

内藤湖南の南画（文人画）論への一考察

—明治・大正の時代背景との関連を中心に—

呉 衛峰

はじめに

明治三十二年（1899）九月七日、禹域に思いを馳せていた内藤湖南が、仙台丸より初めて中国大陆の景色を目にした。その時の感想を、湖南は『燕山楚水』の中で左のように書き留めている。

思ひしに違はで山は皆骨露はに其の脚下は土赭にして、勾配緩く引き、海岸には眼に留まる危巖も少からず見えたり。抹香をふりかけたらんばかりの緑色に掩はれし山野は、南画によくある図にて、国故りたればとて、かばかりに荒したる二千年郡県政治の余弊は、痛ましき限りなり。⁽¹⁾

確かに、清朝末期の目にあまる荒廃ぶりは彼に強い印象を与えたに違いない。しかし、筆者はここでむしろ、湖南が中国の景色を南画⁽²⁾に結びつけていることに注目をしたい。彼はさらに同書の「鴻爪記餘」において、中国の風土と関連さ

(1) 内藤湖南の南画（文人画）論への一考察

せて南画を詳しく論じている。中国画から得られたイメージを実際の風景に引き合わせるのには、湖南だけではない。文久二年に幕府が中国へ派遣した使節団の随員の日記や竹添井井の旅行日誌にも似たような表現が見受けられる。もっとも、湖南は単純な印象論にとどまることなく、日中風景の比較を通じて、彼なりの南画論を展開させているのである。完膚無きまで批判したわけではないといえ、総じて言えば、南画に対して積極的な評価を与えていない。

然るに、湖南の没後に出版された『支那絵画史』において、南画は中国画発展の必然的帰趨として高く評価されている。同書内容の大半は大正時代に行われた講義や講演を整理したものという事実を鑑みれば、湖南の南画評価の変遷は、大正時代に起こった南画（文人画）復興運動ともいえる時代的流れには、何らかの形で通じているのではないかと推測される。本論は以上の推論を出発点に、内藤湖南の南画論と大正時代の南画（文人画）言説をと比較することを通して、その接点と特徴を探ってみたい。

一、明治中後期における南画（文人画）の衰退

周知のように、南画は江戸後期から明治初期にかけて最盛期を迎え、後に様々な原因でその勢力は急速に衰え、少なくとも東京と京都の画壇での圧倒的地位は地に堕ち、狩野派などの古画派が代わりに再興の時代を迎えた。突き詰めれば、明治期における南画衰退の原因はおもに二つがあげられよう。

一つは、南画の普及によるマンネリズムと著しい質の低下。南画の最盛期と衰退について、明治三十六年に上梓された『近世絵画史』⁽³⁾には以下のような分析がある。最盛期の南画は

この時ひとり気韻生動を第一義として、形似色彩を末技とする南宗文人の画の行はるゝは、もとより当然の数にあらずや。たゞに然るのみならず、文人画派益々極端に奔りて、蕪雜の弊は愈々長ず。筆を投ぐれば雲煙湧き、石は芋頭の如く、蘭は葱の如く、米点乱打以て山とし、犬猫馬牛殆ど弁ずべからず。題語数句、これを以て画家の能事を了せりとす。流行の勢は驚くべく、世人はこの画にして画にあらざるものを仰いで神品と称し、競うてこれを床上に飾る。一言にしてこれを尽くせば、大變動ののち、人心も画事も共に粗笨にして放縱なりしなり。⁽⁴⁾

というような盛況を呈していたほどである。しかし、明治中期に入ると、状況が一転した。

物窮まれば必ず変ず、運命の一転せんこと推して知るべし。こゝに明治二十年前後より文運の興隆すると共に、他の画派は一時に振起し、従来これを圧せし文人画は、今や却つてこれが為に圧せられて、俄然として屏息し、盛衰恰も掌を反すに似たり。(中略) かくして文人画の昌運は一時の夢と消えぬ。⁽⁵⁾

もし右に説かれた事情が南画衰微の内的原因といえるなら、もう一つの原因、すなわち明治十五年(1882)五月にフェノロサが竜池会で行った、後に『美術真説』⁽⁶⁾として日本語で刊行された文人画排撃を趣旨とする演説は、外部から南画(文人画)にとどめの一撃を加えたといえよう。狩野永恵に日本美術の鑑賞法を教わったフェノロサは、狩野派・土佐派など、いわゆる日本固有の美術の復興という立場から、

今や進ンデ日本美術ヲ奨励スルノ策ヲ講ズルノ前、先ヅ務メテ排却セザルベカラザルモノアリ。即チ文人画ト称スル一種ノ画風ヲ以テ真ノ東洋美術トナシ、之ヲ奨励スルヲ急務ナリト謂フノ説、是レナリ。此説ニシテ熄マズンバ、

真誠ノ画術起ルノ期ナシ。⁽⁷⁾

として、文人画は日本美術復興の障害であると主張する。彼はさらに文人画と洋風な油絵を真の日本美術を圧迫する「磨機」、つまり石臼に例えて、

之ヲ譬フルニ、油絵ハ磨機ノ頂石ニシテ、文人画ハ其底石ニ等シク、真誠ノ画術其間ニ介リテ連リニ體碎セラルガ如シ。⁽⁸⁾

と非難した。南画の凋落はおよそフェノロサの講演を境に始まった。一例を挙げれば、翌明治十六年（1883）に竜池会主催で開かれた第1回バリ日本美術縦覧会では、出品絵画の流派は狩野・土佐・四条・浮世絵・文人画とあるが、「文人画ハ唯有名ノ画工五六名ヲ限り文人画ノ人物山水ハ之ヲ禁スヘシ」とあって、南画（文人画）に対しては、まさにその息の根を止めようという動きとして受け取っても良いぐらいの差別化である。

