

翻訳

周 関

中国近代美術制度の形成過程における日本の要素

鄭 高 咏 (訳)

解題

- 本論文は、北京語言大学文学院教授、周関が2020年12月に『東岳論叢』第41巻、第12期に発表した「中国現代美術制度確立過程中的日本要素」を翻訳したものである。
- 本文中で引用した日本語の著書および論文については、日本語の原文を調べて、そのまま使用している。その際に、「訳注」にて参照頁を明示した。
- 本稿における翻訳について、その趣旨を理解し快諾いただいた周関教授に、心より御礼を申し上げたい。なお、日本語の表現に対して、湯浅健司氏から様々なアドバイスを受けている。

* * *

要 旨

中国美術が近代へ進む過程において、隣国日本は重要な参考対象となっていた。しかし、中国近代および現代美術史を検討する際、西側の要素と比べて、日本の要素は見落とされがちである。中国美術の近代化は、美術教育制度の確立、美術専門人材の育成、美術展覧会の開催、そして国民の美術意識の覚醒といった多くの側面が一体となって支え合って成し遂げられたものである。その過程のすべての部分は、日本と密接で複雑なかかわりをもっている。

キーワード：美術制度、美術教育、美術人材、美術展覧、近代化、日本要素

2012年1月7日から2月26日まで、百年以上の歴史を持つ日本の京都国立博物館にて「中国近代^[1] 絵画と日本」展が開催されていた。展覧会は以下の5つの部分から構成されている。

第1章 筆墨の交歓——清末民国初期の上海と京阪神の文人たち

第2章 美術による革新——中国絵画の近代化と日本

第3章 海派と京派——上海・北京二大都市の画壇とその展開

第4章 油画と国画——拓がる絵画表現と日本

余 録 外交官のまなざし——京都国立博物館須磨コレクションについて

本展覧会は、伝統と近代、東洋と西洋という時空間の座標系の中で展開された199点の豊富な実物を通じて、日中間の激動の時代における美術交流を表現している。当時、京都国立博物館学芸部研究員の呉孟晋氏は、本展への寄稿において次のように述べている。「陳師曾(1876～1923)、高剣父をはじめ、後に画壇の改革を主導した画家たちの多くは日本に滞在もしくは留学し、日本の画家たちと交流して、啓発され、改革を推進してゆく。彼らが、伝統を保持しつつ、新たな造形美を創造するうえで、日本の近代絵画の動向を大いに参考にしたことは注目に値しよう^[2]」¹⁾。この特別展覧会の内容からも、中国美術が近代へと進む過程において、隣国日本が重要な参照となっていることが明確である。しかし、中国近代美術史に関するこれまでの研究では、西洋の要素と比べて日本の要素がしばしば見過ごされるか、放置されてきた。そのため、国際的な視野を持つ何人かの学者が異文化交流の視点からこの領域の研究を行うよう呼びかけている。たとえば、シカゴ大学で芸術史の博士号を持ち、イギリスのセインズベリー日本芸術研究所の研究員であるステファニー・スーは、「中国美術の近代化過程における日本の重要な役割を直視^[3]」すべきと指摘している。

中国美術の近代化は、美術教育制度の確立、美術専門人材の育成、美術展覧会の開催、国民の美術意識の覚醒など、多方面にわたる支えによって成し遂げられた。そして、これらすべての側面において、日本との密接な関連が認められる。

一. 美術教育制度の確立

近代美術制度における重要な要素の1つは、美術教育制度の確立である。ご承知の通り、1898年7月3日に設立された中国近代初の国立総合大学である京師大学堂は、中国近代国立大学教育の正式な始まりを示している。京師大学堂は義和団運動と8カ国連合軍による大きな打撃を受けた後、清末の重臣である張百熙は、清朝政府から大学堂の教育制度を整えるよう命じられた。1902年、張百熙は日本の調査報告書に基づいて大学堂章程を制定し、これを上奏した。それが著名な「壬寅学制」(1902年は壬寅年のためその名が付けられた)であり、中国近代教育史において初めて法定形式で公布された体系的な全国大学教育制度であった。壬寅学制は完全に日本の学制をモデルとして制定されたものである。張百熙は京師大学堂総教習の呉汝綸を特別に日本に派遣し、日本の小学校から大学までの学校運営制度と

教育内容を視察するよう依頼した。壬寅学制は、小学校、中学校、そして大学のカリキュラムに図画工作の教科を設けることを提案している。「図画工作の教科を学校の通常カリキュラムに導入し、広く普及させることを目的とした先駆けであった。その課程と学制の企画は日本をモデルとしており、図画科目の教育内容も標本絵画や機械製図など、実業教育の基礎作りを中心に据えている点で、日本の明治時代の図画課程と類似している^[4]」。

壬寅学制の実施が不十分であったため、1904年に清朝政府は張百熙、榮慶、張之洞らによって改訂された「奏定学堂章程」を公布した。この章程は、1904年が癸卯年であったことに由来する「癸卯学制」の名称で呼ばれた。なお、癸卯学制は依然として日本の学制を全面的に模倣したものであった。「日本の教育モデルが模倣されたのは、西洋に関する研究が未熟であったことを示すと同時に、日本を通じて西洋の成功を学ぼうとしたためである。その結果、多くの教科書が日本の教科書を採用し、その内容のほとんどが模倣されることとなった^[5]」。

美術教育の専門領域において、中国で最初に外来教育制度を参考に創設された美術学校は、1912年11月23日に設立された上海図画美術院である。この学校は後に上海美術專科学学校と改称され、上海美專と略称されている。上海美專は中国近代以降の芸術教育史において重要な地位を占め、大きな役割を果たしている。上海美專は西洋美術の教学体系を取り入れた美術学校の模範とされていたが、その創立者である劉海粟（1896-1994）および烏始光（1885-不明）は共に日本に視察に訪れた経験がある。特に劉海粟は1919年に美術教育の視察のため日本を訪れ、1920年10月には帝国美術学院の開幕式に出席し、日本の美術学校のエデュケーションに関する経験を参考にした。彼は近代化を目指す大都市である東京において、毎年200前後の美術展覧会が開催され、6つの美術学校または美術教育機関が存在することを目の当たりにし^[6]、これにより自身の中国における美術学校のエデュケーションに大きな刺激を受けた。

上海図画美術院に続いて、1918年4月に蔡元培の提唱により国立北京美術学校^[7]が設立された。これは、中国史上初の国立美術教育機関である。注目すべき点は、この学校の名称が日本史上初の国立美術学校である東京美術学校に倣って命名されたことである。また、最初に設置された絵画と図案の2つの学科も東京美術学校を参考に決定された。

