

康有為の絵画論

平野和彦

はじめに

民国六年（一九一七）、張勳復辟運動に参加した後、事實上政界を引退した康有為（一八五八—一九二七）は、時代に取り残された怪物としてその晩年を送ることになる。

しかし、只世俗を避け、隱遁生活を送る事に甘んじた訳ではなかつた。この年、アメリカ公使館美森院に於いて記述された『萬木草堂藏畫目』（以下『藏画目』と略す）は、広汎な著述活動に於ける唯一の絵画論考であり、翌民国七年上海の長興書局から出版されている。康有為は、中国絵画、特に清朝のそれを「極度に衰敗した」（『藏画目』「國朝畫」）ものと評し、宋画への復古を提唱して、中国画壇混迷の現況を救済すべきとの論を展開した。こうした中国絵画への認識は、如何なる契機を経て形成され、又、如何なる意義を持つものなのであろうか。

本稿では、特に一九一七年の康有為にスポットをあて、

中国伝統芸術を論ずるに至った背景を探り、その絵画論の位置付けについて考察を加えてみたい。

一 『藏画目』の構成と内容

『藏画目』は、「唐畫」七目、「五代畫」四目、「南唐畫」三目、「後蜀畫」四目、「後越畫」一目、「宋畫」七十六目、「金畫」二目、「元畫」五十三目、「明畫」百一目、「國朝畫」百三十二目、合計三百八十三目の収藏画に基づいて構成されている。これらの収藏画は時代順に配列され、各目には、画家名、画題、形式（卷、冊、幅等）、質地（絹本、紙本等）を録し、あるものには品第（神品、妙品、精品等）が付され、あるものには寸評が加えられている。こうした収藏の記録に前後して、中国絵画に関する総論、各論が随所に加えられ、『藏画目』とは言え、全体としては実に多彩な側面を持つものとなっている。

後記に『藏画目』作成の経緯を記して、

戊戌抄没、舊藏既盡。中外環游後、搜得歐美各國及突厥波斯印度畫數百、中國唐宋元明以來畫亦數百。有極愛者、思之既不可得見。乃郵畫目來、閉戶端居之暇、乃寫所藏目錄。

戊戌の政變の折、旧藏の絵画は全て没収されたが、海外遊歴の後に、欧米各国及びトルコ、ペルシャ、インドの画數百、中國唐宋元明以來の画もまた數百を手に入れることができた。その中には非常に好むものもあるが、これをも思っても見ることが出来ないからには、画目を送らせて、隠棲するいとまに所藏目錄を書くのである。

と述べているが、これに依ると、三百八十三品に及ぶ収蔵の記録は、既に作成されて上海の自宅に保存されていたものである事がわかる。復辟糾弾の聲が高鳴るなか、それを避けてアメリカ公使館内の美森院に身を隠した康有為は、上海の自宅に戻ることもかなわず、目錄のみを頼りに『藏画目』の著述に取りかかったのである。この『藏画目』が持つ多面性は、こうした記述のあり方にも起因しているものと考えられる。

こうした点も考慮に入れ、以下『藏画目』を、収蔵画の内容及び絵画理論の主張という二つの側面から考察してみたい。

二 康有為の絵画観

『藏画目』は、その収蔵傾向から、康有為の追求した絵画美がどのようなものであったかを探る絶好の資料となる。しかし、既に馬洪林氏が、鄭虔『雁宕圖』、李思訓『芦雁』、楊庭光『地獄變相圖』などといった唐画収蔵品の画題に疑問を投げかけており、又、啓功氏も、万木草堂の藏品中、唐宋名画の蒐集そのものに疑念を挟んでいる。⁽⁴⁾特に、康有為の絵画蒐集が、海外遊歴以後に行われたことを考えると、資本主義侵略軍の略奪に甘んじた当時の北京、上海、青島などでの蒐集品に関しては、当然その作品の信憑性が問題にされねばならない。⁽⁵⁾康有為の鑑識眼と、収蔵品の真偽について考証することは本稿の目的ではないので、この問題については別に論ずることとするが、ただ、こうした諸条件を考慮に入れても、尚その中にはおのずから康有為の絵画観を探り得る多くの材料が隠されているものと考えられる。

