

博士学位論文

2019年度

論文題目

「気」と仮山石と中国絵画

東京造形大学大学院造形研究科

博士後期課程

(学籍番号：21662001)

氏名：曾超

Zeng Chao

目次

序論

第一節 研究の背景と目的

第二節 研究方法

第一章 中国絵画における「気」と「気韻」

第一節 先秦文献の中の「気」と老子の気論について

第二節 『管子』の精气論について

第三節 荘子の気論について

第四節 「気」の生命性と道徳性について

第五節 「気」と「気韻」の関係

第六節 「気」と「気韻」と作家としての制作

第二章 仮山石と「気」について

第一節 仮山石

第二節 仮山石と「気」

第三節 仮山石と「気」と作家としての制作

第三章 中国絵画の描法の変遷

第一節 唐代の絵画

第二節 宋代の絵画

第三節 「皴法^{しゅんぽう}」の背景と特徴

第四節 「皴法」と「気韻」と自己の制作との関わりについて

結論

「気」と假山石と中国絵画

序論

第一節 研究の背景と目的

現代中国では、経済とテクノロジーの目まぐるしい発展により都市化が進み、以前には見られなかったような高層建築や高速道路が街の風景を一変させている。それでも今なお伝統的な「假山石」^{かざんせき}が都市の中の庭園にたたずんでいる。假山石とは、中国の庭園造形の歴史の中で用いられてきた特徴的な天然石を基とする造形のことである。しかも、古代中国の老子^{ろうし}（生没年不詳）と荘子^{そうじ}（紀元前4世紀後半頃の思想家）による「気」の思想と深い結びつきを持っている。假山石は、これまで中国絵画の中で最も代表的な題材として描かれ、評価されてきた。筆者もまた、現代美術の制作者として、東洋の美術概念を自身の制作に反映したいと考え、假山石を対象とした制作を行ってきた。自己の制作の当初から、「気」や「気韻」という概念について意識していたのであるが、制作を進めるうちに、筆者が問題にしようとしているのは假山石そのものではなく、その背景にある「気」の思想であると考えようになった。そのことで、筆者の制作と「気」の思想との関係性について考察する必要があると感じるようになっていった。

本論文は、こうした筆者の動機に基づき、中国絵画の造形思想と「気」の思想との関係性を解明することを目的としている。同時に、その関係性がどのように自己の制作の状況、あるいは表現の可能性に結びついているかを明らかにすることを指すものである。

第二節 研究方法

本稿の考察における方法の主とした道筋としては、まず「気」、「気韻」と、假山石の具体的な造形がどのような関わり合いを持つかを検討する。そのことによって、さらに「気」がいかにして假山石や絵画上の「形態」を生成するものであるかについて明らかにする。そして、それによって、世界万物の根源的な在り様と中国絵画の歴史とその先端としての自己の絵画制作の関わり合いへの検討を目指そうとしている。そのことを具体的に実現するために假山石を描いた唐代の絵画を端緒とし、唐代から宋代の絵画にかけての絵画の描法の変遷に着目し、それらをとおして中国絵画の造形思想と「気」の思想との関係性の解明を試みることにした。その上で、假山石をモチーフとした筆者自身の作品の制作を通して、「『気』の思想」の原点を再認識するための検討を行う。なお、論考の進行においては、制作者としての立場から、自己の制作の現場がどのようなものであるかについて、技術的な側面を可能な限り含めて検証するようにつとめた。

上記に基づき、まず第1章「中国絵画における『気』と『気韻』」において、本論文の軸となる「気」と「気韻」の概念について整理する。続いて第2章「假山石について」において、先行研究を参考にしながら、假山石の概要と「気」の思想との関係について述べる。さらに第3章「中国絵画の描法の変遷」において、唐代から宋代にかけての中国絵画の描法の変遷について整理する。そして「『皴法』と『気韻』」において、中国絵画と「気」の思想との関係性を整理し、筆者の推論を展開する。そして「結論」において、本論文をとおして明らかになったテーマに関する理論的側面と、そのことと不即不離な関係にある実

践（＝制作）的な側面の双方から「気」の思想」と中国の歴史的な絵画、および自己の絵画制作との三位一体的な関わり合いにおける、理論／実践の双方に亘る相乗的な効果について考える。その中から本論ならではの結論の表明を試みることにする。

第一章 中国絵画における「気」と「気韻」

一般的に、絵は「形」という概念を基としてその基本的な構造が成り立っているように思われる。だが、「形」の概念は歴史的に見て中国の絵画ではそれほど議論の中心になっているとは必ずしも言えない。ここで中心となるのはむしろ「気」の思想の方ではないかと筆者には思えるのである。西洋の美術研究では、「気」は「inspiration」（靈気）と訳される場合がある¹（マイケル・サリヴァン 1995 p.236）。古代中国の老子と荘子による「気」の概念には、「形は気から生じる」²という思想がある。つまり、形のあるものは形のない

1 マイケル・サリヴァンは、「気」についてこのように述べている。「西洋の文芸や美術の批評家から見れば、『気』を『inspiration』と訳してもかまわぬように思える。なぜなら、この『inspiration』ということばの由来をさかのぼれば、外部から芸術家の内部を訪れ、その一部となった真理ないしは想像力が吸いこんだ息という意味があるからである。かくして、芸術家の外部に存在する神や自然あるいは究極的な真理などといった、より高度の源泉を意味するのだ。この神秘的な力が芸術作品を通じて具体化するまでは、それは概念として存在するにすぎない。われわれは、人間の手による作品を媒介としてはじめてその力を知ることができるのである。『気』と個人との結合は、昔から中国の批評家たちによって強く指摘されてきた」（マイケル・サリヴァン、1995年、p.236）ここでサリヴァンは「気」を「inspiration」と訳している。サリヴァンはその「気」を、芸術作品にとって、アウラや靈気のような存在であると考えている。そこでサリヴァンは、「気」は芸術家の神秘的な力の源として、作品上に可視化されているとみなしているのである。

2 「気」とは、中国哲学用語の一つである。山井湧は「気」に対して、以下のように述べている。「(1)

ものから生じるとする考え方である。「気」は、古代中国の哲学の基本概念である。その概念を中国哲学の固有の命題として表現すると、「道不離器」(曾振宇 2004年 p.53)となる。つまり、形而上³は形而下⁴から分離できないと解釈しているのである。このように、「気」とは中国の「自然生成理論」⁵における主要な概念である。「気」は、万物の時間と空間の変化の中における有機的な特性である。それは、自然世界の包括的な在り方を指す言葉と考えられている。そして人は「気」の概念で示す自然世界の法則に従うべきという考え

気は元来、空気状のものを指して言い、具体的には人の鼻や口を通じて出入りする氣息、自然現象としての風(大気)や霧・雲の類、また湯気・蒸気などを気として認識した…(2)気は天地の間および人の体内に充ちているだけでなく、天地そのものおよび人の身体その他あらゆる物を形成する素材であり、かつ気が生命力や活動力の根源でもあると考えた。人の五官の機能や感情・欲望・意志等々の身体的・精神的な作用も、すべて気によって生ずるものとした。(3)陰気と陽気(基本的な性格としては、明るくて動的な気と暗くて静的な気)あるいは五行(ごぎょう、木火土金水)の気という2種類あるいは5種類の気を考え、この陰陽・五行それぞれの結合、分離およびその交代・循環などによって、事物の異同や生成・変化の諸相を説明した。(4)多様な気の本となる元氣(根源の一気)を考え、元氣による万物の生成を説いた(山井湧、「気」、『中国思想辞典』、研文出版、1984年4月、p.64)。以上を基として考えた時に、「形は『気』から生じる」、そして、その「気」は、絵画にとって見えない真理の源と考えることもできるだろう。そして、作家は見えない真理を悟って作品に反映していると考えられることもできるだろう。

3 『周易』では、「形而上」について、「道」の形容、理念的な在り方を示し、または精神など、形がなく通常の事物や現象のような感覚的経験を越えたものであると述べられている。『周易』では、以下のように述べられている。「形而上者謂之道」は、「『形而上』は、『道』を意味している」とされている(楊天才、張善文訳注『周易』、中華書局、2011年、600-603頁)。

4 前掲書では、「形而下」について、形を備え物質的なもの、また、人の経験によって認識できるもの、あるいは、時間、空間を基礎的な形式とする現象的世界で形をとって存在するものと規定されている。『周易』では、以下のように述べられている。「形而下者謂之器」は、「『形而下』は、『器』を意味する」とされている。前掲書、600-603頁。

5 前掲書、p.64

方が、中国では歴史的に継続してきた。⁶そこでまず、「気」という概念について本章において考察していきたい。

第一節 先秦時代の文献の中における「気」と老子の気論について

全ての哲学の概念は突然に成立し、或いは現れたわけではなく、例外なくその誕生と発展、変化の過程を通して成立している(LK 1994 p.18)。気の内容も同じように、それが最初から哲学的な概念であったわけではない。一つの具体的な事物を表現するための具体的な概念から始まったのである。葉太平の『中國文學之美學精神』によれば、「甲骨文…均表明『气』的最原始意義為「雲气」。(もともと、『気』とは山川から生ずる大気の、客観的な状態を表す概念と考えられた。)」⁷

このように、先秦時代の人々は次第に迷信から脱却し、既に自然現象そのものから原因を探そうとしていた。陰陽の気の内容は、自然現象の客観的な状態の把握から徐々に抽出されてきたものである。こうした過程を経て、老子の時代になると、陰陽の二気が、万物の根源という位置づけを得るようになった。老子は、次のように述べている。

「道生一，一生二，二生三，三生万物。万物負陰而抱陽、沖氣以為和。
(根元たる「道」から一が生まれ、一から二が生まれ、二から三が生まれ、三

6 「気」の形而上学的思想が、まずは老子が提出したものであり、その後、管子、莊子等がその伝統を更に発展させた。

7 葉太平、『中國文學之美學精神』、水牛出版社、1998年、p.343

から万物が生まれる。万物は、陰と、陽と、この両者を結びつける力とから成る) 」⁸。

ここで老子は自然現象のような具体的形態から離れ、陰陽二気を形而上的なものとして向上させようとしている。陰陽二気は、自然現象としての大気なのではなく、その自然現象から抽出され、抽象化された形而上的概念としてとらえられようとしている。

老子は、上記のように述べているのだが、それに対しての概念的な解釈をそれ以上与えようとはしなかった。この後、管子⁹は間違いなく老子の気思想を独自に更に深めた。そこで管子は、老子による気概念をさらに明確にし、そして、新しい意味を加えた (LK 1994 p. 19) 。次に、管子の気論について説明したい。

第二節 管子の精気論について

8 奥平卓、大村益夫は、以下のように述べている。「<『道』から一が生まれ……万物が生まれる>『一、二、三』の解釈は、古来、まことに多種多様である。一は『無』で、『無』と『無ということば』で二となり、一と二を加えて三となる(王弼)とか、陽で一、陰で二、両者を結びつける和気で三となる(李嘉謨)とか、一は混沌未分の本体、二は天と地、三は陰と陽と和気(高亨)とか、ちょっとした知恵くらべの観がある。そのおのおのに意味づけを施すよりは、一二三と順を追って発展する段階的な宇宙生成説と取る方が、素直な見方ではないだろうか(奥平卓、大村益夫訳、「四十二章」、『老子・列子』、徳間書店、1999年7月、p. 81)。「万物は、陰と、陽と、この両者を結びつける力とから成る」とするならば、その場合、「万物」とは、陰と陽とその双方を結びつける力によってもたらされるものである。万物が生まれる間に、その力が働いている、陰気と陽気が次第に調和してくる。

9 春秋時代の斉の宰相管仲の著と伝えられる書。先秦から秦、漢時代にかけての政治、経済、文化などが道家、儒家、法家、陰陽家など多くの思想的立場で記述されている。

管子は、先秦時代の気論発展における重要な発展段階を成したと考えられる。彼が提出した「精気」という概念において、気論の展開は、間違いなく先秦時代の気論の発展の重要な一部であり、老子の気思想から荘子の気論への発展の欠かすことのできない一つの過程である。そして、それは荘子の気論を確立させた重要な理論的前提でもあると考えられる（LK 1994 p.19）。

ここで、管子は陰陽二気の形而上の意義にとって、更なる論証の発展を行った。管子は以下のように記述した。「包物衆者莫大于天地…化物多者莫多于日月。（万物は、天地の中に存在している。天地が万物を生んだわけではなく…陰陽二気の化合作用により、万物が誕生できたが、その万物の総体的質量は陰陽二気の質料を超えない）」¹⁰。ここでは「包物」と「化物」という概念に区別がつけられている。「包物」は、すなわち天と地のことを指している。そのことは、全ての物が、天地の間に含まれているが、天地が万物を生んだのではないということを意味している。時間と空間を含む（＝包む）「場所」という概念を、「包物」は意味する。「化物」は、陰陽二気の化合作用から、全ての物が誕生することを意味している。天と地が陰陽二気的作用を頼みとしながら万物を生んだが、その万物の総体的質量は陰陽二気の質料を超えないということである¹¹。

10 管子、李勉註譯、「白心第三十八」、『管子今註今譯』、台湾商務印書館、1994年8月、p.659

11 福永光司は「道」と陰陽二気の関係性について度々指摘している。福永光司はこのように述べている『老子』第四十二章は、『道』から万物の生成するプロセスを陰陽二気の冲和で説明した素朴なものであり、陰陽二気の根元としての『一』も前後のコンテクスから一气と見る解釈を容れうる程度にすぎない（福永光司、「道家の気論と『淮南子』の気」、『気思想』、東京大学出版会、1978年、p.128）「道」と陰陽二気の関係性について、陰陽二気は、「道」という「場所」のなかに働い

第二に、管子の「気」の概念を確立する上での最大の貢献は、「精気」という概念を提出し、そして、それに対して多くの面から規定を行ったことにある(LK 1994 p. 19)。

