

## 中国への油画の伝入について

遠藤 光 一

中国の近代における油画の伝入については、2つの超自然的事柄、換言すればキリスト教の奇跡を媒介 (Vermittlung) として行われたことで、この研究をしているのは、中華人民共和国・浙江省在住の大学教官・魯新 (ろしん: Lü xin) 先生である。同先生は私の親友で、先年この研究論文をご恵送くださったので、安立甘教会 (The Anglican Church: 英国国教会) の立場から、とくに大きな興味をもつにいたった。

中国で生産される現代の油絵のような性質の絵の具を漢代では、“漆画 (うるしが)” といい、また“油画 (ゆが)” とも別称されていた。それでこの2つの言葉を合成して“油漆画 (ゆしつが)” といい、車の周囲を装飾した。それゆえに“油画駟車 (ゆがへいしゃ)” といい、駟車とは前部または四方をほろでおおって中をかくした車で、女性の乗る車であった。

このことから西洋の油絵を近代中国では“油画” といっているが、漆の性質はほとんどなく、これから述べる油画も漢代のそれとは異なったものであることはいうまでもない。

次に魯新先生の中国油画の伝入の媒介となった奇跡の記録を同先生の論文から借用させていただくと、それは“木製の扉の中から出てきて老人のせわをするふたりの美人” これを通称“木美人” といい、これに関連する民間伝説すなわち“役人が扉に向かって木美人に出てくるようにいっても出てこなかった” ことと“この扉の絵だけ火事になっても焼けなかった” というものである。

以下にその奇跡物語を略述する。

明代中葉期に福建省莆田県に李仕昇 (りししょう) という学校の教員がいた。彼が木製の扉を手に入れたところ、それに明代の古い装束に扮したふたりの美人が画いてあった。その美人は、容姿端麗で、熱い情趣をただよわせ、えみがあふれ、生き生きとし、チャーミングであった。顔はやや横をむき、視線は前の方をむき、きめこまかく描写され、白くふくよかな肌のつやをいっそう引きださせていた。さらに顔の形はギリシャ人のように鼻すじが通り、眉や眼は、西洋の明暗法による渲染で、すぐれて立体感を表わし、あたかも聖母マリアのようであった。つまり西洋の古典作品なかんずく拉斐爾 (ラファエル1483-1520) などが画いた聖母像や聖女像のような画風で、高い品格が表出されていた。

次に民間伝説を記述すると、明代の洪武初年 (この時期かどうかは不明) に同省同県にたったひとりで酒を売って生計をたてていた老人がいた。ある日道士に扮した客が酒を買いにきて以来老人はこの道士と親しく交際するようになった。道士はこの老人の生活ぶりをみて、あわれに思い

“あなたはたったひとりで生活しているがどうして伴侶をもたないのか?”

と問うと

老人は

“自分は1日に2食とるのも困難なのに、どうして伴侶がもてようか! それに加えて年もとると予想外のことがおこり、人を誤ませたり、苦しませることにもなる。”

と答えた。

道士はこの答を聞いて、ほほえみながら

“もしお店の中をほうきとみできれいにするのを楽しむだけで、栄養にする食物がひとつもないのは、どうしてですか？”

というと、老人は、

“世間は結局のところ、このことに尽きるのか、私を戯れないでくれ。”

とほほひげをなでながらいった。

この道士に扮した客には、ひとつの考えがあった。老人の家には、家具のほかに商売用の酒壺と古びた扉が2枚あった。道士はこの2枚の扉にもってきた顔料と筆をふところから取り出して、美人を1枚ずつ画いて、

“私は遠くへ行くので、これをお別れに、もう2度と会えないかもしれないから……それでお礼のしるしにこの2枚の画をさしあげるから、竹の葉に水をつけて扉にふりかけて下さい。そうすると7日後に奇跡が起こります。”

