

高島北海『写山要訣』の中国受容

——傳抱石の翻訳・紹介を中心に

陳
藝
婕

はじめに

『写山要訣』^{〔しゃさんようけつ〕}は、地質学者・画家である高島北海（Takashima Hokkai, 一八五〇年—一九三一年）が書いた画論であり、一九〇三年（明治三十六年）に、東京の東陽堂によって出版された。一九五七年、中国画家傳抱石（Fu Baoshi, 一九〇四年—一九六五年）は本書を中国語に訳して、『写山要法』という新しいタイトルを付けて、上海人民美術出版社を通じて出版した。傳抱石は中国画壇では高名な画家であり、美術史において重要な研究対象であるものの、彼の翻訳書『写山要法』やその原本である『写山要訣』^{〔〕}に関しては、これまで

検討されてこなかった。特に、日本では注目されることのなかった翻訳書『写山要法』は、中国では傳抱石のオリジナルの著書であるという誤解もしばしば散見される。本論文は、傳抱石の翻訳・紹介活動を通じて、『写山要訣』の内容がどのように中国の読者に認識され、受容されたのかを検討する。

一、高島北海と『写山要訣』——地質学に由来する新画論

まずは、高島北海の生涯と『写山要訣』の概要を紹介する。高島北海は、一八五〇年（嘉永三年）の九月二十六日、日本長門国阿武郡萩江向村（現・山口県萩市）に、萩藩の藩医の二男として生まれた。

本名は得三、幼名は和三郎、雅号は北海である。彼は地質・山林関係の官員として、約二十五年間農商務省に勤めた。一九〇二年（明治三十五年）、五十二歳の高島北海は正式に画家となり、中央画壇で活躍し始めた。一九〇七年、幹事として文部省美術展覧会（文展）の創立に携わり、一九〇八年から一九一七年まで審査員を担当した。日本国内外の博覧会・展覧会では金銀銅賞を頻繁に受賞し、旧派画家の代表者として画壇では高い地位を確立した。一九一八年（大正七年）文展審査員の辞職を契機に、高島北海は徐々に中央画壇から距離を取るようになった。それ以降、高島北海の芸術的な影響力は弱まり、長い間、日本美術史にその名が記述されることはなかった。現在の日本美術史学界において高島北海の研究は、アー・ヌーヴォー（Art Nouveau）やフランスとのかかわりといった視点から展開されている。一方で、中国画壇への影響は全く論じられてこなかった。

一九九〇年代以降、地質学に関する先行研究において、高島北海は近代アカデミズム成立以前の先駆的な地形学者、地質学者、地理学者と評価された^②。高島北海は日本、ヨーロッパ、北米、中国など、広範囲で調査・見学を行い、各国で豊富な素材を採取した。一九〇三年以降は、自身の地質学の基礎となった山水写生法や海外写生の経験を文章にし、『美術新報』や『日本美術』などの誌面に発表した^③。『写山要訣』では、写生する際の工具の準備方法や、皴^{しづ}

法や地質学の基礎知識などが記された。高島は同書的主旨について「：地質学の原理に依りて、真山水を解剖し、作画の基礎を立つるにあり」^④と述べ、美学概念など理論的な問題には触れず、地質科学の観点から実用的な絵画技術や写生方法を具体的に指南した。

一般的な東洋画壇の認識によると、西洋風景画の写実技法とさえば、遠近法の活用に限られていた。高島北海が地質学を山水画の写生に転用することは、一九〇〇年代の日本の画家や一九六〇年代の中国の画家にとって、新鮮かつ有効な方法であった。本稿では、この理論を「地質学画論」という言葉で総括する。

高島北海の海外経験やその独特の理論は一時的に日本画壇においても重要視され、高島北海は一九〇四年二月二十日に新旧両派の集いで講演をおこなった経験がある。しかし傳抱石が書いた「訳者序」^⑤（一九五五年九月）によると、一九三三年の時点で、『写山要訣』は絶版になり、高島北海の画論の伝承と発展はすでに日本では途絶えていた。当時日本に留学していた傳抱石は、『写山要訣』の一部分を読み、感銘を受けた。市川書店の主人に依頼し、一カ月かけてようやく本書を入手し、「全壁在握、歎喜無量」^⑦との感慨を漏らした。ここで傳抱石は「和氏の壁」の典故を引用し、『写山要訣』に対する大切さ、及び全書を手に入れた時の歎喜を強く表した。

訳本『写山要法』の「訳者序」や注解の中で、傳抱石は高島北海の理論を高く評価した。

此书著论明切，附图精妙，无一语不从甘苦得来，无一笔不自实境模写。……吾知嗜山水者，必奉为圭臬。

この本の論述は明瞭で適切で、挿絵も精妙である。一言でさえも甘苦に由来しないものはない。一筆でさえも実景を模写しないものはない。……山水画を嗜好する人は、必ずこの本をまもるべき唯一の基準とする、私はそう信じている。^⑧

また、以下のようにも述べている。

我认为他的观点是非常正确的，对于从事山水写生的同志们是具有密接的参考价值的。

彼の観点〔筆者注…高島北海の地質学画論を指す〕は非常に正確だと思う。山水写生をする同志たちにとって、参考にする価値がある。^⑨

さらに、「是役也，中国山水之皴法，在科学上有其根据，在应用上扩其途径……（この本によって、中国山水画の皴法は、科学的な根拠が見つかり、その応用も広げられる……）」とあるように、傅抱石が特に関心を寄せていたのは、皴法に「科学」的な根拠を与え、その応用を広げた点である。

