

博士学位申請論文

陶造形における気韻の表現

金沢美術工芸大学 美術工芸研究科

博士後期課程 工芸領域陶磁分野

2071003

胡羽恬

目次

| | |
|---------------------------|----|
| 序論 | 1 |
| 第一章 中国における陶造形と気韻生動の研究現状 | 6 |
| 第一節 中国における陶造形の研究現状 | 6 |
| 1 先行研究における論点 | 6 |
| 2 中国の現代陶芸における手捻りの探求と表現 | 15 |
| 第二節 中国の陶磁芸術における気韻生動の研究現状 | 17 |
| 1 先行研究における伝統美学に関する観点 | 17 |
| 2 先行研究における気韻生動の創作形式 | 23 |
| 2-1 陶磁芸術における気韻生動の表現と再解釈 | 23 |
| 2-2 陶磁絵画における気韻生動の表現 | 24 |
| 2-3 陶磁彫刻における気韻生動の表現 | 25 |
| 第二章 「気」・「韻」の表出と陶磁器 | 29 |
| 第一節 「気韻」の基本的理解 | 31 |
| 1 『歴代名画記』における気韻生動の概念 | 31 |
| 2 唐末・五代一元水墨山水画における気韻生動の変化 | 33 |
| 2-1 唐末・五代水墨山水画における気韻生動の表現 | 34 |
| 2-2 北宋水墨山水画における気韻生動の表現 | 39 |
| 2-3 南宋水墨山水画における気韻生動の表現 | 47 |
| 2-4 元水墨山水画における気韻生動の表現 | 53 |
| 3 気韻生動をめぐる解釈 | 57 |
| 第二節 陶磁器に対する精神的鑑賞態度の出現 | 69 |
| 1 擬古の礼器 | 69 |
| 2 自然をモチーフとした器物 | 73 |
| 3 香・茶・花の器物 | 76 |
| 第三節 陶磁器における「韻」味の表現 | 80 |
| 1 釉色瑩澈—越州窯 | 80 |

| | | |
|-----|------------------------------|-----|
| 2 | 雨過天青—汝窯 | 82 |
| 第四節 | 現代陶磁における「気」・「韻」の表現 | 86 |
| 1 | 手捻りと彫刻の併用によるダイナミックなフォルム | 86 |
| | —藤笠砂都子の陶造形 | |
| 2 | 光を透過する磁板に生まれる「韻」味—出和絵理の虚実の世界 | 92 |
| 第三章 | 自作における「気韻」の制作論 | 96 |
| 第一節 | 陶造形の制作における「気韻」に必要な諸法 | 97 |
| 1 | 陶造形における気韻の表現 | 97 |
| 1-1 | 気韻における生気のあり方 | 98 |
| 1-2 | 気韻における気品のあり方 | 99 |
| 2 | 陶造形の気韻における素材と技術と形の関係 | 100 |
| 2-1 | 素材と形と気韻の関係 | 100 |
| 2-2 | 素材の調和と韻の関係 | 102 |
| 2-3 | 技術から精神性への進化 | 103 |
| 第二節 | 形からという発想 一胎の役割の顕在化 | 104 |
| 1 | 素材を考える上でのアプローチ | 105 |
| 2 | 陶造形における胎土からの発想 | 106 |
| 3 | どのような意図で土を選ぶのか | 107 |
| 3-1 | 土の特性について | 107 |
| 3-2 | 釉薬、絵の具から胎へ | 115 |
| 第三節 | 陶造形における手捻り手法と形による「気」の表現 | 115 |
| 1 | 型起こしにおける考察：意図と形のバランス | 116 |
| 2 | 手捻り手法と原形利用：意図表現への直接的アプローチ | 117 |
| 3 | 手捻りの必要性：無意識的な表現の重視 | 118 |
| 3-1 | 空間の中の流動性 | 119 |
| 3-2 | 二重構造の制作手法：厚みを変えることで表現される力強さ | 120 |
| 第四節 | 陶造形における陶磁材料と焼成方法による「韻」の表現 | 121 |
| 1 | 陶磁材料と焼成方法による韻味 | 122 |
| 1-1 | 下絵の具 | 123 |

| | | |
|-----|--|-----|
| 1-2 | 白マット釉＋下絵の具 | 124 |
| 1-3 | 白マット釉＋アルミナを加えた白い透明釉＋下絵の具 | 126 |
| 1-4 | 釉薬、下絵の具と炭化焼成 | 127 |
| 1-5 | 釉薬、絵の具と炭化焼成 | 128 |
| 2 | 釉薬と形から「韻」へ | 129 |
| 3 | 焼成方法による「韻」の表現 | 130 |
| 4 | 着色手法による「韻」の表現 | 131 |
| 第四章 | 江南の気韻と色彩観：雅な気品の探索 | 134 |
| 第一節 | 「地域文脈」により作家・作品を考えることの有用性・必然性 | 134 |
| 第二節 | 中国江南地域の文化的土壌 | 135 |
| 1 | 江南地域における「気韻」の芸術の伝統 | 135 |
| 1-1 | 江南の韻味：『梁祝』にみる永遠の愛 | 136 |
| 1-2 | 江南の詩韻：『紅樓夢』『柳枝詞』『春日』に宿る情感の織りなす美 | 137 |
| 2 | 江南における色彩観 | 141 |
| 第三節 | 江南の環境における植物の意味 | 144 |
| 第五章 | 陶造形における気韻の実制作 | 149 |
| 第一節 | 気韻に至るまでの過程―形態の動きの探求 | 149 |
| 1 | 《花の咲く音が聞こえる》2019-2020：型起こしによる具象の動きの表現 ―細密な表現の集合体から生まれる律動を切り口として | 150 |
| 2 | 《緋・五月-五月の花-》2020：型起こしによる閉じた形の表現 ―下絵の具の色彩重層の視点から | 154 |
| 3 | 《芍薬-春爛漫-》2020-2021：型起こしによる閉じた形の表現 ―下絵の具と釉薬の重ね合わせによる表現の視点から | 156 |
| 4 | 制作意識の変化とその理由 ―形態の動きの探求から陶造形における気韻の表現へ | 158 |
| 第二節 | 陶造形における気韻の表現：形と素材の調和を目指す表現 | 159 |
| 1 | 《花の遊吟Ⅰ-秋の花-》2021 | 160 |
| 2 | 《花の遊吟Ⅱ-春日遊湖-》2021-2022 | 162 |

| | |
|--|-----|
| 3 《花の遊吟Ⅲ-煙雨中の西湖-》 2022 | 163 |
| 4 《花の遊吟Ⅳ-雨後の西湖-》 2022 | 164 |
| 5 《花の遊吟Ⅴ-庭園の曲水に咲く花-》 2022 | 165 |
| 6 作品個体の気韻の表現 | 167 |
| —工芸における素材と技術の考えと | |
| 江南文化を形成してきた雅な気品を融合するもの | |
| 第三節 「花の遊吟」展示—気韻を感じる空間構成の探求 | 168 |
| 1 「花の遊吟・遊園」 2021 Gallery Q (東京) | 169 |
| 2 「花の遊吟・江南韻」 2022 GALLERY NATSUKA (東京) | 170 |
| 3 「花の遊吟」 2023 galleria PONTE (金沢) | 171 |
| 結論 | 173 |
| 参考文献 | 180 |
| 図版引用元 | 183 |

序論

「陶造形における気韻の表現」と題する本研究は、主に「気韻生動」、「気」、「韻」、「気韻」といった伝統的美学範疇から切り込み、陶造形における「気韻」の生成と展開を追求しようとする試みである。陶造形に宿る作家の思いを放つエネルギー「気」が時間に伴って、それが響き「韻」を醸し出すことで、陶造形の気韻が生まれると考える。すなわち、生气（気）に満ちた躍動感を持つ形と、精神的、感情的な情緒や趣きを持つ気品（韻）から成るものを追求し、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法などのプロセスを通じて陶造形の気韻を生み出す。素材や技法を扱う作り手の立場から、技術的な側面を重視し、同時に制作意図に基づいて素材といったすべての要素を自身で探し求め、制作のプロセスにおいて各要素を相互調和させ、立体作品を形成する。そして、気韻の内包する意味や水墨山水画における気韻生動の表現を切り口として、陶造形と気韻の関係を探索し、筆者独自の観点から陶造形の制作論と自身の実制作について論述するものである。以下、本論文は五つの章から構成される。

第一章「中国における陶造形と気韻生動の研究現状」においては、「陶造形」と中国の伝統的美学概念である「気韻生動」に関する主な著作物と、このテーマで取り上げられることがある作家作品を用いて、その論点や特徴を述べる。なぜなら、本研究で目指す陶造形における気韻の表現の具体的考察を始めるに先立ち、中国の現代陶芸領域がどの程度このテーマに関与しているかを知っておく必要があるためである。

第一節では、先行研究で言及された視点を通じて、中国の陶造形の創作においては、伝統的な陶磁器の「素材、技術、プロセス」での独特な表現よりも、彫刻の創作のような形体表現の自由さや思想概念的な表現を追求することに作家たちは関心を寄せていることを述べる。このように、おそらく中国の陶造形の創作は、陶磁領域の側からではなく、最初は彫刻家の創作手法から始まり、その後の発展過程では主に彫刻の視点で陶造形が制作されてきたのかもしれないと言うのが、現時点での筆者の考えである。そして、本論文の第三章において後述するように、手捻りの技法は筆者にとって最も「気」・「韻」に関わる技法だと考えているため、中国作家による手捻りの技法の表現形式にも触れておく。

第二節では、中国の陶磁芸術における「気韻生動」の研究状況を論じる。伝統的陶磁芸術における気韻生動の研究は、例えば人物俑の生き生きとした表現を取り上げるなど、表

情や身体の動きといった「気」の表現を重視するに留まっており、「気韻生動」に関する体系的な論考を見つけることは難しい。また、作家自身の制作論から「気韻生動」が現代陶芸の創作表現にどのように関連しているかについてはほとんど議論されていない。

このように本章では、中国の現代陶芸領域における先行研究や制作の現状を概観し、筆者自身がこの研究テーマを深化させていく必要性が高いこと、そしてその制作論には十分な可能性があることを、第二章からの具体的考察に先立って提示する。

第二章「「気」・「韻」の表出と陶磁器」においては、「気韻生動」、「気」、「韻」、「気韻」に関する歴史的考察と陶磁器との関連性の考察を通じて、自身の制作表現の核となる「気」・「韻」の新しい視点の創出を試みる。それを関連する現代陶芸作家の作品との対比を通して、現代陶芸の表現における自作品の有効性を考える。

第一節では、気韻の理解に関する歴史的変遷を踏まえた上で、自らの主張する気韻を明確にする。従来、「気韻」という概念は、文学や芸術上の気品であり、独特な美意識を指し示し、南北朝時代の芸術論に登場して以来永く用いられてきた。「気」は秦代には存在しており、中国の芸術領域において、「気」の表現は長い間、主導的な位置を占めていた。一方、晋代以降に現れる「韻」は、その重要性についてはしばしば軽視されている。例えば、水墨山水画における「気韻生動」における「韻」の概念の重視が、南宋から始められたように、である。本章では、南宋、元の水墨山水画における気韻生動の概念による「気」・「韻」それぞれの意味や表現を理解しようとする。そしてこれを踏まえ、「気韻」が一体的に用いられる意味を陶造形に施すために、理論と実践に基盤と経験を提供する。

第二節は、礼儀の象徴として使用される器物、禅宗や儒家の思想に影響を受けた文化的土壌を反映した植物をモチーフにした器物、そして、「香」、「茶」、「花」という、五感を連動させて使用される器物を取り上げることにより、陶磁器に対する精神的な鑑賞態度について述べる。

第三節では、越州窯と汝窯を取り上げ、釉薬によって陶磁器が示す質感と釉色のニュアンスを通じて、陶磁器における「韻」の表現を説明する。

第四節では、日本の作家の作品を通じて現代陶磁における「気」・「韻」の表現を論じる。陶造形がダイナミックに展開する藤笠砂都子作品の「気」の表現と出和絵理の精神世界において、光を透過する磁板の「韻」味から説明する。

第三章「自作における「気韻」の制作論」においては、第二章で述べた「気韻」の歴史的観点を踏まえながら、現代陶芸の視点から、筆者独自の制作理路の形成を試みる。本章の論考を通じて、陶造形における「気」・「韻」とはどのように表現することができるのか、また、どのような手法により、どのような表現として融合させることができるのか明らかにする。

第一節では、歴史的な考察から、陶磁制作に適用された「気」・「韻」の伝統的美学の観点を抽出し、自らの気韻の制作論を構築する。伊勢専一郎（1891年-1948年）は、謝赫および彼に前後する時代の文献史料で「気韻」という語に類似する成語を探し、その語の慣用表現を理解することを提案した。それは、人の「生命」を表現するもので、その「生命」において、生氣（気）は命の活力、気品（韻）は精神的な、感情的なものから湧き上がる情緒、趣きを示すとされる。また、唐・張彦遠の『歴代名画記』における「画の六法」は、「気韻生動」の意味を技術、構図、色彩、形、筆法、精神との相互関係から解釈する。陶造形における「制作意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法」の各要素が、この概念と通じていることを指摘する。これにより、気韻生動は作品自体ではなく、制作過程の各要素の調和によって成立する。すなわち、この調和が達成されると、作品に気韻が宿るのである。

第二節では、上記のような自身の制作観において、意図によって創作する形がどういう土に適合し、どういう釉薬や着色に似合うか、焼成方法はどのようなのが良いか、探求するために行った実験の結果を取り上げながら、結果として適切な土を見つけ、胎を作り上げる試行過程を述べる。

第三節では、形における「気」の表現について論じる。生氣、躍動感を持ちつつも、制作意図に沿って表現される一方で、制作プロセスにおける情緒の表現も重要である。形の形成に相応しい個人の制作手法を探求し、型起こしによる成形について制作経験の反省を踏まえ、手捻りの必要性和有効性を述べる。さらに、自身の制作手法に関して、意図から情緒的表現への移行を経て、手捻りの制作プロセスに「原形の制作」という手順の出現から手捻りで二重構成の手法で形を作るというプロセスを形成するに至った経緯を論じる。

第四節では、陶造形の素材と焼成における「韻」表現の可能性を探求する。雅な気品（韻）を持ち制作プロセスにおいて素材の重ね合わせにより情緒を生み出すことが重要である

ことを強調する。陶造形で雅の韻を表現するため、水墨画の暈し効果を参考にし、釉薬や下絵の具、炭化焼成を用いることで韻味を表現する試みを述べる。

第四章「江南の気韻と色彩観：雅な気品の探索」においては、外部の自然（情緒、趣きの起こり）である「江南」について、江南の景色や物語、詩に含まれる気韻の説明を通じて、地域文脈と筆者の独自の創作が密接に関連していることを示す。

第一節では、「江南」で育まれた文化や美意識から形成される精神的な土壌である「地域文脈」の観点から、作家や作品を考察することの有用性と必然性について述べる。第二節では、江南地域の物語や詩、色彩観を通じて、その地域に宿る美意識を理解する。また、江南を舞台とする物語や詩においては、特定の感情であったり、状況であったり、植物は何かの象徴として扱われることが多い。そして、しばしば水や風景、人々とともに雅の空間を構築し、それを通じて筆者が追求する精神的な価値を表現する。第三節では、江南地域と植物の関係を、このような観点からまとめる。

第五章「陶造形における気韻の実制作」においては、前述の四章を構成してきた「気韻」論の実制作を提示し、自作における作品ごとの制作動機や制作工程、展示方式などを通じて、理論と実作品との関係、そしてこれらの実作品を形成してきたプロセスを、次の段階を追って分析する。

第一節で取り上げる作品3点は、まだ気韻を表現していない段階で、自然の観察からインスピレーションを得て、植物をモチーフにして形態の動きに注目し、陶磁という素材の魅力を生かして、有機的な生命の形（気）の表現を意図している。しかし次第に、形態の動きの探求から陶造形における気韻の表現への変化へと、その目的が変化していくことになった経緯について説明する。

第二節で取り上げるのは、陶造形における気韻の表現を探究しようとする段階で生み出した作品5点である。釉薬と下絵の具の特質を把握し、焼成の作用を応用しながら、形の変化にも絡み合う陶造形を追求したいとの考えに至った。そして、陶芸の視点から、素材や技術、独自の文化的アイデンティティなどを融合させることにより、「気」・「韻」からなる陶造形の気韻の確立を試みるようになる。

さらに筆者の意識は、作品一個体で表出される気韻の問題に留まらず、空間に気韻を表

出させること、空間とそこに展示される作品（個体）との間の気韻の関係性、気韻の表出をキーワードとした展示空間にも向けられるようになった。そこで、第三節においては、自身の3回の個展会場での展示空間構成を例に挙げながら、その試みを提示する。

以上の各章での考察を通じて得られる本研究の成果として、あらかじめ述べるならば、3点が挙げられる。1点目は、中国の伝統美学の一つである「気韻生動」を陶磁領域においても当てはめることができることを、作り手の立ち場から明らかにすることができたことである。2点目は、「気韻」論の観点が見え方が現代陶芸における新たな表現となりうる可能性を提示することができたことである。そして、その研究の結果として、2023年5月にgalleria PONTE（金沢）において開催した個展「花の遊吟」においては、形と素材の調和を目指す表現のシリーズ作品が展示された。3点目は、そこでの展示方式と作品間の関係によって構築された展示空間を通じて、「気韻」論による陶造形が、現代工芸として表現可能であることを証明したと考える。

第一章 中国における陶造形と気韻生動の研究現状

「陶造形における気韻の表現」と題する本研究は、素材と制作手法（成形方法や施釉方法などの技術全般）さらに焼成方法を選び取ってきたプロセスを辿ることによって、陶における「気韻」の生成と発展を探究しようと試みるものである。筆者の目指す陶造形における気韻の表現の具体的考察を始めるに先立ち、中国の現代陶芸領域がどの程度このテーマに関与しているかを知っておく必要がある。そのため、第一節では、先行研究で言及された視点と手捻り手法の特性を活用する陶作家の作品に関する調査を通じて、中国における陶造形の研究現状を論じる。第二節では、中国の現代陶芸領域における伝統美学に関連する先行研究で論及されている観点と創作されている方向性を通じて、中国の現代陶芸における「気韻生動」の研究状況を論じる。

第一節 中国における陶造形の研究現状

1 先行研究における論点

陶造形に関する主な著作物と作家の作品から中国における陶造形の研究現状を探求する。中国の陶磁芸術の研究状況を包括的かつ体系的に把握するため、CNKI（中国知網：中国国内刊行学術資料総合データベース）を活用し、近年（2014年-2023年）中国で公開された陶磁芸術を主題とした主要学術雑誌掲載文章や論文を整理した。あくまでもCNKI採録論文に限定されるが、研究傾向の全体像をマクロなレベルで把握するためには有益な方法と思われる。

また、中国国内の刊行論文に限った理由は次の通りである。中国における現代陶芸は、現在のところ、主にアメリカと日本の現代陶芸思潮によって発展してきた。そのような現状においては、中国で日本の陶磁理論を学ぶよりも、日本で近現代の工芸論や陶磁理論に接して直接吸収し、自らの実践によって成長する方が良いと考えている。それによって、自分の作品に対して独自の制作方式を形成することができる。これが、筆者が日本への留学を決意した理由でもある。しかし、陶磁理論や工芸論とは別のところ、すなわち、筆者の内在思想は、「気韻生動」という中国の伝統美学に影響を受けており、それにもとづく陶造形の制作論を展開させようとするのが本研究の内容である。そのため、日本の工芸論

と中国美学という 2 つの要素により、日本と中国の現代陶芸の現状を議論することが重要である。そのため、本章では中国における陶造形に関する論考を分析対象とした。

その結果、現在の中国での「陶造形」をテーマとする研究動向の主な方向性として、① 3D プリンティング技術、②陶磁材料と複合材料の結合、③陶磁彫刻に集約されることが指摘できる。また、CNKI 採録論文のうち陶磁造形芸術に論及した論文は、2014 年-2023 年の 10 年間で 17 点である。そのうち学術雑誌は 13 点、文章は比較的短く、主にマクロで陶造形を論じている。また、4 点は修士論文であり、伝統的な陶磁器の産地、陶磁材料の応用、および造形の研究について言及している。それほど多くないと言えるが、もちろん、論文本数のみで当該分野の研究状況を断言することはできない。

その中で現代陶芸に関連する論文の中には陶造形に触れるものがある。

Da Ros Raimonda の『ポスト構造主義視点に基づく中国現代陶芸作品研究（解構主義視野下的中国現代陶芸作品研究）』（2022 年、景德鎮陶磁大学 修士論文）は、「脱構築主義のポスト構造主義が現代中国の陶磁器の発展過程でどのように受け入れられるかについての可能性を探究する。五人の現代中国の著名な陶芸家の作品を分析することで、現代の中国の陶芸家が芸術創造の過程で、どのようにポスト構造主義を受け入れ、応用、そして理解するかを探究する」（筆者訳）¹ことを目的とした論文である。

劉木森『中国の現代陶芸における美意識について問題研究（中国「現代陶芸」的審美問題研究）』（2020 年、山東大学 博士論文）において、美的再構築から出発し、中国の「現代陶芸」の形態的特徴を分析し、次の様に述べている。「「ポスト構造」は西洋の陶芸の理論的基盤であり、中国の「現代陶芸」も既存の伝統的な陶磁芸術を「分解」「断片的」「再構築」して表現されている。中国の「現代陶芸」は、材料観、造形観、装飾観、焼成観、美的観など、数百年にわたって形成されてきた伝統的な陶磁芸術の枠組みを打破した。完璧で美しい形体や精巧な装飾を強調するのではなく、理念の解放と形式的なオリジナルティを追求している」（筆者訳）²。

¹ 「解構主義在中國當代陶磁發展過程中被接受的可能性。通過分析五位當代中國著名陶藝家作品、來探討當代中國陶藝家在藝術創作過程中是如何接受、應用和理解解構主義的。」Da Ros Raimonda『解構主義視野下的中國現代陶藝作品研究』、景德鎮陶磁大學碩士學位論文、2022、p. I

² 「從審美重構入手分析中國「現代陶藝」的形態特徵。「解構」是西洋陶藝的理論支撐基礎、中國「現代陶藝」同樣表現為對已有傳統陶磁藝術的「分解」「打碎」和「重構」。中國「現代陶藝」打破了統治傳統陶磁藝術千百年来形成的材料觀、造形觀、裝飾觀、燒成觀、審美觀等、不再強調完璧無欠的造形和精美的紋飾、而是追求理念上的解放和形式上的創新、消解了傳統陶磁藝術的種種範式。」劉木森『中國「現代陶藝」的審美問題研究』、山東大學博士學位論文、2020、p. VIII

張紅霞は『現代陶芸の崛起—二十世紀五十年代における日、米陶芸運動の研究（現代陶芸の崛起—二十世紀五十年代日、米陶芸運動研究）』（2012 年、中国芸術研究院 博士論文）で、「先行研究を通じて、1950 年代の日米現代陶芸革新運動の概況を説明し、それがもたらした概念的な突破を論じている。張紅霞は、新しい陶芸がもたらした 3 つの重要な概念的突破、それは、陶磁の「物質」性の現代的な解釈、陶芸の「抽象性」の現代的な転換、そして陶芸の「表現性」の強調である。張紅霞は、走泥社やオーティス陶芸が、個々の特徴的な芸術作品と先駆的な思想によって、これら 3 つの重要な現代陶芸の概念の転変と強化を促進した。」（筆者訳）³と述べている。

以上の 3 人の論著では、いずれも「脱構築」、「日本 - 走泥社」、「アメリカ - オーティス陶芸」といったキーワードに言及されている。中国の現代陶芸の具体的な分析の視点は異なるが、取り上げられる作家は重複している。筆者は、これら 3 人の視点を通じて中国の現代陶芸作家の作品の形式を論じ、それに基づいて現代陶芸の創作傾向と筆者が抱く疑問点を述べたい。以下、筆者の見解である。

① 素材の特性を十分に引き立て、土に限定されない素材として、木材、金属、ガラス、繊維など素材の介入を取り入れ、素材を再構築することで中国の現代陶芸を発展させる。

例として次の作品を挙げる。

陶磁を媒介としての実験と探索：黄煥義の作品《網シリーズ》（2020 年）

黄煥義の探求は陶磁の本質についての問いに答えることではなく、陶磁として素材の特性と焼成後異なる素材の対比を芸術の形式で探求することであると考え。韓祥翠は「物性と張力：黄煥義実験陶芸の媒介観（物性与張力：黄煥義実験陶芸的媒介観）」（2022 年）に次のように述べている。「黄煥義の新作では、泡沫陶磁という媒介を利用している。これは三次元立体ネットワーク骨格と相互に通じた気孔構造を持つ多孔質陶磁材料であり、

³ 「本文通過文獻研究、形式分析的方法、闡述了二十世紀五十年代日、美現代陶芸革新運動の概況、論述了其帶來的觀念突破、即陶之「物」性的現代闡釋、陶芸「抽象性」的現代轉換和陶芸「表現性」的凸顯、指出走泥社和奧蒂斯陶芸以其各具特色的藝術作品和先鋒性思想觀念推動了這三種現代陶芸重要觀念的轉變和強化。」張紅霞『現代陶芸的崛起—二十世紀五十年代日、米陶芸運動研究』、中国芸術研究院博士學位論文、2012、p. 1

しばしば北方の建築に保温の材料として用いられる。(中略)土は焼成中に収縮するが、発泡剤を加えた陶磁材料は焼成中に異なる程度の膨張を起こす。これは一風変わった陶芸表現に転換することができるようである」(筆者訳)⁴。

黄煥義の作品は陶磁の質感や流動性、可塑性などの特徴を表現し、作品のテーマとして扱っていると考える。例えば、《網》(図 1-1)は金属と泡沫陶磁の組み合わせであり、焼成プロセスにおける偶然性の要素が新たな表現をもたらしている。作品を見て取れるように、黄煥義は伝統的な陶磁器の思考パターンを打破することを試み、陶磁器の媒介そのものの可能性を探求するために、実験的な方法を用いる傾向がある。

複合素材である金属と陶磁の結合：馮澍の作品《後昆虫時代》(2007 年)

馮澍の作品《後昆虫時代》(図 1-2)も陶磁と金属(ステンレス鋼材)の組み合わせである。馮澍は、各素材の特性を最大限に引き立て、異なる素材間の違いを感じながら、素材表現の魅力を探求している。作品の中で、土で成形された昆虫の身体部分は焼成した後に彩色装飾が施され、その後磨かれたステンレス鋼の足や爪が接着されている。複合素材の自然な組み合わせは、その差異性と類似性が素材の物質性を強調し、作品の主題の特徴を明確にする。



図 1-1 黄煥義《網》2022



図 1-2 馮澍《后昆虫時代》2007

⁴ 「它是一种具有三維立体网络骨架和互相貫通气孔結構的多孔陶磁材料、常作為保温材料应用于北方建築、(中略)土在燒成中發生收縮、而加入發泡剂的陶磁材料在燒成中會發生不同程度的膨脹、而這似乎可以轉化為別具一格的陶芸表現」。韓祥翠「物性与張力：黄煥義實驗陶芸的媒介觀」、2022、北京国中陶磁研究院ウェブページ、<<https://mp.weixin.qq.com/s/7MbZxrwYfZ1E12jagQvSw>> (最終閲覧日：2023 年 11 月 10 日)

② 目的に由来する任意の形式から解放され、陶磁は伝統美学の機能的な次元から解放された。形式の変形、分裂、非整体性、非目的性、非機能性を通じて、新たな現代陶芸の表現要素となった。

例として次の作品を挙げる。

容器の多様な形式：白明の作品《器—形式と過程》（2019 年）

白明は、《器—形式と過程》（図 1-3）では「この作品群で単一の作品の統一性と独特性に挑戦し、作品の創作初期の多様な可能性を表現している。」（筆者訳）⁵と言う。《器—形式と過程》では、鑄込みの手法が使用されており、したがって器の形状と構造は同じである。しかし、外観上に微細な差異が見られる、ヒビがあるもの、完璧に焼成されたもの、焼成プロセスで変形したものなど、表面の処理技法も釉下装飾や釉上装飾などの手法である。一連の作品は創作過程で生じる可能性全てを表現しているようである。要素の断片化を取り入れたインスタレーション形式を通じて、形式と過程が持つ作品創造における重要性を分析している。彼の作品は本質的な問題の探求よりも創作過程のような非目的性、非機能性を強調している。

伝統的な造形の新構造：黄煥義の作品《横たわる梅瓶》（2012 年）

黄煥義の陶磁作品《横たわる梅瓶》（図 1-4）は、伝統的な呉須紋様で装飾された磁器の瓶が釉面の台座の上に横たわっている。黄煥義は新たな構造方法を通じて「梅瓶」のテーマを探求し、《横たわる梅瓶》は作品の形体を表現するだけでなく、「梅瓶」の概念自体に疑問を投げかけている。基座の上に水平に置かれた容器は、物体自体の機能性と目的性を否定している。しかし、瓶の様式と呉須の釉下装飾は、伝統的な梅瓶に形成する要素を備えており、それ自体が梅瓶の象徴として見なされることができる。そのため、変形や横たわるといった形式を通して伝統的な陶磁器の機能性と目的性に挑戦し、現代陶芸の非機能性の隠喩として表現される作品である。

形式の自由な美：陸斌の作品《活字シリーズ》（1997 年-2002 年）

⁵ 「這組作品旨在挑戰單一作品的統一性和独特性、以表達作品在創作初期的多重可能性」。前掲註 2『中国「現代陶芸」的審美問題研究』、p. 33

陸斌の《活字シリーズ》は、宜興陶土を使用して高温で焼成された作品で、書籍や印章といった伝統的な形状を持ちつつ、幾何学的な形、時代の語彙、電子製品、新鮮な魚などが表現対象となり、陶磁特有な質感を通じて伝統的な形式の現代的表現を生み出している。例えば、《活字シリーズⅣ》(図 1-5)では、現代社会の語彙である「女人挺好(女性は素晴らしい)」、「郎才女貌(男は才能を持つ、女は美貌がある)」などが伝統的な活字印刷と対比を成し、文化的な内容を残しつつ伝統的な陶磁器の形状を打破して、ユーモラスでありながらも風変わりな作品を生み出している。また、粘土や化粧土に関して繰り返し実験を行っている。一つの作品には素焼、塩釉焼成、複数回の本焼きなど、繰り返しの焼成が必要である。特に、塩釉焼成の過程では塩を撒く位置を処理することで表面の効果を制御し、火焰効果を追求している。その結果、その表現の効果は、伝統的な陶磁器の美意識や技術的な追求とは全く異なるものとなっている。

コラージュ造形：邱耿鈺の作品《不馬踏匈奴》(2017 年)

邱耿鈺の《不馬踏匈奴》(図 1-6)は、修復文化財や標本修復によく使用される修復技法を利用し、唐代に残している古い陶片を活用して創作を行い、自分陶磁作品を壊してから再び修復することで、作品表面に自然なヒビや修復の痕跡を形成した。このような「不馬踏匈奴」は、現代的な形態と古い陶片を意図的に組み合わせ、陶片の形態特性に基づいて二次的な創作を行うものである。



図 1-3 白明《器—形式と過程》2019



図 1-4 黄煥義《横たわる梅瓶》2012



図 1-5 陸斌《活字シリーズⅣ》1998



図 1-6 邱耿鈺《不馬踏匈奴》2017

③ 伝統的な要素の装飾的な応用は、伝統的な美学の背景を取り除いた伝統的な模様だけを取り入れる、装飾の断片化を借りて新しい人物や事物の空間を創造するものである。これは視覚的な新たな試みであり、中国の発展の中で伝統が現代美術における新たな表現の可能性を示すものである。伝統的な要素の断片化の出現は、観客に過去を想起させるが、作家がそれを利用する目的は歴史的な叙述の中の出来事を探求することではなく、視覚的な導きの下で伝統的な模様を通じて伝統美学を再解釈することである。

例として次の作品を挙げる。

装飾の断片化と伝統の再解釈：劉建華《彩塑シリーズ-迷戀的記憶》（1999 年-2000 年）

劉建華の《彩塑シリーズ-迷戀的記憶》（図 1-7・図 1-8）では、ソファーの中に、旗袍を着た頭と腕のない美しい女性が横たわっている。女性の着る旗袍の上に様々な色の顔料と釉薬が作品に活気と色彩を与え、視覚的に豪華さ、喜びが感じられる。劉建華は、「視覚的経験では、生活の中の物質的なシンボルが人に多くの連想や幻想を与える。これが中山装、旗袍⁶、女性の部分的な組み合わせを用いる主な理由である。」（筆者訳）⁷という。美術評論家である皮力（1974 年～）は彼の作品について、「中山装も対襟の服も、ある意識形態の象徴として現れ、作品の意味も民族性の意識形態に対する反省に重点を置いている。」（筆者訳）⁸と述べている。この作品は中国の伝統文化を大量に借用し、現代美術における中国文化の問題を探求し、西洋の現代美術が中国の伝統文化を借用する様子を反映している。呉須と釉下五彩の装飾が施された皿は異国情緒をもたらす要素であり、西洋人の目に中国の芸術形式に対する期待を満たしている。朱其（1996 年～ 中国芸術評論家、学芸員）は、劉建華の作品は陶芸とポップスタイルを組み合わせたものであると見ている。

「横たわっている旗袍を着た女性は、旗袍や女性の外観から肉欲、物質消費へと転換していく」（筆者訳）⁹と述べている。つまり、「彩塑シリーズ-迷戀的記憶」は呉須の要素を装

⁶ 「中国風のワンピース。満州族の女性の民族服を改良したもの。」松村明編『大辞林』、三省堂編集所、株式会社三省堂、1990

⁷ 「在視覚經驗上、生活中的實物符号會給人許多的連想和幻想、這也是用中山装、旗袍和沙發、浴缸和女性局部組合的主要原因」皮力「彩塑、旗袍与中国瓷器」、1999、ShanghART ウェブページ、
<<https://www.shanghartgallery.com/texts/ctextljh2.htm>>（最終閲覧日：2023 年 11 月 10 日）

⁸ 「無論是中山装還是對襟衣服、都是作為某種意識形態的象徵物出現的、作品的含義也側重對於本土意識形態的反思」前掲註 7「彩塑、旗袍与中国瓷器」、ShanghART ウェブページ、
<<https://www.shanghartgallery.com/texts/ctextljh2.htm>>（最終閲覧日：2023 年 11 月 10 日）

⁹ 「躺着的穿着旗袍的女性从服飾和女性的外壳轉向肉欲、物質消費」。朱其「身体是如何穿上綺麗外衣的：関与後政治社会的日常性—記劉建華的後現代彫刻系列」、2000、劉建華ウェブページ、

飾として利用しながら、観念的なものを表現していると考える。

伝統的要素の再構築と断片化：陸斌《宋磁シリーズ》における伝統の現代的表現（2012年-2018年）

陸斌の《宋磁シリーズ》（図1-9・図1-10）では、形式、装飾といった伝統的、古典的な中国宋磁の構成要素を断片化した上で、宋代の伝統的な陶磁器の形を元に作られている。作品の全体は磁土の白色で、瓶身には釉下彩で装飾された磁片があるが、他の部分は鋳込みで成形されている。作品の形式と断片化された装飾は、博物館に展示されている考古学的な出土品を思い起こさせ、作品主体の全体性や統一性は破壊されている。したがって、ここでは装飾の象徴的な意味が強調されており、装飾が何か特定の目的や特定の美的視点を表現しようとするというよりも、その象徴的な意味が重要とされている。陸斌は、伝統的な模様や技術を通じて、それらが伝統工芸の文化的価値や美意識に問いを投げかけ、伝統工芸が現代陶芸の中で徐々に分解されることを示唆している。



図1-7 劉建華《彩塑シリーズ-迷戀的記憶》
1999-2000



図1-8 劉建華《彩塑シリーズ-迷戀的記憶》
1999-2000



図1-9 陸斌《宋磁シリーズ》2012-2018



図1-10 陸斌《宋磁シリーズ》（局部）

上記で整理した3つの創作方向を通じて、中国の現代陶芸は伝統的な陶磁器の完全性、規則性、実用性という束縛からの脱却を目指している。これには形式の自由な表現の提唱や、形体の不完全性やの強調が含まれる。この思想に基づき、伝統的な陶磁器（技法や表現方法）を徐々に覆されている、固定化された形式的な思想概念的な作品や形式の探求に重点を置く作品が主流になっていると考えられる。

これにより、中国の現代陶芸には以下のような傾向が見られる。①結果よりも思考の過程、現象、陶磁の物質性が作品の表現主題となっている。②制作手法への重視が低下している。筆者は、中国の現代陶芸の進展において、作家が伝統的な要素や形式を打破する試みには一定の理解を示している。しかし、同時に概念的な側面に過度に焦点を当てる傾向があり、陶磁自体の魅力を見失う場合があると考えている。制作意図や素材、制作手法、焼成方法など要素の融合は、陶磁を他の芸術ジャンルと区別する独特の特性や本質の一部である。固定化された形式的な思想観念の表現の重視と素材や制作手法、焼成方法の重視の低下は、陶磁を他の芸術ジャンルと同一視してしまい、最終的には陶磁が単なる芸術表現の媒介としての位置づけに留まる可能性があると考えられている。

中国の現代陶芸の現状を分析し終えた後、筆者の制作に関連する陶造形の現状についてさらに理解を試みる。中国の現代陶芸において、陶磁彫刻という用語が頻繁に登場することを指摘したい。陽玉潔の『反抗と再構築—中国現代陶芸の創造過程について（反叛与重建—中国現代陶芸的創作歷程研究）』（2015年、中国芸術研究院 博士論文）では、次のように述べている。「80年代から90年代にかけて、中国の現代陶芸創作では、彫刻作品が大部分を占めていた。（中略）これらの陶芸家のうち、90%以上が彫刻や絵画の専攻であり、土を利用して芸術創作を行っており、そのため伝統的な陶磁器の制作の固定化された手順や技術的な制約から比較的容易に抜け出すことができた。また、作家たちは現代美術の文化的な潮流に対する関心が、単に工芸や技術に対する関心よりも顕著だった」（筆者訳）¹⁰。

また、筆者は中国美術学院の出版物である『中国当代青年陶芸家作品双年展』（2012年、

¹⁰ 「中国現代陶芸創作在80、90年代，雕塑類作品占据了很大的比重。（中略）這些陶芸家中90%以上是雕塑、絵画専攻出身，彼達直接或間接都是在西方現代藝術的影响下利用粘土材質進行藝術創作，因而相比于一直从事陶磁創作的人來說更容易走出傳統陶磁制作的固定化手順和技术化的束縛，彼对于現代藝術的文化思潮的关注也明顯強于单一从事陶磁創作的作家僅僅对工芸和技术关注」。陽玉潔『反叛与重建—中国現代陶芸的創作歷程研究』、中国芸術研究院博士学位論文、2015、p. 103

2014 年、2016 年の図録 3 冊) を通じて、素材と制作手法と焼成方法を重視する陶造形の作品が非常に少ないことにも気付いた。それらの作品がある場合でも、ほとんどが形態を重視している陶磁彫刻で表現されていたと考えている。

以上の分析から、現代中国における陶造形の研究現状に関し、現段階において次の様にまとめたい。陶造形の創作において、伝統的な陶磁器の技法である制作プロセス、焼成プロセスでの独特な表現よりも、作家たちは彫刻の創作のような形体表現の自由や刺激、相互作用を追求することに関心を寄せている。そして、土という素材の高い可塑性がこの要求を満たしている。また、焼成プロセスによって他の彫刻材料にはない効果をもたらすことができる。おそらく中国の陶造形の創作は、最初は彫刻家の創作手法から始まり、その後の発展過程では主に彫刻の視点で陶造形が制作されてきたのかもしれないと考えている。

2 中国の現代陶芸における手捻りの探求と表現

中国における現代陶芸の現状を論じる中で、様々な技術があるのに、あえて手捻りの手法を使う作家を取り上げるのは、もちろんそれが筆者の制作手法に関係するからである。そして第三章において後述するように、手捻りの手法が、筆者にとって最も「気」・「韻」に関わる技法だと考えるからである。

以下、代表的な三つの手捻りの手法によってその特性を説明する。

一つ目は、現代中国陶芸家である周国楨（1931 年～）による紐状の土を使用した手捻り作品である。彼の作品は、土の特性と質感を十分に理解し、伝統の手法を用いて形態の特徴を捉えることに重点を置いている。例えば《角馬》（図 1-11）（1998 年）では、紐状と片状の土を交互に使用し、線や面の変化によって異なる視覚的な感覚を形成している。このような紐状の土の空間配置の柔軟な変化を通じて、動物の特性を巧みに形状として表現し、陶造形と物事の結合の典型的な表現形式を生み出している。

二つ目は、彫刻的な手法と骨格構造に基づいて精確な形状を創り上げる技法である。洪樹徳（1940 年～）は、明確な目的性を持った造形を表現する現代中国陶芸家である。彼は

伝統的な手法を活用し、土の特性を深く理解することで、形態を表現している。特に、《斎白石》(図 1-12) や《張大千》(図 1-13) といった著名な人物像の手捻り作品で知られている。彼の手捻りの特性は、彫刻的な手法と骨格構造を基に、精確な形状を創り上げることにある。例えば、半身像の制作では、頭部の形体比例や頭部と身体の関係性を丁寧に検討している。

手捻りにおいては、外側に広がる形(開いた状態)と内側にすぼまる形(閉じた状態)で、形にかかる重力が異なる。そのため、土が受ける力について深く考慮し、制作過程で開いた状態から閉じた状態への構成の内面的な変化を精密に扱う必要がある。このプロセスでは、紐状の土の断面とつなぎ目の位置、力の転換と形の美感の完全なマッチングが重要となる。これを実現するには、優れた彫刻技術と土の性質への深い理解が不可欠である。

洪樹徳の手捻りの特異性は、形の特徴を見極め、成形の過程で一度に正確に頭部の形体を作り上げる能力にある。これにより、形体の偏りを補正するために外から土を追加する必要がなく、頭像の厚みが過度に異ならないように細心の注意を払う。このアプローチは手捻りの基本原則に従ったもので、土の厚さが一定でないと全体の形状に均一な力がかからず、自然乾燥過程での変形やヒビを防ぐためである。

また、顔部分にヒゲ(作品によっては髭、鬚、髯の三つの部分がある)を描き出す際、洪樹徳は断片状の土を利用する。細かいしわがある土片の土を用い、道具を使って自然なヒゲの形状を刻み出す。それぞれの土片を貼り合わせる過程では、自然な形状を保ちつつ、ヒゲの階層を作り出すことに注意を払っている。洪樹徳の制作手法を見ると、彼は作品の意図を表現するために陶芸の伝統的な技法と彫刻の基本原則を巧みに組み合わせている。この方法では、土の特性を活かしつつ具象的な形状を生き生きと表現しており、単なる彫刻表現とは一線を画し、また通常の手捻り作品に比べて一層の生動感を与えている。

三つ目は、紐状の土を利用して、積み木のように空間的な想像力を引き立てる抽象的な造形作品を創り出す手法である。中国の若手陶芸家である解曉明(1974年～)は、非目的性の造形を表現し、伝統的な造形思维を打破している。彼は巧みに伝統的な技術の要素を用いて、新しい表現の可能性を創り出す。解曉明の手捻り手法は、各部分を成形した後、それらを組み合わせて全体を作り出すという方法である。《越》(図 1-14) という作品では、解曉明は独自の空間的な手捻りの創作方法を形成している。紐状の土を切り取り、長

さが異なる紐状の土を組み合わせ、多様で変化に富んだフレーム構造を形成している。解曉明は、伝統的な手捻りの手法の閉じられた形状を打破し、具体的な形状を創り出す表現方法よりも、紐状の土を利用して、積み木のように空間的な想像力を引き立てる抽象的な造形作品を創り出す。



図 1-11 周国桢 《角馬》 1998

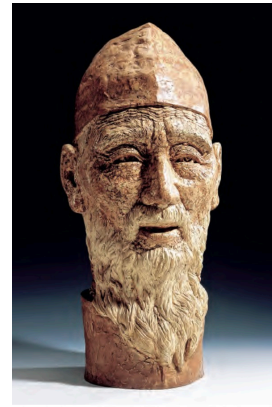


図 1-12 洪樹德 《斎白石》



図 1-13 洪樹德 《張大千》

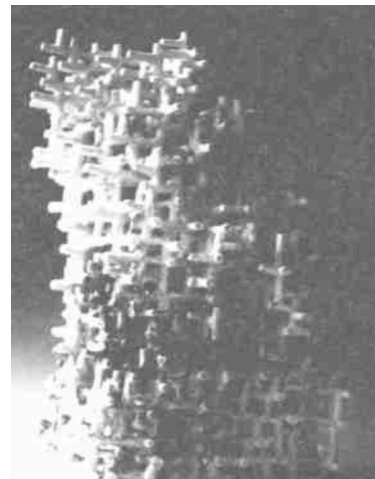


図 1-14 解曉明 《越》

手捻りの手法で制作される陶磁作品の魅力は、単なる作家の意図や観念を表現することではなく、素材や制作手法としての工芸性の考えを持っていて、それ自体が価値を持つということである。すなわち、現代陶芸の作品は工芸性と美的な感覚が組み合わさって構成されているのである。

第二節 中国の陶磁芸術における気韻生動の研究現状

1 先行研究における伝統美学に関する観点

第一章第一節でまとめられた中国現代陶芸の作品の方向性を見ると、「素材、技術、プロセス」よりは思想的な概念を重視した作品に偏っていることがわかる。その中で学者たちは次々と伝統文化がその発展に欠かせない要素であると提案している。筆者自身も作品制作の中で、伝統美学におのずと言及している。それは、筆者の生活環境や文脈に根差した、切り離すことのできない、最も身近な思考構造だからである。

そのように、筆者の研究対象が中国の伝統美学に関連しているため、中国における現代陶芸の中で、伝統文化がどのような位置を占めているか、調査し理解することが必要である。そのため、筆者はCNKI（中国知網：中国国内刊行学術資料総合データベース）を利用して、過去数年間（2014年-2023年）に中国で公表された伝統美学を主題にした主要学術雑誌に掲載された文章や論文を整理した。

その中で楊玉潔『反抗と再構築—中国現代陶芸の創造過程について（反叛与重建—中国現代陶芸的創作歷程研究）』（2015年、中国芸術研究院 博士論文）では、「20世紀90年代、豊かな国際文化芸術交流と融合により、中国の陶芸創作は伝統的な枠組みから迅速に脱却し、概念の更新と形式の探求を通じて、徐々に世界の芸術舞台で活躍するようになった。しかし、この「伝統」から「現代」への自己更新の過程で、一時的に「西洋式」の泥沼にはまり込んでしまった。西洋の現代芸術スタイルに依存し、「現代」の形式を追求する過程で、徐々に自己の文化的な確固たる立場を失ってしまったのである。」（筆者訳）¹¹と述べている。

また、劉穎睿の「介入と融合の現代陶芸（介入与交融的現代陶芸）」（2019年）という一文で、「中国の現代陶芸は、発展を重ねる中で混合と融合、多元性の共存の状態にある。現代性に関する議論は、現代性とポストモダン性の混淆の中にあり、それが避けられない形で現代陶芸の関心をスタイルや表現材料を超えて、生態問題、文化的アイデンティティ、民族性と地域性へと向かわせている。これらは、陶芸家が主に注目する焦点となっている。」（筆者訳）¹²と述べている。

¹¹ 「二十世紀90年代丰富的交際文化芸術交流与融合使中国陶芸創作迅速走出了傳統的藩籬、通過觀念的更新、形式的探索开始逐漸活躍于世界藝術舞台、但其借助外力進行自我更新从「伝統」向「現代」轉換的過程中却一度陷入了「西式」的泥沼、借助西方活躍的當代藝術風格、追逐「現代」形式玩味的同時逐漸喪失了自我文化的堅持」前掲註10『反叛と重建—中国現代陶芸的創作歷程研究』、p. 118

¹² 「中国現代陶芸發展至今、是混搭与融合、多元共存的状态。对于現代性的討論、处在現代性与后現代性混搭的状态、因而不可避免的導致現代陶芸的关注超越風格樣式、言語材料、而生態問題、文化身份、民族与地域依然是陶芸家关注的主要焦點。」劉穎睿「介入与交融的現代陶芸」『上海工芸美術』、上海工芸美術、2019、p. 50

劉木森の『中国の「現代陶芸」における美意識について問題研究（中国「現代陶芸」的審美問題研究）』（2020年、山東大学 博士論文）で、「中国現代陶芸の文化的な印象と民族的な情緒についての観点から、彼は社会の一員である陶芸家が社会から切り離されて存在することは不可能だと考えている。陶芸家は必然的に知識構造、文化背景、意識形態などの面で民族文化の影響を受け、民族文化の特徴を持つ現代陶芸こそがその発展の基盤であるとしている。」（筆者訳）¹³。

上述した3人の学者の意見を組み合わせて、筆者は中国現代陶芸における伝統文化の表現形式として、觀念芸術に伝統文化や陶磁の技法、素材を断片的な要素として取り入れ、觀念と形式の表現を補助するものと考えている。また、伝統的なテーマの新しい解釈や伝統技術の新しい解釈があり、これは伝統文化を振り返る表現形式である。

第一章第一節で取り上げた作品を通じて分かるように、作家たちの創作觀念は、本来の形の変形やアレンジといった手を加えたり、素材の実験に集中していることが多いとわかる。これは大部分、中国の陶芸が伝統から現代へと転換する過程で、外国（特にアメリカと日本）の現代陶芸の形式を過度に参考にしたため、自己の創造性の核心を欠いているからであると考えている。その中で、純粋な概念表現に比べて、陸斌の作品はいくらか異なっている。彼の觀念はより具体的で、伝統文化を通じて現代社会の状況を振り返っている。

例として次の作品を挙げる。

素材と文化の結合：陸斌の作品《大悲咒3》（2012年）

陸斌は、「中国社会の近代化プロセスと人々の信仰や精神生活との関係を、新しい芸術的表現形式で解釈しようと試みている。」（筆者訳）¹⁴と述べている。《大悲咒3》（図1-15）は、経巻という現在の文化的変遷を考察するために伝統文化の象徴的な要素を用いている。完全な形から破裂する経巻は、徐々に衰退し分裂する過程のようで、現代人の精神と

¹³ 「中国現代陶芸の文化印記与民族情結這一觀點、他認為作為社会个体的陶芸家不可能脱离社会而存在、它一定会在知識結構、文化背景、意識形態等方面有民族文化的烙印、并且具有民族文化特色的現代陶芸正是其發展的根基。」前掲註2『中国「現代陶芸」的審美問題研究』、pp. 151-152

¹⁴ 「他試圖以一種新的藝術表現形式來詮釋中国社会現代化進程与人的信仰与精神生活的关系」問象藝術空間、2019、陸斌ウェブページ、
<<https://www.trueart.com/news/355363.html>>（最終閲覧日：2023年11月10日）

