

「豊子愷の芸術観形成過程におけるジョン・ラスキン およびクライブ・ベルの影響」

大野 公賀

一 はじめに

『子愷漫画』や『縁縁堂随筆』などで知られる豊子愷（一八九八—一九七五）は、民国期中国で活躍した芸術家である。豊はその叙情性に富んだ漫画や散文のほか、翻訳でも大きな業績を残している。豊が翻訳対象とした言語および作品は時代によって異なり、一九五〇年代は主としてロシア語による芸術評論であった。それ以前および文革期の秘密裏での翻訳はほとんどが日本語からの翻訳で、古典から現代までの日本語小説あるいは日本語に訳された海外の芸術評論の重訳である。豊子愷による日本語翻訳作品としては、厨川白村『苦悶の象徴』、夏目漱石『草枕』、『源氏物語』などが特に著名である。^①

近現代中国における芸術教育という意味においても、豊子愷の果たした役割は大きい。『豊子愷文集七』附録「豊子愷著訳書目」によると、芸術に関する建国以前の豊の著作は美術関係二〇冊、音楽関係一〇冊、翻訳一〇冊にも上っている。^②このように豊は芸術に関する著作を多数発表しているが、そのほとんどが入門者向けである。そのほか雑誌『中学生』の編集者として、青年読者からの芸術に関する様々な質問に回答し、また随筆でも芸術論を展開するなど、民衆

に對する芸術教育、啓蒙に力を注いだ。豊子愷が民衆への芸術教育、啓蒙を重視したことの背景には、中華民族の根本的な再生には芸術が絶対に不可欠であるとの芸術観が存在している。

豊子愷の芸術観に関しては、これまで「興趣(趣味)」「絶縁」「童心」「東洋美術優位論」などの視点から多く論じられてきた。小論では、豊子愷の芸術観の形成過程において重要な役割を果たしながら、これまであまり取り上げられることの無かった二人の英国人文芸評論家、ジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)とクライブ・ベル(Clive Bell, 1881-1964)に焦点をあて、彼らの影響について論じたいと思う。

二、豊子愷の芸術観—近現代中国の芸術教育論の流れの中で

まず豊子愷の芸術観について、豊に影響を及ぼした中国文化人との関係も含めて、以下簡単にまとめておきたい。⁽³⁾ 豊子愷は前述のように、芸術を精神的啓蒙の手段と認識し、民族および国家と関連付けていたが、それは蔡元培(一八六八—一九四〇)や李叔同(一八八〇—一九四二)の流れを汲むものである。近現代中国の芸術教育は晩清期の王国維(一八七七—一九二七)に始まり、新文化運動期に蔡元培の尽力により大きく前進した。⁽⁴⁾ 蔡元培は、世界は現世の幸福を追求する「現象世界」とそれを超越した「実体世界」の二つから構成され、この「現象世界」に属する「軍国民教育」や「実利主義教育」の根底には道徳が必要であるが、その完成には「実体世界」に属する「美観教育」が不可欠であると認識していた。つまり蔡元培は、芸術には道徳を改善する力があるとの認識に基づき、芸術および美育を中国の近代化実現のための重要な手段と考えていた。⁽⁵⁾

蔡元培の芸術観は、上海南洋公学時代の教え子である李叔同を経て、さらに李叔同の教え子、豊子愷へと受け継がれていく。豊子愷は浙江省立第一師範学校時代に李叔同から美術、音楽、日本語を学んだが、李叔同は芸術のみならず宗教的にも豊子愷の生涯に大きな影響を及ぼしている。

李叔同は芸術に携わる者の心得として、学生にしばしば『人譜』（明、劉宗周撰）を引用して「器量と見識を先にし、文芸を後にす（先器識而後文芸）」と語った。この言葉の意味について、豊子愷は「まず人格の修養を重んじ、次いで文芸の学習を重んじる（首重人格修養、次重文芸学習）」こと、すなわち「優れた文芸家になるには、必ずやまず優れた人間にならねばならない（要做一個好文芸家、必先做一個好人）」ことであると解釈している。⁽⁶⁾

李叔同の薰陶を受け、豊子愷も芸術とは「心を主とし、技を従（心為主、技為従）」として「美德と技術を兼ね備える（善巧兼備）」ものであると認識していた。⁽⁷⁾ この「美德」とは、豊の説明によると「美を愛する心（愛美之心）」「かぐわしい心持ち（芬芳的胸懷）」「円満な人格（円満的人格）」である。⁽⁸⁾ 豊はまた芸術を「この世の平和と幸福の母（人間と幸福之母）」と認識していたが、それは芸術教育を通じて、「芸術心」すなわち万物を一体と見なす「大いなる共感の心（広大同情心）」を育てることが、平和で幸福な社会の実現につながると考えていたからである。⁽⁹⁾

上述のように、豊子愷の芸術観は道徳性を非常に重視したものであり、蔡元培や李叔同らの芸術観を継承したものと見えよう。しかし宗教との関係において、三者の見解はそれぞれ異なっている。まず蔡元培は一九一七年の「美育を以て宗教に代える（以美育代宗教）」という主張にも明らかのように、絶対的な芸術優位の立場にたつ。

一方、一九一八年に三十九歳で出家して弘一法師（法名釈演音）となつた李叔同は、絶対的な宗教優位論者である。出家以前、李叔同は篆刻や書道のような伝統芸術に加えて、西洋美術やグラフィックデザイン、西洋音楽、演劇など近代芸術の分野でも先駆者として活躍していた。しかし出家後は篆刻と書道以外の芸術活動はすべて放棄し、仏道に専念した。出家後、在家時代の書物を出版するにあたり、弘一法師は自序に次のように記し、その宗教優位の考えを明らかにしている。

芸術に耽溺して、増長し放逸するのは仏の深く戒める所である。しかし研鑽を積んだ者は美を表現することが可能であり、それによって仏典を書写して世に伝え、衆生が喜んで理解し心にとどめ、日常生活で実践するならば、自

他ともに有意義なことであり、ともに仏道に精進し、まことに有益である（夫耽染芸術、増長放逸、仏所深戒。然
 研習之者能尽其美，以是書写仏典，流传於世，令諸衆生歡喜受持，自利利他，同趣仏道，非無益矣。⁽¹¹⁾