国立北京美術学校の初代校長である鄭錦（1883-1959）は8年間在任し、歴代校長の中で最も長い任期を務めた。1896年、13歳の鄭錦は姉と共に日本に渡り、18年間の留学生活を始めた。彼は最初に横浜にある華僑学校「大同学校」で学び、その後、同時期に日本に滞在していた梁啓超の弟子となった。1902年には京都美術工芸学校に入学し、1907年には日本絵画専門学院に進学した。その間に彼の多くの絵画作品が日本の美術展に入選した^[8]。長期の留学経験により、鄭錦は日本の美術教育制度の先進性を深く理解し、中国国内での成功例の不足を痛感した。そのため、1917年に教育部から国立美術学校の設立を命じられると、

彼は再び日本に戻り、学び直すことにした。鄭錦は昼夜を問わず奔走し、資料収集、課程の設計、募集要項の作成などに取り組んだ^[9]。帰国後、1年にわたる経験を基に、校則の制定、課程の設計、募集選定の方法など、いずれも日本のスタイルを大いに参照して学校運営に注力した。

中国の美術教育における西洋画分野の多くは、日本を通じて西洋から学んだものである。1923年に国立北京美術学校が国立北京美術専門学校と改称された後、既存の絵画科は国画（中国画）と西画（洋画）に分けられた。しかし、新設された洋画科の教授陣には、日本留学から帰国した者が多く見られる。例えば、王悦之（1895-1937）は日本の川端美術学校と東京美術学校に留学し、西洋絵画に関する初期の知識と記憶を日本で得た。1934年に厳智開（1894-1942）が校長に就任すると、専攻分野は絵画科、彫塑科、図工科に分けられた。この専攻の設置方法も、東京美術学校の影響を受けていることがわかる。最大の理由の1つとして、厳智開自身が東京美術学校の西洋画科を卒業していることが挙げられる。また、彼の父であり、著名な教育者である厳修は、彼のために日本人の女性教師である大野怜子を家庭教師として招いた。これらの教育経験に加えて、アメリカのコロンビア師範大学およびフランスのパリ美術学校への留学以前に先に日本での留学を経験したことが、彼の美術教育思想の基礎をともに築いたと考えられる。

近代美術教育の進展とともに、美術著書の翻訳および美術用語の輸入は重要な役割を果たした。中国においては、「20世紀に入ってから翻訳活動が社会の至る領域に広がり、日本による翻訳された西洋書籍を利用することが新しい選択肢となった。20世紀の最初の10年間は主に日本書籍の中国語翻訳か、または日本語に訳された西洋の論著を中国語に重訳したものであった^[10]」。初期に中国に輸入された西洋の美術著書の大部分は、日本人著作の中国語翻訳または、日本語に訳された西洋の論著の中国語翻訳であった。

1840年のアヘン戦争以降、西洋の近代物質文明は中国社会に深刻な衝撃をもたらし、社会的不安と思想の変革を引き起こした。この変革と革新の過程において、中国にとって最も適切な模範は隣国の日本であった。日本は1868年の明治維新以降、全面的かつ積極的に西洋の政策を取り入れ、急速な近代化を遂げた。この背景には、西洋の近代芸術文化に触れながらも動揺せず、積極的に吸収し続けた姿勢があった。西洋からの刺激を受ける中で、日本国内では美術から文学に至るまで、各芸術分野において革新の波が引き起こされた。例えば、文学の領域においては、詩人堀口大学がフランス作家ポール・モラン（1888-1976）の小説『夜ひらく』を翻訳し、日本で大きな反響を呼んだ。この反響により、20世紀初期の日本文壇において新感覚派が誕生し、さらに1920年代末から1930年代初期にかけて新興芸術派も出現した。また、映画の領域では、ドイツが文学、演劇、絵画における表現主義の手法を映画創作に取り入れ、表現主義映画を形成した。その代表作『カリガリ博士』が日本で

紹介され、さらにゲオルク・カイザーの『カレーの市民』や多くの西洋近代演劇も次々と日本に流入した。美術の領域においては、木下秀一郎とロシア未来主義画派の父であるダヴィト・ダヴィドヴィチ・ブルリューク（1882-1967）が1923年に共著で『未来派とは？答へる』を出版し、未来派、立体主義、表現主義、ダダイズムについて詳細に述べた。これらの近代芸術思潮は日本で次第に燎原の勢いを見せるようになり、西洋近代芸術の多くの概念が日本人によって翻訳され、漢字用語として定着した後、在日中国人留学生を通じて中国に伝わった。具体的には、印象主義、後印象主義、達達主義、野獣主義、表現主義、抽象主義、立体主義、超現実主義などが挙げられる。

近代以降、日本は中国よりも早く西洋に学び、美術の領域も例外ではなかった。美術史研究家の劉曉路は『各奔東西—記念近代留学東洋と西洋的中国美術先駆們—』において、西洋美術が日本と中国にそれぞれ入り込んだ状況の違いを分析し、次のようにまとめている。「西洋美術の伝来は、日本が中国より52年早く、西洋画家による絵画技術の伝達も中国より少なくとも132年早かった。近代的な国立美術学校の創立も、日本は中国より42年早い。さらに、日本のような徹底的な西洋式美術教育は、中国では一度も現われていなかったのである^[11]」。

二. 美術専門人材の育成

美術教育制度と密接に関連するのは、美術人材の育成である。この分野においても、日本の大きな役割を無視することはできない。1895年の日清戦争終結後、多くの中国人が日本へ留学し、その中でも美術関係の留学生は相当な割合を占めていた^[12]。「本世紀初期、近代中国美術の著名な開拓者のほとんどは、日本への留学や視察の経験を持っている。留学活動は1902年の陳師曾の日本留学を起点とし、1949年の低潮期までの計47年間にわたる。ある統計によれば、この期間中に日本へ留学した中国の著名な美術家は300人以上に達し、そのうち東京美術学校（現・東京芸術大学美術学部）1つの学校だけには134人が留学していたという。（中略）これらの人数は、他の国や美術学校への中国人留学生数を上回っていた^[13]」。美術分野において、「日本への留学生数は他の国々への全体の合計留学生数と同じくらいであった^[14]」。