『管子』の中には、様々な気概念が現れ、そして、それをういながら世の中の様々な具体的な自然と社会現象を説明しようとした記述も残されていた。しかし、説明の過程において、理論付けそのものの限界に突き当たったために、多くの現象に対して合理的で完璧な解釈を残すことが実現できなかったと考えられる。おそらくそのため、管子はそれぞれの気の中から、「精気」という概念を抽出して、それを中心に考察した。彼にしてみれば、気の中の最も「生氣」¹²に満たされた「精気」という気だけが、宇宙の万物を生み出し、万物を構成できると考えた。そのような管子の「精気」という概念の受け取り方が非常に独創的である。「精気」に関する妥当で明確な解釈として、最も「生氣」に満ちた「精気」が取り上げられた。そのことは『管子』の中では、「精也者、氣之精者也（精気は、最も生氣に満ちた気）」¹³と述べられているのである。

次に管子の「気」の概念についてあがってくる観点としては、「精気」とは「変化」できる点が重要であるということである。「精気」とは、大気や水蒸気などを意味するごく一般的な気の特徴を持つが、その上で、変化することも

ていると考えられる。管子は「道」という形而上的概念を使わず、それに代わって「天地」という概念を用いている。ここで、「天地」は形而上的抽象性と形而下的具体性両方を持つ概念であると言える。したがって、管子の「天地」と陰陽二気の関係性について、ここでは、陰陽二気は、「天地」という無限の場のなかに位置づけられ、働いていると考えられている。

12 生き生きとする感じ。

13 前掲書、p. 777

できる「気」を意味しているのである。『管子』では「一氣能變曰精（変化できる気は精気である）」¹⁴と述べられている。この「変化」という属性が、「精気」に普遍性を持たせていると考えられる。その「精気」は、まずどこでも、いつでも存在しているのである。『管子』「内業」¹⁵では、「凡物之精、此則為生…流於天地之間，謂之鬼神，藏於胸中，謂之聖人…杲乎如登於天、杳乎如入於淵、淖乎如在於海、卒乎如在於己。（『精気』は物事に普遍的に存在する、天地の間で流れればそれを鬼神と称す、胸の奥に隠されるとそれを聖人と称することができる。人間も、『精気』が生み出したものである。天と地の間を転々し、天に昇れば、それをはるかに高くと言い、深淵に落ちれば、それを底の見えない深さと言う、海まで至れば、それを遠いと言い、己へと近づけば、それを近いと言う。）」¹⁶と述べている。ここでは、宇宙の万物が精気から誕生し、更に、鬼も神も人類も人類思考の源などの全てのものがそこから生み出されたものであるという思想が表されている。

第三節 莊子の気論について

莊子（紀元前 370 年～紀元前 287 年）は、老子の気論を受け継いでいるだけでなく、先秦時代の気論を継承した。特に管子の「精気」学説について、『莊子』では、精気を多くの気の中の一つとみなしている（LK 1994 p.20）。そして、それが莊子の気論思想の重要な源となったと考えることができる。「精

14 同上書、p. 647

15 同上書、「内業」篇

16 同上書、p. 776。

也者、氣之精者也（精氣は、最も『生氣』に満ちた氣）」¹⁷、この定義自体が、すでに厳密に「氣」の形而上の普遍性と形而下の具体性を合わせ持っているとして筆者は考える。莊子は「氣」の概念に関する解釈を「人間」と「万物」の双方からの立場で、「通天下、一氣耳（世界じゅうのものはすべてただの一氣だ）」¹⁸という概念として提示し、そしてそのことによって、「氣」の理論の思想と理論の前提を定めた。『莊子』の中に出現する「氣」の回数は46回で、「氣」は『莊子』における核心の概念を意味していると言えることができるだろう。莊子は次のように述べている。「生也死之徒、死也生之始、孰知其紀、人之生、氣之聚也、聚則為生、散則為死、若死生為徒、吾又何患、故萬物一也、是其所美者為神奇、其所惡者為臭腐、臭腐復化為神奇、神奇復化為臭腐、故曰、通天下、一氣耳（生や死の徒、死や生の始め、孰か其の紀を知らん。人の生や、氣の聚まれるなり、聚まれば即ち生と為り、散ずれば即ち死と為る。若し死生を徒と為せば、吾れ又た何をか患えん。故に万物は一なり。是れ其の美とする所の者を神奇と為し、其の惡とする所の者を臭腐と為すも、臭腐は復た化して神奇と為り、神奇は復た化して臭腐と為る。故に曰わく、天下を通じて一氣のみと）」¹⁹。

17 同上書、p. 777

18 前掲書、p. 144-145

19 金谷治は、『氣』の集ると『氣』の散じるについて、以下のように指摘している。「生や死の徒、死や生の始め、孰か其の紀を知らん—徳充符篇第三章（第一冊一五八ページ）『死生を以て一条と為す』の意。『紀』は基と同じ、始の意。氣の聚まれるなり—『氣』は自然界に充滿し流行する大氣。間を含む万物を形成する物質的原素と考えられていた。万物は一なり—逍遙遊篇第三章（第一冊三一ページ）—万物を旁礴して一と為す。ここではそれを氣によって説明するところに新しい展開がある」（同上書、p. 144）また、金谷は、以下のように続ける。「生は死の伴侶であり、死は生

以上のように、莊子にとっては、「氣」は「道」よりも根源的意味を有していることが明らかと思われる²⁰。莊子は「氣」を基盤としてその思想を組み立てていたと考えることができる。また、『莊子・至楽』の中には、このような記述が残されている。「莊子妻死、惠子弔之、莊子則方箕踞、鼓盆而歌、惠子曰、與人居、長子老身、死不哭亦足矣、又鼓盆而歌、不亦甚乎、莊子曰、不

のはじまりである。〔生と死〕どちらがはじめであるか、だれにもわかりはしない。人が生きているのは気が集まっているからで、気が集合すると生となり、分散すると死となるのだ。もし死と生とが〔こうした同じ気の集散で、〕伴侶の関係だとわかれば、もはや生死についてくよくよすることは何もなかろう。だから万物も〔同じ一つの気の変化であって、もともと〕一つなのだ。そこで自分の善いと思うものはめったにない貴重なものだと考え、自分の悪いと思うものは腐った汚物だと考える〔のが人情だ〕が、腐った汚物はまた変化してめったにない貴重なものになり、めったにない貴重なものもまた変化して腐った汚物となるものだ。だから『世界じゅうのものはすべてただの一気だ』といわれる。聖人はそこで〔こうした根元的な〕一の立場を貴ぶのだ（同上書、p. 144-145）。「通天下、一氣耳」における「一氣」の概念は、人間に対し、それは「人が生きているのは気が集まっているからで、気が集合すると生となり、分散すると死となるのだ」ということを意味し、そして、万物に対し、それは万物も同じ一つの「氣」の変化であって、その変化によって万物生成されていることを示している。臭腐と神奇も一種の「氣」であり、莊子の所謂「一」は「一氣」のこと、気全体を意味しており、それが宇宙自然、天地万物の根源示すものでもあろう。

20 「道」について、沼尻正隆は以下のように述べている。「道とは、老子や莊子のいう道で、天地の始、万物の宗であるこの宇宙の生成の原理を指している。その思想は、万物はすべて道から生成されたもので、その本質において平等であり、差別のないものであるとし、個人的な利害や欲望を捨て、自分を弱々しくへりだって世に処していくという人生観をもっている」（NC p. 324）。ここでは、「道」は、形がない理念的なものとして考えられている。いわゆる「形而上」を意味する。莊子は、「氣」を「道」という概念に代わって、定義した。例えば、万物は「氣」の集散の変化によって生成されている。人間の生死や春夏秋冬も「氣」の集散によって成り立っている。そこには、「氣」の循環する持続的な変化が見出される。また、莊子の「通天下、一氣耳」という概念は、「天下」という空間の無限の広がり場としてとり上げられた。したがって、「氣」は、自然万物を生成する理念としてだけでなく、通常の事物や現象のような感覚的経験によって認識できる「形而下」的なものでもあると考える。「氣」は「形而上」と「形而下」両方備える概念である。

然、是其始死也、我獨何能不慨然、察其始、而本无生、非徒无生也、而本无形、非徒无形也、而本无氣、雜乎芒芴之間、變而有氣、氣變而有形、形變而有生、今又變而之死、是相與為春夏秋冬夏四時行也、人且偃然寢於巨室、而我嗷嗷然隨而哭之、自以為不通乎命、故止也（莊子の妻死す。恵子これを^{けいし}弔^{とむら}う。莊子即ち方に箕踞し、盆を^こ鼓して歌う。恵子曰わく、人と^{とも}與^おに居りて、子を^{そだ}長て身を老いしむ。死して哭せざるも亦た足れり。又た盆を鼓して歌うは、亦た^{はなは}甚だしからずやと。莊子曰わく、然らず。是れ其の始めて死するや、我れ独り何ぞ能く^{がいぜん}槩然たることなからんや。其の始め察すれば而ち本と生なし。徒に^{ただ}生なきのみに非ず、而ち本と形なし。徒に形なきのみに非ず、而ち本と気なし。芒芴の間に^{まじわ}雜り、變じて気あり。気變じて形あり。形變じて生あり。今又た變じて死に之く。是れ相い^{とも}與に春夏秋冬夏の四時の^{めぐ}行りを為すなり。人且に^{まさ}偃然として巨室に^{えんぜん}寢ねんとす。而るに我れ^{きようきようぜん}嗷嗷然として隨いてこれを^{こく}哭するは、自ら以て命に通ぜずと為す。故に^や止めたるなりと)」²¹。

21 金谷治は、「恵子」や「^{がいぜん}槩然」や「^{きようきようぜん}嗷嗷然」や「命」について、以下のように述べている。『『恵子』—理論学派の恵施のこと。莊子と深い交友があった。『槩然』—嘆く意味。『嗷嗷然』—声をはりあげて叫ぶこと。『命』—天命、運命。自然必然的に人間存在を規制するさだめ』（前掲書、pp. 14—15）また、以下のように現代語訳を続ける。「莊子の妻が死んだ。恵子がおとむらいにゆくと、莊子はちょうど足をくずしてあぐらをかき、土の瓶をたたきながら歌をうたっていた。恵子は言った、『夫婦としてともに暮らし、子供を育てて老年になったのだ。そのあいてが死んだのに泣き叫ぶこともしないというのは、それだけでも不人情だといえるが、さらに瓶をたたきながら歌をうたっているとは、なんとひどすぎるじゃないか。』莊子は答えた、『そうじゃない。死んだばかりのときは、私だってやはり悲しみがこみあげずにはおれなかったよ。ただその始まりを考えてみると、もともと生命はなかったのだ。生命がなかったばかりじゃない、もともと形もなかったのだ。形がなかったばかりじゃない、もともと〔形を作る元素の〕気もなかったのだ。おぼろなとらえどころのない

第四節 「気」の生命性と道徳性について

宇宙自然生成の根源としての「気」は生き生きとした有機体で、中国の伝統哲学の中で最も人の心を打ち、深く考えさせる独特な文化の特質であるということが出来るだろう。このような文化の特質は、既に『老子』、『管子』、『莊子』等の先秦時代の典籍に萌芽を発している。人間や生物の気が存在するだけでなく、自然万物の全てが生命、精神、知覚を有した生き生きとした生命体であるという考え方である。陰陽の二気の融合物は万物を生み、陽気か陰気のいずれかが精神をコントロールする。したがって、陽気や陰気は人類の意識の起源と解釈することもできる。この考え方によって、万物がどのように意識を備えているのかを説明することができる。そしてこのように考えた場合、気とは、中国の哲学の形而上と本質を理解する上で極めて重要なものとなる。中国の哲学における生命性の特質について、ジョゼフ・ニーダム²²は、重要な解釈を示

状態のなかでまじりあっていたものから、やがて変化して気ができ、気が変化して形ができ、形が変化して生命ができた。そして今やまた変化して死へと帰ってゆくのだ。これは、春夏秋冬の四季のめぐりと同じことを、たがいにくりかえしているのだ。人が大きな天地の部屋で安らかに眠ろうとしているのに、私がそれを追いかけて大声をはりあげて泣き叫ぶのは、われながら運命の道理に通じないことだと思う。そこで〔泣き叫ぶのを〕やめたんだ。』（前掲書、p.16）。莊子は、陰陽二気が調和することが万物を生じる源となると考える。そして、人間も、自然万物と同じ根源から生じていると考えられる。ここで、莊子は、万物が生成流転するプロセスを、陰陽二気の調和の作用の中で、そこでは、「無」から「有」が生じ、またその「有」から「無」へ返る。このような循環の作用として、「春夏秋冬」、「生死」のプロセスなどについて説明した。ここで、莊子は、「気」の概念の哲学的属性として、「生命」を陰と陽の二気の間で生じる循環のプロセスとして明らかにしようとした。

22 ジョゼフ・ニーダム（1900年～1995年）は、イギリスの生化学者・科学史家。中国科学史の権威で、中国では李約瑟（Li Yue Se）という中国名で知られる。『中国の科学と文明』は中国文明のみならず非ヨーロッパ文明に対する知識人の見方を一変させるほどの衝撃を西洋世界にもたらす。

した。彼は、中国の伝統的な哲学者における自然観を「有機的自然主義」としてまとめた（曾振宇 2004 p. 54）。彼は、次のように述べている。「对中国人来说, 自然界并不是某种应该永远被意志和暴力所征服的具有敌意和邪恶的东西, 而更像是一切生命体中最伟大的物体。（中国人にとって、自然界は、意志や暴力によって征服されるべき、敵意や邪悪な性質を持っているものなのではなく、あらゆる生命体の中で最も偉大なものに、より似ているのである。）」²³。