豊子愷の場合はどうであろうか。豊は一九四八年の厦門仏学会で弘一法師に関する講演を行い、人生は「物質生活」「精神生活」「靈魂生活」の三層に分かれており、人間はその「人生欲」に応じて自分の所属階層を選択すると述べている。豊はまた中間層「精神生活」の最高部分は、最上層「靈魂生活」の底辺と接しており、最高の芸術は宗教に通ずるが、弘一法師は「精神生活」だけでは満足できず宗教家として「靈魂生活」に向かい、自分は「靈魂生活」に憧れながらも力不足から「精神生活」に留まっているとも述べている。⁽¹²⁾つまり豊子愷にとつて宗教は弘一法師と同様、芸術に優位する存在であつたが、その相異は弘一法師ほどに絶対的なものではなかつたのであろう。

豊子愷の芸術観を考えるにあたり、近代新儒家学派の代表的人物として「二代儒宗」「当代理学大師」と称された馬一浮（一八八三—一九六七）の存在も無視できない。馬一浮も蔡元培や李叔同と同様、芸術には「古い風俗習慣を改める効用（移風易俗之功用）」があるとの認識に基づき、芸術による社会風俗の向上、改善を提唱している。⁽¹³⁾馬一浮はまた豊子愷宛の書簡で次のように述べ、現実を超越した精神的境地への到達こそが芸術の絶対的真理であるとも主張している。

理想中におのずと存在する汚れなき境地は、現実を超越して存在するが、現実を離れぬ所にもまた存在する（理想中自有純美境界超現実而存在，不離現實而亦存在。）「中略」廓然として、にわかに現実を忘れる。これは芸術における最高の絶対的真理である（廓然頓忘現實，此芸術最高之真諦也）。⁽¹⁴⁾

これを受け、豊もまた「理知と実利の世界の外に、別の世界を開くことができれば、世間の万物は常に新しく、いたる所これみな美の世界である（能於理智与実利的世界以外另闢一眼界，則世間万法常新，处处皆美的世界）」と述べている。⁽¹⁵⁾馬一浮や豊子愷のこのような認識は、前述の人生三層説に則するならば、人はたとえ現実には「物質生活」に身

を置こうとも、心の在り方次第でより高次元な「精神生活」「靈魂生活」へ進むことも可能であることを意味している。豊子愷が芸術教育を通じて目指したのは、人々が「精神生活」「靈魂生活」を志向するよう啓蒙することであり、さらにはそのような啓蒙された大衆による中華民族の再生であった。

三、豊子愷の「工芸美術論」と科学文明批判

以上、第二節では豊子愷の芸術観と、その形成過程における中国文化人の影響についてみてきた。近現代中国における芸術観について考察するには、外来の思想および作品の影響もまた無視できない。豊子愷の場合、その芸術評論よりも漫画の方が著名なため、竹久夢二（一八八四—一九三四）やゴッホ（Vincent van Gogh, 1853-1890）、ミラー（Jean-François Millet, 1814-1875）ら、海外の芸術家の作品と豊子愷漫画の関係など、作品自体に関する研究が主流である。外来の美学思想や芸術論、哲学が豊子愷の芸術観に及ぼした影響については、厨川白村（一八八〇—一九二三）や中井宗太郎（一八七九—一九六六）など、まだ少数である。本節では豊子愷の「工芸美術論」および科学文明批判に焦点をあて、豊とジョン・ラスキンとの関係について論じてみたい。

豊子愷はその生涯を通じて工芸美術に深い関心をいだいており、「工芸実用品与美感」（一九二六年）、「美術的照相」（一九二七年）、「十八 現代的建築、彫刻及び工芸：C 現代的工芸美術」（『西洋美術史』開明書店、一九二八年）、「房間芸術」（一九三六年）、「工芸術」（一九三九年）、「東西洋的工芸」（一九四四年）など、工芸美術に関する随筆や評論も多い。

また戦時下、疎開先の広西省で一般に広く使用されている竹製の日用雑貨や木製の窓の飾り文字に着目し、そこには「自然の美（自然之美）」や「簡単に素朴な技巧（簡樸的巧）」があり「美術と実用の両者に配慮している（兼顧美術与实用）」と賞賛するなど、豊子愷の工芸品に対する嗜好の程がうかがわれる。⁽¹⁷⁾

豊子愷は工芸品を高く評価し個人的にも愛好したが、その背景には工芸美術もまた民族および国家に関わる重要問題であるという認識が存在する。豊は一九二六年の随筆「工芸実用品与美感」において、粗悪な工芸品や日用品が大量に流通する当時の状況を嘆きつつも、一方でまた次のように述べ、将来への希望を明らかにしている。

これは元来、国民の美育程度に関する根本的な問題であるが、工芸品の改良促進から国民の美育を促進し、工芸品の改良を芸術教育の一端とするのもまた可能なことである。(這原是國民美育程度的根本問題，但從工芸品促進改良上促進國民的美育，以工芸品改良為藝術教育的一端，也是可能的事。)⁽¹⁸⁾

豊子愷がこのように工芸品、日用品の美化に固執したのは、それによる大衆の啓蒙および芸術の大衆化を目指していたからである。当時「大衆芸術」という言葉がよく使われたが、これも実際には真に大衆のための芸術と呼べるものはなかった。このような状況について、豊子愷は次のように述べている。

雑誌に発表される大衆美術の絵は、実のところ少数の知識階級の間人がちらりと目にするだけで、大衆の目に届くことはない。大衆が目にするのできる絵は、街頭のポスターと新年に売る「年画」だけである。「中略」食べるのに困らない農家では、新年ごとに壁に一、二枚の「年画」をまあたらしく貼る。農夫たちは酒を飲んだ後の暇つぶしに、皆で「年画」を指差しながら口々に語り、彼らの美術鑑賞をするかもしれない。残念なことに、このような「年画」の絵は、形式も内容もお粗末で、大いに改良の余地がある。大衆美術を提唱するには、雑誌という枠を抜け出し、「年画」について提唱すべきなのである。(在雜誌上发表大衆美術的画，其实只给少数人的知識階級的人看看，大衆是看不到的。大衆看得到的画，只有街頭的廣告和新年裏卖的「花紙」。「中略」有飯喫的農家，每逢新年，牆壁上繪新添一兩張「花紙」。農夫們酒後工余，都会指者「花紙」手指口講，實行他們的美術鑑賞。可惜這種「花紙」的画，形式和内容都貧乏，大可改良。提唱大衆美術，應該走出雜誌，到「花紙」上来提唱。)⁽²⁰⁾

