

| | | | |
|--|-----------|----|--------|
| 京都大学 | 博士(文学) | 氏名 | 宇佐美 文理 |
| 論文題目 | 中國藝術理論史研究 | | |
| <p>(論文内容の要旨)</p> <p>形而上學、という言葉がある。いうまでもなく、「形而上」の本家は『周易』であるが、當の中國に於いて、この「形」という概念は、あまり反省されることなく近代に至ってしまった。確かに南宋のころに朱子が「形而上」と「形而下」を區別することを弟子達に何度も言ってきたことはあるが、それは、「理」と「氣」を截然と區別すべしという要請にもとづくのであって、「形」に何か意味を負わせて、そのような圖式を形成したわけではない。しかしながら、朱子の頭の中(朱子學の圖式)では、「氣は形而下の世界のはなし」という思想の枠組みを形成してしまう。しかし、朱子以前の發想の中では、氣は必ずしも有形な存在としての意味を持たされてはいない。重要な概念であるはずの「氣」の性格について、ここで大きな展開があるのだが、このことはこれまで注意されてこなかった。いや、「形」自體になにか意味があるわけではなくとも、「理氣」を分ける境界として使われただけなのだから、注意する必要もなかったのである。重要な概念であるはずの「形」、このように看過されて今に至っている。「形」ということばは、非常にぼんやりとした、しかし、誰にでも了解されていた意味を擔って、使われてきたのである。</p> <p>ありふれた概念だからこそ、現代の目からの分析が難しいというのは、この「形」に限ったことではない。ただ、この言葉を分析するために格好な材料が藝術理論史、特に繪畫理論史には豊富にある。言うまでもなく、繪畫は形象を畫面上に作り出すことをその本質として持つからである。もちろん、朱子や他の思想家たちと同様、藝術理論を語る人々も、自覺的に「形とは何か」と反省しつつ考えたわけでは決してない。しかし、形ということを考えるのに恰好であることには變わりはない。勿論本論文は、「形」というものを哲學的に考えようというわけではない。上記のごとく、前近代の中國に於いて、「形」は主題的に考えられていないからである。ただ、「形」という概念を、我々が主題的に考えることによって、世界に關して、つまり「形あるものから成り立っていると現代の我々が考えているこの世界」に關して、彼らの世界の把握の仕方、あるいは世界の記述の仕方の特徴を、明らかにすることが出来るのではないかという見通しのもとに、論は進められる。以下、各章ごとの概要を示す。</p> <p>序章では、本論文の中心的問題である、「形」について考えた。形という概念が、本論に於いて「箱モデル」と呼ぶひとつの思想を含み持つことを示し、形という發想自體に中國の所謂「氣」の思想とは相容れぬ側面があることを明らかにした。</p> <p>第一部は、「氣」と「形象」という、基本となる二つの概念について、それぞれ六朝</p> | | | |

時代と宋代を中心に考察した。第一章「氣の問題」では、六朝から唐代にわたる藝術理論に見られる氣の思想を扱い、無形である氣という存在が、形象を問題とすることを宿命的に背負わされているはずの繪畫理論に導入されるプロセスと、そこに生じる不可避的な問題点について論じた。まず、漢代までの氣の表現について、もともとは目に見えないものである氣を目に見える形にして表す、つまり氣を形象化して表してきたものであったが、六朝期になり、氣そのものの形象化ではなく、視覺的な物體の形象を描くことによる表現に變化したことを實作品の検討と共に確認した。所謂畫の六法の氣韻は、そのような認識の上に立って理解すべきであるとともに、六法の提唱者の謝赫は、その視覺的な形象を通り越して、「氣韻」という非視覺的な要素を前面に押し出すことによって、繪畫理論史における形象輕視の考え方の始まりとなったことを指摘した。さらに、この形象輕視という流れの中で、續く唐代の繪畫理論を、六朝期の書の理論との關連をふまえつつ考察した。そこでは、對象そのものに氣を見いだしがたく、必然的に線に氣を考えていく書の理論が、繪畫における形象輕視と結びつくことを示した。最後に、文學理論との關係について、「風骨」を中心に考察し、その「作者の持っている氣が作品に現れる」という理論のもとづくところとして、『禮記』樂記篇を取り上げた。そして、樂記篇の持っている、氣の發現のメカニカルな構造、つまり氣の發現においては人爲的なものは介在しない、という基本的な發想が、その後の中國の藝術理論の根底にあることを指摘した。