「訳者序」によると、傅抱石は一九三三年から『写山要訣』に注

目し、この地質学に由来する新しい画論に傾倒した。「訳者序」や他の記述を合わせて解すると、一九三三年当初は、他のことに時間を割く必要があったため、傅抱石の翻訳作業は数頁で止めていたようである。文語体の全訳文は、一九三六年の春に完成した。^⑩しかし一九五五年の時点で、文語体はもう使われていなかったため、改めて白話体に書き直すことになった。そして一九三三年からおよそ二十年経った一九五七年に、『写山要法』を出版することができた。その出版にあたっては、どのような契機があったのだろうか。

二、出版の契機——写実山水の風潮

『写山要法』出版の契機について、筆者は一九五〇年代の中国画壇の雰囲気が激変して、『写山要法』の予想読者数が急激に増えたことが背景になっていると推察する。

傅抱石の自説によると、訳文を公開したのは「山水写生や山水技法研究の同志たちの参考に貢献する」ことにあったという。^⑪

一九五〇年代の中国画壇において、社会主義リアリズム（Socialist realism）は圧倒的に優位を占めていた。この発端は、毛沢東が一九四二年五月に、延安の文芸座談会で行った講話、即ち文芸講話（在延安文艺座談会上的讲话）にある。この講話で、芸術作品は「現実」を表現し、「広大の人民群眾」を対象にするべきという主張が

確立された。中華人民共和国の成立に伴い、この講話は中国文化芸術発展の基本指導方針となり、画壇にも大きな影響を与えた。

一九四九年以降、徐悲鴻 (Xu Beihong, 一八九五年—一九五三年)、李可染 (Li Keren, 一九〇七年—一九八九年)、艾青 (Ai Qing, 一九一〇年—一九九六年) などの画家・評論家たちは、「中国画改造」を主張して、積極的に「新中国画」の成立を推進した。科学や写実、唯物論やマルクス・レーニン主義と繋がり、美術作品を改造する上での基準と見なされた。傅抱石の援助者であった徐悲鴻は、アカデミズム式の「写実主義」を推奨する立場を一貫してとり、「漫談山水画」(一九五〇年) という文章の中で、今日の芸術は「現実主義」¹³⁾ を求めていると主張した。傅抱石の友人である李可染も、一九五〇年に「談中国画的改造」¹⁴⁾ を雑誌『人民美術』の創刊号で発表し、類似した主張を行っている。

山水画の改造について最も重要な文献は、艾青の文章「談中国画」(一九五三年) である。艾青は詩人として有名であるが、杭州国立芸術院絵画系の出身であり、一九二九年から一九三二年にかけてフランスに留学し、ゴッホなどのモダニズム様式を学んだことがある。戦時期、彼は左翼芸術家として延安で活躍した。一九五三年の時点で、彼は中国美術家協会の理事に任命され、画壇に対する影響力をもっていた。艾青は一九五三年初頭、「上海美術工作者政治講習班」で講話を行った後、そのテキストは「談中国画」と題して

『文芸報』(一九五三年第一五期) に発表された。この文章によると、形式や内容の両面から中国絵画の改造を行い、「新中国画」を成立させる必要があるという。そして山水画について、「画山水必須画真山水(必ず真山水を描く)、及び「画風景の必須到野外写生(必ず野外に行つて写生をするべし)」という二つの要求が提出された¹⁵⁾。一九五三年以降、中国画研究会、中国美術家協会創作委員会などの多くの機構は写生旅行を画家たちのために企画し、傅抱石は何度もこのような写生旅行に参加した。『写山要法』の出版時期は、ちょうど彼の東欧写生旅行と重なっている。

研究者林木氏が『傅抱石評伝』の中で述べた意見によると、『写山要法』の出版は、傅抱石が科学的な写実主義に「屈服」した表徴であるという¹⁶⁾。「屈服」という否定的な言葉から考えれば、それは自由意志による判断ではなく、外的な条件により強制された、との意味合いが強いように思われる。

これに対し筆者は、傅抱石『写山要法』の「訳者序」で述べた内容を根拠にすれば、傅抱石は一九五七年よりも遥かに早く科学や写実に対して関心を抱き、それは日本留学時期からより強くなつたと考える。そして一九四二年の「壬午重慶画展自序」で、彼は「百パーセント実在の山水を描くこと」¹⁷⁾ を目標にすると述べた。また、翻訳を出版する契機として重要なのは、傅抱石自身の問題よりも、読者側の状況の変化にある。中国画改造運動に伴い、『写山要法』

のような写実・写生を解説する絵画指導書は、中国画壇にとって急を要する存在であった。更に、この時期の傅抱石は一介の画家ではなく、南京師範学院（現・南京師範大学）で美術系の教師を勤めていた。そのため『写山要法』を利用して学生たちに写実・写生の技法を指導することが可能であり、この時期に出版する必要性があったのだ。

三、内容の調整——「中国」要素の強化

原本『写山要訣』と訳本『写山要法』を比較すると、『写山要法』の大部分は『写山要訣』の本来の姿が残っていたことが分かる。中国の文献では傅抱石のオリジナルの著書であるという誤解もしばしば散見されてきたが、「訳者序」を見れば、傅抱石にその意図はなかったことがわかる。一九五七年に出版された『写山要法』の表紙には、「日本 高島北海 著」の下に「傅抱石 編訳」と記されており、二〇一八年（浙江人民美術出版社）、二〇一九年（上海人民美術出版社）に新たに重版された『写山要法』も、一九五七年版の表現が採用されている。しかし、一九八〇年香港宏図出版社『國畫寫山要法』には、高島北海には全く言及されておらず「傅抱石編」と表記されている。