といって店を出ていった。

別れを惜しんだ老人は何の意味か困惑しながらもその絵の女性が生き生きとした表情で、やさしさを浮かべていたので、嬉しい気分であった。

お客のいいつけどおり、7日目に朝早くめざめると、徳利の水を洗い皿にそそぐ音が聞こえるので不思議に思うと、扉に画かれた美しいふたりの女性が扉から飄然とぬけだして、夜明けを知らせるとともに老人の身のまわりのことやそのほかの仕事や3度の食事の用意、商売用の酒壺に酒をいれてお客を待つというように、終日この老人のために一生懸命働いた。それでも疲れを知らぬ表情で何も不平をいわずに、ほほえみながら1日を過ごし、日が暮れると、こっそり扉に帰っていった。そしてまもなくこのうわさが世間に知れ、となり近所の人でこの奇跡を実際に見た者は、非常に驚嘆した。

この老人にまつわる物語に関連して、もうひとつの奇跡物語がある。

この老人のしあわせな生活をうらやむ無頼の徒がいた。この無頼の徒は老人を脅迫してふたりの美人のうちひとりを取りあげてわがものにしようとした。もし老人がひとりの美人を引きわたさないなら刑罰として役人にいつけて処罰しようとした。役人は無頼の徒の訴えを取り入れて、ただちに役所に出頭するよう老人にいつけた。老人が役所に着くなり、自供しなければ詐欺罪に処すると強く迫ったので、老人はしぶしぶありのままを語った。すると役人はその2枚の扉をもってこさせて、起こった奇跡の事実を実証せよと命じた。老人はしかたなく扉にむかって

“どうかひとりの娘よ、証人として出てきてください” といった。

すると、たちまちふたりの美しい女性がほほえみながら、老人に頭をさげ、また役人にもていねいにお辞儀をした。その役所の長をはじめ係官たちはみなぼう然とした。すると役所の長は悪い心をおこし、

“この扉絵は不吉な物件だから必ず役所に置いていき、妖怪を退治することにする” といいはなった。

ついに扉絵は役所の長の手中に入った。そして扉絵にむかって何回も“出てこい、出てこい” といったが、ふたりの美人すなわち“木美人” は、ついに出てこなかった。(中略) 役所が保管中のある日火事がおこりすべてが灰燼に帰したが、この扉絵も燃えさかる火中であって、火が“木美人” まできていまにも焼かれそうになり、額縁まで燃えたが、火はそこでぴたりととまり、作品は傷ひとつできず、完全な形でこのこったのである。(以下略)

この奇跡物語は李仕昇氏の史料と民間伝説とがほぼ一致するので、中国における油画の伝入について参考になるのである。

これをてがかりとして油画の伝入について考察をすすめる。いかなる理論を適用すれば、もっとも妥当であるか考慮した結果、アメリ

カのプロテスタント神学者、哲学者のパウロ・ティリッヒ (Paul Tillich 1886-1965) (注1) の芸術理論と神学思想に拠りどころをおくことにした。彼の芸術論については、マイケル F・パーマーの“パウル・ティリッヒと芸術”(注2) によった。ティリッヒはおよそ芸術の創造には、次の3つの段階を設定し、その発展によって、すぐれた芸術が創造されるとしている。それで3つの段階とは

(1) 自律的理性による芸術創造

(2) 他律的理性による芸術創造

(3) 神律的理性による芸術創造

である。

パウル・ティリッヒによると、芸術の様式がその総合の理想に近づくのを促す特定の諸要素や芸術創造の過程にとってなくてはならない特定の諸要素が存在する。これらの要素は理性の構成要素であるが、それらは疎外の状況下においては、さらに理性の有限性を証するものとして、互に対抗的に働くのである。そして、それらはこのような仕方、人間の合理性それ自体の中で、一連の自己破壊的な争いを始める。これらの要素は、“自律的理性”(autonomous reason)、“他律的理性”(heteronomous reason)、“神律的理性”(theonomous reason) という用語によって表される。芸術家は、上記の3つの世界を受容し、反応しているばあい、その主題材料に意味を帰そうとするすべての行為が重要なのである。美的範疇の変化を決定するのは、まさにこれらの要素の相互作用にある。ところで、どのような内容すなわち主題材料も、原則上形式に従わねばならないものであるから、われわれは、さしあたり内容を重視し形式と趣旨とを決定的に重要な2つの範疇に焦点を合わせてもよいのである。美的行為は意味行為であるが、その行為において、人は意味の諸形式に注意を集中するか、意味=趣旨に注意を集中するか、いずれかを成しえるの

