

日本文人画と中国憧憬

河野 元昭

Japanese Literati Painters and Longing for Chinese Culture

KONO Motoaki

Abstract

In order to understand the secret of birth on Japanese literati paintings, we must get to know the essential character of Japanese culture Okakura Tenshin pointed out in “The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan”. We must not look at the surface. It is extremely significant point whenever we think about Japanese culture. In the case of Japanese literati paintings, it is much more important point. It is because Japanese literati paintings are much connected with Chinese paintings and the fundamental style is influenced by Chinese paintings. And it is because Japanese literati painters excessively longed for Chinese culture. I emphasized the significance of longing for Chinese culture when Japanese literati paintings came out from the viewpoint of master of Chinese illustrated book like “The Mustard Seeds Garden” and Chinese phonetic study Ogyu Sorai made much of.

Key Word: Okakura Tenshin, Japanese literati paintings, Longing for Chinese culture, Chinese illustrated book, Chinese phonetic study, Obaku sect

[要約]

日本文人画誕生の秘密を解くためには、岡倉天心が『東洋の理想 特に日本美術について』において指摘したような日本文化の本質的な性格を知らなければならない。その表層だけを眺めてはならない。これは日本文化について考察する際、つねに忘れてはならないことだが、日本文人画の場合には、とくに心に留めておく必要がある。それは中国絵画との関係がきわめて密接だからである。その基本的様式が中国絵画によって規定されているからである。そして日本文人画家の中国憧憬が誰よりも強かったからである。本論は『芥子園画伝』など中国画譜の学習と、荻生徂徠が重視した唐話学を改めて取り上げることによって、日本文人画誕生における中国憧憬の重要性を指摘したものである。

キーワード： 岡倉天心、日本文人画、中国憧憬、中国画譜、唐話学、黄檗宗

1903年（明治36年）岡倉天心は『東洋の理想 特に日本美術について』 The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan (London, John Murray) を著わした。天心は日本美術の歴史を原始から明治へとたどりながら、その源流を求めて中国、さらにはインドへと考察の触手を伸ばしていく。

このあと数多くの日本美術通史が書かれたが、視野の広さにおいて、直感の鋭さにおいて、そして何よりも気宇の壮大さにおいて、遂に本書を凌駕するものは現われなかった。それも当然のことであって、『東洋の理想』は書名のとおり、単なる美術史の書ではなかったからである。それは形而上的にも、形而下的にも西欧文明に侵食された、さらにははっきり言えば敗北を喫してしまった東洋文明を復興し、その理想と本質をよみがえらせようとする思想の書だったからである。近代を迎えた日本の壮年男子が力を振り絞って書いた畢生の哲学書だったからである。読むものを感動させないはずがない。

もちろん、牽強付会と思われるような個所がないではない。日本をアジアの中心に置こうとする思考が少し強すぎる。しかしそれは現代から見ての話であって、アジアが西欧文明のまゝに凋落していく只中にあった天心の悲憤慷慨は、われわれの想像を絶するものであったろう。あとになって本書が国粹主義的に利用されたとしても、それは天心が与り知らぬところであった。もっとも、天心にまったく咎がなかったわけではないかもしれない。例えば、有名な「アジアは一つだ」という書き出し、あの Asia is one という最初の3語は若干扇動的だったかもしれない。しかし、のちの恣意的誤用、プロパガンダの使用まで天心の責任に帰すことはできないであろう。

それはともかく、このような内容を英語で出版しなければならなかったところに、天心が置かれていた状況の皮肉がある。アジアが置かれていた状況の皮肉がある。天心が欧米の読者を想定して書いたことは論を待たないが、本当に読んで欲しいのはアジアの知識人であったにちがいない。その意味で、『東洋の理想』の序文がカルカッタに住むニヴェディタ女史によって書かれていることは象徴的である。天心が希望する読者の代表が、ニヴェディタ女史だったのである。

実際は、ニヴェディタといってもインド人ではなく、ヒンズー教の高僧スワミ・イエカナンダンに教えを受けていたイギリス人女性であったが、それはさして重要なことではない。重要なのは、彼女がインド人の名で書き、しかも住所まで併記している点である。もちろんそれは、天心が要求したことであったにちがいない。もし『東洋の理想』が欧米の読者だけを対象とする書であったとしたら、マーガレット・E・ノーブルという本名を使った方が、欧米読者の興味を掻き立て、ずっと効果的だったはずである。ニヴェディタという署名は、『東洋の理想』がアジアの知識人をも読者対象としていたことを暗示している。いや、さらにははっきり言えば、アジアの知識人こそが究極の読者として希求されていたことを示している。