では、『写山要法』はどれほど原本に忠実なのだろうか。傅抱石

は「編訳」として、どのような理由で、何を削除し、加筆修正したのだろうか。またそれらは高島北海の理論が中国で受容されるなかで、どのような影響を与えたのであろうか。

原本『写山要訣』で想定された読者が日本の絵画初心者であるのに対し、訳本『写山要法』の想定読者は中国人である。したがって、『写山要法』は、『写山要訣』をそのまま訳すのではなく、内容に応じて削除・加筆修正や注解が加えられた。傅抱石は以下のような方針を示している。

但地方性甚重，不施编改，不免遺憾。……去其不必存（如关于火山诸景及附图与日本地质之研究及附图）而留其精粹。

地方性が甚だしく重くて、加筆修正しないと、遺憾を免れない。……必要ない部分を削除し（例えば火山諸景や付図、及び日本地質の研究とその付図）、精粹を残す。⁽²⁰⁾

つまり、傅抱石は、中国の読者には不要であると思われる日本の特徴を示す部分を削除したのである。筆者の調査によると、日本の地質状況について、少なくとも十一カ所の文字が消去されていた。⁽²¹⁾しかし、傅抱石が自ら述べるように、削除されたのは日本の地質に関する部分に限られているのだろうか。原本と訳書を対照すると、地質研究情報に加えて日本画家、日本美術に関する内容も削除され

ている。さらに、このような傳抱石による本文の改変は、中国絵画のポジティブな面を強調しているように思われる。以下、それらを検討したい。

第一に、「日本」的な要素を後景化させる工夫がなされている。

例えば図版では、高島北海は『写山要訣』の巻首に、自分が最も崇敬する画家谷文晁（一七六三年—一八四一年）筆『東北遊写景』の写真石版印刷図を置いて、詳しく紹介した。高島北海の記述から分かるように、彼の画論思想の形成や技法の発展には、谷文晁の真景図の影響が見て取れる。しかし傳抱石は、この図版を削除した。それは高島北海の画論の源流を全面的に押し出すよりも、むしろ中国伝統美術の役割を強調する意図があつたからだと思われる。⁽²²⁾

また、文章に関して言えば、訳文の中で「日本」という言葉はすべて「東洋」に変換されている。一つの例を挙げると、『写山要法』第一章の緒論にみる「日本画」（原文）は「東洋画」（訳文）と記されている。⁽²³⁾ 注解①の中で、傳抱石は「東洋画」を次のように説明した。

这是日本人指印度、中国、朝鲜和日本绘画的通称。在一般的情况下，只是指中国画和日本画。

これは日本人がインド、中国、朝鮮や日本絵画への通称である。一般に、単に中国画や日本画を指す。⁽²⁴⁾

これはつまり、高島北海の理論が、中国に適用されることを示したかったのではないだろうか。

高島北海は、日本風景の美しさを海外へ紹介することは「国家に対する義務」⁽²⁵⁾であると主張し、海岸風景に長けた若い青年画家の登場を待ち望んでいた。このような国家に対する姿勢を表す内容も、傳抱石の訳文では削除の対象となつている。

傳抱石のいわゆる「地方性」には、日本の美術、地質、人物など多くの内容が含まれている。削除・加筆修正の結果として、高島北海の「日本人画家」といった身分、また『写山要訣』が示した日本的な特徴は著しく弱まったと言えよう。

第二に、傳抱石は『写山要法』の中で、高島北海の理論と中国画家・画論の共通性を強調することで、中国絵画をその源流だと証明しようと試みていたことがわかる。

傳抱石が試みたのは、高島北海が賞賛した日本人画家たちを全て削除するというようなわかりやすい方法ではなかった。中国の読者に馴染みのない日本人画家の名前には、どのように中国と関わっているか、その点を強調するように注解を付けている。例えば、円山応挙、谷文晁は「专学中国画（専ら中国画を学ぶ）」⁽²⁷⁾、雪舟等楊は「专学宋画（専ら宋代絵画を学ぶ）」⁽²⁸⁾と、指摘している。

そして、高島北海は中国の古人が作り出した皴法を具体的に紹介するとともに、日本人も新しい皴法を発明したと主張した。⁽²⁹⁾ しかし

傳抱石の訳文を見ると「皴法の種類很多、都是中国画家们的创造（皴法の種類は多いが、全て中国の画家たちによって創造された）」と中国側の重要性を強調し、高島北海の本意を僅かに曲解していることがわかる。また、高島北海は小字で「本節以下支那画家皴法を引用するものは他に之れを形容すべき、適例がながめなり」と説明しているが、この箇所は傳抱石の訳文からは削除されている。

さらに、山水写生の方法について、傳抱石は訳文の注で、早くとも五世紀の中国の画家宗炳の『画山水序』に、類似する理論が述べられているという。⁽³²⁾そして傳抱石は高島北海の言葉遣いに注目し、中国春秋時代の哲学者である老子（生卒不詳）と宋代画家米友仁（一〇七四年—一一五三年）がその出典だと指摘した。⁽³³⁾しかし、高島北海の文章⁽³⁴⁾だけでは、彼が米友仁の説に自覚的であつたかどうかを確認することはできないと、筆者は考える。傳抱石は、原本である高島北海の本意を超えて、中国と接続可能な要素を見出そうとした。傳抱石の加筆修正により、『写山要訣』は原文の『写山要訣』よりも中国画論との関連性が強調されたことで、中国の読者にとってより親しみやすい文章となった。

