

豊子愷と周作人

楊 暁文

はじめに

日本では周作人（1885～1967）を対象とした翻訳と研究¹⁾が数多く行われてきたが、周作人と豊子愷（1898～1975）とのかかわりに関する考察はほとんどなされてこなかった。それゆえ、中国における以下の二論文が本稿にとっての先行研究となる。その一つは、陳星による「豊子愷と周兄弟」である。この論文は「豊子愷と魯迅」「豊子愷と周作人」の二部構成で、後者では『源氏物語』中国語訳をめぐる豊子愷と周作人のかかわり、兪平伯の詩集『憶』のためにかかれた豊漫画への周の評価、周の『兒童雜事詩』に描いた 69 枚にも及ぶ豊の挿絵などに触れながら、二人の関係を「仁慈と孤高の関係」²⁾と結論付けている。しかし、新資料が少ないうえ、二頁余で四十年にわたる豊・周のかかわりあい語りをつくそうとするのは、まず紙幅的な困難があったかもしれない。そのような資料面や紙幅的な困難を乗り越えたのはもう一つの先行研究、『魯迅研究月刊』に掲載された余連祥の「歴史のなかの周作人と豊子愷」である。香港の鮑耀明編集の『周作人晩年書信』に見られた豊子愷への周作人の度重なる言及や、いくつかの重要な事実の確認など、資料面におけるそうした貢献を高く評価されるべき余連祥論文は、それらの事実を述べた後に次のように結論を出した。「周作人と豊子愷の関係は四十年の長きにわたっている。二人を関係付ける四つのことがあった。一つ目は、周作人が豊子愷を味方とみなしたため、豊子愷が兪平伯の詩集『憶』のためにつくった十八 18 枚の漫画風の挿絵が肯定されたことである。他の三件の場合、豊子愷は無意識的に周作人と対立する立場に立ったので、悉く周作人の批判を受けた。こういった批判は歴史的な文脈から解説すれば、妥当であるとはいえない」³⁾と。周と豊がかかわりあう四つのこととは、前述の陳星論文でふれた三件のほかに、周が 1939 年 12 月 30 日に書き『中

国文芸』第二卷第一号（1940年3月1日発行、中国文芸社）に掲載した「阿Qについて」という文章において行った豊の作品に対する批判を指す。この四つのことに関する資料を収集し、それらを歴史の順に並べ直す作業はきわめて重要な仕事であったが、それらに通底する内的なつながり、特に1926年2月14日に脱稿し当月19日付けの『京報副刊』に載せた『『憶』の装幀』において豊の挿絵を称賛した周が、何故同じ豊の作品を十数年後に全面的に否定したのか、について説得力のある分析が行われなかった。歴史的事実の整理が余連祥論文の研究成果だとすれば、その細部にわたって考察するのが本稿の試みようとする学問的なアプローチである。いいかえれば、豊を肯定・否定する周の言説をそのまま「四つのこと」として関係付けたところが余連祥論文の到達点だとすれば、何故周が豊の絵を肯定し、またそれを否定するようになったのかを掘り下げて考えようとするのが本稿の出発点である。そして、二人の主張を具体的に時代社会とのかかわりの中で取り上げ、それぞれの論調の本質、観点の内的構造を示すことによって、豊子愷と周作人との関係、なにかんづく豊作品に対して肯定から否定へと一変した周の真意を明らかにすることが、本稿の目的である。

一 中国の新芸術への期待

1 兪平伯の『憶』を契機に

周作人の教え子であり豊子愷の友人でもある兪平伯(1900～1990)の詩集『憶』の上梓が、周・豊のかかわりあう最初のきっかけであった。

『憶』は処女詩集『冬夜』(1922年)、二作目の『西還』(1924年)に続く兪平伯の第三冊目の詩集であり、幼時の追憶を中心に詩情が豊かに醸し出されている。このような作品の芸術性をさらに高めたのは、豊子愷が著者に頼まれて手がけた18枚の挿絵である。当時としては前衛的なそれらの挿絵が内容によっては白黒で人物や景色のいちばん特徴的な部分を際立たせたり、あるいは豊富な色彩を使って詩のかなたに見え隠れする余韻を遺憾なく描き出したりしている。『憶』が1925年12月朴社より刊行された二ヶ月後に、周作人はその書評を書き、「この詩集の一番目の特色はすべての詩が著者の手書きによるものである」(周作人『『憶』の装幀])に続けて以下のように指摘したのである。

二番目の特色は、豊子愷氏による十八枚の挿絵のことである。このような挿絵は中国では珍しいものである。当初平伯が手にしていた画稿を見たとき、竹久夢二のような感じがした。夢二についてはばらばらの挿絵以外に『夢二画集』春の巻しか目にすることがなかったが、その後朱自清が書いた豊氏の『漫画集』への序文だったか、において夢二の影響があったことは明記されていた。日本の漫画は鳥羽僧正（『今昔物語』の著者の息子）から始まり、楸形蕙齋、耳鳥齋を経て現在にいたる。夢二は諷刺を取り除き、飄逸なタッチを残し、なまめかしい情調を加えることで一家を成した。かれが描いた大きな目と柔らかい腰付きの少女はいまも多くの人々の心を感わしていることだろう。ドイツとフランスの Lautrec も Heine も彼らなりの素晴らしさをもっているが、私は日本の漫画家たちの絵のほうがもっと気に入っている。中国にこの種の漫画があるかどうかについては、門外漢である私が安易に断定することはできないが、私自身はこれまで見たことがない。それゆえ、私は豊氏の絵に大いに興味を覚えずにはいられない。（周作人「『憶』の装幀」）

上記の文章は兪平伯の『憶』を媒介として周作人と豊子愷の「出会い」の契機となったものである。周作人と豊子愷を「縁」以上の次元で結び付ける重要な手がかりをそこに見出すことができるので、以下、詳しい考察を加えていきたい。