南画の悲運はこれに止まらず、明治二十一年（1889）に東京美術学校が設立されたとき、南画（文人画）は教授対象の埒外に放り出された。梅沢和軒によると、

フェノロサや雅邦貫義玉章が教授となつたので、狩野土佐四条の各派が主潮として教授され南画は文人画と同視されて、非美術として、美術の埒外に排斥され、萎靡不振の極点に達した。⁽⁹⁾

という状況であった。大正時代になってから、東京帝大教授で『国華』主幹をつとめていた瀧精一は、明治時代の南画

(文人画)の置かれた状況を以下のように回想している。

明治になつて一方古代主義復興の議論が盛んになつてからと云ふもの、(文人画)は一時甚だしく衰へた。(中略)殊に東京京都等の中央都会に於て、文人画を顧みるものが尠なくなつた。政府の建てた東京美術学校の教育方針が既に文人画を撲滅しやうとする方に傾いてゐた。私が編輯を担当してゐた『国華』の如きも、始めて之を発行した人々の考は全く復興主義であるから、文人画は成るべく紹介しない方針であつた。^①

東京美術学校設立時の幹事で『国華』の創刊者は岡倉天心であり、彼とフェノロサとの同盟関係も周知のところである。いづれにしても、明治の中期から後期にかけては、南画の暗黒時代と言つて過言ではなからう。

二、『燕山楚水』に見られる内藤湖南の南画観

内藤湖南が清国遊記『燕山楚水』を上梓したのは明治三十三年(1900)なので、まさに南画がどん底に墮ちていた時期にあたる。明治二十年(1887)に上京してジャーナリズム界に入った湖南はフェノロサ・岡倉天心一派とながりを持ったかどうか確かでないが、^②国粹主義を主張する政教社と密接な関係を保っていた。

志賀重昂が1894年に世に問うた『日本風景論』は、政教社の「国粹主義」、文化ナシヨナリズムの一つの現れとして、志賀に近い湖南に影響を及ぼしたに違いない。後に湖南は当時のことを振り返って、

明治二十七年ごろのことかと思う。先輩志賀矧川先生が『日本風景論』を著わして、日本の風景の特徴の一つは世間一般に知っている桜花であるが、も一つある、それは松樹であつて、それが日本風景の特徴の一つと見るべきものであるということを唱えられた。その当時自分はまだ風景に関しては何んらの觀念ももたず、したがつて纏まつた考へではなかつたが、それ以外にも一つ日本の風景の特徴となるべきものがある、それは裾野の景色であるというのを当時先生に話したことを記憶している。ともかくも先生の考へも自分の考へも、日本の風景は日本の風景としてある特徴をもっているものであるということについては同じ考へであつた。⁽⁶⁾

と述懐している。實際、湖南が『燕山楚水』で展開した南画論中心の画論は、中国風景との結び付き、および日中風景の比較をその特徴としている。その一部を引用すると、

要するに其の長は莽蒼、宏豁、雄健、幽眇にあり、明麗、秀媚、細膩、委曲に在らず、之を譬ふれば蔗稈を噉むが如く、漸やく佳味に値ふ、我邦の景、糖蜜を嘗むるが如く、齒牙皆甘きが若きにはあらざるなり。⁽⁷⁾

とあるが、「蔗稈を噉むが如く、漸やく佳味に値ふ」という故実が、晋の画家顧愷之に関するエピソードから来ていることも、湖南の漢学的知識の該博を窺わせるところであろう。

風景と絵画との関係は、終始湖南の関心を引くテーマであつた。右の引用文のつづきに、湖南はさらに述べる。

元明以下の画に、青緑の山水といへば、多く楊柳の類より外に書ける樹木とはなく、宋人の筆の老蒼たる松柏を書けるに比して、甚だ力なき心地するも、眼界の実景に囿せらるゝ自然の結果たるべし。邦人の南画をなす人々が

此の力なき筆法を学で、我邦の鬱蒼趣ある景物を肖せざる愚は、笑ふに堪へたり。巖石を作るも、苔色の蒼潤なく、枯瘦乾燥せる文人画風は、地力索き果たる、支那景物の写生なるに、之を尚で依倣するは、大間違の沙汰也。^⑤

要するに、元明以降の中国の南宗画・文人画は、中国の景色を写生したところにその特徴を求めるべきであるので、それを模倣した日本の南画も当然のこと、西施の顰に倣ったようなものにすぎない、ということである。ここでは、湖南は明らかに南画の美学を似非物として否定したのである。特に元明以降の中国画の価値を否定する箇所は、「支那ニ於テ画術ノ最モ善美ヲ極メシハ、蓋シ唐宋ノ世ニアリ。今ハ翻テ其勢ヲ失ヘリ」とするフェノロサの主張を想起せずにはいられない。

ただし、さすがに漢学者の湖南だけあって、アプローチはフェノロサと異なり、南画の美学を伝統的南宗北宗二分法の理論的根拠の矛盾から崩そうとする。槍玉に挙げられたのは清・沈宗騫が著した『芥舟学画編』である。

