

# 茶碗に虚を見、み画中を旅する——中国美術をどう味わうか

陶磁器から絵画、書まで、中国美術作品のジャンルは多岐にわたる。しかもそれらを上手く鑑賞し楽しむために、コツとも言うべきものがある。それをふまえて手順をたどれば、美の世界は万人に開かれている。中国美術の鑑賞に長けた三人の先達が、山水画と陶磁器をとりあげて、その魅力を存分に味わうためのすべを語る。

## 三上 亮

東京藝術大学美術学  
部准教授・陶芸家

## × 藤原貞朗

茨城大学人文  
社会学部教授

## × 板倉聖哲

東京大学東洋文化研  
究所情報学環教授

司会

## 木島史雄

愛知大学現代  
中国学部准教授

### 座談会出席者紹介

木島 今回の座談会には、三上さん、藤原さん、板倉さんの、お三方をお招きいたしました。順にご紹介いたします。

三上亮みかみりょうさんは、陶芸家として実作に携わる一方で、東京藝術大学陶芸科の先生としての側面もお持ちです。中国美術に関しては、ご専門の陶磁だけでなく、書画から彫刻まで広い関心と見識の持ち

主です。今回は、まずは陶磁実作者の立場からご発言をいただこうと思っております。完成された作品を提示されてそれに向かうのと、どのように作られているかに関心を持って見るのでは、随分違うことが見えてくるのではないかと思います。実際に携わっていらつしやる陶磁以外の分野でも、制作するという立場は、鑑賞の在り方に、大きく影響を与えるに違いありません。様々な分野について見識をご披露いただくつもりです。

藤原貞朗ふじはらさだおさんは大学教育でのご専門は

西洋近代美術ですが、東南アジアから日本、そして分野も、絵画から彫刻、陶磁器まで広い分野に関心と見識をお持ちです。またフランスのリヨン第二大学への留学経験もあり、フランスの人々の東洋美術への視線の向け方、あるいは美術そのものへの認識について実際に経験していらつしやいます。さらに美術品と直接向き合うだけでなく、人々が美術をどうとらえてきたのかということに関して、「西欧の東洋学者による極東美術史編纂」や「二〇世紀前半期の欧米における中国

## 座談会もくろみ

古美術評価の批判的検討」のように、美術を思想史・精神史としてとらえることにも研究蓄積をお持ちです。東南アジアに関しては、植民地主義時代のフランス東洋学者とアンコール遺跡の考古学を扱ってサントリー学芸賞を受賞した『オリエンタリストの憂鬱』（めこん、二〇〇八）という著書があります。美術史という同じ学問研究方法でも、例えば言葉

の扱い方など、西洋の癖や、もちろん東洋の癖もあると思います。そのあたりの違いについても藤原さんに来ていただくことで明瞭になるかなと思っています。

藤原 東洋美術に関しては、僕はフランスで学んだので、西欧的な目でしか見ることができていないんです。焼き物もフランスの陶芸家と付き合うなかでかなり好きになったところがあります。特にその時に感じたのですが、国内では陶芸家の方と芸術の話をする機会もなければ、むしろ話をなかなか聞かせてくれない巨匠の方もいらっしやいます。そういう雰囲気は日本にはあるじゃないですか。外国はまずは言葉を通じてというところが

あって、とにかく説明できないと作品の価値がないという感じですよ。だからフランスの陶芸家と付き合うなかで陶芸がますます好きになりました。その後、日本に帰ってくると、やはり日本の作家のほうが上手いし良いということがようやく分かってきました。今日は陶芸家の三上さんと芸術の話ができるということで、楽しみにしてきました。

木島 そして板倉聖哲さんには、まず是中国美術の専門家として来ていただいています。実作する方と西洋美術史の方からの意見に対して、東洋の美術史はこうなんだということを話してもらおうと思っています。もう一つは、板倉さん自身がアメリカやヨーロッパに行かれて、向こうの人との交流をかなりお持ちなので、その点も藤原さんとはまた違う視点で、お話しただければと思っています。最後に私の立場なのですが、まずは司会役として、もう一つは素人代表として、色々なことを聞き出そうと思っています。

