

論 文

屈曲する美術

1929年中国第一回全国美術展覧会前後の美術評論について

西 上 勝

1 美術という語をめぐって — 本論文における問題の所在

「美術」という漢字語が、明治初期に日本で造られた語で、中国古典語彙に由来しないものであることは、すでに広く知られている。

1873年に開催されたウィーン万国博覧会、その開催に先立って、前年1872年（明治5年）に、太政官布告に添付された万国博規約の翻訳「澳国維納府博覧会出品心得」に、ドイツ語 Schöne Kunst の訳語として選定された語が「美術」であったといわれる*1。「心得」第二ケ条の出品分類は二十六の類別に分かたれ、その第十二区に「書画並⁶⁵函取ノ術ノ事」とあるのに並び、第二十二区に「美術（西洋ニテ音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学等ヲ美術ト云フ）ノ博覧場ヲ工作ノ為ニ用フル事」とある*2。さらに、この二十二区に「此博覧場ノ利益ニ依テ人民ノ好尚ヲ盛美ニシ、且術業ノ理ニ明カナルコトヲ著スベシ」と注記が加えられている。この注記からここにいう「美術」には、殖産興業に資するとともに、大衆の審美観を増進するための社会的意義もあわせ含意する概念であったことが分かる。「美術」に伴う大衆性が、第十二区に示される「書画」との違いではなかつただろうか。そのウィーン万国博からの持ち帰り品を中心として「美術展めいた催しを官が開いた最初となった」展覧会の名称は、なお「書画大展覽」であった*3。しかし、その後の日本の「美術」概念が徐々に整えられていく過程が見られる。明治10年（1877）から開催が始まった内国勸業博覧会の出品区分目録では、「書画」が「絵画」に変更されるのである*4。また、明治時代以降、近代日本で「美術」概念が整えられていくに伴い、「書画」は分断される。「書」は「画」とは別類とされ、「美術」の圏域から排出されることになる。

一方、中国では、「美術」という語が使い始められるのは、日本よりも二十年余り後になる。十九世紀に編纂された英華辞典で arts あるいは fine arts に「美術」という訳語が当てられるのは、十九世紀末、横浜で中国人 F.Kingsell（馮鏡如）が編纂した“A Dictionary of the English and

*1 北澤憲昭『眼の神殿—「美術」受容史ノート [定本]』（2010年、ブリュッケ）第二章第三節「美術」の起源

*2 日本近代思想大系17『美術』（1989年、岩波書店）資料編所収。また、北澤前掲書。

*3 北澤前掲書145-146頁。

*4 前掲日本近代思想大系17『美術』資料編、佐藤道信『明治国家と近代美術』（1999年、吉川弘文館）第Ⅱ部近代美術の言語学第一章「画」と漢字。

Chinese Language” が最も早く、the fine arts の訳語「六藝, 美術, 精工」が「中国文献における初出」といわれる*5。

その後、同時代日本の学術に明かった王国維（1877-1927）が、社会教育をテーマとする論説で、二十世紀初頭に使用したものが注目される。王国維はその前半生、辛亥革命の勃発と同時に日本・京都に渡る以前に、社会教育や文学に関わる論説を、生涯の支援者となる羅振玉（1866-1940）が上海で発刊した雑誌『教育世界』にたびたび発表する。1905年発表の「哲學家と美術家の天職を論ず」には、「天下の最も神聖、最も尊貴なれども、当世の用に與^{あず}かること無き者有り、哲学と美術、是れなるのみ」と書き起こされる*6。その前年、同じく『教育世界』に連載した『紅樓夢』評論でも、その最終の第五章余論の冒頭には、自ら批評が旧来の考証学的紅樓夢批評とは異なり、その基礎を「夫れ美術の写す所の者は、個人の性質に非ずして、人類全体の性質」に置くものであると主張し、「苟も美術の人生に大いに造^なす有るを知らば、紅樓夢自ずから我が国美術上の唯一の大著述と為すに足れり」*7と断ずる。こうした王国維の美術観は、やはり羅振玉が1898年に上海に設立した「東文学社」で、藤田豊八や田岡嶺雲といった日本人教員からの教えを通じ、カントやショーペンハウエルらの西洋思想に触れることによって獲得されたものであった。こうした美術観に依拠して、同時代教育における重要な指針として、智育や徳と並ぶ美育という語によって発言がおこなわれるようになる*8。王国維自身は辛亥革命直前と渡日以降は、主たる関心を古典戯曲や古代文字、古代史の研究に向けて沈潜し、以後、自身の教育的信念を現実化することなく終わった。

同じ時期、「美育」を唱導するとともに、社会教育上の具体的施策を展開させる力を発揮したのは、蔡元培（1868-1940、字は孑^{けつみん}民）だった。彼は科挙及第のち、清朝翰林院に奉職し、二十世紀からは新式学校の経営に従事し始める。1907年に、ドイツ・ライプチヒに留学、1916年頃まで渡欧を重ね、第一次世界大戦下のドイツ及びフランスで、西洋の哲学思想を学んだ。そして辛亥革命後は、国民政府の教育総長に任じられ教育行政の実務を担うことになる。

王国維が日本を介した西洋思想理解であったのに対し、蔡元培は直に西洋の学問や社会に触れた。1919年、彼は自らの前半生を回顧する文章*9の中で、「美育なるものは、孑^{けつみん}民徳国に在りしとき受くるに極めて深き印象有りて、全力を出だして以て之れを提倡せんことを願う者なり」と記す。さらに「孑^{けつみん}民、欧戦の観察に対するや、謂^{おも}えらく国民の実力は、科学、美術の結果に外ならず、と。」とした上で、美育と宗教との関係についても、「孑^{けつみん}民、宗教に対するや、既に極端の

*5 小川裕充「『美術叢書』の刊行について」（2004年、『美術史論叢』巻20）

*6 『王国維遺書』（もと商務印書館1940年版、いま1983年、上海古籍書店影印本）所収『静安文集』「論哲學家與美術家之天職」100頁。

*7 『静安文集』「紅樓夢評論」第五章「余論」61頁。

*8 王国維「孔子之美育主義」（もと1904年、『教育世界』69号。いま周錫山評校『王国維文学美学論著集』2018年、上海・上海三聯書店による）に、「今転而觀我孔子之学説、其審美学上之理論、雖不可得而知、然其教人也、則始於美育、終於美育。」と述べている。

*9 蔡元培「伝略（上）」、高平叔編『蔡元培全集』第三卷（1984年、北京・中華書局、中国近代人物文集叢書）328頁及び333頁。以下、蔡元培の文章の引用は、この高平叔編『蔡元培全集』による。

信仰自由を主張す、故に以て伝教の必要無しと為す。或るひと以て宗教の儀式及び信条は、以て徳性を涵養すべしと為すも、才民これに反対し、^{おも}以為えらく此れ自ら欺き人を欺くの挙に過ぎずと。若し涵養徳性を為さんとせば、則ち美育を提倡するに如くは莫し。蓋し人類の悪は、^{おおむ}率ね自私自利より起こる。美術に超越性有り、一身の利害を度外に置く。又た普遍性有り、独り楽しむの楽しみは人と楽しむの楽しみに如かず、寡きと楽しむ楽しみは衆と楽しむ楽しみに如かず、是れなり。故に美育を以て宗教に代うるの説を提出し、曾て江蘇省教育会及び北京神州学会においてこれを演説すと、「美術」の「超越性」と「普遍性」を強調した。この自伝に言及される、1917年4月北京大学校長時の演説、「美育を以て宗教に代うるの説」でも、美の普遍性や現実を超越する特性が繰り返し訴えられている^{*10}。俗世間の旧弊な慣習に囚われず、人間的価値を広く求めるべきだという教育者としての蔡元培の主張がよく読み取れる論説として、広く知られる。この演説は、同年8月に出版された左翼系の有力オピニオン誌『新青年』第3巻第6号にも転載されて、美術教育の意義を世に広く知らしめた。

蔡元培が提唱した「美」の超越性や普遍性に着目する「美育」は、王国維の「美育」と比較してみると、同じ語を用いながらその特徴はより明らかになる。1906年に雑誌『教育世界』に、王国維は「去毒篇」と題する論説を発表していた。この論説はその副題に「アヘンの根本的治療法と将来の教育上の注意」とあるように、現今の社会的病巣を摘出するための方途を訴えるものだが、そこに次のような一節が見られる。

「^{あへん}雅片を禁ずる根本の道は、政治を修明し、教育を大興し、国民の知識及び道徳を養成するを除く外、^{もつと}尤も国民の感情に^こ之の意を加えざるべからず。其の道は^{いづ}安くに在りや。則ち宗教と美術の二者は是れなり。前者は下流社会に適し、後者は上等社会に適す。前者は国民の希望を鼓舞する所以、^{えん}後者は国民の慰藉を供する所以なり。この二者、尤も我が国今日の最も缺乏せし所にして、^ま亦た其の最も需要なる所の者なり」^{*11}。蔡元培の美育の提唱に先立つこと十年、王国維のこの宗教と美術論では、もちろん宗教の含意には蔡の考え方とは違いもあったであろうが、彼の下流と上等とに国民を分断することは、蔡の強調する美術の超越性や普遍性とは全く相容れないものであったというほかない。

1919年12月、新聞『晨报』の副刊に、蔡元培は「文化運動は美育を忘れてはならぬ」と題するコラムを寄せる。そこでも美育の必要を訴えた。

「文化が進歩した国民には、科学教育を実施した上で、美術教育を普及させることがもっとも必要である」と述べ、現状をこう評する。「私たちは今、文字の世界で多少新しい動きがあるほ

^{*10} 美の特質をその超越性と普遍性に見ることは、蔡元培がつとに留学中に確信していた考え方であった。後年の回顧に、ライプチヒ大学留学時、ウィルヘルム・ヴント (Wilhelm Wundt) の哲学史講義を聴講し、カントの美学では美の超越性と普遍性が重んじられていることを知った、と述べている (1940年「自写年譜」、『蔡元培全集』第七巻、302頁)。また、1937年に雑誌『宇宙風』に載せた「私の教育界における経験 (我在教育界の経験)」でも、「提出美育、因為美感是普遍性、可以破人我彼此的偏見；美感是超越性、可以破生死利害的顧忌、在教育上特別注重。」と記していた (『蔡元培全集』第七巻、197頁)。

