

山口大学大学院東アジア研究科  
博士論文

日中絵画の交流及び影響関係の一側面  
— 「形似画」の観点から—

2019年3月

趙 忠華

# 日中絵画の交流及び影響関係の一側面

## －「形似画」の観点から－

### 目次

序章.....	3
1 「形似画」の視点から見る日中絵画の交流.....	3
2 「形似画」の定義.....	4
2.1 「形似画」と「写意画」.....	4
2.2 「形似画」と「写生画」、「写実画」.....	5
2.3 「形似画」と「工筆画」.....	6
2.3.1 「工筆画」とは.....	6
2.3.2 「中国画」と「工筆画」.....	7
3 「形似画」と「院体画」.....	7
3.1 「院体画」とは.....	8
3.1.1 山水画.....	8
3.1.2 花鳥画.....	10
3.1.3 人物画.....	11
むすび.....	13
第1章 雪舟の絵画留学.....	15
はじめに.....	15
1 時代的(時期)的観点からの考証.....	16
1.1 日明貿易の繁栄期.....	16
1.2 宋元の絵画に影響された雪舟.....	17
1.3 明朝の宮廷絵画の様式について.....	18
2 地域的観点からの考証.....	22
2.1 使節団の到着地—寧波.....	22
2.2 寧波における絵画の交流.....	22
2.3 高克恭(彦敬)画様の受容.....	23
3 交流・交友的観点からの考証.....	27
3.1 禅僧としての雪舟.....	27
3.2 山水・花鳥・人物画の制作.....	29
3.2.1 雪舟山水画の特色.....	30
3.2.2 花鳥画.....	31
3.2.3 人物画.....	33
むすび.....	35
第2章 江戸時代における中国からの院体花鳥画.....	36
－南蘋派を中心に－.....	36
はじめに.....	36
1 南蘋派の形似画的な要素.....	38
1.1 沈南蘋の画風.....	38



1.2 南蘋派の系図 .....	44
2 写生と画譜による形似画的な画風の習得.....	45
2.1 写生による習得.....	45
2.2 画譜による習得.....	46
3 江戸中期における南蘋画風の影響.....	49
3.1 与謝蕪村.....	49
3.2 円山応挙.....	50
4 幕末期から近代にかけての南蘋画風.....	53
4.1 小田海僊の花鳥画.....	54
4.2 明治初期における南蘋画の模写.....	59
むすび.....	61
第3章 日本近代における中国からの留学生たち.....	64
一何香凝、陳之佛を中心にー.....	64
はじめに.....	64
1 日本に留学した中国の美術家.....	65
2 日本画を学んだ何香凝.....	67
2.1 何香凝の動物画.....	68
2.2 何香凝の山水画.....	70
2.3 何香凝の花鳥画.....	71
3 嶺南画派の画家たちについて.....	76
4 図案より形似画的な画風を以て成功した陳之佛.....	81
4.1 陳之佛の花鳥画.....	81
4.2 今尾景年の画譜から学んだこと.....	84
4.3 陳之佛における「形似」と「神似」.....	86
むすび.....	89
第4章 中国絵画と東山魁夷・平山郁夫・加山又造の関連性について.....	91
はじめに.....	91
1 日本画に対する戦後中国画壇の認識.....	92
2 東山魁夷の風景画.....	93
3 平山郁夫と敦煌壁画.....	101
3.1 日中絵画の交流に対する貢献.....	101
3.2 敦煌の壁画と平山絵画の作風形成.....	102
4 加山又造と北宋の水墨山水画.....	107
むすび.....	114
終章.....	116
今後の課題と展望.....	117
参考文献.....	119
謝辞.....	124

# 序章

「地球村」という言葉がある。この言葉が示すものは、現在の世界が生活の各方面において、どの時代よりもいっそう緊密に結び付けられていることを表わす意味を含んでいる。こうした現象を成り立たせるものは、地球が人類の営みを行う場所として、世界中の人々に最も基本的な生きる場所を提供しているという前提に立って、たとえ人々がどの地域、あるいはどの場所に住んだとしても、人々が基本的な事柄を共有し合い、あたかも同様な村に住んでいるかのように考えられるからである。

より広くグローバル化が達成されるためには、互いに異なる国、人々の幅広い共鳴を引き起こすことが必要となる。しかし異文化の壁と呼ばれ、なかなか乗り越えられないのが、言葉の問題である。言葉は、かなりなレベルを獲得しないと、なかなか深い意味でのコミュニケーションは難しい。ただいわずにこうした一般的な言葉ではなく、特別な言語機能を伴った道具を使えば、その壁は乗り越えることが可能となるだろう。そうした特別な道具として、芸術による表現機能は、よく言及されるものであり、時には一般的な言語以上に大きなコミュニケーション能力を有するものとも考えられている。とくに、このグローバル化の時代においては、人類に共通している感性言語としての芸術は、異なる言葉という壁を容易に乗り越えることのできるツールとして、その生命力はますます高まっていき、それらを通しての国々の文化交流の機会も場所も、かつてないほどの規模と広がりをもって増大しつつあるといえる。

## 1 「形似画」の視点から見る日中絵画の交流

芸術の範疇は甚だ広範であるが、美術、あるいは絵画というものは、人間の世界を表現する上で最も早くから用いられ、視覚という最も理解しやすい感性でとらえられるものである。その基本要素としての、点、線、面、色彩、構成などは、いずれも人間をとり巻く自然や社会の物象世界から抽出されている。

人間社会の発展にしたがって、絵画世界は、形式、内容、絵具、表現方法などの面において絶えず変革と変様が起こってきた。絵画が人間のコミュニケーションの道具として認められるのは、これらの基本要素が生々とした形として、あるいは複雑な姿を伴って絵画作品に見いだされるからだ。ただし、地球は広く、各地の風土も異なり、これらの要素は微妙に絡み合いながら、各民族や各地域の独自の特色や問題を帯びるようになっていく。世界各地のつながりが密接になる今日にあって、絵画表現においてさえ、このようなローカルとグローバルなあらゆる特徴や課題を抱えるがゆえに、絵画による交流は、ますます必要となると同時に頻繁になり、互いの異文化理解において多大な役割を果たしうることとなってきている。

日中絵画の相互交流は古代から現在に至るまで、絶えず行われてきた。お互いの画風の影響や絵具などの開発と研究、画家の美術留学と相互訪問など、両国の絵画上の交流は多種多様な形で行われてきたといえる。日中画壇の発展史から見ても、洋画以外に、中国画と日本画はそれぞれの画風をそれぞれの形で成り立たせている。墨色のみのシンプルな画面である水墨画においてさえ、各自の特色が目立っているといえる。日本の近代化の過程で生まれた日本画は、当初は西洋から伝えられた油絵(西洋画)と区別するために使用された言葉であり、いわゆる中国の伝統絵画(中国画)とも異なるものである。

しかし、古代から近代にかけて、中国画であれ、日本画であれ、絵画上の表現形式に

は、物象の形の再現と物象の本質の表現という二つの大きな流れがあり、そうした流れの上に数多くの作品が制作され、歴代の絵画の繁栄が築かれてきたのであった。そしてこれら二つの流れの前者は「形似」、後者は「写意」という言葉で言い表すことも可能であろう。ここであえて言う「形似」あるいはそれを実現していく絵画としての「形似画」という言葉は、本研究で新たに設定した概念であり、この概念の設定をもとにして、日中絵画の交流の歴史をこれまでにない視点から論ずることは可能であると考えられる。本論文はこの「形似」あるいは「形似画」というキーワードを基軸に、日中絵画の交流および影響関係の一側面を考察する。

## 2 「形似画」の定義

ここでまず「形似画」なる言葉の定義について語っておきたい。

「形似画」とは主に物象を忠実かつ細密に描いたり、物象の輪郭線を繊細と精緻な筆線で描いたりして、その上に艶麗な色彩を表した絵画のことである。「形似画」はその文字どおり「形が似る」絵画の意味であり、それは日本語の「形似」（形が似かよっていること）<sup>1)</sup>の意味とも重なるものである。また絵画上の「形似」については、張彦遠は「論畫六法」（『歴代名畫記』による）において以下のように提唱している。

それ物を象るは必らず形似に在り、形似は須らく其の骨気を全うすべし。骨気形似は、皆な立意に本づき、而して用筆に帰す。故に畫に工みなる者は、多く書を善くす。<sup>2)</sup>

張彦遠が示した「形似」は物の肖りを描くものである。そして、「形似画」を描くには、物全体の「骨気」、すなわち輪郭というような物を支える重要な骨組みが大事だという。その骨、つまり輪郭を巧みに捉えるには、心に湧き出す「意」をもとにするが、結局筆遣いによって成敗を果たすものである。張彦遠が言う「用筆」は、墨の線で輪郭を描くことを指す。また「工画者」は、画が巧みな者を指す。工画者がめざす「骨気形似」（骨組みの姿形をしっかりと描くこと）は、立意を基本として、用筆が巧みなことを指し、つまり巧みな線描きや輪郭線などの線描をもって物象を写實的に表現することだと思われる。それは絵画同様、書にも通ずるものである。

また「形似」という言葉は「形」と「似」という二重の意味が含まれる。「形」というのは客観的な存在と姿を表す語である。「似」とは画者或いは観者たちの主観的な捉え方を指し、画に描かれた場合はその物象の形を読み取ることを指す。「形似画」という概念には、線描きを重視し、描かれた物象の形はその本体を単に再現するだけでなく、画家や画風、また張彦遠が説くように物象の形を捉える時に立てられる画家の「意」が重要となってくるのである。

### 2.1 「形似画」と「写意画」

「写意」という語は日本語としても用いられる言葉である。その意味は「①心を尽くす。誠意を尽くす。②画法の一。形が似ることを求めず、対象の精神を表現しようとするもの。」<sup>3)</sup>と記されている。また画法から言えば、「写意」は「形が似ることを求め」ない

<sup>1)</sup>新村出編『広辞苑』第6版、岩波書店、2008年1月、p.860

<sup>2)</sup>長廣敏雄訳注『歴代名畫記』、平凡社、2003年9月、p.71

<sup>3)</sup>上田万年編『講談社新大辞典 [普及版]』、講談社、1993年3月、p.645

ことも指す。「写意画」は上述した「形似画」という言葉と対立すると思われがちであるが、実際に絵を制作するときには、「写意」と「形似」という二つの画法は互いに違う概念と考えられながら、実は相互に密接なつながりを持っていることに気づくのである。

絵画制作の過程においては、絶対的な「形似」も、また絶対的な「写意」も存在する意義をもたないと考えられる。絶対的な形似画とは物象の形に対する完全なコピーを指す一方、物象の形から完全に離脱する「写意」は、ほとんど成立しうるかどうか不明となる。これらは単なる形象の再現か、曖昧な幻覚か、どちらかに終わってしまうもので芸術表現としてはほとんど意味をなさないものとなる。画家にとっては、自らの技法を習得する過程はまずこの「形似」から始まり、捉えた物象の形に自分の精神世界を継続的に模索していくパターンをとることとなる。これについて宋の袁文は『論形神』において次のように述べている。

画を制作するのは形を描きとるのはたやすいものであり、その精神世界を描き出すことは困難である。形とは実像の形体であり、神とは精神的な世界である。およそ人の形体を描くことは画を学ぶ者は皆できるが、精神的な世界を描出することは、ただ漫然と人の形が心の中で過ぎ去っていく者には、到底出来ないことだ。(筆者訳)<sup>4</sup>

これは人物画のみでなく、当然ながら花鳥画、山水画の制作にも通じるものと考えられる。加えていえば、こうした精神世界を実現する「写意」は「形似」よりも描きづらいものでもあり、それはだれでもが達成できる境地ではないということでもある。作画においては、初段階で取り掛かるのは形の描画であり、描き出された物象に画家の精神世界が重ね合わされ心象となっていく。ただこの物象にも、心象にも画家の「意」は、存在すべきものとしてあり、物象に傾きがちとなる「形似画」に対して、心象に傾きがちとなる「写意画」という形となる。対立的な概念と思われながらも、実は画として最終的にめざすところは重なる部分の多いのがこの「形似画」と「写意画」なのである。

## 2.2 「形似画」と「写生画」、「写実画」

この「形似」と似通った概念として「写生」と「写実」という言葉がある。

まず「写生」という言葉であるが、この「写生」という概念形成については、河野元昭の詳細な論文がある。ここでは河野は主に日本の江戸時代の画論に論及される「写生」の概念の形成過程を詳しく述べるのであるが、それら日本の画論の源流としての中国の画論に述べられる「写生」概念形成についても考察している。<sup>5</sup>河野は「写生」という言葉が画を評する早い例として、北宋末期の徽宗時代に成立したと考えられる内府所蔵絵画目録である『宣和画譜』の記述を引きながら、「写生」という言葉に含まれる生きた対象を写し取るという意味の「生意」という概念に着目している。そしてこの「生意」という言葉が中国においては「形似」という概念と対立するものとして扱われているというのである。中国の歴代の画論で継承されていくこの「生意主義」の考え方のもとでは、「写生」の対立概念として考えられがちな「写意」という言葉も、実は非常に近似した意味をもつものであって、「写意の第一義は、生意表現としての写生とほぼ同義であった」とまでここでは断言されている。つまり本来「写生」という言葉は、「形似」と同義に語られるべきものではなく、むしろ「写意」との同義性をもった概念と考えられる。

<sup>4</sup>原文は「作画形易而神難。形者其形体也，神者其神采也。凡人之形体，学画者往往皆能，至于神采，自非胸中过人，有不能為者。」である。兪劍華編著『中国画論類編』、中華書局香港分局、1973年4月、p.70  
<sup>5</sup>河野元昭「江戸時代「写生」考」『日本絵画史の研究』、吉川弘文館、1989年10月、pp.389-427

次に「写実」という言葉であるが、佐藤道信がすでに指摘するように、概念としては歴史的には非常に新しいものなのである。<sup>6</sup> この「写実」という語は、中国および日本の古い画論などには全く登場しなかった言葉なのである。要するにこの「写実」なる語は、およそ芸術など高尚な内容を論じる文には似つかわしくない言葉として扱われていたふしがある。この「実」という字も、「実利」、「実益」などの語に表されるように、現世的で俗なる意味合いを有していたといえる。

こうした言葉の使われ方が劇的に変化したのが、明治以降であった。芸術分野に西洋的な概念が一斉に入り込み始めるに従って、作品を評する言葉もがらりと変わっていった。この「写実」という語も、西洋的なリアリズムの概念が入って来て一般に浸透し始めるとともに、初期の美術雑誌の作品評などにこの言葉が頻出するようになってくるのである。つまりこの「写実」という言葉も、現在では「形似」という言葉といかにも同義のように扱われがちであるが、本来的には同列に扱われる概念ではない言葉同士なのである。

従って、言葉の歴史的変遷からして、「形似画」は「写生画」と「写実画」の概念と同義的に扱われるべきものではない。

## 2.3 「形似画」と「工筆画」

「形似画」という概念に近い言葉として「工筆画」という語が存在する。「工筆画」は、「形似画」に取って代わる概念となりうるのであろうか。次にその「工筆画」の概念の歴史的な変遷と成り立ち、および現在ある「中国画」という概念における「工筆画」の位置づけについて概説することを通して、「形似画」と「工筆画」の違いについて論じる。

### 2.3.1 「工筆画」とは

現在「工筆画」と呼ばれている物象を線描中心に描き出す絵画は、唐の時代には「細画」と呼ばれたとみられる。例えば、唐代の画家であり論画家でもある張彦遠の著書『歴代名画記』<sup>7</sup>の中で、呉道子の弟子盧稜伽を「細画に頗る長じて、小さな空間で広い山水風景を描け、しかも物象は精密で全て備わっている」<sup>8</sup>と評価している。呉道子の弟子でもある張蔵も「また細画を好む」<sup>9</sup>と述べられている。ここで言及された「細画」は呉道子及びその弟子たちが長じた線描きで描かれた絵画のことを指すのだろう。「細画」は物象の形を重視し、その輪郭の細密さを究極するものと考えられる。宋代に入ると、さらに細密化が追求され、唐代の「細画」をさらに写実を極める作風へと発展させた。特に宮廷の画院に仕えた画家たちをはじめ、このリアリティを表現する画風は、院体画として成熟してきた。そして、清晩期の画家邵梅臣の著書『画耕偶録論画』の中で、「工筆画」という名称が初めて書かれた。<sup>10</sup>しかし、その後、文人画の興起により、工筆画は次第に衰えていった。従って、上述の「写生画」と「写実画」と同様に、「工筆画」という言葉も歴史的な観点でいえば中国のみにおいて近年のごく限られた時期に使用された言葉であり、本研

<sup>6</sup>佐藤道信『明治国家と近代美術 美の政治学』、吉川弘文館、1999年4月、pp.209-232

<sup>7</sup>『歴代名画記』は楊家駱編『南朝唐五代人畫学論著』（世界書局刊、中華民國64年(1975)4月）に収録された版本、(明)毛晉『津逮秘書』（国立国会図書館のデジタルを参照する）に収録された版本、及び長廣敏雄訳注本（2003年平凡社刊）を参照する。

<sup>8</sup>原文は「盧稜伽呉弟子也畫迹似呉但才力有限頗能細畫咫尺間山水寥廓物象精備」である。『南朝唐五代人畫学論著』所収の『歴代名画記 卷九』による。

<sup>9</sup>原文は「張蔵亦呉弟子也裁度麤快思若湧泉寺壁十間不旬而畢然六法不及師之門牆亦好細畫」である。『南朝唐五代人畫学論著』所収の『歴代名画記 卷九』による。

<sup>10</sup>邵梅臣『画耕偶録論画』「画工筆画不能著色、写意画著色可、不著色亦可、妙处不在顔色也。」俞劍華編著『中国画論類編』、中華書局香港分局、1973年4月、p.289

究の「形似画」に代わる概念としては適切ではないと思われる。

### 2.3.2 「中国画」と「工笔画」

「中国画」の呼称が一般的になったのは、近代における「西洋絵画」という概念が出現した後のことであるといえる。現在の「中国画」という定義を把握するには、中国の美術学院に設置された中国画専攻の教育内容を手がかりにその内容を伺うことが最も妥当であるといえる。現在の中国では中国画を系統的、かつ専門的に習うには、美術学院や専門学校などの機関に中国画専攻があり、そこにこそ中国画教育の正統性が認められるからである。

中国では著名な美術学院が何校かあるが、中央美術学院はその一つである。その中国画学部の淵源は1918年に設立された国立北京美術学校の絵画科に遡る。<sup>11</sup>1939年絵画系は国画、西洋画という二つの系に分かれており、初年度は中国画の基礎知識と技法を学び、山水、花鳥、人物などから学ぶ教育体制がとられた。1950年1月、この美術学校は、中央美術学院と改名された。1960年、国画系は人物、山水、花鳥の三つの学科が初めて開設された。<sup>12</sup>

現在中国画の課程においても、人物、山水、花鳥という三つ学科が存在し、どれにも「工筆」と「写意」という二種類のコースが設置されている。例えば、工筆人物、写意人物のようなコースである。

要するに、現在の中国画といえば、基本的には画題によって人物、山水、花鳥に分けられ、それぞれの教育課程に「工筆」と「写意」という二種類の画法が設置されているのである。つまりさらに端的に言えば、中国画の絵画様式は基本、「工笔画」と「写意画」の二つに分類できるわけであり、それらの表現方法は筆遣い、線描き、制作に対する意識なども異なり、それらに描かれる美的内容も、実はそれぞれの特徴を持っているといえる。

こうして見てきたように「工笔画」は、近代になって生まれた「中国画」の教育システムのなかの「写意画」に対応する、もうひとつの分野として確立されてきたといえる。たしかに「工笔画」は、人物、山水、花鳥といった各ジャンルにおいて、その「形似性」ということに関しては、ここでいう「形似画」と同義であり、完全に重なる意味合いをもつ語であるが、すでに述べたように、現在の意味としては清代に登場した新しい概念であり、近代の中国において確立したジャンル名といえる。中国の悠久の歴史のなかで古来より語られ続けて来た「形似」と「写意」との関係性に比べれば、「工筆」と「写意」との関係性は、まさに近代中国の象徴的な産物なのである。その点において、「形似画」と「工笔画」は、全く同義の言葉としては扱えないのである。

## 3 「形似画」と「院体画」

歴史的変遷を考える上で、「形似画」の特色を最も体現するものとして「院体画」という概念がある。「院体画」は、中国の絵画史において「形似画」的要素をもつ絵画を、確固とした位置づけに導いた中国王朝文化が生み出した華麗な一スタイルといえるものである。次に、この「院体画」と「形似画」との関係性を、山水、花鳥、人物といったジャンル別に考察しながら、そこに見られる「院体画」のそれぞれの「形似画」的特色について

<sup>11</sup>(1918年の国立北京美術学校から1949年の国立美術学院までこの30年間で中央美術学院は10回ほど改名した。祝捷「中央美術学院前身歴史沿革年表(1918—1949)」、『美術研究』(1)、中央美術学院、2009年1月、pp.97-99

<sup>12</sup>王工「附録中央美術学院簡史」、『美術研究』、中央美術学院、1988年4月、pp.93-104

述べる。

### 3.1 「院体画」とは

「院体画」とは、王朝に設置された画院に仕えた職業画家たちの画風や、これに倣う歴代の画家たちの画風などを指す。絵画の技法や描法だけでなく、それらの絵画のもつ品格や雅趣からもそう呼ばれた画風であり、その題材には現在の中国画と同様に、山水、花鳥、人物を含める。また中国の画院の装飾的な画風は、日本の絵画にも深く影響を与えた。

「院体画」は宮廷の絵画を指す言葉であり、また中国の「形似画」の精華とも考えられる。

院体という呼び方は、すでに南宋の趙昇が編纂した『朝野類要』にも見られる。「院体は、唐以来の翰林院にある諸種の特色を有したものであり、その後も追究されてきたものである。すなわち、宮廷の絵画様式を学ぶ畫風である。」<sup>13</sup>というような指摘もある。ここでは、院体という範疇は、唐以来の宮廷に仕えた画人の諸々の特色を有すものと、後代にこれに学んだものも一括して含めたものとして設定したい。また現代中国の美学者である周積寅は院体を以下のように定義づけている。

院体画は亦院体と称され、略称は院画で、中国絵画の一種である。皇家の画院或いは宮廷画家の中で比較的工みなること、緻密なるように描かれた絵画を指す。<sup>14</sup>

これによると、「院体画」は中国絵画の一種であることが読み取れる。周積寅は南宋の趙昇が言った宮廷様式を、工みなるもの、緻密なるものに撤するものとして明確に説明する。上述した中国の美術大学に設置された中国画の分類と同様に、「院体画」を今すこし詳しく論じる上で、その題材に基づき、山水、花鳥、人物にそれぞれに分けて考察したい。

#### 3.1.1 山水画

上述した李思訓が画いたといわれる細密で濃厚な著色の青緑山水は、やがて宋代の院体画風の山水画へと繋がっていき、北宋の李成、郭熙といった画家が描いた、濃彩とはまた趣の異なる水墨の山水作品が誕生していったといえる。また、日本画壇、特に狩野派に大きな影響を与えた南宋の院体山水画も、これに続いて登場してくる。後者には馬遠や夏珪という代表的な画家があげられるが、雪舟の作品(図4)には馬遠あるいは夏珪の山水画様式の影響が色濃く反映されている。彼は院体山水画の作品を幾度も模写したのであろうことが指摘されていて、その山水における「形似」的特質は、中国の院体山水画に拠るところが大きいことが指摘されている。<sup>15</sup>

<sup>13</sup>原文は「院体、唐以来翰林院諸色皆有、後遂効之、即学宮様之謂也。」である。(宋)趙昇『朝野類要』卷二(山口大学図書館所蔵『四庫全書』のデジタルを参照する)

<sup>14</sup>原文は「院体画、亦称院体、简称院画、中国画の一種。指皇家画院或宮廷画家比較工緻一路的絵画。」である。周積寅『中国歴代画論』、江蘇美術出版社、2007年6月、第一版、p.800

<sup>15</sup>山口県立美術館編集『雪舟への旅』、「雪舟への旅」展実行委員会、2006年11月、pp.81-87





図1 伝李思訓「江帆楼阁图」



図2 伝李思訓「明皇幸蜀图」

具体的に言えば、図1と図2は李思訓の山水画作品と伝えられるものである。それらが李思訓の真筆であるかは議論の分かれるところであるが、少なくとも宋元以前の古様な山水画風を伝えるものとして重要な作品であると言え、まずはこの2点に基づき、李思訓が描いたであろう山水画の特徴を幾らか捉えつつ、のちの南宋の院体画家たちの作風と比較してみる。例えば、図1の「江帆楼阁图」にみられる画面構成であるが、描かれる景物を、左上から右下への対角線の左側へほぼ全ての景物を収めてしまう、いわゆる「边角构图」は、のちの南宋院体画家たちの典型的な构图法と同様のものといっている。あるいは図2の「明皇幸蜀图」に見られる多くの峨々とした山峰の形態描写は特徴的であるが、この中でもとくに左隅の鋭く突き立つように描かれる峰の形態描写(図2-1)は、例えば伝馬遠「踏歌图」(図3)に描かれる左上奥の突き立つ峰の描き方と同趣のよく類似した描写だといえる。

とにかく、青緑山水にしても、水墨山水にしても細部の表現方法や具体的な色彩感覚や描法の違いなど、一見してみれば、全く異なるように見えるが、最も基本的な构图や大ざっぱな形態描写などにおいては、類似するところがあり、明らかに南宋院体画家のスタイルをその根底のところで「形似」していることがわかる。

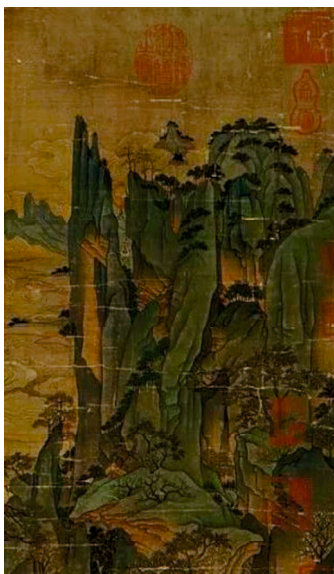


図2-1 「明皇幸蜀图」部分



図3 伝馬遠「踏歌图」南宋



図4 雪舟「四季山水图」



### 3.1.2 花鳥画

中国の花鳥画とは、花と鳥だけがその対象とされるわけではない。花の他には、樹木や草、山菜など、鳥の他には、蟬や蝶々などの昆虫類、犬や猫、鹿などの獣類・魚や藻なども、その範疇に含まれるわけであり、このような概念や題材の広範さもまた、日本にも伝わってきた。

院体花鳥画の画法の特徴としては、主に輪郭を勾勒して著色するとともに、写生が重視される。院体花鳥画はとくに北宋の時期に隆盛となったが、これは画院体制が整備されたというだけでなく、徽宗皇帝自身が花鳥を積極的に描いたからに他ならない。日本において江戸期に現れた南蘋派も、その基底には北宋、南宋の院体花鳥画風が息づいていて、のちに述べるようにこの画風が大きな影響力を江戸時代中期の日本画壇で持ちえたことはきわめて重要なことである。その後の鶴亭、伊藤若冲も実はそうした中国の正統的花鳥画の影響を受けたといえる。



図5 徽宗「芙蓉錦鶏図」



図6 沈南蘋「花鳥図」清(三井文庫蔵)



図7 伊藤若冲「白梅錦鶏図」



図8 伊藤若冲「雪中雄鶏図」

図 5 は宋代の徽宗の真筆としてみなされる作品である。この写実的な画風と、特色を持つ瘦金体と言われる書体は、徽宗の独特なものといわれる。この作品は伊藤若冲筆「白梅錦鶏図」(図 7)と大変よく似通った部分がある。背景の樹木や草花の描き方は全く異なるものの、中心となる錦鶏の姿とその頭の向きなどはほぼ一致している。むしろ伊藤若冲が徽宗のこの作品を見た証拠はないし、おそらく徽宗の作品といわれるものを写したとしても、その模本にすぎなかつたろうが、このように中国の院体花鳥画の伝統は若冲にも確実に影響を与え、その画風が取り入れられていたといえる。日本はともかく、中国でもこのような画風は清の時代に至っても、引き続き受け継がれてきた。例えば図 6 の作品がその代表例である。これも沈南蘋の真筆と考えられている作品であるが、北宋の典型的な花鳥画と比べると、富貴さと華麗さはやや薄れているものの、自然への親和性、穏やかな雰囲気と柔和な色彩感覚が特徴的である。この作品と伊藤若冲筆「雪中雄鶏図」(図 8)とは、春景と冬景との違い、その描かれ方の温雅な感覚と冷艶な感覚との違いなど大きな相違点はあるものの、鶏の羽毛の描線や、基本的な形態描写、あるいはその賦彩のしかたなどは、大変似通っている。今比較した徽宗画と若冲画、さらに南蘋画と若冲画の 2 例については先行研究の中で言及されたことはなかったが、若冲の濃彩華麗な花鳥表現には、同時代の南蘋画風という当時爆発的に日本画壇で大流行した花鳥画風の取り入れが、そしてさらにその根本にある北宋花鳥画への溯源の姿勢については、諸書でもすでに指摘される通りである。<sup>16</sup>つまりこの花鳥画の分野においても、この院体花鳥画の「形似画」的性格は、その形を微妙に変えながらも日本の濃彩華麗な花鳥画へしっかりと受け継がれていることに気づかなければならない。

### 3.1.3 人物画

院体人物画は輪郭線を描いて著色を施す方法のほかに、白描の画法も挙げられ、北宋の李公麟がその代表格である。この対照的な二つの画風は、上述した山水画における青緑山水と水墨山水のような関係に位置づけられる。著色人物画は、精密に輪郭線を勾勒する上に、艶麗で富貴な色使いをもって描き上げられ、皇室の品格を表すものとして描かれる。一方白描の画風は、墨線をもって人物の体格や顔立ち、服飾の模様、材質などを表現するものであり、ここでは線の運用が極めて重要な要素となってくる。フェノロサは『東洋美術史綱』において李公麟を以下のように評価している。

私はかつて、李龍眠の肖像畫で、酔李白図、達磨図、白衣観音立像図なども見たことがある。私はここで、彼の著名な作品について、中国評論家が書き残している詳しい叙述をくり返すつもりはない。ただ、初期狩野派の畫家の模本で、盲目の琵琶法師たちの争闘する図を研究すれば、彼の人物群の構図の力強さがよくわかることを付言しておきたい。この畫もまた、彼になかなかのユーモアがあることを示している。だが、眼の不自由な喧嘩の当事者たちが琵琶を振りかざして宙を打ち、相手の頭を殴ろうとしている光景には、ユーモアとペーソスの錯綜が窺えるが、このせつかくの趣も、壮麗な描線の変化に心を奪われて、ひとは気がつかない。<sup>17</sup>

フェノロサは李公麟の線描きについて、初期狩野派の模本を例として驚嘆した気持ちを

<sup>16</sup>千葉市美術館編『江戸の異国趣味—南蘋風大流行』、鶴田武良『日本の美術 (326) 宋紫石と南蘋派』など諸書である。

<sup>17</sup>E・F・フェノロサ (著) 森東吾 (訳)『東洋美術史綱』(下)、東京美術、1981年7月、p.43

述べている。その線描きに対して人物群の構図の力強さ、内容のユーモアをはるかに超え、「壮麗な描線の変化に心を奪われ」と注目している。それがたとえ卑俗な風物を描いたものであったとしても、むしろその俗っぽい面白さが、その流麗な線描にとって変わられるほどの格調の高さをもっていることを、フェノロサは感じとったが、それも院体人物画の「形似画」的特徴の一つであるといえる。



図9 李公麟「五馬図卷」北宋

李公麟の「五馬図卷」(図9)には、彩色が施されていないが、線描きの硬さ、太さ、濃淡、長さ、緩急といった変化から、鑑賞者は描かれた馬と人物の肌の柔らかさ、毛の浮きあがるような肌ざわり感が折り目正しい一方で、袍服の厚さなどといった各々の質感と量感を感じ取ることができる。画家は白描という画法に基づき、淡い墨をもって滲みを表現するが、このような処理法は線描きの表現力を浮き彫りにするとともに、芸術的な効果を一層完璧に果たしているといえる。

これまで述べたことをまとめてみると、「院体画」というのは以下のように言える。

まず、皇家、宮廷というキーワードからすれば、「院体画」を制作する目的、或いは背景としては、皇帝をはじめとする上級の貴族社会の美意識が見逃せない。従って、「院体画」は宮廷や貴族社会の需要に応じて創作されたものであるため、皇帝や貴族たちの趣向や好みによって、その画風は変化せざるをえなかった。つまり、画家たちは創作するとき、かなり上層社会の美意識を気にせざるをえなくなり、それによって何度も描き変えたり、工夫をさせられたりすることを求められたといえる。この点では、「院体画」は自分の心境を自由自在に表す文人画より、意識上の束縛や制約がかなり強いものと考えられる。

次に、「院体画」の画家たちは宮廷の画院に仕えた民間から選ばれた画人もいれば、絵画が上達した貴族や官吏などもいた。徽宗のように皇帝までも院体画家として活躍した例もある。彼らは宮廷の生活に合わせた変化が求められ、その画風もそうした環境の影響に常にさらされる一方、そこで生まれた画風は、そのまま継承されることも起こりうるのである。王朝の興廃などの事情により、宮廷の画家たちは野に下って生活せざるをえない。そして、民間の画人も院体画風を受け継いだ場合もあり、沈南蘋などはその代表である。

また、院体画家(画院画家)は、緻密で繊細な描写を求められつつ、それらの題材においては、吉祥、富貴、華麗、典雅、珍奇といった特別な理念が求められ、それゆえ必然的に広大な山水、美しい宮廷美人、華やかで豪華な花鳥といった画題が頻繁に描かれるようになる。現実の華やかさをリアルに表現するため、それなりの色も施す必要があり、色使い

では艶麗で多種多様な色彩が用いられることとなる。

「院体画」における人物画は、このようにあくまで宮廷における生活や人物たちを「形似」することが求められたわけで、その対象となる宮廷生活や人物たちを、描く画家自身がどうとらえたか、どう表現したかが問われたわけではなかった。ただ、たしかに注文主である宮廷の好みに応じた絵画を描きながらも、画院の人物画家たちは強い「形似画」的性格をもつ画風を生涯追究しようとしたわけであり、それらの「形似」には確実に各時代の特色が反映されていた。

## むすび

本論文は日中の絵画交流を基軸にして、日本絵画、中国絵画を互いに学び合う時代的な様相を示しつつ、特に直接に彼の地(つまり日本へ、あるいは中国へ)へ渡って、現地の風物を見、現地の人々と語り合った経験をもつ画人・画家について考察する。いわゆる、単に書物や作品を通して日本や中国を知るというだけのものではなく、この両国間を行き来し、直接的に学び、教えた経験をもつ画人・画家を対象とした考証を試みるのである。そのため、それぞれの論考の語り口が、個々の画人・画家を中心としたものになりがちとなるが、時代の中でのそれぞれの絵画のあり方について言及していく。そして、基本的に「形似画」を軸に設定しつつ、「写意画」も同時に考慮に入れて考察を進めていく。

以降の考察において、「写意」および「写意画」の対立概念としての「形似」および「形似画」という語は、先述の通り例えば「写生画」、「写実画」、「工筆画」などの概念とはその歴史的な使用やその意味合いの相違などからも決して重なるものではない。中国、あるいは日本の古代から現在までの絵画の特質を考える場合、その歴史の変遷を一貫して語れる概念としての「写意画」に対応できる明解な概念は、残念ながら見つからない。それゆえ、あえてこの「形似」という言葉から成る「形似画」という言葉を設定して、本論考の論旨を語る上でのキーワードとしたい。

表 1 形似画と写意画に関する概念の系例(筆者が作成)

形似画的な要素	写意画的な要素
北宗画系	南宗画系
職業画家	文人画家
画院画家	在野画家
工筆画	写意画
再現的(形)	非再現的(イメージ)

さらに、「形似画」的要素と「写意画」的要素を別の言葉で置き換えてみると次のようになる。まず東洋絵画(東アジア絵画)の本山たる中国絵画の「形似」と「写意」に対応する系流として「北宗画系」と「南宗画系」とがある。さらに身分的な区分としての「職業画家」と「文人画家」とが挙げられる。そして画家自身の帰属を示す区分としての「画院画家」と「在野画家」とが分けられる。さらに現在の中国における教育制度をもとにした区分としての「工筆画」と「写意画」とが存在し、これは概念として「再現的(形)」と「非再現的(イメージ)」という風に言い表すことが可能である。これらを整理したものが表 1 となる。以降では、このように想定した「形似画」的要素と「写意画」的要素を考察の視点として、論を進めていく。

まず第 1 章では室町時代に日本から中国渡航した禅僧画家・雪舟をとりあげる。ここ

では、雪舟の作品の中にある形似画的な特質を考察する上で、時代的(時期的)観点、地域的観点、交流・交友的観点という 3 つ観点から考察を試みる。これらの観点のもとに、伝存する雪舟作品と、関連の中国絵画との具体的な比較検討を試みる。従来の少なからぬ雪舟研究においても、そうした雪舟画と中国画との比較研究がなされてきたが、ここではそうした先行研究もふまえながら、従来の研究では言及されてこなかった側面を中心に論を進める。そして当初の目標である雪舟画における形似画的な要素の抽出に焦点を当てたいが、実はそれを考察する上で、その対照的側面としての、雪舟画における写意画的な要素についても当然のことながら言及していかなければならない。そして最終的には、雪舟画における形似画的な要素と写意画的な要素の並存がどのように行なわれたかを考察する。

第 2 章においては、江戸中期に日本に来舶した中国清代の画人・沈南蘋と、彼が日本の画人たちに伝えた南蘋画風の拡がりについて考察する。それを考える上で、まず南蘋画の形似画的な要素を検討し、その特質を南蘋自身の作品をもとに整理をしてみることにする。さらに師である胡湄や明代画院画家・呂紀などの花鳥画との関連を、形似画的な観点から論述し、次にこの南蘋画風というものが、広く日本全国に拡がった重要なファクターとしての画譜の盛行との関わりについても、考察を進める。また南蘋画風の拡がりということで、とくに与謝蕪村と円山応挙における形似画的な観点からの南蘋画受容の特質についても論じる。そして最後に、これまでほとんど論じられていなかった 19 世紀つまり幕末期から明治期への南蘋画風の継承について論及するが、このことを考察する上で、京都で活躍した山口の画家、小田海僊についてその花鳥画における南蘋画風の受け入れと、その形似画的な画風の形成の特質について述べ、その特質が京都の近代画家たちにどのように受け継がれたのかも論述する。

第 3 章では、日本近代における中国からの留学生の絵画習得の様相について考察する。そこで考察の俎上に乗せたのが、何香凝・陳之佛という 2 人の中国人美術留学生である。何香凝は、田中頼章という日本画家に学び、東京の私立学校である女子美術学校でも学んだ。彼女はのちに中国の革命運動家としても名を馳せるが、その習得をめざした絵画がどのようなものかを考察する。そしてもう 1 人の画家が、近代中国美術において図案教育と工筆花鳥画の普及に尽力したといわれる陳之佛の花鳥画の形似画的な要素について論述する。彼はとくに京都の近代日本画家今尾景年の画風を習得し、その工筆画的な描法を中国に伝えることとなるが、その実相を、彼の形似画の習練の過程を検討しながら、論じてみたい。

そして最後の第 4 章では戦後の中国において、日本の代表的画家として早くから紹介されていった東山魁夷、平山郁夫、加山又造の 3 人の画家の活動について考察する。戦前から若手画家として活躍した東山。戦後のシルクロードに取材したエキゾチックで重厚な作風が知られる平山。戦後日本画の急先鋒のひとりとして、めまぐるしくその作風を変転させた加山。この 3 人の画家と中国画との関連を探りながら、彼らと中国画との関係、彼らの形似画的な要素を各々の作風で示した活動が、中国画における形似画的な要素にどのような影響をもったかについても考察する。

そしてこれらの論考を通して、室町期から現代に至るまでの形似画的な要素をもつ絵画が、日中両国の交流の中で、どのように受け継がれ、どういう意味をもって互いの絵画の変遷に影響を与え合ったのかを論究する。

# 第1章 雪舟の絵画留学

## はじめに

雪舟(1420～1506)は室町時代に活躍した禅僧である。応仁元年(1467)に彼は遣明使節団の一員となり、大内氏の遣明使節船に乗って、当時の中国の明王朝に渡った。中国に滞在した約2年間、雪舟は中国の実景を写生し、文人や画家たちとよく交流した。雪舟は中国で学んだ画法を自分なりの技法として変化させ、とくに山水画の名品が後世に伝わり、やがて日本美術史上の巨匠として、日本の画聖とも呼ばれた。

近年の先行研究でも、これらの要素はそれぞれ論じられてきている。例えば綿田稔の『漢画師—雪舟の仕事』、雪舟研究会編の『天開図画』、山口県立美術館で開催された「雪舟への旅」展に際して発行された『雪舟等楊—「雪舟への旅」展研究』図録などが挙げられる。綿田稔の『漢画師—雪舟の仕事』<sup>1</sup>では室町將軍家や戦国武将諸家などの居館や殿舎で障壁画を描いた絵師たちの作画活動と、雪舟の中国留学と中国での事蹟が紹介されている。雪舟研究会編の『天開図画』には雪舟とその作品に対する鑑賞・考察の論文<sup>2</sup>が多い。『雪舟等楊—「雪舟への旅」展研究』図録には平成18年(2006)に山口県立美術館で開かれた「雪舟への旅」展に出品された作品や、雪舟に関する論文などが多数収録されている。平成24年(2012)に雑誌『聚美2：特集雪舟と室町水墨画』が刊行され、そこには雪舟に関する研究についての重要な論文も収録されている。例えば、島尾新の「室町水墨画の表現—その特質と雪舟の位置—」、荏開津通彦「雪舟は近世への道を拓いたか—江戸時代初期の画家たちと雪舟との関わり」などが挙げられる。平成29年(2017)10月に「雪舟発見!」展が山口県立美術館で開催され、展覧会の図録には出品された作品や、雪舟と夏珪の様式を比較した論文が掲載された。

そうした一方で中国の学界は、1950年代からすでに雪舟と中国との関係に注目している。例えば1956年に雪舟の450周年忌の記念に際して、中国の雑誌『美術』では、雪舟を紹介する記事と論文が掲載され<sup>3</sup>、雪舟とその絵画作品が紹介された。また同年には、『雪舟的生涯与芸術』<sup>4</sup>が中国の美術家である豊子愷の編集によって出版された。その後、雪舟についての研究は、両国の美術史学界で引き続き行われてきている。例えば、馬宝杰<sup>5</sup>は「雪舟与中国院体絵画」において明の院体絵画とその代表的な画家戴進、李在について紹介し、また雪舟の制作の特徴に見出される明の院体画の影響を考察している。

序章で述べたように、院体画の画風は明の時代にもかなり流行していた。先行研究で提示されてきた李在や夏珪などは、その院体画風の代表的な画家である。つまり明の時代に流行した院体画風を学んだ雪舟は、それを自分の制作に取り入れようと試みた。彼の山水画、花鳥画などの作品にとくに院体画風、すなわち形似画的な要素をもつ画風が見出される。ここで論じる日中絵画の交流においては、雪舟の形似画的な画風の制作は、代表例の一つではないかと考えられる。この論文では、これから時代的(時期的)観点、地域的観点、

<sup>1</sup>綿田稔『漢画師—雪舟の仕事』、ブリュッケ出版、2013年10月

<sup>2</sup>影山純夫「雪舟・雪村と狩野芳崖」(『天開圖畫』(5)、山口県立美術館、2004年、pp.43-52)、荏開津通彦「明代の倣古と雪舟」(『天開圖畫』(8)、山口県立美術館、2009年、pp.21-45)など。