（i）周作人と竹久夢二

前出の文章中の「夢二についてはばらばらの挿絵以外に『夢二画集』春の巻しか目にすることがなかった」というセンテンスから、周作人は『夢二画集』春の巻を知り、そしてそれ以外の夢二作品にも触れたことのあることがわかる。すると、『夢二画集』春の巻以外の「挿絵」とは何を指すかが問題となってくる。鍾叔河編集の十巻からなる『周作人文類編』を中心に周に関する書籍を渉猟したところ、「『憶』の装幀」より三年前の1923年2月11日付け『晨报副刊』掲載の周の文章「『児童を謳へる文学』」に問題解決の糸口を見付けた。周作人はこの文章において次のように語っている。

高島平三郎の編集、竹久夢二の挿絵による『児童を謳へる文学』は一九一〇年に出版されたものである。（中略）夢二の十六枚のカラー挿絵は、やはり夢二流の柔

らかいタッチで児童生活の小景を描いている。『夢二画集』のようななまめかしさはないが、子供の天真爛漫なさまを表現していて、本書の特色の一つとなっている。

以上によって、『児童を謳へる文学』所収の挿絵は、『夢二画集』のようにまとまったものではなく、本の随所に分散され、ばらばらの状態になっている「十六枚のカラー挿絵」、つまり問題の「挿絵」であったことが判明する（実際は17頁、33頁、49頁、65頁、81頁、97頁、113頁、129頁、145頁…のように本のいたるところに散見される）。さらに、夢二の柔らかい筆致や児童生活の情景に周作人は1923年の時点ですでに関心をもっていたことも確認できるのである。

とはいえ周作人がそうした挿絵も好むが、『夢二画集』（春の巻）により一層魅力を感じていたことは、二度もその書名をはっきりと書いたことからもうかがうことができよう。そしてまさにこの『夢二画集』春の巻こそ、洋画家志望の豊子愷を東洋へと向けさせた決定的なものだった。

（ii）豊子愷と竹久夢二

浙江省石門湾出身の豊子愷は1914年の秋、杭州にある省立第一師範学校に入学した。「図画」を担当する李叔同（後に出家して弘一法師として知られる）に石膏デッサンなどを教わり、洋画家を志望するようになる。卒業後の豊青年は、この洋画家への夢を実現させようと日本留学に踏み切る。

1921年の春「西洋画の全貌を見よう」（豊「私の苦学経験」）と、豊子愷は東京に向かった。東京で『夢二画集 春の巻』に出会ったことがその後の彼の人生行路と創作活動に大きな影響を与えた⁴⁾。

私は東京の古本屋で『夢二画集 春の巻』に巡り合った。何気なくそれを手に取って、巻末から逆に頁を捲り始めた。筆数の少ない毛筆スケッチであり、頁のはしも切り揃えていない。「クラスメート」という頁を目にすると、私の手が止まった。（中略）明らかに彼女は貧乏人の妻で、わが子を背負って道を歩いているところ、この人力車に出くわした。彼女は顔に気まずい表情を浮かべて、車の女性に会釈している。画題から、彼女ら二人はクラスメートだったことがわかる。

私はしばらく古本屋でぼうっとして物思いに耽った。この略筆画は私に社会の不

条理と人生の悲哀を痛切に感じさせた。(中略) この一幅の小さな絵は、造形的美をもって私の目に訴えただけでなく、詩の趣をもって私の心に感動をよびおこした。のちに、私は夢二に倣って、異なる素材を用いて同じ画題の絵を描いたことがある。

そのときの私はもう他の絵には見向きもせず、なにがしかのぜにを払ってこの古本を買い求め、下宿へ持ち帰って、仔細に読んだ。(豊「絵画と文学」)

夢二は西洋画の遠近法、解剖法、比例法などを絵の中に生かしながら西洋画の形似を主とせず東洋的な写意、すなわち意味の表現に重きを置き、「造形的美」と「詩の趣」を同時に表出できるようにした。そこに豊は絵画の新しい可能性を見出した。つまり西洋画の方法を用いて東洋人の心にある人物や風景を描出する画法である。豊にとって、『夢二画集』春の巻をはじめとする夢二の初期作品はこの道における一里塚のようなものであった。この『夢二画集』春の巻および前述の『児童を謳へる文学』にある挿絵を通して、豊と夢二の関連性を周作人は『『憶』の装幀』において見事に言い当てた。文芸界に頭角を現したばかりの当時の豊子愷は、そのような周作人に「知己」を見いだしたに違いなからう。

2 新芸術に対する期待

(i) 「児童」の発見

生涯四人の娘と三人の息子を育てた豊子愷はわが子と喜怒哀楽を共有し、児童の日常生活を熱心に観察することによって、それまでの中国では大人社会が中心で、児童は独立した人格を有する人間として扱われてこなかったことに気付く。大人社会の生み出した「児童の態度の大人化」「児童の服装の大人化」「玩具の現実化」「大人本位の家具」といった現象はそのことを裏付ける、と豊は主張してやまない(豊「児童教育について」参照)。このような世の中において児童の内的生活がないがしろにされているため、文学や芸術とも通底する人間の心の原点である童心の重要性は見えてこない。わが子の言動をよく反芻して、童心の内包する深遠な道理を見だし、その童心を有する児童とはなにか、これを真剣に考えることは大人世界の根本的な改造をどう実現させるかにつながる、という認識に豊は到達したのである⁵⁾。つまり、彼はわが子との実生活、育児の実践を通じて、当時の中国において無視されがちだが哲学的にも重要な

