

近代中国の女子洋画教育：神州女学校と陳抱

武, 梦茹
九州大学

<https://hdl.handle.net/2324/7172275>

出版情報：民族藝術学会誌 arts/. 37, pp.140-152, 2021-03. Society for Arts and Anthropology
バージョン：
権利関係：



近代中国の女子洋画教育

神州女学校と陳抱一

武 夢茹

Wu Mengru

The Teaching of Western Painting
Methods in Modern China: *Shenzhou*
Girls School and *Chen Baoyi*

抄 録

本論文では、関紫蘭をはじめ近代中国の第一世代の女性洋画家を輩出した神州女学校に焦点を当て、同時代の新聞雑誌を分析することで、神州女学校の設立経緯や教育理念、図画専修科の教育の有り様を明らかにする。また、東京美術学校を卒業した後に同校で教鞭をとった洋画家陳抱一の写生を重視する洋画教育を分析し、清末から中華民国期における絵画教育の改革運動の中に神州女学校を位置づけたい。

Summary

This paper analyzes newspaper and magazine articles to present the historical background, teaching philosophy, and curriculum of a painting course at *Shenzhou* Girls School, which produced the first generation of female oil painters in modern China, including *Guan Zilan*. Moreover, the paper analyzes *Chen Baoyi's* method of teaching of Western painting styles, particularly the emphasis on life drawings. It defines the significance of *Shenzhou* Girls School as an institution involved in the transformation of art education from the late Qing period to China's Republican period.

はじめに

中華民国期の中国（1912-1949）は、女性が学校で絵画を学び、展覧会に出品し、教師として絵画を教えることができるようになった最初の時代であった。徐虹は同時代の出版物を分析し、医師、弁護士、教師などと並んで画家は女性にとって高尚な職業とされ、徳を身につけ社会に参加することができるという理由から、女性が絵画を学ぶことが推奨されたことを明らかにしている。^{*1}また鄭潔は、中華民国期の上海では理想的な女性に期待された技能に絵画や刺繍があり、城東女学校や神州女学校など女学校で絵画や刺繍の教育が行われたことを指摘している。^{*2}しかし、上海に林立した女学校で絵画教育が具体的にどのように行われていたのかについて、一次資料に基づいて実証的に明らかにした研究はない。そこで、本稿は関紫蘭^{*3}や唐蘊玉ら女性洋画家を輩出した神州女学校（1912-1926）を取り上げ、同時代の新聞雑誌を分析することで、神州女学校の設立経緯や教育理念、図画専修科の教育の有り様を明らかにする。加えて、同校で重要な役割を果たした洋画家陳抱一（1893-1945）に焦点を当て、清末から中華民国期における絵画教育の改革運動の中に神州女学校を位置づけたい。

神州女学校の設立と教育理念

まず、神州女学校が設立された経緯であるが、古来より女子の教育は家庭という私的な領域で行われてきた。中国に誕生した最初的女子教育機関は、19世紀後半に西洋諸国との貿易拠点であった広州や上海に宣教師が設立した女学校であった。^{*4}1898年、梁啓超などの士大夫が戊戌の変法を唱え、明治維新に倣い立憲制や富国強兵、教育改革を行う必要性を訴えた。新たに国家や国民の概念が形成される中で、女性も国民として国家に対する義務と権利をもち、国力を高めるためには女子教育が重要であることが提唱された。^{*5}このような「国民の母」を育てることを理念に、知識人たちは女子教育機関である女学堂を各地に設立した。1902年に上海に設立された務本女学堂で学んだのが、神州女学校の創設者張黙君（1884-1965）であった。

1911年の辛亥革命で、張黙君は務本女学堂の卒業生らと孫文の後援活動を行い、1912年中華民国が建国されると、後援活動に参加した女性らと共に上海で神州女界協済社を結成した。^{*6}神州女界協済社は《神州女報》^{*7}を発行し、欧米の婦人参政権運動

*1 徐虹『『婦女雑誌』と20世紀前期の女性美術』村田雄二郎編『『婦女雑誌』からみる近代中国女性』研文出版、2005年、142-143頁

*2 絵画と刺繍は家庭内の手仕事と、公の場での展示や生産活動に女性が参加することを促すという2つの観点から女子教育で重要視されていた。Jane Zheng, "The Shanghai Fine Arts College: Art Education and Modern Women Artists in the 1920s and 1930s," *Modern Chinese Literature and Culture*, Vol. 19, No. 1 (SPRING, 2007), pp. 195-196.

