

南画再評価からみる日本に於ける中国評価の変遷

楠本衣里佳

KUSUMOTO Erika

はじめに

本稿は富田溪仙(1879年[明治12]-1936年[昭和11])の作品を中心に明治末期から昭和初期にかけて再評価された南画——新南画——について、特に新南画台頭の背景について考察する。その上でこの時期の日本における中国観はいかなるものだったのかを浮かび上がらせることを目的とする。なぜなら、溪仙の生きた時代、明治から昭和初期にかけて日本画は「日本画」とは何かという問いについて問われ続け、考え続けた時代であったからである。他国を意識した時に生じる「日本」という国家の概念は、「日本画」という国家芸術を象徴する言葉を背負ったジャンルにおいても同様に強く自己を問いたださせた。西欧諸国の文化を急速に吸収するにあたり、それまでの日本文化の起源であった中国観にも自ずと変化が生じる。本稿で取り上げるのは、同時代の中国への評価と古典中国への評価である。自国の価値観の主軸が大きく揺れるなか、何に価値を与えるのかを考え続けた動きの一つの答えとして新南画があり、今もう一度その運動について考える必要があると考える。

新南画が描かれてから約1世紀たった今の日本画を京都画壇の中で学んだ筆者は、日本画の現状に危機感を覚えると同時に、何故が惹き付けられるものを感じるのである。危機感とは、大規模な展覧会場の為に描かれた作品に共通する明治以降の形式のみを継承し、タブローに印象派的な絵を描き、過去に誰かの試みた事であるということに気づく事がなく、もしくは簡単にそれを流用してしまうなかで神話的に信じられているオリジナリティーを求める風潮であり、また、伝統を継承しているようで、実は歴史認識が浅いという点から抱くものである。しかしながら、その一方で私が魅力を感じずにはいられないのは、作家の主体性が重んじられることと奇妙な共存をみせる作家のコントロールを離れたところに在る一種の自然崇拜のようなものである。作家には、同じように対象を描いたつもりでも、その対象がただの形を写したただけの時と、何故だかわからないがその対象や場所を捉える事ができ生きているかのように描ける時がある。それは、作家が描こうと思って故意に描けるものではない。作家本人の意志を超

えたところで、対象を描く時にそれは前触れもなく立ち現れるのである。この時、モチーフを選択しているのは作家という主体であるが、そのモチーフを描く時作家はただ紙に対象を写す媒介でしかないという風にもいえるかもしれない。このようにして描かれた作品は、作家の顔(意図)が見えるよりも先に、画面の中に鑑賞者が入っていく事ができる。筆者は自分以外の何かに身を委ねることから生まれるところが魅力だと考える。

新南画を描いた時代、人々の価値観の主軸の立て方の模索は、今の時代においていっそう求められると感じる。その時代の画家らが真剣に求めたその運動を、その後の日本画壇は引き継ぐ事ができなかったのではないかと思われる。もちろん、その問いに対して向き合った画家も少なからず存在したが、表立った画壇においては、形式が固定化し、その形式が疑われる事なく引き継がれて来た側面が強いことは、展覧会に並ぶ作品を見ると誰しもが思うところではないだろうか。今、私たちは同時代の他国を見る一方で、自国の過去に目を向けることによって、これからは続くものを生み出す力や、それを支える価値観を獲得する必要があると考える。新南画の動きは様々な価値観が入り乱れる時代の中で、先人達が何を考えたのかを私たちに示し、この課題に取り組むヒントを与えてくれると期待するのである。

以下、第1章では富田溪仙筆《嵐峡雨罷図》と田能村直入筆《嵐山春景》の作品を比較する事から、伝統的南画と新南画の違いについて考察する。第2章では溪仙の新南画に至るまでの画業を追う。第3章では明治の南画衰退についてその変遷追ひ、さらに大正時代の南画復興(新南画台頭)における西洋美術を凌ぐ南画優位説、中国文化の肯定を通して行く日本美術の自己肯定について言及する。第4章では南画の受容のされ方から見る日本と中国の関係について考察しながら今後の課題を考える。

1. 富田溪仙の新南画と田能村直入の伝統的南画

ここで私は明治から昭和初期にかけて活躍した富田溪仙(1879年[明治12]-1936年[昭和11])と近世南画史上における巨星・田能村竹田(1777年[安永6]-1835年[天保6])の養継子で伝統的南画を明治に伝えた田能村直入(1814年[文化11]-1907年[明治40])の作品を比較する。新南画を描いた一人とされる溪仙筆《嵐峡雨罷図》と伝統的南画家最後の一人とされる直入筆《嵐山春景》という共に嵐山の景観を描いた作品を比較する事で、どのような考えを持って溪仙が新しい絵を描いていたのかを読み解くことが出来ると思う。

比較の前に南画(文人画)について確認しておきたい。以下の記述は米沢嘉圃・吉沢忠『文人画』を基とする。中国において文人画とは文人の描く画のことである。文人とは一般に中国の伝統的な学問、文化的教養を身につけた者のことで、彼らのおもな身分は王公貴族、士大夫、