これらの中国人留学生は学業を終えて帰国後、中国近代美術創作の中心人物となり、その多くは中国国内の美術教育において中核的な役割を果たし、美術人材の育成に重要な責任を担った。また、中国各地でさまざまな美術学校を設立した者も多かった。たとえば、豊子愷による立達学園美術科の設立、俞寄凡、汪珏塵、王濟遠による上海新華芸術大学の設立、周勤豪による上海芸術大学の設立、陳抱一と丁衍庸による中華芸術大学の設立などが挙げられ

る。これらの近代美術人材育成の先駆者はいずれも日本に留学していた者たちであった^[15]。

陳抱一（1893-1945）は、二度にわたり日本へ留学し、前後して約6、7年間日本に滞在した。1913年に初めて日本に渡った際には、白馬会に属する葵橋洋画研究所で西洋絵画を学んだ。1916年初めには再度日本に渡り、川端洋画研究所と東京美術学校で学んだ。1921年、陳は学業を終えて帰国後、直ちに陳抱一絵画研究所を創設した。名称は研究所であるが、実際には私立の教育機関であり、学生を募集して油絵を教授した。彼は上海美術專科学学校、上海芸術專科師範学校、神州女子学校美術科、上海大学美術学部、上海芸術大学、立達学園美術科、新華芸術專科学学校などで教鞭をとり、美術人材の育成に尽力した。また、陳は自身でも学校を創設し、美術教育の普及に努めた。例えば、1925年には中華芸術大学を設立し、1929年には自宅や自己財産を投入し、日本画家の秋田義一と共に晞陽美術院を立ち上げた。日本国際文化研究センター教授の劉建輝は、「日中洋画壇の架け橋—陳抱一」において、陳抱一を中国の西洋美術分野の啓蒙者、教育者、そして実践者と評している。劉教授は、陳が「日本で学んだ理念や技法をもっとも忠実に守り、長きにわたってそれを実践し、また周囲に広めた^[16]」²⁾と述べている。1930年から1931年のわずか1年間に、陳抱一は上海の文化界で大きな影響力を持つ「申報」という新聞において、日本人が書いた美術関係の文章や著書を多数翻訳した。例えば、山本鼎「告志望做美術家的人」（1930年4月27日）、「農民美術」（1930年7月15日）、「關於油画」（1931年1月18日）、「油画與新緑」（1931年4月23日）、中川紀元「画的背景」（1930年5月19日）、横井礼市「關於創作」（1931年4月4日）、中川政一「画的看法」（1931年4月5日）、梅原龍三郎「色彩問答」（1931年5月28日）、林倭衛「關於新傾向的技巧」（1931年5月30日）、木下孝則「關於人物画」（1931年7月2日）などがある。また、陳抱一は同時期に、これらの翻訳文章に加えて、日本の美術家の絵画作品に対する論評も発表した。例えば、1930年4月28日の「對於中川氏個展略感」、1931年6月17日の「觀鈴木氏油画展後」などである。これらの事例から、中国美術界がどれほど熱心に日本から学んだかが垣間見える。近代以降、日本に留学した者の中には、陳抱一のように覚醒的な美術意識を持つ多くの啓蒙者や教育者が存在したのである。

西洋に留学した者の多くは、西洋渡航前にまず日本を訪れる傾向が見られた。1917年冬に上海で中華美術專門学校（1922年に中華美術大学と改称）を設立した周湘（1871-1933）もその一人である。周湘は1898年の戊戌変法の失敗後に日本に亡命し、東京で明治維新以降の西洋化の風潮を体験した。その後、ヨーロッパに留学した。周湘は上海における初期の美術教育の開拓者として、多くの優れた美術人材を育成し、上海の私立美術專門学校の発展に寄与した^[17]。前述の陳抱一は、若年期に周湘が設立した「布景画伝習所」で学び、これはいわゆる薪火相伝に該当する。

中国近代美術分野の先駆者の中で、フランス留学派と称される徐悲鴻（1895-1953）、劉海

栗, 林風眠(1900–1991)は、いずれも実際に日本での経験を有している。中国近代画家および美術教育者である徐悲鴻について述べる際、多くの人は彼のフランス留学の経歴をまず思い浮かべるであろう。しかし、徐悲鴻は1919年にフランスへ渡る2年前に、まず日本に滞在していた。日本滞在中には、公私にわたって収蔵された多くの油絵の珍品を鑑賞し、近代美術の薫陶を受けた。この時期は、彼が自身の芸術的歩みを模索する重要な時期であった。徐悲鴻と同年代で、同じ江蘇出身の劉海粟もまた、欧州画界での遊歴で名高い。しかし、彼もまたヨーロッパに渡る前に日本を訪れており、その後、美術活動の一環として日本に3回訪問した。1919年には、日本人の石井柏亭の助力を得て日本にて美術教育の視察を行い、日本帝国美術院によって初めて開催された美術展の開幕式に参列し、日本の美術展の開催方法を見学した。帰国後には、視察報告書を執筆した。1920年には、中国新芸術界を代表して再び日本を訪れ、日本美術界の大家である藤島武二や橋本関雲らと交流を持った。1927年には、「裸体画事件」などの波風を避けるために日本に避難した。劉海粟の後の欧州美術体験は、日本美術考察に基礎を置いて築かれたと言える。林風眠は典型的なフランス留学派の美術家であり、1918年に中学校を卒業した直後にフランスに渡り、アルバイトをしながら学業に励んだ。帰国後には、北京芸術専門学校校長や杭州国立芸術院院長などを歴任した。林風眠といえば西洋化の芸術運動が思い浮かぶが、彼もまた日本での経験を有している。彼は日本の画家・美術教育者である東京美術学校図案科教師の斎藤佳三(1887–1955)と長年にわたり交流を持ち、深い友情を築いていた^[18]。1930年には、斎藤佳三の尽力により、日本外務省の招きを受けて国立杭州芸専芸術考察団を率い、日本で美術視察を行い、東京で「中華民国国立西湖芸展」を開催した^[19]。この訪日は、林風眠をはじめとする芸術専門教師たちに日本の芸術教育への理解を深めさせたと同時に、東京美術専門学校や東京工芸美術学校の視察、博物館の見学などを通じて、日本社会が芸術を重視している状況を目の当たりにする機会となった^[20]。