その際、もっとも広く読まれる可能性が高いのは、天心がルネッサンスを願ったアジアの言葉ではなく、ヨーロッパの言葉だった。私は『東洋の理想』がどの程度アジアの知識人に読まれたか知らない。しかし少なくとも、日本語で書かれた場合や、あるいはそれを中国語やヒンディー語に翻訳した場合を想定してみれば、それよりずっと広くアジアで読まれたこ

とは疑いないであろう。

『東洋の理想』に関しては、高階秀爾氏に興味深い解釈がある。高階氏によれば、はじめ天心はインド美術を源流とするアジア美術について、ギリシア美術の影響を受けて誕生したものとギリシア系統説に立っていた。それをもっとも端的に示すのは、明治23年以降3回にわたって行われた「日本美術史」の講義である。ギリシア系統説を信じて止まなかったフェノロサに東京大学で学び、それ以後も強い感化を受けた天心としては、当然のことであった。ところが『東洋の理想』になると、ギリシア系統説を完全に否定し、インド美術はその文化的伝統のなかから独自に誕生したものであり、中国美術にも日本美術にもギリシア美術の差し響きなど皆無であるとする見解を採るようになる。

このような180度の転向をもたらす契機になったのが、明治26年(1893)宮内省から命じられて行なったほぼ半年にも及ぶ中国大旅行であったと高階氏は指摘する¹⁾。実に正鵠を射る見方である。これは日本人画を考える際にも、ある一つの視点を提供してくれる。一言で言って、日本人画は中国文化に対する強い憧憬から生まれた絵画だったからである。江戸時代には鎖国政策のため、日本人が中国に行けなかったから憧憬が生まれたのであり、もし本当に渡ってみたら、みな幻滅して帰ってきただろうなどという皮肉屋がいるが、それに対する力強い反証となるからである。もちろん天心の中国理解は単なる中国憧憬ではなかったが、江戸時代人も実際に中国へ出かけたなら、憧憬はさらに強まったかもしれないのである。

日本の芸術の歴史は、かくして、アジアの理想の歴史となるのである。相ついで寄せ来たった東方の思想の波が、国民的自覚にぶつかって、その砂形を其処へ押し去った浜辺となるのである。しかもわたしは、これらの芸術理想の分り易い摘要をつくらうと試みるや否や、狼狽し、躊躇する。けだし芸術は、インドラの金剛石の網にも似て、そのいづれの環のなかにも鎖の全体を映し出しているものだからだ。芸術は、いかなる時期においても、究極的な型において存在するといふことの無いものである。

これは『東洋の理想』の第一章ともいえるべき「理想の領域」の一節である。天心は日本美術の特質を過たず見抜いている。的確に指摘している。愛国主義的であった天心の言ゆえにこそ、より一層われわれの注意を引く。日清戦争に勝利し、日本こそアジアの盟主なりといった主張が幅を利かせていた明治期の著作ゆえにこそ、より一層驚きを掻き立てる。日本の芸術は、中国、朝鮮、インドから強い影響を受け、それを日本化したところに最大の特色がある。現在ではほとんど常識となったこのような主張が、明治30年代に、天心によって発せられていた事実を、われわれは改めて反芻してみなければならない。

『東洋の理想』は英語で書かれたから²⁾、日本の読者はほとんど日本語の翻訳で読む。もちろん私も例外ではない。翻訳はいくつかあるが、私が用いているのは角川文庫版である。その翻訳者である浅野晃は「アート」を「芸術」と訳している³⁾。実に正しい翻訳である。天心の関心は造形芸術だけでなく、表情芸術、音響芸術、言語芸術を含めたすべての芸術に向けられているからである。もちろん本書の主題が造形芸術、つまり美術にあることは言うまでもないが、天心の視線はそれに限定されるものではなかった。本書の名著たるゆえんはその点にも求められる。

このような天心に対して、内藤湖南はつぎのように述べている。中国文化は日本文化とい

う豆腐ができて上がる上でのニガリのようなものであると⁴⁾。これも実に巧みな比喩である。日本文化という種子があり、それが中国文化という栄養を得て発芽生長したのではけっしてないというのである。しかしニガリは、豆腐ができて上がったとき影も形もなくなっている。この点を考えると、湖南の中国文化ニガリ説より、天心の東洋文化波跡説の方が事実により一層近いかもしれない。

私見によれば、中国文化は日本文化の父である。言うまでもなく母はこの自然であり、大地であり、風土である。海を越えてやってきた男と、この地に育った女は、会った瞬間に恋に落ちた。2人はやがて結ばれ、日本文化という子が誕生したのである。腹を痛めたのは母であったが、子が父に似ているのは不思議でも何でもないであろう。DNAを調べれば、子には父のそれが確実に受け継がれているはずである。

日本文人画誕生の秘密を解くためには、このような日本文化の本質的な性格を知らなければならぬ。その表層だけを眺めてはならない。これは日本文化について考察する際、つねに忘れてはならないことだが、日本文人画の場合には、とくに心に留めておく必要がある。それは中国絵画との関係がきわめて密接だからである。その基本的様式が中国絵画によって規定されているからである。そして日本文人画家の中国憧憬が誰よりも強かったからである。