地主であった。一方で、絵を描くことによって暮らしを立てる職業画家なる者も存在した。中国の職業画家は画工であり、その作品は形似的技巧的であるが、文人画は写意的（表現的）であり天真の表現を目標としており、職業画家と文人画家は全く異なるものであったという。

これに対して、日本では知識階級は武士に当たり、中国でいう文人とは意味が異なる。また日本では、時代を追っていくと文人画は庶民にも広がりを見せ、文人画家は決して身分の高い者をさす言葉ではなかった。また、中国において文人画を職業画家が描くこともしばしば行われたが、日本においては文人画を専門にする職業画家も多くいたので、職業画家と文人画家とを分けることも不可能である。「日本には中国的な意味での文人の存在はあやしくなり、日本でいう文人とは、中国の詩文をたしなんだもの、というくらいに理解するより仕方がなさそうである。あるいはそれを日本風にひろげて、和歌俳句にまでおよぼしてもよいかもかもしれないが、少なくとも江戸時代の文人とは、中国詩文の教養があったものを中心として考えるべきであろう。そして彼らは、中国にあこがれをいただいていた。¹⁾

「南宗画」という言葉は、日本における南画の語源であるが南宗画の定義は日本と中国とでは異なる。中国における南宗画は山水画に限定された様式語であり文人画の一つの様式に過ぎないのに対し、日本のそれは文人画と同一視される。その理由としては、董其昌（1555-1636年）が挙げている歴代文人画家の顔ぶれと南宗画家のそれが大差なく、両者の区別がつかない情報が日本に入ってきたためだと考えられている。いずれにしても、日本においては南画（南宗画）＝文人画と考えてよさそうである。

日本で南画が描かれるようになったのは18世紀に入ってからであった。日本における南画普及の理由は複合的である。粉本主義により形骸化した狩野派への不満が後押しになったのではないかという説や、中国からもたらされた文物、粉本を含む書物、江戸時代前期から中期にかけて来日した中国の禅僧、画家、またその時代に日本に根付いた儒学（主に朱子学と陽明学）との関係も指摘されている。「朱子学と陽明学、特に朱子学は徳川時代の封建的君臣関係を支え強化する大きな役割を果たすこととなる。」「日本文人の思想的支柱となった江戸期の儒学は、朱子学という大きな太い流れを中心に、様々な思想が絡みながら展開していったのであるが、こうした儒学思想はいうまでもなく政治哲学であり思想である。²⁾ 祇園南海(1676年〔延宝4〕-1751年〔宝暦元])など日本南画初期の文人のほとんどは、儒学を学んだ者であった。もともと、中国文人画とは儒学、その中でも朱子学（宋学）を基本にして描かれたものである。「文人の理想は自らも聖人となることであったが、それはまた自らの人格形成そのものにも深く関わっていたと考えられる。政治のために哲学する事も、歴史を学びその伝統を保持する事も、そして、詩を作り、絵を描くという芸術行為そのものも人格形成の手段であったのである。³⁾」このような中国文人に対して憧れを抱いていた当時の日本の知識層は、儒学をよく学び、時に

は長崎まで中国文人や文人画を描く中国人に会いに行ったりしている。その後も日本南画は儒学と関係を保ちながら発展して行くのである。

知識人たちの交流で盛り上がりをもせたのは浦上玉堂(1745年[延享1]-1820年[文政2])、岡田米山人(1744年[延享1]-1820年[文政2])、竹田、頼山陽(1780年[安永9]-1832年[天保3])などであり、彼らは京阪以西にその支持者を見いだした。つまり竹田の南画を継承した直入は中国学問をたしなんだ学者であり、伝統的南画を描く者であった。

さて作品の比較に戻り、直入筆《嵐山春景》【図1】から観てみる。この作品は谷文晁(1763年

図2：富田溪仙筆《嵐峡雨罷図》
1932年[昭和7]、絹本着色・掛幅、167.2×77.1cm
滋賀県立近代美術館蔵

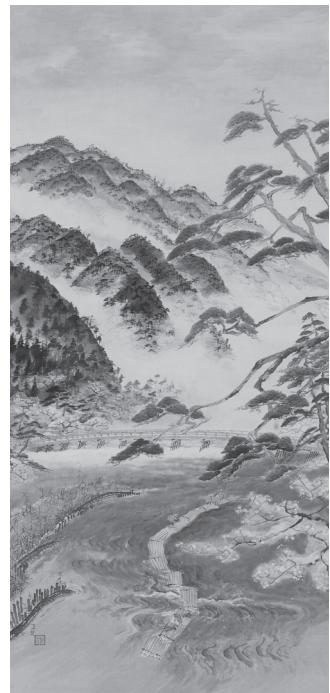


図1：田能村直入筆《嵐山春景》
1882年[明治15]、《滝野川秋景》と対・6曲1双、
絹本着彩、146×306cm
京都民芸館蔵



[宝暦13]-1841年[天保11])以来のヨーロッパの遠近法を取り入れている真景図であることがわかる。ここでは嵐山の景観が一つの閉じられた空間として描かれているのである。全体としては、対象の質感・量塊感の追求がなされている。特に山全体のボリューム、樹木の描かれ方から、その量塊感を感じる事ができる。そして、中央に大きく流れる桂川は手前から奥へと続く空間を生み出しているのである。また、山水を描く時には、樹木の位置が構図を決めるにあたって重要になるのであるが、本作でもその伝統に乗っ取って樹木が作品の骨格をなしている。

