

2019年度(令和元年度)

博 士 論 文

中華民国期における日中近代デザインの交流と変遷
——陳之佛を中心に

2020年3月

京都精華大学大学院
芸術研究科芸術専攻

呉 越

目次

はじめに p2

第1章 「新教育の出会い」 p6

1. 清末の「新教育」と留学生制度 p6

1.1 中国清末の「新教育」と日本 p6

1.2 中華清末時期の日本留学生制度 p6

2. 浙江省立甲種工業学校における陳之佛の「図案」との出会い p7

2.1 浙江省立甲種工業学校 p7

2.2 日本人教習制度 p9

第2章 近代美術の受容者 p10

1. 納富介次郎と日本工芸の啓蒙教育 p10

2. 日本における美術教育の近代化：東京美術学校とデザインのパイオニア p11

2.1 東京美術学校の図案科 p11

2.2 東京美術学校の教員島田佳矣 p12

2.3 日本初期図案教育の具体策出版物 p12

3. 東京美術学校における本格的な学習 p14

3.1 李叔同と豊子愷 p14

3.2 東京美術学校における本格的な学習 p16

第3章、デザイン技法の伝播者 p18

1. 「尚美」の心、「図案家」としての陳之佛 p18

2. 陳之佛の図案教育と出版物 p21

3. 『東方雑誌』と『小説月報』 p29

3.1 『東方雑誌』大東方」、文化交流融合への姿勢 p29

3.2 『小説月報』「海派」文芸雑誌情調への表現 p35

終わりに p43

陳之佛略年表 p45

註釈 p46

主要参考文献 p49

はじめに

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。後に上海藝術大学図案科、広州市立美術学校、上海美術專科学校及び、南京中央大学教授などを務める。中華人民共和国成立後は、彼は南京大学、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。彼は、新しい学校や新しい環境の中で、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。

19世紀末から20世紀初頭の日中間では、教育文化の交流が盛んであった。日本は、明治維新を経て一步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。近代美術教育制度や日本人教習¹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早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、大いなる役割を果たしたと言える。王受之における『中国とバウハウス』の研究によれば、1887年から1937年まで間に、中国から西洋に留学した学生は約3万人であった。芸術を勉強する学生は200人ほどであり、その中でもデザインに関する専攻を学習した学生は少なく、直接にバウハウスで勉強した中国人はいなかった。また、1980年代初期、改革開放と共に、バウハウスは中国に入って、1980年代以前、中国の政治や国民意識などにより、バウハウスに関する著作物も出版されていなかった²。従って、1980年代以前の中国はバウハウス教育の影響を受けていないと考えられる。陳之佛は1930年に、日本と欧米の図案研究に基づきながら、独自の方法論をまとめ、『図案法ABC』（1930年）を完成させた。中国デザイン史で彼が中国普通教育における図案教育に影響を与え、中心的な指導法の位置を占めるようになったと言えよう。

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。陳もそうであるし、帰国後、大学で美術や図案の教育を担当し、日本での学びを活かしていたのである。しかし、近代主義的な美術様式は第二次世界大戦により中断を余儀なくされたのである。美術学校はほぼ活動を停止し長年にわたり、拠点も定められない状態に陥った。その後、上海は帝国主義者による侵略と植民地支配の象徴となり、それまでの美術は中国伝統美術も含めて文化大革命によって否定された。モダニズムの舞台は台湾に移り、ゼロからの出発となる。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習った陳之佛を中心に据えることで、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必要であると考えからである。したがって、これも本研究の主要な目的である。

本稿の課題は二つある。まず、第一の課題は、こうした先行研究の見解をふまえた上で、日本から影響を受けた代表的な人物として陳之佛を中心に取り上げ、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することである。そして彼の装幀に見る日本デザイン技法がどのように導入されたのかを考察するのが第二の課題である。

第一章では、清末、清政府は洋務運動の行き詰まりから、新たな教育を必要とする声が高まっていた。日本の成功経験を鑑として自国の改革を推進しようとして、新たに富国強兵への道を模索し、視線を日本へと向けたのである。そこで、特に国家を支える基盤として目を向けたのが、教育の近代化であった。当時の清朝政府は日本から近代教育内容を導入し「奏定学堂章程」という近代中国の学校制度を制定した。草創期の中国の高等教育において、日本の帝国大学をモデルとして旧制高等学校を設置された。実業教育においても、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。清末民国初期、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。また、日本人教習を雇用し、また日本から帰国した留学生が学校の教壇に立ち、近代中国における工業教育の展開に、大いに役割を果たしたと言える。

1909年に、浙江省立甲種工業学校³（前・浙江官立中等工業学堂、現・浙江大学）の校長に就任した東京高等工業学校紡織科の最初の中国人卒業生である許炳堃（Xu Bingkun、1878～1965年）は、金工科（後に機械科に改編）と染織科を設立し、浙江の工業化に日本での経験を活かした。1912年に、陳は、浙江省立甲種工業学校の機織科に入学し、同校の日本人教習菅正雄から図案や意匠法を学んだ、陳のデザイン啓蒙教育期と言えよう。また菅との出会いが、「図案」と出会いのきっかけであると言えよう。その邂逅も、陳を日本に向けさせる契機となったと考えられる。

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、明治から大正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。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。

1911年に東京美術学校を卒業した李叔同（Li Shutong、1880～1942年）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。また竹久夢二（1884～1934年）の作品との出会いから、独自のスタイルの「豊子漫画」を創り出した豊子愷（Feng Zikai、1898～1975年）も例として取り上げる。大正期の日本では、「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「図案（デザイン）」に展開していった。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。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。陳が、1918年から1923年までの陳の東京美術学校における本格的な「図案」学習は、彼のデザイン受容期と言えよう。彼は、日本において大正日本の図案理論法だけではなく、日本美術界を通して西洋美術も受容した。日本留学の機会に中国美術を見直しする重要性を再確認し、また本質的には中国的な文化の創出を決意して日本へ留学したのであろうか。

第三章では、陳が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どのような具体的に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。まずは、「尚美図案館」の「尚美」は納富介次

郎（1884～1918 年）の影響を受けた金沢工業学校美術工芸部に入学した島田佳矣（1870～1961 年）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も考えることもできる。民国期の上海は、西洋文化が飛躍的に移入するなかで、都市文化の成熟や個性主義の台頭が進んだ時代だった。上海の美術界で花開く個性の表現の賛美やその追求ともいべき諸相を陳之佛は図案表現の立場からどのように眺めていただろうか。陳は、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。

ここでは、技法書『図案法 ABC』⁴を理論的な代表例として取り上げる。図案便化法、すなわち図案デザインの方法論を日本で最初に記述したのは小室信蔵である。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べき『一般図案法』⁵（1909 年）を完成した。彼によれば、便化法には写實的便化法と理想的便化法とがあり。それに対して、陳が日本と欧米の図案研究に基づきながら、もう少し平易に「省略法」、「添加法」、「模倣法」を具体的な展開例として加え、独自の方法論として『図案法 ABC』（1930 年）は作成されたと考えられる。陳の便化法は普通教育における図案教育に影響を与え、中心的な指導法の位置を占めるようになった。『図案法 ABC』は、日本を媒介とした中国の近代デザイン受容を実証できる一つの例と考える。

1925 年から 1930 年まで、陳は『東方雑誌』（第 22 巻第 11 号～第 27 巻第 18 号）の表紙に取り掛かり、全部で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。表紙にはエジプト、ペルシア、ギリシャなどの文様をモチーフに使い、陳の東西文化融合への積極的に取り組む姿勢があったと思われる。日本で西洋的な新しい図案技術や手法の学びを反映した『東方雑誌』の表紙デザインとは、中国と西洋それぞれの独自の価値と交流、相互補完の結果、より発展した形の東アジア、すなわち東西文化論争で言う「大東方」を視覚化したものと言えよう。日本で学んだ西洋的な図案技術や手法で伝統を現代に繋いだ東洋融合のデザインを作り出すことを実験したのであろう。東京美術学校で島田佳矣から中国美術の重要性に関して再三教えられた陳は、日本留学の機会に中国美術を見直しする重要性を再度確認したのであろうか。

1927 年の 1 年間に陳は『小説月報』の表紙デザインを手がけた。『小説月報』が発行されていた上海は、20 世紀初頭には国際的な大都市となり、特に 20 年代後半期から 30 年代初期にわたって、大衆文化の生産消費ブームを迎えた。東西文化の交差点として発展した上海の都市文化は「海派文化」とも呼ばれ、租界の「華洋雜居」を舞台に東西文明が衝突融合し、多様な国々の人々が生活し、建築様式から生活様式や娯楽にまでも変化がもたらされた。独特な個性を持った上海には、知識分子のエリート文化とエロティシズムを追求する野卑な文化との間には、「高雅」な生活趣味を追求する大量の市民階層の文化が存在していた。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」を求めるために、美術性を喚起する「表紙デザイン」を求めたのである。日本を通じて、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。

1933～1934 年に陳之佛が手がけた雑誌『文学』の表紙デザインはその実例である。『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、構成主義の影響を受けた幾何学的形態のデザイン様式までもが見られる。自分の確立したデザイン

に留まらず、つねに新しい潮流を学び、貪欲に吸収しようとするデザイナー、陳子佛の姿がみてとれよう。この時期で、陳は西洋現代美術工芸についての文章を次々と発表し、美術教育史思想の展開期を歩んで来たと言えよう。陳は、西洋と日本の新知識の紹介に終わることなく、中国独自のデザインを生み出すことに心を注いでいる。

本稿においては、20世紀初めに日本において工芸図案を習った陳之佛が、東京美術学校で大正日本の図案理論法だけではなく、日本美術界を通して西洋美術も受容した。その後、上海に帰り、独自の図案を確立した。そしてそれを応用することで、東洋の観念と西洋の技法により、新しい表紙デザインに挑戦した。1930年代、東西融合と多様なものが共生する「上海文化」背景でその幅広い様式を持つ作品のゆえに、陳之佛の位置づけを定義することは困難である。ただし、日本に留学した李叔同、豐子愷、陳之佛たちは、当時大正日本の美術界を通して美術を学んだようである。彼らが卒業して帰国すると教育に携わって、美術教育実践し、日本での学びを生かしていったのである。陳之佛もそうであるし、帰国後、大学で図案教育を担当し、陳の便化法は普通教育における図案教育に影響を与えた。中国に近代的で「中国らしい図案」がなかった状態で、彼らは日本美術・工芸を活用したのである。陳之佛の作品は東洋文化と西洋文化の相互作用が融合されたものであり、中華民国期の異文化交流のひとつの代表例と言っていいだろう。

第1章 「新教育の出会い」

1. 清末の「新教育」と留学生制度

1.1 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」を同年七月に奏進した。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）「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の年「壬子癸丑学制」、1922～1945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。「奏定学堂章程」は1903年に、張百熙、張之洞、榮慶らが、日本の学制に基づき「欽定学堂章程」を改定し、共同で起草したものであった⁶。「欽定学堂章程」と比べると、科挙の影響がすべて排除され、日本教育の思想と制度がより鮮明に反映されていた。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。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⁷。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⁸。

清末、清政府は洋務運動の行き詰まり、新たな教育を必要とする声が高まっていた。日本の成功経験を鑑として自国の改革を推進しようとして、新たに富国強兵への道を模索し、視線を日本へと向けた。そこで、特に国家を支える基盤として目を向けたのが、教育の近代化である。

1.2 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への留学生は、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。実藤恵秀の『中国人日本留学史』（1939年）⁹によると、「1896年（光緒22・明治29）年旧暦3月のすえ、清国の留学生：唐宝鏐、朱忠光、胡宗瀛、戢翼翬、呂烈煌、呂烈輝、馮閻謨、金維新、劉麟、韓寿南、李清澄、王某、趙某の13名が日本にやってきた」という。彼らは清総理衙門の選抜試験に合格し、日本留学生第一号の人々であった。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、風習に近い、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。張からすれば、国を強くするために留学して、西洋から新しい知識を取り入れることが最も有効な方法なのである。彼の主導によって、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。1903年に、留学生数はすでに千人を超える規模になった。そして、状況が大きく変わったのは1905年という年であった。周知のように、1905年に、中国千年以上の歴史をもつ科挙が廃止されたあと、それに取って代わる道として「新学」を身につけなければならないと人々は考えた。しかし、中国に新学を教える学校がまだほとんどなかったので、留学はほぼ唯一の方法だったと言ってよい。その結果、この年に多くの人々が新たな功名を求めて、日本にやってきた。日本を留学先として選んだ理由は、すでに張之洞の『勸学篇』によって述べられていた通りであった。『光緒朝東華錄』（1875～1908年）¹⁰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。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。

中国の留学教育は米国留学の経験ある容闳の建議に始まる。1872年、清政府は30人の児童を官費留学生としてアメリカへ送り出した。これが清政府における学生の海外留学の始まりであった。彼等が日本に学ぶと言うのは日本そのものでなく、日本を通じて西洋を学ぶ為であった。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. 浙江省立甲種工業学校における陳之佛の「図案」との出会い