信仰の変化を表している。日増しに膨らむ欲望がかつての道德、文化基準を薄めている。陸斌の作品は、現状の批判と将来への懸念を視覚化して表現し、鑄込みの手法を採用し、磁土に特定の化学物質を加え、焼成後は転写紙で装飾している。《大悲咒 3》は、伝統的な象徴的な要素を概念に溶け込ませ、概念表現を補助する感覚を与えている。以上の一連の作品を分析することで、筆者は概念の表現における陶芸の存在価値についても反省している。陶磁素材の物質感を通して概念や現象を表現するだけなのだろうか、陶磁の美しさは物質感に限定されるのだろうかと考えている。



図 1-15 陸斌 《大悲咒 3》 2012

一方、中国の現代陶芸における、伝統文化の再検討について、「1990 年代以降、中国の

現代陶芸家たちは国外の現代美術の観念を取り入れ、伝統的な製陶の観点や固定された工程を打破し、装飾的な器から脱却して、形式と素材の実験に焦点を当てる新しい創作の道を切り開いた。しかし、作家たちは形式のみに集中し、内容が欠けることで作品を退屈で空虚なものにすることを次第に認識した。」（筆者訳）¹⁵と述べている。そのため、呂品昌（陶芸家 1962 年～）はかつて、「本当の陶芸は自分の内面を表現するもので、（中略）私はしばらくの間、各地の陶磁器を訪れ、敦煌などの歴史文化都市を訪れ、民族文化のエッセンスを探し、それを実践に活かすことにした。」（筆者訳）¹⁶と述べている。呂品昌の思想の核心もまた、伝統文化に根ざしていることがわかる。彼は特定の伝統要素を完全に再現するのではなく、自らの経験を通じて理解を深め、それを表現することを目指している。現在、中国における伝統文化の新解釈は主に伝統的な題材の新解釈、伝統的な技術の新解釈に集中している。

① 伝統的な題材の新解釈

中国の工芸美術文化には、様々な伝統的な題材が備わっている。長寿や出世などの縁起の良い題材、五穀の豊穰や子孫繁栄を願う題材、民間の祭りや日常生活を描いた題材、さらには民話や歴史的な物語を描いた題材など、これらは全て明清時代の伝統的な陶磁器の装飾に見られる要素である。そのような伝統要素を新たに解釈して取り込んだ例として、次の作品を挙げる。

姚永康の《絢》（図 1-16）（2013 年）では、中国の民間芸術でよく見られる童子というテーマを使用している。それは子孫繁栄の象徴であり、神々や仏菩薩の近くにいるものとして頻繁に登場するため、幸せと喜びの象徴ともなっている。姚永康は、土の特性を活かして、生き生きとした童子の像を形作る。作品形式が平面から立体へと変化することによって、伝統的なテーマを新たな表現にしている。このような表現手法の変化は、確かに、

¹⁵ 「中国現代陶芸从二十世纪九十年代利用西方現代芸術觀念打破了傳統的制陶觀和固定流程、从裝飾性的器皿中走出来、开辟了一条关注形式和玩味材料的創作路徑。但作家也日益發見單純的玩味形式、而缺乏内容会使作品變得枯燥和空洞」。前掲註 10『反叛与重建-中国現代陶芸的創作歷程研究』、p. 126

¹⁶ 「真正的陶芸因該是表現自己內心的東西、（中略）我花了一段時間重新去各大瓷走訪、并且到了敦煌等各大歷史文化名城、希望找到民族文化的東西、再回来做實踐」。前掲註 10『反叛与重建-中国現代陶芸的創作歷程研究』、p. 126

伝統的な器物の固定された形式を打破するものである。しかし内容的には伝統から離れていないため、形式が変化しているものの、実際の主旨は伝統的な考え方を守っているという印象を筆者には与える。

② 伝統技術の新たな解釈

中国の伝統的な陶磁器、そのものは「立体」である。しかし、その特徴として、形もちろん重要であるが、形そのものよりも、表面の文様など、付随する平面的要素（下絵付けや上絵付けによる絵画・文様）に傾くこともある。

絵付けは、元以降の陶磁器における主要な装飾技法であり続けた。白明の《線楽賛》（図1-17）（2012年）では、伝統的な花の文様が放棄され、線で器物を装飾しているが、その装飾に用いた技法は呉須と青釉であり、伝統要素を残している。これらの要素は伝統陶磁の色彩美学と素材の組み合わせを象徴し、伝統を振り返るとともに、抽象的な線の要素から現代性を感じ取ることができる。



図 1-16 姚永康 《絢》 2013

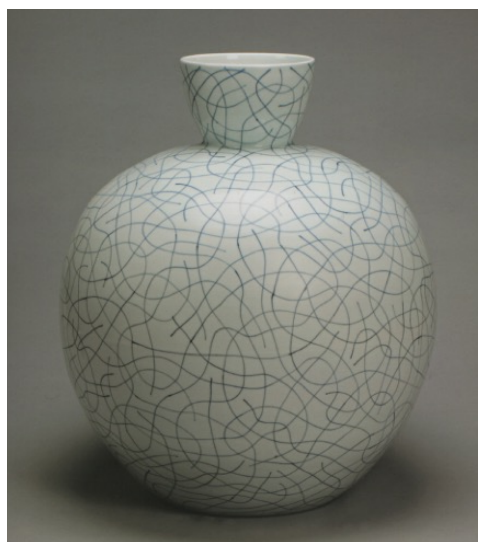


図 1-17 白明 《線楽賛》 2012

上述の分析から、中国の現代陶芸における伝統文化の表現は陶磁材料を通じて固有の認識要素が直接表現される現象と考えられる。作家の個人的な思考や理解、意図を表現へ変換するプロセスが欠けていると見られる。伝統的な技法と複合素材と一般に認知される伝

統的要素の組み合わせといった形式がよく見られる。筆者はこれを伝統元素の利用が表面的過ぎることによるものと理解している。そこで、筆者は伝統美学の視点から、その現代陶芸における発展の可能性を再解釈する。

2 先行研究における気韻生動の創作形式

上述の内容に基づき、筆者はCNKI（中国知網：中国国内の学術情報総合データベース）を活用し、近年（2014年-2023年）中国で公開された「気韻生動」を主題とした主要学術雑誌や論文を整理した。それらの中からには合計11本の文献を探し出した。その中で、論文は3本、学術雑誌に掲載した文章は8本であったが、当然、それらが「気韻生動」に関する論著の全てではない。また、他の論文や雑誌掲載記事でも気韻生動に触れているが、そこに「気韻生動」というキーワードが挙げられていても、一般的な使用に留まるものや、言葉だけで内容がないものは割愛している。その中で、陶磁絵画（陶磁作品における絵画要素（絵付けなど）や陶磁彫刻（伝統的な器物形状ではない陶磁器作品）に焦点を当てている。以下では、陶磁絵画や陶磁彫刻の作例を取り上げ、理論的な視点と創作的な視点から、陶芸における「気韻生動」の研究状況を分析する。

2-1 陶磁芸術における気韻生動の表現と再解釈

現代陶芸における「気韻生動」に関する理論的な研究として、宋志来は『陶芸創作における「六法」の実質的意義（「六法」在陶芸創作中の現実意義）』（2007年、景德鎮陶磁大学修士論文）において、謝赫の六法が中国の絵画史の発展に大きな影響を及ぼすだけでなく、中国の造形芸術分野における創作と評論に対しても、精密かつ普遍的な芸術の理論体系を提供したと述べている。彼は「六法」の各々を説明し、具体的な例を挙げて分析することにより、「六法」が陶芸創作に与える一定の意義を論じた。

宋志来はこの論文は、全体的にまず、現代中国の研究者たちが「気韻生動」について再解釈した文献を参考にして、「気韻生動」の美学的な概念に関する基本的な理解を深め、次に『歴代名画記』といった歴史文献や現代の研究者による著作を用いて、「六法」の各法を詳述し、それぞれの客観的な解釈をもとに、それに適合する作品を用いて、陶芸が「気

韻生動」の中でどのように表現されるかの方向性を示している。

しかし、彼は「六法」が陶芸創作に持つ実質的な意義を示しているものの、自身の思考に基づく「気韻生動」の陶芸観を形成しているわけではない。彼の論述では「六法」のそれぞれがある「形式」の陶芸作品として扱われ、宋志来が適当だと判断した作品が例示されているが、これは「気韻生動」の概念を既存の陶芸作品に適用しているに過ぎず、現代陶芸が持つ新しい表現形式の可能性については価値ある意見を提出していないと思われる。

筆者は、伝統美学の「気韻生動」に関する研究が相対的に空白である現状を踏まえると、筆者の論文の第二章から第五章までの陶造形における気韻の表現に関する研究内容には一定の研究意義があると考えている。

2-2 陶磁絵画における気韻生動の表現

中国陶芸における気韻生動の表現として、陶磁絵画は一つの創作方向を持っている。例えば、謝瑩の「現代陶磁絵画における気韻の新たな論述（浅析気韻在当代陶磁絵画中的新論述）」（2022年）や、江宇婷の「古典的美学「気韻生動」の現代陶芸絵画における新たな論述（古典審美気韻在当代陶磁芸術絵画中的新論述）」（2021年）は、気韻生動が中国の絵画芸術の精髓であり、陶磁器の絵画芸術における最高の美学的追求であると論じている。また、これらの研究は、陶磁絵画と気韻生動の関係性を分析し、その結果、陶磁絵画において気韻生動が示す美の感覚を解釈している。

これら二つの論文では、現代中国の陶磁絵画の作品において「気韻生動」の例として、伝統的な中国画の主題である花鳥や山水を陶磁で表現しており、絵画技法も一般的な中国画の方法に従っている。その中で、江宇婷の「古典的な美学「気韻生動」の現代陶芸絵画における新たな論述」では、《魚兒憨憨》という作品が陶磁に特有の絵画技法で「気韻生動」を表現していると考えられる。陽冰の《魚兒憨憨》（図 1-18）は、「画面構成は生動で、配置のコントラストが強く、呉須で描かれた花と魚は、構図の疏密、呉須料の濃淡、画面中の物体の大きさによって対比され、調和のある雰囲気呈している。これにより、画面はリズムと韻律に富み、感情の表現と生命の活力を感じることができる。」（筆者訳）¹⁷と指

¹⁷ 「画面构图生動、布局对比強烈、用青花所繪制的花卉与魚兒通過構图的疏密、青花料的濃淡、画面中

摘している。《魚兒慙慙》では、呉須という素材の特性が活用されている。呉須専用の筆と呉須料と水によって形成される透明感や流動感、色味の濃淡の変化により、陶磁に生き生きとした画面を形成していると考ええる。

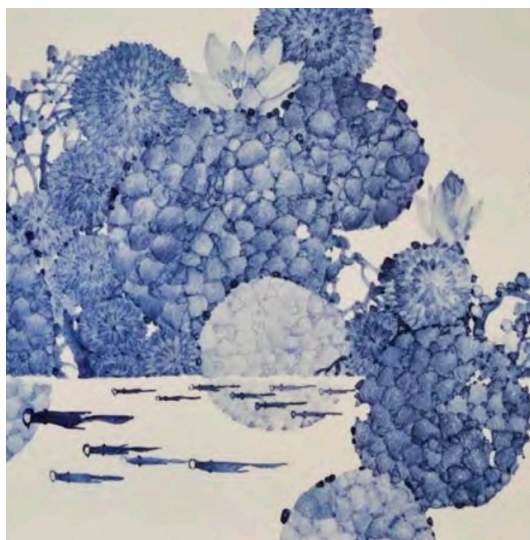


図 1-18 陽冰 《魚兒慙慙》

2-3 陶磁彫刻における気韻生動の表現

文献検索により、気韻生動が陶芸分野で主に取り扱われるのは陶磁彫刻であることがわかった。例えば、雷麗霞の『気韻生動と現代陶磁彫刻創作(気韻生動与現代陶磁彫刻創作)』(2011 年、景德鎮陶磁大学 修士論文)や勞健慶の『陶磁人物彫刻における「気韻生動」の形成に関する探求(陶磁人物彫刻中「気韻生動」的創造探究)』(2020 年、景德鎮陶磁大学 修士論文)は、陶磁人物彫刻の創作歴史の伝承における作品の「気韻生動」についての理解を論じている。これら二つの論文で取り上げられている作品を参考にして、筆者は人物俑の顔の表情、身体表現、釉薬と形の組み合わせなどの観点から、歴史的な視角で陶磁彫刻における「気韻生動」の表現を理解することができると考える。

① 顔の表情についての気韻生動

以下に人物俑の例に、誇張された表情、簡潔で古拙、雄渾な芸術スタイルと迫力をもつ

物体的大小在对比中呈现和協的雰気、是画面富有節奏与韻律、感受到情感的表达与生命的活力。」江宇婷「古典審美氣韻在当代陶磁藝術繪画中的新論述」『中国陶磁』(36)(146)、2021、p.9

ことが分かる。人物の表現は抽象と具象の間のバランスを持って、情緒が誇張された表情に込められて、その人物の生動性を表現している。

一つ目は、仏寺道観に奉安されている塑造の《天王像》(図 1-19) である。天王の彫刻は、「太い腕、やや縮まった首、高く持ち上げた胸、怒りに満ちた眼差しで、集中して息を止めているような印象を与える。鎧の下でも全身の筋肉の力が集まり、準備が整っている様子が感じられる。積極的で合理的な大胆な誇張により、雄々しく威圧的な天神の姿が見事に表現されている。天王の顔の表情と体の筋肉感、キャラクターの特徴を際立たせ、その人物像の「気韻生動」を生み出す鍵となっている。」(筆者訳)¹⁸とある。

二つ目は、東漢時代の《漢代加彩俑》(図 1-20) であり、「その人物像は生き生きとして情欲的で、まるでその声が聞こえてくるような雰囲気があり、その表情が多くの人々を魅了している」¹⁹とある。



図 1-19 《天王像》



図 2-20 《漢代加彩俑》



図 1-21 《侍女俑》

② 身体表現についての気韻生動

¹⁸ 「天王の雕塑、双臂壮碩、脖子略縮、昂首挺胸、怒目而視、有凝神屏气之感、在盔甲之下仍然可以感觉得到全身肌肉力量的凝聚、蓄勢待發、主動而合理大胆的誇張、成功塑造出一位雄壯威武、充滿震脅力的天神形象。天王的面部表情和身体的肌肉感、提煉了人物的特征、也是人物形象氣韻生動的關鍵」 勞健慶『陶磁人物彫刻中「氣韻生動」的創造探究』、景德鎮陶磁大學修士學位論文、2020、p. 16

¹⁹ 德留大輔・新井崇之訳 葉喆民『中国陶磁史』、科学出版社東京国書刊行会、2019、p. 98

西漢時代の《侍女俑》(図 1-21) は、「体型が美しく、顔立ちが穏やかで愉快である。長い袖が風に舞い、歩幅が軽やかで、その形状は漢時代の女性の優雅な風情を的確に表現している。」(筆者訳)²⁰とある。作品では、人物の動きによって振られる長い袖と全体的に曲線が主体の形状によって、人物の五官や手足の具体的な描写なしにも、人物の軽やかさを十分に示すことができると考える。

③ 釉薬と形態の組み合わせについての気韻生動

一つ目は、唐代の《唐三彩の駱駝載樂俑》(図 1-22) を例に挙げると、「この俑は明るく鮮やかな釉色で、その配色は調和が取れており、自然な美しさがある。作品表面の釉色は部分的に剥がれているものの、依然として生き生きとした人物像や調和の取れた比例が見て取れる。」(筆者訳)²¹駱駝の形態と釉薬の豊かな色彩、自然の流れを巧みで利用したもの、日常生活の繊細な物語が織り込まれていることが感じられる。唐代の具象的な描写を超えて精神世界を追求し、鮮やかで華やかな美意識を持って、釉薬を用いて陶俑の形態を生き生きと描き出し、気韻生動を表現していると考えられる。

二つ目は、宋代の《孩児枕》(図 1-23) は、「造形が活発で生動し、子供はシャツとズボンを着て、百花文の錦緞のベストを重ねている。錦敷の上でうつ伏せになり、足を交差させて、満足げな様子をしている。非常に愛らしい。この子供の枕は土で型起こし成形により作られており、さらに鋭い道具で顔の五官や衣服を刻んで、表情をより生動とさせている。」(筆者訳)²²とある。また、釉質について、「定窯の白磁は釉質には潤いがあり、色調は温和で象牙の彫刻のようであり、その構図も良く、線も非常に明晰で力強い」²³とある。この作品は、形象的な造形に重点を置き、細部の描写に注力している。透明な釉質との組み合わせが、素朴で活気に満ちた印象を与えている。子供の表情、身体の動き、衣装の細

²⁰ 「西漢陶瓷雕塑侍女立俑、形態俊美、面目合和悦、長袖飄拂、舞步輕盈、惟妙惟肖、表現了漢代婦女的娉婷風姿。」雷麗霞『氣韻生動与現代陶磁彫刻創作』、景德鎮陶磁大學修士學位論文、2011、P. 10

²¹ 「『唐三彩駱駝載樂俑』為例、該俑釉色明麗鮮艷、搭配之間協調又和協自然、堪稱唐三彩中的上乘之品。作品上表層的釉色雖然已有零星的脫落、但依然能看出其生動伝神的人物形象、協調搭配的比例」前掲註 18『陶磁人物彫刻中「氣韻生動」的創造探究』、p. 9

²² 「造形活發生動、孩兒穿着衫褲、套百花文錦緞背心、俯于錦敷、双脚交叉、一副怡然自得的樣子、惹人喜愛。此孩兒枕由印坯做成、再以刀刻顔部五官及衣物、使其表情更加生動。」前掲註 20『氣韻生動与現代陶磁彫刻創作』、P. 11

²³ 前掲註 19『中国陶磁史』、p. 258

部にも細かい注意が払われているが、同時に感情と意味の伝達にも重点が置かれている。
この作品からは、深いが素朴でシンプルな詩的な息吹が強く感じられると考えられる。



図 1-22 唐 《唐三彩駱駝載樂俑》



図 1-23 宋 《孩児枕》

上記の歴史的な作品から見ると、人物彫刻における「気韻生動」の表現には、人物の表情（顔の表情）や姿勢（身体表現）の理解や誇張により、人物像の特徴を強調し、その人物の外観の命の活力を直感的に表現する手法が存在する。さらに、唐代や宋代の人物彫刻作品では、人物の形態と釉薬の色彩を組み合わせることで、人物の内面の情緒や生活環境、社会的雰囲気表現している。筆者は、作品の内在する精神は、形体の生き生きとした表現とともに、内部から発散される無形の味わいが同時に存在し、自然に結合していると考えている。それは、質感や色味が形体を表現する、または形体が質感や色彩に付着する、というのではない。筆者が試みる現代の陶造形における気韻生動研究は、このような考えに基づくことにより、より深いものになると考えている。

第二章 「気」・「韻」の表出と陶磁器

現代工芸における陶造形とは、近代的な作家意識の下で、素材、形態、色味を踏まえながら、制作された造形物であり、また、制作過程の中で自身の感情や思考、制作手法を表す場である。

歴史的に見れば、「工藝（芸）」は手仕事、その技能であり（『新唐書』列伝 25 閻立本伝¹など）、本来「工」とは、実生活において用いる機械・道具・土木建築・手工業製品などに携わる「職人・たくみ」や、医師、樂士を指す語であった。そのため、工芸の範疇で扱われる人々（職人）の制作物（作品）はあくまでも実用品であり、書画に対し、格に劣るものと見なされてきた（工芸＝実用品、絵画＝高尚な芸術。工芸＝職人の技芸、絵画＝文人の技芸、という、芸術間のヒエラルキーによる関係）。そのため、工芸は「気韻生動」論に代表される、芸術の品格に関する論証の対象外だった。このことは、工芸における「気韻生動」を論じるとき説明しなければならないと考えている。しかし、『説文解字』では「工」を基準に従ったようなきちんとした美しさが人にあるさま²、と説くように、工芸も美的判断の対象となり得るのであるが、その理論が書画とは異なるところに論点があるのである。

それでは、工芸の美しさはどのように理解することができるだろうか？南宋、元の水墨山水画では主観的な意図が主に扱われ、これは筆墨技法のアプローチとは異なるものである。しかし、技術（工）を通じて、整然とした美しさの背後にある精神性や気質を含めて理解することができると考えられる。

そこで、筆者は中国絵画において伝統的に用いられてきた「気韻生動」の概念を切り口として、陶磁における素材、制作手法、焼成方法など制作工程を大事にしている、素材や形態、色味の調和という観点を通して、陶造形における自身の制作意図が繋がる「気韻」論の生成と発展を探究してみる。

¹ 『新唐書』巻 100 列伝第 25 閻立本伝「婦戒其子曰、吾少讀書、文辭不減儕輩、今獨以画見名、与廝役等、若曹慎毋習、然性所好、雖被訾屈、亦不能罷也」（吾は少きより讀書・属詞を好み。今独り丹青のみを以て知られ、廝役の務め躬らす。辱しめこれより大なるはなし。爾は宜しく深く戒めて此の芸を習うこと勿かれ）。読み下し文は以下による。長廣敏雄訳注 張彦遠『歴代名画記』1、東洋文庫、平凡社、1995、pp. 168-169

² 許慎『説文解字』巻 6 工部「工、巧飾也。象人有規槩也。与巫同意。凡工之属皆衆工」。本論引用の釈文は次による。（東漢）許慎著『説文解字』、浙江古籍出版社、2016、p. 148

「気韻生動」とは、言うまでもなく、中国の美学における重要な思想である。「気韻生動」の芸術的な精神をより深く理解するために、第一節において筆者は、次の3段階を経て考察を進める。

第一に、画の六法（すなわち、気韻生動、骨法用筆、応物象形、随類賦彩、経営位置、伝模移写）のうちの最も重要な一つとするもので、六法のうち筆頭にあげられている「気韻生動」を第一の重要点とし、以下順に、「骨法用筆」、「応物象形」・・・と、順位があるとする理解である。すなわち、美しさの質の差という考えを示す。この内容は、張彦遠の『歴代名画記』によって説明する。張彦遠の『歴代名画記』は、謝赫の後で六法について議論した最初の文献であり、六法の意義と適用に独自の見解を提供している。これは歴代の六法を論じる文章の中で最も早く、かつ最も洗練されたものであり、六法の精神を理解するのに大いに役立つ。そして、筆者は『歴代名画記』から気韻生動の概念を明らかにする。

第二に、中国の水墨山水画における「気韻生動」の変遷を分析することにより、絵画芸術における表現手法と芸術精神の進化プロセスを明確にする。これにより、筆者は現代陶芸における「気韻生動」の理論と実践の基盤と経験を提供する。

第三に、先行研究から、「気」、「韻」、「気韻」の意味、「画の六法」の要素間の相互関係を読み解く。具体的には、技術、色彩、形、精神など、「画の六法」における要素が互いに影響し合い、一つ欠けても調和が取れない関係にあることが示唆されている。これらの要素が最適なバランスで調和すると、それが「気韻生動」となる。

第二節は、工芸品に対する精神的な鑑賞態度を取り上げることにより、礼儀の象徴として使用される器物、古来信仰の背景を持つ植物などをモチーフにした器物、そして、「香」、「茶」、「花」という、五感を連動させて使用される器物について述べる。

第三節では、作品創作のプロセスにおいて、自然物や作品の生氣（気）は無視できない存在である。しかしながら、さらに注目すべきは、雅な趣のある「韻」が伝統的な陶磁器でも感じ取ることができる点である。これらから生じる気品（韻）の情緒や趣きなどは、陶磁材料を通じて多様な表現方法を持っていることが分かる。筆者は越州窯と汝窯を取り上げ、釉薬や焼成によって陶磁器が示す質感と釉色の豊かな変化を通じて、陶磁器における「韻」味を説明する。

第四節では、日本作家の作品を通じて現代陶磁における「気」・「韻」の表現を論じる。陶造形がダイナミックに展開する藤笠砂都子の作品の「気」、出和絵理の光を透過する磁板の「韻」味表現の作品から説明する。

第一節 「気韻」の基本的理解

1 『歴代名画記』における気韻生動の概念

気韻生動は、単に絵画の評価基準ではなく、中国の哲学に基づく芸術思想である。謝赫（南北朝時代の画家・評論家、生没年不詳）によって著された最古の画品書である『古画品論』で提唱され、唐の著述家・絵画史家である張彦遠（生没年不詳）の画論『歴代名画記』でより詳しく解説されている。まず、「画の六法」とは何か、から始めたい。なお、以下の本文では、『歴代名画記』は、東洋文庫版長廣敏雄訳注の張彦遠『歴代名画記』全二巻（平凡社、1995年）により原文の読み下し文、次いで（ ）内に訳文を引用する。

張彦遠『歴代名画記』、卷一「画の六法を論ず」

昔謝赫云う、「画に六法あり、一に気韻生動と曰い、二に骨法用筆と曰い、三に応物象形と曰い、四に随類賦彩と曰い、五に経営位置と曰い、六に伝模移写と曰う。古より画人の能くこれを兼ねるは罕なり」³

（むかし（南斉の）謝赫はこういっている。（画には六法がある。一に気韻生動（すぐれた精神が生き生きと脈動していること）と言ひ、二に骨法用筆（力づよい骨格を形づくる用筆の法）と言ひ、三に応物象形（対象に応じて形をうつすこと）と言ひ、四に随類賦彩（対象にしたがって色彩をほどこすこと）と言ひ、五に経営位置（画面を構成すること）と言ひ、六に伝模移写（模写すること）と言ひ。古より、これらを兼ねていた画家は稀である。）

長広敏雄（1905年-1990年）は、謝赫が提唱した「画の六法」に関するこの部分について、絵画における精神的で内面的な要素が最も重要である「気韻生動」という考え方を強調し、同時に「伝模移写」という技法に言及している。この技法は、実際に見たものを模

³ 前掲註1『歴代名画記』1、pp. 67-68

写や写生を通じて正確に再現する方法であり、絵画の基本的なステップとされている。画家は名作の模写を通じて、名作の風格と精神に迫る練磨を行う。この技法は、世界中の美術において基本的な要素とされている。さらに、「応物象形」と「随類賦彩」も、写実的な表現方法であり、対象の形態と着色（賦彩）を二つに分けるアプローチであると見なしている⁴。

絵画において、最も重要な要素が絵画の画面に内包された精神的および内的な表現であり、技術、構図、形態、色彩に表れる表面的な様子だけでないことを意味している。『歴代名画記』では、「画の六法」中、後から前へと順に「伝模移写」、「経営位置」、「随類賦彩」、「応物象形」、「骨法用筆」、「気韻生動」の順序で述べられており、これから芸術作品における技術、構図、形態、色彩、精神などの表現は「品等」の区別があることが分かる。

張彦遠は『歴代名画記』において、次のように述べている。

自然なるものを上品の上を為す。神なるものを上品の中と為す。妙なるものを上品の下と為す。精なるものを中品の上と為す。謹にして細なるものを中品の中と為す。余今この五等を立て、以って六法を包み、以って衆妙を貫く⁵。

（自然が失われると神となり、神が失われると妙となり、妙が失われると精となる。精がそこなわれると、謹細になってしまう。自然を上品の上、神を上品の中、妙を上品の下、精は中品の上、謹細は中品の中とする。わたくしは今、この五つの品第を立てて（画の）六法を包括し《六法については第一巻でのべた》、いろんなすぐれた作品を系統付ける。）

張彦遠は、具体的には、自然、神、妙、精、謹細の五つの品等を定義し、それぞれを「上品の上」から「中品の中」まで配置して、品等の基準としている。「品等」は芸術作品の美しさの質の違いを表すものである。

芸術哲学における「品等」の概念は、中国古代から存在する人物評価の分類法である「九品」が、実際の官僚制度において利用されるようになったことに関連している。この中国

⁴ 前掲註1『歴代名画記』1、p. 69

⁵ 前掲註1『歴代名画記』1、pp. 117-119

の伝統的な評価体系は、「品第」という単語で表現されている。「九品」とは、上から下に分類された九つの品等を指し、それぞれに特定の身分、地位、および待遇が定められていた。この「九品」の分類法は、中国古代の王朝時代から存在し、魏文帝の時代には史官による推薦制度として「九品中正法」が実施され、後に広く普及した。この制度では、各地の官吏や学者が推薦した個人を、その品等に応じて公職に任命するものであり、人物評価の基準として広く受け入れられていた⁶。

「品等」という概念は、最初は現実の生活における人々の評価に関連しており、後に絵画における評価にも応用された。特に人物画の出現により、この概念は人物の精神的な特性を評価する基準として変化した。魏晉南北朝時代において、人々は高雅な品格（「気品」）を重んじる傾向があった。「気品」と「気韻生動」の関連性は、魏晉南北朝時代に初めて現れた。南北朝時代には人物画が流行し、画家は描かれる人物の性格や特徴に特に注目し、人物の目付きや表情、姿態などを通じて実在の人物を鮮やかに描写した。その結果、「気品」は人物画における重要な表現要素の一つとなった。

一方、唐末・五代から、水墨山水画が流行した。山水は人物のような性格や品格を持っていないが、画家は自身の主観的な感情を筆・墨を使って自然、山水に融合させた。その結果、水墨山水画は、文人のような高雅で淡泊な品格を持つようになった。したがって、山水画の表現にも「気品」が見られるようになった。

山水画が「気品」を表現するために筆・墨の技法を使用するのに対し、中国の伝統的な陶磁器と文人精神の関係では、土や釉薬の質感、色味が「気品」を表現することができる。この点については、後続の第二節「工芸品への精神的な鑑賞態度」と、第三節「陶磁器における「韻」味の表現」に詳しく説明する。

2 唐末・五代—元水墨山水画における気韻生動の変化

気韻生動を説明する際、水墨山水画を中心にその変化を説明している理由は二つある。まず一つ目は、張彦遠が『歴代名画記』で指摘したように、芸術創作における「気韻」の表現において、色よりも墨の使い方が重要な論点とされてきたためである。墨に焦点を当

⁶ 長廣は宮崎市定『九品官人法の研究』（昭和31年）を参照し、芸術作品における「品等」についてこのような見解を示している。前掲註1『歴代名画記』2、p.120

てると、花鳥図や人物図よりも水墨山水図が、その表現に適していると言える。二つ目の理由は、第四章で述べる自身の地域分脈に関連している。地域性が同じ考えを持っていても、地域性が作家の作品にどのように影響を与えるかについて話す際、人物画や花鳥図よりも山水画が明確になることがある。

水墨山水画は、唐末・五代から北宋にかけて成熟期を迎え、さらに南宋から元代にかけて発展を続けた。この進化の過程で、絵画における画家の主観的な感情表現がますます際立ち、絵画の中での芸術的精神である「気韻生動」の変遷が重要な役割を果たした。この芸術的精神の変遷は内在的な要因であり、芸術風格の変化はその表れであった。

以下では、唐末・五代、北宋、南宋、元という時代順に沿って、各時代における「気韻生動」の変化を水墨山水画に焦点を当てて捉え、その変遷を追っていく。

2-1 唐末・五代水墨山水画における気韻生動の表現

唐末・五代山水画における「気韻生動」は、自然物の生命力を再現しようとして「真」を通じて表現する試みが見られた。荊浩（唐末・五代の山水画家、生没年不詳）はその絵画理論書『筆法記』で、「度物象而取其真」（物の外見を観察して、その本質を理解する。筆者訳）という創作原則を提唱し、「真」は自然物の本質を指し、荊浩はより真の把握を強化するため、物の「性」（物の特性や精神状態、気質。筆者訳）を通じて表現した⁷。「有画如飛龍蟠虬、狂生枝葉者、非松枝氣韻也」⁸（絵画において、飛龍や蟠虬のように描かれたものや、狂気的な枝や葉が生じるものは、松の枝の気韻ではない。筆者訳）と述べた。松は四季を通じて常緑であり、冬の大雪もそれらを枯れさせない。そのため、単に複雑に枝葉を描くだけでは、松の枝の精神性や気質を表現することができない。つまり、唐末・五代の気韻生動は、客観的な事物を深く研究し、自然物が持つそれぞれ独自の精神状態を把握することに重点を置いている。そして、具体的な筆と墨、厳密な構図配置を用いて、自然の生氣（気）を真実かつ包括的に表現することが可能となる。

荊浩、関仝、董源、巨然是唐末・五代山水画における代表的な画家であり、これらの四人の画家は、唐末・五代に北方の自然山水と江南の自然山水を表現する二つの大きな体系

⁷ 王朝聞『中国美術史(宋代卷上)[M]』、済南:齊魯書社、明天出版社、2000、p. 147

⁸ 前掲註7『中国美術史(宋代卷上)[M]』、p. 147

を創造した。以下に華北出身の荊浩、江南出身の董源、巨然から、その時期の水墨山水画における気韻生動の表現を説明する。

荊浩

唐末・五代の伝荊浩による《匡廬図》（図 2-1）に代表される彼の絵画手法は、筆を使い定形を描きつつ、視覚的な連想によって、散らばった不規則な墨や色面から自然の山水を描き出す方法を発展させた。荊浩の『筆法記』で述べられている「気者、心随筆運、取象不惑。韻者、隠跡立形、備儀不俗」（気は、心、筆の運ぶに随い、象を取りながらも惑わず。韻は、形を隠して跡を立て、儀を備えて俗ならず）⁹と述べている。荊浩の作品は筆・墨の描写における一貫性を強調するものではなく、自身の気と韻の働きを重視し、自己の視覚的な連想能力を生かして作画をおこない、筆と墨の山水画の総合を成し遂げた。気韻はもともと、人物像に現れる特定の精神状態を指し、筆や墨とは直接的な関係がない。しかし、山水画では、筆で「気」を、墨で「韻」を捉える必要がある。そのため、気韻は筆と墨と密接に結びついている。

董源、巨然

董源（943 年-961 年）と巨然（生没年不詳）は、共に唐末・五代の江南の山水画の優れた作家として知られ、後には「董巨」と並び称された。彼らは江南地域特有の湿潤な風景を描き、その筆墨は秀麗と高く評価された。

董源の画風について、北宋・沈括は『夢溪筆談』において「多く江南の真山を写し、奇峭の筆をなさず」「皆遠きより観るべし。その用筆は甚だ草々にして、これを近きより視れどもほとんど物像に類さず。遠きより観れば即ち景物燦然たり」と批評している¹⁰。画面に対して観者が前後に動くことで、混沌から宇宙が現れ、大自然が生まれるような気が画面に保存されている。この点で、連想は作画の過程にのみ用いられる¹¹。

⁹ 小川裕充、弓場紀知『世界美術大全集 東洋編 五代・北宋・遼・西夏』、小学館、1998、p. 82

¹⁰ 前掲註 9『世界美術大全集 東洋編 五代・北宋・遼・西夏』、p. 85

¹¹ 前掲註 9『世界美術大全集 東洋編 五代・北宋・遼・西夏』、p. 85

伝董源の《瀟湘図巻》（図 2-2）は、中国の絵画史において、南方山水画の最初の傑作と見なされている。北京故宮博物院において、《瀟湘図巻》について「画面内では、水墨と淡い色が組み合わさり、山々は主に点状皴法を用いて描かれ、ほとんど線は見当たらない。墨の点を用いて遠くの山々の植生を表現し、ぼかされたが質感豊かな山の輪郭を形作る。墨の点の密度や濃淡によって、山や岩の起伏や凹凸が表現される。画家は水墨を塗る際に一部を空白にし、雲や霧の漂う雰囲気演出し、山林が深く、静謐で、煙と水が微かに広がっているような印象を生み出す。さらに、風景には人物や漁船が点在し、鮮やかな色彩と微細な描写で描かれており、穏やかな山林に生命を添えている。」（筆者訳）¹²と述べている。

伝巨然の《万壑松風図》（図 2-3）から、彼の画風が感じられる。巨然は江南山水の特徴である「秀潤」という山脈の表現を用い、明確な気象の景色を描いた。また、師である董源から学んだ山水画に林間の小道を趣として加え、山澗や水辺に苔を点描と曲線の蒲草を取り入れ、岸边に揺れる樹木を添えた¹³。

董源と巨然の画風を読み解くと、江南の自然を豊かに描きあげ、画に雰囲気を落とし込んでいる。静かな筆使いと墨の技術を磨き上げ、シンプルな表現である「淡」の芸術境地において無限の変化を生み出していると考ええる。

全体的に言えば、荆浩、董源、巨然を含む画家たちは、自然環境を基に、まず客観的事物の理的研究と表現を重視した。そして、視覚的な真実を基準とした筆と墨の技法を確立し、これにより唐末・五代の水墨山水画における気韻生動の表現が形成された。

¹² 「画面中以水墨間雜淡色、山巒多运用点子皴法、几乎不見線條、以墨点表現遠山的植被、塑造出模糊而富有質感的山型輪郭。墨点的疏密濃淡、表現了山石的起伏凹凸。画家在作水墨渲染時留出些許空白、营造云雾迷濛之感、山林深蔚、烟水微茫。山水之中又有人物漁舟点綴其間、賦色鮮明、刻画入微、為寂静幽深的山林增添了无限生机。」北京故宮博物院ウェブページ、

<<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234585>>（最終閲覧日：2023 年 11 月 8 日）

¹³ 王凱『中国絵画の源流』、秀作社出版、2014、p. 92



图 2-1 传 荆浩 《匡廬圖》 唐末·五代 台北国立故宫博物院



图 2-2 传 董源 《潇湘图卷》 五代·南唐 北京故宫博物院



图 2-3 传巨然 《万壑松风图》 五代十国 上海博物馆

唐末・五代の水墨山水画における江南・北方画家の画風

董源と巨然は筆・墨の調和による作品であり、伝荆浩の《匡廬図》と比較すると、南北の地理的環境と美意識において、「気韻」の表現にもたらす違いは明らかに感じられる。董源と巨然は江南の自然環境をテーマにし、江南の山水に特有の地理的特徴や気候的特徴を正確に捉えた。彼らの作品は、通常、横に低い丘陵や平らな砂浜を画面の中心に配置し、その画風は穏やかで淡泊なものだった。技術的には、山や岩の輪郭を強調するのではなく、山の質感は「秀潤」である。一方、荆浩の作品は、北方の高く荒々しい山水の風景を描いており、その画風は雄大で力強いものである。技術的には、比較的繁密した筆墨を使って、墨は筆の動きに従って広がっている。山や岩の輪郭が強調され、その質感は非常に堅固に表現されている。

2-2 北宋水墨山水画における気韻生動の表現

北宋の山水画における「気韻生動」の表現は、依然として描写対象の客観性と真実性に焦点を当て、画家個人の筆法を通じて、できる限り現実の対象の形と精神性を現実在即してあるがままに再現することに集中している。

北宋の絵画は、画家が理性的な思考をもとに分析した上で、自然の描写を画に反映している。芸術的な創作の際、画家は自身の感情表現を、画の中で意図的に控えめにし、理性的で冷静な思考によって表現する。例えば、蘇軾は『浄因院画記』で以下のように述べている。

余嘗論画、以為人禽、宮室、器用、皆有常形。至于山石竹木、水波煙雲、雖无常形、而有常理。常形之失、人皆知之。常理之不当、雖曉画者有不知、(中略)、常形之失、止于所失、而不能病其全、若常理之不当、則举廢之矣¹⁴。

¹⁴ 本論引用の蘇軾は『浄因院画記』は次による。王其和校注『[宋]蘇軾. 東坡画論[M]』、済南:山東画報出版社、2012、p. 3

(私は絵画について議論したことがあり、人間や鳥獣、宮殿、器物などは常に特定の形を持っている。しかし、山や岩、竹や木、水面の波や煙雲などは常に特定の形を持っていないものの、常に特定の理に基づいている。常に特定の形を持たないことは、誰でも知っていることである。しかし、常に特定の理に基づかない場合、たとえば絵画を理解している人でも、それを誤解することがあり、(中略)、常に特定の形を持たないことは、一部の欠点に留まり、全体を病むことはない。しかし、常に特定の理に基づかない場合、絵画は無意味になる。筆者訳)。

「常形」とは、物事の通常の間や外観を指し、一方で「常理」は事物の変化に関する内在的な法則や原則を示す。これらの法則は客観的で合理的であり、自然界の長期間にわたる観察と経験に基づいている。優れた画家は、これらの「常理」を理解し、自然界の本質や美しさを表現するために「常形」を活用すると考える。また、鄭午昌(1894年-1952年)は、宋代の絵画の特徴を次のように評価している。

宋人善画、要以一「理」字為主。是殆受理学之暗示。惟其講理、故尚真。惟其尚真、故重活。而氣韻生動、机趣活発之説、遂視為図画之玉律。卒以形成宋代将神趣而仍不失物理之画風¹⁵。

(宋代の画家たちは、芸術を追求する際に「理」という概念を重視した。これはおそらく、理学の影響を受けたものである。なぜなら、彼らは「理」を強調し、したがって真実を尊ぶ傾向があり、真実を尊ぶためには活力・生気が不可欠であった。そして、氣韻生動を重視することで、作品に生氣と魅力を吹き込むことができ、これが絵画の規範とされた。最終的に、宋代は精神的な魅力を備えつつも物理的な現実を失わない絵画風格を確立した。筆者訳)。

前述の蘇軾とこの鄭午昌の考えから、北宋の山水画では「形と理」の關係に重点を置いている。具体的には、物の形を描写する際に、物の内在的な道理や精神を表現に取り入れる必要があるということである。画家は視覚である細心の観察と深い感受性を通じて、描かれた対象の精神を理解し、その道理に基づいて筆法を通して作品を制作する。この過程

¹⁵ 鄭午昌『中国画学全史[M]』、北京：東方出版社、2008、p. 208

で合理性とリアリズムに基づいた写実的な手法で、生き生きとした作品を創り出すと考える。

北宋の水墨山水画の代表的な画家というと、北宋中期の郭熙といった画院派の画家が登場し、北方の山水画の伝統を受け継いだ。彼らは広大で壮大な山々と川の風景を描き、その特徴は雄大さと写実性にあった。しかし、北宋末期には山水画風に変化が生じることになった。それはその時期の代表的な画家である米芾や米有仁は江南地域に住み、南方の山水、自然を主題としたからである。以下では、北方画家である郭熙と南方画家である米芾、米有仁の山水画作品を論じ、これらの異なる美意識は、山水画の発展において地域性と文化的背景の影響を反映していることを列挙し掘り下げたい。

郭熙

北宋の画家郭熙（1023 年-1085 年）による《早春図》（図 2-4）は、その時期の山水画の典型的な画風を表している。この作品は、早春に自然が甦り、春の訪れを感じさせる山水の景色を描写している。画面には朝霧が漂い、川の水が穏やかに流れている。構図は全景で、上部には広がる空が、下部には広がる地面が描かれ、遠くには奇峰と深い溪谷が広がり、中景には木々に囲まれた建物が見える。この風景は非常に奥深く、幻想的な雰囲気漂っていると感じる。

山の頂部、山の形状、岩石の構造と質感は、多彩な筆法を駆使して描かれており、披麻皴¹⁶と卷云皴という筆法が組み合わせられ、曲線的かつ力強い表現がされている。墨の使い方は濃密で、山々の間には雲や霧が広がり、木の枝や節には墨点が使われ、多くの木々は曲線を描き、細かい枝があり、鷹や蟹の爪のような形に表現されている。この筆法は、画面全体でほとんど線が見当たらず、淡い墨を用いて描かれ、筆致は力強く、生き生きとした印象を与えている。

構図について、郭熙は『画訣』の中で言及しており、以下のように述べている。

¹⁶ 皴法とは東洋画において、山石のひだを書き、立体感と質感を表す画法。山水、樹石画の写実化や、水墨画の興起に伴って、唐末五代の頃から現れ始め、次第に従来の輪郭線と賦彩のみに頼る方法に取って代わった。描く対象の自然、或いは画家の個性に応じて、多くの方法が発明される。註は前掲註 13『中国絵画の源流』、p. 90 から引用

山水先理会大山、名為主峰。主峰已定、方作以次近者、遠者、小者、大者。以一境主之与此故曰主峰、如君臣上下也。林石先理会一大松、名為総老。宗老已定、方作以次雜窠、小卉、女蘿、碎石、以其一山表之于此、故曰宗老、如君子小人也¹⁷。

(山水画においては、まず大きな山を理解し、これを主峰と名づける。主峰が決まれば、次に近いもの、遠いもの、小さいもの、大きいものを描く。一つの境界をこの主峰で主導するからこそ、主峰と言うのである。これは君と臣、上と下の関係のようなものだ。林石においては、まず大きな松を理解し、これを総老と名づける。総老が決まれば、次に雑草、小さい草花、女蘿¹⁸、小石を描く。その山の特徴をこれらで表すからこそ、総老と言うのである。これは君子と小人の関係のようなものだ。筆者訳)。

これにより、郭熙の山水画の構図は、山を画面の中心とし、画面内で主要な要素とそれに従属する要素がある。山水を有機的な生命と見なし、主峰やその他の峰は君主と臣下を象徴し、木や草藤は君子や小人を暗示する。このアプローチにより、郭熙は日常生活の倫理規範を生き生きと表現し、作品は単なる自然物の生長法則の理解と技術で表現されるにとどまらず、自身が存在する社会の倫理と道徳を認識し、哲学的な考察を表現している。画面内の山水には深い現実的な意味が与えられ、大観の景色の構図はこの時代の豊かな哲学的美意識を体現していると考ええる。

郭熙は、自然の山水景色を異なる角度から観察することで、細部における異なる視覚的な経験が生まれることを理解している。そして、これらの視覚的な経験をまとめ、基本的な視覚的な経験の「高遠、深遠、平遠」という法則として結論づけている。郭熙の山水画論を子の郭思が編纂した『林泉高致』に「山有三遠、自山下而仰山巔、謂之高遠。自山前而窺山后、謂之深遠。自近山而望遠山、謂之平遠」¹⁹ (山には三つの遠望がある。山の下から山の頂を仰ぎ見ることを「高遠」と言い、手前の山から後方の山をのぞき見ることを「深遠」と言い、近い山から遠い山を望むことを「平遠」と言う。筆者訳) とある。山水画における「遠」の理解は、庄子の『逍遙遊』から、次の様に説明される。庄子は、精神の自由な解放を「逍遙遊」と表現した。この比喩的な表現は、「乗雲氣、御飛龍、而游乎

¹⁷ 本論引用の『画訣』は次による。陳軾『中国山水画史』、人民美術出版社、2001、p. 127-128

¹⁸ つる植物の一種

¹⁹ 本論引用の『林泉高致』は次による。徐復観『中国芸術精神』、商務印書館、2014、p. 318

四海之外」²⁰（雲に乗り、飛龍を御し、四海の外を遊んでいる。筆者訳）という精神が生理的な制約や世俗的な束縛から解放され、有限から無限の自由へと飛躍することを指している。同様に、「遠」は山水の景色の形質を延長し、視覚から想像へと自然に転移させ、山水の形質を有限から直接的に無限へと通すものである。筆者訳」と述べている²¹。

米芾 米友仁

北宋末期の文人画家である米芾（1051 年-1107 年）と米芾の子である米友仁（1074 年-1151 年）の山水画の画風は「米氏雲山」として知られている。米芾の作品は董源・巨然などの江南系山水画を継承して、主に江南の穏やかな景色、雲煙によって様々な様相を変化させる山水を描き、彼らの作品は清らかな水で潤され、水墨が広がり、輪郭線は見当たらない。湿った墨を点状に配置し、墨と水が溶け合い、虚実が交錯し、濃淡が対比しており、鮮明な印象を残さない。また、ぼんやりと湿った感触が漂う。雲や霧を描かなくても、雲や霧が変化し、雨後の山川の雰囲気を感じられる。

宋・趙希鵠は『洞天清録』の中で、「米南宮多游江浙間（中略）后以目所見、日漸模仿之、遂得天趣」²²（米芾が江浙地域を頻繁に訪れ、自然から学び、日々模倣し、最終的には天趣を体得する。筆者訳）のように、画風を形成する過程を述べている。また、『式古堂書画彙考』画部卷 13 に収録される「雲山草筆」には、米芾自身の言として「芾岷江還、舟至海応寺、国祥老友過談、舟間無事、因索爾草筆為之、不在工拙論也」²³（岷江を訪れ、海應寺で友人の国祥と過ごした際、技術の優劣にこだわらず。筆者訳）とある。したがって、米芾の絵画芸術は、筆法や技術よりも、自然からの喜びをインスピレーションに、思いや感情を風雅な趣きに変えることを重要視している。言い換えると、北宋時代では技術や写実的な手法を使って自然の生命力を表現することが主流だったが、米芾は江南の山水をモチーフに、客観的な自然美を主観的な感情表現に転換させる描写の傾向を持ち始めている。作品では技術よりも感情表現が優先され、具体的には墨を重要視し、筆法にこだわらずに「韻」を探究しながらも「氣」を抑制する風格で絵画を制作した。

²⁰ 前掲註 19『中国芸術精神』、p. 318

²¹ 「遠は山水形質的延伸。此一延伸、是順着一个人的視覚、不期然而然的轉移到想象上面。由這一轉移、而使山水的形質、直接通向虛無、由有限直接通向無限。」 前掲註 19『中国芸術精神』、p. 321

²² 本論引用の『洞天清録』は次による。前掲註 17『中国山水画史』、p. 150

²³ 本論引用の『式古堂書画彙考』画部卷 13 は次による。前掲註 17『中国山水画史』、p. 150

米芾の作品として知られるのが《春山瑞松図》（図 2-5）であるが、彼の現存する真筆作品は非常に少ない。そのため、筆者は米友仁の作品を通じて、北宋の南方山水の美意識の特徴をさらに説明する。米友仁の《雲山得意図巻》（図 2-6）については、「峰々が起伏し、雲や霧が谷間から立ち昇り、樹林は雲霧に包まれて、朦朧としているように見える。点描法で山の形を取っているように輪郭がはっきりしていない。色彩が華やかであった自然界も、白、黒、灰といった極めて単調な色が残るだけであった。このような水墨の構成によって新しい手法を生み出し、前代画家の董源や巨然の長江以南の山水を表す技法の基礎の上に、朦朧とした優美で潤いがあり、純正でしかも抽象的意味を持った作品を描いて大きな成功を収め、後世の多くの山水画家の画風に影響を与えた。」²⁴とされている。

これらの作品を通じて、自然の法則に従う理性的な絵画手法とは異なり、米芾、米友仁などの文人画家は自然への感受性をより強調している。山水・雲海を心の中での想像と趣きに変化させ、自然全体を作品の中に凝縮し、それを天地間に放する。これにより、対立の中で影響し合う、自由奔放で控えめな価値観を表すことができたと考える。

郭熙や米芾、米友仁の山水画から見ると、郭熙を代表とする北方山水画は北宋時代の主流であり、写実的な筆使いで自然山水を厳密に描写するのが主な表現手法であった。つまり、この時期の気韻生動は「気」の表現に重点を置いていると筆者は考える。

