

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

Relationship between Chinese paintings and Higasiyama Kai, Hirayama Ikuo, Kayama Matazou

趙 忠 華*

ZHAO Zhonghua

(要旨)

戦後（第2次世界大戦後）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。日本画家の代表として、東山魁夷、平山郁夫、加山又造の3人は中国で写生や制作などを行うとともに、個展、教育活動なども実施して、戦後の中国に日本画の新しい状況を伝えていた。そのためか、3人は中国で広く知られ、その絵画やエッセイなどといったものも、紹介されている。さらに、彼らの創作活動や美意識などについても、日本美術に興味を抱く中国の美術作家や研究者たちに注目・分析されている。

このように中国に受け入れられた理由としては、まず彼らの日本文化への愛着と確信が挙げられる。戦後、日本画に対する懐疑的な見解が渦巻き、戦前の旧体制を象徴するものとして日本画を否定する風潮（日本画滅亡論）が強まった時期があった。しかし、この3人をはじめ、日本画家たちは日本文化への探究と再発見を試みることによって日本画を制作し続け、それぞれ独自の画境を完成させた。自らの民族やその文化への愛着と確信は、作品を通して戦後の中国にも伝わってきたといえるだろう。また、これから詳述していく東山魁夷の日中伝統絵画の融合、平山郁夫の仏教と敦煌壁画、加山又造の北宋山水画の革新といった要素を有する彼らの作品は、世界の多彩な文化を取り入れ、融合させる日本文化の特色を示しているともいえる。そうした中で、3人の創作活動にそれぞれで共通しているのは中国の伝統絵画に対する深い敬意と積極的なその吸収である。彼らのこのような他国文化の再創造、技法の再発見は、精神的に、画法的に、中国と中国絵画界に多大な示唆を与え、中国絵画を制作する美術家たちに引き続き注目され続けてきているといえよう。

本研究は、1970年代以来の日中絵画の交流を整理し、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ものである。このことにより、中国絵画と3人の日本画家それぞれとの関連性の様々な様相を明らかにしたい。

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¹が殆どであって、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

* 山口大学大学院東アジア研究科博士課程3年 (The Graduate School of East Asian Studies, Yamaguchi University)

い、絵画上の交流もかなり目立ってきていた。例えば、東山魁夷や平山郁夫、加山又造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のだ。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、とくにの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」²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、禪宗の趣がある、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ろう、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「芸術与魅力——平山郁夫新作在華展観後」³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 不断創新——讀加山又造先生的画作」⁴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甚だしい影響を及ぼし、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3人はなぜ中国で受け入れられ、どの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は、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。これにより、中国絵画と3人の日本画家各々の関連性の諸相について明らかにしたい。

1 日本画に対する戦後中国画壇の認識

1972年、日中国交正常化が実現された。また1978年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のだ。さらにはこれを記念するため、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Iは1978年から2016年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I 戦後における日中絵画交流の展覧会など⁵⁾

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	
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（中国人民対外友好協会、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Iによると、1978年以来、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であり、油絵は西洋の絵画であるが、日本画は近代以降に誕生し、西洋で紹介されたものとして、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だ。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で紹介された。

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る、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』が中国人民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。また東山の多くのエッセイなどは、その清新さと思想の奥深さによって、中国語に訳され、愛読されている。例えば『東山魁夷の世界』⁶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認められ、東山のエッセイの中で語られ、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。伝統的な風格と外来の影響は東山画風の移り変わりを象徴している。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。現代日本の絵画は風格が多種多様であるが、東山の絵画は現代的、民族的な情緒を最も表現しているものといえよう。(筆者訳、以下同)⁷

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た。あるいは、東山の美学思想については、饒建華の『東山魁夷絵画美学思想研究』⁸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。

実は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こうした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を学んだ師・結城素明ゆずりの絵画の基礎の上に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

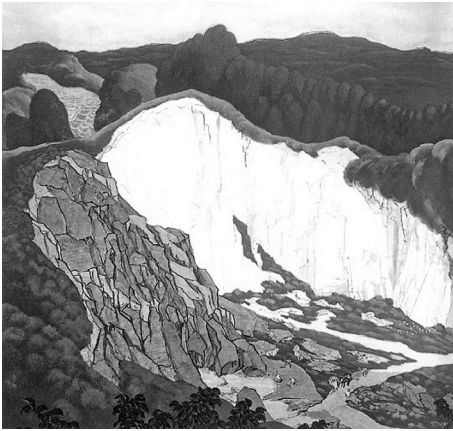


図1 結城素明「山銜夕暉」1927年



図2 松岡映丘「さまつ浜村」(部分) 1928年

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。若い時代には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。

