

## 日本絵画にみられる中国像

——明治後期から敗戦まで

この小論を日本語で書き、そして発表するにはいろいろな意向と問題がある。まず、私は日本語を一種の個別語として見ながら、そのなかに思考的手段としての普遍性をも持つ言語であると考え、日本語を母語としない私は日本語を生活の言葉として使用していても、母語としているものほど自然に使うことは勿論できないのである。「私」がこの言語をこの場に使う意向はその普遍性を探究し、その既成的自然なる個別語を許すべく思考手段に「私なり」の自然を与えることである<sup>(1)</sup>。

ここで使われるアプローチは極めて分析的である。日本語の内で画家の对中国像<sup>(2)</sup>についてのべている記録はあまりにも少ないので、絵画をみるものは絵画だけに頼り、その様式と内容を見出さざるを得ない。しかし、見るものが絵画的表現を画家の思想或いは社会的現象の描出としかみない間違った捉え方が避けられるなら、分析に

ジョン・クラーク

よってさまざまな類型ができるだろう。現在において、この非常に初歩的な方法を適用して、将来は日本絵画で表わされる視覚上の中国像の深層構造を演繹できるであろう。そして、この場にかぎっていえば文献で表わされた言語上の（たとえば文学、又は政治家の随筆の内で）中国像が束縛されないこと自体がこれから視覚言語上の中国像を比較するために適切な方法になると思う。

ここで利用される知識的資料には限度がある。まず、日本現代絵画史において、日本画及び日本西洋画という様式的・技法的区別を超える方法がまだ発達していないといえよう。もし中国を主題とする絵画には理想主義と写実主義<sup>(3)</sup>の二つの傾向を大まかに見分けることが可能なら、この二つの傾向が日本画・日本西洋画ともに見出される。そして、欧米で最近話題になったオリエンタリズム論からみて、他国的主題への憧憬による表現が結局帝国主義的支配の「自

己だましの意識解釈」をしているかぎり、憐れを描写することが間違った自己形成による一種の他人・他国に対する学び方であることが当然無視されてしまう。私はその学び方がオリエンタリズム論によって解釈される意識のあり方ではなく、むしろ思想検閲を受けることのように見ており、出来るだけ避けたいと思う。

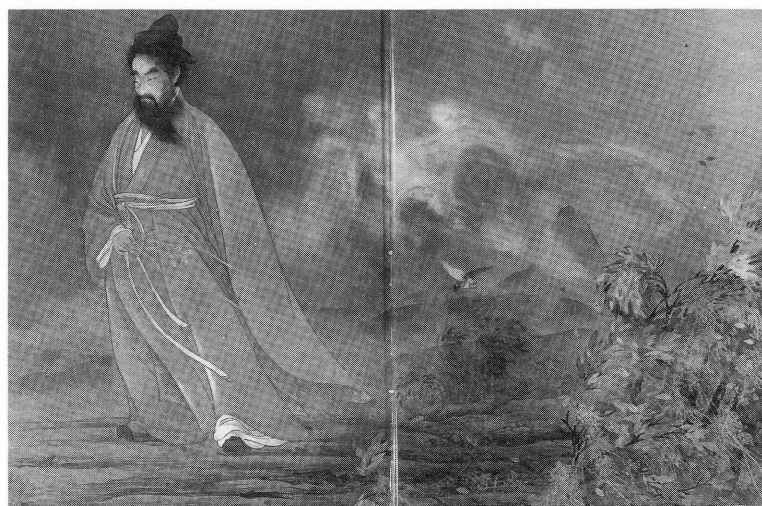
上述された理論の問題点以外、絵画作品の知識的資料としての扱いが問題になってくる。私自身はほとんど複製しか見ていないので、視覚的分析がある程度できても、これは勿論絵画そのものの鑑賞に基づいたものにならない。しかも複製に幅の限度があり、具体的にはおもに『日展史』、『現代日本美術全集』、『原色現代日本美術』<sup>(4)</sup>に負うところが多い。そして主題の選定、描出の状況について——たとえば安井曾太郎の一九三四年の「金蓉」——画家の記録は多くはなく、画家の意識を説明する資料が私の手許にはいちじるしく足りない。

尚、遺憾ながら、日清、日華関係が一八九四年から不可避的な悲劇におよんだことは周知の通りだが、この短い小論では日本絵画でみられる中国像のさまざまな思想的、政治的、経済的、そして「軍治帝国主義」的な思想背景を辿れるほどの場所はない。

「中国」という名詞はここでは正に地理的な場所を指すだけではない。「中国」は日本文化に内在する非常に多くの様式が由来するところだが、それと同時に独自の、なおかつ日本から遠くない地理的

存在である。長い討論を要約すれば、日本の中の一種の文化的存在が日本の外の一定の地域を占める別の文化的存在と接近し、又はそれと重複することもある。そしてその別の文化的存在が自律的なだけでなく、それ自体日本の中の一つの文化的存在の源より本質的な「中国」文化に近いと思わせる。特に十九世紀後半になると、「中国」という地理的存在を左右している政治単位——清朝政府——が日本軍によって負かされた時、「中国」という文化的存在に対する日本と中国の立場の食い違いが政治的な力争いの外衣に包まれざるを得なくなる。どちらが「中国」に対する一番忠実な後継者かという問題より、どちらが列強諸国の侵略に対するもっとも適当な対応ができる文化的権威を持つかという問題が文化的創造力に限られるだけではなく、実用的武力の問題にもなってくる。つまり、日本は「中国」を支配する武力によって「中国」を文化的に包括できる権威を獲得したのだ。<sup>(5)</sup>

