

SGRA REPORT

SGRAレポート No. 93

No. 93

ISSN 1346-0382

第14回 SGRAチャイナ・フォーラム
東西思想の接触圏としての
日本近代美術史再考

中文版

第14届 SGRA中国论坛
重新探讨作为东西思想接触圈的
日本近代美术史

第14回 SGRA チャイナ・フォーラム

東西思想の接触圏としての 日本近代美術史再考

■ 開催経緯

公益財団法人渥美国際交流財団関口グローバル研究会（SGRA）は、日本の民間人による公益活動を紹介するSGRAチャイナ・フォーラムを、北京をはじめとする中国各地の大学等で2007年から毎年開催してきました。2014年からは趣向を変え、清華東亜文化講座のご協力をいただき、北京をはじめとする中国在住の日本文学や文化の研究者を対象としてSGRAチャイナ・フォーラムを開催、日中韓を中心とした東北アジア地域の近現代史を、文化と越境をキーワードとして検討しています。本年も、これまでの成果を踏まえながら、「東アジアにおける広域文化史」の可能性を探ります。

■ フォーラムの主旨

江戸時代後期以降、日本には西洋の諸理論が流入し、絵画においても、それまで規範であった中国美術の受容とそれを展開していく過程に西洋理論が影響を及ぼすようになっていった。一方、絵画における東洋的な伝統や理念が西洋の画家たちに影響を与え、さらにそれが日本や中国で再評価されるという動きも起こった。本フォーラムでは、その複雑な影響関係を具体的に明らかにすることで、日本近代美術史を東洋と西洋の思想が交錯する場として捉え直し、東アジアの多様な文化的影響関係を議論したい。日中同時通訳付き。

SGRAとは

SGRAは、世界各国から渡日し長い留学生活を経て日本の大学院から博士号を取得した知日派外国人研究者が中心となって、個人や組織がグローバル化に立ちむかうための方針や戦略をたてる時に役立つような研究、問題解決の提言を行い、その成果をフォーラム、レポート、ホームページ等の方法で、広く社会に発信しています。研究テーマごとに、多分野多国籍の研究者が研究チームを編成し、広汎な知恵とネットワークを結集して、多面的なデータから分析・考察して研究を行います。SGRAは、ある一定の専門家ではなく、広く社会全般を対象に、幅広い研究領域を包括した国際的かつ学際的な活動を狙いとしています。良き地球市民の実現に貢献することがSGRAの基本的な目標です。詳細はホームページ (www.aisf.or.jp/sgra/) をご覧ください。

SGRAかわらばん

SGRA フォーラム等のお知らせと、世界各地からのSGRA会員のエッセイを、毎週木曜日に電子メールで配信しています。SGRAかわらばんは、どなたにも無料で購読いただけます。購読ご希望の方は、ホームページから自動登録していただけます。

http://www.aisf.or.jp/sgra/entry/registration_form/

東西思想の接触圏としての 日本近代美術史再考

日時 2020年11月1日(日)
北京時間午後3時～4時30分
(日本時間午後4時～5時30分)

方法 Zoom ウェビナーによる

主催 渥美国際交流財団関口グローバル研究会 (SGRA)

共催 清華東亜文化講座、北京大学日本文化研究所

後援 国際交流基金北京日本文化センター



総合司会

孫建軍 (北京大学日本言語文化学部)

同時通訳 (日本語⇔中国語)

丁莉 (北京大学)、宋剛 (北京外国語大学)

【開会挨拶】

はじめに—開会挨拶—

4

今西淳子 (渥美国際交流財団)

高橋耕一郎 (国際交流基金北京日本文化センター)

6

【講演】

中国古典と西欧絵画との理論的邂逅

—東西思想の接触圏としての日本近代美術史再考—

7

稲賀繁美 (国際日本文化研究センター・総合研究大学院大学)

※上記はともに2021年3月末退任、現在は名誉教授。現職は京都精華大学教授

【コメント】

劉曉峰 (清華大学歴史学科)

21

塚本磨充 (東京大学東洋文化研究所)

23

王中忱 (清華大学中国文学科) / 高華鑫 (中国社会科学院文学研究所) 代読

24

林少陽 (香港城市大学中文及歴史学科)

26

【自由討論】

討論者：参加者を交えた質疑応答

29

講師略歴 40

あとがきにかえて

41

孫建軍 (北京大学日本言語文化学部)

はじめに
—
開会挨拶

今西淳子

渥美国際交流財団常務理事



みなさん、こんにちは。渥美国際交流財団常務理事、SGRA 代表の今西淳子と申します。

本日は、初めてヴァーチャルで実施する SGRA チャイナ・フォーラムにご参加いただき、ありがとうございます。

SGRA では、2007 年から日本の民間人による公益活動を紹介する SGRA チャイナ・フォーラムを、北京をはじめとする中国各地の大学等で毎年開催してきましたが、2014 年からは趣向を変え、清華東亜文化講座の先生方のご協力をいただき、文学・文化の研究者を対象として、日中韓を中心とした東北アジア地域の近現代史を、文化と越境をキーワードとして検討するフォーラムを毎年開催しています。

毎年この季節になると、私たちが北京に赴いて、北京大学、北京外国語大学、北京師範大学、中国人民大学等を会場にフォーラムを開催してきました。本年は残念ながら北京に行くことができず、このようにオンラインで開催することになりました。

本日は、Zoom のウェビナーという形式で開催していますが、ご登壇いただいている講師の稲賀先生や討論者の先生方に加え、一般聴講の方がなんと 350 人も参加してくださっています。そして、北京大学では日本語学科の学生さん 30 名が集まって参加してくださっています。日曜日の午後にもかかわらず、このように沢山の方々にお集りいただきまして、本当にありがとうございます。

今、私は東京に居りますが、稲賀先生は京都、司会の孫さんや同時通訳の先生方は北京、討論者の林少陽さんは香港で参加しています。さらに、聞いてくださっている方々は、中国各地、日本各地、さらにはヨーロッパからも参加してくださっています。

新型コロナウイルス蔓延のためにこのような形で開催することを余儀なくされましたが、結果的には、このように規模や地域が広がった新しい形のフォーラムの開催に繋がったことを嬉しく思っております。

ウェビナーでは、一般聴講者の方のお顔を拝見できないのが残念ですが、どうぞ質疑応答フォームを使って、先生方にご質問やご意見をお伝えいただきたいと思います。

本日は、短い準備期間にもかかわらず、大変ご多忙な稲賀繁美先生にご講演をお引き受けいただき、心から感謝申し上げます。本フォーラム開催のパートナー

である清華東亜文化講座の王中忱先生、劉曉峰先生は、稲賀先生と旧知でいらっしやると伺っておりますが、本日もコメントをご快諾いただきました。残念ながら王先生が学務でこの時間に参加できないので、本日は先生のお弟子さんの高華鑫さんに代読していただきます。そして、SGRA チャイナ・フォーラムで既に2回も講演していただいた、塚本磨充先生にもコメントをご快諾いただきました。

本フォーラムは第1回からいつも同時通訳をつけて開催しています。本日お願いしている丁莉先生と宋剛先生は、多分今までの半分以上の回でお願いしているSGRAの仲間です。

SGRA チャイナ・フォーラムは、このようにして14年続けて参りましたが、国際交流基金北京日本文化センターにはずっとご支援をいただいておりますことにお礼申し上げます。

それでは、みなさま、どうぞ、新しいプラットフォームにおけるSGRA チャイナ・フォーラムをお楽しみください。

開 会 挨拶

高橋耕一郎

国際交流基金北京日本文化センター



すでに今年1月より全世界的な新型コロナウイルスの感染拡大から未だ回復していない現在において、18世紀19世紀の日本近代美術史について考察するというこの意味について思いをはせています。

現在、世界各国が新型コロナウイルスの感染拡大防止のために国境を超える移動を制限し、事実上国際間の往来が極めて困難となっています。ところが、現代において私たちが享受しているような交通手段がなく、隣の韓国や清国との交流も極めて限定的であった当時、ましてや欧州との往来にも数か月の船旅を要していた時代にあっては、現在われわれが体験しているような往来の困難さとは性質が違うとはいえ、直接の交流が容易ではないという点で類似点を感じています。

そのような時代であっても、今回の論点として設定されている地域を超えた文化の伝播や発達、そして再度の伝播、共有といった波及・交流がありました。時間はかかっても少しずつであっても文化は伝わっていきます。

現代に生きる我々は、当たり前のように享受してきた高速な移動手段が当面利用しづらいという現状にあって、空間の移動が難しい状況に事実上置かれているという点では、物理的には当時とさほど変わらないように思われます。

しかし、また一方で、当時にはなかったデジタル空間という共有の場所を利用することができるようになり、それによってさまざまな経験ができるようになっていきます。そのツールの使い勝手も向上して、今回のように遠隔でも数百人の人々と情報を共有できるという、きわめて有益な技術を手に入れています。またそれが一つの新しいコミュニケーションの形として定着してきています。

このようなことを考えますと、今回の災禍によって不幸にも亡くなられた方や後遺症に苦しむ方々、そして過酷な現場で治療や対応に追われる人々にも思いをはせつつ、今回の災禍を乗り越えて、新たな交流手法の獲得、そこから生まれるかもしれない新たな発想というプラスの思考こそが求められる時世なのだろう、とそんなことを考えています。

話がずれてしまいましたが、本日のフォーラムがみなさまにとって有益なものになりますようお願いするとともに、主催者の渥美国際交流財団関口グローバル研究会（SGRA）及びご協力団体各位のご努力に敬意を表します。

講演



中国古典と西洋絵画との 理論的邂逅

—東西思想の接触圏としての日本近代美術史再考—

稲賀繁美

国際日本文化研究センター・総合研究大学院大学

※上記はともに2021年3月末退任、現在は名誉教授。現職は京都精華大学教授

[発表要旨]

渡邊崋山から橋本閑雪までの画人が、中国の美術理論を西洋理論と対峙するなかでいかに咀嚼したかを検討する。とりわけ「気韻生動」の概念が西洋の美学理論にどれほど影響を与えたかを、ホイスラーからアーサー・ダウに至る系譜に確認するとともに、それが大正期の表現主義の流行のなかで、いかに日本近代で再評価され、「感情移入」美学と融合をとげ、更にそれが、豊子愷らによって中国近代に伝播したかを鳥瞰する。この文脈でセザンヌを中国美学に照らして評価する風潮が成長し、またそれと呼応するように、石濤が西欧のキリスト教神秘主義と混線し、東洋研究者のあいだで評価されるに至った経緯も明らかにする。

1. 東西あるいは左右の衝突 —造形翻訳における左右問題—

まず手始めに、美術史家として著名な矢代幸雄が1936年にハーヴァード大学で日本の絵巻物について講義をした際のエピソードから、話を始めたいと思います。

1936年といいますと、ロンドンで大変大きな中国美術の展覧会があった年です。矢代はその「大中国国際美術展」で連続講演もしております。その後、ボストンで講義をしたわけです。ボストン美術館には「平治物語絵巻」が所蔵されていますので、矢代はこれを題材のひとつに取り上げて講演を行い、終了後にハーヴァードの一人の老教授の自宅に招待されました。老教授は、「今まで自分は、平治物語の左端の若武者がひとりいる場面（スライド1）が全体の最初だと思い、学生達に『これはベートーベンの交響曲第5番「運命」の冒頭に匹敵する場面である』という説明をしてきた。ところが矢代先生の話のを伺い、絵巻は左から右ではなく、右から左に展開すると知り、実はそれが絵巻の殿（しんがり）の最後の場面だということに気がついた」と。絵巻は日本でも東洋でも右から左へ展



The old professor of aesthetics at the Harvard University confessed. He had naturally thought that this part on the extreme left must be the beginning of the scroll, as he had taken it for granted that the scroll should be developed from left to right. He found there the dramatic beginning of the whole story just like the opening of Beethoven's Fifth Symphony: "Thus Fate knocks at the door." He used to explain to his students that the soldier at the top of the processing was the symbolic herald of the entire epics. Upon listening to my lecture however, he finally recognized his fatal error, and told me with humor that he would no longer be able to use his striking comparison. Funny as it were, his confession was so painful to me that I could not find out a word to console him.

Yashiro Yukio (1890-1975), "Recollection of my days in Harvard as lecturer, 1932"
 My Artistic Pilgrimage, 矢代幸雄 『私の美術遍歴』 1972, pp.289-290

スライド1

開するわけです。老教授は、「自分の読み方は誤解だった。この話はもう二度と使えなくなった」という打ち明け話をされたのです。これを聞いて矢代は、東西の文化の理解の難しさを悟り、これを教訓としたいと自伝に書き残しています。

この話は1936年の出来事ですから、今から85年以上前になりますが、決して「かつて」の話ではありません。1980年代に日本の漫画が欧米で流行し、次々に翻訳されましたが、初期の翻訳で何が発生したか、皆さんに想像できるでしょうか？ 欧米では書籍は左から右に読み進めますが、日本の漫画は反対で、今でも右から左です。とすれば皆さんならどうしますか？ もっとも簡単な方法は、左右逆版で裏返しに印刷することです。

これはもう古典になっていて、今の若い方はあまりご存知ないかもしれませんが、1980年代に連載された大友克洋氏の『アキラ』という大変有名な作品があります。初期の英語版では、左右逆版で刊行されたため、異常増殖するテツオの右手が英語版では左手になってしまいました。

それだけならまだいいのですが、例えば手塚治虫氏の『ブッダ』という作品の場合、左右逆版になった英語版では、ブッダが左手で人と握手をしています。これはヒンズー教の世界では冒瀆になる行為で、決してあり得ないことです。左手を出すとは何事かと、インドでは社会問題になってしまいました。

また、1980年代後半から1990年代にかけて連載された岩明均の『寄生獣』という作品は、宇宙から到来した未知の生物に右手を乗っ取られてしまう物語ですが、右手だから「ミギー」と名付けられた寄生生物が、逆版の英語版では「レフティー」になってしまいました。

これは単なる笑い話ではありません。映像を翻訳する場合にもそれを理解する場合にも、東洋と西洋の間には越し難い差があるということです。文化的な慣習

もきちんと重視して見ていかないと、漫画の翻訳ひとつとってもうまくできないと思います。これをひとつの比喩として、東西の相互理解への序説のために述べておきたいと思います。

2. 東西美学のキアスム Chiasma

さて、本講演の主題は、中国の古典的な美学概念と西洋の美学との出会いと交錯を通して、なにが発生したかを問うことです。接触圏 (contact zone) として日本を取り上げます。東アジアの西洋体験が集約されるからです。ここでは「気韻生動」と「写生」という二つの概念が重要になります。ではまず、六朝時代の謝赫が絵画の「六法」の最初に揚げた「気韻生動」から検討を始めます。

徳川時代の終わりに渡邊崋山という画家がいました。彼は1793年に生まれ、1841年に亡くなりましたが、水墨画を意識したうえで、とても自然な風景画を描きました。西洋画の技法を学び、写生にもとづく風景を描くと同時に、中国の美学も研究した武士です。彼は中国から渡ってきた「気韻生動」を一生懸命理解しようとして、その努力もしました。

美学者の今道友信は、この渡邊崋山に注目し、「この頃に西洋と東洋とで美学理念のうえで交錯が生じた」との仮説を1960年代に提唱しました。それによりますと、西洋にあっては、アリストテレス以来、19世紀末に至るまで、ミーメシス (μίμησις) すなわち「現実の模倣」ないし「再現」あるいは「表象」(representation) が美術の基礎でした。ところが、19世紀末から20世紀前半にかけて、これとは反対に「表現」(expression) が主要な潮流に交代した。そう言えるだろうとっています。ところが東アジアを見ると、それとは反対のことが起こっているというわけです。渡邊崋山らの世代以降、それまで主流だった「表現」が退き、これに「模写」、「写生」がとって代わった。美学の用語に置き換えるならば、「表現」から「再現・表象」へと美学の基礎が移動した。すなわち、東洋と西洋では、逆さ向きの交錯が発生した、そういう仮説を提唱しました。

この今道友信の仮説は西洋の美学者には高く評価されました。これがどこまで正しいかというのを、今日問い直してみようというわけではありません。むしろなぜこのような仮説が1960年代に発表され、それがヨーロッパで広く受け入れられ、持て囃されたのかを分析していきたいと思います。

3. 明暗法と濃淡と

ここから少し技術的なところに戻り、西洋の美学理論の基礎であった「ミーメシス」(μίμησις) を成立させた美術アカデミーの基本的な技術に注目しようと思います。単純に言えばそれはルネサンス以降に発展し、アカデミーの「写實的」美術教育の基礎となった、「明暗法」、「透視図法」、「線描」の3点に要約で

きます。まずは明暗法を取り上げてみます。

明暗法はイタリア語では「キアロスクーロ」(chiaroscuro)、フランス語では「クレール・オブスキュール」(clair-obscur)と呼ばれます。この理念に対して、アーネスト・フェノロサ (Ernest Fenollosa) は「ノータン」(notan) という概念を対置させました。フェノロサは明治日本に「お雇い外国人」として北米から招聘され、東京大学で教鞭を執った学者です。彼は東洋美術に開眼した、東洋美術を発見したといい、次のようなことを述べています。

西洋の明暗法は個物に当たる光と影によって、個物の立体感を再現します。ところが東洋では違う原理が働いている。それをフェノロサは「ノータン (=濃淡)」だということです。フェノロサのいう「濃淡」は、画面に表象された個物、一つ一つの物体ではなくて、むしろ画面全体にある調和、その「色価」というものの配置を意味する言葉です。具体的な例として、カラヴァッジョ (Caravaggio) の《不信者トマス》の明暗表現と、同じ17世紀日本の俵屋宗達の《蓮池水禽図》を比較すれば、その差は容易に理解できるでしょう (スライド2)。

カラヴァッジョの《不信者トマス》では、着物の襞であるとか顔の光加減とかいうものが、きわめて劇的に表現されています。ところが俵屋宗達の《蓮池水禽図》にあるのは濃淡という原理です。画面全体の墨の濃さ薄さで画面を作り上げて、こういう構図になるわけです。

簡単に申しますと、フェノロサは「濃淡」という規範に、三つの意味があるとしています。まず一つ目。東洋には、西洋の写実表現とは異なる、東洋の水墨画ならではの価値がある。それを「濃淡」という言葉で示したい。二つ目に、画面全体の諧調、harmony を記述できる用語として「濃淡」という言葉が必要だと。そして三つ目に、一つ一つの事物の再現であるとか表象とかではない、それを超



**Chiaroscuro v.s.
Nôtan**
Caravaggio
The Incredulity of Saint Thomas
1601-02; Oil on canvas, 42
1/8 x 57 1/2 in; Neues
Palais, Potsdam

俵屋宗達
Tawaraya Sôtatsu
《蓮池水禽図》
Water Fowl on a Lotus Pond
縦116.0cm 横50.0cm
江戸時代・17世紀
京都国立博物館



スライド2

えた絵画表現を評価しなくてはいけない。そのためには「濃淡」という言葉が必要だと。そういう主張です。

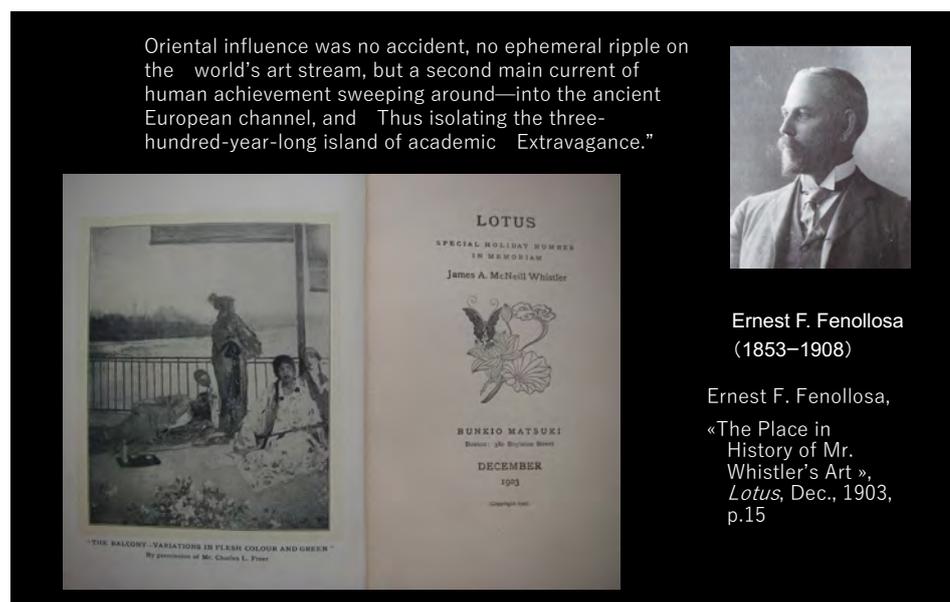
これら三つは、フェノロサが高く評価したホイスラー (James McNeil Whistler) の画業を評価するにも必要不可欠な要素でした。すなわちホイスラーは明暗法を排除した画面を追求し、「諧調」といった音楽用語で表現される雰囲気の実現を目指しました。その作品は、もはや特定の主題を表象する美学から離脱した装飾性を目標としたものです。いうまでもなく、ホイスラーの美は東アジアとりわけ日本美学を参照した実験です。

『LOTUS (ロータス)』という雑誌のホイスラー追悼号をご覧ください (スライド3)。日本風の服を着た女性がテムズ川の辺りのヴェランダにいる絵が挿絵になっていますが、この著名な作品を見ていただくとわかるように、ホイスラーという人は東アジア、そして日本の美学を参照して、そして自分の絵画を創っていった人です。

フェノロサはホイスラーへの追悼文で、「ホイスラーの画業は、20世紀の初頭に東西の二大潮流を結びあわせ、よって300年におよぶ西洋美術「アカデミーの放縦」(academic extravagance)を孤立させる企てであった」、と紹介しています。

このホイスラーの試みには、日本の画家達も反応しています。菱田春草と横山大観がその代表であるといっていいいでしょう。かれらは岡倉天心の問いかけに応じて、世紀転換期の1900年ごろに「朦朧体」というものを試みます。これはホイスラー美学が具現する「東洋化」に対応する、東洋側の「西洋化」であるといえると思います。

一番わかりやすい例に大観の《帰帆》があります (スライド4)。中国の詩に題材をとっているわけですが、これがホイスラーの《ノクターン Nocturne : 夜想曲》という絵に感化を受けたということは、明らかだと思えます。



スライド3



スライド4

今日は詳しい説明はいたしません、実はそのことがさらにインドにまで広がってまいります。《ノクターン：夜想曲》という画題は、大観と春草が1903年にインドに滞在しており、ベンガルの若い画家たちに伝達されました。オポニンドロナート・タゴール (Abanindranath Tagor) やノンドラル・ボシュ (Nanadaral Bosse) らの「水洗」(wash) 技法は、明らかに日本人たちが伝えた「朦朧体」の、ベンガル版の解釈であるということがいえます。オポニンドロナートは、全く同じ題名の《夜想曲》という奏楽の場面を描いた作品すら作っています。つまり、西欧に対応した東洋の美学というものが、中国日本だけではなくて、インドにまで広がっていったということが見てとれるわけです。

さらにもう一つ加えておきたいことがあります。アーサー・ダウ (Arthur Dow) という人がいます。彼はフェノロサの感化も受けましたし、ホイッスラーの弟子でもあった人物です。彼は『構図』(Composition) と題する美術教科書を編んでいます。初版は1899年ですが、これは design と notan を二つの柱とした教則本でした。普通でしたら構図と明暗法というはずのところを、構図ではなくてデザイン、明暗法ではなくて濃淡なのだと、そういう言い方をしています。Design はアカデミーの「透視図法」に代わる平面構成の原理を指し、notan はフェノロサの用法をそのまま使っているわけです。前者は稲賀の推測では、建築家フランク・ロイド・ライト (Frank Loyd Wright) の空間構成とも平行し、エイゼンシュテイン (S. Eisenstein) の画面構成法や編集法たるモンタージュ (montage) 理論にも影響を与え、また後者による濃淡諧調の構成と付彩理論は、20世紀中葉まで、東欧圏を含み、広範な影響力を発揮したと考えられますが、今日はその点は少し省略して先に進みたいと思います。

ここまでのところを簡単にまとめますと、つまりヨーロッパの絵画がキアロスクーロという原理で、現実の再現を目指した。それに対して濃淡というのは、画面が自立してそれが全体としてどういう諧調を求めるかというものです。つまり

ここには似た技法でありながら、全く美学的に異なった理念が追求されていました。その両者が交わる現象が、1900年代ごろに、日本を舞台として発生し、周辺にも波紋を投げかけていた、ということがわかります。ここまでを土台にして、次の話題に進みたいと思います。

4. 気韻生動と感情移入と

ホイスラーの友人に、画商・美術評論家のアーサー・エディ (Arthur Eddy) という人がいます。彼は1913年に『立体派と後期印象派』(*Cubists and Post-Impressionism*) という本を刊行しました。ここでエディは日本語の“esoragoto”という言葉を使っています(スライド5)。そして後期(脱)印象派(post-Impressionism)以降の絵画は、現実の再現をする絵画ではないので「絵空事」と呼ぶのが適切であると説明しています。日本や東洋の画家達は、もとより“esoragoto”に親しんでいるので、いまさらキュービストやカンディンスキー(W. Kandinsky)の抽象表現理論にも驚くことはない、と宣言します。その文章の中で、「気韻生動」にも言及しています。おそらくエディは、はっきりとは書いていませんが、世紀末に日本に滞在して日本の絵師に師事したボウイ(Arthur Jerome Bowie)の著作*On the Laws of Japanese Painting* (1909)から、esoragotoのほか、sei doといった語彙も仕込み、流用したのだろうと考えられます。sei doとは他ならぬ「気韻生動」のことです。

4-1. *Esoragoto* 絵空事

- Neither the Cubists nor Kandinsky troubled a very distinguished Japanese expert who spent many days at the Exhibition (the Armory Show, held in New York in 1913). “The principles of all this are old, very old in Japan.” (...) Pointing to a drawing that seemed scarcely more than a few careless strokes, he said, “That is quite in the spirit of the best Japanese art.” (p.147)
- *Esoragoto* is a very good word for the Post-Impressionists to appropriate. We have no word in English and I know of none in French that is its equivalent. (p.150) 絵空事の等価物はない
- By this sentiment called living movement (*sei do*), *reality* is imparted to the inanimate object. This is one of the marvelous secrets of Japanese painting, (...) *-matter responsive to mind.* (p.149) 気韻生動への言及
- Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism*, 1914; 1919; Jap. Trans. By 久米正雄 Kume Masao 『立体派と後期印象派』 1918. Ch. 9 “*Esoragoto*” omitted from the Jap. Tran..