2

このような日本文化の基本的性格を理解した上で、日本文人画誕生の直接的契機を求めるならば、中国画譜の輸入と翻刻がまず挙げられる。そのなかでもっとも重要な役割を演じたのは、『八種画譜』と『芥子園画伝』であった。

『八種画譜』は蘇州で個々に出版された8種類の画譜を、明末の天啓年間(1621~28)黄鳳池らがまとめたものである。「唐五言詩画譜」のように、一つずつに個別の書名がついており、『八種画譜』は通称に過ぎないが、普通これをもって行なわれている。早く日本へもたらされ、寛文12年(1672)には最初の和刻本が出版された⁵⁾。少年にして扇屋を開き、職業画家としてスタートをきった池大雅は、もっとも『八種画譜』をよく利用したと伝えられている。事実、そのなかの一扇面画をほとんどそのまま写し、自分の落款を入れて作品に仕上げている。

『芥子園画伝』は清初に刊行された画譜である。明代後期の画家李流芳の画譜を清初の画家王概が再編集した初集「山水樹石譜」以下、偽託本の四集までが刊行された⁶⁾。書名は序文を寄せた文人李漁(笠翁)の婿であった金陵(南京)の名士沈心友の家名に因んでつけられた。あるいは金陵にあった李漁の別荘の名ともいうが、李流芳の画譜を所蔵していたのも、王概に再編集させたのも沈心友だったのだから、前者が正しいであろう。各集すべて最初に簡単な画論を紹介し、続いてそれぞれの描法を図解、各時代名画家の作品縮図を載せて終わる。日本へは元禄年間(1688~1704)に伝えられ、寛延元年(1748)には刊行者の名から河南版と呼ばれる最初の和刻本が作られた。『八種画譜』にも増して大きな影響を日本文人画家に与えた中国版本である。

もちろん大雅も例外ではなかった。ほとんどそのままに模写して「写意式図巻」のような作品を描くとともに、多くの図様摂取を行ない、また創造的作品を生み出したことが指摘されている。ところで先の李漁は別荘伊園における隠遁生活の素晴らしさをたたえて、「伊園十便十二宜詩」を詠んだ。『芥子園画伝』とは直接関係ないことながら、この詩をもとに、大雅

と与謝蕪村が傑作「十便十宜帖」(川端康成記念館蔵)を合作したことも忘れられない。

大雅と中国版本との関係について、武田光一氏はすぐれた研究を行なった⁷⁾。そのなかでも、「瀟湘八景図」と『芥子園画伝』との相関は、もっとも重要な発見といってよいであろう。武田氏はつぎのように指摘する。

大雅は先行の「瀟湘八景図」から作品を作ったのではない。『芥子園画伝』という画法書の、しかも画題も違うそれほど秀逸な図とも思えない図から、「瀟湘夜雨図」と「平沙落雁図」を作り出したのである。

このほか大雅は『顧氏画譜』『列仙全伝』『三才図会』などからも図様摂取を行なった。最近では『新鐫海内奇観』に注目が集まっている。もっとも大雅は、版本をもとにした初期文人画家の作品から靈感を得る場合もあったに違いない。このような版本の二次的影響についても視野に入れるべきなのだが、これも広い意味で中国版本の影響力と見なして不可ないであろう。とは言っても、図様摂取が明らかな場合、可能性としては二次的摂取よりも、版本からの直積摂取を想定すべきである。版本は複製芸術であり、一般的には廉価であり、画家が手元に蓄えておくことが容易だったからである。

3

だからと言って、日本文人画への中国画影響を考えると、版本が重要であり、肉筆中国画は無視しても構わないなどと主張しようとするのではない。一般に肉筆というと浮世絵を指すが、ここでは概念を広げ、画家が直接画紙画絹に描いた中国画を肉筆中国画と呼ぶことにする。たとえば「探幽縮図」に収められる膨大な量の肉筆中国画を一瞥すれば、また伊藤若冲に関する大典禅師の記録「若冲居士寿蔵の碣銘」を思い起こせば、さらに浦上玉堂や谷文晁が行なった肉筆中国画画展覧会の目録をひもとけば、その影響はきわめて大きかったであろうことが容易に推定される。

この点に関しては、かのジェームズ・ケーヒル氏による論文「彭城百川の絵画様式」が何よりも参考となる⁸⁾。氏が『美術史』にこれを発表するに際し、私は若干のお手伝いをしたのだが、その原稿を読んだときの驚きはいまも忘れることができない。日本の画家が本当にそのような肉筆中国画を見たかどうか、分らないではないかという批判に対して、氏はつぎのように反論する。