²⁴ 前掲註 13『中国絵画の源流』、p. 107

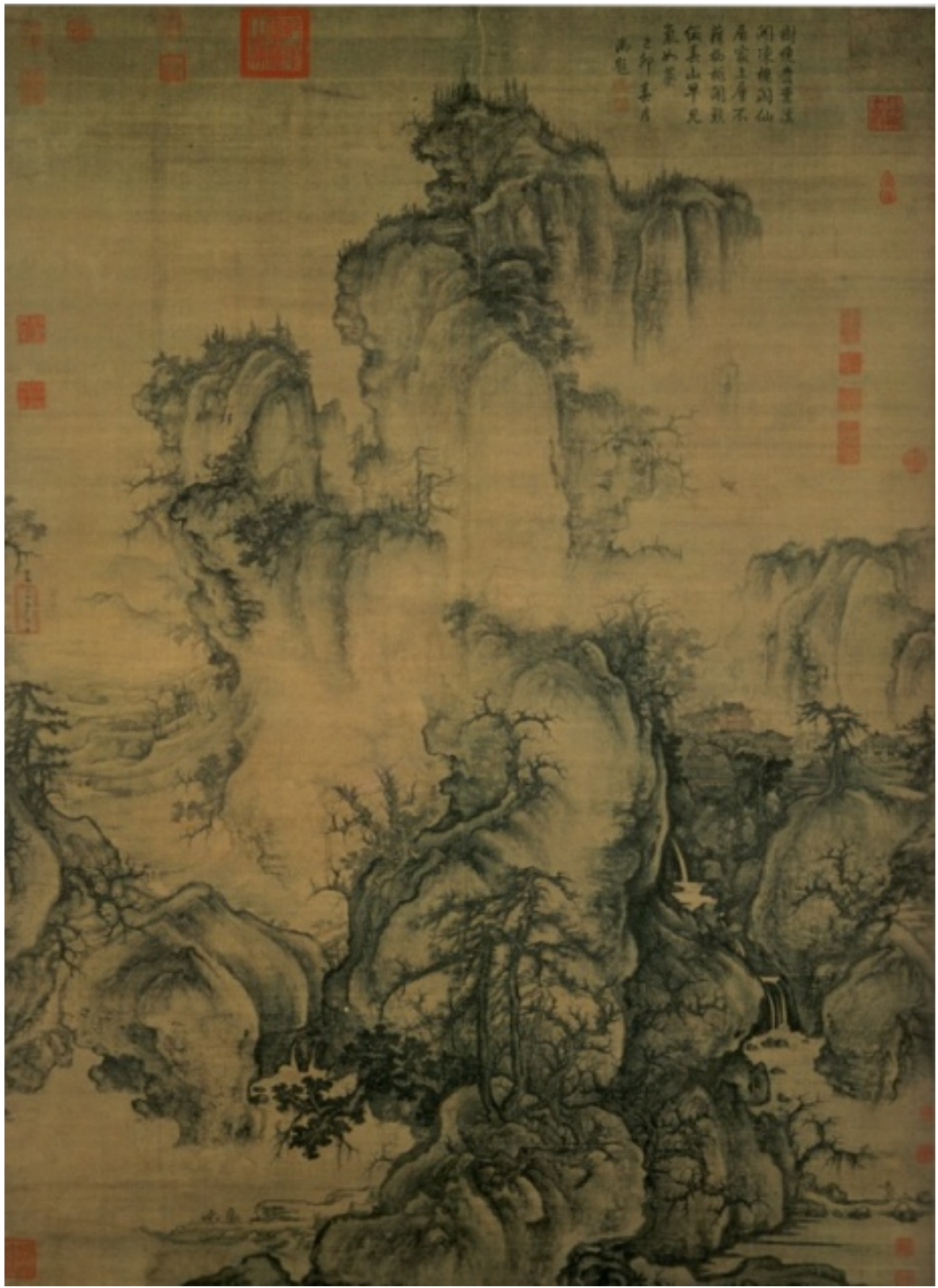


图 2-4 郭熙 《早春图》 北宋·熙寧 5 年（1072 年）台北国立故宫博物院

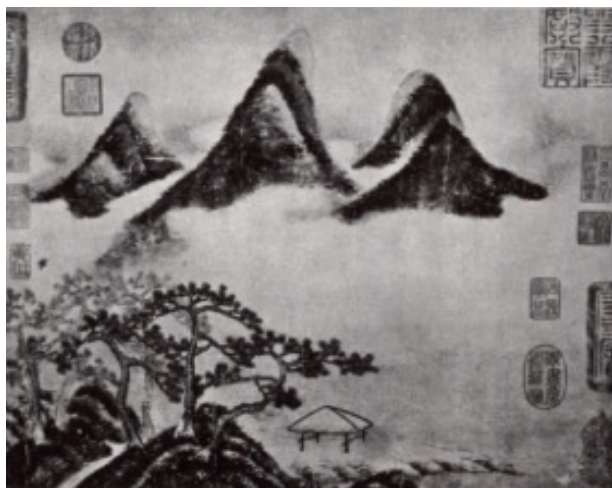


図 2-5 米芾 《春山瑞松図》（部分）北宋 台北国立故宫博物院

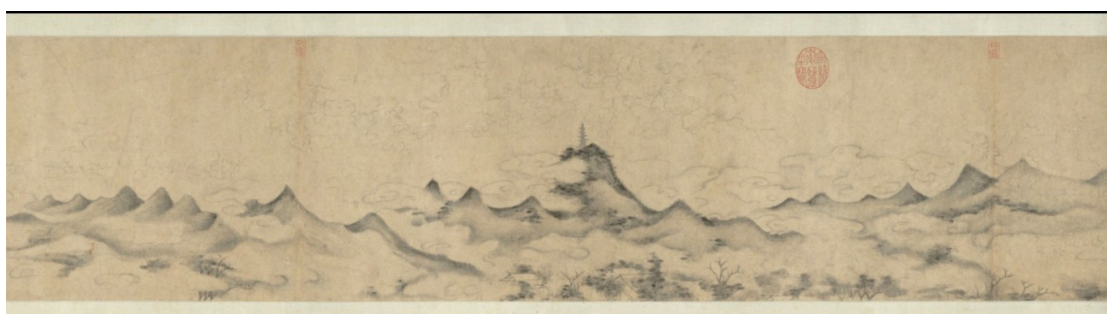


図 2-6 米友仁 《雲山得意図巻》（部分）北宋 台北国立故宫博物院

北宋の水墨山水画における江南・北方画家の画風

南北の地理的な違いが画家の作品に影響を与え、江南の山水画はより繊細で情緒的な要素を取り入れ、北方の力強さとは異なる美的アプローチを見せた。

同時代の画家として、米芾、米友仁は郭熙とは異なる画風を持ち、その画風は地域環境に密接に結びついている。米芾は自身の絵画に「江山之助」という題字を付けた。彼が身を置いた自然環境が、彼の絵画表現に非常に大きな影響を与えていることがわかる。明代・董其昌は『論画冊』において、「米南宮襄陽人、自言従瀟湘得画境、已隱京口南徐、江上諸山、絶類三湘奇境」²⁵（米南宮は襄陽の出身で、瀟湘の風景に影響を受け、すでに京口を離れて南徐に隠棲しており、江上の山々は三湘の奇観を凌駕している。筆者訳）と

²⁵ 本論引用の『論画冊』は次による。前掲註 17『中国山水画史』、p. 150

述べる。実際の自然や山水が美学的な思考の形成に不可欠な要素であることを強調している。

米芾と米友仁の作品は、江南の空気、雲、霧を捉えており、その画風はぼんやりとして儚いものである。複雑な筆致はなく、心から感じるものを直接表現している。一方、郭熙の作品は北方の山水を表現し、控えめで礼儀正しいものである。技術的には、筆致が単純で飾り気がなく簡素である。

2-3 南宋水墨山水画における気韻生動の表現

南宋の山水画は、北宋時代の大観的な景色、視覚的なリアリズムを追求する美意識からの転換期であった。画家たちは、微細な自然の観察にとどまらず、部分的に抽出され捉えられる景色の見え方を通じて、内面の感情と精神性に焦点を当てた。画面には、小さな対象から大きな対象までが見え、自然界の一部が抽出された景物をリアルに表現しているに過ぎないけれども、その背後に無限の趣きが表現されている。

南宋山水画の「気韻生動」の表現は、依然として北宋山水画の「常理」（自然界の物事の理）である「気」に焦点を当てており、精緻な筆致により理性的な表現を重視している。同時に、画家個人の精神的な追求もますます明確に表れている。つまり、自然法則に基づいて山水画の世界を構築し、自然が無秩序ではなく、一定の理のもとで微妙なバランスをとりながら存在することを示唆している。この背景を踏まえ、画家は理性的な思考に基づいて一部の風景を写實的に描いている。また、画家の心の感受を通じて存在する趣き「韻」も表現している。この時期の気韻生動の表現は、「気」を基盤として、わずかな「韻」を生み出して、生動させていると考えている。

以下に、北宋から南宋への時代の過渡期における代表的な画家である李唐、および李唐の新しい画風に影響を受けた南宋の山水画家である馬遠や夏佳を例に挙げ、この時期の山水画における筆と墨、画面構図などの特徴を明確にする。

李唐

北宋時代、李唐（河南省孟県、生没年不詳）は北方に住んでおり、都市の汴京や河南地域に広がる太行山脈が、彼の視覚的イメージの主要な源だった。太行山には、高さが千メ

一トルに達するような崖や切り立った断崖が多く、その壮大な景観や岩石の鋭いエッジが、李唐の《万壑松風図》（図 2-7）に表れた質感の特徴であった。本作に見られる岩の質感や構図については、「この岩石の質感は、主に点子皴と呼ばれる筆法を基盤として発展した斧劈皴によって表現され、山石の堅固な質感が描かれた。構図では、北宋特有の大観景色の構図が採用され、画面の上には空間が残され、下には地を表現することで、山体の険しい風景が際立つようになっている。」²⁶とされている。

一方、南宋時代の李唐は、江南に到着した後、眼にする自然環境が大きく変わることになった。江南地域は丘陵地帯で、丘が続き、傾斜が緩やかで、形状は滑らかで、標高は通常 100～200 メートルほどである。これは北方の急峻な山々とは異なる風景である。同時に、南方は湿潤で多雨で、多くの花や草、木々が繁茂し、川や湖が多く、自然の山水は北方とはまったく異なる美しい風景を呈している。山の霧が立ち込め、樹木が茂り、小川や橋、漁村、坂道、石の浜辺などがあり、自然の美しさが際立っている。

李唐の晩年の代表作である《清溪漁隱図》（図 2-8）からは、彼が南宋の画院に入った後、山水画の風格が大きく変わったことがわかる。まず、構図が北宋時代の大観景色の構図から、風景の一部分を切り取る構図に変わった。山の頂上は見えず、木々も頂上は露出していない²⁷。この新しい構図は控えめで、一部を特写したものであり、風景は限られている。そのため、彼の筆致はより自由に画に描写され、その印象は人々に想像力を働かせることになったと考える。五代や北宋の画家は通常、山や岩を描く際に輪郭を描き、その後何度も皴で描き重ねる技法を使用していた。しかし、李唐は北宋の画法を簡略化し、山や岩の描写を基本的に太い筆で一度に仕上げた。彼は水墨画に新しい要素を取り入れ、「斧劈皴」と呼ばれる技法で山や岩を描き、その結果、山や岩の輪郭がより鮮明になった²⁸。そして、李唐の画風により、山水画の美意識は、外部の壮大な自然の再現から、人の内面で自然を感じる趣向に移行する方向性が感じられることになったと考える。

馬遠、夏珪

南宋時代の院体山水画の代表的な画家、馬遠と夏珪は、李唐による新しい山水画の画風をさらに発展させた。江南の風土が画家の視覚と感覚に与える影響、およびその影響要因

²⁶ 前掲註 7 『中国美術史(宋代卷上) [M]』、p. 209

²⁷ 前掲註 7 『中国美術史(宋代卷上) [M]』、p. 210

²⁸ 前掲註 7 『中国美術史(宋代卷上) [M]』、p. 211

を明確にするために、筆者はこれら2人の画家の画風を分析し、南宋時代の山水画の美意識を要約する。

馬遠（1160年-1225年）は、山西省永済県出身で、後に杭州の錢塘県に住むこととなった。彼は宮廷画院の出身で、南宋時代の光宗（1189年-1194年）と寧宗（1194年-1224年）の時代に画院で待詔の役職に就いていた。伝馬遠の《踏歌図》（図2-9）や《層波疊浪図》（図2-10）などがある²⁹。

夏珪（生没年不詳、浙江省杭州市）も寧宗時代の画院で待詔をつとめた。伝夏珪の《山水図》（図2-11）は、対角線を強調した構図で、主要な要素が画面右下に配置されている。筆触は一見荒っぽく見えるが、力強い線描が画面に動きをもたらし、墨を多用することで湿潤な江南の風景を表現している³⁰。したがって、馬遠と夏珪の多くの作品は、風景を部分的に描写し、余白を多く残す「边角の景」と呼ばれる画風を特徴としている。

馬遠と夏珪の边角の構図は、局所的な筆墨と広い空白の対比を通じて、虚実の美的概念を伝えている。これは、先輩画家である郭熙や李唐の基盤の上で、絵画に奥行きと立体感をもたらし虚実の対比の重要性を強調している。虚実は絵画内で相互に影響し合い、交わる。絵画の中での虚は、筆墨のない部分だけでなく、実在のように見える部分にも含まれている。そのため、画家の筆墨の使い方が鍵となる。絵画制作の過程で、画家の筆が特定の領域に触れていなくても、鑑賞者は虚実の存在を感じるべきである。これは、画家と鑑賞者の間の理解であり、画家は技法と構図を通じて虚実の関係を伝え、鑑賞者は作品を鑑賞する際にその美しさを感じ取る。

このように、南宋山水画は虚実の対比に基づく芸術原則を強調し、絵画に奥行きと表現力をもたらし方法を示している。また、虚実の美的概念を考えることを通じて、画家の技術と鑑賞者の感受性の相互作用を際立たせている。画家や鑑賞者は絵画の次元に介入を始め、南宋の気韻生動は、山水の生氣である「気」と人間の主観的な思いや感情である「韻」を融合させる「気韻」を表現していると筆者は考える。

²⁹ 根津美術館編集『南宋絵画』、根津美術館、2004、p. 144

³⁰ 前掲註29『南宋絵画』、p. 147



图 2-7 李唐 《万壑松風圖》 北宋 台北国立故宫博物院



图 2-8 李唐 《清溪漁隱圖》 南宋 台北国立故宫博物院



图 2-9 传 馬遠 《踏歌图》 南宋 北京故宫博物院



图 2-10 传 馬遠 《層波疊浪圖》 南宋 北京故宮博物院



图 2-11 传 夏珪 《山水圖》 南宋 東京国立博物館

南宋の水墨山水画における江南・北方画家の画風

上記に述べていることによって、李唐から始まる南宋の山水画が新たな境地に入ったことから、南北の地域環境が画家の画風に与えた影響を明確にすることができる。李唐の作品について、前期（北宋）と後期（南宋）という二つ段階の作品を比較すると、前期の作品《万壑松風図》は、大観的な構図や写実的な筆墨が特徴であり、理性的な描写を重視する北宋の山水画の画風を受け継いでいる。この作品では、北方の険しい山の風景を示している。しかし、晩年に再び南宋画院に入った際の、彼の作品《清溪漁隱図》では、画風に顕著な変化が見られ、筆法は写意的で、画面は柔らかい雰囲気を持っている。これらの変化は、生活環境が画家の視覚的な経験にも影響を与えた結果と言える。南宋から流行した局部的な構図、筆墨の虚実の変化、写意的な筆法、余白は、江南地域の自然山水と深い関連があると考えられる。

2-4 元水墨山水画における気韻生動の表現

山水画の発展は元において明確な変化が現れ、その変化は主に画家の精神的な表現に集中している。絵画の役割は、以前のような物の忠実の再現から、精神的な、感情的な表現へと変わった。文人画家は、物を真似ることから逸脱した方法を理解し、反技法的な傾向を強調し、平凡さ、深遠さ、そして永遠の意味を重視した。

北宋・蘇軾（1036年-1101年）は、絵画に対する価値観に高い要求を設け、「論畫以形似、見輿兒童隣。賦詩必此詩、定非知詩人。詩畫本一律、天工與清新（書蘇陵王主簿所畫折枝二首、其一詩集卷二十九）」³¹（畫を論じるなら形に似せるが、見る者はすぐ近くの兒童の中にいる。詩を作るにあたり形に固執するものは、決して詩人とは言えない。詩と畫は本来一つの律に従っており、能力があるものは清新さを持ち、優れている。筆者訳）と述べた。この蘇軾の言葉は、文人画家が自然物を形に似せ、主觀を交えずありのまま厳密に写実することを決して良しとしているわけではなく、より画家の精神や対象の本質を表現する写意的な表現方法へ向かっていることを指し示している。繪畫はもはや物の視覚的な視點だけでなく、画家の内面の情熱や清新な感情などが表現される手段とされた。画

³¹ 横山伊勢雄『蘇軾の「墨戲」：文人画の形成』、中国文化：研究と教育：漢文学会会報、1995、p. 42

家が現実的な世界への関心をなくし、内面の世界と自己の修養に完全に集中すると、山水画における山、水、木、石などはもはや物理的な実在の形態に留まらず、画家の内面の情感から生まれる筆致の趣味として表現されるようになった。

元代の山水画における「気韻生動」は、南宋時代の気韻生動の基盤をさらに発展させたものであった。前述の通り、南宋山水画では画家個人の主観的感情が明らかになり、理性的な「気」が基盤となり、その上で「韻」も次第に現れていた。したがって、元代山水画における気韻生動の表現は、「気」と「韻」が調和して発展している時期であった。完全に画家個人の主観的な考えに従い、個人の感情表現が豊かで、趣きの「韻」が気韻生動の中でより際立って表現されている。

黄公望

黄公望（1269 年-1354 年）は、元の山水画史において代表的な画家の一人であり、主に松江、蘇州、杭州などを旅し、晩年は杭州で過ごした。黄公望が作品を制作した環境は、筆者が生まれ育った環境と一緒であり、したがって、黄公望の代表作である《富春山居図》を分析することで、江南の山水画が文人の抒情的で自由な様子をもたらす影響について論じる。

黄公望は趙孟頫から教えを受け、筆墨では五代の董源と巨然から学んだ。彼は南宋から北宋を越え、五代の画風を探究し、南宋の風格からの逸脱を「復古」という理念のもとに行った。この「復古」は、前人の画風を単純に模倣するのではなく、新しい美学形式を創造する手段として用いられた。趙孟頫が「復古」を提唱した理由には、主に 2 つの要因がある。一つは技術的な面で、董源と巨然の筆墨の様子が江南の自然風景を表現するのに適していたことである。もう一つは、董源と巨然が築いた美意識が文人の美的追求と一致していたことである。

中国の封建時代の文人たちは、「逸」（隠遁の生活）を生きることを哲学とし、その哲学を作品制作にも反映させた。董源や巨然のような画家は沈括の『画歌図』において「淡墨輕嵐為一体」（淡い墨で軽やかな嵐を一体に描く。筆者訳）と表現され、その特徴は米芾の『画史』において「峰巒出沒、云霧頭晦。不装巧趣、皆得天真、嵐色郁蒼、枯干勁挺、咸有生意。溪橋漁捕、洲渚掩映、一片江南也」（山々の峰が姿を現したり隠れたりし、雲霧が交互に明滅する自然の美しさを描写している。それは巧みな芸術的手法や飾り気を持たず、すべてが自然そのまま、山の色彩が豊かで、枯れた木々も力強くそびえ立ってい

る。どこかで生命の息吹を感じさせ、小川に架かる橋や漁師の捕獲場所、川岸の小島や砂州があり、これがまさに江南の一片の景色である。筆者訳）と言及された³²。これは、董源と巨然が「淡墨」の手法を用いて、全体的な印象を強調し、局部的な描写に代えたことを指している。

黄公望の山水画《富春山居図》（図 2-12）の長巻は、彼の代表的な作品の一つであり、「其山或濃或淡、皆以干而枯的筆勾皴、疏朗簡秀、清爽瀟灑、全如写字、遠山洲渚以淡墨抹出、略見筆痕」³³（山々は濃淡があり、干からびたような筆致で描かれ、疎朗で整った姿勢を持ち、清々しく爽やかである。文字のような筆致が使用され、遠くの山々や川岸は淡い墨を用いて描かれ、わずかに筆の跡が見える。筆者訳）と評されている。黄公望の山水論著『写山水訣』にいう「衆くの峯、相揖遜（揖遜は手をこまねいて挨拶を交わすの意）するが如し。」³⁴から、彼の筆法は、書道のような筆致を使用し、画面に自身の主観的な感情や抒情性を込めている。これにより、絵画の美意識が高まる。また、彼の作品には、山々がお互いに挨拶しているかのような曲線的で美しい構図が特徴である。長い制作過程で絶えず手を加え、絵の上には皴や山の質感が重ねられ、衝突する独特の結果がよく見られる。墨の色調は淡から濃へと層を成し、画面全体の形象は複雑な形状を強調し、細部への注意と深い描写に焦点を当て、穏やかながら多様な変化をもたらす画面が表現されている。この平淡なアプローチには、夢想的で朦朧とした雰囲気があり、長く覚えられる要素が含まれている。虚実が絶妙に調和し、静けさから生命が湧き出る作品は、宇宙の広大で微細な構造にまで深く入り込むものである。清の書画家・秦祖平の『画学心印』には、「気韻必无意中流露、乃為真氣韻。然如此境界、惟元之倪、黄庶几得之、此中巧妙、静観自得、非燥妄之人所能領会」³⁵（作品において、真の気韻や美意識は意図的に表現するのではなく、自然に湧き出てくるものである。このような心境は、元のような優れた画家である倪瓚、黄公望のような一握りの才能ある人々にしか理解されない。彼らは緻密で深い理解を持ち、自然の美を静かに感じる人々である。筆者訳）とある。それにより、黄公望の作品は、気韻はおのずから流れ出るものであり、意図的に求めるものではあな

³² 前掲註 7『中国美術史(元代卷) [M]』、p. 53

³³ 前掲註 17『中国山水画史』、p. 277

³⁴ 本論引用の『写山水訣』読み下し文は次による。海老根聰郎、西岡康宏『世界美術大全集 東洋編 元』、小学館、1999、p. 154

³⁵ 本論引用の『画学心印』は次による。前掲註 17『中国山水画史』、p. 278

いことがわかる。この美の巧妙さを理解し、感じるには、静かに観察し、深い洞察力が必要であり、画に入り込むことで「淡」・「遠」・「静」を感じ、体験することができる。

つまり、元の水墨山水画における気韻生動は、画家の主観的な精神を中心として、精神を含む命の活力（氣）であり、感情的なものから湧き上がる情緒、趣きである韻を融合させた気韻の表現となっている。

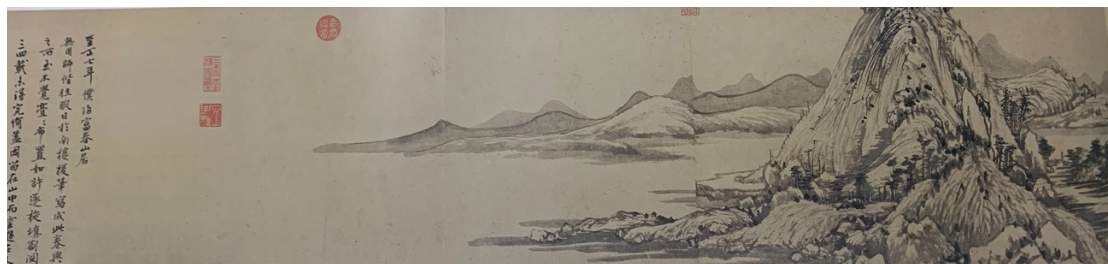
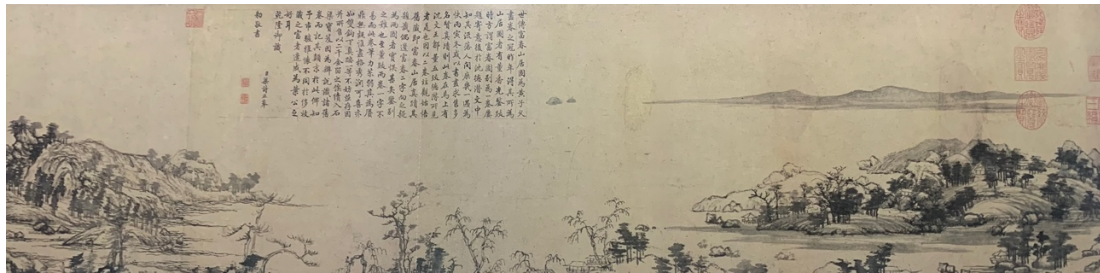


図 2-12 黄公望 《富春山居図巻》（部分）元 台北国立故宮博物院

元水墨山水画における江南・北方画家の画風

元において、江南は文人山水画の主要なインスピレーションの起こりであった。画家たちは、無形の雲や霧、水面、煙雨を表現するために、構図に大きな空白部分を組み込み、局部の風景描写に重点を置き、筆墨の技法で墨の使用を強調した。虚実の対比や、複雑な筆法からシンプルな筆法への変化など、江南の風雅な趣きとそこに暮らす人々の美意識が気韻生動の変化に寄与したと考えられている。

本節の纏めとして、唐末・五代から元にかけての水墨山水画における気韻生動の変化を分析する。唐末・五代と北宋では、「気」の表現が主流で、画家たちは山水が現実世界における客観的な存在法則を理性的に分析し、視覚的な真実に基づく筆と墨を用いて描写していた。一方、南宋では、「気」に加えてわずかな「韻」の表現も見られる。これは五代と北宋からの認識の変化であり、理性的で写実的な描き方と人の主観的な感情の介入が融合されている。実在の自然や山水を表現しながら、感情から湧き上がる趣きと想像力も表現されている。元において、この傾向はさらに深化し、画家の主観的な精神性が表現の中心となった。つまり、情趣としての「韻」が「気韻生動」においてより際立ち、生き生きとした生命力を象徴する「気」と、感情から生まれる趣としての「韻」が融合することで、「気韻」の独自の表現が確立されたことがわかる。

上記のとおり、「気韻生動」に対する理解が時代と共にどのように変化してきたかについて、内部要因（芸術精神である「気」・「韻」の関係）と外部の表現（画風、筆法、自然環境）の両面から、詳細に考察してきた。歴史的な時間軸に沿って、水墨山水画における「気韻生動」の表現を個別に分析し、各時代の代表的な画家と南北の画風の説明を通じて、筆墨、構図より気韻生動の表現形式を明確にした。また、地理的な環境と山水画における「気韻生動」の関係に着目できたことは、筆者自身の気品が生まれる根拠であり、第四章「江南の気韻と色彩美学：雅な気品の探索」における議論の前提ともなる。

3 気韻生動をめぐる解釈

「気韻生動」の意味について、張彦遠の見解を理解する際に、現代の日中の研究者の見解も受け入れる必要があると考えている。特に唐代から現代まで 1000 年以上の時間が経過しており、異なる時代背景において、思考方式には必然的に差異が存在するはずである。その中で、筆者は伊勢専一郎の「気韻生動」の一文における解釈に一部賛同している。以下は筆者の見解をまとめたものである。

伊勢専一郎は「気韻生動」には、「これを単に字面より解すれば、第二以下の五法は、画の単なる技巧手法やその修業上の問題に過ぎない。宋の郭若虚もその『図画見聞誌』に「然り而して骨法用筆以下の五法は学びて能くすべきも」と述べている。このように理解すると、筆使いや色彩、構図などは単に外観を作り上げるために必要な技術であり、内面的な意味があるかどうかを理解する必要はないと考えられる。それならば、謝赫の六法

は第一法「氣韻生動」について語っているだけであるのか、また、第一法の意味は何であるのか？³⁶

文字の意味を探求すると、「氣」という語は生氣を表現するのに使用されている。東晋・顧愷之の『画論』には「『小列女』、面如銀（恨）、刻削為容儀、不尽（画）生氣」（絵があまりにも拘束され、細かすぎるほどに精密に描かれているため、写実的であるが、生氣が足りず、人々に残念な感じを与える。筆者訳）という表現があり、ここでの「生氣」とは命の活力や心の中に宿る内在的な氣質を指し、また、顧愷之の『画雲台山記』には「天師瘦形而神氣遠」（天師（道教の教主）は瘦せた姿だが、神氣は遠くまで及ぶ。筆者訳）という表現があり、「神氣」はここで精神や気概を指すと言われている³⁷。また、「氣」について漢代の思想書である『淮南子』には、長くはなるが次のように書かれている。

血氣のある人は、華やかさを持っている。そして、五臓というのは、人間としての精氣である。このような血氣は五臓にとどまり、外には出られない。即ち、胸と腹を充たすことにより、欲を省きやすくなる。胸と腹を充実させ、欲を無くすことにより、耳と目が清められ、本当の意味で見たり聴いたりすることができるようになる。耳と目が清められ、見ることと聴くことが可能になることを「明」と称する。五臓は心に属し、そこから離れることがない。即ち、強い志を持ち行動をいとわない。そうすることにより、精神が高まり、氣が散らない。氣が散ることがないことにより、精神のバランスがとれるようになる。このような精神というものは目に見えず、耳で聴くことができない。そして病に犯されることもなく、邪な心にとらわれることもなくなる。即ち、外部の世界の影響を受けることのないよう体の内を守ってくれる。多くの求める者は、得るものは少なく、広く見ようとする者は、狭くしか見ることができない。こっそり隙穴から覗く精神のようなものである。従って志のある者は、この五臓を用いる。耳目が享樂に接する時、五臓は揺れ動き安定を欠く。五臓は揺れ動き安定を欠くと、血氣が高まり、休むことがない。このような氣が外に出ると心の安定を守ることができない。氣の安定を守れないと、幸不幸の問題になり、たとえ山のように幸不幸があっても、それを弁別することができない。耳と目を清めさせることにより、誘惑がなくなる。氣を静めて心に恬淡することにより、欲を抑えることができる。そし

³⁶ 伊勢専一郎「氣韻生動」、『思想』(3) (65)、岩波書店、1927、p. 10

³⁷ 周積寅編著『中国歴代画論』下編、江蘇美術出版社、2013、pp. 584-585

て五臓が安定して気が充ちてもそれを失うことがない。むかしのことを振り返り、これからのことを考えることで充分となるからである。どうして幸不幸の問題となるのだろうか³⁸。

つまり、物事が生き生きとして動いているのは、内側の問題と外側の問題が生氣（気）によって結びついているからである。そういった意味で、生氣（気）を大切にしていくなきだと思える。

伊勢専一郎は「気韻生動」において、後漢・許慎が編纂した『説文解字』（100 年）の中には「韻」という文字が存在せず、「均」が代用されていたことを指摘している³⁹。また、『詩経』や『庄子』といった古典文献にも「均」という文字が使用されていたと言う。南北朝時代に編纂された部首別の漢字辞典『玉篇』（543 年）では、「韻」を「声音和曰韻」（声音が調和することを「韻」という。筆者訳）として引用し、「韻」は音階や和声に属する要素を指す語であると説明されている。また、時間が経つにつれてその意味は旋律や音の意味へと変化してきたとされている⁴⁰。伊勢はまた、「韻」という字は恐らく晋代（265 年-420 年）以降に新しく作られた文字である可能性を指摘している。齊梁時代（479 年-502 年）から四声と切韻が制定され、その時から今日にかけて、「韻」という語は詩の韻を指すためにのみ使用されるとの見解を示している⁴¹。

成復旺（1939 年～）は『中国美学范畴辞典』において、唐末・司空圖（837 年-908 年）が最初に「韻」と「味」を結びつけて論じたと言う⁴²。司空圖は『二十四詩品』において「「味」は、梅は酸の中に止まり、塩は塩辛さの中に止まる。飲食には梅塩を欠かすことができないが、その美しさは酸味や塩辛さの外にも存在する。また、「韻」は近くして而して浮つかず、遠くして而して尽きざる」⁴³と述べている。すなわち、「韻」は、表面的な外形や味から離れないだけでなく、それらを超越した奥深くで微妙な味わいでもある。

また、「韻」に関連する語を探すと、北宋・南宋の交代期に生きた陳善は「淡」を「韻」と解釈している⁴⁴。陳善は『捫蝨新話』上集巻一において、「詠淵明詩、頗似枯淡。東坡

³⁸ 前掲註 13『中国絵画の源流』、p. 16

³⁹ 前掲註 37「気韻生動」、『思想』(3) (65)、p. 10

⁴⁰ 前掲註 37「気韻生動」、『思想』(3) (65)、p. 10

⁴¹ 前掲註 37「気韻生動」、『思想』(3) (65)、p. 10

⁴² 成復旺主編『「中国美学范畴辞典」訳注』第二冊、大東文化大学人文科学研究所、2004、p. 117

⁴³ 本論引用の『二十四詩品』現代語訳は次による。前掲註 42「中国美学范畴辞典」訳注』第二冊、p. 117

⁴⁴ 前掲註 42『「中国美学范畴辞典」訳注』第二冊、p. 119

晩年極好之、謂李杜不及也。此無他、韻勝而已（淵明の詩を読むに、頗る枯淡に似たり。東坡晩年に極めて之を好み、李杜も及ばずと謂うなり。此れ他でも無く、韻勝る而已）」⁴⁵とある。北宋・蘇軾は『書黃子思の詩集後』において韋応物、柳宗元の詩を「発纖穠於簡古、寄至味於淡泊（纖穠を簡古に発し、至味を淡泊に寄す）」と評価する⁴⁶。つまり、上記の詩において「韻」は、調和的でありながらも淡く気品のある表現形式を通じて、表面的な意味を超越した豊かな意味内容を伝えている。

また、成復旺によれば、唐志契の『絵事微言』の「蓋し氣に筆氣有り、墨氣有り、色氣有り、而して又氣勢有り、氣度有り、氣機有り、此の間即ち之を韻と謂う」を引用し、「「韻」には諸々の氣（筆氣、墨氣、色氣、氣勢、氣度、氣機）の間に存在する融合性がある」との見解を示している⁴⁷。すなわち、「韻」とは、融合性を持つ状態を指す。伊勢専一郎も指摘しているように、「韻」という語は、他の語彙と組み合わせてさまざまな概念を表現することができるということである。

そして、謝赫より前、または同時期の書籍で「氣韻」という語に類似する成語を探し、その語の慣用意味を理解することができると伊勢は考えている⁴⁸。南齊・沈約『宋書』には、王敬博に「敬弘神韻冲簡、識寓標峻」（尊厳で神秘的な韻律が単純な中に満ち、深遠な標準が含まれている。筆者訳）とあり、さらに同書、東晋・謝方明には「方明嚴格、無他伎能、自然有雅韻」（方正で嚴格であり、他の技巧を必要とせず、自然で優美な韻律がある。筆者訳）⁴⁹。同書、魏晋南北朝・謝靈運伝論の中で、「平台の逸響を綴り、南皮の高韻を採る」（綴平壹之逸響、采南皮之高韻）とある⁵⁰。北魏・鄭道忠の墓誌名には「氣韻恬和、資望溫雅」（氣韻は穏やかで調和し、才能は温和で優雅である。筆者訳）とある⁵¹。

要するに、上記の内容は、「氣韻」の要素は特定の人物の内に存在する感情や人格の匂いとも表現しており、「氣韻」を人物や作品に表出された「生命」と形容することもできると考える。また、これらの特質は完全に露出しているわけではなく、むしろ簡潔で控え

⁴⁵ 本論引用の『捫蝨新話』原文および読み下し文は次による。前掲註 42『「中国美学范畴辞典」訳注』第二冊、p. 119

⁴⁶ 本論引用の『書黃子思の詩集後』は次による。前掲註 42『「中国美学范畴辞典」訳注』第二冊、p. 119

⁴⁷ 前掲註 42『「中国美学范畴辞典」訳注』第二冊、p. 44

⁴⁸ 前掲註 36「氣韻生動」、『思想』(3) (65)、p. 10

⁴⁹ 本論引用の『宋書』には次による。前掲註 36「氣韻生動」、『思想』(3) (65)、pp. 10-11

⁵⁰ 前掲註 42『「中国美学范畴辞典」訳注』第二冊、p. 113

⁵¹ 前掲註 36「氣韻生動」、『思想』(3) (65)、p. 11

めな表現の中にも奥深さがあり、多くの特徴が組み合わさって、調和された美しさを形作っていると言える。

一方、生動という語の意味について、気韻と生動の関係について、徐復観は『中国芸術精神』の中で次のような論述をしている。「生動」という言葉は、当時は単に「気韻」の自然な効果として述べられただけで、独立した意味はなかった。厳密に言えば、気韻は生命力の昇華であり、道教の思想からすれば、生命の本質とも言える。だから、気韻があれば必ず生動がある一方で、生動があるだけでは必ずしも気韻があるわけではない。したがって、「気韻生動」という語の主体は「気韻」である⁵²。したがって、本論の第三章の自作における制作論においては「気韻」についてのみ言及し、「生動」という語は文字通りには触れていない。

なぜ「生動」という語を省略するかというと、上述の説明の通り、「気」という語は秦代⁵³にすでに存在しており、豊かな意味を持っている。「韻」は晋代以降に現れ、今日に至るまでさまざまな意味を持っている。一方で、「生動」は動詞として使用され、「気韻」という名詞を補助し、それをより生き生きとかつ完全にする役割を果たしている。もちろん、「気韻」と「生動」について異なる解釈を持つ学者もいる。例えば、王凱の『中国絵画の源流』では、清代の嚴可均と現代の錢鍾書は「気韻」＝「生動」⁵⁴と考えており、それが「気韻生動」、「骨法用筆」などの四字熟語と「気韻」、「生動」、「骨法」、「用筆」などの二字熟語との理論的な意見の相違を引き起こしている。

ここで筆者は再び説明するが、筆者の論述の中では四字熟語と二字熟語を分けて理解しているわけではなく、単に動詞「生動」を省略しており、「生動」の意味は依然として「気韻」の中に含まれていると考える。例えば、徐復観によれば、顧愷之が「論画」の中で「『小列女』、面如銀（恨）、刻削為容儀、不尽（画）生氣」と引用し、「生氣」は「生動」と解釈できるが、「生動」は確かに生氣の動きとして解釈できるので、「生氣」は「生動」を通じて理解できる。一方、「生動」は画面の形象感覚に関連しており、「生氣」は画面の形象を通じてその内在的な生命に関連していると説明するとの見解を示している⁵⁵。よって、筆者が考える「生命」は、生氣と趣きが融合して形成されたものであり、生き生き

⁵² 前掲註 19『中国芸術精神』、p. 183

⁵³ 前掲註 36「気韻生動」、『思想』(3) (65)、p. 10

⁵⁴ 前掲註 13『中国絵画の源流』、pp. 37-39

⁵⁵ 前掲註 19『中国芸術精神』、p. 183

とする意味である「生動」という語が、「気韻」が表現する生命の本質を理解する上で誤解を招かないように、陶造形における気韻の表現の中で「生動」という二字を省略したと考える。

それでは、先に述べた問題に戻る。六法は単に「気韻生動」を説明しているだけだろうか？ 筆者はそうではないと考える。技術が表現するのは作品の外見だけであり、作品の内面の精神とは関係はない。実際には、六法の6つの要素は相互に関連している。『歴代名画記』を振り返ると、謝赫の六法は、前人や当時の絵画創作の経験と理論をまとめたものであり、六法の具体的な意味は明示されていない。東晋の画家である顧愷之の『論画』と『魏晉勝流画讚』における一部の要素は、「画の六法」の提出において理論的な準備を行った。そのため、筆者は『歴代名画記』に基づいて、技術から精神に至るまでの順序によって、「伝模移写」、「経営位置」、「随類賦彩」、「応物象形」、「骨法用筆」、「気韻生動」それぞれの意味を説明し、技術、構図、色彩、形態、精神との相互関係を通じて「気韻生動」の本質を解明したいと考える。

伝模移写

「伝模移写」は模写することである⁵⁶。模写は創作の基礎であり、名作を模倣することによって、自身の技術と美的感覚を向上させる能力を高めることができる。顧愷之（東晋、画家、334年-405年）の『論画』にいう、「凡そ将に摹せんとするものは皆な当に先ず此の要を尋ね、而る後、次いで以って事に即くべし」（凡そ画を模写しようとする者はみな、まず、この要法を尋ねきわめたのちに、具体的な仕事にとりかからねばならない）⁵⁷。顧愷之は、この著作で「伝模移写」を詳しく説明し、創作者はどのような方法と態度で作品を模写すべきか、それによって自己創作に役立つことを学ぶべきだと述べている。

顧愷之は『論画』の第一段の終わりに『莊子』天道篇に登場する輪扁の言葉を引用して、模写の要点は自身で体得するのみであるという点を説明する。輪扁は、齊の恒公が「古人の糟粕⁵⁸」と軽蔑する古典的な書物を読んでいたことに対して、次のように答えた。

輪をけずるに、徐ろにすれば則ち甘(ゆるすぎ)にして固からず。疾がにすれば則ち苦

⁵⁶ 前掲註1『歴代名画記』1、p. 68

⁵⁷ 前掲註1『歴代名画記』1、pp. 350-352

⁵⁸ 昔の人の作ったものの精神をくみとらず、形だけをまねるに過ぎない

(きゅうくつ)にして入らず。徐ろならず疾かならざるは、これを手に得て心に応ず。口言うこと能わず。数(こつ)のその間に存するあり。臣以って臣の子に喩す能わず。臣の子もまた之を臣より受くる能わず。⁵⁹

(鉤を削るには、ゆっくりとすれば甘すぎて硬くならない。急いで削ると、苦くて入らない。ゆっくりでも急いでも、うまくいかない場合は、自分で手にして、自分の心に合わせる必要がある。言葉で説明することはできないが、技術には数多くのコツがある。私が説明しても、私の子供たちは私よりも理解できないだろう。彼らは自分自身でそれを学ぶ必要がある。筆者訳)。

すなわち、技術や芸術を身につけるためには、外部からの知識だけでなく、自分自身で実際に試行し、自身の経験から学ぶ必要がある。芸術を効果的に表現するためには、コツの把握や微妙なニュアンスを理解することが重要であり、これらを理解するには言葉だけで説明されることなく、自分自身で実際に体験する必要があるとも示唆されている。

このように、『歴代名画記』において、張彦遠は顧愷之の言葉を通じて技術は制作の手段だけでなく、技術と精神の関連性を明確に示している。

経営位置

「経営位置」は画面を構成することである⁶⁰。『歴代名画記』の巻五を参照すると、顧愷之の『論画』「孫武」において「経営位置」が言及されている。顧愷之の『論画』にいう、「孫武。大荀首なり。骨趣甚だ奇なり。二婕は憐美の体以って驚劇の則あり。若し臨見の妙裁を以って、其の置陳布勢を尋ねれば、是れ画の変を達するなり。(孫武。《大荀(「荀」は「孫」の音転)からはじまる。骨っぽい風格はとても不思議なものである。二人の寵姫は、可憐なすがたのなかに、驚きあわてた様子がみえる。写實的配慮によって画面のコンポジションを尋ねるならば、まさに変化ある画面を達成したものである。)⁶¹。

孫武は、兵法の名手である孫子を指す。『史記』の「孫子列伝」によれば、呉王闔廬は宮廷で軍隊の布陣を展示するよう孫子に依頼し、婦人たちが兵士の代わりに演習をするこ

⁵⁹ 前掲註1『歴代名画記』1、p. 354

⁶⁰ 前掲註1『歴代名画記』1、p. 68

⁶¹ 前掲註1『歴代名画記』1、pp. 339-342

とになった。孫子は婦人たちに軍隊式の命令を教えようとしたが、婦人たちは大笑いした。そこで孫子は、命令が正確に実行されないのは、隊長（美姫）の責任であると判断し、隊長を斬った。軍事訓練を見る、軍規に従う必要があると考えた⁶²。顧愷之はこのような例を挙げることで、画面構図が厳格な「置陳（陣）布勢」（陣を敷いて布陣する。筆者訳）と同様であると考え、画面内の人物の位置を慎重に考慮し、緻密に構図を描く必要があることを示唆している。そうでなければ、一筆のミスが全体の画面効果に影響を及ぼす可能性があると言っている。このように、構図と精神も密接な関連があると考えられる。

随類賦彩

「随類賦彩」は、対象にしたがって色彩をほどこすことである⁶³。しかし、『歷代名画記』中では、色彩についての詳細な説明はほとんどない。長広敏雄は、第三法「応物象形」と第四法「随類賦彩」は、あらゆる美術に共通する写実的な表現法であり、物体の形態と色彩をそれぞれ描写する方法であると解釈している⁶⁴。顧愷之の『魏晋勝流画讚』では、色彩については次のように述べている。「竹木土は墨・色彩をして軽からしめ、松竹の葉は濃からしむ可し（竹・木・土は墨や色彩を軽くし、松や竹の葉は濃くしなければいけない）」⁶⁵。よって、異なる対象に対して墨と色彩の濃淡が変化するという記述から、色彩の意味が表面的な装飾から芸術的な精神へと発展する傾向があることが推測される。

清・邵梅臣『画耕偶録』に述べている、「然所謂淡者、為層層烘染、由一道至二道、由二道至三至四、淡中仍有濃、有陰陽、有向背、有精神、有趣味。亦有必須用濃墨者、如樹木之老枝、人物之須髮、（中略）、無論粗筆細筆皆不可淡。（したがって、言うところの「淡」者は、層を重ねて描写し、一道から二道、二道から三道、三道から四道と進み、淡い部分の中にも濃さ、陰陽⁶⁶、前後、精神、趣味が存在する。また、必ず濃い墨を使う必要がある箇所もある。例えば、樹木の古い枝や人物の髪など、太い筆でも細い筆でも薄く描いてはいけない箇所がある。筆者訳）」⁶⁷。陰陽にみられる二元的考え方に基づいて、

⁶² 前掲註1『歷代名画記』1、p. 346

⁶³ 前掲註1『歷代名画記』1、p. 68

⁶⁴ 前掲註1『歷代名画記』1、p. 69

⁶⁵ 前掲註1『歷代名画記』1、pp. 351-353

⁶⁶ 陰陽にみられる二元的な考え方では、天と地は相反するものではなく、天地間にあり、互いに対立・依存し合いながら、万物を形成していく。

⁶⁷ 本論引用の『画耕偶録』は次による。前掲註37『中国歴代画論』上編、p. 470

気韻における墨の精神的な表現である濃・淡の考え方を当てはめると、ものに存在する要素が互いに相反・影響し合いながら、調和を形成することが見てとれる。

また、清・布顔図『画学心法問答』においては、以下のように述べられている。「筆墨互為表里。筆有気骨、墨亦有気骨、墨之気骨由筆而出」（筆と墨は相互に表裏を成し、筆にも気骨があり、墨にも気骨があり、墨の気骨は筆から生じるものである。筆者訳）⁶⁸。

「気骨」は、人の強い精神や意気を指し、筆使いはこの精神を表現する手段であり、筆使いに従って生まれる墨の色もその精神を表現するものであり、その濃淡の変化の中に風雅な趣きが湧き上がる。墨と筆は、物事の内面と外面を表現し、感情と精神も互いに絡み合って筆墨を通じて作品に現れる。したがって、中国画における墨が表現する色味と「気韻」は密接に関連していると考ええる。

応物象形

「応物象形」は対象に応じて形をうつすことである⁶⁹。長廣敏雄訳注では、第三法「応物象形」と第四法「随類賦彩」を一緒に考察し、作品の外部表現が主に形態と色彩によって構成され、その表現の主要な目的は、形似（写実）と精神の関係を示すことであるとしている⁷⁰。形態は精神そのものではないものの、作家が形態に対して厳格な要求をするのは、精神をより良く伝えるためであると考えている。

顧愷之は「失うのは毫厘でも、差すのは千里」（わずかな違いが千里のように大きな差につながる。筆者訳）という創作原則を用いて、形態と表現したい精神との関係を説明した。『論画』の第二段に顧愷之は次の様に書いている。

頸より已上を写すには寧ろ遅にして雋ならざるも、遠「速」にして失あらしめず。其の諸像に於いては則ち像各おの迹を異にす。皆な新迹をして旧本に弥らしむ。若し長短剛軟、深淺広狭と点睛の節の上下大小醜薄とに一毫の小失あらば、則ち神気はこれと俱に變ず。⁷¹

⁶⁸ 本論引用の『画学心法問答』は次による。前掲註 37『中国歴代画論』上編、p. 467

⁶⁹ 前掲註 1『歴代名画記』1、p. 68

⁷⁰ 前掲註 1『歴代名画記』1、p. 71

⁷¹ 前掲註 1『歴代名画記』1、pp. 351-353

（「人物の」頸より上を「模」写するには、むしろ遅く画いて鋭さがなくなっても、速く（原文「遠」は誤り）えがいて欠くる所があつてはならない。いろんな人物像の場合は、像によって筆述がちがうのだから、すべて新たに画こうとする筆迹は原画によく合うようにする。もし「筆迹の」長短・剛軟、深淺・広狭や、睛のつけ方の上下・大小・濃淡に、ちょっとした誤りがあると、神氣（画の精神）はこれとともに一変してしまう。）

よって、筆使いの速さや遅さ、描いた線の長さや太さ、硬さや柔らかさ、深さや浅さの違いが、作品の生氣、風格、韻味に影響を与えることがわかる。すなわち、形態を通じて作品の精神を感知することができると思う。

骨法用筆

「骨法用筆」は力づよい骨格を形づくる用筆の法を指す⁷²。張彦遠は絵画において形と精神が作家の筆使いによって決定されるという観点を明確に示している。以下に、『歴代名画記』において具体的に述べられている。

骨氣と形似は、皆な立意に本づき、而して用筆に歸す。（中略）若し氣韻周ねからざれば、空しく形似を陳べ、筆力未だ適からず、空しく賦彩を善くすれば、妙に非ずと謂うなり。⁷³

（骨氣（本質）と形似（写実）とは、みな「立意」（芸術的意図）の問題を基本とし、つづまるところは要筆いかんということに帰着する。（中略）もし氣韻が十分でなく、むだに形似（写実）を追いかけるだけで、かつまた、筆力がつよくなく、ただ色彩をうまく塗るといっただけでは、それはすぐれた画とはいえないのだ。）

なぜ、筆使いが精神を含む命の活力を表現できるのか。その表現は「勢」である物の動態を通じて行われると考える。「勢」とは、自然物の大まかな動きや様子を指す。作品の

⁷² 前掲註1『歴代名画記』1、p. 68

⁷³ 前掲註1『歴代名画記』1、pp. 71-73

形態が自然物と完全に一致する必要はなく、物体の動きを捉えて生き生きと表現できれば、作品には精神が宿るということであると考える。顧愷之は次のように述べている。

顧愷之の『魏晋勝流画讃』には、「清遊池」という場所を描くことに関する見解が述べられている。「山の形勢を作るものに竜虎雜獸を見る。体を極めずと雖も、以って拳勢を為し、變動多方なり。」（山の形勢をえがいた部分に、竜や虎やいろいろの獣が見える。形態はきわめつくしていないが、勢があらわれていて、変化に富んでいる。）⁷⁴

