

『國華』にみる古渡の中国絵画 ——近代日本における「宋元画」と文人画評価の成立——

久世夏奈子

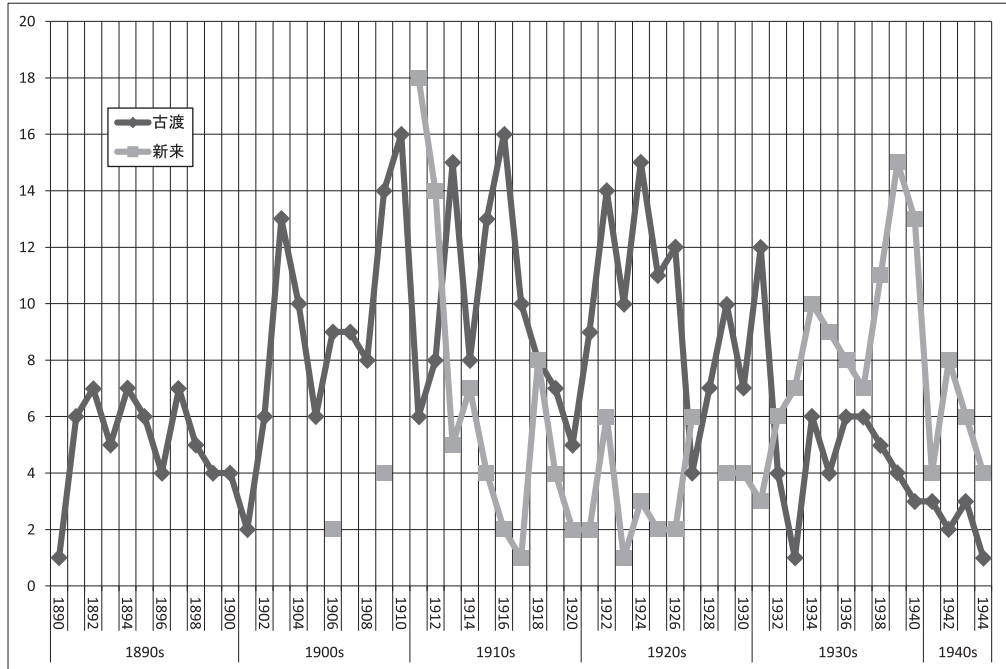
はじめに

本論では、創刊から戦中までの『國華』に掲載された「古渡」の中国絵画作品の掲載の背景、所蔵者、来歴、内容を分析することにより、近代日本における古渡の中国絵画に対する評価の成立過程を論じる。具体的には、『國華』における古渡の中国絵画の掲載点数と内容の変化により(表1)、次の三つの時期に分けて述べる。『國華』は一八八九年十月に創刊されたが、瀧精一の主幹就任後の約十年間、すなわち一九〇〇年代が古渡の作品掲載の第一ピークである(第一章)。次の一九一〇年代から二〇年代は、新来の中国絵画の掲載が始まると同時に、古渡の作品掲載の第二・第三のピークである(第二章)。最後の一九三〇年代以降、古渡の作品掲載は終息に

向かう(第三章)。この間の(古寺所蔵品以外の)民間所蔵品の処遇と「新来」の中国絵画の将来を主な背景として、同時代の茶道界及び書道界の動向を局所的にふまえ、『國華』にみられる数奇者と研究者の活動を前景として論じ、最終的には古渡の中国絵画に対して前者が「宋元画」、後者が文人画に対する評価を確立したことを明らかにする。

特に一九九〇年代以降、近代以前に中国美術の影響を強く受けながら、近代以降はアジアにおける覇権主義を採ったとされる日本が、その美術史学の発展においてどのように中国美術を認識してきたかが問われてきた。先行研究では、明治時代の文化財保護行政を背景に「日本美術史」が成立し、既存の作品群が特定の価値観のもとにその歴史の中に組み込まれてきたことが明らかにされた。その特定の価値観とは、一方では近代天皇制にもとづいた「日本」という

表1 『國華』における中国絵画の掲載点数の推移



© KUZE Kanako 2013

国民国家像を創出し強化することであり、他方では日本にはかつての東洋美術の名品が残るゆえに自らを「東洋の盟主」と位置づけることであった。特に一九〇〇年前後の古社寺保存法の公布、帝室博物館の成立、及び『稿本日本帝国美術略史』の刊行が一つの頂点であり、権威の象徴とみなされた^①。この価値観の存在は中国絵画史研究者によっても支持された。すなわち、辛亥革命以降中国絵画の未曾有の流入が見られたにもかかわらず、一方では国家主義的要請や中国絵画史の正統に連なる作品の評価を十分に行い得なかったことにより古渡の宋元画を称揚する発想が生じ、他方では大村西崖・内藤虎次郎（湖南）・瀧精一のいずれにしろ、中国絵画全般を作品に即して理解するには遠い状況であって、その絵画論は文献資料にもとづいていたという^②。ただし近年では、特に辛亥革命後に大陸から日本に将来された中国絵画の実態とその影響について実証されつつある^③。他方、本来中国絵画受容とは切り離せない茶道史、煎茶史、書道史研究でもその近代化に関する各々の成果はあるが、近代における中国絵画との関係を包括的に論じたものはみられない^④。

そもそも中国絵画について、近代日本は「古渡」という蓄積をすでに有し、その上で「新来」の受入先の一つとなった。日本における古渡の存在は、いうまでもなく近代以前の日本が他の東アジア諸国と同様に中国美術の影響を受け続けたことを示し、他方新来の存在は、近代以降の日本が欧米諸国と競合して中国美術品を取引する

一大市場となったことを示す。しかしながら従来、その「古渡」または「新来」とは具体的にどのような作品群であったのかが十分に明らかにされてこなかったと考える。

以上をふまえ、本論では特に以下の四点を重視する。第一に、当時の人々が中国絵画に関する一般論を確立していく根拠となった具体的な作品群を、一定量適切に分類して提示する。第二に、一九〇〇年代以降の文化財保護行政の状況、特に民間所蔵品の処遇を重視し、それを跡づける。第三に、「古渡」の中国絵画と「新来」のそれとの論点の違いをふまえ、前者についても「東洋の盟主」思想に依拠した中国美術観とは異なる価値観の存在を指摘する。第四に、第三に関連して同時代の茶道、煎茶道、書道との関わりをふまえ、前代までの主要な二つの価値観の変質と、それが近代における中国絵画評価に与えた影響について検討する。

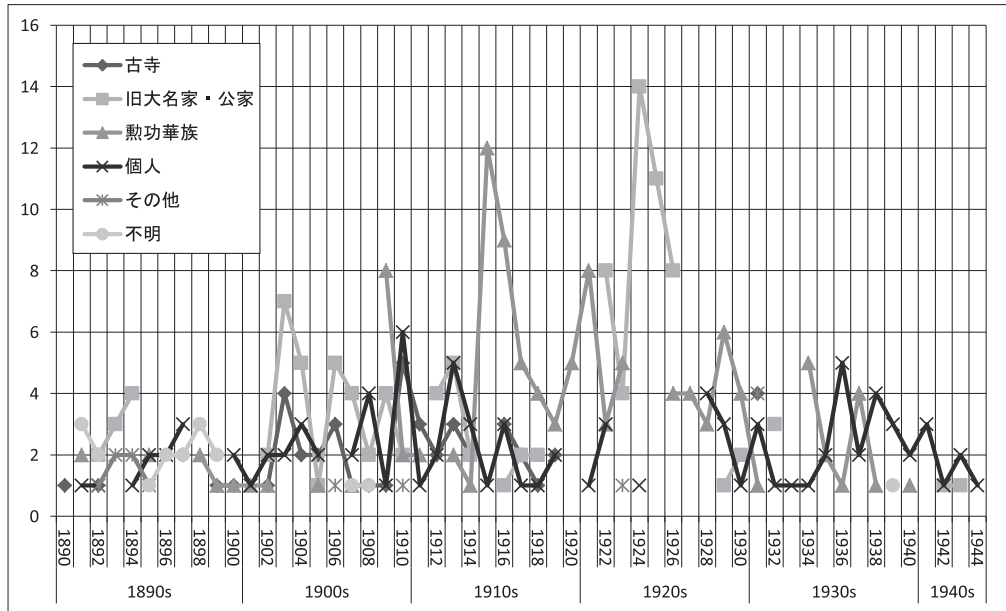
第一の点について、本論では創刊から一九四五年までの『國華』に掲載された中国絵画を一つの有効なサンプルとして扱う。当時同様に中国絵画を掲載した他の媒体は所蔵品図録や展覧会図録や一時期の集大成であり、その内容や時期に限界がある。それに対し『國華』の掲載作品は、質量ともに一九〇〇年代以降一九四五年までを俯瞰するのに十分であり、当時の人々が遭遇しえた古渡と新来の双方を含む中国絵画の状況を全体的に実証することが可能である。また、後述する「雑録」欄の存在により掲載の背景や雑誌と

しての方針を確認できることも重要である。その間の古渡の掲載作品は四百四点で、同時期の『國華』に掲載された全中国絵画作品の六十四%を占める⁽⁶⁾。

第二の点について、本論ではその四百四点を古寺、旧大名家・公家、勲功華族、個人、及びその他の所蔵品に分類する(表2)。古渡の中国絵画は当時の一連の文化財保護行政の対象となったように一見思われるが、実際には一九二〇年代末まで保護の対象は古社寺(とその所蔵品)にとどまっていた。しかしその掲載点数によれば、まさに保護の対象外であった民間人——旧大名家・公家、勲功華族、及び個人——が古渡の中国絵画の主要な所蔵者であったことがわかる。先の時期区分によれば、一八九〇年代の掲載点数は比較的少ないが、瀧の主幹就任後には民間所蔵品の公開が進み、特に一九〇〇年代には旧大名家・公家、一九一〇年代には勲功華族、そして一九二〇年代には再び旧大名家の所蔵品の掲載点数が増加し、一九三〇年代以降はいずれも減少する。

第三の点について、一般的に「新来」の中国絵画とは、辛亥革命(一九一一年十月)以後、清朝宮廷をはじめ大陸の中国人の所蔵品が諸外国へ流出したことにより、日本にももたらされた作品群をさす。筆者は先に、一九〇〇年代からヨーロッパ諸国及び日本の中央アジア探検により将来された発掘品、そして革命直前に日本に紹介された中国人の所蔵品等も含めた「新来」について論じた⁽⁷⁾。本論

表2 『國華』に掲載された古渡の中国絵画の所蔵者の推移



© KUZE Kanako 2013

はそれを補完するものとして、当時の日本に現存した中国絵画のうち「新来」に該当しないものを「古渡」として扱う。従って、清朝末期、日本の明治時代中頃までに将来された作品群（特に岩崎家・住友家の所蔵品）も含まれる。近代日本における新来の中国絵画の論点とは、古渡には見られなかった内容の作品群が将来されることにより、中国絵画の「正史」に対する認識を新たにしていく過程であった。それに対し古渡の論点とは、まずそのみによる評価を成立させた上で、新来によって得た新しい価値観との整合性をはかっていく過程である。

第四の点について、中国絵画をめぐる江戸時代までの状況は実に多様であるが、本論では次の二つの価値観を主なものとして扱う。一つは茶の湯の「名物」観で、宋代及び元代の画、または院体画を志向する。他の一つは文人的価値観で、明代及び清代の画、または文人画を志向する。ただし江戸時代には茶の湯の掛物としては絵画よりも墨跡や古筆切の方が多用されており、明治初年の茶会ではむしろ地味な茶道具が使用されていた^⑨。また、明治初年における「書ハ美術ナラス」論争や東京美術学校関係者による文人画排斥は通説であり、文人画鑑賞の場であった煎茶会や書画会の幕末から明治初年における一時的流行とその衰退についてもすでに指摘されている^⑩。本論ではこれら前代までの二つの価値観が近代以降単に継承されたのではなく、「古美術」全体の枠組みの変化によって

どのように変質を余儀なくされたかを跡付ける。枠組みの変化の要因として本論で特に重視するのは次の二つの動向、すなわち近代茶道（抹茶道）の成立と近代数寄者の台頭、そして近代美術史学の成立と近代研究者の台頭である。この二つの動向の成立と展開がほぼ同時期であり、当時の中国絵画に対する評価の推進力となったのである。

なお、周知のように『國華』は当時官報局次長の高橋健三と東京美術学校長の岡倉寛三によって創刊された。その賛同者には九鬼隆一・浜尾新・河瀬秀治・黒川真頼・岡部長職があり、「國華」の命名は饗庭篁村による⁽¹¹⁾。また、当初は数名の匿名組合員の出資によって経営されたが、一八九三年六月より当時朝日新聞社の共同経営者であった村山龍平と上野理一の二人が出資社員となって経営に参加し、一九〇五年六月に匿名組合が解散して経営が村山・上野に委譲されると同時に岡倉が退社した⁽¹²⁾。当初の編集担当者については諸説あるが、高橋・岡倉が監督し、その後主任は長尾雨山、そして福地復一に代わった⁽¹³⁾。いずれにせよ、第一〇〇号（一八九八年）頃には存亡の危機にあったといわれる。その危機を救い、当時の東洋美術研究に不可欠な定期刊行物とみなされるまでに発展させたのが、第一三二号（一九〇一年五月）より主幹となった瀧精一であった⁽¹⁴⁾。

以下、本論では表・図の表記も含め、原則として（字体が大幅に異なる場合を除いて）新字体を用いる。また、図版はすべて『國華』

誌から複写し、キャプションは掲載当時のものから（敬称を省いて）転記した。

第一章 一八九〇～一九〇〇年代——『國華』創刊から

古渡掲載の第一ピーク

第一節 民間所蔵品の状況

『國華』に掲載された古渡の中国絵画の当時の所蔵者は、大きく古寺・民間・その他に分類される。古寺の所蔵品は、特に一八八〇年代後半以降一連の古社寺保存政策によっていち早く公開・保存された。まず一八八八年五月、当時宮内省図書頭の九鬼隆一一行が関西古社寺調査に出発し、この調査は同年九月の臨時全国宝物取調局の設置を境として、翌年一月まで続いた。個々の所蔵品は当時の『官報』上で「優等ト認メタルモノ」「之ニ次クヘキモノ」に分類⁽¹⁵⁾記され、当時小川一真が撮影した写真は現在東京国立博物館が管理する古写真データベースに残る⁽¹⁶⁾。その後一八九六年五月には内務省に古社寺保存会が設置され、一八九七年六月五日、古社寺保存法（法律第四十九号）が公布された。この法律により古社寺に関して「特別保護建造物」及び「国宝」（宝物類）の資格が認定され、その有資格者は一定の保存金や補助金を得ただけでなく、各種博物館へ出陳する義務も課された⁽¹⁸⁾。

他方、民間とは旧大名家・公家、勲功華族、及び個人から成るが、その所蔵品の処遇は一九二〇年代末に至るまで所蔵者に一任された。まず一八六九年六月、版籍奉還と共に旧藩主・公卿を統一した「華族」が設置された（琉球藩の尚家については一八七二年九月）。この時点での華族とは「旧大名家・公家」をさし、まだ爵位はなかった。次に一八八四年七月七日、五爵制（公侯伯子男）にもとづく華族令が制定された。ここでは以前の華族にいわゆる維新の勲功者が追加されただけでなく、全員に爵位が与えられた。これ以降の叙勲者はすべて国家に功労のあったことによるので、本論では彼らを旧大名家・公家とは区別して「勲功華族」と呼ぶ。両者の重要な違いとは、前者の場合にはその所蔵品は先祖代々受け継がれたものであることが多いが、後者の場合には一代で築き上げられたものが多いことである。その華族令に先立つ一八七六年八月、華族に対し従来の家禄に代わる金禄公債が発行された。翌年五月、その華族の公債を資本金とした第十五国立銀行が開業し（一八九七年五月、十五銀行に改組）、一部の華族は投資により富裕な金利生活者となった。さらに一八八六年四月に華族世襲財産法が公布され、華族の所有する土地が一定程度保護された。この華族（旧大名家・公家、勲功華族）以外の民間人を、本論では「個人」と呼ぶ。なお、一八七〇年代前半に博覧会事務局が当時の華族（旧大名家・公家）の宝物を調査しようとした形跡はあるが、少なくとも法律の制定には至らなかった。

また前述の関西古社寺調査の際には、川崎正蔵及び藤田伝三郎を含む三名の民間所蔵品が調査されるにとどまった。

このように、当時の古社寺のうち中国絵画の所蔵が確認されるのは古寺のみであるが、その所蔵品は古社寺保存政策によって（他の日本美術品と共に）最も早く公開と選別と保存の対象になった。それに対し、華族をはじめ民間の所蔵品に対しては長い間規制が一切存在せず、その処遇は当時の所蔵者に一任されてきたのである。そこで、本論ではその民間所蔵品を中心として扱い、古寺所蔵品については詳述しない。また、古寺・民間以外の「その他」の所蔵者とは東京美術学校、帝室博物館、帝室、及び米国のボストン美術館（「國華」の表記では「ボストン博物館」）をさすが、同様に本論では詳述しない。

第二節 近代数寄者と近代研究者の台頭

「近代数寄者」とは生業を茶以外にもちながら茶道を楽しむ人々であり、茶道を教授して業とする茶人とは区別される。彼らが、当時の古美術品所蔵者の有力な一部であった。熊倉氏は代表的な数寄者三十五人を四つの世代に分類したが、実際にそれぞれの世代に『國華』に登場する所蔵者が含まれる。本論の区分によれば彼らの多くは勲功華族または個人に属し、特に井上馨や益田孝は早くも一八九〇年代にはすでに活動を開始している。本論との関連で重要

表3 『古今名物類聚』にみる名物

東山殿御物懸絵

作品	作品補足	作者	『國華』掲載
三幅対	左せいわうぎう／中達磨／右いくさんじゆ	無準自画賛	無準禪師筆達磨郁山主政黄牛図（第243号）
三幅対	左朝陽／中布袋／右対月	牧溪自画賛／牧溪筆賛ゑんけい／左二同	古画布袋、朝陽、対月（第272号）
二幅対	左龍／右虎	牧溪筆	牧谿筆龍図（第209号）？ 牧谿虎図（第268号）？
二幅対	客来一味／かふな	牧溪筆	伝牧谿蘿蔔図（第486号）、同蕪菁図（第489号）
二幅対	寒山拾得	牧溪筆	
二幅対	猿／鶴	牧溪筆	
二幅対	猿／猴	牧溪筆	
二幅対	龍／虎	牧溪筆	牧谿筆龍図（第209号）？ 牧谿虎図（第268号）？
跏布袋		梁楷筆賛謙大川	梁楷筆布袋図（第152号）
山水		玉潤筆	
四睡		牧溪筆	
鶉		牧溪筆	
布袋		牧溪筆賛虚堂	
がむじゆゆうゑむ [巖樹遊猿]の図		牧溪筆	
鶉		牧溪筆	
雀		牧溪筆	竹木双雀図（第576号）？
せうれむ		舜拳筆	
三種菓子		趙昌筆	
布袋		牧溪筆	
鶉	彩色	李安仲筆	
ばく[獮]		玉漢筆	
かいかう		梁楷筆	
川ちさ	あちさいとも	牧溪筆	
稲		月山筆	
桃山鳩		徽宗御筆	徽宗筆花鳥図（第25号）
臨濟絵賛			

参考文献：陶齋尚古老人著、正宗敦夫編纂校訂『古今名物類聚』日本古典全集刊行会、1938-1939、576-578頁。

なのは、特に益田に象徴されるように、その茶は修身道徳から解放された一方で道具の世界に埋没し、美術品の陳列と大寄せの茶会という形式を確立したといわれることである。⁽²⁵⁾ 彼らは松平不昧著といわれる『古今名物類聚』を手本として、前代までに茶の湯（抹茶道）の世界で「名物」と規定されていた種々の品々（表3）を、「近代名物」として確立させることになる。

他方、瀧精一（一八七三—一九四五）は『國華』の主幹就任当時東京帝国大学文学科大学大学院に在学中であり、同時に東京美術学校で嘱託をしていた。⁽²⁶⁾ 彼は一九〇二年七月に大学院を修了した後、⁽²⁷⁾ 一九〇九年九月に東京帝国大学文学科大学の「美術史」講師及び再度の東京美術学校嘱託となるまでの約七年間、「國華」の業務に専念していたと考えられる。主幹就任後に彼は大幅な誌面刷新を行ったが、そのうち特記すべきは「雑録」欄の創設である。その前身は第一六〇号（一九〇三年九月）より確認されるが、定着したのは第一八三号（一九〇五年八月）以降である。その欄の多くは無署名だが、単に当時の美術界の時事問題——日本を中心とした古美術研究及び洋画を含む同時代の制作現場の動向——だけでなく、それらに対する『國華』の立場が確認される。