<sup>3</sup>李平凡「日本人民熱烈記念雪舟等楊逝世450周年」と馬采「日本傑出的画家—雪舟等楊」、『美術』、中国美術家協会、1956年8月

<sup>4</sup>豊子愷編『雪舟的生涯与芸術』、上海人民美術出版社、1956年7月

<sup>5</sup>馬宝杰「雪舟与中国院体絵画」(中国語)、『中国書画』、経済日報社出版、2003年9月、pp.20-26



交流・交友的観点の三つの観点に分けて、雪舟が身につけた中国画からの形似画的な要素を考察して、論じていくが、彼の特色を示す作風のなかには、かならずしも形似画的な要素ばかりではなく、その対極としての写意画的な要素も強く見出すことができる。ここでは、その両者の特徴を比較考察しながら、彼の形似画的な要素を浮きあがらせていきたい。

日中学界における従来の研究は時代的、地域的、交流・交友的観点という三つの条件は、個別に語られ、考察されてきてはいるものの、総合的な観点から、この「形似」と「写意」の要素について詳しく言及された論考は、現段階ではほとんど見当たらない。<sup>6</sup>したがって、本章はこの条件を雪舟の中国留学における重要なキーワードであるものとし、雪舟の絵画制作における中国留学の役割と位置づけを総合的に考察することにより、雪舟が獲得した彼独特の画風のなかにある、「形似画的な要素」と「写意画的な要素」について論及していきたい。

## 1 時代的(時期的)観点からの考証

雪舟が入明し、留学した時、明王朝もすでに後半期に入り、日中の交流もそれまでの將軍家中心のものから、地方の有力守護大名たち中心のものへと移行しはじめた時期だった。ここでは、まず当時の日中交流を歴史的な視点に据えて考察し、雪舟が留学した明の後半期が時代的(時期的)にも彼にとっても非常に大きな意味をもったことをまず明らかにしたい。

### 1.1 日明貿易の繁栄期

日本と大陸との交流は宋の時代に、学問僧を中心とした交流が盛んに行われた。13世紀の後半に、当時のモンゴル帝国(中国史では元の時代とする)は文永の役と弘安の役の2回にわたって日本侵攻を行ったが、結果としてそれらは失敗に終わった。その後、日本と大陸の交流は一時的に途絶えてしまったが、民間における交流、特に貿易はまだ続いていた。正平23年/応安元年(1368)に至って、のちの洪武帝となる朱元璋は、明を建国した。この時期の日中貿易について、小葉田淳は『中世日支通交貿易史の研究』において以下のように述べている。

南宋時代から我が商舶の支那に往来貿易するもの多くなり、元代に至っても同様で、西国の商人特に博多商人はその最たるものであった。諸侯が又自ら貿易を営み、之等は又多かれ尠かれ富商と提携して營利を計った事は、以後の史実からも容易に推察し得る。明代に於ては朝貢船は我が国よりは所謂日本国王船に限られ、貿易も国王朝貢船の附搭物件に限り、商船の自由渡航を禁ずるを本制とするに至った。洪武初年来の我が国の通交事態は、彼にあつては到底満足なものでなかった。加之、太祖の海外通交策は洪武七年日本のため備置した明州の市舶司以下を廢したるを始め、頗る退嬰化し、洪武の後期には朝鮮・琉球の他、安南・占城・眞臘・暹羅等が来使するのみで多くは阻絶した。<sup>7</sup>

これによると、日中の貿易は南宋時代からすでに多く、その後も次第に増えてきたことが述べられている。そして西国の商人、つまり博多商人をはじめとする西日本の商人はそ

<sup>6</sup>鈴木良一「雪舟研究の課題」・熊谷宣夫「雪舟等楊」・蓮実重康「雪舟」によせて、『歴史学研究』(230)、青木書店、1959年6月、pp.46-50

<sup>7</sup>小葉田淳著『中世日支通交貿易史の研究』、刀江書院、1969年1月、p.9

の中で最も活躍した。明の時代に至ると、朝貢船による貿易が始まった。それは「日本国王船に限られ、貿易も国王朝貢船の附搭物件に限り、商船の自由渡航を禁ずる」という明の海禁政策を指す。ただ、上述したように洪武7年(1374)に日本との貿易を管轄した明州の市舶司以下を廃置したため、日本との貿易は廃れてしまった。

永享4年(1432)に第6代の将軍足利義教は幕府の財政補填のため貿易を再開しようとした。同年に禅僧・龍室道淵を正使とし、国書を携えて明に渡航せしめた。翌年に北京に到着した龍室は、明との貿易について「永享条約」(10年に1回、1回当たりに船は3隻、乗組員は300人)を締結した。その後、日明貿易は正常化され、天文16年(1547)までに、日本より派遣した貿易使節団は11回以上あったといわれる。<sup>8</sup>

この対明貿易は地方の大名、例えば大内氏や細川氏などによっても行われていた。大内氏の対明貿易について、蓮実重康は以下のように述べている。

周防に於ける大内氏の在り方は、対朝鮮、対中国の積極的な貿易政策をとり、文化の交流の関門を扼しており、対明貿易の勘合符を手中に収めて貿易の実権を握っていた。少なくとも応仁の乱以前はそうであった。日本に流れ来る宋元の文化は、そのいくらかが、ここで陸揚げされる。大内氏の手を経て中央に流れた宋元画の傑作もいくつかはあった筈である。<sup>9</sup>

大内氏は対明貿易船を擁しており、貿易使節団の基幹をなしていた。応仁元年(1467)に派遣された対明貿易使節団の船は幕府船(一号船)、細川船(二号船)、大内船(三号船)を基幹として八艘の貿易船を加えた遣明船団である。<sup>10</sup>そして、蓮実の指摘によると、大内氏の主な貿易品には宋、元の時代の有名な絵画作品も含まれたことがわかる。

中国とのつながりを持った大内氏は宋元の文化が日本に伝わる窓口のような存在であった。そのためか、従来の研究においても、中国の絵画に憧れた雪舟は都を去り、その窓口としての西国の周防に下向したと考えられてきた。<sup>11</sup>応仁元年(1467)に、雪舟は対明貿易船の好便を得て、大内船の客人として明へ渡り、中国への絵画留学を実現できたといわれる。したがって、中国に留学できた雪舟は何よりもこの日明貿易の繁栄期に恵まれていたと言える。また、北京に半年まで滞在できたのは正使の到着が遅れたという偶然の要素も提示されているが、ともかくも彼が大内氏という西国最大の守護大名と関係をもてたこと、さらにその大内氏が積極的に対明貿易を展開させようという時期に居合わせたことは、自身の中国画習得という目標実現のためには、きわめて有意義なことだった。<sup>12</sup>

## 1.2 宋元の絵画に影響された雪舟

上述のように、大内氏によって広められたのは、同時代の明の文化ではなく、前代の宋元の文化や絵画作品などであった。では、なぜそれらは明の絵画ではなかったのかという疑問を抱かざるを得なくなる。明との交流は絶たれては続き、再開してはまた途切れてしまった当時の状況も含まれるが、時代遅れになった文化や絵画などの交流について内藤湖南は『支那絵画史』において以下のように説明している。

<sup>8</sup> 吳廷璩ら編『日本史』、南開大学出版社、1994年7月、p.16

<sup>9</sup> 蓮実重康「雪舟等楊の研究：その人と作品」、『京都大學文學部研究紀要』(6)、1960年5月、pp.39-40

<sup>10</sup> 同書、p.44

<sup>11</sup> 小林忠『墨絵の譜—日本の水墨画家たち(1)』、ペリかん社、1991年11月、p.53

<sup>12</sup> 前掲注1、綿田稔著書、pp.198-199



日本では既に長い間支那画法を輸入して居るのであるが、足利時代即ち今から五百年位から三百年位迄前の間に輸入された多くの絵画は、支那で謂ふ所の北宗の墨絵であつて、それは即ち支那の宋元時代の製作品若くは其の風を伝へた所の製作品であつたが、それは日本に於ては徳川の中世以後まで其の画風が日本の製作品に現れて居って、支那の最近世即ち明清時代の絵画が日本の絵画の製作に流れて入って来たのは、僅かに百五十六十年以前からのことである。つまりは支那の本国人が製作した絵画に比べると、大方二百年も遅れて居る訳であるが、蓋し或る一国の発達した文化が他の国民に理解せらる迄には、それだけ位の差はあるものと考へられるのである。<sup>13</sup>

これによると、足利時代に日本に伝わってきた中国の絵画は宋、元時代の特に北宗画系の墨絵であつた。北宗画系の絵画は院体画風のように線描や写實的描写などを重視する画風と考えられる。そうであるならば、内藤湖南が指摘したここで言う北宗画系の墨絵は本研究で取り扱おうとする形似画的な要素をもつたものであつたことは当然ながら推測できる。<sup>14</sup>つまり、宋、元時代の絵画、特に「形似画」は、二、三百年遅れの室町時代の日本に広く知られ、伝えられるようになったと言える。

### 1.3 明朝の宮廷絵画の様式について

日本に伝わってきた宋、元時代の絵画の影響を受けた雪舟は、明に渡って宮廷の画風をはじめ、当時の水墨画の本場である中国の同時代絵画様式を自ら体験した。明の時代には宮廷に設置された宋の画院のような機構もあつたが、その内部組織は宋代とは異なつていたとみられる。宋の時代には、画院は皇帝直属の機関であり、特に職位や待遇などでは顕著な区別が見られた。これに対して、所謂明代画院や宣徳画院という呼び方は、宋代の名称のみ踏襲されたものであり、かつての組織的な画院という機構ではなかつた。<sup>15</sup>

このように明の時代に宮廷には組織的な画院制度はなかつたが、多数の画家たちが宮廷に召され、皇室のために絵画を制作した。またこれらの画家たちのなかには南宋の院体画風をしっかり受け継いだ者が多かつた。雪舟の「破墨山水図」(図1)の自賛といわれる文に言及された李在は、その代表的なひとりであつた。その賛文は以下のように記述されている。

余曾入大宋國、北涉大江、經齋魯郊至于洛求畫師。雖然、揮染清拔之者稀也。於茲長有声并李在二人得時名、相隨傳設色之旨兼破墨之法兮。

日本語訳：吾は曾て宋の国に行つたことがある。北へ向かい、揚子江を渡り、齊魯の辺境を経て都にいたり、画師を求めた。その中でも、墨の濃淡や潤渴の度合いを巧妙に使い、洗練された風格を備えるものは稀であつた。そして、当時の中国では長有声と李在が盛名をもち、彼らに従い、設色の旨と破墨の法を学んだ。(筆者訳)

ここに記されている長有声という画家は不明なため、考察は困難である。一方、李在は当時、明の画院に仕えた画家である。雪舟と会つた時期は李在が69歳頃のことであつたと

<sup>13</sup>内藤湖南『支那絵画史』、筑摩書房、2002年4月(初版昭和50年)、pp.282-283

<sup>14</sup>この時期、のちに南宗画系に連なることとなる墨絵が伝わらなかつたわけではない。米芾・米友仁父子の画風などは知られていたし、のちに雪舟についての記述で述べる高彦敬画風なども紹介されていた。ただ衆知のごとくまだ南北宗の分宗もなされず、のちの例えば呉派の概念さえないこの時期においては、院体画系としての北宗画系の墨絵が、中国における最も正統的な画系であつたことは確かである。

<sup>15</sup>楊涵編『中国美術全集 絵画編6』(明代絵画上)、上海人民美術出版社、1988年10月、p.4

推測されているが<sup>16</sup>、この時期には、李在は絵画制作上で自らの画風がすでに確立されていて、宮廷の画院においても、画壇においても「盛名」を駆けていた頃と考えられ、この人気画家・李在との交流は、その自賛文の通りはるばる日本からやって来た画僧にとっては、栄誉なことであったと思われる。

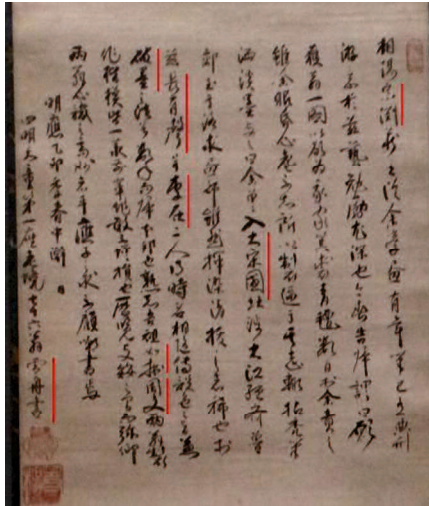


図1 雪舟「破墨山水図」の題跋



図1-1 「破墨山水図」部分(東京国立博物館蔵)

李在という人物は、明の宣徳年間の宮廷画院において傑出している画家の一人であった。彼は古人の画法に習熟し、筆勢は流暢で生動している、と伝えられる画人である。<sup>17</sup>図2と図3は彼の作品である。



図2 李在筆「山水図」(東京国立博物館蔵)

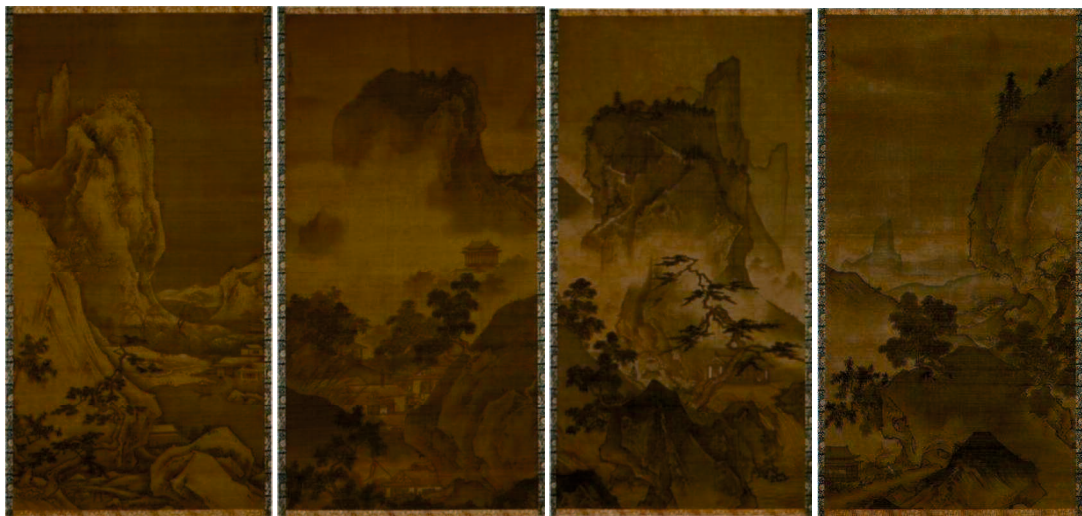


図3 李在筆「濶渚晴峰図」(上海博物館蔵)

<sup>16</sup>楊徳忠「李在入京時間及生卒年考析」、『芸術探索』(3)、広西芸術学院、2014年6月、pp.34-38

<sup>17</sup>「李在、字以政、莆田人、遷雲南。宣徳間被政、精工山水、細潤者宗郭熙、豪放者宗馬夏、人物氣韻生動、名傾一時。(『明画録』卷二)」穆益勤編著『明代院体浙派資料』、上海人民美術出版社、1985年8月、p.32

雪舟は李在に賦彩及び破墨の技法を教わったという。また雪舟は当時の礼部尚書に依頼され、礼部院の中堂に「四季山水図」を描いたといわれるが<sup>18</sup>、残念ながらその絵は現在まで伝わってはおらず、その作品とは別に、彼が入明した際に描いたのではないかとされている雪舟筆「四季山水図」(図4)の4幅対の作品が、東京国立博物館に所蔵されている。この4つの画面によって成り立つ作品には、春には梅の花と暖かな陽光を感じさせる景観が、夏には葉の生い茂る樹木と陽炎に隠れたり現れたりする楼閣が、秋には紅葉と靄に煙った主山がその輪郭を現わす光景が、冬には白雪に覆われた小橋などが、それぞれ表現されている。画面の中心に位置づけられる山々(主山)はそそり立ち、それぞれの姿を見せている。自然の風景の中に、村や楼閣、それに驢馬に乗った人、傘をさし橋をわたる人など、また人々の生活の場面も見られ、そこから四季の特色も感じられる。



冬 秋 夏 春

図4 雪舟筆「四季山水図」(東京国立博物館蔵)



図3-1 李在筆「潤渚晴峰図」(部分)



図4-1 雪舟筆「四季山水図」冬(部分)

<sup>18</sup> 「雪舟入明再考」 橋本雄、『美術史論叢』33、東京大学文学部美術史研究室、2017年3月、p.15を参照。





図 3-2 李在筆「濶渚晴峰図」(部分)



図 4-2 雪舟筆「四季山水図」夏(部分)



図 2-1 李在筆「山水図」(部分)



図 4-3 雪舟筆「四季山水図」夏(部分)

図 2、3 と図 4 を比較すると、雪舟の「四季山水図」には、李在の作品との多くの類似点を見出すことができる。まず、近景における岩の描き方や配置などを見ると、例えば「四季山水図」の冬に描かれた右下隅の岩(図 4-1)は図 3 右下隅の岩(図 3-1)と、雪景とそうでない岩塊とでの描法の違いはあるものの、その配置と形態はよく似通っている。次に、春・夏・秋には、最も遠景にかいま見える淡く描写された遠山(図 4-2)は、図 3「濶渚晴峰図」の輪郭部分を墨で縁どり、形はシルエットで処理する遠山表現(図 3-2)などと、ほとんど同様である。あるいは、図 2「山水図」の近景から中景に移る画面のちょうど中間部分、主山の手前部分を霧で覆う描き方(図 2-1)は、雪舟画の夏(図 4-3)、秋に共通して、同様な表現を見ることができる。しかしむろん、雪舟の「四季山水図」からすると、李在と異なるところも見られる。例えば、図 2 と図 3 の中央における山稜の勢いとは異なり、雪舟は画面の中央に置かれる遠山などの山々を鋭くそそり立たせ、山の凛々しさを強調している。これは宋代の馬遠・夏珪の画風、すなわち垂直の線で山の輪郭をはっきりと描き出す鋭い遠山表現と共通しているし、また山水を描く際に画の一角のみに風景を描いて広い余白を設けるという馬夏派様式との類似(とくに春、冬における辺角構図)が見出せる点でも李在の作品とは異なるところである。ここの山水風景は筆勢を重んじ、即興風の写意的な画風ではなく、院体画風、すなわちきっちり輪郭も形態も明確に描き取っていく形似的な要素によって表現されるものといえる。

このような実作品の比較検討からもわかるように、雪舟は北京に滞在したときに、宮廷の画家たちとの交流や絵画の勉学と制作などにより、中国の院体画風を学ぶことができた と推察される。

## 2 地域的観点からの考証

### 2.1 使節団の到着地—寧波

応仁元年(1467)に、雪舟は遣明使節団の船に乗り、九州を出発し、中国の寧波に到着した。そこで上京の許可を待っていたという。そして寧波と北京での滞在が合わせて一年間ほどであった。<sup>19</sup>

寧波は三面を海に囲まれ、亜熱帯気候で日本との通航に有利な港であった。また、寧波は杭州地域に属している。杭州は南宋の都であり、南方の文化中心地であった。しかも南宋の画院はここに設置されていた。そのため、杭州及びその辺りの地方における芸術活動は、この南宋画院に影響され、この頃からとくに院体画様式が盛んであった。

寧波に滞在した機会を利用して、雪舟はその地域の山水風景を遊歴したことが推察できる。例えば、当地の山水風景・風物を描いた作品(あるいは後世の模本)として「育王山図」「唐土勝景図巻」などが指摘されている。また、寧波滞在の期間に、彼は寧波の文人・画家と交流し、濃厚な友情が生まれたともみられている。寧波の詩人徐璉はその一人であり、文明元年(1469)に雪舟の帰国に際して、「送雪舟帰国詩」を作った。

家住蓬莱弱水湾，丰姿潇洒出塵寰。  
久聞詞賦超方外，剩有丹青落世間。  
鷺嶺千層飛錫去，鯨波万里踏杯返。  
懸知別后相思处，月在中天云在山。<sup>20</sup>

日本語訳：家は蓬莱弱水湾にあり、その優雅な姿はまるで仙人のようである。詩歌と文章が上達しており、神仙も及ばぬと久々に聞いており、絵画のみ世間に残っている。錫杖に頼り幾重の鷺山を越え、万里の海を渡り帰る。別れて思う場面を想像すると、月が天にかかり、雲が山の頂上に留まっている。(筆者訳)

ここで徐璉は異国の友人として雪舟と交流し、雪舟の高尚な品格と絵画の素晴らしさを称賛するとともに、別れの悲しさを悠大な自然の光景と重ねて詠っている。

### 2.2 寧波における絵画の交流

明の初期に至って、画壇においては、多くの流派がそれぞれの特徴を現わしていた。その中で最も注目されるのは、浙派の絵画である。

浙派は15世紀から16世紀まで百年間余に、明の初期の画壇において院体画を継承した最も重要な画派であった。これは特定の機構や画院などに寄り集まった画家の流派ではなく、類似した様式をもって絵を描く職業画家集団の画風を指すものである。鈴木敬は浙派の画風の豊富さと画家たちの経歴に基づき、浙派の画家を以下のように4種類に分けている。<sup>21</sup>

- ①戴進の画風を伝承した画家
- ②画風上で浙派に類似している画家(浙派との師弟関係は問わないが、原則として職業

<sup>19</sup>島尾新「私の雪舟像」、『雪舟没後500年特別展』、毎日新聞社、2002年3月、p.219

<sup>20</sup>東京国立博物館編集『雪舟没後500年特別展』、毎日新聞社、2002年3月、p.65

<sup>21</sup>鈴木敬著、任道斌訳「明代“浙派”絵画研究」、『新美術』、中国美術学院、1989年4月、pp.43-53、「明代“浙派”絵画研究(続)」、『新美術』、中国美術学院、1991年1月、pp.25-30

画家を指し、文人画家は含まない)

③浙派でないとも主張しても画風上では浙派を模倣した画家

④浙江出身の画家

浙派の画風の源は南宋の宮廷画院に遡る。大略は、馬遠、夏珪二人の画風に基づいて分類された画家たちといえる。モンゴル人の侵入により、中国そのものは百年間ほどその蒙古族の統治下におかれていた。そして、宮廷画院の伝統も中央から地方の画壇に移り、民間でそれらの画風は受け継がれている。明の建国に至ってから、院体画は復興を迎えることとなった。新しい国の成立は宮殿の建設が伴うため、その装飾としての絵画の需要も増加する。伝統的な院体画を受け継ぎ、技巧が達者な浙江地方の画家たちは明の画院の建設により、宮廷にその画技によって仕える人が数多く出た。<sup>22</sup>

浙派の画風は多種多様であり、一言で括れないが、各画家たちは院体画の画風に基づき、いく分なりとも各自の個性を表現しようという試みが見出される。そして、明の宮廷絵画の隆盛時代は明の宣徳年間(1426~1435)から弘治年間(1488~1505)まで<sup>23</sup>とされ、この時期は雪舟が寧波に滞在したころと重なる。したがって雪舟の絵画留学は、当時中国で最も盛行していた浙派の画風に影響されたことは、容易に考えられる。

### 2.3 高克恭(彦敬)画様の受容

浙派の他に雪舟は高克恭の山水画にも影響されたとされている。高克恭(1248~1310)は西域出身の元代の画家で、字は彦敬、号は房山で、山水画に秀でていた。彼の作品として伝えられている絵からも、董源と巨然の皴法、渲染法に米家山水画法が融合されていることを確認することができる。<sup>24</sup>今述べたように高彦敬は足利期の日本画壇に「高然暉」という画家名で知られ、それは高彦敬という言葉の朝鮮語の発音の転訛とも考えられ、明治になっても「日本人の畫いた或る種の山水畫を高然暉山水を以て呼ぶ程親しみを持たれて」<sup>25</sup>いるとの指摘があるが、つまりは、この高然暉と呼ばれる画家の実体も、非常に曖昧なものであったが、室町期にはこの高然暉と伝えられる山水作品がかなり舶来したようで現在においても数点の「高然暉山水」といわれるものが残っていてそれらを観ると、実は実際の高彦敬の山水画スタイルとは、大いに異なるものであったわけだ。そしてこの高然暉画様の最も正統的な来歴をもつ作品としては京都金地院の「夏冬山水図」(図 5)が挙げられ、その他高然暉様と称される山水図(図 6)なども古くから日本に伝来している。

明王朝に渡航した雪舟は当時の中国画壇の動向を、まさに実体験したことが推測できる。図 7「倣高克恭山水図巻」には「予嘗南遊、看中朝名手画、以彦敬為師者多矣。爾來予亦從一時之好、凡畫山水則為効顰于彦敬。吾徒等悅求畫本、仍寫此與之、吳興夏氏士良曰、高彦敬筆意作者鮮及、悅其勤哉。」<sup>26</sup>という雪舟の題跋(図 7-1)がある。この題跋自体は、後世の写しであるとみられているが、その原本は雪舟が記したものであったとされている。それによると、雪舟は中国で遊歴した時、当時の画壇の名手たちは高彦敬を師とする者が多く、それを見て雪舟もこの時好に従い、山水画を描く時、高彦敬に倣うことにした、と述べるのである。この文章から類推するに、中国に遊歴した雪舟は当時の画壇で有名な高彦敬の作品を実際に見た可能性が高いと思われる。そう考えると、図 7 の雪舟が模写し

<sup>22</sup>陳野『浙江絵画史』、杭州出版社、2005年4月、pp.246-250

<sup>23</sup>同書、p.247

<sup>24</sup>呉保合『高克恭研究』、国立故宮博物院、中華民國76年(1987)7月、pp.6-12

<sup>25</sup>脇本十九郎「高然暉について」、『美術研究』13号、東京文化財研究所、1933年1月、pp.8-16

<sup>26</sup>「倣高克恭山水図巻作品解説」『雪舟への旅展図録』、山口県立美術館雪舟研究会、2006年11月、p.99

た高彦敬の山水作品といわれるこの「山水図巻」もきわめて興味深い作品となってくる。



図5 伝高然暉筆 「夏冬山水図」(京都金地院蔵)



図6 伝高然暉筆 「夏山欲雨図」



図7 雪舟筆 「倣高克恭山水図巻」(部分)

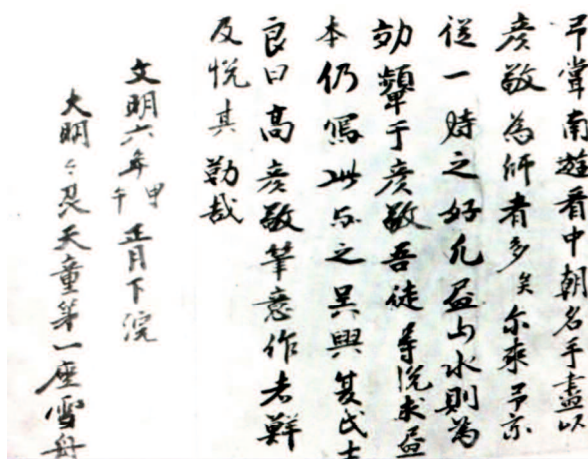


図7-1 「倣高克恭山水図巻」の自跋

すなわち、図7の「山水図巻」と上述の高然暉山水(図5・図6)とを比較すると、その描写と画法の違いが明らかにわかり、その相違点が日本で理解されていた高然暉スタイルと実際の高彦敬スタイルの違いがまざまざと反映されていて興味深いものである。つまり、画軸と長巻という形式上の違いはあるが、具体的な画面上の表現を比較すれば、その本質的な相違が抽出できる。図5・図6の高然暉様では主山の描きは筆を横に寝がせるような



米点皴で処理され、他の丘陵部分は線描きで勾勒された個所もある。これに対して、雪舟は図7の「山水図巻」では近景の丘陵は典型的な披麻皴の画法を用いて描いていることが分かる。この点では図8の高克恭の代表作として知られる「雲横秀嶺図」などと相通じていると考えられる。図7と図8-1を比べると、まず樹木の描写においては雪舟の樹木が高克恭のそれに比べてかなり大雑把に見えるが、濃墨をもって打ち込むように描くその基本的な描法からすればこの両者は大変似通っていることが分かる。また、図9は明治42年(1909)に審美書院から刊行された『東洋美術大観第4冊』に黒田長成侯爵所蔵品として掲載された雪舟作と伝えられる作品(現在所在不明)であるが、画面におけるその樹法の描き方もさることながら、近景の土坡の処理法は図8-1、図8-2の高克恭画様にきわめて相似したところが見いだされる。特に披麻皴の画法で描かれた岩や丘陵などの描写はそのこんもりと積み重なる土坡の形態や皴法には、共通する筆法や墨の使い方が見てとれる。

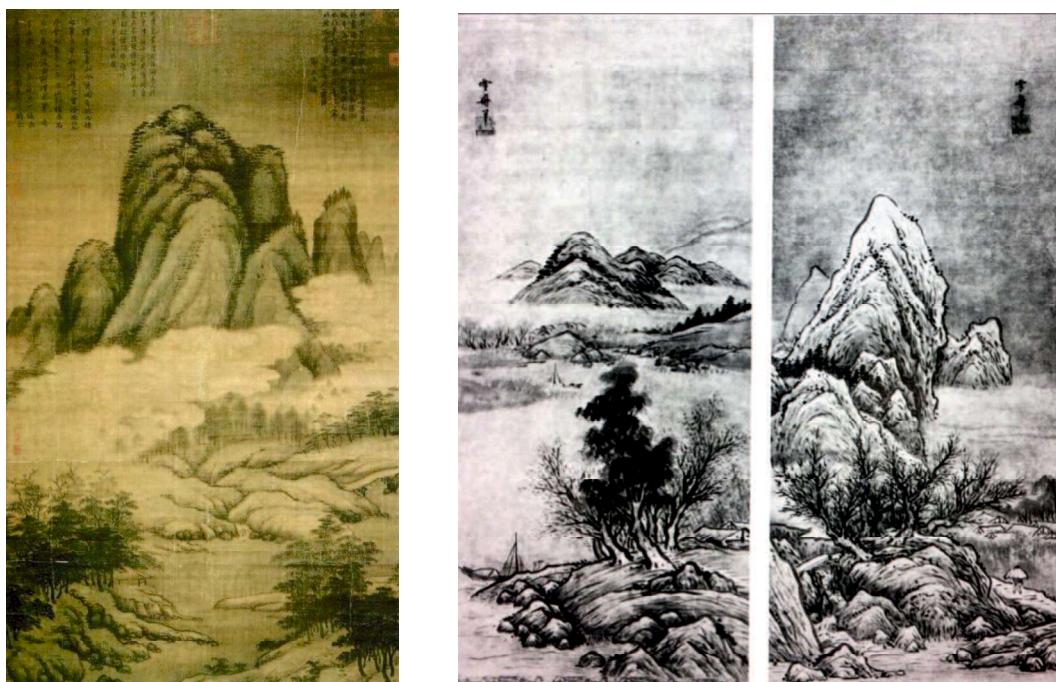


図8 高克恭「雲横秀嶺図」元代(台北故宫博物院蔵) 図9 伝雪舟「寿星及夏冬山水図」



図8-1・図8-2 高克恭「雲横秀嶺図」(部分) 図9-1 伝雪舟「寿星及夏冬山水図」(部分)

ここには明らかに雪舟の題跋で指摘されたような、自ら山水画の制作に高克恭画風を盛り込もうとした雪舟の試みがみられ、雪舟のいわゆる「行体山水」には高克恭の山水画様に影響された側面があったことは見逃せない。雪舟はその「真体山水」を制作する際は、馬遠・夏珪の様式を基調としながら、「行体山水」においては、明らかに高克恭(高彦敬)



スタイルをその描法の中に導入しようとしたとみられる。そしてそのスタイルは、先に述べたように雪舟以前の画家たちが、理解していた「高然暉」スタイルとは明らかに異なるものであった。つまり雪舟は、その入明時に彼が参照したいと願っていた高彦敬(それがもしかしたら当時の日本の画家たちと同様に「高然暉」的画風であったかもしれないが)画風を探し求め、いろいろな画家たちの高克恭(高彦敬)スタイルの作品を見ることができたと思われる。また最終的には高克恭(高彦敬)の真筆ないし、それに近い作品をも閲覧することができたのではないかということ、などが彼の「行体山水」といわれる作品を通覧した時に想像される。雪舟が日本に伝えた高克恭様は、明らかに東山御物を通して知られていたそれまでの高然暉様を一変させるものである。その意味では、その彼の日本の漢画系水墨画における「行体山水」の祖型の中に、雪舟がとらえた高克恭様が厳然と存在していたことの認識は重要だといえる。



図 10 玉澗「廬山図」(部分)

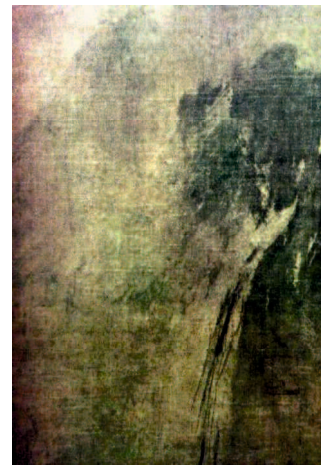


図 11 玉澗「瀑布図」(部分)



図 12 玉澗「瀟湘八景図巻断簡(山市晴嵐図)」

このことを考えた時、実は雪舟が本場の中国でとらえた「草体山水」のイメージ、つまりいわゆる「破墨山水」というイメージも大いに気になってくる。雪舟が入明後にとらえた「草体山水」は、おそらくそれ以前の玉澗イメージなどとは若干異なるものだと考えられる。もと京都・広隆寺の什物として知られ、のちに切断分割されたとされる「廬山図」(図 10)や「瀑布図」(図 11)などの墨塊や墨象を空間に溶け込ませる作風よりも、雪舟がと

らえた玉澗イメージは、例えば『等伯画説』にかつての東山御物であつたと記されながらも、玉澗の落款を欠く「瀟湘八景図巻断簡(山市晴嵐図)」(図 12)などのイメージがより近いものといえる。形象をあたかも非形象のごとく空間の中に、溶け込ませるといふよりは、形象を明らかに残しながら、筆触と筆勢を誇張していく「破墨」のイメージは、やはり雪舟自身が入明時にとらえた、彼の地の玉澗風イメージとも呼べる。

この論考では、とくに「形似」というキーワードのもと、その流れを考えることが主眼となるため、雪舟のまさに「写意」的要素を象徴する「破墨山水」についてこれ以上言及することはしないが、雪舟の描こうという世界が非形象の思弁的なものというより、あくまでも形象を残しつつ、筆の身体的運動を重んじながら、現われてくる世界をめざしたと考えられる。この「形似」と「写意」の境目に、雪舟の制作が展開し、その祖型としての馬夏画風、高克恭様、玉澗様が存在した。

### 3 交流・交友的観点からの考証

雪舟は遣明使節に選ばれ、北京まで上り、おそらく皇帝にも謁見することができ、そして中国の文人・画家たちと交流ができた。応仁元年(1467)、中国に到着した雪舟は上述したように浙派や高彦敬などの画家の様式に影響されたことが推察できるが、呉派の代表である沈周(1427~1509)との交わりについての資料は現段階ではまだ見つかっていない。沈周の制作活動を概観すれば、例えば応仁元年(1467)に制作された初期の代表作としての「廬山高図」は「大幅におけるより大胆な造形的実験に踏み込んでゆく、画家としての転機を今日に伝える作品」と評され、「浙派から呉派への移行を予告」する大作だとも評価される。<sup>27</sup>これによれば、雪舟の入明とほぼ同時期に描かれこの大幅作品以降、沈周の本格的な制作活動が開始されていくわけで、雪舟が入明した時期は、まだ画壇における地位や名声なども確立するには至っていない時期であつたと考えられる。そして、この頃以降となってより、沈周の画風は浙派の戴進などの影響を受けた上で、個人の様式を築き上げるようになるといえるのである。<sup>28</sup>

したがって、まだこの時期は沈周様式、あるいは呉派としての流派様式というものも確立していない時期とみられ、雪舟自身もこの沈周の存在自体も認識していたかどうかとも疑問である。画家としての認知度の点からも、例えば画院画家の中心的存在として活躍していた李在などとの認知度の高さにおいては、かなりな差があつたと推察される。雪舟入明があと 10 年ないし 15 年のちであつたとしたら、もしかしたら最新の絵画スタイルとしての呉派様式に関心を示すことができたが、まだこの時期は、時期尚早であつたと言わざるをえない。

#### 3.1 禅僧としての雪舟

遣明使節団の正使について、綿田稔は以下のように述べている。

使節団は第二回以降、漢文を巧みに操る禅僧を正使とし、以下聖俗取り混ぜた面子で構成された。船は寧波に入港して入国審査を受け、限られた人数だけが北京に上り、紫禁城で大明国皇帝に参賀。貢物を捧げ、下賜品を得て北京を退居して寧波に戻る。その

<sup>27</sup>小川裕充『臥游 中国山水画—その世界』、中央公論美術出版社、2008 年 10 月、p.268

<sup>28</sup>同書、p.268

後、風を待ってすみやかに寧波を離れて帰国の途についた。<sup>29</sup>

上述したように、遣明使節団の正使は「漢文を巧みに操る禅僧」が選ばれるようになった。使節として選ばれた禅僧は外交的な役割を果たすため、中国側との交流においては巧みな漢文力が必要だったろう。当時の禅僧について陳小法は以下のように考察している。

明朝を中心としたアジアの外交は、漢字文化圏の中でのものであり、中国語による外交文書、そして中国語による外交折衝が行われた。他の東アジア諸国のように科挙制に基づく士大夫官僚を擁しない日本にあっては、それに類する外交集団を必要とする。当時、中国語の文章構成力、会話力という点では、五山禅僧の右に出るものはなかった。このような中国語の力を蓄えていくもとは、五山官寺体制そのものの中にあっし、また人的には中国からの渡来僧、日本からの渡海僧に負うところが大きい。これらの渡来僧・渡海僧に薰陶を受けた五山僧が外交官の役割を果たしていった。<sup>30</sup>

これによると、漢文が堪能である禅僧は外交的な使節の役割を果たし、国内における外務だけでなく、海外への派遣もされたことがわかる。当時の日明貿易による交流は彼らの存在が不可欠であったことは想像に難くない。雪舟が選ばれた応仁元年(1467)の遣明使節団は天與清啓という禅僧が正使であり、その中心的なスタッフも禅僧である。「彼らのなかには、漢文がうまい人が多く、中国語に堪能な人もいた。そのため室町時代には、外交官の仕事もしていたのである」<sup>31</sup>と島尾新も禅僧の漢文力と役割に注目している。しかも、当時では、中国の自然の風景に憧れ、その遊歴を詩文の制作などに活用する人は、禅僧の随従として明に渡ろうとした。このような人々は詩文の吟詠、儒学の勉学を志したため、中国から大量の仏教・儒学の典籍、詩文集、歴史書を日本に持ち帰った。<sup>32</sup>

雪舟も禅僧であったため、作品に自らが記すものがあるように、ある程度の漢文は理解できることがわかる。そして画家として、彼には絵画作品を制作・鑑賞できる能力もあった。中国の絵画に憧れた彼は、中国滞在中にその素養を利用して日中双方の文化交流に大きな役割を果たしたと考えられる。雪舟の役割について島尾新は「絵画外交」として以下のようにまとめている。

雪舟が大内氏の中心的なスタッフとして遣明使に加わったことは恐らく間違いない。この立場は、中国で様々なものを見るのに有利に働いたはずだ。文人や僧たちとの交流の中で絵を描きまた見せてもらう。絵は贈答品ともなり、また即興で描けば座興ともなる。通商交渉の中心にいないわけではないが、雪舟には単なる随行カメラマンを超えた禅僧の領分があったと考えられる。北京では画院の見学もできただろうし、通事を介して画家たちの話しも聞けたろう。礼部に描くことになったのも、公式使節の一員であればこそだろう。「禅僧政治」に付属した「絵画外交」とでも呼ばばいいだろうか。<sup>33</sup>

日明の交流は貿易が中心に語られることが多いが、随行する禅僧たちによって漢学、芸術などを介した文化交流も見逃すことはできない。特に雪舟は、ある程度漢文力もある禅

<sup>29</sup>前掲注 1、綿田稔著書、p.183

<sup>30</sup>陳小法「日明仏教交流に関する一考察」、『四天王寺国際仏教大学紀要』(41)、四天王寺国際仏教大学、2005年、p.41

<sup>31</sup>島尾新『もっと知りたい雪舟—生涯と作品』、東京美術、2012年4月、p.18

<sup>32</sup>前掲注 30、陳小法論文、pp.41-64

<sup>33</sup>島尾新「雪舟と明代絵画—亀裂と同調」、『明代絵画と雪舟』、根津美術館編集、2005年7月、p.13

僧であり、そして絵画の制作力と鑑賞力も兼ねた画家でもあったため、政治上の「絵画外交」を実現できる存在としてみなされたと推測できる。

### 3.2 山水・花鳥・人物画の制作

文明元年(1469)に、雪舟は寧波經由で帰国した。文明 8 年(1476)に、雪舟の友人である禅僧の呆夫良心は雪舟のことについて「天開図画楼記」という文章を書いている。彼はその中で雪舟が、多くの中国の著名な画家たちのありとあらゆる画体を習得していたことを記述している。

不翅兼備其衆體 看畫臨摸 莫不咄々逼真也。道釋人物依據於唐之吳道玄宋之梁楷子。山水樹石、或出馬遠、或入夏珪。水墨淋漓、自然有雅趣者、西湖之僧若芬之流也。掃出雲山、驚動人之耳目者、西域畫者之孫高彥敬之亜也、水禽山獸、則齊于長沙之易元吉、花鳥着色、則類于霽溪之錢舜舉。龍虎猿鶴、蘆雁白鷺、粗學法常、不師其麤惡。墨鬼鐘馗等、頗及龔翠岩之怪矣。<sup>34</sup>

日本語訳：絵画はその各々の風格を兼備するがゆえに、画の模写を見ても、そこには生き生きした迫真性を感じる。道釈の人物は唐の呉道玄、宋の梁楷に依るものであり、山水、樹石は馬遠か夏珪かの風格が見え、淋漓とした水墨と、自然で雅趣があるのは、西湖の僧である若芬の画風である。雲山を掃出し、人の耳、目を驚かせ、動かせるのは、西域の画家の子孫である高彦敬に似ている。水禽と山獣の表現は長沙の易元吉に比肩でき、花鳥の着色は霽溪の錢舜舉に類似し、龍、虎、猿、鶴、蘆雁、白鷺は法常を学ぶが、その麤悪さは習っていない。水墨の鬼や鐘馗などは、頗る龔翠岩の怪奇さに近いといえる。(筆者訳)

上記した中国の画家を分類すれば、以下の図表が作成できる。

表 1 (呆夫良心「天開図画楼記」における雪舟が学んだ中国の画家たち)

画体	内容や技法など	画家	時代
山水画	山水樹石	馬遠、夏珪	南宋
	水墨淋漓	若芬(玉潤)	南宋
	雲山	高彦敬	元
花鳥画	水禽山獸	易元吉	北宋
	花鳥著色	錢舜舉	南宋
	龍虎猿鶴・蘆雁・白鷺など	法常(牧谿)	南宋
人物画	道釈人物	吳道玄	唐
		梁楷	北宋
	墨鬼、鐘馗など	龔開	宋末元初

この表から見れば、まず雪舟が描いていたのは山水画、花鳥画、人物画という分野の作品であり、これらは中国伝統絵画におけるほぼ全ての領域と言える。そしてその具体的に描いた対象を見ても、雪舟は各画家が長じた内容や技法などを網羅し、特定の画風に拘泥しなかったこともわかる。また、倣った画家の時代は唐から元の初期までと、きわめて広

