

# 風景山水

## —美術における「純化」表現—

平成 27 年度 博士学位論文

徐 凡 軒

指導教員 [正] 秦 誠

[副] 北田克己

[副] 岡田眞治



## 目次

研究作品.....	3
第一章 序論.....	29
第一節 研究動機と目的.....	30
第二節 研究内容.....	30
第三節 研究方法と範囲.....	32
第二章 中国文化における形と意.....	34
第一節 形象と意象：老子における象.....	34
第二節 象の転換：易における象.....	38
第三節 無象の象：美術における象.....	41
(一) 尚意.....	44
(二) 尚簡.....	44
(三) 尚自然.....	45
第三章 純化表現とその方法論.....	47
第一節 純化の概念.....	47
第二節 純化指標の設定.....	51
(一) 清澄.....	51
(二) 諧調.....	53
(三) 統一.....	54
第三節 純化による風景山水.....	56
第四章 風景山水：純化表現の実践.....	64
第一節 水光シリーズ.....	64
(一) “山” から “水” に至る山水思考.....	64
(二) 水光シリーズの形成.....	66
(三) 作品分析.....	67

第二節 KOMOREBI シリーズ .....	68
(一) “光と影” の思索 .....	68
(二) “光と影” の構成分析 .....	70
(三) KOMOREBI の表現分析 .....	71
第五章 結論 .....	75
註 .....	78
図版 .....	81
参考文献一覧 .....	109
和文要旨 .....	111
英文要旨 .....	112
謝辞 .....	113

## 研究作品





《恍惚 I》、2014年、紙本着彩、P50（116.7×80.3cm）





《恍惚II》、2014年、紙本着彩、P50 (116.7×80.3cm)





《秋水 I》、2014 年、紙本着彩、P50 (80.3×116.7cm)





《秋水II》、2014年、紙本着彩、P50 (80.3×116.7cm)





《春水 I》、2015 年、紙本着彩、P50 (80.3×116.7cm)





《実質ではない本質》、2014年、紙本着彩、P50（116.7×80.3cm）





《春水II》、2015年、紙本着彩、F300 (218.2×291.0cm)





《生息 I》、2015 年、紙本着彩、P50 (80.3×116.7cm)





《生息II》、2015年、紙本着彩、P50 (80.3×116.7cm)





《意象の表徴》、2015年、紙本着彩、P50（80.3×116.7cm）





《空白という外部を抱えた I》、2015年、紙本着彩、F120 (130.3×194.0cm)





《空白という外部を抱えたII》、2015年、紙本着彩、F120（130.3×194.0cm）



## 第一章 序論

中国芸術の美学思惟は道家<sup>1</sup>的思想と密接に結びついている。道家における無為の為（無為而為）、空、二儀の概念は芸術表現の上で「充分な有」と「充分な無」による「無象の象」という表現として求められる。「無為の為」が一種の生活態度を表しているのに対し、「無象の象」はその精神を具現化したものである。

美術における「無象の象」の無象とは完全な無ではなく、かたちを持つ「形象」を通じてかたちの無い「意象」を表すと見られた。このような表現は、玄学家が玄学<sup>2</sup>的議論をするとき、精神的段階にある「無」は、言葉や文字として形象化された「有」を通じて表現されるに相通ずる。これらは西洋の記号学においてシニフィアン(記号表現)、シニフィエ(記号内容)と表現される。しかし、中国美学での形象と意象の間には記号学でのシンフィニアンとシンフィニエほどの明確な壁は存在しない。山水画における皴法や点苔<sup>3</sup>はその一例である。皴法は本来、自然の中にある石壁の紋様や質感、量感を再現するための絵画符号のひとつとして発展した。しかし、時代が進み文人画が盛んになるにつれ、皴法の“自然を再現する”という機能は弱まり、その代わりに一種の文人美学を表す精神符号となっていった。この精神符号は記号としてシニフィアンの機能（自然を表す）だけでなく、同時に皴法そのもの自体はシニフィエ（精神として）でもある。つまり、皴法は自然を再現する—あるいは可行、可望、可游、可居（通過に適するもの、遠望に適するもの、遊覧に適するもの、住居に適するもの<sup>4</sup>）ことを可能にする境地に至る—と共に、その点や線が画面から独立し洗練され、「筆墨精神<sup>5</sup>」という鑑賞の対象にもなっていた。そして詩人は内的な“意”を以て外的な“象”を写し、画家は可視化の“形”を以て形而上の“神（精神）”を表すことになった。中国美術はこの脈絡で、尚意(より意を重んじ)、尚簡(より簡潔に)、尚自然(より自然に)の三つの方向に展開していった。

本論文のテーマである「風景山水—美術における純化表現」とは、中国美学の思惟を継承する一方、台湾の文化的な特徴と個人的な美意識を取り入れた上に生み出された。純化とは思惟において絶えず自己を省み、まじりけを除き、精華のみをとどめ、物事の本質や精神性を引き出す過程である。そしてその要素を清澄、諧調、統一の三つの“美術純化指標”を設定して分析した上、制作にあたる。すなわち、極めて単純な様式と極め

て少ない色彩を用いて同一の対象物を長期に渡って観察し描写することで、造形と寓意の上で精確な表現を追求する。

## 第一節 研究動機と目的

自己の芸術を深く掘り下げるため、筆者は2006年に来日し、日本文化と日本画材を考察して研究した。家族や慣れ親しんだ場と離れ、日本で一人の生活をするようになってから、本を読んだり物事を考えたり、独白の時間が増えた。異文化に対しては、最初の疎外感、不安感から、徐々に理解をするようになっていった。日本文化を習得する過程で、筆者は自分の自然や物事に対する見方が周りの人と微妙に異なっていると気づいた。その相違点は特に芸術行為の具体表現を通して顕著に見て取れる。レフ・トルストイ (Lev Nikolajevich Tolstoj 1828-1910) は「天体運行の法則を観測したからこそ、地球の回転を感じる」という言葉を残している。芸術上の表現を探るためには外的な異文化の追求と模索も一つの道であるが、内的な自国文化の理解と探求も大事なことだと感じる。

異文化同士の比較・分析をしてこそ、両者の異同が判明すると考える。それゆえ、日本での滞在期間中には、文化・芸術に関する書籍を多く読み、日本独特の画材-例えば、各種類の和紙、和膠、岩絵具などを実験することは不可欠である。芸術創作は一種の感性的な行為であって、芸術作品は多くの場合、感受性が説明性を遥かに凌駕する。特に脳内の未整理で断片的な一瞬のひらめきを言葉や文字で具体的に捉えることは容易ではない。それゆえ、本論文では理論の研究と制作の実践を通し、日本文化と照らし合わせながら、自分の育ってきた環境や、当たり前になっていた母国文化を改めて再認識、再理解をする。それに自分に感じたことや思考を理論的に系統づけ、少しずつ美学思索上での問題点を明解にする。“風景山水”の概念をあげ、風景は用、山水は体の視点から山水画の革新を試みる。

## 第二節 研究内容

筆者の台湾芸術大学時の修士論文は「視覚芸術における伝達軌跡の研究 (A study on the signification of visual art communication)」である。内容は主に西洋記号学の観点を用い、視覚芸術の伝達の過程および芸術家とその伝達過程につけられた位置を論

じている。この研究をするにあたり、はじめて芸術の「物」と「記号」との二重性について深く探究、分析をした。

絵画は、物理的な実存 (to exist/existence) と意味的な存在 (being) と両方を持っている。絵画作品の基底層や顔料層など実在する材料は、全て物理的な実存であり、「物」である。水墨画の墨線、点苔や日本画を描くときに使う岩絵具、和紙などは「物」に属する。即ち、「物」とは可視、可流通の特性を持つ。

しかし、絵画が芸術品となるには、単なる物理的な「物」の実存だけでは成り立たない。芸術家が作品を通し、思惟や心境、あるいは芸術に対する観念・批判など感性的な要素を観者に伝達できてこそ成立する。カンディンスキー (Wassily Kandinsky 1866 - 1944) は『青騎士 (Der Blue Reiter)』で「抽象化、あるいは抽象的な形式 (線、面、点など) が実は非常に重要ではない、大事なのは内面的な共鳴、そのいのち。写実主義も同じ、その物自体や外観ではなく、最も大切なものはその内面的な共鳴、そのいのちである。』と述べた。それゆえ、絵画の性質は物としてはもちろん、同時に“あるもの”を象徴するかたちでもある。言い換えるならば、絵の中の点、線、面、また具象や抽象的なかたちは、ただ一種の物質的な要素であるだけではなく、芸術家の内面的な感情 (シニフィエ) の記号表現 (シニフィアン) でもある。即ち、画の表現は“記号の物性存在”と見られる。

東洋の絵画、特に中国の水墨画は高度に記号化をされた視覚芸術の産物である。中国美術史の発展を概観すると、形式、題材、材料に関わらず、すべてが複雑なものから単純な表現に進行する。山水画の発展を例として挙げる。魏晋南北朝から隋に至り、玄学の宇宙観は勃興したため、「形神論」(被写体の造形美と精神性との論証) や「以形写神」(対象の形態を写して精神性を引き出す) の観念が唱えられ、山水画も「伝神 (精神を伝える)」や「暢神 (精神を暢達する)」の目的を追求した。唐代には、儒、道、釈の思想は共に発達し、水墨 (単色) の表現が台頭した。水墨山水は金碧山水と共に輝いて、太平の盛世を謳えた。五代と宋の時期は、理学 (宇宙の本体とその現象) が発展したため、形而上学が一躍主流となった。画家は山水画を一つ的手段として、天地に存在する「理」と「真」を探究した。そして、元、明、清初には、文人画が盛んだ。山水画は徐々に写意的になり、筆遣いも奔放にして簡略化した。

要するに、山水画のモチーフはその発展変化に従って少しずつ単純化、概念化され、気韻を重視し、形似を軽視する傾向にある。それ故に、時代が進むにつれ中国美術の中で文人画、或は写意画というジャンルが発展していった。

審美的感覚の特徴は感性的且つ直観的に対象をとらえ、またその美感の直覚能力は後天的な学習と経験の積み重ねで身につくもので、生まれつきのものではない。それゆえ、[図1]近代山水画の巨匠、黄賓虹(1865-1955)の作品の評価は評論家の内でいくら高くても、一般人には殆んど黒いかたまりにしか見えない。また、西洋美学の基礎を学んでいたとしても、中国美学の概念と歴史についての知識がないと、[図2]朱耷(八大山人、約1626-1705)作品の簡潔な造形と背景に流れる“国破れて家亡び”の悲劇的美学を理解できないだろう。美術を形態として生み出すにあたって、文化的背景と切り離す事は不可能である。それゆえ、本論文では中国文化の中の「形」と「意」の概念をはじめ、老子の『道德経』と『易伝』における「象」の変化を分析した上で、中国美術における「写意」が発展してきた過程を探究する。そしてこの伝統的な「写意」から、美術の「純化」の概念に転換し、具体的な分析や実験を通して己の“美術の純化表現”を確立する。そして各章研究の重点はつぎの通り：

第一章：序論。主に研究動機、研究方法の説明と論文構成の設定。

第二章：中国の文化史と美学の文献整理と分析した上で、「象」の概念の生成と転換を美術「純化」に至る道を探る。

第三章：純化表現の概念について論じる。そして純化指標の設定を立ち上げ、“風景山水”の制作概念を導く。

第四章：“風景山水”実践とその作品の内容分析。

第五章：結論。現段階の成果と今後の方向。

### 第三節 研究方法と範囲

#### 文献資料の分析

歴史の資料と記録を調査し、客観的に分析する。本研究は中国美学思想の発展や美術史の流れなど歴史的、文化的な側面から論じる。また、過去の史料や文化の成因を対照

することで、美術の風格や美意識をより客観的に観察し、美術発展の中における自分の位置を考える。

#### 純化指標設定

純化指標の設定は、自分自身の思考をより系統的に明確にするためのものである。そしてこの指標の基準は、作品の分析や制作の実践の根拠ともなる。

i 清澄：材料、空間、描写物を単純化し、最低限の要素を最大限にすること。

ii 諧調：形、色彩感覚の調和である。

iii 統一：効果、造形、表現技法などの統整である。

#### 純化表現実験と実践

実技系論文は理論を実践に移さないと意味がない。それゆえ、理論の構築と共に多くの実験と試行錯誤が必要である。

本論文の全体的なプロセスと研究の流れは [図3]、[図4] の通りである。

## 第二章 中国文化における形と意

芸術表現は一つの民族や国家の文化思想が具体的に反映される手段である。台湾は中国と台湾海峡を挟んでいるが、漢民族を主体としているため中原<sup>7</sup>文化が様々な分野、特に書画、中国音楽、京劇など伝統芸術のジャンルに吸収・継承されてきた。それにしても伝統芸術を鑑賞することは、個人の美学教育や文化素養（素質、教養）の度合いと深く関わる。例えば書画芸術で表現される対象物はすべて視覚的に美しいとは限らない。これは不諧調の旋律が混じる中国音楽の世界においても言える。醜く見えたり、不快に聞こえたりすることは人を戸惑わせるが、一方で、深い本質をついた“何か”を心の底に感じさせる。その深い何かはそう簡単に説明できないため、「有味道（味がある）」と称される。中国の芸術は特にこの“味がある”という感覚を重視しているが、いったい“味がある”とはどのような感覚かと問われるとあまりにも曖昧で理解しづらい。その原因は、“味がある”という感覚はもはや審美的直感から離れ、ロジック的思考の領域に属するからである。それゆえ我々は審美的感覚を通して、ロジック的思考を引き起こすことができる。一方、ロジック的思考は深い鑑賞の基礎とも言える。審美と思考は不断な循環関係にあり、その過程は筆者が指摘した後天的な美学教育と文化素養の積み重ねによるものである。そのため、自分の創作の道筋や美学の価値観を論述するには、まず中国文化の発展について探ることが必要となる。

中国絵画は古くから儒家や道家、釈家（佛教）の思想と緊密な繋がりがあり、なおかつそれぞれがひとつの系統として成立してきた。しかしそれらの間に明確な壁はなく、互いに浸透し、影響し合っている。その中でも老子<sup>8</sup>の学説が水墨山水画に最も深く影響を与えており、筆者の創作における思惟の発展に啓発的に作用している。本章では「象」の探究を中心とし、『道德経』から『易<sup>9</sup>』渡って三国時代王弼<sup>10</sup>至るまでの「象」の概念の転換や、尚意、尚簡、尚自然という文化が発展してきた要因を分析する。

### 第一節 形象と意象：老子における象

絵画は一種の表現の手段であり「形象」や「意象」の問題と切り離す事は出来ない。形象あるいは意象のどちらにも根底に「象」の存在がある。日本の『大辞泉』における「象」の解釈は物の形、目に見えるすがた、となっている。そして、諸橋轍次著『大

漢和辞典』によるならば、ぞう・ぞうげ・ありさま・ようす・形象・にすがた・しるし・きざし・あらわれ・うらから・日月星・こよみ・のり・かたどる・にせる・ならう・たぐえる・のつとる・門闕・楽の名・武舞の名・酒樽の名・通訳官・たくみ・つくる・とちの木・易経の大象小象・人名・姓と、じつに様々な意義を含んでいる。また康熙字典<sup>11</sup>の「象」の項目中の重要な条目を以下に挙げる：

『易・繫辭』在天成象。『疏』謂懸象日月星辰也。『禮・樂記・註』象，光耀也。『易・繫辭』象也者，像此者也。『疏』言象此物之形狀也。『周禮・春官・大卜』以邦事作龜之八命，二曰象。『註』謂災變雲物如衆赤鳥之屬，有所象似。『前漢・王莽傳』白燁象平。『註』象，形也。萬物無不成形于西方。『註』象，法也。

つまり中国哲学や美学において「象」は重要な範疇を担っている。「象」とは可視的な「形象」であり、内面的な「意象」でもある。

「象」という概念を最初に使用したのは老子の学説である。老子の『道德経』の中で「象」は「氣」や「道（タオ）」との緊密な繋がりを持っている。「道」の内容は広く複雑であり、後人が発展させてきたタオイズムの説も多岐にわたるため、本文中では『道德経』の中の「道」と「象」の関係についてのみ簡潔に説明する。

まず「道」についての表現としては、老子いわく：

道可道、非常道。名可名、非常名。無名天地之始。有名萬物之母。故常無欲以 觀其妙、常有欲以觀其徼。此兩者同出而異名、同謂之玄。玄之又玄、衆妙之門。

（道の道とすべきは、常の道にあらず。名の名とすべきは、常の名にあらず。無は天地の始に名づけ、有は万物の母に名づく。故に常に無はもってその妙をしめ観さんと

ほっ欲し、常に有をもってそのきょう徼を観さんと欲す。この両者は同出にして名を異にす。

同じくこれをげん い玄と謂う。玄のまた玄は、衆妙の門なり。）（『道德経』第一章<sup>12</sup>）

「道可道、非常道」の一文字目と三文字目の「道」は玄学の「道（タオ）」である。これはある種の秩序を指す。二文字目の「道」は動詞であり、解釈や説明の意味である。

つまり老子『道徳経』の冒頭で、「道（タウ）タオ」は時間や空間と共に形態も刻々と変化する一種の秩序であるという前編の大意を表している。そのため、単一の定義で解釈することは不可能である。それは宇宙の生成と同じで、天地創造以前はすべて「無」の状態であったが、宇宙万物はその「無」の状態から少しずつ生成して「有」となった。

「有」と「無」は一見完全に対立し、二つの違う状態として成り立っているが、実際には「無」があるからこそ「有」の存在を感じ、「有」があつてこそ、「無」の意味が実感できる。それは我々が常に持っているものをあまり意識せず、いったんそのものを失ってしまったから、そのものの大切さや持っていた時の喜びが急に解かることと同じである。つまり「有」と「無」は互いに補い合い、相生相成（老子語、共に生成するようす）の状態と言える。宇宙万物は、“有無の間”の変動の中で秩序の平衡を保ち、その平衡の状態が、老子の「道」である。

また、「道常無為而無不為」（道は常に無<sup>むい</sup>為にしてなさざるなし）（『道徳経』第三十七章）の「無為」（do nothing）は文字通り“何もしない”という意味であるが、もう少し詳しく述べると“一見何もしていない（ように見える）行為”のことである。さらにいえば、“一見無意味な事をしているように見えるが実は重要な行為”である。これに対して「無不為」（not do nothing）とは“為さざるなし”、つまり“する”という意味である。しかしこの「無不為」とは“する”としても何かの目的の痕跡を残さずに行われる自然の流れの行為である。「無為」と「無不為」は表裏一体である。簡単にいえば「無為」は内的で、自分自身の修養であり、「無不為」はこの自分自身の修養を外的に表す行為である。「無為」とは“真の無”ではなく、ある非実体的な存在の“真の有”である。「無不為」とは“有”でありながら、“無心”のもとの自然の行いである。つまり“道”は鴨の水掻きと同じだと言える。水面上は見ると平和で静かに見えるが、水面下は絶え間なく進行している。その点は理解すれば、「為無為、事無事、味無味」（無為を為し、無事を事とし、無味を味わう）（『道徳経』第六十三章）の真意を味わえる。

「道」は宇宙の最高位にある法則と認識され、具体的な形を超えた存在である一方で、西洋哲学において世界の規律を支配する「ロゴス」の理性的で抽象的な概念にも異なり、感性的な経験形態を経由して表すことができる。つまり、「道」はある感性的な形態の具体化を経由して、理性的な抽象概念を表す。例えば「一葉知秋」という言葉にあるよう

に、一枚の葉が落ちたのを見て、抽象的な意味の“秋”がきたことに気づく。或は時計の振り子の動きを見て、時間の流れを感じるのと同じ道理である。しかし、その感性的な形態は葉の変化と同じ固定した形がなく、「恍惚」（老子語。無状の状、無物の象）ではっきりと捉えられない。老子は、次のように述べた。

道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信。

（道の物たる、ただ恍ただ惚。惚たり恍たり、その中に象あり。恍たり惚たり、その中に物あり。窈たり冥たり、その中に精あり。その精甚だ真、その中に信あり）  
（『道德経』第二十一章）