意味をもつ「児童」の発見をなしとげたのである。

周作人の場合は違う。彼は理論的な探求を通して「児童」を発見していくが、そもそもの始まりは1906年から1911年にかけての日本留学時の読書経験によるものであった。「私は東京にいた頃、高島平三郎編集の『児童を謳へる文学』及びその著『児童研究』を手にしてはじめて、この方面に興味をもつようになった。当時児童学は日本においても注目されるようになったばかりである」(周「児童学(私の雑学 十)」)。その『児童を謳へる文学』所収の竹久夢二の挿絵が前述のように周作人の好みにあったからこそ、子供の目に焦点を合わせる構図上の特徴、子供の好奇心や天真爛漫なところを表現せんとすることがテーマとなっている点等々、夢二と豊の相似性が見いだされ、そのような豊子愷による『憶』の挿絵を周作人は高く評価したのではなかろうか。

帰国後の周作人は、1910年代の「児童研究緒言」や「児童問題の解決」などを通して「児童研究は児童学とも称され、児童の身体と精神の発達過程を研究し、その研究成果を教育にフィードバックさせる」(「児童研究緒言」)のような紹介、啓蒙を行う段階を経て、1920年代初頭の「児童の文学」や「子供のつらい思い」において児童への関心を深めた結果、「中国では、児童は未だに発見されていない」(「児童の書物」)と喝破するに至った。つまり、周は一連の理論的模索を続けた結果「児童」を発見したのである。

実践を通じての「児童」発見か、理論を通しての「児童」発見か、という点では豊子愷と周作人の違いは見られるが、人々の「児童」への関心を促そうとする目的は同じであり、また、児童を教え育てるうえで「美育」が大切であるという認識に至った点においても、二人は一致していた。早くも1913年の時点で周作人は黒田鵬信の「遊戯と教育」を中国語に訳出し、「児童教育に於いて知育、徳育、体育の別はあるが、余の主張せんとするものは趣味の教育、美育と云うものなり」(「遊戯と教育」)と「美育」なる新しい概念を中国にもたらした。豊子愷は1919年の冬同僚たちと全国規模の「中華美育会」を発足させ、自らその機関紙『美育』の編集者を務め、美育と児童教育を関連付けた文章の掲載に賛同した。こうした共通項を二人がもっていたがゆえに、児童を主人公とした『憶』の挿絵を豊子愷は描き、周もまたその挿絵を評価に値すると判断したのであろう。

(ii) 『子愷漫画』

周作人は夢二作品と中国絵画について、また次のように述べたこともある。「竹久夢二の挿絵のようなものもなかなか目にすることができない。中国の今日の絵は、古人の神韻を失っているし、新たな技巧もこらしていない」(周「児童の書物」、1923年)と。だが、竹久夢二のように西洋画法を取り入れながら東洋ならではの毛筆特有の趣をも生かす「新たな技巧」をこらし、しかも「古人の神韻」をも大切に作る絵画の試みはあった。それは1925年に文学週報社から出版された『子愷漫画』である(周作人の記憶違いによってか、前出の『『憶』の装幀』で「豊氏の『漫画集』」と書き換えられた)。

『子愷漫画』に、『憶』の挿絵のような児童漫画もあれば、唐や宋などの往昔の文人たちがつくった詩や詞を夢二のように西洋画的な手法で現代風に甦らせた作品も少なくない。唐代の呂岩の詞「梧桐影」を絵にした「立尽梧桐影」はその一例である。夜、友人が訪ねてくるかどうか、不安と希望で胸を躍らせながら、遠方を眺める男はいつまでも、「梧桐の影に立ち尽くす」(画題の「立尽梧桐影」が構図に生かされている)。時間に束縛されない古人の生活観、訪ねてくれる人をいつまでも待ち続け、人情味あふれる古人の交友にまつわる奥ゆかしさを「梧桐の影」の多さ、きめ細かさによって豊子愷は表現しようとしている。その「梧桐の影」を描く際、伝統的な中国画のように平面的ではなく、立体的に描き出そうとする西洋の画法が取り入れられている。

周作人は夢二の作品について語る際に、「なまめかしい情調」(『『憶』の装幀』)、「なまめかしさ」(『『児童を謳へる文学』])という点にもしばしば言及している。『子愷漫画』の場合、『夢二画集』ほどではないが、女性を描いた「燕歸りて人未だ歸らず」(宋・晏幾道「更漏子」)や「月は柳の梢に上り」(宋・歐陽修「生查子」)などにおいては、妖艶な雰囲気作品の底に流れている。宋代の李清照の「醉花陰」が豊によって作品化された場合、窓に寄りかかった女性の柔らかなポーズはさることながら、菊である「黄花」よりも痩せている、か細い首が一層妖艶さを醸し出し、夢二式美人を彷彿させるところがあった。

要するに、「児童」という要素以外に、「新たな技巧」でもって「古人の神韻」を今日に伝えようとする試みや、毛筆のしなやかなタッチによって創り出す東洋的ななまめかしさなどからも、周作人は竹久夢二と豊子愷の一致点を見いだしたことであろう。

(iii) 周作人の「興味」

新文化運動およびその前後の周作人は兄の魯迅とともに古い勢力と戦う急先鋒であり、創作・研究・文芸批評の面における実績によって名実ともに文学革命の旗手となり、『新青年』『毎週評論』『晨报副镌』などで発表した「人の文学」「平民の文学」「新文学の要求」「個性的文学」「文芸の討論」「文芸と道德」といった一連の意欲的な論評が当時の中国青年に大きな影響を与えた。若き豊子愷もその影響を受けた一人だった。このことは『新青年』の5巻6号に掲載された周の代表的な文学的主張・「人の文学」を通して検証することができる。1918年12月7日に書かれた「人の文学」の冒頭で周は「われわれはいま新文学を提唱すべきだ。一言でいえば、“人間の文学”だ。排斥すべきはこれと正反対の非人間的な文学」と単刀直入に見解を開陳し、「人間」の要点を試みに次の二つにまとめた。(一)“動物”から進化してきた(二)動物から“進化”してきた。