明治後期の日本画家は中国の伝説的、文学的、勧告的主题をわがものとして展開した(目録1)。これらの主題を私がここで細かく分析する余裕はないが、様式は一種の英雄的理想人物を描くものなので、まずその非中国絵画性を焦点としている。特に横山大観と菱田春草の人物画は西洋の学院歴史画を見たことがなければこのような作品は想像できないのである。そして技法からみれば画面の重なり合う平面の空間構図が日本・中国絵画を元にするものにしても、



横山大観 屈原 1898年

これらの人物はいかにも視覚的な存在であって、いかにも非中国的な輪郭及び線描に頼らない、墨もほとんど使わぬ色彩だけの濃淡とその平面的な塗り重ねによって描き出されている（目録2）。というのは、日本美術院派を代表とする大観と春草の作品は、特にいわゆる「朦朧体」ができてから既成日本画からの分離だけではなく、

中国的主题を使いながら、これらの作品はまさに中国絵画からの分離の宣言でもあった。言い換えれば、日本美術院は「東洋」の新美術を創造する権威を勝ち取ろうとした。

しかし、中国伝来の様式と技法に対して、もっと別のとりうべき態度もあった。それは富岡鉄斎の作品にみられる（目録3）深い研究のなかから醸し出された線と墨の「滲みの感覚<sup>(6)</sup>」の間にできた非常に現代人に親しみやすい絵画言語に遊ぶ陶醉である。つまり、彼は以前あった伝統を再現しようとしても、それらの形式にとらわれず、二つのいわゆる古典系統からできた美的趣味を具現した。これは日本及び中国絵画のどちらの系統を否定する、又は超越する意向でもない。鉄斎は日本・中国絵画にこだわらず、選択的に絵画形式（文化的対象）を引用している。勿論、後でみられるように鉄斎の南画における多面性には陳腐な折衷主義及びくだらない頑固な古典崇拜という二つの危険性を内在しているが……。

そして明治後期にも中国が新日本写真派に自己の画面に適用できる新しい主題を提供している。一八九四年に日清戦争がついに起り、従軍した浅井忠がこういった。「この千載一遇<sup>せんざいいつうご</sup>の時に際して、軍中の実況を描写して、後世史乘<sup>しじよう</sup>の闕<sup>けつ</sup>（欠）を補ひ、能く文字の及ばざるところの描き出<sup>(7)</sup>す。つまり、新しい写真技能を実況に適用させ、日本軍の中国で行う戦争という主題は文字より忠実に描写する。帰国後浅井は一八九五年に「従征画稿」を刊行して、「旅順戦後の

搜索」(目録4)をも発表した。この絵には死んだ中国人を日本兵士がとりしらべを行っている場面が描かれており、ここでの中国像は日本の武力により圧倒された中国、暗に中国の実況を把握できると考える日本のこの時代の視覚の下におかれた中国しか読みとれないのである。いうまでもなく、ここには宣伝的な補強が行われている。

明治後期の戦画録を描くために従軍画家たちはいろいろな写生を準備しており、それ故満洲(中国東北部)及び華北の風景及び風俗の写生記録が見られるが(目録5)、この種の主題の本格的な展開は若干の例外をのぞき、二〇年代の日本画家の大陸旅行を待つことになる。

念のため、今一度簡略に時代区分をしておくことにする。第一期はだいたい明治後期からおよそ大正初期までになる。第二期は少し前の時代と重複するが、一九〇七年の文展のはじまりによっていわゆる体制側の画家の展覧会へ出品するチャンスが非常に多くなった。これはおよそ一九二五、六年まで続くが、そのころ大陸に渡った日本の画家の作品が帝展に出品されてくる。第三期が一九二五、六年から一九三七年の満洲事変までで、日本の画家は大陸の主題に日本的季節感を結び付けるが、このころはまだ日本帝国主義を宣伝する絵画がいちじるしく少ない。第四期は一九三八年において新文展での戦画録が本格的に目立ちはじめ。ここで指摘しておきたいのは

戦画録が一九四四年の「戦時特別展」まで引き続くにもかかわらず、しかしこれらは圧倒的な数を示さないことである。勿論新文展以外のところでは反主流派又は前衛絵画が展示され、これらの絵画については細かく分析しないが、最後に中国に対して長い間、興味をもった翹光の例には少しふれることにした。

第一期において先に見た浅井忠の写実的作品並びに四つの作品を私は典型としたい。まず原田直次郎の一八九三年の「騎竜観音」(目録6)が、これは直接中国と関係を持たない作品らしいが、一種の絵画に現われたる時代精神と思われる。というのは、新しい大和魂が世の大勢に応じ、海を渡って「彼岸」を開放する精神であろう。証拠がないが、たとえば華嚴宗祖師絵巻(目録7)であらわされた朝鮮の宗義湘が竜のつて中国へ渡っている主題を変えて、今こそ日本は大陸を開明させるという意義背景がうかがえる。伝説の意味を転じて、尚かつその内容を理想化した美においてあらず傾向そのものが、ここで大陸もしくは中国像として定着する(三〇年代後半から四〇年代前半において同じような理想化した伝説的な美が数多くの武装した明王の憤怒相の主題にも見られる)。

