

Changes and Exchanges in Sino-Japanese Modern Design in the Time of the Republic of China

With a Focus on Chin Shifo

WU Yue

Chin Shifo (1896-1962) was an important figure in the story of modern Chinese art, who in 1919 entered the Design Department of the Tokyo School of Art (now Tokyo University of the Arts) . As well as being the department's first foreign student, he was also the first in China to specialize in the study of Japan's craft design. After his return to China he became engaged in education, and was the first to introduce the study of design and the practice of ink and wash painting to China. He also set up in Shanghai the Shangmai Tuanguan (尚美图案馆), said to be China's first creative design establishment. Not only was he active as an artist, but he also vigorously pursued the study of design.

The influence of Japan is considered to be of primary importance in China's modern art revolution. Thanks to Japan's modern art education and the presence of Japanese instructors, together with the activities of foreign art students, Japan's modern art became the earliest influence in China, encouraging the revolution in China's traditional education system and school education by among other things introducing western art, and it can thus be said to have played a pivotal role. I believe that by considering Chin Shifo's central role in the the story we can grasp the evolution of the reception of Western art in the Chinese republic and find clear evidence of the mediating role of Japan in the reception of China's modern design movement.

中華民国期における日中近代デザインの交流と変遷

—— 陳之佛に至るまで ——

呉 越

WU Yue

序章

中国の近代美術を語る上で、重要な人物のひとりである陳之佛（Chen Zhifo, 1896～1962年）は、1919年に、優秀な成績で東京美術学校（現・東京藝術大学）図案科に入学して、東京美術学校の最初の留学生になると同時に、中国で最初に日本の工芸図案を専門的に学ぶ人物となった。彼は、帰国後教育に従事し、初めて中国に図案や淡彩画の学習方法をもたらす役割を演じる。また上海で中国初めての創作図案事務所と言われる「尚美図案館」を設立した。後に上海芸術大学、上海美術専科学校及び南京中央大学芸術学部で教授に、南京大学芸術学部では教授兼主任に就いた。彼は、新しい学校、新しい環境の中で、画家としての活動だけではなく、図案（デザイン）についても積極的に制作と指導を行った。

先行研究では、近代の中国美術の革新において、日本からの影響は最も注目すべきものであるとされる。近代美術教育制度や日本人教習の登場、及び美術留学生たちの活動により、日本の近代美術は最もはやく中国に影響を及ぼし、教育制度や学校教育、西洋美術の導入などにおいて伝統的な中国教育制度の革新を促し、大なる役割を果たしたと言える。

本論では、こうした先行研究の見解をふまえた上で、陳之佛を語るための準備段階として、中華民国期の西洋美術受容の流れを把握すると同時に、日中両国デザインが西洋の衝撃に対してどのような反応を取ったのかを明らかにし、また彼の装幀に見る日本のデザイン技法はどのように導入されたのかを明らかにしたい。というのも、20世紀初めに日本で西洋美術から商業美術を学びとった陳之佛を考察するためには、中華民国期の西洋美術受容の流れを把握することや、日本を媒介とした中国の近代デザイン運動受容を実証することができると考えられるからである。

第一章では、清末中国の教育改革が日本の教育の影響を大きく受けていることを明らかにする。日中教育交流の最大の特徴は、中国が留学生の派遣、日本人教習の招聘、教育視察者の派遣、日本書籍の翻訳などを通じて日本に学び、中国の近代教育の構築を図ったということであ

る。第二章では、日本は、明治維新による近代化を実現して一歩早く近代化を達成し、工芸・図案の教育が行われ、大正後期から昭和初期にかけて工芸や図案の中から、モダンデザインの輪郭を作っていく経緯をたどる。第三章では、当時の中国美術留学生たちの活動が西洋美術及び学校教育の導入などにおいて伝統的な中国教育制度の革新を促し、大いなる役割を果たしたことを明らかにする。第四章では、陳之佛が1923年に日本の勉強を終えて上海で尚美図案館を創立し、図案を紹介する理論書籍を次々と発表し、雑誌装幀デザインなども多数手掛けた時期において、彼が大正期の日本美術界から具体的にどのような影響を受けたのかを明らかにするために、彼の理論と実践の両面での活動を分析する。

第一章 清末期の「新教育」による中国近代化の実践

1. 清末の「新教育」と留学生制度

・中国清末の「新教育」と日本

20世紀の初頭、教育の改革を余儀なくされた清政府は、「新教育」という改革を始めた。1902年（光緒28年）、管学大臣（日本の文部大臣に相当）張百熙は、吳汝綸、紹英を学制調査のために日本に派遣し、その報告をもとに立案した「学堂章程」を同年七月奏進した。いわゆる「欽定学堂章程」である。中国の近代学校教育は、ここから始まった。しかしこの章程は正式に公布されたものの、施行はされず、まもなく1904年（光緒30年）に「奏定学堂章程」が公布された。これは近代中国における最初の全国的な学制となった。「奏定学堂章程」は、清朝滅亡の1911年（宣統3年）まで実行され、「新教育」の遂行や学制の統一に重要な影響を与えた。他にも数ある教育関係の法令や規定が公布され、その後の民国期における学校教育の基礎となった。近代中国における教育制度は、次のように時期を区分することができる。1904～1911年の「奏定学堂章程」、1912～1921年の「壬子癸丑学制」、1922年～1945年の「壬戌学制」という3つの学校制度である。

1904年1月13日に清朝により公布されたのが、「奏定学堂章程」（公布年の干支から「癸卯学制」と称される）であり、これは近代中国における最初の全国的な学制だった。実業教育において工業教育は、初等、中等、高等の工業学校にあたる芸徒学堂、中等工業学堂、高等工業学堂によって担われ、これら実業教育機関の上位に高等教育として大学の工科が位置づけられた。すなわち労働者→技術工→中級技術者→高級技術者という位階に応じて、階層的な工業教育機関の形成が試みられたのである。また草創期の中国の高等教育に工科が設置された背景には、そのモデルとして日本の帝国大学があったことも指摘されている¹。また芸徒学堂においても、日本の工業学校規程を参考に各種規則が定められていた²。

