

混沌一私の漆造形研究と古代中国における身体思想

工芸領域・漆芸分野

楊 立山 (ヤン リッサン)

はじめに

本論文では、大学院修士課程以来の作品主題である「混沌」の意味から出発し、作品を通じて「混沌」に対する見解を述べ、私の漆造形表現と古代中国における身体思想の関係を論じる。

まず、混沌とはどういうものか。「混沌」という言葉は思想書『莊子・応帝王篇』に由来する。いわく天と地がまだ分かれず、混じり合っている状態のことだという。ここに1つの寓話がある。南の帝を儻（しゆく）と言い、北の帝を忽（こつ）と言い、中央の帝を「混沌」と言った。彼らはときどき「混沌」の土地で出会ったが、「混沌」はとても手厚くもてなした。儻と忽とはその「混沌」の恩に報いようとし、「人間にはだれでも（目と耳と鼻と口との）七つの穴があるのに、この「混沌」だけがない。ためしに穴を開けてあげよう」ということになった。一日に一つずつ穴をあけたが、七日たつと「混沌」は死んだ。その七つの穴が秩序を象徴し、つまり「混沌」は秩序の反面の象徴であり、莊子は、「混沌」にこの世の本質をみた。私はこの道家の哲学思想に導かれ、「混沌」の中に生の本質を探ろうという創作衝動によって、「混沌」を主題とし、作品創作を始めた。

こうした「混沌」の概念はまた、現在の混沌とした中国社会の現状と緊密な関係がある。私の作品は、現代社会に生きている「自己変革」の表現の試みである。

そして漆は、新しい生命と無限の可能性を孕む樹液であり、私は、古代中国の身体思想を考察し「混沌」という主題を表現する最もふさわしい自然素材として選んだ。

第一章では、「混沌」の意味の源を遡り、「混沌」をテーマとした理由を述べる。第二章では、私に大きな影響を与えた作家、作品、書籍を紹介し、作品の制作動機について述べる。第三章～第六章では、作品を通じて「混沌」に対する理解を述べ、同時に古代中国における

身体思想と私の漆芸創作との関係を考察する。第七章では、中国の漆芸史と現状を踏まえ、古代中国における漆の使い方あるいは考え方を考察し、現代という時代性の中で私はどのような作品を制作すべきか、また、そもそもなぜ漆を表現素材としたのか、その理由を述べる。第八章では、導き出された「混沌」「身体思想」「身体行為」というキーワードから結論を述べる。

第一章 混沌

大学院修士課程から「混沌」を主題として作品を作り始め、今まで続けてきた。本章ではまず「混沌」の語源を述べ、なぜ「混沌」を作品創作の主題としたのかについて言及する。

第一節

冒頭で述べたように「混沌」という言葉は、戦国時代の『莊子・応帝王』の「混沌の死」に由来する。

「混沌」という言葉は中国の古典書籍のなかで何回も出ているが、使い方も様々である。多くの中国古典書籍のなかに「混沌」は「混」、「沌」、「昏」、「渾」などの単音節語として使われている。ある種の不明な状態で宇宙万物の起源として表している。

道家の経典である『道德経』のなかで「混沌」は以下のように書かれている。「物有り混成し、天地に先だちて生ず。寂たり寥たり、独立して改めず、周行して殆れず。以て天下の母と為すべきも、吾れ其の名を知らず。之に字して道と曰い、<中略> 人は地に法り、地は天

に法り、天は道に法り、道は自然に法る。」（有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以爲天下母。吾不知其名，字之曰道。<中略>人法地，地法天，天法道，道法自然。）

「混沌」は万物本源の状態を表す。ここには三つの概念、混沌、道、自然がある。意味としては、「混沌」は道の状態に最も近い、道の状態は「混沌」の状態である。そして、「道は自然に法る」、「混沌」の概念は道家の宇宙観をあらわしている。

また、道家の宇宙観は『易経』に「一陰一陽、これを道と謂う。天地の大徳を生と曰う。生生これを易と謂う。」（一陰一陽謂之道、天地之大徳曰生、生生之謂易）などを書かれていることを受け継いだはずである。このような、天と地が生き生きと運動変化し続けるという宇宙観は、中国の美学あるいは芸術哲学に深く影響しただろう。

「混沌」という言葉が初めて書かれたのは、『莊子』内編最後の「庖丁解牛篇」の作中、「混沌の死」の物語としてである。「混沌」は独自の規律に従っているため、普通の規則などを強制的に「混沌」に加えたら、逆の効果になってしまう。ここで「七つの穴」は秩序を象徴し、「混沌」はその反面の象徴である。「混沌」は秩序があったからこそ死んでしまった。日本の中国思想史の研究者、特に老莊思想・道教研究の第一人者とされている福永光司氏の『莊子・中国古典選』の中で書かれたように、「[混沌]とは言うまでもなく、大いなる無秩序、あらゆる矛盾と対立をさながら一つに包む実在世界そのものを象徴する言葉にほかならない」。

儒家の哲学の中に、「混沌」という言葉も出たが、意味として「混沌」は万物の始まりであることを超えていない。例えば東漢時代、班固（紀元 32 年－92 年）の『白虎通義』にこう書かれている。「はじめ天が起ったとき、はじめに「太初」があり、のちに「太始」があった。<中略>混ざりあって、見ることも聞くこともできない。」（始起之天，始起先有太初，後有太始，<中略>混沌相連，視之不見，聽之不聞。）ここでの「混沌」も、天と地の始まり、

万物が混ざり合っではっきりしてない状態を示している。老子の『道德経』の「物有り混成し、天地に先だちて生ず」の意味と内容を同一する。これにより、儒家の宇宙観も『易経』から受け継いだことが推察される。

その他、世界中にいろんな民族の伝説の中でも、世界は「混沌」から生まれたという話がある。例えば『子不語・天殻』の中で盤古が天地を開く伝説が書かれている。「天地は鶏子(鶏卵)の如し、卵の中の黄身と白身が未分で、混沌という。また卵の中で黄身と白身に分かれ、天地開闢し」（天地如雞卵，卵中之黃白未分，是混沌也。卵中之黃白既分，是開闢也。）。

まとめて言うと、「混沌」について、先人の認識は統一している。天と地がまだ分かれず、まじり合っている状態。入りまじって区別がつかず、はっきりしないという意味。自然のまま、あるいは自然規律に従っていくという意味もある。

「混沌」という概念は中国人の宇宙観を反映している。世界あるいは宇宙についての中国人の基本的な視点と観点である。これを通して古代中国の哲学者が精神と物質の関係について、そして思想と存在の関係についてどう考えているのかを読み解くことができる。

第二節

「混沌」という概念は、現代中国の社会にも時代性がある言葉と思う。

紀元前 770 年、西周王朝の崩壊に伴い、中国の思想界は混沌状態となり、儒家・道家・墨家・名家・法家をはじめ、諸子百家が登場した。

「下克上」という古代民主主義の風潮の中で、紀元前 4 世紀、齊の開明君主である威王と宣王は、都の臨淄（りんし）の稷門（城の西門）外に学堂を建て、広く天下の学者を集めて邸

宅を与え、「稷下学宮」を設置し、自由に学問・思想の研究・著述にあたらせた。こうした学者たちは「稷下の学士」とよばれ、陰陽学を創始した鄒衍、かつて贅壻(奴隷)であった淳于髡、万物平等論を説いた道家の田駢、孟子の性善説を批判して性悪説を唱えた儒家の荀子、「白馬は馬にあらず」と主張した兒説、稀代の兵法家である孫臏などが著名である。彼らは身分や政治信条に関係なく自由に言論を発表し、後世の人はこれを百家争鳴と呼んだ。

こうした中国のルネッサンスは、まさに春秋戦国の混沌の中で実現したのである。

しかし、紀元前 356 年と紀元前 350 年、秦という中国西部の国では 2 度に渡って変法(商鞅変法)を行い、対内的に思想統制、対外的には軍国主義の政策を取り、君主独裁権を確立した。

荘子の生没年は厳密には不明だが、紀元前 369 年から紀元前 286 年と推定されている。荘子の生きた時代、秦は軍事力による占領した土地で中央集権的な組織を構築して統一の独裁帝国の建設を推し進めた。哲学者の鋭い洞察力により、庶民たちの将来の悲しい運命を予感した荘子は、寓話の方法で「無為自然」を基本として混沌説を唱え、君主の権力を絶対化する動きと論理を批判した。

そして、荘子没後約 65 年、紀元前 221 年に秦の始皇帝は中国を統一し、独裁政治は絶頂期を迎えた。新しい秩序を維持するため焚書坑儒などの事件がおこり、国民が首枷にかけられた。しかし、始皇帝死後わずか 3 年、帝国の新秩序に対して民衆意識の奥深いところからエネルギーが湧き出し、帝国を崩壊させ中国はまた混沌状態に戻った。

秦王朝時代から、中国では鳳凰涅槃のように庶民たちが尊厳・自由・平等という無為自然の生き方を求める暴動は絶えなかった。古い体制の崩壊から解放された民衆が、また新しい体制に禁固される。「七つの穴」を繰り返してつけられる混沌のように、悪循環から抜け出すことができない民衆の悲劇もまた繰り返されたのだ。

ちなみに、漢時代の『神異経』には「(混沌は) 犬のような形 <中略> 道德と品行がよい人に抵触し、凶悪な人に近づく」(『中国古典小説選・穆天子伝/漢武故事/神異経/山海経他』竹田晃(ほか) 編, 明治書院, 2007) というようなケモノとしての表現も記載されている。ここで形容される「混沌」は形状不明なケモノであった。しかも非常に奇怪で、道德と品行がよい人に抵触し、凶悪な人に近づくのだという。だから、闇に対して目には見えない悪への吸引力があると感じ、混沌というケモノが実在している気がする。

今の私は中国を離れ外国にいるが、時々刻々に起こる中国国内の事件などを報道を通して目にし耳にしている。身を置かずともいろんな問題は日々提起されるのだから、このような混沌な社会環境の中での自身は、各種の影響も避けられない。アーティストとして、どうしたらいいのか? 何をしたらいいのか? 海外にいるからこそ、違う角度で中国の社会問題を見られることだろう。他国の社会システムをより深く観察できる。多くの手段でより多くの情報を得られる。だから、もっとはっきり見えるかもしれない。

いま、私はアーティストとしてどうやってこれらの状態に着手するのか。どうやって私と私が生きている社会あるいは関心のある社会と関係をつけるのか。もっとも直接的なのは自分自身からはじめること、自分の身体を見つめることから始めた。最初、私の作品は自分の身体に注目することをはじめ、その視点はやがて自分自身の精神根元を見つめることに発展した。これが私の大学院に入学した頃からの作品制作の原点である。最初の段階では自身に対するある種の反感を持つことになった。過去の自分さえ捨ててなくなった。その過去の自分を捨てたあと、自分はどこに行くべきか? そうして大学院修士時代の「空」の作品シリーズを制作した。過去の自分に対する再審査あるいは別離でもある。この過程は残酷で苦しい時期であった。その後、自身の肉体を否定することをはじめ、精神的な自身を否定するように

なった。これは大学院博士後期課程2年目の後半から3年目の前半までの作品に反映している。この間は古代中国の身体思想と古代中国の画家が身体に対してどう認識しているのかについて研究してきた。そして古代中国の絵画と身体思想の関係について研究した結果、宋時代以来の水墨山水画にある種の身体思考を表していると感じた。そしてこの身体思考の基で生み出された、本来単なる絵画技術手法の一種であった「筆墨」という概念は、宋以来中国の芸術思想のもっとも重要な概念になったのではないかという結論に至った。

そして私は、漆という素材と「混沌」に共通項を見るのである。8000年以上に遡る使用の歴史がある漆という素材は、現在使われているものと数千年前のものとの間に変化がなく、そのなかには原始的な生命力、生の力があると思う。

古代の書籍から見ると、漆器は古代中国人の生活の中で重要な位置を占めている。記録によると、中国は非常に悠久な漆器の歴史を持っている。漆器に関するもっとも古い記録は『韓非子・十過』にある。

堯禪天下，虞舜受之，作為食器，斬山木而財之，削鋸修之跡流漆墨其上，輸之於宮以為食器，諸侯以為益侈，國之不服者十三。舜禪天下而傳之於禹，禹作為祭器，墨染其外，而朱畫其内、〈後略〉

堯天下を禪(ゆず)り、虞舜(ぐしゅん)これを受くるや、食器を作為し、山木を斬りてこれを財とし、削鋸(しょうきょ)これが迹(あと)を修め、流漆(りゅうしつ)その上を墨(ぼく)し、これを宮に輸(はこ)びて以て食器となす。諸侯以て益々侈(おご)れりと為して、国の服せざる者十三なり。舜天下を禪(ゆず)りてこれを禹(う)に伝うるや、禹祭器を作為し、その外を墨漆(ぼくしつ)して、その内を朱画(しゅかく)し、〈後略〉

これによって、現在まで4500年前の堯舜時代に黒い色の漆器は食器として使われたことが確認される。禹の時代になると中に朱漆を塗っている祭器も作られた。しかし、考古上の発見による漆器製造の歴史は、もっと昔に遡ることを証明した。

なぜ、祭器として使われていた漆器は「外に墨を画き、内に朱を画き」だったのか？これは中国人の宇宙観と関係があると考えられている。『易経』に「天は玄（くろ）く地は黄色。」と書かれ、玄は青黒色である。「老子」には「玄のまた玄は、衆妙（しゅうみょう）の門なり。」と書かれている。意味はその非常に奥深い青黒色の「道」から奇妙な万物が生み出された。

「天は玄（くろ）く地は黄色」の概念によって、玄色と合わせる色は黄色である。だから、漆の黒色と合わせる色は朱色と黄色である。朱は黄色ではないが、朱色は黄色に偏向する色である。朱色は視覚的に強化された黄色とも考えられる。漆器の黒色と、朱色や黄色とが釣り合うことは、中国人の天と地についての思惟によりもたらされたものなのだ。

生漆は水分の蒸発とともに、どんどん透明性を伴った茶色になる。中国の漆かき職人は品質がいい生漆は「赤くて血に似る」という。つまり、生漆は空気の中で置いて表面は徐々に深い赤味を帯びる、これはいい品質の漆の証である。中国は世界中多くの民族と同じく赤色を生命の象徴とする。そして、漆を塗り重ねることによって、色はどんどん深い黒味へと広がっていくのだ。生漆に現れた色の変化は、中国人の宇宙、天地と生命に対する認識と合っていることも証明した。

そして、漆は様々な素材と組み合わせることで変容した姿を現す。沢口悟一の『日本漆工の研究』の第四章で材料と要具について、次のような内容がある。顔色類の白色は六種（塩化蒼鉛、トリポン、リソドール、硫酸バリウム、酸化チタニウム、塩化第一水銀）、赤色は朱と弁柄の二種、青緑色は四種（紺色、青緑粉、青漆、青光、クローム緑、フタロシアニン）があり、黄色は四種（石黄、黄鉛、硫化カドミウム、雌黄）、黒色は松煙になる。髹漆用の

材料は刻苧綿、木粉、布（麻布、古蚊帳、半麻、絹布、寒冷紗）、紙（美濃紙、薄美濃紙、天貝帖、新聞紙）、糊（上新粉、寒梅粉、麥粉、飯粒、蕨粉、生麩）、地粉、渋、カゼイン、膠、渋下地用炭粉などがある。変わり塗り用の材料は各色の乾漆粉、石地塗り用の炭粉、微塵粉、青銅粉、茶銅粉、四分一粉、糸、松葉、粟粒和菜種、刻煙草、棕櫚毛、鶏卵、錫金貝など。金銀粉類は平目粉、梨地粉、丸粉、半丸粉、平粉、消粉、赤銅粉、截金、箔など。それぞれの素材の特徴を漆とくみあわせ、様々な表現ができる。

また、漆は液体であるがゆえコントロールするのは難しく、いろいろな問題が発生する恐れがある。例えば『髻飾録』に「四つの失」、「三つの病」、「六十四の過」が書かれている。

漆という素材は数千年前に人類と出会い、それ自体の特性によって、人類にいろいろな意味を付けられ、そしてその意味は時事によりいろいろな人類文化のメッセージを含んできた。と同時に、元来漆はいろいろな長所を身につけていており、様々な美しい姿に変貌することができる。そして変化するという、つかみ所のない危うさにはコントロールの難しさも伴うものなのだ。これらを総合的に勘案するとき、漆の持つ特性・背景・時代性は私の求める「混沌」を表現するためにもっとも相応しい素材なのだ。

第二章 動機

現在の中国では、現実の不思議さは想像を絶するものだ。著名な小説家の閻連科氏の言葉、「現実の不思議さは小説家の想像力がもう及ばない」もある。

残酷で激しい変化を遂げる現実社会は、芸術家にとって表現題材に溢れたある意味のワンダフルな世界と言えるだろう。この非常に“ワンダフルな社会”を無視できないこと、これが私の作品制作の契機になった。

そして、私はある作家の「童話」（2007）という作品を見て、アートについての考えに大きな影響を受けた。それは1001人の中国人を連れドイツのカッセル・ドクメンタ(Kassel Documenta)を見るという作品である。

2007年のカッセル・ドクメンタは7人の中国人アーティストが参加した。その中でアイ・ウェイウェイの「童話」という作品が展覧会の開催前からたくさんのメディアに報道され、話題になった。作中、彼は中国の童話をドイツの童話の里とも言えるカッセル（1812年から1815年の間、グリム兄弟はカッセルで大量の童話を集め、童話を創作した）に持っていった。アイはカッセルに連れていた1001人の中国人も同行した。彼らは職業・居住地など様々だった。辺鄙な田舎からきた、中国国内の大きな都市も行ったこともない人も含めている。参加人数1001人の「1」は個人を強調する意味である。

この作品はパフォーマンスの作品でもあり、パフォーマンスとは言い切れない部分もある。芸術の定義についていろいろ考えさせられた。私はアイのこの作品を見たのは2008年だった。その時点でこの作品自体はもう完結していたが、後でこの作品を鑑賞した人にとっても、作品を見る同時にアートとはなにかについて考えさせて、鑑賞した人がこの作品の一部にもなっただろう。だから、この頃から人間、社会、芸術との関係を考え直し始めた。

来日から3年程の間に以前はあまり興味のなかった本を読んだ。それは劉瑜の『民主的細節-アメリカ当代政治観察随筆』、林達の『一路走来一路読』、そして「十二人の怒れる男」という映画である。

『民主的細節-アメリカ当代政治観察随筆』は著者の過去数年新聞や雑誌などで発表した文章の集約である。内容はストーリー形式で「アメリカの民主」という概念を基に一つ一つの事件・政策・人物について分析し論述したものである。この本は専門的な研究著作ではないが、民主のことについてよく理解できた。アメリカでも民主の実現した道は平坦ではなく、

200年ほどもかかった。いわゆるアメリカにある広場文化は民主の発展に宣伝に寄与する重要な役割を果たした。

『一路走来一路読』はアメリカや欧州の風習、歴史、文明、社会などに関する本である。著者はアメリカと欧州の数十個の有名なまち・村・人物・事件について歴史的な視点から述べた。平易で読みやすく欧米の歴史と社会を深く理解できた。

そして、『十二人の怒れる男』は非常に衝撃を受けた古い映画である。この映画を見た後、民主制度は完璧な制度ではないが、今までの人類社会にとっては、最も「悪くない」選択肢であることが分かった。またこの映画は私に1990年代のO・J・シンプソン事件を思い出させた。以前はこの事件について知っている情報が限られていたため、アメリカの法律はO・J・シンプソン率いるドリームチームのような弁護士団に負けた、そしてアメリカの法律は金持ちを守る法律であったという誤解があった。しかし、この映画を見て衝撃を受けた。O・J・シンプソンの無罪判決はなるほどだと思った。手続き上の正義ということの重要性を深く理解した。

個人は大きな権力を持っている国家政権に対して小さくて弱い。手続き上の正義がないと、一時的には犯罪を守る盾となり真実への障害になるが、長期的に社会の正義には損害になることは間違いない。悪循環が生まれる根源である。

以上のドキュメンタリー・作品・本・映画などを通じて考え方が変わり、特に社会に対して見る方法も大きく変わった。自分自身受けた教育などについて反省し始めた。学校で教わった模範とすべきこと・ものは、実際にいまから思い返すと必ずしも正確ではない。逆に不正解とされたことも、いま思えば必ずしも間違いとは言いきれない。だから、この心境の変化は私の制作には直接関係なかったのかもしれないが、とても重要な変化だった。感じ方が変わ

ること、それこそがどんな作品を作るべきかという根本的な考えの基になるからだ。この変化のきっかけでどんな作品を作るべきかについて改めて考え始めた。

第三章 空の身体

この章は大学院修士課程のときの作品を中心に述べる。ここの「空」というのはなにもなく「空っぽ」に近い意味である。

2009年に日本への留学の機会を得て、中国と全く違う新しい生活と社会環境に入り、どんな作品を作ったらいいのか躊躇する時期があった。だが結局は“ワンダフルな中国社会”に対して、それを無視できずに、外側から見つめ制作に至っている。何故ならそれが自分自身と最も近いこと、最も関心のある題材であり、やるべきことだからである。

異国での生活の中で、中国人としてのアイデンティティをより強く意識し、ある頃から自分に対する嫌な気分が生じる。過去の自分さえを捨てたくなる。

自分は混沌の中にいるように感じる。そして自分自身も自分の精神状態も混沌になっていることに気がついた。本能的で自然に成長する欲望、自由思考、自由な創作権利を追求する欲望は、自分が生きている社会や受けた教育などに絞られていた。強制的に「七つの穴」を与えた「混沌」のように、絶望と自由になろうともがくなかで、この「空」という作品シリーズ（図1～3）を制作した。