^{*11} 『静庵文集續編』「去毒篇 (雅片烟之根本治療法及将来教育上之注意)」45頁。

かに、何があるだろうか。書画は我々の国粹だが、古人を模倣するものばかりだ。古人の書画は、お金持ちが収蔵してしまい、奢侈品とされて、人々がともに見るようにはなっていない。建築彫刻は、研究する人がいない。騒がしい劇場では、単純な音楽と、卑俗な戯曲が演じられている。市街を散歩すれば、舞い上がる土ぼこり、縦横に通行する車馬、商店の扉に張り出された退屈な春聯、出店で売り出されているあの俗悪な雑誌、これらを目にするばかりだ。このような環境下で暮らしを営んでいたのでは、何が活潑高尚な感情を誘引できるだろうか。だから私は文化運動に尽力される諸君に望む、美育を忘れないでほしい、と」*12。

蔡元培の美育とは、我々が今日いう美術すなわち視覚芸術のみならず、建築、音楽や戯曲にまで及ぶ、あらゆる芸術活動を意味していたこと、また、彼の目には伝統「書画」は、模倣に走り過ぎかつは裕福な人々の玩弄物、と映っていることにここで注意しておきたい。こうした伝統「書画」の位置づけ方については、以下に改めて論じるが、ではいったい、蔡元培が構想した美術教育は、この後いかに展開していくことになったのか。本稿では、その展開を具体的に追うとともに、評価を加えてみることにしたい。

2 蔡元培の「美育」と劉海粟の美術学校経営

1912年辛亥革命後、中華民国臨時政府が成立すると、前年にドイツ・ライプチヒから帰国していた蔡元培は、早速、政府の教育部総長に迎えられる。総長就任後の2月、彼は早速、「新しい教育に対する意見書」*13を公にした。そこでも、情操に関わる教育としての美育がすでに言挙げされているが、徳育の公民道徳と並ぶ下位分類としての位置づけに止まっており、体育、智育と並ぶ徳育ほどには大きな扱いを受けるには至らなかった。周樹人、後の魯迅、も三十一歳を迎えたこの年、友人の許寿裳の斡旋により、蔡元培の下、教育部の社会教育担当科長となっていた。周樹人が担当科からの具申書として、翌13年2月に、北京政府『教育部編纂処月刊』の初号に「美術普及をはかる意見書（擬播布美術意見書）」を公表する。この意見書は、美術という語が英語の art 或いは fine art から出るものであることから説き起こし、美術の類別とその目的用途と普及のための施策を内容とする。美術は、絵画、彫塑、建築に止まらず、耳の美術として音楽や文章までを広く包含し、また美育という語は見えないものの、後に美育の名の下に推し進められる施策と重なる内容が唱われていた。周は、前年6月21日、蔡元培が教育総長を辞職した日から、教育部主催の講演会を翌月にわたり「美術略論」と題して担当しているが、それがこの意見書の基となったものであろうと推測される*14。同年8月刊行の『教育部編纂処月刊』第七期には、日本の心理学者である上野陽一の論文「芸術玩賞の教育」を翻訳掲載し、そのはしがきに「近ごろ国人、

*12 『蔡元培全集』第三卷、361-362頁。

*13 「对于新教育之意見」、『蔡元培全集』第二卷、135頁。

*14 1981年版『魯迅全集』第十四卷「日記」7頁。その注釈には、「講稿佚。」とある。

方に美育に為すこと有らんと欲すれば、則ち此の論極めて参考に資す」と記してもいる*15。だが、彼の日記には、この夏期講演会の評判は芳しいものではなかったこと、蔡元培辞職後に開催された臨時教育会議で美育が削除されたことに対する不満が記されている。社会教育関連事業に関わりを持ち、終生にわたって美術普及に関する活動に魯迅は関心を寄せ続けたが、26年までの北京居住期間は主として古典研究や文筆活動に傾注して、美術教育事業からは一旦遠ざかったように見られる。

この時期、蔡元培はフランスから1916年11月に帰国するや、翌年4月に北京大学校長に就任、蔡元培はすぐさま「美育」普及の実際的事業に着手する。その最初の成果が、上述した4月8日に北京神州学会で行われた講演、「美育を以て宗教に代うるの説」であった。この講演で、蔡がいう宗教は、実のところ旧弊な慣習を意味しているに過ぎず、宗教の思想的本質に触れるのを避けていて、宗教の人生において果たす役割にまでは踏み込んでいない憾みがあるけれども、この講演が画期的だった点は、人の感情を涵養ことができる美術教育の働きを気高く訴えたところであった。

蔡は「感情を激刺する弊に鑑み、専ら感情を陶養する術を尚ぶに、則ち宗教を捨てて易うるに純粹の美育を以てするに如くは莫し。純粹の美育とは、吾人の感情を陶養し、高尚純潔の習慣を有らしめて、人我の見、利己損人の思念をして、以て漸く消沮する所以の者なり。蓋し美を以て普遍性と為し、決して人我差別の見能く其の中に参入すること無きがゆえなり」と述べ*16、美は人々に普遍的に受け入れられるがゆえに、豊かな感受性を涵養できるのだと訴えた。

蔡元培の美の普遍的意義に重点を置いた美術教育普及の主張は、当時の新文化運動の中心的メディアであった雑誌『新青年』にも、すぐさま同年8月1日出版の第3巻第6号に掲載された。この蔡元培の主張に対して、読者の反応が早速寄せられた。『新青年』編集者の陳独秀(1879-1942)は翌18年1月の第6巻第1号に、若い美術愛好家であった呂澂(1896-1989)から寄せられた投書と共に、自らが書いた編集部への応答を、「美術革命」と題して掲載する。呂の投書の方は、明らかに蔡元培の美育の考えを受けて発せられたものだ。彼は今日の美術の衰頹を嘆く、「我が国今日文芸の改革を待つこと、当年の意に似たる有り、而して美術の衰弊は、則ち更にこれより甚だしき者あり。姑く絵画の一端に就いて之れを言わん。昔自り画を習う者、文士に非ざれば即ち画工、雅俗は当を過ぎ、恒に人の所謂美を知るに由し莫し。近年、西画東に輸され、学校業を肆う。美育の説、漸漸と流伝するも、乃ち俗士利に驚り、微として至らざるは無く、徒らに西画の皮毛を襲うのみにて、一変して艶俗と為り、以て庸衆の好色の心に迎合す。」呂は美育が普及しない現状をこのように記したあとで、さらに、「我が国美術の弊、蓋し今日より甚だしきは莫し、誠に極めて革命を加えざるべからずなり。革命の道何く由り始むるや」と自問し、その方途として、中国固有の美術はいかなるものかを世に知らしめること、当今の美術界の趨勢を世に知らし

*15 『魯迅全集』第十巻「訳文序跋集」416頁。

*16 「以美育代宗教説」、『蔡元培全集』第三巻、33頁。

めること、といった必要性を列挙する*17。

こうした呂の「美術革命」説に対し、陳独秀は絵画の改良について回答した。陳が中国画改良の手だてとして主張するのは、呂が提起した美育普及策には直接応答することなく、もっぱら、文人画の写意主義からの脱却と写実主義の提唱であった*18。彼には絵画制作の実績は無かったようであるし、その後の履歴にてらしても、画家などよりも政論家の影が濃い。政論家の立場から、陳独秀は「画家も必ず写実主義を用うべきであって、そうして始めて自己の天才を発揮し、自分の画を画いて、古人の窠臼に落ちずにすむ」と、文人画家の仿古主義を徹底して批判し、西洋画の写実主義を推奨した。槍玉に挙げたのは、清初の画家の王翬、字は石谷(1632-1717)であった。陳独秀は中国画を改良しようというなら、「首先、王画の命を革むるを要す」とさえ述べた。確かに、職業画家として出発した王翬には、陳独秀が指摘するように「臨」、「摹」、「仿」を画題に冠する水墨画が多数を占める。王翬の絵画の才能を認め、高く賞揚した、清初四王の筆頭・王時敏(1592-1680)は、王翬の高い摹擬の技量を、「唐宋以後、画家の正脈、元季四大家、趙承旨よりほか、吾が呉の沈、文、唐、仇、以て董文敏に暨ぶまで、用筆は各々殊なると雖も、皆な意を刻み古を師とするは、実に鼻孔を同じくして気を出だせり。乃ち石谷なる者有り、起ちてこれを振るい、凡そ唐宋元の諸名家、摹仿して肖に逼らざるもの無し、偶たま一たび点染するに、巻を展ぶれば即ち古色蒼然、位置蹊徑を論ずる母く、宛然たる古人、而して筆墨神韻は、一一真を奪う、且つは某家を仿えば則ち全く是は某家なり、一の他筆をも雑じえず。題款非ざらしめば、鑑ること善みなる者と雖も、此を辨ずる能わず、尤も前に未だ有らざる所、即ち沈、文諸公の亦た及ばざる所の者なり」*19と、王翬を元明清の文人画の系譜に位置づけつつ、沈周(1427-1509)や文徵明(1470-1559)ですらその模擬の才に及ばない、と評する。さらに王時敏は、王翬の絵画が、職業画家の物象描写の巧みさと文人画家の神韻を兼ね備えたものとして、「形の似る者は、神或いは全からず、神具うる者は、形多く未だ肖せず。其の筆墨真に逼り、形神俱に似、古人を尺幅に羅め、衆美を筆下に萃むる者は、五百年來従り未だ之れを見ず、惟だ我が石谷一人なるのみ」*20と述べ、王翬の才を手放しで誉め称える。このように王翬の摹擬の才を称えた王時敏自身も、絵画が伝統技法の継承だけでは新たな境地に到達できないことは、もちろん深く理解していた。元末の黄公望の画作について、「子久の画は董・巨に原本して、しかも神明変化し、別に奇思を出だし、其の師法を拘守せず」と、黄公望が五代の董源や巨然を手本としつつ、彼らの手法に拘らなかつたことを賞賛した上で、自らが黄公望の画蹟を手本としつつ精進に励んでいることを「余の蔵するところに真迹幾軸か有りて、壯盛より以て白首に迄るまで、日夕臨摹するも、曾て未だ彷彿たること毫髪なるを能くするあたわず、研求すること愈いよ深くすれば、之れを去ること愈いよ遠し、始めて知る、靈妙は出ずること天機よりし、功力の就くべきに決して非ざる