・中華清末時期の日本留学生制度

近代における中国の日本人留学生は、日清戦争後の1896年、駐日公使、裕庚（Yu Geng、～1905年）が、当時外務大臣で文部大臣を兼任していた西園寺公望（1849～1940年）を通して東京高等師範学校長嘉納治五郎（1860～1938年）に中国青年13人の教育を依頼したのが始まりであった。1898年に著された清末の開明派の政治家、張之洞（Zhang Zhidong、1837～1909年）による『勸学篇』は、経費が安い、風習が近い、文字を通じて速成できるなどの理由を挙げ、「遊学の国に至っては、西洋は東洋に如かず」と、日本への留学を勧めた。張の主導によって、清政府は留学帰国者向けの官僚登用試験を創設した。清政府の政策支援の下に、数多くの若者が近代文明を学びに海を渡って日本に留学した。1905年から1906年にかけて日本への留学生は初めてのピークを迎えた。『光緒朝東華録』によると、1906年に、日本への留学生は1万3,000人あまりに達したという。

清末教育改革において、新制度の樹立に関しては、一応の達成がみられたと考えていいだろう。そして、ここに実現した「日本型教育制度」とは、明治期日本の教育制度への意識を軸に、近代的制度を中国文化の伝統的な価値体系と接合させたものであることは強調してもよからう。

2. 陳之佛と日本「工業美術」との出会い

・浙江省立甲種工業学校と日本人教習制度

清光緒22年（1896年）、陳之佛は浙江省余姚県澞山鎮（現在の慈溪市）に生まれた。名を紹本といた。「之佛」は日本留学してから帰国後に使い始めた名前である。十五歳の時に中学校に入り、絵画に興味を持ち、『芥子園画伝』を見ながら模写をした。1912年に彼は、名を陳杰と改め、浙江省立甲種工業学校の試験に合格し、「特優生」として機織科に入学した。当時、工業学校には、日本人教習がいた。

前節で示したように、清末中国の教育改革に、日本教育の影響が大きく働いていることはほぼ定説になっている。清末における「日本モデルの教育改革」を考える時、日本教育を受け入れる主な媒介者——留学生・視察者・日本人教習——についての研究が不可欠である。これは明治日本の教育近代化に関する研究において、西洋式教育移入に近代日本海外留学生・お雇い外国人教師・幕末維新期の遣外使節団・海外視察者が果たした役割の考察を通じて、極めて精密な、そして科学的な調査研究が行われてきたことを考えてみればよい。阿部洋における清末教育改革における「日本モデル」、中国人の日本留学、お雇い日本人教習の研究によれば、清末民国初期（およそ1895～1920年頃）における日中教育交流の最大の特徴は、中国が留学生の派遣、日本人教習の招聘、教育視察者の派遣、日本書籍の翻訳などを通じて日本に学び、中

国の近代教育の構築を図ったことが明らかになっている。

19世紀末から20世紀初頭に日中間では、教育文化交流の盛んな時代があった。日本は、明治維新による近代化を実現して一足早く近代化を達成し、中国の近代国家形成への大きな刺激となった。特に近代教育に関しては日本が中国に多様な影響を与えたことが、最近の研究で明らかになっている。そうした時代に、留日学生のうち、多くの者が卒業して帰国すると教育に携わった。そのうちのひとりが陳之佛であった。

第二章 日本デザインの啓蒙と教育近代化開始

1. 20世紀初期日本デザイン教育現場と具体策

・納富介次郎と日本工芸の啓蒙教育

日本近代デザイン史としてみた場合、明治の初年より20年にかけてを啓蒙期と呼ぶことが出来よう。緒方康二「明治とデザイン：ウィーン万国博覧会から金沢区工業高校の創設まで」（1973年）によれば、美術と工芸の啓蒙運動の契機は、日本政府が1873年（明治6年）のウィーン万博へ公式に初参加したことにあった。当時の日本には「デザイン (design)」という概念はなく、画家出身の官僚で、万博に同行した納富介次郎（1844～1918年）は、「図案」という言葉に置き換えた。納富は、弘化元年の生まれ、チェコやフランスで陶磁器の製造法を学び、帰国後は輸出工芸の振興に力を尽くした人だった。

これに続くフィラデルフィア万博（1876年）でも、日本の美術・工芸は高評価を受け、地方の伝統産業品の輸出、産業振興における応用美術の重要性が強く認識されていた。さらに1900年（明治33年）のパリ万博は、当時の日本の伝統産業の大きな転換点となった。中村隆文『「視線」からみた日本近代—明治期図画教育史研究』（2000年）などの文献によると、日清戦争に勝利した後、政府は万博開催の4年前から参加の準備を開始したという。その規模と費用といい、過去最大のものであったが、出品結果は芳しくなかった。このとき西欧で席卷していた新様式、すなわち植物の有機的形態を用いるアール・ヌーヴォーの息吹は、日本のデザイン関係者たちに大きな示唆を与えたに違いない。不評を買った日本のデザインを改革すべきとの意見が提出されて、「デザイン」教育の導入が果たされることになる。

デザイン教育の歴史は、近代的学校システムによってなされたときから始めるのが通例であろう。納富介次郎の実業教育に対する改革が実現するのは金沢においてであった。彼の思想の一端である美術の振興と産業への応用という考えは産業教育とともに結実し、日本で初めてのデザイン教育機関である金沢工業学校の創立となった訳である。現在の石川県立工業高校である。1887年（明治20年）7月の開校であった。当時、デザイン指導の中心人物となった納富

介次郎は、金沢工業学校の次に、1894年（明治27年）富山県工芸学校（現・富山県立高岡工芸高校）、1898年（明治31年）香川県工芸学校（現・香川県立高松工芸高等学校）、1903年（明治36年）有田工業学校（現・有田工業高等学校）の創設に関わりデザイン・工芸教育の確立に貢献した。有力な地場産業を擁する地に公立工業学校が設置され、ここでは図案教育がデザイン教育の主幹となっていた。富山県工芸学校の初代校長として、実業教育の必要性を痛感していた納富介が、「尚美」（より高きを求めてやまない「尚美」の心）の二文字を掲げる「工芸」の校風は、今も受け継がれ、工芸・工業教育における先導的役割を務めてきた。納富の設立した工芸学校からは、その後の日本のデザインの世界をリードした人材が数多く輩出されたことが知られている。