ニーダム以上の言説の意味するところは、人間は自然の一部としてとらえられ得るので、自然と共に生きる生命体として自然に敬意を払うべきであるということを示している。

宇宙も自然万物も形而上学的道德性を持つということは、中国の哲学の一つの大きな特徴である（曾振宇 2004年 p. 54）。この哲学の特徴は気の生命的な特性を前提として、形而上学的道德性と気の生命的な特性の二つは、合一できることを示している。そして、その生命性と道德性の二つは、因果関係を構成していると考えられる。気の根源に道德的な特性が備えられていることは、先秦時代の気論に芽生えたのである。ここで注意すべきなのは、宋代の郭若虚（生没年不詳）が『図画見聞志』²⁴の中で述べたことである。「気韻は

23 李約瑟、陳養正訳、『李約瑟文集』、遼寧科学技術出版社、1986年、p. 338

24 北宋の郭若虚の絵画史論。6巻。唐の張彦遠（ちようげんえん）《歴代名画記》の後841年から1080年ごろまで、唐末五代・北宋の絵画、画家を扱う。巻一叙論は16編の画論で後世に影響を与え、巻二～四は、唐末五代118人、北宋174人の画家を人物、山水、花鳥など専門別に分けて解説している。巻五、六は故事拾遺、近事として、約60条の唐宋絵画逸事を記載する。当時でも〈絵画観賞の綱領〉とされ、更に、気韻は人格の反映と説き、気韻論の研究には欠かせぬものとなっていると考える。（web版『世界大百科事典』、（平凡社）を参照した）。

天賦のもので、努力によってどうすることもできず、また人格の高下によって決定されるとした」。²⁵ここでは、郭若虚の気韻論は「気」の道徳的前提の影響を受けたと考えることができるのである。

第一節から第四節までに述べられたとおりに、「気」とは、もともと山川の大気等の物理的なものであり、自然における客観的なものであった。その後次第に、老子、管子、荘子によって、現象世界から抽出されて普遍性を備える形而上的な概念となった。だが、形而上的な「気」は、同時に、形而下における生命性と道徳性と、不可分に結びついている。「気」は、形而下の具体性として、まずは、生命性、時間性、道徳性の三大特質を有していた。中国の伝統哲学の形而上的なものは、形而下的なものから分離できないという「道不離器」の考え方は、「気」の形而上的かつ形而下的な特性の不可分な一体性を表す概念であると言うことができる。気論を代表とした中国哲学の中の自然論、認識論を分析すると、その中心は自然の本質を形而下的にのみ探求しているのではなく、自然の本質とは何であるかという形而上的な問いと常に一体化したものであると考える点だ。気論のこのような考え方は、往々にして人生の究極的価値、理想、そして人の品格に関連する。そこで表現されているのは、人生に対する追求と道徳的体験である（曾振宇 2004 p. 57）。次節では、「気」と「気韻」の関係を説明する。

第五節 「気」と「気韻」の関係

25 前掲書、p. 66

第一節から第四節までに述べたように、「気」の思想は、中国絵画に深い影響を与えている。そして中国絵画論では、「気」という言葉とともに、「気韻」という言葉がしばしば用いられる。この二つの言葉は区別されずに用いられる場合が多い。本論文の論旨を明確にする上から、まずはこの二つの言葉の使い方について、主に「気」に関する文献（『老子』、『管子』、『荘子』）と、唐・宋の絵画に関する文献における言葉の用いられ方を基本に、次のように区別しておきたい。すなわち本論文では、「気」という言葉を「気」の思想における自然万物を生成する概念、およびこれに基づく「気」の思想における自然の真のあり方を表す言葉として用いる²⁶。これに対して「気韻」を、こうした「気」の思想をもととして、「気」の概念が書画などの芸術作品へと反映されたものを表す言葉として用いることとする。つまり、「気韻」とは、「気」が書や絵画の上に表われ、そこで表現として「跡づけられたもの」を意味する。

さて、中国絵画は歴史的には、作品に「気韻」が満ち溢れているかどうかを優劣の判断基準となっていた。その起源は、謝赫^{しゃかく}（南北朝時代の画家、評論家、生没年不詳）が『古画品録』²⁷において、また張彦遠^{ちやうげんえん}（唐時代の絵画史家、生没年不詳）が『歴代名画記』²⁸において、それぞれ「六法」²⁹を論じた時に、第一法として「気韻生動」（生き生きしていること、あるいは画面への

26 例えば、仮山石や山水を描くには、何よりもまず仮山石や山水の「気」を意識しなければならないのである。

27 謝赫が6世紀に著した画論。

28 張彦遠が9世紀に著した画論。

29 南北朝時代、唐時代の絵画を評価する上で重要な六つの基準。

「気」の概念が反映していること)を挙げている。³⁰また、荊浩^{けいこう}(唐末の画家、生没年不詳)が『筆法記』³¹において「六要」という制作論を論じた時も、「気」、「韻」、「思」、「景」、「筆」、「墨」³²の順としており、いずれも「気韻」を絵画の第一要件としている。このように、中国絵画では、何よりも「気」の概念が絵画面上に反映されることが歴史的に重視されていたと考えることができる。

第六節 「気」と「気韻」と作家としての制作

第一節から第五節までで述べたことと関連させ、まず、なぜ「気」の形而上概念が筆者にとって非常に重要なのかを説明する。「気」、「形」、「気韻」という三つの概念を中国絵画を分析する上で導入し、筆者の芸術創作者としての立場から、「気」と「形」と「気韻」の自作品上での現れ出方について検討する。

一般的に、絵は「形」の要素が重要である。ところが、むしろ、中国の絵画理論では「気」の観念を根本としたものが重要である³³。「気」は世界を形成させる過程に絶えず変化するものである。「気」は、時間性も持っている

30 第二法は「骨法用筆」(筆遣い)、第三法は「応物象形」(形)、第四法は「随類賦彩」(色)、第五法は「經營位置」(構図)、第六法は「伝模移写」(模写)であると論じている。

31 唐末荊浩が著した画論。

32 「気」は、自然万物を生成するという考えに基づいた画論。「韻」は画面への「気」の概念の反映。「思」は、制作者の思考。「景」は、景色を意味する。中国絵画論では、ほとんどにおいて「気韻」という言葉が用いられているが、この『筆法記』においては「気」と「韻」に分けられている。本論文の視点からは、「韻」が「気韻」を意味していると考えられる。

33 尼ヶ崎彬は、中国思想史や中国絵画において、「気」の概念の重要性について、以下のように述べている。「中国思想史上、最も重要な概念の一つである『気』は、また中国絵画史において、最も重

ので、「気」の概念の時間性を考えた場合、肉眼で見られた現実世界の事物の形は、ただ「気」の一つの時間的な段階の一形体にすぎないと考えることもできる。したがって、「気韻」は形を超越したものである。ここで、対象と作家の関係性において、「気韻」の作用を考えてみる。そのことについて、唐、宋の文献には主に二つの考え方がある。例えば、一つ（図-1）は、張彦遠の考え方をモデルにする分析図である。張彦遠は、画家は、主体的な

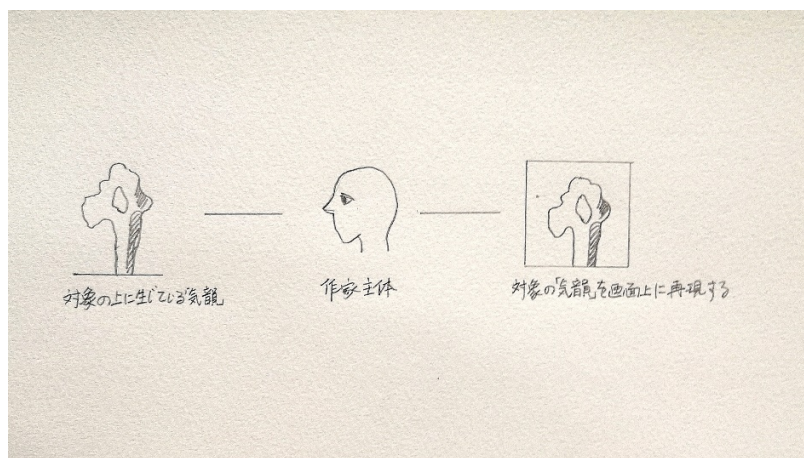


図-1 張彦遠の理論をモデルにした対象と作家と「気韻」の関係図1

要な概念の一つである」（尼ヶ崎彬、「『筆法記』の六要について」、『美学』、31 卷、4 号、1981 年 3 月、p. 24）また、以下のように続ける。「中国の伝統思想は、万物の存在を創造によってではなく、生成によって説明する。その生成の源を溯れば、無に至る。無から有が生じたのである。その無から最初に生じた存在が『気』であり、この『気』から万物が生成する。『気』の質料は万物を形成する素材であり、その運動は生成を行う力であり、その様態は生成されたものの本質を決定する。つまり、生成された物象が生物となるか無生物となるか、ある人の人格が高いか卑しいかなどは、全て『気』のあり方によって定まる。従って、ある物象の『気』を把握するとは、その本質を根底から理解することを意味する。絵画が物象の外形のみならず、その本質を捉えようとする時、「気」が問題となるのは自然の成行であった」（同上書、p. 24）。ここで考えられている「無」とは西洋的な概念として 0 を意味するものではなく、生命的な原初の混沌であり、無限的でありかつ有限的である、両義的な生命的拮据の場を意味している。

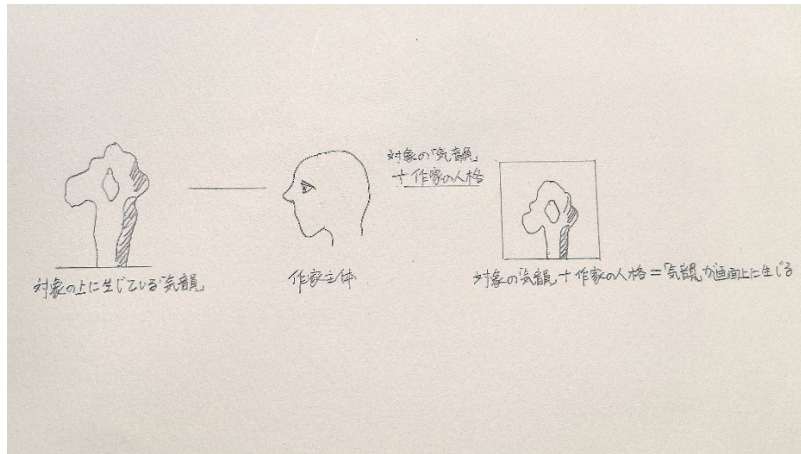


図-2 郭若虚の理論をモデルにした対象と作家と「気韻」の関係図2

意志によって、対象の「気韻」を再現しているとした。張彦遠は、そこに新しい価値を見出した。図-2は、郭若虚の考え方をモデルにする分析図である。郭若虚は、このように述べている。「…一寄於畫人品既已高矣氣韻不得不高…（画家の人格が高ければ、「気韻」も高いわけである）」³⁴。郭若虚の場合、作品の「気韻」は、作家の人格、あるいは、作家の理想的価値といった、道徳的な追求を通して作品の中に次第に生じてくるものであると考えられた。また、^{はんかん} 范寛や^{かくき} 郭熙などの宋時代の山水画家は、山水画を描く時に、対象の形を描きながら、対象の形を超越するものを目指した。だが、形を超越するには、創作途中で「気」という形而上の概念を理解していることが大前提となる。そのことを前提として、范寛や郭熙は独特な筆致、あるいは独特な感性により具体的に形を超越できるようになると考えた。したがって、范寛や郭熙などの

34 郭若虚、「圖畫見聞志六卷・論氣韻非師」、『圖畫見聞志』、上海商務印書館、1934年、四部叢刊續編の第322冊。このことについて、杉村邦彦は、郭若虚の「気韻論」について、以下のように指摘している。「気韻は天賦のもので、努力によってどうすることもできず、また人格の高下によって決定されるとした」（前掲書、p.66）。郭若虚は、画面上の「気韻」とは、対象を丸写しで描くのではなく、作家の主観的な道徳追求と不可分としている。

宋時代の山水画家たちにとって、完成した作品は、形而下的な対象を描いているのだが、それを通して作家の形而上的な追求が示されてもいるとされたのである。それは、見える対象と見えない理念とを画面上で重ねたものと言える。つまり、「対象」と「気」と「気韻」と作家の関係は図で表記すると、図-1や図-2のような線的關係の表記ではなく、各部分相互的な影響關係が現れ出したものであると考えることができるのである。従って、図-3を作ってみた。その「対象」と「気」と「作家」とを重ねるとその三者の共通する部分に「気韻」は生じ、そしてその「気韻」はその三者の共通する「場」³⁵で働くことになると考えられる。そして、筆者は、その場を「『気韻』の場」と名付ける。まず、「『気韻』の場」は、見えないもの有り様、「気」という形而上的存在と見えるもの、作家主体による筆法などの形而下的な具体的生成の、「対象」とおした、表現という、表現による不可分な重なり合いそのものを意味している。つまり、形而上と形而下との分離できない「道不離器」という考え方にもとづいて、「気韻」の場の生成はもたらされるのである。そのような「道不

35 檜垣立哉は、西田幾多郎の「場所の論理」と関連させて、「場所」の時間性や空間性を、度々指摘している。檜垣立哉は以下のように述べる。「『場所』の議論においては、流れが『時間的』なものであることに対して設定される『空間性』が、中心をなす主題として論じられていることである。それは、『場所』が扱われるおもな著作が、『働くものから見るものへ』と名指されていることからわかる。そこでは、流れとしての『働き』（『働くもの』）に対して、それを支える『空間性』（『見るもの』）が、ことさらに際だたせられるのである。そのような『場所』の、立体的な深みをもった多層構造的な構成と、その『果て』をめぐる探求が、ここでの論述の柱になるだろう」（檜垣立哉、『西田幾多郎の生命哲学』、講談社現代新書、2005年、pp.108-109頁）『『気韻』の場』における「場」そのものが、「気」の「働き」に対して、それを支える「空間性」や「時間性」を意味しているのである。したがって、『『気韻』の場』の考え方は、西田の「場所」の議論と似ていると言える。

