

民国期における「子愷漫画」の流行——新興都市大衆と豊子愷——

大野 公賀

一 はじめに

「子愷漫画」とは一九二〇年代前半から七〇年代にかけて上海を中心に活躍した芸術家、豊子愷（一八九八—一九七五）の絵画作品に対する総称である。その画風は現在、我々が認識する所謂「漫画」とは大いに異なり、むしろイラスト的である。しかし『文学週報』主編の鄭振鐸が「子愷漫画」の名称で豊子愷の作品「燕婦人未帰」を同誌一九二五年五月号に掲載し、同年十二月に最初の画集『子愷漫画』（文学週報社）が出版されて以来、「子愷漫画」という名称は広く定着した。そもそも中国において「漫画」という名称が普及したのも、この時からである。そのため豊子愷は現在でも「中国漫画の鼻祖」として広く知られている。¹⁾

豊子愷の漫画が学校機関誌などを除いて、一般に広く紹介されたのは一九二四年七月のことである。一九二二年末、豊子愷は日本への十ヶ月ほどの留学を終えて帰国し、一九二二年からは浙江省立第一師範学校時代の恩師夏丏尊の紹介で、浙江省上虞県白馬湖の春暉中学で美術と音楽の教師をしていた。夏丏尊や同僚の朱自清らは早くから豊子愷の漫画の才能に注目し、豊は彼らの激励をうけ漫画を描き続けていた。朱自清は一九二四年に同校を退職し、同年七月に兪平

伯らと北京で雑誌『我們的七月』を創刊、同創刊号に豊の作品「人散後、一鈎新月天如水」を掲載した。それまで中国の現代画家に関心の薄かった鄭振鐸が『文学週報』に豊子愷作品を掲載したのも、この作品に深く感銘を受けたためである。⁽²⁾

豊子愷はまた文学研究会に所属し、一九二六年ごろから文学研究会や開明書店系の雑誌に随筆や、翻訳を数多く発表している。一九二〇年代半ば、豊が漫画と随筆を携えて出現すると、その作品は「芸術と生活の接近」⁽³⁾を渴望していた都市の新興大衆に瞬く間に受け入れられた。豊は当初、音楽や美術の教員をしながら創作活動に従事していたが、一九三〇年には自ら創設に関わった立達学園の校務委員を除く一切の教職を退き、一九三三年にはその校務委員も辞職している。それ以降、建国までの期間、豊子愷は抗戦期に避難先の大学や師範学校で臨時の教職についた以外にはすべての定職を離れ、挿絵を含む漫画や随筆、翻訳などの収入でその生計を維持していた。一九三〇年代以降、豊子愷が主として稿料で生活していたという事実は、豊の漫画家・随筆家としての地位が当時、既に確固たるものであったことを意味している。

豊子愷の活動拠点は、正式に芸術活動を開始する一九二〇年代前半の数年間および一九三七年から四六年までの避難期間を除き、基本的には当時の中国最大の都市上海であった。一九三三年春に故郷の浙江省崇德県石門湾（現在の浙江省桐郷市石門鎮）に、随筆の書名でも著名な邸宅「縁縁堂」を構えて以来、豊は一九三七年冬までの約四年間は同地と杭州で生活していたが、雑誌への寄稿など活動の拠点はこの間も依然として上海にあった。

豊子愷という多才な芸術家の出現と活躍の背景として、一九二〇年代から三〇年代末までの民国期中期における上海の経済的・文化的繁栄、そしてそれにもなう新たな都市大衆の勃興は無視できない要素である。小論は、民国中期における「子愷漫画」の流行に着目し、それを可能にした新興都市大衆の存在、そして彼らの文化の形成と発展に豊子愷が果たした役割に注目するものである。

二、豊子愷漫画の独自性

一九二五年、豊子愷は理想教育の実現を求めて、春暉中学の夏丐尊、匡互生、朱光潜らと上海にて立達学園を創設する。豊子愷の上海生活の始まりである。同年三月、豊らは立達学会を発足させるが、同会には立達学園の関係者以外にも同校の教育理念に賛同する章錫琛や鄭振鐸、葉聖陶らも参加していた。同年五月、鄭振鐸は豊子愷を『文学週報』の上海特約執筆者として迎えた。同五月号に「子愷漫画」の名称で豊子愷の作品「燕婦人未帰」を掲載したのは前述のとおりである。また同年十二月には文学週報社から豊子愷の最初の漫画集『子愷漫画』が出版された。その他一九二四年、二五年に出版された朱自清の散文集『踪跡』、俞平伯の詩集『憶』の表紙や挿絵を手掛けたこともあって、豊子愷の作品と「漫画」という名称は瞬く間に普及した。