そこで、記載される収蔵画と、それに対する評価とを概観して康有為の絵画観の一端を覗いてみたい。

まず、品第が記された収蔵画には次のようなものがある。(尚、品第の順次については、康有為の書論『廣藝舟

雙構』の「碑品」に見える順次に従った。又、括弧内は作品の時代で、筆者が正したものについては注記した。

神品

錢舜舉『桃源圖』

(元画)⁽⁶⁾

二、刁秀奪山緑神品也。

趙子昂『秋林馳馬圖』

(元画)

結東院畫象形之終、開元四家寫意之始。氣韻生動、神品也。

精品

趙仲穆『人物』・『馬』・『蘇武牧羊圖』

(元画)

曹知白『趙文敏像』

(元画)

題者如林、精品也。

逸品

趙子昂『高臥圖』

(元画)

珍品

高暹『馬』

(元画)

寫瘦迫眞、珍品。

これらは、康有為が自らの収蔵画三百八十三品の中で最も高い評価を与えたものと言える。神品に挙げる趙孟頫(一二五四—一三三二)、字は子昂)、錢選(一二三九—一三〇一)、字は舜舉)の二家は、「吳興八俊」に数えられた元代

屈指の画家としてその巨名を馳せ、趙孟頫は、董其昌をして「右丞(王維)、北苑(董源)二家の画法を兼ねる」(『容台集』)とまで言わしめた元代の代表的山水画家である。

康有為は、趙孟頫を「開元四家寫意之始」(『元畫』)と評し、錢選の『靈芝獻壽圖』には、「百花百鳥皆備、其着色亦有今所無者、若所布置色采神態、濃妙華深、冠精後世」(『宋畫』)とまでの高い評価を与えている。又、精品に挙げる、趙雍(一二八九—一三六〇?)、字は仲穆)は、趙孟頫の長子であり、曹知白(一二七二—一三五五)もまた、頹孟趙の影響を受け、倪瓚らと並び称された著名な画家の一人であった。収蔵画中に元の四大家などの巨名も見受けられる(王叔明『山水』卷、吳仲珪『漁舟圖』軸、倪雲林『山水』軸等)が、それらについては殊更紙幅を割いてはいない。しかし、康有為が、総じて元代の絵画を高く評価し、その標語に見られるように、中國絵画に於ける「氣韻生動」の理念を理想としてとらえていたことが容易に窺えるのである。

元画に対するこうした評価に注目すれば、次に明画の収蔵状況も気に掛かることである。康有為が蔵した明画のうち、高い評価を記すものには、

沈石田『西汝夜宴圖』

明人題者數十、蒼渾高古、眞蹟之有據者。吾石田畫甚多、以此爲最。

唐子畏『仙女採藥圖』

穠厚精深。始以宋人筆、後察知有半字唐寅乃定爲六如作。

などがあり、沈周（一四二七—一五〇九、号は石田）、唐寅（一四七〇—一五二三、字は子畏、号は六如）は、ともに「吳門派」の画家として文徵明、仇英とともに明の四大家に列せられる代表的明代文人画家の巨頭であった。無論、三百八十三品から選択された僅か数品をもってその絵画観を窺い尽せるものでもない。しかし、こうした品第や寸評は、康有為の絵画志向を最も端的に伝えるもので、中國絵画史に残る画家、画派を順当に配列した構成は、浙派職業画家の名をほとんど見出し得ないほど文人画志向の強いものである。吳派文人画家はもとよりのこと、元代文人画家に至る一連の絵画には概ね傾倒していたようである。晩年、入室の弟子となった画家劉海粟（一八九五—）によって過眼された『天馬行空図』が、書卷の氣に満ちた文人画であったというのも大いに頷けるところであろう。

三 文人画批判

さて、こうして康有為の絵画観というものが如何なる傾向を有したものであったかを概観してみたわけであるが、かなりの好事家でもあり、中国絵画への理解、研究に於いても一家言を有していたことがわかる。ところが、目を転じてその絵画理論を通読してみると、そこには、中国絵画、殊に近世以降のそれへの否定的な言辭が目につくのである。