清・沈宗騫『芥舟学画編』巻二の『山水・取勢』において、「山形樹態、受天地之生气而成。墨滓筆痕、託心腕之靈氣以出、則氣之在是、亦即勢之在是也。氣以成勢、勢以御氣。勢可見、而氣不可見、故欲得勢、必先培養其氣。氣能流暢、則勢自合拍。氣与勢原是一孔所出、洒然出之、有自在流行之致、回旋往復之宜（後略）」（山の形や樹木の様子は、天地からの生气を受けて形成される。墨の滴りや筆の筆跡は、心と腕の精神から生じ、それにより氣が存在し、それが勢の存在であるとも言える。氣が勢を形成し、勢が氣を制御す。勢は見ることができるが、氣は見るできないため、勢を得るためにはまず氣を養う必要がある。氣が円滑に流れると、勢は自然に調和する。氣と勢は同じ源から生じ、自然に流れ出て、自在に広がり、往復する（後略）。筆者訳）と述べている⁷⁵。

「勢」は形態全体の中において、より明確で素直な動線であるが、物の瞬間の動き、つまりその生气の瞬間の動的な曲線が視覚で感じることでできる直感的なものが「氣」であると考える。それにより、筆使いで物の動きを表現することで、「氣」、つまり精神も自然に生まれるのである。

氣韻生動

「氣韻生動」はすぐれた精神が生き生きと脈動していることである⁷⁶。長廣敏雄訳注にいう、「外觀の美麗な形態、計算された比例、明暗の程度、精密な筆跡、世間一般の人びとが珍重するものである。だが（絵画の）蘊奥・原理は内なる心であり、そして手（技巧）は目に即応するものである」⁷⁷。

⁷⁴ 前掲註1『歴代名画記』1、pp. 340-343

⁷⁵ 本論で引用の『芥舟学画編』は次による。前掲註37『中国歴代画論』下編、p. 589

⁷⁶ 前掲註1『歴代名画記』1、pp. 67-68

⁷⁷ 前掲註1『歴代名画記』1、p. 343

外形が似ている、すばらしい技術を使うという観点から見ると、誰でも絵画の難しさを感じることができる。しかし、視覚で認識できる美、一般的な美は気韻生動であるのか？

顧愷之が「神を伝え照を写すは正に阿堵の中に在り」⁷⁸と言ったように、目は心の窓であり、身体を描写する以上に目を描写することが筆墨的に重要で、難しい。なぜなら、「気韻生動」の後の五つの法則は非常に重要であり、第一の法則である「気韻生動」の表現において鍵となる役割を果たすからである。筆者は、本章の「画の六法」の前述の説明で内面的な意義の本質を詳しく説明した。形の描写、つまり技術、構図、色彩、形態、筆使いは、人の精神的な表現でもあり、微妙な違いでも精神的な表現に直接影響を与え、精神的な変化をもたらすことがある。これらの要素によって形成される形態は、その人の精神を表現するものであり、これを伝える役割も果たす。この点が、顧愷之が何年も人物の目を描かなかった理由でもある。完璧な技術で人の目(精神)を生き生きと描写できない場合、むしろ一部を空白にして、観る者に自分で想像させる方が良いと考えたのだろう。

技術で表現が難しいのは、それこそが生命の本質だからである。しかし、人の姿勢と服装がちょうど良い筆使いで描写されたなら、人の精神に働きかけて想像力を掻き立たせるほうが、作品に生氣が感じられ、作品の精神が有限から無限へと広がっていくのである。以上の内容から、六法は相互に影響し合いながら「気韻生動」を形成することが明確になる。

一方、南北朝時代の宋炳の『画山水序』では山水画に神霊や神(精神)といった概念が言及されたが、その着想は存在していたものの、唐代においてそれが独立した絵画領域として確立されたわけではなく、唐末・五代から徐々にそれが広がってきて、人が感じることができる「気品」といった要素が、自然や山、川などに関連づけられていったと言える。それにより、水墨山水図において「気韻生動」論を応用することが可能になったのである。

謝赫や張彦遠が提出した気韻は人物画を指し、論じた「画の六法」を貫く生命は主に筆使いに宿る「気」で表現される。筆者は筆・墨を重視する水墨山水画から「気韻」を理解しようと試みる。特に、南宋と元代の山水画における「気韻生動」の意味は、自然物や作品に表出された、生氣である「気」と精神的で感情的なものから湧き上がる情緒や趣きである「韻」を融合した「生命」であると考え。筆と墨、そして気韻の関係について、『黄賓虹画論録』の「与博怒庵書」にはこのように述べられている。「六法言気韻生動、氣從

⁷⁸ 前掲註1『歴代名画記』1、pp. 316-318

力出、筆有力而後能用墨。墨可有韻、有氣韻而後生動（六法は氣韻生動を述べており、氣は力から生まれ、筆には力が必要で、力のある筆で墨を使うことができる。墨には韻があり、氣韻があることで生動さが生まれる。筆者訳）」⁷⁹。

以上により、「氣」、「韻」、「氣韻」、「氣韻生動」の意味や関連性、さらに水墨山水画における氣韻の表現について説明した。これにより、これらの概念についての明確な理解を得ることができたと考える。作品に宿る生命力こそが作品の本質であるが、中国の伝統的な観点では、工芸は一般に高度な技術としてのみ認識されがちであり、精神性や趣きについてはあまり注目されてこなかった。それゆえ、第二節では、陶磁器に内包される精神性や趣きに関して焦点を当てて詳しく説明していく。

第二節 陶磁器に対する精神的鑑賞態度の出現

伝統的な陶磁器に内在する精神的鑑賞態度について、3点から分析する。第一に、両宋（北宋・南宋）の社会全体の「周礼」の礼儀文化が陶磁器に精神性を与えている点である。第二に、器物に見られる禅宗や儒家の思想などの影響による自然を客観化した道理で表現されている点である。第三に、自然物や制作者の客観的な精神が人の感受性の鑑賞に変化し、日常生活に溶け込んで風雅な趣きになる点である。つまり、技術を主とする伝統的な陶磁器は、礼儀文化や伝統文化が生み出す精神性を持つ「氣」や、日常生活での美の感受から生じる趣きである「韻」が混ざり合い、すでに「氣韻」の意味を含んでいると考える。

1 擬古の礼器

擬古の器物を例に取り、宋代社会の「周礼」の礼儀文化が陶磁器にもたらした精神性を持つ「氣」と、宋代文人は、擬古の器物を鑑賞する過程で生み出した当代の美意識の趣きを持つ「韻」について述べる。

両宋は特に「礼」制に重点を置いていた。政治制度、社会の慣習、人間関係、そして芸術文化まで、「礼」の影響を受けた。両宋社会は「周礼」を中心にして形成された。三代（上古三代の夏、商、周）の礼制を復活させるために、古代の青銅器の収集と研究に特別

⁷⁹ 本論で引用の『黄賓虹画論録』は次による。前掲註 37 『中国歴代画論』下編、p. 591

な注意を払った。また、両宋ではこれを基に青銅礼器の模倣も行われた。朝廷は擬古器物の制作だけでなく、礼制に関する文書を作成し、州と県で実行されるように指示した⁸⁰。

上記に述べたように、両宋になると、古代の様式が流行し、文人たちの間では青銅器を集めることが好まれた。北宋・仁宗の統治時代には、この傾向が最も盛んで、さらに北宋・大観年間に徽宗の勅命により王黼などが『宣和博古図』を編纂し、古代の遺物についての研究と考証が出版された⁸¹。

「周礼」という文化精神の影響を受け、礼器に対する崇敬の念を抱き、古代の青銅器(礼器)の写しを通して、擬古の器物が流行した。歴史において、靖康の変(1126年)の後、宋氏は南下し、廟の供物はほとんど金氏に略奪されたため、宮廷は供物の不足と儀式の必要性というジレンマに直面し、銅に代わるコスト面で負担の少ない材料として磁器を使用することになった⁸²。この観点を踏まえ、南宋の青銅製の鼎と北宋の定窯の白釉印花蟠螭纏枝花卉文洗による擬古の器物が流行した実例を以下二つ示す。

一つ目の南宋時代の青銅製の《鼎》(図2-13)は、膨らんだ腹部に雲雷文を地文とし、変形した夔龍が主要な文様となっている。また、下腹には三角形の蟬模様が飾られ、鼎の下部には獣面の蹄足が4本あり、幅広く雄大な形状をしている。このような鼎は、「鼎簋制度」と呼ばれる制度の一部として製作された。鼎と簋は一致し、「等級制度」の基準となり、鼎自体も宋代の官庁において古代の模範とされ、無視できない重要な道具となった。

『宋史』礼志一には、「初、議礼局之置也、(徽宗)詔求天下古器、更制尊、爵、鼎、彝之属。」(初めに儀礼局の設置が議論され、恵宗は全国の古代の器物を求め、尊い位、爵、鼎、彝などの制度を改めるよう命じた。筆者訳)と記されている⁸³。東陽市博物館の学芸員、盧淑珍によれば、「塘頭村から出土した青銅器は、古代の三代を模倣したものであるが、夏商周の特徴は見られず、おそらく宋代の人々が独自の理解に基づいて制作したものと考えられる。宋代の模倣青銅器は、一般的に胎体が薄く、形状は三代の青銅器を参考に

⁸⁰ 盧淑珍「東陽郭宅塘頭窖出土青銅器」『東方博物』、2010(04)p.14

⁸¹ 「翟耆年《籀史》」上云：「徽宗聖文仁德顯孝皇帝『宣和博古図』三十卷：帝文武生知、聖神天縱、酷好三代鐘鼎書、集羣臣家所蓄旧器、萃之天府、選通籀學之士、策名礼局、追迹古文、親御翰墨、討論訓釈、以成此書。使後世之士、識鼎彝象之制、瑚璉尊壺之美、發明礼器之所以為用、与六經相表里、以敷遺後學、可謂丕顯文王之謨也。」宋・翟耆年『籀史』、商務印書館四庫全書工作委員會『文津閣四庫全書』第227冊、北京商務印書館、2005、p.143

⁸² 『宋史』に次のように述べている。「乾徳五年七月丁酉、禁毀銅佛像。」(乾徳五年七月丁酉、銅佛像の破壊を禁止。(筆者訳))元・脱脱等撰『宋史』卷二、中華書局、1985、p.62

⁸³ 前掲註80「東陽郭宅塘頭窖出土青銅器」『東方博物』、p.17

しているが、完全に同一ではなく、紋様も三代の器と似ているようで実際にはほとんど異なり、鑄造技術も三代の青銅器とは異なることが多い。筆者訳」⁸⁴とのことである。

二つ目の定窯の《白釉印花蟠螭纏枝花卉文洗》は（図 2-14）、口は開いており、壁は直線的で、腹部は深く湾曲しており、優美な形状を持っている。定窯の白磁は釉質には潤いがあり、色調は穏やかで象牙の彫刻のようで、その構図も優れており、線も非常に鮮明で強調されている。白磁は通常白化粧を施さず、磁胎そのものの色を活かし、線刻みによる凹凸を用いて模様の芸術的効果を生み出す⁸⁵。

この陶磁器は全体に白釉が施され、口の縁には釉薬がかかっておらず、銅の装飾が施されている。底の外側に釉薬が漏れていて、灰白色の胎体が見え、質感は非常に細かいである。外側は光沢があり、洗内には印花装飾が施され、内側には紋様の枝と花が印刷されている。上下には回文のような模様があり、内底には蟠螭の文様が刻まれている。

定窯の蟠螭文様の器物はあまり多くは発見されていない。蟠螭は古代青銅器の重要な文様で、神話に登場する古代の生き物で、龍のような手足と虎に似た頭を持ち、しなやかでジグザグな形状で、しばしば蟠螭、螭龍、螭虎とも呼ばれる。この定窯白釉洗は、古代青銅器の文様が磁器にも用いられていることを示す実例である。上記からわかるように、これらの2点の擬古の器物は、器形から装飾の文様に至るまで「周礼」の礼儀文化の精神性を内包しており、伝統的な器物にも精神性が存在することがわかる。

一方、官府が擬古の器物を模倣するのは主に祭祀のためだったが、文人たちは古代の器物を収集し、主に鑑賞のために使用した。実生活では、これらの器物は文人たちの書斎に持ち込まれ、飾り物として楽しまれた。そのため、最初は擬古の礼器への崇敬の念から始まったが、次第にそれらは個々の美意識を表現する手段へと変化していった⁸⁶。これにより、文人が器物の鑑賞において、当代の美意識の趣きを生み出していることが明らかになる。実例を以下で示す。

⁸⁴ 「塘頭村出土銅器是仿制三代的、但却没有夏商周的特征、应是宋代人按照自己的理解完成制作的。宋代仿制的青銅器胎体普遍較薄、器物形制多有 三代銅器的根据但又不完全雷同、紋飾与三代器貌似 但实际上却几乎都不一样、鑄造技也 与三代銅器多有不同。」前掲註 80「東陽郭宅塘頭窖出土青銅器」『東方博物』、p. 17

⁸⁵ 徳留大輔・新井崇之訳 葉喆民 『中国陶磁史』、科学出版社東京国書刊行会、2019、p. 258

⁸⁶ 本論で引用の『考古図』は次による。商務印書館四庫全書工作委员会 『文津閣四庫全書』、第 227 冊、北京商務印書館、2005、p. 275

南宋官窯《青磁弦文貫耳壺》（図 2-15）の器形は商代青銅壺に基づいており、酒を盛るための儀式用具であった。『宣和博古図』には商代の青銅壺が収録されており（図 2-16）、この器形はこの壺に類似している。比較すると、南宋官窯は器形がよりシンプルで、口沿いの横線によって青銅器上の横方向の文様帯を表現している。「高い首、垂れた肩、長い楕円形の腹部は、両側には青銅器の様子に従った貫耳があり、底の部分は完全に青釉で覆われ、釉薬は均一で粉青色を呈し、釉面のクラックがはっきりと現れ、一部に氷裂紋が見られる。口と足の縁には、南宋官窯特有の多層釉が施されており、足の底は深灰色の胎が見える。筆者訳」⁸⁷この文により、古代器物の模倣と同時に、宋人の簡素で優美な美意識を最大限に表現していることがわかる。

ここでは、3つの擬古の器物の例を取り上げ、宋代社会の「周礼」の礼儀文化が陶磁器にもたらした精神性を持つ「気」と、宋代文人が擬古の器物を鑑賞する過程で生み出した当代の美意識の趣きを持つ「韻」について論じた。この分析から、擬古の器物には「周礼」の礼儀文化がもたらす「気」と、文人たちが生み出す宋代の美意識の「韻」が内在していることが明らかになった。



図 2-13 《鼎》
南宋 東陽市博物館



図 2-14 《白釉印花蟠螭纏枝花卉文洗》
定窯 北宋 北京故宮博物館

⁸⁷「高頸、垂肩、長圓腹兩側完全按照銅器樣式做貫耳、足端以外通體施青釉、釉層均整、呈粉青色、釉面開片清晰、局部出現冰裂紋。口、足邊緣有南宋官窯多層施釉的特徵、足端露出深灰色胎。」台北國立故宮博物館ウェブページ、<<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04010265>>（最終閲覧日：2023 年 12 月 2 日）



図 2-15 《青磁弦文貫耳壺》
南宋官窯 台北国立故宫博物館



図 2-16 《周貫耳壺三》
宣和博古図

2 自然をモチーフとした器物

ここでは、自然をモチーフとした器物を取り上げ、伝統的な思想や文化に根ざした植物や花の客観化された精神を持つ「気」を探究する。伝統文化に含まれる道理が、どのようにして植物や花の文様を通して器物に反映され、自然をモチーフとした器物にも精神性が宿るようになるのかを探究する。

唐代の画家・張璪（生没年不詳）の言葉である「外師造化、中得心源」は、宋代の山水画にも提唱され、自然を模範にしながらも、内面から創作することを指す。第二章第一節で論じられた北宋の山水画における気韻生動の表現のように、自然山水は写実的な手法で表現されていた。「写実」は、視覚的に見られる物を完全に真実に描写することだけでなく、すべての物の状態や動作には内在的な原因があり、根本的な法則が貫かれているという基本的な思想に基づいている。このような根本的な法則は、天地、人世、すべてのものの間で運行し、物の存在には理と法則が存在するとされている。南宋の思想家朱熹は「理」について、『大学或問』の巻一で次のように述べている。「天下の物に至りては、則ち必ず各々然る所以の故と、其の当に然るべきの則と有り。所謂理なり」（天下之物、則ち各有所以然之故、与其所当然之則、所謂「理」也）⁸⁸。

これは、人々に対して、より自覚的かつ体系的な理性的意識をもって、個人の生命の存在意義を考え探究するよう促すものである。特に、自身の内なる生命の価値を外部の自然

⁸⁸ 藤原静郎「所以然と所当然 —朱子学における理の性格をめぐって—」、『中国哲学論集』、九州大学中国哲学研究会、1994、p. 19

の生命秩序と結びつけ、自身が自身と現象の背後に潜むさまざまな普遍的法則（「道」・「理」）を追求し把握することで、自身の短暫時で有限な存在を永遠で無限の天地と一体化させることができる。それをもとに、自身の行動と考え方に天地からの力強いサポートを得ることができることがわかる。

言い換えれば、内在の「理」を探求し表現することは、それを自然を通して外在化することである。この芸術精神の表現は山水画に限らず、陶磁器にも見られた。以下に、自然をモチーフにした吉州窯の《詹ト花盞》、《木貼花盞》、耀州窯の《青磁柳斗文杯》の3つの作品に、陶磁器に宿る精神性を説明する。

一つ目の吉州窯の《詹ト花盞》（図 2-17）は、外側に黒釉、内側に鰻の皮の地釉をかけ、茶色のアップリケを施したものである。このような技術は、南宋時代に吉州窯で使われ始めた「漏花」と呼ばれるもので、6弁の詹ト花が漏花技法で表されている。「唐・宋の時代、豊かな香りを持つ梔子は「詹ト花」と呼ばれ、禅僧や文人たちは「掃除諸妄帰真想」（一切の迷いを払い、真の思想に帰る。筆者訳）聖なる花とした。仏教の経典や禅の語録、文人の詩集などに詹ト花について内容と詩歌はよく登場する。「北宋の名僧・釈惠洪の『詹ト軒序』にいう、「鼻観通妙、聞慧現前」⁸⁹（鼻で感じる奇妙な香りを通して、慧（智慧）が現れる。筆者訳）とあるように、宋の時代、詹ト花は文人たちの間で「禅友」として知られていた。南宋・王十朋の詩『書院雜咏・梔子花』にいう、「禅友何時到、遠处毗舍園。妙香通鼻観、応悟佛根縁。」⁹⁰（禅の友はいつ到着するのか、遠く毗舍園から。不思議な香りが鼻を通して観念に達し、仏の根本との縁を悟るべきだ。筆者訳）とある。

要約すると、漏花詹ト花盞の装飾は「鼻観」の寓意を持っており、桑の葉一枚の装飾とは異なり、詹トの茶碗には花びらで一杯に広がっており、茶碗を持ち上げると、まるで梔子の森に入り込んだかのように感じ、仏法の香りに浸るような気分になる。⁹¹これは、禅の思想が陶磁器に結びついていることを吉州窯の茶碗によって十分に証明している。

二つ目は吉州窯の中でも、《木貼花盞》（図 2-18）は、最も魅力的な作品の一つである。この茶碗の内側に飾られている木の葉は桑の葉であり、禅宗思想に由来し、僧院で草茶を飲むための茶碗だった。唐代の僧侶である義浄が翻訳した『佛說大孔雀咒王經』巻三には、「復以金銀銅錫及鉄、打作五丸如酸棗核、安在七重菩提叶上（若无菩提叶則以桑叶

⁸⁹ 「鼻観通妙、聞慧現前」は、特定の香りを通じて深い洞察や理解がもたらされることを示している。

⁹⁰ 黄陽興「南宋吉州窯一茶盃装飾的禅趣一」、『磁韻』、2012（08）、p. 66

⁹¹ 前掲註 90「南宋吉州窯一茶盃装飾的禅趣一」、『磁韻』、p. 67

替之)、安在像前。」(また、金や銀、銅、錫、鉄を取り、それを酸棗の様子を作り、七重の菩提の葉に置く(菩提の葉がなければ桑の葉を代用する)。そして仏像の前に置く。筆者訳)とある。この仏教經典からわかるように、寺院で竹の仏菩薩に供物を捧げる際、菩提の葉の代わりに桑の葉を使用することができ、その意味は同じである⁹²。

これからわかるように、桑の葉で飾られた自然美は、禅宗の思想と美意識と共通するところがある。桑の葉が茶碗に置かれることは、啓示的な効果があり、僧侶は自然界から清浄な禅の理を悟ることが得意で、桑の葉の装飾は自然物によって自分自身の内面を観察するための絶妙な表現である。

三つ目の耀州窯の《青磁柳斗文杯》(図2-19)は、本来は主に藤を編んで作られ、穀物などを入れる農具である柳斗を象った杯である。工匠はまず柳斗の形を写し、胎土を作り、それを窯で焼いた。胎に白化粧をさせ、その上に薄く温かみのある空色の釉薬がかかり、きめ細かく硬い質感を持つ。両宋になると、士人階級が隆盛し、儒家思想の影響を受けて、士人階級は質実な優美さを追求した。柳の編み文様は清新で独特であり、茶器や文房具などに、柳斗杯は好まれるモチーフの一つであった⁹³。

上記の内容から、梔子花や桑の葉、柳斗文などの植物や花は禅宗や儒家の思想などの関連があり、自然をモチーフとした器物も伝統文化に含まれる道理を内包し、精神を持つ「気」であることがわかる。



図2-17 《簷卜花盞》
南宋 吉州窯 觀葉樓



図2-18 《木貼花盞》
宋 吉州窯 上饒市信州区博物館

⁹² 前掲註90「南宋吉州窯一茶盃裝飾的禅趣一」、『磁韻』、pp. 63-65

⁹³ 史秋童「瓷質柳斗形器初探」、『文物天地』、2017、p. 77



図 2-19 《青釉柳斗紋杯》
北宋 耀州窯 耀州窯博物

3 香・茶・花の器物

最後に、香・茶・花の器物を通じて、風雅な趣きを持つ「韻」が生まれることを探る。文人は内心の平穏を保ちながら、生活を楽しむ人生観を思い描き生活する。そこでは、精神的に心が十分に安定しているため、礼儀を守る態度、自制心、悠々自適な穏やかさを持つ余裕があり、文人が嗜む器物を通じて、風雅な趣きである「韻」が生じる。

南宋の文人呉自牧の『夢梁録』の第十九章「四司六局筵会假贈」には、「焚香点茶、挂画插花、四般閑事」（香を焚く、茶を点てる、絵を掛ける、花を挿す、これら四つの余暇の事柄（筆者訳））と記載されている。すなわち、南宋の文人たちに高く評価された余暇の活動は、香を焚くこと、お茶を飲むこと、絵を掛けること、花を生けることであった⁹⁴。

《听琴图》（図 2-20）は、文人が余暇の時間に行う実際の表現である。

「閑」は単に時間的な余裕を指すのではなく、心の穏やかさと余裕を表す。香、茶、絵、花といった要素は両宋に限らず存在するが、両宋の文人たちはこれらの要素に風雅な趣きを見出し、これらの物事を通じて内面の気品を表現した。

「四般閑事」は両宋の文人階級が高雅な生活芸術として楽しんだもので、嗅覚、味覚、視覚、触覚などの基本感覚から派生し、芸術的な修養を備えた生活様式と態度である。

両宋の人々は、自分専用の小さな空間、つまり書斎を設けることを好んだ。そこでは独りで読書し、自身の小さな世界を楽しむことができた。台北の国立故宮博物院に所蔵されている《人物图》（図 2-21）は、宋代の書斎の光景を再現している。屏風で仕切られたス

⁹⁴ 徐睿瑶 李俊德「宋代文人的四般閑事对現代养生的指導意義」『世界中西医结合雜誌』、2016、p. 570

ペースには、本があり、書斎机の上には筆、墨、硯があり、小さな香炉もある。香炉には香を燃やしており、横には茶を点てるための茶童がおり、遠くには花瓶があり、瓶内には季節に応じた花が挿されている。

そこで、「香」、「茶」、「花」という、視覚に限定されない、「感受する」鑑賞（物的ではない精神的な鑑賞）の対象として、器物（工芸品）が十分に役割を果たすことができていることがわかる。以下に、東溝窯青磁三足香炉、耀州窯の青磁印花菊花文茶盞、北宋定窯の白磁画花蓮文瓶3つの実例を示す。

一つ目の東溝窯《青磁三足香炉》（図2-22）は、薄い口縁と開いた口、膨らんだ腹部、3本の足が特徴で、その形は素朴である。全体にかかる青磁釉には厚みがあり、光沢がある。「中国の香文化は宋代に最盛期を迎え、この時期には香の使用が広まった。文人や士大夫たちは香席を囲む文学的な活動を数多く行い、香の品を楽しむための知識と技術を熟知していた。また、彼らは孔子の言葉に共感し、「与善人居、如入芝蘭之室、久而不聞其香、即与之化矣」（善人と共にいると、芝蘭の香室に入ったようで、長く一緒にいてもその香りを感じなくなり、それと一体化する。筆者訳）と信じ、香りを高雅な生活の一部とした。」⁹⁵南宋詩人の陸游の『移花遇小雨喜甚為賦二十字』は、「独坐閑无事、焚香賦小詩」と書いている。

二つ目の宋代耀州窯の《青磁印花菊花文茶盞》（図2-23）は、盞口がわずかに開いており、口は大きく足は小さく、斗笠のような形状をしている。胎土は軽く薄く、器の内壁には繁縷な菊の花紋が6つ刻まれており、盞の中央には模印の菊の花がある。外壁には口から足に向かって単純な直線文様が刻まれている。胎土は灰褐色で、釉薬は青緑色から黄色を帯びており、透明で光沢がある。釉薬の中には大小さまざまな明るい気泡が広がっており、印花の凹凸部分には濃い釉薬色が溜まっており、模様が立体的に美しい印象を与えている。耀州窯は宋代に大量の茶器を生産した⁹⁶。

三つ目の北宋定窯の《白磁画花蓮文瓶》（図2-24）は、細長い首と口が広がる洋ナシ型の形状をしている。この瓶の胎土は白く、薄くて明るい釉薬が施されている。瓶の腹部には、浅く刻まれた2つの蓮の群れがあり、蓮の花びらは腹から肩に向かって上向きに広が

⁹⁵ 前掲註94「宋代文人的四般閑事對現代養生的指導意義」『世界中西医结合雑誌』、p. 570

⁹⁶ 台北国立故宫博物館ウェブページ、

<<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04015383>>（最終閲覧日：2023年10月20日）

り、繊細な首の美しさを引き立てている。このタイプの器は、通常、テーブルやディスプレイケースに置かれる小さな花瓶として使用された。その細長い形状、上品な釉色、瓶身に刻まれた模様は、風雅な趣きを漂わせている。これにより、文人が書斎に置いた香炉や茶器、花瓶などの器物は、文人の心から湧き上がる趣きを示すことができる。上記の3点の器物は、形から釉色、質感、彫刻された文様に至るまで、どれも淡い色調で雅な美しさを備えている。これらは文人の平穏で安定した精神状態から生じた悠々自適で風雅な趣きを持つ「韻」の表現であると解釈できる。

これらの3つの例から、器物が各時代の精神を持つ「気」と、伝統文化の精神性を持つ「気」、文人の精神状態や感情から湧き上がる趣きである「韻」を示していることがわかる。これにより、伝統的な陶磁器にも「気韻」の表現が存在することが明らかになる。しかし、逆に明らかになったことで、伝統的な陶磁器の「気韻」の表現では、人による表現への介入は基本的にないこともわかる。なぜなら、擬古の器物に含まれる「周礼」は、長く信奉されてきた礼儀精神であり、客観的に尊敬される道理の「気」であるため、人による介入はされていない。自然をモチーフとした器物も、擬古の器物と同様、その中に含まれる禅宗や儒教の思想は、社会全体で遵守される思想であるため、人による介入はされていない。文人が書斎に置く器物は、器物が醸し出す風雅な趣き（韻）を象徴しており、文人個人の主観的な精神は介入していない。したがって、伝統的な陶磁器における「気韻」の表現では、人は主に外部から器物が放つ精神や趣きを感じ取ることが主であり、筆者が第三章で表現したい個人の主観的な精神や気品から出発する「気韻」の表現とは異なることがわかる。



图 2-20 赵佶 《听琴图》
宋 北京故宫博物馆



图 2-21 佚名 《人物图》
宋 台北国立故宫博物馆



图 2-22 《青磁三足香炉》
北宋 東溝窯 汝州青磁博物館



图 2-23 《青磁印花菊花文茶盞》
宋 耀州窯 台北国立故宫博物馆



图 2-24 《白磁画花蓮文瓶》
北宋 定窯 台北国立故宫博物馆

第三節 陶磁器における「韻」味の表現

前述の通り、「韻」は調和的であり、表面的な外観や風味にとどまらず、それらを超越した奥深く微妙な魅力も含んでいる。淡雅な表現形式に見えつつも、豊かな意味を表現する。水墨山水図における「韻」の表現は、墨の濃淡の変化によって、気品や風雅な趣を引き立てることであると言える。

生きものではなく生命力が存在しない陶磁器が、なぜ人間にある特性である「気品」を備えたものと称されるのか？上記で述べた文人の書斎における「香」・「茶」・「花」を例にあげると、気品は単に外形や姿を見て感じられるものではなく、むしろ精神的な発散によって、外観や表情、態度に浸透し、そのエネルギーを外部に伝えることと捉えられる。

同様に、陶磁器という絵画とは異なる表現形式であっても、陶磁器自体の釉質や釉色により「韻」味を生み出すことが可能になる。これは、陶磁器の表面上に塗布された釉薬が陶磁器の「墨」のぼかしのような役割として、表現されるためである。釉薬と土が融合することで、釉薬の色味やニュアンス、色のグラデーション、光と影のニュアンスが立体的に表現される。こうした表現は、モチーフとなる植物が存在する江南の湿潤な環境、光の当たり方、霧のかかった様子など、その自然環境の微妙なニュアンスを表現している。そして、釉質や釉色の微妙な変化により、陶磁器の見え方が変化し、その結果として「韻」味が生まれるのである。特に「韻」味が感じられる窯として、越州窯と汝窯を例に挙げている。

1 釉色瑩澈—越州窯

越州窯青磁は釉色と質感に韻味が感じられ、視覚、聴覚、感触、味わい、香りなどを五感で感じるができるものである。越州窯青磁（図 2-25・図 2-26）の釉色は湖水、煙嵐のような美しさを持っており、胎土が淡い灰色でしっかりと焼かれ、半透明の釉調であり、深い美的感覚を感じるができる。青磁に醸し出される五感により、豊かで変化に富む韻味を形成すると考える。

唐代後期の陸龜蒙「秘色越器」の詩の中には「九秋風露越窯開、奪得千峰翠色来。好向中宵盛沆瀣、共嵇中散鬪遺杯（九秋（秋にあたる九十日）の風露のなか越州窯が開かれ、その磁器は千峰の山の翠を奪ってきたかのような色である。夜半に夜の沆瀣（酒の比喻）を盛り、嵇中散（竹林の七賢の一人、嵇康）の杯とどちらが優れているか鬪わせたい）」とあ

り、「茶甌」の詩文の中では「豈如珪璧姿、又有煙嵐色（なんと珪璧のような姿に、また煙嵐（山に立ち込める霧）の色があるとは）」の名句がある⁹⁷。

青磁の釉色と質感に合う茶葉を選び、茶を嗜む営みは、その器物の使用を通じて、時間の流れをゆっくり感じ、春夏秋冬の味わいを体験することができる。唐・施肩吾「蜀茗詞」では「越碗初盛蜀茗新、薄煙輕處攪來均（新たに越甌に初めて蜀茗（四川の銘茶）を盛り、薄い湯気が軽く立つ處を攪拌して整える）」⁹⁸、唐・詩人許渾「晨起」の中では「越甌秋水澄（越州窯の碗に換える）」⁹⁹、また唐・詩人韓偓の「横塘詩」では「越甌液發茶香（越州窯の碗に入れた犀液（キンモクセイ）により茶香を発する）」¹⁰⁰などがある。特に、唐代後期・詩人徐夤の「貢余秘色茶盞」という詩中に見られる。

振翠融青瑞色新、陶成先得貢吾君。

巧剏明月染春水、輕旋薄次盛綠雲。

古鏡破苔当席上、嫩荷涵露別江濱。

中山竹葉醅初發、多病那堪中十分。

（翠を振り青を溶かしたような素晴らしい色が新たにでき、磁器が完成すればまず吾が君に貢納する。その磁器は「巧みに剏り出した明月が春水に染まり、軽く旋った薄氷に緑の雲を盛る。古鏡が土中から苔を破り席上に現れ、柔らかな蓮が露に潤い川岸を分ける」ようである。中山竹葉の醅が発酵し始めたが（良い酒ができたが）、病弱の身でどうして十分に堪能することができようか）¹⁰¹

とある。それによって、青磁の茶器を使ってお茶を楽しむ趣きが生き生きと描写されている。煙、雲、水という、青磁釉の淡い色調と明らかな質感が抽象的に表現されており、上品で清澄な連想が湧き上がる。青磁釉の表現は無形であるにも関わらず、人の精神に働きかけ想像力を掻き立たせる。

⁹⁷ 本論引用の「秘色越器」（『全唐詩』卷十八）の詩は次による。前掲註 85『中国陶磁史』、p. 163

⁹⁸ 本論引用の「蜀茗詞」（『全唐詩』卷十八）は次による。前掲註 85『中国陶磁史』、p. 163

⁹⁹ 本論引用の「晨起」（『全唐詩』卷二十一）は次による。前掲註 85『中国陶磁史』、p. 163

¹⁰⁰ 本論引用の「横塘詩」（『全唐詩』第十函第七冊）は次による。前掲註 85『中国陶磁史』、p. 163

¹⁰¹ 本論引用の「貢余秘色茶盞」（『全唐詩目』第十一函第一冊）は次による。前掲註 85『中国陶磁史』、p. 163

また、古代の人々が磁器を叩いて楽曲を演奏したように、磁器が奏でる優雅な音は、韻味の表現力を加える。清代の『陶説』巻五には、唐代後期・段安節が記した「楽府維録」が引用されており、「唐大中初、有調音律官・大興県丞・郭道源、善擊甌。用越甌、刑甌十有二、以筯擊之、其声韻妙於方響（唐の大中年間（847年-860年）初め、音律を調える官に大興県の丞（地方官）・郭道源がいて、磁器の碗を叩くのが得意であった。越州窯と刑州窯の碗十二個を用い、パチでこれを叩くのだが、その音色は方響より優れていた）」と叙述している。この他、『詞林海錯』の中にも類似した記載がある。詩人・方干也の「李戸曹小妓天得善擊越器以成曲章」の詩の中で、「越器敲 4 来曲調成（越州窯の磁器は叩けば旋律ができる）」の句がある¹⁰²。

越州窯の陶磁器は胎土が細かく薄く、その胎質も非常に密度が高いため、金属のような硬い音を出しやすく、楽器として使用することができると考える。青磁は五感に響く効果があり、光と影が作る立体感を感じ取れるほか、その淡い緑色は、煙、雲、湖水など自然の変わりゆく様子を思い起こさせる。このように、青磁は豊かで変化に富んだ美しさを持っていることがわかる。

2 雨過天青—汝窯

汝窯は独特な釉色と豊かな変化がある釉質によって、深い韻味を形成する。

汝窯の釉色は鴨の卵のような青色でもあり、青みがかった緑色でもある。時には微妙に淡いピンク色の艶さえも感じられる。釉薬は半透明で厚く、層になった脂肪のようであり、釉色の選択の柔軟性、釉質の安定感、釉層の厚みのボリューム感を感じることができる。

明代・谷応泰『博物要覧』巻二の中でも汝窯について「其色卵白、汁水瑩厚、如堆脂（その色は卵白のようであり、釉薬は半透明で厚く、あたかも重ねた脂肪のようである）」とある。清・朱琰『陶説』巻二では「似立異論、然合之可得淡青色也（汝窯に関しては様々な文献で異なる色が述べられているが、これらを総合すると浅い青色であるという結論が出る）」とある¹⁰³。したがって、汝窯の色調は、主に鴨の卵白の色や淡青色などの淡い色調が多いことが分かる。例えば、台北の国立故宮博物院が出版した『北宋汝窯特展』の図録に掲載されている北宋汝窯の《青磁紙槌瓶》（図 2-27）については、「口が少し広く、

¹⁰² 本論引用の『陶説』、『詞林海錯』（『全唐詩目』第十函第三冊）は次による。前掲註 85『中国陶磁史』、pp. 166-167

¹⁰³ 前掲註 85『中国陶磁史』、p. 299

細長い首と斜めに広がる肩を持ち、上部は豊かで下部はすっきりと絞られた腹部を持ち、底は平らで足はない。薄い胎には淡い灰青色の釉薬が均等にかかっており、その釉薬は豊かで潤いがある。薄い釉薬の部分では、透明感があり、香灰色の胎が透けて見える。光が当たると、淡いピンク色と密集した浅黄色の細かい線が現れる。全体として、静かで上品な雰囲気を醸し出している。」¹⁰⁴と述べられている。

また、天青色も汝窯の代表的な釉色の一つである。その起源は、北宋の第八代皇帝である徽宗が昼休みに雨が降ったばかりの空を夢に見て、その色彩が忘れられないほど美しいものだったため、徽宗は職人にそのような色の磁器を焼くよう命じた。雨上がりに澄み切った青さに近い、透明感溢れる青磁の表現については、『北宋汝窯特展』の図録で、北宋汝窯《青磁碗》(図 2-28) が紹介されており、「釉の色は温かみがあり、淡い青みを帯びた灰色で、宋の時代の人々が追い求めた雨上がりの澄んだ空の色に近い」¹⁰⁵と評されている。

汝窯の釉質を観察すると、釉薬の中に気泡あるいは表面には細かい斑入りが見られる。その釉の中の変化が釉薬に豊かな階層をもたらす。葉喆民は「その気泡はまるで夜明けの空の星のようにわずかなので、「寥若晨星」とも呼ばれている」¹⁰⁶と表現している。

また同じ「北宋汝窯特展」において、展示チームは特別な顕微鏡を用意した。150 倍率での観察を通じて、汝窯の陶磁器の釉薬のさまざまな現象を観察することができる。透明感のある釉泡、綿のような流れる釉薬、層状の釉層、密度の高い釉薬、割れの形状、気泡の破裂現象など、これらはすべて汝窯の陶磁器の表面下に隠された豊かな詳細を垣間見ることができる要素である。

汝窯の釉薬を観察する中で、特に注目すべきは、気泡、流痕（釉薬が流れることで形成される線）、クラックの3つである。気泡は概ね自然に分布しており、釉層内に散らばっているが、それでいて層状になっており、生き生きとした韻を感じさせる。気泡の外側には比較的厚い乳白色の輪跡がある。釉薬が厚い部分にある気泡は(図 2-29、図 2-30)、視覚的に深みがあり、表面の気泡は釉薬の乳濁分相層から明確に浮かび上がっており、非常に透明感がある。

¹⁰⁴ 『大観—北宋汝窯特展』、台湾国立故宫博物院、2010、pp. 116-117

¹⁰⁵ 前掲註 104 『大観—北宋汝窯特展』、pp. 62-63

¹⁰⁶ 前掲註 85 『中国陶磁史』、p. 299

また、クラックと流痕に関しては、陶磁器の焼成過程で温度が変化すると、釉層と胎層の収縮度が異なるため、これが主な原因で流痕が形成される。展示チームの推測によれば、汝窯での焼成時に釉層の多くの気泡が破裂した後、周囲の釉薬が流れ込んで充填する。しかし溶融時間が不十分であるため、完全に平らにはならず、釉薬の旋回痕跡を残す（図 2-31・図 2-32）。もし溶融時間が十分であれば、周囲の釉薬が流れ込んで充填しても、釉薬の旋回痕跡は依然として見られる（図 2-33）¹⁰⁷。

このように、汝窯の陶磁器の表象の下に隠され、肉眼では観察できない知られざる詳細、気泡の深み、クラックの光と影、釉薬の流れの線が重なり合って、外には見えないが豊かで緻密な気品な韻を形成していると考ええる。

前述のように、越州窯の青磁と汝窯は、独自の釉色や釉質から生まれる独特の風味を持っており、気品があつてなまめかしい感じを与える。陶磁器における「韻」味というのは、しみじみとした味わい・趣で、人々の体験する感情、心的な状態、心から生み出される感情が時間をかけて、醸し出されるものである。



図 2-25 《青磁水注》 唐
越州窯 北京故宮博物館



図 2-26 《青磁八稜直頸瓶》 唐
越州窯 北京故宮博物館

¹⁰⁷ 前掲註 104 『大観—北宋汝窯特展』、pp. 202-207

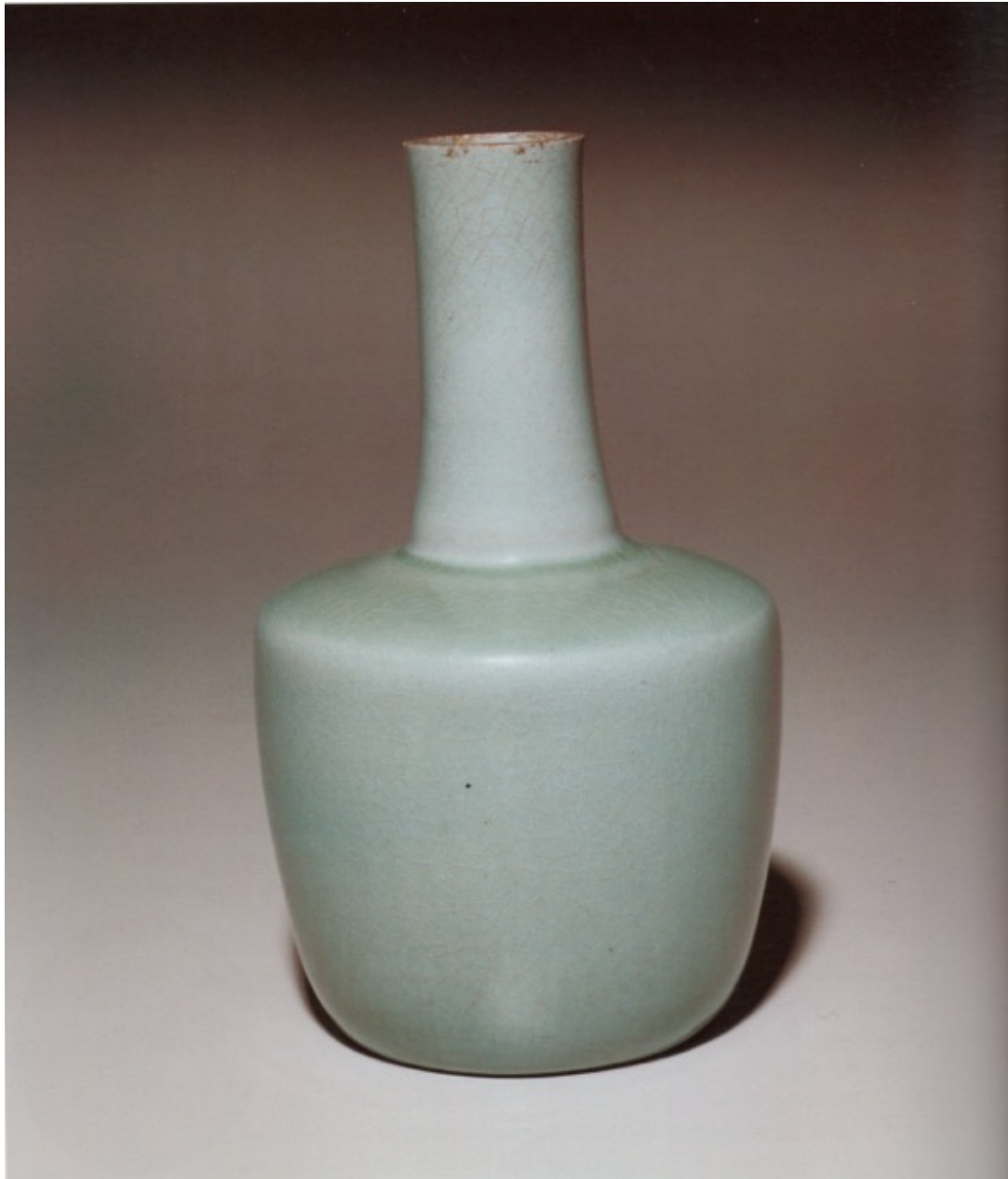


图 2-27 《青磁紙槌瓶》 北宋 汝窯 台北国立故宫博物館



图 2-28 《青磁碗》 北宋 汝窯
台北国立故宫博物館

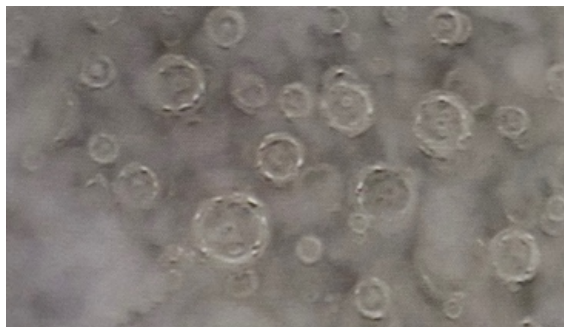


图 2-29 汝窯 氣泡

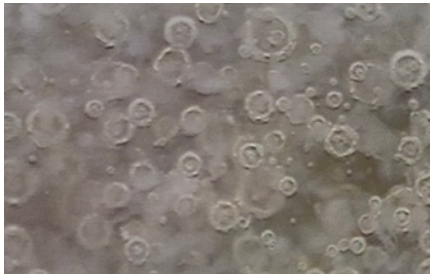


図 2-30 汝窯 気泡

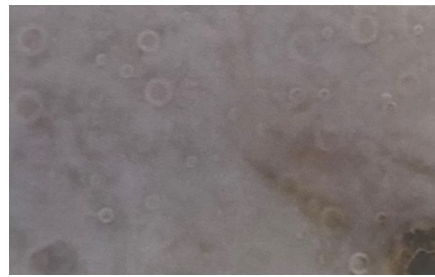


図 2-31 汝窯 流痕

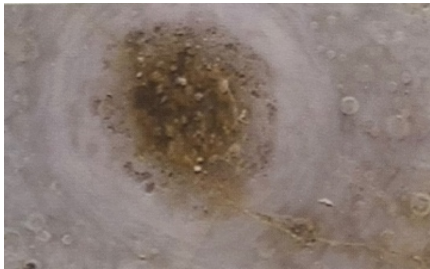


図 2-32 汝窯 流痕



図 2-33 汝窯 流痕

第四節 現代陶磁における「気」・「韻」の表現

筆者が感じ取る気韻というものは、生氣と気品という二つの要素から成り立っている。生氣（気）は精神を含む命の活力であり、気品（韻）は精神的な、感情的なものから湧き上がる情緒、趣きである。表現において、生氣と気品を感じ取って初めて作品に生命を与えることができる。

陶造形において気韻を表現するには、明確な意図である精神と感性の情感である情緒を組み合わせ、初めて一体的に表現することが求められる。その考え方に基づいて、日本作家の作品を通して現代陶磁における「気」・「韻」の表現を論じる。

1 手捻りと彫刻の併用によるダイナミックなフォルム—藤笠砂都子の陶造形

東京芸術大学大学院工芸科を陶芸専攻で修了の藤笠砂都子（1980 年～）は、日本の現代陶芸において若い陶芸作家である。藤笠の作品は、流動感とダイナミズムに溢れている。藤笠の作品は自然の形態と人間の感情を融合させ、風の吹き抜ける様子、流れる水、美しい植物のラインなど、自然の生命力に関連したテーマを主にしている。藤笠の制作方法は、陶芸の技法と彫刻技法を組み合わせたものである。具体的には、手捻りという技法を用いて粘土から立体的な作品を創り上げ、その後、彫刻や削りを加えて凹凸をつけている。こ

れにより、作品全体のダイナミックな動きと局部の細部が相互に調和し、作品に生命力を吹き込んでいる。

自然物の生命形態の生き生きとして表現する観点から、本論文において「気韻」表現の考え方と共通点があり、筆者は藤笠砂都子の陶芸作品を通じて、現代の陶芸における「気韻」の表現を論じることができると考えている。

藤笠の作品の素材、制作方法、焼成方法について、Musée Cernuschi における 2013 年の展示において次のように述べている（図 2-34・図 2-35）。「17 世紀以来、茶道具と結びつきの深い萩焼の町、萩の粘土を用いる。白土を手で捏ねカーブをつけて、光を濾過する、ねじれた螺旋状の形を得る。その後、白く光沢のないエンゴーベで覆う。焼く温度は 1250 度くらい。」¹⁰⁸

LIXIL GALLERY 主催の「藤笠砂都子 展—陶のストリーム—」（2007 年）においては、「藤笠さんの作品は、このように動いている力や流れをイメージした、自然の造形の美しさがテーマとなっている。今展の全体のイメージは「風の吹く場所」。出品作の 1 点《風》は、アメリカの国立公園の岩をモチーフに制作された。鉄砲水がどんどん流れて、岩が削り取られ、そこに風も吹き抜け、岩はどんどん変わっていく。その自然のつくり出す流線型に感動して生まれた。そして、もう 1 点《滝》は、滝がさあつーと上から流れてきて、その下に静かに吹く風がモチーフとなっている作品である。」¹⁰⁹また、大橋恵美（INAX ギャラリー）のインタビューに際し、藤笠は「私は山口県出身であるけど、その時に山口県の秋吉台の鍾乳洞の鍾乳石を思い出し、「静かに降り積もって」の元になる作品をつくった。鍾乳石は長い時間をかけて降り積もってつくられていく自然の造形であるが、どういものをつくっていいのか悩んでいた時期だったので、わからないなりにそれをつくろうと取り敢えずやってみた作品である。」¹¹⁰という。

例えば、作品《風》（図 2-36）、《滝》（図 2-37）のように、藤笠の創作は、現実世界の自然からの主観的な再創造に基づいている。水の流れにさらされた鍾乳石や風に吹か

¹⁰⁸ Musée Cernuschi ウェブページ、
<<https://www.cernuschi.paris.fr/ja/collections/collections/ri-ben-korekusiyon/tao-ci-qi/seisei-plant-growth>>（最終閲覧日：2023 年 10 月 15 日）

¹⁰⁹ LIXIL GALLERY 藤笠砂都子展ウェブページ、
<https://livingculture.lxil.com/archives/gallery/ceramic/detail/d_001023.html>（最終閲覧日：2023 年 10 月 15 日）

¹¹⁰ 藤笠砂都子と大橋恵美（INAX ギャラリー）のインタビューが掲載されているウェブページ、
<https://livingculture.lxil.com/archives/gallery/ceramic/detail/d_001023.html>（最終閲覧日：2023 年 10 月 15 日）

れる様子、削られた岩などが、彼女の視覚感覚に記憶されている。藤笠は自然物の本来の状態をそのまま再現するのではなく、具象的な形態を簡略化し、彼女自身の主観的なダイナミックな表現に変えている。しかし、彼女の作品の表面には、まるで彫刻のような技法で、風になびく軽やかなシルクが流れるようなしわの跡が繊細に刻まれている。

