

研究回顧―中国美術史研究私史

宮崎 法子

実践女子大学で中国美術史を教えて二十七年になり、二〇二三年三月で定年を迎える。半世紀近く前に卒業論文のテーマに宋代仏画の仁名寺「孔雀明王像」を選んで以来、中国美術史の研究を続けてきたことになる。その年月だけからいえば、私自身もすでに歴史の一コマとなったといえるだろう。今、退職を前にして学科紀要に、半世紀にわたって私が携わってきた中国美術史研究について、書いておくことも何かしら意味があるかもしれないと思い、この雑文を書くこととした。実は、個人的体験に基づいて日本の中国美術史研究について書いたことが、本学へ移る直前にもあった。前任校の歴史研究会の会誌『ふびと』へ寄稿した小論である。その最後に触れた、当時の「現状」から見た日本における中国美術史研究の将来への危惧は、やはり現実のものになりつつあるといえる。本学の美学美術史学科も、私のあとに中国美術史の専門家は採用しないことが決まったとのことなので、学科創設以来、美術史の日本・東洋・西洋という三本柱の一として、学生たちに中国美術史を必修として教えてきた三十五年余りの歴史が途絶えることになる。私の力不足に負うとはいえ、現在の日本の美術史研究のなかで中国美術史が置かれていた状況を端的に物語る事例となるだろう。また、日本の文化財行政において、かつては、近代に日本に入った「新渡り」の中国絵画から

も、国宝や重文に指定されるものが多くあったが、ここ十数年間は、以前なら当然指定されていたような作品であっても「新渡り」品が指定を受けることはなくなっている。日本における中国美術や中国文化をめぐる環境が大きく変化し、かつては日本人の教養の中枢に位置していた中国文化や、様々な形を変えながらも日本の美術において重要な地位を占めてきた「唐物」（からもの）や「唐物文化」の退潮は、もはや抗いがたい状況にあるといえよう。

一九九五年に「日本の中国絵画史研究の現状」と題して書いた旧稿には、自らが受けた教育を通じて抜き差し難く身につけていた中国文人画に対する見方を、母校を離れ一人、京都や、中国、アメリカなど、全く異なる学問文化環境のなかで暮らし学んだ体験を通じて、相対化した結果を紡ぎ出したものだった。自分が依拠していたものを相対化することは、辛い作業であったが、その後、新しく別の何かを築いていく作業はさらに困難をとまなうもので、現在に至るまで試行錯誤をくり返しているといえる。

いずれにせよ、私の中国美術史の恩師である鈴木、戸田両先生への批判ともとられかねない原稿を書くことは躊躇されたが、地方大学の歴史系の紀要ゆえ、美術史関係者の目に触れることはないとの見込みで執筆

した。だが、東京に移ってまもなく、専門は違うが美術史の恩師の一人、高階秀爾先生にお会いしたとき「面白く読みましたよ」と言われて、たいそう驚き、同時に覚悟を決めたことを覚えている。

その数年後、東京国立文化財研究所のシンポジウム「今日日本の美術史を振り返る」の際に依頼され「日本近代のなかの中国絵画史研究」を口頭発表し、報告書にまとめた。『ふびと』の内容を、さらに日本近代という重層的で大きな文脈のなかにとらえることが必要だったが、日本近代における中国文人画受容を一つの軸として、手探りで進み、やっといくつかの事象がつながったように思え、その地点からの展望を述べた。当然、その試みには限界があったが、それから数十年経った近年に新たに研究が進んでいることを歓迎する。

第一章 研究環境の変化

一・七〇年代の環境

これら日本の中国美術史研究史についての拙論において、最も重要な鍵は、文人画の問題であった。学生時代に触れた中国美術史は、日本に伝来した南宋画から始まり、北宋山水画研究へ対象が広がり、北宋画との関係から元の李郭派も取り上げられていたが、ほぼ宋代絵画が中心であった。元の文人画については、海外で「名品」とされていた作品の評価さえも揺らいでいた。そして、文人画について、「文学に大きく依存し、しかも膨大な贋作が存在し、造形的側面から客観的に考察する近代の美術史研究には適さない」や「従来の研究も画人伝研究に終始し、文字資料や文献研究が中心で、本来の美術史研究とは言いがたい」というような見方が共有されていた。その背景は、すでに指摘してきたよう

に、日本に伝来した作品が、中国では本流でなくなった宮廷画家を含む職業画家の作品に偏っていたことや、文人画の優品に触れる機会がなかったこと、また日本とは大きく異なる社会制度下の中国の文人の立場を、日本で実感として理解しがたいことなどが挙げられる。

また、戦後、鎖国状態だった中国所在の作品を見ることが難しく台湾に移された清朝宮廷の所蔵品も、一九六〇年以後にやっと公開され始めたばかりという状況も、大きな障碍であった。今では、ほとんど使われなくなった、一九五九年に刊行された『故宫名画三百種』⁴が当時唯一の貴重な大型図録であり、その図版の大部分は白黒印刷であった。そして、作品の年代や作者は清の乾隆朝の所蔵書画目録『石渠宝笈』の記載が基本的に踏襲されていたといえるであろう。