この理想化した「中国」像は一八九四―一八九五年の戦争を画録又は宣伝するための版画にもみえる。特に年方の有名な「丁汝昌」(Ding Ruchang)の自殺」(目録8)において、日本海軍に負けた清朝海軍の海軍将丁汝昌が日本に敗北を承認した後毒を飲んで英雄



としての自殺を図った。当時日本人がイメージしていたような古めかしい夷にしとやかな中国風官邸で上品なそして異国的な服装をしている丁汝昌が自決を図り、正に優越たる日本武力が理想化した日本人にもふさわしい死に方が選ばれた。<sup>(9)</sup>

勿論中国及び朝鮮、北満等は中国人の戦死場だけではない。数多い日清戦争版画は日本兵士の戦死を英雄化している。しかし写実派でもその必然たる死を描写する作品もある。例えば満谷国四郎の一八九八年の「林少尉の戦死」(目録9)という作品には英雄の存在より兵士の血塗れの義務がみえてくる。この非理想化した中国の戦争画はかならずしも現実を表わしているわけでもない。満谷は従軍画家ではなかったらしい。しかもこの絵は明らかに写真に基づいたものである。つまり、大陸へ渡らなかった満谷は中国を兵士の義務を果たすべきところとしてしかみていない。この種の絵画、みにくい戦を主題とする絵画が三〇年代後半にまた再現され、面白いことに、満谷の日清戦争をテーマとする「戦の話」(一九〇六年)が一九三八年の「戦争美展」に再び展示された。<sup>(10)</sup>

幸い大正初期になると中国はただ戦場として描写している傾向に変化があらわれてくる。これは一九一六年出版の福田周太郎(眉仙)(一八七五—一九六三)著の『中国記録画集』(目録10、11)(岡倉天心、内藤湖南の序文を持つ<sup>(11)</sup>)を代表とする。彼は日清戦争の従軍画家久保田米僊(一八五二—一九〇六)の弟子で、一九〇九



福田周太郎 重慶天門 1909年以後

年に中国絵画を研究するために大陸へ渡り、多くの地方の風景、風俗を四条派らしい写実技法で画録をした。この写生はたいして中国絵画の味わいがないにもかかわらず、彼は本当に中国人を固有な地域に存在する人間としてみており、遥かに中国の主題を日本の風俗画の伝統的描法に同化した。このやり方は一九二〇年代の竹内栖鳳

の捉え方を仄めかしている。

先ほどいったこれらの中国像が画題として日本絵画に定着しても、中国像がパターンを持たせる定形化には時間を要し、展示できる学院派の占める環境をも必要としたのである。この需要は文展等の官展又は官展めかした展覧会で満たされた。最近、『日展史』を全部見て、私はだいたい四つの典型がいわゆる大正期の絵画に見出されるところと思う。

まず、理想化した風景は南画系統の作品に目立つ。小室翠雲が文展によく出品した古典南画風格に富んだ作品があり（目録12 a、b、c）、これは中国の実景をみた上で描いたものではなくて、彼の絵画技能の演習としてしか見えないだろう。小室が本当に中国へ渡るのは一九二二年になるが、文展、帝展などの作品ではほとんど中国



小室翠雲 寒林幽居 1913年

の実景に興味を示さず、日本風景画の幾分写生的なものをのぞき、実は絵画史の展開に酔った作品範囲を出ないようである。

寺崎広業は小室とちがって、日露戦争の従軍画家をも経歴して大陸へ渡ったことがあり、一九一〇年以後数回中国へ行ったこともある。勿論寺崎の作品には西洋風の写実的な傾向も見られるが（目録13 a、b）、中国風景主題を詳細に扱う時、正に中国絵画史の媒介があり、董源、米芾、黄公望を拝するとも称せるような癖が彼には避け難いようである。中国絵画史の媒介は台湾に滞在した画家の作品にもみられ<sup>(12)</sup>（目録14 a、b）、実に理想化した中国絵画の伝わる既成風格の重みを物語っている。



菊池望月 南波照間 1928年

第二類型が熱帯の豊満に対する憧れである。すでに一九一一年の西郷孤月は台湾風景に見られ(目録15)、しかしその典型はいうまでもなく今村紫紅の熱国の巻(目録16)<sup>(13)</sup>。今村はインド旅行を試みたが、結局船からあがらず、この絵が彼のインドから帰国途中の視覚的な経験に基づいたものである。この豊満への憧れが文展等で発表された作品にかなりみられ、菊池望月も一九二八年に「南波照間」(目録17)を帝展に出品した例もあり、日本人の母と女の子の背景に長閑やかに広げて行く南方風景が描かれている。

第三類型が新情趣を表わすエロスに対する興味と称せられるが、つまり日本美人画伝統に属し、その外衣が中国の服装に換えられ、又はその人物が本当の中国婦人にもなる。すでに指摘されているかどうかは分らないが、この傾向は最初の「支那人」として一九一三年の第七回文展に出品した鄭褒裳(Zheng Jiongchang)の娉婷(美人の意)(目録18)からはじまったかも知れない。その後少なく



鄭褒裳 娉婷 1913年

ない官展の出品では日本の画家が異国風な美人画をかいたりして、そのだいたいのほじまりは一九一九年の第一回帝展の広島晃甫の



広島晃甫 青衣の女 1919年



藤島武二 東洋振り 1924年

「青衣の女」であると思う（目録19）。そしてもっとも有名なのは藤島武二の「東洋振り」<sup>(17)</sup>一九二四年（目録20）と安井曾太郎「金簪」<sup>(18)</sup>一九三四年（目録21）。この二つの作品は中国風俗を絵画的に見究めず、日本人が理想化した「東洋の美」又は日本婦人の美を出させるためにこの異装した女たちの肉細さを主題とした。