離器」による、気の生成の場が、「気韻」を成し、「『気韻』の場」をなし、
絵画を生成させていると考えることができる。

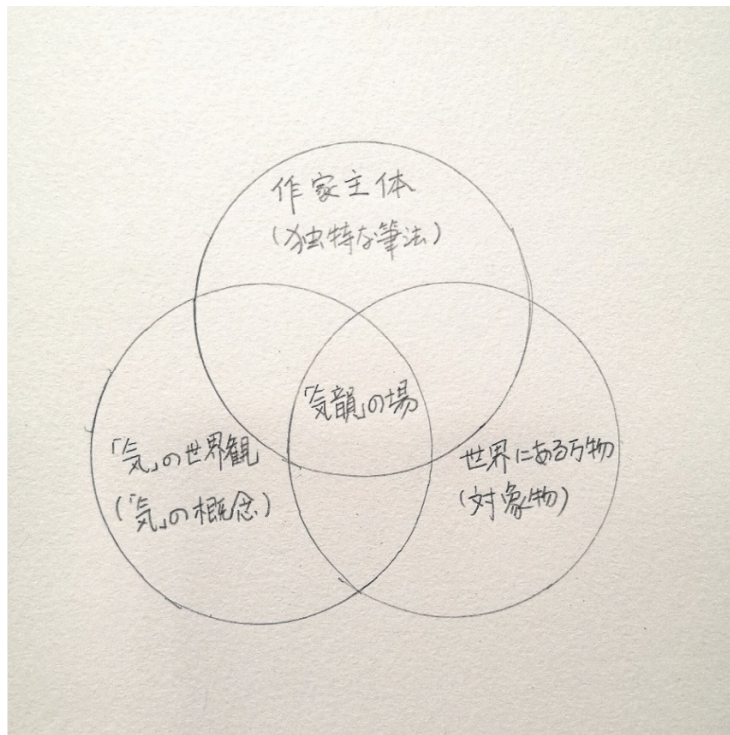


図-3 対象と「気」と「気韻」と作家の関係図

自作<AK系> (アクリル板の仮山石シリーズ) 図-4 と図-5 は、「気」と
いう概念の「『気』の集ることと『気』の散じること」を題材として制作した
作品である。

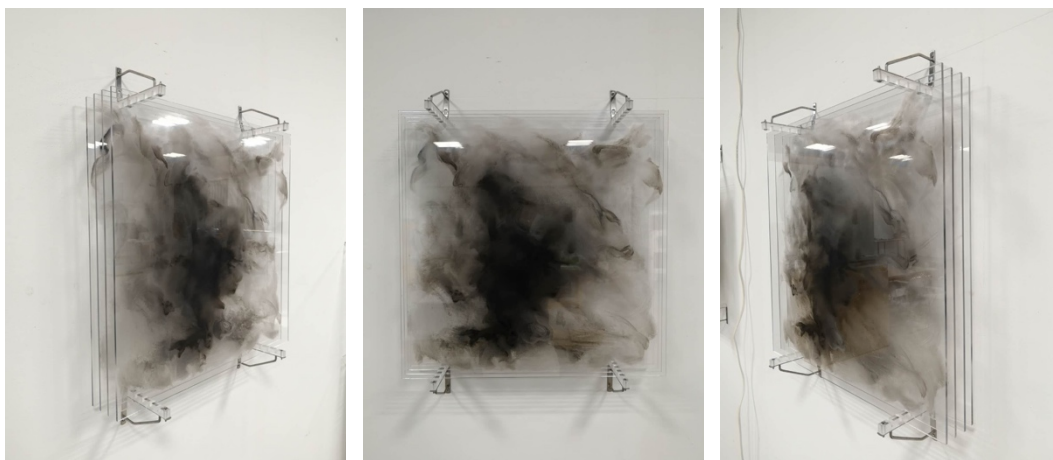


図-4 「無題1」、アクリル板、油彩、60×60cm、2019年



図-5 「無題1」、アクリル板、油彩、60×60cm、2019年

図-4は、「『気』の集ること」、図-5は、「『気』の散じること」をそれぞれ意図して制作された。同形のアクリル板に描かれた<AK系>においては、複数枚のアクリル板を重ねている。図-4と図-5は、全体的に見ると共通して透明感のあるグレーを用いて大気が生成し、動き、流転してゆく様が層状の構造の中から生み出されてゆくように表現されている。背景は、透明感のある厚みのない筆触で塗られ、柔らかい明暗対比で空間性を感じさせようとしている。図-4は、「『気』の集ること」を題材として制作した。アクリル板上に塗られたグレーは、中心に向かって明度の低いダークグレーがかった色に緩やかに変化している。真ん中の部分の向かってやや右上は、グレーに白色などを濁色し、その部分に立体的感が与えられている。図-5は、図-4と比較すると、中心部には明確な形がなく、明度の低いダークグレーを用い、逆に筆触が際立たせられるように描かれている。「気」の概念の変化を見えるように表現上で具体的に作品に反映することは、「気」の概念を作品上で表現する上で重要な意味を持っている。その考え方を基に、図-4と図-5のように描き分けた。こ

ここでは、4枚の亚克力板を重ね合わせて「気」の概念の可視化の現象について考えようとしたのである。

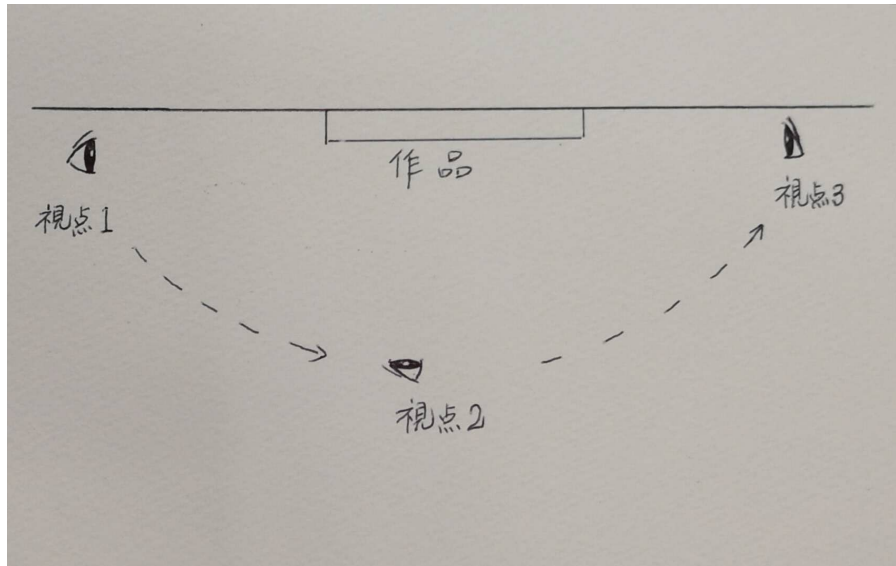


図-6 作品を見る現場分析図

図-6 「作品を見る現場分析図」を見てみよう。老荘思想の「自然生成論」の影響力とは、自然万物は「作る」や「作られる」のではなく、自ら生成することの意義を深く理解することにつながってゆく（尾ヶ崎彬、1981年 p. 24）。従って、図4と図5の作品を、「作る」や「作られる」によってではなく、「生成」によって説明しようとするならば、以下のような説明になるだろう。見る側は、視点1から視点2まで移動する間には、亚克力板の側面から全面へと見てゆくので、はじめは、側面のみで、画面は見えず、次第に層状に重なる画面の状態が見えるようになってくる。つまり、「集まる」状態となる。これを「『気』の集まり」と想定した。また、視点2から視点3まで移動することに伴って、今度は、正面から、再び層状の側面としての構造へと次第に見えなくなる。つまり、今度は、形は「散じてゆく」と想定され得ると考えた。亚克力板の素

材は、透明である。そして、油彩の色と光の反射を同時に捉えることができる。また、見る側の角度により油彩の色と光の反射が変わっていく。さらに、描かれた複数枚の亚克力板が重ねられ、上層の筆触の状況と下層の筆触の状況が視覚的に交差した結果、それらの亚克力板による作品の持つ内部的空間の重層性が見えてくる。その内部的空間の重層性から、「気韻」の場としての作品の時間性と空間性が立ち上がると考えることもできるだろう。対象を孤立して存在させるのではなく、対象と「場」、形而上と形而下が相互に依存し合う「時間性」や「空間性」、「対立性」や「調和性」が「『気韻』の場」としての作品から、現象として立ち登っているということができないのではないだろうか。ここでは、そのような「『気韻』の場」のメカニズムを模式的に構造化し、そのモデル化の試み自体を作品化したのである。

第二章 仮山石と「気」について

第一節 仮山石³⁶

仮山石には、石材の産地や形によって、太湖石、靈壁石、英石などさまざまな種類の石が用いられている。その中で、最も多く使われているのが太湖石である³⁷。太湖石とは、中国の江蘇省と浙江省の境界にある太湖³⁸の底や、その周辺で採れる石灰岩のことである。長い間の水の浸食によって多くの孔があい

36 本節では、筆者の紀要論文「『道』と仮山石と中国絵画」（『造形研究論集』所収、東京造形大学、2018年）を参考とし、付加的に記述を進めた。

37 沈悦、下村彰男、竹田直樹、「中国明・清時代の平地作庭における石組の造景手法に関する考察」、『ランドスケープ研究』、2000年、pp. 389-392

38 中国蘇州付近にある湖。

た奇形を示しており、表面の凹凸を特徴としている³⁹。明代に造営された中国蘇州の「留園」^{りゅうえん}では、今でも巨大な太湖石が置かれており、その様子を鑑賞することができる(写真-7、写真-8)。なお、日本での假山石の研究においては、太湖石という言葉を用いて論じる場合が多いが⁴⁰、本論文においては特別な場合を除いて、假山石という言い方を用いて論を進めることとする。



写真-7 留園の假山石（太湖石）1（筆者撮影）



写真-8 留園の假山石（太湖石）2（筆者撮影）

中国庭園の配石の構成については、沈悦による分類法がある⁴¹。これを参考に筆者が假山石の配石の構成を整理したところ、「特置」（一つの假山石だけ

39 web版『世界大百科事典』、(平凡社刊)を参照した

40 飛田範夫、「中国と日本の古代絵画の太湖石」、『長岡造形大学研究紀要』、長岡造形大学、2011年、pp. 69-76。Agnese Haijima、「雪舟絵画に見られる太湖石のモチーフと その意味」、『言葉と文化(9)』、名古屋大学、2008年、pp. 53-70などでは「太湖石」という名称が用いられている。

41 前掲書、pp. 389-392

で独立した 図-9)、「対置」⁴²(二つの石を対立して配置 図-10)、「群置」(石の重なりにより群化された固まり 図-11)、「散置」(個々の石が一組になって配置された 図-12)の4タイプに分類することができた。筆者の分類に従えば、上記、写真-7、写真-8はいずれも「特置」の例と言える。



図-9 特置 (筆者作画)

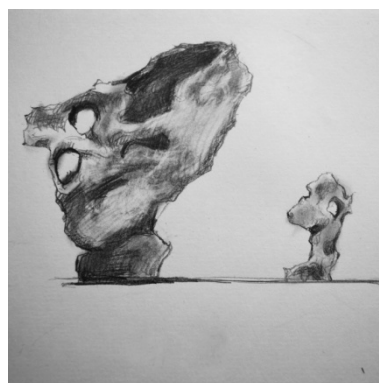


図-10 対置 (筆者作画)

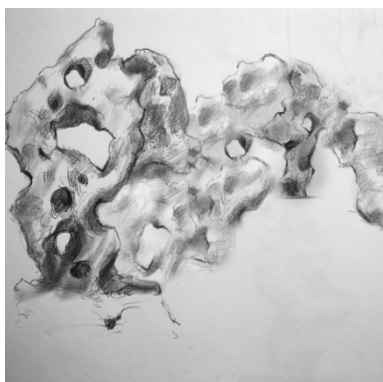


図-11 群置 (筆者作画)



図-12 散置 (筆者作画)

さらに、假山石の形態に関する美的な分析の方法としては以下のようなものがある。宋代の文献『漁陽石譜』⁴³において、米芾^{べいふつ}(1051年～1107年、北宋

42 「対置」の名称は、筆者の命名による。他の「特置」、「群置」、「散置」については、前掲書、pp. 389-392を参照した。

43 宋代の石の鑑賞法に関する文献。

の文学者、書家、画家、鑑賞家)による石の鑑賞法が整理され、石の鑑賞において最も重要なのは、『瘦』^{そう}⁴⁴、『皺』^{しゅう}⁴⁵、『漏』^{ろう}⁴⁶、『透』^{とう}⁴⁷の4つであるとされた(陸承曜、2002)。今日の假山石の研究においても、假山石に対する美的な観点としてこの視点が用いられている。



写真-13 留園の假山石1 (筆者撮影)

写真-13は蘇州留園の假山石であり、穴が塞がっているタイプである。現地でサイズを測るのが難しいため、この假山石の高さは筆者の身長(172cm)のほぼ倍ぐらいであった。全体的に見ると縦長で、垂直性がはっきりしており、形態感が明確である。この假山石は、正面から見ると、上方の部分の、穴は塞

