

## 蔣彝の1930年代の英国での文筆活動 ——『中国の眼』の出版を巡って——

範麗雅

### はじめに

本論は、書画家・蔣彝<sup>しょうい</sup>（英語名表記はChiang Yee, 1905-73, 図1）が1935年前後に英国で行った著作と芸術活動に焦点をあてるものである。海外渡航前に既に国内外の文壇で名が知られていたバイリンガル著述家・林語堂（英語名表記はLin Yutang, 1895-1976）と比べ<sup>①</sup>、渡英前の蔣彝は中国の文壇・画壇でさえ無名だった。ところが、彼が英国に渡った2年後の1935年11月にロンドンで「中国芸術国際展覧会」The International Exhibition of Chinese Art in London, 1935-36（以下「ロンドン展」と略す）が開催された。同展の開催は中国芸術への学術的な関心の高まりと、多言語で書かれた中国文明理解に関する著書の国際的な出版ブームをもたらした。本論では、蔣彝がこの展覧会を契機に中国書画を解説する英語著書を出版したことで、コスモポリタ的な芸術家として、または紀行文作家として、中国文化界に高く評価されたのみならず、20世紀の英米の文芸界でも名を馳せるに至った過程を明らかにする。それに先立ち、蔣の人物像と渡英後の彼の文学芸術活動の概要を紹介しておく。

蔣彝は1905年に江西省九江県（現在の九江市）の官僚学者の家に生まれた。父と一番上の兄はともに古典書画に長けていたため、彼は幼い頃より父や兄から書画や漢詩の手ほどきを受けた。大学卒業後、一時従軍し、また故郷九江県を含む安徽省蕪湖県や当塗県などの県長を務めたのち、1933年に絵画を学ぶために私費で英国に渡った。以来、55年にコロンビア大学の中国文学講座の教授として招聘されて渡米するまで20年以上の歳月を英国で過ごした。滞英中にはローレンス・ビニヨン Laurence Binyon (1869-1943), レジナルド・F. ジョンストン卿 Sir Reginald Fleming Johnston (1874-1938), ジェームス・H. S. ロックハート卿 Sir James Haldane Stewart Lockhart (1858-1937) など、多くの英国人芸術評論家や東洋学者と親交を結んだ。戦時中から今日に至るまで、蔣の名を英米の文芸界で最も広く知らしめたのは、“The Silent Traveller”というペンネームで出版した紀行文であった。特に英国滞在中に出版した『沈黙の旅人：湖水地方における中国人芸術家』*The Silent Traveller: A Chinese Artist in Lakeland* (1937年)をはじめとする紀行文は、蔣が第二次世界大戦中にロンドン、オックスフォード、湖水地方で過ごした日々の出来事



図1 書画家・蔣彝

や英国での芸術活動や交遊関係などを詳細に記録した貴重な書物である。英国随筆文体の影響を受けた文章と中国の伝統的な画材である墨や筆を用いて描かれた水彩画、さらには各種の書体で書かれた漢詩とが融合し、美術と文学の両面で高度な芸術性を示したこれらの紀行文は、英語圏の読者に長く愛読されてきた(図2-4)。



図2 Umbrellas under Big Ben



図3 Storm on Screens



図4 Lapwings over Merton Field

とはいえ、20年以上にわたる英国での文化芸術活動において特筆すべきは、蔣が実践と理論の両面から中国書画の技法や美的理念を英語で西洋読者に紹介した初めての人物だという点である。また著作活動のほかにも、幅広く文化・教育活動を行い、その中には1935年6月から38年5月までロンドン大学東方学院で中国語や中国書画を講義し、展示会を主催した事績も含まれている。

ところが、20世紀前半の英国でこのような多彩な文化活動を展開した蔣彝ではあるものの、林語堂に関する夥しい研究と比べると、蔣についての研究は欧米や中国国内の学界でおろそかにされてきた感が否めず、特に2000年に至るまでは、中国語圏にも英語圏にもわずかしこ存在しなかった<sup>(2)</sup>。しかし、2000年以降に中国の経済力の上昇に伴い、政府主導によって国策として中国文化が積極的に海外へと宣伝される中で、1930年代の英語圏で活躍した蔣彝の活動は、ようやく学界や芸術界から脚光を浴びるようになった<sup>(3)</sup>。

蔣の芸術活動については、近年、二つの重要な展覧会が開催された。一つは、アメリカのサフォーク大学が2010年3月26日から30日まで、アダムズ・ギャラリーで主催した展覧会“Chiang Yee: The Silent Traveller from the East”であった。展覧会の企画者であり、蔣彝伝の著者でもある鄭達は4月15日にボストン・アシニウム図書館で、“Chiang Yee, The Boston Athenaeum, and Cultural Understanding”と題する講演を行った<sup>(4)</sup>。

もう一つは、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館が2012年4月23日から11月9日まで同館内の「中国美術館」で、同館所蔵の蔣彝関連の資料と書画を合わせて開催した回顧展である<sup>6)</sup>。これらの展覧会の開催前後の英語圏と中国語圏では、蔣に関する研究論文や著書が多数出版されており、中でも鄭達が執筆した蔣彝の伝記は画期的な研究である。これによって蔣の半世紀にわたる英語圏での生活、芸術文化活動、交遊関係の全貌がようやく世間に知られるようになった。筆者はこの伝記から多くの示唆を受けつつも、英国における蔣の文筆活動と「ロンドン展」との関連性、および蔣の論述とビニヨン、温源寧(1899-1984)など同時代の東西知識人たちの中国芸術論との呼応関係、さらにはこれら知識人による蔣の文筆活動への評価といった側面に焦点を絞りながら、論を進めたい。

### 第1節 ロンドン到着後の最初の芸術活動と中国絵画論の出版の時代背景

蔣彝がロンドンに到着した1933年頃は、英国社会における中国人の地位はなお低かった。それは英語圏で一世を風靡したサックス・ローマー Sax Rohmer (1883-1959) やビガーズ Earl Derr Biggers (1884-1933)、オスカー・アッシュ Oscar Asche (1871-1936) の通俗小説や映画に登場するフー・マンチュ博士 Dr. Fu Manchu、探偵チャーリー張(チャン) Charlie Chan、朱金昭(チュー・チン・チョウ) Chu Chin Chow<sup>6)</sup> に具象化されたように、英国人の目に映った中国人はアヘンを吸い、残忍で賢く信用できない劣等人種というイメージがあったためである。一方、20世紀初期の英国には、中国から来た学者や留学生は少なかったものの、第一次世界大戦後にその数は徐々に増えつつあった。大半の中国人留学生は学位を取った後にすぐ帰国し、英国に長くは滞在しなかったが、中には蔣彝のように長期的に滞在して自身の才能と運を試す文化人も少なくなかった。実際、1930年代の英国にはロンドン大学、オックスフォード大学、ケンブリッジ大学に在籍した学者や留学生を中心に中国人の小さなコミュニティーが形成され、蔣は同郷の友人で劇作家・翻訳家である熊式一(1902-91)とともに、このコミュニティーの中心的な存在だった。

蔣のロンドンでの最初の芸術活動は、熊の二つの英訳古典劇のために舞台の背景画や数多くの挿絵を描いたことであり、これらの作品は熊の英訳古典劇が英語圏で受け入れられるのに大きく貢献した<sup>7)</sup>。また、蔣は当時南京国民政府の駐英公使である郭泰祺(1889-1952)の勧めを受け、劉海粟(1896-1994)が主催した「ベルリン中国現代美術展覧会」*Chinesische Malerei der Gegenwart* の「英国巡回展」に10点の作品を出品した<sup>8)</sup>。その後、中の一枚の水墨山水画が1935年4月24日付の『ロンドン・イヴニング・スタンダード』*London Evening Standard* 紙の第1面を飾り、もう一枚の水墨花鳥画も5月2日付の『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』*The Illustrated London News* に掲載された<sup>9)</sup>。これらをきっかけに、蔣の書画は新聞や雑誌を通して次第に英国人の目を引くようになった。1935年春には、秋に開催予定の「ロンドン展」を控えて英国の社会全体が親中ムード

に包まれていた。蔣はこの時代の雰囲気を感じ取り、中国書画を紹介する初めての英文著述の執筆に着手し始めた。彼が中国人の視点から中国絵画論の著書を執筆しようと思いついたのには、以下のような背景があった。