木島 すでに話の本題に入ってしまったので、まずけれども、この座談の目的をあらためて確認しておきます。

一つ目は、この特集号全体として「中国美術は二一世紀に何ができるのか」ということを考えたいと思っています。で、この座談でも取り上げていきます。

それからもう一つは、私のような初心者が中国美術を楽しむ時に、どのような手法を取ればよいのかということを紹介したいと思っています。西洋美術・日本美術の展覧会が目白押しにたくさんあるなかで、東洋美術の展覧会というのはほとんどないんですね。それはどのように見たらいいのかということが一般の人に知られてないということが原因の一つではないかと思っています。それも初めから知られていなかったのではなくて、ここ数十年で忘れられてしまったのではないかと思うのです。昭和の初期ぐらいまでは中

国美術のコレクターがたくさんいて楽しみ方がある程度知られていた。それが現在では、特殊な人以外は楽しみ方が分からなくなってしまうという状況だと思っんです。

つまり、中国美術が二一世紀に担う役割を考えると、初心者に向けての中国美術との接し方を案内するという二つ目が、この座談の目的ということになります。

## 中国美術の現状

藤原 現在、中国関係の展覧会が少ないという話がありました。かつてはたくさん開催されていたような気がするんです。木島さんの話では昭和初期まではということでしたが、それほど昔ではなく二〇年ぐらい前には、確かに考古を中心としたものでしたが中国専門の展覧会がたくさんあったような気がします。私自身も、そういう状況の中で東洋美術に関心を持ち始めたので、むしろその時期

はブームみたいになっていたのではないかと思います。それが少々政治関係が悪くなってこうなってしまったのかと感じます。中国国宝展などは割と最近でしたよね。あのころが最後ですか。これもやはり政治がらみの面もあるのでしょうか。

板倉 確かに中国国宝展のころに潮目が変わった感じがします。主題自体というより、やはり政治マターが原因であることは確かです。あのころから「中国何々展」という切り口で開催するのが難しくなりました。それまでは、一般の人たちの中に中国古代ファンというのがいるから、その企画を立てれば大丈夫、という神話みたいなものがありました。あのころから変化してきました。ちょうど「反日」とそれに対応する「嫌中」ともいう雰囲気の中でした。そのあとは、この中国展の不人気ぶりを企画側がかなり重く受け止めすぎたというところがあるのかな。それまでの、いわゆる「中国の考古モノ」をやれば必ずあたるという考え自体が、最近ではなくなっ

きたように思います。

木島 私が小学校ぐらいのときに「中華人民共和国出土文物展」というのがあって、今から振り返ると「文化大革命で中国は偉いんだ」ということを世界中にアピールするための政治的展覧会だったわけなのですが、そのころはすごいものが来たというので皆出かけていましたね。

中国に関するものには、そういう政治的な背景をもつ展覧会がなかったわけではない。文革が終わったら発掘もしなくなつて、馬王堆とか曾侯乙墓のような大発見が最近はないですね。

板倉 中国は今、ちよつと逆の方向に進んでいるのではないのでしょうか。一〇年も前に古美術品の国外持ち出し禁止を決めました。また、つい最近、重要な考古文物の海外への出陳を禁止することも発表しています。つまり、世界を巡回して見せて回るのではなく、逆に中国に来てほしいということでしょう。私にとつては驚かされる決定でした。

木島 展覧会で持ち出すのもダメというのは……。

板倉 はい。有名な文物がかなり持ち出し禁止になっていて、その中に馬王堆のものも入っていました。

木島 ということはもう日本では見られないということですね。

板倉 外交的な局面で変わるかもしれませんが。展覧会は持ち出し禁止リストに挙げられていないもので組むしかないという感じです。

木島 逆に「中国に来てください」という方向は面白いと言えば面白いですね。

板倉 そこまでのメッセージがあるかどうかは正確には分かりませんが。少なくともかなり重要な作品群が出国禁止になったというのは事実ですね。

木島 それは考古的な発掘品だけなので。書画などは。

板倉 リストで扱われているものは基本的に考古でした。でも元々、宋元書画は持ち出しが難しいですから。表玄関からいったらまず無理でしょう。

木島 実際のところ、今藤原さんがおっしゃったように、少なくとも中国とか東洋というのを第一看板に掲げた展覧会と

いうのは本当に少ないですよ。私は、東京のことは十分には分かりませんが。某々美術館所蔵名品展の中に入っているとか、この間の「茶の湯」展の中に墨跡が入っていると、そういうものはあるとしても。