・明治デザイン教育の展開

明治期には、東京美術学校（現・東京藝術大学）、東京高等工業学校（現・東京工業大学）、京都高等工芸学校（のちに京都工芸繊維大学に統合）で、工芸・図案の教育が行われた。1887年に開学した東京美術学校は、岡倉覚三（1863～1913年）の構想を具現化し、7年後には、伝統保守の路線を変更し、図案科を設置した。初代科長の福地復一（1862～1909年）の辞任後、後任の塩田眞（1837～1917年）を経て、1912年に卒業生でもある島田佳矣（1870～1961年）が東京高等工業学校から転任して同職を務めた。また同校は、図画教育の教師養成のための師範学校の役割を担っていた。1932年まで科長を務めた島田佳矣は美校一期生として岡倉校長の薫陶を受けた生徒であり、終生その信念に基づいた立場を貫いていた。1894年（明治27年）東京美術学校絵画科を卒業後、すでに東京工業学校で図画担当の助教授として勤務中の島田佳矣が、嘱託として工業図案科の指導にあたった。島田は納富介次郎の影響を受け、1887年（明治20年）いったんは金沢区工業学校工芸部陶画科に入学するが、1889年（明治22年）新設の東京美術学校に絵画科第1期生として転じ、日本画を学ぶかわら独自で図案の研究を重ねていた。1902年（明治35年）には図案科主任として東京美術学校に戻り、以後29年間、図案科の指導に力を尽くした。島田もまた、明治デザインのパイオニアのひとりである。

それに先立つ1894年、政府は工業教育の必要性を察知して実業教育費国庫補助法を制定、1897年に東京工業学校に付設教員養成所と、1899年に本科として工業図案科を設置した。また京都では、1902年、京都高等工芸学校が国内で三番目の図案科を設置して開校している。このように明治30年代には、政府による美術政策の推進と代わって、実業教育におけるデザイン指導が展開された時期であった。

2. 20 世紀初期日本図案教育の具体策出版物

・小室信蔵図案の指導書－『図案法講義』

明治 40 年をひと区切りとしてデザインという概念が一般に周知されはじめる背後には、明治 30 年を前後に、文部省直轄のデザイン教育機関が設置され、教育を受けたデザインの専門家が誕生しはじめたこと、また普通教育の中にデザイン（図案）教育が取り入れられはじめたことなどの理由が存在する。竹内有子『19 世紀英国におけるデザイン教育法の本邦への伝播』（2013 年）によれば、明治 40 年代、「図案法」すなわちデザインの方法論について指導する書籍が相次いで出版された。たとえば、小室信蔵『一般図案法講義』（明治 40 年）、『一般図案法』（明治 42 年）、島田佳矣『工芸図案法講義』（明治 42 年）、森田洪『裝飾図案法』（明治 43 年）、原貫之助『新編図案法』（明治 44 年）がある。小室信蔵は東京高等工業学校付設の工業教員養成所工業図案科の卒業生、残り 3 名は東京美術学校の卒業生、森田（図案撰科）・島田（絵画科）・原（絵画科）であった。特筆すべきは、このうち小室・島田・原においては、執筆の契機を講習会での図案法の講義を基にしていることである。小室については 1905 年（明治 38 年）に東京府教育会から委嘱された工業補習学校普通科教員講習会の図案講義を、島田は 1906 年（明治 39 年）年の文部省主催全国中等教育図画講習会、原は同年の全国図画教育大会における図案教授法を契機としていた。これらつまり、図案講習会と連動して指導書が刊行され、普通教育でデザイン啓蒙が本格化していった様子を示している³。

図案学習の方法を体系づけたのは、小室信蔵であった。東京府教育会から翌年再び依頼された「図案法講義」は、『工芸講義録』（明治 39 年）およびその翌年に『図案法講義』として別刊行された。彼が先鞭をつけたのが、官立デザイン学校が創始した植物の写生から抽象的模様化を行う方法、「便化」の導入であった。1907 年（明治 40 年）、東京勸業博覧会の場において、東京高等工芸学校の授業で実践していた模様作成の手順が発表された。これは『おだまき』と題され同年に刊行される。小室が著した図案作成の方法論は、官立デザイン学校の地方分校の教育者、ジェームス・ウォードやフランク・G・ジャクソンの記述を直接的に底本としており、それらの教えの根本を為すのは同校直系のクリストファー・ドレッサーによるデザイン論であった⁴。

小室は『一般図案法』の第 5 章「便化法」の中でいう。彼は英国を中心とするデザイン書を多く研究したうえで、自然観察からスケッチを行う「資料看取」から「便化」を説き、以後のデザインの基礎的実習ともなる方法論を定着させた。ここに要約されている「便化」という技法は、今日でも「デザイン化」という名のもとに、デザインの基礎学習の一分野としてよく行なわれるが、このスケッチにもとづくデザイン化の技法を方法論として欧米より導入し、「便化」としてデザイン教育に普及させたのが、小室信蔵である⁵。

・島田佳矣図案の指導書—『工芸図案法講義』

島田佳矣は1870年（明治3年）年金沢の生まれ、明治デザインの先覚者納富介次郎に影響を受け、金沢区工業学校美術工芸部に入学するが、1889年（明治22年）年東京美術学校絵画科に転学、日本画を学ぶかわら独自に図案の研究をつんだ。卒業の1894年（明治27年）年工業学校に本科共通科目の図案担当者の助教授として奉職、附属工業教員養成所は嘱託として指導に当たっていた⁶。

島田の『工芸図案法講義』では、原色説から始まり二次色・三次色、シュヴルール（Michel-Eugène Chevreul, 1786～1889年）による対比と調和について論じたのち、「色彩の定量」としてフィールドの「等価色彩」論は図表を用いて詳しく紹介している⁷。当時の理解においては、装飾図案に用いる色彩とは「形状」との関係性（形状／模様／色彩）から考えられるものであり、そのなかでいかに色彩を調和的に且つ効果的に用いるかということが問題とされた。この色と形の関係性については、オーウェン・ジョーンズの色彩論という先駆例がある⁸。

日本において一般のデザインへの関心が高まるのは、明治40年以降である。これは、明治40年を過ぎてからデザイン文献の出版が盛んになりはじめていることから理解されよう。「デザイン」の意味は「素描」から転じて、当時「応用美術」とも呼ばれた「デザイン」に展開していった。例えば、和田斐太の『装飾文字』（1925年）、藤原太一の『図案化せる実用文字』（1925年）、矢島周一の『図案文字大観』（1926年）など図案文字の様々な形や使用例を載せた実用見本帳が相次いで出版、増刷された。