なお、清の宮殿に秘蔵され、乾隆朝の鑑定のままに眠っていた膨大な作品が、どのように近代の目を経て、現在の「名画」が確定していったのかは、それ自体非常に興味深い問題であり、二〇〇三年の台北故宫における研修の際の筆者の研究テーマでもあった。諸般の事情からその成果をまとめるには至らなかったが、以下、簡単に触れておきたい。

一八世紀の乾隆帝の大蒐集によって、宮中の奥深くにいわば死蔵されることになった歴代の名画を含む大量の文物は、周知のように、溥儀が一九一一年の辛亥革命による退位後も紫禁城に居住していた間に一部が持ち出されたが、一九二四年の溥儀退去後に、清室善後委員会によって調査整理が着手された。その作業は、翌二五年に紫禁城の内廷に故宮博物院が設立されて一部の文物が公開されてからも続き、三〇年に全体の点検を終えたという。その後、一九三三年に日本軍の侵攻を避けるために、文物は北京から江南へ移され、上海・南京を中心に南方を転々とした。その最中の一九三五年には、ロンドンの「中国芸術国際展」いわゆ

るバーリントン展にその一部が展出され、ヨーロッパに中国美術ブームを引き起こした。ただ、展示品の内、絵画は、画冊など小品が中心で、質量ともに他の文物に比べて見劣りするものだった。やがて、国民党とともに一九四九年に最終的に台湾に渡り、当初台中に保管され、一九五〇年代後半になって、改めて少しずつ整理された。その成果の一つが、先に触れた五九年に刊行された『故宮名画三百種』といえる。

そして、その二年後、一九六一年にアメリカで開かれた故宮展が、清朝の絵画コレクションを閉ざしていた扉を世界に向けて大きく開くものとなった。そこで展示された絵画は、今日につながる「名画」の原型となったと考えられる。その時、アメリカ側で絵画の選択を主に担ったのは、当時フリーア・ギャラリーの研究員で、後カリフォルニア大学バークレー校教授となるジェームス・ケーヒル氏（一九二六―二〇一四）であった。ケーヒル氏は、戦後進駐軍の日本語の通訳として来日し、中国画や日本の南画に触れ、自らも収集し、帰国後、中国美術史研究の道に進んだ。日本との縁が深く、私の恩師たちとも親しかった。その研究方法は、中国系の研究者のような文献によるアプローチではなく、日本の美術史研究と同じく、絵画表現そのものに即するものだった。だが、その対象は、日本とは違って、元代以後の文人画や日本の南画が中心であり、その魅力をアメリカ人に伝える上で大きな役割を果たした。その研究者としてのキャリアの最初に、このような台湾故宮の膨大な中国絵画を見る機会を得たことは、氏のその後の研究を大きく進展させたはずである。同時に、それは、一七世紀以来の清宮の膨大な絵画コレクションの大部分が、初めて本格的に「外」の眼に晒される機会となり、中国画の「近代的」評価基準が形成されていく一つの大きな契機になったと考えられる。

二・中国絵画総合図録

このように、美術史において、作品を見る機会を得ることは、研究の基礎であり最重要なことであるが、それは同時に非常に特権的なものでもあった。また、時には、研究者が資料や作品を秘匿し、自身の研究成果として発表する傾向さえ見られた。それを批判して、調査で蒐集した写真資料の公開を図ったのが、鈴木敬氏だった。日本国内だけでなく、北米とヨーロッパ、東南アジアなどに所在の中国画を網羅的に調査し、図録として出版し写真も研究者に公開することを企画し、そして実行した。国内調査を重ね、一九七五年には最初の大規模な海外調査である北米調査が敢行された。当時学生だった私も、国内調査や写真整理に携わったが、「女子」学生であるため、その調査からは外された。何ヶ月にもわたる行軍のように過酷な調査であったと、参加した先輩たちからは聞かされた。また、学生を使ったその写真の整理作業を、無給でなく有給のアルバイトとしたことも、従来にはない鈴木氏の方針といわれている。その成果は、まず東大東洋文化研究所の刊行物として出版され、引き続き一九八二年に東大出版会から『中国絵画総合図録』五冊本として刊行された。それは調査に協力した国内外の美術館コレクターに贈られるとともに、八二年秋の戸田先生以下、美術史の先輩や学友たちとの訪中の際に、訪問した北京故宮、上海博物館や中央美術学院にいち早く贈呈され、その後主要な博物館に贈られた。それは、中国における中国書画作品の悉皆調査と二十二巻に及ぶ『中国古代書画図目』（中国古代書画鑑定組編、一九八六から二〇〇一年、文物出版社）刊行事業につながり、その体裁は、東大の総合図録に準拠している。それらに、台北の故宮博物院が八九年に刊行を始めた所蔵作品を網羅する図録『故宮書画図録』を加えると、世界中の中国絵画作品の写真とデータを誰でも参照

することが可能になった。その先駆けとしての鈴木氏の功績は大きく、中国でもその名は広く知られている。私もその恩恵を蒙り、その後も長く、初対面の研究者には「鈴木敬先生の学生（鈴木敬老師的學生）」と紹介され、それゆえ歓迎された。