*17 郎紹君、水天中編『二十世紀中国美術文選』(1999年、上海書画出版社)上巻、26-27頁による。

*18 郎紹君、水天中編前掲書、29-30頁。

*19 王時敏『王奉常書畫題跋』巻上、「題王石谷画」。

*20 王時敏、前掲書巻下、「石谷画卷跋」。

を」*21と述べるところからも明らかである。

陳独秀が訴えた美術革命論は、伝統文人画の倣古主義への批判に急なあまり、文人画の伝統主義と創作主義との相関関係に理解が無く、性急に王翬の仿古作品を無価値なものとして否定するだけに終わってしまっている。八十年余りの王翬の画家としての一生は、最終的には出発点となった職業画家としての性格を払拭できなかったものの、死の直前まで続けた画家としてのキャリアには、新境地開拓に向けた努力の跡が見られると評される*22。

その後、陳独秀には美術関連領域での新たな発言は見られないが、美育の提唱者たる北京大学校長・蔡元培は、同時代美術教育の展開に向けて精力的に実務に取り組んだ。1918年2月には、北京大学画法研究会を結成する。同年4月に提示された同研究会の趣意書を、蔡はこう書き起している。「科学、美術は、^{とも}同に新教育の要綱と為す、而して大学の科を設くるは、学理を偏重し、勢い具体的技術を編入して、以て専門美術学校の範囲を侵す能わず。然るに性の近き所をして、實際練習の機会無きは、則ち甚だ美育を提倡せし本意に^{たが}違えり。是に於いて教員と学生に由り各々嗜む所を以て特別に之れを組織す。文学会、音楽会、書法研究会等を為すは、既に次第に成立す。而して画法研究会、因りて亦た是を継ぎて発起す」*23。この趣意書の提示から間を置かず、研究会では李毅士、錢稻蓀、貝季美、馮漢叔ら、北京大教員の賛同を得た後、学外の専門家である陳師曾、賀履之、湯定之、徐悲鴻らの指導の下、数次の会議を経て、研究会規定を制定する。ここで注意したいのは、画法は文学、音楽、書法と並ぶ一部門として整理序列化が図られていることだ。前年4月の演説では、美術の普遍性を説くのに急な余り、部門毎の整序には言及がなかった。このことは、画法研究会の発足とほぼ時を同じくして設けられた国立美術学校、その

*21 王時敏、前掲書巻上、「自ら画けし長幅に題し沈伯の為に跋す」。

*22 現代中国の美術史家である薛永年氏は、王翬の絵画作品を年限に沿って慎重に考察した上で、七十歳以前の王翬の画業について、「在七十歳之前王石谷那種古中有我的山水画已經在意境筆墨和丘壑的結合上形成了自家特有的情味與程式、達到了高度成熟。」と述べ、職業画家として芸術的言語の精練には不十分という瑕疵にはあるものの、陳独秀が石谷の芸術を「中国悪画の総決算」と貶めるのは、石谷のエピゴーネンたちの仕業の責をすべて彼に負わせるものであって、正しく明快な見解とは言えない、と評する。(薛永年「王石谷芸術的再認識」、『王翬精品集』(1998年、人民美術出版社)の序言)

また文人画家のとるべきたてまえ、自由な制作について、つとに次のような見解が示されていた。

「創作を支持することと雅正な伝統を尊重すること、このふたつのたてまえは、前者に伝統否定、後者に創作否定の傾向が強まってくれば、当然矛盾が増大して互に反発し合うようになりかねないのである。もっとも、伝統否定といっても伝統とは無縁の突然変異を作ることではない。中国絵画史の上では、行き詰まった古い形式を否定して、より古いもしくは本来のものとみなされる形式を新しい時代に復活し、それによって中国絵画の伝統を拡充するというやり方をとった場合が多い。つまり伝統を生かすために伝統を否定するのである。それからまた明清時代の文人画には、図中に古人某々の筆法に倣うといった制作上の典故を記した作例が多いが、だからといって、それらの作品を額面どおり創作否定とみなすのは早計である。そこでは形式が正当であることの保証を得るために、作者はいちおう権威ある名家の形式を借りるわけであるが、それをそのまま呑み込むのではなく、自己流に改造するという名目的なものが多いのである。このようにみれば、文人画家の二つのたてまえである創作主義と伝統主義は、必ずしも矛盾対立の関係にあったのではなく、むしろ相対的な兼ね合う関係にあったといえよう。そうして、この兼ね合いの関係から文人画家のさまざまなタイプや、それに相応する画風の多様性が生まれるのである。」(米澤嘉圃「文人画家のあり方 中国の場合」、『日本の美術』23巻「文人画」(1966年、平凡社)所収)

中国文人画における伝統と創作との関係は、この文章に明快に述べ尽くされていると考える。それでは、権威ある名家の模倣に長けた王翬の場合は、どのようにこの兼ね合いが図られているのか、その具体的かつ詳細な検証は、依然として今後の課題となっていると言ふべきである。

*23 「北大画法研究会旨趣意書」、『蔡元培全集』第三巻、156頁。

18年4月の開学式祝辞でも図画が美術全体に占める位置と、中国と西洋における図画の性格の違いとを、それぞれ次のように説いている。「美術は本と文学、音楽、建築、彫刻、図画等の科を包有す。惟だ文学の一科は、通例文科大学に属し、音楽は則ち各国多く専校を立つ、故に美術学校は、恒に視覚の美術に係するを以て範囲と為す。視覚の美術に係するには、尚お建築、彫刻等の科有りと雖も、然れども建築の起きは、本と実用に資し、彫刻の始めは、用いて祈祷に供す。其れ純粹の美感より起る者は、厥れ^そ図画と為す。美学の甚だしくは発達せざる中国なるを以て、建築、彫刻は、^{ひと}均しくは進化せず。而るに図画は独り能く発展す、即ち此れを以ての故なり。図画の中、図案先に起こりて、^そ絵画之れに継ぐ」*24。狭義の美術では、文学と音楽とは領域を異にしており、さらに美術の領域も建築、彫刻、図画に分かれ、図画の成り立ちも図案と絵画では継起の関係にある、と説いている。従来は一括りにされていた美術が、整理序列されているのである。この方針に基づき、この国立美術学校では絵画と図案の二学科が、まず設けられたようだが、そうした学科設置についても、蔡元培は以下のような将来の希望を述べる。「惟だ中国の図画は、書法と縁を為す、故に画を善くする者は常に書を善くす、而して画家は筆力風韻の属に尤も意を注げり。西洋の図画は彫刻と縁を為す、故に画を善くする者は亦た或いは彫刻を善くし、而して画家は体積光影の別に意を注げり。甚だ望む、茲校の経費拡張時においては、書法専科を増設して、以て中国図画の発展を助け、併せて彫刻専科を増設して、以て西洋図画の発展を助けんことを。」

蔡元培のこの言明は、中国と西洋の絵画の性格の違いに言い及ぶに際し、中国の伝統的絵画観に依拠している。知識人が書と画を併せ嗜むことが芸術的センスの証しであるとは、古くから言表されてきたことであった。古くは、多彩な才能を備えた後漢の張衡（78-139）について、夏侯湛（243-291）は「張平子碑」の中で、「夫れ好學博古なるが若きは、^{ほせき}謨籍を貫綜し、^{ふんてんきりやく}墳典丘索の流、^{きんぎやくばん}經礼訓詁の載、^{おう}百家九流の辯、^{しんけいとい}詩賦雅頌の辞、^{ほう}金匱玉板の輿、^{ほう}讖契図緯の文、^{ほう}音樂書画の藝、^{ぎはくえき}方技博奕の巧あり」と記す。夏侯湛は、張衡の数ある才能の一つの現れとして、「書画」を「音楽」併せて指摘するのである*25。画と書を一体の技芸として捉える見方が、蔡元培の学科増設の希望にも潜在しているわけである。これは明治日本の美術教育や美術展覧会のあり方と、明らかな対照をなすことでもある。

だが、蔡元培が構想した美育の普及にとって、新進の西洋画法を取り込むことは不可欠であった。画法研究会結成後二年近くになった1919年10月、彼は研究会の秋季大会での挨拶に、「吾、新旧画法の調和、中西画理の^{すこぶ}溝通に頗る注意し、博綜究精し、以て美育を発揮せん」と訴えた*26。この時、自身は絵画制作に携わっていない蔡元培にとって、美育の考え方に共鳴し上海で早く美術学校経営に当たり、かつ西洋絵画に強い関心を持って画業に取り組んでいた若年の劉海粟

*24 「国立美術学校成立及開学式演説詞」、『蔡元培全集』第三卷、147頁。

*25 宋・洪适『隸釋』卷十九。

*26 「在北大画法研究会秋季會議演説詞」、『蔡元培全集』第三卷、347頁。

(1896-1994) の知遇を得たことは、単に蔡元培と劉海粟個人の履歴にとってのみならず、以後の中国絵画界の展開にも非常に大きな意義がある出来事となったといえる。

1912年、劉海粟は弱冠17才のとき烏始光らと上海図画美術院を開設した。開設当時の美術学校に注がれる社会の目については、十年後の1922年、彼は来し方をこう回顧している。「『宣言』(学校開設当初の運営方針三カ条のこと)を新聞紙上で公表すると、社会一般は、嘲笑、謾罵する者、図画にまで学校ができたのは笑うべきことだという者があった。だいたい当時の人は、考えが浅く実用を重んじるばかりで、思想を軽んじ、人生の目的は物質的な享受にあって、芸術などは人生と直接の関わりのない遊興と見なし、富貴を謀る可能性も無ければ、研究にも値しないと。というわけで、美術提唱を聞いただけで、こぞって反対したのである」*27。この回顧に先立ち、図画教材として自ら編んだテキストの序文の冒頭には、「美育」の語を折り込みつつ、「余の画学の著述、これを寝饋しんよくに形づくるは、已に年有り。此の念の発生、蓋し亦た自よるところ有り。辛亥、壬子の間にあたり、余、我が国の美育を蔑視するに感じて、遂に泰山蛟負の願さしはさいを挟み、力の薄きを揣はからず、謬然として図画美術学校を創設すれば、一時に四方の学子、源源として来たり、年ごとに増加する有り」と記している*28。この時、劉海粟はわずかに二十四歳、にもかかわらず彼は上海図画美術学校長であった。