今こそ一つの対照として、官展で出品された台湾の作品をも比較にする。陳進（Chen Jin）は台湾の金持ちの家庭から出て、ほとんど日本教育しかうけていない女流画家であるが、彼女の一九三六年改造帝展に出品した「化粧」（目録22）は竹内栖鳳と上村松園などの築き上げた新人物画風調にこだわらぬ中国女のしとやかな美、そしてその室内装飾に対する雅びたる生活様式の繊細なタッチで遙かにこの種の主題の絵画的可能性を発揮している。つまり、「人物」が（藤島、安井などのように）場所設定と構図上の必要に応じるだけではなくて風俗文化をもつて生きる「人間」として現われてくる。第四類型は人道的共鳴をよぶ民衆への趣と思うが、このタイプはある程度中国伝統及び文学から得た主題と重なり合うようである。日本の画家が官展ごとにこういう主題を続けて出品したが、これは一方明治後期からはじまった日本美術院の「東洋風調」をも延長したもののにもかかわらず、他方ではなぜ当時中国に存在していないような「古典中国」への憧憬が続いたのだろうか。ある中国家庭生活をあらわした作品——例えば一九〇七年出品の目録23——について

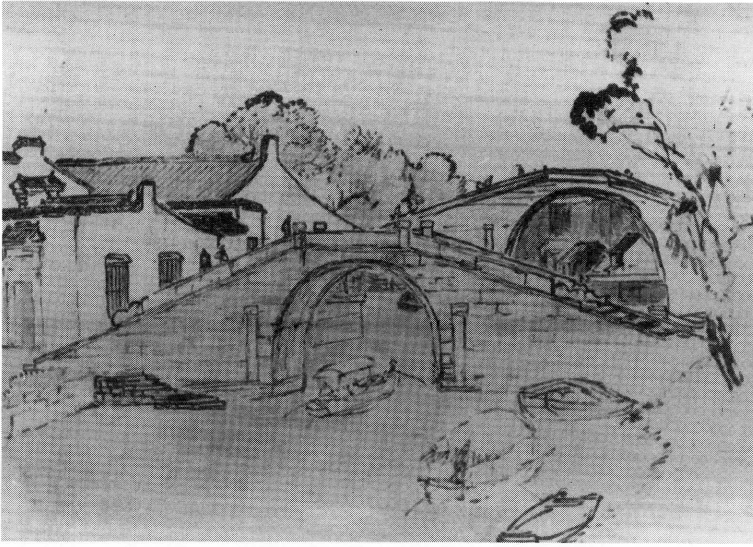


金山平三 蘇州の石炭運び 1932年

私は実現又は再現できない立派な生活理念への念願があると解釈せざるを得ない。一九一〇年代一九二〇年代にこの種の作品がたえず官展で展示された、偏った非現実的な形で捉えながらも、単なる日本国粹主義者の唱える「東洋」が中国を支配するための目的にそって具現しただけではない。この傾向もやはり油画にもみられ、特に中村不折の中国伝説及び文学を主題とする絵画にも現われている（目録24）。そして中村の官展で出品した作品を詳しくみるならば、理念から現実への移り変わりが明確になり、結局は中国人の苦しい日常生活への同情が見出されてくる。これは三〇年代において本格的に当時の中国の日常の描写が日本絵画の主題として出てくるとき



例えば目録25のように、様式を準備する。すでに観客に見慣れたものと受け止めさせる準備がすでにできてしまい、中国人が理想上の人物だけではなく、実際に生きている人間として絵画にあらわしうるようになるのである。断言が許されれば、非現実性の理想派の風調が浪漫的現実的風調へと変化したのだ。



竹内栖鳳 南清風物（写生）1926年 京都市立美術館

前述の通り、日清・日露戦争に従軍画家が朝鮮、満洲、華北へ渡った。早期に橋本関雪が第二回文展（一九〇八年）に「鉄嶺城外の宿雪」（目録26）を出品したが、しかしこの作品は明らかに現地の風景・風俗を描写しながら、その光景を日本の四条派、浮世派、そして西洋写真派のそれぞれの約束に同化したものばかりである。中国の風景を描写して、その主題に適した（単なる既成様式の媒介を通さずに）画風を選ばせた日本絵画の作品は竹内栖鳳の第七回帝展（一九二六年）に出品した「南清風物」（目録27）からであると思う。この後の官展では数多い中国の風物を実景的に扱った絵画が出品された。

しかし、詳細にみると、これらの作品に「なににの春」その他の季節、名勝をうなずかせるような主題が備わり、やはりある程度画壇における陳腐になった日本の季節風調或いは名勝画めかした概念に飽きた画家が場面を変えただけである。一九三一年の満洲事変以後より多くの日本の画家が中国——特に華南地方——に遊び、そしてその中国らしき風景がもっと現実的になる。考えてみれば、日本帝国主義が進出するこの時代において、それを宣伝するような絵画は一九三八年以前の官展にそんなに目立たないようである。満洲支配を合理化する絵には、まれに第十五回帝展（一九三四年）の作品があり（目録28）、そして三〇年代四〇年代に盛んになる「士官肖像画」という典型が同じ年の帝展にも現われた（目録29）。ま

