

中国における近代の美術の構造と独自性

福田 隆真^{*1}・楊 世偉^{*2}

On the Structure of Modern Art and Creation of Originality in China

FUKUDA Takamasa^{*1}, YANG Shiwei^{*2}

(Received December 14, 2023)

キーワード：中国、美術教育、近代美術、四層構造

はじめに

本稿は中国の近代の美術の変遷を構造化して、伝統美術から現代美術までを四層の構造を仮定して述べ、中国における独自性を探るものである。四層は民族の伝統文化、西洋文化の影響、近代美術とデザインの国際様式、現代美術のそれぞれを想定している。そして具体的な美術家と作品を採り上げて四層構造を解説する。それらは徐悲鴻、豊子愷である。彼らの活動を紹介し、独自性追求の姿勢や理念を述べる。そして、現代におけるグローバル化とアイデンティティの形成については、呉冠中を採り上げ、彼の創作理念を明らかにする。

1. アジアにおける近代の美術の構造

東アジアと東南アジアの近代の美術の変遷は、民族の伝統文化と西洋文化との関係によって、それぞれの国や地域は特色ある歴史を有している。東アジアでは西洋だけでなく日本の影響も関係している。例えば、20世紀初頭の中国は日本を通じて西洋文化を学び、新式学校を設立し、日本を参考に教育システムを構築した¹⁾。

アジア地域では西洋諸国の植民地化により民族の伝統文化と西洋文化との関係に特色を見ることができる。そうした観点から、アジアにおける近代の美術の変遷を構造化すると図1のように想定できる。第1層はこの四層の基盤である各民族の有する伝統文化である。基本的に文化は民族に帰属すると考えられる。その上に西洋文化の影響がもたらされ、第2層となる。そして第3層に西洋文化の消化吸収と国際様式としてのデザインの影響がある。この段階で個々の国や民族の独自性を形成することになる。さらに世界のグローバル化によって、メッセージ性の強い現代美術が第4層に位置付けられるのである。そしてそのメッセージはローカルな視点とグローバルな視点の両者を含んでいる。つまりグローバル化と同時にローカルへの認識やアイデンティティの形成が高まってくるのである。これらは国や地域によって年代は異なるが、第1層から4層までの経過を辿ることに大差はない。

2. 中国の近代美術の構造

中国の近代美術の構造を検討するために、「近代」の範囲を定義する必要がある。中国の歴史研究では1840年のアヘン戦争を中国近代史の始まりとして設定されるのが普通である。しかし、美術史関連の書籍では、近代美術史については明朝中期から述べる 경우가多く、すなわち近代の始まりを16世紀に設定している。1514年、最初のポルトガル商船が中国広州に到着し、中国と西洋文化の接触が始まった²⁾。1582年、イタ

*1 山口大学名誉教授 *2 広島大学人間社会科学部研究科教育科学専攻教師教育デザイン学プログラム

リアの宣教師、マテオ・リッチ（1552～1610）は中国へ来て、広州、南京、北京などの都市にキリスト教の布教を始めた³⁾。マテオ・リッチは布教と同時に西洋の文化と芸術をもたらした。その後も美術に長けた西洋人の宣教師が中国にやってきたが、当時の西洋美術は中国の画家たちに注目されていなかった⁴⁾。したがって、西洋美術は16世紀から中国に存在していたが、当時の中国人は西洋諸国に対する認識が乏しく、自分の文化に十分な自信を持っていたため、当時の西洋美術が中国美術に与える影響は少なかったと考えられる。

本稿では、中国の近代の開始時期を1840年代に設定している。アヘン戦争以後、中国は敗戦国として半植民地半封建国家となり、当時の中国人は伝統文化に対する優越感が挫折し、地位も低下してきた。政府と民衆が西洋文化を重視し、提唱するようになり、西洋文化の影響が徐々に増大していった。

前述のようにアジアにおける西洋文化との関係から、近代美術の変遷を一般的な構造化をしたものが図1である。ここではこの構想に基づいて中国の近代の美術の変遷を構造として述べる。