私の今までの作品は主に乾漆技法を用いて制作してきた。乾漆とは、一つは天然の液体の漆が乾燥して固くなったことを指す。『本草綱目』によると、漢方薬としてつかわれていた。

もう一つは、乾漆技法のことを指す。そして、乾漆技法としての乾漆は木芯乾漆と脱活乾漆と分かれている。

木心乾漆は像の原型を木彫で作り、この上に麻布を貼り、木屎漆などを盛り上げて完成させる。中の木心は残したまま、麻布も厚く貼らない。

木心乾漆は中国で「夾紵」（きょうちよ）と呼ばれ、遠い昔から作られてきた。1964年に湖南省にある戦国時代楚国遺跡（長沙左家塘三号墓）から戦国中期の黒漆杯と彩絵羽觴が発見され、夾紵胎漆器だった。夾紵技法は漢時代に至って、箱、酒具などの器によく使われた。

漢時代に仏教はインドから中国に伝来し、道家学説を主としての漢は終わり、仏教が人気になってきた。仏教伝来以降木心乾漆（夾紵）仏像が作られて、南北時代から隋唐時代まで多く作られていた。

他方、脱活乾漆とは木製の芯木で形の骨組みを作り、その上に粘土を盛り上げて原型を作る。この上に麻布を糊漆で貼り重ねて形を作る。麻布の大きさ、貼り重ねる厚さなどは形によって異なるが、1cmほどの厚さにもなる場合もある。形が完成した後は、目立たない部分を切開して中の粘土を掻き出し、補強と型崩れ防止のために内部に木杵を組む。これは古代の制作法だが、今は石膏や発泡スチロールなどを原型として使用していることが多い。

中国漆芸研究家の王世襄氏（1914-2009）によると、中国国内では古代の脱活乾漆仏像は一切に残っていない。アメリカのフーリア美術館に唐時代脱活乾漆仏像が一体保存されている。

脱活乾漆技法は近代以降の中国で「脱胎」と呼ばれている。胎は原型のこと、つまり、乾漆の形ができたなら、原型を脱いでいく。私の「空」シリーズ乾漆作品の制作は「脱胎」技法を用いていた。

このシリーズの作品は、まず発泡スチロールで原型を削り、その上に糊漆で麻布を貼る。布を貼り重ねて、発泡スチロールの原型を外すと、空っぽの形になる。この行為は、原型である肉体が、脱乾することで肉体を捨てるということを象徴する。空洞は、乾漆という、布と漆による厚みが作ったシルエットから切り取られた形なのである。そして空っぽの造形は過去との別れを意味する。

第四章 塊の身体と身体の跡

「空」シリーズ作品の後、新しい展開を探っていた。古代中国水墨山水画を通して、特に郭熙の作品の中で見た古代中国の身体思考と芸術の関係から啓発され、「塊の身体」作品シリーズ(図4~8)を制作した。そして、宋時代から中国文人画の伝統が形成した原因について研究を深めることで、荘子の哲学、そして道家思想の、中国の芸術にとっての重要性についてより理解することができた。過去の自分を改めて見直し、絞られたような「塊」の身体を表現しようという制作の欲望が出てきた。

第一節

このシリーズでは「束縛された不自由な身体」を表現すること、また漆制作のうえで必要な布貼り、錆付けといった工程自体にもウェイトを置いている。それらは私が探求し続ける漆の身体性を表すために重要な要素だからだ。

2012年3月、広島市立大学大学院デザイン工芸研究科を修了した。広島にいた3年間を振り返ると、なにを勉強したかよりも、自分がどのような作品を作るべきか考える時間であったことの方が非常に大事だった。

その年の4月から金沢美術工芸大学院に入学し、博士後期課程が始まった。この時から自分の制作は自分が生きている現代中国社会に注目し、この社会で自分が感じたことこそ私の制作の源と決めた。

大学を卒業してから一時的に中国を離れたが、中国を離れたからこそ、外部から中国社会を違う角度で見えるのではないだろうか。中国を離れたが、ある見えないものに自分が絞られていると感じていた。だから、この「絞られた不自由な身体」をテーマとして作品を制作し始めた。

大きい作品を制作するときには体力が必要となる。全身の力を使い尽くして完成する。その過程は身体行為の過程でもある。制作工程と身体との関係は、中国山水画の身体性に啓発された。

発泡スチロールで原型を削るとき、形のポイントとなる動きを確保した上で、面と面のつながりを自分の手の触覚で感じなければならない。そして手と作品が直接つながることで、司令塔である自分の身体も作品と直接的な関係を構築した。

その後、できた原型の上に乾漆技法を用い、布着せ・錆び付け・研ぎなどを行う。布着せ終わってから下地を完成するまで錆漆を数回をつけるため、下地を研ぐとき形の表面は様々なリズムができ模様「斑（まだら）」（図9～11）が現れる。

“斑”が出てきた原因は作品の表面に凹凸があるからである。その凹凸は制作中に身体が残したもので、層の積み重ねはすなわち身体の動きの積み重ねでもある。滑らかな面に研ぎあげられていく中で、“斑”は身体行為の集積として再現される。

そして、研ぐという工程は身体行為と作品とを関係づける。その証を残すため、最後に漆を塗って全てを美しい塗膜で覆い尽くしたりはしない。つまり身体行為の跡を隠さないようにするのである。

第二節

Angela Zito と Tani E. Barlow が編集した『Body, Subject & Power in China』という本は、10部の論文を含めて、中国文化の中の身体、主体を権力の複雑な関係などについて述べている。その中で第二編に Joan Hay の[The Body Invisible in Chinese Art]という美術と関係の論文がある。この論文で「なぜ古代中国の絵画の中で身体 (body) が見えなかった？」という論題がある。著者によると、紀元10世紀まで中国画は人物画が主流であった。10世紀以降から山水画は主流になった。ヌードを中心としていた西洋美術と比べて、中国美術の中に裸の人物画 (図12) がない訳がなかったが、その絵の中であるところからその裸の人物を窺っている人物が必ず描かれている。つまり、中国美術の中の人物は社会的な存在であり、その「身体」はヌードではなく、裸 (nakedness) である。そして、顧愷之 (約紀元344年-405年) の作品や唐時代の人物画 (図13,14) の中の人物の衣装の飄逸な感じでその人物の体の美しさを表現している。つまり「古代中国美術の中で身体がない」という結論が出てくるのではないだろうか。

そういう理由でそれから古代中国美術の作品集を開くとき、意識的に「古代中国の絵画の中で身体 (body) がないか？」という疑念を持ちながら見ていた。宋時代の水墨山水画の中

で、存外身体と似ている形象を発見した。それは、郭熙（約 1000 年-約 1087 年後）の「早春図」という作品である。

宋（紀元 960 年-1279 年）は五代十国と元の間の時代である。北宋と南宋に分断され 320 年を経ている。宋時代の経済、文化、科学などは中国古代の歴史の中で最も繁栄していた時代と考えられている。文学の宋词は唐詩と一緒に「唐詩宋词」と言われている。絵画の水墨山水画は大きな革命が起きた。後世の中国絵画に大きな影響を与えた名だたる巨匠の名前が歴史に残った。

なぜ水墨山水画は中国の絵画でそのように大きな存在なのか？マイケル・サリヴァン氏の『中国山水画の誕生』という著作の中でその原因を語っている。

宋の画家郭熙（かくぎ）は、「君子が山水を愛するのはなぜだろうか」と問いかけた。そして、その理由をいくつがあげている。良心的学者は書齋に籠り、社会やその諸問題に深く思いをめぐらさざるをえない。したがって、山水画を心静かに観賞することによって、まるで自分がじっさいに山中を彷徨しているような心の状態を得ることができるのだ—これが、郭熙のあげた第一の理由である。

このような願望を充たす作品を生み出す中国の山水画家は、ただたんに自然の外観や目に見える姿を描写しているのではなく、自然に内在する生命と、自然を支配する調和をも描写しているのである。それゆえ、その作品はある意味で象徴的である。しかし、ヨーロッパのギリシア・ローマ時代の風景が象徴であるというのとは、意味を異にしている。中国山水画の場合は、詩的引喩や神話的引喩がほとんど使われていないために、もっとひろい、もっとあいまいな意味において象徴的なのである。つまり、中国の山水画は、岩や木、あるいは山や川ということばをとおして語られた、中国人の人生観そのものにほかならない。

では、宋時代をはじめ中国の芸術家は自分自身の身体についてどう考えているか。水墨山水画の中に答えがあるかもしれない。例えば、郭熙の「早春図」（図 15、16）に在る山と石の表現について、画家が描いた山水はただの山水ではなく、あるいは人体にも見えるのだ。

郭熙は宋時代の著名な画家であると同時に絵画理論家でもある。河陽温県（現在河南省孟県）の庶民出身で、若い頃に道教を信仰していて中国各地を巡り、それら画はとても有名である。そうして、熙寧元年（紀元 1068 年）、皇帝の画院に招かれた。山水画は李成を師し、山石を雲の よ うな皴法で描く技法を創造したことで「卷雲皴」と言われる。宋時代山水画黄金時代の代表画家の一人である。息子の郭思が彼の山水画論を筆記し『林泉高致』という画論を編纂した。

郭熙の「早春図」の中の山石は私個人の感じ方のようにも思えたが、郭熙本人は『林泉高致』の第一節「山水訓」で、山水について次のように述べた内容が私の感じたことを証明している。

真山水之煙嵐,四時不同,春山澹冶而如笑,夏山蒼翠而如滴,秋山明淨而如粧,冬山慘淡而如
睡.

真山水の煙嵐,四時に同じからず,春山は澹冶にして笑ふが如く,夏山は蒼翠にして滴るが如く,秋山は明淨にして粧ふが如く,冬山は慘淡として睡るが如し.

つまり、山水も人間のように感情を持っている。もちろん、これは人の感情を山水に移しただけの表現だが、人によっては山水を違うように見えるだろう。これだけでは証拠不足だとしたら、同じ「山水訓」にも以下のように書かれている。

山以水為血脈,以草木為毛發,以煙雲為神采,故山得水而活,得草木而華,得煙雲而秀媚.水以山為面,以亭榭為眉目,以漁釣為精神,故水得山而媚,得亭榭而明快,得漁釣而曠落.此山水之布置也.

山は水を以て血脈となし,草木を以て毛髪となし,煙雲を以て神采となす。故に山は水を得て活き,草木を得て華に,煙雲を得て秀媚なり。水は山を以て面となし,亭榭を以て眉目となし,漁釣を以て精神となす。故に水は山を得て媚に,亭榭を得て明快到,漁釣を得て曠落なり。此れ山水布置なり。

この文章は人間の体のパーツを比喩として、山、水、草木、煙雲、亭榭樓閣など（図 17）の関係について述べた。そして絵の構図について、各要素の配置方法、またそれらの重要性などを記している。

山有高有下,高者血脈在下,其肩膀張開,基脚壯厚,巒岫岡勢,培擁相勾連,映帶不絕,此高山也。故如是高山謂之不孤,謂之不朴。下者血脈在上,其顛半落,項領相攀,根基龐大,堆阜臃腫,直下深插,莫測其淺深,此淺山也。

山は高さあり、下（ひく）きあり、高さものは血脈下にあり、其の肩膀は開張し、其の脚は壯厚に、巒岫岡勢の培擁して相ひ勾連し、映帶絶えざるは此れ高山なり。故にかくの如き高山はこれを「孤ならず」といひ、これを「朴れず」といふ。下きものは、血脈上にあり、其の顛は半ば落ち、項領は相攀ち、根基は龐大に、堆阜は臃腫し、直下に深挿して、其の淺深を測るなきは此れ淺山なり。

そして、郭熙はこの構図には以下の意義があるとも述べていた。

石者、天地之骨也、骨貴堅深而不淺露。水者、天地之血也、血貴周流而不凝滯。

石は天地の骨なり、骨は堅深にして浅露ならざるを貴ぶ。水は天地の血なり、周流して凝滯せざるを貴ぶ。

このような自然の山水を身体に比喩することは、中国で古い昔からもあった。中国画論の研究者である中村茂夫氏は彼の著書『中国画論の展開・晋唐宋元篇』の中で殷周時代の公孫尼子の例をあげた。「形體に骨肉あり、當に地の厚きが如くなるべし。＜中略＞孔竅血脈あるは當に川谷のごとくなるべし。血氣は風雨なり」（形體骨肉、偶地之厚也。＜中略＞體有空穹進脈、川谷之象也）。

また、三国時代の呉国の徐整が著作した『五運歴年紀』に、盤古開天辟地の伝説が書かれている。盤古は死んだあと体は山・川・草・木などになった。これは伝説であるが、古代中国人の宇宙観と身体観を反映しているとも言えるだろう。だから、郭熙が『林泉高致』の中で山水を身体に比喩するのはおかしい話ではないのだ。

このような、身体で作品の創作を考える手法は身体思考という。

そして、前文の Joan Hay の「The Body Invisible in Chinese Art」という論文の中に似ている論点がある。

中国では、社会性がない身体は完全に存在しないではないが、それは彫刻である。この空間はよく彫刻的な自然石で占められた。もっと重要なのは、この典型的な中国の石に、分かりにくい、穴が多い、意味合いが複雑な形態を持っている。これらの特徴は文化芸術方面の

典型的な中国身体表現になるかもしれない。西洋の伝統的なクラシックな形象はアポローンあるいはヴィーナスである。中国伝統的なクラシックな形象は岩石だろう。

だから、中国的な芸術の身体表現は往々にして山石にその感傷を託している。もちろん、中国古典庭園の中にある山石（図 18）と山水画の中の山石の形は、すべて人体のような形ではない。ただ、その人体と似ている山石は、身体思考で考えられ、作られたとだけ言える。他、古代中国の身体思想は絵画にも表わされている。

以上のような考察をきっかけに、この時期の私の作品の造形は、郭熙の「早春図」の山石の造形方法を参考にすることとなった。

第三節

古代中国の芸術家は身体に対してどう思っていたのか、自分自身の身体はどう自分の作品との関係をつくるのか、について研究してきた。

まず、郭熙の山水画をきっかけに、中国山水画の身体性という問題を考察した。

中国の山水画は目で見えるもののだけを表現するのではなく、身体で自分が生きている社会を感じるものでもある。宋時代の宗炳は『畫山水序』にはこう書かれている：

余眷戀廬衡，契闊荆巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷砧石門之流，於是畫象布色，構茲雲嶺。

自分は若年より廬山や衡山を慕い、荊山や巫山を歩き回り、老いの迫るのを知らなかったが、愧ずかしいことに今ではもう心身を練成して、石門の流れを履み歩くことができぬから、山川の形を描きこれに彩色を施して、この雲に聳える山嶺を構成するという。

画に色を布くことによって、画家自身の感情は山水に託され、自分の心身は山水と一体になった。

そして、郭熙は『林泉高致』にこのように書いていた。「世の篤論は謂ふ。山水には行くべきものあり、望むべきものあり、遊ぶべきものあり、居るべきものあり」（世之篤論，謂山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者）。

画家にとってだけ絵の山水は「行くべき、望むべき、遊ぶべき、居るべき」ものであるのではなく、鑑賞者にもとつてもまた同じである。

さて、水墨山水画の身体性を表しているのは「筆墨」の運用である。中国画の「筆墨」という概念の源は荊浩（生没年不詳）まで遡れる。その創作と理論構築が成熟するには明清時代までの時間が必要であった。この中で董其昌は大きな役割を担った。董其昌（1555—1636）は宋時代から山水画の変化を認識し、山水画は客観的なもの重視することから描く技法自体を変更した。この技法の中心にあるのは「筆墨」と考えられている。

例えば、福永光司氏がいうように、「中国において書芸術と絵画芸術（水墨画）は、要するに筆墨の造形する芸術であるが、筆墨の描く点と線、濃淡の色調は、自由な流れとうねり、情感的な潤いと滲みをもつことによって、人間の心の動き、生命の感動を表現する手段としては、最もすぐれた生動性をもつ。」

「筆墨」は身体性がある概念として、創作過程での身体の動き、特に手の動きを直接紙の上に残すからである。明らかに、「筆墨」の概念は山水画を描く特別な素材と関係もあると

考えらる。宣紙の吸水性と水墨の浸透性は筆の一つ一つの細かい動きが画面に残される。なお筆の使い方については荊浩が以下のように語っている。

凡筆有四勢：謂筋、肉、骨、氣。筆絶而不斷謂之筋，起伏成實謂之肉，生死剛正謂之骨，跡畫不敗謂之氣。

凡そ筆に四勢あり、筋肉骨氣と謂ふ。筆絶えて斷たず、これを筋と謂ふ、起伏して實を成す、これを肉と謂ふ、生死剛正、これを骨と謂ふ、跡畫して敗せず、これを氣と謂ふ。

これは体の比喩を使って、筆の運用仕方を語る象徴法である。

清時代の石濤（1642-1708）は画論の『苦瓜和尚画語録』この「筆法説」をもっと抽象的に語っていた。

一画含万物於中，画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心，如天之造生，地之造成，此其所以受也。

一画は万物を中に含む。画は墨を受け、墨は筆を受け、筆は腕を受け、腕は心を受くる。天の造生し、地の造生するが如し。此れその受くる所以なり。「尊受章第四」

筆與墨會，是為氤氳。氤氳不分，是為混沌，闢混沌者，舍一畫而誰耶？畫於山則靈之，畫於水則動之，畫於林則生之，畫於人則逸之。

筆、墨と会する、これを氤氳となす。氤氳の分かれざる、これを混沌となす。混沌を闢くものは、一画を舍（お）いて誰ぞや。山を画けば則ちこれを靈ならしめ、水を画けば則ちこ

れを動かさしめ、林を画けば則ちこれを生あらしめ、人を画けば則ちこれを〔高〕逸ならしむ。

「氤氳章第七」

得乾坤之理者，山川之質也。得筆墨之法者，山川之飾也。＜中略＞畫之理，筆之法，不過天地之質與飾也。

乾坤の理を得るものは山川の質なり。筆墨の法を得るものは、山川の飾なり。＜中略＞画の理、筆の法は、天地の質と飾とに過ぎざるなり。「山川章第八」

宋時代から清時代まで、画家は「筆墨」をますます重視するようになった。そうして石濤の時代になって、絵画にとって筆墨は最も重要な要素になる時代を迎えた。言い方を変えると、「筆墨」を重視することは、身体の痕跡をどう残すのかという問題を重視することとも言い換えられるのだ。

墨に水の量と色の濃淡の変化は体の動きの結果として重視され、「筆墨」の視覚的な効果はずっと二の次だった。

そして、水墨と比べ色彩は比較的ある種の視覚言語と言われるが、水墨は違う。例えば色彩ばかりに注視したとき、それは身体の動きから外れてしまうだろう。しかし水墨にその危険はない。色彩に現れるような視覚的対比の要素が少ないことにより、身体の動きとの関連がより多くなる。張彦遠（生没年不詳）は水墨画が盛んになる前の唐時代に活躍した画家であるが、水墨と色彩のこの矛盾を意識していた。

草木敷榮，不待丹碌之榮采。雲雪飄蕩，不待鉛粉而白。山不待空青而翠，鳳不待五色而粹。是故運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣。

草木の敷榮は丹碌を待たずして采り。雲雪の飄蕩は鉛粉を待たずして白し。山は空青を待たずして翠に、鳳は五色を待たずして粹りあり。是の故に墨を運せて五色具はる、これを意を得たりと謂ふ。意五色にあれば則ち物象は乖く。

山水画では色彩の使用を排除するのは、心の世界で表現することにより、身体行為へと視線を集中させるためである。

中国水墨山水畫の身体性は、柔らかい筆を使って身体の動きを直接に宣紙に残すことで表している。水と墨だけを使うことによって、体の痕跡は画家あるいは鑑賞者にとって余分な情報がカットされ、より純粹になる。画家、理論家はよく、身体思考で筆の使い方と構図方法などを語る。だから山水畫の身体思考はその周辺の鑑賞者の中国畫の鑑賞方法にも影響を及ぼした。中国水墨山水畫の鑑賞はただ目で見るとはならず、筆の動きを従って、行く、望む、遊ぶ、居る。特に「遊ぶ」、「居る」は畫の外からの視点で畫を鑑賞するのではなく、鑑賞者は自分がその山水の中に居ると想像しながら鑑賞しなければならない。

山水畫には身体性があるという視点から漆芸のことを考えると、漆芸の制作にもやはり身体性があると思った。

前述引用した古代中国畫論の中で、身体で、繪の描き方と「筆墨」の運用する仕方を比喻している。明時代の漆芸著作『髹飾録』でも同じような考え方をを用いて漆のことについて述べていた。楷法第二の三法に漆器の質について、「質則人身」とある。また、揚注には「骨肉皮筋巧神を作し瘦肥美醜は文を眼と為す」（骨肉皮筋巧作神，瘦肥美醜文為眼）とある。

つまり、器を人の体に比喻し、骨、肉、皮、筋を精神に、肥瘦と綺麗さを外形にする。器の胎、胎の上に重なっている布や地の粉と砥の粉など、漆器の骨・肉・皮・筋である。

骨瘦。「揚注」暴刻無肉之過。彫漆するとき掘りすぎ、下の層まで彫ったため、生地を
見えてしまった。

無肉。「揚注」熟製過稀之過。漆を精製するとき、水分の蒸発は不十分である。

中国の伝統的な描くために使う道具は筆である。鉛筆の芯に当たる穂先は柔らかく、西洋
の道具と違ってコントロールしにくい。それを上手く扱うためには腕のストロークが必要と
なる。腕の動きと身体の動きは連動しているのだ。それは髹漆でも同じことが言える。髹漆
用の道具である塗刷毛は人間の髪の毛で作った刷毛である。