即ち、陶磁器や織物に代表される中国工芸品は、17世紀から既に英国の物質文化の中に組み込まれてきたが、それらは長きにわたって、英国の主な博物館や美術館での人類学の発展を示す展示品、或いは英国上流貴族家庭の室内調度品として評価されるに留まってきた。ようやく19世紀後半に入って、R. L. ホブソン Robert Lockhart Hobson (1872-1941)、ローレンス・ビニヨンのような東洋芸術文化に対する深い関心を持つ英国知識人の尽力により、中国芸術に関する本格的な研究が大きく前進し、殊に中国陶磁器の研究は目覚ましい成果を収めた<sup>(10)</sup>。とはいうものの、1930年代に入っても、中国絵画は大半の英国人にとっては、相変わらず馴染みの薄い分野であり、たとえ、それがビニヨンらの英国人東洋学者に評価されたとしても、それは主に室町時代に日本に将来された中国絵画群、すなわち「古渡」<sup>こわた</sup>によって培われた「日本の眼」を通して鑑賞されたものであり、中国絵画全般に対する理解とは言い難かった<sup>(11)</sup>。

中国絵画研究を遅らせた要因の一つは、何世紀にもわたって形成された英国人の東洋理解の心理構造に根強く潜む、二つの「中国像」である。英国人にとって、産業化を遂げた西洋諸国と比べ、科学技術の発達が遅れた近代中国は「停滞」と「他者性」を象徴していた。しかし、その一方で「古の中国」はマルコ・ポーロ Marco Polo (1254-1324) の『東方見聞録』 *Il Milione* に描かれた繁栄を極めた東洋の大帝国であり、近代西洋の産業文明の発展によって失われてしまった「牧歌的な楽園」でもあった。こうした立ち遅れた「近代の中国」と「ユートピアとしての古の中国」が交錯する二重のイメージは、中国芸術に向ける英国人の眼差しにくっきりと投影されている。中国芸術は西洋芸術と異なる形式や素材による「異国趣味的」 *exotic* な要素を備えた「骨董品」 *curiosities* として英国人に鑑賞されたが、西洋芸術の文脈における「純芸術」 *fine art* とは看做されなかった。

このような歴史的背景があって、「ロンドン展」の開催は、中国芸術に関する新しい言説を立てる著述の執筆・出版に絶好なビジネスチャンスを提供した。この時期には、展覧会の主題に沿った英語、フランス語、ドイツ語などで書かれた中国理解の著書が夥しく出版された。その大半は、温源寧、林語堂、パール・S. バック Pearl Sydenstricker Buck (1892-1973) らが編集に携わった『中国評論週報』 *The China Critic* (週刊、1928年5月31日-46年6月27日)、『天下』 *T'ien Hsia Monthly* (月刊、1935年8月-41年9月)、『アジア』 *Asia* (月刊、1917年1月-46年12月) など、国内外の英文雑誌の書評欄で紹介されている。「ロンドン展」の「執行委員会」や「一般組織委員会」の中に何名かの中国人学者や書画研究の専門家が名を連ね、また4,000点に上る展示品の中に最も素晴らしい展示品が中国政府から貸し出された。にもかかわらず、同展開催前後に出版された中国芸術に関する著述は、西洋の価値観或いは日本的美意識に規定された欧米人の書き手によって書か

れていたと言っても良い。ただし、その中で唯一中国人による著述が存在した。それが、1935年に蔣彝が出版した『中国の眼：中国絵画の解釈』*The Chinese Eye: An Interpretation of Chinese Painting* (以下『中国の眼』と略す)なのである。

## 第2節 『中国の眼』の出版

「ロンドン展」開催前後の英語圏で、中国芸術関連の文献が殆ど欧米人の書き手によって書かれた現状を見据えた英国の出版社は、経営戦略上の必要から中国人の視点で中国芸術を語ることでできる中国人著者を探した。マースーアン Methuen 社の社長は既に同社で本を出版した経験を持つ熊式一の推薦を受け入れ、中国絵画の解説書の執筆を書画家の蔣彝に依頼した。この本はちょうど「ロンドン展」開幕の1週間前の1935年11月21日に出版されたが、その経緯は熊式一による序文に記されている<sup>(12)</sup>。

さて、『中国の眼』は、蔣が「ロンドン展」を訪れる欧米人のために書いた中国絵画の解説書だが、同時期に出版された西洋人による同じ題材の著書と比べた場合にどのような独自性を持つのであろうか。管見では、それは主に以下の4点に集約される。

### 1. 内容の選択

『中国の眼』の最も際立った特徴の一つは内容の選択である。同書は「序章」、「中国絵画の史的概観」、「絵画と哲学」、「絵画と文学」、「題跋」、「絵画の題材」、「中国絵画の本質」、「道具」、「絵画のジャンル」の9章からなる。この中では「絵画と哲学」、「絵画と文学」、「題跋」に多くの紙幅が割かれ、全体の構成から見れば、この3章が最も重要な位置にある。こうした構成と内容から、蔣は当時の西洋人の中国絵画の理解を妨げていた主な原因をよく把握していたことが見て取れる。それは特に「序章」に明確に現れており、その中で蔣は次のように述べている。

中国絵画が西洋に知られてから一世紀かそれ以上、殆ど大手博物館や個人コレクションが何らかの中国芸術品を所有し、中国絵画についても批評的な著述が書かれたのは事実である。しかし、私の考えでは西洋人はめったにこれら絵画の真の背景を理解しようとしなかったし、その技法を身につけようと試みた人もめったにいない。従って、目利きの鑑賞家は殆ど存在しない。恐らく我々の絵画の形式や描かれた景色へのあなた達の愛着は、決して我々自身の愛着ほどまでには強くなり得ないだろう。[というのも]我々の慣習、趣向、心理、生活全般は西洋のそれとかなり違うからだ。これらの要素こそが[あなた達の]理解を妨げる最も恐るべき障害物である。<sup>(13)</sup>

これを当時「ロンドン展」に派遣された国立北平故宫博物院の随行員 莊 巖<sup>しょうげん</sup> (1898-1980)

による以下の記述と読み比べると、この蔣の指摘には妥当性があったと言える。

書画類について言うと、英国人は絵画〔本幅〕のみを重視し、画面の上と下の題跋をあまり重要ではないと考え、この部分を巻いたままにし、鑑賞者の目に触れられないようにしていた。また多くの書画は尋丈〔2, 3メートル〕以上の高い位置に掛けられているため、鑑賞者は顔を上げないと見ることができない。これに加えて、ガラスが反射し、下から書画を見るのは極めて難しい。<sup>(14)</sup>

荘の回想録に記されたような、中国書画が粗末に扱われていた状況が生じた背景の一つは、英国人の中国絵画に関する知識の乏しさであった。周知の通り、中国絵画は文学や書と密接な関係を持っており、しばしば山水画の余白や画卷の巻末に絵の内容と関連する題詩・題讚・題跋が書き付けられている。西洋人から見れば、絵画の余白に詩文を書き込むことは、造形芸術としての絵画の純粋性を損ないかねない。だが、中国の古典絵画は西洋絵画とは大きく異なった歴史的・文化的背景のもとで、異なった芸術理念に基づいて制作されている。「詩書画三絶」という言葉が示すように、中国では詩書画に精通することは文人の理想とされてきた。また、古来中国文人には親友との離別や再会など、機会あるごとに絵を描き、詩を作り贈り合う習慣があり、中でも題画詩（絵の内容を表す詩）は詩の重要なジャンルであった。山水画や花鳥画にはしばしば同じ画面上に題画詩が書かれ、詩書画は三位一体となって鑑賞されてきた。画面の上と下に書かれた題跋が閉じられたまま鑑賞者の目に触れられないという状況は、こうした中国絵画の伝統に対する英国側の理解が欠けていたことを示している。

しかし、これ以上に重要な要因は、私見では日本からの影響だった。20世紀初期、日本人美術史学者の英語と日本語による著述活動は、欧米の主要な博物館や美術館の学芸員たちの中国絵画の視覚的・美学的側面に対する理解に大きな影響を与えたが<sup>(15)</sup>、この影響は博物館の日常の運営活動にも及ぼした。余輝によれば、日本人（学者と職人）は20世紀初期の英国の中国絵画の蒐集・展示・研究のみならず、絵画の修復・表装にも大きな痕跡を残した。当時大英博物館に雇われた浮世絵の職人（鳳師・摺師）が日本式の表装（倭装）技術を英国に持ち込み、それらはその後ヨーロッパのその他の主要な博物館で採用されたという<sup>(16)</sup>。この表装は元々中国唐代に起源するものであるが、唐代にはまだ絵画に題跋や詩歌を書き添える習慣がなく、文人たちが互いの書画に題跋や詩を書き込むようになったのは、山水画が興隆を極めた宋代に入ってからのことだった。後にこの表装は遣唐使によって日本に持ち込まれ、南画や浮世絵（肉筆）の表具に使われるようになり、現在までに定着したのである。日本式の表具は古い布（古裂）を用いることが基本であり、絵画の視覚的な効果をより際立たせる利点を備えている。その反面、中国画のように表具部分に題讚や題詩を書き入れるスペースがなくなり、絵画の背後にある文化的・歴史的連続性が切断