東山殿御物懸絵小軸

作 品	作品補足	作 者	『國華』掲載
遠浦帰帆	大幅	玉潤筆	
漁村夕照	大幅	玉潤筆	
洞庭秋月	大幅	玉潤筆	伝玉潤筆洞庭秋月図 (第 498 号)
山市晴嵐	大幅	玉潤筆	伝玉潤筆山市晴嵐図 (第 429 号)
遠寺晚鐘		牧溪筆	
江天暮雪		牧溪筆	
平沙落雁		牧溪筆	伝牧谿筆平沙落雁図 (第 410 号)
瀟湘夜雨		牧溪筆	
花鳥		徽宗皇帝	徽宗筆花鳥図 (第 25 号)
花鳥		李安忠	
菓子		趙昌	
寒山拾得瓢箪駒		梁楷	
		月山	
		兆典主	
人形		馬遠	
人物		馬麟	
三幅対		毛益	
三幅対		舜拳	
竹	三幅	東坡	
竹	三幅	雪舟	
		古法眼	
二幅対	寒山拾得	因陀羅	
面壁	画賛	沢庵	
八々鳥		牧溪	牧谿筆叭哥鳥図 (第 218 号) ?
犬画		毛益	
梅二鶯画		徐熙	
三幅対	右岩猿猴 / 中韋駄天 / 左竹猿猴	牧溪	牧谿筆韋陀天図・竹猿図 (第 425 号)
鷺之画一軸		宋徐熙筆	
踊布袋		牧溪画砥平石賛	
蓮燕		牧溪筆	
布袋		賛春浦絵梁楷	
豊干絵		賛一山	
山水		玉潤	
五幅	左龍猿 / 中観音 / 右鶴虎	牧溪和尚絵	牧谿筆猿鶴図 (第 185 号)、牧溪筆白衣観音図 (第 265 号)
二幅	龍 / 虎	牧溪	牧溪筆龍虎図 (第 190 号)
二幅	猿猴 / 芙蓉	牧溪	
二幅対	栗 / 柿	牧溪	伝牧谿筆柿図・栗図 (第 493 号)

参考文献：同前、579-589 頁。

その「雑録」欄を開始するやいなや始まったのが特に当時の茶人や数寄者をはじめとする民間所蔵者全般に対する批判であり、その最も早いものは無署名「鑑識界の誤謬」に見られる⁽³¹⁾。民間所蔵品公開の推進は、瀧が主幹となって以来『國華』の一年にわたる主張の一つであった。一連の記事によれば、当時の所蔵者はまず所蔵品を公開しようとせず、仮に公開してもその展示方法が系統的・学術的でなく、来歴や古きを尊び、学術的研究を嫌い、骨董商や鑑定家もまた彼らに阿^{おもむ}った鑑定を行っているという⁽³²⁾。特に最も秀逸な瀧節庵「当今美術の鑑識に於ける時代の観念」では、「現今の数寄者」は東山時代以前の美術の価値を認める点において明治初年の「茶人者流の鑑識に甘んじ」る者や「近世の明清風なる書画の外を賞せざる」者よりも

進歩したが、「真に審美の眼光と史的の見地とを以て美術を鑑賞し得るものに至ては是れ甚だ稀」という。⁽³³⁾

このように、数寄者批判と一体化して民間所蔵品の公開が促進され、一九〇〇年代には『國華』における中国絵画の掲載点数は前の十年間より倍増する。特に旧大名家の動きとして、一九一〇年春に尾張徳川家が名古屋開府三百年にちなんで什宝を陳列した。⁽³⁴⁾ また、國華社自らも一九一〇年七月以降作品の展観と講演を行う「茶話会」を年に一回または二回開催した。⁽³⁵⁾ 他方、同じ時期に古美術市場の近代化が進み、民間所蔵品が散逸する機会もまた用意された。すなわち、一九〇七年四月に東京、一九〇八年九月に京都、一九一〇年十一月に大阪及び名古屋の美術倶楽部がそれぞれ設立され、特に一九一〇年代後半以降入札が盛んに行われることになる。⁽³⁶⁾

第三節 近代研究者の立場——文人的基盤からの独立

当時の近代研究者対近代数寄者という図式は、一見前代までの煎茶道と抹茶道との対立⁽³⁷⁾を彷彿とさせる。しかしながら、近代研究者は前代まで煎茶道の主な担い手であった文人の、直接の後継者とはいえない。というのも、彼らはすでに文人的基盤を共有していなかったからである。

その根拠として第一に、幕末から明治初年における書画会や煎茶会の流行はその後の文人画評価の背景となったように一見思われる

が、そのような場が抹茶道における「名物」に相当する文人画の名品を規定してきたとは考えにくいことである。もちろん、実際の書画会や煎茶会で中国のどのような文人画がどの程度展示されたかについては調査の余地がある。しかしながら、後述のように古渡の文人画には一流の作品が見られないというのが近代における共通の認識であった。

第二に、同時期における書画の分離がある。すなわち、書道史研究においてすでに指摘されているように、書は当時の内国博覧会・美術学校・帝室技芸員だけでなく、後年の文展及び帝國美術院も含む近代美術制度のほぼすべてから離脱した。⁽³⁸⁾ その一方で、当時の書家たちは一八八〇年四月に清国公使館の随員として来日した楊守敬から「六朝書」を習得するのに熱中していた。⁽³⁹⁾ また、一九〇〇年代以降書家自身による書のみが展覧会が盛んに行われ、談書会が発足し、書道雑誌では実際の制作にとって手本となる「書」が多数掲載されていた。⁽⁴⁰⁾ 従って当時の書家にとっては同時代の中国からの影響がなお「近代書道」の源泉として有効であり、また美術界以外に活動の場が十分にあつたので、当時の美術界の論争をほとんど意に介さなかったと考えられる。

第三に、近代研究者は美術作品に対して当時の数寄者及び茶人、または前代の文人のいずれとも異なる、研究的立場を追求したことである。すなわち、歴史研究の方法の適用、作品公開の必然性、展

示方法、目録の作成方法、保存法、研究者の公平性といった全体にわたり、今日より見れば当然と思われることが当時には決して当然ではなかった。特に、瀧が早くも主幹就任の約半年後に書いた節庵「古美術の鑑賞と新美術の創作と」では、『國華』は長年鑑賞の材料を提供してきたが、却って創作者を惑わすことがあつてはならないと自戒しており、その研究者としての責任に対する自覚を裏付ける。また無署名「邦人美術研究の狭隘」では、「美術の研究家は其の美術を産出せる社会の狀態、其の文化の大勢、經濟の趨勢等の大局にも常に注意を要するもの」とその方法について明確に述べ、「骨董者流が僅に文筆を行れば則ち美術史家たり得るとなすもの」、すなわち数寄者との差別化を図る。さらに、やや年代の下る「尾州家什宝の写真を観ての所感……」では、完全な美術史の前提として名物目録の必要を感じたが、「勿論茲に名物といふは、茶人の所謂名物にはあらず。芸術上、歴史上、十分の値がある書畫器物を指す」と念を押す。このように、近代研究者は近代数寄者をいわば反面教師として、自らの立場を確立していったのである。

そもそも近代研究者の基盤は前代までの枠組みの中にはなく、彼らはむしろ西洋美学・美術史をふまえて、それを「東洋」の美学・美術史へと応用する方法を模索していた。一八九三年、帝国大学分科大学に講座が制定され、文科大学には初めて「美学」講座が設置された。その年に瀧は文科大学哲学科に入学し、一八九七年には東

京帝国大学文科大学大学院に「美学」専攻として入学した⁽⁴⁵⁾。従つて、彼は美学講座の第一期生と考えられる。制度上彼の師は、主として外国人教師のケールと日本人初の美学講座担当教授となつた大塚保治であつた。前者は西洋の美学・美術史の通史または概説を講義し、後者はその日本への消化吸収に貢献したといわれる。そのような中で、『國華』では当時の「鑑定家」とも西洋美術しか論じない「新知識の学者流」とも一線を画して、「東洋」をも視野に入れた美術の原理を追究する試みが行われた。特に、当時東京帝国大学文科大学生であつた濱田耕作（筆名青陵）は、西洋の美学は東洋の美術（特に絵画）を説明できず、それに格好な美学を建立することを希望するといふ。後年無署名の「我国に於ける美術の評論」でも、自国の美術を論じられないのは真正の評家ではない、西洋の美学はなお発展途上で、東洋古来の所説及び美術史研究の結果を取り入れてこそ完全の美学となるといふ。この筆者はおそらく瀧と考えられる。

一九〇〇年代の『國華』に掲載された瀧による一連の論文は、いずれもその試みの実践と理解される。特に「支那絵画上の写意説」では、中国歴代の画論に見られる「氣韻」の語釈を通じて中国絵画の特質について論じる。ただし当時はまだ西洋絵画と比較するため一種の理論武装にとどまり、画論自体への深い読解は見られない。また、『國華』に初めて掲載された中国書跡の作品（王羲之筆書牘）

の解説や、書に関する「書的美を論ず」「書と絵画及裝飾美術との連関に就て」⁽⁵⁰⁾においても、あくまで西洋美学の枠組みによって書をとらえようとしており、その見解が当時の書家や書の研究者の賛同を得たとは考えにくい。さらに、「文人画説」⁽⁵¹⁾は以後繰り返し返される文人画論の嚆矢として注目されるが、後述のように参照となる作品が十分ではなく、中国の画論のみに依拠し実作品の分析に拠らない考察にとどまった。しかしながらこの時期の蓄積が、一九一〇年代半ば以降時機を得て本領を發揮することになる。

第四節 『國華』掲載作品

第一項 一八九〇年代——南宋院体画の圧倒的優勢

この時期『國華』に掲載された中国絵画の掲載点数はまだ少なく(全五十六点)、その所蔵者は限定されている(表4)。判明している所蔵者のうち比較的多いのは個人である。特に村山と上野は、近代数寄者にして当時國華社の出資社員であった。ただし上野は後年には新来の中国絵画を所蔵するようになり、没後の寄贈品の中にかつて『國華』に掲載された古渡の作例は含まれていない。旧大名家・公家では秋元、黒田、旧富山藩前田、近衛、旧高松藩松平、及び狩野家がある。狩野家は周知のように版籍奉還により平民となったが、その所蔵品の経緯は旧大名家に準ずると考えられる。勲功華族は、益田及び福岡の二家のみである。特に益田は近代数寄者として

表4 1890年代掲載作品の民間所蔵者

区分	名前	生没年	略伝	点数
個人	中井敬所	1831-1909	篆刻家。	3
	片野氏 [邑平?]	-	-	2
	上野氏 [理一]	1848-1919	号有竹齋。朝日新聞に入社後、村山と共同経営。國華社を経済的に支援。	1
	大橋氏 [介二郎?]	-	-	1
	鹿嶋岩藏	1844-1912	実業家、鹿島組を創設。	1
	川端玉章	1842-1913	名滝之助。日本画家。	1
	村山氏 [龍平]	1850-1933	号香雪庵。大阪で「朝日新聞」を創刊。國華社を経済的に支援。	1
	森岡氏	-	-	1
	山本舜挙	-	書家。	1
旧大名家・公家	秋元興朝	1857-1917	上野館林藩秋元家第2代当主礼朝(1848-1883)の養子。子爵。春朝は子。	2
	黒田長成	1867-1939	筑前福岡藩黒田家第12代当主長知(1838-1902)の子。侯爵。	2
	前田利同	1856-1921	越中富山藩前田家第13代当主。伯爵。	2
	近衛篤磨	1863-1904	五撰家の筆頭、従一位近衛家・忠房の子。公爵。政治家。	1
	画伯狩野氏	-	本文の記述によれば木挽町狩野家の可能性が高い。	1
	松平頼聡	1834-1903	讃岐高松藩松平(水戸)家第11代当主。伯爵。	1
勲功華族	益田孝	1848-1938	号鈍翁。三井系実業家。1918年11月26日男爵。	5
	福岡孝弟	1835-1919	土佐藩出身、政治家。1884年7月7日子爵。	3

参考文献：『日本人名大事典』平凡社、1979。『三百藩藩主人名事典』新人物往来社、1986-1987。『三百藩家臣人名事典』新人物往来社、1987-1989。『明治人名辞典1』日本図書センター、1987。『明治人名辞典2』日本図書センター、1989。『〈現代日本〉朝日人物事典』朝日新聞社、1990等。

表5 1890年代掲載作品の来歴

区分	人名	件数
狩野家	探幽	5
	永徳	2
	養信(晴川院)	2
	古川叟養朴(常信)	1
	木挽町	1
	惟信(養川院)	1
	雅信(勝川院)	1
	探雪	1
	常信	1
	栄信(伊川院)	1
不明	2	
東山御物	足利義尚	1
	足利義政	1
	足利義満	1
	相阿弥	1
	不明	1
禅僧(日本)	玉舟宗璠	1
	江月宗玩	1
	真珠庵宗玄	1
	沢庵宗彭	1
江戸時代	古筆了意	1
	小堀遠州	1
	松花堂昭乗	1
	松屋源之丞	1
禅僧(中国)	古鼎祖銘	1
	心月石溪	1
	石室祖瑛	1

最も著名な一人であるが、二家ともこの時期の登場を主として、次の一九〇〇年代に対幅の残りが掲載されるにとどまる。

なお、この時期には所蔵者が明記されていないものも二十三点に上る。そのうち別の資料により東京美術学校所蔵品が六点^⑤、知恩寺及び妙心寺所蔵品が各一点確認されるが、残りの十五点は民間所蔵品と推測される。当時の所蔵者は前述のように公開を希望しないだけでなく、仮に公開しても匿名を希望する場合のあったことを裏付ける。

来歴としては、狩野家に関するものが最多である(表5)。周知のように、前代までの狩野家は大名家等の所蔵品の鑑定を行うと同時に、その模本を作成して手本として活用していた。狩野家に関する来歴の多さは当時の掲載作品の多くが同家の守備範囲にあったこ

と、換言すれば当時の『國華』がそのような作品群を多く採用したことを裏付ける。ただし後述のように、狩野家による鑑定は『國華』誌上で必ずしも支持されない。その他の来歴は、いずれも茶の湯(抹茶道)に関するもの(東山御物、日中の禅僧、江戸時代)である。

内容としては、院体画(南宋時代・元代)が半数の二十八点に上る一方、文人画は一点にとどまる(表6)。特に南宋時代の作者の伝称をもつ作品が二十点ある。馬遠、馬麟、毛益、李迪、夏珪、李安忠、梁楷はいずれも当時の画院に属し、趙令穰(字大年)は宋の宗室であった。馬遠・馬麟・夏珪・趙令穰は山水、李迪・李安忠は花鳥、毛益は畜獣の作者として著名である。徽宗は実際には北宋末の皇帝だが、次節でみるように当時の日本では南宋の画院の発展に最も貢献したと考えられていた。元代の作者としては、錢選(字舜拳)・任仁發(号月山)・王淵(字若水)がいる。前二者の出自は文人であるが、その作例はいずれも院体画である。なお、徐熙は五代の画人であるが、『國華』では南宋院体画の文脈でのみ言及される。道釈画ではその名手として著名な唐代の呉道子、宋代の李公麟(号龍眠居士)、元代の顔輝がいる。特に呉道子筆釈迦図(第一三〇号)は、中国絵画として『國華』最初の掲載作品である。また、羅漢図(第三〇、四一号)は狩野探幽による張思恭筆という鑑定が否定されて李公麟筆とされる^⑥。その張思恭は、日本の『君台観左右帳記』に

表6 1890年代掲載作品の内容

区分	作者名(原文ママ)	点数
院体画(南宋)	毛益	3
	李迪	3
	夏珪	2
	馬遠	2
	馬麟	2
	李安忠	2
	梁楷	2
	徽宗	1
	徽宗帝	1
	趙大年	1
院体画(元)	月山	2
	舜拳	2
	錢選	1
	若水	1
	方君瑞	1
	[張遠]	1
	道釈画	顔輝
[顔輝]		1
李龍眠 [張思恭]		2
[李公麟]		1
吳道子		1
[張思恭]		1
無款		1
禪画	牧谿	3
	因陀羅	2
	卒翁	1
	石恪	1
	門無関	1
院体画(明)	仇英	1
	姜隱	1
	蔣子成	1
	呂紀	1
	呂文英 [韓晟]	1
院体画(清)	無款	1
	南蘋	1
文人画	李元達	1
その他	徐熙	2

しか記載のない(中国の画史には記載のない)作者であった。禅画では石恪、牧谿(牧溪とも)、因陀羅、卒翁がいるが、特に後二者はいずれも『君台観左右帳記』にしか記載がなかった。また、牧谿についても日本絵画に多大な影響を与えたが、中国におけるその評価は低かったことがすでに指摘されている⁽³⁶⁾。なお、無関・普門は日本の禅僧であるが、その仙人図(第三六号)はほとんど中国絵画とみなされている。

院体画(明・清)は、明代では蔣子成、仇英、呂紀、呂文英等、清代では沈銓(号南蘋)のみである。前者のうち仇英は在野で活動したが、他はいずれも画院に属した。沈銓はいわゆる来船清人の一人で画院には属さなかったが、その作例は院体画である。

最後に、李元達については「元ノ晋江ノ人」とあるにすぎないが、

その墨竹図(第二一九号)は文人画とみなされている⁽³⁷⁾。

第二項 一九〇〇年代——質量の向上

この時期『國華』に掲載された中国絵画は質量ともに向上し、主幹に就任した瀧の主導により新規の所蔵者及び内容の開拓が行われた可能性がある。まずその点数は全九十三点上り、前期の一・七倍に相当する。前述の民間所蔵品の公開が始まったことを裏付けるように、所蔵者の最多は旧大名家・公家である(表7)。新たに旧小浜藩酒井、旧松江藩松平、津軽、旧尾張藩及び一橋徳川、大久保、三条、伊達、牧野家が登場し、前半期の主要な家はすべて出揃う。特に、旧松江藩松平家は松平不昧の後裔であった。個人では、特に数寄者の赤星、馬越、原、平瀬家が新たに登場する(ただし原はこの時期には一点のみ)。平瀬は熊倉氏の分類によれば第一世代の数寄者に属し、この時期すでに入札を行っている⁽³⁸⁾。他の比較的名無名人々の多くは文人画の所蔵者である。勲功華族では、数寄者として著名な井上家が新たに登場する。また、岩崎家は第二章でみるように数寄者の多くとは傾向が異なるが、この時期に掲載された所蔵品は牧谿及び馬遠の伝称作品

表7 1900年代掲載作品の民間所蔵者

区分	名前	生没年	略歴	点数
旧大名家・公家	黒田長成		前出	11
	秋元興朝		前出	5
	酒井忠道	1851-?	若狭小浜藩酒井家第12代当主忠義(1813-1873 第14代を再襲後は忠禄と改名)の子。伯爵。	3
	松平直亮	1864-1940	出雲松江藩松平(越前)家第10代当主定安(1835-1882)の子。伯爵。茶人。	3
	津軽承昭	1840-1916	陸奥弘前藩津軽家第12代当主。伯爵。	2
	徳川義親	1886-1976	名古屋尾張藩徳川家第18代当主義礼(侯爵)の養子。父は松平慶永(春嶽)。	2
	大久保忠一	-	相模小田原藩大久保家第9代当主忠礼(1841-1897 子爵)の子。	1
	近衛篤磨		前出	1
	三条公美	1875-?	關門流藤原氏の嫡流・清華家三条実美(1837-1891 公爵)の子。	1
	伊達宗基	1866-1917	陸奥仙台藩伊達家第14代当主。伯爵。	1
	徳川達道	1872-?	三卿の一つ、一橋家第10代当主茂栄(1831-84)の子。伯爵。	1
牧野貞寧	1857-1916	常陸笠間藩牧野家第9代当主。子爵。	1	
個人	村山龍平		前出	4
	赤星弥之助	1853-1904	実業家。鉄馬は子。	3
	馬越恭平	1844-1933	号化生。三井系実業家。	3
	上野理一		前出	2
	内田耕作	-	-	2
	岡崎正親	-	-	1
	川端玉章		前出	1
	柴田源七	1866-?	柴田商店代表取締役、長浜貯金銀行・二十一銀行頭取。	1
	野村素勺	-	-	1
	原富太郎	1868-1839	号三溪。実業家、茶人。	1
	別府金七	1860-?	割烹店竹葉亭主人。	1
	平瀬亀之助	1839-1908	号露香。第三十二国立銀行、大阪株式取引所を創立。1903、1906年入札。	1
	森元綱三郎	-	-	1
	吉澤浅太郎	-	-	1
吉田丹次郎	-	-	1	
勲功華族	井上馨	1835-1915	号世外。長州藩出身、政治家。1884年7月7日伯爵、1907年9月21日侯爵。	8
	岩崎弥之助	1851-1908	号静嘉堂。兄・弥太郎(1834-85)と共に三菱財閥を創設、二代目となる。1896年6月9日男爵。小弥太(1874-1945)は子。	2
	益田孝		前出	1
	福岡孝弟		前出	1
	田中光顕	1843-1939	政治家。1887年5月9日子爵、1907年9月23日伯爵。	1

参考文献：表4に同じ。

のみである。
 来歴としては、東山御物に関するものが最多である(表8)。その根拠が不明なものも含めて、「東山御物」と明記されるものが七点に上る。その指標は、足利義満の鑑蔵印(「天山」または「道有」、足利將軍家に仕えた同朋衆である能阿弥または相阿弥による外題または題箋、及び日宋貿易や禅僧によってもたらされたといわれる古金欄による表装であった。鑑蔵印の「雑華室印」も初めて登場するが、当時はまだ足利將軍家に近い名家の印と推測されるにとどまる⁽⁶⁾。また、中国人禅僧のうち楚石梵琦は元代の僧で、いずれも因陀羅筆の画にその賛がある(もとは一つの横巻であったと考えられている四点のうち二点が含まれる)。さらに、江戸時代に関する

