

# 近現代日本における中国絵画の扱われ方

——「美術全集」と展覧会に注目して——

板倉聖哲

●●●●●

## 日本美術全集の中での扱われ方

近年刊行が完結した最新の『日本美術全集』全二〇巻（小学館、二〇一二～二〇一六年）では編集委員の一人を務めた筆者は、第六巻として『東アジアのなかの日本美術』（テーマ巻①）（二〇一五年三月刊行）の巻を担当した（図一）。その巻は、東晋の王羲之（三〇三？～三六一？）から近代の呉昌碩（一八四四～一九二七）に至るまで日本所蔵の東アジア美術を収載しており、「古典」として君臨し、しばしば日本美術の典拠となった作品を日本美術と比較することによって制作者の意図を覗い、その共通と差異の様相から日本美術の指向を理解することが主眼である、

とした。

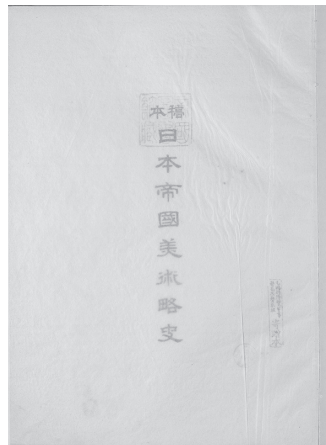
現代美術を扱う第二〇巻『日本美術の現在・未来』（一九九六～現在）（二〇一六年）において、現代美術作家の森村泰昌（一九五一～）は『日本美術全集』のそれまで刊



『日本美術全集』第6巻

行された他巻を振り返る際（「私的 日本美術史観、あるいは最後の日本美術全集」）、その巻に注目して、自壊作用の危険を指摘したのは実に興味深い。「日本」美術の全集だから、と言われてみれば、確かにこれらは「日本」美術ではないのだから、ある意味で当然の指摘とも言えよう。それでは、なぜ六巻がここに入ったかと言えば、まずそれらのイメージが日本美術の中に血肉化していたから、に他ならないが、それ以上に、こうした理解は決して新たなものではなく、すでに存在していたものを引き継いだ側面が強い。だから、編集委員は全員、当初から違和感なくこうした発想を共有していたのである。

東アジアにおける美術史学において、近年、近代国家形成とともに生み出された各々の国家のための「一国形美術史」からの脱却が叫ばれるようになった。ただし、比較が進んでいくと、むしろ、日本美術史の特殊性が浮かんできている。日本美術は常に大陸の文物から様々な刺激を受け、新たな様式を取り込むことで展開してきた、という理解は前近代から前提となってきた。日本における初めての美術史通史講義の記録とされる岡倉天心（一八六三—一九一三）の『日本美術史』（一八九〇年からの三年間）において、大陸の様式を受けた形で説明しており、当初から東アジアを内包した言説として組み立てられてきた。今や現在存続



『稿本日本帝国美術略史』

する世界最古の美術雑誌となった『國華』（一八八九年創刊）においては岡倉天心の趣旨に従い当初より日本美術とともに日本に伝来した東洋美術が紹介の対象となっている。さらに、官製の日本美術史の書物としては『稿本日本帝国美術略史』がある（図2）。帝室博物館編、菊版四八四頁、三六八もの図版を掲載する大著である。一九〇〇年のパリ万国博覧会を機会に出版されたフランス語版の *Histoire de l'art du Japon* の日本語原稿『帝国美術略史稿』を一九一六年に一般向に縮刷再版したもののだが、ここには東洋美術の精髓を保存する「東洋の宝庫」としての日本像が見出せ、その意味では天心の基本的な発想が継承されている。ただし、天心の『日本美術史』と比較すると、時代区分など大きく変更もされており、そこには東アジアに向け

た眼と日本の万世一系の国体を強調する立場との思想的葛藤があるとす説も提出されている。

近代に入って日本では「美術」をめぐる様々な制度が整備され、現在につながる「美術」理解ができたことはすでに多くの論者が指摘する通りだが、江戸時代においてすでに、東アジアの領域を前提にした文物史観は成立していた。江戸時代後期、寛政の改革を推進した松平定信（一七五九―一八二九）は文化財保護に対しても強い関心を持っており、彼によって編纂された『集古十種』（一八〇〇年序）において、寺院に所蔵される「宋元画」が精選され刊行された（図3）。つまり、当時における、いわば「国宝・重要文化財大全」とも呼ぶべきこの書物から、これら