周のこの簡潔でわかりやすく、しかも要領を得た論点は、豊青年に深い印象を残したらしく、およそ30年後、豊は周の論旨を以下のように説明している。

私は周作人の言った二つの言葉を忘れていない。「人間は動物から“進化”してきた」「人間は“動物”から進化してきた」。前者は「進化」の二字を強調している。「人間は禽獣と異なる」ということだ。後者は「動物」の二字を強調し、人間が動物と同じく食欲と性欲を有していることを意味する。両方とも正しい道理である。(豊子愷「宴会の苦しみ」)

このように1910年代から20年代にかけて文芸界に領袖的地位を築き大きな影響力をもつと同時にその指導的な立場、果たすべき使命をもよく自覚していた周作人はつねに中国の文学と芸術の将来を意識し、新文学を提唱する一方、新芸術の出現と確立にも無関心ではなかった。その一例として、挿絵のことについて考察してみたい。

挿絵のことはやはり難しいことだ。現在の中国の画報に掲載中の挿絵に理想的なものは一枚もない。児童向けの書物用の挿絵を探そうとすれば、なおさら容易でない。これは実に嘆かわしいことである。(周作人「児童の文学」、1920年)

ゆえに、児童生活への憧憬を謳歌してやまない兪平伯の『憶』に豊子愷による、理想的な竹久夢二風の斬新なスタイルの挿絵を発見するやいなや、周作人はただちに「大いに興味を覚えずにはいられない」（前掲『『憶』の装幀）と表現するような強い関心を示したのである。

ここで筆者が指摘したいのは、周作人の「興味」が彼の個人的愛好によるころも大きいですが、当時の彼には豊のユニークな絵が中国の新芸術へとつながるやうにとの期待感もあったということである。「これまで見たことがない」（同上）との発言は、豊子愷の創作が当時としては新しいジャンルに属する芸術であることを雄弁に語るものであり、且つ「中国にこの種の漫画がある」（同上）ことを自分自身の目で確認した周作人がそこから新芸術の形成されていくことを期待していたからこそ、「私は豊氏の絵に大いに興味を覚えずにはいられなくなつたのであろう。

二 王冶梅と『護生画集』

1 正反対の評価

前章で見てきたように、兪平伯の『憶』にある挿絵をきっかけに、周作人は豊子愷の作品に高い評価を与えていた。しかし、「阿Qについて」において、周はその評価を百八十度転換したのである。

「阿Qについて」は周作人が1939年12月30日に執筆し、翌40年3月1日発行の月刊誌『中国文芸』（第二巻第一号）に掲載した文章である。二人の画家—豊子愷（豊が1939年7月に北京開明書店から『漫画阿Q正伝』を出版した）と蒋兆和一が描いた阿Qについてのものであるが、豊への評論の場合、『漫画阿Q正伝』だけにとどまらず、豊の作品全体へと、以下のように展開していく。

豊氏の絵は最初竹久夢二の流れを汲んでいたようだが、その後次第に皮相的になっていった。王冶梅に追いつくならまだしも、このたび目にしたものは、『護生画集』ほど悪くはないが、けっして良いとはいえない。（周作人「阿Qについて」）

前掲の「『憶』の装幀」における評価とこの「阿Qについて」におけるそれとは正反対なものであることが明らかである。何が周作人の評価を変化させたのか。いつから豊子愷の作品に対する周作人の態度が変わったのか。こうした問

題意識をもって、1926年2月14日の『『憶』の装幀』から1939年12月30日の「阿Qについて」までの周作人関係の膨大な資料を調べてみた結果、次のようなところから手がかりが得られたのである。

画家たちは児童のために挿絵を描く。竹久夢二は少年少女のための画家だといえるし、最近田河水泡の手になる「凸凹黒兵衛」は確かに多くの子供を喜ばせ、わたしたちが読んでも興味を感じる。惜しいことに、中国にはこのような画家がいない。一人もいない。(周「“子供を救おう”を論ず」、1934年12月8日付けの『大公報』に掲載)

ここでまず確認しておきたいのは周作人がとってきた、竹久夢二への一貫した態度である。それは『『児童を謳へる文学』』に始まり、『『憶』の装幀』を経て、この「“子供を救おう”を論ず」に至るまで少しも変わっていない。変わったのは児童のために挿絵を描く中国の画家への評価である。「中国にはこのような画家がいない。一人もいない」との断定的な表現から、当然豊子愷への全面的な否定が読み取れる(豊以外の中国画家も含まれることは言を俟たない)。それまで中国における竹久夢二の画風に最も近い画家として、彼は豊子愷を認めていたからだ(『『憶』の装幀』参照)。

かくて周作人が1934年の時点でもう豊子愷の作品を否定したということは、1926年の『『憶』の装幀』で評価された児童漫画および古代の詩歌を絵にしたもの以後の豊の作品が否定されることを意味する。これを念頭に置きつつ、問題点を深く掘り下げていきたい。

2 王冶梅を基準に

前掲した「阿Qについて」において周作人は、「王冶梅に追いつくならまだしも」と王冶梅を基準に豊子愷を評価している。周の語気や文脈には、王冶梅のことをまるで自分の熟知した文人墨客の一人であるかのようなニュアンスがある。しかし、意外なことに、その著述(他の文章)において、周は王冶梅にはあまり言及していない。

「阿Qについて」を書く三年前の1936年10月24日に周作人は、「魯迅について」なる文章を書いた。魯迅の弟ならではの視点から魯迅の生い立ちを語ろうとしており、資料提供の面における貢献が大きかった。そうした資料のなか

で最も筆者の注意を引いたのは、以下の予才（魯迅の字）と書画について述べたところである。

私は予才と共に皇甫莊なる母方の伯父の家に預けられた。そこは范嘯風〔『越諺』の著者范寅〕の家の隣であった。その後、小皋歩に移ったが、そこは秦秋漁〔清末の文人〕の娛園〔庭園の名〕の離れであった。たしかまだ皇甫莊にいた頃、予才は表兄から『蕩寇志』『水滸伝』の続篇〕の挿絵を一冊借り、呉公紙と称する一種の安い紙を買ってきて、一枚一枚敷き写しして、一冊の厚い本に装幀し、あとでたしか一、二百文の代価で書塾の同窓に売ったかに記憶する。家に帰ってからも画譜をたくさん敷き写しした。今におぼえているが、あるとき大広間の前の廊下で馬鏡江の『詩中画』〔撰者共未詳〕だったか、王冶梅の『三十六賞心楽事』〔同上〕だったかを敷き写ししていたが、描きさしてちょっとよそに行っていた間に祖母が見て面白がり、二筆か三筆描き加えて絵を駄目にしてしまい、予才がそれを破って描きなおしたので、祖母が少々しょげていたことがある。

