

宇佐美文理 著

## 中國藝術理論史研究

塚本 磨 充

一

従來の大學を中心とした學術活動において、視覺造形に關する研究は、「美術史」と呼ばれる分野で行われることが多かった。美術史は一八世紀中ごろのドイツでその初期的なアイデアが生まれ、その後、先行する研究分野である美學との分離鬭争を経て、一九世紀頃に成立した比較的新しい學問分野である。明治以降の先學たちは歐州に留學、または書物を通じて方法論を學ぶことで、それを東洋藝術に熱心に應用しようとし、長い時間をかけて試行錯誤を繰り返しながら、現在に見るような日本・中國の美術史の言説を生み出し、それは戦後には大學や美術館、博物館などへその職業としての場を展開することで、學的な自立性を強めていくこととなった。

「美術史」の「様式論」を基礎とするこの方法論は、當然ながら、造形とその視覺形式の存在を前提としていた。様式論は作品を社會のなかでの價値として説明する上で、とても便利な方法論ではある。しかも考古學と同様に、人間が視覺

できる世界中すべての造形、すなわち作品に應用可能であることを、その學問としての成立當初から強固に内包する概念であつたため、東洋美術史研究の初期にあつてはまず、西洋美術との造形的、概念的な比較からその藝術的特性を導き出すとする研究が盛んに行われ、次第にそれは、東洋藝術自身の個々の様式的變遷を追う精緻な個別の作品研究へと展開していった。それはそのことで、「様式論」自身がその普遍的有効性を持つことを立證できたとともに、東洋の藝術活動もまた西洋と同じ「藝術」としての價値を持つことを、世界に明言することができたためである。近代の美術研究とはすなわち、様式論が全世界、地域的に普遍的に應用され、汎用された時代であつたということもできる。

しかしながら、ここで奇妙な疑問が生じることになる。それでは、私たちが見ているという行爲や、造形、すなわち形、それ自身とは一體何なのであるうか、という疑問である。「美術史」による「様式論」が東アジア世界に傳播する以前にも「かたち」はあつたわけで、彼らが保持していた視覚の形式すなわち世界像について、作品の個々の形式の分析を主とし、作品の年代、眞偽、品質、そして造形の意味を問うことを得意としてきた様式論からその一端をうかがうことは、やはり甚だ困難であつたと言わざるを得ない。彼らは一體造形をどのように考え、どのようにそれを理解しようとしたのか、という個別の疑問に、普遍的汎用性を前提とする様式論では、答えることがかえつて難しかったのである。

本書はこのような、様式論に抑え込まれてしまつた造形への近代的思惟を、新たな方向に切り開く書物である。著者が「はじめに」で述べるように「形あるものから成り立っていると現代のわれわれが考へているこの世界」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特徴の仕方」を明らかにすることは、従來までの様式論を中心とした造形への分析では、問うことのできない「問い」であつたと言えよう。しかしながら、おそらくこのことこそが、造形の根幹にかかわる最も重要な問題であることは、誰もが首肯する事實であらう。

本書全體は「はじめに」と「序章」にはじまる九章で構成され、四部に分割された後、個別の問題が織物の模様を織り上げるように詳細に論じられていく。單なる單獨論文の寄せ集めではなく、綿密に計算された本書の構成は以下のとおり

となる。

はじめに

序章 形について

第一部 氣と形象の問題

第一章 氣の問題

第二章 形象の問題

第三章 氣象の問題

第二部 藝術に關わる諸概念の検討

第四章 快の問題

第五章 醜の問題

第六章 模倣の問題

第三部 思想と圖像

第七章 思想と圖像

第四部 風景の問題

第八章 風景の問題 (一)

第九章 風景の問題 (二)