一九二七年には当時の代表的漫画家である張光宇や黃文農、葉淺予らにより中国で最初の漫画団体「漫画会」が組織され、翌二八年には漫画専門雑誌『上海漫画』が出版された。同誌は当時の代表的漫画雑誌であり、中国漫画史上でも重要な位置を占めている。⁽⁴⁾ところが「中国漫画の鼻祖」である豊子愷は同誌に投稿しておらず、「漫画会」にも参加していない。豊子愷とそれ以外の漫画家はその後、抗戦期の一時期を除いては、ほとんど活動の軌を別にしていく。彼らの相違は漫画の題材や発表媒体、読者層などにも明らかである。豊子愷と伝統的文人との間にもまた同様な相違が存在する。これらの相違について考察することは、即ち子愷漫画の独自性について考察することに他ならない。

まず豊子愷は自分が「中国漫画の鼻祖」と称されることを、どのように認識していたのだろうか。豊は隨筆「漫画創作二十年」において、自分の作品が「子愷漫画」と称されるに至った経緯を説明し、「自分では自分自身が中国漫画の創始者とは考えられない。ただ漫画という二文字が、自分の本に使われたのが最初ということだけは認める」と述べている。豊はまた同隨筆のなかで、かつて少年時代、『太平洋画報』に掲載された陳師曾の略筆画に感銘を受けたと述べ、

それこそが中国漫画の始まりであるとしている。⁽⁵⁾

では豊子愷は果たして自分の作品を「漫画」と認識していたのだろうか。豊は前出の随筆「漫画創作二十年」の中で、日本から伝来した「漫画」という名称は、中国では墨と筆で簡潔に描かれた情緒的な「速成画」「即興画」と、風刺性や時事性の強い「cartoon」「caricature」という二種類の絵に用いられているが、「漫」という文字は「随意」という意味であり、随意に描いた絵を漫画と呼ぶのであれば、前述の二種類の絵も自分の絵とともに漫画と呼んでも構わないと述べている。⁽⁷⁾ 豊子愷はまた「子愷漫画」の名称が既に定着した一九二六年の随筆「音楽と文学の握手」の中で、自分の絵が「漫画」と称されることに同意しながらも、一方で自分自身は「詩画」と称していると記している。⁽⁸⁾ 豊子愷にとって漫画は、随筆とは表現方法が異なるだけで感性という面では同一の存在であった。豊子愷は自己の絵は所謂「漫画」の中でも特殊なものと認識し、その文学性を強く意識していたのであろう。

豊子愷漫画における文学性はまさに子愷漫画の独自性であった。以下、豊子愷と当時のその他の漫画家、伝統的文人



〔図1〕

豊子愷「道無書，卻有書中意。排幾個，人人字」、豊陳宝等編『豊子愷漫画全集 卷八：絵画詩歌』北京・京華出版社、1999年、24頁。尚、同漫画全集には1999年版と2001年版があるが、編集者、出版社は同一であるため、以下図版の引用に際しては出版年数のみを記載する。（初出：豊子愷『子愷漫画』上海・文学週報社、1925年）詞：辛棄疾『玉孫信・調陳萃叟』。

らとの相違について漫画の題材や発表媒体、読者層、経歴などから見ていきたい。まず題材について、豊子愷は主として「古典詩詞」〔図1〕や「兒童」〔図2〕「一般大衆」〔図3〕を描いた。これらはいずれも、他の漫画家や伝統的文人がそれまであまり描くことのなかった題材である。豊子愷は中国の古典文化の精髓や、それま

に当時の漫画家は、限られたごく一部の愛好者だけに作品の鑑賞を許した伝統的文人とは大いに異なっている。これについて豊子愷は一九三三年の随筆で、世界の芸術の趨勢は「少数の人間の賞玩品」から「多数の人間が享受する大衆芸術」へと向かっていると述べている。⁽¹⁰⁾



〔図3〕
豊子愷「冬夜工畢」、前掲『豊子愷漫画全集三：学生相』2001年、113頁。（初出：豊子愷『雲霓』上海・天馬書店、1935年）



〔図2〕
豊子愷「無題」、『豊子愷漫画全集 卷一：児童相』1999年、19頁。（初出：豊子愷『子愷画集』上海・開明書店、1927年）

で取るに足らないと思われるきた瑣事、子どもや労働者など一般の人々を現代的画風によって平易かつ簡潔に表現した。豊子愷のこのような題材と作風について、豊とは一九二〇年代初期、白馬湖春暉中学以来の友人である朱光潜は「彼の絵は極めてありふれた日常的なものであり、描く世界も描き方も珍奇なものでも古めかしいものでもない。ところが、その一般的な中に深遠な趣がある」と称賛している。⁽¹¹⁾

次に作品の発表媒体であるが、当時の漫画家は、新聞以外は一般的に漫画雑誌に投稿していたのに対し、豊子愷は主に文学系雑誌に投稿していた。マスメディアを通じて、不特定多数の愛好者・読者に作品を提供するという意味において、豊子愷ならば