画の南北宗派を言ふ者、之を禪家に倣ふを知ると雖も、而かも其由て本づく所に於ては猶ほ之を南北山水の感化に帰する者、芥舟学画編に所謂

天地之氣。各以方殊。而人亦因之。南方山水蘊藉而繁紆。人生其間。得氣之正者。為温潤和雅。其偽者則輕佻浮薄。北方山水奇傑而雄厚。人生其間。得其之正者。為剛健爽直。其偏者則粗厲強橫。此自然之理也。于是率其性而発為筆墨。遂有南北之殊。

一応尤らしき理屈なるが若し、その実然らざるなり。北方の山水誠に間々奇傑雄厚なる者あり、然れども大抵蕭索枯瘦、衰颯の氣象多く、絶えて剛健爽直を見るに縁なし、寧ろ明清文人画のつくいも山水に肖るありて、北宗の嶽巖磊落、蒼潤秀勁に似ず、而して南方の山水は、間々亦蘊藉繁紆の致なきにあらざるも、其の蒼潤秀勁に至りては、

宛然たる宋明北宗の妙品に似たり。¹⁷⁾

中国の伝統的画論における尚南貶北を覆し、「南画＝中国風景の写実」との立場から、旗幟鮮明に尚北貶南を唱えて憚らなかつた。「つくいも山水」とは、南画（文人画）を揶揄する言葉であつた。

『燕山楚水』で展開された南画論は、すべて当を得ていないわけではないとはいえ、明治中後期の時代精神に影響されたせいか、南画本来の価値を解明するものではなかつた。しかし、大正時代に入ってから、南画に対する湖南の見方は大きな転換を遂げたのである。

三、南画の復興

大正時代は、南画復興の時代と称しても良からう。新しい芸術思想の勃興が無論その契機の一つであつたが、そもそも明治中後期を通じて、南画は大打撃をうけていたものの、依然として命脈を保っていた。これについて、様々な面から裏付けが得られる。藤岡作太郎が明治三十六年当時の南画について、

大坂は由来、商工の業に關しては驚くべき進歩をこそなせ、文芸の發達は概ね二京に及ばず、今もなほ保守の氣運充ちて、従うて文人画を賞するもの多し。¹⁸⁾

と不満を漏らしたことがある。同年に大阪で第5回内国勸業博覧會が開催され、その報告書には、以下のような文言が

盛り込まれている。

今回ノ博覧会ニ於ケル出品流派ノ地方別統計ニ着ケテ南画ノ出品ノ比較上三府ノ大都会ニ少ナクシテ芸術進運ノ推移ニ後レタル地方ニ於イテノミ最モ多キコトヲ見ハ蓋シ思ヒ半ニ過ギン然レトモ南画ノ盛況ノ今日アル所以ハ独リコノ情力ノミニアラスシテ(中略)若シ之ニ爾余ノ諸流派若クハ洋画ノ長ヲ加味セハ時ニ応シ世ニ随ヒテ新思想ヲ鼓吹シ新様式ニ推移スルコト難カラス⁽⁹⁾

とくに最後の一行は、大正時代の新南画運動を予言したような書き方である。また、瀧精一が言うには、

近頃(大正十年代)になつて文人画が再び蘇かへるやうの氣運に立ち至つた。それは何故かと云ふと、中央都会に於てこそ一時それが全滅に近づかんとしたなれ、地方では古くからその根柢を固くしてゐたので、之を喜ぶもの、數に於て勝つてゐたのである。それに又近頃の画が余りに技巧本位になり來つた為に、その反動の勢が強くなつて、今度は以前と反対に文人画を再興する方が善いと云ふ事になつたらしい。⁽¹⁰⁾

要するに、一言南画の衰微といつても、東京・京都に代表される大都会と地方の状況との間に、明らかな温度差が認められ、南画復興の伏線が張られていたのである。それは大正時代に入ってから、明治期日本絵画に対する反省・後期印象派や表現主義と南画との類似・清朝滅亡にもなった大量の中国絵画名品の流入などが相俟つて、細々とつづいてきた底流が大きな流れになって表に湧き出てきたのである。

その象徴的な一事件は、大正六年(1917)七月号の『中央美術』に「南画研究」特集号が組まれて、「新南画」

運動が高々と旗揚げした。同じ年に、『国華』、『美術新報』、『中央公論』などの雑誌に、南画・南宗画・文人画に対する論考が次々と掲載された。⁽²⁾

大正時代から昭和初頭にかけて、南画は異なる立場から再解釈され、創作されていた。梅沢和軒(精一)は当時の南画界を、

- (一) 南画正派
- (二) 水墨写生派
- (三) 新派
- (四) 洋画家の南画
- (五) 余戯派
- (六) 雑

という六つの流れに分類し、それぞれの特徴を以下のようにまとめた。

第一の南画正派は所謂南宗の正嫡なれど其の大多数はオルソドックスにして粉本主義に流れ、南宗第一義の似而不似てふ根本義に通曉せざる者。地方漫遊の南画家者流に、殊に此の類の徒輩多し。(中略)

第二の水墨写生派とは、主として日本又は支那の風景を描写する者にして、水墨の渴筆湿筆を以て写生を能事とする者、現代の白龍にして、中には白龍程の筆墨なき者多し。(中略)

第三は帝展院展に見ゆる新人にして他派より出で、南宗に入り、筆墨の妙諦を体得して、一家を玉成せる者、芋銭墨仙、玉水、林響、咄哉、秀麟の如き者を云ふ。(中略)