結 論

以下、それぞれの論点をまとめながら、考察を加えていきたい。まず「第一部 氣と形象の問題」では、本書を通底する最も根幹の問題である「氣」と「形象」についての思考が開示され、さらにそれぞれ個別の問題に各一章が割かれている。「第一章 氣の問題」ではまず、本来「無形」であった「氣」が漢代には、それが無形であったがゆえに特別なものとして視覚的に表現されるようになり、この思考は次の六朝時代に大きく飛躍することが述べられる。すなわち謝赫や顧愷之によつてそれが「雲氣」ではなく、「生き生きとした」「物體の形象」によつて表現されるようになり、張彦遠になると筆の動きのなかに氣の流れ・動きを見ようとする傾向が濃厚となる。それぞれの氣と形似の關係性が、書論・文學論との關聯のもとで説明され、さらに『禮記』樂記篇にある、「何らかの存在が、「氣」によつて人間に働きかけ、それによつて人間の氣が影響を受け、その氣が知覺可能なものとして現れたものが作品であるという構造」が中國の藝術論を支配する「メカニカル」な構造であり、實はそのなかに「音を比して之を樂とし」という最終的に人爲にゆだねられる部分があり、そこに中國の藝術論が思考を發展させる餘地があつたことを指摘している。そして「描かれる對象の性格」に左右されないで藝術作品を評價できる」と考えた嵇康を、「樂記篇のメカニズムに對する反論」として評價し、謝赫、顧愷之の繪畫論も、樂記篇に反して繪畫の本質を理解しようとする議論として位置付けている。「第二章 形象の問題」では、「形なきものがいかにして形を形成するか」という問題について、宋代の繪畫理論を中心に論じられる。まず「造化の跡」について、それが「流れる氣」が運動している状態であることを指摘したうえで、「はやさ」の問題について論じられ、さらに「筆簡」「精」「游」がそれと密接に關聯する概念であることが論じられる。さらに、物體の形象が心にあらわれ、それが技術を伴うことで畫面に現れ出るといふ蘇東坡の考へと、畫面にあらわれたのは作者の「心の状態」であるといふ米芾、そして「逸氣」といふ、いわば「形象無き存在」を形象化したことを明言する倪瓚の思惟を對比的に論じ、さらにこ

の「無形なる氣から有形なる形象」を生み出す過程にある「混成した形象」に注目した畫家として郭熙を位置付けている。著者はここで郭熙「早春圖」(一〇七二年、臺北・國立故宮博物院)をあげる。そしてこの作品に見られる「混成した筆跡」すなわち、「明確に形象をとる以前の形象」「固定していない形象」こそが、郭熙が目指そうとした表現であったとする。これはすなわち、輪郭線によって固定化された形象の否定であり、人爲の否定である。造化を奪おうとした郭熙は、形象が「かたまる」ことを最も恐れたのであり、そのような世界解釋の仕方が「早春圖」には表れているのである。美術史研究においては、小川裕充氏によって「早春圖」の造形的特質が、イメージを鑑賞者のなかに生起させていく「イマジネーション」を自覺的に採用したことにあり、それこそが中唐の潑墨家から郭熙が繼承した最も重要な繪畫的表現であったこと、また單なる墨象から具體的な形象が生成していく「イマジネーション」作用こそが「氣」と呼ばれていたのではないか、という指摘がされていたが、本書の出現によってその具體的・思想的な位置づけが明らかにされたと言えるよう。

「第三章 氣象の問題」ではいよいよ、その氣と形の關係、および「氣象」についての考察が行われる。まず、「胸中の丘壑」という言葉について、それが理想的なイメージを畫面に表現する、という意味ではなく、本來は「境地」を指していたことが明らかにされる。そしてそれが畫面にあらわれるのは、「歴史として胸中に羅列」したものであり、ある方向からの、ある一瞬の映像、そのようなものであつてはいけないという郭熙の主張が取り上げられる。郭熙がそのような主張するのは、本來形がない氣象を表現することが繪畫表現として可能になってきたからであり、それが「畫面全體で一つの作品である」とすることで、全體からとらえられる氣象を表現することを目指した郭熙山水畫の意味であるとする。そして最後に、ではここまで考察してきた「氣」と「形」の關係性について、再び思考がめぐらされる。

すなわちそれは、「どの段階で形象があらわれるのか」という問い、それ自體への問いである。著者はこのような「私たち」というものが存在していることを前提とした「問い」こそは、「繪畫の發生とともに生じてきた新しい疑問」なの

だと論じる。私たちは「かたち」を使って世界を切り刻み、意味を付與しながら生きている。繪畫はそのことで生まれたのだが、今度は繪畫が存在していることによって、實は世界に無形の「氣」とは別の「かたち」が存在しているものと思ひ込み、その兩者の關係性を考え始めてしまった。しかし實は「氣」と「形」は連続したものであり、斷絶はしていない。この連続性こそが最も重要な實感なのである、とする。ここで説かれているのは、中國藝術の根幹にかかわる思想である。すなわち「氣には形をとらずにはいられない」という、氣自體が持つている「形になろうとする力」がある。そしてそれは、「心が繪畫を生み出すという經驗的事實というものが、まさにその「より形あるものをめざして動いている」世界というものを表現している」。これこそが中國の畫家たちが好んで使う「造化と一體になる」という意味であり、それを成立させる「天工（自然な技術）」の意味でもある、と。