つまり抽象概念の「道」は、感性的な形態の「象」と「物」を通じて表す。「象」と「物」は同じ階層の概念であるが、その区別は「物」は“存在”の属性を指し、その“存在”が現れた様子や形態が「象」と呼ばれる。「物」には大抵「象」があるが、「道」の「象」は一般的な物象ではなく、一種の「無状の状、無物の象」（形のない形、姿のない姿）とも言え、いわゆる「大象無形」（大象は無形なり）である。

上に述べた「一葉知秋」を例として、「秋」は老子思想の「道」、「葉」には老子思想の「象」を当てはめてみる。秋は四季の一つであり、目に見えず手で触ることができない形而上の概念であるが、確かな“存在”（老子の思想いわば「物」）でもある。秋は具体的に葉が枯れて落ちていくのが目に見える「象」で表現される。このような「一葉知秋」は秋の概念の全貌ではなく、例えば候鳥（渡り鳥）の移動や木の実の成熟などにも秋を感じられる。それは「秋」は自然の一つの秩序で「道」であり、葉の変化など「象」はその「道」の担い手としての一つの姿でしかない。

つまり老子は「象」を哲学的な範疇にまで上げ、規定された明確な「形」（形式）を超えた上に、宇宙生成の本体の「道」と緊密に結びつけた。それゆえ、「象」はある姿に現れることができ、しかも直観で観察できる。しかし一方で、恍惚の特徴を持ち直接に把握できない存在でもある。いわば「形象」と「意象」の二重性を持つ存在物である。

## 第二節 象の転換：易における象

第一節で述べたことをまとめると、老子あるいは玄学の中の「道」は思惟や弁証の「道」である。よってこの「道」から生まれた「象」は直接に芸術の表現形式の「象」と入れ替わることは出来ない。老子の“恍惚の象”は『易伝』を媒介し“人為の象”になり、さらに宗炳の「澄懷味象」（心を澄まして形を味わう）の論述を経て“芸術の象”に転換した。

『易伝』は中国古代の哲学理論の著作であり、一般的には三国時代から秦漢時代の間にかかれたとされている。『易伝』の内容は主に『易経』の増補や解釈の論文集である。『易経』は、もともとおみくじのような断片的な占いの言葉であり、作成時代については諸説あった。しかし書かれた文字の稀さと難解さから見れば、少なくとも春秋時代前に書かれたと思われるが、具体的な年代は未だ立証できない。それと比べ、『易伝』の文字や内容は明らかに分りやすい。『易伝』の学説の元は老荘思想であり、黄老学派の後学の手によって完成したと考えられる。周易思想は老子の哲学思想の重要な元でありながら、老子思想も『易伝』の論述に深い影響を与えている。「象」はその変遷の中において最初から最後まで老子の与えた二重性を保ってきた。

『易伝』の“象”の説明をする前に、『易経』の基礎知識について把握しないと行けない。『易経』は儒教の五経の中の最初の書で、中国の思想と文化の中枢をなすものである。この書は何千年ものあいだ中国において最高の権威を保ってきた。著名な中国学者、リチャード・ウィルヘルム(Richard Wilhelm 1873-1930)はつぎのような言葉で彼の訳した『易経』の序論を記している。

中国語で『易経』とよばれる『変易の書』が、世界でもっとも重要な本のひとつであることはまちがいない。その起源は神話時代にさかのぼり、現代にいたるまで中国のもっとも秀れた学者たちの注目をあびてきた。中国の三千年にもわたる文化史上重要なものは、そのほとんどすべてがこの本からインスピレーションを受けたか、あるいはその解釈に影響を与えたかのどちらかである。何千年かの間に煮詰められてきた知恵によって『易経』がつくられたと言っても過言ではないであろう。<sup>13</sup>

つまり、『易経』は何千年ものあいだに有機的にできあがったもので、中国思想の重要な時期から発した考えがいくつもの層となって成りたっている。『易』では、自然と人生

を支配するもと“天の象”を、天、沢、火、雷、風、水、山、地という八つの要素に帰納する。この八つの要素に、各別につきの文字があてられた。

天 = 乾 (けん)	風 = 巽 (そん)
沢 = 兌 (だ)	水 = 坎 (かん)
火 = 離 (り)	山 = 艮 (ごん)
雷 = 震 (しん)	地 = 坤 (こん)

さらに、八つの要素にそれぞれ形が象徴として与えられ、**—**陽**— —**陰とが記号として使われる。この八つの要素は、それぞれつぎのように「象」と呼ばれ、八卦が出来上がる。

 天 = 乾	 風 = 巽
 沢 = 兌	 水 = 坎
 火 = 離	 山 = 艮
 雷 = 震	 地 = 坤

老子の「象」は「道」が現実に見れた姿や形態であり、「象」と「道」とは一体であるのに対し、『易経』での「象」は「八卦の卦画を様々な物象に見立てること<sup>14</sup>」として理解されている。つまり、人為的な“卦の象”であり、その指し示す対象（天の象）とは分離された独立の個体である。『易伝』はその概念を継いで、さらに易の象の論述を通して人造の象と自然に表れた物象と巧妙に連結した。

『易伝・繫辞伝』（下伝第三章）：「是故易者、象也。象也者、像也。」（この故に易とは象なり。象なるものは、<sup>しょう</sup>像なり）易の卦とは象（象徴）である。象というのは像一物にかたどる意味である。また、『周易正義<sup>15</sup>』孔穎達（574-648）疏で曰く：「易卦者、寫萬物之形象、故易者象也。象也者像也、謂卦為萬物象者、法像萬物、猶若乾卦之象法像

于天也。」要するに「象」は身の回り、或は各諸物から得られる「卦象」であり、占いで人事の吉凶を示すことである。もう少し詳しく説明すると、宇宙の変化や人間の吉凶など“天の象”は常に変動的で固定されず「無状の状、無物の象」(形のない形、姿のない姿)であり、直接見ることができないため、“天の象”の特徴を陰陽の記号に置き替えて“卦の象”を作成した。つまり『易』の中の「象」は“天の象”を模倣して表した「卦象」であり、具象の形象を用いて抽象の事理を表現する方法である。それであればこそ、「象」は哲学的概念から人為的な領域に至った。

後漢の末から魏晋南北朝時代にかけては、陰陽五行思想と道家思想との転換期である。この時にあたって魏の学者王弼は『易』の注釈を書き、漢代孟喜<sup>16</sup>に始まる象数易<sup>17</sup>と対決した。王弼は『道德経』を研究し、老子哲学をもって象数一掃の思想的根拠とした。王弼の象数一掃は「得意忘象」(意を得て象を忘る)という根本原則によって展開せられるが、王弼は「意」と「象」との関係に、老子哲学における無と有との関係を適用し、さらにこの理を發揮するに、本体と現象との関係を規定する体用論をもってし、そこから象数を第二義的なものと断じ、根源的な「意」に到達することをもって易理把握の第一要諦としたのである。象数易の根本理念が陰陽消長観であるのに対し、王弼易の根本理念は陰陽を統一した無にあり、無が有に転換する体用論をもって象数易と対決したのである<sup>18</sup>。

『易伝・繫辞伝』(上傳第五章)の中には「一陰一陽之謂道」(一陰一陽あれば道になる)とあり、この“一”は循環する作用を表し、「道生一、一生二、二生三、三生萬物」(道は一を生じ、一は二を生じ、二は三を生じ、三は万物を生ず)(『道德経』第四十二章)の中の“一”と通ずると考えられる。つまり、単に陰と陽があるだけでは円満な個体にはなれない。陰陽の調和と循環があつて「道」という内的な意味が体現できる。そして人為的な「象」を通して「道」の内的な精神性を表すことができるのである。この過程を演繹した「八卦」はその後に[図5]のような「陰陽五行」の説へ発展し完成した。中国美学の宇宙観の多くがこの陰陽五行の説を基盤に成り立ち、陰陽五行説は芸術の方向性の指標としても作用した。

### 第三節 無象の象：美術における象

陰陽五行の変化と「神無方、易無体」（神は方なくして易は体なし）（『易伝・繫辭伝』上伝第四章）の思惟が老子の自然的な“天の象”を人為的な“卦の象”に導いて、「卦象」に通して天地宇宙の運行の法則を示す。つまり、「象」を用いて「意」を示す、「以象得意」ことである。孔子曰く：「書不尽言、言不尽意。」（書は言を尽くさず、言は意を尽くさず）また、「聖人立象以盡意。」（聖人は象を立てて以て意を尽くす）つまり書物は言いたいことを書き尽くしていないし、言葉は意志を伝えきれないので、聖人は卦の象を立てて心のすべてを表す。文字や言語の伝達には必ず局限性と規定性がある。卦の象がこれらの制限を超えた理由は、「卦象」は内的に恒久不変であり、外的に千變万化であるからだ。変幻自在しながら、一定の道にたどり着けるのである。この特徴は老子が与えた「象」の二重性と一致した。

「卦象」の変化は天地運行の法則と一致するからこそ、「明象得意」（象を経て意に至る）ことができる。王弼は『周易略例・明象』の中で、「言」（文字と言語）、「象」、「意」の関係と分析をつぎのように述べた。そして「得意忘象」（象を忘る者は、乃ち意を得る者なり）という結論を提示している：

夫象者出意者也。言者明象者也。盡意莫若象、盡象莫若言。言生於象、故可尋言以觀象。象生於意、故可尋象以觀意。意以象盡、象以言著。故言者所以明象。得象而忘言。象者所以存意。得意而忘象。猶蹄者所以在兔。得兔而忘蹄。筌者所以在魚。得魚而忘筌也。然則、言者象之蹄也、象者意之筌也。是故存言者、非得象者也。存象者、非得意者也。象生於意而存象焉、則所存者乃非其象也。言生於象而存言焉、則所存者乃非其言也。然則忘象者乃得意者也。忘言者乃得象者也。得意在忘象、得象在忘言。故立象以盡意、而象可忘也。重畫以盡情、而畫可忘也。

（夫れ象とは、意を出だす者なり。言とは、象を明らむるものなり。意を尽くすは象に若く莫く、象を尽くすは言に若く莫く。言は象に於て生じ、故に言を尋めで以て象を觀ずるべし。象は意に於て生じ、故に象を尋めで以て意を觀ずるべし。意は象を以て尽き、象は言を以て著<sup>あら</sup>る。故に言とは象を明らむる所以<sup>ゆえん</sup>なり。意を得る而して言を忘る。象とは意を存する所以なり。意を得る而して象を忘る。蹄<sup>てい</sup>は兔に在

る所以なり。兔を得て蹄を忘る。筌<sup>せん</sup>は魚に在る所以なり。魚を得て筌を忘るごとし。然れば即ち、言とは象の蹄なり、象とは意の筌なり。是の故に言を存するとは、象を得る者に非ざるなり。象を存するとは、意を得る者に非ざるなり。象は意に於て生じ而して象を存し、即ち所存するものは其の象に非ず。言は象に於て生じ而して言を存し、即ち所存するもの其の言に非ず。然れば象を忘る者は、即ち意を得る者となり。言を忘る者は、即ち象を得る者となり。象を忘れれば意を得る。言を忘れれば象を得る。故に象を立てて以て意を尽くし、而して象は忘る可きなり。画を重ねて以て情を尽くし、而して画は忘る可きなり) (王弼『周易略例・明象』)

王弼は先ず『繫辭・上傳』第十二章の議論を踏まえて「象」が「意」を尽すことを述べ、さらに「言」が「象」を尽すことを主張している。つまり、「言」から「象」を経て「意」に至る可能性が提示される。さらに、『莊子』外物篇の「得意忘言」の思想を利用して、「言」から「意」にまで至るための必須条件として「忘言」と「忘象」とを提示している。王弼は、手段に拘泥するものは目的を得るものではなく、手段は目的のためのものであり、手段を手段たらしめているものは手段自体ではないと考えた。つまり目的を得るは手段を忘れるにありと断ずる。この「得象忘言」と「得意忘象」の考えは中国美学の理論基礎の根拠になり、そして老荘思想の「無為の為」と結びつき、美術において「無象の象」という表現の形式を発展させてきた。「無為而無不為」のような弁証と同じ、「無象の象」の意味は「無象」而も「無不象」である。言い換えると、世の中のモノはそれなりの象<sup>すがた</sup>が与えられていたが、その象は固定的な形に限らない。たとえば人には生老病死があり、一時期の象で一人の人間としてのすべて表現することには不可能だろう。それゆえ、形より人の精神面を表すのが大事と考える。

王弼と何晏が玄学の創始者である。『道德経』、『莊子』、『周易』は三玄と呼ばれ、これをもとにした学問は玄学と呼ばれる。魏晋南北朝時期は玄学の思想が盛んで、その影響で、「気韻」が審美の重要な標準となった。さらに南齊謝赫(生没年不詳)は『古画品録』で「気韻生動」(迫真的な気品を感じ取る)を画の六法—気韻生動、骨法用筆(明確な描線で対象を的確にあらわすこと)、応物象形(対象の形体を的確にあらわすこと)、随類賦彩(対象の色彩を的確にあらわすこと)、經營位置(置画面の構成)、伝移模写(古画

を模写すること) -の首位に付け、以降の画家や評論家、専門家らもこの画論を参考にし  
て発展させた。謝赫が論じた「氣韻生動」は画に表現された対象の生命、精神の意であ  
り、真に生きているように描かれているということを意味する。そして本物のように描  
くこと、対象の気質や性格が描き出されていることを賛美している<sup>19</sup>。つまり謝赫の言  
う「氣韻生動」とは、対象の形態を忠実に写すための一つ的手段に過ぎないと考えられ  
る。

「氣韻」は中国美学系統の一つの重要な基礎とされ、その趣旨と内容は時間と共に少  
しずつ拡充し、変化した。唐代の張彦遠（生歿年不詳）が著した『歴代名画記』では謝  
赫の《画の六法》を取り上げ、そしてその当時の美術発展についての観察を踏まえ、謝  
赫とは異なる見解を示した。張彦遠曰く：

古之畫或能移其形似而尚其骨氣，以形似之外求其畫、此難可與俗人道也、今之畫縱  
得形似而氣韻不生、以氣韻求其畫、則形似在其間矣。

（古の画は或ひはよくその形似を移してその骨気を尚ぶ。形似の外を以てその画を  
求むれば。此れ俗人と道ふべきこと難し。今の画は縦ひ形似を得るも氣韻生ぜず。  
氣韻を以てその画に求むれば、すなわち形似はその間に在り<sup>20</sup>）

彼はその当時の絵画は技術面が高いけれども、氣韻が生きていないと指摘した。言い換  
えると、優れた作品の条件は「徳（品行、道徳）」と「芸（芸能）」との兼ね合いである。  
それで絵画は現実の模倣や再現の次元から脱して、対象者の神韻や性格を引き出す一つ  
の方式であると述べた。いわゆる「以形取神」である。この観点の提示は、魏晋南北朝  
時期以来「品第」を目的として画家の芸術の優劣を論じる気風が徐々に衰退し、内面の  
「人格・氣韻」を重んじるという新しい評価の基準を形作るきっかけとなった。

張彦遠が『歴代名画記』において強調した人格と氣韻の追求は、宋時代に至っても影  
響力を発揮した。北宋の郭若虚（生歿年不詳）は『図画見聞志』で「氣韻非師」の観点  
を提示した。彼は「人品既已高矣、氣韻不得不高、氣韻既已高矣、生動不得不至」（人  
品既に已に高ければ、氣韻高からざるを得ず。氣韻既に已に高ければ、生動至らざるを得  
ず<sup>21</sup>）と述べ、精神と人格の教養は制作の最も必要な条件で、作品の格調は作家の生ま

れつきの素質で決まり、「気韻」は人品で養成され、技法のように後天的に習得ができない。

これを以って「気韻」は画家自身、或は作品にとっても内容と意義が大きく変化した。人の「人格」、「気質」など内面を重視する美学概念は、後世の絵画の品評の最も重要な標準となっただけではなく、「院体画」から「文人画」に向かう有力な理論的根拠にもなった。そして、この概念に基づき、中国美術は三つの重要な特徴に辿り着いた。尚意（より意を重んじ）、尚簡（より簡潔に）、尚自然（より自然に）である。

### （一）尚意

中国の絵画や書道も古くから「意在筆先（筆をおろす前に意を練る）」の重要性を強調していた。例えば、唐の張彦遠は『歴代名画記』で呉道玄（685-758）の画について「守其神、專其一、合造化之功、假吳生之筆、向所謂意存筆先、畫盡意在也」（其の神を守り、其の一を専らにし、造化の功と合し、吳生の筆を仮る。向に所謂意は筆先に存し、画尽きて意在るものなり）と述べた。その後、蘇軾（1037-1101）は「論画以形似、見與兒童隣」（画を論ずるに形似をもってするは、見兒童と隣る）を語った。いわゆる「写意」、「伝神」論の展開であった。画院<sup>22</sup>画家による精密な写実画に対して、蘇軾は「士人畫」という枠組みを明確に打ち出し、「形似」よりも「寫意」と「伝神」を重視する持論を展開した。

### （二）尚簡

「簡」については、唐時代の書家・書論家張懷瓘（生没年不詳）が書いた『書断』には「深識書者、惟觀神彩、不見字形。（中略）文則數言乃成其意、書則一字乃見其心、可謂簡易之道。」（深く書を識る者は、惟だ神彩を觀て、字形を見ず。（中略）。文は數言で意を成り立ち、書は一文字で心を見いだす。所謂簡易の道）とあり、次いで張彦遠が著した『歴代名画記』にも「是故運墨而五色具、謂之得意。意在五色、則物象乖矣。夫畫特忌形貌彩章、歷歷具足、甚謹甚細、而外露巧密。所以不患不了、而患于了。既知其了、亦何必了、此非不了也。若不識其了、是真不了也。」（是の故に墨を運らして五色は具わる。これを得意と謂う。意、五色にあれば即ち物象は乖す。それ物を画くには特に

形貌・采章<sup>さいしょう</sup>の歴々として具足し、甚だ謹しみ甚だ細かく、而して外は巧密<sup>あら</sup>を露わすを忌む。所以<sup>ゆえ</sup>に了らざる患えず、了れるを患う。既に其の了れるを知らば、亦に何ぞ必ずしも了らん。これ了らざるには非ざるなり。若し其の了るを識らざれば、是れ真に了らざるなり<sup>23)</sup>とある。つまり、中国美術の中の「簡」とは「簡単」ではなく、「平淡天真<sup>24)</sup>」や「跡簡意澹」（跡は簡潔、意は淡然のようす）のような「簡潔」である。

### (三) 尚自然

中国書画の極致は「返璞歸真」（真と質朴な境地に帰る）と言っても過言ではないだろう。つまり「尚意」、「尚簡」の最終的な目的は「真」により一步近づくことである。

西洋美学において、「真」（真実、真理）は客観的な認知である。その基調は古代ギリシア・ローマ時代から定められていた。ギリシアの自然哲学者たちの多くは、「美あるいはそれに相当するものを全く客観的で絶対的なものとしてとらえている」<sup>25)</sup>。つまり「真」は内面的な表現ではなく、客観的な存在と認識されていた。プラトン（427 B. C. -349 B. C.）はこの信念をさらに推し進めて、「芸術模倣説」を作り出した。

もちろん、美学の思索は時代とともに変わる。プラトン以後の美学ないし芸術論の多くは、プラトンによる「芸術模倣説」から救い出すことを努力している。しかし変わったのは「真」の中身-目の前に存在する真実、信仰としての真実、実在と想定された真実など-だけ、芸術が「真理」あるいは「真実」を模倣するという点においては、プラトンの枠組みから出ていなかった。芸術と真理は、一貫して西洋美術史に徹する命題である。

中国美術は西洋美術と同じく、古くから「真」を求めているが、「真」の内容は全く別物であった。後漢許慎（58-147頃）の『説文解字』では「真」の項目に「僊人変形而登天也（仙人が形を変え天に登る）」と記載され、清代段玉裁（1735-1815）は『説文解字注』に「僊人変形而登天也。此真之本義也。經典但言誠実。無言真実者。諸子百家乃有真字耳。然其字古矣。古文作𠄎。…。引伸爲真誠。」（仙人が形を変え天に登る。此れは真の本義である。従来の經典は但に誠実を言い、真実には言わず。諸子百家に至り、真の字やと有りとなった。然し其の字は由来古い。古文は𠄎に作る。…。派生した意味は真誠である。）と説明した。つまり元々「真」の意味は客観的な「真実」ではなく、内面的な「誠実」、あるいは「誠意」であった。