スライド5

ほぼ同じ頃、日本ではドイツの哲学者リップス (Theodor Lipps) の「感情移入」(Einfühlung) 理論が流行していました。東京帝国大学の阿部次郎、田中豊蔵、安部能成ほか「リップス会」と称する研究会を開いていた記録があります。そして「気韻生動」とドイツの「感情移入」(Einfühlung) が極めてよく似ているということに気がつく人が出てくるわけです。

先ほど紹介したエディの説に対して、京都の同志社で美学を教えた、園頼三は1922年に刊行した『藝術創作の心理』の中で、エディを批判しています(スライド6)。エディによれば「気韻生動」は東アジア特有の美学だというのが、それは誤解である。なぜなら、気韻生動はリップスの「感情移入」に通じる概念であり、したがってこれは古今東西に普遍的に妥当する、とっています。ここで園は東アジア古来の「気韻生動」を泰西舶来の美学理論と同一視しているわけです。

さらに園は、渡邊崋山の説を引用して憚南田に言及しました。園によれば憚南田のいう「吾胸中の造化、時に此を筆尖に漏す」は、リップスの感情移入説では「十分に説明し尽くすことの出来ない高みへと登っている」(125頁)、さらに「気韻によって筆そのものから絶対精神が顕現する」(147頁)といい、渡邊崋山はこのことを理解していたと解釈しています。こうして園は「気韻生動」に由来する東アジアの美学理論がリップスの「感情移入美学」を凌駕すると宣言します。

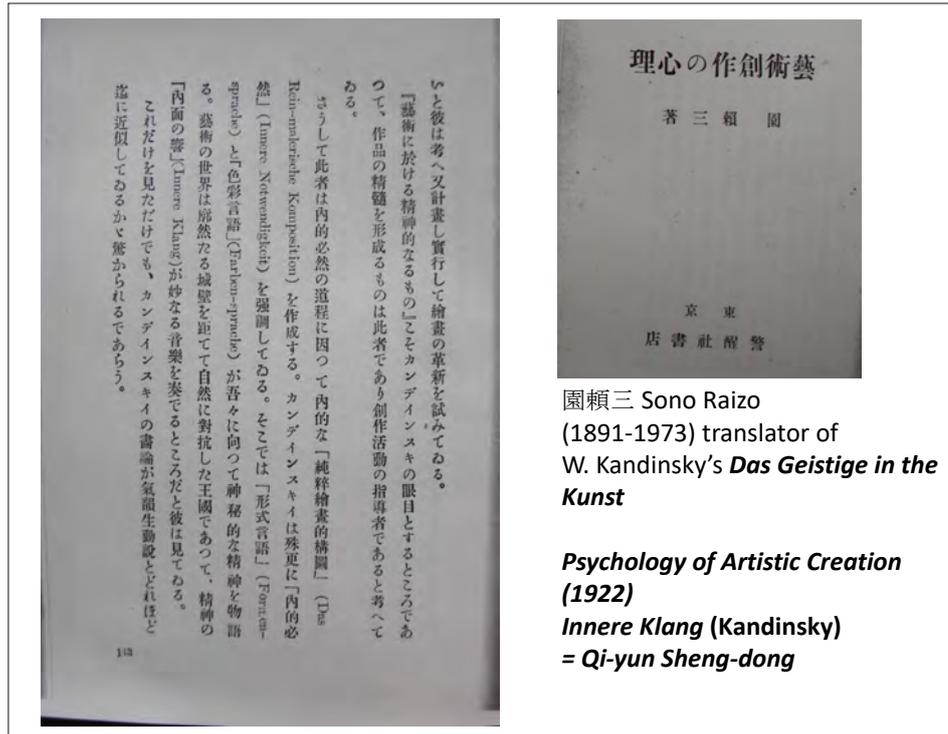
園頼三は、実はカンディンスキーの理論書『藝術における精神的なもの』(1912)の日本語完訳者でもありました。園は、カンディンスキーが主張する「形式言語」(Formensprache)と「色彩言語」(Farbensprache)により、「内的必然」(Innere Notwendigkeit)の「内面の響き」(Innere Klang)を画面へと「表出」(Expression)することが大事であるとの画論が、明清時代に東洋の

- エツディは是(生動)を東洋藝術の西洋藝術に対する特徴的精髓のやうに考へてあるが、リップスが美感を感情移入説によつて説き得たる範囲を創作活動に向けうるならば東西の別なく総て藝術的活動の根底として認められなければならぬと思ふ。

「感情移入より気韻生動へ」(120頁)

- 感情移入 Einfühlung, Theodor Ripps, Johannes Volkelt
- 憚南田 Yùn Nántián 「吾胸中の造化、時に此を筆尖に漏す」
- « The creation in my mind and bosom leaks out from the tip of my brush ». « much higher state in spirituality than Einfühlung »
- 「リップスが説く感情移入の説では最早や十分に説明し盡すことの出来ない高みへと登つてある」(125頁)
- 気韻によつて筆そのものから絶対精神が顕現する。崋山は此の消息に就いて發明するところがあつたのではなからうか。(147頁)
« Watanabe Kazan seems to have made a discovery on the issue ».
- 園頼三 (1891-1973) 『藝術創作の心理』 警醒書店、1922年

スライド6



スライド 7

画家達が唱えた「気韻生動説」に極めて近いことに驚かせてみせています（スライド 7）。

5. 筆触に宿る精神あるいは東洋画優位論の系譜

それでは、以上を踏まえて、今日最後の話題に進みたいと思います。このような学説が提唱されていたなかで、1920年代に東洋の画家達はどうかだったのか、その一例として、同時代の京都にいた画家で、南画の復興に尽力した橋本関雪を取り上げたいと思います。

関雪は近年の西洋画と東洋画に、今道友信が観察したのに近い変化を見届けていました。1924年に刊行した『南画への道程』という本のなかで、次のようなことを述べています。

従来の日本画、更に一般に東アジアの絵画では線描が重視されてきた。ところが近年ではスリ硝子を曇らせたような「うすぼんやり」とした色面構成が支配的になってきた。これに対して油彩の洋画では、元来は筆触など残さないのが原則だったのに、近年では洋画こそが「痛快な筆触を見せて居る」。日本画あるいは東洋画の最近の傾向は、大観や春草らの「朦朧体」に始まり、同時代京都の「国画創作協会」の画家たちに顕著にみられる傾向だろう、と。これに反して意図的に筆触を残す油彩画・洋画は、ファン・ゴッホ (Vincent van Gogh) やセザンヌ (Paul Cézanne) らに淵源を發し、20世紀初頭以来の野獸派やドイツの表現主義に至る傾向を念頭においた発言だろうと思います。



ポール・セザンヌ [フランス 1839-1906]
 《赤いチョッキの少年》 [油彩・キャンバス
 80×64.5cm 1890-95] ビュレ・コレクション

土田麦僊 1887-1936 《湯女》 彩色・絹本・屏風2曲・1双 各
 197.6×195.5. 1917年 東京国立近代美術館 (部分)

スライド 8

試しにセザンヌの《赤いチョッキの少年》(1890 - 95) を土田麦僊の《湯女》(1917) の傍らに置いてみると、関雪の観察も容易に裏付けられます(スライド8)。

左側のセザンヌの絵には、画家の筆跡が残っているのが実によくわかります。アカデミーの絵ではこういうことはしてはいけなかったのですが、セザンヌ以降の時代は、油絵の筆跡をあえて残すような美をつくっています。これと同じ寸法のもを切り抜いてきたのが、右側の土田麦僊の屏風の作品の一部です。こちらでは日本画ではもともと線描が大切だと言っていたにもかかわらず、ほとんど線描はありません。先ほど関雪が言ったように、のっぺりと磨りガラスのように筆跡を残さずに絵の具を置くという、そういうことが発生しています。西洋に筆跡があり、東洋において筆跡が消えてしまっているということがよくわかると思います。つまりここでもヨーロッパでなされていたことが日本で受け継がれ、東洋の絵画の原理が、むしろヨーロッパで実践されるという、そういう交錯が発生しているわけです。ポール・セザンヌと同じことは、ファン・ゴッホなどにも見ることができます。

そうしますと、日本画は西洋の油彩画に近づこうとして、本来の線描を喪失し、反対に、日本など極東の感化を受けたヨーロッパの油彩画は、絵具の塗装術 (painting) としての絵画から脱皮して、むしろ線描の跡を残す、いわば原色による自律的筆触線描、色彩で描く水墨画ないし文人画表現という雰囲気を獲得するようになっていた。それが関雪の観察です。

そのうえで、関雪は、1910年代から20年代にかけての日本における南画復興と、同時代の西洋における表現主義 (Expressionismus) の流行との平行現象に注目します。そして次のようなことを言っています。

「南画流行と表現主義と最近欧州に擡頭せる觀念派 (?) の運動も、東洋に在つては決して新しいものの見方ではない。表現派の人々がこの主義が生れ

て、初めて藝術はその新たなる発表の方法を見出したのだ、と云つて居るが、畢竟東洋の伝統を深く究めて居ないことは、已に言った如くである」

関雪に言わせれば、近年西洋で流行の「表現主義」や「観念派？」（おそらくカンディンスキーらの抽象理論を指す）は「東洋にあっては決して新しいものの見方ではない」わけです。いうまでもなく、東アジア古来の「気韻生動」理論が、西洋では近年になってはじめて「感情移入説」やカンディンスキーの「精神的なもの」の主張として出現したことを示唆しています。その延長上で、関雪は東西を比較評定し、セザンヌの《サント・ヴィクトワール山》と与謝蕪村の《富嶽》とを比較して、東洋画のほうが品格において抜きんできているという価値評価さえ、辞さない見解を表明しました（スライド9）。

関雪は『南画への道程』のなかで、次のように結論づけて、東西対比を語っています。

「西洋人の思想が唯物的観念と理智と科学の範囲を如何にもがいて一歩も出ることの出来ぬのは、根強い伝統の力に把握されている余儀なき結果であるに反し、東洋画の精神は科学的実体の精緻によらず形似に迫真を求めずして却て迫真の感を深くすることに因て特異の地位を占めることである」

この関雪の説をそのまま中国語に翻訳して喧伝した中国の随筆家がいます。日本への短期留学から戻り、上海に居を定めた豊子愷です。1930年1月の『東方雑誌』美術特集の巻頭に寄稿した「中国美術在現代藝術上の勝利」の結論部に、関雪の論説がそのまま訳出されています。つまり、関雪が唱えた「東洋画優位

5-2



Paul Cézanne, *La Montagne saint Victoire vue de la route du Thoronet* 1895-99
Hermitage Museum, Saint Peterburg

銀嶺富士図
与謝蕪村
1716-1784
日本 江戸時代
Yosa Buson,
*Mt. Fouji in silver
beyond the Pin Trees*



スライド9

論」を、1930年に豊子愷がそのまま上海で中国に向けても喧伝した、そういうことが見えてきます。そこには、日本か中国かといった国籍を越えて、東アジアにおける「国境を越えた民族意識」、「東洋としての西洋に対する自己主張」といったものが、「民族主義」(nationalism)の高まりの中で出てきたわけです。これは言ってみれば、東洋美学復権への強い志向、そういう動きが1930年代の東アジアを理論づけていたといえると思います。

ここで、清朝の復権ということも、実は同時代の現象であったことを思い出しておきたいと思います。関雪は石濤についても言及し、自分でもコレクションを創っています。そして、実はこの石濤が言っていたことと、ヨーロッパの神秘主義者マイスター・エックハルトが言っていたことが、極めて近いということに気がつく人が出てきます。

かいつまんで説明いたしますと、マックス・ラファエル(Max Raphael)という人が『モネからピカソまで、美学の基礎と現代絵画の発展』(Von Monet zu Picasso)(1919)という本の中でセザンヌの説明をするのに、セザンヌは神秘家であるといって、中世の神秘家であったマイスター・エックハルトを引用しました。「私の誕生によつて萬物は生れる。我は自分であると同時に萬物の本元である。自己は萬物であり、我が存在しなければ神もまた存在しない」という文言です。簡単にいうと、「私が存在しなければ、神もまた存在しない」という言い方です。これはほとんど異端の説なのですが、中井宗太郎という京都の美術史家が『近代藝術概論』(1922)のなかで、このエックハルトの言葉を、あたかもセザンヌ自身の見解であるかのように伝えたのです。それゆえ、ほかならぬセザンヌ自身が、「自分がいなければ神はいない」と言ったと誤読されかねない記述が出来上がってしまう。そして豊子愷が訳した言葉のなかでは、同じ表現が、とうとうセザンヌ本人の言葉として出現します。「塞尚」と漢字であるのがセザンヌです(「痕」は「ヌ」と読まずはずの文字の誤植?)。

塞尚痕説：“萬物因我的誕生而存在。我是我自己、同時又是萬物的本元。自己就是萬物、倘我不在、神也不存在了。”

これは石濤の『画語録』、その冒頭にある言葉と極めてよく似ていないでしょうか。今日はこの件についてはこれ以上追求いたしませんけれども、『画語録』そして石濤が、中国のみならず世界的に復権を遂げるということと、セザンヌが東洋でそして中国で受容されるということの間には、極めて密接な親和性が働いていると思います。たぶんこれについてきちんと研究をすれば、これ一つで博士論文が書けるのではないかと思います。

結論にむけて

それではそろそろ結論に向かいたいと思います。

今のような潮流というのが、戦後のとくに台湾の絵画の世界で広がりました。

張大千（1899-1983）は皆さんよくご存知だと思います。20年ほど前に、北京でも大きな回顧展が開かれ、私も北京外国語大学の学生諸君と訪れたことがあります。張大千の作品に《愛痕湖》というのがありますが（スライド10）、これは実はセザンヌが一番よく描いていたフランスの南の方のアルプスに近いところの《アヌシー湖》のことです。それを張大千が選んだということは、明らかに自分はセザンヌの跡を受け継いでいるという意志表明です。セザンヌの絵と見比べてみると、張大千が何を意図していたか、よくわかりだと思います。

また、フランスに帰化した趙無極（Zao Wou-Ki）は、抽象的な油絵で水墨画に近いものを発表し、これが大変話題になりました。2018年にはパリ市近代美術館で、素晴らしい回顧展がありました。彼の西欧での活躍も、今までお話しした文脈のなかで初めて理解できる事件だろうと思います。

最後にもう一人、劉国松を挙げておきたいと思います。彼も有名な油絵画家ですが、1960年代に台湾で、「現代絵画論争」（1961）を巻き起こしました。山水の抽象表現を模索する劉国松と、新儒学を代表する哲学者・徐復観とのあいだで展開された論争です。溥儀の弟の画家、溥儒の友人であり、プラトン主義者の徐は抽象表現を共産主義の脅威と同一視していました。対する劉は、共産主義の社会主義リアリズムこそが唯心論的絵画を弾圧したと反論したのです。当時の政治情勢もあり、論争としては両者、議論が噛み合いませんでした。しかし、水墨画を現代の抽象表現主義と合流させようとする機運が、この論争によって招来されたことは否定できないでしょう。こうした論争がなぜ1960年代に発生したのか、これも今日ここまでお話ししたことを踏まえていただくと、わかってくるのではないかと思います。



《愛痕湖》 張大千 1968年
絹本潑彩，寛76.2釐米，長264.2釐米

・ ポール・セザンヌ【フランス 1839-1906】アヌシー湖【油彩・キャンバス 65×81.3cm 1896】
コートールド美術研究所【イギリス】



スライド 10

今道友信さんが提起した、東西の交流という説に戻ると、1986～87年のパリのポンピドー・センターでの『日本の前衛』(Le Japon des avant-gardes)展の折のシンポジウムでも、旧友のミケル・デュフレヌ (Mikel Dufrenne) が、この説を称賛した現場に私は居合わせたことがあります。今道教授がこの説を提起したのと、張大千や Zao Wou-Ki がパリで活躍を見せ、劉国松がこういう抽象的な水墨画を描いたのと、これらは全く同時代の出来事ですね。これも単なる偶然ではなかった。そこに歴史の必然が働いており、ここに東西の美学上の交錯ということがあったということは言えると思います。同時代の北米では、鈴木大拙の感化で、禅ブームが発生し、それがジョン・ケージらも含め、前衛藝術とも交錯しました。

それでは最後に、先述したフェノロサの文章をもう一度引いて締めくくりとしたいと思います。

「東洋の影響というものは決して偶然ではなく、世界の潮流の中でたまたまの漣 (さざなみ) が打ち寄せたというようなものではなくて、人類が成し遂げた二つの大きな潮流がぐるりと回り込んで、古いヨーロッパの channel (海峡=流水路) に流れ込んだものである。そうすることで、300年にいたる、アカデミーの extravagance (放縦) の島というものを孤立させたのだ。」

そこにフェノロサは、ホイスラーの偉業を見たわけですが、それを受け継いだ画業というものが、1960年代には、刷新された水墨画という形を取り、同時代の「アンフォルメル」(Informel) や「抽象表現主義」(Abstract Expressionism) の傍らに花開いていったといえると思います。

日本を含む東アジアの戦後近代美術の動向を、1930年代のモダニズムの延長上でとらえ、冷戦の終結、バブル経済崩壊までの時代を包括して再検討する作業は、90年代以降の世界美術市場における中国現代美術の制覇の前段階を理解するうえでも、不可欠な作業となるのはいうまでもありません。しかし、それが安易な東洋藝術優位論に逆戻りするのには、危険なばかりか、有害だといわざるを得ません。本講演がそうした反省への先鞭をつける、ひとつの道標となれば幸いです。

ご静聴ありがとうございました。

コメント 1



劉 曉峰

清華大学歴史学科

みなさんこんにちは。そして、稲賀先生素晴らしい講演をありがとうございました。

私は事前に稲賀先生原稿を拝見させていただきました。先生の研究には感服いたしております。この講演で7年前に稲賀先生と共に大阪の橋本関雪の美術展に行ったことを思い出しました。行き帰りの電車でたくさんお話を聞かせていただきましたが、その時にはすでに今日の講演にあった内容を考えておられました。

稲賀先生は近代において交錯する中国美術と西洋美術、そして思想上のぶつかり合いを語ってくださいました。歴史研究の学者として、私が最も注目しているのは講演の中から見えてくる別の問題です。これらは中国美術の技法に関連します。例えば南画の技法や中国美術の概念つまり謝赫の「気韻生動」も含まれます。ここで注目すべきことはこれらの概念は存在するのに、当時中国の学者がその場にいなかったことです。そして先ほど講演で出てきた豊子愷で言えば、彼の文章は1930年代にやっと雑誌で掲載された内容となります。

中国の学者がその場にいなかったのはこれだけではありません。私たちが知っているように、地図のとある海峡は、一時期「間宮海峡」と名付けられていました。間宮海峡は1809年、日本の探検家間宮林蔵によって発見されました。彼は探検でサハリン島と大陸との間に海峡が存在することを発見します。そして間宮海峡の存在はシーボルトによってヨーロッパに伝えられました。シーボルトは1829年に、ドイツの地理学会でこの海峡を報告しました。そして全世界でこの海峡を「間宮海峡」と呼ぶことにしたのです。しかし、1708年康熙帝によって派遣された宣教師らによって作成された中国地図には、既にこの海峡が鮮明に表記されていました。それがどうして100年後に間宮林蔵によって発見されたことになったのでしょうか。その重要な原因の一つは、中国で既に発見されていたことを知らなかったからです。言い換えると、新しく世界の認識をつくりあげる中で、中国の知識または中国の知識人がその場にいなかったということなのです。これは歴史における現象の一つです。私たちは歴史的な視点からどうやってこの中国人の不在を理解すればいいのでしょうか。この問題を私は考えています。

この問題を考えるには別の問題を考える必要があります。前近代から近代における歴史の発展まで遡らなければ答えは出せないでしょう。私が数分間で説明できる内容でもありません。そこで二つの観点を述べたいと思います。一つ目は、この時代に東洋と西洋が対話する分野が他にも存在することです。例えば宗教において、鈴木大拙は禅の思想を西洋に広めました。茶道においては岡倉天心がいます。天心は茶の思想を西洋に伝えました。このように重要な東西文化交流にお

ける代表は全て日本人です。そして今日稲賀先生は美術史における実践から理論までという実証研究を使った内容を話してくださいました。私たちにとってみれば新しい参考資料が増えたこととなります。大変すばらしい学術研究成果だと思います。

二つ目は、なぜこの時代は日本人が東洋を代表することになったのかについてです。これはもう一つの問題を考えさせてくれます。それは「この時代の日本人にとって中国は何だったのか」です。分かりやすい例の一つ挙げます。例えば少し時代を遡った江戸時代の浮世絵です。私たちがみる浮世絵は純粋な日本の大衆文化です。しかしその中には中国の要素がたくさん含まれています。日本の英雄を描く以外に、水滸伝・三国志を題材にした浮世絵師がたくさんいました。もう一つ興味深い題材があります。それは「二十四孝」です。「二十四孝」を「二十四好」と書いたのです。日本語で「孝」と「好」の発音は同じです。そこには東京の女性たちが好きな24種類のもものが描かれていました。それ以外にも「二十四孝」関連の見立て絵がたくさん描かれました。つまり、あの時代の日本人にとって昔の中国にまつわる知識は生活の一部だったのです。私たちが知っているように、多くの日本語の語彙が中国に輸入され今日の中国語の一部となりました。昨日も携帯でスレッドを見ていましたが、そのタイトルは「日本人による中国語への貢献」でした。しかし、沈国威先生・陳力衛先生らの専門家による研究によれば、これらの日本語語彙は、当時の日本の翻訳従事者が、東アジアに最初にやって来た宣教師らと中国人が交流するときに使っていた言葉を参考にして造られたということです。宣教師と中国の人たちそして彼らの助手たちが作り上げた言葉でした。そして英華辞典が登場し、漢学に詳しい日本人学者はそれを参考にして日本語に登場する新しい単語を作ったわけです。そしてこれらの新しい単語は日清戦争を経て中国に伝えられました。この中で私が一番重要だと思っているのは何かと言いますと、これらの翻訳者は先ほどあった稲賀先生の美術の講演で言えば横山大観・橋本関雪・渡辺華山や当時多くの日本の評論家たちに当てはまりません。彼らにとって中国の知識、中国の古典知識はもはや自分たちの一部なのです。もう一つみなさんに注目して欲しいのですが、彼らは「東洋」という言葉を使っています。この「東洋」は単純に日本や中国を指す言葉ではありません。東アジア全体を指しています。つまり長い間東アジアには共通した認識があったわけです。例えば橋本関雪や豊子愷らが「東方」「東洋」という言葉を使っているときはこの認識なのです。私はこういった東アジアの共通した文化認識は今後も重要な意義があると思います。

重要な意義とは何かを考えてみましょう。ご承知のとおり、今の世界でグローバル化が進んでいます。このグローバル化の時代は地域の知識が実力を発揮する時代でもあります。こんな時代だからこそ自分たちの文化は未来を切り開く原動力となるのです。このことからして、私は稲賀先生の実証研究は非常に貴重で重要なものだと思います。東アジア文化の発展にとってもとても重要な資料ばかりでした。再度、稲賀先生に感謝の意を表したいと思います。ありがとうございました。

コメント 2



塚本磨充

東京大学東洋文化研究所

稲賀先生の今回のご発表は、従来までは一方的対話、もしくは対立するものとして考えられてきた東洋と西洋の文化が、19世紀から20世紀初頭にかけて、いかに巧妙に互いを引用しながら発展してきたかを明らかにする、実に興味深いお話でした。特に、東アジアに生きる人々ならば誰でも知っている「気韻生動」の理論が、いかに西洋美学とむすびつき、いや、結び付けられ、単なる優劣論を超えた巧妙な“手段”として作用しながら、日本と中国という場所で、どのように運用されていったのかを、あきらかにしてくださいました。ここでは「東洋」や「西洋」といった概念が、実に「目的」的な様相で近代に立ち現われ、知識人や芸術家たちによって運用されていった具体的な様相を、理解することができました。

ここでは二つばかり、先生に質問をさせていただきたいと思います。一つは、では結局彼らの脳内にあった「中国絵画」のイメージとはどのようなものであったのか、ということです。やはり、1965年に台北で故宮博物院が開院するまで、ほとんどの人は中国の正統・本道の傑作というものは見られなかったし、知らなかったわけです。ではそれ以前に構築された藝術に関する理論や、当時見ることができた名品による中国藝術史と、それ以降の理論史は違う所があるのか、ないのか、という問題です。橋本関雪や豊子愷、そして戦後台湾の劉国松や徐復観が“体験”していた中国美術の本質は、それぞれ違っているはずですが、では実際の作品を見た体験が、どのように彼らの理論にどのように影響しているのか、具体的な“モノ”とイメージ、理論の関係の変化についてお考えがあればご教示いただきたく思います。

