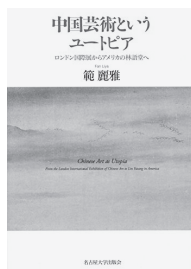


範麗雅著

中国芸術というユートピア

——ロンドン国際展からアメリカの林語堂へ

名古屋大学出版会／2018年6月／590頁／11000円＋税



藤原貞朗

西洋列強国との接触、戦争と内乱、そして清朝の崩壊を通じて、古来より継承されてきた中国の書画と文物が、19世紀後半から20世紀前半にかけて大量に欧米諸国や日本へと流出した。世紀末からは欧米と日本の研究者による考古学調査も開始され、考古遺物もまた大量に流出する。そんな時代のなかで、西洋での中国美術愛好は、18世紀以来のシノワズリーに代表される華やかな宮廷趣味から、力強いアルカイックな青銅器や陶器、北魏のクラシックな仏像、宋代の渋い青磁や白磁、そして、水墨山水を含む書画の愛好へと深化した。こうした近代の中国古美術への関心が頂点に達したのが1935-36年にロンドンのパーリントンハウスで開催された中国芸術国際展だった。

本書はこの歴史的画期となった展覧会をフックとして、20世紀に欧米で深化した中国古美術受容と中国文化理解のプロセスを多角的な観点から追跡している。日本をはじめとするアジア美術文化の受容分析といえは今や定番の研

究テーマではあるが、本書が分析の俎上に挙げる登場人物の数は半端ではない。英国の重要人物としてパーシヴァル・デイヴィッド卿、ローレンス・ビニヨン、アーサー・ウェイリー、スティーヴン・ブッシュェル、ハーバート・ジャイルズ、ロジャー・フライ、中国文化に精通した北米人ジョン・ファーガソン、アーネスト・フェノロサ、欧州の東洋学者ポール・ペリオ、エドゥアル・シャヴァンヌ、フリードリヒ・ヒルト、オズワルド・シレン、雑誌『中国評論週報』や『天下』など英文著作物を通じて中国文化を欧米に解説・紹介した蔡元培、王世杰、郭泰祺、鄭天錫、温源寧、林語堂、英国で活躍した中国人芸術家の熊式一と蒋彝、そして雑誌『國華』と文人画論を通じて日本の中国研究の伝統を欧米と中国に伝えた日本の学者たち、岡倉覚三、大村西崖、瀧精一、中村不折、内藤湖南、青木正児、古筆了任、下村観山……。本書が提示してみせるのは丘巻の中国古美術受容関係者のリストであり、さながら近代中国美術史編纂事典といえ

よう。実際、2段組で注を含めて523頁の大著である本書は事典のようにも重宝することだろう。例えば、欧米での「書」の研究史について、本書によれば、英文論文の嚆矢は瀧精一（1906年）、次いでジョン・ファーガソンの米国での講演録（1918年）、そして欧州で初めて王羲之を紹介したアーサー・ウェイリー（1922年）が続くらしい。独力で調査しようものなら数か月は要する貴重な基礎的情報の数々が本書には整っている。

近代における中国古美術コレクションやマーケットの研究は2000年頃より欧米、中国、日本の学界で盛んになり、国際的に数々の新知見がもたらされている。しかし、残念ながら日本の学界では、英語や中国語で発表される国外の研究成果が共有されているとは言い難い。本書は、こうした国際レベルの新知見を隈なく吸収した労作であり、本書が中国語でも英語でもなく日本語で書かれたことをまずは喜びたい。今後の中国美術文化受容史研究の基本文献となることは間違いないだろう。また、本書は中国の文芸を専門とする研究者のみならず、他分野の研究者にも有益である。例えば、日本では欧米と日本の文化交流を主題とするジャポニズム研究が盛んではあるが、ひとたび同時期の中国美術の受容はどうだったか、となるとその概要を理解する者はきわめて少ない。ジャポニズムと中国美術受容に関連性があることは言うまでもなく、本書を通じて、ジャポニズムの研究者も得るところ大であろう。

本書はこうした中国古美術編纂史の研究とともに、近代中国の知識人の欧米での文芸活動の研究がもうひとつの柱と

なっているが、この書評では前者の主題に絞り、三つの観点から特質を整理しておきたい。

まず、本書は「書画」を軸とした中国美術受容史である点に特徴がある。従来、中国から流出した古美術の研究は陶磁器や銅器を主とするものが多かった。欧米では長らく書画の受容と研究が盛んではなかったからである。しかし、本書はあえて書画の評価史を主題として一望することにより、狭義の美術研究に限定することなく、広く文芸一般に及ぶ総合的な中国文化受容を明らかにすることに成功している。

書画の評価史において著者が注目するのは、日本的ないわゆる「古渡」の見方（南宋系の花鳥画を良しとする室町以来の見識）と近代の古画流出によって明らかになった中国本流の鑑識眼（北宋系の雄大な山水や元明清の近世文人画を評価）との齟齬、ないし対立の構造である。日本の見識から中国書画に接近したイギリスの研究者が、中国の知識人との交流や古典的な画論の精読を通じて、中国本流の鑑識眼と日本の見識を調和させてゆくプロセスが丁寧に分析されている。

著者が高く評価しているのは、文人の「生活の芸術」や「人生哲学」の理解を通じて中国文化の全体像を把握しようとしたローレンス・ビニヨンとアーサー・ウェイリーである。また、モダンアートの批評家で知られるロジャー・フライの中国古画批評をも好意的に評価しているが、この点に著者の批評的スタンスがよく表れているだろう。フライは中国古画の「線の律動」にルネサンス画家のポッ