2.1 浙江省立甲種工業学校

中華民国期の学者、陳啓天（Chen Qitian、1893～1984年）の『近代中国教育史』（1979年）によれば、中国近代教育は萌芽期（1842～1894年）、建立期（1894～1911年）、再造期（1912～1949年）と時期で進展したと概括される。陳が生まれてから浙江省立甲種工業学校を入学までの期間（1896～1911年）は、中国近代教育の建立期（1894～1911年）と重なっている¹¹。

清光緒22年（1896年）、陳之佛は浙江省余姚県澣山鎮（現在の慈溪市）に生まれた。名を紹本といった。「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。前述のように、1904年日本の学制と学校制度を全面的に模倣した内容となった、中国初めての学制「欽定学堂章程」は施行される。八歳の時に陳が澣山鎮新式教育の三山蒙学堂に入り、「欽定学堂章程」は初等教育について定めているのは「蒙学堂章程」と「小学堂章程」である。蒙学堂4年、小学堂は尋常と高等の二段階に分けて、小学堂3年、高等小学堂3年、合計10年を修業年限とし、中でも蒙学堂と小学堂の6歳から13歳までの7年間を義務教育と定めている。）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（Chen Jie）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。日本外務省政務省「支那傭聘本邦人人名表」（1915年5月）によれば図案教授菅正雄が浙江省立甲種工業学校を在職期間の俸給は銀圓70元と記録され、日本人教習として、図案教授の菅正雄の在職を確認できる。

統計によれば、1905年（明治38年）から1911年（明治44）の間に、清政府は相次いで数

百名の日本人教習を招聘して中国の学校で教鞭をとらせた。日本人教習が教えた科目は範囲が広く、物理化学・博物・農業・工業・法律政治・経済・哲学・地理・歴史・商業・数学などはもちろん、特殊な科目たとえば刺繍・図工・工芸などもあった。日本人教習の分布地域も広範であり、北京、上海、南京、武漢などの大都市はいうまでなく、奥の内地例えば四川、貴州、雲南、モンゴルなどにも及んでいた¹²。日本人の美術教習についての考察は、鶴田武良の「清末・民国初期の美術教育」¹³の資料に記されている。当時の中国に來た日本人の美術教員は、東京美術学校出身の人が多かった。彼らの専攻は日本画科、西洋画科、彫刻科などである。それに対して、中国で担当した科目はほとんど図画・工作である。赴任先は、中国全土であり、芸術専門学校だけでなく、師範学堂、工業専門学校などであった。

陳は浙江省立甲種工業学校で日本人教習——この制度については後に述べる——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。1916年に、陳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、染織図案、機織法、織物意匠、デッサンなどの講義を担当した。日本人教習の教育活動が草創期における中国新教育を先導したことは否めない。

または、日本への留学生の中には美術関係の学生も数多くいた。彼らは、日本の美術における日本近代化した成果を吸収し中国へ持ち帰った。東京高等工業学校紡織科の最初の中国人卒業生であった許炳堃が校長を務めていたのが浙江省立甲種工業学校（現・浙江大学）の前身の浙江官立中等工業学堂であった。1909年に許は、浙江勸業公所課長兼省立第一手芸伝習所所長に就任した。許は、日本での経験を、浙江の工業化に活かそうとしたのだった。浙江官立中等工業学堂は具現化され、同年から設立が準備された。そして翌年の開学にともない許は同校校長に就任する。浙江官立中等工業学堂は、金工科（後に機械科に改編）と染織科の本科学生 100 名で 1911 年 3 月に開学した。同校は民国成立以後、浙江省立中等工業学校（1912 年）、浙江省立甲種工業学校（1913 年）、浙江省立工業専門学校（1920 年）へと改組され、1928 年から浙江大学に変更。工業学堂開学時の大きな問題は、中国人の機械の専門家がほぼ存在しないことだった。そのため日本人教員と留学帰国教員が頼りとなった¹⁴。その一方、許は、浙江省立甲種工業学校の工業生産における推進作用については自費している。浙江省の絹織業の民国初期から隆盛の要因が、浙江省立甲種工業学校と許炳堃校長にあったことは、周知されていた¹⁵。

19 世紀末から 20 世紀初頭にかけての日中間では、教育文化の交流が盛んであった。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。留学帰国教員としては、東京高等工業学校卒業者だけで、1909 年染織科卒業の朱光寿が 1911 年から染織科主任、1913 年紡織科卒業の陳截揚が機織科教員に就くとともに、1915 年紡織科卒業の葉熙春、1918 年紡織科卒業の陶泰基と嚴伝葵も教員を務めていた¹⁶。上述したように、清末民国初期、お雇い日本人教習と日本から帰国した留学生は、学校の教壇に立ち、近代中国における工業教育の展開に、大いに役割を果たしたといえるであろう。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¹⁷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ということが明らかになっている。

2.2 日本人教習制度

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、西洋式教育の移入に海外留学生・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。20世紀初頭は、日本に留学する中国人の多い時期と重なり、一方で同時期において中国各地の諸新式学校に赴き、教育活動に携わっていた日本人も多かった。彼らは日本人教習と呼ばれている。中国教育史上「日本教習時代」とも言われて、最盛期には数百人に達したという¹⁸。清朝政府は改革を求め、日本人教習が多数招聘され、各種新学堂で活躍していた。清末中国において、政治、経済、軍事、文化の各方面にわたって極めて重要な役割を果たしていた。

浙江省立甲種工業学校で日本人教習菅正雄との出会いが、陳と「図案」の出会いのきっかけと考えられる。教員になった翌年、陳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。陳と菅正雄との邂逅は、菅のまたらした日本工芸美術、図案情報とともに、陳に刺激を与え、陳の目を、日本に向けさせる契機となったと考えられる。

第2章 近代美術の受容者

1. 納富介次郎と日本工芸の啓蒙教育

日本近代デザイン史においては、明治の初年より 20 年にかけての時期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¹⁹。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。

納富は工芸品のためのデザイン帳『温知図録』（1875 年前後、博覧会事務局編集）を作り、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』²⁰（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、そこにおける図案教育がデザイン教育の主幹となっていった。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次郎が、「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、今までも受け継ぎ、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は、デザイン関係者であれば良く知っていることでもある。

2 日本における美術教育の近代化：東京美術学校とデザインのパイオニア

2.1 東京美術学校の図案科

アジアで最も早く近代化を始めた日本は、明治中期には東京美術学校が設立され、西洋絵画などの導入により、近代美術教育を推進していった。日本の場合は、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。また、ほかの美術大学における工芸教育とデザイン教育の歴史においても、同様に工芸部や工芸科などとしてまず工芸教育を開始し、その後、図案科、工業意匠、およびデザイン科などとしてデザイン教育を開始している例が多く見られる。これに対し、工学の一分野としてデザイン教育を開始した東京高等工芸学校（現・千葉大学）や京都高等工芸学校（現・京都工芸繊維大学）では、工芸教育を行うことなく、デザイン教育を開始している²¹。

1887年（明治20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、1889年に専修科美術工芸として、まず工芸教育（金工・漆工）を開始し²²。岡倉は1894年（明治27年）に「美術教育施設二付意見」を発表し、近代日本にふさわしい美術教育制度の構想を示した。1895年（明治28年）にいたって、デザイン教育が議会の問題として提起され、その結果として、その後の1896年（明治29年）には、伝統保守の路線を変更し、図案科としてデザイン教育を開始している²³。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も担っていた。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た。日本美術の復興を目指した東京美術学校では、その草創期には純然たる日本の伝統美術のみが教授対象であった。その内容は、フェノロサの美術教育理論に基づいたもので、実技は鑑画会の有力メンバーであった狩野派の橋本雅邦・狩野友信・結城正明の3人が中心となり、それに円山派の川端玉章、仏画と大和絵には画学校にも出仕していた経歴を持つ巨勢小石が加わり、学生の指導にあたった²⁴。歴史・和漢文・理科・数学などの基礎教養科目に10時間以上費やしている。また、実技においても、5年間の授業の半分以上が新按に割かれており、伝統的様式や運筆を学ぶ写生・臨模の時間は2割程度であった²⁵。個人的な制作を重視した東京美術学校の特徴が現れているといえよう。岡倉は、教養科目や新按制作を通して、学生により広い視野を与えるとともに、日本画を改良する為には何が必要か考えるよう問題を提起し、新しい日本画の創造へと導いていったのである。

それに先立つ1894年（明治27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（明治30年）に東京工業学校に付設教員養成所と、1899年（明治32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（明治35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。東京高等工芸学校初代校長となった松岡壽（1862～1944年）は、1917年（大正6年）に「図案の貴ぶべき点は、能く個性を表顕せる創造的意匠の表示にある」と述べ、デザインの最も重要な評価軸は个性的であることとした。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。これによって、デザインは純粋美術と等しい価値基準によって計られることとなり、表現としての地位を獲得することができるようになった。

2.2 東京美術学校の教員島田佳矣

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學するが、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、日本画を学ぶかわり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。林銀雅によると、陳之佛が東京美術学校の留学期間で、最も影響を受けたのは図案科主任島田佳矣であった。特に、図案研究と中国美術の重要性に関して島田から再三教えられた²⁶。島田は 1906 年（明治 39 年）の文部省主催全国中等教育図画講習会における図案教授法を契機としていた。図案講習会と連動して指導書が刊行され、普通教育デザイン啓蒙が本格化していった様子を示している。島田の『工芸図案法講義』²⁷は、明治三十四年以来ながく東京美術学校図案科で教鞭をとった著者の教科書であった。デザイン指導書は、専門教育のみならず、教育現場の図画教員たちに新しく要請された図案指導の手順を教える役目を担っていた。それまで模様・紋を写す教育はあっても、モチーフから新しく図案を創出し構成する方法はまるでなかったのである。

島田の『工芸図案法講義』の構成には、総説・模様・器形・色彩・応用図案法となっていて、巻末に参考図案が付く。第一総説では、まず図案の定義、範囲と目的等に触れ、図案構成は形状の構成・模様の配置・模様と色彩の配合という順序とするとしている。特に、総説では、図案の様式を尊厳、優美、可笑いの種に分け（22～23 頁）、書道の真・行・草三態に対応させて説明は加えられていた。

この三態の分類法は他の著者も触れることが少なくない。「真行草」は、もともとは古代中国において漢字書体の名称であった。日本人の美意識の表現として用いられ、基本的な構造・型を自覚的に変更し新しい型を創出していくデザイン手法と考えられる。又は、作例図版においても日本の伝統的な文様を中心にとりあげていることもある。第四総説の色彩では、原色説から始まり二次色・三次色、シュヴルール（仏: Michel-Eugène Chevreul、1876～1889 年）による対比と調和について論じたのち、「色彩の定量」としてジョージ・フィールド（George Field、1777～1854 年）の「等価色彩」論を詳しく図表を用いて紹介している。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処するかということが問題とされた。この色と形の関係性は、オーウェン・ジョーンズ（Owen Jones、1809～1874 年）の色彩論によるものであった²⁸。島田の基本形態からの器形構成法は小室の『一般図案法』においても紹介されているが、島田の独創によるものではない、当時欧米においても盛んに用いられた方法と考えられる。

2.3 日本初期図案教育の具体策出版物

日本において一般のデザインへの関心が高まるのは、1907 年（明治 40 年）前後である。これは、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。小室信蔵『図案法講義』（1907 年）、小室信蔵『一般図案法』（1909 年）、島田佳矣『工芸図案法

講義』(1909 年)、森田洪『装飾図案法』(1910 年)、原貫之助『新編図案法』(1911 年)となる。近代化の過程にあった明治期の日本は、図画科の形成にあたって、まず西洋から素描教育を導入する。その最たるものは、新しく実施することとなる「図案」の指導とその方法論であった。図案の作成法は高等専門教育のなかで進展した。明治 40 年をひと区切りとしてデザイン(図案)という概念が一般に周知されはじめる背後には、1897 年(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日本への伝播』(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²⁹。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)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。これらはつまり、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³⁰。

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』1906 年(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、すなわち「便化」の導入であった。1907 年(明治 40 年)、東京勧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³¹。

特に小室は『一般図案法』の第 5 章「便化法」の中でそれについて説明している。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。

1925 年から 1928 年にかけては、和田斐太の『装飾文字』、藤原太一の『図案化せる実用文字』、矢島周一の『図案文字大観』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。4 年間で 12 冊、単純計算で 4 カ月に 1 冊ずつ出版されるという特異な状況である。ほかに 1926 年 3 月から同年末まで、雑誌『広告界』で室田庫造の連載「広告用文字新書体の研究」(後に「商飾字体の研究」と改題)も始まって、描き文字の黄金期とも言えよう。

1930 年代は、それまで画家の余業、あるいは「図案描き」と呼称され虐げられた地位に

あった広告制作職域が、市民権を得た過渡期と言えよう³²。

表1：1925年から1928年文字図案技法書

年代	著者	著書	出版
1925年7月	和田斐太	『装飾文字』	太洋社装飾研究所
1925年12月	藤原太一	『図案化せる実用文字』	太鑑閣
1926年2月	本松呉浪	『現代広告字体撰集』	誠進堂
1926年3月	矢嶋週一	『図案文字大観』	太鑑閣
1926年6月	藤原太一	『絵を配した図案文字』	太鑑閣
1926年8月	野沢秀雄	『文字と画の図案化資料』	大東書院
1926年	井関経営研究所	『広告文字書体大観』	実業界社
1927年3月	東京職業研究会	『看板ポスター広告用現代的な面白い文字の手本』	東京職業研究会
1927年9月	清水音羽	『包装図案と意匠文字』	江月書院出版部
1927年9月	十時柳江	『その儘使へる繪と図案文字』	弘文社
1928年4月	矢島周一	『図案文字の解剖』	彰文館書店
1928年4月	室田久良三 富田森三	『広告カットと文字集』	誠進堂

