集した『文人画与南北宗論文彙編』（上海書画出版社、一九八九年七月）、洪再辛（洪再新）編集の『海外中国画研究文選（一九五〇～一九八七）』（上海人民美術出版社、一九九二年六月）などである。ここで瀧精一（第一章）、青木正児（第四章）、ジェームズ・ケーヒル（第五章）らの「文人画」「南北宗論」研究が、翻訳・紹介された。一方、中国大陸で進められた、宮廷絵画と民間絵画の中間に位置づけられた「文人画」や、「文人画」を主軸としない中国絵画史も、一九八〇年代以降の国際研究交流によって、中国絵画史の新たな可能性として海外の研究者に受け入れられていった。その代表的な著作が、序章で述べた英文の中国美術入門書、クレイグ・クルナス氏の『中国における美術（Art in China）』（Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.）である。「墓葬美術（Art in the Tomb）」「宮廷美術（Art at Court）」「宗教美術（Art in the Temple）」「文人美術（Art in the Life of the Elite）」「商業美術（Art in the Market-Place）」からなる五章の構成には、中国大陸の考古学的な美術史や、宮廷美術・民間美術の中間に「文人画」を位置付けた滕固や王伯敏らとの類似性が認められる。

一九四九年以降、二つに分離した北京故宮（工芸重視、宮廷画家・個性派・地方画家中心）と、台北故宮（宋代山水画・南宗正統派中心）

の相違も、中国美術史研究の範囲が拡大していく中で、徐々に希薄になっていった。そして一九九〇年代には、「兩岸交流」によって、台北、北京の二つの故宮博物院の交流（図録の共同編集、文物交換展示など）が進んだことが、家永真幸氏によって指摘されている⁽¹⁾。「文人画」の代表作として高く評価される黄公望《富春山居図》が、前後二段の《富春山居図・剩山図巻》（浙江省博物館蔵）・《富春山居図・無用師巻》（台北故宮博物院蔵）に分離されて以来、三六一年ぶりに「山水合璧——黄公望與富春山居図特別展」（台北故宮、二〇一一年六月二日～九月五日）で一堂に会したことは、国家統一への念願を象徴する新たな意味を加えた。しかし同時に一方で、台北故宮の文物と中国大陸の歴史をどのように分離するかが、現在、台北故宮の課題となっている。二〇一五年十二月に開館した台北故宮南院（「国立故宮博物院南部院区」、嘉義縣）は、汎アジア志向の展示でこの課題を解決しようとする試みの一つと言える。

「文人画」を軸とした中国絵画史は、北京・台北の二つの故宮博物院が、互いの関係とそれぞれの自己定位をどのように行なっていくかで、今後なお変化、変動していく可能性が大きいと考えられる。

¹ 家永真幸『中国の近代国家建設と国宝形成』東京大学出版会、二〇一七年八月、二五七頁。

第三部

「文人画」の表象——国画制作における新「文人画」と「新文人画」

第三部はじめに

本論の第一部で明らかにしたとおり、「文人画」概念は、近代の日中両国研究者の共同作業で形作られた。

また第二部では、その「文人画」概念が、どのように「中国絵画史」を構築したのかについて検討した。

それを受けて第三部では、「文人画」概念が、近代中国で形成された「国画」にどのように影響したのか、という問題について検討する。近年、「国画」概念の形成や、「国画」への制度論的研究がさかんになっているが⁽¹⁾、一九二〇年代末頃から徐々に成立した「国画」が、どのような表現上の特徴をもっていたのかという作品の検討は、不十分である。こうした状況を踏まえ、第三部では、「文人画」概念を視覚的に表出する「国画」の多くが、黄山（黄山、黄山松）を主題とする作品だったことに注目し、作品論を中心に検討する。

なぜ黄山だったのか。

古くから「黟山」と呼ばれた黄山は、安徽省南部に位置し、明清代には徽州府の管轄地域に属していた。山岳の多い中国には、種々の名山がある。名高い五岳（東岳の泰山、西岳の華山、中岳の嵩山、北岳の恒山、南岳の衡山）、仏教の四大名山（山西省の五台山、四川省の峨眉山、浙江省の普陀山、安徽省の九華山）、道教の四大名山（安徽

省の齊雲山、湖北省の武当山、四川省の青城山、江西省の竜虎山）などである。こうした五岳にも、仏教・道教の名山にも数えられなかった黄山は、近代以前は、同じ徽州の齊雲山（白岳）より知名度が低かった。十七世紀半ば頃から、黄山に関する山水画や地誌的な図像が多くなるが、多くは個人の黄山旅行を記録し、黄山ゆかりの個性派画家によって描かれたものである。つまり近代以前の黄山は、地方山水に過ぎなかったと言える。

しかし、多くの研究者がすでに指摘したように、黄山は近代に成立した中華民国という新しい国家のアイコンとなった⁽²⁾。近代における黄山の意味変化は、中華民国の政権を担った国民党の、漢民族寄りの政治意識に起因したと考えられる（後述）。

「黄山」の名は、蚩尤（生没年不詳）を討って各部族の人望を集め、上古の中国を統一した軒轅黄帝（生没年不詳）に由来する。七四七年（唐天宝六年）、道教の信奉者だった唐の玄宗帝（六八五～七六二、在位は七一二～七五六）が、かつて黄帝が黄山で仙丹を煉ったという伝説から、黟山の名を黄山と改名した。そして黄帝ゆかりの山だった黄山は、近代に至って、清朝末期の革命者たちに注目されることになる。

日清戦争（一八九四～一八九五）での敗戦を機に、清朝は多くの留学生を日本に派遣したが、留学した知識人たちの間に、明治維新で近代改革に成功した日本を手本に、漢民族中心の民族国家を建設する理

想が徐々に浮かび上がった。孫文をはじめ、日本の近代国家体制をモデルとした革命家たちは、「驅除韃虜、恢復中華」（一九〇五）という排他的なスローガンを立ち上げ、清朝崩壊後の一元的共同体として漢民族国家の建国を計画した。ここで、上古の伝説人物とも言える黄帝が、「中華民族」あるいは「華夏民族」の始祖とされ、清朝・満州族を批判する革命家たちの思想的論拠、さらに近代中国のナショナリズムのシンボルとなったのである。

近代中国の「文人画」概念と、それを主軸とする「中国絵画史」は、満洲族をはじめとする他民族を排し、漢民族の文人士大夫階級を中心とする特徴を持っていた。こうした「文人画」としての「国画」を意味づけたのが、「中華民族」あるいは「華夏民族」を象徴する「黄山」というテーマだったのである。黄山が国画家たちに注目された最初は、一九二六年、上海で活躍した国画家・錢瘦鉄が、日本で石井林響のコレクションに、石濤筆《黄山八勝画冊》を見出したことだった。

そのためまず第六章で、《黄山八勝画冊》が国画に影響するきっかけとなった、錢瘦鉄の活動を検証する。一九三〇年代に、黄山の主題が、古「文人画」の規範として国画界でブームとなり、民国の美術界の動向に大きく影響したことを確認する。そして《黄山八勝画冊》をはじめ、個性派画家たちの黄山の山水画が、近代以前の山水画から国画への展開に多大な影響を与え、中国絵画史に表現様式の変革をもたらしたことを明らかにする。

第七章では、近代中国での民族主義の台頭を背景に、一九三〇年代の国画の黄山ブームに遅れて参加した洋画家・国画家の劉海粟が、黄山松を主題とした国画を繰り返し制作した目的を検討する。一九四〇年代に入ると、この黄山松を主題とする国画ブームに、国内外の情勢から、西北辺境地域の地理的な重要性が意識されたことを背景に、少数民族を主題とする国画作品が多く制作されるという、新たな動向が加わった。上海など東南部沿岸地域で描かれた中華民族絵画としての黄山と、西北辺境の少数民族絵画の並存という矛盾を手がかりに、「文人画」を理想としたこの時期の国画の大漢民族意識を明らかにする。一九四九年以後、西北の辺境地域を含む領土の中国大陆で、黄山主題の作品が、どのように「少数民族」「民間美術」を唱える新たな情勢に対応していったのかを明らかにする。

第八章では、改革開放後の中国で、「文人画」伝統を継承し、一九八〇年末から九〇年代半ばまで流行した「新文人画」について、現代中国での意義を明らかにする。

¹ Aida Yuen Wong. *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006. (中国語訳: 阮圓『撥迷開霧——日本與中国「国画」的誕生』鄭欣昀〔訳〕、台北: 石頭出版、二〇一九年三月) は、 「国画」の誕生と日本の關係を中心に考察している。また Pedith Pui Chan (陳蓓) は、 著書 *Making of a Modern Art: Worldinstitutionalisation and Legitimation of Guohua in republican Shanghai, 1929-1937* (Boston: Brill, 2017) で、 画家論・作品論ではなく社会学の視点から、一九三〇年代の上海の美術団体や市場などが、「国画」の形成に果たした役割を検討している。ただ「国画」概念が登場する時期については議論されていない。第三部では、第二部第二章の検討をふまえ、一九二九年教育部主催第一次全国美術展覽会を「国画」概念の起点とし、一九二九年以前の一九二〇年代を、その準備段階として捉える。

² Joseph P. McDermott. "the Making of a Chinese Mountain, Huang Shan: Politics and Wealth in Chinese Art." *Asian Cultural Studies* (『アジア文化研究』国際基督教大学) no.17. March, 1989, 145-176.などを参照。また近年、一九三〇年代の黄山主題の国画ブームに注目した研究として、中国美术学院美術館の張素琪氏の論文「二十世紀三十年代黄山開發及黄山図創作之研究」(杭州・中国美术学院博士論文、二〇一三年四月)がある。張素琪氏は十八世紀以来の黄山図を概観し、一九三〇年代の黄山主題の国画は、黄山開發に起因するとした。また黄賓虹、張大千、汪采白の三人の、黄山主題の国画を比較検証し、当時の黄山写生(スケッチ)の美術史的位置付けを試みている。

第六章 新「文人画」の理想構図――

一九三〇年代における黄山主題の「国画」制作

はじめに

明清代の遺民・個性派画家の石濤（一六四二―一七一八頃）が、「文人画」の代表画家として青木正児や橋本関雪らによって注目され、日中両国で高く評価されたことは、すでに第四章で論じた。ほぼ同時に、上海美術専門学校（以下…上海美専）の校長・劉海粟（一八九六―一九九四）も、石濤作品を「人格之表現」として高く評価した。「文人画」を主軸とする中国絵画史で、きわめて高い地位を獲得（第二章）した石濤が、国画のモデルとして大きな影響を与えたことも、すでに広く認められている^{〔1〕}。

ただここで、いくつかの疑問が残されている。様々な石濤作品の中から、具体的にどのような作品が「発見」され、国画の領域に示されたのか。その際、「文人画」概念はどのような役割を果たしたのかという問題が、未だ不明である。本章では、石濤作品のどのような特徴

が近代中国の国画家に注目されたのか、また彼らが近代の新「文人画」を制作する際に、古「文人画」というべき石濤作品から、何を継承したのかについて検証する。本章は以下の三節からなる。

第一節で論じる錢瘦鉄（一八九七―一九六七）は、石濤を発見した国画家の第一人者だが、彼は橋本関雪、劉海粟らと深い交流を持ち、三人はともに「文人画」の美術団体というべき解衣社に参加している（第四章）。「文人画」概念に詳しかった錢瘦鉄は、日本人コレクター・石井林響（一八八四―一九三〇）の所蔵品から石濤筆《黄山八勝画冊》を見出し、以後、石濤と彼の模倣者だった梅清（一六二三―一六九七）を学んだが、これを国画家による石濤「発見」としてまず紹介する。

第二節では、近代の新メディアの写真と、「文人画」の関係に注目しながら、錢瘦鉄の国画制作が、ジャンルを越えて写真や映画にも影響していった様子を検証する。具体的には、張善孖（一八八二―一九四〇）・張大千（一八九九―一九八三）^{〔2〕}兄弟をはじめとする上海の国画家たちや、写真の邵無斎（生没年不詳）、郎静山（一八九二―一九九五）、映画監督の田漢（一八九八―一九六八）、史東山（一九〇二―一九五五）らへの影響を検討する。

第三節では、近代以前の中国山水画の正統を概観し、黄山主題の国画が、石濤と彼の模倣者だった梅清を手本とした理由、また一九三〇年代頃の国画家・写真家らが、「文人画」の規範作から抽出した構図

法の特質と、その構図法が近代中国の山水画の変革にもたらした意義を検討する。最後に、第二節で触れる写真などの西洋美術的要因も視野に、国画が描いた山水への新たな視線を明らかにしたい。

第二節、古「文人画」から新「文人画」へ

(1) 「文人画」の規範作——石濤筆《黄山八勝画冊》

まず一九二〇年代半ばに、上海美專の新任教授で書画篆刻家の錢瘦鉄が、「文人画」の規範作となる石濤筆《黄山八勝画冊》を、日本で見出した経緯を見てみよう。

第四章で述べたように、一九二二年二十六歳の錢瘦鉄は、劉海粟の招聘で上海美專の教授となった。同年秋、上海を訪れた日本画家・橋本関雪と出会った彼は、翌年、関雪の誘いで初来日し、京都銀閣寺近くの関雪邸（白沙村莊）に寄寓した。毎日制作した多くの印章を、関雪の仲介で中村不折や長尾雨山、小杉放庵、会津八一、有島生馬、谷崎潤一郎、岸田劉生など、洋画家や日本画家、漢学者、文学者ら、多彩な人々に贈った⁽³⁾。後に「文人画」家として日中両国、ヨーロッパで名声を得た書画篆刻家・齊白石（一八六四—一九五七）が制作した印章も、ほぼ同時期の一九二〇年代から、竹内栖鳳や小室翠雲、犬養毅など、日本画家や政治家の間で人気となっていた。こうした近代

日本での中国篆刻ブームは大きく、特に橋本関雪らの日本画家は、中国の篆刻家が制作した印章を好んで自作に用いた。日中近代美術の研究者・阮圓（Aida Yuen Wong）氏は、日本画家が、「文人美学（literati aesthetics）」や新「文人画」（neo-literati paintings or shin-nanga）を、中国の書画篆刻家と共同制作（co-produced）しようとしたことを指摘している⁽⁴⁾。

そうした動きに呼応するように、一九二五年九月、関雪の招請で再び来日した⁽⁵⁾ 錢瘦鉄は、石井林響のコレクションに石濤筆《黄山八勝画冊》を見出し、「神品」としてきわめて高く評価した。東京品川の石井林響の五松居を訪れる度に、彼が必ず観賞したこの《黄山八勝画冊》は、彼が「文人画」の規範作と考えることになった作品であり、「石濤に会っているかのような（如晤石濤面）」という印象記も書き残している⁽⁶⁾。

《黄山八勝画冊》（現存八図、十七世紀後半、紙本水墨淡彩、各二〇・一×二六・八センチ、泉屋博古館蔵、挿図6—1）⁽⁷⁾と題されたこの画冊は、明末清初の遺民画家・個性派画家の石濤が描いた、黄山系山水画の名品の一つである。繊細な筆致と調和した淡い色彩で、山谿道上、黄山道上、鳴絃泉、蓮花峰、虎頭岩、湯池、煉丹台、文殊院といった、黄山の八つのシーンが描かれている⁽⁸⁾。下から上を見上げる通常の山水画の構図法を逆転し、俯瞰する視点で幻想的な景觀が描かれている。これは李袁派の山水画家・李寅（一六七九年—一七

○二年に活躍)が、《盤車図》(《雪嶺盤車図》ともいう。挿図6-2、絹本設色、一三三・五×七三・五センチ、北京故宮博物院蔵)の跋文で述べた構図法ときわめて近いものである⁽⁹⁾。中国美術史研究者・巫鴻氏らが指摘するように、道教の仙山である黄山を石濤が遊歴し、自身の記憶に基づいて制作した《黄山八勝画冊》は、日記のような特徴を持っていた⁽¹⁰⁾。また本作には、石濤がパトロンを意識し、徽州地域(現、安徽省)の名所や、地域氏族の文化的繁栄を顕彰した様子も指摘されている⁽¹¹⁾。十七世紀後半、黄山の実景描写を試みた画家には、石濤をはじめ、弘仁(一六一〇―一六六四)、髡残(一六一二―一六九二頃)、戴本孝(一六二一―一六九一)、梅清などの個性派画家がいた。つまり《黄山八勝画冊》は、十七世紀後半に個性派画家たちによって制作された黄山図の一つであり、地域性や私的な性格の強い主題だったと言える。

錢瘦鉄は、この《黄山八勝画冊》を見出した一九二五年冬、小杉未醒、小川芋銭、王二亭、石井林響、唐熊(一八九二―没年不詳)、曾熙(一八六一―一九三〇)、森田恒友、劉海粟、橋本関雪ら、十人の日中画家で「解衣社」という美術団体を結成し、翌年には解衣社展を開催した。この解衣社展を通して、錢瘦鉄は《黄山八勝画冊》をはじめ、個性派画家たちが描いた「文人画」を、日中両国で共有することを試みたのだった。

一九二六年四月二十五日には、錢瘦鉄と唐熊の二人が、明清絵画数十点による解衣社の上海展を、日本人居住区の上海公共租界北区(いわゆる虹口地域)の北四川路六三花園⁽¹²⁾(挿図6-3)で開催した⁽¹³⁾。上海展の出品リストは不詳だが、『申報』の記事によれば、展示作品は石濤筆《松蔭高士図》(錢瘦鉄蔵)、華岳(一六八二―一七五六)筆《百獸図》(杜錫珪蔵)、任伯年(一八四〇―一八九六)筆《吳昌碩絵像》(缶廬蔵)、方從義(約一三〇二―一三九三)筆《太白瀟湘図》(曾農髯蔵)など、清代個性派画家の作品を中心とした、一日のみの展示であった。参観者には吳昌碩、哈少甫(一八五六―一九三四)⁽¹⁴⁾ら、上海美術界の有力者の顔ぶれも見える。

この上海展に、《黄山八勝画冊》の出品記録は見られないが、解衣社東京展(同年、七月十一日―十五日、銀座松屋)の展覧会図録『解衣磅礴集』(解衣社編、一九二六年八月、挿図6-4)によれば、同作品が東京展の古画部門に確かに出品されていたことがわかる。また《黄山八勝画冊》は一九二六年、住友寛一コレクションとなった後、日華古今絵画展覧会(一九三一年四月二十八日―五月十九日、東京上野)など、日中共催の大型展にも出品された⁽¹⁵⁾。そして《黄山八勝画冊》のみならず、石濤の他の黄山系山水画も、一九二八年の唐宋元明名画展、一九二九年の中華民国教育部主催・第一次全国美術展覧会(第二章、以下、全国美展)など、影響力のある日中絵画交流展や国民政府主催の大型展に登場する。とくに出品作が“雑多”とも評され

た第一次全国美展では、中国の国内コレクターが持つ石濤と梅清の黄山図二点が、古画部門に展示された（挿図6-5）。この頃から、中国美術界の関心が、石濤、梅清などの遺民画家や個性派画家たちから、徐々に《黄山八勝画冊》をはじめとする黄山図系統の作品に絞られていく様子が窺われる。

石濤の作かどうか、真贋問題を感じさせる作品もあるが、解衣社展を含む近代日中の美術交流展で、石濤作品は数多く展示された。中でも《黄山八勝画冊》が日中美術家に注目された契機として、錢瘦鉄が石濤と梅清の黄山図系の作品を取り上げ、繰り返し模倣したことが大きいと考えられる。次に、それについて述べたい。

（2）錢瘦鉄の黄山主題の国画制作

錢瘦鉄が石井林響コレクションから見出した《黄山八勝画冊》は、新「文人画」を模索していた彼の手本となった。一九二六年春、解衣社の上海展終了後、錢瘦鉄はすぐに東京に赴き、七月に開催する東京展の出品作を準備し始めた。二十点におよんだ彼の出品作のなかで、五点（《盤谷》《觀瀑》《高岡小亭》《園林秋爽》《松溪閑話》）が『解衣磅礴集』に掲載されている。掲載作品の画賛によれば、少なくとも三点（《盤谷》《高岡小亭》《園林秋爽》）が、東京で完成したものであることがわかる。さらに「高岡小亭」図に書かれた、「丙寅

暮春三月時客居五松居之山骨精舍」という画賛の「暮春三月」が、旧暦を指すのであれば、同作品は一九二六年四月、《黄山八勝画冊》を所蔵する石井林響の五松居で完成したことになる。錢瘦鉄が、《黄山八勝画冊》を横に置いて参照しながら、《高岡小亭》を描いたかどうかはわからない。しかし、『解衣磅礴集』に掲載された他の錢瘦鉄の四点も見れば、これら一連の作品群が、主題、構図、画賛の字形など、いずれの面でも、石濤《黄山八勝画冊》の影響を直接に反映している様子が認められる。とくに《盤谷》（挿図6-6）《觀瀑》（挿図6-7）の二点は、ともに黄山を主題とし、《黄山八勝画冊》と同様の隸書体で「石濤和尚設色法写出」という画賛（挿図6-8）が書かれており、石濤を模倣したことが明記されている。

また解衣社の東京展より一ヶ月早い一九二六年六月、東京で開かれた第四回日華絵画聯合展に錢瘦鉄が出品した《高士散策》（挿図6-9）^{（16）}も、画賛の「文殊院」という黄山の古寺が示すように、黄山主題のものである。画面の下部に描かれた、童僕を従え山路の奥に向かう「高士」は、まさしく石濤であることが推察できる。前述のように個人の日記のような《黄山八勝画冊》に登場する人物が、石濤本人であるなら、錢瘦鉄の「高士散策」の「高士」も石濤を想定したものであるだろう。そこには、黄山主題の作品を自らの源流として前面化し、自身を新「文人画」の制作者として演出しようとした錢瘦鉄の意図が認められる。

この銭瘦鉄の出品作は、解衣社の東京展が閉幕した七月十五日の『読売新聞』で、「いい意味での古文人画に立脚した作風」と評されている⁽¹⁷⁾。「古文人画」の《黄山八勝画冊》に学んだ銭瘦鉄の意図が、マスメディアで積極的に評価されたことがわかる。石濤《黄山八勝画冊》の「古文人画」に対して、東京展の出品者たちは「新文人画家」と呼ばれ⁽¹⁸⁾、銭瘦鉄が石濤の継承者として是認されたことがわかる。

一方銭瘦鉄は、日本に向けてだけでなく、中国国内の美術展にも新「文人画」の類似作品を数多く出品した。一九二七年、彼が西洋画（西法画）を中心とする上海の美術団体・天馬会に送った黄山主題の国画について、陳小蝶（第二章参照）は、「石濤の画法をとり、石谿の影響が多く見られ、惜墨・潑墨の両方で描かれている。自ら黄山に遊び、造詣はすでに一家をなしている（取法石濤、而得力於石谿為多、惜墨潑墨皆到。自遊黄山。造詣已能自成一家）」と高く評価した⁽¹⁹⁾。

一方、俞劍華（第二章参照）は、一九二八年天馬会第九回展に出品された銭瘦鉄の作品について、「黄山の神を得、筆がとても渴いており、石濤や梅瞿山の韻が無い（得黄山之神、筆似乎太乾。無石濤梅瞿山之韻）」と、石濤、梅清の筆法と比較した客観的な評価を下している⁽²⁰⁾。また同年、張善孖・張大千兄弟による美術団体・秋英会第一回展に出品された銭瘦鉄の作品に対しては、「瘦鉄が黄山から帰って用いている渴筆は奇肆であり、また渾茫たる効果も出せる（瘦鉄黄山帰、

筆益奇肆、用渴筆、亦能渾茫）」と、積極的に評価されている⁽²¹⁾。こうした美術批評からわかるのは、銭瘦鉄が渴筆を多用し、墨や淡彩で渲染する石濤の技法とは異なるが、批評家らが常に石濤を念頭に彼の作品を評価していることである。つまり石濤と銭瘦鉄の関係が、中国でも認められていたのである。

ただここで注意すべきなのは、当時の中国国内の美術批評で、銭瘦鉄の作品を「文人画」の語を用いて評価した記録は、まだ見られないことである。一九二九年第一次全国美展で、「文人画」が国画の新たなモデルとなる（第二章）以前に、「文人画」という語で同時代の作品を評価した美術批評は、日本側が中国側より先だったことがわかる。近代中国での国画制作と批評における「文人画」意識は、銭瘦鉄らの解衣社の活動を介して、日本から中国へと波及した様子が窺われる。

以後、石濤筆《黄山八勝画冊》がもたらした影響は、銭瘦鉄も予想しなかったほど、長く続くものとなった。前述の「解衣社展」「天馬会国画展」「秋英会第一回展」などの団体展以外にも、一九二九年第一次全国美展の審査員となった銭瘦鉄は、同展に黄山主題の《始信峰》《苦竹溪》《九龍潭》《西海門》（挿図6-10）を出品した。本作にも同様に、画賛の字形、構図、形状などに、《黄山八勝画冊》との類似性が見られる。

一九三〇年代に入ると銭瘦鉄は、石濤を模倣し黄山図を多く制作した清初の画家、梅清にも目を向けた⁽²²⁾。一九三七年初夏、日本から

帰国した銭瘦鉄は、上海で個展を開き、『黄山勝景』（挿図6-11）⁽²³⁾と題した作品を出品した。この作品は、橋本帰一（関雪の孫）コレクションにある梅清・梅冲筆『山水冊』（挿図6-12）と、同構図を使用している。石濤筆『黄山八勝画冊』の参照と同様に、この『黄山勝景』も、梅清・梅冲筆『山水冊』を模倣した可能性が高いと考えられる。ここでの銭瘦鉄は、石濤と梅清がともに用いた特定の構図法に注目していく様子が窺われる。

上海の個展終了後の一九三七年、すぐに盧溝橋事件（七七事変）が起こった。その頃日本に来遊した銭瘦鉄は、中国文学者・郭沫若（一八九二―一九七八）の帰国を助けたことで、警察にスパイ疑いで逮捕、収監された。日本人の友人に救出される一九四一年六月までの間、彼は日中両国の美術界から姿を消したが、石濤や梅清の黄山系山水画への志向は彼の生涯を貫き⁽²⁴⁾、上海の美術界にも大きく影響した。次に上海地域の美術家たちによる、一九三〇年代の黄山主題の国画・写真の制作ブームを確認する。

第二節、東洋の「文人画」と写真

（1）上海美術家による黄山主題の国画制作ブーム

銭瘦鉄が制作した新「文人画」としての黄山主題は、一九三〇年代に彼の周辺の国画家たちに波及する。まず銭瘦鉄が、黄山主題の国画

を初めて発表したのとはほぼ同時期の一九二六年七月十九日、黄賓虹（第二章参照）は「黄山前海紀遊」、「黄山画苑論略」⁽²⁵⁾という二篇の文章を、芸観学会発行の美術雑誌『芸観』創刊号に寄稿した。上海で最も影響力のある美術編集者であり、国画家でもあった黄賓虹の文章は、石濤、梅清の黄山図の日中両国での展示と、銭瘦鉄の黄山主題作品への、リアルタイムの中国国内での反響と言える。

また銭瘦鉄の黄山主題の国画について批評を書いた前述の美術家たち（陳小蝶、俞劍華、張善孖・張大千兄弟など）は、自らも黄山主題の国画を試み始めた。安徽地域の画家たちの十七世紀後半の黄山図とは異なり、この時期に黄山主題の国画を描いたのは、全国から上海に集まった美術家である。なかでも上海在住で、四川省出身の張善孖・張大千兄弟は、代表的な国画家だった。上海で黄山主題の国画を制作した美術家の多くは、銭瘦鉄が教鞭を執った上海美専と、彼が組織した二つの美術団体、蜜蜂画社（一九二九年設立、機関誌『蜜蜂』）と、同社が発展した中国画会（一九三一年設立、機関誌『国画月刊』）⁽²⁶⁾の周辺画家たちである。例えば、新華芸術専科學校の国画科主任で、上海美専の教授でもあった俞劍華⁽²⁷⁾、第一次全国美展の会報『美展』の主編で、銭瘦鉄とともに中国画会を組織した陳小蝶⁽²⁸⁾、上海美専で国画・中国絵画史を担当した潘天壽（第二章参照）らである。特に、「文人画」概念の提唱者だった洋画家・国画家の劉海粟（第二章）や、「文人画」を軸に『中国絵画変遷史綱』（一九三一年）を著した、国

画家・美術理論家の傅抱石（第三章）など、「文人画」概念や、それによる中国絵画史の形成に重要な貢献をした人物たちも、黄山主題の国画を制作した⁽²⁹⁾。

近年、一九三〇年代に盛んに制作された黄山主題の国画が、写真と風景デッサンに影響されたものであるという指摘が行なわれている。石守謙氏は、張大千が撮影した写真と彼が制作した扇子を比較し、この時期の国画家たちが写真を用いて作品を制作したことを指摘した⁽³⁰⁾。また西洋科学の象徴としての写真技術や風景デッサンが、山岳描写に新たな視点を提示し、国画に大きな影響を与えたことも、Yi Gu（顧伊）によつて指摘されている⁽³¹⁾。しかし、「文人画」に規範を見出した錢瘦鉄の活動も視野に入れるなら、一九三〇年代を中心とする黄山主題の国画ブームと、写真や風景デッサンとの関係が、一方のものではないことがわかる。むしろ、「文人画」を母体とする黄山主題の国画が、近代中国の写真に影響を与えたのではないかと考えられる。次にこの国画と写真の関係を見てみる。

（2）黄山の国画から写真へ

一九二六年夏、解衣社展や第四回日華絵画聯合展にいくつかの黄山主題の作品を出品した錢瘦鉄は、黄山の実景への好奇心と興味を持つようになり、黄山出身の画家汪仲山（一八七七一—一九四六）⁽³²⁾とと

もに初めて黄山に登った。当時の黄山はまだ開発されておらず、山道が険しく散策できない自然の要塞だった。こうした黄山の状況を把握していた錢瘦鉄と汪仲山は、「記念写真と制作の手本を撮影するため（一以留為紀念、一以当作創作範本）」、登山にカメラを携帯して黄山の写真を撮った⁽³³⁾。その後、錢瘦鉄の写真《黄山仙影》が雑誌『紫羅蘭』に掲載され⁽³⁴⁾、彼は写真団体の華社⁽³⁵⁾第一回展（一九二八年）にも、《黄山一角》と題した写真を出品したことが文献からわかる⁽³⁶⁾。ただ、華社第一回展出品作の内容は不明で、雑誌『紫羅蘭』に掲載された錢瘦鉄の黄山写真も、彼の国画との類似性は見られない。錢瘦鉄は、自ら撮った写真も参考にしながら制作したのか、古「文人画」の規範作と風景写真という二つの手本のどちらが、一九三〇年代の黄山主題の国画ブームをリードしたのか、という問題がここで浮上してくる。錢瘦鉄が撮影した写真資料は少ないため、彼周辺の上海美術家たちの活動を視野に入れて考察を進めたい。

一九三五年五月の美術月刊誌『唯美』の第八頁（挿図6—13）の図版は、当時の黄山主題の国画と写真の関係を示す格好の手がかりとなる⁽³⁷⁾。三つの図版が掲載された同ページの左上に、錢瘦鉄筆《黄山茅篷》（挿図6—14）があり、その構図は、一九三二年の『芸林月刊』に掲載された梅清筆《黄山古帝丹台》（挿図6—15）⁽³⁸⁾に近似している。両作では、遠近二つの峰のみが描かれ、山麓は表現されず、峰の間の谷と雲で峰々の距離感が表現されている。二つの峰に

はともに松があり、近景の峰に高士が点景として描かれていることも、両作に共通する。第一節でも述べたように、石濤に注目した錢瘦鉄は、一九三〇年代に梅清の作品も模倣していた。この《黄山茅篷》も、彼が梅清を参照して制作した作品の一つであろう。一九二六年自ら黄山に登ったが、錢瘦鉄の国画制作自体は、なお写真より石濤、梅清の作品に倣っていることがわかる。

《黄山茅篷》の図の右側には、同じく黄山をテーマにした国画家・張善孖の《百步雲梯》（挿図6-16）が掲載されている。《黄山茅篷》と同様、遠近二つの山頂に松が描かれ、両山の間には谷がある「両山一谷」の構図法が使用されている。ただ遠望する高士は、近景ではなく遠景の峰に描かれ、他の表現上の違いも多少あるが、構図的には同タイプの作品と言ってよいであろう。この「両山一谷」の構図は、後に張善孖・張大千兄弟の黄山主題の国画作品で、常用構図となっていく。同じ一九三五年、雑誌『良友』に掲載された張善孖の《光明頂看雲図》（挿図6-17）⁽³⁹⁾や、張善孖・張大千兄弟絵画展に出品された張大千筆《黄山始信峰》（挿図6-18）⁽⁴⁰⁾なども、その類例作品である。

そして『唯美』第八頁で、錢瘦鉄《黄山茅篷》、張善孖《百步雲梯》の下に掲載されているのが、同誌編集者だった邵無齋（生没年、経歴不詳）の黄山写真（挿図6-13）である。この三つの図版を、同じページにレイアウトした編集者の意図は明らかだが、筆者はさら

に邵無齋が錢、張両者の国画を参照しながら、それに近い写真を自ら撮影した黄山写真の中から選択したのではないかと考えている。写真の場合、構図的に、二峰を縦長の同一画面に配置する「両山一谷」の構図は難しいが、松、崖、人物という三つのモチーフで構成された邵無齋の写真が、錢、張両者の作品と同じモチーフと視点によることがわかる。むしろこうした邵無齋の黄山写真が、錢、張両者の国画に基づいて選択された可能性も高いと思われる。そうであるなら、邵無齋の黄山写真は、石濤、梅清らの黄山図の「伝統」を、錢、張両者の国画を通して間接的に継承していると言える。つまり石濤、梅清の山水画が、黄山主題の国画および写真の手本になっているのである。そこで次に、黄山に関する写真が、民国初期の風景画的写真から、国画へと接近していく様子を検討する。

（3）黄山写真の国画化

民国初期の一九一四年、中国の名勝として黄山の写真集『中国名勝』第一種『黄山』（黄炎培編、呂頤寿撮、商務印書館、一九一四年十一月、挿図6-19）が出版されている。当時、画面の中央に配された天都峰（黄山の一峰）の山脈表現は（挿図6-20）、「風景画」（挿図6-21）として認識されていたが、こうした風景画的な黄山写真は、一九三〇年代になると消えてしまう。

一九三一年、錢瘦鉄の国画や写真に影響されたのか、張善孖・張大千兄弟は、申報社に勤めていた写真家・郎静山⁽⁴¹⁾を誘って黄山に登った。張善孖・張大千兄弟（撮影）、郎静山（現像）による、『黄山写真』（現存七枚、挿図6-22）という計八枚の写真セットが残されている。ここでの山峰や黄山松は、画面中央ではなく、画面右側か左側に配され、露光による余白も大きくとるなど、より国画らしい雰囲気醸し出している。この「黄山写真」は本来八枚あったが、石濤の《黄山八勝画册》も八枚であるため、張善孖・張大千兄弟が、画册の形式を写真で再現しようとしたのではないかと推察できる。現在、彼ら自身の言説でそれを裏付けることはできないが、写真台紙に書かれた文章や跋文、印章などからも、彼らが写真を用いて「風景画」ではなく「山水画」を制作しようとした意図が認められる。そして写真がいつそう国画に近づくため、「集錦撮影（Composite Picture）」という写真技術が登場する。

前述の邵無齋が黄山写真で再現できなかった「両山一谷」（挿図6-13、6-14、6-16、6-17、6-18）の構図は、郎静山が一九三四年に撮影した《春樹奇峰》（挿図6-23）で実現された。ここで用いられた「集錦撮影」という技法について、郎静山は「集錦簡説」（一九四一年）で次のように説明している。

「COMPOSITE」という西洋の語を用いたが、ここではそれによる中国画の実現を目的とする。数多くのフィルムのパーツを集め、（中略）、

必要な部分のみに光を当てて現像し、それ以外の部分は光を遮断する（後略）」⁽⁴²⁾。つまり、フィルムの樹木・山岳・雲気などのパーツをコラージュすることで、国画風にする写真技術と言える。このような発想は、「樹木」「岩」「人物」などのモチーフを先に習得し、「経営位置」の構図法で作品を仕上げる、近代以前から引き継がれた『芥子園画伝』の学習法や制作法を継ぐものと言える⁽⁴³⁾。その後、郎静山は、同じ技法と構図による《黄山樹石》《黄山峰樹》（挿図6-24、6-25）といった黄山写真を、数多く制作した⁽⁴⁴⁾。

ここから、石濤、梅清の黄山系山水画が、錢瘦鉄、張善孖・張大千兄弟ら、国画家による黄山主題の国画を経て、郎静山の黄山写真へと波及した経緯が見えてくる。今日の郎静山研究ではそうした作品も、中国絵画史の研究者によつて、しばしば「文人意趣」として評されている。彼の写真作品が、「中国文人画の伝統」に基づいて制作されたと評される由縁であろう⁽⁴⁵⁾。ところが、黄山主題の国画と写真の制作ブームは、さらに映画領域にも波及した。

ブームのさなか、当時上海でかなりの人気を博した映画監督・史東山が、黄山をロケ地とした映画《黄山鐘声》（一九三七年上映。後に《青年進行曲》と改名）を制作した。前年の一九三六年、史東山は映画の準備のため、脚本作家の田漢とともに黄山に登ったが、同行した田漢の弟・田洪（一九〇二—一九九〇、字は寿康）が撮った一連の写真《黄山之画》（挿図6-26）が、『新華画報』に発表されている

(46)。《黄山之画》というタイトルも示すように、史東山や田漢の指示で田洪が撮影したこれらの写真も、国画を志向している。写真《黄山之画》の余白には、郎静山の《黄山峰樹》と同様、行書体の賛が書かれ、さらに書画軸の表装のように、図版周辺には格子縞が施されている。映画《黄山鐘声》の撮影も、黄山の国画や写真に触発されたものだったと考えられる。ちなみに今日では、史東山も文人映画の監督として評価されている(47)。

このように一九三〇年代に、上海美術界(国画、写真、映画)で起こった黄山主題の作品ブームは、錢瘦鉄の黄山主題の国画をきっかけに、彼の周辺の国画家たちからジャンルを越えて写真や映画など、他の領域に波及していった経緯が見えてくる。では国画家たちにとって、遺民・個性派画家だった石濤、梅清らの構図法がなぜ重要だったのだろうか。次に中国山水画の伝統を概観し、石濤、梅清の黄山図の構図法が、国画制作に与えた意義を明らかにしたい。