このように中国絵画の網羅的な写真資料は、日本美術史に比べても早くに整備された。その上、その後の中国のめざましい経済成長に伴って、中国から大型のカラー図版も陸続と出版され、さらに現在ではインターネットでも精細画像の閲覧が可能となった。また、コロナ禍前には、中国で大規模な展覧会も次々に開催されており、誰もが、それを見に出かけ、しかも展示品の写真を撮ることも可能になっていた。中国絵画へのアクセスが、私の学生時代などは全く比べものにならないほど容易になったのである。それと反比例するかのように、中国美術への関心が日本から急速に失われてしまったことは、歴史の皮肉といえるべきだろうか。

第二章 日本近代における中国文人画と南画について

一. 日本美術の復興と文人画

一九七〇年代に美術史教育を受けた私にとって、戦前の日本文化における中国の影響の大きさについての理解は十分でなかった。かつて、フェノロサが、宋代の中国絵画が到達していたすばらしい成果を、一六世紀と一七世紀に中国を席卷した文人画が「その通り過ぎた跡に灰燼を残していく野火のよう」であるとして、文人画を批判した。¹⁰ その言葉は、逆に、明治初期に彼が日本で体感した幕末以来の、日本の知識人や上流層に見られた中国文人文化への憧憬や南画の盛行を、物語るものだ

ろう。¹¹ だがやがて、大正時代に一時的に文人画ブームが再燃したものの、フェノロサと岡倉天真による「日本美術の復興」が次第に功を奏し、近代美術を振り返るとき、そのような状況は見えにくくなった。少なくとも、一九七〇年代の美術史教育では、その視点は、ほぼ欠落していた。当時、私たちが漠然と抱いていた文人画に対する批判的見方も、基本的にフェノロサが描いた図式と大きく変わらないものと後に気づかされることになった。

二. コレクション形成史と女性画家研究

その欠落についての気づきをもたらしてくれたものが、近代の日本における中国書画コレクションの形成についての研究であった。それは、私が研究代表者として、財閥系の三菱コレクション、住友コレクションを軸に、各館の学芸員の方々に協力を依頼して行なった¹² 科研による研究であり、その後日本で盛んになるコレクション研究の先鞭を付けたといえる。その研究を通じて、コレクションの形成過程とその内容の時期的な変遷には、近代日本における西洋と中国の文化的相克と交替の状況だけでなく、煎茶に代表される中国明清の文人文化から茶の湯に代表される「日本的」文化の形成への移行など、近代の日本の文化と思潮の複雑な変化が映し出されていることが確認された。

一方、財界のような支配層ではなく、女性を含む市井の人々の文化的状況と変遷について、幕末から近代にかけての文人画受容の実態を知らせてくれたのは、本学で係わった香雪記念資料館における女性画家作品の蒐集であった。蒐集した女性画家作品のうち、圧倒的多数を占めていたのは、江戸から近代の南画系の山水図や四君子画などであった。そして、大正から昭和初期にかけて、女性画家の主な画題が彩色の美人画に

移り変わっていく状況が、明らかに見て取れたのである。特に、幕末から近代にかけての女性画家作品の調査を進めるなかで、当時、各地でいかに南画が求められ、真摯に試みられたかを、目の当たりにすることになった。それは、大学で中国美術史を研究し教えていただけでは、知り得なかつた状況であった。そして、今では一般にはほとんど名も知られていない南画家の作品にも、非常に多くの贋作が存在し、そこから、当時における南画の人気の高さと、作品が高値で取引されていたことなどを実感することになった。そのような南画作品は、戦後の混乱期などには、特に低廉な価格で市場に出ていると推測されるが、それらが、将来アメリカで中国絵画研究の大家となるケーヒル氏の目にとまったことを考えると、幕末以来の日本の中国文人画への憧憬のバトンは、日本からアメリカに渡されたというべきかもしれない。

第三章 研究テーマの変遷

さて、私の卒論と修論のテーマは日本に伝来した宋代の仏画だったが、その後様々な経緯を経て、研究テーマは文人画研究にシフトした。最近、集中講義に呼んでいただいた大学の某先生とお話しするなかで、私が「一貫して日本にない作品を取り上げている」と指摘された。自分では意識していなかったが、言われてみれば確かにそうかもしれない。以下少し、この点に係わる経緯を振り返ってみたい。