20世紀初期、日本の「図案学」という言葉が中国で紹介され、中国は近代デザインの黎明期を迎えた。また、日本やヨーロッパでデザインを勉強した留学生たちが、外国のデザイン理念を持ち帰り、理論と実践の両面で活躍し、中国国内において近代デザイン理論を発展させた。

第三章 中華民国初期における日本からの近代美術の受容

1. 民国初期における美術留学生

鶴田武良『留日美術学生—近百年來中国絵画史研究』（1997年）などの文献によると、中国近代及び現代の美術教育の発展に日本の美術学校、わけても東京美術学校（現・東京藝術大学）に学んだ中国人留学生が大きな役割を果たしたことは早くから知られている。ここで陳之佛に先立ち、早く日本に留学した李叔同と豊子愷を例をとして取り上げて、まず彼らがどのような影響を受けたのかをのべたい。

・李叔同（弘一）と西洋芸術・文化の種

日本へ留学した中国人の中には、美術関係の学生も数多くいた。中華民国の初代教育総長に就任した蔡元培は美育（情操教育）を強調する教育方針を打ち出した。そのため、美術を専攻とする中国人留学生が増えていった。彼らは、日本における美術の近代化の成果を吸収し中国へ持ち帰った。その中では、1911年に東京美術学校を卒業した李叔同が最も有名である。彼は近代中国に西洋画教育を導入した第一人者と呼ばれる。

李叔同（Li Shutong、1880～1942年）は、1906年10月に東京美術学校洋画科に入学した。入学した後、李叔同の活動は多岐にわたる。漢詩の結社「随鷗吟社」に参加し、音楽を習い、洋画を学び、かつ演劇にも熱中した。決して洋画に集中していなかったのが、彼の留学時代の特徴である。美術創作活動にも積極的であった。たとえば白馬会第12回展1909年春（明治42年）や第13回展1910年春（明治43年）に出品している⁹。

現時点で所在が確認されている李叔同の油絵は数少ない。それでも筆者が直接見ることができた《自画像》や数点の複製図版は、彼が何を、どのように描いたかを究明する手がかりとなった。日本で出会った夫人を描いた《女》、《朝》、第十三回白馬会出品作のもう一つの《朝》も図版が残され、《自画像》は東京藝術大学資料館に所蔵されている。これらの作品から、彼は洋画の写実的表現に挑みつつも、結局は印象派的な描写方法を採用したことが窺える。「点描」を自分の画風にしようとしたようだが、それは大胆ではあっても、洋画の技法としては熟達したものではなかったと見受けられる¹⁰。

また、1911年の卒業創作展に《自画像》を書き上げた。陸偉栄は李叔同の「自画像」について以下のように評価している。

李叔同の《自画像》は、コートを着ている自らの姿で真剣な顔をしている胸像である。おそらく制作されたのは冬の時期であろう。この作品からは、それまでに演劇活動にも熱心に加わってきた活動家としての片鱗が感じられない。本人の背後にはポプラのような巨樹が3本かすかに表わされている。描写は点描であり、細かな筆触でなされ、ある部分には鮮やかな原色が使用されて新印象派的な作品となっている。点描とは線ではなく、点の集合や非常に短いタッチで表現する技法で、印象派による鮮やかな色の配列の視覚混合をフランスの画家ジュールジュ・スーラがさらに追求し、新印象派を確立した¹¹。

この自画像は点描法を用い、当時高く評価されていたポスト印象派の特徴が見られる。帰国後、李叔同は天津、上海、浙江、杭州などを転々とした。直隸省高等工業学堂や浙江省の師範学校に勤務した李叔同は中国の近代洋画美術教育に力を入れた。李叔同は中国の近代学校に西

洋油絵を導入した最初の人であった。1913年、彼は中国で始めて「裸体をモデルとしたデッサン」を授業に取り入れて、中国最初の裸体モデルを採用した。美術教育者として全力を傾けて西洋美術史と西洋画家を紹介した。彼の美術活動を通じて、その時代の中国人は西洋の近代美術に注目し始めた。中国における近代洋画の展開は李叔同によって始まり、彼の美術活動は中国画界にも大きな影響を与えた。

・豊子愷の夢二の作品との出会いから独自様式の完成へ

1921年、二十三歳の豊子愷（Feng Zikai, 1898～1975年）は日本へ留学して、ただ東京に十ヶ月滞在しただけで、年末になって、金が底をついたので帰国した。豊子愷の日本留学は一年足らずの短い期間であり、洋画修得には短すぎるとはいえ、洋画のみに集中しようとしなかったのは李叔同と同じであった。展覧会を見て回り、日本語を習い、そして彼も西洋音楽を習った。日本滞在中最大の収穫は竹久夢二（1884年～1934年）の作品との出会いであった。夢二初期の毛筆による略筆画は、のちに豊が手がける風俗画のスタイルに決定的な影響を及ぼすことになる。豊子愷は、日本という国を、まったく知らないわけではなかった。彼が日本とのかかわりを持ち始めたのは、彼が浙江杭州第一師範学校に入学して、恩師李叔同に教わってからのことであった。当時、李叔同は、音楽と絵画の授業を担当していた。コマ絵画家として画壇に登場した竹久夢二は、同時に詩人でもあった。彼は絵で詩的雰囲気をつくり、その境地を描き出すことに成功していた。夢二の初期の草画で、このような詩画合一の絵は至るところに見られる。豊子愷は夢二の絵がもつこの魅力を強く感じたのである。豊子愷は「彼の絵はじつは漫画と呼ぶべきでなく、無声の詩と称すべきだ」と評した¹²。

西洋画と中国画のいずれにも満足しえなかった豊子愷にとって、現代的な構図で現代人の生活や感情を描いた竹久夢二の作品は、どれほど新鮮に映ったことであろうか。竹久夢二の作品の中に、豊子愷は西洋的でも東洋的でもない、自分の求めあぐねていた新たな芸術形式を見た。豊子愷はまさに Geremie R. Barmé の指摘するように、竹久夢二の作品を通じて「文人画の筆と墨の価値を改めて発見し、それによって豊子愷と同世代の青年に特有な the pro-western iconoclasm（西洋に感化された偶像破壊）から解放され、独自のスタイルを創り出すことが出来たのである¹³。