第四は洋画家の南画にして未醒、恒友、青楓より近来は有象無象筆墨を理解せずして漫塗悪抹西施の蹟に倣ふ者多

し、運筆未熟と雖も、立意の清新なるを取る。

第五の余戯派には・・・余戯と僭称して、其の実職工的なるものあり、真に遊画の士もあり。概論すれば余戯派は最も書卷の氣に富む。

第六の雑とは、会場芸術の徒輩にして狩野も、光琳も、洋風も、南宗も手当たり次第に描写して、出品の為に年々目先を変へんとて気まぐれに南画を描く連中なり。²²⁾

注目すべきは、梅沢が「所謂南宗の正嫡」の南画正派を批判しているところである。

それ南宗画は東洋の最高美術にして似而不似てふ主義に立脚し、自家の個性 (Individuality) を發揮する者、粉本者流の如きは、其の末派にして真の芸術家にはあらず。²³⁾

梅沢の言わんとするのは、南画の復興は「似而不似」、つまり「写意」という南画本来の精神の継承であり、明治期に一旦廃れたマンネリズムの南画様式の再来ではないということであろう。

四、大正時代の南画言説

旧来の形式化された南画に批判的であれば、南画本来の精神をどのように理解すべきであろうか、橋本關雪、大村西崖、瀧精一の南画 (文人画) 論を通じて、大正時代の南画言説の一斑を伺いたい。

關雪は梅沢に「現代的南画家」⁽²⁴⁾と賞賛された画家で、フランスの後期印象派やドイツの表現主義の主張にも詳しいようである。『南画への道程』という著作で、關雪はまず、東西文明を比較する。

西洋人の思想が唯物的観念と理智と科学の範囲を如何にもがいて一步も出ることの出来ぬのは、根強い伝統の力に把握されて居る余儀なき結果であるに反し、東洋画の精神は科学の実態の精緻によらず、形似に迫真を求めずして却て迫真の感を深くすることに因て特異の地位を占むるものである。⁽²⁵⁾

と、東洋画の精神は「形似」ならずして「神似」なるところを説いてから、南画論を展開していく。

南画は写実主義でも印象主義でもない、表現主義である。一個の人格がある物体を借つて自己の魂を吹き入るべく、内より外へ現はれたる自己の表現である。⁽²⁶⁾

そして、彼は西洋絵画の新しい動きを南画の立場から分析し、

欧州人が広重から写楽に、その鑑賞の眼を移したことは、非常な進歩である。何事にも白熱的興奮を以て研究するに旺盛な彼れ等が、もし南画の伝統と精神の中に目醒める時が到来すれば、東洋人の持つ幽玄枯寂の芸術的神秘に驚くであらう。

換言すれば彼れ等が印象派以後表現派に至るまで、あらゆる苦悶と経験を以て企画し来つた幻影の世界が、古き東洋人の間に已に何等苦悶の言葉や行動を誇張することなく、鳥の歌ふ如く、水の自から流るる如く、すなほに心の

まさに地に根を下したもののやうに成し遂げられて居たからである。

欧州最近の芸術が、南画の意図と皮一重の処に接近して居ることは顕著の事実である。⁽²⁷⁾

ここでは、關雪は明らかに西洋美術に対する南画の優位性を主張しているようである。また、彼は日本の洋画家の新しい動きについて、

この頃日本の洋画家が南画のあるものに共鳴し、中には自から南画をものするものさへ出て来たことは、実にこの欧州最近の傾向から教へられ暗示された結果である。(中略)

国民自からの無自覚とは云へ、何事にも事大主義であり、欧州文明崇拜の結果東洋人自からその国の美点を毎度外国から教へられる矛盾と卑屈を繰返すことは、如何にも滑稽である。我等が如何に声を嗶らして叫んでも無関心である人々でさへ、一たび欧州人から教へらるる場合には、無条件で黙従するのである。⁽²⁸⁾

と、南画家の立場から手厳しい批判を下している。

一方、東京美術学校教授の大村西崖が著した『文人画の復興』の内容は、あたかもフェノロサ『美術真説』に対する反駁のような書き方であった。日本絵画振興におけるフェノロサの功績を讃えた後、

たゞ惜しむらくは、フェノロサ学士の眼識、全く南宗文人画の雅致を領会すること能はずして止みき。こゝを以て画運振興の裡に、毫も文人画を包含せしめざりしのみならず。却りてこれを目するに非美術を以てし、竟に最近三十年間、世人をして殆ど文人画てふものゝ存在を忘れ果てしめたりと謂ふも、決して過言に非ざるなり。⁽²⁹⁾

と、文人画排撃におけるその非を指摘する。それから、「文人画の美術上の真価を明かにせむと欲せば、少しく美学上の論議に藉らざるべからず」として、南画（文人画）の美学の議論に入る。西崖は芸術と写真について、写真のはかなさを嘆き、「自然よりの退却」を主張する。

美術は決してかゝるはかなき望みを抱いて、自然に肉薄せむと犇めくべきものに非ず。影写術の分野を超越して独り高く標し、由りて以てみづから立つことを得べき本領は、自然界よりも遙かに此方に在り。されば草昧の世より次第に進みて、技巧の一定の程度に達して以来、斯道の古聖前賢、名匠妙手、数千年間踵を接して、経験に経験を重ね、進みて自然に肉薄するの愚を悟り、寧ろ形似を軽んじて自然より退却し、終に美術の本領に安住することを得しめたるなり。⁽³⁰⁾

さらに、南画特有の詩書画三位一体について、「画はこれ無声の詩と云ふ」、「書画本来同じ」など、古人の言葉を引用してその価値を説いてから、美学的見地より題賛の効用の説明を試みる。