44 単独直立した假山石が、ほっそりとして優美、高雅な様子。

45 繊細に窪んだ線で出来た溝や、形状にリズムと変化を与えるおだやかな隆起線の皺が、山岳や山脈の地形のような表情を連想させる様子。

46 孔や窪みが石の内部であたかも道が広がる様に互いに通じ合っている様子。

47 孔をとおして向こう側が透けて見え、風と空気がこの開放部を通り抜けることができる様子。

がったように見え、凹みは三つある。一つ目の凹みは、假山石の中央の部分に左から右下へと大きく凹んでいる。それは、いくつかの穴が連続しており、長い溝のようになっている。二つ目の凹みは、その右下方に小さく、丸形に凹んでいる。三つ目の凹みは、假山石の右上方の部分に小さく凹んでいる。穴や表面で凹んでいる部分は、水によって侵食されたものである。浮き出た部分は固く侵食されにくく、一方、穴や凹んでいる部分は柔らかく侵食されやすい。この假山石の色は、ライトグレーであった。凹凸のところには陰影が出来て立体感に富んだ假山石だった。

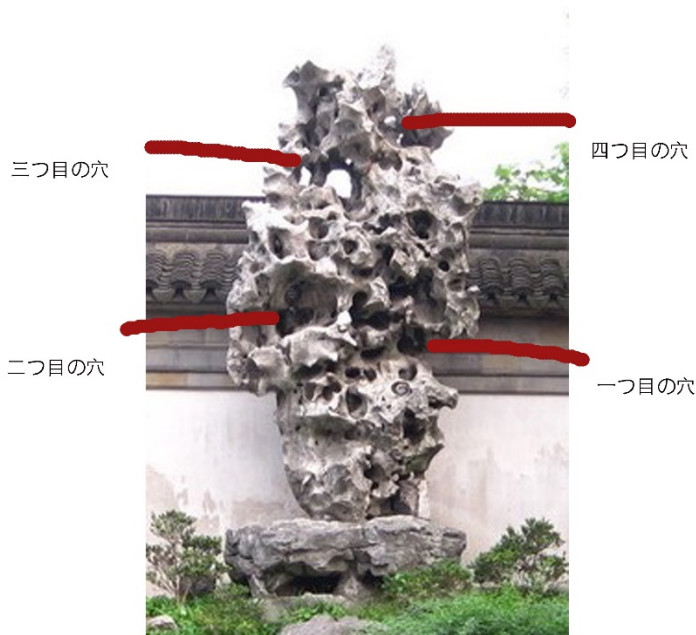


写真-14 豫園の假山石2 (筆者撮影)

写真-14は上海^{よ えん}豫園の假山石で、「^{ぎょくれいろう}玉玲瓏」という名前がつけられている。中国假山石における名石であり、多くの貫通した穴のあるタイプである。この假山石は筆者の身長(172cm)よりやや高かった。全体的に見ると縦長で、

垂直性がはっきりしている。だが、真ん中の部分がやや太く、穴が抜けているところは四つである。一つ目の穴は、假山石の中心よりやや右下にある。二つ目の穴は、その左上方に大きくあいている。この穴は、前面は一つだが、奥方に向けて二つの穴となっている。三つ目の穴は、その上方にやや大きくあいている。裏面に向けて三つの穴があいている。四つ目の穴は、その右上方に小さくあいている。そこから裏面に向けて二つの穴があいている。その多くの穴や凹凸の凹みの部分が集まって一つの全体が構成される。その各部分が密接に結びついて形同士がお互いに影響を及ぼし合って全体として動きを伴った有機的形態感が感じられてくる。

上述した二つの假山石の例は、假山石対する米芾の鑑賞法に従えば、写真-13は、「皺」の観点を特徴としている。写真-14は、「漏」、「透」の観点を特徴としている。

假山石の庭園としては、国に指定された文化財、また假山石の著名さや文献に取り上げられる頻度などをもとに抽出するとすれば、①北京の北海公園、頤和園、②蘇州の留園、拙政園、など四つの庭園を取り上げることができるだろう。この4つの庭園を分析対象とし、假山石の造形的な分析を総合的に以下進めた。

園名	年代	面積	所在地
北海公園	金（1115年～1234年）	70万平米	北京
頤和園	清（1644年～1912年）	290ha	北京
留園	明（1368年～1644年）	3万平米	蘇州
拙政園	明（1368年～1644年）	5.2ha	蘇州

表-15分析対象とした假山石が設置されている庭園（上記表内のデータは、各公園ホームページ表記によった）

中国の造園理念によって、假山石の石組配置は主に2種類に分けられる。第1番目には、基本的には天然の假山石が丸ごと用いられる。しかし、古代中国では、大きな假山石を遠くまで運ぶのは困難であった。そのため、第二番目の石組配置として、多くの小さな假山石を組み合わせて假山石の石組を行なった。上記の石組配置の種類にもとづいて、4庭園内に存在する主な98の石組を検

討すると、天然の假山石が丸ごとで用いられたものは85あった。それらを造形的な特徴で分類してみる、以下のような傾向が見出されてきた。

それらの假山石を分析、検討するにあたって、基本的に三つの位置における視点を想定して検討を進めた。それらは、図-16①遠視、假山石を遠くから見る、②中視、ちょっと前に進んで假山石を見る、③近視、もっと前に進んで假山石の部分を見る。これらの遠、中、近の三つの視点である。それら三つの視点を用いて、假山石の距離の異なる複数視点からの假山石の見え方をもとに分析を進めた。

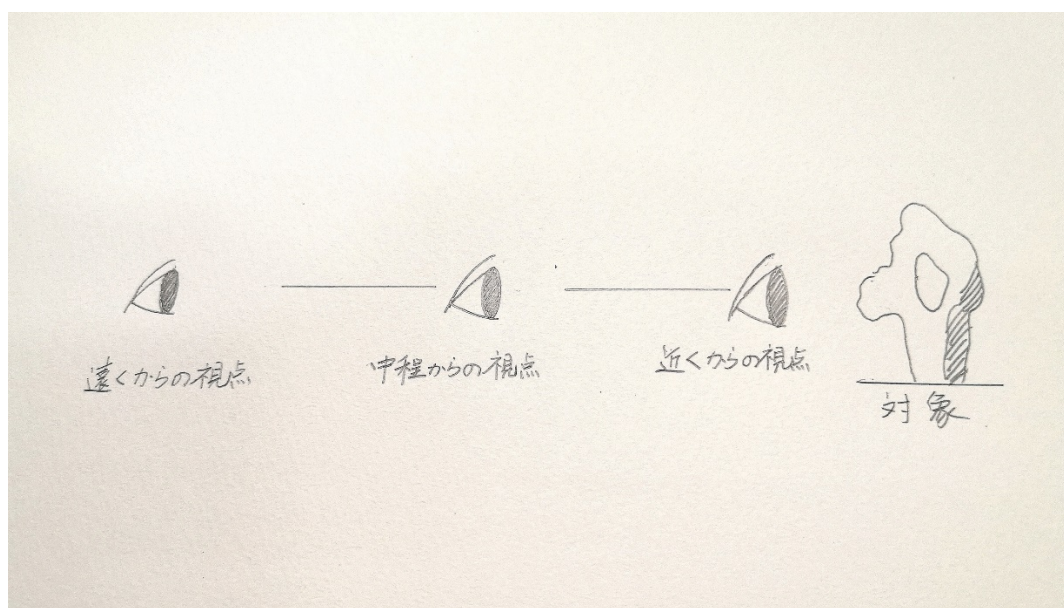


図-16 假山石を見る視点

中国における假山石の鑑賞の文化は古く。歴代「石譜」⁴⁸に掲載されている庭に関わる石の数は数百種にのぼるといわれる (CM、p. 390)。沈悦が述べる

48 中国の鑑賞石の収蔵と鑑賞の歴史と文化、資源と分布を紹介し、各時代における鑑賞石の見方、見え方を述べた各時代の観賞石についての文献。

「石譜」の中では、石材は、自然浸蝕により様々な造形性をもたらされたものとされている。実際に、それらの石材が浸蝕される時、多くの場合は、地面の中に埋っている部分(斜線部分)は、それほどは浸蝕されないため(図-17)、その面は他の面より凹凸や隆起が少なく平らである。

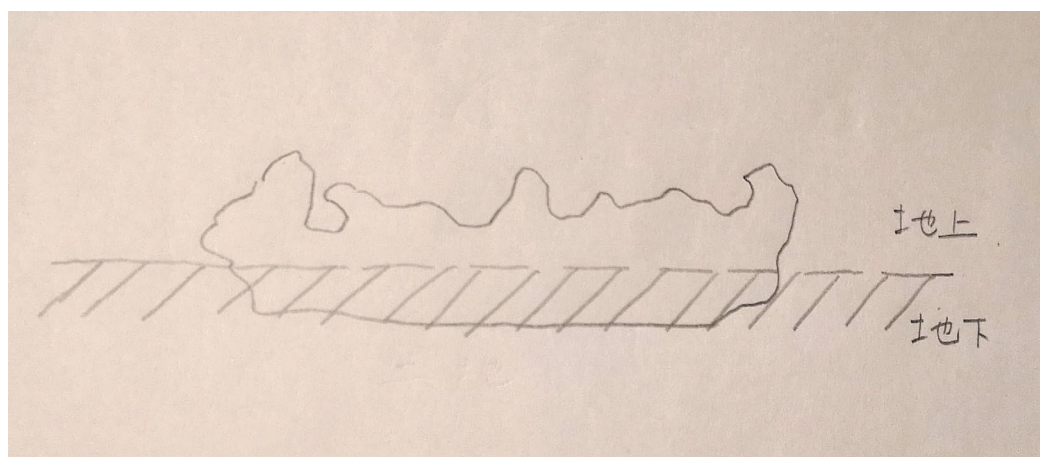


図-17 假山石の浸蝕図

ここで、蘇州「留園」の「冠雲峰」の假山石の表情を見てみよう(写真-18)。「冠雲峰」という假山石は、留園の東部に位置している。太湖石で造られた名石である。高さは、約6.5メートル、留園の中で最も高い假山石

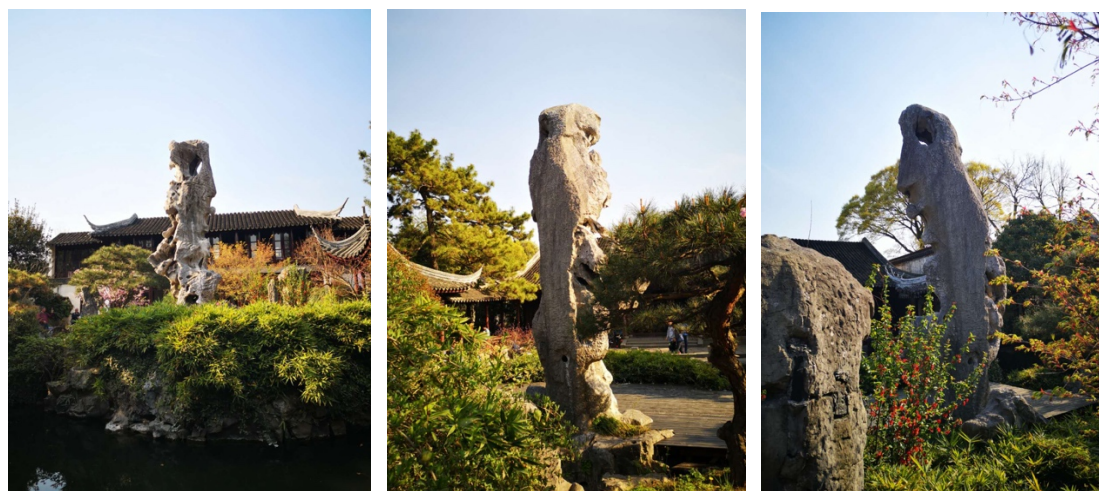


写真-18 蘇州「留園」の「冠雲峰」の正面、側面、裏面(筆者撮影)

である。全体的に見ると縦長で、貫通する穴がいくつかある。その假山石の造形的特徴は、細身で高雅である。米芾の假山石の鑑賞法によれば、「瘦」、「透」の観点の特徴としている。裏の面は、他の面より穴や凹凸や隆起が少なく平らである。その一面は、地面に埋まっていた面であると推測することができる。

さてここで、假山石の造形性の分析をさらに深めるために、孟兆禎^{もうちょうてい}の『園衍^{えん}』⁴⁹による考察を参考にして検討してみよう。それをもとに假山石の具体的な造形性について整理を行う。

孟兆禎は、「連」、「接」、「斗」、「^{クア}跨」、「懸」、「剣」などの假山石の造形的特徴をあげて分析しているが、そのそれぞれについて筆者は以下のように考える。

「連」について：岩の組み合わせが水平方向で連結することを「連」という。岩の組み合わせを行なうときにどのように四方へ広げてゆくか、その場合、特に下層部にある岩の組み合わせに留意する必要がある。もし下層部の岩の組み合わせの構成に変化がなく、単一に過ぎず、巧みさがなければ、上層部の疊石⁵⁰は有機的に積み上げることが難しい。従って、その構造のなかで石を積み上げてゆくときに、造園者は、心に岩の組み合わせの全貌を意識する必要がある。その時に、その底部で水平的な基盤の構造を成す「連」の部位が岩の組み合わせ全体の構造にどんな役目を果たしているかについて構造的にはっきりさせないと、どのように全体が連結し合っているかがわからない。簡単に言えば、

49 孟兆禎、『園衍』、中国建築工業出版社、2012年 pp. 137-139

50 日本語で言う石組という言葉は中国語のなかに同じ言葉がなく、意味的には疊石という言葉が一番近い。(CM、p. 391)

下をしっかりとつなぎ合わせることで上の假山石の変化に富んだ造形性が生み出される（写真-19）、（ME、pp. 137-139）。



写真-19 蘇州「留園」の假山石（筆者撮影）



写真-20 北京「北海公園」の假山石（筆者撮影）

「接」について：岩の組み合わせを縦方向に繋ぎあわせることを「接」という。二つ以上の假山石を接合するとき岩の組み合わせの上下部の木目、シワがどのように一つになるかに留意する必要がある（ME、pp. 137-139）。写真一