しばしば中國藝術は對象の再現性への意欲が低い藝術であると言われる。從來それらは、東洋畫の精神性という漠然とした概念で説明されてきたのだが、<sup>3</sup>ここでようやく、その世界把握の仕組みから、繪畫の發生の根源が理解されるようになった。郭熙がそこまで「固定した形象」を作り出すことを避けたのも、このような「氣」と「形」の間にある無限の連続した造形的な「力」を表現しようとしたものにはかならず、美術史學がその時代的な特徴として主張してきた、宋畫の持つ繊細な時間や移ろいゆく光の表現、それを表現するための卓越した描寫力も、<sup>4</sup>このような「氣」が「形」を生み出していることとする「力」の存在とその生成過程から理解することができるであろう。本書を貫く、もっとも重要な氣の思想が開示された部分であり、この部分が書物の堅牢な經糸となつて議論は展開していくのである。

續いて「第二部 藝術に關わる諸概念の検討」では、「快」「醜」「模倣」という三つの概念について検討が加えられる。この三つの概念は言うまでもなく、近代西洋美學の成立にともなつて、多く議論されてきた概念であつた。しかし著者はここであえて、それまであまり中國の藝術思想史では議論されなかつたそれらの概念について再考してみせる。

「第四章 快の問題」では、「快」には「肉體的なもの」と「精神的なもの」があり、儒は前者を徹底的に否定してきたが、「精神的な快」に對しても、「肉體的・感性的な快」を以てしか説明できないと言う矛盾を抱えており、それゆえに、「藝術作品は「快を以て享受」されるものではなく、「理解」すべき存在となったという。

ここで議論はさらに一段深められる。すなわち「普遍的美的判断」の問題である。西洋美學でもカント以來、感性や快の普遍性についてはその議論の中心的な課題であった。では中國ではどうか、という疑問に對して著者は、「ちがうように見えても同じ道の支配下にある」というのは中國では自明のことであり、「感性が受け取るものは、まったくちがうものなのに、感性は全く同じ一つの判断をする」、つまり「そういう能力を感性は持っている」とし、この美的判断力というものを、人間が共通して持っている能力と考えることは、中國の藝術思想史を構築する上でも最も重要な前提であるとされる。

續いて「第五章 醜の問題」においては「醜」をめぐる概念が議論される。これも従来までほとんど議論されてこなかった概念と言ってよいであろう。まず「醜」とは、「生理的な不快」をともし概念であったことが述べられた後、それゆえに道徳的な美と「たすき掛け」で論じられるものとなり得たことが述べられる。このような「たすき掛け」の理論は宋代の「枯木怪石」といった、變わったかたちそれぞれ自體を描くのではなく、「畫家自ら」が「怪異な形象を石に付與する」という宋代の繪畫創作の原理とも關係するものであった。また清の劉熙載が、韓愈や梅堯臣を「醜を以て美とした」という點をあげ、それらは決して「醜」なるものを「美」と判断したのではなく、「醜」なるものを文學という手段で私たちに「受容可能なもの」として提示したのだと解釋する。そのあらわれとして、著者が最後に擧げるのが明末の山水である。

明末の奇怪な山水畫は、戦後のアメリカを中心とする中國美術史研究の中で再評價され、そもそも美しく、善なるものを描くべき繪畫が、なぜこのような奇怪な造形を生み出したのかについては、従來の研究でも様々な見解が述べられてき

た。<sup>5)</sup> 著者はここで、このような奇怪な山水を描いた人物として董其昌をあげ、その山水畫の成立の理由が、山水畫を「視覺的に捉えさせる」ことにあったからではないか、とする。生理的不快を伴わない「醜」が先に文學において提出されたように、「視覺の高級性」を示すための「醜」は、作者の「造形」をつくりだそうという「ちから」によって、山水畫として現れ出る。それゆえに、畫は自然の「奇怪さ」には全く及ばないのだが、繪畫としての「視覺的形象」としての優位性を逆説的に説明することになったのだと言う。