だから、漆芸の身体性は中国水墨山水画と同様で、身体思考のこと以外も水墨山水画の「筆
墨」の概念をも参照できる。作品に髹漆を施す時、塗り刷毛を通して身体の動きが作品に残
る。

第五章 無の身体

本章は「無の身体」というタイトルの作品シリーズの展開について述べる。この時期の作
品は前の作品との関係を整理する中で、だんだんと見えてきた方向である。修士課程の作品
は「空の身体」をテーマとして、象徴的な手法で肉体としての自身を捨てることで、過去の
自身の否定を表した。博士後期課程の前半で身体論について研究し、本章の作品は自身の精
神的部分をも否定しようとする試みである。これは自身が本当の自由を求めるためでもある。
本当の自由とは道家の「無」と近い状態と思っている。だから、ここの「無」は何もないの

ではなく「無為自然」の意味である。人の手を加えないで何もせずあるがままにまかせる、つまり、「七つの穴」を与えられた前の「混沌」の状態である。

第一節

大学院博士後期課程2年後半から3年前半の作品の創作思想は、道家の身体思想に大きな影響を受けた。

道家は老子、莊子を代表とする諸子百家の一人である。道家思想は、儒家や墨家における人為性を排し、宇宙の根源的存在としての「道」にのっとった無為自然の清浄な行いを重視する考え方である。

そして身体は自然と通じ合っている、同時に身体の各部分もお互いに繋がっていて身体は自然の一部分であるという教えを説く。

まずは、老子の「万物は陰を負い、陽を抱い」という概念から理解しよう。

「道生一、一生二、二生三、三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」 — 「道德經・第四十二章」

道は一を生み出す。一から二つ（のもの）が生まれ、二つ（のもの）から三つ（のもの）が生まれ、三つ（のもの）から万物が生まれる。すべての生物は背を陰にして陽をかかえるようにする。そして（陰と陽二つの気 [生成の力] の）まじりたった深い気によって（万物の）調和ができる。

これは老子の宇宙あるいは世界の起源についての思想である。老子は万物が道から生まれ、少数から多数へと変化する過程で、つまり、量の積み上げと事物が発展する過程である

と考えている。では、道はどんなものなのか？あるいは道はどんな状態存在しているのか？老子が言ったように「天下のあらゆる物は〔有〕から生まれる。〔有〕そのものは〔無〕から生まれる。」（萬物生於有，有生於無）「一」から「万物」までは「有」として理解してよい。「無」は「道」になる、つまり「無」の状態は「道」の状態に近い。

そして「すべての生物は背を陰にして陽をかかえるようにする。そして（陰と陽二つの気〔生成の力〕の）まじりたった深い気によって（万物の）調和ができる。」、老子はすべてのもの、ことが対立する相手を持つ。また、一つのもの、ことの内部には対立する両方がある。だから「すべての生物は背を陰にして陽をかかえるようにする。」と言った。もの、ことは一体性もあり、全体として分裂できず、共通して行き「（陰と陽二つの気〔生成の力〕の）まじりたった深い気によって（万物の）調和ができる。」。

以上論述したのは道家思想を理解するための基本である。道家は老子と莊子二人の哲学者の他、もう一人は戦国時代前期の思想家列子である。列子の著作である『列子・黄帝篇』には、身体についてこう書かれている。

而後眼如耳，耳如鼻，鼻如口，无不同也。心凝形釋，骨肉都融；不覺形之所倚，足之所履，隨風東西，猶木葉幹殼。

而（しか）る後（のち）に眼は耳の如（ごと）く、耳が鼻の如く、鼻は口の如くして、同じからざる無し。心は凝り形は釈（と）け、骨肉都（すべ）て融けて、形の倚（よ）る所、足の履（ふ）む所を覚えず。風に隨（したが）つて東西すること、猶（な）ほ木葉幹殼（ぼくえふかんかく）のごとく。

では、道家の思想家は身体についてどう考えているか。荘子は身体が本来不完全であることを認め、その自然的な身体は不完全であるからこそ美しいと考えた。これは荘子の、つまり道家の身体思想の核心とも言える。例えば、『莊子・人間世篇』にこんな物語を書いている。

支離疏者，頤隱於臍，肩高於頂，會撮指天，五管在上，兩髀為脅。挫鍼治繆，足以餬口；鼓箠播精，足以食十人。上徵武士，則支離攘臂而遊於其間；上有大役，則支離以有常疾不受功；上與病者粟，則受三鐘與十束薪。夫支離其形者，猶足以養其身，終其天年，又況支離其德者乎。

支離疏（しりそ）という人は、背骨が曲がりあごがへそに隠れるほど、肩は頭より上につっぱり、髪のもとどりは天を指している。脇の下がもものようであり、内臓は頭より上にあるような姿をしている。（そんな姿をしているが）縫い物や洗濯を仕事とし、脱穀をさせようものなら、十人を養うほどの才能が有る。たとえ戦争が始まっても、支離疏はありがたいも頂戴する徴兵の義務を免れるし、土木の労役も免れるので、駆り出される男たちの間をぬってのんびりと暮らしていける。王から病傷者への施しとしての三鐘の粟や十束の薪を、彼は真っ先に受けることができる。他人と形の違う彼は、その身を養い天寿を全うできるのであるから、心が他人と違っていようが、命を全うできることであろう。

だから「無為自然」で「七つの穴」を与えられなかった「混沌」のような身体は、道家の思想家にとって理想的な身体であろう。「自然が顔かたちを与え、天が身体の形を授けられたのであるから、これをそのままに保てば、それでよい。」（道與之貌，天與之形，無以好惡内傷其身）

私の考えは道家の身体思想と一致し、道家の身体に対する考え方が作品制作の参考になった。自分の身体を空っぽにし、そこから生み出した形、つまり「無」の状態から生まれた形を作り試した。それをするためにまず具体的なイメージを持たず手を動かし始め、その時にもわざと何も形象を考えないこと、頭の中にある形象が浮かぶならできる限り消すこと、こうして身体を「無」の状態にするところから始めた。この「無」の状態は無意識の状態とは若干異なり「無為自然」の状態に近い、肉体から精神までを解放し意図を加えないという意識を持った。

この章の作品原型を削るとき、手で原型を触り、形態の変化を感じながら削っていく。これで 身体の動きが作品に残り、作品の一部になる。原型が完成したあと、その上に漆で麻布を貼る。錆漆をつけて麻布の目を埋めることによって、形がクリアに現れて強度も増す造形過程である。最後の麻布を貼ったあと、粗、中、細の順で地の粉漆をつける。

その次は下地研ぎになる。下地研ぎの道具は砥石を用い、表面を整えるためである。なぜ、ヤスリペーパーを使わないのか。ヤスリペーパーは柔らかいため、作品の細かい凹凸を修正できないからだ。私にはヤスリペーパーが主導権を持ち、手はヤスリペーパーの従属的な位置に甘んじてしまうように感じられる。しかし砥石は硬いためそれとは違い、作品表面の小さな凹凸に従わず、その凹凸と戦いながら修正していく。その過程は砥石が手の延長として作品との戦うのと同じである。そうして手の動きあるいは身体の動きは作品に残される。だから、漆を塗った表面を研ぐときもヤスリペーパーではなく硬めの木の炭で研ぐ。

このような制作過程の中では視覚的な感覚はもう重要ではなくなり、触覚こそが最も重要となる。形を決めるのは目ではなく、手の触覚と手あるいは身体の動きである。

また、下塗りは普段使っている呂瀬漆を使わず、朱漆を使う。それを研いだら明らかな斑(図 20)が出てくる。次は透明な朱合漆を塗り重ねても、その斑がかすかに見える。

このシリーズの作品（図 21～25）と第四章の作品の共通しているところは、身体の行為が作品に痕跡を残すことである。

身体の行為が作品に痕跡を残すことは、陶芸、彫刻、油絵などの創作行動でもある。しかし、それらと違うのは、漆の層の積み上げという特徴である。

第二節

前節で道家の身体思想について少し言及したが、道家の身体思想は儒家の身体思想とどう違うのか。

道家の身体思想と儒家の身体思想は、両者ともに古代中国の画家に影響を与えている。この問題を考察することによって、中国の画家の芸術思想の源を探り、中国芸術（と身体思想の関係）を理解する新たな視点となる。

まず儒家の思想家は身体についてどう考えているのか。儒家は中国に最も影響がある思想の である。初期の頃は人が生まれてから亡くなり、その後に行われるものまで含めた家族が催す冠婚葬祭を指した。春秋時代の孔子（紀元前 552 年-紀元前 479 年）によって体系化され、堯・舜・文武周公の君子の政治を理想の時代として、周礼を保護する使命を背負った仁義の道を実践し、上下の秩序を唱えた。漢時代から国家の教学と認定されたことによって、儒教が成立した。宋時代以降の朱子学によって、「修身、齐家、治国、平天下」の「經世濟民（世を經（おさ）め、民を濟（すく）う）」説を唱える国家的規模の宋明理学体系になった。

儒家の主な著作は「詩経」「尚書」「儀禮」「楽經」「周易」「春秋」などがある。

中国では儒家思想が恐らく日本では想像できない程深く浸透していて、中国人としての様々な行動・考え方・方法論など生活の隅々までに儒家思想の影響が及んでいる。

儒家の身体に関する思想は、今日多くの研究者によって研究発表されているが、中でも台湾の儒家思想研究者の楊儒賓氏の論文に読める、3つの角度からの論述が重要な参考になった。その3つの角度とは身体と政治の関係、身体と社会規範の関係、身体と精神教養の関係である。

まず身体と政治権力の関係。儒家はこれを論証するとき、三つの角度で論述している。一つは全体的に国家と君主が一体である、君主の肉体が国家の土地と相当する関係である。もう一つは国家の各機関の機能は身体各部分の生理的器官と同じ、その身体の頭脳はやはり君主である。

國、君一體也，先君之恥猶今君之恥也，今君之恥猶先君之恥也。國、君何以為一體也？國君以國為體，諸侯世，故國、君為一體也。

国と君とは一体であるからだ。先君の恥辱は今君の恥辱であり、今君の恥辱は先君の恥辱である。国と君とはなにゆえ一体であるのか。国君は国が体であり、諸侯の地位は代々相伝される。それゆえ国と君とは一体なのである。『公羊傳・莊公四年』

いわゆる「國君以國為體」は、国君の「見えない身体」が実に国家全体をカバーしていることを強調するから、「国と君は一体である」。

これは、全体的に国と君主の関係を述べている、以下「国と君主は一体である」の論点を具体化する。

昔者湯克夏而正天下，天大旱，五年不收，湯乃以身禱于桑林，曰：「余一人有罪，無及萬夫。萬夫有罪，在余一人。無以一人之不敏，使上帝鬼神傷民之命。」于是，剪其發，磨其手，以身為犧牲，用祈福于上帝。民乃甚說，雨乃大至，則湯達乎鬼神之感，人事之傳也。

むかし、湯王は夏を破って天下を治めた。[しかし、その後]天は大変なひでりをもたらし、五年にわたる不作が続いた。そこで湯王はみずから桑林の中で祈禱し、「私ひとりの罪でございます。万民たちに罰を及ぼさないでください。万民に罪があったとしても、[それは]私の罪でございます。私ひとりが至らなかったばかりに、上帝や鬼神に人民の命を奪うようなことはさせないでください」と言った。そしてその髪を切り、その手をしばり、我が身を犠牲にしてさいわいを上帝に祈った。[すると、]民は大変喜び、雨がおおいに降った。つまり、湯王は鬼神の感応・人情の機微に通じていたのである。『呂氏春秋・順民』

「湯以身禱于桑林」という伝説の中で、湯は民のため神に祈る。すると手そして身体は国家の象徴となり、湯の身体が「政治的な身体」になり、国家の身体となった。

これは儒家思想の「国と君主は一である」に関して、最も直接的かつ明快に表した一例だろう。湯は自分の身体を犠牲として神に差し上げ、国家の民に罰を与える代わりに、自分の身体に罰を受け入れた。その結果、自分の肉体が国家の土地の象徴となり、自身は神格化された。

董仲舒（紀元前 176 頃-紀元前 104 頃）は心と身体のほかの器官、例えば肝臓・肺臓・脾臓・腎臓そして四肢、との関係を例えて君主と臣下の関係を論述し、君臣のお互いの依存性があることを強調する。

漢時代に儒教は国家の教学と認定された。前漢の儒学者の董仲舒によって、皇帝の身体と国家は一体であるという思想は更に推進された。つまり、君主は国家にとって、人の体の心臓あるいは頭脳と同一であり、国家の各部門をコントロールする位置にある。だから、国家を治めるためには「身修」をすることから始めなければならない。

古之欲明明徳于天下者、先治其國。欲治其國者、先齊其家。欲齊其家者、先修其身。欲修其身者、先正其心。欲正其心者、先誠其意。欲誠其意者、先致其知。致知在格物。物格而后知至。知至而后意誠、意誠而后心正、心正而后身修、身修而后家齊、家齊而后國治、國治而后天下平。自天子以至于庶人、壹是皆以修身為本。

古の明徳（めいとく）を天下の明かにせんと欲（ほつ）せし者は、先（は）づ其の国を治めたり。其の国を治めんと欲せし者は、先づ其の家を齊（ととの）へたり。其の家を齊へんと欲せし者は、先づ其の家を修（おさ）めたり。其の身を修めんと欲せし者は、先づ其の心を正しくせり。其の心を正しくせんと者は、先づ其の意を誠（まこと）にせり。其の意を誠にせんと欲せし者は、先づ其の知を致せり。知を致すは在物を格（ただ）すに在りき。物格しくして后（のち）知（ち）至る。知至りれ后意誠なり、意誠にして后心正し、心正しくして后身修まる、身修まりて后家齊ふ、家齊ひれ后國治まる、國治まりて后天下平（たひら）かなり。天子より以て庶人にいたるまで、壹（いつ）に是れ皆身を修さむを以て本（もと）と為す。『大學』

この段落は国を治める方法が、身を修めることと同じだと論述し、そして、身を修めることが国を治める基礎であると主張する。このような「身体政治」論は、「公的領域」と「私的領域」がある種の相互的な関係であり、裂断的な関係ではないと仮定する。両者の展開す

る論理は全く一緒で、つまり、「私的領域」の身を修めるプロセス、心の品格を得ることが出来れば即ちば、「公的領域」の国を治めることが完成する。換言とすれば、外在的な世界の変化は内在的な自己世界の変化を基にしている。

「身体政治」論によると、国を治めるために身を修める必要がある。身を修めれば国を治められる。内在的な思想などの要素は身体に影響し、国を運営することとも関係があると強調している。

この「身体政治」論の目的を分析すると、統治者が自身の権利を合法化するためだろうと考えられる。これが儒家が漢時代から国家の教学となった理由であろう。

次は身体と社会規範との関係である。いわゆる規範は、儒家思想の中で具体的に礼法という。礼法、そして（礼法の）先生の教えに導かれ聖人になる。別の道を辿るとでたらめな人間になってしまう。儒家の代表的思想家の一人の荀子によると、人の身体は不完全であり「身修」をすることが必要である、そしてその道具は礼法あるいは社会規範であると説いている。

君召使擯、色勃如也、足躩如也。揖所與立、左右手、衣前后、檐如也。趨進、翼如也。賓退、必復命曰、賓不顧矣。

君、召して擯（ひん）たらしむれば、色勃如（ぼつじょ）たり、足躩如（かくじょ）たり。与（とも）に立つ所を揖すれば、其の手を左右にす、衣（い）の前後、檐如（せんじょ）たり。趨（はし）り進むには翼如（よくじょ）たり。賓（ひん）退けば必ず復命して曰（のたま）わく、賓顧みずと。『論語・郷黨』

入公門、鞠躬如也、如不容。立不中門、行不履闕。過位、色勃如也、足躩如也、其言似不足者。攝齊升堂、鞠躬如也、屏氣似不息者。出、降一等、逞顏色怡怡如也。沒階、趨進、翼如也。復其位、蹶蹶如也。

公門に入ると、鞠躬（きくきゅう）如たり、容（い）れられざるが如くす。立つに門に中せず、行くに闕（しきい）を履（ふ）まず。位を過ぐれば、色勃如たり、足躩如たり、其の言うこと、足らざる者に似たり。齊（し）を撰（かか）げて堂に昇るに、鞠躬如たり、気を屏（おさ）めれ息せざる者に似たり。出でて一等を降れば、顔色を逞（はな）って怡怡（い）如たり。階を沒（つく）せば、趨り進むこと翼如たり。其の位に復（かえ）れば蹶蹶如たり。

『論語・郷黨』

執圭、鞠躬如也、如不勝。上如揖、下如授。勃如戰色、足縮縮、如有循。享禮、有容色。私覲、愉愉如也。

圭（けい）を執（と）れば、鞠躬如たり、勝（た）えざるが如し。上ぐることは揖するが如く、下すころは授くるが如く。勃如として戰色、足は縮縮（しゆくしゆく）如として循（したが）うこと有り。享禮には容色あり。私覲（してぎ）には愉愉（ゆゆ）如たり。『論語・郷黨』

孔子は日常生活の中で、一つ一つ行動が社会礼儀あるいは政治的な位置の価値に浸透されており、身体の行動は社会的価値の規範と合致すると主張する。

これは「身体の行動は社会的価値の規範と合致する」と言うより、人の行動を規範するあるいは人の身体を規範するためであると言えるだろう。これこそ儒家は身体を重視する理由ではないか。

有威而可畏、謂之威。有儀而可象、謂之儀。君有君之威儀、其臣畏而愛之、則而象之。故能有其國家、令聞長世。臣有臣之威儀、其下畏而愛之、故能守其官職、保族宜家。順是以下皆如是、是以上下能相固也。

威有りて畏（おそ）る可き、之を威と謂ふ。儀有りて象（かたど）る可き、之を儀謂ふ。君に君の威儀有れば、其の臣（しん）畏れて之を愛し、則りれ之に象る。故に能（よ）く其の國家を有（たも）ち、令聞、世を長（なが）うす。臣に臣の威儀有れば、其の下（しも）畏れて之を愛す。故に能く其の官職を守り、族を保ち家に宜し。是れ順り以下、皆是くの如し。是（ここ）を以れ上下能く相固（あひかた）きなり。『左傳・襄公三十一年』

このような「威儀」的な身体は、自然に人が畏れるべき、見えない光を放っており、人はそれに畏れをもってひれ伏し、諸々のことが進みやすい。だが、このような身体についての論述の中で、身体の主体性を失う危機が潜んでいる。

禮者所以正身也、師者所以正禮也、無禮何以正身、無師吾安知禮之為是也。禮然而然、則是情安禮也、師云而云、則是知若師也、情安禮、知若師、則是聖人也。故非禮、是無法也。非師是無師也。不是師法而好自用、譬之是猶以盲辨色、以聾辨聲也、舍亂妄無為也。故學也者禮法也。夫師以身為正儀、而貴自安者也。詩云、不識不知、順帝之則、此之謂也。

禮なる者は、身を正す所以なり、師なる者は禮を正す所以なり、禮無くんば何を以（もつ）て身を正す、師無くんば吾安（われいづく）んぞ禮の是たるを知らんや。禮然（しか）くして然くするは、則ち是れ情禮に安んずるなり、師云して云するは、則ち是れ知師の若（ごと）くなるなり、情は禮に安んじ、知は師の若（ごと）くなれば、則ち是れ聖人なり。故に禮を非とするは是れ法（はふ）を無（なみ）するなり。師を非とするは是れ師を無するなり。師法を是とせずして自ら用ふるを好（この）むは、之を譬（たと）ふれば是れ猶（な）ほ盲（まう）を以て色を辨（べん）し、聾を以て才聲を辨ずるがごとく、亂妄（らんまう）を舍（お）きて為すこと無きなり。故に學なる者は禮に法（のつと）るなり。夫の師は身を以て正儀と為して、自ら安んずるを貴（たふと）ぶ者なり。詩に云ふ、識（し）らず知らず、帝の則（のり）に順（したが）ふ、此を之れ謂ふなり。『荀子・修身篇第二』

儒家の理論の中で規範とは「礼法」であろう。その規範などと先生の指導を従って、聖人になる。本来に不完全的な人間の身体は、「身修」をしないといけない。これは儒家の身体論の基本の出発点だろう。

惻隱之心，仁之端也。羞惡之心。義之端也。辭讓之心，禮之端也。是非之心，智之端也。
人之有是四端也，猶其有四體也。

惻隱（そくいん）の心は、仁（じん）の端（たん）なり。羞惡（しうを）の心は、義の端なり。辭讓（じじやう）の心は、禮（れい）の端なり。是非（ぜひ）の心は、智（ち）の端なり。人の是（こ）の四端（したん）有るや、猶（なほ）其の四體有るがごときなり。『孟子・公孫丑章句上』

孟子の思想の中で、「身修」ということはある種の内省的な思考活動である。だが荀子の説く「身修」は外在的で強制的な力であり、例えば、先生の指導あるいは社会規範など、人性の先天的な傾向を矯正するプロセスである。荀子の一節「禮なる者は、身を正す所以なり」は、これを指しているだろう。