二つ目は、まったく私の個人的な関心ではありますが、このような極めて興味深い近代における文明の対話のあと、私たちの時代の東アジア美術の相互関係の在り方についてです。特に戦後の日本画壇での中国への関心はシルクロードや仏教などへとさらに広がっていく一方、現在の日本の藝術系大学に（書道や中国文学、言語、歴史などの過程はありますが）水墨画の実技を教える正規過程は一か所も開設されておりません。ご指摘のような橋本関雪などの中国への深い興味を持った画家や、南画への興味、「気韻生動」といった芸術鑑賞の“実感”のようなものは、現在の日本の教育では失われつつあります。このようななかで、広く東アジアの伝統的な思想、文化、芸術に興味を持つ各国の人々は、どのような新しい対話、新しい文化を作っていく事ができるのか、特に対立者ではない「西洋」を深く理解される稲賀先生から見て、提言のようなものがあれば、教えていただきたく存じます。

コメント 3

王中忱

清華大学中国文学科

代読

高華鑫

中国社会科学院文学研究所

稲賀繁美教授は比較文学比較文化研究を専門とした研究者で、長年多文化間の視野から東西文化交流の歴史を考察されてきました。特に現代における東西美術史及び美術理論の分野において素晴らしい研究成果をあげています。代表作としては『絵画の黄昏：エドゥアール・マネ没後の闘争』（名古屋大学出版会、1997年）『絵画の東方：オリエンタリズムからジャポニスムへ』（名古屋大学出版会、1999年）があり、これらは当代学術の権威ある著作です。そして近年の稲賀先生は世界史の再構築という広い範囲を視野に入れ、東アジアの視覚芸術と造形芸術に分析を加えています。この『絵画の臨界：近代東アジア美術史の極柁と命運』（名古屋大学出版会、2014年）という著書はその新たな探索の成果です。

本講演は長年に渡る稲賀先生の思考と探索が込められているように思えました。そこにはあまり知られていない新しい史料だけでなく学術的な洞察力もありました。私は講演概要しか読んでいませんが大変勉強になりました。最も印象に残ったのは、今道友信が1960年代に提唱した「仮説」を再度問題にあげたことです。稲賀先生が講演でおっしゃられたように、今道友信は19世紀末から20世紀前半にかけての西洋の美術と美学が「再現」から「表現」に移り、東洋では逆のことが起こったことに注目しました。「それまで主流だった『表現』が退き、これに『写生』がとって代わった。美学の用語に置き換えるならば、『表現』から『再現・表象』へと美学の基礎が移動した。」つまり東洋と西洋では、逆さ向きの交錯が発生したということです。

私を知る限り柄谷行人先生もこの現象に注目しています。彼は19世紀後期におけるヨーロッパ印象派の画家が「透視図法（perspective）を特質とする近代絵画」の他に新しい道を探り、日本の浮世絵に出会ったことに関して「皮肉なことに、それからまもなく、明治の日本人は、印象派以前の西洋の絵画を規範として受け入れたのである」と述べました（「翻訳者の四迷—日本近代文学の起源としての翻訳」、初刊『国文学』2004年9月号、同氏著『近代文学の終わり』P15、株式会社インスクリプト2005年）。

柄谷先生の分析はここまでで、且つ文が評論の書き方であるため、それ以前にも類似の観点があったのかは分かりません。稲賀先生の講演では東西美術と美学の流れの「逆さ向きの交錯」だけでなく、「逆さ向きの交錯」が東洋の芸術家たちに注目されて生まれた新しい理論言説をも探りました。このような流れから、稲賀先生は1960年代の今道友信の「仮説」に行きつき、更には橋本関雪が1920年代に著した『南画への道程』まで遡りました。且つ、稲賀先生が行っているのはただの美術史の整理ではありません。「仮説」または「言説」が生まれてから今に至った経緯を探っているのです。その探究のやり方はフランスの思想家ミ

シェル・フーコー（Michel Foucault）の知の考古学に似ています。

稲賀先生がおっしゃられた豊子愷の事例は中国現代美術史と美術思潮史を考える上で、重要な意義があるのは言うまでもないでしょう。補足として少しだけ申し上げますと、豊子愷は『東方雑誌』1930年1月「中国美術号」にこの「中国美術の現代芸術における勝利（原題：中国美术在现代艺术上的胜利）」を掲載しました。注目すべきは結論に橋本関雪の観点を直接引用しただけでなく（結論部には、関雪の論説がそのまま訳出されている）、同じ雑誌において金原省吾の文章を二編翻訳しているところです。一編のタイトルは『中国画の思想—金原省吾の画六法論（原題：中国画的思想—金原省吾的画六法论）』で、底本は明記されていませんでしたが、調べてみたところ金原省吾著の『東洋画概論』（東京：古今書院1924年）第二章「六法」だと思われます。もう一編のタイトルは『東洋画六法の理論的研究（原題：东洋画六法的论理的研究）』です。豊子愷は冒頭で金原省吾著の『支那上代画論研究』（東京：岩波書店1924）であると記しており、確認したところ本書の後ろにある「東洋画の基礎概念すなわち六法の意義」という章であると分かりました。ここで注目して欲しいのは二編とも「東洋画六法」を論じており、『中国美術の現代芸術における勝利』で論じられた「気韻生動と感情移入」に重きを置いていないところです。逆に謝赫が「六法」で最も重要とする「気韻生動」の概念、特に「気韻生動」と「写実・写生」の関係性を探究しました。これらを踏まえて言えば、豊子愷の翻訳と彼の論文はまだ相補関係にはなっていません。稲賀先生も豊子愷は橋本関雪と園頼三から直接引用したとおっしゃられました。

興味深いことに、1931年後期印象派の画家劉海粟がパリで著した『中国絵画に於ける六法論（原題：中国绘画上的六法论）』（上海：中華書局、1931年）の「序文」に書かれた観点到「日本人金原省吾の著述を取り上げる」とあります。本書では確かに劉海粟と金原省吾との対話意識が見受けられました。

確実に言える事は豊子愷や劉海粟といった中国の芸術家たちは日本を通じて東西美術と美学潮流の「逆さ向きの交錯」を意識するようになったということです。そこで彼らは伝統東洋画＝中国画は「前衛的」という見解を日本の資源に依拠して述べようと試みています。更に彼らと日本の芸術家理論家との対話関係もそれぞれ異なります。彼らの論述に影響を与えたかどうか、またはどんな影響を与えたのかは今後の考察と分析の課題だと思います。

コメント 4



林 少陽

香港城市大学中文及歴史学科

私は文学出身者から転身した歴史研究者ですので美術史に関しては専門外となりますが、美術史にはずっと好奇心を抱いています。そしてこのフォーラムで美術史がテーマとなるのも4度目となりました。内容は全て画面に表示してありますので、時間短縮のためここでは説明を省かさせていただきます。今日この講演に出席なさっている塚本先生も2回は参加されています。(スライドに示している)これは塚本先生が中国の美術研究者のために書いた大作です(『北宋絵画史の研究』¹)。稲賀先生の研究に関して、私は読者側となりますが、画面にあるこの5冊の単行本を知っています。稲賀先生は当初フランス印象派の研究者としてスタートしました。私はこの5冊のうち3冊を読ませていただきましたが、文学面でのフランス研究者から、歴史そして東アジア研究へと変化をした過程があったかと思います。その研究領域も今日の講演にもあったように印象派から東洋美術そして日本美術へと繋がっていきました。今日あったポール・セザンヌの例もたくさん上がっています。これはゴッホが浮世絵を真似た絵です(掲載略。Van Gogh《la courtisane》)²。今日の聴衆は若い学生が多いと思いますので、あえてこの絵をお見せします。当時のフランスの芸術家がどれほど東アジアに魅入られたのかがよく分かります。特に日本、特に浮世絵にです。塚本教授は以前のチャイナ・フォーラムで、国と民族の枠組みの中で美術史について話してくださり、その中間にある問題をいくつか解決していきました。例えば日本美術における中国絵画、いわゆる「唐物」なるものがあります。そこから朝鮮と琉球の作品が区別されました。また日中両国間で行き来していた清代の文人作品からも国と民族の枠組みの中における美術史に疑問を呈しました。稲賀先生は文学の比較、文化の比較の研究者として異文化間の交渉問題に注目してきました。塚本教授に比べて、より東西文化関係の問題に関心を示しています。

しかし私からみれば同じようなもので、お二方とも東アジア美術史の枠組みで、異なる中間の問題点に注目しているからです。塚本先生は元々中国美術史の研究者なので、彼の「東アジア」への見識は自然に備わっているものです。一方で、稲賀先生は早くからフランスの比較文学と比較文化を学ばれていました。フランス留学も経ています。ふつう比較文化研究を日本側からするとしたら、フランス美術史の研究者の多くはフランスと日本間の美術史を研究します。そこからの東アジア美術史の研究へ進展することはなかなかないと思います。もちろんそこには言語の壁や、国と民族の枠組みによる美術史観への制限、そして専門の西洋を中心とした意識が存在するでしょう。しかしここ10年、特に稲賀先生が2014年に出版した著書に私は共感を覚えました。一人のフランス美術史研究者がここまで研究を広げられることに感服いたします。この著書にも今日の講演

にあった「豊子愷の東洋画優位論とモダニズム」が語られています。稲賀先生は豊子愷の原文である中国語の資料をもうまく使いこなしていました。私の知っている限り、これで中国語は稲賀先生の英・仏・独につぐ4番目の外国語となったはずです。そういえば、多くの外国語を習得するのは比較文学研究者の強みですね。稲賀先生は他の言語もできるかもしれません。

豊子愷は、西洋が中国と日本からの影響を受けていたと考えていました。稲賀先生の論文では豊子愷の日本と西洋に基づく理論の材料が詳細に整理され、分析が加えられています。これは比較的典型的な文化研究者の美術史研究です。稲賀先生のような研究者が東アジア美術に注目していることに期待が高まるばかりです。

近代中国も例外ではなく西洋的な近代化を経ました。そしてその過程は続いています。しかし美術界における二元対立の意識（東西の対立意識）は強く、今もそうです。例えば稲賀教授が紹介した美術六法における「気韻生動」は明治時代の岡倉天心や後の伊勢専一郎、そして金原省吾（傅抱石はその弟子）や豊子愷らが西洋美術と遭遇した際に用いた話し合いの理論です。これらは典型的な例です。結果として岡倉天心の日本画や稲賀先生が研究していたヨーロッパの印象派、そして中国の林風眠、先ほど王中忱先生がおっしゃられた劉海粟の作品にも東西文化の融合が見受けられます。もちろん鮮明な東アジア美術の色彩も融合されています。同じようにピカソの絵にもこの現象は見受けられます。これらは現在のフランスでも進行中で、例えば彼が描いた牛の絵は、唐代の五牛図に似ています。

今日のテーマは清朝末期と（中華）民国初期の中国学術界における美術史とも深く関係しています。それを研究する研究者として思うに、清朝末期と日本学術の関連性は想像を超えるところがあり非常に感慨深いです。この関係はより緊密であり、西洋との接し方も時代の変化とともに変わってきました。そして「西洋－日本－中国」三者の近代美術史における立ち位置がはっきりしていきます。ここは正に稲賀先生が注目しているところでもあります。稲賀教授が寄稿した雑誌³の表紙には岡倉天心150周年と書かれています。「岡倉天心」は、今日の議題の中では主要人物ではありませんでしたが、個人的には際立った存在だと思えます。そういえば稲賀先生は岡倉天心とインドの関連性においても、素晴らしい研究をなさっていました。岡倉天心こそ東アジアで初めて謝赫の美術六法、特に「気韻生動」を用いて美術界における脱亜入欧の動きに疑問を抱いた人物です。私は彼を、中国を含む東アジア全体の制度としての「美術」の重要な起源の一つだと考えてきました。つまり、彼を研究することは近代東アジア美術史を研究することなのです。

中国と日本はどのような関係なのでしょう。傅抱石が明の王世貞の『藝苑卮言』を解説した際の文を引用します。傅抱石によれば「五代十国以降の中国画は『写実』から『写意』へと転換、あるいは『重色』から『水墨』に転換しました。この転換は当時の主流だった宋の徽宗を代表とする南宋院体画に衝撃を与えました。」まず院体画の特徴は写実的なところで、六法で言うところの「伝移模写」です。二つ目は模写の技法です。そして工細（精巧さ）。さらに花鳥がある一定

の割合で存在します。作品によっては極めて強い装飾効果も求められます。彼らは神韻を追い求めました。蘇軾を代表とする文人画が盛んになると、院体画は清朝末期まで廃る道を歩みます。

しかし日本では真逆のことが起こりました。院体画の影響を受けた狩野派は19世紀まで日本に強い影響力を及ぼしていたのです。逆に言えば、中国では「写意」に負けてしまった「重色」という伝統は「写實的」に輝かしいものとなったのです。この伝統のおかげで、日本は西洋の基礎である写実 (realistic) の受け皿になれたとも言えます。これらは現代美術にも影響しました。また、江戸時代の浮世絵、琳派の手法にも院体画の痕跡が見られます。

先ほど、稲賀先生は理論の角度から、融合としての「濃淡」「キアロスケーロ」などの概念を語ってくださいました。例えば日本画における「朦朧体」つまり空気を描く手法がこれだと理解しております。私は錢選の詩を思い出しました。「煙雲出沒有無間、半在虚空半在山。我亦閒中消日月、幽林深处聽潺湲。」です(これは私の連想というよりフランスの中國哲学研究者のフランソワ・ジュリアンの本で引用した詩でもあります)。これは私に今日の講演で登場した「長尾雨山」「雨山」という名を思い浮かばせます。他にも朦朧は老子が唱えた「大象無形」をも連想させます。英訳書では“The Great image has no form”と訳されていました(実際ジュリアンの英訳書はこれをタイトルとして使っていました)。ここには美術と道家思想、または道家思想の仏教、すなわち禅の美学が関連付けられています。これは東アジア文化の共通部分だと言えます。今日の講演にもあったように、後期印象派の画家にも深く影響しました。では、これをもって私のコメントを終えさせていただきます。ありがとうございました。

- 1 『北宋絵画史の研究』中央公論美術出版、2016年。
- 2 編者注：溪斎英泉《雲龍打掛の花魁》を模写したもの。
- 3 『別冊太陽 日本のこころ 209 岡倉天心生誕150周年記念』平凡社、2013年。

自由討論 —参加者を交えた質疑応答—

司会

孫 建軍

(北京大学日本語文化学部)

※参加者からの質問はチャットによる



孫 それではこれから自由討論に移ります。チャットにお寄せいただいた質問は、私のほうで読み上げさせていただきます。画面にも表示いたしますのでご参照ください。では、最初の質問から。

質問1 近代日本絵画の変遷を見ると、明治期は線の変化を重視し、淡彩暈染を主としていましたが、大正時期には大きく変化して、濃淡から色彩表現に転換しました。そのきっかけは何でしょうか。また、日本画壇はどのように受け止めたのでしょうか。

稲賀 理由はまだわかりません。横山大観は、岡倉先生から空気を描く工夫をせよと命じられた、と後年に回顧していますが、同時代の証拠はありません。むしろ、いわゆる日本画というものを西洋でも評価されるものに改善しようとしたのではないかと。西洋のアカデミーの油彩画では筆跡を残すことはいけない。となると、べったりとした色づけのほうがいだろうというわけです。例えば、平山郁夫さんの話も出てきましたが、彼の場合でも結局、岡倉覚三が創設した日本美術院の伝統を引き継いでいます。そこでは完成作には線を残さないというのが主流になっていくわけですね。小林古径のような例外の方もいらっしゃいますが、とくに戦後の世代は線を消すというほうに近づいていきます。あくまでも乱暴な仮説ですが、ヨーロッパの油絵と同じような評価を得ようとしたということが背景に考えられます。日本美術院を中心とする日本画の画壇は、それを当然のことの

ように受け止めた、と言って良いでしょう。京都の国画創作協会も結果的にはこれに追従します。ただ、それがうまくいっていたかという、日本画は国際的なマーケットでは全く評価されていないというのが実情ですね。

質問2 フェノロサはかつて日本美術の大恩人と称賛されていましたが、日本を去った後、一世紀近くの間、東アジアの学者に無視されていました。その理由は何でしょうか。

稲賀 フェノロサについて大きなことは、彼は生前には決定稿を残せなかったということがあります。ご遺族がそれを編纂して本にしましたが、はっきりいってその原稿はかなり不完全なものであったということが大きいと思います。二つ目としては、フェノロサ自身、彼の中国語・日本語能力が極めて限定されていた、更に鑑識眼も低かった、ということですね。

語学のわかる最初の学者は、フェノロサよりもあとの時代のアーサー・ウェイリーという人です。ウェイリーは中国語の画論もよく読めましたし、『國華』という美術研究専門誌がありますが、これに英語で書かれた中国の画論などを見て、自分でそれを原典に照らして直しています。つまり英語圏の学者で中国語がきちんと読めるのはフェノロサより下の世代です。そのことが現代におけるフェノロサの専門家の間での評価の低さに結びついていると思います。このあたりのことは塚本先生のほうがお詳しいと思います。

質問3 1868～1912年という45年間の明治期において、フェノロサ、岡倉天心、黒田清輝などの人々のたゆまぬ努力によって、日本美術は全面的に西洋化から国粹復興を経て日欧融合までという論争から融合へ変化するプロセスをたどったと理解してよろしいでしょうか。美術家たち及び様々な団体が変化を象徴するとらえていいのでしょうか。例えば東京美術学校、白馬会などの団体です。

稲賀 今日私がお話した内容を、明治年間について順番に要約していただき、ありがとうございます。後付ではそうした推移と要約できますが、現場の実態はそのような予定調和とは違って居たかもしれません。また本日の「稲賀私見」がおよそ日本における公式の近代美術史、歴史解釈の主流になっているとは私には思えません。さらに美術家や団体がたどった、様式の上での変化という観点だけで、日本の近代美術史をまとめることも難しいと思います。

ご質問からは外れますが、1920年代からの「南画の復興」を本日は大きく取り上げましたが、これは公式の「近代日本美術史」の主流とは、ひどく食い違った話です。また、戦後に東西の統合ということがなされたかという、これも極めて難しいと思います。むしろ日本の場合、戦後も1960年代までは、絵の世界では洋画つまり油絵と、いわゆる日本画というものが並列するわけですね。いわば油彩画と膠彩画とは、並んで進行していました。その傍らで中国風の絵画、水墨画というものは、とりわけ敗戦後は、極めて少数になる。これは例えば漢詩の場合も同じことがいえます。日本人は1950年代ぐらいまでは漢詩を一生懸命

競って創っていたわけです。和臭があって下手くそですが、少なくとも昭和30年代まで、国民体育大会に並行して、漢詩の全国コンテストまで行われていました。しかし今ではそれを継承する漢詩人は消滅してしまいます。日中国交回復の折の田中角栄の「漢詩」をみれば歴然とします。そういうわけで、明治時代に遡っても、「西洋一辺倒」から「国粹復帰」さらには「東西融合」と要約するだけの自信は、稲賀にはありません。『海を渡る憧れ、日本とフランスの150年』（ポーラ美術館、2020/21）の図録巻頭論文に、明治期の工部美術学校や東京美術学校の創設期を含め、私見の要旨をまとめたので、ご参照いただければ幸いです。また東洋趣味の復活については、編著『東洋意識』（2012）をご覧ください。なお質問の最初に、岡倉天心、黒田清輝といった名前が出てきましたが、これらは、あくまでも歴史の表に現れた名前であって、時代の頂点をなしたわけですが、その裏そして山裾には、実際に民衆の人たちが描いていた絵、ここには素人の山水画、いわゆる「つくね芋山水」と揶揄された「駄作」もたくさんあったわけですね。しかしそれらは歴史上には残っていない。そういうことも含めて、近代の東洋における「美術の歴史」というのは、もう一度考え直す必要があるというのが私の意見です。少し長くなりましたが、以上です。

孫 ありがとうございます。では次の質問ですが、今チャットの質問を翻訳していただきますので、先に塚本麿充先生の先ほどのコメント（p23）のご質問にお答えいただけますか？

稲賀 一つ目の質問「彼ら（知識人や芸術家たち）の脳内にあった「中国絵画」のイメージとはどのようなものであったのか」については、これはむしろ塚本先生のほうがお詳しいと思いますが、たとえば1910年代の内藤湖南は、中国から京都にやってきた羅振玉や王國維ら中国の人たちとも交流があります。長尾雨山はそれこそ上海で呉昌碩や王一亭ら中国当代の画家たちとも付き合っていた。彼らが持っていた中国画観がどうだったかというのは、なかなか大きな問題です。『國華』という雑誌に、明治以降に日本で見ることができた中国絵画についての図版がかなり入っていて、それについて久世夏奈子さんによる詳細な研究もあります。そのあたりから復元していかないといけないと思います。1920年代とくに関西では中国の絵画のコレクションがずいぶんとできていて、なかには戦後に中国に戻ったものもあります。彼らが持っていた石濤だとされる作品も今はいくつか中国に戻っています。『美術フォーラム 21』の26号ほかに充実した特集号がありますが、このあたりを見て専門家に復元していただく必要があるだろうと。

ひと言だけいいますと、林語堂（Lin Yǔtán）などは1930年代に英語で中国の美学、生活というものを伝えようとしている。そこで文人画というものが、はじめてヨーロッパの人たち、英語圏の人たちに伝わったということがあります。これには範麗雅さんに画期的な博士論文があります。反対に、現代日本や中国で中国絵画の古典とされているものが、本当に古典として広く受容されていたのかといえば、実見できたのは清朝なら皇帝の周辺の宮廷人、日本なら室町以降の舶来品を蒐集した大名たちだけ。その評価も歴史上連続しておらず、中日の間にも

大きな齟齬がある。むしろ1936年のロンドンでの画期的な展覧会以降にリヴァイヴァルがあって、それが戦後になって、台北の故宮博物院の開館とともに、初めて現在の定番となったという歴史的な変遷を視野に入れて考える必要があるかと思います。そもそも「通史」がどのように編集・構成されてきたのか。これは大変複雑な問題です。

戦後台湾での絵画論争については、呉孟普さんの博士論文に、理論と実践の落差にも踏み込んだ、詳しい分析があります。

孫 塚本先生のコメントにあった二つ目の質問「私たちの時代の東アジア美術の相互関係の在り方について」については、稲賀先生はどのようにお考えでしょうか。

稲賀 結論ということは到底できないのですが、たとえばシルクロードの絵を描いた平山郁夫さん。彼は日中の文化交流についても大きな貢献をされた「日本画家」であるわけです。とはいえその反面、今の日本では、水墨画を描く伝統は、大学の美術学校ではほとんど廃れてしまっているわけですね。それからここ20年ぐらゐの美術の動向といいますと、これはもはや絵画という平面芸術には収斂されなくなっています。現代の中国美術は世界マーケットを席卷しているわけですが、その中に、今日私が話したような話題が接続されうるかどうか、これはわからない。現代の美術の世界の動きというのは、はるか先のほうに進んでいるというのが私の印象です。というわけで、この先どうすればいいか。中国本土や世界各地の華僑文化圏では、たとえば料理店の壁画などに現代風の山水画を飾ることは定番ですが、少なくとも日本列島で将来、山水画が復活するかというと、ちょっと私は自信をもって語るできません。「気韻生動」の理論的復活は、ワールブルク (A. Warburg) 再評価や、ユベルマン (G.D. Huberman)、ブレデキャンプ (Horst Bredekamp)、あるいはメニングハウス (Winfried Menninghaus) あるいはガンボニー (Dario Gamboni) などの論客との遣り取りのなかで、私自身、及ばすながら試みているところですが、如何せん、実力不足は否めないところです。

少し不思議なのは、たとえばヴァンクーヴァーやトロントなどには立派な中華街が発展しているのに、そこではロッキー山脈を画題とした水墨画は、あまり開発されていない。むしろ山元春挙や高島北海といった日本からの現地旅行者のほうが、この格好の画題に果敢に挑戦してきた。この差が何に由来するのか、これも興味深い問いかけです。反対に、現代の韓国や中国出身のアーティストは、日本出身者以上に世界の美術市場で活躍を見せていますが、一般論で言うなら、文化的な出自は売り込み先にアピールしないと無意味なので、ここで取捨選択が働く。そこには内なる自発性と外部からの要請との妥協もあり、あえて出自の文化を否認したり、却って受け入れ側の許容限界を超えた他者性を誇張して響感を買ってみせたりする戦略すらある。物故者を上げるなら、例えば白南準こと Nam Jun Paik や工藤哲巳などですが、このように言えば、日本人も含めて、これらの範疇に当て嵌る具体的な人名が、いくらでも列挙できるでしょう。そうした「欧米

との対話」の売り込み戦略の変遷から現代世界美術史を描き直すのも一興のはずです。昨今では「西洋」それ自身が、そうしたアジアやアフリカからの越境者、外国出身の移住者によって「構成」される世界へと変貌を遂げている。そのなかでアフリカとの連携は、将来へのひとつの可能性のはずで、私としてはこの文脈で西アフリカ出身のエル・アナツイの廃品金属再生による綴織の創作を、極東の仏教思想の輪廻転生に託して解釈したりしています（注：『接触造形論』ほかをご参照ください）。

孫 稲賀先生ありがとうございました。それでは次は参加者から。稲賀先生への質問です。

質問4 前近代から近現代への転換プロセスにおける南画の地位と役割は、日本の美術史においてどのように評価されているのでしょうか。

稲賀 これも塚本先生のほうがお詳しいと思いますが、すこし脱線した回答を申し上げます。中日で「前近代」や「近現代」の枠組みが編年のうえでもズレているので、ご質問の時代と、当方の回答が食い違って、的外れな返答でしたら、お許しください。大雑把に言えば、大正末期から昭和初期にかけて、晩年の岸田劉生も含め、小杉放庵、さらには萬鉄五郎に至る油彩画家たちが、大挙して南画風の「崩れた」構図や水墨の「ぞんざい」な運筆に親しむ傾向が顕著になります。20年代のフランス画壇のボナールやヴェイヤールの感化も指摘されています。そうした潮流に棹さして、関雪は『南画への道程』を刊行したわけですが、しかし南画そのものの社会的地位が向上した、とまで断定するのは、いささか無理かな、という気もします。30年代に入ると、時代の雰囲気は大きく変わります。