これらの生動的な形態は、自然界の生命と藤笠の生命観が融合し、陶芸のダイナミックな表現を通じて、風に吹かれたり、水に流される岩のような自然物の流動性が表現されている。動きを生命の流れの軌跡と見なすと、作品全体が生氣である「気」を流れるものとしている。藤笠の作品は色彩の表現がないが、白い粘土から造られた形態から放たれる力強い「気」を感じることができる。「展覧会詳細」にも、次のような評価がある。「作品から風が生まれ吹き渡り、水が流れ渦になってあるような、土ややきもの、陶芸という言葉をしばしば忘れるほどの迫力がある。」¹¹¹

柿伝ギャラリーで開催された「藤笠 砂都子 展」に関して、森孝一は、藤笠の陶芸作品について次のように指摘している。「藤笠の作品は、陶芸の「内包する形」と彫刻の「空間を意識した形」の双方を取り入れた独自のもので、その作品からは確かな造形理論と日本人としての豊かな感性が感じられる。」さらに、森孝一の評価によれば、《Movement of nature》（図 2-38）、《Blooming》（図 2-39）、《Plant growth》（図 2-40）など、藤笠が展示した作品は、空間に流れる形から命の活力を感じさせる。彼女は植物の生氣を生命のリズムに変え、それは抽象的でありながらリズムカルである。

Joan B Mirviss Ltd 主催の藤笠砂都子の個展「TEMPEST（嵐）」（2023 年）（図 2-41・図 2-42）においては、ギャラリーのコメントに述べている。「The inspiration for this body of work comes from the stormy seas and restless clouds that have characterized the atmosphere of the past few years. While also facing down personal headwinds, Fujikasa has felt at times unmoored from her artistic practice that had been anchored in themes involving growth, flowing water, and light. Her latest exploration of the wilder side of climatic phenomena has resulted in powerful sculptures that reveal a new dimension to her dynamic artistry.」¹¹²（この作品シリーズのインスピレーションは、過去数年間の大気の特徴づ

¹¹¹ LIXIL ギャラリーウェブページ、
<https://livingculture.lixil.com/archives/gallery/ceramic/detail/d_001023.html>（最終閲覧日：2023 年 10 月 15 日）

¹¹² Joan B Mirviss Ltd に藤笠砂都子の個展のウェブページ、

ける荒れ狂う海と不安定な雲から来ている。また、個人的な逆風にも立ち向かいながら、藤笠は自身の芸術的実践が成長、流れる水、そして光に関連するテーマに根ざしていた過去から解き放たれた瞬間でもあると感じた。彼女の最新の気象現象の荒々しい側面の探求は、新たな次元を彼女のダイナミックな芸術に示す力強い彫刻を生み出した。筆者訳）。このテーマについて藤笠はコメントにいう、「人生は混沌の中で進み、その中で生まれる希望の力によって前進する。この時代の嵐を乗り越えようと生きる人々の心へ届くものであって欲しいと願う。」¹¹³

この展覧会では、これまでと比べて表現の対象が変化した、創作のテーマは依然として自然の生命力を中心に展開している。この展示で藤笠が発表した作品から、彼女の自然物への表現がより主観的になっており、作品の動的な表現によってこのことが明確に感じられる。形態の流動感が強まり、《風》（2007年）と《Plant growth》（2013年）といった作品では、比較的写実的な表現が依然として感じられる。特に、「藤笠砂都子展 - 陶のストリーム」で展示された作品は、生命の動きの痕跡を描写しようとし、彫刻のような細部の表現が表面に見受けられる。しかし、藤笠の作品は、表面状態の描写を段階的に減少させ、元々は浮き彫りのような平面的な動的表現を、より躍動的な立体的な動きへと変化させている。それによって作品の「気」がより生き生きと伝わるようになっている。これは特に彼女の新作で明確に感じ取れる。

筆者と藤笠砂都子の類似点は、自然物や創作物の命の活力がどのように形態を通して表現できるかという点を追求しているところであると考ええる。作品の先端が外に開いたり、内に閉じたりする形の動きは自身の表現形態と重なり、また、その形の動きを手捻りの手法で形作る作業も自身の制作手法と重なる部分がある。これらの部分は「気」の表現であり類似点だと考える。

一方で、違いもある。筆者から見ると、藤笠砂都子の作品は「気」を強調した作品であるが、筆者が考える「韻」の強調は見当たらない。藤笠の手法は初めに紐状の粘土で大まかな形を作り、道具で表面形態を削り、彼女自身の意図に合った作品を形成することで、「気」を空間中に流れるように命の活力を表現する形態であり、本質的に自己の精神を正

< <https://www.mirviss.com/news-events/fujikasa-satokos-new-exhibition-featured-in-artdaily>
> (最終閲覧日：2023年10月15日)

¹¹³Joan B Mirviss Ltd に藤笠砂都子の個展のウェブページ、
< <https://www.mirviss.com/news-events/fujikasa-satokos-latest-exhibition-in-yomitime> > (最終閲覧日：2023年10月15日)

確に表現することを目的としている。しかし、筆者が考える作品の要は、「気韻」であり、「気」と「韻」の結びつきである。特に、作品における「韻」の表現は、精神的な、感情的な趣きを創出するには不可欠だと考えている。筆者の作品は、マケットを参考にしながらも、手捻りの技法に完全に依存して作品を制作し、制作する過程で偶然に形成された形態も活用している。制作過程で生じた偶然性も創作の一部であり、制作過程における感情の流れも無視できない点だと考えている。もちろんここでの感情は、形態表現において「気」から生じる趣きであり、陶磁材料の創作にも雅な気品が生まれる。制作過程の偶然性や陶磁材料の感情表現に重点を置いている点で、藤笠砂都子の作品とは大きく異なると考えている。即ち、陶造形において気韻を表現するには、「制作意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成」が相互に影響し合い、閉ざされた中で循環し、最終的に一つに融合するプロセスが展開されることである。明確な意図である精神と感性の情感である情緒を組み合わせ、初めて一体的に表現することが可能となるのである。



図 2-34 作品名不詳（正面）2013
Musée Cernuschi



図 2-35 作品名不詳（側面）2013
Musée Cernuschi



図 2-36 《風》2007 LIXIL GALLERY



図 2-37 《滝》2007 LIXIL GALLERY



図 2-38 《Movement of nature》2013
柿伝ギャラリー



図 2-39 《Blooming》2013
柿伝ギャラリー



図 2-40 《Plant growth》2013
柿伝ギャラリー



図 2-41 作品名不詳 (正面) 2023
Joan B Mirviss Ltd



図 2-42 作品名不詳（裏）2023
Joan B Mirviss Ltd

2 光を透過する磁板に生まれる「韻」味—出和絵理の虚実世界

2016 年金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科博士課程修了の出和絵理は、一貫して光を透過する磁板を用いて自身の心象風景を表現した作品を創作している。出和の作品は、自然と気象に対する彼女自身の感受に基づいており、長年の感受を自己の気質に変えて表現している。花や雪など自然物をモチーフとして、永遠性、儚さという虚実の世界観に関連するテーマを主に扱っている。

出和の博士論文『いのりのかたち—薄白の磁板による自己感覚の構築—』において、「私はこれまで作品にさまざまな役割を求めていたが、時間の経過とともに自分の内面も落ち着き、自己の心象風景を表したいと考えた。作品による光景をつくるのである。」¹¹⁴とある。つまり、具体的な物や事を指すのではなく、内面に蓄積された自己の状態や感情を表現する。この考え方は、本論文で論じている「気韻」の表現の考え方に適用されると筆者は考える。なぜなら、気韻は自然物や作品において、生命の二つの要素である生氣である気と氣品である韻から成り立っているからである。気韻が表現する生命は、音が奏でる韻のように連続的または規則的な響きを持ち、各要素が調和しリズムカルに結びついている。

出和はいう、「作品は、自己の求めに応じた表れとして、自己の心境の変化とともに姿形を変えてきた」¹¹⁵。この儚げな状態を表現するために、彼女は連続性、リズム、混沌、

¹¹⁴ 出和絵理 『いのりのかたち—薄白の磁板による自己感覚の構築—』、金沢美術工芸大学博士学位論文、2015、p. 52

¹¹⁵ 前掲註 114 『いのりのかたち—薄白の磁板による自己感覚の構築—』、p. 58

曖昧さをキーワードとし、運動とリズムの間隔、はっきりしないもの、つまり続く可能性を感じさせるものを捉えようとしている。光が透過した磁板の動き、すなわち光のリズムを通じて表現しようと試みた。放射状や螺旋状の作品の形態を通じて、遠くまで続いている景色を連想させる光景を作り出している。これは「気韻」に含まれる「余白」の考えと通じている。

永遠性は、出和の修士課程の作品づくりの根底に内在する。たとえば、作品《Continue》(2008年)(図2-43)においては、「連続性を強調するために、磁板の形状や間隔を均一に構成し、極力無駄な要素を削ぎ落とし螺旋構造にすることで「続いていく」というイメージを具現化した」¹¹⁶。

この作品は「磁板同士を重ねて高温焼成するとガラス成分が解け密着し接合することを把握したため、一度高温焼成した磁板を数枚重ねて再び高温焼成し、一つのユニットを制作した。そのユニットを重ね、ユニット同士を接着剤で固定した。」という制作手法で、磁板と光を融合した作品によって永遠性を表現している。

石川県立伝統産業工芸館で開催した個展「Forest 2015_1」(図2-44)(2015年)においては、出和は展示に対して「薄い磁器の儚げな存在感、それを構成し出来上がる虚実の世界観をさらに強めるために、形態も極端なものにするべきだ」という考えに至ったからである」¹¹⁷とある。つまり虚実の世界観がテーマとなっている。

また、作品《Pileus__1》(図2-45)、《Pileus__2》(図2-46)(2015年)においては、「磁板を放射状にすることによって、曖昧な存在感と実存性を共在させ、不確かに見えるが確かなものを表すということであった。つまり明確な形態とその印象の強さによって、曖昧な存在感と実存性を共在させ、不確かに見えるが確かなものをつくるということは実現できなかった」¹¹⁸という創作における虚実の世界観の考えを出和は述べている。

個体の作品や作品の場において、曖昧さ、儚さ、柔らかさなどを表現している出和の作品の主観的な表現は、非常に強烈である。具象的な植物や花などの参照対象があっても、明確なものは不確かな感覚を表現することができないと考え、自然物そのものの特性の表現を完全に放棄し、自己が見、感じ、認識する感覚を強調している。具体的には、放射状

¹¹⁶ 前掲註114『いのりのかたち—薄白の磁板による自己感覚の構築—』、p.63

¹¹⁷ 前掲註114『いのりのかたち—薄白の磁板による自己感覚の構築—』、P.98

¹¹⁸ 前掲註114『いのりのかたち—薄白の磁板による自己感覚の構築—』、P.99

や螺旋状、連続性などを磁板で構成した実在の部分と、光を透過した薄い磁板で構成される虚の部分の融合させ、虚実が対立し依存しながら、見えないものを生み出す。

それゆえに、出和自身が言う通り、「体と光が別々に存在している「光を透過しているさま」という意味ではなく、「ひかりの結晶」という捉え方である。つまり、磁板の白さと光の透過性、フォルム、これらの一致によって、光と磁板が融合し一つのものとなっている。ひかりをかたちづくるという取り組みは、少なからず実現していると言えるのではないか」¹¹⁹。つまり、作品は磁板同士の重ね合わせによって作られたのではなく、磁板と光の相互作用によって無駄な描写を削ぎ落とした状態で表現している。

筆者と出和絵理の類似点は、「韻」の強調による、心地よさの表現であると考ええる。自然や生活において、目的意識は研ぎ澄まされ、普段、感じるができないような思いによって、心の内にさまざまな心地よさを浮かび上がらせることである。

相違点は、出和の作品に特徴的な、極限にまで削ぎ落とされた形には、筆者が重要視する命の活力というものは見出せない点である。削ぎ落とされた形からは「気」の創出は感じられず、「気韻」のバランスの中で、「韻」が強調されるものの、「気」は感じられない。制作過程において、意図や偶然性などによる感情の流れを削ぎ落とされた形により、出和の作品には思いや身体性も作品に介入していない。筆者は、自然物や作品に宿る命の活力と偶然性を含む制作意図が融合した、より実体的で力強い生氣（気）は、表現に不可欠であると考ええる。

また、作品との距離感も違いの一つであり、出和の作品は、鑑賞者が展示空間に介入することは望まれず、距離を置いて「眺める」。一方、筆者の作品や展示空間は、鑑賞者が積極的に作品のそばに立ち入ることを望む。立体的な山水画のような空間を構築する展示空間が醸し出す趣きの中に入り込むことを望んでいる。作品から醸し出される情緒や趣き（韻）も筆者の感情表現には不可欠であり、作品に深く介入するために、人と作品との距離を問うことは考えない。人々が作品を形成する空間に入り込むことで、淡い色調、余白、柔らかさ、雅な気品を感じ取ることを望んでいる。

もう一つの違いは、「韻」自体の表現である。出和は透光の磁板や磁板の間隔、磁板の数量を微調整するなどの制作手法を用いて、作品が軽やかで柔らかな「韻」を放つことを目指している。出和の表現は、感受性、具体的には曖昧さ、儚さ、柔らかさなどを強調し、

¹¹⁹ 前掲註 114 『いのりのかたち—薄白の磁板による自己感覚の構築—』、P. 119

それが「韻」として表現されている。一方、筆者は陶磁材料や焼成方法からの色味のニュアンスや質感の変化を通じて「韻」を発展させている。

上記の藤笠砂都子と出和絵理の制作観を通じて、陶造形における気韻の表現について筆者の制作の立場を明確にし、制作観の対比を通じて自身の作品との差異を明確に示した。

本章では、「気韻」に関する歴史的考察、伝統的な陶磁器に内包されている「気韻」の表現、筆者の「気」・「韻」の視点における、現代の陶芸作家による応用の可能性や比較から、自身が提唱する「気韻」論の可能性を論じた。次に、第三章「自作における「気韻」の制作論」を通じて、筆者の具体的な制作プロセスについて論じる。



図 2-43 《Continue》 2008



図 2-44 《Forest 2015_1》 2015



図 2-45 《Pileus__1》 2015

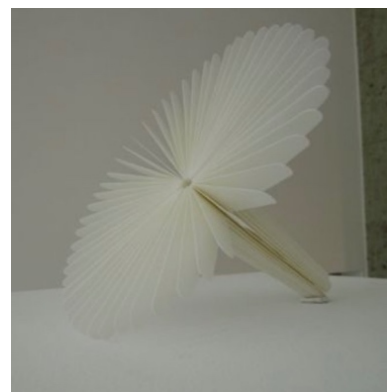


図 2-46 《Pileus__2》 2015

第三章 自作における「気韻」の制作論

本章では、第二章で述べた「気韻」による歴史的観点を踏まえながら、現代陶芸における制作意図、素材¹、制作手法、プロセスなどへの考察から、筆者独自の制作理路の形成を論じる。本章の論考を通じて、陶造形における「気」・「韻」とはどのように表現することができるのか、また、どのような手法により、どのような表現として融合させることができるのか明らかにする。

絵画の場合、五感を通じてここに瞬時に生じた感情を、筆墨で瞬時に表現することができる。しかし、工芸に対して、作家の意図に相応しい表現を探究するには時間がかかる。第二章の気韻に対する歴史的な理解と、それを踏まえての筆者の理解は、陶造形の制作プロセスにおいては、瞬間的な感情が長い時間をかけて発酵し、「気」から「韻」という意味も生じていると考える。すなわち、作品は作家の精神を表現していると同時に、制作プロセスにおける精神性から情緒が育まれる。

それでは、筆者は、陶造形における「気韻」をどのように表現しようとしているのか？筆者が感じ取る「気韻」とは、生氣と氣品という二つの要素から成り立っている。生氣は精神を含む命の活力であり、氣品は精神的な、感情的なものから湧き上がる情緒、趣きである。表現において、生氣と氣品を感じ取りそれを具現化することで初めて作品に生命を与えることができる。つまり、生氣と氣品はそれぞれ「気」と「韻」を表し、これを組み合わせ「生命」を形成する。陶造形において気韻を表現するには、明確な意図である精神と感性の情感である情緒を組み合わせ、初めて一体的に表現することが可能となる。

第一節では、「生氣」と「氣品」で構成される「生命」について、陶磁制作において制作意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法といった要素を一貫する観点から探り、陶造形に「気」と「韻」が生き生きと表現されるために必要な方法について議論する。

第二節では、自身の制作においては、意図によってどの種類の土を用いれば動的な形を創造しつつも、繊細な質感と白く艶やかな発色を引き出せるか、どの陶磁材料を選べば、色味のニュアンスや質感が淡く、上品で、繊細かつ高貴な、優しい感覚を喚起できるかを探究している。また、どの焼成方法を使用すれば、淡い色の水墨のようなにじみや余白を感じられ、淡いながらも豊かな味わいを感じ取ることができるのかについても考察する。

¹ 筆者はこの論文で、素材として土と陶磁材料の総称を用いている。ここでの陶磁材料は、釉薬と絵の具を指す。絵の具は上絵の具と下絵の具に分けられる。

探求するために行った実験の結果を取り上げながら、結果として適切な土を見つけ、胎を作り上げる試行過程を述べる。

第三節では、生氣（気）を形成するのに適した形表現と制作方法を探求し、型起こしに関する制作経験を反省することで、手捻りの必要性および有効性について述べている。制作手法を通じて、自身の意図と制作時に生じる情緒を表現する。このために、手捻りの制作プロセスに「原形の制作」という手順の出現から手捻りで二重構成の手法で形を作るというプロセスを形成するに至った経緯を論じる。

第四節では、制作プロセスにおいて陶磁材料により情緒や趣き（韻）を表現できることを述べる。陶磁材料と焼成方法における雅な気品の表現の可能性の探求に関して取り上げる。水墨画の暈しを参考にし、釉薬や絵の具、炭化焼成による暈しの形成や釉薬の天然の個性を通じて陶造形の雅の韻味を表現する試みを述べる。

第一節 陶造形の制作における「気韻」に必要な諸法

1 陶造形における気韻の表現

「気韻」とは、第二章の歴史的考察を通じて、特定の人、自然物、作品の内に存在する精神、感情から生じる情緒、また人格の匂いをも表す語であり、これは自然物や作品に表れた「生命」と解釈されることがわかった。水墨山水画における「生命」は、画家の意図（精神）と深く結びついており、心から湧き出る風雅な趣きを指す。この考え方を元に、本章では、陶造形における「気韻（生命）」の表現について論述する。この陶造形における「気韻（生命）」が、陶造形における生氣、気品の説明を通して、形として表される有形の主観的な意図と形として表されない無形の感情から生み出す情緒を融合して形成するものであることを示す。

表現における具体的な手段とは、「土と形」と「陶磁材料と焼成方法」という2つの要素が融合して成り立つものと考ええる。「土と形」は躍動感を含む具体的な形として表現され、これを通じて精神的かつ直感的な自己表現が可能である。これは陶造形の「気」として理解できる。一方、「陶磁材料と焼成方法」は変化する情緒の表現を含む自己表現であり、「韻」と見なせる。これら2つの要素を組み合わせ、調和のとれた陶造形を創出する。

陶造形の「気」は、個人の意図を外部に表現するもので、「制作意図、土、形態、制作手法」などが相互に影響し合い、一つに融合するプロセスを経て具現化される。一方、陶造形の「韻」は、捉えどころがなく、豊かでありながら曖昧な多面性を持つ。これは「制作意図、陶磁材料、焼成方法」などの要素が相互依存しながら形成されるプロセスを通じて現れる。

1-1 気韻における生気のあり方

気韻の表現において、万物を育てる自然の力である生氣は、気韻と密接な関わりがある。作家は、万物に宿る活力を感じ取り、それが外へと広がる張力や内へと収縮する巻き込む力として感じることを、思考力と豊かな想像力によって認識する。万物の内に秘められている生氣を作品に込め、外部に伝える。

生氣は感じるものであり、その捉えられた「生氣」は制作過程で強い主観的な意図に基づいて、特定の方向性を持つ形に変化する。柔らかい土を使って自ら具体的に形象化し、形姿を浮かび上がらせる。

生氣と形の関係について、顧愷之の『論画』に収められた物語を例に説明すると、魚を捕るための竹で作られた道具である筌を使用して魚を捉える場面が当てはまる。この物語の中で顧愷之は、

其の実対を空しうすれば、筌生の用は乖り、伝神の趣は失われる。其の実対を空しうすれば則ち大失し、対して正しからさば則ち小失す。察せざる可からざるなり。一像の明昧は悟対の通神なるに若かざるなり。

（その実際の相手が「空」になる（うつろになる）と、生氣を捉える作用はずれてしまい、こころ（精神）を伝える趣向は失われる。具体的な相手がうつろになる（「空」になる）のは大きな誤りであり、相手があっても正しく、「画かれてい」ないのは小さな誤りである。一つの人物像が明晰であるが、「それには」相手とのこころ（精神）の通い合いというほど、大切なものはないのである。）²

² 長廣敏雄訳注 張彦遠『歴代名画記』1、東洋文庫、平凡社、1995、pp. 353-354

と述べている。すなわち、生命を「生氣を捉えること」と解釈し、その生命のエネルギーを感じ取ることが最も重要であるという考え方である。したがって、魚が生きているという外見だけではなく、その生氣にも意味があるということである。そのため、実際に魚が荃に入っているかどうかにかかわらず、その生きている魚から放たれるエネルギーを感じ取ろうとすることが大切だということである。

魚が竹で作られた籠状の漁具に入った瞬間、漁師は魚の存在を感知できるのである。この瞬間に、何かしらの生氣がそこにあることを感じ取る。まだ本当の魚を見ていなくても、それが魚であるのか、別の生き物なのかを予想しながら、生氣に対する推測から創作のインスピレーションが生まれると筆者は考えている。

魚と漁具の関係を通して、南宋や元の水墨山水画における気韻の理解では、外見の写実的で生き生きとした形態による直観的な認識よりも、内面的な感知を通じて物の本質を感じることが重要だとされていることだと考える。表現においては、視覚的な印象だけではなく、心を込めた感性的な捉え方が求められている。自然物や作品の精神を明確にすると、似ているものと似ていないものの間の形の表現（写実と形似が調和する形）は、人の精神に動きかけて想像力を掻き立たせて、生動的な命が生み出される。

1-2 気韻における気品のあり方

第二章で触れた「韻」は、人物画においては、画中の人物の人格の匂いと深く関連する気品を指す。一方、水墨山水画には人格の匂いは存在しないものの、水墨山水画における気品は、人物画の人物が放つ気質に由来する。つまり、山水や自然が放つ気質のことである。水墨山水画の表現方法では、筆と墨を用いて「気」と「韻」を表現し、墨の濃淡やぼかしを通じて韻の気品を示す。この気品の表現は形態に依存せず、形態の中に生じる情緒である。それは淡雅で永遠な美意識と合わさり、雅な趣きを展開する。

同じく、陶造形においても形に宿る生氣とともに、気品という要素が重要である。気品は人々の様々な経験、記憶を通じて内面から得られるものであり、精神や感情から生じる情緒を表現する。

例えば、小道を散歩するように逍遙すれば、目的意識は研ぎ澄まされ、普段感じることでできないような思いが、心の内にさまざまな甘美な思いを浮かび上がらせる。ドイツの

作家、美学者であるカール・フィリップ・モーリッツ（1756 年-1793 年）の小説『伝道師時代』にある「回り道」という小文には、次のように書かれている。

緑なす苗の間を通って蛇行する曲がった小径において、彼の空想はそれ自体で完成された穏やかな生活を思い描いた。そしておよそ自己自身よりも高度な目標など知らぬ生活、日ごとにその美しい循環を繰り返す生活を想起した。³

美の要素が絶えず積み重なり、深く微妙な味わいが生まれる。そして、この感じ取られた気品は、作品において形としてではなく無形の情趣、情感として表現されるものである。陶磁材料における質感と色味のニュアンスによって抽象的な気品（情緒、趣き）を表現する。

2 陶造形の気韻における素材と技術と形の関係

陶造形においては、「制作意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法」が相互に影響し合い、循環し、最終的に一つに融合するプロセスが展開される。このプロセスにおいて、異なる要素は互いに影響を及ぼし合うが、主従関係は存在しない。本論文の第二章では、六法の各法を解説し、「伝模移写、経営位置、随類賦彩、応物象形、骨法用筆、気韻生動」が相互に作用しながら、バランスを保ちつつ一つに融合して「気韻生動」を形成することを明らかにする。六法の順に、「技術、構図、色彩、形態、筆法、精神」として各要素を整理すると、陶造形の要素とほぼ一致し、その原理には共通点が見受けられる。このため、筆者は気韻の概念を用いて陶造形を構築しようと試みている。続いて、陶芸の観点から、素材、技術、形を基に、陶造形における気韻の表現がどのように役割を果たすかを分析する。

2-1 素材と形と気韻の関係

素材と形の関係は、お互いに影響し合う共生関係にあるため、持続的な考えと要素の重ね合わせが必要である。

³ 山本惇二『カール・フィリップ・モーリッツ-美意識の諸相と展開-』、鳥影社、2009、p. 197

金子賢治（1949 年～）は、素材と形について、工芸作品における形は、素材はただ表情を作り出すものないし形に当て嵌められただけものにならないと論じている⁴。具体的に言って、金子は制作論である「器」概念において、素材と形は自己表現のために存在することが示されている。

この中での「器」概念は、日常的な用途を持った器としての意味合いを持っているわけではない。「用+美」を構成させた「器」の概念は、一定の範囲内で「素材・技術・プロセス」によって形成された構造体であると言える⁵。そして、「器」と呼ぶが、この概念は器に限定されず、立体造形にまで及ぶものである。そのため、金子の制作論における素材の論点は立体造形にも適用される。金子は、「器」概念の形成が、「手の形→素材の模倣→器形創出→認識拡大→各種素材・技法の取り込み」というプロセスの結果として達成されたと指摘している⁶。

金子が取り上げた素材から形に形成することは、陶造形における気韻を持つ表現をどのように形成するかという点で、筆者の作品制作の出発点として重要な役割を果たしている。しかし、陶造形における気韻の表現は、自己表現だけに留まらず、制作プロセスにおいても情緒の表出が重要であると考ええる。

陶造形の形態の形成は、単に素材に形を当てはめるものでも、素材の特性に完全に従って形を作るものでもない。筆者にとって、花や植物をモチーフにした、環境に影響されつつ異なる躍動感のある命の活力と江南の雅な気品を表現する形を創作する際には、それらがどういう土に適合し、どういう釉薬や着色に合うか、また、焼成の方法はどのようなものが良いか、などを考える。最初に、土と形の関係を通じて、自分の制作意図にあった形態を作り出し、そこから適切な釉薬や焼成方法を組み合わせる。この基本的なプロセスが確立されたら、要素を調整して調和の取れた陶造形が構成できる。

すなわち、筆者が考える陶造形の形成は、自己の制作意図を中心に素材、形態、制作手法を探究し、それらを統合的に自己表現に落とし込むプロセスであるということである。このプロセスにおいて、素材と形が生み出す変化は、まるで素材と形自体が作品の中で自

⁴ 「あらかじめ想定された形、概念に土を当て嵌めるという仕種しか出てこない。いずれにしても自己表現がそのコアたるべき土の立ち上げのところに置かれなければならないのである。土をもっぱらにする芸術の意味はないに等しくなるのである。」金子賢治『現代陶芸の造形思考』、阿部出版株式会社、2007、p. 24

⁵ 前掲註 4『現代陶芸の造形思考』、P. 34

⁶ 前掲註 4『現代陶芸の造形思考』、p. 34

らの思考を行っているかのようで、そこから偶発的な表現が現れる。筆者はこれを制作過程で生じる情緒として理解している。

2-2 素材の調和と韻の関係

本論文の第二章では、「韻」はバランスの中に微妙な変化を持ち、融合性を持つ状態であるとともに、その状態にも淡い気品のある性質を持ち、表面的な意味を超えた豊かな意味内容を伝えている。筆者は、素材と素材の相互作用もまた、陶造形の「韻」を表現することができると考えている。

なぜなら、まず陶造形における気韻の表現において「制作意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法」という要素は相互に調和し合い、互いに成立する必要がある、それらの要素は完全に自由ではない。その中で、素材は天然のものであり、作家の意図と異なる要素を持つことがあり、不調和な状態を生むこともあるのである。橋本真之は、素材は作家にとって制約になることもあるが、素材を使いこなす自由があり、選択の余地があると述べている⁷。人間の思考は柔軟であり、素材のある特性が固定的であるとしても、その特性を避けて、別の方法で素材を使って最適な結果を得ることができる。素材の一つである釉薬を例にとると、釉薬の質感や色味、流動性などの特性を考え、作家の意図を最も際立たせるために、これらの釉薬の特性を巧みに活用する必要がある。つまり、素材と自己表現の間で極限的な引っ張り合いがあると考えている。それらの要素は一定の範囲内で自由に選択ができ、金子の考えのように、「作家の個性、自己そのものの表現を第一義」⁸とする。

そして、江南の雅な気品を表現するためには、一つの素材を柔軟に使うだけでなく、素材と素材の相互参照によって、外側から見て感じ取ることができる内部の微妙な変化を表現し、多義的な層を生み出すことが求められる。この特性は、気韻の中の「韻」の表現に應えるものである。

作品における素材に基づく「韻」の表現は、陶磁材料を通じて行われ、その具体的な韻味の表現方法については、本章の第四節で説明する。

⁷ 橋本真之『造形的自己変革：素材・身体・造形思考』、美学出版、2016、pp. 122-124

⁸ 「「用+美」と個人作家としての工芸制作、つまり作家の個性、自己そのものの表現を第一義に位置づける造形をいわば接ぎ木したもの」前掲註4『現代陶芸の造形思考』、P. 35

2-3 技術から精神性への進化

工芸において、魚の外見とは何であるか？また、魚がいない釜は何であるか？これを述べるためには、作品と精神の現実化のために欠かせない要素である「技術」から説明する必要がある。陶造形の制作には、二つの側面が必要である。一つ目の技術は、スキルやテクニックに基づくもので、相対的に言うと、一般的な陶磁器制作において従来からの手順と捉える。そこには、ただ技術だけで作り上げたものがあり、個人の意図は反映されない。一方、それをマスターした上で、単に形を作り出すだけでなく、より精神に直結する技術のレベルを追求している。

筆者は、生田久美子の伝統芸道における「型」と「形」の関係の解釈により、工芸における技術が「形」と「精神」の間でどのような役割を果たすかを分析する。生田は、「形」は「外面に表わされた可視的形態」であり、各「わざ」の世界に固有の技術、あるいは技能を意味している。例えば茶道の「形」、華道の「形」、あるいは能の「形」とは各界に固有の技術の体系が身体動作に表されたものであり、手続きの連続として記述することができる。これに対して、「型」は「現実感を持った人間として生存する基本」⁹と考えた。

一般的に作家は、人が技能を学ぶ段階は、最初は技術の模倣（「形」）から始まり、徐々に個人の思考に合った技術（個人の制作観である「型」）に移り行くことと考える。

生田が指摘した技術の模倣（「形」）について、本論文の第二章第一節でも述べたように、顧愷之は模写の要点を説明する際、模倣は軽視されるべきであり、自分自身の経験から得た体得こそがまことに役に立つものだ¹⁰と古人の輪扁の物語を引用している。筆者はこれについて次のようにと考える。

輪扁は絵画の筆墨には、画家の思考や感情が多く込められており、筆使いや筆の進み方、筆の停顿が表現されると考える。もし学ぶ者の筆が、原画家が表現したいと思っている感情と異なる場合、筆の力や筆使いでこの違いが出てくる。学ぶ者は、原画家が描画する際の心情をよく考え、自分自身で似たような感情を体験しながら、筆使いの際に感情を表現するように心掛け、継続的な練習を通じて原画家の技法を徐々に習得することができる¹⁰。つまり、学ぶ者が模写するのは単に線や形だけではなく、原画家の思考も含まれるという

⁹ 生田久美子『「わざ」から知る』、東京大学出版会、1990、p. 23

¹⁰ 前掲註2『歴代名画記』1、pp. 350-352

ことである。学ぶ者が、形だけでなく、線の調子や筆の力を感じることに気づいたとき、それは「型」の段階に入ったということになる。

個人は、生まれ育った社会文化や親の性格、成長過程などによって異なる背景を持っている。そのため、事物の選択や価値判断も異なり、このような背景の違いから、学習者はしばしば好きな作品を通じて、自分に共感できる師匠を探し、その師匠の精神、制作観に惹かれることになる。師匠の魅力は、彼らが独自の制作アプローチを持っているからである。学習者は制作の過程で、師匠の指導を受け、自身の制作論（型）を形成し、それを基に独自の作品（形）を制作していく。

生田が論じた「形」と「型」の観点を手掛かりに、基本的なスキルをマスターした上で、気韻を表現するためには、どのような制作手法が自分の意図を正確に表現しつつ、情緒を表現できるか、また、融合された多義的な層を持ちながらも、江南の雅な気品を持つ表現が可能かを考え始める必要がある。これは、技術から精神性への移行を意味する。

気韻における素材、技術、形の関係性を明らかにした後、次に第二節から第四節にかけて、陶造形における「気」・「韻」表現の制作手法と素材を論じている。

第二節 形からという発想 一胎（素地）の役割の顕在化

手捻りで成形する陶造形は、素材と形と技術の相互参照により、目に見える外見的特徴と、目に見えないが感じ取れる精神性や情緒などを融合させ、多義的な層を生み出す。

前述したように、筆者が提唱する陶造形における気韻の概念は、主観的な意図からその中の情緒、趣きに移行し、目的意識は研ぎ澄まされ、自己完結を成し遂げる制作観である。したがって、土で形を作るという主観的な意図を前提としながら、瞬時の情感を織り込まなければならない。筆者の制作観においては、作品は自身の意図や感情から生じる情緒、趣きに基づいて創造され、色味のニュアンス、質感、温度感を含む形を内包することを目指している。筆者は繊細かつ生命の活力を表現する形を追求しており、それが目に見える形として直接的に作品となっていなくても、そこに込められた情感が最も重要であると考えている。これに基づいて、どの種類の土が艶やかな発色や繊細な質感を持っているのか、どのような釉薬や絵の具が生み出す色味のニュアンスや質感が淡く上品な、繊細で高貴な、優しい感覚を喚起できるかを探求する。また、どの焼成方法を使用すれば、淡い色の

水墨のようにじみや余白を感じられ、淡いながらも豊かな味わいを感じ取ることができるのか、などを考えてきた。

1 素材を考える上でのアプローチ

基礎的な陶磁器の知識を学び終え、自分自身の表現方法を探求し始めた時、市販で入手可能な素材について疑問を抱いた。今振り返ると、当時の考えは幼稚かもしれないが、その時抱いたいくつかの疑問とは、次の通りである。

- 1、市販の土を購入しなければ創作できないのか？
- 2、市販の釉薬を購入しなければ創作できないのか？
- 3、陶磁器の制作は土を練る→形を作る→乾燥させる→素焼き→施釉→本焼き、このような固定的な手順を踏まなければならないのか？

どうやって独自性がある作品を創作できるか？最初、市販の土、釉薬を使用した場合、作品の独自性が弱まるのではないかという、幼稚な考えにとらわれて制作していた。この考えに基づいて、最初に素材、制作手法は作家の意識、感情と作品のかけ橋と考えた。個人に属する制作手法と同時に、自己表現に関連する素材を持つことを望んでいた。そのため、最初は、素材から独自性を見つけ出そうとし、自分自身の道を歩むことになると考えていた。

作品における形は、自己表現の直観的な表現形式と考える。すなわち、形を創り上げることは主観的な意図の表現形式として、その過程で土の粘着性や可塑性、種類、質感、発色、顆粒の大きさなどへの考慮が必要であり、これらは作品の形態と気質を決定する。

筆者は土が本来持っている物質感を重視しているが、それだけで作品が成立するわけではない。他の素材との融合を通して作品の気韻を表現していくことに関心がある。土の物質感は、筆者にとっては釉薬や着色といった要素の韻を損ねる要因となってはならないと考えている。市販の土は色味が一定で安定しており、その状態が変わらないため、予測もしやすく、調整も容易である。そのため、市販の土を使用することが、筆者の作品にとっては適していると思っている。一方、釉薬や絵の具、焼成方法に関する実験は、作品の独自性を形成する可能性のある進化の方向であると捉えている。

このように、当初の独自性を追求するために、「土と形」構造体からの制作手法と「陶磁材料、焼成方法」色味や質感からの個人の気質によって、陶造形において制作の考え方が初めに形成する。後に、「気韻」の制作観において、一体的な陶造形にとって、「土と形」という表現は、土で作られる形を意味しており、その概念は色味を形に付着させる「陶磁材料、焼成方法」のプロセスよりも、陶造形における「胎」という要素に重点を置いている。制作プロセスにおいては、「陶磁材料と焼成方法」が成立するためには、その土台となっている土でできた形がなければ、そもそも釉薬、絵の具など陶磁材料が乗らないため、制作過程における、土でできた状態のものを、「胎」と呼ぶ。

陶造形において「気韻」の表現を形成するために、土が一定で安定した状を保つことを意図して選び、陶磁材料を色味のニュアンスを考慮してどのように施し、それを豊かな味わいを感じることができるようどのように焼成していくかという点が、制作プロセスの中で考慮されなければならない。陶造形を完成させるためには、一度にすべての制作プロセスを完了することはできない。まず、陶造形の「胎」に焦点を当てて、土の選択について説明していく。

2 陶造形における胎土からの発想

第三章第一節に述べた「型」と「形」の考え方では、作家の人生観に影響を与える要素である「型」は、作家個人の「形」の形成に潜在的な影響を及ぼすことが述べられている。古川庄作は「美濃における近世陶磁器からみた庶民の息づかい」において、「室町末から桃山にかけて、美濃の野武士的陶工集団は、武力を持たざるを得なかったが故に、力に行動して、豪放・果断のやきものを生んでいる。」¹¹と述べている。つまり、古川庄作は、陶磁作品から放される美意識と時代、地域の文脈との密接な関係を認識している。古川は、「南蛮渡りにあふれ、絢爛・豪華を誇る桃山盛期にあっては、美濃のやきものもまた、異国風にみち、意匠・造形のこめられた創造ゆたかなものである。」¹²と述べている。「型」の視点から見て、異なる時代や各地域の陶磁器は、それぞれ地域特色、文化の影響で固有

¹¹ 本論引用の「美濃における近世陶磁器からみた庶民の息づかい」は次による。「陶磁器をとおしてみた民族性人類生態学への接近のための一つの試み」『民族衛生』、1976（42）（6）、p. 388

¹² 本論引用の「美濃における近世陶磁器からみた庶民の息づかい」は次による。前掲註 11「陶磁器をとおしてみた民族性人類生態学への接近のための一つの試み」『民族衛生』、p. 388

の特徴が流れている。そのため、形態や素材、焼成方法など、すべての要素が地域の風土と密接に関係していると考えられている。

しかし、地域の関連性について、素材でも作家の考えでも、作家の制作のプロセスにおいても異なる表現に重点が置かれる。例えば、芳村俊一は「土から」陶磁器を考えるという視点を重視している。芳村は地理的、地質的な要素を考慮し、「大地の側」として、土地に存在するものが人間の陶磁器にどのような生理的な反応を示すかを考える。土地の特性や気候、風向、水系、植生によって生まれる土がどのような形、どんな飾に適しているか、窯の形式や焼成方法は何が最適かを考える¹³。

一方、筆者は個人の意図、雅な気品から陶造形を形成することと考えている。筆者にとって、価値観、人生観の形成は育った環境（土壌、気候、風向、水系、植生）や文化（詩、小説、演劇、名著、歴史的な出来事）に大きく影響されている。そして、江南の自然環境は内向的で穏やかであり、その背後には豊かな雅の気品があり、この世界観の影響を受けながら、自身の成長（行動や物事の処理方法）の方向を探究していく。そのため、形を創り上げるための土の選択は、直接的に土壌との関係ではなく、その土壌で培われた文化的背景など、間接的な要因に重要な影響を受けると考えている。地域環境が筆者に与える影響は、それによって形成される美意識の傾向に基づいて、素材の質感や色味を選択することである。このポイントは、第二章第一節での水墨山水画の考察部分でも触れられており、画面上には墨と水から生まれる黒、白、灰色の色調が見られるが、江南と北方の画家の画風から、江南の山水画がより淡雅、秀潤であることが明らかに感じられる。したがって、陶磁の素材において、筆者は質感が細かく、淡い肌色、艶かしく艶やかで気品があって柔らかい感じを持つものを好んでいる。

3 どのような意図で土を選ぶのか

「気韻」を制作する際の観点から言えば、「土と形」は作品の基盤となる胎である。ここで土を選ぶ際には、その成形能力だけでなく、釉薬や絵の具との色合いの相性も考慮する必要がある。

¹³ 芳村俊一 『土と石から見たやきもの』、光芸出版、1980、p. 31

3-1 土の特性について

土について自身の使用感を踏まえ、筆者自身の陶造形に適した土を選択してきた。土の特性は成形方法にも影響を与える。ロクロによる成形方法から型起こし、そして手捻りで形を作り上げる方法まで、成形の可能性はさまざまにある。筆者は制作過程で手法を変化させることによって、自身の手捻りで作る陶造形に適した土をより具体的に見つけることができた。

段階一 ロクロ成形+局部的な手捻り（透光性磁器土）

花をモチーフにした《花の命》（図 3-1、図 3-2）（2018 年）という自作の制作においては、透光性磁器土を使用した。制作プロセスを通じて、透光性磁器土の特性と使用感受を分析する。作品の形は、下半部分はまるで筒状の形をしている、均一な形状を作るためにロクロの手法で使ったが、上半部分は花のような形が手捻りで作り上げる。作品のサイズがそれほど大きくないため、手捻りで作った部分に、ヒビが入ることも、形を作りにくいという問題も発生していなかった。ただ、使う時に、透光性磁器土は粘着性が弱いため、紐状の土を捏ねる際には割れ目ができやすいと感じた。

販売元の谷口製土所は、透光性磁器土の特性を「透明度が高く、スタンドなども制作可能。ロクロ成型も可能」¹⁴と紹介している。この作品で表現したい雨中の月季は、3 種類の釉薬を融合させた色味のニュアンスを用いて、涼しげな雨の様子や雨滴が流れる感覚を捉えたいと思っている。複雑な形態を強調したり、それに依存した表現をすることはない。そのため、手捻りで作る部分も多くない。しかしそれでも、使用中に感じたように、手捻りは適していないと思われるこの土は、粘着性が不十分であり、この透光性磁器土で大きな形を作ることは難しいと考えた。また、透光性磁器土は、その透光性が主な特色であるが、手捻りである程度の、そして不均質な厚みが部分的に生じる自作では、この「透過性」という要素は、必要ではないと判断した。

¹⁴ 谷口製土所ウェブページ、
<<https://store-taniguchi.com/?pid=162852821>>（最終閲覧日：2023 年 11 月 20 日）



図 3-1 《花の命》 作り方の説明



図 3-2 《花の命》 2018

段階二 型起こし成形+局部的な手捻り（sp-10 土、特白土、上信楽土）

《花の命》（2018 年）の制作を通して、筆者は磁器土での手捻りの手法に制約を感じたため、陶土を試すことにした。もともと用いていた磁器土との質感の近似性から、陶土の中で最も細かな質感と白さを持つ上信楽土を選んだ。

筆者が意図し、目指す形は、これまでの第一段階としての具象的な植物の形態から少し抽象化され、要素が強調された形へと進化している。より抽象的な形態を作り出すことは、ロクロを主要な手法として使用して形を完成させるのが難しいと考えている。なぜなら、ロクロの手法は回転可能な円形の台に土を載せ、台を回しながら手指を使って土に触れると、回転の中心から手指の位置までを半径とした美しい円を形成することができる。これを連続的に行うことで、美しい回転体を作り出すことができる。しかし、ロクロの手法での成形は制限される。自分の意図により回転体ではない形を作るため、型起こしと手捻りの組み合わせという制作手法に変更した。ロクロ成形を諦めて、型起こしと手捻りによる成形に変更する方が自分の目指していることにとっては、より良いだろうと判断した。意図した形を忠実に再現するために、土で原型を作って型取りする方がよい、その一方で複雑な形の成形には難しさが伴い、土の硬さと粘着性がより試される要素となる。

以上の考えに従って、筆者は上信楽土（陶土）、特白（磁土）、sp-10（磁土）の順序で土を使用し、型起こしの手法によって土の特性を判断した。

上信楽土（陶土）について

作品《花の音が聞こえる》（図 3-3）（2019 年-2020 年）は、上信楽土を用い、大まかな部分は型起こしで立ち上げ、そこに局部的に手捻りの手法を併用して制作した。この形を上信楽土で成形することに特に問題はないと判断した。なぜなら、型取りした土は継ぎ合わせるところにヒビが入れやすい傾向があるだけで、その後に成形前の土の状態から本焼まで新たなヒビが入ることがあまりないからである。このように、上信楽土は筆者の作品の成形、焼成にとって、今まで使用した土の中で相対的に強い土であると考えた。ただ、陶土なので微量ながら金属が含まれ黄色みがかっているため、「胎」の上にかかる釉薬の焼成効果に一定の影響を与える。「気韻」の制作観の中で、形態と色味のニュアンス的な一体性を表現するために、必然的に、可塑性のある土の中でも、発色がより艶やかで白いものを探求し続けることになった。



図 3-3 《花の音が聞こえる》 2019-2020

特白（磁土）について

作品《花の音が聞こえる》（図 3-3）（2019 年-2020 年）の制作では、上述の通り、上信楽粘土を使用した。しかし、陶土であるために土そのものに黄色みがあり、その色味は焼成後の施釉、着色にも影響を与える。そこで、筆者は全体にきれいな発色を図るため、形の表面に上信楽土よりも白色度が高い特白（磁土）の泥漿を塗った。また、部分的に、基幹となる形の表面に付着している葉や花びら、蕾などのような付加部分にも特白（磁土）

を使用した。特白土は磁土であるにもかかわらず、やや暖かみがあり、透光性磁器土よりも発色が良いと感じたからである。

これまでの経験により、透光性磁器土はやや灰色がかった色合いで、冷たく白い傾向が強い。土の質感に関しては、透光性磁器土よりも特白土の方がより細かく、粉っぽい感触がある。だからと言って、自作において、特白（磁土）そのもので作品の基幹となる大きな部分を作ることはしない。透光性磁器土の使用経験から、特白（磁土）で型起こしや手捻りで形を作ることは適していない可能性があるかと推測している。例えば、図 3-4、(《花の音が聞こえる》制作のためのテストピース) に示す通り、異なる割合で調合した顔料と特白（磁土）を混ぜて揉んで色土（図 3-5）を形成した。そして、この色土（磁土）塊を絹地の上に置き、図 3-6 のような自作の道具を押しつけて転がし、葉の形状を作った。そうすると、図 3-7 のように、葉の端に細かなささくれのようなヒビが生じ、特白土の粘着性があまり強くないことがわかる。筆者は制作の過程で、特白土を手で軽くこねると、土が水分を失って粉っぽい質感が生まれることも経験している。



図 3-4 《花の音が聞こえる》
制作のためのテストピース



図 3-5 色土（顔料と特白土）



図 3-6 制作道具（自作）



図 3-7 二枚の粘土片を継ぎ合わせる
ところにヒビがある

Sp-10（磁土）について

上記に述べた上信楽土の発色問題について、筆者は上信楽土で作った形の表面に特白（磁土）の泥漿を塗るという手法を実験した。それによって制作工程がより複雑になったにも関わらず、期待したほどの効果が得られなかった。そこで、今度は Sp-10（磁土）を試してみることにした¹⁵。

まず、Sp-10 土の変形やヒビの容易さを測定するため、起伏のある石膏板に型取りして（図 3-8）、焼成後、その可塑性が良好であることを確認した。そこで筆者は、作品の基幹部に Sp-10 土を使用することにした。上信楽粘土に比べると、白くて素地が緻密でツルツルした感触であるが、土を積み上げる過程でヒビが入れやすい（図 3-9）。成形後の乾燥段階での形は収縮し、焼成後の形でも明らかな収縮が見られる。乾燥スピードは陶土より速く、粘着性が相対的に弱いことがわかった。



図 3-8 Sp-10 土の変形や
ヒビの入り容易さの測定



図 3-9 Sp-10 土でヒビ
が入りやすい

以上の結果から、筆者は意図した形をより良く完成させるために、わずから黄色味を帯びる問題を無視してでも、上信楽土を用いることが最も適切であるとの判断に至った。

¹⁵ なお、Sp-10 の使用は、金沢美術工芸大学工芸科陶磁コース宮永春香准教授からのアドバイスによる。宮永氏は、主に「虚と骨」を用いた作品を発表しており、宮永氏の泥漿に関する技法から得るところは大きかった。

段階三 手捻り成形（上信楽土（陶土）、大島土（陶土））

上信楽土（陶土）について

段階二まで、筆者は上信楽土で形を作ることを決めた。《花の遊吟》シリーズ（2021年-2023年）において、筆者は完全に手捻りの手法を用いて制作していた。作品《花の遊吟 I-秋の花-》（図 3-10）（2021年）は、空間の中で流れるような形状を保ち、それにより中空に浮いているような部分がある。この形は、成形後の乾燥段階での収縮はほとんどなく、焼成後の収縮も少ないため、形が乾燥後や焼成後も変形や切れが生じる可能性が低い。この作品を通じて、上信楽土の成形能力、柔軟性が、複雑な動きを持つ形を支えることが十分にできることが証明された。

また、筆者は葉や花びらの生命力をより立体的で豊かに表現するために、一枚の葉の制作には二重構造を用いている。この二重構造の手法では、内部の狭い空間で土の接合部をうまく埋めることができず、接合部にヒビが入ることがある（図 3-11）。これは上信楽土を使用する際に避けることの難しい課題であるが、上信楽土はその可塑性や繊細さ、発色の面から考えて、手捻りで成形することに適した土であると判断した。



図 3-10 《花の遊吟 I-秋の花-》 2021



図 3-11 接合部にヒビが入る

大島土（陶土）について

ここまでの段階において、筆者は、手捻りの制作手法の有効性を十分に確認した。しかし、上信楽土を使用した場合に土の湿度のコントロールが難しく、形にゆがみやヒビが生じることがある。そのため、上信楽土のこうした不便さに代わる土を模索する必要も感じただため、そこで、筆者は成形しやすく非常に粘着性の強い大島土を試すことを検討した。

確かに大島土は立体造形に非常に適しているが、土の質感や釉薬、絵の具との結合効果も筆者が考慮しなければならない課題である。大島土を使用することで可塑性や粘着性が向上し、制作のスピードも速くなる。一方で、土の顆粒感が目立ち過ぎ（図 3-12）。顆粒感を隠すために、大島土の表面に上信楽土の泥漿を塗ったが、それほど効果はなく、また、泥漿は顆粒を覆う一方で胎の厚みを増し、不均一な視覚的印象を与え（図 3-13）る。さらに、その上に釉薬、絵の具をかけるとその厚み感がもっと強く感じられる（図 3-14・図 3-15）。