しかしながら、南画を描くにあたり最も重要な事は、精神世界を描く事であるという。「文人画では写意性が重視され、真景を画くことは殆どない。ここにいう「写意」とは、形を主と

せず、対象の精神、さらには画家自身の精神を表現するというをいう。文人が旅をしたり古人の書物を読んだりしているうちに、山水の風景が胸中（心）に宿るようになり、彼らはそれを描くのである⁴」本作に関しても、直入は眼前の景色を通して、理想郷を描いているのである。

一方、溪仙筆《嵐峡雨罷図》【図2】は絵を構成している基本的な要素は直入のそれと同じく、樹木・桂川・橋・山々であるがその内容は大きく異なる。《嵐峡雨罷図》の最も大きな特徴は、歪んだ構図であり、多視点的とも言うべき風景の再構成が画面上でなされているところである。例えば、山は少し離れた地点からゆるく見上げた視点で描かれており、樹木は山を描いた点よりも少し高い位置からほんのりと見下ろす視点で描かれている。さらに、最も違和感と魅力を生み出しているのは川の表現で、これは高い位置から見下ろす目線で、手前の方は俯瞰的に描かれており、更に川自体も1つの空間には乗っからず、うねりを持っているのである。これら全ての要素を1つの画面に再構成したことによって、本作は不可思議に、魅力的に仕上がっているのである。川を進んでいっても山にはあたらず、樹木の向こうには川も山も実際にはその場所には存在しえない。つまりここには、1つの統一的空间としての風景は存在しないのである。

この作品から、日本の古典絵画、四条派の写実性、西洋画、中国古典絵画、その他東洋西洋問わず様々な学問を学んだ溪仙が、長い時間をかけてそれぞれを自分の中で消化し、作品にしている姿が現れている。つまり、この絵は一見南画風だが、象徴主義的風景画でありそれは、南画の真景図とは異なるものである。

真景図は南画家達が粉本や古典の模写のみに飽き足らず实景を元に描いたものであるが、それは必ずしも实景通りに描く事を目的としておらず、あくまでも高い精神世界を表現するための絵に他ならなかった。真景図が描かれるようになった背景には、模写だけでは絵に最も必要とされる気韻生動は生じないのではないかと考え、架空のものよりも現実のものを知り描きたいという知識欲の高まった江戸時代の気運があったとされる。⁵時代が江戸末期に下るにつれて、より現場の形式に忠実に描かれるようになっていったが、それでも絵に求めるものは自らが实景から感じた感覚ではなく、伝統的南画に基づいた絵自体が持つ気韻であった。それに対して風景画とは、目の前に広がる世界を描こうとしたものである。ただ、溪仙の作品には眼前のものを画面に写し取るということ以上に、本人曰く彼の目指したのは「象徴芸術」であり、表面的な姿形ではなく、そのものの本質を象徴しつつ自己の感覚を織り込んだ表現であった。本作においてそれは、色彩の扱い方からも読み取る事ができる。ここにおかれた色は、モチーフそのものの色と溪仙が感じ取った色の両方が使用されている。例えば山に使われている青、代赭、緑、白などを見るとそのことがすぐわかる。つまりここでは、画家がその対象、場所

に対して感じ取った主観も重要視される。私たちはそれを《嵐峡雨罷図》の水の表現や山の色等画面を通して感じる事が出来るのである。

つまり、この直入筆《嵐山春景》と溪仙筆《嵐峡雨罷図》は、同じ嵐山をモチーフに描いたものでありながら、《嵐山春景》は伝統的南画の真景図で《嵐峡雨罷図》は象徴主義的風景画であり、その意味内容は全く異なる事がわかった。

2. 富田溪仙

第1章でみてきたような溪仙の新南画といわれる表現はどのようにして生まれてきたのであろう。溪仙の生涯を振り返って考えてみたい。富田溪仙は福岡県福岡区麴屋町9番地（現在の福岡市博多区下川端町）に代々素麺製造業を営むと富田家の父・久淵と母マサの五男として生まれた。1891年（明治24）頃から元黒田藩の御用絵師衣笠探谷に師事し、狩野派を学び始め、1897年（明治30）には博多で日本画家上田鉄耕の塾で教えを受けた。また、この年に画家を志して出奔同様に上京した。上京してからたくさんの展示を見て回り師を探すなかから、1898年（明治31）に都路華香（1871年[明治3]-1931年[昭和6]）に入門し書生として住み込み、四条派を学び始めた。溪仙は同世代の日本画家達と比べると遅咲きの人であり、古川智次は1902年（明治35）《蒙古襲来》から1912年（大正元）《鵜船》までの約10年を溪仙の模索時代だとしている。この時期溪仙は、実業家であり北大路魯山人（1883年[明治16]-1959年[昭和34]）や村上華岳（1888年[明治21]-1939年[昭和14]）などの芸術家のパトロンでもあった内貴清兵衛（1878年[明治11]-1955年[昭和30]）と出会っており、この出会いは溪仙にとって有意義なものであった。内貴と溪仙の出会いの手引きは溪仙の師華香によるもので、四条派の下積み時代を修了した溪仙を、華香とかねてから交流のあった内貴に紹介したのだ。溪仙は内貴とともにキリスト教、漢詩、西洋美術史、日本美術史などについて学んだようである。⁶