同じ儒家の思想家であっても、社会規範と身体との関係について認識が違うこともある。しかしその本質は変わらない。つまり「禮で心を正しくすると身が正しくなる」ということである。「禮」というのは外在的な規範であり、内在的に「禮」を向かう心も必要である。

古代中国の違う思想流派は、本来の身体についての考えが本質的に違う。儒家は、身体は元来不完全であり、さまざまな「礼法」で「身修」をする必要があると考えている。

また、身体と精神教養の関係は、儒家によって精神の教養が一定のレベルになれば、身体自身に「善」と「悪」を判断する能力が自然についてくる。そして、いわゆる「修身」の行為で身体は昇華する事ができる。

君子所性，仁義禮智根于心。其生色也，晬然見于面，盎于背，施于四體，四體不言而喻。

君子の性とする所（ところ）は、仁義礼智（じんぎれいち）、心に根ざす。其の色に生（しやう）ずるや、晬然として面（おもて）に見（あら）はれ、背に盎（あふ）れ、四體（したい）に施（し）き、四體（したい）言（い）はずして而（しが）して喻（さと）る、と。『孟子・盡心章句上』

仁義礼智などの内在的の教養は身体の外在的な行動などを決定付ける。人々は儒家が規範に説くような精神状態に昇華される時、人と人の交流を阻むものがなくなり言葉がなくでもお互いに理解できるという、完全に理想的な状態だろう。

形色，天性也。惟聖人可以踐形。

形色（けいしよく）は、天性（てんせい）なり。惟（ただ）聖人（せいじん）にして、然（しか）る後（のち）に以（もつ）て形を踐（ふ）む可（べ）し、と。『孟子・盡心章句上』

孟子は、「仁義礼智」などの意識は心の根源から生まれ、人の身体の各部分に現れるという。。人の生理的な身体は完全に「仁義礼智」などの意識に浸透されて、「精神化な身体」の状態になる。孟子はこれを「踐形」という。

生理的な身体は完全に「仁義礼智」などの意識に浸透され、つまり、儒家の「精神化な身体」は疎外された身体だと考えてもいいだろう。そのような身体は完全に「本来の身体」を捨てているであろう。

君子之學也、入乎耳、箸乎心、布乎四體、形乎動靜。端而言、蠕而動、一可以為法則。小人之學也、入乎耳、出乎口。口耳之間、則四寸耳、曷足以美七尺之軀哉。古之學者為己、今之學者為人。君子之學也。以美其身、小人之學也、以為禽犢。

君子の學は、耳より入りて、心に箸（つ）き、四體に布（し）きて、動靜に形（あら）はる。端にして言ひ、蠕にして動くも、一に以て法則（はふそく）と為す可（べ）し。小人（せうじん）の學は、耳より入りて、口より出づ、口耳の間は、則ち四寸なれば、曷（いづく）

んぞ以て七尺の軀を美とするに足らんや。古の學ぶ者は己（おのれ）の為にし、今の學ぶ者は人の為にす。君子の學は、以て其の身を美にし、小人の學は、以て禽犢（きんとく）と為る。『荀子・勸學篇第一』

ここでは、精神教養が相当のレベルに達する時、身体自身に「善」と「悪」を判断する能力が自然についてくると言っている。

使目非是無欲見也、使耳非是無欲聞也。使口非是無欲言也、使心非是無欲慮也。及至其致好之也、目好之五色、耳好之五聲、口好之五味、心利之有天下。

目をして是に非（あら）ざれば見ることを欲することと無からして、耳をして是に非ざれば聞くことを欲すること無からして、口をして是に非ざれば言ふことを欲すること無からしめ、心をして是に非ざれば慮（おもんばか）ることを欲すること無からしむ。其の之を致好（ちかう）するに至るに及んでや、目は之を五色よりも好み、耳は之を五聲よりも好み、口は之を五味よりも好み、心は之を天下を有（たも）つよりも利とす。『荀子・勸學篇第一』

荀子は身体が外から内へ変化すると考える。荀子は意識が身体に浸透するため「学ぶ」必要性を強調している。眼、耳、口、心が正しい方向へと導く。…荀子は「学ぶ」の目的は「目をして是に非（あら）ざれば見ることを欲することと無からして」であると主張する。この「欲する」とは：「学ぶ」ことによって、耳、目、口、心などの身体器官は生理的な意味を持つだけの臓器ではなく、意識判断の能力を持つもの、そして思考と判断ができる道德意識を支えるものになる。

具体的に身体の各器官は「学ぶ」こと、いわゆる「身修」をすることによって、意識判断の能力がついてくる。身体の疎外が更に明確になった。

王陽明によって、いわゆる「身」は「心」の形体化である、いわゆる「心」は身体の内面化であると言えるだろう。いわゆる「身修」は「欲する」ことが「善の為、悪を去る」の意識の方向である。要するに、このような「精神化な身体」の中で、身体の行動が働いていると表面的に見えるが、しかし、実際には「心」が身体の行動を先導している。

要するに、儒家の身体観は二つの方法で身体をコントロールしようとしている。一つは「礼法」で人の身体を規範する。もう一つは人の身体を精神化しようとする。

では、前述の儒家思想は中国の芸術論の中でどのような形で用いられているのか。

まずは『論語』では「画」についてこう記されている。

子夏問曰：「巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮。何謂也？」子曰：「繪事後素。」曰：「禮後乎？」子曰：「起予者商也，始可與言詩已矣。」

子夏がたずねた。「えくぼあらわに、えもいえぬ口もと、白目にくっきり漆黒のひとみ、白さにひきたつ彩りの文という詩は、いったい何を意味しているのでしょうか」先生がいわれた。「絵をかくとき、胡粉をあとで入れるということだ」子夏がすしかさずいった。「礼が最後の段階だという意味ですか」先生がいわれた。「よくも私の意のあるところを発展させたね、子夏よ。これでおまえと詩を談ずることができるというものだ」

この文は「画」を通して礼法を論述している。儒家は画のことを重視しない、「道を目的とし、徳を根拠とし、仁に依存し、芸に自適する。」いわゆる「芸」は情操を養うただ一つの手段である。

しかし、儒家思想が漢時代から国家の教学となって以来、美術は教化の道具と手段となった。例えば、唐時代末の張彦遠は古代中国の最も代表的な画論である「歴代名画記」にこう記している。

夫畫者：成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時并運。

絵画というものは、聖人の教化を成しとげ、人論の道を助け、造化のはたらきをきわめ、実在の神秘をさぐり、経典のような功用を持ち、四季のめぐりのようなくごきをする。

そして、宋時代以降の中国は君主の独裁体制になり、国家権力が更に君主に集中した。当時、士大夫は政治に対する興味を失い、政務の合間に絵画をたしなむことが流行った。これは中国の最も重要な絵画様式である文人画が登場する契機となった。道家思想は政治理想を失った士大夫の間で再び普及し、水墨画、特に水墨山水画が士大夫文人たちの追求する対象となった。なぜなら、「山水に遊ぶ」生活は彼らの憧れの「無為自然」の世界だったからである。そして、これは宋時代以来の文人画家が同じく「筆墨」を重視する理由でもあるだろう。彼らは「筆墨」の運用を通して、自身の脱俗超凡な感情を表現していた。

なぜ宋時代からの士大夫は道家思想を好んだのか。芸術に関しては、道家の思想家は芸術の効用を重視せず、芸術自身の価値こそを重視している。『莊子・田子方篇』にこんな物語が書かれている。

宋元君將畫圖，眾史皆至，受揖而立，舔筆和墨，在外者半。有一史後至者，僮僮然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣磅礴，羸。君曰：可矣，是真畫者矣。

宋（そう）の元君（げんくん）、将（まさ）に画図（がと）せんとす。衆史（しゅうし）皆至る。受けて揖（ゆう）して立ち、筆を舐（ねぶ）り、墨を和し、外に在る者半ばなり。一史の後（おく）れて至る者有り。僮僮然（たんとんぜん）は外にいた。またひとりの画工が、おくれてやってきたが、小走りもせずゆったりとして趨（はし）らず。受けて揖するも、立たず。因（よ）りて舎に之（ゆ）く。公、人をして之（これ）を視（み）しむれば、則ち衣を解き、磅礴（はんぱく）して裸（ら）す。君曰（い）わく「可なり。是れ真の画者（がしゃ）」。

このような政治権力に屈服せず、内在的な本当の自由を追求する芸術至上主義は、道家芸術論の核心となりその影響が現在までにも及んでいる。それが宋時代以降、中国絵画の中で精神の表現を重視する「筆墨」の伝統が成り立った理由である。

儒家思想は礼法などを通して、人の行為を規範する。そして精神の修養が高いレベルになれば、身体を行為を反映し、身体自身が「正」あるいは「善」の行為をする。この内在的な精神と身体行為との重要な関係は儒家に肯定されている。一方で道家は自由な芸術至上主義の精神を追求し、「無」の状態における「筆墨」の表現にあらわしている。水墨は柔らかい筆を経由して画家の身体の中から行為が流れてきて、紙面に残す。その「筆墨」は画家の内在的な精神修養の表現である。身体を重視することと「筆墨」を重視することは、古代中国水墨画の真髄である。だから、中国の水墨画を鑑賞するとき、画面に何を描いているかを見るのではなく、その描かれた山水に入り、画家と一緒に山水に遊ぶ、「筆墨」の痕跡の変化とともに身体の動きを体験することは最も重要なポイントであるだろう。もちろん、書道作品

の鑑賞も同じ、「筆墨」の痕跡の移動とともに自分の身体も動くことだ。だから、中国の画あるいは書の作品は時間の芸術とも言われるが、同時に身体の芸術でもあり得るだろう。

古代中国の芸術は身体を重視しないわけではなく、表現の方法が違うだけだ。西洋の芸術家は「身体」（ヌード）を通して、身体表現をする。中国では「筆墨」を通して、身体の動きを作品に残す。なぜ私の漆作品には漆の層の積み上げを重視するのか自問する時、その答えは漆の層の積み上げによって身体の動きを作品に残し、自分の身体と作品と関係をつける、その手段になるからだろう。

第六章 その他の試作

これらの試作以外の多くの場合の私の作品制作方法は、まず発泡スチロールあるいは粘土で原型をつくり、その上に糊漆で麻布を貼り重ねて、自立できる程度の厚みを持たせた後、原型を外す。あるいは発泡スチロールの原型をそのまま作品の中に閉じ込める。この制作行為においては作品がどんどん「内から外へ」成長する。逆に、試作では、石膏で凹の型を作り、その中に麻布を貼り重ねる(図 26,27)。つまりこの技法では、初めに貼った1枚が、その作品の表側になるのである。この製作過程によって、作品がどんどん「外から内へ」成長する。

この「内から外へ」と「外から内へ」の制作方法は、漆を積み重ねる層の成長で、形が変化していく。第4章と第5章で述べた古代中国絵画（主に水墨山水画）の身体性の研究を通じて、古代中国の芸術家は身体をとっても重視していたことが分かった。西洋と比べ、表現の

方法が違うだけである。本章は古代中国絵画の身体性について研究した上で制作し始めた作品である。

試作1：

以下は試作1の制作工程を述べる。

ステップ1、自分の身体の一部を模型として、石膏型①を取る。(図28)

ステップ2、石膏型の上に漆で麻布を貼り重ねる。一定の厚さになったら、石膏型①を外す。この過程での麻布と漆の積み上げによって、元の原型の形は少し変わっていく。この過程は「内から外へ」の成長である。(乾漆形①) (図29)

ステップ3、石膏型を外した乾漆形①の外側を模型として、石膏型②を取る。この石膏型②は「内から外へ」で成長したあとの型である。形は石膏型①の形と違う。(図30)

ステップ4、ステップ2と同じ、石膏型②の上に漆で麻布を貼り重ねる。乾漆形②ができた。乾漆形②の形は「外から内へ」の成長である。乾漆形②の麻布の枚数は乾漆形①の麻布の枚数と同じ、厚さも同じになる。乾漆形②は「外から内へ」変わっていく。(図31)

ステップ5、乾漆形②の内側に石膏型③を取る。石膏型③は「外から内へ」で成長した結果である。(図32)

ステップ6、石膏型③の上に漆で麻布を貼り重ねる。(図33)

このようにステップ3からステップ6までの順で繰り返し、この作品が完成した。この過程は漆の層を積み重ねることだけではなくて、作品の形も漆の層の積み重ねるとともに変わる。そして、これは身体行為の重なりによって、作品の形がどんどん変化していく過程でもあるだろう。漆の層の積み重ねを身体行為に重ねることは、髹漆行為の身体性を表している。髹漆という行為は簡単に作品を固め、表面をどんどんスベスベにさせて、綺麗になる過程ではなく、髹漆行為を見直すことによって、自身の身体行為はそこに存在していることを気づいた。それで身体が存在と作品との関係を分かった。

また、この作品（図34）を制作しているとき、漆の層の積み重ねによって、形態が徐々に変化していく。その形態はどんどん美しくあるいは面白くなるかもしれない。しかし、美しくあるいは面白くなる（もちろん完全に逆の方向になる可能性もある）過程は私自身の意図ではなく、漆素材自身の変化である。作品の形態が一般に思われる美しくあるいは面白い方向へと変化すれば、それは素材自身と私自身無意識の身体行為によって変化した結果である。そして、この作品の制作は永遠に続けられる、その経過がどう変化するのは想像できないことだ。

試作 2 :

この作品を作るきっかけは、最初に漆芸基礎の第一課の手板制作である。手板制作は、初めて漆芸科に入った学生の必修科目である。初めて漆という素材と漆芸の工程を理解するためである。木の板に布着せ、錆び付け、髹漆、磨く、仕上げに至る全部で 40 程のステップがある。（附下地工程表）

素地調整	# 240 にて空研ぎ
刻苧彫り	彫刻刀にて継ぎ目、油じみ、割れ、節などに←◎彫り込む
生地固め	生漆+テレピンをしみ込ませ拭きあげる
刻苧飼い	生漆+糊+小麦粉+水+木屑+布屑を合わせ飼い込む
引込み地	生漆+ # 120 の篩いをかけた山科地+砥の粉（水練り） 7:10 を籠付けする
研ぎ	砥石 # 180 にて空研ぎ
引込み固め	生漆+テレピンをしみ込ませ拭きあげる
布着せ	麻布 # 80 を糊漆にて貼る
布目揃え	砥石 # 180 にて布目を揃える
布目摺り	生漆+ # 120 の山科地+砥の粉（水練り） 7:10 を布目に籠付けする
研ぎ	砥石 # 180 にて空研ぎ
地付け 1 回	生漆+ # 100 の篩いをかけた山科地（水練り） 6:10 を籠付けする

地研ぎ	砥石 #180 にて空研ぎ
地付け 2 回	生漆 + #120 の篩いをかけた山科地 (水練り) 6:10 を籠付けする
地研ぎ	砥石 #180 にて水研ぎ
地固め	生漆 + テレピンをしみ込ませ拭きあげる
切粉付け 1 回	生漆 + (#120 の篩いをかけた山科地 + 砥の粉) 水練り 7:10 を籠付けする
切粉研ぎ	砥石 #400 にて水研ぎ
切粉固め	生漆 + テレピンをしみ込ませ拭きあげる
錆付け 1 回	生漆 + 砥の粉 (水練り) 8:10 を籠付けする
錆研ぎ	砥石 #600 にて水研ぎ
錆地固め	生漆 + テレピンをしみ込ませ拭きあげる
舎て塗り	呂瀬漆にて塗り
舎て塗り研ぎ	駿河炭にて水研ぎ
固め	生漆 + テレピンをしみ込ませ拭きあげる
白い錆	生漆 + 砥の粉 + 水を籠付けする
白い錆研ぎ	駿河炭にて水研ぎ
下塗り	呂色漆にて下塗り
下塗り研ぎ	駿河炭にて水研ぎ

中塗り	呂色漆にて中塗り
中塗り研ぎ	駿河炭にて水研ぎ
上塗り	呂色漆にて上塗り
上塗り研ぎ	呂色炭にて水研ぎ
習漆 1 回目	生正味漆にて拭きる
桐摺り磨き	砥の粉+菜種油を綿にて磨く
習漆 2 回目	生正味漆にて拭きる
習漆 3 回目	生正味漆にて拭きる
習漆 4 回目	生正味漆にて拭きる
習漆 5 回目	生正味漆にて拭き残し半乾きにする
磨き仕上げ	チタニウムホワイト+菜種油を綿にて磨く

この作品は全部 3 つ同じサイズの漆の板で構成している。縦 91 センチ、横 45 センチ、厚さ 2.1 センチの木の板の上に、きちんと上の漆芸工程表の最初のステップから最後の「磨き仕上げ」まで制作した作品である。(図 35)

ある意味でこの作品は 3 つのサイズが大きな「手板」とも言える。サイズが大きいためこそ制作中に自分の身体の全体を使って動かさなくてはならない、研ぎ、髹漆、磨きなどを行う。各ステップは板の表面を絶対の平を追求する。盛り上がっている部分を砥石などで削ることは身体行為の痕跡を削ることになると思われるかもしれない、しかし、私はそれを削るからこそ身体行為を作品に残すことになると考えている。漆を重ねた表面に細かい炭で研ぎ、

摺漆などを行う、最後は出来る限り傷跡が残らないようにするため、チタニウムホワイトと菜種油を混ぜて手で磨く。

試作1と試作2は、同じ漆の材料を使っているが、プロセスが違うので、自身の身体行為と作品の関係がつくる形も違う。

一つは漆素材を積み重ねることによって、作品の形がどんどん変化していく。つまり、身体行為は漆素材を積み重ねることによって私と作品との関係を深めるのだ。

もう一つは、身体行為の痕跡を出来る限り削ろうとすることによって、身体行為が逆にもっと作品との関係を深める。一見なにもないただの艶がある平面、その身体行為は人があまりに気づかない形で強く表わされている。

また、作品2を制作する途中、下地を研いだあと、様々な模様が出できた（図36）。

その時その模様の面白さに感動し、透明性が高い漆を擦り込んで封じ込めることで残そうと考えた。しかし、よく考えればその模様そのものを残したかったら、漆は塗れないのだ。これは私のこの作品を制作する動機に逆らう行為だろうと考え、擦り漆を施すことをやめた。面白いあるいは美しい画面は自分が求めることではないからだ。

この2つの試作品は漆の身体性を証明する実験である。

第七章 漆を選んだ理由

現在、漆芸の勉強と制作の経歴は7年間余りになる。なぜ今までずっと立体漆作品を作ってきたのか。一つの理由は中国の漆芸界では立体漆作品をメインとして制作する人が少ないからだ。そして最も重要な理由は中国漆芸史を学んだ時、特に戦国時代の漆立体造形と宋時

代の無文漆器のレベルの高さは今も超えられない二つの頂点であると分かったことにもある。

中国の長い漆芸の歴史の中で私が最も注目しているのは、戦国時代と宋時代である。戦国時代の力強い漆造形作品は、その神秘的な装飾模様に加えて、漆という素材に古くからある文明のメッセージを含んでいる気がする。それは、宋時代の無文漆器の器の美しさと無文の漆の質感と併せて、中国伝統的な美意識を深く反映しているだろう。

現在、私の作品は立体作品がメインだが、必ずしも立体作品でなければ自分の考えをうまく表現できないわけではない。制作思考としては主にインスタレーション作品としての考えからスタートしたのち、実制作にかかっているからである。もちろん造形は非常に重要だが、その作品と現時代との関係、作品と作者の関係、そして作者と現時代の関係はどう作品に反映しているのかが極めて重要と考えている。

そこで、本章では簡単に古代中国の漆芸史を整理し、歴史の中から自分の制作の根拠を見つけていきたい。

第一節

20世紀の30年代から40年代まで、中国の河南省安陽殷商遺跡からたくさんの漆器が発見され、当時の学者はこの発見と『韓非子・十過』の記載資料から、中国では3000年前の殷商時代から漆器の製造が始まったと主張していた。しかし、1977年浙江省餘姚河姆渡遺跡から朱色のお椀（図37）と木筒（図38）が発見され、検定の結果その朱色は漆であると判明した。そこで中国の漆芸の歴史は7000年前からとなった。

古代では、丈夫に長く使うためいろいろなものに漆が塗られた。またさらに、顔料と混ぜて器などに模様をつけることができる。だから、河姆渡遺跡で発見された朱漆塗の椀は、朱漆を塗っているため、中国の漆器の源ではなく、中国漆器の流れのひとつと考えられている。

2001年、同じ浙江省の蕭山跨湖橋遺跡で漆塗りの木の弓(図39)が発見された。発見当時現存していたのは121cm、木を削って、その上に木の皮を巻きつけ、漆を施していた。検定の結果、その弓は8000年前のものとなった。中国で漆を使用する歴史は新石器時代から始まったと考えられている。木の弓は当時の狩り道具であり、その上に漆を塗ることで、丈夫になり長持ちする。これが人類初期の漆器の特徴だ。

中国では、新石器時代の始まりから長期に住む集落(農耕民族のこと)があった。その集落は主に原始的な農業を営み、陶器と石器の製造をしていた。この時期は漆器の発見が少なく、漆器の効用は道具から食器へ変化し、更に祭器となったと推測される。当時の漆器の胎は主に木と陶であった。木胎は木で彫って、髹漆と装飾を行う。陶胎漆器は陶器の上に髹漆と装飾を行う。初期の漆器は単色のが多いのに対し、後期からは朱色、黄色など模様が出現した。この時期の漆器は実用品が多く、装飾性もますます加わり華やかな表現が現れたことは、当時の人の美意識を反映しているだろう。