第1層は民族が有する伝統的な美術文化である。中国の伝統的な美術文化は歴史が長い、宋朝以前の美術創作は基本的に皇居の中にしか存在しなかった。宋朝から製紙技術が改良され、士大夫（知識階級）の間の文人画が台頭し、明朝になると、江蘇省と浙江省に資本主義の芽が生まれ、経済が急速に発展し、美術も一般民衆の生活で普及した。1840年以前の中国の伝統的な美術文化として、形式は様々あったが、絵画の領域から見ると文人画が主流であった。例えば正統画派とされる清初四王（王時敏、王鑑、王翥、王原祁）である。（図2）

1840年代から20世紀初頭にかけて、「海上画派」の繁栄が第2層に当たる。アヘン戦争以後、清朝政府は『南京条約』により広州、厦門、福州、寧波、上海5港を開港した。当時の上海は短期間で大量の資本を集め、新たな経済の中心となり、多くの書画家が上海に集まってきた。商品経済の影響で、これらの画家は職業的になり、需給関係を重視し、民衆の精神と審美的需要に応じて自分の芸術表現を調整するようになった⁵⁾。また西洋文化が深くなるにつれて、人々の西洋文化に対する情熱が上昇し、画家たちが市場のニーズを満たすために、中国画に西洋美術の要素を融合させる試みが始まった⁶⁾。これらの画家は「海上画派」と呼ばれている。その中で代表的な人物は任伯年、呉昌碩である。（図3）

1911年の辛亥革命及び1919年の「五四運動」の発生と同時に、新しい美術教育を受けた学生が卒業し、多くの美術専門の留学生が帰国した。彼らは中国の美術の革新及び美術の教育を主導した。その代表的な人物には、日本に留学した李叔同（1880-1942）、陳抱一（1887-1950）、フランスに留学した徐悲鴻（1895-1953）、林風眠（1900-1991）などがある。これらの人は美術教育者として各国立高等学校に就職したり、美術専門学校を開設したりしながら、中国の美術教育の普及に大きな貢献をした。また一方、彼らは美術の革命家として、中国の伝統的な美術、西洋美術、あるいは日本の美術を組み合わせ、「優れた部分を学び取り、粕を取り除く精神」を抱いて、美術の革新を追求した。その後、1930年代に始まった日中戦争から、1949年に中華人民共和国が成立するまで、その間の美術は政治色が強く、版画や漫画が大きく発展した。

1950年代から60年代、中国の伝統的な美術は大きな発展を遂げた。中国画だけではなく、建築、彫塑、工芸美術もある程度の発展をした。また、中ソ友好条約によりソ連式の油絵を尊び、西洋美術に対してほとんど否定的な政策を取った。1966年から1976年に「文化大革命」が爆発し、当時の中国に存在したあらゆる美術は打撃と破壊を受け、美術の発展は完全に停滞し、後退したと言える。ここまでを第3層と捉える。第4層として想定できるのは1978年以降、「改革開放」政策が実施され、国内外の美術交流は頻繁になり、美術作品の表現も多様化し、「現代美術」が普及してきた。

中国の近代の美術を四層に構造化して美術活動の経緯を述べるが、四層は文書の上書きのように考えると、層毎にすべてが刷新されるのではなく、文書を推敲するように各層がなだらかに変化して行く過程を取るのである。そして過ぎ去った層の実態がすべて消失するのではなく、存続し続けるのである。そして文化は横に広がっていくのである。

3. 中国における独自性

前章では、中国の近代の美術を四層の構造の変遷として述べてきた。ここで、中国の独自性を検討する。明朝末期から西洋の美術文化の影響を受け始めたが、中国画は伝統的な美術文化としてずっと中国の美術文化の主流である。1920年代、五四運動に連れて美術の革命が発生し、西洋画の学習を提唱し始めたが、油絵の発展はほぼ新中国が樹立されてから始まったのである⁷⁾。一方、中国の近代美術の独自性には地域性がある。

