

# 境界と国籍：“美術”作品をめぐる社会との対話

## Borders and Nationalities: A Social Dialogue on “Art” Works

Presented in the SGRA China Forum of “Toward the East Asian Cultural History without Borders”, on September 29, 2016.

本論文は2016年9月29日のSGRAチャイナ・フォーラム「東アジア広域文化史の試み」に提出された。

美術作品を国境の枠に閉じ込めることはできない。美術史も同様で、国民国家の要請で生まれた一国史的な美術史には限界がある。新しい「東アジア美術史」の構築には何が必要か。

塚本 磨充

Tsukamoto Maromitsu

東京大学東洋文化研究所

(Institute of Oriental Culture, Univ. of Tokyo)



### はじめに “東アジア美術史”再考

#### マージナルエリア —中間領域に存在する作品の評価をめぐる—

1990年代の日本の美術史学界を牽引した大きなトピックは二つあった。一つは美術史という言葉の近代的恣意性をあぶりだすこと、もう一つは、そこから敷衍して、「日本」という一国史的な美術史を批判し、東アジアという新たな枠組みから美術史を再考することにあっただけでなく、しかしながらその後に残された私たちには、さらなる困難な課題が残されていた。このような新しい東アジア美術史の認識とは、如何にして東アジアの人々のなかで共有されることが可能なのか、という次なる問いである。それぞれの近代国家によって紡ぎ出されてきた

「東アジア」の認識は、あまりにも違いすぎていたし、もし東アジア美術史を構築しようとしても、それは結局、従来までの一国美術史とその歴史観の寄せ集めになってしまいがちだったからである。

「美術史」は価値を問う学問である。どのようなモノであっても、社会の中で価値づけられてこそ「美術史」の対象となりうる。そしてそれを価値あるものと意味づけ、伝承し、理解して見出していく「眼」の存在こそが、美術史の唯一の存在理由であるともいえる。しかし価値を扱う学問である以上、それが社会のなかでの価値変容の影響を最も受けやすいという、自明の理といえよう。すなわち、ある地域、ある時代、ある共同体では「名品」とされ、優れた芸術的感動をもたらすとされた作品でも、それを見出す「眼」を持たない別の場所では、ただの「モノ」として扱われることも多いということである。その意味で、美術史家にとって、どこに住んでいるか、そしてどのようなコレクションに出会うかは、その存在の根幹にかかわる重要な問題となるとも言えよう。

ここで小さな個人的な体験を語ることをお許し願

1 佐藤道信『美術のアイデンティティ』吉川弘文館、2007年。また近年この分野は活発に議論されており、近年の成果として、「特集：グローバリズムの方法論と日本美術史研究——国主義と受容研究を越えて」『美術フォーラム21』32号、2015年。また、洪善杓「国史形美術史の栄辱—朝鮮後期絵画の解釈と評価の問題—」（中尾道子訳）『美術研究』405号、2012年。中国という概念の再考については、葛兆光『宅兹中国——重建有关“中国”的历史论述』中華所局、2011年、を参照のこと。

いたい。私は日本の大学で中国美術の授業を受けた時から、北宋、南宋の作品はいいと思っていたけれど、どうしても分からないことがあった。先生方が授業で力説された、元・明・清絵画のよさが、全く分からなかったのである。修士課程を修了し、博士課程に入ると同時に南京に留学する機会が与えられ、はじめて訪れた南京博物院に陳列されていた中国絵画を参観することができたが、そこで、それこそ、眼を開かれるような体験をした。はじめて、中国の明清絵画の素晴らしさ、美しさに感動した、いや、正確には感動できるようになったのである。

今考えると、このような体験が導かれたのも当然であったと思う。私の大学のあった仙台には中国絵画コレクションはなかったし、東京や京都の展覧会でも、それらをまとまって見る機会はなかった。日本には南宋、禅画、仏教絵画、浙派などの優れた中国絵画コレクションは存在しているが、中国絵画史のメインストリームである、北宋から元代の文人画、呉派文人画、四王など清代正統派の作品は、存在はしているものの、中国のコレクションと比べると、やはり見劣りすると言わざるを得ないからである。南京に留学してその作品に実際に触れ、その価値を知っている人たちの共同体とともに暮らすことによってはじめて、それらの「よさ」を認識する「眼」を持つことができたと言えよう。

私はそのあと台湾にも留学した。台湾では國立故宮博物院に存在する、正統中の正統の中国絵画に触れることができたのもよかったが、それ以上に感動したのは、台湾には「台湾美術」があるという当然のことで、その「美しさ」を、はじめて知ることができたことである（この点に関しては「おわりに」で後述する）。おそらく私がこの時期、台湾に留学することがなければ、台湾美術の「よさ」、それをよいと認識する台湾人の眼があることを理解することも、私には難しかったであろう。

その後、私は奈良の大和文華館に職を与えられた。関西には内藤湖南が提唱し、羅振玉らの協力を得て財閥が収集した中国書画の大コレクションが存

在しており、それらはいわゆる清朝の文人趣味、いわば中国の正統絵画史観に沿って収集された作品が多い<sup>2</sup>。その意味で関西にいた頃には、それまで留学や大学生活で習った、研究や「眼」の方向性や有効性を疑うことなく過ごすことができたのだが、しばらくして東京国立博物館に移ることになり、その収蔵庫におさめられたコレクションを見て、再び大いに驚くことになった。今までの中国絵画史の知識では全く太刀打ちのできない、不思議な画家とコレクションが、そこにはあったからである。

関西のコレクションのほうが中国の正統に近く、東京のほうがより日本的（あるいは海域的、雑種的、異端的）だというと、あるいは逆ではないかと首を傾げる方もいるかもしれない。しかしそれは以下のような日本の中国絵画コレクションの歴史的な特性によるものである。日本の中国絵画コレクションのうち、その伝来の時期によって、室町時代以前のもを「古渡り」、江戸時代以前のもを「中渡り」、明治から大正に入ってきたものを「新渡り」と呼び、その内容は全く異なっている。関西の中国書画コレクションは、この分類によれば新渡りの優品群と言えるが、東京国立博物館の中国絵画コレクションはそれらの層が複数に積み重なって形成されていたものであるからである。