朱自清と俞平伯の主編による『我們的七月』に掲載された作品が『文学週報』主編の鄭振鐸の関心をひきおこし、結果として広く世に知られるようになったのは前述のとおりである。それ以降も豊子愷の漫画は主として『小説月報』や『論語』『太白』などの文学誌に掲載された。豊の漫画集を出版したのも、文学週報社や開明書店など文学系出版社であった。豊子愷は上述の諸雑誌や立達学会の雑誌『一般』『開明』などに、漫画以外に随筆も寄稿していた。作者である豊子愷自身にとって漫画と随筆は本質的に同様な存在であり、その発表媒体もほぼ同一であることから、豊子愷の漫画愛好者と随筆愛読者はかなり重複していると考えられる。

以下、豊子愷の漫画・随筆が発表された出版物の性質から、子愷作品の愛好者層を検討する。豊子愷の作品を掲載したのは主として、開明書店の出版物と『論語』『人間世』『宇宙風』など小品文専門誌の二種類である。

開明書店は一九二六年八月に上海で設立されたが、同書店の関係者の多くは立達学会の会員でもあった。立達学会を通じて、豊子愷は開明書店と密接な関係にあった。一九二八年に開明書店が有限会社化した際には豊は理事に選出されている。同書店の編集業務は主として夏丏尊や葉聖陶が担当したが、豊もまた一九二九年に編集者に任命されている。開明書店は「書籍の思想性」を非常に重視しており、広範な青年層を対象に新道德と新文化の伝達を意図して、文芸書や青年の修養のための読み物、教科書などを出版した。同書店の多くの図書は読者の歓迎を受け、どれも売れ行きは順調であった。開明書店は読者に「精神的産物」たる図書を提供し、彼らの精神的需要を満足させた。⁽¹⁾ 豊子愷の著作の大半も同書店から出版されている。豊はまた開明書店の出版物にかなりの表紙や挿絵を提供している。開明書店の理事、編集者そして寄稿者として、豊子愷は同書店の出版物を通じて青年読者に大いなる啓蒙を与えたのである。

豊子愷が作品を発表したもう一種類の主要出版物は林語堂を中心とする小品文専門誌である。林語堂とその読者について、陳思和は次のように論じている。

三十年代に一世を風靡した林語堂は現代都市文化における、ある特殊な読者市場を開拓した：知識分子のエリート

文化とエロティシズムを追求する野卑な文化との間には、「高雅」な生活趣味を追求する大量の市民階層の文化が存在していた。⁽¹²⁾

林語堂による小品文専門誌の重要な寄稿者として、豊子愷はこの種の読者市場にも少なからぬ作品を提供している。

豊子愷の言葉を借りるならば、彼の読者は今日の「資本主義的な商業大都市」に暮らす「大衆」である。⁽¹³⁾ この「大衆」とはあくまでも上海のような大都市に暮らす新興の「大衆」を意味していたが、彼らの特徴は経済力と一定の知的水準を有し、自分たちの文化と精神面での満足を追求した点にある。豊子愷の読者は豊の作品が掲載される文学誌や豊の作品集を講読し、鑑賞しうる都市の中間市民階層であった。

最後に豊子愷の経歴上の主要な特徴として、豊自身もまた上述のような都市の新興大衆の一員であったことを指摘しておきたい。豊子愷は一九一四年から一九一九年まで、教師の水準の高さで全国的に有名であった浙江省立第一師範学校に学び、夏丐尊や李叔同ら第一級の学識者から文学や音楽、西洋画など西洋式教育を受けた。一九二一年には西洋画の知識と技術を向上させる目的で、わずか十ヶ月ほどではあるが日本に私費留学している。豊子愷は日本では当時の流行画家竹久夢二の作品とそれに代表される大都市東京の大正文化に魅了され、所謂「西洋画」の創作からは次第に離れていくが、豊子愷の漫画の基本には正式な学校教育で習得した西洋画が存在していた。豊子愷は一九一三年制定の新学制に基づいた洋式教育を通じて中等レベルの文化水準に到達し、教職を経て職業文人としての基礎を築きあげた。豊はまた東京・上海という大都市の文化も吸収している。豊子愷は自分自身もまた都市新興大衆の一員として、彼ら大衆の感情と生活を正しく理解していた。これこそ豊の作品が都市新興大衆に受け入れられた主要な原因であろう。

以上から豊子愷漫画の特徴として以下の二点が指摘できる：第一に漫画自体の特徴として、題材が独特かつ新鮮で、内容に文学性と思想性が見られること、第二には読者が都市の新興大衆すなわち中間市民階層であること。換言すると、一九三〇年代の上海には自らの生活様式に基づく情感と論理とを語る、自らの文化を必要とする都市大衆が存在し、豊