そして極めて重要な「第六章 模倣の問題」では、中國藝術の性格を決定づける重要な要素である模寫の價值觀について論述されている。このことに關しては、美術史學でもたびたびその造形的特質については議論されてきたが、その價值がどのような世界觀に基づいて變遷してきたかが思考されてきたことはなかった。著者は、例えば顧愷之は基本的に「模寫の名手」であったが、『世說新語』ではそれが「肖像畫家」として作り替えられ、後世そちらの方がイメージとして流布していき、『歷代名畫記』の時代までは「模寫できる作品」こそがよいとされていたという。これに對して大きな轉換が起きるのが宋代で、「作品を制作という行爲のなかで」考えようとした米芾は、「再生可能な繪畫は價值がない」と明言するに至った。しかし、ここで完全な切り替えが行われたかというところではなく、「形と氣が連續している」こと、つまり「同じ形象なのだから同じ氣がある」ということを、明確に否定する理論は中國ではついには生まれなかったとされる。このような複数の考え方が併存し、作品の發展とともに變化していくことが、中國の藝術理論と創作をさらに複雑な状態にするものであった。

一方、書においても同様で、六朝、唐代には全く同じものがありうる、すなわち模書することやその技能は高く評價されていたのに、董其昌においては、「變」を求める立場から模本の價值を否定していくこととなる。謝赫の當時、作品にあったのは作者の氣韻ではなく、作品に描かれた對象の氣韻であったため、「誰が描いたか」は問題とはならなかったが、後世に作者主體の價值評價が行われるようになると、模寫の價值は後退していく。ここには、作品の價值を決める「品



第一が作者ごとに行われたというシステム自体の弊害があると、著者は述べている。模寫は中國藝術を特徴づける非常に重要な營爲であり、近代美術の價值觀では單なる學習や僞物といった角度からしか理解されてこなかったのに對して、ここでは中國における作品の價值づけの全體像からその意味が考察されている。

「第三部 思想と圖像」では「第七章 思想と圖像」の一章を充て、これらの氣と形象を巡る思想が、どのように具體的に表現されているかについての考察がなされる。まず、中國古代の死生觀について、陰陽の氣の結合、分離によつて説明される「男女モデル」と、氣の聚散によつて説明する「呼吸モデル」の二つがあることを簡單に紹介され、墓や宗廟、そこでの儀禮について概觀された後、議論は「天門」についての考察に入っていく。魂は飛び回るもので、崇ることのないよう、どこか落ち着く場所を見つけないといけない。そして「天門」とはその奥にある、本来「無形の世界」の入り口であるため、それ自体がかたちを持っていないというのではないが、まさにそれゆえに、そのイメージの本質となるのは堂室ではなく、天門そのものであると指摘されている。その意味で長らく議論されてきた「婦人啓門」圖についても、その後ろにある無形の世界に招き入れるための圖像と解釋される。

次に問題となるのが、死に臨んだ時の魂と肉體の關係である。肉體をもつたまま昇仙する尸解仙のような存在も考え出されたが、人は死後、墓中で暮らすという思想も生み出された。これはまず、人の死後の「魂」がしっかりと「天に歸る」ための圖像（天門）によつて、それが「游魂」とならないような仕組みが生み出されていたのだが、地上に残された「形體」も墓中に作られた世界で生きてもいい、という考えによつて、墓室のなかにあたかも西王母と生きているような「疑似天界」が作られる。これは「天界という「死後にいく世界」を意味すると同時に、「形體を伴った靈魂が存在する世界」としての天界」でもあるという二重性を持っていた。そして最後に問題となるのが、このような思想の流れと個々の作品に残された豊富な圖像世界はどのように聯關するのかということである。

著者はそれを「圖像化による思想の變容」があつたことから説明を加える。魂や死後の世界は、思想でいえば「ナニモナイ」世界なので、視覺的にイメージ化することはできない。しかしながら「個」の存續」という觀點から考えてみた時、一般人にとつては、それではあまりにも「死」に對して不安なイメージしか持ちえなかつた。そこでその不安を拂拭するために要請されたのが、死後のイメージを形體で表す「視覺イメージ」であつたことが指摘される。そしてそれは、「思想の内部で何かしらの變化があつたのではなく」、「圖像化という作業の中から生まれしてきた」新しいイメージであり、新しい思想であつたのだと説く。つまり廣大な墓室のうち、細長く物理的な壁面を埋めるために、従來の思想、テキスト化された思想では説明できなかった新しい圖像（車馬行列による天界への旅立ちなど）が成立する、とされるのである。實際、いくら思想史を考究しても墓室内の畫像石や、それが大量に制作された意味について十全に説明できないことは、數多い。中國の圖像はそれほど多様性に満ち、生産力にあふれている。この、中國美術史家が必ず直面する難問に對して、従來までのテキストから圖像へという一方的な流れではなく、テキストと思想、そして圖像が相互的に聯繫しながら成立していくという、新しい可能性を切り開いた重要な指摘であると言えるだろう。