まず、最も古い層として、奈良・平安時代に遣唐使、入宋僧によってもたらされた作品や、足利将軍家によって収集された「東山御物」といった古渡りの一群があり、その次に、江戸時代の文人である市河米庵コレクションの中渡りがある。そして高島槐安、林宗毅、青山杉雨コレクションといった大正・昭和期のコレクターが収集した個性的な新渡りの層が、東京国立博物館のコレクションには幾重にも累積している。これら、多様な歴史観・中国絵画史観によって収集された作品たちによって、いわば南京、台北、関西、東京といった、様々なコレクショ

2 曾布川寛監修 関西中国書画コレクション研究会編『中国書画探訪—関西の收藏家とその名品』二玄社、2012年。

ンの場合に身を置くことができた僥倖によって、私は今までの教科書で習った中国絵画史以上の「中国絵画」の多様な歴史と、それを支えてきた人々の豊かな地域が存在していたことを知ることができた<sup>3</sup>。つまり、東アジアの豊饒な諸地域で生み出されたそれら作品たちの「よさ」を語るためには、私が従来持っていた既成の歴史観や「眼」のほうこそを、大きく変化させる必要があることに気が付いたのである。

日本の学界では、1967年の米澤嘉圃「日本にある宋元画」<sup>4</sup>によって、日本の中国美術コレクションは中国の中国美術コレクションとは違い、その正統に属するものが少ないこと、さらにそれを統合した研究が必要なが説かれ、さらに1997年の戸田禎佑『日本美術の見方』<sup>5</sup>によって、日本美術史研究における一国史的な日本美術理解が徹底的に批判されていた。コレクションやモノを理解するために有効なこのような東アジア史的観点は、一方でさらなる課題を讀者に差し出すものでもあった。すなわち何が「中国美術」で、何が「日本美術」なのか、私たちの身近にあるコレクションはそのように現在の国別による分類で、単純には二分することはできないのではないか、というさらなる問いである。中国の文人士大夫によって継承されてきた絵画史観によって収集された故宮博物院に所蔵されるような正統な中国絵画と、京都や江戸の絵画を直接比較することはできないし、むしろその間にある広大な、どちらにも属していないような中間領域こそが、この二つの地域を結びつける鍵になるのではないかと、という視点である。

私たちが視覚芸術によって受ける感動とは、常に何かしら、自分たちが生活し、属していると感じて

いる共同体に伝承される、一種の「眼」の形式と大きく関連しており、それゆえに、それが近代の国家主義、民族主義と結びついたとき、その美しい言説は狂気のように国家に属する人々を圧迫してきたことは、従来までの多くの研究で指摘されてきた。ここでもう一つ強調したいのは、近代において人々が何かしらの国籍をもたされ、どこかの国に属するように分類されていったように、アジアの「モノ」たちも、(特にその生産地によって)国籍が再付与されて分類され、それぞれの国別美術史の語りの中へと分割、収斂されていったという事実である。

しかしながら、実際のモノの世界に身を置いてみると、そのように、単純に国籍を分類できる作品はごくわずかであることに気が付く。むしろ大部分は、豊饒な地域文化のなかで生み出され、アジアの多様な人々の間を彷徨しながら私たちの目の前に残されてきた。それは近代の「国家」美術史の語りのなかでは、そのアイデンティティーの複雑さのゆえに、国家と言う共同体によって編纂されるべき民族と名品の価値体系からは、評価を受けることが難しかった、一群の作品たちであったとも言えよう。

そこで本稿では、このような近代による国家の線引きの中間に存在してきた作品(ここでは「中間的<sup>マージナル</sup>作品」とでも呼ぼう)に新たなスポットをあて、それらが教えてくれる豊かな世界観について考えていきたい。ここで取り上げるのは、①日本美術のなかにあった「唐物」のなかから分離されていった朝鮮・琉球の作品、②日中間を行き来した来舶清人の作品、そして、③中国で生まれながらも日本で加工されてしまった作品、である。これらはそれぞれの国家と民族を中心とする正統絵画史、いわば、国別歴史観では評価し得なかった作品たちである。ここで問題とするのは、それらを評価する歴史観の問題であり、これらの存在が私たちに教えてくれる新しい「価値」評価のあり方であるはずである。

3 拙稿「中国絵画の至宝をめぐる旅」『上海博物館 中国絵画の至宝展』図録、東京国立博物館、2013年。

4 米澤嘉圃「日本にある宋元画」『東洋美術』朝日新聞社、1967年。

5 戸田禎佑『日本美術の見方 中国との比較による』角川書店、1997年。

## 1) 「唐物」から朝鮮・琉球絵画へ

### —豊饒なアジア世界の発見—

よく指摘されるように、日本のモノの世界には「唐物」という不思議なジャンルがある。日本の伝統的な美術（モノ）の世界は、「和」と「漢」という概念から形成されてきたが、その「漢」とは、実際の「中国」そのものと等価でもないという、不思議な概念である。単純に言ってしまえば、日本に存在した多様な「モノ」のうち、純粹に日本ではないものの総称が「唐物」という名称で、一括りに概念化されてきたと言えよう<sup>6</sup>。

近年、この「唐物」のなかから、新しい中国・朝鮮・琉球など、諸地域の絵画作品が続々と“再発見”されている。再発見と言っても文字通り蔵の中から見出されるのではなく、こちらの見方が変化していった、と言ったほうが正確である。「唐物」というのは、一種、中国を代表する概念であったので、「唐物」に属する作品は、中国の画家の名前が付されて伝来するが多かった。そちらのほうが（市場的な意味での）価値が上がるという実際的な理由と、それしか対象を認識する概念がなかったという理由、どちらも有り得る。しかし現代に至ってそれらをよく研究してみると、中国ではなく高麗や朝鮮、琉球の作品であった、という事例である。