である。ティリッヒにとっては前者は自律的理性の働きを、後者は神律的理性の働きを伴う。“形式に傾けば傾くほど自律が増大し、実質すなわち趣旨に傾けば傾くほど神律が増大する。”他律的理性の働きがさらに2つの変奏を作り出す。そして上述の創作態度による諸様式を自律的芸術、他律的芸術、神律的芸術の3つに分類するのである。

#### (1) 自律的芸術 (autonomous art)

この最初の特徴は、芸術は直接自律の支配下において、芸術家は新しい何かを創造する行為であって、現実とのかれ自身の受容的な出会いから出てこないし、またいかなる様式も、いかなる現実理解も、無理に採用する必要はないのである。このことからティリッヒは、あらゆる芸術の様式に妥当性をもつ判断規準である“誠実の原理”(principle of honesty) を適用し、誠実な芸術は“本物”(authentic) の芸術である。すなわち、それは芸術家個人が、自分の世界および伝統との関係の中で、創造的で自律的な行為をなし、偽りの美化や模倣を排除した結果の産物なのである。本物の芸術は、必然的に偉大であり、深遠である。また本物の芸術は、その様式や歴史的状況に関係なく、つねに創造的な想像力と芸術上の誠実さの肯定なのである。第2の特徴は、制約された意味を表す芸術上の諸様式と、それらの実現にふりむけられ、自律的芸術は世俗の芸術なのである。

(2) 他律的芸術 (heteronomous art)

他律的芸術は、世俗的あるいは宗教的諸権力によって芸術の様式が権威的に決定されることである。芸術家が自分の現実との出会いを表すにあたって、特定の芸術的形式を採用するように強制されるときは、いつでも、またそういう仕方、創造的な自由が墮落させられている。それで、どこでも造られる芸術作品は他律的なものである。他律的な芸術作品をつくる世俗的な例はたくさんあって、ほとんど排他的に宗教の領域に集中する。他律的

芸術は、宗教の名による自律的芸術を抑圧するのである。そして他律的芸術は一種の真に宗教的な芸術なのである。他律的芸術の第1の特徴は、自律的芸術の諸形式を無制約的な意味や趣旨にむかって、もう一度方向づけようとする試みである。第2の特徴は、宗教の様式を確立するにあたって、もうひとつの原理すなわち“聖別の原理”(principle of consecration)がある。芸術表現の聖別された諸形式は、絶対的な妥当性を主張し、ローマ・カトリック教会の典礼聖歌、英国国教会の古今聖歌、プロテスタント諸教会の賛美歌、ロシア正教会のイコンなどに見られる“聖なる歌または聖なる画像であるイコンは、ただの画像でなく、その性質からそれ自体にサクラメント(sacrament)の性質が付与されている。”それゆえに聖なる画像がつくられるにあたっての明確な諸規則を教会が芸術家に告げ知らせるのである。

### (3)神律的芸術 (theonomous art)

芸術の次元においては、神律的芸術の第1の特徴は文化の神学の美学上の表現なのである。またティリッヒの用語でいえば、神律的芸術は“信仰的現実主義”と“内在的神秘主義”という形而上学を芸術上に実現したのである。われわれは理想的と考えられる状態にかぎり芸術的に接近し、そのための芸術の諸様式は、意識的にしろ、無意識的にしろ、また成功の程度の多少にかかわらず、それらの様式の究極的な趣旨を表すのである。またそれらが芸術上の諸形式によって諸現象を表す仕方において神律的性格を表現しなければならないのである。神律的芸術は、“誠実の原理”によるものであるという条件が満たされており、無制約的な趣旨を表す手段とさえなっていれば、どんな制約された芸術上の形式でも、それを聖別することが可能となるのである。それから神律的芸術の第2の特徴は、その表現形態が実存をささえる無制約的なものが、現実のあらゆる表現の中に、宗教に対