される危険性も孕んでいる。前出の荘の回想録に記述された中国書画の取り扱いの背景としては、「ロンドン展」の「展示委員会」の中心人物であるレイ・アシュトン Leigh Ashton (1897-1983) やビニヨンらが、こうした「倭装」からの影響を受けていたことも看過できないのである。

いずれにしても、これは東西絵画に横たわる視覚的相違というよりも、むしろ創作・受容過程や思考様式の相違を示し、しかもそれが直接に西洋芸術の文脈における中国絵画への理解を大きく左右する要因の一つとなったことも示している。「ロンドン展」の開催によって露呈した英国人の中国絵画理解への阻害要因は、日本式の表装の影響以外にも多岐にわたるが、それらについては、筆者は既に別稿で論じたため、ここでは繰り返さない<sup>(17)</sup>。

ところで、当時ロンドンの芸術界に身を置いた蔣彝は、こうした要因を誰よりもはっきりと認識していた。そのため、彼は 20 世紀初期の西洋人学者による文献の整理や画論の英訳などといった書き方<sup>(18)</sup> と異なる方法を『中国の眼』に取り入れ、中国絵画を理解する重要な切り口として、儒教・道家思想や詩・書・画の「三位一体化」した伝統などによる絵画創作への影響に重点を据えて論述を展開した。特に西洋絵画や日本の浮世絵にはない、中国絵画特有の題詩・題跋の歴史背景とその文学的・社会的意義を第 5 章で詳細に解説した。

蔣によれば、「題跋は単なる装飾品ではない——それは確かに明瞭だ。題跋は一つの道標でもあり、それがなければ、見物人は道を失い、またはそもそも旅に出ることもないに違いない」<sup>(19)</sup>。題跋の重要性を証明するために、蔣は米友仁<sup>べいゆうじん</sup> (1072-1153) の《雲山図》(クリーブランド美術館蔵) と董其昌<sup>とうきしやう</sup> (1555-1636) の《消夏図》(個人蔵) を取り上げ、宋明の文人が書き残した題画詩・文を英訳し、これらの名画が名画たる所以は西洋絵画の傑作のような視覚性だけでなく、文人たちが描いた絵の芸術性と書写した詩・文の文学性との渾然一体化によるものだと強調した。近年、衣若芬の優れた研究が示したように、題讚、題画詩は、歴代文人の文学観・芸術観およびその交遊関係を知る上での貴重な資料であり、今日の中国古典絵画研究には不可欠である<sup>(20)</sup>。しかし、1930 年代の中国の学術界ではまだ誰もこの分野に注目しておらず、上記の題讚、題画詩に関する蔣彝の叙述はその草分けと言える。彼はこうした中国絵画の独特な伝統を、国立北平故宫博物院の宮廷コレクションや国内外の個人コレクションから選んだ 24 点の傑作を通して説き明かし、文人の人生観や芸術理念に基づく中国人の鑑識眼を西洋読者に提示しようとした。とはいえ、蔣の著書は東西芸術の相違点を浮き出させるよりも、むしろ両者の共通点を見出すことに主眼を置いている。

## 2. 相違点よりも共通点に着目する姿勢

東西文化の共通点を見出し、その差異を緩和するのは『中国の眼』の二つ目の特徴である。蔣彝はこの方針を序章で明白に打ち出している。即ち芸術は人間の魂に訴えかける以

上、技法や表現手段に違いがあるものの、美と芸術的な価値に関しては、世界のどの国や地域の芸術にも違いはないと彼は言う<sup>(21)</sup>。これは、蔣が『中国の眼』で提示する中国絵画の傑作を通して導いた結論であり、文化の翻訳が実現する大前提でもある。異なる文化間に横たわる共通点が異なる文化の対話と「翻訳」を可能にする。1935年の「ロンドン展」で中国絵画が初めて西洋人に称讃されたことは、美や芸術的価値に対する中国人の美意識と芸術観が西洋人の共感を得たことを意味する。互いに美や芸術観を分かち合うこうした空間が実現したことこそが、『中国の眼』が英語圏で受け入れられた要因の一つであった。

また蔣は、あらゆる美と芸術は本来の生活環境や文化背景から離れては存在しないとする信念を持っていた。それ故、蔣はこの本に難解な学術用語を一切用いず、230頁に及ぶ本文を通して、簡潔で且つユーモアに満ちた英語によって、自身も絵筆を取る画家の観点から中国絵画を楽しく分かり易く異文化圏の読者に伝えようと試みた。そうした姿勢の現れの一つは、東西国民の日常生活から身近な例を挙げ、東西芸術の相違点を明らかにしながら共通点を見出していることである。例えば、中国人の思考様式が絵画創作と鑑賞に及ぼした影響を解説する際に、蔣はまず茶を飲むというごく普通の生活習慣を引き合いに出し、中英両国の国民の日常生活の相違点から説き始め、最終的にこれを中国人の直観的な絵画鑑賞法と結び付けて、東西絵画の創作と鑑賞における美意識の相違を次のように指摘した。

我々のこの習慣〔ミルクや砂糖を入れず茶の自然な風味と香りをそのまま味わうこと〕は芸術作品にも適用されないわけではない。絵画は精巧な技法を要求する必要がなく、基本的なインスピレーションの力によってのみ〔鑑賞者に〕訴えるべきだと我々は感じている。中国人がなぜ質素な墨をより好むのかという理由も、部分的にはこれで説明できる。お茶の風味を引き立てるためにミルクや砂糖を入れたりはしないのと同じで、我々は効果的な演出を手助けするためにほとんど色彩を使うことがない。一輪の花や一匹の鳥を描く場合、我々はしばしば背景を余白にしておく。先に言ったように、我々はケーキをお茶と一緒に食べないのだ！ 今日では、我々の中にもこうした付加物を摂るようになった者が存在することは確かだ。だが、ミルクを入れないコーヒーを飲む西洋人なら必ず我々の絵画を鑑賞できる——砂糖も入れずに飲む者ならなおさらである——と私が信じていることも付言しておこう。<sup>(22)</sup>

以上の蔣の中国絵画鑑賞論を、同時期の温源寧や林語堂らによる書画・言語・国民性の論述と読み比べると、両者の間に共通点があることに気付かされる。例えば、温は『天下』に掲載した論文で、中国語が総合的な言語であるのに対し、インド・ヨーロッパ語は分析的で、西洋人の思考様式は幾何学的だが、中国人の思考様式は直観的であり、この直観的思考様式は科学技術の発展には向かないが、芸術活動、特に絵画の創作と鑑賞に最も適し



ていると述べている<sup>(23)</sup>。一方、林も『吾国与吾民』*My Country and My People* (初版1935年)の第3章で、中国語は「形態」・「構文」・「語彙」などの点から見れば、思考の簡潔性、想像の具体性、構文の経済性などの特徴を備えており、従って、中国語に則る「中国人の精神」は直観的で具体性に富むのだが、科学的方法を発展させることには適していないと述べている<sup>(24)</sup>。しかし、これと同時に林は、「中国人の精神」は科学的方法の束縛を受けていないからこそ、自由自在に羽ばたき、絵画や詩歌の領域に存分に発揮できたと強調している<sup>(25)</sup>。

こうした温、林らの主張は、上述した蔣の絵画鑑賞論と相通ずる面を有しており、言わば当時の中国知識人の間に共通する考え方であった。ただし、蔣が相違点のみならず共通点にも注目した説明を行っていたことは重要である。

### 3. 不慣れな世界から慣れ親しんだ世界へ

『中国の眼』は、「ロンドン展」を訪れる西洋人読者のために書かれた中国絵画の解説書だが、絵画の背後に隠れた伝統的な儒・道・仏(禅)思想や文人芸術家の自然観と人生観などは、彼らにとって馴染みの薄い領域である。蔣はこれらの抽象概念についての解説も工夫した。それは、読者が既に慣れ親しんだ西洋の美意識や価値観を引き合いに出し、それらを中国の美的理念や価値観と比較しながら、彼らの不慣れさを解消する方法である。

例えば、同書の序章で、蔣は中国の伝統社会における文人書画家のアイデンティティーを紹介する前に、まず西洋社会で芸術家と画家がどのような存在なのかを叙述する。蔣の解説によれば、英語の“artist”と“painter”はほぼ同じ意味であることから窺えるように、西洋ではポスター画家やインテリア・デザイナーがともに芸術家と看做されており、彼らには確かに芸術の才能があるものの、作品を売るために商業市場や大衆の好みに迎合し、自身の趣味や情操を犠牲にしている。中国人は、彼らを「絵描き」painter 或いは「職人」artisan と呼ぶが、「芸術家」artist とは呼ばない。中国では“artist”と“artisan”を決して混同しないという<sup>(26)</sup>。蔣はこれを前提としつつ、現代の西洋芸術家と伝統社会における中国文人芸術家の異なる社会的地位と理想について、