豊子愷の工芸美術、大衆芸術に対する関心は、産業革命後の大衆社会およびそれに付随する様々な社会問題の出現

という世界的潮流の中で形成された。これについて、豊子愷は英国のウィリアム・モリス (William Morris, 1834-1896) とその工芸美術論を紹介する文中で次のように述べている。

工場の産品は数量が最も多く、改良の必要性もまた最も差し迫っている。近代資本主義が中国に侵入して以来、これらの物品の大部分はいいかげんに手抜きをして、できるだけお金をかけないようになっており、劣悪な装飾を施し、低級な趣味に迎合している。「中略」モリスの革命から、英国でも当時このような現象があったことが明らかである。(工廠出品者、数量最多、需要改良亦最亟。近代資本主義侵入中国以後、此等物品大都偷工減料、因陋就簡、而施以惡劣之裝飾、以迎合低級之趣味。「中略」莫理史之革命、可見英国当時亦有此種現象。)

豊子愷は芸術教育に関する複数の文章で「英国の芸術教育者モリスによれば、芸術教育を提唱するには、工芸美術の改良から着手しなければならない(英国芸術教育者莫理史謂提唱芸術教育、須從改良工芸美術入手)」、⁽²²⁾「英国ではモリスが芸術教育を提唱し、日用品の美化に力を尽くした(於是英国有莫理斯 (William Morris) 者、提唱芸術教育而致力於日用品之美化)」、⁽²³⁾モリスは「遂に志を同じくする画家、建築家、技師を團結して、集団を組織し、工芸美術の革新事業に従事した(遂連合諸画家同志、建築家、技師、組織団体、從事工芸美術的实际的革新事業)」と述べるなど、モリスを工芸美術運動の主宰者として認識していた。

また豊子愷は一九一九年に浙江省立第一師範学校を卒業した後、卒業生で友人の呉夢非、劉質平と共に上海専科師範学校を創立するが、上海で二番目に創立されたこの芸術専門学校はモリス、ラスキンなどの芸術教育を参照して創られたという。⁽²⁵⁾豊は芸術教育や工芸美術に関する随筆や評論以外でも、モリスの名前をしばしば挙げており、その影響は想像に難くない。

一方、ラスキンの影響に関しては先行研究ではあまり指摘されていないが、豊子愷はラスキンを「誰もが知っている英国の大批評家(誰都曉得的英国大批評家)」と称し、工芸美術運動は「批評家ラスキンを背景に、モリスを中心(以

批評家 Ruskin 為背景、William Morris 為中心⁽²⁷⁾」に行われたと述べるなど、ラスキンに対する評価は高い。

豊子愷はまた工芸美術のみならず芸術観そのものに関しても、ラスキンの影響を受けたと考えられる。豊は一九二三年の評論「芸術を偉大たらしめる真の性質（使芸術偉大的真的性質）」において、偉大な芸術の特質として「高尚な題目の選択」「愛美的心」「誠実」「創意（Invention）」の四点を挙げている。同論について豊子愷は、文末で「本篇は Ruskin による Modern Painter の第三巻から抄訳したものである（這篇是從 Ruskin 著的 Modern Painter 的第三卷裏節訳出来的）」と記しているが、同篇は正確には同著の日本語全訳『美術と文学』（澤村寅二郎訳、有朋堂書店、一九二三年）第三章「芸術を偉大ならしめる真の性質を論ずる」をさらに翻案したものである。⁽²⁸⁾ 豊子愷は文末、以下のように続けている。

『Modern Painter』は計五巻あり、ラスキンがその崇拜する風景画家ターナーを弁護するために、美術の根本原理を詳しく論じたものである；ただそのうち第三巻は絵画を論じるだけではなく、広く芸術上のすべての緊要な問題を論じており、いづれも非常に明瞭に解説してある。この一篇は偉大なる芸術の特性を論じ、また誤謬の発生する様々な原因についても明示しており、多くの話が現在の中国芸術界の病根に的中すると思う。(Modern Painter 共有五巻、Ruskin 為他崇拜の風景画家 Turner 弁護而詳論美術的根本原理的；唯其中第三巻不僅論絵画、而広及芸術上一切緊要問題、都解説得非常明瞭。这一篇論偉大芸術的特性；又明示種種誤謬發生的原因、我以為有許多説話適中現在中国芸術界的病根。)

上記引用文のうち、文頭から「而広及芸術上一切緊要問題」までの前半部分は、日本語版訳者の澤村寅二郎による「はしがき」の逐語訳である。⁽²⁹⁾ 逆に言うならば、その後が続く「この一篇は偉大なる芸術の特性を論じ、また誤謬の発生する様々な原因についても明示しており、多くの話が現在の中国芸術界の病根に的中すると思う」という一文は、当時の豊子愷の心情そのものであると言えよう。

モリスは工芸美術論と、その実践とも言うべき「アーツ・アンド・クラフツ運動」でよく知られており、前述の豊子愷の工芸美術に対する関心もモリスの影響が大きいと考えられる。モリスにとって芸術とは「人間の活動の一切」を含んだものであり、「人間活動の『全体性の回復・統一』」であり、日常生活における自己表現・自己実現であった。モリスはまた「真の芸術は労働における喜びを人が表現するところのもの」と考え、機械は「人間活動の『全体性』を破壊するもの」として、「道具と職人の世界」における人間活動の「全体性の回復・統一」を志向した。⁽³²⁾モリスの「生活の芸術化」論の背景には豊子愷も指摘したようにラスキンの思想が存在するが、それは具体的には「労働の人間化」論である。ラスキンの経済学は「科学や芸術を基礎に、それらを産業や消費生活の中に生かして人生を豊かにするための人間の行動の基準（倫理）とルール（法を含む）の体系」であり、「生きる手段」よりも「生きる力」が社会全体に広がることを目標としていた。⁽³⁴⁾

ラスキンやモリスは「労働の芸術化」「労働の人間化」による「生活の芸術化」を主張したが、それは人々が人間として「生きる力」を取り戻すことであり、その最終的な目標は「社会の進歩」にあった。「芸術と社会」の同時改革を目指す「アーツ・アンド・クラフツ運動」は、十九世紀末から英国のみならず世界各地で展開されたが、それは「小さな日常生活のための工芸運動」であると同時に、地球規模での「社会改革を目指すデザイン運動」でもあった。⁽³⁵⁾