る。例えば 1840 から 1920 年代、上海には西洋画の色彩を吸収する人物、花鳥画による海上画派が盛んであるが、北京には伝統的な文人画を主とする京派があり、そして広州には伝統的な中国画の技法に日本と西洋の画法も取り入れて嶺南画派があり、折衷派とも呼ばれている⁸⁾。1920 年代から、中国美術と西洋美術が並存する時代になり、陳師曾、金城を代表的であった。伝統的な中国画の主な表現形式である京派は日本と交流が深く、1921 年から 1931 年にかけて、前後 6 回日華聯合絵画展覧会を開催した⁹⁾。徐悲鴻、林風眠などフランス留学の画家たちは洋画運動を提唱し、ヨーロッパとの交流が多く、特に 1933 年から 1934 年の間、徐悲鴻が主導した「中国近代画家作品展」は、フランス、イギリス、ドイツ、ロシア諸国で展示され、重要な国際的影響を遂げた¹⁰⁾。新中国成立後、「写実主義」の芸術主張を標榜する徐悲鴻が美術界の指導者となり、写実的な手法を取り上げ、中国画に新たな表現をもたらした¹¹⁾。1980 年代から、改革開放政策の深化に伴い、中国の美術は多元化、グローバル化に向かっている。そこで、ここでは、主に 20 世紀初期の留学を経て美術家となった人物、または戦後の教育や留学を経て美術家の中から、特徴のある美術家を解説する。

3-1 徐悲鴻と中国画展覧会

1895 年、徐悲鴻は江蘇省宜興で生まれ、1916 年に震旦大学に入学し、1917 年に日本へ留学して半年間修学した。1919 年にパリ国立高等美術学校に留学し、学院派の新古典主義絵画教育を受けた。1927 年に学業を終えて帰国し、当時就職していた国立中央大学を拠点として、写実思想による中国画改良を実践し、伝統的な中国画の様式、技巧、造形法則を改革した¹²⁾。1930 年には巨大な油絵図 4 の「田横五百士」を創作した。この作品は『史記』に取材し、秦代末の斉国の田横が漢高祖の招降を受け入れず、自刃して死に、その賓客 500 人が義を慕って海に身を投げたという物語に基づいて 500 人が田横を見送るシーンを表現した。徐悲鴻は西洋の古典的な構図法と中国の長巻式の構図を融合させ、空間を最大限に利用して画面を充実させ、バランスを取り、雄渾な画面を作った¹³⁾。これは中国の歴史的題材をテーマとした重要な実践であり、そこから徐悲鴻の中国の歴史的題材の創作の道を開いた。

1920 年以降、新文化運動の展開により西洋画が注目されるようになり、国内外の交流も盛んになった。徐悲鴻、林風眠、劉海粟を代表とする近代美術家たちは、海外の展覧会を頻繁に開催したり参加したりするようになった。例えば、1923 年 5 月、徐悲鴻の油絵図 5 の「老婦」がフランス国立美術展に入選した。1924 年 10 月、林風眠作品図 6 の「手探り」、図 7 の「生之欲」がパリ秋のサロンに入選した。1929 年秋、劉海粟の油絵図 8 の「前門」がパリの秋サロンに入選した。1931 年 6 月、劉海粟はドイツ・フランクフルト大学中国学院の招待に応じてフランスで個展を開催した¹⁴⁾。これらの海外で開催された展覧会の中で、国際的な影響が最も大きかったのは、徐悲鴻が 1933～1934 年にヨーロッパ諸国で開催した「中国近代絵画展覧会」である。