「真」の認識は中国美術の中の「自然」に対する態度を具体的に表す。それは自然的に自然と接する「自然観」である。要するに、「自然」は天地万物であり、生成変化であり、一種の態度でもある。それゆえに、水墨画家が絵を制作する際、自分の心と感情に従い、派手な色や複雑な痕跡をせず、天地間の森羅万象に隠された「真」を追求することが一番の要務であった。

### 第三章 純化表現とその方法論

前章で述べたように中国美術は「尚意」、「尚簡」、「尚自然」の方向に展開した。中国美術史は繁より簡へと発展し、ついに「写意画」という特殊な表現様式が生まれた。その文化背景を理解した上で、本章は“美術の純化表現”について論じる。

第一節は「純化」の成因と概念について説明し、「純化」の核心と深く関わる「写意」と「写意画」との異同を論ずる。第二節は、「純化」の概念に基づいて内容、形式、色彩など“美術の純化表現”について「清澄」、「諧調」、「統一」の三つの純化指標を設定して分析する。そして先行作例を挙げ、純化の要素を引証する。第三節は前二節の論点を踏まえて「風景山水」という構想を提示し、実践と論証をする。

#### 第一節 純化の概念

技法の表現から見ると、中国絵画は主に「工筆画」と「写意画」と二つの系統に分けられる。工筆画の成立年代は相当早く、中国湖南省長沙市で出土した馬王堆漢墓（約紀元前2世紀）に含まれた帛画[図6]は現存する、最も古い典型的な工筆重彩画と見られる。それに対して、写意画は唐代の王維（字は摩詰、699-761）が創立したと伝えられる。その後、宋元時代は文人思想が盛んになり、写意画は自由奔放な筆墨技法が文人の審美眼に合ったため、多いに発展した。そして、文人が中心となって発展して来た文人画はその後の中国美術の発展にも大きく影響を与えた。

単に絵画制作の行程からいえば、工筆画は「勾勒法」と「勾填法」と「没骨法」との三つの描法に分けられる。「勾填法」は、[図7]のように筆先を使って濃墨で対象の形態を輪郭線で描き、最後に色彩をおくことである。李公麟《五馬図》[図8]のように輪郭線を描くだけで、彩色せず、局部に薄墨で明暗を隈取りすることを「白描法」と呼ぶ。

「勾勒法」は「勾填法」と同じ、まず輪郭の線を引いて、墨線の内側に彩色をする [図9]。異なるのは、彩色を完成した後、またもう一度全体的に墨線で、輪郭線を強調する（「勾勒法」の「勒」）。「勾填法」にはその行程はない。その二つの技法は東晋時代から普及した。

「没骨法」とは墨の輪郭線を省略し、直接色や墨の濃淡、或は墨と色を両方使って、対象の形態を描く技法である。山水と花鳥はこの技法で表現できる。山水の没骨法は中

国南朝梁の張僧繇（約 500-550）が創立したと伝えられ、現存の《雪山紅樹図》[図 10] は「僧繇」の落款が書いてあるが、明代のものと見られる。花鳥の没骨法は伝五代の花鳥画家徐熙（886-975）が始め、孫（一説には子）の徐崇嗣（生没年不詳）がその墨を主として淡彩をほどこす要素を発展させ完成させた [図 11、12]。大抵、「工筆画」は色使いが多様で、表現も繊細な描写が多い。

それに対して「写意画」は、おおむね墨が主役、色が脇役で、筆墨（用筆・用墨）を使い、リズム感と精神性を強調する画法である。一般的に言えば、写意画は下図を作らないで描くことになる。たとえ下図の制作をするとしても、大抵焼いた柳枝や手の爪、或は清水で描くものを配置する位置を少し決めるだけである。細かく草稿をしないため、制作中はコントロール出来ない偶然の効果が現れる。これが写意画の困難なところであり、魅力的なところでもある。しかしながら下図を作らないということは、構図や対象の形態を全く考えないということではない。内容の配置については二つの経路がある。一つは「意在筆先」、もう一つは「意在筆後」である。

「意在筆先」は写意画の最も一般的で、よく見られる方法である。作家は筆を下ろす前に、表現の題材や、主役と脇役の配置や、筆墨の濃淡・強弱などの構想を練る。大体の方向性が頭に浮かぶため、偶発的な変化があっても、ある程度全体の雰囲気は掌握できる。それに対し、「意在筆後」とは事前の腹案を練らず、随意に点画し、そして画面に現れた墨象により具体的な形象を与えて、最後は画面の需要によって山石や花鳥や草虫などを足し、完成する。この方法は偶然性が高いものであって、失敗率が高く、「意在筆先」より使いこなすのが難しい。

それにしても「意在筆先」と「意在筆後」の両方とも筆墨を扱う能力を重視する。工筆画の線描（鉄線描）や彩色の表現などと比べて、写意画は筆墨を主体として点、線、面の各組み合わせや変化が、より自由に、より活発になり、形に縛られた描画の枠から解放された。

簡単に「用墨法」を説明する。写意画の「用墨法」は墨でドーサ（滲み止めの液）を引いてない生の宣紙や絹に絵を描き、水分量のコントロールで墨色を表現する方法である。そして濃淡乾湿の変化の技法により、幾つかの類型に分けられる<sup>26</sup>：

1. 濃墨法：濃くすった墨だけで描く方法。主に魏晉南北朝時期、用墨法がまだ完備していない時期によく見られる。
2. 淡墨法：全体的に薄墨で表現する技法。元時代の倪瓚（1301-1374）が代表される。[図 13]
3. 破墨法：描いた墨跡が未だ乾いてないうちに、別濃度の墨液を足す。浸透や融合の現象によって自然の濃淡変化を表現する方法。
4. 積墨法：墨跡が乾燥した後、その上にまた墨を重ねる。画面の重厚さと飽和性を表現する方法。
5. 澆墨法：唐時代の王墨が創始した技法。墨をはね散らして自然に形象を表現するもので、筆を使わず墨滴だけで形全体を決定する方法。近代の書画家張大千（1899-1983）に代表される。[図 14]
6. 焦墨法：膠気のない枯れた墨で描く技法。筆のかすれが生じる。[図 15]
7. 宿墨法：すってから一夜（或は数日）を経た墨液を使う技法。宿墨の粒子径は新鮮な墨より粗いため、広がりやすく、筆触や肌目を出しやすい。黄賓虹に代表される。[図 16]

筆法は、中国美術の評論家、史論家にとって作品の優劣判断の重要な参考標準となり、水墨技法の首位を占める。唐代張彦遠は：

夫物象必在形似、形似須全其骨氣、骨氣形似皆本於立意而歸乎用筆、故工画者善書。

（それ物を象るは必ず形似に在り。形似は須らく其の骨氣を全うすべし。骨氣と形似は、皆な立意に本づき、而して用筆に歸す。故に画を工なる者は、多く書を善くす<sup>27)</sup>（『歴代名画記』）

つまり彼は絵画造形の根底は筆使いにあると述べた。その「用筆」の要領には単なる対象の形態をはっきり把握できる能力だけに留まらず、何より「骨氣」が必要となる。

「骨氣」とは、「骨」と「気」の二つ趣意に分けられる。「骨」は形象の物質的な要素であり、物体を支える骨組みを指す。「気」は形象の精神的な要素であり、物体の血脈や気韻のようなものである。それは人体と同じで、支える骨格がないと人は立つことがで

きない。支える骨格があっても血脈が通じないと、人は精神が低迷し、気色が悪くなる。

「骨気」は物象に依拠して表すが、描写した対象の形態や精神を捉えるのはもちろん、描いた線自体にも強度がないと成り立たない。よって張彦遠は「画を工なる者は書を善くす」と強調した。要するに絵画の線描法は必ず書に合わせる必要があるとなる。剛健だが強すぎず、威容があるが猛らず、柔やかだが弱くならず、心地がよく、同時に、美感を含蓄する。

描写する対象を唯一のよりどころとせず、筆墨についても、単なる描写の技法から鑑賞の主体となったため、写意画の表現方法は以前より明確にならざるをえなくなった。それゆえ工筆画よりも、筆遣いはさらに精確に、構図はさらに簡潔になって、写意画は徐々に高度な記号化、形式化の方向に進んでいた。明清時代以降、本来は画意を重んじた表現は、徐々に派手な筆墨技巧や千編一律な造形に取って替わり、それが新しい枠組みとなった。

「写意」の本来の意味は内的な感情、個人的な教養、またその人の考えをある表現の方式—絵画、音楽、舞踊など—を通して相手に伝えることである。これは、手段ではなく概念と理解すればよい。よって、純化表現の「写意」は前述した水墨画の伝統から受け継がれたが、形式化した「写意画」と内容的にある程度の差異がある。中国における19世紀以前の文人は、個人の知識と社会实践を一致させる必要があり、いわゆる「知行合一説」を唱えた。その影響で、文人画家は、自我認知や知識を最終的に人格と美意識の心性に転化した<sup>28</sup>。ゆえに文人写意画は個人の哲学観念、人格、教養を凝集した図像美学と認識され、尚意、尚簡、尚自然の伝統を維持してきた。

「純化表現」の思想はその文人画の道統（学問や芸などの道を伝える系統）に従う一方、絵画形式は符号化された筆墨方法からはなれ、工（工筆画）写（写意画）並行の方式をとった。工写並行とは工筆画と写意画の様式の組合せる—例えば [図 17] 前景の人物は墨で輪郭線を描いて彩色し、背景は写意画のように雰囲気を作る—といった形式的なことではなく、景物の描写は工筆画のような繊細さを保ちながら写意画のリズム感と叙情性も維持させることである。さらに、純化表現のための指標として構図、筆墨、彩色などの要素を清澄、諧調、統一の三つに分類、分析し、伝統的な基礎画法に則った上で、新たな表現方式である「純化表現」を試した。

純化表現は中国文化の道統と絡んでいるため、作者と観者と両方の文化認知や美学教養の制約を受けざるを得ない。それは中国美学系統の書画は単なる視覚芸術のように“絵を見る”だけでなく、“絵を読む”能力も必要であるということである。文人画家の落款において、よく“〇〇画（描く）”を“〇〇写（書く）”に置き換えるのもその影響である。

## 第二節 純化指標の設定

前節の論述により、「純化表現」の三つの指標と中国美術「尚意」、「尚簡」、「尚自然」の伝統との繋がりや異同について分析し、解明した。まとめと純化の核心概念は、主に中国美学に沿って展開してきた。そこから純化表現の三つの指標を設定し、それぞれを分析することで自らの作品制作に活かしたい。

### （一） 清澄：

材料、空間、描写物を単純化し、最低限の要素を最大限にすること。

透明感と「布白」（余白）の使用は純化表現の中で重要な要素の一つである。まず、透明感について論じる。純化表現は中国美学に基づいているので、材料は東方文化の象徴「墨」を使う。墨の主要な原料は煤煙、松煙、明膠などである。それを水とともに硯ですりおろしてつくった黒色の液は、書画を描くのに用いる。しっかりすった品質の良い墨は粒子径が細かいため、紙の毛細管現象と作用し、「墨韻」と言われる趣深く、微妙な濃淡変化が発生する。よって中国では古くから墨に五彩あり—濃、淡、乾、湿、焦（一説焦、濃、重、淡、軽）—という言葉が生まれた。それに対し、墨を下手に使うと画面は汚濁、「死墨」とも言われる。墨を善用する要領は二つ、不髒（汚すな）と不礙（妨げるな）である。

「不髒」とは、過度に重ね描きをしないことである。墨の色が透け、覆い隠す能力が低いため、適度な重ね描きは厚く豊かな効果が作れる一方、本来の新鮮で生き生きとする透明感は次第に弱くなってしまう。それに一旦描き始めると訂正できない、筆遣いの精練さや明快さが勝敗の鍵を握るため、日ごろの筆墨の基礎的な鍛錬が重要となる。

「不礙」とは、筆跡と筆跡がお互いに妨げ合わないことである。たとえ彩色するとしても「墨不礙色、色不礙墨」（墨色は設色を妨げず、設色は墨色を妨げず）の原則に従う。

『莊子・天道』に曰く「朴素而天下莫能與之爭美」を現代文訳にすれば、「素朴」の原則を守っていれば、その美しさは世の最高の美であるという意味である。素朴は誇張せず飾り気がない、だからこそ人柄や物事の本質が見える。ゆえに尊貴で、至高な美しさがある。純化指標の「清澄」もその原則を守り、過多の混色を避ける。そして出来るだけ墨の美しさを最大限に、色を最低限にし、墨色と彩色との調和を追求する。不躰、不礙の要領を掌握すれば、画面は自然と清く美しい“透明感”を表す。

次は「布白」の運用である。「布白」は元々書法用語である。清馮武『書法正伝・纂言上』の中に「分間布白、遠近宜均、上下所得、自然平穩」の文がある。これは書作品の書いてない部分の空間や疎密の配置は、書いてある部分と同様に重要であるという意味がある。西洋画は大抵、背景や白い部分も彩色をする。中国絵画は六朝以前は同じくそうであったが、その後、背景は余白にする方式が徐々に作り上げられ、水墨画の一つの特徴となった。

清笈重光（1623-1692）は虚実について「位置相戾、有画處多属贅瘤。虚実相生、無画處皆成妙境」（位置は相違とすれば、描いた分が無駄になる。虚実は相生とすれば、描いてない部分としても妙境になる）と述べ、同時代の湯貽汾（1778-1853）『畫鑒析覽』ではさらに「人但知有画處是画，不知無画皆画，画之空處，全局所関」（人は但し描いた所が絵と知り、描かない部分に絵とは知らず。絵の空の処は、全局と相関する）と解釈した。つまり空白のところは一見何も描いてないけれども、実は描いてあるところと息が繋がっていて、画面全体のバランスに関わる。よって筆を下ろす時、画面構成に「勢」（気の成り行き）を作る。「勢」は「張勢」と「斂勢」と二つに分けられる。「張勢」は、放射するように全体の力量が画面の内から画面外に飛び出すことである。開放感と流動感を容易に表し、観者は“画外の境”を連想できる。南宋の梁楷（生没年不詳）が描いた《李白行吟図》[図18]や馬遠（1160-1225）、夏圭（約1180-1230）の山水画[図19]、[図20]はその代表である。「斂勢」は「張勢」の逆で、力量が周囲から内に集中し、画面の深く閑静な雰囲気が出やすい。

「張勢」の絵は布白を多めに、「斂勢」の絵は布白の巧みさを求める。布白を利用することで、画面の空間関係をさらに単純にすることができる。前述のように清澄は素朴であり、決して単調ではない。布白の配置は絵の「勢」に影響し、絵の「勢」は画面の成り行きを決める。それゆえ、布白は画面の「気」として考えても良い。「気」は絵の内外

の循環する生命力の源と見なされ、さらに解釈すれば中国絵画によく言われる「気韻生動」とも繋がる。著名な書画評論家、李日華（1565-1635）は「絵を描くのは空境が最も困難だ」と嘆いた。

透明感と「布白」の使用により、純化表現は材料と空間の簡潔さにあるという特徴が見て取れる。その繁多なものを簡素化する手段は、描写する対象も、より単純、簡潔にせざるをえない。よって「神韻」という、ものの全貌を伝達する系統が確立した。これは先に言及した「墨韻と「気韻」を総和したもので、中国美学評論の中に途絶えなく強調し続けてきた「韻味」の所在である。これは尚簡、尚意の伝統にも連結できる。

## （二）諧調：

形、色彩感覚の調和である。

理論的に「諧調」は二種類がある。一つは類似する物件の素材を基礎とした「類似諧調」で、もう一つは対比の要素を結合し、発展した「対比諧調」である。比較的に「類似諧調」は理解しやすい。「類似諧調」は似通った、或は同じ形状、色彩、大小などの要素を使って画面の平衡を果たすことである。その手法は簡単に認識され、画面全体の気分も統合しやすいが、類似要素の組合せがあり過ぎると画面は単調になってしまう恐れがある。「対比諧調」は大差のある物件を同じ画面に配置し、巧な構成と位置の工夫によって画面の平衡を図ることである。類似或いは対比の要素を形作る基礎は、両方とも全体の雰囲気と内容形式のバランスがよく取れた「諧調」である。

純化表現の諧調の設定は実は音楽の表現と似ている。例として合唱団の合唱と斉唱があげられる。斉唱は複数の人が同時に同じ旋律を歌うことである。よって個人個人には音色の差があるとしても、全体が一致し、調和する「類似諧調」になりやすい。それに対して合唱は、複数の人が複数の声部に分かれて各々のパートを歌うことである。複数の旋律を重ねて歌われるが、調和して全体性を保った“一つの楽曲”である。それは「対比諧調」と見なされる。その同の中に異を求め、異の中に同を求める手段は、純化指標の「諧調」の理論基礎と言える。

齊白石の《墨蟹図》[図 21] を例としてあげる。齊白石は細長い宣紙に墨だけで単一主題の蟹を複数描いた。本来は平淡で興味の乏しい画面になりやすいが、筆墨の濃淡、集散、開合と、蟹の前後左右の各姿態の変化、蟹足の方向、空間布白の運用などによっ

て、画面の右下から左上にアルファベットの“S”のような律動感を産みだした。また、布白によって画面内の空間とその「勢」を画面外にも延伸した。これは中国美術の術語的に言えば、「放」と称する。最後は款記（詩文などを書き付けたもの）の成り行きで、画面外に延伸した「放」の勢を画面内に納めるため、墨の塊の最も密集したところに落款（印を捺す）を押し、これによって重心が生まれて安定感が出た。それは「収」の工夫とも言われる。その「静中、動あり。動中、静あり」の方式で、個体と個体の間は音色のように軽重緩急しながら、全体の安定感が保たれる。これが、収と放の間で、画面のバランスの調和を達成した純化指標の「諧調」である。

第二章第三節で述べた「尚自然」のように、中国絵画はよく自然であるかどうかで作品の優劣を判断する。自然である作品には恬然の趣が現れる。恬然の趣とは、全くこだわらずに平然とすることではなく、深思熟慮で内化したものを、ごく自然に表現することである。特に水墨画材料は訂正しにくい特性を持つ。筆墨の能力を掌握し、描写対象の構造を十分に認識しないと思い通りに描けず、恬然の趣を失ってしまうことになる。よって恬然の趣があり自然を感じる作品は調和があり、これは純化指標の諧調の要素にも当てはまる。

### （三）統一：

効果、造形、表現技法などの統整である。

純化指標中の「統一」要素とは、簡単に述べると、数多くの複雑な事物の中から共通の法則性を見出し、画面が乱雑化することを防ぎ、全体的な統一感を生み出すことである。画面がより豊富な変化を生み出すように、「Unity in Variety」（多様性における統一性）の原理によって全体的な局面を観察し、内部を統合しなければならない。「統一」を通じて、各要素間の関連性を高め、作品の中心である基調をより明確に表現することができるようになる。

「統一」の表現手法は、具体的に“構成の統一”、“形式の統一”、“彩色の統一”などに分けられる。“構成の統一”とは、いくつかの要素が画面に置かれる時、配置における比例や面積の加減を鑑みながら、主要な内容と副次的な内容の位置を決めることである。主要な内容が副次的な内容を導き、副次的な内容が主要な内容の補助となり、相互に補いあって全体の統一感を生み出す。

“形式の統一”とは、絵画表現の内容の統一性のことである。例えば各形態が同じ筆遣いで描くことで、調和をとる。或は「布白」（余白）を生かし、それぞれの要素の繋がりと一体感を出すようにする。最後に、“色の統一”とは前述した「清澄」、「諧調」の基調の延長に、色相（墨色も含め）の近い色や同じ色相で明度の違う色を採用し、作品全体の主調とすることである。時に画面の需要により、局部に補色や対比の色を入れても、大面積の色面に小面積の色面を統整する原則を守り、画面の色調を統一しなければならない。