20は北海公園内の假山石である、一見丸ごと一つの假山石で配置されているように見えるが、実際は二つ以上の小さい假山石が接合されて配置されている。

「斗」について：水で侵蝕され又は風化を経て、自然の状態で積み上げられた石は局所で崩落し、上はアーチ状となり、その下には穴があいている。アーチは、左右のそれぞれ縦につながる部分をかけ渡している。そのため、「斗」⁵¹と呼ばれる（写真-21）。



写真-21 蘇州「拙政園」の假山石（筆者撮影）

「拵」について：山野、湖底などに見られる自然の岩石で側面が突起している小さな岩のことである。人がカバンを垂らして持つ姿を「拵」というが、そのように側面が突起している（写真-22）。

51 造形的意味で上方へ弓形に曲がった様子を意味している。



写真-22 蘇州「留園」の假山石（筆者撮影）

「懸」について：洞窟などで鍾乳石が空中にぶら下がっていることがよく見られるが、洞窟だけではなく、湖底など同様の形の岩が見受けられる。そのように假山石の先端が下方へと突き出す特徴を示す（写真-23）。



写真-23 蘇州「留園」の假山石（筆者撮影）

「剣」について：短冊形の岩組で、「斧劈皴」⁵²のような木目が特徴である⁵³（写真-24）。



写真-24 蘇州「留園」の假山石（筆者撮影）

「連」、「接」、「斗」、「拵」、「懸」、「剣」までの孟氏の假山石に関する形態の分析と、假山石の有機的造形性を理解する上で極めて重要な観点に富んでいると考えることができる。

第二節 假山石と「気」

「気」は、万物を生成する源である。そして、假山石は、中国古代の重要な文化的象徴として、「気」の概念の影響を受けて築かれてきたと言える。ところで、中国の伝統的造形の中で、切り紙と印章彫刻の形態の在り方において、

52 水墨画で山や岩のひだを描く皴法の一つ。岩石の質感を表現するためのもので、用法によって大斧劈皴・小斧劈皴などの別がある。鋭い「側鋒」（筆の穂を横にして用いる描法）で、斧で割ったように峻厳な山肌や岩面を表すもの。斧で割った木の断面に似ているところからいう。web版『日本国語大辞典』（小学館刊）を参照した。

53 p. 50 の図-35 を参照。

浮き出るところを陽と言う。凹んでいるところを陰と言う。ここで、上記の陰と陽の造形的な類別にならって、假山石の造形特徴を陰陽の別にもとづいて検討してみよう。假山石の造形性を見ると、多くの凹凸や穴や皺などの部分が集まって有機的に構成されている。各部分が密接に結びついて互いに影響を及ぼし合っているさまが見られる。形而下である假山石の造形性に形而上の「陰陽二気」を読み取ることができる。その中で假山石は、有機的な形態として見出されるのである。さらに、老荘思想の「自然生成論」と重ねて考えてみると、假山石は、「陰陽二気」という対立する概念が、お互いに浸透・補助し合い、助け合って発展している様と考えることもできる。「陰陽二気」という考え方には、反対し、排斥し、闘争する相互関係が見出される。けれども、その陰と陽の相互的關係は、一方がもう一方を壊そうという破壊的な関わり合いではない。逆に、陰と陽は、どちらも互いに欠かせない存在となっている。老荘思想にもとづく「陰陽二気」の概念は、高いレベルの調和と統一を実現させる一つの手段であると私は考える。言い換えると、假山石の凹凸の穴などの造形的な特徴は、ここで述べる陰陽二気の調和と統一を物語るものだと言えるだろう。

さて、嶋田英誠が「六朝時代から、各地にある鍾乳洞の奥深くに地上の世界とは別の別天地（小宇宙・神仙の棲む理想郷）があると考えられ、これを洞天と呼んだ」と述べているように⁵⁴、中国には仙人の棲み家が自然の中に存在しているという思想がある。假山石に多く用いられている太湖石の産地である太湖周辺も、仙境（仙人の棲む場所）と捉えられていた。窪みや孔が多い假山石

54 嶋田英誠、「中国人のトポス」、『WEB版 中国絵画史辞典』、<http://www2.mmc.atomi.ac.jp> を参照。

の表情は、洞窟のようにも見える。したがって、その形態は、仙境のイメージと重なる。それ故、假山石は庭園造景の中で仙境のイメージを人々に喚起させ、俗世間の煩いから逃がし、「天人合一」⁵⁵の願望をかなえる象徴として用いられたと推測することができる。

こうした假山石と「陰陽二氣」で語られる「氣」との結びつきから、假山石に関する構造的な成り立ちやそれが内包する美的概念などの造形思想もまた、「氣」の思想と深く関わり合うものであるとすることができるだろう。

第三節 假山石と「氣」と作家としての制作について

これまでの第一章～第二章までの考察をもととして、ここでは、「氣」と「假山石」の繋がりを、自作例を基として解き明かしてゆきたい。

自作のドローイングの題材は假山石である。假山石を表現する上で何故内面というモチーフに注目するのかについて言及することから始めたい。假山石は、一見固定した造形的特徴によって生み出されたようには見えるが、そこには、個々の形態の自由さが見出される。各部分が緊密に繋がり、お互いに影響を与えながら一つの総体が形成されたように見える。その中で、変化し続ける有機的な形態と言える。そこから、我々は「氣」の概念との関わり合いを連想することができるようになる。筆者の絵画作品上で假山石は、何よりも一層「氣」の概念を反映しようとしている。

55 神のように理想的な品格に人が達することができ、認知と道徳の高度な統一の境地のこと。(友枝龍太郎、「誠」、『中国思想辞典』、1984年、p.389)



図-25 「仮山石をモチーフとした作品18枚の展示風景」、各、水彩紙、墨、アクリル、50×65cm、2018年

「気」と仮山石の関わり合いの中で自己の制作を進めてきた結果、鑑賞者を「『気』と『形』の世界」へと誘う手段を身に付けることができるようになってきた。本物の仮山石以上に本物らしい存在価値を自己の絵画の中で次第に実現しつつあるように思える。これまで描かれた仮山石の造形性については、第2章の第1節で述べた「瘦」、「漏」、「透」、「皺」四つの特徴と、その上での現地調査した仮山石の特徴を取り入れ参考とし、制作を進行している（図-25）。自作への仮山石の応用の実際を見てみよう。図-25の自作ドローイングは全体的に見ると縦長の仮山石がほとんどである。背景は、明度の高い灰色が用いられている場合が多い。仮山石の色は灰色で、部分的に黒、白などが用いられている。仮山石の凹んでいるところは黒で陰影がつけられている。浮

き出るところには、白で明確な筆致を付け、立体的感を与えている。図-26の自作ドローイングと写真-27の蘇州「留園」の假山石を比べる。図-26の両方のドローイングとも、直立して細長く優美であり、気品に満ちた「瘦」の特徴が感じられる。また、孔をとおして向こう側が透けて見え、風と空気が通り抜けるように感じられてくる。今度は、そこでは、「透」という特徴が感じられてくる。写真-28のドローイングでは「瘦」、「漏」の二つの特徴が反映されている。写真-29では「瘦」、「皴」の特徴が反映されている。写真-28の「瘦」、「漏」、写真-29の持「瘦」、「皴」など、假山石の造形特徴は写真-30の假山石の造形特徴として総合されている。



図-26 自作ドローイング、水彩紙、墨、アクリル、50×65cm、2018年



図-27 蘇州「留園」の假山石（筆者撮影）



図-28 自作ドローイング、水彩紙、墨、アクリル、50×65cm、2018年 図-29 自作ドローイング、水彩紙、墨、アクリル、50×65cm、2018年



図

図-30蘇州「留園」の假山石（筆者撮影）

第三章 中国絵画の描法の変遷⁵⁶

第一節 唐代の絵画

中国では長い歴史の中で、假山石を描いた絵画が多数存在している。それらの作品には、假山石に対する賛美の姿勢が数多く見出される。

56 第三章第一節から第三章第三節までは筆者の紀要論文「『道』と假山石と中国絵画」（『造形研究論集』所収、東京造形大学、2018年）をもとにして改稿した。

唐末五代の頃から假山石を描いた絵画が多く現れ始める。その代表作として挙げられるのが、9世紀後半に孫位^{そんい}⁵⁷が描いた『高逸図』(図-30『高逸図』の残存する一部分、上海博物館)である(飛田範夫 2011年 pp.70-71)。この作品が制作された時代は、假山石文化⁵⁸が成熟した時期である。当時の假山石とその受容のされ方の実際を『高逸図』を通して確認することができる。

『高逸図』の題材となっているのは、晋代(三世紀頃)に世俗を避け、竹林に集まって酒と琴を楽しみながら清談(詩や品格の高い志についての論議)にふけた七人の賢者、「竹林の七賢」⁵⁹である。画面前方、敷物の上に座っている4人が、人物の服装や道具から見て、「竹林の七賢」のうちの4名であると推測されている(施錡、2017年、pp.64-70)。画面後方に樹木とともに、假山石が二つ「配置」されている。左側の假山石には穴があいているが、それを通して、それほど向う側へ透けてはいない「漏」の特徴、右側の假山石からは衣服の皺のような表面の表情を見せる「皺」の特徴を確認することができる。



図-30 孫位『高逸図』(上海博物院)

57 唐末書画家。

58 沈悦は、假山石文化について、假山石を使って庭園づくりを行ったのは秦の始皇帝が始めと言われ、唐・宋時代を通して、庭園内に假山石を設置し、造成することが盛んになったと述べている。(SC、p. 390)

59 河南省の阮籍、山濤、向秀、阮咸、安徽省出身の嵇康^{けいこう}、江蘇省の劉伶、山東省の王戎の7人。

次に、唐代の絵画の描法を考えると、「鉤勒賦彩」が特徴として見出されてくる。「鉤勒」とは、起伏や変化の少ない緩やかな線描による輪郭線のことである。「賦彩」とは、そうした明確な輪郭線の中を彩色することである。この作品においても、輪郭線を重視した写実的で細密な描法を確認することができる。

しかし一方で中国絵画史では、唐代の画家であり詩人でもあった王維^{おうい}（699年～759年）が、「鉤勒賦彩」とは別の立場から、純粋な水墨画において変化に富んだ描法を可能とした。それによって大変な名声を得ることとなり、それ以降、中国絵画は一変し、しだいに水墨画が主流となっていく（OC、p. 136）。

第二節 宋代の絵画

宋代に入ると、宮廷の必要に応じて、各地の画家たちが宮廷に集まり始めた。そこで、絵画制作の機関であり、職業画工の養成機関でもあった「画院」が発展した（OC、p. 136）。この画院において生み出された画風は「院体画」と呼ばれ、当初は唐代の「鉤勒賦彩」を引き継いだものであり、その技術は「鉤勒賦彩」完成に近づきつつあったと考えられる。図-31は、北宋の趙佶^{ちょうきつ}（1082年～1135年）の『祥龍石図巻』（北京故宮博物院所蔵）である。同図巻の中に国の繁栄や平和などを象徴する言葉である「祥」、「瑞」⁶⁰という文字が現れている。同図巻内で右に描かれた假山石自体が、やはり、繁栄や平和などの調和的なものの象徴であるように思われる。さらに、そのような気高さの象徴をも

60 祥とは吉事のしるしを意味する。瑞とはめでたいしるしを意味する。

とめる志が、この図巻の中に込められていることが推測可能となる。趙佶は良^{こん}嶽^{がく}⁶¹を造成し、数多くの假山石を設置した人物でもあった。



図-31 趙佶『祥龍石図巻』（北京故宮博物院）

さて、宋代は上述した画院での職業画工の養成が発展した一方で、唐代の文人画家たちによって始まった水墨山水画が、著しい発展を遂げた時代でもあった。そうした過程において「皴^{しゅんぼう}法」と呼ばれる描法が発達した。そして、しだいにそれまでの「鉤勒賦彩」の描法に取って代わっていくのである。

「皴法」とは、山や岩、樹などの^{ひだ}襞を、毛筆の穂の状態によって様々に描き分けしてゆく描法であり、「鉤勒賦彩」の写実的で精緻な描法とは大きく異なっている。そしてこの時代において、描く対象や画家の個性に応じたさまざまな「皴法」が発明されたのである。例えば、董源^{とうげん}⁶²（図-32）、巨然^{きよねん}⁶³の「披麻皴」^{ひましゅん}⁶⁴、范寛^{はんかん}⁶⁵（図-33）の「雨点皴」^{うてんしゅん}⁶⁶、郭熙^{かくき}⁶⁷（図-34）の

61 汴京（現在の北京を意味する）の上清宝籙宮（当時の汴京＝北京の一部にあった宮殿のこと）に造られた宋代の名庭園。

62 五代宋初期の画家。皴法を確立し「南宗画」の祖と呼ばれた。

63 五代宋初期の画僧。

64 水墨山水の皴法の一つ。麻の緒を開いたように細い線を重ねて描くもので、山や岩のひだを表す。

（web版『日本国語大辞典』（小学館）を参照）

「卷雲皴」⁶⁸、馬遠⁶⁹、夏珪⁷⁰（図-35）の「斧劈皴」⁷¹などが知られている。中でも「披麻皴」は元末四大家⁷¹や「呉派」⁷²に継承され、斧劈皴は宋代院体画や「浙派」⁷³に継承された代表的なものとしてされている。（OC、p. 140）その後、この「皴法」という描法は、約千年にわたって続き、中国水墨山水画の描法の正統な流れと考えられていったのである（OC、p. 140）。