康有為はその冒頭において、自らが好んで蒐集した中国近世画について、

中國近世之畫衰敗極矣、蓋由畫論之謬也。請正其本、探其始、明其訓。

中國近世の絵画は衰敗の度が極まったが、そもそもこれは画論によって導かれた誤りである。そこで、その根本を正し、その始めを探り、その教えを明らかにしてみたいと思うのである。

と述べ、絵画理論著述の目的を明示している。ここに述べられるように、康有為が中国「近世」画を衰敗したものと認識するに至ったのは、「國朝畫」に論及した次の一節によっても明らかであるが、当時の（清末から民国初）中国絵画の状況が、その直接的引金になった為であろうと思われる。即ち、

中國畫學、至國朝而衰弊極矣。豈止衰弊、至今郡邑無聞畫人者、其遺餘二三名宿、摹寫四王二石之糟粕、枯筆數筆、味同嚼蠟、豈復能傳後、以與今歐美日本競勝哉。

中國畫學は、國朝に至って衰敗の度が極に達したが、単に衰敗したというだけでなく、今では民間にも画人らしい存在を聞かない。その遺余の二三の名士と言われる人々であっても、四王、二石の糟粕を摹写して、筆法は乱れ、蠟を嚼むのと同じように味わいが無い。こんなことでは、後世に伝えられてもどうして欧米、日本に勝ることができよう。

といった、清初四王以降の形骸化した中国画への懐疑である。四王とは元四家を崇拜し、古人の画法を摹写することを宗とした王時敏（一五九二—一六八〇）、王翬（一五九八—一六七七）、王翬（一六三二—一七一七）、王原祁（一六四二—一七一五）の所謂「四王」派山水画家の祖である。

この一派は、嘉慶年間から清末に至るまで影響を残したが、「四王」の摹写をくり返すだけのその画法は、高い評価を得たとは言いがたい。又、「二石」とは、「四王」と異なり、伝統絵画を基礎としながらも革新的画風を創造した石濤（一六四〇—一七一八？）、石溪（一六一二—？）ら明朝遺民の画家である。康有為は、こうした「近世」画史の末流

に對して、その問題の解決策を「二石」や「四王」派絵画の分析に求めることをせず、何よりも先ず、それが画論によって導かれたものであるとの見解を提示したのである。そして、こうした絵画衰敗に先行する画論が如何なるものであったかについては、次のような説明を加えている。

惟中國近世以禪入畫、自王維作雪裏芭蕉始、後人誤尊之。（「前言」）

思うに中国近世の絵画が禪の精神を取り入れたのは、王維が雪中に芭蕉を描いたのに始まって、後の人がこれを誤って尊んだ結果にはかならないのである。

又、

自東坡謬發高論、以禪品畫、謂作畫必須似、見與兒童隣、則畫馬必須在牝牡驪黃之外。于是元四家大癡雲林叔明仲圭出、以其高士逸筆大發寫意之論、而攻院體、尤攻界畫、遠祖荆關董巨、近取營邱華原、盡掃漢晉六朝唐宋之畫、而以寫胸中邱壑爲尚。于是明清從之、爾來論畫之書、皆爲寫意之說、擯呵寫形、界畫斥爲匠體、羣盲同室、呶呶論日。（「元畫」）

蘇東坡の誤った高論が、禪の方法によって画を品第して以来、画を作るには必ず似ていなければならないとするのは、兒童の見解と同じである、つまり、馬を画くに

も牝か雄か、驪か黄かといったことにならざるを得ないのでしたのである。そして、元四家黄公望（大癡）、倪瓚（雲林）、王蒙（叔明）、吳鎮（仲圭）が出て、その高士と逸筆とをもって大いに写意の論を發して、院体を攻撃し、特に界画を攻撃して、遠くは荆浩、関仝、董源、巨然を祖とし、近くは李成（營邱）、范寛（華原）を取った。その結果、漢晋六朝唐宋の画風は掃われ、そして心象風景を写したものを尊ぶというように変じたのである。そこで、明清はこれに従い、爾來画を論じる書は皆写意の説をなし、写形を責め斥けて、界画を匠体として斥け、多くの無知が室を同じくしてかまびすしく論じたのである。