一・西湖図 実景図

一九八三年、北京留学へ出発する直前に、京大人文研で参加していた研究会「宋代の都市と文化」の報告書のために「西湖をめぐる絵画」と

題した論文を書いた。その前年に東大の美術史の恩師や先輩たちと訪中した際、上海博物館で実見した南宋の画院画家李嵩の（後入れと見える）落款をもつ「西湖図巻」を取り上げて、実際はそれが当時の文人の交流のなかから生まれた作品であると位置づけ、李嵩の作品ではないと結論づけた。その後、大学の恩師や先輩たちと集まった際、論文について感想や意見を言ってもらう機会があった。そこで、「日本で、中国（大陸）にある作品を初めて正面から取り上げた」と言われたが、作品は直接上海で見えたので、個人的には「日本にない作品について書く」との意識はなかった。また、「絵画について受容者の視点を取り入れて論じたのも初めてのことではないか」とも指摘された。それは、宋代史研究会の報告書のために書いたため、結果としてそうなってしまったのであり、「西湖図」を後入れと判断される画院画家「李嵩」の落款から解き放ち、別の文脈に位置づけるには、絵の外側のこと、つまり画面上に印章を残している元の文人たちについて調べ、また、制作年を考えるため絵に描かれた景物を地志類などによって同定する作業が必要だった。その点について、別の研究者からは「文字通り『めぐる』ことに終始し、絵について語っていない」との批判も受けた。私自身も、美術史論文として一種の不全感を漠然と感じていたことは確かである。今では、作品の社会的背景について論ずることも美術史研究の主要な方法であるが、当時の美術史では、作品の様式や表現について論ずることが第一であった。その批判は受容者の視点を初めて取り入れたという評と、同じことの裏表といえる。その後、この「西湖図」のような江南の実景山水画が、文人の交流に果たした役割や、文人自身が山水画を描くことが未だ一般的でなかった時期に、山水画を描いていた江南都市の名も無き職業的山水画家の存在を想定し、それを現存作品と結びつけ、絵

画史のなかに位置づけることが、私の研究テーマの一つとなった。

二．花鳥画の寓意

その後、三重大学に移ってからは、花鳥画の寓意について考えることになった。それは、京大人文研の林已奈夫氏主催の考古学研究会で知った、考古文物に施された文様には必ず何らかの意味があり、それが考古学において解明すべきテーマであるということが基になっている。そして、三重大学で学生の指導を行うなかで、中国の青花磁器について卒論指導をしたときに、日本に伝わる毘陵画といわれる民間の花鳥画が、陶磁器の文様と同じモチーフを用いていることに気づいたことに想を得た研究テーマであった。考古学や工芸品では当然とされていたモチーフの意味を、花鳥画について、野崎誠近『吉祥図案解題』などを参照しながら、歴史を遡りつつ考察する手探りの作業であった。ただ、花鳥画のモチーフの意味を読み解くことによって、作品が社会の中で担っていた役割を知り、それによって社会と絵画を結びつけることができることは、私にとって新たな発見であった。その論文が賞をもらったとき、ある先輩から、以前の羅漢図の論文の方が美術史の論文としてはよかった、と言われた。言外に主題の意味は、美術史のテーマとしては副次的なものという意味が伝わった。学生時代、研修旅行で、京都の寺院で襖絵を見ていたとき、学生たちが画中の花の名をあれこれ話しているのを聞いていた山根有三先生に「素人は作品を見ると最初に何が描かれているかを気にする」と笑いながら言われたことが思い出された。主題やその意味についての考察をあまり重視しないことは、私たちが学んだ時代の美術史ではごく一般的な見方だった。

三．新しい美術史とジェンダー論

実は、八〇年代から九〇年代には、美術史や学問の世界に、大きな変化が顕在しており、ジェンダー論的美術史やそれに導かれるように起こった「新しい美術史」が注目されていた。それは、旧来の美術史が、西洋人の男性の視点から語られてきたことへの異議申し立てから始まった。そして、従来、天才的芸術家による素晴らしい作品について、作家の表現様式の変遷や影響関係、制作に至った背景などから、それがどのようにに創作されたか、その素晴らしい価値を位置づけ伝えることが主眼であったのに対して、時代や社会、政治の反映として、芸術作品を社会のなかに位置づけ、それを描かせ享受した人々の世界観や視線を、時に批判的に読み解いていく視点を取り入れる試みであった。私が特に意識しないままに、西湖図や花鳥画が当時の社会において果たした役割について考察したことや、また研究史について書いたことは、俯瞰して見れば、それに呼応していたといえる。また、新しい美術史はジェンダー的視点と分かちがたく結びつくものだが、女性の研究者として、ジェンダー論史観を自身の問題として、それを核に従来の様々な見方を相対化し、批判的にとらえ直すことは自然なことであり、花鳥画の意味に関する研究にも、その視点が反映していた。

学生時代同じ時期に研究室で過ごした同年代の女性研究者たち、のち実践女子大学で同僚となった大原まゆみ、仲町啓子両氏と、それまで十年以上も、全く別々の場で研究し教育に従事してきたにもかかわらず、本学で再会したときには、各々が、ジェンダー論や新しい美術史の視点を自らのなかに内在化し、学生時代に受けた教育とは大きく異なる研究上の地点に立ち、共通の問題意識を持っていることに気づいて、一種の感動を覚えた。それはとりもなおさず、当時、研究や教育の場で女性が

置かれていた普遍的な厳しさを物語るものでもある。誰もがそれぞれの場で戦い、そのなかで獲得した視点だったと思われる。そして、その後も、特に仲町啓子氏とは本学で長い年月を同僚として過ごし、研究上の様々な問題について話し合い、刺激し合って、研究を進展させることができたことを深く感謝している。

四. 様式論について

一方、研究において、絵画の外側、絵画を取り巻く状況に目を向けることで、絵画そのものについて語ることはないまま、主にその外側について研究をすることには、実際は一種の後ろめたさを払拭できなかった。「古典的」美術史教育を受けた世代の私にとって、美術史はやはり作品を見ること、作品の様式や特徴を把握し、それについて語ることにしには、成り立たないという思いが常にどこかにあった。