豊子愷は芸術教育を通じて学生が「『美の世界』を発見する能力（発見『美的世界』的能力）」を養成し、その能力を実際の生活に適用して、自然や絵画を鑑賞するような気持ちで人生や世界を観賞し、生活を創造することを希望した。豊にとって、絵画や音楽は「小芸術品」であり、また「生活という大芸術品の副産物（生活的大芸術的副産物）」であった。豊はまた、「人生において何よりも第一にもつべきものは『興趣』であり、それがあって初めて喜んで仕事にたずさわれる（人生中無論何事、第一必須有『趣味』、然後能歡喜地從事）」、「この『興趣』とはまさに芸術であるが、『興趣』をまったくもたない機械のような人がこの世に存在するとは信じられない（這『趣味』就是芸術的。我不相信世間

有全無「趣味」的機械似的人」とも述べている。⁽³⁶⁾

この「興趣」と生活に関する豊子愷の説は、上述のラスキンやモリスらの「生活の芸術化」理念に、そして工芸美術品への深い関心は「アーツ・アンド・クラフツ運動」にそれぞれつながるものと言えよう。⁽³⁷⁾ これらの理念や運動は、最終的には社会の進歩や改革を目指していた。この意味でも、豊子愷は少なくとも以下の二点において影響を受けたと考えられる。

まず一つには、豊子愷の労働賛美であり、それに裏打ちされた民主主義思想である。豊子愷はたとえばミレー (Jean F. Millet, 1814-1875) が「下層生活」や「社会の暗黒面 (社会的黒暗面)」などを好んで題材としたことについて、その背景にはミレーの「革命的精神」があると述べ、「民衆を描き始めた (開始描写民衆)」ミレーは「力強い民主主義者 (力強的民主主義者)」であると賞賛する。⁽³⁸⁾ 豊はまたミレー、クールベ (Gustave Courbet, 1819-1877)、『ドミニエ (Honore Daumier, 1808-1879)』の三人は、それまでの「貴族的なロマン主義の芸術 (貴族的浪漫主義的芸術)」に代わって「民衆のために表現した (為民衆表現)」画家であるとしながらも、クールベは「外部から下層社会や職工の生活を描写 (従外部描写下層社会与職工的生活)」し、『ドミニエ』は「民衆生活の風刺的で滑稽な表現に終始した (専作民衆生活的风刺的滑稽的表现)」のに対し、ミレーは「民衆生活を賛美し、民衆を宗教化 (賛美民衆生活、把民衆宗教化)」し、「思想的要求から農夫や耕地を描いた (因思想的要求而描写農夫与耕野)」として、他の二人よりもはるかに高く評価している。⁽³⁹⁾

次に第二点としては、豊子愷の「物質文明」および「唯物的科学主義」に対する批判精神が挙げられる。豊は文革中に秘密裏に執筆した随筆「塘栖」において、「物質文明」に対する嫌悪を次のように吐露している。

豊は夏目漱石『草枕』の次の一節を翻訳し、冒頭を飾る。

汽車ほど二十世紀の文明を代表するものはあるまい。何百という人間を同じ箱へ詰めて轟と通る。情け容赦はない。

詰め込まれた人間は皆同程度の速力で、同一の停車場へとまってそうして、同様に蒸氣の恩沢に浴さねばならぬ。人は汽車へ乗るといふ。余は積み込まれるといふ。人は汽車で行くといふ。余は運搬されるといふ。汽車ほど個性を輕蔑したものはない。(豊子愷訳：像火車那樣足以代表二十世紀的文明的東西，恐怕沒有了。把幾百個人裝在同樣的箱子里驀然地拉走，毫不留情。被裝進在箱子里的許多人，必須大家用同樣的速度奔向同一車站，同樣地薰蒸汽的恩沢。別人都說乘火車，我說是裝進火車里。別人都說乘了火車走，我說被火車搬運。像火車那樣蔑視個性的東西是沒有的了。)⁽⁴⁰⁾

続けて、豊はまたこうも述べる。

この小説を翻訳した時、私はこの夏目先生の頑固さを笑わずにはいられなかつたが、同時に彼の氣持ちがよくわかつた。二十世紀において、これほど個性を重視し、これほど物質文明を嫌惡する人は、恐らくもないだろう。もしいるとすれば、それはこの私一人である。私自身も彼と同様な氣持ちなのである。(我翻譯這篇小說時，一面非笑這位夏目先生的頑固，一面體諒他的心情。在二十世紀中，這樣重視個性，這樣嫌惡物質文明的，恐怕沒有了。有之，還有一個我，我自己也懷着和他同樣的心情呢。)

豊は最後、次のように述べ、隨筆を終わらせている。

私は二十世紀の文明の産物である汽車を斷り、費用を惜しむことなく杭州まで客船に乗つていく。これは実のところ決して頑固だからではない。私を理解してくれるのは、ただ夏目漱石のみか。(我謝絕二十世紀的文明産物的火車，不惜工本地座客船到杭州，實在并非頑固。知我者，其唯夏目漱石乎。)⁽⁴¹⁾

以上、モリスやラスキンの豊子愷への影響についてみてきた。豊は「生活の芸術化」「アーツ・アンド・クラフツ運動」など芸術面においてのみならず、「労働の人間化」および社会改革などの思想面でも、モリスやラスキンらの影響を受けたと考えられる。

尚、豊子愷の労働賛美に関しては、五四新文化運動期に蔡元培らが主張した「劳工神聖」の影響も指摘されている⁽⁴²⁾。豊子愷は一九二二年の評論において、物質文明や科学主義の発達した「現実偏重国家（偏重実際的国家）」アメリカでは、国民は「機械的な無味乾燥した生活（機械的枯燥の生活）」を強いられると述べており、早い段階から既に科学偏重の近代文明に対する危惧の念をいだいていたことがわかる⁽⁴³⁾。

またモリスやラスキンらの思想は、五四新文化運動期の中国にも波及しており、それが何らかの形で豊に伝わった可能性も否定できない。ほかにも、李叔同は一九〇六年から一九一一年まで東京美術学校に留学しているが、同校幹事の岡倉天心（一八六二—一九一三）はイギリスで「アーツ・アンド・クラフツ運動」が最高潮に達していた一八八六年から八七年にかけて、同校の開校準備のために欧米視察に出かけている。開校の翌一八九〇年には美術工芸科が設置されるなど、「アーツ・アンド・クラフツ運動」の世界的な波は日本にも来ており、それが李叔同ら留日学生の芸術思想に影響を及ぼした可能性も考えられよう。