ここにいう、「雪裏芭蕉」（沈括『夢溪筆談』）、「以禪品画」（黄山谷『題趙公祐画』）、「胸中邱壑」（黄山谷『題子瞻枯木』）などの術語が、中国絵画に於ける文人画理論の根幹を成す理念であることは言うまでもない。

文人画とは、「形」に囚われない、内在的生命、精神の躍動を表現することに優れた芸術性を認めるもので、康有為自身も引用する蘇東坡の「論画以形似、見与兒童隣」（形似によって画を論ずるのは兒童の見解と同じである『書鄢陵王主簿所畫折枝』）といった主張に代表されるよう

に、宋代に於いてなされた、単純な「形似」への一大反動がその理論的萌芽とされる。その後、元代に至って「写意」が更に尊重され、後に、明の莫是竜（一五四〇？—一五八七）、董其昌（一五五五—一六三六）によって、吳派文人画家と浙派職業画家が明確に分類されて絵画史の中に組み込まれ、この南北二宗派を基軸とした中国絵画史が、今世紀に至るまで篤く信奉されて来たのであった。康有為の説明には、文人画という言葉こそ用いられていないが、実に明快にして徹底した文人画批判となっている。誤謬した絵画史を導いた画論の罪を、文人画論の祖である王維、ないしは、その唱道者たる蘇東坡に帰したのである。

このように、正すべき画論というものの性質に対して明確な限定がなされれば、当然、絵画理論著述の目的、即ち文人画論に代わって中国絵画の根本を正すことのできる理論の方向性が明確に提示されなければならない。ところが、この点になると康有為の回答は、どうにも要領を得ない。

先ず康有為は、画論の根本と、あるべき絵画の姿について次のように説き起こす。

爾雅云畫形也。廣雅畫類也。說文畫畛也。釋名畫挂也。書稱彰施五采作繪。論語繪事後素。然則畫以象形類

物、界畫着色爲主、無能少議之。

『爾雅』に「画とは形の意である」、「『広雅』に「画とは類の意である」、「『説文』に「画とは彫る意である」、「『釈名』に「画は挂ける意である」、「『書』に「彰かに五采を施し絵を作る」、「『論語』に「絵の事は素より後にする」とある。しからばすなわち画が、象形・類物・界画・着色をもって主とするのは少しも議論の余地がないことである。

ここに述べられた『爾雅』、『広雅』、『説文』、『釈名』などの画の原義に関する字義解釈は、もともとその原典が、『爾雅』「釋言」「畫形也。畫者爲形象」、「『説文解字』「第三下」「畫界也。象田四界。聿所以畫之。凡畫之屬皆從畫。」「釋名」「釋書契」「畫挂也。以五色挂物象也。」などとするもので、もと、唐の張彦遠が『歷代名画記』卷一「叙画之源流」に於いて、『広雅』「積詰」に言う、「類畫也」を誤って「廣雅云畫類也」としたとされるものや、「説文云畫也。象田畛畔所以畫也」とするものをそのまま写したものである。康有為は、「画」くということの根源的意味が、「形」、「類」、「畛」、「挂」にあるとした張彦遠の解釈をそのまま借用しているのである。これに続く『書』の引用は、『尚書』「益稷」にある「以五采彰施于五色作服」(康

有為は「服」を「繪」とする)に依るもので、これは、古代の帝王舜が、宗彝(宗廟の祭器)の裝飾、服制の制定に於いて、その造形や彩色を重視したとする伝説で、王室を顕彰し、身分秩序を整え礼を行う為の手段として、絵画の効用が重視された事の例証。更に、『論語』八佾篇のこの部分は、『詩経』「衛風、碩人」の解釈にあたって、孔子が示唆した古代絵画の制作方法「繪事後素」(絵の事は素より後にする)が、人に於ける礼のあり方と共通する事を察した子夏の回答に関する一節である。これらは、画における「形」と、古代社会における「礼」との関係を示したものであるが、画というものが、元来「界画」、「着色」という技法を有し、写実的なものであったということを理論的に裏付ける為、儒家の經典を引用して強調したものである。このように、文人画論の中枢を成す「写意」の対極として「写形」の重要性を再提言することは、中国絵画史の争点を実に端的に踏襲している。しかし、康有為は、こうした張彦遠理解をもって、あるいは、画の原義、古代絵画に関わる認識のみをもって、この「近世」画衰敗を救済しようと考えていたわけではない。「形」の重視が、古代絵画の復活や、社会と絵画の関係の再確認のためにのみ主張されたものでないことは次の一節からも窺うことができ、