1924年に、朱自清と俞平伯の主編による『我々の七月』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。1925年に、鄭振鐸らが設立した上海の文学週報社から、単行本の『子愷漫画』が出版された。これは豊子愷による発の作品集である。それ以降、彼の漫画は主として『小説月報』、『太白』などの文学誌に掲載された。彼はこのような「文学的な画」で人気を博した訳である。

豊子愷が日本に留学することで学んだものは、漫画、随筆に関することにとどまらない。彼は帰国した後、日本の芸術関係の図書を中国語に訳し、更に、諸本の芸術理論書を参照して数多くの芸術理論書をもつた。芸術理論の方面では、厨川白村の「苦悶の象徴」(1925年)、上田敏の『現代芸術十二講』(1929年)、森口多里の『美術概論』(1930年)などの作品を翻訳した。音楽理論の方面では、田辺尚雄の『子供たちの音楽』(1927年)、『生活と音楽』(1929年)、門馬直衛の「音楽の聴き方」(1930年)、『音楽概論』(1932年)などがあった。専門書を翻訳すると同時に、豊子愷はまた多くの初歩的な読物を翻訳編集し、出版した。『音楽常識』(1925年)、『音楽入門』(1926年)、『開明音楽講義』(1934年)などがあった。これらの入門・初歩的な本は出版された当初、よく売れて広く喜ばれていた。豊子愷の留学は十ヶ月という短いものだったが、その十ヶ月は子愷が芸術家として成長できる転換期でもあった。

2. 中国から東京へ——陳之佛の日本「工芸図案」の受容期

・日本の「図案」に習った陳之佛

1916年に、陳之佛は素晴らしい成績で卒業し、浙江省立甲種工業学校の教員となる。彼は学校で染織図案、機織法、織物意匠、デッサンなどの講義を担当し、同校の日本人教習であった菅正雄から図案や意匠法を学んだほか、写真技術についても教わったという。教員になった翌年、陳之佛は菅正雄の指導により『図案講義』を編集した、これは中国で初の図案に関する著作と言われる。当時、「図案」は中国では耳慣れない言葉であり、まったく新しい分野でもあった。しかも、中国における図案関係の書籍はほとんど日本語からの翻訳書であった¹⁴。

民国7年(1918年)、二十二歳になった陳之佛は、浙江省立甲種工業学校の推薦により、厳しい競争を勝ち抜いて浙江省官費留学試験に合格、同年10月に日本に渡る。彼は、大正九年(1919年)東京美術学校工芸図案科で最初の外国人留学生になると同時に、中国で最初に日本の工芸図案を専門的に学ぶ人物ともなった¹⁵。

前述のように、島田佳矣は納富介次郎の影響を受け、1902年から1931年まで、東京美術学校(現東京芸術大学)図案科に図案科主任として指導に力を尽くした。陳之佛は、東京美術学校工芸図案科で明治デザインのパイオニアのひとりである島田佳矣から影響を受けたのである。

陳之佛は、1918年から1923年の間は日本で修業を行いながら、豊子愷、夏衍らの留学生仲間と中華学芸社に参加し、図案科に入学した翌年、農商務省第10回工芸展覧会(1922年)に《陶磁器皿図案》を出品し、さらに農商務省第11回工芸展覧会(1924年)では、《花鳥極彩色刺繍壁掛図案》が褒章を受けた。そこは、20世紀初めの日本において西洋美術から商業美術までを習った陳之佛を中心にするので、中華民国期の西洋美術受容の流れを把握し、さらに日

本を仲介とした中国の近代デザイン運動受容の実証を示すことができると考えている。中国と日本における反応の対照的な違いを浮き彫りにするとともに、東西の差異を比較文化論的に検証した論考として、大きな意義をもっている。

このような美術関係の留学生は帰国後、中国の美術及び美術教育の近代化に貢献した。当時の中国美術留学生は、東京美術学校出身の人が多かった。さらに彼らの専攻はほとんど西洋画科であり、帰国後それぞれの中国の美術学校で美術教育について務めていたという点も注目に値しよう。

第四章 陳之佛の装幀に見る日本デザイン技法の導入

1. 「尚美」の心、「図案家」としての陳之佛

陳之佛は1923年に、日本の勉強を終えて中国に帰国、上海で活躍する。東方藝術専科学校の教授となり、図案科主任に就任して、名を陳杰から陳之佛と改めた。日本で学んだ図案を中国で活用し始め、絹織物の図案制作に取り掛かった。新しい学校、新しい環境の中で、画家としての活動だけではなく、図案とデザインについても積極的な姿勢を見せている。1920年代上海は商業の発達が急速であったが、商業デザイン関係の人材が少なかったので、図案家を育成する目的で彼は友人とともに、中国初めての創作図案事務所と言われる「尚美図案館」を立ち上げた。その「尚美」は納富介次郎の影響を受けた金沢工業学校美術工芸部を入学した島田佳矣から「より高きを求めてやまない「尚美」の心」を受け継いだものと考えられる。以下で

は陳の帰国後のデザイン制作を概観することである。

自然形態の学習を早くからデザインのトレーニングに取り入れたのは、Wil Lam Dyce (1806～1864年)といわれる。19世紀中葉から特にその末期にかけて、植物を中心とする自然形態から新しい装飾パターンを作成するデザイン技法書が数多く出版されており、「尚美図案館」の絹織物図案に植物の写生を中



図1 《「尚美図案館」絹織物図案》
『設計文化与現代性』年復旦大学出版社2016年

心とする自然形態から変化させた新しい装飾パターンである。そこに陳之佛がアール・ヌーヴォー式図案から離脱し、装飾の背後にある幾何学的構成原理の分析が加わって、自身の図案法へ展開して行く過程を見ることができる。

これは陳之佛のなかに、美術界に対する新しい表現ジャンルの挑戦であるという意識があり、その思いが込められていると考えられる。当時の上海では、「応用美術」とも呼ばれた「図案」、あるいはデザイン受容がひとつの転換期を迎えた。