*3 関紫蘭の画業については、以下の論文で取り上げた。拙稿「民国期中国の女性洋画家関紫蘭をめぐる—《少女像》(1929)を中心に」『デアルテ』32号、2016年。

「近代中国の女性洋画家関紫蘭と中川紀元—中国服の女性像を中心に」『デアルテ』36号、2020年

*4 崔淑芬『中国女子教育史—古代から1948年まで』中国書店、2007年、153頁

*5 呂美頤『近代中国における『女国民』概念についての歴史的考察』早川紀代ほか編『東アジアの国民国家形成とジェンダー—女性像をめぐる』青木書店、2007年、214-215頁

*6 杉本史子「辛亥革命期の湯国梨と務本女塾」『立命館文学』608号、2008年12月、234-235頁

*7 1912年11月から発行された旬刊期と1913年4月から発行された月刊期がある。

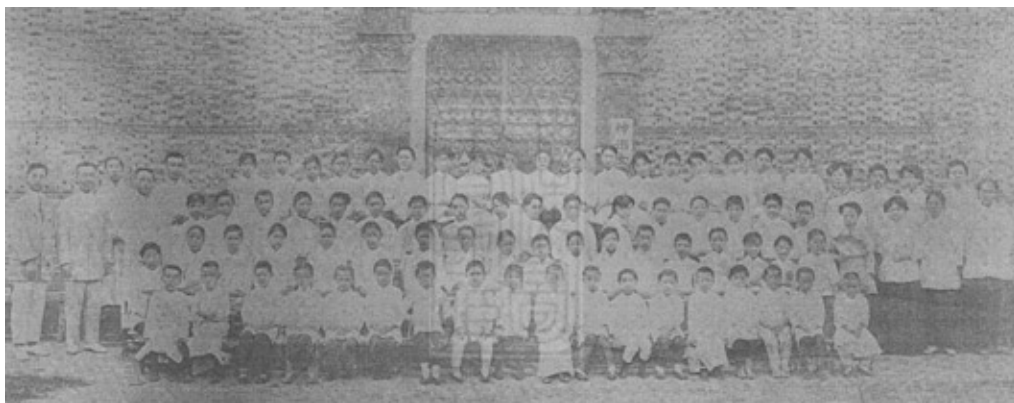


図1. 神州女学校教員と学生、校舎前にて 出典：『環球』1916年第1期第4号

や女性の社会進出に関する論考を掲載した。1912年夏、神州女界協済社は神州女学校を上海虹口区北四川路に設立することを決議し、^{*8}その年に女学校を開校した。^{*9}(図1)

当時の新聞によると、開校当初は小学校のみが設立され、^{*10}修身、国文、英文、算術、歴史、地理、図画、音楽、女紅、体操の科目が設置された。^{*11}1913年に、英文専修科と図画専修科が設けられ^{*12}(その後、国文、刺繍、音楽専修科が増設^{*13})1914年に中学校、^{*14}1920年に高校と大学予科が増設された。^{*15}1920年の江蘇省教育庁の記録によると、専修科は4年制の中学校の中に設けられていたようだ。^{*16}中学校で一般科目を履修した後、専修科に進み、1、2年間にわたって専門技能を習得するというカリキュラムであったことが推測できる。女学校の入学資格は、「健康で品行方正、出身が潔白である識字者^{*17}」と規定された。1910年代の女子の小中学校への入学率は全体の2～4%を占めることから、^{*18}神州女学校に通うことができたのは少数の裕福で開明的な家庭の子女であったと思われる。

ここで神州女学校の小学校のカリキュラムに着目すると、英文、算術、地理といった欧米由来の学問や清時代まで男子が学んでいた学問と、女紅(機織り、裁縫などの手仕事)や修身(道徳)といった伝統的に家庭の中で女子に求められた技術や教養が共に教えられていたことが分かる。鄭潔によると、西洋化の進む上海では良妻賢母の条件として、女性は家庭内の手仕事だけではなく、西洋の語学や芸術文化に関する素養があることが求められた。^{*19}神州女学校の小学校で英文と女紅が共に教えられていたのは、当時の上海で理想とされる良妻賢母を育成するためであった可能性があるだろう。

*8 「神州女界協済社創辦神州女學經過」『神州女報』旬刊第6期1913年1月(再録：全国婦連婦女運動歴史研究室編『中国近代婦女運動歴史資料1840-1918』中国婦女出版社、1991年、640-641頁)