また、溪仙と内貴は激しく議論を交わすこともしばしばあったようである。溪仙と内貴が出会う数年前の1900年（明治33）、竹内栖鳳（1864年[元治元]-1942年[昭和17]）が西洋の視察から帰国し、以後西洋風の写実主義が日本画界でももてはやされていた。溪仙もご多分に漏れずゴーギャンやゴッホ等ポスト印象派に影響された作品を描いていた時期があり、当時、蕪村や大雅を評価する内貴に対して、「骨董だ」と吐き捨て、言い合いになったこともある。しかしその後の第2回紀州旅行での経験によって溪仙は南画の方向に大きく舵をとることとなった。

富田が、

「大雅・蕪村など骨董癖や。」

と私を罵言すると、私は私で、

「お前の絵は何や。華香の糟粕を嘗めとるばかりやないか。そんなことで碌な絵が描けるものか。真の日本画は、伝統に立脚した象徴主義で行かなあかん。」

と言ひ。最後には「勝手にさらせ」「する」と捨科白迄投げ合った…

しかしその後溪仙は熊野から内貴に宛てた手紙で、

「紀州の大自然に接して人事の小なるを思い、象徴芸術の偉を思う。」とか何とか頻りに満ちた文句を並べ立てて来た⁷

この内貴の記述に対して、裏辻は象徴芸術とは南画を指し、ここで溪仙のいう南画は大雅・蕪村の作品を指すと推測し、以下のようにまとめている。「溪仙はこのようにこの度の紀州行によって、蕪村の絵画的俳句を通じ、また南画に生きる洒脱の絵画を介して遂に豁然大悟、長い間の闇を破って大自然の本体を体得した。言い換えれば、蕪村によって大自然を見る眼をやっと開かせてもらい、自然に対する独自の洞察力と感受性とを会得したに違いない。⁸」

この紀州旅行は確かに溪仙にとって大きな転機になったことは間違いない。内貴の記述からでは、溪仙が南画に対して否定的だったところからこの紀州旅行を通じて南画を理解し傾倒する心持ちに変わったというように読み取れるのだが、それに対しては疑問がある。『生誕 130 年記念 富田溪仙』年譜によると、溪仙はこの第 2 回紀州旅行に行く以前から、様々なジャンルを勉強するうちのひとつとして、大雅や蕪村のことを学んでおり、この旅行の前年、1906 年（明治 39）には萬福寺で大雅の襖絵を模写していた。そして、この模写をしている時期には溪仙はすでに大雅・蕪村の南画に傾倒していたようである。このことから、紀州旅行前から溪仙は自身の作品と南画を結びつける素地が準備されていたと考えられる。

溪仙は旅を良くした画家であったが、そのなかでも、第 2 回紀州旅行に続く彼の芸術を決定づける重要な旅行は、1909 年（明治 42）2 月末から 8 月にかけての台湾・南清旅行である。前記の紀州旅行以降南画を含む古画へより強く傾倒するようになった溪仙は、南宋画の生み出された土地を巡る旅をしようと考えたのである。「台湾・中国旅行で溪仙は、当時傾倒していた大雅や蕪村の源流である、中国南宋画の誕生したその地の風物を実際に見聞することによって、伝統的筆法から脱却し、新たな独自の南画を創造することを目指していたといわれる。⁹」門司から台湾へ向い、約 4 ヶ月滞在した台湾では前年に開通した台湾縦貫鉄道を利用して台北、台中、台南、打狗（高雄）新竹、基隆、淡水を訪ね、滞在期間約 1 ヶ月の清国では上海、福州、

広州、香港、蘇州、杭州では西湖を訪ねた。溪仙が台湾に向かう前年から渡台していた俳人河東碧梧桐の影響によって台湾では俳句が盛んであったため、台湾で溪仙は画家というよりも俳人として扱われており、滞在中に俳人たちと関係を深め、その後まで関係を持つことになるのである。

溪仙と碧梧桐が初めて出会うのは1911年（明治44）である。碧梧桐は溪仙が台湾・南清旅行帰国翌年に刊行した粗画の小画帖『台清漫画紀行』を大変評価したが、一方本画に関しては粗画に見られるような魅力が埋没していると批評した。この時期溪仙はまだ文展に落選を続けており、其の理由の一つとしては、碧梧桐が指摘するように、本画において粗画で見られるような溪仙独自の魅力を発見出来なかったからに違いない。