表 8 1900年代掲載作品の来歴

区 分	人 名	件数
東山御物	足利義満	7
	相阿弥	4
	能阿弥	2
	足利義尚	1
	「雜華室印」 (表装)	4
	不明	10
江戸時代 (茶の湯系)	小堀遠州	6
	佐久間真勝	4
	松屋源之丞	2
	松花堂昭乗	1
	徳川家康	1
	古市播州	1
	松平定信	1
	松平不昧	1
	某大名家	1
江戸時代 (文人系)	市河米庵	2
	池大雅	1
	篠崎小竹	1
	谷文晁	1
	与謝蕪村	1
狩野家	探幽	6
	安信	3
	探美	2
	惟信 (養川院)	1
	常信	1
	尚信	1
	栄信 (伊川院)	1
	安信	1
	不明	7
禅僧 (中国)	楚石梵琦	2
	永福	1
	兀庵普寧	1
	慈覚	1
	竺僊梵仙	1
	心月石溪	1
	無準師範	1
	蘭溪道隆	1
禅僧 (日本)	以心崇伝	1
	大川普濟	1
	策彦周良	1
	三章令彭	1
	翠巖宗珉	1
	太原崇孚	1
	天室宗竺	1

ものには茶の湯系と文人系の双方が見られ、後者はこの時期初めて登場した。

内容としては、文人画をはじめやや多様性が増すが、なお院体画(南宋・元)が最多で半数の四十四点を占める(表9)。特に旧大名家(黒田、秋元、酒井)の所蔵品が顕著である。その伝称作者は、南宋時代では新たに馬公顕、范安仁、閻次平、馬達、趙昌が登場する。馬公顕・馬達は馬遠の血縁であり、范安仁は藻魚図の作者として知られ、いずれも画院に属した。趙昌は北宋の人だが、その伝称作品は南宋時代の院体画として評価された⁽⁶¹⁾。また、元代では新たに孫君沢、盛懋(字子昭)、張芳汝が登場する。

道釈画では新たに唐代の李真、及び中国では無名な一連の作者(陸信忠、西金居士、周季常)が登場する。特に大徳寺所蔵の羅漢図

(第二三八号)には後出の貫休(号禅月大師)筆という伝称があったが、その落款により周季常ほか一名の筆であることが重視される。道釈画の作例には古寺だけでなく井上の所蔵品も含まれ、数寄者の新たな傾向を裏付ける⁽⁶³⁾。

禅画では、新たに無準師範、日観、玉潤が登場する。無準師範は著名な中国人禅僧であり、その作例は希少な自画賛といわれる。日観は水墨葡萄図の名手として著名であった。玉潤には従来「北宗的」とみなされる作例が多かったといわれるが、山水図(第二〇四号)以降「南宗的」と認識されて牧谿と並称される。禅画の所蔵者はすべての区分に等しくわたっている。

院体画(明・清)では、明代の画院に属した辺楚善、戴文進、石銳のほか、在野の藍瑛、張路(号平山)が新たに登場する。また唐寅の出自は文人であるが、

古渡の作例は仇英に類すると考えられていた⁽⁶⁶⁾。

最後に、文人画の点数は増加したが、その作者は限定されている。すなわち、宋代では蘇軾の子である蘇過、元代では『君台観左右帳記』にの

表9 1900年代掲載作品の内容

区 分	作者名(原文ママ)	点数
院体画(南宋)	梁楷	6
	馬麟	2
	馬遠	2
	伝馬遠	2
	伝呉道子	2
	伝趙昌	2
	伝范安仁	2
	夏珪	1
	夏珪[李唐]	1
	伝夏珪	3
	徐祚	1
	馬遠	1
	伝馬遠	1
	馬公顯	1
	李迪	1
	宋人李迪	1
	伝李迪	1
	伝閻次平	1
	伝徽宗皇帝	1
	伝珪觀	1
伝趙大年	1	
院体画(元)	銭舜拳	3
	伝王若水	2
	盛子昭	1
	伝顔輝	1
	伝孫君沢	1
	伝張芳汝	1
筆者不詳[王淵]	1	

道釈画	顔輝	1	
	伝顔輝	1	
	周季常[貫休]	1	
	張月壺	1	
	唐人李真	1	
	伝呉道子	1	
	伝西金居士	1	
	伝張思恭	1	
	伝李龍眠	1	
	作者不詳[牧谿]	1	
	筆者不詳[陸信忠]	1	
	筆者不詳	2	
	無記名	1	
禅画	牧谿	6	
	伝牧谿	1	
	因陀羅	1	
	伝因陀羅	1	
	伝印陁羅	1	
	玉潤	1	
	日觀	1	
	無準禪師	1	
	仇英	2	
	伝仇英	2	
院体画(明)	杜陵内史	1	
	石銳	1	
	戴文進	1	
	張平山	1	
	辺楚善	1	
	藍瑛	1	
	伝唐寅	1	
	[廉布]	1	
	院体画(清)	沈南蘋	1
	文人画	伝高然暉	2
伊孚九		1	
祁彖佳		1	
黄瘦瓢		1	
謝時臣		1	
蘇過		1	
張秋穀		1	
陸復		1	

前述のように、一八九〇年代の『國華』に掲載された古渡の中国絵画では宋代及び元代の院体画が半数を占めた。同時期の作品解説では、中国の数多の画史または日本の(能阿弥または相阿弥によって編纂された)『君台觀左右帳記』にもとづいた伝称作者に関する記述(伝記及び作風)の引用とその考証が中心であり、特定の作者や時代に対する認識もそれらの文献に拠る。従って、その記述は中国の画史やそれに準じた狩野派の著作(『本朝画史』『古画備考』等)にみられる画の作者主体の列伝形式であり、すでに鑑賞者よりも作者を中心とした記述への志向がうかがえる。そして次の一九〇〇年代には、やはり宋代及び元代の院体画が半数を占めただけでなく、それらの作者を中心とした美術史的評価が成立することになる。それ

み記載のある高然暉である。明代では謝時臣、祁彖佳、陸復、清代では黄慎(号瘦瓢)があったが、第二章でみるように、いずれも二流とみなされた。また伊海(字孚九)、張莘(字秋穀)は来船清人である。高然暉及び陸復の作品を除いて、個人の所蔵かその旧蔵品である。

第五節 「宋元画」に対する評価の成立

は、禅画・院体画・道釈画から成る宋代及び元代が中国絵画の全盛期であり、それ以前には現存作品がほとんどなく、その後はそれより劣るとみなし、さらに文人画は時代を問わず判断材料から外したものであった。

第一項 宋代・元代——中国絵画の最盛期

ここでいう宋代及び元代の画とは、唐代より後、明代より前の禅画・院体画・道釈画から成り、文人画はきわめて限定されている。その画人の多くは『君台観左右帳記』に記載があるが、中国の画史には記載のない場合もあった。

まず、今日一般的には、本論でいう禅画の一部と道釈画とを合わせて「道釈画」と呼ばれるが、当時の『國華』では原則として禅僧による水墨画一般について「禅画」等の語を用い、道釈画とは明らかに異なるものとして位置づけた。特に牧谿は『國華』に掲載された中国絵画の全作者の中でその掲載点数が最も多いが、その画は単に古渡に作例が多かっただけでなく、茶の湯最大の名物であった。しかし中国の画史では、その画は禅僧の余技とみなされて評価が低かった。そこで、牧谿が後世に至っても議論の対象にならないのは、その筆蹟がかの国に伝えられていないからである。もし我国にその筆蹟を有してその妙技を認識することがなければ、彼の名はおそらく永久に埋没されたであろうという。⁽⁶⁷⁾ このように、牧谿は日本にこそ

中国絵画の名品があるという主張の根拠ともなった。

次に、本論では「院体画」とはその画院における作画だけでなく、その作風の画をも含める。今日一般的には、宋代における画院は北宋時代に設置された図画院に始まるといわれる。まず、北宋末期の徽宗は古今の名画を収集して宮廷に収蔵し、また作品を画題ごとに分類して著録した。さらに画史を集めて画学を興し、画工を教育して進士のように試験をして博士の地位を授けた。⁽⁶⁸⁾ そして南宋の皇帝もそれに倣って画を支援したので、あらゆる分野の画が栄えたという。⁽⁶⁹⁾ すなわち、宋代皇帝による一連の事業はいわば近代日本の美術行政の理想としてとらえられていたといえる。また、主に南宋時代の画院に属した作者たちについて、中国の画史及び『君台観左右帳記』によってそれぞれの特徴が記述された。特に、梁楷による画は一八九〇年代には減筆の人物画のみであったが、雪景山水図（第二二〇号）及び出山积迦図（第二二七号、図1）・冬景山水図（同）



図1 梁楷筆出山积迦図
東京 伯爵酒井忠道藏 『國華』
第227号（1909年4月）掲載



図4 伝禅月大師(貫休)筆十六羅漢図 京都 高台寺蔵 『國華』第253号(1911年6月)掲載



図3 李龍眠(李公麟)筆羅漢図 [東京美術学校蔵] 『國華』第30号(1892年3月)掲載



図2 吳道子筆釈迦図 東福寺蔵 『國華』第13号(1890年10月)掲載

の三点は、山水の「真画」としてその評価を一躍高めることになった。⁽²⁰⁾ 元代については、今日一般的には画院の制度はなく、いわゆる元末四大家のようにむしろ院体画に代わる新しい創造への試みがあったといわれる。しかし古渡の中国絵画には元代の院体画が多く、先の南宋時代を前提として、元代の画はそれを継承したという点でのみ評価された。⁽²¹⁾

最後に、道釈画はまず唐の呉道子(図2)、宋の李龍眠(李公麟)の二大家があり、その遺範を継承したのが元の顔輝という系譜として認識された。⁽²²⁾ また、羅漢図の類型化がある。特に李龍眠筆羅漢図(図3)が「李龍眠様」の、後出の伝禅月大師筆十六羅漢図(図4)が「禅月様」の典型とされた。⁽²³⁾ それぞれの作品の作者を特定する根拠は伝称にすぎないが、著名な作者に由来する二つの羅漢図の類型として以後たびたび言及される。特に李公麟はこの作例により、着色道釈画の作者として認識された。⁽²⁴⁾ さらに、日本の『君台観左右帳記』にしか記載されない、一連の無名の作者(張思恭、西金居士、陸信忠)がいる。例えば伝張思恭筆釈迦画像(図5)について、その伝称に根拠はないが、この画のような一種の様式のものわが国では古来多く張思恭の筆として愛蔵してきたという。⁽²⁵⁾ 従って、これら無名の作者による道釈画が、先の著名な呉道子、李龍眠、顔輝、禅月大師の代わりに日本では受容されてきたことを裏付ける。

狩野派の著作や粉本にも明らかのように、宋代及び元代の画はま



図5 伝張思恭筆釈迦画像
山城国 二尊院蔵『國華』第149号 (1902年10月) 掲載

ず近代以前の日本の画人の手本であった。⁽²⁶⁾次に、『君台観左右帳記』や「東山御物」に由来することにより、江戸時代に至るまで茶の湯の名物でもあった。さらにその上に、近代以降の古社寺保存政策によって公開された古寺所蔵品が追加されたといえる。このように豊富な作例のために、文献によれば唐代以前に絵画が発達したことがわかるが、遺存するものがきわめて稀であるだけでなく、調査が及ばず秘庫のものはまだ公開されていない、従って宋代の作者に至って初めて文献と実物とを比較した美術史研究が可能になるとい認識が成立したのである。

第二項 唐代以前——ほとんど現存しない

唐代以前とは、実際には漢代・六朝時代・唐代をさす。唐代以前の画がほとんど現存しないという認識は、宋代・元代が中国絵画の最盛期であるという認識の第一の傍証となった。



図6 唐人李真筆不空金剛像
京都 教王護国寺蔵 『國華』第198号 (1906年11月) 掲載

まず漢代について、一九〇七年以降に東京帝大の関野貞が漢代の石廟を調査してその拓本を将来するまでは、具体的に想定できるものは清朝で刊行された武氏祠画像石の粗悪な図版だけであった。⁽²⁷⁾次に六朝及び唐代の画人については、おそらく唐・張彦遠撰『歷代名画記』巻二「顧・陸・張・呉の用筆を論ず」にもとづいて「顧陸張呉」と並称される。古渡では宋版の『列女伝』の挿画が辛うじて顧愷之の筆として知られていたが、⁽²⁸⁾陸探微・張僧繇については皆無であった。従って前出の呉道子筆釈迦図(図2)は、すでにうかがい知れない六朝の諸名家の遺蹟を偲ばせ、当時日本に辛うじて現存する唐代の画の一つとみなされた。また、空海の将来といわれた真言七祖像(図6はその一幅)も唐画として最も信頼できるもので、「東洋絵画史上貴重す可き遺品」であるといふ。⁽²⁹⁾

しかしながら、一九一〇年代以降中央アジア探検の成果として唐

代以前の画が日本にも大量に将来されるようになり、これらの認識にも変化が生じる。⁽⁸⁾

第三項 明代・清代——宋代・元代よりも劣る

ここでいう「明代・清代」とは具体的にはその院体画だけをさす。というのも後述のように元代から清代に至る文人画に対しては、「一流の作品がない」という認識があった。この明代・清代は宋代・元代よりも劣るという認識は、宋代・元代が中国絵画の最盛期であるという認識の第二の傍証であり、枕詞のように使用された。⁽⁹⁾

特に節庵「支那画に於ける山水一格の成立」・同「宋元より明代に至る山水画の変革を例す」では、実作品にもとづいて山水画の様式の変遷が提示された。⁽¹⁰⁾ 前者では、山水画ではまずその構図が典型に陥らず、常に目の前の自然をとらえて詩的な空想を付加すること、また深遠雄大で安穩静寂の趣を与えることが重要であり、宋代の山水がその趣旨を最もよく実現している。元代はその後継で幽寂の趣と成熟した技巧を得ているが、末期には典型に陥る。さらに明清に至っては同日の論ではないという。後者では、明代の山水画は煩雑かつ精緻にして、宋元のような深遠静寂の趣を得ていない。その着想だけ見ればあるいは進歩しているかもしれないが、それは絵画の本性に対して過大か不相応であるという。しかし、ここでそれぞれ時代の作例として参照されているのは、宋代が伝閻次平筆秋野



図7 伝閻次平筆秋野牧牛図

東京 子爵秋元興朝藏 『國華』第191号 (1906年4月) 掲載



図8 仇英筆山水図

東京 皇室博物館藏 『國華』第193号 (1906年6月) 掲載

牧牛図(図7)、元代が伝孫君沢筆夏景山水図、明代が仇英筆山水図(図8)であり、今日より見ればその選択には明らかに難がある。すなわち山水画としては南宋時代及びそれを継承した元代の院体画が念頭にあり、この時期には北宋時代の画や元代以降の文人画はほとんど参照不可能であったことが裏付けられる。



図10 伝高然暉筆夏山雨後図
東京 子爵秋元興朝蔵『國華』第211号(1907年12月)掲載



図9 李元達筆墨竹図
〔所蔵者不明〕『國華』第119号(1899年11月)掲載

第四項 文人画——一流の作品なし

当時「文人画」以外に用いられた用語としては、「南宗」「南宗画」「南画」があるが、『國華』では相互に厳密な区別は見られない。本論では、先の院体画と対となることを意図して「文人画」を用いる。文人とは基本的に政務に携わる傍ら書画を善くする者をさすが、いったん政務に携わった後隠居するか、または同等の資格や教養をもちながら生涯仕官しなかった在野の作者も含む。



図11 伊孚九(伊海)筆山水図
京都 森元綱三郎蔵『國華』第174号(1904年11月)掲載

前述のように、一八九〇年代に掲載された文人画は李元達筆墨竹図(図9)のみであった。また、一九〇〇年代には一定量の文人画が掲載されたが、宋代の蘇過、元代の高然暉(図10)、明代の二流の文人、及び来船清人によるものであり、文人画全般の評価を押し上げるには至らなかった。特に、清代の伊孚九筆山水図(図11)は瀧の主幹就任後初めて掲載された文人画だが、池大雅の旧蔵であったという伝承により、江戸時代において文人画の一つの標範であったというにとどまる。しかし同時に、文人画の本来とは詩中に画ある如く画中にも詩あること、また骨法用筆を主として瀟散淡泊の趣を得ることであり、それは中国絵画本来の性質であると述べる。これは『國華』で最初の文人画論であり、その内容はその後の瀧による一連の文人画論の端緒である。

中国絵画に対する以上の見解は当時の日本に現存して掲載可能であった作品群にもとづいていて、伝承や文献の記述よりも実作品を

重視する近代美術史学の方法に拠るものであった。その最大の成果は、「宋元画」、すなわち前代までの茶の湯の名物が新たに作者中心の制作史の中に位置づけられ、結果として近代数寄者の価値観が保証されたことである。この評価は一九一〇年代以降文人画の評価によって相対化されるものの、一九三〇年代以降の強化を経て、現在に至るまで日本における中国絵画観の確実な一部となる。

第二章 一九一〇～一九二〇年代——古渡掲載の第二・

第三ピーク

第一節 民間所蔵品の公開・入札

一九〇〇年代からすでに民間所蔵品公開への要望があり、一部では始まっていたが、『國華』の内外でその公開が最も進んだのは一九一〇年代以降である。

『國華』では一九一〇年春にすでに前述の什宝陳列が行われた尾張徳川家に対して、一九一二年八月までに調査が行われた⁽⁸⁵⁾。続いて、一九一七年十月までに島津家の調査が行われ、川崎家の所蔵品についてもすでに一九一五年二月以降掲載されていたが、一九一八年十一月の一般公開について特に報告される⁽⁸⁶⁾。さらに、浅野家の所蔵品は一九二〇年代に初めて『國華』に掲載された。すなわち、一九二二年六月以降東京の邸宅で数度陳列され、翌年六月には瀧が

広島に赴いてその宝蔵に収める古画を数日間調査した⁽⁸⁸⁾。その掲載は一九二六年十一月まで続き、さらに後年（一九四三年十一月）の一点も含めると、浅野家所蔵品の掲載点数は全三十六点上る。これは、岩崎家の四十一次に次ぐ。第四節でみるように、一九一〇年代には岩崎家の所蔵品が明代・清代の文人画の掲載点数を劇的に増加させ、一九二〇年代には浅野家の所蔵品が南宋時代・元代の院体画の掲載点数を再び増加させる。ただし、浅野家は後述のように『國華』掲載に先立って所蔵品図録を一九一七年に刊行し、また同年に後述の史学会大会でも宝物展覧を行っている。従って、一九二〇年代における院体画の掲載点数の増加は、本来もつと早くに公開されたかもしれないものが後れたものと見るべきである。

この時期には各家の所蔵品図録の刊行も行われ、その一部には國華社が関与している。すなわち、旧大名家では黒田家が一九一二年に『筆耕園』（審美書院刊）、浅野家が一九一七年に『浅野侯爵家家宝絵譜』（相見繁一編、藝海社刊）、勲功華族では井上家が一九一二年に『世外庵鑑賞』（國華社刊）、川崎家が一九一四年に『長春閣鑑賞』（川崎芳太郎編、國華社刊）、岩崎家が一九二一年に静嘉堂編『静嘉堂鑑賞 支那画部』（瀧精一序言、澤村専太郎・藤懸静也解説）、個人では松本家が一九二三年に『双軒庵鑑賞』（松本双軒庵蔵版、國華社印刷）を刊行した。

同様に國華社自らの茶話会も継続され、この時期特に大規模なも

表 10 史学会大会における宝物展観

年月日	回	内 容
1913年4月4日	第15回	前田侯爵家
1914年4月3日	第16回	松浦伯爵家
1915年4月2日	第17回	大倉美術館
1916年4月9日	第18回	酒井伯爵家
1917年5月5日	第19回	浅野侯爵家
1918年4月14日	第20回	三溪園
1919年4月13日	第21回	青山荘
1920年4月	第22回	(展観が実施されず)
1921年10月9日	第23回	徳川公爵家
1922年10月8日	第24回	岩崎男爵家
1923年		(大会が実施されず)
1924年5月	第25回	(展観が実施されず)
1925年5月17日	第26回	松平伯爵家(旧松江藩)
1926年5月17日	第27回	楽浪郡王墓発掘品
1927年5月1日	第28回	神田鐳蔵氏所蔵浮世絵
1928年5月6日	第29回	松平子爵家楽翁公遺品
1929年11月3日	第30回	前田侯爵家
1930年5月11日	第31回	小泉策太郎
1931年5月10日	第32回	益田男爵家
1932年5月15日	第33回	細川侯爵家
1933年5月14日	第34回	浅野侯爵家
1934年5月13日	第35回	團伊能・牧田環・益田孝・大島雅太郎(於丸ノ内日本工業倶楽部)
1935年5月12日	第36回	三井家(於斧町集会所)
1936年5月10日	第37回	酒井伯爵家(旧姫路藩)
1937年5月	第38回	(展観が実施されず)
1938年5月15日	第39回	毛利公爵家
1939年5月13日	第40回	島津公爵家・帝室博物館
1940年5月12日	第41回	井上侯爵家
1941年5月11日	第42回	上杉伯爵家
1942年5月9日	第43回	池田侯爵家
1943年5月8日	第44回	根津美術館