3. 東京美術学校における本格的な学習

鶴田武良『留日美術学生—近百年來中国絵画史研究』³³ (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豐子愷を例として取り上げて、まず彼らがどのような影響を受けたのかを述べたい。

3.1 李叔同と豐子愷

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、そのため、美術を専攻とした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（明治44年）に東京美術学校を卒業した李叔同（Li Shutong、1880～1942年）が最も有名である。李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。

李は、1906年（明治39年）10月に東京美術学校洋画科に入学した。入学した後の李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。決して洋画だけ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（明治42年）春や第13回展1910年（明治43年）春に出品している³⁴。

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³⁵。

また、1911年（明治44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³⁶。

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（大正2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。

日本留学を契機として豊子愷は、絵画の面で竹久夢二の影響、人生観の面で夏目漱石の影響を強く受けていると言われる。ジェレミー・R・バルメ（Jeremie R. Barmé、1954年～、オーストラリアの現代学者および作家であり、現代および伝統的な中国の映画製作者）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³⁷。

1921年（大正10年）、二十三歳の豊は日本へ留学して、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（1884～1934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のした。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、販売も好調で、広く受け入れられた。豊の留学は十ヶ月という短いものだったが、その十ヶ月は豊子愷が芸術家として成長できる転換期でもあった。

3.2 東京美術学校における本格的な「図案」学習

1918年(民国7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、1919年(大正9年)に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³⁸。

陳は、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(1921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(1923年)では、《花鳥極彩色刺繍壁掛図案》が褒章を受けた。

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、東京美術学校図案科に図案科主任として指導に力を尽くした。陳は、東京美術学校の留学期間で、明治デザインのパイオニアのひとりである図案科主任島田佳矣から最も影響を受けたのである。島田以外に、当時、東京美術学校の模様史担当今和次郎(こんわじろう、1888～1973年)教授、日本画担当渡辺香涯(1874～1961年)教授、彫刻担当池田勇八(1886～1963年)教授、東洋美術史担当大村西崖(1868～1927年)教授、西洋美術史担当矢代幸雄(1890～1975年)、西洋画長原孝太郎(1864～1930年)に学んだ。渡辺、大村、島田の中国美術への関心の高まりにより³⁹、中国美術の重要性に関して再三教えられた陳は、日本留学の機会に中国美術を見直しの重要性を再確認し、あるいは新たな中国的な文化の創出を決意して日本留学したのであろうか。

20世紀初期、日本の「図案学」という言葉が中国に紹介され、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。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事で、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。

林銀雅の『陳之佛美術教育思想研究』⁴⁰(2019年)によれば、20世紀初期、日本における留学生は、相当数に上る。美術教育史に名前を刻した人物は、陳衡恪(1903～1912

年)、何香凝(1903～1910 年)、李毅士(1903 年前後來日)、高劍父(1905～1912 年)、陳樹人(1906 年来日)、陳抱一(1913～1921 年)、汪亞塵(1905～1920 年)、朱屺瞻(1916～1923 年)、関良(1917～1922 年)、丁衍庸(1920～1925 年)、倪貽德(1917～1918 年)、傅抱石(1933～1936 年)など枚挙にいとまがない。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、重要な役割を果たした人物を輩出する。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3章、デザイン技法の伝播者

1. 「尚美」の心、「図案家」としての陳之佛

陳之佛は1923年（民国11年）に、日本の勉強を終えて中国に帰国、上海で活動をはじめ。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。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、中国で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。

1925（民国13年）年10月28日『申報』の第18版において、「我国の商工界における、発達発展していない原因は、美術の知識が足らず、美を求めるという消費心理の要望に応える出来ないため」である。（中略）「最近聞いたことだが、東京美術学校図案科を卒業した陳之佛という方は、優れた図案表現技法が持って、日本全国工芸美術展覧会と農商務省工芸展覧会に褒賞を受け、現在、立達学園芸術専門図案科の教授になっており、中国実業の将来に向けて商工界の推進を為に、福生路徳健康里二号で「尚美図案館」を立ち上げた。染織、刺繍、織物、陶磁器、漆、木金工、印刷広告、商標など装飾図案の注文を受け取り、又は、図案の普及の為、将来に図案研究所設立の考えもある」と掲載されていた。

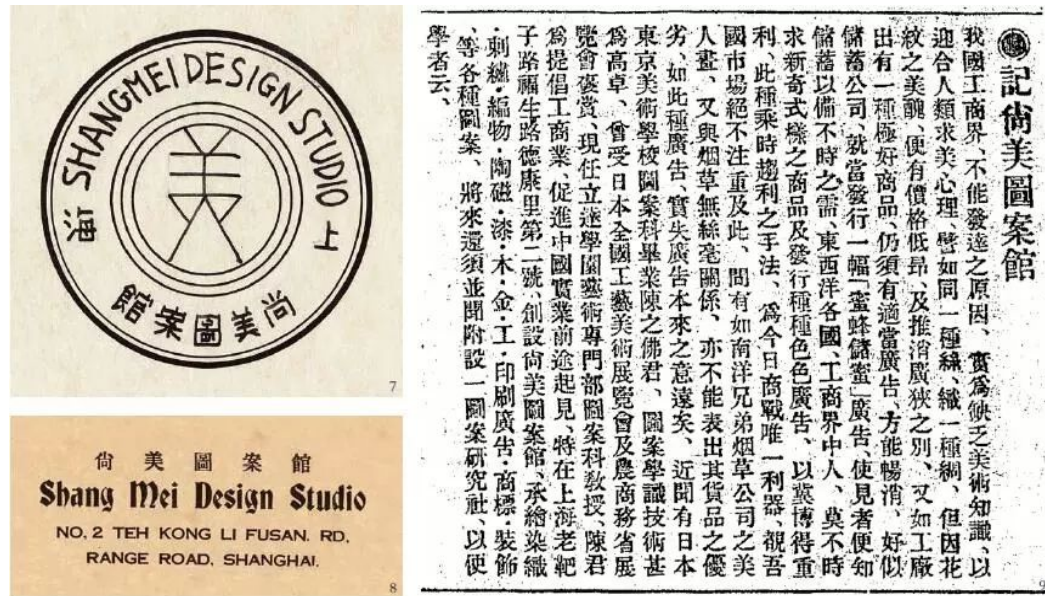


図1 尚美図案館 LOGO と《記尚美図案館》（『申報』1925年10月28日、第18版）

『申報』影印説明(1982年)によれば、「《申報》は1872年4月30日(清同治11年3月23日)に上海で創刊され、1949年5月27日終刊に至り、近代中国において出版された期間の最も長い新聞紙」とある。1930年代前後に『申報』の発行部数は、15万部に達して、当時上海で最も有力な新聞であった⁴¹、「尚美図案館」が当時、上海でかなりの影響力があったと言えるであろう。張道一『陳之佛文集序』（1996年）によれば、「尚美図案館」は、商業、東洋の観念、西洋の技法を合わせ、新しい物事に挑戦しただけではなく、新しいデザイン意識を産み始め、設計（デザイン）は工業生産から独立した分野となったと評価された⁴²。



図2 尚美图案馆織物图案 李有光、陳修範『陳之佛染織图案』（上海人民出版社、1986年）より

1925～1927年の「尚美图案馆」の絹織物图案は裝飾图案の典型である。植物が絡み合って繁茂している繊細なS字型の曲線的なスタイルはアール・ヌーヴォー式として当然だとしても、直線的な、三角形とあわせて構成裝飾图案にも見られるところには注目したい。ここから、アール・ヌーヴォー式图案から離脱し自身の图案法へ展開して行く過程を見ることができる。

1930年陳之佛の「图案概説」（『中学生』第10期）において、「图案は英語でDesignである、日本人は图案・意匠と訳しているが、「图案」には「美的な」と「実用的な」という

二つの要素がある」と述べられる⁴³。すなわち、「美的な要素：形、色、装飾；実用的な要素：使用の安全性、使用の便利性、使用の適応性、使用の楽しさと使用欲への刺激」と言うのだ⁴⁴。大正期の日本の場合には、図案という概念が、単なる装飾模様から用途に応じた形状や実際の製作を加味した設計、つまりデザインへと変貌を遂げつつあった。その時代において、作家と実生活なり社会を結びつけようとする志向は、同時期の諸動向に通底していた⁴⁵。美術史家の瀧精一（1873～1945年）は、「美術工芸」とは「実用にも適し、装飾にもなる」という二つの要素が調和されたもののこととし、その「形状」すなわち実用性を忘れて「外面の麗はしさ」のみを引き立てようとするものは「美術工芸」の本性を忘れて末に走ったもの、と述べていた⁴⁶。西洋の新たな芸術様式やその思想は、図案界でも「日本画的傾向」は「伝統的」で「洋画風」は「創作的」と論ずる風潮があった⁴⁷ように、個性主義を標榜する作家や流行様式として商品価値を付与したい百貨店が、新たな生活文化にむけた創造の根拠として積極的に取り入れたことで、時代の一潮流と化していた⁴⁸。工芸図案における意識は、東京美術学校から展開された西洋の美術理論の脈絡を念頭に置き、実業教育と産業との直接的な結合を実践することに心血を注いだ陳之佛の姿を見て取れよう。「尚美図案館」を立ち上げ、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も考えることもできる。

陳之佛は『現代表現派之美術工藝』（1929年）により、分離派からヨーゼフ・ホフマンとウィーン工房（Wiener Werkstätte）、ダゴベルト・ペツヒエ（Dagobert Peche、1887～1923年）⁴⁹などの紹介を掲載され。又は、「ダゴベルト・ペツヒエは、従来に代わる折衷的、曲線的なスタイルをもたらし、後期で華やかで個性的、天才の技ように繊細な作品である。ペツヒエは、ホフマンと共に、ウィーン工房の最も重要なデザイナーとされている。」とある。論文の最後には、「風俗史研究会」江馬務の『表現派図案集』（『表現派図案集』京都風俗研究会編 内外出版株式会社、1922年）と『現代之図案工芸』の『図案と工芸』参考書籍としてもものを付記に挙げている。緒方康二の文献資料により、大正に入り、雑誌『現代の図案』が登場、大正期を通じ、ながくデザイン専門誌としての役割をになった⁵⁰。

大正期の日本は、西洋文化が飛躍的に移入するなかで、美術の世界では渡欧者の増加や印刷物等を介した西洋美術との交流を通じて、ほとんど即時的に新潮流を受容することが可能になった。日本での修業の際に、陳之佛は日本の美術界で西洋の情報を得ていたと思われる。民国期の上海には、西洋文化が飛躍的に移入するなかで、都市文化の成熟や個性主義の台頭が進んだ時代だった。上海の美術界で花開く個性の表現の賛美やその追求ともいべき諸相を陳之佛は図案表現の立場からどのように眺めていただろうか。陳之佛は、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. 陳之の図案教育と出版物

陳之佛は上海藝術大学で活躍したあと、広州市立美術学校図案科主任、上海美術專科学校教授、上海藝術專科学校教授、南京中央大学教授などを務める。1937年（民国25年）7月、日中戦争が始まると避難生活を送り、1938年（民国26年）1月には重慶に着いた。

1941 年（民国 29 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 10 年余りの間は、多くの書
籍と雑誌のデザインに携わった。

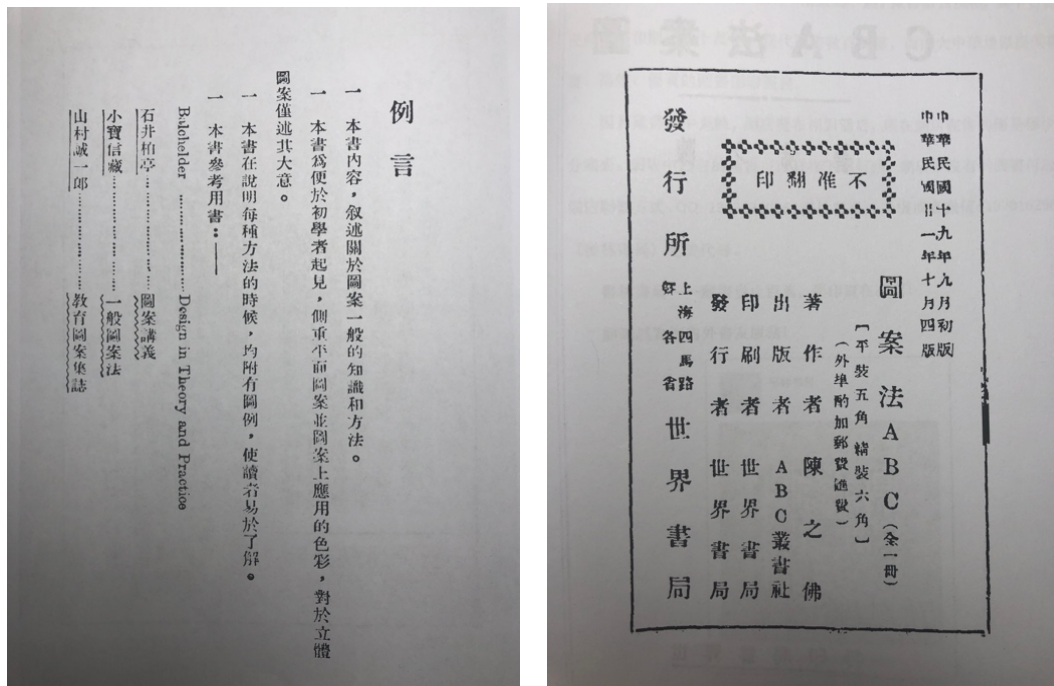


図3 陳之佛『圖案法 ABC』巻頭の例言(上海世界書局、1930 年)