れにも前年の第十四回帝展にはじめて兵士が前線に立っている主題として出され（目録30）、しかし本格的な戦争絵画は一九三八年の新文展を待つことになる。多分にその要因は日本帝国主義の後進発展によるものだけではなく、むしろ日本の画家が大陸中国へ渡って、本当に現地の風俗風景に引き寄せられたことにより、単純に日本の武力による侵略を美化できなかったのだろう。

何回も中国へ渡った梅原龍三郎も日本軍のために発達させられた交通機関を利用したことがあっても、ほとんど日本支配を美化した作品は現在において見当たらないのである。彼は実際に自分なりの技法と様式を中国の主題に適用し、現地の自然たる人物（目録31）及び風物の色彩（目録32）によって我画の新しい進展を迎えた。<sup>(19)</sup>

一九三八年の戦争絵画がより多く出てから、この種の絵に三つの類型が見られる。第一にみにくい血塗れの戦の光景で戦闘の苦しみを美化できないもしくは辛い義務への描写があらわれる（目録33）。そして第二に戦争から遠く離れた場所で兵士が戦場へ向かう、或いは戦闘から休みを取る主題等がある（目録34）。中国そのものはあまり特定した戦場として出ないが、ほとんどの渡華した日本の画家を引き寄せた蘇州が第3回新文展（一九三九年）にもあらわれた（目録35）。中国の兵士と市民は捕虜として画面にでないようであり、この可能なる第三類型はむしろ何百万の死者が中国人の間に出了ことがあったとしても、潜在意識の構造上の問題である。日本人にい



池田永一治（永治） ひのまる 1938年

わゆる一番近い人種が如何に惨い扱いを受けたかは文化的産物である絵画に表わされていないのだ。しかし、逆に欧米人は力争いの敵だけではなく、人種の優越観を勝ち取らせる相手なので、若干かれらをみにくく描写している作品があった（目録36）。

一九三八年以後画壇が段々当局による厳しい弾圧を受けるので反





小早川盈磨（秋聲） 醜虐の面 1944年

戦絵画は表に出ないはずだ。むしろ鬚光の作品のようにもともと前衛絵画に興味を持った画家が超現実派に近づいて、日本又は自分を戦争の犠牲者（目録37）として見せる。前衛派の中で鬚光はもっとも中国に親しんだもので、一九四四年に徴兵されるまでに三回ほど中国へ渡って、その風景を写生した作品ものこしている（目録38）。

しかし、悲劇的な敗戦までの日本絵画における中国像は彼の一九四六年上海での戦病死によって血に溶かされた。

二〇年代から三〇年代にかけて、理想化した中国像から実景及び中国風俗への絵画主題の変化が明らかになったと思う。この変移は日本画壇の新しい主題への要求、潜在的である中国がどれほどの日本の画家への引き付ける力を持ったかはうかがえる。にもかかわらず、表に一種の絵画主題が前述したものの中に欠けていると思う。

それは中国の主題をもって日本の中国での行動を批評する又は日本軍国主義を非難することである。勿論、左翼のプロレタリア美術運動等が一九三四年にほとんど弾圧されてしまつて、日本の体制的な文化機関の一つである帝展・新文展などではその時代精神に反対するような絵画が現われないだろう。しかも戦争絵画の代表人物である藤田嗣治、小磯良平等は確かに留欧の画家で、強い自国尊敬の心理をもったものらしく、かえって、一九三八年以前の中国に対する興味をほとんど示さなかったよう<sup>(21)</sup>だ。つまり、別の画家たちが中国の主題を取り上げ、場合によって中国でも絵を作り上げたという経験そのものは盲目の軍国主義者の条件と相反していたかも知れない。しかし、中国の現実を描写する傾向が幾分窺えても、それは見辛い日本の中国侵略へ目を向けることは意味しなかった。

この小論は一九八七年三月のケンブリッジにおける英国日本学会

大会において日本語で発表されたものである。書き上げるにあたってはクラーク・加津子の助言があったことをここに感謝する。

## 注

(1) もしこの言語的なコミュニケーションをなりたてさせるために日本語を母語として使う日本人の許諾があるなら、この「自然」がこれらのものにもなりうる。いうまでもなく、多様性をもつ「私」が多層な非日本的な諸文化・諸言語によって規定されるさまざまな環境内で形成された。それ故この種の問題討論はここでは省略する。

(2) 像とは要するに英語の社会認識論というイメージだが、すなわち、世界から受け取られた情報の内容を表わすだけではなく、その情報を受け取りうるようにする知識的・感情的構造である。

(3) 理想主義…現実を表わすことを問わずに、既成理想又はそれを代表する絵画表現に絵画の中心をおき、その理想の内在する意義を視覚的に追求する態度である。

写実主義（絵画における現実主義）…ある時代、そしてある特定文化の規定する現実をできるだけ忠実に再現しようとするのである。ある絵画の歴史において現実主義とは既成形態を突破するために視覚をとおして現実を経験的に追求することである。Nochlin, Linda, *Realism*, Penguin 1970, 1983 参照。

(4) 日展史編纂委員会『日展史』、日展出版、一九八四年、15巻（諸解説者）。『現代日本美術全集』、集英社、一九七三年、18巻（諸解説者）。『原色現代日本美術』、小学館、一九七七年、18巻（諸解説者）。

説者。『日本の名画』、講談社、一九七一年、10巻。拙稿、『Modernity in Japanese Painting', *Art History*, vol. 9, No. 2, June 1986.