「私は私の勇気を奮い立たせて、必ずや万人が快く暮らし、万人が芸術の美を見抜く精神を具え、万人が努めて生きる意義を悟ることができるようにしよう」*29と述べて、芸術、美術は個人の境遇の違いを問わず、広く大衆に受け入れられる普遍的な価値を持つ事業で、より多くの人々に受容されるよう努力することが美術教育の目的であると考えていた劉海粟にとって、三十歳余り年長の美学者であり、かつ当時の文教政策を牽引していた蔡元培は、極めて重要な精神的支柱にはかならなかった。「芸術の目的は、実在する外界物を写し取ることで、帝王、貴顕や豪商たちの暇つぶしの玩具を提供することでも決してない。芸術の目的は、大衆が美の陶冶を獲得できるようにすることなのだ」*30という劉の主張は、蔡元培の「美育」の考え方そのものであった。

劉海粟は、蔡元培から受けたそうした恩恵を、自ら公に顕彰している。美術学校の機関誌『美術』第二期(1919年7月発行)の表紙題簽の揮毫を蔡元培に依頼するとともに、「中国提倡美育者 蔡孑民先生」と記し、蔡元培の肖像を掲載した*31。

美術教育の実践が不可欠であった蔡元培にとっても、新進の西洋画家にして美術学校校長の劉

*27 劉海粟「上海美術十年回顧」創立時代、もと1922年、『中日美術』1巻3号および『時事新報・学灯』、いま『劉海粟散文精選』(2010年、人民文学出版社)による。

*28 劉海粟「画学真詮自序」、もと1919年、いま『劉海粟芸術隨筆』(2012年、上海文芸出版社)による。

*29 劉海粟「民衆的芸術化」、もと1925年『芸術』第97期、いま『劉海粟芸術隨筆』による。

*30 劉海粟「芸術的革命觀—給青年画家」、もと1936年、『国画』月刊第2号、第3号。

*31 同じページに「上海圖畫美術學校畢業生北京大學畫學研究會導師現由教育部特派赴法國留學美術、徐悲鴻君小影」と記し、併せて徐悲鴻の肖像写真も掲載された。このような措置が徐悲鴻の不興を呼び、後年の劉海粟に対する反発の原因の一つになったであろう、と推察される。

海粟から大いに賛同を得たことは大いなる幸運であった。1921年末、五十五歳の北京大学校長・蔡元培は、二十六歳の上海美術専門学校校長・劉海粟を北京に招き、講演と個展開催の斡旋をした。12月、劉海粟は北京大学画法研究会で「西洋現代絵画の新しい趨勢」と題して講演、翌22年1月には琉璃廠にあった北京高等師範学校の雨天練習場で、三日間の個展を開く。自作の油彩画30点余りが展示されたのに加え、蔡元培が紹介文を『京報』に発表した^{*32}。紹介文は、劉海粟の略歴、その芸術、展覧会の出品目録からなる。紹介文前書きには、「劉海粟君は十数年にわたる努力により、中国芸術界に新たな領域を創出した、これは彼個人の芸術生命の現れではあるが、文化発展からも多くの助力を得ている。民国十一年一月十五、十六、十七の三日間、高師の美術研究会と平民教育社などが、彼の個展を挙行了。私がこの文章を書いたのは、ただ劉君を紹介するためだけではなくて、併せて我が国の芸術界に、彼のような勇氣ある作者が一人でも多く生まれることを希望するからである」^{*33}とある。蔡元培が熱心に劉海粟を引き立てたのも、自らが志向する「美育」を着実に実現していくためでもあった。さらに五年後の1927年末、当時、大学院（国民政府の教育担当機関）の長に就任していた蔡元培は、それまで欧州留学の経験がなかった劉海粟のために、欧州研修の実現を後押しする。その支援によって、劉は翌1929年2月から1931年秋までの二年半、三十歳代半ばの美術観確立時期に、待望の欧州歴訪が実現する。欧州派遣が決定した1927年11月に、彼は蔡元培に宛てて次のような礼状を送っている。「屢しば我が公の嘉惠提携を蒙り、竊かに以為えらく生平の大幸なりと。嘗て自ら傲りて曰く、生平師無し、惟だ公のみ是れ我が師なり、と。故に敬仰の誠、時に或いは移ること無し。今更に大学院由り歐洲に派赴して研究することを許さる、先生の我を愛すること切なるを見るに足れり、亦た時に或いは易うること無し」^{*34}。これより十年前の1919年、日本に渡り同時代日本の美術政策や美術展を具に視察する機会は持ったものの、最も惹かれていた西洋美術に直に触れる機会を得たことは、劉海粟のその後に決定的な意味をもった。蔡元培に対する尊崇の念は、おそらく終生変わることはなかった。後年、友人宛ての手紙にこう述べている。「康有為、梁啓超のお二人の外に、私の事業を支持し、私の芸術活動を助け、私の生活に深い影響を与えられた人は、間違いなく蔡元培先生だ。この広い心を持った学者、革命家にして教育家が、中国の文化界、教育界になした貢献は非常に大きかった。彼は美育の提唱に熱意を注ぎ、「美育、宗教に代う」という論文を著し、芸術を熱愛した。さらに、彼は私に終始期待するところがあり、私が学校を運営し、欧州へ美術研究に向かい、それに続いて再度、独、英、オランダ、仏、スイス、チェコに絵画展示に出かけられたのも、すべて蔡先生の援引と支持があったおかげだ。」こうして中国二十世紀前半期において、著名な文化人・蔡元培と新進の画家・劉海粟との間には、「美育」の概念を紐帯にして、強い絆が結ばれたのであった。そして二人は、次に全国に美術を普及させるべく、全国規模の美

*32 袁志煌・陳祖恩編『劉海粟年譜』（1992年、上海人民出版社）35頁による。

*33 「介紹画家劉海粟」、『蔡元培全集』第四卷、140-143頁。

*34 『劉海粟年譜』87頁。

術展開催に邁進していくことになる。

3 第一回全国美展

劉海粟は、美術学校の運営が軌道に乗り、人体モデルを使った実技科目に対する世間の批判にひとまず対応し終えることができた1919年9月、汪亞塵ら四人の同行者とともに、日本美術界の現状視察に赴いていた。当時、文部省美術展覧会（文展）に代わり開設された帝国美術院が主宰する帝国美術院第一回展覧会をはじめとし、日本美術院や二科会の展覧会参観のほか、各種美術学校を訪問し、藤島武二や石井柏亭ら、著名な画家らとの面談などを、ほぼ一ヶ月間かけて精力的にこなした。帰国した翌年、劉海粟は汪亞塵との連名で、上海美術学校の機関誌『美術』第二卷第一号に、帝展の沿革と出品規定、展示された洋画、彫刻、日本画作品解説を内容とする視察報告「日本之帝展」を発表した。この報告書は、「質めて之れを言わば、政府の奨励無くんば、当然にして個人の芸術を研究する精神を鼓勵すること能わず、然るに美術は実は一國文化の基礎、工芸の母^た為り、美術は以て國家を代表すべし、願わくは國鈞^とを乗る者、一たび^{ため}に注意して之れに及ばんことを、則ち吾が國美術の前途、^と多^{ちか}くこと有るに庶^{ちか}からんか」*35というような居丈高に見えるほどの格式高い語調で、劉は美術が国民文化として定着するためには國家の奨励育成が不可欠であると主張する。しかし一方では、当然のことながら、藝術家個人の創作意欲の発露は、國家の施策次第だとする國家主義的論調には、すぐさま美術学校内部からも批判の意見が挙がった。この報告に附記するかたちで、唐雋(1896-1954)*36はこう反論した。「芸術というものは、独立したものであって、“奨励”はそれと無関係、“謗毀”もそれと無関係である。もしも芸術は政府によって提倡されてはじめて、個人に研究する意欲が湧いてくるというのなら、そのような芸術は“奨励”の芸術ではないのか。そのような“精神”は“奨励”の精神ではないのか。そのような芸術は、私は全く価値のないものだと思う、だから芸術は芸術のための芸術であるべきなのだ」*37。この唐の批判を、劉海粟も是認せざるを得なかった。劉は翌々年の1921年に一書として公刊した『日本新芸術的新印象』では、この唐の言説を引いた上で「芸術が立脚している根本理念とは、個性を引き伸ばし、それぞれの才能をかぎりなく発揮させることである」と書き加えざるを得なかった*38。それにもかかわらず、劉は依然として政治的立場を保持した。全国規模の美術展の開催を契機として、社会に役立つ芸術家を多く誕生させ、国民文化を発展させることが必要だ、と主張している。劉は日本視察期間に、帝展ばかりでなく、それに反発して結成開催さ

*35 『中国近現代美術期刊集成』第一輯（李超主編、2018年、上海書画出版社）第一冊所収影印の『美術』1919年、第二卷第一号による。

*36 この人物は、後にフランスに留学、美学を修め、帰国後、四川や雲南の大学で教鞭を執る。

*37 『中国近現代美術期刊集成』第一輯第一冊所収影印『美術』第二卷第一号。引用箇所、最後の一文、原文は「所以藝術因是藝術而求藝術。」とある。

*38 劉海粟「日本新美術の新印象」(抄)、『日中の120年文芸・評論作品選』1「共和の夢 膨張の野望1894-1924」(2016年、岩波書店)所収の翻訳による。

れていた他の美術展、日本美術院や二科会の展覧会も参観し、それらの団体が結成されたいきさつについてもある程度認知していたと推察されるが、それらの官展とは対立する展覧会についての言及はしていない。劉海粟としては全国統一の美術展の実施がどうしても譲れない事業だったためではないか。