彼は当時の美術工藝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『圖案法
ABC』(1930 年)をまとめた。この著書の巻頭に参考書籍として Balchelder(Batchelder) の
Design in Theory and practice・石井柏亭の圖案講義・小寶信藏(小室信藏)の一般図案法・
山村誠一郎の教育図案集誌を例言に挙げている。

参考書籍 *Design in Theory and practice* は、アメリカのアーツ&クラフツ運動が絶頂期
にあった頃の図案書であり、1911 年に発行される。その図案書の著者、バッチェルダー
(Ernest Allan Batchelder、1876~1957 年) はアメリカの芸術家であり教育者であった。
バッチェルダーはアートタイルを作成し、アメリカのアーツ・アンド・クラフツ運動のリー
ダーであった。小室信藏の『一般図按法』(1909 年)の巻頭にもバッチェルダーの『*The
Principles of Design*』(1904)を用いたと例言に挙げている。日本に留学した陳之佛は、
『*Design in Theory and practice*』の存在を留学から知っていたのか判明できないが、陳に
とって、海外のデザイン方法論を輸入していた日本が、西洋との文化接触の一つ重要な窓
口となった。

また、参考書籍として石井柏亭(1882~1958 年)の『圖案講義』は、昭和初期で日本
美術学院編集される『正則洋画講義』(図 4) 第八号 65 頁から 96 頁の内容である。



図4 『正則洋画講義』（日本美術学院編集、昭和初期）

陳の『図案法 ABC』（1930 年）便化図案の説明における参考図（22～26 頁）は、石井の『図案講義』（74 頁～77 頁の第三十六版～四十二版、図 5）からの転写と見られる。

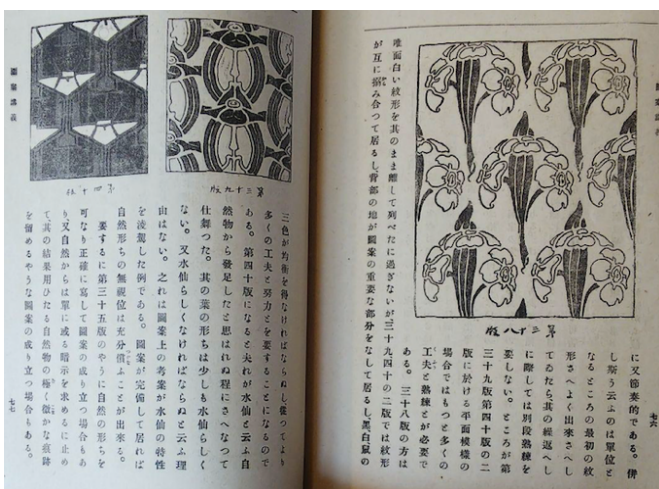


図5 石井柏亭『図案講義』（日本美術学院編集、昭和初期）

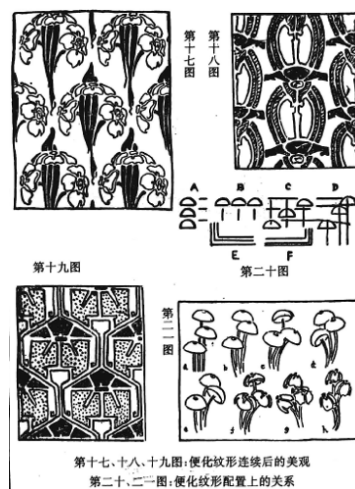


図6 陳之佛『図案法 ABC』（上海世界書局、1930 年）

『図案講義』の他に、図案科出身者ではない画家としての石井は、図案集『現代名家図案集』（1916 年）も編集した。『現代名家図案集』は、当時太平洋画会、白馬会系の洋画家らで、装幀図案、装飾美術などに関心のある洋画家が主として、津田青楓、和田英作、藤島武二ら洋画家の図案を集め、序で「現代の美術的図案が多く図案家の手に出でずして、却つて画家によつてなされつゝあることは注目す可き現象である。画の素養の足らない所謂図案家の手になった図案は、何となく生硬にして情趣を欠く場合が多い」と書かれてい

る。石井が云うほど洗練された図案とはいえないにせよ、少なくとも芸術的な大らかな自由さは共通して見られる。「印刷に附する装飾画的な絵画に近い図案」との相違に気づき、図案は「芸術味ある」表現をとるべきだと考え、図案科出身者では出来ないような「絵画の修養を積んだ人」による図案の作品集を敢えて世に問うたのだと思われる。このような感想を抱いたのは（杉浦）非水だけでなく、画家石井柏亭も同様だった⁵¹。陳は『図案教材』（1935年）⁵²には、図案の目的と意義について、図案は芸術味がある、美的な制作方法であると書かれている。彼は、画家としての石井柏亭の立場を参考例に選択理由は図案においても芸術的独立存在を肯定しているといえるだろう。

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、自然から図案の素材を探し出し、その図案素材をデザイン化する人工的な行為を「便化」と言う。「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」（『図案法ABC』21、22頁）と述べている。

特に例言に挙げている小寶信蔵（小室信蔵）の名を、前述のようにデザイン史の中で不動のものとしているのは、日本におけるデザイン指導書の嚆矢ともいえるべき、『一般図案法』の著者としての存在である⁵³。小室が東京高等工業学校に入学する1897年（明治30）年まで日本図案関係教科の内容は、基本的には18世紀後期のヨーロッパにおけるデザイン教育の主流であった伝統的様式学習とその再構成を踏襲している。1899年（明治32年）に、工業教員養成所に加えて本科にも工業図案科が設置された。平山英三（1855～1914年）が科長の任に当り、兼務の科長の補佐として、イギリス帰りの新進デザイナー井手馬太郎（1870～1910年）を副科長に迎えた。平山英三は当時の日本では、海外の教育機関で組織的にデザインを学んだ経歴を持つ、唯一の人物であった。小室は、卒業の年の一年間は師として、卒業後母校に奉職してからは職場の上司として井手と接することになるが、小室と井手馬太郎（1870～1910年）との邂逅は、井手のもたらした最新の欧米デザイン情報とともに、小室に鮮烈な刺激を与え、その目をデザイン先進国としてのイギリス・アメリカに向けさせる契機となった。

前述のように、『一般図案法』の巻頭に欧米ものを用いたと例言に挙げている。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・ワード（J. Ward）やフランク・G・ジャクソン（F. G. Jackson）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⁵⁴。

『一般図案法』について特色として挙げられるのは、“便化”と名づけられたデザインの方法論を系統的に紹介した点である。東京工業学校工業図案科で、海外でのデザイン教育経験者から、当時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た小室は、この手法を学び、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べき『一般図案法』を完成した。

小室信蔵の『一般図案法』の内容構成（図 8）について見てみよう。第一章では変化と統一・均斎と平衡・適合と連続・安固と鈞合・（書道）真行草三態など、美的構成の諸原則について述べる。第二章は描法論として白描法(line)点網法(Net work)と没骨描法(Brush method)を取り上げるが、前者は線のみで描く図、幾何的図形の構成法が中心で、後者は毛筆のように線に抑揚があるもの、狩野園山南宗等の略書式のような例を挙げ、筆の運筆や略書的なような図形について述べる。小室は秋田における狩野派の画家・秋田藩士小室秀俊（号怡々斎）の長男であり、早くから父秀俊に日本画の薫陶を受けていた。彼が欧米のデザイン関係文献の翻訳を紹介したとき、折りに触れて伝統日本美術の豊富な実例や背景をなす歴史を引用しながら欧米デザイン思潮の啓蒙と普及を計るという、独自の方法論の展開につながっている。その一方、十五歳から『芥子園画伝』を模写した陳は『図案法ABC』（31 頁、図 9）模様の分類について「伝統絵画的な模様と文様のな模様は、表現方法に関して共通点がある。模様図案は表現思想というデザイン意識を持っている」と述べた。小室も陳も偏狭な欧米崇拝に傾かず、様式主義をはなれ、伝統東洋美術を活用し、デザインを如何に生み出すかに強い意識が働いていると言えよう。

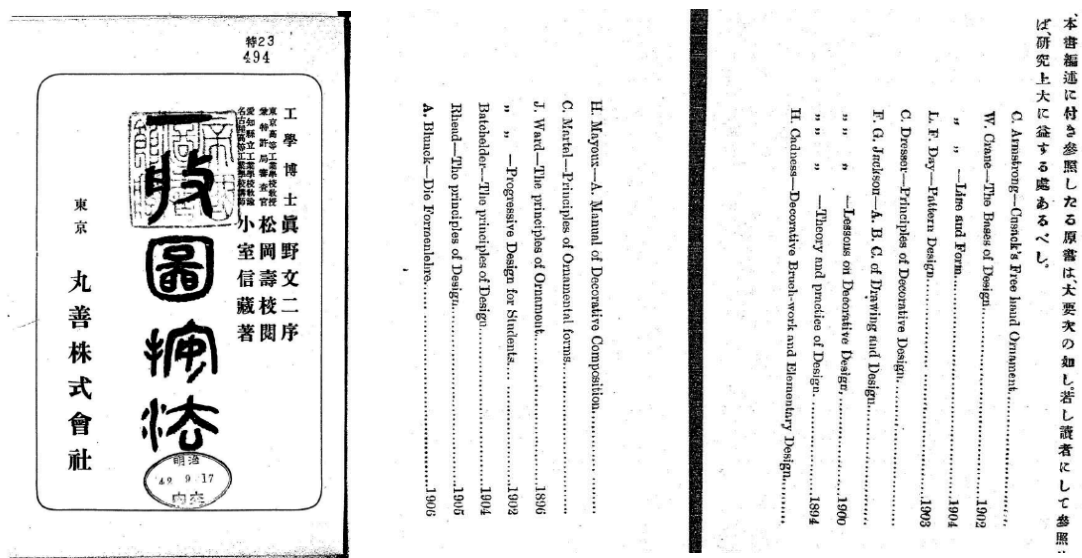


図 7 小室信蔵『一般図案法』（丸善、1909 年）

とくに興味深いのは、第五章で小室が便化について、写實的便化法（Realistic）と写想的便化法（Idealistic Treatment）と二種に分けている点である。写實的便化法は自然物のスケッチを基に種々の展開を図るもの、写想的便化法はスケッチによって得た知識を基として 自然物の不備を補って変化と統一を図る方法としているとされる。便化については、同書の第五章で、「ドレッサー氏はいへり。「絵画は模倣なり、図案は思想なり」と言奇矯に抄ると雖も、確かに一面の真理を含めり。故に装飾図案としては、其工作上の困難と伴ひて、多くの自然物象によりて得たる美観を、人為的に綜合し改作して十分慰藉となり、

娯楽となるべきものとなさゝるべからざるなり（『一般図案法』160 頁）。小室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のである⁵⁵。

第四章 資料看取	一五〇
第十章 資料看取	一五〇
第五章 便化法	一六〇
第十一章 便化法	一六〇
第六章 平面模様組織法	一八七
第十二章 適合及華紋	一八七
第十三節 二方連續	一九七
散點狀、斜行狀、波線狀	一九七
第十四節 四方連續	二二五
散點狀、規則的、不規則的	二二五
第十五節 重複模様	二七四
下、連續模様、方形連續、菱形連續、階段連續、立淵狀連續	二七四

図8 小室信蔵『一般図按法』
(丸善、1909年)より

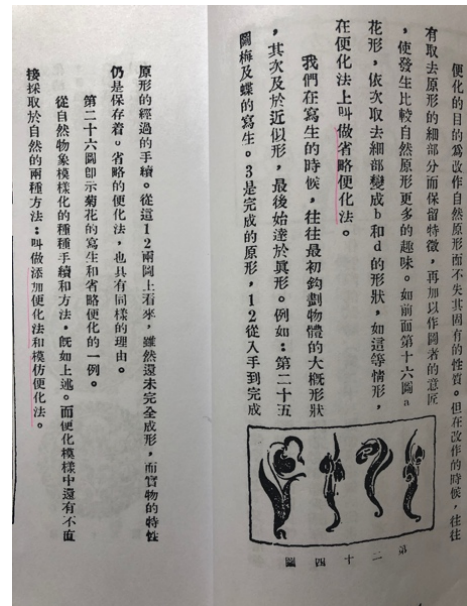
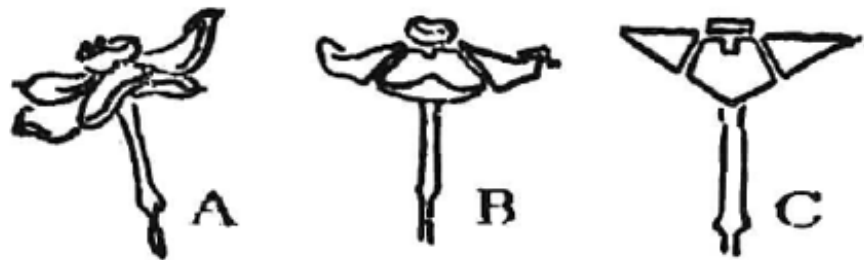