中国人芸術家たちは、単なる絵を描く絵描きであるだけではない。彼らは洗練され、良い訓育を受けて思慮深く、想像力と感受性に富んだ人物であることを期待される。絵画が職業として実践されたことは一度もなかった。過去において金のために芸術品を売ることは恥ずかしいことと看做された。<sup>(27)</sup>

と解説した。蔣の論旨を換言すれば、商業主義が浸透した西洋社会と西洋の芸術家と比べ、中国文人芸術家は伝統社会において様々な役柄を担っていた。彼らは優れた儒教の教育を受けた詩人であると同時に、国務を担う政治家でもある。学問を修め、文章をよくする彼

らにとって、書画は<sup>きんき</sup>琴棋と同じく、市場価値を持つ商品ではなく、あくまでも公務以外の「寄情託興」（文人芸術家が景色に託し自ら感情を発露すること）の余技であり、もしくは気心の知れた友人と友情を確かめ合い、互いの絆を深めていく道具でもある。

なお、西洋人読者にとって難解な中国画論についても、蔣は同じように、まず類似の西洋画家の作品と理論を例として挙げている。西洋人読者がまだ慣れていない中国画家の作品を理解するための範例を提供することで、西洋人読者を不慣れな世界から慣れ親しんだ世界へと「誘導」していく。蔣の解説はまさしく「誘導役」の役割を果たしている。こうした例が『中国の眼』には数え切れないほど多い。例えば、第7章で中国絵画の「線描」を解釈する時、蔣は明末清初の画家・陳洪綬<sup>ちんこうじゆ</sup>（号は老蓮、1598-1652）の人物画《簪花仕女図》（図5）の線描を、イタリア・ルネサンス期の画家サンドロ・ボッティチェリ Sandro Botticelli (1445-1510) の《春》Primavera (1477-78, 図6) の線描と比べ、次のように解説した。

線描の扱い方の一般的な歴史傾向は、緩やかさと自由度を増幅させる動きを示している。（中略）多くの画家たちは顧愷之以降の伝統的な線描に忠実に追随した。明代の芸術家・陳老蓮の作品（図版VI）がこの点をよく説明している。「双鉤」Shuang-kou 或いは「二重線」double-line という名前で知られる伝統的な「線描」は、初期の書道から発展し、一つ一つの線が均一の太さを持っている。これは主として、繊細な作品中の画題の輪郭線に使われる。ボッティチェリの有名な《春》の衣紋に見られる精緻で流動的な線描がこれと似ている。「没骨」筆法（‘boneless’ style）が案出されたのは、大自然の様々な生き物への感情を表現するために書道の筆遣いがさらなる発展を成し遂げた時であった。<sup>(28)</sup>



図5 清・陳老蓮筆《簪花仕女図》



図6 サンドロ・ボッティチェリ《春》1477-78年

以上に示されるように、蔣は『中国の眼』で一方向的に中国的鑑賞法を押しつけるのでは

なく、中国の伝統的な教育を受けた中国人画家＝「内側の者」と、西洋の文化圏に身を置いて西洋的美意識を取り入れながら、英語読者を相手にする外国人著者＝「外側の者」という二重の身分を巧みに使い分け、ルネサンス芸術作品を媒介に西洋人読者を神秘的な東洋絵画の世界へと誘おうとする。一方、西洋人読者は蔣が描き上げた東西文化に跨がるテキストの空間で中国絵画を理解し、さらに中国絵画を通して自国の芸術文化への認識を深めることもできた。この点については、英国芸術評論家・教育家ハーバート・リード Herbert Read (1893-1968) が蔣の著書に寄せた序文における、「彼〔蔣〕は我々自身への理解を手助けする数少ない外国人の一人である」<sup>(29)</sup> という指摘が何よりも雄弁に物語っている。ところが、こういった東西文化を比較する書き方を取り入れたのは、蔣が先駆者というわけではなく、彼の前には20世紀初頭のロンドンで活躍した日本人画家・随筆家の牧野義雄（英語名表記はMarkino Yoshio, 1870-1956）もいたし、また牧野と親交を結んだビニヨンもいた<sup>(30)</sup>。実際、この本には、蔣がビニヨンによる中国芸術理解の著書を意識して書いた段落が多く含まれている。

#### 4. 英国知識人の「東洋像」に合致した書き方

ロンドン滞在中の蔣彝とビニヨンとの交流は、蔣の回想録と後述するビニヨンの書評によって知られる<sup>(31)</sup>。これらの資料から、蔣はビニヨンの『極東の絵画』*Painting in the Far East* (初版 1908 年)、『アジアの芸術における人間精神』*The Spirit of Man in Asian Art* (初版 1935 年) などの東洋絵画理解の著書を読んだと推察される。『中国の眼』には、これらの著述を意識して書かれた箇所が少なからず存在する。例えば、東西両洋の花<sup>かき</sup>卉画の違いについて、蔣は第5章で西洋の花卉画と比べ、中国芸術家は水や花の根を描かずわずかなタッチで幹と満開の花びらを描き、半分以上の画面を「余白」として残しておくとしている<sup>(32)</sup>。これは、ビニヨンが『極東の絵画』第9章で行った宋代の花鳥画論に良く似た叙述である<sup>(33)</sup>。

しかし、『中国の眼』を細かく検証してみると、異なる文化の伝統に基づく東西両洋の価値観や美意識の相違を示す例として、蔣がこの本で多く挙げたのは、中国文学と芸術の伝統的な題材としての「賞月」、「賞雪」、「賞梅」などの話題である。これらは20世紀初期にビニヨンを筆頭に、多くの英国知識人たちの著書によく現れた内容であり、つまり蔣は、英国人知識人が抱いたロマンティックな「東洋像」に合致させるためにそれらを書いたのではないかという疑念を抱かせる。それは、蔣が同書で中国詩人の雪への特別な思いを紹介したエピソードによって裏付けられ<sup>(34)</sup>、また、蔣が1938年に執筆した“London in Snow”と題するエッセイにも現れている。その冒頭で、蔣はビニヨンの友人で詩人ロバート・ブリッジズ Robert Bridges (1844-1930) の“London Snow” (1890 年) という長詩を引用し、この詩に描かれた風景を少年時代の故郷で過ごした冬の思い出と重ね合わせて、「雪について、我々中国人はいつもブリッジズ感覚と一致するだろう」<sup>(35)</sup> と述べた。しかし、その

一方で蔣は、中国文人芸術家が雪景色をこよなく愛したのは無邪気な子供時代を思い出すためだけでなく、一面の銀色世界に咲いた梅の花から、詩的なインスピレーションや生命を悟る禪的な意味合いを求めるためでもあったと強調している。それを立証するために、蔣は蘇東坡(1037-1101)の「和子由澗池懷旧」(子由の「澗池懷旧」に和す、『東坡七集』所収)<sup>(36)</sup>の一部を英訳し、さらには中国政府が「ロンドン展」に出品した《漁隱図》を提示した上で、詩や絵画に表象された雪に対する中国文人の深い愛着を次のように紹介している。

ロンドンの人々は1935-1936年のロンドンでの中国芸術国際展覧会に展示された我が国の最も偉大な巨匠の一人による《漁隱図》をきつと目にしたと私は確信する。この絵はすべての鑑賞者に震えをもたらし、我々が抱く雪景色がいかなる種類のものであるかを示してくれる。(中略)中国で我々は雪水を溶かしてお茶に入れることを好む。我々のお茶の達人たちが、それは茶の味わいをより引き立てるのに役に立つと言うからだ。そして我が国の詩人たちも、詩的インスピレーションを得るために雪を溶かすことを好む。<sup>(37)</sup>

これらの文章をビニヨンの『極東の絵画』や『アジアの芸術における人間精神』での中国絵画に関する解説と読み比べると、両者はともに雪を大自然の脅威でなく、芸術のインスピレーションを引き出す媒介として捉えていることが分かる。例えば、南宋の画家・馬遠(生歿年不詳)の《冬景色》(図7)について、ビニオンは『アジアの芸術における人間精神』でこのように解説している。

この絵に描かれた一人の女性は(中略)雪に覆われた樹木の彼方にある冬の川辺をさまよっている。彼女は何を考えているのだろうか?我々は知る由もない。しかし、少なくともいかなる外在的な知識がなくても、彼女が急いで約束の場所に赴くのではなく、また家の心配事に煩わされているのでもなく、或いはなんて寒いのかしらと考えているだけでもないことを、我々は確信できる。彼女がある種の恍惚感とともに寂寥感を味わっていることを、我々はある精妙な方法で感じ取らざるを得ない。それはこの寂寥感、凍った大地、透明な空気が彼女に、思考以外のあらゆる事柄の非現実性をより痛切に感じさせるからだろうか、もしくはそのような静謐さの中で彼女は自分の精神を、自身を取り巻く無限な宇宙に溶け込ませることができるからだろうか?いずれの時代、いずれの国でも、神秘家は以たり寄ったりで、その望みは「自分ひとりだけになって、かのものひとりだけをめざして」のがれゆく<sup>(38)</sup>ことなのである。<sup>(39)</sup>