最後の「第四部 風景の問題」では、二章があてられ、これまでの議論をふまえた具體的な世界像の認識について論じられている。いうまでもなく、中國繪畫の中心主題は山水畫であり、この主題を中國では飽くことなく描き續けてきた。著者はその理由の一つとして、「風景」は形を持たぬものでありながら、繪畫となつて、形象をもつて表現される」からであるとされ、ここで單なる對象の再現としてではない、「氣」の廣がる空間としての「風景」を通じて、いかに「外的世界認識のありよう」が構築されていたのが考察されている。まず「第八章 風景の問題（一）」では、「風景」の語をめぐる先學の研究を振り返つた後、六朝期に成熟した山水詩が對象を凝視し、空間的にも時空的にも世界を切り取つてその「光と風」をうたう分野であつたとされ、同時期の山水畫との世界認識について、その構造的な類似點と表現的な差異

について論じる。山水詩は「氣の存在を「身體感覺」をもなつて讀者に訴えかける」のに適していたのに對して、「形象」の再現にこだわる繪畫は、この時期の繪畫技術としてはまだそれをなし得なかつた。しかしながら重要なのは、「山水畫に求められていたのは、あくまで（山水という）形象ではなく、「非形象的」なものであつた」ことであり、この「非形象的なものが求められた」からこそ、「山水畫」も求められるに至つたのだという。ここには「形象」と「風景」をめぐる共通する理解があつたことが指摘される。

「第九章 風景の問題（二）」は、身體感覺的世界把握の一例として、「液化」の問題が取り上げられる。著者は、光が水となつて身體へ浸透するような、「視覚的」ではない「實感」をうたつた詩に分析を加える。ここでは、「氣は物體にしみこんでいく」のであり「風景は液體的なイメージによつてとらえられ」、對象と詩人は「精神的、觀念的な結びつき」から、さらに「具體的な感覺とイメージ」によつて「身體の内部に浸透」する存在となつてゐる。つまり、「液化した風景」とは「無形なる氣をそのまま把握」するといふ點に特徴があり、「散つてゐる氣」「ひろがつていく」氣の世界に入るやいなや、觀賞者はそのなかを漂うことになる。「ここでは「感覺器官」の出る幕はない」のであり、まったく「違つた次元での世界とのつきあい方」がはじまる。ここに、李公年「山水圖」（北宋、プリンストン大學美術館）のような、風景が身體に浸透していく感覺を覺える繪畫作品を思い起こすことは難しくはないだろう。これは、北宋末期に流行する「小景畫」といふ概念をめぐる著者の思想とも連続していく問題となつてゐる。

### 三

本書全體の締めくくりとしての「結論」には、「形」は「我々が世界を把握するための、あるいは考えるための、一つの基礎的な道具」であり「人間に普遍的な構造」であるとす。そして「形」とは、すでにそれが一つの思想」であり、中國繪畫は「形象を超えたものを追求せよ」といふ要請」と「形とは根本的にかみあわない氣の思想」といふ「二つの重

荷」を背負ってきたが、それは「混成する形象」や「風景」への志向といった世界把握の方法を生み出すことによって、かえって様々な名品を生み出すに至ったことが述べられる。「形」の思想と氣の思想という二つの思想」の分裂、融合の歴史こそが中國藝術理論の歴史であるという本書の結論とその論述の過程は、様々な「名品」たちが生み出され、評價され、傳承されてきた「中國」という藝術空間の特性を考える際に、最も根本的な視点を與えるものと言つてよいであろう。

従来まで著者の發表してきた、それまでのどの藝術論や畫論研究にもない独自の觀點からの論文には、常に驚かされ續けてきた。それと、個々の作品研究やそれを鑑賞している自分自身の立場を反省、相對化し、さらに大きな「世界把握の仕方」を「形を用いて」「抽象して示している」ものとして視覺的な作品群を再定義していくことは、本書が美術史研究にもたらす最も重要な福音となるに違いない。