<sup>34</sup>朝岡興禎著、太田謹補『古画備考 卷中 増訂』呆夫良心「天開図画楼記」、了庵桂悟「天開図画楼記」が収録。思文閣、1970年8月、p.669



帆な時代幅といえる。



図 13 雪舟「団扇形倣古図」

要するに、雪舟は水墨の山水画だけでなく、中国の伝統絵画における各々の題材を参考にしながらあらゆる分野の画家の作品を模写したといえる。また、図 13「団扇形倣古図」の中でも、(李唐や夏珪など画家の作品を模倣した)形似的な要素にはとくに重点が置かれ、呆夫良心に言わせれば、そのあらゆる中国の先人画家たちの生き生きとした表現を見て取ることが可能だとするのである。

### 3.2.1 雪舟山水画の特色



図 14 雪舟「秋冬山水図」(部分)



図 15 雪舟「四季山水図巻」(部分)



図 16 馬遠「踏歌図」(部分)

前述のように雪舟は北京に滞在したときに、実際に中国の院体画風を学ぶことができた。彼の山水画の画風はそのさらに源流にある南宋の馬遠・夏珪の画風を受け継いだことも、その構図、描法などについて序章でも述べたようにその画風は近似しているといえる。しかし雪舟山水画の特色はそれだけではなく、具体的な技法については、かなり雪舟独自のものがあると考えられる。ここでは、とくに彼の山水画における「輪郭線」と「皴法」に焦点をあてて、考えてみる。まず「輪郭線」であるが、雪舟山水画の中で、例えば図 14 の「秋冬山水図」(部分)の大岩の描線は中鋒の線が多く使用され、南宋の院体山水画の輪郭線(図 16)と比較してみると、雪景が描かれるとはいえ、その運筆が一气呵成に描かれるのではなく、少し不連続であり、その筆脈が緩やかに繋がる感じがある。これまた雪景表現ではあるもの、図 15 の遠山に描かれる若干の肥瘦がある筆線は、馬遠「踏歌図」(図 16)の右上の遠山の輪郭線に比べて、隈どりを施すかどうかの違いはあるが、馬遠の毛筆の柔らかい筆触とは違い、硬い禿筆の筆触を意識しているように感じられる。



図 17 馬遠「踏歌図」(部分)



図 18 雪舟「四季山水図巻」(部分)

次に「皴法」は基本的には岩や樹幹などの表面の質感や立体感を表現する技法であるが、雪舟山水画の中で例えば図 17 の「四季山水図巻」(部分)の下部の岩に見られるような「大斧劈皴」という皴法が、この作品中には頻繁にみられる。この斧劈皴も南宋院体山水画の斧劈皴(図 17)などと比較してみると、速度のある運筆で、軽やかにサッと淡墨で刷毛描きされた院体画の皴法(図 17)に対して、雪舟のもの(図 18)は、どっぷりとした濃墨で速度をもちながらも、塗り込むような感覚で面的に岩盤を描こうとしているのである。こうした違いは、雪舟が院体画の皴法を基本的には受け継ぎながらも、雪舟の作画の上での独特な性向がそこには反映しているといえる。つまりすでに山下裕二が指摘している雪舟の「逸脱」あるいは「乱暴力」<sup>35</sup>といわれるような、雪舟独特な粗放で大胆な描写法が、ここでは思う存分展開されている。

### 3.2.2 花鳥画

花鳥画に関しては、いわゆる雪舟真筆として誰もが認める作品は基本的には存在していない。現存する雪舟筆と伝えられる一連の花鳥図屏風の中でも、旧品川家本「花鳥図屏風」(図 19)と旧小坂家本「花鳥図屏風」(図 20)との 2 点の作品は、雪舟真筆に近いものと考えられ、国の重要文化財にも指定されている。すでに指摘されていることではあるが、(図

<sup>35</sup>山下裕二「特集逸脱の画聖ほんとうの雪舟へ!」『芸術新潮』第 53 卷第 3 号、新潮社、2002 年 3 月、pp.5-76



19と図20)2点の花鳥図屏風作品は、例えば明の宮廷画家の辺文進<sup>36</sup>筆とされる「梅竹双鶴図」(図21)と類似するところが多い。雪舟がこの辺文進作品を実見したかどうかは不明だが、画面の中心に位置する鶴の姿態やその描写などはかなり似かよっていることは確かである。<sup>37</sup>しかし、この2点の雪舟様式の花鳥図屏風と、辺文進作品では、その画面そのものを子細に見比べると全くその雰囲気の違いにも気づかされるのである。つまり辺文進の図21「梅竹双鶴図」は、細部を見ると例えば鶴の羽毛のきめ細やかな繊細な描写が際立つとともに、竹葉や竹藪の緑、梅の花弁の白など、鮮やかで艶麗なその色使いが印象的であり、対して雪舟花鳥画は、淡い色彩が施されながらも、あくまで水墨が基調となっていて、大胆な余白が生かされつつ、岩や樹木、あるいは草花などの景物として強調したい個所が、濃墨によって特に強く描かれることによって、画面に浮き立つものとそうでないもののアクセントが生み出されている。つまり着彩でありながら、雪舟の花鳥画では水墨の効果が最大限求められ、さらに余白の美が生されながら、淡麗な鮮やかさが求められたのであった。あえて筆者の見解を述べれば、明の院体花鳥画をもとにしつつ、その「形似画」的要素を受け継ぎながらも雪舟の花鳥画は、院体花鳥画の伝統的な濃厚な彩色法を変容して、水墨をもとにする雪舟様式としての「形似画」を創出しようとしたのであった。



図19 雪舟筆「四季花鳥図屏風」右隻部分(旧品川家本)



図20 伝雪舟筆「四季花鳥図屏風」右隻部分(旧小坂家本)

<sup>36</sup>「辺文進、字景昭、隴西人。博学能文、宣徳中被征、官武英殿待詔。花果翎毛、妍麗生動、工緻絶倫。(『明画録』)」穆益勤編著『明代院体浙派資料』、上海人民美術出版社、1985年8月、p.16

<sup>37</sup>前掲注20、展覧会図録、p.252



図 21 辺文進筆「梅竹双鶴図」

### 3.2.3 人物画

雪舟の人物画を考察してみると、その禅僧という身分のためか、その人物画の題材は道積人物が主題となっているものが多いことが、残っている模本などからもわかる。そうした雪舟の道積人物画のなかでも、「慧可断臂図」(図 22)は、ほぼ誰もが認める雪舟真筆とみなされ、現在は国宝に指定されている。この「慧可断臂図」と、戴進「達磨六代祖師図巻」(図 23)、梁楷「八高僧図巻」(図 24)などの中国絵画との図像の共通性がすでに明らかにされている。<sup>38</sup>ただ雪舟の創作に見出される独特な省略化、精練化についてはこれまでの研究ではまだ注目されていない。たしかに、岩窟の中で面壁する達磨とその背後に佇む慧可の姿が描かれる構図は共通するものの、その岩窟の壁面のカサカサとした硬質で乾いたような異様に騒然とした独特な皴法や、カッと虚空を睨みつける達磨、そして悲しいとも情けなさそうともとれる表情で切り取った腕を差し出す慧可のなんともマンガっぽい表現は実に独特である。さらに、太めの刷毛によって淡墨で一気に描かれた達磨の衣文の輪郭線の中のポッカリ空いた余白によって表される達磨のどっしりとした姿態は、観る者になんともいえぬ不思議で奇妙な印象を与える。緻密で技巧的な戴進画、梁楷画などの中国の院体画家たちの作品に比べて、雪舟画は水墨のあらゆる技法を駆使しながらも、どこか奇妙で、それでいて迫力満点な雪舟独自の墨絵ワールドを展開していると考えられる。こうした野放図とも見える濃墨と淡墨の奔放な使い分け、描く対象を戯画化しつつ、観る者に強烈に印象づける雪舟の水墨画法は、徹底した技法主義を叩き込まれた中国のアカデミックな院体画家たちには見出すことのできない彼の特質だとも言え、あえて筆者の見解を述べれば、まさにそれらこそが雪舟画独特な省略化、精練化の表われだともいえる。

<sup>38</sup>前掲注 20、展覧会図録、p.250





图 22 雪舟「慧可断臂图」(京都国立博物館) 图 23 戴進「達磨六代祖師図卷」(部分)



图 24 梁楷「八高僧図卷」(上海博物館)南宋



图 25 馬遠「踏歌图」の点景人物 图 26 雪舟「四季山水図卷」の点景人物

また、彼の山水画の点景人物からみてみると、雪舟絵画の際立った省略化・精練化の特質がよくわかる。例えば院体画家の代表としての馬遠画(図 25)の点景人物には、顔の表情や姿、服と道具などの細部の描写が流れるような筆致で実に詳細に描かれている。それに対して雪舟の点景人物(図 26)は顔の描写が全くない、服も簡単な白描で表現されているだけである。ここで筆者の解釈を述べれば、その省略は、彼が詳細部分の描写ができないのではなく、あえてそうした描写をする必要がないと考えたに違いない。まさにこうした細部の形似にとらわれずに、描く瞬間の自分自身の心持ちや感情、感動を重視して一気に絵を創りあげていく描法こそが、雪舟独特の絵画スタイルと考えられる。そしてそれは雪舟の人物画が、基本的には形似を目指しながらも、実はその中に多分に写意画的な要素を含みこんでいることに気づかなければならない。

## むすび

雪舟の絵画の特色に言及する場合、中国絵画、特に南宋の院体画風に深く影響されたという特徴は、重要なことである。そしてその習得には明への絵画留学は、大きな役割を果たしたといえる。すでに論じてきた通りに、雪舟の留学が成功を収めたのはのは、歴史的、地理的及び彼の交流、交友関係といった条件に恵まれたためだとも考えられるが、当然なことに、雪舟は中国絵画の画風や留学時に学んだ画法などをそのまま制作に取り入れたわけではない。というのは、その作品には、多数の画家と多様な画風を融合して自らの趣向や性向を経て制作した痕跡が見出されるのである。その中でも、山水画、花鳥画、人物画における形似画的画風は、そうした融合的画風の最も主体的な要素として挙げられる。力強い線描きによって、岩石や、樹木、花鳥などの輪郭ははっきりと表現される。構図や着色などの技法にも院体画、つまりは形似画的な要素が明確に指摘できるのである。

それとともに、山水画の制作には写意的な表現も見逃せない。雪舟は当時の院体画風とともに、文人画的な要素ももった写意画的な画法にも注目したと推察できる。雪舟の絵画の特徴は、山水画や花鳥画などの形似的な画風での表現とともに、自らの南宋院体画風の省略・精練がめざされたことであった。

また、「慧可断臂図」において分析したように、雪舟は梁楷や戴進といった、画院画家による形似画的な作品を図様の源泉として採用しながらも、その表現の核心においては写意画的であるという点が、特に注目されるのである。

とにかく、雪舟は中国絵画を学んで大成した日本画家の第一人者として知られる。その絵画留学を考察すれば、当時の宮廷画家との交流がわかり、彼らの精緻で細やかな描写法に影響されたのは言うまでもない。ただ、帰国した雪舟は、中国絵画の多数の画家と多様な画風を融合して彼特有の趣向や性向を反映させた制作を続け、独自の境地を示す風格を成したといえる。その様式には、院体画風は主体的な位置を占めるが、写意画的な画法は目立たせないにせよ、欠かせない一部として含み込まれている。このありとあらゆる画派や画法などに対する吸収と逆にそれらにとりこまれない自らの趣向や性向を反映した試作こそ、雪舟様式の特徴ではないかとも思われる。日中絵画の交流において、雪舟のように形似画的な画風を中心に、写意画的なものも制作に取り入れるというパターンは、決して珍しいものではなく、ある意味典型的なパターンでもあるといえる。むしろ雪舟以降の日本の近世の水墨画家たちの制作には、公的な立場においては形似画的な要素が強く求められながらも、その一方で私的な立場においては、むしろ個人様式が表出されやすい写意画的な要素が喜ばれるという傾向があったと考えられる。

## 第2章 江戸時代における中国からの院体花鳥画

### —南蘋派を中心に—

#### はじめに

前章で考察してきたように、雪舟は中国で学んできた院体画に基づき、自らの画風を形成し、日本で独自の水墨画の様式を確立した。雪舟の画風を再興しようと、雲谷等顔(1547～1618)は西国の大名毛利輝元の命を受け、雪舟の正当な継承者として名乗りをあげ、雲谷派を立ち上げた。江戸時代にいたると、雲谷派は強勁な描線と構築的な構図をもつ水墨山水などを制作したが、雪舟様式を墨守した結果、様式上のみ受け継がれる傾向となり、形骸化してしまつたとされる。<sup>1</sup>

こうした状況のなか、17世紀後半から18世紀初頭にかけて、南画の隆盛のきざしが日本の絵画界に起こってくる。南画は、江戸期日本絵画の新しい潮流として、近現代にまで大きな影響力をもつた一大系流となっていくが、もともとは、中国において禅宗の南北二宗になぞらえた、17世紀に画家であり、論画家でもあつた明代莫是龍が基本的な流れを示したものを、明末も同じく画家であり、論画家であつた董其昌が整理し、体系化したもので、彼の著作『画禅室随筆』の刊行と流布によって世に広く知られる形となつた。ここでは唐代の李思訓・李昭道父子から始まり、南宋の馬遠・夏珪に至る鉤斫画法(鉄線描法)を旨とする画系と、同じく唐代の王維に始まり、董源、巨然、米芾・米友仁父子を経て元末四大家に至る渲淡画法(ぼかしを多用)を旨とする画系とに分けつつ、それを利家(職業画家)と行家(文人・士大夫画人)という画家の身分にまつわる分類としても適用した。<sup>2</sup>そして董其昌は自身を後者の南宗画系、行家系の画人として位置づけることによって、最終的にはその画系の優位性を説いたのであつた。

このような中国において新たに分類された南宗画系を称揚する画論の紹介は、日本の17世紀から18世紀にかけての日本の絵画の変遷に当然のごとく大きなインパクトを与えた。それまでの画壇を席卷していた雪舟画系、あるいは狩野派をはじめとした漢画系流派の先述したような江戸期に入つてのちの硬直化の状況の中で、それらにとって変わる新時代の絵画としての地位を次第につくりあげていった。それはいわばそれまでの鉤斫画法を中心とした形似画的な描法の閉塞を渲淡画法を駆使する写意画的な描法が時代表現として新たに打ち破っていく様相を現出していったのであつた。

江戸時代の鎖国政策により、公的な交流が途絶えてしまつたために、江戸期200年間は、雪舟の時代のように直接に中国への絵画留学も難しい状況となつた。ただし、制限されていたとはいえ、貿易上の交流の中で、文化的な交流も、少なからず継続された。特に8代将軍徳川吉宗(1684～1751)は絵画に対する関心が高く、海外の事情に対する関心も高かつたとされる。吉宗は明代以前の著名画家作品を模倣したものを折本に仕立てて持ち渡るといふ要請を清商に対して行つた。その目的は「日本に伝来した作品を中国に伝存する

<sup>1</sup>河合正朝「雲谷等顔について」、『美學』(25—3)、美学会、1974年12月、pp.25-37

<sup>2</sup>董其昌『画禅室随筆』は中華民国57年(1969)6月に広文書局出版の版本及び2016年1月に浙江人民出版社出版の版本を参照する。

ものと比較し、真贋や画格のほどを確かめるねらいがあった」と推測される。<sup>3</sup>そのため、江戸時代中期に入ると、輸入された中国の絵画作品や来舶した中国人の画家たちなどが多くみられた。絵画の交流を考えた時、享保 16 年(1731)に沈南蘋が日本に渡航してきたことは、大きな出来事であったといえる。その後、彼の弟子たちにより確立されていった、このいわゆる南蘋派隆盛の動きは、先に述べた 17 世紀から 18 世紀にかけての南画的画風の流行によって、形似画から写意画へと傾いていった当時の絵画の流れに対しての、新たな形似画的な画風の巻き返しとも考えられる。またこの形似画と写意画の並存は、江戸中期の絵画の多様性を象徴するものであったともいえる。

従来の研究では、南蘋派の活躍及びそれに付随した関係資料の提出については、数多くの研究がなされてきている。例えば、安永幸一は「沈南蘋研究(I)—略歴と作品リスト—」<sup>4</sup>で沈南蘋のこと、その来日経緯を考察し、その絵画作品をリストとして作成した。安村敏信の「18 世紀後期江戸画壇の様相—南蘋派の受容をめぐる—」<sup>5</sup>と、鶴田武良の「宋紫石と南蘋派」<sup>6</sup>は南蘋派の誕生、京都・大坂・江戸で活躍した南蘋派画人の資料、当時の画壇に与えた南蘋派の影響などについて総合的に紹介している。また伊藤紫織は「江戸時代中期画壇における沈南蘋画風の伝播と受容について—版本と大名を中心に—」<sup>7</sup>で、南蘋派により刊行された画譜の版本を考察し、その比較と各地方の大名たちの南蘋派の受容を解明している。近藤秀実、周積寅は『沈銓研究』<sup>8</sup>を共著として発表し、中国の各地で沈南蘋についての調査を行い、当時中国における沈南蘋研究の先駆けとなる研究著作を出版した。また平成 13 年(2001)に千葉市美術館で開催された展覧会「江戸の異国趣味—南蘋風大流行」<sup>9</sup>の中で、江戸時代において来日した中国人画家の沈南蘋の形似画的な画風がどのように当時の日本絵画に影響を与えたかについて、長崎、江戸、上方の南蘋派絵師の作品や、長崎派、秋田蘭画、殿様芸などの作品との関わりを手掛かりに非常に広汎に多くの作品を展示して、検証している。

熊斐(1712~1772)<sup>10</sup>、森蘭斎(1740~1801)<sup>11</sup>などのいわゆる「南蘋派」の画家たちは沈南蘋画風を習得することによって本格的な院体花鳥画を理解することができたと推察される。その典型的な形似画的な要素をもつ画風に、日本全国の多くの画家たちが憧れ、それは大きなうねりのような流行を当時の日本の絵画にもたらした。また、南蘋派の絵師たちには、その画風を流布するために出版された画譜も何十種類あることが無視できない。その形似画的な画風をより広く普及させたその背景に、画譜の役割が無視できない要因の一つと考えられる。

一方、南蘋画風は江戸中期ごろ、日本画壇を一時的に席卷したが、円山派・四条派、南画派などの諸流派の興起により、幕末期から近代の初期にかけてその姿があまり目立たな

<sup>3</sup>杉本欣久「江戸時代の中国絵画受容と八代将軍吉宗が果たした役割」、『日本美術全集 6 東アジアのなかの日本美術』、小学館、2015 年 2 月、p.203

<sup>4</sup>安永幸一「沈南蘋研究 (I) —略歴と作品リスト—」、『長崎県立美術館研究紀要』、1、長崎県立美術館、1973 年、pp.37-60

<sup>5</sup>安村敏信「18 世紀後期江戸画壇の様相—南蘋派の受容をめぐる—」、『MUSEUM 東京国立博物館美術誌』、430、東京国立博物館、1987 年 1 月、pp.4-20

<sup>6</sup>鶴田武良『日本の美術 (326) 宋紫石と南蘋派』、至文堂、1993 年 7 月、pp.17-77

<sup>7</sup>伊藤紫織「江戸時代中期画壇における沈南蘋画風の伝播と受容について—版本と大名を中心に—」、『鹿島美術財団年報(22)』、鹿島美術財団、2004 年、pp.57-67

<sup>8</sup>近藤秀実・周積寅著『沈銓研究』、江蘇美術出版社、1997 年 7 月

<sup>9</sup>千葉市美術館編『江戸の異国趣味—南蘋風大流行』、千葉市美術館、2001 年 10 月

<sup>10</sup>熊斐は、神代氏、通称彦之進、唐土風の姓名を熊斐と云う。後ち甚左衛門と改む。字は湛瞻、繡江と号す。(古賀十二郎『長崎画史彙傳』、大正堂書店、1983 年 11 月、p.185)

<sup>11</sup>森蘭斎は越後中頸城新井の人。名は文祥、字を九江、また子禎といい、蘭斎、あるいは鳴鶴と号した。(鶴田武良『日本の美術 (326) 宋紫石と南蘋派』、至文堂、1993 年 7 月、p.48)

なくなってしまう。先行研究においてもこの時期の南蘋画風伝承についてはそれほど注目されてこなかったといえる。しかし、当時の漢画系、南画系の絵画作品をより詳細に見てみると、そこには南蘋画風の影響力は依然として強く見いだされる。

前述の千葉市美術館での展覧会においても、南蘋の来日と、その直後の南蘋画風の流布と広まりに焦点があてられてはいたが、幕末期から近代への南蘋画風の継承については、ほとんど全くといっていいほど言及されていない。ここでは、最後に小田海僊などの画家の制作活動を手掛かりに、そのことについても考察する。

そこで本章では、まず先行研究を踏まえながら、沈南蘋の形似画的な画風について検討してみる。そして、当時の日本画壇における南蘋画風の影響を考察しながら、最終的には幕末期から近代にかけてその継承を検討し、特に当時の南画系の画家に与えた影響を考察することによって、南蘋画風というものが、どのような形で幕末期に受け継がれ、近代へとさらに繋がっていったのか、を検討する。

## 1 南蘋派の形似画的な要素

沈南蘋(1682~1760)は、名は銓、字は衡之、衡齋、号の南蘋で知られる。彼の渡日期間については、当時の外国人出入国記録により、享保 16(1731)年 12 月 3 日に長崎に到着し、享保 18(1733)年 9 月 18 日に船に乗り、帰国した。<sup>12</sup>日本滞在は 2 年未満であったが、沈南蘋の画風は日本の弟子たちに着実に受け継がれ、さらに上方と江戸に伝わり、江戸中期の日本画壇に大きな影響を及ぼした。

### 1.1 沈南蘋の画風

従来の研究では、沈南蘋の画風とはどのようなものであったかに、関心が集まっていた。それは花鳥画に特化され、はっきりとした輪郭線をともなった、明確な形態の描写と鮮麗な色彩を施すというところに異論はないが、他流の絵画と比較されつつも、その画風について結論はまだ統一されていない。

それではまず同時代である江戸期における画論書においては、南蘋とその画風についてどのように受け止められていたのか。坂崎坦は自ら編集した『論画四種』において当時の画家・画論者の指摘のいくつかを提示紹介している。

まず、絵画の習得と鑑賞に関する桑山玉洲の経験を主にした「玉洲画趣」では、江戸時代中期に流行した南蘋の画体は、没骨の法であり、写生を主にするため、「洋画に似る」となかなか厳しい。また、南蘋の画体を宋の徐崇嗣に源を遡り、南蘋はただ富麗なることだけ主として、古色を求めないため、「その絵に描かれた物象は自ずと卑俗の境地に陥ってしまう」と批判している。また「日本画壇で南蘋を模倣した作品はますます甜俗に陥り、洋画などに似通うものが出てくる」と日本画家の模写まで厳しく批評を与えている。<sup>13</sup>

また「玉洲画趣」の中において、南北宗を画家の身分によって区分している。つまり「南宗とは王侯士大夫及び高人雅士の画法であり、北宗は画院に仕えた官人の筆格であり、都の画匠の流派である。」とするのである。こういう言葉からすれば、南宗の画法より北宗

<sup>12</sup>大庭脩編著『唐船進港回棹録・島原本唐人風説書・割符留帳』、(近世日中交渉史料集関西大学東西学術研究所資料集刊 9)、関西大学東西学術研究所、1974 年 3 月、p.43

<sup>13</sup>桑山玉洲「玉洲画趣」(坂崎坦『論画四種』)、岩波書店、1932 年 6 月、pp.8-9



の画法は工匠の描くものであると同様に、身分がそれほど高くない画人が描いた卑俗なものであると読み取れよう。<sup>14</sup>

次に同じ桑山玉洲の「絵事鄙言」のコメントである。この中では、南蘋の作品に対して「舶来第一の画品であるが、北宗である」と評価され、「民間に所蔵されたのは贋作或いは代筆が多く、真跡はなかなか得難い」と述べている。<sup>15</sup>この記述から見ると、南蘋の画作は舶来第一の画品として認められ、世の中にもその真跡を収蔵するブームが起こっているが、なかなかその真筆は得難いということであり、そうしたまがい物が出回る風潮を嘆げく気持ちも読み取れる。とにかく、この著作では南蘋の画作や技法を北宗の画法として位置づけ、その画品の高さも称賛している。

それから、田能村竹田の『山中入饒舌』は「当時に流行していた花鳥画の没骨法は沈南蘋が来日してから盛んになり始めた」と指摘されている。そして南蘋の画作は「勾染工整、賦色濃艶」つまり「輪郭線がきちりと整っていて、色使いが濃厚で、艶やかである」と述べられている。さらにここではその流行に対して、「当時の世の中は長く大平の世が続いてきたため、このような精緻で艶麗な作品は社会の情勢に相応しくて好まれた」とし、そして「日本画壇に伝わってきた雪舟派、狩野派などに対して、それらを厭う傾向が世に広まりつつあって、南蘋の画作品はとくに高く評価され、求められるようになった」と分析している。<sup>16</sup>ここでは竹田は当時における南蘋画風の流行についてその原因が世の中の好みが反映されていると指摘し、その画法の特色を先の記述のように述べるのだが、ただ例えば「濃艶」という言葉の中には、いく分かの批判も含まれているようにも思える。

沈南蘋が渡日し帰国してから百年余りの間に、上述のように、世の中ではそれが好まれた傾向はまだ見られるものの、その形似的な画風が、粉本のごとく模倣継承されたことに、批判的な見解を示す論画家や作家たちが少なからずいたことは確かである。

次に近年の美術史研究者たちは、この南蘋画法をどうとらえているのか。谷信一は「自然の形象と色彩とを組み合わせた鮮麗な画法」<sup>17</sup>と指摘しながら、沈南蘋の絵画作品を「実感的装飾画」と認めている。さらに、その画風は「明末清初に恽格(恽南田)などによって形式づけられた南宗花鳥画とそれ以前の北宗花鳥画との折衷体」とも述べている。安永幸一は方石門著の『山静居画論』の没骨法に注目し、沈南蘋の画法について以下のようにとらえている。

沈南蘋の画法はまさしく没骨法ではある。ただ、鈎勒着色法的な描き方もあり、沈南蘋自身は没骨、鈎勒という区別に特にこだわっているようには見えない。要するに、いかに正確に写すかということに意をくだき、それに最も適した描き方を自由にやったようである。<sup>18</sup>

安永は画論により、沈南蘋の画法を恽南田が確立した没骨法とするとともに、鈎勒着色法的な描き方も考慮したうえ、谷信一の「南宗花鳥画とそれ以前の北宗花鳥画との折衷体」という見方にほぼ同意している。ただ、安永は、さらに沈南蘋の履歴を参照しながら、沈は西洋画法を試みた焦秉貞の画法を倣ったことにも注目し、沈南蘋もまた西洋画法を学んだのではないかと推察している。その後、鶴田武良も「南蘋は本来恽南田風の常州花鳥画をもとに、西洋画風の写實的技法を加えた花卉・翎毛画をよくした画家と考えられるが、

<sup>14</sup>前掲注 13、坂崎坦著書、p.9

<sup>15</sup>桑山玉洲「絵事鄙言」(坂崎坦『論画四種』)、岩波書店、1932年6月、p.38

<sup>16</sup>今関寿麿『東洋画論集成 下巻』、読画書院、1916年1月、pp.499-500

<sup>17</sup>谷信一『美術史』(体系日本史叢書 20)、山川出版社、1968年8月、pp.436-437

<sup>18</sup>前掲注 4、安永幸一論文、p.39

彼が日本にもたらしたのはその西洋画法を採り入れた写実的な花鳥画法であった」<sup>19</sup>と同様な意見を示している。

それに対して、今橋理子は南蘋派の3代目である宋紫石の作品を考察し、「筆線の細部を観察すると、紫石は明らかに南蘋流画に特徴的な描法、つまり勾花点葉体を使用していることが認められ、画題とともに筆法の上でも忠実に南蘋流を受け継いでいる」と南蘋派の特徴的な画法を「勾花点葉体」と認めている。<sup>20</sup>また、安村敏信によると、従来、日本人は、沈南蘋を西洋絵画の画法を採り入れた画家と受け入れてきたが、「最近の研究によれば、そうではなくて割と古いタイプの院体系の画家」と位置付けてきている。<sup>21</sup>

先行研究を概観すれば、沈南蘋の画風について、南宗(文人画がその代表)と北宗(院体画がその代表)の折衷体でありながら、西洋画法も採り入れられているという曖昧な指摘から、「古いタイプの院体系」というシンプルな見方と様々である。

とはいえ、沈南蘋の絵画は形似画的な要素が随所に見られ、それは彼の特徴的な画風だといえよう。その形似画的な画風を源からさかのぼると、まず院体画とのつながりを見逃せないと思われる。

南蘋画風を考える上で、まず沈南蘋が教わった師の作品を考察してみることとしたい。『沈銓研究』によると、沈南蘋は画家胡湄<sup>22</sup>に師事し、明代画院の院体画を習っていた。<sup>23</sup>胡湄は虫魚・花鳥画をよくして筆法が緻密で色彩が濃厚であると伝えられている。また、描かれた事物は造形が合理的で正確でありながら、その形態が生動しており、情趣的な雰囲気が溢れているため、当時では「仙筆」と称えられているとも述べられる。<sup>24</sup>その花鳥画は南蘋に受け継がれ、精緻な筆法と鮮麗な彩色による形似画的な画風がその特徴であるといえる。このような画風は宋の時代から伝わってきた明の院体画の特色の一つでもあるといえる。

---

<sup>19</sup>鶴田武良「何元鼎と梁基—沈南蘋の周辺 来舶画人研究 5」、『國華』(1069)、至文堂、1983年12月、pp.35-45

<sup>20</sup>今橋理子「宋紫石試論：南蘋流継承と離脱の様相」、『國華』(1141)、至文堂、1990年12月、pp.5-14

<sup>21</sup>近藤秀実、武田光一、安村敏信「南蘋画の何に日本人は驚きを感じたのか—南蘋の実像とその影響—」、『日本の美術 (326) 宋紫石と南蘋派』、至文堂、1993年7月、p.78

<sup>22</sup>「胡湄[清]浙江平湖人、字飛涛、号晚山、又号秋雪。(中略)少年時所画花鳥、虫魚、模倣宋人筆意精細工緻、(中略)沈銓年十二三時、曾授業為弟子、後名声遠出師上。」朱錫禹編『中国歴代画家人名辞典』、人民美術出版社、2003年12月、p.844

<sup>23</sup>前掲注8、近藤秀実・周積寅著書、pp.132-137

<sup>24</sup>楊涵編『中国美術全集 絵画編 10 清代絵画中』、上海人民美術出版社、1989年3月、p.62と黄君実、鄭培凱編『東渡奇葩—日本江戸時代中国旅日書画家作品展』、香港城市大学中国文化中心、2008年3月、p.124



図1 胡湄「鸚鵡戯蝶図」上海博物館蔵

図1の「鸚鵡戯蝶図」は胡湄の代表作品である。左上には満開の梨の枝があり、白い花々は緑の葉との対照が際立ち、春の暖かさが画面に溢れている。右下には、二匹の蝶々が舞い落ちている花に引き付けられ、それを追いかけているように見える。画面の中心位置を占める白い鸚鵡は、舞っている蝶々に向かい、それを邪魔しようとして飛んでいく。しかし、鸚鵡は飼われたペットであり、足を鎖により、銅棒に繋がれている。飛んでいくと鎖の重さで平衡を保てなくなり、ひっくり返ってしまう。それにしても、翼を張り、首を伸ばし、精いっぱい蝶々に近づこうとしている様子は生き生きとし、まさに蝶々に近づけないその失望感もありありと描かれている。この絵画作品は構成的にかなり工夫されているといえる。画面の構図は花々が緻密に描かれる画面上部と、ほとんど余白に近い画面下部とに分かれるが、躍動している鳥は画面の中央から下部に向けての動きの中で、配置されている。また、静態の描写でなく、動いている鳥、蝶々、梨の花を一瞬にキャッチして動的な場面が出来上がり、視覚的なインパクトが強い。

描法からすれば、線描きは枝と葉の表現に用いられ、枝の硬さ、葉の優美な形がよく描かれる。しかし、全体的にみると、その細かな線描(輪郭線)などは画面のなかでは目立っていない。なぜかという、画面の中心を占める鸚鵡が最も目立っていて、その躍動感がこの絵の主題となっているからだ。鸚鵡の描写には、墨線で輪郭を強調するという従来の形似画的な技法でなく、白で鸚鵡全体の羽毛が描き出される。その中で長い羽は白い顔料を以て線描きが施され、それゆえ羽毛の根元の硬さ及び形の美しさは一層引き立てられている。院体花鳥画では、一般的には鳥の描写は画面の中心であるため、その躍動感や生气は色そのものだけで表現され、墨線はあまり見られないことが多い。鳥の体に色を塗布してその生き物としての暖かさが現れることがめざされるからだ。一方、色を線描きのような描写にしてしまうと、その輪郭や骨などの力強さが必要以上に強調されてしまい、生命の真実性が描かれなくなるおそれもある。





図2 呂紀「桂菊山禽図」北京故宮博物院蔵

胡涓は明の院体画の代表画家呂紀<sup>25</sup>の画風に近く、その流れを汲んだといわれている。<sup>26</sup>呂紀は鮮麗な色彩と緻密な描写を特色とする大画面の花鳥画に優れており、写生派と呼ばれる。これに対して同時代の宮廷画家である林良<sup>27</sup>の水墨花鳥画は写意派と言われる。呂紀の主な表現方法は工筆重彩の画法であり、華麗さと清雅さ、富貴さと大胆さが画面に溢れる描法が駆使され、そこには人工の巧みさと自然の長閑な趣が融合している。<sup>28</sup>

「桂菊山禽図」(図2)では花、鳥、木、石は全て描き込まれ、背景としては一本の桂樹が茂って花が満開となっている。モクセイの花と、石の裏に姿を現した菊の花は季節を明示する。作品の中心である鳥は2種類あり、八哥鳥と綬帯鳥(山鵲)が画面の上下に置かれている。八哥の鳴いている姿は作品全体に賑やかな音を与え、綬帯鳥は長寿を表す吉祥なものとして、また静かで鮮麗で上品なその姿は八哥鳥と対照的な存在として描き込まれた。これらの花と鳥はすべて吉祥・富貴の意味が入っていることから、この花鳥画は宮廷と皇族の好みに合わせた制作と考えられる。一方、技法からすれば、花と鳥は鮮麗な色使いであり、色の塗布と線描は上述した後代の胡涓の作品(図1)とも一致している。ただ、図2では、一本の桂樹は画面の大半を占め、その力強い線描きの表現は印象深くなっている。木と岩石の筆法が緻密な線描でありながら、木の皮や岩石の全体は細やかな皴法で表現されてもいる。これは前章で比較された馬遠、夏珪の斧劈皴とだいぶ異なり、その表現としての効果もそれほど強くはない。このような細やかな皴法は岩石の表現に写意的な要素が付与されることによって生まれ、そこには一層の柔らかさが感じられ、緻密な筆法で描かれた花鳥とは対照的となる。この作品は明の院体花鳥画の典型として、吉祥・富貴を伝えるとともに、自然の風景を的確に表現している。さらに技法的には緻密な筆法と艶麗な色

<sup>25</sup>「呂紀、字廷振、寧波人。以荐入、供事仁智殿、至錦衣指揮、使作禽鳥如鳳鶴孔雀鴛鴦之類、俱有法度。設色鮮麗、生氣奕奕、當時極貴重之。(『無声詩史』卷二)」穆益勤編著『明代院体浙派資料』、上海人民美術出版社、1985年8月、p.47

<sup>26</sup>前掲注21、近藤秀実、武田光一、安村敏信論文、p.78

<sup>27</sup>「林良、字以善、南海人。善画翎毛、(中略)又善花卉、遒勁如草書、著色亦精巧。(『嶺南画征略』卷一)」穆益勤編著『明代院体浙派資料』、上海人民美術出版社、1985年8月、p.44

<sup>28</sup>王凱『中国宮廷美術史』、大学教育出版社、2015年4月、p.161

付けを兼ねる形似画的な画風が特徴である。

呂紀と胡湄の作品を比較考察すれば、緻密な筆法で対象を描写することに一致が見られるが、その一方で、画面の構成、内容、筆法などの面では各々の個性を表現することがめざされたと思われる。



図3 沈南蘋「枇杷寿帯」三井記念美術館蔵

図3は沈南蘋の「枇杷寿帯」である。そのモチーフの面から言えば、吉祥の意味を付与された綬帯鳥、また枇杷は院体画において古来から伝統的な題材の作品である。そして、その精緻な筆法などからも、沈南蘋の作品には明の院体画風の伝承を窺うことができる。この作品における南蘋の特徴的な画風とその「形似」的な特色との検討はいまだなされていないとみられるが、その描法から見ると、鳥と木、花の表現には、沈南蘋は呂紀と同様に、まず線で輪郭を勾勒してから色を塗布する技法が見られるため、線描の表現が強く特徴的に見られる。

それで、筆者の見解を述べれば、沈南蘋の絵画には、形似画的な画風によって正確に表現される花鳥の精美さと、樹皮や岩石などの写意的な画風によって暈されたその奥深さが、一点の作品の中において、対照的ながらも、実に見事に融合している。したがって、明代絵画において上述した先行研究で指摘されるように、画家の人工の巧みさと自然のゆったりとした長閑な趣といった2種類の画風が融合している形で沈南蘋の画風も成り立っている。このように、この同一の画面の中には真実性に対する讃嘆と、写意的な境地への憧憬とが同時に引き起こされているとはいえる。

形似画的な画風と写意的な画風がともに作品に用いられるのは、北宋の院体花鳥画が明に入ってから成し遂げた新たな特徴である。<sup>29</sup>このような画風の融合はその質は違えども、先にも述べたように雪舟にも感じ取られ、彼の帰国後の制作に生かされたのではないかと考えられる。

<sup>29</sup>前掲注28、王凱著書、p.161

## 1.2 南蘋派の系図

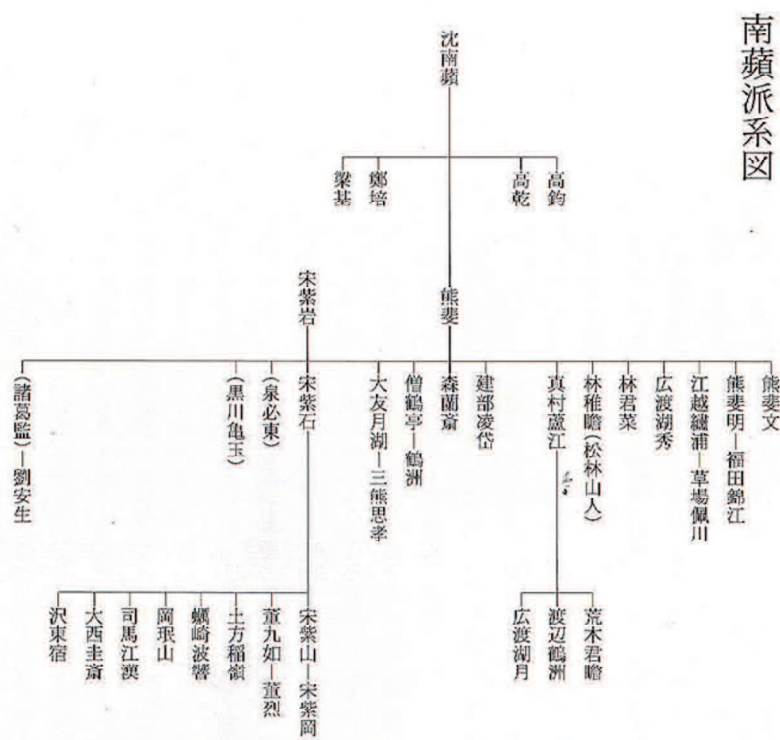


図4 南蘋派系図<sup>30</sup>

図4で示されるように南蘋派として掲げられる画家は中国人の高鈞や梁基などのほか、日本人の熊斐や森蘭齋なども含まれている。ほんの2年足らずであったが、唐通事の熊斐は沈南蘋にとって日本における唯一の弟子として受け入れられ、写実的な院体画風を教えられた。熊斐が沈南蘋に絵を学んだことについて伊藤晴子は以下のように考察している。

熊斐は、はじめ唐絵目利の渡辺家のひとりについて画を学んだ。沈銓来朝後の享保17年(1732)12月24日に、唐通事職である内通事小頭見習となり、これ以降唐人屋敷に出入し沈銓に直接師事したと推測されている。享保18年(1733)9月18日の沈銓帰国後は、享保20年(1735)に来朝した高乾に三年師事したという。官職としては元文4年(1739)に養父神代久右衛門(白石窓雲)の跡を継ぎ内通事小頭となり、明和3年(1766)に稽古通事となるに終わった。<sup>31</sup>

この資料で分かるのは、熊斐は直接に沈南蘋に絵を学ぶことができたのは、彼が唐通事職に恵まれたからである。南蘋とその写実的な画風は長崎で有名になり、帰国後も南蘋の作品は引き続き日本に送られてきた。<sup>32</sup>

またわざわざ長崎に弟子入りのためにやって来た画家も多かったが、沈南蘋は2年未満の日本滞在で既に享保18年(1733)9月に帰国してしまっていた。そのため、長崎を訪ねてきた画家たちはその唯一の弟子熊斐に師事したことになる。

<sup>30</sup>前掲注6、鶴田武良著書、p.19

<sup>31</sup>伊藤晴子「南蘋派研究—熊斐を中心として—」、鹿島美術財団年報15、鹿島美術財団、1997年、p.451

<sup>32</sup>前掲注19、鶴田武良論文、p.39

弟子の中で優れた画家として掲げられるのが、宋紫石、鶴亭、森蘭斎などである。時代順でいうと、熊斐に絵を学んだ鶴亭は「延享4年(1747)大坂に出て、南蘋派を最初に京阪の地に伝えた」<sup>33</sup>人である。

表1 長崎から京阪へ移った南蘋風画家

画家	移る年代	事 情
鶴亭	1746～1747	長崎から上方に移住
佚山	1754	寛延元年(1748)から長崎滞在時に南蘋画風を身につけ、宝暦4年(1754)に京都に帰る。
森蘭斎	1774年頃	宝暦13年(1763)前後に越後から長崎へ遊学し、沈南蘋の直弟子熊斐に師事した。熊斐の娘を妻とし、熊斐の後継者である。安永3年(1774)頃、長崎から大坂に移り、後寛政元年(1789)頃江戸を活動拠点とした。

伊藤紫織の考察に基づき、長崎に南蘋画風を学びに行き、また京阪に戻り、南蘋画風を伝えた画家は表1のようにまとめられる。<sup>34</sup>京阪画壇における南蘋派の画家及びその門人、あるいは南蘋画風を習った画家は鶴亭、森蘭斎、木村兼葭堂など10余人にのぼる。規模としては小さいわけではなかったが、18世紀末から京阪地方は南蘋風の影響力が低下し、唐画の主流は南画(文人画)へと移っていった。<sup>35</sup>一方、熊斐の弟子宋紫石は江戸画壇に南蘋画風を伝え、「南蘋流画の江戸普及を最も精力的に推し進めた先駆的存在」<sup>36</sup>として知られている。

## 2 写生と画譜による形似画的な画風の習得

沈南蘋とその南蘋派は画風から言えば、典型的な形似画的な要素をもつ絵画といえる。それは日本の画壇で一気に炎が燃え広がるように受け入れられ、多くの画家たちに習得された。これから、それらの画風の習得の状況について考察してみる。

### 2.1 写生による習得

南蘋派の画法伝授のあり方においては、まず弟子に写生を通じて形似画的な画風を繰り返して習練させることが挙げられる。例えば、基礎として実物写生の習練が厳しく要求され、その習練の過程にあける門人の自らの悟りが期待された。