第三節、山水画から国画へ

(1) 宮廷山水画の理想とその向こう

唐宋代に成立した山水画の大部分、とくに北宋から伝承された名品の大半は、支配者のために宮廷で作られたものである。たとえば大画

面の郭熙(約一〇〇〇―約一〇九〇)筆《早春図》(挿図6-27)は、宋の神宗(一〇四八―一〇八五、在位一〇六八―一〇八五)頃の政治革新を背景に、山水画に見られる主山と周辺の山脈が主従関係を表わし、当時の社会階層秩序の理想を表現していることが、中国絵画史の研究者らによって広く認められている。郭熙の息子の郭思がまとめた画論『林泉高致集』の、「大山堂堂為衆山之主(中略)為遠近大小之宗主也。其象若大君赫然当陽(後略)」という記述が示す通りである。画面の主山が、神格化された理想の大君を示し、周囲に主山に従う文人士大夫階級の峰々があり、庶民階級が画面の下辺に描かれている(48)。こうした帝国の秩序を表現した山水画は、石守謙氏によって「帝国意象山水」という語で定義・要約されている。以後、『早春図』をはじめとする北宋画院系山水や、類似の山水画(たとえば李唐筆《万壑松風》)などは、こうした作品を実見する機会を得た画院以外の画家のモデルともなった。こうした大画面の山水画以外にも、北宋の徽宗皇帝(一一〇一―一一二五、在位一一〇一―一一二六)の勅令で、王希孟(一一〇九―一一一五頃)が制作した青緑山水《千里江山図》(挿図5-33)なども、皇帝支配下の理想的山水を画卷形式で表現した「帝国意象山水」の一つとして、後世の宮廷画家や正統派と評された画家に、臨模され続けるモデルとなる(49)。たとえば東京国立博物館所蔵の呉振(生没年不詳)筆《江山無尽図》(一一六三二年)や、王時敏筆《山水図》(一六七六年)などの画卷は、北宋からかな

り後の作品だが、水墨で描かれながら、徽宗期に定着した「江山図」の理想を表現したものと言える。

南宋では画院が置かれず、宮廷に雇われた画家たちは臨安府（現、杭州）に住んだ⁽⁵⁰⁾。領土の大半を失った南宋の画家への統制力や、画家と宮廷の繋がりには北宋より希薄となり、馬遠、夏珪らによる小画面の边角山水といった特殊な様式が生まれた。こうした馬夏様の山水画や、それを継承した浙派の「边角の景」に対して、明の永楽帝（一三六〇―一四二四、在位一四〇二―一四二五）は、南宋の王朝衰微を象徴的に表していると低く評価したことが、クレイグ・クルナス（Craig Clunas）氏によって指摘されている⁽⁵¹⁾。

馬夏様の山水画と同様の状況が、石濤筆《黄山八勝画冊》にも言える。《黄山八勝画冊》をはじめ、石濤の山水表現は「奇観」を志向し、郭熙が生み出した見上げる視点という山水画の規範とは逆に、第一節で述べた《盤車図》の見下ろす俯瞰視点で描かれている。その結果石濤の作品は、徽州地域の文人や、旗人⁽⁵²⁾の戸籍に属す地方官僚の支持を受けたものの、首都の北京で成功を収めることはなかった。康熙帝（一六五四―一七二二、在位一六六一―一七二二）を含む北京の貴族、官僚は、正統派の王翬、王原祁様式の山水画を帝国のシンボルとし、支持したのである⁽⁵³⁾。

実際、明の永楽帝、清の康熙帝、乾隆帝（一七一―一七九九、在位一七三六―一七九五）など、中央の帝国支配者が好んだ山水構図は、

きわめて類似している。皇帝が支持した、近代以前の山水画の正統を理解する好例としては、宮廷画家が乾隆帝のために制作した《是一是二図》（挿図6-28）が挙げられる。この作品は、南宋の古画と思われる《人物冊》（挿図6-29）を模倣し、乾隆帝を漢民族の文人イメージに仕立てた「肖像画」と言ってもよい。モデルとなった「人物冊」では、文人の後ろに置かれた屏風に趙令穰様の水辺小景が描かれているのに対して、《是一是二図》では、乾隆帝の後ろの屏風に、董巨様式を継承する四王の「正統」山水（挿図6-30）が描かれている。つまり宮廷が支持した山水画の主流とは、北宋から伝わった《早春図》や《千里江山図》（挿図5-33）の構成が示す、山岳や山脈が連なる全景表現だったと言える。こうした山水画の主流が、宮廷から宮廷外のパトロン、画家へと広く普及した、中国山水画の理想型だったとも言える。そして清代には、この山水画の理想型をベースに、披麻皴の南宗（董巨派）と、斧劈皴の北宗（李郭派）が意図的に区別されるようになった。その中で、董其昌が唱えた南宗の披麻皴の正統性が明清代に確立され、民国初期まで続いたのである（第一章参照）。

中国山水画の理想型に見られる二つの基準（構図、皴法）、あるいは山水画の主流・正統意識は、結局、中国との外交関係より貿易関係が長かった、近代以前の日本にとっては理解し難い、正確には受け入れられなかったものと言える。近代以前の皇帝を中心とする中央集権

の中国と、武家政権下の封建制の日本では、求心力や正統意識に対する理念が異なる。帝国の正統性を支える儒学と、山水画との緊密な関係性も、山水画が日本に流入した時点で途絶した。そもそも初めから、郭熙《早春図》が代表する北宋画院系の「帝国意象山水」は、日本では支持されていなかった。臨安府の町に住む南宋の馬遠・夏珪らの工房で制作された边角山水、小景山水が、日本で流行し、襖絵や屏風などの大画面へと拡大されたのである。こうした種々の理由から、中国の山水画の主流や正統意識を無視した日本こそが、近代以前の中国山水画の理想型を覆そうとした国画家の錢瘦鉄が、非正統の石濤筆《黄山八勝画冊》を発見する場を提供したのだった。

山水画の正統派に属さない石濤や梅清が、清王朝で受けた「不遇」こそが、彼らが民国期に改めて発見される原因となったのである。既存の正統派の理想型を離脱するために、錢瘦鉄、張善孖・張大千ら、上海で活動した画家たちは、近代以前の中国山水画の様々な構図法から、石濤の黄山図を新「文人画」の規範と見なして選択した。四王の弊害を避けるため、兪劍華が「石谿や石濤の（中略）気魄と型破りな構図を学ばなければならない（石谿与石濤（中略）不主故常的構図）」と評価したのも、そのためといえる⁽⁵⁴⁾。「型破りな構図」とは、まさに正統派と相容れない石濤、梅清の「峰あり麓なし」の構図、つまり断片的な「兩山一谷」の山水構成である。錢瘦鉄、張善孖らが参加した初期の国画団体・蜜蜂画社も、「倣古、写意、伝真、構図」⁽⁵⁵⁾

という四つの方向を提示し、当時の国画制作で筆墨より構図が重視されたことを示している。

以上、中国山水画の流れから、石濤、梅清の黄山系山水画の構図法が、形成期の近代の国画に与えた影響と意義を検討した。皇帝が支配する中央集権の君主制から、近代の共和制へと転身した中華民国建国初期の新文化運動は、儒学を批判し、西洋の「科学」を讃えた。しかしが、「科学」を代表する写真に見られた西洋の透視図法は、一九三〇年代には逆に国画の影響を受けていた。次にその理由と、国画に登場した新たな視点を明らかにしたい。

(2) 山水に現れた新たな視点

西洋の透視図法が、すでに明末の張宏（一五七七一―一六五二）などの職業画家に受け入れられたことが、ジェームズ・ケーヒル（James Cahill）の研究で明らかにされている。またジェームズ・ケーヒルの研究に基づいて、リチャード・M・バーンハート氏（Richard M. Barnhart）は、「保守的」な文人イメージをもつ董其昌と西洋文化の意外な関係を指摘している⁽⁵⁶⁾。つまり明代に西洋文化を積極的に受容したのは、董其昌や、張宏をサポートした明末の士大夫たちだった。一方、清代には、外国との通商の窓口だった広東以外では、透視図法による西洋絵画技法などの洋学は、主に宮廷が所管した。

康熙年間の宮廷画家・焦秉貞（生没年不詳）は、宣教師との交流から遠近透視図法の影響を受け、同じく宮廷画家の年希堯（一六七一一七三八）も、一七二九年刊行の『視学』で、「定点引線之法」という透視図法の空間構成を紹介している。安定感のある遠近透視図法は、清朝宮廷の新たな視覚的秩序の一部となっていた。乾隆帝の時に、宮廷の室内装飾として描かれた「通景画」（挿図6-31）は、西洋の透視図法や陰影法と折衷された中国絵画であり、北京故宮博物院に現存している。この「通景画」が作り出したイリュージョンは、観る人を驚かせ、王権と文化的権威を誇示した視覚的例証と考えられている⁽⁵⁷⁾。さらに貴族官僚らも、西洋画の技法と中国絵画の伝統を融合したイタリア人宣教師・宮廷画家の郎世寧（Giuseppe Castiglione、一六八八一七六六、第五章、挿図5-4、5）などに影響され、しばしば西洋画の技法を用いて山水を描いた。天津博物館所蔵の《山水図巻》（紙本設色、サイズ不詳、挿図6-32）は、西洋画の色彩感と陰影法で描かれた画巻だが、作者の五徳（生没年不詳）は、嘉慶年間の満州族の貴族官僚だった。この《山水図巻》も本来、乾隆帝の第十一子成親王永理（一七五二―一八二三）のため制作されたものである。民国時代の国画家たちにとって、こうした西洋絵画の陰影法や透視図法と折衷された中国絵画は、ある意味で満州皇族の美術だったのではないかと推察される。

実は一九三〇年代頃に、西洋絵画の陰影法や写真技術との折衷を試みた国画家に、陶冷月（一八九五―一九八五）がいる。彼は月夜山水画で名声を得たが、百花繚乱の民国期の上海画壇でも特殊な存在だった。清朝の宮廷画家・郎世寧との類似性がしばしば指摘されたが、彼が若い時期に『清代画史補編』（盛鏞〔編〕、有正書局、一九二七年）に収載されたことも、彼が清朝美術の継承者と認識されたことを窺わせる。同時期の錢瘦鉄、張善孖・張大千兄弟ら、国画家たちの黄山主題の国画は、多くの美術家に支持されたのに対して、陶冷月の継承者はほとんどいなかった。

ジョン・ヘイ（John Hay）氏が指摘するように、清朝でつくられた新たな「秩序」は、西洋文化と接触した明末の文化的変革を中断させた⁽⁵⁸⁾。清朝での統制的な西洋美術の受容も、その一つである。また明末に西洋の新しい思想に刺激された儒者の中には、皇帝権力の正当性に疑問を呈した人物もいた。一九二〇年代の新文化運動も儒学批判を展開したが、一九三〇年代から一九四〇年代にかけての民国の知識人たちは、そうした清朝で中断された明末の儒者の言説に、絶対王権の否定と人間性の解放を見出したことで、明末の儒学にも注目していた。そこで的人格主義を称揚し、天子一家の法ではなく天下の法を主張した明末の思想を、中華民国の三民主義（民族、民権、民生）や、未来の国家理念に関連づけたのであった⁽⁵⁹⁾。そうした明末思想への

再評価を背景に、国画家たちが石濤、梅清らの黄山系山水画に注目したのである。

石濤《黄山八勝画冊》は、構図的に帝政時代の山水画規範に対抗しただけでなく、山水と人間の新たな関係性も提示したと考えられる。崇高な北宋画院系山水画や、仙山や隠棲を表わす理想的な山水画に描かれた点景人物は、その後の長い間に、山水の一部として画面に隠されるようになっていた。《黄山八勝画冊》に描かれた人物は、石濤自身の自画像でもあったが、生命感に溢れ、黄山との親密性を示している。「湯池」の場面（挿図6-33）に描かれた、裸で温泉を楽しむ人々の賑やかなシーンは、道教の仙山だった黄山の荘厳な雰囲気とは対照的である。画冊の最後のページで、画面中央の岩に書かれた画賛「玉骨冰心、鉄石為人、黄山之主、軒轅之臣」（挿図6-34）も、石濤と黄山の新たな関係を示している。画賛の位置は、画中に書かれた「画賛」というより、黄山に遊んだ石濤が、黄山の岩に刻んだ書の石刻として考えても良いかもしれない。この「石刻」に見られる「黄山之主」という言葉は、山水に対する石濤の能動的な姿勢を窺わせる。こうした《黄山八勝画冊》に見られる人文主義の影響を受け、王朝の「理想的秩序」を示す山水画観は、実際に山頂に登って見下ろすことのできる「民国の名勝」という認識へと変化した（挿図6-35）。一九三四年の黄山道路の開発によって、交通の利便性も一変し、黄山は秘境ではなく身近な観光地として開発されていった（第七章）。民

国期の国画家たちは、黄山の山頂に立ち、黄山の多くの峰々や雲海を俯瞰することができるようになった。俯瞰する視点では、山頂に立つ人間や画家の存在が強調される。一九三〇年代に山頂に登って山麓を見下ろし、遠山を眺め（挿図6-35、36）、崖に座って文人イメージを演出した国画家たちの写真（挿図6-37、38、39）が、現在も数多く残されている。また前述の史東山監督の映画《黄山鐘声》のシーンで、山頂に立つて遠望する青年男女（挿図6-40）の姿も、同様に人間と山水の新たな関係を示している。そしてこの新たな山水（山岳）観は、黄山にとどまらず、雁蕩山など他の中国の名山にも波及し、さらに国民政府、中華人民共和国での文化建設を通じて、二十世紀の国画の新たなモデルの一つとなった。現在、北京の人民大会堂に展示されている、傅抱石と嶺南画家・関山月（一九一二—一九六五）の共同制作による《江山如此多嬌》も、この一九三〇年代の山水画秩序の解体と、新たな視点による黄山主題の国画が原型となっている。また第七章で検討するが、この《江山如此多嬌》に描かれた山々の山頂に立ち、中国の領土を一望する視線の主人公は、《江山如此多嬌》という詩を詠んだ毛沢東本人なのではないかと考えている。

おわりに

近代日中両国の新「文人画」制作では、石濤筆《黄山八勝画冊》が古「文人画」の規範作として、上海で活動した国画家・錢瘦鉄によって一九三〇年代に日本で見出され、新「文人画」のモデルとなった。錢瘦鉄、張善孖・張大千兄弟らをはじめ、上海で活動した国画家たちは、石濤、梅清らの黄山図を繰り返し参照し、黄山主題の国画制作ブームをまき起こした。このブームは、さらにジャンルを越え、写真、映画などのビジュアルメディアに波及した。異なる領域で作られ出された黄山イメージでは、「正統」外の構図法が用いられ、近代以前の山水画の規範を覆そうとした意図が認められる。それは既存の山水画の秩序を破壊すると同時に、俯瞰視点が象徴した人間と山水の新たな関係が、以後の国画に新たな定型として継承されていた。

次章では、ヨーロッパで活躍した洋画家・国画家の劉海粟が国際的視点から描いた、黄山を考えてみる。国画家たちよりやや遅れて黄山に注目した劉海粟は、ベルリン中国現代絵画展を機に黄山松を主題とする制作を始めた。民国政府下でのナショナルイズムの台頭や、黄山開発を背景として、黄山が「中華」「中華民族」のシンボルとなっていた過程を明らかにする。

¹ 文貞姫 Aida Yuen Wong、Yanfei Zhu（朱岩飛）などの各氏の研究が、形成期の国画と石濤の関係を論じている。「石濤をはじめとする個性派画家が、伝統主義の文脈上、臨模の伝統を重視する立場から、四王の代替様式もしくは新たに臨模すべき様式として注目された」ことが、文貞姫氏によつてすでに指摘されている。ただこの新たに臨模すべき様式が、具体的にどのようなものだったかについての議論は、十分に行われていない。（文貞姫「石濤、近代における『個性』という評価の視線」東京国立文化財研究所『美術研究』四〇五、二〇一二年一月）。また前掲 Aida Yuen Wong の著書 *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China* Honolulu: University of Hawaii Press. 2006.（中国語訳、阮圓『撥迷開霧——日本與中国「国画」的誕生』鄭欣昀〔訳〕、台北：石頭出版、二〇一九年三月）も、民国期の「石濤」ブームを考察している。Yanfei Zhu（朱岩飛）の博士論文 *Transnational Canon Formation: The Rediscovery of Ming yimin Ink Painting in Modern China, 1900-1949*（Ohio: The Ohio State University. 2013.）は、二十世紀前半の国画家が、石濤をはじめとする清初の遺民画家の作品をどのように選択し、中国絵画の伝統を継承しつつ、西洋のモダニズムにも対応した新たな様式を作ったかについて検討している。

² 張大千（一八九九—一九八三）…四川省内江出身。本名は張正権、のちに季と改名し、字は大千。十九歳の頃、兄の張善孖とともに日本で絵画と染織を学び、二年後、上海に戻る。江蘇松江県で出家した百日後に僧籍を離れ、石濤、八大、石谿、漸江に注目して国画を制作した。石濤の贋作制作で、国内外で有

名となった。一九四八年から香港、インド、南アメリカ、アメリカなどを転々としたのち、一九七〇年代に台北に摩耶精舍を築き、晩年をすごした。張大千の黄山図については、当時の雑誌や、『黄山記遊・張大千黄山写生冊頁』（安徽美術出版社、一九八五年）、『張大千黄山図冊』（北京美術攝影出版社、二〇〇二年一〇月）などを参照。

³ 柿木原くみ「錢瘦鉄と谷崎潤一郎の周辺」書道書学史学会『書道書学史研究』十九、二〇〇九年九月、九—二十二頁。

⁴ Aida Yuen Wong, "Chinese Seal Carving in Modern Japan: Qian Shoutie's Relationship with Hashimoto Kansetsu." Eriko Tomizawa-Kay and Toshio Watanabe ed. *East Asian Art History in a Transnational Context*. New York and London: Routledge Taylor&Francis Group. 2019.

⁵ 王震〔編〕『二十世紀上海美術年表 一九〇〇—二〇〇〇』上海書画出版社、二〇〇五年一月、一七五頁。錢瘦鉄と橋本関雪の交流については、柿木原くみの論考（前掲注3）のほか、前掲注4のAida Yuen Wongの論文"Chinese Seal Carving in Modern Japan: Qian Shoutie's Relationship with Hashimoto Kansetsu."も参照した。

⁶ 《黄山八勝画冊》の箱書きや画賛などについては、古原宏伸『石濤 黄山八勝画冊・別冊』（筑摩書房、一九七〇年）、柿木原くみ「錢瘦鉄と有島生馬の周辺・補訂」（相模女子大学『相模国文』三十九、二〇一二年三月、四十二—五十五頁）を参照。

⁷ 《黄山八勝画冊》に関する研究は、島田修二郎「黄山八勝画冊解説」（住友寛一『二石八大』墨友荘、一九五六年）、米澤嘉圃「黄山八勝画冊」（『東洋美術』Ⅱ、朝日新聞社、一九六八年）、古原宏伸『石濤 黄山八勝画冊・別冊』（前掲注6）などを参照。制作年についての定説はいまだ見られない。リチャード・エドワーズ（Richard Edwards）氏は、一六七〇年、石濤三十歳頃の作品としている。（Richard Edwards, *The painting of Tao-chi, 1641-ca.1720*, Ann Arbor: Museum of Art, University of Michigan, 1967, 31-32, 45-46）。作品様式から一六八〇年代の作とする研究者もいる（巫鴻「玉骨冰心：中国芸術中的仙山概念和形象」『時空中的美術：巫鴻中国美術史文編二集』（梅玫、肖鉄、施傑など訳、北京：生活・読書・新知三聯書店、二〇一六年一月）に収録）。
⁸ 各頁の主題は、前掲注6の古原宏伸『石濤 黄山八勝画冊・別冊』の説に従う。

⁹ 「近之攻績事者、無論優與劣、惟知由下而上視、故聳其上、注其下、是猶立豐垣之根、不復見外有天地也（中略）然以負囊小駝視飯駝處、皆具于目、豈真能見也、是猶以上視下、亦猶文以逆襯順、略無耳聞。東柯李寅並識」李寅の跋文は衛嘉「談清・李寅《盤車図》軸」（北京：故宮博物院『故宮博物院院刊』一九八八年）を参照。また石濤の幻想的な構図法と李袁派の關係については、Jonathan Hay, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. の中国語訳、喬遜『石濤——清初中国的絵画与現代性』（邱士華、劉宇珍など「訳」、北京：生活・読書・新知三聯書店、二〇一六年九月、二五一〜二五四頁）を参照。

¹⁰ ジェームズ・ケーヒル（James Cahill）と Joseph P. McDermott は、黄山が持つ道教仙山としての特質を論じている（James Cahill, "Huang Shan Painting

as Pilgrimage Pictures." Susan Naquin and Chun-fang Yu ed. *Pilgrims and Sacred Sites in China*. California: Berkeley University of California Press, 1992. 192-246. Joseph P. McDermott, "the Making of a Chinese Mountain, Huang Shan: Politics and Wealth in Chinese Art." *Asian Cultural Studies* (『アジア文化研究』国際基督教大学) no. 17, March, 1989, 145-176)。巫鴻はそれを踏まえ、『黄山八勝画冊』に石濤の日記という特徴を指摘している。巫鴻「玉骨冰心——中国芸術中的仙山概念和形象」『時空中的美術——巫鴻中国美術史文編二集』（前掲注7）に収録。

¹¹ 邱才楨『黄山図——十七世紀下半葉山水画中的黄山形象与観念』北京：文化芸術出版社、二〇一一年四月。

¹² 六三花園・鹿園とも呼ばれる。一九〇八年に長崎の商人・白石六三郎（一八六八—一九三四）が開いた料亭で、日中芸術家、政治家などの重要な交流の場でもあった。白石六三郎は、呉昌碩、王一亭、哈少甫ら、上海の書画家と親交した。呉昌碩との交遊については、松村茂樹『呉昌碩研究』（研文出版、二〇〇九年二月、二四六〜二六九頁）を参照。また鄭逸梅は、『芸林旧事』（哈爾濱：北方文芸出版社、二〇一六年）でも、「六三園」（「六三花園」の誤記か）に触れ、白石六三郎と錢瘦鉄、曾農髯、汪英賓、楊樹莊、王西神らの交流について述べている。

¹³ 解衣社上海展の中国側の記録は一九二六年四月二十四日の『申報』記事（十七、十九頁）や庸熙「六三園展覽古画之後」（『申報』一九二六年四月二十八日、十七頁）などを参照。

¹⁴ 哈少甫（一八五六—一九三四）…江蘇南京出身、回族人。名は哈麟、字は少甫、号は觀叟、觀津老人。商人、コレクター、書画家。上海書家研究会（一九一〇年設立）の協理。

¹⁵ 「黄山八勝図冊」以外に、住友寛一コレクションの名品、石濤筆《廬山瀑布図》も出品された。日華古今絵画展覧会（東京美術学校内）編『宋元明清名画大観』（大塚巧芸社、一九三一年七月）を参照。

¹⁶ 東方絵画協会（東京美術学校内）編『第四回日華絵画聯合展覧会図録』日本美術写真印刷所、一九二六年十二月。

¹⁷ 『読売新聞朝刊』一九二六年七月十五日記事。ここでの新聞記事については、柿木原くみ「錢瘦鉄と有島生馬の周辺・補訂」（前掲注6、五十一頁）を参照。

¹⁸ 『読売新聞朝刊』一九二六年三月十四日記事。柿木原くみ「錢瘦鉄と有島生馬の周辺・補訂」（前掲注6、五十頁）を参照

¹⁹ 小蝶「天馬国画記」『申報』一九二七年十一月八日、十六頁。

²⁰ 俞劍華「天馬会観画記」『申報』一九二八年六月二十日、二十二頁。

²¹ 滄波「秋英会読画記」『申報』一九二八年十一月十六日、十七頁。滄波は、『時事新報』主筆、国民会議秘書でもあった。「滄波」は、『中央日報』社長の程中行（一九〇三—一九九〇）のペンネームである。

²² 一九二九年から一九三四年まで、『芸林旬刊』で梅清の黄山系山水画が多く掲載・紹介されている。

²³ 錢瘦鉄《黄山勝景》美術生活社編『美術生活』第三十九期、上海…三一印刷公司、一九三七年六月。

²⁴ 錢瘦鉄が制作した黄山主題の国画は多数存在したが、現在ほとんどが所在不明となっている。『蜜蜂画集』第一輯（上海…蜜蜂画社、一九三〇年十一月）に「黄山幽居」、蜜蜂画社編『当代名人画海』（上海…中華書局、一九三〇年八月）に「黄山図冊」が掲載されたほか、一九三〇年代に入ると、錢瘦鉄は巨大な黄山主題の屏風も制作した（所在不明。記録は「蜜蜂画展之第二日」『申報』一九三〇年三月十五日、二十一頁）。

²⁵ 黄賓虹は、呉門派、華亭派などの南宗正統に対して、個性的な逸品画風を評価し、「増訂黄山画苑論略」（『黄賓虹文集・書画編（下）』）では、「江南画系之黄山派」に李公麟、米芾などの「文人画」家を加えている。黄賓虹が評価した「黄山画派」は、「文人画」派の基準に一致する部分がある。

²⁶ 中国画会は、「国画」の制度化をサポートした組織だったが、Pui Chan（陳蓓）によつて指摘されている。Pui Chan. *Making of a Modern Art World: Institutionalisation and Legitimation of Guohua in republican Shanghai. 1929-1937*. Boston: Brill, 2017.

²⁷ 俞劍華の黄山主題の国画については、『俞劍華皖南紀遊図冊』（一九三六年九月）などを参照（『俞劍華写生紀遊』東南大学出版社、二〇〇九年三月に所収）。

²⁸ 「中国画会展覧会（第一室）…白雲溪」美術生活雑誌社『美術生活』創刊號、上海…三一印刷公司、一九三四年四月、八頁。

²⁹ 張素琪氏は、第一次、第二次全国美展で、黄山主題の国画が急増したことを指摘している。本論文でとり上げた国画家のほか、孫雪泥、陳戎生、杜孝祥、楊浣青、黎葛民、姜丹書、風七、陸元鼎、汪采白、周肇祥、葉季英、趙立民ら

も、黄山主題の国画を出品した。張素琪「二十世紀三十年代黄山開發及黄山図創作之研究」杭州：中国美術学院博士論文、二〇一三年四月。

³⁰ 石守謙『山鳴谷応——中国山水画和觀衆の歴史』台北：石頭出版、二〇一七年十一月。

³¹ Yi Gu (顧伊) . *Scientizing Vision in China: Photography, Outdoor Sketching, and the Reinvention of Landscape Perception, 1912-1949* (Rhode Island: Brown University, 2009)。この博士論文は、二〇一〇年六月に単行本として出版された (Yi Gu. *Chinese Ways of Seeing and Open-Air Painting*. Massachusetts: Harvard University Asia Center Press, 2020)。石守謙氏も『山鳴谷応——中国山水画和觀衆の歴史』(前掲注30)で、Yi Guと同じ意見を述べている。
³² 汪仲山(一八七七一—一九四六)：安徽婺源(現、江西省)出身、名は琨、字は仲山、号は映雪廬。海上画派の画家。一九〇九年に豫園書画会を結成、参加した。吳昌碩、王一亭などは会員。

³³ 覚迷の記事「黄山仙影」(国聞週報社編『国聞週報』第四卷第四十期、天津：国聞週報社、一九二七年十一月、ページ数なし)は、錢瘦鉄と汪仲山の黄山旅行の状況を記している。

³⁴ 錢瘦鉄『黄山仙影』周瘦鵬(編)『紫羅蘭』第二卷第五期、上海：大東書局、一九二七年二月、一頁。

³⁵ 華社は、一九二八年に郎静山、胡伯翔、張珍侯らが上海で組織した全国規模の写真団体で、上海画壇と深く関わっていた。華社の担当者の一人だった丁悚(一八九一—一九六九)は、劉海粟、汪亞塵とともに、上海図画美術院(上海美術專前身)の創立者でもある。

³⁶ 錢瘦鉄の出品記録は、瘦鵬「妙影真賞録」(『申報』一九二八年三月十一日、第十七頁)、俞劍華「參觀華社攝影展覽會記」(『申報』一九二八年三月十六日、十七頁)を参照。

³⁷ 邵無齋、柴聘陸編『唯美』第三期、上海：唯美社、一九三五年五月、八頁。

³⁸ 梅清華『黄山古帝丹台』中国画学研究会編『芸林月刊』第二十九期、北平(現北京)：芸林月刊發行所、一九三二年五月、八頁。

³⁹ 張善孖筆『光明頂看雲図』馬国亮(編)『良友』第一〇一期、上海：良友圖書印刷有限公司、一九三五年一月、十三頁。

⁴⁰ 一九三〇年代の作品には、『黄山始信峰』と題した張大千の国画が多く見受けられる。例えば、張大千『黄山始信峰』(美術生活雜誌社『美術生活』第十六期、上海：三一印刷公司、一九三五年七月)、同『黄山始信峰』(美術生活雜誌社編『美術生活』第二十三期、上海：三一印刷公司、一九三六年二月)、同『黄山始信峰』(美術生活雜誌社編『美術生活』第三十三期、上海：三一印刷公司、一九三六年十二月)など。

⁴¹ 郎静山(一八九二—一九九五)：浙江蘭溪出身、本名は国棟。清末の武官の家に生まれ、父の郎錦堂は湘軍に従軍、太平天国との戦いで軍功をあげ、清末の洋務派と交流があった。郎静山は、幼い頃から書画家・李靖瀾(生没年不詳)の指導を受け、南洋中学校時代に図画教師だった李靖瀾の写真課程(照像小班)に参加し、写真を始めた。民国元年に上海の『申報』館に入社。一九一二年に、『申報』と『時報』の広告主任を兼任した。一九二八年、胡伯翔らと「中華写真学社(中華攝影学社)」を組織。一九四九年台湾に移住し、国立台湾芸術学院および中国文化大学で教鞭を執った。

⁴² 郎静山「以中国画理為詣帰、採用 COMPOSITE 西方集錦之名（中略）係集合多数底片之一部而集合之、專以放大時遮蔽部分光纖、留需要部分光纖攝入溴紙、画面則須求得與無人自見之印象相同（後略）」。蕭永盛『画意・集錦 郎静山』（台北・雄獅美術、二〇〇四年、一三五～一三六頁）を参照。郎静山資料によって適宜修正した。

⁴³ 郎静山自身の言葉を借りれば、「六法における『伝模移写』という考え方によって、集錦写真を想像したのである」張蒼松「郎氏様式の誕生」（「郎静山の写真——構成された伝統」展覧会カタログ、『郎静山の写真——構成された伝統（近代美術シリーズ 六）』福岡アジア美術館、二〇一一年十月、十二頁）を参照。

⁴⁴ 近年、写真と東アジア美術をテーマとした研究が進んでおり、郎静山の一九六〇年代の「二我図写真」（double exposure portrait photography/erwo picture）『何者は真雄』に⁴⁵ Mia Liu Yinxing 氏が検討している。筆者は、「二我図写真」を「両山一谷」の一九六〇年代の作例と考えている。Mia Yinxing Liu, "Who Is the Real Hero? Seeing Doubles in Lang Jingshan's "Portraits" of Zhang Daqian," Wu Hong and Chelsea Foxwell ed. *Photography and East Asian Art*. Chicago: Center for the Art of East Asia, University of Chicago. 2021. 222-240.

⁴⁵ 郎静山を「文人芸術」と評した研究としては、陳葆真「文人画的延伸——郎静山の撮影芸術」（台北故宮博物院編『故宮文物月刊』二〇〇三年、四十二～五十七頁）・Jo-Anne Birnie Danzker, Ken Lum, Zheng Shengqian ed. *SHANGHAI MODERN 1919-1945*. (Berlin: Hatje Cantz, 2004.)・張蒼松「郎氏様式の誕生」（前掲注43）・魯明軍「二十世紀三四十年代的文人芸術與中国革命——以黄

賓虹、郎静山及費穆為例」（北京・中国芸術研究院『文芸研究』二〇一九年第九期、一二四～一三四頁）などがある。

⁴⁶ 寿康『黄山之画』『新華画報』第一卷第七期、上海・新華影業公司出版、一九三六年十二月。

⁴⁷ 孟憲勵『影像長河——從費穆到張芸謀』（北京・人民日報出版社、二〇二〇年四月）を参照。近年の美術史研究では、文人映画とされる費穆「小城之春」（一九四八年九月上映）を、廢墟となった中国の「破碎山河」のシンボルとして検証するものが多い。巫鴻『廢墟的故事——中国美術和視覚文化的「在场」和「缺席」』（肖鉄〔訳〕、上海人民出版社、二〇一七年七月）、魯明軍『美術変革與現代中国——中国當代芸術的激進根源』（北京・商務印書館、二〇二〇年十月、七十二頁）を参照。近代中国の絵画、写真、映画に、文人趣味が共通することを最初に検討したのは、魯明軍氏である。彼は、郎静山の写真に明確なモデルはなく、絵画、写真、映画に見られる文人的感情だとしている。

⁴⁸ 『早春図』に関する研究は、塚本麿充『北宋絵画史の成立』（中央公論美術出版、二〇一六年四月）、石守謙『山鳴谷応——中国山水画和観衆の歴史』（前掲注30）などを参照。

⁴⁹ 王希孟筆『千里江山図』については、王中旭『千里江山——徽宗宮廷青綠山水與江山図』（人民美術出版社、二〇一八年五月）を参照。

⁵⁰ 彭慧萍『虚擬的殿堂——南宋画院之省舍職制與後世想象』北京大学出版社、二〇一八年五月。

⁵¹ Craig Clunas. *Chinese Painting and Its Audiences*. New Jersey: Princeton University Press. 2017. 中国語訳：柯律格〔著〕『誰在看中国画』（梁霄訳、

桂林：广西師範大学出版社、二〇二〇年四月）を参照。陳階晋、賴毓芝〔編〕『追索浙派』台北故宮博物院、二〇〇八年、二六八～二七一頁。

⁵² 旗人：八旗とも言う。清朝の満洲族の軍隊編制は、正黄、正白、正紅、正藍、鑲黄、鑲白、鑲紅、鑲藍の八旗で示された。旗人は八旗に属する満洲族の貴族や一般平民を広く指す。

⁵³ 石守謙「石濤、王原祁合作蘭竹図の問題」『風格與世変——中国絵画史論集』台北：允晨文化、一九九六年、三四一～三五九頁。また『山鳴谷応——中国山水画和觀衆の歴史』（前掲注30）、二十六頁。

⁵⁴ 俞劍華「陳師曾先生の生平及芸術」『俞劍華美術文選』濟南：山東美術出版社、一九八六年十月、三四九頁。

⁵⁵ 「蜜蜂画社研究部征求社外研究員簡約」『申報』一九三〇年五月一日、十九頁。

⁵⁶ Richard Barnhart, "Dong Qichang and Western Learning: A Hypothesis in Honor of James Cahill," *Archives of Asian Art*, vol. 50 (1997/1998) 7-16. 中国語訳、班宗華「董其昌與西学——向高居翰 (James Cahill) 致敬的一个假設」(白謙慎〔編〕『行到水窮處——班宗華畫史論集』劉晞儀など〔訳〕、北京：生活・讀書・新知三聯書店、三三三～三五〇頁、二〇一八年一月、所収) を参照。

⁵⁷ 「通景画」に関する研究としては、Kristina Kleutghen, *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces*. Seattle: University of Washington Press, 2015. を参照。

⁵⁸ John Hay, "Subject, Nature and Representation in Early Seventeenth Century China," *Proceedings of the Tung Ch'i-ch'ang International Symposium*, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, 1992.