第三に、傳抱石が訳文の加筆修正やその注解を通じて、中国絵画を擁護しながら、中国の写実伝統や先進性の強調を試みた点を確認しておく。

筆者の見解では、高島北海は宋元画を好んでおり、明清以降の中

国人画家や南北宗論にはあまり造詣が深くない。彼が活躍した一九〇〇年代頃、「中国絵画衰退論」⁽³⁵⁾はまだ登場していなかった。宋元画は日本画壇で高く評価されており、横山大観をはじめとする新派の画家に模写され、明清以降の文人画も日本人画家やコレクターに好まれていた。それは一九三〇年代とは明らかに異なっている。したがって、高島北海は中国絵画をポジティブに捉え、『写山要訣』で中国絵画の問題点を提起する場合でも批判的な色合いはあまり見られない。

また、原文『写山要訣』で中国伝統絵画の「空想」的性質を否定的に評価しているのは、一カ所しかない。つまり一九〇二年の時点でまだ中国に行っていなかった高島北海は、中国の名勝真景図に不満を抱いていた。

彼れの常習として、其文字誇大失し、何れの地も、天下の絶勝にあらざるはなき様に見ゆると共に、其図上にも多くの空想を加え自箇の流派筆法を用ひて、之れを作るが故に、殆ど其真相を知ること能はず。我邦にても、此種の図記亦寡しとせず。是予が毎に遺憾とせる所なり⁽³⁷⁾

中国の名勝真景図には実在の景色を元に描く絵が多いが、時に画家が想像して描いたものも含まれる。そのため高島北海は、景色の

本来の姿を知るのには難しいことだと述べているのである。

とはいえ、これは名勝真景図という特定の画題に対する感想である。名勝真景図は、ほかの山水画作品と異なり、実際の風景を最大限に表現されるべきものと考えられている。高島北海は自分自身も理想化した山水画を描いていたため、想像を元にした絵画に対する抵抗はなかった。中国の画家が「常習」的に誇張の手法を好んだという言い方は、中国の読者にとっては不快な印象を与える可能性があった。このような評価に中国絵画全般を批判する意図はなかったものの、「中国絵画衰退論」の流行に敏感だった傅抱石には、上記の高島北海の表現は容認できなかった。そのため彼は、まず訳文に微妙な書き直しを行い、以下の通り、修正した。

中国名勝真景の描写是非常丰富的，不过常凭空想而以自己的笔法出之，因此不能知道它们明确的真面目。这种描写日本也不少，使我常常引为遗憾。

中国名勝真景の描写は非常に豊富であつた。しかし常に空想に頼り、画家自分の筆法で描きだす。したがって、明確に風景の正体を知ることができない。この種の描写は日本にも少なくないので、私〔筆者注：高島北海を指す〕は常に遺憾と感⁽³⁸⁾じる。

おおよそは原文に則っているが、批判的な印象を受ける箇所は大

幅に削つてゐることがわかる。さらに、高島北海の見解に注を付けることで、傅抱石は反論を加えた。

这几句话必须指出两点…一、中国山水画的优秀传统不是“空想”的结果，而是富于现实主义的精神和手法的。二、至迟自第八世纪开始，中国把山水画看成是无声诗⁽³⁹⁾的。所谓“明确的真面目”，从来就不曾是中国山水画创作的目的。

これらセンテンスについて二点を指摘しなければいけない…一、中国山水画の優秀な伝統は「空想」の結果ではなく、現実主義の精神と技法に富んでいた。二、遅くとも八世紀から、中国は山水画を無声詩と見なした。所謂「明確の正体」は、従来中国山水画制作の目的ではなかった。⁽³⁹⁾

傅抱石は、中国絵画とは風景をそのまま描くことができないのではなく、そのことを重視していないのだと解釈する。この発言は、高島北海の発言内容に対するものではなく、中国絵画衰退論への反論を意味する。

その一方で、「支那派」の画家に対する説明も興味深い。高島北海の説によつて、「支那派」の画家はしばしば誤つて「石に適す皴法」と「山に適す皴法」を混同する。⁽⁴⁰⁾これは否定的な評価である。傅抱石の注解によると、ここの「支那派」とは、中国人画家ではな

く、中国画をよく学んだ日本人画家を指すものと説明している⁽⁴⁾。高島北海はさらに「支那流の詩人画家」について言及し、その前後では日本山水名勝の品評を取り上げているので、これは「日本人」を指していることがわかる。したがって筆者は、「支那派」は詩文に長けた日本の南画家を指し、傳抱石の注解が正しいものと考ええる。しかし同時に、傳抱石が中国の画家の名誉を守ろうとした意欲も感じられる。

すなわち、傳抱石の翻訳は、日本的な要素を弱めて、中国的な要素をより強化するような加筆修正がなされていた。高島北海の地質学画論は、日本から伝来する美術理論というよりも、中国伝統絵画に失われた写実技法を継承する成果として公表された。そうすることで、日中戦争に苦しんだ中華人民共和国の読者は、傳抱石の訳稿をより受け入れやすいものとして認識したであろう。加えて、中国絵画が元来優れた写実表現の伝統を持ち、高島北海をはじめとする外国の画家たちに影響を与えていたとすれば、中国絵画の先進性を証明し、中国絵画衰退論に反論を加えることも可能となる。

中国語訳『写山要法』を出版したにもかかわらず、高島北海は日中両国において周知の存在とは言い難い。その理由の一つとして、傳抱石による翻訳にもあったのではないであろうか。その結果、高島北海の地質学画論は、中国の写実的な山水画論の流れを継承するものとして見なされるようになった。