文人画は、元來文人の余業と見做さるべきものなるが故に、その心想裡の文にして一幅の画と成る時は、その声にすべき所のもの、発して一首の詩と成ること多く、これを画上に題賛するを常とす。乃ち賛と画とは、聯りて一文なり。賛とは助くるの義にして、讚むるの義に非ず。更にこれを美学的に説かむか。作者が制作の初め凝想に由りて、内芸術品のその心中に胚胎するや。造形芸術と雖も、その観相図の空間に排列せらるゝもの、多少時間に由りて変化し、且その周囲の事情にも想ひ到るものなるに、絵画の現はす所は、全く時間を撥無したる刹那の空間相の而も輪郭ある一定面に限らるゝを以て、その時の前後と処の左右とに渉る因果の關係は、毫もこれを現はすに由

なし。こゝを以て、作者にして時間上の芸術即ち詩を該ね能くする者は、これを補ふに詩を以てして画を賛け、以て内芸術品の表現を周からしめむと欲す。こゝに於て観者はこれを辿りて、作者の観相図の時間上の変化と、その周囲の事情とを思ひ浮べ、画面の利那相に因果の解釈を与へ、以てその興味の深きことを致すを得るなり。⁽¹⁴⁾

この部分は、『美術真説』における文人画を批判する以下の部分と合わせて読むと、その真意が分かる。

凡ソ文学ニ於テ言語ハ旨趣若クハ思考ヲ表スベキモ、画ノ意趣ヲ叙悉スル能ハズ。文学一タビ画術ヲ左右スルニ至ラバ、画術ノ衰退スルヤ必セリ。蓋シ画ノ韻致ハ言語ノ意味ニ比スレバ更ニ深遠ナリ。縦ヒ旨趣ヲ詩歌ニ俛ルモ、全く其組織ヲ変更シテ毫モ詩歌ノ痕跡ヲ存セザランコトヲ要ス。⁽¹⁵⁾

西崖が題賛の効用を美学的に説明した言説は、右の引用文のような、「フエノロサ学士の眼識、全く南宗文人画の雅致を領会すること能はざるところに対する弁駁として理解されてもよからう。

東京帝大の美術史教授であり、南画家瀧和亭を父親にもつ瀧精一も大正期南画復興の推進者の一人である。瀧は多方面より南画(文人画)を論じたが、とりわけ南画(文人画)と西洋の表現主義との比較は注目すべきものである。両者の異同について、

(文人画の) 原理なるものは、詮じ詰めれば郭若虚の説くが如く、人格を本位として所謂ゆる心印の如くに気韻の現はれのある事がそれであらう。之を今日の言葉に直して云へば、即ち表現 Expression を眼目とするのである。要するに、文人画の原理は、近頃西洋に起つた芸術上の表現主義と合致するのである。表現主義は心印主義と云ふも同じである。西洋の表現主義を説くものにも種々あるが、例へばクローチエが説く所に依れば、芸術の本義は純真

なる直感に在るので、純真の直感はそれ自体が即ち表現である。表現を基本とするが故に芸術は須らく叙情詩的なべきもので、それには作家の人格から溢れ出でた誠実性がなければならぬと云ふのである。夫故にその主義は丁度文人画に当嵌まるのである。表現派の画家として有名なるカンディンスキーの唱道する所の内面の音響 (Innerer Klang) と云ふもの、如きも、郭若虚の云ふ氣韻と頗る似寄つた所がある。(中略) 両者大体に於て主張を同うするものがあるとは雖も、尚ほその實際に就て詳しく分析して考へて見ると、又大いに異ふ所がないとは云へないので、文人画は文人画でおのづから特殊の性質をもつてゐる。³³⁾

といて、詳しい議論を展開させたが、紙幅のため割愛する。

五、『支那絵画史』に見られる内藤湖南の南画論

南画に関する湖南の造詣について、弟子の三田村泰助は以下のように証言している。

中国画ことに南画あるいは文人画に至ってはつきにあげる理由によつて湖南に非凡な鑑賞力のあることは断定できよう。近世中国絵画は西欧近代絵画とはその理論をまったく異にし、詩画一致を旨とし、用筆は書法と通じるものがある。さらに深い古典の教養を必要とする。湖南が書と詩の創作に早くから秀でていたことは、その教養と相まつて中国絵画のかつこうな研究があるといえる。「燈華記」をみると、改めて頼山陽を想起し、その画論からさらに、邦画では四条派の消息をとぎ、中国絵画では王維の画山水論や清代の沈芥舟学画論、浦山張庚の画徵録など、また

鄭板橋や金冬心の画記の類を読んで研究の歩をすすめている。その蓄積がやがて自らの手になる豊富な実物の鑑定と相まってわが国中国絵画史研究の開拓者となり、その著述は今に至っても不滅の名著とされる（後略³⁴）。

「不滅の名著」というのは言うまでもなく、『支那絵画史』のことである。「自らの手になる豊富な実物の鑑定」については、曾布川寛が同書のちくま学芸文庫版のために書いた「解説」に詳しい。

冒頭にも述べた通り、『支那絵画史』の母体をなす講義、講演は大正から昭和初めにかけて行われたが、この時期は、中国絵画の我国への舶載ということに関しては未曾有の時期と言っても過言ではない。清朝が辛亥革命（一九一一）によって倒れると、生活の糧を失った内府の高官たちは所蔵の書画骨董を国外に売りに出そうとし、我国に大量に入³⁵って来たのである。