一方、全国美術展の開催の実質的な責任者であった蔡元培は、劉海粟が日本美術界視察に赴いた1919年に、「文化が進歩した国民は、科学教育を行っているほか、美術教育を普及させることを最も必要としている」と述べていた^{*39}し、劉自身も蔡の言と歩調を合わせるかのように、1922年末に「美術展覧会を挙行すれば、暗黒の社会は美術の発達により光明を得る」と世に訴えた^{*40}。中国の美術展覧会は二十世紀10年代の児童芸術展覧会を嚆矢とし、各地で“画賽会”という名称で、先行して開催されていたといわれる^{*41}。劉海粟も1924年3月、江蘇省教育会美術研究会副会長として江蘇省第一屆美術展覧会の開催にこぎつけていた^{*42}。美術教育における展覧会の必要性は、蔡元培や劉海粟とは直接の交渉を持たなかった嶺南・広東の画家・高剣父（1879-1951）も強く認知していた。政治的センスが鋭敏であった高は、開催者や出品者が観衆から受ける評価についても考えを及ぼし、「現代は畢竟現代であって、展覧会制度が出現するようになった、画家の筆墨は、突然に衆目の炯々たる下に置かれて最後の審判を待たねばならず、幾千万もの観衆に印象を持ち帰らせねばならなくなった。都市生活においては、山林での隠逸は、もはや大衆の審美対象ではなくなった。彼らが要求するのは彼らの生活の各側面における美醜のもろもろを画ききったものだ。こうなると、画家は彼ら観衆のために画を画かねばならず、自分のために画を画くのではないのだ。そうでないのなら、展覧会を開いたとて何にならうか」^{*43}。高が指摘するような、大衆による展覧会受容について、前時代の気心の知れた文人間の雅な集まりの再現を想定していたのではないにしても、蔡元培や劉海粟はどう考慮していたのであろうか。

中国で最初の全国美術展覧会は、足かけ七年に及ぶ曲折を経^{*44}、ついに1929年4月に、上海で国民政府主催の美術展覧会として三週間にわたって開催された。後年、1931年に蔡元培は「三十五年来中国之新文化」を概括するにあたり、この度の展覧会の内容を、「第一部、書

*39 「文化運動不要忘了美育」も『晨报副醵』1919年12月1日。『蔡元培全集』第三卷、36頁。

*40 「為什麼要開美術展覧会」。『劉海粟年譜』44頁による。この論説は1923年2月20日に『時事新報・学燈』にも掲載された。後掲する顔娟英「官方美術文化空間的比較」（『中央研究院歴史語言研究所集刊』2002年）の脚注参照。

*41 水天中「有関美術展覧與美術館事業的断想」（『中国現代美術理論批評文叢・水天中卷』、2010年、北京・人民美術出版社、所収）による。

*42 『劉海粟年譜』58頁。

*43 高剣父「我的現代国画觀」（『高剣父詩文初編』、1999年、広州・広東高等教育出版社）248頁。蔡星儀『中国名画家全集・高剣父』（2002年、河北教育出版社）「年表簡編」では、1921年、43歳の作とする。

*44 開催に至る経緯について、蔡元培は展覧会終了後、次のように美術展覧会報特刊の序文で回顧している。「全国美術展覧会特刊序」1929年10月。『蔡元培全集』第五卷、336頁）

「…（民国）十七年間、大学院（引用者注：国民政府教育部に代わって設けられた行政部局）は美術教育委員会の請を納れ、全国美術展覧会を挙行することを決定す、籌備未だ畢わらざるに、大学院改組されて教育部となる、則ち教育部に由り繼續して之れを籌備し、十八年四月十日開会、二十日にして会畢われり。開会以前は、經費の支絀、内容の複雑なるを以て、幾ど之れを成立せしむること能わざるの慮り有り、幸いに教育部長官、及び其の指定する所の此の事を專辦する職員、及び其の延聘する所の美術家、均しく能く持するに坦白にして奮発する態度を以てし、行うに安詳にして續密なる手段を以てし、遂に此の空前の大会を以て、進行すること阻無からしむ。…」

画、千二百三十一件；第二部、金石、七十五件；第三部、西画、三百五十四件；第四部、彫刻、五十七件；第五部、建築、三十四件；第六部、工芸美術、二百八十八件；第七部、美術撮影、二百二十七件。又有日本美術家出品、八十件。毎日并有収蔵家分別借陳的古書画」と記録している^{*45}。この全国美展の概要と特徴は、同時期に開催され始めた植民地下台湾での「台湾美術展覽会」との比較をも含め、顔娟英氏の論文「官方美術文化空間的比較—1927年台灣美術展覽會與1929年上海全國美術展覽會」^{*46}にすでに詳細に論じられている。本稿では、顔氏の指摘を受けつつ、以降の中国における美術の動向をめぐって、次の三点について注意したい。すなわち、第一に出品区分の雑多と出品数の不均衡、第二に西洋画に関する視点の分岐、第三に木版画作品の黙殺、である。

(1) 区分の雑多と出品の偏り

この美術展は、第一部書画をはじめとする独自の分類に依っており、近代美術の絵画、彫刻、建築といった分類には従っていないことがまず注意される。しかも、伝統書画のみならず、金石をも分類として設けている。さらに、日本人画家（洋画家に限定され、日本画家の作品は展示の対象とはならなかったようである）の作品や古書画の参考展示まで行われ、古今折衷の出品区分が採用された。展覽会の運営は、主に入場料収入に依存していたといわれ、当時の『申報』の記事には^{*47}「…該会、並びに国楽及び演劇等の表演有り、以て雅興を助く。国楽室は西楼の下層に在り。…」などと報じられている。中国の邦楽の演奏や芝居の上演までが実施された。『婦女雑誌』に李寓一が載せた「教育部全国美術展覽会參觀記」には各部にわたる詳細な報告がある^{*48}。それには、会場は、出品作品の展示を行う「陳列部」、楽奏上演が行われる「楽芸部」そして書籍や各種工芸品を販売する「販売部」からなり、会場一階のメインホールは「楽芸部」が占めるのに対し、展覽会本来の主体たる展示部は2から3階に追いやられてしまった、と記される。「陳列部」には絵画、彫刻のほか篆刻、七宝焼きなどの工芸品や写真、さらには寺内万次郎らの同時代日本洋画作品、古画古器の参考展示までがあった。観覧券を購入した人びとの足が、もっぱらどの部門に進んだのか、詳しい実態は明らかではないが、この展覽会の性格を顔娟英氏は「国展雖然名爲美術展、卻仍沿襲勸業博覽会的商業銷售或經濟推廣性質」と断じる^{*49}。

展覽会運営に関わっていた大学教授・詩人の徐志摩は、「今次美展の性質と規模は、空前のもので、書画、彫刻建築のみならず工芸美術にも及び、国内の美術家のみならず、華僑の美術家も一様に出品し、当代美術のみならず、古代のものや国外の作品も併せて陳列して参考に供された。ゆえに規模の面における創挙である。性質についていえば、今次美展は教育部の主催であるため、

^{*45} 「三十五年来中国之新文化」三、學術的演進茲分爲科學美術兩類之二・美術（丑）博物院與展覽會。『蔡元培全集』第六卷、88頁。

^{*46} 台北・『中央研究院歷史語言研究所集刊』第七十三本、第四分（2002年12月発行）所収。

^{*47} 前掲顔論文の引用による。638-639頁。

^{*48} 李寓一「教育部全国美術展覽会參觀記」（もと1929年7月、『婦女雑誌』第15巻第7号、いま『海派書画文献匯編』第一輯（2013年、上海辭書出版社）、514-527頁）

^{*49} 前掲顔論文639頁。

これは政府が美術を提唱する初めての正式な表示なのである」と、展覧会が国民政府主権のもと、西洋における芸術民衆化の流れに沿う、包括的な意義を持った事業なのである、とその意義を訴える*50。また徐志摩は、展覧会終了後、欧州歴訪中であった劉海粟に宛てた手紙では「美展已に快くも功德を円満にす、古代の書画の蒼むるところの精品、真に一大観、洵に是れ空前の盛挙なり」と記述して*51、展覧の見所が参考展示された古代の書画であったかのような口ぶりである。

事実、出品数では書画部と西洋画部には大きな隔りがあった。参考展示された古書画まで加えれば見かけ上の差はさらに大きかったであろう。こうした不均衡が生まれてしまったのは、西洋画が社会にまだ広く受容されていなかったことに加え、洋画流派間の感情的摩擦や反発が出品を偏向させてしまったことにも原因があったように推測される。だが、何にもまして影響が大きかったのは、1929年段階の人びとの美術通念は、まず伝統的な書画をイメージしていたことだったのではなからうか。書画を中心とする諸芸術を、美術の名の下に包括しようとする現実的の事業としてまず想起されるのは、上海にあった出版社の神州国光社社主の鄧実（1877-1951）が、1911年から七年をかけて編纂を進めた『美術叢書』の出版であろう。この叢書は「伝統的な書画から近代的な美術への造形藝術の枠組の大転換の先駆をなす」編纂物と今日でも評価されるが*52、鄧実自身も叢書例言の冒頭、これを世に問う意図を「是の書、美術を提倡せんとする起見のため、古今の大美術家の著述を叢集し、一書を勸成して以て人の優尚の思想を引起せんとす。蓋し吾が国開化最も早く、列邦文藝の祖為り。凡そ書画彫刻の類、久しく藝林の宝貴する所となる。是の書の収むる所、皆な書画彫刻の術を講求する者に係る。良墨にて精印し、以て海内の共賞に供す」と、このように美術を普及するための事業であるとはいうものの、叢書の主体を成すのは書画と彫刻である。実際、鄧実がこの書に附載する自身の読書ノート「談藝録」は、繪事、書、彫刻、文具、玩具、音楽、金石の七部門に分かって記載するものの、大多数の記事は、画と書に限られている。蔵書家・余紹宋（1883-1949）が編纂した一大書画文献著録『書画書録解題』でも、『美術叢書』を「是の編の輯むる所原と五類に分かつ。一、書画。二、雕刻摹印（文品各品附）。三、磁銅玉石。四、文藝（詞曲傳奇）。五、雜記。而して書画の書独り多く、幾ど十の七八を占む、其の凡例も亦た書画を以て主と為すと言うなり」と評する*53。このように考えると、全国美展の出品のなかで最も広く受容されたのは、普遍的な価値をもった美術ではなくむしろ伝統書画であった、と推察できる。