四、豊子愷の「東洋美術優位論」とクライブ・ベルの影響

本節では英国の文芸評論家クライブ・ベル (Clive Bell, 1881-1964) の芸術論を紹介し、その豊子愷への影響について論じたい。クライブ・ベルは一九〇六年から一九三〇年頃ロンドンで活躍したブルームズベリー・グループ (Bloomsbury Group) の一員である。同グループは十九世紀の古い道徳観念の批判と二十世紀の自由な文化の開拓を意図して、文芸批評家レズリー・ステイブンの長男トビー・ビィ (Thoby Stephen) のケンブリッジ大学時代の友人が中心となって形成された。クライブの妻ヴァネッサ (Vanessa) はステイブン家の長女で画家であり、同グループの主要メンバーの一人であった。同じく主要メンバーであったヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf, 1882-1941) は、ヴァネッサの妹である。彼らの他に、同グループには作家のフォースター (E.M.Forster, 1879-1970) や経済学者のケインズ (J.M. Keynes,

1883-1946)、美術批評家のロジャー・フライ (Roger Fry, 1866-1934) などがある。広義では哲学者バートランド・ラッセル (Bertrand A.W. Russell, 1872-1970) やジョージ・エドワード・ムーア (G.E. Moore, 1873-1958) も含まれる。尚、ロジャー・フライが教授として勤めていたスレイド美術学校 (The Slade School of Art) には、前節で取り上げたジョン・ラスキンも教壇にたつたことがあるようである。

一九一〇年クライブ・ベルは同じくブルームズベリー・グループの一員であるロジャー・フライと共同で、ロンドンのグラフィトン・ギャラリー (The Grafton Galleries) にて「マネと後期印象派の画家たち展 (後期印象派展)」を開催した。セザンヌ (Paul Cezanne, 1839-1906) やトッホ (Vincent van Gogh, 1853-1890)、トーギャン (Paul Gauguin, 1848-1903) の作品を軸にフォービズムや立体主義以前のピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) の作品などが展示された。フランスの新しい絵画はロンドンの芸術愛好者たちに新鮮な驚きを与え、展示会は成功裏に終わった。

クライブ・ベルは上述のロジャー・フライ、米国のクレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg, 1909-94) と並んで、現代のフォーマリズム (formalism) 概念を確立したとされている。このフォーマリズムとは内容よりも形式を重視し、色や形といった形式的要素から作品を解釈しようとするものである。ベルとフライは芸術家の意図や社会背景よりも、作品の視覚上の形式的特性によって作品を分析しようとしたのである。

このベルの芸術論について、豊子愷は雑誌『一般』(一九二八年七月)のセザンヌに関する項で紹介している。豊はこれも含めて、一九二八年二月から翌二九年六月まで、西洋美術に関する一連の論述を同誌に発表し、一九三〇年には『西洋画派十二講』として開明書店から出版した。同書は一般読者向けに写実主義から抽象絵画、ダダイスムまで西洋絵画の流派について解釈しているが、豊が巻頭で述べているように森口多里『近代美術十二講』(東京堂書店、一九二二年)、一氏義良『近代芸術十六講』(弘文社、一九二四年)、中井宗太郎『現代芸術概論』(不明)、板垣鷹穂『表現与背景』(改造社、一九二四年)、Richard Muther 著・木下李太郎 (太田正雄) 訳『十九世紀仏国絵画史』(日本美術学院、

一九一九年）などを参考に執筆されたものである。したがって『西洋画派十二講』において豊が紹介したベルの芸術論はベル本来のそれではなく、これらの評論家によって意識的・無意識的に変容されている可能性もある。しかしここで重要なのは、豊子愷がベルの芸術論に感銘を受け、その影響で豊自身の芸術論に変化が生じたということである。あるいは豊子愷は自らの芸術論を変化させるための理論的根拠として、ベルの芸術論を発見したという可能性もあろう。

以下、豊子愷が受容し、中国人読者に紹介したベルの芸術論について見ていきたい。まずベルのフォーマリズムにおけるキーワード「significant form」について、豊は「意味を表す形式（表示意味的形式）」であると述べ、それは「我々に美を感じさせる線の結合あるいは線と色彩の結合（使我們感到美的線条的結合或線条与色彩的結合）」であるが、「単なる技巧上の問題（僅属技巧上的問題）」ではなく「特殊な情緒の中で我々に美の感動を生じさせる結合（使我們在特殊的情緒中發生美的感動的結合）」なのだと説明する。⁽⁴⁵⁾

豊は続けて次のように言う。

一般の画家は往々にして無意識あるいは意識的に、絵画を「説明的」なものにしてしまう。鑑賞者もまた無意識あるいは意識的に、絵画に「説明」を求め、つまり彼らの関心は「何が描いてあるのか」に集中する。かれらは、このような「説明」の腕前の最も巧妙な絵画を喜ぶのである。（一般画家往往無意識或有意識地使絵画成為「説明的」。觀賞者也無意識或有意識地在絵画中要求「説明」。即他們的興味集中於「所描的為何物」。他們歡迎這種「説明」工夫最巧妙的絵画。）

しかし絵の純粹な関心や興味は決して「何が描いてあるのか」を連想する面白さにある訳ではなく、「どのように描いてあるか」という一点にある。その結果、「どうやって人に美を感じさせるか」という点がさらに重要な問題となったのである。しかしここで言う「美的」(aesthetic) は普通の「美的」(beautiful) の意味ではない。（然而純粹的面的感興決不在於「所描的為何物」的連想的興味上，乃在於「怎樣描表」的一点上。其結果「怎樣使人感到美」

的一事就成了更重要的問題。但這裡所謂「美的」(aesthetic)、「不是普通的」美的、(beautiful) 的意義。⁽⁴⁶⁾

豐子愷はまた、自然をありのままに描くことは自然美の「再現」に過ぎず、「significant form」こそが「我々に美の感動を生じさせる形態(使我們發生美的感動的形態)」の芸術家による新たな「創造」であると言う。

このような観点から、豊は「偉大なる芸術家」について次のように説明する。

我々は通常、往々にして屬性の感情や知識に囚われる。(我們在普通時候、往往被拘囚於屬性的感情及知識。)[「中略」しかし偉大なる芸術家は、事物に対してその純粹な形を認識することができる。(但偉大的藝術家、對於事物能認識其純粹的形。)[「中略」彼ら(訳者注：偉大なる藝術家)の目には、一切の事物はみなそれ自身の目的のために存在しているのであって、決して別の事物の手段として存在している訳ではない。即ち彼らは一切の先入観および連想から解脱して事物の本質を極め、事物を純粹な形態として認識する。(在他們眼中、一切事物皆為其自己的目的而存在、一切事物決不為別的事物的手段而存在。即他們能解脱一切先入觀及連想而觀照事物、把事物當作純粹的形態而認識。)⁽⁴⁷⁾