特筆すべきのは、この度の中国古画の流入はそれまで流入したものと性格を異にしていることである。鎌倉、室町時代には、禅僧画家の作品と一緒に、馬遠、夏珪などのいわゆる北宋に分類されていた画院画家たちの作品がもたらされ、南宗正統派の一流の作品は日本では見ることができなかつたのである。この事実もフェノロサや『燕山楚水』時代の内藤湖南の南画観に影響したと考えられる。

これに対して、今回は唐の王維、五代の関仝、董源、巨然、北宋の李成、燕文貴、許道寧、郭熙、趙令穰といった赫々たる大家の作品、黄公望、呉鎮、倪瓚、王蒙の元末四大家、明代の沈周、文徵明、唐寅などの呉派文人画、清初の³⁶王時敏、王鑑、王翬、王原祁、呉歷、恽寿平の四王呉恽など、いわゆる南宗正統派の系列に属する作品が多かつた。

このような大変な価値を有する作品を前にして、収蔵家たちは当然その真偽を極めたいので、内藤湖南は鑑定役をつとめることになった。

湖南はこうした中国絵画流入の真っ只中であって、多くの人々を巻き込み、その受容を一種の運動として積極的に押し進めた中心的人物であった。(中略)多くの作品を直に見ることによって、中国絵画に対する鑑識眼を養うとともに、その認識を深めていった。文献史料だけでは到底知り得ない世界であった。³⁷⁾

補足であるが、いわゆる南画正派の南画家たちが大正十二年(1923)に日本南画院を創設したとき、長尾雨山を顧問とし、内藤湖南の賛助を得ていた。ちなみに、梅沢和軒は瀧精一、大村西崖らと並べて、湖南を「南画批評家の重なる者」として見ていたこと³⁸⁾からすると、湖南はすでに間違いなく南画擁護派となっていたのである。具体的に、湖南が何時ごろから南画への見方を変えたのかは確かではないが、近代南画の第一人者である富岡鉄斎の一人息子富岡謙蔵とは京都大学で同僚となり懇意となった上、大正元年(1912)、鉄斎とともに清朝の滅亡で日本に亡命した羅振玉と交遊をしたことは知られている。大正十三年(1924)、湖南がヨーロッパへ行く前に、鉄斎が餞別として湖南に送った「饜飴図」が今も残っている。

『支那絵画史』において、もっとも読者の目を驚かせ、且つ湖南の新南画論を簡潔にして鮮やかに纏め上げた文言は、おそらく次の一文であろう。

支那の芸術史、殊に絵画史を極めて簡単に説明すれば、つまり長い間の支那の芸術の変遷は、結局南画といふものを形造る為に進み来りつゝあつたと言つてよいと思ふ。³⁹⁾

このような宣言をした後、湖南は南画形成の歴史をたどる。

六朝から以来、即ち支那の古い絵画が現存して其の画風の如何を知ることの出来る時代になつてから以来、千四五百年も経過して居るのであるが、其の長い間の歴史は全く南画を大成する為の歴史と言つて差支へない。⁽¹⁹⁾

併し南画といふものが真に内容に於ても形式に於ても完成したのは、五代から宋迄の間である。即ち此の前後の画の區別は、作家が観た所の物象を客観的に写して、さうしてこれを人に伝へ示す為に作つた絵画と、画家が自分の主観的の心地を自分の絵に依つて現すべく描いたものとの區別である。⁽²⁰⁾

(前略) 五代から宋の初めにかけて、自分が実見したものでは、例へば関同とか董源とかいふやうな画家は、全く其の画に対する考が變つて来て居るので、これは即ち自分の主観的の心地を絵の上に表現した所のものであつて、客観的の説明の為に描いたのではない。これが即ち後の南画の基礎となつたので、支那の画論家は皆関同とか董源を南画の元祖として居るのは其の為めである。⁽²¹⁾

ここでは、『燕山楚水』にみられる「南画」写生」という図式は跡形もなく消え、冠雪、西崖、瀧精一らと同様、「南画」主観」を南画美学の基本として唱える。もっとも、南画の新氣運を迎え、新しい南画論を打ち立てるには、過去と決別せねばならないところがある。つまり、フェノロサ一派に影響された明治時代との決別である。

もつとも西洋人が支那の絵画を研究するに就て、支那の各時代に於ける絵画に悉く理解力を以て之を研究し得るか

どうかといふことは疑問で、殊に支那の絵画の中でも、最も近世に盛んになった南画の如きものに対する理解力が、今日では如何程の程度にあるかといふことは余程疑問とせられる。⁽⁴³⁾

「今日では」と言っている以上、これはフェノロサの『美術真説』に対する非難に止まらない。フェノロサは1908年に亡くなったが、生前のノートが夫人の手で整理され、没後の1912年にエズラ・パウンド、W・B・イエーツ、アーサー・ウェーリーらの助けで *Epochs of Chinese and Japanese Art* という題でロンドンにおいて出版された。後に有賀長雄によって『東亜美術史綱』⁽⁴⁴⁾ という題で和訳され、大正十年（1921）七月に上梓された。この本は中国の絵画史を論じたにもかかわらず、依然として南画（文人画）には触れていない。右の湖南からの引用は同じく大正十年の十一月に行った講演の内容なので、おそらく同訳書をすでに読み、その内容を踏まえての発言と考えられよう。