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徴は、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である



図3 東山魁夷「焼嶽初冬」1931年



図4 東山魁夷「柿生の里」1928年

う。

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。⁹

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、何だったのだろうか。

東山の若い時代における西洋絵画への憧憬については、すでに諸書で述べられるとおりであるが、とくに若い時代の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づづられている。¹⁰ 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のではないだろうか。

こうした西洋絵画の東山絵画への影響はともかくとして、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髓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。¹¹

東山は中国の古来の水墨画、特に宋時代の山水画にも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)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「焼嶽初冬」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さえ、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ることに、われわれは気づくのである。

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流れとして語られてきているが、おそらく彼は東京美術学校時代においても、中国山水画への興味は強く抱いていたのではないだろうか。

東山が描く山岳風景画の厳しさは、彼の初期創作の鮮明な特徴といえる。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いるか。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。



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

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。¹²

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かもしれない。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、河は悠然と流れている。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凛乎とした姿勢を示している。和上の閉じら



図7 東山魁夷「揚州薰風」(部分) 1980年 唐招提寺所蔵

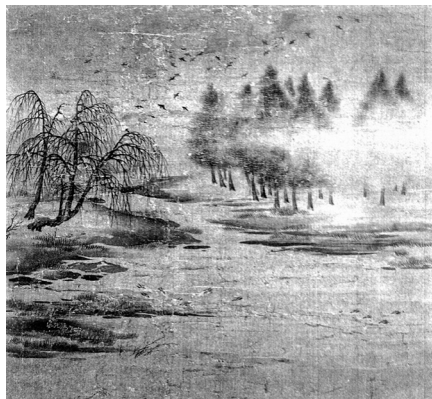


図8 趙令驥「秋塘図」北宋

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。¹³

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、驚嘆や感動をせざるを得なかったのだ。彼の中国写生に基づいた唐招提寺障壁画作品には、「揚州薫風」（図7）の他「黄山曉雲」、「桂林月宵」、「漓江暮色」などがあるが、とくに「揚州薫風」の場合は、趙令驤「秋塘図」（図8）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よう。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、そしてなにより静かな湖畔の情趣表現においてこの二つの作品は、時代は違えど、きわめて共通の意識と感覚をもって描かれていることに気づくだろう。

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では、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。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。

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、洋画、新興大和絵といったあらゆる要素の融合は、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からこそ、中国の多くの人々の共感や感動を引き起こすことができたのではないだろうか。

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。¹⁴

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として、敦煌訪問を果たしたのであった。¹⁵

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。¹⁶

3.2 敦煌の壁画と平山絵画の作風形成

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く否定される時代でしたが、大伯父は「戦争に負



図9 平山郁夫「流沙浄土変」1976年



図10 平山郁夫「敦煌莫高窟」1991年

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。¹⁷

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。1952年、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、¹⁸ 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¹⁹

そしてそのような状況の彼は、1958年に東京で開かれた中国敦煌芸術展覧会に出会ったのだった。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われる。

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。1967年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1987年、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。²⁰ 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彩はその重要な特徴といえよう。

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11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11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醸し出しつつ、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。そしてその約十年後に描かれた図12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。

その後何度も敦煌を訪問することとなる平山は、中国で個展をたびたび開き、日本画の発展と成果を中国に伝えた。平山のこれらの制作は、日本画、或いは日本文化に対するある種の確信をもって制作されたものといえるだろう。そこにはまた戦後の日本が復興する願いとともに、原爆を受けた平山の快癒への希望が含まれていた。1979年に、平山の個展が中国で開催されたが、当時の中国はまだ文化大革命が終わったばかりで、伝統文化への自信回復と、これからの新たな生活への希望を得ることが最優先の時代であり、文化的に抑圧されてきた中国は、その暗黒からようやく脱却しようとした時期であった。仏教は中国で長い歴史を持ち、三蔵法師や釈迦といったそれらを象徴する人物は中国人にとって親しい存在である。そのため、平山の日本画に表現された脱却への想いが中国の観衆に与えた衝撃はいかに強烈であったかは想像に難く