もっともよく知られるのは朝鮮仏画の例であり、最初期の研究として熊谷宣夫「朝鮮仏画徴」（1964年）<sup>7</sup>がある。従来“中国”の作品（日本ではないというカテゴリーに分類された作品）のなかに、実は多くの朝鮮の作品が含まれていることを最初にまとめて指摘した重要な論考であり、これらの様式的根拠をもとに美術史家たちは作品研究を進め、「高麗仏画」展（1978年、大和文華館）<sup>8</sup>などが開催さ

れて、その高麗・朝鮮仏画のイメージは次第に大方に共有されるようになっていった。また高麗仏画の研究の進展は同様に、その隣接カテゴリーである宋元仏画という領域の成立を促していったが、現在では井手誠之輔『日本の宋元仏画』（2001）などによって、その複雑な「アイデンティティ」の輪郭は、徐々に明確になっている<sup>9</sup>。

一方、「世俗画」（山水画）においても同様の軌跡が描かれている。この分野において従来の「唐物」の世界から朝鮮山水画を分離し、“再発見”の過程を牽引するのが、「朝鮮王朝の絵画と日本」展（2008年）などの開催であり、板倉聖哲氏などによって、それら従来の中国絵画のカテゴリーの中から朝鮮絵画という具体的な様式史が存在し、独立して概念化される過程が明らかにされている<sup>10</sup>。

日本では「高麗もの」の伝称を持ってきた少数の仏画や山水画、もしくは朝鮮絵画というカテゴリーの存在を認識していた谷文晁など非常に洗練された江戸時代の鑑定家を除いて<sup>11</sup>、やはり朝鮮絵画は「唐物」の一部と認識されることが、一般には多かつたとされる。実際、つい近年にいたるまで中国絵画として伝来してきた朝鮮絵画は数多く、「郭熙」の箱書きを持つ「山水図」（福岡市美術館）、「瀟湘八景図屏風」（紀州徳川家旧蔵、晋州博物館）、「米友仁」として伝来した「山水図」（毛利博物館）など、多くの例を挙げることができる<sup>12</sup>。日本のなかで従来は「唐物」というカテゴリーで一括して扱われてい

9 井手誠之輔『日本の宋元仏画』日本の美術 No.418、至文堂、2001年。また、同「作品の個別性とアイデンティティ—寧波仏画と地域社会—」『アジア遊学』70号、2004年。

10 『朝鮮王朝の絵画と日本 宗達、大雅、若冲も学んだ隣国の美』2008年。

11 板倉聖哲「幕末期における東アジア絵画コレクションの史的位置—谷文晁の視点から」『美術史論叢』28号、2012年。

12 これらの問題点についても、板倉聖哲「朝鮮王朝の絵画と日本—宗達、大雅、若冲も学んだ隣国の美」展によせて」『東方』東方書店、2008年。なお、これら仏教美術の伝来時期とその複雑な文化状況については、楠井隆志「高麗朝鮮仏教美術伝来考」『高麗・李朝の仏教美術』展図録、1997年、を参照。

6 島尾新「彼我を行き交うモノ 書画」『日明関係史入門』勉誠出版、2016年、等を参照。

7 熊谷宣夫「朝鮮仏画徴」『朝鮮学報』44、1967年。

8 菊竹淳一、吉田宏志『高麗仏画』朝日新聞社、1981年。

たそれらの作品を、今世紀の日本や韓国の美術史家たちは「朝鮮絵画」というカテゴリーから新しく分類して見せることに、情熱を注いできたのであり、今後もその努力は続くであろう。

しかしながらそれらを朝鮮絵画として単純明快に分類できるかという点、実際には多くの困難が横たわっている。美術史家たちが依拠するのは「様式」という絵画の描き方による分類であるが、そのどこまでを朝鮮と考え、どこまでを中国、日本とするかは、それぞれの研究者によって大いに議論の余地が残されているからである。例えば、「山水図」(図1、金地院)や「山水図」(「隱齋」印、京都国立博物館)は、筆者が朝鮮絵画と分類している作品であるが<sup>13</sup>、これに対して朝鮮絵画ではなく、中国の地方様式の一部と考える意見も根強い<sup>14</sup>。また「水亭清興」「雲林逸趣」図(陳孟原、永保寺)のように実際の制作地について日中韓の研究者で全く意見の違う作品もある。実はこの議論にはさらに奥深い問題が潜んでいる。どこまでを「中国」という地域の様式のなかに包括し、何を「朝鮮」、「日本」の様式と考えるかという問題である。もしかしてこれらの作品は、中国でも朝鮮でも日本でもない、第三の地域の作品である可能性もあるからである。

例えば、中国絵画の様式の中心は、北京や蘇州、杭州といった大都市であったことは間違いないが、それ以外の地域にも特徴ある絵画様式は存在していたことがすでに確認されている。例えば先述した、特徴ある仏画を生産し続けた寧波や、近年陸続と新しく認識されたマニ教との関連のある一群の絵画の生産地としての福建などがあげられ<sup>15</sup>、その後の明、



図1 高然暉「山水図」(朝鮮王朝?明?、金地院)

清にかけても福建には独自の絵画様式が存在していたことが指摘されている<sup>16</sup>。「中国」の様式が各地方によって多様性を見せているように、朝鮮も決して一つではないし、日本でも例えば、九州や瀬戸内文化圏、関東画壇など、「地方」を名乗る有力な制作グループは、それぞれ親近する中国や朝鮮の様式に近い作品を制作している。私たちが、「日本」でも「中国」でも「朝鮮」でもない頭を抱える作品は、もしかしたらこのような、広大なアジア地域のなかにある、まだ見知らぬある「地方の様式」を反映した作品かもしれない。「モノ」たちは、単純な国籍では分類できない、多様なアジアの人々の地域のあり方を反映しているのである。