黄賓虹の作品《棲霞山居図》[図22]を例としてあげる。黄賓虹はその作品の中で、隠士が山野の中で怡々たる様子を描いた。画面中に群山、林木、野溪、扁舟、小屋などの要素が点々と散在する。それに小屋の中で隠士が秋水の流れる様子を見る様子も描き出した。数多くの内容を画面に構成した際、乱雑化することを防ぐためには、統整する能力が最も重要である。

まずは、“構成の統一”である。黄賓虹は“山居図”をテーマにして山林を画面の主体として構成し、その中に扁舟や流水などの副次的な要素を散りばめた。背景全体を用いて主題の隠士を引き立てたのである。このように大の要素がいくつかの小の要素を統整することが“構成の統一”である。

構成を統一した後、各要素の関連性も必要である。その故に黄賓虹は宿墨、短筆の表現技法（第三章第一節参照）を通じてそれぞれの要素に共通点をつくり、相互の関係性を確保した。このような視覚的に一致する感覚は、“形式の統一”である。最後は、“色彩の統一”である。全体の骨組みを完成したら、最後に筋肉を与えないといけない。画面の彩りがその筋肉である。黄賓虹はこの作品に薄墨と花青（中国の青い顔料）と混ぜた墨青色を主なトーンとして全面に染め、そして赭石（中国の赤褐色顔料）と辰砂を使い、部分的に彩色をした。同じ色調を維持しながら少し変化した趣も感じさせることにより、より主題は明確になった。これが、いわゆる“色彩の統一”である。最後は款記（詩文などを書き付けたもの）を記して印を捺す。これで作品完成である。

以上の説明と分析をまとめ、筆者は純化の三つの要素：清澄、諧調、統一における構成、用筆、用墨（設色も含め）の重点を以下の表にした。

	構成	用筆	用墨、設色	画面効果
清澄	乱雑化を防ぐ	簡約、肯定	不髒（汚すな） 透明感、布白	単純、簡潔、 澄明、静謐
諧調	バランスと全体の 雰囲気を整える	自然を求め 恬然の趣	不礙（妨げるな）	平静、平穩、 調和、全体的 な連動性ある
統一	同中求異 異中求同	関連性を作る	主トーンを設定	基調を明確、 一体化

### 第三節 純化による風景山水

東洋人と西洋人の「風景」の見方、あるいは自然観は、古くから別々の系統を作っている。イギリスの美術史家ケネス・クラーク（1903-1983）は『風景画論』で風景について次のように述べた。

特定の風景とおもえる場所でなければ風景とはいえなかった。このような場所に対するつかまえかたを古代ギリシア人は「トポス（場所・場）」と呼んだ。そのようなトポスをふくんだ自然が「ピュシス」である。ピュシスは生成された自然の本質的な実体で、そこからは秩序が派生する。自然そのものから秩序が出てくるのである。それほどにギリシア・ヨーロッパの自然は合理をふくんだものなのだ。<sup>29</sup>

つまり、風景あるいは自然は合理のロゴスに制約されていて、一定的な秩序を持ち、容易に変化はしない。

これに対して、中国における風景すなわち自然は、老子の「無為自然」であって、自然も風景もとくに個別を争わない。岡倉天心（1863-1913）は『東アジアの絵画における自然』に「東洋と西洋の自然に対する精神態度はおなじではない。東洋の精神には、自然は現実をかくす仮面である。外形はそれが内部の精神を明らかにする限りにおいて重要となる」と書いた。その自然のその風景の外観は、それを観照する人間の心境によっ

て微妙に変化する。自然対象と人間心理が一体であり、すべてが繋がっている。このような自然に対する精神態度を具体的に絵で表現することが、中国の山水思想の基礎となった。

中国の山水画が人物画から分離され、一つの独立した絵画形式として存在したのは非常に早かった。張彦遠の『歴代名画記』の「山水の変わり、呉に於いて始まり、二季に於いて成り」（呉：呉道子，二季：李思訓、李昭道父子）という記述を踏まえ、成立の時間を8世紀と設定する観点がある。一方、顧愷之の『画雲台山記』、王微の『敘画』、宗炳の『画山水序』など現存する画論では山水画の氣勢についての直接的な記述や、（例、「豎劃の三寸、千刃の高に当り。横墨の数尺、百里の廻を感じる」、「一管の筆を以って、太虚の体に擬える」など）更に山水画の美学の要綱を規定した内容についての記述があり、相当実践的な活動をしないと、それらのようなまとまった理論に至る訳ではないと考えられる。それゆえ、山水画が生じた年代は、魏晋南北朝時代に遡り、6世紀ごろであろう。

宗炳の『画山水序』は中国最初の山水画論と一般的に言われている。彼は、人物画を中心とする六朝時代初頭に顧愷之の「形神論」（被写体の造形美と精神性との論証）を人物画から山水画の理論に導入した。それは宋代の山水画論に影響を与えただけではなく、「形神論」は一躍、中国美術の普遍的な意義になった。宗炳はさらに「萬の趣が神思に融け…ただ暢神なり」と述べ、「暢神観」を唱えた。彼は儒家の政治に傾く教育の観念を批判し、「澄懷味象」（懷を澄ます、象を味わう）や「質有而趣靈」（質があつてまだ靈に趣く）など内的な山水鑑賞とその意義を論じた。これは一種の功利的な審美観を超えた方向性にある。

また「聖人以神法道、而賢者通、山水以形媚道、而仁者樂」（聖人は神を以って道を踏まえるが、賢人がその筋をとおす。山水は形を以って道に媚びるが、仁者が心を楽しむ）とある通り、宗炳は山水と宗教との意味を結びつけ、「暢神」というものはただ山水を味わうことだけではなく、形を持っている山水を通し、宇宙の道（タオ）を理解する経路でもあると述べた。それは魏晋南北朝時代の文人たちが山林に隠遁する風潮があり、自然山水の追求が頭学（主要学派勢力）になった背景と関わる一方で、玄学が、自然山水に親近することは俗世を離れ、精神の自由と理想の人格を逐う手段と見なされることにも関係する。したがって、縦遊山水は文士や士大夫にとって、一種の教養となった。そ

の結果、山水画は自然風景をただ描くということから、人と自然の関係を理想的に描写するという事に辿り着いた。その意味で、「山水画」と「風景画」に本質的な異なりが生じた。

風景を対象として描写する中国山水画は、直接的に老荘の自然主義の哲学思想に影響されたため、完成の年代は西洋の風景画より遥かに早かった。その発展は活気を帯び、したがって人物画の代わりに中国絵画の主流になり、元明清の700年間、山水画は終始主導的な地位であった。山水画が人物画に取って代わった大きな理由の一つは、水墨画家に士大夫階級の出身“文人画家”が多くいた。典型的な中国文人の考えは二つの思想の系統を引き継ぐ。一つは孔子、孟子の思想を中心とする「儒家思想」、一つは老子、荘子の「道家思想」である。儒家は論理を探究し、経世致用の学<sup>30</sup>を主張する「入世」（実社会に出る）思想である。それに対して道家は幽玄な清淡を好み、名利を淡泊し、俗世を離れる「出世」思想である。その結果、文人が功名を追求するときは儒学、失意したときは玄学の徒になり山林に身を置いた。そして山水を描くのもごく自然の成り行きであった。その流れで長期に発展してきた結果、山水画が徐々に現実と完全に離れた境地に達してしまった。そして先人の筆墨法を固持し、創造力も次第に保守的になり定型化した。

ところが、20世紀に入ってから水墨画は重大な変革があった。神聖で不可侵的だったものは世俗のものとなり、そして脱社会的な非現実世界から生活感の溢れる世界へと歩んで行った。これによって「造境」（心の境を描く）の代わりに「写生」になり、「山水」から「風景」になった。このような展開になった原因は西洋芸術観念の導入であった。洋式教育の普及で、伝統的な筆と墨遣いの練習は彩色と幾何学の訓練になり、書画芸術の既存の美術概念と美学系統に大きな衝撃を与えた。本来は山水画の特徴であった人と自然の関係の想像が少しずつ薄くなり、「澄懷味象」（心を澄まして形を味わう）の境地から徐々に離れて、“山水風景化”の形になった。

まず前述の「風景画」と「山水画」の特徴を下に重点的に羅列する。

風景画：合理的な自然、合理的な風景、秩序、風景自体は風景画のトピック、寫景

山水画：人と自然関係の想像、無為自然、自然と心理が一体、精神化、寫意

「山水風景化」に発生する問題点は、視覚の合理性を過度に強調し、人と自然との関係から生まれた感情を投射せず、想像力が失われることである。つまり「山水風景」という形は、素描の観念を用いて“山水は用、風景は体”の構成で組み立てられた。言い換えると、表面的には皴法や苔点など山水画の要素が見てとれるが、それ以上はなく単なる表面的なものに過ぎない。そう言う訳で本質的には山水様式の風景画であって、実質内容より伝統的な技法と表現を重視した。勿論その変革は水墨画革新の一つの手法として否定できないが、しかしあまりに外的な視覚美に執着し、本来の中心思想とした尚意、尚簡、尚自然の伝統美学から離れてしまった。

西洋文明が自国の文化に強い衝撃を与え、美術運動が起こった分かりやすい例として、日本が挙げられる。山水画革新の入り口を探る上で、日本の経験は重要な参考例であると考えられる。

日本の近代化の発端は明治時代である。徳川幕藩体制崩壊から明治政府による中央集権的な統一国家として成立し、さらにペリー来航によって二百余年の鎖国令を廃止され、通商を開放し、資本主義化した。明治維新の一連の政治的、社会的変革によって大量の西洋文化が、日本国内に入り込み、西洋美術を学ぶ人が急増した。そして頻繁な文化交流と共に、舶来品として日本に入ってきた油絵と、江戸時代から伝承されてきた伝統的な絵画を区別するため、後者を総て「日本画」と称した。

日本の鎖国時代の文化環境と言え、固定的な枠組みの中で同じ型をなぞることによって成熟していったように見受けられる。それゆえに、日本画は非常に濃密的で繊細な文化背景の上で誕生した産物とも言えるだろう。このような純粋性を持つ日本画が西洋画という一種の力強さを持つ絵画とその歴史的背景も理解されずに、いきなり出会うことによって、そこに混乱と衝突が生じた。

明治初期以前の日本画は、華道や茶道、書道などの芸術のように家族単位の由緒と流派を重視した。学徒が師範のもとに弟子入るということは、師匠の作品を一生をかけて学ぶことを意味する。例えば、狩野派や土佐派、円山派などの流派は、全てそのような閉鎖的な環境の中で長年継承され、発展した。それらの画塾では、伝統的な山水画様式の粉本を忠実に模写することが最も重要な伝授の方法の一つであった。

しかし、新式教育の興起に従って、学校教育が本来の厳明な師弟関係に取って代わり、伝統的な流派意識と山水画様式が少しずつ薄らぐようになった。代わりに一種直感的で、

自分の目と自身の経験にたよった自然を觀照する表現が台頭した。その流れは明治22年(1889)東京美術学校(現在東京芸術大学)が開校した初期、写生の授業が週に10時間を超えていたことから見て取れる<sup>31</sup>。特定の師門の束縛から開放されたからこそ、横山大観(1868-1958)や菱田春草(1874-1911)などの、優れた日本画家が育てられた。そして、明治31年(1898)大観と春草が主要なメンバーとした日本美術院が創立され、その後、日本美術院展覧会が開催されて日本画の発展と革新に貢献した。特に岡倉天心の指導のもとで行なわれた「朦朧体<sup>32</sup>」という絵画の試みは、日本画の流れを大きく変えた。

公益財団法人横山大観記念館学芸員、佐藤志乃の研究によると、「朦朧体」の呼称が使われるようになったのは明治33年(1900)、大村西崖(ペンネーム・無名子)の第8回絵画共進会の出品作に対する批評であった。

矢場此展覧会での呼物になるやつは院の中堅画家大観、観山、春草等の作だらう。名をつければ縹渺体とか朦朧体とか言ひたいやうな作ぶりだけれども、西洋画の所謂全体の色根調といふものをやらうとして居る所と「イムプレツション」の或一面の現されて居る所とは感心する。

美術院展覧会のおもな画は、第一画題からして一種違つて居る斬新といへば斬新に違ひないが、少しく変な所がありはしないか。春の曙とか、秋の暮とか、または凍雲とか寒天とか、大抵は最初から縹渺たる朦朧たる所ばかりを取つて居るのはどういふものか。それに図取りから色から筆使ひまで、一切みる縹渺朦朧の気味で持ちきつて居るものだから、観る者大概煙に捲かれてしまふ。それもその筈、画が全体に煙みたやうなものばかりだ<sup>33</sup>。

『日本美術院百年史<sup>34</sup>』の資料による横山大観がその年に出品した絵は《上方歌 菜の葉》[図23]、《蓬萊》[図24]などであり、菱田春草は《常磐津 伏姫》[図25]、《菊壽童(菊慈童)》[図26]などであった。そして、朦朧体について横山大観は後日談の『大観画談』で次のように述べている。

私や菱田春草君が岡倉先生の考えに従って絵画制作の手法上の一つの新しい変化を求め、空刷毛を使用して、空気、光線などの表現に一つの新しい試みを敢てした事が当時の鑑賞界に容れられず、所謂朦朧派の罵倒を受けるに到ったもので、此特殊な形容詞は当時の新聞記者諸君の命名したものであった。<sup>35</sup>

さらに、大観と春草は連名で、「絵画について」というパンフレットで、彫刻と絵画の基礎的な相違を説いてから、次のように述べている。

従来小生等が此見地よりして、前人慣用の輪郭を省き、線條を略し、専ら調色上の成功を企図するを見て、世人或は以て東洋画に非ずると為し、甚しきは朦朧体を以て誹謗する者あるに至り申候。乍去造形美術の起源に於ては、絵画彫刻の分岐未だ遠からず共に専ら輪廓線より成立せし事とは被存候へども其既に美術の程度に進入するに及び、絵画は濃淡より色彩的に、彫刻は浮起より立体的に、即ち遠く色と形との二分岐を生じ来り候以上は、画道に於ても書画一致の初期を離れて、専ら色調を以て自立すべき者たること、恰も彼の音楽が専ら音調の上に自立する者と同一一般の次第と存候。

(中略)

加え、彫刻は漸く塑造となりて頗る写実の画趣を得たる今日に当り、独り絵画の猶ほ線描に留まりて、殆んど彫刻の形式に類せるは、画道の為めに今更心細き次第と存候。抑々、線は説明し叙述し而して理念に訴ふるものに候へば、線画の迂曲なるは殆ど文学的なりとも可申候。然るに色は刺戟にして専ら直覚に訴ふるものに候へば、彩画は忘我の快感を与ふるの最捷徑と存候。実に文学に非ず、音楽に非ず、又彫刻建築にも非ずして、別に自ら絵画の絵画たるべき本領は、専ら此色調の上に存するものと存候。

また、

然るに今日の邦画家たるもの、猶ほ専ら輪廓線を主用して色をば其間に補用するのみに候へば、申さば有限を以て無限を冒し、殊に平板の塗色を弥縫するに線條の力

を仮るものにして、是れ実に画道之自縄自縛とも申すべき次第かと存候。(横山大観/菱田春草「絵画に就いて」『絵画叢誌』二二五号および二二六号、1906年)

それらの文献から見ると、大観たちは絵画の独立性を確立するために書画一致の思想を捨て去って、さらに文学を連想する“線”を排し、直感的な彩色と視覚の刺激を強調するようにしたと考えられる。

もっと詳しく言えば、彼らは日本画の線は独特な性格を持つため、思い切って捨て去らないと日本画の近代化を始められないと考えた。それゆえに西洋絵画の概念、特に外光を強調した印象派の理論を借りて、日本画に革新を試みた。その主張が正しいかどうか別にしても、彼らが試した先駆的、実験的な表現は、確実に当時の日本画画壇に新たなページを開いた。また、大正3年(1914)に大観をリーダーとした再興日本美術院が創立され、優秀な新人が次々に参加してきて、西洋画の描写を取り入れるという、日本画近代化の目標は益々明確となった。もちろんその影響から、日本画の画面構成や材料の使用法などは、徐々に西洋画へ接近し、そして現実感が本来重視された余韻を凌駕し、文学的な表現と詩書画印の概念が徐々に失われた。

日本画の近代化をひたすら目指す彼らの気魄は十分尊敬に値する。それに美術の純粋性を上げるために、文学性を控えて絵画性だけを強調することは、日本画革新の一つ重要な道とも理解できる。とは言っても文学的なものを全否定して絵画的な要素だけに目を向け、理由も語らずに、線を有限(前述、輪郭線(中略)有限を以て無限を冒し)と決めつけている点はあまりにも強引だったと考える。何故なら、彼らは線の表現と文字の書写とを結びつけ、線を文学性と認識した。しかし文学性は線のみには現れない、線を表現することが必ずしも文学性を意味することとも言い切れないだろう。

むしろ絵画は一種視覚的な美術の表現であるが、文学性と絵画性とをきっぱり二つに分けることで、絵画は浅薄化の方向に歩むようになったのではないかと考える。筆者にとっては、文学性と美術の関係は、棟梁と建物の関係と同じである。外部の美観は人から注目されやすいが、堅実な梁がないと長く持たない。大観らの主張が、もう一つの美術における見方と考え方を私に提供したことは否定できない。伝統を守る立場から見ると、その主張は破壊的であるかもしれない。しかしその破壊をしたからこそ、日本の美

術のこれまでにない本質の変化が行われ、さらに既存の伝統的画材と技法が作用した、「日本画」という日本美術を代表する新たな様式が生まれたのだろう。

そこで日本美術の歩みから改めて台湾美術の現状を観察、反省してみたい。台湾は植民地という歴史と特殊な地理的位置を持つため、小さな島国であるにもかかわらず、中国文化を継承する一方で、様々な地域からの生活様態や風俗などの異文化が、折衷し、融合してきた。それゆえ、如何にそれらの“文化資産”を有効に整合させ、深みを守りながらさらに西洋的、東洋（日本）的、或は中国的な絵画の異なった側面を表現することが、筆者の努力する方向である。日本の経験から見ると、伝統的な画面構成の破壊や線の撤廃などの論議は大変に参考になる。台湾の主体意識を持った現代山水画を実践するなら、まずは狭義的な民族主義や根強い形式主義の束縛を破り、代わりにもっと包容的、広範的な母体を作らないといけない。言い換えると、中華文化を本位主義とした「主体論」と、水墨を単に一つの材料と見なす「媒材論」との論争から抜け出し、もっと開放的な立場でその二つの主張を参照しながらバランスを取る。また水墨画、或は水墨を主体とした絵画は、文化伝承の意味がある一方で、その表現様式を打開することによって本来不可能な表現も可能にできると考える。

その考えによって、筆者は「山水風景画」の反面である「風景山水」の概念を提示する。つまり風景は用、山水は体の視点から山水画の革新を試みる。思想的には「純化」表現に頼って水墨画の伝統を受け継ぎ、具体的には、自然の事物を描写するに当って、形似や表面の華やかさに迷わされず、本質を掴むことを実践する。更には、そこに宿る精神的意義を引き出し、内的な境地を追求する。また画面の形式としては、伝統的な記号性や技法を検討した上で、あらゆる可能性を模索する。よって「風景山水」とは可視の風景を純化した上、細密な描法を通し、合理的な自然の枠の中から山水の精神性を引き出すことである。要するに、「風景山水」は視覚的に風景画の最低限度として成立し、精神的に山水画の形象と意象との二重性を継承する。風景が風景として成立する最小の臨界、風景が風景でなくなる最大の臨界である。それゆえに、科学の理性、哲学の知性より、私は文学の感性的な思索を重視する。つまり、私は絵画をただ感情の受容体だけではなく、もっと深さがあり、思索と美的感動を凝縮した担い手であり、“画面内の風景”から、“画面外の風景”への観照を喚起するものと考えているのである。

## 第四章 風景山水：純化表現の実践

“単純化”は自分が以前から求める趣向である。その表現は過去の作品にしばしば見られるが、はっきりと整理されない曖昧模糊とした概念であった。前述の基礎研究と分析によって、頭の中にある朦朧とした概念を文字化、理論化し、さらに「純化表現」という言葉を提起することによって、「山水画」を「風景山水」に発展させる可能性を実践する。