藤原 兵馬俑展<sup>(6)</sup>があったのではないですか。

木島 二年ぐらい前ですか。兵馬俑は何年か一回必ずやっていますよね。

藤原 書画と兵馬俑というのは、関心を持っている人がかなり違うだろうという気がします。

木島 先ほど「中国とか東洋美術の展覧会」というようにくくってしまったんですけれども、確かに分けないといけないですね。

板倉 考古ファンと書画ファンは違う層であると考えた方がいい。それと、この前の兵馬俑展に参観者が来てくれたのは、実は漫画「キングダム」のおかげという側面も強いです。「キングダム」作者の展覧会を佐賀でやっていたのです。ものすごい人の入りで、漫画という

メディアは大きな影響を与えていることを改めて実感しました。漫画だけではなく、アニメにもなったので。

木島 名古屋でもNHKがそういうアニメ、テレビ系の関連で展覧会をやったことがありましたね。「中国王朝の至宝」だったかな。

考古ファンと書画ファンの違いということと関連するかもしれないのですが、台湾故宮の「国立故宮博物院展」<sup>(9)</sup>の時に私はものすごくショックを受けたんですよ。というのは、展覧会主催者自身が「国立故宮博物館随一の名品は玉の白菜」<sup>(10)</sup>と言ってしまったているんですね。これは違うと思ったのですが、主催の新聞社も、「白菜と東坡肉で売る」という方向でキャンペーンをしていて、ここまで日本人の中国美術に対する理解が浅くなっているのかという思いで悲しくなりました。宋の蘇東坡は「画を論ずるに形似を以てするは、見児童と等し」と言っていますけど、自然石の工芸品が、白菜や東坡肉にそっくり、つまり「似ていた」価値があるというのは、美術品への

理解が小学生レベルに落ちてしまったという事ですよね。

板倉 あの見聞はそれが少々行き届きすぎてしまって、白菜が台湾に帰つたと同時に来館者が減っていました。九州国立博物館では宣伝の方向を変えていたが。

## 日本美術・ジャポニスム・中国美術

藤原 僕は今回の工芸白菜の極端な人気は、単純にメディアの影響だと思いません。メディアとハイビジョン。結局、中国美術の展覧会が減っている一方で、日本バンザイ型の展覧会が異様に増えています。キーワードでいうと「超絶」とか「技巧」が目につきますね。作品としては大したことはないけれど、「超絶！」と銘打って、ハイビジョンで細かく見せるというテレビ型のパッケージングになつてはいるんですね。故宮の白菜についてはそれを感じました。だから美術の意味付けとかそういうこととは少し違うの

ではないかな。

三上 白菜を選んだというところに、バックに超絶ブームみたいなものを感じましたね。

板倉 ちょうど同じ時期に、まるで呼応するように「幕末明治の再評価」ができました。

木島 東京芸術大学美術館の「驚きの明治工芸」などですね。

三上 芸大は大分遅れてやつていていると思います。辻惟雄さんあたりがつくつた、若冲から入って超絶にいたる流れが、今お客さんが入る展覧会にほとんどかんできています。

板倉 何の知識もなく驚ける、それは大事な要素です。展覧会における驚きの要素は非常に重要な意味を持っているので否定するわけではありません。けれども、ただあまりに横着になられると、僕らもちょっと困ってしまいます。

三上 私もそうです。流れとして、何でもかんでも、準備なく一瞬で分かるものだけが評判になるようになってしまつて、これは困ったことだと思つていま

す。私などは作るほうですから、超絶技巧だけが評価されることになると作品づくりが変わつてしまいますよね。さらに日本が世界にアピールできるのは超絶技巧だという価値観を強調する雰囲気を感じます。それでアジア美術全体も見ようなどという目論見があるのかな、なんてことを感じるんです。白菜絶賛はそんな流れに乗っているのではないのでしょうか。