(2) 西洋画の評価基準をめぐる不協和

第一回全国美術展覧会で、普遍的価値をもった美術の展示が当初意図されながら、伝統書画の

*50 徐志摩「美展弁言」（もと1929年4月10日、『美展』第一期、いま『海派書画文献匯編』第一輯、503頁）

*51 劉海粟宛徐志摩書簡1929年4月25日付け、韓石山編『徐志摩1896-1931全集』（2005年、天津人民出版社）第六卷書信、23頁。

*52 前掲、小川裕充「『美術叢書』の刊行について」、41頁。この叢書の編纂過程やその後の受容及び増訂経過について詳しい。

*53 『書画書録解題』卷之八、第八類、叢輯、一、叢書。

出品に偏り、西画部の展示が書画部に比べると貧弱な展示に終わる結果になったのには、開催当時の中国社会の西洋画受容が未成熟であったばかりでなく、洋画制作流派間の制作理念に様々な食い違いがあったためではないか、と推測される。

前節で見たように、劉海粟は上海图画美術院発足当時の世の中の受け止め方が冷淡で、軽侮を伴うものであったことを嘆いていた。李寓一「教育部全国美術展覧会參觀記」には、「欧洲後期印象派」なる用語も見えるけれども、現代画家・呉冠中（1919- ）の回想によれば、彼が少年の頃、人びとは西洋近代絵画について「遠くで見れば西洋画、近くで見ればお化けのけんか（遠看西洋画、近看鬼打架）」と評されていたのを聞いた、という^{*54}。

さらにまた、近代西洋絵画に魅惑されて油彩画の制作に従事していくようになった中国の画家たちにとって、どのような西洋近代絵画を範とするかは、その後の彼らの創作のあり方を大きく決定することになる重大事であったはずだ。美術学校開設当時から、セザンヌやゴッホら西洋後期印象派に強い関心を寄せていた劉海粟は、欧州渡航の機会を得て、自らの創作指針をより確信することになったであろう。一方、劉よりも十年も早く、1919年二十四歳の時、蔡元培の推薦によりフランス留学の機会を得、パリ・フランス国立美術学校などで、新古典主義的アカデミズムに親しむ機会を得ていた徐悲鴻は、全国美術展開催時には南京・中央大学芸術系の教授に就任、デッサン重視をカリキュラムの中核に据えていた。さらにまた、徐悲鴻がフランスに渡ったのと同じ頃、留仏僉学会に参加し1920年にフランス留学の機会を得た林風眠（1900-91）は、1926年二十七歳で帰国すると、直ちに蔡元培によって新設の国立北京芸術専門学校の校長に迎えられ、全国美展の開催準備を蔡元培とともに進めていた。同じように蔡元培との強い関わりを持ちつつ西洋画受容に勤しんだ三人の間で、西洋画受容に関してどのような考え方の違いがあり、以後の中国の西洋画受容にどう影響したのかは、なお今後の解明が待たれる課題だ。全国美展の西洋画展示についていえば、劉海粟と親しかった徐志摩と徐悲鴻の間で、参考出品とされた西洋近代絵画をめぐる論争があったことはよく知られる。後期印象派の絵画を全く評価しない徐悲鴻は、結局自作の全国美展への出品を取り止めてしまった。徐志摩は、すでに前節で示した劉海粟宛の手紙に「私が悲鴻とやりやった件の文章は、あるいは滞仏中の芸術家諸君の関心を引くかも知れません。もし何か文章ができたなら、どしどしお寄せ下さい。私の雑誌の新月には、いつでも掲載可です。悲鴻はこれで、ちょっと困ったことになるでしょう。彼は実際やり過ぎです、威張りまくって、天下に人無しと言わんばかりです」とこぼした^{*55}。林風眠も自作を出品はしたものの、1927年には北京芸専の校長を辞職し、翌年には杭州に新設された国立芸術院（翌29年10月に

*54 水天中「印象派絵画在中国」(もと2004年、中国美術館編『印象派珍品展画集』、いま『中国現代美術理論批評文叢・水天中巻』2010年、北京・人民美術出版社、所収による)、水天中はこの呉冠中の回想のことばに関し、さらに呉が劉海粟の絵画展を參觀した時の事実に触れ、「他去參觀劉海粟画展、展覽会上有文字提醒觀者“須離画十一歩半”觀賞……這種種說法都反映了当時中国公衆对印象派以及西方現代絵画的片面印象」と評している(352頁)。当時の一般鑑賞者には、画面に近接して絵画技法を理解するすべが無かったのであろう。

*55 劉海粟宛1929年4月25日付け書簡。原文は「我與悲鴻打架一文、或可引起留法藝術諸君辨論興味。如有文字、盼多多寄來。新月隨時可登。悲鴻經此、恐有些哭笑為難。他其美太過、老氣橫秋、遂謂天下無人也。」

は国立杭州芸術専科学校に改称)の校長に就任しており、上海で開催された全国美展に直接タッチすることはなかった、と推察される。彼自身は全国美展について論評は示さなかったようだが、芸術院の機関誌『亞波羅』29年第七期の前言は、「朝に開いた花を見に行くような気持ちを抱いて教育部の全国美術展覧会を見に行った友人たちよ、二つの中庭と三階建ての建物の十数室のサロンを駆け抜けた後で、その朝の花があなた方に与えた感慨は、おそらく二本の足がくたびれたように倦怠と味気なさだったのではなかったろうか。物華天宝と自称する中国を憐れむべきである！」という一節で書き起こされている。全国美展への冷やかな受け止めが透けて見えるだろう^{*56}。

展覧会の洋画部門における意見の齟齬は展覧会開催準備段階から、すでに画派間の思惑が交錯していたことに起因している、という批評も世に出ていた^{*57}。洋画家の間で意見の対立が現れたことは、個人を超えた美の意義や社会における美術の普遍性に基づいて、国民文化の向上を推進すべく、大規模展覧会の実施を主導してきた蔡元培にとって、懸念すべき事象であったに違いない。彼は展覧会終了後の4月28日発行の『美展』第七期に「美術批評的相対性」と題する一文を寄せる。彼はその冒頭にこう記す。「私たちは公認された美術品には、“見れば誰もが賞賛する”といったことばで形容する。しかし実際には決してこのような普遍性はありません。孔子は善悪の批評について、村人がこぞって好いとするのも、こぞって悪いとするのもひとしく良しとできない、村人の善い者が好み、善くない者が悪むというほうがまだ、といった。美醜もそうだ、人々がそろって好いというよりは、くろうとが好いといいしろとが醜いといって少し頼りになるほうがまだ。それが最も普通なのだ。くろうと同士でも、種々の個性や環境の違いで、絶対的なものではなく、相対的たらざるを得ない」^{*58}。蔡元培が全国展を企図したのは、“見れば誰もが賞賛する(有目共賞)”美術作品を多くの人々が受容することで、美術の普及を図り、それを通じて国民文化の形成を目指すことであったはずだ。しかし蔡元培は、受容者ではなく制作者の「立異」に直面し、美術受容があくまでも個人別個の営みであることを知ったのではなかろうか。全

*56 『亞波羅』第七期「第一頁」。『中国近現代美術期刊集成』第一輯(李超主編、2018年、上海書画出版社)第六冊所収の影印による。原文は「抱了像要去朝花一樣的心情去看教育部全國美術展覧會的朋友們、在跑過兩處院落三層樓房數十個沙龍之後、這朝花所給予你們的感慨怕也同兩條直腿一樣那麼酸苦怠倦與淒涼的罷?可憐自稱為物華天寶的中國啊!」

*57 雑誌『上海画報』第455期(1929年4月9日発行)に掲載された記事「美展展期不展」(署名「大偵」)には、次のような一節が記された。

「中国的国画家和洋画家、向来是風馬牛不相及的。在林風眠第一次籌備全國美展時代、林風眠是西画家、当然不注重中国画、結果只收到三十余件作品。西画部分却自身發生了裂痕、張聿光第一個反对、同時在上海發起一個展覧會、結果也只收六七十件。其余徐悲鴻是一派、劉海粟又是一派、都表示不能合作。頃刻之間煙塵四起、無形之間就把會期消滅了。至于中国画方面、他們多少抱着點頭巾氣、自己做他們的画中隱士、任你天翻地覆、也不來過問。所以第一次延期的原因完全是西画部自身破裂、與国画完全無関。」(『海派書画文獻匯編』第一輯、502頁)。

ここに記される通り洋画部の出品に至る状況とは異なり、中国画では出品に関する軋轢は生じなかったかに見える。展覧会開催に参画した国画家・陳小蝶は、展覧会に出品された一千三百余点の国画鑑賞のための手引きとして「従美展作品感覺到現代国画画派」という一文を著し、復古・新進・折衷・美專(上海美術専門学校の略)・南画・文人の七つの流派に区分し、展覧会の機関誌『美展』第四期(1929年4月19日発行)誌上に解説を加えている。しかし、この文章には、各派間の対立差異について、全く言及がないからである(『海派書画文獻匯編』第一輯、122~123頁)。

*58 「美術批評的相対性」、『蔡元培全集』第五卷、311頁。

国の美術と呼称しながら、その実態は、従来の同好会的書画会と違わない結果になったことに気づくことになったのではないか。

(3) 木版画作品の排除

美術意識が相対的なものであることは、出品作の受容にだけ現れていたのではなく、そもそも官製展覧会への出品が実現しなかった部類が存在していたことにも明らかである。中国における後年の美術の進展から見れば、全国美展で最も注意されるのは、創作木刻作品への対応であった。