して明らかに反しているような諸表現の中でさえも、現臨しているのである。それらは現実の実存的諸状況を描写することによって、究極的な趣旨を啓示(revelation)しているからである。この点で神律の形而上学は、表現(expressiveness)の形而上学とまったく同じである。そして表現の範疇つまり有限はその奥底にある無制約的なものを表現するものという現実理解を、あらためて神律的範疇として確認することである。また、そのような神律的な諸様式を支配する原理として確認するのである。そして神律的芸術は、自律と他律という対照的な両要素に先立ちするし、後追いもするし、両者を包含もしているのである。そして両要素に対して神律的芸術はたたかっているのである。すなわち、本質的存在と実存的存在との救いの探求という三位一体論的運動なのである。それで神律的芸術は、本質的存在の状態にある芸術であるといえる。したがって、それは自律的芸術と他律的芸術との間の分裂において例示されているような疎外状況に先立つものである。また神律的芸術は、自律的芸術と他律的芸術との結合の状態における芸術である。さらにまた自律的芸術と他律的芸術との根源的結合でもあるし、最後の和解でもある。その結果、神律的芸術は、文化の自律的な評価と、宗教の他律的な評価とが契機となって、ともに無制約的なものを指し示すのである。

そこで前記の奇跡物語を考察すると、李という人物が手に入れた扉にふたりの女性の画が画かれていたこと——女性の美しさを形容するあらゆる言葉をつくして形容いるところの——は、美術について長くすぐれた歴史と伝統をもつ中国のことであから、こうゆうこともあったと考えられ、前述のパウロ・ティリッヒの論文上の言葉をかりれば、自律的造形世界のことである。つまり彼の“誠実の原理”にてらしてみれば、ほんとうに誰かが画

いた油画作品である。

次に他律的芸術から論じれば、世俗的であるとともに宗教的であることから、前記の画をかいた“道士に扮した客”とは、いったい誰であるか、それに“竹の葉に水をつけて扉にふりかけると、7日後に奇跡が起こります”とは、宗教的に何を暗示しているのか？まず道士に扮した客は、よみがえったキリストをさすか、あるいは十二使徒のひとりと考えられる。更に“竹の葉に水をつけ……”とは、洗礼の水を指しているか、新しく生まれる“水と霊”の水を指している。上記ふたつの宗教的事柄は、ティリッヒの他律的芸術における“聖別の原理”によって解釈できると思う。つまり他律的芸術は、ふつう一般に用いられる“道士に扮した客”とか、“竹の葉に水をつけて……”とかをキリスト教化することによって“客”と“水”とが、特別の意味をもつのである。他律的芸術の表現は、文化の創造におけるジャンルでの詩的なもの、音楽的なもの、視覚的なものなどすべてのジャンルにおいて、信仰を芸術的に表現したものである。前述のパーマーの著者をかりれば、他律的芸術は世俗的と宗教的な権威の力によって芸術の様式が決定され現れてくるものである。例えばロシア正教会のイコン——本学研究所で収集しているすぐれたイコンを見るにつけ——のようにそれ自体<sup>せいいてん</sup>聖奠 (sacrament) の性格をもつのである。聖奠とは、目に見える外のしるしによって与えられる内なる霊の恵みにあずかる方法またはその保証として、キリスト自ら定められたものである。つまり可視的な外のしるしは洗礼のときの水、聖餐のときはパンとブドウ酒である。不可視的な霊的しるしは、洗礼のときの罪に死に義に新しく生れ、恵みの子とされること、聖餐のばあいはキリストのからだ<sup>からだ</sup>と血であるパンとブドウ酒で、キリストによって“聖なる最後の晩餐”で行われたところの、神の愛を真実に信ずることである。そして可視的物質が