参考文献：『史学雑誌』第24編第4号(1913年)～第54編第7号(1943年)。

の二つ開催された。すなわち、一九一五年十二月十一日の創刊記念茶話会⁽⁸⁹⁾、一九一七年四月二十八日の春季茶話会である(後者に
ついては、第三節参照)。同時期の史学会もまた、民間所蔵品に注目
していた。すなわち、一九一三年から四三年までの三十年間、年一
回の大会の会期中の一日に特定の所蔵者宅を訪問する「宝物展観」
により、世襲財産として従来の土地だけでなく家宝・登録公債・有
価証券が認められ、また財産を廃止することが可
能となった⁽⁹⁰⁾。この法改正や第一次世界大戦による
好景気の影響により、一九一〇年代後半以降所蔵品
の入札が流行した。『國華』に登場する所蔵者に関
連する入札が行われた年月と内容を照合すれば、
『國華』への掲載と前後する場合も少なくない(表
11)。特に、一九一六年五月の伊達家の入札につい
て、後出の高橋義雄は後年、維新後に大名家が堂々
と蔵品を入札した最初で、他の大名家に対して有力
な勧誘かつ模範となったという⁽⁹¹⁾。また一九一七年六
月及び十月の赤星家の入札についても、その価格に
ついて「特筆大書すべき事件」と述べた⁽⁹²⁾。一九二〇
年代には、特に井上、島津、松方、川崎、藤田家で
行われたものが顕著である。井上家の入札は、馨の
没後甥で養子の勝之助が美術品蒐集の趣味を継承し
なかつたことによる⁽⁹³⁾。島津・松方・川崎家の入札

の二つ開催された。すなわち、一九一五年十二月十一日の創刊
記念茶話会⁽⁸⁹⁾、一九一七年四月二十八日の春季茶話会である(後者に
ついては、第三節参照)。同時期の史学会もまた、民間所蔵品に注目
していた。すなわち、一九一三年から四三年までの三十年間、年一
回の大会の会期中の一日に特定の所蔵者宅を訪問する「宝物展観」

を実施して、非常に好評を博していた(表10)⁽⁹⁰⁾。その対象の多くは
『國華』にも登場する所蔵者であり、『國華』誌上でもたびたびその
消息を伝えた⁽⁹¹⁾。

他方、一九一六年九月に前述の華族世襲財産法が改正されたこと
により、世襲財産として従来の土地だけでなく家宝・登録公債・有

表 11 『國華』に登場する所蔵者に関連した入札一覧

年月日	入札目録名	会場	備考
1903年4月9日	平瀬家所蔵品(堺卯楼)	大阪美術倶楽部	(筆者未見)
1906年11月11日	平瀬家所蔵品(大阪商盛組会場)(第二回)	大阪美術倶楽部	(筆者未見)
1911年11月6日	片野邑平氏遺愛品入札	東京美術倶楽部	(筆者未見)
1916年5月16日	仙台伊達家御蔵品入札	東京美術倶楽部	
1916年10月30日	川端氏(東京)当市某大家所蔵品	名古屋美術倶楽部	(筆者未見)
1917年3月6日	当市岩本氏所蔵品入札	大阪美術倶楽部	
1917年5月14日	秋元子爵家御蔵器入札	東京美術倶楽部	
1917年6月11日	赤星家所蔵品入札	東京美術倶楽部	
1917年10月8日	第二回赤星家所蔵品入札	東京美術倶楽部	
1917年10月15日	第三回赤星家所蔵品入札	東京美術倶楽部	
1917年11月22日	津軽伯爵家御蔵器入札	東京美術倶楽部	
1917年12月19日	京都市市長井上密氏遺愛品大阪本出氏所蔵品入札	大阪美術倶楽部	
1918年6月10日	近衛公爵御蔵器第二回入札	東京美術倶楽部	
1921年11月7日	尾州徳川家御蔵品入札	東京美術倶楽部	
1921年11月17日	尾州徳川家御蔵品第二回売立	名古屋美術倶楽部	
1923年6月14日	若州酒井伯爵家御所蔵品入札	東京美術倶楽部	
1925年5月11日	子爵松平家御蔵品入札目録	東京美術倶楽部	
1925年5月25日	前田侯爵家御蔵器	東京美術倶楽部	(筆者未見)
1925年11月9日	井上侯爵家御所蔵品入札	東京美術倶楽部	
1928年3月26日	前公爵松方家蔵品入札	東京美術倶楽部	
1928年4月9日	前公爵松方家蔵品第二回入札	東京美術倶楽部	
1928年5月28日	公爵島津家蔵品入札目録	東京美術倶楽部	
1928年6月18日	広岡家蔵品入札	大阪美術倶楽部	
1928年10月11日	神戸川崎男爵家蔵品入札目録	大阪美術倶楽部	
1929年3月4日	公爵島津家御蔵品入札	東京美術倶楽部	
1929年5月10日	男爵藤田家蔵品	大阪美術倶楽部	(筆者未見)
1929年10月14日	公爵島津家御蔵品入札	東京美術倶楽部	
1932年5月17日	松洞庵小津家所蔵品入札目録	京都美術倶楽部	
1933年6月26日	双軒庵美術集成図録	東京美術倶楽部	
1933年10月11日	続双軒庵美術集成図録	東京美術倶楽部	
1934年1月22日	双軒庵目録	東京美術倶楽部	
1934年4月5日	香雪齋蔵品展観目録	大阪美術倶楽部	
1936年3月12日	長春閣蔵品展観図録[表紙] / 神戸川崎男爵家蔵品入札目録[中扉]	大阪美術倶楽部	
1936年6月22日	皎亭文庫内野家並某家蔵品入札	東京美術倶楽部	
1937年4月13日	香雪齋蔵品展観目録	大阪美術倶楽部	
1943年10月25日	入札目録	根津美術館東京美術会館出張	
1943年11月1日	入札目録	根津美術館東京美術会館出張	

参考文献：『美術商の百年 東京美術倶楽部百年史』（東京美術倶楽部・東京美術商協同組合、2006）及び各入札目録（「筆者未見」を除く）。

は、金融恐慌により一九二七年四月に十五銀行が整理休業を余儀なくされたことに直接影響を受けた。というのも、前述の華族世襲財産法の改正以後、華族は土地を公債や株式に換えるようになったが、その主要な投資先が十五銀行だったのである。島津家の入札では、後年国宝に指定される呂紀筆花鳥図（第三二八、三三五号）を除く『國華』掲載作品のほとんどが出品された。松方家も所蔵品が『國華』に掲載されたのと同後して、正義長男の巖の十五銀行の頭取辞任と同時に爵位を返上し、財産整理のために入札を行った⁹⁷。川崎家はその松方家と姻戚関係にあり、十五銀行から優先的に融資を受けていた⁹⁸。最後に、藤田家の所蔵品は前述の

ように一八八〇年代より著名であったが、中国絵画の所蔵者として『國華』に登場するのは一九二八年二月以降と遅い。また、その入札は美術品保護の思想普及や海外流出防止の任を終えたのでその一部分を社会に放出したものと⁽⁹⁹⁾いわれ、所蔵品の公開に比較的熱心であった勲功華族の中では異例である。

最後に、一九二八年十一月・十二月には東京府美術館（当時）において日中両政府の支援を受けた支那古名画展覧会が開催され、翌年刊行の『唐宋元明名画大観』（東京大塚巧藝社刊）には中国側出品一五九点、日本側出品二三九点⁽¹⁰⁰⁾が確認される。次いで一九三二年四月・五月には同様に日華古今絵画展覧会が開催され、同年刊行の『宋元明清名画大観』（同）には中国側出品二三二点、日本側出品一四一点（東京帝室博物館特別陳列国宝支那画）⁽¹⁰¹⁾十一点を⁽¹⁰²⁾含む）が確認される。いずれの日本側出品者にも古渡だけでなく新来の所蔵者も含まれ、この両展覧会の日本側の出品内容は、当時日本に現存した古渡と新来双方の集大成であった。

第二節 近代数寄者と近代研究者の攻防

近代数寄者には実業界での成功者が多く、必然的に入札には積極的に関与した。民間所蔵品の公開を推進した『國華』だが、一九一〇年代後半にはこれら入札の流行に対する批判が最も激しくなる。特に「久しき以前よりその企ありしも……」では、直接先

の伊達家人札に関連して今後も古名品の所在は案外に動揺しやすく、それに乗じて海外漏出の行われることを憂慮する⁽¹⁰³⁾。また、入札者は美術品ではなく評判を買うにすぎない、美術を利殖可能な財産視する、一個の茶器に万金を投ずるも学術的設備（特に博物館建設）を顧みないなどと批判した⁽¹⁰⁴⁾。さらに第一次世界大戦後には、当時の不景気は却って美術界覚醒の好時期であると述べた⁽¹⁰⁵⁾。この一九一〇年代後半における入札の流行は美術品海外流出の危機感をも煽り、国内の民間所蔵品に対する何らかの対策が必要であるとの認識を促すことになる⁽¹⁰⁶⁾。他方、「去秋の光悦会」ではその展示品を報告しつつ、現今の茶会は「一種の社交俱樂部となり、所謂富豪の遊戯場で、商人の骨董売買の具になるに至」ると明らかに批判する⁽¹⁰⁷⁾。

これら批判の対象としては、自ら数寄者でありながら筆も立った高橋義雄（号箒庵、一八六一—一九三七）のような人物を想定することも可能である。彼の活動は一九一〇年代に本格化し、一九二〇年代には成果の刊行が続々と行われた。まず、一九一二年二月五日、高橋は『時事新報』紙上で「東都茶会記」の連載を開始し、以後彼による茶会記は題名や掲載紙（誌）を変更しながらも没年の一九三七年に至るまで継続され、単行本がほぼ毎年刊行された⁽¹⁰⁸⁾。また一九一三年五月、初めて松平家（直亮）の家宝を調査して不昧の『古今名物類聚』の遺志を受け継ぐことを志し、一九一七年一月、大正名器編纂所を設立した⁽¹⁰⁹⁾。辛うじて茶入・茶碗二種だけの調査を

完了し得たというその『大正名器鑑』は、一九二一―二六年に全九編が刊行された。さらに一九二九年、『大正名器鑑』の編集補助を務めた高橋龍雄（号梅園、一八六八―一九四六）は『茶道』を刊行したが、その書は従来茶道史の本格的研究の出発点として位置づけられている。⁽⁹⁾

しかしながら、数寄者はもちろん自己顕示という側面もあったものの、所蔵品の公開を重視（または容認）した点で従来茶人とは異なる。例えば、高橋篤庵が作品を実見することの重要性及び実地調査の困難を語り、また名物を一般公衆の参考に供して後代に伝えるだけでなく、当時の工芸に利用する必要を説き、さらに国家が名器の保護を国民に任せていると批判したことは注目される。⁽¹⁰⁾ また、高橋梅園は従来「道具茶の湯」として攻撃される茶器愛玩の正当性を主張し、「茶は道具の総合芸術である」と規定した上で、茶人・茶碗にとどまらない名物茶器の由来を「史学的芸術的」に試みたという。⁽¹¹⁾ 従って両者によるこれらの見解は、後述の『茶道名物考』も合わせて近代数寄者による名物観の到達点といえる。彼らの活動も民間人による美術作品の公開・記録・評価として『國華』に比することも可能である。しかし研究者との決定的な相違とは、数寄者が徹底して鑑賞者の立場にとどまる一方、研究者はあくまで作者の置かれた歴史的文脈を重視したことにあったと考えられる。

表 12 1917年4月28日國華社春季茶話会出品作品
(中国絵画のみ)

作者名	作品名	所蔵者	『國華』掲載
伝馬遠	山水図	岩崎小弥太	第234号
釈溥光	十六羅漢帖	岩崎小弥太	第333号
伝任月山	楼閣山水図双幅	川崎芳太郎	第321号
-	竹林山水図	岩崎小弥太	第308号
呂紀	四季花鳥図四幅	島津忠承	第328、335号
王問	漁楽図	岩崎小弥太	第310号
詹景鳳	山水図	住友吉左衛門	第329号
李士達	歳朝題詩図	岩崎小弥太	-
倪元璐	山水図	岩崎小弥太	第391号
呉振	溪山秋思図	岩崎小弥太	第370号
関思	月夜訪友図	岩崎小弥太	第299号
馮起震・馮可賓	墨竹図	岩崎小弥太	-
王建章	川至日升図	岩崎小弥太	第304号
張彦	山水図	岩崎小弥太	第392号
陳紹英	山水図	岩崎小弥太	第306号
陳賢	老子過関図	岩崎小弥太	第327号
曹有光	山水図	岩崎小弥太	第311号
李寅	平遠山水図	岩崎小弥太	第319号

参考文献：「春季茶話会記」『國華』第324号、1917年5月、391-392頁。

第三節 文人画評価の道程と書道界への提言

一九一〇年代以降、辛亥革命前年の中国で瀧が調査した中国人の所蔵品や、その後日本に将来された中国絵画の作品群が続々と掲載され、特に文人画に注目された。⁽¹²⁾ 一九一〇年代後半から二〇年代初頭には、岩崎家の所蔵する古渡の文人画が多数掲載されただけでなく、一九一七年四月二十八日、國華社春季茶話会において、日中の元代以後の文人画または南宗画に属するものと、それに対立する

上代及び北宋の画が展示された。⁽¹⁰⁾ 中国絵画は十八点で、元代以降の文人画は十一点上った(表12)。そのうち岩崎家の所蔵品が十点、残りの一点は住友家(吉左衛門)の所蔵品であった。当日は瀧が「文人画の本意」と題する講演を行ったが、その要旨によれば初期の見解をも踏まえつつ、後年展開される議論も含まれる。同年同月には東京帝室博物館でも新来の作品群を含んだ「南宗画特別陳列」が行われたが、⁽¹¹⁾ 國華社の方はすべて古渡の作品群から構成され、しかも宋代から明代までの院体画との比較によって提示された点にその独自性があり、かつ啓蒙的意図がうかがえる。

他方、一九一〇年代後半から二〇年代は、『國華』の外部で瀧の立場が大きく動いた時期でもあった。一九一四年一月二十三日公布の勅令第七号により東京帝国大学文科大学において従来の「美学一講座」が「美学、美術史 二講座」に改められ、その講座設置理由書によれば新設の第二講座では「主トシテ本邦及東洋ノ美学及美術史」が講じられることになった。⁽¹²⁾ そして同年二月二十一日、瀧がその講座の教授となったのである。⁽¹³⁾ この経緯には調査の余地があるが、前章でみたような「東洋」の美学・美術史確立の試みの一つの成果とも考えられる。以後、特にその講座の特殊講義では六朝から明代の画論画史の文献学的研究及び作品との比較、演習では代表的な画論を講読したといわれる。⁽¹⁴⁾

以上をふまえ、『國華』では古渡を含めた文人画に対する評価が

一変する。まず、早くも一九二二―一三年に掲載された田中豊蔵「南画新論」は、「南宗」「北宋」という名称の歴史性を検討した上で、その自然に対する制作態度によって文人画を評価し、また画風にも言及する。⁽¹⁵⁾ 書かれた時期から見ても、おそらく当時実見可能となった明代及び清代の文人画の作品群が議論の契機になったと推測される。ただし、実際に根拠となっているのは画論であって実作品ではない。そのため当時の日本では見られないと明記しつつ、元末四大家の作品を文人画として最も評価する。

次に、新来の作品群によって起こった文人画に対する評価は古渡の作品群にも及んだ。例えば、墨色の剛柔を旨とした「コンベンショナルな形式」は亡び行く古代芸術の記念物として永久に尊重しつつもその復活を願わないが、墨色の濃淡に開拓を試みた南画の水墨山水の方は将来最も発展の余地があるという。⁽¹⁶⁾ また技巧上の部分的発達に限られた文人芸術に対する「素人芸術」という観点から、足利時代の高僧画は因習的制約を破壊し大胆奔放な製作をなして芸術界を活性化したが、徳川下半期の文人画派はその遊戯的見解のために却って芸術に対する懸念の気魄を喪失したという。⁽¹⁷⁾

一九二〇年代後半以降には、『國華』に掲載される文人画は日本人の所蔵する新来の作品群へと移行した。同時にその文人画論は実際の作品に即して画法に言及するだけでなく、院体画との比較により中国絵画史におけるその位置づけを論じるに至った。⁽¹⁸⁾ 詳述の余地

はないが、その論点は主に次の四つに集約される。第一に、功名や技巧にとられない文人としての制作態度を重視した。第二に、それは実際には当時の価値観、すなわち近代的芸術観にもとづいて文人画の解釈及び評価を行うことを意味した。第三に、その本来から離れた当時の旧派（職業的南画家）及び前代末期の文人画を批判するか、または復興の対象外とみなした。第四に、最終的にはその制作態度だけではなく様式としての文人画を認識するに至った。特に、最も統括的な瀧節庵「支那画の二大潮流」では、院画（院体画）は技巧的・客観的であることを特色とするが、軒冕高士画（文人画）はそれと相反して技巧に拘泥せず、逸格態で意趣に長じた。この二つの流れに対して明代以降は「北宗画」「南宗画」という区別を適用し、元代以降の中国絵画の主流は後者にあった。しかしながら後世の様式化はその本来に反することで、その精神を失って形骸化したという。^②

実は、一九一〇年代半ばから一九二〇年代の『國華』ではこれら文人画論と並んで瀧による画史画論研究が複数掲載されたが、^③それらは大学における演習の成果の公表と考えられる。詳述の余地はないが、特に宋代画論の一つである郭若虚撰『图画见闻誌』にみられる「心印」について、「心の直ちに表はれて形となるもの」で「その心印説は現今の言葉で云へば表現説」であるという（「表現説」に「エキस्पレッシヨニズム」とルビあり）。^④このように、瀧の場合には

文人画を二〇世紀初頭の西洋絵画における表現主義に近似した（ただし同一ではない）ものとする根拠となったのが、画論に対する理解であったことに留意したい。

他方、『國華』ではすでに一九〇〇年代に中国書跡の作品と書に関する論文とが掲載されていたが、当時の書道界との歩み寄りはまだ見られなかった。一九一〇年代から二〇年代には中国書跡の作品が五点掲載され、^⑤当時の『國華』では文人画にとどまらず書への関心も深まったことがうかがえる。

まず、一九一〇年代末には「書道の新研究」が掲載された。そこでは、書法の美的価値に対する問題は絵画の研究上必要だが、現時の研究の多くは骨董的で学問的ではなく、新研究を試みる必要があるという。^⑥これは数寄者批判と同一の論法であり、当時の書道界は美術史研究者の期待通りには活動していないと考えられていたことがわかる。次に、一九二〇年代初めにはその「書道の新研究」に対して、そのように新しい芸術眼による書道を鼓吹するにもかかわらず、『國華』誌上で書の作例を掲載しないことを批判した投書があった。そこで「此程本誌編輯部に書を寄せて……」ではそれに応え、書を掲載することに異議はなく実際に掲載歴もあるが、「相当に有名なものであつても、なるべくは格段の深義を有するもの」を選択したく、そのため大いに苦心しているので、世間普通の書道誌とは異なるという。^⑦このように、『國華』が当時多数存在していた

書道雑誌とは異なる文脈で——おそらくは手本ではなく作品として——書を掲載しようと難儀していたことがうかがえる。

最後に、瀧拙庵「書道と美術」は書道作振会で行われた講演の筆記である（経緯は不明）。それによれば、明治初年の「書は美術にあらずと云ふ議論」には時代上の制約があり、また当時の状況を考えれば南画が排斥されたのも妥当であった。文人画は芸術の第一義が主観の表現にあるとする近年の動向にかなうが、その筆法は書道と同程度に自在にして自己の表現を尽くしている必要がある。そしてそれは文人画に限らずすべての「東洋画」に必要であるという⁽⁸⁾。このように、近代的芸術観から書を画と同等に自己表現の手段とみなす見解は前述の「心印」表現⁽⁹⁾理解の応用であり、美術と書をめぐる論争を統括した上で、この時点で書道界に対して直接表明されたことを評価したい。