(5) この中国にも又だれにも持たざるべき權威については悲惨な年、一九三八年に出版された津田左右吉の『シナ思想と日本』（岩波書店、一九三八年、一九六九年）によってみごとに指摘されている：「…シナと日本とを……包括する意義についての東洋といふものを想定し、さうしてその東洋の文化といふものを保持し、又は形成しやうといふやうなことは恐らくは彼等の夢にも考へないところであらふ」一九九頁。

(6) つまり、鉄斎は構図的には南画風線描にしたがいながら、明暗度の変移（墨の量し）と紙の上での濃墨及び淡墨の拡大率・吸収率を発揮させること（滲みを出すこと）によって、南画風の骨の外部に潤い良く日本装飾風の皮を巻いている。矢代幸雄『水墨画』、岩波書店、一九六九年、「滲じみの感覚」を参照。このテキストは勿論直接に鉄斎の絵と関係ないが……。

(7) 『現代日本美術全集』、第16巻、一一〇頁にて掲載。

(8) 土方定一著作集6『近代日本の画家論I』、平凡社、一九七六年に土方氏が「森鷗外と原田直次郎」について書かれ、一一六頁に「騎電観音の顔はその当時あまりに人間的なために猥褻なりという愚劣な批評を受けた」などの説明がある。

(9) Keene D., Okamoto S., *Impressions of the Front*, Philadelphia Museum, 1983

Keene D., 'The Sino-Japanese War of 1894-5 and its Cultural Effects in Japan' in Shively, Donald H., ed. *Tradition and*

*Modernization in Japanese Culture*, Princeton, 1971 にて掲載。

小西四郎『錦絵幕末明治の歴史』第11巻 日清戦争、講談社、一九七七年。

(10) 『霽光、松本竣介そして戦後美術の出発』、東京都美術館、一九七七年に載せた朝日晁氏のテキストを参照。

(11) 莊伯和著・『黄風與險灘』『雄獅美術』、台北、第七期一九七七年を参照。

(12) 謝里法著・『日據時代台灣美術運動史』、美術家叢刊、台北、一九七八年参照。尚、台湾絵画及び現中国絵画について拙稿がある。  
‘Problems of Modernity in Chinese Painting’, *ORIENTAL ART*, Autumn 1986.

‘Taiwanese Painting and Europe: the direct and indirect relations’, 在 Yu-ming Shaw, ed. *China and Europe in the Twentieth Century*, Institute of International Relations, 台北、一九八六年にて掲載される。

‘Taiwanese Painting under the Japanese Occupation’, *Journal of Oriental Studies*, 香港, forthcoming, 1987.

(13) 『現代日本美術全集』第3巻、八九頁でのべられている:「……渡航が残っていて、貨物船にもぐり込み、バスボートの手違いでインドでは上陸が許されなかったとも言われている」。

(14) この題に「はいはてるま」というふりがながついているが、地名を指しているかどうか分からない。

(15) 朝鮮人又は朝鮮の服装をしている人もかなり『日展史』にうかがえる。例えば第七回帝展（一九二六年）の金以堂の「弾琴」等がある。

(16) 広島晁甫の作品は精神不安定の人に墨を塗られたが（その絵の題方について『日展史』第一回帝展図録参照）、一九二一年十月の『中央美術』の記事を再印している。

(17) 『現代日本美術全集』第7巻にて藤島がこう説明した:「……文芸復興期のそれらの東洋的横顔が私をそこへ運んでくれたといへば、画因の説明は足りてゐる。西洋画の材料を駆使して、西洋臭味を離れたものを描かうとしてゐる」、八九頁。ティチアノの絵画がなければ想像できない絵なのに。藤島は一九一五年、第九回文展に支那服を主題とする「匂ひ」をも出品したことがある。

(18) 『現代日本美術全集』第10巻、九九頁にて、安井がこういった:「……本名を小田切みね子さんという支那服のよく似合う性格の強い美人だった。……長興善郎君の小説『その前夜』のモデルが小田切さんということである」。

(19) 『現代日本美術全集』第12巻、八五頁にて、梅原の記録による彼の中国像がみごとにうかがえる:「北京での生活は、ホテルの窓から、紫禁城と長安街が目の前にみえて、朝方の景色が美しいので、早くから明るくなるのを待つて、外を写し、そして昼は、北京の料理を食べて、午後は姑娘を呼んで写生して、夕方になると、骨董屋を歩いたり、夜は芝居を観たり、非常に充実した生活で、私のこれまでの人生の中でも一番張りのある時であったと思っている」。

彼もやはり台湾出身の北京滞在の郭柏川を通して、現代中国油画に影響を与えた。「郭柏川專輯」「雄獅美術」、台北、一一〇期四月、一九八〇年を参照。

(20) 『日本の名画』第4巻、九〇頁にて一九四三年の中国旅行中の霽光の妻への手紙が引用される:「明るくやれる自信がつめた。そ

して大自然に向つて絵したる。神経質な近代病にとりつかれなむやうに、がつちりとして、全裸の自然に真正面からぶつかつて行きたひ氣がする」。

(21) 藤田嗣治の一九三四年にかいた北京等の写生は一九八七年五月からの Paris, Musée de Mommarte で展示された。

### 付録…和文の二次的資料による日本の画家と中国の関係

横山大観(一八六八—一九五八)

一九一〇 寺崎広業、山岡米華らと中国に遊ぶ

菱田春草(一八七四—一九一一)

一九〇三(一月—七月) 大観とインドに漫遊する

岡倉天心(一八六二—一九一三)