前述のように豐子愷のこの文章は元々、雑誌「一般」一九二八年七月号に掲載されたものであるが、この時期と前後して豊の芸術論にはいくつかの変化が見られる。まず中国画と西洋画に対する豐子愷の評価の転換である。一九二〇年代当初、豊は浙江省立第一師範時代に李叔同から受けた美術教育に基づいて、「西洋画とは宇宙における自然美を研究するもの(西洋画者、研究宇宙間自然之美者也)⁽⁴⁸⁾」であり、それには写生が不可欠だと述べる一方、臨画中心の中国画に対する評価は低く、西洋画重視の立場にあった。

ところが一九二七年の随筆「中国画の特色——画中有詩」では、豊は西洋画が事物の意義や価値よりも形状や色彩、位置、表情を重視する「目の芸術」であるのに対し、中国画は作者の思想や意義、主義を表現し、鑑賞者の「目(眼)」だけでなく「心」にも訴えるもので、絵画としては「正式でも、純粹でもない(非正式的、不純粹的)」が、「一般人の

自分（一般的我）は「生の哀楽（生的哀楽）」を表現する中国画に心惹かれると述べている。⁽⁴⁹⁾

以上から、一九二七年当時、豊子愷は既にベルの芸術論の影響を受け、題材よりも形式を重視する西洋絵画こそが正式で純粋な芸術であると認識していたが、その一方で豊個人の芸術的嗜好は西洋画から中国画へと転換していたことが明らかである。また「一般人の自分」という言葉から、芸術に対する学術的認識と個人的嗜好の矛盾を豊子愷が自覚していたと思われる。この矛盾を解消するためにも、豊子愷はベルの芸術論を援用している。これについて説明するにあたり、まず同時期における豊子愷のもう一つの大きな変化について以下論じたい。それはミレーに対する評価である。

前節で述べたように、豊子愷は当初ミレーを高く評価し、労働大衆を描くミレーは「力強い民主主義者」であり、作品の基調は「宗教の敬虔な感情」であると絶賛していた。⁽⁵⁰⁾ 豊子愷のこのようなミレー評価について、西楨偉氏は師李叔同、夏丏尊らの影響を指摘し、豊は「思想、人格に優れた画家として「中略」ミレーを受容したといえ」、また「扱う題材の内容と幅広さにおいて豊子愷とミレーの間には、類似性がより顕著に認められる」と述べている。西楨氏はまた「中国文人階級にとつては、忌避し、憐れむべきものであつても、褒めたたえるものではなかつた」労働を、豊子愷が一つのジャンルとして「優美さと情緒的な雰囲気」で描いたことについて、五四新文化運動期の蔡元培ら知識人の新たな労働観、竹久夢二の影響に加えて「農民画家」ミレーの感化が著しい⁽⁵¹⁾とも指摘する。

上述の『一般』における一連の美術評論においても、豊はミレーについて詳細に論じ、賞賛している（一九二八年三月「現実主義的絵画―写実派」）。ところが、そのわずか二ヶ月後に発表した同誌「外光描写的群画家―印象派画風と画家」では、ミレーら写実派に対する評価は一転し、彼らは写実的な目で自然に対峙しているが、実際には真の自然を見てはおらず「労働者、農民、田園を題材にして、画中で自己の民主的思想を宣伝しているのに他ならない（不外乎在取労働者、農民、田園為材料、而在絵画中宣伝自己的民主的思想而已）」と述べている。⁽⁵²⁾ この写実派への酷評と裏腹に、豊子愷はベルの芸術論に基づいてセザンヌら後期印象派を絶賛する。豊は「画家の主観的内心」を重視し、対象との相

似に拘泥しない後期印象派は東洋画的であるとも言う。⁽⁵³⁾

上述のミレー批判につづけて、豊子愷は次のように述べる。

数千年来、絵画の描写では常に what が重視され、how に関してはこれまで実際のところあまり注意してこなかった。印象派の画家はこの点を猛然と悟り、純粹明淨な目を開き、自然界の一瞬の印象を吸収し、この印象をキャンバスに直接描きだし、それが如何なる物なのか問わない。つまり「意義の世界」を忘れ、「色の世界」「光の世界」を静観した。その結果これまでの画題と画材を重視する絵画を転倒させ、色と光を描写する絵画を新たに創造したのである。(数千年来絵画的描写都是注重 what 的、至於 how 的方面、实在大家不曾注意到。印象派画家猛然地覺悟到這一点、張開純粹明淨的眼來、吸收自然界的刹那的印象、把這印象直接描出在画布上、而不問其為何麼東西。則忘却了「意義的世界」、而靜觀「色的世界」、⁽⁵⁴⁾「光的世界」、這結果就一反從前的注重画題与画材的繪画、而新創一種描写色与光的繪画。)

豊子愷のミレーら写真派に対する批判的意見と印象派への高い評価の背景に、ベルの芸術論が存在することは、上述の「what」「how」「意義の世界」「色の世界」「光の世界」などの言葉からも明白であろう。また豊子愷のミレー評価の変化については、第二節で述べたように豊の芸術観に大きな影響を与えた蔡元培、李叔同ら五四新文化運動期の知識人の啓蒙運動との関連からも少し述べておきたい。彼ら五四期の知識人にとって、自由と平等は啓蒙運動の重要なテーマであり、西楨氏の指摘どおり、豊子愷もまたこのような流れの中でミレーの人と作品を高く評価した。五四期の知識人にとって自由と平等の提唱は、労働者も視野においた上での、新たな生活を創造しようとする試みであった。しかし知識人と労働者の経済的・文化的格差はあまりに大きく、知識人が労働者を真に理解することには限界があった。豊子愷のミレー認識の変化の根底には、労働を賛美しながらも労働者の実情には近づきえない知識人たちの挫折感も反映されているのであろうか。