明治から大正を視野に入れた場合、私見としては、中国の画論をヨーロッパに伝えることについては、滝精一という、これは東京大学の帝国大学の美術史を創設した先生ですね。彼が大きな役割を果たしています。ところがその彼のお父さんは滝和亭という人で、この人は一般的には南画家だと言われていますが、皇室技藝員に迎えられる人物です。その滝和亭、お父さんたちの画業に対して、フェノロサや岡倉たちは否定的な評価しかなかった。一という具合に、滝さんは大正時代になって文句をつける。どうもここには上野の杜と、不忍池を挟んだ本郷向ヶ丘との間の、極めて小さな世界でのコップの中の諍い、愛憎のファミリーヒストリーが混在しています。そのことと、今日一般に通用している日本美術史における前近代から近現代への総論というものが、無媒介に重ね合わせになってしまっています。となると、はたして明治期の「南画排斥」は、定説通りに受け取ってよいのか。「帝都」はとにかく、少なくとも地方では、これとは異なった現実が伏在して存続していたのではないか—。

これは私の偏見かもしれませんが、そういった事情があるので、今の公の近代美術史概説で言われている著名人の地位や役割についての評価やその「南画回帰」も、水面下の実態とはかなりかけ離れているのではないかと勘ぐっています。本日の講演では「近現代」への脱皮の過程として、大正期の「南画復興」を

ことさら強調しましたが、先述のとおり、これは稲賀のかなり特異な解釈です。とはいえ、そもそも単線的な「転換プロセス」による通史が可能なかどうか、正直なところ、私には自信がありません。いままで隠されていた「違った歩み」にも光を当ててみよう、というのが、本日の講演のひとつの目論見です。

王中忱先生の質問と関連すると思いますので、少し補います。

たとえば、劉海粟が出てきました。その周辺の同時代の中国の画家たちは、金原省吾という日本の美学者の著作から影響を受けていた。金原省吾の著作は、傅抱石（ふほうせき）が中国に伝える橋渡しの役割を果たしました。傅抱石は日本に留学して金原省吾の教えを直接受けているわけですね。そういう人々の交流の中で、先ほどいったような中国美術の世界藝術における再評価といった、豊子愷に代表される動きも出てきます。今日話題に出しました渡邊華山という幕末の画人も、日本でその再評価がなされたのは、戦中から戦後にかけてのことでした。再評価によって歴史そのものが刷新されてゆきます。そういうわけで、評価を問い直していくというのは、今から次の世代の皆さんの課題ではないかと思えます。

一つ言いたいのは、中国と日本の間、韓国も含めて密接な流通があったわけです。ところがその事実がこの半世紀、ほとんど研究されてこなかった。そのあたりの時代的限界は今の若い世代に乗り越えてほしいと思います。これは私の一種の遺言です。

孫 稲賀先生ありがとうございました。Q & Aにはまだいくつか質問が残っているのですが、残念ながら時間の都合上、すべてを紹介することはできません。あと1つだけお答えいただいで、ディスカッションを終了したいと思います。

質問5 歴史から見れば、長期にわたって、日本画壇は中国芸術から栄養をくみ取っていました。中国と日本は師弟関係にありました。しかし清になってから、多くの分野において、師弟関係の逆転が見られました。例えば、蒔絵漆器の技法は中国を超えていました。このような芸術ジャンルにおける日本の台頭の根本的原因は何でしょうか。

稲賀 これも大切な質問です。中国や朝鮮の漆には、それこそ越王勾踐の墓からの副葬品や「楽浪郡」発掘以来、歴史的な名品が各時代に多くありますので、「師弟関係の逆転」とまで言えるかどうかわかりません。「楽浪郡」の発掘は、六角紫水やその弟子の松田権六にとって貴重な教訓となりました。とはいえ、17世紀以来、欧米では china が陶磁器を指し japan が漆器を指したのは事実です。そのうえで、ヴェトナムにも漆藝があります。越南の国画で漆画は大切ですが、二村淳子さんの博士論文が解明したように、これは東京美術学校を卒業した日本人がハノイに行って指導に携わり、フランス統治下の美術工藝教育の一環として、日本とインドシナが共同して開発したものといってよい。フランスの植民地政策に合致した作品が奨励され、アール・デコの潮流に乗って流通する。グエン・ザーチー阮嘉智が代表ですが、パリやバロセロナにも屏風仕立ての装飾家具が広がり

ます。ヴェトナムで現地の職人や藝術家の協力も得て活躍したフランス人女流にはアリックス・エイメ Alix Aymé が知られていますが、そのお師匠のジャン・デュナン Jean Dunand が菅原精造と協働したのも有名です。

そこでご質問への返答ですが、二つだけ申します。ひとつは、漆藝においてある時代以降、日本が優位に立ったと安易に認定を下す以前に、漆の技法や実作品の制作について、多国間の比較をもっと進めていく必要があると思います。原料調達や技法上の国際交流の実態解明が大切です。日本漆器の地位向上という場合には、フランスでのロココ様式は、一面では中國趣味 Chinoiserie だったものの、そこでの漆工藝品の多くを日本からの輸出漆器が占め、蒔絵をロココ家具へと貼り替えた「皮膚移植手術」が成功を取めた、という事情があります。

それから二つ目として、たとえば1950年代、人民中国が成立して間もない時期に、琳派の展覧会が北京で開かれています。果たして琳派の蒔絵など、中国の人たちの美的趣味判断に合うだろうか、と日本側はかなりの懸念を抱いています。今日の話題にも出ていた矢代幸雄は、日中戦争下で「文化工作」のため中国に滞在した人物ですが、その経験に照らして「琳派の美学というのはきわめて特殊であって、果たして中国の人たちに理解してもらえるかどうか、これは問い直さなくてはならない」という趣旨の発言を残しています。

ついでにいつおきますと、その一年前に雪舟の展覧会も北京で開かれています。《山水長巻》などの複製品が中心の展示ですが、これが一体どういう反響を呼んだのか。傅抱石はこの雪舟展についてもコメントを残していますが、ここには政治的な文化外交が絡んでいますので、日中友好促進のうで画期的であったというような外交辞令の答弁に傾いています。ですが、実際に中国の人たちが雪舟をどう評価したのか。そのすぐあとにあった琳派の展覧会を人民中国側はどう評価したのか、これはまさに中国の皆さんに研究して頂きたいところだと思います。

孫 稲賀先生、ありがとうございます。これでディスカッションを終わります。劉曉峰先生、閉会の言葉をお願いします。

劉 最後の閉会の挨拶はやはり孫先生に任せたいと思います。報告の終わりに際し、清華東亜文化講座を代表して申し上げたいと思います。まずは今西常務理事・渥美国際交流財団に感謝の意を表したいと思います。渥美財団は以前からこのような学術フォーラムの開催を支援なさっています。真に素晴らしいことだと思います。2020年はコロナ禍という未曾有の事態が起これ、このような形で開催されることとなりました。今日は音声のトラブルもありましたが、このような大変な状況下でも最後まで交流を続けることができました。私たちはコロナに打ち勝つ勇気を示したのです。大変良いことだと思います。そして渥美財団には再度感謝致します。今後ご協力のほどよろしくお願い申し上げます。

清華東亜文化講座は日本留学を終えた博士らの手により作られた講座です。2004年に始まって以来、有意義な文化交流の講座や活動を行なって来ました。日本からは加藤周一先生や子安宣国先生といった著名な研究者を始め、韓国やベ

トナムの研究者の方々も私たちの講座でご講演をなさいました。私たちの趣旨は東アジアの知識文化交流、そして知識人の交流です。今日の活動は趣旨に沿ったものとなりました。このような交流活動を今後も増やしていけたらなと思います。

最後に、聴衆の皆様にお詫び申し上げます。そして次の講演までに技術面の問題は解決しておきたいと思えます。ありがとうございました。ご協力いただいた皆さんもありがとうございました。皆様のご健康をお祈り申し上げます。

孫 劉先生ありがとうございました。最後に、ご参加下さった皆様そして今映ってらっしゃる先生方、同時翻訳の先生に感謝の意を伝えたいと思えます。北京大学の丁莉先生と北京外国語大学の宋剛先生はみなさんが見えるようにカメラをオンにしてください。先ほども伝えたように、今日の講演内容は整理して出版させていただきます。私も今日は何冊か以前の報告書を持って来ました。例えばこれは塚本先生が作ってくださった報告書です（SGRA レポート 84：第 11 回 SGRA チャイナ・フォーラム講演録『東アジアからみた中国美術史学』）。『近代日本美術史と近代中国』の報告書もあります（SGRA レポート 72：第 8 回 SGRA チャイナ・フォーラム講演録）。『日中 200 年—文化史からの再検討』（SGRA レポート 76：第 9 回 SGRA チャイナ・フォーラム講演録）というのも作ったことがあります。報告書は渥美国際交流財団が最も貢献している部分の一つだと思えます。中国と日本の交流、さらにはアジア・世界の交流にも貢献なさっています。再度感謝致します。スタッフの方はカメラを全体に切り替えられますか。今回は技術面の問題と制限で思うようにいかない部分もありましたが、これはコロナのせいです。私たちの問題ではありません（笑）。私たちの心は繋がっています。今日のフォーラムはこれをもって終了とさせていただきます。ありがとうございました。

Q&A プラス

フォーラム開催後、時間の都合で紹介できなかった三つの質問に稲賀先生から回答をお寄せいただきました。

質問 1

江戸初期尾形光琳の『紅白梅図屏風』など多くの作品に清の惲寿平（惲南田）の「没骨法」に類似する手法が常用されていました。「没骨法」と光琳派で有名な「光琳波」とで、どちらの技法が近代日本美術への影響が大きいのでしょうか。また、その理由は何なのでしょう。「没骨法」と講演でおっしゃった「朦朧体」や「水洗法」は美術思想において一致するものなのでしょうか。

稲賀先生のご回答

当方の専門ではありませんが、惲南田（1633-99）の高名とその画論は江戸徳川時代後期には、日本でもよく知られており、絵手本の複製が和製版本でも広く流通したようです。ただ同時代人であった光琳（1658-1716）が惲南田の真筆を見る機会がどこまであったのか。また「没骨法」と「光琳波」とを同一視できるかどうかは、解釈によると思います。さらに水墨絵画の画法における運筆と陶磁器の絵付けや工藝的な意匠とに、どこまで相互に融通性があったのかも、検討が必要です。光琳の弟の乾山（1663-1743）は、当世中国風の書画を自らの陶磁器に忠実に取り込むことに情熱を注ぎましたが、その後の琳派の日本国内での評価にあっては、こうした中国書画を描いた壺や箱物は、かならずしも琳派愛好者の高い関心を集めたとはいえないようです。とはいえ、江戸琳派は光琳より百年も後なので、「日本美術への影響」といっても、尺度によって、判断が違います。さらに伝統的な没骨法と、岡倉の周辺で目指された「朦朧体」とに連続を認めるかどうか、議論の分かれるところかと存じます。興味深い問題設定ですが、これといった先行研究を知りません。専門家のご教示と、若い世代のこれからの研究に期待します。

質問 2

稲賀先生、興味深いご講演を聞かせていただき、たいへん良い勉強になりました。先ほどのご講演の中で、東西美術の異なった根本は西洋的唯物論と、東洋的精神論だにご指摘下さいましたが、この点についてもう少しご説明頂けないでしょうか。今の東西美術界でもこういう根本的な違いが存在しているのでしょうか。

稲賀先生のご回答

こうした東西対比は、それこそ橋本関雪や豊子愷が共有した「紋切り型」でしょう。それは早くはインド美術史の構築のなかでも、西欧派（＝ガンダーラ仏賛美派）と国粹派（＝マトゥラー仏擁護派）との論争のなかに登場していた図式であり、また岡倉覚三もこうした図式が欧米とりわけ北米での講演や著述では有効なことを知っていて、『茶の本』他の英文著作でも活用した図式です。いわば19世紀に西欧世界が世界への「物質的」な制覇を遂げた時代に、征服された側

が持ち出した議論が「東洋の精神的優位」でした。インドの近代ヒンドゥー教改革者、ヴィヴェカーナンダも同じ論法を1893年のシカゴ万国博覧会での世界宗教議会で唱えています。橋本関雪の場合には、大正年間から日本でも流行したマルクス主義唯物史観への反感も、そこには込められていたようです。

前の問いにお答えしたとおり、こうした図式を利用することで西欧の論壇で頭角を表す文化人もあれば、反対に西欧の価値観に染まって東洋世界の改革に乗り出す知識人もありました。前者としては、儒者の辜鴻銘、後者としては梁啓超や蔡元培をあげてもよいかもしれませんが、佐久間象山の「西洋藝術・東洋道德」の主張には、梁啓超も日本亡命時代に接しており、「中体西用」「和魂洋才」ほかの思想との異同も、思想史研究の方では、多くの先行研究が見られます。ここでは尽くせませんが、パンカジ・ミシュラ (Pankaji Mishra) の *From the Ruins of Empire* (2012: 中国語訳あり) が、イスラームやインドを含む、より広い視野から扱っています。『読書』の編集長だった清華大学の汪暉 Wāng Huī 教授とも、かつて知己だった人物です。人民中国における「唯物論」受容問題も関わるため、現代思想上きわめて重要な課題です。現在もこうした東西対比図式が美術界で有効に存続しているかどうかは、事実認識 knowledge の問題というよりは、むしろ事実をいかに認知するか acknowledge の問題、と捉えたほうが健全でしょう。

質問3

稲賀先生への質問です。先生が講演していただいた内容はとても勉強になりました、どうもありがとうございました。では私からの質問を述べさせていただきます。気韻生動の近代再生成ですが、気韻生動を元に行われた美術実践はそれぞれの時代違っていると思います。私はむしろ謝赫、張彦遠における時代の気韻生動の指している美術イメージと近代西洋を経由した後の再生成された「気韻生動」の指している具体的な美術イメージがどのように違っているのかをお伺いしたいと思っております。

稲賀先生のご回答

日本での、このご質問に対する基本的かつ精密な初期の論文としては、田中豊蔵に「気韻生動に就いて」(1913) および「六法の意義」(1922) があり、没後の論集『中國美術の研究』(1964) に収められて居ます。中国語訳もあるかもしれませんが。ご指摘のとおり「気韻生動」の解釈は謝赫、張彦遠さらには、明清以降の惲寿平、董其昌などで、大きな展開あるいは変質をみせています。そもそも謝赫の段階では、水墨淡彩の山水画も成立はしておらず、「気韻生動」も描かれた人物が「生き生き」としている様を指す用語に過ぎなかったようです。宋代の郭若虚になると「気韻生動」は画家の天分に由来する人格の反映と、解釈が改まる。さらにそれが、筆墨の技工に発露する資質とみる、惲寿平のいうような胸中山水の構想は、かなり時代が下ります。したがって欧州の「感情移入」と類似しているとの認識や、謝赫の時代の「気韻生動」によって Einfühlung 説が東洋では千四百年以上前に「説破」されている、とする園頼三ほかの学説も、その限りでは時代錯誤な謬見ということになります。

この件については、中国にも膨大な研究の蓄積がありますが、ご参考として上

述の田中豊蔵には「南画新論」(1912)という、南画再評価に先鞭をつけた若き日の論考があり、これはあきらかに欧州世紀末のドイツ語圏の美学の影響下にある学説です。さらに「破墨の辨」(1918)、晩年の「続破墨辨」(1947)もあり、またその盟友であった矢代幸雄の『水墨画』(岩波新書、1969)に荊浩の『筆法記』を詳細に分析した論考が収められています。同書の「水墨画の心理」と「滲みの感覚」には、中国大陸南北と日本列島との美的感性の相違に踏み込み、中国の書の骨法と日本の工藝的好みとの違いに立脚した独創的な見解も見られます。先にふれた「琳派」の評価が、ここに関係します。またこの矢代の著作に直接言及したものではありませんが、石川九陽の『中国書史』『日本書史』なども参照されれば、中日の美意識の根底に横たわり、歴史的な交渉のなかで発現した、おおきな落差も、あらためて認識されるはずです。単純な本質主義的原理論としての、超歴史的な中日比較ではなく、相互関係のなかでそれぞれの特質がより際だってゆく過程に注目することも、大切でしょう。

戦後台湾における「現代絵画論争」でも、徐復観の具象擁護と、劉國松の抽象表現とでは、「気韻生動」への理解そのものが、まったく異質で対立していたことが見て取れます。徐の「気韻生動」観が謝赫のそれに忠実で、西洋哲学のプラトニズムに沿った理解だったとすれば、劉の見解は、カンディンスキーの抽象画論を気韻生動理解に積極的に接ぎ木するものだった、と言えるかもしれません。「近代西洋を経由した後に再生成された「気韻生動」」がなにだったのか、何になりうるのかは、これからご一緒に探求してゆきたい課題です。

講師略歴

■ 稲賀繁美 / Shigemi INAGA

国際日本文化研究センター教授。1988年東京大学大学院人文科学研究科比較文学比較文化専攻博士課程単位取得退学、1988年パリ第七大学（新課程）博士課程修了。博士（文学）。東京大学教養学部助手、三重大学人文学部助教授を経て、1997年国際日本文化研究センター助教授、2004年より国際日本文化研究センター教授。専門は比較文学比較文化、文化交流史。主な単著書に『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1月、『絵画の東方オリエンタリズムからジャポニスムへ』、名古屋大学出版会、480頁、1999年、『絵画の黄昏：エドゥアール・マネ没後の闘争』、名古屋大学出版会、467頁、1997年、共著書に(編著)『東洋意識：夢想と現実のあいだ1894-1953』、ミネルヴァ書房、京都、2012年4月20日、The 38th International Research Symposium: *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires*, International Research Symposium Proceedings38, International Research Center for Japanese Studies, Kyoto, 31 March 2011 (『東洋美学と東洋の思惟を問う：植民地帝国下の葛藤するアジア像—国際シンポジウム第38集—』国際研究集会報告書38、国際日本文化研究センター、京都、2011年3月31日)、(編著)『異文化理解の倫理にむけて』、名古屋大学出版会、名古屋、2000年がある。

※国際日本文化研究センター、総合研究大学院大学は、2021年3月末退任。現在ではともに、「名誉教授」。現職は、京都精華大学教授（国際文化学部・学部長）

孫建軍

北京大学日本語文化学部

2020年11月1日午後、第14回SGRAチャイナ・フォーラム『東西思想の接触圏としての日本近代美術史再考』がオンラインのウェビナー形式で開催された。北京大学民主楼（燕京大学の教会だった場所）の講堂には大学院生30名近くが集まり、ささやかな会場が設けられていた。

日本時間の午後4時、北京時間の午後3時の定刻より、フォーラムが始まった。今西淳子常務理事に続き、国際交流基金北京日本文化センターの高橋耕一郎所長が開会の挨拶をして、滑り出しは順調だった。

国際日本文化研究センター稲賀繁美教授の講演テーマは「中国古典と西欧絵画との理論的邂逅—東西思想の接触圏としての日本近代美術史再考—」。近代にさしかかった時代から、時には新型コロナウイルスのように恐れられていた西洋文明が東アジアに影響を及ぼすようになった。絵画の世界においても、日本、中国、ヨーロッパといった3者の往来、交錯が顕著に見られた。稲賀先生は美しい絵を見せながら、「気韻生動」、「感情移入」等の美学の概念、そしてそれらを一身に背負う画家にスポットを当て、解説を行った。ところが、大変残念なことに、機械の音声トラブルが生じ、先生の声が途切れたりした。

講演に続き、清華大学歴史学科の劉曉峰先生、東京大学東洋文化研究所の塚本磨充先生、清華大学中文学科の王中忱先生（公務のため当日は参加できず、中国社会科学院文学研究所の高華鑫先生が代読）、香港城市大学中文及び歴史学科の林少陽先生よりそれぞれの専門的知見に基づいたコメントが述べられた。

その後の質疑応答の時間も音声トラブルで稲賀先生とのやりとりで困難が続いたが、先生ご自身をはじめ、通訳者、渥美財団のスタッフの懸命なご尽力がスクリーンを通して目に焼き付いた。

2020年はコロナへの恐怖から始まったといっても過言ではない。今年のチャイナ・フォーラムの開催は難しいと半分諦めていたが、8月頃から急ピッチで準備が進められた。形式、日時、テーマ、講演者、コメンテーター、ポスターなど、多くの方々に支えられながら開催に至った。参加者の理解を促すために、講演内容に関連する数々の論文が事前に紹介されたのも印象的だった。300名近い当日の参加者数もチャイナ・フォーラム開催以来、最大の数字を誇る。深く御礼を申し上げたい。

どんなに素晴らしい美術品にも欠点が存在するように、今回のフォーラムでは音声トラブルにより講演内容を十分堪能できなかったとのご指摘を真摯に受け

止めたい。フォーラムの全容は、日本語版と中国語版の合冊レポートにまとめ、2021年春に冊子とPDFで発行する予定である。改めて当日の機械の不具合についてお詫びし、お聞き苦しかった点はレポートで補っていただきたい。

(孫建軍「第14回SGRAチャイナフォーラム『東西思想の接触圏としての日本近代美術史再考』報告」より転載)

■ 孫建軍 【そん・けんぐん】 SUN Jianjun

1990年北京国際関係学院卒業、1993年北京日本学研究中心修士課程修了、2003年国際基督教大学にてPh.D.取得。北京語言大学講師、国際日本文化研究センター講師を経て、北京大学外国語学院日本語文化系副教授。専攻は近代日中語彙交流史。著書『近代日本語の起源—幕末明治初期につくられた新漢語』（早稲田大学出版部）。

中文版

第 14 届 SGRA 中国论坛

重新探讨作为东西思想接触圈的 日本近代美术史

■ 举办背景

公益财团法人渥美国际交流财团关口全球研究会（SGRA）从2007年起每年在北京及中国各地的大学举办SGRA中国论坛，旨在介绍日本民间人士开展的公益活动。从2014年起，在清华东亚文化讲座的协助下，本论坛调整了主旨，开始面向北京及中国各地的日本文学与文化研究者，围绕“文化”“越境”等关键词探讨以中日韩为中心的东北亚近现代史。今年也将在以往成果的基础上，继续探讨“东亚广域文化史”的可能性。

■ 论坛主旨

江户时代晚期以降，西方的各种理论传入日本，此前一直以中国美术为范式的绘画方面也在吸收和发展过程中逐渐受到西方理论的影响。而另一方面，东方绘画传统和理念也影响了西方画家，这种相互影响在日本和中国又发生了重新评价的现象。本届论坛旨在厘清这些复杂的影响关系，将日本近代美术史置于东西方思想交汇的场域中进行重新把握，探讨东亚多种文化的影响关系。论坛配有日中同声传译。

关于 SGRA

SGRA 以从世界各国来到日本、经过长期的留学生活并在日本各大学的研究生院取得博士学位的“知日派”外国研究者为中心，从事对勇于挑战全球化课题的个人或组织在制定方针和战略时有所裨益的研究，为解决问题建言献策，并将其成果以论坛、报告书、网页刊登等形式，广泛地公诸于社会。对于每个研究课题，都分别由多领域、多国籍的研究者人员组成课题组，广集智慧与人脉，从多方面的数据入手，展开分析和考察。SGRA 不以特定的学科或某一专家群体为对象，而是以整个社会为对象，展开领域广阔的、国际化的、跨学科的研究活动。SGRA 的基本目标是为良好的地球市民的实现做出贡献。详情请参看主页 (www.aisf.or.jp/sgra/chinese/)。

重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史

时间 2020年11月1日(周日)
北京时间下午3点~4点30分
(日本时间下午4点~5点30分)

会场 Zoom Webinar
主办 渥美国际交流财团关口全球研究会(SGRA)
协办 清华东亚文化讲座、北京大学日本文化研究所
后援 北京日本文化中心(日本国际交流基金会)

大会主持 孙建军(北京大学日本语言文化系)
同声传译(日语⇌中文) 丁莉(北京大学)、宋刚(北京外国语大学)



- | | | |
|---------------|--|----|
| 【开幕致辞】 | 介绍—开幕致辞—
今西淳子(渥美国际交流财团)
高桥耕一郎(国际交流基金北京日本文化中心) | 46 |
| 【演讲】 | 中国古典与西欧绘画的理论性邂逅
—重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史
稻贺繁美(国际日本文化研究中心·综合研究大学院大学)
<small>※以上职务均于2021年3月末退休离任,现为名誉教授。现为京都精华大学教授。</small> | 49 |
| 【评论】 | 刘 晓峰(清华大学历史系) 62
塚本磨充(东京大学东洋文化研究所) 64
王 中忱(清华大学中文系) / 高华鑫(中国社会科学院文学研究所) 代读 65
林 少阳(香港城市大学中文及历史系) 67 | |
| 【自由讨论】 | 讨论嘉宾与参会人员一起回答问题
<small>(※参会人员通过聊天功能进行提问)</small>

演讲者简历 79

代后记 80
孙建军(北京大学日本语言文化系) | 70 |

介绍——开幕致辞——

今西淳子

渥美国际交流财团常务理事



各位好。我是渥美国际交流财团常务理事、SGRA 代表今西淳子。

非常感谢各位在线参加今天的 SGRA 中国论坛。

从 2007 年起，我们每年在中国举办公益活动 SGRA 中国论坛，本论坛是日本民间人士发起的公益活动，其覆盖范围包括北京在内的各地大学。从 2014 年开始，本论坛得到清华东亚文化讲座各位老师的支持，受众对象转移至文学文化研究者，主题围绕中日韩为中心的东北亚地区近代史，以文化与跨越边界为关键词。