本稿の内容が、初歩的段階として1973年東京での美術史学会例会で発表されたとき、私は百川がある種の中国画を模倣したと仮説を述べたのであるが、当時の日本にそのような絵が存在したと言う文献的証拠を上げることが出来ないと言うことで、聴衆の中の一人の学者の反対を受けた。その時私が返答したこと、そして今もするであろうことは、証拠はいつも文献である必要はないということである。文献に記録された歴史的情況のあるものは美術の解明に役立つ。だがその逆もまた成立つのであって、美術作品は歴史について我々が知っていることに何かを加えたり、またそれをより明確にしたりするものなのである。仮に様式の比較によって、百川が盛茂暉の絵を見る以外に学べないような画風で描いてい

ることが判明したとしたら、盛茂暉の絵が日本にあり、彼がそれを見たと言う証拠にならないであろうか？ 私のこの答は、信頼し得る証拠は文献のみと信じている学者を満足させないであろう。私のこの論点について、作品を根拠にして、納得いくような議論が出来るかどうかは、私の以下の論旨を読まれる諸氏自身の判断にお任せする。

しかしケーヒル氏といえども、特殊な場合を除いて、その肉筆中国画自体というのではなく、同じような傾向の肉筆中国画を考えるべきなのだとは保留をつけざるを得なかった。あるいは明末蘇州派様式という若干漠然とした概念を使わざるを得なかった。つまり肉筆中国画からの影響の場合は、直接的関係が跡付けにくく、しばしば隔靴搔痒の感が残る。それに対して、中国版本の場合は直接的関係が指摘しやすいのだ。実証性がより一層高いといってもよいであろう。それだけではない。直接的関係が明らかになれば、おのずと両者の相違もはっきりとする。画家が何を、どのように変えたかが浮かび上がってきやすいことになる。つまり、日本化という問題を考えやすくなるのである。もしケーヒル氏論文において、日本化に対する言及が少ないとすれば、それは氏の責任ではなく、肉筆中国画を対象としたことからくる当然の結果だったのである。私は日本近世絵画における肉筆中国画と版本の影響を、ちょうど車の両輪のようなものと考えたい。どちらが欠けても、わが国近世絵画という車はうまく走れなかったのである。

私も日本文人画における中国版本の問題を総括的に論じ⁹⁾、また谷文晁の場合について拙論を発表したことがある¹⁰⁾。2007年春、町田市立国際版画美術館において、この問題に焦点を合わせた開館20周年記念特別展「中国憧憬 日本美術の秘密を探れ」が開催された¹¹⁾。これまでの研究を集大成するとともに、これからの研究が進むべき方向を指し示すモニユメンタルな展覧会である。私も若干の協力を行なったが、2人のキュレーター、河野実氏および佐々木守俊氏の功績はきわめて大きいものがある。この展覧会を見て、またこれまでの考察を振り返り、私はある感慨を抱くに至った。それを述べることをお許しいただけるなら、つぎのようになる。

わが国近世の文人画家たちは、中国の版本を利用した。その主目的は図様摂取を行なうためである。しかしそれだけではなかった。あれほどによく用いたのは、その根底に中国絵画に対する深い尊敬の念があったからである。詩書画の一つ、画に象徴される中国文化に対する強い崇敬の気持があったからである。しかし実際に中国へ渡ることは所詮不可能であった。一言で言ってそれは「中国憧憬」であった。渡航できないことによって、憧憬はますます強くなったのである。

わが国には古代から中国文化に対する強い尊敬の念があった。長い歴史の中で、それは日本人の資質ともなった。先に述べた私の例えにしたがえば、やさしい母だけでは少し頼りなく感じられたとき、強い父である中国文化が権威づけのために用いられることもあった。しかしそれも尊崇の念があったればこそその話である。中国文化は日本文化のモデルであったが、単なるモデルではなかった。仰ぎ見る模範であった。明治維新を迎えて、モデルは西欧文化に取って代わられた。

しかし私見によれば、中国文化に対するような強い尊敬の念はそこになかった。それが言

いすぎであるならば、尊敬の念は少なかった。西欧文化はその実利的側面だけを、うまく利用すべきものであった。「和魂洋才」の「洋才」という言葉は、その事実をよく示している。わが国近世文化も、近世美術も、近世絵画も、日本文人画も、池大雅もこのような歴史の申し子にほかならない。

4

中村幸彦氏に文人意識の誕生を論じた有名な論文があって、多くのことを教えられる¹²⁾。享保宝暦の社会には、文人画をもてあそぶ心境を育んだ諸条件がそろいつつあったという。

彼らが出現した時代を改めて通観すれば、皆日本の近世が近代への脱皮期である。それは感受性の強い人々には生きにくい過渡期である。その時わすれられない現実から、純粋に自己を守ろうとしたのが、純粋に自己に生きようとしたのが文人達であると定義できそうである。もっとも、その一々にはふれなかったが彼らが時代より一歩先んじた時もあり、彼らの方が退嬰的な時もあった。