「九・一八事変（満州事変）」後、中国の国際的地位は急落し、世界各国の同情と理解を得て、世界における中国の影響を拡大するため、1932 年末、徐悲鴻は欧州で中国絵画展を開催する準備を始め、居住する家を担保に 3000 フランス・フランを融資した。同時に中国の近代画家の齊白石、王一亭、張大千、陳樹人、張聿光などの作品 600 点余りを募集した¹⁵⁾。1933 年 5 月 10 日、中国近代絵画展覧会がパリ国立外国美術館で開幕し、各界の約 3000 人が開幕式に出席し、延べ 3 万人が訪れた。1 ヶ月の展示期間しかない予定だったが、観客が多すぎて、半月延長した。45 日間にわたる展覧会が終わった後、フランス政府は中国近代の作品 12 点を所蔵し、パリ国立外国美術館で中国画陳列室を特別に開いた¹⁶⁾。これは中国絵画がヨーロッパで最も影響を与えていることにもなり、中国人がこの待遇を受けたのは初めてであった。その後、徐悲鴻は 6 月と 11 月にベルギーのブリュッセルとドイツのベルリンで個展を開催した。続いて中国近代絵画展は 1933 年末と 1934 年 2 月に、イタリアのミラノ皇居、ドイツのフランクフルト大学で開催された¹⁷⁾。徐悲鴻は彼の芸術的造詣と非凡な根気でヨーロッパ人の尊敬を勝ち取り、世界の美術界における徐悲鴻の名声を確立した。彼は中国の美術文化の使者として、ヨーロッパに中国の独自性を持つ美術作品を展示し、中外文化交流に貢献をした。

3-2 豊子愷の漫画

豊子愷（1898-1975）は「中国現代漫画の鼻祖」と称された美術家・文学者である。浙江省嘉興市に生まれ、幼い時から画に興味を示した。1914年、浙江省立第一師範学校に入学し、李叔同にしたがって西洋美術を学んだ。彼は李叔同の影響を受けて、強い求学意欲が生まれ、1921年に日本に渡って遊学した。10ヶ月の

遊学生活で、偶然に竹久夢二の画集『夢二画集 春の巻』に出会い、彼の作品に一目惚れした。帰国後、豊子愷は次第に漫画の創作を始めた。

1925年、単行本の『子愷漫画』が出版され、これは豊子愷による初の作品集であり、60点の作品が収録されている。児童の生活、社会風俗、古詩新釈画、政治諷刺画など多くのテーマにわたって描かれている¹⁸⁾。竹久夢二の作品と比較すると、主題や構図に共通点が多い。しかし筆遣いは、夢二が繊細な線描で行ったのに対して、豊子愷は中国画の比較的自由に粗放な運筆が特色である¹⁹⁾。

例えば、豊子愷の図9の「燕婦人未帰」という作品には、ベランダから眺めている中国人女性の後姿が描かれている。画題によると、2羽の燕が帰っているが、彼女の待つ人はまだ現れていないことがわかる。一方、竹久夢二の『夢二画集 春の巻』には、図10の「おとずれ」と図11の「春の人」という画題の作品がある。同じ後姿の女性だが、日本婦人が描かれ、窓際から外の景色を眺めている²⁰⁾。「春の人」では婦人の頭上に柳が垂れており、「おとずれ」ではそれを一列の雁に置き換えた。「燕婦人未帰」は、「おとずれ」と「春の人」両図の要素を取り入れている。

豊子愷の漫画と竹久夢二漫画には多くの共通点があるが、豊子愷は竹久夢二に対して単なる模倣ではなく、参考にして、その上で独自性のある発展を行った。彼の古詩新釈画という題材の作品は、中国の古詩詞の話題を借りて、現代意識と情緒を結合して新たな意味を与えるものである。例えば、図12の「無言独上西楼、月如鉤」という作品は、南唐の李煜の『相见歡』から取った言葉である。「無言独上西楼、月如鉤。寂寞梧桐、深院鎖清秋。剪不断、理還乱、是離愁。別是一番滋味在心頭」という詩の本意は、李煜が亡国の君として宋国に囚われ、独りで高楼上がり、心の中が悲しく、故郷から遠く離れて暮らしている悲しみの気持ちを表現した。豊子愷は最初の句だけを取って、月の残り少ない夜、現代の文人がベランダから眺めている後姿を描いている。このようなシーンは、誰が見ても、独自の感想があるだろう。