每年的这个时候，我们都会前往北京。亲自到北京大学、北京外国语大学、北京师范大学、中国人民大学等大学会场筹办论坛活动。非常遗憾，今年我们无法前往北京，论坛也只能通过线上的形式举办。

今天我们采用 zoom webinar 形式举办论坛，不过令人欣慰的是，我们荣幸邀请到稻贺教授、诸位学者以及众多听讲者，总人数高达 350 人。另外，在北京大学还有 30 位日语专业的同学们参加讲座。感谢如此多的参会者能够在周日下午与我们相聚，共同参与到本次论坛中。

今天，我在东京，稻贺教授在京都，主持人孙老师和负责同声传译的专家在北京，而点评人林少阳教授在香港。另外，还有来自中国、日本各地以及欧洲的参与者通过网络参会。

虽说由于新冠疫情的蔓延我们无奈以这种形式举办讲座，然而另一方面，得益于网络技术，本次新形式论坛却扩大了讲座规模并且拓展了讲座覆盖范围。对此，我们深感荣幸。

很遗憾我们无法通过 Webinar 与各位参会人面对面交流，不过各位可以使用提问功能向我们提问，我们会将您的问题或意见传达给各位老师。

今天，我们要衷心感谢稻贺教授在极为有限的准备时间内拨冗接受接受我们的邀请，为我们演讲。清华东亚文化讲座的王中忱教授、刘晓峰教授一直支持并协助本论坛的举办，两位专家是稻贺教授的旧友，欣然地接受了我们的邀请。很遗憾，王教授因公务无法参加今天的讲座，今天由门下高足高华鑫先生代读评语。另外，我们还邀请到了曾在 SGRA 中国论坛担任过两次讲座的塚本磨充担任点评嘉宾教授。

从第一届开始本论坛一如既往提供同声传译。今天我们邀请到了丁莉老师和宋刚老师，二位专家曾多次参与本活动，是我们的长期合作伙伴。

SGRA 中国论坛已经连续举办 14 年，在此，我们要衷心感谢长期以来为活动提供支援的国际交流基金北京日本文化中心。

采用新形式的线上 SGRA 中国论坛即将开始，预祝各位听讲愉快。

开幕致辞

高桥耕一郎

国际交流基金北京日本文化中心



新冠疫情于今年1月爆发以来席卷全球，到今天都没有得到有效控制。在如此背景下，我们为何要对18、19世纪的日本近代美术史进行探讨呢？这是值得思考的。

当下，各国为了防止新冠疫情的扩大，对出入国采取了限制，导致跨国人员往来陷入困境。但是在18、19世纪，交通方式并没有像如今这么发达，就连和邻国韩国、以及清朝时期的中国进行交流都受到了限制。如果去欧洲的话，更是得在海上漂泊数月才能到。当时是因为交通技术不发达导致的往来不便，和如今我们所面临的问题性质有所不同。但是从直接交流都十分不便这点来看是相似的。

我们这次讨论的主题是文化的跨区域交流，但是即使是在18、19世纪，文化的影响和交流已经打破了国界的限制，在全球范围内进行传播、发展、发扬以及共享。虽然花的时间相比现在要长，但是文化传播并没有受到时间和距离的约束。

现代生活已经离不开便利的交通方式，但是现在，我们又面临着这些交通工具用不来，跨区域移动受限的局面。其实从物理上来，我们现在所面临的局面和当时的时代特征相比并无多大区别。

不过当时的人们不像我们能够上网，去享受数字空间共享所带来的各种体验。如今数字科技越来越发达，我们在线上就能和数百人进行信息互递，而这也成为了一种新的交流方式融入到了日常生活中。

当下，我们不仅要对被病魔夺去生命的人们深感痛惜，向不幸感染病毒正在接受治疗的人们表示诚挚的祝福，向在一线抗击疫情、抢救生命的人们表示崇高的敬意，同时也要正确意识到，疫情之下催生出了新的交流方式，并从中产生了新的想法。

我讲的内容有点跑题，但是真挚希望本次论坛能让大家有所启发。在此，向主办方渥美国际交流财团关口全球研究会（SGRA）以及协办方的各位表示崇高的敬意和感谢。

演讲



中国古典与西方绘画理论的邂逅

—重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史—

稻贺繁美

国际日本文化研究中心·综合研究大学院大学

※以上职务均于2021年3月末退休离任，现为名誉教授。现为京都精华大学教授。

【演讲概要】

本演讲探讨从渡边华山到桥本关雪的日本画家如何看待中国美术理论与西方理论的对峙。特别是从詹姆斯·惠斯勒到阿瑟·卫斯礼·道的谱系中梳理“气韵生动”这一概念如何影响西方美学理论，同时综览这种影响如何因大正时期表现主义的盛行得以在日本受到重新评价并实现与“感情移入”美学的融合，最后又通过丰子恺等人传播到了近代中国。在这一文脉中，阐明以下两个彼此呼应的问题：参考中国美学来评价塞尚的风潮是如何形成的；东洋研究者们是如何一步步将石涛与西欧的基督教神秘主义混同并予以高度评价的。

1. 东西或左右的冲突 —造型翻译的左右问题—

首先，我想先从著名美术史学者矢代幸雄的轶事讲起。1936年他曾经在哈佛大学开过关于日本绘卷的课程。

正是在1936年，伦敦举办了大规模的中国美术展览。矢代幸雄在这个“大中国国际美术展”上做了一系列演讲。之后才去了波士顿授课。由于波士顿美术馆藏有平治物语绘卷，矢代幸雄就以此为授课题材之一。课程结束后，哈佛大学的一位老教授邀请他到家里做客，当时老教授说：“我至今为止都认为平治物语最左端画有一位年轻武士的场景（幻灯片1）是卷首，所以总是和学生们讲，这个开场可以匹敌贝多芬的第五交响曲《命运》的开头。今天听了您的演讲才知道，绘卷的阅读方向并不是由左向右，而是由右向左。原来最左端是绘卷的结束画面。”其实，在日本和其他东亚国家，绘卷都是自右向左开展情节的。老教授坦言道：“是自己读法有误，以后再也不能这样解释了。”矢代听



The old professor of aesthetics at the Harvard University confessed. He had naturally thought that this part on the extreme left must be the beginning of the scroll, as he had taken it for granted that the scroll should be developed from left to right. He found there the dramatic beginning of the whole story just like the opening of Beethoven's Fifth Symphony: "Thus Fate knocks at the door." He used to explain to his students that the soldier at the top of the processing was the symbolic herald of the entire epics. Upon listening to my lecture however, he finally recognized his fatal error, and told me with humor that he would no longer be able to use his striking comparison. Funny as it were, his confession was so painful to me that I could not find out a word to console him.

Yashiro Yukio (1890-1975), "Recollection of my days in Harvard as lecturer, 1932"
My Artistic Pilgrimage, 矢代幸雄 『私の美術遍歴』 1972, pp.289-290

幻灯片 1

着老教授的话，参悟了东西文化理解之难，在自传里写道“要从这件事中吸取经验”。

虽说这则故事发生在 1936 年，距离现在已经过去了 85 年，但是这绝对不是“过去”的事情。20 世纪 80 年代日本漫画风靡欧美，很多作品被翻译，但是早期翻译的情况，可能超出了各位的意料。在欧美，图书阅读习惯是自左向右的，但是日本漫画却相反，至今都是从右向左。那么，大家会怎么解决这个问题呢？最简单的办法就是左右翻转印刷。

这是一部经典漫画，年轻人可能不太熟悉。这部作品连载于 20 世纪 80 年代，是大友克洋的《AKIRA》，是一部相当著名的作品。然而早期发行的英语版由于左右翻转，主人公铁雄异常生长的右手在英语版中就变成了左手。

如果只是这样，还不难接受。但是在手冢治虫的作品《佛陀》中，因为英文版左右颠倒，佛陀用左手与人握手。而这在印度教世界是一种亵渎，是绝对不被允许的。围绕佛陀伸出左手这个情节，在印度引发了社会问题。

此外，岩明均的作品《寄生兽》，连载于 20 世纪 80 至 90 年代，讲述了主人公被从宇宙来的未知生物夺去右手的故事。因为寄生生物长在右手上，所以叫作“ミギー” (migii, 对应日语中“右”的读音“migi”), 而相反地，在英语版漫画中寄生生物就变成了“レフティー” (lefty)。

这些都并不只是趣闻而已。无论是图像翻译方面还是理解方面，在东方和西方之间都存在难以逾越的差异。如果不谨慎考虑文化习惯，翻译漫画也会困难重重。我想借这个比喻作铺垫，接下来进一步探讨东西方相互理解的问题。

2. 东西美学的交错 Chiasma

本次演讲将主要探讨中国古典美学概念与西方美学的相遇交错产生的结果。日本集中体现了东亚对于西方的体验,我将提取日本为一个接触圈(contact zone)。因为东亚的西洋体验在此地汇集。在这里,“气韵生动”和“写生”是两个非常重要的概念。首先,我想先从六朝时期谢赫在绘画六法中首推的“气韵生动”开始探讨。

德川时代末期有一位叫做渡边华山的画家,他生于1793年,卒于1841年。渡边有意识地参考水墨画,创作出了非常自然的风景画。他是一名武士,既学习了西方绘画的技法--以写生为基础绘制风景画,同时钻研了中国的美学。他曾努力尝试理解由中国传入日本的“气韵生动”,并为之亲身实践。

美学学者今道友信关注到渡边华山,进而在20世纪60年代提出“西方和东亚的美学理念在当时发生了交错”这一假说。他指出,西方自亚里士多德以来,到19世纪末为止,“模仿现实”(μίμησις)以及“再现”或“表象”(representation)是美术的基础。然而,19世纪末到20世纪上半叶,与之相反的“表现”(expression)则更替成为主要潮流。然而反观东亚,潮流却是逆向的。继渡边华山这一代人之后,曾一度是主流的“表现”退出历史舞台,“模仿”“写生”登场。换言之,美学术语中的“再现/表象”代替“表现”成为了美学基础。今道友信的假说正表述了这种东亚与西方逆向的交错。

这一假说曾经得到西方美术学者的高度评价。不过,我们今天并不是要重新讨论这种假说准确度如何。而是试图分析这一假说为什么在20世纪60年代产生,如何在欧洲被广泛接纳、过度推崇的。

3. 明暗法与浓淡

我们再回到技法方面,聚焦促使“模仿”(μίμησις)成为西方美学理论基础的美术学院派基本性技法。这种基本性技法可以简要地概括为三点,即,自文艺复兴以来逐渐发展为学院派“写实性”美术教育基础的“明暗法”“透视法”和“线描”。我们首先举明暗法为例。

明暗法在意大利语中叫做chiaroscuro,在法语中叫做clair-obscur。恩内斯特·费诺罗萨使用了“浓淡”这一概念与明暗法相对应。费诺罗萨是明治时期日本从北美特聘的外国专家,曾经在东京大学执教。他在接触东洋美术之后,自称发现了东洋美术,提出如下论述。

西方的明暗法通过投向个体的光与影,再现出物体的立体感。东亚则依据不同的原理,这就是费诺罗萨所说的“浓淡”。费诺罗萨提出的“浓淡”,不是针对画面上呈现的个体、每一个单独物体而言,指的是画面整体的协调,色价



Chiaroscuro v.s. Nōtan

Caravaggio
The Incredulity of Saint Thomas
1601-02; Oil on canvas, 42
1/8 x 57 1/2 in; Neues
Palais, Potsdam

俵屋宗達
Tawaraya Sōtatsu
《蓮池水禽圖》
Water Fowl on a Lotus Pond
縱116.0cm 横50.0cm
江戸時代・17世紀
京都国立博物館



幻灯片 2

的配置。我们来看一下具体的例子，将卡拉瓦乔 (Caravaggio) 的《多疑的多马》中的明暗表现和同时期作品 --17 世纪日本俵屋宗达的《莲池水禽图》做一个对比，其中的差别，一目了然 (幻灯片 2)。

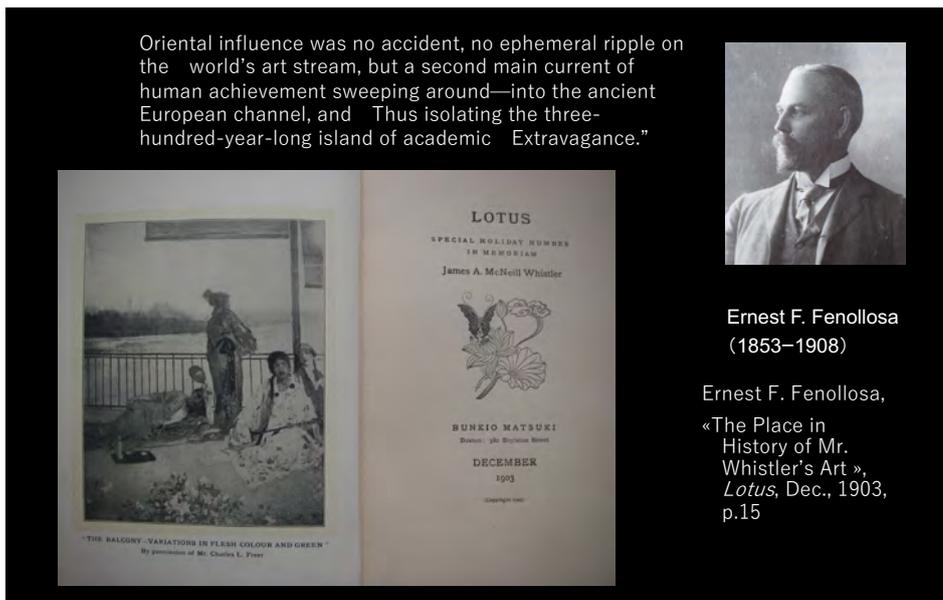
卡拉瓦乔的《多疑的多马》当中，无论衣服的皱褶还是面部的亮度都表现得十分戏剧化。而俵屋宗达的《莲池水禽图》当中则体现了浓淡原理。画面整体由用墨的浓淡协调，因此形成这样的构图。

费诺罗萨的浓淡标准可以简要概括出三点含义。第一、东洋与西方的写实表现不同，东洋特有的水墨画有着独特的价值，他想要用“浓淡”这个词来表达这种价值。第二、在描述画面整体的协调与和谐时，需要用到“浓淡”这一术语。第三，如需评价超越了单独事物的再现和表象的绘画表现，“浓淡”这个词是必要的。

费诺罗萨曾高度评价惠斯勒 (James McNeil Whistler)，以上三点是评价惠斯勒作品时必不可少的要素。惠斯勒追求摒弃了明暗法的画面，致力于营造音乐术语“协调”所表达的气氛。可以说，惠斯勒在作品中追求的是装饰性，摆脱了具象化表达特定主题的美学。显然，惠斯勒的美，是一种参考了东亚 (尤其是日本) 美学的实验。

请看《Lotus》杂志的惠斯勒追悼特集 (幻灯片 3)。插画中在泰晤士河旁的阳台上有一位身着日本风格服饰的女性。在这幅著名的作品中，可以看出惠斯勒的确在绘画创作中参考了东亚以及日本美学。

费诺罗萨在追悼惠斯勒的文章中称“惠斯勒的绘画将 20 世纪初东西两大潮流汇合起来，以此孤立了西洋美术 300 年来的“学院派的放纵 (academic



幻灯片 3

extravagance)”。

日本画家们也曾回应惠斯勒的这种尝试。菱田春草和横山大观堪称其代表人物。他们回应了冈仓天心的疑问，在世纪交接的1900年左右尝试了“朦胧体”理念。对应惠斯勒美学中体现出的“东方化”，他们的尝试可以说是东方的“西方化”。

最直观的例子是大观的《归帆》(幻灯片4)。这是一幅以中国诗歌为题材的作品，很明显，它受到了惠斯勒绘画《夜曲》的启发。

虽然今天我们不会就此做详细说明，事实上这种潮流曾经波及至印度。这幅画的题目--《夜曲》是大观和春草1903年在印度停留时，传给孟加拉的年轻画家们的。毋庸置疑，阿巴宁德罗纳特·泰戈尔(Abanindranath Tagor)、难陀婆藪(Nanadaral Bosse)的水洗技法就是这些画家们对于由日本画家传入的“朦胧体”理念所做出的孟加拉版诠释。阿巴宁德罗纳特创作了一幅题目完全相同的《夜曲》，描绘了奏乐的场面。由此可见，与西欧相对应的东亚美学不仅仅局限在中国与日本，其范围已经扩展至印度。

另外还需要再介绍一位名叫阿瑟·卫斯理·道(Arthur Dow)的人，他受到了费诺罗萨的引导，同时又是惠斯勒的弟子。他曾经编纂过美术教科书《构图》(composition)。这本书初版发行于1899年，教科书的核心概念是设计(design)和浓淡(notan)。这本教科书里用“设计”和“浓淡”这两个词，代替了常见的“构图”和“明暗法”。“设计”，指的是代替学院派“透视构图”的平面构图原理；“浓淡”，则是对费诺罗萨说法的直接引用。我推测前者既与建筑家弗兰克·劳埃德·赖特(Frank Loyd Wright)的空间构成理论呼应，又影响到了谢尔盖爱森斯坦(S. Eisenstein)的构图方式和作为影像剪辑方法



幻灯片 4

的蒙太奇 (montage) 理论。而后者中浓淡协调的构图和着色理论，截止到 20 世纪中叶，影响波及东欧圈在内的广大区域。对此，今天我们不做详述。

我们稍作总结，欧洲绘画的目标是使用明暗法原理再现现实。与之相对，浓淡则是在画面独立的基础上追求整体的协调。可见这两种技法虽然相似，所追求的美学理念却截然不同。这二者的交错现象发生于 1900 年代，以日本为舞台，影响范围波及至周边地区。接下来我们将以此为前提，讨论下一个话题。

4. 气韵生动与感情移入

惠斯勒有一位名叫阿瑟艾迪 (Arthur Eddy) 的朋友，他是画商 / 美术评论家，曾在 1913 年发行了《立体派与后期印象派》(Cubists and Post-Impressionism) 一书。在这本书中艾迪使用了日语词“esoragoto” (汉字写做“絵空事”) (幻灯片 5)。他解释道，由于后印象派以后的绘画不再是现实的再现，因此“绘空事”这个称呼更贴切。日本与东亚画家们本就对“esoragoto”非常熟悉，因此他们宣称，立体主义画家与瓦西里·康定斯基 (W. Kandinsky) 的抽象表现理论都不足为奇。在这篇文章中，也有关于“气韵生动”的论述。艾迪虽然没有明确写出这个词，不过考察曾在 19 世纪末在日本师从日本画师的鲍伊 (Arthur Jerome Bowie) 的著作 *On the Laws of Japanese Painting* (1909)，可以发现文章中除了“esoragoto”之外还引用了“seie do”这个词，在日语中“seie do”指的正是“气韵生动”。

几乎同时，德国哲学家利普斯 (Theodor Lipps) 的“感情移入”

4-1. *Esoragoto* 絵空事

- Neither the Cubists nor Kandinsky troubled a very distinguished Japanese expert who spent many days at the Exhibition (the Armory Show, held in New York in 1913). “The principles of all this are old, very old in Japan.” (...) Pointing to a drawing that seemed scarcely more than a few careless strokes, he said, “That is quite in the spirit of the best Japanese art.” (p.147)
- *Esoragoto* is a very good word for the Post-Impressionists to appropriate. We have no word in English and I know of none in French that is its equivalent. (p.150) 絵空事の等価物はない
- By this sentiment called living movement (*sei do*), reality is imparted to the inanimate object. This is one of the marvelous secrets of Japanese painting, (...) –matter responsive to mind. (p.149) 気韻生動への言及
- Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism, 1914; 1919*; Jap. Trans. By 久米正雄 Kume Masao 『立体派と後期印象派』 1918. Ch. 9 “*Esoragoto*” omitted from the Jap. Tran..

幻灯片 5

(Einfühlung) 理论在日本盛行。有记录显示，东京帝国大学的阿部次郎、田中丰藏、安部能成等人曾成立研究会“利普斯会”。其后有人意识到“气韵生动”与德国的“感情移入”(Einfühlung) 极其相似。

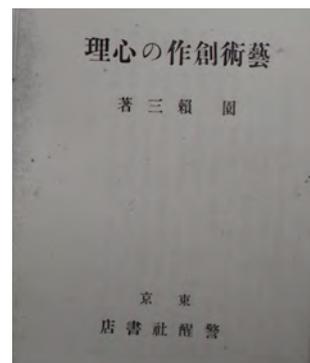
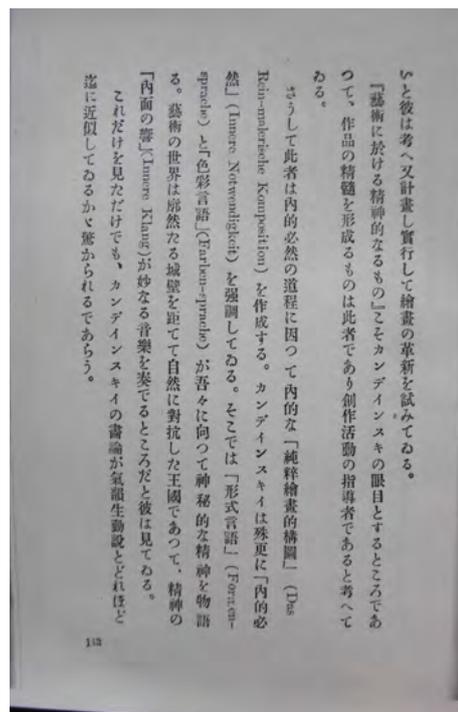
针对上文中艾迪的观点，在京都的同志社讲授美学的园赖三，曾在 1922 年发行的《艺术创作心理》中提出批判(幻灯片 6)。艾迪提到“气韵生动”是东亚特有的美学，园赖三认为这是艾迪的误解，因为“气韵生动”是与利普斯“感情移入”相通的概念，是在古今东西普遍存在的。在园赖三看来，东亚传统的“气韵生动”和西方舶来的美学理论是一致的。

并且，园赖三在引用渡边华山的说法时提及提及了恽南田(恽寿平)南田，根据他的观点，恽南田的“吾胸中之造化，时漏于笔尖”，在利普斯的感情移入理论中“达到了无法言说的高度”(125 页)，同时他认为说过“气韵使得笔成为绝对精神的显现”(147 页)的渡边华山已经理解了这种境界。因此，园赖三宣称：“源自‘气韵生动’的东亚美学理论高于利普斯的‘感情移入美学’。”

事实上，实际上，园赖三也是康定斯基《论艺术的精神》一书的日语译者。他惊奇地发现，康定斯基主张使用“形式语言”(Formensprache)和“色彩语言”(Farbensprach)，在画面中“表现”(Expression)“内在必然”(Innere Notwendigkeit)的“内部回响”(Innere Klang)，而这一绘画理论和明清时代中国画家们主张的“气韵生动说”极其类似。(幻灯片 7)

- エツディは是（生動）を東洋藝術の西洋藝術に対する特徴的精髓のやうに考へてゐるが、リップスが美感を感情移入説によつて説き得たる範囲を創作活動に向けうるならば東西の別なく総て藝術的活動の根底として認められなければならぬと思ふ。
「感情移入より氣韻生動へ」（120頁）
- 感情移入 Einfühlung, Theodor Ripps, Johannes Volkelt
- 憚南田 Yùn Nántián 「吾胸中の造化、時に此を筆尖に漏す」
- « The creation in my mind and bosom leaks out from the tip of my brush ». « much higher state in spirituality than Einfühlung »
- 「リップスが説く感情移入の説では最早や充分に説明し盡すことの能でない高みへと登つてゐる」（125頁）
- 氣韻によつて筆そのものから絶対精神が顕現する。崑山は此の消息に就いて發明するところがあったのではなからうか。（147頁）
« Watanabe Kazan seems to have made a discovery on the issue ».
- 園頼三（1891-1973）『藝術創作の心理』 警醒書店、1922年

幻灯片 6



園頼三 Sono Raizo
(1891-1973) translator of
W. Kandinsky's *Das Geistige in the Kunst*

Psychology of Artistic Creation
(1922)
Innere Klang (Kandinsky)
= *Qi-yun Sheng-dong*

幻灯片 7

5. 寄托于笔触的精神或东亚绘画优位论的谱系

接下来我们进入今天最后一个主题。在这种学说诞生之际，1920年代的东方画家又是怎样的呢？我想以在20世纪20年代致力于南画复兴的京都画

家桥本关雪为例，探讨在上述学说对东亚画家的影响。

近年来在关雪的西方绘画和东方绘画中，我们可以看到与今道友信观点类似的变化。在1924年发行的《南画的道路》一书中，有下述内容。

以往的日本绘画以及东亚绘画普遍更重视线描，然而近年来如同磨砂玻璃一样朦胧的“薄雾式”色彩块面为了主流。与之相对，油彩的西洋画则原本以不留笔触为原则，近年来西洋画开始“将笔触展现得淋漓尽致”。日本画或东洋画中，最近的这种趋势从大观和春草等人的“朦胧体”开始，在同年代的京都“国画创作协会”的画家们中形成了显著的倾向性。与之相反，刻意留下笔触的油彩·西洋画则以梵高（Vincent van Gogh）与保罗·塞尚（Paul Cézanne）等画家为开端，到20世纪初之后发展出野兽派和德国的表现主义。这种发展趋势很可能成为了关雪观点的依据。

如果将塞尚的《穿红色背心的少年》（1890-1895）和土田麦僊（仙）的《浴女》（1917）比照，可以观察到关雪的判断依据（幻灯片8）。

左侧的塞尚的作品中明显残留有画家的笔迹。虽说学院派画作中禁止这种处理方式，然而塞尚之后，刻意在油画中留下笔迹成为塑造作品美感的方式。右侧是按照同等尺寸截取出的土田麦僊（仙）的屏风作品的一部分。虽说日本画有重视线描的传统，但是线描在这幅作品中几乎没有出现。正如前文中关雪所说，画面呈现就像用在平坦的磨砂玻璃上不留笔触地填上颜料一样。西方绘画中留有笔触，而东亚绘画中笔触则消失了。由此可见，日本继承了欧洲的传统，而东亚绘画的原理却在欧洲得到实现，因此日本与欧洲发生了交错。在梵高的作品中也可以看到和保罗·塞尚作品中相同的情况。