図-32 董源 『瀟湘図』の部分（宋代、北京故宫博物院）



図-33 范寛 『谿山行旅図』の部分（宋代、台湾故宫博物院）

-
- 65 北宋初期の山水画家。高遠形式、雨点皴、山頂の灌木林などを特徴とする作品を描いた。
- 66 水墨山水画の皴法の一つ。毛筆で点という筆法を用いて山肌の立体感を表そうとしたものである。雨点に似ているところから言う。
- 67 北宋初期の山水画家。山水画は李成に師事したが、同時に五代・北宋の諸様式を集大成し、後世に大きな影響を与えた（前掲書）。
- 68 柔らか味を帯びた筆致で山や岩の立体感を表そうとしたものである。積乱雲の立体感に似ているところからいう。
- 69 南宋中期の画院画家。李唐、劉松年、夏珪とともに南宋四大家の一人とされる（前掲書）。
- 70 南宋中期の画家。馬遠とともに南宋の画院を代表する山水画家（前掲書）。
- 71 元末から明初にかけて活躍した黄公望、呉鎮、倪瓚、王蒙の4人の文人画家（前掲書）。
- 72 明代後半、江蘇省蘇州（呉）に栄えた文人画家による画派（前掲書）。
- 73 明代前半、浙江省出身の戴進が南宋院体画の職業画工の画風を引き継いで創始した画派（前掲書）。

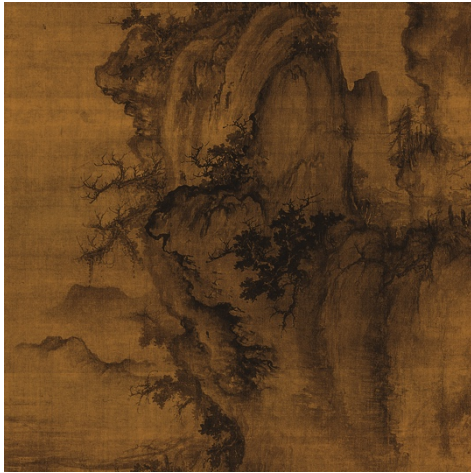


図-34 郭熙 『早春図』の部分 (宋代、台湾故宫博物院)



図-35 夏珪 『溪山清遠図』の部分 (宋代、台湾故宫博物院)

第三節 「皴法」の背景と特徴

宋代の水墨山水画の発展と「皴法」の発達は、以下に述べるような、この時代に展開された描法理論や自然に対する観察方法に関する理論を背景としている。

郭熙の『林泉高致』⁷⁴では、筆の遣い方(用筆)を「幹^{かん}」、「皴^{しゅん}」、「渲^{せん}」、「刷^{さつ}」、「掙^{そつ}」、「擢^{てき}」、「点^{てん}」に分けた。「幹」は、淡墨を重ねていくこと。「皴」は、筆の穂を横にして引きずりながら描くこと。「渲」は、水で墨をぼかし、濃い色から薄い色へと変化をつけること。「刷」は、墨にたっぷり水を混ぜて一気に塗ること。「掙」は、筆を引き止めること。「擢」は、筆先を特に押さえつけること。「点」は、筆先で打つこと。また墨の使い方(用墨)については、「淡墨^{たんぼく}」、「濃墨^{のうぼく}」、「焦墨^{しょうぼく}」、「宿墨^{しゅくぼく}」、「退墨^{たいぼく}」、「埃墨^{えぼく}」に分類された。「焦墨」は、水分が少ない墨。「宿墨」は、硯に一晩寝かせた墨。

74 郭熙の所説を子の郭思が編纂し、三遠法や四時朝暮による気象の変化などを説いた山水画論。

「退墨」は、古い墨。「埃墨」は、埃を混ぜた墨。ともに『林泉高致』に詳しく述べられている。さらに画面の空間性に対する理論である「三遠法」において、高遠(山の麓から山頂を仰ぐ見方)、平遠(近くの山から遠くの山を眺める見方)、深遠(山の手前から山の背後をうかがう見方)が主張されている。したがって、これらをとおして宋代の水墨山水画家たちは、描法、空間、理論いずれの面においても高いレベルに達したと考えることができる。

一方、すでに述べたように、「皴法」という描法は筆遣いと深い関係を持っている。中国の毛筆の穂は「鋒^{ほう}」と呼ばれ、歴代伝わってきた筆遣い(筆法)を表す言葉として、「側鋒^{そくほう}」、「逆鋒^{ぎやくほう}」、「散鋒^{さんぼう}」、「中鋒^{ちゅうほう}」、「順鋒^{じゅんぼう}」などさまざまなものがある。「側鋒」は、筆の穂を横にして用いること。「逆鋒」は、穂先に逆らって筆を用いること。「散鋒」は、墨の水分を控え、筆の穂先を散らして用いること。「中鋒」は、筆を押し付けながら引くこと。「順鋒」は、穂先に従って用いること(OC、p.43)。おそらく宋代の水墨山水画家たちは、こうした筆遣いを駆使してそれぞれの皴法を形成していったと考えることができる。例えば、「披麻皴」による図-32においては、「中鋒」を用い、墨の水分を抑え、乾筆で紙に擦りつけるように描いた。さらに、筆線を麻の繊維をほぐしたように波打たせて山や岩の皴を表現した。また「斧劈皴」図-35では、「側鋒」を用い、斧で割ったように峻厳な山肌や岩石の質感を表現したのである。

以上、唐代から宋代の中国絵画の変遷を辿ると、それは唐代の「鈎勒賦彩」という写実的な描法から、宋代の変化に富んだ筆法による「皴法」という描法への変遷であったとすることができる。それでは、こうした描法の変遷過程と、

中国絵画が重視する「気韻」との関係はどのように捉えることができるだろうか。次節ではこの点に関する考察を試みたい。

第四節 「皴法」と「気韻」

中国絵画で重視されるのは、「気」の概念が、絵画面に「気韻」として反映されることであった。それでは、この「気韻」とは、どのようにして画面に生じると考えられているのであろうか。

張彦遠の『歴代名画記』の中に「意在筆先^{いざいふでさき}」という言葉がある。これは、一般的には「意は筆の前に在るべき」という意味であり、「筆遣い（筆法）の前に画家の意思が在るべき」と解釈される。では、張彦遠が考えるように「筆遣い」の源となる「気韻」もまた画家の意思によって作り出されるものと考えられているのであろうか。

これについては、韓拙^{かんせつ}（宋代の画家、書画評論家、生没年不詳）と郭若虚^{かくじゃくきよ}（宋代の絵画史評論家、生没年不詳）が示唆を与えてくれる。韓拙は、『山水純全集』⁷⁵の中で「論用筆墨格法気韻病」すなわち、「気韻の病は筆法、墨法（墨の使い方）によって起こる」（筆者訳）と論じた。さらに郭若虚は『図画見聞志』の中で、筆法の「三病^{さんびょう}」として、第一病「版」（筆力が弱い）、第二病「刻」（筆勢や筆触が均一で、変化がない）、第三病「結」（流れがとぎれ、気脈、すなわち絵の中の構成要素間の因果関係が断片化して一貫しない）と具体的に論じている。両者の論述をまとめるならば、絵画面上に生じている

75 韓拙が編纂し、絵画評論、用筆、用墨などについて説いた山水画論。

「気韻」が病んでいるとしたら、それは、筆法という病によって生じるということである。

ところが、尼ヶ崎彬は、以下のように述べる。「画家の意志によって『気』を作り出せるものとは考えられない。しかし少なくとも、『気』は筆の運る現場に生じるのである。つまりこれは『筆法』の問題である。」と述べている⁷⁶。これは、「筆法」の在り方に対しての肯定的なとらえ方と考えることができるだろう。尼ヶ崎彬はこの論述において「気」という言葉を用いているが、本論文の用語概念に従えば、これは「気韻」を意味していると言える。そしてこのように考えた場合、「気韻」を病としてではなく、このように肯定的に捉えた場合、それは、画家の意思によって作り出されるというよりは、むしろ制作現場での筆法に託されていたものであり、そのような力のある筆法によってこそ成され得たものであると捉えるべきではないだろうか。

また、前述した張彦遠の「意在筆先」の「筆先」を、「筆の先端」と解釈し、「意は筆先に在る」と考えてみるならば、宋代の山水画家たちの制作現場の実際も浮かび上がってくる。おそらく、郭熙や夏珪たちは、制作の手順として何によりもまず、描く対象物（山水）の「気」を強く意識した。そして、その把握につとめたことであろう。そしてその「気」を、どのようにすれば画面に「気韻」として反映させることができるか、あるいは画面に「気韻」を漂わせることができ得るか、筆先に精神を集中させていったのではないかということである。

76 尼ヶ崎彬、「『筆法記』の六要について」、『美学』、31巻、4号、1981年、p. 34

ところで、唐代の評論家である朱景玄^{しゅけいげん}（唐代の絵画理論家、詩人、生没年不詳）は、その著書『唐朝名画録』⁷⁷の中で絵画の優劣を論じ、下位から最高位までを、「能品」-「妙品」-「神品」の三段階に分けた。そしてそれ以降、中国画論における評価基準には、この三段階の評価付けが用いられるようになっていった。この格付けの最下位にあたる「能品」とは、「形似^{けいしに}」（事物の形が似ていること）だけのものと解釈されている。一方、最高位にあたる「神品」とは、筆法や墨遣いが極めて洗練され、画面に「気韻」が満ち溢れ、氣勢（画面の「気韻」の勢い）が感じられるものである。この格付けは、中国絵画においては事物の形よりも、自然万物のあり方である「気」が、画面に「気韻」として現れることを重視していることを具体的に表している。こうした中国絵画の評価基準を、唐代から宋代にかけての描法の変遷過程に重ね合わせてみると、この過程が意味するもう一つの側面が浮かび上がってくる。

つまり、唐代の「鉤勒賦彩」は、繊細な写実性を特徴としており、事物の物理的な形、すなわち「形似」を重視した描法であったと言える。これに比べて、宋代からの「皴法」は非再現的であると中国では捉えられている⁷⁸。したがって、唐代から宋代への描法の変遷過程は、再現性から非再現性への移行過程でもあったと考えることができる。中国には「形似」に対して「神似^{しんに}」という概念があり、それは「気韻」が画面に満ち溢れていることを意味している。こ

77 唐末の画家伝、唐代の画家 125 人についての評論（前掲書）。

78 中国の現代用いられている唐代や宋代の絵画分析にあたって用いられている非再現的という言葉は一般的ではない。これに代わる概念として、「写意^{しやい}」がある。筆者は「鉤勒賦彩」による絵画を「再現」と捉え、「皴法」による水墨山水画を「写意」と捉えている。

れを踏まえれば、宋代の水墨山水画家たちは、「皴法」という非写実的な描法によって「神似」に近づこうとしたと考えることができる。言い換えれば、この「皴法」の非再現性によってこそ、当時の中国絵画はよりいっそう「気」の概念を画面に反映しやすくなったと推測できるということである。このように考えるならば、「鉤勒賦彩」から「皴法」への描法の変遷は、中国絵画が重視してきた「気」の思想の反映が、再現性から非再現性への移行をとおして、直接的に描法に反映されていった過程であったと考えることができるであろう。したがって、中国山水画の非再現性の根拠は、「気」の思想を画面に反映することを基盤としていたと考えることができる。

第五節 「皴法」と「気韻」と自己の制作との関わりについて

本節では今までの自己の作品の制作の検討によって、「皴法」と「気韻」と自己の制作の過程の関わりを明らかにしてゆきたい。さらに、假山石を制作のモチーフと制作の過程において、私なりの画面形成上の筆致において、「皴法」と「気韻」との関係を再認識する依り所とする。

唐代から宋代の描法の変遷は、「鉤勒賦彩」の極めて精緻な描法を捨て、世界万物のあり方、「気」を捉えることへの移行であったと考えることができる。一方で、皴法は、均一な輪郭線による「鉤勒賦彩」という伝統描法に真っ向から対立するものだったのではないだろうか。宋代以降、皴法は中国山水画の中で極めて重要な要素を果たし、最も代表的な描法として後世の山水画の規範となっていたが、その規範の中核を成していたものは、形より精神面の方を重視していた点であったから、それらの山水画は、十分に精神的な属性を内包している絵画と成り得たのである。言い換えれば、「神品」である作品とは、仮

山石や山水などを描くことを借用して自分の志（「気」に対する理解）を表す、「^{たくぶつげんし}托物言志」⁷⁹とも言えるのである。したがって、作品を観ていけば、その者の志を強く含む「気韻」を感じとることができるようになる。

「鉤勒賦彩」と「皴法」の形式的変遷を通して見出され得る皴法の特筆すべき点は、変化的に豊み有機的な特性の^{タッチ}筆触であり、現代美術の眼差しから見れば「意味のあるフォーム（significant form）」⁸⁰と考えられる。私の制作方法は、様々な筆致の運用に基づいて假山石を画面に描き出すことである。ここで、その具体的な私の筆致における「皴法」と「気韻」との関係を検討してみたい。換言すれば、私の創作は假山石の「形似」（現実対象物のリアルな再現）だけを追求するために行われるのではない。そうではなく、様々な筆致を強調し、現実の假山石の形の再現するのではなく、制作者としての独特な感性を追求しているのである。それによって「皴法」と「気韻」と自己の制作を実現する具体的な筆致の進行との関わりについて明らかにすることを制作の根幹に置くものである。ここで、「気韻」という中国の思想史上における偉大な概念と自己の制作において見出される表現上の現代的な観念の関わり合いを

79 中国詩画の表現手段、思うことを作品に通して象徴する。

80 沢山遼は、以下のように述べている。「作品の形式的諸要素（線、形態、色彩など）を重視する美学的な方法のこと。20世紀の初頭に、ヴァネッサ・ベルが開始し、美術家仲間とともにレクチャーや展覧会などが開催された『フライデー・クラブ』はその主要な活動形態のひとつであり、ポスト印象派以降のモダン・アートの導入と積極的な評価が進められた。美術批評の文脈では、クライヴ・ベルとロジャー・フライのテキストがフォーマリズム批評の源泉をなすものとして再評価されている。たとえば『すべての視覚芸術作品に共通する唯一の性質』として『意味のあるフォーム（significant form）』という概念を展開させた。（沢山遼による「ブルームズベリー・グループ」を参照した。 <https://artscape.jp/artword/index.php/>）