『集古十種』より  
(伝)李公麟「虎図」挿図

宋元画が「古典」として認識されていたことがわかる。そして、近代以前までの意識が「美術」制度の成立した近代以降に継承されたことを意味しよう。憧憬の大陸文物という位置付けという在り方から、近代に入ってから国宝・重要文化財指定制度が成立した際に、「古渡」（室町時代以来、日本に伝来したもの）「中渡」（江戸時代から日本に伝来したもの）を中心に中国・韓国美術の作品が国宝・重要文化財に多く指定されたことへと繋がっていく。

近・現代において美術史学の成果を一般に紹介するメディアとして君臨したのが図版入りの「美術全集」であった。日本美術は、先に触れた、官製の『稿本日本帝國美術略史』の後を継いだのが、審美書院による精細な図版を擁した美術全集の出版である。これらの図版は、当初はその技術が明治後半に最高レベルまで達した木版印刷によっていたが、その後は急速に廃れて、コロタイプが普及していく。最初は日本佛教美術協会の名であったが、明治三十六年『元信画集』の出版以降、審美書院の名を用いるようになった。住所は東京都下谷区二長町五十二番地、編集者兼発行者は田島志一である。

日本を代表する美術作品を掲載した、記念碑的な『真美大観』（一八九九―一九〇七年、全二〇冊）は、日本美術のみならず日本に伝来した東アジア美術が図版に入ってい



『日本画大成』第49巻・第50巻

博覧会にも出品された『東洋美術大観』（一九〇九〜一九一八年、全一五冊）は日本画の部七冊、中国画の部五冊、彫刻の部三冊から成っている。さらに、『支那名画集』（一九〇七年、全二冊）や『西域画聚成』（一九四〇年、全一五冊）といった中国絵画に特化したものまで出版しており、企画出版に当たって、美術における「東アジアの中の日本」「日本の中の東アジア」が強く意識されていたことは確かであろう。

た。文人画に特化した『南宗名画苑』（一九〇四〜一九一〇年、全二五冊）は日本にある「支那宗元明清画」と「日本南画」を各冊十点掲載しており、図版は小川写真製版所撮影のコロタイプ版を用いている。美術図書出版社上、特に優れた出版物とされ、日英

世界美術全集として日本で初めて出版されたのは平凡社の『世界美術全集』全三〇巻（一九二七〜一九三〇年）であるが、ここには原始から当代まで日本・東洋・西洋の美術史が網羅され、図版も全部で四八〇〇件に及んでいる。その時期に出版された日本絵画全集としては東方書院編『日本画大成』（一九三一〜一九三四年）があるが、ここにも飯塚米雨編「支那画篇一・二」（四九・五〇巻に相当）（一九三三年）が含まれている（図4）。

こうした意識は戦後に出版された複数の日本美術全集に継承されている。例えば、その後の『原色日本の美術』全三〇巻（小学館、一九六六〜一九八〇年）においても「請来美術」の巻、『日本絵画館』全一二巻（講談社、一九六九〜一九七一年）にそれに相当する巻「渡来絵画」がある。最新の小学館版の約二〇年前に出版された講談社版『日本美術全集』全二四巻・別巻一（一九九〇〜一九九四年）では東アジア美術は各巻にバラして掲載している。小学館版はそのような伝統的な理解を踏まえたものであり、その上で最新の研究成果を盛り込んで新たな東アジア美術史を目指したものである。

日本においては「一国形美術史」言説の形成過程においてさえ、すでに憧憬としての中国文物という位置付けが内包されてきたということは確かなのだが、その一方で、内

在化されてしまったが故に、新たな枠組みによる東アジア美術（絵画）史を構築することがかつて困難となり、一部の研究者によって自覚的に試みられているものの十分に相対化できないままの現状があるとも言える。もう一つの問題点は、東アジアという枠組みを設定することでマクロ的な視点となり、作品を眼差す美術史学において、大きな文化史的な枠組みが提示され、個別論では紋切型の言説が繰り返されるに過ぎない、という矛盾である。そうした問題に対しては、ミクロな視点で織りなされる作品記述を生かした東アジア美術（絵画）史の実体化を目指すことが大きな課題と言えよう。

## 近現代日本における中国絵画の展示

中国文化に対する意識を通観すれば、前近代において中国文化は強弱の違いこそあれ日本文化に常に刺激を与え続けてきたことは確かである。近代に入ると、特に日清戦争以降、その傾向が顕著となったのだが、同時代の中国イメージが大きく変容し、過去の中国は尊崇の対象になり得ても、同時代の中国に対する尊崇の意識は薄れる一方であったとされる。中国文化に対する意識も、そうした中で、当時の政治的な意思と連動しながら「東アジア」の意味が改めて強調される格好となったことになる。清朝の崩