第四節 『國華』掲載作品

第一項 一九一〇年代——岩崎家所蔵文人画の優勢

この時期『國華』に掲載された古渡の中国絵画は、前の時期と同等の点数（九十六点）を維持した（新来

表 13 1910年代掲載作品の民間所蔵者

区 分	名 前	生没年	略 歴	点数
勲功華族	岩崎弥之助		前出。小弥太（1874-1945）は子。久弥（1865-1955）は甥（弥太郎の子）で三菱財閥の三代目。	25
	井上馨		前出。勝之助（1861-1929）は甥で養子。	6
	川崎正蔵	1837-1912	川崎造船所を創設。芳太郎は養子（1869-1920 1920年1月13日男爵）	5
	住友吉左衛門	1864-1926	名友純、号春翠・泉屋。住友本家第十五代。1911年8月25日男爵。	4
	森村開作	1873-?	6代森村市佐衛門（1839-1919 1915年12月1日男爵）の子。日本貿易協会会長。	3
個人	村山龍平		前出	3
	小津清左衛門	1888-?	元禄年間に創業した老舗の末裔。小津銀行代表社員。	2
	西川文蔵	-	-	2
	井汲倉蔵	-	-	1
	井上密	1867-1916	法学者。1917年入札。	1
	岩本栄之助	1877-1916	株式相場師。1917年入札。	1
	木下吉之丞	-	-	1
	桑名鉄城	1864-1938	号九華印室。篆刻家。	1
	白井義胤	-	-	1
	高松長左衛門	-	-	1
	土井林吉	1871-1952	号晚翠。詩人・英文学者。	1
	長谷川治郎兵衛	-	-	1
	松本松蔵	-	号双軒庵。実業家、九州電気軌道株式会社重役。	1
	村上柯吉	1889-?	千代田石油株式会社社長。	1
茂木七郎右衛門	1860-1929	野田醬油会社を創業。	1	
旧大名家・公家	徳川義親		前出	6
	島津忠承	-	薩摩鹿兒島藩第13代島津家第29代当主忠義（1841-1897 公爵）の子。	3
	徳川達道		前出	2
	松平直亮		前出	2
	秋元興朝		前出	1
	酒井忠興	1879-1919	播磨姫路藩酒井家第10代当主忠邦（1854-1879）の子。伯爵。	1
伊達宗基		前出	1	

参考文献：表4に同じ。

表 14 1910年代掲載作品の来歴

区分	人名	件数	
江戸時代 (文人系)	浅野樸堂	1	
	安西雲煙	1	
	市河米庵	1	
	篠崎小竹	1	
	谷文晁	1	
	永井喜暉	1	
	中林竹洞	1	
	貫名海屋	1	
	山本梅逸	1	
	頼山陽	1	
江戸時代 (茶の湯系)	松平不昧	2	
	徳川家	2	
	松花堂昭乗	1	
	佐久間洞巖	1	
	徳川家康	1	
	徳川吉宗	1	
	小堀遠州	1	
	偃谿広聞	3	
禅僧 (中国)	中峰明本	2	
	天目文礼	1	
	平山処林	1	
	一山一寧	1	
	東叟	1	
	見心来復	1	
	黄檗僧	雲林	1
		隠元隆琦	1
		逸然	1
		木庵性瑫	1
高泉性敦		1	
禅僧 (日本)	即非如一	1	
	愚中周及	1	
	絶海中津	1	
	太原崇孚	1	
	普門	1	
狩野家	探美	1	
	探幽	1	
東山御物	不明	1	
	足利義満	2	
明治時代	不明	1	
	斎藤拝石	5	
	奥三郎兵衛	2	
	鈴木煙雲	2	
	平野五岳	2	
	長三州	2	
	野村素介	1	
	田能村直入	1	
	山中信天翁	1	
	福田鳴鶯	1	
	岡井慎吾	1	
	千原華溪	1	
	小西喜兵衛	1	
	村田香谷	1	

もまた第一ピークだったので、双方を合わせた中国絵画の掲載点数は創刊以来最多となる。所蔵者の最多は勲功華族であり、その掲載点数は前の時期の三倍に上った(表13)。その上昇の要因は岩崎家の所蔵品で二十五点を占め、その内訳は二点を除いて明代または清代の作品で、十七点は文人画であった。その他、川崎、住友、森村家が新たに登場するが、住友の所蔵品もすべて明代または清代の文人画である。個人では、前出の村山のほかは比較的無名の所蔵者だが、その内容はやはり文人画が多い。旧大名家では、勲功華族における急増と引き替えにその掲載点数は半減したが、新たに島津、旧姫路藩酒井家が登場する。

来歴としては、文人画の増加に伴い、江戸時代の文人系が茶の湯系を上回った(表14)。また、煎茶史によれば黄檗僧(隠元隆琦とその門下僧)は江戸時代に煎茶を含む文人の文化を普及したといわれ、

例外的に文人系に属する。なお、『國華』では明記されないが、近年の研究により岩崎家及び住友家の所蔵品にみられる明治時代の文人系の来歴も明らかになった。^⑩

内容としては、院体画(南宋・元)が前の時期の三分の一にまで落ち込む一方、文人画は三・六倍に急増して一九一〇年代全体の三分の一を占め(三十三点)、全院体画を上回った(表15)。ただし王蒙はいわゆる元末四大家の一人であるが、元画寒林煇樵図(第二七三号)の印章は後入れとされている。^⑪明代では特に文徵明の甥の文伯仁、忠臣として著名であった楊文聰のほか、次節でみるように、中国では評価が低い江戸時代の日本で受容された張瑞図、王建章、陳賢が新たに登場する。清代では特にいわゆる四王呉恽の一人である恽壽平(号南田)、来舶清人の江大来(号稼圃)、そして沈銓が新たに登場する。沈南蘋筆墨竹図(第三三四号)は従来の院体

表 15 1910年代掲載作品の内容

区分	作者名(原文ママ)	点数	
文人画(明)	張瑞図	4	
	盛茂燁	2	
	王建章	2	
	葛徵奇	1	
	関思	1	
	周之夔	1	
	詹景鳳	1	
	趙左	1	
	陳賢	1	
	任時中	1	
	文伯仁	1	
	楊文驄	1	
	陸治	1	
	林台衡	1	
文人画(清)	伊孚九	1	
	惲南田	1	
	王学浩	1	
	許友眉	1	
	江稼圃	1	
	黄慎	1	
	沈南蘋	1	
	曹有光	1	
	陳紹英	1	
	翟大坤	1	
	武丹	1	
	李寅	1	
	文人画(宋)	陳所翁	1
	文人画(元)	[王蒙]	1
院体画(明)	李士達	2	
	呂紀	2	
	王維烈	1	
	王問	1	
	仇英	1	
	伝仇英	1	
	謝時臣	1	
	鐘欽礼	1	
	戴文進	1	
	石鋭 [閻次平]	1	
	藍瑛	1	
	劉俊	1	
	伝辺文進	1	
	院体画(清)	沈南蘋	3
伝張思恭		2	
[張思恭]		1	
筆者不詳 [張思恭]		1	
伝顔輝		2	
筆者不詳 [顔輝]		1	
周季常		1	
陸信忠		1	
伝吳道子		1	
伝禪月大師		1	
[李真]		2	
[陸信忠]		1	
筆者不詳		2	
[無記名]		3	
院体画(南宋)	李安忠	1	
	梁楷	1	
	伝毛松	1	
	[夏珪]	1	
院体画(元)	[李迪]	1	
	伝孫君沢	2	
	孫君沢	1	
	伝任月山	1	
	[任月山]	1	
	伝王若水	1	
	伝張遠	1	
	[無記名]	1	
	牧谿	1	
	牧溪	1	
禅画	伝牧谿	1	
	[牧谿]	1	
	因陀羅	1	
	雪庵	1	
	伝胡直夫	1	
	筆者不詳 [率翁]	1	
	[李確]	1	
	[牧谿、胡直夫]	1	
	[無記名]	1	
	その他	顧德謙	1

画とは全く別調に属する墨竹であり、その存在に戸惑いを隠さない。⁽¹⁵⁾
文人画の半数は岩崎の所蔵品であった。

院体画(明・清)のほとんどは明代であり、特に画院に属した辺文進、劉俊、在野の謝時臣⁽¹⁶⁾、李士達が新たに登場する。徳川・島

津・岩崎家に加えて、個人の所蔵である。特に岩崎家の所蔵品に文人画と院体画の双方が見られることについては、後述する。
道釈画では貫休(号禪月大師)が初めて登場し、前章でみたように、その十六羅漢図(第二五三号)は以後羅漢図における「禪月様」

の典型となる(ただし南宋時代の制作とする)⁽¹⁷⁾。

院体画(南宋・元)では、特に目新しい作者はいないが元代の作例の掲載点数が宋代を上回る。古寺・旧大名家のほか、勲功華族の井上・川崎・森村・岩崎の所蔵である。

禅画では新たに溥光(号雪庵)が登場し、その羅漢図(第三三三号)は「文人画若くば南画の淵源をなすべき古名家の作物」の例として評価される。⁽¹⁸⁾ また、伝牧谿筆遠浦帰帆図(第二九一号)は牧谿による瀟湘八景図の一つとして、初めて登場した。所蔵者は相変わらず全区分に均しく巨る。

なお、顧徳謙は徐熙と同様に、五

表 16 1920 年代掲載作品の民間所蔵者

区分	名前	生没年	略歴	点数
旧大名家・公家	浅野長勲	1842-1937	安芸広島藩浅井家第12代当主。侯爵。	35
	島津忠重		前出	6
	秋元春朝		前出	2
	松平直亮		前出	2
	黒田長成		前出	1
	徳川達道		前出	1
勲功華族	松平康春	1892-?	美作津山藩松平家第8代当主齐民(1814-1891 子爵)の五男康民(1861-?)の子。1925年入札。	1
	岩崎小弥太		前出	14
	松方巖	1862-1942	松方正義(1835-1924 薩摩藩出身の政治家、首相に二度就任。1884年7月7日伯爵、1922年9月18日公爵)の子で、十五銀行取締役。1927年12月19日爵位返上。1928年入札。	7
	川崎武之助		前出	5
	藤田平太郎	-	藤田伝三郎(1841-1912 号香雪斎。藤田組を創立。1911年8月25日男爵)の長男。	5
	原嘉道	1867-1944	弁護士、のち枢密院議長。1944年8月7日男爵。	2
	神田金樹	1885-?	英文学者神田乃武(1857-1923 1898年7月4日男爵)の子。	1
	郷誠之助	1865-1942	政治家郷純造(1900年5月9日男爵)の子。実業家、財界人。	1
個人	長与又郎	1878-1941	長与専斎(1838-1902)の子。病理学者。1941年8月15日男爵。	1
	森村開作		前出	1
	広岡憲三	1876-?	1901年先代信五郎の養子となり、1904年家督相続。加島銀行頭取。1928年入札。	3
	宗像九一郎	-	-	2
	馬越恭平		前出	2
	本山豊実	-	古美術商。	1
	福井貞一郎	-	-	1
	山田他人夫	-	-	1
	茂木七郎右衛門		前出	1
尾本龍	-	-	1	
松本勝太郎	1874-?	政治家。	1	

参考文献：表4に同じ。

代の画人であるが南宋院体画の文脈でのみ言及される。

第二項 一九二〇年代

——浅野家所蔵院体画の優勢

この時期『國華』に掲載された古渡の中国絵画は、前の時期と同等の掲載点数(九十九点)を維持して過去最多となった(新来の掲載点数は一時的に減少した)。所蔵者の最多は旧大名家で、その掲載点数も過去最多となった(表16)。特に浅野家の所蔵品は初登場にして三十五点に上り、一九二〇年代全体の掲載点数の三分の一以上を占める。その内訳は院体画二十二点、禅画八点、道釈画五点であり、特に院体画(南宋・元)が十八点に上る。その他、旧津山藩松平家も新たに登場する。その所蔵品は旧松江藩同家の所蔵品と共に名物である。勲功華族もまた前の時期と同等を維持するが、新たに松方、藤田、郷、原家等が登場する(岩崎の所蔵品掲載は一九三三年七月で終了)。個人では、一九〇〇年代に登場していた馬越のほか、広岡、宗像家等が登場する。

来歴としては、明治時代を除くと、茶の湯系のものしか見られない(表17)。

表 18 1920年代掲載作品の内容

区 分	作者名 (原文ママ)	点数
院体画 (南宋)	伝夏珪	3
	[夏珪]	1
	徽宗皇帝	1
	[徽宗]	1
	伝徐崇嗣	1
	[李安忠]	2
	[宋汝志]	1
	[戴嵩]	1
	[趙昌]	1
	[馬遠]	1
	[牧谿]	1
	[梁楷]	1
	院体画 (元)	任月山
伝任月山		1
錢舜拳		1
伝錢舜拳		2
[錢舜拳]		1
用田		1
伝用田		1
松田		1
頼庵		1
[頼庵]		1
趙子昂		1
伝趙子昂		1
伝胡廷暉		1
伝孫君沢		1
[盛子昭]		1
[無記名]		1
院体画 (明)		伝紅白川
	劉俊	2
	吳璉	1
	周綸	1
	張平山	1
	辺文進	1
	李一和	1
	呂敬甫	1
	[野泉]	1
[無記名]	1	
院体画 (清)	沈南蘋	5

表 17 1920年代掲載作品の来歴

区 分	人 名	件数
禅僧 (中国)	一山一寧	1
	偃谿広開	1
	子輿	1
	松源崇岳	1
	浄伏禅師	1
	崇裕	1
東山御物	楚石梵琦	1
	[雜華室印]	3
	足利義満 (表装)	2
狩野家	探幽	5
	不明	1
江戸時代 (茶の湯系)	松花堂昭乘	1
	徳川吉宗	1
	松平定信	1
禅僧 (日本)	玉室宗伯	1
	玉舟宗璠	1
	策彦周良	1
	清溪通徹	1
明治時代	斎藤拜石	1
	臺山堂	1
	千原華溪	1
	長三州	1
	長田新月	1
	平野五岳	1
山中信天翁	1	

内容としては、院体画(南宋・元)が巻き返して、全体の三分の一(三十三点)を占める(表18)。新しい作者としては、南宋時代では宋汝志、徐崇嗣、元代では頼庵、松田(用田)、趙孟頫(字子昂)がいる。特に、頼庵、松田(用田)はいずれも『君台観左右帳記』にしか記載がなく、前者は魚図、後者は栗鼠図で知られた。また、趙孟頫は文人でありながら院体画の風格を有すると評された。⁽¹⁸⁾

院体画(明・清)及び禅画は着実に増加した。院体画(明・清)では、いずれも草虫図で著名な紅白川と呂敬甫、及び藍瑛の子である藍子昂等が新たに登場する。

禅画では、新たに子庭、雪窓、檀芝瑞、心越興儔、蘿窓が登場する。子庭・雪窓・蘿窓は中国では評価が低く、檀芝瑞は『君台観左右帳記』⁽¹⁹⁾にのみ記載があり、心越興儔は江戸時代の来日僧であった。また、伝玉潤筆山市晴嵐図(第四二九号)は伝牧谿筆平沙落雁図(第四一〇号)と共に八景図の一つで、牧谿筆草陀天図・竹猿図(第四二五号)と合わせ

ていずれも名物である(表3参照)。

道釈画では、『君台観左右帳記』にさえ記載がない、すなわち落款によってのみ知られる作者(陸仲淵・陸四郎)⁽¹⁸⁾、また探幽の鑑定によってのみ知られる作者(趙仲淵)⁽¹⁹⁾があった。

文人画は激減したが、特に江戸時代に文人画の手本として受容された『芥子園画伝』の挿図の作者であった王概が新たに登場する。

第五節 文人画に対する評価の成立

前述のように、古渡の文人画には一流の作品が見られなかったが、その事実への認識は特に一九一〇年代に新来の文人画に遭遇して以降顕著に見られた。例えば、日本に伝来した宋代の画では南宋時代のものも多く、元代についてはその南宋院体画の系統に属するもの以外はない。最も不足を感じるのは文人画または南画の淵源となる



図12 元画寒林婦樵図

京都 井上密蔵『國華』第273号
(1913年2月)掲載

名家の作品であり、元末四大家に至っては伝称作で確かなものはないという⁽²⁰⁾。従って、前節でみた元画寒林婦樵図(図12)は、掲載当時王蒙の真筆ではなく南北両宗を折衷した一派の傑作とみなされた。また明代については、雪舟でさえ当時すでに大家であった沈周を師となしえなかったように、足利時代にはその渡来が少なかっただけでなく、江戸時代に渡来したのもその後期のものが多く、沈周・文徵明ら大家の作はなかったという⁽²¹⁾。さらに清代についても渡来するものは甚だ少なく、王翬や恽壽平のような一流の大家については近年ようやく新来の作品群によってその偉大なる手腕を知った次第で、二流以下の画人の作品でも入手したときには重宝されてきたという⁽²²⁾。

第一項 新来の文人画——再評価の契機

前述のように、一九一〇年代には中国人の所蔵する明代と清代の文人画が一定量掲載された。それらが文人画全般に対する再評価の直接の契機になったと考えられるが、その価値基準は主に二つある。第一に、特定の古人に倣いつつもその単なる模倣ではない、また自然観察を行いつつもその単なる模倣(写実)ではないことである。第二に、自題詩や落款のある作例に対して、それらを作者による書として画と共に評価することである。前者は絵画を最終的にはその作者の自己表現とみなした当時の西洋絵画、すなわち「近代絵画」との類似性にもとづく価値観であり、後者はその西洋絵画と対抗し

うる「東洋絵画」の独自性にもとづいた価値観といえる⁽¹⁶⁾。このように、まず新来の作品群に即して見出された「近代絵画」にして「東洋絵画」という文人画の両義性が、その後『國華』における文人画論の基調となった。

なお、文人画の淵源とみなされた元代末期の作者の作品は一九一〇年代までに掲載された中国人所蔵品の中には含まれなかったが、一九三〇年代以降日本人の所蔵品より掲載される⁽¹⁶⁾。

第二項 浙派と二流文人画——古渡の再評価(一)

前述のように、一九〇〇年代以前には特に院体画に即して明代・清代の画は宋代・元代よりも劣るという認識があった。しかし一九一〇年代前後より古渡の作例が増加するに伴い、またおそらくはその時代の文人画の作例が少なかったために、明代の院体画——特に浙派——を評価しようとする傾向が見られる(浙派とは、明代において宮廷の外にも普及した院体画の作風のうち、特に山水画の流派をさす)。

まず花鳥画について、例えば明代の呂紀(図13)は新様を開拓するの功績があった辺文進と林良以上に、総合的にして疎細を兼ねる妙があるという⁽¹⁶⁾。また、清代の沈銓の画迹は概して清新な作風を示し、その花鳥図(図14)は呂紀のように旧様を伝えた一派の花鳥画に対して近代的支那花鳥画の一種であるという⁽¹⁶⁾。このように、古



図13 呂紀筆花鳥図

東京 公爵島津忠承蔵
【國華】第328号(1917年9月)掲載



図14 沈南蕓(沈銓)筆花鳥図

東京 侯爵井上勝之助蔵
【國華】第326号(1917年7月)掲載

渡に作例の多かった呂紀や沈銓を、日本の画人への影響にとどまらず中国絵画史の中で積極的に評価しようと試みた。次に浙派について、例えば明代の山水においては馬遠・夏珪の流れが一時流行したが、さらにその風格を一転して勁抜の画態をなしたのが浙派であった、その浙派の初めをなしたのが戴文進(図15)である。その画に

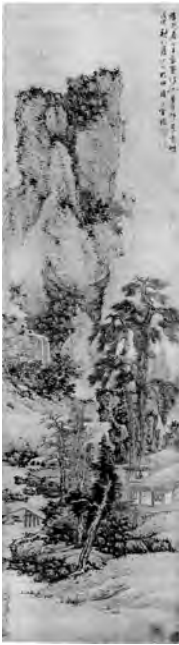


図 17 藍瑛筆秋景山水図

東京 男爵岩崎小弥太蔵 『國華』第 303 号 (1915 年 8 月) 掲載



図 16 石銳筆金碧樓閣山水図

東京 侯爵井上馨蔵 『國華』第 230 号 (1909 年 7 月) 掲載



図 15 戴文進筆夏景山水図

東京 伯爵徳川達道蔵 『國華』第 265 号 (1912 年 6 月) 掲載

は宋元の画には見られない特徴もあり、むしろ明画としての新様を窺うに足るとい¹⁸⁾。また、石鋭筆金碧樓閣山水図(図16)も明代の特色を表現した作として一個の代表品であるとい¹⁹⁾。さらに、藍瑛は浙派の殿將で壮大にして繁雑な山水を写し筆端の豪気を誇張したので、文人の鑑賞には堪えないとして中国の批評家には排斥された。しかし秋景山水図(図17)のような傑作に至ってはそのような欠点は見られず、むしろ浙派の長所を開明しているとい²⁰⁾。このように、中国では同時代の文人画よりも評価が低い²¹⁾が、日本の古渡に作例の多かつた浙派を積極的に評価する。

他方、文人画で一流作者の代わりに古渡に多く見られたのは、明の嘉靖年間以降(明代後期)に活躍した一連の画人と、清代のいわゆる来舶清人による画であった。一九一〇年代以降新来の作例によって文人画が再評価されるにつれ、これら古渡の文人画についても積極的に評価しようとする傾向が見られる。

まず明代について、例えば明清時代のものについてはもとより中国に名蹟があるのは明らかだが、日本にもかの国にも劣らないと思われる実²²⁾に驚くべき尤物があつて、王²³⁾建章筆川至日升図(図18)はその類であるとい²⁴⁾。また、張²⁵⁾瑞図(図19)は嘉靖以降の南宗文人画家の中で最も特色のある一人で、独自の画境を持っている点においては当時の四大家以上に評価されても支障ないとい²⁶⁾。さらに、陳²⁷⁾賢(図20)は中国の画史にその事績を伝えず、画についても知ら

ない者が多いが、書の隠元、木庵、即非と並んで我国における黄檗文化の代表であるという。このように、江戸時代後期から明治時代初期にそれらの画を鑑賞してきた煎茶会や書画会は当時衰退しつつ