⁵⁹ 錢穆「晚明諸儒之學術及其精神（在党政高級訓練班講）」（『中央訓練團刊』第一八三期、重慶：中央訓練團編、一九四三年六月、一四七六～一四八〇頁）。同「晚明諸老學業及其成就之境界与内容」（『中国文化季刊』第一卷第一期、江西：中国文化季刊社編、一九四四年三月、十～十二頁）。『晚明之學術思想与三民主義』（『浙江團訓』第一期、浙江支团幹事會編、一九四四年四月、十四～十五頁）などを参照。

第七章 新「文人画」主題の黄山・黄山松——

民国ナシヨナリズム期と一九四九年以後の国画

はじめに

第六章で述べたように、北京人民大会堂に展示されている傅抱石（一九〇四—一九六五）・関山月（一九一二—二〇〇〇）の共同制作による大型の国画作品《江山如此多嬌》（一九五九年、挿図7-1、2、迎賓庁）は、一九三〇年代に形成された国画の新たな構図による作品である。この新たな構図法は、新「文人画」家と評された錢瘦鉄が、古「文人画」すなわち石濤や梅清などの個性派画家の黄山系山水画を模倣し、一九二〇年代後半から一九三〇年代までの間に徐々に定着したものである。《江山如此多嬌》の画面右下の近景は、中国東南部の黄山に近似するが、左上の遠景には蒼然たる雪山の景色が広がる。また周知のように、同じく人民大会堂には黄山主題の作品《迎客松》（挿図7-3、4、接見庁）も置かれている。これは国画家の王石岑（一九一四—一九九六）がデザインし、儲炎慶（一九〇二—一九七四）の職人チームが制作した、鉄画^①屏風である。この二点の作品は、

共に中華人民共和国の建国十周年（一九五九年）の際に竣工した、人民大会堂の内部装飾である。注目されるのは、二点の作品が共に一九三〇年代に定着した黄山・黄山松主題の国画を継承しながら、いずれもそれに異質な要素が加わっていることである。《江山如此多嬌》に描かれた雪山というモチーフ、《迎客松》で用いられた鉄画技法は、民国期の黄山主題の国画には見られない特徴であり、これは民国期の黄山・黄山松主題の国画が、中華人民共和国にそのまま直接的に受け入れられたわけではないことを示すと考えられる。このような黄山・黄山松主題の国画の変化は、中華民国と中華人民共和国の二つの政権における国画の定義の差異と、民国期の国画が一九四九年以降、変容した状況を窺わせる。本章では、中華民国での文化建設の「黄金の十年」（一九二七—一九三七）に形成された、黄山・黄山松主題の国画がもつ象徴的意味と、中華人民共和国がそれを継承する際に行なった修正（「改造」）に注目したい。本章は以下の三節からなる。

まず黄山・黄山松主題の国画の象徴する意味を明らかにする。第一節では一九三四年の伯林中国現代絵画展を契機とする、新「文人画」としての劉海粟の黄山松主題の国画作品を紹介する。第二節では劉海粟や、第六章で論じた国画家・写真家の錢瘦鉄、張善孖・張大千兄弟、郎静山などが、黄山を主題として制作した理由を検討する。近代以降、黄山はどのような意味を担ってきたのか、それに基づいて行われた国

民政府による黄山開発の目的とは何か、そこで黄山主題の作品（詩文、国画、写真）はどのように機能したのかを論じる。

第三節では、一九四九年以後に制作された《江山如此多嬌》の雪山と、《迎客松》の鉄画技法を手がかりに、民国期の黄山主題の国画が、中華人民共和国が唱えた民族美術や民間美術と、どのように融合したのかについて検討する。そして中華人民共和国の建国初期に支持された美術との比較から、民国期の黄山主題がもつナショナリズムの特徴や、民国期に形成された国画の理想、つまり新「文人画」が、そのままでは中華人民共和国に受け入れられなかった理由を明らかにする。

第二節、黄山松主題の国画

（1）中国現代絵画展（一九三四）と劉海粟の「文人画」論

一九三四年ヨーロッパで開催された中国現代絵画展（Ausstellung Chinesische Malerei der Gegenwart）⁽²⁾、中国の新「文人画」として黄山松主題の国画が登場した。制作者は、「文人画」を理論化した洋画家・国画家の劉海粟だった。まず中国現代絵画展の背景と開催目的を見てみよう。

中国現代絵画展は、劉海粟が主導し、国民政府が後援した大型国際展である。出品作に「西洋画」「東洋画」は含まれず、現代の国画に

限定された⁽²⁾。外交的な意義をもつ同展は、ベルリン展（一月二十日～三月四日）を皮切りに、ドイツのハンブルク、デュッセルドルフ、オランダのアムステルダム、ハーグ、スイスのジュネーブ、イギリスのロンドン、チェコのプラハなど、ヨーロッパ各国の主要都市を巡回した。ヨーロッパでのシノワズリーの印象を払拭し、同時代の国画を宣伝する最も重要な展覧会となった。

同展は、劉海粟のヨーロッパ滞在中（一九二九年二月～一九三一年九月）に開催された、伯林日本画展（一九三一年一月十七日～三月一日）⁽³⁾の刺激から実現したものと考えられる。伯林日本画展のドイツ側の企画者は、ベルリン美術館東洋部の創設者でキュレーターの、オットー・キュンメル（Otto Kummel 一八七四～一九五二）である⁽⁴⁾。ナショナリストとも評されたキュンメルは、一九二六年十月から翌年六月までの東アジア旅行で、ベルリン美術館のために大量の明清絵画を購入した。これによって一九二〇年代に、限られた経費で、清朝内府のコレクションではなく、揚州八怪など個性派画家を中心とするベルリン美術館の中国絵画コレクションが形成された⁽⁵⁾。キュンメルは、伯林日本画展と中国現代絵画展を同時に企画し、ヨーロッパの日本による中国美術認識や東洋美術観を一新しようとした。そして、伯林日本画展のカタログには、矢代幸雄（一八九〇～一九七五）⁽⁶⁾の日本美術の紹介文が掲載された。

イタリアでベレンソンに師事し、ボッティチェリ研究で世界的に知られた東京美術学校教授の矢代は、仏教美術、大和絵、狩野派、光琳派など、日本絵画の様々な流派を紹介した。その中で彼は「文人画 (DIE BUNJIN-GWA-MALEREI)」を、「反写実主義 (antirealistischen Tendenzen)」の「東亜芸術 (ostasiatischen Charakter)」の代表と述べている⁽⁷⁾。同展の横山大観による水墨画《叭々鳥》(挿図7-5)が、伝牧谿筆《叭々鳥図》(挿図7-6)を連想させたことも、矢代の論を支えたと思われる。

矢代の論や横山大観の水墨画などに見られる中国美術との関連性は、中国の知識人の競争意識を生んだ⁽⁸⁾。矢代の論が、一九三一年春、ドイツに滞在していた滕固や劉海粟に、大きな影響を与えたことは間違いない。滕固は同年の秋から、中国絵画史研究の重心を「文人画」「院体画」の問題に移し(第三章)⁽⁹⁾、滕固と深く交流した劉海粟も、「文人画」は中国の美術概念であると反論した。

一九三四年の中国現代絵画展で、劉海粟は、一九二〇年代から唱えられてきた「文人画」概念(第四章)をとり上げ、「中国画の現在、行方とその起源(中国画的当前方向及其起源) (Die heutige Richtung der chinesischen Malerei und ihr Ursprung)」と題する論文を同展図録に寄稿した。劉海粟は、中国絵画史を四つの傾向に分類し、第一・文学的傾向 (Die Literarische Richtung) 、第二・画院的傾向 (Die Akademische Richtung) 、第三・反折衷的傾向 (Die Antifisierende

Richtung) 、第四・折衷的傾向 (自然主義に類似) (Die Richtung des Mittleren Weges (Annäherung an den Naturalismus)) とした中で、文学的傾向の「文人画」を最重要視した⁽¹⁰⁾。この文学的傾向を継承した現代画家が、劉海粟自身であると自ら述べている (Jiu Hai-su ist ein Erneuerer der literarischen Richtung.)。

同年、劉海粟はヨーロッパ各地で講演を行ない、「中国画家の思想と生活 (中国画家之思想与生活)」(ハンブルク美術館、三月二十六日)、「中国画と詩・書 (中国画与詩書)」(ドゥブロヴニク美術館、四月八日)、「中国画の精神的要素 (中国画之精神要素)」(アムステルダム、五月七日)、「中国絵画の六法論 (中国絵画上の六法論)」(ベルン美術館、八月二十七日)などの講演の中で、「思想」「精神」「詩」を中国画の特質とした。彼の講演に呼応するように、現地の美術史研究者らも相次いで講演し、「画院画と文人画 (院体画与文人画)」(スイス側の組織者・費許、人物不詳、ベルン美術館、九月二日)、「中国人がなぜ松竹梅を好んで描くか (中国人為什麼愛画松竹梅)」(ベルン美術館長、ベルン美術館、九月八日)、「中国画家の独立的人格と制作 (中国画家独立的人格和独立的創作)」(ビニヨン (Laurence Binyon)、ロンドン中華協会、一九三五年二月十五日)などの講演で、中国美術に関する「文人画」「人格」論を展開した⁽¹¹⁾。矢代の論に刺激された劉海粟は、「文人画」を現代中国絵画の特徴としたが、実際に中国全土から募集・展示された「現代画」(国画)

は、主題・構図ともに不統一で、理想の「文人画」を示すには不十分だった。そこで劉海粟は、同時代の新「文人画」を展覧会図録の表紙で、象徴的に示した（挿図7-7、7-8）。

（2）劉海粟の黄山松主題の新「文人画」

一九二六年時点での劉海粟は、解衣社展出品作《寒梅簪燈》が示すように、海上画派の模倣に専念しており、黄山を意識した新「文人画」を制作した形跡は見られない。彼が考えた新「文人画」は、一九三四年の中国現代絵画展のために描いた、松を主題とした図録表紙作品に始まったと言える。

現在、同展図録の表紙としては、三種類が残っている（挿図7-7、7-8、7-9）。これらの表紙作品が、劉海粟の手になることを示す文献記録は見つかっていないが、二種類の図録の表紙に（挿図7-7、7-8）、「海粟之印」と「海粟創作」の白文朱方印が押されている。筆致からも、この二種類の表紙作品は、劉海粟の作品と判断できる。残りの一種類、アムステルダム展の表紙作品（挿図7-9）には、劉海粟の印章はなく、筆致も伯林展の図録表紙作品よりやや硬いため、伯林展の表紙作品とは制作意図の異なる作品と考えられる。そのためここでは、伯林展の二種類の図録表紙作品（挿図7-7、7-8）を中心に検討したい。

この二種類の図録表紙の松を、黄山の松と特定する確実な根拠はない。しかし松枝のくねる表現や、画面横から枝が伸びる「折枝」の構図法からして、この二種類の表紙が、第六章で検討した張大千・張善孖・郎靜山が共同制作した写真《黄山攝影》（一九三一年）の、第二図、第四図（挿図7-11）に近似している様子が認められる。二〇一六年春、近代中国絵画の下絵を中心に行われた西泠印社主催のオークションに、劉海粟の一九七九年の黄山スケッチを包むカバーが出品されたが、これは伯林展の表紙の余白に、新たに墨で峰を描いたものである。第六章で検討した「両山一谷」の構図を連想させ、黄山であることが明白である（挿図7-10）。この二種類の図録表紙作品は、劉海粟がヨーロッパに向けて中国の新「文人画」を宣伝するため、黄山を主題としてとり上げた意図を示している。

劉海粟は、中国現代絵画展がヨーロッパの主要都市を巡回した後、一九三五年六月に帰国すると、同年十一月、黄山に登った。旅行中、彼は《古松図》《朱松》《孤松》《黄山雲海》《黄山松石》など、黄山松主題の国画作品を数多く制作した（12）。つまり帰国後いち早く黄山に登り、黄山松主題の国画を制作し始めたのだった。

以後劉海粟は、一九三四年の中国現代絵画展で唱えた新「文人画」の理念を実践するため、黄山松主題の国画を制作し続けた。一九三五年の黄山旅行について、劉海粟は次のような言葉を残している。

現存最初の黄山の作品は、一九三五年冬に描いた「黄山松」である。画賛があるため、当時を思い出す助けになる。画賛の内容は「乙亥十一月遊黄山、在文殊院遇雨、寒甚。披裘擁火猶不暖、夜深更冷、至不能寐。院前有松十数株、皆奇古、以不堪書画之筆写其一」とした。また朱文の「海粟創作」、白文の「芸術叛徒」という二つの印章と、右下に陳師曾からいただいた「百尺竿頭須進步」の白文印を押している。⁽¹³⁾

「芸術叛徒」の白文印と、陳師曾が贈った「百尺竿頭須進步」の白文印は、劉海粟が、「文人画」概念を最初に提唱した陳師曾の芸術観を継承し、正統派への批判的姿勢と、新「文人画」を制作しようとした意図を示すと言える。

そして劉海粟の黄山松主題の新「文人画」もまた、陳師曾が「文人画」の四つの基準（第一・人品、第二・学問、第三・才情、第四・思想）で示したように、民国期の知識人や愛国者の人格論的表象となった。劉海粟の国画「黄山孤松」（挿図7-12）には、陳独秀の画賛「黄山孤松、不孤而孤、孤而不孤、孤與不孤、各有其境、各有其用、此非調和折衷於孤與不孤之間也」が記されている。かつて『新青年』の編集長で、新文化運動の旗手だった陳独秀（第二章）は、中国共産党の右派に属し、左派とも国民党とも相容れない立場だった。一九三二年には「危害民国緊急治罪法」の名目で、国民政府に逮捕され、十三年の懲役刑を受けている。日中戦争が始まった一九三七年八月に減刑・釈放されたが、陳独秀の裁判は、胡適や蔡元培らの中国知識人が、

国民政府を批判する原因となり、全国に知られる事件となった。当時の知識人たちにとって、国民政府に反抗した陳独秀は愛国者だった。《黄山孤松》の陳独秀の画賛は、劉海粟が蔡元培・胡適とともに江蘇第一監獄で陳独秀と面会した際、陳が監獄で書いたものである。作品タイトルの「黄山孤松」と、陳独秀の画賛にともに見られる「孤」の語は、共産党と国民党の双方に排斥された陳独秀の政治立場を明示している。《黄山孤松》は、陳独秀の画賛を得て、詩・書・画の三要素を備え、近代中国の知識人が権威に反抗する象徴になったと言える。

当時、劉海粟が制作した数多くの黄山松主題の作品に、陳独秀のほか、蔡元培（挿図7-13）、教育家の沈恩孚（一八六四—一九四四）、滕固ら、民国の知識人たちが画賛を書いている。知識人たちの印章や画賛を積極的に作品に取り入れたことは、画賛や跋文の伝統を継承する一方、劉海粟が欧米で唱えた新「文人画」の文学性を実践したと言える。以後、劉海粟は黄山・黄山松主題の国画を多く制作し、「十上黄山（十回、黄山に登った）」という逸話が、中国近代美術史研究者の間で広く知られることになった。

しかし松じたいは、中国中部や東南部の名山に多い樹木であり、黄山特有のものではない。近代以前にも、長寿と吉兆を意味する松は、乾隆の弟弘杳（一七四三—一八一）筆の《万年瑞松図》（挿図7-14）慈禧皇太后（一八三五—一九〇八）筆《瑞松図》（挿図7-15）など少なくないが、黄山に特定された《黄山松》《黄山孤松》と

いったタイトルの作品はほぼ見られない。また松以外の樹木や巨樹に、明朝の崩壊（挿図7-16）や、新たな支配者としての清王朝の正統性（挿図7-17）など、さまざまな政治的暗喩が隠されていることも、すでに指摘されている⁽¹⁴⁾。その意味では劉海粟の黄山松主題の国画は、こうした中国絵画の伝統に依拠した部分もあったと考えられる。

では劉海粟は、なぜベルリンの中国現代絵画展やその後の制作活動で、熱心に黄山、黄山松主題の国画を制作したのだろうか。第六章では、黄山主題の国画の構図を検討したが、黄山という主題の意味については考察できなかったため、次に黄山が担った近代的な意味と、国民政府と知識人たちによる一九三四年頃の黄山開発の経緯を検討したい。

第二節、黄山——外向けの中国イメージ

（1）黄山と黄山開発

第三部の「はじめに」で言及したように、清末の知識人は清朝政府に反抗し、漢民族中心の近代国家を建設するため、漢民族の始祖の黄帝を高く評価した。革命党の黄藻（一八七六一一九二二）が出版した文集『黄帝魂』（一九〇三年初版）は、一九〇〇年代に革命家たちの間で広く読まれ⁽¹⁵⁾、黄帝ゆかりの黄山も、漢民族の革命者たちにと

って革命の象徴と考えられた。そして一九二八年の南北統一後、国民政府による国土整備開発が始まると、黄山を含む中国の名山は、「河山永固」（挿図7-18）を願い、国家の支配権を表明するランドマークとなった。

そしてここから、外国人が足を踏み入れない秘境だった黄山は、「中国的」と評され、観光開発の重要地と考えられるようになった。たとえば「支那趣味」という語が登場した一九二〇年代の日本でも、漢学者、考古学者、美術史研究者、画家、文学者、記者らの間で、中国旅行が流行し、彼らは基本的に同じコースを遊歴した⁽¹⁶⁾。すなわち朝鮮（京城）から中国東北部に入り、奉天（現沈陽）経由で天津、北京に赴き、そこから南下して、上海、蘇州、杭州、南京、漢口、武昌、宜昌から三峡を経て、重慶などを訪れるという、ほぼ定番のコースである。明治大正期の日本人旅行者は、山東の泰山（孔子を祭る）、四川の峨眉山、文学史で有名な廬山などにしばしば遊んだが、黄山旅行を計画し登る人はまだいなかった⁽¹⁷⁾。

当時、中国国内の他の名勝とは異なり、黄山が中国人自ら開発した新名勝だったことは、後の黄山建設に関する文章に明確に記されている⁽¹⁸⁾。開発はまず一九三四年四月、黄山建設委員会が設立され、国民政府の許世英（一八七三—一九六四）⁽¹⁹⁾が、その責任者となった。黄山建設委員会の常務委員には、安徽省政府主席、安徽省の軍司令官、建設庁官、道路局長など、地方官員⁽²⁰⁾が参加した。同時に、第五章

で触れた錢瘦鉄、張善孖・張大千兄弟、郎静山や、黃賓虹、吳湖帆（一八九四―一九六八）、李祖偉（生没年不詳）、李秋君（一八九九―一九七三）、陸丹林（一八九六―一九七二）など、美術家・文芸家による美術団体「黃社」も発足する。以後、黃山建設委員会は、黃社の一部の参加者を吸収し、官民連携の組織となった。ここで、つまり一九三四年頃に、政府主導の黃山開發と、美術家たちの黃山主題の国画・写真・映画制作が、一体化したと言える（挿図7-19）。この黃山建設委員会と黃社の動向が、劉海粟が新「文人画」の主題として黃山松を描く背景としてあったと考えられる。

（2）黃山開發及び黃山主題の国画——対外の中華イメージの演出

国民政府と美術家たちの連携で制作されるようになった黃山主題の作品は、国外向けに中華イメージを演出した最も成功した例となった。

まず黃山開發は「效顰欧米（欧米の顰^{ひそ}みに效^{なら}う）」こと、つまり欧米の下手な模倣を避け^{（21）}、「人工的な建設を最小限にして（中略）固有の風景を保留」^{（22）}し、自己の特質を特化することを基本方針とした。ここから黃山建設委員会は、三つの建築、すなわち双溪閣（挿図7-20）、紫勝橋（挿図7-21）、祥符寺（挿図7-22）を、西洋の近代建築技術による中国園林の新様式として作り出すことを試

みた。これらの黃山建築は、中国らしい雰囲気強調し、中華イメージを演出している。

こうして一九三〇年代に、黃山は遠隔地から中国を想像する外国人にとつて、中国を象徴する視覚イメージとなった。前述の祥符寺は、郎静山の写真によって黃山のランドマークとなり、その写真を基に描かれた挿絵は、『旅行雜誌 CHINA TRAVELER』の表紙（挿図7-23）に採用された。また劉海粟の黃山松主題の国画は、民国の知識人のほか、欧米人にも人気だった。たとえば、上海南京路の百貨店・大新公司新厦で開催された「劉海粟二度欧遊作品展」（一九三六年七月一日（十五日））では、陳独秀が画賛を記した《黃山孤松》など、黃山主題の国画が展示された。来場者には、上海美術界の著名画家・王一亭、革命家・嶺南画派のリーダー高劍父のほか、英、米、仏、独、日、露の上海駐在の各国大使・領事、イギリスの文芸批評家モルノー（経歴不詳）、上海に滞在した欧米画家など、多くの外国人が記録されている^{（23）}。彼らが劉海粟の黃山松主題の国画を購入したかどうかは不明だが、劉海粟の国画が欧米向けを意識したものであることを、改めて感じさせる。

また海外の華僑も、遠く離れた「母国」と「祖国」の姿を、黃山の国画や写真に見出した。一九三四年から翌年にかけて、黃社の社員・張善孖はシンガポール側の要請に応じ、黃山主題の作品（写真、詩、書画など）を中心とする黃社の展覧会を現地で開催した。華僑に「祖

国の錦繡河山のより良い印象を与える（対祖国錦繡河山、多一良好印象）」（²⁴）という展覧会の趣旨が、当時の新聞記事に記されている。

そして一九四九年以降、台湾に移住した「外省人」（²⁵）と呼ばれる国画家たちも、失った故郷への思いと、中華文明の継承者としての正統意識を、黄山主題の国画で描き出した。革命の先駆者・孫文を記念した台北の国立国父記念館にも、「中華書画会」（台湾）の画家たちが共同制作した《黄山攬勝》（挿図7-24）など、黄山主題の国画が所蔵されている。

一方、人民大会堂の《江山如此多嬌》《迎客松》が示すように、民国期に形成された中華イメージは、中華人民共和国にも継承されたが、人民共和国の成立後、国画が批判対象となったことで、大陸での黄山主題の国画は、二つの方向に変容していくことになった。

第三節、一九五〇年代の黄山主題の国画――

民族美術・民間美術の合流

（1）中華人民共和国の国画への姿勢

建国後の中華人民共和国では、毛沢東が「在延安文芸座談会上的讲话（延安文芸座談会での講演）」（一九四二年）で唱えたマルクス主

義の文芸思想が、国家の文化政策の指針となった。労働者・農民の社会的現実を表わした左翼美術が、主流となる一方で、国民政府の官僚、実業家、財力のある知識人など、民国期の国画のパトロンたちが消えたことで、国画は混迷の時期に入った。特に「文人画」とヨーロッパの現代絵画は、保守的な「旧形式」と批判され、国画に見られる士大夫思想も批判すべきものとされた（²⁶）。まず官立の美術学校だった北京の中央美術学院は、国画科を置かず、代わりに「彩墨画科」（一九五三年設立）で水墨技法を教えた。民国時代の国画家たちは、中央美術学院附属の「民族美術研究所」（一九五四年）という、「避難所」とも呼ばれた施設に勤めた。

ところが、一九五六年から五七年にかけての文化政策の転換によって、新中国での国画の位置づけは転機を迎える。

一九五六年四月、毛沢東が政治局拡大会議で「百花齊放、百家争鳴」という穏やかな文芸政策を提起すると、文学や美術の文芸界は「初春」を迎える。国画家たちは文芸界の変化を感じ、中国共産党中央委員会の機関紙『人民日報』（²⁷）で、国画と国画家たちの苦境を表明し、中央美術学院長・江豊（一九一〇―一九八二）の教育方針を批判した。江豊は一九三一年、左翼美術運動に参加した版画家であり、彼の作品はすべて農民や労働者、抗日戦争などを主題としていた。中央美術学院の教育方針も、江豊は「社会主義リアリズム」の芸術を制作する場以外の何ものでもないとしていた。国画を軽視する江豊の姿勢に対し

て、『人民日報』をはじめ、当時の文化部副部長・錢俊瑞（一九〇八―一九八五）も批判的な姿勢を見せた結果、江豊は中央美術学院を離職することになった。ここから国画は、左翼美術と対立しながら、「文人画」の理想からも離れ、「民族絵画」（中華民族の絵画）としてのあり方を志向していくことになる。

中華民国から中華人民共和国へと政権が変わった中国で、「新国画」（新しい国画）と位置づけられた国画は、どのように修正（“改造”）されていたのか。それを、『江山如此多嬌』と『迎客松』の二点の検討から、中華人民共和国での国画の変容を検討したい。

（2）《江山如此多嬌》に見られる雪山

一九五八年から五九年までの一年間に、北京に新中国のいわゆる「十大建築」⁽²⁸⁾が相次いで建設された。なかでも最も重要な建築が、国家の政治会議を行なう人民大会堂だった。国画の《江山如此多嬌》は、この人民大会堂のメイン階段の突き当たり、迎賓庁に飾られている（挿図7-2）。そこは、中国共産党・政府のリーダーと、中国を訪れた外国要人が記念撮影を行なう場である。外国からの来客にとって、『江山如此多嬌』を背景にした写真は、彼らが中国を訪れたことの証となった。

周知のように《江山如此多嬌》の主題は、それを描いた画家の傅抱石と関山月の案ではなく、政府が指示したものである。毛沢東の詩「沁園春・雪」⁽²⁹⁾を国画で表現することが、彼らの任務だった。画面の右上には、国家の文化政策のリーダーだった郭沫若（一八九二―一九七八、第六章）の指示で、赤い日輪が描かれている。これは、新中国成立の喜びと、毛沢東への感謝をあらわす陝西省北部の民歌「東方紅」に由来するものと考えられる。画賛《江山如此多嬌》は、毛沢東の詩「沁園春・雪」の一文で、毛沢東本人が書いたものである。この赤い日輪と画賛は、中国の解放者と称された毛沢東への個人崇拜の萌芽であり、文化大革命前夜の状況を示している。外交部の陳毅（一九〇一―一九七二）は、『江山如此多嬌』の制作について次のように述べている。

江山の美しさを表現すべきだ。作品には万里の長城の内と外、大河の上流と下流、雪が皚々たる西北の高原、緑の多い江南の大地、また東海も忘れずに。地理的には東西南北を網羅し、時間的には春夏秋冬という四季の変化も描くべきだ。磅礴の勢いを充分に表現するよ
うに⁽³⁰⁾。

陳毅のこの意見に対して、傅抱石と関山月は、指示された万里の長城、黄河と東海などのモチーフをばかして中景に描き、遠目には分からないくらい小さく描いている。彼らは表現の重点を、「雪が皚々たる西北の高原」と「緑の多い江南の大地」に置き、前者を雪山、後者

を松の目立つ山岳で表現した。同作は、発注者の中国共産党と、作者の傅抱石・関山月の共作ともいうべき内容になっていると言える。

では、なぜ雪山と東南の山岳が、《江山如此多嬌》の主なモチーフとして描かれたのか。これについて、二人の国画家の証言はまだ確認できていないが、他の雪山主題の国画制作を手がかりに、二種類の山岳が一つの画面に表わされた理由を検討したい。

雪山は中国絵画において新しい主題ではない。唐代の王維が描いたモノクロの雪山が、水墨山水の登場の契機になったともされるように、雪山は古くから山水画に多く描かれてきた。天山山脈を主題とした辺疆の雪山を描いた作品も、すでに清代から見られる。《雪嶺盤車図》とも呼ばれる李寅の《盤車図》（挿図6-2、7-25、第六章）は、内府コレクションの《盤車図》（作者不詳、挿図、7-26、27）を手本に、俯瞰的な視線で新たにアレンジして描かれたものと考えられる。前景の宿場に駱駝（挿図、7-25）が細やかに描かれ、遠景の雪山が手本の《盤車図》より大きく描かれること（挿図6-2）など、本作が、一六八八年から本格的に始まった康熙帝の新疆遠征という動向を背景とすることが窺われる。乾隆帝が新疆（一七五五年）を統一した頃には、揚州の個性派画家たちも辺疆の雪山を描いている（挿図7-28）。天山を実見できない画家たちの想像による作品でありながら、新疆（新たな辺疆）が王朝の管轄下になったことへの、江南地域の文人の関心が如実に表れている。また潘恭壽（一七四一—

一七九四）筆《画中詩》、明福（生没年不詳）^{（31）}筆《西域図冊》（挿図7-29）なども、現寧夏省靈武の回楽峰を描いたり、清朝が西北辺疆を征服したことを記している。異なる文脈でも、青海省東北部と甘肅省西部の境界にある祁連山の雪景が、一九四〇年代頃の国画に多く描かれている。その祁連雪山を描いた国画家が、《江山如此多嬌》を制作した関山月だった^{（32）}。

関山月は、嶺南派画家の高剣父（一八七九—一九五一）の晩年の弟子で、革命と深い繋がりを持ち、近代中国の現実と苦悩を国画で表現しようと試みた人物である。彼が一九四〇年代に制作した《祁連放牧》《蒙民遊牧図》（挿図7-30、7-31）などの国画には、背景に雪山を描いたものが多く見られ、その多くはモンゴル族やカザフ族など、非漢民族（少数民族）の遊牧生活を主題としている。

一九三〇年代から四〇年代にかけては、西北の疆域、つまり東北部の「満州」、北部のモンゴル、西北部の新疆、そして西部のチベットまでの広い地域の^{（33）}、戦略的な重要性が高まった。まず一九四〇年秋、国民政府の教育部が「西北芸術文物考察団」（一九四〇—一九四五）を組織し、西北地域の古美術の調査を始めた。関山月も当時、西北芸術文物考察団に参加し、現地で見えた風景を主題に国画を制作した。近年の中国近代美術史研究では、民国期の美術家による西北調査を積極的に評価し、一九四〇年代の西北辺を描いた国画作品が、かつて「他者」だった疆域の少数民族を、中国に併合する試みの一助となつ

たとする⁽³⁴⁾。西北旅行をきっかけに関山月が描いた、祁連山の雪山を背景に描いた少数民族主題の国画も、その一環と捉えられている。ほぼ二〇年後に、関山月が《江山如此多嬌》で描いた雪山も、一九四〇年代のこの関心の延長上にあると言ってもよい。

同時に、一九四〇年代当時には、近代以降の中国で新たに生まれた内部対立、つまり雪山が代表する西北疆域の少数民族と、黄山が代表する漢民族の対立も顕在化した。

(3) 漢民族 vs 少数民族

民国元年（一九一二）、孫文は「臨時大總統就職宣言」（以下、就職宣言）で、「漢、滿、蒙、回、藏的民族之統一」⁽³⁵⁾を提唱したが、実際には近代以来の知識人の間には、漢民族中心のナショナリズムが存在した⁽³⁶⁾。それを反映したのが、同年元旦の「臨時大總統佈告全国同胞書」（以下、全国同胞書）である。「全国同胞書」で孫文は、「就職宣言」とはまったく矛盾する話を記している。彼は「今、我々大漢同胞に布告する（中略）同胞と痛飲し、国策を計画して共和国を立ち上げ、異族を降服させよう」⁽³⁷⁾と、自らを漢民族のリーダーとして呼びかけている。このような漢民族中心の近代国家の理想を、彼は最晩年まで持ち続け、それを継承した蒋介石も、漢民族中心の「中

華民族」が中国国内の唯一の民族であり、他の民族はすべて「宗族」（その一族）であると考えていた⁽³⁸⁾。

こうした状況は、美術の領域にも波及した。第二章で論じた「美育を以て宗教に替える（以美育代宗教）」という、蔡元培が提起した中華民国の文化政策は、実際、漢民族中心の美術論と理解してもよい。

「美育を以て宗教に替える」文化政策は、イスラム教を信仰する国内の回族と、チベット仏教を信仰する藏族やモンゴル族を、漢民族中心の文化に統一する国策だった。それに対して非漢民族の少数民族の知識人らは、国民の「宗教的」精神で、「漢・回の差異と満・漢の怨みを払拭する（泯漢回以化滿漢）」ものだとして反対したが⁽³⁹⁾、国民政府はとりあわなかった。

国画の領域では、蔡元培と同じ美術理念をもつ劉海粟（第四章）が、蔡の支持を背景に民国期の美術界をリードした。彼が率いた上海美術周辺の国画家たちが描いた黄山（第六章）や、とくに黄山松主題の国画（新「文人画」）は、漢民族中心の美術の象徴だった。劉海粟の追隨者である国画家の許士騏（一九〇〇―一九九三）⁽⁴⁰⁾の作品と言説を見てみよう。許士騏は上海美術の卒業生で、一九三〇年代にヨーロッパから帰国し、劉と同様に黄山松主題の国画を積極的に制作した（挿図7-32、7-33、34）。彼は「談黄山画派」⁽⁴¹⁾という文章で、石濤、梅清など個性派画家の黄山作品を論じる一方、「国画上の民族意識（国画における民族意識）」という文章も発表した。そ

のなかで、明末清初の八大山人の落款（挿図7-35）を、「社稷傾覆、哭笑不得（国が倒壊し、泣くにも泣けず笑うにも笑えない）」絵文字とし、「清代からの一部の画家が明以後の文物衣服を描かないことも民族意識に基づくものである（而当時画人、以不屑画明以後文物衣冠為誓言（中略）実民族意識潜伏其間）」としている⁽⁴²⁾。許士騏が言う「民族意識」の美術⁽⁴³⁾とは、満洲族を排した漢民族中心の中華民族の美術である⁽⁴⁴⁾。つまり一九三〇年代に、海外に向けた自己定義として黄山を描いた国画家は、非漢民族とその美術に対して、意識的、無意識的な対抗意識をもっていたのではないかと考えられる。

一方、一九四〇年代に重慶に移転し、西北辺疆の少数民族に注目し始めた一部の民国の知識人らは、逆に「大都会に、小数人で集中しすぎる」国画と「文人画」を批判しはじめた⁽⁴⁵⁾。この時期に設立された敦煌研究院の常書鴻（一九〇四―一九九四）は、「敦煌遺書与今後中国文化建设（敦煌遺書と今後の中国文化建设）」という文章で、「最近の文人画家は、ただ筆墨氣韻と逸品風格で満足し、「伝神」「写意」のスローガンで過去の美術に拘泥している（近時文人画家、沾沾於筆墨氣韻、神逸超脱的風度、拿「伝神」「写意」的口号、幹抱残守缺的勾当）」と批判した。彼がいう「最近の文人画家」⁽⁴⁶⁾とは、まさしく劉海粟らのことであろう。そして、関山月も「文人画」に対して、常書鴻と同様の批判的な態度を示していた⁽⁴⁷⁾。

黄山や黄山松主題の国画を制作した国画家たちの大部分は、強い中華意識をもっていたが、西北辺疆の少数民族の新たな主題と、彼らの理想である「文人画」は、調和しにくいものだったと考えられる。一九四〇年代の劉海粟は、南洋のシンガポールで新「文人画」を制作し、一方で張大千は、一九四一年二月から四三年十二月まで敦煌で壁画の模写に参画し、唐代壁画⁽⁴⁸⁾の岩絵具による彩色技法研究に専念した。この時期の張大千にとって、最も重要な西北辺疆の美術は敦煌だったが⁽⁴⁹⁾、沈松僑氏は、西北地域を旅行した知識人は、むしろ西北地域を、中華民族発祥の地と解釈していたと指摘する⁽⁵⁰⁾。つまり当時、西北の辺疆地域と黄山が象徴する中央は、中華民族の過去と現在としてそれぞれ解釈されたと言える。西北辺疆の少数民族の「現在」を表現した洋画家、写真家⁽⁵¹⁾はいたが、国画家は少なかった。

ここで注目されるのが、《江山如此多嬌》の制作者の一人・傅抱石が、一九四〇年代の重慶で、一九三〇年代に流行した黄山主題の構図法による国画を制作していることである。六朝、明清代の文人故実⁽⁵²⁾や、俯瞰視点の山岳（挿図7-36、7-37）など、重慶近辺の金剛山を描いた作品が多いが、「写苦瓜詩境（石濤の詩意を描く）」（挿図7-38）の画賛にも見るように、重慶での傅抱石の作品は、一九三〇年代の黄山主題と、《江山如此多嬌》の俯瞰視点の構図を繋ぐ、重要な作例と捉えることができる。

一九四九年以降も中国大陆に残った傅抱石らの国画家は、民国期の漢民族中心の民族意識と、中国共産党の民族政策との妥協を探らせざるを得なかった。

共産主義の理論では、漢民族の労働者も、農民や少数民族の労働者も、同じ無産階級に属するため、民族より経済の平等が課題だった。中国共産党は一九四〇年から、共産主義による民族の平等の実現を、宣伝していた。「中央革命根拠地」（略称、中央蘇区。江西南部、福建西部、広東北部の地域を指す）から、西北地域（陝西省の北部）へと移動した中国共産党は、モンゴルをはじめとする周辺の非漢民族との関係構築を、早い時期から課題とした。延安での「蒙古文化促進会」（一九四〇年三月三十一日）の開設などをはじめ、とくに中華人民共和国の成立後は、一九四〇年代から続いた漢民族の知識人と少数民族の対立を、解決すべき問題とした。一九五〇年代からは少数民族の科学的調査も始まり、一九七九年までに国内五十五の少数民族が確認され、少数民族への政策が重要視されるようになった⁽⁵³⁾。「民族美術」という語の意味も、中華民族の美術ではなく、多民族あるいは少数民族の美術を指すようになった。ここで、ナショナリズムの意識が強かった傅抱石らは、国民政府とは異なる新たな民族政策を理解し、黄山主題の国画（新「文人画」）を修正（「改造」）し、関山月の西北辺疆の雪山との融合を試みたのだと言える。その点、国画の《江山如此多嬌》には、中央を意味する黄山と、西北部の雪山という二元的な構

造と、漢民族と非漢民族の和解と共存への意識が込められていると言えるだろう。

（４）鉄画の《迎客松》

国画の《江山如此多嬌》と同様、人民大会堂に飾られている鉄画の《迎客松》も、黄山迎客松を主題とする作品である。一九五九年、國務院総理の周恩来（一八九八―一九七六）は、人民大会堂を装飾するため、全国から集められた百点以上の作品から、この《迎客松》を選び、人民大会堂の接見庁に置くように指示した（挿図7-3）。この鉄画の《迎客松》も、外国からの来賓が記念写真を撮る場所であり、現代中国絵画の名作として評価できるだろう。国画家の王石岑と、儲炎慶（一九〇二―一九七四）⁽⁵⁴⁾の職人チームが共同制作したこの作品は、国画とは定義しにくいだが、《江山如此多嬌》と同様、「改良」（改造）された国画と判断してよいと思われる。

《迎客松》の主題と構図には、前述の劉海粟や許士騏らの黄山松主題の国画や、同時期の黄山松の写真（挿図7-39）からの影響が認められる。《迎客松》の原案を描いた王石岑は、一九四〇年代に四川の中央大学教授・黄君璧（一八九八―一九九一）に国画を学び、彼を通して張大千と交流した人物である。黄君璧は、張大千と同様に黄山に登り、黄山主題の国画を熱心に制作した国画家だった。一九四〇年

代に王石岑が考えた国画は、劉海粟や許士騏、張大千、黄君璧らの国画と近似するものだったと考えられる。

この《迎客松》には、中国の象徴としての黄山への肯定と、筆墨という国画表現への拒否⁽⁵⁵⁾が、同時に見られる。筆墨の代わりに《迎客松》で用いられた鉄画の技法については、国立北平芸術専門学校（現・北京・中央美術学院）国画科を卒業した石谷風（一九一九—二〇一六）が、一九六一年の記事で述べている。石谷風によれば、一九四九年頃には、鉄画職人はもはや儲炎慶一人しかおらず、安徽省の鉄画技法はほぼすたれようとしていた。それが、新たに成立した安徽省蕪湖市政府の支援で、鉄画職人と画家の共同制作が実現したのだった⁽⁵⁶⁾。安徽省の伝統的な民間美術と評された鉄画が、新中国の文芸政策によって、多くの継承者が新たに育ったことは、文革期の新聞記事にも記されている⁽⁵⁷⁾。

民国期の記事にも、鉄画について、二件が見える。その一つが、「木嵌画」「凍石画」「麦稈画」などとともに、女学生雑誌の手芸コラム⁽⁵⁸⁾で紹介された記事であり、もう一つが、油絵、水彩画、木炭画、鉛筆画と並ぶ、中国独特の絵画技法として評価した文章である。ただ、あまり影響力がなかったのか、以後、鉄画を紹介した文章は見られなくなる。

一九三〇年代には、民間芸術に関する議論が登場し、職人工芸への関心もしばしば見られるが、国レベルでの民間工芸の調査と評価はほ

ぼなかった⁽⁵⁹⁾。この状況は、国民政府が主催した第二次全国美展（南京、一九三七）や、国民政府が参加したロンドンの中国芸術展（一九三五年）、万国博覧会（一九三三年シカゴ万博）など、国内外の出品状況でも同じである。出品された工芸品の大部分は、故宮博物院所蔵の旧内府コレクションや、同時代の高級品だった（挿図7-40、7-41）。一九四〇年代に入ると、日本軍が占領した地域で「民藝」⁽⁶⁰⁾の概念も紹介されたが、国民政府があつた重慶までは影響が及ばなかった。民間の工芸は、民国期には美術としての評価はきわめて低かったと思われる。

それが中華人民共和国の成立後は、国家が支持する人民の代表的な美術として、民間美術が評価されることになった⁽⁶¹⁾。一九五三年十二月、中央人民政府文化部が主催した「全国民間美術工藝展覽会」が、北京で開催された。同展には、二十以上の省、二十以上の民族から、陶磁器、染織、刺繍、彫刻、金属工芸、漆器、編織物、年画、剪纸など、各種の民間工芸が展示された。「祖国文化中光輝燦爛的一部分」（祖国の文化の中の輝かしい部分）とされた⁽⁶²⁾民間美術は、美術家たちの学ぶべき手本として高く評価され、同展の見学のため、各地の職人が北京に招かれた。新政権にとって「民間工芸美術」⁽⁶³⁾は、全国に散在する各民族を団結させ、人民を統合する政治理念を視覚化する、最善の手段となったのだった。こうした動きを背景に、民間の職人である儲炎慶による《迎客松》が選出されたのである。

(5) 文人 vs 職人

《迎客松》の制作に際しては、鍛造技術による鉄画で国画を再現するため、国画家の王石岑は大量の下絵を制作し、筆致を簡潔化した。工芸技術の限界に、国画家が妥協したと言ってもよいが、この妥協は、鉄画というジャンルの誕生譚とは対照的な、興味深い展開だった。

『画史彙伝』（彭蘊燦著、清道光年間、全七十二巻）によれば、鉄画を初めて制作した職人の湯鵬（生没年不詳）が、隣人の画家・蕭雲從（一五九六―一六七三）の作品に興味を持ち、彼の揮毫の場を見学に行く。しかし蕭雲從に叱責され、不満を抱いた湯鵬が、墨ではなく鉄で山水花鳥を表現する鉄画技術を創始したという。その職人と画家の地位が、ここで逆転し、新中国の国策の宣伝材料となったのだった（64）。

一九五〇年代以降、国画家たちが民間の職人に接近し、工芸制作という身体の労働によって、文人的な思想が“改造”されたと言える。

「上海中国画界倡议中国画结合工艺美术」（一九五八年）と題した文章は、「実際の労働によって国画家の思想改造を行なう。これは中国画が生産、実用と融合し、社会主義の建設と、労働者・農民・兵士のために制作し続ける有意義な方法である（国画家在实际労働過程中進行思想改造。這是解决中国画創作如何結合生産、結合実用、更有效地為社会主义建設、為工農兵服務的好辦法）」（65）とした。特に麥稈、