図9 陳之佛『図案法 ABC』
(上海世界書局、1930年)より

陳の『図案法 ABC』の内容がどういう構成になっているか、見ていこう。この著書には、九章に分かれ、第一章は序説、第二章は美の原則、第三章は図案と実用、第四章は図案研究の方針、第五章は自然と便化、第六章は模様の分類、第七章は平面模様の組織法、第八章は図案の色彩、第九章は立体図案の大意となっている。小室の『一般図按法』に対して、陳の『図案法 ABC』の第五章と第六章は、自然と便化、模様の分類についても述べた。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、自然から図案の素材を探し出し、その図案素材をデザイン化する人工的な行為を「便化」と言う。「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」（『図案法 ABC』21、22 頁）と述べている。陳の「便化」に関する解説は、小室『一般図案法』の第五章で、「裝飾図案としては、其工作上の困難と伴ひて、多くの自然物象によりて得たる美観を、人為的に綜合し改作して十分慰藉となり、娯楽となるべきものとなさゝるべからざるなり（『一般図案法』160 頁）」という記述に引き継がれたのだろう。

陳の『図案法 ABC』の便化には、省略法、添加法、模倣法の三つがあり。省略法は「自然物の形状と特徴を変へないで其複雑した部分を省いて簡略に描き表はす方法」、添加法は「自然を越えて、美的感覚の想像を加え図る方法」、模倣法は「古代模様を基として、

近代的模様に変化変化を図る方法」で水仙、菊の花などを例示している。便化的省略法は複雑な部分を省いて簡略に描き表わすというのも、自然物の特徴を失わない範囲で其の形を作り換えるというのも図案化の程度を明確な図（『図案法 ABC』23 頁、参考図第 16、図 10）で説明する。



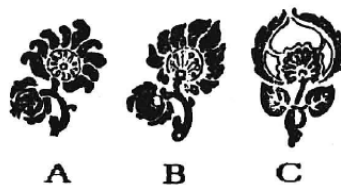
第十六图 水仙线描的变化

図 10 陳之佛『図案法 ABC』参考図第 16（上海世界書局 1930 年）より

添加的便化法「添加的便化法は自然を越えて、美的感覚の想像を加え図るもの、添加法は省略法を一層進めて、作り換へる方法、実現自然物の特徴を失わない範囲において動物又は植物の普遍の性質を捉えて、天馬（『図案法 ABC』30 頁、参考図第 27）のように想像的の便化図を作ることである。模倣的便化法は古代模様を基として、近代的模様変化を図る方法としている。古代ペルシア織物模様写生図から図案模様便化図への過程（『図案法 ABC』30 頁、参考図第 28 と 29、写生図 A、あとは省略写生図 B と C、応用図案図 D、模様図 E を提示している（図 11）。



第二七图 添加便化



第二八图 模倣便化



第二九图
模倣便化

図 11 陳之佛『図案法 ABC』参考図第 27~29（上海世界書局、1930 年）より

小室の『一般図案法』は「写生図→便化図」の過程はほとんど省略されている。それに対して、陳の『図案法 ABC』は「応用的、実用的な図案集」となっている。日本と欧米の研究に基づきながら、自然物のスケッチから始まって模様を構成する方法という「便化法」を便宜的に省略法、添加法、模倣法として紹介している、具体的な展開例は実務的であり、独自の方法論の展開につながっている。それが陳の『図案法 ABC』のひとつの特色ともなっている。

デザイン指導書は、専門教育のみならず、教育現場の図画教員たちに新しく要請された図案指導の手順を教える役目を担っていた。それまで模様・紋画を写す教育はあっても、モチーフから新しく図案を創出し構成する方法はまるでなかったのである。近代化の過程にあった明治期の日本は、図画科の形成にあたって、まず西洋から素描教育を導入する。参考にされたのはサウス・ケンジントンでの教育法であった。それは多くの教育者・著述家が英国の当該文献を参照していたことからわかる。その最たるものは、新しく実施することとなる「図案」の指導とその方法論であった。図案の作成法「便化」はとりわけ以降の高等専門教育のなかで進展したが、この機に普通教育に取り入れられた。同様に色彩の教育も、形態の教授に付随してではあるが、重視される過程をたどる⁵⁶。便化法を日本最初に記述したのは小室信蔵である。小室の『一般図按法』は装飾模様を作成するためには自然「資料の形状を正しく写す」ことが重要だとして、資料の写生〔看取〕のための、植物など自然物の全体〔全形〕と細部の描写法について述べている。それに対して陳は、「拡大鏡で蜂の形態を観察するのは図案の本質ではなく、流雲幻影を体得し、自然に対するの「考慮、観察」から「匂ひ」を発して有意義になることである。図案の独立した芸術的存在意義を強調するようになっていく。ただ、30年代には、尚美図案館の織物図案作品以外に、その特徴は見られず、図案法として便化を肯定し、雑誌表紙デザインに関心を持っていた。40年代から、彼がまた、淡彩画へ関心を移行した理由はそれであろうか。

または、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。陳の『図案法 ABC』(74頁)には「意匠」の語をそのままに使われている。(原文「一方向右弯曲，中央対向膨脹的地位为止，就是一个完全的艺匠方法」)「意匠」という語は、昭和初期以来デザインとまったく同義語のように用いられてしまってきたが、ここでは“idea”の意とし、形式上の意匠と思想上の意匠とに分け、後者について述べる。装飾モチーフの持つ意味と考えてよかろう。ここでは「意匠」の意味について詳しく述べないが、小室は後の著書『図按の意匠資料』の中で、「意匠といふのは Meaning of Ornament とか又は Meaning of Design とかいふときの Meaning をいふのである」として、モチーフの持つ意味の重要性を指摘しているが、具象的モチーフを中心とした当時のデザインにあっては当然のことかも知れない⁵⁷。

明治末に、当時ヨーロッパで確立しつつあったデザイン技法の影響を受け、数冊の技法書が出版された。小室の『一般図案法』(1909年)は当時数少ない図案の技法書として専門学校の教科書にも使われ、大正期まで十数回の版を重ねた。日本明治末に数冊の図案技法書が出版される。中でも小室の『一般図按法』は後に図案技法の中心となる便化の技法を展開する。陳は、東京美術学校図案科在学中に、小室の図案の技法書をもう知っていたのだろう。陳の『図案法 ABC』(1930年)は、日本を媒介とした中国の近代デザイン受容を実証できる一つ例と考えるからである。

表2：小室信蔵、島田佳矣と陳之佛の技法書の比較

著者 書名 発行年	小室信蔵 一般図案法 1909 年	島田佳矣 工芸図案法講義 1911 年	陳之佛 図 案法 ABC 1930 年
構成原理	変化と統一、均斉と平衡、 適合と連続、安固と調合、 真行草三態	図案様式と調和 尊厳・優美・可笑い (真 行草三態)	リズムと均衡と調合に より図案の色調、分量、 形状を決める
モチーフ	人為資料・自然資料	人為的・天然的	自然形態、伝統模様
模様化法	1、資料看取 2、便化法(写實的便化法・ 写想的便化法・片身替模 様・入替模様) 3、 平面模様組織法	便化法(写實的便化法・写 想的便化法)	1、便化法(省略便化 法・添加便化法・模倣 便化法) 2、平面模様組織法
構成法	1、適合と華紋組織法 2、二方連続(散点状・斜 行状・波線状) 3、四方連続(散点模様・ 連続模様) 4、重模様	1、分類: 絵画的模様・紋 様の模様・二者併用 2、 変化方法: 直線的・曲線的 3、組織法: 単独模様・帯 状模様・縁枠模様・連環模 様	1、適合と華紋組織法 2、 縁枠模様組織法 3、 二方連続模様組織法 (散点式・斜行式・波 線式と横式[左右]連 続・縦式[上下]連続 4、四方連続(散点模 様・連続模様・重模様)
立体形状	基本形状・原形組成及各部 の釣合・用途と形状・各部 の装飾等	[器体]正形式幾何的器体 の側面原形・用途との関 係・各部の権衡等	整形式幾何的器体(幾 何学的形態)・不整形 式幾何的器体、
色彩		原色・色彩の調和・定量・ 色彩配合の分類等	原色・複色・補色・色 彩調和・色彩配合・色 彩と感情等
表示技法	描法論(白描法・点網法・ ・没骨画法) 図案浄写手続		
その他	参考洋書		参考洋書・日本図案書

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』
に結実させたのが、小室である。そこに展開される先述の“便化”というデザインの方法論
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ち続けて
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である小室

信蔵によって主張された便化法を基礎として、中国の図案教育に再展開したものであろう。

「尚美図案館」（1923 年）は、商業、東洋の観念、西洋の技法を合わせ、新しい物事に挑戦しただけではなく、新しいデザイン意識を産み始め、設計〔すなわちデザイン〕は工業生産から独立した分野となった⁵⁸。又は、陳之佛は研究者として『西洋美術概論』、『図案教材』、『図案構成法』、『現代フランス美術工芸』などの研究書を残した。陳は、デザインにとどまらず、美術史も含めた西洋などの知識を広める文筆家としての側面もあったことは重要である。

陳之佛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『小小的心』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⁵⁹。

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・工芸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』と『小説月報』

3.1 『東方雑誌』大東方、文化交流融合への姿勢

陳之佛が、手かけた雑誌表紙デザインの中、最も有名な一つは『東方雑誌』である。『東方雑誌』は、1904 年 3 月 11 日に上海で創刊され、1948 年 12 月に終刊となった、計 44 卷、816 期、810 冊が刊行された、足掛け 45 年にわたって発行された近代中国史上最大の総合雑誌である。陳崧『五四前後東西文化問題論戦文選』⁶⁰によれば第一次世界大戦の『東方雑誌』は主に編集長の杜亜泉（Du Yaquan、1873～1933 年）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。

1904 年 3 月『東方雑誌』の創刊号「新出東方雑誌 簡要章程」の第 1 条において、「国民を導き、東アジアの連携を実現する」、第 2 条において、日本の『太陽』と *Review of Review* のジャンルを模倣したことが掲載されていた。つまり、*Review of Review*、『太陽』と『東方雑誌』表紙デザインを比べると、地球、太陽と龍は、共通要素であり、『東方雑誌』創刊初期表紙（図 12）は、『太陽』をかなり参考したもので、清末まで続いていた。



図12 『東方雜誌』表紙（商務印書館、1905～1907年）

杜亜泉は、1909年に主筆になってから、『東方雜誌』の改革に着手し始め、1911年3月の第8巻第1号から改変されて、第二次の改版においてその姿勢を変え、中国と西洋との調和を主張する総合的な学術刊行物になったのである。1911年3月から1912年6月までの表紙（図13）は、中華民国期を代表する政治人物の集字と風景写真であり、1912年7月から1913年6月までの表紙（図14）は、中華民国期各領域の政治家による題辞と肖像写真。1913年7月から1914年6月までは、西洋星座と中国篆刻の組合せが表紙（図15）となり、そのあと、ローマ神話人物の表紙（図16）シリーズもある。とにかくその時期の『東方雜誌』には、中国文化と外来文化の調和を表現しようとする姿勢が見られる。