それから、漆芸の技術がいちだんと進歩したのは、殷商および周時代であった。

殷商時代は青銅文化の黄金時代と言われるが、漆器の発見もかなり増えていた。この頃に制作された壺、壘、觚、豆といった木製の漆器が次々と発見され、中国の各地で多種多様の漆器がかなり精力的に作られたことが確認される。技術的に相当進んでいる部分も見られ、器のつくり、色漆を用いたいわゆる漆絵、あるいは象嵌なども前の時代に比較すると、非常に高いレベルになった。器の形の様式が徐々に増やされ、装飾模様では獣面文、夔文、鳳鳥文、写実的な動物文による模様が出現した。

戦国時代から漢時代まで、経済の大きな発展とともに鉄工具の使用が広がったことによって漆器製造の発展も大きく促進された。この時期の漆器は品種の多さ、制作の質の良さ、造形と装飾の美しさ、いずれも前の時代を大きく超えた（図 40）。

戦国時代に興った楚という国の漆芸は今までの発見によると、造形物および装飾画において最も盛んだった。楚という国では漆器の胎の種類だけで十種類があり、その内訳は木胎を中心として、竹胎のものも現れた。夾紵胎が初めて現れ、西漢まで大量に出土品として現れた。

漆器の繁栄は西漢時代初期まで続いた。そこから戦国時代の造形思想を垣間みることができ、当時の人はよく漆を絵の具として使っていたことも分かった。

また、『史記・老子韓非列伝』に「莊子という者は、蒙人であり、名は周、蒙の漆畑の役人だった」（莊子者、蒙人也、名周、周嘗為蒙漆園吏）。この莊子は道家の哲学者であって、漆畑の管理者であった。これで戦国時代から漆の木の栽培が大きな規模になったことが分かった。

漢時代になると、髹漆と装飾の技術が躍進し、錐画、鎗金、金銀箔貼り、象嵌（玉、瑪瑙、水晶など）、堆漆、錦飾などの技法が現れた。例えば漢時代に制作されたある漆器には、製造の年号、品名、数、産地、持ち主、製作者などの情報が針刻によって文字が記されていた。作る工程が秦時代よりもより複雑化し細分化され、技術のレベルも高くなった。戦国時代から漢時代までは古代中国漆芸繁栄の第一期の頂点と言われている。

題材的な側面から見ると、古代の遺品と私の作品とは一見接点が見当たらないかもしれない。しかし、楚と前漢初期の工匠が戦乱と混迷の中で、外的な規範などに束縛されず、理想的な世界像を追求する姿が見えてきた時、この点こそが、私が作品を作るときの心境と共通しているのである。

唐宋時代は中国芸術史の中でも第二期の頂点と言われている。しかし唐と宋のスタイルは完全に違う。唐の人は開放的に豪快な性格を持ち、文化は寛容的で自信に溢れている時代であったため、唐は盛唐と呼ばれている。一方、宋の人は穏やかで内向的な性格を持ち、文化は優雅、温和、精密で繊細である。だから、漆芸の方面では唐の漆器は鮮やかな螺鈿漆器が盛んであった。対して宋の漆器は、精密で穏やかな無文漆器（図 41、42）が代表であった。いわゆる「簡易閑澹の中に行く、深遠無窮な味わいをする」（行於簡易閑澹之中，而有深遠無窮之味—范温「潛溪詩眼」）という。

宋時代は華やかな彫漆、鎗金、螺鈿など複雑な技法の漆器もあったが、全体的に優雅な風格を追求する傾向が見られる。宋の詞人である欧阳修は、宋仁宗の御座所に招かれた際の様子を以下のように記した。「兩府の大臣は昼に寢閣で聖體を願ひ、上の簡素的な器と服を見た、素漆の唾壺孟子を用い、素質な瓷盞で藥を飲む。」（兩府大臣日至寢閣問聖體，見上器服簡質，用素漆唾壺孟子，素瓷盞進藥）このことから皇居においても無文漆器が愛用されていたことが推測される。

宋の優雅的な風格は士大夫文化の影響だと考えられている。宋の文人士大夫は文化創造の主体として、前世代の士人と比べ、百科全書的な人物が多い。彼らは政治家であるが、經典をよく知り、画、詩、文などもたしなむ。こうして士大夫文化は庶民の日常生活や風俗、主教、礼儀などにも深く影響を及ぼした。本論文の第四、五章での水墨山水画について論じたのも、士大夫文化の絵画領域における影響であり、無文漆器も工芸領域でのその反映と言えるだろう。

前述の研究は、私が今日どのような漆芸作品を作るべきかということを考えるうえでとても参考になる。髹漆という行為は、現在激しく変化している落ち着きのない社会において、非常に意味があると思う。

第二節

近代以来の中国伝統漆芸は衰微の一途を辿っており、消失の危機に瀕している。しかし一方で漆画は、絵画として工芸の領域から独立し、いわゆるファインアートの地位を獲得した。

本章の第一節で戦国時代の立体造形物や実用品に描かれた漆画を言及したが、古代の漆画は漆器の装飾として存在していた。1960年代から、中国で絵画出身の作家はベトナムの磨漆画の影響を受けて、工芸としての漆芸技法を勉強し、漆を使って絵を描く試みをしていた。現代の漆画は漆器の従属位置から独立し、中国画や油絵などと同じ、美術の一つの分野として確立した今の中国で美術関係の人に「漆は何に属するか」と問いかけたら、「漆画だ」と答えるのがほとんどであろう。これは漆画が美術界から認めたことであるが、その一方で昔からの漆工芸はいま曖昧な位置に置かれている。

最初の漆画としての磨漆画は、伝統的な漆芸材料の特徴を利用して、象嵌と髹漆技法を中心的な技法としていた。最初の画面は色漆あるいは透漆の下に埋まっているが、研ぎと磨きによって画面が現れてくる。制作方法は、まず漆の板に卵殻、螺鈿、金銀箔粉末、木粉あるいは乾漆粉を使用して絵を作り、その後色漆あるいは透漆を髹漆する。乾いたら画面を研ぎ出す。予想外の画面効果ができるのが、この技法の魅力の一つである。

漆画は1984年の第六回の中国全国美術展に絵画分野の一つとして登場した。その後、中国美術協会が漆画専門委員会も設立し、絵画分野の領域で認知されるものとなった。

これで中国の伝統漆芸は新生を得たとも言えるかもしれないが、いわゆるファインアートの領域に入ったからこそ、新しい問題が出て来た。

まずは、漆画は平面芸術に属し、表現手段は象嵌、箔貼り、蒔き、研ぎなどがある。この半世紀の漆画の発展史を振り返って見ると、漆画は漆工芸から独立し、早期の表現の題材と方法は装飾的な工芸の小品の域を超えていなかった。1970年代から80年代までに漆画の表現の題材と写実性は大きく進歩し、漆画として認められた。数十年以来、漆画は油絵、中国画、版画などのような表現を模索して、漆画の表現力が大きく広がった。しかし、一方で漆画は油絵、中国画と版画などの間で彷徨うことで、漆画の独特な審美価値を失ってしまった。

そして、もう一つの問題は漆画が現時代の中で使い古された表現でしか展開されていないということ。現在漆画の作品を美術全体の領域に入れてカテゴライズするならば、その作品群はかなり昔の時代の作品と一緒に括らざるを得ない。確かに漆画を成す漆の特性に因る素材性は、特別な存在感を放つことができる。だがそれに時代性が伴っていないとき、あるいは作家自身に時代に反応しようとする感覚がないとき、漆画は漆の素材性を持っている以外、存在の必要性を失う。私の「混沌」シリーズ作品は、これに対する模索でもある。

第三節

最後は私の漆芸の勉強で影響を受けた『髹飾録』という漆芸専門の本についてである。私が最初に漆を勉強し始めたとき、この本は重要な参考書であった。大学時代、この本についての解説本、王世襄氏の『髹飾録解説－中国伝統漆工芸研究』と台湾索予明氏の『兼葭堂本「髹飾録解説」』を集めた。

『髹飾録』は現存する中国唯一の漆芸専門書として、明時代隆慶年間(紀元 1567 年－1572 年)に新安のある有名な漆工黄成が著作した。そして、明時代天啓年間(紀元 1620 年-1627 年)に、嘉興のある漆工揚明は注釈と序文を加え、今に伝わる。

『髹飾録』の原本は中国にも存在しない。ただ、大阪の本草家・木村兼葭堂(1736-1802)が鈔本一部を所蔵していた。これは「兼葭堂鈔本」と言われている。明治維新以後、兼葭堂鈔本『髹飾録』が浅草文庫に入り、その後帝室博物館(現在東京国立博物館)の所蔵品になった。

20世紀初頭、中国营造学社の朱啓鈴氏(1872—1964)は、日本美術史研究家の大村西崖氏(1868-1927)1901年に著作した『支那美術史』の中で『髹飾録』を紹介する内容を見て、大村西崖氏と連絡を取り、兼葭堂鈔本『髹飾録』のコピーをもらった。1927年に二百部を印刷したそれらは、「丁卯朱氏刻本」と呼ばれている。王世襄氏はこれによって、解説本を著作した。そして、1972年には台湾故宮博物館の索予明氏も東京国立博物館から兼葭堂鈔本『髹飾録』のコピーを得て、解説本を著作した。

『髹飾録』は全書乾集と坤集を含め、全十八章があり、計二百二十条がある。乾集には二章があり、髹漆の道具・材料・規則などについて書かれている。「利用第一」には漆芸の道具、材料など、「楷法第二」には髹漆の規則について、制作する時に出やすいミスや過ちを記述している。

「坤集」には十六章があり、前十四章は(「質色第三」から「單素第十六」まで)漆器を十四の種類を分類し、それぞれを紹介する。「質法第十七」は漆器の胎の製造について述べている。「尚古第十八」は古い漆器の断裂文、修復、模造などについて述べている。そして毎章のはじめにその章の要旨を説明する。

『髣飾録』の内容は中国の哲学的な観念を貫き通している。それは天と人間の関係である。

例えば、「乾集」の最初にこう書かれている。

凡工人之作為器物，猶天地之造化。此以有聖者，皆示以功以法，故良工利其器。然而利器如四時，美材如五行。四時行、五行全，而百物生焉。四善合，五采備，而工巧成焉。今命名附贊而示于此，以為乾集。乾所以始生萬物，而髣具工則，乃工巧之元氣也。乾德至哉。

たいがいの職人が器物を作るのは、天地の造化のようなものである。それで聖者も有り神者もある。皆以ってれ仕事をやり以っててほんを定める。故に良工はそのはたらきを利かせる。然してその鋭いはたらきは四季のようなもの、美材は五行の如し。四季が行われ五行が完全になって物が生ずる。四善が合い、五采が備って工巧が成る。今ここにほめあげて乾集と名づけたのである。乾は万物が発生するゆえんで、而して髣具工則は乃ち工巧の元氣である。乾徳は偉大なものである。

天は古代中国人の最高の信仰であり、人は天（あるいは自然）に従ってもの、ことにあたらなければならない。『易経』に「大哉乾元，萬物資始，乃統天」書かれている。匠はものを造ることにこそうしなければならぬ。良い道具（「利器」という）は四つの季節（「四時」）のように、良い材料は五行の運行のように、「乾」から天地万物が生まれてくる。「髣具」と「工則」は巧みな「工」の元である。

そして、「乾集」の中で、漆芸の材料と道具を天地・日月・星・風・雷・電・雲・虹・霞・雨・露・霜・雪・霰・雹などの自然現象と、春・夏・秋・冬・暑・寒・昼・夜などの時令の交替と、山・水・海・潮・河・洛・泉などの自然景象と比喩する。例えば、轆轤は宇宙の運動しているように回るから、「天運」という。

金は太陽の光のように輝くから、「日輝」という。月の光はよく銀色の光とされているから、銀が「月照」という。顔料は「雲彩」という等など。

下地粉は、日本では、本地用と錆地用の二種があり、京都産砥の粉と地の粉および木曾の錆土があり、粘土を焼いたものに東京産の地の粉と輪島産の地の粉がある。『髹飾録』にはこう書かれている：

黄成：土厚。即灰有角、骨、蛤、石、甑及杯屑、磁屑、炭末之等。大化之元，不耗之質。

揚明注：黄者厚也，土色也，灰漆以厚為佳。凡物燒之則皆歸土。土能生百物而永不滅，灰漆之體，總如卒土然矣。

土は大化の根元の一つであるし、永くつきることがない。漆器の下地にある灰の体質は幾通りもあるが要はこの土と同じようなものである。この元が土質である下地のつけ方は厚いのが佳いとされている。凡ての物は焼けば土にかえるし。土は百物を生じて滅びる事のないものである。

すべてのものが焼いたら土になる、土から万物が生まれてくる。土は不滅的である。漆芸用の下地粉は土と似ている。これは古代中国の自然素材を十分に利用する物造りの思想を反映しているだろう。これは環境汚染問題に苦しんでいる今の中国に、非常に重要な思想ではないか。

「坤集」のはじめに次のようにある。

凡髹器，質為陰，文為陽；文亦有陰陽，描飾為陽，描寫以漆，漆木汁也，木所生者火，而其象凸，故為陽；雕飾為陰，雕鏤以刀，刀黑金也，金所生者水，而其象凹，故為陰。此以各

飾眾文皆然矣。今分類舉事而列於此，以為坤集。坤所以化生萬物，而質體文飾，乃工巧之育長也。坤德至哉。

すべての器をぬるのにボデーを陰とし、装飾を陽とする。装飾にも陰陽がある。描飾を陽とし、描写には漆でやる。漆は木の汁である、木の生ずるところは火であってその象は凸、それで陽とする。彫飾は陰とする。彫鏤には刀を用いる。刀は黒金である。金の生ずる所は水、その象は凹、それで陰にする。此を如って各文様をあつめて飾るのは皆その通りである。今類別して事柄をあげて此に列べて坤集とする。坤は万物を化生する所以である。器体を模様で飾るわけは乃ち工巧の育長である。坤徳は極度にゆきわたっているものである。

「質」（胎のこと）は下にあるから、「陰」という、「文」（模様のこと）は「陽」という。そして、「文」の中で陰と陽、両方がある。木の液体である漆で模様を描く、木が火を生む、描いた模様は盛り上がっているので陽という。彫った模様は凹んでいるので陰という。

『易経』によって、「坤」は地のことをさしている。「坤集」では漆芸の装飾工芸を分類した。下地は陰である、文飾は陽である。

だから、どんな漆器にも陰があり、陽がある。陰と陽は調和して万物が生まれる。「乾集」と「坤集」と分けて、漆工の造物は天と地の自然規律に従わないといけないということである。

『髹飾録』の第二章の「楷法第二」には、漆芸入門の規則を書いている。

一つは漆芸をする人の道德品格に規範の「三法」・「二戒」・「四失」・「三病」などがある。例えば、「三法」の中で「巧法造化」とは自然を師にすることである。「二戒」は二つの注意事項の加飾し過ぎないことと、粗末なものを作らないことの意味である。

「四失」とは「制度不中」・「工過不改」・「器成不省」・「倦懶不力」である。「制度不中」とは制作の態度が不真面目で正しくないこと、「工過不改」とは途中の過ちを取り戻そうとしないこと、「器成不省」とは完成したら反省をしないこと、「倦懶不力」とは怠惰な態度で努力しないこと。

「三病」とは「獨巧不傳」・「巧趣不貫」・「文彩不適」である。「獨巧不傳」とは技を人に伝わないこと、「巧趣不貫」とは作品の芸術的な趣味が全体的につながつてないこと、「文彩不適」とは装飾や色など相応しくないこと。

もう一つは、実際の制作にしやすい過ちとその原因について「六十四の過ち」がある。

最後の章「尚古第十八」には著者が自分の過去の時代の悪い風習を批判している。当時は古い作品を模倣することが流行しており、著者は模倣することについて、古いものを好きな人のためであり、高価な骨董品として人を騙すためではないと主張している。そして、日本製（倭制）の漆器を模倣することもあると書いている。外国風の漆器は入手しにくいからだ。

『髹飾録』は中国最後の漆芸盛期である明時代に生まれ、その時代の漆器の製造や装飾などを詳しく記録した。漆芸の道具、材料、装飾技法などを分類し、重要な資料として後世に残した。そして、漆器の優劣や品質について論じた批評や判定は、研究者と鑑賞者にとって重要な参考資料となる。

本節の冒頭にも述べたが、この本は私が最初に漆を勉強した最も重要な参考資料である。ほとんど指導してくれる人がいない当時は、たくさんの漆の知識をこの本から得た。この本を読み進め徐々に漆への興味を深めて、漆を勉強し続けることを決めた。そして大学を卒業後、留学のために来日した。

当時、『髹飾録』の中での古代中国の物造りの思想についての論述は、あまり気にしなかった。しかし、時間が経過し今一度本を改めて開く時、古代中国の物造りの思想に興味を持

った。この本の中で反映している人と天あるいは自然との関係についての古代中国人の考えは、私が今研究している古代中国の身体思想に共通点を見いだしたのだ。実際に中国では古代から漆芸をする人が人と漆の素材との関係、人と自然との関係を重視していたことが分かった。だから、この本は私が身体と漆との関係を研究する重要な参考資料である。

第八章 結論

博士後期課程の三年目に入り、自分の創作思考と制作経路について整理し始めた。自分が生きている混沌な時代をずっと意識していた。自分はこの環境から逃げられないことが分かった。1980年代の中国で生まれたわたしは、小さいときから共産主義のイデオロギー教育を受けていた。成人して大学生になった現在でも、周りの環境があまりにも変わっていかない。こんな時代に、自分の身体は周りの環境から影響を受けている。そして、その環境にいたられしもその影響を避けられない。だから、私は作品制作を通して、自分の身体から自分自身を見直し、自分の身体は自分の作品とどんな関係を持っているのかを試した。

2009年に大学を卒業後、祖国である中国を離れ、日本に留学した。この留学を契機に、新しい環境の中で以前と全然違うもの、ことと出会い、過去と自分自身を見る視点が変わった。この変化の初歩段階では、中国人としてのアイデンティティをより強く意識した。その当時の作品制作では自分の精神状態との関係をはっきり意識していなかったが、人体の表現をしようと思っていた。写実的で一般的に閉じている丸い形態の身体の形に全く興味がなかった。ずっと殻のような形を考えていた。そして、用いている乾漆（脱胎）技法はこのよ

うな形を作り出すのに適っている。この意識と無意識の間で生み出したのが「空の身体」シリーズの作品である。

いま私は生きている文化と生活環境の影響を受け、ある種の無形なものに縛られているように感じる。その無形なものとは儒家思想の影響かもしれない、あるいは中国の政治環境の制限かもしれない。「空の身体」シリーズ作品のあと、「塊の身体」シリーズ作品を制作し始めた。このシリーズの作品は束縛され不自由な身体感覚を表現しようとするものであった。それは外的な秩序に束縛されず本当の自由な「混沌」への憧れでもある。

その後、身体に関する理論を研究しようと意識したのは博士後期課程に入ったあとのことであった。身体問題は現代中国にとって非常に意義がある研究である。身体が理念と精神の価値を覆している現代社会の中で、身体の肉体化と欲望化の傾向は如実に現れている。そして精神と身体の適切な接点を模索する旅路では、古代中国の身体思想の研究が欠かせない。だから古代中国の芸術家は自分の身体をどう見ているのか、自分の身体は作品とどう関係をつくるのか、などの問題が私の研究の重要なテーマとなる。

初めに目に入ったのは中国水墨山水画である。中国では、西洋と同じような直接的な芸術表現での身体（ヌード）はない。しかし、宋時代の名画家である郭熙の「早春図」をきっかけに、宋時代から非常に重視されてきた「筆墨」という概念を研究してきた。「図像の表意的実験は形象創造者の身体行為とところの思考から由来する」、「中国画を理解する鍵は色彩と明暗の強調ではなく、その書道的な筆の使い方（線）である、それは作者の心の跡を現している」書道的な筆の使い方は「筆墨」の概念である。「筆墨」は直接に身体と関係を持ち、「筆墨」の運用は身体行為、それ自身である。「筆墨」の画面は身体行為の痕跡である。つまり作者の「心の跡」の表現は「筆墨」を通じて実現した。

液体として存在している漆は、粘性があるため水墨のように思いのままに描くことが不可能で両者の物質的な特徴には違いがある。だが漆は塗り重ねと研ぎなどを繰り返す手工的プロセスがあるからこそ、「筆墨」と似通った性質を持つとも言える。そして第五章で述べたように、漆の層が重なることによって、身体と直接関係を作り、漆という素材の身体性が出てきた。博士後期課程の作品はこの考えの基で制作された。

