

乾漆技法による「自己情動」の表現研究

－「有我の境」の‘物・我’関係を切り口として－

令和5年度 学位申請論文

金沢美術工芸大学 美術工芸研究科 博士後期課程

美術工芸研究科漆・木工 学籍番号 2071001

王麗楠

目次

序章.....	1
第一章 創作の始まり.....	6
第1節 漆との出会い.....	6
第2節 自己情動による創作.....	10
1 残りの心象との対話.....	11
2 残りの心象の体系化.....	12
第二章 「有我の境」における自己情動の作品表現.....	15
第1節「有我の境」とは.....	15
1 『人間詞話』：中国古典美学と現代美学の境目として.....	15
2 「有我の境」とは：『人間詞話』-王国維の「境界」学説から.....	19
第2節「有我の境」概念に関する考察：中国の詩における心象と現実の重なり合い.....	27
1 詩の隠喩.....	27
2 中国の詩における心象と現実の重なり合い.....	30
第三章 「有我の境」からの作品を可能にする思考.....	36
第1節 詩・書における「有我の境」の創作事例.....	36
1 詩：辛棄疾の「醜奴兒・書博山道中壁」を例として.....	36
2 書：懷素の「自叙帖」の心象の顕.....	41
第2節 情動・感動を顕現するために：工芸造形への「有我の境」概念の引用.....	44
1 工芸造形に「有我の境」概念を引き込む可能性の検討：外館和子の実材表現と演繹的制作.....	44
2 工芸造形における「有我の境」の造形作用と表現：星野暁.....	49
第四章 漆における「有我の境」を手がかりとした自己情動の表出についての検討.....	57
第1節 漆の素材観.....	57
1 漆について.....	58
1.1 漆の登場から.....	58
1.2 中国現代漆の傾向.....	62
1.3 漆における心象世界と現実世界の繋がり.....	63
2 乾漆技法により漆の造形性の考察.....	69
第2節 漆造形における自己情動の表出.....	73
1 既成概念の打破、素材に喚起される原初的生命：田中信行.....	73
2 素材に内包されるエネルギーの具体化：藤田敏彰.....	78
3 素材と造形による自己感情の内省と表出：青木千絵.....	79

第五章 自己情動の作品化を探究する軌跡：残りの心象との再対話.....	83
第1節 漆からの情動と再度対話：素材と造形により触発された感動の明確化....	83
1 現代漆時代について：自己表現の時代における‘我’の漆表現.....	83
2 自己創作の二段階.....	86
1.1 直接的な行為である粘土造形の制作.....	86
1.2 乾漆への転換.....	87
第2節 自己情動のかたち、探究の軌跡.....	88
1 力の境目：「律動 2020.1」	88
2 剥落された‘皮’：「律動 2021.1」「律動 2021.3」	91
3 上向きの力：「律動 2021.2」	92
4 分裂・増殖・成長：「増殖 2022.1」「増殖 2022.2」「増殖 2023.1」 ...	93
結論.....	95
図版.....	104
参考文献一覧.....	118
図版出典一覧.....	121

序章

本研究は、筆者が自然界に存在している雲・植物・岩石などの形ある自然物のみならず、体感できる風・水蒸気、感受できるエネルギーなどの自然物質から出発し、それによって引き起こされる「自己情動」の作品化を明確にしようとするものである。

まず、本研究のタイトルで言及されている「自己情動」の定義と範囲について明確する。一般的に「情動」とは、感覚刺激で身体的表出を伴うような、一時的で急激な感情の動きのことである。しかし本研究における「自己情動」とは、さらに制作における具体的な状態に即して、「自然から触発された、作家の精神世界と自然との共鳴であり、作家の自己の内的世界に芽生えた美を内省し、それを‘乾漆’という素材と技法によってアウトプットするという、自身の制作における必然的な衝動」とのことと定義する。そして、その衝動を触発する「自然」とは、雲、風、川、波、水蒸気などの自然景物や自然現象の他、花草木石などの植物・鉱物も含む、自然界のあらゆる存在である。本文中にしばしば登場する「自然物質」とは、これらのことを指す。また、本文中に「残りの心象」という語も多用するが、これは、自然物質から引き起こされた創作の衝動である「自己情動」に対し、自然物質が筆者自身の内なる心に残り、その過程で、時間の経過や心境の変化、記憶の薄れなどの要因によって、絶えず変化し、派生する心象の状態ことを指す。

筆者が漆という素材に初めて触れた経験から始まり、心に宿る語りたい感情の源泉や、素材から生じる心的満足という抽象的で個人的な感覚が何であるかを探求する。その後、王国維の『人間詞話』における「有我の境」という概念を参照しつつ、中国古詩を切り口にして、‘我’と‘物’という二つの概念の関係を調査する。さらに、中国の古典美学における詩、書などの芸術表現形式における‘我’と‘物’という二つの概念の具体的な表現を分析することにより、「有我の境」という概念が芸術領域でも可能性を持つことを論じる。乾漆技法を起点にして、工芸分野で他の作家の作例を適宜引用しつつ、この概念が漆工芸領域でどのような可能性を持つかを探求する。最後に、作品制作の異なる段階から、筆者は自身が提示する「自己情動の作品化」という制作論を明らかにしようとするものである。‘我’と‘物’を探究するという論点から、筆者の中に内在する心的満足と美を、漆造形によって表出させることの成果と意義とを論じようとするものである。

「第一章 創作の始まり」では、創作の最初に筆者と漆との出会いがあり、自己情動によって昔の残りの心象と対話するプロセスから述べる。そして、その自己情動によって残りの心象を体系化にするため、『人間詞話』の「有我の境」という概念が援用できる可能性を述べる。

第1節では、筆者と漆との出会いから説明を始める。筆者が「漆」という素材を初めて使用したのは学部生の時の履修科目においてであったが、その時、素材が持っている造形の可能性と独特の艶に感動し、そこに漆や乾漆の魅力を感じた。筆者の作品は、自分自身の内側に潜む最も内密な感情を探究することである。その感情を明確するため、素材に初めて触れた経験から始まり、過去の創作を一度振り返る。

筆者は幼年期から自然物質に接すると、そのエネルギーの流れ、変化及び無限の増殖を心で触れて感受できた。その自然により生じた心的満足と愉悦が、筆者を自分自身の内面の表現欲求へと向かわせる。しかし、この表現したいものは抽象的な意識のものである。そこで第2節では、より明確にそれを説明するために、中国の古典美学の「有我の境」概念を参考にして、「我」と「物」の関係を探究することを通じて、自身の定義する「自己情動」が作品になる可能性を論ずる。

上述のように、筆者は、自身の制作において自己情動を発露する漆造形表現「論」を成立させるために、「有我の境」概念を援用するが、そのために「第二章「有我の境」における自己情動の作品表現」では、『人間詩話』の先行研究を踏まえながら自ら精査し、「有我の境」の芸術表現（心象と現実の重なり合い、すなわち自己情動・感情などの作品化）において扱える範疇を確認する。「有我の境」概念は、清・王国維の『人間詞話』において提出された。王国維は中国の詩詞などの文学資料をまとめて分析して、「境界」に関連する概念、つまり「無我の境」と「有我の境」を提出している。王国維は「境界」そのものに具体的な定義を与えていないが、「有我の境は、我を以て物を観る、故に物皆な我の色彩を著く（中略）無我の境は、物を以て物を観る、故に何者の我為り、何者の物為るやを知らず」（『人間詞話』第三則）と説明する。

第1節では、『人間詞話』の文章における「我」・「物」という観点から、筆者の考え方により合致する「有我の境」概念に関して考察を行う。第2節では、『人間詞話』という

書から出発し、中国の古詩を例に挙げて、詩詞の内面的で隠喩的な内容を解釈し、‘我’すなわち人間の心象（心の姿）の存在を明確にする。そして、中国の詩における心象と現実の重なり合いを分析することで、その概念の重要性を明確にする。その基礎の上で、「有我の境」という概念により芸術における具体的な表現を明確にする。

「第三章「有我の境」からの作品を可能にする思考」では、前章において分析した「有我の境」における‘我’と‘物’との関係を踏まえた上で、具体的な作品における‘我’と‘物’の存在の可能性をより詳細に検討する。

まず第1節では、中国の詩・書から、「有我の境」の創作の実例を探求する。辛棄疾「丑奴兒・書博山道中壁」、懷素「自叙帖」、を例として、中国の伝統的な作例を例証し、「有我の境」に取り込むことで芸術における「自己情動（我、心象、主観的なもの）」を思考する。

第2節では、上記第1節で述べた古典芸術における「有我の境」概念を、工芸造形においても引き込むことができる可能性を検討する。そのため、外館和子の‘実材表現’と‘演繹的制作’を考察にしつつ、星野暁の陶磁器の作品を例として、創作における「自己情動」の位置、及び作家の心象と身体（手）の関係を明確にする。

「第四章 漆における「有我の境」を手がかりとした自己情動の表出についての検討」では、次について述べる。まず、筆者は乾漆技法の造形の可能性から使用を始めたが、その時から乾漆を使用し続けている理由はそれではなかった。乾漆の造形の能力に加えて、自らの手と漆との共同創作プロセスに対する注目があつた。乾漆は制作過程で研ぎ、塗りなど、多くの手で作業する工程を経なければならない。特に下地工程では、炭などの材料を使った多くの研ぐ作業があり、この単調な繰り返し作業は創作者にとって簡単なことではないが、筆者にとっては乾漆との相互作用、交流、融合が続く過程となっている。その観点を明確するために、漆工芸の歴史から考察し、「自己情動」の漆造形の生成における乾漆の適用性について論じる。特に漆における立体的表現において、乾漆の素材と技法の歴史を振り返り、歴史の先行例と自作とを比較し、研究の方向を明らかにする。

第1節では、第三章第二節で述べる工芸造形における‘我’と‘物’の関係を振り返った上で、中国における素材・造形の実状にも適宜触れながら、身体行為と素材との関係を、

乾漆に特化して考え直す。中国の夾苮技法の経緯と、乾漆の自由さ・不自由さなどについてまとめ、これを踏まえて、乾漆で造形行為を行う自分の作品の位置付けを明らかにする。

第2節では、田中信行を例にとりながら、漆の既成概念を打破し、素材によって喚起される原初的生命のものから、作家独特の魅力を持つ作品を創作することを分析して、現代漆造型におけるより多くの可能性を明確にする。これから乾漆で「自己情動」を表出する可能性を論述する。また、藤田敏彰、青木千絵の作品を例として取り上げ、作家が素材そのものの自身の力をどのように活用しているか、および素材や技法を踏まえて自己感情や内面的な精神世界に対する反省など異なる観点から、「我」の立場を明示に考えている。つまり、作家自身がこのプロセスでどのような立場にあるかを示す。これによって、『人間詩話』における「無我の境」と「有我の境」が漆工芸で存在することを証明する。すなわち、「自己情動」による漆造形の研究が現代工芸において批評性・有用性があることを証明していく。

「第五章 自己情動の作品化を探究する軌跡：残りの心象との再対話」は、自身の研究制作に直接的に依拠しながら、これまで述べてきた漆における「自己情動」の作品化の具体的な過程としての、乾漆技法による自己の内的世界において美を内省する造形プロセスを述べる。

第1節では、作品を説明するために、筆者は再び内なる自己との対話を行い、作品を通じて表現したいものが何かを明確にする。漆という素材の特性から、直接「自己情動」を素材に作用させることはできず、粘土など他の材料を使って創作される内容を記録する必要がある。そして、乾漆の技法を用いてそれを作品化し、完成させる。筆者の作品制作は二段階を経ており、作品制作の異なる段階では、「我」すなわち「自己情動」が異なる役割を果たしていると感じられ、素材の演繹（第三章第二節）のような感覚に似ている。

第一段階では、筆者は粘土との対話を通じて、以前に内心で引き起こされた現実風景に関する「自己情動」の心象を、演繹的な手法で粘土に記録する。第二段階では、乾漆の技法を用いて作品化する。すなわち、粘土を使用して、瞬間的な再現が不可能の情動と手（身体）の動作を記録し、それを乾漆に移すのである。制作の過程で、筆者自身と漆の関係は協力関係に近く、漆はその特性上変形することがあり、筆者にとって興味深いものだった。

筆者は、この作品を生成するプロセスが、人と素材、つまり筆者自身と漆の両者による共同の創作プロセスに似ていると考えている。この時、漆は自己の命を持ち、自然に生まれた作品も生命力を持っている。

第2節では、筆者が博士後期課程在学中に制作した作品に沿って、‘我’と‘物’の関係に対する思考に基づいて説明する。

以上のように、筆者にとって、‘我’すなわち「自己情動」という抽象的な概念を、粘土（第一段階）と乾漆（第二段階）によって具現化したものが、自身の作品である。

漆を素材とする芸術領域において、現代中国での主流は漆画である。現代の中国漆画は1960年代以降、ベトナムの磨漆画と西洋文化の影響を受けて生じた。中国漆画は、金銀錫の粉、貝殻、卵殻、彩漆などの素材を用いながらも、絵画領域において、漆芸技法を応用した表現を追求している。現在、中国漆画は工芸の範囲から漸次独立し、漆という素材と技術による表現を試みる実験的な作品が注目されてはいるが、このような状況において、漆工芸として自立する立脚点はどこにあるのかは大きな問題であり、漆固有の魅力と造形との独特な組み合わせによる作品を表現する要望が起きている。

素材と技法とで表現したい造形を決め、手も心身ともに向き合い、独自の造形表現を生成しひとつの世界観を自立させるという意志で「有我の境」という概念を工芸領域に引き込もうとする本研究の成果は、今後の漆造形表現の発生に寄与するものと考えている。

第一章 創作の始まり

第一章では、自身の漆造形の始まりとして筆者と漆との出会いがあり、そこから「漆」という素材に喚起された自己表現の探求へ向かった初発点について述べることから始める。筆者は素材が持っている造形の可能性と独特の艶に感動し、そこに漆や乾漆の魅力が感じられた。筆者の作品は、自分自身の内面に潜む最も秘密な感情を探求することである。その「自己情動」を明確するため、素材に初めて触れた経験から始まり、過去の創作をあらかじめ振り返っておく。

そして、筆者の漆造形の一連の過程を「自己情動」と「残りの心象」との対話と見立て、その「自己情動」によって「残りの心象」を体系化にするため、王国維『人間詞話』における「有我の境」概念が援用できる可能性を述べる。対話、つまり、筆者が自分自身の内面の表現要望を繰り返し思考することであるが、ここで生じている‘我’と‘物’の関係、つまり‘心象’と‘現実風景’の関係性を、「有我の境」という概念によって説明しようとするものである。それを通じて、自身の定義する「自己情動」による漆造形の作品化の可能性を論じる入口とする。

第1節 漆との出会い

筆者が「漆」という素材に初めて触れた時から今まで、約10年が経った。この間、平面的な漆画から始まり、現在は乾漆を用いた立体的な作品を主に使用している。このような自作の変遷の過程で、漆は筆者自分にとってどのような位置にあるのか？この疑問に直面するために、まず筆者が漆という素材に初めて触れ、過去の創作を一度振り返ることから始める。

筆者自身のことであるが、幼少期から周囲の環境の微妙な変化や物事の些細な変化が特に気になる性質を持つ。筆者にとって、作品を制作することは、自分自身の内面の表現欲求の繰り返しであり、自分の内面に潜んでいる意識と感情への探究である。このような筆者の性質は、自然物質に接しても、より深い体験や理解をもたらすことがある。例えば、小川の流れを見ると、水面の微妙な形状の変化に心的満足が生じる。触らなくても水の質感や流れの力を感じ、心にありありと再現することができる。そして、その自然物質から引き起こされた心的満足が、制作の意欲を生じさせる。筆者にとって制作の試みは、満足感を得たその瞬間の心理状態（心象）を捉え、それを作品上に表すことである。そして、考えながら創作を進める中で、絶えず試行し、絶えず創作を続けることで、この制作の意欲を明確にし、それを統一された状態・形として表現されることを目指している。

筆者が漆という素材に出会い、それを使用し始める前は、顔料や墨による平面的な表現に関心があり、油絵、水墨画などを制作していた。しかし、自然物質によって引き起こされる内なる満足と感動を表現するには困難であった。なぜなら、筆者にとっての油絵、水墨画は、作者の脳内の固定された構想を表現するために使われるものであり、油絵や水墨画作成のプロセスは、最終的な完成品ができるだけ筆者の最初のイメージに忠実であるようにするための作業であるように感じられたからである。

筆者にとっての関心は、常に、固定された形態を表現することではなく、自然物質によって引き起こされる心的満足と感動、しかも、刻々と変化する満足と感動を表現することである。自然物質は筆者の心にイメージを形成するが、この主観的心象は一定のものではなく、個人の微妙で絶え間ない心境の変化に従って、同じように変化が起こる。筆者が探求するのは、このような絶えず変化する心象をどのように創造するかである。

最初に心的満足を受けた瞬間に形成された心象（最初の心象）から後に、派生し、分化

した新しい心象は、最初の心象に比べて不完全な部分が存在する。最初の心象は時間や心境、記憶などの要因から影響を受けることによって、一部の部分や当時の瞬間の感動と満足感覚が忘れられる。これに対し私たちの脳は、無意識にその欠落部分を補完すると言われている¹。筆者は、このように派生し、分化した心象を「残りの心象」と呼んでいる。これは本研究において絶えず変化し、派生し、分化する心象を指す代名詞であり、また筆者の対話の主体でもある。その微妙な残りの心象は、具体的な形態を持たないがために、なおさら、それをどのようにして表現すればいいかを考えたい。心象は絶えず微妙に変化しているため、それを表現し記録するために、それに適した材料や創作方法を見つきたい。その時に漆に出会った。

学部生の時の履修科目で制作した乾漆のお椀から、筆者はその素材を使用している。その時、これまでに使用してきた素材に比べて不思議な存在感を漆は具えているように感じられ、心に衝撃を受けた。漆は、本来は流動的な液体であるのに、砥の粉と混ぜ合わせて乾固させることで、自立したかたちになっていることができる。この素材が持っている造形の可能性と独特の艶に感動し、漆や乾漆の魅力に惹き付けられた。

乾漆技法で、層を重ねる過程で漆の状態が質の変化を遂げ、液体から固体へ変化することに気づいた。この状態の変化が、漆自身が持っているエネルギーの変化の表れだと考えている。温度や湿度の調整により、同じ作品の中に異なる漆層ができたり、また、同じ漆層の中でも、乾燥の速度が異なることにより、異なるところができ、作られた乾漆のかた

¹ 「あなたはおそらく、自分があるがままの世界を見ていて確にしているのではないだろうか？目に依存して世界から正確な情報を受け取り、自分は現実に基づいて振る舞っていると思っではないだろうか？目が私たちの行動に必要な情報を提供してくれることは確かだが、脳に完成品を送り届けてくれるわけではない。実のところ脳は、網膜に投射された二次元イメージから、世界の三次元構造に関する情報を積極的に引き出す。脳の機能の魔術的とも言えるすばらしさは、不完全な情報に基づいて物体を知覚し、しかも照明などの条件が著しく異なっても同じ物体を同じ物体として認識できる、その能力にある。」 エリック・R・カンデル『なぜ脳はアートがわかるのか 現代美術史から学ぶ脳科学入門』、高橋洋訳、青土社、2019年、p.35

ちは変形する。その漆の特性によって生じてねじれたかたちに、つまりその見えないエネルギーの流れの中に、生命力を直感していた。このような乾漆技法を使用して、自由に多くの可能な造形を作り出すことこそ、筆者が探していた方法だと思わされた。それ以降、漆乾技法を使って創作を試みるようになった。

以上のように、最初、筆者は乾漆の造形の可能性からその使用を始めたが、乾漆を使用して続ける理由はそれだけではない。乾漆の造形の能力に加えて、自らの手と漆との共同創作プロセスに対する注目があつた。乾漆は製作過程で研ぎ、塗りなど、多くの手で作業する工程を経なければならない。特に、下地工程では炭などの材料を使った多くの研ぐ作業があり、この繰り返し単調な作業は、通常は簡単なことではないだろう。しかし筆者にとっては、乾漆との相互作用、交流、融合が続く過程となっている。

前述のように、筆者は自然物質から引き起こされる感動や心的満足により制作の意欲、つまり「自己情動」が生じる。そして、自己表現の衝動を引き起こす自然物質の心象は一定の形に固定されたものではない。筆者のこの絶え間なく変化する心象を表現し、記録したいという心境に、むしろ乾漆はちょうど合致していた。例えば、原型制作の過程で筆者が粘土を選ぶのは、自分の手の動きをより良く記録するためである。また、乾漆は下地工程で特有の変形や収縮など微妙な状況が生じるため、筆者はこれに対処する際に、当時の心象に基づいて調整を行う。この乾漆の微妙な変形や収縮中で、乾漆の内在的な生命力と創作の可能性を感じ取った。

このような作品を生成するプロセスにおいて、自分の手と乾漆が絶えずぶつかり合い、磨合する中で、自分の感情が注入される。つまり、筆者の創作は、主観的な心象に基づいて調整するプロセスがより重視されており、このような立場に立つと、乾漆の変形は筆者にとっては好ましい驚きとなる。乾漆はそれ自身の生命力と意志によって、制作中に形状

の変化を起こす。そしてこのような状況に直面したとき、筆者は主観的心象に基づいて、意外な喜びや期待と一致する部分は保持し、不一致の部分は修正する。したがって、筆者の作品は、自分自身のみの制作と言うよりはむしろ、自分と乾漆が共同で創作していると言える。これは、他の材料では難しいと考えている。

その他に、筆者が漆を使用し続ける理由は、素材感と表現力に注目しているからである。先ほど述べたように、筆者の創作は常に漆の状況に応じて調整される。例えば他の作家が作品を自身のあらかじめ形成されたイメージに合わせるのだとすれば、筆者の作品はそれとは異なり、創作開始から完成までの間の自分の心象の集合体であり、絶えず変化する心象が記録される過程である。したがって、作品の最終的な塗りも、筆者が乾漆の段階で自分と漆との共同創作に基づいて選択した、最も適合した技法ということになる。漆は擦り漆、変塗りなどさまざまな質感と表現を持っており、こうした点も筆者の期待に合致している。

このような経緯によって、漆を使用した作品の表見を研究していく意志を固く決めた。

第2節 自己情動による創作

筆者にとって作品を制作することは、自分にとって自分自身の内側に潜む内密な感情を探求することである。幼年の頃から自然物質に接すると、そのエネルギーの流れ、変化および無限の増殖に心で触れて感受できた。その自然により生じた心的満足と愉悦は抽象的な状態であるが、筆者がそれを作品に表現しようとするとき、それは具体的にはどのようなものであるべきなのだろうか。

そのために、筆者は自分自身の潜在意識を内省し始める。「自己情動」による「残りの

心象」と対話する。

1 残りの心象との対話

漆を用いる創作の最初では、自分自身が自然物質から引き起こされる創作の衝動と表現する意欲、すなわち「自己情動」が何であるかを深く考える。漆を用いた創作を始め、私の創作のインスピレーションの一部は、流れる水の形態を模倣することから始まっている。幼年期に流れる水を見て、その表面の微妙な形状の変化に心的満足が生じ、触らなくても水の質感や流れの力を感じることができた経験より、何かの微妙な変化や細かなところに喜びを抱き、愉悦、楽しみなどの多くの感情が生まれた。しかし、思い返して深く考えてみると、こうした情感にも変化があり、その変化を引き起こす原因は多岐にわたる。

筆者が自然物質である流れる水の形態に対して、その流れる様子の美しさに心が和まされ、心地よい気分になる。流れには無限の変化があり、その瞬間的な変化や、流れの連続によって流れる力や生命力に触れることで、自分の内なるエネルギーが刺激され、喜びや愉悦を感じる。これらの要素が複合的に結びつき、自分自身に心的満足と感動を引き起こすのである。自然からのインスピレーションが筆者に多重多層の感情をもたらし、創作意欲が起きる。その満足と感動を引き起こす対象は、単に流れる水の形態の変化ではなく、おそらくその形態の変化の過程で内に存在する力の変化だと考えている。力の変化により、以前の状態と新しい状態とが衝突し、複数の力が対立することにより、自然物質自体が形態を変化させる。そしてこの見えるかたちの変化が自分に満足と感動を生じさせた要因は、おそらく水の内部に隠れたエネルギーの流れと衝撃だと考えている。

潜在意識の中で自然物質によって自己の心的満足と感動を経験した瞬間の心象を探求

すると同時に、その心象を具現化し描写するために、画稿を使って最善を尽くす。自然物質が自分にもたらす心的満足と感動について言及すると、筆者が初めて海を見たの、大海の荒々しい波の揺れの光景を思い出す。筆者の出生地には海がなく、10代で初めて海を目にした、その連続的な波の層に驚かされた。海浪が海岸線で転がり、衝撃を与え、崩れることで壮大な光景を生み出す。この海水の荒れ狂う様子の中で、巨大で目に見えない自然のエネルギーが表われていることを感じた。

後に、それに基づいて、海浪の起伏や動きの大まかのイメージを描いている(図1-1)。筆者は自分の記憶における海水の変化を模倣した多くの線を描い、そして、これらの線から心の中でその情動についてのイメージを形成した。

しかし、前述のように、筆者の欲求は絶え間なく微妙に変化する自分の心象を一つ一つ記録することである。そして、画稿の紙面上に描くだけではなく過去のある時点において自身の感情を揺れ動かせた海の、その瞬間の海に関する心象、および、ここから派生し、分化した「残りの心象」を、リアルタイムで記録する方法を見つけることである。これは筆者が博士後期課程の在学中に、手で粘土を押し付けて創作を試みた最初の考えである。原型を創作することの一瞬に自分の手、つまり身体の動作は、内面の感情が手を通して粘土へと伝わり、粘土を変化させ、あるかたちとなっていく。二度と同じ動き、かたちとすることはできない。

2 残りの心象の体系化

修士課程の時は、常に自然エネルギーの具体的な形態を想像し、「自然の力」と「エネルギー」について人間と自然の限界はどこにまでかを探求することを目標としていた。し

かし、博士後期課程に進学してからは、自分自身の創作における‘我’の役割とその位置を考え始めた。最初の創作から現在までの数年間を振り返ると、筆者は自己の感情を表現し、伝えたいという意欲を追求してきた。しかし、このような抽象的な表現の意欲は、筆者に限らず多くの創作者が持っているものである。

それでは、自分自身が創作の衝動と表現する意欲、つまり「自己情動」とは具体的に何なのか？考え続けてきたが、言葉で説明することは難しい。そこで、既存の概念の中で最も適していると思われるものを参考にし、「自己情動」を解釈してみることにした。

前文（第一章第一節）に述べたように、筆者は漆に出会う前、油絵と水墨画を学び、創作に没頭していた。水墨画の学習とは、単に画面構成（三遠法）や筆法（皴法）といった技術面だけではなく、墨・紙・筆などの文房四宝に関することや、東洋の水墨画の理論的バックボーンについても合わせて学習することである。そのような水墨画学習の経験は、油絵や水墨画から離れ、乾漆を用いることになったその後の筆者の創作にも、継続的に影響をもたらした。中国における古典的な芸術形式から共通点を見つけ、それを自分自身の創作に取り入れることを考えた。

これにより、筆者がこれまでに追求し表現してきた内容をより良く理解できるようになることを期待する。こうした経緯の中で、筆者は中国の古詩を切り口として、自身の作品の内在的表現について考察し始めた。そこで出会ったのが、『人間詞話』における「無我の境」・「有我の境」の概念であり、そこで捉えられる‘我’と‘物’、つまり‘心象’と‘現実風景’との関係性であった。

以下、本論の内容は次の通りである。続く第2章では、王国維と彼のまとめた『人間詞話』について先行研究における要点を押さえた上で、『人間詞話』において提示されている「境界」学説から、「有我の境」および「無我の境」と、それぞれの「境」の状態にお

ける‘我’と‘物’に関する理論をまとめる。そして、これを踏まえて、第3章以降では、その他の芸術形式における実践、具現化を通して、「有我の境」からの作品化を可能にする思考、さらに乾漆造形における「有我の境」の検討について論を進めていく。これにより、一貫して筆者が追求しようとする乾漆による「自己情動」の表現研究を展開する。

第二章 「有我の境」における自己情動の作品表現

第二章の目的は、自身の制作において、「自己情動」を発露とする漆造形表現の「論」を成立させるにあたって「有我の境」の概念を援用するため、それについて述べた『人間詩話』の先行研究を踏まえながら自ら精査し、「有我の境」の芸術表現（心象と現実の重なり合い、すなわち自己情動・感情などの作品化）と言う概念において扱える範疇を確認することである。

「有我の境」は、清・王国維の『人間詞話』において提出された。王国維は中国の詩詞などの文学内容をまとめて分析して、「境界」に関連する概念を提出しており、その中の一つが「有我の境」である。周知のように、『人間詞話』は中国の新時代と旧時代の交差点において、東・西の美学理論を融合した特殊な著作である。

第1節では、『人間詞話』における‘我’・‘物’という観点から、「有我の境」という芸術概念の基礎的な考察を行う。第2節では、『人間詞話』から出発し、中国の古詩を例に挙げて、詩詞に見られる内面的で隠喩的な内容を解釈し、そこに‘我’すなわち人間の心象（心の姿）の存在を明確にする。そして、中国の古詩における心象と現実の重なり合いを分析することで、「有我の境」の重要性を明確にする。その基礎の上で、「有我の境」概念による具体的な芸術表現を確認する。

第1節 「有我の境」とは

1 『人間詞話』：中国古典美学と現代美学の境目として

『人間詞話』において王国維は、古代の詩詞をまとめて、中国古典美学の総括をしてい

る。同時に、この中心的な理論として提案された「境界」という考え方は、その後の多くの学者により、中国現代美学の始まりと見なされている。

王国維（1877-1927 年）は、字が静安、清末民初の学者・思想家であり、近代的な中国学の開拓者、国学大師の一人である。中国文学・中国史学・考古学・美学・哲学など多分野を論じた。甲骨文字研究の開拓者でもあり、羅振玉・董作賓・郭沫若とともに「甲骨四堂」と称される。

一般に流布している『人間詞話』は上・下の全 2 巻あり、上巻は光緒 34 年（1908）～35 年（1909 年）に『国粹学報』に連載されたもので、1926 年に単行本として刊行された¹。王国維の死後、趙斐云は彼の遺稿の未発表の『人間詞話削稿』を踏まえて、『人間詞話未刊稿及其他』を編纂した。その中の一部は 1936 年に『海寧王静安先生遺書』に収録され、以前に『国粹学報』で発表された『人間詞話』上巻と合併し、上・下の全 2 巻になった。翌年、許文雨はこれらの 2 巻に基づいて、『人間詞話講疏』を南京正中書局で単行本として刊行した。1940 年、上海の開明書局から徐調孚が編纂した『校注人間詞話』が出版された。1961 年には、香港商務印書館から王幼安が校訂した『人間詞話』が発行

¹ 王国維『人間詞話』の編纂と刊行の経緯については、主に次の資料における中国語原文を筆者が日本語訳し、まとめた。葉嘉瑩『王国維及其文学批評』、河北教育出版社、1997 年。なお、『王国維及其文学批評』における本章本節記載内容に該当する中国語原文は次の通りである。