藤原 おっしゃる通りだと思います。僕の関心にひきつけていうと、今なおジャポニスムなんです。フランスに留学してフランスの先生につくと、必ずジャポニスムの研究をやれと言われるんです。そして分かったのは、フランス人がジャポニスムとして日本の美術から選び出しているのは、要するに、先ほどから話に出ている「超絶」であつたり近代的で軽やかなものなんです。今の日本での日本美術のブームは、このフランスで作られた語り口なのです。クール・ジャパンの中で日本美術を見ているという感じですね。

今の学生に日本で一番有名な日本の画家は誰ですかと聞いたら、皆、北斎と言います。雪舟<sup>18</sup>は出てこなくなりました。「北斎、北斎！」と言ったのは百年前の欧米であって日本ではない。ちなみに、そんなフランスの趣味の変化を見ていくと、次に「ジャポニスムは終わった」という議論が出てきます。二〇世紀に入ってから終わったというんです。どうなるかというところ、趣味の対象が中国美術に遷っていくのです。実際に一九二〇年代くらいの収集家や美術史家もそう言っています。その時にどう言っていたかというところ、それまでは日本の近代で軽やかで華やかなものもてはやされてきたけれども、時代が変わって我々はこれからアルカイスムであり、古代であり、偉大なもの、重厚で重々しいものを好むようになった、ということです。ヨーロッパの美学はいわゆる秩序回帰で、第一次大戦後の一九二〇年代に古典回帰するという流れがあって、その中で、モダンな日本近世の美術は飽きられて、中国の特に古美術、古代の美術のブームがやってくるわ

けです。もちろん、背景には文物の流出などがあるのですが。板倉 中国側では清朝末の混乱・崩壊があつて、それとちょうどタイミングが合っていますね。藤原 そうなんです。日本の場合もちょうど明治維新でモノが流出したというタイミングでジャポニスムが起こっているわけで、美術品流出と美学の変化というのには関係があります。ただ、ここで大事なのは、当時のヨーロッパ人は日本美術と中国美術は違うと感じていた、ということ。僕たちは日本にいる限り、日本美術の淵源は中国にあつて、両者は連なっていると思つている。僕たちのクラシックは中国なのだから、日本人なら分らないといけない、と思つてきた。違うものだ、という教育はなされてない。フランスに行つてそんな思いから解放されてから、日本美術と中国美術の関係について本当に見えてきた気がします。両者のコントラストというのはいささか強調されないので、とても重要だと思えます。

木島 古代、重々しいものという話がありましたけど、日本には青銅器文明はないわけですから無理ですが、ヨーロッパの人たちにとっては、中国美術は例えば、ギリシャやローマと重ね合わせて理解しやすいということなんでしょうか。藤原 そうです。西洋美術史の枠組みで中国の美術史を理解できると彼らは思っています。例えば、仏教伝来以前の漢代までが古代、その後が中世、宋元の時代にルネサンスが当てはまる。年代的にはヨーロッパより早いけれど、当てはめていくとぴつたりはまるんですよね。西洋のルネサンスを研究していたバーナード・ベレンソン<sup>19</sup>などが宋元の人物画とかを褒めてしまう。オズワルド・シレン<sup>20</sup>なども、もともとはスウェーデンの近代絵画ですけど、その後ルネサンスをやっています。そういうクラシックなものとか、ルネサンスとか、カチツとしたものを専門にしている人は中国の宋元に惹かれる人が多いですね。一方、近代びいきで印象派みたいなものが好きで、とにかくアカデミーは嫌いというような人は日

本の浮世絵版画好みというふうにはつきり分かれる。特にフランス、イギリスでは、どのアートを支持するかでその人の階層まで見えてきたりします。

板倉 欧米の美術館では、初めは日本經由で中国美術が入り、その後中国から直接入ったものにも変わっていきますね。

中国美術のどこに注目するかという力点も、ちよつとずつずれていくところもあります。同時に美術品を扱う業者たちも、初めは日本・中国両方を扱っていたのが、次第に扱いが分かれていって、これと完全に呼応するような形で美術品の趣味の日の間のシフトも起きていうように見えます。これは非常に面白いところですね。