2. 陳之佛の「図案学」教育と出版物

陳之佛は上海藝術専科学校で活躍したあと、上海藝術大学教授、広州市立美術学校図案科主任、上海美術専科学校教授、南京中央大学教授などを務める。1937年7月、日中戦争が始まると避難生活を送り、1938年1月には重慶に着いた。1941年に国民政府教育部美術教育委員会となり、翌年には国立藝術専科学校教授及び校長に任じられる。新中国成立後、彼は南京に移住し、南京師範大学美術系（学部）教授、南京藝術学院院長の職も歴任した。

陳之佛が書籍の装幀に従事したのは、1925年から1939年までの10年余りに集中している。その後、装幀の仕事から離れていくもののそれまでの十年余りの間は、多くの書籍と雑誌のデザインに携わった。彼は当時の美術工芸の核となる図案を多く紹介し、日本の図案書を参考にして『図案法 ABC』（上海世界書局、1931年）をまとめた。この著書には、参考書籍として小室信蔵・石井柏亭・山村誠一郎のものを例言に挙げている。同書の第五章では、「自然と便化」について、図案はすべて自然の観察に基づくと述べていた。彼の言葉には「写実的な外形に省略、補綴を加え、自然形態の不備な点を改造し構成する」とある。

前述のように、当時の日本、世紀末のヨーロッパで盛んとなっていた、スケッチを基本においたデザイン展開の手法を積極的に導入し、この手法を在学中に学び、欧米の文献を参照しつつ方法論としてまとめ、日本ではじめてのデザイン指導書という『一般図案法』（明治42年）に結実させたのが、小室信蔵（1870～1922年）である。そこに展開される「便化」と名づけられたデザインの方法論は、戦後の日本におけるデザイン教育にも受け継がれるほど息の長い影響力を持っていた。陳之佛の『図案法 ABC』の図案理念は明治デザインのパイオニアの一人として小室信蔵によって主張された便化法を基礎として転開したものである。

陳は研究者として『中国工芸美術史』、『現代フランスの美術工芸』、『図案構成法』などの研究書を残し、また「明治以後における日本美術の概況」などの論文を次々と発表した。彼の文章の中には、日本で学んだ美術用語がそのままの漢字で登場することがたびたびある。

陳が手がけた表紙デザインは、陳之佛『図案第一集』（開明書店、1929年）、『魯迅自選集』（上海天馬書店、1933年）、『蘇聯短編小説集』（上海天馬書店、1933年）、『小小的心』（上海天馬

書店、1933年)などのものである。その表紙には装飾美術の流行が窺える。「大正時期の日本でも、エジプトや印度の文様が東京美術学校図案科の学生たちの心を捉えていた」とすれば、ここに留学していた陳之佛も当然その影響を受けた一人だったろう。これについて、特に『小小心』の表紙や、長原が装幀した『続式幕物』などと比べてみれば、容易に気づく¹⁶。

彼が、手がかけた装幀の特徴は、図案を多用することである。彼は日本で図案・工藝の教育を受けたおかげで、日本通じて世界の美術教育・工藝の動向を誰よりもいち早く察知していた。

3. 『東方雑誌』から『新中華』、『小説月報』から『文学』

陳之佛が1925年から、手かけた雑誌表紙デザインは、主として、(1) 雑誌『東方雑誌』のデザイン(1925年～1930年)、(2) 雑誌『小説月報』(1927年)、(3) 雑誌・月刊『文学』(1933年～1934年)、(4) 雑誌『新中華』のデザイン(1935年～1937年)である。

・『東方雑誌』、東西文化融合への姿勢

1925～1930年、陳之佛は『東方雑誌』の表紙に取り掛かる二十二巻から二十七巻、26種類、126期の表紙をデザインした(それ以外の18期は裘芭香、銭君陶のデザインによる)。陳崧『五四前後東西文化問題論戦文選』中国社会科学出版社、1985年)によれば第一次世界大戦期の『東方雑誌』は主に編集長の杜亜泉の思想に基づいて編集されていたが、杜亜泉は「物事の間、および観念の間のつながりを探ること」という理念に従って、中国の事象を他の国との関係、つまり国際情勢において理解しなくてはならないという主張の持ち主であった。

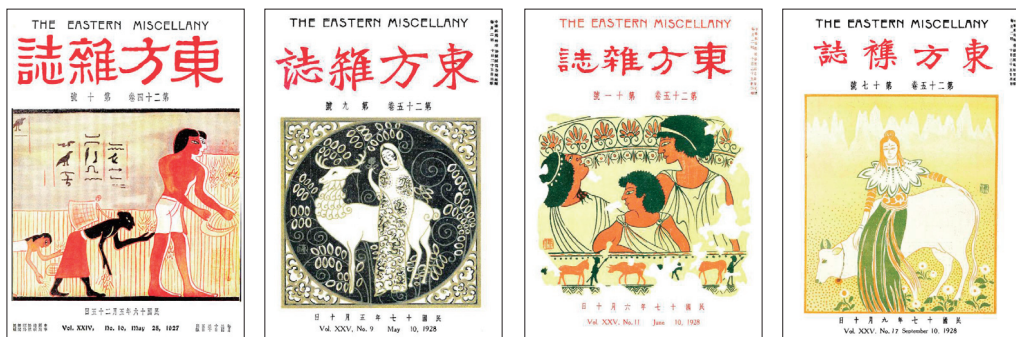


図2 『東方雑誌』第24巻10号、第52巻9号、第25巻11号、第25巻17号
商務印書館 1927～1928年

『東方雑誌』第24巻10号の表紙はエジプトの文様をモチーフに使い、『東方雑誌』第25巻9号の表紙はバルシアの文様をモチーフに使い、『東方雑誌』第25巻11号の表紙はギリシャの文様をモチーフに使い、『東方雑誌』第25巻17号の表紙はインドの文様にも同様に見られる。

こうした『東方雑誌』のデザインの特徴の背後にある事は、陳の東西文化融合への積極的に取り組む姿勢であった。近代中国では1915年に『新青年』と『東方雑誌』との間で口火が切られ、中華民国の文化の基本形につき、西欧モデルをどこまで範とし、文化の全体像を東西比較する議論が始まった。この論争は「東西文化論戦」といわれる。論争は国民革命期に移る1927年まで持続する。東方文化と西方文化をめぐる論争は、東西の比較から調和へ、さらに東西の融合へと三段階で進展したと概括できるだろう。