上述の通り、ヨーロッパ留学を経験した美術教育者たちは、帰国後に教鞭をとりつつ、教え子たちの日本留学を支援することに尽力した。例えば、徐悲鴻の強力な推薦により、傅抱石(1904–1965)は公費での日本留学の機会を得た。1932年9月、30歳の傅抱石は日本に渡り、日本各地の美術学校や美術館、図書館などを見学した。さらに、1933年9月から1935年6月にかけて2度目の渡日を果たし、当時新設された帝国美術学校(現・武蔵野美術大学)に入学した。傅抱石はここで、学校創立者の一人であり、美術史家である金原省吾(1888–1985)に師事し、恩師の著書『中国上代絵画史』の一部を中国語に翻訳するなど、中国美術史の構築に寄与した。「新しい美術史を模索していた中国の美術家にとって、東洋の画論と西洋の様式論を駆使した金原の美術史学は1つの糧となった様である^[21]」³⁾。留学中、傅抱石は指導教員である金原省吾の助力を得て、東京銀座の松坂屋で個展を開催した。当

時、中国の若手画家が日本の文化の中心である銀座で個展を開くことは非常に稀であった。さらに、この展覧会には日本美術界の著名な画家である横山大観（1868-1955）、中村不折（1866-1943）、河井荃蘆（1871-1945）、正木直彦（1862-1940）などが訪れたことは特筆に値する。これらの著名な美術家たちとの直接的な交流と切磋琢磨の機会を得たことにより、傅抱石の創作活動は次第に豊かなものとなった。張国英の『傅抱石研究』（台北市立美術館、1991年）第4章「傅抱石与日本画風」（147-171頁）および林木の『傅抱石評伝』（上海書画出版社、2009年）において、具体的な作品を用いた傅抱石の歴史題材人物画と日本画家の歴史画との詳細な比較が行われた。その結果、前者が後者の影響を受けたと結論づけられている。

日本留学に赴いた学生のみならず、日本から多くの教員も中国に招かれた。これらの教員は、近代中国美術分野において重要な教育的役割を果たし、中国美術人材の育成に大きな貢献をした。例えば、清末の両江総督であった張之洞は南京に两江師範学堂（当初の名称は「三江師範学堂」）を創設し、「我が国の師範教育（芸術師範も含む）の創始者^[22]」と称された。この学堂が設立した「図画手工科」は、中国における専門美術教育の扉を開いた。図画手工科の開設は、学堂監督（校長の呼称）である李瑞清（1867-1920）が日本視察時に東京高等師範学校で図画工作科を見学した際に、模倣を志向するアイデアが生まれたことに基づいている。1906年3月、李瑞清は招聘規程を携え自ら日本に赴き、人材募集を行った。その結果、两江師範学堂図画手工科の教育陣は、国画については中国人教員が担当し、それ以外の美術科目は日本人教員によって指導されることとなった。例えば、西洋画の教員であった塩見競は東京美術学校の卒業生であり、手工科の教師であった戸清方、杉田森、杉田稔なども日本人であった。また、山田栄吉や亘理寛之助も教育に携わっていた。「当時の学業用品も日本製であり、上海ではほとんど入手できないものであった^[23]」。

中国の美術教育者たちが日本を選び、日本を西洋美術学習の中間媒介として利用した背景には、西洋美術が中国に先駆けて日本で広く受容されたという決定的な要因があるほか、日本が地理的および文化的に中国に近接しており、旅行の負担を軽減し、交通費を節約する利点も挙げられる。加えて、日本と中国は同じ漢字文化圏に属し、長い文化交流の歴史を有しているため、専門分野の学習や日常生活においても大いに便宜が図られるのである。

三. 美術展覧会の開催

近代美術制度の一環としての展覧会は、日本の影響を受けて中国で発展した。これには日中協力で開催されたものや、中国独自で行われたものがある。前者には当然、日本の参与が見られるが、後者であっても日本の影響から完全に切り離されたものとは言い難い。

日中協力で開催された最も有名な美術展覧会は「日華絵画聯合展覧会」であった。この展覧会は1921年から約10年間にわたり、北京、天津、上海、大連などの中国の都市と、東京、大阪などの日本の都市で交互に開催された^[24]。日本側の発起人には、当時の美術分野の大家が多く含まれており、東京美術学校の歴代校長を務めた正木直彦をはじめ、川合玉堂、竹内栖鳳、山本春挙、小室翠雲、荒木十畝などがその代表である。この中で最も積極的に推進し、実行したのは日本の花鳥画家、渡邊晨畝（1866-1938）であった。実際、この展覧会の発端は、渡邊晨畝が「日支画会」を創立するという発想に由来する。彼はこの構想のために、1918年9月に北京に赴き、そこで北京画壇の重鎮である金城（1878-1926）と、有名な収蔵家である顔世清（1873-1929）と知り合い、故宮の宝蔵および顔世清の寒木堂収蔵を拝見した。その後、金城と顔世清の紹介で多くの北京の画家と知り合い、この展覧会の実行を後押しした。「日華絵画聯合展覧会」の開催を実現させるために、彼は何度も日中間を往復し、展覧会のために絵を描き、絵画収蔵者を訪ねて展覧作品を借りることに全力を尽くした。また、渡邊晨畝は当時の中国政界および軍界の多くの政府要人とも知り合いであり、その中には溥儀も含まれていた。これが彼の美術展準備活動に大きな助けとなった。渡邊晨畝は、20世紀20～30年代にかけて多くの日中美術展の企画と開催に関わった。東京工業大学の美術研究者である戦暁梅の統計によると、数回の「日華絵画聯合展覧会」のほか、「唐宋元明名画展覧会」（1928年11月、東京）、「宋元明清名画展覧会」（1931年、東京・大阪）、「日満聯合絵画展覧会」（1934年9～11月、新京・哈爾濱・奉天・大連）も含まれており、渡邊晨畝は「1920～1930年代日中美術交流の立役者^[25]」⁴⁾となった。これらの展覧会はいずれも、西洋で行われた中国美術に関連する展覧会よりも早かった。例えば、有名な「ロンドン中国美術国際展覧会」（International Exhibition of Chinese Art in Labdib）は、1935年から1936年にかけて開催された。

毎年開催された「日華絵画聯合展覧会」を通じて、陳師曾（1876-1923）や金城といった中国の画家たちは、日本の画家である横山大観や小室翠雲らとの交流を深めた。この展覧会は、齊白石（1864-1957）が広く知られるようになる契機ともなった。1922年には、陳師曾が日本の画家、荒木十畝と渡邊晨畝の招きを受け、東京で開催された第2回「日華絵画聯合展覧会」に出席した。展覧会の開幕前に、陳師曾の強い推薦により、当時はまだ無名であった齊白石の作品が展示され、彼は初めて海外でその名を知られるようになった。