ここでいま一つ、琉球の問題を考えてみたい。琉球は独自の美術作品を制作していた、いや、作業仮説としてはしていたはずである。しかし、この「独自性」というのはとても困難な概念を含んでいる。琉球の美術作品の研究も同様に、かつて「唐物」のなかに存在していた一群の同様の傾向を見せる漆工

13 拙稿「解説」『崇高なる山水—中国・朝鮮、李郭系山水画の系譜—』大和文華館、2008年。

14 張辰城「동아시아 회화사와 그림의 國籍 문제: 高麗・朝鮮時代 傳稱 회화작품에 대한 재검토」『美術史論壇』30号、2010年

15 古川攝一「江南マニ教絵画の図様と表現—元代仏教絵画との関わりを中心に—」『中国江南マニ教絵画研究』臨川書店、2015年。

16 板倉聖哲「張瑞図の書画とその日本における受容」『張瑞図』謙慎書道会、2013年、同「王鐸—「弑臣」として、書家・画家として」『王鐸』謙慎書道会、2014年。

芸作品に、「琉球漆器」として特別なカテゴリーに分類したのが研究の早い例で<sup>17</sup>、今では北京や台北の故宮博物院のなかにも、大量の琉球漆器が所蔵されていることが知られている。絵画の場合も同様に、従来まで「中国絵画」や「日本絵画」として分類されていたものの中に、琉球の作品がまぎれ込んでいる可能性は大いにある。しかし注意しなくてはならないのは、これらのいわゆる「琉球」の定義が、非常に難しいことである。

それは琉球という地域の歴史的特性に由来している。琉球で作られたものが琉球美術だろう、と思われるかもしれないが、事実はそう単純ではない。琉球では多くの中国・日本との人的な交流が行われた結果、そこで制作された作品には多様な交流の痕跡が存在しているからである。例えば琉球漆器ならば、材料は福建や日本で作られて輸入された場合もあるし、中国や日本の技術を使って制作した時期もあり、中国製か琉球製か、頭を悩ませる作例は数多い。また琉球絵画には中国の宮廷・文人画様式から日本の狩野派・大和絵に至るまで、多様な様式が混在していることが指摘されている<sup>18</sup>。これらのどこにその“独自”性を見出し、琉球での制作を証するのか、作品に確固とした落款でもない限りその製作地を、作品の表面からの観察のみで見極めることは、極めて難しい。しかし、むしろここで問題としたいのは従来の美術史において、これらの製作地の個性（独自性、民族性と言ってもよい）がしっかりと表明されない作品、つまり製作地が確定できない作品の価値づけが、非常に曖昧なままであったことである。国別美術史の語りによる限り、その民族の

17 先駆的な展覧会として『琉球漆器』徳川美術館、1978年、があげられる。また、琉球の工芸品に多くの日本製や中国の材料が使用されており、単純な日本や清といった二分論で割り切ることができないことは、久保智康『琉球の金工』日本の美術 No.533、ぎょうせい、2010年、等を参照。

18 近年の琉球絵画研究の代表的なものとして、黄立芸「琉球畫家殷元良(座間味庸昌)的中國繪畫學習」『藝術學研究』第16期、2015年、があり、その中国や日本との複雑な関係が詳細に分析されている。

独自性の表明に、これらの作品たちは寄与のしようがなかったからある。

しかしここで、東アジア美術史というものを構想したとき、このような混交した文化状態を示す作品こそが、最も重要で魅力的な価値を持っていることに気が付く。はっきりと日本や中国、朝鮮という「国籍」を分けることが困難な作品、中間的作品に、むしろこのような、東アジア美術史の紐帯を示すものとしての、新しい可能性と価値づけを与えることはできないだろうか。それは私たちが国別美術史を超越するための重要な扉を開いてくれるかもしれない。

これからも「唐物」のなかからの琉球や朝鮮の作品の“再発見”は続くだろう。それは作品が変化したのではなく、その特性を見極める人間の「眼」が変化したものであった。国別ではなく、地域のもつ豊かさを認識する、私たちの歴史観が変化することによって、作品の価値づけは変化し、新しい地域像が立ち現われてくることを、これらの作品は教えてくれると言えるだろう。

## 2) 来船清人の終焉

### —地域から国家への変化—

このように、従来までの民族と国家によって分割された単純な文化カテゴリーに、さらにその中間にあるものという新しい価値のあり方を想定してみると、その領域に存在する大量の作品（中間的作品）があることに気が付く。江戸時代に日本にやってきた中国人画家、すなわち来船清人の作品はその一例で、これらの作品は琉球の作品と同じく非常に複雑なアイデンティティを持っていると言えよう。

現在、東京国立博物館に寄託される橋本末吉(1902—1991)氏の収集されたコレクションには、大量の来船清人の作品が含まれている。それらを見ても、不思議な違和感を感じることもある。それは画法が中国画でありながら、材料は日本のものを使っていることで、その画面からはどちらの文化

にも属さない、不思議な感覚を覚えるのである。それらは日本漢文にも似て、日本でも中国でもあるような、中間領域に存在する作品たちの不思議な属性であると言えよう。そしてそこに、来船清人の面白さは存在しているのである。