また豊子愷の風刺を題材にした漫画も竹久夢二とは違うところである。豊子愷の風刺漫画はほとんど社会の不合理、不公平な現象を風刺している。例えば図13の「教育」という作品では、一人が身をかがめて泥人形を握っているシーンが描かれている。彼が握っている泥人形はすべて同じで、「教育」という画題は作者の意図を明らかにしている。当時の教育が学生の多様性を無視し、泥人形を捏ねるようにすべての学生を一つの基準にしようとしていることを表現している²¹⁾。この作品は当時の教育の不合理な現象を風刺した。竹久夢二の漫画作品にはこのような風刺を題材とした漫画は含まれていない。

そして、豊子愷の漫画作品の題材はほとんど社会生活の記録と観察に由来するため、鮮明な時代と民族の特色を持っている。彼は民国時代の社会情勢を漫画作品で記録し、後の日中戦争時期の見聞も含めた。これらの作品は民衆の日常生活の実態に近く、中国の独自性も表れている。

3-3 呉冠中と「写意油絵」

呉冠中(1919-2010)は1919年に江蘇省宜興に生まれ、中国現代の有名な油彩画家であり美術教育家である。1936年に杭州美術専門学校に入学し、1946年に教育省派遣留学生として渡仏し、パリ国立高等芸術学校で学んだ。杭州美術専門学校で勉強していた間、彼はまず西洋画を学び、続いて潘天寿に従って中国画を学び、最後に西洋画に戻り、特に校長の林風眠などの指導者の影響を受け、「中西融合」の思想を提唱し、西洋画で中国画を改造することを志した。1950年に呉冠中は帰国し、中央美術学院、清華大学、北京美術学院などの大学で教鞭を執り、油絵の中西融合の道に努力してきた。その実践の過程でたくさんの中国の独自性のある作品を創作した。中国の伝統的な絵画の「写意」精神を油絵の風景創作に導入させ、「写意油絵」の新しい道を切り開いた。

呉冠中の写意油絵は写生を主な創作手段としているが、彼の風景写生は伝統的な写実主義の写生とは異なる。まず、構図と構想の段階で、彼は写実絵画の焦点透視の空間法則を突破し、中国の伝統的な絵画の散点透視の特色を吸収した。彼は「私のほとんどの風景画の構想は、画架を動かしていくつかの異なる場所から写生する必要がある」と言った²²⁾。このような全方位的な観察、構想、構図の過程により、感覚と体験から感情を昇華し、境地を生成する過程である²³⁾。境地の造営は中国の写意精神の中心であり、呉冠中の風景画の創作にもこれが鍵となっている。

例えば、1979年に創作された油絵風景図14の「魯迅の故郷」では、中国の伝統的な絵画でよく使われている平遠の構図形式を採用し、緑の樹木が覆い隠す白い壁、黒い瓦が重なり合い、遠くの家屋がかすかに見え、霧雨が降るぼんやりしている雰囲気を表した。また簡潔な筆致は江南の風物の特徴を際立たせ、石橋、流水、

柳など風物は彼の手でよく把握されている。一方、黒瓦と白壁は中国江南水郷ならではの特色である。また、黒と白は中国の写意画の魂とも言える。黒を実とし、白を虚とし、「虚実相生」は中国の写意画の気韻のコツである²⁴⁾。呉冠中は絵の中で明暗と細部描写を捨て、大量の白と黒面の中で、簡潔な線で建築の大まかな輪郭を描き出し、その間にたまに少し鮮やかな点で装飾を施し、点線面、白黒灰の形式美感を表した²⁵⁾。1980年代初期、故郷への熱愛を抱いて、呉冠中は「水郷シリーズ」の油絵風景の創作を始め、「水巷」(図15)、「水上人家(図16)」などの中国の特色のある作品を創作した。呉冠中が開拓した中国写意油絵は、中国の文化に対する自信を体現し、中国の独自性のある油絵の表現形式を創造した。