二十世紀二十年代以降の創作木刻を育て上げたのが魯迅であったことは、今では広く知られている。友人の許寿裳が、「魯迅の芸術愛好は、幼い頃からで、芝居を観るのを好み、画を描くのを好んだ。中年には漢代の画像を研究し、晩年には版画を提唱した」と述べた^{*59}ように、魯迅自身は実作には携わらなかったものの、ことに最晩年には若い版画創作者たちの育成支援に力を注いだ。版画家の李樺(1907-?)は、「中国の新興木刻といえば、魯迅先生を想起せねばならない。1929年、魯迅先生は木刻の種を播かれたのだった。―彼は芸苑朝華という名で四冊の画集を発行されたが、その内の二冊は木刻集だった。これ以前には、西洋の木刻が中国に紹介されたことは一度もなかった」と、後年に回顧している^{*60}。李樺が言及するように、魯迅は1929年に美術叢刊『芸苑朝華』の第一期四冊を手始めに刊行した。第一輯『近代木刻選集』、第三輯『近代木刻選集』は、ともに英国の木刻画を選んだもので、翌30年には、同時代ソビエトロシアの絵画及び木刻13点を選んだ第五輯『新俄画選』を刊行する。『新俄画選』の前書きで、魯迅は版画を多く掲載した理由を、「中国の製版の技術が、未だ精工でないため、様相を変えるよりは、しばらくこのままの方がよいこと、が一つ。革命の時代には、版画の用途が最も広く、多忙であっても、すぐにできること、が二つである。『芸苑朝華』を創刊した時から、この点には注意した、それで一集から四集までは、すべて白黒の線の図にした、だが芸術界からは見捨てられて、継続するのが難しかった、今また第五集を世に送るのも、恐らくはすでに時宜を逸した頃になろうが、いく人かの読者にとって多少でも役立つことを願う」と述べた^{*61}。四年後、同時代の若い版画家の作品を取り集めて最初の本版画集『木刻紀程』、すなわち木刻の里程標というタイトルで出版した時にも、「創作木刻の紹介は朝花社から始まり、そこから出版した『芸苑朝華』四冊は、選択印刷は精巧ではなく、また著名な芸術家たちは歯牙にもかけなかったけれども、青年学徒たちからはかなり注目された」とその前書きに記している^{*62}。魯迅が「竟に芸苑の棄てる所と為る」、また「芸術名家の齒せざる所と為る」という言葉が、どのような現実を意識して発せられたものなのかは、具体的には知り得ないけれども、全国美展終了後の美術界でも木刻画は全く注目の対象とならなかったようであ

*59 許寿裳『亡友魯迅印象記』「十一 提唱美術」(もと1947年10月上海・峨嵋出版社、いま1953年人民文学出版社版による)

*60 李樺「中国新興木刻の発生與成長」(もと『抗戦八年木刻選集』1946年、開明書店、いま孔令偉・呂澎主編『中国現代美術史文獻』2012年、中国青年出版社、311頁)

*61 魯迅『『新俄画選』小引』、『魯迅全集』「集外集拾遺」所収。

*62 魯迅『『木刻紀程』小引』、『魯迅全集』「且介亭雜文」所収。

る。もっとも魯迅自身も、全国美展開催時は上海に居住していたにもかかわらず、全国美展に言及することばは、現在伝わる日記をも含め全く見出せない。官展担当者と木刻創作者の両者ともども、お互いに関心を向けることはなかったのであろう。三十年代後半以降になると、木刻社団そのものが当局の取り締まりの対象となり、強制解散されていく^{*63}。

以上、三点にわたって述べてきたように、美意識はすべての人に備わっているという信念のもと、美術教育を普及させ、美術の普遍性が国民文化形成には不可欠な要素であると訴えてきた蔡元培や劉海粟が、力を注いで開催実現にこぎ着けた中国最初の官製美術展は、むしろ中国における潜在的な美術通念の実態と事後の解決されるべき課題とを明るみに出す結果になったといえるかもしれない。

4 第一回全国美展後の動向

第一回全国美展閉会後の三十年代前半の中国では、美術各分野で伝統をどう継承していくかについて、それまで以上に真剣に模索が行われたようには見える。本稿では最後に、その注目すべきと考える言説のいくつかについて概観しておきたい。

まず、伝統的書画領域ではどうであったか。当時、すでに国画家として名のあった黄賓虹は、美展国画部の参観を複数回終えた後、伝統的書画に共通する筆墨の占める意義を、「流派は変遷すとも、重きは筆墨に在り、師承に法有って、千古も移らず」と再確認したと述べた上で、出品各流派の特色について概観する文章を発表している^{*64}。「書画同源」として筆墨双方の関わり的重要性を説くことは、黄の年来の信念に基づくものであったが、このレポートで注目すべきは、創造と伝統技法との微妙な関わりを彼が指摘しようと試みている点だ。黄はいう、「大凡^{おおよそ}一代の名作は、其の興や奇を矯^あげ異を立て、初めより庸衆と流れを同じくするを欲せず、心に摹^{おぼ}し手に追いて、駸駸^{しんしん}として古に及べり。蓋し芸術の事、古人を貴ぶ所の者は、旧法を拘守して、不変の固執する者を謂うに非ざるなり。古人の創造の初めも、時宜に合わず、毎^{つね}に多く世人の^{そし}議する所と為れり。」古来の名画家たちは多く世の無理解を被ってきたとして、南宋の李唐から清初の石濤までの名だたる文人画家の名を列挙して訴える。そして、今回出品が叶わなかった画家たちに対して落選してもめげてはならぬと励ますのである。全国美展後、黄賓虹が次に力を注いだのは、筆墨のあり方を具体的に解説することだった。30年代当時の中国国内では最大規模の中国画愛好者集団となった中国画会が上海で結成される。三年の準備期間を経て、34年11月からは、

*63 李樺前掲文には、「中国木刻芸術在萌芽之初、是經過了血和淚的培植的。木鈴社首先在杭州国立芸專被解散了、接著上海的一八芸社也受了摧殘。“九一八（訳注：1931年9月18日に発生した軍事的事件。日本では満州事変と呼ばれる）”以後、木刻竟被頑固勢力認作“危險”的玩意兒、展覽会被封閉了、作品被沒收了、作者被囚禁了。」とある。

*64 黄賓虹「美展国画談」（もと1929年『藝觀』第三期、いま王中秀主編『黄賓虹文集全編』書画編上（2019年、北京・荣寶齋出版社による）

会誌『国画月刊』が発行開始された。会誌の刊行の目的は会員相互の親睦と並び「絵画の法度を提倡し、作風を改善する」こととうたわれた。当時、七十歳を迎え、独自の画風を見出しつつあった黄賓虹は*65、この会の運営に監察委員として深く参画するとともに、『国画月刊』創刊号からさっそく意欲的な中国画論「畫法要指」を四回にわたって連載する。この画論で黄賓虹は、伝統的絵画を三流派と四つの画格に分けて概述した後、推奨すべき筆法と墨法を分類し、筆墨の複合による絵画の構成法、章法を解説する。「筆墨の功、先ず古人を師とし、又た造化を師とすれば、以て大家と成ること、難からずと為す」と、中国画の大家への道を説く*66。筆と墨の用法を分類解説する手法は、筆墨重視の姿勢から出るものであることは容易に理解されることではあるが、ここで注意したいのは、大家中国画が必ずしも伝統的な文人画と同一視されていない点である。ここにも中国画における継承と創造についての黄賓虹独自の考え方を読み取ることができると思う。黄の考えによれば、文学に詳しい知識人（詞章家）や金石愛好家（金石家）が制作する文人画よりも、明末以来の南北二つの画派を意識した名家画と、師承関係や流派にこだわらない大家画が優位に位置づけられている。大家の画を黄は次のように定義づける。「筆墨の微奥を窮め、博く古今に通じ、法を古人に^{なら}師い、兼ねて造物に師う、僅かに貌似するのみならずして、変化を尽くし、古人の墜絶せし緒を継ぎ、時俗の頹放せる習いを^ひ挽く、是れを神品と為す。此れ大家の画なり。」ゆえに大家の画は、歴史上継統的に出現するものではない。「大家は世ごとには出でず、名家は或いは数十年にして一たび遇い、或いは百年にして後ちに遇う。」文人画が「世を歴て久しく遠く、縣縣として絶えざる者」であるのとは異なる、というのである。古来の技法に安住する同時代の絵画とは異質で伝統を継承しつつも新たな展開を実現できる力量を備えた画家こそが、はじめて大家と見なされうる。これは、美展参観後に述べられた「奇を矯^あ異を立て、初めより庸衆と流れを同じくするを欲せず、心に攀し手に追いて、駸駸として古に及べり」ということばと趣旨を同じくするものだ。大家に達するには、筆墨の法を修めることが不可欠だとし、黄は五つの筆法と七つの墨法を分析的に解説する、解説を終えて「筆墨の功ありて、先ず古人に師い、又た造化に師らわば、以て大家と成ること、難からずと為す」*67ということばで、この画論は締めくくられている。黄賓虹の考えによれば、毛筆の揮い方と墨の微細な使い分けに慎重な表現主義的制作方法に通じることが、中国画家にとって必須ということになる。黄賓虹がこのような論を展開していた中国画会の雑誌『国画月刊』に、時を同じくして上海の洋画家たちも稿を寄せていることにも、注目させられる。1935年の第一巻四期及び五期には、「中西山水画思想」特集が組まれた。31年秋に欧州歴訪を終えて帰国していた劉海粟も、さっそく同誌六期以降に「倫敦

*65 弟子筋にあたる美術史家の王伯敏は、九十年に及ぶ黄賓虹の画業遍歴について、「黄賓虹の一生、可以分早・中・晚三个時期。早期是五十歳以前、致力于伝統学習；中期是五十歳至七十歳、深入山川、師法造化；晚期是七十歳以後、在芸術上作出了卓越的創造。」と評する。（王伯敏「論黄賓虹晚年的変法」、『衆雲』第64集、2005年、上海書画出版社）。

*66 「畫法要指」（1934年、『國畫月刊』創刊号、『中国近現代美術期刊集成』第一輯第九冊所収の影印による）

*67 「畫法要指」（1935年、『國畫月刊』第一巻第五期、『中国近現代美術期刊集成』第一輯第九冊所収の影印による）

通訊」と題して洋行報告を寄せた後、36年からは『国画月刊』後継誌『国画』に、次々と本格的な論考を寄せる。中でも、第四号「石濤特輯」号に掲載された「石濤與後期印象派」と題する論考は、黄賓虹が進めた筆墨論との関わりで注意すべき内容があるように思う。この論考で劉海粟は、明末清初の独創的文人画家の石濤と、セザンヌやゴッホら後期印象派の画家、これら東と西の画家達の間、絵画制作志向にかかる共通性があることを主張している。劉は後期印象派の作画態度は、画家自身の主観と情感を基礎としつつ「選ばれる画題は、作者の内心で真実とするもの、把握されたものであり、それとともに、表現された画像は、いうまでもなくこの真実に向かって突進し、特殊な形式によって画き出されたものである。ゆえにそこに画かれたものは、ひたすら作家個人の独自な見解に依っているだけで、定まった規定はないのである」と述べる^{*68}。画家の情感を基礎とし洗練された形式によって画くことを尊重しようとする、このようないわば表現主義的制作手法は、黄賓虹の筆墨論と通ずるものであるといえよう。