来船清人の大部分は、中国ではほとんど名を知られていない文人たちである<sup>19</sup>。彼らは主に18世紀から近代、すなわち明治維新以降にわたって来日し、長崎を中心に活躍、その大部分は浙江や福建、広東といった中国の南方諸都市の出身であったことに特徴がある。例えば、雍正9年（享保16年、1731年）12月長崎に来日し、同11年（享保18年、1733）9月に帰国した沈銓（南蘋、浙江省湖州の人）はその初期の例で、徳川吉宗の招聘を受けて来日したとされている。すでに多くの先学によって指摘されているように、滞在期間は3年と言う短い期間であったにもかかわらず、その画法が日本画壇に与えたインパクトは莫大なものであった。それは如何にして可能になったのかと言うと、鄭培、高鈞などの有力な中国人弟子の滞在によって、熊代熊斐（1712—1773）や森蘭斎（1740—1801）など有力な日本人画家がその画風を継承し得たこと、また海眼浄光（鶴亭、1722—1786）が京都、大阪、宋紫石（1715—1786）などが江戸でそれぞれ活躍し、直接の師弟関係や様々な模写、絵手本、版本が広がることでその画風が全国に広まったことがあげられる。

しかしそれよりも重要なのは、沈銓が帰国後も、その作品を陸続と日本に送り続けていたことにある。すでに先学によって指摘されているように、日中両国で500件近くに上ると言われる沈南蘋の伝称作品のうち、来日以前の作品が数点知られるほか、そのほとんどは沈銓の帰国後に描かれたもので

ある<sup>20</sup>。現在、中国にも多くの沈南蘋作品が所蔵されているが、その品質は一定ではなく、本人の作品を含め、工房作、後世の模倣作、そして日本での模倣作をふくめ<sup>21</sup>、多くの鑑定上の問題が存在している。すなわち、沈銓の来日の背後には、個人の画家の動向のみならず、工房や弟子たちをふくめた、巨大な人の動きを想定しなければならないのである。

また、沈銓の作品がここまで日本で受け入れられたのは、その復古的な画風に原因があることはよく指摘されている。沈銓の画風は当時中国で流行を極めていた四王正統派でも清朝宮廷絵画でもなく、明時代の宮廷画家であった呂紀以来の保守的なものであり、それは清朝という国家を代表する作風と言うより、浙江地方の沈銓とその工房で伝承されていた一種の地方画風と言ってよい。来船清人と日本との交流とは、清朝と日本と言う国家同士での交流ではなく、やはり、浙江・福建と言った中国の地方様式と、日本との交流であったと言ったほうが、実態に即していると言えよう。

その意味で、沈銓「鶴鹿同春図屏風」（図2、乾隆四年〔1739〕、東京国立博物館）は象徴的な作品である。興味深いのはこの作品が屏風の形式をとることで、実際にこの作品は徳川将軍家の御道具として江戸城に納められ、さらには水戸徳川家の依頼によって文政3年（1820）には狩野養信によって模写（というよりも、模写としての作品）が制作されており<sup>22</sup>、その「群鹿群鶴図屏風」（江戸、板橋区美術館）も現存する。これは清朝の地方画家が、日本の注文にあわせて、そのフォーマットで制作し、そ

20 板倉聖哲「来船（旅日）画人研究初探—乾隆朝を中心に—」『宮廷與地方：乾隆時期之視覺文化國際研討會』臺灣大學藝術史研究所、2011年。

21 周積寅、近藤秀実『沈銓研究』江蘇美術出版社、1997年。

22 松原茂「奥絵師狩野晴川院「公用日記」に見るその活動」『東京国立博物館紀要』第17号、1981年。また、この時期の中国絵画収集については、杉本欣久「八代将軍・徳川吉宗の時代における中国絵画受容と徂徠学派の絵画観—徳川吉宗・荻生徂徠・本多忠統・服部南郭にみる文化潮流—」『古文化研究』13号、2014年、を参照のこと。

19 鶴田武良『宋紫石と南蘋派』日本の美術 No.326、至文堂、1993年。



図2 沈銓「鶴鹿同春図屏風」(清・乾隆四年(1739)、東京国立博物館)



図3 方濟「富士山図」(清/江戸、橋本コレクション)



図4 孟函九「人物図」、鄭培「蕉翁図」(清/江戸、橋本コレクション)

れを日本に輸送してきた例であり、それゆえに将軍家の御道具としてふさわしい格式をもった例と言える。

さらに来船清人たちが残した作品はより多様である。乾隆43年(1778)に房州に漂着したとされる方濟は、長崎へ護送される途中で富士山の絵を描いたと言われている(図3)<sup>23</sup>。これは間違いなく日本製の画絹に描かれており、中国人が日本で日本の風景を描く、という妙味を追求した作品である。また、同じく来船清人である孟函九(江蘇省呉県の人、1781—1806)の「人物図」には「上見れば及ばぬことの多かりき 笠見て暮らせおのが心に」という教訓歌、鄭培「蕉翁図」(図4、橋本コレクション)には、沈璠(号、草亭)という蘇州出身の

来船清人の、これも仮名による「いかめしき音や霰の檜木笠」という松尾芭蕉(1644—1694)の句がつけられている。これらはいずれも清人が仮名を書けたら面白い、といった趣向の作品であり、その真偽は一考の余地があるものの、日本のなかにこのような絵画の需要があったことが分かる。

清末に太平天国の乱(1851—1864)が起こると、戦乱を避けてさらに多くの清人が日本を訪れるようになった。羅清(雪谷)もその一人で、広州番禺の人、同治年間(1862—1874)に日本を訪れたことが知られる。羅清については鶴田武良氏の詳細な研究があるが<sup>24</sup>、近年さらに興味深い資料が見出されたので、ここで少しく紹介しておきたい。熊本藩の御用絵師であった杉谷雪樵(1827—1895)の「画論」(熊本美術館、明治4年)は、「辛未」

23 古原宏伸「波濤を超えて—来船画人論—」『橋本コレクション 十八世紀の中国絵画—乾隆時代を中心に—』渋谷区立松涛美術館、1994年。

24 鶴田武良「来船画人研究—羅雪谷と胡鉄梅—」『美術研究』324、1983年。



(1871、明治4年／同治10年)に長崎からやって来た羅清に、自身の画を批判された際に反論したもので<sup>25</sup>、44歳の雪樵にとって来舶清人からの批判は、弟子たちに弁明すべき重要な重みを、この時期には持っていたことが分かる。その後羅清は上京し、「壬申(1872)」の年号を持つ「蘭竹図」を残しており、その落款からは浅草寺に寄寓していたことが知られ、同じく医師の松本良順に贈った作品も知られている。またその暮らしぶりを好奇心のまなざしから描いた作品も残されている<sup>26</sup>。