金城は民国初期の北京画壇において、大きな影響を与えた人物である。彼は「古風を精緻に研究し、新知を広く吸収する」という美術理念を掲げ、1920年には副会長として「中国画学研究会」を設立し、その中心的な存在として中国美術教育の発展に尽力した。さらに、金城は「日華絵画聯合展覧会」に多大な労力を注ぎ、自ら作品を制作するとともに、展覧会の企画にも積極的に関与し、中国画学研究会を率いて日本美術界との協力を推進した。こう

した活動を通じて、この展覧会の継続的な開催に貢献したが、彼の若くしての逝去にはこの事業が大きく影響したとされる。日本の東京と大阪で開催された第4回「日華絵画聯合展覧会」の後、金城は北京に戻る途中の上海で病に倒れ、急逝したのである。

注目すべき点として、「日華絵画聯合展覧会」は、第3回展以降、日本外務省からの直接的な援助を受けるようになったことである。日本外務省アジア局および対支文化事務局は、1924年に北京と上海で開催された第3回展、ならびに1926年に東京と大阪で開催された第4回展に対して援助を提供した。この支援により、展覧会の継続的な開催が可能になっただけでなく、その規模の拡大も実現した。このような芸術分野における対中援助は、多くが「対支文化事業」という名目で行われた。1923年3月に日本外務省は「対支文化事業特別会計」法を公布し、「辛丑条約」第6条に基づく「庚子賠款」を活用して、日本の各団体による中国での教育、学術、医療などを含む文化および社会活動を支援したのである。この援助を通じて、中国の文化教育界における反日感情の抑制を図り、日本の対中政策を実現しようとした。

渡邊晨畝と金城は、北京で情報活動を行っていた陸軍少将、坂西利八郎（1870-1950）を通じて知り合った。坂西利八郎は甲午戦争に参加し、家族のほとんどが軍人であった。彼の弟である坂西又八は海軍大佐、坂西平八は陸軍少将であり、養子の坂西一良は陸軍中將であった。坂西利八郎は日本の対中スパイ活動のリーダーであり、袁世凱の軍事顧問を務めるなど、名実ともに中国に精通し、複数回にわたり日本の対中政策の策定に関与した。このような背景から、中国近代美術事業の発展において、日本が多大な人力と財力を投入し、大きな尽力をしたことが明らかである。さらに、これらの資源投入には、日本の政界や軍界の意図が大いに影響していたと考えられる。

中国で初めて国が主催する官展形式の美術展として開催されたのが、1929年に教育部の主催で上海の国華路新普育堂において行われた「全国美術展覧会」である。この展覧会は、中国近代美術観念の形成を象徴するものであり、徐悲鴻はこれを「破天荒の全国美術展覧会^[26]」と称した。展覧会には、1080名の応募者から4060点の作品が集まり、その中から549名の1200点の作品が選出され、入展を果たした。さらに、徐志摩（1897-1931）らは本展覧会に合わせて、短期刊行物『美展』（三日刊、合計10期発行、さらに1期の増刊発行）を編集した。このように、美術展覧会に合わせて専用の刊行物を立ち上げることは、世界美術史においても稀有なことである。この刊行物は、「美術論著を発表することを主な内容としており、掲載された論文は当時の高い水準の美術論理を代表し、近代美術理論の研究に大きな影響を与えた^[27]」。徐悲鴻や徐志摩らは、この刊行物において「惑」というテーマを主題とした一連の短文を発表した。具体的には、徐悲鴻の「惑」、徐志摩の「我也“惑”——与徐悲鴻先生書一」、徐悲鴻の「我也“惑”（続）」、徐悲鴻の「惑之不解」、陽清馨の「惑後小言」

などが含まれる。これらの短文は、印象派などの芸術諸問題についての討論を展開し、美術展覧会を契機とした現代美術流派に関する有名な討論へと発展したものである。

中国の第2回「全国美術展覧会」は1937年に南京で、第3回展は1943年に重慶で開催された。これらの展覧会はいずれも中国独自で行われた美術展覧会であったが、企画や形式において日本の影響を強く受けていた。日本美術研究家の瀧本弘之は、この全国美展について「日本に範をとった^[28]」⁵⁾と述べている。実際、全国美術展覧会が国の主催による官展である点は、日本がフランスの形式を模倣したことに起源を持つ。フランスでは17世紀後半から「サロン展」が開催されており、日本はこれにならい、1907年（明治40年）に「文展」（文部省美術展覧会）を開催し、1919年には「帝展」（帝国美術院美術展覧会）に改組された。日本の文展と帝展は、中国の美術展覧会の開催に大きな影響を与えており、「日清戦争以後の日本留学生は延べ数万人に達し、文展や帝展を体験した美術家も数少なくなかった^[29]」⁶⁾という。

劉海粟は1919年の秋に訪日し、開催中の「帝展」を観覧した際、中国でも美術展を開催しようという考えが生まれた。さらに、1921年には在日期间中に得た美術に関する見聞と感想をもとに、『日本新美術的新印象』（商務印書館）を執筆し、出版した^[30]。本書は二つの部分から構成されており、第1編は「日本美術展覧会的鳥瞰」、第2編は「日本的芸術教育」である。この構成からも、展覧会と教育制度が近代美術制度の2本の柱となっていたことが窺える。かつて上海美術专科学校の教務長であった蘆澂（1896-1989）は、本書の序文において次のように述べている。「我が国近代で美術に従事している人たちは、まさに迷い路を歩んでいる。（中略）精神的な要素を持つ本物の美術作品は、まさに“鳳凰の羽や龍の鱗”のように稀少である。我が国の美術界におけるこのような病根は、時間が経つにつれてさらに深まりつつあり、それを刺激する興奮剤がなければ、自然に回復する能力を失ってしまうかもしれない^[31]」。蘆澂が述べた「精神的な要素を持つ本物の美術作品」という表現は、近代的な意義を持つ「美術」に対して自覚的な意識を備えた作品を指している。蘆澂による『日本新美術的新印象』に対する評価からも明らかなように、日本は中国の美術意識の覚醒過程において非常に重要な「刺激」を与える役割を果たしたのである。

四. 美術意識の覚醒と民族国家の構築

19世紀中期から20世紀中期にかけての百年間は、日中間の美術交流における大きな転換期であった。それまでの日本では、宋元画を中心とした「古渡」絵画が長らく典範的な地位を占めていたが、近代に入り、欧米諸国の東アジア進出に伴い、日本と中国はそれぞれの道を歩みながら近代化を進めていった。美術分野においても、中国絵画の優位性は次第に失わ