以上は松枝茂夫氏の訳『周作人随筆』（富山房百科文庫 1996年 260～261頁）所収の「魯迅について」から引用したものであり、その注も松枝茂夫氏によるものである。王冶梅の『三十六賞心楽事』のところに、「同上」すなわち「撰者共未詳」だったため、ひきつづき周作人の著述にあたった結果、1950年2月14日付けの『亦報』に掲載された周作人の文章「作画の難しさ」に次のような一文があった—譬如王冶梅画的《賞心楽事》（たとえば王冶梅の描いた『賞心楽事』）。以上を総合して判断すれば、王冶梅という画家はいたらしいが、その作品集が『三十六賞心楽事』であったか、『賞心楽事』であったかは、やはり未詳、ということになる。

ほかに王冶梅を知るすべはないのだろうか。さらに調査を進めた結果、新たな事実が判明してきた。

王冶梅、名は寅、金陵（現在の南京）の人。幼少の頃から絵事に長じ「古人の神髓を得た」（蘭序二）父親静夫の影響を受け、成人して「米氏父子、高房山及び元の四大家」（『冶梅石譜』自題）の臨模を行う。咸豊3年（1853年）、南京が太平天国の乱で攻め落とされて、一家は六合へと避難するにおよび、科挙を断念し、絵画に専心する。両親の歿後、王寅は上海へ行き、画家を生業とした。その画名が上海において際立って高かった。海のかなたの日本からも招聘

されるほどであった。その聘に応じて光緒3年(1877年)から三度にわたって渡日した王寅は、長崎と京阪において精力的な作画活動を展開した。帰国後の出版をも含めて、その作品に『冶梅石譜』『冶梅蘭竹譜』『冶梅画譜人物冊』『冶梅梅譜』『今古奇聞』があるが、周作人のいう『三十六賞心楽事』なる出版物は見当たらない。

原典にあたって調べた筆者は、後述のように、それは『冶梅画譜人物冊』を指している可能性が大きいのではないかと考えている。

「金陵王寅著」と奥付に明記してある『冶梅画譜人物冊』は、「東坡先生賞心十六事」と「冶梅賞心随筆」との二つの部分からなっている。前者は「午倦一方藤枕」や「清晨半炷名香」といった風流を解し好む蘇東坡にとっての十六を数える楽しいことを丹念に描いており、後者は王冶梅自身にとって楽しい十二の風流なこと(「携朋扶杖入名山」「古道尋詩策杖行」など)、と「臨宋人本」と題するように宋代の画材をそのまま臨模したり「前遊赤壁」「後遊赤壁」のように宋代の故事を自己流に敷衍したりする十九枚の、合わせて三十一枚の絵によって構成されている。後者の三十一枚と前者の十六枚、およそ四十年前に兄の魯迅と一緒に目にした王冶梅の画譜を周作人が思い出そうとする、ある意味ではたいへんな作業であっただけに、幼少時代にぼんやりと憶えていたそれぞれの、最初の数字(三十一の「三」と末尾の数字(十六の「六」)が脳裏に浮かび、『三十六賞心楽事』という記憶違いが生まれたのではないだろうか。(「東坡先生賞心十六事」「冶梅賞心随筆」なるタイトルが示すように、『三十六賞心楽事』の「楽事」も周作人の勘違いだった。それらの絵が古人の「楽しい事」を描いていることは彼にとって印象的だったためであろう。)

以上のような考察によって、王冶梅とはどういう人物か、未詳だった『三十六賞心楽事』がどういう書物だったかも明らかになった。これらを踏まえて、われわれは未解決の問題を解明していかなければならない。つまり、豊子愷の絵を高く評価していた周作人が「王冶梅に追いつくならまだしも」と前の評価を覆すような発言をしたのはなぜか。

思うに、周のこの発言の真意はある基準を設けて豊の創作を再評価しようとするところにある。その基準とはいってもなく「追いつくならまだしも」の対象である清末の画家王冶梅の作品である。もっと掘り下げて考えれば、王冶梅の絵に描かれている昔から文人墨客の理想とされてきた俗世間を離れた境地こそ、周作人の追い求めている「古人の神韻」(前章でふれた周の「児童の書物」

にある言葉)であり、そこに彼は美を見いだしていたに違いない。たとえば「冶梅賞心随筆」にある「携朋扶杖入名山(朋を携え杖を扶けて 名山に入る)」などは、彼のそうした美意識を代弁するようなものである。しかし、周作人が王冶梅の絵に美を見いだすのとは異なり、豊子愷は違うところに美を追求しようとしていた。

1930年代の中国文壇の大きな勢力の一つに林語堂をはじめとする「論語派」があり、その主力三誌—『論語』『人間世』『宇宙風』—に、周作人は随筆を、豊子愷は随筆と漫画をそれぞれ精力的に発表していた⁶⁾。たとえば周作人も豊子愷も「特約撰稿人」となっていた、1934年4月5日発行の『人間世』の創刊号の巻頭を「京兆布衣知堂(周作人)先生近影」と題する写真(同誌第二十号の巻頭に「豊子愷先生近影」と題する写真もある)が飾り、同じ号に周作人の古風な「五秩自寿詩」、古書を訪ねる楽しみを語る随筆「廡甸」とともに、豊子愷の随筆「文言画」も掲載された。この「文言画」において、豊は次のように指摘する。