図11 平山郁夫「聖観音」1968年



図12 平山郁夫「鹿野苑の釈迦」1976年

ない。

平山の敦煌シリーズは精神的な力を中国の人々にもたらし、やがて中国絵画の発展と変容にも大きなヒントを与えたといえる。それは自らの伝統への改めでの注目であるともいえる。前述した東京で行われた中国敦煌展覧会は文化大革命の前に開催されたものであって、当時はまだ伝統に対する全面的な否定の意識が中国全土を巻き込んでいた。絵画も例外ではなかった。しかしながら、平山が描いた敦煌の絵画は、中国の伝統と直接的につながるものではないかと多くの中国国民の驚嘆を引き起こした。そしてこうした画風が実は中国の古い壁画をもとに生まれた描法であったといえる。平山の重厚な絵肌をもつ絵画の特色は結果として、伝統的な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。例えば、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、これらが展覧会重要な部門となっていった。²¹

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日本「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と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つただろう。」²²と評価された。

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。²³ 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のであった。²⁴

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とっていただろう。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。



図13 加山又造「月光波濤」1979年

「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。²⁵

加山的水墨画に対する憧れは1978年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、1988年に「倣北宋水墨山水」（図14）、1989年に「倣北宋水墨山水雪景」（多摩美術大学美術館蔵）（図16）、1991年に「倣北宋雪景水墨山水」（東京国立近代美術館蔵）、1992年に「倣北宋深山凍林」（東京芸術大学大学美術館蔵）、1993年に「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よう。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。

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。²⁶ 李成の真筆とはみなされず、伝承作品と考えられている「茂林遠岫図」であるが、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ふ李成画の特色を見て取れる作品といえる。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、李成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かり省略されている。

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といえる。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

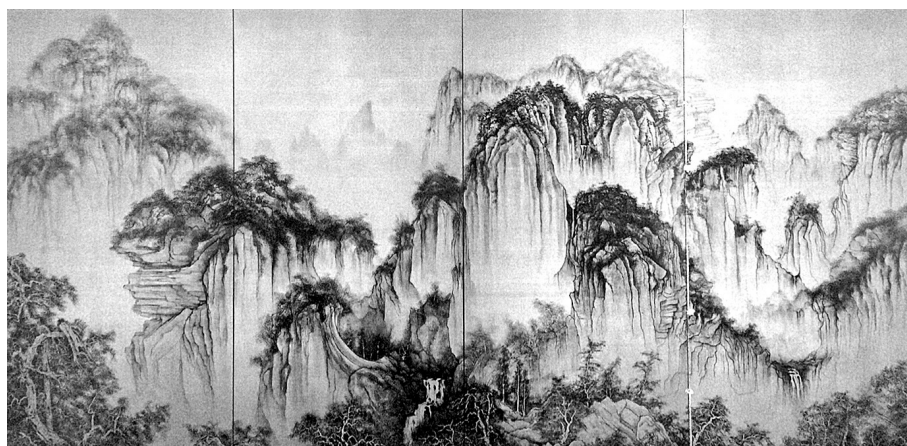


図14 加山又造「倣北宋水墨山水」（部分）1988年

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、加山風の自然の景観を印象的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、古雅な趣はむしろ誇張されたように残されてもいる。

北宋山水画に対する加山の独特な解釈は、1989年制作の「倣北宋水墨山水雪景」(図16)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、1988年の作品には、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。

これらの処理方法は、自然に対する写実的描写ではなく、室内の舞台や背景といった装飾的描写に変化する。つまりこの変化は近景と遠景に対する省略、中景に対する意図的な強化によって達成されたものではないだろうか。そして、この強化は古典的な素朴さとはまた別個の、白と黒の対比により生まれた人工的な舞台効果を生み出している。それは機械のように冷たくて硬いものであり、そこに自然の厳しさと人間世界からの隔絶感が見出される。そこに展開される光景は、実景とは全く異なるもので、あたかも夢の中の雪景山水のような幻想性さえ漂わす作品となっている。

北宋の水墨画に対しての加山の注目と創作は、そこに日本画に対する彼なりの確信を見つけ出し、それが未来への新たな描写を生み出す契機となったといえよう。彼は水墨画と自らの日本画制作について、以下のように指摘している。