それから、湖南は南画に対する西洋の無理解の原因を究明し、あわせて明治時代を反省する。

今日の西洋人は先づ宋元時代の絵画の理解力を持ち、これから数十年経つた所で始めて明清以後の画に理解を持ち得るやうになるといふことが、自然の順序であらうと思ふ。もっとも徳川の末年に、支那絵画の新しい時代の物に理解力を持ったのが、明治維新の為に文化の破壊期を生じて、支那の文化に対する理解力が一時退歩した傾きがある。それで最初の宝物取調などに従事した人は、多くは最近世の絵画に理解を持たなかつたといふことが当然の成り行きである。（中略）それから三十年間経過した今日になって、やうやう其の時代の理解の浅薄であつたことに気が着くやうになつて、今日では作家も鑑賞家も、従来の製作の仕方に非常な欠陥を感じて、何か新しいものが欲しいといふ傾きになつて来た。それが自然に南画の方に近頃傾くといふ有様である。⁽⁴⁵⁾

面白いことに、湖南は關雪らのように、明治初期の南画の低俗化に言及していない。

つづいて、湖南は南画の形式的特徴を論じて、以下のように語る。

もつとも南画といふものは一種洗練された趣味をもつた所の画であつて、殊に最近世の南画の趣味のある重要な条件として、荒寒或ひは鬆秀といふやうなことが頗る大切な事となつて居るので、何となく荒んだ情趣に一種の味ひを認めるものである。

これについては、画家の關雪なら、「東洋人の持つ幽玄枯寂の芸術的神秘」⁽⁴⁶⁾と言ひ、美術史家の西崖なら、「自然の如き色彩は、亦畢竟無用の一長物のみ。今既にこれを卸脱す。絢爛に厭きて淡泊を喜び、熱鬧を去りて冷靜に就けるなり」⁽⁴⁷⁾と言はすのところが、歴史家であり、ジャーナリストでもある湖南は彼特有の視点でこの問題を見る。

それで或る種の論者などは、これを亡国的の芸術であると考へ、衰頹の気分を現はした話らないもののやうに論ずる者もある。(中略)併し芸術は国が興るとか亡びるとかいふ事に依つて価値を増し若くは減ずる所のものではない。それは芸術といふものは孰れの国でも、多くは文化が爛熟した上に発達する所のものであるので、文化の萌芽する時に生ずる所のものではない。文化の爛熟する時は、国家としては衰頹期に向つて居る時に多いのである。それであるから国家の歴史から考へると、何時でも亡国の思想、亡国の芸術といふものは、次に来る新しい時代を支配⁽⁴⁸⁾することが多い。

実に面白い文化史論であるが、おそらく湖南の脳裏にあったのは、辛亥革命後の中国における軍閥割拠という「亡国的」

混乱状況であろう。時代の制約かもしれないが、当時の中国の状況について、

支那は政治的には全く亡んだとしても、此の数千年間の文化の産物として残った芸術といふものは、余程立派なものであつて、どうかすると世界を支配するかも知れぬ所のものである。

とも発言しており、中国の政治に対してかなり悲観的であつたが、東洋文化の優位性を固く信じる発言だったのである。最後に、南画と風景の關係に対する湖南の考えを見て、『燕山楚水』時代からの変化の軌跡を確認したい。『支那絵画史』には含まれていないが、昭和二年（1927）の七月、『大阪毎日新聞』に連載した「日本風景観」という文章がある。そこで、湖南は風景観について、地理的条件のほか、風景に関する觀念にも歴史の変遷があることを指摘する。この考えは『燕山楚水』における中国の南方北方の風景の写実という立場から完全に脱却し、それをひっくり返したのである。

（前略）南北二宗は後の代まで支那の画家を支配した。しかしこの両派の祖たる人々には一種共通な山水の観方があつて、それはじつに非常な雄抜な風景を画題とするということであつた。もちろんそのえがいた風景はやはり一種の写生から出て、かならずしも空想によつてえがかれていたのではないが、関同でも董源でも李成でも、写生といつてもこれをやるについては自己の精神を象徴すべき方法をとるので、単なる写生ではない。⁽⁴⁹⁾

董源の門下に巨然が出た。（中略）ここに一つの変化と見るべきは、巨然のえがく山水は多くは温潤にして人に親しみ、なんとなしにそこに住まおうかというような念を起こさしめる風景をあらわすことであつて、関同・董源・李成などのごとく、雄抜で人を威圧するがごとき風景をえがくことは少かつたらしい。これが後世のいわゆる文人

画の源をなしたものである⁽²⁰⁾。

そこで支那における風景に対する古来の画家の考えを総括すると、画家はかならずしも雄抜な景色をのみ求めるものではなく、むしろ平凡な景色の間に画趣をなすべきものを捉えて発見するということが、後世ほど盛んになってきているようである。この風景に関する考えの変化は、時代に関することであって、山水画の長い歴史を通ずると、人間の風景に関する考えは、だんだんに雄抜なるものよりもむしろ親しみやすい、住まわるべきような風景を求める心が多くなることだけは断言せられる⁽²¹⁾。

つまり、風景が先にあつて後にそれを写す風景観と絵画が生じるという考えを逆さまにして、絵画と風景の観念や風景に対する趣味が風景の見方、写し方を左右するという立場である。換言すれば即ち、南画の温藉な山水画は、発展という意味でいえば、北宗の雄抜な山水画より進んだ美学的段階にあるということであろう。

おわりに

『燕山楚水』から『支那絵画史』への南画観の変遷をたどりながら、内藤湖南ほどの不世出な天才であっても、時代的制約から免れることができなかった一面を見たが、青年期の湖南から円熟の境地への発展の軌跡を確認できたのは有益なことであろう。大正という南画復興の時代において、歴史家の湖南は決して南画家や美術史家に負けない、むしろ湖南ならではのアプローチで南画の価値と発展の経緯、絵画と風景との関係などについて、鮮明な個性をもつ独創的解