この時期全体を通し、上海で社会的に影響力のある『申報』紙の記事を総覧すると、絵画芸術をめぐる論説文、解説文が集中的に掲載されるのは、どういうわけか1925年から翌年に集中している。時期についていえば、「東西文化論戦」の第三段階にあたる。また、1926年、豊子愷は「中国美術在現代芸術上の勝利」を発表し、印象派の表現が中国の絵画表現と共通しているといい、西洋絵画の現代化は東洋美術の表現様式に接近する傾向が見られると論じた。1929年、陳之佛は「略論近世西洋画与中国美術思想の共通点」を発表し、西洋現抽象美術の考え方も中国の謝赫「画の六法」古代絵画思想と類似していると主張した。伝来した西洋近現代美術と比較することにより、伝統における新たな価値を見出したのであろう。

・『小説月報』、文学と美術の情調への新顔

20世紀初めには、日本において中国留学生たちが西洋美術だけではなく、及び文学の導入などにおいても大なる役割を果たした。金雪梅「二十世紀初期中国の象徴主義言説と日本」(2017年)などの資料によると、二十世紀初頭中国の新文学運動が外国文学を移入し、古典主義から浪漫主義、自然主義、象徴主義、それに表現主義、未来派など、西洋では百年以上の歴史上で発生、展開した様々な文学潮流が順序かまわず一斉に入ってきたのが実態である。これは中国だけではなく、先に近代文学を切り開いた日本でも似たようなことが発生している。さらに、中国の場合新文学運動期に多くの日本留学経験者が日本でその一斉に入ってきた西洋文学と接触し、中国で紹介していた事情はよく知られている。その中で、十九世紀後半フランスで起こった象徴主義という文学思潮も西洋——中国、西洋——日本——中国というルートを経て中国に伝えられたといえる。

新文学運動期に「情調」という美的用語を用いて詩を評価し、文学を論じたのは郭沫若が最初ではないかと思う。日本に滞在していた郭沫若は宗伯華宛の書簡で詩を「詩(直覚+情調+想像)+(適当な文字)」と考え、「直覚+情調+想像」にドイツ語のInhaltをあて、「適当な文字」にはドイツ語の「Form」を当てた。そして「このように見ますと、詩の概念に含まれている属性からは人と芸の問題が生れます。「Inhalt」(内容)は即ち人の問題、「Form」(形式)は即ち芸の問題です」と解釈する。このように日本から移入した「情調」という語は、1920年



図3 『小説月報』第18巻5号1927年、『小説月報』第18巻6号1927年、
『良友』第25期四月号1928年、『良友』第25期六月号1928年

以降しばしば象徴主義言説とともに用いられるようになる¹⁷。

1910年に創刊された『小説月報』は、商務印書館発行の旧小説の雑誌であったが、1921年に「人生のための芸術」を目的とする文学研究会の機関誌に改組され、新文学の創造、海外文学の紹介などを行なった。

1926年に、モダン上海を代表する写真月刊誌『良友』が創刊されるが、それは毎号表紙を飾る当世風の年若い美女の美を特徴とし、物質への欲望を象徴するものであった。租界という植民地主義の象徴を抱えつつも、他方で流行最先端のモダン文化と国境なきコスモポリタニズムや自由を享受できるという場という矛盾を抱える大都市上海における消費文化を象徴していたと言えよう。

『小説月報』第18巻5号、第18巻6号の表紙に見られるように、女性をモチーフに使い、新たな図案とも呼ぶべきものが応用されたのは主に書物装幀、雑誌表紙であった。ここに図案的な芸術性を追求するというデザイナーとしての陳之佛の姿を見ることができるのである。

「海派」（「上海文化」の総称）東西融合、多様なものが共生する1930年代の上海において、陳之佛は新文化運動代表的な文学誌『小説月報』を通じて、「東洋から生み出す」「本質」のために、美術性を喚起する「装幀」を求めたのである。日本通じて、図案を学ぶことから出発し、それを表現して、独自の図案を確立したが、その図案を応用することにより「装幀」デザインに対処しようとした。

終章

陳之佛が1920～1930年代の装幀において、もっとも多く手がけたのは雑誌であった、同時期に、中国の魯迅や葉靈鳳はビアズリーや露谷虹児の作品を中国で紹介していたが、陳之佛のような美術家は、デザイン制作の立場から実践活動を行った。『東方雑誌』『文学』『新中華』

などの表紙に現れたエジプトやギリシャの文様は当時の知識人の好みでも考えられるが、それらの趣向は、日本にも見られる。1909年（明治42年）の和田英作『スバル』、1919年（明治44年）の『劇と詩』、また杉浦非水が装幀した小栗葉の『天才』（1908年）の装幀などは、同じく知識人向けであった。

ここで『明星』と『小説月報』を比較対象してみたい。周知のように、『明星』は近代日本の「画人月刊文学美術雑誌」¹⁸である。一方、『小説月報』もまた、中国の新文化運動の中心的な雑誌であった。『小説月報』第18巻5号の表紙に見られる座っている女性と螺旋状の文様は『白樺』第1巻第8号ロダン号の表紙の影響があったかと思われる。文学誌としての『小説月報』は多くの女性をモチーフに使い、表紙に飾っている。女性を多用したことは、日本の『明星』などにも同様に見られる。『明星』には藤島武二が描いた女性像の表紙「みだれ髪歌かるた」はミュシャに学んだと指摘されている¹⁹。『小説月報』第18巻10号の表紙の女性は、1900年（明治33）年の一条成美が描いた女性にも通じるものがある。陳之佛が描いた女性像における、人物の座るポーズや、左下に向く視線、長い髪の毛などを、一条成美のそれと比べてみれば、共通点が多い。『明星』のように女性をモチーフに描くことは、中国の『小説月報』にも見られる。『明星』は、中国の美術家にとっては恰好の模範であったろう。日本に留学した陳之佛は、『明星』の存在を留学時から知っていただろう。『小説月報』第18巻10号、『小説月報』第18巻11号この表紙を見ると、日本における「文字と美術」の結びつきそのものが、陳之佛に刺激を与えたとも思われる²⁰。『文学』第1巻1号、『文学』第2巻1号の表紙を見ると、1930年代には未来派や、構成主義の幾何形態のデザイン様式も見られるようになる。