中国画にはたしかに不思議なところがある。現代人の描くもの、現代の家庭にかけてあるもの、たとえば書や画など、悉く古代の状態のものである。頭巾や道服を身につけたり、杖を曳いて山を看たりするのでなければ、赤い袖や緑の帯である。(豊子愷「文言画」)

ここの「杖を曳いて山を看たりする」の中国語原文は「曳杖看山」であり、「携朋扶杖入名山」と意味的にも、イメージ的にも酷似しているが、周作人がよい手本として認めた王冶梅の「携朋扶杖入名山」のような古画的な作品に対し、豊子愷はむしろ反対する立場をとっている。前掲の文章のすぐ後に、豊はこう述べるのである。

絵画が形と色を材料として、思想と感情をあらわす芸術であるならば、眼前の現象はすべて絵になるはずである。なぜ現代の中国画はもっぱら古代社会の現象を相手にし、現代社会の現象に見向きもしないのか。(中略)しかし、現代人は芸術と生活との接近を要求しているのだ。(同上)

つまり中国の絵画は「曳杖看山」のような古代の題材をのみ描くべきでなく、

現代の人、物、事をも絵にすべきだという主張である。ここから、豊は児童漫画と同時に古人の詩歌を漫画化する仕事を一段落させ、「芸術と生活との接近」なる時代の要求を自らの美的追求としたことが読み取れる。いいかえれば、現代生活のなかにも美が存在すると豊が考えるようになったのであり、1934年3月17日に書いたこの「文言画」はある意味では彼の新たな仕事への理論的準備であった。

こうした理論的な準備を経て、一年後「論語派」系の雑誌『宇宙風』が新しく発行されるのをきっかけに、豊子愷は理論を実行に移し始めた。『人間世』の例にならって周・豊それぞれの掲載作品を確認すると、周作人は創刊号に「焚書坑儒について」を、次号には「明末の兵士と捕虜」を…といった具合に、李卓吾の編集とされる『雅笑』や陶崇道著『拜環堂文集』などを縦横に引用することで古典の世界の魅力を読者に伝えようとするのに重きを置いている。一方、豊子愷は創刊号に「新夫婦四題」を發表し、文字通り、新婚夫婦の現代的な生活模様を描き出している。その後の豊は、間断なく現在進行形の社会現象を作品化していく。「旅客四題」「労働者四題」「医者四題」「画家四題」「家庭四題」「きれい好き四題」…これらの画題を目にするだけでも、その表現しようとする内容を想像することができよう。

だが、周作人からすれば、豊子愷に対するイメージがすっかり変わり、そのような豊に対する評価も変わらざるを得ない。すなわち、『憶』にあった夢二風の挿絵のような作品が完全に望めなくとも、「新たな技巧」でもって「古人の神韻」を伝える『子愷漫画』のような古代の詩歌を題材にする作品なら、まだ許容できる範囲内だ。これが、「王冶梅に追いつくならまだしも」にこめられた周の本当の気持であったろう。にもかかわらず、豊が「新夫婦四題」ごとき今風の作品を次々と發表していく。周の目に、そのような豊が「皮相的」と映ったのは、周の気持と論理を考え合わせれば理解できなくもなからう。

3 『護生画集』

前出の周作人の「阿Qについて」に、『護生画集』ほど悪くはない」ともあり、明らかに、『護生画集』が否定されるべき作品、という意味合いである。王冶梅の絵は良い手本だとすれば、『護生画集』は周作人の示した悪いほうの手本だといえるだろう。

それほど悪いと周作人に評された『護生画集』を語る前に、同じ周の『憶』

の装幀」(一九二六)によって高い評価を受けた後の豊子愷における精神と創作の変遷をたどる必要がある。1927年、豊子愷は人生の転換期にさしかかる。それまで経験してきた度重なる家庭の不幸などで豊は「無常」を感じずようになり、「無常の悲しみは宗教感情をひきおこす出発点」(「無常の悲しみ」)と豊は後になってこう振り返る。そういった精神状態にある豊と宗教とを結び付けるきっかけは昔日の恩師李叔同の来訪だった。李叔同は教え子の豊と似通った精神遍歴の持ち主である。「清国人洋画に志す」と明治39年10月4日付けの日本『国民新聞』に報道されるほど中国近代芸術の先駆者であった李叔同は、身につけた洋画と洋楽の知識を豊をも含めた浙江省立第一師範学校の生徒に教えていたが、断食の体験や無常観の影響などにより、在職中に突然の出家を決意した。以後、弘一法師として修行のために各地を行脚する。1927年の秋、行脚中の彼は出家後も互いに安否を気遣いあう間柄にあった教え子の豊子愷の家にしばらく泊まるようになった。法師が仏教の戒律により、昼を過ぎると一切のものを口にしないため、豊子愷は毎日の仕事を昼間に片付けて、夕方にはきまって法師と仏教について語り合い、「このような生活は一ヶ月も続いた」(豊「縁」)。10月21日、弘一法師によって仏教への帰依式が執り行われて、豊子愷は居士となる。法名は嬰行。1928年、法師五十歳の誕生日を祝うために、この師弟二人による『護生画集』の制作が始まり、翌年の2月に出版。「生を護るとは心を護ること」⁷⁾とする『護生画集』は、生への尊重を訴えることで心を残忍化から護り(いいかえれば心の残忍化を防ぎ)、殺生を戒めることで人間の周りに存在している動植物をも含めた自然界を平等界にならしめようとするものである。そういう趣旨に基づく豊の絵もおのずとそれまでとは異なった画境を開くようになった。爾後この世を去るまで豊は『護生画集』を第六集まで描き続ける。