ティチェッリや19世紀フランスの画家アングルと同じ「古典性」を読み取り、中国古画のクオリティは西洋古典絵画に匹敵すると論じた。しかし、私見では、「今や中国美術を見るのに中国語の知識は不要だ」とまで述べたフライには西欧流のフォーマリズムと古典回帰の美学の適用を見るべきで、その乱暴な応用ぶりを問題視したいところではある。だが、本書の著者はそうした批判を控え、中国絵画理解の進展として好意的に記述するにとどめる。西洋美術の方法論への懐疑が希薄な点が本書の弱点と言えるが、しかし、逆に、懐疑することなくポジティブな協働的中国美術理解として徹底して解釈しようとする姿勢は本書の美点であるともいえよう。本書が「中国芸術というユートピア」とタイトルされたゆえんでもあろう。

次いで、本書の特徴は、書画における「書」、すなわち古典的な漢詩などの文芸と思想の理解を古美術の受容史の重要な一面として探究した点である。これにより、中国古美術の理解が、単純な美術愛好を越えて、思想的な深まりのなかで進行したことが明らかにされている。その深化を担った中心人物がアーサー・ウェイリーだった。

ウェイリーは日本では『源氏物語』の英訳者としてもっばら知られているが、キャリアの出発点は大英博物館でピニヨンとともに従事した中国古画研究にあった。ローレンス・ピニヨンが詩人の直観に導かれて造形表現の観察と分析へ向かったのに対し、ウェイリーは書画の文字を重視した。そして、題跋の解釈から書の文学性の研究へと進展して漢詩英訳

集『中国詩一七〇篇』（1918年）、『道德経』の英訳（1934年）へと至り、英語圏での中国思想の普及に貢献する。彼によって、欧米の中国理解は美術界のみならず広く文芸・思想界へと拡張したのである。著者は指摘しないが、この点において20世紀の中国古美術ブームが、先行するジャポニスムとは次元を異にしていたことが暗示されよう。中国理解はピニヨンとウェイリーという巨人をもつことで、狭義の美術愛好を越えて思想的次元で受容されたのであり、この点が大戦間の東西交流（と衝突）を考える上で重要なポイントとなろう（それはジャポニスム以後に受容された1906年の岡倉覚三の英文著作『茶の本』のケースにも当てはまるだろう）。だからこそ、本書のもうひとりの主役となる林語堂などの中国の若い文学者たちは、ジャポニスムの日本人のケースとは違い、欧米で活躍する文芸的土俵を手にすることができたのだと考えることができる。

本書の第三の特徴は、日中間の緊張を増すなかで開催された、すぐれて外交的かつ政治的な出来事であった中国芸術国際展覧会を主題にしつつ、あらためて美術文化の「力」の再考を読者に促している点である。

中国芸術国際展は明確に政治的な産物であった。本書によれば、中国人による中国美術文化の欧米への発信は1931年以降に顕著となる。日本軍による満州支配と日本の国際連盟脱退、そして、第一次上海事変と続く日本の中国侵略に対し、中国はその抗議と中国への支持を欧米に訴えるべく、古美術に代表される美術文化の普及に努めた。要するに、美術

文化が政治のために利用されたのである。ロンドンでの展覧会は中国の南京国民政府にとって、イギリスの中国支持を国内外にアピールするかけがえのない機会となったのであり、そのため、作品の移送については軍艦による護衛も要求した。一方、イギリス政府は「抗日」ないし「反日」のメッセージとなることを恐れ、直前まで主催者に名を連ねることを拒否したが、最終的には日本側の理解も得て、主催者となった。大戦間期、とりわけ1930年代にヨーロッパで開催された国際的な展覧会は、各国の政治的ナショナリズムを発揚するプロパガンダの場となった。フランシス・ハスケルが遺著『東の間の美術館』（2000年）で警鐘を鳴らしたように、美術の歴史そのものとは無関係の政治性を帯びた特別展覧会が、美術史そのものに大きな影響力を及ぼし始めるのが1930年代であり、ロンドンの国際中国美術展は象徴的な出来事のひとつであった。

しかし、本書を読めば、この中国芸術国際展は、美術文化へのリスペクトが政治的なナショナリズムに支配されることなく独立した結束力をもっていたことを示す展覧会でもあったことがわかる。本書が明らかにするように、政治上の理由から日本政府はロンドン展への出品を断固として反対する立場をとったが、日本の東洋学者や美術愛好家の財閥、貴族ら

は独自に出品委員会を結成し、日本のコレクターからも多数の古美術品が出品された。ここにさらなる政治的解釈を加える研究者もいるが、本書の著者は、1929年に訪日したビニヨンが文化交流を通じて築いた人脈がなによりも重要な役割を負ったと解釈している。とかく国粋的傾向が濃厚となると解釈されがちな1930年代半ばだが、そんな時局でも、政治的ナショナリズムを超越した中国美術文化の普遍的価値へのリスペクトと信頼が、日本のみならず中国と欧米の研究者や美術愛好家には共有されていたのである。中国側にしても、日本の「古渡的な」美術理解の偏りを指摘することはあっても、その評価を無碍に否定したり日本の研究者を軽蔑したりする言動はなかった。中国芸術国際展が政治的には「抗日」的、あるいは「反日」的意味合いを帯びることは多少あったとしても、本書で取り上げられた多数の中国人記者の論評にはそうしたスタンスはみえない。これは繰り返すように、著者自身の記述にも顕著な特質であり、「中国芸術のユートピア」を描き切る姿勢が貫かれている。偏狭な文化的ナショナリズムに陥りがちな今日の世界にあって、この「発見」は軽くショッキングであり、また、文化の「力」についてあらためて深く考えさせられるのではなからうか。