森蘭斎が師熊斐を回想した「繡江熊先生小伝」<sup>37</sup>には、自らが入門したばかりの時の熊斐とのエピソードが記されている。沈南蘋は熊斐の入門に際して、「菊葉一片」の模写を

<sup>33</sup>前掲注5、安村敏信論文、p.18

<sup>34</sup>伊藤紫織「大坂の『唐画』と南蘋風—森蘭斎を中心に」、『美術フォーラム21』(17)、美術フォーラム21刊行会、2008年、pp.62-65

<sup>35</sup>同書、p.65

<sup>36</sup>前掲注20、今橋理子論文、p.5

<sup>37</sup>森文祥(蘭斎)「繡江熊先生小伝」、『蘭斎画譜』、大野木市兵衛刊、天明2(1782)年(お茶の水女子大学附属図書館のデジタルと古賀十二郎『長崎画史彙傳』、大正堂書店、1983年11月、pp.192-194を参照する)

させた。その模写作品に「不可、不可」と何度もダメ出しをしたが、何とか十数日後にそれを認めてくれたという。熊斐も自分が受けた同じ習練法を弟子森蘭斎に用いたという。すなわちその入門時に、「蘭一茎」の模写が要求され、蘭斎は十数回の練習作品を是とはされず、「三月ヨリ始リ八月三日ニ至テ猶不可」となかなか師熊斐の評価を得られなかった。師の評価の低さにつけて諦めなかった彼は、閉じこもって更に50日間の思惟と練習の結果、ようやく画の本質を悟り、師の称賛を勝ち得たと自ら記している。

簡単な物象に対するたゆまぬ模写とその反復練習は、弟子たちにこの地道な作業を通してこそ各々の悟りが期待されると蘭斎は説いている。前掲の「繡江熊先生小伝」では、熊斐は「書畫体異トイエトモ筆ノ用ハ一理ナリ、畫ハ形似ヲ本トストイエトモ、形ニ拘リ運筆逆用スルノ理アラシト始テ悟リ、順筆ヲ以テ摹シ出シ示ス」ようになると記す。つまり、南蘋の画風の本質である「形似」を習得できたうえに、書画ともに通用している筆の運用も悟って来たと言っているわけである。蘭一茎の写生を何か月間も練習させられた森蘭斎は、最後に閉じこもって思惟した結果、ようやく手と心とが相応して頗る自在なる境地に辿り着いたというわけである。

実物の写生により習得できる形似画的な要素は、宋代の院体画より伝えられたものであり、また形似画的な要素の本質というのはほかでもなく、写実性である。この本質を守るため、実物写生の練習は第一の作業となる。

菊葉一片と蘭一茎という実物写生の練習は、描画の基礎技術を固めるために要求されるべきものであり、その厳しさは当然だと思われる。写生の過程に実物と運筆の方法に心身ともに集中することも重視される。上述の「繡江熊先生小伝」には、蘭斎自身が経験したことも述べられている。ある日、蘭斎は師熊斐の作画を見学していたところ、師の筆にひっかかって落ちそうになった筆洗を、もとの位置に正した。その時師から作画に精力を尽くすべきものの、一器物の損を考慮するのは吝嗇であると厳しく叱られる。心が吝嗇で不正な念が起ると、画の妙所は得られず、作品の精神も損なわれてしまうと熊斐は真摯に作画における最も重要な事を指摘したのであった。

以上が「繡江熊先生小伝」に述べられた大要であるが、ここで再三説かれるように、写生の習練と心身ともに作画への集中を重視することによって、形似画的な画風において基礎的な画法及び、描写する対象への仔細な観察が鍛錬できるとされるのである。このような基礎的な訓練によって南蘋派の弟子たちは描く物象の輪郭に対する正確な把握や、筆遣いの流暢さなどをマスターしたといえる。自らの画技の高さを傍証する語り口には、いささか誇張があるが、熊斐が常に物象に立ち帰ることを弟子たちに説き、そのことが熊斐の師である南蘋の真髓を理解することだとする主張は、たしかに例えば円山応挙が狩野派の粉本主義の弊害を説き、写生の重要性を指摘しつつ、物に立ち帰ることを出張し始める当時であっては、新しい時代の思潮を感じさせるものであった。このことは南蘋画の形似性を考える上でも、南蘋自身が写生の意識を強く抱いていたことは、重要であるといえる。

## 2.2 画譜による習得

実物写生は写実的な画法において最も基礎的な段階のものといえ、さらにその後の個人の習練の積み重ねが重要であるといえる。この写生の習練を一応終えたのち、師の教授法に従い、絵画を始める段階に入る。南蘋派の教授法の一つは画譜を教科書として参照することである。例えば森蘭斎は以下のように沈南蘋及び師熊斐の教えを述べている。

吾師其法ヲ門人ニ授ニ、初二墨蘭ヲ以シ、兼ニ墨竹ヲ以ス、是即南蘋先生ノ傳ル所ナ

リ、夫画蘭、筆法最多シテ諸畫法ヲ合セ具ス、故ニ蘭法ニ熟スルトキハ諸畫法ヲ学ニ殊ニ通シ易シ、是ヲ以テ蘭ヲ諸学ノ門トス。<sup>38</sup>

森蘭齋は沈南蘋の絵画教授について一つの例を述べている。南蘋画法において、蘭の画法はその入門であるとともに、あらゆる画法を合わせて習練しなければ習得できない画法である。ということは、蘭の各画法が載っている画譜が当然のごとく教科書として用いられることとなるのである。

そこで教科書として使われた画譜の中には、沈南蘋、熊斐及び蘭齋自身の絵画作品を画譜に取り入れ、教科書として作成されたものがある。

現存する資料によれば、熊斐以降の南蘋派の画家たちは南蘋風の画譜を自ら作成し、刊行している。これらの画譜の刊行は門人を育てるためだけでなく、「南蘋画法の普及に多大な貢献をした」<sup>39</sup>と評価されている。表2は南蘋派の画家たちによって刊行された画譜類である。

表2 南蘋派により刊行された画譜<sup>40</sup>

画家	画譜	刊行年代
熊斐	『繡江先生蘭竹画譜』	不詳
建部凌岱	『漢画指要』	宝暦10年(1760)
	『寒葉斎画譜』(図5)	宝暦12年(1762)
	『李用雲竹譜』	明和8年(1771)
	『孟喬和漢雜画』	明和9年(1772)
	『建氏画苑』	安永4年(1775)
	『漢画指南』	安永5年 <sup>41</sup> (1776)
宋紫石	『宋紫石画譜』	明和2年(1765)
	『古今画藪 後八種』	明和8年(1771)
	『画藪後八種 四体譜』	安永8年(1779)
森蘭齋	『蘭齋画譜』(蘭竹部)八卷	天明2年(1782)
	『蘭齋画譜後編』(梅菊譜)四卷	享和元年(1801)
	『蘭竹譜』	不詳
	『梅菊譜』	不詳
	『鳥譜』	不詳
諸葛監	『百卉画譜』 <sup>42</sup>	現存しない

上述した画譜を通観してみると、内容的には、古来の画譜『芥子園画伝』の引用や、南蘋をはじめ、南蘋派画家たちの作品の収録など、広範囲に絵画作品が掲載されていることがわかる。南蘋派の弟子たちは、画譜に掲載されている前代画家および南蘋、熊斐とその門人たちの作品を見本として作画したわけである。このように、南蘋派の作品と画譜との

<sup>38</sup>前掲注37、森文祥著書

<sup>39</sup>前掲注5、安村敏信論文、p.11と前掲注7、伊藤紫織論文、pp.57-67を参照。

<sup>40</sup>これは前掲注5、安村敏信論文、pp.4-20と前掲注6、鶴田武良著書、pp.17-77と成澤勝嗣「日本の南蘋系画家研究資料」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊、早稲田大学大学院文学研究科、2015年2月26日、pp.17-30)に基づき作成したものである。

<sup>41</sup>前掲注5、安村敏信論文、p.6は安永8年刊との指摘もある。

<sup>42</sup>成澤勝嗣「日本の南蘋系画家研究資料」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊、2015年、p.20



間に密接な関係が認められ、画譜も南蘋派の伝承においてかなり教科書的な役割を果たしたと考えられる。

これらの画譜は教科書として南蘋画風を次代へと受け継ぐ重要なツールとなる。門人たちは江戸の発達した印刷出版技術を利用して、これらの図譜、教科書を一般的な読み物として刊行した。こうした出版物の普及により、南蘋画風は一気に江戸中期の日本画壇に広がり、日本全国に知られるようになったのである。伊藤紫織も南蘋派画風を愛好し、実践した大名たち(三河岡崎藩主・本田忠典、福山藩主・阿部正精など)を考察し、「その画風が広まるにあたって重要な役割を果たしたのが、南蘋の影響を大きく受けた画家(南蘋派と呼ばれる)が出版した版本の画譜である」<sup>43</sup>と画譜の役割を強調している。こうした門人たちの継承と宣伝により、沈南蘋は全国的な知名度をもった人気画家になった。日本を離れた後もその作品が引き続き送られてきたこともそのためと推測される。さらに、門人たちはその名声を借用し、自分が南蘋画系であることを証明するようになる。例えば、三代目の宋紫石は、『宋紫石画譜』及び『古今画藪』とともに、南蘋の絵を載せるだけでなく、序や凡例で盛んに沈南蘋の名をあげているが、これは圧倒的な時好(当時の南蘋風の絵画が大流行した)の求めるところから従ったものと鶴田も指摘している。<sup>44</sup>

教科書として、画譜は伝統的な名画とともに南蘋画風の絵画作品も掲載してその魅力を伝えているが、この画譜の伝承により、南蘋派の特徴——精緻な筆法と鮮麗な彩色による写実的な画風、言い換えれば形似画的な要素をもつ作風が着実に歴代の弟子に受け継がれていくこととなる。図5と図6はそれぞれ南蘋派の熊斐と宋紫石の作品である。画題としては、牡丹と薔薇、蝶々と鳥、假山(山に見立てた石組)と樹木など花鳥画によく用いられるものである。構図上では、枝の姿は対角線に置かれており、ひらひらと飛んでいる蝶々と、視線を交わした二羽の鳥は躍動感があり、静態的な花卉と対照的な存在として描かれている。また、色使いの面では、花と鳥の毛、蝶々の翼が鮮麗な色彩に描かれる一方、技法からすれば、ボタンの花や蝶々、鳥などは線描きの表現が明らかであり、まず線でそれぞれの輪郭が描かれてから、色を塗布するという画法が用いられる。図5においては、花卉の線描きには繊細な筆遣いが見られ、牡丹の生き生きした華麗さが表わされる。図6では鳥の羽毛は流暢な線で表現され、尾羽には色の暈しも使われ、その美しさと躍動感が生きている。



<sup>43</sup>前掲注7、伊藤紫織論文、p.57

<sup>44</sup>前掲注6、鶴田武良著書、pp.59-64



図5 熊斐「牡丹蝶之図」

図6 宋紫石「薔薇小禽図」

こうして述べてきたように、沈南蘋の形似画的な画風を習得するには、南蘋派では基礎的な模写する力、そして物象への集中力を厳しく要求されるとともに、画譜もよく使用され、あらゆる画法が参照されたことがわかる。さらに印刷出版技術の発達に恵まれ、南蘋派特有の細緻で、華麗なその作風をしっかりと再現した画譜が作成され、南蘋派の人気の高まりとその伝承の広がりにも大きな役割を果たしたと考えられる。

### 3 江戸中期における南蘋画風の影響

南蘋画風は宋紫石や森蘭斎といった弟子により、上方や江戸まで大きな影響や少なからぬ波紋も及ぼした。また、各地の大名など高位の武士たちの中にも南蘋画風を愛好し、実践したのも多く、彼らの出資や購買などにより、南蘋派の画譜も度々版を重ねて刊行されるようになった。<sup>45</sup>

南蘋画風を受け入れ、自らの画風に融合させた画家はきわめて多い。序章ではすでに伊藤若冲と沈南蘋の花鳥画の関連性を述べているため、ここでは省略し、とくにこの頃では画家の与謝蕪村と円山応挙を代表例として考察する。

#### 3.1 与謝蕪村

与謝蕪村(1716~1784)は現在では俳人として芭蕉に次いで知られる存在であるが、生前ではむしろ画家として見られていた側面が強かった。蕪村は俳句の境地を俳画にし、その南画風、すなわち文人画風が当時の新しい文芸風潮を代表するものとして人気を得た。しかし、このような蕪村は、とくに売画生活を送った40、50代に、南蘋画風を積極的に学び、とりわけ注文制作の形での特定の画題において南蘋画風を取り入れたものが多かった<sup>46</sup>。

まず、馬をテーマとした作品について見てみる。蕪村の40代に描かれた「牧馬図」にはよく知られるものとして軸装として2点作品が確認されている。そのうちの1点、宝暦8年(1758)頃の「牧馬図」には「馬擬南蘋人用自家」という記述が書き込まれている。ここでは、蕪村は自分の画風を意識しながら、その馬の描き方は当时に流行した南蘋の画法によるものと意図的に南蘋派とのつながりを表明している。もう1幅の「牧馬図」(図8)は款記より宝暦9年(1759)の作であることがわかるため、先の「牧馬図」とほぼ同時期に描かれた作品と言っていい。そしてこの2幅は同様な描き方と構図法により仕上げられたものである。写実的な馬の輪郭線と尾の線描きはまさに中国の院体画を受け継いだ南蘋画風(図7)であり、対して樹木は線描中心の描き方となっていて、南蘋画風とは明らかに異なる描写である。やがて蕪村は宝暦13年(1763)に「野馬図屏風」(図9)を仕上げるが、そこに描かれる馬の姿態も、土坡の苔點の打ち方などにも南蘋画風の影響が見出されるのである。

<sup>45</sup>前掲注7、伊藤紫織論文、p.57

<sup>46</sup>吉沢忠『与謝蕪村』(日本美術絵画全集 19)、集英社、1980年4月、p.103

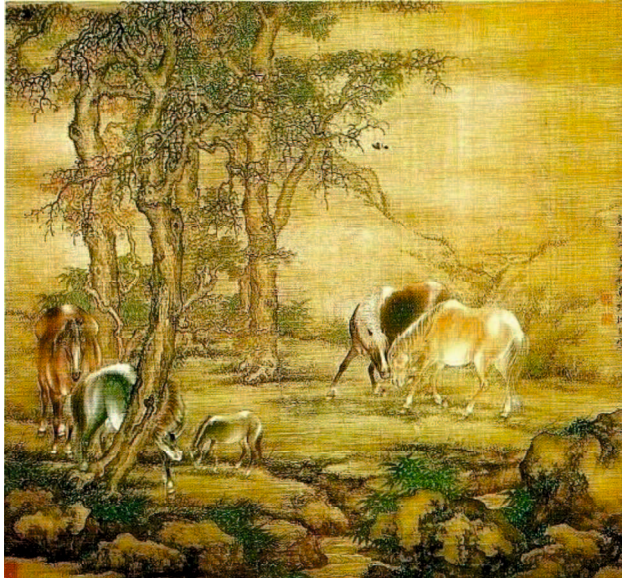


図7 沈南蘋「秋溪群馬図」大和文華館蔵



図8 与謝蕪村「牧馬図」



図9 与謝蕪村「野馬図屏風」(部分)京都国立博物館蔵(左)



図10 与謝蕪村「花鳥図」M&J・バーク財団蔵(右)

また、花鳥画においても蕪村は南蘋派の影響を受けた形跡がある。「花鳥図」(図10)はその代表的な作品である。南蘋派はもとより花鳥画に長じ、特徴としてその緻密な筆法と鮮麗な色使いがよく模倣されている。蕪村の「花鳥図」を見ると、当時流行した南蘋派の画風にまさに倣ったものといえる。

### 3.2 円山応挙

円山応挙(1733~1795)は、その写実的な画風は近世絵画の新しい側面を切り拓いたものとして、日本の近世美術史上においても大いに評価されている。そしてその写実的な画風を構築する上で、彼が若い時代に吸収した沈南蘋画風は、その画業の特質を考える上で重要である。





图 11 円山応挙「双鶴図」八雲本陣記念財団蔵(左)



图 12 沈南蘋「松鶴图」上海博物館蔵(右)



图 11-1 円山応挙「双鶴图」(部分)

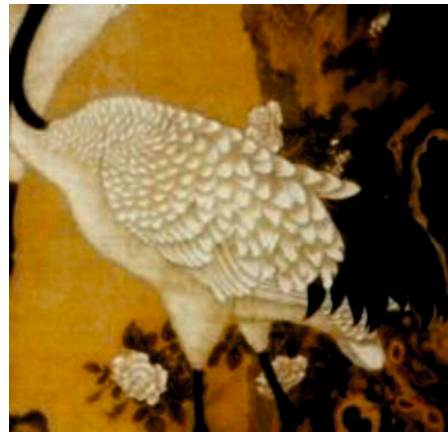


图 12-1 沈南蘋「松鶴图」(部分)



图 11-2 円山応挙「双鶴图」(部分)

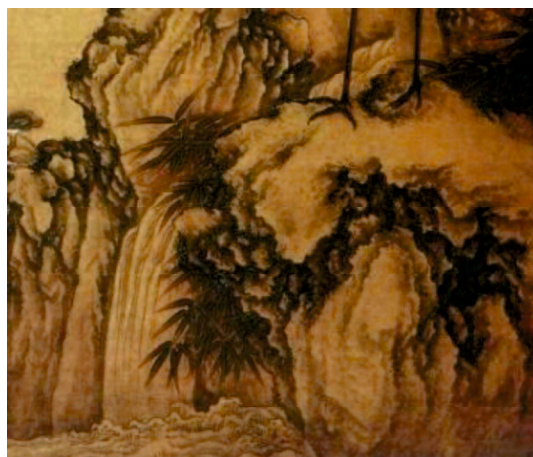


图 12-2 沈南蘋「松鶴图」(部分)

こうした応挙と南蘋画風との関連は、すでに諸書<sup>47</sup>で説かれているが、これまで先行研究では言及されていない作品で、このことを具体的に示すとすれば、例えば鶴の形態描写の例として、応挙作品(図 11)と南蘋作品(図 12)とを比較すると、2点ともに形似画的な要素の強いもので、鶴自体の姿態はよく類似しているといえるが、羽毛の細部の表現には相違点が明らかに見られる。応挙の鶴は羽毛の処理においてはすべて墨線で各々の輪郭を勾勒し、羽毛そのものの存在感を強調することによって、鶴の姿は一層立体的になり、躍動感もありありと現れるのである。また岩の形態描写について言えば、南蘋の岩石の表現は、その輪郭において南蘋特有のいささか執拗すぎるほどの細かく打ち込むような墨痕によって形成されていて、かなり形式化しているが蠢くような動勢も感じられ、ある種、生き物のような感覚をもった岩々となっている。それに対して応挙の岩は、輪郭はしっかりと線描され、岩皴はやはり打ち込みはあるものの、基本的には墨面と墨線とで形成され、岩の量塊感が強調されながらも、整然とした岩の描写となっている。

佐々木丞平は応挙の写実の精神について「単にモチーフを輪郭線で捉えるというだけの写生に留まることなく、自分の描こうとする世界の基本構造を三次元的に把握し、その空間的リアリズムを画面平面の中に築き上げるというころにあつたのである」<sup>48</sup>と述べるが、彼が描く整然とした事物は、あくまで3次元的な立体としての構造が優先されているもので、例えば岩石の描写にしても、かならずしもそこに動きや激しさを求めるものではなかったといえる。

ただ、たしかに応挙の形似画的な作品には、その形態描写においては南蘋画の影響は色濃いが、実は彼なりの墨の技巧による写意的な要素も加味されていたといえる。その好例として彼の「青鸚哥図」(図 13)の描写を考察してみる。この「青鸚哥図」では鳥の描写が繊細な筆遣いによって表現されるが、この鳥の形態描写には南蘋の院体花鳥画からの影響を見て取ることができる。



図 13 円山応挙「青鸚哥図」群馬県立近代美術館蔵(左)

図 14 長谷川等伯筆「松林図屏風」東京国立博物館蔵(右)

<sup>47</sup>(佐々木丞平『応挙写生画集』、講談社、1981年6月、p.128と山川武『応挙/呉春』(日本美術絵画全集22)、集英社、1977年4月、pp.104-105)などがある。

<sup>48</sup>佐々木丞平、佐々木正子『円山応挙研究 研究編』、中央公論美術出版社、1996年12月、p.441





図 13-1 円山応挙「青鸚哥図」(部分)



図 14-1 長谷川等伯筆「松林図屏風」(部分)

ここではとくに杉の枝葉の表現が注目されるのである。つまり近景の枝葉は、鳥同様にしっかりと緻密な線描きで描かれるが、その描き方が枝葉全てに適用されるわけではなく、遠景の枝葉には淡い量しの墨線が用いられて、それらがやがて余白の空間へと消え入っていくのである。こうした表現は、水墨画表現の典型的な描き方ではある。例えば桃山期 of 水墨画名品として名高い長谷川等伯筆「松林図屏風」(図 14)の中景から遠景へと松林が靄や霧の中へ消え入っていく描写とも重なってくるのである。応挙はその形似のインパクトの強さを、南蘋画に求めたと推察されるが、やはりその一方で南蘋画の明澄な描写とは別個の日本の水墨画の空間表現(それは室町水墨画のそれであり、さらに遡れば中国宋元 of 水墨画のそれでもあるが)を融合することを試みたのであった。そうした応挙の形似画的な要素の中にある日本の水墨画の写意的なエッセンスをしっかりと汲み取る必要があると考えられる。

応挙以降の京派の流れを見る上で、これまではこの南蘋画風の継承については、それほど強く語られることはなかった。そしてさらに時代が下がる幕末期から近代にかけての南蘋画風の影響については、これまではほとんど注目されてこなかったといえる。上述したように、日本における南蘋画風の研究は応挙やその直弟子や同時代画家などの江戸中期までの視野にとどまるのがほとんどだったといえるが、ここではその時代幅をさらに下げて、南蘋画風の受容のされ方や、その変化の様相について、さらに考察する。

#### 4 幕末期から近代にかけての南蘋画風

従来の日本の近世絵画史の語りの中では、沈南蘋の渡日前後、当時の主流である狩野派は顕著な粉本化が進み、それに伴い創造の魅力がすっかり失われてしまったとされる記述がなされてきた。そして中国より伝わってきた南蘋画風はこの沈滞した状況を一新し、伊藤若冲、円山応挙、与謝蕪村などの画家の絵画制作に大きな影響を与えたとされる。<sup>49</sup>ただそうした一面的見方は、かならずしも正しいものとはいえず、実はその南蘋画風の拡がりも、狩野派やその末流の絵描きたちにも確実に受け入れられていた。平成 13 年(2001)に千葉市美術館で開催された「江戸の異国趣味—南蘋風大流行」展は、こうした流派の枠を越えた形で、南蘋画風が当時の時代表現として、全国に伝播していったことが示された一大展示であった。この展覧会では、長崎、江戸、上方の南蘋派絵師の作品をはじめ、南蘋画風との関わりがある当時の長崎派、秋田蘭画、殿様芸などのコーナーも設けて、広汎

<sup>49</sup>千葉市美術館編『江戸の異国趣味—南蘋風大流行』、千葉市美術館、2001年10月、p.17



な形で多くの作品が展示された。これによると、江戸時代に来日した中国人画家・沈南蘋画風がどのような層に、いかなる形で受け入れられたかを考える上では、きわめて有意義で示唆に富んだ展覧会であった。

しかし、この展覧会に提示された作品や資料などはほとんど 18 世紀までのものだという点には注意すべきである。上述した南蘋画風についての先行研究は江戸中期までの指摘がほとんどであることもこの展覧会の展示とほぼ一致する。そうすると、18 世紀から 19 世紀、つまり幕末期の状況については、南蘋画風についての先行研究ではあまり語られてこなかったことに気づかされる。

前述したように、南蘋画風は江戸中期以降のあらゆる流派の興起によって、その姿があまり目立たなくなった。しかし、その南蘋画風も明治時代の作品中にも依然としていくぶん形を変えたものとして、確実に残り続けていたと考えられる。したがって、江戸期の南蘋画風を基調とした形似画の流れについては、18 世紀までの考察だけに留まらず、幕末期に至ってどのように受け継がれ、さらに近代へとどのように発展してきたかについて考えることも重要なことであるといえる。ここではその流れを補完するためにも、この 19 世紀における南蘋画の継承のあり方について考察する。

#### 4.1 小田海僊の花鳥画

幕末期の南画家小田海僊(1785～1862)は、前章で述べた雪舟と同様に山口県との関連をもつ画家であり、その実作品を目にすることも比較的たやすいということもあって、今回の研究視野に入ってきた。ただし、彼の画風と南蘋画風との関連を述べたものは今までではなかったが、ここではとくにそのことに焦点を当てて考察する。小田海僊は 22 歳の時、上京して四条派画家である松村呉春の門に入り、四条派の作風として緻密的な写生とともに抒情的な作風と瀟洒な味を学んだとされる。<sup>50</sup>

すでに述べたように、沈南蘋は恠南田風の没骨花卉を善くした画家でもあった。この恠南田の画風もまた、江戸時代の長崎に来舶した清人画家や舶載された作品によって、江戸時代の日本にもたらされ、当時の画壇に大きな影響を与えたとされる。とりわけ渡辺崋山や椿椿山は深くその特色ある没骨法を研究習得し画業を大成させた画家として知られる。そしてその南田画風も、南蘋画風同様に、その後の絵描きたちに実に広汎な形で、広がっていったといえる。<sup>51</sup>そしてさらにここで結論的なことを言えば、幕末明治期の花鳥画風には、これまでずっと述べてきた南蘋画風としての勾勒填彩の形似画的な画風と、ここで言う南田画風としての没骨花卉を基調とする写意画的な画風と、これら 2 者を折衷していく側面が見て取れる。また円山・四条派と、南蘋画風、南田画風とを混合する画法を発揮した画家といえば、小田海僊はその代表的画家のひとりといえる。まず彼の若年期の花鳥画は、師・呉春のさらにその師である円山応挙に影響されたところがあるといえる。

<sup>50</sup>佐々木丞平「小田海僊の時代と京都画壇」『小田海僊展』、下関市立美術館、1995 年 11 月、p.114

<sup>51</sup>田原市博物館編集『渡辺崋山・椿椿山が描く花・鳥・動物の美』、田原市博物館、2013 年 9 月、p.105



図 15 小田海僊「牡丹孔雀図」



図 16 円山応挙「牡丹孔雀図」



図 17 呉春「孔雀図」

例えば、小田海僊作品(図 15)と円山応挙作品(図 16)はともに孔雀と牡丹を題材とした作品である。牡丹の花と枝葉の表現は 2 点とも柔らかく感じ取れ、まさに両者は南田画風の没骨描法を取り入れた作品ともいえよう。明確な線描き中心で孔雀を描くという点からすれば、海僊の画法は師・呉春の孔雀(図 17)に近いと思われる。整然となだらかに伸びる孔雀の羽毛が特徴的な応挙の孔雀に対して、呉春の孔雀は、その羽毛を若干逆立てるような、けば立った羽毛の描写となっていて、呉春画の方が応挙画よりは、若干孔雀の身づくろいや風のそよぎといった動感と空気感が描き込まれている。実はこの点において、海僊画(図 15)はその羽毛の若干の乱れが示すように、応挙画(図 16)よりも師・呉春の画法を受け継いだといえる。呉春の求めた画風は、ここに見られるように、応挙の画風の延長上にありながらも、そこに生きる物のしぐさや自然の移ろいといった独特な情趣を加えた画風といえるものであった。そのため画面には彼特有の流動性と抒情感が盛り込まれる。呉春は絵画制作の外に俳句を嗜み、俳画も描いたが、若い海僊は、こうした呉春の風趣を好む嗜好にも共感したといえる。海僊はのち南画へと転向するが、たとえ南画風の作品を描いても、微妙な季節の移ろいや、動植物などの何気ないしぐさや動きをとらえようという姿勢は変わらぬものを持ち続けた画家であった。



図 18 小田海僊「花鳥図」



図 19 小田海僊「花鳥図」1834年

こうした呉春画風の受け入れの後、海僊の花鳥画表現はどのように変っていったか。この海僊の花鳥画風の変遷を考える上で、興味深い作品が、「花鳥図」(図 18)の双幅である。ここでは、左右幅に大輪の花を咲かす牡丹とそれらに遊ぶ小禽を描いたもので、余白が大きくとられた背景の中に、繊細な筆致で花々や小禽が描き込まれる雅趣に富んだ双幅といえる。注目したいのは右幅の二輪の紅白の牡丹の花びらの描写である。上部の花の花びらは、典型的な没骨描法で描かれながら、下部の牡丹の花びらは、くっきりとした輪郭線によって勾勒されている。どちらも華麗な花びらを誇る花が表現されるが、一方は南田画風の没骨描法であり、またもう一方は南蘋画風に繋がる勾勒描法で描かれるという両画法の混在が見て取れる。あるいは海僊が 50 歳となる天保 5 年(1834)に描かれた花鳥図(図 19)を見ると、可憐な花々には勾勒描法と没骨描法が混在し、梅の枝の描写や尾長鳥の形態や色彩表現には明らかに南蘋画風が息づいていることに気づかされる。そして今述べたこれらの花鳥図には、共通して画面の樹々や花々、そして小禽たちに独特な流動感や風趣を感じ取れる。こうした流動感や風趣は、海僊の中で一体どのようにして醸成されたのだろうか。





図 20 松村景文(左)・小田海僊(右)「墨梅図屏風」  
(12面のうち)(公)菊屋家住宅保存会蔵



図 21 松村景文「桜小禽図」



図 22 小田海僊「朧夜桜図」

井土誠は、海僊の花鳥画について「海僊は文人画的な水墨による雄渾な花鳥画を描く一方、色彩の緻密な花鳥画も残す。海僊の花鳥画は的確な描写で清楚可憐な味わいを見せ、それは技巧的修練を不可欠とし、竹田たちの拙を装う花鳥画とは対照をなす。」<sup>52</sup>と述べるが、ここでいう「技巧的修練を不可欠」とする花鳥描法こそが、まさに南田画風であり、あるいは南蘋画風であったと考えられる。そしてそれらの根本にさらに存在したのが、実は海僊が若くして身につけた四条派風の流動感や画趣に富んだ花鳥描法であったと考える。そこでとくにここで取り上げたいのが、海僊の比較的若い時代に用いられた「百谷」落款をもつ、押絵貼り形式の「墨梅図屏風」(図 20)である。12面の画面に描かれる6面ずつを海僊と松村景文とが交互に描き分ける屏風であるが、各画面に描かれる梅樹は実に伸びやかで、動勢に富んでいる。これらの梅樹の表現を見ても、明らかにこの両者が、その描き上げる画趣の上でも、ほぼ同じ志向をもっていたことがわかる。2人の花鳥画(図

<sup>52</sup>井土誠「小田海僊試論」、『小田海僊展』、下関市立美術館、1995年11月、p.129

21、図 22)を比較すれば、没骨法で描かれた桜の枝葉や、画面の余白の取り方などの強い共通性が見いだされる。そしてそこに付け加えたのが「動き」と「移ろい」の意識であった。海僊は、しっかりとした修練を必要とする南田画風と南蘋画風を身につけながら、景文らとともに、四条派の特色となっていく自然の移ろいと風物の動きをもった雅趣の表出の描写を洗練させていった画家だったといえる。この「動き」や「移ろい」の意識というものは、かならずしも形象として表されるものではないゆえに、「写意」的な性格を有するものである。ただ海僊の描く絵画は、花鳥、人物、山水いずれにおいても、あくまで「形似」を前提とした画ということがいえるものである。そうした情趣性というものも「形似画」を前提とした絵画のなかにある「写意性」としてとらえることも可能である。

こうした小田海僊の清雅な画風は、やがてそこに南画味を加えながら後述するように、京都の他の親しい画人たちの描く画風とともに上方の新しい絵画の潮流を形成していった。



図 23 浦上春琴「名華鳥虫図」岡山県立美術館蔵(左)



図 24 山本梅逸「花卉草虫図」名古屋市博物館(右)

また当時の京都画壇の浦上春琴や山本梅逸などの画家の花鳥画にも海僊画風にきわめて近似した雰囲気が見られる。浦上春琴の「名華鳥虫図」(図 23)は色鮮やかな花や鳥、青緑の岩などの表現には華麗な没骨法や勾勒法を用いる南田画風の要素や南蘋画的要素が看取できるが、画面そのものの雰囲気は、むしろ軽妙で瀟洒な感覚が溢れていて、海僊の花鳥画と重なる画趣をもつといえる。山本梅逸の「花卉草虫図」(図 24)もまた、海僊同様の南田画風と南蘋画風との混在が顕著に見られ、海僊の花鳥画よりも事物を所狭しと描き込む華麗な作風を示している。



中  
林  
竹  
洞



山  
本  
梅  
逸



浦  
上  
春  
琴



小  
田  
海  
僊



図 25 中林竹洞・山本梅逸・浦上春琴・小田海僊「鴨水十五景詩画冊」

海僊、春琴、梅逸の 3 人は、きわめて近い関係の画家同志であった。近年、静岡県立美術館の展覧会に出品された<sup>53</sup>「鴨水十五景詩画冊」(図 25)は、この 3 者に中林竹洞を加え、さらに題字や賛を付した篠崎小竹と梁川星巖を加えた京都の著名な文人サークルに海僊も加わり、互いに交流しながら彼らの芸術観を育てていたことを表わす作品資料も存在している。

#### 4.2 明治初期における南蘋画の模写

平成 30 年(2018)3 月に京都国立近代美術館において開催された「明治 150 年展 明治の日本画と工芸」という展覧会の中で、のちに京都府画学校に出仕して教鞭をとるようになる岸竹堂、今尾景年、望月玉泉などの日本画家が明治 7 年(1874)京友禅の下絵制作のために当時三井家が秘蔵していた沈南蘋「花鳥図」12 幅対の作品を、榎村正直知事の周旋によって借り出し、模写した作品が展示された。この経緯については、岸竹堂の弟子であった黒田譲が『名家歴訪録』という本で詳しく述べている。そこで語られるように、一年余りを要したこの模写は、宮内省へ収められたのち、明治天皇がいたく賞賛し、居室近くに置いて鑑賞されることとなり、この作品をきっかけとして、友禅刺繍の精巧さが一段と

<sup>53</sup>この作品は静岡県立美術館で開催された「描かれた日本の風景」(1995 年)や「美しき庭園画の世界」展(2017 年)などに出品紹介された。

増すことになった、というのである。<sup>54</sup>この下絵制作と京友禅の結びつきについて平井啓修は、「画家の繊細で優美な下絵を染織品にトレースするためには、高い技術を必要としたことは想像に難くないが、それでも染織品が絵画と同じく平面であったことは、両者が手を取り合うには十分な共通性であった。」<sup>55</sup>と述べるが、たしかにその当時の日本画家たちの繊細な模写技術が、精緻な京友禅へ発展する契機となったことは、この両者の共通性を如実に示すエピソードであるが、それとともに、実はその精緻な友禅の装飾刺繍の源流に、形似画的な要素を鮮明にする沈南蘋画風があったということは興味深い話しである。



図 26 岸竹堂、今尾景年、望月玉泉ほか模写 沈南蘋「花鳥図」  
明治 7 年～明治 10 年(1874～1877)頃(株)千總蔵

この模写作業は、あくまで宮内省からの依頼であって、画家たちの自主的な希望や発案からなされたものではなかったが、あえて彼らがこれらの仕事を請け負う背景には、その原本である「花鳥図」に展開される南蘋画風というものへの興味と関心があったことは想像に難しくない。つまり、明治初期の京都画壇の中心作家たちにとっても、南蘋画風は自らの制作の糧となるべき対象であったことは確かだと思われる。またそうした作風に、自らの画系の祖源としての意味をも見出していたのである。

<sup>54</sup>黒田譲『名家歴訪録』上編、明治 32 年 (1899)、pp306-307 (国立国会図書館のデジタルを参照する)

<sup>55</sup>平井啓修「明治時代における日本画家の一側面—京都府画学校および工芸図案との関係」、『明治 150 年展 明治の日本画と工芸』図録、京都国立近代美術館、2018 年 3 月、p.10





図 27 岸竹堂「孔雀図」



図 28 今尾景年「寒月群鴨図」

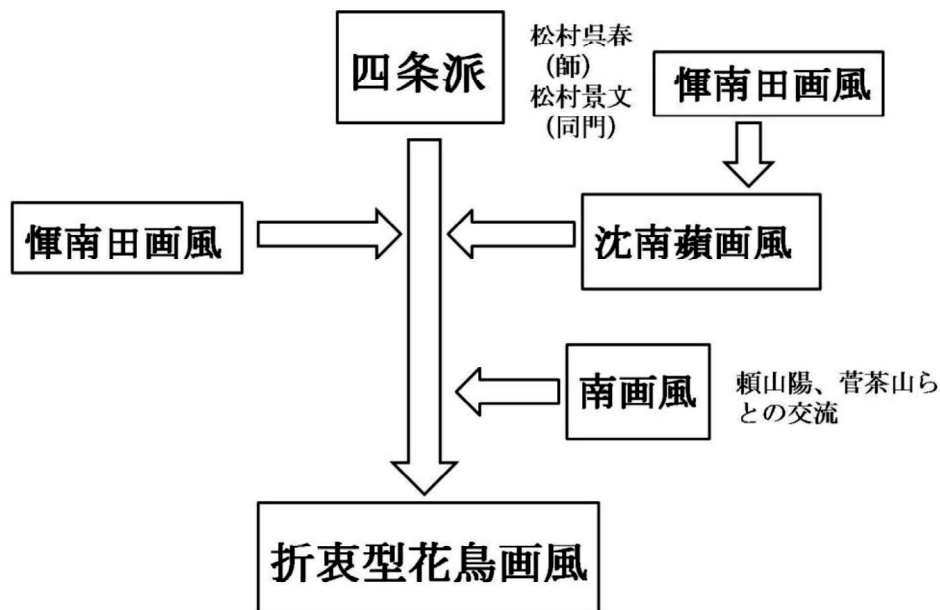
とはいえ、彼らが当時、自らの制作としてめざしていたものは、明らかにかつての南蘋画風とは異なるものであった。岸竹堂(図 27)や今尾景年(図 28)らが描く作品には、南蘋画風の騒々しいほどの細かい打ち込みの墨痕もなく、蠢めくような動勢も感じられない。それらが華麗さを強調したものであれ、自然の情趣を滲ませたものであれ、見事なまでにすっきりと整理され、遅滞ない筆さばきで象徴的に仕上げられた、まさに明治の近代的感覚に溢れた作品なのである。

ただ、そうした洗練された近代の花鳥画においてさえ、実は線描や色使いなど、その個々の描写や動きを感じさせる画面構成の根源には、すっきり見て取りにくくなってしまっただけではあるが、それらの形似画的な要素の中に南蘋画風あるいは南田画風が、しっかりと息づいていることに気づく必要があるといえる。

## むすび

沈南蘋は日本に渡航してきた院体花鳥画家として、当時の日本画壇に多大な影響を与えた。南蘋画風の伝承は、厳格な写生の練習、画譜の版行により画法の順守と広汎な普及がなされた。それは南蘋派のみならず、与謝蕪村、円山応挙などのいわゆる別個の系流の画家たちの絵画制作にも、彼らの画風への個々の受け入れ方の違いはあるものの、その影響は明らかに及んだ。

ただ先に述べたように先行研究を概観してみると、これまではその南蘋画風の影響については、ほとんど 18 世紀までの考察で終わっている。しかし、それ以降の状況はどうだったか、どのような形を以てどういう風に継承がなされていったかについてはあまり注目されてこなかった。従って、本章では南蘋画風の影響を補完するため、幕末期から近代にかけての日本画壇の動きを、とくに研究視野に入れた考察を試みることにした。



山本梅逸・浦上春琴・中林竹洞らとの親交と共通性

図 29 小田海僊の花鳥画風形成スキーム(筆者が作成)

そこで検討の対象として、自らが在住する山口県とのつながりをもつ小田海僊という画家に焦点をあてて、考察を試みた。彼の活躍時期は、ほぼ 19 世紀からとなるが、その画家としての交流関係は、当時京都における実に多彩で気鋭の文化人たちが集まるサークルとの関わりをもっていた。そうした画家を中心とした文化人同志の交友の中で、彼の画風形成の内容と経緯について、これを理解する上で、あえて単純化、図式化の誹りを恐れず、その花鳥画風形成の実体を整理してみたのが(図 29)である。つまり海僊は、まず京へ登り、松村呉春に師事して四条派画風を学んだ。そこでは 6 歳年上の兄弟子、松村景文との親しい交流もあったと考えられ、彼の生涯の画風の基調となる瀟洒で洗練された画風をしつかりと身につけたと思われる。やがて彼は、鮮麗な色彩を駆使した花鳥画を描くようになるが、実はこれは、その当時すでによく知られ、多くの画家たちが画譜などでも習得していた惲南田画風と、沈南蘋画風とであって、その南蘋画風もその源には南田画風があった。やがて 30 歳代以降となって海僊は、頼山陽や菅茶山などの文人との交わりが増し、さらに広く京阪をはじめ、全国の文化人サークルとの交流の中で、自らの画風も南画的色彩を強く帯びるようになっていった。そうした文人同志の交流の輪の拡がりの中で、浦上春琴、山本梅逸、中林竹洞ら当時の南画の名流たちとの親交を深めるようになるが、彼らとの共同の作画活動などを通して、彼らの制作の方向そのものが互いに重なるようになっていった。とくにここで見たように彼らの花鳥画の共通性は、きわめて顕著なもので、それは南田画風と南蘋画風、さらには南画の風趣も盛り込んだまさに折衷型花鳥画風とでも言えるような作風であった。

ただこの折衷型画風も、とくに彼らに限ったものではなく、実はこの幕末期という時代特有の文化様式あるいは文化風潮とでも呼べるものであり、多くの文化人たちが、こうした折衷的な意識形成を行おうとした背景をもつものでもあった。

この幕末期の折衷型花鳥画風というのが、その後幕末期、京派の特色ともなっていく、近代へと受け継がれていったと考えられる。京都府画学校の設立にも関わった岸竹堂、今尾景年、望月玉泉らなども、明治期以降、京派の特色を受け継ぐ瀟洒で洗練された花鳥画を描くようになるが、実はそうした色彩的にも構図的にもすっきりと整理された花鳥画に

おいてさえ、折衷型花鳥画風はしっかりと生きていて、さらにはその源流としての南蘋画風、そして南田画風もそれらの根底にはしっかりと生き残っていることに気づかなければいけない。

またそれらの南蘋画風、南田画風の流布には、何十種類にのぼる画譜の存在があった。冒頭にも述べたように、江戸中期の南蘋画風流行以前における、南画的画風の流布においても、『八種画譜』や『芥子園画伝』などの画譜の出版とそれらの流通が大きな役割を果たし、その理念の一般化と、南画スタイルの隆盛に貢献している。これらの南画風というものは、基本的にはそこに表現される文人・士大夫層の矜持や精神、あるいは教養や知識を象徴するいわば写意画的な要素をふくみこむ絵画であった。しかし画譜などの出版物は、こうした南画風といった新表現における理念を文字で伝える上で、大きな貢献を成す一方で、その画風形成を伝えるという点では、画譜の視覚的な要素(これはいわば形似画的な要素ともいえるが)に頼らざるをえなかった。そしてその後の南蘋画風の隆盛(先述のような形似画的な画風の巻き返し)の際には、再び画譜出版は、そのスタイル流布に多大な貢献を成したといえる。こうした関係をふまえてみるに、理念や精神を伝える写意画的な要素は、文字伝達が主要な手段となりうるが、視覚的な形成を伝える形似画的な要素は、画譜による伝達が主要な手段となりうるのである。