冬は西洋の芸術作品の中で常に恋が破れた後の絶望感、切なさ、孤独感を象徴する。また雪に覆われた大地は死の世界を連想させる。しかし、ビニヨンの筆端に現れた冬の雪景



図7 伝南宋・馬遠筆《冬景図》

色は幻滅感が漂う暗い世界ではなく、静謐さや詩的な情緒が溢れる禅の世界である。以上のビニヨンの解説の底に流れているのは、蔣の論述と同じ水脈であり、即ち中国文人芸術家の人生観や芸術観を色濃く染めた道家・禅的な自然観である。

また、これらの文例に示されるように、蔣はビニオンをはじめとする英国人東洋学者が「ロンドン展」開催中に発表した中国芸術論を意識しつつも、中国の芸術伝統と美意識から、西洋と東洋の芸術創作・鑑賞、ならびに人間と自然の関係などにおける共通点と相違点を、東西両洋の国民の日常生活からの多くの事例を

通して明らかにした。と同時に実際書画の創作に携わった自身の経験に基づいて、筆・墨・紙・硯といった中国固有の文房具の歴史や使い方も、詩文やエピソードを交えながら紹介した。こうした理論と実技を備えた『中国の眼』は、「ロンドン展」開催前後に出版された欧米人による中国絵画の著述と比べると、実に斬新で啓発性に富んでいる。中国書画が大多数の英国人にとって未知な領域だった1935年には、この本は実践としての、また研究対象としての中国絵画の神秘性を解消するのに大きな役割を果たした。しかし、より重要なのは、蔣が同書を学界に向けたのではなく、文学性に富んだ一般読者に向けた書物として意識的に仕上げたという点であろう。彼は同書で中国的な鑑識眼と絵画通史を、国立北平故宫博物院をはじめ、中国や欧米の公的博物館や個人コレクションから選んだ歴代の巨匠たちの絵画作品の図版を通して提示した。その上でゆったりとした英国随筆の文体と、読者を暖かく包むような機知に富む言葉で中国絵画を語り、西洋人読者との距離を縮めた。

それでは、「ロンドン展」開催中に出版された夥しい数の中国芸術論の著書の中で、『中国の眼』は英語圏の芸術界や文芸界からどのように評価されたのだろうか。以下、この本を論じたいいくつかの代表的な書評を取り上げて検討してみたい。

### 第3節 英語圏の芸術界・文芸界での評価

まず英国の権威的な『タイムズ文芸付録』に掲載された書評から始めよう。この書評の書き手は、いち早く『中国の眼』の出版の重要な意義に注目し、次のように指摘している。

中国芸術についての一著述家として、また我々の解説者として、蔣彝氏は、一画家の視点から西洋芸術について何らかの知見を有するという強みを持っている。このお蔭で彼は、適切な事例を通して〔東西絵画の〕違いを際立たせることができる。(中略) 蔣彝氏の史的な概観は極めて重要な意義を持っている。それは、いかにそしてなぜ「我々

〔中国人〕の伝統的な思考が道家や仏教の哲学に深く浸されていて、絵画もその例外ではないのか」ということを、〔蔣が〕内側から我々〔西洋人〕に教えてくれるからなのだ。<sup>(40)</sup>

蔣の友人で、中国絵画について蔣から様々な教示を得て「ロンドン展」で活躍したウインクワース W. W. Winkworth (1897-1991) は、英国の文芸誌に寄稿した書評で、『中国の眼』は「絵画について、一中国人画家によって英語で書かれた初めての著書である」<sup>(41)</sup> とし、同書に提示された蔣の視点は「絵画に興味を持つ教養ある中国人の典型的な見方として捉えられるかもしれない。それだけで、この本は一般大衆にとって、また学者にとっても独特な興味を与えることとなる」<sup>(42)</sup> と高く評価した。

以上の主要な文芸誌に掲載された書評以外に、『中国の眼』は英国の芸術史学者の間でも好評を得た。例えば、リードはBBCの機関誌でこの時期に英国で出版された一連の中国芸術論を読者に紹介し、『中国の眼』については、その言語表現が「少々稚拙で感傷的だが、同書の特別な魅力は、我々が中国人画家の内面世界を洞察する手助けをするところにある」<sup>(43)</sup> と評価した。リードは2年後に出版した蔣の『沈黙の旅人：湖水地方における中国人芸術家』に寄せた序文でも、再度この本を取り上げ、蔣彝が「芸術に関する中国人の理念をこれほどまで明晰に説明した。そのおかげで我々は真の美学的な理解に基づいて中国芸術の芸術性を鑑賞できるようになった」<sup>(44)</sup> と述べ、蔣の著述家としての才能を褒め称えた。

一方、ビニオンは長年にわたって大英博物館で東洋絵画の展示・研究に携わった専門家として、当然この著書に目を配った。王立アジア協会の機関誌に寄稿した書評で、ビニオンは自身が30年前に出版した『極東の絵画』に取り入れた方法論、即ち絵画の技法や構図だけでなく、作品の背後に隠された哲学的な側面を解明しようとした試みが、30年後に一人の中国人学者・芸術家が書いた著書に取り入れられたことを確認した。その嬉しさと誇りから、ビニオンは、蔣の著書と自著も含むヨーロッパ人学者が執筆した著書とを比べ、その独自性を次のように説いている。今までヨーロッパ人学者は中国芸術について夥しい論説や著書を出版し、中国絵画における哲学や宗教の深い影響、絵画と詩歌の緊密な関係、さらに中国絵画の主流である文人山水画の崇高性などについて、様々に議論してきた。しかし、それらの著書の中に中国人学者が権威を以て書いた著書は1冊もなかった。蔣彝の著書は中国人画家・詩人としての権威と真実に基づいて、これらの議論の正当性を裏付け、その意義をより世間に広めた、と<sup>(45)</sup>。

次いでビニオンは『中国の眼』第5章から第9章に焦点をあてて、これらの章で紹介された「題讚」の文学的意味や詩・書・画を中心とする中国文人の趣味生活は、従来の欧米人による著書には書かれていない内容であり、この部分こそがヨーロッパ人の中国芸術に

関する視野と見識を広めるのに最も重要な役割を果たしていると指摘し、蔣の著書を次のように評している。

蔣彝氏は中国絵画の連綿たる時代について、簡潔且つ史的な概括を与えているものの、「題讚」や技法に関する様々な問題を取り上げた本書の後半の各章において、彼は我々に最も多くの知識を付け足してくれる。自身の芸術について書く芸術家は常に興味深く、ここでは内側の視点から中国人画家の見方が我々に示される。この見方とヨーロッパ人の精神との違いは確かに大きく、しかも中国絵画における重要な意義の多くは、一西洋人鑑賞者には推測できないかもしれない。にもかかわらず、蔣氏に啓蒙されるなら、我々が中国絵画の規範を理解するのに何の困難もないはずである。<sup>(46)</sup>

つまり、ビニョンは、『中国の眼』を中国絵画について西洋人に多くのことを教えるだけでなく、同書を通して、西洋人が「中国絵画と詩歌はいかにより大きな「生活の芸術」とも緊密な関係を持っているかを知ることができる」<sup>(47)</sup> 貴重な啓蒙書として高く評価したのである。

以上のように、『中国の眼』は出版当初から、英国の主要な文芸誌や芸術誌での好評を受け、翌1936年に第2刷、37年には第3刷が立て続けに刊行された。第2刷は1936年9月にアメリカのアルフレッド・A. クノップ社から出版されており、米国の読書界からも熱い注目を浴びた。『ボストン・イヴニング・トランスクリプト』紙は10月24日付の書評欄で、「中国芸術に関する本は数多く出版された。しかし、この本の特別な価値は中国人芸術家・作家・詩人の手によるものである」<sup>(48)</sup> というアメリカ人読者に向けた推奨文を掲載した。パール・バックも『アジア』の書評欄で、林語堂の『吾国与吾民』(初版)とともに、蔣彝の『中国の眼』を取り上げた。林の著書の「生みの親」としてのバックは、当然『吾国与吾民』を称えたが、『中国の眼』をそれほど高く評価しなかった。それでもバックはこの書評で、林や蔣のような東洋人が英語で自国の文化・芸術・国民生活を紹介することを、「健康的でしかも西洋人読者が歓迎しなければならない、東洋におけるナショナリズム精神の証しである」<sup>(49)</sup> と評した。