由此可见，日本画在接近油彩画的过程中丧失了原本的线描，相反，受到



ポール・セザンヌ [フランス 1839-1906]
《赤いチョッキの少年》 [油彩・キャンバス
80×64.5cm 1890-95] ビューレ・コレクション

土田麦僊 1887-1936 《湯女》 彩色・絹本・屏風2曲・1双 各
197.6×195.5. 1917年 東京国立近代美術館 (部分)

幻灯片8

日本等远东影响的欧洲油彩画则从颜料的涂抹 (painting) 中脱离出来, 通过刻意保留线描痕迹, 通过单一色彩的笔触线条, 用彩色颜料表达出近似于水墨画抑或文人画的氛围。以上就是桥本关雪的观察结果。

关雪在上述观察的基础上, 关注到自 20 世纪 10 年代到 20 年代, 日本南画复兴与西方表现主义 (Expressionismus) 盛行在同一时期并行。并提出了下面的看法。

“南画流行和表现主义与最近在欧洲萌发的观念派 (?) 运动, 在东亚看来都绝不是新事物。表现派们说, 这种主义诞生后, 艺术才找到了新的表达方法。但是, 正如我之前说过的, 持这样观点的人毕竟还是没有深究过东亚的传统。”

按关雪的说法, 近年在西方流行的“表现主义”与“观念派?” (可能指康定斯基等人的抽象理论) “对于东亚来说绝不是新事物”。无需赘言, 东亚自古以来的“气韵生动”理论与西方晚期出现的“感情移入说”以及康定斯基所说的“精神性”主张的出现, 正暗示了这一点。在此基础上, 关雪通过比较塞尚的《圣维克多山》和与谢蕪村的《富岳》, 犀利地表明自身见解, 称东亚绘画在品格上更胜一筹。(幻灯片 9)

关雪在《南画的道路》中在东西对比的结语中写道：

5-2



Paul Cézanne, *La Montagne saint Victoire vue de la route du Thoronet* 1895-99
Hermitage Museum, Saint Peterburg

銀嶺富士図
与谢蕪村
1716-1784
日本 江戸時代
Yosa Buson,
*Mt. Fouji in silver
beyond the Pin Trees*



幻灯片 9

“西洋人的思想因于唯物的观念与理智、科学的范围，无法迈进一步。这毫无疑问，是他们被强有力的传统所束缚的结果。反之，东洋画的精神不关科学的实体的精致，不求形似逼真，但因有气韵的表出而其逼真反为深刻。因此东洋画在艺术上占有特殊的地位。”（丰子恺译文）

当时，有一位中国散文家翻译了关雪的观点，并在中国高调宣传。他就是曾日本短期留学后返回上海定居的丰子恺。在1930年1月的《东方杂志》美术特辑卷首投稿“中国美术在现代艺术上的胜利”的结论部分中，他原原本本地翻译了关雪的观点。换言之，关雪所提倡的“东亚画优位论”在1930年的上海由丰子恺直接引入中国，并得到积极的宣传。至此，跨越中日国籍，在东亚，产生了“跨越国境的民族意识”“东亚面向西方的自我主张”，“民族主义”（nationalism）情绪高涨。可以说，在20世纪30年代的东亚，“东亚美学复兴的强烈意志”——这一动向导致了上述理论的出现。

在这里，需要关注在同时期的另外一个历史现象——清朝复辟。关雪也曾提及石涛并亲自收藏石涛作品。同时，也有人注意到，石涛的言论事实上和欧洲神秘主义者埃克哈特极其相似。

概括起来，马克思·拉斐尔（Max Raphael）在《从莫奈到毕加索，美学的基础与现代绘画的发展》（Von Monet zu Picasso）（1919）一书中，在塞尚的相关内容中提到，塞尚是神秘主义者，并曾引用中世纪神秘者埃克哈特的话“万物因我的诞生而存在。我是我自己，同时又是万物的本元。自己就是万物，倘我不在，神也不存在。”可以概括为“如果我不存在，神也就不存在。”虽说这是异端，但是京都美术史学家中井宗太郎却在《近代艺术概论》（1922）当中，将埃克哈特的话当作塞尚的观点传达记录下来。因此就产生了“塞尚说：‘倘我不在，神也不存在’”这一误解。以至于在丰子恺的译文中，这一句话以塞尚本人的话语出现。中文译名应当是“塞尚”（这个“痕”字可能是个笔误？）

塞尚痕说：“万物因我的诞生而存在。我是我自己，同时又是万物的本元。自己就是万物，倘我不在，神也不存在了。”

这与石涛在《画语录》开篇的语言极为相似。这件事，我们暂且不论，不过《画语录》与石涛在中国、乃至世界复兴，以及塞尚在东亚与中国被接纳，这两件事关系十分密切。如果加以深入研究，相信可以写出一篇博士论文。

结论

接下来进入总结部分。

上文中提及的潮流在战后台湾的绘画界进一步发展。这里我想举出的画家相信大家都不陌生，他就是张大千（1899-1983）。大约20年前，我曾经和北京外国语大学的各位同学一起，参观在北京举办的张大千大型回顾展。其中包括他的作品《爱痕湖》（幻灯片10），这幅画所表现的景物，实际上就是塞尚频频描绘的，位于法国南部阿尔卑斯山附近的《安纳西湖》。张大千的选择表明了他对塞尚精神意志的继承。对比塞尚的画，张大千的意图十分明显。

此外，入籍法国的华人画家赵无极（Zao Wou-Ki）用近似于水墨画的方式创作抽象油画，曾引发轰动。巴黎市现代艺术博物馆在2018年，还举办过一场精彩的赵无极回顾展。结合上文所述，大家应该能够理解，为什么他在西欧如此受欢迎。

最后，我想举刘国松为例。他是著名油画画家，曾在20世纪60年代的中国台湾，发起了一场“现代绘画争论”（1961）。这场讨论的双方分别是，探索山水的抽象表现的刘国松和代表新儒学的哲学家徐观复。徐观复是溥仪之弟——画家溥儒的友人，是一名柏拉图主义者。他将抽象表达和共产主义威胁等同起来。刘国松反驳道，真正压制唯心主义绘画的是共产主义的社会主义现实主义。虽然限于当时的政治形势，讨论双方并未实现真正意义上的对话。然而，不可否认的是，这场争论为水墨画与现代抽象表现主义的合流提供了良机。那么这样的争论为什么会发生在20世纪60年代呢？各位回顾上文内容，应该能够明白其中原因。

我们回到今道友信提出的东西交流说，1986-1987年的巴黎蓬皮杜艺术中心举办“日本的前卫”Le Japon des avant-gardes展览，在展览的研讨会



《愛痕湖》 張大千 1968年
絹本潑彩，寬76.2釐米，長264.2釐米

・ ポール・セザンヌ [フランス 1839-1906] アヌシー湖 [油彩・キャンバス 65×81.3cm, 1896] コートールド美術研究所 [イギリス]



幻灯片10

中我的老朋友杜夫海纳（Mikel Dufrenn）非常赞同今道的观点，而当时我也在场。今道教授观点的提出；张大千、赵无极在巴黎大展宏图；以及刘国松绘制出抽象水墨画，这些都发生在同一时期。这不是单纯的偶然。这背后必然有历史的必然以及东西方美学的交错。同一时期，在铃木大拙提倡下，北美爆发禅修的热潮。这与包括约翰·凯奇在内的前卫艺术交错。

最后，我想再次引用费诺罗萨的话来结束今天的演讲。

“东亚的影响绝非偶然，也不是世界潮流中偶然激起的涟漪，而是在人类创造出的量大潮流中回转激荡，穿过古代欧洲海峡时交汇而成。正因如此，300年来学院派的放纵之岛被孤立起来。”

上文中，费诺罗萨看到了惠斯勒的伟业，传承这一理念的是，1960年代形成的新水墨画。它，与同一时期的“不定型艺术”（Informel）与“抽象表现主义”（Abstract Expressionism）并肩，绽放光彩。

包括日本在内、东亚战后近代美术可以视为20世纪30年代现代主义的延续。毋庸置疑，我们需要再次反思冷战结束后--前泡沫经济时代，这有利于我们理解90年代以后中国现代美术称霸世界美术市场的前一阶段。然而，今天的我们不应轻率地倒退回东亚画优位论，因为它不仅十分危险，甚至会产生危害。希望本次演讲能化作一个路标，引发各位的反思。

感谢各位的聆听。

评论 1



刘晓峰

清华大学历史系

各位下午好，非常感谢稻贺教授的精彩演讲。

我事先拜读了稻贺教授的演讲稿，由衷钦佩他的研究。这场讲座让我回忆起7年前，我和稻贺教授一起去大阪看桥本关雪美术展的往事。来回的电车上他给我讲了好多他的想法。在那个时候他其实已经在思考今天演讲的相关问题了。

稻贺教授为我们回顾了近代中西美术领域的交互影响过程，还有其间东西思想上的相互碰撞。作为一个研究历史的学者，我最关注的问题点是从他的演讲里边看到了一个问题。这个过程中实际上涉及了中国美术的技法、如南画的技法、中国美术的一些观念，比如谢赫的气韵生动等。这些都是在场，但是中国学者却是不在场的。至于演讲中提到丰子恺，他在杂志发表相关内容已经是30年代了。

这个不在场就让我想起另一个不在场。我们都知道，地图上有个海峡曾在一段时期被标注为间宫海峡。“间宫海峡”是1809年日本的探险家间宫林藏发现的，他在探险中发现萨哈林群岛和大陆之间存在海峡。这个知识被西博尔德传到了欧洲。西博尔德于1829年的时候，在德国的地理学会报告了这个海峡。于是这个海峡被命名为“间宫海峡”。但是我们知道，早在1708年的时候，康熙皇帝曾派遣一些传教士画过那个时代的全国地图。那个时候已经非常鲜明地把海峡标识了出来。那么它怎么一百多年以后又被间宫林藏发现了呢？其中一个重要的原因，就是当时中国知识的不在场。也就是说，在新的世界知识体系编成的过程中，中国的知识或者是中国知识人的不在场，这是一个值得回顾的历史现象。我们怎么样从历史的视野来理解中国人的缺席？这是我思考的一个问题。这个问题牵扯的问题很多。可能要追溯前近代到近代整个历史的发展，才能对它做出一个全面的回答，这不是我在这几分钟内可以做到的。所以在这里我想指出两个相关的点。第一个是，在同一个时代，还有其他的领域东方和西方世界对话。比如在宗教领域，铃木大拙在西方为禅宗的传播作出了很大贡献。还有冈仓天心，他把关于茶的思想传播到了西方。这些重要的东西方文明的对话，都是日本学者在做代表。而今天稻贺老师在美术史这方面，从美术实践到美术理论做了非常实证的研究。为我们增添了新的样本。我觉得这是非常了不起的学术贡献。

第二点是为什么这个时代是日本人站在对话线上？这就让我想起了另一个

问题，对于那个时代的日本人来讲，中国知识是什么？在这里我想举一个比较通俗的例子，在这些人生长的时代之前，日本江户时代的浮世绘。我们看浮世绘，它是纯粹的日本民间艺术。但是在里面可以看到相当多的中国元素。日本人在画本国英雄的同时，大量的浮世绘画家画的是水浒、三国等中国题材。其中有一个特别有趣的题目是“二十四孝”（にじゅうしこう）。江户时代的日本人把“二十四孝”变成了“二十四好”，在日语中“孝”与“好”的发音是一样的。然后画了二十四种当时东京美女们喜欢的东西。他们还画了大量的二十四孝的当世风俗画。所以对于那个时候的日本人，中国古代的一些知识几乎就是他们自己生活的一部分。我们现在都知道，大量来自日本的词汇进入我们的现代汉语中，成了今天我们现代汉语的一部分。昨天我还在手机里看到一个帖子，题为“日本人对中国语言做出的贡献”。随着沈国威、陈力卫这些学者研究的深入，我们又发现，其实这些进入中国的日本词，是日本当时从事翻译，创造这些词的人，大量参考了传教士当初来到东方的时候，跟中国的一些人以及他的助手们一起努力建设的一套话语。那么这套话语在英华词典等里面出现之后，被那些熟悉汉学的日本学者参考，然后才出现了现代日语里面的大量的新词。而这些新词在甲午之后，又大量流入中国。在这里面，我觉得特别重要的一点是对于这些翻译者来说，对于刚才稻贺老师讲的，参与到美术的对话中的，比如像横山大观、桥本关雪、渡边华山，包括当时很多日本的评论家们，对于他们来说中国的知识、中国古代的一些知识，其实就是自己的一部分。所以大家注意到他们用的词是“东洋”。那个“东洋”并不是单纯地指日本或者指中国，而是把整个东亚这一片地区看成一体的。我想指出的是，在相当长的时期内，东亚拥有一个共同的一体化的知识。这个知识，比如桥本关雪，或者丰子恺，他们使用的“东方”或者是“东洋”的话语里面，这套共同的一体化的知识是隐然存于后面的。而这种东亚共同的文化，我觉得它对于将来同样是有重要意义的。

那么这个重要意义是什么呢？我们知道，现在整个世界都处在全球化过程中。全球化的时代，同样是一个地域知识焕发实力的时代。在一个地域知识重新焕发实力的时代，我们过去的这些文化资源，其实是我们开拓未来的重要力量。在这个意义上，我觉得稻贺先生的这种非常深入的实证研究，是非常宝贵也是非常重要的。因为他为我们未来发展东亚的文化提供了重要的资源。所以在这里，我要对稻贺先生表达非常深切的谢意。感谢大家。

评论 2



塚本磨充

东京大学东洋文化研究所

以前，大家认为东方和西方文化是单方面的对话或者是二元对立的，但是今天，稻贺教授在演讲中解释了19世纪到20世纪初，东西方文化是如何相互交融从而发展起来的，我觉得受益匪浅。稻贺教授谈到了在东亚普遍为人所知的“气韵生动”理论，这个理论是如何与西方美学结合，或者说是被联系在一起，又如何作为超越优劣论的一种巧妙的方式发挥作用，同时又如何在日本和中国得以运用。其实“东方”、“西方”这两个出现于近代的概念，是带有目的性的。那么知识分子和艺术家们是如何进行运用这些概念的呢？我觉得通过今天的讲座，我们有了深入的了解。

在这里，我想向教授请教两个问题。首先，第一点是那些知识分子或者艺术家究竟如何看待“中国画”？比如1965年台北故宫博物院开馆之前，大多数人都没看到过中国传统的杰出作品，也不了解这些。那么博物院成立之后的理论史，和在此之前提出的艺术相关的理论，还有当时在那些知名优秀作品基础上提出的中国艺术史是否会有所不同？我想桥本关雪、丰子恺，还有战后台湾的刘国松以及徐复观所接触的中国美术，在本质上应该是不同的。那么实际接触过作品之后，对他们的理论产生了什么样的影响？还有这些作品和他们以往的印象、理论之间的关系又发生了什么样的变化呢？

第二点是我个人所关心的问题。在近代文明对话之后，我们现代的东亚美术之间又展现了怎样的一种关系？特别是战后，日本画坛把目光延伸到了中国丝绸之路和佛教等领域，但是如今在日本，有艺术系的大学里面并没有开设正式的教授水墨画技法的课程（目前有书法、中国文学、语言、历史等课程）。比如您所提到的桥本关雪等精通中国文化的画家，对南画的心得，对“气韵生动”等艺术鉴赏的感想在日本教育界逐渐消失。在这种背景下，那些喜爱东亚传统思想、文化、艺术的人，如何去建立新的对话，创造崭新的文化呢？因为您对“西方”有非常深刻的理解，认为东西方文化不是二元对立的，所以在此请教，希望您能指点一二。

王中忱

清华大学中文系

代读 高华鑫

中国社会科学院文学研究所

稻贺繁美教授是比较文学与比较文化研究领域的著名专家，多年来一直从事跨文化的视野考察东西方文化交流的历史，尤其在现代东西方美术史和美术理论领域的研究成果卓著，其代表作『絵画の黄昏：エドゥアール・マネ没後の闘争』（名古屋大学出版会，1997年）、『絵画の東方：オリエンタリズムからジャポニスムへ』（名古屋大学出版会，1999年），可以说已经成为了当代学术的经典。近年，稻贺教授更从重新构筑世界史的广阔视域中，分析东亚的视觉艺术和造型艺术，其近著『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），即是他学术新探索的结晶。

本次演讲，浓缩了稻贺教授多年来的思考和探索，不仅包含很多鲜为人知的新史料，更充满了学术洞见，我虽然只读到演讲提要，已经深获教益。其中最令我印象深刻的是稻贺教授对今道友信在1960年代提出的「假说」的再问题化，如同稻贺教授在演讲所言，今道友信注意到，从19世纪末至20世纪前半期，西洋的美术和美学的思潮由「再现」转向「表现」，而在东亚却与此相反。也就是说，“在东洋和西洋，美术和美学的主导性潮流发生了逆向的交错”。

据我的有限所知，柄谷行人也曾对此现象有所关注，他在谈到19世纪中后期欧洲印象派画家企图在“以透视法为特质的近代绘画”之外寻找新路时和日本浮世绘的邂逅时指出：“颇具讽刺意味的是，在那以后，明治的日本人却把印象派以前的西洋绘画作为规范引入进来。”（《翻訳者の四迷—日本近代文学の起源としての翻訳》，初刊《国文学》2004年9月号，收入柄谷著《近代文学の終わり》，第15页，株式会社インスクリプト2005年）

但柄谷行人的分析仅此而止，并且，由于评论家式的文章风格，他甚至没有让我们知道类似的观点是否在以前已经有人言及。而稻贺教授的演讲，则不仅指出了东西方美术与美学潮流的“逆向交错”，还追溯了当这种“逆向交错”现象被东方的艺术家意识到之后，所产生的新的理论言说，正是在这样的脉络上，稻贺教授追溯到今道友信1960年代的“假说”，并进而追溯到桥本关雪写于1920年代的《南画への道程》。并且，稻贺教授不是在做一般意义的学术史梳理，而更着力发掘这些“假说”或“言说”之所以产生乃至流行的历史原因，其探究的方法，似乎更接近法国思想家福柯（Michel Foucault）的知识考古学。

不必说，稻贺教授演讲里提到的丰子恺的事例，对于我们思考中国现代美

术和美学思潮史，具有直接的启示意义。如果还可以做一些补充，我想说，在注意到丰子恺发表在《东方杂志》1930年1月“中国美术号”上的这篇《中国美術在現代藝術上的勝利》的同时，还应该注意到，丰子恺不仅在文章的结论部分直接引用了桥本关雪的观点，在同期杂志上，他还翻译了金原省吾的两篇文章，一篇题名《中国画的思想—金原省吾的画六法论》，未标明底本，经查，应该是译自金原著『東洋画概論』（東京：古今書院 1924年）的第二章「六法」。一篇题名《东洋画六法的论理的研究》，丰子恺在开篇交代说是译自金原著『支那上代画論研究』（東京：岩波書店 1924），经查核，可以确认译自该书后编「東洋画の基礎概念すなわち六法の意義」。值得注意的是，这两篇译文讨论“东洋画六法”，着重点并不在《中国美術在現代藝術上的勝利》一文以专节讨论的“气韵生动与感情移入”，而是对谢赫置于“六法”之首的“气韵生动”这一概念之内涵，特别是“气韵生动”与“写实/写生”之关系的探究。从这样的意义上似乎可以说，丰子恺的翻译和他的论文并未形成直接的“互文”关系。如稻贺教授所指出的那样，丰子恺此文，其实是直接地引用了桥本关雪和园赖三。

但有意思的是，1931年，具有后印象主义风格的画家刘海粟在巴黎撰写《中国绘画上的六法论》（上海：中华书局，1931年），在“序言”里明言其观点“间有采及日人金原省吾之著述”，而在该书里，也确实可以读出刘海粟和金原省吾的有意识对话。

可以肯定地说，丰子恺、刘海粟等中国艺术家是经由日本意识到了东西方美术与美学潮流的“逆向交错”，并由此发现了传统东洋画=中国画的“前卫性”，但当他们试图对这些现象提出自己的解释的时候，各自所依据的日本资源，以及与日本艺术家理论家所形成的对话关系，其实都各有不同，这是否或怎样影响到了他们的论述？还有待研究者们去做更细致的考察和辨析。

评论 4



林少阳

香港城市大学中文及历史系

我也是外行，我基本上是文学出身研究历史的人，但是对美术史一直抱着外行人的好奇。这个会已经以美术史为主题进行四次了，四次内容都写在画面上，为了节省时间我就不一一细读了。其中我们今天在坐的我的前同事塚本教授，也参加了其中的两次。画面上的书是塚本教授作为中国美术研究者的一部著作（注1）。那么对于稻贺教授，我纯粹是他的读者，我知道他的五本单行本，就在画面上。他最早是作为法国印象派研究者出发的，从他书的过程来看，他这五本书里我大概读过三本。能看到他从一个比较文学、比较文化训练的一个法国研究者，往历史、往东亚回归的这么一个过程。他的研究领域就如今天提到的印象派、东方美术，尤其日本美术的关联，那么今天他举了很多塞尚的例子。画面上的梵高模仿浮世绘的图（注2）。今天在座可能有很多年轻的同学，我就有意拿来给大家看一下。可以看到当时法国的艺术家如何着迷于东方，尤其是日本，尤其是浮世绘。塚本教授上次讲了国族框架中的美术史处理不了的一些中间地带的问题。比如说从日本美术里面，所谓的来自中国绘画——“唐物”中分离出来的朝鲜和琉球作品，还有往来于中日两国之间的清代文人的作品等等这一类出发，从而质疑国族框架的美术史。稻贺教授作为一名比较文学、比较文化的研究者，他一直关注不同文化之间的交涉问题，跟塚本教授相比，东西文化关系的问题一直构成其关心。

但是在我看来，殊途同归，两位都落脚于东亚美术史的框架，都在关注不同内容的中间地带。而塚本教授本来就是中国美术史的研究者，所以他的“东亚”是水到渠成，自然而然的。与塚本教授相比，稻贺教授年轻的时候，接受的是比较文学、比较文化角度的法国研究者的训练，年轻时曾经留学法国。一般来说，日本比较文化角度的法国美术史研究者多会研究法国与日本美术史的关系，但却未必会彻底走向东亚美术史的研究。当然会受到客观上的限制，比如语言的能力、国族框架美术史观的约束、因为专业所导致的西方中心意识等等。但是近十年来，尤其稻贺教授2014年著作的出版，让我刮目相看。这实在是一位法国美术史研究者华丽的转身，令人肃然起敬。比如说这本书中，在今天演讲时也谈到的“丰子恺的东洋画优越论与现代主义”。我发现稻贺教授娴熟地运用了丰子恺的原文汉语资料。据我所知，汉语应该是他英法德之后的至少第四门外语。当然会的外语多，也是比较文学研究者的强项。稻贺教授可能还会别的外语，但是我知道的是这四门，而这些都是需要花时间的。

丰子恺认为，西方受了中国和日本的影响，稻贺教授的论文详细地跟踪了丰子恺依据日本和欧洲的理论资源，并加以一一辨析。这个是一个比较典型的比较文化研究者的美术史研究。那么像稻贺教授这样的学者关注东亚美术，对于我来说是非常期待的。

近代的中国毫不例外地经历了西化的现代化，而这一过程还在进行中。但是美术领域的二元对立的意识（东西对立的意识），至今还可以时时听到。比如说像稻贺教授所介绍的，从历史来看，美术六法中的“气韵生动”成为了明治时期的冈仓天心、后来的伊势专一郎、金原省吾（傅抱石曾是其美术史学生）、丰子恺等，与西方美术相遇时候对话西方，甚至是对峙西方的理论装置，这些都是很典型的例子。作为一个结果，包括冈仓天心的日本画、以及稻贺教授早年研究的欧洲的印象派、还有像后来中国的林风眠、刚才王中忱老师所提到的刘海粟，他们的作品都呈现出东西文化融合的例证。这些当然都带有鲜明的东亚美术色彩的融合。同样像毕加索的作品也有融合的痕迹，当然这是在他们法国现代的领域中进行的，比如像他画的牛，就很像唐代的五牛图。

那我觉得今天的话题，跟我们考察晚清民初的中国学术中的美术史有很大的关系。作为这方面的研究者，我常常感慨，事实上晚清跟日本学术上的关联是远远超出我们所想的，他们的联系是更加紧密的。无论是他们对西方的迎或拒，都跟同时代同行的迎或拒息息相关，这里呈现的是“西方 - 日本 - 中国”三者近代美术史中的关系。这正是稻贺教授近年关注的领域。图上的的是稻贺教授参与的一个杂志的封面（注3），封面上写了冈仓天心150周年。我个人觉得“冈仓天心”在今天的话题里面，不管是潜在也好隐在也好，都起着非常鲜明的作用。稻贺教授在冈仓天心与印度的关系上面，也做了非常出色的研究。冈仓天心应该是东亚第一位以谢赫的绘画六法，尤其是以“气韵生动”质疑当时美术界的有脱亚入欧倾向的人。我认为，他也是包括中国在内的东亚，作为制度的“美术”的一个重要起源。因此，研究他，也是研究近代东亚美术史。

那么中国跟日本究竟是怎样一个关系？我在这里就引用傅抱石解读王世贞《艺苑卮言》中的一段话。傅抱石认为“五代十国以后，中国画就由‘写实’向‘写意’，或者说‘重色’往‘水墨’转换。这个转换也对当时占主流的，以宋徽宗为代表的南宋院体画形成了很大的冲击。”院体画有个很大的特点就是注重形似，也就是六法里面的传移模写。还有第二个临摹格法，后面还有工细、花