私が学生時代に行なった仏画研究は、当時、仏教学からの研究が主流で図像学的研究が中心であった。そのため儀軌から外れた仁和寺の「孔雀明王像」や、定まった儀軌すら存在しない十六羅漢像についての研究は、まだほとんど手つかずの状態だった。そこで、文献に拠ってそれらを歴史的に位置づけた上で、絵画様式について、他作品と徹底的に比較し分析し、それを言葉にする「ディスクリプション」によって、作品の位置づけを試みたのだが、それは、従来の仏画研究から見ても、ある意味で新しい挑戦でもあった。

ただ、そのような方法は、私の学生時代の美術史研究室の環境が方向づけたものといえる。優れた作品を見て、その素晴らしさを語り、画家の創意や獨創性、飛び抜けた才能と技量を、憚ることなく賞賛する声を聞いていた学生時代の、優れた芸術家や作品への絶対の信頼がもたらす

一種の充足感、もう単純にそこへ戻ることは出来ないものになったと感じながらも、今でもなつかしく思い出す。その後の若い世代の美術史研究者は、そのように手放しの賞賛の声を聞く経験があまりないせいか、あるいは、もっと理論的で賢明であるためか、作品の表現や様式そのものへの関心よりも、作品の外側に関心をもち、作品を使って何かしらの物語を語ろうとする傾向が目立つように見える。

様式研究は、現在の美術史において、いささか時代遅れと感ぜられる状況にあるのかもしれない。ただ、仏画研究において、かつて様式研究が新しい挑戦であったように、実は、文人画研究においても、伝統的に様式的な研究はほとんどなされて来なかった。伝統的な文人画研究は、主に画家研究と真偽の鑑定から成り立っていたが、描写についての具体的な言及は、鑑定作業の一部として触れられる程度であった。文献を主とした画家研究と絵画に付随する跋や印章などの文字的資料が、鑑定作業において重視されてきた。そして、作品の様式については、その印象を、美しい対句を用いて簡潔に示すことが中国の伝統では尊重され、具体的に絵の表現について語ることは文雅とはいえず、好まれなかった。文人画について、それとは違う形で、描写様式について語ることは、先に触れたケーヒル氏のようなアメリカの非中国系の研究者たちによって試みられていた。

五. 小学館『世界美術大全集』東洋編 明巻

そんななか、私が、文人画と正面から向き合うことになったのは、一九九九年に刊行された小学館世界美術大全集東洋編の明巻の編集・執筆を、刊行まで一年半ほどしかない時期に急に引き受けることになったか

らである。元の文人画や清初の八大山人・石濤などについては、多少なりとも係わりがあり、親しみのある存在だったが、かつて自ら指摘してきたように日本の研究史を見ても、明代の文人画については最も研究が手薄であった。だが、やはり中国絵画の主流となる沈周、文徵明などの呉派や董其昌の文人画作品を中心とした構成にすべきであると心を決めた。そして、まず、作品選びが、そもそも新たなチャレンジであった。

その時、参考になったのは、九二年にネルソン・アトキンズ美術館で開催された「董其昌の世紀展」(The Century of Dong Chi Chang)であった。そこには、北京故宮博物院と上海博物館、欧米、日本の美術館からも、董其昌だけでなく関連する明末清初の多くの画家たちの作品が一堂に集められ、展示されていた。シンポジウムに集まった各国の研究者の話聞きながら、毎日朝から晩まで何日もかけて、展覧会を見たこと¹³によって、董其昌画の素晴らしさ、なぜ中国絵画史上あれほど有名であったかを、作品を通じて初めて得心できた。また、九七年にニューヨークメトロポリタン美術館で挙行された台北故宮博物院の名宝展(Treasures from the National Palace Museum, Taipei: Possessing the Past)でも、台北故宮が所蔵する元明時代の書画の名蹟、特に正統的文人画を一望する機会を得て、何日も通った経験が大きな力になった。

六. 小学館東洋編とその現在

その頃、小学館の企画に少し先行してNHK出版の『故宮博物院 清代の絵画』の実質的な編集にも携わっており、明末から清の絵画について北京・台北の故宮所蔵品から掲載作品を選び、「正統と個性のゆくえ」を執筆していたことも大いに役立った。それにしても、時間的に非常にタイトななか、図版にする作品選び調査を行ない、明巻にふさわし

い他の四名の論文執筆者を選んで依頼し、自分の総論執筆と、ほとんどの作品解説を一人で書き、海外の二人の執筆者の論文を訳したことは、今思い出しても、よく期限に間に合わせられたと思う。当時、原稿のやりとりや校正は郵送であり、海外の執筆者二人の論文は手書きだった。出来た原稿を一刻も早く送るため、夜中に寝ている子供を残して、夜道を運転して郵便局の本局まで行ったことも一度や二度ではなかった。