子愷はまさにこれから新興都市大衆のために彼らの生活に接近した芸術と文化を提供したのである。

三、豊子愷と竹久夢二

以上、豊子愷漫画の独自性について考察した。本章では豊子愷に漫画創作の契機をもたらした日本の芸術家、竹久夢二（一八八四—一九三四）との関係について論じたいと思う。竹久夢二の絵について、豊子愷は一九三三年末の随筆「絵画と文学」の中で、それまでに見た絵のうちに「最も印象深く、忘れることのできない絵」だと述べている。それは豊子愷が一九二一年の日本留学中に、東京の古本屋で偶然手にした『夢二画集 春の巻』の中の一枚の絵「クラスメート」である。かつての女学校同級生の結婚後の著しい境遇差を描いたこの絵の「造詣の美」と「詩的意味」に、豊子愷は「放心」する程の衝撃を受け、竹久夢二に倣って自らも同じテーマの作品を制作したと述べている〔図5〕^{〔14〕}。

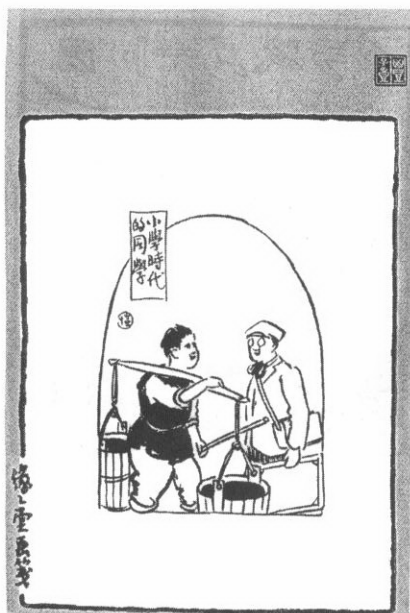


〔図4〕
竹久夢二「クラスメート」『夢二画集 春の巻』東京・洛陽堂、1910年。

豊子愷は上記の他にもいくつかの随筆で竹久夢二に言及し、

日本の代表的漫画家として紹介している。そのため、今までも竹久夢二の豊子愷への影響を指摘する研究者は多い。しかしその関心は主に構図や題材、画法など芸術的側面に集中している。確かに豊子愷は竹久夢二の絵に西洋画と東洋的詩趣の融合を見出し、それを自己の創作理念とした。^{〔15〕}その他、豊子愷は竹久夢二の抒情画に内在するリベラルな社会批判精神にも大いに影響を受けている。

まず豊子愷の芸術認識という点から論述したい。前述のように、豊子愷は漫画と随筆は手法の異なる同一の芸術として認識



〔図5〕
豊子愷「小学時代的同学」、前掲
『豊子愷漫画全集二』195頁。（初
出：豊子愷『学生漫画』上海・開明
書店、1931年）

西洋画と中国画の双方にこのような不満感をいだいていた豊子愷にとって、現代的な構図で現代人の生活、感情を描き出した竹久夢二の作品は、どれほど新鮮に写ったことであろう。豊子愷は竹久夢二作品の詩趣、即ち文学性について次のように述べている。

竹久夢二は彼以前の漫画家が主題としてきた滑稽や諷刺ではなく、「深遠で厳肅な人生の味わい」をもつばら描いており、その作品は「漫画」と称するよりもむしろ「声なき詩」と称するべきである。⁽¹⁸⁾

竹久夢二自身も自分の絵について、『夢二画集 春の巻』で「私は詩人になりたいと思った。（中略）ある時、私は文字の代りに絵の形式で詩を画いて見た」と述べている。⁽¹⁹⁾ 豊子愷の竹久夢二作品に対する認識は、自己の漫画を「詩画」と称する自己認識と一致している。竹久夢二作品を見た時、豊子愷はまさに自分の求めていた新たな芸術形式と出会えたように感じたのではないだろうか。

しており、絵画には文学が、そして文学には絵画が存在すべきであると考えていた。しかしそれまで豊子愷が学んできた西洋画の多くは文学と関係のない「純粋的な絵画」であった。一方、伝統的中国画には題材の意義や思想が文学の領域にまで及ぶ「文学的絵画」が多かった。⁽¹⁶⁾ しかし、現代の中国画であっても、そこに描かれるのは「古代社会の現象」ばかりで、現代人の「人生の悲しみと喜び」は描かれてはいなかった。⁽¹⁷⁾

また豊子愷は竹久夢二作品の題材に啓発を受け、自らもそれまでの画壇では題材にされえなかった日常生活や一般人を描いた。豊子愷は中国画に関しても、現代の中国画では題材を古代社会の人間や現象に限定するのではなく、現代の生活を描くべきだと主張している。⁽²⁰⁾ その理由として、豊子愷は現代社会において人々は「芸術と生活の接近」を渴望しているからだと述べている。⁽²¹⁾ これは前述のように、当時の中国の都市部において「芸術と生活の接近」即ち日常的な消費文化を求め、それを享受しうるだけの経済的安定と文化的素養をもった大衆の存在を意味している。

次に豊子愷が竹久夢二から受けた精神的影響について述べたい。豊子愷が初めて見た竹久夢二の作品集『夢二画集 春の巻』には、恋愛や青年期の憂鬱、児童の感情などを描いた作品が多い。豊子愷はその中でも、人生の不平等や女性の運命の儚さを描いた「クラスメート」にもっとも衝撃を覚えている。そのことから、豊子愷が単に芸術面のみならず思想面でも竹久夢二の影響を受けたと推測することができよう。