通して、「気韻」の意味の重要性を再認識するとともにその概念の現代芸術表現上の新たな可能性を明らかにしようと試みるものである。

また、『^{えんえんすう}園衍識語』⁸¹によると、「蓋画家以筆墨為丘壑，掇山以土石為皴擦，虛實雖殊，理則一致（画家は筆・墨によって^{さんかく}山岳を表現する、假山石の実際の配石の場合は代わりに土・石で皴法を行う。その差が大であるが、筋は一致している）」⁸²と述べられている。ここでは、假山石を配石する際に山水画の造形性、あるいは皴法を意識しながら作業を進めていくことが分かった。假山石の造形性と山水画の造形性の両者を結びつけて、自己の絵画制作進行上で、假山石と山水画の類似点を見出すことが重要であることに気付いた。同時に山水画が気を表し、気韻を生じていることを再認識することができるようになった。そこで、假山石もまた、気を反映させることができ、山水画と同じように気韻を生じさせるということを想定することができるようになっていった。そして、假山石を制作のモチーフとして、假山石を作品内で描くことによって、作品上に積極的に、「気」、「気韻」の概念を反映することの可能性を試みるようになった。

制作の経験を積み重ねてゆくうちに、表現は次第に作品となってゆく。それは筆法の数多くの痕跡を積み上げた上での結果であった。さまざまな筆遣いを駆使し、抑揚のある筆触によって画面の表情をつくり、滲みのような色の明暗の味わいやさまざまな形や質感を表す醍醐味などが加味されれば、描けば描くほど自己の制作作業の魅力にとりつかれていった。皴・擦により假山石の造

81 闕鐸、『園衍識語』、中国建築工業出版社、1979年

82 同上書、p. 17

形性がつかめれば一層楽しくなる。また、対象物の造形性が最初はつかめないが、筆触を画面上に繰り返してゆくことによって、イメージは、頭のなかに何回も浮かび上がってくる。その筆触の連続によって作品は次第に形作られてゆく。それは、いわば迷いの連続の結果なのである。その緊張感の中で、味わいのある筆触が引けた時は何よりも達成感がある。これまでのペインティングとドローイングシリーズの二つは、描法はいずれも、「鉤勒賦彩」ではない。それらは水墨山水画の筆法、あるいは「皴法」のような筆触によって展開されてきたのである。このシリーズの作品制作の原動力となったものは、現代の仮山石絵画を出現させようとするのであった。油彩やアクリル絵画上のタッチを水墨画の筆致と融合しようとした。そこでは、中国絵画でよく使われてきた歴史的な筆法、「幹」、「皴」、「渲」、「刷」、「摔」、「擢」、「点」などを駆使して絵画を描くこととなった。



図-36 自作ドローイング、水彩紙、墨、アクリル、50×65cm、2018年



図-37 自作ドローイング、水彩紙、墨、アクリル、50×65cm、2018年



図-38 自作ドローイング、水彩紙、墨、アクリル、50×65cm、2018年



図-39 自作ドローイング、水彩紙、墨、アクリル、50×65cm、2018年

特に、ドローイング作品上では背景に対して、前景の假山石の形態については、「^{サイビイ}電筆」⁸³を使った（図-36、図-37、図-38、図-39）。假山石を描いた絵画作品には主に二つのシリーズがある。一つ目のシリーズは、「乾筆皴法」（〈KK系〉とした）と名付けた描法によるシリーズである。何回も塗り重ねて、筆触のカサカサとした手触りの感覚を画面上にもたらそうとした。特に、このシリーズでは、假山石の表面が持っている物質的なデコボコ感、起伏（厚みあるところ）を具体的に絵画面上に表わすことを重要なポイントと考えた。



写真-40〈KK系〉、油彩、ミクストメディア、53×53cm、2019年

83 自分で命名した筆法である。水平面上の動きではないが、画面上でジャクソン・ポロックの「ドリッピング」の筆を振り回す筆法のこと。

<KK系>の場合（写真-40）、假山石の部分は、水墨画の乾筆による筆法を用いて筆の穂を横にして引きずりながら描く「皴」、筆先で画面を打つ「点」などの筆致で描こうとした。ここで大切なのは、皴や点などの、水墨画の乾筆による筆法を、ペインティングナイフで行なったことである（写真-41、写真-42、写真-43、写真-44、写真-45、写真-46）。



写真-41 自作ペインティング、油彩、ミクストメディア、53×53cm、2019年



写真-42 自作ペンティング、油彩、ミクストメディア、53×53cm、2019年

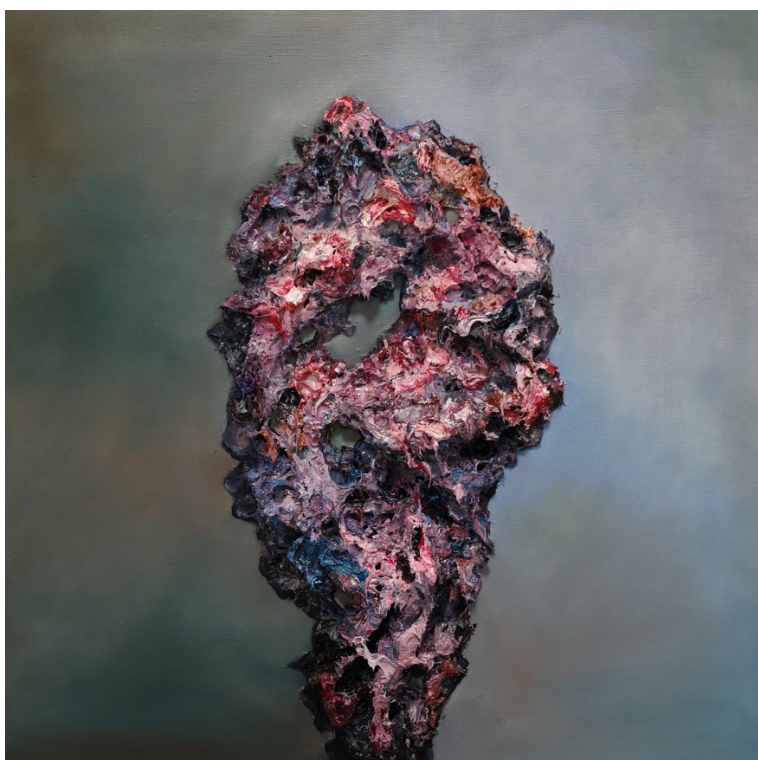


写真-43 自作ペンティング、油彩、ミクストメディア、53×53cm、2019年



写真-44 自作ペンティング、油彩、ミクストメディア、53×53cm、2019年



写真-45 自作ペンティング、油彩、ミクストメディア、53×53cm、2019年



写真-46 自作ペンティング、油彩、ミクストメディア、53×53cm、2019年

筆者は、山や岩の凹凸とした起伏の様子や、その表面のさまざまな在り様、状態を、筆の穂による描き分けで表わす皴法という描法を、ペインティングナイフによる絵の具の塗りにより、実現しようとした。この描法を、「^{チートオ}気刀」⁸⁴と命名した。それによって、筆触のカサカサのような感じを示そうとした。特に、假山石の実際の凹凸を、具体的にペインティングナイフによる「気刀」によって描いた。（写真-47）。この描法の積み重ねによって、大量の油彩やアク

84 「気刀」の描法は、筆者による描法の命名。

リルがキャンバスの上に炸裂したような描画が



写真-47 自作ペンティングの側面、油彩、ミクストメディア、53×53cm、2019年

可能になった。こうしたペインティングナイフの積み重ねによって、画面には、相当な絵の具の厚みが生じる。絵の具の最上層を固定させるためには、下層の顔料やメディウムなどを充分乾燥させ、硬化させる必要がある（硬化しないと、厚みのある筆触には積み上げることができない）。硬化させるまで、描き始めてからかかったのは約1週間であった。さらにその後、最上層の筆触が乾燥するまで、1ヶ月じっくりと時間をかけた。そしてようやく完成形となる。

二つ目のシリーズは、「湿筆皴法」と名付けた（<KS系>と言う名称で分類した）。水墨山水画の筆触の勢いをイメージして制作している。「湿筆皴法」

では、筆触の一貫性を保つことがポイントである。この描法を「^{チービィ}気筆」と命名した。＜KS系＞の場合（写真-48）、假山石の部分は、筆を押し付けながら引く。「中鋒」によってたっぷり水分が入った濃墨を用い、筆を引き止める用筆＝筆の使い方である「掙」や筆先を特に押さえつける用筆「擢」などの筆致で描いた。「気刀」や「気筆」で押し付けながら引く。写真-48は、「気刀」を使って描いた作品である。写真-49は、「気筆」を使って描いた作品である。その用筆は筆致による連続性がありながら、筆致の押しや引きの勢いで画面は築かれ、鑑賞者の心に迫るよう願いを込め筆力を沸き立たせた。



写真-48 <KS系>展示風景、油彩、2019年



写真-49 自作ペンティング、油彩、91×116cm、2019年

「気」と画面上に描き出される形態の形象の関係については、単に平面的な形にとどまるものではない。そこには、気によって生み出される形の空間性が含まれている。そして、その空間性は同時に、現象的な出来事としての「場」と言えるものである。その「場」とは、言ってみれば、形と「気」の関わり合いの場、あるいは、見えるものと見えないもの作品上での合一の場である。そこにおける「場」とは、「関わり合い」と「合一」を可能にする「気」という、概念と現象の生み出す空間性のことでもある。その現象としての空間性を、私は作品を成り立たせる根幹として「気の場」と呼んでいる。さらに、そのような「気の場」の論理をもととして、「気刀」と「気筆」という具体的な描画の

プロセスを通して、作品に「気」の世界観を反映し、「気韻」を生じさせようとしている。そのことによって、作品を可視化、現実化することを目指していると言っていることができるだろう。

結論

筆者は、水墨画の筆法という歴史的製作手法によって、油彩、アクリル絵の具など現代的な絵画の材料を用い、絵画史的、描法的、材料的、歴史的に高度に混合させた要素による絵画作品を、現在制作することとなってきた。本論文の分析と考察をとおして何よりも実感したのは、中国の造形芸術に、いかに強く「気」の思想が反映しているかということであった。先行文献の整理や現地調査などによって、仮山石の造形思想も、「皴法」も、その基盤にあるのは「気」の思想であることが確認できた。そしてそれは、形を超えたものを追求しようとする中国絵画に歴史的に通底する一つの特徴的な現象であることが見出されてきた。

特に中国絵画においては、「皴法」をとおしてその態度がよりいっそう明らかになったと捉えることができた。おそらく中国の水墨山水画とは、山水という対象物を描くことを借用して、自身の「気」の概念に対する理解を表す、つまり、「もの」を描くことによって、根源的な志を表わす「托物言志」であると考えられるだろう。このように考えるならば、朱景玄の分類における絵画表現に対する最高の評価を表わす、「神品」に値する絵画の在り方によって、私たちは「気」の思想や「『気韻』の場」などと深く出会うことができるようになるだろう。

本論文では、今までさまざまに変化してきた自身の仕事を、「假山石」と「気」、中国「道不離器」の考え方、「気」と有機的造形、「気」の生命性、時間性、道徳性、「『気韻』の場」、中国絵画と「気」など、諸概念の枠組とその関わり合いをとおして考察することができた。これらの考察の諸観点をもとに「気
の思想」とその実現の場としての「制作」、「作品」の意味合いについて、本
論考で見出し得た「気の描法」としての「気刀」、「気筆」の具体的実践を通
してより深く考察することができた。今後は、本論考で見出すことのできた
「気」の思想と絵画の関わり合いの真実と可能性を基に、自らの「気の絵画」
のさらなる生成、実現と充実を目指して、より一層の論究と制作の実践を継続
して行くこととする。

文献略語

本論文において以下の「文献略号」を使用した。

NC：日原利国、『中国思想辞典』、研文出版、1984年。

CM：沈悦、「中国明・清時代の平地作庭における石組の造景手法に関する考察」、
『ランドスケープ研究』、2000年。

LK：李道湘、「従管子的精気論到荘子気論的形成」、『管子学刊』、中国新聞
出版総署、1994年。

ME：孟兆禎、『园衍』、中国建筑工業出版社、2012年。

OC：王耀庭、『中国絵画のみかた』、二玄社、1995年。

参考文献

葉太平、『中國文學之美學精神』、水牛出版社、1998年。

曾振宇、「論気」、『哲学研究』、中国社会科学院哲学研究所、2004。

李道湘、「従管子的精気論到荘子気論的形成」、『管子学刊』、中国新聞出版
総署、1994年。

管子、李勉註譯、『管子今註今譯』、台灣商務印書館、1994年。

陆承曜、『传统文化研究』、群言出版社、2002年。

マイケル・サリヴァン、中野美代子、杉野目康子訳、『中国山水画の誕生』、
青土社、1995年。

日原利国、『中国思想辞典』、東京大学出版会、1984年。

曾超、「『道』と假山石と中国絵画」、『造形研究論集』、東京造形大学、2018
年。

加藤周一、『世界大百科事典』、平凡社、2014年。

上田万年、松井簡治、『日本国語大辞典』、小学館、2006年。

尼ヶ崎彬、「『筆法記』の六要について」、『美学』、美学会、1981年。

飛田範夫、「中国と日本の古代絵画の太湖石」、『長岡造形大学研究紀要』、長岡造形大学、2011年。

Agnese Haijima、「雪舟絵画に見られる太湖石のモチーフと その意味」、『言葉と文化(9)』、名古屋大学、2008年。

施錡、「博物学視域中的物与人：《高逸图》人物身份辨考」、『美術研究』、中央美術学院、2017年。

沈悦、下村彰男、竹田直樹、「中国明・清時代の平地作庭における石組の造景手法に関する考察」、『ランドスケープ研究』、2000年。

孟兆禎、『园衍』、中国建築工業出版社、2012年。

王耀庭、『中国絵画のみかた』、二玄社、1995年。