他方で、傳抱石が中国読者・学生に、地質学画論を紹介する際に手を加えた事実は改めて注目に値するものだと主張したい。中国伝統の画論に見られない地質学的内容は、高島北海という日本人の独自の新理論というよりは、むしろ「科学」の一種である地質学の知見として紹介されたことを、次で補足する。

四、原作者の誤認——「科学」としての受容

一九二〇年代の新文化運動において、「民主」と「科学」は、中国を救済する方法だと認識されていた。傳抱石が『写山要訣』から影響を受けて中国で宣伝したものは「画論」ではなく、「科学」の一種としての地質学である。傳抱石の周辺の人物の回想記を糸口に、この現象を分析したい。

傳抱石の二男である傳二石 (Erishi, 一九三六年—二〇一七年) は二〇一七年のインタビューで次のように述べた。

父亲爱写书……还翻译了日本人写的关于地质学的书。那本书的作者是个地质学家，到过世界很多地方，每一个地方的地质特征都用中国的毛笔描绘出来。虽然艺术价值不高，但它提供了一个可以让人了解中国、美国、欧洲、非洲等地区地貌特征性的参考。

我父亲就编译了这本书，很厚，他不仅要翻译过来，还要结合中

国画的特点把书的内容重新理解、归拢。他觉得，把这本书介绍到中国来肯定会对画家有帮助。

父は本を書くことが好きだ。……日本人が書いた地質学に関する本を翻訳した。この本の作者は地質学家であり、世界中いろいろな地域へ行つて、中国の毛筆でこれらの場所の地質的特徴を一つずつ描き出した。芸術価値は高くないが、中国・アメリカ・ヨーロッパ・アフリカなど地域の地形的特徴を理解する参考にはなる。したがって父親はこの本を編集・翻訳した。とても厚い本である。彼は翻訳をしながら、中国画の特徴と結びつけ、本の内容を改めて理解・要約した。この本を中国に紹介すると、画家たちの役に立つと、彼はそう思っていた。⁽⁴⁵⁾

このような傳二石の言葉には、複数の問題点が含まれている。第一に、高島北海は画家ではなく、地質学者であり、『写山要訣』も画論書ではなく、地質学の本だと見なされた。第二に、『写山要訣』挿絵の芸術価値は認められていなかった。第三に、傳抱石は訳者でありながら、編集も行い、本の内容を大幅に書き直した。

既に論じたように、訳本の細部には削除、加筆修正、また注解も加えられていた。傳二石の「編訳」説はある程度まで理解できるが、『写山要訣』は全篇七八頁に過ぎず、図版や表紙を加えても一三頁しかないため、「とても厚い」本と呼ぶのは不適切であり、「要

約」したわけでもない。また、高島北海はアフリカに行つたことがなく、書中もアフリカの図版がない。傳二石の来歴を見ると、彼は『写山要法』の翻訳が完成した一九三六年に生まれ、一九五六年から南京の家を離れて、山東省済南市の山東師範芸術専修科に在学していた。⁽⁴⁶⁾そのため、傳二石は『写山要法』の成立に詳しくなかったのだろう。傳二石が行つた紹介の仕方には、議論の余地がある。

『写山要訣』挿絵の芸術価値に関する議論は、傳二石による論考しか見当たらない。しかし第一と第三の点については、他に参照可能な資料がある。例えば、傳抱石の学生沈左堯 (Shen Zuoyao, 一九二一年—二〇〇七年) は二〇〇四年の文章で以下のように書いている。

他曾同我谈起，在日本进修时曾买了一本地质学的书。

彼〔筆者注：傳抱石〕は私と話したことがある。彼が日本に修学する時、一冊の地質学の本を買った。⁽⁴⁷⁾

また、沈左堯の一九九二年の文章はより詳しく論じている。

先生在日本留学时买了一本《地质勘探学》，并参考此书编译成一册《写山要法》。他外出经常携带一本地质学，在观察自然时以之对照，不仅寻求形态规律还寻求科学规律，两相印证以获得

正的分析と深入の理解。把中国的山水画技法同现代的地质科学联系起来，他是第一人，从这个意义上讲，先生又是一位科学家。

先生〔筆者注・傳抱石〕は日本留学の時、『地質勘探学』という本を買った。この本を参照して、編集・翻訳を通じて『写山要法』が出来た。彼は外に出る時、常に地質学の本を持ち歩いて、自然を観察する際に対照させている。様態の規則を求めると同時に科学の規則も求め、両方の裏付けによつて正確な分析や深化する理解を獲得する。中国の山水画技法と現代の地質科学を繋げることにおいて、彼は初めての人である。この点から言う⁽⁴⁶⁾と、先生は科学家でもある。

沈左堯は一九四〇年代初頭から傳抱石の門下に入り、長い間交友のあつた学生である。当時まだ幼かつた傳二石よりも、『写山要法』に対する理解は深かつたはずだが、実際に彼も、『写山要法』や訳本『写山要法』については完全に誤つた理解を持つてゐる。高島北海の地質学画論は、ここでは傳抱石によるオリジナルの新説に置き換えられている。加えて、傳抱石に「科学家」の肩書きを与え、傳二石の説と比較しても、沈左堯の説はさらに事実と乖離したものとなっている。

一九五七年版『写山要法』の「訳者序」や、二〇一八年重版の

「出版説明」、二〇一九年重版の著者紹介でも、高島北海は「地質学者兼画家」、「著名の地質学者、山岳風景画家」として紹介された。

しかし傳二石や沈左堯の言論を分析すると、高島北海の画家としての側面を、彼らはほとんど意識していなかった。また、彼らは傳抱石がどこまで原本を書き直したのかについても詳しくはなかった。