*9 「神州女學兩等小學招生」『申報』1912年7月29日

*10 前掲註8

*11 前掲註9

*12 前掲註8。「神州女學招生」『申報』1915年8月19日

*13 「彙紀學校消息」『申報』1920年3月8日

*14 「神州女學兩等小學招生」『申報』1914年9月5日

*15 前掲註13

*16 今井航「1920年代中国における中等教育再編に関する一考察—江蘇省の中等諸学校を事例に」別府大学学術研究委員会紀要部会編『別府大学紀要』第52号、2011年2月、79-80頁

*17 前掲註9

*18 前掲註4、230-231頁

*19 Jane Zheng, *The Shanghai Art College 1913-1937*, Leuven: Leuven University Press, 2016, pp.308-309

図2. 北宋の范寛と南宋の夏珪の皴法の解説図
出典：李笠翁『芥子園画伝』巻3 清 九州大学図書館提供



また、神州女学校を運営する神州女界協済社が発行する『神州女報』に掲載された女子教育に関する記事には、自らが教育を受けた母親は家庭の中でも子どもを導くことができるのであり、女性が優れた国民を育てることで国家が発展すると主張したものがあ^{*20}。上述した清末に提唱された「国民の母」としての良妻賢母を育てるという女子教育の理念は、中華民国期に設立された神州女学校においても継承されたことが考えられる。一方で、『神州女報』には国家の発展のためには、女性が政治や経済活動に参画する必要があると説いた記事もある^{*21}。上海では外国資本の流入によって経済が発展し、女性の雇用が拡大した。神州女学校では1920年にかけて専修科や中学、高校、大学予科を増設することで、専門職に従事するような女性を育成することも目指していたと思われる。つまり、神州女学校は小学校から大学予科までの初高等教育を提供することで、妻や母として生き、あるいは職業に従事することを希望する両方の学生に対応していたことが考えられる。

神州女学校の図画専修科

次に1913年に神州女学校に設置された図画専修科での絵画教育を明らかにするために、まず清末の絵画教育について概観しておく。伝統的に中国では臨模が絵画教授法の根幹を成し、古人の作品を模写することで表現手法を学習し、その芸術経験を吸収することが尊ばれた^{*22}。清時代には歴代の山水画や花鳥画の技法を解説した『芥子園画伝』が編纂され、臨模の絵手本として大衆に広まった^{*23}。1900年義和団事件の後、清政府は欧米の自然科学や軍事、産業技術を教育に反映させる方針を打ち出し、1902年に「欽定学堂章程」を發布、軍事、産業に活用するための製図法を教える

*20 黎斌士「女子教育感言」『神州女報』月刊第4号、1913年7月、25-27頁

*21 沖來稿「女權與國家之關係」『神州女報』月刊第1号、1913年4月、5-13頁

*22 朱立元編『美学大辞典 修訂本』上海辞書出版社、2014年、678頁

*23 西槿偉『中国文人画家の近代—豊子愷の西洋美術受容と日本』心文閣、2005年、41頁

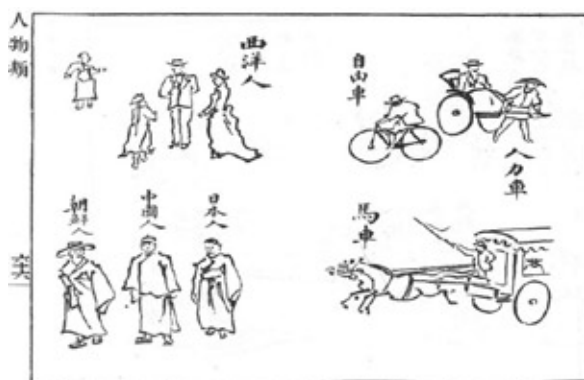


図3. 小学校の図画教科書に掲載された絵
出典：無錫、丁宝『小学分類簡單画』上海文明書局、1905年（再録：胡知凡主編『中國近代中小學教科書彙編-清末卷（美術，手工，家事）』1巻、上海辭書出版社、2018年）

図画科を小中学校に設置した。^{*24}図画科では、幾何学図形や、中国、日本、西洋の歴史や文化を題材にした絵が掲載された教科書を学生が臨模するという指導が行われた。^{*25}（図3）一方、明時代より宣教師が伝えた水彩画や油彩画といった洋画も、清末には上海の土山湾画館（1864年設立）や布景画伝習所（1909年設立）などで臨模によって教えられるようになった。^{*26}つまり、1900年代初頭の小中学校や上海の絵画教育機関では、製図法や水彩画、油彩画を臨模で学ぶことが一般的であったといえる。