另外一組文学批評著作是他于光緒三十四年（1908）至宣統元年（1909）、陸續在《国粹学報》發表的《人間詞話》六十四則。這一部分作品、后来于 1926 年曾被俞平伯自《国粹学報》錄出交付朴社印為單行本。及至静安先生逝世后、趙斐云先生又自其遺著手稿中錄出前所未發表之人間詞話削稿四十四則、又別錄《蕙風琴趣評語》二則与平日論學時評詞之語二則、計共四十八則是為論詞之部。此外又附錄《静安文集》中《文学小言》之一部分、及静安先生所藏各家詩集之眉批評語与其致友人書信中論詩之語、計共二十二則是為論詩文及通論文学之部、一併發表于《小説月報》十九卷三號、題為《人間詞話未刊稿及其他》。其后該文中之前一部分論詞之語四十八則、于 1936 年被收入《海寧王静安先生遺書》与以前發表于《国粹学報》之《人間詞話》合刊為《人間詞話》二卷。次年許文雨曾就此二卷寫為《人間詞話講疏》、由南京正中書局印為單行本。及至 1940 年、上海開明書局刊印徐調孚所編之《校注人間詞話》、除此二卷外復收集静安先生所撰之《唐五代二十一家詞集》諸跋語、《清真先生遺事》、《觀堂集林》中之《云謠集雜曲子跋》、《觀堂別集》中之《王周士詞跋》、《觀堂外集》中之《桂翁詞跋》、以及静安先生《人間詞甲乙稿》序文二篇、共十八則錄為補遺一卷。其后 1947 年開明重印此書、徐調孚又編入其友人陳乃乾所錄静安先生旧藏詩詞集中手寫之批語七則、附于補遺之后、仍為三卷。及 1961 年、香港商務印書館出版王幼安校訂之《人間詞話》、又于下卷《人間詞話削稿》中据静安先生原稿增錄旧所削去之詞話四則、合共全書三卷、得詞話一百四十二則、為今日傳世之《人間詞話》中最完備之本。（p.108-109）

され、これは伝世する『人間詞話』の中で最も完全な版となっている。

現在、『人間詞話』に関する多くの論評や校注が存在するが²、本論文では、葉嘉瑩（1924年-）が執筆した『人間詞話葉嘉瑩講評本』や『王国維及其文学批評』を本文献とし、王国維の『人間詞話』に関する考察を展開する。

王国維は中国古典文学に西洋の理論を引用した最初の学者である。しかし、彼の文学批評に関する著作は、実際には多くない。葉嘉瑩は『王国維及其文学批評』において、王国維の文学批評に関連した著作を時間軸で二つの部分に分けている³。前半部は、光緒 28 年（1902）以降の約 5、6 年間で、『教育世界』という雑誌に随筆を発表した時期である。この時期に彼は、カント、ショーペンハウアー、ニーチェを研究しており、そのため、発表された文章には西洋近代哲学の思想が色濃く反映されていると言われ、葉嘉瑩によれば、それは例えば、『静安文集』における王国維がこの時期に書いた「ショーペンハウアー之教育学説」、「ショーペンハウアーとニーチェ」、「論哲学者と美術家之天職」などの文章が収められているというところに表れていると指摘されている⁴。特に『「紅樓夢」評論』は、中国文学批評における最初に完全に西洋哲学と文学理論を引用して書かれた著作をとして、よく知られており、その特徴は、文章におけるすべて西洋哲学と美学を使

² 近年の王国維に関する主な研究には、次などがある。

〔中国語〕

- ・葉嘉瑩『王国維及其文学批評』、河北教育出版社、1997 年
- ・羅綱「本与末-王国維“境界説”与中国古代詩学伝統関係の再思考」、『文史哲』、2009 年第 1 期
- ・周錫山『人間詞話彙編彙校彙評』、上海三連書店、2013 年
- ・刘烜『王国維評伝』、百花洲文芸出版社、2014 年
- ・葉嘉瑩『人間詞話葉嘉瑩講評本』、万卷出版、2021 年

〔日本語〕

- ・井波陵一「断片であるということ - 王国維の『人間詞話』について」、『東方學報』79、2006 年
- ・楊冰「中国近代美学の出発点-「境界」の概念-」、『中国研究集刊』総六十号記念号、2015 年
- ・楊冰「中国美学における詩の心(境界)明治期日本の中国思想研究による影響を中心に」、『美学芸術学研究』35、東京大学美学芸術学研究室、2016 年
- ・楊冰「中国の詩における風景の二重構造 - 『人間詩話』の「有我の境」を中心に」、『人文学論集』39、大阪公立大学、2021 年

³ 前掲注 1、P.107-109

⁴ 前掲注 1、p.108

用して、「紅樓夢」を評論していることだと言われている⁵。後半部は、光緒 34 年（1908）から宣統元年（1909）の間であり、『人間詞話』64 則を発表した時期である。この時期に、王国維は研究の焦点を徐々に中国古典文学に移しており⁶、そのような中で著述されたのが『人間詞話』であり、本著は王国維の代表作に位置付けられている。

葉嘉瑩は『人間詞話』について次の様に評している（〔 〕は筆者による）。

〔『人間詞話』は〕静安先生〔王国維〕が西洋の哲学に飽き足らず、中国の古典文学に興味を移した時期に執筆された。そのため、これらの作品の中には、彼が以前に受けた西洋の思想の影響を感じさせる要素もあるが、全体として、そのスタイルと評論の方法は、中国の伝統的な詩論や詞論と非常に類似している。⁷（筆者訳）

静安先生〔王国維〕は明らかに西洋の思想に触れ、中国の古典詩詞に新しい觀念と古い教養を融合させた洞察力に富んだ見解を持っている。そのため、『人間詞話』は理論的な体系として、他の中国の伝統的な評論作品と同様に不完全な点があるが、その見解においては新しい觀念と古い教養が結びついており、読者に大いなるインスピレーションを与えることができる。⁸（筆者訳）

このように、清朝末期の中国では、直接的にないし（主に日本を介して）間接的に取り

⁵ 前掲註 1、p.162

⁶ 前掲註 1、p.108-110

⁷ 「此一組作品、多写于静安先生已厭倦于西方之哲学而興趣轉移于中国旧文学之際、故其中雖時時亦仍流露有早年所受西方思想之影响、然而就全書之体裁及其批評方式言、則实在与中国伝統之詩話詞話一類之作品極為相近」前掲註 1、p.109

⁸ 「在形式上《人間詞話》乃是属于中国旧傳統的詩話詞話一類的作品、可是在觀念上静安先生却畢竟已曾接受過西方思想的洗礼、对于中国的旧詩詞有着不少融会了新觀念与旧修养的極為精辟的看法。因此《人間詞話》一書雖然也和其他一些中国伝統批評的著作一樣、在理論体系上仍有許多疏失缺漏之處、可是在見解方面、其新觀念与旧修养的結合却确实能予讀者以极大之启发」前掲註 1、p.111

入れたカントの哲学(主に認識論)とヴントの心理学(主に心の統覚作用)の西洋的芸術概念が、既に徐々に広まっていたが⁹、長い歴史と芸術的な価値を持つ古典文学は、変わらず、この当時の学者たちの主な研究対象であった。王国維が『人間詞話』で用いたまったく新しい点は、西洋的芸術概念(新しい観念)と中国の伝統的な文学を結びつけ、その当時の中国文学評論に新しい方向と視点を示したことである。そのため、発表当時において新旧時代の読者たちに大きな反響を呼に、また今日においても、「『人間詞話』における「境界」の概念は、今日の中国美学の核心的な概念「意境」の原点であり、今日でも研究界に注目されている」¹⁰と評価されている。

2 「有我の境」とは：『人間詞話』-王国維の「境界」学説から

「境界」学説は、1908年に王国維が『人間詞話』で提出した美学概念である。『人間詞話』の冒頭で、

詞以境界為最上。

有境界、則自成高格、自有名句。五代・北宋之詞所以独絶者在此（第一則）¹¹

（筆者訳：詞は境界を最上とする。境界があればおのずから高い格調を形成し、おのずから名句も生まれる。五代・北宋の詞がひとときわ抜きん出る理由はこの点に存する）

⁹ 「今までの研究では、「境界」の概念における明治時代の日本の西洋思想の研究者たち(主に哲学者の桑木厳翼、心理学者の元良勇次郎)の哲学及び心理学の理論の影響を明らかにした。具体的に言うと、桑木厳翼と元良勇次郎を通じて、王国維は当時日本で盛んに研究されていたカントの哲学(主に認識論)とヴントの心理学(主に心の統覚作用)を受容し、中国の伝統的な詩の創作論と融合させ、「境界」という美学の概念を作り上げた。「境界」というのは中国近代における最初の美学の概念で、その概念を持って中国の美学者達は、西洋の美学と異なる「中国」の美学を築いて行ったと言える」 楊冰「中国の「美学」の創建期における近代日本の美学研究の影響：心理学的美学の萌芽と形成」、大阪公立大学『人文学論集』34、2016年、p.190

¹⁰ 楊冰「中国近代美学の出発点-「境界」の概念-」、『中国研究集刊』総六十号記念号、2015年、p.142

¹¹ 葉嘉瑩『人間詞話葉嘉瑩講評本』、万卷出版、2021年、p.3

と述べている。ここで王国維は「境界」という概念を提示し、詞の精妙さについて要約と概括を行った。以前にも詩、詞について批評する文章が存在していたが、ほとんどが散発的な、体系的な理論を持つものはほとんどなかった¹²。よく知られているように、西洋文学は精密で厳格であり、中国の伝統文学は直感に重点を置き、作品に内包される深い意味を探究していると言われることが多い¹³。そのため、西洋の詩は叙事詩が主であり、中国の詩は抒情詩が多いのである。また、そこから延伸した文学批評におけるアプローチも、自然に異なるものとなった。そのため、「境界」という概念を明確に提案することは、曖昧な中国の詩詞の評価に客観的で明瞭な基準を試すみであった。

『人間詞話』は、西洋理論の枠組みの中だけ行った文芸批評ではなく、王国維が西洋理論から学んだことと思考を中国の旧来の文化と結びつけた結果である。その論述には曖昧なところがあると指摘されているが¹⁴、伝統的な詩詞論の形式からは逃れられないという制約があるため、伝統的な詩論における概念が曖昧なままとなることは避けられないのである。つまり、「境界」について、および関連する「造境」・「写境」、「有我の境」・「無我の境」などの概念に、完全に西洋美学の厳密な体系に従って理解することはできず、またその現代性があるため、完全に中国の古典的な美学に従って分析することもできないと考えている。

「境界」学説に関する議論は、今日までも一貫して続いている。現在、「境界」の起源に関する論述は、よく知られている2つに分類される。一つは、葉嘉瑩によるもので、「境界」という用語の展開が最初に仏教用語から始まったという主張である。

¹² 前掲註1、p.113-114

¹³ 前掲註1、p.114-116

¹⁴ 前掲註1、p.185-186

一般に言われる「境界」の用語は、サンスクリット語の「Visaya」に由来し、「自己の感覚が及ぶ領域」を意味する。ただし、ここで言及されている「領域」は、権力を獲得したり土地を征服したりするための一般的な領域ではなく、さまざまな感覚の「領域」を指す。¹⁵

これは仏教で言われる「六根」に相当する。彼女は、「眼、耳、鼻、舌、身、意、その六根がある六つの感覚機能によって、感知される色、音、香り、味、触覚、法などの六つの感受のみ、「境界」と呼ぶべき」（筆者訳）¹⁶だと考えている。そして、「‘境界’は主に感覚経験の特性に基づいており、‘境界’の生成は人間の感覚作用に依存し、‘境界’の存在は人間の感覚によって制約されている」（筆者訳）¹⁷と述べる。「境界」を研究する楊冰は、その論著「中国の詩における風景の二重構造：『人間詩話』の「有我の境」を中心に」の中で、「葉嘉瑩は中国の伝統詩学と結びつけ、「境界」は中国の伝統的な詩学に重視された「心が物を感じるによって引き起こされた」一種の「感受の作用」だ」¹⁸と結論づける。

中国の詩論を検討しながら、人間の感受の作用を強調し、人間が感覚機能を通じて感じるもの、つまり心や意識を用いて感じる言い表せないものである。「境界」という言葉は、人の主観的な感覚に基づく存在だと考えている。つまり、「境界」の存在は人の感受によって引き起こされるものであり、自然界に存在している物事の自体にはそのものがない。

¹⁵ 「一般所謂“境界”之梵語則原為 Visaya、意謂‘自家勢力所及之境土’。不過此處所謂之“勢力”并不指世俗上用以取得權柄或攻土掠地的“勢力”、而乃是指吾人各種感受的“勢力”。前掲註 1、p.192

¹⁶ 「唯有由眼、耳、鼻、舌、身、意六根所具備的六識之功能而感知的色、聲、香、味、觸、法等六種感受、才能被稱為“境界”。前掲註 1、p.192

¹⁷ 「所謂“境界”實在乃是專以感覺經驗之特質為主。換句話說，境界之產生全賴吾人感受之作用，境界之存在全在吾人感受之所及」。前掲註 11、p.3

¹⁸ 楊冰「中国の詩における風景の二重構造：『人間詩話』の「有我の境」を中心に」、『文学論集』39、大阪公立大学、2021 年、p.38

それは人の主観的な感情や意識によって与えられるものであり、すなわち‘唯心’の範疇である。作品（詩、書画、または他の芸術表現手段）で現実の客観的な存在をそのままに再現しても、作品自体には「境界」が存在しない。作者の個人的な感悟やイメージなどの主観的な意識と現実の客観的存在が重なる、すなわち心象と現実が一致する作品にのみ「境界」というものがある。

それに対し、羅鋼は中国の伝統的な詩論を無視して、「王国維の‘境界論’は多くの思想源を持っているが、ショーペンハウアーの「直感説」が常にその核心を占めている（筆者訳）」¹⁹と述べている。彼は『論新学語之輸入』の中で「視覚の働きは、五感の中で最も重要である」という王国維の論述を引用しており、「境界」の基礎は視覚経験であり、この視点ショーペンハウアーから派生していると論じている²⁰。

この二つの論点は、単純化させて言えば「境界が「中国産」なのかそれとも「外国産」なのか」²¹である。そして、この「論争は止まない」²²。

筆者が『人間詞話』の手稿の写真を拝見したところ、王国維が最初に文章を書いた際、その書籍の形式は手紙やノートのような伝統詞論により近く、論述の形式ではなかったのではないかと考えが生じた。さらに、当時の時代背景などの条件も考慮する必要がある。辛亥革命（1911 年）の後、王国維が古代史の研究に専念して文学批評を完全に放棄し、以前の作品についても口を閉ざしていることを考えると、彼が自分自身の文化、教育、時代の枠組みから完全に抜け出し、純粋な西洋式の作品を創作することは非常に難しいこと

¹⁹ 「王国維の“境界説” 具有多种思想来源口但叔本華的“直觀説”始終占据着它的核心。」羅鋼「本与末-王国維“境界説”与中国古代詩学伝統關係的再思考」、『文史哲』、2009 年第 1 期、p.7

²⁰ 「王国維の“境界”是以視覚經驗為基礎的、他在《論新学語之輸入》中明确写道：“盖觀之作用、于五官中為最要。” 這個觀點直接来自叔本華、在各种感覺經驗中、叔本華最重視視覚、而把听觉、味觉等看作低級的感觉」。前掲註 19、p.16

²¹ 同前掲註 18 、p.38

²² 同前掲註 18 、p.38

だったのではないだろうか。したがって、本論文の主張は葉嘉瑩の論点を中心に研究している。

以上のような認識に基づいて、もし『人間詞話』で言及されている詞の「境界」を明確に定義するなら、筆者は、これを、作家が個人経験から感じた抽象的な感情を指すものであると考えている。王国維は『人間詞話』の最初に「詞は境界が最上である」と述べて、後に第六則でそれを補足して、

境非独謂景物也、喜怒哀樂、亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者、謂之有境界、否則謂之无境界。（第六則）²³

（筆者訳：境界とは景物だけでなく、喜怒哀樂も人の心の中の一つの境界である。したがって、真の景物や真の感情を表現できるものは境界があると言われ、でなければ境界がないとされる。）

と述べている。この部分からわかるように、王国維が考える「境界」は、自分が感知し得る抽象的な感情とフィードバックを、作品における鮮明的な、真摯的な表現にすることであり、観賞者も同様に鮮明で真摯な感覚を得られるようにする。このような作品こそが「境界」を持つものである。したがって、表現を行う前に、作者はまず自分の表現対象に対して鮮明で真摯で強烈な感覚を持つ必要があり、これを踏まえて、「境界」を持つ作品を創作できる可能性があると言える。

また、その表現対象は、単に外部の自然景観や自然物質だけでなく、自分自身の内面する感情や情緒からも得ることができる。例えば人間の喜・怒・哀・楽である。自分が最も

²³ 前掲注 11、p.11

‘真’の感じること、あるいは意識の中でそれに基づいて構築された世界を表現できれば、その作品は「境界」を持つものとなる。つまり、王国維の「境界」は、人間が‘五感’で感知できる現実世界だけでなく、意識における幻想的な感覚や想像力にも存在するべきだということである²⁴。言い換えれば、私たちは外部の物事によって表現の欲望が引き起こされるだけでなく、内面の心の中の意識や空想によっても表現の欲望が生じることがある。

だからこそ、単に繰り返しや模倣し、再現するだけにとどまるなら、外見がいかに華やかであろうとも、それは境界を持っているとは言えない。そのため、「境界」の基盤は‘真’だと言える、すなわち、真実であり、真摯であり、真心である。その後で表現方法を考えるべきだということである。初期は拙劣かもしれないが、絶え間ない練習の中で、優れた作家は自分を超越し続け、最終的には自分自身の道を見つけることができる。

有造境、有寫境、此理想与寫實二派之所由分。然二者頗難分別。因大詩人所造之境、必合乎自然、所寫之境、亦必鄰於理想故也。（『人間詞話』第二則）²⁵

（筆者訳：造る境があり、写す境があり、この二者によって理想と現実の二つの派閥が生まれる。しかし、これらの二つは区別が難しい。偉大な詩人が創り出す境は自然に合致し、写す境も理想に近いものである。）

有有我之境、有無我之境。“淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去。”“可堪孤館閉春寒、杜鵑聲里斜陽暮。”“有我之境也。”“采菊東籬下、悠然見南山。”“寒波澹澹起、白鳥悠悠下。”無我之境也。有我之境、以我觀物、故物我皆著我之色彩。無我之境、

²⁴ 前掲注 1、p.192-193

²⁵ 前掲注 11、p.5

以物觀物、故不知何者為我、何者為物。（『人間詞話』第三則）²⁶

（筆者訳：有我の境があり、無我の境がある。‘涙眼にて花に問へど花はかたらず、乱紅飛び過ぎて秋千に去る’、‘可ぞ堪へん孤館春寒に閉ざされ、杜鵑の聲裏に斜陽暮るに’は有我の境である。‘菊を摘む東の垣根に、ゆったりと南山が見える。’、‘寒波は静かに立ち上り、白鳥がゆったりと降りてくる’は無我之境である。有我の境では、私が物を見ることで、物は私の色を帯びる。無我の境では、物が物自体を見ることで、私や物の区別がわからない。）

無我之境、人惟于靜中得之。有我之境、于由動之靜時得之。故一優美、一宏壯也。

（『人間詞話』第四則）²⁷

（筆者訳：無我の境は、人は静の中でそれを得るものである。有我の境は、動と静の間においてそれを得るものである。したがって、一方は優美であり、もう一方は壮大である。）

上記の「有我の境」・「無我の境」の概念に接し、これにより、これまでの自己表現のための作品を振り返って、創作時にその表現したい、言葉では言い表しづらい感覚が一体何なのかを再考することにした。筆者が一貫して表現しようとしていたのは自然物質から生じる「自己情動」であるが、それは、詩詞の‘情趣’にようなものであるのか、という疑問が生じた。筆者が「境界」についえより理解を深め始めたのは、この考えを確かめるためである。

『人間詞話』によって、「造る」と「写す」という言葉より「造境」は虚構の境であり、

²⁶ 前掲注 11、p.6

²⁷ 前掲注 11、p.9

詩人が自己の想像力によって建てられる理想の世界であること、「写境」は写実的な境であり、事実の自身を書いた本来の世界だと考えて、この二者が理想と現実を強調していると解釈する。

「有我の境」は、我を以て物を観るから、物は我の色をあらわす、我がある境となる。つまり、「我」の意識によって自己の感情を、元々感情かないの客観的な物に転入する。我の感情が動いているときに我がその物を支配している。これに対して、「無我の境」は‘物我両忘（物も自分も忘れる）’の心境を強調する。この二者は‘我’と‘物’の関係を考慮し、言い換えれば心象（心の姿）と現実の関係を探究することだと考える。

これまでの内容から『人間詞話』全体を貫く二つの関連する概念は、基本的に理想と現実、そして我と物の関係を焦点とした。「我（心象、虚構）」と「物（現実、写実）」の関係を考えることが、筆者の論文の核心と考えている。

最初に、筆者は『人間詞話』を通じて、常に表現したいことは、この論文で掲げた「『自己情動』の表現研究」ということを明確し、体系化したかった。『人間詞話』は非常に広範な内容を網羅しており、王国維自身が「境」について明確に定義していないこともあり、解釈や分析が一定していない。筆者自身も先行研究以上に王国維の「意境」論を語れるほどの段階には至っていない。そのような不足しているところはあるが、現段階における筆者の「意境」理解は前述の通りであり、また、「無我／有我」の理解も先に触れた通りである。その中で、本研究においては、「有我の境」という概念こそ、第一章において述べた、「自己情動」を作品制作の初発点とし、「残りの心象」との対話を通して作品を実現させていく筆者の乾漆造形を語る上で、現時点において、最も適した概念だと考えている。そこで、曖昧だと考えるが、本論文では「有我の境」という概念に基づいて、自己情動の作品化を分析する。

第2節「有我の境」概念に関する考察：中国の詩における心象と現実の重なり合い

前掲（第1節）のような、「有我の境」には、「我」の感情が動いているときに、目にする物事は、自身の個人的な色をあらわすことがある。同じ事物でも、心境が異なると、「我」に与える感じも異なることがある。つまり、「我」が目を感じるものは、目の前の現実とは必ずしも一致しない可能性があり、それは、「我」の心象と現実が重なった状態だと考える。

筆者は、これまで常に「自己情動」つまり内なる感情の発生と、その変化（「残りの心象」）に注目し、これまでの自己情動で引き起こす創作の要望が、心象と現実をうまく結びつけているかどうかを考えてきた。この結びつきの中で、個人の感情はどのような役割を果たしているのだろうか。筆者の作品における「我」と「物」との関係を明確にするために、「有我の境」という関連内容の詳細な考察を始めた。

『人間詞話』において王国維は多くの古詩を例として挙げ、その詩詞の分析と鑑賞を通じて、提示されている美学概念を裏付けている。そのため、筆者も同様に、「有我之境」の概念を考察するために、中国の古詩詞に表現方法や表現手法とその応用について考えなければならない。

1 詩の隠喩

いわゆる中国古詩（古体詩）とは、六朝以前に成立していた漢詩の詩体のことで、四言

古詩、五言古詩、七言古詩がある。唐の初めに近体詩が成立したが、それ以降も、近体詩と古詩（古体詩）は平行して詠まれた。つまり、古詩は制作年代によるものではなく、近体詩に必須の押韻法が古詩ではそうでなかったり、同じく、近体詩で一定化している平仄法が古詩ではないなど、形式による区分名称である²⁸。

古詩の鑑賞では、一般的に、表現方法、詩を構成する句の形式、修辞法、抒情の方法などの4つの面から分析するとされるが、これらの要素は相互に重なり合っておる。例えば、詩詞（詩歌は、古体詩、近体詩、格律詞などを代表とする、中国漢民族の伝統的な詩歌を指す。本論文では中国の古体詩を指す）についてよく用いられる修辞法には「対偶、比喻、誇張、借代、問いかけ」などがあり、よく用いられる表現手法には「象徴、対照、演出、動と静の組み合わせ、虚と実の交錯」などがある²⁹。また、よく用いられる抒情の方法には「借景抒情（景を借りて情を述べる）、托物言志（物を托して志を言う）、借古喻今（古代を借りて今を喩える）」などがある³⁰。ここで言及した「借景抒情（景を借りて情を述べる）、托物言志（物を托して志を言う）、借古喻今（古代を借りて今を喩える）」などの抒情の方法は、必然的に「比喻」や「借代」の修辞手法や「象徴」の表現手法と重なり合って現れる。

このように、中国の古詩の鑑賞が、どれほど複雑な作業であるかは明らかである。しかし、筆者がここで古詩詞を例示しながら考察しようとする意図は、『人間詞話』の中の「有我之境」という概念を通じて、自身の芸術創作における自己表現を明確にすることである。したがって、この節では古詩の表現手法という観点からのみ議論することに留めたい。

中国の古詩における表現手法には、象徴がよく使われる。その中でも最も多いのが‘明

²⁸ 植田渥雄「中国の伝統詩歌と「漢詩」」、『日中言語文化：桜美林大学紀要』、2004年、p.4・13

²⁹ 「古詩詞賞析」、<https://baike.baidu.com/item/古诗词赏析/3175946>（参考日 10月15日）

³⁰ 前掲注 29

喩’と‘暗喩’であり、‘暗喩’はまた‘隱喩’とも呼ばれる。これは比較を通じて、隠された意味を暗に表す修辞技法であり、ある事物や概念を別の事物に喩えることで、詩の感情表現を豊かにする。その中でも「自然隱喩」は、自然界の風景や季節、天候などを利用して情感を象徴化し、人物の心境を描写する手法である。

中国の最も古い詩集である『詩経』では、‘隱喩’は常に‘比興’と呼ばれ、多く使用されている。‘隱喩’は、抽象的な人物の心情を具体的な物事を使って比喩することである。文中に人物の心情をあからさまに描写する文はないが、すべての文字が暗にその心情を描写している。例えば、『詩経』の各篇章では、自然界の風景、季節、天候などを使って人物の感情や心情を表現する。『詩経』の「小雅」における一首で、特に有名な「采薇」の一部に、次のような詩句がある。

昔我往矣、楊柳依依。今我来思、雨雪霏霏。

行道遲遲、載渴載飢。我心傷悲、莫知我哀。³¹

(昔われ出でしと、さ柳はしだりたり。今われ歸りきて、ふる雪はしきりなり。道ゆくもたゆたゆし、身は渴きかつれたり。わが心悲しめど、知る人もなし³²。)

この詩は、長年に国を守る兵士が故郷に戻るときに、故郷への近さに戸惑い、家族の現状が分からないという複雑な心境を描いている。詩の中で風景の変化を用いて、時間の経過を暗示している。「昔我往矣、楊柳依依。今我来思、雨雪霏霏」という詩句は、表面的には「柳の枝が風に揺れる」とか「雨と雪が降り続く」といった描写に見えるが、実際には春から冬へと時間が経過していることを示す。時間は一年間の春から冬への変化かもし

³¹ 『詩経』小雅、「采薇」

³² 白川静訳注『詩経雅頌』1 (東洋文庫)、平凡社、1998年、p. 67-68

れないが、実際にはもっと長い時間を意味している可能性がある。このように、風景を描写する四つの言葉には、実際には時間の経過を嘆く意味が含まれている。若者が出征し、白髪を生じたら帰って、帰っている際に感慨を抱くという意味である。

中国の古典美学は内省的な美を重んじ、芸術創作ではしばしば物を借りて情感を表現し、風景を借りて情感を表現し、物を用いて人物の心境を表現する。この詩における、出発の時には柳の枝が風に揺れ、一片の生气の中で家族が見送っている。しかし帰る時には、冷たく刺す雨雪のみが残り、道のりも非常に困難である。この対比によって悲しみが感じられる。詩の中の情景により、出発の時の兵士はまだ若者で、熱い血潮を持っていたが、帰る時には既に白髪であり、長年離れた間に両親の健在を知らないかもしれない。この時、この詩の中の‘雨雪’は現実的な雨雪ではなく、この兵士の心の中の雨雪である可能性が高いと考えている。

「小雅・采薇」のように、風景を借りて情感を表現し、現実の風景を描写することを通じて、詩中の兵士の心象を隠喩するような方法がある。この詩による私たちが想像できた光景は、おそらく人物の心情によって影響を受けた現実風景だと考えている。言い換えると、人物の主観的な感情に影響を受けて、感情がない現実的な物にも何の感情が宿るようになるということである。これは「有我の境」に言う‘我’と‘物’の関係ではないだろうか。

2 中国の詩における心象と現実の重なり合い

上記のように、中国古詩において、隠喩的な表現手法が常によく使われていることから、詩中の描かれた現実風景が詩人の主観的な色合いを持っていることが分かる。‘我’の心

象の違いによって、現実の景色にも色彩が付与されるということである。これは王国維が『人間詞話』で言及した「有我の境」だと考えている。前節に述べたように、「小雅・采薇」には、自然景物の描写を通じて人物の心情が隠喩されていた。このような自然景物の扱いは、中国古詩において非常によく見かけるものである。古代の中国では、「折柳送別」という言葉がある通り、「柳」のイメージは友人を送り出す際、あるいは故郷を離れる古詩によく出現する。たとえば、

「春夜洛城聞笛」 唐・李白

誰家玉笛暗飛声、

散入春風滿洛城。

此夜曲中聞折柳、

何人不起故園情。³³

（誰の家で吹く玉笛なのか暗の中に聲を飛ばし、散って春風と一つになって洛陽城中に響きわたってある。此の夜たまたま曲の中に折柳の曲があったが、是を聞いては誰か故郷を思ふの情を起さずにゐられよう）³⁴

「送別」 唐・王之渙

楊柳東門樹、

青青夾御河。

近來攀折苦、

應為別離多。³⁵

³³ 『全唐詩』、「春夜洛城聞笛」李白

³⁴ 青木正兒『李白漢詩大系8』、集英社、1965年、p.40

³⁵ 『全唐詩』、「送別」王之渙

(筆者訳：春風の中、東門の楊柳が、御河の両岸に青々と広がっている。最近、登って枝を折るのがそれほど簡単ではなくなった。おそらく、別れの人が多すぎるのだだろう。)

‘折柳’という語は古くから‘惜別’の意味を含んでいることから、ここでは、別れによる悲傷の感情を‘折柳’で表現している。また、‘柳’は‘留’と同じ音で通じる。ここから、この詩における隠れた情と物の関係の重要性がうかがえる。つまり、‘我’が友人の遠去に対する別れの悲傷の感情によって、現実の‘柳’に何の意味が与えられ、‘柳’を描くことは‘留’を描くためである。この時‘我’が見える風景では現実の‘物’ではなく、おそらく人物の心象と現実の重なり合いの風景となる。ここで、筆者は自身の芸術創作における‘我（心象）’と‘物（現実）’の関係を検討するために、再度『人間詞話』を振り返る。「有我之境」について、第1節でも引用したが、下述の内容がある。

有有我之境、有無我之境。“淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去。”“可堪孤館閉春寒、杜鵑聲里斜陽暮。”“有我之境也。（中略）有我之境、以我觀物、故物我皆著我之色彩。（『人間詞話』第三則）³⁶