これら近世文人意識をもった教養人のなかで、その基盤に中国文化を置いた人々に焦点を合わせるならば、やはり徳川幕府による儒教中心主義を挙げなければならないであろう。幕府は政治・経済・文化の中心に儒学を設定した。なかんずく中国宋代の儒学者朱熹に始まる朱子学を官学としてお墨付きを与え、その統括者として林羅山を任命し、研究教育機関として昌平校を開設した。そこで学んだ儒学者たちはやがて各藩に抱えられて、朱子学の思想が全国津々浦々に行き渡る結果となったのである。このような朱子学の普及が、広く漢学志向を生み、中国趣味を育てることになった。日本文人画家は、それを絵画の分野で結晶化させようとした芸術家だったのである。

そこに生み出された作品群を、これまで私は「日本文人画」と呼んできたが、ほぼ同義の言葉に「南画」がある。この問題に詳しく言及する時間的余裕はないのだが、まったく知らん振りをして通り過ぎるわけにもいきまい。

中国は唐の時代から、絵画制作を職業とする専門的な画家のほかに、教養人が余技として絵を描く場合が多く、この二大潮流が中国絵画史を形作ってきた。後者では科挙に受かって高級官僚となった士大夫が多かったが、その予備軍やドロップアウトした教養人を含めて文人と総称し、彼らが描く絵画を文人画と呼ぶようになった。

当然のことながら、かれらの様式はそれぞれ異なっていたが、元代末に黄公望、王蒙、呉鎮、倪雲林という4人の画家、いわゆる元末の四大家が現われて山水画の様式的統一を行なった。それは柔らかな皴法を重ねて描く穏やかな山水画だった。明代になって、董其昌が禅宗になぞらえてこれを南宗画と呼び、そうでない硬く鋭い画風を北宗画と名づけた。ところが先の文人画家と南宗画の画家はほぼ重なり合っていたので、文人画イコール南宗画と理解されるようになった。

この南宗画の様式が日本へもたらされたわけだが、日本では北宗画やわが国の伝統的画風など、南宗画以外の様式も加味されて、本家本元の南宗画とはかなり違ったものになってしまった。そこで日本の南宗画の意味で、南宗画の省略語である南画が用いられるようになった。

た。一方、日本の南画家たちを文人画家と呼ぶことも行なわれてきたが、彼らの多くが職業画家であって、真の文人ではなかったし、そもそも日本には士大夫という社会階層が存在しなかったという批判が起こった¹³⁾。そして文人画や文人画家という語は廃れ、南画や南画家が美術史用語となった。しかし最近では、彼らが憧れたのはあくまで中国の文人であったことを重視して、文人画や文人画家を意識的に用いる研究者も少なくない。私もその一人だが、NANGAはすでに英語にもなっている。どちらかが正しく、どちらかが間違っているというわけでもないし、二者択一が強制されるわけでもない。

5

日本文人画誕生の直接的条件として中国版本を指摘したが、そのほかにも視覚的的刺激が決定的役割を果たしたことは論をまたない。それは黄檗絵画および舶載明清画、来舶清人画である。しかし文人画の場合、文字による概念の輸入もそれに劣らず重要であった。そこにこそ、文人による絵画の特殊事情がある。文人画理論が入ってくる上で、大きな役割を果たしたのは第一に『芥子園画伝』である。

この点については、かつて「日本文人画試論」として論じたことがある。その結論を一言で表わすなら、『芥子園画伝』はあくまで画伝であって、けっして画譜ではなかった」ということになるが、詳しくは繰り返さないことにしよう。しかし拙論が載る特輯号に山根有三氏が寄せた巻頭言は、日本文人画の中国憧憬と現代的意義を語って示唆的だから、はじめの数行を引用しておきたい¹⁴⁾。

文人画、またの名を南画、それは江戸時代における最も重視されるべき絵画ジャンルである。あるいは、日本美術史におけると言い換えてもよであろう。それは往古の中国文化に対する憧憬の美しき結晶であった。自らを育ててくれた日本の自然に捧げられた真率なる称賛であった。胸中を吐露し、人格を投影させた自己表現であった。私たちはそれを追体験することにより、時間を超えて理想の楽園に遊ぶことができる。煩わしい日常から逃れて、その伸びやかな空間にゆったりと心を解き放つことができる。そのような時空の中で筆を運んだ文人画家たちと気持を通わせれば、現代生活のうちに失われがちな本来の人間性を取り戻すことができる。