豊子愷はみずからの創作活動を四つの時期に分けて考えている。「第一の時期は古代の詩歌を描く時代であり、第二の時期は児童を描く時代である。第三の時期は社会を描く時代で、第四の時期は自然を描く時代である」(豊「私の漫画」)。古代の詩歌と児童を描く時代とはちょうど兪平伯の『憶』の挿絵などを描き周作人から高く評価された時期のことであり、「社会を描く時代」は『宇宙風』に「人生漫画」と題するシリーズを連載する前後のことで、そして最終的な到達点を示す「自然を描く時代」は、周作人の批判する『護生画集』をてがけた時期(周が「阿Qについて」で『護生画集』をもっとも悪い作品と評した1939、40年、すでに『護生画集』第一集を世に送り出した豊はその第二集の創作と出

版のために苦闘中)を指しているのである。

こうした実態を把握した上で、『護生画集』において何が描かれているのかを綿密に調べていくと、それまでの三つの「時代」の作品とどこが違うかの糸口が見えてくる。

私は古びた煉瓦塀の割れ目から芽を出した一本の小さな草にふと気付き、「生機」という絵を画いた。この絵は筆数少ない絵だったが、それまで描いてきた数百、数千にものぼる絵よりはずっと出来がよかった、と私自身はそう思う。(中略)『護生画集』所収の「難を救われる」「悠然と去りぬ」「蝶々来たる」等々はみなこの種類の作品である。(豊子愷「私の漫画」)

煉瓦塀という過酷な生存環境のなかで生き抜かねばならぬ生の厳しさ、難しさ、それにけっして負けない生の強靭さ、辛抱強さ、新芽に象徴される活気にあふれ生気に満ち満ちた生の喜び。かくのごとく一本の草から、生とはなにか、生き方とはなにか、心のあり方、人間と自然とのあるべき姿などを読者に考えさせようとするのができたからこそ、「それまで描いてきた数百、数千にものぼる絵よりはずっと出来がよかった」という自己評価が示すように、天真爛漫な児童漫画や古人の詩歌を「絵に訳して」(同上)のある意味では二番煎じ的な作品、現在進行形の社会現象を漫画化したものと較べれば、「深い画材」(同上)による『護生画集』は、豊子愷にとっての究極の芸術のあり方を絵で人々に主張しようとしたものである。

この『護生画集』は動植物の擬人化などによる表層的な部分とその象徴性を通して哲学的、思想的な次元へといざなう深層的な部分という二重構造を有しているがゆえ、当初からそれに対しての評価が分かれ、賛否両論があった。例えば、そのテーマや題材から時代性が見えないことなどを理由に左翼作家連盟の代表的な作家である柔石の批判があり、戦時中に『護生画集』は焼き捨ててよいかどうかをめぐって長年の友人である曹聚仁との絶交さえもあった⁸⁾。だが、周作人における『護生画集』への否定的な評価の所以は別のところにあった。

動物の擬人化は「古くからあった」ものであり、古臭く感じられやすいが、昔から今日までこのトリックを好んで用いる人は少なくもない。⁹⁾

散文を例に語りながら、周作人は動物の擬人化について上記のように低い評価を与え、その表現法による文学芸術については「是没有出路的（活路を見出せない）」（同上）と主張した。このような文芸主張の持ち主が、動物の擬人化などを多用した『護生画集』ごとき作品に対して、最低の評価を下したのは、ごく自然な成り行きだったであろう。

特に、「古くからあった」「古臭く感じられやすい」「昔から今日までこのトリックを好んで用いる」と周作人が再三にわたって、動物の擬人化という手法の古さを指摘していることに注目したい。これは動物の擬人化などを主な表現法としている『護生画集』を否定する内的要因である。『憶』の挿絵時代に、竹久夢二なる外国画家から新画法を学ぼうとする国際的視野をもって、漫画という新ジャンルを中国に開拓し、新鮮な感動を読者に与えた、周作人におけるこのような豊子愷像は『護生画集』を読むにいたって完全に崩れた。彼からすれば、そこに将来性や発展性を予感させるような斬新さが少しも見いだせず、絵の道では常套手段ともいえる使い古された擬人化のごときによる『護生画集』は何の新鮮味も感じさせてくれず、古さそのものであるからだ。豊子愷作品の愛好者であっただけに、周作人の失望も大きく、前述のように『護生画集』を非難したのは、幻滅した彼の嗟嘆の声のようにも聞こえる。

おわりに

以上、史実と文献資料の分析を中心に、豊子愷と周作人のかかわりあうきっかけをつくった兪平伯の『憶』における豊の挿絵とそれに対する周の肯定的な評価、そしてその後の否定的な評価について論証してきた。こうした作業を踏まえたうえ、本稿は最後に、肯定から否定への全体像を明らかにし、その変化をもたらす根本原因が何であったか、それが周作人と豊子愷にとってそれぞれ何を意味するのかを論じてみたい。

日本留学中に高島平三郎の編著から影響を受け帰国後児童研究に取り組んだ周作人は、児童書の理想的な挿絵が見られないのを残念に思っていたところ、兪平伯の『憶』所収の豊子愷の西洋画法を取り入れた真新しいスタイルによる竹久夢二風の挿絵に中国の新芸術の希望を見だし、それがさらなる発展を経て最終的に確立することを大いに期待していた。『憶』の装幀における豊子愷作品への肯定的な評価は、そういう期待の気持をこめた、中国新芸術の担い手に贈るはなむけの言葉に他ならなかった。

しかし、周作人の期待したことは実現しなかった。自分の好きな夢二の挿絵の画風とまではいかなくとも、古人の詩歌を絵にする方向性を持続し、せめて王冶梅の開いた画境に迫るものであればよかったのに、周作人の目には後退し続けるとしか映らない豊子愷の画業は最終的に動物の擬人化などに特徴がある『護生画集』に落ち着いた。これは美意識や文芸主張の異なることにもよるが、なによりも、期待はずれ、いな、中国新芸術への期待がその後の豊子愷によって裏切られたとの失望感が周作人にこたえたに違いない。そのような周作人が『護生画集』などを否定的にしか評価しなかったのは、自然であろう。