竹久夢二は現在では、その女性遍歴や放浪癖とあいまって、甘美な美人画と詩の印象が強い。かつて明治社会主義者たちの結社である平民社に参加し、その機関誌の『直言』や『日刊』平民新聞』などで活躍していたことは一般にはあまり知られていない。しかし近年の研究では、竹久夢二が平民社時代以降もその批判精神を保ちつづけていたことが指摘されている。例えば一九二三年の関東大震災の直後、竹久夢二は『東京災難画信』を発表しているが、それに関してひろたまさは「大震災に乗じて大杉栄夫妻とその甥を暗殺し朝鮮人を虐殺した」支配権力者と、またそれに追従して目の前に起っていることの真相を疑うすべを知らぬ民衆への、抗議「でもあった」と述べている。⁽²²⁾ また一九一六年のエロシエンコとの水戸への講演旅行や、晩年のナチズムや日本軍国主義への反発、一九三二年のドイツ旅行中にユダヤ人の脱出を援助したことなどからも、平民社時代の「反骨」精神がその後も貫かれていた可能性は高い。⁽²³⁾ 竹久夢二のこのような批判精神は、一九一〇年代大正期の日本社会に出現した新しい都市大衆文化、特にその特徴の一つである人道主義に根ざすものといえよう。

この都市の新興大衆文化は、竹久夢二と豊子愷という場所も年代も異なる二人の芸術家の出現と流行にともに不可欠な存在であった。⁽²⁴⁾次に都市大衆文化という観点から、竹久夢二が活躍した大正期の東京と豊子愷の民国中期の上海について述べたい。

大正期、東京のような都市を中心に所謂「大正文化」が展開されたが、その特徴としては「個人主義」と「消費生活的文化」の二点が指摘できる。「個人主義」とは個人としての自覚や内面の充実を追求する理念で、明治期の「富国強兵」的な国民主義に対抗するものである。同様に「人道主義」や「教養主義」のような西欧近代思想が広く浸透した。竹久夢二の批判精神もこの流れを汲むものである。一方、「消費生活的文化」とは明治期の「殖産興業的文明」に対抗する概念で、よりよい生活への志向を意味していた。この二つの特徴から浮かび上がるのは、「思想芸術を教養として身につけ、趣味娯楽を楽しむ」ことのできる「都市中間階級」の存在である。彼ら都市の新興大衆は「彼ら自身の文化」として都市大衆文化をもつようになったのである。⁽²⁵⁾

都市大衆文化の成立と発展とは即ち文化の大衆への解放を意味するが、その背景として「文化の産業化」が指摘できる。文化を産業化させた主要条件として、南博は「大衆の教育とコミュニケーションへの欲求」「大衆の購買力の上昇」そして西洋で開発された「テクノロジーの移入」の三点を指摘している。⁽²⁶⁾

まず大衆の教育については、明治五年（一八七二年）の学制頒布によって開始された学校教育が順調に発展し、明治二四年（一八九一年）には小学校就学率は男女あわせて五〇%を越え、明治四二年（一九〇九年）には九八%に到達していた。⁽²⁷⁾基本的な読み書きの能力を備えた大衆が明治期の学校教育によって作り出され、大正期に文化の産業化の基盤を支えたのである。また明治三七年（一九〇四年）の日露戦争の勃発以降、国民の間では新聞や実況映画を通じて、世界の状況を知りたいとの欲求が芽生えた。

次に大衆の購買力であるが、日露戦争以降の軍拡とそれを支える経済建設がきっかけとなり、大正三年（一九一四年）

から大正七年（一九一八年）にかけての第一次世界大戦による大戦景気によって一般大衆の経済水準は決定的に向上した。

文化の産業化の第三番目の条件である「テクノロジーの移入」とは「輪転機、通信機、写真、映画、録音技術、鉄道など新しいコミュニケーション手段の移入」であるが、それにより「大量で安価な文化の生産と分配」が可能になった。⁽²⁸⁾

上述のように竹久夢二の活躍した大正時代の東京では、文化の産業化のための三条件が整い、その実現に成功していた。次にこの三つの条件から、豊子愷が活躍した民国中期の上海について考察したい。

まず当時の教育水準であるが、一九三〇年の上海の義務教育における就学率は五七・九%とかなり高い。それに対して、意外にも同年の北京の就学率は一六・五%で、全国平均を五・六%も下回っている。⁽²⁹⁾しかしその一方で北京は、辛亥革命から五四時期にかけて最高の文化水準にあった歴史からか、大学・専門学校など高等教育機関の在校生数は一九三一年段階で一、〇〇〇名弱である。この数字は上海より一、〇〇〇名ほど劣るものの、その差は義務教育のそれほどではない。当時の北京と上海の中等教育の普及水準には明らかな差異が存在する。一九三〇年当時、北京と上海の中等教育機関の在校生数はそれぞれ一七、二六五名（全国第一位）と三二、九四二名（全国第六位）である。⁽³⁰⁾上海の数字は北京の約二倍である。以上から、一九三〇年代の北京では一九二〇年代当時のまま、限られた一部のエリート層が高度な文化を享受していたのに対し、上海では都市の経済的繁栄を背景に、中等以上の教育水準を有し、自分たちのための独自の文化を求める広範な大衆が出現していたと考えられる。