壊に伴って多くの中国文物が流出する中、それらを東アジアに止めようと、日本側では学者の正木直彦（一八六二—一九四〇）・長尾雨山（一八六四—一九四二）・内藤湖南（一八六六—一九三四）、文人画家の富岡鉄斎（一八三七—一九二四）・橋本関雪（一八八三—一九四五）ら、中国側では羅振玉（一八六六—一九四〇）・張大千（一八九九—一九八三）らが媒介し、岩崎家（後の静嘉堂文庫美術館）・住友家（後の泉屋博古館）など複数のコレクターが収集しており、現在、そうして集められたコレクションは私立美術館の基礎になっている。また、東アジアを前提とした展覧会も複数開催されたことも記録から知られる。

戦後は政治的な「東アジア」の枠ではなく中国のみを取り上げるようになったが、日中国交正常化以降、大陸からもたらされる中国美術展は古代中国の文物展が中心であった。時代を幅広く扱った大きな展覧会だけでも、「中華人民共和国出土文物展」（東京国立博物館ほか、一九七三年）、「中華人民共和国 古代青銅器展」（東京国立博物館ほか、一九七六年）、「黄河文明展」（東京国立博物館ほか、一九八六年）、「中国王朝の誕生」展（大阪市立美術館ほか、一九九三年）、「中国河南省八千年の至宝、大黄河文明展」（東京都江戸東京博物館ほか、一九九八・一九九九年）、「中国国宝展」（東京国立博物館ほか、二〇〇〇年）、「中国国宝展」（東京国立博物館ほか、二〇〇四・〇五年）、「中



国 美の十字路展」(MIHOMUSEUMほか、二〇〇五・〇六年)、「誕生! 中国文明」(東京国立博物館ほか、二〇一〇・一一年)、「特別展 中国 王朝の至宝」(東京国立博物館ほか、二〇一二・一三年)などが挙げられる。それらは多くの参観者を呼び、毎年のように大きな企画展が開催されてきた時期もあった。現在、そのような展示は困難な状況にある。中国における反日に呼応するように日本では嫌中ムードが広がり、一旦広がったものは若年層を中心に浸透したままである。また、中国では、中国経済バブルの危機が迫っていると指摘されるものの、骨董熱はいまだ治まらず、価格の高騰は保険等展覧会費用の高騰を齎している。両者の理由から中国大陸からの中国文物展の開催が実際に困難になってきたのである。

一方、日本美術史における「古典」として伝統的に高い評価を得てきた「東山御物」を頂点とする「宋元画」は、その多くが国宝・重要文化財に指定され、茶の湯の文脈などでもしばしば展示されることになった。ただし、伊藤若冲(一七一六―一八〇〇)を契機として巻き起こった、最近の近世絵画を中心とした日本古美術ブームの中にあつて、彼らの憧れであつた中国絵画のみを取り上げて展示する機会は決して多いとは言えない。それでも、画家たちの憧れた中国絵画が日本絵画と一緒に出陳される機会は増えているように感じる。画家たちが見たものを展示すること

によつて、画家の制作動機、制作過程を明示することができるのである。

日本絵画展の会場に中国絵画を展示するのは、実に必要な意味が含まれている。中国絵画史のメインストリームと言われるのは文人画であり、言説の担い手も文人たちであつた。その理論的なバックボーンとなつたのは、「芸林百世の師」と称される文人書画家、董其昌(一五五五―一六三六)による「南北二宗(尚南貶北)論」である。「南北二宗」とは、中国の禅仏教に北宗禅と南宗禅の二派があるように唐時代以来の絵画にも北宗画と南宗画という二つの流れがあるとしたもので、北宗画は唐の李思訓・李昭道による青緑山水画に始まり、宋の趙幹・趙伯駒・趙伯驩を経て、南宋画院画家である馬遠・夏珪に至る流れ、南宗画は唐の王維の水墨山水に始まり、荆浩・関仝・董源・巨然を経て、宋の米芾・米友仁、元末四大家に至る流れであるとした上で、南宗画、すなわち利家(文人)の画に価値を置き、行家(職業画家)による北宗画は学ぶ価値がないと明言した。所謂文人画風が確立したのは趙孟頫・銭選や元末四大家が活躍した元時代であり、元時代以降、絵画史の言及の対象は文人画が中心となつたのである。