鸟占有一定的比例、部分作品有强烈的装饰效果、神韵乃是其追求，那么自苏东坡为代表的文人画兴起之后，院体画备受攻击，逐渐成劣势直至晚清。

但是日本却恰恰相反，受院体画影响的狩野派一直影响日本直到十九世纪。换言之，在中国被写意攻击而落败的重色、重“形似”的传统在日本却一直发扬光大。这一传统在后来就成为了承接西方写实(realistic)的一个基础。这一承接直接影响了现代美术。后来江户的浮世绘、琳派艺术都可以看到这个传统的痕迹。

刚才稻贺教授从理论的角度，谈了作为融合的“浓淡”、“明暗对照法”这些概念。稻贺教授对它进行了描述，比如日本画里面的“朦胧体”是一种描写空气的手法。这也让我想起了钱选的诗：烟云出没有无间，半在虚空半在山，我亦闲中消日月，幽林深处听潺湲。这首诗也是法国研究中国哲学的学者于连所引用的。这首诗让我想起今天演讲中谈到的“长尾雨山”，雨山这个名字。其实这种描写朦朦胧胧的也让我想起老子讲的“大象无形”。在英译的一本书中，被翻译为了“The Great image has no form”。于连的英译著作就拿这个翻译做了书名。这里面体现了美术和道家，或者是糅合了道家的佛教，即禅宗美学的关联，这也正是东亚文化的共通部分。而今天的发表也告诉我们，它深刻影响了后印象派的一些画家们。以上就是我的讲评，谢谢大家。

注1 『北宋絵画史の研究』中央公論美術出版、2016年。

注2 模仿溪斎英泉の《雲龍打掛の花魁》

注3 『別冊太陽 日本のこころ 209 岡倉天心』平凡社、2013年。

自由讨论 — 讨论嘉宾与参会人员一起回答问题 —

主持

孙建军

(北京大学日本语言文化系)

※ 参会人员通过聊天功能进行提问



孙 现在进入自由讨论环节。由我来朗读通过聊天框收到的提问，大家从画面中也能看到提问的内容。那么我来读第一个问题。

提问 1 在近代日本画的发展中，可以看到在明治时期注重线的变化，淡彩晕染为主的日本画却在在大正时期却发生了很大转变—从浓淡表现转向色彩表现。请问这个转变的缘由是什么呢？日本画坛是如何接受的呢？

稻贺 这个缘由目前还不得而知。横山大观讲过冈仓老师曾让他注重渲染，但是当时并没有证据来证明这个变化。不过可以认为日本画为了在西方也得到评价而进行了改变。西方学院油彩画不留笔迹，所以他们更注重颜色的衔接和填充。比如平山郁夫讲过，他继承了冈仓觉三创立的日本美术院的传统。当时，美术院中的作品大多都是不留线条的。当然也有像小林古径这样特立独行的。但是战后主要倾向于不留线条。当然这些都是假设，都是基于当时想得到和欧洲油画一样的评价这个背景。而日本美术院为核心的日本画画坛，也理所当然以此作为目标，京都的国画创作协会亦是如此。不过最终并没有成功，因为日本画在国际市场上并不受欢迎。

提问 2 费诺罗萨曾被盛赞为日本美术的大恩人，但离开日本后，曾在近一个世纪内不受东亚学者的重视，其中的原因是什么？谢谢！

稻贺 费诺罗萨有一大特点，那就是他生前是不留定稿的。虽然他的遗属把稿子编纂成册，但这些稿子其实并不完整。第二点，费诺罗萨他的中文、日文并不好，而且鉴别力也不高。

最早的精通语言的学者，应该是阿瑟·韦利，他所处时代晚于费诺罗萨。阿瑟·韦利不仅能通读中文的画论，而且当时有本叫做《国华》的美术研究专门杂志，里面有英文版的中国画论，他参照原著对这个杂志进行了修改。所以英语为母语，又精通中文的学者，出现的时代晚于费诺罗萨。我想这是现代，费诺罗萨在专家当中评价较低的原因。这一块内容其实塚本老师更加清楚，具体的话可以再向他请教。谢谢！

提问3 是否我可以认为从1868-1912年明治这45年的时间里，日本美术经过费诺罗萨、冈仓天心、黑田清辉等人的不断努力，从全盘欧化到国粹复兴最后到日欧融合，经历了这么一个从论争到融合的一个过程？并以诸位美术家以及各种团体为主要节点？比如像东京美术学校、白马会等等。

稻贺 首先非常感谢您把我今天讲的内容，把明治年间这一块进行了总结。虽然我们现在回顾来看，可以像这样进行一个推测和整理，但是当时的情况其实是有所区别的。而且我不认为今天我所讲的内容可以在日本成为解释近代美术史、历史的主流。还有，不能光凭美术家、各个团体对美术样式变化所提出的观点，来概括日本近代美术史。

说点题外话，今天我们讲了很多上世纪20年代开始的“南画复兴”，但是这个和官方的“近代日本美术史”的主流是完全不一样的。而且也很难说战后东西方艺术是否进行了一个融合。日本的话，到战后上世纪60年代为止，绘画界中日本画和西方绘画油画是齐头并进的，也就是说油画和日本画共同发展。但是与此同时中国的水墨画，特别是在日本战败后数量很少，汉诗也是如此。其实上世纪50年代左右为止，日本人大力创作汉诗，虽然创作出来的汉诗质量不高，还带着和歌的味道。在昭和30年（1956年）之前，甚至还有全国汉诗锦标赛，和全国运动会一样受到重视。不过如今那些一脉相成的汉诗人已经销声匿迹了。中日邦交正常化的时候，田中角荣创作的汉诗就是很好的一个例子。所以追溯明治时代，我无法信誓旦旦地说，我们可以把那个时代归结成从“全盘欧化”到“国粹复兴”再到“东西融合”。在《跨越海洋的羁绊，日本和法国的150年》（宝丽美术馆，2020/21）的图录卷开头论文里总结了我的看法，大家有兴趣的话可以做个参考。关于重新燃起对东方的兴趣这一块，可以看一下《东洋意识》（2012）这本书。

您在提问开头讲到了冈仓天心、黑田清辉等人，这些都是被历史所熟知、站在时代顶点的人。但是其实在大家的视线之外还有很多普通民众创作的画，比如佚名的山水画、还有很多被讽刺为“山芋画”的无名作品，这些都没有被历史所铭记。所以考虑到这点，我们需要重新思考近代东方的“美术史”。我讲得多了点，谢谢！

孙 谢谢稻贺教授。下面一个问题，我们正在翻译聊天功能中的提问，所以请稻贺教授先回答刚才塚本磨充教授在点评（p64）中提出的问题？

稻贺

有关第一个问题“他们（知识分子和艺术家）究竟怎样看到中国画？”，我想这一部分塚本老师才是专家。比如上世纪10年代，内藤湖南曾和来到日本京都的罗振玉、王国维等中国人有过交流。长尾雨山也曾和上海和吴昌硕、王一亭等中国当代画家们有过交往。那他们是怎么看待中国画的呢？我想这个问题比较复杂。《国华》这本杂志里收录了明治以后藏于日本的中国画，久世夏奈子对此做了详细的研究，所以我认为应该从这些资料进行复原。上世纪20年代，特别是在日本关西，中国画迎来了收藏热，其中有部分作品在战后回到了中国。当时好几件石涛的作品也回到了中国。《美术论坛21》的第26号附有特刊，我想专家应该从这类杂志收录的内容着手，进行复原。

我再补充一点，上世纪30年代，林语堂等人曾通过英语来传播中国美学和生活。其中，文人画首次进入了欧美人的视线。关于这个，范丽雅曾编写了极具参考价值的博士论文。但是另一边，在当代日本和中国，那些被视为古典的中国画，真的被视为古典艺术广泛受到欢迎了吗？其实不然。当时在中国，只有清朝皇帝身边的宫人，在日本的话，只有那些室町以后喜爱收藏进口货的大名们保留了这些古典艺术。历史上，相关的评价出现过断层，中日之间也有较大的分歧。反而是1936年伦敦召开了划时代性的博览会之后，出现了艺术复兴。在战后，又随着台北故宫博物院的成立，才有了现在的大家所熟知的事物。所以我们在思考的时候，应该重视这样一个历史性变迁的过程。那么《通史》又是如何被整理、编写出来的呢，这是个十分复杂的问题。

我只回答了一半，后面我们还是先进入下一个问题。关于战后在台湾围绕绘画进行争论的这块内容，大家可以参考吴孟普的博士论文，里面针对理论与实践的差距有着非常详尽的分析。

孙

“我们现代的东亚美术之间又展现了怎样的一种关系？”这是塚本教授提出的第二个问题，请稻贺先生回答。

稻贺

关于这点我们无法下定论，比如丝绸之路画作的创作者平山郁夫，他作为一名日本画家，为中日文化交流做出了巨大贡献。但是如今在日本，美术高校基本取消了水墨画的课程。然后从近20年美术的发展来看，已经不再局限于绘画这样的平面艺术。当今的中国美术席卷全球，但是并不清楚我今天所讲的内容是否涉及其中。从全球范围来看，当代美术实现了飞跃发展，那么未来会是什么样子呢？其实不论是在中国、还是在世界各地的华侨文化圈，我们可以看到像是餐厅的壁画装饰，用的都是现代风的山水画。那么是否可以说将来至少在日本，山水画的热潮会卷土重来呢？这个我也无法下定论。通过瓦尔堡的评价、以及和于贝尔曼、布雷德坎普、梅宁豪斯、冈博尼等这些论客的交谈，我自己在尝试重新唤起“气韵生动”这个理论，但还是力不从心。

非常奇怪的一点是，像温哥华、多伦多的唐人街发展的很好，但是在那些地方却没有描绘落基山脉的水墨画。反而是山元春拳、高岛北海这些来自日本的旅行者，喜欢挑战创作这类风格的画。为什么会产生这样的现象呢？值得我们深思。相比日本艺术家，韩国、中国的艺术家在国际美术界显得更加活跃。一般来讲，文化产品要想吸引市场的眼球，就需要进行取舍。其中不仅需要内部自发创造和外部需求

的一个妥协，有时还会否认原先的文化，甚至会使用过度夸张、超出许多人接受范围的手法。比如已经逝去的名人当中，有白南准、工藤哲巳等等。包括日本人在内，有好多人都可以对号入座。所以我们可以从“和欧美的对话”这样的市场战略变迁出发，来重新描绘现代世界美术史。当今的“西方世界”因为亚非的跨境人员以及外国移民人员的参与，变成了一个多元的新世界。其中，和非洲进行合作契合时代的发展。比如西非艺术家艾尔·安纳祖，通过回收废弃的金属进行编制创作就是从东亚地区佛教思想中的“轮回转生”受到启发的。（请参考《接触造型论》）

孙 谢谢稻贺教授。下面的提问来自参会人员。

提问 日本美术史界如何评价日本南画在日本美术从前近代向近现代转型的过程中的地位 and 作用？

稻贺 这个问题的话，塚本老师是专家。我的回答可能不够专业，因为中日对“前近代”和“近现代”的时间的划分上有些出入，所以我回答的时代可能和您说的会有些不一样，望见谅。粗略讲的话，大正末期到昭和初期，像是岸田刘生晚年的时候、还有小衫放庵、万铁五郎等油画家，都明显倾向于采用南画变形的构图以及水墨画那种写意的运笔。也有人说是受到了上世纪20年代法国画坛波纳尔和维亚尔的影响。顺应这样一个潮流，关雪的《迈向南画的征程》成功出版。但是我们不能断言，南画的地位因此上升了。而到了30年代以后，时代特征也发生了巨大改变。

明治到大正这段时间，我个人认为泷精一教授在中国画论普及到欧洲这方面贡献了巨大力量。泷精一教授创建了旧帝国大学时期东京大学的美术史。他的父亲是泷和亭，一般都说他是南画家，同时他也是皇室技艺员。不过费诺罗萨和冈仓都对他的作品持否定态度。所以，在大正时期泷精一教授对此表示了不满。那么上野森林和隔着不忍池的本乡向丘之间这片微小的世界里，夹杂着争执、爱恨的家族历史，如果和当今日本美术史中，前近代到近现代的总论相契合的话，那么我们是否可以认同明治时期的“南画排斥论”呢？先暂且不说“帝都”怎么样，我认为至少在地方上面，依然存在不同的情况。

这些都是我的一己之见，不过正因为有这样的情况存在，对如今官方的近代美术史概说中的名人地位和影响的评价，还有“南画复兴”，才会和真实的情况有巨大差距。在今天的演讲中，我也强调了向“近现代”蜕变经历了“南画复兴”的过程。正如我之前所讲的，这是我个人比较独特的见解。但是说实话，我也无法确定通史有没有可能是单轨变换的过程所以我今天演讲的意图，也是想把目光转向以前没有注意到的发展历程上。

我再做些补充，回答王中忱老师的提问。

比如，刘海粟周围那些同个时代的中国画家，受到了金原省吾等日本美学家著作的影响。傅抱石把金原省吾的著作带到了中国。傅抱石在日本留学的时候是金原省吾的学生。在这些人的交流中，对世界艺术界中的中国美术进行了重新评价，其中就有以丰子恺为代表的。比如今天还讲到了渡边华山等幕府末期的画家，在战中到战后这段时期，也对此进行了重新评价，历史也因重新评价而更新。所以对于我们来说，我们也应该重新审视过去的历史。

在这里我想强调一点，中日韩之间有着非常密切的往来。但其实近半个世纪以来，针对这些问题的研究几乎为零。所以希望新生代们能够超越时代的界限，对此有所贡献，这也是我的一个愿望。谢谢。

孙 谢谢稻贺教授。提问框里还有几个问题，非常遗憾，因为时间的关系，我不能一一介绍了。我想再回答最后一个提问就结束自由讨论环节。

提问5 大部分历史时期日本画坛从中国艺术中汲取营养，中国与日本像是师生的关系。但清代时在很多艺术领域，有师生易位的情况出现，比如日本的时绘漆器技法超越了中国。您认为日本在这些艺术门类上崛起的根本原因是什么？

稻贺 您提出了一个很重要的问题。在发掘出越王勾践陵墓中的随葬品，还有乐浪郡之后，我们发现其实在每个时代都有许多精美的漆器，所以没有到“师生易位”的情况。“乐浪郡”的发现对于六角紫水及其弟子松田权六来说是非常宝贵的启发。不过17世纪以后，在欧美国家，China和Japan分别指陶瓷器和漆器。而且越南也有漆器艺术，漆画在越南国画中占重要地位。二村淳子在她的博士论文中讲到，毕业于东京美术学校的日本人前往河内进行指导，和印度人一起开设了这种艺术，来补充法国统治下的美术工艺教育。那些与法国殖民地政策相契合的作品受到表彰，借着Art Deco（艺术装饰风格）的热潮在市场上流通开来。阮嘉智就是著名的越南漆画艺术家。在巴黎和巴塞罗那也兴盛屏风装饰家具。法国女性艺术家雅丽克丝·艾美在越南当地的匠人和艺术家们的支持帮助下崭露头角，她的师傅让·杜南和菅原精造之间的故事也十分有名。

那么针对你的问题，我回答两点。首先，在某个时代之后，日本的漆艺处于领先地位。在下这个定论之前，我们需要在多个国家间对漆器技法和实际的作品进行比较。对原材料的流通和技法的国际交流的实际情况进行探究是必不可少的。其实法国的洛可可样式从发生上可称为中国风。随着日本漆器地位提升，洛可可中的许多漆工艺术品里从日本出口的漆器占比较大，而且还成功对洛可可家具进了“皮肤移植手术”，也就是把时绘贴到了洛可可家具上。

其次第二点，比如1950年，中华人民共和国刚成立不久，在北京举办了琳派的展览。那么琳派的时绘是否符合中国人的审美呢？其实日本对此也抱有疑问。今天我们也讲到了矢代幸雄，他为了“文化工作”在中日战争时期留在了中国。他曾讲过：“琳派的美学是非常独特的，究竟中国人是否能够理解这种美学，还有待考究。”

这里顺便再提一下，1949年还在北京举办了雪舟的作品展。这个展览会主要是展出《山水长卷》的复制品，那么究竟得到了怎样的反响？当时傅抱石也对雪舟展进行了评价，他讲到这次展览在促进中日友好上是具有划时代意义的。但是这个评论属于是外交辞令，多少带有点政治和文化外交的因素。所以中国人到底是怎么评价雪舟的，在看了后一年的琳派艺术展后，又有什么感想？希望中方的各位能够去研究这些方面的内容。我的回答可能有点走题了，请见谅，谢谢大家。

孙 谢谢稻贺教授。自由讨论环节到此结束。现在有请刘晓峰教授进行闭会致辞。

刘 最后的闭会还是请孙老师来做。我觉得报告快结束了，所以代表清华东亚文化讲座讲几句话。首先，感谢今西常务理事、渥美国际财团。渥美财团一直坚持举办这样高质量的学术讲座是一件很了不起的事情。特别是像新冠流行的 2020 年，能够采取这样一种灵活的方式，坚持这个活动。尽管在过程中有一些交流不畅的地方，但是我们在这种情况下仍然坚持做这种交流，表达了我们的战胜这种病毒的勇气，所以我觉得这是很好的事情，非常感谢渥美财团。我们的合作，这次不是第一回，而今后也会一直协助他们。

清华东亚文化讲座，是有一群从日本留学回来的博士们，把力量和在一起做的讲座。我们从 2004 年开始，一直举办有意义的文化交流的讲座和活动。包括像日本的加藤周一、子安宣邦等特别有名的学者，还有韩国的学者、越南的学者都在我们的讲座里做过演讲。我们的宗旨就是促进整个东亚知识文化交流，促进知识人之间相互交流。所以今天的活动非常符合我们的宗旨。今后我们也非常愿意多举办这样的交流活动。

最后给在场的听众们道个歉，我认为下一回技术方面会处理的更好。谢谢大家，也谢谢为这个活动做了很多贡献的服务人员，祝大家身体健康。

孙 谢谢刘老师。最后还有一个小的环节，为了感谢参会的各位听众、参会的朋友，感谢现在屏幕上的各位老师，感谢同声传译的老师。请北京大学的丁莉老师和北京外国语大学的宋刚老师打开摄像头，让大家看到你们。刚才我们也提到过，我们会及时整理出版今天的演讲内容。我手头就找到了几本之前的报告，比如这一本是塚本教授为我们做过的报告（SGRA 报告 84: 第 11 届 SGRA 中国论坛演讲录《从东亚看中国美术史学》），还有近代日本美术史与近代中国的报告（SGRA 报告：第 8 届 SGRA 中国论坛演讲录），我们还做过中日交流 200 年（SGRA 报告：第 9 届 SGRA 中国论坛演讲录）。我觉得这是渥美国际交流财团最主要的贡献之一，为中国和日本的交流，甚至是亚洲乃至世界的交流做出了很多的贡献，再次表示衷心的感谢。现在可以请技术人员把摄像头切到全场吗？我们这个会因为一些技术上的原因，或者说是技术上的局限，有些地方不尽如人意，但是大家都清楚这是疫情的原因，不是我们的原因，我们的心永远是连在一起的。本次论坛到此结束，非常感谢各位参会的朋友，希望我们明年能够在线下见面。

Q&A+

论坛结束后，我们请稻贺教授回答了因时间关系没能介绍的三个问题。

Q1

请问江户早期尾形光琳的《红白梅图屏风》等许多作品中常用的类似于清代恽南田的“没骨法”，与光琳派出名的“光琳波”，哪种绘画技法对近代日本美术影响较大，原因是什么？这种没骨法与您刚才说的“朦胧体”、“水洗法”在美学思想上是否一致？

稻贺教授的回答

由于我不是这方面的专家，所以我简单说一下自己的看法。在日本江德川时代后期，恽南田（1633-1699）的名声以及他的画论是非常出名的，像是他手绘本在日本也有很多复制品，市场上流通很广。光琳（1658-1716）和他是差不多时代的人，那么光琳接触恽南田真迹的时间长不长，还有是否可以把“没骨法”和“光琳波”一视同仁，则是仁者见，仁智者见智的问题。而水墨画技法中的运笔和陶瓷器上彩以及独具匠心的设计可以融合到什么地步，需要进一步探讨。光琳的弟弟乾山非常热衷于把中国风的书画融入到自己的陶瓷其中，但是从之后日本国内对琳派的评价中可以发现，并不是所有琳派爱好者都对画有中国书画的壶或者收纳用的家具感兴趣。毕竟江户琳派的出现和光琳在世的时候差了一百多年，所以要讲哪种绘画技巧对近代日本美术产生影响较大的话，则要看具体的判断标准了。还有传统的没骨法和冈仓身边的画家们所追求的“朦胧体”是否一脉相承，也是众说纷纭。您提的问题很有意思，但是我不清楚目前已经进行了哪些相关研究，所以希望专家们能指点一二，也期待今后年轻学者的研究。

Q2

今天您的演讲让我受益匪浅。刚才您在演讲中提到，东西方美术不同的根本在于西方的唯物论和东方的精神论。那么是否能请您再解释一下这块内容呢？还有当今的东西方美术界是否存在这种根本性的差异呢？

稻贺教授的回答

东西方对比已经成了一个定式，桥本关雪和丰子恺也对此发表过许多言论。这种定式早在印度美术史的形成以及西欧派（犍陀罗艺术派）和国粹派（马土腊流派）的争论中就出现了。而且冈仓觉三知道东西对比在欧美特别是北美的演讲和著述中经常出现，所以他所写的《茶之书》以及其他英文著作都用到了这个定式。也就是说19世纪，当西欧世界在物质上夺取了世界霸权的时候，被征服的一方则拿出了“东方精神优先”的理论。1893年芝加哥世界博览会的全球宗教会议上，印度近代印度教的改革者，维维卡南达也倡导了这个论法。日本大正以后，马克思主义的唯物史观在日本宣传开来，但是桥本关雪是提倡东方精神优先的，所以比较反对唯物史观。

我之前的问题中也回答过，通过东西对比，不仅有文化人在西欧的论坛中崭露头角，也有一些知识分子受到西欧价值观影响，开始致力于东方世界改革。前者的话比如辜鸿铭，后者的话，像梁启超、蔡元培等等。梁启超逃亡日本的时候，接触

了佐久间象山提出的“西洋艺术·东洋道德”。在思想史研究上，学者们对“中体西用”“和魂洋才”和其他思想的变化进行了很多研究，在这里简单举几个例子。比如潘卡吉·米什拉的《从废墟中崛起的帝国》(2012:有中译本)，就覆盖了伊斯兰和印度，从一个广阔的视角进行了创作。还有《读书》总编，清华大学的汪晖教授，在思想史研究中提出过独到的见解。而人民中国里的“唯物论”受容问题也关系到东西方对比，所以东西对比在现代思想上占有很高地位。因此如今，东西对比是否仍存在于美术界？与其说这一个事实性的问题，不如说这是一个需要进行研究的问题。

Q3

首先非常感谢教授带来的精彩演讲，听了教授的演讲受益匪浅。气韵生动在近代再次进入大家的视野，但是每个时代，以气韵生动为指导的美术实践都是各不相同的。所以我想问的是，谢赫、张彦远那个时代气韵生动所指的美术，以及经历了近代西方发展之后形成的“气韵生动”它所指的美术，这两个美术之间有什么不同？

稻贺教授的回答

针对这个问题，具体可以参考下日本田中丰藏的初期论文，〈关于气韵生动〉(1913)和〈六法的意义〉(1922)，这两篇文章回答得很严密而且也很基础。在田中丰藏去世后，被收录在《中国美术研究》(1964)，也许可以找到中文版的。正如您所说的，谢赫、张彦远还有明清以后的恽寿平、董其昌等人对“气韵生动”进行了新的诠释和发扬。原本在谢赫那个时代，水墨淡彩的山水画还没有出现，而且“气韵生动”也只是作为一个词，用来形容描绘的人物很传神。到了宋代的郭若虚的时候，“气韵生动”的诠释又发生了改变，反映了来源于画家才能的人格。之后“气韵生动”又指运笔运墨时展现的资质。而恽寿平所讲的胸中山水的构想更后面了。园赖三曾认为：“受到和欧洲的“感情移入”(神人)相类似的认识以及谢赫时代的“气韵生动”的影响，“感情移入说”在1400年前的东方已经被推翻了。所以这样看来，其实园赖三的想法犯了混淆时代的错误。

关于这点，中国国内有大量的研究资料，而且也可以参考我刚才说的，田中丰藏写的〈南画新论〉(1912)，这是他年轻时候写的，这个论述可以说是对南画进行重新评价的先驱之作，同时也是受到了欧洲世纪末，德国美学影响的学说。除此之外，还有〈破墨之辩〉(1918)、晚年写的〈续破墨之辩〉(1947)，还有他的盟友，矢代幸雄写的《水墨画》(岩波新书，1969)，他在这本书里面详细分析了荆浩的《笔法记》。同时《水墨画》里面还有“水墨画的心理”和“渗透的感觉”这两个论述。这两个论述深入分析了中国大陆南北和日本列岛之间对“美的感性”的不同，从中国书法的骨法和日本工艺偏好之间的差异出发，开展了独到的分析。前面提到的对“琳派”的评价则和这个有关。还有矢代可能没在著作里提及，如果参考石川九阳的《中国书史》、《日本书史》的话，可以发现通过历史上的交流，中日对美的意识其实存在巨大不同。在这里我们需要关注的不是作为单纯的本质主义原理、超越历史的中日比较，而是在相互交流中，中日各自的特质变得越发鲜明的一个过程。