おわりに

本稿は中国における近代美術の構造を4層に分けて述べた。第1層は1840年以前の中国の伝統的な美術文化であり、文人画が主流であった。第2層は1840年代から20世紀初期まで、西洋美術の影響を受けた中国の文人画が西洋美術の要素を吸収し始めた時期である。第3層は1911年の辛亥革命からの美術革新であり、留学した美術家たちが中国美術、西洋美術、日本美術の要素を融合させ、新しい美術表現形式を創造した。第4層は1978年以降の改革開放政策の実施に伴う美術の表現形式が多様化となり、現代美術が徐々に普及していることを述べた。

また、中国の近代美術の独自性を紹介するために、三人の代表的な美術家を挙げて分析した。徐悲鴻は中国近代の油彩画の先駆者として、フランスで学院派の新古典主義を学んで、写実思想に基づいて中国画を改革し、歴史的題材の油画作品を多く創作した。彼が欧州で主導した中国近代絵画展覧会は、中国の美術文化を世界に紹介し、中国の文化交流に寄与した。豊子愷は中国現代漫画の鼻祖であり、日本へ遊学し、竹久夢二の影響を受けて、漫画を創作し始めた。彼の漫画作品は当時の社会現実を反映し、時代と民族の特色を有している。呉冠中は中国現代油彩画の大家であり、油彩画の中西融合に努め、中国の伝統的な絵画の写意精神を油彩画の風景創作に導入し、写意油画という新しい道を切り開いた。彼の作品は中国の文化に対する自信を体現し、中国の独自性のある油画の表現形式を創造した。

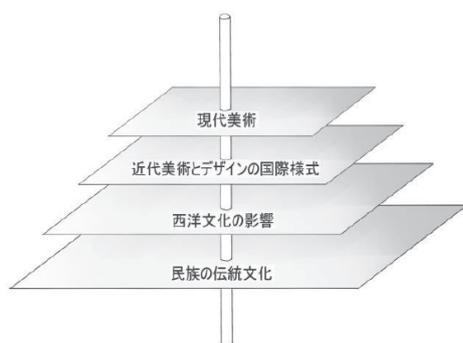


図1 アジアにおける近代美術の構造
(福田隆眞の創作)



王時敏、微王維江山雪霽図 王鑑、長松仙館図 王翬、蓮山松雪図 王原祁、微大輿山水図

図2 文人画(17~18世紀)



任伯年、天竺雉鷄圖 吳昌碩、ひょうたん図

图3 海上画派 (19世紀末~20世紀初期)



图4 徐悲鴻「田横五百士」(1930)



图5 徐悲鴻「老婦」(1922)



图6 林風眠「手探り」(1923)



图7 林風眠「生之欲」(1924)

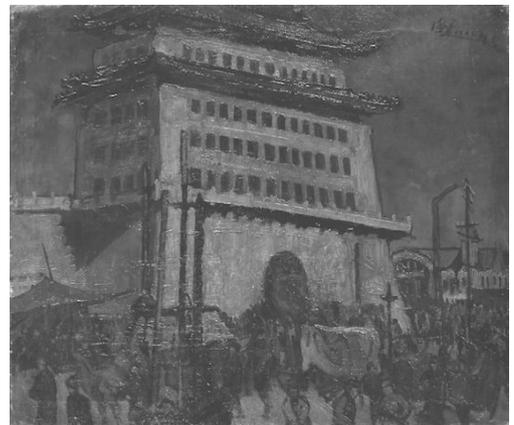


图8 林風眠「北京前門」(1922)



图9 豊子愷「燕歸人未歸」(1925)



图10 竹久夢二「おとずれ」



图11 竹久夢二「春の人」



图12 豊子愷「無言独上西楼、月如鉤」



图13 豊子愷「教育」



图14 吳冠中「魯迅の故郷」(1977)