それとは異なり、日本人が好んだものは南宋時代の絵画を頂点とする美意識を示している。「東山御物」は、徽宗

(一〇八二—一三三五)・馬遠・夏珪など、皇帝や宮廷画家の手になる「皇帝の絵画」、牧谿・玉潤など、画僧による「禅宗の絵画」、無名の職業画家による着色の「仏教絵画」などが中心で、その後もこれらを「古典」とする美意識が継承され、狩野派などの教育システムにも組み込まれてきた。室町時代の「唐絵」の規範は、真体が馬遠・夏珪、行体が牧谿、草体が玉潤というように、全てがそれらの中から選ばれたものであり、当時、流行した中国画風は二〇〇年以上前の南宋時代の美であった。日本に古くより伝存する元時代絵画は所謂文人画ではなく、孫君沢のように南宋絵画の作風を継承したものの他に、禅僧たちの好みが大きく反映したものとなっている。例えば、元初に活躍した道积人物画家、顔輝は「蝦蟇鉄拐図」双幅(京都・知恩寺、重要文化財)・「寒山拾得図」対幅(東京国立博物館、重要文化財)などが古くから知られ、日本では画僧牧谿と並称されるほどで、これらの作品が多く模写されており、中世以降、着色の「羅漢図」に冠するレットルとして定着していた。また、元時代末の禅画僧、因陀羅は足利義持(一三八六—一四二八)がその画風に倣っており、それ以来、高い評価を受けてきた。「寒山拾得図」(東京国立博物館)、「丹霞焼仏図」(石橋美術館)、「布袋蒋摩訶問答図」(根津美術館)、「李渤参智常図」(畠山記念館)、「智常禅师図」(静嘉堂文库美術館)、合わせて五点は「禅機図断簡」とし

て全て国宝に指定されており、そのため、この謎の画家が日本の国宝最多の中国人画家となっている。文人画風を示すのは元・雪窓普明「蘭竹図」四幅対(宮内庁三の丸尚蔵館、旧御物)、元・子庭祖柏「枯木図」対幅(個人、重要文化財)などの禅余画に見出すこともできるが、それは禅僧が知識人として「文人」の役割を果たしたためであり、それも元末四大家によって確立される文人画風とは関わりを持たない。室町時代の同時代、明時代の作品についても、文人画の系譜に位置付けられる「呉派」の佳品はあまり伝存せず、宋画を古典とする「浙派」の優品が多く伝存しているのもそのためである。明・戴進(一三八八—一四六二)「春冬景山水図」双幅(菊屋家住宅保存会、重要文化財)、明・林良「鳳凰図」(京都・相国寺、重要文化財)、明・呂紀「四季花鳥図」四幅対(東京国立博物館、重要文化財)などがそれに相当する。この後も、宋時代から元時代への連続面を強調した所謂「宋元画」という枠組みの中で「古渡」、特に「東山御物」を上位に位置付けた日本特有の趣味が確立され、継承されていく。多くの「東山御物」が国宝・重要文化財に指定されているという事実は、近現代にまでその意識が継承・公認されていることを示す証拠でもある。

中国絵画史のメインストリームを語るために必要なもの

と日本絵画、もしくは東アジア絵画史を語る上で重要なものは必ずしも合致しない。過去の日本人画家たちが触れ得た作品は必ずしも中国絵画の名品ではないかも知れないが、そうした視点から見直す必要があることは認識すべきである。これらのいわば日本趣味によって伝来する中国絵画は、まさに日本絵画の「古典」としてより多くの価値を見出すことできる。その際に、過去の伝称・伝来も大きな意味を持っている。現在の美術史の常識で判断した鑑定のみを残して、単純に過去の鑑定を否定・消去してしまうことがしばしば行われているが、それは過去の記憶の消去であり、日本美術における史的位置を曖昧にし、作品の価値自体が減ってしまう危険さであるのである。日本絵画展における関連展示の機会は、日本絵画と並列展示させることによってそれらの作品の価値を増加させ、両者を相対化させることによって日本絵画史の記述をより正確なものにするだけでなく、そぎ落とされてしまった中国絵画史の言説をより多元的に再構築する可能性を広げていくことになる。また、新たな東アジア絵画史の構築によって、伝統的な感性に基づく「古典」として君臨してきた中国絵画も再定置が可能になる。展覧会という鑑賞空間にそうした広がりを見出し、可視化する試みがなされるべきであろう。