羅清は東京で新しいパトロンを見つけることとなる。かつての高崎藩主であった大河内輝声(1848—1882)である。その大河内家の菩提寺である平林寺に所蔵されている羅清「花卉図」(明治4年〔1875〕、平林寺)が、昨年の展覧会で紹介された<sup>27</sup>。大河内家の本邸は当時、同じ浅草の今戸にあったが、この作品はその本邸内にあった「桂林荘」において輝声のために描かれたもので、指頭画で描かれた贈答用の非常に華麗な大幅と言える。しかしこのような交流があったとしても、その絵画芸術は、江戸時代のように画壇に大きな一大潮流をなすことはなかったのである。大河内輝声は、その一方で、明治10年に開設された清国公使館に向き、来日していた清国公使・何如璋(1838—1891)、書記官黄遵憲(1848—1905)、随員であった楊守敬(1839—1915)、また後任の公使であった黎庶昌(1837—1897)らと筆談を通じて交流を深めていくこととなるからである<sup>28</sup>。

この新しい清国文人官僚たちとの交流の中で、大

25 村田栄子「解説」『杉谷雪樵 熊本藩最後のお抱え絵師』熊本県立美術館、2000年。

26 これらの肖像の、いわば諧謔的な表現は、同じく北京から来た清国文人たちを描いた肖像画と大きく異なることに注意する必要がある。川崎智子「暁斎・夏良筆「東京開化名勝 浅草奥山」に見える羅雪谷」『暁斎：河鍋暁斎研究誌』110、2013年、参照。

27 林祐一郎「解説」『武蔵野の禅利 平林寺 一伝来の書画名宝展一』花園大学歴史博物館、2016年、参照。

28 『大河内文書：明治日中文化人の交遊』平凡社、1964年。

河内輝声の書法観は、従来の江戸時代までの日本書壇に君臨し、自身も師事していた市河米庵(1779—1858)のそれから、新しい清朝の碑学の尊重へと、大きく変化していくことが指摘されている<sup>29</sup>。いわば、現在の「中国文化史」にも燦然と名を残す、中国の正系につらなる大文人たちへの傾倒である。このような中、羅清は明治9年ごろには広東へと帰り、二度と日本の土を踏むことはなかった。大河内輝声のこの「中国」文化への接触とその変化は、なぜ引き起こされたのであろうか。そこで彼は何を得、何を捨て去ったのだろうか。

近代にも日本を訪れ、日本人と交流を深めた清人は多い<sup>30</sup>。しかしやはりその役割は次第に変化していったと言える。実際の身近な人的な交流を通じた浙閩の地方文化ではなく、国家としての中国そのものを代表する人物やその文化と、直接に交流できるようになった結果、浙江・福建・広東から来舶した清人たちの影響力は次第に低下し、「来舶の時代」は終わりを迎えた。それは、文化交流の主体が、そして語りの枠組みが、地方から国家主体へと変化していったことと、軌を一にしていると言えよう。

朝鮮通信使や燕行使の研究がさかんに行われているのに反して、来舶清人たちの作品の評価は、現在のところ、実はあまり高くはない。それは彼らが「国家」同士の交流ではなかったことと、またその作品が両義的な性格を持っていたからだと言えよう。つまり、「中国美術史」の語りからすれば彼らはただの地方文人に過ぎず、「日本美術史」の語りからすれば江戸絵画に影響を与えた外来要素の一つでしかない。その双方の国別美術史に、彼らが登場することはほとんどなく、民族を中心にした「国民芸術の歴史」を語ろうとする時、このような両義的

29 中村史朗「大河内文書」にみる明治期の日中書法交流：一楊守敬来日前後の事情をめぐって一』『書学書道史研究』18、2008年。

30 この時期の、近代来舶清人については、西上実「王冶梅と森琴石 - 近代文人画家と銅版出版事業の関わりについて」『中国近代絵画と日本』京都国立博物館、2012年、などを参照。

な意味を内包する作品は、非常に厄介な存在であるからである。しかしながら、まさに来舶清人の作品の魅力は、ここにあるとも言えよう。

来舶清人の作品は、「中国」美術の一部分でありながらも、「日本」美術の一部分でもある。いやむしろ、そのような国別美術史の枠組みでとらえる限り、来舶清人の作品の魅力を十分に語ることはできないかもしれない。近代の国民国家が「一つの美術史」に作品を取込させる以前の、モノや画家たちが持っていた、地域の豊かな想像力を、来舶清人の作品は教えてくれるように思われる。

### 3) 加工された中国絵画

#### —多元的理解への挑戦—

一つの民族には一つの固有の民族様式があるべきだ、という考え方は、近代の国民国家によるアジア美術史が構築される際の支配的な考え方であったように思われる。しかしながら実際の豊饒なモノの世界に身を浸してみれば、その中間領域で生み出された作品は、すでに上述したようにたくさん存在するし、さらにモノは移動することによって自在にその形を変え、多様な意味を発生させていることが分かる。もしも、一つの民族が一つの民族様式を、古代から途切れることなく現在に至るまで保持してきたとしたならば、このような様々に加工されたモノの存在は、その持続性を脅かす存在ともなるだろう。

馬遠「寒江独釣図」(図5、東京国立博物館)は、近年の修理によってその上部の三分の一が切れていることが明らかとなった作品である。これはこの作品が、もとはより大きな作品を切り取って再創造されたものであることを示している。重要なのは「寒江独釣図」が、南宋画の情趣を端的に示す作品とされ、評価されてきた点である。南宋絵画は大きく空間を広げることによってそこに無限の詩情を込めることに特徴があるが、凍てつく冬に静かに釣り糸を垂れる高士の姿は、あたかもそこに鑑賞者の自己を見つめる精神を映し出すようで、まさに南宋絵画の