臨模が絵画教育の主流を占める中で、1913年に開設した神州女学校の図画専修科^{*27}ではどのような指導がなされたのだろうか。学生募集広告によると油彩画などの洋画が主に教えられていたようだ。例えば、1917年の新聞では「写生で油彩の肖像画を描く」^{*28}ことを重視すると報じている。また1921年の雑誌には、神州女学校で開催された懇親会の写真が掲載されており、イーゼルの前に座り絵筆を手にした女学生が、台の上に立つモデルを観察する様子を確認することができる。（図4）卒業式に合わせて開催された懇親会は、来賓の前で学生が舞踊や古典、英文の暗唱など学習の成果を披露する場であった。^{*29}このことからモデルを観察しながら描くことが、女学校では教育の成果と見なされていたことが推測できる。

教師陣については、1919年に「劉海粟が透視学と油彩画、丁悚が水彩画」^{*30}1920年に「李超士が透視学、図案、石膏像、モデルの写生、水彩、鉛筆画」^{*31}1922年に「陳抱一、王濟遠、俞寄凡、関良が加わり、油彩画、水彩画、木炭、写生、美学、芸術史を分担して」^{*32}指導したことが確認できる。劉海粟と丁悚は、1911年に設立された上海

*24 胡知凡「清末的中小学図画教科書」胡知凡主編『中國近代中小學教科書彙編—清末卷（美術，手工，家事）』1巻、上海辭書出版社、2018年、3頁

*25 前掲註24

*26 丁悚「上海早期の西洋画美術教育」上海市文史館文史資料工作委員會、上海市人民政府參事室文史資料工作委員會編『上海地方史資料』5巻、1982年、208頁

*27 1920年代にかけて新聞には神州女学校で絵画を教える専修科として「図画専修科」「美術専科」「絵画専科」という複数の呼称が登場するが、記事から判断するに、絵画を教える専修科が複数開設されていた

のではなく、専修科の名称が変更されたか、記事の誤りであった可能性が高い。本稿では便宜上「図画専修科」と統一する。

*28 「神州女學緊要廣告」『申報』1917年7月22日

*29 「神州女學之畢業式及游藝會」『申報』1917年7月12日。「各學校消息彙誌」『申報』1917年7月15日

*30 王震編『20世紀上海美術年表』上海書画出版社、2005年、86頁

*31 前掲註13

*32 「神州女校近聞」『申報』1922年3月16日。「各學校消息彙紀」『申報』1922年8月29日



図4. 神州女学校懇親会で学生がモデルを観察しながら描く様子 出典：『時報図画週刊』第37期1921年

初の美術学校である上海美術専科學校の創設者であり、王濟遠も上海美術専科學校で教鞭を執っていた。李超士は1919年にパリのエコール・デ・ボザールを卒業しており、俞寄凡と関良は川端画学校への留学経験をもち、陳抱一は東京美術学校を卒業している。つまり、上海の美術教育を牽引するような画家に加え、フランスや日本に留学して洋画を学んだ画家が神州女学校に招聘されていたのである。西洋由来の水彩画や油彩画を臨模ではなく写生で教えた点に、小中学校の図画科や清末に設立された上海の絵画教育機関とは異なる神州女学校の絵画教育の特徴があるといえる。

次に、上述の教師の中で1923年に図画専修科の主任に就いた陳抱一に注目したい。なぜなら1926年6月に開催された図画専修科の学生の作品による成績展覧会の展評において「神州女学校の絵画の成績は、かねて著名な陳抱一と丁衍庸^{*33}二人の教授の努力により、今回の展覧会は以前の展覧会と比べてずば抜けた進歩」^{*34}があると述べられており、陳抱一が図画専修科で中心的な役割を担ったことが窺えるためである。

陳抱一の日本留学

陳抱一が神州女学校に赴任するまでの経歴については、彼自身が1942年に記した「洋画運動の過程略記」に詳しい。1911年18歳の陳抱一は、布景画伝習所で周湘から写真館などに設置される水彩、油彩の風景画を臨模で学んだが^{*35}「周氏の洋画法と教授法は私の興味と情熱を喚起することはなかった」^{*36}と記している。また1910年代初めの上海の洋画を取り巻く状況を「苦悶の時期」と呼び「おおよそ洋画研究の基本理論についてまだ少しもよく理解している人はいなかった。そのため当時のいわゆる西洋画の学習は、中国画の学習法のしきたりにならって臨模から着手していた。(中略)

*33 丁衍庸は1926年に東京美術学校西洋画科選科を卒業した後、神州女学校に赴任した。1920年代の丁衍庸の活動については不明な点が多く、彼の洋画教育については今後の検討課題としたい。