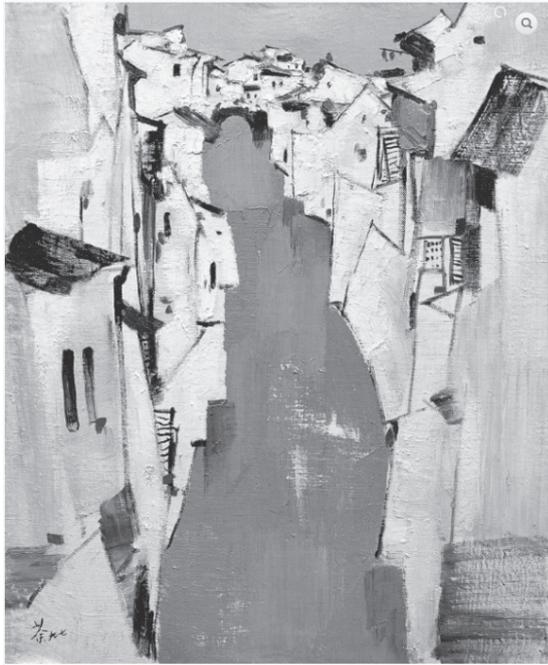


図 15 吳冠中「水巷」(1997)



図 16 吳冠中「水上人家」(1996)

付記

本稿は文部科学省研究費補助金による研究の一部である。福田隆眞代表「アジアのグローバル化と芸術教育による独自文化形成の調査研究」(2022-2025、基盤研究(C)、課題番号 22K02635) また本稿の執筆にあたり、はじめに、1を福田が担当し、2, 3, おわりに、を楊が担当し、両者が全体を推敲した。

参考文献

- ・陳瑞林：『20世紀中国美術教育歴史研究』清華大学出版社，p. 15，2006.
- ・潘耀昌：『中国近現代美術史』，北京大学出版社，p. 2，2009.
- ・陸偉榮：『中国近代美術史論』，明石書店，p. 12，2010.
- ・何文婷：「西洋芸術史観が中国美術史研究に与える影響」，美と時代(中)，pp. 6-7，2017.
- ・陸偉榮：『中国の近代美術と日本』，大学教育出版社，2007.
- ・呂暎『齊白石と四回中日連合絵画展覧会再研究』，齊白石研究(第9集)，広西師範大学出版社，p. 1，2021.
- ・尚蓮霞：「近代中外美術交流と美術教育の発展」，福建論伝・人文社会科学版，p. 128，2014年第12期.
- ・袁媛：「徐悲鴻と20世紀前半の中外美術交流研究」，江西師範大学修士論文，p. 17，2008.
- ・句偉：「豊子愷漫画と竹久夢二漫画の比較研究」，太遠理工大学修士論文，p. 25，2020.
- ・黄婷：「吳冠中写意油絵中の家国情」，芸術評鑑，p. 54，2022.
- ・潘天寿：『中国絵画史』，団結出版社，2006.

引用文献

- 1) 陳瑞林：『20世紀中国美術教育歴史研究』清華大学出版社，p. 15，2006.
- 2) 潘耀昌：『中国近現代美術史』，北京大学出版社，p. 2，2009.
- 3) 潘耀昌：『中国近現代美術史』，北京大学出版社，pp. 2-5，2009.
- 4) 何文婷：「西洋芸術史観が中国美術史研究に与える影響」，美と時代(中)，pp. 6-7，2017.
- 5) 潘耀昌：『中国近現代美術史』，北京大学出版社，p. 131，2009.
- 6) 潘耀昌：『中国近現代美術史』，北京大学出版社，p. 135，2009.
- 7) 陸偉榮：『中国近代美術史論』，明石書店，p. 12，2010.
- 8) 陸偉榮：『中国近代美術史論』，明石書店，p. 12，2010.