この小学館の東洋編シリーズについて、最近、中国考古学を専門とする研究者から、「美術史では、まだそれを参照しているとは驚きだ。古代の巻は、もう資料が古くて、考古学では全く使えないものになっている」と聞いた。明巻も、その後、中国などから新たな資料や研究が出て、時代遅れになっているところもないわけではないが、絵画史の進歩は考古学のように急速ではなく、比較的ゆっくり進むと感ぜられる。細かな訂正は必要だが、東洋編は今でも、中国美術、特に明代の絵画や文人画について、日本語で書かれたほぼ唯一の大型カラー図録といえる。また、明代の呉派から董其昌という正統的文人画家について、基準とすべき作品をカラー図版と解説で示したことは、その後の日本の明代文人画研究に一定の役割を果たしたと考えたい。さらに、「蘇州片」という、中国の研究者たちの隠語的な用語を、現在の日本で研究者が普通に使う用語としたのも、明巻に寄稿してもらった北京故宮の楊新氏の論文であったと思われる。

七. 明代文人画研究

九九年に刊行された明巻までには、すでに述べたように、九〇―九一年のアメリカでの研修や、九二年のネルソンアトキンズ美術館の「董其昌とその世紀展」、九七年のメトロポリタン美術館の「台北故宮名宝

展」での経験があり、また、九七年の泉屋博古館の『中国絵画』図録の改定版の作成や、九九年発行のNHK出版の『故宮博物院 清の絵画』の構成執筆などがあつた。それは、中国関係の大規模な展覧会と、今ではほとんど不可能になつた出版が矢継ぎ早に起こつた一〇年間だつたと振り返ることができる。そして、東洋編明巻に責任編集者として係わり、明の文人画について、集中的に調査し、執筆する日々のなかで、いつしか、すっかりその世界の虜になつてしまつた。

作品を実見し、作品解説を書くなかで、その描写を分析し、言語化する試みは楽しく、それを原動力に、画家や制作の背景についての考察も行つてきた。日本でできることの限界も強く感じてはいるが、様式的な分析によつて、特殊な絵画と思われがちな文人画を普遍的な美術史に繋げることを遠い目標にして、文献や文字情報から得たものもふまえながら、作品の描写自体が持っている豊かな情報をより多く掬い取り、分析し言語化する試みを続けていきたいと思つている。¹⁴

八. よい画が必ずしも真跡ではない

「日本以外の作品だけを取り上げる」という私の研究についての指摘に対しては、以上のような経緯から自ずとそうなつたというしかない。明代文人画の基準作や優品は、日本以外に所蔵されており、それらを取り上げる方が自然であつた。また、日本の博物館や美術館に勤務した経験がなく、日本所蔵の中国絵画作品に深く係わる機会も、泉屋博古館の明清画を除いて、ほとんどなかつたことも一因であろう。¹⁵

ところで、かつて、北京故宮の楊新氏が、日本で中国の文人画を調査するのに同行したことがあつたが、その時「よい絵、好ましい絵が、必ずしも真跡とは限らない。」と話していたことがあり、とても印象に

残つている。中国絵画の全貌がまだ誰の目にもとらえられていなかった清末に、中国から出て海外に出た作品は、中国画の魅力を人々に伝え、人々を魅了した。それらの作品を通じて、その画家を知り、その画家の様式や画風を把握し、なかでも特に魅力的な作品をその画家の代表作と考えるのは自然なことだつた。

だが、その後、中国大陸所在の膨大な作品にアクセス出来るようになり、同じ画家の数多くの作品や資料が知られるようになると、先に海外に出て人々を魅了した作品を、もう一度見直す必要が出てくるのは必然であろう。特に、当時人気が高く、贋作も多く流通していた文人画では、そのようなケースが多くなることは避けられない。泉屋博古館所蔵の石溪の「報恩寺図」への呂晁氏による疑義も、そのように提示された。¹⁶

私が、呂晁論文の存在を知つたのは、「報恩寺図」を修論で取り上げた院生の指導を通じてのことだつた。長く教員として学生の指導をしていると、他にも学生が思いがけないものを見つけてくることがあつた。例えば、日本所在の正統派の文人画を代表する王原祁「做元四大家山水図」（京都国立博物館蔵）について、それを卒論のテーマに選んだ学生に、他の王原祁作品を図録から探すように指導したところ、四幅のうち做王蒙画（図1）と全く同じ図様の「做王蒙山水図」（北京故宮博物院）（図2）を見つけてきた。¹⁷ その作品には、康熙庚寅（一七一〇）仲春に完成したことや、癸未年（一七〇三）に武林（杭州）へ行った際、王蒙「蕭寺秋山図」を思い、舟中で描き始め、その後一七〇五年に二度（杭州へ）皇帝に随行したが完成せず、最近（北京の）海淀の住まいで遂に完成させた。古人が十日に一山、五日に一水といったのはまさに虚ではないと、制作の経緯を述べる比較的長い題識がある（図4）。¹⁸ 文人