不可視的霊性を表していると同時に不可視的霊性は、可視的物質によって意味づけられ、価値をもつことを原理としたものを“聖奠的原理” (Sacramental Principle) というのである。この原理を適用すれば、“道士に扮した客”は、前述のとおりキリストかあるいは使徒とみれば、そこに聖霊なる全能の神の存在が認識できるし、また“竹の葉に水をふりかけ……奇跡が起こるであろう”とあるとおり、奇跡が起こった事実が確認されるのである。そして奇跡は神の存在の可視的出来事であるゆえに、芸術作品の啓示的特質は、根源的な奇跡の中で存在の神秘によって捕らえられた芸術家の忘我的応答である。それで聖霊なる神の存在と力が芸術家の魂に宿って超自然的才能を発揮するに至るばあいにその人はインスピレーションの指し示す方向にむかうことによって、偉大な芸術家になるのである。パウロ・ティリッヒは、“靈感とは忘我的体験のもつ認識上の特質に対する名称”であるといっていて、芸術家の靈感は、“暗号的出来事”を受容し、それを創造的に証言するところに成立するのである。神律的芸術観によれば、宗教的と呼ばれる芸術の最小限度の条件は、現実に生きる人間の状況と、人間の本質への理解が示されていることである。またそこに表現される神秘的なもの、天上的な超自然の力の介入としてではなく、この世の現実のただなかにとどまり続ける人間の魂の深みから噴出してくる、事物の内なる真理の洞察として示されることであるといえよう。

標記の中国における油画の伝入について、もう一歩進めて考察すれば、中国の明代 (1368-1644、ただし地方政権は1662年まで存続) の文化は復古国粹主義を基調としたと同時に近代化直前の歴史をつくった変革期でもあった。国内では朱子学を儒教の正統とし朱子学による官僚の思想統一をはかり、そのため学問思想の自由を害され、思想界の低調

をまねいた。このことから王陽明の朱子学の古い殻を脱した新しい実践の哲学となった。また一方で明末には東林学派によって、朱子学への復帰と経世実用が唱えられ、清初に盛行する思想の先駆けとなった。また明末にはマテオ・リッチその他のイエズス会の宣教師によって、ヨーロッパの哲学や自然科学の思想が移入されて、中国人の世界観を一変させる端緒となった。文学方面では民間に白話小説が流行し、代表作には“水滸伝”、“三国志演義”、“金瓶梅”、“西遊記”などがあって、中国文学史上の名品がたくさん生まれたのである。このような時代の片隅で起こった前述の奇跡物語には、あたかもキリストの降誕物語を思わせるごとく、彼は当時世界帝国のローマの王宮に生まれず、ユダヤの寒村ベツレヘムの宿屋でなく馬小屋の飼い葉桶の中であったということから、これが象徴するように、中国における油画の伝入は、世俗的な品物——酒、扉、家具類、酒壺、顔料、筆など——と登場人物——老人、道士に扮した客、ふたりの交わした会話など——の日常われわれが経験するごくありふれた品物と老人や客などもよく見うける人々で、こうゆう世俗的な品物だけで油画が入ったならば、おそらく、長い間話題として後世にのこらなかつたであらうと思われる。そこに聖霊なる神の力とその啓示をふまえた“靈感”の所有者が存在したことによって、油画の伝入はまとをえたことになるのである。李仕昇という人物が経験

した超自然的事実と民間伝説とはそのことを暗示している。キリスト教神学による解釈でも、前述の奇跡のごとく、芸術家に啓示された人間の理解を超えた驚くべき神の力とその支配を示しているのである。

この小論のむすびとして、文化の国際的な相互交流において可視的物質の大切なことはもちろんだが、それに加えて不可見な精神さらに加えるに内的靈性の賜物によることが肝要であると思う。

#### 注

1. パウル・ティリッヒはドイツ生まれのアメリカの代表的神学者、宗教思想家。その思想の特色は異なる領域の境界に立って弁證法的な道を創造的に形成し、神学と哲学、宗教と文化、存在と実存などの相関関係を探求した。著に“組織神学3巻”、邦訳“ティリッヒ著作集”がある。1960年来日した。
2. マイケルF・パーマー著“パウル・ティリッヒと芸術”原書名“PAUL TILLICH'S PHILOSOPHY OF ART”1990年 野呂芳男・指谷朋子訳 日本基督教団出版局

この小論を執筆するにあたり敬愛する魯新先生の“中国油画の伝入と伝播”の1部を借用させていただき、さらに前掲書パーマーの著作、また相澤誠四郎著“カテキズムの研究——聖公会要理（公会問答）の講解——”などから随所に引用させていただいた。ここに厚く感謝の意を表する。

平成3年度金沢美術工芸大学共同研究報告  
(平成5年10月18日受理)