釈を打ち立てたことに敬服の念を禁じえない。本論は湖南の言葉借りれば、「他流試合」の試みであるが、湖南研究に資するところがあれば幸に思う。

注

〔後記〕：本論の二、『燕山楚水』に見られる内藤湖南の南画観は、筆者の「明治日本人の中国イメージ——内藤湖南の『燕山楚水』を中心に——」（『聖徳大学言語文化研究所 論叢』14、2007年2月）の一部を書き直したものである。

- (1) 『燕山楚水』、『内藤湖南全集』第二卷、（筑摩書房、1971年3月）、二二頁。初版、博文館、1900年6月。尚、本論では、引用文の漢字はすべて通用漢字に直している。
- (2) 南画・南宗画・文人画の用語上の違いについては、様々な議論がされてきているが、本論では必要な場合を除いて、同一と見る。
- (3) 藤岡作太郎、（金港堂、1903年6月）。
- (4) 同書、三四三〜三四四頁。
- (5) 同書、三五〇〜三五二頁。
- (6) フェノロサ演説、大森惟中筆記、日本近代思想体系『美術』、（岩波書店、1989年6月）。初版は竜池会、1882年11月。
- (7) 同書、五八頁。
- (8) 同書、五八頁。
- (9) 平林彰「南画の言説と現実 上」、《山梨県立美術館研究紀要》第17号、2003年6月、七頁。
平林は同論文の中で、
明治期における同時代の南画（文人画）に対する言説は、（中略）大きくは『美術真説』を契機とした批判的内容で展開され、藤岡作太郎の『近世絵画史』において早々と歴史化されたことは明白であろう。
と結論付けている。一五頁。

- (10) 梅沢和軒『南画史要』、(国史講習会、1922年4月)、七九頁。
- (11) 瀧精一『文人画概論』、(改造社、1922年11月)、六一〜六二頁。
- (12) 青江舜二郎によると、「東洋美術に対する湖南の眼を開かせたのは高橋健三であり、健三が岡倉天心とはじめた雑誌、『国華』がその直接のテキストになった」だけでなく、湖南は実際、『国華』の編集の手伝いもさせられたという。そうであれば、フェノロサ・岡倉天心一派の影響を間接的に受けたと考えられよう。
- 青江舜二郎『竜の星座―内藤湖南のアジアの生涯』、(朝日新聞社、1967年11月)、一四四、三二六頁参照。
- (13) 昭和二年七月十三日『大阪毎日新聞』、『日本風景観』。
- (14) 『燕山楚水』、『内藤湖南全集』第二巻、一二〇頁。
- (15) 同書、四六頁。
- (16) フェノロサ、前掲書、三七頁。
- (17) 同上、一二二頁。
- (18) 藤岡作太郎、前掲書、三五〇頁。
- (19) 『第五回内国勸業博覧会審査報告』、平林彰前掲論文より、一四〜一五頁。
- (20) 瀧精一、前掲書、六二〜六三頁。
- (21) 酒井哲郎「大正期南画的傾向の出現」『日本美術院百年史 四巻』、(日本美術院、1994年5月) 参照。
- (22) 梅沢精一(和軒)『増補 日本南画史』、(東方書院、1929年9月)、一〇二〜一〇三頁。これは増補再版であり、初版は大正八年にあたる1919年12月。
- (23) 同書、一〇一三頁。
- (24) 梅沢和軒『南画史要』、一二六頁。
- (25) 橋本關雪『南画への道程』、(中央美術社、1924年5月)、二〜三頁。
- (26) 同書、四頁。
- (27) 同書、九〜一〇頁。
- (28) 同書、一〇頁。
- (29) 大村西崖『文人画の復興』、(巧芸社、1921年1月)、四〜五頁。
- (30) 同書、一二〜一三頁。

- (31) 同書、四〇～四一頁。
- (32) フェノロサ、前掲書、五九頁。
- (33) 瀧精一、前掲書、二三～二五頁。
- (34) 『内藤湖南』中公新書、(中央公論社、1972年2月)、一四〇～一四一頁。
- (35) 「解説」『支那絵画史』ちくま学芸文庫、(筑摩書房、2002年4月)、四五八頁。
- (36) 同書「解説」、四五九頁。
- (37) 同書「解説」、四六〇頁。
- (38) 梅沢和軒『南画史要』、一四〇頁。
- (39) 『支那絵画史』、『内藤湖南全集』第十三卷、(筑摩書房、1973年12月)、三〇四頁。同書の初版は、弘文堂、1938年10月。
- (40) 同書、三〇四頁。
- (41) 同書、三〇五頁。
- (42) 同書、三〇五～三〇六頁。
- (43) 同書、二九七～二九八頁。
- (44) 森東吾は『東洋美術史綱 上・下』(東京美術、1978-1981)として新訳を出している。
- (45) 『支那絵画史』、二九九頁。
- (46) 橋本關雪、前掲書、九頁。
- (47) 大村西崖、前掲書、二五～二六頁。
- (48) 『支那絵画史』、三〇〇頁。
- (49) 「日本風景観」、『日本文化史研究』、『内藤湖南全集』第九卷、(筑摩書房、1969年4月)、二五七～二五八頁。「日本風景観」は『日本文化史研究』の初版(弘文堂、1924年9月)に収められず、『増訂日本文化史研究』(弘文堂、1930年11月)に収められている。
- (50) 同書、二五八頁。
- (51) 同書、二六〇頁。