絵画のあり方についての回答を更に明確に導いている。

若夫傳神阿堵、象形之迫肖云爾、非取神即可棄形、更非寫意即可忘形也。徧覽百國作皆同、故今歐美之畫與六朝唐宋之法同。

そもそも顧愷之がこの中に神を伝える、象形の迫肖（真に迫る）などと言うのは、神を取るのが形を棄ててよいなどということにはならず、更に、意を写すのが形を忘れてよいなどということにはならないということなのである。百國の作画法を觀るに皆こうであり、それゆえに、歐米の絵画と六朝唐宋画の法は同じである。

ここに見える「伝神」（精神を伝える）或いは「神」が「形」を無視して表現出来るものではないとした認識は、既に宋代の絵画理論にも見られた「形神」の問題を反映したもので、例えば、蘇東坡の「形似」批判も、実は「形」のみに満足することを肯定しなかっただけで、むしろ「神似」の追求であったのである。この「形」による「神」の表現とということが、文人画理論にとっても大いに有益な認識であったことは言うまでもない。董其昌が、「よく看れば、自然に神が伝わる。神を伝えるには必ず形を以てする。形と心手とが相湊まってそして相忘れるのは、神が託すところである。」（『畫禪室隨筆』）とするのは的確にこの問題に対

する態度を表明しており、蘇東坡の強烈な言辞に齒止めをかけた形となっている。一方康有為は、「形神」のあり方として、特に「形」のみに重きを置くことで「神似」の追求を主張しているのであり、「近世」画の範疇にまで下らない六朝唐宋の絵画に「形神」の姿を見出しているのである。

以上の論述を総合すると、結局康有為の主張は、極端な「写意」偏重を否定したに止どまり、文人画理論の形成にその罪を帰したが、「形神」を表現し得る「界画」・「着色」といった古典的技法論と画の原義解釈に終始したと言わざるを得ない。中国絵画史に於ける画論の偏りを矯正するという点においては、不明快ながらもある程度の成功をおさめたと言えようが、それは、古典的言い回しの剽窃、踏襲を行ったに過ぎないことなのである。

ただ、こうした中にも辛うじて康有為の面目躍如たる論点を見出すとすれば、度々中国画との比較対象として持ち出された西洋絵画への意識である。中西の共通点として比較的基準にされた「形神」は、「形」に対する理解と、清代に於ける写実（その内容には、後の写実主義への理解が既にあつたのだが）に対する認識とが結び付けられたものであるが、これを明確にすることは、康有為の絵画理論に対する更に重要な観点となる。

四 西洋画への視点

康有為の西洋画理解がどの程度のものであったかは窺い知る事ができない。だが、宋画を論じた康有為は、

…至宋人出而集其成、無體不備、無美不臻。…吾徧遊歐美各國、頻觀于其畫院、考其十五紀前之畫、皆爲神畫、無少變化、若印度突厥波斯之畫、尤板滯無味、自楡以下矣。故論大地萬國之畫當西十五紀前無有我中國若。

宋人がその（唐、五画代の精深華妙の体）成果を集めるに及んで、全ての体、全ての美が備わった。…私は、歐米各国を遍歴し、絶えずその美術館を参観したが、その十五世紀以前の画は、皆宗教画であり、少しの変化もない。インド、トルコ、ペルシャの画が、とりわけ板滯無味で、あたかも詩経の檜風以下のようなものである。だから、大地万国の画を論ずるに、西曆十五世紀以前の西方絵画は、我が中国に及ぶべくもなかったのである。と述べ、中国絵画が少なくとも十五世紀までは、世界の絵画史上に於ける最高の地位を占めていたと考えている。前述のように形神のあり方を六朝唐宋の絵画に求めたのも、実は、こうした西洋画との単純な対比がその根底に考えられていたものと思われる。「写意」の偏重が招いた中国画