画家が、ほとんど同図様の作品を、違う目的や機会のために繰り返し描くことは考えられず、またどんな画家も、引き写しでもしない限り、これほど同じ絵を二度描くことはかえって難しいといえる。新たな目で京博本を見直すと、正統派の文人画家王原祁が、元四大家の倣古画各一幅を組み合わせ四幅対とすることは他に例がなく、そのような「特別」の作画の制作事情に自題で全く触れず、各幅ともそれぞれ簡単に四大家について紹介するのみであることは不可解といえる。このような自題の書き方も通例の王原祁画の自題とはかなり異なっている¹⁹。また、王原祁画として、京博本のように緑や青を主体とする色調の作品は珍しく、北京故宮本では秋景で、朱が点じられ紅葉した樹木として描かれていた部分に、京博本では鮮やかな緑青を使っている。さらに、よく見ると、賦彩の筆の跡がそのまま残るような水彩画的筆遣いが見られ、それは、通常の王原祁画で山肌の彩色が、書法的な渴筆の皴と一体化しているのとは全く異なる筆法といえる。(図3、4)。何より図全体を比較すると、僅かな差異の集積によって、北京本の方が、山容はすくっと聳え立ち、山塊としてゆるぎなく構築されていることに気づく。(図1、2)

ただ、京博本の出来は非常によく、特に倣王蒙画は魅力的で、王原祁画の特徴をよく伝えている。その学生も、私がそのことを説明しても、京博本を疑うことなく、卒論を書いて卒業した。他にも近代に日本に入った清初の文人画の作品のなかには、同様に、疑問を持たざるを得ないものもあるが、それらの美しい作品が、中国絵画の魅力を広くに知らせる上で、重要な役割を果たしてきたことも確かである。長年、学生に教えてきたなかで、このように自分だけでは気づき得なかった、様々な気づきがあった。その一例として、記しておきたい。

おわりに

中国絵画をとりまく環境も、大きく変化している。コロナ禍以前には、北京や天津、上海、澳門などでは、一人の画家や画派ごとに中国全土から作品を広く網羅的に集めた展覧会が開かれてきた。アメリカの董其昌展もそうであったが、このように一人の画家と関連する作品を一堂に見る機会は、(たとえそこに多少問題がある作品が混ざっていたとしても)、その分野の研究にとって非常に大きな飛躍をもたらす。それは、画家たちの筆法の幅の広さとその変化や、それにも係わらずそこから立ち上る画家の個性や本質について把握することができる、またとない貴重な機会である。

どの国のどんなコレクションでも、決して完璧ではありえない。日本所在の作品にとらわれず、多くの作品から自由に取り上げ、考えることは、気楽な根無し草的存在である私にとっては、最もふさわしかったと感じている。

そして、そのような研究の場を与えてもらい、中国美術について熱心に学ぼうとする何人もの学生たちと出会い、美術史研究の基盤を共有できる同僚に恵まれた、実践女子大学の美学美術史学科は、私の中国美術史研究にとって貴重な場であった。ここに謝意を表し、このとりとめのない雑文を終えたい。

注

1 拙論「日本の中国絵画史の現状」『ふびと』三重大学歴史研究会、一九九五年

- 2 宮崎法子「日本近代のなかの中国絵画史研究」『語る現在、語られる過去―日本美術史学百年』（東京国立文化財研究所編、平凡社、一九九九年）
- 3 後藤亮子「大村西崖の美術史とその中国絵画観の変遷」『美術史』一八九号、二〇二〇年。
- 4 『故宮名画三百種』上下二函各六冊、国立故宮中央博物院共同理事会、一九五九年。（一九七五年に王世杰主編本として再版）。
- 5 中華民国成立から台湾への搬出に至る文物の動きについては、莊巖『遺老が語る故宮博物院』（二玄社、一九八五年）や国立故宮博物院のHPの故宮博物院 史 <https://www.npm.gov.tw/Articles.aspx?no=03012532&l=1> (2022.12.23) に拠る。また、それらをもとにまとめた紹介として「流転する名宝・故宮文物大移動」宮崎法子監修『台北国立故宮博物院と中国美術の至宝』（洋泉社 *mook*、二〇一四年、一〇六一―一〇八頁）がある。
- 6 前掲注2。 展覧作品については同展の図録『参加倫敦中国芸術国際展覧会出品図説』に拠る。
- 7 一九六一年（民国五〇年）にアメリカのワシントンDC、ニューヨークのメトロポリタン美術館、ボストン美術館、シカゴ美術館、サンフランシスコのデ・ヤング美術館で、巡回展が開かれた。なお、台北の現在の場所に、故宮博物院の建物が完成し一般に公開されたのは、それより後の一九六五年のことであった。
- 8 鈴木敬編『中国絵画総合図録』全五巻が東大出版会から一九八二年に出版された。その後も調査が続けられ、戸田禎佑・小川裕充編の続編は二〇〇一年、板倉聖哲編の第三編が二〇二一年に刊行された。
- 9 『故宮書画図録』は一九八九年に刊行が始まり、これまで32巻が刊行されている。軸、巻、冊の形式ごとに、時代順にすべての作品を等しく載せ、釈文や印章などを主に『石渠宝笈』から採録し、跋文や鑑蔵印の釈文を併せて載せる。それが刊行される前、一九七七年に、鈴木先生による台北故宮での二週間に及ぶ特別観覧調査に、日本・西洋美術史の院生とともに参加させてもらった時は、全員、『故宮書画図録』4冊本（増訂本 一九六〇年序、国立故宮博物院印行、台北）を持参した。それは、『石渠宝笈』の体裁に倣った所蔵作品の文字のみの目録で、「法書」「名画」に分け、それぞれ、巻、軸、冊の順に、各時代順に配列し、最後に、南薰殿所蔵の肖像画、さらに「簡目」として『石渠宝笈』でも評価が低い作品が題名と基本データのみ付されている。
- 10 アーネスト・フェノロサ（森東吾訳）『東洋美術史綱』（東京美術、一九八六年）下、二二五頁。フェノロサの中国文人画批判は、同書、「十五章 近代の中国絵画」全体を通じて展開されている。なお、原著 *Epochs of Chinese and Japanese Art* は、一九二一年、ロンドンで出版され、翌一九二二年には有賀長男訳、大村西崖校閲による『東亜美術史綱』として日本で刊行された。有賀訳の当該部分の言い回しはさらに苛烈である。
- 11 前掲注2。拙著『中国絵画の内と外』（再録二三―四頁）
- 12 二〇〇五―二〇〇七年度 科学研究費基盤研究（B）「近代日本における中国書画コレクションの形成に関する研究」
- 13 一方、日本では董其昌の名は一種の虚名であり、作品の質とは結びついていないという論調が多く見られた。董其昌が、南北二宗論で南宋の院体画や浙派など日本人に馴染みの深い作品を、北宗画として低く見たことも一因と考えられる。董其昌展の際のシンポジウムで発表された古原宏伸氏の論文も、董其昌画への同時代の評語が「異」「奇」「怪」など、マイナスイメージを表すものと述べ、中国での評価も決して高くなかったと結論づけたものであった。この説に対しては、多くの中国やアメリカの研究者から、それらの評語は、当時決してマイナスイメージを表現するのではなく、最高の価値を表すものであったという声が聞かれた。私もそれに同意する。
- 14 今後の美術史の方法論として、ディスクリプションに立ち返るべきこと