では次に、このように形成されていった近代日本画が、明治期以降、日本が諸外国と交流を再開し、若い学生たちが留学に出たり、また入ってきたりするようになって、彼らにどのように受容されていったか。次章ではとくに中国からの美術留学生たちが、近代日本画のどのような側面を汲み取り、自らの絵画制作を行なったかを、形似画的な観点から、考察していく。



## 第3章 日本近代における中国からの留学生たち

### 一何香凝、陳之佛を中心に一

#### はじめに

19世紀後半中国は阿片戦争の敗北により、西洋から近代文明の厳しい洗礼を受けざるを得なくなった。中国の近代化の歩みは教育分野にも及び、各地方で西洋式の近代の学校制度が導入された。こうしたなかで、近代美術教育を含め、伝統的な塾や師弟関係などによって繋がった旧来の教育法は瓦解してしまう。中国の絵画は西洋文化の強い影響を受け、伝統的な中国画を復興する傾向もあったとはいえ、中国画の革新を目指す運動は西洋的な社会変革とともに西洋画法に倣うあり方が、興起した。こうした時代風潮によって、美術家たちは中国画の比較対象とされた洋画に対して興味を抱き始めた。鎖国されていた当時の中国には、西洋の工芸品や絵画などの体系的な一級のコレクションはなかったため、経済的に余裕がある美術家たちが外国に留学し、直接に西洋美術を学ぼうとした。

その中でも、日本は地理的にも文化的にも中国と近いため、留学する目的地として第一に考えられていた。また地理的に近いこともあってか、清末の政争の中で、康有為、梁啓超など日本に亡命した政治家たちも少なくなかった。そして彼らの紹介などにより、日本の近代化した状況が中国において知られるようになった。近代化を迫られた清朝政府は日本の近代学校制度を導入し、日本人教員を数多く招聘したが、このことはつまり日本の近代美術教育の体制と人材を中国がそのモデルとして積極的に導入しようとした事情を意味することに他ならない。また、直接日本に美術留学をした美術家も多く、近代中国画の革新において、日本からの影響は最も注目すべきものであると言える。

従来の研究としては、鶴田武良「清末・民国初期の美術教育—近百年來中国絵画史研究(4)」<sup>1</sup>、阿部洋の『中国の近代教育と明治日本』<sup>2</sup>、吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究』<sup>3</sup>、汪向榮『清国お雇い日本人』<sup>4</sup>などにおいて、中国の近代学校教育、日本人教員及び美術留学生について、それぞれ関係ある文献及び資料が公表されている。日本画の勉学のために留学してきた中国人の美術者は少なかったためか、あまり注目されてこなかった。しかし彼らの制作活動と中国近代の工筆画の発展とのつながりは無視できない。

本章では、近代の中国画の革新における当時の日本絵画の影響に注目し、日本に留学した中国人美術留学生とその制作活動を考察する。これにより、日本に留学した美術家の中で代表的な画家たち、例えば日本画を学んだ中国美術家協会での唯一の女性主席として知られる何香凝、図案を勉学して中国の近代工筆画の革新の面で多大な貢献をなした陳之佛などの美術家を取り上げ、彼らの作品に見られる日本絵画の影響を検討する。特に日本画の形似画的な画風に影響された何香凝、陳之佛を中心に、その作品に見られる形似画的な要素を検討しつつ、彼らが受け入れた近代の日本絵画とは何かを明らかにしていく。

<sup>1</sup>鶴田武良「清末・民国初期の美術教育—近百年來中国絵画史研究(4)」、『美術研究』(365)、便利堂、1996年10月、pp.1-38

<sup>2</sup>阿部洋『中国の近代教育と明治日本』、福村出版、1990年8月

<sup>3</sup>吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究』、ゆまに書房、2009年2月

<sup>4</sup>汪向榮『清国お雇い日本人』、朝日新聞社、1991年7月

## 1 日本に留学した中国の美術家

20世紀初期の中国では、外国への留学、特に近隣の日本への留学は大いに奨励され、留学ブームが起こった。<sup>5</sup>その中には、美術関係の学問や技術を求めようという学生も少なくなかった。

美術関係の留学生についての考察は「中国近現代美術界留(遊)学人員名録」<sup>6</sup>、「20世紀中国芸術家小伝」<sup>7</sup>などの文献資料があげられる。これによると、当時の中国からの美術留学生は、東京美術学校が多かったことが分かる。そして、「東京美術学校外国人留学生名簿」<sup>8</sup>に示されるように、中国人の美術留学生には西洋の絵画を勉強した者が多いことがわかる。これに対して、日本画を習う者は少なかった。表1で示されるように、明治38年(1905)から昭和5年(1930)まで日本画科を選んだ中国の留学生は東北部出身の陳英、孟憲章だけであった。一般論として、日本での留学を通じて学ぶべきものは、日本に輸入された洋学であり、そもそも日本にあった伝統的な知識ではなかった。絵画の勉強でいえば、日本画ではなく、日本に基本的に近代以降に伝わってきた洋画のほうが留学の目的となり、それを専攻した中国人の留学生が多かったということになる。

表1 東京美術学校の中国人留学生(1905~1930)<sup>9</sup>

専門	氏名	人数
西洋画科	黄輔周、李岸=李叔同、曾延年、白常齡、陳之駟、汪濟川=王洋洋、潘寿恒、方明遠、雷毓湘、嚴智開、江新、李廷英、劉鏡源、凌驥、崔国瑤、許敦谷、潘元牧、李長元、胡毓桂=胡根天、黄源煦、陳丘山、陳洪鈞、汪亜塵、周勤豪、費德堃、伍子奇、周天初、高春萊、夏伯鳴、張戴泗、陳元澣、雷公賀、譚華牧、何善之=何三峰、王道源、蔡侃、張境、余蘭初、丁衍鏞、衛天霖、譚連登、林丙東、鄭暄生、許達=許幸之、熊汝梅、葉仲豪、王文溥=王曼碩、龔謀、陳洵、林乃幹、林榮俊、鐘惠若、譚顯勳、胡桂馨=胡貴新	54
図案科	陳杰=陳之佛、李湘波、司徒慧敏	3
日本画科	陳英、孟憲章	2
図画師範科	馬宝恒、李景綱	2
彫刻科	談誼孫、楊鑄成、金学成	3
金工科	史秉彝	1

表1で示されるように、東京美術学校においては、洋画を勉強した留学生が圧倒的に多いことがわかる。洋画を専攻とした彼らは帰国後、中国の各地に設立された美術学校に就職し、当時の中国美術教育に尽力した。例えば、東京美術学校西洋画科に留学した美術家の中でも李叔同は明治40年(1907)に帰国した後、浙江兩級師範学校の音楽図画教師に応募し採用されているし、胡根天は大正11年(1922)に広州市立美術学校の教務主任に任

<sup>5</sup>『張之洞全集』第3冊、河北人民出版社、1998年8月、pp.1580-1586

<sup>6</sup>阮榮春・胡光華『中国近現代美術史』、天津人民美術出版社、2005年6月、pp.292-303

<sup>7</sup>Michael Sullivan『20世紀中国芸術与芸術家』(下)、上海美術出版社、2013年5月、pp.465-527

<sup>8</sup>前掲注3、吉田千鶴子著書、pp.145-178

<sup>9</sup>同書、pp.145-166、p.175

命され、その後校長にもなり、さらには昭和 25 年(1950)に広州市文学芸術界聯合会の副主席に就任している。また汪亜塵は大正 11 年(1922)に関良らと上海芸術師範大学内に東方芸術研究会を創立し、他に新華師範専科学校の校長、上海美術専科学校の教授、中国画会理事なども任された。丁衍鏞は大正 14 年(1925)に帰国した後、上海の何校もの芸術学校で教鞭を執るとともに、上海の教育界の重鎮として活躍した。許幸之は昭和 4 年(1929)に帰国し、上海中華芸術大学で西洋画科主任を担当し、さらに翌年に左翼美術家連盟を同志とともに設立した。<sup>10</sup>また東京美術学校の図案科で留学した陳之佛は、これからその活動については詳しく述べていくが、中国に図案教育を導入するとともに、日本画の形似画的な画風に影響され、近代中国の工筆画の革新に貢献した画家として活躍している。

東京美術学校以外の専門学校や画塾に勉強した中国人の美術者の事情については、平成 4 年(1992)に出版された『中華民国美術史』<sup>11</sup>に収録された「近現代早期美術界留学人員名録」と平成 9 年(1997)鶴田武良が整理した「留日美術留学生名単」<sup>12</sup>という資料に基づき、以下の表が作成できる。

**表 2 東京美術学校以外の専門学校や画塾に勉強した中国人の美術者(1905～1930)**

学校	姓名	専攻	出国時間	入学年	卒業年
女子美術学校	何香凝	日本画科	1908 年	1910 年 4 月	1911 年 3 月
京都市立絵画専門学校	鄭錦	絵画科本科	1910 年前後	1911 年 3 月	1914 年 3 月
	陳樹人	絵画科	1906 年		1912 年 3 月
東京帝国美術学校	傅抱石	研究科	1933 年	1934 年 3 月	1935 年 6 月
	高劍父		1906 年		
	劉榮夫		1928 年		
	謝海燕		1929 年		
田中頼章に師事	高奇峯		1907 年		
川端絵画学校	王悦之		1915 年		
	衛天霖		1920 年		
	豐子愷		1921 年		
	倪貽德		1927 年		
	李樺		1929 年		
太平洋美術学校	関良		1917 年		
東京高等師範学校	蘇民生		1919 年		
東京高等工芸学校	高希舜		1926 年		

『中華民国美術史』に掲載された名録には、留学生の専攻についての情報が記されていないため、東京美術学校以外の学校で日本画を勉強した留学生の人数を正確に把握することは困難である。

表 1 と表 2 の資料を合わせてみれば、日本画を勉強した中国人の美術家は少なかった

<sup>10</sup>李叔同から許幸之までの帰国した資料は「20 世紀中国芸術家小伝」(Michael Sullivan『20 世紀中国芸術与芸術家』(下)、上海美術出版社、2013 年 5 月、pp.465-527)と「東京美術学校外国人留学生名簿」(吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究』、ゆまに書房、2009 年 2 月、pp.145-178)で収録されたものを参照した。

<sup>11</sup>阮榮春・胡光華『中華民国美術史』、四川美術出版社、1992 年 6 月

<sup>12</sup>鶴田武良「留日美術学生—近百年來中国絵画史研究(5)」、『美術研究』(367)、便利堂、1997 年 3 月、pp.135-139

ことがわかる。その中でも、東京の本郷にあった女子美術学校や、田中頼章(頼璋)に日本画を学んで中国美術家協会に唯一の女性主席を務めた何香凝もよく知られる存在である。これから、彼らの絵画活動と代表作品を述べながら、当時の日本画との影響関係を解明したい。

## 2 日本画を学んだ何香凝

何香凝(1878～1972)は中国では夫の廖仲愷とともに革命家として広く知られるとともに、中国美術家協会においてたった一人の女性主席(1960年8月13日)を務めた人物である。<sup>13</sup> 1997年に何香凝美術館が創立され、唯一の個人名を以て名づけられた国家級の美術館となった。

年譜によると、明治35年(1902)の冬、何香凝は日本に渡り、まず日本語学校で日本語を学んだ。翌年、女子師範予科に合格したが、その後、目白女子大学に転学する。またこの頃に、日本にいた孫文と知り合い、同盟会に加入した。<sup>14</sup>同盟会では宣伝などの活動に使う、旗や告示などの作成のためにデザイナーが必要であったこともあって、孫文のすすめにより、彼女は女子美術学校に入学した。夫の廖仲愷も本格的な絵画の学習をやるべきだと提案したそうで、そうしたこともあり彼女は美術学校では日本画の勉強をはじめた。<sup>15</sup>そしてやがて彼女は、田中頼章に師事して日本画を勉強し始めるようになった。<sup>16</sup>

このように、何香凝の絵画活動は日本でスタートし、その作風はいささか古風なもので、近代的な日本画を身につけたとは言い難い。それにもかかわらず、何香凝は日本に留学した美術家の中でも、日本画を学んだ女性画家として代表的な存在と考えてもいい画家であると、ここでは主張したい。20世紀までの中国では、「女子無才便是徳(女子は才能を持たないのは何よりの徳である)」と言われるように、女性の地位が非常に低くて勉強することも困難な状況であった。近代になると、男女平等の思想が吹き込まれ、財力を持つ家では、その若い娘たちが学堂に入学できるようになった。とはいえ、その学堂においても男性に比べて女性は極めて少数であった。更に、当時の留学風潮にともない、夫や男性家族の留学について外国に留学した女性も現れるようになったが、夫などの異動により卒業することが難しくなるような現状であったことが推測できる。<sup>17</sup>上述したように何香凝もそのような一人であったが、明治36年(1903)から昭和21年(1946)まで日本の私立女子学校の日本画科を卒業できた劉若安とともに僅か2人(日本画科に入学したのが12人である)の中の一人であった。<sup>18</sup>

とにかく、日本の私立女子学校を例として挙げると、20世紀の前半には留学した女子学生が少なくなかったが、日本画を学ぶために留学し、ほぼその学業を全うした後に、中国画壇で活躍したのは、この何香凝のみではないかといえる。したがって、本研究はあえてこの何香凝を取り上げ、たとえ当時の日本画の旧派系の作風を学んだとはいえ、工筆画的要素をもった近代の日本画を学んだ女性画家の代表者として考察したい。

先行研究を概観すれば、その芸術活動は近代中国の革命史と深くかかわったため、日本

<sup>13</sup> 蒙光励、陳流章「何香凝年譜簡編(下)」、『暨南学報(哲学社会科学)』(3)、1987年10月、p.46

<sup>14</sup> 蒙光励、陳流章「何香凝年譜簡編(上)」、『暨南学報(哲学社会科学)』(2)、1987年7月、p.58

<sup>15</sup> 廖承志「我母親和他的画」、『人民日報』、1979年2月14日

<sup>16</sup> 賀曉舟「清末中国的留日美術女生—以日本私立女子美術学校江蘇籍女生為主的考察」、『南京芸術学院学報(美術与設計版)』(3)、南京芸術学院、2014年6月、pp.47-51

<sup>17</sup> 同書、p.49

<sup>18</sup> 周一川『近代女性日本留学史(1872-1945)』、社会科学文献出版社、2007年6月、p.177

においても近年彼女に対する関心が高まってきている。例えば周興樑は、60年間にわたる何香凝の絵画制作には民族の精神と浩然たる正気が満ちており、近代中国の革命の発展方向と彼女の革命経歴を表現しているため、その絵画を「史画」ともいえる、と評価している。<sup>19</sup>また竹内理樺は、1930年代『申報』の新聞記事を主な資料として、何香凝の当時の絵画活動が抗日運動や救護活動などに資した部分が多かったこと、そしてその絵画活動が近代中国の革命と密接な関係をもったがゆえに、その後設立された何香凝美術館が国家級の施設となり、その絵画作品は華僑たちにとっても、母国の発展に寄与した芸術家の象徴として人気が高まっていることなどを述べている。<sup>20</sup>

その画風についても、先行研究では「嶺南画派」<sup>21</sup>とともに、田中頼章や、朦朧派<sup>22</sup>、竹内栖鳳<sup>23</sup>などの日本画の影響が指摘されてきた。何香凝の息子である廖承志は母親の画風について、日本留学の前後には日本画からの影響が明らかに見えるが、その後、革命活動のため、画風は一変して日本画風の優雅さや情緒性が影をひそめ、硬直さが特徴となると追憶している。<sup>24</sup>何香凝美術館に所蔵されたその作品を概観すれば、その画風の多様性を認めざるを得ないが、日本留学中に学んだ日本画の画風は、とくに初期の作品に顕著に伺うことができる。

## 2.1 何香凝の動物画

廖承志の回想によれば何香凝の絵画は、日本で絵画を学び始めた1920年代ころの画風が当時の日本画に最もよく似通っている。<sup>25</sup>ただこれまでの先行研究においても、具体的な形で当時の日本画との比較研究がなされてはいない。ここではとくに何香凝が日本において学んだ当時の日本画との具体的な関連を見てみる。この時代には動物画、花鳥画、山水画という題材がよく見られるが、まず初期の動物画を考察する。

---

<sup>19</sup>周興樑「何香凝の絵画芸術与革命生涯」、『文史哲』(2)、山東大学、2004年3月、pp.86-91

<sup>20</sup>竹内理樺「何香凝の芸術活動——1930年代における美術を通じた抗日救国運動を中心に」、『言語文化』(15-4)、同志社大学言語文化学会、2013年、pp.359-389

<sup>21</sup>朱万章「何香凝与嶺南画派」、『美術学報』(5)、広州美術学院、2014年9月、pp.58-62

<sup>22</sup>余湘智「何香凝留日学画史跡鈎沈及其早期画風の生成」、『書画世界』(4)、安徽美術出版社、2018年4月、p.92

<sup>23</sup>孫銳、鄭蕾「何香凝の絵画芸術与日本絵画的淵源」、『国画家』(6)、天津人民美術出版社、2014年11月、pp.67-68

<sup>24</sup>前掲注15、廖承志文章

<sup>25</sup>同書





図1 何香凝「虎」1910年



図2 村瀬秀月「虎」1908年

何香凝が日本に滞在した時期は、日本画壇において文部省美術展覧会(文展)が発足した頃であった。文展は明治40年(1907)より始まり、当時日本美術界における最も大規模で権威をもった展覧会として知られている。明治43年(1910)に制作された「虎」(図1)は、何香凝の初期の動物画であり、とくに明治半ば、日本画壇で流行した写実的な動物画の描写に影響されたのではないかと思われるものである。例えば、京都の山元春挙の門下で、京都市立絵画専門学校を卒業した村瀬秀月の「虎」(図2)は、第2回文展(1908年)に入選した作品であるが、図1と図2を比較してみると、何香凝の虎(図1)の形態は、村瀬の文展入選作(図2)のとくに前方の虎の形態にきわめて似通っていることがわかる。まず頭部の描写から見れば、その造型はもとより、口が開く猛虎の凛々しい威風がほぼそのままの形態で写されている。ただ、図2では虎の皮は滲みと暈しが主な技法であり、墨の濃淡により毛の厚さが描き出されるが、何香凝は図1でみられるように長い線で頭と首の下の毛を描き、他のところは滲みや短い線で描写している。しかし、その滲みは初心者のためか、村瀬の運筆及び墨の濃淡の処理ほど毛羽立ったような質感表現とはなっていない、むしろのっぺりとした穏健な描写となっていて、村瀬の「虎」のようなある意味ドラマチックな雰囲気もほとんど感じられない、おとなしい表現となっている。

## 2.2 何香凝の山水画

前述したように、何香凝は田中頼章(1868～1940)について日本画を学んだ。田中頼章の山水画の作品は何度も文展に入選していて、受賞をしたこともある。例えば、図3、図4の「霞む春」「晴るゝ秋」は明治42年(1909)の第3回文展で三等賞受賞した作品である。そして図5の何香凝「山水」は、その細かい線描きや暈しなどは師である頼章の作品とは異なるところはあるが、横長の画面に大きく余白をとり、近景の濃墨から遠景の淡墨へと移り変わる大気と光の意識を描き込む画面構成の特徴は、非常に似通ったところがある。こうした光と空気感を大観的な構図で再現する構成感覚を何香凝は頼章から学んだと推測できる。



図3 田中頼章「霞む春」1909年



図4 田中頼章「晴るゝ秋」1909年



図5 何香凝「山水」1910年



図6 川合玉堂「二日月」1907年(東京国立近代美術館蔵)

また図5の「山水」と近い時期の明治40年(1907)の東京勸業博覧会に出品され、一等賞を受賞した川合玉堂の「二日月」(図6)などとは、構図感覚はもとより、その墨の濃淡の使いわけにおいても、きわめて共通する感覚をもった作品といえる。何香凝は、まず間違いなく、こうした当時の文展に出品された話題作を見ていて、共感しうる作品の構図や描写を積極的に取り込んでいったと考えられる。さらにまたここで興味深いことは、何香凝が単に田中頼章のような旧派系南画だけではなく、この川合玉堂のような官展(文展あるいは帝展)系の新派に近い画家たちの作品にも、共感を示して、それらの画風を取り入れようとしたことである。何香凝はたしかに旧派系画家に師事したわけだが、かならずしもその学画の方向は、旧派の画風に拘泥するものではなかった。むしろ、より幅広い視野を持ち自らの好みも反映させながら画風の摂取を計ったのではないかと思われる。

そして何香凝が師事した田中頼章という画家も、南画系とは言いながら、森寛斎や川端玉章に師事したことなどからも、伝統的な南画派というよりは、京都の円山四条派の写実感覚を身につけた南画家であった。したがって田中頼章の描く、例えば山水などにしても、それらは当時フェノロサが批判した「つくね芋山水」といわれたような類型化した南画山水ではなく、かなりリアルな描写を伴う、写実味を帯びた山水図であったといえる。このことはなにも頼章に限ったわけではなく、当時の若手から中堅の南画家たちに突きつけられた課題でもあって、各画家がそれぞれの立場で、こうした近代の写実性を帯びた南画山水を描くことを要求されていたことを示しているのである。

つまり、この明治期という時期は、江戸時代の観念的、思弁的でありながら、意識的に技巧を排するような南画山水の「形似」が、観念性や思弁性は建前として残しながらも、より写實的、現實的で、さらには技巧も凝らした南画山水の「形似」へと変容しようとした時期といえるのである。

明治後半期に日本に留学した何香凝は、こうした明治期に入り近代絵画へとの変容を迫られた南画山水としての「形似画」を学んだことは重要と思われる。

### 2.3 何香凝の花鳥画

何香凝の初期作品には花鳥画もみられる。例えば、図7の「菊」はそうした彼女の花鳥画(草花図)の代表作ともいえる作品で、ここでは葉の描写は繊細な筆使いによる没骨法で描かれている。(図7-1)枝と葉脈は丁寧な色彩の諧調とともにくっきりとした描線も生きている。そしてその緊直な描線とは対照的な色彩の濃淡だけで、華麗でしなやかな菊の花と葉とが描かれている。実はこうした繊細な色彩諧調で表現される草花図は、初期文展



の頃には、けっこう入選展示されていて、それらが当時の女流画人たちが特に得意な画題として描いていたことは興味深いことである。例えば旧派系の団体ではあったが、日本美術協会には、野口小蘋などの南画系女流画家の流れを汲む女性画家が多かったが、その中の一人でもあり、文展でも活躍した山口県出身の兼重暗香の草花図(図8)との関連をしてみる。何香凝はこうした同時代の同性の描く草花図の描写に対しても、大いなる共感を得たと推察される。例えば先ほどの何香凝の「菊」(図7)と、兼重暗香の「菊花に小禽」(図8)を比較してみると、両者とも縦長の画面に上方へと伸びやかに枝を広げる菊が描かれ、それらの枝に数々の大輪の菊花を咲かせた作品であるが、それらの花々もその描き方、形態の捉え方などが非常によく似通っている。また背景を排して大きくとった余白の中に、対象となる菊花のみを象徴的に描く構図や手法もほぼ共通したものである。ただ細部を見てみると、菊花そのものの描き方に関しては、両者は若干異なっているようにも見える。つまり何香凝は、菊の花びらに白の彩色による鈎勒を施すが(図7-1)、暗香は紫や黄など、それぞれの花びらの色に応じた鈎勒を使用している(図8-1)。あるいは菊の葉の描き方も、両者ともに葉脈はしっかりとした墨線が用いられながらも、何香凝がほぼ鈎勒を排するのに対して(図7-1)、暗香の方は没骨と鈎勒が併用されていて、おそらく近景は鈎勒、遠景は没骨というような使い分けがなされているように見受けられるのである(図8-1)。こうした細部の違いはあるものの、この両者は先にも述べたように菊の花や葉の形態の捉え方は極めて似通っているし、なによりも気品高く、そのしっかりとした形態を写し取りながら菊花の「形似」を画面の中で際立たせようというそれぞれの作家がめざす画趣においては、ほぼ重なる内容をもったものである。そしてこのふたつの作品に生かされている、こうした形似画的な要素こそが、彼らが共通して追求しようという画趣を実現できる重要な手段であったことが、それらの作品を比較することによってわかるのである。



図7 何香凝「菊」1913年



図8 兼重暗香「菊花に小禽」



図 7-1 何香凝「菊」(部分)



図 8-1 兼重暗香「菊花に小禽」(部分)

兼重暗香(1872～1946)は、山口県出身の女流画家で、近年地元で詳しく紹介されるようになった作家である。<sup>26</sup>明治 16 年(1883)に父親の上京にともない、東京で始めに叔父であった洋画家・河北道介に、さらに本多錦吉郎に洋画を学んだが、やがて日本画に転向して、当時の女流画家としては画壇の頂点で活躍していた野口小蘋(1847～1917)に師事するようになった。



図 9 野口小蘋「美人招涼図」1887 年



図 10 野口小蘋「宜男富貴図」明治後期

<sup>26</sup>平成 29 年(2017)1 月 24 日から 2 月 26 日まで、山口県立美術館でコレクション展特別展示として「没後 70 年 兼重暗香」が開催された。またこの企画開催後、暗香を紹介する論文として岡本麻美「兼重暗香研究序—その再評価に向けて」『山口県地方史研究第 120 号』、山口県地方史学会、2018 年 11 月、が発表された。



野口小蘗は最初、京都において南画家・日根対山に師事し、その後明治初期から大正期にかけて活躍した画家で、のちに女性初の帝室技芸員となった人物である。この野口小蘗もまた、とくに近年展覧会の開催や、その画業や作風の顕彰が進みつつある作家であるといえる。<sup>27</sup>こうした近年の研究のなかで、小蘗は江戸絵画としての南画から、近代の日本画へと移り行く南画の変容、そしてそれをとくに女性画家という立場から橋渡しした画家として評価されている。彼女が描く美人画(図 9)や花鳥画(図 10)は、明らかに江戸期の南画家たちの観念的な人物や花鳥の表現を脱し、近代へと繋がる新たな写実性を獲得しつつあった絵画であった。そしてそれは、前章で述べた小田海僊を始めとした中林竹洞、山本梅逸、浦上春琴らが描く中国の南嶺画風や南田画風による花鳥画、あるいは清代の仕女図の影響を受けた美人画などと、四条派風の瀟洒な画面の融合した幕末期京都の南画家たちの新風をしっかりと受け止めた上で、そこにさらに近代の写実性を加味した画風を展開していたものであった。

兼重暗香は、その小蘗に明治 20 年代前半から師事するようになったが、幼少期に不慮の事故によって負った身体のハンディを克服しながらの絵画修業となった。やがて明治 30 年代に入って、彼女は小蘗が委員を務め、さらに審査員にもなるようになった日本美術協会展に出品するようになった。明治 30 年(1897)の日本美術協会秋季美術展で初入選したのち、暗香はその後ずっと連続してこの日本美術協会展に入選、入賞を続けたのであった。

こうして明治中期から後期にかけて、東京画壇における女流の若手画家としての地歩を築いた暗香の花鳥画の特色を、その写実味を帯びた華麗な作風と、そこに描き込まれる禽鳥らの交感ぶりをふまえた上で、岡本は「江戸期から続く古典的な構図に洋画的な写実性を加え、緻密な描写と明るい色彩を用いて、ときに擬人化ともいうべき愛情に満ちた対象へのまなざしを加える」というように形容している。<sup>28</sup>岡本がこのように述べるように、暗香の花鳥画は、師の小蘗から受け継いだ古典的技法と、幕末から明治期にかけての清新な花鳥画風を受け継ぎながら、さらに近代の洋画風の写実味と、緻密で鮮やかな色彩感覚を加味した明治後半期の新しい花卉図や草花図の特色を有していたといえる。そして実は、こうした花卉図や草花図の新しい特色は、暗香のみではなく、彼女が参加していた日本美術協会の女性画家たちの共通した特徴でもあった。

---

<sup>27</sup>野口小蘗展図録(『明治の宮廷画家—野口小蘗と近代南画』、山梨県立美術館、2005 年)があり、そのほか論文・研究発表としては、荒井奈穂美「明治時代の南画 野口小蘗を中心に」、『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』(3)、関西大学大学院東アジア文化研究科、2014 年 4 月、あるいは山盛弥生「近代における女性画家の自立について—野口小蘗を中心に—」美術史学会例会発表要旨、2015 年 4 月、などがある。

<sup>28</sup>岡本麻美「兼重暗香研究序—その再評価に向けて」『山口県地方史研究第 120 号』、山口県地方史学会、2018 年 11 月、p.85

附 番 家 畫 秀 閨																						
同	同	同	前	小	關	大	橫	見	後	同	同	同	前	小	關	大	橫					
頭	結	脇	關	網				東	京	頭	結	脇	關	網								
東	大	東	大	同	同	同	東	京	都	兵	東	埼	東	大	同	同	東					
京	阪	京	阪				京			庫	京	玉	京	阪		京						
兼	吉	池	守	小	荒	野	跡	原	村	前	武	渡	栢	岡	松	跡	野					
重	岡	上	住	宮	木	口	見	玉	松	田	谷	邊	森	本	林	見	口					
暗	千	綠	周	桃	月	小	花	葉	園	秋	青	董	更	雪	玉	小						
香	種	畝	魚	溪	畝	蕙	溪	司	行	溪	睢	嵐	溪	園	貞	枝	蕙					
同	同	同	同	同	同	同	同	前	頭	同	同	同	同	同	同	同	前					
同	東	同	京	大	同	東	宇	同	京	東	伊	長	同	大	同	東	信	京	同	京		
京	都	阪	京	宮	都	京	都	京	都	豫	野	阪	京	州	都	京	都	京	都			
小	河	鈴	岩	川	土	跡	石	川	兼	歌	菊	丸	矢	渡	鈴	淺	田	田	水	伊	松	
國	邊	村	井	本	居	見	川	口	本	川	池	山	野	邊	木	見	中	中	野	藤	田	
千	曉	櫻	蘭	月	彩	玉	蕉	梅	春	若	小	芳	紅	小	延	翠	湘	雪	秀	古	霞	
草	翠	園	香	香	畝	香	玉	園	篋	葉	琴	園	鸞	琴	雪	絨	雲	峻	方	仙	櫻	
同	同	同	同	同	同	同	同	同	前	頭	同	同	同	同	同	同	同	同	同	前	頭	
同	同	同	同	同	同	同	同	同	前	頭	同	同	同	同	同	同	同	同	同	前	頭	
同	東	同	京	大	同	東	宇	同	京	東	同	同	同	同	同	同	同	同	同	前	頭	
京	都	阪	京	宮	都	京	都	京	都	同	同	同	同	同	同	同	同	同	前	頭		
推	諸	横	上	西	内	宮	石	服	羽	森	榎	渡	河	谷	藤	石	那	鈴	大	柴	吉	前
塚	岡	田	原	村	田	城	島	部	田	作	森	邊	田	森	本	川	須	木	西	崎	村	田
蕙	清	小	桃	玉	翠	秀	翠	疎	松	湖	松	順	小	愛	翠	精	紅	玉	達	美	清	玉
華	園	蓮	畝	蘭	香	霞	雲	香	華	仙	雲	子	堤	升	香	華	雲	香	美	方	琴	英
蘭	翠										蘭	翠										

図 11 「閨秀画家番附」山梨県立美術館『明治の宮廷画家—野口小蕙と近代南画』より転載

大正 7 年(1918)に刊行された「閨秀画家番附」(図 11)という資料があるが、この兼重暗香は最上段の左端、前頭に位置している。ここに記される女流画家たちが、当時一般に名前の知られる女性日本画家となるわけだが、この頃亡くなったばかりの野口小蕙が東の正横綱に位置し、西の正横綱にはやはり日本美術協会系の重鎮であった跡見花溪が位置していた。そしてその番附の上位の顔ぶれを眺めても、例えば跡見玉枝、松林雪貞、小宮桃溪など日本美術協会系の女性画家たちが多くも気づくのである。また、小蕙の弟子であり、やはり日本美術協会系の野口小蕙(実娘)、兼重暗香などが比較的上位にランクされていることも特徴である。

論文の主題からはいささか横道に逸れてしまったが、ここでテーマとなる何香凝が留学した当時は、ここに記される女流画家たちが若手として盛んに各展覧会の出品を行っていた時期であり、若い何香凝が当時の女流の重鎮よりも、比較的年齢の近い女流画家たちの作風に惹かれ影響されたことは想像に難くない。何香凝と兼重暗香とが直接の交流があったという記録はない。また何香凝が実際に兼重暗香の作品を見たかどうかは定かではない。ただ師である田中頼章が重鎮のひとりとして参加する日本美術協会展は、何香凝は確実に観ているはずであるし、そこでの暗香をはじめとする若手女流画家たちの華麗で端正な花鳥画や草花図は、何香凝に少なからぬインスピレーションを与えたであろうことは、彼女の作品と日本美術協会系女流画家たち(ここではとくに兼重暗香作品のとの共通性について検討した)との作風の近似性を見ても感じ取ることができるのである。

考察してきたように、何香凝は絵画制作の初期に動物画、山水画、花鳥画といった各種の作品が試みられ、それらを同時代の日本画家の作品と比較してみると、彼女が当時の文展や博覧会などの展覧会の出品作に影響されたことが見えてくる。そしてその影響を与え

た作品は、当時において日本画の全く新しい表現をめざしたものというよりは、比較的穏健で、守旧的な側面をもった作品であったことがわかる。更に具体的に言えば、当時の岡倉天心らに主導された、いわゆる“新派”系の絵画<sup>29</sup>よりも、“旧派”系(ここではとくにその中心勢力としての日本美術協会系)の絵画の中にある新しい表現や動向に共感をもったと思われる。実は、こうした中国からの留学生たちの心をとらえたのが、当時の新派系日本画よりもむしろ“旧派”系日本画が多かったという推測は、当時の日中絵画交流を考察する上でも、きわめて興味深いことのようにも思える。つまり中国から留学し、中国にはない新しい「形似」の動向に惹かれたが、それは日本にあっては、守旧的な動向として捉えられていたものであった。とは言いながら、留学生たちが捉えたのはその守旧的な動向のなかの新しい「形似」の側面でもあって、実はその側面は守旧派にとっても近代絵画史における彼らの位置を示す上でも重要なものでもあった。このことは、異文化交流というものが、常に最先端の形で行なわれるとは限らず、時には守旧的な傾向の中に学ぶべき新しい要素を見出すケースもあるということを示しているように思える。

### 3 嶺南画派の画家たちについて

日本で絵画を勉強した何香凝の経歴は、例えば中国の嶺南画派画家たちのそれと重なる部分がある。つまり、20世紀初期に日本で制作活動を展開した彼らの作品は、題材から画法まで日本画と密接な関係を持っており、当時の日本画の時代性を取り入れるだけでなく、日本画にそのまま倣った作品もよく見られる。<sup>30</sup>例えば、嶺南画派の創始者といわれる画家の高剣父(1879～1951)は日本に留学した時、白馬会、太平洋画会、水彩研究院などの団体との交流があった。そして、高剣父は当時の日本画壇においてめざされようとしていた画法上の東西融合という理念に共鳴し、日本画家たちの作品を何点も模写したことが知られる。<sup>31</sup>

高剣父の初期作品に、当時の日本画をもとにした作品があることはよく知られているが、その中でも代表的な作品は図12の「火焼阿房宮」である。鶴田武良の論文によって、これは明治40年(1907)に行われた第1回の文展に出品された木村武山筆の「阿房劫火」(図13)に倣った作品であることがすでに指摘されている。<sup>32</sup>

<sup>29</sup>Michael Sullivan 著、陳瑞林訳『東西方美術的交流』、江蘇出版社、1998年6月、p.145

<sup>30</sup>雲雪梅著『中国名画家全集 何香凝』、河北教育出版社、2004年7月、p.174

<sup>31</sup>王丹著『嶺南画派大師 高剣父』、広東人民出版社、2009年12月、pp.23-26

<sup>32</sup>前掲注12、鶴田武良論文、p.130



図 12 高劔父「火焼阿房宮」

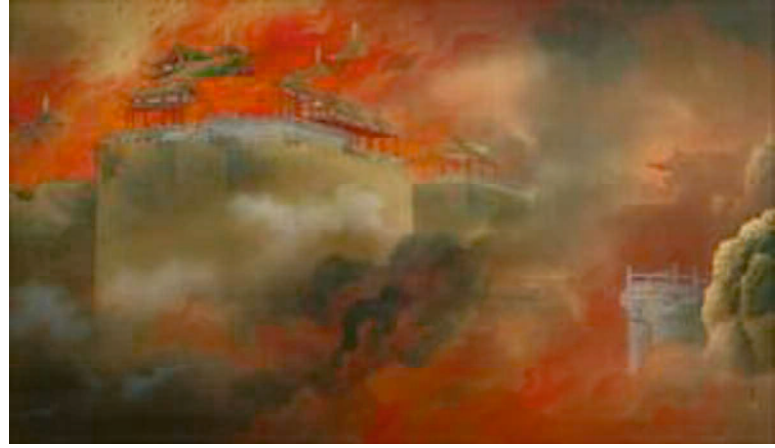


図 13 木村武山筆「阿房劫火」1907年

2点の作品はそれぞれ横幅と縦幅の違いがあるものの、題材や画法などからすれば明らかに多くの類似点が見てとれる。まず、画面の対角線上左の上に配置された宮殿が挙げられるが、楼閣と城壁はともにそれぞれの姿形を描き込む形似的な手法で描かれている。次に炎の描写を比較すると、どちらも空まで舞い上がった炎が描かれるが、木村の絵画では赤色が多用され、立ち上る煙の中に存在する光と熱を感じさせる黒々とした煙も画面左下方にあるように画面の中心ではない。特に黒い煙と赤い炎は好対照となって、油画のような色彩感を強めている。対して、高劔父の「火焼阿房宮」では炎より白い煙が画面の大部分を占めている。炎はそれほど赤くなくその噴き上がる煙の方向は一定であり、全体に蔓延するような木村作品の黒い煙とは明らかに異なる。縦の画面のためか、炎の勢いは右上に強い風を帯びるように一斉に流れるように描かれる。画面の上下に黒い煙が描き込まれるとともに、噴き上がる炎とともに濃厚な墨で舞い上がる灰のようなものを点々と描き、画面の凄まじさが強調される。

高劔父は自分の日本留学の体験についてはかなり頻繁に自ら述べているが、これらの資料<sup>33</sup>によっても、その留学時期やそこでの体験順などについては、正確に把握することは極めて難しい。<sup>34</sup>ただ彼の留学は、自らが「遊学」<sup>35</sup>と述べているように、時間も場所も束縛される正式な留学ではなく、どちらかというとも自由気ままで余裕をもった勉学が可能だったと推測される。上述したように、彼は洋画系の白馬会や太平洋画会の研究所にも足を運び、さらには日本画系の日本美術院の研究所にも出入りし、展覧会や博覧会も見て回り、日本画、洋画はもちろんのこと、彫刻や模写なども勉強した。そして博物館、図書館、昆虫研究所、公園(図 14「越谷古梅園写生」)など、東京都内の各地を巡回しつつ、あらゆる物を写生して歩いたのであった。これらすばやく現場で描かれた写生には、彼が異国の地で対したいろいろな物象についての彼独特の観察眼の鋭さが感じられるとともに、そこに記された折々の感想や気づきには、彼がそれぞれの写生物に抱いたイメージを彷彿とさせるものがある。<sup>36</sup>

<sup>33</sup>前掲注 31、王丹著書、pp.169-178

<sup>34</sup>李偉銘『高劔父詩文初編』、広東高等教育出版社、1999年9月、p.2

<sup>35</sup>前掲注 31、王丹著書、p.23

<sup>36</sup>広州芸術博物館編『高劔父画稿』、嶺南美術出版社、2007年2月、p.5





図 14 高剣父「越谷古梅園写生」

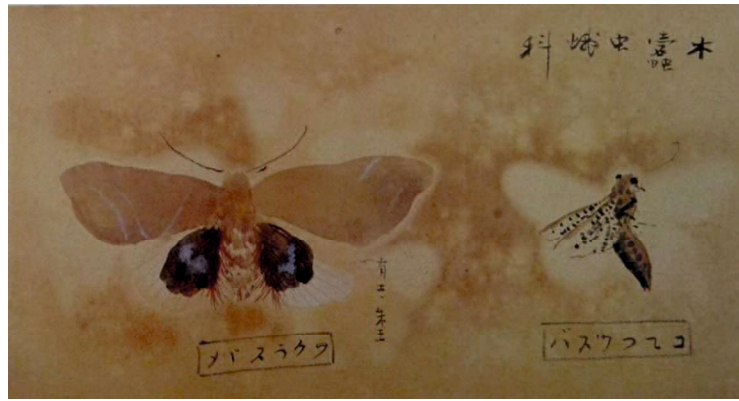


図 15 高剣父「日本写生」(広州芸術博物館)

図 15 は、日本で描かれた昆虫写生である。それぞれの昆虫の形態は、繊細で丁寧な筆致で描かれていて、各々の種類や名称までも記録されたものもある。これらは写生とはいえ、高剣父自身を取り巻く自然の物象、形態への強い関心と注目度が示されたものであり、まさに彼の「形似」に対する意識を反映した形似画的な要素を強く滲ませた素描といえる。こうした彼の数多くの写生作品は、日本画的な描法による伝統的な博物図譜の科学性と写実性への当時の高剣父自らの共鳴を象徴したのもでもあった。彼の日本への美術留学は、たしかに当時の他の多くの中国人美術留学生同様、日本を通した西洋の油彩画の理論と技法の習得であったが、彼にとってそれは唯一の目的ではなかった。すでに先行研究でも指摘されるように、日本留学からの帰国後の高剣父は、当時の中国絵画界に革命的な新しい絵画理論と実践法を提示し、「新国画運動」を推進した。実はこうした彼が推し進めた革新的な絵画運動は、彼の留学当時の日本画における絵画の革新運動とも軌を一にするものでもあったといえる。<sup>37</sup>つまり彼が日本に滞在した明治 40 年代は、日本画における新・旧両派閥が拮抗し合いながらも、次第に新派の優勢が顕著になり始めたころであり、東京の横山大観、京都の竹内栖鳳らが、画壇の中堅としてその存在感が強く脚光を浴びた時期でもあった。彼らが追究してきた日本画を含めた東洋絵画と西洋絵画との融合の実現が、官展という檯舞台で華麗に展開し始めていたのがまさにこの頃であった。それは具体的に言えば、日本の伝統絵画を基礎としつつ、そこに描法面での西洋画的な遠近感や明暗の諧調などの画面効果、あるいは構想面での西洋的な理念や情趣の適用などの画題改良による東西絵画融合の実現であったが、高剣父が推進した「新国画運動」は、彼が日本で実見し、学んだ明治末期のこうした新しい日本画の潮流を教訓としたものである。<sup>38</sup>

そのことについて、高美慶は『嶺南三高芸』において、次のようにも述べている。

日本への(留学)の旅が高剣父に与えた最大の収穫は、生新の空気が満ち溢れる当時の明治画壇であったことがまず挙げられるべきである。それは彼の芸術革新の方向を決定づけたといえる。岡倉天心といった人々に提唱された東西の芸術を折衷するという主張と、民族の伝統精神を保存する決心は、清朝末期に見られた「中国の学を主体とし、洋学を応用する」という学術上の傾向と一致する。これは高剣父が言うところの「中外を折衷し、古今を融合する」という芸術革新の思想の源泉でもある。<sup>39</sup>

<sup>37</sup>陳薊普著『美術論叢(33)高剣父的絵画芸術』、台北市立美術館、1991年7月、p.76

<sup>38</sup>高美慶編『嶺南三高画芸』、香港中文大学文物館、1995年9月、p.8

<sup>39</sup>前掲注 38、高美慶著書、p.8。原文は「日本之行予高剣父最大の収穫、当是充滿新機明治芸壇、奠定了他的芸術革新的方向。岡倉天心等人折衷東西洋芸術的主張和保存民族傳統精神的決心、与晚清“中学為体、西学為用”的学術取向正相吻合、也是高剣父“折衷中外、融匯古今”革新芸術思想的淵源。」筆者訳。