中国憧憬の近世的象徴こそ文人画であった。ここではとくに唐話学や唐音について注目してみたい。中国語を中国語として学ぶ学問であり、とくに口語を重視する。なぜなら、唐話学や唐音がこの時代の新しい学問だったからである。もちろんそれ以前にまったくなかったわけではないが、この時代大変盛んになったからである。この問題に関しては、石崎又造の著作が名著の誉れ高く¹⁵⁾、戦前に書かれた本書を凌駕するものはないようである。とりわけ黄檗文化と密接な関係に結ばれていたこと、荻生徂徠とその門流である護園学派が重視したことは、文人画を考察する際看過できないところであろう。

わが国には中国の古典に返り点やレ点をつけて、日本文にして読み理解する漢文というすぐれた伝統があった。それは中国古典の内容を理解する上で有効だった。それだけでなく、主語、述語、目的語という構造が明確な中国語を通して、わが国知識人の思考方法をも練磨

したのである。それを中国人と同じように、はじめからお経読みにした場合、このような効果はどの程度期待できるものだろうか。内容理解とか思考練磨とかいった目的だけを考えれば、どう考えても漢文読み下しの方がすぐれている。しかし黄檗僧や荻生徂徠および護国学派の知識人たちは、それを犠牲にしても中国音に寄り添おうとした。中国憧憬を考えると、これほど興味深い現象はほかにないだろう。大庭脩氏はつぎのように指摘している¹⁶⁾。

黄檗宗では今でも中国音で読経を行っている。隠元の来日以来それは当然のことであろうが、自然ここには中国語学、いわゆる唐話学が発達した。ところが柳沢吉保が黄檗僧に法要を問うたが、最初は高泉、なかばは法雲・千果、晩年には悦山、悦峰に参禅した。吉保その人も若年より中国語に関心を持っていたが、中国僧に直接参禅するとその必要性は増した。君主吉保の刺激をうけ、当然儒臣荻生徂徠と彼の護園の弟子たちも、黄檗僧との交流が盛んとなり、唐話の学習が行われるようになった。そして宝永の頃、護園で中国語を教授していたのは大潮であり、つづいて香国であった。江戸時代の唐話学が、一つは黄檗からおこっていたのである。

現在でも黄檗山万福寺の山門をくぐれば、それはもう中国の空間である。黄檗様式の建築、中国音の読経、異国的なお香の香りと、視覚、聴覚、嗅覚のすべてをとおして中国が体感できる。食堂に入って普茶料理の箸をとれば味覚がこれに加わる。濃密な中国がそこにある。江戸時代中期から後期にかけて活躍した閨秀俳人田上菊舎の「万福寺の吟 山門を出れば日本ぞ茶摘みうた」はあまりにも名高い。私が愛読して止まなかった大岡信の「折々の歌」が先日終わったが、その最後に選ばれたのは菊舎の「薦着るも旅が好きなり花の雨」だった。29歳で出家し、以後俳行脚に一生を終えた菊舎に、大岡氏はみずからを重ね合わせたのかもしれない。

私の畏友に東京大学東京文化財研究所の小川裕充氏がいる。小川氏は歌人であったお父さんの歌をすべて集めて『慶雲』を編んだ¹⁷⁾。私も1本を贈られたが、戦後すぐの昭和21年暮れに詠んだ「黄檗山 万福寺」14首がある。そのうちの一首は菊舎の句と双璧をなすものだ。

いまもなほ誦経の声は支那語にて松の林の朝を響けり

大雅も幼くして黄檗山万福寺という中国を体験したのだった。しかもそれは強烈な体験だった。享保14年(1729)7歳のとき、万福寺に上り、当時の山主である第十二世果堂元昶や、丈持の大梅浄瑠で書を披瀝するという機会を与えられたのである。おそらく池野又次郎少年の書が、京都で評判になっていたのであろう。大雅は2人から最大級の賛辞を送られ、詩や筆墨を頂戴した。果堂は「七歳神童」、大梅は「傑出神童」と称えている¹⁸⁾。2人の学僧からこのように称賛された大雅は、やはり梅檀は双葉より芳しだったのだ。それはともかく、大雅が幼くして万福寺と接点をもっていたことの重要性は、いくら強調してもし過ぎないであろう。のちに大雅は万福寺のために障壁画を制作しているのだが、万福寺の方に神童大雅という記憶が残っていたために違いない。

大庭氏は柳沢吉保と荻生徂徠の関係に言及しているが、文人画の観点からみるならば、当然ここに柳沢淇園つまり柳里恭を加えなければならない。言うまでもなく、淇園は甲斐甲府藩柳沢家家老曾禰保格の次男に生まれ、少年期から青年期にわたり吉保を継いだ吉里から厚い信頼を寄せられた。そして柳沢姓を許され、次いで一字を拝領して里恭と名乗り、柳里恭と称したのである。もちろん幼き日の淇園は、最晩年の吉保から愛され、可愛がられた。