「蝶恋花」からの引用である「淚眼問花花不語、亂紅飛過秋千去」を、王国維は『人間詞話』において「有我之境」の例として検討している。

「蝶恋花」 宋・歐陽脩

庭院深深深幾許、楊柳堆煙、簾幕無重數。玉勒雕鞍遊冶處、樓高不見章台路。

³⁶ 前掲注 11、p.6

雨横風狂三月暮、門掩黃昏、無計留春住。淚眼問花花不語、亂紅飛過秋千去。³⁷

(筆者訳：深い庭園はどれほど深いのだろうか。楊柳が緑の雲を積み重ね、幕が重なり合い、数えきれないほど多くなっている。華やかな馬車は今どこを駆け巡っているのだろうか。私は高樓に登っても章台路は見えない。風が狂い、雨が激しく降る、早く春の三月、夕暮れが近づき、戸口を閉じるが、春の光を留めることはできない。涙目で花に問いかけるが、花は黙っている。ただ散り乱れた花がブランコを飛び越えて舞い去っていくのが見える。)

女性が深閨に独り坐し、悲しみと哀愁を表現している情景が詠まれている。この詩は、全体的には‘春傷’を表現した閨怨詞³⁸であり、わずかな句で夫の帰りを待ち焦がれる深宅の女性像を描いている。全詩は上下の節に分かれており、上節では生活している庭院の環境を描写して、夫の冷淡さに対する思いを隠れて述べている。最初、「庭院深深深幾許」は疑問句であるが、繰り返す‘深’で、果てしなく深い庭院の印象が与えられる。庭院に暮らす女性も「この庭院は果たしてどれほど深いのだろう」という疑問を生じた。

なぜ詩人は最初に‘深い’のような量詞ではない‘大’や‘広’といった漢字を使用せずに、‘深’を用いたのだろうか？ 先ほど、この詩が閨怨詞であることに触れたが、詩中の妻は深い庭院に閉じ込められ、夫は長い間帰ってこない。彼女は一人でこの庭院にいて、ますます孤独が際立っていく。‘大’や‘広’は主に庭院の広さを形容するもので、横方向の庭院面積の拡張感を与える。‘深’という言葉は幽深さを表し、縦方向に延伸して果てしなく感じられるものである。これによって、‘深’という言葉では庭院だけでなく、その妻の、夫の帰りを待つ孤独な生活が日々繰り返されるだけの、つまらない人生を

³⁷ 欧陽脩『六一詞』、「蝶恋花」

³⁸ 閨怨詩は、中国の古典詩の一種、家に留まる女性が遠くにいる夫を懐かしく思い、悲しむテーマとなっている。多くは男性によって書かれ、時には政治的な寓意を込めていることもある。

意味しているのかもしれない。

その後、庭院の柳やカーテンのような幕などが視線を厚く遮ることによって、一眼で見渡せない感覚がさらに強調される。たとえ楼閣が高くても、夫の行方は見えない。人物の心象の影響で、一般的な柳やカーテンの幕からは束縛が感じられる。本来なら豪華で贅沢な庭院も、深く底の見えない牢獄のように映る。ここで言及されている「有我の境」は、おそらく「我を以て物を観る、故に物皆な我の色彩を著く」という意味である。すなわち詩における心象と現実風景の重なり合いである。

下節では、自然の天候を話題として、3月の暮れ、狂った風雨、戸を閉めても春の色を留めることは難しいと思われる。ここで挽留できないのは、おそらく夫の心だろうか。妻は夫婦の関係が破綻する前の楽しい時間を思い出すが、今に対してますます悲しい光景となっている。‘花’は本来に意識がない存在であるが、問いかけに対して‘花’は黙り込んでしまう。ただ風に吹かれて散る花びらだけが漂っていく。この心象で、‘花’には意識が与えられた、その楽しい時間を証拠になった。

その詩は、‘物’から‘情’へ、そして‘景’から‘境’へと移り変わっている。人物の心象が詩におけるそれぞれの場面に存在する。同様な例として次の詩がある。

「青玉案」 宋・賀铸

試問閑愁都几許、一川烟草、滿城飛絮、梅子黃時雨。³⁹

(筆者訳：幾つの憂愁を尋ねるのか。繁茂する草、満ちる街に舞い散る柳の絮、梅雨の時々雨。)

³⁹ 『全宋詩』、「青玉案」賀铸

この詞は景色を描写するだけではなく、情感も表現する。春の江南風景に繁茂の青草、あちこちに舞い散る柳の絮、そして梅雨の季節の細かな雨という三つの象徴的な現実風景を使用し、詩人の抽象的な、微妙な心象に具体的な形象を与える。

詩人は自身の感情や知覚、経験を通じて、内なる世界と外部の現実世界を融合させ、情感豊かで意味深い詩を創造する。この重なり合いは、隠喩や象徴、イメージなどの手法を通じて実現されることがある。それによって詩は個人の感情や思想を表現する芸術形式となる。このような表現形式は、古代中国の美学における一つの概念を反映しており、芸術創作は個体主体と客観世界との相互作用によって生まれるものであり、個体が外界の事物に対して持つ主観的な理解と感受性を表現している。

第三章「有我の境」からの作品を可能にする思考

前章において分析した「有我の境」における‘我’と‘物’との関係を踏まえた上で、本章の目的は、具体的な作品とアーティストに着目し、それらにおける‘我’と‘物’の存在の可能性をより詳細に検討することである。

まず第1節では、中国の詩・書から、「有我の境」の創作の実例を探求する。辛棄疾「丑奴兒・書博山道中壁」、懷素「自叙帖」を例として、中国の伝統的な作例を例証し、「有我の境」に取り込むことで芸術における「自己情動（我、心象、主観的なもの）」を思考する。第2節では、上記第1節で述べた古典芸術における「有我の境」概念を、工芸造形においても引き込むことができる可能性を検討する。そのため、外館和子の‘実材主義’と‘演繹的制作’を考察にしつつ、星野暁の陶磁器の作品を例として、創作における「自己情動」の位置、及び作家の心象と身体（手）の関係を明確にする。

第1節 詩・書における「有我の境」の創作実例

1 詩：辛棄疾の「醜奴兒・書博山道中壁」を例として

前文（第二章第2節）で述べたように、

昔人論詩詞、有景語、情語之別。

不知一切景語皆情語也。（人間詞話削除稿、第十則）¹

（筆者訳：昔の人は詩詞を論じて、「景語」と「情語」の区別があるとする。しかし、一切の「景語」は皆「情語」なのかもしれない）

そのような‘景語皆情語’という独自の表現形式がある、すなわち景物の描写の目的には作者の内なる感情の描写であるということである。景物自体は感情を持っておらず、人の心によって感情が生まれる。第二章では、中国古詩詞の字句に隠れた感情を分析し、詩詞における‘物’と‘我’、‘景’と‘情’に関する存在を探討したが、本章第1節では

¹ 「人間詞話削除稿」、第十則、<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=129424&remap=gb>（5月6日参考）

「有我の境」概念がどのように実際の芸術作品に反映されているかに焦点を当てている。中国の伝統文化において、詩、書相互に補完し合う関係にあるため、一つを分析する際に他の要素を無視することは合理的ではない。そのため、中国の詩における心象と現実の重なり合いを分析した後、筆者は辛棄疾の詩「醜奴兒・書博山道中壁」を例に取り、詳細に説明する。

王国維は『人間詞話』における、に辛棄疾の詞を高く評価している。

南宋詞人、白石有格而無情、劍南有氣而乏韻。其堪与北宋人頡頏者、唯一幼安耳（中略）幼安之佳處、在有性情、有境界。即以氣象論、亦有‘橫素波’‘干青雲’之概、寧後世醜齷小生所可擬耶？（『人間詞話』第四十三則）²

（筆者訳：南宋の詞人に、姜夔は品格があっても深情が欠けている。陸游は氣勢があっても風情が欠けている。それに対して北宋の詞人と同等に評価できるのは、辛棄疾だけである。（中略）辛棄疾には、性情があり、境界がある。例えば氣勢についても、
‘白い波を横断し、青い雲に高く上昇する’のような雄々しい表現は、後の時代の俗悪な詞人とは比較にならない。）

ここから、王国維が辛棄疾の詩に対して境界や氣勢に肯定的な評価をしていることがわかる。さらに、未発表の『人間詞話』の中で、彼は辛棄疾の詞に対する好意を示し、「章法絶妙」であり、「且語語有境界」と述べている³。実際に、辛棄疾（1140-1207年）の強烈な愛国の情熱によって書かれた雄大な詩に比べて、彼の後半生における罷免と湖畔での隠居期間に作られた詩こそが、彼の詞の境界とスタイルをより良く理解するのに役立つと筆者は考えている。特に「醜奴兒・書博山道中壁」はその最も良い例である。

「醜奴兒・書博山道中壁」 宋・辛棄疾

少年不識愁滋味、愛上層樓。愛上層樓、為賦新詞強說愁。

而今識盡愁滋味、欲說還休。欲說還休、卻道天涼好個秋。⁴

² 葉嘉瑩『人間詞話葉嘉瑩講評本』、万卷出版、2021年、p.96

³ 前掲注2、p.164

⁴ 辛棄疾『稼軒長短句』、「醜奴兒・書博山道中壁」

(筆者訳：「醜奴兒」博山道中の壁に書く。若かりし頃、私は悲しみの意味を理解しなかった。暇なとき、私は高い建物に登るのが好きだった。高い建物に登るのが好きで、新しい歌を作るために悩ましさを偽っていた。しかし、今では悲しみの味わいを知ってしまい、悲しみについて語りたいことがあるがまだ語らない。語りたいことがあるがまだ語れず、語れるのは、涼しい秋が素晴らしい、ということである。)

この詞の前半では、未熟な青年が深遠なふりをして、演じている様子が描かれている。後半では、詩人が波乱万丈の人生を経て、心に抱えた苦悩をどこにも吐露できない鬱屈とした状態が描かれている。全体的に、この詩は詩人自身の‘愁’、つまり苦悩と憂いを表現しており、更に読むと、‘欲説還休（語りたいけれどもまだ語らない）’でその言いたいことがあるけれども、口に出せないような様子が、控えめで含蓄的な心情が人々の心を打つとを感じる。

先の文で触れたように、この詩は辛棄疾が罷免された時期に書かれたものであり、その時期の代表作である。詩人が若かった頃、本当の憂いが何かを理解しておらず、憂いを書くために、無理に憂いを言わなければならなかったと記述されている。この時の詩人にとって憂いはまだ無知で、自分自身が深く感じたことがなかったため、彼の無理に憂いを話すという状態が生まれたことを示している。その後、詩人が人生の困難を経験し、本当の苦しみを体験し、本当の憂いを理解した後、それでもなおそれをどのように語るべきかわからず、最終的には天気が涼しく、秋が良い季節だと唯一無力な気持ちでため息をつくという情景が表現されている。

辛棄疾の人生経験を考慮すると、彼の若い頃、北宋が滅び、金の侵略を目の当たりにしたが、その時期の若い辛棄疾は自信に満ち、楽観的で、自身の才能と勇気によって失った土地を取り戻し、金を追い出すことができると信じていた。この時期の彼は積極的な気概を持っており、国が滅びたとしても‘憂いを知らない’のである。しかし、国家に報いる機会がなく、南宋政権によって何度も召喚されては讒言により罷免されるという辛苦を経験した後、彼の内なる怒り、不満や鬱憤をはらせず、最終的には‘憂いの味’を知り尽くして、その複雑な感情を言いたいことがあるけれども、どのように話すかが分からなくなった。

‘愁’という概念は、非常に抽象的言葉で一般的に説明することが難しいものである。異なる時期や異なる経験において、人々の‘愁’に対する理解も異なる。物質的な豊かさが不足していることが‘愁’と感じる人もいるが、精神的な豊かさが不足していることが‘愁’と感じる人もいる。具体的な評価基準のないこの抽象的な概念に直面する際、詩人は‘若い頃’と‘今’の二つの異なる時期の異なる心境を描写して、その瞬間の心境を視覚的に感じさせる。同じ‘愁’と書いていても、人生経験と心境が異なるため、‘愁’も異なる。最初は以前の詩人を模倣して高い場所から遠くを見つめ、悩みを語りかけることから始まり、現在は「語りたいけれどもまだ語らない」という心境に変わった。この‘情’の変化は、おそらく詩人の‘心象’の変化に属す。

また、この詞の中の‘尽’と‘欲説還休’という言葉は、非常に巧妙だと考えている。‘尽’は詩人自身が前半の人生で経験した困難や苦境を要約しており、‘欲説還休’は愁苦の滋味を深く理解した後に、言葉にすることが難しい未知の心境を要約している。

辛棄疾のこの詩を研究する牛悠悠は、その論著の中で「辛棄疾『丑奴儿・書博山道中壁』詞的文学思想」による「創作中に失われた意味は、読者自身の経験による補完を経て、作品内の言葉に超えた意味を持つ可能性があり、その言葉の外側に意味を持つ効果を持っている」⁵という文を引用している。それに続けて、「辛棄疾の詞は確かに人々に無限の余韻を残すことができる。詞人は二度も‘欲説還休’と強調するが、これは人々に無限の思考をもたらし、この思考はおそらく‘味外之旨’である」⁶と述べている。

‘欲説還休’は、読者に大きな想像の余地を与える。ここまで読んだ時、読者は大いに推測し、想像して、詩人は何を言いたかったのか、そしてなぜ言おうと思って言わなかったのか？しかし、最後まで詩人は自分の‘愁’が具体的に何であるかをはっきり言わない。彼はただ、天気が涼しく秋は良い季節だとだけ言う。‘秋愁’という語もある。

詩人は言いたいけれども言うことができない、何と書いていいかわからない状況の中で、自分の気持ち、つまり自分の‘情’を秋の‘景’に溶け込ませ、涼しい秋の天気を使

⁵「創作中失落了の意味、經過讀者自身經驗的補充、反而有可能超過作品中的言內之意、獲得言外之意的效果、具有韻外之致」牛悠悠「辛棄疾『丑奴儿・書博山道中壁』詞的文学思想」、『漢字文化』2020年16期、p.119

⁶「而辛棄疾的這首詞也確實能給人一種無窮的回味。詞人兩次強調“欲説還休”、這就令人無限遐想了，而這種遐想即是所謂這首詞的“味外之旨”。」前揭注5、p.119

って自分の気持ちを隠し、自分のなんとも言いようのない無力な気持ちを最もよく表現する。この瞬間、詩人の‘愁’を具体的に理解することはできないかもしれないが、この詩を読む過程で、私たちは自分自身に入り込み、若い頃の無知から現在の人生の波乱に満ちた経験に至るまで、その味わいは他の誰にもわからないことを感じる。そして、詩人の気持ちを理解できるようになる。

‘情’と‘景’の結びつきに重点が置かれ、文、詩、画における「言有盡而意無窮」を推賞する。辛棄疾のこの詩は、短いいくつかの句でありながら、読者に無限の想像力を与える。南齊・劉勰も『文心雕龍』隠秀においてこれに触れている。

文之英蕤、有秀有隱。隱也者、文外之重旨者也。秀也者。篇中之獨拔者也。⁷

(文章美の極致には「秀」と「隠」ということがある。「隠」とは、表現の背後に感じ取れる含蓄のことであり、「秀」とは、表現の中でずばねけている句のことである⁸。)

上記のような、辛棄疾の『丑奴兒・書博山道中壁』における‘言外の味わい’の表現は、実際に筆者が作品で追求しているものである。

辛棄疾が若い頃と現在の自己の心境を比較し、時間が経ち、現在の状況に対する無力さをあのように表現したことは、筆者に感銘を与える。筆者にとって、自分が素晴らしいと感じる作品の最も面白い部分は、異なる人生経験に対して異なる感情があることである。自分のことを例にあげれば、この詩を初めて読んだとき、筆者はその詞の韻律が明るいことを感じ、その中で述べられている‘愁’については深く考えなかった。しかし、2012年からの11年間、筆者は両親の元を離れ、一人で学びの道を歩み始めた。特段大きな波風はなかったかもしれないが、それでも一人で多くのことに立ち向かい、それを通じて大きく成長できたと自負している。今、この詩を再び読むと、急により深い感情が湧き上がってきた。これはおそらく詞の魅力、つまり‘境界’と考えている。

⁷ 劉勰、『文心雕龍』隠秀

⁸ 戸田浩暁、『新訳漢文大系第65巻「文心雕龍」(下)』、明治書院、1978年、p.538

第一章で述べたとおり、筆者はいつも自分の内に秘めた説明が難しい感情を、作品を通じて表現しようという強い欲望に支えられ、創作を続けてきた。しかし、‘愁’のような抽象的な‘自己情動’を表現することは難しいと感じる。そのため、筆者は自身の‘心象’の変化するプロセスを記録することによって、作品自体の外に、さらに広い想像空間を持つことを望んでいる。つまり、筆者の作品を見た人々は、筆者の心像の変化をすぐに明確に理解することは難しいかもしれないが、しかし、作品自体の形態により、鑑賞者には多くの独自の視点と想像が提供され、自身の人生経験を融合させて筆者を理解してもらいたい、これはいつも希望することである。

2 書：懷素の「自叙帖」の心象の顕

書道芸術において、草書の中でも特殊なスタイルとして狂草が存在している。隸書、楷書、行書などとは異なり、狂草には独自の筆記方法と評価基準がある。狂草は全体的に自由で自然なスタイルを持っているが、その書風が非常に自由で奔放であり、狂気も無秩序ではない。その中に懷素によって創作され、「天下第一草書」と称された「自叙帖」（図3-1）は広く人々に知られている。本項は書における心象の顕に関する考察の前に、筆者はまず懷素の書風を検討し、その創作スタイルを明確にし、その後「自叙帖」を詳しく分析する。

懷素は、唐代の書道家で、字は藏真である。彼の書は特に狂草で知られ、「草聖」とも称される。若い頃から僧として修行しつつ、書も追求した。彼は伝統的な書風から逸脱した狂逸な草書の作家として、同じく書家の張旭から「顛張狂素」と呼ばれるほどであった。

懷素の草書は伝統的な書とは異なり、その制作の中で浪漫的な精神が隆盛を極め、作者の強烈な自己欲望を吐露するものであると言える⁹。王羲之は『題衛夫人「筆陣図」後』に次の様に書いている。

⁹ 王鎮遠『中国書法理論史』、上海古籍出版社、2009年、p.106

夫欲書者、先乾研墨、凝神靜思、預想字形、大小偃仰、平直振動、令筋脈相連、意在筆前、然後作字。若平直相似、狀如算子、上不方整、前後齊平、此不是書、但得其点画耳。¹⁰

(筆者訳：書きたいときは、まず墨を研ぎ、心を集中させて静かに考え、文字の形、大きさ、傾き、直線性、振動を予想し、筆の動きを連続させ、その意図を筆の前に置いて、その後書き始める。もしも直線的な筆画が似通っており、形状が規則的で、前後が平坦である場合、それは書ではなく、ただの点画であるにすぎない。)

書法の妙は‘意’にあり、‘意在筆先’を推奨する。ここで‘意’には二つの意味がある。一つは、‘意’は筆者の感情や心の状態を指し、書が人の内面を表現できることを強調している。もう一つは、作品自体が持つ書の趣、つまり作品に内包されたダイナミックで変化に富んだ美的要素を指す¹¹。「自叙帖」において、これらの抽象的な‘意’の概念を非常によく体験できる。

「自叙帖」では、作品全体を通して書体がめまぐるしく変化して、全体的な氣勢も活気に富み、円熟しており、この内在的でダイナミックな美しさが一目瞭然である。また、字と字の間、行と行の配置も秩序があり、文字の形状や筆致のリズムなど、書き手の自由さと抒情性が感じられる。広く知られているように、懷素は酒に酔っての創作を好んでいた。その様子は、次の引用文の説明の通りである。

当時の詩人達が、「懷素上人草書歌」によって讃美した詩の句には、酒に酔い、絶叫したかと思うと、数十間の長い壁面に縦横に書きなぐったりする懷素の狂逸奔放な姿がよく描かれている。¹²

懷素の草書の書きぶりについては、唐の任華「懷素上人草書歌」（『全唐詩』卷二六一）に、次のように記されている（中略）金の盆に竹葉酒がもられ、盃をかさねるうちに意識が朦朧とし、百杯から後に始めて顛狂となり、大声で叫んで筆を揮えば忽ち

¹⁰ 『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2014年、p.26-27

¹¹ 前掲注9、p.30-31

¹² 松永恵子「中唐から晩唐・北宋中期の文人の狂草観」、『比較社会文化研究』九州大学大学院比較社会文化研究科、2004年10月、p.37

にして千万字を書き尽くし、時には一字二字の長さが一丈二尺になることもあったと述べている。¹³

晩唐の韓偓は、懷素の草書屏風を見て、「怪石の秋澗に奔り、寒藤の古松に掛かるがごとし。もし水畔に臨ましめば、字字恐らくは龍とならん」（『全唐詩』卷六八二「草書屏風」）と述べている。¹⁴

これらからも、「自叙帖」は、彼が酒に酔って狂乱し、「書興」が湧き上がった結果の創作である可能性が高いと推測される。前述のように、書の‘意’は、作家の感情や心の状態を指し、書が人の内面を表現できる。「自叙帖」では、‘意’は字を書く前に、筆を走らせ、作品はその興奮と情熱によって生まれた。このような狂気と自由奔放な筆致から、作家の作品を書く際の自由さや狂気、そして気迫を容易に理解できる。酔って創作する方法、特に「趁興（興奮している間に）」に焦点を当て、懷素は酔って狂乱した状態で自分自身の感情に導かせ、自制心を失った狂乱状態に入ることが大切だと考えている。

その作品には、書体は龍蛇のように表現され、全体的に洒落た墨の点が打たれ、非常に洒脱である。このような自己表現や内面の感情の発散を通じた創作は、筆者にとっては芸術創作の中で‘我’の存在について探求することと言える。

また、その筆法についての懷素自身の言葉としては、唐・陸羽の「僧懷素博」（『全唐文』卷四三三）に引用される「貧道觀夏雲多奇峯、輯嘗師之。夏雲因風嬰化、乃無常勢、又無壁折之路、一一自然（貧道は、夏雲に奇峯多きを觀て、輯ち嘗てこれを師とす。夏雲は風に因りて変化し、乃ち常の勢いなく、又た壁折の路無くして、一一自然なり）」¹⁵が知られている。懷素の書は雲霧などを模倣し、筆者はこの狂草作品には書というよりも画の領域に近い側面があると考えている。一般的な書体では、文字の大きさやレイアウトが比較的整然としているが、しかし、「自叙帖」は規則に縛られず、筆致は抽象的で、文字は一貫して流れるようである。

¹³ 前掲注 12、p.37

¹⁴ 前掲注 12、p.37

¹⁵ 前掲注 12、p.38

懷素は自然から啓示を受け、それを自身の方法で模倣した。彼の非常に個人的な筆致と筆意を通じて、作品自体が持つ書法の趣、つまり作品に内包されたダイナミックで変化に富んだ美的要素を鑑賞し、それによって、自然界のあらゆるものと交わり、宇宙の精神と独自に交流する精神を体験していると感じる。

芸術における自己表現は、懷素にとっては制作の際に突如として湧き上がる衝動に従い、筆を握り、墨を振りまくことかもしれない。しかし、筆者にとっては、それは手が粘土に触れ、自己の心象を記録する行為である。

第2節 情動・感動を顕現するために：工芸造形への「有我の境」概念の引用

これまで、筆者は自身の作品における「自己の存在」について一貫して考えてきた。前述の通り、作品における「自己情動」を明確にするために、中国の古詩を切り口として、『人間詞話』における王国維の‘境界’論から始め、そこに述べられている「無我の境」、「有我の境」の概念のうち、筆者の研究現状に最も適した「有我」からアプローチし、詩・書調査を通じて、芸術創作領域における‘我’、つまり主観的な心象の具体的な表現を確認した。

「有我の境」に関連する概念は最初に文学領域に提出されたものであり、これを工芸に取り入れることは問題となる。新しい文脈において「有我」が工芸においてどのような存在になるかを皆により良く理解してもらうために、筆者はまず、前述の内容を踏まえて、外館和子の‘実材表現’と‘演繹的制作’に関連する内容を考察する。これにより、‘物・我’の存在に関する洞察を見つけ、星野暁の作品についての考察の基盤とすることを期待している。

1 工芸造形に「有我の境」概念を引き込む可能性の検討：外館和子の実材表現と演繹的制作

筆者はこれまで、「自己情動」により造形の生成するプロセスに重点を置いており、特に漆で作品を制作する際、素材とのやりとりによる感覚とフィードバックが自身にもたら

されることが重要である。他の工芸素材、例えば陶磁や金属とは異なり、漆を使用する際、作家は自身の身体を素材に直接影響させることができない。漆はその制作プロセス中に支持体が必要であり、漆造形は段階的で間接的な存在となることとを感じる。言い換えれば、粘土や発泡などで原型を作成した後、下地を作成するために漆を使用する段階が存在し、漆は地粉や布と一緒に使用され、最終的な表層の漆が独立して現れるまで一貫して支持体とともに存在する。このプロセスで、漆は陶磁や金属のように直接に形作ることができず、常にある種の支持体に伴って漆造形は重層を自然に生成する。

筆者は乾漆に触れる過程で、層と層の間に存在する、段階的に生成される重層の構造形式を気にする。これは沈殿岩に似ており、地表の岩石の風化産物と火山の噴火物が水流や氷河の輸送、堆積、岩石変成作用を経て形成されるもので、一定の地質時代と地質作用の結果である。沈殿岩内部の層と層の間には、異なる時代や異なる生物の痕跡が保存され、長い歴史の痕跡が残っている。このような、乾漆の層と層の間には、異なる時期や異なる心象の痕跡が保存されている。筆者が作成しようとしているのは特定の心象ではなく、この心象の集合体だと感じる。そのため、心象は固定された形ではなく、形成された瞬間から時間とともに微妙に変化している。

したがって、筆者は乾漆を使用することについても同様に考える。乾漆層と層の間で、素材とのやりとりによる筆者に感覚とフィードバックを提供し、繰り返し研ぐ作業などのプロセスを通じて、漆から感覚的な影響を受け、その反応に基づいて次の漆層を調整する。この調整と共感により、筆者と漆は協力し、縦に積み重なるように生成される漆層に伴い、筆者の心像の集合を包含した乾漆造形が生成される。このような自身と素材に関する観点は、外館和子の‘実材表現’を基づく‘演繹的制作’という制作手法によって裏付けられると筆者は考える。

まず‘実材表現’や‘実材主義’とは、工芸評論家の外館和子（1964年-）の「20世紀造形史にみる現代陶芸の意義-個的価値の獲得と造形の‘実材主義’」における言葉であるが、「ある種の技術やプロセスを必要とする素材を使って、創造の主体自身が直接素材と向き合い、自分のアイディアや思考を自身の手わざを通して姿かたちにする表現を指

す」¹⁶。この「実材」は「実材実習」に使用された「木や石など、創作の主体が直接加工して作品化する実素材」¹⁷から、延伸されてきた。

外館和子は作家の素材に対する異なる態度に基づいて、ステンレス彫刻で知られる堀内正和と、鉄や軟鋼などを好んだ彫刻家土谷武を例として‘非実材派’と‘実材派’の区別を説明した¹⁸。‘非実材派’の堀内正和が「形の組み合わせ」のために「いちばん便利な材料」を選ぶ、その物質や技術よりも表現したいものが先行にする造形行為に対して‘実材派’の土谷武は、素材からかたちを構築することを重視する。それは「イメージの独走を抑制し」、「精神も感性も否応なく」物質を通過させるため、素材と「真っ向から向き合う」ことを強調する¹⁹。

その他にも、代表的な実材主義者として鍛金作家の橋本真之が挙げられる。「林檎の変容を見続けて来た」橋本真之は、鍛金との出会いにおける「赤く熱した鉄を初めて金槌で叩いたとき、その柔らかい受容するような抵抗感に驚いた」²⁰と述べた。鉄の変化する瞬間より「肉体的悦び」を受容して、「青年期の造形意志」を刺激された、そのため自然に鍛金の仕事を選んだ²¹。後の鍛金の打物で林檎に造形することを機に、金属表面の「膜状組織」の構造を意識するようになる²²。

¹⁶ 外館和子『日本近現代陶芸史』、阿部出版、2016年、p.37

¹⁷ 外館和子『<素材×技術>からフォルム-布と金属-』、茨城県つくば美術館、2007年、p.7

¹⁸ 前掲注 17、p.7

¹⁹ 「堀内は「形の組み合わせ」のために「いちばん便利な材料」を選び、土谷は「イメージの独走を抑制し、精神も感性も否応なく（鉄）という物質を通過」させるため、鉄と「真っ向から向き合う」のである。然るに、堀内は厚紙で設定した輪郭としての模型をステンレスに発注するという間接的なかわりをし、土谷は鉄という素材に沿ってかたちを構築するという実材主義的立場を特に70年代以降維持した。ここには、実材派(土谷)と非実材派(堀内)の素材に対する態度の違いが明確に現れている。土谷が「素材×技術からフォルム」に至る傾向の作家であるとすれば、堀内は逆にフォルムから素材×技術を探し実材化を第三者に託す傾向の作家である。」前掲注 17、p.7

²⁰ 「鉄床の上で、赤く熱した鉄を初めて金槌で叩いたとき、その柔らかい受容するような抵抗感に驚いた。重い金槌の一撃で鉄塊は変容する。虚弱体質だった二十代の私にとって、大きな重い金脂を振りおろす労働は苦しかった。「この仕事に、私の肉体はふさわしくない」。そう思った。けれども、金槌を振りおろして鉄の変化する瞬間瞬間を見ることが、青年期の造形意志を刺激した。三年もの時をかけて林檎の変容を見続けて来た私にとって、金槌の一撃による瞬間の変化は、私の肉体的悦びでもあった。すさまじい金属音の中での、筋肉の緊張と弛緩の連続運動が、次第に私に健康をもたらした。鍛金の仕事はあきらかに生の充実と発露の方向に属するものだ。」橋本真之『造形的自己変革-素材・身体・造形思考』、美学出版、2016年、p.26

²¹ 前掲注 20、p.26

²² 「鍛金の打物仕事は簡略に言えば、金属板を金槌で叩いて張り出したり、絞ることによって造形する、ようするに金属によるハリポテのようなものである。当時の私には、それは金属の膜状組織の表面の繕いに思えた。そのことに気付くと、鍛金に限らず美術そのものが表面の問題か、さもないと観念の問題なのだと、私は気付いた。」前掲注 20、p.28

「実材を自分が扱う以上、作家はその素材の‘質量’を考えなくては素材を立ち上げることはできず、フォルムを成立させることができない」²³。一般的な彫刻と異なる、‘実材派’作家の橋本真之には、作品の「外郭を成立させ得る内部構造を自身で考えねばならない」²⁴。いつも金属を叩く成形する造型行為は自分の身体の限界を基づいて、またその自重に耐えて自立するために使用される素材は鉄から自然に銅に変わった²⁵。橋本真之にとって「鉄や銅は、単に作品の材料ではなく、いわば橋本のレゾナートルであるとさえいえるのである」²⁶。