図 16 竹内栖鳳「羅馬之図」1903年



図 17 竹内栖鳳「宿鴨宿鴉」1926年



図 18 高剣父「鎮海樓」1926年



図 19 高剣父「烏賊」

高剣父は、こうした東西絵画融合の具体的な形として、留学時に観た日本画作品をその記憶に留めたと考えられる。例えば竹内栖鳳の明治 30 年代後半の西洋風景を墨彩で描く「羅馬之図」(図 16)のような作品をイメージしながら、やがて「宿鴨宿鴉」(図 17)に見られるように栖鳳が水墨風景への傾斜を深めていくのと同様に、彼もまた水墨への志向を深めていくのである。大正期に日本と上海、広州を行き来した高剣父は、こうした当時の日本画の重鎮となった画家たちの画風の変化も、見逃してはいないはずである。彼の「鎮海樓」(図 18)は、その湿潤な墨彩の滲みや暈しを鬱蒼とした樹叢に見立てる描法は、むしろ近代の栖鳳の墨彩画に近いといえる。<sup>40</sup>墨彩を用いて茫洋とした空間表現を追究していく方向も、高剣父の後半期の作品には往々にして見られる。「烏賊」(図 19)などはその典型作であるが、烏賊の形象がその吐き出すイカ墨の朦朧とした空間(水中)に完全に溶け込んでいる。形象自体が消滅し、空間と一体化する。形似を排した写意的描法の極致を示す作品ともいえよう。高剣父は第 2 次大戦後、専門学校や大学で教鞭を執りながら後進も育てたが、一般的には中国における近代写意画の確立者としての評価が高い画家である。ただ先にも述べたように、日本留学時には日本画における伝統的な形似的表現を身につけた画家ともいえる。中国における写意画家の代表者として語られる高剣父も、実はその根

<sup>40</sup>前掲注 12、鶴田武良論文(p.130)で鶴田は、高剣父への竹内栖鳳の影響が論じられることに対して、それは十分考えられるとしながらも、両者は別々に西洋画に接近して、たまたま同じところに到達した、という見解を示している。

底のところでは形似画的な意識を強く抱いていた画家であったことは、しっかりと認識しておくべきことである。

嶺南画派の画家たちの中で、高剣父に次ぐ画家として知られるのが、彼の弟でもある高奇峯(1889～1933)である。彼は明治40年(1907)に日本に渡り、何香凝と同じく日本画家の田中頼章の弟子となった。<sup>41</sup>高奇峯の絵画作品は、日本画との折衷的な画法や表現をめざした兄、高剣父とやや異なり、日本画の抒情性、とくにそのロマンチックな表現に強く影響を受けたといえる。



図 20 高奇峯「鴛鴦」

例えば彼の「鴛鴦」(図 20)を見れば、その作風のなかにある、当時の日本画の風趣の取入れと、中国画の伝統画法の変容の試みの跡をしっかりと見出すことができる。具体的に言えば、そこでは輪郭などの線描きの表現は見られながらも、それらは極力抑えられながら、むしろ色の暈しと滲みが強調されている。つまり水鳥の羽毛には一本ずつが見分けられるほどの繊細で精緻な線描が施されながら、彩色そのものはそれらを包み込むような幅広い暈しが多用されることによって、画面は柔らかく、優美なものとして仕上げられている。広州芸術博物館の陳滢は、こうした高奇峯の画法について、線描の表現を弱め、暈しの効果を強調した横山大観や菱田春草らが推進した朦朧体との関連を指摘しつつ、日本における当時の新派系日本画の影響があることを述べている。<sup>42</sup>しかし、たしかに暈しの多用による線描を目立たせない手法は、朦朧体のそれと似通っているものの、大観や春草における朦朧体の特質は、事物の形態そのものを暈すことではなく、天心の指示も受けながら画面の空気感の表出をめざしたものであり、高奇峯の手法とは本質的なところで異なるものであるといえる。<sup>43</sup>彼が描こうとするものは、空気感というよりも事物の形態の微妙な動きであり、生き生きとした生命感である。伝統的な院体画も学んだという高奇峯にとって、そうした伝統的描法は「形似」をとらえる上では重要であり、画面の根底に精緻な感覚を呼び起こすには有効であった。しかし彼が自らの作品として成り立たせようとするものは、きっちりと写され固定化されたような古来の形似画的描法で描かれた事物ではなく、より流動的で生命力にあふれた躍動する事物によって描き出される世界であった。彼のとくに後年の作品には、墨彩を駆使しつつ、こうした躍動感を漲らせた作風のなかに、しっかりと「形似」に対する意識とともに、動きと生命感を強調する「写意」への意識の具現化をめざそうという志向が明らかに見て取れる。

こうした作画の方向性は、高兄弟の末弟である高剣僧(1894～1916)の作品についても、

<sup>41</sup>前掲注 38、高美慶著書、p.9

<sup>42</sup>陳滢『嶺南花鳥画流変(1368-1949)』、上海古籍出版社、2004年9月、pp.423-424

<sup>43</sup>佐藤道信「朦朧体論」、『國華 104』(1)、國華社、1998年8月、pp. 28-36

同様なことが指摘できる。若いころに長兄の剣父に絵画の指導を受けて制作を始めたが、残念ながら23歳で早世してしまったが、彼の数少ない作品を見ても、描かれる鳥、動物、花卉など兄・剣父の「形似」に対する意識を受け継ぎながらも、墨彩の暈しや滲みを多用しながら筆勢を重視する彼の絵画の「写意」性も、ふたりの兄がめざしたものと共通していた。

このように日本において、日本画の新派系画風に影響された中国の美術留学生は、決して少なくはない。だが、彼らが影響された新派系画風も、上述したように「写意」的絵画とみなされがちなものであったが、そこには「形似」に対する意識がしっかりと反映されていて、それは中国の美術留学生たちの根底にある「形似画」的意識と共鳴し合う部分を持ち得ていたからこそ、彼らが積極的に学ぼうとしたのであった。

#### 4 図案より形似画的な画風を以て成功した陳之佛

陳之佛(1896～1962)は近代の中国美術において図案教育と工筆花鳥画の普及という二つの側面で広く名を知られている。彼の日本留学については、吉川健一が紹介しているが、彼は1912年に中国浙江省甲種工業専門学校機織科に合格し、そこで日本人教習について図案を学んでいる。そして1916年に卒業し同校で教員をした陳は、同僚であった日本人教習の菅正雄からも図案や意匠法を学んだ。<sup>44</sup>つまり陳之佛の日本留学を考察する上では、20世紀初期の中国で活躍した日本人教習の役割も見逃せない。

吉田千鶴子の考察によると、陳之佛は陳杰(傑)という名前を以て大正9年(1920)に東京美術学校に入学した。図案科を専攻し、そこで工芸図案を勉強し、大正14年(1925)に卒業している。<sup>45</sup>東京美術学校を卒業して中国に帰国した彼は、日本で学んだ図案の知識を中国で活用し、上海や南京で中国の図案教育に努めた。<sup>46</sup>陳之佛の画業については、吉川健一は日本の琳派の影響と、宋元の絵画から作画の精神を吸収したことがその画風の確立に影響を与えたと述べている。<sup>47</sup>陳之佛が得意とした工筆画の作品を概観すれば、琳派とともに今尾景年をはじめ、明治以降の日本画に強い影響を受けたと考えられ、それらの技法を自分の制作に取り入れたことも分かるのである。ではこれから、陳の絵画作品を挙げながら、彼の絵画の特色を考えてみたいが、ここではまず彼の花鳥画の特色と当時の日本画との関係を見たのち、彼がとくに日本画家・今尾景年の花鳥画譜から影響を受けた「形似」に対する意識、さらにはその「形似」を超える概念としての「神似」の内容について考察する。

##### 4.1 陳之佛の花鳥画

1940年代頃、陳之佛は中国の工筆花鳥画について研究しはじめた。<sup>48</sup>年齢からすれば、その本格的な絵画制作はやや遅かったようだが、彼の工筆花鳥画の作品には、明らかに日本留学の時に吸収したと思われる日本画壇の花鳥画描法とのつながりも見出すことがで

<sup>44</sup>吉川健一「工藝家・画家 陳之佛—東京美術学校に図案を学んだ最初の外国人—」、『アジア遊学』(17)、勉誠出版、2000年6月、pp.126-134

<sup>45</sup>前掲注3、吉田千鶴子著書、p.160

<sup>46</sup>前掲注44、吉川健一論文、pp.131-133

<sup>47</sup>同書、p.133

<sup>48</sup>陳嗣雪「我的父親陳之佛—工筆花鳥画大師」、『南京芸術学院学報』、南京芸術学院、2006年、p.214

きる。陳之佛が日本に留学した時、ちょうど日本の文展は帝展に変わりつつあった時期である。図 21 は日本の南画家の小室翠雲が第一回帝展に出品し、入選した作品である。特に右幅の絵は図 22 の陳之佛「和平之春」との類似性が見て取れる。具体的に言えば、艶麗な着色と、鳥や樹木、岩石などのプロポーシオンは異なるものの、それら景物の形態描写の類似は指摘できる。色付けは赤と青の強烈な対照が際立ちながら、白を以てその中立が調和されていく。そして、白が画面全体の中心的位置を占めていることも一致している。大正 8 年(1919)の作品とそれから 35 年後の作品を比較することの無理はあるが、おそらく日本留学中に陳が目にした濃彩華麗な日本画(しかもそれが、旧派系画家の花鳥画であった)のイメージが彼の脳裏に焼き付いたものが、のちの彼の花鳥画作品に蘇えったとも考えられる。当然なことに、具体的な技法で言えば、完全に同様な筆遣いではないが、画面全体の表現と雰囲気醸し出し、色彩の諧調においては類似性がかなり多いとも推察できる。



図 21 小室翠雲「春庭・秋圃」双幅 1919 年 図 22 陳之佛「和平之春」1953 年

陳之佛の工筆花鳥画の特徴については、これまでの研究では中国古来の伝統絵画からの継承や新しい手法の取り入れなどという観点から注目されてきた。例えば、彼の花鳥画でよく用いられた勾勒填彩(しっかりした描線を基本として、そこに華麗で鮮明な色彩を施す技法。)という画法は、五代西蜀の時代の画家である黄筌に源を発し、その後連綿と受け継がれたもので、黄氏体と呼ばれた描画形式である。つまりこの画法は千年以上の歴史がある伝統的な技法であり、陳はこれを受け継ぎながら、そこに新しい芸術生命を賦与したと評価されている。<sup>49</sup>

<sup>49</sup>李有光・陳修範『陳之佛研究』、江蘇美術出版社、1900 年 9 月、p.90



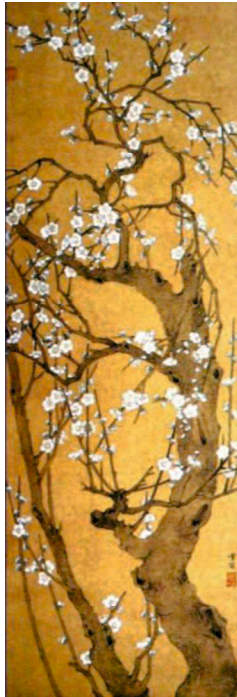


図 23 陳之佛「老梅」1947年

昭和 22 年(1947)に描かれた「老梅」(図 23)は、彼の洗練された造形感覚が発揮されたもので、無数に描き込まれる五弁の梅の花は、それぞれが簡潔な線描きでもって描かれるが、それら花々はしっかりとした輪郭をもって描かれている。また老梅の幹は流麗な線描で表現され、生き生きとしている。このような線描きには伝統的な要素もしっかり見てとれる一方で、伝統的な筆ではなく、ペンを用いる素描の技法も取り入れられている。全体的な構成を見れば、枝や花が重なったり交差したりする個所は多くなく、平面的な表現でありながら、そこには動きと変化の妙が表現されている。例えば、幹の曲がり目のように描かれる個々の節が画面下部に重心を与えるのに対して、画面の上の空間は各方向に伸びていく小枝の精巧さが画面の雰囲気や軽やかに柔らかくしている。個々の節が点在する表現やうねるように波うつ小枝の描写は、咲いている純白な梅の花と相俟って、画面に音楽のようなリズム感を与えている。そして色使いは素朴ながらも独特な雅趣が感じられるとともに、老梅もしっかりとした墨の淡白をもって表現され、穏やかでしっかりとした質感が描き込まれている。伝統的な工筆花鳥画でありながらも、こうした華やかに咲いた花や小枝の生命力の描写などによって古格をもちながらも、どこか清新な雰囲気があふれた作品となっている。

画面における全体的な色調の統一と処理という観点からすれば、陳之佛は中国の伝統的な技法を取り入れながら、日本画の影響を大いに受け、画面の淡白さと婉麗さを求めているとの指摘がある。<sup>50</sup>また、陳之佛の花鳥画はエジプト、ペルシャ、インドといった古い中近東の国々、あるいは近代の日本画及び西洋の各国の美術作品の精華を吸収し、多年にわたる図案制作を通して得た造型と色彩の規律に対する研究や花鳥の写生などの活動に基づき、身につけた生き物を生き生きと描写する心得を融合し、自ずと独特な芸術を確立させたと評するものもある。<sup>51</sup>

<sup>50</sup>顧平・陳伝席『中国名画家全集 陳之佛』、河北教育出版社、2002年4月、p.81

<sup>51</sup>謝海燕「陳之佛的生平及其花鳥画芸術」、南芸学報、1979年11月、p.7

## 4.2 今尾景年の画譜から学んだこと

日本画家の中で、陳之佛は今尾景年の画譜を模写した作品が数多くある。それらは『陳之佛選臨景年画譜』<sup>52</sup>に収録され、平成 21 年(2009)に出版された。『景年花鳥画譜』を模写した作品は全部で 71 点収録される。この『景年花鳥画譜』と『陳之佛選臨景年画譜』の 2 冊と南京博物院に所蔵された陳之佛の絵画作品を併せて比較、考察すれば、陳之佛が今尾景年の写生画法に倣った内容が把握できる。

今尾景年の本来的に描きたかった絵画は、明確に沈南蘋風を示すものや長崎派の写生の伝統を継ぐ作品が多い。くわえて、多くの写生図が残されており、景年の実証主義的な作画態度を知ることができる。<sup>53</sup>



図 24『景年花鳥画譜』 図 25 陳之佛『陳之佛選臨景年画譜』 図 26 陳之佛「石榴小鳥」

図 24、25 の比較をしつつ、図 26 との比較も行ないたいが、前者はあくまで印刷物であって、後者は画家の肉筆となるわけで、本質的に比較は難しいが、たとえ印刷物であっても、その線や色彩に関しては、そのもととなる肉筆に近いものとして、検討することは可能であろう。ここでは、こうした線の質や、色彩感覚などを中心に検討する。

今尾景年の画譜に対する画像借用は上述した部分的なところだけではない。図 26 は全体的に景年の素材を取り入れ、陳がそれらを構成し直した作品である。図 24 と 25 を比較してみると、陳之佛は一羽の鳥を景年の画譜から省略する。図 26 の制作の際には、雑多な枝の数も減らし、ザクロが一個増やされている。そして、構図は鏡のように反転され、鳥も下の一匹しか残されない。技法からみると、景年の画譜と陳の写しでは、ザクロの実もしっかりとした墨線で輪郭を勾勒して比較的鮮やかな朱が塗り込まれていて、皮の処理も滲みと墨の点で描かれるようである。それに対して、陳は赭黄の滲みが半分乾いてから水墨を少し塗りこみ、その色彩も強いものではなく、その深みの度合いの差によって、ザクロの皮の生地の生き生きとした感覚を描き出している。それに、その枝の描法も強くしっかりとした墨線ではなく、勾勒して塗色する方法で描かれるので全体的に淡く、すっきりとした端正な感覚を観る者に与える。

<sup>52</sup>李有光・陳修範・李欣編『陳之佛選臨景年画譜』、江蘇美術出版社、2009年6月

<sup>53</sup>村上敬「今尾景年先生花鳥粉本」(関西大学図書館蔵)、関西大学博物館紀要(23)、2017年3月、pp.61-62



図 27 陳之佛「秋塘露冷」(部分)1948 年 図 28 陳之佛「敗荷秋燕」(部分)1946 年



図 29 『景年花鳥画譜』

また図 27、28 は秋の「残荷」に注目し、その枯葉が主役となる。取り上げられる部分における枯葉の表現は『景年花鳥画譜』(図 29)の枯葉と酷似していることに気づく。たとえば、茎の形状、葉の下向きと枯れた様子などからすれば、陳と景年の作品における外形の類似はもとより、着色についても石緑より土黄色へと過渡的な処理方法で描かれている点は、きわめて似通っている。ただ、景年は力強い墨線を使い、枯葉の乾燥を示す。対して、陳は葉と同様な緑の線を以て枯葉の柔らかさを描いている。景年が全面的に塗色するのと違い、陳は線で括られた部分にそれぞれ色を施し微妙な色あいのグラデュエーションを表現している。つまり、緑の線、線の両側にある薄塗りの余白のような処理、部分ごとに相違した着色といった画法によって、陳の「残荷」では枯葉の柔らかさと立体感がより一層鮮明に表現されているといえる。

以上見てきたように、陳は景年の画譜をその形態を写すという点では、非常に忠実に再現を試みている。ただ所々でそれらの構成や組み合わせ、あるいは配置を変えるなどの工夫も試みている。またその描線の質も景年の比較的強勁な線描に対して、陳のそれは柔らかく細い線描を駆使している。とはいっても、それらは「形似」という観点から見てみる



と、ほぼ景年の画譜の形態描写をそのまま祖述しているといえよう。つまり陳之佛は、今尾景年の画譜を通じて、南蘋画風や長崎派の花鳥画の系譜を受け継ぎながら近代の京都派の写生画の「形似」を自らの花鳥画の基盤として受け入れようとしたことが、この画譜習得の試みを考察することによって知ることができるのである。彼の花鳥画の「形似画」的特質は、たしかに江戸初期の琳派や宋元の絵画などの伝統画からの影響も指摘できるが、<sup>54</sup>今こうして述べたように日本の幕末から明治期にかけての近世から近代へと移り変わる花鳥画の「形似」を意識的に取り入れようとしたものでもあった。それでは次にそうした花鳥画における「形似」の意識をその作画のベースに置きながら、彼は具体的にどのような「形似」の内容を自らの絵画で実現しようとしたのであったのか。

#### 4.3 陳之佛における「形似」と「神似」

陳之佛は、1958年2月に南京で開催された「宋元明清古画展覧会」において写生、観察、観画(絵画作品を観ること)、臨画(絵画作品の模写)ということが、花鳥画習得の上では4つの重要なステップであることを述べている。つまり写生と観察は「造化」(自然の物象)を師としてその姿形を学ぶことであり、観画と臨画は「人」を師としてその技法を学ぶことだとするのである。<sup>55</sup>

この4つのステップを提示したことに次いで、陳は1961年5月の『光明日報』において、自分が花鳥画を習得する上での要領を「観」、「写」、「摹」、「読」という4字に集約させて次のように述べた。

工筆花鳥画を上達させるには、それを習得する過程において、その学習の方法とステップ(段階的な学習)が不可欠であり、「観」、「写」、「摹」、「読」という仕事は、いずれも甲乙つけがたい、いつの時代にも変わらぬ課題であると感じている。「観」は生活に根差したものであり、自然を観察し、優れた作品を鑑賞することが求められる。「写」は写生のことであり、技巧を習練し、物象の形を把握するとともに、素材を収集することである。「摹」は模写することであり、それは古今の名作に表現される精神や理法などを研究し、それぞれの長所を取り入れ、自らの創作に参照することが必要となる。「読」は、文芸作品を真剣に閲覧することであり、当然ながら技法や理論、古人の画論などが含まれるのである。このような方法に従って学んだことによって、当時において私の絵画習得の進展は比較的早く進んだ、と今さらながら感じている。(筆者訳)<sup>56</sup>

陳之佛の絵画習得の方法は、さらに次の2点にまとめることが可能である。それは従来 of 伝統絵画の模写、体得という点と、画家自身の修身という点である。伝統的な技法をマスターし、古画をしっかりと模写し、絵画理論の研究を進めることを彼が重視したことは、これまで述べてきた今尾景年の写生画の模写、そしてそこに見られる古来現在までの絵画理念の学習をみても理解できる。とはいえ、彼はこうした伝統絵画の学習よりも優先して、「観」と「写」における自然との接触を重視していたことがわかるのである。つまり彼は画家自身の感受性の養成と、画技の習練による視野の拡大がなによりも重要だと考えたが、それらは写生によって得られるものであって、写生こそがこの画家の修身にとって大切なことであると考えていた。陳のこの写生に対する考え方、態度について、顧平、陳伝席は

<sup>54</sup>前掲注 44、吉川健一論文、p. 133

<sup>55</sup>李有光・陳修範編『陳之佛文集』、江蘇美術出版社、1996年9月、pp.420-421

<sup>56</sup>同書、p.439



彼の写生が単なる客観的な形を超え、形状の相似よりも更に物象の精神的な風貌が捉えられていることが、彼の作画の巧妙さを示していると指摘している。そしてまた、それは写生より得られたものでありながら、写生の境地を遥かに超えているものとも言及している。<sup>57</sup>

さらに陳之佛は、中国画における「形似」、「神似」という概念について以下のように述べている。

形の相似性は、本来絵画という芸術における主要な特徴である。絵画芸術は、形の相似によって表現されることは、むろん疑いのないことだろう。しかし、絵画の目的は物象の形をいかに描写するかのみではない。たしかに画家は形の相似を通じて、現実の生活をその作品に反映させるが、形の相似というのは内容や思想を伝える手段のひとつに過ぎないのだ。例えば画家が自らの作品を描こうという時、現実生活にまったく無関心であり、その生活を表面的な形の相似のみによって模写し、そして形象の「形似」だけに満足するとしよう。このような作品は、たしかに表面の現象に対する模写としてはほぼ完ぺきであり、細密に描写されたものかもしれないが、そこには芸術上の生命力が欠けた、少なくとも芸術的価値の著しく低いものになってしまうのだ。というのも、皮相の形似のみを追求し、その精神的、質的などころを表現しないものは、けして画家としての真の力量が生じることではなく、けっきょくは作画の目的にも達することができないからである。(筆者訳)<sup>58</sup>

ここで陳之佛は、絵画の基本として「形似」の必要性を認め強調するが、それは画家が描こうという内容や思想を伝える単なる一手段でしかないと述べる。ただその表面的な「形似」で留まっている限りにおいては、それらの作品は生命力を失った、芸術的価値のないものになってしまう。彼が説くのは、この表面的な「形似」を超える形似であった。それはまさに画家の心の内、精神的な本質的な部分の表出でもあった。それはあくまで物象から啓発されるものではあるが、単なる物象を超え、描く主体としての画家さえも超える内容をもつものであって、彼はこれを皮相的な「形似」を超えるものとして「神似」と形容した。この「神似」は、いわば陳之佛が捉える「形似」の究極の姿でもあった。つまり彼が考える絵画は、常に「形似画」から出発しながらも、最終的にはその「形似」からひとつ高い境地としての「神似」への到達が目指された。そしてその「神似」に表現される画家の精神や本質といったものは、実は「形似画」の究極の目標であり、これは実は「写意画」の最終的な目標でもあるといえる。とすれば陳之佛の絵画は、「形似画」としての強い基盤をもちながらも、「写意画」的性格をもちながら、その理想としての絵画の実現が目指された。先に見た彼の「老梅」(図 23)のような作品には、梅樹や花びらの詳細な描写など、写生をもとにした「形似画」的要素がしっかり見出せるが、その全体としてのダイナミックな構図や筆勢を強調した伸びやかで生き生きとした筆意のなかには、単なる画家が捉えた物象(形)を超える梅樹そのものがもつ生气、あるいは画家個人の意識を超える、より壮大な自然観や世界観をも感じ取ることができるのである。

こうした陳之佛の形似画的な要素と写意画的な要素の融合を考える上で、その弟子であった劉菊清(1929～)の画風とその作品は、興味深い示唆を与えてくれる。劉菊清は、師である陳之佛の工筆花鳥画における「形似」についての認識を受け止め、花鳥の写生を第一

<sup>57</sup>前掲注 50、顧平・陳伝席著書、p.74

<sup>58</sup>前掲注 55、李有光・陳修範著書、p.446

としながらも、作者自身が作品のなかに込める精神や本意を重視するのである。その考え方の継承について周積寅は、劉菊清が自らの作品を通して追求しようとしたものが、師から受け継いだ作画姿勢、つまり自然に対する繊細な描写によって、作者の自然に対する感応を抒情し、工筆花鳥画における写意性を強調することと説明している。<sup>59</sup>



図 30 齊白石「花卉図冊」



図 31 劉菊清「秋菊有佳色」1992年

こうした特色をもつ劉菊清の作品には、工筆画の画法を主体としつつ、写意と形似の彼独特の融合がみられるのである。実はその融合のあり方を明示するために彼の描法と画風とを、近代写意画の大家として知られる齊白石(1864～1957)のそれと比較してみると、それらの対照が際立ってくるのである。齊白石の花鳥画も、写意が主体となった画法といえることができ、工筆画的描法はその脇役を成すような形で、写意と形似の融合がなされているという言い方ができる。このことは例えば彼の作品「花卉図冊」(図 30)を見てみると明らかである。ここでは咲き誇る菊の花や葉が、「大写意」という筆法(線描中心ではなく、色彩の使用が主体となる画法)で描かれるが、その一方でそこに描かれる小さな昆虫の表現は緻密な筆法で繊細な線描が目立つ、明らかな工筆画法であり、両者の画面に占める割合は不均衡であり、前者の大写意画法が、後者の工筆画法を圧倒しているといえよう。また一方で、劉菊清が描く作品「秋菊有佳色」(図 31)では、菊の花びらが画面の中心に非常に繊細な線描主体に、精緻に描かれ生き生きとした生命感が強調され、それらの花々に飛び来る一羽の蝶が、これまた緻密な線描で描かれるという典型的な工筆画法が画面の主体となっている。だがそれとは対照的に、鮮やかな花の周辺は霞や大気に包み込まれたように暈しや滲みの筆法で、花の枝や葉も平淡な墨や色彩で背景に溶け込むように描かれ、そこには写意画法ともいえるような描写も導入されている。

この 2 者の花鳥画は、形似的描法と写意的描法の融合が目指され、さらに華やかな菊花と虫という同趣の画題を描きながらも、実現した絵画はあまりにも対照的な作風となっている。この違いにこそ、実は両者の形似的描法と写意的描法の融合の仕方の違いが、鮮明に表れているといえる。つまり齊白石は、まずその絵画の大半を墨と彩色でもって大胆で勢いある筆を用いて描き切り、最後に小さな虫を繊細な筆致で描いて添えたのに対して、劉菊清は精緻な線描をまず施し、菊や枝葉、蝶の姿態を描き込んだのち、画面の中心となるべき花々や葉、舞飛ぶ蝶をさらに緻密な線描と色彩で仕上げ、最後に細い線描で描いていた背景となる枝葉を、墨の暈しと滲みを用いて画面に溶け込ませたのであった。描く手

<sup>59</sup>周積寅『周積寅美術文集』、江西美術出版社、1998年12月、p.397

順の後先、あるいは画趣の狙いどころもそれぞれで異なりながらも、根底のところでは両者は「形似」と「写意」の融合を目指しつつ、写意画的な要素を前面に出す齊白石に対して、形似画的な要素を顕著にする劉菊清の違いが、両者の絵画の対照性を際立たせるのである。それはまた、齊白石の写意画のなかにある形似性と、劉菊清の工筆画(形似画)のなかにある写意性を表現する絵画だと言い換えることも可能である。

劉菊清は、師である陳之佛が理論家であったと同様に、工筆画に関する理論研究を重視した画家であった。陳は早世したため、その理論研究は緒についたばかりで中断してしまったが、劉はそうした陳の研究態度を受け継ぎ、工筆花鳥画の歴史と現状分析も行いながら、自らの工筆画の理論研究と芸術創作の両立を目指している。彼は後進に絵画を指導するとき、理論的な根拠を引用することを常としているというが、彼の教授法は自らの実践に基づいた具体的なものであり、作家にありがちな空理空論を振り回すような態度は皆無であるという。<sup>60</sup>

## むすび

これまで述べてきたように、20世紀に入り、中国よりも先行した形で近代化を進めた日本は、その近代化の成果をもって中国に影響を及ぼし始めた。美術の分野においても、中国は日本の近代美術教育に影響され、美術教育上の改革を矢継ぎ早に実施した。そしてそれに引き続き、日本への美術留学ブームも始まってきた。ただそれらの留学生たちは主に、日本において洋画を学ぶことによって、日本を経由した形で西洋の芸術文化を身につけることを目的とする学生がほとんどであった。それらに比して、日本画を学ぼうという留学生は非常に少なかったといえる。

女性画家である何香凝は、その数少ない日本画を学ぼうとした留学生であった。また陳之佛は、日本画そのものではなく、図案を専攻する目的で留学し、結果として日本画も学んだのであった。当然のことながら、彼ら2人はいずれも、日本に留学した時期の日本画壇の作品に影響を与えられたといえる。また何香凝が留学した時期が明治末期、日本において最初の官展である文展が発足したところであり、陳之佛が留学した時期が大正中期、ちょうど帝展が発足した直後であった。彼らは、そうした文展や帝展に並んだ錚々たる大家や新進画家たちの大作や力作に、大いに魅了されたであろうことは、当時の彼らの作品や習画の状況をみてもわかるのである。

何香凝の作品には、その動物画、山水画、花鳥画のいずれにおいても、当時の官展の画家たちの画風との関連を見て取ることができる。つまり留学時の、あるいはその後の彼女の作品には、官展出品作などを通して彼女が日本において学ぶべき対象と考えたとみられる「形似」の姿が率直に示されている。そして彼らが当時先鋭な絵画活動を展開していた岡倉天心らが指導する新派系の絵画ではなく、旧派系の画家(とくに日本美術協会系の女流画家)たちの作品であったこともすでに指摘した通りである。また彼女がそこからくみ取った「形似」は、当時の比較的守旧的画風を追求していた画家たちの、近代に入ってから写実的で鮮麗な色彩感覚をたたえた新しい「形似」のあり方を示したものであったことも先述した通りである。

その一方で、何香凝が留学したほぼ同時期に日本に留学した、のちの嶺南画派の中心画家となる高剣父の画風についても検討した。何香凝が明治末期の日本の旧派系の「形似画」

<sup>60</sup>前掲注 59、周積寅著書、p.399

を学んだのち、革命運動に身を置きながらも、その後の中国における工筆画の成立への道筋に関わったのに対して、高剣父は日本留学中に、当時の洋画界の新しい動向にも関わりながら、日本画に関してはどちらかといえば、新派系の画風への接近を図り、帰国後は東洋画と西洋画との融合を目指した「新国画運動」を展開して、中国における近代写意画の確立者となった。ただその高においても、その画風の根底にはしっかりと「形似」に対する意識が存在し、後年のその「形似」をあえて排するような作品においてすら、実は基盤として存在する「形似」への意識が生きていることに気づくのである。こうした姿勢は、嶺南画派の他の画家たち、例えば高剣父を含めて「三高」と呼ばれた剣父のふたりの弟、高奇峯と高剣僧の作風についても同様な「形似」と「写意」への意識が指摘できる。彼らとその作品で強く打ち出す写意性の根源には、実は兄同様のしっかりと「形似」に対する意識が見て取れるのである。

大正期に留学し、帰国後は中国の図案教育と工筆花鳥画の普及に貢献した画家として知られるのが陳之佛である。彼が確立した図案や工筆花鳥画の根源には、先行研究で指摘されるように中国の伝統的な花鳥画や、近代日本画の影響が見られることは確かであるが、ここではとくに彼が倣おうとした今尾景年の花鳥画譜の模写を取り上げ、そこに見られる彼の「形似」に対する意識を検討し、そこに示されている彼の「形似」へのこだわりを確認した。そして彼のその「形似」へのこだわりの内容と特質を考える上で、彼が説くところの「形似」と「神似」の内容について考察をくわえた。彼が獲得しようという「形似」の基本は「写生」であるが、それは単なる形状の相似を超えた、物象の精神的内容を表わすものであり、実はそれはその物象を写す主体(画家)をも超えるものでもあるといえる。この彼が想定する皮相的な「形似」を超えた形似は、「神似」と形容され、その実現が作品上で目指されたが、それは「形似」を超えた画家の精神的、本質的内容をもつゆえに、いわば「写意」的な性格をもつものでもあった。陳の作品を理解する上で、この「形似性」から突き詰められた「写意性」の存在が重要であるが、この「写意」の意識は、彼が描く物象の明確な「形似」のフィルターのかなかに隠されていて、そこにこそ陳之佛の絵画の特質ともいえるものが潜んでいるといえる。

こうした陳の特質は、その弟子である劉菊清にも受け継がれている。それを考える上で、ここでは近代写意画の大家として知られる齊白石の絵画と、彼の作品との比較考察を行った。彼ら両者は、ともにその作品の上で「形似」と「写意」の融合を目指す、その表出の仕方が、対照的なアプローチを採る。写意画のなかにある形似性を採る齊白石に対して、形似画のなかにある写意性を採る劉菊清との違いは、いわば写意画と形似画(工筆画)の本質にも関わる問題であるともいえる。

近代になって分岐して成立していく写意画と形似画(工筆画)は、実は表裏一体のものであって、ともに目指すものは同じ志向をもち、そのアプローチの仕方に相違があるのではないか。つまり「形似」に重点を置くか、「写意」に重点を置くかの違いであって、その実現されるべき究極の本質(それに実体があり、到達可能かどうかとも難しいが)は同様のものであると考える。



## 第4章 中国絵画と東山魁夷・平山郁夫・加山又造の関連性について

### はじめに

戦後における日中絵画の交流は、1970年代頃より盛んに行われてきた。相互交流の展覧会や個展、シンポジウムなどの形式により、日中絵画の交流は、段階的に相互認識を深めてきた。

ただ日本の学界においては、単なる日中絵画の交流及びシンポジウムの報告と紹介<sup>1</sup>が殆どであり、戦後の中国絵画、特に1970年代以来、日本画と中国絵画との相互の影響関係についてはあまり言及されてこなかった。

中国では、1978年頃より、日中におけるあらゆる方面の交流が盛んに行われたのに伴い、絵画上の交流もかなり目立ってきていた。例えば、東山魁夷(1908～1999)や平山郁夫(1930～2009)、加山又造(1927～2004)といった日本画家たちが中国に招聘され、個展や講演・講座を開催してきたことなどによって、中国の画壇だけでなく、美術史研究の専門的な学会においても日本画に対する注目が高まってきた。その中で、東山魁夷、平山郁夫、加山又造の3人については、前述のように中国で個展を開き、好評を得たがゆえか、とくに注目の度合いが高い。東山魁夷について、黄小金、韓紅は「東山魁夷画中的王維詩意」<sup>2</sup>の中で、その絵画とエッセイに表現された境地は、詩人王維と相似し、禅宗の趣がある、との意を述べている。またその美意識は日本文化の代表である、とも述べている。また平山郁夫については、三蔵法師(玄奘)に習ってシルクロードをたどり、それらの成果を示す展覧会を行ったため、中国では「当代の三蔵法師」として知られている。画家の呉作人は「芸術と魅力——平山郁夫新作在華展観後」<sup>3</sup>の中で、平山の造形の独特さについて、それは客観世界の真実を超越する芸術的な幻影の境地であり、彼の心の象徴でもある、と評価している。さらに加山又造については、何度も中国で日本画の交流活動を行っていたことを念頭におきながら、姚治華は「勇于探索 不断创新——讀加山又造先生的画作」<sup>4</sup>の中において、美への探究を絶えずやり続ける加山の創作活動について肯定し、東洋美術の伝統を学び、そこから吸収しながら新しい日本画を描いた加山の中国での講座と制作などの実践活動について詳細に論じている。

上述した日中の先行研究を概観すると、1970年代以来、日中絵画の交流は中国の画壇に大きな影響を及ぼし、日本画の発展は戦後中国の工筆画と岩彩画(岩彩を塗り重ねて画面を描写する絵画)に大きな啓示を与えたことがわかる。ただし、戦後における日中絵画の交流、特に中国で知られた東山、平山、加山の3人はなぜ中国で受け入れられ、どの

<sup>1</sup> ①日本画研究室、保存修復研究室「<敦煌意象：中日岩彩画展>及び<敦煌芸術の伝承と戦前岩彩画創作国際学術研討会>」報告、『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』(56)、京都市立芸術大学美術学部、2012年、pp.69-77

②岩彩画研究実行委員会「<東アジアにおける岩彩画の展開 東方岩彩画展>(上海展)」、『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』(54)、京都市立芸術大学美術学部、2010年、pp.3-41

③「日本画と中国工筆画 美のナショナルチームによる史上初の大規模展：東京美術倶楽部『日中美術展』」、『月刊美術 38 (9)』、サン・アート、2012年9月、pp.79-83

<sup>2</sup>黄小金、韓紅「東山魁夷画中的王維詩意」、『新美術』(3)、中国美術学院、2005年、pp.84-85

<sup>3</sup>呉作人「芸術と魅力——平山郁夫新作在華展観後」、『世界美術』、中央美術学院、1980年、p.4

<sup>4</sup>姚治華「勇于探索不断创新——讀加山又造先生的画作」、『世界美術』、中央美術学院、1984年、pp.23-25

ようにその創作に中国絵画との関連性が見られるかについて、さらにそれらの作品や活動を詳細に再検討してみる必要があると思われる。

本研究は、まず 1970 年代以来の日中絵画の交流を整理し、またその交流中に中国で個展も開催した 3 人の日本画家が中国に受け入れられた理由を掘り下げ、彼らの創作に含まれる中国絵画とのつながりを考察するとともに彼らの形似画としての特質も考察し、彼らに影響を受けた現代中国画家たちについても検討する。そしてその特質を検証する上で、中国絵画と 3 人の日本画家各々との関連性の諸相についても言及する。

## 1 日本画に対する戦後中国画壇の認識

昭和 47 年(1972)、日中国交正常化が実現された。また昭和 53 年(1978)8 月 12 日には、日中平和友好条約が締結され、各方面における日中両国の交流が始まってきた。条約締結を記念するため、東山魁夷の絵画展と、中国現代絵画展が北京と東京において開かれた。このことは、日中絵画上の交流が新しい時代を迎えたことを示している。表 1 は昭和 53 年(1978)から平成 28 年(2016)まで日中の画壇において行われた日中絵画交流の展覧会やシンポジウムなどをまとめたものである。

表 1 戦後における日中絵画交流の展覧会など<sup>5</sup>

年代	交流展やシンポジウムなど	内容
1978	日本画家東山魁夷絵画展覧(北京、瀋陽)	日本画
	描繪中国——平山郁夫画展(日本全国の 9 都市)	日本画
	中国現代絵画展覧(東京)	総合
1979	平山郁夫日本画展(北京、広州)	日本画
1981	日本「東京展」(加山又造の「月光波濤」を含む。北京)	日本画など
1982	第 1 回中日美術交流聯合展(北京画院、日本南画院が主催、北京)	水墨画
1983	李可染画展(東京、大阪)	水墨画
1984	呉作人、蕭淑芳書画展(東京、大阪)	
1987	国際敦煌芸術研究学術討論会(敦煌莫高窟)	
1988	中国戦後油画展(東京日中友好会館)	油絵
1989	中国現代美術展(東京)	
1991	平山郁夫与シルクロード画展(北京)	日本画
1992	中国現代水墨画展(東京)	水墨画
1993	加山又造美術作品精選展(北京)	日本画
	中日現代絵画展(北京にて、呉冠中、絹谷幸二等企画、東京芸術大学、中央工芸美術学院主催)	工筆画、水墨画など
	東京・日中美術シンポジウム	
1994	94 中韓日北京国際現代芸術展	
1995	95 北京・中日美術研討会	

<sup>5</sup>この表は「30 年美術大事記」(連冕、『美術観察』、中国芸術研究院、2005 年 12 月)、『中国当代美術 30 年(1978-2008)』(斯舜威、東方出版中心、2009 年 1 月)、『99 中日現代美術友好交流展』(劉海粟美術館等編、1999 年)、『第七回中日美術交流聯合展作品集』(中国北京画院、2008 年)、『“和平是福”中日名家絵画展』(日中友好文化交流促進日本委員会、2015 年)などの資料により筆者が作成したものである。

1996	中日現代水墨画交流展(北京)	水墨画
	第1回 中日現代美術友好交流展(上海)	
1998	「超日常—日本戦後芸術七人展」(上海) (荒木経惟、杉本博司、土屋公雄、宮島達男、曾根裕、平田五郎、森万里子のインスタレーション作品など28件)	
	第2回 中日現代美術友好交流展	
	現代日本画巨匠作品及平山郁夫版画展(上海)	日本画
	現代中国絵画展(盛岡)	
1999	第3回 中日現代美術友好交流展	
2005	第6回中日美術交流聯合展(北京画院、日本南画院が主催、北京)	
2007	日本浮世絵名作展(上海)	浮世絵
2008	第7回中日美術交流聯合展(北京画院、日本南画院、北京にて。日中平和友好条約締結三十周年、日中青少年友好交流年)	水墨画
	平山郁夫芸術展(北京)	日本画
2010	中日岩彩画教育現状和東方絵画的未来展望シンポジウム(広州)	日本画、美術教育など
2011	第8回中日美術交流聯合展(北京画院、日本南画院、北京)	
2014	第9回中日美術交流聯合展(北京画院、日本南画院、北京)	
2015	「平和は福」中日名家絵画展(中国人民对外友好協会、中国日本友好協会、日中友好文化交流促進日本委員会の主催。北京)	総合
	日中文化交流絵画展(日本・社団法人国際工筆画会と中国・山東省美術家協会の主催、東京)	工筆画、日本画など
2016	中日文化交流絵画展(日本・社団法人国際工筆画会と中国・山東省美術家協会の主催、済南)	工筆画、日本画など

表1によると、1978年以來、日中絵画の交流は展覧会やシンポジウムなどの形で盛んに行われてきた。その中でも、日本画の展覧会とその影響は特筆すべきものである。水墨画は中国の伝統的な絵画として、油絵は西洋の絵画としてすでに知られたものであったが、日本画は近代以降に誕生し、まだ中国にそれほど知られていなかったものであったから中国の人々には新鮮であったともいえる。言い換えれば、それらが中国においてはあまり知られていないのと同時に、その絵画自体が西洋のものではなく東洋のものであって、中国の人々に、より親近感をもって受け入れられた。ともかく、1978年よりの十余年間にわたって、東山魁夷、平山郁夫、加山又造などの日本画家が中国に招聘され、展覧会が開催され、日本画が中国の画壇に次々と紹介された。

## 2 東山魁夷の風景画

東山魁夷は1976年から1978年にかけて、3回にわたって中国の各地をめぐって、絵画制作をしていた。1978年、北京、瀋陽において東山魁夷個人展が開かれ、1979年に『東山魁夷画選』が中国の人民美術出版社により刊行され、東山は中国で代表的な日本画家と

して紹介され、その日本画作品と美学理念は今日に至っても注目・研究されている。<sup>6</sup>また東山の多くのエッセイなどは、中国語に訳され、愛読されている。例えば『東山魁夷的世界』<sup>7</sup>は彼のエッセイと詩歌もふくめた作品集として14冊も刊行されている。美術史研究においては、中国で著名な美術史家である劉曉路によって、東山は日本画家の中で最も尊敬すべき一人と語られ、音楽、哲学、歴史、文学といった分野におけるその教養と造詣の深さは非常に優れているものである、と述べられている。また、東山の風景画については以下のようにとらえられている。