*34 朱應鵬「參觀神州女學繪畫展覽會後」『申報』1926年6月16日

*35 陳抱一「洋画運動过程略記」『上海芸術月刊』第5-8、

10-12期、1942年（再録：陳瑞林『現代美術家陳抱一』、人民美術出版社、1988年、99頁）。張瑩「中國近代美術教育的創始人之——周湘」『蘭台世界』第7期、2014年、134-135頁

*36 陳抱一「洋画運動过程略記」『上海芸術月刊』第5-8、10-12期、1942年（再録：陳瑞林『現代美術家陳抱一』、人民美術出版社、1988年、99頁）

洋画理論の要領は臨画の方法では習得できない。(中略)未だ『写生法』の必要性が分かる人もいなかった」^{*37}と述べている。以上のことから、陳抱一は1910年代初頭に上海で一般的であった臨模による洋画の指導に不満を抱き「写生法」に対して関心を抱いていたことが窺える。

そもそも「写生」という言葉は、河野元昭によると南宋時代に隆盛した花鳥画と結びついて成立した言葉であり、中国の画論において「写生」は、①対象の生気を描写すること②対象の形態、色、比率など客観的正確さに沿って描写すること③細密な描写をすること④実際に観察を行いながら描写すること⑤画題としての花鳥と同じ意味での使用という複数の意義をもち、時代と地域によってこの内のいずれかの意義が強調されたという。^{*38}先に引用した陳抱一の言葉の中で、写生と臨模は二項対立的な概念として用いられており、河野の分類④にあたる対象を実際に観ながら描く意味で陳抱一が写生という用語を使用していたことが推測できる。

先に概観したように1900年代初め清政府が小中学校に図画科を設置したことで、教科書を臨模する指導法が普及し、上海では陳抱一が通った布景画伝習所などで水彩画や油彩画の技法が臨模で教えられた。その後1910年代後半から、封建制を批判し民主主義や自然科学を導入する新文化運動と称される改革運動が始まり、絵画の領域においても伝統絵画を乗り越え、欧米や日本から新しい絵画の教育法を取り入れようとする気運が高まった。^{*39}そこで、清時代まで教育の根幹を成していた臨模に代わる新しい教授法として、実物の観察に基づいて描くという意味で写生という言葉が頻繁に用いられるようになったのである。^{*40}とりわけ上海の青年画家らは、海外の美術学校で写生に基づく洋画制作を学び、新しい洋画教育法を国内の学校に導入することで、国家の芸術文化の発展に寄与するという理想を掲げた。そこで留学先として多くの画家が選択したのが日本であった。1895年日清戦争に敗北したことで、清政府は明治維新に倣って政治社会体制を改革する必要があると認識し、人材育成のため1896年から日本へ官費留学生を派遣した。^{*41}また、1900年代初めに開設された師範学堂では日本の師範学校のカリキュラムや教科書を採用し、日本人教師が招聘された。^{*42}このように清末から中華民国初期にかけて教育を改革する上で、日本が一つの規範となったのである。

この潮流の中で陳抱一も1913年に渡日し、川端画学校を経て1916年に東京美術学校西洋画科選科に入学し藤島武二に学んだ。当時の東京美術学校のカリキュラムによると、陳抱一は1年目に石膏像の写生、2年目に人体写生、水彩、油彩で静物画、風景画、3、4年目に油彩で人物画、5年目に卒業制作に取り組んだことが推測できる。^{*43}1921年に東京美術学校を卒業し上海に戻った陳抱一は、1922年に神州女学校に赴任した。以上のことから、陳抱一の日本留学の目的は、臨模とは異なる教授法で洋画を

*37 前掲註 36、96頁

*38 河野元昭『『写生』の源泉—中国』秋山光和博士古稀記念論文集刊行会編『秋山光和博士古稀記念美術史論文集』1991年、便利堂、483-490頁

*39 李超『中国現代油画史』上海書画出版社、2007年、55-56頁

*40 前掲註 39、52-54頁

*41 吉田千鶴子『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、2009年、33頁

*42 前掲註 39、16頁

*43 龔珏「陳抱一研究—東京美術学校留学生から近代中国の洋画家・美術教育者へ」東京大学比較文学比較文化修士論文(未公刊)、2016年、28頁



左：図5. 梅静による石膏像の素描 出典：『時報図画周刊』第206期1924年

右：図6. 陳文俊による裸婦の素描 出典：『時報図画周刊』第206期1924年

習うことであり、東京美術学校での学びを生かした教育を神州女学校で実践していたとみることができる。

陳抱一の洋画教育

神州女学校で陳抱一が使用した教材や学生の絵画作品は不明だが、彼が同校に務めていた1926年に執筆した『油画法之基礎』の序文に「この本は、初めて絵画を学ぶ人や、既にある程度の研究に従事している人（専門の美術学生や愛好者に関わらず）の参考用に書いた」^{*44}とあることから、本書の内容は神州女学校での指導内容を反映している可能性が高いと思われる。そして『油画法之基礎』には、陳抱一が東京美術学校で師事した藤島武二が1927年に執筆した「西洋畫實習法」という文章と重なる内容が全編にわたって散見される。このことから、陳抱一は藤島から学んだ知識を基に『油画法之基礎』を執筆したことが推測できる。