次に大衆の「コミュニケーションへの欲求」について新聞発行数から考察したい。一九二〇年代、出版物の流通量に「革命的变化」が生じた。当時、五四運動の成果が全国に普及し、国民革命期へと進むにつれ新聞の発行数も増加した。上海の代表的新聞『申報』の発行数は一九二二年、二五年当時それぞれ四五、〇〇〇と一〇〇、七一〇であったが、二六

年には一挙に増加し一四一、四四〇となる。一九二〇年代中期のこのような変化は大衆の「コミュニケーションへの欲求」に基いている。これはまた新聞の発行という概念自体に「同人新聞から商業新聞へ」という変化が生じたことを意味していた。商業的観点から論ずるならば、これは「不特定多数の読者を対象に、できるだけ多くの出版数を目的とする」新たな出版形式の誕生であつた。⁽³¹⁾

文化産業化の第二番目の条件は「大衆の購買力の上昇」である。一九二九年の世界恐慌は中国にも波及し、国内では大規模な内戦も発生したが、国民革命後に国民党による沿海部の経済建設が急速に進んだ結果、大量の中産階級が出現していた。上述の中等以上の教育水準を有する大衆も、この階層に属する。一九二八年に国民党が首都を南京に遷し、上海を特別市に指定すると、上海は一九三〇年代には未曾有の繁栄を謳歌することとなった。南京に近いことに加えて、政府が「ニュータウン大上海建設計画」を打ち立てたことから、上海経済は国民政府の支柱となつたのである。そのため上海では、依然として大量の消費をともなう経済的繁栄が維持されていた。⁽³²⁾

当時上海の都市大衆は街の各所に林立する大小のダンスホールやカフェ、映画館などの娯楽所に競つて現れた。特に映画は新種の習慣的娯楽となっており、映画館には上海の老若男女が集つた。当時、魯迅もまた映画鑑賞を好み、ほぼ毎週のように家族とハイヤーでハリウッド映画を見に出かけていた。これについて藤井省三は次のように指摘している：

「反体制作家、魯迅が職業作家として中産階級の暮らしを享受していた事実は、一九三〇年代上海で近代的市民社会が一部であるにせよ実現されつつあったことをよく物語る。」⁽³³⁾

百貨店も娯楽所の一つとして都市大衆を引き寄せた。たとえば先施、永安、新新、大新公司といった四大百貨店は屋上に娯楽セクターを開設したが、それは地方からの来訪者のみならず上海在住者にとっても憧憬の場所であつた。また先施公司では一部の上客に対して車での送迎サービスを行っていたが、自家用車の所有台数は一九三一年には

四、九五一台にまで到達していた。これは一九二二年当時の所有台数一、九八六台の二倍以上であり、これらの数字からも都市大衆の購買力の成長状況がうかがわれる。⁽³⁴⁾

文化産業化の第三番目の条件「テクノロジの移入」については、上述の新聞や映画、自動車の発展などがそれに基づくものである。

以上みてきたように、豊子愷の活躍した民国中期の上海は、竹久夢二の活躍した大正時代の東京同様、文化産業化のための必須条件を満たしていた。換言するならば、当時の東京と上海には「文化の産業化」を実現させるための三つの要素が備わっていた。それは第一には文化を享受しうるだけの知的水準と経済力を有する「文化の消費者」、即ち大衆、第二には彼らに「大量で安価な文化」を提供する「文化の生産者」、第三は文化の生産者と消費者を結合する「マスメディア」である。この三つの要素は藤井省三の言葉を借りるならば、「大量の若い読者層」、「作家・翻訳家および編集者・記者という文化の「生産者」そして出版界、映画界などの「メディア」であり、これらの三要素こそが「モダン上海を支えた」のである。⁽³⁵⁾ 豊子愷と竹久夢二はともに、都市の新興大衆に文化と芸術を提供し、彼らに受け入れられた。⁽³⁶⁾ 豊と夢二が提供した文化と芸術は、生活に接近した文化と芸術であり、「高雅な生活趣味」であった。

最後に豊子愷と竹久夢二の相違点について言及したい。竹久夢二は大正三年（一九一四年）、東京に港屋という小間物屋を開き、自らがデザインした便箋や封筒、日傘、帯、リボンなどの雑貨を製造販売することで、都市の大衆消費文化に実際に参与した。竹久は「高雅な生活趣味」を、より具体的な形で大衆に提供したのである。それに対し、豊子愷は随筆や実際の教育を通じて中国の都市大衆に対して精神的啓蒙を行ったと言える。