また上述の「外光描写的群画家—印象派画風与画家」には、豊子愷が一九三〇年代に展開する「中国美術優位論」の兆しが見られる。豊は「宗教、政治、主義の挿絵のよう（宗教、政治、主義的挿画似的）」な印象派以前の西洋画と中国画を比較すると、中国画は「実に『絵画』の真義に富んでおり、純正なる『芸術』に近い（实在富於『絵画』的真義、近於純正的『芸術』）」ので、「高遠な見識のある人々はほとんど西洋画を好まず、中国画を賞賛する（有高遠的識眼的人大都不歡喜西洋画而賞贊中国画）」であろうと述べている。また印象派は、題材よりも形式を重視する点において絵画芸術として正しいと言えるが、「この点は中国画においては以前から見られた（這一点在中国画中早已見到）」現象であり、「これは中国画が以前の西洋画よりも優れている点だと思う（這我想是中国画優於從前的西洋画的地方）」⁽⁵⁵⁾と云う。

ここで着目したいのは、豊子愷の中国画に対する評価の変化である。前述のように一九二七年の段階では、豊の個人的嗜好は題材重視の中国画に転換してはいたが、絵画としては形式重視の西洋画こそが正統であると認識していた。しかし一九二八年五月に発表した上述の「外光描写的群画家—印象派画風与画家」では、印象派は「how」を重視し、「画法」を主とし、「題材」を副とする（以「画法」為主而「題材」為副）⁽⁵⁶⁾するが、これは中国画では以前からのことだと述べており、中国画を形式重視の絵画と認識していることが明らかである。

つまり豊子愷は、中国画に対する認識を題材重視から形式重視へと転換させた訳であるが、それが如何に矛盾なく論じられたのか、以下、題材に関する豊の説明を挙げる。まず中国画を題材重視の芸術とする一九二七年の論述では、豊は次のように述べる。

中国画では花卉、鳥獸、昆虫、馬、石などを画材とするが、その題材の選択と取捨においては、常に一種の意見を表したり、あるいは一種の象徴的な意味を含んでいる。「中略」馬を描いても豚は描かず、石は描いても煉瓦は描かないのも、明らかに物の性質、品位に依拠して取捨しているからである。（中国画中雖也有取花卉、翎毛、昆虫、

馬、石等為画材的、但其題材的選択与取捨上、常常表示着一種意見、或含着一種象徵的意義。「中略」画馬而不画猪、画石而不画磚瓦、也明明是依拋物的性質品位而取捨的。⁽⁵⁷⁾

一方、中国画を形式重視とする一九二八年の論述では次のように述べている。

四君子—梅、蘭、竹、菊や山、水、石は従来、中国画における普通の題材である。同じく「蘭」を題材としても、各人各様の描き方がある。「中略」題材が同じであつても、画法は様々で異なる。(四君子—梅、蘭、竹、菊、山、水、石、向來為中国画中の普通の題材。同是「蘭」的題材、有各人各様の描法。「中略」題材尽管同一、画法様様不同。⁽⁵⁸⁾)

以上を比較すると、豐子愷がそれぞれの説を正当化するために、視点をどう変化させ、事実をどう取捨選択したか明らかである。たとえその論法が如何に強引であつたとしても、中国画の特徴および優越性に対する豐子愷の新たな発見には時代的意義が見られる。一九二六年に北伐戦争が始まり、一九二八年には中国が基本的に統一されるなど、1920年代後半は中華民族としての意識が高揚した時代と言えよう。これは、豐子愷が中国画を新たに発見し、また過度に評価したことの基本背景の一つと考えられる。そのほか、豐子愷は中国の伝統的な文人として、幼少から中国画に親しんできたことも背景の一つであろう。

前述のように、豐子愷の中国画に対する個人的嗜好と、西洋芸術に対する初期の認識との間には矛盾が存在したが、それは豊の芸術観の変化を促した要因でもある。このような変化を実現させる契機となつたのがベルの芸術論であつた。一九三〇年代に豐子愷が「東洋美術優位論」を全面的に展開していく背景には、豊のフォーマリズム理論の理解と受容、当時の時代背景、豊自身の矛盾と葛藤などが存在していたのである。

五. おわりに

以上、豊子愷の芸術観に影響を及ぼしながら、先行研究では取り上げられることの少なかったジョン・ラスキンとクライブ・ベルについて論じてきた。豊は芸術絶縁論や中国美術優位論など、自己の芸術論や民族再生に関する主張を展開する際に、彼らの思想および理論を援用したとも言えよう。

小論ではラスキンとベルについてのみ論じたが、欧米のみならず中国や日本でも朱光潜(1897-1986)や板垣鷹穂(1894-1966)など、豊子愷に影響を及ぼしながらも、これまであまり論じられていない思想家や芸術家は他にも存在する。また李叔同やリップス(Theodor Lips, 1851-1914)、厨川白村(1880-1923)など、既に多く論じられてきた思想家、芸術家についても依然不明な点が多い。豊子愷はそれらの思想家、芸術家の影響をいかに受けたのか、またそのような受容状況は中国および世界の歴史的状況とどのように関係しているのか、この点を今後の課題としたい。

尚、小論は2007年秋、韓国外国語大学で開催された「中国現代文学与韓中比較視野」国際学術研究会兼第三屆青年学者韓中文学比較国際学術研討会」での発表論文に微修正を加えたものである。

注

- (1) 各翻訳の出版年度、翻訳時期はそれぞれ以下のとおりである。
- ・厨川白村『苦悶の象徴』(上海商務印書館、一九二五年)
 - ・夏目漱石『草枕』(北京人民文学出版社一九五八年、一九七四年に秘密裏に再翻訳、未出版)
 - ・『源氏物語』(北京人民文学出版社、一九八〇―八三年、翻訳時期は一九六二―六四年)
- (2) 豊陳宝・豊一吟編『豊子愷文集七』(浙江文艺出版社・浙江教育出版社、一九二二年) 八五六―八六二頁。同文集について

は、以下「豊子愷文集卷数」とする。なお同附録では、芸術に関する豊子愷の著作を美術・音楽・翻訳に区分しているが、美術・音楽関係の著述も日本語による著作、翻訳を参考にしたもののがほとんどである。また翻訳も全訳ではなく、当時の中国の状況に合わせた抄訳・翻案である。

- (3) 豊子愷の芸術観に影響を及ぼした中国の文化人・芸術家に関しては、楊曉文「豊子愷研究」(東方書店、一九九八年)第三部第一章「豊子愷の芸術教育論」、西槿偉「中国文人画家の近代―豊子愷の西洋美術受容と日本」(思文閣出版、二〇〇五年)第一章「西洋美術受容の高潮期」などに詳しい。