まず、本書の中で陳抱一が油彩画の主題を素描、静物、風景、人物に分類していることに着目したい。陳抱一が留学した東京美術学校西洋画科では、初代教授の黒田清輝が素描から静物画、風景画に進み、最終的に人物画に取り組むようなカリキュラムを制定した。^{*45}東京美術学校での経験を踏まえ陳抱一は、神州女学校でも学生が素描から着手し、徐々に静物画、風景画、人物画とより高度な主題へと進むような指導をしたことが考えられる。1924年の新聞には神州女学校の展覧会出品作として学生による石膏首像の素描(図5)と椅子に腰かけた裸婦の素描(図6)が掲載されている。また、

*44 陳抱一『油画法之基礎』中華書局、1927年、1-2頁

1880-1945』東京国立近代美術館、2011年、46頁

*45 蔵屋美香、三輪健仁編『ぬぐ絵画—日本のヌード

1926年に開催された神州女学校絵画展覧会の展評によると、学生が出品した作品には「人體素描」や「菊花」「瓶花」「芍薬玫瑰」など花を描いた油彩画、「赤や青緑色に満たされた森林」や杭州の西湖の「西冷橋」を描いた風景画があったようだ。^{*46}ここから、陳抱一が図画専修科の主任を務めていた時期、学生は確かに石膏像と人体の素描や油彩による静物画や風景画を制作していたことが分かる。

ここで留意したいのは、現存する史料から神州女学校の学生が油彩の人物画を描いたことが確認できない点である。陳抱一は『油画法之基礎』の中で、静物画と風景画に比べて人物を描くことが最も難しいと述べており、静物画と風景画を描く経験を積んでから、人物画に取り組むべきだという。先に示した新聞記事によると、1917年に図画専修科では「写生で肖像画」^{*47}が教えられていたようだが、1924年に陳抱一が主任に就いてからは、東京美術学校に倣い、素描から始めて静物画、風景画と難易度の低い主題から高い主題に段階的に進むという指導をしていたことが考えられる。そもそも神州女学校は美術の専門学校ではなく、4年制の中学校の中の図画専修科で洋画が教えられていた。そのため、東京美術学校のカリキュラムが図画専修科のカリキュラムと完全に一致していたことは考えにくい。また、図画専修科では1926年に謝方逸が日本語を教えていたという記事があり、^{*48}日本語教育に力を入れていたことが分かる。以上のことから東京美術学校で低学年が学ぶ内容にあたる石膏像と人体の素描、油彩の静物画と風景画が主に神州女学校で教えられ、油彩による人物画というより高度な技術は、女学校卒業後に美術学校への進学や日本に留学して習得することが図画専修科の方針であったと考えられる。

図画専修科で学んだ関紫蘭と唐蘊玉は、それぞれ卒業後に中華藝術大学と上海美術専科学校に進学し、その後日本にも留学し洋画の研究を続けた。先述のように、神州女学校では良妻賢母と職業婦人の両方を育成することが理念であった。関紫蘭と唐蘊玉ら洋画家になることを目指す学生にとって、女学校は素描や油彩画の基礎を学ぶ場であり、卒業後に新たな教育機関でさらに訓練を積んだことが想像できる。一方、必ずしも洋画家になることを目指さない図画専修科の学生は、洋画という欧米の芸術文化の素養を身につけることで、租界地として西洋化の進む上海で理想とされる女性像に近づくことができたのだろう。

陳抱一の写生教育

ここまで図画専修科で陳抱一が石膏像、人体の素描、静物画、風景画を教えていたことを明らかにしたが、いずれの主題においても実物の観察に基づく写生が重要であったことを指摘したい。

まず、石膏像の写生に対する陳抱一の考えを見ていく。陳抱一は『油畫法之基礎』で、石膏像の写生について次のように述べている。

*46 前掲註 34

*47 前掲註 28

*48 「神州女學春季開學之學程」『申報』1926年3月2日

石膏模型は単純な白色であるから、その全体の印象―光の明るい部分から影の暗い部分まで―を初学者の眼で容易に感じ分けることができる。そのため石膏像写生は、初学者が物体の形状及び立体の描写をする上で、最も適当なカリキュラムである。^{*49}