ここにより、‘実材派’は「素材や技術に根ざし」、その後フォルムを考えるが、素材の特質によって引き起こされる内面の感動に基づいて創作を行い、素材と技術を深く理解し尊重することを前提としている、ということがわかる。すなわち、創作のプロセスで素材と技術の肯定的、積極的な役割を強調し、それらを身体と密接に結びつけ、独自の表現形式を自然に生み出す。

なお、外館和子は‘非実材派’と‘実材派’について、「勿論「素材×技術」とフォルムの間には〔‘非実材派’と‘実材派’の〕いずれのタイプであっても双方向的、螺旋的な思考はある」（〔 〕内は筆者による補語）²⁷と言及している。つまり‘実材派’であろうと‘非実材派’であろうと、「両者とも素材を重視している点では共通」²⁸しているのだが、両者の違い、対照的な点は、「素材に対するアプローチの仕方」²⁹であると述べる。

筆者は漆の素材を選んで制作する際に、‘非実材’から‘実材’への意識を経験した。すなわち、「素材×技術」よりも表現したいものに先行にする造形行為から、素材に基づいてかたちを構築することを意識した。第一章に言及したような、最初に筆者は自然物質より強く影響を受けて生じた「自己情動」により、自身の心象を作品に表現しようとさま

²³ 前掲注 17、p.9

²⁴ 前掲注 17、p.9

²⁵ 前掲注 17、p.9

²⁶ 前掲注 17、p.9

²⁷ 「勿論「素材×技術」とフォルムの間にはいずれのタイプであっても双方向的、螺旋的な思考はあるものと思われ、また両者とも素材を重視している点では共通だが、素材に対するアプローチの仕方という点でやはり両者は対照的である。」前掲注 17、p.7

²⁸ 前掲注 17、p.7

²⁹ 前掲注 17、p.7

ざまな芸術形式を試みた。そして、漆という素材の艶などが筆者にもたらした衝撃と感動が、元々の心の中の表現欲望と融合し、筆者は漆の制作を試みるようになった。その当初、漆の存在は、他の素材と変わらないものであり、漆は単に自分の表現に適していると感じる素材に過ぎなかったと考える。しかし、その後の制作の中に、繰り返しの研磨などの作業、及び素材と技法と日々積極的に向き合う中で、素材や制作から得られる経験とフィードバックに基づいて、それが漆に筆者の独特な漆のフォルムを形成させるようになっていった。漆を使用する制作は、素材を自分の意志で選ぶ、漆の特性によるものがもっと多くなった。ここで、筆者が最初に漆という素材に触れ、その後の漆を理解し、確信するプロセスは、‘非実材’から‘実材’を意識することと言えるのではないだろうか？

この意識するプロセスで、「素材×技術」は客観的存在そのもので変わらない。筆者は最初、漆が自分にとって「いちばん便利な素材」だと考えていたが、その後、漆を好んで選び、自発的に漆を選ぶようになった。このような変化は、自己の認識の変化によって生じるべきだと考えている。つまり、筆者は漆という‘物’に「真っ向から向き合う」過程で、漆が身体を通じて心の世界にフィードバックを提供し、そのフィードバックが内面で‘量’的に積み重なり、最終的に‘質’的变化を遂げ、意識における自己の独自の‘実材’の‘制作経験’と‘制作形式’が形成される。この‘非実材’から‘実材’への「素材×技術」やフォルムの変化は、おそらく‘物’と‘我’の関係の変化だと考える。

実材主義に基づく創作は、自分自身で統括することが必要である。作家が「自己制領していくエネルギー」の調整と「演繹的行為」の持続によって、しばしば大きくなる作品を制作したことも不思議ではない³⁰。この外館和子が主張した、素材から出発し、自分自身の体験と素材からのフィードバックに基づいて、作りながら調整していく、つまり手で考えるという「演繹的手法」³¹は、工芸造形の可能性を見出した。

³⁰ 「実材主義に基づく現代陶芸の場合、統括するのは自分自身である。従って、作家によっては作品が大きくなることもあろう。作り手が自己制領していくエネルギーと造形志向の量が大きければ、当然作品は大きくなる。エネルギー調整の持続、演繹的行為が持続するということを考えれば若い人の作品がしばしば大きくなることも不思議ではない。現代陶芸はそのような、素材から出発し、調整をしながら最終フォルムに達する演繹的制作の傾向をもつのである。」外館和子『中村勝馬と東京友禅の系譜個人作家による実材表現としての染織の成立と展開』、染織と生活社、2007年、p.173

³¹ 「造形の仕方に帰納的方法と演繹的方法が在るとすれば、実現としての陶芸は多分に演繹的である。つまり、ゴールを明確に設定して、それに合わせてつくる（帰納的方法）というよりも、イメージは設定してもいわば目安であり、作りながら調整していく、つまり手で考えるという演繹的手法なのである。」前掲注 30、p.172

今までの自分の作品を踏まえて、筆者にとって「演繹的制作」という概念が非常に重要だと考えている。第一章で触れたように、筆者は長らく自身の微妙な変化を記録しようと努力しており、この方法から生まれる作品はある種の不確性を持っている。この特殊なアプローチのため、制作が始まると筆者は作品全体についてある程度の予測しか持たず、その後の工程では自身の体験と素材からのフィードバックに基づいて、臨機応変に演繹的に制作を進める。また、漆素材の特性によって、温度、湿度、および作り手の操作などの要因に影響を受け、各々の漆層が偶発性と予期せぬ偏差をもたらす。これが、漆工芸において一般的な状況である。筆者はこの作品を生成するプロセスに偶然の瞬間に期待してきた。通常、工芸作品について作家が期待するのは、材料と技術を組み合わせて、心に描く概念のイメージを具現化することである。しかし、筆者の制作は、むしろ記録することが多く、つまり漆を通じて微妙に変化する心象を記録することでもある。

筆者の作品は特定のイメージの再現ではなく、ある時期の心象の集合体である。したがって、作品の生成で発生する偶然や突発的な状況に、心中の漆からのフィードバックに基づいて作りながら調整していく仕事が存在する。この‘演繹的制作’で生成するかたちは、おそらく「意味のある偶然」³²で生成したものである。そのため、筆者の作品を「制作する」というよりも「生成する」と言えると考える。この作品の生成プロセスにおいて、心は身体で素材に作用し、素材は身体にフィードバックを提供し、心はそのフィードバックを蓄積し、筆者の独自の‘制作経験’と‘制作形式’を形成した。そして、この個人的な経験と形式が作品に反映され、最終的に筆者の独自の精神的な世界を構築された。この過程で、心と手、内と外、自己と素材が一体となる。

2 工芸造形における「有我の境」の造形作用と表現：星野暁

前文中、外館和子が提起した‘実材’と‘非実材’、そして「素材×技術」とフォルムの関係について、双方向性で螺旋状の考え方とその中での「演繹的制作」の重要性に基づいて、‘実材主義’、‘実材表現’において‘物’と‘我’の存在の可能性について確認した。したがって、筆者は、陶芸作家-星野暁を考察することから入り、そして‘物’と

³² 前掲注 17、p.14

‘我’の関係から引き出される「有我の境」が工芸造形において、どのような造形作用や表現をするかを証明する。

星野暁は日本の現代美術と現代陶芸の境目線において制作活動を繰り広げている陶の造形作家である。彼の制作する作品は、常に自身と土という素材との共生によって、素材と作家、さらに自然と人間との関係を探究している。黒陶という技法を用いて、自身の指や手の痕跡が刻み込まれる独特の表現方法で素材と身体との衝突、および自分自身の造形表現を提示している。

星野暁³³は 1970 年に、伝統的な形式を破り、実用的な機能を持たない造形的な作品を目指した前衛陶芸集団「走泥社」を代表する作家の八木一夫と熊倉順吉、その二人の前衛的なオブジェの陶芸作品に出会って、深く心を揺さぶられた。そのため、自分も陶を将来的仕事と定める。1974 年「走泥社」の同人となり、初めて個展を発表した。1979 年に、第 5 回日本陶芸展作品に「表層・深層 II」が出品され、文部大臣賞を受賞した。創作初期に彼は陶磁制作に関する技術身に付かなくとも、何か新しいことを求めてやっていたが、一連の黒陶による目に見える表層とその内部の見えない深層を明らかにすることを目指す「表層・深層」シリーズの作品はその時期の代表である³⁴。星野は「表れている部分はこの世界のほんの一部であって、世界を支えているのは、むしろその背後に隠れた大きな部分にあるのではないかといった意味」³⁵に土の裏の世界を捉えて、「ちぎられた紙と土によって生じる波形の表層とその内部（＝深層）からなる二元的な構造を持つものですが、現象としての表層を通して不可視の部分を感じさせるというものでした」³⁶と述べて

³³ 本項で引用する星野に関する記述は、主に次の参考文献をもとにまとめた。

- ・星野暁「プレイバック」、『陶：The best selections of contemporary ceramics in Japan.vol.4』、京都書院、1992 年
- ・尾崎佐智子「星野暁へのインタビュー」、『星野暁：黒陶 出現する形象：滋賀の現代作家展』、滋賀県立近代美術館、2002 年
- ・尾崎佐智子「星野暁の＜Appeared Figure＞（出現する形象）シリーズにおける「身体性」について」、『星野暁：黒陶出現する形象：滋賀の現代作家展』、滋賀県立近代美術館、2002 年
- ・森孝一「星野暁展 始まりのかたち-螺旋‘17」、LIXIL ギャラリー、2017 年
https://livingculture.lixil.com/archives/gallery/ceramic/detail/d_003861.html

³⁴ 尾崎佐智子「星野暁へのインタビュー」、『星野暁：黒陶出現する形象：滋賀の現代作家展』、滋賀県立近代美術館、2002年、p.75-77

³⁵ 前掲注 34、p.77

³⁶ 星野暁「プレイバック」、『陶：The best selections of contemporary ceramics in Japan.vol.4』、京都書院、1992年、p.44

いるように、その目に見えない作品の内部、つまりかたちの深層に潜むあるものを明らかにする。

尾崎佐智子の「星野暁の「Appeared Figure」（出現する形象）シリーズにおける「身体性」について」によれば、星野暁が近年制作した「指跡が刻印された無数の黒陶の断片が壁一面を覆い尽くす」³⁷大型の作品は、実際には彼の初期の「表層・深層」シリーズの個展から追跡可能なものだった。これに関し尾崎は次の様に述べている。

驚くべきことに、これらの作品群は展示台の上ではなく直接床に置かれ、そればかりか壁面から迫り出すような極めて斬新な方法で設置されている。すなわち、この時点で既に星野には、単体としての作品ではなく、複数の作品によって構成される展示会場の空間全体を問題とする、いわゆる「インスタレーション」と呼ばれる表現形式に対する意識が芽生えていたことが明らかなのである。³⁸

この伝統的な作品陳列の方法を捨て、作品を展示台に置くのではなく、床に置くという「いわゆる「インスタレーション」と呼ばれる」手法により、鑑賞者は展示スペースに足を踏み入れる瞬間、同時に作品の中にも入る錯覚を感じた。そのため、展示台によって生じる作品との‘わだかまり’が無意識のうちに解消された。

その後の1983年に、「Temporary Style」（仮の姿）シリーズの創作や展示であり、星野暁は、展示空間に合わせて土と金網を組み合わせた複数の構造体を配置した。このシリーズの中、彼は「金網の形状である曲面が導入されること」で作品に流動性が作り、その展示された「空間全体がダイナミックに変容していくという方向」に到達した。その金網

³⁷ 尾崎佐智子「星野暁の＜Appeared Figure＞（出現する形象）シリーズにおける「身体性」について」、『星野暁：黒陶出現する形象：滋賀の現代作家展』、滋賀県立近代美術館、p.11

³⁸ 前掲注37、p.11-12

に土を塗られた、「湿った土が時間の経過とともに変化し、乾きひび割れるという時間的な要素」が取り込まれるようになる³⁹。

尾崎佐智子の「星野暁へのインタビュー」からわかるように、1986年に星野は、酷い土砂崩れにより京都の自宅とアトリエが壊滅するという災難に遭った。そのときのことを星野暁は、「初めて、土の質感、エネルギー、破壊力、そして土の生命といったものに出くわすんですね。そうすると、いわゆる焼き物の材料としての粘土とは全然違う土というものが僕の前に現れてきました。すぐに作品には結びつきませんでした。この災害は、僕の陶芸人生の中で改めて自分の作品について問い直してみる大きな転機となりました」⁴⁰と語っている。「この時を境に土は単に作品を作る素材ではなく、自然そのものとして大きく私の前に立ちはだかった。素材である土という物質はそれまでの私が考えるような自由な造形を楽しむための存在ではなくなり、土には土の生命とエネルギーの備わっており、そのとの共生あるいは共生という認識なしには一步も近づけない存在として初めて認識された」⁴¹と語る。

ここまで、星野暁の制作経歴から、彼は作品のテーマが一貫性を持ってなかった、いつも思いついたことを自分のアイディアに従って行動していたと言える⁴²。特に「Temporary Style」（仮の姿）シリーズの作品は、「現代陶芸」より、「土を使用したインスタレーションアート」と呼ぶべきだと考えている。星野暁はインタビューで、このシリーズの作品は土の形態を考えるのではなく、「土の特性」⁴³を考えていると述べている。ここで言う「土の特性」と、後に災害を経て感じた「土の質感、エネルギー、破壊力、そして土の生命といったもの」とは本質的に異なる。前者は土という素材そのものが持つ物理的な特性を指し、例えば「Temporary Style」（仮の姿）が展示されている際、金属網に塗られた

³⁹ 「その後、素材を組み替えることで、つまり金網の形状である曲面が導入されることで流動性が生じ、空間全体がダイナミックに変容していくという方向に到達しました。また形態だけではなく、土の特性と言いますか、湿った土が時間の経過とともに変化し、乾きひび割れるという時間的な要素もこれらの作品にはありました。」前掲注 34、p.77

⁴⁰ 前掲注 34、p.78

⁴¹ 森孝一「星野暁展 始まりのかたち-螺旋 '17」、LIXIL ギャラリー、2017 年

https://livingculture.lixil.com/archives/gallery/ceramic/detail/d_003861.html（参考日 10 月 28 日）

⁴² 「星野：今から思えば、作品に一貫したテーマといったものもなく、ただ思いつくままにアイディアだけで作ったようなものを並べたという感じだったのですが、インスタレーション的なものでした。僕は陶器を始める頃から、現代美術にも興味を持ちだして、美術雑誌などもよく読んでいましたが、今から思うと、非常に頭でっかちで、手がついていないような作品でした。」前掲注 34、p.76

⁴³ 前掲注 34、p.77

土が時間とともに湿った状態から乾燥した状態に変化し、ひび割れなどの形態上の変化が現れたが、これは純粋に土の物理的な特性に起因する変化である。次の「土の質量感、エネルギー、破壊力、そして土の生命といったもの」とは、土という素材そのものが内包する精神的な側面の「質感」を強調するべきであり、言い換えれば、星野暁が感じるのは土という素材、および素材の裏に潜む自然からの巨大なエネルギーと生命力である。土は、自然の‘物’をとして変わらないが、人間の‘我’の意識と認識の変化により、その主観‘心象’の頭をとしての作品も自然に変化しているのである。これにより、星野暁は「土の生命力」を受けた、その後の作品は常に人と土と自然の関係や共生の問題に関心を寄せるようになったのが理解できる。

また、第二章において筆者は葉嘉瑩の関連文献と書籍を通じて、王国維の「境界」を理解しようとした。筆者は「境界」の基盤は‘真’だと考えている。つまり、作品が「境界」を持つかどうかの一つの重要な基準は、作者はまず自分の表現対象に対して鮮明で真摯で強烈な感覚を持つ必要があり、これを踏まえて、「境界」を持つ作品を創作できる可能性があると言える。ここで、星野暁が自然災害によって人と土の共生、および人と土と自然の関係や共生の問題に意識し、新たな作品を制作することは、「境界」の一つの評価基準を満たしていると考えられる。

「そして 1989 年、星野は自らの代表的なシリーズとなる「Appeared Figure」（出現する形象）を開始し、初期の「表層・深層」シリーズ以降、遠ざかっていた黒陶を再び用い、作家自身の指や手のひらといった身体的な痕跡のみを土に刻印し、道具類は一切用いず、焼き上げ、形作るという現在のスタイルを確立する⁴⁴」。最初の頃に、作品から「鳥や人体を連想させる像が立ち現れてくる」が、1993 年から「泡の誕生」という壁一面に「具体的なイメージは消え、指跡などが印された黒陶の断片」を張り付ける作品を作成された⁴⁵。これから星野暁は作品が大型化に移行するが、「古代緑地」シリー

⁴⁴ 前掲注 37、p.12

⁴⁵ 「星野：1989 年から＜Appeared Figure＞（出現する形象）シリーズを始めたのですが、1993 年頃から作品が大型化し、壁一面に黒陶の断片を張り付ける作品に移行します。その第 1 作を「泡の誕生」〔図 12〕と名付けました。メタファーなのですが、形が表れるその始まりを、何か生命の起源のようなものになぞらえたくて、そう付けたんです。それをより一層発展させ増殖させたものが「古代緑地」〔図 13〕です。有機性、増殖性といったものの暗喩です。」前掲注 34、p.80

ズのような、「完全に展示される場と一体化したインスタレーションによる作品群が制作された⁴⁶」。展示の現場に「無数の黒陶の断片が壁一面を覆い尽くす」（図3-2）、

これらの作品において鑑賞者は、壁や床に置かれた黒陶の物体の間やその周囲を歩き回することで、単体としての作品そのものだけではなく、作品が設置された空間全体を感受することになる。さらに柱状の物体のサイズや形態は、どこか人間の姿を思わせ、私たちは作品に容易に入り込むことが出来るとともに、皮膚感覚を含めた身体全体で星野の作品を鑑賞することになる。⁴⁷

こうした星野暁は、大型化の作品を展示するために一貫してインスタレーションアートの形式を受け継いでいる。見える人が作品の空間に入ると、壁と周りには作家の指跡が残った大量の黒陶が取り巻いていた。この瞬間、観客は無意識のうちに身体的な「触感」を感じるでしょう。言い換えれば、観客は視覚だけでなく、全身の皮膚感覚も人が動くと同時に刺激されるでしょう。この瞬間、黒陶に残る作者の‘身体性’と観客の刺激される‘身体性’が完璧に融合し、私たちの内部には言葉で表現するのが難しい感情が喚起させる。

この状況について、尾崎佐智子は「星野暁の「Appeared Figure」（出現する形象）シリーズにおける「身体性」について」の冒頭で締めくくった、

指跡が刻印された無数の黒陶の断片が壁一面を覆い尽くす星野暁の近年の大型作品の前に立つと人は言葉を失う。それは単に作品のサイズが巨大であるという理由だけではないだろう。スポットライトを浴びて艶やかに光る黒陶の物質感、そして抽象的な形態ながらも様々なイメージを我々見る者に喚起させる原初的なフォルム、さらに土を成形する際の作家自身の指跡が意図的に残された星野の作品は、観者を

⁴⁶ 前掲注 37、p.13

⁴⁷ 前掲注 37、p.13

包み込むような圧倒的な存在感を放つ。私たちが見知った日常の具体的事物を想起させることもなく、過去の美術史に類似する先例を殆ど持たない、極めて独創的な星野の作品に対峙する時、人はそれを論じうる明確な批評言語を持ち合わせていないため、当惑するのではなかろうか。⁴⁸

以上の調査結果に基づいて、筆者は尾崎佐智子が言及した星野暁の作品中で「人は言葉を失う」何かものは、王国維が『人間詞話』で言及したいいわゆる「境界」であると言える。なぜなら、以前にも触れたように、王国維の「境界」論には二つの非常に重要な要素がある。一つは‘真’であり、つまり、創作対象が作者の真実の経験かどうか、創作の動機が真情感覚から出発しているかどうか。もう一つは観が作品中で作者の真情を感じることができるかどうかであり、言い換えれば、作品の創作初衷は作家自身の真実の経験と真情に由来していても、作家の技術や表現形式が未熟であるために、感情が適切に表現されず、観者は作品に内なる真切な感情を感じることができない場合、その作品は「境界」を持つとは言えない。作家は「素材×技術」に向き合い、自己を向上させ、磨き上げ、そして自己を超越する過程でのみ、自分の創作の独自のフォルムを見つけていくことができる。星野暁の作品はまさにこの要求を満たしており、したがって、筆者はその作品に内在する「人は言葉を失う」感覚は、その作品の「境界」であると考えている。

さらに区別すると、「境界」は「有我」と「無我」に分かれた。「有我の境」は、私たちが「我」の意志を持ち、したがって外部「物」とある種の対立的な利害関係がある場合の境界を指す。一方、「無我の境」は、私たちが自己の意志を消滅させ、したがって外部物体とは利害関係がなく対立している場合の境界を指す。「星野は作品に作家の手技を意図的に残し、土という物質の特質や存在感をあらわにした。作品に残された作家の身体の痕跡は、私たちの視線を完成された作品から作品が制作される過程へと導く⁴⁹」。これは明らかに「有我」の範疇に属すと考える。

⁴⁸ 前掲注 37、p.11

⁴⁹ 前掲注 37、p.15

また、星野暁がいつも使用してきた手や指で土を押しフォルムについては、筆者も一部の作品で使用したことがあるが、その中での出発点や考え方はまったく異なる。詳細な違いは第五章で明らかになるが、ここでは詳細に述べることは避ける。

第四章 漆における「有我の境」を手がかりとした自己情動の表出についての検討

第一、二、三章で論じたことを踏まえて、本章では中国と日本の漆器に焦点を当て。中国の漆の歴史と作品を結びつけつつ、漆という素材の用材観の変遷と現代の漆造形における自己情動を表現する可能性に言及するため、先行例を調査する。

第1節では、まず中国の漆工芸発展歴史における漆を塗料として、使用される先行例を時間軸に沿って簡単に整理し、その中「有我の境」の心象と現実の重なり合いに関連する先行例を検討する。この上で、筆者がこれまでに使用してきた乾漆技法の造形性を明確し、これによって現代における漆の素材観を理解する。第2節では、田中信行、藤田敏彰、青木千絵など現代の漆作家の造形の先行例を調査し、漆造形における「有我の境」の導入に関する可能性について論じる。

第1節 漆の素材観

漆は、漆の木から取り出される天然の液体で、主にウルシール、ウルシ酵素、樹脂質、水分から成り立って、防湿性、耐高温性、耐腐食性などの特殊な機能がある。最初には人々によって塗料として、接着や固化のために使用された。それから製作される日常器具や工芸品、美術品などは一般的に「漆器」と呼ばれている。漆の物理的性質によって、製作プロセスでは支持体の存在が必要である。支持体は中国では「胎体」、または「胎」と呼ばれており、現在知られている胎には木製の胎体以外にも、夾紵、陶胎、金属胎、絹麻、皮胎、竹胎などが存在している。その中で、夾紵は、現在の乾漆技法であり、南北朝以後常に仏像の制作に使用される。

本節では、漆の歴史に関する調査を2つの部分に分けて行う。まずは漆が塗料として登場し、関連する先行例の調査である。次に乾漆技法の応用と造形性に関する調査である。

1 漆について

1.1 漆の登場から

『韓非子』十過篇に、

堯禪天下、虞舜受之、作為食器、斬山木而財之、削鋸修之迹、流漆墨其上、輪之于宮以為食器、諸侯以為益侈、国之不服者十三。舜禪天下而伝之于禹、禹作為祭器、墨染其外、而朱画其内。

（堯が天下の主であったころ、土の皿で飯食らい、土の椀で飲んだと申します。堯の版図は、南は交趾（南安）に至り、北は幽都（京兆宛平県）に至り、東西は日月の出入りする場所まで、服従せぬものはありませなんだ。堯は天下を禪り、舜がこれを受けましたが、食器を作るのに、山の木を切り出して材料とし、小刀や鋸で切り口をなめらかに仕上げ、漆や墨をその上に流し、これを宮殿に送って食器としました。諸侯はこれを見て奢りも甚だしいと思い、服従せぬ国が十三もございました。舜は天下を禪って禹に伝えました。禹は祭器を作るのに、外側を黒く漆塗りにし、内側は朱で模様をつけました。¹⁾

という物語がある。

2021年には中国の井頭山新石器時代の遺跡から、木器2点が出土したが、「いずれも人工的に着色されており、一つは木釘が打たれた木片で、もう一つは表面に黒い皮が付いた楕円の棒だった²⁾」（図4-1～3）。検査結果によると、この黒い皮は漆であることが確認された。その後、放射性炭素年代測定の結果をもとに、井頭山新石器時代の遺跡の層が約7800～8300年前のものであることが確認された³⁾。これにより、出土したこれらの二つの木器は中国でこれまで判明している中で、最古の漆を塗布した製品である。さらに、2001年に浙江省蕭山の跨湖橋遺跡から出土した約8000年前の漆木弓⁴⁾（図4-4）や、

¹⁾ 『韓非子』本田濟訳、筑摩書房、1969年、p.54

²⁾ 「井頭山遺跡出土の木器、中国最古の漆器と判明 浙江省」<https://www.afpbb.com/articles/-/3356537>（11月1日参考）

³⁾ 前掲注2

⁴⁾ 「跨湖橋遺跡 館蔵精品・世界上最早的弓」

https://z.hangzhou.com.cn/2020/rwwhql/content/content_7735187.htm（11月1日参考）

1973 年に浙江省余姚の河姆渡遺跡から出土した約 7000 年前の漆で塗られた木製の椀⁵ (図 4-5) も、中国初期の漆器を代表するものである。制作された器物や道具は、漆を塗布することによって丈夫になり長持ちするようになる。これが、人類が漆という素材から見出し、そこに求めた特徴である。

また、木製の器具に漆を塗るだけでなく、この時期には陶器も漆で飾られることがあった。例えば、1978 年に浙江省余杭県の安溪郷瑶山で発掘された嵌玉漆杯 (図 4-6)、「これは浪渚文化 (5300~4200 年前) の漆器がすでに玉彫と結びつき、実用品という範囲を超えて芸術品にまで昇華していたことを立証している」。

夏・商・西周にかけて、青銅器製作技術の発展によって、手工業も独立した生産部門になった。その上で、手工業内部で分業が進み、さまざまな専門分野が成立した。簋、壺、罍、觚、豆、鼓、案、俎などの木製の漆器が次々と発見されている。このことから、青銅器の発展が、漆器の発展をさらに刺激したことがわかる。漆器の装飾芸術は祭器や礼楽器で使用され始め⁶、装飾模様では饕餮文・夔文・鳳鳥文・虎文などの動物文様及び雲雷文・円点文・芭蕉文による模様が出現した。また、1981年から1983年にかけて、北京市琉璃河の燕国墓地の墳墓から発掘した多種の木胎漆器により、西周に蚌泡や蚌片の象嵌 (図 4-7) や彩漆の加飾技法が用いられることがわかっている。⁷

⁵ 王世襄「中国古代の漆工芸」、『中国美術全集：工芸編漆器 8』、京都書院、1996 年、p.8

⁶ 「随着青銅器制作工具的発展、使手工業在農業生産發展的基础上、逐步从農業中分化出来成為独立的生産部門、而且在手工業内部繼續進行愈來愈細的分工、出現了多种專門行業、生産規模不斷擴大。這種社会大分工直接導致為交換而進行的商品生産的出現和發展、進一步刺激了漆器手工業的發展。此時漆器裝飾藝術已經开始在祭器、礼樂器上使用、漆器種類漸多、地域分布亦更為广表。」張龍飛「中国漆文化歷史淵源研究」、『中国生漆』、2006 年、p.8

⁷ 「西周の漆工芸技術の成果を代表する漆器としてわれわれの前に現われたのは、一九八一年から一九八三年にかけて、北京市琉璃河の燕国墓地百二十一か所の墳墓から発掘された豆、觚、罍 (酒樽)、壺、簋 (祖先神に供える穀物を盛る器)、杯、盤、俎など多種の木胎漆器である。殷璋璋氏はかつて、これらの漆器についての論文を執筆し、そのうちの三点について次のように詳述している。「漆罍と漆飯はいずれも朱漆の地に褐漆の文様であるが、漆豆は褐色の地に朱色を施している。…豆盤の上には蚌泡と蚌片が嵌め込まれ、上下の朱色の弦文とともに装飾文帯を構成している。豆の柄は蚌片を嵌め込んで眉、目、鼻などの部位を表わし、朱漆文様と組み合わせて饕餮図案を形成している。ラッパ形の觚の胴体には浅彫りの三本の変形夔龍からなる文様帯があるほか、上下に金箔を三周貼って、さらに緑松石 (トルコ石) を嵌め込んでいる。なかでも漆罍の装飾文様が最も細かい。朱漆の地の上に褐色の雲雷文、弦文などの文様を描いているほか、器の蓋の上には小さな蚌片を嵌め込んで円渦文の図案を表わし、頸、肩、腹部にも一定の形に加工した蚌片を用いて鳳鳥、円渦と饕餮の図形を象嵌している。このほか、蓋と器の胴には牛頭形の飾り物が付加され、器の胴の中央には鳥頭形の把手が付いている。これら鳥獸形の付属物にも蚌片が嵌め込まれて、牛頭や鳳鳥の形象をいっそう際立たせている」。王氏はその西周漆器に関する文章の中で、漆罍の螺工芸について次のように補足している。「蚌片の表面は平らかつ滑らかで、辺縁がきちんとしていて、蚌片間の継ぎ目も非常に緊密である」「当時、蚌片の磨製と象嵌の技術はいずれも相当高い水準に到達しており、決して初期段階の螺鈿の及ぶところではない。」前掲注 5、p.11

春秋・戦国時代は政治的な大変革の時期であり、同時に漆工芸の大変革と大発展の時期でもあった。一方で、既存の一元的文化は崩壊し、多元的文化が繁栄した。この時期、諸子百家が共存し、思想文化が空前の繁栄を迎え、さまざまな学科が徐々に分化して独立していった。もう一方で、鉄冶金業の発展と鉄製具の広範な使用と普及を基礎として、漆器は当時の社会生活のさまざまな領域で広く使用され、出土した漆器の種類は多岐にわたり⁸、漆器の木胎の製作も徐々に多様で精緻な方向に向かって発展していったとされる⁹。また、実用的な道具・器物としてではない、葬礼用ものなども、木胎塗漆で制作されるようになった¹⁰。

次に、生漆と桐油の混合使用により、漆で彩絵の漆器が鮮やかな赤、暗い赤、淡い黄、黄、褐色、緑、青、白、金など九つの色が登場した。漆の彩絵以外にも、象嵌、針刻、金銀銅扣などの技法も広く使用された。また、さまざまな形態の器物を製作することに対応するために、木製の胎体以外にも、夾紵、陶胎、金属胎、絹麻、皮胎、竹胎などが使用された¹¹。湖北省隨州市に曾侯乙墓から出土した彩絵鴛鴦箱（図4-8）は、この時代の代表的な作品の一つである。