れ、日本の画壇はフランスをはじめとする西洋諸国へと注目を移し、日本の画家たちも積極的に「遠近法」や「陰影法」などの西洋の写実技法を取り入れるようになった。明治以降に誕生した「日本画」という概念は、この時代の潮流の中で生まれたものである。「日本画」には「脱アジア」という思想や、近代的な民族国家の意識が色濃く反映されている。一方、中国も日本の影響を受け、伝統的な水墨画に革新を加え「国画」を形成した。美術学者の呉孟晋が指摘するように、「中国近代絵画が「美術」としての歩みを進めたとき、参考にしたのが隣国日本の動向であったのは、ごく自然な流れであった。ちょうど明治に入ってから「日本画」が生まれたように、中国を代表する絵画という意味で、水墨表現の革新を求めた「国画」が登場するのである^[32]」⁷⁾。ここで注目すべきは、明治日本が「日本画」を通じて国家を象徴したのと同様に、中国も「国画」を「中国を代表する絵画」として位置づけた点である。つまり、日中両国における美術意識の覚醒は、いずれも民族国家が近代へと進む過程と深く結びついているといえる。

日本において、美術と国家の関係は、最も権威のある美術研究刊行物である『国華』を通じて一端を窺い知ることができる。1889年10月、日本の著名な美術教育家であり思想家である岡倉天心と高橋健三が共同で『国華』を創刊した。創刊号に掲載された「『国華』発刊ノ辞」には、「夫レ美術ハ国ノ精華ナリ」「蓋シ国華ハ日本美術ノ真相ヲ保持セント欲スルモノナリ、日本美術カ其特質ニ由テ進化センコトヲ希望スルモノナリ。将来ノ美術ハ国民ノ美術ナリ^[33]」⁸⁾と述べられており、この刊行物の名称からも、美術が国家政治に深く関与していることが理解できる。中国においても同様に、20世紀以降、「国画」という概念は王朝から国家への変革の中で定型化された。当初、「国画」は「西洋画」に対する「中国画」として用いられ、洋画以外のすべての中国画を指していた。20世紀初期の中国美術界では、絵画の道具によって毛筆画、万年筆画、鉛筆画に分けられ、さらに油画、水彩画、水墨画、木刻画などの様々なジャンルが存在した。また、絵画の風格により国粹画、図案画、中画などに分類され、多岐にわたるカテゴリーが形成された。最終的に、「国画」という名称は「国語」「国劇」「国術」などの概念とともに定格され、その名称から国家との密接な関係性が明らかである。

実際、「美術」という言葉は中国固有の用語ではなく、日本から輸入された「外来語」である。古代漢語には、現在の意味での「美術」という概念が存在せず、現代漢語で使用されている「美術」という用語は、明治時代に日本人によって創出されたものである。「美術」という語が日本で正式に使用されたのは、1873年（明治5年）に日本代表団がウィーン万国博覧会^[34]に参加した後、政府への報告書において初めて英語の“art”を漢字の「美術」に訳したときである。しかし、当時この語の概念は西洋の技術を指し、現在のように芸術という解釈ではなかった^[35]。3年後の1876年、日本初の国立美術学校である「工部美術学校」

が創設され、それを契機に「美術」という用語が広く普及するようになった。『工部省沿革報告書』には以下のように記されている。

11月6日工部美術学校を創設し、本校に属す。その学科は画学・彫刻の二科（画学は画法および油絵を教え、彫刻学は石膏を以て各種の物形を模造する等の諸術を教ゆ）とし、イタリア人三名を徴備して教師となし、その校則を選定してこれを頒布す。^{[36] 9)}

この文献記録から、工部美術学校が日本の工部省に隸属し、学術や学校、教育を管轄する文部省には隸属していないことが明らかである。工部省は明治初期の重要な中央官庁の一つとして、1870年（明治3年）に設置され、その下には工学寮、鉦山寮、鉄道寮、土木寮、灯塔寮、造船寮、電信寮、製鉄寮、測量司など「十寮一司」が設けられた。ここからも、この組織が殖産興業を推進する中央官庁であり、その目的が西洋の先進工業技術や生産方式を学ぶことにあったことが窺える。日本において、その後東京や大阪に設立された砲兵工場、築地や横須賀の海軍工場などの近代軍事工業、および採鉦と精錬、高炉製鉄、電報通信などの技術、そして産業能率の迅速な向上は、いずれも工部省による推進の結果である。工部美術学校には画学と彫刻の2学科しか存在せず、その具体的な内容も芸術とは異なり、工部省と関連する鉦山開発、土木、機械、電信、測量などの技術学科であった。工部美術学校の校則には、「美術学校は欧州近世の技術を以て我日本旧来の職風に移し、百工の補助となさんがために設けるもの^[37]」¹⁰⁾と明記されており、これにより工部美術学校の創設が、当時の日本の「文明開化」「殖産興業」「富国強兵」といった国家政策に合わせたものであり、大いに工業の発展を目指していたことがわかる。その創立背景には、時代の要請に応じた強い実用性があった。当時の「美術」という用語が技術面に偏り、芸術を指すものではなかったことが明らかである。

日本美術の理念とその内包する具体的な要求は、この概念の伝来により、中国初期の美術にも実学的な性質をもたらした。1918年4月15日に行われた国立北京美術学校の創立記念式典で公表された学校運営の基本理念には、社会教育を目的とした美育の提唱、中小学校向けの教師陣の提供、そして実業領域における製造品の改良が含まれている^[38]。このことから、美術が実用的な事業に参画する手段とされていたことが明らかである。

1913年2月、魯迅は「擬播布美術意見書」において、美術の「致用」という実用的利用について次の3点を述べている。1. 美術は文化を顕在化させることができる。2. 美術は道德を補完することができる。3. 美術は経済を救援することができる^[39]。国立北京美術学校の運営方針と魯迅の美術に対する見解は完全に一致しており、実際、魯迅のこの見解は『教育

部編纂処月刊』に発表され、中国教育における重要な提言となった。社会科学研究院の董炳月研究員は、魯迅が提唱した美術の「致用」に関する3つの観点を通じて、美術と国家との内在的関係を解明している。董炳月は、「これら3つの内容が文化、道徳、経済と関わるのみならず、いずれも国家と密接に関連している点が重要である」と指摘している。さらに、董炳月は「美術と国家の関係が魯迅の仙台時代の文芸的功利観と一致していたため、魯迅が後に「致用」としての美術を一層重視するようになった理由がここにある」と述べている^[40]。