『台清漫画紀行』に見られるように、溪仙の中で実景を通して対象の本質と自己の感じたことを表現するために要素を再構成して描く南画の要素を取り入れ自分のものと出来た部分があれば、本画となればまだ未消化な部分があり上手く反映されなかったようである。元々構図や色などを綿密に考えて絵を練り上げて行く狩野派や四条派に基礎を置く溪仙が、躍動感があり、生きた線や色の表現を取り入れた新しい画風を確立していく過程として小さくて何気なく描くことの出来る粗画が最適であったことは想像に難しくなく、その次の関門としてサイズも大きく、力が入ってしまう本画があったと考えられる。1912年（大正元）文展に初入選した《鶉船》を描くまでに1910年（明治43）に《春郊牧童》を、1911年（明治44）には《樊籠帖》や《樹下黒牛図》を、1912年（明治45）には《山海經》などを描きながら、様々な試みを行った。

《鶉船》でようやく溪仙は本画において、狩野派や四条派、南画、ポスト印象派をはじめとする西洋画などそれまで学んできたことを織り交ぜて表現することに成功した。自身の体験と写生に基づくリアリティー、伝統的俯瞰的視点を組み合わせ、和紙と墨の相性などが十分に考慮されて、形式にとらわれない新しい表現がなされている。世間はその新しい表現を「新南画」と呼んだ。

その後、溪仙は《南泉斬猫・狗子仏性》などの古典を主題に置く作品や、沖縄旅行で描いたスケッチを基に1916年（大正5）に描いた《沖縄三題》のように実景を基に描く南画的風景画など漢画、大和絵諸派の伝統と西洋画の溪仙流の解釈に立脚しつつ、自由奔放に古典や風景や静物など身の回りのものを主題に絵を描いた。

以上見て来たように、溪仙の新南画とは、当時勢いを持っていた狩野派や四条派に西洋美術・大和絵・漢画・南画、そして儒教・仏教・道教などの知識を合わせて練り上げたものであり、様々な学ぶ中で全てをまとめる基盤に溪仙が選んだものが南画的な要素であったのだといえる。そしてそこには、西欧美術特にポスト印象派と南画の類似点を指摘する風潮から南画を再評価した意識があるのではないかと推測される。実際に南画再評価への溪仙の発言を見つける事は

きなかったが、若い頃西洋美術に傾倒した溪仙が、ポスト印象派の要素を含むと指摘された南画を再評価するもしくは、自らポスト印象派と南画の類似点を見つけ出したのではないかと推測されるのである。何故なら、セザンヌと南画の類似点を指摘することは1910-20年にかけて盛んに行われ、溪仙が南画に傾倒しその確信を得るべく南清旅行へ向かうのが1909年で、その後新南画の画風を確立していくのであるから、時期としてはちょうど世の中の動きと、溪仙の作品の経過は一致するのである。

3. 南画の逆境と大正期の南画

南画は、江戸末期から明治のはじめまで、多くの愛好家を抱えていた。南画を支持した者の多くは儒教を背景に盛んになった漢詩文を愛好する学者や知識人で、学者の増加、教育の普及に伴う一般庶民の旺盛な知識欲、特に漢詩漢文を核にした中国文化に対するマニアックな通好みが増えたことに比例して、南画の需要も高まった。しかし、南画需要が高まるにつれて、二流三流の南画も世に出回るようになっていた。大変な人気を博していた南画であったが、明治中期から後期にはその勢いがなくなり、不遇の時代を過ごす事になる。その理由として、南画の粉本主義による形骸化と、フェノロサと岡倉による南画排斥運動が挙げられる。

フェノロサは1882年(明治15)龍池会で行った講演で南画排斥を主張し、その内容が後に『美術新説』として刊行され、多くの美術関係者に影響を与えた。フェノロサらの活動によって、1889年(明治21)に設立された東京美術学校では南画は教えられず、同年に出版を開始した『国華』では南画をなるべく紹介しない方針をとっており、東京等の大都市では南画の人気は落ちていったようである。

京都府画学校の沿革を見てみると、工部省の管轄だった工部美術学校(後の東京美術学校)に対して、京都画学校は1880年(明治13)田能村直入・久保田米僊・望月玉泉・幸野楳嶺ら画家の手によって設立された。東京遷都による有力な支援者の喪失、欧米諸国の文化が入って来たことによる伝統工芸、伝統美術への冷遇があり、その危機を乗り越えようと派閥を超えて近代的な学校設立を目指したのである。東宗・西宗・南宗・北宗のクラスに別れ東宗では大和絵諸派・四条円山派を、西宗では洋画を、南宗では南画を、北宗では狩野派・雪舟派を教えた。各宗の初代教員は、東宗は望月玉泉、西宗は小山三造、南宗は谷口藩山、北宗は担当が鈴木百年で副担当が幸野楳嶺であった。さらに1889年(明治21)にはクラス編制が変わり、応用・普通・専門学の3科制となり、その教員は鈴木松年・今尾景年・森寛斎・竹内栖鳳・巨勢小石・岸竹堂・原在泉であった。その後1990年(明治22)に京都市画学校、1992年(明治24)には京都市美術学校に改称された。

京都府画学校時代のコースや教員を見てみると、開校当時は南画を指導するコースがあり、在籍期間は短かったが北宋の教員でありつつも南画も良くした鈴木百年も居たのだが、1990年（明治22）のクラス編制と教員が変わったことにより、京都に於いても確かに画壇における南画の力が弱まったことが見受けられる。