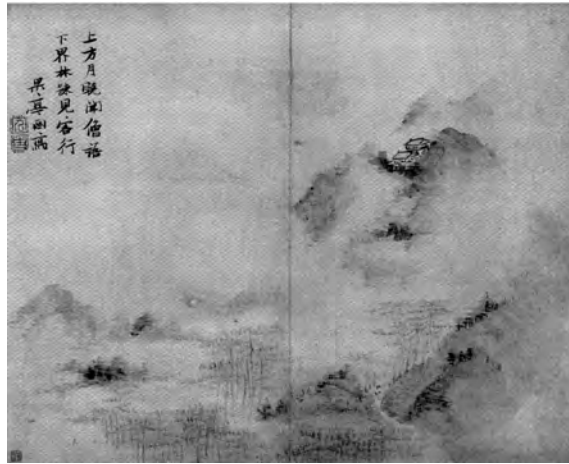


図 19 張瑞図筆月夜図

大阪市 菅沼正俊蔵 【國華】第 507 号 (1933 年 2 月) 掲載



図 18 王建章筆川至日升図

東京 男爵岩崎小弥太蔵
【國華】第 304 号 (1915 年 9 月) 掲載

あつたが、それと入れ替わるようにして『國華』で再評価されたのである。次に来船清人についても、例えば江大来(図 21)は、伊海の山水画がいわゆる逸格に属して(北宋の)董源の正派ではなかったのに対して、その正派を伝えたという^(註)。このように、単に同時代の日本の画人に影響を与えたというだけでなく、中国絵画史におけるその位置づけにも言及された。

ところで、以上の浙派と二流文人画のうち、前述のように岩崎家



図 21 江稼圃筆山水図

伊勢 小津清左衛門蔵 【國華】
第 349 号 (1919 年 6 月) 掲載



図 20 陳賢筆積像図卷

大阪市 山中吉郎兵衛蔵
【國華】第 568 号 (1938 年 3 月) 掲載

または住友家の所蔵品の多くには明治時代に関する来歴があり、当時の所蔵者である岩崎または住友より一世代前（一九二〇年代以前の生まれ）の人々によって所蔵され、一八八〇年代以降の書画会や煎茶会で鑑賞されたことを示す。それらには文人画だけでなく院体画も含まれたことから、彼らの鑑賞対象としては両者がさほどの区別なく受容されたと考えられる。

第三項 禅画の両義性——古渡の再評価（二）

前述のように、禅画はすでに「宋元画」の一部として評価されてきたが、一九一〇年代以降、特にその史的評価が行われるようになる。まずその発生について、南宋時代に減筆的描法、つまり墨の剛柔・濃淡・細太の変化によって形態を暗示することが試みられた。その効果がちょうど当時盛んであった禅宗の教義と適合したために、この画法は禅僧の間に流行した。彼らは従来の着色道釈画ではなく、自らの教義に都合のよい主題——寒山拾得、達磨、布袋、白衣観音、出山釈迦等を採用した。また賛を加えることによって書画の交渉が始まり、それまで崇拜目的であった仏画が鑑賞の性質を帯びるようになったという（図22⁽¹⁸⁾）。特に、当時の画院に属してその「真画」が評価されていた梁楷は、この意味においてその減筆画が再評価された。すなわち、六祖図（図23）はその表現の形式を簡略化し、説明的態度を捨てて端的に対象の実相に触れようとし



図24 牧溪筆白衣観音図

京都 大徳寺蔵 『國華』第265号（1912年6月）掲載



図23 梁楷筆六祖図

東京 伯爵松平直亮蔵 『國華』第289号（1914年6月）掲載



図22 伝胡直夫筆出山釈迦図

東京 伯爵酒井忠興蔵 『國華』第275号（1913年4月）掲載

た“expressionism”であり、禪画はむしろその形式を踏襲したにすぎないという⁽¹⁸⁾。また、牧谿及び玉潤は濃淡を基調にした暈渲や隈取を用いたが、その典型は「南画的」と評された牧溪筆白衣観音図(図24)⁽¹⁹⁾、及び両者による瀟湘八景図(図25、図26)であった。

一九二〇年代以降には、禪画を古渡には少ない文人画の先駆とみなす傾向が顕著にみられた。例えば、宋元時代において文人画とみなされるものは高位高官の筆になるものと僧侶の遊戯に出たものと



図25 伝牧谿筆遠浦帰帆図

東京 伯爵松平直亮蔵 『國華』第291号(1914年8月)掲載



図26 伝玉潤筆山市晴嵐図

東京 伯爵松平直亮蔵 『國華』第429号(1926年8月)掲載



図28 因陀羅筆寒山拾得図

広島市 侯爵浅野長勲蔵 『國華』第419号(1925年10月)掲載



図27 雪庵筆羅漢図

東京 男爵岩崎小弥太蔵 『國華』第333号(1918年2月)掲載

の二種類に分けるべきで、足利時代に邦人が賞賛したその時代の人画には後者が多かつたという⁽²⁰⁾。また、史家は従来元末四大家が近世文人画の祖であることを説いて高僧画が文人画を大成するに与つたとは説いていないが、薄光(図27)や因陀羅(図28)の画に接してその妙を感じる我らはその歴史上における地位が大切なこ

とを考えざるを得ない⁽¹⁰⁾という。さらに、元代末期から明代初期の非院体画は足利時代に渡来したものが甚だ多く、今日に遺存するものも相当ある。それはおそらく中国では明代以降新しい文人画が流行するにつれ、この種の「古態」の文人画は圧倒されて顧みられなくなったためである。従ってこの種の画は茶の湯趣味という数寄者の鑑賞に適するから貴いというだけでなく、中国絵画史上尊重すべきものである⁽¹¹⁾という。

このように、禅画は近代研究者にとって古渡における文人画の先駆であり得ただけでなく、同時に近代数寄者にとっては牧谿や玉澗という従来茶の湯の名物が史的評価を得る根拠となった。まさにその両義性において、禅画は古渡の中国絵画の中で最強の作品群であったといえる。

第三章 一九三〇～一九四〇年代——古渡掲載の終息

第一節 民間所蔵品の行方

一九三〇年前後、民間所蔵品の処遇に対して一定の解決がみられる。すなわち、一九二九年三月二十八日、「国宝保存法」(法律第十七号)が公布された。これ以後国宝の対象には民間所蔵品も含まれ、その国宝は従来資格から「指定」となった⁽¹²⁾。その諮問機関と

しては文部省に国宝保存会が設置され、その委員三十名の内には瀧濱田耕作、澤村専太郎、田中豊蔵、内藤虎次郎が含まれた⁽¹³⁾。この法律により、特に島津家所蔵の呂紀筆花鳥図(第三二八、三三五号)、井上家旧蔵の馬遠筆寒江独釣図、及び川崎家所蔵の銭選筆桓野王図と伝顔輝筆寒山拾得図(第二九八号)は、『國華』掲載の民間所蔵の中国絵画の中で最も早く、一九三一年一月十九日に国宝に指定された⁽¹⁴⁾。その後、一九四九年までに国宝に指定された『國華』掲載の古渡の中国絵画は、全部で五十四点上る(表19、不明分を含む)。同時に従来古社寺保存法による国宝資格(古寺所蔵品)もまた「指定」とみなされたが、『國華』掲載作品についてその点数(四十四点)に変化はない。

続いて一九三三年四月一日、「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」(法律第四三号)が公布された。この法律の主眼は、国宝以外の一定の美術品に対して当面の輸出及び(植民地への)移出を禁止することであった⁽¹⁵⁾。その諮問機関としては文部省に重要美術品等調査委員会が設置され、その会長は瀧であり、委員二十一名の内には濱田耕作、原田淑人、藤懸静也、内藤虎次郎が、幹事三名の内には米澤嘉圃が含まれた⁽¹⁶⁾。この法律により一九四四年までに重要美術品に認定された『國華』掲載の古渡の中国絵画は百二十九点上り、その後国宝に再指定されたものもある(表20)。特に旧大名家では浅野、黒田、尾張徳川家、勲功華族では岩崎、團、井上家、個人では武藤

表 20 重要美術品に認定された『國華』掲載の古渡の中国絵画

掲載当時の所蔵者	件数	右の内、国宝に再指定された件数
旧大名家・公家	48	(7)
勲功華族	50	(12)
個人	24	(5)
不明	7	(4)
計	129	(28)

参考文献：文部省宗教局編『重要美術品等認定物件目録第1輯』文部省宗教局 1936。同『同第2輯』同、1938。『重要美術品等認定物件目録』思文閣、1972。

表 19 国宝に指定された『國華』掲載の古渡の中国絵画

掲載当時の所蔵者	件数
古寺	44
旧大名家・公家	20
勲功華族	17
個人	9
不明	8
計	98

参考文献：文部省宗教局保存課編『国宝宝物類目録』文部省宗教局保存課、1940。国立博物館編『国宝目録 追加』好学社、1949。『官報』印刷局、1948-1950。

根津家の所蔵品の多くが認定された。このように、民間所蔵品に対する法律はこの時期になってようやく成立したが、その背景に一九一〇年代以降『國華』誌上で展開されてきたような議論があったことは、それぞれの諮問機関の委員に関係者が少なからず含まれたことから明らかである。

法律の制定後も、『國華』では新たに国宝に指定された作品の一覧を「国宝の新指定」として第五四四号（一九三六年三月）以降不定期に掲載しただけでなく、国宝保存委員中の有志によって提出された国宝の海外搬出禁止に関する建議を紹介し、また重美（重要美術品）は当時重宝の海外流出を防ぐために制

定された仮の国宝ともいえるもので今となっては不要であり、むしろ国宝の指定を速やかに行うべきと主張した⁽¹⁸⁾。しかしながら、これまで見てきたように重要な入札はすでに終了していて、民間所蔵品に対する法律の制定はやや遅きに失したといえる。『國華』でも懸念されたように、後年、特に重要美術品は短期間に大量に認定し過ぎたという非難を免れなかった⁽¹⁹⁾。

他方、この時期には民間所蔵品を基礎とした美術館が複数設立された。まず一九三一年十二月、徳川義親は財団法人徳川黎明会を設立したが、その設立趣意は『國華』が所蔵者に対して長年一貫して表明してきた希望に合致している⁽²⁰⁾。その運営になる徳川美術館は一九三五年十一月に開館し、『國華』でも徳川家が伝来の什物を公開して普く世人の観覧に供するに至ったのは慶賀に堪えないと評した⁽²¹⁾。また一九三八年十一月、近衛文麿は財団法人陽明文庫を設立して展観を行った⁽²²⁾。

さらに一九四一年十月、故根津嘉一郎の遺志による根津美術館が開館した。その建物としては旧宅をそのまま使用して、同年十一月下旬に第一回の展観が行われた⁽²³⁾。続いて一九四二年五月下旬には第二回の展観が行われたが、『國華』ではそれを紹介するだけでなく要望も述べている⁽²⁴⁾。根津は、一九四〇年に所蔵品目録の第一弾として根津美術館編刊『青山荘清賞 第一 支那画篇』をすでに出版していた。後年、『國華』ではその序文の内容を受けて、彼の蒐集が

単に自己の為ではなく国家的意味を有することが認められると評した上で、図録の内容に関する要望をも述べている⁽¹⁶⁾。根津は個人所蔵者の中では戦前・戦中に美術館設立を果たし得た唯一の例だったので、それだけに『國華』では期待もまた大きかったといえる。

第二節 『國華』掲載作品

この時期『國華』に掲載された古渡の中国絵画は一九三一年を最後のピークとして終息へと向かい、以後新来の掲載点数が古渡を上回る。しかし古渡の所蔵者の個人及び勲功華族では、なお新顔が見られた(表21)。個人では一九〇〇年代に一度登場した原家(富太郎)を除いて全員が初登場であり、特に武藤、根津、内野家は以前より所蔵者として著名であった。勲功華族では、新たに團、大倉家が登場する。特に大倉家はすでに一九一七年に財団法人大倉集古館を設立していたが、その中国絵画は一九三四年十月に初めて掲載された⁽¹⁷⁾。旧大名家では、新たに旧琉球王の尚、旧金沢藩前田家が登場する。なお帝室御物がこの時期初めて登場するが、いずれも禅画

表 21 1930-40年代掲載作品の民間所蔵者

区 分	名 前	生没年	略 歴	点数
個人	武藤金太	-	武藤山治(1867-1934 実業家、政治家。帝人事件を告発して暗殺される)の子。	5
	根津嘉一郎	1860-1940	号無事庵、青山。東武系実業家。1941年に根津美術館を開館。1943年入札。	5
	菅沼正俊	-	-	3
	原富太郎	-	前出	3
	内野晋	-	内野皎亭(名五郎三。漢学者)の子か。1936年入札。	2
	加藤正治	1871-1952	法学者・俳人。	2
	長尾欽弥	1892-?	株式会社栄養と育児の会を創業。	2
	久田益太郎	1870-?	帝国朝日銀行・帝國土地興行専務、原田積善会会長(任1934-42)。	2
	守屋孝藏	1876-1953	弁護士。	2
	北村太三郎	-	-	1
	児玉実徳	-	-	1
	住友寛一	1896-1956	吉左衛門の長男、住友分家となる。	1
	原邦造	1883-1958	財界人。	1
	山中吉郎兵衛	1845-1917	山中商会を創設。	1
勲功華族	團伊能	1892-1973	團琢磨(1858-1932 三井系実業家、血盟団事件で暗殺される。1928年11月10日男爵)の子。	7
	郷誠之助		前出	4
	藤田平太郎		前出	1
	大倉喜八郎	1837-1928	号鶴彦。大倉財閥を創設。1915年12月1日男爵。1899年自宅に隣接して大倉美術館を設立、1917年財団法人大倉集古館を設立。1923年関東大震災により被災、1928年に再建。	1
	原嘉道		前出	1
旧大名家・公家	藤田徳次郎	1880-1935	藤田伝三郎(前出)の次男で、1920年に分家。	1
	尚 裕	1918-?	最後の琉球王・尚泰(1843-1901 侯爵)の曾孫。	2
	浅野家		前出	1
	近衛文麿	1891-1945	前出近衛篤磨の子。所蔵文書の一部は、1897年に降京都帝国大学または宮内省図書寮へ委託。1918年の入札を経て、1938年に財団法人陽明文庫を設立し、上記寄託品も含めて保管。	1
	前田利為	1885-1942	加賀金沢藩前田家第14代当主慶寧(1830-1874)の長子利嗣(1858-1900 侯爵)の養子。陸軍軍人。	1

参考文献：表4に同じ。

表 23 1930-40年代掲載作品の内容

区 分	作者名(原文ママ)	点数
院体画(南宋)	伝范安仁	2
	[徐熙]	1
院体画(元)	筆者不詳	1
	松田	1
	伝松田	1
	銭選	1
	[銭選]	1
	伝王若水	1
	伝夏明遠	1
	[趙孟頫]	1
	[任月山]	1
禅画	雪窓	4
	因陀羅	2
	胡直夫	1
	子庭	1
	伝牧谿	4
	[牧谿]	4
	伝玉潤	1
	元人	1
	[無記名]	1
道釈画	西金居士	1
	蔡山	1
	伝張月壺	1
	[張月壺]	1
	[顔輝]	1
	[張思恭]	1
	[無記名]	5
文人画	陳賢	2
	王鑑	1
	王原祁	1
	王鐸	1
	洪朱祉	1
	釈道濟	1
	宋旭	1
	張瑞図	1
伝陳容	1	
院体画(明)	野泉	1
	李在	1
	呂文英	1
院体画(清)	[呂紀]	1
	沈南蘋	3
	章声	1

道釈画では、『君台観左右帳記』にのみ記載のある蔡山が初めて登場する。また、西金居士筆羅漢図(第五八〇号)は落款を有する唯一の作例で、その解説により仏画師集団が多く活動した寧派で制作されたというだけでなく、当時最新の研究にも

表 22 1930-40年代掲載作品の
来歴

区 分	人 名	件数
東山御物	「雜華室印」	2
	「善阿」印	2
	(表装)	7
	不明	2
江戸時代 (茶の湯系)	千利休	2
	高松家	2
	徳川光圀	2
	徳川頼房	2
	松平頼常	2
	松平不昧	1
	松屋源之丞	1
	山梨稻川	1
禅僧(中国)	愚極慧	1
	仲銘	1
	行中	1
	偕□	1
	清遠	1
	楚石梵琦	1
黄檗僧	木庵性瑫	1
禅僧(日本)	策彦周良	1
	斯経	1

(当時皇后)がそれを井上邸でご覧になって嘆賞して宮中へ取り寄せたので、川崎は他の一幅と共に献上したという。⁽¹⁰⁾ 来歴は黄檗僧の一件を除いて茶の湯系である(表22)。東山御物では、再三「雜華室印」が登場するだけでなく、今回はそのいずれにも「善阿」印があった。当時はやはりどちらも特定されなかった。⁽¹⁰⁾ 内容としては、禅画が全院体画とほぼ同数であり、全体の三分の一(十九点)を占めた(表23)。特に龍光院所蔵の伝牧谿筆柿図・同栗図(第四九三号)、前述の帝室御物の牧谿対幅、及び前田家所蔵の伝玉潤筆洞庭秋月図(第四九八号)はいずれも名物であり、根津家所蔵の竹木双雀図(第五七六号)もそれに準ずる(表3参照)。また、前出の楚石梵琦賛・因陀羅画の最後の一幅があった。院体画(南宋・元)では、元代の夏永(字明遠)のみ初登場である。

である。そのうち雪窓筆蘭竹図(第四八三、四八四号)は数年前の御物調査により初めてその所在が明らかにされたという。⁽¹⁰⁾ また、伝牧谿筆蘿蔔図(第四八六号)・同蕪菁図(第四八九号)は当初川崎正蔵の所蔵であったが、その一幅を井上馨が借り受け、昭憲皇太后

とづいてその作者の名前が正しくは「金大受」である可能性も指摘された。⁽⁸⁰⁾

文人画では、清代の王原祁、王鑑、釈道済（字石濤）が新たに登場する。特に前二者はいわゆる四王のうちの二人であり、いずれも新来に多く見られる作者であるが、当時の所蔵者または旧蔵者から本論では暫定的に古渡とする。⁽⁸¹⁾

院体画（明・清）では、雪舟が明で見いだした二人の師の一人としてすでに著名であった李在が新たに登場する。⁽⁸²⁾

第三節 「近代名物」と「書画一致」

前出の高橋龍雄（梅園）は、『茶道』の初版から二年後の一九三一年、その姉妹書として茶道名物一覧にその名称の由来と名物談を加えた『茶道名物考』を出版した。その構成は墨蹟・宋元名画・古筆切・茶入・茶碗・裂・香合・香・釜が独立項目とされ、各項に「入札高値表」、末尾に「国宝」一覧が付された。

まず自序では、宋元名画を含めた茶道具の実態がいずれもその本国では重要視されていない品々であることを認めつつ、それを逆手にとり、むしろ日本人の外来文化の包容力と自己発展性の強さとして評価した。⁽⁸³⁾ また「宋元名画」の一覧は『君台観左右帳記』及び『古今名物類聚』から採用されただけでなく、前出の『唐宋元明名画大観』からの抜粋も付された。⁽⁸⁴⁾ さらに「宋元名画の話」では、茶

人が殊に賞玩するのは宋元ものだが、それは唐画や明画に比べて最も禅味茶味に適合するためである。元代の倪瓚や黄公望（元末四大家）は頗る風雅に富むが、『君台観左右帳記』には記載されず、抹茶式よりも煎茶式のもので文人畑に属する。抹茶式では牧溪が日本に最大の影響を与えたという。⁽⁸⁵⁾

従って、この書は『古今名物類聚』以来、近代教寄者の立場から初めて茶道具における「掛物」を「墨蹟」「宋元名画」「古筆切」として明確に定義づけ、それぞれの内容を規定したといえる。このように、「宋元画」はこの時までには民間所蔵品の公開・入札、日中合同の中国古画展、及び国宝保存法・重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」によって前代以上の価値付けを得ただけでなく、この『茶道名物考』によっていわば「近代名物」の一つとして確実に定着されるに至った。⁽⁸⁶⁾ それだけでなく、『國華』は『古今名物類聚』の時代には実見しえなかった名物の公開を促進し、個々の作品の来歴を明らかにし、その作者を制作史に位置付けてきたことにより、結果としてそれに貢献したといえる。

他方、近代研究者にとっては、近代教寄者が確立した「近代名物」の価値はこの時期までにすでに相対化されていた。例えば、瀧精一「日本美術の進展」では日本美術の中で規模の小さな零細なものに長所があり、いわゆる渋みに最大の妙趣を認めようとすることは茶の湯趣味復興の影響である。茶の湯趣味の本領がその長所に

あるのは結構だが、それを過大評価することは間違っているとい(87)う。彼らの関心はむしろ東洋絵画の特質、すなわち「書画一致」という価値観にあった。すでに論じたように一九〇〇年代以降、一方で西洋絵画、他方で書を意識した東洋絵画に対する認識があった。一九一〇年代以降、新来の作品群の将来は文人画に対する評価、また書を画と共に評価する契機となった。一九一〇年代後半から二〇年代には、画史画論研究をふまえ、書を画と同等に自己表現の手段とみなした。そして一九三〇年代までには、中国絵画史の中で院体画と文人画とを対等に論じるだけでなく、東洋絵画の特質として特に「書画一致」を重視するに至ったといえる。