秦・漢時代は、中国の漆工芸の第一次黄金期を迎えたと言われている。紀元前221年、秦が六国を統一し、春秋戦国時代から続いた諸侯の争いを終結させ、統一的な新しい歴史時代を開闢した。この時期の漆工芸は春秋戦国時代の様式を引き継ぎ、全体的には壮大で大気に満ちている。「湖北省雲夢睡虎地から出土した多くの秦代の漆器には、一部には‘咸亭’・‘咸市’などの銘文が刻まれており、産地や職人の氏名を表示している。これは秦代において、官営の漆器が適切な規模の専門生産を実現し、厳格な標準の生産管理体系が確立されていたことを確かにしている」¹²（筆者訳）。

⁸ 「漆器被广泛用于当时社会生活的各个领域、出土的漆器门类众多、如：饮食用品中的杯、盘、豆、勺、俎、壶等、日常生活用的奩、盒、几、床、衣箱；武器类的漆弓、漆盾、甲冑及各种兵器的杆、柄、鞘等、乐器中的琴、瑟、鼓、笙、生产工具中常用的工具箱、工具鞘、葬具中的棺、槨」。前掲注6、p.10

⁹ 前掲注6、p.9-10

¹⁰ 前掲注6、p.10

¹¹ 前掲注6、p.10

¹² 「湖北云梦睡虎地出土的許多秦代漆器上、就有不少針刻“咸亭”、“咸市”等銘文以標記產地和工匠姓名，極為形象地說明在秦代的官營漆器已實現适当規模的專業化生産、并有嚴格規範的生產管理体系」。前掲注6、p.11

漢代の漆器は多様な形状、神秘的な装飾、鮮やかな色彩で華やかだとよく知られている。漢代漆の技法には伝統的な漆絵の上で、扣器、金銀箔貼花、錐画、堆漆、象嵌などがよく見られる。また、その装飾は非常に複雑で、一方では戦国時代の漆器の装飾に続き、幻想的な神話の中の鳥獣や瑞鳥祥雲などが描かれ、他の一方では俗世界に向かい、狩猟、歌舞、宴飲、外出、戦闘などの現実の生活からの装飾が登場し始めた。この時期の装飾はロマンティックな空想と現実の生活が結びついており、そのため思想的な傾向は神聖な権威から解放され、現実の人間の生活に肯定的な方向に移行することをはっきりと示している¹³。

魏晉南北朝時代は戦乱の影響を受け、この時期には仏教と道教が隆盛し、人々は‘求仙問道（仙を求めたり道を問いたりすること）’に夢中になっていた。東晉時代には初めて夾紵が仏像の制作に使用され、緑沉漆と斑漆の技術が成功裏に研究され、密陀僧漆の登場、さらには様々な象嵌技術が総合的に利用されるなど、この時期の主要な成果があった。また、この時期の漆工芸は器物に限定されなくなり、漆塗りの家具も次第に流行し、その代表例として山西省大同市石家寨司馬金龍墓から出土した彩絵人物物語図漆屏風（図4-9）が挙げられる¹⁴。

魏晉南北朝時代の美意識とは異なり、隋唐時代の漆器の装飾は、幻想的な神話の生物や珍しい動物から、活気ある花鳥に関するテーマに変化していった¹⁵。この時期には、平脱、厚貝法、彫漆（堆朱・堆黒）、鎗金（日本では沈金）、存星などを用いた、技巧的で豪華な漆器が作られるようになった。こうした加飾技法の技術的発展は明・清代にさらに豊富になり、『髹飾録』には、漆器の技法・材料として、単漆、単油（仮漆）、彩絵、描金、堆漆、填漆、螺鈿、彫填、犀皮、剔紅（堆朱）、剔犀、款彩、鎗金、百宝嵌などの14種類が説かれている。

宋代に入ると、無紋漆器（図4-10）がより積極的に扱われる。簡便な単色塗りの漆器、という側面からではなく、その簡素さに集約された様に美を見出す当時の文化・思想を反映するものとして理解できる、塗りを主体とする‘漆の艶’への意識であった。そして、「実用性→装飾性」への展開は、漆に求められた機能が単なる生理（生存させること、維持すること）から心理（美意識を表現すること）へと、その比重が変化したと考えている。

¹³ 張龍飛「中国漆工芸的傳承与發展研究」、『中国生漆』、2007年、p.17-19

¹⁴ 前掲注13、p.19-21

¹⁵ 前掲注13、p.21

そして、米芾の『画史』（北宋・11世紀末）にあるように、当時文化人が絵画を品鑑する標準は無窮の趣をもつ水墨画の「清玩」である¹⁶とされてたのは、当時の士大夫を中心とした精神性を重んじる文化の影響を受けた結果であると考えて、それにより、漆器に対しても、「装飾性→精神性」への要望が高まったと推測される。

元の時代、漆器手工業は官営と私営の二つに分かれた。この時期、彫漆工芸は頂点に達し、その次に螺鈿の象嵌や素髹、鎗金などの器物も非常に豊富だ¹⁷。中国の漆工芸の大きな変遷は基本的に宋元時代に終わったと考える。調査によれば、実際には明清時代になると、主に以前の漆工芸技法の組み合わせと応用が行われ、漆器の装飾は非常に複雑で華麗になった。筆者が本節で述べているのは、中国の漆の変遷により、その漆について意識における根本的な影響要因を見つけることである。そのため、ここでは明清時代についてはあまり詳しく述べない。

1.2 中国現代漆の傾向

清朝崩壊以降、中国の漆工芸は政治と文化のあらゆる面における急激な変革によって、重大な危機に遭遇した。先行研究によれば、**1960**年代以降、ベトナムの漆画と西洋文化の影響を受けて現代の中国漆画が生まれ、ジャンルごとに、南京、瀋陽、北京、成都、杭州、上海、西安、広州、長沙の九箇所と同時に開催された**1984**年の第6回全国美術展において、初めて‘漆画’というジャンルが、絵画の新しいジャンルとして確立した。

この時に展示された主な漆画作品の中には、「チベット高原」（図4-11 第6回全国美術展 **1984**年喬十光）などがある。最初は民族的モチーフやテーマを取り上げたもので、同様の傾向を示す漆画作品が大量に制作された。その後、民族風のものからモダニズム絵画の影響を受けた新しいテーマへと移行し、「雲と鶴」（図4-12 第8回全国美術展 **1996**年 陳恩深）のような作品が注目されるようになった。また、漆画は、金・銀・錫などの金属粉、貝殻、卵殻、彩漆など、清代までに発展・改良を遂げてきた加飾技法を自

¹⁶ 米芾『画史』（北宋・11世紀末）「鑑閲仏像故事図、有以勸戒為上、其次山水、有无窮之趣、尤是烟云雾景為佳、其次竹木水石、其次花草、至于仕女翎毛、貴游戲閱、不入清玩」

¹⁷ 前掲注6、p.16-17

由に応用することで、絵画的な表現を追求している。さらに近年では、「織情叙意」（図4-13 第12回全国美展 2014年 張玉恵）のような、新しい素材や技法を用いた実験的な作品も多く発表されている。多くの優れた漆画作品が制作されてきた。

ここでわかることが、現代中国の漆を用いた作品の主流が、相変わらず平面作品、つまり漆画であり続けていることである。もちろん立体的な漆造形もあり、しかし、現代漆立体造形に関する概念は弱いである。主流となっている中国漆画は、漆工芸の範囲から分かれ、独立する傾向がある。こうした傾向を示すような、近年試みられている実験的な作品が目立っている。‘漆画’と言いながらも、漆という素材、漆の技法に拠らない漆画作品の増加を生み出していることからもうかがえる。

この状況について、実のところ筆者は疑問を抱いている。前述のように、筆者にとって工芸の魅力は素材に直面する過程にあり、自分の技術を鍛錬し、素材からのフィードバックを継続的に蓄積し、‘量’的变化を経て‘質’的变化を遂げ、これにより独自の表現形式を生み出し、最終的には自分自身の造形の世界を形成することにあると考えている。素材の観点から出発し、中国の現代漆工芸における漆に関する新しい創作に焦点を当てると、筆者はこれらの作品の中で漆素材の存在感がやや薄れていると感じる。そのため、これは新しい実験的な‘漆工芸作品’というよりも、むしろ漆を使用した‘実験的な作品’と言える。これらの問題を踏まえて、筆者は漆素材に基づく自分自身の「自己情動」のかたちが実際には何であるかを考え始めた。このため、「有我の境」に関連する先行例の調査を通じて、自分の考えを確認しようとしている。

1.3 漆における心象世界と現実世界の繋がり

第一、二、三章の考察を基いで、筆者は工芸領域で「有我の境」の‘物・我’関係が存在する可能性を確認した。「有我」は最初、王国維が西洋思想の影響を受けて中国の古詩の曖昧な要素を簡潔にまとめたものである。現代美術の文脈では、作家の自己意識が強調されているため、「有我の境」の‘物・我’関係の検討は理解しやすいかもしれない。しかし、伝統的な漆工芸の場合、漆が登場してから明清時代まで基本的には集団制作であったため、この中で‘物・我’をどのように明確にするかは非常に難しい問題となる。

本論文の第二章では、「有我の境」の内核的な意味を明確にするために、楊冰の‘詩における風景の二重構造’に基づいて、心象と現実の風景の結びつきについて議論した。先行の一部の研究により、中国商周や春秋戦国時代に独特な抽象的な空想する動物造形の器物や文様が存在している。それは遠古の人間は生産と労働の時に、彼らは自身の意識を通じて、客観的な現実世界と主観的な心象世界を繋がる産物だと考えている。だからこそ、前述の詩における心象風景と客観風景の結びつきの概念を踏まえて、漆における心象世界と現実世界の繋がりという延伸された論点から、商周や春秋戦国時代の漆器の装飾文様・造形に沿って先行例の検討に入ろうとする。

器具の製造において、まず考えなければならないのはその用途に応じた形であり、次に装飾である。商周時代にかけての漆器は、生産力の制約により器の形はまだ簡単であるが、表面の装飾文様には人々は動物、植物、人物などの現実世界の生物の形態を模倣することで、美意識的な価値を持つ器物を創作した。この時期の装飾模様は饕餮文・夔文・鳳鳥文・虎文・雲雷文・円点文・芭葉文による模様が多く出現した。

商周時代は封建的な奴隷社会に属し、この社会制度の下では、支配階級は自らの権威と威圧を確立する必要があった。したがって、この時期の出土した器物は形態の写実性を重視せず、その装飾模様は神秘的で厳粛であり、表現される対象も神聖化された人物や動物が多い。饕餮文（図4-14）はこの時代における典型的な文様の代表である。饕餮は人々が空想する凶獣であり、『山海経』北山経によれば、

又北三五十里、曰鉤吾之山、其上多玉、其下多銅。有獸焉、其狀如羊身人面、其目在腋下、虎齒人爪、其音如嬰兒、名曰狍鴞、是食人。¹⁸

（筆者訳：北へさらに三、五十里行くと、一つの山があり、その名は夭吾山という、山の上には美しい玉がたくさんあり、山の下には多くの銅がある。山の中には獣が住んでおり、その姿は羊の体に人の顔、目は腋の下にあり、老虎のような歯と人の手足を持ち、赤ん坊の泣き声のような音を出す。狍鴞と呼ばれ、人を食べる）

¹⁸ 『山海経校注』袁珂、上海古籍出版社、1980年、p. 82

ここで言及されている狍鴞は、後に東晋・郭璞によって饕餮と解釈された¹⁹。青銅器に描かれた饕餮文は常に動物のモチーフで表現され、虫、魚、鳥、獣などの現実世界の動物の特徴を持っている。その後、これらの文様は漆器の装飾文様としても使用された。それが、1974年に中国湖北省黄陵县磬龍城遺跡から出土した漆槨板（図4-15）である。ここで発見された十数点の漆槨板の表面に、饕餮文が認められた。その様子が次の様に報告されている。「これらの槨板は、一面は精細な文様彫りが施されており、他の一面は無文の朱が施されていた。そのうちの最大の二点はみな饕餮文と雷文が陰刻され、おのおの二組の図案の間の陰文部分は朱色に塗られ、陽面は黒く塗られており、出土のときには、色鮮やかであった」²⁰（筆者訳）。また、安陽市侯家莊商王大墓で出土した木槨からも、饕餮文、雲雷文、虎文も発見された。

以上により、中国古代の漆器において、饕餮文、夔文、鳳鳥文などの神格化された生物の文様は、常に、遠古の人々が生産と労働の過程で生じた美意識と創造力を基礎として、創造されたものである。この時期、人々はしばしば自らの意識活動によって、現実世界に存在するさまざまな動物の特徴を組み合わせ、新たな神秘的な生物像を創造した。筆者は、このような漆文様が現実世界と心象世界の繋がりの一例であると考えている。

また、春秋戦国時代、鉄冶技術の進展に従って、鋸、斧、鑽、鑿、錘、鉋などの工具が広く使用された。この時期には漆器製品が大量に現れ、その造形は巧妙で美しく、種類も豊富である。特に観賞性を強調する様々な漆工芸品や、巫術神話の要素を持つ葬儀用具が大量に出土された。

『春秋左伝』成公十三年の条に「国之大事、在祀与戎」とあるように、国にとって重要なことは、主に祭祀活動と軍事行動でとされており、歴代の君主は即位して国家の最高指導権を握ると、自らの陵墓を建設し始める。いままで中国の一部の遠隔地域に、生前に棺槨を用意する習慣がまだ残っている、だからこそ、葬儀文化は中国において非常に重要である。中国の歴史における多くの漆で作られた棺槨や随葬品が出土されたが、その中でも特に抽象的で奇妙な造形の鎮墓獣が注目される。

¹⁹ 前掲注18、p. 82

²⁰ 前掲注5、p. 9

鎮墓獸は、楚墓でよく見られる随葬品であり、邪惡を避け、亡くなった者の魂を守り安らかにするために使用された。戦国中期によく見られた鎮墓獸の形象は、双頭の獸の顔の形で現れ、全体的には獸の顔が主体をとして、その上に一つまたは複数の鹿の角が取り付けられている。その形状はしばしば人間らしくもあり、獣らしくもある奇妙な感覚を受ける。その中で一つの代表的なものは、**1978**年に湖北省江陵の天星觀 1 号墓から発掘された「双頭木彫鎮墓獸」（図 4-16）であり、

その造形は、天禄、麒麟、辟邪のような複数の動物イメージを総合し、それから角を持つ動物の角を巧妙に組み合わせ、角の枝を利用して、向上して広がり、放射の抽象的な造形を形成し、複雑な変化で視覚的印象を駆使し、神秘的な雰囲気演出し、鎮墓獸という神秘的な存在の超自然な力を強化している。²¹

同じようなものとしては、荊州江陵藤店 1 号戦国楚墓から出土した「彩繪単頭漆彫鎮墓獸」（図 4-17）がある。

また、鎮墓獸の以外にも、この時期における二つ以上の異なる生物の造形の特徴を取り出し、それらを混ぜ合わせ、最終的に新しい幻想的な動物像の漆器の形状が存在する。前述の饕餮に少し似ており、その造形は複数の生物を再構築して、新しい空想のイメージを形成する。例えば、荊州天星觀 2 号楚墓から出土した「虎座飛鳥」であり、一般には楚人の魂が天に昇る際の導き神をとして。この造形には、鳥の両足が腹ばいになる虎の背中に立ち、両翼が広がり、鳥の背中には枝のような鹿の角が挿さっており、全体に黒漆が塗られ、その上に赤、黄の二色の漆で鳥の羽を描く、変形した鳳凰文、渦卷雲文などが描かれて、造形には軽やかな上昇感と幻想感が生まれる。²²

楚墓から出土した漆器の造形では、しばしば龍、虎、鳳凰のイメージが見られ、その上には鹿の角などが挿入されることがある。これは、古代中国では鹿が瑞獸と見なされ、神

²¹ 「造型就綜合了多种動物如天禄、麒麟、辟邪的形象、然后将有角類動物的角組合、巧妙地利用角的枝極張揚的向上伸展、向四周擴散、輻射的抽象形式意味以及扑朔迷离、灵动多變的視覚印象来渲染神秘的氛圍,以加強“鎮墓獸”這一神怪的超自然力量。」、張龍飛「中国古代漆器造型藝術的演變研究」、《中國生漆》、2008 年、p.18

²² 「古人是如何看待死亡的（一）-虎座飛鳥、鎮墓獸」荊州博物館、2022 年 <http://jzmsm.org/news-2425.html?sessID=e966d2be05a28dbdeae1a7b7cb069796>（11 月 25 日參考）

性を持つ存在とされていたからである。多くの伝説において神秘的なものはしばしば鹿や鹿の角を現れた。『説文解字』鹿部には、「麒麟、仁獸也。麋身牛尾、一角」とあり、「麟、大牝鹿也」ともある。つまり、麒麟は、仁慈な獣、麋の体と牛の尾、一本の角を持つ。麟は大きな雌の鹿である。漢字の形からわかるように、「麒」・「麟」ともに、「鹿」字から派生したものである。春秋戦国時代には、人々は死後に魂と魄という生命要素が同時に存在するという二元的な靈魂の概念を信じていた。「魂氣歸於天、形魄歸於地」と言われるように、つまり、魂としての気は天に帰し、形としての魄は地に帰すとの思想が広まった。人々は死後に魂が天に昇ることを望み、これにはしばしば龍、鳳凰、虎、鹿などの神獣の力を借りて、天地と交信し、瑞兆を生み出し、邪悪を遠ざける目的を達する。²³

したがって、このような複数の動物が組み合わさって空想上の神獣が形作られたが、しかしそれらは手当たり次第にできたものではない。それは先民が天地との強い交信と、死後に魂が天に昇るという強い願望から生まれたのである。彼らは現実世界で見た動物のある特徴を、自己意識的な整理と総括を経て、漆を使用して空想の神獣のイメージを制作した。その表面の不思議な装飾文様により、全体として神秘的な超自然の力を感じさせる。この自然、時空を超えた力と感染力は漆器の「境界」と言える。

また、張龍飛は「中国古代漆器造型芸術的演變研究」においてこれの漆器の創造力について論じていて、

観賞性を強調する様々な漆器、および神秘的な、巫術神話の要素を持つ葬儀用具では、しばしば強い抽象的な構合力や意識を示し、造形手法において最も顕著な特徴の一つは、幻想と具象を交錯させ、抽象的な手法と具象的な手法を併用することである。これらの漆工芸品はしばしば現実の世界を解体し、具体的な対象を分解した後新しい芸術的なイメージと美意識の空間を再度に構築する。この手法によって生じるイメージ、空間、雰囲気、スケールはしばしば予測不能で、非凡なものとなる。²⁴（筆者訳）

²³ 陳曉琳「彩漆木彫鎮墓獸」、河南博物館

<https://www.chnmus.net/ch/collection/appraise/details.html?id=512153235618660565>（11月9日参考）

²⁴ 「強調観賞性的各類漆器工芸品以及那些具有神秘意味和濃厚巫術神話色彩的喪葬用具、則往往表現出較強的抽象構成意識、在造型手法上它們最突出的一個特征就是將幻象與具象交織、抽象手法與具象手法并用。這些漆器工芸品常常將現實世界打散、將具體對象分解之後重新構成新的藝術形象和審美空間。這種手法所造成的形象、空間和氛圍、規模氣度往往出人意料、不同凡響」、前掲注21、p.15

上述のような空想的な神獣のイメージが漆器に登場するだけでなく、この時期にはもっと物語性の漆器も見られる。例えば、江陵望山1号楚墓から出土した「彩絵透雕漆座屏」（図4-18）である。この漆の座屏は、鳳、鳥、鹿、蛙、蟒、蛇など、51個の動物が戦う場面を彫刻や透雕の技法で表現しており、その構想は非常に興味深いものである。表面の装飾には、赤、青、銀灰色などの色漆が使われ、各種の文様が描かれており、より神秘的な色彩を添付した。この漆器は、先述の鎮墓獣のようにさまざまな生物を組み合わせで新しい生物を作り出すのではなく、意識にしてさまざまな動物を一つの画面に配置している。蛇が蛙を食べて込み、鳳、鳥、鹿が蛇を追い払う場面が描かれており²⁵、詩詞のような隠喩的な意味が込められ、楚人（鳳のトーテム）を中心にして、鳥、鹿、蛙を含めるトーテムの連盟が越人（蛇のトーテム）と戦うことを暗示してかもしれない。

戦国時代には、素材の選択に基づいて制作された漆器も存在した。湖北省江陵市馬山1号墓から出土した「虎首龍身木辟邪」（図4-19）は、樹木の根の自然な形態を利用して動物が歩く様子を表現しており、素材の形を踏まえて制作した代表的な漆器と言える。先人たちは独自の霊性と自然的な生命の形態に抽象化することを組み合わせ、天然的な樹木の根を「辟邪」として彫刻した。この「辟邪」は、頭が具象的な虎の頭に彫刻され、四本の脚は樹木の自然な分岐にそって竹のような節状に彫刻され、造形の全体には抽象である²⁶。

「素材そのものの様々な自然な形態は、しばしば人のインスピレーションを引き出すことができる」²⁷と述べられている通り、先民は自らの創造力と想像力を通じて、素材の自然的な形態を保存しながら、器物の造形を工夫して、予想以外の効果を得る。このように、内なる心象世界と現実世界を繋がつて、「我」の強い欲望と経験によって、客観的な無生命の「物」に豊かな生命力を宿らせることができる。これが、筆者が一貫して表現しようとしている「有我」と感じた。

²⁵ 李松「土木金石 伝統人文環境中的中国雕塑」、陝西人民美術出版社、2005年、p.53

²⁶ 前掲注21、p.19

²⁷ 前掲注21、p.19

2 乾漆技法による漆の造形性の考察

乾漆とは、「夾紵」あるいは塞と呼ばれている。木や土などによる原型の上に、漆を接着材として布を貼り、漆下地を施し、表面に漆で塗り加飾を施した技法である。中国では、南北朝時代以降、仏像の制作に用いられるが、器物の方が用例としては早い。戦国時代には、夾紵の漆器が登場している。

「夾紵胎」は自由に制作でき、木より変形や裂け目が難しい利点から、何千年もの間使用されている。その中乾漆技法の発展について、2つの重要な時点が存在している。まず戦国時代から漢時代にかけてであり、この時期の乾漆技法は、乾漆の物質性より、箱などの日用品の胎体として多く現れた。続く魏晉から隋唐時代にかけて、仏教の隆盛により、この時期には乾漆に具わる自由度の高い造形性により、彫刻の特性と漆素材の特性を持っている乾漆夾紵造像が一世を風靡した。本節では、以上の中国の乾漆技法を調査しながら、その中で乾漆技法の全体的な傾向として、漆の物理的特性から造形性と素材性の共存への方

方向に発展することを明確する。

まず、戦国から漢代時代にかけて、この時期、人々が乾漆を使用した理由は漆という素材の物理的特性を利用するためである。聶菲は「海昏侯墓の漆器銘文と関連問題についての考察」において、「考古学の資料によれば、最初の夾紵胎漆器は戦国中期の高位の楚墓で見られ、西漢初期には馬王堆漢墓からもわずかな夾紵胎漆器が出土し、西漢中期以降、夾紵胎漆器が広まり始めた」（筆者訳）²⁸と述べている。「この時期、漆器の製作全体の傾向は、厚い胎から薄い胎へと発展しており、漆器の胎が薄くなると、軽量ではあるが割れやすくなる耐久性を確保するため、人々はしばしば薄い胎や皮胎に漆液を塗り、重層の麻布を貼り、さらに灰を塗り、磨り、装飾を施し、それを伝統的な夾紵胎漆器に仕上げた。その胎は軽量で耐久性があり、その登場は間違いなく漆工芸史上の技術革命であった」（筆者訳）²⁹。

²⁸ 「从考古资料得知，最早夹紵胎漆器出现在战国中期高等级楚墓中，西汉早期如马王堆汉墓出土了少量夹紵胎漆器，西汉中期以后夹紵胎漆器开始流行」、聂菲「海昏侯墓の漆器銘文と関連問題についての考察」、https://www.sohu.com/a/293524420_556515（11月24日参考）

²⁹ 「这个时期漆器制作总的趋势由厚胎向薄胎发展，漆器胎质变薄后，虽轻巧但易开裂，为了耐用，人们常在薄胎上和皮革胎上蘸漆液，贴上层层麻布，再刮灰、打磨、髹饰，使之成为传统意义上的夹紵胎漆器，其胎质轻巧耐用，它的出现无疑是漆工艺史上一次技术革命」、前掲注28

前漢初期の夾紵胎は、単に生活用の箱、容器、耳杯などの製作にしか使用されなかった。例えば、湖北省荊門市包山2号楚墓に出土した戦国晩期の「彩絵出行図夾紵胎漆奩」（図4-20）である。この漆奩（化粧箱）全体は蓋、器身の两部分からなり、合口造となっている。夾紵胎の内壁には紅漆、外壁には黒漆が塗られ、また紅・黄・藍・四色の彩漆で荘重を感じる。それに似たものとして、前漢前期の「彩絵雲気文夾紵胎双層漆奩」（図4-21 湖南省博物館所蔵）がある。

また、前漢晩期の「彩絵夾紵胎馬蹄形漆盒」（図4-22）は、「この盒は夾紵胎で、形が馬蹄に似て、造形に特別なおもしろみがある。蓋は蓋頂式で、器身の上にかぶせる被蓋造である。蓋面には変形銀柿蒂を嵌め込んでいる」³⁰。以上のような、戦国から漢代時代における軽く薄い胎体への要望があり、それが徐々に夾紵胎を形成していったと考えられる。他の胎体より、夾紵胎は器物の形の種類を補っている。つまり、この時期において夾紵（乾漆技法）の応用は、素材の基礎的な物理的特性に基づいて使用する段階にあったと考えられる。

次に魏晉から隋唐時代にかけて、乾漆夾紵造像が盛行した。『法苑珠林』に「戴逵又造行像五軀、積慮十年」という記述がある。この「行像」には、後述するように、軽さとともに丈夫さも求められることから、乾漆造であることが適していた。しかし、「三武滅仏」³¹や戦争などの原因で、現在中国には、それほど多くの乾漆夾紵造像は残っていない。現存最古の乾漆夾紵造像とされているのが、隋代の河北正定隆興寺の「阿弥陀仏像」（図4-23）であり、現在はウォルターズ美術館（The Walters Art Museum）に所蔵されている。その他にニューヨークのメトロポリタン博物館に所蔵されている「如来坐像」（図4-24）もあり、この仏像は7世紀唐代に作られた。像は生き生きとしており、まるで実在の人物のようで、両目には神秘があり、表情は穏やかである。

なぜこの時期に漆乾技法が器物から徐々に仏造像に変化したのか？これは当時の「行像」の習慣と関連があると考えられている。魏晉南北朝300年間は、中国の古代史において混乱と変革の時代である。長期にわたる戦乱の結果、人々は現実の生活に希望を見出せず、宗教に心を託し、心の慰めを求めた。この時期にはさまざまな宗教が栄え、仏教もこ

³⁰ 前掲注5、p. 213

³¹ 三武滅仏は、北魏の太武帝による仏教の弾圧、北周の武帝による仏教の弾圧、唐の武宗による仏教の弾圧という、3度の大規模な仏教弾圧事件を指す。

の背景の下で興隆した。仏教の隆盛に伴って、多くの仏像が造立され、石窟寺院の建設が盛んに行われ、石像の彫刻が栄えた。同時に「行像」と呼ばれる活動が流行り、毎年4月8日には仏祖釈迦牟尼の誕生日を祝うため、僧侶が仏像を車に載せて市内を巡回し、人々に拝観させた。そのため、このような行像に必要な仏像には多くの要求があり、これらの仏像は軽量かつ丈夫であり、かつ莊嚴を備えている必要があった。寺院に安置される仏像の多くは塑像か石像であり、搬送が容易ではない。塑像や石像に比べ、夾紵（乾漆）技法を用いて制作された仏像は軽く、しかもある程度の強度も具わっているため、行像としての要求を満たしていた。

また、この時期には乾漆夾紵造像が、仏像の造立には威嚴ある表情と生き生きとしたイメージが求められるため、「行像」の制作について、技術にも非常に高い要求にされた。

「仏像の外見を夾紵法で作り上げた後、最終的には夾紵胎の上に慎重に仏の面相を積み上げなければならない。これらの要件は夾紵と堆漆の技法のさらなる向上を促進した」（筆者訳）

³²。さらに、乾漆夾紵造像を制作するプロセスは通常的生活器物とは異なり、それは「最初に木柱を芯として、塑土で模型を作り、漆に浸した麻布を貼り付けて胎を作る。次に漆を何度か塗り、巧妙に彫り込み、色を塗り重ね、最後に裏側を割って木の芯と塑土の原型を取り出し、薄い麻漆の層だけが残し、像が完成する」（筆者訳）³³とされている。その伝統的な制作工程と要求から見ると、乾漆夾紵造像は支持体としての粘土原型から乾漆置換のものであり、麻布を何枚も張り重ねる行為に伴い、人の動作が各の漆層に浸透し、残ることを考える。

また、『弁正論』巻三によれば、漆乾夾紵造像について「相好无比、恒放神光（筆者訳：相好が優れており、比較するものはほとんどなく、常に神光が輝いている）」³⁴と述べた。

さらに、『続高僧伝』巻二十五の感通篇にも、「京師西北有廢凝觀寺、有夾紵立釈迦、挙高丈六、儀相超異、屢放光明（筆者訳：都城の西北方には廃れた凝観寺があり、その中に

³² 「除了要用夾紵法制作出佛像的外形，最后還須在夾紵胎骨之上精心堆塑面相后才能完成。還些都促進了夾紵与堆漆技法進一步提高」、王晓戈「从“夾紵”到“脱胎”：中国伝統脱胎技芸の発展」、『芸術生活』、福州大学学报、2008年

³³ 「起始以木柱為蕊，泥塑作模，貼蘸漆麻布以為胎。復施重漆，巧工精雕，敷彩添色，最後割開背面取出木蕊泥坯，只餘薄麻漆層，脱胎成像」 康蕊君「漆佛鍾靈」、stothebys、2013、<https://www.sothebys.com/zh-hant/文章/漆佛鍾靈>（11月28日参考）

³⁴ 『弁正論』巻三

夾紵法で立てられた釈迦像がある。その高さは丈六〔一丈六尺：約**480**cm〕で、儀容は非常に異なり、何度も光を放っている。）³⁵と述べられている。これに関連して、乾漆夾紵造像が「行像」に適用された別の重要なポイントが言及されている。それは「神光」であり、すなわち造像の神性と理解できる。ここでの「神光」は、筆者によれば漆自体が持つ性格、つまり漆の内なる特性によって引き起こされるものと考えられる。漆の内なる特性とは、漆層に内包されて、漆を使っていれば、その特性が自ずと醸し出され、滲み出てきて、ある種の特別感を漂わせる。

仏教がインドから中国に伝わった後、それは‘像教’と呼ばれ、‘法’を‘像’で表現することを強調していた³⁶。簡単に言えば、仏の神性を表すために仏像を使用するということである。林偉正は「万仏：中国中古仏像素材的思考」で、仏像の素材の選択とその中で表現される神性との関係について以下の見解を述べている、

仏像の素材の問題に答えるためには、仏像を神性と物質性の2つの部分に分けることはできず、仏像を宗教的な一体の表現と見なす必要がある。物質は仏の存在（**presence**）の媒体であるが、仏の存在も媒体の材料に制約される。物質性の仏像は仏の存在によって霊的になり、材質に依存せず、仏の神聖な精神も理解される手段が欠如する。要するに、仏像は見えない神性と見える材質の両方で構成されており、どちらも欠けてはならないが、互いに拘束し合う。（筆者訳）³⁷