コヤシの皮、竹、粘土など安価な自然材料によってつくられた実用性のある民間工芸が社会や人民に貢献できる、時代的にも切実な有用品として最も称賛された（66）。新中国での職人の表現手段としての工芸と、文人の表現手段としての筆墨は、それぞれ「勞力」（身体の労働）と「勞心」（思想の労働）を意味し、この関係を図式で示すと、次のようになる。

職人↓工芸↓「勞力」（身体の労働）↓社会や人民に貢献できるもの
文人↓筆墨↓「勞心」（思想の労働）↓“改造”されるもの

このような意識を背景に、人民大会堂が竣工した二年後、蘇州工芸研究所の職人も、傅抱石・関山月の《江山如此多嬌》を原案とする刺繍作品を制作している（67）。また国画家の呉小昌（一九四〇―）氏は、文革期に国画家の潘天壽や張仃らが濃墨で力強い線描を用いたことも、鉄画の影響であると指摘している（68）。つまり一九五〇年代から文革期まで、かつて国画家の理想だった文人思想の“改造”が目指され、文人の筆墨を職人の工芸技法に入れ替えるといった試みが積極的に行われたのだった。

一九六〇年代にインド、香港、ブラジル、台湾など各地を転々とした張大千は、かつて敦煌壁画で習得した顔料技法を発展させ、顔料と水墨を融合した「澆彩」という新たな国画技法を創出した。彼の名作

《愛痕湖》（挿図7-42）をはじめ、異国の風景を主題としたこれらの「澆彩」画は、俯瞰的な視点をを用いてるため、一九三〇年代の黄山主題の国画も想起させる。このような「澆彩」画は、故国を偲ぶ張大千が一九三〇～四〇年代の上海美術界の「文人画」ブームと、西北旅行の経験を生かしたものであると言えよう。中国から離れた彼の場合、新中国での国画の“改造”に影響されたわけではないが、水墨優位の「文人画」と、彩色中心の民族美術を調和した点で、中国共産党が称揚した彩墨画に類似する。新中国での彩墨画の提唱と、張大千からの影響か、新中国で長年不遇だった劉海粟も、「澆彩」技法を積極的に使用した。彼が《曙光普照神州》（挿図7-43）という黄山主題の国画を制作し、それを彼の弟子の簡繁（一九五二）が写した模写が、北京釣魚台国賓館十二号楼に掛けられている⁽⁶⁹⁾。

おわりに

本章では、新「文人画」の主題である黄山、黄山松が表象した中華イメージを明らかにした。伯林中国現代絵画展をきっかけに、劉海粟は黄山松を主題とする新「文人画」を制作し始めた。第六章で論じた黄山と、本章で検討した黄山松主題の国画は、共に国民政府の黄山開発を背景に、外向けに演出された中華イメージの視覚表象だった。し

かしこの中華イメージは、漢民族中心のナショナリズムを基底に国画家が作ったものだった。一九四九年に新中国が成立して以降、共産主義に基づく国画の“改造”は、主に民族美術と民間美術の二つの方面に展開する。

傅抱石・関山月の合作による国画《江山如此多嬌》は、一九四〇年代に黄山主題の国画が代表した漢族中心の意識と、西北辺疆の少数民族の対峙が、一九四九年以降の国家政策で調停されていた様子を示唆している。また鉄画屏風の《迎客松》は、文人画家と民間の職人のヒエラルキーが、国家の美術では等価化されたことを示していると言える。

¹ 鉄画の起源については、北宋に遡る説がある。《迎客松》の鉄画技法は、明清代の蕪湖鉄画の伝統を継承している。鉄画は、水墨で描かれた中国絵画を鉄線で再現する技術であり、鉄線で描いた鉄（低炭素鋼）を鍛造し、黒や赤で色づけして仕上げる。鉄線の立体感と力強さが特徴である。

² 劉海粟「柏林中国美術展覽会籌備經過」『申報』一九三四年三月二十二日。また一九三四年の柏林中国現代絵画展に関する研究としては、華天雪「以柏林和巴黎為『戰場』的又一次角逐——二十世紀三十年代劉海粟、徐悲鴻的赴歐巡展」（北京：中国出版總社『中国美術』二〇一九年第二期、四十二～六十九頁）を参照。

³ 佐藤道信氏の研究から、柏林日本画展開催の要点が把握できる。佐藤道信「柏林日本画展覽会」『秘蔵日本美術大観7 ヘルリン東洋美術館』講談社、一九九二年、二七五～二八三頁。安松みゆき氏が指摘するように、一九三四年ベルリンで開催された中国現代絵画展は、ヘルリン美術館にとって一九三一年の柏林日本画展覽会と、「一対のもの、組み合わせで実施された」展覽会と見なすことができる。安松みゆき「近代ドイツにおける日本美術展覽会」明治美術学会『近代画説（特集 近代の欧米における日本美術展）』二十六、二〇一七年十二月、三十一頁。

⁴ オットー・キュンメル (Otto Kummel 一八七四—一九五二)：東洋美術研究者、鑑定家。一九〇一年に「エジプトアート」という論文でフライブルク大学で博士号を取得。以後、東洋美術研究に専念する。一九二二年から一九四五年まで、東洋美術専門誌 *Ostasiatische Zeitschrift* を編集したほか、*Das*

Kunstgewerbe (一九一一)・*Die Kunst Ostasiens* (一九二二)・*Chinesische Bronzen* (一九一八)・*Die Kunst Chinas, Japans und Koreas* (一九二九)等のハンドブックや図録も出版した。Aschwin Lippe: "Otto Kummel." *As's Orientalis*, Vol. 1 (1954): 262-264. を参照。

⁵ 雷德侯 (Lothar Ledderose) 「柏林收藏的中国絵画 (一九〇六—一九四五)」(陳葆真「訳」、台北：国立故宮博物院編『故宮學術季刊』十一卷三期、一九九四年)を参照。

⁶ 矢代幸雄 (一八九〇—一九七五)：大和文華館初代館長。イギリス、イタリアに留学し、英文『サンドロ・ボッティチェリ』(SANDRO BOTTICELLI, The Medici Society, London) を出版 (一九二五年)。

⁷ ドイツ語原文 *Es ist für die Stärke der antirealistischen Tendenzen in der japanischen Malerei höchst bezeichnend und ein interessanter Beleg für ihren unverwundlich ostasiatischen Charakter, daß sich gegen den neuzeitlichen Realismus, als dessen Ausdruck wir sowohl die Maruyama- und Shijō-Schule wie die des Ukiyo-e verstehen gelernt haben, seit der mittleren Tokugawa-Zeit alsbald wieder eine Gegenströmung in Gestalt der ganz anders gerichteten Bunjin-gwa-Malerei erhob.* Yashiro Yukio, "EINFÜHRUNG IN DIE JAPANISCHE MALEREI." *Japanische Malerei Der Gegenwart*. Berlin-Lankwitz: Würfel Verlag, 1931.

⁸ 劉海粟本人の言説ではないが、一九三一年頃に日本美術研究者に対する中国側の競争意識が強くなったことが、新聞記事から読み取れる。「欧人歡迎東方

現代画」と題された中国側の記事で、「東方文化唯一代表者」と名乗った日本に対する不満が吐露されている。筆者不詳「欧米歓迎東方現代画…日本在意法德曾举行現代画展 德国仏蘭府举行中国現代画展 柏林亦将大規模举行中国画展」(杭州・浙江省教育庁編『浙江教育行政週刊』第二卷第四十二期、一九三一年六月、十―十一頁)を参照。

⁹ 一九三二年春、ドイツ留学中の滕固は、柏林日本画展と中国現代絵画展を企画したキュンメルの指導で、中国美術史を研究していた。同年秋、滕固はドイツ語の論文「Zur Bedeutung der Sidschule in der chinesischen Landschaftsmalerei: *Ostasiatische Zeitschrift* N.F.7. Berlin-Oesterheld & Co. September - Oktober 1931. 156-163.) を発表しており、矢代論文に触発された研究である可能性がきわめて高い。滕固の「文人画」を主軸とする中国絵画史の研究については、第三章を参照。

¹⁰ ドイツ語の原文: Die wichtigste Bedingung der literarischen Richtung ist der pers. sönliche Charakter, ihm folgen erst Gelehrsamkeit und Begabung. Dazu kommt noch die Idee. Nur durch diese vier Bedingungen kann sie zur Vollendung geführt werden. Die Wirkung der Kunst ist eine rein persönliche. Liu Haisu: "Die heutige Richtung der chinesischen Malerei und ihr Ursprung." *Chinesische Malerei der Gegenwart* 1934. 24. を参照。劉海粟は、文学的傾向から展開してきた中国の当代絵画を、老荘の道家思想に基づき、物質的依存から解放された画家の自由な感情・思想による芸術としている。劉海粟の認識には、第四章で論じた青木正児や橋本関雪ら、京都の美術史研究者や日本画家の影響が見られる。また陳師曾の「文人画」概念の四つの要素(第一・人品、第二・学問、第三・

才情、第四・思想)(第二章)も反映されている。さらに彼が言う文学的傾向の最も重要な条件は、個人の品格、また学術と才能、そしてアイデアである。

¹¹ 袁志煌、陳祖恩〔編〕『劉海粟年譜』上海人民出版社、一九九二年三月、一二五―一三〇頁。

¹² 袁志煌、陳祖恩〔編〕『劉海粟年譜』(前掲注11) 一三六頁。

¹³ 中国語原文「現存的最早黄山之作是三五年冬日画的「黄山松」。上有小記、幫助我回憶起昔日情景…乙亥十一月遊黄山、在文殊院遇雨、寒甚。披裘擁火猶不暖、夜深更冷、至不能寐。院前有松十数株、皆奇古、以不堪書画之筆写其一。画上印章…朱文有「海粟創作」、白文有「芸術叛徒」、下角蓋有白文自勉閒章「百尺竿頭須進步」、是陳師曾先生刻贈的。」劉海粟『海粟黄山談芸錄』(福建人民出版社、一九八四年五月、五頁)を参照。また袁志煌、陳祖恩〔編〕『劉海粟年譜』(前掲注11、一三六頁)の一九三五年十一月の記録も参照。

¹⁴ 巫鴻氏は、樊圻(一六一六―一六九四頃)、吳宏(一六一五―一六八〇)合作の《寇湄像》(一六五一、南京博物院蔵)に描かれた、雷を受けたような大きな樹木は、明朝の崩壊を暗示するとした。樹下に、清王朝に服従しなかった遊女・寇湄(一六二四―一六五六、一六五七頃)が、亡者のように座っているからである。また巫鴻氏は、同じく遺民画家が明朝崩壊を暗示する巨樹を描いた作例として、項聖謨(一五九七―一六五八)筆《大樹風号図》(清初期、北京故宮博物院蔵)、《朱色山水自画像》(一六四四年、所蔵不明)をあげている。巫鴻『中国絵画中的「女性空間」』(北京:生活・読書・新知三聯書店、二〇一九年一月、三〇三―三〇五頁)を参照。逆に、王幼学(生没年不詳)筆《瑞樹図》(一七五〇年、台北故宮博物院蔵)は、清王朝の国運と正統性を象徴していることが、賴毓芝氏によって指摘されている。賴毓芝「自然、生態與帝

国——談康熙皇帝與乾隆皇帝對於長白山的調查」(二〇二年七月十五日)の口頭發表、台北故宮博物院南部院区主催)を参照。

¹⁵ 青年期から中国同盟会(一九〇五年東京で設立)に参加した柳亜子(一八八七—一九五八)は、上海建行公学で教える際、『黄帝魂』を教科書とした。張明観『柳亜子史料札記』(上海人民出版社、二〇〇八年十一月、十七頁)を参照。

¹⁶ 西原大輔『谷崎潤一郎とオリエンタリズム——大正日本の中国幻想』(中央公論新社、二〇〇三年七月)と、Joshua A. Fogel *The Literature of Travel in the Japanese Rediscovery of China: 1862-1945*. California: Stanford University Press, 1996. を参照。

¹⁷ 小島晋治〔監修〕『幕末明治中国見聞録集成』(ゆまに書房、一九九七年)と、小島晋治〔監修〕『大正中国見聞録集成』(ゆまに書房、一九九九年四月)を参照。

¹⁸ 「国内名勝、たとえば青島、北戴河、廬山、莫干山などは、優れた避暑地であるが、すべて外国人が経営している。我国人とは無関係である。(中略)この度の黄山建設はこれまでの弊害の是正を目的とする。(黄山は)同人の努力によって経営し、(我々の)精神と物質の援助になる」。許士騏「黄海奇観」杭州・芸風雜誌社『芸風』第三卷第三期、上海・嚶嚶書屋、一九三五年三月、五十二頁。

¹⁹ 許世英(一八七三—一九六四)・・もと「正四品」の官階をもつ清朝の高級官僚で、一九一〇年、西洋の司法・監獄制度の視察のため、露、独、仏、伊、白、蘭、瑞、奥など九ヶ国を訪問、アメリカ・ワシントンで開催された第八回世界監獄改良大会にも出席した。彼は、清末時点から国際的視野を持つ人物だ

ったと考えられる。黄山建設の終了後、彼は駐日中華民国大使に任命され、一九三六年から一九三八年まで、日中関係の最も困難な時期に両国の外交に尽力した。

²⁰ 黄山建設委員会の初期会員：劉鎮華(一八八三—一九五六、安徽省政府主席、国民政府鄂豫皖边区総司令)、張治中(一八九〇—一九六九)、李心生(一八八六—一九五三)、馬凌甫(一八八六—没年不詳、安徽省政府委員、民政庁庁長)、劉貽燕(一八八四—一九六六、安徽省建設庁庁長、安徽省公路局局長)、劉秉粹(一八九三年—没年不詳)。

²¹ 一九三五年三月、黄賓虹は『東南攬勝』に、「黄山析覽」という文章を寄稿している。「総論第一」の文末に、「今士夫遊歴欧日、類能拳列強名区勝景、及其偉大之建築、精潔之設施、津津樂道、務必歸美於振興文化之多人。茲際道路交通、亭館規復、黄山興盛、近在眉睫、山川靈秀、因人而顯(後略)」と、欧米に匹敵する名勝としての黄山建設の意義を述べている。上海書画出版社、浙江博物館編『黄賓虹文集(雜著編)』(上海書画出版社、一九九九年六月、五〇八—五二五頁)を参照。

²² 筆者不詳「皖建庁開闢黄山歙人請保留固有風景」『申報』一九三四年六月二十二日、十二頁。

²³ 「劉海粟二度欧遊作品展今日開幕」(『申報』一九三六年七月一日、十六頁)と「劉海粟画展画品」(『申報』一九三六年七月十一日、十五頁)を参照。

²⁴ 筆者不詳「黄山攝影名作十九日運星家坡展覽」『申報』一九三五年十二月十三日。筆者不詳「張善孖君定期赴南洋」『申報』一九三五年十二月十六日。

²⁵ 外省人…一九四五年以後、大陸から台湾に移った人々。一九四五年以前から台湾に居住した福建・客家移民は、「本省人」と呼ばれる。現在、「外省人」と「本省人」は死語に近くなっている。

²⁶ 王朝聞「擺脫旧風格的束縛」北京…人民日報社『人民日報』一九四九年五月二十六日。李樺「改造中国畫的基本問題——從思想改造開始進而創作新的內容和形式」『人民美術』（現『美術』）創刊号、北京…中国美術家協會編、一九五〇年一月。

²⁷ 王孔誠「北京一些国畫家和教師認為…中央美術學院領導人排斥国畫」北京…人民日報社『人民日報』一九五七年五月二十四日、三頁。

²⁸ 十大建築…一九五九年の中華人民共和國建国十周年に竣工した、人民大会堂、中国革命歴史博物館、中国革命軍事博物館、全国農業展覽館、北京駅、北京工人体育場、北京民族文化宮、民族飯店、釣魚台国賓館、華僑大廈を指す。

²⁹ 毛沢東「沁園春・雪」の風景に関する部分…「北国風光、千里冰封、万里雪飄。望長城内外、惟餘莽莽、大河上下、頓失滔滔。山舞銀蛇、原馳蠟象、欲與天公試比高。須晴日、看紅裝素裹、分外妖嬈。江山如此多嬌、引無數英雄競折腰。（後略）」

³⁰ 蔣義海『中国畫知識大辭典』南京…東南大學出版社、二〇一五年十二月、四二五頁。

³¹ 明福（生没年不詳）…乾隆期の旗人。字は瑞仙、号は閭山、または雪峰道人。甘肅（現…甘肅省）の知県（県知事）もつとめ、指画を得意とした。『八旗画録』『清朝野史大観』に記載がある。

³² 近年、『江山如此多嬌』の遠景に見える雪山と、一九四〇年代の西北辺疆を主題とする国畫との関連性を指摘した研究があるが、詳しい考察はない。沈

松僑「江山如此多嬌——一九三〇年代的西北旅行書写與国族想象」（台北…国立台湾大学『台大歴史学報』第三十七期、二〇〇六年六月）の挿図に、「江山如此多嬌」が使われている。また関山月美術館主催のシンポジウム「晚清民国时期的西北写生与芸術変革」（二〇二〇年十一月七日～八日に）の「塞外駝鈴——館藏関山月一九四〇年代西北写生与敦煌臨画專題展」に関するオンライン案内が、『江山如此多嬌』の雪山に言及している。

³³ 西北地域への認識については、王柯『民族主義與近代中日關係』（香港中文大学出版社、二〇一五年、二五三頁）を参照。また西北建設期の行政命令によれば、一九三〇年代頃の「西北」とは、主に陝西、甘肅、青海、寧夏、新疆などの各省を指す。建設委員会会長・張人傑「函參謀本部第三三」『建設委員会公報』（第十五期、南京…建設委員会印行、一九三二年三月、八十一頁）を参照。

³⁴ 関山月美術館主催シンポジウム「晚清民国时期的西北写生与芸術変革」（二〇二〇年十一月七日～八日）での口頭発表。

³⁵ 一九二二年、孫文が「臨時大總統就職宣言」で、「驅除韃虜、恢復中華」のスローガンを撤回し、「国家之本、在於人民。合漢、滿、蒙、回、藏諸地為一国。如合漢、滿、蒙、回、藏為一人。是曰民族之統一」として、「五族共和」の理念を唱えた。『国父全書』（台北…国防研究院、一九七〇年、三九六頁）を参照。

³⁶ 王柯の論文「『漢奸』考」（『消失的「国民」——近代中国的「民族」話語與少数民族的国家認同』香港中文大学出版社、二〇一七年、七十二頁）は、民族集団の名称としての「漢」「漢民族」は、近代以前には成立していなかつ

たことを論証している。清朝での満・漢は利益共同体だったため、「漢」という語が「清朝」を指す場合もある。

³⁷ 「今特佈告我大漢同胞（中略）与同胞痛飲策勳、建共和国、使異族帖耳俯首」『国父全書』（前掲注35、四四六～四四七頁）を参照。

³⁸ 中国語原文・「我们中华民族是多数种族融和而成的」、是「同一血统的大小宗支」蔣介石『中国之命運』（重慶：正中書局、一九四三年）を参照。

³⁹ 黄鎮磐「宗教與教育之關係」『醒回篇』（留東清真教育會、一九〇八年、十七頁）。この引用は、王柯『民族主義與近代中日關係』（前掲注33、一一八頁）を参照。

⁴⁰ 許士騏（一九〇〇—一九九三）…安徽歙縣人。上海美術卒業。一九三〇年代に、フランスのパリ美術學院などに留学し、英、独、ベルギー、スイス、イ、ポーランド、ロシアなどを遊歴した。帰国後、南京中央大学芸術・建築専攻の教授、南京師範學院美術教育専攻の教授となった。作品はベルギー、イギリス、日本で開催された国際展に多数出品されている。代表作に《黄山松峰》（廬山博物館蔵）、《黄山雲海松濤図》（安徽省博物館蔵）など。

⁴¹ 許士騏「談黄山画派」美術茶會編『美』四、上海：虞文（發行）、一九四七年九月、九頁。

⁴² 清代の張庚は『国朝画徵録』で、八大山人の落款の「八大」の二文字が連続して「哭」の字に見え、「山人」も連続して「笑」の字に見えていると述べている。許士騏の解説は張庚の説を参照している。許士騏「国画的民族意識」王希瑾（編）『新芸』創刊号、成都：更生書局、一九四四年、十三頁。

⁴³ 民国のエリートたちが言う「民族芸術」は、使用環境や目的によって変化する。「世界芸術」のコンテキストや、ヨーロッパのナショナリズム絵画を参

照し、近代国家建設の文脈では、「中華民族の芸術」を指す。しかし「中華民族の芸術」の内部では、「非漢民族（少数民族）の芸術」を指す。楊肖の博士論文 *Between National Imagination and Social Critique: Female Figurations in Pang Xunqin and Fu Baoshi's Wartime Chinese Painting (1930s-40s)*, (Evanston, Illinois: Northwestern University, March 2017), 第一章の中国語訳「《職貢図》的现代迴響——論二十世紀四十年代龐薰琴的《貴州山民図》創作」（北京：中国芸術研究院『文芸研究』二〇一九年第一期、一一七～一三三頁）を参照。許士騏が言う「民族意識」は、「中華民族の芸術」を意味する。

⁴⁴ これも皇族画家の愛新覺羅・溥儒（溥心畬ともいう、一八九六—一九六三）が、黄山旅行や黄山主題の国画をほとんど制作しなかった理由であろう。清朝崩壊後、溥儒は長く北京で隠居し、一九四六年の南京滞在中、西湖旅行などを計画し、浙江省の天目山や南京北部の観音山の燕子磯に登っている。一九四六年から一九四九年まで、台湾移住前の四年間は、新名所の黄山に登る機会がきわめて多かったが、黄山旅行の計画は、溥心畬の伝記等の文献記録には見られない。王家誠『溥心畬伝』（台北：九歌出版社、二〇一七年十一月、一四五～一八一頁）を参照。

⁴⁵ 陸其清「非常時期的絵画」蘭州：新西北社編『新西北月刊』第二卷第三期（合巻）、一九四〇年、九頁。

⁴⁶ 「（敦煌的壁画塑像）没有打動『臥遊天下』的『士大夫』的心坎、所以儘管有帶著翻訳、坐了大遊船、『行万里路』而至外国去當場揮毫的国画名家、這個遠處在嘉峪関、瀚海彼岸的千佛洞依然冷落寂寞」。常書鴻「敦煌遺書與今後中国文化建設」（国立敦煌芸術研究所編『敦煌芸展目録』出版地不明、一九四八年）を参照。

⁴⁷ 「文人画固然在中国芸術佔著極重要的位置、猶其是含有一種文学或哲学的意味在裡頭、其貢獻之大、当然不能一筆勾銷。可是到了幾百年以後的今天、仍然依樣画葫蘆閱著門来画那一套、既未讀万卷書、又未走万里路、結果、充其量弄成似是而非一類的作品」。関山月「敦煌壁画的作風——和我底一点感想」謝揚青など〔編〕『風土什誌』第一卷第五期、成都：風土什誌社、一九四五年四月、十二頁。

⁴⁸ 一九四四年一月、敦煌芸術研究所（現、敦煌芸術研究院）が設立され、敦煌石窟の科学調査が始まる。張大千は敦煌壁画的模写を担当した。唐代壁画を見るため、上層の宋代壁画を破壊したという張大千の伝説の信憑性は低いが、彼の関心が唐代壁画にあつたことを裏付ける。

⁴⁹ 張大千の敦煌壁画的模写について、Sarah E. Fraser（中国語名：胡素馨）氏は、「礼失われてこれを野に求む（礼失求諸野）」（漢代の班固『漢書芸文志・諸子略序』が引用した孔子の語）という理論で解釈している。Sarah E. Fraser 口頭発表「關於張大千臨摹敦煌壁画的歷史考察」（故宮研究院學術講座第四回、二〇一四年八月）。

⁵⁰ 沈松儒「江山如此多嬌——一九三〇年代的西北旅行書写與國族想象」（前掲注32）。

⁵¹ Kuyi Shen, "Visualizing War-Time China: Case Studies of the Photojournalists Sheyiqian and Sah Fei," Wu Hong and Chelsea Foxwell ed. *Photography and East Asian Art Center for the Art of East Asia*, University of Chicago 2021, 389-414.

⁵² 一九四〇年代の傅抱石の人物故実画については、張鵬『希古与幽懷：傅抱石的人物故実画』（北京：中華書局、二〇二〇年六月）を参照。

⁵³ まず一九五四年までに三十八の少数民族（すでに認められた蒙、回、藏、ウイグル、満族など九の少数民族を含む）が新たに認定され、一九五四年から一九六四年まで新たに十五、一九六五年、一九七九年にそれぞれ一つの少数民族が確認された。この約四十年間の民族学的調査によって、五十五の少数民族が認定され、漢民族を含む中華人民共和国の民族数は、五十六と確定された。また中国大陆の少数民族政策については、王柯『消失的「国民」——近代中国的「民族」話語與少数民族的国家認同』の第五章、第六章（前掲注36）を参照（初出は日本中国研究所『中国研究月報』第五六三期、一九九五年一月、十九〜二十八頁。アジア政経学会『アジア研究』第四十七卷第四期、二〇〇一年九月、三十九〜六十二頁）。

⁵⁴ 儲炎慶（一九〇二—一九七四）…鉄画職人、第三回全国人民代表大会の代表。安徽省枞陽出身。十二才で鍛冶屋職人の見習いとなり、二十一才頃、沈義興の鍛冶屋に入り鉄画を制作し始めた。一九五九年「蕪湖鉄画回復組」を組織した。

⁵⁵ 筆墨の拒否とは、具体的に、たとえば国立杭州芸術専科學校（一九五〇年、中央美術學院華東分校）教授の黄宾虹が亡くなった後、同校は、黄宾虹の遺作の寄贈と蒐集を拒否した。翻訳家傅雷の努力によって、三年後、黄宾虹の遺作は浙江省博物館に寄贈されたが、長年倉庫に秘された。文革期、黄の作品は「黒山黒水」と批判された。羅清奇（Claire Roberts）『有朋自遠方来——傅雷与黄宾虹の芸術情誼』（陳広琛〔訳〕、上海：中西書局、二〇一五年三月、八十八〜一〇一頁）を参照。

⁵⁶ 石谷風「鉄画」北京：人民日報社『人民日報』一九六一年三月二十六日、六頁。

⁵⁷ 「蕪湖鉄画逢春」北京：人民日報社『人民日報』一九七三年一月十七日、二頁。

⁵⁸ 上海：城東女学社〔編〕『女学生』第三期、一九二二年、二十二頁。

⁵⁹ 鐘敬文「被閑却的民間芸術」杭州：民衆教育月刊社（浙江省立民衆教育実験学校）〔編〕『民衆教育月刊』第五卷第二期、一九三六年十一月。

⁶⁰ 一九四〇年代に、「民藝」を紹介する記事が北京、漢口などの占領地でしばしば見受けられる。例えば、作者不詳「南方共米圈的民藝（挿絵）」（『長江画刊』第四卷第四期（編集者、出版情報不明、出版地：漢口）二十五頁）や、撮影者不詳「正月民藝 風車・空竹・玻璃泡・金魚燈（写真）」（北京：国民雑誌社編『国民雑誌』第三卷第一期、国民雑誌社編出版、一九四三年一月、一頁）など。崔在懋「『満洲美術』研究——交錯する満洲イメージの検証」（東京藝術大学博士論文、二〇一三年）では、満洲での民藝について論じられている。

⁶¹ Lufkin, Felicity. *Folk Art and Modern Culture in Republican China*. Maryland: Lexington Books Press. 2016. Kindle. 117.

⁶² 龐薰琹「鞏固民間美術工藝的成就」北京：人民日報社『人民日報』一九五三年十二月七日。

⁶³ 民間工芸美術：一九五〇年代から多く見られる美術用語。民国期には「工芸美術」という語が一般的に使用され、芸術精神をもつ工芸品、高級品を意味した。「民間」と「工芸美術」を結びつける例は極めて少ないが、一九三六年上海の市民に南アジア・バリ島の土俗的な工芸品を紹介する際に、「民間工芸美術」という語が用いられている。一九五〇年以降は、「工芸美術」の制作者が職人（「人民」「少数民族」）であることを強調するため、「民間工芸美術」という語が普及した。

初期の「民間工芸美術」の使用例については、区秋農撮影「蓬島美芸——南洋麻厘島民間工芸美術作風之欣賞」（上海：時代画報社編『時代』第一期、時代図書公司、一九三六年十月、三十八頁）を参照。

⁶⁴ 筆者不詳「蕪湖鉄画逢春」北京：人民日報社『人民日報』一九七三年一月十七日、二頁。

⁶⁵ 筆者不詳「上海中国画界倡議中国画結合工芸美術」北京：美術編集委員会『美術』一九五八年第五期、二十九頁。

⁶⁶ 王遜「美術工藝的製作問題——參觀全国民間美術工藝品展覽會筆記」北京：美術編集委員会『美術』一九五四年第一期、十六～三十四頁。

⁶⁷ 「蘇繡新作——江山如此多嬌」北京：人民日報社『人民日報』一九六一年七月五日、二頁。

⁶⁸ 「潘天壽吸收安徽鉄画的努力、在張仃的焦墨創作中加厚、加重、放光、放大。全影式壁画的宏觀已凝聚在張仃的三尺紙中、景大於紙、筆墨如鉄鑄成、筆境充溢著華魂雄骨氣魄張力」敬文東、祝勇『張仃——色彩的輪迴』鄭州：大象出版社、二〇〇五年六月、六十三頁。

⁶⁹ 筆者不詳「劉海粟絵成《曙光普照神州》」北京：人民日報社『人民日報』一九八三年九月四日、七頁。

第八章 一九八九年以後の「新文人画」――

現代中国における伝統の意義

はじめに

第六、七章では、民国期から新中国での新「文人画」の理想と変容を、国画での構図と主題から検討した。しかし今日の中国美術史研究者や美術批評家、国画家たちにとっては、じつは新「文人画」より「新文人画」という語のほうが、親しみのある語になっている。この「新文人画」とは、一九八〇年代末頃から始まった国画の革新運動（文化現象とも⁽¹⁾）を指す現代美術用語である。

本章では、一九八〇年代末以来のその「新文人画」と、近代につくられた「文人画」の伝統との関係、そして「新文人画」の美術史的意義、現代中国の「文人画」への姿勢を検討したい。

「新文人画」サークルの活動時期は、一九八九年四月から一九九七年春までである。メンバーの王孟奇氏（一九四七―）によれば、一九八七年に天津美術学院が主催した「南北方九人画展」が、「新文人画」の出発点と考えられているが、当時「新文人画」という語はまだなかった。一説には、

辺平山氏（一九五八―）、季西辰氏（一九四五―）、王和平氏（一九四九―）ら中央美術学院国画予備科の学生たちが、「筆墨の遊戯（玩玩筆墨）」「画を以て友と会う（以画会友）」ことを趣旨に、一九八六年から開催した一連の国画展が、「新文人画」への準備段階になったともされる。しかしこの準備段階でも、「新文人画」という語が前面に打ち出された様子は見られない。「新文人画」の語が本格的に登場したのが、一九八九年だった。

一九八九年四月、中国芸術研究院美術研究所（北京）と香港国際文化科技交流センター（香港）の共催で、第一回「中国新文人画展」が北京の中国美術館で開かれたのを機に、「新文人画」の呼称が一般化する⁽²⁾。ただ「新文人画」の代表的画家・朱新建（一九五三―二〇一四）をはじめ、同サークルに参加した国画家たちの多くが、当初から「新文人画」という語に共感していたとは言い難い。それにもかかわらず、以後「新文人画」の語は、美術界だけでなく、社会的にも知名度が広がった⁽³⁾。しかし一九九七年の「中国新文人画十年展」の閉幕後、展覧会の組織者が「新文人画」サークルの解散を宣言し、「新文人画」は終焉を迎えた。以後、同サークルの参加作家たちは独立して活動し、今日に至る。

「新文人画」についての美術批評と美術史的研究は、サークルが解散した一九九七年から始まった。そこで検討されたのは、大きく次の三点だった。第一に「新文人画」の「新」の意味、第二に「新文人画」と「文人画」

の関係、第三に「新文人画」と同時代の「新潮美術」など現代美術との関係である。

まず「新文人画」の「新」の意味を見てみよう。一九八九年「中国新文人画展」と同時に開催された「新文人画シンポジウム」で、美術史研究者の邵大箴氏は、「新文人画は『非文人画』『ポスト文人画』の意味である」(新文人画意指「非文人画」「後文人画」)とした⁽⁴⁾。ところがこの解釈は、サークル解散後まもなく変化した。美術史研究者の商勇氏は、「新文人画」の「新」は、「伝統的文人画の現代バージョンであり、『新』は伝統が新たな生命力をもつことを意味する。また伝統美術を批判する『新潮』へのやわらかな対抗意識も示している」とし、「新文人画」を「文人画」の伝統の新たな継承者として強調した⁽⁵⁾。ここで言及された「新潮」とは、「八五美術運動(八五新潮とも言う)」、すなわち改革開放期の一九八〇年代半ば以降、現代美術の諸動向が欧米から急速に輸入され、中国の現代美術家もそれを積極的に受容した美術運動を意味する。商勇の論文からは、「新文人画」を伝統の新たな継承者とするニュアンスが読み取れる。そして邵大箴氏も、二〇〇八年の文章「活気あふれの現代美術——改革開放三十周年記念の特選作品について」で、一九八九年の評価を修正した。彼は「新文人画は一つのまとまった制作理念の美術団体ではない。『新文人画』サークルに参加した画家たちの制作の水準もばらばらだが、彼らが『文人画』の格調、趣味、筆墨の伝統を継承する意図は明白である。これは国画を否定する前衛への批判でもある」⁽⁶⁾とした。こうした「文

人画」の伝統の継承者とする一九九〇年代から二〇〇〇年代までの評価は、二〇一〇年以降に出版された中国現代美術史の通史によって定着した。美術史研究者の林木氏、呂澎氏は、それぞれ『中外美術史』、『中国当代芸術史』と題した現代美術の解説書で、「新文人画」を「あらゆる面での西洋化(全般西化)への反省、文化大革命で切斷されなかった国画の伝統への復帰」とした⁽⁷⁾。

一九八九年当初の評価から、一九九七年サークル解散後の評価への変化は、どのような意味を持つのか。また、「文人画」の伝統に対する「新文人画」の姿勢は、どのようなものだったのか。前衛美術を中心に言及される中国現代美術史では、一九八〇〜九〇年代の国画のほとんどが落とされたが、伝統復帰、前衛批判とされた「新文人画」は評価されている。しかし「新文人画」が、なぜ前衛美術の一員としても認められているのかについては、問題提起や美術史的解釈もまだ行われていない。以上の先行研究を踏まえて、本章では「新文人画」の制作目的と、そこでの「文人画」伝統への姿勢を検証したい。

本章は二節からなる。第一節では、「新文人画」の登場の背景として、一九八〇年代の中国での時代意識と、現代美術の動向を紹介する。第二節では、「新文人画」の建前と本音を分析し、「新文人画」の制作目的と、中国現代美術史上の意義を明らかにする。

第二節、一九八〇年代の中国現代美術

(1) 一九八〇年代の改革開放とブルジョア自由化

まず「新文人画」が登場する時代背景を確認したい。一九八〇年代の中国では、改革開放の経済政策と、「ブルジョア自由化（中国語：資産階級自由化）」への批判という政治姿勢が並存した。

一九八〇年代には、国家計画による経済体制が解体され、独立経営者を意味する「個体戸」という語が流行する。その意識変化は、一九八二年の憲法改訂によって法律上でも確認された。新時代の憲法（『中華人民共和國憲法（一九八二年）』、略称『八二憲法』）が制定された一九八二年、公民の権利が国家机关の権利を与える主体であるという認識が浮かび、既存の『憲法』が一変される形で、「公民の基本的権利と義務」が、「国家机关」の上位に規定された⁽⁸⁾。この『憲法』改正が象徴するように、一九八〇年代は公民の個人の権利が重要視され、経済と政治の両面で、個人意識の開放が進んだ時代だったと言える。

その時代意識の中で、一九八六年末から一九八七年初めにかけて全国的な学生運動が盛んに行われた。また一九八八年後半から一九八九年六月までのほぼ一年間にも、学生運動が続いた。とくに学生の民主・自由運動に柔軟に対応した元総書記・胡耀邦（一九一五―一九八九）が同年四月に死去すると、学生と北京市民は天安門広場を占拠した。それに対して、状況のコントロールは不可能と判断した政府の保守派が、一九八九年六月四日

戒厳軍を出動させ、多数の死傷者が出たという。当時の状況については、多方面の解釈があり未だ一致していないが⁽⁹⁾、「六四・天安門事件」は、国際社会の中国への見方を大きく変えた。この天安門事件を含め、一九八〇年代の学生の民主化運動のほとんどが、「ブルジョア自由化（資産階級自由化）」に起因するものと考えられている。「ブルジョア自由化」は、中国政府がそれを否定するために使った批判的な語だが、自由民主運動の参加者たちは、この「ブルジョア自由化」を否定し、「自由化」の語を用いた。筆者はこの「ブルジョア自由化」の論理が、一九九〇年代から今日に至るまでの中国の文化政策、現代美術の動向、さらに「新文人画」の登場にも、大きな影響を与えたと考えている。

まず、「ブルジョア自由化」の具体的な内容と論点を見てみよう。様々な議論の中で、政府側の意思を最も明白に論じたのが、天安門事件後に『人民日報』に掲載された記事である。一九九〇年、国内外の輿論に配慮し、中国政府の機関紙『人民日報』に、安治国（経歴不詳、『人民日報』編集者のペンネーム）の文章「なぜ中国はブルジョア自由化に反対するのか（為什麼中国反对資産階級自由化？）」が掲載された。安治国は「ブルジョア自由化」の焦点について次のように述べている。

中国がブルジョア自由化に批判的なことは海外で多く指摘されている。多くの人々は、中国が何に反対しているのかを知りたがっている。この問題に答えるため、まず「自由化」という語の特殊な意味を説明したい。「自由

化」は資本主義の自由化を意味し、自由と同じ意味ではない（中略）「自由化」は西洋国家の政治理念であるため、「ブルジョア自由化」と訳されたのである⁽¹⁰⁾。

安治国の文章が示すように、中国は「民主」と「自由」を擁護するが、西洋諸国と同基準の「民主」と「自由」は批判するという政府の意見が、当時国内外で多く宣伝された。そこでの焦点は、「自由」の出自が「西洋」か「中国」か、という点に絞られていた。

一九八〇年代以降、文学や芸術領域での「ブルジョア自由化」のシンボルとなったのが、モダニズムや西洋文化の積極的な支持者だったため、彼らは「民族虚無主義」「売国主義」と批判された。天安門事件の当事者の一人で、ノーベル平和賞の受賞者でもある劉曉波氏（一九五五―二〇一七）⁽¹²⁾は、最も批判された人物の一人だった。一九八九年十一月七日の『人民日報』、同年十二月の『北京師範大学学報』は、ともに閻平氏（経歴不詳）の文章「民族虚無主義から売国主義へ——劉曉波のブルジョア自由化の謬論（從民族虚無主義到売国主義——評劉曉波的資産階級自由化謬論）」を掲載した。閻平氏は、文学批評家の劉曉波氏の伝統批判（「伝統文化を全面的に否定すべき、中国の伝統文化の後継者は早くなるべきだ（対伝統文化我全面否定。我認為中国伝統文化早該後継無人）」⁽¹³⁾）を列挙し、劉の中国伝統文化の否定は、中国史、中国人、さらに中国の社会主義制度、あるいは共産党政権を否定するための理論だとした。政府側