例えば、渡辺崋山の百年忌に合わせて開催された展覧会とその図録に関して、崋山は元來書にすぐれ、その画には明らかに書画一致の妙がある。その画芸は南画を超越して、単に明清の糟粕を学ぶに甘んずる多くの南画とは類を異にするとい(88)う。また、瀧精一「日本美術と支那美術」では日中両国においては書のような主観的美術が発達したことがその特性であり、作家の人格、すなわち技術を超越した所に美術の本義がある。従って、文学など諸般の美術に対する相互の連関や総合の要求が生じ、一人の作家が多くの美術に携わるようになり、精神力が問われたとい(89)う。

しかしながら、繰り返し述べてきたように、当時の日本において書画の世界は制作面でも研究面でもなお分離したままであったこと

を考えれば、このような価値観は前代までの単なる継承ではなく、新たな状況の中で漸次獲得されてきたものといえる。従って、この「書画一致」を含む「東洋絵画」の特質とは、むしろ西洋絵画との対抗上、近代の美術史研究者によってほぼ一方的に案出されたものであったと考えられる。

おわりに

『國華』における古渡の中国絵画は、一八九〇年代にはその掲載点数はまだ少なく、その所蔵者及び内容は限定された。民間所蔵品の公開に伴い、一九〇〇年代には掲載点数上第一のピークとなり、質的にも向上した。この時までには、主として前代までの茶の湯の名物が新たに作者中心の制作史の中に位置づけられ、「宋元画」に対する評価が成立した。次に、一九一〇年代から二〇年代は掲載点数上第二・第三のピークであると同時に新来の中国絵画が掲載され、特に文人画評価の契機となった。一九二〇年代までに古渡の明代および清代の院体画（特に浙派）と二流文人画の評価が行われただけでなく、特に禅画は文人画の先駆とみなされた。最後に、一九三〇年代には古渡の中国絵画の掲載は終息に向かうが、前代までの価値観が近代という新しい状況の中で変質し、最終的に中国絵画と密接に関連した「近代名物」と「書画一致」という価値観が確立した。

民間所蔵品については一九〇〇年代からすでにその公開への要望があったが、最も進んだのは一九一〇年代以降である。公開が進むと同時に華族世襲財産法の改正や景気の変動に伴って入札も流行し、民間所蔵品に対する何らかの規制の必然性が議論された。ようやく一九三〇年前後に、相次いで民間所蔵品を対象とした国宝保存法と「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」が成立した。『國華』は公開の推進、安易な入札への批判、海外流出防止など民間所蔵品の処遇に關して積極的に発言し続け、保存法制定の重要な推進力となった。

新来との關係でいえば、一九〇〇年代まで——一九一〇年代以降の新来の流入以前——に、「宋元画」に対する評価が成立した。すなわち、実作品を重視する近代美術史学の方法により、当時の日本に現存して掲載可能な古渡の作品群にもとづいた結果、前代までの茶の湯の名物が新たに作者中心の制作史の中に位置づけられた。次に新来の作品流入前後より、古渡に多く見られた明代・清代の二流の文人画や同時代の浙派の作品群を再評価しただけでなく、「近代絵画」にして「東洋絵画」として文人画を規定し、特に禅画を文人画の先駆として再評価することにより、文人画を中心とする中国絵画の「正史」との整合性をはかるに至った。

中国絵画に関する前代までの二つの価値観、すなわち茶の湯の「名物」観と文人的価値観は次のように変質した。近代において茶の湯の「名物」観を志向したのは、近代教寄者とはほぼ一致した。作

品の実際の所蔵者は、本論の区分によれば旧大名家・公家から勲功華族または個人へと移行する過渡期にあった。その内容は前代までの茶の湯の名物（院体画、禅画、及び一部の文人画）に道釈画と清代の沈銓による画とを加えたものであり、その来歴は東山御物、黄檗僧を除く禅僧、及び江戸時代の茶人、将軍家、狩野家から構成された。近代教寄者は茶の湯に拠りつつ茶人よりも道具を重視し、松平不昧の『古今名物類聚』に拠りつつ作品のさらなる公開・入札・記録を経ただけでなく『國華』を含む美術史的根拠を得て、近代ならではの名物、すなわち「近代名物」を確立させた。彼らによって「宋元画」は墨跡及び古筆切と並ぶ茶の湯の掛物の一つとして一覽化されて定着し、現代に至る「茶道美術」観の原型になったと考えられる。

他方、近代において文人的価値観を志向したのは、まず前代までの価値観を継承した煎茶会・書画会への参加者であった。作品の実際の所蔵者は、本論の区分によれば勲功華族の一部（岩崎及び住友）または個人であった。その内容は沈銓を除く明代及び清代の院体画の一部及び文人画であり、その来歴は黄檗僧、江戸時代及び明治時代の文人であった。それらを鑑賞する場としての煎茶会・書画会には次第に衰退したが、代わりに台頭したのが『國華』主幹の瀧精一をはじめとする近代研究者である。彼らは作品を直接所蔵せず、前代までの文人とは異なる基盤——西洋美学・美術史——を有したた

けでなく、新来の中国絵画をふまえて文人画を近代的芸術観から評価し、またその文人画評価をふまえて東洋絵画の特質を追究したが、その一つの到達点が「書画一致」であった。それは今日の日本の美術史研究における「東洋絵画」（及びそれと対比される「西洋絵画」）観の原型になったと考えられる。

このように、近代日本で成立した「宋元画」及び文人画に対する評価は、一見前代までのものを継承しているように思われるが、いずれも新しい集団が新しい状況の中で獲得した、新しい価値観であった。近代日本は「古渡」の中国絵画という蓄積の上に「新来」のそれを受け入れたが、それは日本における漢文化の遺産を近代的価値観によって見直していく過程でもあった。すでに論じたように、当時の人々は新来の中国絵画によって中国絵画の「正史」に対する一定程度の認識を得た。本論では、古渡に関連した前代までの二つの価値観が近代的価値観によって「宋元画」と文人画の評価を成立させ、最終的に中国絵画の「正史」との整合性をはかっていく過程について論じた。しかしながら戦前・戦中における中国美術に関する著述のほとんどには「東洋」の名称が用いられたために、却ってその達成は十分に評価されてこなかったと考えられる。

当時において国民国家の要請としての「日本美術」だけでなく「東洋美術」をも必要とされたのは、むしろ中国美術の影響力を認めたためではなかったか。すなわち、「東洋美術」は日本美術の前

提であり、また「西洋美術」との対抗上なくてはならないものであった。従って、欧米における「東洋美術」と同一ではあり得なかったのである。近代日本における中国絵画に対する評価の成立過程は、「同文同種」ゆえに直面した困難を示す一つの事例といえる。

註

- (1) 特に先駆的研究として、高木博志「日本美術史の成立・試論——古代美術史の時代区分の成立」『近代天皇制の文化史的研究——天皇就任儀礼・年中行事・文化財』校倉書房、一九九七、三四五—三八一頁。佐藤道信「美術史学の成立と展開」『明治国家と近代美術——美の政治学』吉川弘文館、一九九九、二二四—二五四頁。
- (2) 小川裕充「日本における中国絵画史研究の動向とその展望——宋元時代を中心に」『美術史論叢』第十七号、二〇〇一、一三七—二三八頁。
- (3) 宮崎法子「日本近代のなかの中国絵画史研究」東京国立文化財研究所編『語る現在、語られる過去——日本の美術史学二〇〇年』平凡社、一九九九、一四六—一四七頁。
- (4) 内藤虎次郎を中心とした関西圏の動向については、陶徳民編著『内藤湖南と清人書画——関西大学図書館内藤文庫所蔵品集』関西大学出版部、二〇〇九。曾布川寛監修、関西中国書画コレクション研究会編『中国書画探訪——関西の収蔵家とその名品』二玄社、二〇一一。瀧精一を中心とした「國華」の動向については、拙論「『國華』にみる新来の中国絵画——近代日本における中国美術観の一事例として」『國華』第一三九五号、二〇一二年一月、五一—七頁。
- (5) 茶道史については、熊倉功夫『近代茶道史の研究』日本放送出版協会、一九八〇。田中秀隆「茶道文化論の構造」千宗室監修、熊倉功夫・

田中秀隆編『茶道学大系一 茶道文化論』淡交社、一九九九、一三五—一七二頁。煎茶史については、熊倉功夫『近代茶道史の研究』。『文人のあこがれ、清風のころろ——煎茶・美とのかたち』大阪市立美術館、一九九七。『静嘉堂蔵煎茶具名品展』静嘉堂文庫美術館、一九九八。書道史については、伊藤隆夫『書道雑誌の推移——明治・大正・昭和終戦まで』『書論』第二十四号、一九八八、一七二—一七七頁。萱原晋『近・現代の日本の書について(要旨)』『書学書道史研究』第六号、一九九六、一二八—一三二頁。魚住和晃『近代日中書法交流史』杉村邦彦編『中国書法史を学ぶ人のために』世界思想社、二〇〇二、二六二—二七八頁。伊藤隆夫『明治時代における書・篆刻の展覧会』『書論』第三三三号、二〇〇三、一三九—一四九頁。成田山書道美術館編『日本の書維新〜昭和初期』二玄社、二〇〇九。なお、成田山書道美術館監修『近代文人のいとなみ』(淡交社、二〇〇六)が扱う内容は書画煎茶にわたるが、書名の通り文人の活動に限定される。

(6) 該当作品は國華社編『國華索引 新版』(國華社、二〇〇三)にもとづき、「論文・解説・絵画」の「中国」から抽出した。実際の調査対象は、中国絵画の掲載された第一三三号(一九九〇年十月)から第六四七号(一九四四年十月)まで(同年十二月以降、戦時下の企業統制により休刊)。同一の号に掲載された同一の作品については図版の枚数にかかわらず一点と計上し、同幅や同画冊から複数の号に分けて掲載された場合は、それぞれ別の一点と計上した。「古渡」「新来」の判定は、原則として当該作品に関する『國華』の記述による。明記されない場合には、すでに得られた情報を応用して筆者が判定した。

(7) 拙論『國華』にみる新来の中国絵画」。上記では、認識に与えた影響を重視するため、実際に日本に持ち込まれた作品だけでなく図版だけで紹介された作品も含めた。またその趣旨を明確にするために、当時の呼称のうち「新渡」「新舶載」よりも「新来」の語を採用した。

(8) 芳賀幸四郎「掛物の歴史」芳賀幸四郎・財津永次・真保亨責任編集『茶道聚錦九 書と絵画』小学館、一九八四、八一—八八頁。

(9) 熊倉功夫『近代茶道史の研究』、二一七—二四〇頁。

(10) 同前、一三九—一四六頁。守屋雅史「文人のあこがれ、清風のころろ」『文人のあこがれ、清風のころろ』、六一—六頁。

(11) 『國華沿革略』『國華』第六〇〇号、一九四〇年十一月、頁付なし。

(12) 山川武祐編『國華社史(略)』『國華』第一〇〇〇号、一九七七年五月、六八頁。國華社編『國華社略史』『國華』第一二二八号、一九八九年十一月、六五頁。

(13) 注(11)に同じ。一説によれば当初より編集担当は長尾及び松本幹一であった。山川武祐編『國華社史(略)』『國華』第一〇〇〇号。

(14) 矢代幸雄「國華の世界的存在」『國華』第六〇〇号、一九四〇年十一月、三六五—三六八頁。溝口禎次郎「國華六百号祝辞」同、三六九—三七〇頁。

(15) 第一三三三号(一九〇一年六月)より主幹となったとする説もあるが(注(11))、本論では一九四一年の朝日賞受賞理由ともなっている「第一三三三号」説を採用する。「瀧精一博士へ朝日賞贈与」『國華』第六〇四号、一九四一年三月、一〇八頁。ただし、最初の署名入り記事の掲載及び誌面の刷新が見られるのは第二三三三号からである。

(16) 「美術取調ニ関スル報告摘要」『官報』第一四六一号(一八八八年五月十六日)〜第一五五八号(同九月六日)。「宝物取調ニ関スル報告摘要」同第一六三二号(同十二月六日)〜第一六八四号(一八八九年二月十三日)。

(17) これらの写真が『國華』を含む以後の美術出版物の図版として流用されたことについては、村角紀子「明治期の古美術写真——畿内宝物取調を中心に」『美術史』第一五三三号、二〇〇二、一五八頁。なお『國華』では第一八二二号(一九〇五年七月)まで白黒図版には「小川一真製写真

- 版」と付記されるが、以後写真版の製作者は明記されない。
- (18) 「文化財関係法令等 (二) 古社寺保存法」文化庁『文化財保護法五十年史』ぎょうせい、二〇〇一、四九四―四九五頁。
- (19) 華族制度については、岡部牧夫・小田部雄次編解説『華族財産関係資料』不二出版、一九八六。小田部雄次『家宝の行方―美術品が語る名家の明治・大正・昭和』小学館、二〇〇四。同『華族―近代日本貴族の虚像と実像』中央公論新社(中公新書一八三六)、二〇〇六。
- (20) (浅井良夫)「十五銀行」国史大辞典編集委員会編『国史大事典』第七卷、吉川弘文館、一九八六、二六八―二六九頁。
- (21) 「博覧会事務局、華族所持宝物調査を実施する」『東京国立博物館百年史 資料編』東京国立博物館、一九七三、六〇九―六一一頁。
- (22) 「美術取調ニ関スル報告摘要」『官報』第一五二九号、一八八八年七月二十三日。
- (23) 熊倉功夫「近代茶道史の研究」、一九三頁。
- (24) 同前、一九四頁。上記のうち『國華』に古渡の中国絵画の所蔵者として登場する者は以下の通り(第四世代は掲載作品の後の所蔵者として判明している者である)。第一世代では井上世外(馨)、平瀬露香(亀之助)、藤田香雪(伝三郎)。第二世代では馬越化生(恭平)、上野有竹(理一)、益田鈍翁(孝)、村山玄庵(龍平)。第三世代では團狸山(琢磨)、根津青山(嘉一郎)、住友春翠(吉左衛門)、原三溪(富太郎)。第四世代では松永耳庵(安左衛門)、畠山即翁(一清)、五島慶太。
- (25) 同前、二二四―二二七、二四八―二五八頁。
- (26) 「大学院文科学生」『東京帝国大学一覽』従明治三十三年至明治三十四年、東京帝国大学、一九〇〇年、四〇一頁。以下、瀧の経歴については藤懸静也「瀧博士の追憶」『國華』第六五一号(一九四六年六月)・同第六五二号(同七月)の記述にもとづき、関連文献を調査した。
- (27) 「瀧精一の起用と美学講義」東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』第二卷、ぎょうせい、一九八七、六五―六六頁。
- (28) 「大学院文科学生」『東京帝国大学一覽』従明治三十四年至明治三十五年(東京帝国大学、一九〇一年、四〇二頁)まで名前が確認されるが、翌年度以降は確認されない(当時の大学院の在学期間は五年)。
- (29) 「文科大学 職員」同従明治四十二年至明治四十三年、一九一〇年、二四五頁。
- (30) 注(27)に同じ。
- (31) 「鑑識界の誤謬」『國華』第一八二号、一九〇五年七月、二六一―二七頁。
- (32) 特に、「所蔵目録の作為」『國華』第一八三号、一九〇五年八月、五八―五九頁。「一大美術館設立の必要」『國華』第一九一号、一九〇六年四月、二八二―二八三頁。「美術品出陳者の態度」『國華』第一九三号、一九〇六年六月、三三六頁。「美術に関与する人々の識見」『國華』第二一五号、一九〇八年四月、二七六頁。また、やや年代の下る以下も参照。「世には美術的作品を観るに方つて……」『國華』第二五三号、一九一一年六月、三四二頁。「世の美術愛好家の中には……」『國華』第二六五号、一九一二年六月、三二八頁。
- (33) 瀧節庵「当今美術の鑑識に於ける時代の觀念」『國華』第二一六号、一九〇八年五月、二八三―二八五頁。なお國華社編『國華索引 新版』によれば、瀧節庵・瀧拙庵・節庵・無外生はいずれも瀧精一の筆名である。
- (34) 「去月名古屋開府の三百年祭に當つて開かれた……」『國華』第二四〇号、一九一〇年五月、三二一―三二二頁。
- (35) 國華社茶話会の初回は一九一〇年七月二日で、「茶話会記事」が第三〇一号(一九一五年六月)以降不定期に掲載される。
- (36) 美術倶楽部の成立と入札の流行については、小田部雄次「東京美術倶楽部結成と美術市場」『美術商の百年―東京美術倶楽部百年史』東京

美術倶楽部・東京美術商協同組合、二〇〇六、一〇九—一三八頁。同
「大立の時代」同、一三九—一六五頁。「大阪美術倶楽部入札立史」
同、五六二頁。「京都美術倶楽部入札立史」同、六六四頁。「名古屋美
術倶楽部入札立史」同、七三三頁。

(37) 熊倉功夫「近代茶道史の研究」、六二—六四頁。ただし江戸時代の茶
道批判者としては、上田秋成が最も著名である。

(38) 萱原晋「近・現代の日本の書について(要旨)」。伊藤隆夫「明治時代
における書・篆刻の展覧会」。

(39) 魚住和晃「近代日中書法交流史」。西嶋慎一「大蔵省印刷局・朝陽閣
帖の謎」「大東書道研究」第一四号、二〇〇七、一六〇—一八六頁。中
村史朗「大河内文書」にみる明治期の日中書法交流——楊守敬来日前
後の事情をめぐって「書学書道史研究」第一八号、二〇〇八、三一—
四一頁。

(40) 伊藤隆夫「書道雑誌の推移——明治・大正・昭和終戦まで」。萱原晋
「近・現代の日本の書について(要旨)」。伊藤隆夫「明治時代における
書・篆刻の展覧会」。

(41) 節庵「古美術の鑑賞と新美術の創作と」「國華」第二四〇号、一九〇二
年一月、一二四—一二七頁。

(42) 「邦人美術研究の狭隘」「國華」第一九五号、一九〇六年八月、三九二
頁。

(43) 「尾州家什宝の写真を観ての所感……」「國華」第二六七号、一九二二
年八月、五二頁。

(44) 「文科大学生及生徒」「帝国大学一覽」從明治廿六年至明治廿七年、
帝国大学、一八九四年、三三三頁。

(45) 「学生及生徒姓名 大学院学生」「東京帝国大学一覽」從明治三十年至
明治三十一年、東京帝国大学、一八九七年、三四〇頁。

(46) 一八九三年以降、美学講座の担当教授は当面欠員であった。その間の

授業は哲学担当の外国人教師が行い、ケーベルは同年六月に赴任してい
た。ようやく一九〇〇年四月、欧州留学から帰国した大塚保治が教授に
就任した。東京大学百年史編集委員会編「東京大学百年史 部局史」
東京大学、一九八六、五八八—五九三頁。

(47) 青陵生「漫録」「國華」第一六六号、一九〇四年三月、二二三—
二二四頁。

(48) 「我国に於ける美術の評論」「國華」第一九〇号、一九〇六年三月、
二五五頁。

(49) 瀧精一「支那絵画上の写意説」「國華」第二三六号(一九〇一年九月)、
第二三九号(同十二月)、第一四二号(一九〇二年三月)。

(50) 節庵「王羲之の書」「國華」第一九七号、一九〇六年十月、四四—
四五頁。瀧精一「書の美を論ず」「國華」第一六一号(一九〇三年十
月)、第一六二号(一九〇三年十一月)。節庵「書と絵画及裝飾美術との
連関に就て」「國華」第二〇二号、一九〇七年二月、五六—五八三頁。
なお、一八九〇年代の「國華」には日本の書論は掲載されたが、中国の
書に関する記事及び作品の掲載は見られない。

(51) 瀧精一「文人画説」「國華」第二二六号、一九〇八年五月、三〇—
三〇四頁。

(52) 「上野有竹斎蒐集中国書画図録」京都国立博物館、一九六六。

(53) 李龍眠筆羅漢図(第三〇、四一号)、呂文英筆壳玩翁図(第四七号)、
月山筆琴棋書画図(第五三、六七号)、姜隱筆穆王西王母図(第六三三号)
は、その開校当初一八八九年四月一日付で購入されたという。「東京芸
術大学芸術資料館藏品目録 絵画1・書跡」東京芸術大学芸術資料館、
一九八二。

(54) 顔輝筆鉄拐仙人図・蝦蟇仙人図(第二九号)は「真美大観」第二冊
(日本仏教真美協会、一八九九)に知恩寺蔵として掲載。馬麟筆普賢像
(第一一六号)は「美術取調ニ関スル報告摘要」(一八八八年八月十三