一方、東京で竹久夢二の世界を知り西洋の技巧でもって東洋の人、事、物を表現するのを学んだ豊子愷はその後手法的には夢二のそれにこだわりつつ、内容的には脱皮をはかり続けた。社会現象を漫画化することは、その試みのひとつであったが、昔の恩師だった李叔同、すなわち出家後の弘一法師によって仏道へと導かれてからの彼はより広い視野、より高い次元、彼の言葉でいえば永遠を意味する「永劫」（豊「私の漫画」）へのビジョンを獲得することにより、そのライフワークとするにふさわしい『護生画集』の創作に全身全霊を打ち込めるような、芸術家としての彼にとっては最も理想的な境地に達した。豊子愷とすれば、周作人の目には後退と映る『護生画集』の制作は、後退どころか、むしろ大きな進展であり、「皮相的」であるどころか、思想的にも精神的にもより深化したものであった。

中華人民共和国成立後、周・豊の社会的地位が逆転する。北京に住む無名の一市民としてひそかに暮らす周とは対照的に、「豊子愷氏は上海文化界の要人であり、私も近づくことができない」（鄭子瑜宛周作人書簡）¹⁰。その豊子愷が周作人の『兒童雜事詩』（1950年）のために69枚もの挿絵を描いたが、「私から見れば、取るべきは三分の一に過ぎない」（同上）というのが周作人の評価であった。『憶』のそれと『兒童雜事詩』のこれとは挿絵という角度から言えば同じであるが、それぞれの評は異質のものであった。そこに、時代社会のもたらす諸要素、とりわけ旧中国からのマイナス面の記録か過去におけるプラス面の評価かによって同じ旧文人であってもいわゆる「新社会」において異なってくる社会的立場、新中国における文学芸術の指導理論への賛成、支持あるいは偏向、乖離、服従と抵抗の間を揺れ、好感と反感が交錯する文学者芸術家たちの複雑な心境、知識人同士の同情と今昔の感に堪えないところから生ずるそれに対する反撥、といった込み入った事情がある。

60年代に入ってから、それまでとは違って、豊・周の「直接対話」の構図が鮮明になった。「新聞を読んで、豊子愷先生が62年の元旦から『源氏物語』の翻訳¹¹⁾」に着手したことを知りました。翻訳者が得られたことは喜ぶべきですが、もし周先生の手になれば、より理想的ではないでしょうか(周作人宛鮑耀明書簡、『周作人晩年書信』真文化出版公司1997年262頁)。その豊子愷は上海から北京に出張する際、『源氏物語』の翻訳について周作人と話し合ったこともあるが(前掲書338頁参照)、『源氏物語』の翻訳者としては「実のところ、豊氏はその任に堪えない」(同上)というのが周の意見であった。選りに選って豊訳の校閲担当に周が選ばれ、豊の訳し方を「上海派手法」(前掲書369頁)と周が評する。これは同時期に豊の絵に対する周の「豊氏の絵については皆のようにお世辞は言えません。思うにその絵は俗っぽくて読書人の気品に欠けています。すなわち海派に近いということです」(鄭子瑜宛周作人書簡)¹²⁾という批評と同質のものである。周作人における豊子愷への新たな評し方である。これには北京の文人が上海の文人を差別的に「海派」(上海派)と称したことからいわゆる「京派」と「海派」の論争が起こり両者間の軋轢が長く続いたことが絡んでいる。この新しい評し方の内実を明らかにすることは「京派」「海派」論争の問題解決につながる可能性を内包している。

掘り下げて考えれば、『児童雑事詩』をめぐる周・豊の「協力関係」にせよ、『源氏物語』訳をめぐる豊・周の「直接対話」にせよ、それまでの二人のかかわりとはけっして無関係ではない。紙幅の関係で別に触れることとしたい。

注

- 1) 小論が今回主に参考したものを示しておく。劉岸偉『東洋人の悲哀—周作人と日本』(河出書房新社、1991年)、松枝茂夫訳『周作人隨筆』(富山房百科文庫、1996年)、于耀明『周作人と日本近代文学』(翰林書房、2001年)、周作人著・木山英雄編訳『日本談義集』(東洋文庫、2002年)。
- 2) 陳星「豊子愷与周氏兄弟」(『豊子愷論』西泠印社、2000年、199頁)。
- 3) 余連祥「歴史語境中的周作人与豊子愷」(『魯迅研究月刊』2004年、第4期、54頁)。
- 4) 豊子愷と竹久夢二に関する拙稿「竹久夢二の影を出て—豊子愷と竹久夢二」(『東方学』第八十八輯)を参照されたい。
- 5) 豊子愷における「童心」の意味、『護生画集』の創作及び曹聚仁との対立について

は拙稿「豊子愷と厨川白村——『苦悶の象徴』の受容をめぐって」(『日本中国学会報』第五十七集)の第二章、第三章を参照されたい。

- 6) 豊子愷は随筆を『論語』に 18 篇、『人間世』に 7 篇、『宇宙風』に 47 篇(合計 72 篇)、漫画を『論語』に 20 幅、『宇宙風』に 121 幅(合計 141 幅)をそれぞれ発表している。
- 7) 『豊子愷文集』芸術卷四(浙江文芸出版社・浙江教育出版社、1990 年) 425 頁。
- 8) 豊子愷と曹聚仁との絶交の経緯については拙稿「豊子愷与曹聚仁之争」(『論豊子愷』所収、香港・天馬出版有限公司、2005 年)を参照されたい。
- 9) 『周作人文類編⑦』(湖南文芸出版社、1998 年) 430 頁。
- 10) 『周作人文類編⑩』(湖南文芸出版社、1998 年) 839 頁。
- 11) 豊訳『源氏物語』をめぐっては拙稿「豊子愷の翻訳——その『源氏物語』訳について」(『東方学』第九十三輯)を参照されたい。
- 12) 『周作人文類編⑩』(湖南文芸出版社、1998 年) 839 頁。