「純化」とは先に提示したように、芸術思惟において絶えず自己を省み、まじりけを除き、精華のみをとどめる過程である。創作活動において表現するには同一の対象物を長期に亘って観察し、幾度も描写することが必要とされ、間断ない実験・実践と、繰り返される思弁を反映することで、造形と寓意の上で精確な表現に到達する。それに純化概念と、設定した純化指標を通し、「風景山水」は“水光”と“KOMOREBI”の二つの作品シリーズに展開した。以下は二つのシリーズについて説明する。

### 第一節 水光シリーズ

#### (一) “山”から“水”に至る山水思考

前章で述べたように、中国は古くから“自然は即ち山水”の概念があった。とはいえ、実際に自然山水の中心の位置を占めたのは、始終“山”であり、“水”ではなかった。それは中国が大陸国家である地理的特徴や、広間に見られるそびえ立つような設計などの要因以外、宗教的な要素にも深く関わる。中国の古文明は西洋の古文明に見られる単一神教のような信仰が存在しなかった。代わりに精神の寄託を自然への崇拝に求めた。従って、自然崇拝はすべて「敬天」(天を敬う)に帰結することとなった。

“山”は天と人間との間に肅然として屹立する。よって人が天に通じるという象徴となった。それ故に中国山水画の表現内容は“山”の部分が大部分に画面を占め、“水”の部分はせいぜい脇役的に補助する機能に過ぎない。結局のところ、「山水」は山の山水であり、水の山水にならない。台湾の国立故宫博物院の鎮院三宝—谿山行旅図 [図 27]、早春図 [図 28]、萬壑松風図 [図 29] —の巨碑式構図により、この特徴が一目瞭然である。

その筋道に従い、筆者も最初は“山”を中心に水墨山水画を制作した。しかし歴史認識と在地の文化に触発されて、伝統的な中華文化を学習し、伝承する一方、自分が所在する土地を愛情を持って見つめることはさらに大事だと考えた。大陸国家の大陸型文化と違い、台湾は海島型の国家で独特の海洋文化と特殊な宗教信仰がある。海洋文化の特徴は流動的、開放的、多元的、包容的であり、しかも外来文化を取り入れ、さらに発展させる性質を持つ。台湾は先にオランダ、スペイン、清朝の統治、その後日本の植民地として半世紀に渡って支配された。1945年日本は第二次世界大戦戦敗、中国国民党が台湾を接收し、「中華民国」として立ち上がったが、国際社会の地位は依然曖昧で模糊としている。その文化や歴史的な関係は複雑で、外部の人間には想像しづらいものがある。しかし一方で、そのような歴史的な経緯によって包容力があり、かつ多彩な文化を育てた。

宗教については、台湾の先移民が中国大陸から台湾に移住した時代は、交通手段は船舶しかなく、その船体も脆く、ナビゲーションにも乏しくて、さらに気象情報もないので、航海の安全は神様に任せるしか方法がなかった。それに、台湾早期の経済は主に農、林、漁業の第一次産業に依存していた。漁業はもちろん、交通においても山岳と河川が立ちはだかり、内地の貿易でも船舶の運輸に頼った。そのため、台湾早期の民間の信仰は「媽祖」、「玄天上帝」（北極星崇拜）、「水仙尊王」など航海の守護神を中心にして発展してきた。従って、“海”は豊かで、神秘的、神聖的など多重性のある象徴的符号となった。

そのような自身の育ってきた文化的な理由により、筆者は“山”の表現から“水”の表現に転向した。水は無色透明で、方にいけば方になり、円にいけば円になり、滞りなく迷わない。それに多様な様態で自然界に存在しながら、自然と争いはしない。それ故、老子は「上善若水、水利萬物而不争、處衆人之所惡、故幾於道」（上善は水の若し、水は善く万物を利して而も争わず、衆人の悪む所に処る、故に道に幾し）（『道徳経』第八章）と賛美した。つまり最上の善は水の品格と同様、すべてのものに恵みを施し、しかもすべてのものと争わず。人々が嫌う場所に就いても落ち着いている。それは「道」に近い。

水は善であり、柔である。水の性質は細かく綿密で、静かな時はゆっくりと湧き流れ、激しい時は波を立て騒ぐ。自由自在で、様々な様態が顕われる。これは台湾文化の“海”に対する特殊な意味と、海洋文化の流動的、開放的、多元的、包容的な特質にも照らし

合わすことができる。そのため、“水光”シリーズもこの基礎の延長線上に、新しい表現形式で作り出した。

## (二) 水光シリーズの形成

純化はまじりけを除くという、不断な実践の過程である。筆者は“水”についての表現は、まさにそれと同様である。台湾芸術大学学部三年から現在に至ったおおよそ十年間、“水”をテーマとして描き続いた作品が少なくない。それゆえ、物象純化を参照するに最善と思われる。筆者の制作内容は概ね以下三つの時期に分けられる：

- I・台湾芸術大学から来日まで：有無の間-老子の自然美から
- II・愛知芸術大学博士前期：類抽象-具象と抽象の間
- III・愛知芸大博士後期：風景山水-美術における純化表現

そして、各時期の“水”をテーマとした作品について分析する。

まず、《空濛山色》[図 30]は筆者が最初に“水”をテーマとして描いた作品である。《空濛山色》は中国雲南省の虎跳峽をモデルにして、金沙江の河水が奔騰する勢いを記録した。表現の手法は少し個人的な特徴が現れているが、内容はやはり中国山水画の構成要素—高嶺、白滝、遠山、雲霧などで作成した。その後、《空濛山色》を基礎にして、画面要素を徐々に簡潔にし、似たような内容の作品を数点作り上げた。翌年、《伏波》[図 29]や《七・二河殤》[図 31]だと、主に水の表現を主体とした作品を発表した。その表現内容を単純化した転換点において、いちばん初めの“純化”実践の起点と考えられる。

その後、老子の『道德経』について勉強を始め、「実象」と「虚象」との弁証関係に興味を示した。それによって、画面の構成は前と同じ簡略的な構図だが、内容は写生のような風景描写から離れ、「有」と「無」との間に発生する対位関係を表現した。《相由心生》、《寫宋人范寬意》、《待渡図》、《有無之間》[図 32]～[図 36]などはこの時期の表現である。《有無之間》を例として説明する。この作品は四つの正方形のパネルを横に並べた作品である。表現の主題は海だが、画面は海水を描いた痕跡が一つもない。ただ左四分の一ところに岩石を配置し、海の広がり無限感を示した。この時期、“在と不在”の

形而上学な弁証と、“描くと描かず”による表現した空間意義を思考の中心として探究していた。

2010年に来日し、画材の変化のため、制作方式も激しく変化した。特に博士前期課程の時は岩絵具の厚塗りの特徴を用い、以前と比べ、色がより多彩的で飽和し、画面もより重厚で深く沈んだ印象となった。表現手法が変わり、また博士前期課程の研究テーマは「類抽象-具象と抽象の間」を設定した。つまり大きい範囲の実象と虚象との弁証関係から、焦点を絞り、描写対象自身の抽象性の表現を探究した。この時期の作品は《春雨》、《幻》、《LUNA SEA》[図37]～[図39]などがある。

本論「風景山水-美術における純化表現」は、その長期に亘った制作の思考と実践の延長線上にある。そして“水”の要素をそのままに、“水光”シリーズに転換した。純化指標を築き上げた上で、岩石、山など実体がある景物を画面から取り除き、完全に独立させた。それに材料も簡潔にし、前期の重彩で、厚塗りの方式から一変、淡彩を多層に塗る方法をとった。水分と和紙によって生じるぼかしやにじみを生かし、水の流動感と透明感の特徴を表現した。要するに“水光”シリーズで研究したのは、“水”を描写の主体とすることによって生み出された純化の問題と、画面中の「勢」の成り行きについてである。

### (三) 作品分析

《to CHOPIN》、《出沒》、《森森Ⅰ》、《森森Ⅱ》、《Loud Silence》、《恍惚Ⅰ》、《恍惚Ⅱ》[図40]～[図46]などの作品は水光シリーズの第一段階である。

前に述べたように、中国山水画では長い間“山”を主体として描写されてきたため、画面の構成は自然に直上、直下の細高い“立軸式”の構図に発展した。立軸式の絵画形式により、荘厳とした崇高感が顕われ、これは中国人の“敬天”の自然崇拝の感情にも繋がる。筆者の第一段階の作品は同じ形式を用いた。少し細長いP型パネルで波模様を縦に描き、横向きの水の流れる様子はもちろん、視覚的に上下に伸びていく感覚を示し、神聖的で荘厳感を持つ姿にして、台湾人の海に対する畏敬の感情を表現した。

《半空虚》、《秋水Ⅰ》、《秋水Ⅱ》[図47]～[図49]は水光シリーズ第二段階の作品である。第一段階の“波模様”の描写と比べ、第二段階は水の“気”の表現に重点を置いた。要するに本来の水の形象の純化である。鑑賞者に具体的な「形象」ではなく、画

面中に溢れた「気」を感じさせ、そしてその「気」から生まれた開放感や流動感で水の「意象」を表現した。それゆえ、色も人が海洋を連想する青緑色や水色から、中性的な黄土色系を採用した。

第三段階作品《春水Ⅰ》、《春水Ⅱ》[図50][図51]で現れた感情は前段階より婉曲的になり、表現方式もより単純化した。筆づかいが変化した原因は黄賓虹の作品に啓発されたことに関わる。黄賓虹は筆者が学部時からずっと関心を持っている中国水墨画家である。彼の作品は、一見乱雑で筆法がないようだが、ゆっくり吟味すると、深みの有る艶やかさが出てくる。黄賓虹の山水画は渴筆、宿墨（見第三章第一節）によって幾重にも重なった綿密性の中にも透明感があり、暗さの中にも光がある。特に彼の筆遣いは強靱だがそこに“火気”（高ぶりの感情）はなく、幾重にも重なった墨痕で画面全体的が渾然一体となっている。

黄賓虹に啓発され、この時期は短筆で幾重にも重ねる描き方で水面を表現した。形態の具体的描写を抑え、筆づかいの強弱を変化させ、深みが有る躍動的、随意的な雰囲気を作り出した。第一、第二段階の作品が中から外に拡張した“張勢”であるのに対し、第三段階は画面内の空間を重要視する“斂勢”である。

## 第二節 KOMOREBI シリーズ

### (一) “光と影”の思索

中国文化の展開の中で強調されるのは「萬物負陰而抱陽」という概念である。老子の「一は二を生じ、二は三を生じ、三は万物を生ず」という言葉の中で言われる「二」とは「二儀」、つまり「陰陽両極」を指している。中国では、人は太陽と月の運行や、季節の変化を熟知していた。季節の変化とそれにとまなう自然界の成長と衰退は、かれらにとって陰と陽、あるいは暗く寒い冬と、照り輝く夏の相互作用のもっとも顕著なあらわれであった。人間も同じく、人体は陰と陽の部分に分けられる。身体の内部は陽、表面は陰、うしろは陽、前は陰となっており、さらに身体の内部にも陰と陽の臓器がある。これら各部分全体のバランスは、生命のエネルギーである「気」の絶え間ない流れによって保たれている<sup>36</sup>。

陰と陽は事物の基本属性であり、万物は陰と陽の両面から成っている。つまり陰陽は表象化して対立しているように思われがちだが、絶えず変動しながら互いに補い合い、均衡をたもっている。例として、道家の太極図<sup>37</sup> [図 52] は黒と白の二儀に分かれているものの、白の中には黒い点があり、黒の中には白い点がある。白と黒は互いに対立しながらも調和しており、ついにはひとつの円満な個体となる。その“個体”とは単なる個体にとどまらず、宇宙万物の生成と循環までも意味する。

陰陽の概念は中国美術の発展に深い影響を及ぼしており、重要な特徴のひとつとなっている。この特徴は京劇や書画芸術などの随所に見られる。たとえば中国絵画の画面構成においては虚の中に実が、実の中に虚があり、虚実は相互に影響し合って存在している。画面の中には疎密があり、集散があり、「余白」という特殊な表現が生まれる。余白は一方では画面の中の休息的空間であり、また一方では無限の天地、あるいは清水、あるいは一片の雲を表す。つまり追求することはモチーフの外見ではなく、形而上の「真」という永久不変の精神である。中国画論では、眼前の一時的で変化を伴うものは真ではないとされているため、絵画において形似を追求することを目標としない。山水を描くときは「氣」を求め、人物を描くときは「神（しん）」を求める。そうした文化の脈絡を辿ると“光と影”は流動的で瞬時に変化する性質を持つため、中国絵画の表現のテーマとしては成立しない。そのため、中国絵画では西洋絵画の印象派のように瞬間的な視覚経験に基づく作品は登場しなかった。

中国絵画は長い間光と影に関心を持たなかったが、同じ東洋文化圏に属する日本の絵画は光と影に大きな関心を持っている。木の葉の間から漏れてさす日の光を日本語では「木漏れ日」と称する。初めて耳にしたとき、この言葉の美しさに驚嘆した。英語や中国語にはこの言葉に当たる単語は存在しない。ひとつの国や地域に生まれた言語や文明は自身の文化的発展と切り離せない関係にあることから、これは筆者にとって興味深いことである。

中国絵画が壮大な山水や内的な永遠不変の真理を追求する一方、日本文化は瞬間的な美しさやささやかな変化に極めて敏感で繊細である。このような美意識は特に日本人にとっての桜への溢れるほどの感情に表れている。桜は花期が短く、一斉に散る。満開のときは、とにかく豪華である。しかし一陣の風に吹かれて、桜の花は吹雪のように乱れ散る。これは桜独特であり、日本人の悲劇美に通じる。その美意識は日本文学作品か

らもよく感じ取れる。木漏れ日は光や影のように移ろいやすいものへの特別な感情や繊細な感受性を持つ日本人ならではの言葉である。

筆者は台湾での教育を受け、中国文化の思想を継承している一方で、日本に留学し、日本の文化に接している。そのため、両者の文化的差異に大きな興味と思索を生じた。特に筆者は自然の中の微視的な世界、微細な変化に非常に魅力を感じている。それと同時に芸術創作思想において老荘の思想や「less is more」（より少ないことは、より豊かなこと）という考えを制作に取り入れている。刻々と変化する「木漏れ日」は両者の文化的差異を探求する上で適したモチーフと考える。

## （二）“光と影”の構成分析

KOMOREBI<sup>38)</sup>において中国美学との繋がりを思弁・立証するならば、まず“光と陰”の科学的な解釈と分析は不可欠である。

物理学の角度から分析すると、「光」（ひかり）とは、基本的には、人間の目を刺激して明るさを感じさせるものである。電磁波の波長の下界はおおよそ360～400nm、上界はおおよそ760～830nmであれば“可視光線”と言われる。可視光線より波長が短いのは紫外線、長いのは赤外線と呼ばれる。いずれも“不可視光線”である。「影」（かげ）は物体や人などが、光の進行を遮る結果、壁や地面にできる暗い領域である。それゆえ、“物質”の観点からは、光と影いずれも一定の質量や体積を占めていない。時間と共に変化する特性を持つため、光と影は流体的で時間的な現象と言っても過言ではないだろう。

“光と影”について科学的な認識をしながら、中国哲学の二極論の方法で「光」と「影」を論じ、制作の実践に移す。陰陽虚実の弁証は材料や個人的な視覚経験によって、結果も違う。例として、作品「KOMOREBI B-6」[図53]を以下の三つの段階に分けて比較する。

### 1. 理論段階：光＝実 影＝虚

理論的には、日光は太陽中心部における水素の核融合により発生する。太陽は中国哲学の陰陽二極論の中で属性は「陽」に分類されている。それゆえ太陽の光は「陽」であ

り、相対な影は「陰」である。また「陽属実、陰属虚」であるため、光=陽=実、影=陰=虚、ということになる。

## 2. 素材段階：光=虚 影=実

《KOMOREBI B-6》の“影”部分の表現は鉛筆、墨、木炭、岩絵具などの素材で絹に描いた。画面中“光”を感じる部分は余白、またはお湯で絵具を取って下地の色を出す方法で表現する。それゆえに描いた部分、つまり“影”は顔料の積み重ねで一種の加法であり、虚実属性では「実」に分類される。絵の“光”部分は絹本来の色で表し、あるいは顔料を削り、減法の表現である。媒材的には「虚」の系統に仕分けされる。

## 3. 図像段階：光=実/虚 影=虚/実

最後は“光と影”を一つの図像として説明する。《KOMOREBI B-6》の全体像を見ると、観者はまず画面の中にあちこちに散らばっている白い光点に目がいく。そして絵に近づいて觀賞すると、[図54]のように、具体的な輪郭と暗部の中の表現や彩色を注視するようになってくる。それゆえ、《KOMOREBI B-6》の場合は作品の全体像を見ると、光は「実」、影は「虚」と認識されるが、近くで見ると、陰陽虚実は反転するようになる。

上記のように“光と影”は陰陽虚実、互いに助け合い、互いに補完すると考える。二つは互いに均衡を保ちながら、互いに循環する。筆者は、一つの円満で調和した状態を《KOMOREBI B-6》に内包させている。

中国美術史は、変動しない最大限の精神性を探求する過程で発展してきたと言っても過言ではない。それゆえ、流動的で瞬時に変化する性質を持つ「木漏れ日」は、今までの水墨画では表現の対象とならなかつたに。しかし、ウィリアム・ブレイク (William Blake 1757-1827) は「一粒の砂の中に世界を見、一輪の花に天国を見る<sup>39</sup>」との言葉を残しており、一瞬の中に永遠を見いだすことが可能であると考ええる。

### (三) KOMOREBI の表現分析

前述の光と影の構成分析を通して、KOMOREBI シリーズの核心と全体の傾向を確立した。そして、平面絵画の構成は概して構図、内容、彩色、素材などの要素で組み立てる。以下では、そのいくつかの要素を総合的に分析する。

KOMOREBI シリーズは、表現の手法と内容によって二種類に分けられる。一つは作品[図 55]～ [図 63] のような客観的に描写する段階の“less is more”であり、もう一つは作品 [図 64] ～ [図 71] の主観的な写意表現をする段階の“less for more”である。まず、“less is more”と“less for more”の文面的な意義から説明する。“less is more”と“less for more”には本質的な差が存在している。“less is more”の日本語訳では、“より少ないことは、より豊かたこと”である。つまり目の前の、静止的な“今”という状態を述べる。それに対して、“less for more”とは“より少なくすれば、より豊かになること”、つまり進行形概念であり、実践する“行為”を強調する。もう少し詳しく説明すれば、その実践する“行為”は一種思考の方法を意味し、“行為”イコール意義である。

改めて作品を検証してみる。第一段階では、“光と影”の生成と内部の構成を客観的に分析して、画面の配置と陰陽虚実との対応する関係を論じ、比較的、具象に寄った写実の手法を用いて東方的な感情を寄託した。外部の純化以外は、利用した画材と色の運用も純化指標で設定した基準により、各要素を最低限にして対照を描写するように努力した。その具体的な表現と内容分析は前段落の“光と影の構成分析”を参照していただきたい。

第一段階“less is more”では画面のトーンが強烈な明暗対比であるのに対して、第二段階“less for more”では全体的に淡白で無垢な感じになった。そしてまた、岩絵具で作った肌理の重厚さから、墨の濃淡で現した“薄い奥深さ”に変化し、つまり材質の厚みから画面内容の厚みにへと変化した。

表現の手法を比べると、第一段階の客感的な描写より第二段階はさらに筆と紙との関係を重視した。筆が紙に走る痕跡は広義的な“書写”と考え、その“書写”つまり前述した“行為”-自体を意味し、そして写意画「描写する対象を唯一のよりどころとせず、筆墨についても、単なる描写の技法から鑑賞の主体となった」(第三章第一節)にも繋がる。

さらに言えば、その二つの相の差別は単に材料と画面内容の違いだけではなく、客観的な描写から主観的な表現になり、自然の象から自我の象になった。その心境の変化は書画理論の「師人、師物、師心」<sup>40</sup>（人を師とする、自然万物を師とする、心を師とする）の歴史的転換とも一致する。要するにその内在的な転移は“墨”、或は“無色”の使用に託した。日本美術評論家の矢代幸雄は『水墨画の心理』で佛教の視点から色と墨について次のように述べている。