この六朝期に既に胚胎された「形象輕視の繪畫論」を、次の第二章では、宋代を中心に論じた。晩唐張彦遠において既に見られる、のちの文人畫理論を支える考え方、すなわち、藝術作品の氣というものを作者の氣の發現としてとらえる考え方を中心に考察する。所謂「胸中の竹」がいかなるものであるかを再考し、その蘇東坡の言について米芾が独自の(蘇東坡の本來の發想とは異なる)解釋をし、それが倪瓚によって、一つの確定した意見として大きな影響力を持っていくことを示した。さらに、「形」という發想を作り出した繪畫が、氣の思想との歩み寄りにより、かえって固定的なかたちというものを拒否する方向に向いていく、つまり、「固定した形象」ではなく、固定しない、「混成した形象」を志向していくことを示した。

第二部は、藝術理論における重要な諸概念を検討した。第三章で取り上げる「快」と「技術」は、藝術を考える上ではどうしても検討すべき二つの概念であるが、兩概念は共に、思想史の方面でも重要な問題であるにもかかわらず、主題的に問題とされてこなかったものでもある。この「快」、とりわけ、感性的快は、基本的に退けられるものであると考えられてきた一方で、思想史の上では、感性の能力の存在が大きな意味を持っていたことを示した。實にこの感性の能力は、およそ「價值論」を考える上でも、基本となる能力として考えられるのであり、「價值」を考えることがある意味で必然的な藝術理論についても、この感性の能力は重要な意味を持っており、従來の思想史の感性的快に對する見方について新たな側面を見出した。また、この感性の能力

は、「形」を把握する能力であり、所謂形神論、即ち本来重視すべきは形なのか、形を超えた感性では直接捉えられない神なのか（あるいはその二つの関係はそもそもいかなるものか）という問題に直結する。また、技術の問題については、技術における快である「安安」の問題を取り上げ、技術においてしばしば「無心」という言辭により、所謂老莊思想との関わりで簡単に片付けられることの多かった技術論について、それが中國文化全體の問題であることを示した。またこれは、形象をいかにして畫家が作り出すのかを考えるときの基礎となる發想に関わることがらでもある。

續く第四章では、「醜」を取り上げた。「醜」については、「美」を主題的に考えない中國藝術理論史においては、ある意味で「美」を照射する概念として重要であり、本論における重要な概念である「箱モデル—非箱モデル」とも関連づけて論じた。ここでは「醜」が本来生理的な嫌悪感に基づくものであったことを示し、さらに劉熙載によって唱えられた「韓愈が醜を美とした」とする意見に疑義を呈し、韓愈、さらに北宋期の詩人達が、醜そのものを美とみる發想はなかったことを明らかにした。

第五章は「模倣」を取り上げた。中國藝術理論においてとりわけ特徴的な發想であり、かつ重要でありながらこれまで看過されてきた「模倣の價值」について考察した。

「單純な模倣は價值が低い」と考えられることの多い「模本」は、米芾の「模倣可能な繪畫は價值がない」という發言を轉機として、中國藝術理論の中核を成す考え方の如く引きつがれてきている。しかし、確かに「かたちでなく、こころを（かたちをこえたものを）模倣すべきだ」と聲高に言われるものの、そもそも模本を否定するための明白な理論を彼らが持っているわけではない。つまり、かたちの模倣だけでは意味がないということを主張するためには、「非—箱モデル」であるところの氣の思想を否定する必要がある。確かに「箱モデル」はそのために使われるモデルではあるのだが、それは氣の思想を正面から否定する論理として機能したわけではない。そして、とにかくにも現實に模本は作り續けられたのである。眞筆を評價したいのは當然なので、誰も正面切って「實は模本にも充分價值がある」とは言わない。しかし「同じ形象からは同じ神氣が發する」という中國思想の根本的な發想は、充分な強度を以て、繪畫制作や繪畫批評をする人々を支配していたはずなのである。「非—箱モデル」と「箱モデル」は、ここでも巧みに共存しているのである。