一見してわかる刺激の強さが好まれ、伝統的な理解が失われていくことの危険に対して警鐘を鳴らす言説はしばし

ば繰り返されてきた。もちろん、そうした状況に対して正面から答えたような啓蒙的な展覧会があることが望ましい。しかし、単なる伝統重視、文化構造に由来する強迫観念から解放された二一世紀の鑑賞者が見出す新たな美にも期待すべきであろう。AIの飛躍的な進歩によって画像検索の在り方も大きく変わっており、われわれの歴史的な常識を超えた共通点などがすでに見出されつつある。これらの展覧会は、そうしたことをも包摂しつつ、新たな関係性を切り結ぶ機会を提供する機会としてもあり続けることになるであろう。

## 主な参考文献

米沢嘉圃「日本にある宋元画」『東洋美術』朝日新聞社、一九六七年（『米沢嘉圃美術史論集』朝日新聞社、一九九四年に再録）

『御物集成』淡交社、一九七二年

『東山御物——『雑華室印』に関する新資料を中心に』展図録、根津美術館・徳川美術館、一九七六年

田中日佐夫『美術品移動史——近代日本のコレクターたち』

日本経済新聞社、一九八三年

『日本美術全集12 水墨画と中世絵巻 南北朝・室町の絵画

I』講談社、一九九二年

戸田禎佑『日本美術の見方——中国との比較による』角川書



店、一九九七年

村角紀子「審美書院の美術全集にみる「日本美術史」の形成」『近代画説』八号、三好企画、一九九九年

『写された国宝——日本における文化財写真の系譜』展図録、東京都写真美術館、二〇〇〇年

岡倉天心『日本美術史』平凡社、二〇〇一年

森仁史「資料紹介」『稿本日本帝国美術略史』の成立と位相「近代画説」一〇号、三好企画、二〇〇一年

佐藤洋一「松平定信の文化財情報コレクション」と『集古十種』「コレクションの記号論（記号学研究21）」東海大学出版会、二〇〇一年

岡塚章子「明治期の美術写真出版物——『国華』『真美大観』『Histoire de l'Art du Japon』を中心に」『美術フォーラム21』第四号「特集：名品／巨匠——日本美術史における規範形成」醍醐書房、二〇〇一年

小川裕充「中国絵画の古典性とは？——日本絵画史にとってのそれを中心に」『美術フォーラム21』第四号「特集：名品／巨匠——日本美術史における規範形成」醍醐書房、二〇〇一年

『南宋絵画——才情雅致の世界』展図録、根津美術館、二〇〇四年

『明代絵画と雪舟』展図録、根津美術館、二〇〇五年

『室町將軍家の至宝を探索』展図録、徳川美術館、二〇〇八年

小川裕充「東アジア美術史の可能性」『美術史論壇』第三十号記念号、ソウル・韓国美術研究所、二〇一〇年

橋本雄『中華幻想——唐物と外交の室町時代史』勉誠出版、二〇一一年

藤原貞朗「日本の東洋美術史と灌精一——中国美術史編纂をめぐる国際的・学際的競合」稲賀繁美編『東洋意識——夢想と現実のあいだ 一八八七—一九五三』ミネルヴァ書房、二〇一二年

板倉聖哲「幕末期における東アジア絵画コレクションの史的位置——谷文晁の視点から」『美術史論叢』第二八号、東京大学文学部美術史研究室、二〇一二年

『関西中国書画コレクションの過去と未来』関西中国書画コレクション研究会、二〇一二年

『美術フォーラム21』第二六号、西上実編「特集：中国と東アジア——近代のコレクション形成と研究の背景」醍醐書房、二〇一二年

洪善杓「国史形美術史の榮辱——朝鮮後期絵画の解釈と評価の問題」『美術研究』第四〇五号、東京国立文化財研究所、二〇一二年

『東山御物の美——足利將軍家の至宝』展図録、三井記念美術館、二〇一四年

畑中彩子「集める、収める、愛でる——日本古代における「博物館」的なもの」福井憲彦監修『世界の蒐集——アジアをめぐる博物館・博覧会・海外旅行』山川出版社、二〇一四年

板倉聖哲編『日本美術全集第六巻 東アジアの中の日本美術』小学館、二〇一五年

太田智己『社会とつながる美術史学——近現代のアカデミズ

ムとメディア・娯楽』吉川弘文館、二〇一五年

『美術フォーラム21』第三二号、中谷伸生編「特集…グローバルイズムの方法論と日本美術史研究——一国主義と受容研究を越えて」醍醐書房、二〇一五年

島本浣『日仏「美術全集」史——美術（史）啓蒙の二〇〇年』三元社、二〇一六年

島本浣「美術全集はどのような「知」だったのか？」『美術フォーラム21』第三五号「特集…美術に関する知の蓄積と共有化にむけて」醍醐書房、二〇一七年