傳抱石が『写山要法』を中国へ紹介・宣伝する時、高島北海という人物はあまり重要視されてこなかつたのであろう。傳抱石の「訳者序」によると、彼が日本に留学した一九三〇年代でさえ、高島北海の名はすでに画壇や美術批評から姿を消していた。傳抱石本人ですら、高島北海の絵画の原物を実際に見たことがなく、旧派画家の代表者としての姿をあまり知り得ていなかった可能性がある。黄名芊(Huang Mingqian, 一九三五年⁽⁴⁹⁾)などの学生の記録によると、傳抱石は高島北海については言及せずに、地理・地質知識の重要性を繰り返し強調していた。数多くの中国読者にとつて、傳抱石の『写山要法』は画論書でありながら、『写山要訣』は地質専門家・高島北海による地質学著作という認識だったのだろう。

一方、沈左堯は、傳抱石が「地質学の本」を持参して外出することについて言及しているが、筆者の見解では、これは『写山要訣』あるいは『写山要法』ではなく、他の記録と照合すると『地貌学』という専門書の可能性がある。この本の存在が、多くの誤解を生んだのではないだろうか。この仮説について、検討したい。

傅抱石の中央大学時代の学生である曹汶（Cao Wen, 一九二六年—）が他の人物から聞き取った情報によると、この本のタイトルは『地貌学』であつた。⁽⁵⁰⁾ 傅抱石と共に写生旅行をした学生である黄名芊は、二〇〇五年に出版された回想録『筆墨江山』の中で、一九六一年の東北写生旅行の時に傅抱石がわざわざ『地貌学』を持っていたことを、吉林省委宣伝部長である宋振庭が目撃したのだと回想する。⁽⁵¹⁾ この点から推察するに、この逸話を広げたのは宋振庭（一九二一年—一九八五年）であろう。彼は東北写生旅行を契機に傅抱石と知り合い、傅抱石を長く支えた官員の一人であり、次の文章を残している。

抱石先生隨身携帶着一本書，不是画論，是《地貌学》！这是科学！

傅抱石先生は一つの本を持参していた。画論ではなく、『地貌学』だ！これは科学だ！⁽⁵²⁾

宋振庭は沈左堯と同様に、興奮を帯びた様子で「科学」のことを強調しており、当時の中国人たちがいかに「科学」に熱中していたかがわかる。

一九五〇・六〇年代の中国において、地質学専門書は極めて少なかった。傅抱石の個人蔵書を確認することはできないため、出版時期やタイトルから推論を述べたい。この『地貌学』と記された本は、

『地貌学原理』（地質出版社、一九五四年）を指す可能性が高い。この本はソ連の地質学者ボンダルク（本書による中国語訳名は「邦达楚克」、Владимир Евринович Бондарук、一九〇五年—一九九三年）著作の中国語訳本である。版權頁に掲載された説明文によれば、ロシア語の原本は一九四九年に、ソ連の総合大学や師範学校の指定教科書としてモスクワで出版された。表紙や版權頁に印刷された文字によると、この中国語訳本も「中央人民政府地質部推薦 高等学校教材試用本」として、当時の高等学校で使用されたものである。「地貌学」は日本語では一般的に「地形学」（英語：geomorphology）と呼ばれ、主に地球の表面上を構成するあらゆる地形の記載・分類・成因などの研究を指す。十九世紀に地質学（英語：geology）の一分野として発展し始めたが、現在では独立した学科である。このような『地貌学原理』の特徴を踏まえると、傅抱石は『写山要法』を出版した一九五七年前後の時点で、専門的な地質学の文献を求めている可能性がある。さらに言えば、ドイツの地質学専門家である「舒勒教授（Prof. Schuler）⁽⁵³⁾」と交流した記録もある。一九五〇年代末期の傅抱石は、写生旅行による実地調査や理論的な勉強によって、『写山要訣』の内容を超えて、独自の地質学画論や表現方法を構築しはじめていたのだ。

傅抱石の学生や後継者の中で、多くの人は地質学画論を受け入れ、自分の作品に地質的特徴を表現することを重要視した。例えば、黄

名々は独自の「沙漠皴」で沙漠を描き、名を馳せることになった。

傅抱石を代表として一九六〇年代の江蘇省で形成された「新金陵画派」（金陵とは、南京の古称である）は、実景写生や地質学の活用を特徴とし、二十世紀の中国画壇で極めて大きな影響力を持っていた。

おわりに

傅抱石は日本留学時代の一九三三年から、高島北海の『写山要訣』に触れて、これを高く評価していた。彼による訳書『写山要法』は、一九五〇・六〇年代において、中国の山水画改造活動を契機に出版された。社会主義リアリズムの新様式を作りだすために、傅抱石は自分の絵画制作に『写山要訣』の地質学画論を活用し、さらに地質的画論の宣伝や紹介を積極的に行った。

以上の通り、本論では『写山要法』が中国人読者にとってより受け入れやすいものとして編纂されたその経緯について詳述した。傅抱石の翻訳作業は、結果的に高島北海原著『写山要訣』の日本の画論書という特性を弱めた。加筆修正と注釈を通して、地質学画論と中国古代の山水画理論の関係性を強く押し出し、中国美術には写実の伝統がありながら美術の先進国であるという主張も織り込んでいく。そのため、高島北海の地質学画論は、中国本来の写実的な伝統を継承し、また科学的な地質学を体得する方法として理解されるよ