- (4) 楊曉文、前掲書、二〇六―二一〇頁。

- (5) 吉川榮一「蔡元培と近代中国」(中国近現代文学研究会、二〇〇一年)二一四―二二四頁。

- (6) 豊子愷「先器識而後文芸―李叔同先生の文芸観」『豊子愷文集六』五三三―五三六頁。

- (7) 豊子愷「教師日記」(万光書局、一九四四年)一五五頁。

- (8) 豊子愷「桂林芸術講話之二」『豊子愷文集四』一九頁。

- (9) 豊子愷「未来的国民―新校」『豊子愷文集五』六六四頁。

- (10) 豊子愷、前掲「教師日記」一五五頁。

- (11) 李叔同「李息翁臨古法書」(開明書店、一九二九年)所収。林子青編著「弘一法師年譜」(宗教文化出版社、一九九五年)一七六頁から引用。

- (12) 豊子愷「我與弘一法師」『豊子愷文集六』三九九―四〇一頁。

- (13) 馬一浮「書札 豊子愷(9)」『馬一浮集 第二冊』(浙江古籍出版社、一九九六年)五六九頁。

- (14) 馬一浮「書札 豊子愷(12)」同上、五七二頁。

- (15) 豊子愷、前掲「教師日記」一〇一頁。

- (16) 厨川白村、中井宗太郎については、それぞれ以下に詳しい。楊曉文「豊子愷と厨川白村―『苦悶の象徴』の受容をめぐって―」『日本中国学会報 第五十七集』二〇〇五年、二〇九―二二五頁。西槿偉、前掲書、第七章「豊子愷が見た西洋近代画家」。

- (17) 豊子愷 前掲「教師日記」三三―三三三頁。

- (18) 豊子愷「工芸実用品与美感」『豊子愷文集二』六二頁。

- (19) 豊一吟『瀟洒風神 我的父親豊子愷』（華東師範大学出版社、一九九七年）一三三—一三七頁。
- (20) 豊子愷「勞者自歌」『良友（半月刊）』第九三期（一九三四年九月一日）。
- (21) 豊子愷「工藝術」『豊子愷文集四』五二頁。
- (22) 同上、五一頁。
- (23) 豊子愷「近世芸術教育運動」『豊子愷文集四』五五頁。
- (24) 豊子愷『西洋美術史』（開明書店、一九二八年）所収。『豊子愷文集二』二七四—二七五頁より引用。
- (25) 西楨偉、前掲書、四二頁。
- (26) 豊子愷『西洋画派十二講』（開明書店、一九三一年）所収。『豊子愷文集一』三三八頁より引用。
- (27) 豊子愷、前掲『西洋美術史』所収。『豊子愷文集一』二七四頁。
- (28) 豊子愷「使芸術偉大的真的性質」『東方雜誌』第二〇卷第四号（一九三三年二月二五日）七五頁。
- (29) 西楨偉、前掲書、七二頁、九二頁。
- (30) 豊子愷、前掲「使芸術偉大的真的性質」七五頁。
- (31) 豊子愷の引用部分に相当する箇所は以下のとおりである。
 「近世画家」前後五巻はラスキンが自分の崇拜してゐた風景画家ターナーを弁護する為め、美術の根本原理を説明したものであつて、就中第三巻は単に絵画と言はず広く芸術全般に亘つた緊要な諸問題を論じ、「以下省略」。
- (32) 澤村寅二郎「はしがき」（ジョン・ラスキン著、澤村寅二郎訳『美術と文学』有朋堂書店、一九一三年）。
- (33) 後藤宣代「グロバリーゼーションと文化・芸術——生活の芸術化」の発展諸段階と二一世紀への展望——『経済科学通信』No.105（二〇〇四年八月）四三、四五頁。
- (34) 池上惇「生活の芸術化 ラスキン、モリスと現代」（丸善ライブラリー〇九三、一九九三年）一九九頁。
- (35) 堀田真紀子「生活の芸術化—ジョン・ラスキンの経済学を手がかりにして」北海道大学『大学院国際広報メディア研究科・言語文化部紀要』四七巻（二〇〇四年）一一五頁。
- (36) 豊子愷「關於学校中の芸術科—読」『教育芸術論』『豊子愷文集二』二二八—二二九頁。
- (37) デザイン史フォーラム（藤田晴彦責任編集）『アーツ・アンド・クラフツと日本』（思文閣出版、二〇〇四年）四頁。

(37) 尚、豊子愷の「興趣」に関しては、同じく中国で「生活の芸術化」を主張した周作人や林語堂との関連などから詳細に論じ
るべきではあるが、小論では割愛し、今後の研究課題としたい。豊子愷の「興趣」および周作人、林語堂らとの関係について
は、Jeremie R. Barme “An Artistic Exile: A life of Feng Zikai (1898-1975)”, University of California Press, 2002. pp. 121-127 に詳し
く。

- (38) 豊子愷、前掲『西洋画派十二講』所収。『豊子愷文集一』三三五頁。
- (39) 豊子愷、前掲『西洋美術史』所収。『豊子愷文集一』二二二—二二三五頁。
- (40) 豊子愷「塘栖」『豊子愷文集六』六七三—六七五頁。夏目漱石『草枕』(岩波文庫、二〇〇四年)一七二頁。
- (41) 同上、豊子愷、六七三—六七五頁。
- (42) 西楨偉、前掲書、七九頁。
- (43) 豊子愷「芸術教育の原理」『豊子愷文集一』一一—一五頁。
- (44) 豊子愷、前掲『西洋画派十二講』所収。『豊子愷文集一』三二六頁。
- (45) 同上、三九六—三九七頁。
- (46) 同上、三九七頁。
- (47) 同上、三九八頁。
- (48) 豊子愷「忠実之写生」『豊子愷文集一』五一—〇頁。
- (49) 豊子愷「中国画の特色——画中有詩」『豊子愷文集一』三四—三八頁。
- (50) 豊子愷、前掲『西洋画派十二講』所収。『豊子愷文集一』三三五、三四〇頁。
- (51) 西楨偉、前掲書、七〇—七九頁。
- (52) 豊子愷、前掲『西洋画派十二講』所収。『豊子愷文集一』三六四頁。
- (53) 同上、三九一頁。
- (54) 同上、三六四頁。
- (55) 同上、三六四頁。
- (56) 同上、三六三—三六五頁。

- (57) 豊子愷、前掲「中国画的特色——画中有詩」三六頁。
- (58) 豊子愷、前掲『西洋画派十二講』所収。『豊子愷文集一』三六四頁。