一八九三 美術研究のため中国に旅する

一九〇六 ポストン美術館の美術品を入手するため中国へ行く

一九〇八 ポストンよりヨーロッパへ行つて、シベリヤ、

中国を経由して日本へ帰国する

富岡鉄斎(一八三六—一九二四)

一八六一 長崎に旅行し、清人と接触する

一八九九 「支那に於ける文身」を発表する

一九一二 清朝の亡命学者羅振玉と交際する

浅井 忠(一八五六—一九〇七)

一八九四(九月—十二月) 志願して日清戦争に従軍

その他の従軍画家には黒田清輝(一八九四〔十一月〕—一

八九五〔二月〕間に亘る)(一八六六—一九二四)、小山正太郎(一八五七—一九一六)、山本芳翠(一八五〇—一九〇六)、久保田米僊(一八五二—一九〇六)、久保田金僊(一八七五—一九五四、米僊の子)等がある

寺崎広業(一八六六—一九一九)

一九〇四—五 日露戦争に従軍して、版画をつくる

その他の従軍画家には邨田円陵(一八七四—一九四〇)、橋本関雪、小杉未醒(放庵)(一八八一—一九六四)等がある

一九一〇 この年そしてこの後数回中国に遊ぶ

橋本関雪(一八八三—一九四五)

一九〇四—五 従軍してからしばしば中国を訪れる

小室翠雲(一八七四—一九四五)

一九二一 日本南画院設立(一九三六年まで毎年展覧)

一九二二 中国へ旅す

一九二七—二八 中国へ旅す

一九三一—三二 ベルリン等の欧米旅行

一九四二 中国の北京、南京、上海での大東南宗院の展覧

会

中村不折(一八六六—一九四三)

中国歴史を主題とする油画を数回官展に出品する

今村紫紅(一八八〇—一九一六)