従来までの中國藝術論の研究と言えば、『藝術論集』（中國文明選、福永光司、朝日新聞社、一九七一年）や『畫論』（中國古典新書、古原宏伸、一九七三年）、Susan Bush and Hsio-yen Shih, *Early Chinese texts on painting*, Harvard University Press, 1985、のような譯注、または、傅抱石『中國繪畫理論』商務印書館、一九三六年、のような創作に役に立つ基本知識をまとめた書物や、徐復觀『中國藝術精神』臺灣學生書局、一九六〇年、中村茂夫『中國畫論の展開 晉唐宋元篇』中山文華堂、一九六五年、などの思想史や特に文人畫史觀の發展のなから位置附けるもの、陳傳席『六朝畫論研究』江蘇美術出版社、一九八五年、同『中國繪畫理論史』東大圖書、一九九七年、などの通史的理解といった、優れた著作が現れてきた。しかし、「かたち」そのものが中國における世界の認識とどのように關係するのか、その根源にまで遡つて論じる研究はなかつたと言えよう。さらに言えば、本書の背景には、漢代の畫像石から六朝期の稀少な繪畫作品、北宋の郭熙「早春圖」をへて趙令穰「秋塘圖」、元明の文人畫から奇想派に至る、細やかな繪畫表現とそこに現れた世界認識、すなわち氣と形の關係性の變遷を想定した極めて明快な作品觀が存在している。この點についてもすでに、同氏『中國繪畫入門』（岩波新書、二〇一四年）において、その一端が示されていることを附言しておきたい。

私たちが作品を観察し分析するとき、必ずそこには、「言葉」を介さざるを得ない。そして、本書第五章の註53に、二十世紀の中國美術研究の先鞭をつけたジェイムス・ケイヒルの議論として、naturalisticまたはreal、abstractという概念から董其昌の畫風分析することへの疑義が述べられている通り、近代の東洋美術史が多く採用してきたのも、西洋の美術史研究が使用してきた「言葉」と「概念」であった。では私たちがこれ以外に、それらの繪畫の「かたち」を分析する新しい用語、そしてできればそれが日本だけではなく、中國やアメリカの學界にも共有できるような新しい言葉があるのだろうかという、現時點でその「解答」を持っている學的集團は、やはり非常に少ないと言わざるを得ないし、それが今後どこに向かうのかも不明なままである。ここに、近代の學として始まった美術史學の限界があるとも言えるのだが、本書の提示した「かたち」による新しい世界把握の方法は、そのような國際的な藝術作品をめぐる「言葉」のなかで、新しい示唆を與えてくれるものと言えるだろう。

本書は中國思想史と中國美術史の近代的葛藤のなかで抜け落ちてしまった、新しい、そしてより根源的な作品の見方や語り方を教えてくれる書物である。「形」をめぐる思想史であり、「形」をめぐる世界認識の在り方を教えてくれる。その意味でまさに、「新しい「かたち」の學」である、そのようにも言うこともできるだろう。

## 註

- (1) このような普遍的「様式論」の東アジアにおける初期的受容と文化的葛藤の過程については、拙稿「近代における『中國美術史』の成立とその認識——矢代幸雄・滕固・シックマン——」、『北宋繪畫史の成立』中央公論美術出版社、二〇一六年。
- (2) 小川裕充「唐宋山水畫史におけるイメージネーション——潑墨から「早春圖」「瀟湘臥遊圖卷」まで（上、中、下）——」、『國華』一〇三四～三六號、一九八〇年。
- (3) このような東洋畫の精神性、という漠然とした概念と、「様式論」の鬭争の歴史については、「第六章 東アジア美術史家」ウォレン・I・コーエン、川寫一穂（譯）『アメリカが見た東アジア美術』スカイドア、一九九九年、を參

照。

- (4) 宋畫の表現的特質については、戸田禎佑「色と光——水墨畫發生のメカニズムに關する一提言」『Museum』四三九、一九八七年、同「南宋院體畫における「金」の使用について」『國華』一一一六號、一九八八年。
- (5) 代表的なものに、「怪」を「古」と解釋する、石守謙「由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面」『故宮學術季刊』第一五卷第四期、一九九八年（同『從風格到畫意——反思中國繪畫史』石頭出版社、二〇一〇年、所收）などがある。
- (6) 戸田禎佑「模寫性について——宋元畫を中心に」『Museum』三八〇、一九八二年、など。
- (7) 宇佐美文理「小景畫小考」『四大の感性論』科學研究費補助金基盤研究（A）（1）研究報告書』二〇〇五年。

二〇一五年二月 東京 創文社  
 一二種 一〇二八七十一頁 六八〇〇圓十税