ここでの「物質性」は素材の性格を指し、つまり素材の内なる精神性と特性だと考える。仏像の素材の選択は、仏像の神聖性の表現方法に影響を与える。仏の神聖性は、造像の外見が仏の本来の姿にどれだけ近いかではなく、観者や信者が造像の中で‘真理を悟る’ことができるかどうか、というところから見える。したがって、魏晉から隋唐時代までの乾漆夾紵造像の「神光」は、漆の内なる素材性からのものが自明になる。つまり、仏像が乾

³⁵ 『続高僧伝』卷二十五

³⁶ 林偉正「万仏：中国中古仏像素材的思考」、「芸術与物性」巫鴻、上海書画出版社、2023年、p.37

³⁷ 「要回答佛像材質の問題，便不能將佛像二分為神性和物質性兩個部分，而應把佛像看成是宗教一體兩面的表現。物質是佛在場（**presence**）的載體，但佛的在場也受到載體材料的制約。物質性的佛像因佛的存在於中變得有靈，不仰賴材質，佛的神靈也就缺乏被理解的途徑。簡言之，佛像是由不可視的神性與可視的材質共同組成，兩者缺一不可，但也相互牽制。」前掲注 36、p.39

漆夾紵造像は、素材がより自由な造形性を持っているだけでなく、その内なる素材性によって決まると言える。

宋から明清にかけても乾漆技法は存在し、使用されていたが、これらは基本的に前時代の継続と見なされ、素材と技法に関する大きな概念の変化はあまりなかった。その後、近代中国では歴史的な問題から漆工芸が崩壊し、**1960**年代からは現代漆画が興隆するため、中国の漆立体造形に関する概念は非常に弱くなった。しかし、近年では海外文化との交流を通じて、日本の現代漆造形の概念が導入され、乾漆技法が徐々に中国で復活している。

本研究では、筆者の創作は一貫して、漆素材との相互作用に基づいて行う。第三章の第二節では、素材が自分自身の制作に与える重要性を明確にし、これを踏まえて、中国の歴史における乾漆技法の概念の変遷を考察した。その中で、造形性と素材性に関することは、筆者の作品において非常に重要なキーワードとなっている。この基礎の上で、日本の代表的な現代漆立体造形作家の作例を考察し、漆工芸における「物・我」という概念を明確にすることを述べる。

第2節 漆造形における自己情動の表出

1 既成概念の打破、素材に喚起される原初的生命：田中信行

田中信行は、**1980**年代後半から**1990**年代初頭にかけて、自立した漆立体造形表現を展開して、注目された作家の一人である。田中信行は支持体を持たない皮膜のような漆造形を制作して、漆の素材に注視し、漆の性格により生命あるいは世界のもっとも原初の力を持つ漆立体造形を制作している。

田中信行は大学「2年生の基礎実習で初めて漆に触れ、なぜかそれに魅かれ」、学部では漆芸の基本的な技術学び、器物を中心に制作を行っていたが、大学院を修了する頃から「漆で表現することの意味や、現代において漆にどのような可能性がある」を考えはじめた³⁸。田中信行は「漆が見せる多様な表情や塗ったばかりの漆の何ともいえぬ艶」によって心に惹かれて、強い表現の欲求を誘発されたとも述べている³⁹。

³⁸ 田中信行「漆のかたち-質感から表現へ」、『美術史の余白工芸・アルス・現代美術』、美学出版、2008年、p.162

³⁹ 前掲注 38、p.162-163

1998年の初個展において、田中信行は「凹凸のある有機的な面を、漆を塗り重ねることによって造形していく過程に、生理的充足感を求め」⁴⁰、平面作品を中心に制作していた。その時、「漆-表面」というサビにより「微妙な凹凸」を生成し、朱漆を塗ってパネルの作品を発表したが、これは絵画の作品の形式に影響を受けていると気づき⁴¹、器の形状からインスピレーションを得て、次第に「生命の象徴の形」としての乾漆技法を用いた立体的造形作品-「大地の記憶」・「Orga」（1991年）を制作するようになる。その後、同じ制作の欲求に基づいて、田中信行は「原型Ⅰ」、「マクス」、「肉の刃」などさまざまな漆の立体造形を生み出している。ここに、田中信行が制作した漆立体造形は、通常器物に塗られる漆を器物のボディから解放し、漆皮膜が自立した表現として制作されている⁴²。また、彼は「表面に執拗に執着し、掌が求める質感と触る面の連続から形が形成されていく」⁴³と述べている。

漆に繊維を混ぜ合わせ荒々しいテクスチャーからなる「原型Ⅰ」や凹凸のある面を造形し漆を塗った作品に続き、2003年には「触生」と呼ばれる漆を塗った作品2点を発表している。この作品は彼が勤務している大学構内にある古い日本家屋に設置し発表された。一つは粘土を用いて指で凹凸を作り、石膏型に取り乾漆に置き換えた作品。もう一つは薄いアルミ版に漆を塗って仕上げた作品。この展示を通して、工業製品でまっ平らなアルミに漆を塗って磨きあげた作品には精神的な充足感に満たされず、手によって造形された凹凸のある乾漆による作品に、自己の求める造形を見出した。その後は「凹凸のある有機的な表面や形態を造形していくこと」になる⁴⁴。

したがって、ここで田中信行が、これまでの「漆の不思議な艶の魅力と原初的な力強さ」によって触発した内的な欲求は「漆の塗り」よる生の実践的な行為による表現として制作されていくようになる。そして、「漆は単なる造形素材としてだけではなく、自分の生命の記憶、或いは情念、血脈というようなものを呼び覚まし、私を生命の根源へと導いてい

⁴⁰ 前掲注 38、p.164

⁴¹ 天野一夫「生物的未決定性-田中信行-」、『黒田辰秋・田中信行-漆という力展』、豊田市美術館、2013年、p.48

⁴² 前掲注 38、p.164

⁴³ 田中信行「皮膜の造形の意味するもの」、『黒田辰秋・田中信行-漆という力展』、豊田市美術館、2013年、p.42

⁴⁴ 前掲注 38、p.164-166

く⁴⁵」と述べている。また「単体の造形として自立させるばかりではなく場との関係で成立させる漆の在り方にも」、つまり漆による場作り、空間作りも思考していくようになる

⁴⁶。

1999年に制作された「orga」は、乾漆による漆皮膜状の造形思考示す転機となる作品であるが、美術批評家の森孝一は次のように述べている。「漆の塗りと研ぎを繰り返し、磨きの工程を経て生まれる密度のある表面を追求した作品であるが、形を作る手の動きをゆっくりと揺れ動かしながら循環させている。それ故に作品は求心的でありながら微妙な動きを伴い、生命のリズムを感じさせる」⁴⁷。この意識を踏まえて、2006年に、彼は代表作の「Inner side-Outerside」を制作したが、この造形は「漆の皮膜が連続した形の断片として空間の中に自在に存在している⁴⁸」が、「器物」の制約から解放され、より抽象的で神秘的な漆立体造形を形成した。

美術批評家の中村英樹は、「おのずから成るエロスのかたち-田中信行の漆の皮膜が自立的な場に」と評論して、

そうしたなかで田中のおもむくところは、表面の肌合いを質感として見せることから、塗り込める行為を観客に目で追体験させる形の生成へと急転回したように見受けられる。つまり、明らかに何らかの形を作ろうとしているのだが、その目指すところは、プランが最初から意図的に決定されている形ではなく、身体的な行為の繰り返しによって次第に立ち現われる手探りの形であって、前の時点の手の痕跡に従って次の時点の手の動きが順次決定される⁴⁹。

彼の作品は、自立した皮膜あるいは表皮の形でもある。削るとか塗るなどの繰り返される行為の痕跡が空間的な広がりの中でそれ自身の存在を自立させることは、通常は考えられない。だが、田中の作品では、それが完全に立体的な場合でさえ、時間の

⁴⁵ 前掲注 38、p.163

⁴⁶ 前掲注 38、p.166

⁴⁷ 森孝一「思考の経路 田中行の漆作品にみる生命のリズ」、p.68

⁴⁸ 前掲注 38、p.166

⁴⁹ 中村英樹「おのずから成るエロスのかたち-田中信行：漆の皮膜が自立的な場に」、『田中信行展-オルガ-』、1999年、p.2

醬積とも言うべき表層の重なりが自立した形態を成していて、自立しえないものの自立という逆説に非実体的な確かさを求めることこそが、彼の本領かもしれない。⁵⁰

以上のことにより、漆の皮膜の形成プロセスでは、田中信行は作品の形態が最初から具体的な形態を持っていたのではなく、むしろ自分の身体的な繰り返す行為によって徐々に形成される探索性の形態であることが分かる。美術評論家の天野一夫は、田中信行の作品におけるこの初期の予想を覆し、身体的な行為の繰り返すによって作品の形態を確定する行為を、未決定性と呼んでいる⁵¹。

筆者の作品にも同様の動作が見られる。先行の文で述べたように、筆者は各の漆層からのフィードバックに基づいて、次の漆層の制作を決定し、最終的に独自の作品を生成する。両者の制作は、初期の予想を覆し、身体的な行為の繰り返すによって作品の形態を確定する行為からであるが、しかし出発点が異なる。

田中信行は表面から造形をしていく。「表面から世界が作られるということが、私の内的欲求、生理と合っていたのだ。つまり内的欲求、私の身体性と漆、技術が一体となって造形表現が生まれてくるのである」⁵²と語っている。彼は「表層から深層に至ろうとしている」。つまり、「表面のテクスチャーにこだわりながら、時間をかけて作り上げる密度のある美しい表面、あるいは官能的な表面の世界」を制作することである⁵³。

一方で、筆者は逆に内部から表層へと生成を進め、層と層に塗り重ねていく様子は沈殿岩のように見える。筆者が強調している未決定性の行為は、心像の変化を基礎としてである。この漆層から身体へのフィードバックに基づいて次の漆層の形態を決定し、この動作は筆者の絶え間なく変化している心像によって決定される。最初は粘土で原型を作り始め、最終的に漆を塗って、筆者の作品は特定の自己情動の心象のかたちではなく、一連の制作活動の心象の集合体と考えている。筆者にとって、各の漆層はある段階の心象の具現化であり、層と層の塗り重ねりの中で、そのかたちが自然に生成される。

その後、田中信行は徐々に独自の自立した漆立体造形を確立した。「Inner side」シ

⁵⁰ 前掲注 49、p.2

⁵¹ 前掲注 41、p.49

⁵² 前掲注 43、p.43

⁵³ 前掲注 43、p.42-43

リーズ（図4-25）、「流れる水 ふれる水」シリーズ、および「イメージの皮膚」シリーズなどを代表とする大きさの黒い漆の皮膜の漆立体造形を制作する。これについて、中村英樹は次のように述べている。

彼の多様な作品の周りに共通して漂うのは、いわば‘艶やかな無の気配’だろう。ここで言う「無」は、きめ細かく密やかではあるが生氣に満ち、あらゆる存在を生み出す根拠となるものであって、そこからは何も生まれない闇や沈黙を意味するものではない。そのような自己の深層を視覚化しようとする田中信行を慈しみ育てたのは、他ならぬ漆そのものではないだろうか。⁵⁴

漆黒や沈んだ朱色の微妙な起伏のある切れ目のない表面を目がさまように仕向ける彼の作品は、確かに、視触覚的な目の動きが精神的な活力を生み出す。艶やかさと底知れなさの「間」の意識の切り替わりや、微妙な起伏のある細部を「見ること」と別の細部を「見ること」の「間」の意識の切り替わりは、人知を超える不可視の根源的な次元をその「間」において直感させる。⁵⁵

以上を踏まえて、田中信行の作品の周りに共通して漂う「艶やかな無の気配」は、おそらく筆者が考察した「境界」と考えている。田中信行は漆素材からの内なる強烈な表現欲望に出發し、一連の巨大な皮膜状の立体または半立体の造形表現を制作した。彼の造形は漆の艶、表層の質感、および漆黒や沈んだ朱色の微妙な変容や光沢によって、「見る人の目に滑らかな肌触りを感じさせ」、すなわち視触覚的な感覚を喚起する。観客に作品の表面を視覚で触れるようにさせ、作品の形態と空間の変化を感じさせ、人間の生物学的な身体感覚を刺激される。田中信行は、漆の「官能的なまでの不思議な艶の魅力と原初的な力強さ」⁵⁶から触発されて表現の欲求が生まれる自己経験を始まりとし、「生命の記憶」や「内なるリズム」のような抽象的な感情を作品で具現化した。彼の作品では、「完璧に磨かれた漆面は、光や周囲の景色を取り込みながら存在し、実態と虚構が行き交い空間を変容させ、作品を見る側の意識を非日常へと誘う変化をもたらす」⁵⁷。こうした中で、「艶

⁵⁴ 中村英樹「艶やかな無の気配一漆が育てる田中信行」、『黒田辰秋・田中信行一漆という力展』、豊田市美術館、2013年、p.46

⁵⁵ 前掲注54、p.46

⁵⁶ 前掲注38、p.162

⁵⁷ 前掲注43、p.44

やかな無の気配」または「境界」が形成されている。

また、田中信行の作品は自分を漆に触発される強い表現欲望から始まるとは言え、その作品は、常に「限りなく広い宇宙の極小の断片であることに徹しようと意図する⁵⁸」と中村英樹は述べている。言い換えれば「人間を言語以前へと導き、人間と自然（神）との間を繋ぐ役割、断片」を望んでいる。田中信行の作品における漂う「艶やかな無の気配」は、「時代を超えても人を惹き付け存在するもの」に筆者は感じており、「境界」として捉えることができる。

2 素材に内包されるエネルギーの具体化：藤田敏彰

藤田敏彰は、漆、自然、人の三つの要素を融合させ、乾漆の「積層」の形式を通じて漆造形の本質を探究する作家である。彼の作品は素材自身の物質性を使って、乾漆造形のプロセスを可視化し、層と層の繰り返す工程により自然の理を追求しようとしている。

藤田敏彰は 1988 年に作品「MELT」を制作し、これは彼の初期の代表作であり、後に東京国立美術館に収蔵された。この作品は後の「積層する形」シリーズ（図 4-26）とは異なり、まだ初期の探索段階にあった。彼は「私は人々を解放したい」と説明し、「漆は単なるコーティングであるという考えから人々を解放するために、どんな人でも直接感覚的に理解できる漆の作品を作り出すことができる」と述べている⁵⁹。この作品では発泡を原型の素材として使用し、作品の本体は何か溶ける様子に制作した。作品で漆の磨かれた艶の部分と金属粉を蒔きつけた部分と対比させることで、不思議な調和が形成されている⁶⁰。

その後の 2004 年、新しい漆造形の表現形式を探究し続ける藤田敏彰は「積層する形」シリーズを発表した。このシリーズは彼が数年かけて制作し、漆造形についての新しい思考の作品であり、この時期に彼の創作テーマは徐々に人と自然の関係へと変化していく。

⁵⁸ 前掲注 54、p.45

⁵⁹ *HARD BODIES Contemporary Japanese Lacquer Sculpture*, Minneapolis Institute of Art, 2017, p.37
なお、本文引用箇所は筆者訳による。原文は以下の通り。I wish to liberate people," he explained, "from the idea that lacquer is nothing more than a coating by creating lacquer work that can be understood in a direct sensual manner by anyone.

⁶⁰ 前掲注 59、p.37

藤田敏彰は地の粉を水で混ぜ、それに生漆を加え練り合わせ、それを石膏型に塗布し、乾固したらこの工程を何回に繰り返した。このシリーズは、自然界の中で蜜蜂が巣を作り、木が成長するなどの「生き物のような生々しい成長の証明のように見え、間接的に「漆は生きている」ことを実感させる」⁶¹。彼は伝統的な乾漆の制作とは異なり、布などの支持体を使用せず、漆自身が持つ粘力と自然の重力に依存し、時間の経過とともに徐々に積み重ねられ、層と層の積み重ねを通じて作品に独自の「積層」の表現方法を形成した。藤田敏彰のこの行為は、漆の深層に隠れていた漆層を可視化した。

藤田敏彰は、「「積層する形」から、太古に生きる漆の産声が聞こえてくる。漆芸の名品にみえる意匠、装飾と引き換えに、漆の自然の理をうつし出す。サケが産卵のために生まれ故郷の川底へとさかのぼる姿さながら、そのはるか向こうへと旅立っていく」⁶²と述べている。このシリーズでは、藤田敏彰は漆の乾燥プロセスに焦点を当て、生漆、人、自然の三つの要素を融合させ、素材の質感を通じて自然の本質を探求している。

前述のように、藤田敏彰は制作過程において、漆という素材に内包されるエネルギーを大々的に発散させる空間（層状になった空間）を与えている。彼の作品は層と層の間で、環境、温度、湿度、塗る厚さなど、さまざまな要因に影響を受けて異なる形態を形成する。前述のように、彼は作品の形成に関する選択の権利を漆に委ね、漆は自らの粘着力と自然の重力によって自然な形状を形成し、彼自身は最表層でのみ介入する。したがって、筆者は藤田敏彰のこの行為が、漆に内包されたエネルギーを具体化していることと考えている。

3 素材と造形による自己感情の内省と表出：青木千絵

青木千絵は、人間の身体を漆立体造形で表現する漆作家の一人である。彼女の作品は人間の身体（外）と精神性（内）をテーマにし、具象と抽象を融合させた造形を通じて、自己と他者との関係を探求している。

⁶¹ 「漆のチカラ-漆文化の歴史と漆表現の現在-」 福島県立博物館、2010年、p.109

⁶² 『スーパーエクスタシー 至福への旅路』 神奈川県民ホールギャラリー、2006年、p.86

青木千絵は学生時代から、一貫して人間の身体をテーマに創作している。彼女は漆と出会ったきっかけについて、漆が何か「強靱な生命力を放っている美しいもの」⁶³であり、自分の心に衝撃を与えたと述べている。その「漆の艶やかで底の見えない深い黒に魅了されるとともに、自分にとっては身近でなかったこの素材に生命力や人を惹き込む力を感じた」⁶⁴とも述べている。そのために、彼女は自分自身の潜在意識と対話し、自分の中にある得体の知れない「何か」を漆を使って探求し始めた⁶⁵。その後の創作では、漆造形で人間の身体の具象的な形態と精神性の抽象的な形態の融合によって、「存在の有り様」を模索し続けている。

青木千絵は 2009 年の博士後期課程在学時に、「BODY09-1 Impact」を代表とする身体をテーマにした一連の作品を制作した。この作品で、彼女は肥大化する塊で対照的な二つの人間が衝突する瞬間を捉えており、一方は、しゃがみ込む人間が塊の中に呑み込まれるが、もう一方はしっかりと地に脚を踏ん張っている。この作品は、あらゆる角度から見ても、青木千絵は造形における微妙なかたちの変化と漆の艶に真っ向から向き合い、さまざまな表情が感じられるような漆造形を完成させた⁶⁶。この微妙に変化する漆の表情で、人々の視線は漆黒の「闇」に引き込まれ、その自己と他者の対立と衝撃から生まれる複雑な人間関係を醸し出している。このような造形には「BODY18-2」もあるが、これも 2 人の身体を融合させ、漆黒の塊を形成している。

その後、「BODY18-3」と「BODY21-3」のような、人間の上半身と下半身を融合させた形態を持つ作品を制作した。これらの作品は、肩を丸めてうなだれるように座っており、孤独や不安な感情に包まれた姿勢をとっている。「BODY18-3」（図 4-27）は「ひとり孤独の闇に包まれ、座ったまま自己の存在そのものに苦悩する⁶⁷」という印象を受ける。一方、「BODY21-3」はもっと「感情が内へ内へと向くことで、身体の内側の感情が

⁶³ 長縄宜「漆黒の闇を行き交う一魂の行方」、『青木千絵』、現代美術艸居、2018 年、p.54

⁶⁴ 『Arts Towada 十周年記念「インター+プレイ」展 第 3 期』十和田市現代美術館、2022 年、p.31

⁶⁵ 青木千絵『漆黒の闇の狭間でうごめくもの』金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科博士学位論文、p.79-87

⁶⁶ 前掲注 65、p.65-67

⁶⁷ 前掲注 63、p.54

肥大化し身体を押し潰している。頭部や腕が液体と化した上半身は床に滴るかのようでもある」⁶⁸。

以上の2つのタイプの作品以外、青木千絵は天井から吊り下げられた作品も制作した。たとえば、「BOTY08-1」であり、人体の上半身が樹木のような漆黒の主体に融合し、接続部分としての腹部が妊婦のおなかのように隆起している。作品は天井から吊り下がっている形式で、人々に圧倒的な存在感を与える。

長縄宜は「漆黒の闇を行き交う一魂の行方」で青木千絵の作品について次の様に述べている。

作品の外観として現れた具象的人体の部分を、人間の存在の象徴として捉えるならば、空間へと溶け出す流動的な抽象部分は、肉体から遊離した「魂そのもの」ではないだろうか。頭のない人体一下半身のみの肉体としての人体が、地を歩くことのできる足一生きることの支点を頼りに感覚だけを残し、感情を露わにしながら精神世界へと溶解し、身を委ねていくように見える。⁶⁹

上記の内容によると、青木千絵は常に自己と他者、身体と精神、内と外などの問題を探求してきた。彼女は身体と抽象的な漆黒の塊が融合する形式を通じて、自分自身の不安、恐怖、悲しみ、孤独などの感情を表現し、漆を用いた制作によって自分を守る堅固な防御の殻を築いているようにも見える。同様に、筆者もまた「自己の感情」によって引き起こされる自己と外部との対話を強調してきた。しかし、わずかに異なるのは、注目点が少し異なることである。

「青木千絵の表現は、恐怖と安堵、肉体と精神、形あるものと無きものの境界を行き来しながら、対照的なふたつの世界の融合を試みている」⁷⁰が、一方、筆者の表現は、「自己情動」によって引き起こされる自己の内面の感情の変化、すなわち言葉で表現しづらい

⁶⁸ 前掲注 64、p.31

⁶⁹ 前掲注 63、p.54

⁷⁰ 前掲注 63、p.54

微妙な感情の変化であり、それによって引き起こされる心象の変化を記録しようとしている。

また、さらに長縄宜は、青木千絵の作品について次の様に解釈する。

艶やかな表面の質と底知れぬ色彩が放つ闇は、見る人々の視線を吸収し、求心的に作品の内面へと誘うことで、無限の想像を我々に掻き立ててくれる。あるいは、有機的な曲面に包まれてゆく人体のイメージが、母体への回帰のように優しく安らぎのある姿勢として感じる人もいるかもしれない。⁷¹

「BODY」と題されたシリーズは、頭や上半身のない人体と流線形の抽象形態が融合することで表現されている。そこには肉体が空間へと溶け出すフォルムが、「漆」独特の色彩と質感によって、さらに不可思議な世界へと誘うイメージを際立たせている。⁷²

以上を踏まえて、青木千絵の作品の中に、その「作品の内面へと誘う」あるいは「不可思議な世界へと誘う」の力に筆者は「境界」に繋がる感動力だと考えている。

⁷¹ 前掲注 63、p.54

⁷² 前掲注 63、p.54

第五章 自己情動の作品化を探究する軌跡：残りの心象との再対話

第五章は、自身の研究制作に直接的に依拠しながら、これまで述べてきた漆における「自己情動」の作品化の具体的な過程としての、乾漆技法による自己の内的世界において美を内省する造形プロセスを述べる。

第1節では、作品を説明するために、筆者は再び内なる自己との対話を行い、作品を通じて表現したいものが何かを明確にする。漆という素材の特性から、直接「自己情動」を素材に作用させることはできず、粘土など他の材料を使って創作される内容を記録する必要がある。そして、乾漆の技法を用いてそれを作品化し、完成させる。筆者の作品制作は二段階を経ており、作品制作の異なる段階では、「我」すなわち「自己情動」が異なる役割を果たしていると感じられ、素材の演繹（第三章第二節）のような感覚に似ている。第2節では、筆者が博士後期課程在学中に制作した作品に沿って、「我」と「物」の関係に対する思考に基づいて説明する。

第1節 漆からの情動との再対話：素材と造形により触発された感動の明確化

1 現代漆造形について：自己表現の時代における「我」の漆表現

まず、現代漆造形に関する概念を明確にしてみる。本論文の第三章と第四章の調査に基づいて、筆者は現代漆造形を、20世紀末に徐々に形成された、「素材や技術に根ざし」¹漆を用いて器物の使用価値から解放された芸術形式と見なしている。例えば、第四章で触れられているように、田中信行は皮膜のような漆造形を制作して、「支持体と漆とを分離させることで、木地の表面を覆う塗料もしくは加飾という、これまでの漆の概念を打ち破った」²。このような、「素材や技術に根ざし」現代漆造形は、それにより作家自身の独自の思想、感情、観念を表現して、新たな可能性を提示している。造形が持つ意識や認知、そして漆が抱える問題は、現代の漆作家が取り組まざるを得ない課題となっている。

上記の状況を踏まえて、筆者が制作において抱える「自己情動」や、漆素材が自分にとってどのような存在なのかを深く省察し始めた。「自己情動」に関して、これまで何度も

¹ 外館和子『＜素材×技術＞からフォルム-布と金属-』、茨城県つくば美術館、2007年、p.7

² 森孝一「思考の経路 田中信行の漆作品にみる生命のリズ」、p.68

触れてきたように、筆者が表現したいのは、自然物質から引き起こされる自己の内なる心的満足と感動であり、つまり論文のタイトルにもある「自己情動」という抽象的な概念を具現化することである。「情動」という概念が非常に抽象的で、具体的なイメージがないため、筆者は「自己」という限定語を追加した。では、「自己情動」は具体的に何を指すのだろうか？筆者は第三章で触れた「自己造形」または「自己の造形の世界」の関連概念の形成過程を参考にするので、「自己情動」の概念を明確にしようと考えている。

筆者が最初に「自己造形」の関連概念に触れたのは、橋本真之の『造形の自己変革 - 素材・身体・造形思考』からである。この本によれば、橋本真之は赤く熱した鉄を初めて金槌で叩いたとき、鉄の変化する瞬間より悦びを受容して、自己の造形意志を刺激され、そのため自然に鍛金の仕事を選んだ。後の鍛金の打物で林檎に造形することを機に、金属表面の「膜状組織」の構造を意識するようになる。いつも金属を叩いて成形する造型行為は自分の身体の限界に基づいて、素材と技術の肯定的、積極的な役割を強調し、それらを身体と密接に結びつけ、独自の表現形式を自然に生み出す。作家が素材と「真っ向から向き合う」プロセスで独自の表現形式を形成し、それに基づいて独自の思想や意識を内包した造形表現を制作すると、これらの造形表現は「自己造形」と呼ばれると考える。

「自己情動」の形成も同様である。筆者自身のことであるが、幼少期から周囲の環境の微妙な変化や物事の些細な変化が特に気になる性質を持ち、特に流れる水の形態に対して、その流れる様子の美しさに心が和まされ、心地よい気分になる。流れには無限の変化があり、その瞬間的な変化や、流れの連続によって流れる力や生命力に触れることで、自分の内なるエネルギーが刺激され、喜びや愉悦を感じる。

しかし、水との継続的な接触のプロセスで、筆者は自分がすべての流れる水に興味を持っているわけではないことに気づいた。たとえば、筆者は特に水道管から流れる水を観察したが、それは自分自身の心の満足と感動を引き起こすものとはまったく異なることを感じた。その後、筆者は思考と観察を繰り返すことによって、本当に共感を呼び起こすのは自然界の流れる水であり、さらに説明すれば、自然界の流れる水が内包する流れのエネルギーである。小川の流れを見ると、水面の微妙な形状の変化に心的満足が生じる。触らなくても水の質感や流れの力を感じ、心にありありと再現することができる。

このように、幼少期の筆者は流れる水の中で内なる質感と力を感じた。この水からの質感と力は「視触覚」を通じて筆者の内面に伝わり、自分はエネルギーが存在する非物質的な世界に引き込まれた。ここでは、自然物質は具体的な形象を持たず、抽象的で、エネルギーの流れる形式で存在する。言い換えれば、筆者が「視触覚」によって現実世界に存在する自然物質のエネルギーに引き寄せられ、情動が生じると同時に、筆者の内なる世界には抽象的でぼんやりとした心象が形成される。この抽象的でぼんやりとした心象は、筆者の心の中で不断に動き、成長し、増殖し、膨張し、最終的には表現せざるを得ない欲望を生み出す。このように、自然物質から引き起こされた創作の衝動を本論文では「自己情動」と呼んでいる。そして、この不断の動き、成長、増殖、膨張する抽象的な心象こそが、筆者がずっと表現したかった「自己情動」の具体的な形態だと考えている。

「自己情動」を明確に表現したいと思い始めてから、筆者はこの抽象的な心象が具体的にどのようなものであるべきかを考えている。最初に、筆者は自己意識の中でぼんやりとしたイメージを描くために絵画の形式を試み。流れる水の形態を模倣し、水墨画や油絵を使って多くの流れるような線を描いたが、これは自分の心象とはかけ離れていた。筆者の内なる「自己情動」は、むしろ一定の形態ではなく、湧き上がり、翻るエネルギーの状態であるべきである。それは固定された形態ではなく、自然界に存在する水のように常に流動し、前に向かって湧き上がる。それらは熱さに遭遇すると蒸発して上昇し、気体となって雲や霧となり、冷たさに触れると雨や雪、あるいは氷雹として地上に戻る。水はただの一つの形態にとどまらず、その動力と自身のエネルギーの変化に従って形態も変化する。同様に、筆者の心像も単なる固定された形態であってはならず、水のように翻り、変化し、変遷していくべきである。したがって、筆者は自分の心の中で期待する形態を表現できる素材を探し始めた。

これがその時で、筆者は漆が持つ独特な艶と造形力に引かれ、自分の内なる世界の「自己情動」の形態を捉えるために漆造形を試み始めた。その後、素材と「真っ向から向き合い、心は身体で素材に作用し、素材は身体にフィードバックを提供し、心はそのフィードバックを蓄積し、筆者は自分の制作意欲をより明確にし、手で押し付ける独自の‘制作手法’と‘制作形式’が確立された。このプロセスで、漆と自分の内なる世界の満足と感動が繋がり、漆素材は単なる使用される素材の形態だけでなく、その使用が必然的に存在するものになった。

筆者は常に自身の視点を、作品が内部から表層に向かって徐々に生成されるプロセスに注いでいる。乾漆層と層の間に、素材とのやりとりによる感覚とフィードバックを筆者に提供し、繰り返し研ぐ作業などのプロセスを通じて、漆から感覚的な影響を受け、その反応に基づいて次の漆層を調整する。この中で、自身の内なる世界は、心的満足と感動など、つまり自然物質から引き起こされる「自己情動」を一層包み込んでいる。沈殿岩のように、筆者は自分の作品の表層に見られる漆層は、徐々に生成される漆層のフィードバックに基づいて形成された結果だと考えている。これが博士後期課程中、筆者が乾漆粉、髹漆、擦り漆など異なる技法を使用した理由でもある。