皮肉なことに、バックは蔣の処女作を評価しなかったものの、この書評を媒介に蔣と知り合い、バック夫妻経営のジョン・ディ社も蔣の著書のアメリカでの出版元となった。蔣が1944年にマスーアン社から出版した『オックスフォードにおける沈黙の旅人』*The Silent Traveller in Oxford* は、同年にジョン・ディ社からも出された。出版を祝うために、マスーアン社はジョン・ディ社と共同で資金を提供し、蔣を半年におよぶニューヨークの旅に送り出した。旅の成果として、蔣は1950年に『ニューヨークにおける沈黙の旅人』*The Silent Traveller in New York* をジョン・ディ社から出版した。これらの紀行文はアメリカの読書市場でもベストセラーとなった。なお、バック夫妻は蔣の著書のア

メロカでの出版を引き受けただけでなく、1955年に蔣のために英国からアメリカに渡り、米国の文芸界や教育界で彼が活躍する足場を提供したこともここで付言しておきたい<sup>(60)</sup>。

#### 第4節 中国国内の文化界からの評価

ロンドンでの蔣彝の文筆活動は、当時南京国民政府が「ロンドン展」を通して推し進めた中国芸術文化の海外への宣伝という文化外交の主旨に合致していたため、『中国の眼』の英米の読書界での成功は国内の知識人層にも注目され、特に温源寧や林語堂らバイリンガル作家たちは蔣の英国での書画展示や著作活動に強い関心を示した。それは、温や林らが『天下』や『中国評論週報』に寄稿した書評から見て取れる。例えば、温は1935年12月号の『天下』に書評を寄稿し、『中国の眼』と同時期に出版された西洋人学者の中国絵画論と比べ、蔣が達成した芸術的・文学的成果をとりわけ高く評価している。温はその成功の秘訣が中国書画芸術に対する蔣の深い造詣と文章の読み易さにあると考え、

蔣彝氏の『中国の眼』は極めて読み易く、本書は一人の芸術家が親友に語りかける親密な会話のように聞こえる。このような気楽さは彼の題材——中国絵画への深い理解から来るものである。蔣彝氏は画家であるがゆえに、知者として語れる立場にいる。<sup>(61)</sup>

と指摘した。温の主張によれば、『中国の眼』の読み易さと気楽さは、画家である著者が中国絵画についての深い感性と知識を持ち、専門家の視線でこの題材を分かり易く語ることができる立場にあるため、同書を堅苦しい学術書ではなく、親友に語りかけるような英国随筆の文体で書いたことによるものだという。これを証明するために、温は『中国の眼』から多くの文例を引用し、同書を「我々が今まで出会ってきた英語による本の中で、中国絵画についての最も分かり易い入門書である。楽しいと同時に役に立つ書物でもある」<sup>(62)</sup>と称讃した。

同様の評価は、『中国評論週報』の主要な編集者の一人で、林語堂の弟である林幽（英語名表記はLin Yu, 1902-1981）の書評にも見られる。林幽は温と同じく、この本が英語圏の芸術界や読書界で成功を収めた理由が二つあると指摘した。一つは読み易さであり、もう一つは著者自身が中国人画家で、中国文化の内側から絵画の技法とその思想的な背景、ならびに中国芸術家の美意識と人生観を分かり易く説得力のある叙述で西洋人読者に解説したことである。しかし、林幽は温とやや異なり、英語圏での好評ぶりに注目するだけでなく、中国語圏での同書の受容にも留意しつつ、『中国の眼』は単なる西洋人読者のために書かれただけではなく、中国人読者にも歓迎される書物だと述べた。それは画家である著者が、自身の題材を語る時の精確さであり、中国人読者はその精確さに心を惹きつけられる、と指摘した上で、次のような考えを示した。



私は画家ではないため、題材〔中国絵画〕の技法的な側面からは本書を批評できないが、一人の中国人としては、本書が多くのやり方で中国人の精神を開示してくれる点において、一個の人間の作品から期待される限りの精確な本であると言えることができる。一節また一節と、中国人読者の心からの共感的な反応が呼びおこされる。これが本書の精確さへの十分な保証となるのは当然である。本書はまた別の、より広い視点から見ても役に立つ書物である。本書のおかげで読者は単に中国絵画を鑑賞するだけではなく、人生や自然に関する中国人の考え方をよりよく理解できるようになるからである。<sup>63)</sup>

最後に、林幽は『中国の眼』で紹介されたのは単なる書画の技法ではなく、書画芸術の根底を支える儒・道・仏（禅）を核心とする中国の伝統思想、および文人芸術家の自然観・人生観・趣味生活など全般を含む中華文明そのものであると力説した。

## 結び

『中国の眼』が英国の文芸界に歓迎されるのに伴い、1935年以降の蔣彝は書画家として、または著作家として、英国各地で個展を開催したり、講演を行ったりして精力的に活動を展開するようになった。その一方、ロンドン大学東方学院の中国語教授ジョンストン卿と理事であるロックハート卿らの助力を得て、同学院で中国語を教えるポジションに就いた<sup>64)</sup>。1935年6月から38年5月まで蔣は同学院で語学を教えながら、同大が主催した中国芸術講座や、ロンドン中華協会やオックスフォード大学中華協会が主催した講演会で、中国絵画の技法と理念、絵画と文学の関係について講義や講演を行った<sup>64)</sup>。これらの講義・講演は、ロンドン大学とオックスフォード大学の学生たちや東洋芸術品の蒐集家たちの間で好評を博した。蔣は「ロンドン展」開催前後において、書画の展示・講演・教育の活動を通してロンドン大学東方学院、オックスフォード大学および大英博物館関係者の間に多くの友人を作った。その中にはウィングワース、ビニヨン、ロックハート卿など1930年代の英国を代表する芸術評論家や東洋美術品蒐集家も含まれた。彼らとの知的交流は、後に蔣の2冊目の中国書画論の著書『中国書道』*Chinese Calligraphy* (1938年) や『沈黙の旅人：湖水地方における中国人芸術家』をはじめとする紀行文の執筆・出版に繋がることとなる。ともあれ、『中国の眼』の出版によって、蔣彝は英国の文化界で中国書画を解説する最も優れた適任者として尊敬を集めただけでなく、国内の文化界からも好評を博した。同書はその後の蔣が英語圏の国々で、書画家または英語で中国書画を紹介する著作家として、さらには絵画と文学を融合するコスモポリタンの紀行文作家として、40年にわたる文筆活動を展開する出発点となった。

[注]

- \* 本稿で引用した外国語テキスト（単行本と雑誌）の日本語訳は引用者による。
- \* 中国語原文の繁体字・簡体字は引用に際し、原則として通行の新字体に改めた。
- \* 引用文中の〔 〕内は引用者による補足説明，[ . . . ] は引用者による省略を示す。

- (1) 海外に渡る前の林の文筆活動については、拙論「林語堂とパール・バック——*The China Critic*での交流を中心に」（『比較文学研究』第88号、東大比較文学会、2006年10月、102-123頁）；「林語堂のユーモア論——バイリンガル著述の検討を中心に」（『アジア地域文化研究』第4号、2008年6月、1-23頁）等を参照。
- (2) 2000年以前の蔣彝に関する主な先行研究については、以下を参照。
  - ① Liu, Esther Tzu-Chiu 劉知秋, “Literature as Painting: A Study of the Travel Books of Chiang Yee,” Ph.D. Diss., Department of English, College of Arts and Science, University of Northern Colorado, 1976.
  - ② 胡栄彬「美籍華人藝術家蔣彝」『国際人材交流』1995年10月号、48-51頁；同「蔣彝の人生志向及其対中外文化交流的貢献」『九江師專学報』（哲学社会科学版）1996年第2期、1996年2月、40-43頁。
- (3) この点については、以下の先行研究を参照。
  - ① Ronald Wiley Janoff, “Encountering Chiang Yee: A Western Insider Reading Response to Eastern Outsider Travel Writing (China),” Ph.D. Diss., New York University, 2002.
  - ② Zheng Da, *Chiang Yee: The Silent Traveller from the East: A Cultural Biography*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2010.
  - ③ 任一鳴「蔣彝作品研究：文化批評翻訳視角」復旦大学比較文学与世界文学専攻博士論文、2007年6月；同「蔣彝游記の跨文化語境」『中国比較文学』2008年第2号、2008年4月、51-63頁。
  - ④ 劉笑冬「蔣彝在英国的中国書法伝播」『新藝術』第29期、2008年8月、77-79頁。
  - ⑤ 李娜「蔣彝与《中国眼光》：中国絵画詮解」『中国美术学院学报』（双月刊）2009年第30卷第5期、2009年10月、26-35頁。
  - ⑥ Anna Wu, “The Silent Traveller: Chiang Yee in Britain 1933-55,” *V & A Online Journal*, <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-4-summer-2012> (2017年2月26日閲覧)。
- (4) 展覧会と講演会については、Anon., “Chiang Yee: The Silent Traveller from the East,” in 2010 News Archive. URL: <http://www2.suffolk.edu/41050.html> (2016年11月26日閲覧)を参照。
- (5) この展覧会については、Anna Wu 前掲論文を参照。
- (6) フー・マンチューはローマーの小説の主人公で世界征服をたくらむ怪人、チャーリー張はビガーズの探偵小説に登場するホノルル警察の警部、朱金昭は「アリババと四十人の盗賊」に基づくアッシュのミュージカル（のち映画）の標題となった中国人商人。
- (7) この点については、拙論「熊式一のロンドンにおける文学活動：中国古典戯曲の英訳・出版・