色彩は最も顕著なる自然の外観をなし、人間は之を眼球の網膜上に直接に感覺する。されば色彩感覺は、原始的感覺として自然の表面に染着し、絢爛華麗にして人間を動かすに眩惑的に有力であるけれども、それだけまた、認識を外観の皮相に滞らせ、興味を官能の陶醉に耽溺せしめて、より深きものを求むるに違なからしむる。色彩の持つところの斯くの如き表面的性質は、佛教に於ては、人間の生死往来する世界を欲界、色界、無色界の三界に分けているが、そのうち欲界は、色界の最も低劣なる段階と見られるので、最も重要な区別は、色の有無を境とした色界と無色界との間に在る。色は物質及び身体に関する諸欲、それ等に拘泥して精神の自由を障碍する一切の感覺的なものを意味するのである。色好みと言え、情欲に溺れる人を意味するは、通俗に人情の機微に触れた言い方である。物質的のものは総て殊妙精好なれば、之を色界と名づく。無色界は物質を超越したる空の世界、そこには識心のみ存して深妙なる禪定に住す。即ち精神の世界である。<sup>41</sup>

つまり自然の表象よりもう一つ奥の世界、精神の世界が存在している。自然描写の深化をさらに探り、皮相を取り去って内面的に注意を集中する観照により、芸術家がより確実に物事の実在的な本質を掴み、世俗的な視覚美から精神的で内面的な美に至ることができる。それ故に、制作時は意図的に“人”の痕跡を除き、ノイズ（画面を妨げる要因）が発生した要素を出来るだけ抑え、直感に近い画面を強調する。美感は感性的且つ直観的な体现であるが、その審美の能力は後天的な学習と経験の積み重ねも必要である。それゆえ、ノイズを取り除くことで画面の内容はより純粹になり、観者も“書写”とした痕跡に集中することができる。

また、消失点を用いて三次元の空間深さ [図 72] を暗示する手法を放棄し、代わりに垂直的、多層的な“平面深さ” [図 73] を探究する。そして作品と作品との間にある種の連結性を保ち、画面と展示する空間を一つのまとまった“場” (field) を作り、観者がその“場” に進入すると同時に対話が発生する。そこで一つ興味ある問題が浮上した。意図的に画面中の“人”を消去したが、観者がひとり人間として作品に参加するならば、画面中の人がない自然に、本当に人は存在していないのだろうか。仮に観者は凝視 (gaze at) を通じて、作者の凝視した角度を注視するとしたら、その注視する行為により観者と作者は同時に画面の中に出会い、併存したであろう。KOMOREBI シリーズは、まさにこのような哲学的な課題を論証と実践する行為である。

## 第五章 結論

台湾は古くから様々な外来文化が交わって併存してきた。そして地理的位置や歴史的な要素などの原因により、特に中国と日本から強い影響を受けている。筆者は幼い頃から書道や詩詞などの中国文化を習得し、その後国立台湾芸術大学に入学、書画芸術（書道、水墨、篆刻、古文など）をさらに深く学習して自分の美学素養を養成した。2010年に台湾芸術大学の推薦で来日し、日本美術の発展と日本画材の使用を考察して研究した。総括すると、中国式の美は、壮大で広々とした美学であり、それに対して日本の美は優しく繊細な美である。

本論文は筆者がその両国文化を考察した上で、改めて自分の思索の経路や美術に対する表現を整理し、理論化したものである。そして台湾のアイデンティティを唱えた純化表現による「風景山水」の概念を提唱し、論文と制作を通じて山水画を革新する試みをした成果のまとめたものである。換言すると、純化表現とは、筆者の一貫した思考の方向であり、風景山水はその純化の基礎に日本的な美感と形式を照らし合わせた制作の形態である。そして三年間の博士課程の期間に“水光シリーズ”と“KOMOREBI シリーズ”と二つのシリーズを生み出した。その二つの作品シリーズにおける現段階の成果を以下簡潔にまとめる。

### （一）水光シリーズ

水光シリーズは、10年間に亘った“水”を描写し続けた現段階での締めくくりである。“水”を長年観察し、表現してきたため、画面は確実にはじめの複雑さが失われ、単純になり、賑やかさが失われ、静謐さを持った。長期間において、単一のモチーフを観察して記録したことは、本論文“風景山水-美術における純化表現”の先行研究のような重要性を持っている。

第四章の山水思考で分析したように伝統的な山水画は、山が現れた崇高感や屹立の特徴を用いて人が天に対する崇拝と敬畏の心を表現する。そして「可行、可望、可游、可居」（歩ける、望める、遊べる、居られる）（郭思『林泉高致集・山水訓』）の特質により、自身の内的な精神と意念を山水画に託す。ところが、“水”は不定的で地貌による変化する特質を持ち、「可行、可望、可游」けれども、「不」可居である。それゆえ、“水”

は山水画の一つ要素として時々画面の一隅に配置されるが、単一のモチーフとして表現されたものはまだ数えるほど少ない。

中国の大陸型文化に対して、島国の台湾は海洋文化に深く影響されて、広々とした海に特殊な感情を持っている。その多様性のある文化とアイデンティティの検討と思索は水光シリーズの原点であった。それによって、表現内容には台湾の民間信仰を参合し、“水”の含意を再解釈した。表現手法では、日本での経験を参照しながら斬新な技法と構成を用いて既存の山水画の枠を破壊し、観者に新しい視野を感受させ、山水画の革新について、関心や議論を喚起させたい。そしてようやく長年の努力とギャラリーの応援やサポートのお陰で、近年筆者の水光シリーズの作品は台湾の画壇から少しずつ反響があり、一般のコレクター以外にも、国立台湾美術館や文化部（文部省相当）芸術銀行などの政府機関にも作品が納まり、美学概念を推し広める面から見て、当初の成果が達成された。

しかし違う面から見れば、単一の題材を長年描き続けた結果、構図や表現方法に一種の慣性が生じた。水光シリーズを制作していた途中に、自分でもこの点に気づいた。それ故、本来慣用した横の構図から縦の構図に変え、筆使いも意識して調整した。ただし、視覚的な慣性については、最後まで重大な突破口がつかめなかった。今後の制作でその点を克服するには、筆者は二つの可能な方案を考えた。一つは改めて細密の描写に力を尽くすことである。細密の描写に力を尽くすとは、“水”と向き合い再観察、再体験をすることである。写実の手法を使い確実に記録し、構成から新しい可能性を探る。そしてもう一つは暫く放置し、ほかの題材に注目することである。新しい対象物への刺激を通して、それがいつか突破のヒントになるかもしれない。

## （二）KOMOREBI シリーズ

結果から見ると、KOMOREBI シリーズの作品は自分の理想的な純化表現の形に近い。表現の手法と画面の構成は純化指標に設定した清澄、諧調、統一に相応しい。思想的にも老子の「惚兮恍兮、其中有象。恍兮惚兮、其中有物」（惚たり恍たり、その中に象あり。恍たり惚たり、その中に物あり）の理想状態を反映し、画面の「象」と「物」との姿において、自分が悟った「道」（タオ）を表現した。さらに、KOMOREBI シリーズの作品は純化の過程において、最初の“less is more”（より少ないことは、より豊かなこと）の

概念から徐々に“less for more”（より少なくすれば、より豊かになること）への思索へと深化された。換言すると、客観的な描写からより内的な風景を注視し、書写のような“行為”を思考の経路として意味付け、「山水風景」の概念を表現した。

現段階、KOMOREBI シリーズ作品の形象と意象との表現は予期した目標に近いが、研究の余地が多く残っている。これらの作品は筆者にとってかけがえのないものであり、これからも続く制作の現時点での記録として、今後へと繋がる成果を期待することが出来ると考える。

本研究の成果からみると、純化観念を作品に実践する最大の困難点は、“具象と抽象との間の掌握”と“形象と意象との一致性”である。つまり造形と寓意との趣旨が合致するかどうかの問題である。その困難点を乗り越えるために、まず描写する対象は“流水”と“光と影”など固定した形のない題材を絞った。流水は筆者が長い間ずっと関心を持っている主題であり、この研究の機に水光シリーズを作成した。そして、“光と影”の発想から制作に取り入れた KOMOREBI シリーズは、日本の審美意識を参照した新しい題材である。その二つのテーマは共にある「象」を表すが、常態の「体」がないものである。それゆえ構成は、より開放的で、意象的な形式になった。また、本論文における史料の検証と立論の上で、“形象”と“意象”との融合も、より理論的な根拠を得て、純化の要素を通し、「風景山水」の“風景が風景として成立する最小の臨界、風景が風景でなくなる最大の臨界”の概念を実践した。本審査の展示風景 [図 74] ～ [図 78] から見れば、今後残った課題は作品と空間との関連性や展示空間を一つの“場” (field) とした設営の問題である。つまり人と絵画という単純な関係から、さらに人と空間との関係を思索しなければいけない。

最後は、本論文を借り、読者へ「山水画」に対する異なる視点や審美観が提供できることを願う。

## 註

- 1 道家とは、中国諸子百家の一。老子や荘子の説を奉じた学者の総称。万物生成の原理である道の思想を基礎に、無為自然による処世を説いた。
- 2 奥深い学問。特に老荘などの道家の思弁的学問や仏教哲学をいう。
- 3 山水画の重要な技法で、岩石や枝幹などについて コケ・小植物を示すために要所に打つ点。
- 4 宋・郭思『林泉高致・山水訓』：世之篤論，謂山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者。青木正児/奥村伊九良訳註、『歴代画論』、弘文堂書房、1943、47 頁 参照
- 5 時代を超えてうけつがれる芸術家の精神。それは物の外面的な美より、心に響く内面的な美の表出を追求すること。
- 6 Herschel B. Chipp (于珊珊訳)、『現代藝術理論 I』、台北：遠流出版社、2004、231 頁
- 7 中国の黄河中流域を中心とした地域。殷（いん）・周など中国古代文明の発祥地。のち、漢民族の発展に伴い、華北一帯をさすようになる。
- 8 中国、春秋戦国時代の楚の思想家。姓は李、名は耳。字は伯陽。諡号は老聃(たん)。儒教の人為的な道徳・学問を否定し、無為自然の道（タオ）を説いた。現存の『老子（道徳経）』の著者といわれ、周の衰微をみて西方へ去ったとされるが、疑問も多い。後世、道教で尊崇され、太上老君として神格化された。生没年未詳。老聃。<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%80%81%E5%AD%90> 参照 2016 年 1 月 20 日)
- 9 中国、周代の占いの書。五経の一。経文と解説書である『十翼（易伝）』をあわせて十二編。陰と陽を六つずつ組み合わせた六十四卦（け）によって自然と人生との変化の法則を説く。『十翼』は、これに儒家的な倫理や宇宙観を加えて解説してある。古来、伏羲（ふつき）氏が卦を画し、周の文王が卦辞を、周公が爻辞（こうじ）を、孔子が『十翼』をつくったといわれるが根拠はない。周易。易。  
(<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%98%93%E7%B5%8C> 参照 2016 年 1 月 20 日)
- 10 王 弼（おう ひつ、226 年 - 249 年）は、中国三国時代の魏の学者・政治家。字は輔嗣。兗州山陽郡の人。王弼は何晏らと共に、「玄学」を創始したとされている。
- 11 中国清代の字書。12 集 42 卷。康熙帝の勅命により、張玉書・陳廷敬らが編纂。1716 年刊。『説文解字』『玉篇』『字彙』『正字通』など歴代の字書を集成したもの。
- 12 奥平卓/大村益夫訳、『中国の思想 第 6 卷 老子・列子』、徳間書店、1973。本論文における『道徳経』和訳の出処は全て同じ。
- 13 Fritjof Capra (吉福伸逸 (他) 訳)、『タオ自然学』、工作舎、2007、125 頁
- 14 鈴木由次郎、『漢易研究』、明德出版社、1974、134-135 頁
- 15 『周易正義』：魏王弼、晋韓康伯註、唐孔穎達疏。底本なし。楮仲都『周易講疏』、張譏『周易講疏』、周弘正『周易義疏』、何妥『周易講疏』を適宜参照。
- 16 孟喜（もうき、生没不詳）、中国漢代の今文経学家。
- 17 易への取り組み方として、卦の象（かたち）と八卦に蔵された数理、さらには天体や暦などとの関わりから易卦を読み解こうとするのが「象数易」学であり、一方で、易経の経文を生きていくための指針として解釈していこうとすることを「義理易」と言う。
- 18 鈴木由次郎、『全訳漢文大系 第九卷 易経（上）』、集英社、1974、34 頁

- 
- 19 松永拓己、「画の六法」と写実についての一考察、『熊本大学教育学部紀要 人文科学』、第61号、2012、194頁
- 20 張彦遠（長廣敏雄訳註）、『歴代名画記』、平凡社、1977、67頁
- 21 今關壽麿纂訂、『東洋画論集成』、讀画書院、1919、75頁
- 22 中国、翰林（かんりん）院画院の略称あるいは通称。入内内侍省に所属し、画家が宮廷御用の絵画制作に従事した官署。前漢の黄門、後漢の尚方など天子直属の画家の官署がおかれたが、唐の玄宗の時代に翰林院に画家が配置され、宮廷絵画制作の代表的機関として制度上の完備をみた。元を除いて清に至るまで存続。その画風を院体といい、絵を院画といった。
- 23 同註20、117頁
- 24 平淡とは、とりつくろうところがなく、あっさりとして趣がある、と書いてあり、「平淡な美しさ」という言い方があるという。天真は、生まれたときの純真さを失わず、偽りや飾り気がない様子、という。よく使う言葉として「天真爛漫」という言葉がある。
- 25 森谷宇一、「古代美術史」、『講座美学1』、今道友信編集、東京大学出版会、1984、35頁
- 26 参考 洪惠鎮、『中西絵画比較』、河北美術出版社、2000、196~199頁
- 27 同註20、71頁
- 28 朱其、「以文人畫為例：中國繪畫傳統何以不能轉向現代」、『二十世紀山水畫研究文集』、上海書畫出版社編集、上海書畫出版社、2006、133頁
- 29 松岡正剛、『山水思想』、五月書房、2003、238頁
- 30 儒学において明末清初に現れた学術思潮。学問は現実の社会問題を改革するために用いられなければならないと主張された。顧炎武・黄宗羲・王夫之といった人物が代表。
- 31 参考 趙文江、『中国山水与日本風景画構図研究』、栄宝齋出版社、2011、58~59頁
- 32 岡倉天心の指導の下、横山大観、菱田春草等によって試みられた没線描法である。洋画の外光派に影響され、東洋画の伝統的な線描技法を用いず、色彩の濃淡によって形態や構図、空気や光を表した。絵の具をつけず水で濡らしただけの水刷毛を用いて画絹を湿らせ、そこに絵の具を置き、空刷毛で広げる技法、すべての絵の具に胡粉を混ぜて使う技法、東洋画の伝統である余白を残さず、画絹を色彩で埋め尽くす手法などが用いられた。
- 33 初出は、無名子、「美術展覧会を評す」、『東京日日新聞』、明治33年（1900）4月10日。本論は佐藤志乃、『「朦朧」の時代 大観、春草らと近代日本画の成立』、人文書院、2013、102~103頁に引用
- 34 日本美術院百年史編集室、『日本美術院百年史 二卷 上』、大塚巧藝社、1900、552、556頁
- 35 近藤啓太郎、『日本画誕生』、岩波書店、2003、112頁
- 36 同註13
- 37 太極（たいきょく）とは、『易』の生成論において陰陽思想と結合して宇宙の根源として重視された概念である。道教や儒教（宋学・朱子学）に取り入れられた。
- 38 KOMOREBIは“木漏れ日”をテーマに制作した連作の名称である。