- 9) 呂曉：『齊白石と四回中日連合絵画展覧会再研究』，齊白石研究（第9集），広西師範大学出版社，p. 1, 2021.
- 10) 尚蓮霞：「近代中外美術交流と美術教育の発展」，福建論伝・人文社会科学版，p. 128, 2014年第12期.
- 11) 陸偉榮：『中国近代美術史論』，明石書店，p. 13, 2010.
- 12) 袁媛：「徐悲鴻と20世紀前半の中外美術交流研究」，江西師範大学修士論文，p. 17, 2008.
- 13) 袁媛：「徐悲鴻と20世紀前半の中外美術交流研究」，江西師範大学修士論文，p. 29, 2008.
- 14) 尚蓮霞：「近代中外美術交流と美術教育の発展」，福建論伝・人文社会科学版，p. 128, 2014年第12期.
- 15) 尚蓮霞：「近代中外美術交流と美術教育の発展」，福建論伝・人文社会科学版，p. 128, 2014年第12期.
- 16) 袁媛：「徐悲鴻と20世紀前半の中外美術交流研究」，江西師範大学修士論文，p. 34, 2008.
- 17) 袁媛：「徐悲鴻と20世紀前半の中外美術交流研究」，江西師範大学修士論文，p. 35, 2008.
- 18) 陸偉榮：『中国の近代美術と日本』，大学教育出版社，p. 122, 2007.
- 19) 陸偉榮：『中国の近代美術と日本』，大学教育出版社，p. 124, 2007.
- 20) 陸偉榮：『中国の近代美術と日本』，大学教育出版社，p. 124, 2007.
- 21) 句偉：「豐子愷漫画と竹久夢二漫画の比較研究」，太遠理工大学修士論文，p. 25, 2020.
- 22) 黄婷：「吳冠中写意油絵中の家国情」，芸術評鑑，p. 54, 2022.
- 23) 黄婷：「吳冠中写意油絵中の家国情」，芸術評鑑，p. 54, 2022.
- 24) 黄婷：「吳冠中写意油絵中の家国情」，芸術評鑑，p. 54, 2022.
- 25) 黄婷：「吳冠中写意油絵中の家国情」，芸術評鑑，p. 54, 2022.

図版出典

- 1 筆者の一人福田が2017年に「アジアにおける近代美術の四層構造と美術教育」（山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要 第44号）において四層の構造化を公表した。
- 2 単国強：『中国美術史-明清から近代』，中国人民大学出版社，2013.
- 3 単国強：『中国美術史-明清から近代』，中国人民大学出版社，2013.
- 4 https://culture.ifeng.com/gundong/detail_2012_07/30/16397774_0.shtml（2023年11月30日アクセス）
- 5 http://www.360doc.com/content/23/0406/15/15473865_1075343420.shtml（2023年11月30日アクセス）
- 6 <http://www.mastersart.org/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=194&id=3731>（2023年11月30日アクセス）
- 7 <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1643453949220682555&wfr=spider&for=pc>（2023年11月30日アクセス）
- 8 https://www.sohu.com/a/291598182_422774（2023年11月30日アクセス）
- 9 陸偉榮：『中国の近代美術と日本』，大学教育出版社，2007.
- 10 陸偉榮：『中国の近代美術と日本』，大学教育出版社，2007.
- 11 陸偉榮：『中国の近代美術と日本』，大学教育出版社，2007.
- 12 豊一吟：『豐子愷漫画全集（第六卷絵画詩歌）』，京華出版社，2001.
- 13 豊一吟：『豐子愷漫画全集（第三卷社会相）』，京華出版社，2001.
- 14 <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/fine-chinese-paintings/wu-guanzhong-wu-guan-zhong-t-he-hometown-of-lu-xun>（2023年11月30日アクセス）
- 15 <https://www.artfoxlive.com/product/59074.html#prettyPhoto>（2023年11月30日アクセス）
- 16 https://wuguanzhong.artron.net/works_detail_BRT000000028500?cyear=1996（2023年11月30日アクセス）