数千年の使用の歴史がある漆の素材自身と漆の制作工程から、私は自分の作品の時代性を見つけた。

以上の作品を制作してきた歩みは私自身の本当の自由を求める歩みでもある。荘子の「混沌」のように、「無為自然」な自由な人間を求めている。

参考文献一覧

『古本大学・附王陽明大学問』大学問 文求堂書店 1941年

『東洋漆工史』六角紫水/著 雄山閣/発行 1960年

『新釈漢文大系 11・韓非子上卷』竹内照夫/著 明治書院 1960年

『新釈漢文大系 4・孟子』内野熊一郎/著 明治書院 1962年

『中国画論の展開・晋唐宋元篇』中村茂夫/著 京都中山文華堂刊行 1965年

『新釈漢文大系 5・荀子上』藤井専英/著 明治書院 1966年

『世界の名著 3・孔子/孟子』貝塚茂樹訳 中央公論社 1966年

『新釈漢文大系 22・列子』小林信明/著 明治書院 1967年

『新釈漢文大系 2・大学/中庸』赤塚忠/著 明治書院 1967年

『世界の名著 4-老子・荘子』小川環樹、森三樹三郎/訳 中央公論社 1968年

『中国文明選 14-芸術論集』福永光司/著 朝日新聞社 1971年

『兼葭堂本「髹飾録解説」』索予明/著 台湾商務印書館発行 1974年

『日本漆工の研究』沢口悟一/著 美術出版社 1977年

『新釈漢文大系 32-春秋左氏伝三』鎌田正/著 明治書院 1977年

『歴代名画記』(唐)張彦遠/著 長廣敏雄/訳 平凡社東洋文庫 1977年

『漆事伝』松雲居私記 坂部幸太郎/著 1972年

『論語-岩波クラシックス』金谷治/訳注 岩波書店 1982年

『石濤-人と芸術』中村茂夫/著 東京美術 1985年

『新釈漢文大系-史記』水沢利忠/著 明治書院 1990年

『大辞林』松村明/編 三省堂/出版 1990年

『中国古代思想中的気論及身体観』楊儒賓/主編 巨流図書 1993年

『Body,subject & power in China』Edited by Angela Zito and Tani E. Barlow,The

University of Chicago Press,Published 1994

『中国工芸美学思想史』杭間/著 北岳文芸出版社 1994年

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

年

『楚秦漢漆器芸術-湖北』陳振裕/主編 湖北美術出版社 1996年

『新編漢文選 思想・歴史シリーズ/呂氏春秋上』楠山春樹/著 明治書院 1996年

『髹飾録解説-中國伝統漆工芸研究』王世襄/著 文物出版社 1998年

『北京芸術村-抵抗と自由の日々』麻生晴一郎/著 社会評論社 1999年

『春秋学-公羊伝と穀梁伝』野間文史/著 研文出版 2001年

「中國思想史中“身体”研究的新視野」『現代哲学』2002年3期 黃俊傑

『花鳥・山水画を読み解く-中国絵画の意味』宮崎法子/著 角川書店 2003年

『一路走来一路讀』林達/著 湖南文芸出版社 2004年

「宋代素髹漆器形制及分期」『裝飾』2005年12期 韓倩

「為什麼中國繪畫是歷史」『複印報刊資料(造形芸術)』2005年6期 方聞 李維琨/訳

『宋元筆記小説大觀(一)・歸田録』(宋)歐陽修, 上海古籍出版社 2007年

『子不語』袁枚/著 手代木公助/訳 平凡社東洋文庫 2009年

『民主的細節-アメリカ当代政治觀察隨筆』劉瑜/著 上海三聯書店 2009年

『林泉高致』(宋)郭熙/著 周遠斌/点校、纂注 山東画報出版社 2010年

『東亞儒學・經典詮釋的辯證』黃俊傑/著 国立台灣大學出版中心 2010年

『莊子内篇』福永光司/著 講談社 2011年

「《特別記事》艾未未 AIWEIWEI 概説」『あいだ186号』2011年 宮本真佐美

『しあわせ中国・盛世2013年』陳冠中/著 辻康吾/監修 館野雅子・望月暢子/訳 新潮社

2012年

『漆工辞典』漆工史学会/編集 角川学芸出版 2012年

『丹漆隨夢：中國古代漆器芸術』裘錚/著 中國書店 2012年

「暗黒舞蹈之前世今生-社會運動中的身體反抗」『陽光時務週刊』2012年35期 周澄

『四部叢刊初編・莊子』第534~538冊「応帝王篇」景上海涵芬樓藏明刊本

『四部叢刊初編・白虎通德論』第431~432冊「天地篇」景江安傅氏雙鑑樓藏元刊本

『四部叢刊初編・春秋繁露』第50~51冊「天地之行」景上海涵芬樓藏武英殿聚珍刊本

圖版出典一覽

圖 12 『Body,subject & power in China』 Edited by Angela Zito and Tani E. Barlow,The University of Chicago Press,Published 1994 55 頁

圖 13 『中國美術全集·隋唐五代繪畫』 金維諾/主編 人民美術出版社 1984 年 130 頁

圖 14 同書 60 頁

圖 15 『中國美術全集·宋代繪畫』 傅熹年/主編 文物出版社 1988 年 54 頁

圖 16 同書 54 頁

圖 17 同書 55 頁

圖 18 『中國美術全集·園林建築』 潘谷西/主編 中國建築工業出版社 1988 年 104 頁

圖 37 『中國漆器全集·第一卷』 陳振裕/編 福建美術出版社 1997 年 1 頁

圖 38 同書 2 頁

圖 39 『丹漆隨夢：中國古代漆器藝術』 裘錚/著 中國書店 2012 年 30 頁

圖 40 『楚秦漢漆器藝術·湖北』 陳振裕/主編 湖北美術出版社 1996 年 23 頁

圖 41 『丹漆隨夢：中國古代漆器藝術』 裘錚/著 中國書店 2012 年 114 頁

圖 42 同書 123 頁

付錄一：

髮飾錄乾集 全

髹飾錄序

漆之為用也始于書竹簡，而舜作食器黑漆之，禹作祭器，黑漆其外，朱畫其內，於此有其貢。周制於車，漆飾愈多焉。於工之六材，亦不可闕。皆取其堅固於質，取其光彩於文也。後王作祭器，尚之以著色塗金之文，彫鏤玉珌之飾，所以增敬盛禮。而非如其漆城，其漆頭也。然復用諸樂器，或用諸燕器，或用諸兵仗，或用諸文具，或用諸宮室，或用諸壽器，皆取其堅固於質，取其光彩於文。嗚呼。漆之為用也，其大哉。又液葉共療痾，其益不少。唯漆身為癩狀者，其毒耳。蓋古無漆工，令百工各隨其用，使之治漆，固有益於器而盛于世。別有漆工，漢代其時也。後漢申屠蟠，假其名也。然而今之工法，以唐為古格，以宋元為通法，又出國朝廠工之始製者殊多，是為新式。於此千文萬華，紛然不可勝識矣。新安黃平沙，稱一時名匠，復精明古今之髹法，曾著髹飾錄二卷，而文質不適者，陰陽失位者，各色不應者，都不載焉。足以為法。今每條贅一言，傳諸後匠，為工巧之一助云。

天啓乙丑春三月西塘揚 明撰

髹飾錄乾集

平沙 黃成 大成著

西塘 揚明 清仲注

凡工人之作為器物，猶天地之造化。此以有聖者，皆示以功以法，故良工利其器。然而利器如四時，美材如五行。四時行、五行全，而百物生焉。四善合，五采備，而工巧成焉。今命名附贊而示于此，以為乾集。乾所以始生萬物，而髹具工則，乃工巧之元氣也。乾德至哉。

利用第一

非利器美材，則巧工難為良器，故列在于其首。

天運。即旋牀。

有餘不足,損之補之。

其狀圓,而循環不輟,令婉、合、盆、盂,正圓無苦窳,故以天名焉。

日輝。即金有泥、屑、麤、薄、片、線之等。

人君有和,魅魅無犯。

太陽明於天,人君德於地,則罔魅不干,邪諂不害,諸器施之,則生輝光,鬼魅不敢干也。

月照。即銀有泥、屑、麤、薄、片、線之等。

寶臣惟佐,如燭精光。

其光皎如月。又有燭銀。凡寶貨以金為主,以銀為佐,飾物亦然,故為臣。

宿光。即蒂,有木、有竹。

明靜不動,百事自安。

木蒂接牝梁,竹蒂接牡梁。其狀如宿列也,動則不吉,亦如宿光也。

星纏。即活架。牝梁為陰道,牡梁為陽道。

次行連影,陵乘有期。

牝梁有竅,故為陰道,牡梁有筍,故為陽道。「黍包」數器而接架,其狀如列星次行。反轉失候,則淫泆水解,故曰有期。又案:曰宿、曰星,皆指器物,比百物之氣,皆成星也。

津橫。即蔭室中之棧。

眾星攢聚,為章於空。

天河,小星所攢聚也。以棧橫架蔭室中之空處,以列眾器,其狀相似也。

風吹。即措光石並浮炭。

輕為長養,怒為拔折。

此物其用與風相似也。其磨輕,則平面光滑無抓痕,怒則棱角顯灰,有玷瑕也。

雷同。即磚、石有粗細之等。

礮聲發時，百物應出。

髹器無不用蹉磨而成者，其聲如雷，其用亦如雷也。

電擊。即銼有劍面、茅葉、方條之等。

施鞭吐光，與雷同氣。

施鞭，言其所用之狀，吐光、言落屑霏霏。其用似磨石，故曰與雷同氣。

雲彩。即各色料。有銀朱、丹砂、絳礬、赭石、雄黃、雌黃、靛花、漆綠、石青、石綠、韶粉、煙煤之等。

瑞氣鮮明，聚成花葉。

五色鮮明，如瑞雲聚成花葉者。黃帝華蓋之事，言為物之飾也。

虹見。即五格楷筆規。

燦映山川，人衣楚楚。

每格瀉合色漆，其狀如蠖蝮，又規筆描飾器物，如物影文相映，而暗有畫山水人物之意。

霞錦。即鈿螺、老蚌、車螯、玉珧之類，有片有沙。

天機織貝，冰蠶失文。

天真光彩，如霞如錦，以之飾器則華妍。而康老子所賣，亦不及也。

雨灌。即髹刷。有大小數等，及蟹足、疎鬣、馬尾、豬鬃，又有灰刷，染刷。

沛然不偏，絕塵膏澤。

以漆喻水，故蘸刷拂器，比雨。「漆包」面無類，如雨下塵埃不起為佳。又漆偏則病，故曰不偏。

露清。即罌子桐油。

色隨百花，滴瀝後素。

油清如露，調顏料則如露在百花上，各色無所不應也。後素，言露從花上墜時，見正色，而卻至繪事也。

霜挫。即削刀並捲鑿。

極陰殺木,初陽斯生。

霜殺木,乃生萌之初,而刀削樸,乃髹漆之初也。

雪下。即筒羅。

片片霏霏,疎疎密密。

筒有大小,羅有疏密,皆隨麩片之細粗,器面之狹濶而用之。其狀如雪之下,而布於地也。

霰布。即蘸子。用繒、絹、麻布。

蓓蕾下零,雨凍先集。

成花者為雪,未成花者為霰,故曰蓓蕾。漆面為文相似也。其漆稠粘,故曰雨凍,又曰下零,曰先集。用蘸子打起漆面也。

雹墮。即引起料。

實粒中虛,跡痕如砲。

引起料有數等,多禾殼之類,故曰實粒中虛,即雹之狀。又雹砲也,中物有跡也。引起料之痕跡為文以比之也。

霧籠。即粉筆並粉盞。

陽起陰起,百狀朦朧。

霧起於朝,起於暮。朱髹、黑髹,即陰陽之色。而器上之粉道百般,文圖輕疏,而如山水草木,被籠於霧中而朦朧也。

時行。即挑子,有木、有竹、有骨。

百物斯生,水為凝澤。

漆工審天時而用漆,莫不以挑子。如四時行焉,百物生焉。漆或為垸、或為當、或為糙、或為「漆包」,如水有時以凝,有時以澤也。

春媚。即漆畫筆。有寫像、細鈞、遊絲、打界、排頭之等。

化工粧點,日懸彩雲。

以筆為文彩，其明媚如畫工之粧點於物，如春日映彩雲也。日言金，雲言顏料也。

夏養。即彫刀，有圓頭、平頭、藏鋒、圭首、蒲葉、尖鍼、劑刷之等。

萬物假大，凸凹斯成。

千文萬華彫鏤者，比描錦則似大也。凸凹即識款也。彫刀之功，如夏日生育，長養萬物矣。

秋氣。即帚筆並繭毬。

丹青施楓，金銀著菊。

描寫以帚筆乾傳各色，以繭毬施金銀，如秋至而草木為綿，曰丹青、曰金銀、曰楓、曰菊，都言各色百華也。

冬藏。即濕漆桶並濕漆甕。

玄冥玄英，終藏閉塞。

玄冥、玄英，猶言冬水。以漆喻水，玄言其色。凡濕漆貯器者，皆蓋藏，令不濇凝，更宜閉塞也。

暑溽。即蔭室。

大雨時行，濕熱鬱蒸。

蔭室中以水濕，則氣薰蒸。不然則漆難乾。故曰：大雨時行。蓋以季夏之候者，取濕熱之氣甚矣。

寒來。即朽，有竹、有骨、有銅。

已冰已凍，令水土堅

言法絮漆、法灰漆、凍子等，皆以朽粘著，而乾固之。如三冬氣，令水土冰凍結堅也。

晝動。即洗盆並粉。

作事不移，日新去垢。

宜日日動作，勉其事，不移異物，而去懶惰之垢，是工人之德也。示之以湯之盤銘意。凡造漆器用力莫甚於磋磨矣

夜靜。即窰。

列宿茲見，每工茲安。

底、坑、糙、「漆包」，皆納於窰而連宿，令內外幹固，故曰每工也。列宿指成器。兼示工人晝勉事夜安身矣。

地載。即几。

維重維靜，陳列山河。

此物重靜，都承諸器，如地之載物也。山指捎盤，河指模鑿。

土厚。即灰有角、骨、蛤、石、甌及杯屑、磁屑、炭末之等。

大化之元，不耗之質。

黃者厚也，土色也，灰漆以厚為佳。凡物燒之則皆歸土。土能生百物而永不滅，灰漆之體，總如卒土然矣。

柱括。即布。並斲絮麻筋。

土下軸連，為之不陷。

二句言布筋包裹椽椽，在灰下，而漆不陷，如地下有八柱也。

山生。即捎盤並髹几。

噴泉起雲，積土產物。

泉指「系慮」漆，雲指色料，土指灰漆。共用之於其上，而作為諸器，如山之產生萬物也。

水積。即濕漆。生漆有稠、淳之二等，熟漆有揩光、濃、淡、明膏、光明、黃明之六製。

其質兮坎，其力負舟。

漆之為體，其色黑，故以喻水。復積不厚則無力，如水之積不厚，則負大舟無力也。工者造作，勿恪漆矣。

海大。即曝漆盤，並煎漆鍋。

其為器也，眾水歸焉。

此器大，而以制熟諸漆者，故比諸海之大，而百川歸之矣。

潮期。即曝漆挑子。

鱗尾反轉，波濤去來。

鱗尾反轉，打挑子之貌。波濤去來，挑翻漆之貌。凡漆之曝熟有佳期，亦如潮水有期也。

河出。即模鑿，並斜頭刀、剉刀。

五十有五，生成千圖。

五十有五，天一至地十之總數。言蚰片之點、抹、鈎、條、總五十有五式。皆刀鑿刻成之，以此之河出圖也。

洛現。即筆、覘，並「扌查」筆覘。

對十中五，定位支書。

四方四隅之數皆相對，得十而五，乃中央之數。言描飾十五體，皆出於筆覘中，以比之龜書出於洛也。

泉湧。即濾車並磬。

高原混混，回流絹絹。

漆濾過時，其狀如泉之湧，而混混下流也。濾車轉軸回緊，則漆出於布面，故曰回流也。

冰合。即膠有牛皮、有鹿角、有魚鰾。

兩岸相連，凝堅可渡。

兩岸相連，言二物縫合。凝堅可渡，言膠汁如水之凝澤，而乾則有力也。

楷法第二

法者，制作之理也。知聖人之意而巧者述之，以傳之後世者，列示焉。

三法

巧法造化。

天地和同萬物生，手心應得百工就。

質則人身。

骨肉皮筋巧作神，瘦肥美醜文為眼。

文象陰陽。

定位自然成凸凹，生成天質見玄黃。

法造化者，百工之通法也。文質者，髹工之要道也。

二戒

淫巧蕩心。

過奇擅艷，失真亡實。

行濫奪目。

共百工之通戒，而漆匠須尤嚴矣。

四失

制度不中。

不鬻市。

工過不改。

是謂過。

器成不省。

不忠乎。

倦懶不力。

不可彫。

三病

獨巧不傳。

國工守累世，俗匠擅一時。

巧趣不貫。

如巧拙造車，似男女同席。

文彩不適。

貂狗何相續，紫朱豈共宜。

六十四過

「漆包」漆之六過。

水解。

漆稀，而仰俯失候，旁上側下，滌之過。

淚痕。

漆慢，而刷布不均之過。

皴散。

漆緊，而蔭室過熱之過。

連珠。

隧稜凹稜也，山稜凸稜也。內壁下底際也，齧際齒根也。漆潦之過。

類點。

髹時不防風塵，及不挑去飛絲之過。

刷痕。

漆過稠，而用硬毛刷之過。

色漆之二過。

灰脆。

漆製和油多之過。

黯暗。

漆不透明，而用顏料少之過。

彩油之二過。

柔黏。

油不辨真偽之過。

帶黃。

煎熟過焦之過。

貼金之二過。

癍斑。

粘貼輕忽漫綴之過。

粉黃。

襯漆厚而浸潤之過。

罩漆之二過。

點暈。

濾絹不密，及刷後不挑去類之過。

濃淡。

刷之往來，有浮沈之過。

刷跡之二過。

節縮。

用刷滯，虻行之過。

模糊。

漆不稠緊，刷毫軟之過。

蓓蕾之二過。

不齊。

漆有厚薄，蘸起有輕重之過。

潰痿。

漆不粘稠急緊之過。

揩磨之五過。

露垸。

觚稜、方角，及平稜、圓稜，過磨之過。

抓痕。

平面車磨用力，及磨石有砂之過。

毛孔。

漆有水氣，及浮漚不拂之過。

不明。

揩光油摩，澤漆未足之過。

黴黹。

退光不精，漆制失所之過。

磨顯之三過。

磋跡。

磨磋急忽之過。

蔽隱。

磨顯不及之過。

漸滅。

磨顯太過之過。

描寫之四過。

斷續。

筆頭漆少之過。

溜浸。

筆頭漆多之過。

忽脫。

蔭而過候之過。

粉枯。

息氣未翳,先施金之過。

識文之二過。

狹濶。

寫起輕忽之過。

高低。

稠漆失所之過。

隱起之二過。

齊平。

堆起無心計之過。

相反。

物像不用意之過。

灑金之二過。

偏纍。

下布不均之過。

刺起。

麩片不壓定之過。

綴蚶之二過。

麤細。

裁斷不比視之過。

厚薄。

琢磨有過不及之過。

欸刻之三過。

淺深。

剔出無度之過。

縹縷。

運刀失路之過。

齟齬。

縱橫文不貫之過。

發劃之二過。

見鋒。

手進刀走之過。

結節。

意滯刀澀之過。

剔犀之二過。

缺脫。

漆過緊,枯燥之過。

絲 [糸互]。

層髮失數之過。

雕漆之四過。

骨瘦。

暴刻無肉之過。

玷缺。

刀不快利之過。

鋒痕。

運刀輕忽之過。

角稜。

磨熟不精之過。

裹衣之二過。

錯縫。

器衣不相度之過。

浮脫。

粘著有緊緩之過。

單漆之二過。

燥爆。

襯底未足之過。

多〔素頁〕。

樸素不滑之過。

糙漆之三過。

滑輒。

制熟用油之過。

無肉。

制熟過稀之過。

刷痕。

制熟過稠之過。

丸漆之二過。

鬆脆。

灰多漆少之過。

高低。

刷有厚薄之過。

布漆之二過。

邪瓦。

貼布有急緩之過。

浮起。

粘貼不均之過。

稍當之二過。

鹽惡。

質料多漆少之過。

瘦陷。

未乾固輒坑之過。

補綴之二過。

愈毀。

無尚古之意之過。

不當。

不試看其色之過

髹飾錄乾集終

髹飾錄坤集

平沙 黃成 大成著

凡髹器，質為陰，文為陽；文亦有陰陽，描飾為陽，描寫以漆，漆木汁也，木所生者火，而其象凸，故為陽；雕飾為陰，雕鏤以刀，刀黑金也，金所生者水，而其象凹，故為陰。此以各飾眾文皆然矣。今分類舉事而列於此，以為坤集。坤所以化生萬物，而質體文飾，乃工巧之育長也。坤德至哉。