以上の結果から、筆者は上信楽土が自身の意図に最も適した成形土だと判断するに至った。もちろん上信楽土を使用することで生じる問題点がないわけではない。しかしその問題点以上に、上信楽土の成形能力や質感、色味など要素を総合的に考慮すると、他の土に代えることはできない。そのため、現在の段階では、上信楽土に関わる制作上の課題を解決するために、制作方法を調整することにした。土を変更するのではなく、上信楽を用いて問題に取り組むことを選んだ。

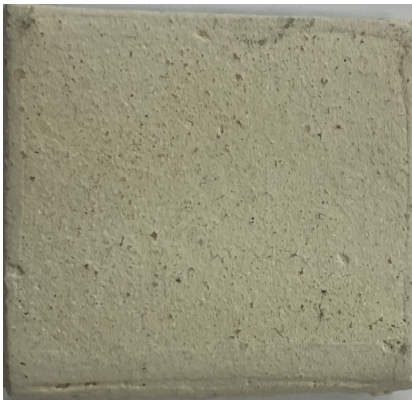


図 3-12 大島土のテストピース 本焼

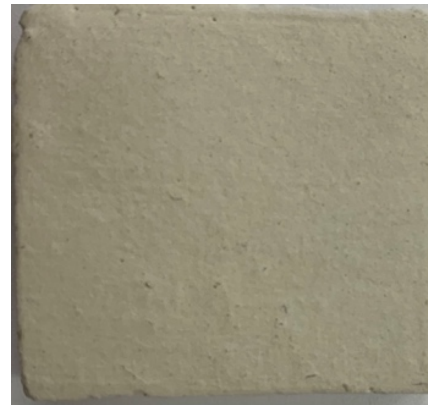


図 3-13 大島土+上信楽土の泥漿 本焼



図 3-14 ベース：大島土+上信楽土の泥漿
釉薬：透明釉(hus-10 に販売)



図 3-15 ベース：大島土+上信楽土の泥漿
釉薬：マット（筆者の調査）

3-2 釉薬、絵の具から胎へ

「気韻」の制作論の中で、筆者は南宋と元の気韻を追求している。第二章第一節では、各時代の水墨山水画に関する分析を行っている。その分析結果から、南宋と元の時代の水墨山水画は、特に江南地域の山水を背景として描かれていることが明らかになった。画面上の余白、淡い色の水墨のにじみ、柔らかな線などの表現手法は、当時の気韻の美意識を反映しており、淡い雅さ、繊細さ、高貴さ、優しさといった感覚が表現されている。江南で生まれ育った筆者にとって、江南地域独自の気品を基に作品を創造することは、その特有の土壌が与える命の活力、気品、淡い雅な趣きを表現するためであり、施釉や着色の手法で色味のニュアンスを通してその気質を表現することを試みている。

この考え方に従い、作品において「胎」の質感や手触りに注意を払い、細かな質感の土を選び、手作業の跡を残さないようにし、滑らかで清潔感のある基盤を整える。これは、後で釉薬や絵の具を施し、微細な色の変化を捉えることで作品に韻味を与える準備をするためである。

第三節 陶造形における手捻り手法と形による「気」の表現

陶造形の「気」を表現するために、形を用いて流動している力を表現しようと試みる。最初はロクロ、型起こし、手捻りといった既存の手法を説明する。また、既存の手法によって流動の形を表現することが適切かどうかを考える。

ロクロの技法は一般的に器物を制作するときにはしばしば用いられる。ロクロにより成形された形も変形させることは可能であるが、空間中に流動している形を作ることは難しいと思われる。

つぎに型起こしである。中村錦平は型起こしの手法について、次のように説明していた。「型づくりの最大のポイントは、型を二つに分けることができるということ。二分したものに凹凸があると、型がくいこんで二分できない。リングを垂直に分けては、上下部の凹部に型がくいこみ不可能だ。リングを水平に分ければ、上下の凹部は問題でなくなる。区分線を上方のもっとも口径の広いところまであげればよい。凹凸のあるものは割型をつくり、その内側にひっかかりとなる部分が吸収されるように半球状の型をつくって覆うこと

が必要である。」¹⁶形が制作意図に沿ってそっくりそのままに作るなら、これがもっとも有効な手法の一つとして考えられた。しかし、粘土板を指で作ることによって生じるずれやあいまいさがある。

手捻りの手法は、紐状の土を積み上げ、様々な方法で成形していくことができる。高い制作の自由度により、多様な形態の可能性が広がる。しかし、意図にした形をそっくりそのままにつくり上げるということは、難しい技である。

1 型起こしにおける考察：意図と形のバランス

ロクロの手法では、花をモチーフとした具象的でありながら抽象的な形体を表現するのは難しいと考える。そのため、型起こしの手法を出発点として、自分の論理を展開している。型起こしの手法には制作プロセス中に抱えた三つの不自由な点があると考えられる。以下の反省を通じて自身に適した制作手法を明確にしている。

第一に、意図と制作手法の主従関係が曖昧になり、作品が徐々に精神性を失っていったこと。最初は意図に合った作品を制作するために、土を積み上げて原型を作り、それを型取りする手法を採用した。このプロセスで、形の凹凸を考慮する必要があるが、形について考える際に「型取りで制作できるかどうか」という疑問に囚われ、次第に型取りに成功するために形を変更する段階へと移行してしまったことがある。第二に、制作手法の適応度の問題。空間内の流れや形同士の相互関係を通じて全体の流動性を強化し、ダイナミックな命の活力を際立たせることを目指しているが、作品が組み立てられて閉じた状態の石膏型によって形成されるため、空間に向かって外側に開く形（開いた状態）と内側に絞る形（閉じた状態）を表現するのは難しいと考えられる。部分的に型起こしと部分的に手捻りで形成する方法もあるが、型押しによるものは、重みと鈍い感触が伴う。これは植物の軽やかな感覚とは対照的である。第三に、型起こしの制作プロセス中に土が一体成形されることで、全体の土の硬さがほぼ一致してしまい、下から崩れる可能性がある。動的で複雑な形の際に、支えが必要な箇所を正確に把握できず、また水分量の管理が不適切であると、形が崩れるリスクがある。逆に、土が乾燥しすぎると、異なる水分量の土同士が接合

¹⁶ 本論引用の中村錦平「石のメタモルフォーズと型起こし」には次による。大下敦『やきもの材料と表現土と火の造形』、美術出版社、1982、P. 41

され、ひび割れが発生しやすくなる。細部に注意を払わないと作品に重大な問題が発生する可能性があり、作品創作において多くの制約が生じる。

以上の三点が、型起こしの制作手法が筆者に与えたやや不自由な感覚であった。制作プロセスを振り返り、空間を流れる形には型起こしの手法は適していないことがわかった。

型起こしの手法の主な特徴は、形が制作意図に沿ってそっくりそのままに作ることができることである。筆者にとっては、創作段階で原形を繰り返し修正し、表現したい意図を明確にすることが非常に重要である。ただし、制作プロセスで生じる情感も見逃せない。もし制作プロセスがただ意図の具現化手段に過ぎなければ、完成した作品は感情や霊性を失い、意図的で硬直した感覚が生じると思う。しかしながら、作品中で意図の忠実な表現は確かに重要で、型起こしの手法の中で原型を作る段階を活用し、意図と手捻りの手法を結び付けることの重要性を認識した。

2 手捻り手法と原形利用：意図表現への直接的アプローチ

手捻りの手法は難しいものの、流動している形を表現するという目的からすると、これが最も適した制作手法である可能性がある。問題は、この手法をどのように柔軟に用いて、流動感、空気感、力強さを伴う「気」を表現することにある。そのため、原形を制作し、形の確認を厳密に行なった上で、手捻りの手法で作るという制作プロセスを形成した。

制作者は自らの頭の中で描いた構想を、実際の素材を使用して形にし、自身の内なる意図や感情を外に表現する。特に陶造形のプロセスでは、作者の意志を尊重し、精神的なものを物質を通して表現できる個人の制作手法を見つけることが極めて重要である。

筆者は、作品を通じて空間を流動する形を描き、それによって感性的なダイナミックな生命力を表現したいと望んでいる。この目的を達成するためには、手捻りという手法が適切であるとの判断に至ったのは前述の通りである。しかし、手捻りの手法だけでは、筆者の制作意図を正確に表現することは難しいと考える。土の性質と制作時間を考慮し、一度形作られた作品は修正が困難であり、意図した形とのズレが発生する可能性が高まる。ここで直面する問題は、作家の意図を手捻りで作る形で、どのような制作方法を用いれば正確に表現できるかということである。この点について、詳しく説明する。

作品のインスピレーションは突如として訪れる一時的なもので、手捻りという技法で形を作り上げる際には、全ての思考を現実化されるのが難しい。このため、自らの考えを迅速かつ正確に表現するために、土を積み重ねたり削ったりして、頭の中で描いた形を具体化する。荒削りの形ができたなら、様々な角度から調整・確認を行い、作家の意図に近づけながら何度も修正し、完成形に仕上げる。これは作家の意図を具体化する上で最も適切な方法だと考えている。

この制作方法は、彫刻の手法のように土を削り取って形を作り上げるもので、制約が少なく非常に柔軟性に富んでいる。例えば、人体像を制作する際には、心棒を用いて中心から外側へ土を付け加えながら、全体のバランスを見て形を作っていく。余分な部分を削り取ったり、気になる箇所を調整したりすることも容易である¹⁷。土が乾燥して硬くなった場合であっても、水をかけることで柔らかくし、再調整や制作を続けることが可能である。適切な湿度管理を行えば、長時間をかけて丁寧な制作を進めることができる。

そのため、作家の意図に沿った形を手捻りで作る際、型起こしの制作手法からヒントを得て、まず作品と同じサイズの原形を作る。それを参考にしながら手捻りで本体を作ることと、制作時の制約を少なくし、自身の意図をより忠実に表現することが可能となる。

3 手捻りの必要性：無意識的な表現の重視

土を積み重ねて形を作る方法と手捻りで形を作る方法を比較することで、手捻りがもたらす無意識的な表現とリラックス感の重要性に気づいた。土を積み重ねる方法では、自分の満足いく形に何度も調整することが可能であるが、人の表現能力には限りがある。自然の力を人の手で再現することは難しく、人の創造力だけを頼りに自然に近い作品を作るとは、自然の持つ無限の可能性を見落とすことになりかねない。過度に細かい描写は、かえって作品を硬直化させ、窮屈な印象を与えがちである。（例えば、第二章第一節で説明されている「気韻生動」という語では、顧愷之が人物を描きながらわざと目を描かなかった物語が挙げられている。）作品には緩・急、虚・実が必要であり、それが作品を生き生きとし、自然な印象を与えるのである。従って、手捻り手法の特徴として、土の特性によ

¹⁷ 外館和子「美術として陶芸—あるいは陶芸という造形について」『現代陶芸の精鋭：21世紀を開くやきものの手法とかたち』、茨城県陶芸美術館、2001、p.9

り完全にはコントロールできない要素が生じることは、陶造形の制作において非常に貴重な特性の一つであると考ええる。

中村錦平は、手捻り技法と土との関係について、以下の考えを述べている。

実際に手びねりで成形してみると、たとえば、はじめに意図した形（かりに動物とか幾何学的形体）をそっくりそくそのままにつくりあげるということは、至難の技である。その意図での制作法は、土で原型をつくって型取りするほうがいい。したがって、手びねりによる形成というのは、ろくろや型物形成ではできない形体を選ぶか、考えだす。その場合の要因としては、制作中に変形してくる事態をも、造形感覚としてとり入れていくという発想法をとることであろう。これは自然のなりゆきに形をまかせたようであり、たいへんな感性を要求される仕事だろう。それをとり入れることを決定する目が、重要なものになってくる。¹⁸

中村の考え方と比較して、筆者は制作手法に伴う偶発性を受け入れるべきだという視点には同意しているが、それには一定の限界があると考えている。作品の各面の大まかな動きや全体の形がバランスを取るという前提のもとで、細部においては手捻り手法を用いて自由に表現されるべきだと思う。これは、前述した原形と手捻り技法を組み合わせた制作手法そのものである。この方法により、意図の表現と制作時に感性的な情緒の流出が組み合わせることで、相互に影響しあいながら、最終的にはバランスが良い状態に到達することができる。これは、陶造形における気韻表現において「気」の原理であると考ええる。陶造形における「気」の表現について、次のように述べている。

3-1 空間の中の流動性

自然、花、植物をモチーフとして、作品に宿る見えない生氣を表現している。手捻りの手法を用いて外側に広がり、内側にすぼまる形を作り出すことで、空間へとエネルギーが流れ出ている。この空間の中の流動性は、「気」を視覚化するものであり、軽やかで流れ

¹⁸ 前掲註 16『やきもの材料と表現土と火の造形』、P. 44

るような視覚的な感覚を通じて、作品の生気を永遠であり、と同時に柔らかく力強いものとして表現している。

第二章第一節では「画の六法」のうちの「骨法用筆」について説明した。絵画においては、筆使いによって作品の精神を表現する。この表現方法は「勢」を通じて物の動きを描くことで行われると考えられている。つまり、「勢」は人々の視覚的な流れを導く方向を持っている。例えば、《花の遊吟Ⅰ-秋の花-》（図 3-16）と《花の遊吟Ⅱ-春日遊湖-》（図 3-17）（2021 年-2022 年）の中で流れる「勢」は、「気」の流れに方向を与え、人の視覚を通じて作品の「気」が具体的な動きから空間へと変わる様子を感じさせる。それは見えないものの、無限の想像力をかき立て、無形の「気」は常に存在し、遠くへと延びていくことを感じさせる。



図 3-16 《花の遊吟Ⅰ-秋の花-》 勢の方向



図 3-17 《花の遊吟Ⅱ-春日遊湖-》 勢の方向

3-2 二重構造の制作手法：厚みを変えることで表現される力強さ

二重構造というのは、陶造形の壁の中に空洞を持たせることにより、内面と外面の構造が一体となる制作手法である。陶造形に生命感を持たせ、同時に生命を表現したい場合、陶造形が生物の骨組みや組織のような感覚を持つように、それに関連する技法を使用することが非常に重要である。二重構造のアプローチにより、紐状の土を線と見なし、線と面から構成される立体的な空間は、生物の体と理解でき、その中に生気が流れ、厚みによる力量感を持たせることができる。第二章で引用されているように、気は外形だけではなく、内側との連関というものを見出す。

手捻りの手法では、土を均一な太さの紐状にし、それを並べたり積み上げたりして土同士の間隙を滑らかにする。このプロセスでは線が面になり、最終的には作家の理想とする作品の形に仕上がる。この手法を基にした二重構造の制作方法では、筆者自身の制作意図に従ってマケットを作成する。マケットの形態に沿って手捻りによる本制作を始める。作品の底部から始め、二重構造を活用して紐状の土を上方に重ねていき、形を完成させる。二重構造による層の厚みの変化が形態（図 3-18）に力強さをもたらす。この「力」とは、単層の紐状の土（図 3-19）が示す力よりも、内部空間の構造によって生じるより生動的な力を指す。言い換えれば、外部の輪郭形態と内部空間の構造は互いに補完し合う。輪郭の形が複雑であれば、それに応じて内部構造も複雑になる。つまり、見えない内部の動きが外部における力によって表現されるのである。これは二重構造によって生み出される生命体であり、実際の骨や筋肉はなくとも、抽象的な意味での骨格構造が作品内に感じられるのである。



図 3-18 単層階段の形態



図 3-19 二重構造による層の厚み

第四節 陶造形における陶磁材料と焼成方法による「韻」の表現

「韻」とは、風雅な趣きを表現する語であるが、それは中国南宋、元の水墨山水画表現に適した語でもあり、色を抑えた淡い色調やぼかし、写意的な描写、不要なものを取り除いた表現は、人々の心の中に安静な心地よさを与える。

書かれたものの中に書かれていないものを観察し、言われたことの中に言われていない理を観察する。目的意識は研ぎ澄まされ、普段感じるような思いが、心の

内にさまざまな甘美な思いを浮かび上がらせる。そして、この感じ取れた「韻」は、作品において、形としてではなく作品から醸し出される情緒や趣きで表現される。

現代の陶芸では、作家の主観的な表現が中心となる。技術や素材は作品表現の一部であり、それらは作品が成立する上で欠かせない要素であるが、表現の中心ではない。秋元雄史は「工芸は技術の「高さ」だけでなく、「個性」や「表現」が加味された、今の時代ならではの「自由」で「個性的」な新しい芸術工芸です。」¹⁹と述べている。筆者が考える現代の陶芸は、個人の意図が通常の手法や素材を通して表現されるものでも、優れた技術や素材の柔軟な利用でもない。それは「個人の意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成」が形成する陶造形であり、これは第二章第一節で論じられた気韻生動が「画の六法」の相互対立・影響しながら、形成されるものであるとも一致している。これに基づいて、筆者は水墨山水図や伝統的な陶磁器の表現形式からヒントを得て、素材を使って色味と質感によって抽象的な感情状態を表現する。想像力を働かせ、目に見えないものも感じ取り、五感を通じて引き出される味わい（江南の景色、花のにおい、水の音、自然物に触れ、自然物の味わいなど）を表現している。これは、陶造形における気韻表現において「韻」の原理であると考ええる。次に陶磁材料との相互参照を通じて、陶造形の「韻」をどのように表現するかを探求している。

1 陶磁材料と焼成方法による韻味

「韻」この表現は伝統的な陶磁器にも見られる。例えば、第二章第一節で取り上げた越州窯や汝窯のように。これらの窯では青磁の釉薬を使って韻味を表現していたが、筆者は青磁の釉薬を使わないけれども、代わりにマット釉や透明釉、わずかに乳濁させた釉薬、絵の具²⁰と釉薬の組み合わせなど、それにニュアンスを与えるための着色を行っている。目指しているのは、越州窯や汝窯のような色味の変化であり、釉薬の色味、ニュアンスを辿った色、光と影のニュアンスそのものの立体から受け取る、モチーフとなる植物がある環境のその湿った感じとか、光の感じとか、霧とかかった感じとか、そういう世界のニュアンスをグラデーションで追ったものだろう。

¹⁹ 秋元雄史『工芸未来派 アート化する新しい工芸』、六輝社、2016、表紙

²⁰ 絵の具は上絵の具と下絵の具に分けられる。ここで使用している上絵の具はラスター釉である。

修士課程の段階では、釉薬の色味の変化を利用して自然物から感じる感情を表現する試みを繰り返し行ってきた。しかし、2年間の試行錯誤を経て、筆者は盲目的に大量の実験を重ねても、制作意図に完全に合致する釉薬を見つけることが非常に困難であると気づいた。また、異なる窯では焼成温度の差があり、釉薬の効果には大きな不確実性が存在する。これらの課題に対して、よりコントロール可能で予測しやすい表現方法を探求する必要があると考える。

1-1 下絵の具

陶磁においても色味のグラデーションの効果を生み出すため、まず考えたのは下絵の具であった。下絵の具を上信楽土と組み合わせて実験を重ねたが、発色と色味のニュアンスの面で考えると、いずれも表現が不十分で、効果が単調で、豊かな層の変化を表現することができなかった。

具体的な表現方法として、異なる焼成温度下での下絵の具の発色効果を試した。1,040℃から1,200℃の範囲で（図 3-20・図 3-21・図 3-22）、温度が高くなるほど色が鮮やかになることがわかったが、それと同時に一部の色は濁りを伴っていた。1,040℃から1,100℃の範囲の淡い色調は、筆者が目指す雅韻に合致している。形状の変化に合わせて色味のニュアンスを表現するために、スポンジや小型のスプレーガンを使用してグラデーションを施している。これにより、意図に応じて少量ずつ、何度も色を重ね、微細なグラデーションを作り出すことができた。例えば、《緋・五月-五月の花-》（図 3-23）《花の遊吟Ⅱ-春日遊湖-》（図 3-24）である。



図 3-20 下絵の具 1,040℃



図 3-21 下絵の具 1,100℃



図 3-22 下絵の具 1,200℃



図 3-23 《緋・五月-五月の花-》
2020



図 3-24 《花の遊吟Ⅱ-春日遊湖-》 (局部)
2021-2022

1-2 白マット釉+下絵の具

下絵の具の表現は、色味のニュアンスと質感の面でやや単調に感じられた。そこで、釉薬の流動性を活かして釉薬と下絵の具を組み合わせることにした。釉薬の質感と下絵の具の色味が火の作用を受けることで、豊かな韻味を生み出す可能性があると考えた。

この考え方を元に、繊細な変化を持ち、上品で控えめな輝きの釉薬を探した。本学工芸専攻陶磁教室に保管されている釉薬のテストピースのデータの中から、結晶マット釉を見つけ、その同系色による豊かな色味のニュアンス（図 3-25）に魅了された。この効果を利用して釉薬の韻を表現したいと考えた。しかし、データが不完全であり、釉薬のレシピが残されていなかったため、宮永春香准教授の助けを借りて、自分で白マット釉（図 3-26）を調合した。これは、釉薬中に浮いたきわめて細かい結晶粒が含まれている。焼成温度は 1,200-1,250℃の範囲で、釉薬の表面に霧がかかったように効果がはっきりと表れる（図 3-27）。つまり、「施釉→着色→焼成」の制作プロセスを経て、下絵の具の色味は釉薬の中で淡くぼかされながら広がり、繊細な変化を持つ釉薬は落ち着き、艶やかで、艶かしい、パールのようななめらかな質感が現れる（図 3-28・図 3-29）。しかし、自分で調合した釉薬であるため、焼成効果は安定しておらず、複雑な形状に広範囲に釉薬を施す必要がある作品ではマット釉に細かい結晶粒が出てこない可能性が大きい。

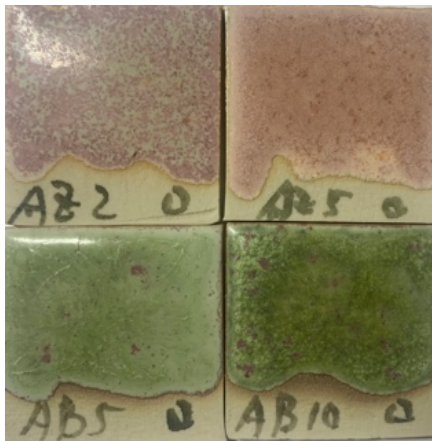


図 3-25 陶芸専攻で
保管されているテストピース



図 3-26 マット釉 1,210℃



図 3-27 マット釉 1,250℃

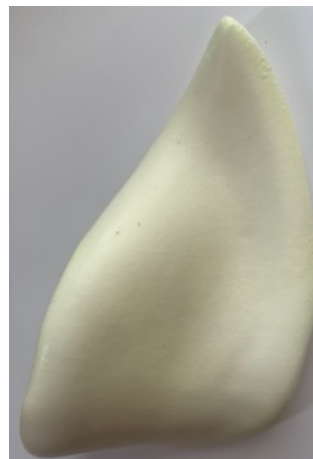


図 3-28 マット釉 + 下絵の具 1,250℃

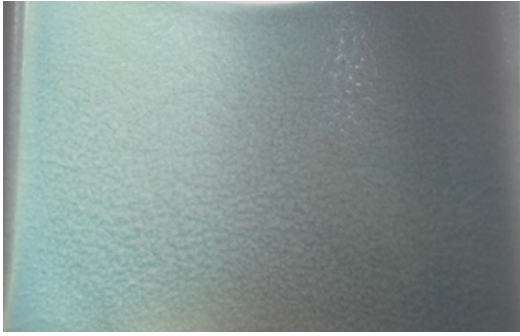


図 3-29 マット釉+下絵の具 1, 200°C

1-3 白マット釉+アルミナを加えた白釉+下絵の具

上述の考えを踏まえ、質感の対比が視覚的に微細な変化を生むことができると考えた。そのため、一連の試みの中で、白マット釉とアルミナを加えた白釉の二つを選んだ。作品の形態を考慮し、これら二つの釉薬が焼成後にどのように変化し融合するかを基に、作品にスプレーガンを使用し、重ねるように施釉した。マット釉は微細な白く乳濁しておりを帯びており、質感は滑らかで、ほんのりとマットな光沢があり、落ち着いた冷静な印象を与える。一方、アルミナを加えた白釉は焼成後に繊細な粒子感を持つ。作品中でこれら二つの釉薬が相互に作用することで、微妙な変化が生じる。釉薬を施す際には小型スプレーガンを使用し、意図に応じて小面積に釉薬を施した。着色にはスポンジを使用し、少量ずつ何度もたたくことで、異なる色味のニュアンスを生み出した（図 3-30・図 3-31）。形態の変化に合わせた色味のニュアンスを出すよう心掛けた。

つまり、制作プロセス「施釉→着色→一回目の焼成（1, 200°C）→再び着色→二回目の焼成（1, 040°C）」を経て、焼成の作用により、釉薬と下絵の具が何度も融合し、自然で、光と影のニュアンスを立体的に感じ取ることができる。



図 3-30 アルミナを加えた
白釉+下絵の具



図 3-31 白マット釉+アルミナを加えた
白釉+下絵の具

1-4 釉薬、下絵の具と炭化焼成

上記の三つの表現方法で現れた色味のニュアンスやぼかし効果は意図的な人為的表現を感じさせるが、陶磁特有の焼成の作用によって自然に生まれるぼかし効果は不足していると考えられる。これまでの研究結果を踏まえ炭化焼成を応用することで、灰が作品の色味を自然にぼかす可能性があるのではないかと推量するに至った。

作品における気品の表現は無形であり、淡雅さを持ちつつも永遠性のある美意識と結びついている。無限の風雅な趣きを表現するために、水墨山水図では筆を使って一定の形象を描きつつ、視覚的な連想により、散らばった不定形の墨の濃淡やぼかし、色味のニュアンスから自然な山や水のイメージを引き出す方法にヒントを得ている。これから、色味のニュアンスと炭化焼成による灰が墨のぼかし効果を生み出すという考え方が生まれた。

一般的な炭化焼成で求められる土と灰が火の作用によって生じる効果とは異なり、筆者が追求したいのは江南の山水画のような、自然で雅な韻を感じるものである。以下の三段階の表現方法を通じて、徐々に筆者の表現意図に近づけている。

着色された作品に透明釉とマット釉を用いた炭化焼成の実験を行った。以前の実験で「下絵の具」を使用した時の単調な作品効果を考慮し、釉薬と下絵の具の組み合わせ、土と釉薬の質感、色味の調和を通じて、異なる効果が得られるかもしれない。そこで、透明釉とマット釉の二つの異なる質感の釉薬を試した。炭化焼成の温度はまず一般的な焼成温度（1,200℃）から試みた。具体的な制作プロセスは「本焼き→着色、施釉→低温焼成→

炭化」とした。淡い色味効果のため、本焼きされた作品に意図に応じてスプレーガンを使用して低温の釉薬を施し、その後細やかな色味を加えて低温焼成した。その後、靱殻を用いて一般的な炭化焼成温度で試みたが、温度が高すぎると色味のニュアンスや透明釉の光沢感が失われてしまった（図 3-32）。



図 3-32 透明釉+絵の具+高温炭化

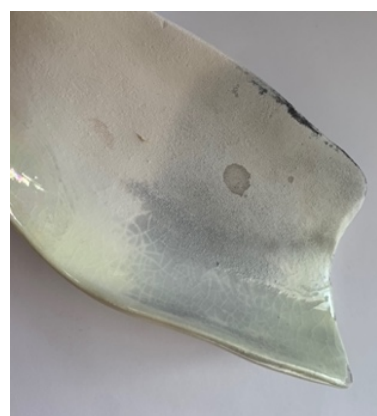


図 3-33 透明釉+炭化焼成



図 3-34 ラスター釉+透明釉



図 3-35 ラスター釉+透明釉+絵の具+炭化焼成

1-5 釉薬、絵の具と炭化焼成

上記の実験結果を踏まえ、温度と釉薬の二つの側面から改善の提案を行う。炭化の温度を下げ、低温で試してみる。マット釉の効果から見ると似合わないを考える。透明釉の質感は光り輝いているが、流れるような艶は欠けている（図 3-33）。そこで、大胆な考えを立ててみる。透明釉にラスター釉²¹を塗ることで、炭化の作用の下でラスター釉の光沢感

²¹ 「多彩色ラスター彩について、主に真珠色、山吹色、琥珀色、茶褐色、オリーブ色など、微妙に異なる二種類以上の色を巧みに組み合わせたものである。この発色は二つのやり方があったと考えられる。

が調和されるのではないかと考える。なぜなら、ラスタースは透明釉と酸化雰囲気です低温焼成を行い、赤色、黄金色、すみれ色、濃紫色、青緑色などの色調に見える、七色の虹のように輝く。視点を変えると、美しい光彩が現れる。この制作プロセスは「本焼き→着色、施釉→低温焼成→ラスタース釉を塗る→低温焼成→低温炭化焼成」である。予想通り、ラスタース釉は低温酸化焼成中に微妙な虹色の艶を示し、土の質感とは一定の対比を成し遂げている（図 3-34）。ラスタース釉のパールのような質感と炭化による灰の相互作用が、半光沢と半マットな質感を生み出している。下絵の具の色と調和し、自然な色味のニュアンスを表現しており、そこには飄然、自在な雰囲気が漂っている（図 3-35）。

2 釉薬と形から「韻」へ

上記の制作プロセスを振り返ると、思わしくない実験データが多いからと言って、釉薬の色味や質感がニュアンスの表現を諦めるべきではない。これは長期にわたる実験プロセスであり、多くの実験結果を蓄積しておくことで、将来の意図に合致するための準備ができる。したがって、これからも実験を重ね、淡い肌色で、艶やかさと気品、そして柔らかな印象を持つ釉薬を探求し続けるつもりである。例えば、《花の遊吟Ⅴ-曲水の庭園に咲く花-》（図 3-36）（2022 年）という作品では、庭園の曲水に咲く春の花の美しさと優雅さを表現しており、結晶を帯びたピンクのマット釉を使用している。質感と色味で表現される表情が、作品の気質を伝えていく。

一つは、成分の異なる二種類以上の絵具を使って発色に変化をつける方法、もう一つは、同一の絵具でも焼成温度の差によって発色が変わる現象を応用したかたである。」加藤卓男『ラスタース彩陶：加藤卓男作品集』小学館、1982、p. 170



図 3-36 《花の遊吟V-曲水の庭園に咲く花-》 2022

将来的には制作意図に応じて、上述の制作方法を活用していきたい。釉薬や絵の具、焼成方法など、陶磁材料と技法を使って生み出される色味のニュアンスと質感を通じて、淡い肌色、なめらかな質感、艶かしい、艶やかで気品がある韻味を表現していく必要があると考えている。

3 焼成方法による「韻」の表現

土で形成する形だけでは表現できない感情、温度感、気質、味わいを表すために、筆者は一般的な焼成方法「作品本体→素焼き（800℃）→本焼き（1,200℃）」に疑問を抱くようになった。なぜなら、前述の通り、下絵の具と釉薬を実験する際、下絵の具は温度によって発色効果が異なり、筆者が求める色味の発色温度は1,040℃から1,100℃の範囲にあるからである。また、異なる釉薬はそれぞれ焼成温度が異なり、低温釉、中温釉、高温釉と分類される。ほとんどの場合、筆者の意図に合った淡い色味、細やかで豊かな変化をも

たらず色味、そして形態の流れに沿った色のニュアンスは、単一の下絵の具や釉薬だけでは表現しきれない。そこで、筆者は実験を重ねた結果、一般的な焼成プロセスを打破し、複数回（図 3-37・図 3-38）異なる温度での焼成方法を用いることで、さまざまな釉薬や下絵の具の組み合わせを実現した。具体的には、低温釉が高温に耐えられないという客観的な事情を考慮し、焼成プロセスでは先に高温で焼成を行い、その後は使用する陶磁材料に適した温度に基づいて、高温から低温へと順次焼成した。つまり、この焼成方法は陶造形の「韻」を表現するために形成された自身の制作手法となっている。



図 3-37 焼成 1 回目 1,210℃



図 3-38 焼成 2 回目 1,040℃

4 着色手法による「韻」の表現

絹糸が互いに絡み合うように、言葉では言い表せない感情を色味のニュアンスで表現する。施釉や着色には、様々な色味のニュアンスを表現できる手法がある。色味の重なりやブロック状の変化を表現したい時は、メイクアップスポンジを使用する。このスポンジ（図 3-39）は細かくて弾力があり、下絵の具を塗ると繊細で豊かな色味の変化（図 3-40）を生み出すことができる。軽やかで淡い色味のグラデーションを作り出したい場合は、細かい粒子を吹き付けるコンプレッサー（図 3-41）を使用する。これにより着色道具の跡を残さず、清潔で爽やか、そして優しい印象（図 3-42）を与える。結晶や乳濁効果のある釉薬を使用する際には、筆を用いた着色が適している。図 3-43 のように、アローの方向に従う、筆で塗る回数が増える。この方法では、結晶や乳濁効果を強調したい部分に意図

に応じて少し多めに塗ることができる。これら三つの手法によって色味のニュアンスを形成し、多様な表現の可能性を広げることができる。



図 3-39 メイクアップスポンジ



図 3-40 スポンジの着色効果

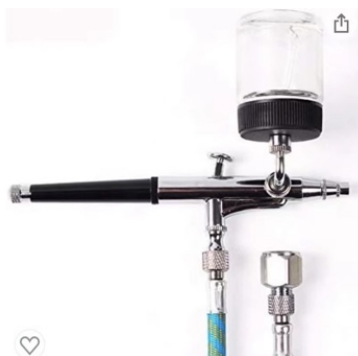


図 3-41 コンプレッサー



図 3-42 コンプレッサーの着色効果



図 3-43 筆で塗る効果

第三章では、筆者は、陶造形における「気韻」をどのように表現しようとしているのかについて、明らかにした。陶造形において気韻を表現するには、明確な意図である精神の「気」と感性の情感である情緒の「韻」を組み合わせ、初めて「生命」を宿す作品が具現化される。筆者にとって気韻に通じるものは、手捻りの手法で作る躍動感がある命の活力と釉薬や絵の具などの陶磁材料と焼成方法を使って生み出される色味のニュアンスと質感である。また、焼成方法の微妙な変化による、淡い色の水墨のようなぼかしや余白、淡いながらも豊かな味わいの表現である。それは、江南地域の自然環境、歴史や文化から生み出される色彩観、情感の織りなす美と密接に関連している。淡い肌色なめらかな質感、艶かしい、艶やかで気品がある作品によって筆者が追求する陶造形における気韻を表現したい。

第四章 江南の気韻と色彩観：雅な気品の探索

本論文の第二章第一節で、各時代の気韻の表現を分析することにより、筆者が追求している気韻は、南宋や元の時代の気韻に通じるものであることが明らかになった。淡い色調、写意的な表現、余白を使用し、気品を持ち、人々に静かな心地よさを感じさせることがその特徴である。このような気韻の表現は、江南の自然環境や地域文化、色彩観と関連があると考えられる。そのため、本章の第一節では、第二章で対比された江南と北方の画家の画風の違いを切り口に、「地域文脈」から作家や作品を考える有用性と必然性を確認する。第二節では、江南の文化的土壌に根付く物語や名著、詩の分析を通じて、その中に宿る情感や色彩観が織りなす美しさについて論じる。第三節では、江南地域と植物の関係を、地域文脈が表現されている詩から整理する。

第一節 「地域文脈」により作家・作品を考えることの有用性・必然性

作家・作品において、地域文脈というのは、地域で生まれ、育まれ、継承されていく美意識と考える。作家は作品を作る上で地域文脈の有用性、必然性を避けて通れない。特に、筆者が考える地域文脈は、その土地に長い間蓄積された美意識の経験と、そこで暮らしている人々とその地方の精神的な結びつきと、その地方における人々の視点や認識である。これらの要素を基に、自身の芸術表現を発展させる基盤が形成される。

作家とその文化的背景とは相互作用しており、作家の成長環境、経験、社会的立場の異なりによって、美意識や態度も異なることを強調したい。第二章で参考にした水墨山水画のように、この違いが絵画に具体的に表れ、異なる特徴を持つ作品が生まれることが示唆されるからである。かつて E. H. ゴンブリッチは *“Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation”* において、「中国の伝統である比較的硬直した語彙が、より分ける節として働いており、そのために著しく特徴的なもののみを選び出し、そこに図式的なものが介在するなどの手法がわかるのである。画家は、手持の慣用語で描写できるこれらのモチーフに魅せられたものと思う。彼は風景をまじまじと見やっ

て、自分が習いおぼえた図式と見事に合わせられると考えた光景が、画家の焦点として前面に飛び出して来たのであろう。様式は、様体と同じように心的構造をつくり出す。そしてそれは、画家に、身の周りの描写できる情景の中から特定の側面を探させる。絵を描くことは、一つの活動であり、したがって美術家は、自分が見ているものを描くというより

も、むしろ自分が描いているものを見る傾向があるのだと思う」¹との見解を示している。つまり、文化の形態と美意識は、特定の地理的環境や人間の心理の変化に影響を受けて形成され、固有の背景を持っていると考える。

中国の伝統的な山水画においては、地域による違いから異なる美意識を表現した作品が存在する。例えば、第二章第一節では、各時代の代表的な画家の水墨山水画の作品を取り上げたが、北方と江南の山水画家が異なる画風を持っていたことが明確にわかった。江南地域の美しい自然、山水は、北方とは異なる文化的なアイデンティティと伝統を育み、洗練された、繊細で温かい江南文化の形成に寄与した。この美意識と価値観は、絵画を通じて鮮明に表現された。画家は、作品を通じて気品あふれる繊細さと温かみを感じさせるため、使用する素材や筆使い、色味の選択に至るまで、全てがその目的を果たすように考え抜かれている。

以下では、江南地域の文化的土壌にどのような気品や風雅な趣きが内包されているのかについて解説する。それにより、江南地域の芸術作品の表現スタイルや形式、作品に含まれる色彩観を通じて、筆者が認識し、表現しようとしている気品と風雅な趣きの特性を明らかにする。

第二節 中国江南地域の文化的土壌

1 江南地域における「気韻」の芸術の伝統

「江南」という語は、自然地理や行政区域の範囲を示しているのではなく、文化や自然環境によって人々に形成された共通認識の概念を指す。ここでは、徐茂明と胡曉明の見解をもとに、江南の意味について簡潔に説明する。

地理的な観点から江南について、徐茂明は「江南的歴史内涵与地域変遷」において、「江南」は変動する歴史的な概念であり、春秋時代から明清時代にかけて、それが指し示す自然地理の範囲であれ行政区域であれ、西から東へ、大から小へ、そして一般的な指示から特定の指示へと変化している傾向があり、この変化のプロセスは「江南」の経済開発や文化の発展の歴史と完全に一致している。」(筆者訳)²と指摘している。胡曉明は『江南

¹ 原著 *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon 1960. 本論引用は次の日本語訳本による。瀬戸慶久訳 E.H. ゴンブリッチ著『芸術と幻影：絵画的表現の心理学的研究』、岩崎美術社、1979、pp. 131-132

² 「江南」是一个变動的歴史概念、从春秋到明清、无论其指称的是自然地理範圍、還是行政区域、都有

詩学』において「江南の核心地域は太湖流域を範囲とし、具体的には長江以南の蘇州、松江、常州、杭州、嘉興、湖州、江寧、鎮江などの地域を指す。」（筆者訳）³と記述している。

また、徐茂明によれば、「「江南」という名称は単なる地理的な概念から進化し、地理、経済、文化など多様な内涵を含む専門的な概念となっており、人々が「江南」という語を使う際には、それは単に空間的な領域を超え、発展した経済、優れた文化、そして比較的統一された市民のマインドセットといった豊かな内涵を心に抱いている。」（筆者訳）⁴と述べている。つまり、簡単に言えば、長江以南の地域で、特に蘇州や杭州を中心とした文化や自然環境を想起すると、それが江南のイメージとなると考える。

以下では、筆者は伝説の物語に関連する芸術作品や、詩人の視点から江南を見つめ、「江南」という地域に秘められた「気韻」を探る。それには、江南の環境や景観、気候の美しさ、江南に秘められた永遠の愛と憧れ、心に刻まれる美しいものや感情、叙情詩人が受け継いできた文化的な情緒が含まれている。このように、「江南」という語は、単に地域名を指すだけではなく、悲しみながらも温かみがあり、繊細でありながら優しさを象徴する語としても用いられていると考える。

1-1 江南の韻味：『梁祝』にみる永遠の愛

梁山伯と祝英台の物語である『梁祝』は古典的な恋愛物語の一つであり、その伝わるバージョンは非常に多く、その中で杭州バージョンは特に有名である。筆者が映画や小説などで知るその物語の内容は、およそ次の通りである。

梁山伯と祝英台が出会ったのは杭州で、杭州への遊学の途中で偶然出会い、一目で親しくなる。男装していた祝英台と梁山伯は「兄弟」として盃を交わす、その後二人は西湖上の万松書院で師事し学ぶ。書院では二人は同じ部屋に住み、感情は非常に深まる。三年後、学業を終えた祝英台は家に帰ることを決意し、梁山伯は十八里もの道のりを彼女を見送るが、依然として彼女が女性であることに気づかない。祝英台は梁山伯への愛情を抑えきれ

一个由西到東、由大到小、由泛指到特定的变化趨勢、這一变化過程与「江南」經濟开发、文化發展的歷史完全合拍。徐茂明「江南的歷史內涵与地域變遷」『史林』、2002（03）、pp. 52-56

³ 「江南核心区、以環太湖流域為範圍、即長江以南的蘇州、松江、常州、杭州、嘉興、湖州、江寧、鎮江等地。」胡曉明『江南詩学』、上海書店出版社、2017、p. 6

⁴ 「「江南」這一名称已經由單純的地理概念演化包含地理、經濟、文化等多种內涵的專指性概念、当人々使用「江南」一詞時、在心目中以賦予它比空間区域更為丰富的內涵、這就是發達的經濟、優越的文化、以及相對統一的民衆心態。」前掲註2「江南的歷史內涵与地域變遷」『史林』、p. 56

ずにいたが、自分が女性であることを明かすことができず、自分の妹を梁山伯と結婚させることを提案し、梁山伯に早く自分の家に訪れて結婚を申し込んでほしいと頼む。師母は二人の幸せを願い、祝英台がその妹であることを梁山伯に教え、梁山伯は彼女の家を訪れて結婚を申し込む。しかし、祝の父は既に祝英台を馬文才と婚約させていた。梁山伯は後悔と悲しみにくれ、絶えず彼女を思い続け、病気になって亡くなる。彼が亡くなったことを知った祝英台は、馬文才との結婚式の日、祝英台は梁山伯の墓を訪れて供養し、最終的に墓が割れ、二人は蝶となって飛び立つ、感動的なシーンで物語は終わる。

『梁祝』では、心の底から湧き上がる純粋で清らかな愛が示されており、利益、富、身分、名声に縛られることなく、揺るぎない忠誠を保ち、人に死を忘れさせるほどの情熱を持っていると筆者は考えている。物語では、俗世間の人々を自由に飛び回る蝶へと変化させ、生と死の境界を超えることで、生命の永遠さと情熱の高貴さを象徴している。『梁祝』という物語が示す永遠の愛や憧れ、純粋さといった要素は、「江南」という地域に宿る「気韻」の表現と考える。

1-2 江南の詩韻：『紅樓夢』『柳枝詞』『春日』に宿る情感の織りなす美

清・曹雪芹による『紅樓夢』の第一回では、「そのおり、大地は東南が沈下しましたが、この東南のかたすみに姑蘇（江蘇省蘇州市）というところがある」⁵と描写されている。これにより、曹雪芹が書いた物語の背景が江南地域であることが示されている。筆者は、『紅樓夢』に描かれている黛玉が曲を聞くシーンの心理的プロセスが、江南の美意識の中の優美で控えめな韻味を非常に生き生きと表現していると考えている。これは感覚を通じて感じ取った後の再感覚を通して表現されていると考える。『紅樓夢』の日本語訳本から該当部分を以下に引用する。

こちらは林黛玉、宝玉は立去ってしまいましたし、それに姉妹たちも留守だと聞いたものですから、ひとり悶々として部屋へもどろうと、梨香院の塀の角の辺までやってきましたおりしも、塀のうちでのびやかな笛の音、節まわしも妙な歌声の流れ出るのを耳にしました。さてはあの十二人の子供役者たちが芝居の稽古の最中だとみえる、

⁵ 伊藤漱平訳 曹雪芹『紅樓夢』上、平凡社、1958、p. 7

とさとりましたが、なにぶん黛玉ときては、平素から芝居の台本は好かない方ですので、気にもとめずに、かまわず足を運ぶのでした。と、たまたま二つの文句が、はっきりとひとことも飛ばさずに、風に乗って耳にはいりました。さてその歌といいますのは、

あでやかに紅　紫と咲きそろいし花の

かく　枯れ井破れ垣をかざるとは

これを聞いた黛玉、なんとも深い感慨の念にとらえられ、はたと歩みをとどめるなり、耳を澄ませて聞き入りましたところ、今度はこんな歌が耳に入りました。

よき辰のめでたき景もこの天になにせん

心喜ばすたのしき事も誰が家の院にある

この二句を聞いて、思わずうなずいて吐息をつき、心で思いますには、
(お芝居の方にも立派な文章があるんだな。残念ながら世間の人はお芝居を見ることだけは知っていても、そのなかの味わいまでくみとれているとはいえないわ...) など思ったあとで、また、ああ、こんな愚にもつかぬことを考えているまに、歌の方を聞きそこねるなんてと後悔し、あらためて耳を傾けますと、そこへ聞こえてきましたのはこんな歌。

もはら汝れ　花にも紛う佳人なればこそ

水にも似て歳月は流れゆく

黛玉はこの二句を耳にして、ハッと胸をつかれるものがあり、重ねてまた、

汝れは奥深き閨にてわが身をぞ憐む

こういった詩句を聞かされては、いよいよもって酔いでもしたかのような、ほおけでもしたかのような心持になり、もはや身をばささえ切れず、くずおれるように築山のはしに腰をおろすと、「花にも紛う佳人なればとて、水にも似て歳月は流れゆく」とい

う文句の味わいをしみじみと噛みしめるのでした。するとまた、いぜん読んだ古人の詩のなかに、「水は流れ花は散り二つながら無情」の句があったこと、また詞のなかにも「ゆく水と散る花と、あわれ春は去りぬる。天上と人の世とへだてられ」という句があったこと、そのうえまたさつき眼をとおしたばかりの「西廂記」のなかにも、「散る花に水は紅いを流し、くさぐさの愁い」なる句があったこと、それらが一時に思い出されて、一つところめがけワッとむらがってくる感じ。あれこれ思うにつけ、思わず胸は痛み心は虚脱して、眼から涙をこぼすばかりでした。

そんな風にやる瀬もなくしているおりもおり、不意に背すじのあたりをポンとたたかれたよりの感じ。振りむいてみますと、なんとそれは... ..いや、おあとは次回にゆずるとして、これぞまさしく、

朝に粧い夕に繡るも心動かざれど

月に向い風に臨むや恨みの生ずる

とでも申すべきところ。⁶

このプロセスにおいて、黛玉は最初に「聞く」ことからスタートし、次に「自己省み、自ら嘆く」へと移行し、続けて「心が動き、精神が揺れる」状態に、そして最終的には「心が痛み、精神が駆け巡り、目から涙がこぼれる」段階へと至る。筆者はこの一連のプロセスは、美を表現するだけでなく、美を感じる過程そのものであると考える。人々は感覚を通じて物事を鑑賞し、その感覚的な満足を超えた心地よさを得ることができる。この鑑賞の核心は、感じたことの再評価、すなわち感覚の変化に対する反省である。そしてこれは、「江南」という地域が持つ「気韻」、すなわち心に深く刻まれる美しいものや感情の織りなす美を示唆しているとも言えるだろうと考える。

また、詩において、江南地域特有の優美で情熱的な雰囲気や、風雅な趣きが余すところなく表現されている。宋・鄭文宝（952年-1013年）による『柳枝詞』は、軽やかで柔らかな感じを持っており、胸の中の悩み、愁い、恨みを春色に置き換えて表現されている。

⁶ 前掲註5『紅樓夢』上、pp. 252-253

柳枝詞（柳枝の歌の詞） 鄭文宝

亭亭画舸繫春潭（亭亭たる画舸 春潭に繫がれ）
直到行人酒半酣（直ちに到る 行人 酒 半ば酣なるに）
不管煙波与風雨（管せず、煙波と風雨と）
載将離恨過江南（離恨を載せ将って江南を過ぎる）⁷

この詞は、「色鮮やかな美しい船が春の岸边 「の柳の枝」につながれている。旅人が酒にほろ酔いになるまでずっと、「ただその船は、一旦船出すれば」もやのかかる水面も、雨や風も、一向にかまうことなく、別れの恨みを載せて、江南の地を過ぎって進んで行く。」⁸と解釈されている。『柳枝詞』が江南の風雨に漂い、淡い憂愁を表現しているのとは異なり、蘇軾の『春日』という詩の中での感情は、春の日のそよ風が人の心を吹き抜けるようで、温かく心地よいものであると考える。

春日（とある春の日に） 蘇軾

鳴鳩乳燕寂無声（鳴鳩 乳燕 寂として声 無く）
日射西窓潑眼明（日 西窓に射し、眼に潑して明らかなり）
午醉醒来無一事（午酔 醒め来たれば、一事 無く）
只将春睡賞春晴（只だ春睡を将って 春晴をめづ）⁹

この詩は、「イカルガもツバメも鳴かず、静まりかえる昼下がり。陽光は西向きの窓から差し込んで、まばゆく照り輝く。昼間の酒のほろ酔い気分がぬけると、何一つすることもなく、ただただ、うたた寝して春の晴れ空を満喫した。」¹⁰と解釈されている。鳥の鳴き声がなく、静かな午後、暖かい陽光、ほろ酔いの雰囲気といった要素が作り出す雰囲気は、筆者が幼い頃から感じてきた江南の感覚と一致している。

つまり、これら二つの詩から読み取れるのは、江南地域特有の雅な気品が感じられる「気韻」には、微細ながら感じられる憂いやセンチメンタルさが含まれつつも、同時に温かさや安定感が基調となっているということであると考ええる。

⁷ 宋代詩文研究所訳註 錢鐘書『宋詩選注』1、平凡社、2004、pp. 89-90

⁸ 前掲註7『宋詩選注』1、p. 94

⁹ 前掲註7『宋詩選注』2、p. 60

¹⁰ 前掲註7『宋詩選注』1、p. 61

2 江南における色彩観

以下の五つの詩は、江南を描いたものであり、それぞれが江南の色彩観を三つの側面から示している。第一に、『飲湖上初晴後雨』で言及されている質感についてである。光沢とマットな質感の対比や、色味の濃淡が調和している。第二に、『惠崇春江曉景』、『憶江南詞』、『杭州春望』で表現される色調と色合いである。自然界の植物が生み出す繊細で優雅な色彩が、江南の色彩観の基調をなしている。第三に、『春遊湖』で触れられている淡雅な色調の中の冷暖色の対比である。筆者は、これら三つの色彩観が江南の雅な気品を描き出していると捉えている。