2 自己創作の二段階

漆素材の特性から、作家の個々の動作が素材に直接作用することはできず、制作プロセスではある種の支持体が必要である。伝統的な乾漆造像の制作では、一般的には粘土が支持体として使用され、その表面に直接乾漆の工程が行われた。現代では、発泡や石膏が乾漆の工程の支持体としてよく使用される。

これまでのところ、筆者の作品制作は常に二つの段階に分かれてきた。一つは粘土で原型を制作する段階であり、もう一つは乾漆技法で置き換える段階である。次に、これらの二つの制作段階から、「自己情動」がどの位置にあるかについて説明していく。

1.1 直接的な行為である粘土造形の制作

思考の反復と自己問答の中で、筆者は徐々に、自然物質から引き起こされる心的満足と感動、つまり「自己情動」の具現化に乾漆技法を使用する関連研究を行いたいという意志を確かにした。第一節で述べたように、筆者が表現したい「自己情動」によって生成される内なる心象は、不断に動き、成長し、増殖し、膨張する抽象的な形態であるべきだと考えている。制作プロセスで、筆者は手で押し付ける動作を試み、粘土の上に瞬間的な変化する心像を一つ一つ記録した。

以上の内容を踏まえて、筆者の作品における初期の予測を覆し、身体的な行為の繰り返しによって作品の形態を確定する行為がある。制作初期に、筆者は自然物質から引き起こされる「自己情動」に基づいて、自身の精神世界に形成されるぼんやりとした、抽象的な心象を紙上に簡単に描き出す。その後、自身の変化する心象に手を委ね、押したりして粘土の表面に自身の身体の痕跡を記録する。このプロセスでは、筆者は直前の動作で粘土が身体に与えた反応（身体と粘土の衝突）のフィードバックに基づいて、次の身体の動作を調整する。そしてこれが継続する。この段階の「自己情動」は粘土原型の表面に表れる。

また、これまでの筆者の作品は常に特定のモチーフを具象的なかたちで表現しているのではない。しかし、それは抽象的とも言えない。なぜなら、筆者にとっては、第三章で言及した陶芸家星野暁の述べる「具象あるいは抽象を作ろうという意識はなく、あくまでも土と手を使って、何もないところから何かイメージを立ち上げようという意識だけなのです³」のように、筆者においても、最初の創作時に特定の形状を制作したいという確定的な意図は実際にはなく、作品が表すかたちは身体による‘演繹的制作’の結果だからである。言い換えれば、筆者の作品は「自己情動」の触発によって必然的に形成されたものである。

星野暁との違いは、彼の作品は土素材そのものから始まるが、筆者の場合、粘土を使用する目的は身体の動作を記録することである。漆素材の特性の上で、その制作には支持体が必要である。したがって、原型制作段階の粘土は筆者にとって単なる支持体として存在し、前述したように、その後の乾漆の制作プロセスでは、筆者の「自己情動」は漆層と漆層の中に深く埋まり、身体と漆の反復的な動作とともに、作品が徐々に生成されていく。

1.2 乾漆への転換

筆者は、粘土原型から乾漆に転換させる制作のプロセスにおいて、粘土原型から石膏とシリコーンで型取りを行い、そこに乾漆を行う間接的な方法と、粘土原型に直に乾漆を行う直接的な方法の2つを試みている。

³ 尾崎佐智子「星野暁へのインタビュー」、『星野暁：黒陶出現する形象：滋賀の現代作家展』、滋賀県立近代美術館、2002年、p.79

博士後期一年次の「律動 2020.1」、「律動 2021.1」および「律動 2021.3」という 3 つの断片のような作品は、石膏とシリコンで型を取り、制作した。このシリーズは、筆者は修士修了制作-「転・変」シリーズで用いた石膏型からインスピレーションを得たものである。「転・変」シリーズの制作過程で、作品の表現形式や展示方法によって、乾漆造形の内側（裏側）に注目するようになった。その内側は、筆者にとっては非常に意外なことだったが、自然の空間を形成しているように見えた。ここに生み出される微妙な凹凸や変化に、筆者はエネルギーの流れや変化を感じることができる。凹凸や変化のかたちを見ただけでも、微妙な表面の形態の変化に心理的な満足や感動が生じる。したがって、これまでの自作とは異なり、筆者は原型の見えない内側にも意識を向け、石膏とシリコンで型を取って、かたちに内なるエネルギーの衝突を表現しようとした。

博士後期課程の二年次以降、筆者はエネルギーそのものに焦点を当て、「自己情動」を引き起こす流れるエネルギーそのもの自身の形態を考え始め、それに基づいて「律動 2021.2」および「増殖」シリーズの 3 つの作品を制作した。1 年次の作品のかたちとは異なり、この時期の作品はエネルギーそのものを表現したいと考えた。このため、漆造形の制作工程における、石膏やシリコン型取りの方法を捨て、粘土原型上に直接行う方法へ移行した。

ただし、どちらの方法を採用しても、筆者の作品にとっては原型や型取りが完了した後も乾漆制作の工程がある。言い換えれば、筆者の身体の動作を記録した粘土原型は最終のかたちではなく、「自己情動」のかたちは乾漆の置換工程で、繰り返す身体の動きの中で徐々に生成される。

第 2 節 自己情動のかたち、探求の軌跡

1 力の境目：「律動 2020.1」

この作品は、「転・変」シリーズの後に制作された最初の作品である。「転・変」シリーズの制作中、筆者は見えない内側の空間における、身体と粘土が衝突した結果生じた微妙な形態の変化に注目した。この変化は、筆者の身体と粘土のエネルギーが衝突した結果生じるものであり、しかし本質的には自己の意志には制御されず、「意味のある偶然」

の一種である。そのため、「律動 2020.1」（図 5-1）の制作過程で、筆者はこの偶発性の造形の経験を得る試みを始めた。

作品を制作する初めに、筆者はまずその見えない空間における流れるエネルギーの流れを具現化した姿を想像して、ラフスケッチを何枚も描く。流れるエネルギーは具体的にはどのようなものであるか？この問いに思い浮かぶ最初のイメージは、大海の荒々しい波の揺れである。筆者の出生地には海がなく、10代で初めて海を目にした時、その連続的な波の層に驚かされた。海浪が海岸線で転がり、衝撃を与え、崩れることで壮大な光景を生み出す。この海水の荒れ狂う様子の中で、巨大で目に見えない自然のエネルギーが表現されることを体感した。筆者の記憶に残る初めて海を見た時の印象に基づき、海浪の起伏や動きの大まかのイメージを描いている。

この制作の目標は、海の内なるエネルギーの流れを表現することであり、自己の意志には制御されず「意味のある偶然」の造形経験を得る試みと考えている。そのため、スケッチでは、細部については、海浜で波に打たれて侵食された岩礁のイメージを参考にした。海浪や岩礁など、異なる視点から海の内なるエネルギーを深く理解し、表現することを目指した。

スケッチにより大まかな全体のイメージが決まったら、粘土原型作りに進む。筆者はこれまでずっと、粘土を原型として制作しており、制作過程に手で押さえて捏ねなどの動作の痕跡を記録し、この身体と粘土の衝突の面から人間と自然の繋がりを探求してきた。漆素材を乾固させるために「胎」のようなものを支持体として、その表面に付着させて固定する必要がある。支持体の材料として、粘土の他に発泡スチロールなどもあるが、粘土は発泡スチロールなどに比べて造形の自由度が高く、筆者の制作における行為の自由度を大幅に向上させている。今回の原型制作では、定形のないエネルギーの波動を表現するために、以前の制作過程を引き継ぎ、粘土を使って手の動作を記録する。

まずマケットでは、筆者はスケッチのイメージを参考にして、粘土を大まかなかたちに盛り上げる。表面のかたちは、その制作する瞬間に心的世界に海の流れるエネルギーから引き起こされた「自己情動」によって、粘土を捏ねて手で押し、マケットを4つ制作した。

粘土原型の制作について、筆者はこれら4つの小さなマケットの特徴を組み合わせ、また「転・変」シリーズの制作経験に基づき、海の流れるエネルギーに触発された「自己情動」によって制作した。表面は前述の侵食された岩礁のイメージを参考し、海浪の流れの形態と組み合わせることで、粘土の反応（身体と粘土の衝突）のフィードバックに基づいて調整し、凹凸や流れるようなかたちを制作した。自分の身体と粘土の衝突で、「自己情動」の形態を保存することを目指している。この過程に、身体や手の動きは、その瞬間の感情に基づいて制作されており、同じ動作を繰り返すことはできない。

内側にある見えないエネルギーの流れを探求するため、粘土原型が完成した後、筆者は石膏とシリコンで型を取った。予想どおり、筆者の身体と粘土がぶつかることで、内側の空間に微妙な凹凸が生まれていた。言い換えれば、自分の意識が介入できない造形の内部空間における、筆者身体のエネルギーと粘土のエネルギーの衝突により、ある種の必然的偶然により生まれたかたちである。これにより、筆者は最終的な展示時に、このかたちが見えるようにすることを決定した。

ここまでで「律動 2020.1」の制作は半ば程に達し、その後は乾漆の段階である。乾漆の制作プロセスでは、筆者は自分自身を漆の層と層の間に全身全霊で投入する。漆の特性、温度、湿度、塗りの厚さなどの問題から、各の漆層の間で微妙な変化が生じる。毎日に漆素材と向き合い、繰り返しの制作作業により、自分自身の微妙な心の変化がその中に包まれ、層に重ねられる。この段階の漆素材は、単なる素材としての存在だけではない。筆者は繰り返しの制作作業を通じて、漆との対話を築き上げる。作品において、漆の存在が筆者の心的世界の満足と感動を受け入れるものとなる。つまり、作品にとって漆素材の存在は、筆者が一貫して強調してきた「自己情動」を受け入れるものとなる。

表面の漆層に乾漆粉を使用するアイデアは、実際には、毎日に漆素材と向き合い繰り返し研ぐなどの制作プロセスの中で浮かんできたものである。前述したように、筆者の「自己情動」のかたちは、漆の置換工程により、繰り返される身体の動きの中で徐々に生成される。つまり、「自己情動」は各層の漆の中に存在するべきだと考える。制作の初めに戻り、必然的偶発により生じた内側の空間の微妙な変化から、触発された自分自身の心的世界の満足と感動を振り返りながら、制作プロセスの中で各の漆層が身体に与えるフィードバックに基づいて、筆者は造形の内側について意識を向けていく。それは一般的な艶があ

る漆層とは異なり、内なる微妙なエネルギーの変化が観客の意識を非物質的世界に引き込むような質感であるべきだと気づいた。これにより、筆者は黒い乾漆粉を使用して装飾することを決定した。

2 剥落された‘皮’：「律動 2021.1」「律動 2021.3」

「律動 2020.1」のシリコンによる型取りの過程において、筆者は凝固したシリコンを粘土原型から剥離する瞬間、粘土原形の‘皮’のようなものが剥離される快感が、自分を直撃した。この剥離された‘皮’は、柔らかくて奇妙な姿勢で視界に現れ、筆者は目を離すことができなかった。これにより、筆者は自己想像のエネルギーが存在する非物質的世界で、粘土原型が生物のように‘皮’のようなものを持っているのではないかと考えるを得なかった。この衝撃的で突発的な感覚に基づいて、筆者はシリコンによる型取りの方法で、粘土の‘皮’のようなものを剥離し始めた。

「律動 2020.1」とは異なり、「律動 2021.1」（図 5-2）と「律動 2021.3」（図 5-3）は同じ粘土原型から剥離したシリコンによるものである。原型制作の段階では、筆者は一貫した制作手法と方法に従い、「自己情動」に関する表現欲求を直接粘土に作用させるために、最初に手指で押したりした。この時点で、筆者には特定のモチーフがはっきりとはなかった。単に、精神的な世界で感じる無形の流れるエネルギーと抑制しきれない表現欲求を、身体を通して発散させたかったのである。手の動きとともに、自然に、粘土原型は立体的で包み込まれたかたちになった。つまり、この原型制作の段階では、筆者は特定のかたちを作る意識はなく、むしろ「自己情動」の影響を受けて、粘土と身体との衝突を経て、粘土が自然にこのような形態を形成したのである。

その後、筆者は粘土原型の表面にシリコンを塗り、固まった後に手で剥がした。この時、オレンジの皮をむくように、粘土造形の‘皮’をむいた。これにより次の様な説明できない奇妙な体験が生じた。粘土原型から剥離されたものであるにもかかわらず、その‘皮’を広げると、もとの粘土原型の形態を、その‘皮’から連想することは難しかった。筆者はこうして粘土原型から剥がした‘皮’、すなわちシリコン型を石膏で固定し、身体と漆素材を繋げる行程である乾漆の制作プロセスに進んだ。

「律動 2020.1」が全体的に黒い乾漆粉を使用しているのとは異なり、「律動 2021.1」と「律動 2021.3」では、自分の身体が直接作用して形成された面を外として、身体と粘土のエネルギーが衝突してできた見えない内側の空間を内として、作品の内外に異なる色の乾漆粉を使用した。「律動 2020.1」では一部のかたちが黒い乾漆粉で隠されてしまったため、この2つの作品では他の色の乾漆粉を試してみることにし、最終的に青い粉を選択した。

これらの3つの作品は、「自己情動」の具現化に関する研究の初期における筆者のいくつかの探索と試みである。型取りの工程で作品のかたちは断片のように存在し、完全性や自律性などの問題は無視され、したがって、作品が空間の存在感を低下させる結果となった。そのため、次の制作に筆者は「自己情動」内部に内包された自律的なかたちを制作し始めた。

3 上向きの力：「律動 2021.2」

筆者は自身の視線を内なる世界のエネルギーそのものの形態に向け、博士後期課程二年次において「律動 2021.2」（図5-4）を制作した。この作品は花と波から来ている。毎日大学へ向かう途中、筆者は薔薇に似ているがよくわからない植物で覆われた壁を見ることがある。毎年4月になると、その壁は人々の注意を引かないうちに、植物の葉で一面覆われる。気づいたときには、大小さまざまな花も一緒に壁全体を占拠している。風のある日には、その壁は遠くから見ると、まるで波が翻っている海のように見える。その時、植物の内側から伸びる力と、土地からの生命力を強く受け入る。これまで自分が制作した作品は、現実世界の特定のイメージではなく、物質の内部に潜んでいる見えないエネルギーを表現したいという思いがある。だからこそ、この光景を見て以来、薔薇のような花と波のイメージを組み合わせ、エネルギーの下から上に伸び続ける形態を表現しようと試みた。

これまでのように、この作品の原型は、まず粘土を積み上げて大まかなかたちを作り、その後、押し付ける方法で手指を直接粘土に作用させ、主体の一部では凹凸のある微妙な形態の変化を作り出す。また、端部では、陶芸の手びねりの方法を用い、できるだけ軽快な仕上がりにする。前述において作品の完全性や自律性などの問題について言及したが、

筆者は自分の心象風景において「自己情動」を引き起こす内なる世界のエネルギーの具体的な形態を表現しようと試みる。そのため、これまでとは異なり、下から上に伸び螺旋のかたちが現れた。

「律動 2021.2」の乾漆置換工程は、これまでのものとは異なる。これは筆者が初めて粘土原型の上に、直接乾漆の工程を試みたものである。そのかたちが特殊であり、石膏で型をとる方法が適していないため、したがって、仏像の脱活乾漆の制作方法を参考にして、粘土の上で直接乾漆の工程を行うことを始めた。

石膏型やシリコン型に乾漆を作成する際には、隔離剤を塗布する必要がある。粘土原型による脱活乾漆技法を用いる「律動 2021.2」の制作においては、かたちに合わせて薄い細目の布を裁断し、薄めたのりを使用して粘土原型に貼り付け、これを隔離層とした。その後の工程は、従来の乾漆制作プロセスと基本的には同じである。なお、「律動 2021.2」にとって、かたちの端部を軽く保ち、エネルギーが下から上に伸びる感覚を最大限に引き出すために、通常使用される荒目の麻布を細目の布に変更した。地下の作業が完了したら、作品を何段かに切って、その中から原型の粘土を取り出し、サポートとして金属コアを取り付けた。最後に木屎漆で作品を整えていく。

身体の繰り返す動作で、下から上に延びる螺旋のかたちが現れた。自然物質からの上に延びるエネルギーによって触発される「自己情動」は、徐々に作品の漆層に包まれ、最表層の漆塗りにおいて現れる。この作品では、最表層の漆層として艶全消の黒漆を使用し、漆素材の質感と上に延びる螺旋のかたちの繋がりを図った。素材の独特な質感と艶、およびかたちが互いに補完し合う。これにより、観客の視線を作品の世界に引き込むことを期待している。

4 分裂・増殖・成長：「増殖 2022.1」「増殖 2022.2」「増殖 2023.1」

「律動 2021.2」が転機となり、その後、筆者は「自己情動」を含む自律性のある造形に焦点を当てた。この時、筆者はまるで迷子のような状態にあり、前路の見通しが不透明で、巨大な恐怖、もだえ、不安の感情に陥っている。崩壊が進む「自己情動」が筆者の心的世界に繰り返し衝突し、まるで身体の細胞が急激な変異を遂げ、短期間で制御を受けずに急

速に分裂し、増殖し、それが腫瘍を形成して健康に影響を与えるかのような感覚がある。心的世界の変異と崩壊の影響を受けながら、筆者にとって非物質的世界に存在しているエネルギーの形態も変容し始めた。

今までの「自己情動」は、その崩壊した心的世界に徐々に細胞の増殖のような形態を形成した。それにより粘土原型の制作時には、これまでのようにまず大まかな形状を積み上げる手法を捨て、代わりに粘土原型の中心から始めて、身心と粘土の繋がりや衝突を通じて新しい粘土を中心へ添加した。この繰り返す手指で押さえて捏ね、削り取る動作の中で、粘土原型は次第に細胞の増殖のような形態になっていく。

「増殖 2022.1」（図 5-5）では、造形の中心を出発点として、左右の両端へ粘土を追加し続け、次第に延伸性がある細胞の増殖のような形態が形成されていった。「増殖 2022.2」（図 5-6）では、細胞の増殖の方向がわずかに変化し、全体としては上方向に増殖し、延伸している感覚がある。そして、「増殖 2023.1」（図 5-7）は前の 2 つのかたちとは異なり、逆円錐形のかたちで中心が存在しないため、制作では筆者の手は逆円錐の‘尖端’から始まり、外側に向かって回転して展開された。

これらの 3 つの作品の乾漆を制作するプロセスは、「律動 2021.2」と同じく直接粘土に適用される。身体の動きで、崩壊した心的世界が徐々に粘土の上に形成されて、その急激な変異のエネルギーが具体化する。その後、従来の作業に従って、かたちをいくつかのセクションに切り、粘土を取り出して整える。

最後の漆層に関して、「増殖 2022.1」と「増殖 2022.2」では、細胞の増殖、分裂などの生物学的なエネルギーを表現するために、それぞれ髹漆と擦り漆の 2 つの方法を使用した。漆素材の質感はちょうど良く、造形内部から放射される生命感と統一している。一方、「増殖 2023.1」の表層では、錫粉と変塗り技法を使用して、観客には、漆層内を巡る「自己情動」を感じてもらいたいと考える。

結論

本研究は、筆者が自然界に存在している雲・植物・岩石などの形ある自然物のみならず、体感できる風・水蒸気、感受できるエネルギーなどの自然物質から出発し、それによって引き起こされる「自己情動」の作品化を明確にしようとするものである。20世紀末に徐々に形成され、「素材や技術に根ざし」、漆を用いて器物の使用価値から解放された漆造形の現代性を考える上で、漆素材の思考と実際制作を通じて、漆造形表現を新しい可能性を提言することが、本研究の目指すものである。

筆者は、幼少期から周囲の環境の微妙な変化や物事の些細な変化が特に気になる性質を持つ。特に流れる水の形態に対して、その流れる様子の美しさに心が和まされ、心地よい気分になる。流れには無限の変化があり、その瞬間的な変化や、流れの連続によって流れる力や生命力に触れることで、自分の内なるエネルギーが刺激され、喜びや愉悦を感じる。筆者にとって、作品を制作することは、自分自身の内面の表現欲求の繰り返しであり、自分の内面に潜んでいる意識と感情への探究である。

筆者が漆という素材に初めて触れた経験から始まり、心に宿る語りたい感情の源泉や、素材から生じる心的満足という抽象的で個人的な感覚が何であるかを探求する。本論文の「自己情動」は、筆者が「視触覚」によって現実世界で存在する自然物質のエネルギーに引き寄せられ、情動が生じると同時に、筆者の内なる世界には抽象的でぼんやりとした心象が形成される。この抽象的でぼんやりとした心象は、筆者の心の中で不断に動き、成長し、増殖し、膨張し、最終的には表現せざるを得ない欲求を生み出す。筆者にとって制作とは、その満足感を得た瞬間の心の状態（心象）を捉え、それを作品上に表すことである。そして、考えながら創作を進める中で、絶えず試行し、絶えず創作を続けることで、この制作の意欲を明確にし、それを統一された状態・形として表現されることを目指している。

第一章では、自身の漆造形の始まりとして筆者と漆との出会いがあり、そこから「漆」という素材に喚起された自己表現の探求へ向かった初発点について述べることから始めた。筆者は学部生から漆素材を使用している。その時、これまでに使用してきた素材に比べて不思議な存在感を漆は具えているように感じられ、心に衝撃を受けた。漆は、本来は流動的な液体であるのに、砥の粉と混ぜ合わせて乾固させることで、自立したかたちになっていることができる。この素材が持っている造形の可能性と独特の艶に感動した。

筆者にとって作品を制作することは、自分自身の内側に潜む内密な感情を探求することである。幼年の頃から自然物質に接すると、そのエネルギーの流れ、変化および無限の増殖に心で触れて感受できた。その自然により生じた心的満足と愉悦は抽象的な状態であるが、筆者がそれを作品に表現しようとするとき、それは具体的にはどのようなものであるべきなのだろうか。自分自身の潜在意識を内省するために、「自己情動」による心象の世界と対話する。

漆を用いる創作の最初では、自分自身が自然物質から引き起こされる創作の衝動と表現する意欲、すなわち「自己情動」が何であるかを深く考える。考え続けてきたが、言葉で説明することは難しい。そこで、既存の概念の中で最も適していると思われるものを参考にし、「自己情動」を解釈してみることにした。

筆者は漆に出会う前、油絵と水墨画を学び、創作に没頭していた。水墨画の学習とは、単に画面構成（三遠法）や筆法（皴法）といった技術面だけではなく、墨・紙・筆などの文房四宝に関することや、東洋の水墨画の理論的バックボーンについても合わせて学習することである。そのような水墨画学習の経験は、油絵や水墨画から離れ、乾漆を用いることになったその後の筆者の創作にも、継続的に影響をもたらした。中国における古典的な芸術形式から共通点を見つけ、それを自分自身の創作に取り入れることを考えた。

そして、中国の古詩を切り口として、自分自身の内面の表現欲求を繰り返し思考することであるが、そこで出会ったのが、『人間詞話』における「無我の境」・「有我の境」の概念であり、そこで捉えられる‘我’と‘物’、つまり‘心象’と‘現実風景’との関係性であった。それを通じて、自身の定義する「自己情動」による漆造形の作品化の可能性を論じる入口とした。

「第二章「有我の境」における自己情動の表現」では、自身の制作において、「自己情動」を発露とする漆造形表現の「論」を成立させるにあたって「有我の境」の概念を援用するため、それについて述べた『人間詩話』の先行研究を踏まえながら自ら精査し、「有我の境」の芸術表現（心象と現実の重なり合い、すなわち自己情動・感情などの作品化）と言う概念において扱える範疇を確認した。

清・王国維は『人間詞話』において「境界」という中心的概念を提示し、詞の精妙さに

ついて要約と概括を行った。「境界」は中国の伝統的な詩学に重視された「心が物を感じることによって引き起こされた」一種の「感受の作用」である。中国の詩論を検討しながら、人間の感受の作用を強調し、人間が感覚機能を通じて感じるもの、つまり心や意識を用いて感じる言い表せないものである。「境界」という言葉は、人の主観的な感覚に基づく存在だと考えている。人間が‘五感’で感知できる現実世界だけでなく、意識における幻想的な感覚や想像力にも存在するべきだということである。

また、『人間詞話』における全体を貫く関連する概念、すなわち「有我」と「無我」が提出され、そして‘物・我’の関係に焦点を当てた。「有我の境」には、‘我’の感情が動いているときに、目にする物事は、自身の個人的な色をあらわすことがある。同じ事物でも、心境が異なると、‘我’に与える感じも異なることがある。つまり、‘我’が目を感じるものは、目の前の現実とは必ずしも一致しない可能性があり、それは、‘我’の心象と現実が重なった状態だと考える。

中国古詩において、隠喩的な表現手法が常によく使われていることから、詩中の描かれた現実風景が詩人の主観的な色合いを持っていることが分かる。‘我’の心象の違いによって、現実の景色にも色彩が付与されるということである。これは王国維が『人間詞話』で言及した「有我の境」だと考えている。詩人は自身の感情や知覚、経験を通じて、内なる世界と外部の現実世界を融合させ、情感豊かで意味深い詩を創造する。このような表現形式は、古代中国の美学における一つ概念を反映しており、芸術創作は個体主体と客観世界との相互作用によって生まれるものであり、個体が外界の事物に対して持つ主観的な理解と感受性の作用を明確した。

「第三章「有我の境」からの作品を可能にする思考」では、前章において分析した「有我の境」における‘我’と‘物’との関係を踏まえた上で、具体的な作品における‘我’と‘物’の存在の可能性をより詳細に検討した。

まず辛棄疾の詩「醜奴兒・書博山道中壁」を例に取り、‘物’と‘我’、‘景’と‘情’の関係について詳細に説明した。詩人は‘若い頃’と‘今’の二つの異なる時期の異なる心境を描写して、詩人自身の心境を視覚的に感じさせる。「創作中に失われた意味は、読者自身の経験による補完を経て、作品内の言葉に超えた意味を持つ可能性があり、その言

葉の外側に意味を持つ効果を持っている」。辛棄疾の詩は人々に無限の余韻を残し、無限の思考をもたらす。この思考は「境界」の存在だと考えた。

「自叙帖」によって、懷素は自然から啓示を受け、個人的な筆致と筆意を通じて、作品自体が持つ書法の趣、つまり作品に内包されたダイナミックで変化に富んだ美的要素を鑑賞し、それによって、自然界のあらゆるものと交わり、宇宙の精神と独自に交流する精神を体験していることを考察した。これより筆者は、自作の粘土制作の段階に大いなる示唆を受けていた。

これまで、筆者は作品における「自己の存在」について一貫して考えて、「自己情動」により造形の生成するプロセスに重点を置いており、特に漆で作品を制作する際、素材とのやりとりによる感覚とフィードバックが自身にもたらされることが重要である。これを明確にするために、工芸造形にも「有我の境」概念を引き込むことができる可能性を検討した。

外館和子の‘実材表現’や‘実材主義’は、素材からかたちを構築することを重視する。それは「イメージの独走を抑制し」、「精神も感性も否応なく」物質を通過させるため、素材と「真っ向から向き合う」ことを強調する。ここにより‘実材表現’や‘実材主義’は「素材や技術に根ざし」、創作のプロセスで素材と技術の肯定的かつ積極的な役割を強調し、それらを身体と密接に結びつけ、独自の表現形式を自然に生み出すことを読み解いた。筆者は漆素材で制作する際に、‘非実材’から‘実材’への観念の変化を意識した。「演繹的手法」により「意味のある偶然」が生成し、これは自分の制作における「自己情動」を存在させている要点である。毎日「素材×技術」に向き合い、自己を向上させ、磨き上げ、そして自己を超越する過程でのみ、自分の創作の独自のフォルムを見つけることができる。

陶芸作家星野暁の考察から入り、そして‘物・我’の関係から引き出される「有我の境」が、工芸造形においても作用することを証明する。彼の前後の作品制作形式や出発点の変化を通じて、土素材への考え方が変わったことが分かった。常に自身と土という素材との共生によって、素材と作家、さらに自然と人間との関係を探究している。黒陶という技法を用いて、自身の指や手の痕跡が刻み込まれる独特の表現方法で素材と身体との衝突、お

よび自分自身の造形表現を提示している。筆者も一部の作品で使用したことがあるが、その中での出発点や考え方はまったく異なる。

星野暁が自然災害によって人と土の共生、および人と土と自然の関係や共生の問題に意識して、指跡が刻印された無数の黒陶の断片が壁一面を覆い尽くす。それらは観者を包み込むような圧倒的な存在感を放ち、その作品の前に立つと人は言葉を失う。筆者は、その作品に内在する「人は言葉を失う」感覚が、その作品の「境界」であると考えている。

「第四章 漆における「有我の境」を手がかりとした自己情動の表出についての検討」では、第一、二、三章で論じたことを踏まえて、中国と日本の漆器に焦点を当てた。中国の漆の歴史と作品を結びつけつつ、漆という素材の用材観の変遷と現代の漆造形における自己情動を表現する可能性に言及するため、先行例を調査した。

まず中国の漆工芸の展開を時間軸に沿って簡単に整理し、漆における「有我の境」の心象と現実の重なり合いに関連する先行例を検討し、歴史の中から自分の制作の根拠を見つけた。新石器時代の遺跡から出土した木器、漆木弓、漆で塗られた木製の椀により、制作された器物や道具は、漆を塗布することによって丈夫になり長持ちするようになる。これが、人類が漆という素材から見出し、そこに求めた特徴であった。その後、冶金などの工業技術の進歩に伴い、商周から明清にかけてさまざまな胎体や装飾技法が現れ、漆芸は活況を呈した。漆は塗料として使用され、器物に付着することを明確にした。近代に入ると、歴史などの要因で、中国の漆工芸は平面的な漆画に向かい、漆造形は衰退した。漆素材の意義に疑問を抱くことから、作品で漆素材と「自己の存在」の意味を考え始めた。また、先行例の調査では、商周や春秋戦国時代に独特な抽象的な空想する動物造形の器物や文様から、心象風景と現実風景の重なりを見出した。これにより、古代の漆器における「我」に関する存在について論じた。

次いで乾漆技法（夾苴技法）の先行例を考察し、中国における素材・造形の実状にも適宜触れながら、身体行為と素材との関係を、乾漆に特化して考え直した。中国の夾苴技法の経緯と、乾漆の自由さ・不自由さなどについてまとめ、これを踏まえて、乾漆で造形行為を行う自分の作品の位置付けを明らかにする。

田中信行を例にとりながら、漆の既成概念を打破し、素材によって喚起される原初的生

命のものから、作家独特の魅力を持つ作品を創作することを分析して、現代漆造型におけるより多くの可能性を明確にした。対比すれば、筆者の作品は逆に内部から表層へと生成を進め、層と層に塗り重ねていく作業を行い、これから乾漆で「自己情動」を表出する可能性を見出した。また、藤田敏彰は素材自身の物質性を使って、乾漆造形のプロセスを可視化し、層と層の繰り返す工程により自然の理を追求することにより、素材、人、自然の三つの要素の関係を考察し、自作の‘我’の位置を確認した。また、青木千絵の作品を例として取り上げ、人間の身体（外）と精神性（内）をテーマにし、具象と抽象を融合させた造形を通じて、自己と他者との関係を確認する。同様に、筆者もまた「自己の感情」によって引き起こされる自己と外部との対話を強調してきた。両者を比較し、異なることを明らかにする。作家が素材そのものの自身の力をどのように活用しているか、および素材や技法を踏まえて自己感情や内面的な精神世界に対する反省など異なる観点から、‘我’の立場を明示できると考えている。これによって、「有我の境」が漆工芸で存在すること、すなわち、「自己情動」による漆造形の研究が現代工芸において批評性・有用性があることを証明できたと考える。