それも無関係ではなかったのだろう、淇園は唐話学に通じていた。よく知られるように、『近世畸人伝』には「文学武術を始めて人の師たるに足れる芸十六に及ぶとぞ」と書かれている。そのなかに「唐音」が挙げられているのだ。わが国初期文人画を代表する淇園が中国語を話せた、しかも人に教授できるほどであったというのは、きわめて興味深い事実である。

さらに重要なのが、大庭氏も指摘する荻生徂徠の唐話学である。これに関する徂徠の思想を知ろうと思えば、『訳文筌蹄』を読むにしくはない。その題言だけは『日本の名著』によって、すぐれた現代語訳のもと容易に読める。

日本には日本の言葉があり、中華には中華の言葉があって、両者の体質がそもそも違うのだから、一致するはずがない。そこで和訓の語順を逆転させる読み方は、意味が通じたようではあるが、実はこじつけなのだ。世の人々はそこに気づかず、書を読むにも文を作るにも、ひたすら和訓のみに頼る。見識が高遠だといわれる人でも、学問が博大をきわめた人でも、古人の語をどのように理解しているかをたずねるならば、靴を隔ててかゆい所を搔くような思いがする。……だから、学問をする者は最初のつとめとして中華の人の言葉を学び、その本来の面目を知らねばならぬ。

またこの問題については、前野直彬の論考があって、それに尽くされている¹⁹⁾。徂徠は中国語の文章を読む際、中国語を用いるべきだと力説した。それだけでなく、中国語を話し、中国語で書き、さらに中国語を聴きとることもできなければならないと主張した。つまり現在普通に行われている語学学習法を、17世紀の末に考えつき、実践していたのである。そうすれば「八角半島はそのまま明州（浙江省の海港）と地続きとなり、中間の空を含む海原は見えなくなって、中華の人と日夜親しく語りあえるような人物」が出現するであろう。しかし徂徠にとって、中国語を巧みに操り、通詞のようになることが目標でなかったことは言うまでもない。究極の目的は悠遠なる古代の中国語を正しく理解することだったのである。

しかし実際は、徂徠も中国人と自由に語り合えるところまでは至らなかったらしい。前野氏によれば、来舶僧悦峰道章に面会したときの記録が残っている。タイトルは『筆語』、つまり筆談だったのである。徂徠は中国語を書けることは書けるが、話すとなると、どうにもうまくいかないと言っている。それを中国語で書いて悦峰に示したのだが、その文章は六経のような古文でもなく、韓愈、柳宗元、歐陽脩、蘇軾のような雅文でもない。『水滸伝』や『金瓶梅』に見られるような、まったくの口語であったという。

現在のように語学学習のためのデジタル機器もなく、外国人からマンツーマンで教えてもらうことも難しかった江戸時代を考えれば当然のことであろう。それはともかく、徂徠の軒

昂たる意気には深い感動を覚える。しかし徂徠といえども、唐音で頭から読んで、完全に理解できたのだろうか。あるいは訓点をまったく使わなかったのだろうか。少し意地の悪い言い方をすれば、徂徠の唐音主義も一種の中国憧憬だったのではないだろうか。悦峰との筆談からは、そう勘ぐりたくなってしまふ。

祇園南海はこのような護園学派の学問的環境から誕生したのだった。『唐詩選』をとくに珍重した南海は、きっと唐音でこれを読んでいただろう。意味は訓点をつけながら日本語で考えたとしても。その雰囲気を楽しむためにも、廬山を好み描いた南海にちなんで、『唐詩選』のなかから李白の「望廬山瀑布」を拼音とともに掲げておこう²⁰。

日照香炉生紫煙	Rizhao xianglu sheng ziyān
遥看瀑布掛前川	Yaokan pubu gua qianchuan
飛流直下三千尺	Feiliu zhixia sanqianchi
疑是銀河落九天	Yishi yinhe luo jiutian

というのは、徂徠の弟子たちになると、訓点に頼るようになったからである。徂徠の『弁道』『弁名』『学則』は、門人の手により訓点を加えられ刊行されている。もっともこれは、ほかの学派にも広く読んでもらおうとしたためと好意的に解釈することも可能だろう。しかし前野氏はつぎのように考えている。護園学派の門人たちは、少数の例外があつたにはせよ、先生の命を守って漢文を中国語で、しかもブロークンな発音で、読むけれども、意味内容をとらえようとするときは、伝統的な訓読法に従って語順を倒置させ、送りがなを補いつつ考えていたのではないかというのである。

江戸時代儒学者の中国憧憬を示すエピソードを、延広真治氏が伝えている²¹。儒者が日本橋から品川へ移住して「唐へ二里近い」といい、芝口から河崎へ引越して「ちっとも中華に近い」と喜んだというのである。笑い話のような話だが、当時の儒者の気持をよく表わしている。もちろんこれは極端な場合だろうけれども、彼らが中華フェティシズムにも陥っていたことは疑いないであろう。