第三部（第六章）では、「形」という存在自體が、思想に與えた影響を考えた。漢代に盛んに制作された畫象石、畫像磚の圖像には、文獻に残された死生觀からは説明できないものがしばしば表されているが、それが、「形なきもの」を「形あるものとして表現する」というプロセスが生み出した新しい思想であることを示した。

第四部は「風景」を扱った。形を以て表現する繪畫にとって、固定的な形象をもたない「風景」（「かぜ」と「ひかり」）の表現がいかなる意味を持つのかを考察した。この風景という概念は、とりわけ中國詩の分野で重要な概念であるが、ひるがえって繪畫においてはランドスケープという意味の風景、つまり、まさしく山水畫が描くところ

ろの風景との関わりでも、重要な問題となる。

第七章では、所謂「風景詩」と山水畫の關係からこの風景の問題を考えた。風と光を詠った風景詩が志向する「身體性」と風景の描寫を、山水畫が受け継いでいったことを考察し、本論が問題にする形象の問題のうちの、「形象輕視の繪畫論」あるいは「混成した形象の志向」は、山水畫に於いてはその風景に對する志向と軌を一にするものであることを明らかにした。そこでは、單に外界を「見」て、形や色を把握するという構造とは違った世界の把握とその描寫という觀點から考察した。

續く第八章では、さらに進んで、氣を氣のままに、即ち、氣象という考え方やシステムを介さないで、形を持たぬ氣を直接把握する仕方について考察した。それは、氣の浸透という言葉で表現できるものであり、いわば氣の液體化、風景の液化であることを示した。

以下、全体を総括する。

繪畫は、形象を畫面に定着させることによって成立する。繪畫からすべてのものを捨象していても、どうしても残るものは「形象」である。しかし、中國の繪畫理論は、この「形象」を輕視するというのが、一つの基調であった。彼らが繪畫に望んだものは、形を越えた何か、であった。それは、「形而上なるものを道と呼ぶ」という、中國思想の根本的な問題とも直結する。繪畫から離れて、中國思想というものを考えたとき、彼らが求めたものは、「道」であり、道の内容はその思想の傾向によって様々な違いはあるものの、ともかく道とはまさしく形をこえたものであった。従って、中國文化全體に於いて、形を越えたもの、形而上なるものを追求することが基本となるのは、至極當然のことである。そして、形が重要なはずの繪畫にも、それはあてはまるのであった。

しかし、當の「形」とは果たしてどのような存在なのか。それについては、誰も語らぬままにその構造は維持され續けた。そしてそのような基本的な構造の中で、繪畫はまさしく「形」を不可欠の要素として存在する技術として、發展していく。ここで發展とは、技術の進歩、誤解を恐れずに言えば、藝術としての進展であり、また別の面では、評價の語彙の多様化である。その發展のなかで、繪畫は、形を使った表現を洗練していくと同時に、形を越えたものを論理化（言語化）して、理論武装をする。繪畫は書と違って、士大夫の技術として裏付けを持たぬものであったが故に、ことさらに、この「形を越えたもの」を評價基準とすることを志向した、いや、志向せざるを得なかったのである。しかしそれは、みずからの存在そのものを否定する要請でもあった。繪畫が形象を忘却して、いったい何が残るのか。そこに残ったのは、制作をする人間の存在であった。したがって、制作をするその行爲が造物者の生成變化に一致すると評價したり、果ては制作者の人格に究極的な評價基準を與えるという始末となる。しかしその後、繪畫は何をすればよいのか。