次に全国美展からは排除された創作木刻のその後を見よう。ここでも伝統的技法をいかに見直すべきかという観点から、創作木刻を指導してきた魯迅が中心となって模索を進めていた。彼は中国の新進創作木版画家たちの作品を『木刻紀程』一書にまとめるに先立ち、芸術のための芸術を旨とする絵画思想が大多数の一般大衆とはかけ離れたものであると批判を加える^{*69}一方で、どのような伝統絵画技法になお参考とする可能性が残されているかという問題について、『旧形式の採用』について^{*70}という雑文で考えを述べている。この文章は、これに先立ち当該の雑誌に、編集者の聶紺弩が「新形式的探求與旧形式的採用」（1934年4月24日付け）と題した論説を発表、同月19日の魏猛克「採用與模仿」に反論し芸術の大衆化における連環画の新形式をめぐって考えを述べていたのに触発されて著された。魯迅は古来の画類、すなわち唐代仏画、宋代院画、米点山水、写意画（文人画）に順次言及し、これらを現時点で採用するには、新たな変革が不可欠であると述べる。ここで注意したいのは、魯迅がこれらの伝統書画類を「消費の芸術」と呼んでいることである。消費の芸術は「これまでずっと力ある者に寵愛されて、数多く残存してきた」いわば「高等有閑者の芸術」であり、目下必要とされている「生産者の芸術」と対立するものだとする。この文章では、ではどのような芸術が生産者の芸術であるかについては、なお具体的には述べられていないが、そのような芸術は、年画や連環画に代表される一般大衆に受容されずで

*68 劉海粟「石濤與後期印象派」（『国画』第四号、1936年10月。『中国近現代美術期刊集成』第一輯第九冊所収の影印による。）

*69 1930年2月21日、魯迅は上海の中華芸術大学で、「絵画雑論」と題して講演を行った。李何林主編；魯迅博物館魯迅研究室編『魯迅年譜』増訂本（2000年、北京・人民文学出版社）によれば、同大学で西洋画科教員を勤めていた西洋画家でもある許幸之の慫慂を受けて行われた。中華芸術大学は革命学生運動が盛んな学校であった。完全な講演稿は残されていないが、劉汝醴による前半部分の筆録が伝わる。筆録中に「中国には欧米や日本での留学を終えて帰国した画家がいる、彼らの創作タイトル（創作命題）は抽象的で、少女像ならタイトルを「希望」、「思想」とするような類だ。タイトルで群衆を欺いたり、色彩で読者を惑わす偽物の画家が中国には少なくない、他人が作品の内容を云々すると、彼は君は芸術が分からないのだと笑う。それで少数の人しか観賞しないものであればあるほど、その値打ちは高いのだ、というような論調が現れる。果ては、画家自身ですら解釈しようのない作品が、最高の芸術ということになる」と述べる一節が見える。いま、孔令偉・呂澎主編『中国現代美術史文獻』（2012年、中国青年出版社）140ページによる。

*70 もと1934年5月4日上海「中華日報・動向」、のち『且介亭雜文』に収録。

に広く流行している形態のもので、と考えられているのは明らかだ。だから魯迅は、「大衆のために、できる限り分かりやすく（力求易懂）することが、進歩的な芸術家の正しい努力なのだ」と、この文章を結ぶ。翌週、同じく上海『中華日報』動向欄に掲載された「連環図画瑣談」*71でも、魯迅は、大衆にとって真に切実な問題に触れることができれば広く流行する、という同時代左翼の思想家・艾思奇の述べたことばを引いた上で、大衆にとって切実な問題に触れるためには、享受者である大衆が“わかる（懂）”ことが最も重要なのだ、と魯迅は繰り返し強調する。魯迅が訴える芸術大衆化論は、これより十五年前に発表されていた蔡元培の論説「文化運動は美育を忘れてはならぬ」の趣旨を想起させる。蔡元培もまた「書画は我々の国粹だが、古人を模倣するものばかりだ。古人の書画は、お金持ちが収蔵してしまい、奢侈品とされて、人々がともに見るようにはなっていない」と述べていた。大衆に広く受け入れられる美術、つまり美育が本来目指していた普遍性を実現する一つの手立ては、美術の大衆化を進めることにほかならなかったのである。

29年1月、魯迅は欧州の木刻画を紹介するため、イギリスで出版された画集から12幅を選んで『近代木刻選集』を出版した。その前書きの中で、創作木刻とは「模倣せず、復刻もしない、作者が刀を握って木に向かい、直ちに刻み進んでいく」ものであると述べている。創作の意味するところは、彫り手が自らの感興に基づいて、一心に彫り進めた結果形づくられるもの、というわけだ。そうすると、そうした創作者の感興を源とする創作論は、劉海粟が欧州後期印象派の創作が主観と情感を基盤として生み出されるものと述べた考え方と重なってしまうことになる。魯迅が劉海粟と異なるのは、木版画の彫り手が正確な描写の技術を備えた上で、社会現実を深く観察することが最も重要である考えたところだろう。彼は若い木版画創作者たちに逝去の直前まで次のように訴えていた。「木刻をするのに最も大切なことは素描の基礎を身につけることだ。作者は日々戸外や室内でスケッチの練習をしなければならない、そうしてはじめて進歩がある、戸外にスケッチに行くことが、最も有益だ、どんな題材でも、ぶつかったらすぐ画く、対象がもとの姿態を変えたときには筆をすぐ止める。今の中国の木刻家は、大多数が人物を素描する基礎が足りない。それは、容易に見て取れる。今後は皆がここに一層の努力を注いでほしい。また作者の社会閱歴が深くなく、観察が足りないと、優れた芸術品を創造するすべはない。それと芸術は真実でなければならない。作者が意をもって対象を歪めることはなすべきでない。だから、どのような事物であっても、観察が正確で透徹していて、はじめて筆を動かす必要が生まれる、農民とは純朴なものだ、彼らに満面の血の汚れを塗りつけてしまおうとするなら、それは作りものめいた造作であって、事実には符合しない」*72。中国新興創作木刻の第一里程碑とすべく魯迅が完成させた『木刻紀程』は、結局その続編は彼の生前には完成しなかったけれども、彼の死後、30年

*71 もと1934年5月11日上海「中華日報・動向」、のち『且介亭雜文』に収録。

*72 1936年10月8日開催の第二回全国木刻聯合流動展覽会での談話とされる。この十日後に、魯迅は没する。(もと木刻家・陳烟橋(1912-70)著『魯迅與木刻』(1949年10月)に出る、いま孔令偉・呂澎主編『中国現当代美術史文獻』(2012年、中国青年出版社)213ページ。

代後半以降、混乱と戦争の時代に美術普及のための重要な表現手段として、左翼創作者陣営を中心として受け継がれていくことにはなる。

5 ま と め

30年代後半以降、二十世紀前半期の中国大陸では、激しい戦乱の時期が続き、絵画を含む芸術活動はさまざまな制約を受けた。しかし、10年代から30年代前半にかけての期間に、日本で造語された「美術」は、それ以前の「書画」に替わる芸術観念として、中国大陸で流通し始めた。だが、「書画」が依然として「美術」の主体をなしているのだという現実が、1929年に開催された中国で最初の全国美術展で、国民文化の確立を目指していた大規模展覧会であったにもかかわらず、皮肉にも明らかになってしまった。美術が個人を超越して、中国の人びとに普遍的に受け入れられるべきものだ、という蔡元培が「美育」という事業に込めた信念は、一旦は挫折してしまっただかに見える。だが、全国美展の経験から、これからの絵画はいかにあるべきかという問い直しが始められるようになった。日本との戦争が本格化するまでのわずかな期間ではあったけれども、伝統書画に携わっていた画家からは、自らの思念を表現するための技法のあり方に注目する表現主義的検討が始められた。一方、美術を享受者である人びとに着目する立場の創作木刻に従事する人からは、表現主義的手法とは真逆の大衆化への道が模索し始められたのである。

二十世紀30年代前半では、新しい視覚芸術の道の模索は開始し始められたばかりで、それ以降は戦乱や政変によって後退、停滞する結果になってしまう。しかし、二十世紀80年代以降になって、かつて開始されていた模索が、中国大陸のみならず中国文化圏における広い展開を招来し、絵画創作者と享受者との様々な緊張関係をも包含しつつ、新たな美術のあり方を誘引していったように見受けられる。そうした20世紀後半以降の中国文化圏における、美術と美術批評の転変については、今後引き続き考察を進めねばならない課題である。

(附記) 本稿は、令和元年度から補助を受けた、基盤研究(C)(一般)「二十世紀中国画家の継承と創造に関する言説の文学的考察」による研究成果の一部である。

迂回曲折的“美术” —关于第一届全国美术展览会前后的美术评论

西 上 胜

本文要讨论中国二十世纪初到二十年代末之间的美术评论。

美术这一词是在日本明治初年从欧洲语翻译过来的。如周树人说那样“美术为词，中国古所不道”的。经过王国维（1877-1927）、蔡元培（1868-1940）等人所发表的评论，美术这词渐渐以学术用语通用起来了。特别是蔡元培所提倡的“美育”这个概念，对以后的美术活动发挥了很大的意义。美育的意思是美术教育，蔡元培1911年从欧洲回国后，就任教育总长、北京大学校长等教育部门重要职位。他积极推动了美术教育工作。

蔡元培主张了美的超越性和普遍性。他认为用美可以提高国民文化水平。20年代下半以后，他得到了刘海粟（1896-1994）、徐悲鸿（1895-1953）、林风眠（1900-91）等油画家的协助，要筹备全国规模的美术展览会了。

1929年4月，第一届全国美术展览会，终于由国民政府教育部主办在上海举办了。举办全国展览会的目的原来是追求美术的普遍性。可是结果真是讽刺。展览的主体部分还是传统书画，而且创造木刻画被排除了。看到了这次展览会的结果，中国画家和木刻家都要摸索了新的出路。