(前略) 日本文化のために水墨画をしなければならぬ——心のある部分にそのことがあるのを否定できない。自己を叱咤し、励まして、自分なりの研究の仕方をやる。やっけていて勇気が湧いてくる。



図15 伝李成「茂林遠岫図」北宋 遼寧省博物館蔵

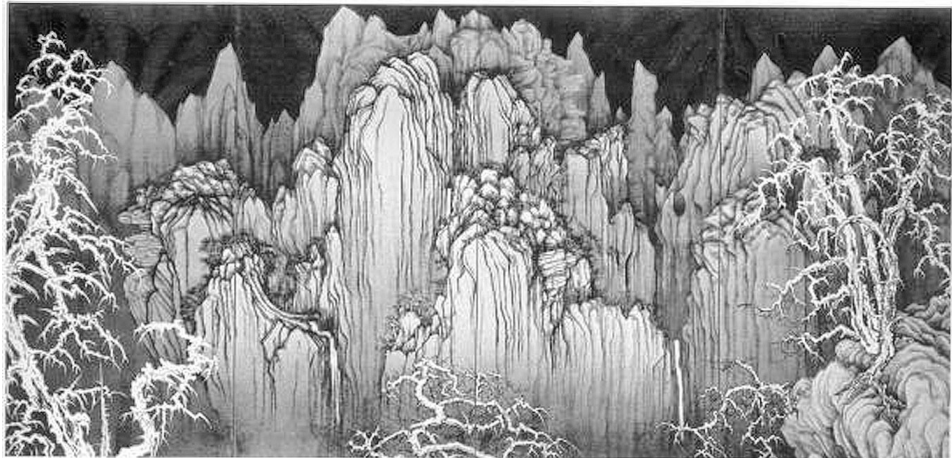


図16 加山又造「倣北宋水墨山水雪景」1989年 多摩美術大学美術館蔵

水墨の筆をとるとき、室町、鎌倉、藤原、天平と、千数百年の古までまったくすぐ近くの時代であったように思われる。当時の料紙と差のない紙に、当時とそんなに変わらない素材で、筆で描く。当時の日本人が引いた墨の感じを本能的に近く感じる。感情的、懐古的になるが、それが、古から現代、さらに未来につながる私の日本画の可能性への実感である。²⁷

こうした水墨画への注目と創作は、加山にとって日本文化を守り続けていくことと同義のものとして重なってくる。水墨画を描いていくうちに、日本文化に対する確信も抱けるようになり、自分の制作に対しても迷いがなくなってくる。加山の日本画創作には、中国の古典的な水墨画よりヒントを得、昔から今日まで、更に未来へと展開していく道すがりが容易に想像できる。したがって、水墨画、特に北宋の水墨山水画は、彼の創作を貫いて深いつながりを持っているといえる。そこに見いだされた新たな幻想性や人工感覚は、まさに加山なりの現代日本画への可能性を秘めたものであったといえよう。

これらの活動により、加山の日本画理念と

美学思想は当時の中国画家だけでなく、若い美術専攻の学生たちにも積極的な影響を与えた。特に、日本に留学をしていた王雄飛、胡明哲といった画学生たちは、加山又造の研究室で日本画の技法と画材を勉強している。帰国後、彼らは学んできた日本画の画法を戦後の中国工筆画、重彩画の創作に融合させ、中国画の革新と発展を促進したといっていだろう。

むすび

3人の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。即ち彼らは、東洋の古典美術をもとにして出発しながらも、あらゆるスタイルとの融合をはかりながら、独特な画風を確立させたのだった。

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。

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のだった。そしてさらに敦煌莫高窟の壁画を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、彼が紹介したこのような表現法は中国の重彩画に多大な啓発を与え、大きな影響を及ぼしたのだった。

加山又造は北宋山水画を脱却し、それらの構図や描法の再構成を試み、新たな表現様式、つまり現代的な美意識に対応しうる中国古典絵画の再生を試みようとしたのだった。このような文化の再創造、技法の再発見は精神的に、画法的に中国の画家たちと中国絵画とに多大な示唆を与える結果となった。