図5 (伝)馬遠「寒江独釣図」(南宋/室町時代?、東京国立博物館)



図6 (伝)毛松「猿図」(南宋、東京国立博物館)

究極の姿として「中国絵画史」の語りの上で評価されてきた。しかし、このような構図の作例は中国絵画のなかには存在せず、おそらく日本のなかで切り詰められ、再構成された構図である可能性が高いのである<sup>31</sup>。

このことはこの作品が、ボディー(材質)は中国製でも、その最も重要な画趣を発生させる装置である構図が日本製、というハイブリッドな作品であることを示している。しかも興味深いことに、この作品は南宋絵画の究極の姿を示すものとして、つい近年まで日本、中国、そしてアメリカで高い評価を得てきたと言う事実である。一方、(伝)毛松「猿図」(図6、南宋、東京国立博物館)という作品もある。これもその思い悩むような内省的な姿勢か

31 拙稿「『日本が見た中国』という誤解の系譜」『美術手帖』2016年1月号。

ら、南宋絵画の傑作として国際的な高い評価を得てきた作品である。しかしながらこの作品には、元亀元年（1570）に武田信玄から曼殊院覚如が天台座主に就任した際に贈られたものであることが付属の書状からわかり、この事実から素直に考えれば、近代の「美術批評」の文脈からは内省的と精神的側面から評価されてきたこの猿の姿は、当時、比叡山の守護としての日吉大社の神猿の姿であったことがわかる<sup>32</sup>。実際に多く現存する「山王曼荼羅」には、この姿をとる猿が多く描かれているからである。

ここで重要なのは、一つの作品をどのようなコンテキストから評価するのか、という価値づけの問題である。もしも中国絵画という一つのコンテキストをのみ重視すれば、この絵に込められたこのような他民族・他社会による二次的な加工、そしてそれによる意味づけは、全て意味をなさないこととなる。近代における中国美術史研究の発展は、このように作品に付随してきた様々な前近代的な社会的意味を、(普遍的価値を有するとされた)“美術”という側面から再解釈し、新しい価値評価の体系のなかに位置付けていった歴史ともいえるが、『唐絵手鑑(筆耕園)』(東京国立博物館)もそのなかで大きく価値を変容させた一例である<sup>33</sup>。

『唐絵手鑑』は全60図、48人の中国画家をおさめた手鑑で、大部分の作品に落款はないが、狩野安信(1614-1685)による「極め」(鑑定)によって固有の中国画家の作品に同定されている。20世紀の中国美術史家たちは、莫大に伝来する作品から、従来の作品の鑑定を見直し、写真技術の発展によって作品を比較検討してその品質を見極め、作家本来の真筆作品からその様式史を構築することを目標としていた。興味深いことは、そのような科学的

美術史学の角度から近代の研究者が『唐絵手鑑』を見た時に気付いたのは、そのうちほとんどの作品が「偽物」であったことである。その結果『唐絵手鑑』は、安信の鑑定の非科学性が指摘され、中国本土や故宮に収蔵される作品との様式的比較から、比較的「真筆」に近いと考えられる作品だけが摘出されて美術全集に掲載され、評価を受けるようになった。

私たちの美術史はこのような、科学的な比較検討を経た妥当な判断の積み重ねの上に成り立っており、このような先人たちの判断を否定することには全く意味がない。しかしながら、今その作品全体を分析すると、そのほとんどが「君台観左右帳記」に記載の画家で、その画風に合うような作品が集められているのが分かる。この手鑑は狩野安信から画事を学んだ福岡藩・黒田綱紀(1659-1711)に、東山以来の武家の式法を教示するために編集されたことを考えれば、実はこの作品については一枚一枚の様式判断もさることながら、全体を合わせた画冊としての意味が、江戸時代にはむしろ重要であったことが分かる。伝世する過程で次第に全体の表具も大振りなものに改められ、実用的な目的から観賞用・威厳を示すための道具へと変化していったこの画冊からは、中国本土での中国絵画史観とは違う、多様な中国絵画史の一部が、17世紀ごろの日本ではすでに存在していたことを知ることができるのである。

近代以降の中国美術史研究で評価が低下していったのは、むしろこのような、中国絵画の本流からは、はずれてしまう、その周辺地域の人々によって加工され、意味を変容させられた「中国絵画」たちであった。そのことは、以下のような江戸時代の中国絵画に関する出版からも窺うことができるだろう。

日本では中国画人の印を集めた『君台官』(江戸時代・承応元年(1652))と呼ばれる印譜集が出版されている。そこには中国にはそもそも存在しない「高然暉」や「西金居士」といった画家たちの印も所収されており、「高然暉」はおそらく元時代

32 Maromitsu Tsukamoto, *Monkey, Hongxing Zhang ed., Masterpieces of Chinese Painting 700-1900*, Victoria and Albert Museum, 2013, p.192.