上演を手掛かりに」(『アジア地域文化研究』第12号, 2016年3月), 96頁を参照。

- (8) この展覧会およびその英国における巡回展については, 以下の先行研究を参照。
- ① Shelagh Vainker, “Chinesische Malerei der Gegenwart in London, 1935 / Modern Chinese Painting in London, 1935,” in *Shanghai Modern 1919-1945*, Edited by Jo-Anne Birnie Danzker, Ken Lum and Zheng Shengtian, Museum Villa Stuck, Kunsthalle zu Kiel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantze, 2004, pp. 118-23.
  - ② Michaela Pejcochova, “Exhibitions of Chinese Painting in Europe in the Interwar Period: The Role of Liu Haisu as Artistic Ambassador,” in *The Reception of Chinese Art across Cultures*, ed. Huang Ying-Ling Michelle 黄映玲, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 179-99.
- (9) *London Evening Standard*, 1935/4/24, p. 1; “A Window on the World: News of the Week in Pictures,” in *The Illustrated London News*, 1935/5/2, p. 10.
- (10) この点については, 以下の先行研究を参照。
- ① R. L. Hobson, *The Catalogue of the George Eumorfopoulos Collection of Chinese, Korean and Persian Pottery & Porcelain*, 6 vols., London: E. Benn, 1925-28; *A Catalogue of Chinese Pottery and Porcelain in the Collection of Sir Percival David, Bt. F. S. A.*, London: The Stourton Press, 1934.
  - ② Laurence Binyon, *Painting in the Far East: An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia, Especially China and Japan*, London: E. Arnold, 1908; *The Spirit of Man in Asian Art: Being the Charles Eliot Norton Lectures Delivered in Harvard University, 1933-34*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1935.
- (11) この点については, 以下の拙論を参照。「透過“日本之眼”的中国画: 試論勞倫斯・賓揚对中国画的理解与誤解」Chinese Painting through “Japanese Eyes”: with Special Reference to Laurence Binyon’s Understanding and Misunderstanding of Chinese Painting. In *Terms: The Proceedings of the 34th World Congress of Art History* 『概念: 第34届世界艺术史大会论文集』(中英双语版), Peking University and the Central Academy of Fine Arts, 15-20 September 2016, Edited by Organizing Committee of the 34th World Congress of Art History 第34届世界艺术史組織委員会主編, 北京大学出版社, 2017年出版予定。
- (12) S. I. Hsiung, Preface to *The Chinese Eye: An Interpretation of Chinese Painting*, by Chiang Yee, London: Methuen & Co. Ltd., 1935, p. ix.
- (13) Chiang Yee, Introduction to *The Chinese Eye*, London: Methuen & Co. Ltd., 1960, pp. 2-3: It is true that Chinese painting has been known in the West for a century or more, and that nearly every large museum or private collection contains some examples of Chinese art and critical works have been written on Chinese painting. But to my mind, Western people have seldom tried to understand the true background of these pictures, and very rarely attempted to master their technique. Discriminating appreciators are correspondingly few. Perhaps your love of our forms and scenes in paint can never be as great as our own: our customs, our taste, our psychology, our whole life are very different, and it is just these

elements which are the most formidable barriers to understanding (以下同書の引用頁は特に断りのない限り、この版本に従う)。

- (14) 莊巖「赴英参加倫敦中国芸術国際展覧会記」『国立北平故宫博物院年刊』1936年第7期, 1936年7月, 134頁: 書画一類, 英人只注重画之本幅, 上下題跋認為無足輕重, 多隱卷不露; 又多懸之尋丈以上, 昂首仰視; 加以玻璃反光, 自下觀之, 極為不易。
- (15) この点については, 前掲拙論「透過“日本之眼”的中国画」を参照。
- (16) 李健巫「余輝: 尋找故宫与大英博物館的对接」『新京報』2010年7月2日。同論文は URL: <http://www.auction.artron.net/200> に掲載 (2016年8月9日に閲覧)。
- (17) 拙論「一九三五年の「ロンドンにおける中国芸術国際展覧会」: 中国の伝統的芸術, 文化に関する英国知識人の言説の検証を指標に」, 稲賀繁美編著『東洋意識 夢想と現実のあいだ 1887-1953』ミネルヴァ書房, 2012年4月, 253-99頁。
- (18) この点については, 以下の文献を参照。
  - ① Herbert A. Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, Shanghai: Kelly & Walsh, 1905.
  - ② Friedrich Hirth, *Scraps from a Collector's Note Book: Being Notes on Some Chinese Painters of the Present Dynasty, with Appendices on Some Old Masters and Art Historians*, Leiden: E. J. Brill / New York: G. E. Stechert & Co., 1905.
  - ③ Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, London: E. Benn, 1923.
- (19) Chiang Yee, *The Chinese Eye*, p. 120: The inscription is not merely an ornament — that surely is clear; it is a signpost without which the onlooker would certainly lose his way, or never start upon his journey at all.
- (20) 衣若芬『蘇軾題画文学研究』台北・文津出版社, 1999年5月; 同『遊目騁懷: 文学与美術的互文与再生』台北・里仁書局, 2011年8月。
- (21) Chiang Yee, Introduction to *The Chinese Eye*, p. 3.
- (22) *Ibid.*, pp. 5-6: This habit of ours is not without its application in the work of art. We feel that a painting need call for no elaborate technique; it should speak simply from the power of its basic inspiration. That partly explains the Chinese preference for plain ink; we use few colours to help out the effect, just as we do not add milk or sugar to improve the tea's flavor. If we are drawing a single flower or bird, we often leave a blank background; as I said, we take no cakes with our tea! Nowadays, there are some of us who have learned indeed to take all these etceteras. I might add that I believe those Western people who drink black coffee can certainly appreciate our painting — far more if they drink black coffee without sugar!
- (23) Wen Yuan-ning 温源寧, "Racial Traits in Chinese Painting," *T'ien Hsia Monthly*, 1935/8, pp. 63-69.
- (24) Lin Yutang, *My Country and My People*, New York: John Day, 1935, pp. 77-99.
- (25) *Ibid.*, pp. 77-99.
- (26) Chiang Yee, Introduction to *The Chinese Eye*, pp. 3-4.

- (27) *Ibid.*, p. 4: Chinese artists are not merely painters of pictures; they are expected to be fine and disciplined personalities, thoughtful as well as imaginative and sensitive. Painting has never been practiced as a profession: in the past it was regarded as shameful to sell works of art for money.
- (28) Chiang Yee, *The Chinese Eye*, pp. 178-79: The general historical tendency in treatment of Line shows a movement towards increasing looseness and freedom [. . .]. Many of the painters followed closely the traditional rendering of 'line' from Ku K' ai-Chih downwards. A work by 'Old-Lotus' Chen (Fig. VI), a Ming artist illustrates the point very well. This traditional 'line', known as 'Shuang-kou' or 'double-line', came from the earliest development of calligraphy, in which each line had an even thickness. It is largely employed for the contour line of the subject depicted in a delicate piece of work. The fine, mobile lines of the drapery in Botticelli's famous 'Primavera' resemble it. The 'boneless' style of brush-work was devised when the calligraphic strokes had been further developed to express the feeling for varied living things in Nature.
- (29) Herbert Read, Preface to *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique*, London: Methuen & Co. Ltd., 1938, p. ix.
- (30) 牧野は蔣と同じく幼い頃から水墨画を学んだ。23歳の時に海外渡航し、以来英語圏の国々で絵筆とペンの両方を駆使しながら活動を展開した。牧野は1907年にロンドンのチャトー&ウィンダス社から出版した *The Colour of London* をはじめ、*The Colour of Paris*, *The Colour of Rome*, *A Japanese Artist in London* などを立て続けに出版した。これらの紀行文で牧野は英国の挿絵本の伝統を汲みつつも、東洋の画材である毛筆と墨を使い、独特な筆致でロンドンや湖水地方の風景を美しく描いた。「絵画としての文学」と評された牧野の著書は、当時英国人読者の目と心を強く惹きつけたのみならず、蔣彝にも大きな示唆を与えたと思われる。蔣は牧野の英国滞在後期にロンドンに渡ったが、二人の間には直接的な交流はなかった。しかし、二人を結び付けた共通点は二つある。一つはビニヨンであり、もう一つは両者の紀行文である。一言で言えば、先に英国の文芸界で成功を収めた牧野は蔣の活動に良い見本と下地を提供した。詳細は以下の先行研究を参照。
- ① Zheng Da, *Chiang Yee: The Silent Traveller from the East*, p. 72.
- ② *Edwardian London through Japanese Eyes: The Art and Writings of Yoshino Markino, 1897-1915*, by William S. Rodner with a Foreword by Sir Hugh Cortazzi, Leiden and Boston: Brill, 2012, pp. 15-34.
- (31) Chiang Yee, "Some Personalities," in *The Silent Traveller in London*, with a Foreword by Zheng Da, New York: Interlink Books, 2002, p. 208.
- (32) Chiang Yee, *The Chinese Eye*, p. 120.
- (33) Laurence Binyon, *Painting in the Far East*, pp. 1-25, 142-43.
- (34) Chiang Yee, *op. cit.*, pp. 7-8.
- (35) Chiang Yee, "London in Snow," in *The Silent Traveller in London*, pp. 75-77, 80.
- (36) 小川環樹注『蘇軾』上、中國詩人選集二集5、岩波書店、1962年3月、3-5頁。