しかし、直入や溪仙が活動拠点としたこの京都には時代に翻弄されることなく南画を描き続け、新たな境地を生み出した文人がいた。富岡鉄斎（1837年〔天保7〕—1924年〔大正13〕）である。鉄斎は、自身を画家ではなく学者、文人としつつもその生涯に膨大な書画を残した。鉄斎が董其昌の「万巻の書を読み、万里の道を行く」を生涯の座右の銘としていたことは有名な話であるが、鉄斎は文人氣質を引き継いだ最後の文人であったといえるだろう。

この鉄斎の存在は京都にとって大きいものであったことは間違いない。溪仙は、後年鉄斎の書画に大変興味を持っている。「翁が生涯を通じての制作品が、座りながら観ることが出来、特に翁が賛と画との関係に興味をひくものが多いが、流石に修養ができていただけあって、自分の詩作を自賛の上に題賛したりしたものが甚だ稀である。¹⁰」また鉄斎は直入をはじめとする多くの南画家や学者との関わりも深かった。とはいえ、やはり全体的には京都における南画の人気や描き手の数は全盛期に比べると減少したようである。

南画が再び盛り上がりを見せるのは大正時代であり、その背後には西洋美術に対する日本美術優位の主張と中国文化の肯定を通して行う日本美術の自己肯定があると考えられる。

まず西洋美術に対する日本美術優位の主張は以下のようになされた。1910年（明治43）から発行された雑誌『白樺』などによる西洋美術の紹介によって、日本で当時大変人気になったゴッホやセザンヌなどポスト印象派の作品と日本南画、例えば蕪村や大雅などの類似点を見だし、ポスト印象派以前から存在した日本南画の素晴らしさ、ひいては日本美術の優秀さを謳う情勢があった。永井隆則はそれを「日本主義」のセザンヌ受容と表現し、「開国後の近代化に於いて、「日本主義」は、常に西欧化を批判するイデオロギーとして存在し続けてきたと思われるが、美術の領域、さらにはセザンヌ受容の領域に於いても事情は同じ」であるとし、「1910 - 20年代、有島生馬（1882-1974）の最初の指摘に続いて、セザンヌの絵画と南画、文人画との類似を指摘し、30 - 40年代と軍国化が進む中で、はっきりと一つの思想水脈となって、立ち現れてきた「写実」や「造型」といった西洋から学んだセザンヌ受容を駆逐する形で、もう一つのセザンヌ受容となって形を取る事となった。¹¹」と述べている。

つまり、明治末期から大正にかけて南画をポスト印象派となぞらえて評価する動きが生まれ、昭和初期には一度評価したセザンヌを乗り越える事から、南画の方がより優れているという視点を持つ者が出てくるのである。そのような時代背景のもと、大正末期から昭和初期にかけてその優れた南画と西洋美術やその他日本美術諸派を混ぜ込む事によって新南画は誕生したので

ある。これは、本稿で溪仙の画業と作品考察を通して確認してきたところである。

また、新南画誕生の背景には、西洋美術に対する日本美術の優位性のみならず、中国文化の肯定を通して行う日本美術を自己肯定するという側面があると推測される。明治時代、多くの日本人画家は西洋美術に瞠目しそれまで自国の文化と強く結びついていた中国文化以上に西洋諸国の文化を取り入れようと試みた。しかし、狩野派にしても南画にしても日本美術の起源は中国文化の輸入に始まっているのである。中国をないがしろにする事そのまま自国の文化の否定に繋がりがかねないことなのだ。そこで、再び一度は否定された南画の内包する中国文人の世界を呼び起こしてくるのである。古典中国の再評価を行い、日本美術の起源を明確にし、そこから新たに当時にふさわしい日本的表現を模索するのである。

上記の2つの観点は相互作用を起こす。西洋画のリアリズムに対する反発や古典中国趣味を掛け合わせることによって、新南画は誕生する。そして、この2つの要素が日本においてさらに一歩進んだのだと、「新」南画という名前で主張するのだ。これはもちろん日清戦争勝利と無関係ではないはずである。新南画という名前に含まれる「南画」からは中国古典への高い評価、そしてその前に付いた「新」によって「新南画」には中国文化を元にしながそれを乗り越えた今の日本という響きがあるのである。さらにポスト印象派との類似性を指摘した南画を更に発展させる事で、西洋諸国にも負けない日本の「新南画」という意味も内包していると、考えられる。