質色第三

純素無文者，屬陰以為質者，列在於此。

黑髹。一名烏漆。一名玄漆。

即黑漆也。正黑光澤為佳。揩光要黑玉，退光要烏木。

熟漆不良，糙漆不厚，細灰不用黑料，則紫黑若古器，以透明紫色為美。揩光欲黷滑光瑩，退光欲敦朴古色。近來揩光有澤漆之法，其光滑殊為可愛矣。

朱髹。一名硃紅漆，一名丹漆。

即朱漆也。鮮紅明亮為佳，揩光者其色如珊瑚，退光者朴雅。又有礬紅漆甚不貴。

髹之春暖夏熱，其色紅亮；秋涼，其色殷紅；冬寒，乃不可。又其明暗在膏漆、銀硃調和之增減也。倭漆竊丹帶黃。又用丹砂者，暗且帶黃。如用絳礬，顏色愈暗矣。

黃髹。一名金漆。

即黃漆也。鮮明光滑為佳。揩光亦好，不宜退光。共帶紅者美，帶青者惡。

色如蒸粟為佳，帶紅者用雞冠雄黃，故好。帶青者用薑黃，故不可。

綠髹。一名綠沉漆。

即綠漆也。其色有淺深，總慾沉。揩光者，忌見金星，用金粉者，甚卑。

明漆不美，則色暗，揩光見金星者，料末不精細也。臭黃韶粉相和，則變為綠，謂之合粉綠，劣於漆綠大遠矣。

紫髹。一名紫漆。

即赤黑漆也。有明暗淺深，故有雀頭、栗殼、銅紫、駢毛、殷紅之數名，又有土朱漆。

此數色皆因丹黑調和之法，銀硃、絳礬、異其色，宜看之試牌，而得其所。又土朱者赭石也。

褐髹。

有紫褐、黑褐、茶褐、荔枝色之等。揩光亦可也。

又有枯瓠、秋葉等，總依顏料調和之法為淺深，如紫漆之法。

油飾。

即桐油調色也。各色鮮明，復髹飾中之一奇也。然不宜黑。

比色漆則殊鮮研，然黑唯宜漆色，而白唯非油則無應矣。

金髹。一名渾金漆。

即貼金漆也。無癡斑為美。又有泥金漆，不浮光。又有貼銀者，易黴黑也。黃糙宜於新，黑糙宜於古。

黃糙宜於新器者，養宜金色故也。黑糙宜於古器者，其金處處摩殘黑斑，以為雅賞也。癡斑見於貼金二過之下。

紋 [漆包] 第四

[漆包] 面為細紋，屬陽者，列在於此。

刷絲。

即刷跡紋也。纖細分明為妙，色漆者大美。

其紋如機上經縷為佳。用色漆為難，故黑漆刷絲上，用色漆擦被，以假色漆刷絲，殊拙。其器良久，至色漆摩脫

見黑縷，而文理分明，稍似巧也。

綺紋刷絲。

紋有流水、洞瀆、連山、波、疊雲、石皴、龍、蛇、鱗，用色漆者亦奇。

龍蛇鱗者，二物之名。又有雲頭、兩腳、雲波相接、浪淘沙等。

刻絲花。

五彩花文如刺絲。花色、地紋共纖細為妙。

刷跡作花文，如紅花、黃果、綠葉、黑枝之類。其地或纖刷絲，或細蓓蕾，其色或紫或褐，華彩可愛。

蓓蕾漆。

有細粗，細者如飴糝，粗者如粒米，故有穠花、淪漪、海石皴之名，彩漆亦可用。

蓓蕾其文簇簇，穠花其文攢攢，淪漪其文鱗鱗，海石皴其文磊磊。

罩明第五

罩漆如水之清，故屬陰。其透徹底色明於外者，列在於此。

罩朱髹。一名赤底漆。

即赤糙罩漆也。明徹紫滑為良，揩光者佳絕。

揩光者，似易成，卻太難矣。諸罩漆之巧，更難得耳。

罩黃髹。一名黃底漆。

即黃糙罩漆也，糙色正黃，罩漆透明為好。

赤底罩厚為佳，黃底罩薄為佳。

罩金髹。一名金漆。

即金底漆也。光明瑩徹為巧，濃淡點暈為拙。又有泥金罩，敦朴可賞。

金薄有數品，其次者用假金薄、或銀薄。泥金罩漆之次者，用泥銀或錫末，皆出於後世之省略耳。濃淡點暈，見

于罩漆之二過。

灑金。一名砂金漆。

即撒金也。麩片有細麤，擦敷有疎密，罩髹有濃淡。又有斑洒金，其文雲氣、漂霞、遠山、連錢等。

又有用麩銀者。又有揩光者，光瑩眩目。

近有金銀薄飛片者甚多，謂之假洒金。又有用錫屑者，又有色糙者，共下卑也。”

描飾第六

稠漆寫起於文為陽者，列在於此。

描金。一名泥金畫漆。

即純金花紋也。朱地黑質共宜焉。其文以山水、翎毛、花果、人物故事等，而細鈎為陽，疏理為陰，或黑漆理，或彩金象。

疏理其理如刻，陽中之陰也。泥、薄金，色有黃、青、赤，錯施以為象，謂之彩金象。又加之混金漆，而或填或暈

描漆。一名描華。

即設色畫漆也。其文各物備色，粉澤爛然如錦繡，細鈎皴理以黑漆，或劃理。又有彤質者，先以黑漆描寫，而後填五彩。又有各色乾著者，不浮光。以二色相接為暈處多，為巧。

若人面及白花、白羽毛，用粉油也。填五彩者，不宜黑質，其外匡朦朧不可辨，故曰彤質。又乾著，先漆象，而後傳色料，比濕漆設色，則殊雅也。金鈎者見於編欄門。

漆畫。

即古昔之文飾，而多是純色畫也。又有施丹青，而如畫家所謂沒骨者，古飾所一變也。

今之描漆家不敢作，近有朱質朱文，黑質黑文者，亦朴雅也。

描油。一名描錦。

即油色繪飾也，其文飛禽、走獸、昆蟲、百花、雲霞、人物，一一無不備天真之色。其理或黑、或金、或斷。

如天藍、雪白、桃紅，則漆所不相應也。古人畫飾多用油，今見古祭器中，有純色油文者。

描金罩漆。

黑、赤、黃三糙皆有之，其文與描金相似。又寫意則不用黑理。又如白描亦好。

今處處皮市多作之。又有用銀者，又有其地假洒金者，又有器銘詩句等，以朱或黃者。

填嵌第七

五彩金鈿，其文陷於地，故屬陰，乃列在於此。

填漆。

即填彩漆也。磨顯其文。有乾色，有濕色，研媚光滑。又有鏤嵌者，其地錦綾細文者，愈美艷。

磨顯填漆，「漆包」前設文，鏤嵌填漆，乾後設文。濕色重量者為妙。又一種有黑質紅細紋者，其文異禽怪獸，而界郭空間之處，皆為羅文、細條、穀皺、粟斑、疊雲、藻蔓、通天花兒等紋，甚精緻。其制原出于南方也。

綺紋填漆。

即填刷紋也。其刷紋黑，而間隙或朱、或黃、或綠、或紫、或褐。又文質之色互相反亦可也。

有加圓花紋，或天寶海珍圖者，又有刻絲填漆，與前之刻絲花可互考矣。

彰髹。

即斑文填漆也。有疊雲斑、豆斑、粟斑、蓓蕾斑、暈眼斑、花點斑、穠花斑、青苔斑、雨點斑、彪斑、彪斑、瑇瑁斑、犀花斑、魚鱗斑、雉尾斑，縐殼紋、石縐紋等，彩華續然可愛。

有加金者，璀璨炫目，凡一切造物，禽羽、獸毛、魚鱗、介甲，有文彰者皆象之。而極倣模之工，巧為天真之文。故其類不可窮也。

螺細。一名蚶嵌，一名陷蚌，一名坎螺。

即螺填也。百般文圖，點、抹、鈎、條，總以精細密緻，如畫為妙。又分截殼色，隨類而施綴者，光華可賞。又有片嵌者，界郭理皴，皆以劃文。又近有加沙者，沙有細粗。

殼片古者厚，而今者漸薄也。點、抹、鈎、條，總五十有五等，無所不足也。殼色有青、黃、赤、白也。沙者，殼屑，分粗、中、細，或為樹下苔蘚，或為石面皴文，或為山頭霞氣，或為汀上細沙。頭屑極粗者，以為冰裂文，或石皴亦用。凡沙與極薄片，宜磨顯揩光，其色熠熠。共不宜朱質矣。

襯色蚶嵌。

即色底螺細也。其文宜花鳥草蟲，各色瑩徹煥然，如佛朗嵌。又加金銀襯者，儼似嵌金銀片子，琴徽用之亦好矣。

此製多片嵌劃理也。

嵌金。嵌銀。嵌金銀。

右三種，片、屑、線各可用。有純施者，有雜嵌者。皆宜磨現揩光。

有片嵌、沙嵌、絲嵌之別，而若濃淡為暈者，非屑則不能作也。假制者，用鎰、錫，易生黴氣，甚不可。

犀皮。或作西皮或犀毗。

文有片雲、圓花、松鱗諸斑。近有紅面者，共光滑為美。

「石摩」窠諸斑。黑面、紅中、黃底為原法，紅面者，黑為中，黃為底。黃面，赤黑互為中、為底。

陽識第八。

其文漆堆，挺出為陽中陽者，列在於此。

識文描金。

有用屑金者，有用泥金者，或金理，或劃文，比描金則尤為精巧。

傳金屑者貴焉。倭制殊妙。黑理者為下底。

識文描漆。

其著色，或合漆寫起，或色料擦抹。其理文或金、或黑、或劃。

各色乾傳，末金理文者為最。

植花漆。

其文儼如繡為妙，其質諸色皆宜焉。

其地紅，則其文去紅，或淺深別之。他色亦然矣。理鈎皆綵，間露地色，細齊為巧；或以鎗金亦佳。

堆漆。

其文以萃藻、香草、靈芝、雲鈎、繚環之類，漆滯洑不起立，延引而侵界者，不足觀。又各色重層者堪愛。金銀地者愈華。

寫起識文，質與文互異其色也。滯洑延引，則須漆卻寫。複色者要如剔犀。共不用理鈎，以與他之文為異也。滯洑侵界，見於描寫四過之下滯洑。

識文。

有平起，有線起。其色有通黑，有通朱。共文際忌為連珠。

平起者用陰理，線起者陽文耳。堆漆以漆寫起，識文以灰堆起。堆漆文質異色，識文花地純色。以為殊別也。連珠見於「漆包」漆六過之下。

堆起第九。

其文高低，灰起加彫琢，陽中有陰者，列在於此。

隱起描金。

其文各物之高低，做天質灰起，而稜角圓滑為妙。用金屑為上，泥金次之，其理或金或刻。

屑金文刻理為最上。泥金象金理次之。黑漆理蓋不好，故不載焉。又漆凍模脫者，似巧無活意。

隱起描漆。

設色有乾、濕二種，理鈎有金、黑、刻三等。

乾色泥金理者妍媚，刻理者清雅，濕色黑理者近俗。

隱起描油。

其文同隱起描漆而用油色耳。

五綵間色，無所不備。故此隱起描漆則最美。黑理鈎亦不甚卑。”

彫鏤第十。

雕刻為隱現，陰中有陽者，列在於此。

剔紅。

即彫紅漆也。漆層之厚薄、朱色之明暗，彫鏤之精粗，大甚有巧拙。唐制多印板刻平錦，朱色，彫法古拙可賞。復有陷地黃錦者。宋、元之制，藏鋒清楚，隱起圓滑，纖細精緻。又有無錦文者，共有象旁刀跡見黑線者，極精巧。又有黃錦者、黃地者次之。又鑿胎者不堪用。

唐制如上說，而刀法快利，非後人所能及。陷地黃錦者，其錦多似細鈎雲，與宋、元以來之剔法大異也。藏鋒清楚，運刀之通法。隱起圓滑，壓花之刀法。纖細精緻，錦紋之刻法。自宋、元至國朝，皆用此法。古人積造之器，剔跡之紅間露黑線一、二帶；一線者，或在上，或在下；重線者，其間相去，或狹或濶無定法，所以家家為記也。黃錦，黃地亦可賞。鑿胎者，鑿朱重漆，以銀朱為面，故剔跡殷暗也。又近琉球國產，精巧而鮮紅，然而工趣去古甚遠矣。

金銀胎剔紅。

宋內府中器，有金胎、銀胎者，近日有「石俞」胎、錫胎者，即所假倣也。

金銀胎，多文間見其胎也。漆地刻錦者，不漆器內。又通漆者，上掌則太重。「石俞」錫胎者多通漆。又有磁胎者、布漆胎者，共非宋制也。

剔黃。

制如剔紅而通黃。又有紅地者。

有紅錦者，絕美也。

剔綠。

制與剔紅同而通綠，又有黃地者、朱地者。

有朱錦者、黃錦者、殊華也。

剔黑。

即雕黑漆也。制比雕紅則敦朴古雅。又朱錦者，美甚。朱地、黃地者次之。

有錦地者、素地者，又黃錦、綠錦、綠地亦有焉。純黑者為古。

剔彩。一名雕彩漆。

有重色雕漆，有堆色雕漆。如紅花、綠葉、紫枝、黃果、彩雲、黑石，及輕重雷文之類，絢艷恍目。

重色者，繁文素地，堆色者，疎文錦地，為常俱。其地不用黃黑二色之外，侵奪獸花之光彩故也。重色俗曰橫色，堆色俗曰豎色。

復色雕漆。

有朱面，有黑面，共多黃地子，而鏤錦紋者少矣。

髹法同剔犀，而錯綠色為異。彫法同剔彩，而不露色為異也。

堆紅。一名罩紅。

即假彫紅也。灰漆堆起，朱漆罩覆，故有其名。又有木胎彫刻者，工巧愈遠矣。

有灰起刀刻者，有漆凍脫印者。

堆綵。

即假彫綵也。制如堆紅，而罩以五彩為異。

今有飾黑質，以各色凍子隱起團堆，朽頭印劃不加一刀之彫鏤者。又有花樣，錦紋，脫印成者。俱名堆錦。亦此類也。

剔犀。

有朱面，有黑面，有透明紫面，或烏間朱線，或紅間黑帶，或彫黷等複，或三色更疊。其文皆疏刻劍鏤、縲環、重圈、回文、雲鈎之類。純朱者不好。

此制原於錐她，而極巧致，精複色多，且厚用款刻，故名。三色更疊，言朱、黃、黑錯重也。用綠者非古製。剔法有仰瓦，有峻深。

鐫蚶。

其文飛、走、花果、人物百象，有隱現為佳。殼色五彩自備，光耀射目，圓滑、精細、沉重、緊密為妙。

殼色：鈿螺、玉珧、老蚌等之殼也。圓滑精細，乃刻法也。沉重緊密，乃嵌法也。

款彩。

有漆色者，有油色者，漆色宜乾填，油色宜粉襯。用金銀為絢者，倩盼之美愈成焉。又有各色純用者，又有金銀純雜者。

陰刻文圖。如打本之印板，而陷眾色，故名。然各色純填者，不可謂之彩，各以其色命名而可也。

鎗劃第十一。

細縷嵌色，於文為陰中陰者，列在於此。

鎗金。鎗或作戩，或作創。一名鏤金。

鎗銀。

朱地黑質共可飾。細鈎纖皴，運刀要流暢而忌結節，物象細鈎之間，一一劃刷絲為妙。又有用銀者，謂之鎗銀。

宜朱黑二質，他色多不可。其文陷以金薄，或泥金，用銀者，宜黑漆，但一時之美，久則黴暗。余間見宋元之諸器，希有重漆劃花者，戣跡露金胎或銀胎。文圖燦爛分明也。鎗金銀之制，蓋原于此矣。結節見于鎗劃二過下。

鎗彩。

刻法如鎗金，不劃絲。嵌色如欸彩，不粉襯。

又有純色者，宜以各色稱焉。

編爛第十二

金銀寶貝，五采斑爛者，列在於此。總所出於宋、元名匠之新意，而取二飾、三飾，可相適者，而錯施為一飾也。

描金加彩漆。

描金中加綵色者。

金象色象皆黑理也。

描金加蚶。

描金雜螺片者。

螺象之邊，必用金雙鈎也。

描金加蚶錯彩漆。

描金中加螺片與色漆者。

金象以黑理，螺片與彩漆以金細鈎也。

描金殼沙金。

描金中加洒金者。

加洒金之處，皆為金理鈎。倭人製，金象亦為金理也。

描金錯洒金加蚶。

描金中加洒金與螺片者。

金象以黑理，洒金及螺片皆金細鈎也。

金理鈎描漆。

其文全描漆，為金細鈎耳。

又有為金細鈎而後填五彩者，謂之金鈎填色描漆。

描漆錯蚶。

彩漆中加蚶片者。

彩漆用黑理，螺象用劃理。

金理鈎描漆加蚶。

金細鈎、描彩漆雜螺片者。

五彩、金細並施，而為金像之處，多黑理。

金理鈎描油。

金細鈎彩油飾者。

又金細鈎填油色，漬、皴、點，亦有焉。

金雙鈎螺鈿。

嵌蚌象，而金鈎鈎外匡者。

朱黑二質共用。蚌象皆劃理，故曰雙鈎。又有用金細鈎者，久而金理盡脫落，故以劃理為佳。

填漆加蚶。

填彩漆中錯蚌片者。

又有嵌襯色螺片者，亦佳。

填漆加蚶金銀片。

綵漆與金、銀片及螺片雜嵌者。

又有加蚶與金，有加蚶與銀，有加蚶與金、銀，隨制異其稱。

螺鈿加金銀片。

嵌螺中，加施金、銀片子者。

又或用蚶與金，或用蚶與銀，又以錫片代銀者，不耐久也。

襯色螺鈿。見於填嵌第七之下。

鎗金細鈎描漆。

同金理鈎描漆，而理鈎有陰陽之別耳。又有獨色象者。

獨色象者，如朱地黑文，黑地黃文之類，各色互用焉。

鎗金細鈎填漆。

與鎗金細鈎描漆相似，而光澤滑美。

有其地為錦紋者，其錦或填色，或鎗金。

雕漆錯鑄蚶。

黑質上彫彩漆，及鑄螺殼為飾者。

彫漆有筆寫厚堆者，有重聚為板子而彫嵌者。

彩油錯泥金加蚶金銀片。

彩油繪飾，錯施泥金、蚶片、金、銀片等，真設文富麗者。

或加金屑，或加洒金亦有焉。此文宣德以前所未曾有也。

百寶嵌。

珊瑚、琥珀、瑪瑙、寶石、玳瑁、鈿螺、象牙、犀角之類，與彩漆板子，錯雜而鑄刻，廂嵌者，貴甚。

有隱起者，有平頂者，又近日加窯花燒色代玉石，亦一奇也。”

複飾第十三。

美其質而華其文者，列在於此。即二飾重施也。復宋、元至國初，皆巧工所述作也。

洒金地諸飾。

金理鈎螺鈿。描金加蚶。金理鈎描漆加蚌。金理鈎描漆。識文描金。識文描漆。嵌鑄螺。彫彩錯鑄螺。

隱起描金。隱起描漆。彫漆。

所列諸飾，皆宜洒金地，。而不宜平、寫、欸、戩之文。沙金地亦然焉。今人多假洒金上設平寫、描金或描漆，皆假做此製也。

細斑地諸飾。

識文描漆。識文描金。識文描金加蚶。彫漆。嵌鑄螺。彫彩錯鑄螺。隱起描金。隱起描漆。金理鈎嵌蚌。鎗金鈎描漆。獨色象鎗金。

所列諸飾皆宜細斑地，而其斑：黑、綠、紅、黃、紫、褐，而質色亦然，乃六色互用。又有二色、三色錯雜者，又有質斑同色，以淺深分者。總措光填色也。

綺紋地諸飾。

壓文同細斑地諸飾。

即綺紋填漆地也，彩色可與細斑地互考。

羅紋地諸飾。

識文劃理/金理描漆。識文描金。揸花漆。隱起描金。隱起描漆。彫漆。

有以羅為衣者，有以漆細起者，有以刀彫刻者，壓文皆宜陽識。

錦紋鎗金地諸飾。

嵌鑄螺。彫彩錯鑄蚶。餘同羅紋地諸飾。

陰紋為質地，陽文為壓花，其設文大反而大和也。

紋間第十四。

文質齊平，即填嵌諸飾及鎗、款互錯施者，列在於此。

鎗金間犀皮。

即攢犀也。其文宜折枝花、飛禽、蜂、蝶，及天寶、海珍圖之類。

其間有磨斑者，有鑲斑者。

欸彩間犀皮。

似攢犀而其文欸彩者。

今謂之欸文攢犀。

嵌蚌間填漆。

填漆間螺鈿。

右二飾，文間相反者，文宜大花，而間宜細錦。

細錦復有細斑地、綺紋地也。

填蚌間鎗金。

鈿花文鎗細錦者。

此製文間相反者不可。故不錄焉。

嵌金間螺鈿。

片嵌金花，細填螺錦者。

又有銀花者，有金銀花者，又有間地沙蚌者。

填漆間沙蚌。

間沙有細粗疎密。

其間有重色眼子斑者。

裹衣第十五

以物衣器而為質，不用灰漆者，列在於此。

皮衣。

皮上糙「漆包」，二槩而成，又加文飾。用薄羊皮者，稜角接合處，如無縫緘，而漆面光滑。又用穀紋皮亦可也。

用穀紋皮者，不宜描飾，唯色漆三層，而磨平，則隨皮皺露色為斑紋，光華且堅，而可耐久矣。

羅衣。

羅目正方，灰緘平直為善。羅與緘必異色，又加文飾。

灰緘，以灰漆壓器之稜緣，羅之邊端，而為界域者。又加文飾者，可與複飾第十三羅紋地諸飾互攻。又等複色數疊，而磨平為斑紋者，不作緘亦可。

紙衣。

貼紙三四重，不露胚胎之木理者佳。而漆漏燥或紙上毛茨為顏類者，不堪用。

是韋衣之簡制，而裱以倭紙薄滑者好，且不易敗也。

單素第十六

漆器一槩而成者，列在於此。

單漆。

有合色漆及髹色，皆漆飾中尤簡易而便急也。

底法不全者，漆燥暴也。今固柱梁多用之。

單油。

總同單漆，而用油色者。樓門扉牕，省工者用之。

一種有錯色重圈者，盆盂裸合之類。皿底、合內多不漆，皆堅木所車旋，蓋南方所作，而令多做之，亦單油漆之類，故附於此。

黃明單漆。

即黃底單漆也。透明鮮黃光滑為良。又有單漆墨畫者。

有一髹而成者、數澤而成者。又畫中或加金，或加朱。又有揩光者，其面潤滑，木理燦然。宜花堂之瓶卓也。

罩朱單漆。

即赤底單漆也。法同黃明單漆。

又有底後為描銀，而如描金單漆者。

質法第十七

此門詳質法，名目順次而列於此。實足為法也。質乃器之骨肉，不可不堅實也。

椴。一名胚胎，一名器骨。

方器有旋題者、合題者。圓器有屈木者、車旋者，皆要平、正、薄、輕，否則布灰不厚。布灰不厚，則其器易敗，且有露脈之病。

又有蔑胎、藤胎、銅胎、錫胎、窯胎、凍子胎、布心紙胎、重布胎，各隨其法也。

合縫。

兩板相合，或面旁底足，合為全器，皆用法漆而加揜當。

合縫粘者，皆匾繚縛定，以木楔令緊，合齊成器，待乾，而拊當焉。

拊當。

凡器物先刮「婁」縫會之處，而法漆嵌之，及通體生漆刷之，候乾，胎骨始固，而加布漆。

器面窳缺、節眼等深者，法漆中加木屑、斲絮嵌之。

布漆

拊當後，用法漆衣麻布，以令「漆包」面無露脈，且稜角縫合之處不易解脫。而加垸漆。

古有用革韋衣，後世以布代皮，近俗有以麻筋及厚紙代布，制度漸失矣。

垸漆。一名灰漆。

用角灰、磁屑為上，骨灰、蛤灰次之，磚灰、坯屑、砥灰為下。皆篩過，分麤、中、細，而次第布之如左。灰畢而加糙漆。

用坯屑、枯木炭，和以厚糊、豬血、藕泥、膠汁等者，今賤工所為，何足用。又有鰻水者勝之。鰻水即灰膏子也。

第一次麤灰漆。

要薄而密。

第二次中灰漆。

要厚而均。

第三次作起稜角，補平窳缺。

共用中灰為善，故在第三次。

第四次細灰漆。

要厚薄之間。

第五次起線緣。

屋窗邊稜為線緣或界絨者，於細灰磨了後，有以起線挑堆起者，有以法灰漆為縷粘絡者。

糙漆。

以之實坑，腴滑灰面，其法如左。糙畢而加「漆包」漆為文飾，器全成焉。

第一次灰糙。

要良厚而磨宜正平。

第二次生漆糙。

要薄而均。

第三次煎糙。

要不為皴皴。

右三糙者，古法，而髹琴必用之。今造器皿者，一次用生漆糙，二次用曬糙而止。又者赤糙、黃糙，又細灰後以生漆擦之，代一次糙者，肉愈薄也。

尚古第十八。

一篇之大尾名「尚古」者。蓋黃氏之意在於斯。故此書總論成飾，而不載造法，所以溫古知新也。

斷紋。

髹器歷年愈久，而斷紋愈生，是出於人工而成於天工者也。古琴有梅花斷，有則寶之；有蛇腹斷，次之；有牛毛斷，又次之。他器多牛毛斷；又有冰裂斷、龜紋斷、亂絲斷、荷葉斷、穀紋斷。凡揩光牢固者，多疎斷；稀漆脆虛者，多細斷，且易浮起，不足珍賞焉。