このくだりで、陳抱一は石膏像が白であるため明暗を識別することが容易であり、石膏像の写生を通して物体の形状や立体感を描写する力を養うことができると述べる。同様の記述は、藤島武二が執筆した「西洋畫實習法」の中にも確認することができる。^{*50} 荒木慎也によると、東京美術学校で黒田清輝は、石膏像が白一色であり、明暗によって形状を把握し易いという理由のもとに、石膏像の写生をカリキュラムに採用した。^{*51} 黒田が設定した石膏像の写生の指導法と対応するかたちで、陳抱一は三次元の立体物を二次元で描くための技術を身に付けるための基礎として、神州女学校の学生に対して石膏像の写生から着手するように指導していたことが考えられる。

陳抱一が回顧するところによると、1914年上海美術専科學校で教鞭を執っていた時期に、東京の菊地石膏模型製作所から購入したボルテール像を用いて写生を教えていたようだ。^{*52} また、1923年に撮影された陳抱一のアトリエの写真から、首像やルキウス・ウェルス帝の半面像など頭部を中心とする小型の石膏像を所有していたことが窺える。(図7)さらに、神州女学校で陳抱一に師事した関紫蘭のアトリエで1930年に撮影された写真から、陳抱一と同じボルテール像やルキウス・ウェルス帝の半面像を彼女が所有していたことが分かる。(図8)以上のことから、陳抱一が、全身像に比べ形状がより単純で明暗を把握しやすい小型の石膏像を指導で用いていたこと、そして石膏像の写生が学生の間に根付いていたことが分かる。

続いて陳抱一は『油畫法之基礎』で、石膏像の写生を一定期間にわたって練習した学生は、次に静物の写生、それから屋外風景の写生を十分に練習し、最後に人物の写生に取り組むことを述べる。これら静物、風景、人物の写生をする上で陳抱一が重視するのは、対象が発する「美」を感じることであった。例えば、静物画については「机の上の盆の中の葡萄と梨について、我々がもしその美を見つけることができるなら、それは尽きることのない、絵になるような趣を引き起こすのである」^{*53} と言う。風景画については「風景の研究とは、直接自然に対して研究しなければならない。何故なら我々が屋外に出て日光の下にいと、無限の新鮮で活潑な自然の美を感じることができるためである」^{*54} と述べる。さらに人物画については「人体の姿勢と筋肉の微妙な色調は、他の物体が達することのできない美を備えている」^{*55} と言う。ここで陳抱一は、果物、屋外の風景、人体にはそれぞれ特有の美があること、画家はそれらを直接観察することで、その美を感じることが肝心だと主張しているのである。^{*56}

さらに、陳抱一は対象のもつ「美」を表現した絵画こそが優れていると見做してい

*49 前掲註 44、13-18 頁

*50 藤島武二「西洋畫實習法」『和洋繪畫實習法』書画骨董叢書刊行会、1927年、30 頁

*51 荒木慎也『石膏デッサンの百年 石膏像から学ぶ美術教育史』アートダイバー、2018年、131-132 頁

*52 前掲註 36、101 頁

*53 前掲註 44、71 頁

*54 前掲註 44、78 頁

*55 前掲註 44、88 頁

*56 静物画、風景画、人物画に対する陳抱一の考えにおける藤島武二の影響については稿を改めて考察したい。



図7. 2階の壁にルキウス・ウェルス帝の半面像が掛けられている。陳抱一と妻、アトリエにて、1923年頃
出典：CANS 藝術新聞編輯団体編『関紫蘭』華藝文化事業有限公司、2012年



図8. 奥の台の上にボルテル像、壁にルキウス・ウェルス帝の半面像が掛けられている。
中央に関紫蘭、その奥に陳抱一、関紫蘭のアトリエにて、1930年
出典：呂澎『20世紀中国芸術史』新生出版社、2013年

た。例えば、1926年に開催された晨光芸術会による第7回文芸講演会で、陳抱一は「写実と美術の趣味」という題の講演会を行った。その中で、甲と乙の二人の画家が描いた林檎の絵を比較し、両作品の優劣を次のように説明する。

乙の能力は単に林檎の形状を型通りに模倣するだけだが、甲は形以上に多くの言い表せない美の趣を感じることができる。この例から我々は、画家にとって美をみる眼力が最も必要であることが分かる。(中略) 美を感じることはどのようにして身に付けることができるのか？ 一つには各人のもつ本能、もう一つには観察及び研究によって次第に悟ることができるのである。^{*57}