つまり、新南画とは、明治時代に避難を浴びたマンネリズムに陥り形骸化してしまっていた南画が再び立ち現れたのではなく、洋画家や日本画家が自身のアイデンティティーを問い自己の表現を模索するにあたって、写意的（表現的）であり天真の表現を目指した伝統的南画、内貴や溪仙のいうところの象徴主義である南画を参考にした新しい表現のことを指す。佐々木がいうように「文明開化という社会現象の中で押し進められていく欧化主義は、画壇にあっては近代リアリズム作家の色調を色濃く帯びるもので、近代リアリズム作家の主張に満足できない各派の画家が、静寂枯淡、幽玄和雅な詩的情緒を求め、東洋精神の復興を願って南画風描写を試みたものが登場する。それはもはや新南画とも呼ぶべきものであって（略）画家達がこぞって試みた日本近代南画であった。¹²」ここにいう新南画はもはや新文人画とは言い換え不可能である。なぜならば、新南画を描くものは、文人としての基礎である中国の伝統的な学問、文化的教養を身につけた者ではないからである。もちろん、彼らは新南画への道のりで文人的な教養も学んだであろうが、出発点として彼らは文人ではないのである。彼らの目指すところは芸術家であり、その基礎は溪仙のように狩野派や四条派、小杉放庵のように西洋画であったりするのである。

4. 南画の受容のされ方から見る日本と中国の関係

この章では、これまでの考察を踏まえて今後の課題を考える。日本南画受容の歴史を振り返ると、それが日本における中国観に繋がっている事がわかった。南画が日本で広まった18世紀は、日本中で儒学が広がっており南画の発展には儒学の普及が強く結びついていた。当時熱心に儒学を学んだ者が中国化学習のために南画を描き、南画についての研究を行った。その後も中国学問への理解があるものが南画を描く時代が続いた。そして南画が広く普及するにつれて、日本の俳諧と結びついた作風や、日本の風景、日本的価値観を元にした作風も生まれるようになる。伝統的南画を継承しつつも、日本的南画を生み出していくのがこの幕末から明治初期にかけてである。その背景には、教育の更なる普及によって知識人が増えた事や、一般人の知識欲拡張、南画を描くということそのものへの憧れが生まれた事などがある。この時代の日本の中国観は古典中国、当代中国ともに高く、自らの模範を求めるものであった。

しかし、明治に入り岡倉とフェノロサによって南画は排斥されてしまう。もちろん鉄斎のようにその中であっても南画を描き続ける者は全国に存在していたが、表立った画壇からは姿を消す事になるのである。その理由のひとつとして、帝国主義社会の中で生き残るために行った日本国家形成が挙げられる。欧米諸国を意識するようになった日本は、自らのルーツを中国に認めつつも日本独自の文化の優れている点を見つけようとする動きが盛んになった。その代表者は、例えば東では狩野芳崖(1828年[文政11]-1888年[明治21])、横山大観(1868年[明治元]-1958年[昭和33])、菱田春草(1874年[明治7]-1911年[明治44])らであり西では栖鳳らであった。しかし、皮肉にもその日本的なものの価値観を提示したのはアメリカ人であるフェノロサや、一挙に流入した西洋美術であった。このような欧米諸国との関係や1894年(明治27)日清戦争勝利などを経て明治期には日本における中国観は変化したと考えられる。

しかしながら、明治末期から大正に入ると急激な変化に対する反動から中国文化に対する再評価が行われる。この一連の流れも、南画に対する日本人の評価によって確認することが出来る。先ほど述べたように南画とポスト印象派の作品を比較しその類似性を見いだす事から南画に高い評価を与え、日本文化の魅力を主張するために古典中国文化を認めるのである。例えば、内藤湖南(1866年[慶応2]-1934年[昭和9])は当初は日本の南画に対して評価していなかったのに対して、大正以降の論考をまとめたとされる『支那絵画史』では、評価が高くなり、1896年(明治29)には直入や鉄斎らと日本南画協会を設立した。それは、明治時代にかけて急速に欧米の考えを取り入れた日本に対する反省と自国の歴史への再認識(日本に影響を与え続けていた中国への再評価)であったという側面と、欧米諸国に負けまいとする意識からくる日本崇拜という2つの側面を持ち合わせていたと考える。しかしながら、中国再評価にあたって下

敷きとされた価値観は欧化された日本の価値観であったことは間違いない。

金山泰志によると明治期から昭和にかける日本の中国認識・中国観は「古典世界の中国への肯定観」「同時代の中国への否定観」の2つに分けられ、戦前戦後通して、日本では古典世界の中国への評価は一貫して高く、翻って同時代の中国への認識は否定的傾向が増加する。

日本の西洋観と中国観を比較すると、中国に対しては古典世界の中国関係のみが教育的側面から肯定的に扱われていたのに対し、西洋に対しては、西洋偉人の模範人物としての教育的価値だけでなく、西洋諸国の有する国力・軍事力などが日本の目標とすべき価値基準として評価され肯定的に扱われていた。また、「古典世界」と「同時代」という時間軸によって異なる評価の差異も西洋観には見られなかった。¹³

これらの価値観は例えば2章で確認した溪仙の画家としての興味からも確認出来るのである。溪仙が南清に行った大きな理由には、中国古典絵画の舞台となった場所を実際に見て回ることがあり、そのような行動に出たのは、狩野派や四条派、ポスト印象派を乗り越えて、共感するところの多かったポスト印象派的要素を内包するとされた南画を寄り代にしながら、自己の表現を模索するところにあった。そして、帰国後しばらくして溪仙はそれを実現した新南画と呼ばれる絵を描いていくのである。溪仙のこの流れは、日本における日本国家形成時期の中国観と西洋観を忠実に再現しているといえる。