又有諸斷交出；或一旁生彼、一旁生是；或每面為眾斷者。天工苟不可窮也。

補綴。

補古器之缺，剝擊痕尤難焉。漆之新古、色之明暗，相當為妙。又修綴失，其缺片者，隨其痕而上畫雲氣，黑髹以赤、朱漆以黃之類，如此，五色金鈿，互異其色，而不揜痕跡，卻有雅趣也。

補綴古器，令縫痕不覺者，可巧手以繼拙作，不可庸工以當精製，此以其難可知。又補處為雲氣者，蓋好事家做祭器，畫雲氣者作之，今玩賞家呼之曰雲綴。

做做。

模擬歷代古器，及宋元名匠所造，或諸夷倭制等者，以其不易得，為好古之士備玩賞耳，非為賣古董者之欺人貪價者作也。凡做做之所巧，不必要形似，唯得古人之巧趣，與土風之所以然為主。然後攻歷歲之遠近，而設骨剝斷紋及去油漆之氣也。

要文飾全不異本器，則須印模後，熟視而施色。如雕鏤識款，則「虫葛」墨乾打之，依紙背而印模，俱不失毫釐。然而有款者之，則當款旁復加壹款曰：某姓名做造。

髹飾錄坤集終

東京国立博物館に所蔵する蒹葭堂本『髹飾錄』より記した。

付録二：

中国王朝表

王朝 Dynasties 時代 Date

夏 Xia Dynasty 約前 21 世紀-前 16 世紀

商(殷) Shang Dynasty 約前 16 世紀-前 11 世紀

周 Zhou Dynasty

西周 Western Zhou Dynasty 1027-771 BC

東周 Eastern Zhou Dynasty 770-256 BC

春秋 Spring and Autumn Period 770-476 BC

戰国 Warring States 475-222 BC

韓 (453-230BC)

趙 (453-228 BC)

魏 (453-225 BC)

楚 (-223 BC)

燕 (-222 BC)

齊 (-221 BC)

秦

秦 Qin Dynasty 221-207 BC

漢 Han Dynasty

西漢 Western Han 206 BC-8 AD

東漢 Eastern Han 25-220 AD

三國 Three Kingdoms

魏 Wei 220-265 AD

蜀 Shu 221-263 AD

吳 Wu 222-280 AD

西晉 Western Jin Dynasty 265-316 AD

東晉 Eastern Jin Dynasty 317-420 AD

南北朝 Northern & Southern Dynasties

南朝 Southern Dynasties

宋 Song 420-479 AD

齊 Qi 479-502 AD

梁 Liang 502-557 AD

陳 Chen 557-589 AD

北朝 Northern Dynasties

北魏 Northern Wei 386-534 AD

東魏 Eastern Wei 534-550 AD

北齊 Northern Qi 550-577 AD

西魏 Western Wei 535-556 AD

北周 Northern Zhou 557-581 AD

隋 Sui Dynasty 581-618 AD

唐 Tang Dynasty 618-907 AD

五代十國 Five Dynasties & Ten Kingdoms 907-979 AD

宋 Song Dynasty

北宋 Northern Sung Dynasty 960-1127 AD

南宋 Southern Sung Dynasty 1127-1279 AD

遼 Liao Dynasty 907-1125 AD

夏 Western Xia 1032-1227 AD

金 Jin Dynasty 1115-1234 AD

元 Yuan Dynasty 1271-1368 AD

明 Ming Dynasty 1368-1644 AD

清 Qing Dynasty 1644-1911 AD

中華民國 Republic of China 1912-1949 AD

中華人民共和國 People's Republic of China 1949 AD-



图 1
「空-I」
2011 年
漆、麻布
H75×120×46cm



图 2
「空-Ⅱ」
2011 年
漆、麻布
H85×102×51cm



图 3
「空-Ⅲ」
2012 年
漆、麻布
H91×73×50cm



図 4

「tai」

2012 年

漆、麻布、発泡スチロール

H52×25×43cm



図 5

「Chrysalis Body」

2012 年

漆、麻布、発泡スチロール

H42×151×40cm



図 6

「異態」

2012 年

漆、麻布、発泡スチロール

H112×38×40cm



図 7

「Body-1」

2013 年

漆、麻布、発泡スチロール

H180×82×61cm

撮影：米澤 耕平



図 8

「Body-2」

2013 年

漆、麻布、発泡スチロール

H45×45×131cm

撮影：米澤 耕平



图9 斑



图 10 斑



图 11 斑



图 12

小说『金瓶梅』（明）插图



图 13
「洛神赋图卷」(细部)
东晋 顾恺之
故宫博物院(北京)藏宋摹本



图 14

「簪花仕女图卷」(细部)

唐 周昉

辽宁省博物馆藏

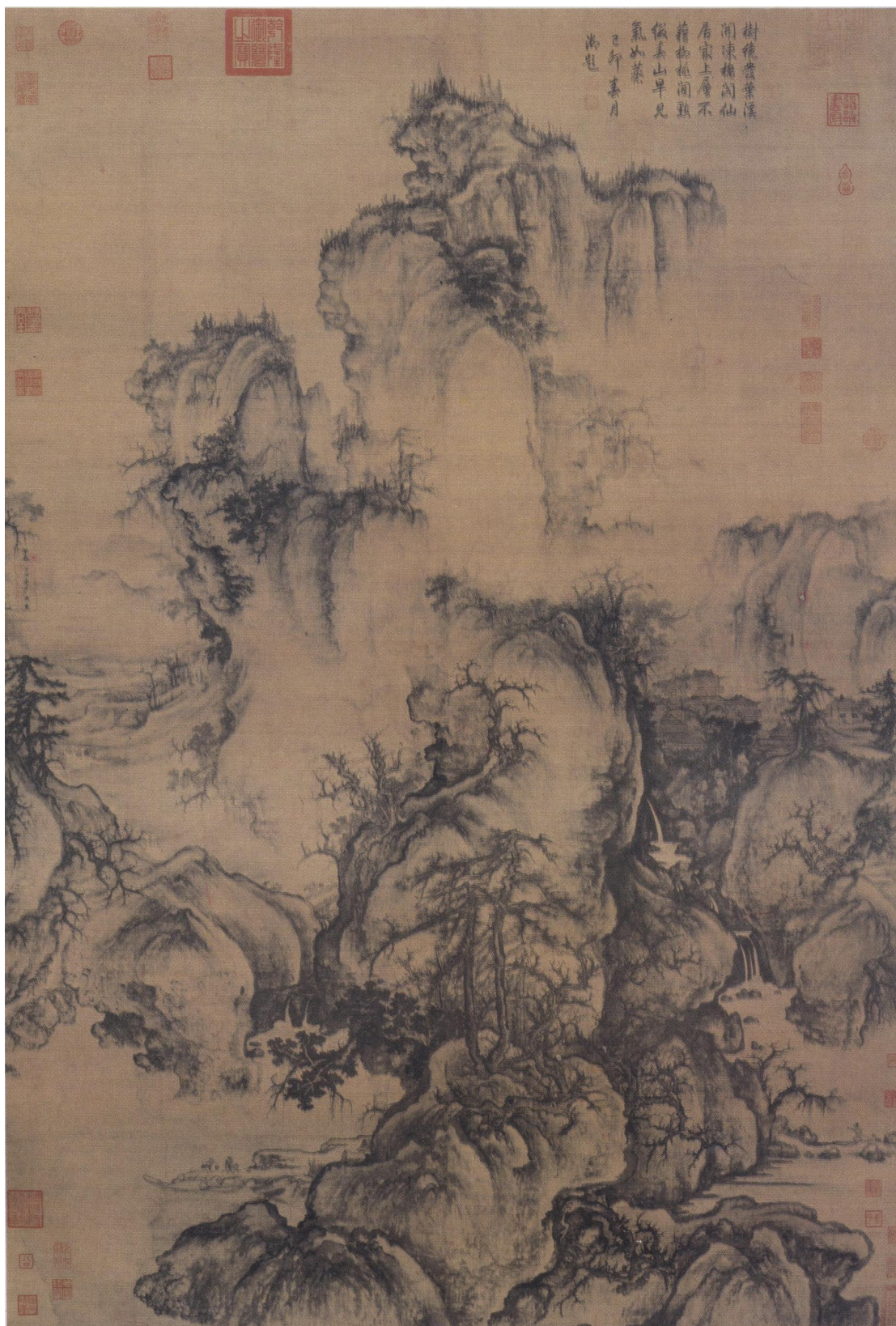


图 15

「早春图」

宋 郭熙

故宫博物院（台北）藏



图 16
「早春图」(細部)



图 17
「早春图」(細部)



図 18 太湖石 中国蘇州



図 19 「無」作品シリーズの発泡スチロール原型 2014年

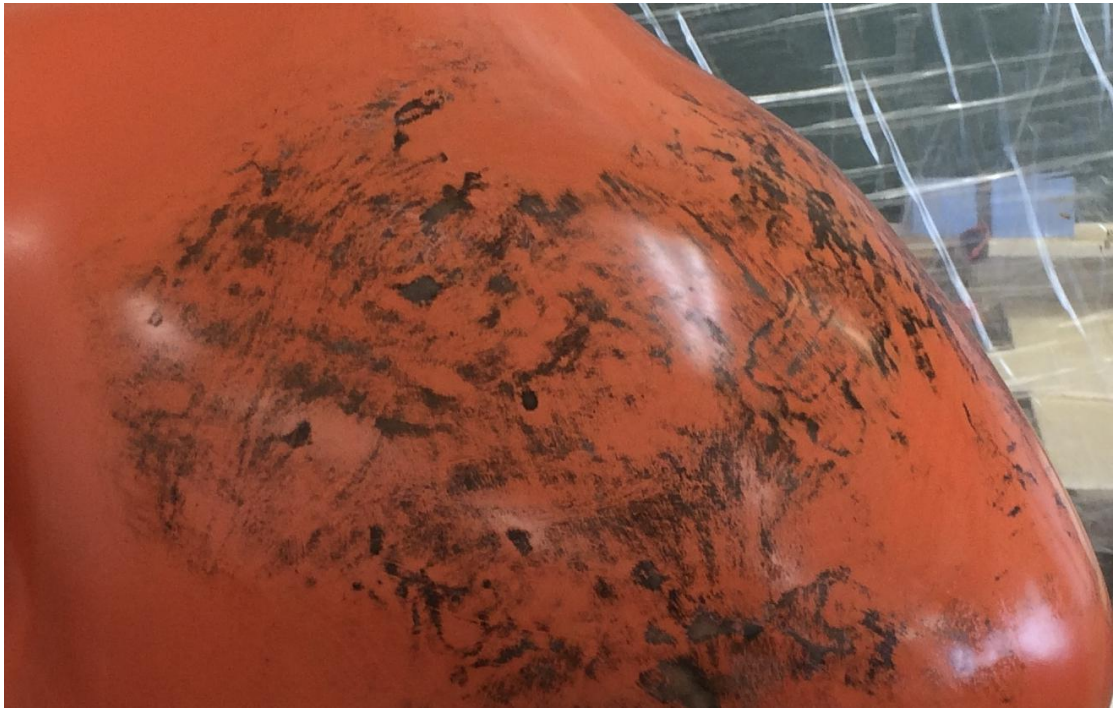


図 20 斑



図 21

「混沌 I」

2014 年

漆、麻布、発泡スチロール

H62×101×52cm



図 22

「混沌Ⅱ」

2014年

漆、麻布、発泡スチロール

H44×76×61cm



図 23

「混沌Ⅲ」

2014年

漆、麻布、発泡スチロール

H49×91×62cm



図 24

「混沌IV」

2014年

漆、麻布、発泡スチロール

H71×70×45cm



図 25

「混沌V」

2014年

漆、麻布、発泡スチロール

H139×75×47cm



図 26 石膏型に漆で布貼り



图 27

「body」

2013 年

漆、麻布

H112×41×17cm



图 28 石膏型①

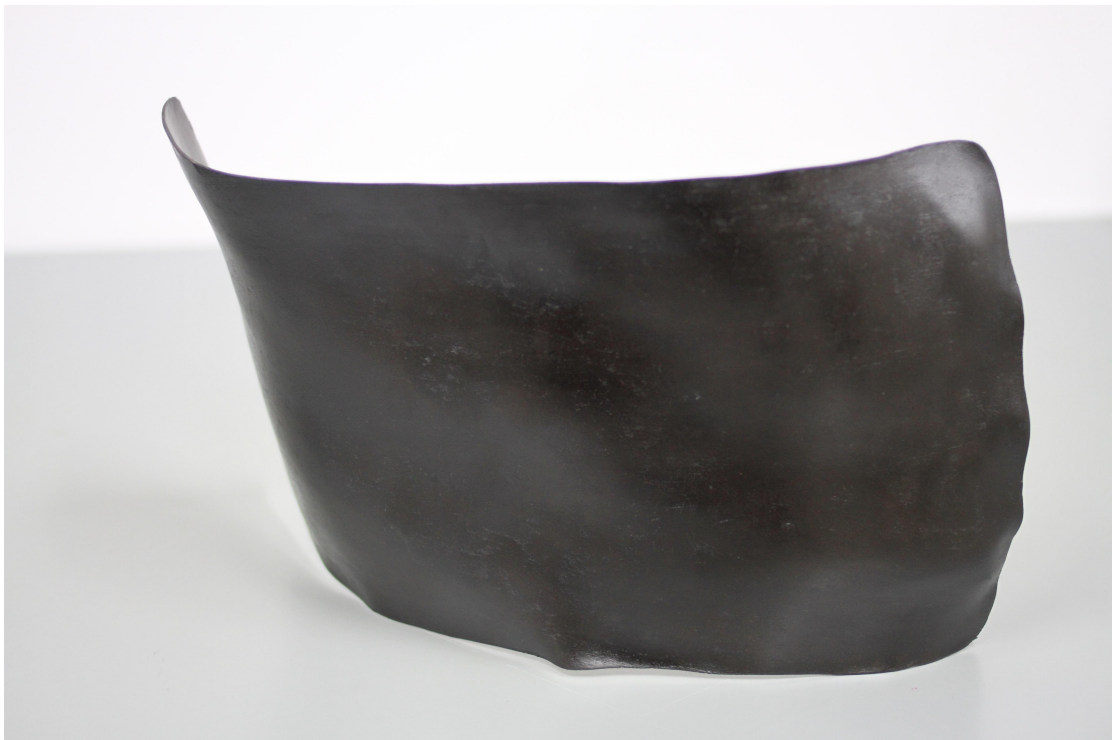


图 29 乾漆形①



图 30 石膏型②



图 31 乾漆形②



图 32 石膏型③



图 33 乾漆形③



図 34 試作 1
2014 年～
漆、麻布
サイズ可変

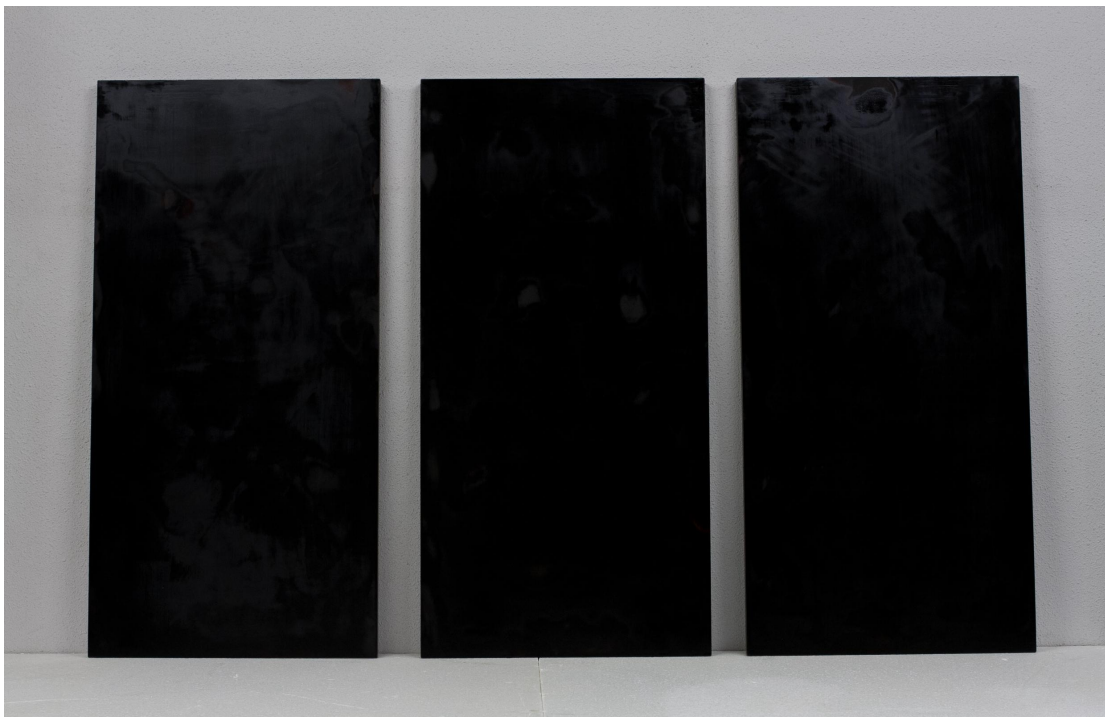


図 35 試作 2 2014 年～
漆、麻布 H91×45×2.1cm×3



图 36



图 37 朱漆碗 河姆渡遗址（浙江省）



图 38 木筒 河姆渡遗址 (浙江省)

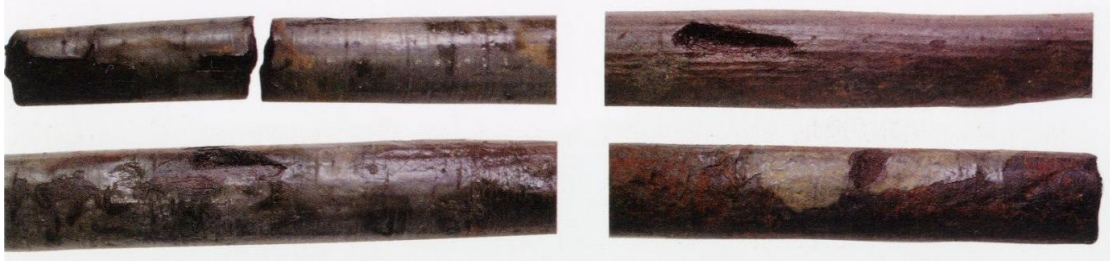


図 39 漆塗り木の弓 蕭山跨湖橋遺跡（浙江省）



図 40 彩繪木雕龍鳳紋蓋豆 戰國 曾侯乙墓 湖北省博物館藏



图 41 漆鉢 宋 浙江省博物館藏



图 42 蔑質漆盤 東陽博物館藏