---

<sup>39</sup> イギリス人 Willian Blale (1757-1827)の詩<無垢の予兆>冒頭の一節。

<sup>40</sup> 范寛、「吾與其師於人者未若師諸物也、吾與其師諸物者未若師心」

<sup>41</sup> 矢代幸雄、「水墨画の心理」、『日本美術総説』、講談社、1961、87 頁

## 图版



图1 黄宾虹、《黄山松谷》、1952年、紙本設色、90.1×28.5cm、中国美術館



图2 八大山人、《安晚帖》、1694年、31.7×27.5cm、泉屋博古館



图5 八卦图



图3 研究の流れ

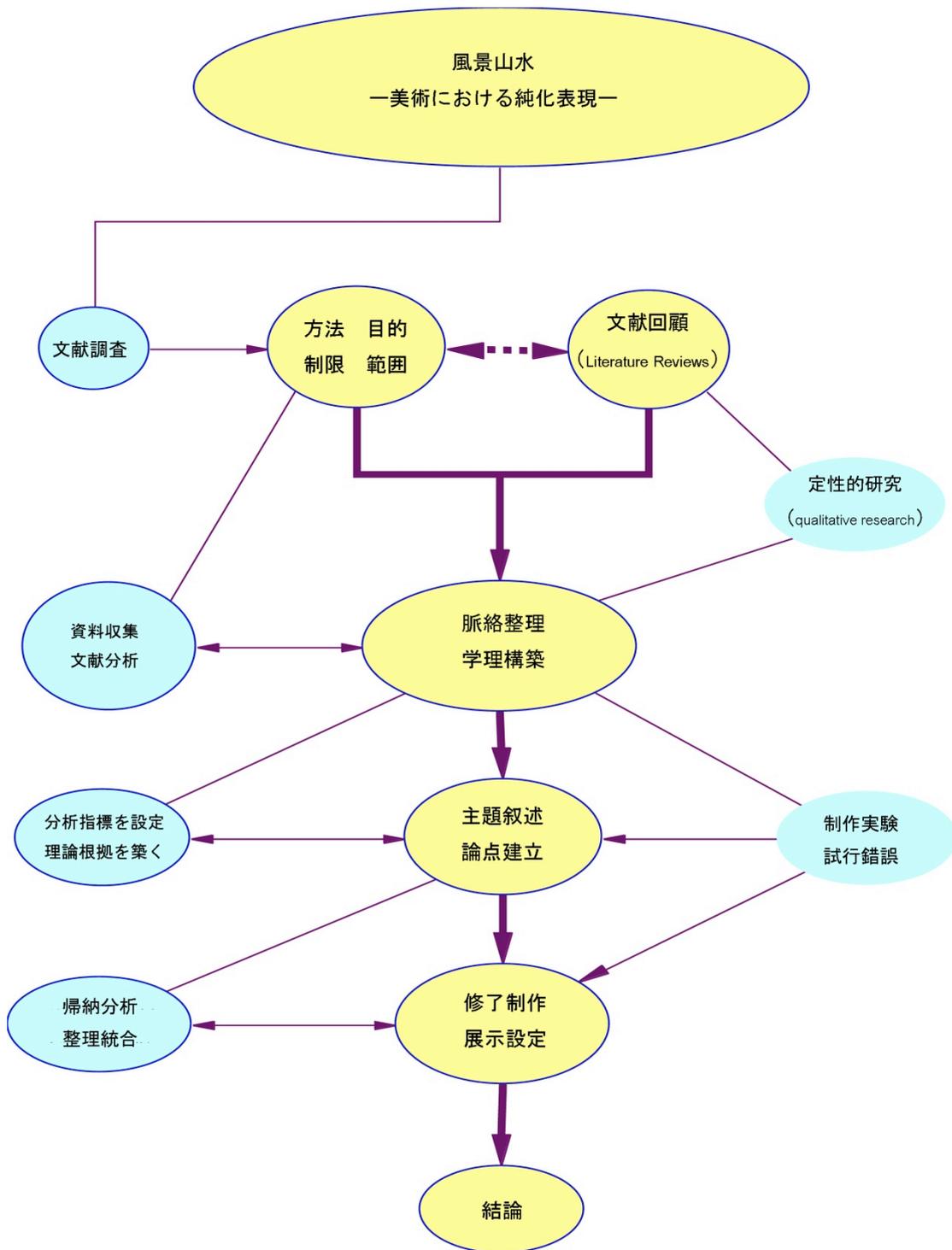


図4 本論文のプロセス



図6 《龍鳳仕女図》、中国戦国時代、  
28×20cm、湖南省博物館



図7 閻立本《歴代帝王図》(部分)、中国唐  
時代、絹本設色、全 51.3×531cm、アメリ  
カボストン美術館

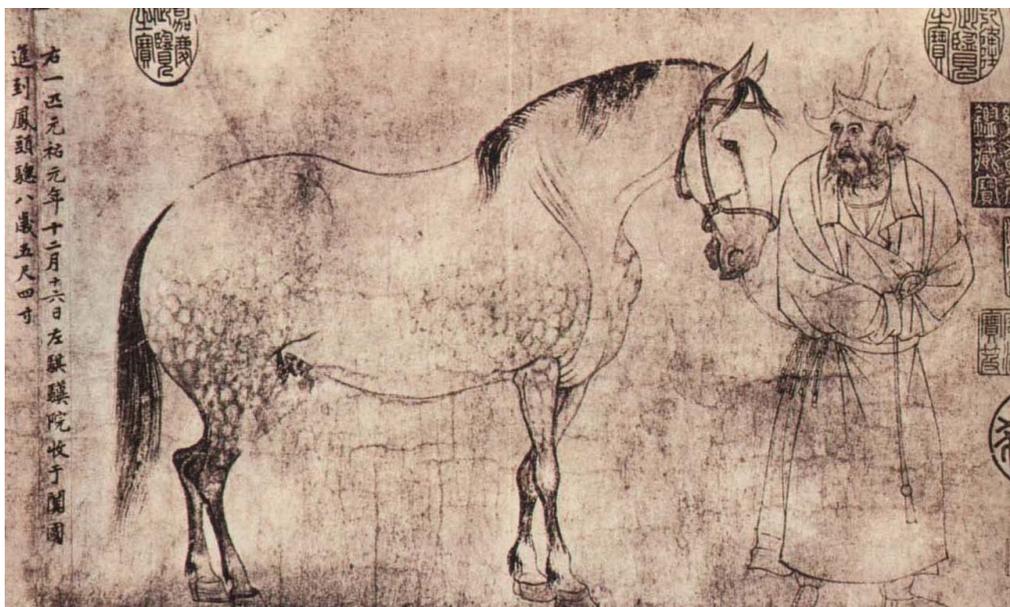


図8 李公麟《五馬図》(部分)、中国北宋時代、紙本水墨画、全 29.6×204.5cm、  
台北国立故宫博物院



图9 閻立本《職貢圖》(部分)、中国唐時代、絹本設色、全 61.5×191.5cm、台北国立故宫博物院



图10 伝張僧繇《雪山紅樹圖》、明人作、絹本設色、118×60.8cm、台北国立故宫博物院

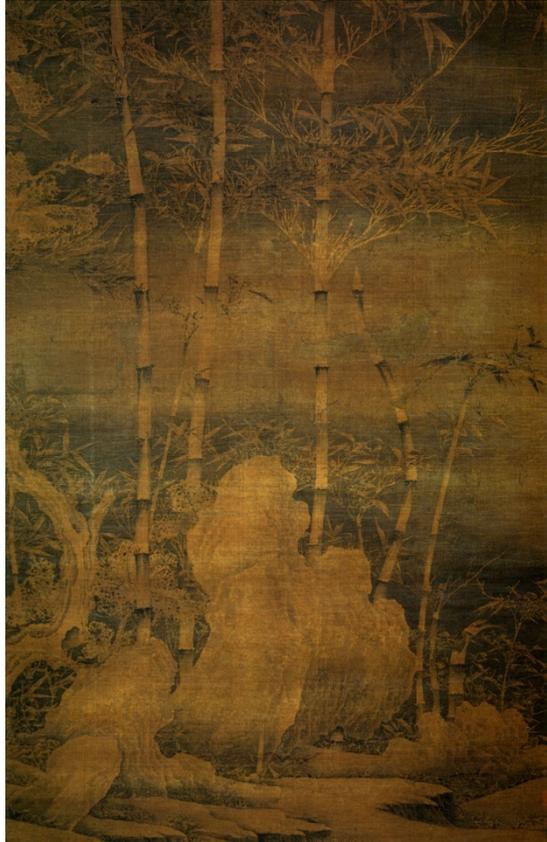


图11 伝徐熙《雪竹圖》、中国五代、151.1×99.2cm、絹本水墨画、上海博物館

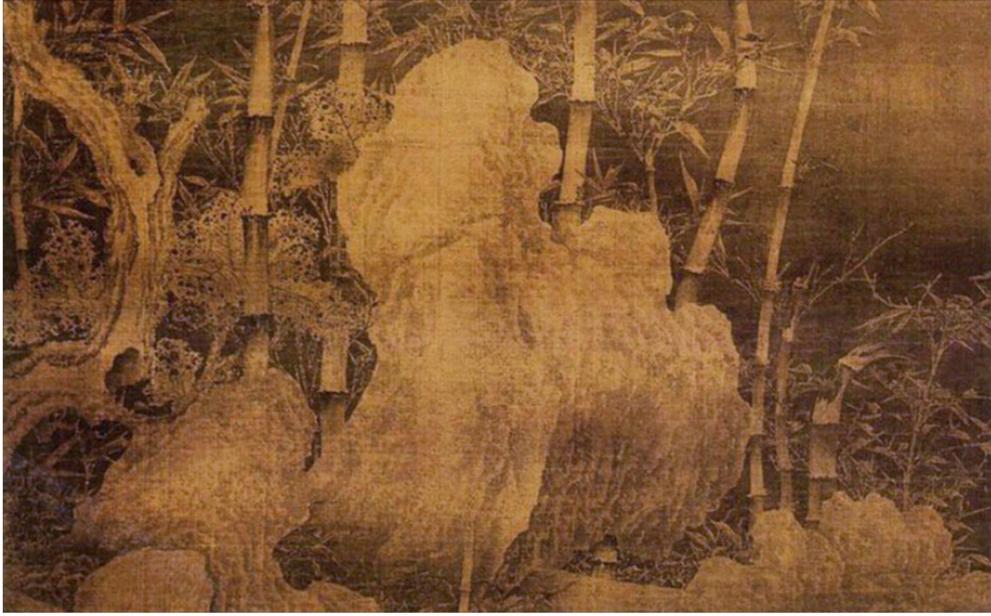


图 12 徐熙《雪竹图》(部分)、中国五代、全 151.1×99.2cm、絹本水墨画、上海博物館



图 13 倪瓚《容膝斋图》、中国元時代、74.7×35.5cm、紙本水墨画、台北国立故宫博物院



图 15 張竹《清歌凝白雪》、年代不詳、96×59.4cm、紙本水墨画、張竹美術館



图 14 張大千《春山積雪》、1972、54.6×75.9cm、紙本水墨設色、  
国立台湾歷史博物館



图 16 黃賓虹《臨安山色》、1950、103.5  
×34.5cm、紙本水墨設色、中国西泠印社

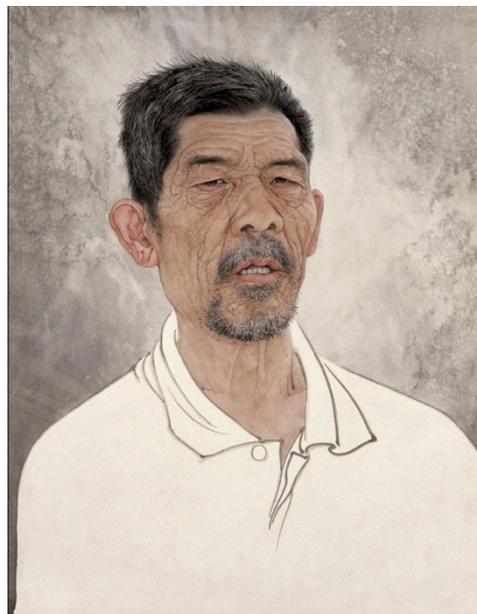


图 17 何家英《蒼桑》、2000、54×42cm、  
絹本設色、個人所藏



图 19 馬遠《山径春行》、中国南宋時代、27.4×43.1cm、絹本水墨設色、台北国立故宫博物院



图 18 梁楷《李白吟行图》、中国南宋時代、81.1×30.5cm、紙本墨画、東京国立博物館



图 20 夏圭《觀瀑图》 中国南宋時代、24.7×25.7cm、絹本水墨設色、台北国立故宫博物院

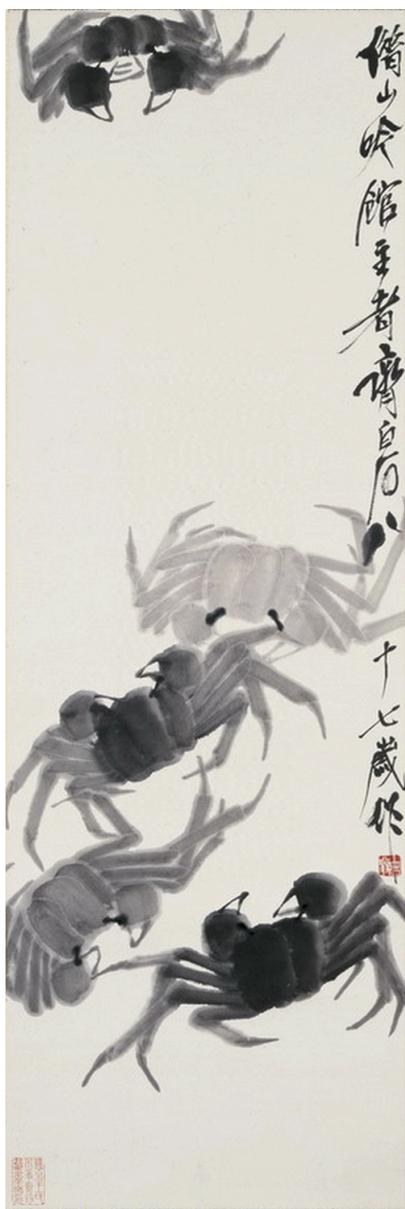


图 21 齐白石《墨蟹图》、1947、  
102.2×34.1cm、紙本墨画、台北  
国立故宫博物院



图 22 黄宾虹《棲霞山居图》、1953、87.5×  
47.3cm、紙本水墨設色、中国美術館



上 図 23 横山大観《上方歌  
菜の葉》、1900、絹本水墨設色

左 図 24 横山大観《蓬萊》、  
1900、98×154cm、絹本水墨設  
色、静岡県立美術館



図 25 菱田春草《常磐津 伏姫》、1900、  
144.6×67.6cm、絹本水墨設色、長野県  
信濃美術館



図 26 菱田春草《菊壽童 (菊慈童)》、1900、  
181.1×110.7cm、絹本水墨設色、飯田市美術  
博物館



图 27 范宽《谿山行旅图》、中国北宋时代、206.3 × 103.3cm、纸本水墨设色、台北国立故宫博物院



图 28 郭熙《早春图》、中国北宋时代、158.3 × 108.1cm、纸本水墨设色、台北国立故宫博物院

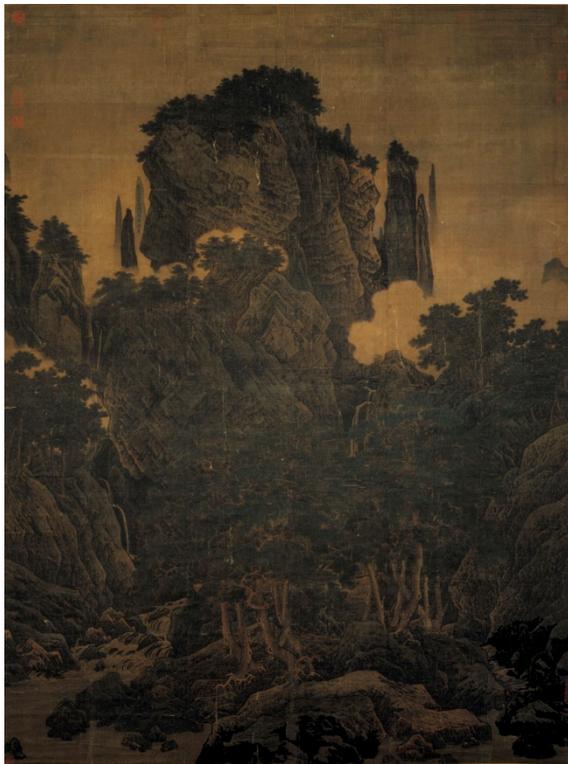


图 29 李唐《万壑松风图》、中国北宋时代、188.7 × 139.8cm、纸本水墨设色、台北国立故宫博物院

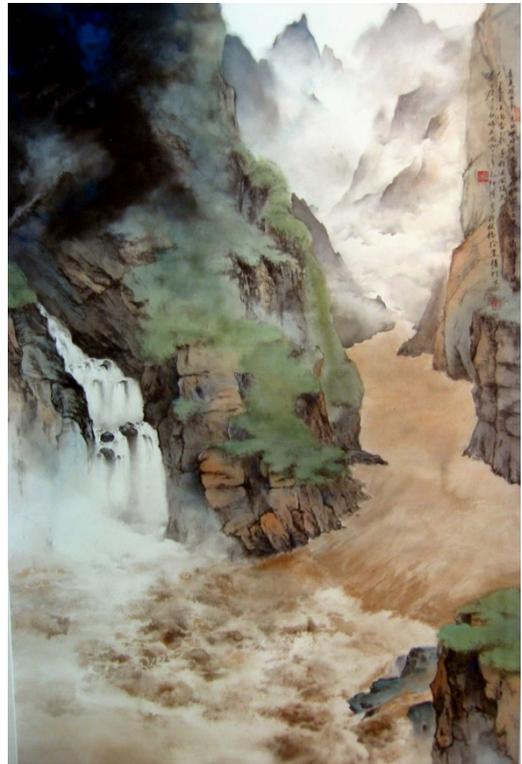


图 30 自作品《空濛山色》、2003、89.5 × 140.5cm、绢本水墨设色、国立台湾美术馆



图 31 自作品《伏波》、2004、  
140×140cm、紙本水墨設色



图 32 自作品《七·二河殤》、  
2004、80×110cm、絹本水墨  
設色、桃園市政府文化局

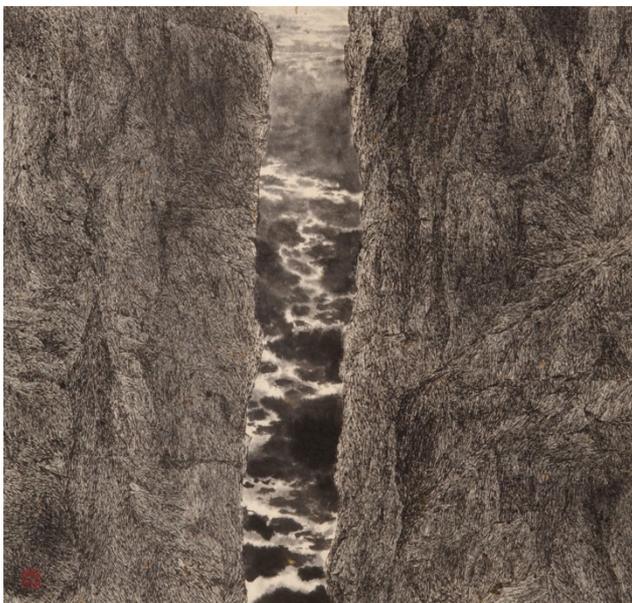


图 33 自作品《相由心生》、  
2005、60×60cm、紙本水墨



图 34 自作品《写宋人范宽意》、  
2005、180×90cm、紙本水墨



图 35 自作品《待渡图》、2008、60×60cm、  
紙本水墨



图 36 自作品《有無之間》、2006、  
60×60cm 四枚、絹本水墨



图 37 自作品《春雨》、2011、  
130.3×162.1cm、布面设色



图 38 自作品《幻》、2011、  
116.7×116.7cm、布面设色



图 39 自作品《LUNA SEA》、2011、  
45.5×53.0cm、布面设色



图 40 自作品《to CHOPIN》、2014、  
116.6×80.3cm、紙本設色

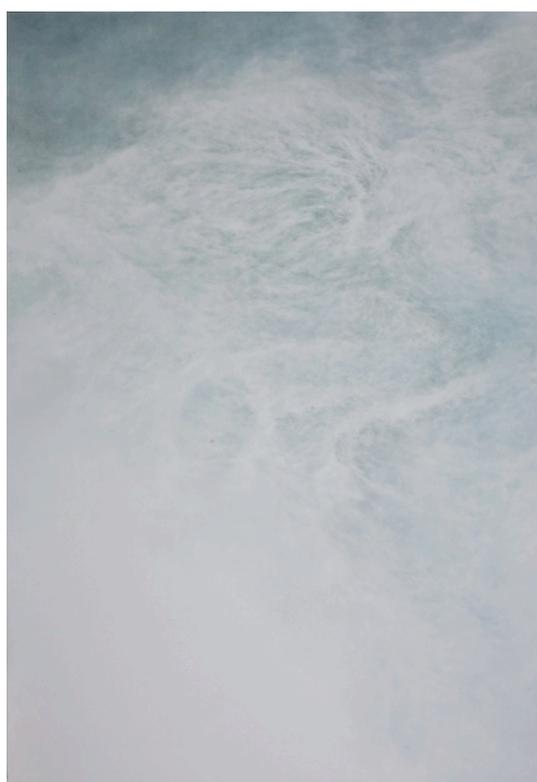


图 41 自作品《出沒》、2014、116.6  
×80.3cm、紙本設色

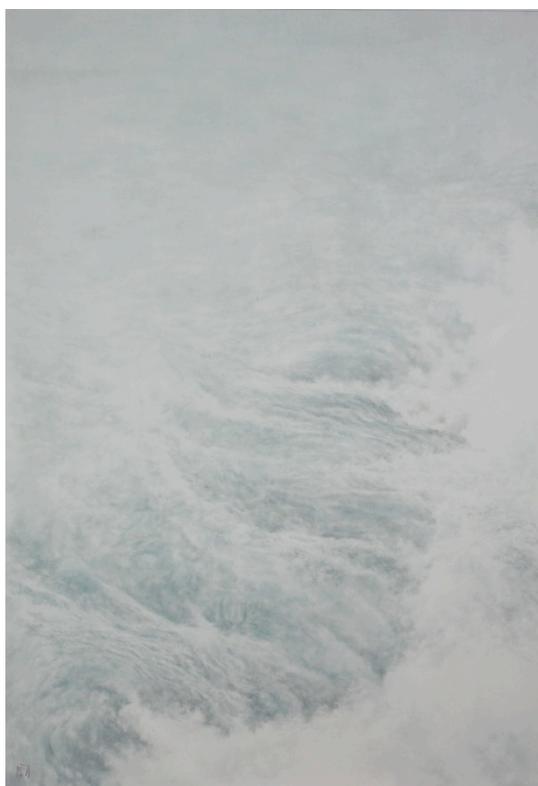


图 42 自作品《淼淼 I》、2014、  
116.6×80.3cm、紙本設色

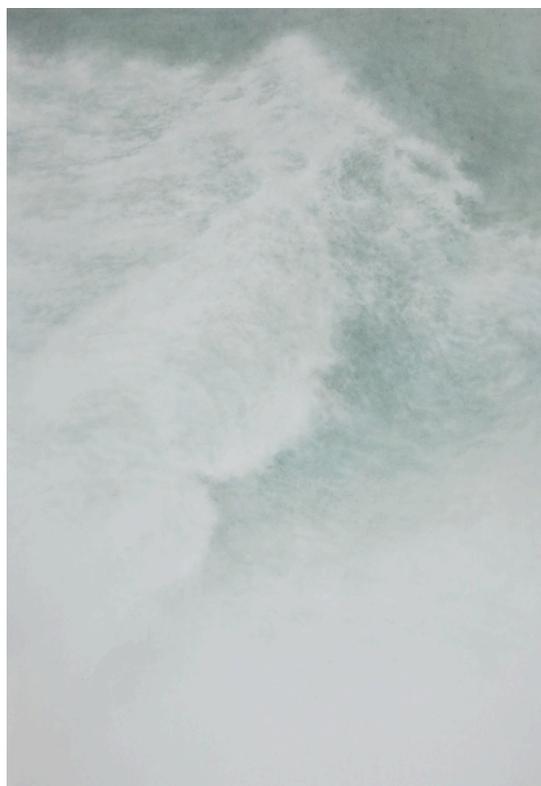


图 43 自作品《淼淼 II》、2014、  
116.6×80.3cm、紙本設色



图 44 自作品《Loud Silence》、2014、130.3×194cm、紙本設色



图 45 自作品《恍惚 I》、2014、  
116.6×80.3cm、紙本設色



图 46 自作品《恍惚 II》、2014、  
116.6×80.3cm、紙本設色



图 47 自作品《半空虚》、2015、  
72.8×72.8cm、紙本設色



图 48 自作品《秋水 I》、2015、  
80.3×116.7cm、紙本設色



图 49 自作品《秋水 II》、2015、  
80.3×116.7cm、紙本設色



图 50 自作品《春水 I》、2015、80.3×116.7cm、紙本設色

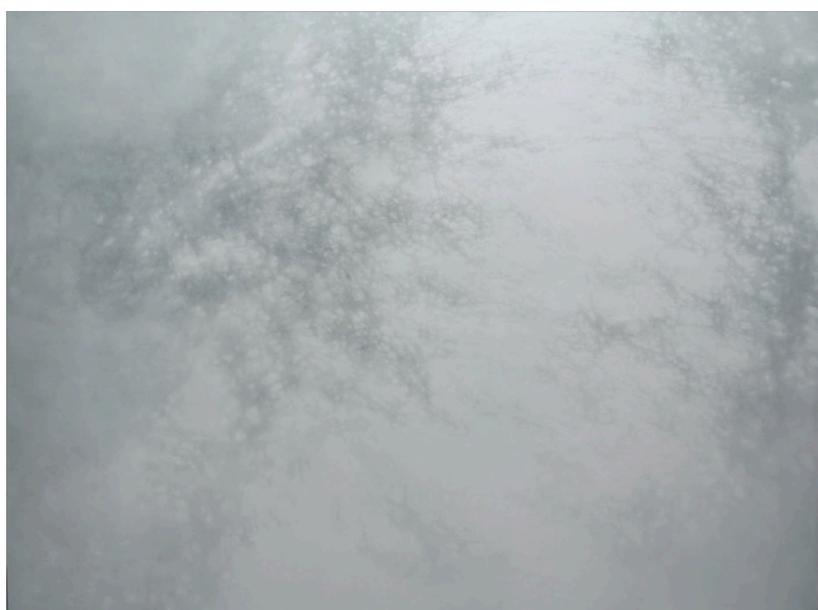


图 51 自作品《春水 II》(未完成)、2015、218×291cm、紙本設色

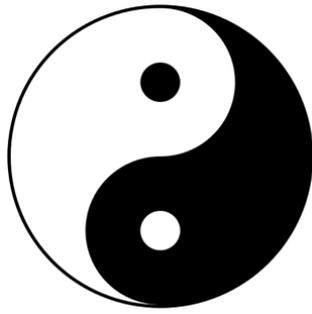


图 52 太極図



图 53 自作品《KOMOREBI B-6》、2013、21×30cm、絹本設色

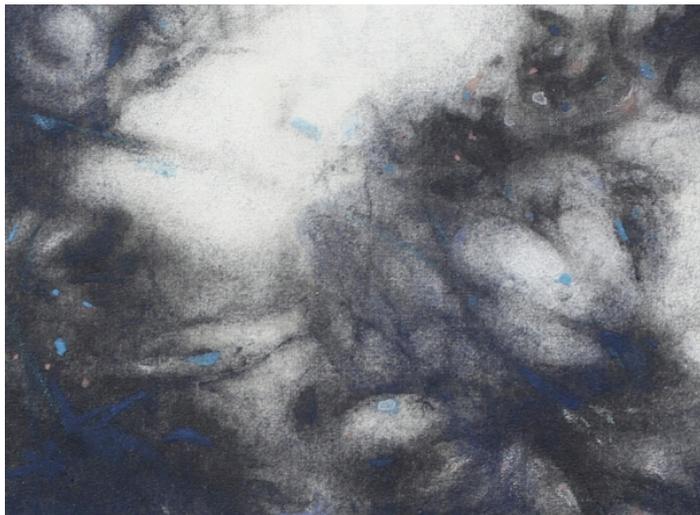


图 54 自作品《KOMOREBI B-6》(部分)



左図 55 自作品《KOMOREBI B-1》、2013、60.6×60.6cm、紙本設色  
右図 56 自作品《KOMOREBI B-2》、2013、60.6×60.6cm、紙本設色



図 57 自作品《KOMOREBI B-4》、  
2013、21×30cm、絹本設色

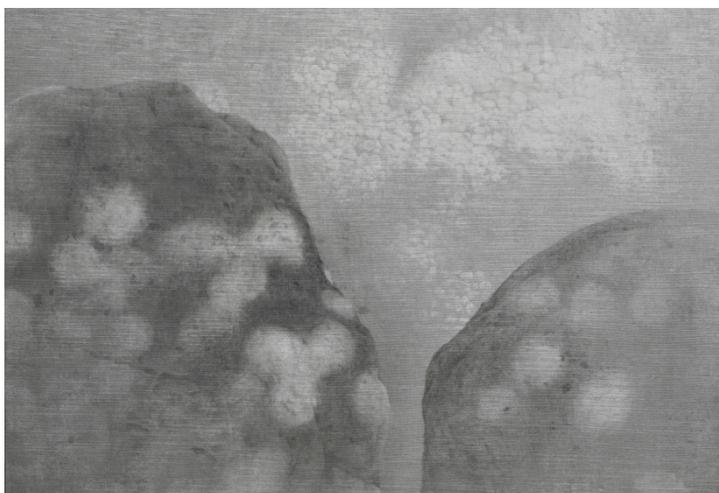


図 58 自作品《KOMOREBI B-3》、  
2013、22.7×15.8cm、絹本設色

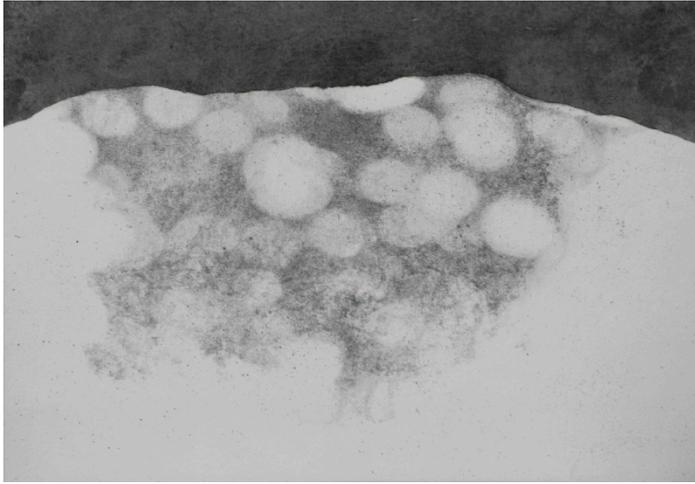


图 59 自作品《KOMOREBI B-5》、  
2013、22.7×15.8cm、紙本設色



上図 60 自作品《KOMOREBI B-8》、2013、27.3×27.3cm、紙本設色

下左図 61 自作品《KOMOREBI B-7》、2013、27.3×27.3cm、紙本設色

下右図 62 自作品《KOMOREBI B-9》、2013、27.3×27.3cm、紙本設色



图 63 自作品《KOMOREBI B-10》、2013、80.3×116.7cm、紙本設色



左图 64 自作品《KOMOREBI W-1》、2013、60.6×60.6cm、紙本設色

中图 65 自作品《KOMOREBI W-3》、2013、60.6×60.6cm、紙本設色

右图 66 自作品《KOMOREBI W-2》、2013、60.6×60.6cm、紙本設色



上図 67 自作品 《KOMOREBI W-4》、2013、80.3×116.7cm、紙本設色

下図 68 自作品 《KOMOREBI W-5》、2014、80.3×116.7cm、紙本設色



上図 69 自作品《KOMOREBI W-6》、2014、80.3×116.7cm、紙本設色

下左図 70 自作品《生息 I》、2014、116.7×80.3cm、紙本設色

下右図 71 自作品《生息 II》、2014、116.7×80.3cm、紙本設色



図 72 空間深さの表示図

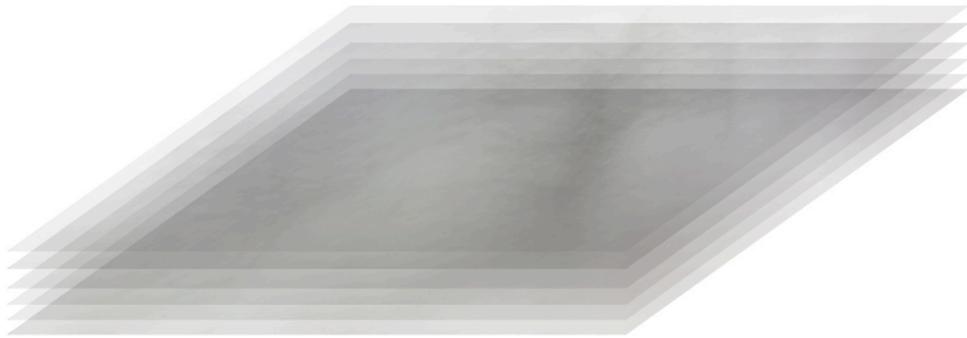


図 73 平面深さの表示図

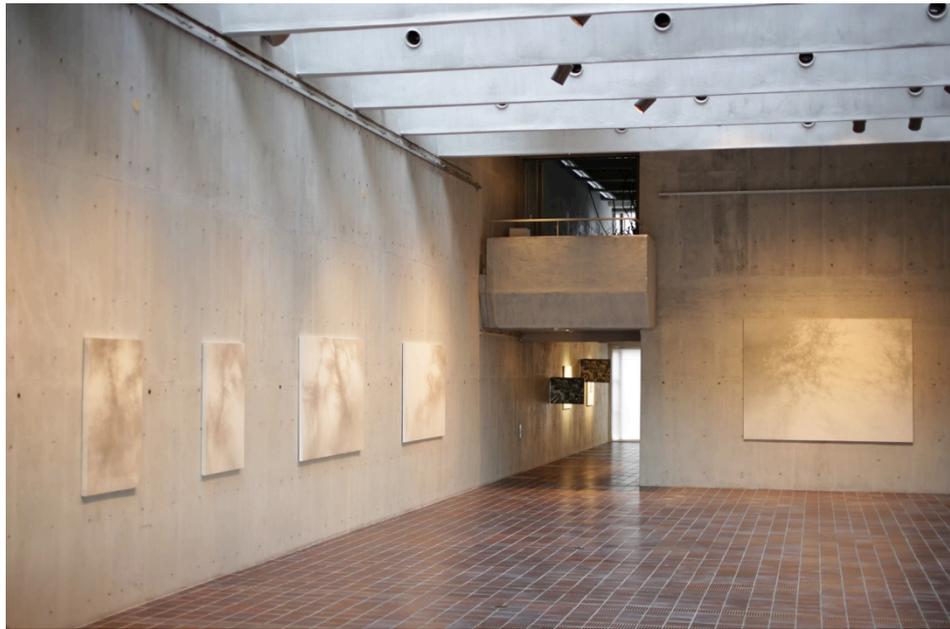


図 74、75、76 愛知県立芸術大学芸術資料館で博士学位本審査展の会場風景



図 77、78 愛知県立芸術大学芸術資料館で博士学位本審査展の会場風景

## 参考文献

### 単行本

- ・「日本画」シンポジウム記録集編集委員会、『「日本画」-内と外のあいだで』、株式会社ブリュッケ、2004年
- ・Edward W. Said（王志弘（他）訳）、『東方主義』、台湾：立緒文化、1999年
- ・Fritjof Capra（吉福伸逸（他）訳）、『タオ自然学』、杜陵印刷株式会社、2007年
- ・Gillian Rose（王國強訳）、『視覚研究導論 影像的思考』、台湾：群學、2006年