の解釈からすれば、一九八〇年代の西洋思想の流行、「ブルジョア自由化」を唱えた民主運動は、中国の社会主義制度・共産党政府・歴史・伝統文化への批判に、通じるものだった。

では当時の美術領域は、どのような状況だったのか。次に一九八〇年代初頭から始まった中国現代美術の状況と、「文人画」の伝統への批判を検討したい。

（2）中国の現代美術運動と「文人画」（「国画」）批判

「星星露天美展」と「八五美術運動」

一九八〇年代の中国の現代美術をリードした多くの美術家や美術批評家、特に一九七九年の「星星露天美展」と、一九八〇年代の「八五美術運動」への参加者は、西洋の現代美術の積極的な受容者だった。一九八〇年代には、美術の「自由化」がしばしば政府に問題視されたが、国策の支持によつて美術制作の自由はある程度確保されていた⁽¹⁴⁾。一九八〇年代の前衛美術家たちは、美術の社会運動の意義を高く評価する一方、中国美術の伝統だった「文人画」に対しては激しく批判した。

まず「星星露天美展」（一九七九年）と、「八五美術運動」の回顧展「中国現代芸術展」（一九八九年）の二つの展覧会に注目し、一九八〇年代の中国現代美術の状況を確認する。一九七九年九月二十七日、中国美術館東側の公園で行なわれた「星星露天美展」（略称、星星美展、挿図8―

1)は、「表現の自由・芸術の民衆化」を実現した画期的展覧会として高く評価されている(1)。星星美展は、公的な美術の展示場を「拒否」し、油絵、国画、鋼筆画(万年筆の画)、彫刻など、一五〇点の刺激的な前衛美術を、無許可で公園に展示した。北京市公安局東城分局が、「市民生活と社会秩序の妨害(影響群衆的正常生活和社会秩序)」という理由で展覧会を強制終了させると、星星美展の出品者・関係者たちは、中国建国三十周年記念日(一九七九年十月一日)に、「憲法を守ろう(維護憲法)」と主張し、デモを行なった。デモのコースは、北京市中心地にある西単民主の壁を出発点とし、中国共産党北京市委員会(略称、北京市委)を終点とした。そのため星星美展は、改めて北京の北海公園・画舫齋(十一月二十三日〜十二月二日)で再開され、国家主導の美術から解放された中国現代美術の起点ともされている。「星星美展」の私費広告が『人民日報』に掲載されたことや、翌年の第二回星星美展(一九八〇年)は官立の中国美術館で開催されたことから、現代美術のこの新たな動向が、官側に承認されていたことが分かる。

しかしこの一九八〇年代の自由な制作環境は、一九八九年の二つの事件を境に急速に変化した。一つは前述の天安門事件であり、もう一つは同年二月五日、天安門事件の四ヶ月前に中国美術館で開催された「中国現代芸術展」での発砲事件だった。

後者の「中国現代芸術展」(一九八九年二月五日〜二月十九日、北京工芸美術公司、中華全国美学学会、『読書』雑誌、『美術』雑誌社などの

主催)は、星星美展に続いて登場した全国規模の前衛美術運動、「八五美術運動」の回顧展だった。西洋の現代美術を積極的に受容した「八五美術運動」は、美術批評家の高名潞氏(一九四九〜)によって、一九一〇年代の新文化運動と同様の思想解放運動として高く評価された。そして一九八五年以降に全国規模で起こった美術運動を大観し、代表的作家をまとめて紹介したのが「中国現代芸術展」である。一八六人の美術家、二九七点の作品が出展された「中国現代芸術展」は、中国現代美術の新たな出発点として期待されたが、開催初日に官側から中止を求められ(二月十日再開)、「八五美術運動」も同展と同時に終焉を迎えた。

「中国現代芸術展」が中止された原因は、中国現代美術史上の有名な話となっている。ここでは事件の概要と当事者の声明のみを紹介する。開催初日の午前十一時頃、出品アーティストの肖魯氏(一九六二〜)が、前触れもなくリボルバーを持ち出し、出品作《対話》に二回発砲した(挿図8-12)。美術館内は大騒動となり、肖魯氏とパフォーマンスに参加したもう一人のアーティスト・唐宋氏(一九六〇〜)が警察に逮捕され、展覧会も中止された。発砲理由について、肖魯氏と唐宋氏は、中国共産主義青年団の機関紙『北京青年報』に、次の声明を発表した。

作為(槍擊事件)当事者、我們認為這是一次純藝術的事件。我們認為藝術本身是含有藝術家對社會的各種不同的認識的、但作為藝術家我們對政治不感興趣、我們感興趣

的は芸術本身的価値、以及用某種恰当的形式進行創作、進行認識的過程。

〔和訳〕

発砲事件の当事者として、我々は今回のことを単純な芸術事件と考えている。芸術そのものが、芸術家の社会に対する様々な思考を内包している。ただ芸術家として我々は政治に興味がない。我々が関心があるのは芸術そのものである。または妥当な表現を用いて制作して認識する過程である⁽¹⁶⁾。

肖魯氏は芸術の自律性を主張し、政治的意図はないとしている。政治との関わりを極力否定したい肖魯氏の発言が、逆にこの発砲のパフォーマンスと、不安定な国内状況の関係を連想させる。実際、本人の意図とは無関係に、各所からの解釈が作品の一部となっていた。こうした現代美術家たちが、美術の自律性を唱えつつ、美術館という場で官側と対峙した点は、「自由化」を唱えた知識人や文学者と同様な立場だった⁽¹⁷⁾。この事件以後、「八五美術運動」の「運動」が省略され、「八五新潮」と短縮して呼ばれてきた。肖魯をはじめとする「八五美術運動」の参加者も、一九八九年以後は、作品に政治的・社会的意味（「社会闘争」）を含むか否かにかかわらず、政治とは関わっていないことを建前として強調するようになった。

中国現代美術の「文人画」（「国画」）批判

一方、一九八〇年代の中国現代美術が批判対象としたのが、「文人画」の伝統である。「星星美展」（一九七九年）から「八五美術運動」までの中国の現代美術家、美術批評家による「文人画」の伝統への批判を確認しておこう。

星星美展の参加者にとって、「文人画」は現代美術のような批判性をもたない「純粹芸術」だった。星星美展の趣旨で、彫刻家・王克平氏（一九四九―）は「明清の文人墨客」について次のように述べている。

珂勒惠支是我們的旗幟、畢加索是我們的先驅。（中略）
但我們更強調前者、我們不能像明清一些文人墨客、在社會鬭爭複雜的時候躲起來、搞純粹藝術的東西。

〔和訳〕

コルヴィッツは我々の旗手であり、ピカソは我々の先駆者である。（中略）ただし私たちは前者の方をより称賛したい。我々は明清の文人墨客と同様に、社会闘争の時に隠棲し、純粹芸術のみを制作することはできない。

また「星星美展」と「八五美術運動」で強調されたのが、個人を超えた「崇高」の精神だった。「八五美術運動」の批評家・栗憲庭氏（一九四九―）は、それを「大きな魂（大靈魂）」という語に集約し、その「崇高」の精神は「キリスト教の原罪意識に由来し、西洋の偉大な芸術作品に、人間の運命への葛藤や関心があらわれている」⁽¹⁸⁾とした。西洋のキリス

ト教に由来する「大きな魂（大靈魂）」を持つことは、政府にとっては最も厄介な論理だったと推測される。

そして、この「崇高」の精神の反対側に位置づけられたのが、「文人画」だった。栗憲庭氏は、「中国文化の中で、文人画のような（中略）きわめて個人化された感情表現は、前者（筆者：西洋の大きな魂）の深さ、雄大さには比類できない」（¹⁹）と批判した。彼は「八五美術運動」の作家・谷文達氏（一九五五―）が、美術史研究者・批評家たちに好意的に評価されたのとは対比させる形で、「文人画」を次のように批判した。

谷文達作品具有一種宏偉般的冷酷和機敏。（中略）他早期的水墨所表現出的大自然的宏偉、神秘和靜寂的氣分、使人感到有一種獨立於人之外的事物、那也許是高懸在我想象中的一個偉大而永恆之謎的東西”（范景中語）一種“更接近自然的那種神秘的力量、靜寂的精神”（谷文達語）。（中略）這自然是遠比文人画在一片小景色中找到安寧要磅礴得多的境界”（²⁰）。

〔和訳〕

谷文達の作品は、ある種の偉大な冷酷さと機知を持っている。（中略）初期の水墨は、雄大な自然、神秘的で靜寂的な雰囲気をもっている。また「人間を超越し、私たちの想像力を超える偉大な永遠の謎」（范景中の評価）、「自然の神秘的な力、靜寂の精神」（谷文達自身の評価）を表現している。（中略）これは文人画の小さな閑靜より、はるかに広大な世界観をあらわしている。

一方、現代美術側の「文人画」批判と対照的だったのが、同時期の政府側の伝統復興への推奨だった。

官側の伝統重視

「ブルジョア自由化」の問題が、まだ深刻ではなかった一九八〇年代初期から、政府側では伝統重視の路線が確定し、文学・歴史・文化財保存の各方面に影響した。文学の場合、香港で武俠小説を發表した人気作家・金庸（一九二四―二〇一八）が、早くも一九八一年、北京で最高指導者の鄧小平（一九〇四―一九八九）に接見した。大陸で長年禁書とされた金庸の小説も、一九八〇年代から解禁され、今日に至るまで中国語圏でかなりの人気を博している。金庸小説の大部分は、モンゴル・遼・金・南宋や、元代末期、清朝の成立初期など、中国の歴史上、民族問題が最もダイナミックだった時代に設定されている。實在の人物もしばしば登場するため、今日の中国人の歴史観を形づくったという高評価も得ている。異質の歴史小説とも言える金庸作品は、一九八〇年代に中国共産党政権が最も評価した文学領域でのシンボルだったと言える。

美術の場合は、一九八〇年代から国家レベルでの文化財保存事業が本格的に始まった。政府は世界遺産条約（一九七二年）による古物や古跡の保存という世界的な潮流に乗って、一九八五年十一月二十二日、第六回全国人民代表大會常務委員會第十三回會議で、ユネスコ世界遺産条約への参加を決定した。一九八七年には万里の長城、北京故宮、周口店北京人遺跡、秦の始皇帝の陵墓と兵馬俑、敦煌莫高窟、泰山（孔子廟）が、ユネスコ文化遺産に指定された。政府側の姿勢が、モ

ダニズム志向の現代美術家たちとは、逆方向のものだったことが明白である。

こうして一九八〇年代に、「崇高的精神 vs 個人的精神」、「現代美術 vs 『文人画』」、「近代 vs 伝統」という認識を、「西洋的 vs 中国的」、「欧米の政治制度 vs 中国の政治制度」と同義のものと捉える思想構造が、徐々に形成された。

特に歴史領域で、一九七〇年代以降のアメリカで新たに起こった中国史の研究で、中国の価値観に従って研究すべきだとする方法論（英語：China-centered approach、中国語：中国中心観）が、中国に輸入されたことは、この思想構造に大きな説得力を与えた。一九八九年には、その動向をまとめたアメリカの歴史研究者・Paul A. Cohen（中国語名：柯文）の著書『在中国発見歴史：中国中心観在美国的興起（*Discovering History in China: American Historical Writing on the Recent Chinese Past*⁽²¹⁾）』が、北京の中華書局から出版された。中国問題を、中国の基準で解決したい中国政府にとって、こうしたポストモダンの歴史理論は、タイミングよく輸入された好都合の理論だったろう。

こうした政府の伝統重視の中では、近代以来の「文人画」の伝統は、「中国的」で、「自由化」とは一線を画すものだったと言える。中華民族の伝統として「文人画」を保護、評価することは、国家制度の合理性を示す絶好の方法論だった。天安門事件を境に、美術界でも美術史研究者たちが「文人画」の伝統を再評価し始めた時に⁽²²⁾、現代美術の

領域でタイミングよく登場したのが、美術サークルの「新文人画」だったのである。

第二節、一九八九年登場の「新文人画」

「中国現代芸術展」の発砲事件と天安門事件が起こった一九八九年は、世界を変えた一年だった。十一月にはさらにベルリンの壁崩壊、十二月には米ソ冷戦が終結し、いずれも共産圏の崩壊につながった。中国の行方も不安定な中で、美術領域での伝統の復興は、時局を沈静化する最善の手段だった。次に「新文人画」の画家たちが、なぜ「文人画」を選んだのかを検討したい。

(1) 「文人画」という伝統

河北教育出版社の「新文人画シリーズ」⁽²³⁾は、「新文人画」の画家として次の人々をあげている。霍春陽（一九四六—）、劉二剛（一九四七—）、北魚（一九四五—）、王和平（一九四九—）、王孟奇、于水（一九五五—）、常進（一九五一—）、方駿（一九四三—）、劉進安（一九五七—）、李老十（一九五七—一九九六）、陳平（一九四四—）、田黎明（一九五五—）、江宏偉（一九五七—）、盧禹舜（一九六二—）、辺平山（一九五八—）、朱新建、陳綬祥（一九四四—）、王鏞（一九四八—）、胡石（一九五七—）、周亜鳴（一九五七—）、季西辰、李明久

(一九三九—)、徐棗々(一九五五—)、梁佔岩(一九五六—)など、一九四〇—五〇年代生まれの新世代の国画家である。

この「新文人画」サークルの参加者は、作品スタイルも「繁雑」で、統一されていないことが、しばしば美術史研究者に指摘されている。また一部のメンバー、たとえば「文人画」の伝統とは無関係の田黎明氏や、「新院体画」とも言うべき江宏偉氏などは、「新文人画」サークルに属するのは不適切だという意見も見られる⁽²⁴⁾。ほかにも、伝統重視の国画家たちが、なぜ「文人画」だけで中国美術の伝統を代表できるのか、「文人画は伝統の全てではない(中略)原始美術、院体画、宗教美術と民間美術の広範囲から伝統を探るべきだ」という疑問も提起された⁽²⁵⁾。ここで、中国絵画史と国画の両面で、核心的概念となった「文人画」の属性が、大きな意味をもった。「新文人画」の画家たち自身が、「文人画」の伝統と「新文人画」が、「民族的」「中国的」という性格をもつことを明確に主張したからである。陳綬祥氏は、「新文人画」の「自己努力(自強不息)」の「自己」について、次のように述べている。

当這個「自」被当做一種對「自己國家、自己民族固有的文化形態與藝術樣式」來對待時、它必定會發展成一種對民族與國家的關切與努力、成為一種集羣的追求與目標。

〔和訳〕

この「自己」を「自分の国家、民族の固有文化や美術様式」と規定するなら、民族と国家への関心を表現でき、(中略)サークルに共通する追求と目標にもなる⁽²⁶⁾。

彼は、本来「一つのまとまらない」サークルと評された「新文人画」は、民族と国家への関心を共有することで、一つのサークルとしてまとまったのだとしている。「新文人画」の画家・季西辰氏も、「新文人画」を「最も民族伝統の美的精神を有する現代の中国画(最具民族伝統審美精神的当代中国画)」として高く評価し、「自分の道に沿って発展するならば、文人画が最高の出発点である(中略)これは新文人画という語を持つ本当の意味であろう(要沿著自己的道路向前發展、文人画應該是一個至高的起点(中略)或許這就是新文人画這一名称的意義所在)」とした⁽²⁷⁾。季西辰氏のいう「自分の道」とは、一九八〇年代の新聞や政治大会で大々的に宣伝された、「中国式の社会主義路線(中国特色的社会主义道路)」という語とのつながりを感じさせる。美術史研究者も、「新文人画」を「中国式の現代芸術(中国特点的現代芸術思潮)」とし、「民族の誇りの樹立」という語を用いて「新文人画」の意義を強調した⁽²⁸⁾。ちなみにこの「新文人画」は、「文人画」の伝統として「中国的」「中華的」という意味を継いだことで、一九八〇年代の大陸と、香港、台湾との美術交流でも大きな役割を果たした。

また「文人画」の伝統は、当時、平和への希望も確かにもたらした。「新文人画」の表現形式はバラバラだったが、彼らの制作理念を最も明確に示したのが、展覧会ポスターや招待状、チケットなどの図柄となった齊白石(一八六四—一九五七)の《鳩(鴿子図)》(挿図8-3)だった。これは一九五〇年代に齊白石が、ピカソが世界和平大会のために描いた

《飛翔する鳩》を、水墨で模倣した平和の象徴だった。一九八〇年代半ば以降の不安定な時代の中で、平和の象徴の鳩を「中国新文人画展」のアイコンとして用いたことは、各方面、特に政府側の支持を得るための戦略だったかもしれない。

また「文人画」の伝統として重要な意味を持ったのは、作品の主題が「俗世を超越した（中国語・出世）」⁽²⁹⁾ ことである。前述の「中国現代芸術展」の閉幕後、同会場の中国美術館で第一回「中国新文人画展」が開かれた。「新文人画」の画家・周亜鳴氏は、「美術館内の銃声に目を覚まされた文化人と美術家は、騒々しい人混みから逃れ、自ら『絵画とは何か。絵画の価値、機能、本質、その行方は何なのか』を問うた」とし⁽³⁰⁾、絵画そのものへの関心を強調した。

政治には無関心とした「新文人画」は、西洋の「自由化」ではなく、「中国的」自由の平和的表現方法であることを示すことで、政府と美術家両者からの支持を獲得したのだった⁽³¹⁾。次に、この「中国的」自由の具体像を検討したい。

(2) 「現代美術」としての「新文人画」

「新文人画」には、前述のように保守性と同時に近代性、モダニズムの意識も存在することを、すでに美術史研究者たちが指摘している。一九八九年栗憲庭氏は、八五美術運動が「文人画」の伝統に批判的だったのに対して、「新文人画」は「現代人の生活に相応しい苦渋、緊張感、快楽を表

現し、旧文人画の心理と表現手法を一新した」と高く評価した⁽³²⁾。一九九七年には、国立の北京画院の美術史研究者・孫克氏が、栗憲庭氏の論を踏襲し、「新文人画」について次のように述べている。

他們並非守旧也非復古、因為他們中間許多人思想意識很現代、生活情趣也很現代、芸術觀也很現代。他們中的一些人画的是古人、是傳統筆墨山水、是線描人物、但我卻感到他們是借用古老的軀殼尋求對現代種種嚴酷現實的逃遁（後略）。

〔和訳〕

彼ら（筆者…「新文人画」の画家たち）は、保守でも復古でもない。彼らの思想意識はとも近代的なものであり、生活態度も近代的で、芸術観も近代的である。彼らは古い時代の人物や、伝統の筆墨による山水、線描の人物などを描いたが、古様の形式を借りながら近現代の残酷な現実からの逃遁を模索した（後略）⁽³³⁾。

「新文人画」の現代人の生活への注目は、一九二〇年代に「文人画」概念を唱えた陳師曾や、彼らがモデルとした齊白石の作品にも共通した。たとえば民国期に北京市民の生活を表現した陳師曾の《読画図》（挿図8-4）や、都市のあらゆる階級・職業の人々の日常生活の楽しみ、苦悩、退屈、心理状態などを描いた陳師曾の《北京風俗》（挿図8-5）は、幅広い市民層を描いた国画である。齊白石が制作した多くの道釈人物画も、旧来の神仏像表現とは異なり、人間味に溢れたものだった。《瑞銭図》（挿図8-6）に描かれた、鬼退治で知られる道教の神・鍾馗の表情も、平和

で漫画のような表現になっている。「鬼が人間より金持ちだなあ（人窮鬼不窮）」という画賛も、上品な詩文ではなく、庶民や平民に親しみやすい口語体で、機知に富む一文である。こうした人物表現と画賛は、一九八〇年代の「新文人画」の作品によく見られるものである。たとえば李老十氏は、同主題の《鍾馗》（挿図8-7）で、鍾馗の疲れた顔を表現しながら、画賛では「幽界を振り返って複雑な気持ち、是々非々が分からぬ（回首幽冥感慨多、是非非豈奈何）」とし、齊白石と同様に人間らしい神を表現している。そして《鍾馗》の画賛が示すように、「新文人画」の画賛の多くは、やや稚拙な書体の、いわゆる「平民書道」⁽³⁴⁾を用いている。建国以来、官側が支持した民間美術との親近性を示しながら、文人士大夫階級や自由（「ブルジョア自由化」）を唱えるエリート層とは、距離をおく意識が見られる。

さらに「新文人画」の制作意図をより明瞭に示したのが、朱新建の裸婦や都会女性を描いた国画である。一九八五年十一月、湖北省武漢で開催された「中国画探新作品展」で、朱新建は裸婦や纏足女性など、従来の国画には見られない主題と表現を試みた。朱新建の試みは、「八五美術運動」に同調するものとも考えられ、世俗的快樂や政治的無関心を表現するために、都会の女性像を多く制作したのだろう。テレビを見ているような下着姿の都会女性を表現した作品を、文人趣味の《賞梅図》（挿図8-8）と題したことも、揶揄のニュアンスを感じさせる。「（筆者…生活は）ご飯以外は、すべて神のように（除了要吃飯其他都跟神仙一樣）」という口語

体の朱文印には、男性的な文人エリート意識を破壊しようとした意識が見られる。《東坡先生写梅図》（挿図8-9）にも、《賞梅図》と同様の文人志向の破壊的意識が窺われる。《賞梅図》を描く蘇軾の後ろ姿と、裸婦が同一画面に表現され、「遊べる時は遊ぶ、遊べない時はやめる。大きな快樂だ。読書したいときは読書する。読書したくない時は読書しない。本當の読書だ。（有的快活就快活、沒得快活就拉倒、是為大快活。想要読書就読書、不想読書就不読書、算真読書）」という画賛は、一時的な快樂を求める利那主義や、人間の主体的活動への重視を示している。

国画家、漫画家の大家・葉淺予（一九〇七—一九九五）の批判を受け、朱新建は次のように述べている。

我突然能用文人画的筆墨画這種性感、画得很自如、其实嚴格說葉淺予他們三十年代是想幹這事、但一九四九年以後、當時社会不可以弄這種東西（中略）當時中国解放前的幾個很有成就的漫画家葉淺予、張仃等等、他們不在宣紙上画的時候、都非常有創新精神、画得非常自由、非常好。但只要一到宣紙上、都不行。因為中国画的傳承太厲害了、當時像齊白石都被認為是野狐禪、根本就不不是中国画⁽³⁵⁾。

〔和訳〕

突然、文人画の筆墨で、このような性的な表現ができた。自由に描くことができるようになった。実は、これは葉淺予らが三十年代にすでに描きたかったものである。しかし一九四九年以後の当時の社会では、このような作品は制作できなかった。（中略）また建国以前、漫画家と

しての葉浅予や張仃らは、宣紙（筆者…国画用紙）を使わない場合には、自由に革新的な作品を制作できたが、宣紙で制作する時は全くダメだった。それは中国画の伝統がとても強いからである。当時、齊白石の作品でも「野狐禪」と呼ばれ、彼の作品は国画ではないと考えられた。

朱新建によれば、国画というジャンル自体にある種のカタが存在している。そのカタとは、美術批評家・高名潞氏（一九四九―）によれば、「文人の伝統的なハーモニー（伝統文人的和諧）」「形式美の重視、士大夫の雰囲気（重形式美的、並帶有濃重的士大夫味道）」⁽³⁶⁾、「人間意識を表現する理念と手段が、拘泥的で視野が狭い（文人画追求の情趣化的延續（中略）在表現人的思維意識的觀念和手段方面的拘謹和狹窄）」⁽³⁷⁾といったものだった。つまり「ハーモニー」や「士大夫の雰囲気」は、乗り越えなければならぬ障害であり、朱新建はそのカタから飛び出し、自由に表現することを目指したのである。これが、一九八九年に「新文人画」サークルが登場した際に、邵大箴氏らの美術史家や批評家が「非文人画」「ポスト文人画」の語を用いた理由でもあった。本来、美術史家の多くは「新文人画」を、強い政治性を持たず、「人間の精神的自由を實現（實現人的精神自由）」しようとした、「『八五美術運動』の一部（新潮美術的一支）」と考えていた⁽³⁸⁾。しかしそれが、一九八〇年代末の時代意識の急変に伴い、「八五美術運動」に対峙する、伝統の継承者という建前を主張することになったのだった。換言すれば「新文人画」は、西洋志向の

中国現代美術の最も困難な時期に登場し、伝統の超克・表現の自由という現代美術の志向を、「中国的」な表現方法によって温存する、“容器”となったのだった。それを裏付けるのが、「新文人画」が、一九八〇年代の中国現代美術と、九〇年代の「玩世現実主義（シニカル・リアリズム）」の繋ぎ役として機能したことである。

（3）「玩世現実主義（シニカル・リアリズム）」の登場と「新文人画」の終焉

「玩世」⁽³⁹⁾という語が示すように、「筆墨の遊戲（玩玩筆墨）」「俗世の超越（出世）」を唱えた「新文人画」は、「玩世現実主義（シニカル・リアリズム）」と同じ美術批評用語を共有しており、両者の間にはいくつかの接点が見られる。

朱新建は前述の「中国画探新作品展」で、古典小説『水滸伝』から「潑皮牛二」（禪担ぎの意味）という語を引用し、作品に描いた社会秩序や常識を覆す利己主義的な人物を説明した。栗憲庭氏は一九八九年、この朱新建の「潑皮牛二」の試作について、「近年中国水墨画に見られる『潑皮牛二』的ユーモア（近年中国水墨画的『潑皮牛二』式幽默）」と肯定的に捉えた批評を発表した。その後、栗憲庭氏は、「潑皮牛二」から「潑皮芸術」「玩世」といった語を次々に作り出し、さらに一九九二年に「玩世現実主義（シニカル・リアリズム）」という語を用いて、油絵を中心に制作した

美術家・方立鈞（一九六三）と劉煒（一九六五）の作品を高く評価した。

「新文人画」と「玩世現実主義（シニカル・リアリズム）」に、共通する思想基盤を見出した栗憲庭氏が、両者を繋いだ重要人物であることは、今日の中国美術批評界でよく知られている。

ところが、実は栗憲庭氏より早く「玩世」という語を提示したのが、美術史研究者・現代美術批評家の郎紹君（一九三九）氏だった。彼は「新文人画」が登場した一九八九年に、「復古 現代の悲しみ——『新文人画』について（返古 現代的悲哀——也談『新文人画』）」で、次のように「新文人画」を批判している。

我們当然应当否定視書画为「經国之大業」「階級鬭争工具」之類的理論、但認為芸術就是「玩玩而已」、放弃了精神性和創造性的追求、至多是一種市民層次的生命狀態。在面对人生痛苦的時候只从老庄哲学中的柔退性、玩世性尋找超脱的決窍、不仅是知識分子的悲哀、也是現代中国的悲哀（40）。

〔和訳〕

書画を国家のため、階級闘争のためのものとして見なすことを否定すべきだ。しかし一方で、芸術は「遊びや遊戯（玩玩）」のものであると思い込んで、精神性と創造性を放棄することは、市民レベルの精神状態にとどまることになる。人生の苦痛に直面する時、老荘思想の柔軟性と消極的な態度、またシニカル（玩世性）に逃れ道を

探すのは、知識人の悲しみであり、現代中国の悲しみでもある。

当時、伝統の名目（「復古（返古）」）で世俗的快樂や自由意志を表現することは、真のモダニズムではないという批判が多かった。「玩世」性すなわちシニカルという語は、社会への無関心を批判する語だった。

ここで、「玩世」性への批判を肯定へと変化させたのが、栗憲庭氏である。彼は、「新文人画」から「玩世現実主義（シニカル・リアリズム）」への思考過程について、次のように述べている。

當時我正応約写一篇水墨画的稿子、即「近年中国水墨画的『潑皮牛二』式幽默」、也由此連想到這一代青年芸術家的作品。只是「新文人画」中的潑皮是借古而這一代芸術家是直面自己真实的生存感覺。（41）

〔和訳〕

当時、私はちょうど水墨画の批評、「近年中国水墨画に見られる『潑皮牛二』的ユーモア」を書いていた。そしてこの新世代の若手作家を思い出した。「新文人画」の潑皮は伝統の借用であるが、この新世代の若手作家たちは、自分の本当の生存状態に真正面から向き合ったと思う。

栗憲庭氏は「新世代の若手作家」、すなわち玩世現実主義（シニカル・リアリズム）の作家たちが、「本当の生存状態に真正面から向き合った」としている。「玩世現実主義（シニカル・リアリズム）」と「新文人画」は、シニカルな精神状態が共通する一方で、両者の最大の相違点は、「伝

統の借用（借古）」だった。そしてこれが、「玩世性」への評価が変化した要因であると考えられる。一九九〇年代の中国現代美術では、経済や国内外の美術市場との関わりが重要課題となり、政治問題は緩和された。

「借古」や「復古」という表現方法の必要性も、九〇年代になると徐々に減少していく傾向が見られる。「伝統の借用（借古）」という表現方法を放棄した「玩世現実主義（シニカル・リアリズム）」にとつては、シニカルな精神状態を表現しながら、その語の通りリアリズムの表現性が重要視されている。

天安門事件の影響で、一九九〇年代の中国は西洋からの経済制裁を受けていた。こうした中で、一九九三年、北京を訪れた第四十五回ヴェネツィア・ビエンナーレ（六月十三日～十月十三日）のキュレーター、アキレ・ボニート・オリヴァ（Achille Bonito Oliva、一九三九）氏は、栗憲庭氏が推薦した「後八九中国新芸術展」の出品作家五十名の作品の中で、政治ポップとシニカル・リアリズムの作品に興味をもった（挿図8-10）⁽⁴²⁾。同年十二月十九日、雑誌 *New York Times* の表紙に方立鈞の作品（挿図8-11）が掲載され、アンドリュー・ソロモン（Andrew Solomon、一九六三）氏のシニカル・リアリズムの記事 *Their Irony, Humor (and Art) Can Save China* も同時に掲載された。そこでは「玩世現実主義（シニカル・リアリズム）」を、「目的ある無目的（Purposeful Purposelessness）」の試み、「中国を救う」積極的な抗議とした。中国国内とは異なる文脈と意味で捉えられたシニカル・リアリズムは、こうし

て中国現代美術の代表として、国際的評価と大きな成功をおさめた⁽⁴³⁾。そして「玩世現実主義（シニカル・リアリズム）」の登場によって、「文人画」の伝統と「新文人画」が中国現代美術にもたらした意義は後退し、一九九七年の「新文人画」サークルの解散宣言で、その歴史的使命を終えたのである。

おわりに

本章では、一九八〇年代の改革開放とブルジョア自由化を背景に、「新文人画」が登場した理由と、そこでの「文人画」の伝統の意義を検討した。一九八〇年代末に急変した国内状況の中で、「中国的」であることの演出は、政府側に承認される最重要のポイントだった。中国絵画史、国画の両者の核心的概念だった「文人画」は、「中国的」な美術伝統の代表として、一九八九年から中国現代美術の一つの重要な概念として機能した。そして伝統を乗り越える革新性と、伝統継承という両面の建前を持つものとして、「新文人画」が登場したのだった。美術批評で「新文人画」への賞賛と批判が混在した理由も、「新文人画」が「文人画」の伝統の継承者という建前と、世俗的快楽や無関心、シニカルといった現代的な個人意識を、自由に表現したいという本音を、ともに内包した多義性ゆえと言える。そして一九九〇年代の「玩世現実主義（シニカル・リアリズム）」は、「新文人画」の内実を思想基盤の一部として共有しながら、中国現代美術市場の成

熟と共に、国内外の美術批評家に承認された。そしてそれを機に、現代美術の火種を内包した「新文人画」は、その歴史的使命を終えたのである。

¹ 商勇らの美術史研究者は、「新文人画」を美術運動より文化現象、あるいは社会現象に近い問題として捉えている。商勇「『新文人画』現象產生發展的原因」

南京芸術学院『芸苑（美術版）』一九九八年第四期、十五～二十頁。

² 王孟奇『高粱居旧話』太原：北岳文艺出版社、二〇一七年九月、八十五～八十七頁。

³ 展覽会組織者の季西辰氏によれば、「新文人画」の語は、美術批評家・栗憲庭氏の文章「南線北皴——新文人画兩種風格的大致形成」に触発されて用いられた語という。栗憲庭「南線北皴——新文人画兩種風格的大致形成」北京：中国芸術研究院美術研究所『中国美術報』一九八九年第七期。

⁴ 殷雙喜「新文人画、衆說紛紜的文化現象——新文人画研討会綜述」北京：中国美術家協会編『美術』一九八九年第六期、十九～二十三頁。

⁵ 中国語原文「在『新潮』的背景下、無論是伝統派還是革新派、幾乎大家一致公認体现当代精神的是創新意識。『新』是衡量作品偉大抑或渺小的標誌。『新文人画』的旗幟在這種情景中打出應該有的兩層涵義、一是標頭自身是傳統的推陳出新、是傳統文人画当代形態的表現、因其『新』故而具有生命力、二是以低調的抗爭姿

態面對『新潮』對傳統的批判」。商勇「『新文人画』現象產生發展的原因」前掲注1参照。

⁶ 中国語原文「『新文人画』並不是一個藝術目標完全一致的社團、参与这一活動的畫家的水平也參差不齊、但他們繼承『文人画』的格調、趣味和筆墨傳統的意圖却是明確的、也是對否定中國畫的前衛思潮的一個回應。」邵大箴「活力四射的當代美術（紀念改革開放三十周年特選作品）」北京：人民日報社『人民日報』二〇〇八年十月二十三日、十六頁。

⁷ 林木〔編〕『中外美術史』北京：人民美術出版社、二〇一八年十二月、三一五頁。呂澎『中国当代藝術史』上海書畫出版社、二〇二〇年七月、二七五～二七六頁。

⁸ 王漢斌「關於一九八二年憲法的起草過程」『改革開放口述史』北京：中國人民大學出版社、二〇一三年十二月、二〇五頁。

⁹ 天安門事件について、中央党校的基本路線課題研究組『北京風波真相和實質』北京：大地出版社、一九八九年十一月。香港大學學生會編『八九中國民運資料冊』香港中文大學學生會出版、一九九一年十月。加藤青延「天安門事件——三十年後

に浮かび上がる真相と謀略」(『武威野大学経済研究所年報』十九、二〇二〇年二月、一〇三〜一三五)などを参照。

¹⁰ 「国外对中国批判資産階級自由化一事談論甚多。許多人想知道中国人究竟反对什麼。為了回答這個問題、必須首先指出、『自由化』是一個具有特殊含義的詞、即指資産階級自由化、而不是泛指自由(中略)自由化屬於西方国家的政治概念、所以在中国訳作『資産階級自由化』」安治国「為什麼中国反对資産階級自由化?」北京・人民日報社『人民日報』一九九〇年二月十二日、一頁。

¹¹ 新華社「歐陽山談当前文艺界資産階級自由化問題」現代派 思潮是一種錯誤傾向「北京・人民日報社『人民日報』一九八三年十一月一日、三頁。

¹² 劉曉波(一九五五—二〇一七)……社会活動家、文学評論家。吉林省長春出身。一九八二年北京師範大学の中文系を卒業し、二〇〇八年十二月十日の世界人權日に、言論の自由、人權と自由選挙を主張した『〇八憲章』を発表した。

¹³ 劉曉波「与李沢厚對話——感性・個人・我的選取」丁玲(編)『中国』(北京)一九八六年第十期。

¹⁴ 鄧小平の中国作家協会第四回代表大会での発言……「創作にとって自由は必須のものである。つまり作家が自らの思想で考え、作品の題材、主題、表現方法を選取することに、充分の自由があるべきである(作家必須用自分の頭脳來思維、有選取題材、主題和芸術表現方法的充分自由)」鄧小平「党在組織戰線和思想戰線上的迫切任務」『鄧小平文選』北京・人民出版社、二〇〇二年十二月。

¹⁵ 牧陽「『中国キツチュウの迷走』『一橋論叢』一二二(一)、日本評論社、一九九九年八月、一四七〜一六四頁。陳海茵も牧陽一の評価を踏襲している(陳海茵「中国現代アートとアクティビズムにおける『政治』の多義性——ポスト文

革期の前衛芸術グループ『星星画会』を事例に」『年報カルチュア・スタディーズ』カルチュア・スタディーズ学会、二〇一七年五巻、九十七〜一一八頁。

¹⁶ 肖魯・唐宋署名「声明」『北京青年報』一九八九年二月十七日。

¹⁷ 肖魯のパフォーマンスは、中国現代美術史上の大事事件として国内外のマスメディアや現代美術書で紹介されているが、時期的にも天安門事件ときわめて近いため、作品の本意と美術史的意義についての検討は不十分である。肖魯自身の回想や高名潞の批評によれば、『對話』の真意は個人的経験による感情の表出であり、その個人的感情が時代の感情に触発されたものとする。肖魯「我的子彈射向愛情」北京・中共北京市委宣傳部『新京報』二〇〇八年七月三十一日。高名潞「一声銃響——半生對話・対肖魯作品《對話》的解讀」瀋陽・遼寧科学技術出版社、天津大学建築学院編『城市環境設計』二〇〇九年第七期、一四八〜一四九頁。

¹⁸ 「基督教的原罪意識在西方最偉大的藝術家創造的芸術境界中、昇華為对整个人類命運深沈的憂慮和関切」。栗憲庭「我們最需要对『文化價值体系』的自我反省和批判」、初掲載『江蘇画刊』一九八七年第十期、栗憲庭「芸見的鳴放——從国家意識形態中出走」台北・藝術家出版社、二〇一〇年九月、一七三〜一七四頁。

¹⁹ 「而中国文化中、諸如文人画超凡脫俗的虚靜、詩詞中吟風弄月的痛苦、雖然細膩、但這些太個人化的情致是無法與前者的深沈、博大的痛苦同日而語的」栗憲庭「我們最需要对『文化價值体系』的自我反省和批判」前掲注18、一七四頁。

²⁰ 栗憲庭「我們最需要对『文化價值体系』的自我反省和批判」前掲注18、一八〇〜一八一頁。

²¹ Paul A. Cohen. *Discovering History in China: American Historical Writing on the Recent Chinese Past*. New York: Columbia University Press. 1984.