一九一四(二月) インド旅行を試みる

(五月) 南支、上海、満洲、朝鮮を巡って帰国

する

竹内栖鳳（一八六四—一九四二）

一九二〇（四月—七月） 中国旅行に出て、上海、蘇州、

杭州、南京、漢口、鄭州、北京を巡遊し、朝鮮を經由して帰国する。

一九二一（四月—七月） 中国旅行に出て、上海、蘇州、

鎮江、揚州、南京、九江、廬山、濟南、天津、北京、八達嶺、張家口、大同、北京をまわり、京城を經由して帰国する

藤島武二（一八六七—一九四三）

一九一三 美術研究のため朝鮮へ出張する

一九二四 第三回朝鮮美術展審査委員

一九三三 台湾旅行

一九三五（五月） 第十回朝鮮美術展審査委員

（十月） 台湾へ写生旅行

一九三七（四月） 満洲から熱河、北京へ旅行する

一九三八（四月） 満洲国美術展審査委員、漢口の攻略に

従軍画家として向う。続いて上海、蘇州等の戦跡を巡歴

（一九三九、一九四一、聖戦美術展において蘇州、上海の

絵を出品する）

安井曾太郎（一八八八—一九五五）

一九三六（五月） 朝鮮美術展審査委員

一九三七（四月） 満洲美術展審査委員（藤島とともに）

一九四四（夏） 満洲（新京）へ旅する

（秋） 北京へ旅する

梅原龍三郎（一八八八—一九八六）

一九二九（四月） 上海での大美術展開催を機に渡り、杭州に遊んで西湖にとどまって制作する

一九三三 この年をはじめ台湾へ行き、当地で藤島らと交友、台南にて孔子廟を描く

一九三四（八月） 台湾官展審査に招かれて、伊原宗三郎と再び台湾に渡る

一九三五（秋） 台湾官展審査のため、三度目の台湾旅行、藤島と同行

一九三八（八月） 満洲国美術展の審査に招かれて渡満、

大連より空路北京に遊ぶ。初めて見る北京の景観に大いにその制作欲をそそられ、十月まで滞在

一九四〇（五月—十月） 再び北京へ行く

一九四一（三月—七月） 三度目の北京滞在

（九月—十一月） 四度目の北京滞在

一九四二（九月—十一月） 五度目の北京滞在

一九四三（五月） 六度目そして最後の北京滞在

藤田嗣治（一八八六—一九六八）

一九三四 欧州へ向う途中、華北を回る

一九四一 再び帰国してから、中国や南方戦線で戦争画家に転身する

巖光（石村日郎）（一九〇七—一九四六）

一九三三 上海へ渡航する

一九三五（三月） 中国東北へ旅する

一九四三(秋) 中国東北へ旅する、十二月帰京  
 一九四四(五月) 徴兵され、大陸戦へおくられる  
 一九四六(五月) 上海の兵站病院で戦病死

## 目録

- 1 横山大観(一八六八—一九五八)、屈原、一八九八年、絹本着色、一幅、一三二・七×二八九・七センチメートル、広島、敵島神社
- 2 菱田春草(一八七四—一九一一)、蘇孝訣別、一九〇一年、絹本着色、額装、一四九×九七・五センチメートル、個人蔵
- 3 富岡鉄斎(一八三六—一九二四)、嵐中山荘、一九一二年ころ、紙本淡彩、一幅、一二四・八×五八・七センチメートル、個人蔵
- 4 浅井 忠(一八五六—一九〇七)、旅順戦後の搜索、一八九五年、油画、一一一・四×八九・五センチメートル、東京国立博物館
- 5 黒田清輝(一八六六—一九二四)、金州城内、一八九四年、紙本鉛筆、一一・〇×一八・三センチメートル
- 6 原田直次郎(一八六三—一八九九)、騎竜観音、一八九三年、油画、(寸法不明)、東京、護国寺
- 7 成忍(√一二〇〇—一二五〇)、華嚴宗祖師絵巻(義湘絵第二巻)、√一二二九—一二三二、紙本着色、六巻、縦三一・六一三一・八センチメートル、京都、高山寺
- 8 水野年方(一八六六—一九〇八)、丁汝昌(Ding Ruchang)の自殺、一八九五年三枚続きの木版画、(小西、注9、掲載)「清国北洋艦隊於威海衛全滅遂提督丁汝昌我海軍敵下能於官宅自殺図」
- 9 満谷国四郎(一八七四—一九三六)、林少尉の戦死、一八九八年、

(その他詳細不明)

- 10 福田周太郎(眉仙)(一八七五—一九六三)、黄風、一九〇九年以後(一九一六出版)紙本淡彩(推定)(注11参照)
- 11 福田周太郎(眉仙)(一八七五—一九六三)、重慶天門、一九〇九年以後(一九一六出版)紙本淡彩(推定)
- 12 小室翠雲(一八七四—一九四五) a 寒林幽居、一九一三年、第七回文展出品、日本画 b 駒ヶ嶽、秋粧、一九一四年、第八回文展出品、日本画 c 南船北馬、一九二二年、第三回帝展出品、日本画
- 13 寺崎広業(一八六六—一九一九) a 夏の一、長城の夕、長江の朝、一卷、一九一〇年、第四回文展出品、日本画 b 白馬山八題、一九一七年、第十一回文展出品、日本画
- 14 留台湾の画家 a 木下静涯(一八八六—?) 新高山之景、一九二〇年代、紙本に墨(推定)(注12の謝著本の九三頁に掲載) b 郷原古統(一八八四—一九六五)、山水図、一九二八年、紙本に墨(推定)(注12の謝著本の九七頁に掲載)
- 15 西郷孤月(一八七三—一九二二)、台湾、一九一一年ころ、絹本着色、四一・五×一一七・五センチメートル
- 16 今村紫紅(一八八〇—一九一六)、熱国の巻(重文)、一九一四年、紙本着色、二巻、朝の巻 四五・九×九五八センチメートル、夕の巻 四五・九×九六七・二センチメートル、東京国立博物館
- 17 菊池望月(一八七九—一九五五)、南波照間、一九二八年、絹本着色(推定)、七三×一一七センチメートル
- 18 a 鄭聚裳(Zheng Jiongchang)(支那人、娉婷、一九一三年、第七回文展出品(尚、鶴田武良著「近百年來中国画人資料」『美術研究』二九三、二九四、三〇三、三〇七にはこの号をもつ画家はみ



- つからない) b 高村真夫、支那扇、一九二八年、第七回帝展出品、油画
- 19 広島晃甫(一八八九—一九五一)、青衣の女、一九一九年、第一回帝展出品、日本画
- 20 藤島武二(一八六七—一九四三)、東洋振り、一九二四年、油画
- 21 安井曾太郎(一八八八—一九五五)、金簪、一九三四年、油画
- 22 陳進(Chen Jin)(女、台湾)(一九〇七)、化粧、一九三六年、改造帝展出品、日本画
- 23 西山翠嶂(一八七九—一九五八)、広寒宮、一九〇七年、第一回文展出品、日本画
- 24 中村不折(一八六六—一九四三) a 杜樹之井、一九二六年、第七回帝展出品、油画(?) b 盧生の夢、一九二九年、第十回帝展出品、油画 c 醉李白、一九三三年、第十三回帝展出品、油画
- 25 金山平三(一八八三—一九六四)、蘇州の石炭運び、一九三二年、第十三回帝展出品、油画
- 26 橋本関雪(一八八三—一九四五)、鉄嶺城外の宿雪、一九〇八年、第二回文展出品、日本画
- 27 竹内栖鳳(一八六四—一九四二)、南清風物、一九二六年、第七回帝展出品、日本画
- 28 大木豊平 新興国満洲、一九三四年、第十五回帝展出品、日本画
- 29 長谷川路可(一八九七—一九六七)、艦橋に立つ末次提督、一九三四年、第十五回帝展出品、日本画
- 30 小早川秋聲(一八八九—一九七四)、護、一九三三年、第十四回帝展出品、日本画
- 31 梅原龍三郎(一八八八—一九八六)、中国女とチュリップ、一九四二年、紙本にて油画、七三・一×四〇・一センチメートル
- 32 梅原龍三郎(一八八八—一九八六)、長安街、一九四〇年、紙本にて油画及びテンペラ、七二・七×九〇・九センチメートル
- 33 池田永一治(永治)、ひのまる、一九三八年、第二回新文展出品、油画
- 34 小磯良平(一九〇三)、娘子関を征く、一九四一年、油画
- 35 小早川篤四郎 蘇州河南岸、一九三九年第三回新文展出品、油画
- 36 小早川盈磨(秋聲)(一八八九—一九七四)、醜虜の面、一九四四年、戦時特別展出品、日本画
- 37 巒光(一九〇七—一九四六)、(白上衣の)自画集、油画、一九四四年、七九×四七センチメートル
- 38 巒光(一九〇七—一九四六)、中国東北風景、一九四三年(推定)、紙本にて墨(推定)