おわりに

これまで、第1章では溪仙筆《嵐峡雨罷図》と直入筆《嵐山春景》の作品比較からみる新南画と伝統的南画の違いについて、日本における南画の定義を確認しながら考察し、両者は作品の目指すところ、基礎におく考えが全く異なる事を証明した。第2章では溪仙が新南画を描くに至った理由が、西洋絵画の概念に根ざした、日本的絵画の模索にあったことに言及した。第3章では明治初期における南画衰退の理由は、帝国主義による日本国家形成の必要性に伴う日本美術形成によるものであり、その判断は西洋的価値観によって行われたことがわかった。さらに、明治末期から大正にかけて再興した新南画は、西洋美術を凌ぐ南画優位説と日本の自己肯定のための中国文化再評価によるもので、西洋美術と日本画諸派が南画的要素を寄り代に、新しい表現を模索した中から誕生したものであることが導かれた。第4章では、それぞれの時代における日本人の中国観と南画受容の関係性について確認し、江戸時代までは古典中国与当代中国ともに敬意を払っていたが、明治以降、古典中国に対しては肯定的であるが、当代中国については否定的な見解を持つに至った事が示された。

現在の私たちは或ところでは変わらず明治時代の葛藤を抱えたままである。中国古典に基づいて形成された日本の価値観のみに根ざしている分けでもなく、かといって全てが西洋的でもない。開国からは160年近くたち、ポツダム宣言受諾から約70年経った今、様々な情報、価値観が混ざり合っていることが普通になっている。しかしながら私たちを取り巻く国際情勢は不安定であり、国家という概念を再び問われている。そんな中で、私たちは新南画を描いた彼らのあらゆることに疑問を持ち、模索し続けた背中から学ぶ事があるのではないだろうか。例えば、これから生み出される日本画の一つの展望として、形式継承ではなく、今の私たちの生活を構成している様々な文化、価値観を洗い直し、当時とは解釈が異なる可能性が高いがしかし現在の私たちにとって魅力的に映るものを自由に選択し、再び焦点をあてることで、現在に必要な要素が現れるのではないかと思う。新南画はたくさんの要素から作家が意識的に要素を選択して混ぜ込んだものであったが、現在においても私たちは多くの出来事や先例に囲まれていて、同じようにたくさんの選択肢の中から要素を選び取る事ができるのである。冒頭で筆者が魅力を感じるという日本画の対象を描くときの作家の立場、主体的に対象を選びつつも描いている最中に自我を出さないことなども、筆者にとっては興味深い要素の一つである。同時代の出来事に関しては、地域にもよるが国内外関わらずほぼ同じタイムラインで確認する事ができる私たちではあるが、他方で、歴史の上に立っていることも忘れてはいけない。日本画というものに価値があるのだとすれば、同時代と過去を上手く織り交ぜつつ新しい作品を生み出していくことにあるのではないだろうか。新南画はそれを先人達が示した一つの例であると言える。

注

- 1 米沢嘉圃・吉沢忠『日本の美術 全25巻 23巻 文人画』平凡社 1966 p13-14
- 2 佐々木丞平・佐々木正子『文人画の鑑賞基礎知識』至文堂 1998 p109-110
- 3 同上 p90
- 4 許永晝『読画稿』汲古書院 2015 p(8)
- 5 佐々木丞平・佐々木正子『文人画の鑑賞基礎知識』至文堂 1998
- 6 裏辻憲道『京都画壇の異才 富田溪仙』p5
- 7 内貴清兵衛「富田も死んだ」『塔影』12-8
- 8 裏辻憲道『京都画壇の異才 富田溪仙』p68
- 9 『生誕130年記念 富田溪仙』p180
- 10 富田溪仙『無用の用』人文書院 1935 p78
- 11 永井隆則「『日本主義』のセザンヌ受容とその思想環境」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告「人

文」第54]

- 12 佐々木丞平・佐々木正子『文人画の鑑賞基礎知識』至文堂 1998p198
- 13 金山泰志『明治期日本における民衆の中国観—教科書・雑誌・地方新聞・講談・演劇に注目して—』
p245

参考文献

- 田能村直入画 恩賜京都博物館編『直入墨芳』 便利堂 1937
- 井原市立田中美術館『田能村直入と森六峰作品図録』 1992
- 福岡県立美術館編集『富田溪仙資料目録：平成六年度歴史資料調査』 福岡県立美術館 1995
- 富田裕子編輯『溪仙遺墨集』 芸艸堂 1937
- 鈴木健二編『近代の美術 48 富田溪仙』 至文堂 1978
- 下店静市編『溪仙八十一話』 改造社 1925
- 京都府立総合資料館『田能村直入と富岡鉄斎—その画業と南画の軌跡—』 京都府立総合資料館
友の会 1985
- 呉 衛峰「内藤湖南の南画（文人画）論への一考察—明治・大正の時代背景との関連を中心に—」
『東北公益文科大学総合研究論集 (14)』 1-26, 東北公益文科大学 2008
- 山種美術館『近代南画—遊心の世界—百穂・放菴・恒友・浩一路—』 便利堂 1993