- (37) *Ibid.*, p. 80: I am sure people in London will have seen the painting of *Fishing on a Snowy Day* by one of our greatest masters in the exhibition of Chinese Art in London, 1935-36. It brings a shiver to every onlooker and indicates the sort of snow scene we have [. . .]. We in China like to boil snow for making tea, as our tea experts say that it helps the tea-flavour to come out clearly. And our poets like to boil it to get inspiration for their poetry.
- (38) 「自分ひとりだけになって、かのもひひとりだけをめざして」のがれゆくとは、新プラトン主義者プロティノス Plotinus (205-70 頃) の『エンネアデス』 *Enneades* 第6論集第9論文末尾からの引用である。日本語訳は、田中美知太郎訳「善なるもの一なるもの」、同責任編集『プロティノス／ポルピュリオス／プロクロス』世界の名著15, 中央公論社, 1980年8月, 146頁。
- (39) Laurence Binyon, “Lecture III: The Conception of Chinese Landscape Art in China. Taoism and Zen,” in *The Spirit of Man in Asian Art*, p. 102: Here the figure of the woman [. . .] as she wanders out on the wintry shore beyond the snow-covered trees. What are her thoughts? We cannot tell. But at least, without any external knowledge, we are sure that she is not hurrying to an appointment, nor occupied with household cares, nor is she just thinking about how cold it is. In some subtle way we are made to feel that she is tasting solitude with a kind of ecstasy. Is it because the solitude, the frozen earth and the empty air, enable her to feel more poignantly the unreality of all but thought? Is it because in that stillness she can melt her spirit into the infinite surrounding her? In all times and in all lands the mystic is the same: his longing is the flight of “the Alone to the Alone.”
- (40) Anon., “Chinese Art in London: Aid for Visitors to the Royal Academy,” *The Times Literary Supplement*, 1935/11/23, p. 765: As a writer on Chinese art Mr. Chiang Yee has the advantage, as an interpreter to us, of knowing something about Western art from a painter’s point of view. This enables him to light up differences with an apt illustration. [. . .] Mr. Chiang Yee’s historical sketch is of great value because it tells us, from the inside, how and why “Our traditional thought is deeply sunk in philosophy, Taoist and Buddhist; painting cannot escape.”
- (41) W. W. Winkworth, “Chinese Art,” *The New Statesman and Nation*, 1935/11/30, p. 814.
- (42) *Ibid.*, p. 814.
- (43) Herbert Read, “Books on Chinese Art,” *The Listener*, 1936/1/1, p. 40.
- (44) Herbert Read, Preface to *The Silent Traveller: A Chinese Artist in Lakeland*, London: Country Life, 1937, p. ix.
- (45) “*The Chinese Eye: An Interpretation of Chinese Painting by Chiang Yee*. Reviewed by Laurence Binyon,” *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, No. 1, 1937/1, p. 166.
- (46) *Ibid.*, p. 166: Mr. Chiang Yee gives a concise historical sketch of the successive periods of Chinese painting: but it is in the later chapters of the book, dealing with “Inscriptions” and various questions of technique, that he adds most to our knowledge. An artist

writing on his own art is always interesting, and here we are shown the Chinese painter's outlook from within. The differences between this outlook and that of the European mind are great indeed, and much of the significance in a Chinese picture would be unguessed by a Western spectator. With Mr. Chiang to enlighten us, however, we should have no difficulty in understanding the principles.

- (47) *Ibid.*, p. 166.
- (48) Anon., “*The Chinese Eye*, by Chiang Yee,” *Boston Evening Transcript*, 1936/10/24, p. 13.
- (49) Pearl S. Buck, “*My Country and My People*, by Lin Yutang, New York: John Day, 1935; *The Chinese Eye*, by Chiang Yee, London: Methuen & Co., 1935,” *Asia*, 1936/10, p. 683.
- (50) Zheng Da, *Chiang Yee: The Silent Traveller from the East*, pp. 129-45, 158-62, 172-73, 199.
- (51) Wen Yuan-ning 温源寧, “*The Chinese Eye: By Chiang Yee*,” *T'ien Hsia Monthly*, 1936/2, p. 209: Mr. Chiang Yee's *The Chinese Eye* is extremely readable: it sounds like the familiar talk of an artist to his intimate friends. This ease comes of a deep understanding of his subject, — Chinese painting. Mr. Chiang is himself a painter, and is in a position therefore to speak as one who knows.
- (52) *Ibid.*, p. 211.
- (53) Lin Yu 林幽, “*The Chinese Eye*, by Chiang Yee, London: Methuen, 1935,” *The China Critic*, 1936/4/23, p. 89: Not being a painter, I cannot criticise the book from the technical aspect of the subject, yet being a Chinese, I can say that it is as accurate as may be expected of the work of a human being in revealing the spirit of the Chinese people in many ways. Passage after passage calls forth sympathetic responses from the heart of a Chinese reader. This ought to be guarantee enough of its accuracy. The book is useful in yet another and broader sense. It makes its readers better able not merely to appreciate Chinese painting, but also to understand the Chinese outlook on life and nature.
- (54) この点については, *An Exhibition of Modern Chinese Paintings and Fans by Chiang Yee*, ed. Chiang Yee, London: Mrs. Betty Joel's Gallery, 1936; Zheng Da, *Chiang Yee: The Silent Traveller from the East*, pp. 51-60を参照。
- (55) Chiang Yee, “Author's Note,” in *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique*, London: Methuen & Co., Ltd., 1938, p. xvii; *The Silent Traveller in Oxford, Written and Illustrated by Chiang Yee*, London: Methuen & Co., Ltd., 1944, p. 2.

[図版出典一覧]

図1: 『中国の眼』を執筆時の書画家・蔣彝(1935年のロンドン)。Zheng Da, *Chiang Yee: The Silent Traveller from the East* より転載。

図2: *Umbrellas under Big Ben*, 1935. Ink on paper. Chiang Yee, *The Silent Traveller in London*, London: Country Life, 1938, Plate V.

図3 : *Storm on Screens*, 1937. Ink on paper. Chiang Yee, *The Silent Traveller: A Chinese Artist in Lakeland*, Plate IV.

図4 : *Lapwings over Merton Field*, 1938. Ink on paper. Chiang Yee, *The Silent Traveller in Oxford*, Plate VI.

図5 : 清・陳老蓮筆《簪花仕女図》, 国立北平故宫博物院蔵, 掛軸, 絹本着色, 143.5×61.5cm.  
<http://www.lwwtx.com>.

図6 : サンドロ・ボッティチェッリ《春》(1477-78年), フィレンツェ・ウフィツィ美術館蔵, テンペラ・板, 315×205cm. 摩寿意善郎解説『サンドロ・ボッティチェリ』(ファブリ世界名画集3, 平凡社, 1969年9月)より転載.

図7 : 伝南宋・馬遠筆《冬景図》, Laurence Binyon, *The Spirit of Man in Asian Art*, Plate 24.

[付記] 本稿は2016年度～2019年度文部科学省科学研究費(基盤研究A「「うつわ」と「うつし」: 情報化時代の複製技術・藝術の美的範疇刷新にむけて」JSPS 科研費 16H01919. 研究代表者=国際日本文化研究センター・稲賀繁美)による成果の一部である。なお、本誌の編輯委員・杉田英明先生がご多忙でありながら、筆者の拙い日本語表現や一部の訳文および一部の注の付け方などを丁寧に訂正して下さったことに対し、この場を借りて心から感謝の意を表したい。