東山魁夷の風景画には、きわめて複雑な要素が見られる。伝統的な風格を縦系とし外来の影響を横系として特色ある絵画を作りあげた。たしかに東山の絵画観は外来の潮流により動かされているが、その底には民族的、伝統的な基礎が潜在しているのだ。彼の芸術は東洋的なものであると同時に、西洋的なものでもある。古典的なものでもあり同時に、現代的なものでもある。いずれにせよ、それは現代日本の情緒の現れであろう。(筆者訳、以下同)<sup>8</sup>

劉曉路の指摘のように、東山の美意識と思想は絵画作品だけでなく、文章表現によっても訴えられているため、中国の知識人によく理解され、日本画家の代表として評価されている。あるいは、東山の美学思想については、饒建華の博士論文『東山魁夷絵画美学思想研究』<sup>9</sup>においても、自然の美意識、形式美の思想、「もののあわれ」の美意識、禅宗の美学思想、水墨の芸術精神と重ね合わされて語られてもいる。



図1 結城素明「山銜夕暉」1927年



図2 松岡映丘「さ月まつ浜村」(部分)1928年

東山の作品を通観してみると、その画風や技法などの要素の中にはドイツ絵画の影響を受けた西洋の山岳画の厳しさと、それとは対照的な新興大和絵的な温雅さも見て取ることができる。前者は美術学校在学中に、もともとは西洋画出身の結城素明(図1)に師事したことも影響していると思われる。つまり、彼の初期の厳しい山岳の輪郭線が若い頃に洋画

<sup>6</sup>東山魁夷『東山魁夷画選』、人民美術出版社、1979年

<sup>7</sup>花山文芸出版社と河北教育出版社によって2007年に聯合して刊行された。

<sup>8</sup>原文は「東山魁夷的風景画世界，有着極其複雜的因素。以傳統風格為經紗，以外來影響為緯紗，交織成了東山特色的繪畫。東山的繪畫觀隨外來潮流而動，而潮流底下潛在的民族傳統的河床。他的藝術既是東方的，又是西方的；既是古典的，又是現代的；但歸根結底是日本現代情調的表露。」である。劉曉路「東山魁夷的風景世界」、『美術』、中国美術家協會、2000年4月、p.44

<sup>9</sup>饒建華『東山魁夷繪畫美學思想研究』、社会科学文獻出版社、2017年11月



を学んだ師・結城素明ゆずりの絵画の基礎の上に出来ているように思われるのである。また、その画風の柔らかさは東京美術学校時代に松岡映丘(図 2)にも師事していたことが影響していると思われる。住吉派や橋本雅邦などの影響も受けた松岡映丘は、大正から昭和初期にかけて新興大和絵という新傾向をうち立て、独特で柔らかな感覚あふれる画面を作り出した画家である。その画風に学んだ東山は、画面の平面性や色彩の鮮麗さを強めながら、温雅な雰囲気あふれる作品を制作している。若い時代にほぼ同時期に受け入れたこのふたつの異なる種類の画風や感覚は、その後もずっと並行して追求された。



図 3 東山魁夷「焼嶽初冬」1931年



図 4 東山魁夷「柿生の里」1928年

例えば、図 3 と図 1 を比較すれば、東山魁夷の積み込むような山や峰の重ね方は結城素明の描き方と大変よく類似しており、特に色使いと筆線の特色は、ともに白い顔料を多用しつつ、鋭い描線を駆使して山岳の自然景観の厳しさを強調する共通の特色をもつ。またこれと対照的な色使いの類似性といえば、図 4 と図 2 の色彩の暖かさが象徴的である。その 2 点の作品はともに鮮やかな緑色が強調されつつ、淡い黄色や茶色といった暖かい色彩を用いて、人里の生きる人々の生命の暖か味が表現されている。こうして比較してもわかる通り、東山は松岡映丘の風景画の特色である新興大和絵の緑を主調として、黄や茶といった暖色系の中に息づく、人間の暖か味を象徴する画風の影響を受けたことが明らかとなる。

東山は東京美術学校を卒業した後、ドイツを留学先として選び、そしてその後イタリア、スイス、フランス、イギリスなどヨーロッパ各地を巡遊した。またドイツへの留学について東山は以下のように述べている。

私は、若い間の時間の余裕がたっぷりあるうちに、西洋を見ておきたいと考えた。ドイツを選んだのは、ドイツの美術が特に好きというわけではない。むしろ、イタリアの初期ルネサンスの絵画に、最も親しみを感じていた。しかし、私は日本の美を外から考えてみたいと思い、また、私自身を自分に欠けている要素によって鍛えたい気持もあった。それには、日本的なものとは異質の、烈しい精神風土の国で暮らしてみるのが良くはないかと考えたのである。<sup>10</sup>

東山は、西洋美術、とりわけイタリアの初期ルネサンスの絵画に最も魅かれていたが、あえてとくに好きでもなかったドイツ美術の本家であるドイツへの留学を選択したので

<sup>10</sup>東山魁夷『オーストリア紀行 東山魁夷画文集 7』、新潮社、1979年7月、p.185

あった。これを彼は「自分に欠けている要素によって鍛えたい気持」があったからだとして説明しているが、では一体この自らに欠ける「要素」とは、何だったか。

東山の若い時代における西洋絵画への憧憬については、とくに留学先であるドイツの美術と、彼の作風との関連を述べたものに佐々木徹『東山魁夷』がある。ここでは、東山が若い留学時代に訪れたベルリンのカイザー・フリードリッヒ美術館で見た、レンブラントとカスパー・ダヴィッド・フリードリッヒの絵画との戦後のヨーロッパ旅行での再会について述べられているが、とくに「抑制の上に立つ」レンブラントの人物画に「かぎりない慰めと優しさ」を感じ取り、「荒寥たる」フリードリッヒの風景画に「魂の平安を願い祈り」を感じ取った東山の心境がつづられている。<sup>11</sup>つまり、東山はこうした「抑制」と「荒寥」を象徴する「烈しい精神風土」を、自らに欠ける「要素」と感じ取ってドイツへ自ら旅立ったと推測できる。

こうした西洋絵画の東山絵画への影響は従来述べられる通りであるが、とくにここで注目したいのは、彼の作品と中国絵画との関連である。とりわけ彼の戦前の作品においては、先述のように、西洋絵画との関連は言及されるものの、中国絵画との関連を述べたものは、ほとんど皆無である。さらにまた彼は、戦争が拡大しつつあった昭和18年(1943)に、中国東北部や北京、朝鮮の京城などを旅をしているにもかかわらず、当時の彼の作品や著述がないこともあってか、こうした東洋画と、とくに彼の戦前の作品との関連について述べられたものがないのである。

ここではとくに彼の戦前の作品にも、注目しながら、中国の水墨画との関連を考えてみたい。そのことを見る上で、彼の画文集の中で、以下のような文がある。

私は中国宋時代からの水墨風景画に大きな尊敬を持っている、だから、古来の水墨画の風景が空想の上に生まれたものでなく、实景を基に、高遠な精神により大自然の神髄を把握して描かれたものであることを知って、あらためて感銘を深くしたのである。<sup>12</sup>

東山は中国の古来の水墨画、特に宋時代の山水画に強い興味を抱いていた。東山が描いていく風景画も、実際の景物をよく観察・写生することが基本となりながらも、その底流のなかには、一筋の中国絵画(北宋の山水画もふくめた)への強い憧憬と敬意の流れがあることを見逃がしてはならない。これはやがて東山の唐招提寺障壁画作品の中国の風景に反映されていったといえる。

ただこの憧れと尊敬の念は、東山がすでに美術学校で学んでいた若い時代から抱いていたと捉えられる。このことを考える上で、東山の戦前の山岳風景画は、重要であると思われる。

つまり、山岳の描き方や画面の構図などの面では、先に紹介した彼の美術学校の卒業制作である「焼嶽初冬」(図3)は、中国山水画との類似性を指摘する上で重要だと考えられる。すなわちここでは、主山が画面の中心に位置を占めており、麓から頂上までの、こんもりとした山々の重ね方は、たとえば巨然「秋山問道図」(図5)の山容の描き方との近似性を指摘できる。岩皴の描線の質や個々の山や峰の形状は異なるものの、真中に大きな主山を配し、累々と山塊を重ねる手法において、両者はかなり「形似」の上でも共通点をもっているといえる。また、中景と近景の樹木や麓などの表現は、例えば図6の王時敏「山水冊」と形状の上での類似性が見いだせる表現である。この王時敏の作品では、鬱蒼とした樹木が、縦へと伸びる形で、群生するように描かれている。そして遠景は淡墨で描かれ

<sup>11</sup>佐々木徹『東山魁夷』、美術出版社、1984年11月、pp.190-194

<sup>12</sup>東山魁夷『水墨画の世界 東山魁夷画文集10』、新潮社、1979年7月、p.115

つつ、近景へと近づくにつれて、墨の濃度が強くなりながら、明確な樹木の形態となって描き表わされている。一方、東山の「燒嶽初冬」も、山の中腹から生い繁る樹木が遠景から近景へと移るにつれて、同じように淡墨から濃墨へと描き連ねられている。

むろん東山がこれら中国の伝統的山水画を参考にして描いたという彼自身の記述や述懐は、見いだすことはできないが、こうした東山の初期の山岳風景画において、中国の伝統的山水画の典型的画風を見てとることも可能であって、そうした中国山水画の形似を試みたことを指摘しておきたい。

戦前の東山の山岳風景画は、先に述べたようにドイツ留学を前にして、東山が積極的に西洋絵画を吸収しようとしたことの変容として語られてきているが、彼は東京美術学校時代においても、中国山水画の形似への興味は強く抱いていたのではないかと推察される。



図5 巨然「秋山問道図」(部分)宋代



図6 王時敏「山水冊」(部分)清代

東山のそれらの山岳をテーマとする絵画の厳しさは、ある意味人間を拒否する側面をもつといえる。だがその一方で、そこにはその自然と対峙する人間の存在もある。このような環境に生きている人間はどのような心持をもって環境の厳しさに対してしているのか。風景と人間、或いは人間に見る風景について東山は、自身のエッセイである「一枚の葉」で以下のように述べている。

私が好んで描くのは、人跡未踏といった景観ではなく、人間の息吹がどこかに感じられる風景が多い。しかし、私の風景の中に人物が出てくることはまずないと言ってよい。その理由の一つは、私の描くのは人間の心の象徴としての風景であり、風景自体が人間の心を語っているからである。<sup>13</sup>



<sup>13</sup>東山魁夷『日本の美を求めて』、講談社学術文庫、1976年12月、pp.26-34



## 図7 東山魁夷「映象」1962年

彼は単なる風景ではなく、そこに人間の息吹が感じられる景観を選んで絵画のモチーフにすると主張している。それは人間が景観に描きこまれるわけではなく、それは人間の心が感知した風景というべきもの。こう考えれば直接的に、東山の風景画には、人間の息吹を暗示的に感じ取れるものが多いことにも気づく。逆に言えば、厳しい感覚の風景は、人間存在との距離感や対立を象徴するとともに、人間がもつ、かたくなさや冷酷さをその内に秘めているといえる。戦後の北歐を題材とした作品(図7)には、こうした感覚をもった作品が多い。

戦後において東山は、とりわけ中国文化に大いなる興味を持っていた。1976年から1978年にかけて、毎年中国を訪問もしている。そして、桂林、新疆、黄山という名勝地に赴き、古代の遺跡や自然風景などを写生している。彼は中国の景色を印象深く思い、以下のような感想も述べている。

私の印象を一言で表わせば、悠々とした大地の広さから生まれる雄大な風景と、大陸性の風土の持つ厳しさである。例えば桂林から陽朔に至る漓江の六時間の船旅は、次々に現れては去る奇峰の連続に、驚嘆の声を挙げずにはいられない。しかも山は黙々として聳え、河は悠々と流れている。また、黄山に旅した人は雲中に現れては消え去る岩峰を眺めて、古来の中国水墨画の風景が、実際に存在していることに驚き、岩と松と雲による崇高な美に心を打たれるであろう。岩も松も厳しい星霜に耐えた凜乎とした姿勢を示している。和上の閉じられた両眼の奥には、生涯の大半を過ごされた故国中国の風光が懐かしく浮かんでいたに違いない。<sup>14</sup>



図8 東山魁夷「揚州薰風」(部分)1980年 唐招提寺所蔵



<sup>14</sup>東山魁夷『山水悠久—障壁画の世界』、ビジョン企画出版社、2000年11月、p.31



図9 趙令穰「秋塘図」北宋

ここから見れば、東山は「古来の中国水墨画」をよく知っていたことがわかる。実際にそれと同様な景色を現実で見ることができると、驚嘆や感動をせざるを得なかったといえる。彼の中国写生に基づいた唐招提寺障壁画作品には、「揚州薰風」(図8)の他「黄山曉雲」、「桂林月宵」、「瀛江暮色」などがあるが、とくに「揚州薰風」の場合は、趙令穰「秋塘図」(図9)と比べると、東山の創作と北宋山水画との明確なつながりが見取れる。両者を比較してみると、まず正方形に近い小画面と、横へ広く展開する襖の大画面という決定的な違いが、また描かれる樹木が柳と広葉樹や枯木といったモチーフの違いもあるが、ほとんど波のない静かな湖畔に長く伸びる砂州が描かれ、靄のような霞みかたなびき、湖面を渡る微風の気配も感じ取れる風情は、二つの画面に共通しているといえる。さらにまた、墨の濃淡の違いなどもあるものの、そこに描かれる景物の構成や配置、その形状の描き方などにおいてこの二つの作品は、時代は違えど、その形似性の上からも共通の意識と感覚をもって描かれていることに気づかれる。



図10 唐湑「無題」(制作年不詳)



図11 東山魁夷「年暮る」1968年



図10-1 唐湑「無題」(部分)



図11-1 東山魁夷「年暮る」(部分)

ここでこの東山の形似性の特質と中国への影響を考える上で、彼の絵画に強く啓発された中国江蘇省出身の画家、唐湑<sup>15</sup>(1943~2001)の作品と、東山の作品との比較検討を試みる。例えば唐湑の作品「無題」(図10)と、東山の京都シリーズの代表作のひとつ「年暮る」(図11)を比較した場合、それらの画面構成と色使いについての共通性は一目瞭然である。

<sup>15</sup>楼耀福『唐湑和他の虞山』、上海書画出版社、2012年6月、pp.111-112

る。まず画面構成から言えば、ともに高所からの俯瞰の視点が設定され、夜の家屋の連なりが静まり返った光景が描かれている。両者の画面の中心は居並ぶ家々であるが、東山の作品は家並により近い視点がとられ、唐滔のそれはより遠景に設定される。色使いはともに青が多用され、その青によって冬の寂寥とした寒さが表現される。また舞い落ちる雪を表現するため、唐滔はあたかも黒い天空から薄っすらとした幕が舞い降りるように雪の層を描き、一方の東山の絵画はまるで雪が蛍の光の粒のように、青白い家並に降り注ぐ様を描く。だが、決定的な両者の違いは、その家並の構成の仕方なのである。つまり建ち並ぶ家並が整然とあたかも幾何学的な構成のように描かれる東山の作品(図 11-1)に対して、唐滔のそれらは鬱蒼とした樹木のなかに雑然と配置されている。(図 10-1)

ここには両者の形似に対する拠って立つところの違いが表れているとも考えられる。東山の作品に見られる整然とした幾何学的な構成は、明らかに西洋的なデザイン性をその形似の根底に宿しているのに対して、唐滔のそれには雑然としたものながら人家と自然との和合や融和感が見て取れるのである。ただ東山の作品にしても、そこに表現される構成やデザイン性も、画面全体としてはけっして観る者を突き放すようなものではなく、家並の下にほのかに灯る明かりの存在など、自然をけして対立的なものとは扱っていないこともわかるのである。ここに東山の捉える形似の多様性が潜んでいるようにもみえるの。



図 12 東山魁夷「スイス シャモニーの山 A」1934年

先に東山の戦前期の山岳風景画における中国絵画の形似的要素を指摘したが、そうは言っても、彼の山岳風景画は東京美術学校在学中やドイツ留学中にも彼がさかんに行った山岳デッサン(図 12)などの積み重ねが反映されたものであることは明らかである。彼が戦前から制作を続けた山岳風景画は、日本画とは言いながら当時「青白きファンタジー」<sup>16</sup>と評されたように、下地にたっぷり胡粉を塗り込んで絵肌を創り上げて描かれたもので、むしろ油彩画のそれに近いものであって、そこに西洋式の形似が再現されがちとなること

<sup>16</sup> 菊屋吉生「昭和初期新日本画運動についての一試論」、『日本画・昭和の熱き鼓動展図録』、山口県立美術館、1988年1月、pp.74-75

は当然のことでもあった。とはいえ美術学校時代の古画模写や、教授陣からの影響など、中国絵画や大和絵など、東洋絵画の形似へも大いに関心を示したであることは、当時の作品を観ても伺うことは可能なのである。

先にも述べたように、東山の山岳風景画にみられる厳しい輪郭線には、人間の気配を拒絶する荒々しさが感じ取れる。しかしその一方で、自らが親しむ日常や自然を描く場合は、おのずとその線描は、か細く柔らかくなり、色彩にも暖かさが増し、より親近感あふれる画面となる。東山の京都シリーズや中国風景の水墨画に、独特な温雅さがあふれるのはこのためではないかと思われる。換言すれば、そこにある厳しさの表現は、画家の客観的な観察を意味しており、その人間存在と隔絶した風景を表現するにはある種荒々しく力強い線描きが適したものとなる。一方、柔らかさの表現は、調和した気分や、暖かな情感などを象徴する滲みやぼかしも多用した描写が適したものとなる。中国画、西洋画、として日本の伝統絵画からの形似を組み合わせ、再構成する東山絵画の特質は、あらゆる層の人々の趣向にも合致するものであった。彼の生来のロマンティストとしての気質も、彼の絵画の大衆性をアピールする上では、大いに役立ったとみえ、日本のみならず、中国においても多くのファンと追隨者を生んだ。

東山の風景画には厳しさと柔らかさの対立と共存がよく見られる。中国の南北宗画もこのような関係性の上に成り立っているといえる。つまり、客観的な描写を基本とする北宗画系の作品には、そのしっかりとした、力強い輪郭線などの表現によって、厳しい感覚が与えられ、一方の文人画とも呼ばれる南宗画系の作品は、主観的な要素が多く、心が感じ取った象徴的な風景が描かれるがゆえに、柔らかく調和的な感覚が強く反映されるのである。中国の南北宗画、西洋画、新興大和絵といったあらゆる形似的な要素の融合は、まさに近代日本画の流れが育んできた特色であり、こうした統合的な要素を東山の絵画が含みこんでいたことは、東山が日本、そして中国も含めた多くの人々の支持や共感を得る上では重要なファクターであった。

### 3 平山郁夫と敦煌壁画

平山郁夫は現代の日中絵画交流において見逃せない人物である。日本画家としての平山はその絵画作品だけでなく、敦煌の莫高窟の保存事業、日中友好のために尽力したため、中国で広く知られている。

#### 3.1 日中絵画の交流に対する貢献

平山郁夫は1975年に日本の美術家代表団の一員として中国の北京、上海、西安などを訪問した。また同年、日本文物美術家友好訪問団の団長として再び中国を訪れた。その後、平山は更にシルクロード調査や絵画交流などのため、毎年のように中国各地を訪問した。そして、1978年、1991年、2008年に、中国の北京、広州などにおいて個展を開いている。1979年に開催した北京(9月11日から14日)、広州(10月9日から23日)における個展では86点の作品が展示され、その展覧会の盛況ぶりについては、平山自身が以下のように自らの驚きをもって述べている。

また、中国側の関心も驚くほど高く、両会場合わせて、三十日間の会期中に、一日平均五千人が入場するという大きなイベントになりました。<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup>平山郁夫『悠久の流れの中に』、日本図書センター、1997年12月、p.193



この展覧会は平山郁夫が1960年代からヨーロッパや中近東の国々を調査訪問した経験に基づき創作した作品の展示であった。シルクロードの訪問を通じて、これらを題材とした巡回展はイラン、イラク、エジプト、ギリシアといった国でも開催された。中国もシルクロードにおける要所であるため、平山郁夫のこうした展覧会は現代日本画を代表するものとしての意味だけでなく、文化的歴史的に多くの中国人の共鳴を引き起こす要素をもったイベントであった。

1979年、中国における展覧会が成功をおさめ、これをきっかけとして、平山は敦煌訪問を実現した。そこで、敦煌の壁画に傾倒した平山は、1982年に東京芸術大学日本画専攻の院生を率いて、中国において美術研修旅行を行った。そして彼は同年、敦煌学術調査のため、敦煌を訪れ、初期調査をしたのち、1983年、1985年、1987年の3回にわたって東京芸術大学敦煌学術調査団を組織し、敦煌訪問を果たした。<sup>18</sup>

1992年、平山は日中友好協会の会長に選ばれた。日中友好のために力を尽くした平山の著作である『悠久な流れの中に』、『敦煌歴史の旅』は中国語に訳され、出版された。これらの活動により、シルクロードや宗教、あるいは敦煌の壁画などを題材とした平山は、彼の作品だけでなく、芸術に対する純粋な求道者として「当代の三蔵法師」と中国でも呼ばれるようになった。<sup>19</sup>

### 3.2 敦煌の壁画と平山絵画の作風形成

平山郁夫の中国の伝統絵画に対する興味は若い頃にすでにあつたことがわかる。昭和22年(1947)4月に、彼は東京美術学校の日本画科予科に入学したが、その翌年に描いた「花鳥図」(図10)は、中国の院体花鳥画を強く意識した作品であった。この絵は写実性が高く、題材も伝統的な綬帯鳥と枇杷木であり、その羽毛と葉、枝などは典型的な形似画的な要素をもった作品である。



図13 平山郁夫「花鳥図」1948年

また植物の枝や葉などの輪郭は線描きで勾勒され、四羽の鳥は細やかに生き生きと描かれるが、その描法は中国の院体花鳥画と比較すれば明らかに稚拙ではあるが画面の筆線と色使いは院体花鳥画を模倣しようという意識が感じられる作品である。東京美術学校の日本画科では、学校所蔵の中国や日本の古絵画を模写することは重要なカリキュラムとして

<sup>18</sup> 「平山郁夫年譜」、『平山郁夫与糸綯之路』、中国美術館発行、1991年9月

<sup>19</sup> 吉人『平山郁夫——当代唐玄奘』、華齡出版社、2008年4月



正課に組み込まれている。<sup>20</sup>(図 13)のような伝統的な院体画風の作品を模写した平山郁夫は、絵画活動の初期において、こうした形似画的な要素を習得するためのトレーニングを受けたことは、この作品を通じても理解できる。その後の重厚な作風で知られる平山がやはりその絵画習得の基礎段階においてこうした形似画的な描法のトレーニングを院体花鳥画の模写を通して学んだことは興味深い。

シルクロードを辿り、日本文化の源流を探究しようとした平山は、中国に引きつけられたもう一つ理由として、敦煌シリーズに見られる救いと伝統への注目ということをあげている。まず、平山が日本画を始めたのは大伯父の清水南山による勧めであった。

当時はアメリカの支配が絶対的に、東洋的なもの、日本的なものがすべからず否定される時代でしたが、大伯父は「戦争に負けようが勝とうが、文化の優劣には関係がない。いいものはいい。美しいものは美しいんだ。自信をもって日本画をやれ」といって、平然としていました。<sup>21</sup>

戦後、敗戦の痛手を受けた日本の国民は、日本の文化、東洋の文化に対する否定や反省などのうちに、あらゆる面で自信を喪失していた。日本画も旧体制を象徴するものとして忌避されようとしていた。昭和 27 年(1952)、平山が東京美術学校を卒業した時も、日本画滅亡論がうず巻いていたが、<sup>22</sup>このような状況においても、平山は日本画を描き続けようと心に決めて、ただひたすらに絵画制作の画面に向かっていったという。しかし当時彼が描いていた故郷を題材とした風俗画は、放射能を受けて重病にかかった平山の制作の上での閉塞感を打ち破ることはできなかった。そうしたなか、彼は自分をその閉塞状況から脱出させる絵画の創作を試みようとしていた。

囚われるというより自らそこへ逃げこんでいたのかもしれませんが、辛いこと、厭なこと、苦しいこと、諸々の現実から逃げるようにして絵を描いていたのでした<sup>23</sup>

そしてそのような状況の彼は、昭和 33 年(1958)に東京で開かれた中国敦煌芸術展覧会に出会った。そこで敦煌の壁画に感動し、「仏教伝来」「出山」といった仏教を題材とした絵画を制作するようになったという。

平山にとっては、仏教関係の絵画制作と敦煌の壁画とのつながりはこの展覧会だけではない。昭和 42 年(1967)より彼は国宝の法隆寺金堂の壁画を再現模写した。一年かけて「観音菩薩像」を再現した平山は、20 年後の昭和 62 年(1987)、敦煌の 220 窟調査の時に、この「観音菩薩像」と再び出会った。この敦煌の壁画は法隆寺の壁画の源流として発見され、平山の中に印象深く残った。敦煌の美術は、唐朝の文化や絵画様式などの影響を色濃く反映したものである。西の敦煌とともに、東の日本にもその様式が伝わった。<sup>24</sup>従って、敦煌壁画は日本仏教文化と、初期日本絵画の様式と深い繋がりを持っていると言える。敦煌の壁画は中国の伝統的な工筆画に表現される技法が多用される。力強い線描きと鮮麗な色

---

<sup>20</sup>東京芸術大学百年史刊行委員会編集『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』、ぎょうせい、1992 年、8 月、p.295

<sup>21</sup>前掲注 17、平山郁夫著書、pp.67-68

<sup>22</sup>平山郁夫『敦煌歴史の旅 シルクロードに法隆寺をみた』、光文社、1988 年 3 月、p.40

<sup>23</sup>同書、pp.50-51

<sup>24</sup>『平山郁夫と玄奘三蔵法師ものがたり』(増補改訂版)、生活の友社(「美術の窓」編集部)、2001 年 6 月、pp.38-39

彩はその重要な特徴といえよう。<sup>25</sup>



図 14 平山郁夫「聖観音」1968年



図 15 平山郁夫「鹿野苑の釈迦」1976年

法隆寺金堂の壁画を再現模写した後、平山は仏教シリーズの作品を制作した。例えば(図14)の「聖観音」や飛天などを主題とする一連の制作があるが、これらの作品はすべて純色の背景の上で、金色の線描で観音菩薩や飛天などのイメージを描くという共通性をもつ。例えば(図14)をみた場合、まず岩上の蓮華座に座っている典型的な水月観音像の図様が描かれるが、ここではまず冷色である大量の青が塗布され、ある種悲観的な雰囲気を出しつつ、次に菩薩の金色の光沢が強調されることによってこの冷たい青を見事に生かしている。この冷暖対比を通じて、菩薩の神聖さはより強く象徴化され、仏法の威厳さと温かみも力強く表現される一方、細部に施される繊細な線描としての、皮膚の質感や服の細やかな皺などが、その像容をさらに生々としたものにしていく。そしてその約10年後に描かれた(図15)の「鹿野苑の釈迦」は、これとはまた異なった表現方法がとられることとなる。ここでは釈迦が菩提樹下に悟道した物語が描かれるが、その色使いが以前よりさらに豊かになり、釈迦や菩提樹及びその周囲の紋様なども同じような金色の線描によって表現されながらも、背景の菩提樹の葉などは以前よりもずっと重厚な絵肌となっていて、それまでの伝統的な白描を駆使する作風とは異なり、塗り重ねることによって重厚感を増していく岩絵具の特色をよく発揮させたことがわかる。

こうした平山絵画の特質は、中国における新しい工筆画の流れに新たな刺激を与える要因をつくったともいえる。1980年代に入ると中国から美術を学ぼうという留学生たちの数が飛躍的に増えてくるが、それにもなつて東京芸術大学の平山教室にも多くの留学生たちがやって来て、いわゆる「日本画技法」を学ぶようになった。<sup>26</sup>彼らの多くはすでに母国において伝統的な筆墨のトレーニングを受けていて、それらの扱いは長けていたが、日本において使用される画材のなかには彼らにとっては未知の人工的な新顔料も多く存在し、それらをたっぷりと塗り込む日本画の描法も彼らにとっては新鮮なものであった。彼らが中国で習得した工筆技法は、むしろ旧来の日本画同様に天然顔料や天然の膠を使用しながら、筆墨をもって描くものであったが、彼らが学んだのはしっかりと下地づく

<sup>25</sup>常書鴻『敦煌の芸術』、同朋舎、1980年4月、p.86

<sup>26</sup>侯黎明、梅繁、章後儀「敦煌岩彩与敦煌画派——来自西部的岩彩」、『美術研究』(5)、中央美術学院、2015年10月、p.113

りをした上に、幾重にも岩絵具を塗り込む新しいスタイルの東洋画であった。<sup>27</sup>それはそれまで彼らが知っていた運筆や塗色の技法とは、根本的に異なる側面を多くもったものである。当然そこに描かれる図像の「形似」についても、それまでの古画模写などの習練によって培った伸びやかで繊細に描き込んで写し取る「形似」とは異なるものが要求されたわけである。それは東洋画であっても、西洋絵画の基礎トレーニングとしてのデッサン力であったり、空間構成であったり、そうした洋画的センスをベースにした「形似性」であった。

そしてさらにこの平山教室では、西洋のフレスコ壁画模写の訓練なども行われるとともに、東洋のとくに古代壁画復元模写のトレーニングが重視され、実践された。平山は1960年代後半からオリエント遺跡の学術調査や、中央アジア、そしてシルクロードの仏蹟の取材調査を行い、各地で遺蹟壁画の模写を繰り返し、1970年代はアッシジなどヨーロッパの古蹟の壁画模写なども行い、1980年代は中国敦煌の学術調査も実施して、壁画模写などに従事した。そうした調査には、当時の平山教室の中国からの留学生たちも参加した。それらの留学生のなかのひとりに現在、敦煌研究院美術研究所所長を務める侯黎明(1957～)がいた。

侯は1985年に美術学校を卒業後に敦煌研究院に入ったが、そのころ敦煌をしばしば訪れていた平山の調査や模写に同行するようになり、信頼を得るようになって、平成元年(1989)に東京芸術大学大学院に入学した。それは平山が敦煌壁画の保存と臨写のための人材育成を目的とし設立した財団の援助を受けての公費留学であった。<sup>28</sup>その後、留学から帰国した侯は、敦煌研究院にもどり、以来30年近くにわたって保存修復と復元模写に従事し続け、現在はその責任者となっているのである。彼は自らの制作活動も続けているが、その制作内容はまさに平山の壁画模写と作品制作とに強く影響を受けたものであった。彼の描く絵画は、平山譲りの岩絵具を何層にも塗り込んでいく「重ね」という技法を駆使したものである。それは敦煌壁画の科学調査で判明し、復原した古い顔料なども使用したものである。こうした「重ね」の技法はかつて中国の壁画制作においてはさかんに用いられたものでありながら、その後中国では衰退してしまった技法といわれる。1970年代後半くらいから、この「重ね」の技法や画材の復原と復活が次第に企てられるようになり、さらにこれらが「重彩画」という名称で呼ばれるようになって、中国近代の「工筆画」の描法に連なる画法として「工筆重彩画」という呼称も誕生した。そして先述のように80年代からは日本への留学生たちが現代日本画の技法と描法を学んで中国で制作活動を展開し始めた。侯はこうした状況のなかで、東京芸術大学の平山教室で学んで帰国し、敦煌壁画の保存と復元に再び従事しつつ、彼はこれらの中国古絵画の重彩技法と現代日本画描法を融合させて、自ら「岩彩画」と名付けて新たな中国画のジャンルとして確立させようとしている。ではこの「岩彩画」において侯が、平山から受け継ぎながら、自らの作品において実現しようとする「形似」の内容について、両者の作品を比較検討しながら考察していく。

<sup>27</sup>同書、p.113

<sup>28</sup>郭娟「岩彩画在中国」、『芸術界』、安徽芸術界雑誌社、2010年12月、p.140



図 16 侯黎明 「莫高暁月」 2015 年

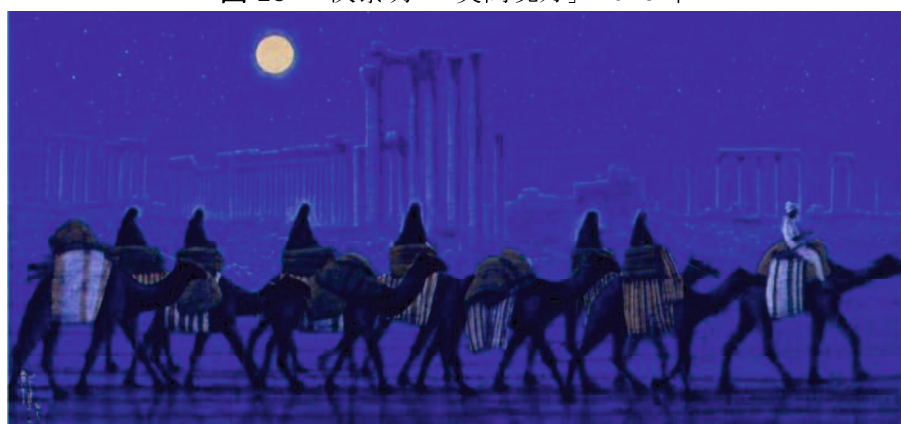


図 17 平山郁夫 「パルミラ遺跡を行く・夜」 2006 年

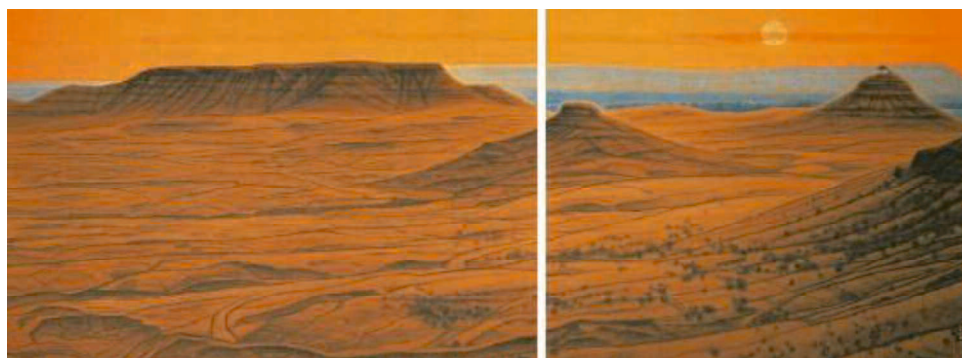


図 18 平山郁夫 「デカン高原の夕べ・インド」

ここで取り上げるのが侯の近作「莫高暁月」(図 16)であるが、まず目に入るのがその象徴的な満月と、深い群青色の空の表現である。こうした冴え冴えとした月夜の表現は、師・平山も得意とした画面づくりであり、例えばオリエントの古代遺蹟をテーマとしたものではあるが、「パルミラ遺跡を行く・夜」(図 17)の表現と極めて類似しているといえる。平山はこの印象的な横長の画面に、背景として古代遺蹟、前景として駱駝の隊商を連ねる構図をとり、一方の侯はより小ぶりの画面ながらも、擬人化したようなふたつの細長く立つ岩を月明かりに向かって象徴的に配置している。また侯の作品に描かれる遠景の山々や広遠に広がる砂漠の表現などは、例えば平山の「デカン高原の夕べ・インド」(図 18)の砂漠や丘陵の描き方との類似を指摘できる。夜景と夕景、さらにはその光の質の相違による陰



影のつけ方の違いはあるものの、荒涼とした山々や丘陵、複雑な起伏を繰り返す砂漠の筆線や陰影描写には、明らかに共通するものがあり、それらの「形似」の根底にある構築的なデッサンの共通性にも彼らの師承関係の強さを感じ取ることができるのである。

これまで述べてきたように平山の画風形成における「形似」の特色は、古代壁画模写や復元作業を通しての西洋画と東洋画(中国画や日本画)との融合の上に形成されたものであった。つまり彼の「形似性」の獲得は、学生時代に学んだ中国院体花鳥画の模倣作などもあるものの、基本的には西洋的なデッサンや素描を身につけることから始まり、やがて仏教壁画への接近ののち、西洋や東洋の古壁画の技法や「形似」を知ることによって形成されていったものであった。そしてこの平山の描く融合的な「形似画」が、彼のもとで学んだ留学生たちの活動もあって、中国における工筆重彩画にも影響を及ぼし、近代日本画の技法や描法を取り込んだ岩彩画という新たなジャンルの成立も促したのであった。言い換えれば、彼が積極的に行った中国古壁画を介しての復元模写活動や交流活動は、結果的に「形似画」的性格を有する中国工筆画の新しい展開をも生み出したともいえる。

このように平山の重厚な絵肌をもつ絵画の特色は結果として、中国における工筆重彩画への注目を高めることへと繋がったといえる。先にも述べたように日本画を学ぼうという日本への留学生が増え、中国国内で工筆重彩画と工筆画を復興させようとするブームが起り、中国全国美展に出品される工筆重彩画と工筆画の作品点数が次第に多くなり、これらが展覧会の重要な部門となっていった。<sup>29</sup>

#### 4 加山又造と北宋の水墨山水画

加山又造もまた中国画壇に早くから紹介された日本画家のひとりである。1981年の春、北京の中国美術館において「東京展」が行われたが、その展示ホールの中央には、加山又造の障壁画「月光波濤」(図13)が置かれていた。この作品は当時並々ならぬ反響をひきおこし、「その勇壮な勢いと強烈な装飾画風はまず中国の観衆たちを引き付けた。そして、水墨で描かれたこの大型の作品を通じて、中国の来館者は日中の文化上の繋がりや画家の独特で大胆な芸術手法に感銘を受けざるを得なかった。」<sup>30</sup>と評価されている。



図13 加山又造「月光波濤」1979年

1983年4月21日から5月18日にかけて、加山又造は中央美術学院に招聘され、講座を開き、中央美術学院、中央工芸美術学院(現在清華大学美術学院)の教師や学生たちと座

<sup>29</sup>馬文西「中日岩彩画教育現状与發展」、『美術』、中国美術家協会、2010年12月、pp.84-86

<sup>30</sup>原文は「《月光波濤》、以它宏偉的氣勢和強烈的現代裝飾感，打動了中國觀衆。面對這一巨幅的日本水墨畫，人們既有感於中日文化之源遠流長的交往，又為畫家那獨特而大膽的藝術手法所激動。」である。筆者訳。安念念、吳長江「日本畫家加山又造」、『世界美術』、中央美術學院、1982年10月、p.53

談会を行い、中国の水墨画、素描教育、中国北宋の山水画などについて議論を交わした。<sup>31</sup>1987年と1990年に、加山は絵画の交流と教育のために再び中央美術学院に招聘され、そして1993年4月4日には、加山又造美術作品精選展(37点出品)が中国美術館において開催された。その彩色豊かで、装飾的で華麗な日本画と、「倣北宋水墨山水雪景」(図16)といった中国絵画の描法を取り入れた作品は、中国の芸術家たちの興味を大いに引き付けた。<sup>32</sup>

加山又造の創作において、水墨画による作品群は、彼の主要な作風のひとつである。加山は水墨画、特に北宋の水墨画について以下のように賛美している。

「水墨」は人類史上、造り上げられた最高の絵画芸術であると思う。中国五千年の偉大な文化史の優れた文化の証明の一つが「水墨画」だと思う。水墨画は宋、元でピークに達し完成された。<sup>33</sup>

加山的水墨画に対する憧れは昭和53年(1978)より制作がはじまった「水墨山水図」にすでに見えている。水墨画で山水を描いた創作は更に、昭和63年(1988)に「倣北宋水墨山水」(図14)、昭和64年(1989)に「倣北宋水墨山水雪景」(多摩美術大学美術館蔵)(図16)、平成3年(1991)に「倣北宋雪景水墨山水」(東京国立近代美術館蔵)、平成4年(1992)に「倣北宋深山凍林」(東京芸術大学大学美術館蔵)、平成5年(1993)に「倣北宋青緑山水」(長谷川町子美術館蔵)などの作品が次々と精力的に制作され、彼の独特な水墨山水表現が確立されていった。

彼が指摘したように、水墨画は宋、元の時代でピークに達した。その中でも北宋の山水画は代表的なものだといえる。彼はまずその北宋山水画に注目し、独自の視点と解釈をもって、「倣北宋水墨山水」(図14)という作品を制作し、その特異な世界観を象徴的に現代に蘇えらそうとしたと思われる。そしてそこには彼が捉え、強調しようとした北宋山水画の「形似」的特質が象徴化されているのであった。

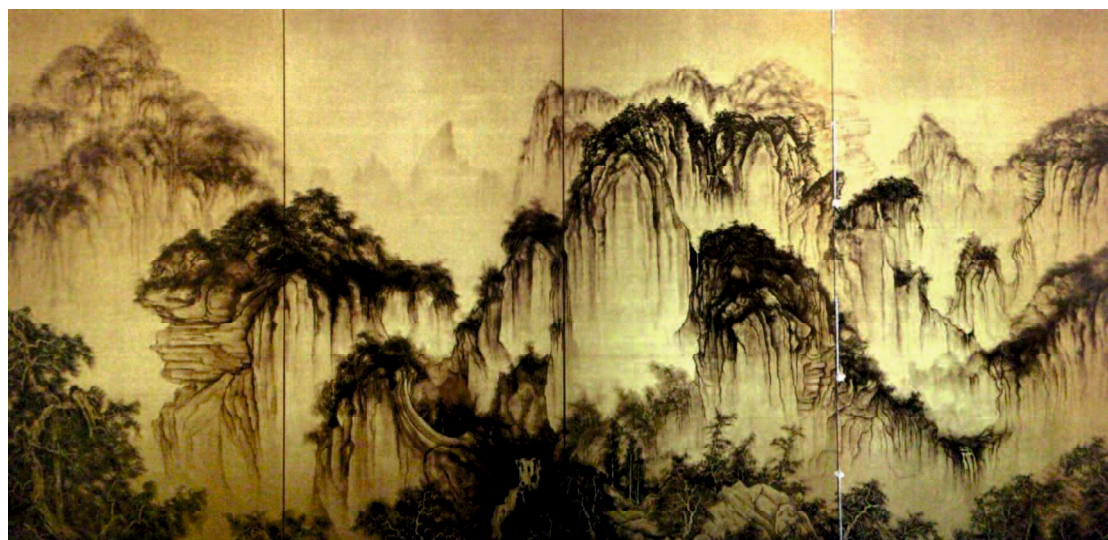


図14 加山又造「倣北宋水墨山水」(部分)1988年

<sup>31</sup>兵兵「美術動態」、『美術』、中国美術家協会、1983年8月、p.64

<sup>32</sup>「加山又造美術作品精選展在京举行」、『世界美術』、中央美術学院、1993年7月、p.48

<sup>33</sup>加山又造『加山又造の日本画』(アート・テクニク・ナウ9)(増補新版)、河出書房新社、1994年6月、p.8

この「倣北宋水墨山水」は北宋時代に盛名を馳せた画家、李成の作と伝えられる「茂林遠岫図」(図15)に倣ったものである。<sup>34</sup>現在では李成の真筆とはみなされず、伝承作品と考えられているこの「茂林遠岫図」ではあるが、李成が得意としたといわれる「三遠法」(平遠、深遠、高遠)を生かし、画面に空間の広さ、景色の奥深さ、山々の高さを象徴的に浮び上がらせるという李成画の特色を見て取れる作品である。この両者を見比べると例えば、加山作品の局部の山の輪郭と木々の形は、伝李成作品と同様な勾勒法や皴法が用いられ、さらに具体的に言えば、李成によって作り出された蟹爪のような枝、卷雲皴法などの技法も加山の作品に多用されている。ただその一方で近景としての楼閣や橋、人物などは、そのほとんどが見事なほどすっきり省略されている。