木島 今の話を聞いてすぐに思い立ったのが、ヨーロッパの東洋美術の展示です。ブリティッシュ・ミュージアム<sup>(1)</sup>の東洋美術の部屋に行ったり、ギメ美術館<sup>(2)</sup>に行ったりすると、我々が見慣れている中国美術とは違う雰囲気なんですよね。先ほどの白菜じゃないですけど、ブリティッシュ・ミュージアムでは、東洋美

術の部屋の正面にこれを置くかという三彩のお坊さんの人形とかが置いてあったりして驚きます。良い、悪いということはないのかもしれないですけど、日本人が理解している中国美術と、欧米人がこれがトップだと思っているものとは、ずれているという気がしますね。

板倉 実はブリティッシュ・ミュージアムには日本經由のものが結構たくさんありますが、それが区分けされないままになつていました。最近になつて学芸員がその整理を手掛けており、数年後に公開される予定です。日本經由で入ったものは、贋作が多いこと、中国から正統的に入れたものではないからという理由で封印されてしまつていました。その後、中国ルートでモノが入ってくると、それこそ本場・本物という意識で、それらを中心に展示が埋められる格好になつていく。日本經由のものの中には明らかに狩野派など日本の模本もたくさんあります。ただ、今のブリティッシュ・ミュージアムはその辺の区別をある程度踏まえたと上での見解なので、またそれが変わつ

てきたなつて感じがします。

木島 それからブリティッシュ・ミュージアムとかギメ美術館とか、一番極端なのはチエルヌスキ美術館<sup>(3)</sup>ですけど、青銅器の様式が日本で見ると全然違うんですよね。パリで見ると足に羽がついた鼎ばかりなんですよ。日本ではあまり見ませんけどね。

藤原 あれば春秋とか、もう少し時代の下るものを、ざつと持つて行つたのでしようね。日本は「ああいうものは……」と言つて当時は買わなかつたですね。

三上 買わなかつたですね。

藤原 日本は発掘された陶器も、この時期のものはそんなに買つていません。茶道具の中に入つてこないからですね。一方、イギリスやフランスには、仏教以前の中国のものをそオリジナルの中国美術で、それ以降は中国美術というより仏教美術だと考える収集家などがいて、古代のものを愛好しました。日本の場合は、中国の美術として認められるのは、どちらかというとなら仏教以後ですね。どちら

に注目するから美術館の雰囲気はがらつと違つてきます。ギメは最初は立体曼荼羅や仏殿を作っていましたけれど、一九二〇年代に収集方針も展示も大きく変わります。

板倉 仏像をあれほど大きく扱うような美術史観というのは、やはりギリシャ、ローマの伝統に沿うものが重視されたのでしょうか。中国の伝統的な言及からすれば、確かにあることはありますが、主流ではない。仏像に非常に大きな比重を与えているのは伝統以上ですよ。

藤原 それは二〇世紀の中国古代美術愛好以前のジャポニスムの結果ですね。チエルヌスキにせよ、ギメにせよ、元々は一八七〇年から八〇年ぐらいにコレクションがはじまります。当時は一種の世界宗教ブームだったので、ギメなんてギリシャ神殿風の柱を建てた中に仏像を置いたりしています。チエルヌスキも一八七〇年代がスタートで、こちらは最初に作つたままです。あれが前近代的な美術館展示といえるのかなと思いますね。ああいいうものが一九二〇年代、三〇年代に

全部倉庫にやられて、変化していきます。この一八七〇年から八〇年に東洋美術愛好を始めた人は仏像に魅せられて、それが一つ基準になっていった可能性はありますね。仏像の怨念ではないですけど、憑りつかれてしまふわけです。そこはちよつと調べてみる価値があるなと僕も今思いました。

木島 簡単に言うと西洋美術の三大ジャンルは建築、彫刻、絵画です。東洋だと建築は少し別のジャンルで、それに彫刻はあまり高く評価されてこなかった。ところが西洋的な美術史の研究手法が入つてきて、東洋で彫刻にあたるものを探したら、仏像があるじゃないかということになって、仏像に飛びついたという感じはしますね。