一方、「形などにとられるな」と言いわたしている思想の側はそもそもどうであっ

たか。畫象石を作り出したことが新たな思想を生んだことが端的に示すように、「形」というものは、われわれが世界を把握するための、あるいは考えるための、ひとつの基礎的な道具である。それは、中國に限らず、人間に普遍的な構造である。そして、「形」とは、既にそれが一つの「思想」である。「形」が存在すると考えること自體が、既に一つの思想を含み持っている。

中國思想は、自らが追求すべきものの性格を明らかにするために、「形」を持ち出した。それは、明白な概念であると思っていたが故に、何氣なく持ち出した概念だったのだが、實は、非常に難しいものを持ち出していたのである。なぜなら、それは自らの基礎をなす氣の思想に矛盾する側面を持ったものだからである。そして、「形」が既に一つの思想だとするなら、繪畫は、その思想にもとづいてなされる世界の把握の仕方を「形を用いて」示すものであるということになる。これは、世界を把握している我々のありようから、「形」だけを抽象して示している、とも言える。その意味で、繪畫は前近代中國の世界把握の仕方の一面を示している。

しかし、中國繪畫は、この「形」を認めない二つの要因を抱えてきた。一つは形象を越えたものを追求せよという要請であり、一つは氣の思想である。そして、中國繪畫とその理論は、この非常に難しい二つの重荷を背負いながら、なんとかして自らの本質を見失わないように發展してきた、とまとめることができよう。もちろん、その重荷があったからこそ、たとえば「混成する形象」を志向したり、「風景」を志向したりしながら、かずかずの名作を残し得たことは事實である。

以上のように、中國藝術理論の歴史は、形の思想と氣の思想という二つの思想の分裂と融合の歴史である。それが本論の結論である。

(論文審査の結果の要旨)

中国の芸術理論、とくに絵画理論については、古典に属するものから今日に至るまで、多くの著作が世に問われてきた。しかし、その大半が制作者すなわち画家自身によって著されたものであることもあって、自己の体験にもとづく精神論に傾く嫌いがあり、必ずしも体系的な理論研究とはなっていない。現代の中国芸術史・絵画史の学術的研究書においてさえ、中国思想全体のパースペクティブの中に位置づけた絵画理論の考察は極めて稀少である。ただ、それにはやむを得ざることもある。と言うのは、中国の絵画理論はもともと深刻な矛盾を抱えていたからである。それは、絵画は何らかの形象を描くことで成立するものでありながら、中国絵画は形象を超越したものの、形而上の道を求めようとしたということである。この根本的矛盾を中国の絵画理論はついに完全には克服できぬままであった。さらに、「気韻生動」が最高の評価であることからうかがえるように、中国の書画論は「気」の思想をその理論構築の核心としてきた。が、気は基本的に形体を持たぬものであり、しかも常に流動する連続性を有しており、ある一瞬の時空を切り取る絵画とは本質的に齟齬するはずのものである。ここに中国の絵画理論が内包するもう一つの困難があり、従来の研究はこの困難を十分に解決できないまま経緯してきたのである。

本論文はいま述べた中国絵画理論の二つの課題、すなわち形象と気の問題について真正面から取り組んだ意欲作である。論者はまず序章「形の問題」で、中国語の「形」は本来、表面的な「かたち」の背後にその「かたち」に専有の三次元的中身（いわゆる「形神」の「神」、論者はまたそれを「ボディー」と表現している）が具わっていると意識されていたが、やがてその神やボディー抜きに純粋な「かたち」という発想が生まれてきたことを論じ、前者を「非一箱モデル」（箱と中身は一体で分離できない）、後者を「箱モデル」（中身のない箱だけが取り出せる）と名付けている。そして絵画はその純粋な「形」を描くものであるという考え方、すなわち「形の思想」が中国の絵画理論の一つの大きな流れを形成すると言う。ところが、絵画理論に「気」の思想が導入されると、その「形の思想」が根柢から揺るがされることになる。なぜなら、「気」の思想は「非箱モデル」そのものにほかならなかったからである。論者はかくして、中国絵画理論史を「形の思想」と「気」の思想の闘ぎ合いの歴史ととらえる全体的見通しを提示する。序章において提示されたこの全体的見取り図は、まことに斬新にしてかつ卓抜な視点と高く評価できる。とくに「形の思想」の設定は、上述の困難の根本的解決に向けての大きな方法論的進歩と称し得よう。