魯迅が『民族的色彩を主とする近代美術思潮論』を翻訳した背景には、彼自身の美術に対する「致用」観が深く関与している。1927年10月、日本の美術評論家坂垣鷹穂（1894-1966）は、欧州近代美術を紹介する著書『民族的色彩を主とする近代美術思潮論』（大鏡閣）を出版した。魯迅は同年12月に内山書店でこの書籍を入手し、翌日には隔週刊の『北新』に翻訳と紹介の掲載を申し入れている。この迅速な行動から、魯迅が本書に強い関心を抱いていたことが窺える。『北新』は魯迅の提案を受け入れ、特別に上質な紙を用いて本書の訳文と挿絵を各期の最後に掲載した。その後、これらの掲載をまとめた『近代美術思潮論』^[41]が1928年10月に上海北新書局から出版された。本書の冒頭章「民族与芸術意欲」からも、魯迅がこの書を推薦した意図が読み取れる。

魯迅が日本留学中に形成した美術意識の覚醒、美術観の確立、および美術実践は、当時の文化環境と密接に関連している。この環境は2つの側面から成り立っている。1つは明治期の日本における美術状況、もう1つは在日中国人文化界における美術状況である^[42]。魯迅の事例からも明らかのように、明治期の日本美術は中国に対して重層的な影響を与えた。また、中国近代美術の啓蒙に尽力した日本留学中の中国人学生たちの中には、画家に限らず、幅広い分野の文化人が含まれていた。美術が国民教育や国家建設において果たす重要な役割について、20世紀以降、多くの中国知識人は明確な認識を持ち、その重要性を繰り返し訴えていた。例えば、蔡元培が提唱した「宗教の代わりに美術教育を^[43]」という理念や、傅抱石が力強く宣言した「美術は民族文化の最大の表現^[44]」などがその代表例である。

日本および中国において、美術という概念はその誕生当初から民族復興や国家戦略と深く結びついていた。思想界や実業界においても、近代美術制度の確立は近代民族国家の構築における重要な手段と位置づけられていた。中国近代美術制度の確立に関する側面については前述したが、紙幅の関係で割愛されたのが博物館制度である。中国近代以降における陳列館、古物保存館、博物館の設立は、外国の経験を取り入れたものであり、その影響源には欧米のみならず日本も含まれている。

言うまでもなく、近代以降の日中美術交流は、中国が日本からの経験を吸収するにとどまらない。どの時代、どの領域においても、文化交流は一方通行ではなく、近代日本美術界も

また中国からの影響を受け、栄養を取り入れてきた。著名な文人画家であり篆刻家である呉昌碩（1844-1927）は、日本に多大な影響を与え、その弟子である河井荃蘆（1871-1945）や友人の長尾雨山（1864-1942）は、呉から受けた影響を日本の関東および関西に伝えた。呉の逝去50周年には、日本で3度にわたり大規模な「呉昌碩展」が開催され、その名声が日本でいかに高かったかが示された。しかし、中国の美術意識の覚醒過程や近代美術制度の確立過程において、日本が無関係であることはなく、むしろ重要かつ複雑な要素として深く関わっていたことは否定できないし、無視することもできない。

原注

- [1] 日本語の「近代」は英語の“modern”とほぼ同じ意味を持つが、現代中国語では一般的に「現代」という。本論文では、中国学界の慣例に従い、「近代」を19世紀中期から五四運動までの期間とし、「現代」を五四運動以後から1949年の新中国成立までの期間を指す。ただし、日本語の文献に関しては、特に書籍名や引用文などにおいては、原文のまま「近代」を使用する。
- [2] 呉孟晋「中国絵画の近代化と日本—筆墨と美術のあいだで—」, 京都国立博物館『中国近代絵画と日本』, 京都国立博物館2012年, 16頁。
- [3] ステファニー・スー『現代中国美術史中的日本因素—兼論20世紀中日美術史海外研究現状—』, 『芸術探索』, 2018年第1期。
- [4] 黄冬富『中国美術教育史』, 台北: 師大書苑有限公司, 2003年版, 248頁。
- [5] 馬琳『周湘与上海早期美術教育』, 天津: 天津人民美術出版社, 2007年版, 96頁。
- [6] 劉海栗の日本考察についての内容は、劉海栗『日本新美術の新印象』, 上海: 商務印書館, 1921年版を参照。
- [7] 国立北京美術学校は中央美術学院の前身である。
- [8] 例: 1907年, 画作「娉婷」は日本の文部省美術展覧会に入選し、現在は台北故宮博物院に所蔵されている。1908年の「待旦」(文天祥)は大正美術展覧会に入選し、その後中国を代表して「万国博覧会」に出展された。
- [9] [米国] ウォーレン「我的外祖父—鄭錦」, 『中山僑刊』, 2005年第1期。
- [10] 沈国威「序章 翻訳の時代と嚴復」, 『一名之立 旬月踟躕—嚴復訳詞研究—』, 北京: 社会科学文献出版社, 2019年版, 6頁。
- [11] 劉曉路「各奔東西—記念近代留学東洋和西洋的中国美術先驅們—」, 『新美術』, 1998年第3期。
- [12] 近代以降の美術分野における留日美術学生の詳細については、以下の資料を参照されたい。吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究—東京美術学校留学生史料—』, ゆまに書房, 2009年; 鶴田武良「留日美術学生—近百年來中国絵画史研究5—」, 『美術研究』367号, 1997年3月, 127-139頁。
- [13] 劉曉路『世界美術中的中国与日本美術』, 南寧: 広西美術出版社, 2001年版, 217頁。
- [14] 劉曉路「肖像後の歴史 档案中的青春—東京芸術收藏的中国留学生自画像(1905-1949)—」, 『近現代美術』, 1997年第3期, 37頁。
- [15] 馬琳『周湘与上海早期美術教育』第五章第二節, 天津: 天津人民美術出版, 2007年版, 111頁