「第五章 自己情動の作品化を探究する軌跡：残りの心象との再対話」は、自身の研究制作に直接的に依拠しながら、これまで述べてきた漆における「自己情動」の作品化の具体的な過程としての、乾漆技法による自己の内的世界において美を内省する造形プロセスを述べた。

作品を説明するために、筆者は再び内なる自己との対話を行い、作品を通じて表現したいものが何かを明確にする。田中信行は皮膜のような漆造形を制作することより、これまでの漆の概念を打ち破った。現代漆造型における、造形が持つ意識や認知、そして漆が抱える問題は、現代の漆作家が取り組まざるを得ない課題となっている。これを踏まえて、筆者は制作して抱える「自己情動」や、漆素材が自分にとってどのような存在なのかを深く省察した。

「自己情動」は自然物質から引き起こされた創作の衝動である。筆者が「視触覚」によって現実世界で存在する自然物質のエネルギーに引き寄せられ、情動が生じると同時に、筆者の内なる世界には抽象的でぼんやりとした心象が形成される。この抽象的でぼんやりとした心象は、筆者の心の中で不断に動き、成長し、増殖し、膨張し、最終的に

は表現せざるを得ない欲求を生み出す。「自己情動」の微妙な変化に伴い、心象の世界も微妙に変化した。そのため、筆者の作品は多くがある種のエネルギーの抽象的な形態となっている。

漆素材と「真っ向から向き合い」、筆者は自分の制作意欲をより明確にし、独自の‘制作手法’と‘制作形式’を確立した。漆素材は単なる使用される素材の形態だけでなく、その使用が必然的に存在するものになった。筆者の作品が内部から表層に向かって徐々に生成されるプロセスに注力して、乾漆層と層の間で、「自己情動」を一層包み込んでいる。沈殿岩のように、筆者の作品が表層の漆層は、徐々に生成される内部の漆層からのフィードバックに基づいて形成した。これが博士後期課程在学中、筆者が乾漆粉、髹漆、擦り漆など異なる技法を使用した理由である。

漆という素材の特性から、筆者の作品制作は二段階を経ており、作品制作の異なる段階では、‘我’すなわち「自己情動」が異なる役割を果たしていることを見出した。

第一段階では、筆者は粘土との対話を通じて、以前に内心で引き起こされた現実風景に関する「自己情動」の心象を粘土に記録した。筆者は自然物質から引き起こされる「自己情動」に基づいて、抽象的な心象を紙上に簡単に描き出す。その後、自身の変化する心象に手を委ね、押したりして粘土の表面に自身の身体の痕跡を記録する。このプロセスでは、筆者は前の動作で粘土が身体に与えたフィードバックに基づいて、次の身体の動作を調整する。そしてこれが継続される。さらに、自作と星野暁との違いについて、再度考察した。

第二段階では、作品は原型から乾漆制作のプロセスである。筆者は石膏とシリコーンで型取りと直接粘土に乾漆を行う異なる原因を明確した。ただし、どちらの方法を採用しても、筆者の作品にとっては原型や型取りが完了した後も乾漆制作の工程がある。言い換えれば、筆者の身体の動作を記録した粘土原型は最終のかたちではなく、「自己情動」のかたちは乾漆の置換工程で、繰り返す身体の動きの中で徐々に生成された。

最後に、これまでの議論を踏まえて、素材や技法に関する視点から、筆者が博士後期課程在学中に制作した作品をもとに、「自己情動」が内包された独自の乾漆造形の生成プロセスを述べた。「転・変」シリーズの制作中に、筆者は見えない造形の内側の空間で、身体と粘土が衝突した結果生じた微妙な形態の変化に注目した。「律動 2020.1」から、この

「自己情動」によって偶発性の造形の経験を得る試みを始めた。筆者は自分自身を漆の層と層の間に全身全霊で投入する。毎日に漆素材と向き合い、繰り返しの制作作業により、自分自身の微妙な心の変化がその中に包まれ、層に重ねられた。この時の漆素材は、単なる素材だけではないが、筆者は繰り返しの制作作業を通じて漆との対話を築き上げる。作品において、漆の存在が筆者の心的世界の満足と感動を受け入れるものとなる。つまり、作品にとって漆素材の存在は、筆者が一貫して強調してきた「自己情動」を受け入れるものとなった。

「律動 2021. 1」と「律動 2021. 3」は一貫した制作手法と方法に従い、「自己情動」に関する表現欲求を直接粘土に作用させるために、最初に手指で押したりした。この時、筆者には特定のモチーフがはっきりとはなかった。単に、精神的な世界で感じる無形的な流れるエネルギーと抑制しきれない表現欲望を、身体を通して発散させたかったのである。手の動きとともに、粘土原型は自然に立体的で包み込まれたかたちになった。つまり、この原型制作の段階では、筆者は特定の抽象的なかたちを作る意識はなく、むしろ「自己情動」の影響を受けて、粘土が自然にこのような抽象的な形態を形成したのである。

「律動 2021. 2」は身体の繰り返す動作で、下から上に延びる螺旋のかたちが現れた。自然物質からの上に延びるエネルギーによって触発される「自己情動」は、徐々に作品の漆層に包まれ、最表層の漆塗りにおける現れる。素材の独特な質感と艶、およびかたちが互いに補完し合う。これにより、観客の視線を作品の世界に引き込むことを期待した。

「律動 2021. 2」の乾漆置換工程は、仏像の脱活乾漆の制作方法を参考にして、粘土の上で直接乾漆の工程を行うことを始めた。地下の作業が完了したら、作品を何段かに切って、その中から粘土を取り出し、サポートとして金属コアを取り付けた。最後に木屎漆で作品を整える。

巨大な恐怖、もだえ、不安の感情に陥っている。崩壊が進む「自己情動」が筆者の心的世界に繰り返し衝突し、まるで身体の細胞が急激な変異を遂げ、短期間で制御を受けずに急速に分裂し、増殖し、それが腫瘍を形成して健康に影響を与えるかのような感覚がある。心的世界の変異と崩壊の影響を受けながら、筆者にとって非物質の世界に存在しているエネルギーの形態も変容し始めた。「増殖 2022. 1」では、中心から左右の両端へ粘土を追加し続け、次第に延伸性がある細胞の増殖のような形態が形成されていった。この意識より、「増殖 2022. 2」では、細胞の増殖の方向がわずかに変化し、全体としては上方向に増殖し、延伸している感覚がある。そして、「増殖 2023. 1」は前の2つのかたちとは異なる

り、逆円錐形のかたちで中心が存在しないため、制作では筆者の手は逆円錐の‘尖端’から始まり、外側に向かって回転して展開された。身体の動きで、崩壊した心的世界が徐々に粘土の上に形成されて、その急激な変異のエネルギーが具体化された。

上記の研究と制作を通じて、乾漆技法による「自己情動」の表現の可能性が見えてきた。本論で述べているように、筆者はずっと「自己情動」が一層一層に包まれることを期待して、素材と技法で表現したい形態を決め、手も心身ともに向き合い、‘我’の意識と情動が各層の漆層に依附し、作品の生成に伴い、非物質の世界に存在する‘我’も、現実世界に現れていた。一貫して述べてきたように、筆者は「自己情動」の表現を基盤とし、独自の造形表現を生成しひとつの世界観を構築するために、「有我の境」という概念を参考にしながらこれからも探究を行っていきたい。

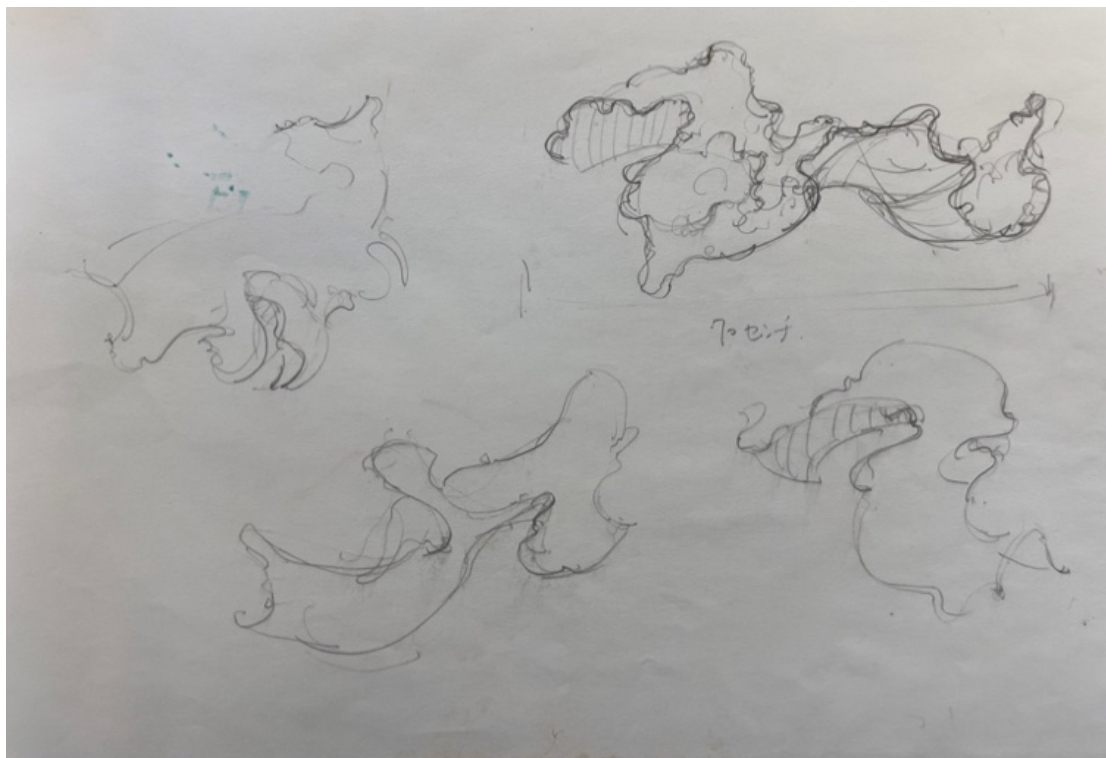


図 1-1：「律動 2020.1」のスケッチ（一）

第三章

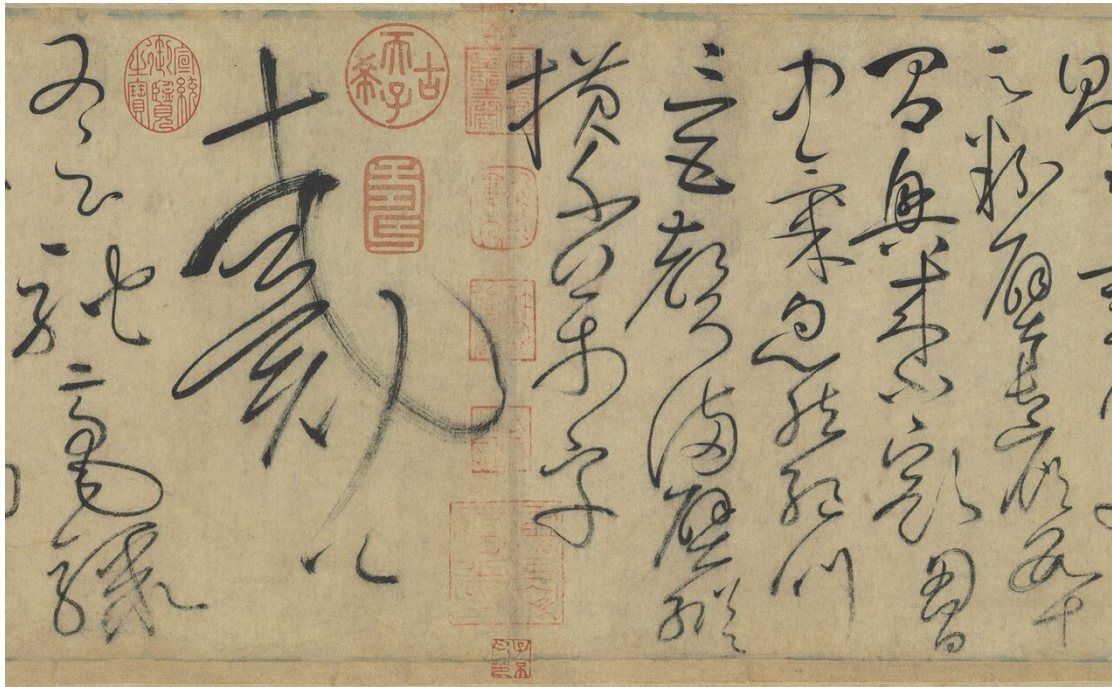


図 3 - 1 懷素「自叙帖」、唐代、国立故宮博物院蔵



図 3 - 2 : 星野暁「走泥-水と土の記憶」アートコートギャラリー

第四章



图 4 -2：井頭山遺跡漆木器 1（局部）、
新石器時代、2021 年出土

图 4 -1：井頭山遺跡漆木器 1、
新石器時代、2021 年出土



图 4 - 3：井頭山遺跡漆木器 1、新石器時代
2021 年出土



图 4 - 4：跨湖橋遺跡漆木弓、新石器時代、
2001 年出土、跨湖橋遺跡博物館藏



图 4 - 5 : 河姆渡遺跡朱木碗、新石器時代、1973 年出土、浙江省博物館藏



图 4 - 6 : 嵌玉高柄朱漆杯、
浪渚文化 (5300~4200 年前)、1978 年出土



图 4 - 7 : 彩繪獸面鳳鳥文嵌螺鈿漆罍、
西周、中国社会科学院考古研究所藏



图 4-9：彩绘人物物語図漆屏風、北魏、1965 年出土、大同市博物館藏



图 4-8：彩绘鸳鸯箱、战国時代、1978 年出土、湖北省博物館藏



图 4-10：花卉形圈足黑漆碗、北宋中期
〈口径 16.0cm 高 8.7cm〉



図 4-11：喬十光「チベット高原」、第 6 回全国美術展、1984 年、



図 4-12：陳恩深「雲と鶴」、
第 8 回全国美術展 1996 年、



図 4-13：張玉惠「織情叙意」、
第 12 回全国美術展 2014 年



图 4-14：饗簋文



图 4-15：朱漆木雕遺痕、商、
1974 年出土、湖北省黃陵縣盤龍城遺跡



图 4-16：「双頭木彫鎮墓獸」、戦国
1978 年出土、荊州博物館藏



图 4-17：「彩繪單頭漆彫鎮墓獸」、戦国



图 4-18 :「彩绘透雕漆座屏」、战国中期、1965 年出土

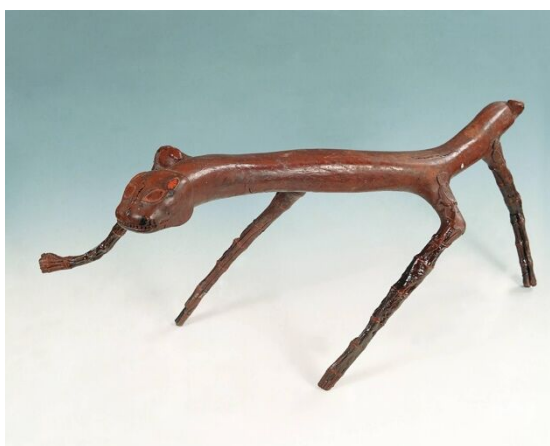


图 4-19 :「虎首龍身木辟邪」、战国、湖北省江陵市馬山 1 号墓出土



图 4-20 :「彩绘出行图夹紵胎漆奁」、战国晚期、湖北省荆門市包山 2 号楚墓出土



图 4-21 :「彩绘雲氣文夹紵胎双層漆奁」、前漢前期、湖南省博物館所藏、



图 4-22 :「彩绘夹紵胎馬蹄形漆盒」、前漢晚期、

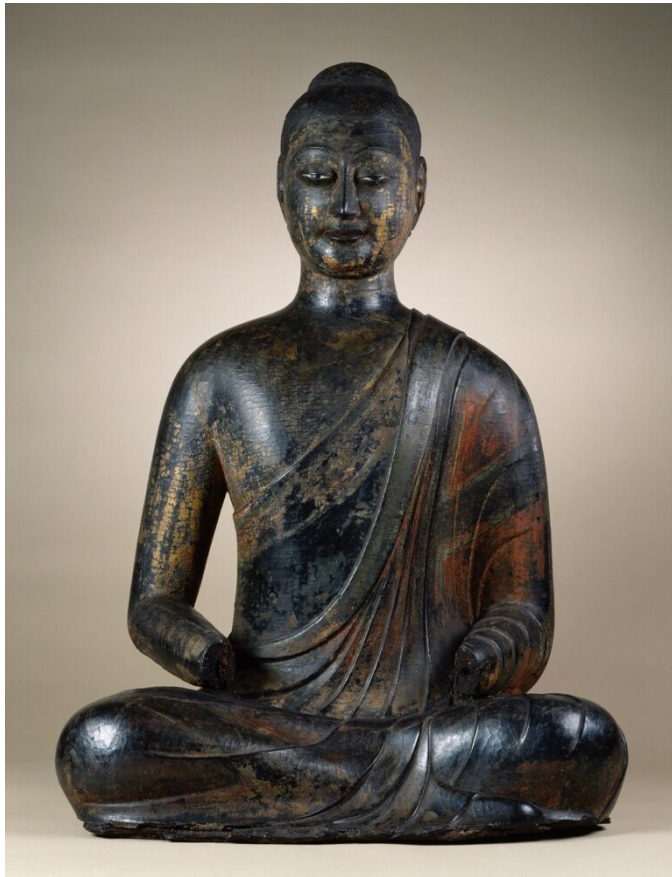


図 4-23 : 「阿弥陀仏像」、隋、
ウォルターズ美術館蔵



図 4-24 : 「如来坐像」、7 世紀唐
ニューヨークのメトロポリタン
博物館蔵



図 4-25 : 田中信行「Inner side- Outer side」金沢 21 世紀美術館蔵



図 4-26 : 藤田敏彰「積層する形 4」、Ceramics Now



図 4-27 : 青木千絵「BODY18-3」、Sokyo Gallery

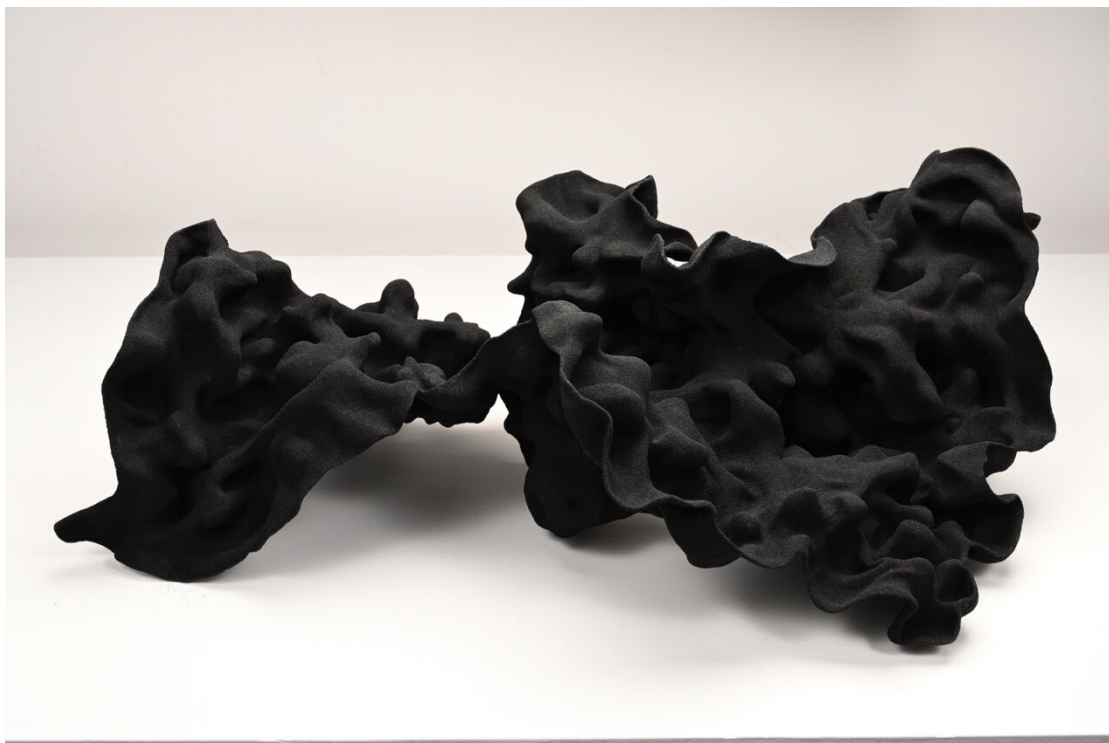


図 5 - 1 : 「律動 2020.1」



図 5 - 2 : 「律動 2021.1」



図 5 - 3 : 「律動 2021.3」



図 5 - 4 : 「律動 2021.2」



图 5 - 5 : 「增殖 2022.1」



图 5 - 6 : 「增殖 2022.2」



图 5 - 7 : 「增殖 2023.1」

参考文献一覧

・書籍

(日本語)

- ・青木正兒『李白漢詩大系 8』、集英社、1965 年
- ・本田濟訳『韓非子』、筑摩書房、1969 年
- ・戸田浩暁『新訳漢文大系第 65 卷「文心雕龍」(下)』、明治書院、1978 年
- ・星野暁『陶：The best selections of contemporary ceramics in Japan.vol.4』、京都書院、1992 年
- ・王世襄『中国美術全集：工芸編漆器 8』、京都書院、1996 年
- ・白川静訳『詩経雅頌』1 (東洋文庫)、平凡社、1998 年
- ・『スーパーエクスタシー 至福の旅路』神奈川県民ホールギャラリー、2006 年
- ・外館和子『＜素材×技術＞からフォルム-布と金属-』、茨城県つくば美術館、2007 年
- ・外館和子『中村勝馬と東京友禅の系譜個人作家による実材表現としての染織の成立と展開』、染織と生活社、2007 年
- ・「漆のチカラ-漆文化の歴史と漆表現の現在-」福島県立博物館、2010 年
- ・外館和子『日本近代陶芸史』、阿部出版、2016 年
- ・橋本真之『造形的自己変革—素材・身体・造形思考』、美学出版、2016 年
- ・エリック・R・カンデル『なぜ脳はアートがわかるのか 現代美術史から学ぶ脳科学入門』、高橋洋訳、青土社、2019 年
- ・『Arts Towada 十周年記念「インター＋プレイ」展 第 3 期』十和田市現代美術館、2022 年

(中国語)

- ・『詩経』
- ・『全唐詩』
- ・『全宋詩』
- ・欧陽脩『六一詞』
- ・辛弃疾『稼軒長短句』
- ・劉勰『文心雕龍』隱秀
- ・『続高僧伝』卷二十五
- ・袁珂『山海經校注』、上海古籍出版社、1980 年
- ・葉嘉瑩『王国維及其文学批評』、河北教育出版社、1997 年
- ・李松「土木金石 伝統人文環境中的中国雕塑」、陝西人民美術出版社、2005 年
- ・王鎮遠『中国書法理論史』、上海古籍出版社、2009 年
- ・周錫山『人間詞話彙編彙校彙評』、上海三連書店、2013 年
- ・刘烜『王国維評伝』、百花洲文芸出版社、2014 年
- ・『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2014 年
- ・葉嘉瑩『人間詞話葉嘉瑩講評本』、万卷出版、2021 年
- ・巫鴻「芸術与物性」、上海書画出版社、2023 年

(英語)

- ・HARD BODIES Contemporary Japanese Lacquer Sculpture, Minneapolis Institute of Art, 2017

・論文

(日本語)

- ・中村英樹「おのずから成るエロスのかたち―田中信行：漆の皮膜が自立的な場に」、『田中信行展-オルガ-』、1999年
- ・尾崎佐智子「星野暁へのインタビュー」、『星野暁：黒陶出現する形象：滋賀の現代作家展』、滋賀県立近代美術館、2002年
- ・尾崎佐智子「星野暁の＜Appeared Figure＞（出現する形象）シリーズにおける「身体性」について」、『星野暁：黒陶出現する形象：滋賀の現代作家展』、滋賀県立近代美術館、2002年
- ・植田渥雄「中国の伝統詩歌と「漢詩」」、『日中言語文化：桜美林大学紀要』、2004年
- ・松永恵子「中唐から晩唐・北宋中期の文人の狂草観」、『比較社会文化研究』九州大学大学院比較社会文化研究科、2004年
- ・井波陵一「断片であるということ - 王國維の『人間詞話』について」、『東方學報』79、2006年
- ・田中信行「漆のかたち-質感から表現へ」、『美術史の余白工芸・アルス・現代美術』、美学出版、2008年
- ・青木千絵『漆黒の闇の狭間でうごめくもの』金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科博士学位論文、
- ・天野一夫「生物的未決定性-田中信行-」、『黒田辰秋・田中信行一漆という力展』、豊田市美術館、2013年
- ・田中信行「皮膜的造形の意味するもの」、『黒田辰秋・田中信行一漆という力展』、豊田市美術館、2013年
- ・中村英樹「艶やかな無の気配一漆が育てる田中信行」、『黒田辰秋・田中信行一漆という力展』、豊田市美術館、2013年
- ・楊冰「中国近代美学の出発点-「境界」の概念-」、『中国研究集刊』総六十号記念号、2015年
- ・楊冰「中国の「美学」の創建期における近代日本の美学研究の影響：心理学的美学の萌芽と形成」、大阪公立大学『人文学論集』34、2016
- ・楊冰「中国美学における詩の心(境界)明治期日本の中国思想研究による影響を中心に」、『美学芸術学研究』35、東京大学美学芸術学研究室、2016年
- ・長縄宜「漆黒の闇を行き交う一魂の行方」、『青木千絵』、現代美術艸居、2018年
- ・楊冰「中国の詩における風景の二重構造 -『人間詩話』の「有我の境」を中心に」、『文学論集』39、大阪公立大学、2021年
- ・森孝一「思考の経路 田中信行の漆作品にみる生命のリズ」、
- ・岩井美佳『線刻糊防染による記憶の表現』金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科博士学位論文

(中国語)

- ・張龍飛「中国漆文化歴史渊源研究」、『中国生漆』、2006年
- ・張龍飛「中国漆工芸的伝承与発展研究」、『中国生漆』、2007年
- ・張龍飛「中国古代漆器造型芸術的演变研究」、『中国生漆』、2008年
- ・王曉戈「从“夾紵”到“脱胎”：中国伝統脱胎技芸的發展」、『芸術生活』、福州大学学报、2008年

- 羅鋼「本与末-王国維“境界說”与中国古代詩学傳統關係的再思考」、《文史哲》、2009 年第 1 期
- 牛悠悠「辛棄疾『丑奴兒・書博山道中壁』詞的文学思想」、《漢字文化》2020 年 16 期、

HP

- 森孝一「星野暁展 始まりのかたち-螺旋 '17」、LIXIL ギャラリー、2017 年
https://livingculture.lixil.com/archives/gallery/ceramic/detail/d_003861.html
- 康蕊君「漆佛鍾靈」、sothebys、2013
<https://www.sothebys.com/zh-hant/文章/漆佛鍾靈>
- 「古詩詞賞析」、<https://baike.baidu.com/item/古诗词赏析/3175946>
- 「人間詞話削稿」、第十則
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=129424&remap=gb>
- 「井頭山遺跡出土の木器、中国最古の漆器と判明 浙江省」
<https://www.afpbb.com/articles/-/3356537>
- 聶菲「海昏侯墓の漆器銘文と関連問題についての考察」、
https://www.sohu.com/a/293524420_556515
- 「跨湖橋遺址館藏精品・界上最早的弓」
https://z.hangzhou.com.cn/2020/rwwhql/content/content_7735187.htm
- 陳曉琳「彩漆木彫鎮墓獸」、河南博物館
<https://www.chnmus.net/ch/collection/appraise/details.html?id=512153235618660565>
- 「古人是如何看待死亡的（一）-虎座飛鳥、鎮墓獸」荊州博物館、2022 年
<http://jzmsm.org/news-2425.html?sessID=e966d2be05a28dbdeae1a7b7cb069796>

図版出典一覧

第一章

図 1-1 : 筆者撮影

第三章

図 3-1 : <https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04001004>

図 3-2 : <https://www.artcourtgallery.com/artists/hosino/>

第四章

図 4-1~3 : <https://www.afpbb.com/articles/-/3356537>

図 4-4 : https://z.hangzhou.com.cn/2020/rwwhql/content/content_7735187.htm

図 4-5 : <https://zh.wikipedia.org/wiki/河姆渡出土朱漆碗>

図 4-6 : <http://www.izhsh.com.cn/doc/52/3101.html>

図 4-7 : <https://baike.baidu.com/item/西周彩绘兽面凤鸟纹螺钿漆缶/9604232>

図 4-8 : https://artsandculture.google.com/asset/彩漆木雕鸳鸯形盒/wwGPU_ytZtLd-w?hl=zh-CN

図 4-9 : <https://zh.wikipedia.org/wiki/彩绘人物故事漆屏>

図 4-10 : 王世襄「中国古代の漆工芸」、『中国美術全集 8』工芸編漆器、1996 年、p.93

図 4-11 : https://www.sohu.com/a/331237988_679636

図 4-12 : https://www.sohu.com/a/331237988_679636

図 4-13 : https://www.sohu.com/a/331237988_679636

図 4-14 : <https://www.zmkm8.com/article-1409-1.html>

図 4-15 : https://www.nlc.cn/dsb_zt/xzzt/dqjy/dqgs/201306/t20130606_74652.html

図 4-16 : <http://jzmsm.org/news-457.html>

図 4-17 : <https://www.chnmus.net/ch/collection/appraise/details.html?id=512153235618660565>

図 4-18 : <https://www.hnmuseum.com/zh-hans/zuixintuijie/西汉彩绘漆屏风>

図 4-19 : <https://www.zhihu.com/question/22833388/answer/2257906437>

図 4-20 : 王世襄「中国古代の漆工芸」、『中国美術全集 8』工芸編漆器、1996 年、p.27

図 4-21 : 王世襄「中国古代の漆工芸」、『中国美術全集 8』工芸編漆器、1996 年、p.45

図 4-22 : 王世襄「中国古代の漆工芸」、『中国美術全集 8』工芸編漆器、1996 年、p.59

図 4-23 : <https://zh.m.wikipedia.org/wiki/干漆夹苴>

図 4-24 : <https://zh.m.wikipedia.org/wiki/干漆夹苴>

図 4-25 : http://jmapps.ne.jp/kanazawa21/det.html?data_id=337

図 4-26 : <https://www.ceramicsnow.org/archive/fujita-toshiaki-layered-form-4-2004-urushi/>

図 4-27 : <https://bijutsutecho.com/exhibitions/2589>

第五章

図 5-1~7 : 筆者から