飲湖上初晴後雨（湖上に飲みて初め晴れて後に雨ふる） 蘇軾

水光潋灩晴方好（水光 潋灩として 晴れて方に好し）

山色空濛雨亦奇（山色 空濛として 雨も亦た奇なり）

欲把西湖比西子（西湖を把りて西子に比せんと欲すれば）

淡粧濃抹總相宜（淡粧濃抹総て相い宜し）¹¹

「湖上に小舟を浮かべて酒を飲んでいたところ、最初は晴れていたのに、後には雨が降り出した」情景を詠んだこの詩に対して、「さざ波立ってきらきら光る湖水、西湖は晴れていてこそすばらしい。雨にけむる山々、雨の西湖もまた格別だ。この西湖をかの西施に喩えていうならば、薄化粧も厚化粧も、ともにぴったりよく似合う」¹²との解釈が付されている。これにより、西湖が見せる色彩の中で、水面にさざ波が立つ様子や輝く様子、そして霞んで見える様子との対比が生まれている。輝く湖水の濃さと、雨霧に包まれた水霧の淡さが交互に応え合い、江南の色彩観は光沢とマットの対立と調和を織り交ぜながら存在しているのであると筆者は考える。

蘇軾の『惠崇春江曉景』は、桃花、鴨、萼蒿、葦の芽を通して、異なる春の日の風景を描き出している。ここで表現されている江南の色彩観は、より繊細で温かみを感じられる。

¹¹ 前掲註7『宋詩選注』2、pp. 40-41

¹² 前掲註7『宋詩選注』2、pp. 42-43

惠崇春江曉景（惠崇の春江曉景） 蘇軾

竹外桃花三兩枝（竹外の桃花 三兩枝）

春江水暖鴨先知（春江 水 暖かくして 鴨 先ず知る）

蒌蒿滿地芦芽短（蒌蒿 地に満ちて 芦芽 短し）

正是河豚欲上時（正に是れ 河豚 上らんと欲する時）¹³

「惠崇の春江曉景の絵画」を詠んだこの詩は、「竹むらの向こう側の桃が二、三の枝に花を咲かせた。春になって水がぬるんだことをカモがまっさきに知る。シロヨモギが地面いっぱいになえ揃い、アシの芽がわずかに伸びてきた。この時こそフグが河を上ってくる季節なのだ。」¹⁴と解釈されている。筆者は、桃花の淡いピンク色が柔らかさと艶やかさを持ち、気品を感じさせ、優しい黄色の葦の芽、鴨が泳ぐ春の水面が微かに暖かさを帯びていると感じている。そこには暖かさと雅やかな色調が漂っていると考えられる。

また、白居易の『憶江南詞』や『杭州春望』において、江南の色調も描写されている。

憶江南詞（憶江南詞） 白居易

江南好（江南好し）

風景舊曾諳（風景舊曾て諳ず）

日出江花紅勝火（日出づれば花紅きこと火に勝り）

春來江水綠如藍（春來れば江水綠にして藍の如く）

能不憶江南（能く江南を憶えざらんや）¹⁵

この詩は、「江南は美しい。その風景をかつては知りつくしていたものだ。日がのぼれば江辺に咲く花々が火のようにもえ、春が来れば江の水は藍のような緑にそまる。江南をわすれることができようか。」¹⁶と解釈されている。

¹³ 前掲註 7『宋詩選注』 2、p. 63

¹⁴ 前掲註 7『宋詩選注』 2、p. 65

¹⁵ 岡村繁訳注『新釈漢文大系 108 白氏文集十二上』、明治書院、2010、p. 53

¹⁶ 前掲註 15『新釈漢文大系 108 白氏文集十二上』、p. 53

杭州春望（杭州の春望） 白居易

望海楼明照曙霞（望海楼明らかにして 曙霞照し）
護江隄白蹋晴沙（護江隄白くして 晴沙を蹋む）
濤声夜入伍員廟（濤声は 夜伍員の廟には入り）
柳色春蔵蘇小家（柳色は 春 蘇小が家を蔵す）
紅袖織綾誇柿蒂（紅袖 綾を織りて 柿蒂を誇り）
青旗沽酒趁梨花（青旗 酒を沽りて 梨花を趁ふ）
誰開湖寺西南路（誰か湖寺西南の路を開く）
草緑裙腰一道斜（草緑にして 裙腰一道斜めなり）¹⁷

この詩は、「城東の望海楼が朝焼け雲に照らされて明るく輝くころ、私は護岸の堤防のすがすがしい白沙を踏んで散歩に出た。伍子胥の廟はまだ夜のように暗くて波の音が訪れるだけであり、蘇小小の家は春の柳の緑がこんもりと蔽っている。街中では、紅い袖の少女が特産の柿蒂花の綾錦を誇らしげに織り、青い旗がひらめく酒屋では、梨花の咲く春になって熟した銘酒梨花春を売っている。ところで、湖中の孤山寺に通ずる西南の路は一体どんな風流な人が開いたのか、スカートをつけた婦人の腰のように緑の春草は一すじ斜めに続いている」¹⁸と解釈されている。

二つの詩の中で触れられている江南の自然と人文の色彩、桃花の淡いピンク、楊柳の淡い緑、蘆葦の黄色、日の出の赤、川水の青緑色、白い堤防、柳の緑色、赤い袖、青い旗、梨花の白色、草の緑色を総合して考えると、江南の色彩感覚は自然の中の赤、穂色、若葉色、橙赤色、淡い肌色、青緑色の色味に集中していることが分かる。

一方、宋・徐俯（1075年-1141年）の『春遊湖』は、江南の色彩観の中での淡い色調における冷暖色の対比の特徴をも表現している。

春遊湖（春 湖に遊ぶ） 徐俯

双飛燕子幾時回（双飛の燕子 幾時か回る）
夾岸桃花蘸水開（夾岸の桃花 水に蘸りて開く）
春雨斷橋人不度（春雨 橋を断ちて 人 度れず）

¹⁷ 岡村繁訳注『新釈漢文大系 100 白氏文集四』、明治書院、2010、p. 398

¹⁸ 前掲註 15『新釈漢文大系 108 白氏文集十二上』、p. 398

小舟撐出柳陰来（小舟 撐して 柳陰より出て来たる）¹⁹

「春の湖に遊ぶ」情景を詠んだこの詩は、「つがいで飛ぶツバメは、いつ戻ってきたのか。兩岸の桃の花は、枝を水につけて咲いている。春の雨は「湖の水かさを増し」、橋の行き来を止め、人を渡れなくさせた。「そんな時」小舟が柳の陰から棹さして現れた」²⁰と解釈されている。筆者は岸辺の暖かい日差しの下で咲く桃の花と、涼しい場所に垂れ下がる柳の枝が、冷たさと暖かさ、ピンクと緑の対比を一つの景色で表現していると感じている。冷たい色調の緑が暖かい色調のピンクを和らげ、江南の色彩観を鮮やかでありながら控えめに、生命力に満ち、ゆっくりと染み渡るように、濃厚でなくても長く残るようにしていると考ええる。

第三節 江南の環境における植物の意味

江南の環境における植物は、人々の感情や印象を通じて意味を与えられている。特定の似通った状況で繰り返し描写され、記憶され、解釈されることにより、その植物の意味合いは長い時間をかけて豊かになり、一定の基調を形成していると考ええる。

白居易の『憶江柳』において取り上げられている楊柳は、江南の水辺でよく見られる植物である。漢代以来の風習として、旅立つ人を見送る際には、楊柳の小枝を手折り、贈り物としていた²¹。「柳」は「留（とどまる）」と通じ、留まることを勧める意味がある。つまり、柳が別れと思慕の意味を持っている。江南における感情の表現は婉曲であり、言葉にせずとも、柳を折る、柳を贈る、柳枝を振るといった行動だけで、人々の心の中の切なさや憂いを示すことができる。筆者の印象中、楊柳、あるいは垂れ下がる細長い枝葉は、人々に脆い、寂しい感情をもたらすようになったと考えている。

憶江柳（江柳を憶ふ） 白居易

曾栽楊柳江南岸（曾て楊柳を栽う 江南の岸）

一別江南兩度春（一たび江南に別れて 兩び春を度流）

¹⁹ 前掲註 7『宋詩選注』2、p. 217

²⁰ 前掲註 7『宋詩選注』2、p. 219

²¹ 前掲註 15『新釈漢文大系 108 白氏文集十二上』、p. 226

遥憶青青江岸上（遥かに憶ふ 青青たる江岸の上）
不知攀折是何人（知らず 攀折するは是れ何人ぞ）²²

この詩は、「かつて私は江南の岸辺に楊柳を栽えていたが、その江南に別れたはや二回も春が巡ってきた。遥かに思いを馳せれば、あの楊柳は今もう岸辺に青々と生い茂っているであろうが、いったいどこ誰が、それを手折って別れる人に贈っているのやら。」²³と解釈されている。

夏日（夏の日） 寇準
離心杳杳思遲遲（離心 杳杳として 思い 遅遅たり）
深院無人柳自垂（深院 人 無く 柳 自ら垂る）
日暮長廊聞燕語（日暮 長廊 燕語を聞く）
輕寒微雨麦秋時（輕寒 微雨 麦秋の時）²⁴

この詩は、「別離の心は、はるか遠くをさまよい、思いは絶ちがたい。奥深い中庭に人はなく、柳が枝を垂れているばかり。夕暮れの長い回廊で、ツバメの囀りを聞く。肌寒い小雨の降る麦秋の時。」²⁵と解釈されている。前の詩がまだ思い出に残る別れを惜しむ感情を持っているとすれば、この詩においては、別れの心情、思い、人のいない深い庭、日没の回廊、秋の小雨で少し冷たい天気などの描写を通じて、柳を寂しさ、孤独、思慕と結びつけている。同様のシーンや言葉の表現により、江南の細長く垂れ下がる植物には哀愁の色が付けられている。

また、蓮も江南地方でよく見られる植物で、夏になると池は蓮の花でいっぱいになる。蓮は泥の中で育ちながらもその汚れを一切受け付けない様子から、清純で聖なるイメージを持たれている。さらに、蓮の色彩と池で戯れる少女たちが結びつけられ、天真爛漫な雰囲気を出していると考えられる。

²² 前掲註 17『新釈漢文大系 100 白氏文集四』、p. 226

²³ 前掲註 17『新釈漢文大系 100 白氏文集四』、p. 226

²⁴ 前掲註 7『宋詩選注』1、p. 118

²⁵ 前掲註 7『宋詩選注』1、p. 119

採蓮曲（採蓮曲） 白居易

菱葉縈波荷颭風（菱葉は波を縈ひ 荷は風に颭ぎ）

荷花深处小船通（荷花深き処 小船通ず）

逢郎欲語低頭笑（郎に逢うて語らんと欲し 頭を低れて笑へば）

碧玉搔頭落水中（碧玉の搔頭 水中に落つ）²⁶

この詩は、「菱の葉が風にそよぐ中、蓮の花が一杯咲いている所を私の乗った小舟が通ってゆく。やがて私は、あなたに会えて話しかけようとし、うつむいてにっこり笑ってとたん、碧玉の搔頭がポトンと水中に落っこっちゃった。」²⁷と解釈されている。淡い肌色の蓮の花、淡い緑色の蓮の葉と少女の笑い声。それらは、言葉にはできないが情愛に溢れる、男女間の思いを表している。その雰囲気は蓮の花に甘さと無垢な意味をもたらしていると考えられる。

こうして見ると、江南の植物は似たような状況で描写され、記憶されており、長い時間をかけてその意味合いが豊かになっている。微かな悲しみと温かさ、そして安定感と生命力が基調として共存し、それにより積極的な要素と消極的な要素が交錯する独特な調和が形成されていると考えられる。

一方、第二章で触れたように、文人たちは自分の書斎を精巧に計画し、そこに丁寧に選び抜かれた器物を配置することで、文人の内心が安定し余裕をもった状態を垣間見ることができた。外界の騒がしさを捨て去り、自分の内心に集中し、香を焚いたり、茶を飲んだり、絵を掛けたり、花を挿したりする行動を通じて、その気品を示している。筆者は、江南の植物も同じ意味を持っていると考えている。江南の環境における植物は雅やかな生活を象徴する表現の一部であると考えられる。

明・陳繼儒（書画家、文学者、1558年-1639年）が書いた『小窗幽記』には、「花や草を楽しむには余裕を持った心が必要であり、世俗の名誉や利益を忘れて初めて、花を楽しむ情景に全身全霊を投じることができる」（筆者訳）²⁸とあり、さらに、植物を味わうことについて、「花を楽しむには場所と時があり、時を得ないで無造作に客を招くのは無礼で

²⁶ 前掲註 17『新釈漢文大系 100 白氏文集四』、pp. 326-327

²⁷ 前掲註 17『新釈漢文大系 100 白氏文集四』、p. 327

²⁸ 「陳繼儒認為、欣賞花草、需要一種悠閒的心態、即忘却世俗名利、這樣方能全身心投入賞花的情景中去」。本論引用の『小窗幽記』は次による。趙洪濤『明末清初江南士人日常生活美學』、四川大學出版社、2018、p. 212

ある。寒い花は初雪、晴れた後の雨、新月、温かい部屋が似合う。暖かい花は晴れた日、少し寒い時、華やかな堂が似合う。暑い花は雨上がり、心地よい風、樹木が茂った日陰、竹の下、水辺のある亭が似合う。涼しい花は涼しい月、夕日、空の階段、苔の小道、古びた蔓が巻きついた岩のそばが似合う。風や日差しを問わず、素晴らしい場所を選ばないで花を楽しむのは、神秘的な魅力が失われ、全く相応しくない。それはまるで、妓楼や酒場にある花のようなものだ」(筆者訳)²⁹と記されている。このように、文人たちは特定のシーンや環境の中で植物を味わい、それを詩や画に取り入れている。例えば、北宋・蘇舜欽(1008年-1048年)の『夏意』を例に挙げる。

夏意(夏の趣) 蘇舜欽

別院深深夏席清(別院 深深 夏席 清く)

石榴開遍透簾明(石榴 開くこと遍く 簾を透して明らかなり)

樹陰滿地日当午(樹陰 地に満ちて 日は午に当たる)

夢覺流鶯時一声(夢より覺むれば 流鶯 時に一声)³⁰

この詩は以下のように解釈されている。「離れは奥深いところにあり、夏ござはひんやりとして清々しい。ザクロの花が咲きそろい、簾ごしにも、明るく映えて目にうつる。木陰は地一面に広がり、日はちょうど真上にある。夢から日覚めたその時、コウライウグイスのなめらかな一声が響いた」³¹。夏の正午、木の陰で、蘇舜欽は涼しい夏の敷物の上に横たわり、夢から覚めてコウライウグイスの滑らかな声と枝を跳ねる音を聞く。目を開けて見ると、透ける簾を通して、高木の下に赤い花がちりばめられ、美しく咲き誇っているのが見える。これは江南文化における洗練された静かさと雅な趣きの一つの表現であり、現実から離れた静かな場所を意図的に選び、日常生活の中で自然がもたらす幸福を感じることができる。したがって、筆者は江南の環境にある植物も雅な気品の一表現であると考えている。

²⁹「賞花有地有時、不得其時而漫然命客、皆為唐突。寒花宜初雪、宜雨霽、宜新月、宜暖房。温花宜晴日、宜輕寒、宜華堂。暑花宜雨後、宜快風、宜佳木濃陰、宜竹下、宜水閣。涼花宜爽月、宜夕陽、宜空階、宜苔徑、宜古藤巖石辺。若不論風日、不選佳地、神氣散緩、了不相屬。比于妓舍酒館中花、何異哉!」。本論引用の『小窗幽記』は次による。前掲註 28『明末清初江南士人日常生活美学』、p. 212

³⁰ 前掲註 7『宋詩選注』1、p. 175

³¹ 前掲註 7『宋詩選注』1、p. 176

つまり、江南の自然環境に息づく植物は、時間を重ねるごとに深まる感情的な印象や、積極性と消極性が混ざり合った情感の調和、そして「雅」な生活を象徴する表現の一部と言えるだろう。「雅」という概念は、内面的な精神性や自制心から発生するその内面の質から生じる独特の風格や気品（「韻」）に密接に結びついているということである。このプロセスを通じて、品格と節度が合わさり、洗練された優雅さとして現れるのが雅な気品であると考ええる。

本章では、地域文化が「気韻」論において筆者の創作に対して有用かつ必然的であることを明らかにした。その上で、江南の文化的土壌に根差した物語や名作、詩の分析を行った。分析を通じて、永遠の愛や繊細で豊かな情感が織り成す美、そして淡い色調や優雅な色彩のニュアンス、質感の微妙な変化など、江南の色彩観を捉えることができた。このように形成された雅な気品は、江南地域の植物にも「韻」という観点から雅な意味を与えていることがわかった。そのため、第五章の作品制作では、筆者はモチーフである植物を通して、陶造形の気韻表現に取り組んでいる。

第五章 陶造形における気韻の実制作

これまでの四章で、現代中国陶芸の気韻の表現、気韻に関する歴史的考察、筆者の制作論を通じた気韻と陶芸の関係性、及び地域文脈における気韻という四つの角度から、「気韻、陶芸、江南の気韻」の相関を探究した。第五章では、これらの章を通じて築き上げてきた「気韻、陶芸、江南の気韻」という枠組みを、具体的な実践において展開していく。気韻を主題にした陶造形表現の変遷を解き明かし、個々の作品における気韻の表現が進化していく過程、そしてそれが展示空間全体での気韻の表現へとどのように発展していくかの思考過程、そしてそれを達成するための具体的な制作手法について、以下、第一節から第三節では、自作の展開を三段階に分けて詳説する。

まず、自然を観察して得たインスピレーションを基に、植物モチーフと形態の動きに注目し、有機的生命力を取り入れようとするが、まだ気韻への意識はなかった初期の段階である。第一節では、このような形態の動きの探求から、陶造形における気韻の表現に変化していく理由を考察する。

次に、創作意図が形の動きだけでなく、自然物の内部から溢れ出る情感や内面の質が生み出す気品や風格へと進化していくことが観察される段階である。第二節では、このような素材とそれを扱う技術とを江南の雅な気品と融合させ、陶造形における気韻表現を追求することについて述べている。

そして、気韻への意識が作品（個体）に留まらず、作品と作品との間における気韻の関係性についての意識をも併せ持つ段階である。第三節では、筆者の過去3回の個展での展示空間の構成を事例に挙げて、気韻をキーワードにした展示空間の構成に関する試みを紹介する。このようにして、作品個体の気韻と展示空間全体から生じる気韻の表現を通じて、第五章が構築されていく。

第一節 気韻に至るまでの過程—形態の動きの探求

修士課程で制作した《花の咲く音が聞こえる》から、博士1年次に至る作品《緋・五月—五月の花—》や《芍薬—春爛漫—》まで、表現の焦点は「気」から「韻」へと意識的に移行してきたものの、主には依然として「気」の表現に注力している。《花の咲く音が聞こえる》での試みは、自然物の持つ気を表現するため、素材を使い、目に見える形で有機的な生命感を再現することにあった。比較的具象的な手法により、樹や蔓などの要素を詳しく

描写し、樹の形態や蔓の流れ、菌類の集団的で密集した表現を組み合わせることで、躍動的な生命形態を表現しようとした。

しかし、《緋・五月-五月の花-》や《芍薬-春爛漫-》においては、具体的な細部の描写を超え、色味のニュアンスや質感の変化を通じて情感を抽象的に表現する手法へと進化している。筆者は、感じる生命が内なるエネルギーだけでなく、生活体験から生じる記憶に基づく情感、趣きや内面の気質も内包していることを認識し始めており、創作過程における深い自己認識と、作品への多次的アプローチが示されている。

1 《花の咲く音が聞こえる》2019-2020：型起こしによる具象の動きの表現 —細密な表現の集合体から生まれる律動を切り口として

《花の咲く音が聞こえる》は修士課程2年次の後期に制作したものである。ツタの流れに惹かれて、生命の動きを表現するよう制作を始めた。日光に向かって蔓がお互いに登っている。風が吹いて、いくつもの葉は広がっているが揺れ動いて、一葉一葉にそれぞれ異なった表情があるようで、蔓と同様に無秩序のように見える自然の美を構成している。植物は光に向かって葉を伸ばし、水を追い、根を伸ばす特性がある。野性の生長が、その生気を追い求めるのは、自然の美の根源かもしれない。

そこで、大学でみた蔓がお互いに絡み合って登る様子を、生命力の象徴的な表現として捉えている。蔓はゆっくりとしか伸びないので、毎回見に行くと、蔓が鉄線網に少し登っていたり、地面を這っている蔓が遠くに少し広がっていたりすることに気づく。このような力を持って、線のように明確な生長の経路で交差し伸びる様子に、筆者は形態の動的な変化を通じて生命力を表現したいという思いを抱くようになった。

そして、《花の咲く音が聞こえる》（図5-1）では無限に循環する自然の生命の過程を表した。作品は新生、成長、衰退という三つの過程に分けて、自然の生命の循環を表現する。まず《花の咲く音が聞こえるⅣ》（新生）（図5-2）では、生のために萎縮した生物、新しい生命が腐った部分から生えていく。次に《花の咲く音が聞こえるⅠ》（成長）図5-3）では、強くて元気な樹が、まっすぐ上に伸びて、元の形を抜け出で、もっといい自分を創造している。最後の《花の咲く音が聞こえるⅢ》（希望）（図5-4）では、樹が枯死しているけれど、硬い殻の中で、生命が強く生きている。命が続くというのは、喜びが訪れ、再び生まれかわることで、喜びが戻るということである。これは天地の喜びの内容である。



図 5-1 《花の咲く音が聞こえる》 2019-2020



図 5-2 《花の咲く音が聞こえるⅣ》



図 5-3 《花の咲く音が聞こえるⅠ》



図 5-4 《花の咲く音が聞こえるⅢ》

この作品では、苔と花が密集した装飾的な表現と植物の様々な状態の融合を通じて、生命の躍動を捉えている。制作プロセスでは「へばりつく」という観点から樹と蔓の相互依存関係と対比を探究し、植物の生命力を観察している。また、土で自然物の伸びや収縮、枯れの様子を原型にし、石膏で型を取った後、上信楽土を用いて型起こしと手捻りの技法で細部を精密に作り上げた。

蔓植物の動きや、群生する菌類のような密集した形態を表現するために、細い糸状の土で蔓を作り、色土で葉を作り、石膏で実際の苔の型を取った。具体的な制作方法として、ミニ・エクストルーダーという押し出し道具を用いて、柔らかい粘土から細い糸状の土を作り出した（図 5-5）。蔓の色味には、金属の銅と特白土を混ぜて色付けし、ミニ・エクストルーダーで円形の出口から押し出し、動きに合わせて表面に貼り付け、絡み合う曲線を持つ蔓を再現した。

葉は蔓よりも色の変化に富んでいる。苔など植物を表現するため、主に緑色系の色を用いた。黄色、赤色、青色の顔料を特白土に異なる比率で混ぜ（図 5-6）、色付けした土を作り出した。その土を絹の上に置き、自作のへら（図 5-7）で押し付け転がして葉の形を形成した。最終的に、色の濃淡と蔓の流れを考慮し、様々な色の葉を選んで形状の表面に丁寧に配置した。苔を表現するためには、特白土と金属の銅を混ぜ合わせた土は苔の石膏型（図 5-8）で型起こしし、土で作られた苔むした様子を蔓や葉の下に規則的に配置した（図 5-9）。

動きと色味の変化に加えて、質感にも配慮した。この作品では自然物を表現しているため、太陽光の下での光と影の変化を考慮し、光沢のある釉薬を試みってみた。葉は色土で作られており、葉の表と裏の異なる質感を表現するため、葉の一面を光沢感で表現するために、微かに白濁して黄色がかった透明の釉薬（図 5-10・図 5-11）を使用した。作品中の苔は少数であるが、葉の間に点在しており、葉の動きを調整する役割を果たしている。これらをより鮮やかに見せるため、結晶のある豊かな色変わりをもたらす結晶釉を用いた。釉薬の選択は、本学の工芸専攻の陶磁教室で保管されている釉薬のテストピースのデータに基づいて行った。テストピースと実際の焼成結果での効果に差が出ることを考慮し、期待される効果を得るために適した釉薬を選び、レシピに従って釉薬を調合し、テストピース（図 5-12）を焼成してから最終的な釉薬を選定した。作品では、木の皮を思わせる釉薬の質感を持ち、釉薬の色味や質感、そして色土で作られられた細部の変化が形状に組み合わさり、動きと豊かなバリエーションを持った陶造形を形成する。



図 5-5 細い糸状の土

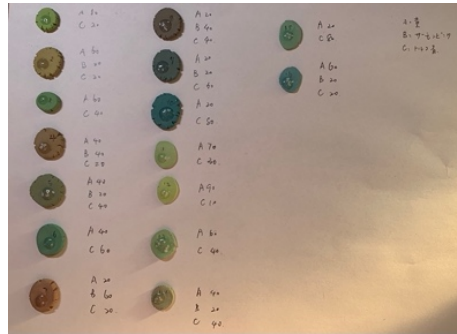


図 5-6 顔料と土の調合実験



図 5-7 自作のへら

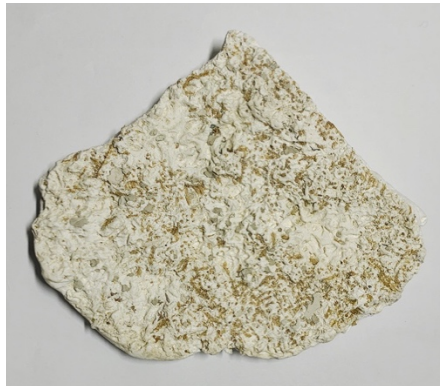


図 5-8 苔の石膏型



図 5-9 苔のむした様子

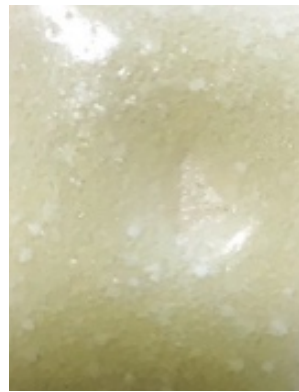


図 5-10 白濁した透明の釉薬



図 5-11 透明釉薬を掛けた状態（試作）



図 5-12 釉薬のテストピース

2 《緋・五月-五月の花-》2020：型起こしによる閉じた形の表現 一下絵の具の色彩重層の視点から

自然物が感じる生命は、内なるエネルギーだけではなく、生活体験から生じる記憶に基づく情感や内面的な気質も内包していることを、筆者は認識し始めた。そこで、内に蓄えられたエネルギーと情感を融合させ、陶造形を通じて表現していくことが可能だと考えた。

《緋・五月-五月の花-》という作品は、博士課程の1年次の前期に制作したものである。五月に購入した芍薬が、つぼみから徐々に花を開かせ、満開の美しさへと至る過程を見守った。その炎のように赤い外観は、強い内面のエネルギーを感じさせる。開いた芍薬の花は、透けるような赤い絹織物の美しさを思わせ、鮮やかな赤い花卉は燃える炎を連想させる。

形の構想については、最初にスケッチ（図 5-13）で大まかな火のような花びらの形を思い描き、次いでマケット（図 5-14）を作成し、そこから作品の形態を微調整して確定した。制作過程では、まず原型（図 5-15）を作り、原型は閉じた形態をしているため、型起こしの手法を用いたと考える。その表面に薄い石膏を何層にも塗り重ね、更に厚い石膏を重ねて型を固めた（図 5-16）。型取り完了後は、石膏型を開いて洗浄し、ゴムバンドで縛り陰干しした。セラローラーを用いて土を 1.5cm の板状に伸ばし、それを石膏型に合わせて粘土板として押し込んだ。本体（図 5-17）の形成が終わった後は、手捻り手法で全体を整えた（図 5-18）。



図 5-13 《緋・五月》スケッチ



図 5-14 《緋・五月》マケット（正面・左側面）



図 5-14 《緋・五月》マケット（右側面・裏側）



図 5-15 《緋・五月》原型



図 5-16 《緋・五月》石膏型



図 5-17 土で型起こしした本体



図 5-18 型起こし+手捻りで作った本体（正面）



図 5-18 型起こし+手捻りで作った本体（左側面・右側面・裏側）

また、内心の繊細な情感を充分に表現するために、色味のニュアンスを通じて伝える必要があると考えた。形が示す火のような熱さと力強さに対し、内面ではより平和と静けさを求めており、そのために自然の緑色系を使って内心の感情を表現した。色味のニュアンスを出すために、下地として白い化粧土を塗り（図 5-19）、その上に発色する下絵の具が影響を受けないよう注意した。さらに、色味が自然に重なり合うように、複数回の焼成方法を採用した。制作時には、まず乾燥させた後、800℃で素焼きを行った。次に下絵の具を施し（図 5-20）、1,040℃で焼成した（図 5-21）。焼成後に色が不十分だと感じたところ

ろには、追加で下絵の具を塗り、もう一度 1,040℃で焼成した（図 5-22）。この過程で筆者は、生命を表現するアプローチにおいて、形態の表現だけに注目するのではなく、色味の微妙な変化の表現もまた非常に重要な役割を果たしていることに気づいた。



図 5-19 白化粧を塗布



図 5-20 下絵の具を塗布



図 5-21 一回目焼成 1,040℃



図 5-22 二回目焼成 1,040℃

3 《芍薬-春爛漫-》2020-2021：型起こしによる閉じた形の表現 一下絵の具と釉薬の重ね合わせによる表現の視点から

《緋・五月》が完成した後で、形の動きと色味のニュアンスを調和させるという表現の主旨に変化はなかった。しかし、反省を通じて、情感や対象の性格を表現することは色味のニュアンスに限られるものではないと気づいた。感触を伴った色味と形態が互いに補い合うことで、人の心に訴えかけることができる。そのため、形の動きと陶磁材料の質感に焦点を当て、閉じた形態や低温焼成による粉状の質感から徐々に逸脱していった。《芍薬-春爛漫-》では、筆者の内なる感情が、夏の終盤の淡いピンクの鮮やかな芍薬の記憶に留まっている。しかし、季節が変わり冬が訪れると、絶え間なく降る雪がすべてを覆うよう

に、筆者の心にも、そして記憶の中のその芍薬にも熱情な様子が深く積もっていった。花の華やかさと雪の静寂が融合し、言葉にできない情熱と悲しみを生み出している。

形態の表現については、下半分は膨らんだつぼみを模しており、丸みを帯びて厚みのある構造である。上半分はその花のつぼみから開花する花びらの形状をしている。冷たく静かな雪を感じさせるように、全体の形態は派手さを避け、控えめで柔らかな動きを表現している。制作手法は《緋・五月》とほぼ同様で、最初に土で原型を作り、その後石膏で型取りし、磁土 sp-10 で型起こしして形を作る。最終的には手捻りで形の細部を整え、全体の形状を調整した。

花の繊細さと雪の清冷さを強調するため、土や釉薬の質感、そしてピンクの下絵の具のグラデーションを駆使して表現した。土の選択では、上信楽土に比べて白く、より繊細な質感が特徴の磁土 SP-10 を用いた。作品本体が形成され乾燥した後、400 番と 600 番のサンドペーパーで表面を滑らかに磨き上げる。800℃での素焼きした後、さらに 400 番と 800 番のサンドペーパーで研磨を行い、数回の研磨を重ねた磁器は高温焼成後に艶やかな光沢が生まれる。一方で、アルミナを加えた白釉は粒状の質感（図 5-23）を生み出し、釉薬の粘着性を活かして作品の表面にアルミナ粒子を密着させる。質感では、形の表面と裏面で異なる効果を目指している。まず、釉薬を施さない部分にマスキング剤という液状ゴムを塗布する（図 5-24）。このマスキング剤は乾くと固まり、シート状に剥がすことができる。次に、アルミナ入りの白釉をコンプレッサーで吹き付ける。最後に、吹き付けた釉薬が乾いた後、マスキング剤を剥がす（図 5-25）。不自然な部分が生じた場合は、釉薬を再び吹き付けて修正する。釉薬を施した部分と施さない部分の境界が自然に見えるよう、調整したピンク色の下絵の具を吹き付け（図 5-26）、色のグラデーションを創出する。次に、作品を窯に詰める工程に移る。構造上、空中に浮いているような部分がある場合は、それを窯用の棒で支える（図 5-27）。これは、焼成の過程で形が崩れたり、倒れたりしないようにするためである。1,200℃での本焼きに進む。焼成後は、600 番と 1200 番のサンドペーパーを使用して、釉薬を施さない部分を磨き上げる。複数回の研磨を経た磁器の釉薬を施さない部分は、焼成後に艶やかな光沢を発し、アルミナ入り白釉を施した部分は微細な光沢感とマットの粒状の質感を呈す（図 5-28）。これら二つの異なる質感が対比され、淡いピンク色の効果と共に、雪の静寂と花の繊美さを表現していると考えられる。

《芍薬-春爛漫-》では、土、釉薬、下絵の具を用いた繊細な表現により、表現対象の精神性と気質を際立たせることを意識した。これらの素材、陶磁材料は、作品に深みとテクスチャを与え、観る者の感情に訴えかける力を増幅させると考えている。



図 5-23 白釉+アルミナ



図 5-24 マスキング剤を塗布（正面・側面）



図 5-25 本体に白釉+アルミナ（正面・裏側）



図 5-26 ピンク色の
下絵の具を吹き付け（正面）



図 5-26 ピンク色の
下絵の具を吹き付け（側面）



図 5-27 窯詰め



図 5-28 《芍薬-春爛漫-》
2020-2021

4 制作意識の変化とその理由

—形態の動きの探求から陶造形における気韻の表現へ

筆者の作品は、自然の形態と人間の感情を融合させ、自然物の生命に関連したテーマを主にしている。気韻に至るまでの過程において、筆者は生氣（気）の表現に焦点を当ててきた。それは、生命の力強いダイナミズムから、衰える様子まで、さまざまな側面に集中したものだった。当時の作品は、形態は型起こしが中心で、色味は筆者が自然から感じる生命力を直感的に作り上げる表現形式であった。また、自然物の生命力を主に外観や色味から感じる動きを元に作り上げたものであり、生命の本質を表現しきれていなかったと感じる。

しかし、修士課程から博士課程に至る制作過程で「生命」に対する理解に変化が生じ、形態の動きの探求だけでなく、形や素材も調和する作品を目指すようになった。なぜなら、生氣（気）を表現する上で、より生命体の内面を感じ、内面から醸し出される躍動感と情感、気品（韻）の表現の重要性を意識し始めたからである。そのためには、手捻りの手法で陶造形を形成するだけでなく、釉薬や絵の具、焼成方法を複合的に組み合わせながら生命体の中に含まれる微妙な情感や情緒、自己の気質を表現する必要がある。自分自身が霧雨、植物、光などといった自然の一部となり、朦朧で常に流動的な自然現象を捉え、形と素材を調和させることによって、人間と自然の「対話」のあり方を追求することが可能になると感じた。

遊吟シリーズの醸成された造形観、色彩観を突き詰めていく過程で、より一層筆者の育った環境や経験、土壌、文化を意識するようになり、筆者の制作動機の根源が地域の文脈から強く影響を受けていることを認識するようになった。絵画作品に息づく精神的な生命、すなわち「気韻」を作品に映し出すことで、精神性と雅な気質を融合させ、統一された陶造形を創出することができたと感じている。

第二節 陶造形における気韻の表現：形と素材の調和を目指す表現

遊吟とは、散策しながら詩歌を作り、吟じることである。

中国古代の芸術的な形式である書や山水画にはこの「遊吟」がよく感じられる。詩人や文人は、道具である毛筆と材料である墨と紙のみを携え、見た景色や自然物の本質を主観的に表現する。筆画の疎密、形態の変化、墨の濃淡によって、ぼかしの効果を有効に使うだけでなく、漢字特有の形体美や画の叙情の美を筆の線によって表し、詩的な美意識を表現する。

《花の遊吟》シリーズでは、花をモチーフとして、筆者が育った江南地域の自然の形態や個人の体験からくる記憶を融合させ、陶造形を通して個人の世界観、人生観、価値観、美意識を吟じることを目指したものである。以下、《花の遊吟Ⅰ-秋の花-》、《花の遊吟Ⅱ-春日遊湖-》、《花の遊吟Ⅲ-煙雨中の西湖-》、《花の遊吟Ⅳ-雨後の西湖-》、《花の遊吟Ⅴ-曲水の庭園に咲く花-》、という五つの作品を説明する。

1 《花の遊吟Ⅰ-秋の花-》2021

「枯れる」という植物の姿は「収縮」から生じるとされ、一種の生命のリズムとされている。この作品では、花がしぼみ始める瞬間を表現している。開花した花に比べ、しぼんでいく花の形態からは、より強烈な生命力を感じる。その収縮によって生まれるしわは、歳月がもたらす魅力を外観に加えている。この作品は、花の外観がまだ美しく輝いている一方で、不可避の衰退も同時に示しており、その対立と相互依存から、生命の奥深さについて考えることを意図している。

制作意図を表現するために、形に流れている気は次のように表現する。まず小さなマケットを作成し、その中で流れるような形を想像した。これは花の軽やかさや空気感を捉えるためである。本体を制作するにあたり、マケットの形態構造を細かく分析し、手捻りで形成する際の順序と方向を決定した。その後、マケットを参考にしながら、二重構造の技法を用いて中空の陶造形を制作した。この二重構造の技法により、細い紐状の粘土を一つずつ積み重ねていくことで、生物の骨格や組織を連想させるような感覚と、中空の空間と薄い壁が合わさって、花びらの軽やかさと内在する力を表現している。

作品においては、花びら同士の関係性を考慮しながら、エネルギーが外に放出されるような形態を形作っている。それは中心から外側に向かって広がる構造となっており、したがって、まず二重構造の技法を用いて中空の底部を形成することからスタートする(図 5-29)。その後、上部へと形を徐々に進めていき(図 5-30)、内部空間が連続して流れるよう配慮した(図 5-31)。エネルギーが放出される様子は、流れるような花びらから、空間に溶け込むような形で表現されている。

この作品では質感と色味のニュアンスを通じて韻を表現している。第四章で触れられた江南の色彩観を参考に、江南の雅な気品は、質感の対比や色味の濃淡によって描かれる。作品の中で花芯の部分と花びらの部分では異なる質感が用いられている。花芯には、ほんのりと乳白色を帯びた白色のマット釉を用いて、一定の重みと滑らかさを与えつつ、上部に向かうにつれて粒子の質感に変化させている。また、花の裏側では、土の本来のマットな質感に戻している。このように質感の細かい変化を施すことで、作品に独特の感触を生み出すことを期待している。

そのため、本体において、あらかじめ予想される変化を見越して、アルミナ入り白釉をかける部分にマスキング剤を塗り、マット釉をコンプレッサーで吹き付けた後、マスキングを剥がして、アルミナ入り白釉を施した。施釉部分には小型コンプレッサーを用いてピンクの下絵の具を吹きかけたグラデーションを施し、無釉部分にはスポンジを使って少しずつ何度も色を付け、1,200℃で焼成する。しかし、筆者が調合したマット釉の不安定性により、今回の焼成ではマット釉が乳白色の質感を表現することができず、アルミナ入りの白釉と共に、粒状の質感を見せる結果となってしまった。より豊かで繊細な色味を実現するためには、一度焼成した後、色味が不十分な部分にスポンジを使って再度色を重ね、1,040℃の低温で焼成する。異なる温度で下絵の具は異なる色味を示すため、第二回の焼成は低温を用いて、下絵の具の発色を彩度を控えめにし、明度を弱めつつ色味の層を強調した（図 5-32）。



図 5-29 本体の 3/1



図 5-30 本体の 3/2



図 5-31 本体を出来上げる

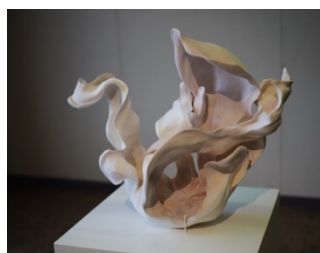
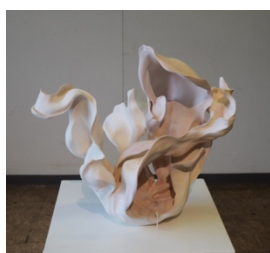


図 5-32 《花の遊吟 I -秋の花-》（正面・側面）2021

2 《花の遊吟Ⅱ-春日遊湖-》 2021-2022

作品《花の遊吟Ⅱ-春日遊湖-》（図 5-33）は、春の日に江南の西湖に訪れ、小船に乗って新緑に囲まれた水路を巡り、自然と一体になって風景を感じている時の表現である。湖面の周りに青々とした草地や咲き誇る花々、水の流れや澄んだ湖面などを目にして、人の心に自然の優雅さを焼き付ける。人々はこのんびりと小船に乗り、人が少ない水路に入って、湖水、土壌、花々から発散される自然の香りを吸い込み、手のひらで水面や葦に触れる。視覚、聴覚、触覚、味覚などの感覚を通じて自然の韻味を感じる。

手捻りの手法を用いて、自然の中に完全に自分が溶け込んでいる状態を表現し、作品の形状は、周囲の物を空気のように包み込む効果を目指している。そのため、花びら同士の関連性を巧みに利用し、花びらと花びらの間の空気の交差感は、作品の気（躍動感がある形）と韻（雅な趣きと艶やかな気質）表現の一つとなっている。作品は自然の中で感じる生命の活力とその中で暮らしを営む人々が共存する様子を捉えている。人間と自然との調和を表現し、自然への愛と喜びを伝える。

形態は水の流れや花のつぼみと開花を考慮しており、気の流れは花心から生じ、花びらに沿って外へと空気中に拡散している。そのため、花心の部分では折り重なりと層を形成する感を強調し、一方で花びらはより伸びやかで平たな形状をしている。形の対比により、全体のリラックス感と流動感が増している。

ここで表現される韻は、水の流れや澄んだ湖面のような静かでゆっくりとした動きの情緒を、じっくりと味わうものである。まず、コンプレッサーを使って広範囲に白い下絵の具を均一に吹き付けて、黄味がかった上信楽土を覆う（図 5-34）。続いて、緑色と白色の下絵の具を混ぜて淡い緑色を調合し、コンプレッサーで形のエッジに沿って内側に向けて徐々にグラデーションを加えていく。結果として、内側の白から徐々に淡い緑色へと変化し、まるで静かな湖面が緑色の波紋を立てるような、春の息吹が花の形に流れ込んでいるような表現になっている。視覚的な焦点を花心に集中させるために、そこには透明釉を施し（図 5-35）、焼成した後その上に部分的にラスター釉を加えた（図 5-36）。これにより、光が当たるとラスター釉が虹色に反射し、透明釉の光沢感に更に変化をもたらしている。

つまり、外へと広がる流れるような形状、光沢とマットな質感の対比、そして淡い色調が、江南の淡雅や内省的で情感豊かな魅力を形作っている。



図 5-33 《花の遊吟Ⅱ-春日遊湖-》 2021-2022



図 5-34 白い下絵の具を吹き付ける



図 5-35 透明釉を施した

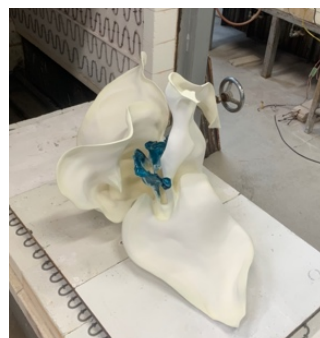


図 5-36 ラスター釉を塗る

3 《花の遊吟Ⅲ-煙雨中の西湖-》 2022

幼い頃、筆者は小船に乗り、春花々が咲き誇る水路の奥深くまで漕ぎ進んだことがある。江南はもともと湿気が多く、小雨がよく降るため、前方は霧に包まれ、全てがまるで薄いベール越しに見えるかのように、うっすらとおぼろげな景色が浮かびる。筆者は湖の周りによく見られる野の花をモチーフに、場景とそこに淡く咲く花々を結びつけ、作品を作りあげた。霧雨の中の自然な色味と情景の記憶を思い出し、釉薬や下絵の具を組み合わせた酸化焼成と炭化焼成を用いて、土や陶磁材料の色の変化と灰が炭に出る過程で生じた色の融合によって、常に変化し続ける自然の光景という複雑な変化を表現しようとした。筆者はずっと、自然に宿る生命の奥深さを感じ、人間と自然の関わり合いを探究し続けるつもりである。

煙霞の風雅な趣を表すため、《花の遊吟Ⅲ-煙雨中の西湖-》において緑色の下絵の具、透明釉、ラスター釉で表現された穏やかな湖面の効果を基に、炭化焼成によって生じる灰が陶磁器の表面に自然に付着し、下絵の具のぼかしと組み合わせさせて、陶磁器のグラデーションを表現できると推察する。そのために、まずは完全に乾燥させた作品を窯内で1,200℃に焼成する。窯から出した後、作品の表面に白い下絵の具を全体に施し、その後、部分的に淡い緑の下絵の具を吹きかける。花心と花びらの端には局部的に薄く透明釉を吹き付け、もう一度窯内で1,200℃で焼成する。この時点で、下絵の具の淡い色調が透明釉を通じてほのかに透けて見える。透明釉を施した部分にラスター釉を塗り、低温で焼成した後で窯出しする。耐火レンガを用いて窯内に四方を囲まれた空間を作り、そこに粃殻を入れた状態で作品を置き（図 5-37）、焼成過程で粃殻に覆われた部分が粃殻の生成する灰を吸収し、作品の色味や釉薬の質感、色味が灰と反応し、ぼかしの効果をもたらす。透明釉はその透明感を失い、金属のような半マットな質感と色味が現れるのである。このようにして、土や釉薬、絵の具、炭化焼成法の相互作用のもと、江南の湖面に浮かぶ煙雨の自然な淡い韻が、形状に内在する気と共に生まれるのである（図 5-38）。



図 5-37 炭化焼成の窯つめ



図 5-38 《花の遊吟Ⅲ-煙雨中の西湖-》 2022

4 《花の遊吟Ⅳ-雨後の西湖-》 2022

本作品では、植物の「枯れる」姿を制作しており、二つの部分により構成される。「枯れる」姿は植物の「収縮」で表現し、その収縮によって生まれるしわは、植物の枯れ果てていく様を表す。一つは、内部から発する生命がだんだんと弱まり、枯れ果てていく姿を表現し（図 5-39）、もう一つは、植物が枯れ果てても、生命は途切れずに、抽象化するこ

とで植物に宿る精神が空間へと流動していく様を表現している（図 5-40）。植物内部の生命力が空間上で具象から虚無へと変わり、筆者の記憶へと変化する。

自然物の生命の変化を感じられるようにするため、陶磁材料や焼成方法は《花の遊吟Ⅲ-煙雨中の西湖-》と同じである。生命の流れ去る方向を踏まえ、花心や形のエッジ、折り曲がる部分には透明釉を施した（図 5-41）。焼いた後、その上にラスター釉を塗る（図 5-42）。低温焼成し、これらのところに靱殻を多く重ねた（図 5-43）。色味と質感の変化により、作品全体が豊かでありながらも捉えどころのない流動的な淡雅な韻を表現することを目指している（図 5-44）。



図 5-39 《花の遊吟Ⅳ-雨後の西湖-》本体（正面・左側・裏側・右側）

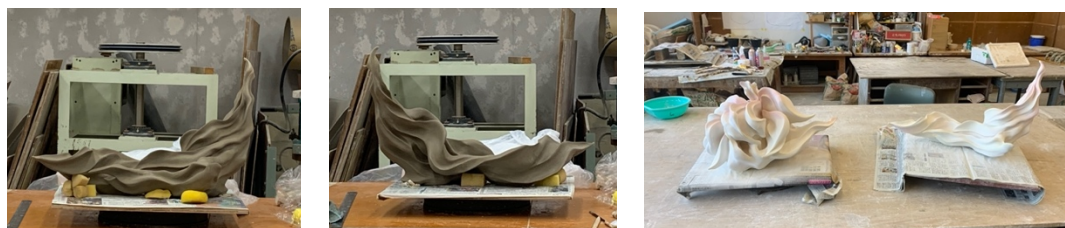


図 5-40 《花の遊吟Ⅳ》本体（正面・裏側）

図 5-41 透明釉を施した（ピンクの部分）



図 5-42 ラスター釉を塗る



図 5-43 炭化焼成の窯詰め



図 5-44 《花の遊吟Ⅳ-雨後の西湖-》2022



5 《花の遊吟Ⅴ-庭園の曲水に咲く花-》 2022

《花の遊吟Ⅴ-庭園の曲水に咲く花-》は、庭園の曲水に咲く春の花の美しさと優雅さを表現している。曲水の周りに咲く花々の首が垂れ下がり、風によってゆらゆらと水面の上を揺れ動く様子をモチーフとしている。晴天の元、淡い肌色の花が、新緑に照る湖面の上で咲き誇り、清涼な空気が漂っている。人々は和やかに景色を楽しみ平和なひと時を過ごしている。人々は自然と調和し、自然物と意識を融合させる。本作品は、江南の静寂で平和な世界観を表していることを目指した。

形態をより正確に表現するため、以前の小さなマケットを基にした本体制作の方法を改めた。まずは、実際の作品と同じサイズのマケット（図 5-45）を作る。マケットの各角度の形を確認した後、手捻りによって本体を作る（図 5-46・図 5-47）。この作品の形態を制作する上での難点は、制作過程で形体の外部と内部の構造を正確に考慮することで、各角度間の関係を詳細に検討しなければならない、人体構造のような具体的な比例関係はないが、各角度間の比例も調和していなければならない。この基準に沿って、曲水の周りに咲く花々の首を垂れ、風に揺らされて水面を漂う姿を形作る。さらに、形作りの過程で、異なる位置に配置される紐状の土の連続性と接続点を考え、力の移行と形の美感を最大限に結びつける必要がある。微細な質感を表現するためには、乾燥と焼成後に何度も細心の注意を払って作品の表面を磨き、道具や手作業による成形で生じる痕跡や形状の詳細部分の鈍さを取り除く必要がある。

春日の晴れやかな雰囲気や、花々の豊かな開花などの要素は、流動性があるマット釉色味と質感を通して表現される。この釉薬は、1,230℃の酸化焼成を行うことで全体が淡い肌色を呈し、オレンジ色の細長い結晶の花模様が現れることもある。それは、花びらの脈絡が作品に描かれた花びらの形に沿って成長しているかのようである。この釉薬はセミマットな質感を持ち、日光の下ではマットな感じがし、灯りの下では釉薬内の結晶が微かに光る様子が見える。施釉の方法は、焼成後の作品に筆を使用して釉薬を表面に塗ることである。釉薬が薄く塗られた場合、発色が黄色っぽくなり、厚く塗られた場合にはその流動性により、作品の形状に沿って流れ落ちる。焼成後の冷却した後、作品が窯板に付着する可能性がある。したがって、作品の形状に応じて、下向きの斜面には釉薬を薄く、形の頂点や尖った部分、釉薬が掛かりにくい場所には厚く塗る必要がある。全体に一度塗った後、二度目を塗る。その後、窯に入れて高温で焼成する。一回目の焼成では釉薬の収縮や色の分布が均一でない問題（図 5-48）が生じやすいため、色の乗りが不足している部分には