この相違は、豊子愷と竹久夢二の当時の上海と東京の各画壇・文壇における立場とも関係するようと思われる。竹久夢二は流行画家として活躍する一方、芸術家や文人仲間とも交友関係を持っていたが、画壇や文壇からはあまり評価されていなかった。⁽³⁷⁾ 一方、豊子愷は立達学会と開明書店の中心メンバーとして青年および都市大衆の意識改革に力を尽く

し、文壇・画壇においても一目置かれる存在であった。これは大正日本と民国期中国の各大衆文化の時代において「文英雄」とも言うべき存在が、既に社会的に認知されていたか否かの相違に由来すると思われるが、この点については今後の研究課題としたい。

四 おわりに

竹久夢二の出現と大衆による受容は、日本における都市大衆文化の成熟を意味していた。それに十年ほど遅れ、五四新文化運動から国民革命を経た一九二〇年代後半の中国においても民国成立から最初の都市大衆層が出現し、日本同様に都市大衆文化が普及し始めていた。同時期に子愷漫画が出現し流行したことは、民国中期に都市大衆文化が成熟していたことの一つのメルクマールである。

また豊子愷は都市大衆文化の担い手である都市の新興大衆、即ち一定の教育水準と経済的余裕をもつ市民階層の育成と啓蒙に強い関心をいだいていた。豊子愷は漫画や随筆を通じて、近代市民が自律という高度な自由を獲得するため自らの意志で守るべき倫理の構築を目指した。豊がその際に論理的基盤としたのは、大正期の日本で流行した「個人主義」や「人道主義」のような西欧近代思想と、仏教や儒教のような中国伝統思想である。

五四時期の中国では仏教や儒教のような伝統思想は、知識人によって悪しき伝統として否定される傾向にあった。豊子愷が仏教や儒教から迷信的あるいは因襲的要素を排除し、近代市民社会の倫理として積極的に再生させ、漫画を通じて広く世に伝達しようとした点も注目に値する。豊子愷が一九二八年から一九七三年までの四五年以上の年月をかけて完成させた『護生画集』（全六冊、四五〇幅）には、一貫して仏教・儒教的人道思想に基づく人倫が説かれている。また同画集では読者を「高等小学校以上」の学歴を有する新興大衆に想定していたが、ここからも豊子愷の大衆への啓蒙に対する強い関心が見えよう。

最後に、一九四九年の中華人民共和国建国から一九七五年に死去するまでの豊子愷の活動について言及しておきたい。豊子愷は主としてロシア語や日本語の翻訳に従事する一方、中国の代表的芸術家として美術家協会や对外文化協会などの要職を歴任する。しかし一九五〇年代後半から文化大革命期には、多くの知識人同様、激しい攻撃と批判にさらされた。特に文革期には上海市十大批判闘争対象として一切の創作活動を禁止されたが、自宅で秘密裡に創作を続け、親しい友人らに作品を寄贈していた。そもそも豊子愷が創作活動を禁じられたのはなぜだろうか。それは豊子愷自身の説明によれば、文革初期に自らも「毒草」「黒画」と認めた作品を描くことは「文化大革命の輝かしい成果の否定」に他ならないからである。⁽³⁹⁾

豊子愷が創作活動にこだわり、紅衛兵らによる家宅搜索を恐れる家族に何度とめられても、決して「地下活動」を中止しなかったのは、⁽⁴⁰⁾それがまさに文革への抵抗だったからである。上述の『護生画集』第四、五、六巻（各一九六〇年、一九六五年、一九七三年制作）もこの「地下活動」の産物である。そこには儒教・仏教的人道主義が表現される一方、一部特権階級による人民搾取、政治的統制と肅清に対する直接的な批判と抗議が呈されている。豊子愷は正式な「解放」を得られないまま一九七五年に死去するが、その名誉が完全に回復するのは文革終息後の一九七八年のことである。

尚、小論は二〇〇三年秋、台湾国立暨南国際大学で開催された第一回国際青年学者漢学会議での発表論文（『中国民国時期都市大衆文化の形成与豊子愷の漫画』王德威・黄錦樹編『想像の本邦：現代文学十五論』麦田出版、二〇〇五年に収録）に微修正を加えたものである。