- 日)及び「真美大観」第七冊(日本真美協会、一九〇二)に妙心寺藏として掲載。
- (55) 「李龍眠」『國華』第四一號、一八九三年二月、八六頁。
- (56) 「牧溪」『國華』第二二二號、一九〇〇年二月、三二頁。
- (57) 「李元達」『國華』第一一九號、一八九九年十一月、二〇六頁。
- (58) 熊倉功夫「近代茶道史の研究」、二〇二―二〇七頁。表11も参照。
- (59) 梁楷筆布袋図(第一五二號)、玉潤筆山水図(第二〇四號)、牧谿筆吹哥鳥図(第二一八號)、伝呉道子筆鐘馗図(第三〇號)、無準禪師筆達磨郁山主政黄牛図(第二四三號)、伝張芳汝筆山水図(第二四六號)、夏珪筆池上囲棋図(第二四七號)。
- (60) (松南)「伝馬麟筆梅花小禽図」『國華』第二二七號、一九〇八年六月、三二五頁。
- (61) 「阮態花鳥画の例」『國華』第二四一號、一九一〇年六月、三二八―三三五頁。
- (62) (無外子)「宋画羅漢説」『國華』第三三八號、一九一〇年三月、二三五―二四〇頁。なお、「真美大観」第一五冊(日本真美協会、一九〇七)においてすでに周季常及び林庭桂の筆とされている。
- (63) 数寄者の仏教美術志向については、熊倉功夫「近代茶道史の研究」、二五七頁。
- (64) 「無準禪師筆達磨郁山主政黄牛図」『國華』第二四三號、一九一〇年八月、四四頁。
- (65) 節庵「宋人玉潤の山水画」『國華』第二〇四號、一九〇七年五月、六六八頁。
- (66) 「唐寅筆夢筠図解」『國華』第五一七號、一九三三年十二月、三三三頁。当時掲載された伝唐寅筆羅浮仙図(第一三三號)は、確かに仇英を彷彿とさせる。
- (67) (芳舟)「大徳寺牧谿猿鶴図」『國華』第一八五號、一九〇五年十月、一〇〇―一〇一頁。
- (68) 「宣和画院」『國華』第二五號、一八九一年十月、五一―七頁。
- (69) 「伝范安仁筆藻間游魚図」『國華』第一四六號、一九〇二年七月、二三―二四頁。
- (70) 青陵生「梁楷の傑作出山釈迦図及び山水図」『國華』第三二七號、一九〇九年四月、二六三―二六四頁。
- (71) 例えば、(芳舟)「盛子昭筆梅林高士図」『國華』第二二三號、一九〇八年二月、二一五頁。
- (72) 「顔輝」『國華』第二九號、一八九二年二月、一〇一頁。
- (73) 「李龍眠」『國華』第四一號、一八九三年二月、八六頁。「高台寺所藏の伝禅月筆十六羅漢図」『國華』第二五三號、一九一一年六月、三二五頁。
- (74) 李公麟は新来の作例により、白描法の作者として再評価される。拙論「國華」にみる新来の中国絵画」、一三頁。
- (75) 「伝張思恭筆釈迦文殊普賢画像」『國華』第一四九號、一九〇二年十月、八五頁。
- (76) 例えば、「梁楷」『國華』第四〇號、一八九三年一月、六六頁。
- (77) 青陵生「梁楷の傑作出山釈迦図及び山水図」『國華』第三二七號、一九〇九年四月、二六三頁。
- (78) 拙論「國華」にみる新来の中国絵画」、七頁。
- (79) 同前、九一―一〇頁。
- (80) 青陵「教王護国寺真言七祖画像」『國華』第一九八號、一九〇六年十一月、四七五頁。
- (81) 拙論「國華」にみる新来の中国絵画」、八一―九頁。
- (82) 例えば、「戴文進筆蘆洲夜泊図」『國華』第一七一號、一九〇四年八月、四四頁。
- (83) 節庵「支那画に於ける山水一格の成立」『國華』第一九一號、一九〇六

- 年四月、二七七―二八二頁。同「宋元より明代に至る山水画の変革を例す」『國華』第一九三号、一九〇六年六月、三二七―三三二頁。
- (84) (無外子)「伊孚九筆山水図」『國華』第一七四号、一九〇四年十一月、一〇八頁。
- (85) 「我が社の主幹が尾州徳川家に出張して……」『國華』第二六七号、一九二二年八月、五一―五二頁。
- (86) 「此程公爵島津忠承家所蔵の古書画を……」『國華』第三二九号、一九一七年十月、一四九頁。
- (87) 「川崎美術館陳列」『國華』第三四二号、一九一八年十一月、一八七―一八八頁。
- (88) (節庵)「淺野家の什宝」『國華』第三九七号、一九二三年六月、四〇八頁。
- (89) 「本誌創刊記念茶話会」『國華』第三〇七号、一九一五年十二月、二〇九―二二二頁。
- (90) 毎年の『史学雑誌』に不定期に掲載された大会関連記事(告知・事前情報・報告)によれば、出品作品や方法についての事前打ち合わせ及び当日の準備は各家と史学会の担当者双方で行い、会場はほとんどの場合所蔵者の個人宅であり、午前から夕方まで開催され、毎回百名から四百名の参加者を数えた。
- (91) 「四月八九両日に互りて史学会第十八回大会が……」『國華』第三二二号、一九一六年五月、三七六―三七七頁。「近年世の美術蒐集熱が高まり……」『國華』第三二〇号、一九一七年一月、二四七―二四八頁。「古美術品蒐集家と研究者」『國華』第三四七号、一九一九年四月、三八八頁。
- (92) 岡部牧夫・小田部雄次「解説」同編解説『華族財産関係資料』、一七頁。
- (93) 高橋義雄「近世道具移動史」慶文堂書店、一九二九、三〇一頁。
- (94) 高橋義雄「箒のあと」秋豊園、一九三三、二〇七頁。
- (95) 小田部雄次「東京美術倶楽部結成と美術市場」、一三五頁。
- (96) 注(92)に同じ。
- (97) 小田部雄次「大売立の時代」、一四七頁。
- (98) 注(20)に同じ。
- (99) 杉栄三郎「序」『香雪齋藏品展観目録』大阪美術倶楽部、一九三四年四月五日入札。
- (100) 「久しき以前よりその企ありしも……」『國華』第三二二号、一九一六年五月、三七七頁。
- (101) 「松花堂の竹」『國華』第三三八号、一九一八年七月、三八頁。「美術愛好の風潮」『國華』第三四〇号、一九一八年九月、一一八頁。「美術館建設問題」『國華』第三五一号、一九一九年八月、七四頁。
- (102) 「不健全なる鑑賞と芸術生活」『國華』第三六四号、一九二〇年九月、一一五頁。
- (103) 「本邦古美術品の海外流出問題」『國華』第三四九号、一九一九年六月、四五七―四五八頁。
- (104) 「去秋の光悦会」『國華』第三五六号、一九二〇年一月、二七九―二八〇頁。光悦会は、一九一三年、京都鷹峯の光悦寺において、本阿弥光悦の追善法要と遺作・名器を展示する茶会を催す目的で組織された。(小田栄作)「光悦会」『国史大辞典』第五卷、一九八五、二八四―二八五頁。
- (105) 高橋箒庵著、熊倉功夫・原田茂弘校注『東都茶会記』淡交社、一九八九。同『大正茶道記』淡交社、一九九一。同著、熊倉功夫編『昭和茶道記』淡交社、二〇〇二。
- (106) 熊倉功夫「近代茶道史の研究」、二六〇―二六五頁。
- (107) 高橋義雄「謝恩記」『大正名器鑑』第一編、大正名器鑑編纂所、一九二二、三頁。

- (108) 田中秀隆「茶道文化論の構造」、一四四―一五〇頁。
- (109) 高橋義雄「工藝と名器」「国家と名器」「名器の図録」「大正名器鑑」大正名器鑑編纂所、一九二二、八―九頁。
- (110) 高橋龍雄「総説」「茶道」大岡山書店、一九二九、一―一〇頁。
- (111) 拙論「國華」にみる新来の中国絵画」、七―九頁。
- (112) 「春季茶話会記」「國華」第三二四号、一九一七年五月、三九一―三九二頁。
- (113) 「一時古い大和絵に集つた鑑賞家……」「國華」第三二五号、一九一七年六月、四三二―四三三頁。東京帝室博物館編「南宗画集」西東書房、一九一七。
- (114) 「勅令」「官報」第四四五号、一九一四年一月二十四日。
- (115) 東京大学百年史編集委員会編「東京大学百年史 資料2」東京大学出版会、一九八五、一一〇―九頁。
- (116) 「文科大学 職員」「東京帝国大学一覽」従大正三年至大正四年、東京帝国大学、一九一五年、二二三頁。「職員移動」同、四五八頁。
- (117) 藤懸静也「瀧博士の追憶(上)」「國華」第六五一号、一九四六年六月、六六頁。
- (118) 田中豊蔵「南画新論」「國華」第二二二号(一九一二年三月)、第二六四号(同五月)、第二六五号(同六月)、第二六八号(同九月)、第二七四号(一九一三年三月)、第二七六号(同五月)、第二八二号(同十月)。
- (119) 「我が社の主幹が尾州徳川家に出張して……」「國華」第二六七号、一九一二年八月、五一―五二頁。この筆者はおそらく田中豊蔵と考えられる。
- (120) 「素人芸術の興隆なる事は……」「國華」第二八七号、一九一四年四月、二八〇―二八二頁。
- (121) 「一時古い大和絵に集つた鑑賞家……」「國華」第三二五号、一九一七年六月、四三二―四三三頁。瀧精一「大和絵及び南画の復興」一五三―一五六頁。滄涼子「田中豊蔵」「所謂南画の新傾向について」同、一七九―一八一頁。「文人画の振興」「國華」第三七〇号、一九二二年三月、三二六頁。瀧精一「文人画と表現主義」「國華」第三九〇号、一九二二年十一月、一六〇―一六五頁。
- (122) 瀧節庵「支那画の二大潮流」「國華」第四五八号、一九二九年一月、三―八頁。瀧はこの記事において、おそらく意図的に(文人画、南宗画、南画のいずれでもなく)「軒冕高士画」という語を用いる。
- (123) 特に、瀧精一「古画品録と続画品」「國華」第三三八号(一九一八年七月)、第三三九号(同八月)。同「唐朝に於ける画論画史の書」同第三九四号(一九二三年三月)、第三九六号(同五月)、第三九七号(同六月)。同「宋代画論画史の書」同第四〇八号(一九二四年十一月)、第四一〇号(一九二五年一月)、第四一二号(同三月)、第四一四号(同五月)、第四一九号(同十月)、第四二二号(一九二六年一月)、第四二四号(同三月)、第四二六号(同五月)。
- (124) 瀧精一「宋代画論画史の書(三)」「國華」第四一二号、一九二五年三月、七〇頁。
- (125) 王羲之尺牘(第二五二号)、史可法書草書七絶(第二九三号)、何吾驍筆明月松間照七律字軸(第三〇〇号)、蘇東坡書寒食詩卷(第四四〇号)、凌漢獅草書七絶(第四四五号)。
- (126) 「書道の新研究」「國華」第三四五号、一九一九年二月、三〇―三〇九頁。
- (127) 「此程本誌編輯部に書を寄せて……」「國華」第三九五号、一九二三年四月、三四二頁。
- (128) 瀧拙庵「書道と美術」「國華」第四二二号、一九二六年一月、二八―三三頁。書道作振会は、一九二四年、豊道春海が前年の精神作興の詔勅にもとづいて創設した書家の団体である。鍋島稲子「逸脱と回帰の弁証

法——中村不折を通して見た一九三〇年代の書壇」五十殿利治・河田明久編『クラシックモダン——一九三〇年代日本の芸術』せりか書房、二〇〇四、一九五頁。

(129) 大槻幹郎「煎茶」の語義について『研究紀要』野村文華財団、二〇〇七、一六一—一八頁。

(130) 表14及び表17の「明治時代」の項については、以下の資料にもとづく。小林優子「明・清の書画を見つめた人々」『静嘉堂明清書画清賞』静嘉堂文庫美術館、二〇〇五、一〇一—一〇五頁。実方葉子「住友コレクシヨンにみる中国絵画鑑賞と収集の歴史」〔資料編〕『泉屋博古館紀要』第二十三巻、二〇〇七、一一—三五頁。

(131) 「元画寒林掃樵図」『國華』第二七三号、一九一三年二月、二〇〇頁。

(132) (青衫子)「沈南蘋筆墨竹図」『國華』第三三四号、一九一八年三月、二八九—二九〇頁。

(133) 謝時臣の掲載作品のほとんどは文人画だが、妻不下機及王孫一飯図(第三〇七号)のみ院体画とみなされる。

(134) 「高台寺所蔵の伝禅月筆十六羅漢図」『國華』第二五三号、一九一一年六月、三二—三五頁。

(135) 瀧精一「元人雪庵の羅漢図に就て」『國華』第三三三号、一九一八年二月、二五—三五頁。

(136) 無外子「趙子昂筆八駿図に就て」『國華』第四三五号、一九二七年二月、三五頁。

(137) 「子庭筆石菖図解」『國華』第四〇七号、一九二四年十月、二七〇頁。「雪窓筆蘭石図解」『國華』第四〇〇号、一九二四年三月、七五—七六頁。瀧拙庵「蘿窓の竹鶏図を觀て」『國華』第四〇六号、一九二四年九月、二二—二四頁。

(138) (章子)「陸仲淵筆十王図解」『國華』第三七二号、一九二二年四月、三五—三五九頁。「陸四郎筆羅漢図解」『國華』第四五九号、一九二九

年二月、四〇頁。

(139) (獅崎庵)「蘆葉達磨図解」『國華』第三九〇号、一九二二年十一月、一五二—一五九頁。

(140) 瀧精一「元人雪庵の羅漢図に就て」『國華』第三三三号、一九一八年二月、二五—三五頁。

(141) 注(131)に同じ。後年、その画は「我国に古く伝へた王蒙画中の珍迹」と評された。蘭堂生「王蒙の泉声松韻図に就いて」『國華』第四四一号、一九二七年八月、二一—二五頁。

(142) 瀧精一「沈啓南九段錦画冊に就て」『國華』第四九五号、一九三二年二月、三三—三四頁。

(143) 「黃慎筆雪景山水図」『國華』第二七〇号、一九一二年十二月、一一〇—一一一頁。

(144) 拙論「國華」にみる新来の中国絵画、一〇—一一頁。

(145) 同前、一〇、一三頁。

(146) (節庵)「呂紀の花鳥画」『國華』第三二八号、一九一七年九月、九七—一〇〇頁。

(147) (扁鞍子)「沈南蘋筆花鳥図」『國華』第三二六号、一九一七年七月、三三—三五頁。

(148) 「戴文進筆夏景山水図」『國華』第二六五号、一九一二年六月、三二—三三頁。

(149) 「石銳筆金碧樓閣山水図」『國華』第三三〇号、一九〇九年七月、一一—一二頁。

(150) 「藍瑛筆秋景山水図」『國華』第三〇三号、一九一五年八月、四六—四七頁。

(151) 「王建章筆川至日升図」『國華』第三〇四号、一九一五年九月、七三頁。

(152) 「張瑞図筆月夜図解」『國華』第五〇七号、一九三三年二月、五〇頁。

(153) 「陳賢筆積像図卷解」『國華』第五六八号、一九三八年三月、六九頁。

- (154) 「青衫子」「江稼圃筆山水図」「國華」第三四九号、一九一九年六月、四四六―四五一頁。
- (155) 「伝胡直夫筆出山釈迦図」「國華」第二七五号、一九一三年四月、二五二頁。
- (156) 「梁楷筆六祖図」「國華」第二八九号、一九一四年六月、三三二頁。
- (157) 「伝牧谿筆水墨柳燕図」「國華」第二四二号、一九一〇年七月、八頁。
- 「伝玉潤筆山市晴巒図解」「國華」第四二九号、一九二六年八月、二二四頁。
- (158) 「牧溪白衣觀音図」「國華」第二六五号、一九二二年六月、三二二頁。
- (159) 「雪窓筆蘭石図解」「國華」第四〇〇号、一九二四年三月、七五頁。
- (160) 「因陀羅筆寒山拾得図解」「國華」第四一九号、一九二五年十月、三〇四頁。
- (161) 「元人蘭竹猫図解」「國華」第五六三号、一九三七年十月、三〇五頁。
- (162) 「文化財関係法令等(三) 国宝保存法」「文化財保護法五十年史」、四九六頁。
- (163) 「文化財保護の歩み」文化財保護委員会、一九六〇、四七―四九頁。
- (164) 馬遠筆寒江独釣図(第三三三号)及び銭選筆桓野王図(第六六号)の「國華」掲載当時の所蔵者は明記されていない。ただし前者は「真美大観」第一三冊(日本真美協会、一九〇六)で井上馨蔵であり、後者は川崎芳太郎編「長春閣鑑賞」第四集(國華社、一九一四)に掲載されている。
- (165) 「文化財関係法令等(四) 重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」「文化財保護法五十年史」、四九六頁。
- (166) 「文化財保護の歩み」、六九―七〇頁。
- (167) 「国宝の海外搬出禁止に関する建議」「國華」第五五四号、一九三七年一月、三四―三五頁。
- (168) 「国宝と重美」「國華」第六三八号、一九四四年一月、二六頁。
- (169) 「文化財保護の歩み」、七三―七四頁。
- (170) 「財団法人尾張徳川黎明会設立趣意書及寄附行為」尾張徳川黎明会、一九三三。
- (171) 「最近開設の二美術館」「國華」第五四二号、一九三六年一月、三二頁。
- (172) 「展覧目録 第一回」陽明文庫、一九三九。
- (173) 「根津美術館の開館」「國華」第六一四号、一九四二年一月、三四頁。
- (174) 「根津美術館第二回展覧」「國華」第六二〇号、一九四二年七月、二二―二四頁。
- (175) 「青山莊清賞支那画篇」「國華」第六三二号、一九四三年六月、一九六頁。
- (176) 「大倉集古館蔵の十六羅漢図解」「國華」第五二七号、一九三四年十月、二八一―二八二頁。
- (177) 「帝室御物雪窓蘭竹図解」「國華」第四八三号、一九三二年二月、四九頁。
- (178) 「帝室御物伝牧谿筆蕪菁図解」「國華」第四八九号、一九三二年八月、二三四―二四一頁。なお来歴の異説については、山本実彦「川崎正蔵」吉松定志、一九一八、二六九―二七一頁。太田彩「伝牧谿筆「蘿蔔蕪菁図」の伝来を考察する」『三の丸尚蔵館年報・紀要』第九号、二〇〇二―二〇〇三、二二―三〇頁。
- (179) 今日では、「雑華室印」は六代將軍足利義教の鑑蔵印、「善阿」印は足利義滿に仕えた同朋衆善阿弥の鑑蔵印とされている。佐藤豊三「室町殿行幸御師記」と雑華室印」「東山御物——「雑華室印」に関する新資料を中心に」根津美術館・徳川美術館、一九七六、一〇九―一二四頁。山本泰一「足利義滿時代の善阿弥と鑑蔵印について」『室町將軍家の至宝を探る』徳川美術館、二〇〇八、一七〇―一七八頁。
- (180) 「西金居士筆羅漢図解」「國華」第五八〇号、一九三九年三月、八一頁。当時の研究状況については、井手誠之輔「作品のアイデンティティと画

家の実存——西金居士筆、張思恭筆とされる仏画の場合」東京国立文化財研究所編『うごくモノ——「美術品」の価値形成とは何か』平凡社、二〇〇四、二四八—二五六頁。

付記

本論の内容の一部は、二〇一一年七月 科研費補助金基盤（A）「東洋的価値観の許容臨界 異質な思想・芸術造形の国際的受容と拒絶」第三分科会ワークショップ（於東京工業大学）において発表された。

- (181) 王原祁筆南山積翠図（第五四七号、内野晋蔵）及び王鑑筆雲壑長松図（第五四八号、同前）は漢学者の内野皎亭の旧蔵品である。『皎亭文庫内野家並某家蔵品入札』東京美術倶楽部、一九三六年六月二十二日入札、一—、一八番。また、釈道濟筆盧山觀瀑図（第四九三号、住友寛一蔵）は桑名鉄城（表13参照）の旧蔵品である。実方葉子「住友コレクションにみる中国絵画鑑賞と収集の歴史（資料編）」、二六一—二七頁。
- (182) 「李在筆夏景山水図解」『國華』第五二四号、一九三四年七月、一九六—二〇三頁。
- (183) 高橋龍雄「茶道名物考」大岡山書店、一九三一、二一三頁。
- (184) 同前、五三—七二、八二—八三頁。
- (185) 同前、七二—七三頁。
- (186) 茶人・茶碗の「新しい名物の秩序」が前出の『大正名器鑑』によって規定されたことについては、熊倉功夫「近代茶道史の研究」、二六八頁。
- (187) 瀧精一「日本美術の進展」『國華』第六〇〇号、一九四〇年十一月、三一四—三二五頁。
- (188) 「華山先生百年忌」『國華』第五九九号、一九四〇年十月、三〇七頁。「渡辺華山先生錦心図譜の発行」『國華』第六一一号、一九四一年十月、三三二—三三三頁。
- (189) 瀧精一「日本美術と支那美術（上）」『國華』第六一四号、一九四二年一月、四—九頁。「美術教育と人格陶冶」『國華』第六四五号、一九四四年八月、二三—七頁。瀧はこの「人格尊重」を東洋に固有の現象とみるが、ここでいう「人格」はむしろあらゆる芸術に精通した「万能人」的存在を連想させる。