図13 『東方雜誌』表紙（商務印書館、1911～1912年）

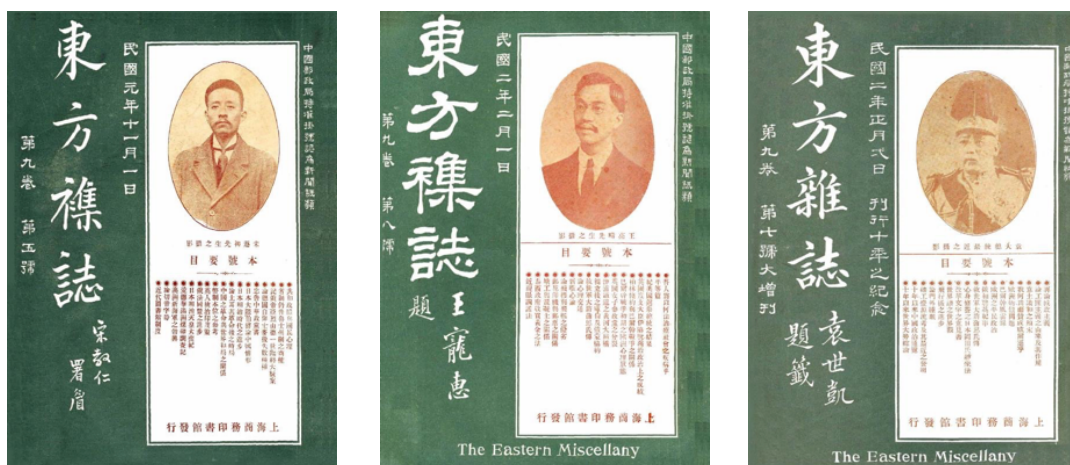


圖 14 『東方雜誌』表紙（商務印書館、1912~1913 年）



圖 15 『東方雜誌』表紙（商務印書館、1913~1914 年）

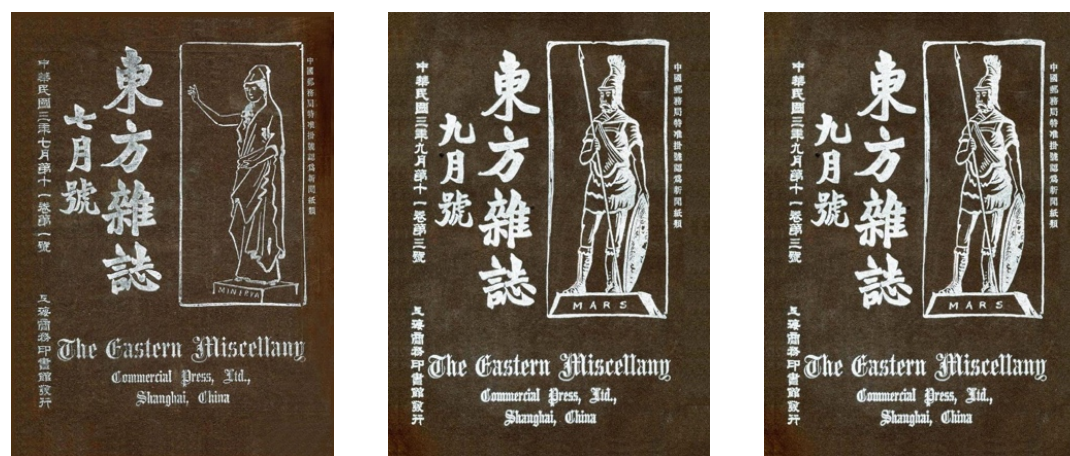


圖 16 『東方雜誌』表紙（商務印書館、1914~1915 年）

陳之佛は、1925 から 1930 年まで、『東方雜誌』（第 22 巻第 11 号～第 27 巻第 18 号）の表紙に取り掛かる全部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（その以外の 18 期は、裘芭香、錢君陶のデザインによる）。



図 17 陳之佛装幀『東方雜誌』

第 24 巻 19 号の表紙（商務印書館、1927 年）

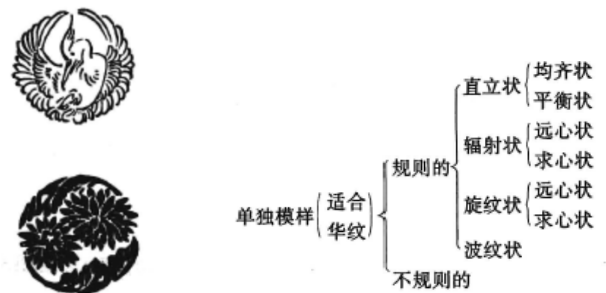


図 18 陳之佛『図案法 ABC』36、39 頁参考図

（上海世界書局、1930 年）より

『東方雜誌』第 24 巻 19 号の表紙は例をとって、孔雀の羽の目玉模様を円形の枠に沿うように図案化したもので、「適合」と言われ（陳之佛の「図案法 ABC」36～39 頁）、図案的アレンジの仕方である。『工芸図案法講義』では、適合とは「幾何学的形状の中に当て嵌める」ことである⁶¹。

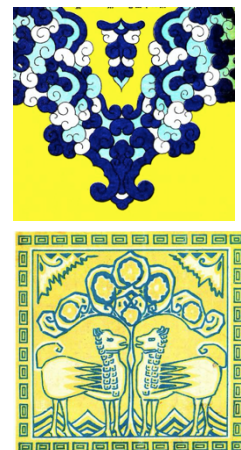


図 19 陳之佛『東方雜誌』第 24 巻 1 号と第 26 巻 15 号の表紙（商務印書館、1927 年）

『東方雑誌』第24巻1号と『東方雑誌』第26巻15号の表紙図案は、雲と羊図形を配する単純な左右対称構図であり、陳が「相称」と言う（陳之佛の「図案法ABC」15頁）美的構成の仕方である。小室信蔵の『一般図按法』（27~29頁）には、均斎と平衡など、中心線左右又上下に回転し、同形を繰り返して得たる調和美的構成の原則についても書かれている。



図20 陳之佛『東方雑誌』第26巻17号（商務印書館、1927年）

『東方雑誌』の第26巻17号の表紙は、単色の赤線でアラベスク文様のように、しばしば植物は幾何学的な配列、草状の流麗な曲線でつないだ線の構成図案もよくあり、このあたりからは、日本の東京美術学校絵画科で習った図案法ではなく、自己の図案を創作することになったと考えられる。

『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号の表紙はペ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。当時の中国人知識人の好みであり、そのような傾向は日本にも見られる。

こうした『東方雑誌』の「異国趣味」デザインの特徴の背後には、陳の東西文化融合への積極的に取り組む姿勢があったと思われる。同時の中国では、「東西文化論戦」と呼ばれる中国の文化の基本にもとづきながら、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ていた。

陳之佛は日本で西洋的な新しい図案技術や手法を学び、『東方雑誌』の表紙デザインとは、中国と西洋それぞれの独自の価値と交流、相互補完の結果、より発展した形の東アジア、すなわち東西文化論争で言う「大東方」を視覚化したものと考えすることはできないであろうか。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

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。

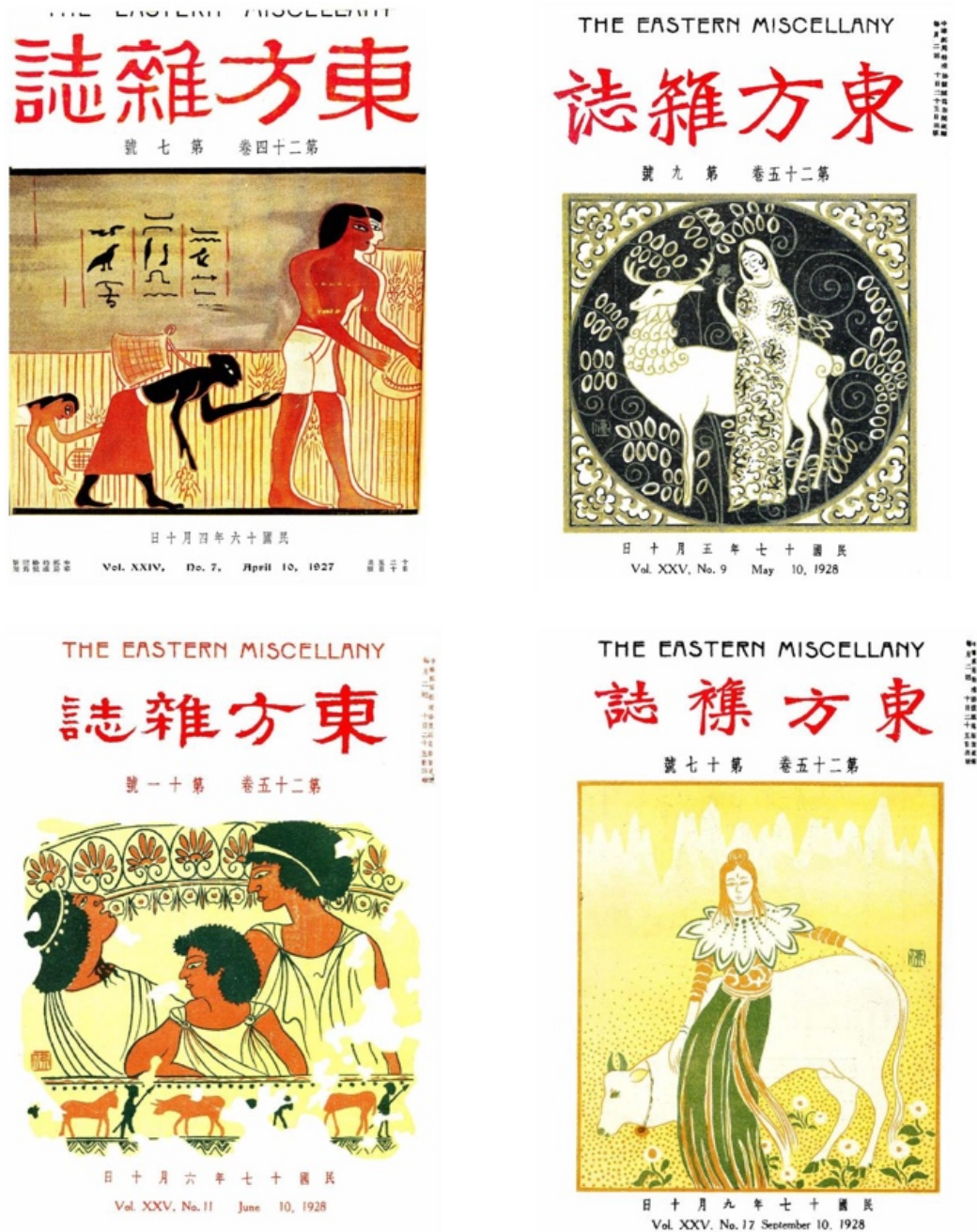


図21 陳之佛『東方雜誌』第24巻10号、25巻9号、第25巻11号、第25巻17号の表紙
(商務印書館、1927～1928年)

日本明治の末期から大正にかけての日本画壇において、旧派の主流と目されるのが南画家は東洋的精神に基づく伝統主義を主張した。1920年代から30年代にかけて作り出され

た「新古典派」の作品を眺めてみると、「新古典派」というのは西欧のモダニズムに対抗する懷古趣味的な保守反動勢力ではなく、新しく東洋趣味的な工芸を作り出すことを目指していた工芸家たちだったのではないかと思われる。

20 世紀の中国は、西洋文化の強い影響を受け、政治と社会の大きな変化が起こる。美術分野では、伝統美術が瓦解し、近代化が始まった。美術革新を目指す運動は社会変革の背景のもとに主流になっていた。古代から守り続けられてきた中国伝統文化は、西洋文化の衝撃を受けた。この激しい対立の中国伝統文化への排斥は、中国文化を危機にさらした。しかし、この危機に直面したからこそ、東西文化の調節は、積極的に促された。陳は日本で学んだ西洋的な図案技術や手法で伝統を現代に繋いだ東洋融合のデザインを作り出すことを実験したのであろう。

3.2『小説月報』 「海派」文芸雑誌情調への表現

陳之佛は 1927 年（民国 16 年）の 1 年間、『小説月報』の表紙デザインを手がけた。『小説月報』は 1910 年（宣統 2 年）7 月に上海で創刊、商務印書館発行の旧小説（鴛鴦蝴蝶派）の月刊雑誌であったが、1921 年（民国 10 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なった。『小説月報』の目指すところは、狭隘な文学の境界を取り払い、中国と西洋を融合し、古今を貫いて、文学に対する全体的考察を追求しようとする「文学統一観」を提唱する⁶²。外国文学の翻訳紹介と国内の新文学作品の創造に力を注ぎ、また老舍（Lao She、1899～1966 年）や巴金（Ba Jin、1904～2005 年）など新人作家を世に送り出すなど、新文学運動に大きな役割を果たした中国近現代文学史上の重要な文学出版物であった。

さて、『小説月報』が発行されていた上海は、20 世紀初頭には国際的な大都市となり、西洋風の高層ビル、デパート、喫茶店、公園、競馬場、ダンスホール、映画館など、近代的な建物が次々と出現した。商工業の発展や内戦の影響で、大勢の人が上海に流入してきたために、上海の人口は大幅に増加し、1920 年代の末に 300 万人にも達した⁶³。近隣の省から職を求めやってくる移民や租界の外国人が入り混じる巨大都市となっていた。膨大な流入人口の増加につれ、大衆文化へのニーズが爆発的に増大した。民国時期の上海は、急速に自由化と開放が進み、文化産業も大いなる繁栄の時代を謳歌することとなって、大衆文化の生産消費ブームを迎えたと言ってもよい。特に、20 年代後半期から 30 年代初期にわたって、経済発展が頂点に到達し、経済の中心となった。さらに、印刷の機械化が進むにつれ、出版事業は迅速な発展を遂げ、全国の半分以上の本格的な出版社が上海に設置され、商務印書館、中華書局など出版業社は上海に集中していた。

そうした中で、出版物の中でも新聞と雑誌の種類は 500 を超えた。外国作品の翻訳と紹介に積極的に紙面を割いた『小説月報』は、1920 年代の中国近代文壇に新たな潮流を生み出すのに大きな役割を果たした雑誌であった。文学研究会による『小説月報』の改革（1921 年）は、中国最大の商業出版社の出す大型雑誌と当時最も実力のあった文学団体との結合