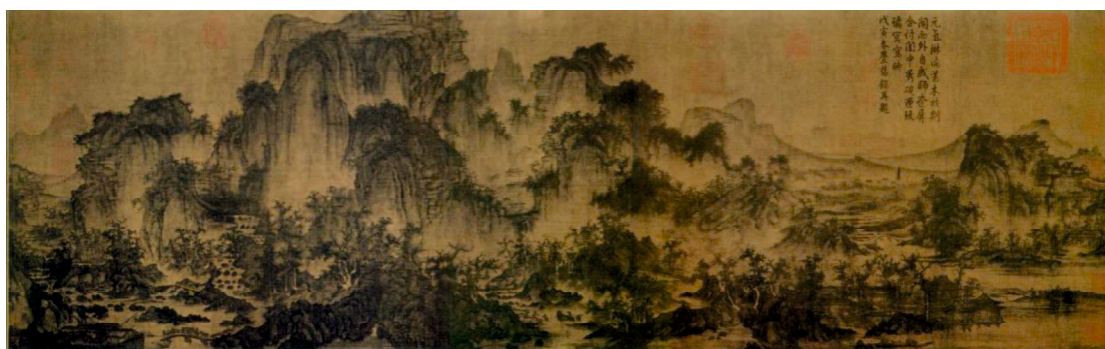


図15 伝李成「茂林遠岫図」北宋 遼寧省博物館蔵

しかし、加山は李成のこうした「三遠法」を取り入れながらも、実はそこには彼なりの創意がふんだんに取り込まれている。その中で最も特徴的であるのは、近景に対する処理であろう。伝李成の作品には、近景として楼閣、車馬、人物、小舟など、人間世界の情景が自然の山水に溶け込むように描きこまれているが、こうした描写により、観衆たちは自然に画面に入り、共鳴を引き起こしやすくなり、自らをその自然の景のなかに遊ばせることが可能となるような仕掛けがなされている。これに対して加山の作品は、近景を殆ど省略し、木々の梢だけ保留し、原作の中景としての山々が近景に置きかえられている。このような処理方法によって、画面を鑑賞する視線は直接山々に強く固定化されるようになり、人間世界とそれらの山々との疎遠さがことさら強調されることとなる。そのため、表現の方向は大きく変化し、それゆえ李成風の人間世界との調和を表現する情景描写から、加山風の山々の自然の景観を描きながらもその「形似」をことさらに強調した象徴的山水図へと変わっていくのである。ただ、李成の技法などはその大部分が温存されているため、古雅な趣を感じさせる山水の「形似」はむしろ誇張され、様式化されてしまっている。

<sup>34</sup>加山又造『加山又造全集(第四巻)よみがえる水墨』、新集社、1989年12月、p.138





図 16 加山又造「倣北宋水墨山水雪景」1989年 多摩美術大学美術館蔵

北宋山水画に対する加山の特有の様式化の典型は、昭和64年(1989)制作の「倣北宋水墨山水雪景」(図16)にさらに鮮明に現れている。遠景を連想させる余白は、一変して真っ黒な闇として描かれる。そして北宋山水画の中景の山々の形や、山と山の配置などは維持されながらも、山々の重層描写の強化によって視覚上の刺激が強調されるようになる。雪景色を表現するために、山と木々は総じて強い光が当てられたように描写されている。皴法から見れば、昭和63年(1988)の作品には、李成の卷雲皴といった手法が使用され、山々の遠近感、重厚感が描かれ、その画面には古色が感じられるが、翌年の雪景図には、こうした細かい皴法は殆ど姿を消してしまう。そして黒のバックグラウンドは、遠景に代わって遙か遠方への連想が完全に拒まれている。

こうした画面処理は、自然に対する写実的描写ではなく、山水の「形似」的特質を抽出したいわば装飾的描写の極まった表現に変化する。この変化は、元となる北宋山水画の近景や遠景を省略して、中景のみを意図的に強調することによって生み出されたものでもある。ここに展開する極端な白と黒の対比で描かれた水墨山水は、中国古典絵画をもととしながらも、その山水の「形似」のみを象徴化して際立たせることによって、いかにも人工的で機械的な雰囲気をもった幻想雪景山水となっているのである。この加山の作画法は、いわば「形似」の様式化とも呼べるもので、実は加山の画業を一貫して支えた制作理念とでも言ってもいいものであった。



図 17 加山又造「悲しき鹿」1954年 東京国立近代美術館蔵





図 18 加山又造「七夕屏風」1968年 セントルイス美術館蔵

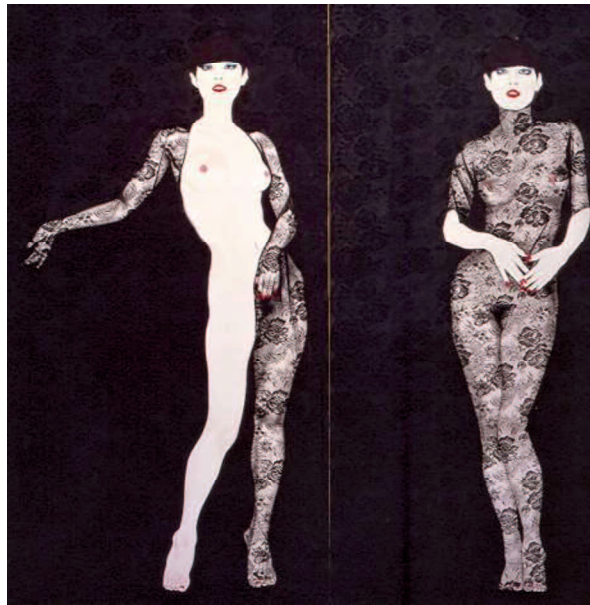


図 19 加山又造「黒い薔薇の裸婦」1976年(2曲1双のうち)

加山の制作は、常に典型となるべき個人作家や芸術運動、あるいは特定のモチーフを設定して、そこに展開される「形似」の様式化を行ったのであった。例えばそれはある時は、ビュッフェであり、あるいは未来派(図 17)であったり、またある時期は琳派(図 18)にのめり込んだり、さらには裸婦(図 19)を描き続けたり、という具合に加山は次々と設定する対象を変えつつ、それらの特徴的な「形似」の抽出を行い、様式化を行った。それはまさに「形似」的描写の極まったものであり、「写意」的描写の対極にある表現であるともいえる。

加山は平山郁夫同様、大学で教鞭を執り、多くの後進を育てたが、そのなかには多くの中国の留学生たちがいた。そのなかでも王雄飛(1961～)と胡明哲(1953～)は、現代中国における工筆画の変容と発展を考える上で、重要な作家といえる。

王雄飛は 1984 年に浙江美術学院(現在の中国美術学院)に入学し、1988 年に卒業した。そしてその翌昭和 64 年(1989)に日本に留学し、平成 2 年(1990)に多摩美術大学大学院に入学し、日本画を専攻し、加山又造と市川保道とに師事し、平成 4 年(1992)に大学院を修了している。<sup>35</sup>一方の現在、中央美術学院実験芸術科の教授を務める胡明哲は、平成 4 年(1992)から平成 6 年(1994)まで研究員として東京芸術大学の加山又造研究室で勉強して

<sup>35</sup>王雄飛『王雄飛画集』、人民美術出版社、2006 年 4 月、pp.135-140

いた。<sup>36</sup>

王雄飛は帰国後、中国の画材会社と共同し、日本画の顔料を研究しながら新たに中国の鉱物顔料を開発するための研究所を設立して、その後中国各地の鉱物を採集、分析して数千種類に及ぶ色素や粒子の異なる顔料を開発しつつある。彼のこうした努力は、中国政府の支援も呼び込むこととなって、1998年からは中国文化部所属の中国芸術科学技術研究所に「中国重彩岩彩画高級研究班」が設置され、数々のイベントや講演、研究会を開催し、工筆重彩画、及び岩彩画の開発研究、あるいは啓蒙普及活動が行われている。<sup>37</sup>これらの活動は、中国各地の美術学院の教授陣、院生、学生たち、さらには各地の美術協会の担当者、あるいは美術団体の作家といった数多くの人々の参加を得て、確実に中国の重彩画、岩彩画の普及と裾野の拡がりに寄与しつつある。

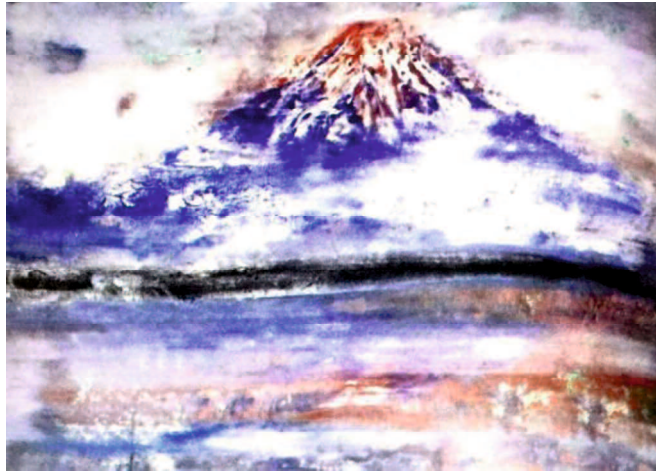


図 20 王雄飛「富士晨照」1999年

王雄飛の制作についても、彼の研究開発の成果が盛り込まれたものとなっていて、従来の中国画にはなかったような色彩感覚に溢れた作品(図 20)が多い。ただやはりそこには中国の伝統絵画に連なる「形似」の意識は、しっかり見出すことは可能である。王もまた侯黎明同様、敦煌壁画の描法や画才研究を行っているが、その線描や色面の組み立てなど、古壁画の「形似」的特質を取り入れようという作品も描いている。

また同じように日本留学で加山に薫陶を受けた画家として、胡明哲がいる。胡は 1986年に中央美術学院中国画系を卒業し、研究生として学院にいたときに、平成 2年(1990)に来校した東京芸術大学教授の加山又造の助教を務め、その後先述のように平成 4年(1992)に東京芸術大学日本画科に留学した。<sup>38</sup>

<sup>36</sup>納禾雅「岩彩与微塵—中央美術学院実験芸術科教授胡明哲訪談」、『中国芸術』中国美術出版総社、2009年1月、p.73

<sup>37</sup>聂晶「行者無疆—王雄飛与岩彩画」、『21世紀』、中国国際青年交流中心、2009年1月、pp.26-28

<sup>38</sup>前掲注 36、納禾雅論文、p.73





図 21 胡明哲「金瑪瑙」1991年



図 22 胡明哲「存在」2006年

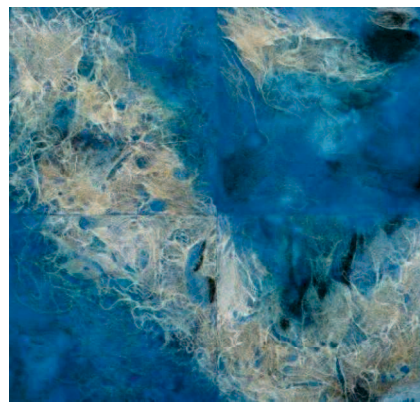


図 23 胡明哲「空之三」2008年

彼女もまた現在の中国における工筆重彩画、岩彩画の代表作家のひとりであるが、その制作は多様性に富んだ画風変遷をたどっている。日本留学中やそれ以降は、人物表現中心で、現代風俗を主にその題材としていたが、やがてチベット民族の風俗描写に興味をもち、それらの人物形象をテーマにした作品(図 21)を描き始めた。だがこうした「形似性」の強い作風から、やがて意識的にその「形似性」を排するような制作へと移行していった。それらは色面の構成的な性格をもつ作品(図 22)や非形象ながらも象徴的な自然観や宇宙観などを観る者に感じさせる作品(図 23)などであり、総じて岩彩画としての絵具の物質性を強くその前面に表現する作風といえよう。彼女はすでに現代中国画においては工筆画の分野では大家となりつつあるが、近年の制作は従来の工筆画としての「形似画」的性格を逸脱するものでもあり、そうかといって従来の「写意画」的性格というものかと言うと、そうとも言えないものである。工筆画と言われながらも、従来の「形似」や「写意」の概念では語ることでできない新しいタイプの岩彩画ということになるのか。こうした今までにない工筆画の新展開も近年の特色といえる。

加山の過去の作品の「形似」からの大胆な翻案や、柔軟な姿勢は、彼の弟子たちにも影響を与えたともいえる。王雄飛や胡明哲などをはじめとする加山教室で学んだ中国からの留学生たちが、日本で身につけた日本画の技法と画材を、帰国後さらに改良を加えながら工筆重彩画の新しい展開を主導している。そうした融合と革新の過程のなかで、中国画そのものも伝統的な「形似画」、あるいは「写意画」というような概念を超えるような作品が登場し始めていることも大変興味深いことである。

## むすび

ここでは3人の日本画家の創作と絵画活動を考察してきたが、その創作姿勢や主題などは、それぞれの特徴が反映されて異なっているが、その出発点においては共通しているものがあると考えられる。その共通点とはすなわち彼らが、幼少期からの西洋的な習画トレーニングの基礎を持ちながら、東洋的な伝統画法も学んだという点であり、それらが融合した形での「形似画」的特質をもっていたという点である。彼らは戦後日本画壇においてそれぞれ異なった立場で独特な画風を確立させていったが、それらはこうした共通点を有しながら形成されたわけであった。ここには江戸時代以前からの中国における「形似画」的要素と、日本における「形似画」的要素との融合という図式から、近代に入ってから西洋における「形似画」的要素が強く反映されるようになったといえる。こうしたより複雑化、複合化された「形似画」的要素のなかで、彼らが獲得していった美術学習、美術体験の積み重ねのなかから、近・現代日本画におけるそれぞれ独自で特色ある「形似画」が生み出されていったのであった。

東山魁夷の初期の山岳風景画は、確かにその厚塗りで構築的な画面において、西洋の、あるいは日本で制作された油彩による山岳風景画の影響を受けているが、先に見たように主山を象徴的に配置する構図法や、岩皴の入れ方や、中景から近景への樹法の描写などを見ると、中国山水画の伝統的な写生法を取り入れていることがわかる。さらにそこに初期に培った大和絵的な描法と、戦後の旅行体験から培った北欧の冷厳な感覚と、温雅な日本の風情とが融合して多くの観衆たちの共感呼び起こす東山独自の「形似画」が完成した。

平山郁夫は法隆寺金堂の再現模写を終えてから、仏教画題の創作を試み、またその独特な岩絵具による日本画の表現法のきっかけをつかんだ。そしてさらに敦煌莫高窟の壁画を復元模写したことによって、彼はこの表現法を自ら象徴的な画風の確立へと昇華させていった。結果として、彼が自らの作品の作風として完成したものは、西洋的なデッサンや素描を基礎としながら、そこに近代日本画の描法と東洋の古壁画の画法や描法との融合が図られたものであった。そこに実現された「形似」も、極めて融合的な性格をもったものであった。そうした融合的な性格をもつ「形似画」を平山の教え子でもあった中国の留学生たちも受け継いだのであった。そして彼らが母国中国へ帰国後、展開したのが「工筆重彩画」のなかにおける新たな「岩彩画」の復興であった。これはすでに一度、中国において廃れてしまった古壁画の描法と画材を用いつつ、そこに現代日本画の画法を結びつける内容をもったものである。このような表現法は、中国の現代重彩画の多様性をさらに広げるとともに、中国画そのものの新たな展開を促す上で、大きな影響を及ぼしたといえる。

加山又造の中国での作品発表と教育交流活動も、平山同様、中国画の発展、拡充に少なからぬ影響を与えたといえる。彼は北宋山水画の「形似」を模倣しながらも、自身が追究してきた「形似」の様式化をここでも試みたのであった。ここで展開される加山の創り出す「形似」は、北宋山水画の「形似」を借りているといえども、それらの「形似」の本質とはまた別個の加山が創り出す様式としての「形似」に変質してしまっているといえよう。こうした加山の伝統的な「形似性」に対する挑戦や実験の姿勢は、彼の薫陶を受けた学生たち、とくにここでは中国から来日し、彼の研究室で学んだ留学生たちにも影響を及ぼしたと考える。彼らは現代日本画の描法や画材を徹底的に研究し、「岩彩画」に応用し、「工筆重彩画」のさらなる多様性を開拓してきている。そこで追求される絵画は、例えば胡明哲のように、伝統的な「形似」や「写意」の意識からは完全に脱却し、新たな表現意識を探ろうという試みを感じ取ることができる。

こうした近年の日中の絵画交流における互いの刺激や影響の表れ方のなかには、双方の



これまでの伝統的な絵画意識(例えばここでは「形似」や「写意」の意識)さえも超越しようという動向も垣間見えるが、それらがさらに大きなうねりとなってダイナミックな表現の再創造や再発見につながることも期待したい。

## 終章

日中絵画の交流は、時代や、画家、画風、絵具、題材といった様々な視点から考察することができるが、本研究はあえて形似画的な画風に視点を据えるのは、筆者の専攻が工筆画だということだけでなく、こうして山口に留学して、ここで雪舟の形似画的な要素をもつ作品に出会ったからである。

雪舟の水墨画には、南宋の院体画風に影響されたところが随所に見られたことはすでに指摘した通りである。そうした影響関係から出発しながら、雪舟は自らの作風を打ち立て、日本独特の水墨画の基礎を創り上げたと考えられる。そうした雪舟の画風のなかには「形似性」と「写意性」とのせめぎ合いの様相を見て取ることも可能である。つまり彼はそれら「形似性」と「写意性」の両面の獲得を目指したとともに、それらの描き分けも行った。中国の画家たちがそれぞれ「形似性」に傾く画家たち、「写意性」に傾く画家たちへと各々の得意な傾向へと分化、分業する様相をもった(のちにこの傾向は絵画の南北分宗に繋がった)のに対して、以後の日本の水墨画家たちは雪舟同様この「形似性」と「写意性」の両面の獲得が要求されていくこととなる。すなわち雪舟が持ち得た「形似画」的要素と「写意画」的要素を融合しようという姿勢が、その後の日本の水墨画家の基本的な性格さえも規定してしまっただけでもない。

そして、日本絵画の流れは、江戸中期に今度は中国から来日した沈南蘋の形似画的な画風に接触することによって、大きな変動を経験する。南蘋の鮮やかな色彩と強勁な描線をとまなう強い視覚的効果をもった「形似画」的性格をもつ絵画は、当時の「写意性」が強まりつつあった日本の画壇の状況(南画風の隆盛の状況)のなかで、大きなインパクトをもったのであった。これは「写意画」優勢の日本の画壇における、「形似画」の逆襲ともいっていいものであった。この南蘋画風の広汎な拡がりぶりは近年とくに研究が進みつつあるが、残念ながらそれらはほぼ18世紀に限られ、19世紀、あるいは明治以降近代に至るまでその影響が及んでいることの指摘はまだない。ここではとくに幕末期に京都で活躍した小田海僊の画業に注目し、そこに見られる南蘋画風、あるいは憚南田画風、南画風、四条派風などの複合的な折衷画法による「形似画」的要素について考察した。そこには独特な情趣表現を含んだ「写意」的要素も加味しながら画風が形成されたわけであったが、こうした京派の新しい「形似画」的花鳥画風が、雪舟の系譜を継ぐ当時の漢画系の画家たちではなく、「写意」的性格をもつとされる南画系の画家たちによって形成されたことは実に興味深いことである。

また時代が変わり、近代となって日本に留学してきた中国の美術者たちの絵画活動についてもここでは研究の視野に入れたが、その中で、何香凝と陳之佛は日本において日本画と図案を学んだ代表的な画家として注目する。それぞれの日本留学時期が、何香凝は文展開設期、陳之佛は帝展への移行期と、ちょうど日本の官展の改革期に当たっていた。のちに中国において「工筆画」が確立されていく上で、それぞれの立場で貢献した2人であったが、彼らが学んだのが日本の官展の「形似性」であった。それらは明治以降の西洋からの新潮流を取り込んだものであったが、とくに何香凝が接近したのは当時の新派系の作風よりも旧派系の中の近代性を反映した作風であったことは興味深い。とくにその当時同じく日本に留学して日本画を学んだ嶺南画派の高劍父などは、とくに新派系の画風への接近をはかったが、その作風はあくまで「形似」の基礎に立った「写意性」の追究であった。またのちの工筆花鳥画の確立者として知られる陳之佛は、とくに「形似」を突き詰めた

ころの「神似」という概念を唱えて彼独自の絵画創造を目指したが、そこには「写意」の意識も反映されていて、「工筆画」でありながら物象を超えた本質を描き出そうする態度は、その弟子であった劉菊清などにも受け継がれた。

最後に 1970 年以來、日中絵画の交流および中国絵画の変貌にも大きな影響を及ぼした東山魁夷、平山郁夫、加山又造という 3 人の画家に着目して、その制作活動の本質を「形似性」をもとに探った。ここでは彼らの中国での制作および発表活動が、中国における工筆画および重彩画の発展と変貌にも大きな意味をもったと思われる。3 人それぞれの「形似性」の特色を具体的に語れば、まず東山に関してはとくに初期の山岳風景画に注目し、その構図感覚、描写法などにある中国山水の「形似」の取入れについて考察した。そうした「形似」にも彼がもともと身につけていた西欧的なデッサンや大和絵描法なども融合され、やがて戦後の彼の写生旅行体験(ヨーロッパ、中国、日本各地)が積み重なることによって東山独特の「形似画」が形成されていった。また平山の場合は、やはり基礎としての西洋画法の上に、近代日本画の描法と、古壁画の復元模写で獲得した画法や描法が融合されて彼独特の「形似画」が誕生した。そして彼の薫陶を受けた留学生たちのなかから、「工筆重彩画」から生み出された新たなジャンルである「岩彩画」の分野で活躍する画家たちが輩出し、新たな「形似画」を創作すべく制作活動を展開している。最後の加山の作風の特色は、すでに若い時代から自分が興味をもった古今東西のあらゆる画法を取り込みながら、それらの「形似」を自らの創り出す様式に変えてしまう、いわゆる「形似」の様式化を行ってきた。例えば彼は北宋山水画をそのターゲットとして設定したが、そこに生み出された加山特有の「形似性」は、もともとなる北宋山水画の目指す「形似性」とはまた別個のものが創り出されている。彼のこうした「形似性」に対する翻案や改変への大胆な挑戦は、その弟子にも大きな影響を与えた。彼に学んだ中国からの留学生たちからのなかからも、新たな分野としての「岩彩画」の枠をさらに広げるかのように、これまでの「形似画」や「写意画」などの概念を超えるような制作を行う作家も登場してきている。それは言わば、日中の長い「形似画」を通じた交流の歴史的流れに新たな展開をもたらす可能性をもっているともいえる。

「形似画」と「写意画」、そしてそれらに関連する語句としての「写生画」、「院体画」、さらには近代以降の「工筆画」、「写実画」、「重彩画」、「岩彩画」などの概念を絡めながら「形似」と「形似画」の変遷を歴史のなかで探ってきた。芸術文化は、長い歴史のなかで常に政治状況や社会風潮の強い影響を受けてきたわけであり、それはそれぞれの時代の現状に対応した形で変化してきたのであった。芸術表現の一ジャンルとしての絵画も、例外ではなかった。そこに表現される「形似」も時代が変わりながら、それらの時代ごとの新しい様相としての「形似」を生み出してきたのであった。またその変化にともない新しい概念の言葉も生み出されてきた。現代における芸術表現の多様化と複雑化のなかで、この「形似画」なる概念や様相もこれからさらに変貌していくのであろうことの期待を抱きながらこれからもその変遷を見続けていきたい。

## 今後の課題と展望

日中両国において直接的に彼の地を訪れ、絵画交流をなそうとした画人たちの活動をテーマの設定条件として、「写意画」なる概念の対立語として「形似画」なる概念を新たに設定し、このキーワードを軸として、画人たちの個々の活動を考察しながら、その言葉の本質を探ろうと試みた。広大な観点ゆえの遺漏の多い論考となってしまったが、それだけ

にこれからの解明しなければならない問題や課題は多いことも判明してきた。例えば「形似画」と設定したときの、近代の油絵の様相は改めて深く考察してみる必要がある。さらに今回の考察に対応する、細かい点についての疑問や課題として、たとえば南蘋画風の拡がりを主に京都について探ったが東京(江戸)はどうだったのか。あるいは近代に入ってから形似画的な要素の強い留学経験者として何香凝と陳之佛に焦点をあてたが、この時期ほかにも数多くの留学生たちがいたが、それらが圧倒的に写意画的な画風をめざそうという画家が多かったのはなぜなのか。あるいは近代の日中交流を考える上で、中国でも最も日本と関わりが強かったふたつの地域、満州と台湾をあえてここでは語らなかったが、この状況も考察する必要がある。「形似画」なる観点から考察できる、あるいはしなければならないテーマは、さらに山積していることも事実である。これらの疑問や課題に対する地道な解明も、これから必要であることを最後に付け加えておきたい。



## 参考文献

- E・F・フェノロサ(著)森東吾(訳)『東洋美術史綱』(下)、東京美術、1981年7月
- Michael Sullivan『20世紀中国芸術与芸術家』(下)、上海美術出版社、2013年5月
- Michael Sullivan 著、陳瑞林訳『東西方美術的交流』、江蘇出版社、1998年6月
- 「加山又造美術作品精選展在京挙行」、『世界美術』、中央美術学院、1993年7月、p.48
- 「美術の窓」編集部『平山郁夫と玄奘三蔵法師ものがたり』(増補改訂版)、生活の友社、2001年6月
- 『張之洞全集』第3冊、河北人民出版社、1998年8月
- 『東山魁夷 日本人が最も愛した画家』別冊太陽(151)、平凡社、2008年2月
- 『平山郁夫 歩き続けて、描き続けて』別冊太陽(184)、平凡社、2011年6月
- 『平山郁夫与糸綯之路』、中国美術館、1991年9月
- 阿部洋『中国の近代教育と明治日本』、福村出版、1990年8月
- 安永幸一「沈南蘋研究(I)—略歴と作品リスト—」、『長崎県立美術博物館研究紀要』、1、長崎県立美術博物館、1973年、pp.37-60
- 安村敏信「18世紀後期江戸画壇の様相—南蘋派の受容をめぐって」、『MUSEUM 東京国立博物館美術誌』、430、東京国立博物館、1987年1月、pp.4-20
- 安念念、呉長江「日本画家加山又造」、『世界美術』、中央美術学院、1982年10月、pp.55-56
- 伊藤紫織「江戸時代中期画壇における沈南蘋画風の伝播と受容について—版本と大名を中心に」、鹿島美術財団年報(22)、鹿島美術財団、2004年、pp.57-67
- 伊藤紫織「大坂の『唐画』と南蘋風—森蘭斎を中心に」、『美術フォーラム 21』(17)、美術フォーラム 21 刊行会、2008年、pp.62-65
- 伊藤晴子「南蘋派研究—熊斐を中心として」、鹿島美術財団年報 15、鹿島美術財団、1997年、pp.451-463
- 雲雪梅著『中国名画家全集 何香凝』、河北教育出版社、2004年7月
- 荻開津通彦「明代の倣古と雪舟」、『天開圖畫』(8)、山口県立美術館、2009年、pp.21-45
- 影山純夫「雪舟雪村と狩野芳崖」、『天開圖畫』(5)、山口県立美術館、2004年、pp.43-52
- 王凱『中国宮廷美術史』、大学教育出版社、2015年4月
- 王建民主編『中日文化交流史』、外語教学与研究出版社、2007年10月
- 王工「附録中央美術学院簡史」、『美術研究』、中央美術学院、1988年4月、pp.93-104
- 王丹著『嶺南画派大師 高劍父』、広東人民出版社、2009年12月
- 王雄飛『王雄飛画集』、人民美術出版社、2006年4月
- 黄君実、鄭培凱編『東渡奇葩—日本江戸時代中国旅日書画家作品展』、香港城市大学中国文化中心、2008年3月
- 黄小金、韓紅「東山魁夷画中的王維詩意」、『新美術』、中国美術学院、2005年、pp.84-85
- 岡本麻美「兼重暗香研究序—その再評価に向けて」『山口県地方史研究第 120 号』、山口県地方史学会、2018年11月、pp.75-90
- 下関市立美術館『小田海僊展』、下関市立美術館、1995年11月
- 加山又造『加山又造全集』、新集社、1989年12月
- 加山又造著『加山又造の日本画』(アートテクニックナウ 9)(増補新版)、河出書房新社、1994年6月
- 河合正朝「雲谷等顔について」、『美學』(25—3)、美学会、1974年12月、pp.25-37

- 河野元昭「江戸時代「写生」考」『日本絵画史の研究』、吉川弘文館、1989年10月、pp.389-427
- 賀曉舟「清末中国的留日美術女生—以日本私立女子美術学校江蘇籍女生為主的考察」、『南京芸術学院学報(美術与设计版)』(3)、南京芸術学院、2014年6月、pp.47-51
- 郭娟「岩彩画在中国」、『芸術界』、安徽芸術界雜誌社、2010年12月
- 岩彩画研究実行委員会「<東アジアにおける岩彩画の展開 東方岩彩画展>(上海展)」、『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』(54)、京都市立芸術大学美術学部、2010年、pp.33-41
- 菊屋吉生「昭和初期新日本画運動についての一試論」、山口県立美術館、1988年1月、pp.73-138
- 吉人『平山郁夫—当代唐玄奘』、華齡出版社、2008年4月
- 吉川健一「工藝家画家 陳之佛—東京美術学校に凶案を学んだ最初の外国人—」、『アジア遊学』(17)、勉誠出版、2000年6月、pp.126-134
- 吉沢忠『与謝蕪村』(日本美術絵画全集 19)、集英社、1980年4月
- 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究』、ゆまに書房、2009年2月
- 京都国立近代美術館『明治150年展 明治の日本画と工芸』、京都国立近代美術館、2018年3月
- 橋本雄「雪舟入明再考」、『美術史論叢』33、東京大学文学部美術史研究室、2017年3月、pp.1-45
- 近藤秀実周積寅著『沈銓研究』、江蘇美術出版社、1997年7月
- 古賀十二郎『長崎画史彙傳』、大正堂書店、1983年11月
- 顧平、陳伝席『中国名画家全集 陳之佛』、河北教育出版社、2002年4月
- 吳作人「芸術与魅力—平山郁夫新作在華展觀後」、『世界美術』、中央美術学院、1980年、p.4
- 吳廷璆ら編『日本史』、南開大学出版社、1994年7月1日
- 吳保合『高克恭研究』、国立故宫博物院、中華民國76年(1987)7月
- 広州芸術博物館編『高劍父画稿』、嶺南美術出版社、2007年2月
- 荒井奈穂美「明治時代の南画 野口小蘗を中心に」、『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』(3)、関西大学大学院東アジア文化研究科、2014年4月、pp.3-20
- 高美慶編『嶺南三高画芸』、香港中文大学文物館、1995年9月
- 黒田讓『名家歴訪録』上編、明治32年(1899)
- 今関寿麿『東洋画論集成 下巻』、読画書院、1916年1月
- 今橋理子「宋紫石試論：南蘋流継承と離脱の様相」、『國華』(1141)、至文堂、1990年12月、pp.5-14
- 佐々木丞平、佐々木正子『円山応挙研究 研究編』、中央公論美術出版社、1996年12月
- 佐々木丞平『応挙写生画集』、講談社、1981年6月
- 佐々木徹『東山魁夷』、美術出版社、1984年11月
- 佐藤道信「朦朧体論」、『國華104』(1)、國華社、1998年8月、pp.28-36
- 佐藤道信『明治国家と近代美術 美の政治学』、吉川弘文館、1999年4月
- 坂崎坦『論画四種』、岩波書店、1932年6月
- 山下裕二「特集逸脱の画聖ほんとうの雪舟へ!」『芸術新潮』第53巻第3号、新潮社、2002年3月、pp.5-76
- 山口県立美術館編集『雪舟への旅』、「雪舟への旅」展実行委員会、2006年11月
- 山口県立美術館編集『雪舟への旅展図録』、山口県立美術館雪舟研究会、2006年11月
- 山盛弥生「近代における女性画家の自立について—野口小蘗を中心に—」美術史学会例会

發表要旨、2015年4月

- 山川武『応挙/呉春』(日本美術絵画全集 22)、集英社、1977年4月
- 山梨県立美術館『明治の宮廷画家—野口小蘗と近代南画』、山梨県立美術館、2005年
- 斯舜威『中国当代美術 30年(1978-2008)』、東方出版中心、2009年1月
- 辞海編輯委員会編『辞海』、中華書局香港分局、1965年4月
- 謝海燕「陳之佛の生平及其花鳥画芸術」、南芸学報、1979年11月、pp.4-10
- 朱鑄禹編『中国歴代画家人名辞典』、人民美術出版社、2003年12月
- 朱万章「何香凝与嶺南画派」、『美術学報』(5)、広州美術学院、2014年9月、pp.58-62
- 周一川『近代女性日本留学史(1872-1945)』、社会科学文献出版社、2007年6月
- 周興樑「何香凝の絵画芸術与革命生涯」、『文史哲』(2)、山東大学、2004年3月、pp.86-91
- 周積寅『周積寅美術文集』、江西美術出版社、1998年12月
- 周積寅『中国歴代画論』、江蘇美術出版社、2007年6月
- 祝捷「中央美術学院前身歴史沿革年表(1918-1949)」、『美術研究』(1)、中央美術学院、  
2009年1月、pp.97-99
- 小川裕充『臥游 中国山水画—その世界』、中央公論美術出版社、2008年10月
- 小葉田淳著『中世日支通交貿易史の研究』、刀江書院、1969年1月
- 小林忠『墨絵の譜—日本の水墨画家たち〈1〉』、ぺりかん社、1991年11月
- 上田万年編『講談社新大字典 [普及版]』、講談社、1993年3月
- 新村出編『広辞苑』第6版、岩波書店、2008年1月
- 森文祥(蘭齋)『蘭齋画譜』、大野木市兵衛刊、天明2(1782)年
- 杉本欣久「江戸時代の中国絵画受容と八代将軍吉宗が果たした役割」、『日本美術全集 6 東  
アジアのなかの日本美術』、小学館、2015年2月
- 成澤勝嗣「日本の南蘋系画家研究資料」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊、  
早稲田大学大学院文学研究科、2015年、pp.13-30
- 静岡県立美術館『美しき庭園画の世界—江戸絵画にみる現実の理想郷』、静岡県立美術館、  
2017年10月
- 千葉市美術館編『江戸の異国趣味—南蘋風大流行』、千葉市美術館、2001年10月
- 孫銳、鄭蕾「何香凝の絵画芸術与日本絵画的淵源」、『国画家』(6)、天津人民美術出版  
社、2014年11月、pp.67-68
- 大庭脩編著『唐船進港回棹録島原本唐人風説書割符留帳』、(近世日中交渉史料集関西大学  
東西学術研究所資料集刊9)、関西大学東西学術研究所、1974年3月
- 谷信一『美術史』(体系日本史叢書 20)、山川出版社、1968年8月
- 竹内理樺「何香凝の芸術活動—1930年代における美術を通じた抗日救国運動を中心に」、  
『言語文化』(15-4)、同志社大学言語文化学会、2013年、pp.359-389
- 中国北京画院『第七回中日美術交流聯合展作品集』、2008年
- 朝岡興禎著、太田謹補『古画備考 卷中 増訂』、思文閣、1970年8月
- 長廣敏雄訳『歴代名畫記』、平凡社、2003年
- 陳滢『嶺南花鳥画流変(1368-1949)』、上海古籍出版社、2004年9月
- 陳薌普著『美術論叢(33)高劍父の絵画芸術』、台北市立美術館、1991年7月
- 陳嗣雪「我的父親陳之佛—工筆花鳥画大師」、『南京芸術学院学報』、2006年、南京芸術学  
院、pp.212-214
- 陳小法「日明仏教交流に関する一考察」、『四天王寺国際仏教大学紀要』(41)、四天王寺  
国際仏教大学、2005年、p.41-64
- 陳野『浙江絵画史』、杭州出版社、2005年4月

- 鶴田武良「何元鼎と梁基—沈南蘋の周辺 来舶画人研究 5」、『國華』(1069)、至文堂、1983年12月、pp.35-45
- 鶴田武良「清末民国初期の美術教育—近百年来中国絵画史研究(4)」、『美術研究』(365)、便利堂、1996年10月、pp.1-38
- 鶴田武良「留日美術学生—近百年来中国絵画史研究(5)」、『美術研究』(367)、便利堂、1997年3月、pp.127-139
- 鶴田武良『日本の美術(326)宋紫石と南蘋派』、至文堂、1993年7月
- 田原市博物館編集『渡辺崋山・椿椿山が描く花・鳥・動物の美』、田原市博物館、2013年9月
- 島尾新「雪舟と明代絵画—亀裂と同調」、『明代絵画と雪舟』、根津美術館編集、2005年7月、pp.7-14
- 島尾新『もっと知りたい雪舟—生涯と作品』、東京美術、2012年4月
- 東京国立博物館編集『雪舟没後 500年特別展』、毎日新聞社、2002年3月
- 東山魁夷『オーストリア紀行 東山魁夷画文集 7』、新潮社、1979年7月
- 東山魁夷『山水悠久—障壁画の世界』、ビジョン企画出版社、2000年11月
- 東山魁夷『東山魁夷』、講談社、1989年12月
- 東山魁夷『東山魁夷画選』、人民美術出版社、1979年
- 東山魁夷『東山魁夷画文集』、新潮社、1979年7月
- 東山魁夷『日本の美を求めて』、講談社学術文庫、1976年12月
- 董其昌『画禅室随筆』、広文書局、中華民国 57年(1969)6月
- 董其昌『画禅室随筆』、浙江人民出版社、2016年1月
- 内藤湖南『支那絵画史』、筑摩書房、2002年4月
- 日中友好文化交流促進日本委員会『“和平是福”中日名家絵画展』、2015年
- 日展史編纂委員会『日展史』(巻1-6)、社団法人日展、1980年7月
- 日本画研究室、保存修復研究室「<敦煌意象：中日岩彩画展>及び<敦煌芸術の伝承と戦前岩彩画創作国際学術研討会>」報告、『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』(56)、京都市立芸術大学美術学部、2012年、pp.69-77
- 納禾雅「岩彩与微塵—中央美術学院実験芸術科教授胡明哲訪談」、『中国芸術』、中国美術出版総社、2009年1月、pp.73-91
- 馬采「日本傑出的画家—雪舟等楊」、『美術』、中国美術家協会、1956年8月、pp.37-39
- 馬文西「中日岩彩画教育現状与發展」、『美術』、中国美術家協会、2010年12月、pp.84-86
- 馬宝杰「雪舟与中国的院体絵画」、『中国書画』、経済日報社出版、2003年9月、pp.20-26
- 樋口一貴『円山応挙生涯と作品』、株式会社東京美術、2013年
- 武田恒夫『雲谷等顔と桃山時代』、山口県立美術館、1984年
- 兵兵「美術動態」、『美術』、中国美術家協会、1983年8月、p.64
- 平山郁夫『敦煌歴史の旅 シルクロードに法隆寺をみた』、光文社、1988年3月
- 平山郁夫『悠久の流れの中に』、日本図書センター、1997年12月
- 豊子愷編『雪舟的生涯与芸術』、上海人民美術出版社、1956年7月
- 穆益勤編著『明代院体浙派資料』、上海人民美術出版社、1985年8月
- 綿田稔『漢画師—雪舟の仕事』、ブリュッケ出版、2013年10月
- 毛晉『津逮秘書』(国立国会図書館のデジタルを参考する)所収本
- 蒙光励、陳流章「何香凝年譜簡編(上)」、『暨南学報(哲学社会科学)』(2)、暨南大学、1987年7月、pp.58-68
- 蒙光励、陳流章「何香凝年譜簡編(下)」、『暨南学報(哲学社会科学)』(3)、暨南大学、1987



- 年 10 月、pp.39-47
- 余湘智「何香凝留日学画史跡鈎沈及其早期画風の生成」、『書画世界』(4)、安徽美術出版社、2018 年 4 月、p.92
- 楊家駱編『南朝唐五代人畫学論著』、世界書局、1975 年 4 月
- 楊德忠「李在入京時間及生卒年考析」、『芸術探索』(3) 広西芸術学院、2014 年 6 月、pp.34-38
- 楊涵編『中国美術全集 絵画編 10』(清代絵画中)、上海人民美術出版社、1989 年 3 月
- 楊涵編『中国美術全集 絵画編 6』(明代絵画上)、上海人民美術出版社、1988 年 10 月
- 李偉銘『高劍父詩文初編』、広東高等教育出版社、1999 年 9 月
- 李平凡「日本人民熱烈記念雪舟等楊逝世 450 周年」、『美術』、中国美術家協会、1956 年 8 月、p.8
- 李有光、陳修範、李欣遍『陳之佛選臨景年画譜』、江蘇美術出版社、2009 年 6 月
- 李有光、陳修範『陳之佛研究』、江蘇美術出版社、1900 年 9 月
- 李有光、陳修範編『陳之佛文集』、江蘇美術出版社、1996 年 9 月
- 劉海粟美術館等編『99 中日現代美術友好交流展』、1999 年
- 劉曉路「東山魁夷の風景世界」、『美術』、中国美術家協会、2000 年 4 月、pp.42-44
- 鈴木敬『中国絵畫史(上)』、吉川弘文館、1981 年 3 月
- 鈴木敬著、任道斌訳「明代“浙派”絵画研究(続)」、『新美術』、中国美術学院、1991 年 1 月、pp.25-30
- 鈴木敬著、任道斌訳「明代“浙派”絵画研究」、『新美術』、中国美術学院、1989 年 4 月、pp.44-53、鈴木良一「雪舟研究の課題--熊谷宣夫「雪舟等楊」・蓮実重康「雪舟」によせて」、『歴史学研究』(230)、青木書店、1959 年 6 月、pp.46-50
- 蓮実重康「雪舟等楊の研究：その人と作品」、『京都大學文學部研究紀要』(6)、1960 年 5 月、pp.1-149
- 連冕「30 年美術大事記」、『美術觀察』、中国芸術学院、2005 年 12 月、pp.15-17
- 樓耀福『唐滔和他的虞山』、上海書画出版社、2012 年 6 月
- 脇本十九郎「高然暉について」、『美術研究』13 号、東京文化財研究所、1933 年 1 月、pp.8-16
- 俞劍華編著『中国画論類編』、中華書局香港分局、1973 年 4 月
- 姚治華「勇于探索不斷創新——讀加山又造先生的画作」、『世界美術』、中央美術学院、1984 年、pp.23-25
- 廖承志「我母親和他的画」、『人民日報』、1979 年 2 月 14 日
- 汪向荣『清国お雇い日本人』、朝日新聞社、1991 年 7 月
- 聶晶「行者無疆—王雄飛与岩彩画」、『21 世紀』、中国国際青年交流中心、2009 年 1 月、pp.26-28
- 薛永年「重彩画及其語言」、『美術觀察』、中国芸術学院、1998 年 7 月、pp.5-6
- 阮榮春、胡光華『中華民国美術史』、四川美術出版社、1992 年 6 月
- 阮榮春、胡光華『中国近現代美術史』、天津人民美術出版社、2005 年 6 月
- 饒建華『東山魁夷絵画美学思想研究』、社会科学文献出版社、2017 年 11 月

## 謝辞

本研究を遂行し学位論文をまとめるに当たり、多くのご支援とご指導を賜りました、指導教員の葛崎偉教授・森下徹教授・石井由理教授に深く感謝しております。また、学位論文作成の全過程において、親身にご助言、丁寧かつ熱心にご指導を賜りました、山口大学大学院教育学研究科の菊屋吉生教授に心から感謝いたします。論文修正に当たり、論文に関する資料や考察の方法など、細部にわたるご指導をいただきました、フェリス女学院大学非常勤講師の味岡義人先生に深く感謝申し上げます。

最後に、これまで温かく見守ってくれた友人たちや家族に、感謝の意を表します。