の現状が、亡命中に過眼した西洋画に比べると実に劣ったものであるという認識に立ち、宋画の優秀性という今日ではごく当たり前の事実が、西洋絵画との間に接点を持つことに着目した康有為は、そこに中国の古典的絵画理論を投影して、宋画の鼓吹と古典的技法の重視による中国画改良という主張に飛び付いたのである。ここでは、中国絵画の「形」、「形似」、「写形」といった概念と、西洋絵画における写実主義（リアリズム）との混同が平然として行われ、西洋絵画の理解としては、実にお粗末なものであったことが知れるのである。

清末変法論者の頭目であり、改良主義者としての康有為が、このような形で中国絵画をとらえ、こうした理論的手順を踏んで中国絵画史に改良の手を加えようとしたのは至極当然のことであったと言わねばならず、次の主張にこそ、こうした観点の真意を看取できるものと思われる。

今工商百器皆藉于畫、畫不改進、工商無可言。此則鄙人藏畫論畫之意。以復古爲更新、海內識者、當不河漢斯言耶。

今の商工業の百器は、皆画を敷物としており、画に進歩改良がなければ商工業は語ることができないのである。これが私の藏画論画の意図であり、復古をもって更

新するということ、国内の識者は軽視しないようにすべきである。

商工業の發展が、絵画の興廃と軌を同じくしているといつた、一見荒唐無稽な主張とも取れるこの見解こそが、まさに康有為の画論全てを言い尽くしているとは言えないだろうか。

むすび

次に引用する一文は、康有為が抱いた絵画観が、特に、五四運動前後といった時代、正確には五四新文化運動の渦中に於いて、どのような方向性を持ったものであったかを明瞭に示してくれている。

即ち、陳独秀（一八七九—一九二四）が、雑誌『新青年』の読者、呂澂の書信に答えて、文学革命ならぬ、「美術革命」について論じた意見⁽¹²⁾がそれである。以下に、その主な部分を訳出してみよう。

……もし、中国画を改良するつもりであるなら、先ず、王画（清の四王の画）を改革せねばならない。中国画を改良するのであるから、断じて西洋画の写実の精神を採用しないわけにはいかないのである。これは、どのような理由によるかと言うと、例えば文学者は、写実主義を

用いてこそはじめて古人の技術を採り、自己の天才を発揮して古人の文章の写しではない自分の文章を作ることができる。画家も又、かならず写実主義を用いてこそ、自己の天才を発揮し、古人の巢に陥らない自己の画を画くことができるのである。中国画は、兩宋時代の初期、その、人物、禽獸、樓台、花木を描写する工夫が、まだ少しばかり写実主義と接近していたのだ。学士派（文人画派）より、院画を軽蔑し、専ら写意を尊重して物に似せることを尚ばなくなった。こうした風気は、元末の倪（瓚）、黄（公望）によって唱えられ、明の文（徵明）、沈（周）によって再び唱えられ、清朝の三王（王時敏、王鑾、王翬？）に至って更に本質が変化、拡大された。世間では、王石谷（王翬）の画を中国画の集大成と言うが、私は、王石谷の画は、倪、黄、文、沈等、中国悪画の総決算であると思う。……絵画は純粹芸術作品であるが、絵じて創作の天才と描写の技能との両方が必要であり、芸術美が表現できて初めて好いとすることができるのである。わが家に所蔵する王画と過眼した王画は二百余件を下らないが、そのうち「画題」のあるものの十分の一足らずが、大体皆「臨」、「摹」、「仿」、「撫」といった四大本領を用いて古画を複写しており、自ら創作した