このように中国絵画との関連が緊密であるこの3人画家たちは、今日に至っても中国で注目され、その作画姿勢と画業は現代も多く

のファンを生んでいる。

また、日中友好条約の締結により、3人の画家たちはその友好を芸術面で押し進めた代表として中国に紹介されたのだった。彼らの作品や美学思想、創作活動などは、現代の中国の画家たちにも多大な影響を与えている。最も直接的な影響として挙げられるのは、1910年代頃つまり戦前における最初の日本留学ブームに次ぐ2度目の日本への美術留学ブームの到来である。これらの美術留学生たちは、そのほとんどがすでに中国の美術大学を卒業した学生たちである。日本を通じて西洋文化を学ぶ前回とは異なり、今回の留学ブームでは日本で生まれ培われた日本画の勉強と研究が主な目的である。この日本画の勉強と研究により、逆に中国伝統絵画を革新する契機を探ろうという動きが生まれていることは実に興味深い。これからさらに日本画と中国画とは、互いに東洋画としてのルーツをもちながら、どう変貌していくのか、興味の尽きない状況は続いていく。

【註】

- ¹ 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)、2012年、pp69-77
- 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)、2010年、pp33-41
- 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)』、2012年9月、pp79-83
- ² 黄小金、韓紅「東山魁夷画中的王維詩意」、『新美術』、2005年、pp84-85
- ³ 呉作人「芸術与魅力——平山郁夫新作在華展観後」、『世界美術』、1980年、p4

- ⁴ 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』、1984年、pp23-25
- ⁵ この表は「30年美術大事記」(連冕、『美術觀察』、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。
- ⁶ 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エッセイと詩歌をふくめた東山作品集である。
- ⁷ 原文は「東山魁夷の風景画世界、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絵画。東山の絵画觀隨外來潮流而動，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「東山魁夷の風景世界」、『美術』、2000年4月、p44
- ⁸ 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
- ⁹ 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、p185
- ¹⁰ 佐々木 徹『東山魁夷』、美術出版社、1984年11月、pp190-194
- ¹¹ 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、p115
- ¹² 東山魁夷『日本の美を求めて』、講談社学術文庫、1976年12月、pp26-34
- ¹³ 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、p31
- ¹⁴ 平山郁夫『悠久の流れの中に』、日本図書センター、1997年12月、p193
- ¹⁵ 「平山郁夫年譜」、『平山郁夫と糸綱之路』、中国美術館発行、1991年9月
- ¹⁶ 吉人『平山郁夫——当代唐玄奘』、華齡出版社、2008年4月
- ¹⁷ 前掲書注14、pp67-68
- ¹⁸ 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、p40
- ¹⁹ 前掲書注18、pp50-51
- ²⁰ 『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、pp38-39
- ²¹ 馬文西「中日岩彩画教育現状与発展」、『美術』、2010年12月、pp84-86
- ²² 原文は「《月光波涛》、以它宏偉的氣勢和強烈的現代裝飾感、打動了中国觀衆。面对这一巨幅的日本水墨画、人们既有感于中日文化之源遠流長的交往、又為画家那独特而大胆的芸術手法所激動。」である。筆者訳。安念念、呉長江「日本画家加山又造」、『世界美術』、1982年10月、p53
- ²³ 兵兵「美術動態」、『美術』、1983年8月、p64
- ²⁴ 「加山又造美術作品精選展在京举行」、『世界美術』、1993年7月、p48

- ²⁵ 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、p8
- ²⁶ 加山又造『加山又造全集(第四卷)よみがえる水墨』、新集社、1989年12月、p138
- ²⁷ 前掲書注25

【参考文献】

日本語文献

- (1) 東山魁夷『日本の美を求めて』、講談社学術文庫、1976年12月
- (2) 東山魁夷『東山魁夷』、講談社、1989年12月
- (3) 『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
- (4) 東山魁夷『東山魁夷画文集』、新潮社、1979年7月
- (5) 佐々木 徹『東山魁夷』、美術出版社、1984年11月
- (6) 平山郁夫『悠久の流れの中に』、日本図書センター、1997年12月
- (7) 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
- (8) 『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
- (9) 「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
- (10) 加山又造著『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
- (11) 加山又造『加山又造全集』、新集社、1989年12月

中国語文献

- (1) 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
- (2) 『平山郁夫と糸綱之路』、中国美術館、1991年9月
- (3) 吉人『平山郁夫——当代唐玄奘』、華齡出版社、2008年4月