²² 一九八〇年代半ば以降の「文人画」の研究としては、林木『論文人画』（上海人民美術出版社、一九八七年一月）、同『明清文人画新潮』（上海人民美術出版社、一九九一年）、張連・古原宏伸の編集による論文集『文人画与南北宗論文彙編』（上海書画出版社、一九八九年七月）などがある。

²³ 『二十世紀下半葉中国画家叢書 新文人画家作品集』（石家莊：河北教育出版社、一九九六年十一月）の各巻を参照。

²⁴ 洪惠鎮「也論『新文人画』的得與失」北京：中国芸術研究院『美術觀察』一九九八年第三期、九〇十一頁。

²⁵ 「『新文人画』把文人画與整個中国古代美術傳統相同、以為文人画就是当代中国画發展的方向或回歸的目的。（中略）文人画並非全部傳統、對傳統的借鑑也必須超越文人画而向更廣闊的傳統領域探求、向遠古藝術、向院画系統、宗教画系統及民間画系統作全方位的借鑑、這才是今天中国画發展的濃厚堅實的真正基礎」。文範「一面扯錯了的旗幟——『新文人画』閑話」北京：中国芸術研究院『美術觀察』一九九七年十一期、五〇七頁。

²⁶ 陳綬祥『新文人画芸術——文・心・万象』長春：吉林美術出版社、一九九九年、一〇一頁。

²⁷ 季西辰「關於新文人画的意見」北京：中国芸術研究院『美術觀察』一九九七年十一期、二二八頁。

²⁸ 陳履生氏の評価は、前掲注4、殷雙喜「新文人画 衆說紛紜的文化現象——新文人画研討会綜述」を参照。洪惠鎮氏の評価は、前掲注24、洪惠鎮「也論『新文人画』的得與失」を参照。

²⁹ 鄧福星氏などの美術批評家は、「新文人画」の共通点として「俗世の超越（出世）」という特徴を指摘している。鄧福星「問題討論 新文人画略説」北京：中国美術家協会『美術』一九八九年四期、四十二頁。

³⁰ 「有一些画家具有深刻的文化品味的審美追求還是被美術館中的一声槍響震醒了、他們從鬧烘烘的人群中衝出來自問自省『絵画是什麼？絵画的価値、功能、本質及未來是什麼？』」。周亜鳴「新文人画——一種恒定的價值觀」北京：中国芸術研究院『美術觀察』一九九七年十一期、三十九頁。また文範も、「新文人画」を民族虛無主義と全般的な西洋化への反省とし、「新文人画」をリードした美術家、美術批評家の意図を積極的なものとして評価している（文範「一面扯錯了的旗幟——『新文人画』閑話」前掲注25）。

³¹ 「新文人画」の画家・劉二剛氏は、「文人画」の伝統について次のように述べている。「文人画因它的属性不会是社会的主流（中略）它的進步只能從側面反映出時代的民主與人性的自由（文人画が社会的主流にならないことは、その性格に関わる。（中略）文人画の進步は單なる側面から時代の民主と自由を示している）」。劉二剛「文人画の出新」鄭州：河南省芸術研究院『東方芸術』二〇一八年第九期、一二七頁。

³² 「新文人画在透過筆墨表達更符合現代人肯定自身生命狀態的苦澀、張力和人性快樂方面、已走出了旧文人画心理和語言的格局」、栗憲庭「南線北絳——新文人画兩種風格的大致形成」（前掲注3）を参照。同様な評価は、鄧福星「問題討論 新文人画略説」（前掲注29）にも見られる。

³³ 孫克「未可忽視的『新文人画』」北京：中国芸術研究院『美術觀察』一九九七年十一期、七頁。

³⁴ 「平民書道」は、書道史研究者の白謙慎氏が定義した語である。白謙慎氏は『與古為徒和娟娟髮屋——關於書法經典問題的思考』（桂林：廣西師範大學出版社、二〇一六年六月）で、清代の北碑派書家が学んだ石碑や、敦煌文書で平民が書いた書体を、「意趣のある古拙（不規整、有意趣）」の書として、「平民書道」とした。筆者も、「新文人画」家たちの画賛の稚拙感は「平民書道」に近いと考えている。

³⁵ 朱新進『大豐談芸』成都：四川美術出版社、二〇〇六年十月、六十七～六十八頁。

³⁶ 「画家們太急於在自己有限的生命時間內完成某種民族改良樣式了。改革諸家的個人成就甚至並不比國粹派占優勢、是不應該變革嗎？不、而是變得不夠（中略）從來沒有破壞本身仍然帶有的傳統文人的和諧。（中略）因此、三四十年代的「現代派」画家們的作品終歸是和諧的、重形式美的、並帶有濃重的士大夫味道。」高名潞『中國現代藝術發展背景之展開』『美術思潮』一九八七年第一期に初掲載、高名潞『中國前衛藝術』（南京：江蘇美術出版社、四十一～四十二頁）を参照。

³⁷ 高名潞『中國画的歷史與未來（上篇）』『走向未來』一九八六年八月に初掲載、高名潞『中國前衛藝術』（南京：江蘇美術出版社、三十二頁）を参照。

³⁸ 薛永年氏の評価。殷雙喜「新文人画：衆說紛紜的文化現象——新文人画研討会綜述」（前掲注4）を参照。

³⁹ 「玩世」という語について、栗憲庭氏はそれが英語の cynical に近いが、中国語の「玩世」には相手に敬意を払っていない、丁寧ではない（不恭）ニュアンスがあるとしている。栗憲庭「『後八九』芸術中の無聊感和消解意識——『玩世現實主義』与『政治波普』潮流分析」（原題「当前芸術中の無聊感——玩世現實主義

潮流析」香港中文大學『二十一世紀』一九九二年号）。前掲注18栗憲庭『芸見の鳴放——從國家意識形態中出走』に所収、四十九頁。

⁴⁰ 郎紹君「返古：現代的悲哀——也談『新文人画』」北京：中國藝術院美術研究所『中國美術報』一九八九年第二十期、一頁。

⁴¹ 栗憲庭「我關注的中國當代藝術的若干焦點及我的藝術觀」（王工編『守望記憶中國當代若干美術問題思考』石家莊：河北教育出版社、二〇一二年四月、二七二頁）、王南溟「策劃人的學術性——高名潞與栗憲庭」賈方舟編『二〇〇七中國美術批評家年度批評文集』石家莊：河北美術出版社、二〇〇七年十一月、五〇五～五三九頁。

⁴² 廖文「花開牆外——中國當代藝術走向國際紀實」呂澎、劉淳編『方立鈞批評文集』北京：文化藝術出版社、二〇一〇年八月、四十九～五十二頁。

⁴³ 成都當代美術館編『歷史之路 威尼斯雙年展與中國當代藝術二十年 訪談集』（北京：中國青年出版社、二〇一三年四月、十九～二十二頁）を参照。「栗憲庭口述：天高任鳥飛、海闊憑魚躍」嚴紅（編）『方立鈞——一〇〇個人口述實錄方立鈞的藝術歷程（上）』北京：中國青年出版社、二〇一七年五月、二十頁。また羅嗣剛『玩世現實主義形成過程研究述評』南昌：江西師範大學修士論文、二〇一三年五月。

第三部 おわりに

第三部（第六、七、八章）では、「文人画」概念がどのように「国画」に影響したのかを検討した。近代中国美術史への一般認識とは異なり、「文人画」は保守的絵画ではなく、新文化運動の一環として普及した革新派の国画の理想だった。

第六章では、「文人画」の理想を目指した国画の構図と自然への視線が、前近代の山水画からどのように展開したのかを明らかにした。一九二〇年代中期、上海美専で教鞭を執った書画篆刻家の銭瘦鉄は、「文人画」の規範作となる石濤《黄山八勝画冊》を日本で見出した。その石濤《黄山八勝画冊》をはじめとする明末清初の個性派画家たちによる黄山図は、山麓を描かずに山頂を描く俯瞰的な視線をとっている。そうした視線を最も明瞭に示したのが、遠近二つの山頂を縦長の同一画面に配し、両山の間を谷を描く「両山一谷」の構図法である。一九三〇年代に、銭瘦鉄と彼周辺の国画家たち（張善孖・張大千兄弟など）は、この構図法による黄山主題の国画を多く制作した。そしてこのような国画領域の動きは、写真や映画など近代に登場した新メディアにも波及していた。

今日の近代中国美術史研究では、写真や遠近透視図法、風景スケッチなど、西洋美術からの影響を重視し、近代国画の展開にも西洋美術の影響を重視する傾向が強い。ところが黄山写真の国画化や、写真家・郎静山の「集錦撮影」の技法を検討すると、写真と国画の影響関係が一方のものではなく、むしろ国画から写真への影響が大きかったことが分かる。特に郎静山の「集錦撮影」は、国画の「両山一谷」の新構図を再現する形で創出した技法である可能性を指摘した。

黄山主題の映画も、黄山主題の国画・写真と同様に、人間と山岳の新たな関係性を示していた。黄山をロケ地とした映画《黄山鐘声》を撮影する際に、史東山（監督）の制作チームは黄山を国画のように捉え、人物が山頂に立つ俯瞰的視線の構図を試みた。国画・写真・映画などの諸ジャンルで、この「両山一谷」の構図と俯瞰的視線が繰り返し採用されたことは、それが既存の山水画秩序の革新を意図したものだっことを示す。王権秩序のシンボルとしての山水画（あるいは「帝国意象山水」）を乗り越えようとした新たな構図や視線は、個人意識の萌芽、王権の正統性への懐疑が始まった明末に起源をもつ。近代の国画家たちは、清代を超えて明末の意識を継承したと言える。そして「両山一谷」の構図と俯瞰視線は、以後、国画家たちに継承され、近代国画の新たな規範となった。ただここで注目したいのは、当時、橋本関雪や劉海粟らが、石濤などの遺民・個性派画家を、印象派や後印象派に喩えていることであり（第四章）、これはある意味、西洋美術を介して明清個性派の

近代性を発見したと言える。しかし、石濤の黄山図が近代の国画のモデルとなった根源には、むしろ近代中国の民族論的なアイデンティティの構築が、決定的な意味を持っていた。

そこで第七章では、なぜ「黄山」という主題が国画家たちにとって重要だったのかを検討した。「文人画」の理想には、じつは漢民族（中華民族の主体）のエリート意識が大きく反映されている。漢民族の祖先である黄帝ゆかりの地だった黄山は、一九〇〇年代から革命家たちに注目され、異民族の清王朝を倒して成立した漢民族による共和国のシンボルとなった。「文人画」と黄山の間には、ナショナリズムの意識が共通していたのである。

「文人画」概念の最大の支持者だった劉海粟は、一九三四年の伯林中国現代絵画展を機に、新「文人画」による新たな中国のシンボルとして、黄山松主題の国画を制作し始めた。彼の国画制作は、石濤、梅清などの個性派画家をモデルとした一九二〇年代半ばからの黄山主題を、いっそう深化させた。そうした美術家たちによる黄山ブームを背景に、黄山は中華民国の首都・南京に近い、中国人自らが開発した観光地として人気を博した。中国園林の新様式で新たに設計された黄山の建築も、中国的な雰囲気醸し出し、国画・写真・映画などとともに、中華イメージを共有し演出した。黄山は、国内外に向けた中国イメージの視覚的象徴（漢民族、「祖国」の）となったのだった。

ところがこうした漢民族のエリート意識は、一九四九年以後、中国の政権交代によって大きな変貌を遂げる。共産党政権の新中国では、多民族の平等、平民文化の称揚が国家成立の基礎となった。国画家たちにとっては、中国の象徴としての黄山イメージを継承しながら、辺疆の少数民族の美術、民間美術との融合が新たな課題となった。つまり近代以来の「文人画」の理想は、一九四九年以後、中心意識、エリート意識の両面から修正（“改造”）を迫られたのだった。美術作品でそれを端的に示したのが、国家権力の中枢・人民大会堂に飾られた二点の黄山主題の作品、《江山如此多嬌》と《迎客松》である。筆墨で描かれた中国東南部、つまり漢民族の文人文化の中心地に位置した黄山のイメージが、辺疆の少数民族を象徴する雪山や、民間の工芸技法と折衷されている。この二点の作品は、新中国での「文人画」のあり方を象徴した。

第八章では一九八九年に登場した「新文人画」を事例に、現代中国での「文人画」の伝統の意義を検討した。一九八〇年代の中国には、西洋のモダニズムを受容し、民主と自由を唱える文学・美術界の知識人たちと、伝統を唱え、中国自身で現代中国の問題を解決しようとする政府の、二つの姿勢が対峙した。一九八九年の天安門事件を機に、この対峙に終止符が打たれると、中国絵画史・国画の両者の核心的概念だった「文人画」は、中国を代表する伝統的美術として政府側の支持を得た。同時に一方では、現代美術家たちにも妥協可能な余地を提示し、中国の現代美術家たちは、「文人画」の伝統という名分を借用しながら、モダニズム

を温存した。またここでの「新文人画」が継承した「文人画」の伝統は、上海、南京を中心に展開した黄山主題の新「文人画」（第六、七章）ではなく、北京の齊白石などの人物画の伝統だった。「新文人画」サークルに参加した現代美術家たちにとって、新中国で高く評価された「人民美術家」の齊白石は、政治的妥当性をもち、齊白石の個人意識や感情描写が彼らとも一致する、理想的な存在だった。そして一九八〇年代から九〇年代の政府の伝統に対する姿勢が、現代美術としての「新文人画」のみならず、近代に作られた「文人画」の伝統が現代中国で展開する、新たな駆動力となったのだった。

一、近代美術概念としての「文人画」

本論では、中国絵画史の基幹的な概念「文人画」の形成と展開を検討した。近代以前の画論には「士（大）夫画」「文人之画」「隸家画」などの語がしばしば見られるが、今日の「文人画」概念・系譜は、それらとは異なる近代での所産だったことを明らかにした（第一部）。さらに「文人画」概念が、「中国絵画史」、「国画」の成立にどのように影響したのかを、それぞれ第二部、第三部で検討した。

第一部では、日中両国の美術史研究者、美術家、知識人の共同作業によって、日本の「文人画」概念が、近代の美術概念として、新文化運動を背景に近代中国に受容されたことを明らかにした。一方、中国からは辛亥革命以降、「新渡り」と呼ばれる中国書画コレクションが、清遺民の羅振玉らによって関西にもたらされ、明清代の南宗正統の絵画観も、博文堂の美術出版物や内藤湖南、長尾雨山らを通して日本に紹介された。この中国からの新たな「南宗（画）」観と、日本で近世から近代にもちこされた「文人画」観との齟齬を埋めるため、大村西

崖と瀧精一によって「文人画」概念の再編と、それを主軸とする中国絵画史の構築が試みられたのだった（第二章）。

一方、日本で形成された「文人画」概念は、中華民国の知識人や書画家にとって、新たな国民思想を喚起する文化政策、「美育を以て宗教に替える（以美育代宗教）」に沿う重要な概念となった。一九一〇年代半ばからはじまった新文化運動は、儒教（儒学も含む）への批判と、「民主」と「科学」への称揚をスローガンに、「理性的」な新国民を作ろうとした思想運動である。儒学者の絵画を意味する「文人画」は、清代の正統派やその伝統を受け継ぐ当代絵画を批判する語として、近代中国に受容された。ところが批判的となった「文人画」は、同時に一方では「美育」を実践するための重要概念として、北京の書画家・陳師曾によって積極的に再解釈された。一九二〇年代から始まる「文人画」ブームは、実際、新文化運動の美術革命の一環として、国民の「感性」の形成に貢献した。

第二部では、「中国絵画史」の形成について、「文人画」系譜の形成と、それが中国絵画史の主軸となった経緯を明らかにした。上海美術専門学校の校長・劉海粟は、新文化運動の美術領域での旗手として、陳師曾の人格論的な「文人画」概念を継承し、それを商業都市の上海にもたらした。そのため一九三〇年代には、「文人画」を軸とする中国絵画史は、主に上海や南京など中国東南部で展開した。そこでは、京都で形成された明清代の個性派画家を中心とする系譜と、宋代を起

源とする二つの「文人画」系譜が、上海美術周辺的美術家や美術史研究者たちに示された。京都帝大の青木正児による明清の個性派画家を中心とする「文人画」系譜は、新文化運動の革命意識を投射した個性と、自由に生きた画家たちの系譜だった。また劉海粟ら上海の美術家と京都の日本画家・橋本関雪との親交を通して、明清代の個性派画家は、ヨーロッパのモダニズムの起点とも言える印象派や後印象派と共通する存在として、日中の画家に意識共有された(第四章)。一方、唐宋変革論による宋代を起源とする内藤湖南の「文人画」系譜は、美術史研究者の滕固に受け入れられ、文人画が貴族美術と平民美術の中間に位置づけられた(第三、四章)。

こうした主に中国東南部の知識人や美術史研究者らが唱えた「文人画」による絵画史は、故宮文物の南遷を機に、故宮絵画コレクションを再解釈する重要な方法論になった。しかし一九四〇年代の不安定な時局により、「文人画」概念とそれによる中国絵画史の構築は、左翼からの批判を受けて沈静化した。そのため一九四九年以後の「文人画」系譜の再構築は、中国大陆以外の台湾やアメリカで行われた。台湾では政権の正統性の象徴として、新文化運動以来批判され続けた南宗正統派の画家たちも、改めて「文人画」系譜に編入された。そして明清の個性派と南宗正統派という、矛盾する二つの系譜を調停したキーマンが、アメリカの中国絵画史研究者ジェームズ・ケーヒル (James Cahill) だった。彼は、抽象表現主義の理論を援用し、元代絵画を中心

とする研究を起点に、明清個性派と南宗正統派の矛盾を調和した(第五章)。

近代の「文人画」の系譜は、董其昌の南北宗論や「文人之画」論に一見類似しながら、実際にはかなりの相違点も見られる。たとえば本来、董其昌の「文人之画」に記された董源、巨然、李成、范寛ら五代・宋代の画家たちが、「文人画」の系譜として否定も肯定もされていないこと、李公麟、王詵、米芾、米友仁などを肯定しながら、彼らより平民性の強い蘇軾も加わっていること、さらに正統の継承者と考えられた元末四大家の黄公望、王蒙、倪瓚、呉鎮が、実際には中国絵画の革命的な変革を行なったことなどである。本論で最も詳しく検討した明清の個性派と正統派による「文人画」の系譜は、当然、明末の董其昌が論じていたわけではない。両者が共に「文人画」の系譜に編入されたのは、確かに近代の作為だったのである。

第三部では、近代中国の成立とともに登場した新たな絵画様式としての「国画」が、「文人画」の理想を視覚的に具現したことを明らかにした。清朝の崩壊後、既存の南北宗の様式論、つまり皴法(筆法)に基づく中国絵画の価値判断基準が動揺した。ここから国画は、構図上での山水画規範の破壊と、主題上での中華イメージの確立という二点を中心に展開した。これまで近代国画の展開については、西洋の写実主義の受容や、日本画との折衷を中心に論じられてきたが、第三部では「伝統派」の画家と評されてきた錢瘦鉄、張大千や、洋画家・国

画家の劉海粟を取り上げて検討した。彼らは、明清個性派の石濤や梅清らの黄山図に見る俯瞰的な視線と、「両山一谷」の構図法を用い、王朝が支持した山水画の正統的構図を覆し、国画の新たな規範を提示した（第六章）。同時に黄山は中華イメージ、ナショナリズムのシンボルとしても定着し、一九四九年以後の新中国でも取捨選択されながら継承された（第七章）。

一九四九年以後の新中国の国画家たちは、彩墨画や、外国向けに水墨画を制作したが、封建社会のエリートによる「文人画」への評価は、一九八〇年代以前はきわめて低かった。ところが、一九八〇年代の改革開放・ブルジョア自由化を背景に、「文人画」の伝統は急速に再評価された。西洋のモダニズムに対峙するものとして、「文人画」は国画家が最も評価する美術伝統になったとも言える。一方、西洋のモダニズムを積極的に受容した現代国画家たちも、「文人画」の伝統という大義名分で、表現の自由とモダニズムの革新性を内包した「新文人画」を制作した。「文人画」の伝統は、一九八〇年代に、西洋モダニズムを志向する現代美術と、中国の伝統を唱える政府の方針を調停する存在として重視されたのだった（第八章）。

二、「文人画」概念の基盤

ここで注意したいのは、「文人画」概念を論じた本論文ではほとんど触れなかったが、「文人画」が近代以来の「中国絵画史」と「国画」を通貫する柱となった一方で、それが近現代の中国美術（史）全体の主流として語られたわけではないことである。

美術史研究者たちはむしろ、陳独秀らの「美術革命」論の影響から、西洋の写実主義やモダニズムを受容した流れを、中国近現代美術史の主流として捉えてきた。したがって近代からすでに多くの批判も受けていた「文人画」は、基本的にはあくまで保守的な美術伝統であり、近現代美術全体がそれを中心に展開したわけではない。実際、成立初期の「文人画」は「儒者の絵」と批判され、「美育を以て宗教に替える（以美育代宗教）」という文化政策には合致しながら、「科学」とは逆の「玄学」として批判されたことも一般的に知られている。国画の領域でも、写実主義と水墨を融合させ、力感あふれる奔馬を描いた徐悲鴻や、日本画を模倣し、写生的な動物、風景を描いた嶺南画派（高剣父など）の方が、「文人画」以上に、同時代と後世の支持を獲得している。そのため、石濤をモデルとした民国期の「文人画」が、のちの美術史研究者の注意を十分に引いたわけではなく、石濤ブームについての研究も、西洋美術との比較による検討が多い。

また「文人画」の提唱者や支持者と、当時の大衆層との間にも大きなギャップがあった。北京政府時代の陳師曾、南京国民政府時代の上海美專の滕固、劉海粟、潘天壽、南京の傅抱石らは、いずれも海外留学や遊学経験のある人々であり、特に潘天壽以外はすべて日本留学者だった。また、第一次全国美展の展覧会評を書き、「文人画」概念を支えた陳小蝶は、ナシヨナリストの実業家でもあった⁽¹⁾。そうした彼らと、一般の市民や労働者、農民は、むしろ対立的な関係にあり、後者はプロレタリア美術の方を、「文人画」より多く支持したと考えられる。プロレタリア美術の研究者たちは、「文人画」への批判に終始した(第三章の李朴園、第五章の一九四〇年代の美術展など)。

にもかかわらず、「文人画」概念は中国絵画史、国画の二つの領域で決定的な影響をもたらした。中国絵画史への認識が修正、再定義され続けている今日においても、大部分の美術史研究者は、「文人画」が中国絵画史の核心的概念であると確信していた。その理由を一言でいえば、「文人画」が「個人」を解放する近代的意識や、中国ナシヨナリズムの求心力を支える美術伝統として、美術以外の文学・思想などの各ジャンルにも連動していたからである。次に「文人画」と文学、文化論との関係について、ごく簡単に触れておきたい。

三、「文人画」の射程——近代中国の文学・思想・書

(1) 「文人画」と文学・文化論

近現代中国の代表的な文学者・思想家の林語堂(一八九五—一九七六)⁽²⁾、徐復観(一九〇三—一九八二)⁽³⁾、錢鐘書(一九一〇—一九九八)⁽⁴⁾らの中国文化論では、「文人画」の存在はきわめて大きい。三人はそれぞれ一九三〇年代の欧米、一九六〇年代の中華文化圏(台湾・香港)、一九八〇年代の中国大陆という異なる時空で、「文人画」を論じた。林語堂は、新文化運動の最中に清華大学の英文教師となり、滕固らと同様に革新思想をもつ知識人だった。彼の経歴や思想については、錢鎖橋氏の研究があり⁽⁵⁾、また中国芸術国際展(一九三五年)と南京国民政府の文化外交との関係については、範麗雅氏の詳細な研究がある⁽⁶⁾。ここでは、アメリカで出版された林語堂の英文著書『我国土・我国民』(*My country and my people*. New York: Halycon House. 1935) と『蘇東坡伝』(*The Gay Genius: The Life And Times of Su Tungpo*. New York: The John Day Company. 1947) の中の、「文人画」論の位置についてのみ紹介しておきたい。『我国土・我国民』は、次の九章からなる。第一章「中国人民(中国国民)」、第二章「中国人之徳性(中国人の道德)」、第三章「中国人之心靈(中国人の心)」、第四章「人生之理想(人生の理想)」、第五章「婦女生活(婦人の生活)」、第六章「社会生活和政治生活(社会・政治的生活)」、第七章「文学生活(文学生活)」、第八章「芸術家

生活（芸術家の生活）、第九章「生活的芸術（生活の芸術）」である。林語堂は第八章「芸術家生活（芸術家の生活）」で、「文人画」を次のように論じている。

This type of painting became known as the "scholars painting," and later on in the eleventh century, under the influence of Sung scholars like Su Tung-p'o (1035-1101), Mi Fei (1050-1107) and his son Mi Yü-jen (1086-1165), it reached still greater simplicity and subjectivity. It was also known as "literary men's painting."⁽⁷⁾

〔和訳〕

このような画風は「学者の絵」として著名になったが、その後、十一世紀に至ると、蘇東坡（一〇三五一—一〇一）米芾（一〇五〇—一〇七）及びその子の米友仁（一一〇八—一一六五）などが、宋代の学者たちの影響を受けて、いつそう簡潔さと主観性を持つようになった。この流派はまた「文人画」としても知られていた。⁽⁸⁾

これは、林語堂の「文人画」論の冒頭の文章である。「文人画」が北宋の蘇軾・米芾から始まるという彼の認識は、滕固の「文人画」絵画史（第三章）に基づく内容であることが分かる。続いて林語堂は、正統を批判した芸術家の放逸な個性など、「文人画」家の特徴を紹介した文章の最後で、道家思想に触れている。

This playing mood accounts for a certain quality of Chinese painting, called *yi*. The nearest word for this in translation is "fugitiveness," if this word may be used to denote at the same time "romanticism" and "the spirit of the recluse."

It is this quality of light-hearted and carefree romanticism which distinguishes Li Po's poetry. This *yi* or "fugitive" or "recluse" quality is prized as the highest quality of the scholar's paintings, and it comes from the playing spirit. Like Taoism, it is the effort of the human spirit to get away from the workaday humdrum world, and achieve a light-hearted freedom.⁽⁹⁾

〔和訳〕

遊びの気持ちは、中国絵画が持つある特質、つまり「逸」と呼ばれるものを説明している。この「逸」に代わるべき最も近い言葉は、「即興」である。ただしこれは即興という言葉が、同時に「ロマンティズム」や「幽居者の心」も意味する場合に限られる。李白の詩の特徴も、この淡々とした無憂のロマンティズムである。「逸」もしくは「即興的」「隠棲的」特質は、学者の絵の持つ最も高い特性として尊重されているが、それは遊びの気持から生れるものだ。遊びとは、道家精神と同様、平凡で単調な俗界を遁れ、気軽な自由を得ようとする人間の魂の働きである。⁽¹⁰⁾

林語堂が論じた「逸」(yi)と「道家精神」(Taoism)は、当時在野の知識人が思い描いた自由主義の国家、国民イメージを示している。前述のように、こうした在野性の強い美術観は、一九四九年以降も香港に移った知識人によつて語り継がれた文化論だった⁽¹¹⁾。特に真蹟がほとんど残されていない「文人画」家の蘇軾は、美術史では論じにくかったこともあり、林語堂は『蘇東坡伝』で、自由主義者、民衆の友としての蘇軾像を創出し

ようとした。彼にとつての「文人画」イメージは、美術概念・絵画史の範疇を超えて、近代中国の理想像を示す文化シンボルとなったのだった。

明清の個性派と南宗正統派が、ともに「文人画」系譜に編入された一九六〇年代の中国絵画史（第五章）の動向も、当時の思想界を反映した。一九六〇年代の思想家・政治批評家の徐復観の著書『中国芸術精神（中国芸術の精神）』（台北：学生書局、一九六五年）や、『石濤之一研究（石濤の研究）』（台北：民主評論社、一九六八年）が、それを裏付けている。戦後、中華文化圏の読者に向けて書かれた前者の著書『中国芸術精神』は、十章からなり、儒学の正統性を再評価する著書である。戦間期の道家思想（莊子）を中心とする芸術論について多くを述べながら、第一章では儒家思想（孔子）を扱っている。最後の第九、十章の内容は、「宋代的文人画論（宋代の文人画論）」と「環繞南北宗的諸問題（南北宗の諸問題について）」であり、林・徐両氏の文学論と文化論が、「文人画」概念と強く関係していることは明白である。そして彼らと同世代の文学者・錢鐘書の次の文章は、美術の「文人画」概念と文学の「抒情詩」が同調しており、中国近現代の文学と美術が、同様の目標を共有していたことを示唆している。

（２）「文人画」と「抒情詩」

錢鐘書の文章「中国詩與中国画（中国詩と中国画）」（北京：中国社会科学院研究生院編『中国社会科学院研究生院学报』、一九八五年）^{（１）}は、近代以来の「文人画」と中国文学の密接な関係を示している。「中国詩與中国画」で、錢鐘書は次のように述べる。

中国旧詩和中国旧画同屬於所謂「南宗」、正好比西洋文芸史家說、莎士比亞的戲劇和魯本斯（Rubens）、雷姆勃朗德（Rembrandt）的絵画同屬於「奇崛派」（Barock）。

〔和訳〕

中国旧来の詩と中国旧来の画は、ともにいわゆる「南宗」に属している。これは西洋の文学史・美術史家がいう、ウィリアム・シェイクスピアの演劇とルーベンス、レンブラントの絵画が、ともにバロックに属しているのと同じである。

文学者の錢鐘書にとって、「南宗」（「文人画」と同義）は、バロック（奇崛派）と同様に、描かれていないモチーフを余白で表現し、不規則な造形を目指した芸術である。「南宗」の特徴は、暗示・隱喩などの手法を用いる「抒情詩」と類似し、激しい情感ではつきりと宣伝するスローガンとは異なり、いずれも柔らかで婉曲した表現をとっているという。

錢鐘書の「文人画」論は、文革の文芸スタイル（「紅光亮」^{（１）}）を批判する一方で、近代中国に登場した「抒情詩」と「文人画」の相關関係を示している。近年、中国近代文学史研究でも、「抒情」が近代の発明で

あることが明らかにされた。「抒情詩」は、知識人が近代中国の個人意識を構築しようとした試みだったこと、大衆層とは相容れないものだったことなど、実は「文人画」概念と同様の意識や背景を持っていたことがわかる。「抒情詩」の生成については、文学史研究者の王德威氏の著書『史詩時代的抒情声音——二十世紀中期的中国知識分子與芸術家（*The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*）』（北京：生活・読書・新知三聯書店、二〇一九年）⁽¹⁴⁾が詳しく論じている。文学の「抒情詩」と美術の「文人画」が、互いに絡み合いながら展開したことは、むしろ「文人画」概念の重要な要因である「詩・書・画」の一体性を示している。したがって近代中国の文学・絵画・書の展開を、同時に比較検証することが重要だが、それについては中国書道史の研究成果を期待しながら、今後の課題としたい。

四、今後の研究課題

（１）「文人画」の「裏側」の補完

最後に本研究の今後の課題と展望を述べたい。まず「文人画」概念・系譜の形成とともに、中国絵画史から削除された、あるいは低く評価された部分の補完作業が必要と思われる。

これに関して、第五章でも少し触れたように、ジェームズ・ケーヒルの中国絵画史研究は、つねに「文人画」の正統性の「裏側」を意識していた。彼は明代の幻想的で狂逸的（*Fantastics and Eccentrics*）な画家として、張宏、呉彬、龔賢などを評価する一方で、「文人画」の最も正統的な画家・董其昌の絵画に、西洋美術からの影響を指摘した。「文人画」を、文人士大夫中心の筆墨による「写意」的な中国絵画とするなら、ケーヒルの張宏、呉彬、龔賢、董其昌についての研究は、「文人画」概念へのかなり挑戦的な試みであると考えられる。

また文人士大夫の裏側に存在する女性画家と、女性主題の中国絵画については、近代以降も長い間、再評価の動きがなかった（一九五〇～七〇年代の中国大陆以外、後述）。一九八〇～九〇年代のアメリカでの中国歴史研究の影響を受け、近年の中国絵画史研究では、女性画家・女性主題の中国絵画に関する著書が続々と出版されている。その中で代表的なものが、ジェームズ・ケーヒルの *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China* (California: University of California Press, 2010.) ⁽¹⁵⁾、巫鴻氏の『中国絵画中的「女性空間」(中国絵画における「女性的空間」)』（北京：生活・読書・新知三聯書店、二〇一九年）⁽¹⁶⁾などである。こうした研究動向も、近年、東アジア近代美術史研究に影響を与えている。東アジア近現代美術史の研究者・阮圓氏 (Aida Yuen Wong) が編集した *Visualizing Beauty: Gender and Ideology in Modern East Asia* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.) や、石守謙氏の論文

「近代における才女の転身——二十世紀初期の東アジア女性画家の専門道（才女的現代転化——二十世紀初期東亜女性画家の專業路）」⁽¹⁷⁾などは、近代東アジアの視野から女性主題の絵画や女性画家を研究している。女性研究者でも、中国絵画史の研究者・頼毓芝氏、中国史と女性史の研究者・高彦頤氏、阮圓氏らが編集した『看見與触碰性別：近現代中国芸術史新視野（*Seeing and Touching Gender: New perspectives on Modern Chinese Art*）』（台北：石头出版、二〇二〇年）⁽¹⁸⁾が、明清から近代までの新たな女性美術史を試みている。こうした研究は、より大きく見れば、ジェンダー論が一九八〇～九〇年代に世界中に普及したことに関係している。ところが今日の中国絵画史研究でも、女性画家・女性主題への研究の熱意は、依然として高い。これは、それと対置的な位置にある「文人画」研究が、今も中国絵画史をリードしていることへの対抗的活動と考えられる。ジェームズ・ケーヒルと巫鴻氏による女性画家・女性主題の中国絵画への研究は、それに対立する「文人画」の系譜を常に意識していると言える。

巫鴻氏の著書『中国絵画中的「女性空間」』の序言では、宋代の「仕女画」、明清の「美人画」などの時代用語に代えて、「女性空間」（feminine space）という語を新たに使用している。彼は、中国絵画で「女性空間」が低く評価される理由を、宋代からの「文人画」意識に起因するとした。近代以前の画論の多くは、儒学の礼法を重んじた文人士大夫が書いたものだったため、中国絵画の主軸が山水画となり、女性画家と女

性主題が低く評価されたのだとした⁽¹⁹⁾。巫鴻氏の指摘は確かに論理的で、多くの中国絵画史研究者がこれに賛同している⁽²⁰⁾。

しかしそれからすれば、儒学・儒教を批判した近代の新文化運動が、女性画家と女性主題の中国絵画を評価してもおかしくなかった⁽²¹⁾。事実、明清代には、厲鶚（一六九二—一七五二）の『玉台書史』（一七二六年跋、一八三〇年賜硯堂叢書新編本）、湯漱玉（生年不詳—一八三四）の『玉台画史』（一八三七年振綺堂本）など、女流書家・画家を記述する画史が少なくなかった。ところが近代以降、「文人画」が中国絵画の核心的概念となったことで、女性画家・女性主題の絵画が黙殺されたのである。アメリカの東アジア史研究者・Dorothy Ko（高彦頤）の著書『*Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*』（California: Stanford University Press, 1995）は、新文化運動以来の女性史を見直す動きと考えられる。またそれを逆の形で裏付けたのが、実は一九四九年以後の中国大陸の中国絵画史ともいえる。そこでは、女性主題の中国絵画が評価され、今日の小中学校の美術科目の教科書にも、一九五〇～七〇年代の大陸での中国絵画史観が、色濃く残っている。たとえば「人物線描」の授業では、女性主題の中国絵画が多く紹介され、手本となっている（挿図、9-1）。これは、新中国での男女平等や夫婦共働きの社会慣習を反映していると言えるだろう。女性画家と女性主題の絵画についての研究は、今後の大きな展開が期待される。

女性画家と女性主題のほかにも、「文人画」を主軸とする中国絵画史の成立によって、逆に評価されなかった事項は数多く存在する。そうした問題を確認し、再評価していくことが、これからの中国絵画史研究の課題となるだろう。

(2) 近現代東アジアにおける「文人画」

近現代東アジアという広域を背景に、「文人画」を再認識することがもう一つの課題である。

本論は、主に中国国内での「文人画」概念の受容と展開を検討したが、「文人画」の理想は日中両国で共有され、日中の美術史研究者、学者の共同作業で構築されたものである。「文人画」概念の日本側の支持者としては、大村西崖、青木正児、また美術団体の解衣社周辺の日本画家橋本関雪、石井林響、小杉未醒、小川芋銭らが挙げられる。そして本論では検討しなかったが、齊白石に師事し、ほぼ忘れられた西晴雲（一八八二—一九六三）という南画家もいる。当時、日中で普及した「文人画」（「南画」）概念と日本画家、あるいは大正期の新南画との関係についても、不明な点が多い。

一方、韓国の研究者・金容澈（Kim Yongcheol）氏、申暎浩氏、柳時浩氏らの研究によって、国画家・齊白石や日中で普及した「文人画」の理想

が、近現代の韓国画にも大きく影響したことが明らかにされている⁽²²⁾。

一九三〇年代の北京で齊白石に師事した金永基（一九一一—二〇〇三）、同じく一九三〇年代、植民地下の朝鮮で、「文人画」の理想から朝鮮時代の美を唱えた金瑬俊（一九〇四—一九六七）⁽²³⁾などが、近代韓国での

「文人画」の展開に関わる人物である。さらに戦後、日本画の様式から離脱するために、齊白石に私淑した画家には、金基昶（一九一三—二〇〇一）、張遇聖（一九二二—二〇〇五）、李応魯（一九〇四—一九八九）などの韓国の画家が多かった。韓国で「文人画」の理想がもった意義、戦後の日本画との関係、あるいは中国での「文人画」の展開（とくに一九八〇年代の「新文人画」）との関係などが、今後の研究課題になるだろう。

本論では、「文人画」概念の国内での受容と展開を中心に論じたが、今後、より広い視野で近現代の日本、韓国、中国での「文人画」を総括的に考察し、それぞれの近現代美術史上での「文人画」の意味や役割、関係性を明らかにする必要があるだろう。

同時に、二〇一〇年以降の経済高度成長期に、中国では流出古美術品の還流と現代美術市場の成長が並行し、各地の公立博物館や私立博物館の建設も本格的した。こうした動向を背景に、中国美術史研究や、中国の自己定義が、どのように変化するのが、注目される。

¹ 陳小蝶の経歴については、万青力「美術家、評論家、実業家陳小蝶（一八九七—一九八九）——民国時期上海書畫研究之一」（『万青力美術文集』北京：人民美術出版社、二〇〇四年六月）を参照。

² 林語堂（一八九五—一九七六）…文学者、発明家。福建漳州の出身。名は玉堂、のち語堂と改名した。キリスト教徒の家に生まれた林語堂は、幼い頃から西洋教育を受け、一九一九年ハーバード大学に留学。一九二一年、同大学の比較文学の修士号を取得後、フランスの YMCA (Young Men's Christian Association)、ドイツのフリードリヒ・シラー大学、ライプツィヒ大学などに留学した。

³ 徐復観（一九〇三—一九八二）…作家、思想家、政治評論家。湖北涪水の出身。一九三〇年代に日本に留学し、明治大学と陸軍士官学校で学ぶ。帰国後、国民党軍で軍務に就いた。一九四九年台湾に渡った後、学問に専念。一九六九年には香港中文大学新亜書院で教鞭を執り、「新儒家」の代表的思想家の一人となった。

⁴ 錢鐘書（一九一〇—一九九八）…作家、文学研究家。江蘇無錫の出身。本名は仰先、字は哲良。一九三三年清華大学外文系を卒業。一九三七年、オックスフォード大学で修士学位を取得した（論文「十七十八世紀英国文学中的中国」）。著書に『談藝錄』（一九四八年）、長編小説『圍城』（一九四七年）。

⁵ Qian Suqiao. *Liberal Cosmopolitan: Lin Yutang and Midding Chinese Modernity*. Leiden and Boston: Brill. 2011. の中国語訳、錢鎖橋『林語堂伝——中国文化重生之道』（桂林：広西師範大学出版社、二〇一九年一月）を参照。

⁶ 範麗雅『中国芸術というユートピア』名古屋大学出版会、二〇一八年六月。

⁷ Lin Yutang. *My country and my people*. New York: Halycon House. 1935. 286.