を実現した。これは新文学運動が一般的な文化運動から独立することを示し、文化的中心が北京から上海へ移動することを予言する⁶⁴。北京の京派文化が中国の「正統」なる「伝統」を担うのに対して、上海の海派文化は伝統から脱出しようとした、中国と西洋を融合した文化であった⁶⁵。



図22 陳之佛装幀『小説月報』18巻6号、第18巻11号（商務印書館、1927年）

18巻6号の表紙には、ステンドグラスのような要素、東洋的な女性の平面性と装飾的要素を盛り込んだ上で、花や植物などの曲線の組み合わせが見られる。第18巻11号の表紙は楕円形の枠のなかに1920年代の欧米フラッパースタイルの女性を平面的、装飾的に図案化したものと考えられる。



図23 陳之佛『小説月報』18巻5号、第18巻1号（商務印書館、1927年）



図24 一条成美『明星』明治33年9月号



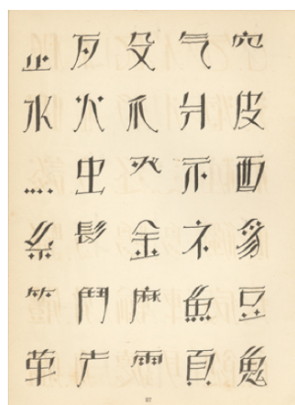
藤島武二『明星』表紙（1902年）

『小説月報』（図23）は多くの女性が表紙を飾っている。女性を多用したことは、日本の『明星』（図24）などにも同様に見られる。日本に留学した陳之佛は、『明星』の存在を留学から知っていたのだろう。

興味深いことは、第18巻11号の雑誌タイトル『小説月報』の漢字のタイポグラフィは大正の図案文字のようにも見られる点である。日本の場合は1925年から28年、大正末期から昭和初期にかけて、四年間で12冊の描き文字集が一気に刊行され、描き文字デザインの黄金期となった。陳は上海にいるにもかかわらず、日本における「文字と美術」の結びつきを捉えていて、それから刺激を受けたと考えることもできよう⁶⁶。陳之佛は上海で図案文字の動向を誰よりもいち早く察知していたのである。



図25 陳之佛『小説月報』第18巻10、11号タイトル（商務印書館、1927年）



藤原太一『図案化せる実用文字』（太鐘閣、1925年）



矢嶋週一『図案文字大観』（彰文館書店、1926年）

『小説月報』第18巻2号の表紙は、白黒の点、線、面で、花のような雲模様のような構成させて、デフォルメして仕上げた絵画風の図案で、女性人物を細部の描写を省き、平板に仕上げた絵画風のもので、装飾画の一変種とみることもできる。第18巻3号の表紙は、

西洋のサーカスジョーカーをモチーフに使い、黒い構図の中に、黄色い直線でジョーカーの服の特徴を幾何学図形の様式化に簡略された。ここに、便化式装飾図案から、芸術化へと至ることになり、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。

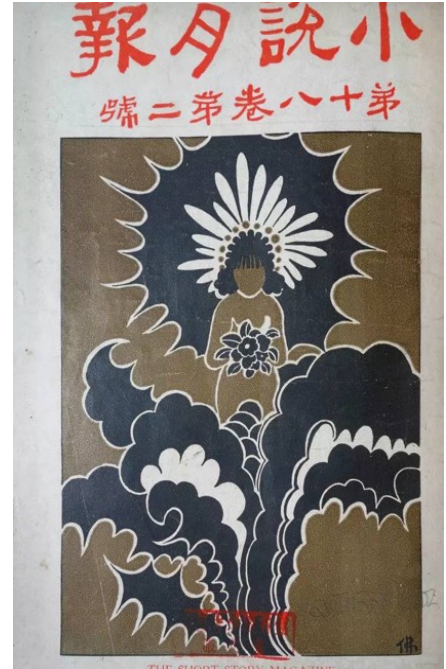


図26 陳之佛『小説月報』第18巻2号の表紙（商務印書館、1927年）



図27 陳之佛『小説月報』第18巻3号の表紙（商務印書館、1927年）

1926 年（民国 15 年）に、モダン上海を代表する写真月刊誌『良友』画報が創刊されるか、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、物質文明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。大野公賀の「民国期における「子愷漫画」の流行：新興都市大衆と豊子愷」（2005 年）の資料によると、三十年代の上海は他の国家、地域の都市と異なる特質を持っていただけではなく、中国国内のなかでも、きわだった特徴を持っていた。知識分子のエリート文化とエロティシズムを追求する野卑な文化との間には、「高雅」な生活趣味を追求する大量の市民階層の文化が存在していた⁶⁷。

1930 年代前後の上海は、独特な個性を持った都市であろう。近代上海を「国際都市」という概念で捉えることは広く行われている。中国で最も古い歴史を持つ商業港の一つ上海。開港後、西洋人が続々と訪れ、南京条約によって租界地(外国人居留地)が作られた。特殊な地理的、歴史的要因によって、上海には西洋の文化と中国の伝統文化が混在し、共生している。租界の「華洋雜居」を舞台に東西文明が衝突融合し、多様な国々の人々が生活し、彼らの文化がその都市の伝統文化と複雑に混ざり合って機能して、それがその都市の大きな特質を作り上げている文化的状況といったような抽象的なイメージをつくるのが精一杯のところであったろうか。

東西文化の交差点として発展した上海の都市文化は「海派（中国を代表する最も活気的な地域文化、「上海文化」の総称）」文化とも呼ばれ、北京の「京派（けいは）」文化と対比して語られる。「海派」文化を表現するのに使用される「海納百川」という言葉があるが、「海」は「百の川」を納める（Ocean never resists a little stream）というこの言葉は、つまり「海」である上海があらゆる物を吸収して成立してきたことを表している。そして、多くの外国人が上海に移住し、建築様式から生活様式や娯楽にまでも変化がもたらされた。上海は中国と西洋の文化交流の場として、西洋文明を受け入れながら変容していったのである。

留日した上海美術専科学学校教務長呂澂（Lü Cheng、1896～1989 年）は、1920 年「美術概論」、「美術西洋史」の講演を行い、『美術西洋史』（1922 年）⁶⁸を出版され、日本に学んだ俞寄凡（Yu Jifan、1891～1968 年）が『東方雑誌』に近代主義の美術運動の解説記事を連載しはじめ。李叔同と同時に東京美術学校を学んだ陳衡恪（師曾）（Chen Hengke、1896～1923）は「文人画之価値」と題する文章の中で、中国文人画の抽象的、主観主義的な特質を西洋の美術運動、特に未来派、キュビズムと比較検討した。キュビズムへのまた一つ別のアプローチは上海を舞台に登場し、数多くの留学経験者を講師に迎えた上海美術専科学学校である。1930 年フランスから上海に移り、上海美術専科学学校の校長である劉海粟（Liu Haisu、1896～1944 年）を介し、油彩画科教授副である王濟遠（Wang Jiyuan、1893～1975 年）も 1932 年上海美術専科学学校の講師倪貽德（Ni Yide、1901～1970 年）が

パリで流行した最新の美術運動を中国で普及させることを目指して、近代派絵画協会を設立した。1930年、陳は上海美術專科學校の図案教授をとして教鞭を執りながら、キュビズム、構成主義など新しい潮流の美術を吸収し実践した。近代の市民社会を支え、近代に発達した市場型経済原理は、美術の商品化を促す。さらに、産業革命により誕生した工業界が、工業デザインを必要とし、そのような需要から美術は商品化技術の一部へ転換させられた。陳は「現代表現派之美術工芸」（1929年）で、「西洋と日本から美術の影響は、翻って広告や本の装幀など商業美術も同様に必要がある」と述べ⁶⁹、新しい潮流を受けて制作した。1933～1934年に陳之佛が手がけた雑誌『文学』の表紙デザインはその実例である。『文学』第1巻と『現代学生』第5期の表紙を見ると、1930年代には未来派や、構成主義の影響を受けた幾何学的形態のデザイン様式までも見られる。この時期には、広告や本の装幀など、デザインの分野でもキュビズムの影響を受けた作品例を多く見ることができる。上海出版業界から多くの注目を集めた。



図28 陳之佛『文学』第1巻（生活出版社、1933年）『文学』第2巻1号の表紙（大衆書局、1932年）

そのことから、自分の確立したデザインに留まらず、つねに新しい潮流を学び、貪欲に吸収しようとするデザイナー、陳之佛の姿がみてとれよう。

「海派」東西が融合し、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」を求めるために、美術性を喚起する「表紙デザイン」を求めたのである。日本を通じて、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。

1930 年前後、陳之佛は「現代フランス美術工芸」(1932 年)、「明治以後日本美術界の概況」(1932 年)、「アール・ヌーヴォーの父」(1932 年)、「ヨーロッパ美育思想の変遷」(1932 年)、「略論近代西洋画論と中国美術思想の共通点」(1934 年)、『西洋美術概論』(1934 年)など文章を次々発表し、美術教育史思想の展開期を歩んで来たと言えよう。陳は、西洋と日本の新知識の紹介に終わることなく、中国独自のデザインを生み出すことに心を注いでいる。

表 3：1917 年～1936 年陳之佛の著書

年代	著書	出版
1917 年	『図案講義』	浙江省立甲種工業学校印行
1929 年	『図案(第一集)』	開明書店
不明	『図案(第二集)』	開明書店
1930 年	『図案法 ABC』	世界書局
1934 年	『西洋美術概論』	現代書局
1935 年	『図案教材』	天馬書院
1934 年	『中学生図案教材』	天馬書院
1937 年	『図案構成法』	開明書店
1929 年	「現代表現派之美術工芸」	東方雑誌 26 卷 18 号
1930 年	「中国仏教芸術とインド芸術の関係」	東方雑誌 27 卷 1 号
1930 年	「図案概説」	中学生 10 卷
1931 年	「古代メキシコとペルー芸術」	東方雑誌 28 卷 10 号
1932 年	「現代フランス美術工芸」	芸術旬刊 1 卷創刊号
1932 年	「明治以後日本美術界の概況」	芸術旬刊 1 卷 6 号
1932 年	「アール・ヌーヴォーの父」	芸術旬刊 1 卷 12 号
1932 年	「美術工芸と文化」	青年界 2 卷 5 期
1934 年	「ヨーロッパ美育思想の変遷」	教育叢刊 1 卷 2 号
1934 年	「略論近代西洋画論と中国美術思想の共通点」	陳之佛文集 238 頁
1935 年	「中国歴代陶磁器図案概況」	中山文化教育館季刊 2 卷 3 期
1936 年	「美術と工芸」	中国美術会季刊 1 卷 2 期
1936 年	「工業品の芸術品」	中国美術会季刊 1 卷 4 期
1936 年	「図案美構成の要領」	陳之佛文集 302 頁

陳は、日本を通じて、図案を学ぶことから出発し、それから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、1930 年代の混沌としたエネルギーに溢れた上海に向かい合おうとしたのである。

近代主義的な美術様式は第二次世界大戦により中断を余儀なくされたのである。美術学校はほぼ活動を停止し長年にわたり、拠点も定められない状態に陥った。

終わりに

日本美術と中国美術は、宋元や明清時代にも深い関係を持っていたが、近代になってからは人的交流がより密接な関係を持ち始めた。19世紀末から20世紀初頭は、日中間で教育文化交流が盛行する時代であった。日本の大正期とは、西洋文化が飛躍的に移入するなかで明治以降つづいた国家中心的な価値観が後退し、都市文化の成熟や個性主義の台頭が進んだ時代であった。美術の世界では渡欧者の増加や印刷物等を介した西洋美術との交流を通じて、ほとんど即時的に新潮流を受容することが可能になった⁷⁰。中華民国期に、日本美術界を通して西洋美術も受容した美術留学生たちの活躍によって、30年代の中国美術の様々な領域で、日本からの影響があったことを確認できた。

20世紀初めに日本において工芸図案を習った陳之佛が、1918年から1923年まで東京美術学校において本格的な「図案」を学習した時期は、彼のデザイン受容期と言えよう。日本において大正日本の図案理論法だけではなく、日本美術界を通して西洋美術も受容した。日本留学の機会に中国美術を見直しの重要性を再度確認し、また本質的には中国的な文化の創出を決意して日本留学をしたのであると思われる。

その後、日本の勉強を終えて上海に帰り、独自の図案を確立した。1920年代の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、陳が、東方藝術専科学校図案科で活躍しながら、1923年（民国13年）に図案家を育成する目的で、中国初めての創作図案事務所と言われる「尚美図案館」を立ち上げた。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。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「尚美」の心を受け継いだものとも考えることもできる。民国期の上海には、西洋文化が飛躍的に移入するなかで、都市文化の成熟や個性主義の台頭が進んだ時代だった。陳之佛は、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積極的に迎えたと言えよう。

近代になるまで今日で言う「図案 (design)」、「装幀」の概念がなかった中国には、彼が当時の美術工藝の核となる図案を多く紹介し、理論的な代表例としての技法書『図案法 ABC』は、日本と欧米の図案研究に基づきながら、平易的に「省略法」、「添加法」、「模倣法」を具体的な展開例をつけ、独自の方法論を作成された。それは、明治デザインのパイオニアの一人である小室信蔵によって主張された便化法を基礎として、中国の図案教育に再展開したのと考えられる。陳の便化法は中国普通教育における図案教育に影響を与え、中心的な指導法の位置を占めるようになった。『図案法 ABC』は、日本を媒介とした中国の近代デザイン受容を実証できる一つの例と言えよう。