再度筆を用いて釉薬を塗り、同じ温度で再び高温焼成する。このようにして、釉薬の質感と色味のニュアンスが、作品の流れるような形態と調和し、春の繊細で暖かな響きを、釉薬の温もりと優雅な色味を通じて表現することができると考えられる（図 5-49）。



図 5-45 原形



図 5-46 本体の 3/2



図 5-47 本体（正面・側面）

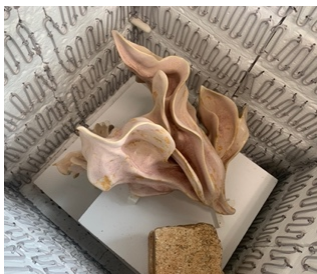


図 5-48 一回目焼成



図 5-49 《花の遊吟Ⅴ-庭園の曲水に咲く花-》2022

6 作品（個体）の気韻の表現

—工芸における素材と技術の考えと

江南文化を形成してきた雅な気品を融合するもの

「江南」で生まれ育った筆者にとって、江南地域が持つ気韻の土壌をもとに創作物を作り上げることは、作品に生命である気韻を宿すための重要な要素であると考え。江南の豊かな自然や景観、そして美しい気候が醸し出す永遠の愛や憧れ、それらが織りなす深い情感が、筆者の陶造形に生き生きと反映されている。これらの流れている形態と色味のニ

ュアンスと質感の変化といった要素が融合し、江南特有の雅な趣きと気質を作品に映し出している。人々の経験や記憶に刻まれた喜びや悲しみ、抑制や情熱が、陶造形を通じて形成される気韻として結実しており、これらは自己の情緒を深く掘り下げ、味わい深い韻味を絶えず感じさせる。異なる環境や心境はそれぞれ異なる韻味を創出し、筆者の陶造形は江南の情緒を多面的に表現しているのである。

第二章で議論された出和絵理の作品を例にすると、韻味が表現する雅な趣きと艶やかな気質についての理解がさらに明らかになると考える。出和が創り出す透光感のある磁板は、捉える光とその薄さ、白さによって、見る人に永遠と儚さの感覚を喚起する。出和の創作目的は、自らの感覚の構築過程を探究することにある。出和自身も創作における「削ぎ落とし」¹の重要性に言及し、よりシンプルで純粋な形で心を磨くことを目指していると述べている。出和の作品には、透光性が生み出す儚さや朦朧とした雰囲気が強力な特徴として感じられる。一方、筆者の創作は「重ね合わせ」を強調し、動的な形態、淡い色調やにじむような灰色、微妙に変化する質感と色味が互いに影響を与え合い、作品には精神や感情から生じる内面の情緒や趣きである雅な気品（韻）を表現している。これにより、作品における気韻の表現は、情感の豊かな美しさを織り成している。

第三節 《花の遊吟》展示—気韻を感じる空間構成の探求

筆者は単一の作品に宿る気韻だけでなく、展示空間全体で「気韻」を表現すること、そしてそこに展示される作品と空間との関係性にも意識を向けている。そこで、本節においては、自身の3回の個展での展示空間構成を例に挙げながら、その試みを提示する。

展示物の方向を考え、気の流れを感じるようにしていること、作品と作品の距離を考え、間を意識していること、色調を抑え、不要な情報を取り除くことで、静けさを意識していること、ライトを上部から照らすことで、陰影を作り出すこと意識していること、これに基づいて、想像力を掻き立てて、韻味を表現している。

一つの展示空間を一枚の山水画に見立てるようにして、空間全体に気韻を感じ取れるように意識している。

¹「おっしゃるほど立派なものではありませんが。合っていると思います。凝縮された精神、というよりは、削ぎ落とした、とかでしょうか。」2023年11月20日、出和絵理とのインタビュー。

作品と空間の関係性に重きを置くが、筆者の展示空間において「気韻」の表現が独自のアプローチとして強調されている。展示方法を検討する際、既存のスペースとの関係よりも、各作品が持つ「気」の流れや生み出される「韻」を形成する空間を重視している。展示台と作品が一体感を持つよう配慮し、そのサイズが作品に宿る「気」が際立つ範囲を決定する。この「気」が際立つ範囲が韻の流れを形成することにより、展示物同士、そして展示空間全体のバランスが考慮され、鑑賞者が作品が生み出す韻味のある空間に没入できるように配慮されている。

1 「花の遊吟・遊園」2021 Gallery Q（東京）

期間：2021年9月27日（月）～10月2日（土）

場所：東京都中央区銀座 Gallery Q

3点の作品を通して、江南という地域の静かで調和のとれた心象風景を表し、鑑賞者がその中に深く入り込み、植物によってもらされた自然の韻律が感じられることを目指した。展示空間では、まず、作品に宿る「気」の関連性を通じて、3点の作品が互いに影響し合い、一体となった雰囲気を感じられるようにしたいと考える。暗室での展示を試み、照明による作品の光と影の調整、明暗の関係を使って作品の形態間で「気」が流れる様子を強調し、韻の効果を増強しようとしている。しかし、暗室での展示（図5-50）は、作品の形態（気）や色味のニュアンス（韻）が明確に認識できず、過剰な照明の光影効果により、作品が本来放つ気韻が覆い隠されてしまう問題が生じた。この経験から、個展での韻の発生源に関する誤った認識が明らかになった。光と影、明暗を使って展示空間に雰囲気を作り出すことは、韻味そのものではない。作品に宿る気韻が展示空間に拡散し、その空間が自然と作品が表現する気質を有するようになるのである。

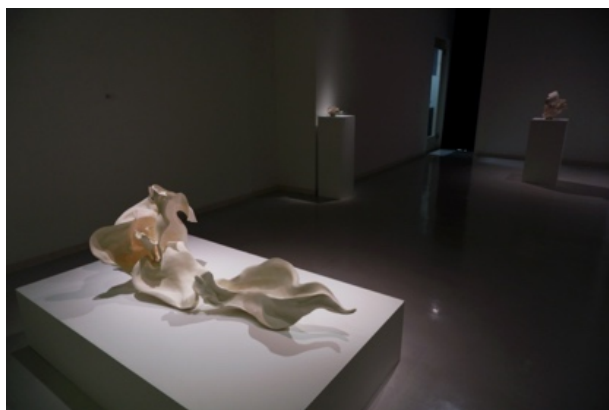


図 5-50 「花の遊吟・遊園」 展示風景 2021

2 「花の遊吟・江南韻」2022 GALLERY NATSUKA（東京）

期間：2022 年 11 月 26 日（月）～12 月 1 日（土）

場所：東京都中央区銀座 GALLERY NATSUKA

この個展での展示目的は「花の遊吟・遊園」と同様である。「花の遊吟・遊園」での光と影の試行錯誤を経て、作品（個体）の気韻と展示空間の気韻が密接に関連していることが明らかになった。この発見を踏まえ、「花の遊吟・江南韻」では、江南の水墨画に見られるような淡雅で優しく静謐な韻を出すために、半暗室の展示環境を選んだ。GALLERY NATSUKA には床から天井までの窓が 1 つだけ存在し、窓にはフィルムが貼られている。そのため自然光が半明半暗になりながら室内に差し込む（図 5-51）。さらに、作品自体の効果に影響を与えない前提で、照明の強さを調整して、作品が生み出す流れに沿って、形の中心と周囲、形の端と展示台、そして作品同士の間が生じる明暗のコントラストを際立たせた。

気の流れを考慮に入れ、作品間の配置の方向、距離が生み出す空間感、作品間の高低差は、気がスムーズに流れるかどうかの重要な要素である。展示前の実験では、限られた空間のために作品と展示台のバランスを見落としてしまい、実際の展示ではこのバランスの不一致が気の存在感に悪影響を及ぼした。展示台は作品の一部であり、その存在が作品の気をより際立たせるのである。したがって、展示台と作品のバランスが取れていないと、作品全体のバランスはおろか、作品間の気の流れにも影響が出てしまう。

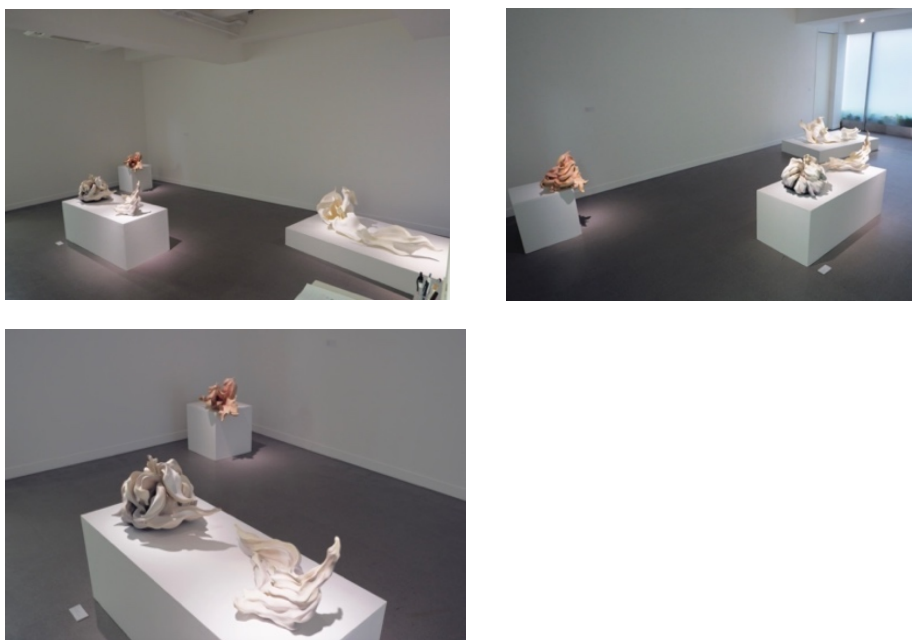


図 5-51 「花の遊吟・江南韻」 展示風景 2022

3 「花の遊吟」2023 galleria PONTE (金沢)

期間：2023年5月26日(月)～5月31日(土)

場所：金沢市 galleria PONTE

前の2つの展示で生じた問題に基づき、この展示の主旨も同じである。陶造形における「気韻」のあり方をテーマに、植物から着想を得て形とした作品である。造形・施釉・炭化焼成により、植物の命の中に存在する「韻」味の表出を探究している(図5-52)。

《花の遊吟》シリーズでは、自然が筆者に吹き込む生命力が筆者の「気」へと転化されている。それは際立った力強さはないものの、形の繊細な躍動感を通じて表現されている。異なる形は、筆者がそれぞれの時期や環境で体験した生命の多様な表現として解釈できる。孤独、楽しさ、活発さ、衰退など、さまざまな情緒を経ても、「気」は筆者の内に常に存在し続けている。各作品が放つ「韻」は似た気質を持ちながらも、それぞれ異なる趣を持っている。柔らかさと静けさは共通点であるが、《花の遊吟V-曲水の庭園に咲く花-》は艶やかさと気品を、《花の遊吟IV-雨後の西湖-》はより控えめな風情を持っている。これらが融合し、「花の遊吟」の気韻の空間を構成し、まるで絵画の中のさまざまな景色を楽しむかのような、似た気質でありながらも独特の味わいが感じられる。このようにして、江南の気韻の空間には、雅さの中にも多様な趣が共存していることが明らかになる。これを踏まえると、気韻をキーワードにした展示空間では、表現形式や情感に流動性、重なり合い、そして調和がキーポイントだと考える。

一方、出和は「core 2008」(図5-53)において作品と展示空間について「余白」の概念を取り上げ、作品の独自性を際立たせるために展示台やプレートの重要性を強調している。出和はインタビューで、「余白とは作品とプレートとの間のバランスや全体のバランス、額縁の適切な面積であり、大きすぎても小さすぎてもならない」と指摘した²。プレートや展示台により、作品の情感が適切に枠内に留まり、作品の力が適切に表現されると述べている。「水辺や貝殻のイメージ」(図5-54)(2016年)などの作品例を通じて、彼女は展示される作品が一体となって祈りの状態を形成することを示している。これらの作品は光への渴望や脆い情感を持ち、光の作用で結集し、癒しや神秘、崇拜の光を放つ。出和の作品意図において、純粹さ、簡潔さ、凝縮された状態を表している。従って、彼女は作

² 2023年10月31日、出和絵理とインタビュー。

品を「眺める」ことを重視し、観者と作品の適切な距離感を保つことに重点を置いており、観者が作品に積極的に介入することは望んでいないのである。

つまり、筆者と出和の作品における余白の対比を通じて、制作意図の異なりによって、作品と展示空間の関係性が異なることが明らかになる。気韻を重視する展示空間においては、展示空間へ「入る」ことが非常に重要である。鑑賞者はそれぞれの作品との対話を通じて、作品が表現する情緒や空間全体が生み出す韻味を深く感じ取ることができる。

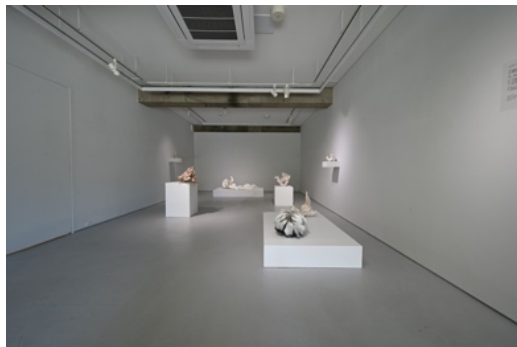


図 5-52 「花の遊吟」 展示風景 2023



図 5-52 「花の遊吟」 展示風景（局部）

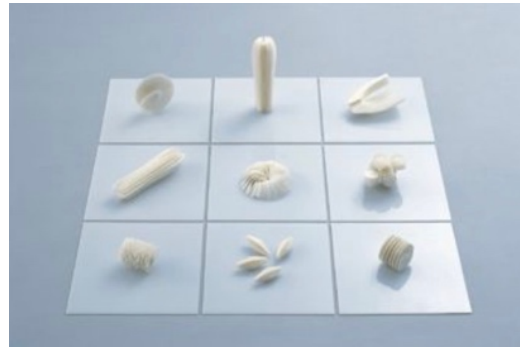


図 5-53 出和絵理 「core 2008」

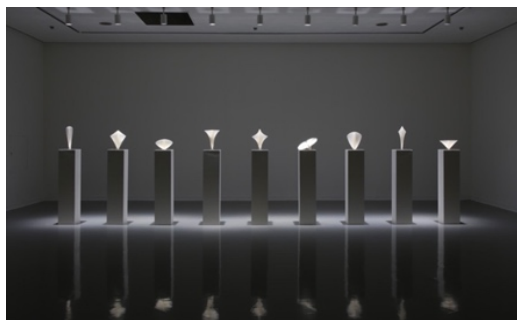


図 5-54 出和絵理 「水辺や貝殻のイメージ」 展示風景 2016

結論

本研究は、「陶造形における気韻の表現」と題し、主に「気韻生動」、「気」、「韻」、「気韻」といった伝統的美学範疇から切り込み、気韻に関する概念の整理を行い、実制作のプロセスに応じて、何よりも作り手の立場から、陶造形における「気韻」の生成と展開に関して追求するものである。本研究・制作により得られた成果を、本論では、第一章から第五章を通じて述べてきた。以下、各章において述べたことをあらためてここで振り返りたい。

第一章では、先行研究として中国の現代陶芸及びその中の陶造形の創作現状を確認した。特に、手捻りの技法を用いる中国の陶芸作家の作品と「気」・「韻」との関連性に注目した。また、伝統的な美学、特に気韻生動が中国の陶芸においてどのように研究されているか、創作の現状についても考察した。中国の陶芸の研究現状については、2014 年-2023 年の 10 年間に発表された中国現代陶芸に関する論文や学術雑誌を基に、そこで言及されている作家から切り込み、作家の作品スタイルを記述し分類することで、中国現代陶芸創作の主要な様相を描き出そうと試みた。ここで取り上げた中国の 7 人の作家の作品スタイルは、素材の表現・変形・分裂・非機能性などの作品形式、断片化された伝統要素の再利用という 3 つの側面に分類された。これは、作品中の個々の要素の魅力が拡大されて表現され、作品の主題となっていることを意味する。つまり、素材・技術・プロセスそれぞれの意義と表現が作品そのものであった。形成される作品は、目的性のある結果や個人の精神の表現というよりも、形式的な意識に基づいた思想的概念の表出に重点を置いていると考える。この基盤の上で、中国の現代陶造形をさらに探求したところ、その表現は陶磁彫刻の方向に偏っていることが分かった。これは、80、90 年代の現代陶芸家の多くが彫刻や絵画の出身であるため、彼らの文化的思潮への関心と表現が「素材、技術、プロセス」によって形成される構造体よりも顕著だからであると考ええる。

また、筆者は中国の 3 人の作家による異なる手捻りの技法の作品について論述することにより、3 人の作家が、紐状の土の特性を柔軟に活用し、動物、人、または抽象的な形を、作品中の骨格構造に変換することで、形態を通じて生氣（気）を表現していることが理解できた。作家たちが手捻りの手法を活用するのと同様に、筆者にとっても手捻りの技法は、陶造形の表現技法の中で、「気」・「韻」を最も表現できる技法であると考ええる。

さらに、現代陶芸における伝統美学の現状を分析するため、陸斌の《大悲咒 3》などの作品を取り上げて考察した。《大悲咒 3》は、素材と文化の融合を表現した作品であるが、作品から感じ取るのは、素材が文化を表現し、提示される文化は表面的で、広く知られた記号に過ぎないとする。筆者はこれが、中国の現代陶芸が思想的な概念の表現に偏っていることから生じる問題だと考えている。また、現代陶芸における「気韻生動」論や関連する作品は見られず、歴史的な作例では、古代の陶俑が作例として取り上げられ、その顔の表情や身体表現を通じて「生氣（気）」が表現される、また、釉薬と形の組み合わせで当時の社会の雰囲気と生氣（気）が表現されるとの評価を受ける作品はあっても、「気品（韻）」という視点はなかった。こうした現代中国の陶造形の現状を踏まえて、筆者が考える現代陶芸における伝統美学、もちろん本論では伝統美学のうちの「気韻」を対象とするのであるが、その表現とは、「自身の感覚を通じて、自身が存在する環境の中に含まれる文化美学を「素材、技術、プロセス」という方法で表現することである」との見解に至った。

第二章では、第一章の先行研究を基に、素材、技術、プロセスに関する思いを携えて、伝統美学である気韻生動が現代陶芸においてどのように表現されうるかを探求した。まず、歴史考察の観点から気韻生動という概念を分析し理解した。次に、その視点を伝統的な陶磁器にまで広げ、そこに含まれる「気」・「韻」の表現を探究し、陶造形における気韻の理論と実践を基盤に歴史的背景を考察した。その結果、以下について明らかにすることができた。

まず、気韻生動という概念の理解については、次の三つの側面においてまとめられている。第一に、気品の意味と芸術作品での表現に関して。「画の六法」に基づくこの理解は、美に質的差異があることを示しており、人物画における「気質」を反映している。魏晋南北朝時代の人物画では気品の表現が重視され、唐末・五代以降の水墨山水画では山水や自然の情感や気質を筆墨で表現してきた。第二に、唐末・五代から元にかけての水墨山水画における気韻の変化を分析した。唐末・五代と北宋の山水画では、「気」の表現が主流で、視覚的な真実に基づく筆と墨を用いて描写していた。大観的な構図であり、自然の内在法則によって山水の客観的描写に焦点が当てられていた。一方、南宋では、実在の自然や山水と画家の主観精神の融合によって「気」に加えてわずかな「韻」の表現も見られた。理性的で写実的な描き方、局部的構図や余白を使って感情から湧き上がる趣きと想像力を生

み出す画風が特徴である。元では、この傾向がさらに進展し、画家の主観的精神が中心となった。生氣である「氣」と感情的なものから生じる趣きである「韻」を融合する「氣韻」の表現に進化した、写意的な筆法に傾いた。各時代の氣韻の捉え方を分析することで、筆者が追求している氣韻というのは、南宋や元の時代の氣韻に通じるものがあることがわかった。淡い色調や写意的な表現、余白を使って、氣品を持って、人々に静かな心地よさを感じさせることである。第三に、「氣韻生動」の概念の本質を明確にするための歴史的考察を行った。伊勢専一郎の見解に基づき、「氣」、「韻」、「氣韻」の意味を整理した。これにより、「氣韻生動」は技術、構図、色彩、形、用筆、精神のプロセスを通じて成立する、情感と精神を備えた「氣韻（生命）」であると結論づけた。この理解に基づき、筆者は謝赫が「画の六法」で論じる氣韻生動を切り口として、情感と精神を備えた「氣韻」を論じた。

ここでは、画で論じてきた「氣韻」を器物に落とし込み、「氣」・「韻」の表現が画だけでなく、伝統的な陶磁器にも体现されることを明らかにした。まず、擬古の礼器を例に取り、宋代社会の「周礼」の礼儀文化が陶磁器にもたらした精神性を持つ「氣」を説明した。また、自然をモチーフとした器物を取り上げ、禅宗や儒家の思想などの中で受け継がれてきた植物や花の客観化された道理である「氣」を探った。さらに、「香」・「茶」・「花」の器物を例にして、文人が嗜む器物を通じて、風雅な趣き（韻）が生まれることがわかった。技術を主とする伝統的な陶磁器は、礼儀文化や文化思想が生み出す精神性を持つ「氣」や、日常生活での美の感受から生じる趣きである「韻」が混ざり合い、おのずから「氣韻」の意味を含んでいることを解明した。

また、伝統的な陶磁器の中の「韻」味はどのように表現されるのかについて、越州窯青磁や汝窯を例に説明した。台北の国立故宮博物院の研究成果により、汝窯の釉薬の色味のニュアンスや質感が、釉薬の気泡や流れによって形成された線、層状の釉層によって構成されていることがわかっている。釉質や釉色の微妙な変化や光と影のニュアンスにより、陶磁器の見え方が変化する。制作過程の中で、作品から醸し出される「韻」味が生まれるのである。

第三章では、自作における「氣韻」の制作論を構築した。第二章で明らかにした内容に基づき、南宋、元の氣韻の内在的な表現を明確にし、「氣」、「韻」、「氣韻」という語の意味及び「画の六法」における各法の関連性を整理した。その結果、陶造形における氣韻の

表現とは、生氣（気）が命の活力、命があるもの、躍動感であり、気品（韻）は精神的、感情的なものから湧き上がる情緒、趣きであると理解した。これら二つを合わせることで、生命を表現しているのである。

次に、「生氣」と「気品」で構成される「生命」について、陶磁制作においては、「制作意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法」といった要素を総合的に考慮し、陶造形の「気」と陶造形の「韻」が生き生きと表現されるための方法論を議論した。制作意図に基づき、第四章で論じた江南の自然環境と雅な気品に合致する素材、形態、色味、制作手法、焼成方法を選定し、陶造形の「気」と「韻」を表現するための制作を行なった。まず、陶造形の「気」の表現は、空間中に流れるような形態と二重構造における内部の気の流れを通じて、作品の形態の変化の力を創り出すことである。具体的な制作方法としては、土で原形を作り、土の追加や削除を行いながら原形を完成させ、筆者が表現したい精神を十分に伝えるようにした。手捻りの技法を用いて、原形を参考にしながら本作品を制作する。この制作過程は、精神を伝えると同時に、手捻り時の感情による微細な変化を保持し、精神と手の無意識の表現が相互に影響を与え合いながら精神と情感のバランスを達成すると考える。

また、陶造形の「韻」の表現は、陶磁材料と焼成方法を用いて、色味を抑えた淡い色調やぼかし、写意的な、抽象的な感情状態を表現することとした。制作前には陶磁材料に関する多くの実験を行い、各陶磁材料の表現効果を確定する。しかし、実際の制作中には、異なる陶磁材料が焼成の作用で重なり合い、融合し、偶然性が生じることもある。陶造形においては、「制作意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法」が相互に影響し合い、循環し、最終的に一つに融合するプロセスが展開される。

第三章の結論を纏めると、筆者は、陶造形における「気韻」をどのように表現しようとしているのか明らかにした。明確な意図である精神の「気」と感性の情感である情緒の「韻」を組み合わせ、初めて「生命」を宿す陶磁作品が具現化される。筆者にとって気韻に通じるものは、手捻りの手法で作る躍動感がある命の活力と釉薬や絵の具などの陶磁材料と焼成方法を使って生み出される色味のニュアンスと質感である。また、焼成方法の微妙な変化による、淡い色の水墨のようなぼかしや余白、淡いながらも豊かな味わいの表現である。それは、江南地域の自然環境、歴史や文化から生み出される色彩観、情感の織りなす美と密接に関連している。淡い肌色なめらかな質感、艶かしい、艶やかで気品がある作品によって、筆者が追求する陶造形における気韻を表現している。

第四章では、筆者が追求する「韻」の具体的な表現について、作家の地域文脈との関係から述べた。第三章で言及したように、「韻」とは精神や感情から生じる気品であり、一種の気質、情緒、趣きである。第二章で分析した水墨山水画において気韻生動の概念の変化からも、筆者が追求するのは南宋、元の「気韻」表現であり、「気韻」は筆者が育った地域である江南の山水と密接な関係がある。江南の山水の大きな特徴の一つは、水が豊富にある環境である。人々が湖で遊び、湖中の回廊を通じて、山水、空、煙雨、霧がある空間に、豊かな想像力を持って入り込むことができる。そのような環境の特性を踏まえ、江南の文化的土壌に伝わる物語や詩の分析を通じて、江南の秀麗な自然環境、湿潤な気候、江南に秘められた永遠の愛と憧れ、詩に宿る情感的な甘さと悲しみの対立と影響が織り成す美しさに気づいた。つまり、江南の自然環境と地域文化は、筆者に言葉にできない情緒と余白に残されるだろう豊かな想像空間に特別な注意を払わせる。

作品における情緒表現の重要性を理解した後、江南の地域的文化土壌に関連する詩から、江南における色彩観と江南の環境における植物の象徴的な意味をまとめた。これに基づいて、江南の自然環境は、光沢とマットの質感の微妙な対比と、色の濃淡のグラデーションによって、淡く優雅な色味のニュアンスと質感の変化が表現される。それは温かみがあり活気に溢れた明るさを感じさせる一方で、同時に淡い悲しみの感情を帯びた静けさや孤独感も演出している。それは情感の対立と影響が組み合わせることにより、品格と節度が融合し、洗練された優雅さと雅な気品を形成することになる。

第五章では、これまでの四章で取り上げた現代の中国陶芸における気韻の表現、気韻に関する歴史的考察、自作における気韻の制作論、地域文脈における気韻という四つの視点から、陶造形における気韻の実際の制作について論述を展開する。

修士2年次の作品《花の咲く音が聞こえる》は、「気」の表現の段階であった。自然を観察して得たインスピレーションを基に、モチーフである植物と形の動きに注目し、有機的な生氣を取り入れようとした。博士1年次に制作した《緋・五月-五月の花-》、《芍薬-春爛漫-》では「気韻」を意識し始めた。これは、実際の自然の客観的表現から個人の観念的自然の主観的表現への転換であり、素材を使って「韻」を表現する試みであった。博士2年次から始めた《花の遊吟》シリーズは、「気」と「韻」の表現が正式に融合した作品である。ここでは「制作意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法」といった各要

素が互いに影響しあいながら、南宋や元の水墨山水画を参考に、空間を流れる形態と内面の力強さを示す二重構造の制作手法「気」、そして淡い色調と微妙な質感の「韻」を確立した。これにより、作品（個体）の気韻の表現が形成された。第二章で述べられた南宋、元の気韻の思想の「介入」の影響を受け、気韻の表現は展示空間への考え方にも及んでいる。展示空間へ「入る」ことが非常に重要であり、一つの展示空間を一枚の山水画と見立てるようにして、鑑賞者が立体的な山水画のような空間に入り、作品と空間が放つ雅な気品を切実に感じることができるようになったと思う。これが遊吟の意味であり、花（作品）が自身の感情を語るのではなく、人と花（作品）がコミュニケーションすることであると考える。

上述の五章を通じての議論から、気韻生動は単に作品として表現することではなく、その制作過程における各要素の相互調和が重要であり、この相互調和が成されていれば、結果として自分の作品に気韻が宿ると考える。

これは中国の現代陶芸において、素材、技術、プロセスが個々に強調され、それらの要素の思想的概念を作品の主題として表現する方法とは根本的に異なる。また、日本の「素材、技術、プロセス」の構造体を表現する方法とも異なる。なぜそう言えるのか、第二章で述べた藤笠砂都子、出和絵理の制作プロセスを例にとって説明する。

まず、挙げられた二人の作家と筆者の作品には、類似点と相違点がある。藤笠の作品は「気」の表現で、実在の自然と主観的な精神が結合され、自然物と作品中の生氣（気）、躍動感が表現されている。出和の作品は「韻」の表現で、透光性のある磁板を通して、削ぎ落とされたような感じが表現されている。藤笠の命の活力の表現と出和の削ぎ落とした表現を比較すると、筆者にとっては精神から生じる情緒や趣きは欠かせない要素である。なぜなら、制作過程から見られる、藤笠の制作過程は、土で形の大まかな動きを作り出し、その後、削り技法を用いて表面の形態を絶えず修正し、最終的に作品を通して自分の精神を正確に表現することを求めていると考える。

出和の制作過程では、スケッチを描く段階で思いや精神が介入している。何度も磨き、スケッチを確認し、素材を実験した後、自分の精神を確かめ、磨き上げて、自身の身体性や感情を作品制作に介入させないことを望んでいる。つまり、作品を三つの段階に分けるとすれば、構想段階（介入あり）、制作段階（介入なし）、展示段階（介入なし）であり、最終的に展示されるのは感情や情緒ではなく、削ぎ落としたものであると考える。

このことから、「気」を表現するのも、「韻」を表現するのも、二人の作家の根本目的は自分の精神を正確に表現することであり、制作過程で身体性や感情が自己の精神の伝達を妨げることを望まないことが分かる。一方で、筆者にとって意図の正確な表現はもちろん重要であるが、制作過程での意図、素材、形態、色味、制作手法、焼成方法が一体となって参加し、そこから生じる命の活力や感情の積み重ねも無視できない。このように形成された作品は、単なる人の精神表現の道具ではなく、生命を持っていると考える。

本研究と制作の成果は、中国の現代陶芸における素材・技術・プロセスの個別要素の概念表現の強調と固定化された形式的な思想概念の重視を示している。一方、日本の現代陶磁作家の「素材、技術、プロセス」の構造表現方法は、個人の精神を表現している。これらを踏まえて、意図の表現に留まらず、制作時の情緒の表出も重要であると筆者は主張している。しかし、いくつかの課題も残されている。第一に、この論文は気韻の歴史的考察と現代陶芸との融合に基づく研究であるにも関わらず、芸術における気韻の表現可能性の理解は未だ不十分である。第二に、中国の現代陶芸に関する全体的な理解は得られたものの、最近の新世代作品の研究は作品の画像やコンセプトの段階に留まり、中国の陶作家の個人的な工芸観への理解が不足している。第三に、焼成方法の研究は、まだ十分ではない。今回の制作プロセスは、土と釉薬、酸化焼成の研究を中心に行っており、炭化焼成などの制作プロセスによる研究は、不足している部分である。第四に、技術面では、手捻りによる躍動感ある形態の制作方法を確認したものの、技術的な不足があり、形態の完成度は不十分である。今後は、本論文で取り上げた自己の精神と制作時の情感の融合による立体的な作品の構成を深め、気韻の工芸観の理解をより精緻化する予定である。理論面では、「気韻」に関連する作家とのコミュニケーションを通じて、理解を深めることに注力する。コンセプトや思考の相違点、制作手法などから深く探求し、自身の「気韻」論の表現可能性を探ることに努める。制作や思考を深化させ、継続的に研究を行っていく。制作面では、意図と形のバランスを取りつつ、陶磁の素材を通じてより深い雅な気品の表現を追求していくことを目指している。

参考文献

日本語文献

＜史料訳注＞

伊藤漱平訳、曹雪芹『紅樓夢』上、平凡社、1958

長廣敏雄訳注 張彦遠『歴代名画記』全二巻、東洋文庫版、平凡社、1995

成復旺主編『「中国美学范畴辞典」訳注』第二冊、大東文化大学人文科学研究所、2004

宋代詩文研究所訳註 錢鐘書『宋詩選注』1、2、平凡社、2004

岡村繁訳注『新釈漢文大系 108 白氏文集十二上』、明治書院、2010

岡村繁訳注『新釈漢文大系 100 白氏文集四』、明治書院、2010

＜図書＞

矢代幸雄『水墨画』、岩波新書、1969

瀬戸慶久訳 E. H. ゴンブリッチ著『芸術と幻影：絵画的表現の心理学的研究』、岩崎美術社、1979

芳村俊一『土と石から見たやきもの』、光芸出版、1980

大下敦『やきもの材料と表現土と火の造形』、美術出版社、1982

加藤卓男『ラスター彩陶：加藤卓男作品集』、小学館、1982

松村明編『大辞林』、三省堂編集所、株式会社三省堂、1990

生田久美子『「わざ」から知る』、東京大学出版会、1990

横山伊勢雄『蘇軾の「墨戲」：文人画の形成』、中国文化：研究と教育：漢文学会会報、1995

小川裕充、弓場紀知『世界美術大全集 東洋編 五代・北宋・遼・西夏』、小学館、1998

海老根聰郎、西岡康宏『世界美術大全集 東洋編 元』、小学館、1999

根津美術館編集『南宋絵画』、根津美術館、2004

金子賢治『現代陶芸の造形思考』、阿部出版株式会社、2007

山本惇二『カール・フィリップ・モーリッツ-美意識の諸相と展開-』、鳥影社、2009

王凱『中国絵画の源流』、秀作社出版、2014

橋本真之『造形的自己変革：素材・身体・造形思考』、美学出版、2016

秋元雄史『工芸未来派 アート化する新しい工芸』、六輝社、2016

外館和子『日本近現代陶芸史』、阿部出版株式会社、2016

徳留大輔・新井崇之訳 葉喆民『中国陶磁史』、科学出版社東京国書刊行会、2019

鈴木博訳 汪涌豪・俞灝敏『中国遊仙文化』、青土社、2000

宮崎法子『中国絵画の内と外』、中央公論美術出版、2020

「陶芸家 150 人：2020 年現在日本の精鋭たち」、『炎芸術』、阿部出版株式会社、2020

森田亜紀『芸術の中動態：受容/制作の基層』、萌書房、2023

外館和子『現代陶芸論』、阿部出版株式会社、2023

＜論文＞

伊勢専一郎「気韻生動」、『思想』(3)(65)、岩波書店、1927、pp. 9-29

出和絵理『いのりのかたち—薄白の磁板による自己感覚の構築—』、金沢美術工芸大学博士学位論文、2015

＜雑誌掲載記事＞

古川庄作「美濃における近世陶磁器からみた庶民の息づかい」「陶磁器をとおしてみた民族性人類生態学への接近のための一つの試み」『民族衛生』、1976 (42) (6)、pp. 388-389

藤原静郎「所以然と所当然 —朱子学における理の性格をめぐって—」、『中国哲学論集』、九州大学中国哲学研究会、1994、pp. 16-31

満柏「中国水墨画における「気韻生動」とは何か?」『東京大学芸術学部紀要』、2015、pp. 59-70

<作品集・展示カタログ系>

外館和子「美術として陶芸—あるいは陶芸という造形について」『現代陶芸の精鋭：21世紀を開くやきものの手法とかたち』、茨城県陶芸美術館、2001、pp. 9-13

大長智広「開かれたやきものの表現を目指して—「東海現代陶芸 思考する新世代展」によせて」『東海現代陶芸思考する新世代展』、2011、pp. 5-15

<インターネット>

「藤笠砂都子 展—陶のストリーム—」2007、LIXIL GALLERY ウェブページ、
<https://livingculture.lixil.com/archives/gallery/ceramic/detail/d_001023.html>
> (最終閲覧日：2023年10月15日)

「藤笠砂都子」2013、Musée Cernuschi ウェブページ、
<<https://www.cernuschi.paris.fr/ja/collections/collections/ri-ben-korekusiyaon/tao-ci-qi/seisei-plant-growth>> (最終閲覧日：2023年10月15日)

「藤笠砂都子個展」2023、Joan B Mirviss Ltd ウェブページ、
< <https://www.mirviss.com/news-events/fujikasa-satokos-new-exhibition-featured-in-artdaily> > (最終閲覧日：2023年10月15日)

中国語文献

<史料訳注>

元・脱脱等撰『宋史』巻二、中華書局、1985

商務印書館四庫全書工作委员会『文津閣四庫全書』、第227冊、北京商務印書館、2005

王其和校注『[宋]蘇軾. 東坡画論[M]』、済南：山東画報出版社、2012

周積寅編著『中国歴代画論』下編、江蘇美術出版社、2013

(東漢)許慎著『説文解字』、浙江古籍出版社、2016

<図書>

王朝聞『中国美術史(宋代卷上)[M]』、済南：齊魯書社、明天出版社、2000

王朝聞『中国美術史(元代卷)[M]』、済南：齊魯書社、明天出版社、2000

陳軾『中国山水画史』、人民美術出版社、2001

鄭午昌『中国画学全史[M]』、北京：東方出版社、2008

徐復觀『中国芸術精神』、商務印書館、2014

胡曉明『江南詩学』上海書店出版社、2017

趙洪濤『明末清初江南士人日常生活美学』、四川大学出版社、2018

<論文>

雷麗霞『気韻生動与現代陶磁彫刻創作』、景德鎮陶磁大学修士学位論文、2011

張紅霞『現代陶芸の崛起—二十世紀五十年代日、米陶芸運動研究』、中国芸術研究院大学博士学位論文、2012

陽玉潔『反叛与重建—中国現代陶芸の創作歷程研究』、中国芸術研究院大学博士学位論文、2015

劉木森『中国「現代陶芸」の審美問題研究』、山東大学博士学位論文、2020

勞健慶『陶磁人物彫刻中「気韻生動」の創造探究』、景德鎮陶磁大学修士学位論文、2020

Da Ros Raimonda『解構主義視野下的中国現代陶芸作品研究』、景德鎮陶磁大學碩士學位論文、2022

<雜誌掲載記事>

解曉明「論泥條盤築陶芸的優越性」『中国陶磁』、2001、pp. 42-47
徐茂明「江南の歴史内涵与地域変遷」『史林』、2002 (03)、pp. 52-56
盧淑珍「東陽郭宅塘頭窖出土青銅器」『東方博物』、2010 (04)、pp. 14-17
黃陽興「南宋吉州窯一茶盃裝飾的禪趣」『磁韻』、2012 (08)、pp. 61-67
徐睿瑤 李俊德「宋代文人的四般閑事对現代養生的指導意義」『世界中西醫結合雜誌』、2016、pp. 570-578
史秋童「瓷質柳斗形器初探」『文物天地』、2017、pp. 72-77
劉穎睿「介入与交融的現代陶芸」『上海工藝美術』、2019、pp. 49-51
江宇婷「古典審美氣韻在當代陶磁藝術繪畫中的新論述」『中国陶磁』(36) (146)、2021、pp. 8-10
陳亦非「泥條盤築在當代陶芸語境下的新探索」『彫塑』、2016、pp. 67-69
謝瑩「浅析氣韻在當代陶磁繪畫中的新論述」『陶磁研究』、(37) (152) 2022、pp. 152-154

<作品集・展示カタログ系>

『大觀—北宋汝窯特展』、台灣國立故宮博物院、2010
劉正、周武主編『2012年第八屆中國當代青年陶藝家作品雙年展』、中國美術出版社、2012
劉正、周武主編『2014年第八屆中國當代青年陶藝家作品雙年展』、中國美術出版社、2014
劉正、周武主編『2016年第八屆中國當代青年陶藝家作品雙年展』、中國美術出版社、2016
馮遠主編『1895 中國當代工藝美術系列大展暨學術論譚 中國當代陶磁藝術展』、中國建築工業出版社、2013

<インターネット>

伝董源「瀟湘図巻」、五代・南唐、北京故宮博物院ウェブページ、
<<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234585>> (最終閲覧日 2023 年 11 月 8 日)
「青磁印花菊花文茶盞」宋代、台北國立故宮博物館ウェブページ、
<<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04015383>> (最終閲覧日：2023 年 10 月 20 日)
「青磁弦文貫耳壺」南宋、台北國立故宮博物館ウェブページ、
<<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04010265>> (最終閲覧日：2023 年 12 月 2 日)
「彩塑、旗袍与中国瓷器」1999、ShanghART ウェブページ、
<<https://www.shanghartgallery.com/texts/ctextljh2.htm>> (最終閲覧日：2023 年 11 月 10 日)
朱其「身体是如何穿上綺麗外衣的：関与後政治社会的日常性—記劉建華的後現代彫刻系列」、2000、劉建華ウェブページ、<http://www.liujianhua.net/cntext_details.aspx?id=3> (最終閲覧日：2023 年 11 月 10 日)
「馮澍個展」2009、F2Gallery ウェブページ、
<http://art.china.cn/tongzhi/2009-06/26/content_2985353.htm> (最終閲覧日：2023 年 11 月 10 日)
問象藝術空間、2019、陸斌ウェブページ、
<<https://www.trueart.com/news/355363.html>> (最終閲覧日：2023 年 11 月 10 日)
國際材料藝術研究、白明ウェブページ、<<https://www.international-material-art-study.org/%E7%99%BD%E6%98%8E>> (最終閲覧日：2023 年 12 月 5 日)

林潔「技術和觀念的平衡-陸斌的陶芸實驗」、2021、陸斌ウェブページ、
< <http://www.lubinceramics.com/Balance%20of%20Technique%20&%20Concept1.html> >
(最終閲覧日: 2023 年 12 月 5 日)
劉建華ウェブページ、
<<http://www.liujianhua.net/cnworks.aspx>> (最終閲覧日: 2023 年 12 月 5 日)
韓祥翠「物性与張力: 黃煥義實驗陶芸的媒介觀」、2022、北京国中陶磁研究院ウェブページ、
<<https://mp.weixin.qq.com/s/7MbZxRwyYfZ1E12jagQvSw>> (最終閲覧日: 2023 年 11 月 10 日)

図版引用元

第一章

- 図 1-1 韓祥翠「物性与張力: 黃煥義實驗陶芸的媒介觀」2022、北京国中陶磁研究院ウェブページ、
<<https://mp.weixin.qq.com/s/7MbZxRwyYfZ1E12jagQvSw>> (最終閲覧日: 2023 年 11 月 10 日)
- 図 1-2 「馮澍個展」2009、F2Gallery ウェブページ、
<http://art.china.cn/tongzhi/2009-06/26/content_2985353.htm> (最終閲覧日: 2023 年 11 月 10 日)
- 図 1-3 国際材料芸術研究、白明ウェブページ、<<https://www.international-material-art-study.org/%E7%99%BD%E6%98%8E>> (最終閲覧日: 2023 年 12 月 5 日)
- 図 1-4 馮遠主編『1895 中国当代工艺美术系列大展暨學術論譚 中国当代陶磁芸術展』、中国建筑工業出版社、2013、p. 52
- 図 1-5 林潔「技術和觀念的平衡-陸斌的陶芸實驗」、2021、陸斌ウェブページ、
< <http://www.lubinceramics.com/Balance%20of%20Technique%20&%20Concept1.html> >
(最終閲覧日: 2023 年 12 月 5 日)
- 図 1-6 「清華美院 15 件師生作品分別榮獲第三届中国美術獎金銀銅獎、第十三届全国美術作品展覽獲獎作品提名及進京作品」、2019、清華大学美術学院ウェブページ、
< <https://www.ad.tsinghua.edu.cn/info/1455/27779.htm> > (最終閲覧日: 2023 年 12 月 5 日)
- 図 1-7・図 1-8 劉建華ウェブページ、
<<http://www.liujianhua.net/cnworks.aspx>> (最終閲覧日: 2023 年 12 月 5 日)
- 図 1-9・図 1-10 Da Ros Raimonda『解構主義視野下的中国現代陶芸作品研究』景德鎮陶磁大学修士學位論文、2022、p. 39
- 図 1-11 陳亦非「泥条盤築在当代陶芸語境下的新探索」『彫塑』、2016、p. 67
- 図 1-12・図 1-13 陳亦非「泥条盤築在当代陶芸語境下的新探索」『彫塑』、2016、p. 68
- 図 1-14 解曉明「論泥条盤築陶芸的優越性」『中国陶磁』、2001、p. 43
- 図 1-15 劉正、周武主編『2012 年第八届中国当代青年陶芸家作品双年展』、中国美術出版社、2012、p. 215
- 図 1-16 劉正、周武主編『2014 年第八届中国当代青年陶芸家作品双年展』、中国美術出版社、2014、p. 135
- 図 1-17 劉正、周武主編『2012 年第八届中国当代青年陶芸家作品双年展』、中国美術出版社、2012、p. 75

- 図 1-18 江宇婷「古典審美氣韻在当代陶磁芸術絵画中的新論述」『中国陶磁』(36) (146)、2021、p. 9
- 図 1-19 勞健慶『陶磁人物彫刻中「氣韻生動」的創造探究』、景德鎮陶磁大學修士學位論文、2020、p. 16
- 図 1-20 徳留大輔・新井崇之訳 葉喆民『中国陶磁史』、科学出版社東京国書刊行会、2019、p. 97
- 図 1-21 雷麗霞『氣韻生動与現代陶磁彫刻創作』、景德鎮陶磁大學修士學位論文、2011、P. 10
- 図 1-22 勞健慶『陶磁人物彫刻中「氣韻生動」的創造探究』、景德鎮陶磁大學修士學位論文、2020、p. 9
- 図 1-23 徳留大輔・新井崇之訳 葉喆民『中国陶磁史』、科学出版社東京国書刊行会、2019、p. 258

第二章

- 図 2-1 小川裕充、弓場紀知『世界美術大全集 東洋編 五代・北宋・遼・西夏』、小学館、1998、p. 38
- 図 2-2 小川裕充、弓場紀知『世界美術大全集 東洋編 五代・北宋・遼・西夏』、小学館、1998、p. 84
- 図 2-3 上海博物館ウェブページ、
<<https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/article/id/CI00144583>> (最終閲覧日：2023 年 10 月 15 日)
- 図 2-4 小川裕充、弓場紀知『世界美術大全集 東洋編 五代・北宋・遼・西夏』、小学館、1998、p. 50
- 図 2-5 王凱『中国絵画の源流』、秀作社出版、2014、p. 103
- 図 2-6 台北国立故宫博物院ウェブページ、
< <https://theme.npm.edu.tw/exh109/PictorialSongs/jp/page-2.html#lg=0&slide=0> > (最終閲覧日：2023 年 10 月 15 日)
- 図 2-7 台北国立故宫博物院ウェブページ、
<https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04000962> (最終閲覧日：2023 年 11 月 30 日)
- 図 2-8 王朝聞『中国美術史(宋代卷上) [M]』、済南：齊魯書社、明天出版社、2000、p. 211
- 図 2-9 北京故宫博物院ウェブページ、
<<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234559.html>> (最終閲覧日：2023 年 10 月 15 日)
- 図 2-10 北京故宫博物院ウェブページ、
<<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234559.html>> (最終閲覧日：2023 年 10 月 15 日)
- 図 2-11 根津美術館編集『南宋絵画』、根津美術館、2004、p. 147
- 図 2-12 海老根聰郎、西岡康宏『世界美術大全集 東洋編 元』、小学館、1999、pp. 91-93
- 図 2-13 盧淑珍「東陽郭宅塘頭窖出土青銅器」『東方博物』、2010 (04)、p. 4
- 図 2-14 北京故宫博物院ウェブページ、
<<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/228044>> (最終閲覧日：2023 年 10 月 15 日)
- 図 2-15 台北国立故宫博物院ウェブページ、

<<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04010265>> (最終閲覧日：2023年12月2日)

図2-16 『博古図』 ウェブページ

<<https://hagilib.city.hagi.lg.jp/hagilib-archive/image/325.pdf>>、p. 20

図2-17 黄陽興『磁韻』「南宋吉州窯一茶盃裝飾の禅趣一」、2012、p. 66

図2-18 徳留大輔・新井崇之訳 葉喆民『中国陶磁史』、科学出版社東京国書刊行会、2019、p. 363

図2-19 耀州窯博物館ウェブページ、

<<https://mp.weixin.qq.com/s/Jn-yDtjg4e1NSm8GKROWNg>> (最終閲覧日：2023年10月15日)

図2-20 北京故宮博物館ウェブページ、

https://www.dpm.org.cn/fully_search/%E5%90%AC%E7%90%B4%E5%9B%BE/%E6%95%85%E5%AE%AB%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%99%A2 (最終閲覧日：2023年10月15日)

図2-21 台北国立故宮博物館ウェブページ、

<<https://theme.npm.edu.tw/exh111/SilentPoetry/jp/page-3.html>> (最終閲覧日：2023年11月30日)

図2-22 汝州青磁博物館ウェブページ、

<<http://www.cnqcbwg.com/proinfo/14.html>> (最終閲覧日：2023年11月30日)

図2-23 台北国立故宮博物館ウェブページ、

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04015383&Key=^16^2&pageNo=9> (最終閲覧日：2023年10月15日)

図2-24 台北国立故宮博物館ウェブページ、

<<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04019525>> (最終閲覧日：2023年10月15日)

図2-25・図2-26 徳留大輔・新井崇之訳 葉喆民『中国陶磁史』、科学出版社東京国書刊行会、2019、p. 165

図2-27 『大観一北宋汝窯特展』、国立故宮博物院、2010、p. 116

図2-28 同上、p. 62

図2-29・図2-30・図2-31・図2-32・図2-33 同上、pp. 203-209

図2-34・図2-35 Musée Cernuschi ウェブページ、

<<https://www.cernuschi.paris.fr/ja/collections/collections/ri-ben-korekusiyon/tao-ci-qi/seisei-plant-growth>> (最終閲覧日：2023年10月15日)

図2-36・図2-37 LIXIL GALLERY ウェブページ、

<https://livingculture.lixil.com/archives/gallery/ceramic/detail/d_001023.html> (最終閲覧日：2023年10月15日)

図2-38・図2-39・図2-40 柿伝ギャラリーウェブページ、

<<https://www.kakiden.com/gallery/archives/9855/>> (最終閲覧日：2023年10月15日)

図2-41・図2-42 Joan B Mirviss Ltd ウェブページ、

<<https://www.mirviss.com/news-events/fujikasa-satokos-new-exhibition-featured-in-artdaily>> (最終閲覧日：2023年10月15日)

図2-43 出和絵理「いのりのかたち一薄白の磁板による自己感覚の構築一」、金沢美術工芸大学博士学位論文、2015、P. 63

図2-44 同上、p. 98

図2-45・図2-46 同上、p. 99

第五章

図 5-53 「core 2008」 出和絵理「いのりのかたち—薄白の磁板による自己感覚の構築—」
金沢美術工芸大学博士学位論文、2015、p. 72

図 5-54 神奈川県民ホールギャラリー「5Rooms —感覚を開く 5 つの個展」

<<https://www.art-annual.jp/column-essay/column/71346/>> (最終閲覧：2023 年 12 月 2 日)