⁸ 和訳は、林語堂〔著〕・新居格〔訳〕『我国土・我国民』（豊文書院、一九三八年七月）四九六頁を参照。一九三八年初版と一九四〇年改訂版では、新居格（一八八八—一九五二）が訳しているが、*yu* を「意」、*Taoism* を「道教」と誤訳しているため、林語堂『吾国與吾民』（台北：遠景出版社、一九七七年九月）を参照し、適宜訂正した。

⁹ 前掲注7、二八七頁。

¹⁰ 前掲注8、四九九—五〇〇頁（適宜訂正）。

¹¹ たとえば吳曦〔著〕・吳鴻碧〔訳〕『中国画的根本精神與學術文化的背景』（出版時期未掲載、一九五六年六月序）（英訳同書添付、H. Cheng. *The Original Spirit and Cultural Background of Chinese Painting*. Hong Kong: Sun Wah Printing Co., 1956.）

¹² 錢鐘書「中国詩與中国画」北京：中国社会科学院研究生院編『中国社会科学院研究生院学报』一九八五年第一期、一—十三頁。

¹³ 紅光亮…文革期および一九六九年以前の国家指導者や紅衛兵を描いた絵画スタイルを意味する。紅は指導者を表現する際、顔色が紅色であること。光は表現技術が巧緻であり、平らで滑らかであること。亮は画面が明るく清潔感があること。

¹⁴ 王德威『史詩時代的抒情声音——二十世紀中期的中国知識分子與芸術家』北京：生活・讀書・新知三聯書店、二〇一九年六月。初版は英語版 David Der-wei Wang. *The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*. New York: Columbia University Press. 2015. を参照。

¹⁵ James Cahill. *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China*. California: University of California Press. 2010.

¹⁶ 巫鴻『中国絵画中的「女性空間」』北京：生活・読書・新知三聯書店、二〇一九年一月。

¹⁷ 石守謙「才女の現代転化——二十世紀初期東亜女性画家の專業路」台北：台湾大学美術史研究集刊編『美術史研究集刊』第四十七期、二〇一九年、一五九～二八五頁。同「尋找娜拉的圖像——二十世紀初期東亜現代女性意象之形塑與挫折」衣若芬〔編〕『東張西望——文圖學與垂洲視界』シンガポール：八方文化創作出版、二〇一九年、二三頁。また Amanda Wangwright. *The Golden Key: Modern Women Artists and Gender Negotiations in Republican China (1911-1949)* Brill Press. 2020. Sumei Wang. *The East Asian Modern Girl: Women, Media, and Colonial Modernity During the Interwar Years*. Brill Press. 2021. *ちんがめ*。

¹⁸ 賴毓芝・高彦頤・阮圓〔編〕『看見與触碰性別——近現代中国美術史新視野』台北：石頭出版、二〇二〇年四月。

¹⁹ 「這些写作多出於文人和文人画家之手，自然習慣以山水画為重心，將其作為中国絵画史的主線甚至全部（後略）」前掲注16、十二頁。

²⁰ 宮崎法子『中国絵画の内と外』（中央公論美術、二〇二〇年二月）も、宋代の文人・士大夫の芸術が登場したことで、唐代の女性主題が後退したとしてい²¹る。

²¹ 日本画の場合とは異なり、女性主題の国画が、近代中国ではほぼ見られない。石守謙氏はその理由を、当時のモダン女性への評価が低いためとしている。石守謙「尋找娜拉的圖像——二十世紀初期東亜現代女性意象之形塑與挫折」、前掲注

17を参照。ただ洋画領域では、女性画家や女性主題の作品がしばしば見られる。近代中国絵画史での女性画家は、ほぼ洋画家である。たとえば潘玉良（一八九五—一九七七）、方君璧（一八九八—一九八六）、関紫蘭（一九〇三—一九八六）、蔡威廉（一九〇四—一九三九）、丘堤（一九〇六—一九五八）、唐蘊玉（一九〇六—一九九二）、孫多慈（一九二一—一九七五）など。

²² 金容澈「齊白石対近現代韓國画的影響」中国美術家協會編『美術』二〇〇七年第十期、八十八～九十一頁。申晔浩「二十世紀韓國画的演變——從文人画到抽象水墨」北京：中央美術学院造形芸術研究所博士論文、二〇一〇年六月。柳時浩「吳昌碩、齊白石対近現代韓國画的影響」北京：中国芸術研究院博士論文、二〇一四年四月。

²³ 金瑤俊（一九〇四—一九六七）…字は近園。日本で油絵を学ぶ、文人画論の影響を受け、朝鮮時代の金正喜（一七八六—一八五六）、張承業（一八四三—一八九七）らの作品を「文人画」の規範としている。一九五〇年代以後、北朝鮮に移った。（前掲注20、申晔浩「二十世紀韓國画的演變——從文人画到抽象水墨」を参照。

参考文献

「参考文献」は一次資料、論文、著書、図録の順に作成した。
また中国語資料、日本語資料、英語とその他の三つに分けた。

- 1、中国語文献
- 2、日本語文献
- 3、英語など他言語文献
- 4、口頭発表、未出版資料

1、中国語文献

【一次資料】

- 〔晋〕郭象〔注〕〔唐〕陸德明〔音義〕『莊子』明世德堂本、卷七。
- 〔明〕陳繼儒『妮古錄』（二六二七年、四卷）万歷間繡水沈氏刻宝顏堂秘笈本。
- 〔明〕董其昌『容台集』（一六三〇年、九卷）明崇禎三年、出版書肆不明。
- 〔明〕鄭元勳『媚幽閣文娛』（一六二七年、二集）明崇禎刻本、出版書肆不明。
- 〔清〕徐沁『明画録』（一六七七年、八卷）清嘉慶四年刻誦齋叢書本。
- 〔清〕顧復『平生壯觀』（一六九二、十卷）清寫本。
- 〔清〕吳升『大觀錄』（一七二二、二十卷）民国九年武進李氏怡寄軒鉛印本。
- 〔清〕唐岱『繪事發微』（一七一六年、一卷）清乾隆刻本、出版書肆不明。
- 〔清〕周京『無梅齋集』（一七四九頃、卷三）清乾隆刻本、出版書肆不明。
- 〔清〕鄒一桂『小山画譜』（一七六五、二卷）『欽定四庫全書』所收本。
- 〔清〕鄭績『夢幻居画學簡明』（一八六四、五卷）清同治三年刻本、出版書肆不明。
- 〔清〕李玉棻『甌鉢羅室書畫目過考』（光緒乙亥（一八七五）年序、四卷）京都隆福寺文奎堂光緒丁酉（一八九四）刻本。
- 〔清〕汪鋐『揚州画苑錄』（光緒九（一八八三年）年序、四卷）出版書肆不明。
- 吳虞「消極革命之老莊」『新青年』三卷二號、群益書社、一九一七年四月。
- 姜丹書『美術史』商務印書館、一九一七年九月。
- 陳独秀「美術革命」『新青年』第六卷第一號、群益書社、一九一九年一月。
- 上海城東女學社〔編〕『女學社雜誌』一九二二年第三期。
- 康有為『万木草堂藏画目』上海・長興書局、一九一八年。
- 劉海粟、汪亞塵「日本之帝展」上海美術學校美術雜誌社『美術』第二卷第一號、一九二〇年三月。
- 北京大學繪學雜誌社〔編〕『繪學雜誌』第一期、北京大學画法研究所發行、一九二〇年六月。
- 劉海粟「日本美術院」上海美術學校美術雜誌社『美術』第二卷第三號、一九二〇年八月。
- 北京大學繪學雜誌社〔編〕『繪學雜誌』第二期、北京大學画法研究所發行、一九二二年一月。

制作者不詳《風景画・安徽黄山》、世界書局編『世界』第一期、一九二二年七月。
 方毅〔編校〕『辞源・丙種』上海：商務印書館、一九二三年。
 黃寶虹「中國畫史馨香錄（一）」『國學週刊』一九二三年十二期、上海：國學研究社編、一九二三年七月。
 劉海粟「石濤と後期印象派」『時事新報學燈』一九二三年八月二五日。
 陳師曾『中國繪畫史』濟南：翰墨緣出版、一九二五年。
 潘天壽『中國繪畫史』上海：商務印書館、一九二六年。
 滕固『中國美術小史』上海：商務印書館、一九二六年一月。
 庸熙「六三園展覽古畫之後」『申報』（上海）一九二六年四月二十八日。
 存天閣主「文人画」徐志摩〔編〕『晨報副刊』（北京）一九二六年九月八日。
 存天閣主「文人画（統）」徐志摩〔編〕『晨報副刊』（北京）一九二六年九月十一日。
 錢瘦鉄「黄山仙影」周瘦鵬〔編〕『紫羅蘭』第二卷第五期、上海：大東書局、一九二七年二月。
 李朴園「芸術大会と芸術運動」『海燈』第一期、北京：出版社不詳、一九二七年五月。
 小蝶「天馬國画記」『申報』（上海）一九二七年十一月八日。
 覺迷「黄山仙影」國聞週報社『國聞週報』第四卷第四〇期、天津：國聞週報社、一九二七年十一月。
 瘦鵬「妙影真賞錄」『申報』（上海）一九二八年三月十一日。
 俞劍華「參觀華社攝影展覽會記」『申報』（上海）一九二八年三月十六日。
 俞劍華「天馬會觀画記」『申報』（上海）一九二八年六月二十日。
 「法規・中華民國國民政府令（中華民國十七年十月五日）」故宮博物院組織法『國民政府公報』南京：國民政府秘書處『國民政府公報』一九二八年十月第九十八期。
 滄波「秋英會讀画記」『申報』（上海）一九二八年十一月十六日。
 李寓一「教育部全國美術展覽會參觀記」杜就田〔編〕『婦女雜誌』（教育部全國美術展覽會特輯号）『十五卷七期、上海：婦女雜誌社、一九二九年七月、二頁。
 頌堯「文人画与国画新格」杜就田〔編〕『婦女雜誌』（教育部全國美術展覽會特輯号）『十五卷七期、上海：婦女雜誌社、一九二九年七月。
 全國美術展覽會編輯組〔編〕『美展』第一期、上海：良友圖書印刷有限公司印刷、一九二九年四月一〇日。

全國美術展覽會編輯組〔編〕『美展』第二期、上海：良友圖書印刷有限公司印刷、一九二九年四月一三日。
 全國美術展覽會編輯組〔編〕『美展』第三期、上海：良友圖書印刷有限公司印刷、一九二九年四月一六日。
 全國美術展覽會編輯組〔編〕『美展』第四期、上海：良友圖書印刷有限公司印刷、一九二九年四月一九日。
 徐志摩、李祖韓、陳小蝶、楊清磐〔編〕『美展』增刊、上海：慎興印刷公司、良友圖書印刷有限公司、一九二九年（出版日付未掲載）
 張有德攝影「第一次全國美術展覽會・書画陳列室」蔡行素〔編〕『時報（時報新光）」上海：時報館、一九二九年四月十六日。
 筆者不詳「滕固等交國府通緝」中國國民黨中央執行委員會秘書處編『中央黨務月刊』第十七期、南京：中國國民黨中央執行委員會秘書處、一九二九年十二月。
 筆者不詳「蜜蜂画展之第二日」『申報』一九三〇年三月十五日。
 筆者不詳「蜜蜂画社研究部征求社外研究員簡約」『申報』一九三〇年五月一日。
 屈軼「汪精衛資助滕固」上海商聲報館『商聲』一九三〇年七月五日。
 滕固「長衫班」（一九二九年十二月二四日完成）『現代文學』第一卷第二号、上海：北新書局、一九三〇年八月。
 李朴園「中國藝術史概論」上海：良友圖書印刷公司、出版年未掲載、林文錚的一九三一年序。
 建設委員會會長・張人傑「函參謀本部第三三」『建設委員會公報』第十五期、南京：建設委員會印行、一九三一年三月。
 筆者不詳「歐米歡迎東方現代画」日本在法德魯曾舉行現代画展德國公蘭府舉行中國現代画展柏林亦將大規模舉行中國画展」杭州：浙江省教育庁編『浙江教育行政週刊』第二卷第四十二期、一九三一年六月。
 滕固「關於院体画和文人画之史的考察」北京：輔仁大學輔仁學志編輯會『輔仁學志』第二卷第二期、一九三一年九月。
 傅抱石「中國繪画變遷史綱」南京書店、一九三一年九月。
 交通大學出版委員會編『交大年刊』（上海）一九三一年。
 梅清筆『黃山古帝丹台』中國画學研究会編『芸林月刊』第二十九期、北平（現北京）：芸林月刊發行所、一九三三年五月滕固『唐宋繪画史』上海神州國光社、一九三三年五月。
 龐薰堯「絵画講座（第一回）——談文人画」汪錫鵬、潘子農、徐蘇靈〔編集〕『矛盾月刊』第二卷第二期、上海：矛盾出版社、一九三三年十月。

余福平攝影「玉塔」(シカゴ万博出品作) 馬国亮〔編〕『良友』第八十三期、上海：良友圖書印刷有限公司、一九三三年十二月。

劉海粟「藝術叛徒之藝術論·清代畫史·南宗之變」 南京：中央日報社編輯部『中央時事週報』第三卷第一期、一九三四年一月。

劉海粟「柏林中國美術展覽會籌備經過」『申報』(上海)一九三四年三月二十二日。

写真「西湖芸專之活動——入春之畫展」 葉淺予編『時代』第五卷第十期、「上海時代圖書公司」發行、一九三四年三月。

「中國畫會展覽會(第一室)白雲溪」 美術生活雜誌社『美術生活』創刊號、上海：三一印刷公司、一九三四年四月。

筆者不詳「皖建序開關黃山歙人請保留固有風景」『申報』(上海)一九三四年六月二十二日。

馬国亮「黃山松景」 馬国亮〔編〕『良友』第九十一期、上海：良友圖書印刷有限公司、一九三四年八月。

葉季英「中國山水畫之南北宗」 嚴繼光〔編〕『民族雜誌』上海：民族雜誌社、一九三四年九月。

李濂「論文人畫」 東北行健學會編『行健月刊』第五卷第一期、北平(北京)：北平民友書局、一九三四年七月。

滕固「霍去病墓上石蹟及漢代彫刻之視察」 私立金陵大學金陵學報編輯委員會『金陵學報』第四卷第二期、南京：私立金陵大學及中國文化研究所、一九三四年十一月。

李濂「論文人畫(續)」 東北行健學會編『行健月刊』第六卷第一期、北平(北京)：北平民友書局、一九三五年一月。

張善孖筆《光明頂看雲圖》 馬国亮〔編〕『良友』第一〇一期、上海：良友圖書印刷有限公司、一九三五年一月。

許世英攝《雙溪閣》《紫勝橋》、馬国亮〔編〕『良友』第一〇一期、上海：良友圖書印刷有限公司、一九三五年一月。

郎靜山《黃山樹石》 美術生活社編『美術生活』第十一期、上海：三一印刷公司、一九三五年二月。

李朴園「(三·一八)九周祭」 杭州：浙江省教育廳浙江青年編集部『浙江青年』第一卷第六期、杭州：省教育廳第四科、一九三五年四月。

許士騏「黃海奇觀」 杭州：芸風雜誌社『芸風』第三卷第三期、上海：嚶嚶書屋、一九三五年三月。

筆者不詳「倫敦古展鄙視文人畫」『晶報』(上海)一九三五年四月一日。

筆者不詳「芸展預展會昨晨開幕」『申報』(上海)一九三五年四月九日。

林語堂「對於倫敦芸展的意見」『大公報』(天津)一九三五年四月十三日。

安徽黃山建設委員會第一次全體委員會大會攝影二十四年一月十日」(一九三五年一月十日攝影) 行政院農村復興委員會編『農村復興委員會會報』第二卷第十一期、南京：農村復興委員會秘書處、一九三五年四月。

錢瘦鐵筆《黃山茅蓬》、張善孖筆《百步雲梯》、邵無齋、柴聘陸編『唯美』第三期、上海：唯美社一九三五年五月。

張大千《黃山始信峰》 美術生活雜誌社『美術生活』第十六期、上海：三一印刷公司、一九三五年七月。

傅抱石「論顧愷之荊浩之山水畫史問題」 李聖五〔編〕『東方雜誌』第三十二卷第十九號、上海：商務印書館、一九三五年十月。

郎靜山攝《黃山祥符寺》 美術生活社編『美術生活』第二十期、上海：三一印刷公司、一九三五年十一月。

筆者不詳「黃山攝影名作十九日運星家坡展覽」『申報』(上海)一九三五年十二月十三日。

筆者不詳「張善孖君定期赴南洋」『申報』(上海)一九三五年十二月十六日。

舒新城〔編〕『辭海』上海：中華書局、一九三六年。

鍾敬文「被閑却的民間藝術」 杭州：民衆教育月刊社(浙江省立民衆教育實驗學校)〔編〕『民衆教育月刊』第五卷第二期、一九三六年十一月。

童書業「中國山水畫南北分宗說辨偽」 北京：中國社會科學院考古研究所『考古』一九三六年一月。

張大千《黃山始信峰》 美術生活雜誌社編『美術生活』第二十三期、上海：三一印刷公司、一九三六年二月。

林風眠「致全國藝術界書」『藝術叢論』南京：正中書局、一九三六年三月。

莊尚嚴「赴英參加倫敦中國藝術國際展覽會記」 北平(現北京)：國立北平故宮博物院年刊、一九三六年七月。

鄭天錫「參加倫敦中國藝術國際展覽會報告」 出版情報不詳、一九三六年。

筆者不詳「劉海粟二度歐遊作品展今日開幕」『申報』(上海)一九三六年七月一日。

筆者不詳「劉海粟畫展作品」『申報』(上海)一九三六年七月十一日。

劉海粟筆《黃山孤松》 倪文宙編『新中華』第四卷第十五期、上海：中華書局、一九三六年八月。

區秋農攝影「蓬島美芸——南洋麻厘島民間工藝美術作風之欣賞」 時代畫報社編『時代』第一一期、上海：時代圖書公司、一九三六年十月。

張思珂「論畫家之南北二宗」 私立金陵大學金陵學報編輯委員會『金陵學報』第六卷第二期、南京：私立金陵大學及中國文化研究所、一九三六年十一月。

壽康《黃山之畫》『新華畫報』第一卷第七期、上海：新華影業公司出版、一九三六年十二月。

張大千《黃山始信峰》美術生活雜誌社編『美術生活』第三十三期、上海：三一印刷公司、一九三六年十二月。

筆者不詳「博物館界——故宮博物院南京分院成立」北平（現北京）：中國博物館協會編『中國博物館協會會報』第二卷第三期、一九三七年一月。

吳寶基攝影「翠玉香爐」（バリ万博出品作）倪文宙編『新中華』第五卷第七期、上海：中華書局、一九三七年四月。

季善初（攝影）《惟我獨尊（黃山雲海）》長虹月刊社編『長虹』第三卷第二期、上海：益昌照像材料行、一九三七年四月。

写真「國內新聞·第二回全國美展開幕」葉淺予編『時代』第一一七期、上海時代圖書公司發行、一九三七年四月。

筆者不詳「全國美術展覽之意義」（四月一日ラジオ）南京：中央廣播事業管理處『廣播週報』第一三二期、一九三七年四月。

滕固（編）『教育部第二次全國美術展覽會專刊』南京：第二次全國美術展覽會籌備委員會、一九三七年四月。

「第二屆全國美術展覽會出品之一斑」美術生活雜誌社編『美術生活』第三十八期、上海：三一印刷公司、一九三七年五月。

瀧精一「中國文人畫概論」傅抱石譯、上海：中國文化建設月刊社『文化建設月刊』三卷九號、一九三七年六月。

錢瘦鐵《黃山勝景》美術生活社編『美術生活』第三十九期、上海：三一印刷公司、一九三七年六月。

滕固（編）『中國藝術論叢』上海：商務印書館、一九三八年七月。

啓功「山水畫南北宗說考」北京：輔仁大學輔仁學志編輯會『輔仁學志』第七卷一、二合期、一九三八年十二月。

陸其清「非常時期的繪畫」蘭州：新西北社編『新西北月刊』第二卷第三四期（合卷）、一九四〇年。

袁松年「黃山居士林」趙君豪編CHINA TRAVELER『中國旅行』、第十四卷第六期、上海：中國旅行社、一九四〇年六月。

蔣介石『中國之命運』重慶：正中書局、一九四三年。

錢穆「晚明諸儒之學術及其精神（在党政高級訓練班講）」『中央訓練團團刊』第一八三期、重慶：中央訓練團團編、一九四三年六月。

許士騏「國畫上的民族意識」王希瑾（編）『新芸』第一卷創刊号、成都：更生書局、一九四四年。

錢穆「晚明諸老學業及其成就之境界與內容」（『中國文化季刊』第一卷第一期、江西：中國文化季刊社編、一九四四年三月）。

錢穆「晚明之學術思想與三民主義」『浙江團訓』第一期、浙江支團幹事會編、一九四四年四月。

閔山月「敦煌壁面的作風——和我底一点感想」謝揚青等（編）『風土什誌』第一卷第五期、成都：風土什誌社、一九四五年四月。

許士騏「談黃山畫派」美術茶會編『美』第四号、上海：虞文（發行）、一九四七年九月。

許士騏《黃山松峰》寰球圖書出版社編『寰球』第二十四期、上海：寰球圖書出版社、一九四七年十月。

常書鴻「敦煌遺書與今後中國文化建設」國立敦煌藝術研究所編『敦煌藝展目錄』出版地不明、一九四八年。

王辰昌編『中華民國三十六年 美術年鑑』上海市文化運動委員會、一九四七年。

王朝聞「擺脫旧風格的束縛」北京：人民日報社『人民日報』一九四九年五月二十六日。

李樺「改造中國畫的基本問題——從思想改造開始進而創作新的內容和形式」『人民美術』（現『美術』）創刊号、北京：中國美術家協會編、一九五〇年一月。

鄭振鐸「序言」北京：中央文化部文物局編印『參加蘇聯中國藝術展覽會古代藝術品目錄』一九五〇年八月。

筆者不詳「北京故宮博物院繪畫館正式開放陳列著我國從隋唐到明清的名畫五百多件」北京：人民日報社『人民日報』一九五三年十一月一日。

王朝聞「動人的古代繪畫——故宮博物院繪畫館觀後」北京：人民日報社『人民日報』一九五三年十一月二日。

龐薰萊「鞏固民間美術工藝的成就」北京：人民日報社『人民日報』一九五三年十二月七日。

王遜「美術工藝的製作問題——參觀全國民間美術工藝品展覽會筆記」北京：美術編集委員會『美術』一九五四年第一期。

筆者不詳「故宮博物院繪畫館第二回公開展覽歷代名畫」北京：人民日報社『人民日報』一九五四年八月二〇日。

啓功「山水畫南北宗問題的批判」北京：中國美術家協會『美術』一九五四年十月号。

徐邦達「介紹故宮繪畫館新陳列的名畫」北京：中國美術家協會編『美術』一九五五年第九期。

吳曦『中国画的根本精神與學術文化的背景』出版時期未揭載、一九五六年六月序。吳鴻碧の英訳同書添付、H. Cheng. The Original Spirit and Cultural Background of Chinese Painting. Hong Kong: Sun Wah Printing Co. 1956.

王孔誠「北京一些国画家和教師認為：中央美術學院領導人排斥国画」北京：人民日報社『人民日報』一九五七年五月二十四日。

單士元「藝術寶庫 故宮博物院巡礼」北京：中国美術家協會編『美術』一九五七年第七期。

筆者不詳「上海中国画界倡議中国画結合工艺美术」北京：中国美術家協會編『美術』一九五八年第五期。

熊緯書「論「文人画」」北京：中国美術家協會編『美術』一九五九年第三期。

侯少君「八大山人」北京：中国美術家協會編『美術』一九五九年第三期。

莊申〔編著〕『中国画史研究』台北：正中書局、一九五九年六月。

郭味蕓「揚州八怪の鄭板橋」『文物』北京：文物出版社、一九六〇年七月。

石谷風「鉄画」北京：人民日報社『人民日報』一九六一年三月二十六日。

傅抱石「鄭板橋淺論」北京：人民日報社『人民日報』一九六二年二月十六日。

筆者不詳「蘇繡新作：江山如此多嬌」北京：人民日報社『人民日報』一九六一年七月五日。

筆者不詳「蕪湖鉄画逢春」北京：人民日報社『人民日報』一九七三年一月十七日。

俞劍華『中国絵画史』台北：商務印書館、一九七七年。

莊尚嚴『山堂清話』台北：故宮博物院、一九八〇年。

王伯敏『中国絵画史』上海人民美術出版社、一九八二年。

筆者不詳「劉海粟絵成《曙光普照神州》」北京：人民日報社『人民日報』一九八三年九月四日。

中国革命博物館〔編修〕、榮孟源〔校〕『吳虞日記』四川人民出版社、一九八四年五月。

錢鐘書「中国詩與中国画」北京：中国社会科学院研究生院編『中国社会科学院研究生院學報』一九八五年第一期。

李霖燦『中国絵画史稿』台北：雄獅圖書公司、一九八七年。

中国広播電視年鑑編輯委員〔編〕『中国広播電視年鑑一九八六』北京：中国広播電視出版社、一九八七年五月。

中国広播電視年鑑編輯委員〔編〕『中国広播電視年鑑一九八七』北京：中国広播電視出版社、一九八八年七月。

国立故宮編輯委員會編『故宮跨世紀大事要録：肇始・播遷・復院』一九八九年。

那志良『典守故宮国宝七十年』台北：私家版、一九九三年。

黃貞燕、林銘勇、許景麗編『中国美術備忘録』石頭出版、一九九七年四月。

（黃文玲、洪蕊、劉洋名編『中国美術備忘録（増訂版）』石頭出版、二〇〇七年一月。）

石同生、陳俊傑、況瑞峰、魯聲清、韓玉霞など編『美術論文論著資料索引（上・下）』天津人民美術出版社、二〇〇〇年一月。

齊白石「白石老人自述」山東画報出版社、二〇〇〇年七月。

羅振玉『羅振玉與王国維往來書信』北京：東方出版社、二〇〇〇年。

王震〔編〕『二十世紀上海美術年表』一九〇〇（二〇〇〇）上海：上海畫出版社、二〇〇五年一月。

ジエームズ・ケーヒル「国立故宮博物院在我學術生涯中的位置」『八徵耄念——故宮博物院八十年的點滴懷想』王靜靈訳、台北：故宮文物月刊編輯委員會、二〇〇六年。

那志良・庄嚴「遭国難與展国宝——一九三五年倫敦芸展親歷」北京：故宮博物院編『紫禁城』二〇〇七年第三期。

賈方舟編『二〇〇七中国美術批評家年度批評文集』石家庄：河北美術出版社、二〇〇七年十一月。

吳經熊、溫源寧など〔編〕『天下 (Tien Hsia Monthly)』（復刻版）、北京：国家図書館出版社、二〇〇九年十一月。

張小剛〔編〕『青木正児家蔵中国近代名人尺牘』鄭州：大象出版社、二〇一一年七月。

王工編『守望記憶中国当代若干美術問題思考』石家莊：河北教育出版社、二〇一二年四月。

高劍父『高劍父新国画要義』上海人民美術出版社、二〇一六年四月。

鄭逸梅『芸林旧事』哈爾濱：北方文艺出版社、二〇一六年。

林西莉〔著〕『另一個世界——中国記憶一九六一—一九六二』李之義〔訳〕、北京：中華書局、二〇一六年九月。

【年譜・伝記・全集】

台北：国防研究院『国父全書』一九七〇年四版。

劉海粟『海粟黃山談芸録』福建人民出版社、一九八四年五月。

柯文輝『芸術大師劉海粟伝』山東美術出版社、一九八六年八月。

俞劍華『俞劍華美術文選』山東美術出版社、一九八六年。

高平叔〔編〕『蔡元培全集』北京：中華書局、一九八八年。

- 袁志煌、陳祖恩〔編〕『劉海粟年譜』上海人民出版社，一九九二年三月。
- 高平叔〔編〕『蔡元培年譜長編』北京：人民教育出版社，一九九九年三月。
- 上海書畫出版社、浙江博物館編『黃賓虹文集（雜著編）』上海書畫出版社，一九九九年六月。
- 沈寧〔編〕『滕固藝術文集』上海人民美術出版社，二〇〇一年一月。
- 王遜『王遜美術史論集』河北教育出版社，二〇〇九年五月。
- 胡適『丁文江傳』海南出版社，二〇〇二年八月。
- 祝勇『張仃·色彩的輪迴』鄭州：大象出版社，二〇〇五年六月。
- 王中秀〔編〕『黃賓虹年譜』上海書畫出版社，二〇〇五年六月。
- 黃彥〔編〕『孫文選集』廣東人民出版社，二〇〇六年十一月。
- 了廬、錢明直〔編〕『錢瘦鐵年譜』上海人民美術出版社，二〇〇七年三月。
- 王中秀〔編〕『王一亭年譜長編』上海書畫出版社，二〇一二年八月。
- 丁濤『劉海粟』南京：東南大學出版社，二〇一二年十一月。
- 葉宗鎬〔編〕『傅抱石年譜』上海書畫出版社，二〇一二年十二月。
- 高劍父『高劍父新國畫要義』上海人民美術出版社，二〇一六年四月。
- 王家誠『溥心畬傳』台北：九歌出版社，二〇一七年十一月。

【論文】

- 衛嘉「談清·李寅「盤車圖」軸」北京：故宮博物院編『故宮博物院院刊』一九八八年。
- 石守謙「面對挑戰的美術史研究——談四十年來台灣的中国美術史研究工作」北京：中国美術家協會編『美術』一九八九年第二期，二六六—二九頁。
- 古原宏伸「日本の中国畫收藏與研究」『朵雲』四十、上海書畫出版社，一九九四年一月。
- 雷德侯 (Lothar Ledderose)「柏林收藏的中国繪畫（一九〇六—一九四五）」陳葆真〔譯〕、台北：國立故宮博物院編『故宮學術季刊』十一卷三期，一九九四年。万青力「文人畫与文人画傳統——對二十世紀中国畫史研究中一個概念的界定」北京：中国藝術研究院『文藝研究』一九九六年第一期。
- 劉曉路「大村西崖和陳師曾——近代文人画復興的苦闘者」南京：南京藝術學院學報『藝苑』一九九六年四期。
- 水天中「中国畫論爭五十年（一九〇〇—一九五〇）」曹意強、范景中〔編〕『二〇世紀中国畫——傳統的延續与演進國際學術檢討會論文集』杭州：浙江人民美術出版社，一九九七年三月。

- 劉曉路「日本の中国美術研究和大村西崖」北京：中国藝術研究院『美術觀察』二〇〇一年七期，五十三—五十七頁。
- 郭卉「国宝之旅一九三五—一九三六倫敦中国藝術國際展覽會及上海予展」『國際博物館 (Museum International)』南京：訳林出版社，二〇〇一年第一期（三月）。
- 陳葆真「文人畫的延伸——郎靜山的攝影藝術」台北故宮博物院編『故宮文物月刊』二〇〇三年。
- 何建明「吳虞的現代道家觀」陳鼓應〔編〕『道家文化研究』第二〇輯、北京：生活·讀書·新知三聯書店，二〇〇三年九月，四三〇—四六六頁。
- 吳淑瑛「展覽、文物所有權與文化外交——以故宮一九六一年赴美展覽的交涉為例」台北：近代中国雜誌社編『近代中国』第一五五期，二〇〇三年九月。
- 吳淑瑛「博物館展覽與國族、文化的想像——以「倫敦中国藝術國際展覽會（一九三五—一九三六）」為例的觀察」台北：近代中国雜誌社編『近代中国』第一五七期，二〇〇四年六月，四十四—七〇頁。
- 黃小峰「晚清北京古書畫市場中清初「四王」繪畫之境遇」北京：中央美術學院修士論文，二〇〇五年六月。
- 林志宏「民国乃敵國也——清遺民與近代中国政治文化的轉變」台北：國立台灣大學歷史研究所博士論文，二〇〇五年十二月。
- 段漢武「民国時期中国繪畫史敘述模式研究」杭州：浙江大學博士論文，二〇〇六年。
- 沈松儒「江山如此多嬌——一九三〇年代的西北旅行書写與國族想象」台北：國立台灣大學『台大歷史學報』第三十七期，二〇〇六年六月。
- 金容澈「齊白石對現代韓國畫的影響」北京：中国美術家協會編『美術』二〇〇七年第十期，八十八—九十一頁。
- 于洋「民初畫壇傳統的底變與延展——以陳師曾的文人画價值論與進步論為中心」北京：中国藝術研究院『美術觀察』二〇〇八年四期，一〇〇—一〇七頁。
- 鞠新泉「論神州國光社的政治意圖与文化策略（一九三〇—一九三三）」『歷史教學社編『歷史教學』第五六九期、天津古籍出版社，二〇〇九年，二十七—三十一頁。尹吉男「對話者」陸紅〔聞き手〕徐家玲〔原稿〕「清理中国美術史習見——尹吉男教授訪談」『藏畫導刊』北京：藏畫導刊編集部，二〇〇九年九月。
- 洪再新「自立於國際藝術市場上的「遺老」——試論羅振玉流亡京都期間的學術建樹与藝術交易」杭州：中国美術學院編『新美術』二〇一〇年一期。

姚遠「傳抱石『中國繪畫變遷史綱』研究」南京：南京藝術學院『南京藝術學院學報』二〇一〇年一期。
 申映浩「二十世紀韓國國畫的演變——從文人畫到抽象水墨」北京：中央美術學院造型藝術研究所博士論文，二〇一〇年六月。
 洪再新「高山仰止——高居翰教授與中國繪畫史」范景中、高吟丹（編）『風格與觀念：高居翰中國繪畫史文集』杭州：中國美術學院，二〇一一年。
 郭懷宇「新中國十七年中國古代美術史寫作的價值立場——以『人民性』的形成、含義、功能和演變為線索」北京：中央美術學院修士論文，二〇一一年五月。
 萬新華「觀念先行的發軔之作——傳抱石『中國繪畫變遷史綱』試探」無錫：無錫市文化藝術研究所『書畫藝術』二〇一一年十月。
 巫佩蓉「二十世紀初西洋眼光中的文人畫——費諾羅沙的理解與誤解」台北：國立中央大學藝術學研究所編『藝術學研究』第十期，二〇一二年五月。
 李小汾「博學多才的李朴園」北京：中國藝術研究院『美術觀察』二〇一二年十一期，一八〇—一九頁。
 張素琪「二十世紀三十年代黃山開闢及黃山圖創作之研究」杭州：中國美術學院博士論文，二〇一三年四月。
 柳時浩「吳昌碩、齊白石對近現代韓國國畫的影響」北京：中國藝術研究院博士論文，二〇一四年四月。
 陶小軍「一九三五年倫敦芸展之始末考察」北京：中國藝術研究院『美術觀察』二〇一五年七月，一〇〇—一二頁。
 葉公平「喜龍仁在華交友遊考」廣州美術學院『美術學報』二〇一六年五月，六十四—七十三頁。
 李立「國寶海外首展研究——一九三五—一九三六年『中國藝術國際展覽會』八十周年記」（北京：中國國家博物館（編）『中國國家博物館館刊』第五期，二〇一六年）。
 巫鴻「玉骨冰心——中國藝術中的仙山概念和形象」『時空中的美術：巫鴻中國美術史文編二集』（梅玫、肖鈺、施傑等識，北京：生活·讀書·新知三聯書店，二〇一六年一月）。
 彭卿「中國現代「美術」觀念的形成及其演變——一九九五—一九二四年的「美術」觀念」杭州：中國美術學院博士論文，二〇一六年。
 洪再新「以國畫的名義——潘天壽和大眾媒體」台北：台灣大學美術史研究集刊編輯委員會『美術史研究集刊』第四十三期，二〇一七年。
 袁荷「南京國民政府文化政策研究一九二七—一九四九」北京：中國藝術研究院博士論文，二〇一七年。

熊亦冉「『國畫』概念的產生及其流變——以民國前期的美術為例」上海：中國文哲理論學會（華東師範大學）『文哲理論研究』二〇一七年第一期，四十七—五十七頁。
 李雪濤「有關於滕固博士論文的幾份原始文獻（上）」北京：中央美術學院編『美術研究』二〇一七年第三期，七十八—八十二頁。
 李雪濤「有關於滕固博士論文的幾份原始文獻（中）」北京：中央美術學院編『美術研究』二〇一七年第四期，四十七—五十二頁。
 李雪濤「有關於滕固博士論文的幾份原始文獻（下）」北京：中央美術學院編『美術研究』二〇一七年第五期，七十六—八十一頁。
 曾小鳳「從『美術之弊』到『美育之效』——呂澂『美術革命』的批評視景」北京：中央美術學院編『美術研究』二〇一八年一期，四十五—五十三頁。
 吳昊昱「近三十年来多学科視角下的滕固研究成果回顧與述評」北京：中國美術出版總社『中國美術』二〇一八年三期，一〇二—一二頁。
 楊肖「『職貢圖』的現代迴響——論二十世紀四十年代龐薰琴的『貴州山民圖』創作」北京：中國藝術研究院『文藝研究』二〇一九年第一期，一一七—一三三頁。
 華天雪「以柏林和巴黎為『戰場』的又一次角逐——二〇世紀三〇年代劉海粟、徐悲鴻的赴歐巡展」北京：中國出版總社『中國美術』二〇一九年第二期，四十二—六十九頁。
 石守謙「才女的現代化——二十世紀初期東亞女性畫家的專業路」台北：台灣大學美術史研究集刊編『美術史研究集刊』第四十七期，二〇一九年，一五九—二八五頁。
 魯明軍「二〇世紀三四十年代的文化藝術與中國革命——以黃賓虹、郎靜山及費穆為例」北京：中國藝術研究院『文藝研究』二〇一九年第九期，一二四—一三四頁。

【著書】

王汎森『古史辨運動的興起』台北：允晨文化，一九八七年四月。
 陳振濂『近代中日繪畫交流史比較研究』安徽美術出版社，二〇〇〇年一〇月。
 柯博文『走向最後閨頭——中國民族國家建構中的日本因素（一九三二—一九三七）』馬俊亞（譯），北京：社會科學文獻出版社，二〇〇四年。
 葛兆光『古代中國文化講義』上海：復旦大學出版社，二〇〇六年六月。
 石守謙『從風格到畫意——反思中國美術史』台北：石頭出版，二〇一〇年。

李志毓『驚弦——汪精衛的政治生涯』Hong Kong OXFORD University Press(China)limited. 2014.