20世紀初めに日本で西洋美術における商業美術を習った陳之佛は、上海に帰り、独自の図案を確立した、そして図案を応用することで「装幀」デザインに実践した。中国には近代になるまで今日でいう「装幀」の概念がなかった。日本美術と中国美術は、宋元時代や明清時代にも深く関係してきたが、近代になってからは人的交流が進みより密接な関係を持ち始めた。一九世紀末から二〇世紀初頭に日中間では、教育文化交流盛行の時代があった。日本は、明治維新による近代化を実現して一歩早く近代化を達成し、中国の近代国家形成への大きな刺激となった。特に近代教育に関しては日本が中国に多様な影響を与えたと言える。近代中国におけるデザイン——特に出版文化に及ぼした日本からの影響は、豊富な事例が存在する。日本との美術関係としてきた中国は、近代化、すなわち西洋美術の移入のモデルを日本に求めた。その過程で、絵画と同じく「装幀」も日本に雛形を求めたのである。

陳之佛の装幀作品には、日本美術・工芸からの影響が共通して見られる。日本に留学した李叔同、豊子愷、陳之佛たちは、当時日本の出版物を通して装幀の基本を学んだようである。中国に近代的で「中国らしい図案」がなかった状態で、彼らが日本美術、工芸を活用したのであ

る。すなわち、装幀について白紙状態であった近代中国では、ほかの西洋美術の分野と同様に、図案の第一歩から「先進国」日本の作品を借りるのは、有効な方法であったのである。

本論でデザインそのものの分析が足りない。さらに、論じきれなかった問題が残されている。今後の課題として、本論で追求しきれなかったデザイン分析を進めた上で、当時の上海の歴史的、文化的コンテクストの中に陳之佛を位置づけることを目標としたい。

註

- 1 富澤芳亜「近代中国における工業教育と紡織技術者の養成経済史研究」『経済史研究』20巻、2017年、47～96頁
- 2 「商部奏籌辦芸術学堂酌擬簡明章程析」『東方雜誌』1906年、11期
- 3 緒方康二「東京高等工業学校図案科のデザイン啓蒙活動」『叢書・近代日本のデザイン明治篇第7巻』ゆまに書房、2007年、652頁
- 4 緒方の前掲論文「東京高等工業学校図案科のデザイン啓蒙活動」、656～657頁を参照
- 5 『デザイン理論』第12号(昭和48年12月)誌上で概説した
- 6 緒方康二「明治とデザイン：小室信蔵」デザイン理論、1980年、8頁
- 7 島田佳矣『工芸図案法講義』興文社、1911年、197～201頁
- 8 竹内有子「19世紀英国におけるデザイン教育法の日本への伝播：官立デザイン学校をめぐる」大阪大学大学院文学研究科紀要56、2016年、144頁
- 9 吉田千鶴子「東京美術学校の外国人生徒(前篇)」、「東京芸術大学美術学部紀要」33号、1998年3月、41～42頁
- 10 西横偉「中国民国期の西洋美術受容：李叔同と豊子愷をめぐる」1998年、53頁
- 11 陸偉栄『中国の近代美術と日本—20世紀日中関係の一断面』大学教育出版、2007年、49頁
- 12 陸偉栄『中国近代美術史論』明石書店、2007年、183頁
- 13 大野公賀「豊子愷における自己確立のための模索：浙江省立第一師範から東京留学まで」2009年、東京大学中国語中国文学研究室紀要、16頁
- 14 李有光、陳修範『陳之佛研究』江蘇美術出版社、1990年、14頁
- 15 陸偉栄『中国の近代美術と日本』大学教育出版、2007年、49頁
- 16 陸偉栄『中国の近代美術と日本』前出、187頁
- 17 金雪梅「二〇世紀初期中国の象徴主義言説と日本」2017、九州大学大学院比較社会文化学府比較文化研究会、63頁
- 18 『明星』1900年4月号
- 19 匠秀夫『近代日本の美術と文学』木耳社、1979年、57頁

20 陸偉榮『中国の近代美術史論』前出、2010年、185頁

参考文献

汪向 1991『清国お雇い日本人』朝日新聞社

鶴田武 1996『清末・民国初期の美術教育』東京文化財研究所

中村隆文 2000『「視線」からみた日本近代—明治期図画教育史研究』京都大学学術出版会

川畑直道 2003『紙上のモダニズム 20—30年代日本のグラフィックデザイン』六耀社

橋爪 紳也 2006『モダニズムのニッポン化』角川選書

吉田千鶴子 2009『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

黄玉涛 2009『民国時期商業広告研究』廈門大学出版社

森仁史 2013『昭デザインはいつから教育されたか』の』（「デザイン理論 第61号」発表資料）[<http://hdl.handle.net/11094/53528>]

藤原太一 1925『図案化せる実用文字』大鑑閣

竹内有子 2013『19世紀英国におけるデザイン教育法の日本への伝播』（大阪大学大学院文学研究科紀要）

川床 優 2012『漱石のデザイン論—建築家を夢見た文豪からのメッセージ』六耀社

呉詠梅・李培徳 2014『図像興商業文化』香港大学出版社

田口 敦子・小泉 雅子 2006『昭和前期の商業美術と広告表現』（研究広報誌「AD・STUDIES」発表資料）[[online](http://www.yhmf.jp/pdf/activity/adstudies/vol_21_01_02pdf.pdf)]http://www.yhmf.jp/pdf/activity/adstudies/vol_21_01_02pdf.pdf.

中島 祥『大正の美意識と広告デザイン』（2006）（研究広報誌「AD・STUDIES」発表資料）[[online](http://www.yhmf.jp/pdf/activity/adstudies/vol_17_01_04.pdf)]http://www.yhmf.jp/pdf/activity/adstudies/vol_17_01_04.pdf.

竹内幸絵 2011『近代広告の誕生—ポスターがニューメディアだった頃』青土社

山本武利・津金澤聰廣 1996『日本の広告』日本経済新聞社『広告史としての大正時代』（研究広報誌「AD・STUDIES」発表資料）[[online](http://www.yhmf.jp/pdf/activity/adstudies/vol_17_01_01.pdf)]http://www.yhmf.jp/pdf/activity/adstudies/vol_17_01_01.pdf

田君 2016『現代的中國風格』中国清華大学出版社