战后台湾的“现代绘画论战”中可以看到，徐复观的“具象拥护”以及刘国松的“抽象表现”中体现出来对“气韵生动”的理解是完全不同，是相对立的。

徐复观的“气韵生动”观来源于谢赫，基于西方哲学柏拉图主义，而刘国松则把康定斯基的抽象画理论，移花接木地运用在了对气韵生动的理解上。因此对于这个受到近代西方影响而再次形成的“气韵生动”理论，我们需要继续去探寻它的过去和未来。

演讲者简介

■ 稻贺繁美 / Inaga Shigemi

国际日本文化研究中心教授。1988年东京大学研究生院人文科学研究科比较文学比较文化方向博士课程学分修满退学、1988年巴黎第七大学（新课程）修完博士课程。博士（文学）。历任东京大学教养学部助教、三重大学人文学部副教授后，1997年任国际日本文化研究中心副教授、2004年起任国际日本文化研究中心教授。专业为比较文学比较文化、文化交流史。主要专著有《绘画的临界：近代东亚美术史的桎梏与命运》（名古屋大学出版会、2014年1月）、《绘画的东方 从东方主义到日本主义》（名古屋大学出版会、480页、1999年）、《绘画的黄昏：爱德华·马奈死后的斗争》（名古屋大学出版会、467页、1997年）。合著有（编著）《东洋意识：梦想与现实之间 1894-1953》（ミネルヴァ书房、京都、2012年4月20日）、The 38th International Research Symposium: *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires*, International Research Symposium Proceedings 38, International Research Center for Japanese Studies, Kyoto, 31 March 2011（《如何认识东方美学与思维：殖民帝国统治下的亚洲观冲突—国际研讨会 第38集—》国际研究集会报告 38、国际日本文化研究中心、京都、2011年3月31日）、（编著）《面向跨文化理解的伦理》（名古屋大学出版会、名古屋、2000年）

※2021年3月末，从国际日本文化研究中心，综合研究大学院大学退休离任，现任名誉教授。目前担任京都精华大学教授（国际文化学部 学部长）。

代后记

孙 建军

北京大学日本语言文化系

2020 年 11 月 1 日下午，第 14 届 SGRA 中国论坛“重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史”以在线研讨 Webinar 的形式举办。近 30 名研究生在北京大学民主楼（原为燕京大学教堂）参加论坛。

日本时间下午 4 点、北京时间下午 3 点，论坛准时开始。常务理事今西淳子女士首先致开幕辞，随后国际交流基金会北京日本文化中心所长高桥耕一郎先生致辞。

国际日本文化研究中心稻贺繁美教授的演讲题目是“中国古典与西欧绘画的理论性邂逅—重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史”。从近代前夜开始，时而宛如新型冠状病毒那样为人惧怕的西方文明开始影响东亚。绘画领域也出现了明显的中、西、日三者的往来和交错。稻贺教授通过展示精美的绘画作品，介绍了“气韵生动”、“感情移入”等美学概念以及亲历践行的时代画家。非常遗憾的是，因为电脑声音等问题，稻贺教授的声音时断时续。

演讲之后，清华大学历史系的刘晓峰教授、东京大学东洋文化研究所的塚本麿充教授、清华大学中文系的王中忱教授（因公务当天未能出席，由中国社会科学院文学研究所高华鑫教授代读）以及香港城市大学中文及历史学科林少阳教授分别从各自的专业视角进行了点评。

随后的问答环节因为电脑声音问题出现了一些中断，但是稻贺教授、同声传译以及渥美财团的工作人员奋力工作的场面，通过视频给所有参会者留下了深刻的印象。

如果说 2020 年是从对新冠病毒的恐惧开始的也并不为过。由于新冠，几乎放弃了举办中国论坛的念头。8 月开始，中国论坛的准备工作迅速展开。从举办形式、日期、主题到演讲嘉宾、点评人，再到论坛海报，正是得到了许多人的大力支持才得以顺利召开。为了帮助与会者的理解，稻贺先生事先发来了与演讲内容相关的很多论文，这也是此前论坛从未有过的，让人印象深刻。当天近 300 名参会人数也堪称中国论坛之最。在此，深表谢意。

正如再出色的艺术品也会有瑕疵一样，由于声音故障，有与会者未能很好地享受演讲内容，我们诚恳接受本次教训。论坛的所有内容将以中日文合版的形式印刷成册于 2021 年春发行，同时发行 PDF 版。再次对当天的机器问题

致以深深的歉意，论坛中未能听清的部分将在报告书中进行弥补。

(孙建军《第14届SGRA中国论坛“重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史”报告》转载)

■ **孙建军** SUN Jianjun

1990年北京国际关系学院毕业。1993年北京日本学研究中心硕士学位。2003年国际基督教大学获得博士学位。先后任北京语言大学、国际日本文化研究中心讲师，现为北京大学外国语学院日本语言文化系长聘副教授。主要研究近代中日词汇交流史。专著有《近代日语的起源—幕末明治初期创制的新汉语词汇》（早稻田大学出版部）。

SGRA レポート バックナンバーのご案内

- SGRA レポート01 設立記念講演録 「21世紀の日本とアジア」 船橋洋一 2001. 1. 30 発行
- SGRA レポート02 CISV 国際シンポジウム講演録 「グローバル化への挑戦：多様性の中に調和を求めて」
今西淳子、高 偉俊、F. マキト、金 雄熙、李 來賛 2001. 1. 15 発行
- SGRA レポート03 渥美奨学生の集い講演録 「技術の創造」 畑村洋太郎 2001. 3. 15 発行
- SGRA レポート04 第1回フォーラム講演録 「地球市民の皆さんへ」 関 啓子、L. ビッヒラー、高 熙卓 2001. 5. 10 発行
- SGRA レポート05 第2回フォーラム講演録 「グローバル化のなかの新しい東アジア：経済協力をどう考えるべきか」
平川 均、F. マキト、李 鋼哲 2001. 5. 10 発行
- SGRA レポート06 投稿 「今日の留学」「はじめの一歩」 工藤正司 今西淳子 2001. 8. 30 発行
- SGRA レポート07 第3回フォーラム講演録 「共生時代のエネルギーを考える：ライフスタイルからの工夫」
木村建一、D. バート、高 偉俊 2001. 10. 10 発行
- SGRA レポート08 第4回フォーラム講演録 「IT 教育革命：ITは教育をどう変えるか」
臼井建彦、西野篤夫、V. コストブ、F. マキト、J. スリスマンティオ、蔣 恵玲、楊 接期、
李 來賛、斎藤信男 2002. 1. 20 発行
- SGRA レポート09 第5回フォーラム講演録 「グローバル化と民族主義：対話と共生をキーワードに」
ベマ・ギャルボ、林 泉忠 2002. 2. 28 発行
- SGRA レポート10 第6回フォーラム講演録 「日本とイスラーム：文明間の対話のために」
S. ギュレチ、板垣雄三 2002. 6. 15 発行
- SGRA レポート11 投稿 「中国はなぜWTOに加盟したのか」 金香海 2002. 7. 8 発行
- SGRA レポート12 第7回フォーラム講演録 「地球環境診断：地球の砂漠化を考える」
建石隆太郎、B. プレンサイン 2002. 10. 25 発行
- SGRA レポート13 投稿 「経済特区：フィリピンの視点から」 F. マキト 2002. 12. 12 発行
- SGRA レポート14 第8回フォーラム講演録 「グローバル化の中の新しい東アジア」 + 宮澤喜一元総理大臣をお迎えして
フリーディスカッション
平川 均、李 鎮奎、ガト・アルヤ・ブトゥラ、孟 健軍、B. ヴィリエガス 日本語版2003. 1. 31 発行、
韓国語版2003. 3. 31 発行、中国語版2003. 5. 30 発行、英語版2003. 3. 6 発行
- SGRA レポート15 投稿 「中国における行政訴訟—請求と処理状況に対する考察—」 呉東鎬 2003. 1. 31 発行
- SGRA レポート16 第9回フォーラム講演録 「情報化と教育」 苑 復傑、遊間和子 2003. 5. 30 発行
- SGRA レポート17 第10回フォーラム講演録 「21世紀の世界安全保障と東アジア」
白石 隆、南 基正、李 恩民、村田晃嗣 日本語版2003. 3. 30 発行、英語版2003. 6. 6 発行
- SGRA レポート18 第11回フォーラム講演録 「地球市民研究：国境を越える取り組み」 高橋 甫、貫戸朋子 2003. 8. 30 発行
- SGRA レポート19 投稿 「海軍の誕生と近代日本—幕末期海軍建設の再検討と『海軍革命』の仮説」 朴 榮濬
2003. 12. 4 発行

-
- SGRA レポート20 第12回フォーラム講演録 「環境問題と国際協力：COP3の目標は実現可能か」
外岡豊、李海峰、鄭成春、高偉俊 2004. 3. 10 発行
- SGRA レポート21 日韓アジア未来フォーラム 「アジア共同体構築に向けての日本及び韓国の役割について」2004. 6. 30 発行
- SGRA レポート22 渥美奨学生の集い講演録 「民族紛争－どうして起こるのか どう解決するか」 明石康 2004. 4. 20 発行
- SGRA レポート23 第13回フォーラム講演録 「日本は外国人をどう受け入れるべきか」
宮島喬、イコ・プラムティオノ 2004. 2. 25 発行
- SGRA レポート24 投稿 「1945年のモンゴル人民共和国の中国に対する援助：その評価の歴史」 フスレ 2004. 10. 25 発行
- SGRA レポート25 第14回フォーラム講演録 「国境を越えるE-Learning」
斎藤信男、福田収一、渡辺吉裕、F. マキト、金 雄熙 2005. 3. 31 発行
- SGRA レポート26 第15回フォーラム講演録 「この夏、東京の電気は大丈夫？」 中上英俊、高 偉俊 2005. 1. 24 発行
- SGRA レポート27 第16回フォーラム講演録 「東アジア軍事同盟の過去・現在・未来」
竹田いさみ、R. エルドリツァ、朴 榮濬、渡辺 剛、伊藤裕子 2005. 7. 30 発行
- SGRA レポート28 第17回フォーラム講演録 「日本は外国人をどう受け入れるべきか-地球市民の義務教育-」
宮島 喬、ヤマグチ・アナ・エリーザ、朴 校熙、小林宏美 2005. 7. 30 発行
- SGRA レポート29 第18回フォーラム・第4回日韓アジア未来フォーラム講演録 「韓流・日流：東アジア地域協力におけるソフトパワー」 李 鎮奎、林 夏生、金 智龍、道上尚史、木宮正史、李 元徳、金 雄熙 2005. 5. 20 発行
- SGRA レポート30 第19回フォーラム講演録 「東アジア文化再考－自由と市民社会をキーワードに－」
宮崎法子、東島 誠 2005. 12. 20 発行
- SGRA レポート31 第20回フォーラム講演録 「東アジアの経済統合：雁はまだ飛んでいるか」
平川 均、渡辺利夫、トラン・ヴァン・トウ、範 建亭、白 寅秀、エンクバヤル・シャグダル、F. マキト
2006. 2. 20 発行
- SGRA レポート32 第21回フォーラム講演録 「日本人は外国人をどう受け入れるべきか－留学生－」
横田雅弘、白石勝己、鄭仁豪、カンピラパーブ・スネート、王雪萍、黒田一雄、大塚晶、徐向東、
角田英一 2006. 4. 10 発行
- SGRA レポート33 第22回フォーラム講演録 「戦後和解プロセスの研究」 小菅信子、李 恩民 2006. 7. 10 発行
- SGRA レポート34 第23回フォーラム講演録 「日本人と宗教：宗教って何なの？」
島蘭 進、ノルマン・ヘイヴンズ、ランジャンナ・ムコパディヤヤー、ミラ・ゾンターク、
セリム・ユジェル・ギュレチ 2006. 11. 10 発行
- SGRA レポート35 第24回フォーラム講演録 「ごみ処理と国境を越える資源循環～私が分別したごみはどこへ行くの？～」
鈴木進一、間宮 尚、李 海峰、中西 徹、外岡 豊 2007. 3. 20 発行
- SGRA レポート36 第25回フォーラム講演録 「ITは教育を強化できるか」
高橋富士信、藤谷哲、楊接期、江蘇蘇 2007. 4. 20 発行

- SGRA レポート 37 第1回チャイナ・フォーラム in 北京講演録 「パネルディスカッション『若者の未来と日本語』」
池崎美代子、武田春仁、張 潤北、徐 向東、孫 建軍、朴 貞姫 2007. 6. 10 発行
- SGRA レポート 38 第6回日韓フォーラム in 葉山講演録 「親日・反日・克日：多様化する韓国の対日観」
金 範洙、趙 寛子、玄 大松、小針 進、南 基正 2007. 8. 31 発行
- SGRA レポート 39 第26回フォーラム講演録 「東アジアにおける日本思想史～私たちの出会いと将来～」
黒住 真、韓 東育、趙 寛子、林 少陽、孫 軍悦 2007. 11. 30 発行
- SGRA レポート 40 第27回フォーラム講演録 「アジアにおける外来種問題～ひとの生活との関わりを考える～」
多紀保彦、加納光樹、プラチャー・ムシカシントーン、今西淳子 2008. 5. 30 発行
- SGRA レポート 41 第28回フォーラム講演録 「いのちの尊厳と宗教の役割」
島藺進、秋葉悦子、井上ウイマラ、大谷いづみ、ランジャナ・ムコパディヤヤ 2008. 3. 15 発行
- SGRA レポート 42 第2回チャイナ・フォーラム in 北京&新疆講演録 「黄土高原緑化協力の15年—無理解と失敗から相互理解と信頼へ—」 高見邦雄 日本語版、中国語版 2008. 1. 30 発行
- SGRA レポート 43 渥美奨学生の集い講演録 「鹿島守之助とパン・アジア主義」 平川均 2008. 3. 1 発行
- SGRA レポート 44 第29回フォーラム講演録「広告と社会の複雑な関係」 関沢 英彦、徐 向東、オリガ・ホメンコ
2008. 6. 25 発行
- SGRA レポート 45 第30回フォーラム講演録 「教育における『負け組』をどう考えるか～
日本、中国、シンガポール～」 佐藤香、山口真美、シム・チュン・キャット 2008. 9. 20 発行
- SGRA レポート 46 第31回フォーラム講演録 「水田から油田へ：日本のエネルギー供給、食糧安全と地域の活性化」
東城清秀、田村啓二、外岡 豊 2009. 1. 10 発行
- SGRA レポート 47 第32回フォーラム講演録 「オリンピックと東アジアの平和繁栄」
清水 諭、池田慎太郎、朴 榮濬、劉傑、南 基正 2008. 8. 8 発行
- SGRA レポート 48 第3回チャイナ・フォーラム in 延辺&北京講演録 「一燈やがて万燈となる如く—
アジアの留学生と生活を共にした協会の50年」 工藤正司 日本語版、中国語版 2009. 4. 15 発行
- SGRA レポート 49 第33回フォーラム講演録 「東アジアの経済統合が格差を縮めるか」
東 茂樹、平川 均、ド・マン・ホーン、フェルディナンド・C・マキト 2009. 6. 30 発行
- SGRA レポート 50 第8回日韓アジア未来フォーラム講演録 「日韓の東アジア地域構想と中国観」
平川 均、孫 洌、川島 真、金 湘培、李 鋼哲 日本語版、韓国語 Web 版 2009. 9. 25 発行
- SGRA レポート 51 第35回フォーラム講演録 「テレビゲームが子どもの成長に与える影響を考える」
大多和直樹、佐々木 敏、渋谷明子、ユ・ティ・ルイン、江 蘇蘇 2009. 11. 15 発行
- SGRA レポート 52 第36回フォーラム講演録 「東アジアの市民社会と21世紀の課題」
宮島 喬、都築 勉、高 熙卓、中西 徹、林 泉忠、ブ・ティ・ミン・チイ、
劉 傑、孫 軍悦 2010. 3. 25 発行
- SGRA レポート 53 第4回チャイナ・フォーラム in 北京&上海講演録 「世界的課題に向けていま若者ができること～
TABLE FOR TWO～」 近藤正晃ジェームス 2010. 4. 30 発行

- SGRA レポート54 第37回フォーラム講演録「エリート教育は国に『希望』をもたらすか：東アジアのエリート高校教育の現状と課題」玄田有史 シム・チュンキャット 金範洙 張健 2010. 5. 10発行
- SGRA レポート55 第38回フォーラム講演録「Better City, Better Life ～東アジアにおける都市・建築のエネルギー事情とライフスタイル～」木村建一、高偉俊、Mochamad Donny Koerniawan、Max Maquito、Pham Van Quan、葉文昌、Supreedee Rittironk、郭榮珠、王劍宏、福田展淳 2010. 12. 15発行
- SGRA レポート56 第5回チャイナ・フォーラム in 北京&フフホト講演録「中国の環境問題と日中間協力」第一部（北京）：「北京の水問題を中心に」高見邦雄、汪敏、張昌玉 第二部（フフホト）：「地下資源開発を中心に」高見邦雄、オンドロナ、ブレンサイン 2011. 5. 10発行
- SGRA レポート57 第39回フォーラム講演録「ポスト社会主義時代における宗教の復興」井上まどか、ティムール・ダダバエフ、ゾンターク・ミラ、エリック・シッケタンツ、島蘭進、陳継東 2011. 12. 30発行
- SGRA レポート58 投稿「鹿島守之助とパン・アジア論への一試論」平川均 2011. 2. 15発行
- SGRA レポート59 第10回日韓アジア未来フォーラム講演録「1300年前の東アジア地域交流」朴亨國、金尚泰、胡潔、李成制、陸載和、清水重敦、林慶澤 2012. 1. 10発行
- SGRA レポート60 第40回フォーラム講演録「東アジアの少子高齢化問題と福祉」田多英範、李蓮花、羅仁淑、平川均、シム・チュンキャット、F・マキト 2011. 11. 30発行
- SGRA レポート61 第41回SGRAフォーラム講演録「東アジア共同体の現状と展望」恒川恵市、黒柳米司、朴榮濬、劉傑、林泉忠、ブレンサイン、李成日、南基正、平川均 2012. 6. 18発行
- SGRA レポート62 第6回チャイナ・フォーラム in 北京&フフホト講演録「Sound Economy ～私がミナマタから学んだこと～」柳田耕一 「内モンゴル草原の生態系：鉱山採掘がもたらしている生態系破壊と環境汚染問題」郭偉 2012. 6. 15発行
- SGRA レポート64 第43回SGRAフォーラム in 蓼科講演録「東アジア軍事同盟の課題と展望」朴榮濬、渡辺剛、伊藤裕子、南基正、林泉忠、竹田いさみ 2012. 11. 20発行
- SGRA レポート65 第44回SGRAフォーラム in 蓼科講演録「21世紀型学力を育むフューチャースクールの戦略と課題」赤堀侃司、影戸誠、曹圭福、シム・チュンキャット、石澤紀雄 2013. 2. 1発行
- SGRA レポート66 渥美奨学生の集い講演録「日英戦後和解（1994-1998年）」（日本語・英語・中国語）沼田貞昭 2013. 10. 20発行
- SGRA レポート67 第12回日韓アジア未来フォーラム講演録「アジア太平洋時代における東アジア新秩序の模索」平川均、加茂具樹、金雄熙、木宮正史、李元徳、金敬黙 2014. 2. 25発行
- SGRA レポート68 第7回SGRAチャイナ・フォーラム in 北京講演録「ボランティア・志願者論」（日本語・中国語・英語）宮崎幸雄 2014. 5. 15発行
- SGRA レポート69 第45回SGRAフォーラム講演録「紛争の海から平和の海へ－東アジア海洋秩序の現状と展望－」村瀬信也、南基正、李成日、林泉忠、福原裕二、朴榮濬 2014. 10. 20発行

- SGRA レポート70 第46回 SGRA フォーラム講演録「インクルーシブ教育：子どもの多様なニーズにどう応えるか」
荒川 智、上原芳枝、ヴィラーク ヴィクトル、中村ノーマン、崔 佳英 2015. 4. 20 発行
- SGRA レポート71 第47回 SGRA フォーラム講演録「科学技術とリスク社会－福島第一原発事故から考える科学技術
と倫理－」 崔 勝媛、島 蘭 進、平川秀幸 2015. 5. 25 発行
- SGRA レポート72 第8回チャイナ・フォーラム講演録「近代日本美術史と近代中国」
佐藤道信、木田拓也 2015. 10. 20 発行
- SGRA レポート73 第14回日韓アジア未来フォーラム、第48回 SGRA フォーラム講演録「アジア経済のダイナミズム－
物流を中心に」 李 鎮奎、金 雄熙、榎原英資、安 秉民、ドマン ホーン、李 鋼哲 2015. 11. 10 発行
- SGRA レポート74 第49回 SGRA フォーラム講演録：円卓会議「日本研究の新しいパラダイムを求めて」
劉 傑、平野健一郎、南 基正 他15名 2016. 6. 20 発行
- SGRA レポート75 第50回 SGRA フォーラム in 北九州講演録「青空、水、くらし－環境と女性と未来に向けて」
神崎智子、斉藤淳子、李 允淑、小林直子、田村慶子 2016. 6. 27 発行
- SGRA レポート76 第9回 SGRA チャイナ・フォーラム in フフホト&北京講演録「日中200年－文化史からの再検討」
劉 建輝 2020. 6. 18 発行
- SGRA レポート77 第15回日韓アジア未来フォーラム講演録「これからの日韓の国際開発協力－共進化アーキテクチャ
の模索」 孫赫相、深川由紀子、平川均、フェルディナンド・C・マキト 2016. 11. 10 発行
- SGRA レポート78 第51回 SGRA フォーラム講演録「今、再び平和について－平和のための東アジア知識人連帯を考
える－」 南基正、木宮正史、朴榮濬、宋均宮、林泉忠、都築勉 2017. 3. 27 発行
- SGRA レポート79 第52回 SGRA フォーラム講演録「日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性(1)」
劉傑、趙琰、葛兆光、三谷博、八百啓介、橋本雄、松田麻美子、徐静波、鄭淳一、金キョンテ
2017. 6. 9 発行
- SGRA レポート80 第16回日韓アジア未来フォーラム講演録「日中韓の国際開発協力－新たなアジア型モデルの模索－」
金雄熙、李恩民、孫赫相、李鋼哲 2017. 5. 16 発行
- SGRA レポート81 第56回 SGRA フォーラム講演録「人を幸せにするロボット－人とロボットの共生社会をめざして第
2 回－」 稲葉雅幸、李周浩、文景楠、瀬戸文美 2017. 11. 20 発行
- SGRA レポート82 第57回 SGRA フォーラム講演録「第2回 日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性－蒙
古襲来と13世紀モンゴル帝国のグローバル化」 葛兆光、四日市康博、チョグト、橋本雄、エルデニ
バートル、向正樹、孫衛国、金甫枕、李命美、ツェレンドルジ、趙阮、張佳 2018. 5. 10 発行
- SGRA レポート83 第58回 SGRA フォーラム講演録「アジアを結ぶ？『一带一路』の地政学」 朱建栄、李彦銘、朴榮
濬、古賀慶、朴准儀 2018. 11. 16 発行
- SGRA レポート84 第11回 SGRA チャイナフォーラム講演録「東アジアからみた中国美術史学」 塚本磨充、呉孟晋
2019. 5. 17 発行
- SGRA レポート85 第17回日韓アジア未来フォーラム講演録「北朝鮮開発協力：各アクターから現状と今後を聞く」
孫赫相、朱建栄、文昊鍊 2019. 11. 22 発行

- SGRA レポート86 第59回SGRA フォーラム講演録「第3回 日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：17世紀東アジアの国際関係—戦乱から安定へ—」三谷博、劉傑、趙琰、崔永昌、鄭潔西、荒木和憲、許泰玖、鈴木開、祁美琴、牧原成征、崔姪姫、趙軼峰 2019. 9. 20 発行
- SGRA レポート87 第61回SGRA フォーラム講演録「日本の高等教育のグローバル化!?!」沈雨香、吉田文、シン・ジョンチョル、関沢和泉、ムラット・チャクル、金範洙 2019. 3. 26 発行
- SGRA レポート88 第12回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「日中映画交流の可能性」刈間文俊、王衆一 2020. 9. 25 発行
- SGRA レポート89 第62回SGRA フォーラム講演録「再生可能エネルギーが世界を変える時…? ——不都合な真実を超えて」ルウェリン・ヒューズ、ハンス＝ヨゼフ・フェル、朴准儀、高偉俊、葉文昌、佐藤健太、近藤恵 2019. 11. 1 発行
- SGRA レポート90 第63回SGRA フォーラム講演録「第4回 日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：『東アジア』の誕生—19世紀における国際秩序の転換—」三谷博、大久保健晴、韓承勳、孫青、大川真、南基玄、郭衛東、塩出浩之、韓成敏、秦方 2020.11.20 発行
- SGRA レポート91 第13回SGRA-V カフェ講演録「ポスト・コロナ時代の東アジア」林 泉忠 2020.11.20 発行
- SGRA レポート92 第13回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「国際日本学としてのアニメ研究」大塚英志、秦 剛、古市雅子、陳 夔 2021.6.18 発行

■ レポートご希望の方は、SGRA 事務局 (Tel : 03-3943-7612 Email : sgra@aisf.or.jp) へご連絡ください。

SGRAレポート No. 0093

第14回SGRAチャイナ・フォーラム

東西思想の接触圏としての日本近代美術史再考

第14届SGRA中国论坛

重新探讨作为东西思想接触圈的日本近代美术史

編集・発行 (公財) 渥美国際交流財団関口グローバル研究会 (SGRA)

〒112-0014 東京都文京区関口3-5-8

Tel: 03-3943-7612 Fax: 03-3943-1512

SGRA ホームページ: <http://www.aisf.or.jp/sgra/>

電子メール: sgra@aisf.or.jp

発行日 2021年6月18日

発行責任者 今西淳子

監修者 孫建軍

中国語版翻訳 羅婷婷、沈可惟

日本語版翻訳 中川敬亭

印刷 (株) 平河工業社