Marius B. Jansen『日本及其世界：二百年來的轉變』柳立言〔訳〕、商務印書館香港分館、一九八七年十二月。

石守謙『風格與世變——中國繪畫史論集』台北：允晨文化、一九九六年。

林木『二十世紀中國畫研究 現代部分』廣西美術出版社、二〇〇〇年。

鄒躍進『新中國美術史』湖南美術出版社、二〇〇二年。

蕭永盛『畫意·集錦郎靜山』台北：雄獅美術、二〇〇四年。

万青力『万青力美術文集』北京：人民美術出版社、二〇〇四年六月。

廣東美術館、鄒躍進〔編〕『毛沢東時代美術（一九四二—一九七六）』湖南美術出版社、二〇〇五年。

廬輔聖、上海書畫出版社編『二十世紀中國美術史研究（『朵云』第六十七集）』上海書畫出版社、二〇〇八年一月。

鄭欣淼『天府永藏——兩岸故宮博物院文物藏品概述』北京：紫禁城出版社、二〇〇八年八月。

張明觀『柳垂子史料札記』上海人民出版社、二〇〇八年十一月。

柯律格『雅債——文徵明的社交性藝術』劉宇珍、邱士華、胡隽〔訳〕、台北：石頭出版、二〇〇九年九月。

邱才植『黃山圖——十七世紀下半葉山水畫中的黃山形象與觀念』北京：文化藝術出版社、二〇一一年四月。

方聞『超越再現——八世紀至十四世紀中國書畫』李維琨〔訳〕、杭州：浙江大學出版社、二〇一一年五月。

台北：故宮博物院編『故宮院史留真』二〇一三年。

孔華潤『東亞藝術與美國文化』段勇〔訳〕、上海書畫出版社、二〇一四年八月。

王柯『民族主義與近代中日關係』香港中文大學出版社、二〇一五年。

羅清奇（Claire Roberts）『有朋自遠方來——傅雷與黃賓虹的藝術情誼』陳宏琛〔訳〕、上海：中西書局、二〇一五年三月。

方聞〔著〕、談晟広〔編〕『中國藝術史九講』上海書畫出版社、二〇一六年八月。

喬遜『石濤——清初中國的繪畫與現代性』邱士華、劉宇珍など〔訳〕、北京：生活·讀書·新知三聯書店、二〇一六年九月。

王柯『消失的「國民」——近代中國的「民族」話語與少數民族的国家認同』香港中文大學出版社、二〇一七年。

聶婷『福開森與中國藝術』鄭濤〔訳〕、上海書畫出版社、二〇一七年七月。

巫鴻『廢墟的故事——中國美術和視覺文化的「在場」和「缺席」』肖鈺〔訳〕、上海人民出版社、二〇一七年七月。

石守謙『山鳴谷應——中國山水畫和觀眾的歷史』台北：石頭出版、二〇一七年十一月。

彭慧萍『虛擬的殿堂——南宋畫院之省舍職制與後世想象』北京大學出版社、二〇一八年五月。

王中旭『千里江山——徽宗宮廷青綠山水與江山圖』北京：人民美術出版社、二〇一八年五月。

柯律格『大明——明代的視覺文化與物質文化』黃小峰〔訳〕、北京：生活·讀書·新知三聯書店、二〇一九年。

衣若芬〔編〕『東張西望——文圖學與亞洲視界』シンガポール：八方文化創作出版、二〇一九年。

錢鎖橋『林語堂傳——中國文化重生之道』桂林：廣西師範大學出版社、二〇一九年一月。

巫鴻『中國繪畫中的「女性空間」』北京：生活·讀書·新知三聯書店、二〇一九年一月。

阮圓『撥迷開霧——日本與中國「國畫」的誕生』鄭欣昀〔訳〕、台北：石頭出版、二〇一九年三月。

王德威『史詩時代的抒情聲音——二十世紀中期的中國知識分子與藝術家』北京：生活·讀書·新知三聯書店、二〇一九年六月。

柯律格『誰在看中國畫』梁霄〔訳〕、桂林：廣西師範大學出版社、二〇二〇年四月。

孟憲勵『影像長河——從費穆到張芸謀』北京：人民日報出版社、二〇二〇年四月。

賴毓芝·高彥頤·阮圓〔編〕『看見與觸碰性別——近現代中國藝術史新視野』台北：石頭出版、二〇二〇年四月。

張鵬『希古與幽懷——傅抱石的人物故事』北京：中華書局、二〇二〇年六月。

魯明軍『美術變革與現代中國——中國當代藝術的激進根源』北京：商務印書館、二〇二〇年十月。

史明理『吳湖帆——二十世紀上海藝術鑑藏家』郭卉〔訳〕、上海書畫出版社、二〇二一年五月。

【図録・写真集】

- 美術研究会『中国名画集』第一、四十集、上海：有正書局、一九〇八—一九三七年。
- 黃炎培（編）・呂頤壽（攝影）『中国名勝：第一種 黄山』上海：商務印書館、一九一四年十一月。
- 北大生活編輯部『北大生活』（写真集）、北京大学北大生活社、一九二一年十二月。
- 狄平子編『美展特刊（The National Fine Arts Exhibition of 1929）』正芸社、（Yu Cheng Book Company, Mong Ping street）一九二九年。
- 教育部全國美術展覽會編『美展特刊』教育部全國美術展覽會出版、一九二九年。
- 蜜蜂画社編『蜜蜂画集』第一輯、蜜蜂画社、一九三〇年十一月。
- 蜜蜂画社編『当代名人画海』上海：中華書局、一九三〇年八月。
- 倫敦中國芸術國際展覽會籌備委員會編『參加倫敦中國芸術國際展覽會出品図説』第一冊・青銅器、上海：商務印書館、一九三六年四月。
- 倫敦中國芸術國際展覽會籌備委員會編『參加倫敦中國芸術國際展覽會出品図説』第二冊・磁器、上海：商務印書館、一九三六年四月。
- 倫敦中國芸術國際展覽會籌備委員會編『參加倫敦中國芸術國際展覽會出品図説』第三冊・書画、上海：商務印書館、一九三六年四月。
- 倫敦中國芸術國際展覽會籌備委員會編『參加倫敦中國芸術國際展覽會出品図説』第四冊・その他、上海：商務印書館、一九三六年四月。
- 教育部第二次全國美術展覽會管理委員會編『晉唐五代宋元明清名家書画集』上海：商務印書館、一九三七年。
- 教育部第二次全國美術展覽會管理委員會編『現代書画集』上海：商務印書館、一九三七年。
- 教育部第二次全國美術展覽會管理委員會編『現代西画図案彫刻集』上海：商務印書館、一九三七年。
- 中央文化文物局編『參加蘇聯中國芸術展覽會・古代芸術品目録』（北京）一九五〇年八月。
- 文物出版社編『中国近百年絵画展覽選集』北京：國際書店、一九五九年一月。
- 江兆申、張光寶編『元四大家——黃公望・吳鎮・倪瓚・王蒙』台北：國立故宮博物院、一九七五年。
- 張大千『黄山記遊——張大千黄山写生冊頁』安徽美術出版社、一九八五年。
- 庄嘉怡編『齊白石画集』北京：文物出版社、一九九二年十二月。

- 人民大会堂管理局編『人民大会堂』瀋陽：遼寧美術出版社、一九九八年十二月。
- 蘇秋成、石啓忠編『人民大会堂珍藏書画』南京：江蘇美術出版社、一九九九年八月。
- 楊永勝など編『中国伝世名画』第四卷、濟南：濟南出版社、二〇〇二年七月。
- 張大千『張大千黄山図冊』北京美術攝影出版社、二〇〇二年一〇月。
- 陳師曾『北京風俗』北京出版社、二〇〇二年十二月。
- 関山月『関山月画集』（上、下集）北京：人民美術出版社、二〇〇四年十月。
- 中華人民共和國外交部釣魚台國賓館管理局編『釣魚台國賓館書画珍藏』（一、四集）北京：人民美術出版社、二〇〇五年九月。
- 呂章申編『中国国家博物館藏文物研究叢書（絵画卷・風俗画）』上海古籍出版社、二〇〇七年八月。
- 梅清『梅清画集』天津人民美術出版社、二〇〇八年一月。
- 陳履生編『傅抱石全集』（一、六集）桂林：广西美術出版社、二〇〇八年三月。
- 俞劍華『俞劍華写生紀遊』南京：東南大學出版社、二〇〇九年三月。
- 郎靜山芸術文化發展学会編輯委員會編『靜山攝影遺珍』芸術家出版社（台北）、二〇一二年三月。
- 湖北省博物館編『画影江山——郎靜山攝影作品特展』北京：文物出版社、二〇一二年四月。
- 朱新建『花事——波普在中国画領域的開拓者朱新建』北京：榮和精舍、二〇一三年。
- 方立鈞『芸術中国年度芸術家五 方立鈞』成都：四川美術出版社、二〇一二年四月。
- 西泠印社編集『西泠印社 二〇一六年春季オークション現代中国絵画の誕生——中国首屆国画画稿專場』杭州：西泠印社出版、二〇一六年六月二十五日。
- 西泠印社編集『西泠印社 二〇一七年春季オークション首屆攝影及電影芸術專場』杭州：西泠印社出版、二〇一七年七月十六日。
- 『広東美術百年』書系編委會編『其命惟新——広東美術百年作品集 一九四九—一九七八（二）』広州：嶺南美術出版社、二〇一七年七月。
- 中国嘉德國際拍賣有限公司（編）『新文人画現象三十年——中国嘉德二〇一八秋季拍賣会』二〇一八年十一月。

2、日本語文献

【二次資料】

- 桑山玉洲『絵事鄙言』一七九九年木邨孔序を持つ東京大学東洋文化研究所蔵刊本、出版事項不詳。
- 桑山玉洲『画苑鄙言』旧南葵文庫（現東京大学総合図書館）所蔵。
- 弄翰子編『平安人物誌』京都堺屋仁兵衛（尚書堂）、一八二三年七月。
- 毛必華編『続浪華郷友録』無刊、一八二三年春序。
- 白井華陽〔著〕、近藤有芳〔校〕『画乗要略』卷三、大坂柳原喜兵衛、一八三一年。
- 佐藤為三郎編『万物独稽古児童学芸』黎光堂、一八八五年。
- 木戸正三郎編『こどものちゑまし 開化節用』忠雅堂、一八八六年。
- 鳥井正之助編『児童出世の宝 智識進歩』鳥井正之助出版、一八八七年。
- 大館利一編『童子の宝 頓智奇芸』文欽堂、一八八八年。
- 筆者不詳『雑録』『国華』二二八、二二九、国華社、一九〇九年五月、六月。
- 大村西崖『支那絵画小史』審美書院、一九一〇年七月。
- 瀧精一「南宗画と北宗画」『絵画清談』四一二、絵画清談社、一九一六年。
- 大村西崖「表慶館の南宗画」『書画之研究』創刊号、東京書画研究社、一九一七年。
- 坂崎坦『日本画談大観』目白書院、一九一七年。
- 山本萩花「南北二宗と文人画及其画家」『審美』八一六、審美画会、一九一九年六月。
- 内藤湖南『四王呉惲』博文堂、一九一九年。
- 青木正児『金冬心之芸術』彙文堂書店、一九二〇年九月。
- 内藤湖南「清朝季世の代表画家」一氏義良編『美術写真画報』第一巻第八号、博文館、一九二〇年九月。
- 青木正児「石濤の画と画論」支那学社『支那学』第一巻第八号、一九二二年四月。
- 青木正児「徐青藤の芸術（上）」支那学社『支那学』第二巻第三号、一九二一年十一月。
- 青木正児「徐青藤の芸術（下）」支那学社『支那学』第二巻第四号、一九二一年十二月。
- 大村西崖『文人画の復興』巧芸社、一九二二年。
- 瀧精一『文人画概論』改造社、一九二二年。

- 青木正児「支那文芸に溢れたる高蹈的気味」支那学社『支那学』第三巻第三号、一九二二年十二月。
- 陳師曾「南画に就いて」東洋協会『東洋』一〇月号、一九二三年。
- 橋本関雪『南画への道程』中央美術社、一九二四年五月。
- 橋本関雪『関雪隨筆』中央美術社、一九二五年五月。
- 無記名「古南画及び文人画の起源について」帝国絵画協会『帝国絵画新報』一八四、一九二七年四月。
- 青木正児「解衣磅礴の芸術」『支那文芸論叢』弘文堂、一九二七年四月。
- 伊勢専一郎「文人画——南画より文人画への推移」飛鳥園『東洋美術』三、一九二九年。
- 内藤湖南「南画の精神」『美術之日本』一三一・一二、審美書院、一九二一年。
- 伊勢専一郎『支那の絵画』内外出版、一九二二年。
- 橋本関雪「浦上玉堂と石濤上人その他」日本美術学院『中央美術』八十八号、一九二三年一月。
- 伊勢専一郎「南宗画と北宗画」『美』十九一・一、芸艸堂、一九二七年。
- 長尾雨山「支那南画に就いて」恩賜京都博物館編『恩賜京都博物館講演集』十一、一九三四年。
- 伊勢専一郎『支那山水画史——自顧愷之至荊浩』東方文化研究所研究報告、東方文化学院京都研究所、一九三四年。
- 劉海粟「石濤と後期印象派」南画鑑賞会『南画鑑賞』第四巻第九号〜十一号、一九三五年九月〜十一月。
- アーネスト・フランシスコ・フェノロサ『東亜美術史綱』有賀長雄〔訳註〕、創元社、一九三八年。
- 内藤湖南「新支那論」『支那論（附新支那論）』創元社、一九三八年五月。
- 内藤湖南『支那絵画史』弘文堂、一九三八年。
- 林語堂『我国土我國民』新居格〔訳〕、豊文書院、一九三八年七月。
- 森銑三、中島理寿編『近世人名録集成』第一巻、勉誠社、一九七六年。
- ジェームズ・ケーヒル『江山四季・中国元代の絵画一二七九〜一三六八年』新藤武弘〔訳〕、明治書院、一九八〇年七月。
- 坂崎坦編『論画四種』岩波書店、一九八九年十月第七刷（一九三二年六月第一刷）。
- 鶴田武良〔編〕『中国近代美術大事年表』和泉市久保惣記念美術館『和泉市久保惣記念美術館・久保惣記念文化財団東洋美術研究所紀要』七・八・九合巻、一九九七年三月。
- 小島晋治〔監修〕『幕末明治中国見聞録集成』ゆまに書房、一九九七年。

- ・ 小島晋治〔監修〕『大正中国見聞録集成』ゆまに書房、一九九九年四月。
- ・ 小林忠、河野元昭〔監修〕、黒川修一、神谷浩〔編集・校訂〕『「定本」日本絵画論大成』ぺりかん社、二〇〇〇年。
- ・ 藤枝晃雄〔編・訳〕『グリーンバード批評選集』勁草書房、二〇〇五年四月。

【論文】

- ・ 伊勢専一郎「支那絵画史の創始者——内藤湖南博士の一遺業——」（上）（中）（下）」「宝雲」二六、二八、宝雲舎、一九四〇年七月、十二月。
- ・ 島田修二郎「黄八勝画冊解説」住友寛一「二石八大」墨友荘、一九五六
- ・ 年。
- ・ 佐々木剛三「清朝秘宝の日本流転」新潮社『芸術新潮』一八九、一九六五年。
- ・ 米澤嘉圃「黄八勝画冊」「東洋美術」Ⅱ、朝日新聞社、一九六八年。
- ・ 古原宏伸「石濤 黄八勝画冊・別冊」筑摩書房、一九七〇年。
- ・ 吉沢忠「文人画・南宗画と日本南画」『日本南画論攷』講談社、一九七七年。
- ・ 鶴田武良「民国期における全国規模の美術展覧会——近百年來中国絵画史研究一」東京国立文化財研究所編『美術研究』三四九、一九九一年三月。
- ・ 鶴田武良「原田悟朗氏聞書 大正昭和初期における中国画コレクションの成立」『中国明清名画展 中国天津市立芸術博物館秘蔵』財団法人日中友好会館、一九九二年。
- ・ 佐藤道信「伯林日本画展覧会」『秘蔵日本美術大観7 ベルリン東洋美術館』講談社、一九九二年。
- ・ 銭鵬「〔紹介〕京都における羅振玉と王国維の寓居」京都大学文学部中国語学中国文学研究室『中国文学報』四十七、一九九三年十月。
- ・ 吉田千鶴子「大村西崖と中国」東京芸術大学編『東京芸術大学美術学部紀要』二十九、一九九四年。
- ・ 北村稔「第一次国共合作の研究——現代中国を形成した二大勢力の出現」京都大学博士論文、一九九九年九月。
- ・ 吉川健一「中国美術——陳師曾と大村西崖」『アジア遊学』十五、勉誠出版、二〇〇〇年。
- ・ 陶徳民「五四文学革命に対する大正知識人の共鳴——吉野作造・青木正児の中国観と日本事情」関西大学文学部中国語中国文学科〔編〕『文化事象としての中国』吹田・関西大学出版部、二〇〇二年三月。

- ・ 石守謙「皇帝コレクションから国宝へ——中国美術と国立故宮博物院の創設」東京文化財研究所〔編〕『うごくモノ——「美術品」の価値形成とは何か』平凡社、二〇〇四年三月。
- ・ 青木・胡適書簡研究班代表竹内航治「青木正児・胡適秘蔵往復書簡集補正」名古屋大学文学部編『名古屋大学中国語学文学論集』二十一、二〇〇九年。
- ・ 加藤国安「中国社会科学院蔵青木正児書簡について——胡適との往復書簡」名古屋大学文学部『名古屋大学文学部研究論集』五十五、二〇〇九年。
- ・ 柿木原くみ「錢瘦鉄と谷崎潤一郎の周辺」書道書学史学会『書道書学史研究』十九、二〇〇九年九月。
- ・ 範麗雅「ロンドンにおける「中国芸術国際展覧会」と英国知識人の中国伝統文化理解——ローレンス・ビニヨンとアーサー・ウェイリーを中心に」東大比較文学会『比較文学研究』九十四、すずさわ書店、二〇一〇年一月。
- ・ 張蒼松「郎氏様式の誕生」『郎静山の写真——構成された伝統』福岡アジア美術館、二〇一一年十月。
- ・ 西上実「油谷達と博文堂——そのコロタイプ美術出版について」『美術フォーラム21』特集・中国と東アジア——近代のコレクション形成と研究の背景』二十六、醍醐書房、二〇一二年。
- ・ 文貞姫「石濤、近代における『個性』という評価の視線」東京国立文化財研究所編『美術研究』四〇五号、二〇一二年一月。
- ・ 柿木原くみ「錢瘦鉄と有島生馬の周辺・補訂」相模女子大学『相模国文』三十九、二〇一二年三月。
- ・ 久世夏奈子「『国華』にみる新來の中国絵画——近代日本における中国美術観の一事例として」『国華』一三九五、国華社、二〇一二年。
- ・ 崔在燦「『満洲美術』研究——交錯する満洲イメージの検証」東京藝術大学博士論文、二〇一三年。
- ・ 久世夏奈子「『国華』にみる古渡の中国絵画——近代日本における「宋元画」と文人画評価の成立」『日本研究』四七号、国際日本文化研究センター、二〇一三年。
- ・ 辜承堯「青木正児における儒家批判・道家称揚論について——吳虞との関係を手がかりに」関西大学大学院東アジア文化研究科『文化交渉：Journal of the Graduate School of East Asian Cultures』東アジア文化研究科院生論集』四、二〇一五年二月。
- ・ 稲賀繁美「表現主義と氣韻生動——北清事変から大正末年に至る橋本関雪の軌跡と京都支那学の周辺」『日本研究』五十一、二〇一五年三月。

- 張碧恵「南京国民政府期における文物保護政策——『北平文物』の南遷を中心に」『次世代アジア論集・早稲田大学アジア研究機構「次世代アジアフォーラム」研究成果報告論文集（8）』二〇一五年三月。
- 稲岡勝「原田博文堂の事業失墜と再興の歩み——北原九十郎、油谷達、原田悟朗兄弟のこと」『書物・出版と社会変容』二十、「書物・出版と社会変容」研究会編、二〇一六年三月。
- 辜承堯「青木正児と中国新文化運動との共鳴——胡適、呉虞、魯迅との交際を中心に」『関西大学中国文学会編『関西大学中国文学会紀要』三十七、二〇一六年三月。
- 辜承堯「青木正児の南画理解に関する一考察——近代日本南画研究史における青木の位置づけ」『関西大学中国文学会編『関西大学中国文学会紀要』三十八、二〇一七年三月。
- 辜承堯「青木正児の画業とその南画認識——金冬心・石濤の芸術への理解をてがかりに」『書論編集室『書論』四十三、二〇一七年八月。
- 安松みゆき「近代ドイツにおける日本美術展覧会」『明治美術学会『近代画説（特集）近代の欧米における日本美術展』二十六、二〇一七年十二月。
- 塚本麿充「金原省吾と中国美術史学——美術批評と美術史学のあいだで」『鳥越麻由、森克之編『帝国美術学校の誕生——金原省吾とその同志たち』（武蔵野美術大学九十周年記念）武蔵野美術大学美術館・図書館、二〇一九年十月。

【著書】

- 佐藤道信『〈日本美術〉誕生——近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ、一九九六年。
- 佐藤道信『明治国家と近代美術——美の政治学』吉川弘文館、一九九九年。
- 東京国立文化財研究所『語る現在、語られる過去——日本美術史学二〇〇年』一九九九年五月。
- 西原大輔『谷崎潤一郎とオリエンタリズム——大正日本の中国幻想』中央公論新社、二〇〇三年七月。
- 西槇偉『中国文人画家の近代——豊子愷の西洋美術受容と日本』思文閣、二〇〇五年四月。
- 松村茂樹『吳昌碩研究』研文出版、二〇〇九年二月。
- 大里浩秋・孫安石・貴志俊彦著『中国・朝鮮における租界の歴史と建築遺産』御茶の水書房、二〇一〇年三月。

- 関西中国書画コレクション研究会編集・発行『国際シンポジウム報告書 関西中国書画コレクションの過去と未来』関西中国書画コレクション研究会、二〇一二年三月九日。
- 大出尚子『「満洲国」博物館事業の研究』汲古書院、二〇一四年一月。
- 塚本麿充『北宋絵画史の成立』中央公論美術出版、二〇一六年四月。
- 範麗雅『中国芸術というユートピア』名古屋大学出版会、二〇一八年六月。
- 岡本隆司『近代日本の中国観——石橋湛山・内藤湖南から谷川道雄まで』講談社選書メチエ、二〇一八年七月。
- 張碧恵『中華民国と文物——国家建設に果たした近代文物事業の役割』早稲田大学エウプラクシス叢書、二〇一九年十月。
- 宮崎法子『中国絵画の内と外』中央公論美術、二〇二〇年二月。

【図録】（博文堂の出版物は表1を参照）

- 内藤湖南『清朝書画譜』博文堂、一九一六年七月。
- 『石濤画東坡時序詩冊』博文堂、一九二一年三月。
- 大村西崖『文人画選』第一輯第一冊、丹青社、一九二二年。
- 解衣社編『解衣磅礴集』一九二六年八月。
- 東方絵画協会（東京美術学校内）編『第四回日華絵画聯合展覧会図録』日本美術写真印刷所、一九二六年十二月。
- 『南画淵源』博文堂、一九二九年。
- 『北画薪伝』博文堂、一九二九年三月。
- 日華古今絵画展覧会（東京美術学校内）編『宋元明清名画大観』大塚巧芸社、一九三一年七月。
- 武蔵野美術大学・中国美術学院交換展実行委員会（編）『傳抱石展 中国美術学院学生優秀作品展記念』一九九四年九月。
- 渋谷区立松濤美術館（編）『傳抱石の絵画 特別陳列——武蔵野美術大学美術資料図書館所蔵』一九九五年三月七日〜三月十九日。
- 瀬木慎一『江戸・明治・大正・昭和の美術番付集成——書画の価額変遷二〇〇年』里文出版、二〇〇〇年四月。
- 名古屋大学附属図書館編『「遊心」の祝福——中国文学者・青木正児の世界』二〇〇七年十月。

3、英語またその他

【一次資料】

- Giles, Herbert Allen. *An Introduction to The History of Chinese Pictorial Art*. Shanghai, China: Kelay & Walsh, Id.1905.
- Taki, Sei-ichi. *Three Essays on Oriental Painting*. London: B. Quaritch,1910.
- Petrucci, Raphael. *La philosophie de la nature dans l'art de l'Extrême-Orient*. Paris:Henri Laurens.1910.
- Fenollosa, Ernest F. *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*. New York: Frederick A. Stokes Company, London: William Heinemann, new edition.1913.
- Etrucci, Raphael. *Chinese Painters: A critical study*. Translated by Frances SEEVER with a biographical note by Laurence BINYON. New York :Brentao's Publishers.1920.
- *Congrès d'histoire de l'art - organisé par la Société de l'histoire de l'art français, Paris 26 septembre - 5 octobre*, les Presses universitaires de France.1922.
- Ferguson, John C. *Chinese painting*. Chicago :University of Chicago Press.1927.
- Sirén, Osvald. *A History of Early Chinese Art*. London:Benn.1929.
- Yashiro, Yukio. "EINFÜHRUNG IN DIE JAPANISCHE MALEREI." *Japanische Malerei Der Gegenwart*. Berlin-Lankwite:Würfel Verlag.1931.
- Teng, Gu. "Zur Bedeutung der Südschule in der chinesischen Landschaftsmalerei." *Ostasiatische Zeitschrift* N.F.7. Berlin:Oesterheld & Co. September~Oktober1931.
- Liu, Haisu."Die heutige Richtung der chinesischen Malerei und ihr Ursprung." *Chinesische Malerei der Gegenwart*.1934.
- Lin, Uyt'ang. *My country and my people*. New York: Halycon House. 1935.
- Sirén, Osvald. *The Chinese on the Art of Painting:Translations and Comments*. Peiping: Henri Vetch.1936.
- Sirén, Osvald. *A History of Later Chinese Painting*. New York: Hacker Art Books.938.
- Greenberg, Clement."Avant-Garde and Kitsch." *Partisan Review* 6.no.5(Fall 1939):34-49.
- Ernst Aschwin, Prinz zur Lippe-Biesterfeldt. Li K'an und seine „Ausführliche Beschreibung des Bambus".Beiträge zur Bambusmalerei der Yüan-Zeit.*Ostasiatische Zeitschrift* XVIII.1942-3.1-35.
- Lippe, Aschwin. "Otto Kummel." *Ars Orientalis* Vol.1(1954):262-264.
- Lippe, Aschwin. "A Journey to Formosa." *Archives of the Chinese Art Society of America* 9. (1955) : 8-19.
- Lippe, Aschwin. "Kung Hsien and the Nanking School." *Oriental Art*n.s. II.Spring 1956.
- Lee, Sherman E. "Review of The Landscape Painting of China and Japan by Hugo Munsterberg." *Far Eastern Quartely* 15. (1955-56) : 415-416.
- Sirén, Osvald. *Chinese Painting:Leading Masters and Principles*.Volume V .The Later Ming and Leading Ch'ing Masters. New York:the Ronald press company. 1958.
- Binyon, Laurence."Chinese Painters." *Journal of the Royal Society of Arts*.Vol.84.1936/2/14.369-379.
- Cahill, James. *Confucian Elements in the Theory of Painting*. California: Stanford University Press.1960.
- Wright, Arthur F. *The Confucian Persuasion*. California: Stanford University Press.1960.
- Cahill, James.*Chinese Painting* (『中国名画集粹』).Switzerland: Albert Skira Press.1960.
- Lee, Sherman E. Chinese Landscape Painting, 2d ed.1962.
- Pirazzoli-t-Serstevens, M. "Review: Sherman E. Lee,Wai-Kam Ho.Chinese art under the Mongols : The Yuan dynasty (1279-1368) Cleveland Museum of Art,403 pages,1968. plus de 330 oeuvres reproduites en noir et blanc." *Arts Asiatiques* 20 (1969): 225-26.
- Cahill, James.*Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty,1279-1358*. New York,Tokyo: Weatherhill, 1976.
- Fong, Wen C. "Modern Art Criticism and Chinese Painting History. " Ching-i Tu ed. *Tradition and Creativity: Essays on East Asian Civilization. Proceedings of the Lecture Series on East Asian Civilization*. New Brunswick: Rutgers, State University of New Jerse.1987.

【論文】

- Edwards, Richard. "The painting of Tao-chi, 1641-ca.1720." Ann Arbor: Museum of Art, University of Michigan. 1967.
- Mcdermott, Joseph P. "The Making of a Chinese Mountain, Huang Shan: Politics and Wealth in Chinese Art." *Asian Cultural Studies*. no.17, March, 1989.
- Cahill, James. Huang Shang Painting as Pilgrimage Pictures, Pilgrims and sacred sites in China, edited by Susan Naquin and Chun-fang Yu. Berkeley University of California Press, 1992.
- Hay, John. "Subject, Nature and Representation in Early Seventeenth Century China." *Proceedings of the Tung Ch'i-ch'ang International Symposium*. Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art. 1992.
- Clunas, Craig, "China in Britain: The Imperial Collection." Tim Barringer and Tom Flynn ed. *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*. London: Routledge. 1998.
- Wong, Aida Yuen. "The East, Nationalism, and Taishō Democracy: Naitō Konan's History of Chinese Painting." *Sino-Japanese Studies* 11.2(1999).
- Wong, Aida-Yuen. "A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, a Transcultural Narrative," *Artibus Asiae* vol.60, No. 2(2000):297-326.
- Silbergeld, Jerome. "THE YUAN 'REVOLUTIONARY' PICNIC, Feasting on the Fruits of Song(A Historiographic Menu)." *Ars Orientalis* Vol.37(Current Direction in Yuan Painting).2009.
- Bickford, Maggie, "Visual Evidence Is Evidence: Rehabilitating the Object," Jerome Silbergeld, Dora C.Y. Ching, Judith G. Smith, and Afreda Murck ed. *Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honour of Professor Wen C. Fong*, vol. I, New Jersey: Princeton University Press. 2011. 67-92.
- Zhu, Yanfei. *Transnational Canon Formation: The Rediscovery of Ming yimin Ink Painting in Modern China, 1900-1949*. Dissertation of The Ohio State University. 2013.
- Giuffrida, Noelle. "The Right Stuff: Chinese Art Treasures, Landing in Early 1960s America." Michelle Ying-ling Huang ed. *The Reception of Chinese Art Across Cultures*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Pub. 2014.
- Hearn, Maxwell K. "Asian art at the Metropolitan Museum." *Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 2015.
- Wong, Aida Yuen. "Chinese Seal Carving in Modern Japan : Qian Shoutie's Relationship with Hashimoto Kansetsu." Eriko Tomizawa-Kay and Toshio Watanabe ed. *East Asian Art History in a Transnational Context*, New York and London : Routledge Taylor & Francis Group. 2019.

【著書】

- Sullivan, Michael. *Chinese Art in the Twentieth Century*. California: University of California Press. 1959.
- Bush, Susan. *The Chinese Literati on Painting: Su Shih(1037-1101) to Tung Chi-Chang(1555-1636)*. Massachusetts: The Harvard-Yenching Institute. 1971.
- Arif, Dirlik. *Revolution and history: The Origins of Marxist Historiography in China, 1919-1937*. California : Berkeley university of California Press. 1978.
- Kao, Mayching. "The beginning of the Western-style Painting Movement in Relationship to Reforms of Education in Early Twentieth-Century China" *New Asia Academic Bulletin* 4. 1983.
- Fogel, Joshua A. *Politics and sinology: The case of Naito Konan, 1866-1934*. Massachusetts: Harvard University Asia Center. 1989.
- Coble, Parks. M. *Facing Japan: Chinese Politics and Japanese Imperialism, 1931-1937*. Massachusetts: Harvard University Asia Center. 1991.
- Cohen, Warren. *East Asian Art and American Culture*. New York: Columbia University Press. 1992.
- Leja, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven: Yale University Press. 1993.

- Cahill, James. *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China* (Bampton Lectures in America). New York: Columbia University Press.1994.
- Andrews, Julia F. *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*. California:University of California Press.1995. Bickford, Maggie. *Ink Plum: The making of a Chinese Scholar-Painting Genre*. New York and Melbourne: Cambridge University Press.1996.
- Fitzgerald, John. *Awakening China:Politics, Culture, and Class in the Nationalist Revolution*. California:Stanford University Press.1996.
- Sullivan, Michael. *Art and Artists of Twentieth-Century China*.California: University of California Press.1996.
- Fogel, Joshua A. *The Literature of Travel in the Japanese Rediscovery of China:1862-1945*.California: Stanford University Press.1996.
- Clunas, Craig. *Art in China*. Oxford and New York: Oxford University Press.1997.
- Vlastos, Stephen ed. *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*. California:University of California Press.1998.
- Saunders, Frances Stonor. *Who Paid the Piper: CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta Books.2000.
- Hay, Jonathan. *Shitao:Painting and Modernity in Early Qing China*. Cambridge :Cambridge University Press.2001.
- Clunas,Craig. *Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming*.Honolulu: University of Hawaii Press.2004.
- Wong, Aida Yuen. *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-style Painting in Modern China*. Honolulu: University of Hawaii Press,2006.
- Clunas, Craig. *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*.Honolulu: University of Hawaii Press.2007.
- Qian, Suoqiao. *Liberal Cosmopolitan: Lin Yutang and Middling Chinese Modernity*. Leiden and Boston: Brill.2011.
- Fogel, Joshua A. *The Role of Japan in Modern Chinese Art*.California:University of California.2013.
- Netting,Lara Jaishree. *A Perpetual Fire: John C. Ferguson and His Quest for Chinese Art and Culture*. Hong Kong University Press.2013.
- Kleutghen, Kristina. *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces*. Seattle: University of Washinton Press.2015.
- David Der-wei Wang. *The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*. New York: Columbia University Press.2015.
- Lufkin, Felicity. *Folk Art and Modern Culture in Republican China*. Maryland: Lexington Books Press.2016. Kindle.
- Clunas, Craig. *Chinese Painting and Its Audiences*. New Jersey:Princeton University Press. 2017.
- Chan, Pedith Pui. *Making of a Modern Art World:Institutionalisation and Legitimisation of Guohua in republican Shanghai,1929-1937*. Boston:Brill.2017.
- Gu,Yi. *Chinese Ways of Seeing and Open-Air Painting*. Massachusetts: Harvard University Asia Center Press.2020.
- Amanda Wangwright. *The Golden Key: Modern Women Artists and Gender Negotiations in Republican China (1911-1949)*.Brill Press.2020.
- Sumei Wang. *The East Asian Modern Girl:Women, Media, and Colonial Modernity During the Interwar Years*. Brill Press.2021.
- Wu, Hong and Foxwell, Chelsea ed. *Photograohy and East Asian Art*. Chicago: Center for the Art of East Asia. Chicago:University of Chicago.2021.

【図録】

- Guo li Zhong yang bo wu yuan; Guo li gu gong bow u yuan. *Chinese Art Treasures: a selected group from the Chinese National Palace Museum and the Chinese National Central Museum. Taichung, Taiwan.* Geneva: Skira. 1961.
- James Cahill. *Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting.* The Asia Society, New York: H.N. Abrams. 1967.
- Lee, Sherman E. & Ho, Wai-kam ed. *Chinese Art under the Mongols : the Yüan Dynasty, 1279-1368.* Cleveland Museum, Art distributed by the Press of Case Western Reserve University. 1968.
- Cahill, James ed. *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of Anhui School.* California: University Art Museum, Berkeley. 1981.
- Chritina Chu and Gerard C. C. Chang ed. *Twentieth Century Chinese Painting: Tradition and Innovation.* Hong Kong: Hong Kong Museum of Art. 1995.
- Van Gulik, R.H. *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur : notes on the means and methods of traditional Chinese connoisseurship of pictorial art, based upon a study of the art of mounting scrolls in China and Japan.* Rome: Instituto Italiano Per Il Medio ed Estremo Oriente. 1958.
- Jo-Anne Birnie Danzker, Ken Lum, Zheng Shengtian ed. *SHANGHAI MODERN 1919-1945.* Berlin: Hatje Cantz. 2004.

4、口頭発表、未出版資料

- Sarah E. Fraser 口頭発表「關於張大千臨摹敦煌壁画的歷史考察」（故宮研究院學術講座第四回、二〇一四年八月）
- 関山月美術館主催のシンポジウム「晚清民国時期的西北写生与芸術変革」二〇二〇年十一月七日～八日。
- シカゴ大学東アジア美術史研究室主催シンポジウム Exhibiting East Asian Art in the West (二〇二一年六月四日～六日) での口頭発表を参照、論文集出版予定。
- 頼毓芝「自然、生態與帝国——談康熙皇帝與乾隆皇帝對於長白山的調查」（二〇二一年七月十五日）の口頭発表、台北故宮博物院南部院区主催。
- 後藤亮子「大村西崖と阿部房次郎——西崖資料から交友關係を読み解く」関西中国書画コレクシヨン研究会主催・関西中国書画コレクシヨン研究会設立十周年記念 国際シンポジウム中国書画コレクシヨンの時空（二〇二一年十月十六日～十七日）。

謝辞

本論文の研究方向から執筆に至るまで、長年にわたり指導教官である東京藝術大学芸術学科の佐藤道信教授よりご指導、ご鞭撻を賜りました。美術史研究の面白さを教えていただいたのは佐藤先生です。まだ先生と面識のない大学時代でしたが、『美術のアイデンティティー——誰のために、何のために』から様々な刺激を受けました。研究生、博士課程の入学以来、先生から温かな励ましとアドバイスをいただき、美術史研究の楽しさを改めて感じました。同芸術学科の松田誠一郎先生、片山まび先生、須賀みほ先生にも、多方面からの的確なご指導とご助言を数多くいただきました。博論執筆期間だけでなく、毎週一回の大学院課題演習で、先生方から美術に対する多様な考え方、調査方法、研究方法を学びました。東京大学東洋文化研究所の塚本鷹充先生には、本論文のイメージと改善点を熱心に教えていただきました。中国絵画史学史でもある本研究にとって、塚本先生の助言はとても貴重でした。いつも温かく励ましていただきました先生方のご指導とご協力に、心から厚く御礼を申し上げます。

そして本論文を執筆する際には、大変多くの皆様からのあたたかなご支援をいただいて、本論文をまとめることができました。ここに記して謝意を表します。東京藝術大学資料編纂室の故・吉田千鶴子先生、台湾大学芸術史研究所の邱函妮先生、後輩の黄奕翔さん、中国美术学院の後藤亮子さん、ハイデルベルク大学の Katharina Rode さん、中国国家博物館の秦曉磊・故宫博物院の王中旭夫妻、北京大学の趙雅傑さん、杭州師範大学の彭卿さんなど、多くの方々に資

料収集などを助けていただきました。そして日本・東洋美術史、工芸史研究室の金智英さん、林佳美さん、山田美季さん、田代裕一朗さん、柯輝煌さん、鄭相妍さん、Trevor Menders さん(現、ハーバード大学)ら、長い間私を支えてくださった同研究室の先輩と後輩たちには大変お世話になりました。博論執筆の最後の一年間は、閔志翔さんの多大な助力で、資料の入手を確保できました。最後に、コロナ流行下の困難な二年間、両親の理解と応援で研究に専念できました。温かい励ましをいつも送り続けてくれた両親に心から感謝する。

なお、本博士論文の執筆期間中には次の各奨学金財団と機関より研究助成を賜りました。

- ・ 日本文部科学省奨学金 スーパーグローバル大学創成支援 二〇一五年十月～二〇一六年三月。
- ・ 東急留学生奨学金 二〇一六年四月～二〇一八年三月。
- ・ 鹿島美術財団助成金(研究課題：中国美術史における「文人画」概念の由来と展開、博論第二章)二〇一八年四月～二〇一九年四月。
- ・ 富士ゼロックス小林基金助成金(研究課題：関西における中国「文人画」の認識、博論第四章)二〇一八年七月～二〇一九年七月。
- ・ 渥美国際交流財団奨学金 二〇二二年四月～二〇二三年三月。

ここに記して深く感謝申し上げます。