本論の第一部「気と形象の問題」は、序章で述べた見通しの実証的検証である。第一章「気の問題」では、六朝から唐代に至る芸術理論における気」の思想を主軸に、無形である気が、形象を問題とすることを義務づけられているはずの絵画理論に導入されるプロセスと、そのことによって不可避免的に生じた諸問題について詳細に考察するとともに、やがて形象軽視の考え方が強まってくる過程を追跡している。第二章「形

象の問題」では、宋代を中心に、芸術作品を制作者の胸中の形象ではなく、制作者の気の直接的発現としてとらえる考え方が生まれてきたこと、また「形の思想」が「気の思想」に歩み寄ることにより、固定した形象が拒否され、いわば混成した形象への志向が強まってきたことを論証している。両章とも、丹念で精緻を究めた文献実証に加えて、実作品（考古学資料も含む）にも目配りが行き届いており、極めて説得力が強い。現在の中国芸術理論研究の最高水準に達した研究成果と称するも、決して過誉ではない。

第二部「芸術に関わる諸概念の検討」、第三部「思想と図像」、第四部「風景の問題」は、いずれも「形」と「気」に関わる諸問題についての各論的研究である。その個々についての紹介・論評は割愛するが、第一部ほどの充実には及ばないものの、いずれも水準以上の優れた論文である。とくに第五章「模倣の問題」は会心の出来映えで、一般には否定的に語られる摸本が実は根本的には否定されていなかったことを論証し、そしてそれは「気の思想」を正面から否定できない限り当然のことであったとする解釈は卓抜である。また「韓愈が醜を美とした」という劉熙載の説の誤りの是正（第四章）、漢代画像石の思想性の闡明（第六章）、風景詩における風景の液化（第八章）等、論者ならではの創見が随所に見られる。

本論文全体を通して強く印象づけられるのは、単に芸術理論を歴史的に研究するに止まらず、形や気の考察を通してその根柢にある中国の世界認識のあり方を自分自身の問題として問い続けようとする論者の強い意志である。そしてその意志は芸術理論を別個の専門分野とせず、中国思想全体の中で把握しようとする姿勢にも直結している。従来 of 芸術理論の思想的研究は道家的側面からのみ探求が行われてきた嫌いがあるが、本論文では儒学との関連のほうにむしろ意が用いられている。その意味では、本論文によってはじめて芸術理論が中国思想の中に位置づけられたと言っても過言ではない。

このように、中国芸術理論研究としては画期的成果とも言える本論文ではあるが、もとよりなお望まれる点がないではない。たとえば、技術論において、「快」を『尚書』堯典の「安安」と結びつけて論じているが、いささか唐突で説得力を欠いているし、また風景詩に関しては鑑賞の対象としての風景についての論述がほしいところである。最大の問題は、「芸術理論」と題しながら、書論への言及が一部あるのを除けば、実質的には絵画理論の考察にほぼ終始していることで、「楽記」を気のメカニカルなシステムの重要な成立論拠としているのであれば、もう少し深く音楽理論と絵画理論の関係を論じておく必要があったであろう。しかし、これらの問題は今後の研究によって進展が期待されるものであり、本論文の価値そのものを減殺するものではない。

以上、審査したところにより、本論文は博士（文学）の学位論文として価値あるものと認められる。2011年11月4日、調査委員3名が論文内容とそれに関連することがらについて口頭試問を行った結果、合格と認めた。