と、しかもそれは、新たな視点を取り入れた新しいディスプレイーションとして行うべきという道筋を、明確に自覚したのは大西廣氏の示唆による。大西廣「今、和漢の枠組みを考え直す」二〇〇〇年、筑波大学における日本美術史全国大会の口頭発表の後、発表内に語りきれなかった内容について、発表後、個人的に質問した際の回答による。

15 京都時代に泉屋博古館の연구원として、住友家の中国絵画が泉屋博古館へ寄贈された際の作品調査と最初の図録『泉屋博古・中国書画』（泉屋博古館、一九八一年）の作成に係わったことが、ほぼ唯一中国絵画を所蔵する美術館と継続的に係わった経験である。

16 宮崎法子「呂曉著《髡殘絵画研究》による《報恩寺図》に関する新知見」『実践女子大学美学美術史学』27号、二〇一三年、また、拙訳の呂曉・景傑「石溪と大報恩寺―《報恩寺図》の真偽に関する補考を兼ねて―」宮崎法子・森雅秀責任編集『アジア仏教美術論集 東アジア5 元・明・清』（中央公論美術出版、二〇二二年）でもその説を補強している。

17 作品の大きさは、北京故宫本が、縦一〇二・四×横五四・三cm、京博本が、縦一〇三×横四八・二cmとほぼ同じである。この北京本の大きさは、中国書画鑑定組編『中国美術分類全集 中国絵画全集』27、清9、（北京・文物出版社、二〇〇一年）所載の図に拠る。だが、この作品の題名と大きさは、故宫のHPでは九六×四六・七cmとなっており、作品名は「傲王蒙秋山蕭寺図」、大きさは縦九六×横四六・七cmと一回り小さい。なお、『中国古代書画図目』22（文物出版社、二〇〇〇年）では三七五頁所載の京一四八九五の桐王原祁「傲王蒙山水図」がこの作品だが、四三二頁のデータ表のこの作品の大きさは空欄のままである。

18 北京故宫本の自題は以下の通り。「癸未春行武林道中、因憶黃鶴山樵『蕭寺秋山』、舟中成稿未竟適以公兌冗而罷。乙酉丁亥兩次扈從、仍未脫稿、近在海淀寓直、雨窓多暇、遂成此圖。方知古人十日一山、五日一水之說不

虚也。康熙庚寅春仲題、王原祁」印章「王原祁印」（白文方印）「麓台」（朱文方印）

19 京博本の倣画の自題は「山樵酷似其舅筆、能扛鼎脫年、更師巨然、一発本家□可称氷寒於水矣」王蒙の筆は舅（本来は祖父）の趙孟頫に酷似しており、それに力をつくしてきた（力持ちを表す扛鼎抜山という成語と同様の意味か）、さらに巨然を師としており、一旦、本家から発すれば、氷は水よりも寒いと（優れているの比喩カ）と称すべきである。なお、この王蒙に関する記述は、王原祁の他の作品自題の一部に似た表現が見られる。

図2 王原祁「倣王蒙山水図」 1710年
北京・故宮博物院
紙本墨画淡彩

図1 王原祁「倣元四大家山水図」より
「倣王蒙山水図」 京都国立博物館
紙本墨画淡彩

図4 図2の自題・款識部分

図3 図1の自題部分

図5 図1の部分図（京博本）

図6 図2の部分図（北京本）