うになった。

傅抱石自身は『写山要法』の原著者の存在を不透明にさせる意図はなかったが、結果として多数の読者が誤認し、高島北海は地質学者として認識され、本書は傅抱石が地質学理論を参照して編纂したものだと理解されてきた。これは傅抱石が高島北海の人物像について具体的に言及せず、地質学的重要性を繰り返し強調したことが主たる要因である。加えて、日中両国において高島北海の関連研究が欠けていた点も留意すべきであろう。

以上、二つの要因が絡まり合って、中国の美術史において高島北海の存在は重要視されてこなかった。しかし、高島北海の地質学画論は、傅抱石を通じて新金陵画派をはじめ、多くの中国画家に深い影響を与えていたのである。山水画に地質学を導入する試みは、日本では途絶えてしまったが、中国では高く評価され、そして広く受容され、一九六〇年代以降の中国画壇で開花した。

注

- (1) ここで代表的な出版物数点を羅列する。日本では『傅抱石の絵画 特別陳列―武蔵野美術大学美術史料図書館所蔵―』（一九九五年、渋谷区立松濤美術館の展覧会図録）、『20世紀中国画壇の巨匠 傅抱石 日中美術交流のかけ橋』（一九九九年、渋谷区立松濤美術館の展覧会図録）などがある。アメリカでは *Chinese Art in an Age of Revolution: Fu Baoshi (1904-1965)* (二〇一

年、クリブブランド美術館やメトロポリタン美術館の展覧会図録）などがある。中国では『其命唯新・傅抱石百年诞辰纪念文集』（傅抱石記念館編、河南美術出版社、二〇〇五年）、『傅抱石研究文集』（傅抱石研究会編、上海書画出版社、二〇〇九年）などがある。

- (2) 金折裕司「高島北海と日本最初の広域地質図」『応用地質』第五三卷第二号、二〇二二年、八九―九七頁。

- (3) 高島北海「東洋画に就て」『美術新報』第二卷一四号、一九〇三年。高島北海「地質と皴法」『日本美術』第六三号、一九〇四年。

- (4) 高島北海『写山要訣』、東洋堂、一九〇三年、一一―二頁。

- (5) 高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、一頁。

- (6) 傅抱石の渡日は、二回に分けられる。第一回目は、一九三二年九月から一九三三年六月まで、二回目は、一九三三年九月から一九三五年六月までである。

- (7) 高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、一頁。

- (8) 高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、一頁。

- (9) 高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、二頁。

- (10) 高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、一頁。

- (11) 高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、一―二頁。

- (12) 高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、二頁。

- (13) 徐悲鴻「漫談山水畫」『新建設』第一卷第一二期、一九五〇年。

- (14) 李可染「談中國畫的改造」『人民美術』創刊号、一九五〇年。

- (15) 叶錦「艾青年譜長編」、人民文學出版社、二〇一〇年。

- (16) 艾青「談中國畫」『文藝報』一五期、一九五三年。関連する議論が多く存在する。参考として、ここで一部を羅列する。

于非闇「从艾青同志的《談中國畫》说起」『文藝報』一一期、一九五六年。

俞劍華「读艾青同志《談中國畫》」『文藝報』一一期、一九五六年。

秦仲文「读艾青《談中國畫》和看中国画画展览后」『文藝報』一二期、一九五六年。

宋仪「发扬国画的传统不能因噎废食（俞剑华同志《读艾青同志〈談中國畫〉——文读后》『文汇报』二四期、一九五六年）

- (17) 江蘇省内部や周辺地の写生活動を除き、長時間かつ長距離の旅行經歷を挙げると、以下のようになる。

一九五七年の東欧写生、一九五九年の湖南省韶山写生、一九六〇年の「二万三千里」（江蘇省・河南省・陝西省・四川省・湖南省・広東省など）写生、一九六一年の東北写生、一九六二年の浙江省写生、一九六三年の江西省写生。

- (18) 林木『傅抱石評传』、上海書画出版社、二〇〇九年。

- (19) 傅抱石「壬午重慶画展自序」傅抱石著、葉宗鎬編『傅抱石美術文集』、上海古籍出版社、二〇〇三年、三二―六頁。

- (20) 高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、二頁。

- (21) 高島北海『写山要訣』、東洋堂、一九〇三年、二〇、二三、二四、二七、三六、四三、四六、六三、六九、七一、七四頁。

- (22) また、『東北遊写景』図巻の所蔵者は、高島北海を東京画壇に誘った杉孫七郎であるが、傅抱石は松孫七郎と誤訳した。校正ミスであろうか。日本絵画に關係する内容への傅抱石の無関心が、ここからも窺える。高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、四頁。

- (23) 高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、三頁。

- (24) 高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、八頁。

- (25) 高島北海『写山要訣』、東洋堂、一九〇三年、二七頁。

- (26) 高島北海『写山要訣』、東洋堂、一九〇三年、七一頁。

- (27) 傅抱石による注解④・⑤。高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、六頁。

- (28) 傅抱石による注解⑦。高島北海『写山要法』傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、六頁。