注

- (1) 中国の漫画の歴史は古く宋代にまで遡る。辛亥革命前後には一大漫画ブームが出現し、一九〇九年と一九一八年には中国で最初の漫画集と漫画雑誌が出版されたが、「漫画」という名称はまだ使用されておらず、一般には「諷刺画」「寓意画」「滑稽画」などと称されていた。(畢克官『中国漫画史話』濟南・山東人民出版社、一九八二年、二三頁、三一―三四頁。)
- (2) 陳星『豐子愷漫画研究』杭州・西泠印社、二〇〇四年、二八頁。
- (3) 豐子愷『談中国画』一九三四年、豐陳宝・豐一吟編『豐子愷文集 第二卷：芸術卷二』杭州・浙江文芸出版社、浙江教育出版社、一九九六年、六一―四頁。『豐子愷文集』全七巻の編者、出版社、出版年はいずれも同じであるため、以下同文集からの引用の際、編者、出版社、出版年は省略する。)
- (4) 畢克官、前掲書、四八―五四頁。
- (5) 豐子愷『漫画創作二十年』一九四六年、前掲『豐子愷文集 第四卷：芸術卷四』三八七頁。
- (6) 漫画という名称の由来については、日本から中国に伝わったとする説や、中国から日本に伝わったものが後に中国に再度伝えられたなど諸説あるが、現在でも未確定のようである。豐子愷『漫画的由来』一九四三年、前掲『豐子愷文集 第四卷：芸術卷四』二六四―二七三頁。Barne, Geremie. An Artist and His Epitaph: Note on Feng Zikai and the Manhua (Papers on Far Eastern History #39, Canberra, The Australian National University, Department of Far Eastern History, 1989 March) pp.20-29.
- (7) 豐子愷、前掲『漫画創作二十年』三八七―三八八頁。
- (8) 豐子愷『音楽与文学的握手』一九二六年、前掲『豐子愷文集 第三卷：芸術卷三』五二―五三頁。
- (9) 朱光潜『豐子愷的人品与画品』豐陳宝等編『豐子愷漫画全集 第一卷：兒童相』北京・京華出版社、二〇〇一年、二二―二五頁。
- (10) 豐子愷『商業芸術』一九三三年、前掲『豐子愷文集 第三卷：芸術卷三』二頁。
- (11) 吉少甫主編『中国出版簡史』上海・学林出版社、一九九一年、四〇―四〇二頁。
- (12) 陳思和『試論九〇年代文学的無名特徵及其当代性』章培恒・陳思和主編『開端与終結——現代文学史分期論集』上海・復旦大學出版社、二〇〇二年、一五九頁。
- (13) 豐子愷、前掲『商業芸術』四頁。

- (14) 豊子愷「絵画与文学」一九三四年、前掲『豊子愷文集 第二巻：芸術巻二』四八六—四八七頁。
- (15) 西槇偉「中国文人画家の近代 豊子愷の西洋美術受容と日本」京都・思文閣出版社、二〇〇五年、一七三—一七五頁。
- (16) 豊子愷、前掲「絵画与文学」四九一頁。
- (17) 豊子愷、前掲「談中国画」六一三—六一四頁。
- (18) 豊子愷「談日本の漫画」一九三六年、前掲『豊子愷文集 第三巻：芸術巻三』四一七—四一八頁。
- (19) 竹久夢二『夢二画集 春の巻』東京・洛陽堂、一九一〇年。
- (20) 楊曉文「豊子愷研究」東京・東方書店、一九九八年、四〇—四二頁。
- (21) 豊子愷、前掲「談中国画」六一三—六一四頁。
- (22) ひろたまさき「竹久夢二研究序説」後藤靖編『近代日本社会と思想』東京・吉川弘文館 一九九二年、一八三—一八七頁。
- (23) 楊曉文、前掲書、六〇頁、一九七頁。
- (24) 西槇偉、前掲、一七七—一七八頁。
- (25) 南博『大正文化』東京・勁草書房、一九六五年、六一—九頁。
- (26) 同書、一一八—一九頁。
- (27) 文部省『学制百年史』東京・帝国地方行政学会 一九七二年 二四九、二三二頁。
- (28) 南博、前掲書、一一八—一九頁。
- (29) 阿部洋「中国近代学校史研究」東京・福村出版、一九九三年、二五七頁。
- (30) 多賀秋五郎『近代中国教育資料 民国編中』東京・日本學術振興会、一九七四年、七七〇—七七七頁、八二〇—八二二頁。
- (31) 鈴木将久「メディア空間上海—『子夜』を読むこと—」『東洋文化』一九九四年、第七四巻、一〇八一—一〇九頁。
- (32) 藤井省三「二〇世紀の中国文学」東京・放送大学教育振興会、二〇〇五年、七六—七七頁。
- (33) 同書、七八頁。
- (34) Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945* (London: Harvard University Press 1999) pp.13-17.
- (35) 藤井省三、前掲書、七八—七八頁。

- (36) 西槇偉、前掲書、一七七頁。
- (37) 高階秀爾「竹久夢二」丸谷才一編『言論は日本を動かす』⑩風俗を変革する』東京・講談社、一九八五年、九九—一〇二頁。
- (38) 李叔同「致豐子愷 一〇」一九二八年旧九月二日、《弘一大師全集》編集委員会『弘一大師全集 八・雜著卷 書信卷』福州・福建人民出版社、一九九二年、一八八—一八九頁。
- (39) 豐子愷 書簡「致豐新枚、沈綸（二四六）」一九七四年九月四日、『豐子愷文集 第七卷：文学卷三』六八四—六八五頁。
- (40) 豐一吟『瀟洒風神 我的父親豐子愷』上海・華東師範大學出版社、一九九八年、三〇頁。