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、陳は、デザイン制作の立場から実践活動を行った。1925 から 1930 年まで、陳は『東方雑誌』の表紙をデザインした。東京美術学校で島田佳矣から中国美術の重要性に関して再三教えられた陳は、日本留学の機会に中国美術を見直しの重要性を再度確認し、独自の民族表現を追求して、日本で学んだ西洋的な図案技術や手法で伝統を現代に繋いだ東洋融合のデザインを作り出すこと実験した。『東方雑誌』の表紙はエジプト、ペルシア、ギリシャなどの文様をモチーフに使い、陳の東西文化融合への積極的に取り組む姿勢であると言える。『東方雑誌』の表紙デザインとは、中国と西洋それぞれの独自の価値と交流、相互補完の結果、より発展した形の東アジア、すなわち東西文化論争で言う「大東方」を視覚化したものと考えられる。

1927 年（民国 16 年）の 1 年間、陳が『小説月報』の表紙デザインを手がけた。「海派」東西が融合し、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」を求めるために、美術性を喚起する「表紙デザイン」を求めたのである。日本を通じて、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。陳は、西洋と日本の新知識の紹介に終わることなく、中国独自のデザインを生み出すことに心を注いでいる。

陳の理論と実践の両面での活動を分析することにより、彼が大正期の日本美術界からどのような具体的に影響を受けたのかを明らかに出来たかと思う。彼が西洋と日本の新知識の紹介に終わることなく、独自のデザインを生み出した過程も明らかに出来たと考える。

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。日本との美術と関係してきた中国は、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「デザイン」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、当時大正日本の美術界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。陳之佛の作品は東洋文化と西洋文化の相互作用が融合されたものであり、中華民国期の異文化交流のひとつの代表例と言っていいだろう。

本研究により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認識されたが、これを契機にさらに研究が進むことを期待したい。

陳之佛略年表（1912~1930 年前後）：

-
- 1912 年 陳之佛は浙江省立甲種工業学の機織科に入学し、
同校の日本人教習菅正雄から図案や意匠法、写真技術を学んだ。
- 1916 年 浙江省立甲種工業を卒業、浙江省立甲種工業学校教員となり、
染織図案、機織法、織物意匠、デッサンなどの講義を担当した。
- 1917 年 陳之佛は菅正雄の指導により『図案講義』を編集した。中国で初の図案に関するはじめての著作と言われる。
**陳之佛は菅正雄との出会いが、「図案」と出会いのきっかけであると言えよう。
その邂逅も、陳が日本に向けさせる契機となったと考えられる。**
-
- 1919 年 陳之佛は東京美術学校工芸図案科に入学。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。
- ・東京美術学校の留学期間で、明治デザインのパイオニアのひとりである図案科主任島田佳矣から最も影響を受けたのである。中国美術の重要性に関して再三教えられた陳は、日本留学の機会に中国美術を見直しの重要性を再度確認した。
 - ・当時の『一般図案法』は、明治から大正初デザイン教育で普及した教科書である、著者の小室信蔵は欧米方法論より自然描写から抽象する「便化法」を理論化した。東京美術学校図案科在学中の陳之佛にも強い影響を与えた。
- 東京美術学校における本格的な「図案」学習は、彼のデザイン受容期と言えよう。**
-
- 1923 年 日本の勉強を終えて、中国で初の創作図案事務所「尚美図案館」を創立した。
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こともできる。
- 1925 年 『東方雑誌』の表紙デザインを手がけた。日本で学んだ西洋的な図案技術や手法で伝統を現代に繋いだ東洋融合のデザインを作り出すことを実験した。
- 1927 年 『小説月報』の表紙デザインを手がけた。独特な個性を持った「上海文化」背景で美術性を喚起する「表紙デザイン」を求め、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。
- 1930 年 『図案法 ABC』を完成させた。陳が日本と欧米の図案研究に基づきながら、独自の方法論をまとめ、中国普通教育における図案教育に影響を与え、中心的な指導法の位置を占めるようになった。
- 1933 年 日本の勉強『文学』、『現代学生』の表紙デザインを手がけた。未来派や、構成主義の影響を受け自分の確立したデザインに留まらず、新しい潮流を学び、
中国独自のデザインを生み出すことに心を注いでいます。
- 1930 年前後、陳之佛は西洋現代美術工芸についての文章を次々と発表し、
**美術教育思想の展開期を歩んで来たと言えり。
積極的なデザイン技法伝播者、陳子佛の姿がみてとれよう。**
-

- 1 日本人教習に関する研究としては、実藤恵秀『中国人日本留学史稿』日華学会、1939年、蔭山雅博「清末における教育近代化過程と日本人教習」（阿部洋編）『日中教育文化交流と摩擦』第一書房、1983年、国立教育研究所『国立教育研究所紀要』115集（お雇い日本人教習の研究—アジアの教育近代化と日本人—）1988年、阿部洋『中国の近代教育と明治日本』龍溪書舎、1990年等参照。
- 2 許江、靳埭強『中国デザイン教育の反省』山東美術出版社、2014、109～112頁
- 3 1910年に創設された「浙江農業教員養成所」と「浙江中等工業学堂」がその後それぞれ「浙江公立農業専門学校」、「浙江公立工業専門学校」に改称された後、1927年に浙江高等学校の跡地で合併し、「国立第三中山大学」となり、1952年「浙江大学」に改称され。その後、浙江農業大学、浙江医科大学の3校と1998年に合併し、現在の浙江大学に改組された。
- 4 陳之佛『図案法ABC』上海世界書局、1930年。
- 5 小室信蔵『一般図案法』丸善、1909年。
- 6 多賀秋五郎著『近代中国教育史資料(清末編)』日本学術振興会、1972年、9頁。
- 7 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。
- 8 「商部奏籌辦芸徒学堂酌擬簡明章程析」『東方雜誌』11期、1906年。
- 9 実藤恵秀『中国人日本留学史』日華学会、1939年。
- 10 朱寿朋『光緒朝東華錄』中華書局、1875～1908年。
- 11 陳啓天『近代中国教育史』台湾中華書局、1979年、43～44頁。
- 12 王嵐「研究論叢」（神戸大学教育学会）第8号、2001年、18頁。
- 13 鶴田武良「清末・民国初期の美術教育」美術研究、1996年。
- 14 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」近現代の日中関係特集2、2017年、77頁。
- 15 李有光、陳修範『陳之佛研究』江蘇美術出版社、1990年、14頁。
- 16 富澤前掲論文78頁。
- 17 阿部洋『中国の近代教育と明治日本』龍溪書舎、2002年、31～34頁
- 18 実藤前掲論文139頁。
- 19 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』デザイン理論、1973年、55頁。
- 20 中村隆文『「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、2000年、3～10頁。
- 21 伊豆裕一『大学教育における伝統工芸とデザイン』、静岡文化芸術大学研究紀要、2018年、78頁。
- 22 東京芸術大学：東京芸術大学工芸
https://www.geidai.ac.jp/department/fine_arts/crafts（参照日 2019. 11）
- 23 東京芸術大学：東京芸術大学デザイン
https://www.geidai.ac.jp/department/fine_arts/design（参照日 2019. 11）
- 24 田中圭子『美術教育の近代化について』美術教育209、2007年、9頁。

-
- 25 藤本陽子「岡倉天心在職中における東京美術学校のカリキュラムとその後-茨城県天心記念五浦美術館所蔵東京美術学校学生制作品について」(茨城県立近代美術館研究紀要 8)、2001、112 頁。
 - 26 林銀雅『陳之佛美術教育思想研究』中国江蘇人民出版社、2018 年、62 頁。
 - 27 島田佳矣『工芸図案法講義』興文社、1911 年
 - 28 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って」大阪大学大学院学術研究科紀要 56、2016 年、144 頁。
 - 29 竹内前掲論文、113 頁。
 - 30 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。
 - 31 緒方前掲論文 656～657 頁を参照のこと。
 - 32 竹内幸絵「雑誌『広告界』におけるタイポグラフィへの注目」デザイン理論 51、2007 年、43 頁。
 - 33 鶴田武良『留日美術学生：近百年来中国絵画史研究 5』東京国立文化財研究所美術部・美術研究部、1997 年、127 頁。
 - 34 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、41 頁。
 - 35 西槇偉『中国文人画家の近代：豊子愷の西洋美術受容と日本』思文閣出版、2005 年、53 頁。
 - 36 陸偉栄『中国の近代美術と日本』大学教育出版、2007 年、49 頁。
 - 37 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」東京大学中国語中国文学研究室紀要、2009 年、16 頁。
 - 38 陸偉栄『中国近代美術史論』明石書店、2010 年、180 頁。
 - 39 林銀雅『陳之佛美術教育思想研究』中国江蘇人民出版社、2018 年、62～63 頁を参照のこと。
 - 40 林前掲書、16 頁。
 - 41 『申報』(影印版)上海書店、1982 年 10 月 1 日を参照のこと。
 - 42 李有光・陳修範『陳之佛研究』江蘇美術出版社、1990 年、2 頁。
 - 43 陳之佛『中学生』第 10 期、開明書店、1930 年、64 頁。
 - 44 陳之佛『図案法 ABC』5 頁。
 - 45 今野咲「芹沢銈介講演記録「図案界の新傾向」について」東北福祉大学芹沢銈介美術工芸館年報、2016、80 頁。
 - 46 瀧精一『藝術雑話』金尾文淵堂、1907 年、4～5 頁。
 - 47 島田佳矣「意匠圖案の明治と大正」『現代の図案工芸』第 75 号、1920 年 8 月、11～12 頁を参照のこと。
 - 48 今野咲前掲論文、83 頁。
 - 49 陳之佛『東方雑誌』東方雑誌第 26 巻第 18 号、1929 年、73～88 頁。
 - 50 緒方康二「日本近代デザイン史ノート：明治以降戦前までのデザイン・インテリア・デザイン教育関係文献」デザイン理論、1988 年、113 頁。
 - 51 宮島久雄『アーティスト・デザイナー杉浦非水の図案法』デザイン理論、1994 年、84 頁。

-
- 52 陳之佛『図案教材』天馬書院、1935 年、1～2 頁を参照のこと。
- 53 緒方康二『明治とデザイン：小室信蔵（1）』デザイン理論、1980 年、3 頁。
- 54 竹内有子「クリストファー・ドレッサーとアート・ボタニー：ゲーテの形態学との比較を中心に」デザイン理論 52 号、2008 年、79～92 頁。
- 55 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って」、114 頁。
- 56 竹内前掲論文、116 頁。
- 57 日野永一「明治期のデザイン技法書」デザイン学研究、1994 年、24～25 頁。
- 58 李・陳前掲書、2 頁。
- 59 陸前掲書、187 頁。
- 60 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、212 頁。
- 61 山内明、佐藤敬二『明治期のデザイン教育：東京高等工業学校工業図案科の場合』デザイン理論、1987 年、38 頁。
- 62 森川登美江・中井政喜訳『二十世紀中国文学図誌』言語文化論集、1999 年、275 頁。
- 63 鄭祖安『百年上海城』上海学林出版社、1999 年、230 頁。
- 64 森川・中井前掲書、271 頁。
- 65 謝黎「チャイナドレスの文化史」青弓社、2010 年 8 月、5 頁。
- 66 陸前掲書、185 頁。
- 67 大野公賀の「民国期における「子愷漫画」の流行：新興都市大衆と豊子愷」東京大学中国語中国文学研究室紀要 8、2005 年、62 頁。
- 68 呂澂『美術西洋史』上海商務印書館、1922 年。
- 69 李・陳前掲書、11 頁。
- 70 今野前掲論文、80 頁。

主要参考文献一覧

- 小室信蔵『一般図按法』丸善、1909 年
- 中村隆文『「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、2000 年
- 川床優『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、2012 年
- 川畑直道『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、2003 年
- 鈴木将久『上海モダニズム』中国文庫、2012 年
- 鶴田武『清末・民国初期の美術教育』東京文化財研究所、1996 年
- 橋爪紳也『モダニズムのニッポン化』角川選書、2006 年
- 西槇偉『中国文人画家の近代：豊子愷の西洋美術受容と日本』思文閣出版、1998 年
- 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
- 黄玉涛『民国時期商業広告研究』廈門大学出版社、2009 年
- 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
- 藤原太一『図案化せる実用文字』大鐙閣、1925 年
- 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』（大阪大学大学院文学研究科紀要）、2013 年
- 陸偉栄『中国の近代美術と日本』大学教育出版、2007 年
- 陸偉栄『中国近代美術史論』明石書店、2010 年
- 陸偉栄『中国の近代美術と日本』大学教育出版、2007 年
- 劉建輝『魔都上海 日本知識人の「近代」体験』ちくま学芸文庫、2010 年
- 李有光、陳修範『陳之佛研究』江蘇美術出版社、1990 年
- 汪向『清国お雇い日本人』朝日新聞社、1991 年
- 呉詠梅・李培徳『図像興商業文化』香港大学出版社、2014 年
- 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,pp.
- 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.