ものは全くないと言ってもよい。これこそが、王画の絵画界に残した最大の悪影響である。

ここに見られる主張も、康有為と同じく、清初四王派の絵画に対する懐疑に始まり、文人画理論と文人画の歴史を正面から批判している。しかし、康有為との際立った相違点は、陳独秀が四王派絵画の「臨摹」そのものを否定している点と、画論のあり方などに言及することに拘泥せず、中国絵画をリアリズムの立場から芸術美としてとらえ直す者として点である。絵画における写実主義に対しては、両者ともに明確な理解がなされていたと言いはない。だが、西洋画に目を向けながら、結局理論技法ともに復古の立場から改良を主張せざるを得なかった康有為と、西洋的芸術の立場を全面的に受け入れた革命論者としての陳独秀の距離は、やはり、明瞭に両者の思想的差異を物語っていると言えよう。晩年に至っても、戊戌の頃と少しも変わることもなかった改良主義の立場は、絵画に論及してもなお色濃くその影を落としていたのである。

注

(1) 竹内弘行氏は、「後期康有為論」(京都大学人文科学研究所共同研究報告『五四運動の研究』第四函第十四、同朋舎、一九八七年)において、一九一七年以降の康有為が、一、著述活

動、二、実業活動、三、虚君共和制、孔教論の振興といったさまざまな活動を通して、五四運動に満腔の支持を与えていたことを論じておられる。

(2) 『萬木草堂藏畫目』の草稿は、現在康同復、藩叔璵の二氏によって珍藏されている。本稿は、『康有為先生墨迹』(中州書画社、一九八三年)に依った。

(3) 馬洪林『康有為大伝』(遼寧人民出版社、一九八八年)五六六頁。

(4) 『啓功叢稿』(中華書局、一九八一年)三二八頁。啓功氏は、康有為の絵画蒐集が、贋作と知った上でのものであった事を述べ、万木草堂の収蔵品がほとんどこうした類いのものであると指摘されている。

(5) 老外「北京琉璃廠歷史話雜綴」(『文物』一九六一年第一期)は、清末民初の中国文物海外流出について詳しく述べている。これに依ると、骨董商の暗躍が大きな位置を占めており、中国人が名品に接する機会などなかったという。

(6) 康有為は、錢舜華の画四品を、全て宋画として記載しているが、錢選は、元初、「吳興八俊」にも列せられ、元代に活躍した画家であり、ここでは元画として載せた。

(7) 公孫樹「康有為与劉海棠」(香港『大公報』一九八一年十二月一、二日)は、康有為晩年の絵画に対する興味を伝えている。二人の交遊の中で、収蔵画を鑑賞しながら、話題が元の吳鎮(仲圭)に及んだことがあるという。又、『海棠近作』(民国十七年出版)に序文を題し、その中でも「…海棠既以西画名、

近多用力於中画、…深有得於梅花道人。它日從兩宋大家精深華妙処成就之、則繼郎世寧開新派、合中西之妙為大家矣。」と、宋画、郎世寧と並んで、梅花道人（吳鎮）の名を挙げている。

(8) 馬洪林『康有為大伝』五一九頁。

(9) 古原宏伸『画論』（明德出版社、一九七三年）に指摘されている。

(10) 『尚書』『益稷』には、「予欲觀古人之象、日月星辰山龍華蟲、作會宗彝。藻火粉米黼黻絺繡。以五采彰施于五色作服。」とある。康有為が「服」を「繪」としているのは、『尚書』『孔安国伝』が、「作會宗彝」に注して、「會采也。以五采成此畫焉」「釋文」に「會胡對反。馬鄭作繪」とする、馬融、鄭玄説に依って附会したものである。

(11) 「繪事後素」の解釈について、康有為は、『論語注』（『萬木草堂叢書』所収、東洋文庫蔵）に、「…後素後于素也。考工記曰繪畫之事後素功、又曰畫繪之事雜五采、謂先以粉地爲質而後施五采、猶人有美質然後可加文飾。…」としており、基本的には、朱子『論語集注』の解釈「繪の事は素より後にす。」を取っている。

(12) 『新青年』第六卷第一号所載。

(13) 向達「明清之際中国美術所受西洋之影響」（『東方雜誌』第二十七卷第一号）は、康有為の画論が、未来の新しい中国画のあり方について、西洋画との融合という視点を提示したことを評価している。

（群馬女子短期大学）