- 版社、一九五七年、三四頁。
- (29) 高島北海『写山要訣』、東洋堂、一九〇三年、九一—一〇頁。
- (30) 高島北海『写山要訣』、傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、五頁。
- (31) 高島北海『写山要訣』、東洋堂、一九〇三年、二二頁。
- (32) 高島北海『写山要訣』、傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、一三三頁。
- (33) 傳抱石による注解⑥。高島北海『写山要訣』、傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、三四頁。
- (34) 高島北海『写山要訣』、東洋堂、一九〇三年、五一頁。高島北海『写山要訣』、傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、三三頁。
- (35) 中国絵画衰退論とは、南北宗論（文人画論）の誤りゆえに、中国絵画の衰退が引き起こされた、とする説である。清末の維新派のリーダー康有為（一八五八年—一九二七年）の『万木草堂藏画目』（一九一七年）や革命派の代表である陳独秀（一八七九年—一九四二年）の『答呂澂・美術革命』（一九一八年）をはじめ、二十世紀前中期の中国の輿論の中で盛んに唱えられ、日本や西洋にまで波及した。傳抱石はこの説に激しく反対していた。
- (36) 二十世紀初期の日本人による中国絵画に対する評価の変化について、久世夏奈子氏の研究が参考になる。久世夏奈子『『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』『日本研究』第四七集、二〇一三年三月、五三—一〇八頁。久世夏奈子『『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』第一一七編第六冊、二〇一二年一月、五一—一七頁。
- (37) 高島北海『写山要訣』、東洋堂、一九〇三年、五〇頁。
- (38) 高島北海『写山要訣』、傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、三三頁。
- (39) 高島北海『写山要訣』、傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、三四頁。
- (40) 高島北海『写山要訣』、東洋堂、一九〇三年、一一頁。高島北海『写山要訣』、傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、六頁。
- (41) 傳抱石による注解⑩。高島北海『写山要訣』、傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、六頁。
- (42) 高島北海『写山要訣』、東洋堂、一九〇三年、三四頁。
- (43) 傳二石『傳二石談傳抱石』、山東画報出版社、二〇一八年、一五頁。
- (44) 「傳二石年表」による。傳二石『傳二石談傳抱石』、山東画報出版社、二〇一八年、八七頁。
- (45) 沈左堯『傳抱石开创中国画的新境界』、傳抱石研究会編『傳抱石研究文集』、上海書画出版社、二〇〇九年、九五—九六頁。
- (46) 沈左堯『傳抱石的艺术成就』、江西政協文史研究委員會・新余市政協文史資料研究委員會編『江西文史資料選輯・第四四期』、傳抱石、江西人民出版社、一九九二年、九七頁。
- (47) 高島北海『写山要訣』、傳抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年、一頁。
- (48) 高島北海『写山要訣』、傳抱石訳、浙江人民美術出版社、二〇一八年。高島北海『写山要訣』、傳抱石訳、上海人民美術出版社、二〇一九年。
- (49) 黄名芊『筆墨江山——傳抱石率团写生实录』、人民美術出版社、二〇〇五年、一六五頁。
- (50) 曹汶『继往开来的画坛一代宗师——深切怀念恩师抱石先生』、江西政協文史研究委員會・新余市政協文史資料研究委員會編『江西文史資料選輯・第四四期』、傳抱石、江西人民出版社、一九九二年、一三九頁。
- (51) 黄名芊『筆墨江山——傳抱石率团写生实录』、人民美術出版社、二〇〇五年、一六五頁。
- (52) 宋振庭『关于傳抱石先生』、江西政協文史研究委員會・新余市政協文史資料研究委員會編『江西文史資料選輯・第四四期』、傳抱石、江西人民出版社、一九九二年、三六頁。
- (53) 沈左堯『傳抱石开创中国画的新境界』、傳抱石研究会編『傳抱石研究文集』、

上海書畫出版社、二〇〇九年、九三頁。

參考書目

高島北海『写山要訣』、東洋堂、一九〇三年。

高島北海「東洋画に就て」『美術新報』第二卷一四号、一九〇三年。

高島北海「地質と皴法」『日本美術』第六三号、一九〇四年。

徐悲鴻「漫談山水畫」『新建』第一卷第一二期、一九五〇年。

李可染「談中國畫的改造」『人民美術』創刊号、一九五〇年。

艾青「談中國畫」『文藝報』一五期、一九五三年。

邦達楚克『地貌學原理』北京地質學院編識、地質出版社、一九五四年。

高島北海『写山要法』傅抱石訳、上海人民美術出版社、一九五七年。

傅抱石編『國畫寫山要法』、香港宏圖出版社、一九八〇年。

江西政協文史研究委員會、新余市政協文史資料研究委員會編『江西文史資料選

輯・第四四期 傅抱石』、江西人民出版社、一九九二年。

傅抱石著、葉宗鎬編『傅抱石美術文集』、上海古籍出版社、二〇〇三年。

傅抱石記念館編『其命唯新・傅抱石百年誕辰紀念文集』、河南美術出版社、

二〇〇五年。

黃名芊『筆墨江山・傅抱石率團写生实录』、人民美術出版社、二〇〇五年。

关山月美術館『建設新中國・二〇世紀五〇至六〇年代中期中國畫專題展』、廣西

美術出版社、二〇〇五年。

傅抱石研究会編『傅抱石研究文集』、上海書畫出版社、二〇〇九年。

林木『傅抱石評傳』、上海書畫出版社、二〇〇九年。

叶錦『艾青年譜長編』、人民文學出版社、二〇一〇年。

金折裕司「高島北海と日本最初の広域地質図」『応用地質』第五三卷第二号、

二〇一二年。

万新華『傅抱石絵画研究 1949-1965』、人民美術出版社、二〇一四年。

傅二石『傅二石談傅抱石』、山東畫報出版社、二〇一八年。

高島北海『写山要法』傅抱石訳、浙江人民美術出版社、二〇一八年。
高島北海『写山要法』傅抱石訳、上海人民美術出版社、二〇一九年。