を参照。

- [16] 劉建輝「日中洋画壇の架け橋—陳抱一—」,『近代中国美術の胎動』,瀧本弘之・戦曉梅編,勉誠出版,2013年11月,185頁。
- [17] 周湘に関する研究については,専門書の馬琳著『周湘与上海早期美術教育』(天津:天津人民美術出版社,2007年)を参照されたい。
- [18] 林風眠と斎藤佳三との交流については,吉田千鶴子「斎藤佳三と林風眠—知られざる東美校教授と国立藝術院院長の交友—」,瀧本弘之・戦曉梅編『近代中国美術の胎動』(勉誠出版,2013年11月)を参照されたい。
- [19] 「西湖芸展」については,傅怡静の『国立杭州芸專赴日辦「西湖芸展」論考』(『美術研究』,2010年第1期)を参照されたい。
- [20] 喻琴「林風眠与芸術運動社的美育実践」,『美育学刊』,2016年第1期。
- [21] 前田環「傅抱石と日本—国境を越える美術史への手がかりとして—」,『近代中国美術の胎動』,瀧本弘之・戦曉梅編,勉誠出版,2013年11月,222頁。
- [22] 姜丹書「我国五十年來芸術教育史料之一頁」,『美術研究』,1959年第1期。
- [23] 同上。
- [24] 第1回:1921年11月23~30日北京,同年12月2~8日天津。第2回:1922年5月2~15日東京。第3回(1923年に東京での予定であったが,東京大地震で延期)1924年4月24日~5月3日北京,同年5月17~19日上海。第4回:1926年6月18~30日東京,同年7月7~11日大阪。第5回:1929年11月1日~15日上海,同年11月20日~29日大連,同年12月4日~6日奉天。
- [25] 戦曉梅「渡邊晨畝と「日満聯合美術展覧会」」,上垣外憲一編『一九三〇年代東アジアの文化交流』,思文閣出版,2013年5月,154頁。
- [26] 徐悲鴻「惑」,『美展』中華民國十八年(1929)四月廿二日。
- [27] 許志浩『1911-1949中国美術期刊過眼録』,上海:上海書画出版社,1992年版,54頁。
- [28] 瀧本弘之「民国期に三回行われた「全国美術展」—それぞれの時代を映す—」,『近代中国美術の胎動』,瀧本弘之・戦曉梅編,勉誠出版,2013年11月,237頁。
- [29] 瀧本弘之「民国期に三回行われた「全国美術展」—それぞれの時代を映す—」,『近代中国美術の胎動』,瀧本弘之・戦曉梅編,勉誠出版,2013年11月,238頁。
- [30] 蘆濁は本書のために書いた「序」において,劉海粟が「一冊のノートを取り出し,わたしに見せた。それは彼が去年日本へ美術考察に行った際に書いた見聞と感想であった」と述べている。詳細については,「蘆序」,劉海粟『日本新美術的新印象』,上海:商務印書館,1921年版,2頁を参照されたい。
- [31] 蘆濁「蘆序」,劉海粟『日本新美術的新印象』,上海:商務印書館,1921年版,1,2頁。
- [32] 呉孟晋「中国絵画の近代化と日本—筆墨と美術のあいだで—」,京都国立博物館『中国近代絵画と日本』,京都国立博物館2012年,18頁。
- [33] 『「国華」発刊ノ辞』,『岡倉天心全集』第3巻,平凡社,1979年10月,28,42頁。
- [34] ウィーン万国博覧会は,1873年5月1日から10月31日まで開催され,そのテーマは「文化と教育」であった。
- [35] 「美術」概念の誕生と形成については以下の資料を参照。劉曉路『世界美術中的中国与日本』,

- 南寧：広西美術出版社，2001年版，215, 216頁；陳振濂「“美術”語源考—“美術”訳語引進史研究—」，『美術研究』，2003年第4期；彭修銀『日本気現代絵画史』（第一章），北京：世界知識出版社，2010年版。[日]佐藤道信「「美術」概念の形成期—1870年代～1900年代初頭—」，北澤憲明・佐藤道信・森仁史編著『美術の日本近現代史—制度・言説・造型—』，東京美術，2014年版。
- [36] 高階秀爾著『日本美術を見る眼—東と西の出会い—』，範鐘鳴訳『看日本美術的眼睛』，北京：中国財政経済出版社，2017年版，114, 115頁を引用。
- [37] 同上。
- [38] 中華人民共和国文化部教育科技司編『中国高等芸術院校簡史集』，杭州：浙江美術学院出版社，1991年版，75頁を参照。
- [39] 魯迅「擬播布美術意見書」，『魯迅全集』（第8巻），北京：人民文学出版社，2005年版，52頁。初刊：1913年2月北京『教育部編纂処月刊』第1巻第1冊，署名周樹人。
- [40] 董炳月「文章為美術之一—魯迅早年の美術観と相關問題—」，『文学評論』，2015年第4期。
- [41] 本書は欧州近代美術の発展史を紹介し，140枚の挿絵が含まれている。『北新』隔週刊において，第2巻第5号（1928年1月）より連載が開始された。本文の翻訳は第2巻第22号（1928年10月）に完了し，挿絵の掲載は第3巻第6号（1929年3月）に完了した。
- [42] 同[40]。
- [43] 蔡元培「以美育代宗教説」，『蔡元培選集』，北京：中華書局，1950年版，53頁。これは北京神州学会での講演に基づいており，初稿は1917年8月に『新青年』第3巻第6号に掲載された。
- [44] 傅抱石「中国民族美術之展望与建設」，叶宗錦編『傅抱石美術文集』，上海：上海古籍出版社，2003年版，70頁。初稿は『文化建設』（1935年5月）に掲載された。

訳注

- 1) 呉孟晋2012.「中国絵画の近代化と日本—筆墨と美術のあいだで—」，京都国立博物館『中国近代絵画と日本』，16頁を参照。
- 2) 劉建輝2013.「日中洋画壇の架け橋—陳抱一—」，瀧本弘之・戦曉梅編『近代中国美術の胎動』，勉誠出版，185頁を参照。
- 3) 前田環2013.「傅抱石と日本—国境を越える美術史への手がかりとして—」，瀧本弘之・戦曉梅編『近代中国美術の胎動』，勉誠出版，222頁を参照。
- 4) 戦曉梅2013.『渡邊晨畝と「日満聯合美術展覧会」』，上垣外憲一編『一九三〇年代東アジアの文化交流』，思文閣出版，154頁を参照。
- 5) 瀧本弘之2013.「民国期に三回行われた「全国美術展」—それぞれの時代を映す—」，瀧本弘之・戦曉梅編『近代中国美術の胎動』，勉誠出版，237頁を参照。
- 6) 瀧本弘之2013.「民国期に三回行われた「全国美術展」—それぞれの時代を映す—」，瀧本弘之・戦曉梅編『近代中国美術の胎動』，勉誠出版，238頁を参照。
- 7) 呉孟晋2012.「中国絵画の近代化と日本—筆墨と美術のあいだで—」，京都国立博物館『中国近代絵画と日本』，18頁を参照。
- 8) 「『国華』発刊ノ辞」，『岡倉天心全集』第3巻，平凡社，1979年10月，28, 42頁を参照。

- 9) 高階秀爾2009.『増補 日本美術を見る眼―東と西の出会い―』, 岩波書店, 132頁を参照。
- 10) 同上。