- ・Jacques Maquet（武珊瑚、王慧姬（他）訳）、『美感経験』、台湾：雄獅叢書、2003年
- ・ドナルド・キーン（金関寿夫訳）、『日本人の美意識』、中央公論社、1990年
- ・フリッチョフ・カブラ（館野正美訳）、『老荘の思想を読む』、株式会社大修書店、2007年
- ・上海書画出版社編、『二十世紀山水画研究文集』、中国：上海書画出版社、2006年
- ・于德山、『中国図像叙述伝播』、中国：山東文芸出版社、2008年
- ・中村英樹、『日本美術の基軸-現代の批評的視点から』、杉山書店、1993年
- ・水尾比呂志、『東洋の美学』、美術出版社、1967年
- ・王伯敏、『中國繪畫通史 上、下』、台湾：東大發行、1997年
- ・今關壽磨纂訂、『東洋画論集成』、讀画書院、1919年
- ・矢代幸雄、「水墨画の心理」、『日本美術総説』、講談社、1961年
- ・史作檉、『水墨十講 哲学観画』、台湾：典藏芸術家庭、2008年
- ・宇佐美文理、『『歴代名画記』-〈気〉の芸術論』、岩波書店、2010年
- ・李一、『中西美術批評比較』、中国：河北美術出版社、2000年
- ・佐藤志乃、『「朦朧」の時代 大観、春草らと近代日本画の成立』、人文書院、2013年
- ・青木正児/奥村伊九良 訳註、『歴代画論』、弘文堂書房、1943年
- ・松岡正剛、『山水思想-もうひとつの日本』、五月書店、2003年
- ・近藤啓太郎、『日本画誕生』、岩波書店、2003年
- ・邵宏、『衍義的「氣韻」中國畫論的觀念史研究』、中国：江蘇教育出版社、2005年
- ・洪惠鎮、『中西絵画比較』、中国：河北美術出版社、2000年
- ・納屋嘉人編、『陰陽五行 茶の湯のなかの易思想』、淡交社、2013年
- ・張彦遠（長廣敏雄訳註）、『歴代名画記』、平凡社、1977年
- ・張俊傑、『山水繪畫思想之發展』、台湾：史博館、2005年
- ・郭曉川、『中西美術史方法論比較』、中国：河北美術出版社、2000年
- ・渡辺護、『芸術学』、東京大学出版社、1998年
- ・董志強、『消解與重構-藝術作品的本質』、中国：人民出版社、2002年
- ・鈴木由次郎、『全訳漢文大系 第九卷 易経』、集英社、1974年
- ・奥平卓 大村益夫訳、『中国の思想 第6巻 老子・列子』、徳間書店、1973年

- ・廖陽、『中西美術題材比較』、中国：河北美術出版社、2000年
- ・趙文江、『中國山水畫與日本風景畫構圖研究』、中国：榮寶齋出版社、2011年
- ・滕守堯、『道與中國藝術』、台湾：揚智文化、1996年

#### 単行本収録の論文

- ・西川靖二、「『周易略例』明象における『繫辭伝』と『莊子』の意義」、『龍谷紀要 第三十五卷』、第1号、2013年、1～15頁
- ・朱捷、「中国絵画にみる漢字文化的思考」、『同志社女子大学総合文化研究所紀要』、第28巻、2011年、53～68頁
- ・沈千涵、「由博山爐探究宗炳〈畫山水序〉中的山水思想」、『藝術論壇』、第七期、2009年、1～18頁
- ・辛賢、「「象」の淵源：「言」と「意」の狭間」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』、No. 48、2008年、1～31頁
- ・松本拓己、「「画の六法」と写実についての一考察」、『熊本大学教育学部紀要 人文科学』、No. 61、2012年、193～203頁
- ・徐凡軒、「型態過渡：水墨芸術中的当代情境」、『書画芸術学刊』、第4期、2008年、465～484頁
- ・徐凡軒、「日本水墨発展流変初探」、『書画芸術学刊』、第8期、2010年、253～80頁
- ・濱住真有、「江戸時代における中国絵画受容の問題：池大雅の款記に見られる「写意」をめぐる」、『待兼山論叢 美学篇』、No. 44、2010年、1～27頁

#### 修士論文

- ・莊瓊禮、『物象純化』、国立台湾芸術大学造形研究所修士論文、2006年

## 風景山水 —美術における「純化」表現—

徐凡軒

島国である台湾は、古くから様々な外来文化が交わって併存してきた。そして地理的位置や歴史的な要素などの原因により、特に中国と日本から強い影響を受けている。本研究は筆者がその両国文化を考察した上で、改めて自分の思索の経路や美術に対する表現を整理し、理論化したものである。そして台湾のアイデンティティを唱えた純化表現による「風景山水」の概念を提唱し、論文と制作を通じて山水画を革新する試みをした。

純化とは思惟において絶えず自己を省み、まじりけを除き、精華のみをとどめ物事の本質や精神性を引き出す過程である。本研究では中国文化の中の「形」と「意」の概念をはじめ、『老子』と『易』における「象」の変化を分析した上、中国美術における「写意画」が発展してきた過程を探究した。またこの伝統的な「写意」の精神、つまり尚意（より意を重んじ）、尚簡（より簡潔に）、尚自然（より自然に）の三つの特徴から、清澄、諧調、統一の三つの「純化指標」に分類、分析し、純化表現の判断の基準を設けた。そして過去における日本画の革新の経緯と台湾文化とを照らし合わせて、「風景山水」-視覚的に風景画の最低限度として成立し、精神的に山水画の形象と意象との二重性を継承する-という山水画の新観念を提唱し、そして「水光」と「KOMOREBI」の二つの作品シリーズでそれを実践し、造形と寓意の上で精確な表現ができるように努力をした。

【キーワード】：純化、象、山水画、風景山水

**Landscape Sansui**  
**—A "Purified" Form of Expression in Fine Art—**

Fan-hsuan Hsu

As an open ocean country, Taiwan has been a location for various cultural exchanges since ancient times. Due to historical and geographical ties, China and Japan have had the most profound influences on the cultural development of Taiwan. In this study observed from the angle of Chinese classical aesthetics and referencing the development and evolution in modern Japanese art, the author introduces the concept of "landscape *sansui*" based on a Taiwan-centered ideology, in the hope of providing an innovative passage for the evolution of *sansui* through theoretical explanations as well as actual artwork examples.

Specifically, the elaboration of this study is based on the concepts of form (*xing*) and meaning (*yi*) in Chinese culture. From there, the author attempts to elaborate the development process of *xieyi* painting with the inference of imagery (*xiang*) in the *Laotsu* and the I-Ching. Then, based on the three essential characteristics of *xieyi* painting—valuing simplicity, nature, and abstract meaning—the author proposes a more concrete set of principles for purification (*chunhua*), as a creative fine art form of expression, to abide by: simplicity, coordination, and unity. On this basis, reviewing the current state of Taiwanese culture and referencing the experience of contemporary Nihonga, the author proposes the concept of “landscape *sansui*,” which is a landscape painting meeting the definition minimally on the visual level, yet embodying the essential form-imagery and meaning-imagery duality of *sansui*. Through experiment and concept-realization in the “Reflection” and “KOMOREBI” series of works, the author attempts to accurately achieve consistency of design and meaning.

**【key words】** : purified、landscape、*sansui*、imagery

## 謝辞

本論文の作成にあたり、長期にわたって厳しくも熱意のあるご指導、ご鞭撻を賜りました秦誠教授に心より御礼申し上げます。

また、本論文副査である北田克己教授、岡田眞治教授をはじめ、外部審査の荒井経教授、前副査の熊田由美子教授、そして日本画研究室の先生方、博士後期委員の先生方には、本論文を完成させるまでの間に数多くのご助言を頂き、深く感謝しております。

そして、論文の日本語の修正にご協力頂いた岡本華子さん、大島亜弓さん、要旨の英訳をしてくださった管恵玲さん、経済的にも精神的にも支えてくださったロータリー米山記念奨学会の皆様方にも、心より感謝いたします。

最後に、私の制作と研究をずっと暖かく見守って応援してくれた家族に、格別の感謝を捧げます。ありがとうございました。

2016年2月26日

徐凡軒