このくだりで、陳抱一は対象の形状を忠実に描いた乙の作品よりも、形を超えた「美の趣」を感じとり、それを表現しえた甲の作品を高く評価している。そして、画家が美を発見する力や感じる力は、画家の天分に依る一方で、観察と研究を積むことで鍛えることができると考えていたことが分かる。ここで彼が述べる観察とは、まさに対象を見ながら描くという写生の練習を指しているだろう。すなわち、陳抱一にとって写生とは、対象の形を巧みに再現する技術を身に付けることが目的なのではなく、対象がもつ美を画家が目で捉え心で感じること、さらにはその美を絵の中に表現することを目指して取り組むものであったといえる。

このようにしてみると陳抱一が手本の臨模を批判した理由とは、対象の美を感じる力を磨くためには、他人の描いた絵を参照するのではなく、実物を観察することが必要だと考えていたためであったことが分かる。なお、陳抱一は著作の中で「美」の代わりに「気韻」^{*58}という言葉を用いることもあり、南北朝時代に謝赫が提唱した絵画の理想である「気韻生動」すなわち生氣が絵画で表現されているという伝統的な芸術観^{*59}を意識していた可能性がある。つまり、対象の形状を正しく描写するだけではなく、対象のもつ「美」を表現しなければならないという陳抱一の考えは、中国の伝統的な画論で説かれた対象の「生氣」や「気韻」の表現を重視する「写意」の芸術観と通じるものであったように思われる。さらに、学生が自らの目で観察し、心で感じることを強調する陳抱一の指導法には、画家の自我や対象の観察を尊ぶ自然科学など西洋由来の近代的な理念が反映されているとも考えられ、神州女学校の学生に絵画を創造する上での主体性を意識させる効果があったことも想像させる。

おわりに

清末から中華民国期にかけて封建制から共和制へと政治社会制度が変革する中、国家の発展のために女子教育を推進する動きがあらわれた。張黙君が率いた神州女界協済社によって上海に設立された神州女学校では、国民を育てる役割を担う良妻賢母と、社会に参画する職業婦人の両方を育成することが教育理念とされた。一方で

*57 「文藝講演會今日消息」『申報』1926年8月15日

*58 陳抱一『洋画ABC』世界書局、1928年、68頁

*59 宇佐美文理『歴代名画記』岩波書店、2010年、101-102頁

1900年代初めには、富国強兵や産業発展のため小中学校に設置された図画科や、上海の布景画伝習所などで臨模によって製図法や洋画の技法が教えられた。1910年代から1920年代の上海では海外留学から帰国した画家が、封建時代の形骸化した絵画教育として臨模を批判し、絵画教育を刷新することに尽力した。^{*60}そこでフランスや日本に倣って、実物の観察に基づく写生を中心とする洋画教育が美術学校で続々に導入されたが、^{*61}このような絵画教育の改革を牽引した代表的な洋画家が陳抱一であった。神州女学校の図画専修科で陳抱一は東京美術学校への留学経験に基づき、石膏像の写生から始め、人体の素描、静物画、風景画と難易度に分けた指導を行った。その際には、三次元の立体物を二次元で描く技術を習得することに加え、観察を通して対象のもつ美を感じとり、それを絵画の中で表現することを説いた。^{*62}陳抱一のもとで学んだ一部の学生は、やがて洋画家となり自ら上海の美術学校で写生に基づく洋画を指導する立場となっていった。臨模から写生へと絵画教育が変革しゆく中、従来中国にはない先進的な洋画教育が陳抱一を中心に行われたことで、神州女学校は中国近代美術史に名を残すような第一世代の女性洋画家を輩出したのである。

(うー・もんるー／九州大学、美術史)

*60 前掲註 23、41-46 頁

*61 前掲註 39、66 頁

*62 陳抱一は、画家が対象の美を感じ、それを絵画化する能力を身に着けることは人格修養につながるとも考えていた。このような彼の洋画教育の理念は、神州女学校の校長張黙君のもつ学生の個性や人格修養を尊ぶ教育理念と一致していたと思われる。(拙稿「中

国女子美術教育の萌芽—神州女学校の教育理念と陳抱一」『アジア近代美術研究会会報しるば』6号、2020年3月、2-5頁) 洋画家を目指さない神州女学校の学生は、絵画を制作することで人格を高め、理想の女性像に近づくための教養を身につけることができると捉えていた可能性があり、この点については陳抱一の芸術観と関連付けて改めて検討することとしたい。