しかし言うまでもないことだが、当時の日本人が受容した中国文化はその全体ではなかった。ごく一部であり、しかも偏っていた。だからこそ素晴らしい江戸文化、江戸美術、江戸絵画が生まれたのである。この時代の需要も、古代以来の伝統的な需要形態だったのである。大庭氏はつぎのように述べている。私は大庭氏のようにこれを否定的には理解したくないが、一言で言ってそれは中国憧憬だったことになるのである。

ただそれは、中国文化が市井の隅にまで及んだとはいいいかねる何物かがあるようである。そう思う一つには、市井の生活の広い範囲にわたって中国文化が及んだのではなくて、世の中一般の流行が及んでいるにすぎず、正確に中国文化が理解されたわけではない。その点については、江戸時代に流入した中国文化そのものが、中国文化のすべてではないことを思いおこさせる。例えば、中国商人が画いた素人画に人気があつた事実一つを見ても、何らかのひずみのある文化であつたといえるだろう。

江戸時代は中国憧憬の時代だった。それが誇るべき江戸時代、江戸文化、江戸絵画誕生の

基盤であった。しかしこのような中国憧憬を苦々しく思い、漢意[からごころ]の流行を罵倒して止まなかった国学者たちもまた、江戸時代の知識人であったことを指摘しておかなければ、お前も漢意に洗脳されているからだと言われかねない。言うまでもなくそのチャンピオンは本居宣長である。『古事記伝』の序にあたる「直毘靈」[なおびのみたま]の一節を掲げて、筆を擱くことにしよう²²⁾。

こうして聖人どものやったことをまねて、後世の人々も、万事を己が知見でもって押し測ろうとするのが、漢土[からくに]の悪い癖である。わが国の学問をする者は、このところをよく心得て、絶対、漢人の説にまどわされてはならぬ。いったい漢土は、何事にもこせこせと気をつかい、あれこれ議論だてして決めるため、すべて人間の心が小利口に悪くなり、かえって物事をこじらせ、ますます国は治まりにくくなってゆく一方と見える。だから聖人の道は、国を治めるために作って、逆に国を乱す種ともなるものである。

- 1) 高階秀爾『日本近代美術史論』(講談社学術文庫) 講談社 1990年
- 2) Kakuzo Okakura “The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan” Charles E. Tuttle Co., Inc. 1970
- 3) 岡倉天心(浅野晃訳)『東洋の理想 特に日本美術について』(角川文庫) 角川書店 1955年
- 4) 内藤湖南『日本文化史研究』 『内藤湖南著作集』第9巻 筑摩書房 1969年
- 5) 小林宏光『中国の版画 唐代から清代まで』(世界美術双書) 東信堂 1995年
- 6) 古原宏伸『中国画論の研究』 中央公論美術出版 2003年
- 7) 武田光一「池大雅による画譜による制作」 『美術研究』348号 1990年
- 8) ジェームズ・ケーヒル「彭城百川の絵画様式」1 『美術史』93号 1976年
- 9) 河野元昭「日本文人画試論」 『国華』1207号 1996年
- 10) 河野元昭「谷文晁の中国画学習 『顧氏画譜』と『漂客奇賞図』」 『国華』1273号 2001年
- 11) 町田市立国際版画美術館『中国憧憬 日本美術の秘密を探れ』 同館 2007年
- 12) 中村幸彦「近世文人意識の成立」 『中村幸彦著述集』第11巻 中央公論社 1982年
- 13) 吉沢忠『日本南画論攷』 講談社 1977年
- 14) 山根有三「文人画と南画特輯に当って」 『国華』1207号 1996年
- 15) 石崎又造『近世日本に於ける支那俗語文学史』 清水弘文堂書房 1967年
- 16) 大庭脩「近世 清時代の日中文化交流」 大庭脩・王暁秋編『日中文化交流史叢書1 歴史』 大修館書店 1995年
- 17) 小川勝正『慶雲』 砂子屋書房 2004年
- 18) 松下秀麿『池大雅』 春秋社 1967年
- 19) 尾藤正英編『荻生徂徠』(日本の名著) 中央公論社 1982年
- 20) 楊殿武ほか編『唐詩一百首』 中華書店 1987年
- 21) 延広真治「唐物屋の店先から」 『しにか』1993年10月号
- 22) 石川淳編『本居宣長』(日本の名著) 中央公論社 1984年

本稿は2007年4月21日、町田市立国際版画美術館で行なった講演「版本の中の 中国」と、同6月10日、アメリカ合衆国・フィラデルフィア美術館で行なった講演「日本文人画 池大雅を中心に」の原稿を一つにまとめたものである。お世話になった河野実、佐々木守俊、フェリス・フィッシャー、木下京子の四氏に心からの感謝を捧げたい。