33 拙稿「『唐絵手鑑(筆耕園)』と江戸時代中国繪畫知識的架構」『創新與創造: 明清知識建構與文化交流』論文集、中央研究院、2014年。

の「高克恭」が訛ったもので、「西金居士」は寧波の画家であった金大受の署名「大宋明州車橋西金大受筆」を日本で誤って読んだために生まれた、言わば「誤読」の画家であり、中国に「金大受」は存在しても、「西金居士」は存在しない。しかし、その印は、日本では実在し、流通していたのである。また和刻本『図画宝鑑』には本来の中国刊本には存在していない『君台官』が堂々と付録されており、江戸時代の人々にとっては、元、明、清朝のどんな立派な文人画家たちよりも、室町時代から日本で愛され、多くの作品が流通していた架空の中国画家たちのほうが、よっぽど現実味を帯びた存在であったことを教えてくれる<sup>34</sup>。そしてこのような、作品の加工や新しい絵画史の構築は、日本だけではなく、中国絵画というモノが存在するすべての地域で普遍的に観察できる現象であるということも付言しておきたい<sup>35</sup>。

問題はこのような多様な「中国絵画史」の存在と、その歴史観に基づいて加工、編集された作品たちをどのように評価するかにある。作品は一つの民族に属し、その歴史観も一つでなければならないとしたならば、これらの作品は、全て「誤解」が生んだ「偽物」であり、嘲笑すべき価値のない存在となってしまう。しかし私にはこのような、どちらの文化圏にも属さないこれらの不思議な「中間的オブジェクト」たちから、むしろ、近代の国家と民族にもとづく作品評価の価値システム自体の再考を迫られているように思われるのである。

34 拙稿「江戸時代所見之中国繪畫一狩野畫派の摹本製作與中國畫史研究」『典藏古美術』第248期、2013年。

35 James C.Y. Watt, Introduction, *The World of Khubilai Khan Chinese Art in the Yuan Dynasty*, The Metropolitan Museum of Art, 2010, pp.3-38. 一方で、ヨーロッパ向けの伊万里や、日本向けの製品を大量に生産していた景德鎮など、受容者にあわせた商品づくりを行うのは、アジアの市場において普遍的に行われていた事象である。また、謝明良「鳳尾瓶的故事」『陶瓷手記3: 陶瓷史的地平與想像』石頭出版、2015年、を参照。

## おわりに

### —多様な中国絵画史の共生—

かつて私は、東アジアにおける作品の価値発生のシステムには、「地方的個別の価値」と「普遍的文脈」の二つのあり方があり、それらが時として矛盾を起すのではないかと考えていた<sup>36</sup>。本稿では、近代における「美術」の成立とその普遍化によって、また一国／民族式美術史記述が盛行することによって、モノの個別・地域的な価値が、覆い隠されてしまった側面があることを認識するために、上述した三つの事例に即して記述してきた。これらはいずれも「近代」と「美術」のはざまに入り込み、結果その価値を大きく変容させていったモノたちであり、その中間領域マージナル・エリアに存在してきた人々の歴史であったと言える。

例えば台湾の女性画家・陳進（1907～1998）。彼女は日本統治時代に生まれ、女子美術大学で学び、いわゆる「台湾三少年」として一世を風靡する華麗な画風を築いた台湾人画家である。その代表作として知られる「悠閒」（1935年）などの作品には、日本人から見た台湾イメージである「ローカルカラー」の強烈な反映が見られることは、研究史でも必ず指摘されてきたことである。しかし陳進はさらにその後複雑な人生を歩むこととなる。国民党が台湾に遷居したことによって、それまでの台湾の日本画家たちは中国本土から移って来た水墨画家たちとその絵画表現を巡っての論争に巻き込まれることとなり、林玉山や郭雪湖が水墨表現を試みていくのに対して、陳進ははじめ水墨を取り入れた表現を試みるが、すぐにそれをやめ、身近な人物や花という題材を、晩年に至るまで描き続けることとなったの

36 Tsukamoto, Maromitsu. "Frictions in Universal Contexts and Individual Values: Chinese Paintings at the Toyokan", *Orientalisms*, Vol.44, No.5, 2013, pp.40-47.



である<sup>37</sup>。

1930年代の陳進作品が高く評価されるのに反して、この後期の作品の評価はいまだ定まっていまいように思われる。国際的かつ中華民族の表現形式と考えられていた水墨表現の放棄は、彼女に新しい社会での栄達の道を断たせてしまったが、ここではむしろこのような社会の変化による絵画の表現や価値づけの激しい変化を経験した台湾画壇にあって、安定した家庭生活のなかで自らの愛する対象を心のままに描き続ける道を選んだ陳進の晩年の作品には、さらに評価すべき側面が含まれていると考えることができる。つまり陳進はここではじめて、中国でも日本でもない、つまりどちらかの国家的民族的なものとして社会的に価値づけられた表現様式ではない、何かしら別の絵画評価のあり方を、自身の絵画作品に見出していたに違いないということである。

「美術作品」は、一つのコミュニティーによる価値づけが絶対なのではなく、様々な評価の形式が有り得、それは変遷していく。もしある国家や民族に特

有の様式があるかと言え、それはやはり存在していると答えざるを得ない。それらを見出し、つなぎ合わせていくことで、近代の一国史的美術史は各地に生じたのだが、しかし、それは絶対の価値を持っているのではなく、社会が変わればその意味も変容していく。さらにそれだけでは理解できない、中間領域に属する作品や様式も、同じように存在していることを改めて認識すべきであり、それを評価する新しい眼を持ち得ることが今後の「東アジア美術史」構築にとってさらに重要となっていくのであろう。私たちの身近にあるモノを子細に観察すれば、アジア世界というのが、非常に多様な地域の視覚的集合体であることに、容易に気が付くことができるからである。モノを巡って争うことなく、モノをめぐる世界の多様さから学び、そこから新しい歴史観のヒントを得ることができないだろうか<sup>38</sup>。モノが持つ本来の豊かさを学ぶことで、新しい「東アジア美術史」の姿を垣間見ることができたらと思っている。

37 顔娟英「日本画」の死—日本統治時代における美術発展の困難—(拙訳)『美術研究』398、2009年。また「国画論争」については、蕭瓊瑞「戒嚴體制與新傳統的建立」『台灣美術史綱』藝術家、2009年、を参照のこと。

38 この点に関しては、稲賀繁美「表象による憎悪を断ち切るために——近年の絵画表象研究への批判的鳥瞰」『絵画の臨界 近代東アジア美術史の桎梏と命運』名古屋大学出版会、2014年、を参照。