藤原 そうですね。その一方で、例えばヴィクトル・セガレン<sup>24</sup>などは、中国の彫刻という石獣とかです。

木島 セガレンは、仏教彫刻はインドだから中国美術として扱わないとはつきり言っていますね。

藤原 そう。彼と同じような思考をする

人が、結構、二〇世紀以後の中国の愛好者の中には多いと思います。セガレンは元々ゴーギャンが好きでタヒチと結びついていたり、プリミティヴィズムとかと結びついていたりもあって、その点はすごく自由ではありますね。そういうことができれば日本でも楽しいでしょうけれどね。

板倉 美術史という視点でいうと、日本のほうが先に日本美術に仏像を取り入れています。岡倉天心が積極的に入れたわけですが、順番で言うと、その後で中国が仏像を持ち出してきたように見えます。

藤原 そうですね。例えば骨董商の山中<sup>25</sup>とかが扱っていれば、その流れで仏像を欧米に売っていくということは戦略としてあつたでしょうね。研究の順番としては絵画よりも彫刻のほうが皆早いですよね。日本もそうだったと思いますけど。特に中国のものは、書画は分からないという意識があつたのか、欧米では絵の研究はかなり遅くなつてからですね。その前には彫刻の通史などは書かれています

から、まさに木島さんのおっしゃるよう  
にあてはめていったのだろうと思  
います。

木島 単純に遅いかどうかということ  
上に、ヨーロッパ人は絵を見ようとい  
う気があまりなかったような気がしま  
す。書に関してはもう完全にお手上げとい  
うか、中身を読めなかったら研究しま  
しょうがないと思つたのかどうかは分  
りませんが。東洋系の出自を持つ人は  
別として、ヨーロッパ人で書の研究を  
やり始めたなんていうのは、ハイデル  
ベルク大学のレタローゼ先生<sup>26</sup>ぐらいが最初  
で、とても新しいような気がします。日  
本で書画というカテゴリーができて  
いたのに、ヨーロッパでは書画の研究は後  
回しにされている感じですね。欧米人の  
それは、日本人とだけではなく、中国  
人自身が持っている価値観とも、か  
なりずれたところに比重があるよう  
な気がしますね。

板倉 例えば、台北の故宮博物院の  
蔵展ですが、まずアメリカ、次にド  
イツ、フランスといったヨーロッパ、その

後、日本で開催されたのですが、実  
はジャンルの割合が各々違います。欧  
米ではやはり書の割合が圧倒的に少  
ないんですよ。ただその一方でエン  
ペラー、つまり皇帝という概念は非  
常に受けが良く、皇帝の書は必ず  
入っているんですね。象徴的な存在  
としての皇帝の書は許容しながら、  
しかし書の歴史自体はやはり読んで  
分らないということもあって、あ  
まり重視されていない感じはあり  
ました。海外との違いということ  
で、文人画家と職業画家の割合とい  
うのが、これがまた展覧会ごとに全  
部違っていました。現地の学芸員と  
の議論のなかで歓迎されそうなもの  
をなるべく選ぶ、ということもあ  
つて、一つだけの視点ではないです  
が、そういった中で構成される作品  
の割合というのはまちまちで、それ  
を比較するだけでも結構面白いの  
ではないかと思えます。

藤原 欧米では文人画の評価はどう  
なんですか。

板倉 それが面白いことに、日本展  
では文人画の割合が思ったよりも少  
ないんです。

すよ。日本では宋元画に対するあ  
が非常に強いので、文人画が相対  
的に少なくなつた。逆にアメリカ  
では文人画の展示が多かつたん  
ですね。ヨーロッパはそのちよ  
うど真ん中ぐらいだったと思  
います。もちろん市場原理とも密  
接に関係しており、評価や憧れ  
だけでは議論できませんけど、  
やはりヨーロッパの市場は元々  
シノワズリから始まるので、工  
芸が非常に重要な意味合いを持  
つていて、中国美術を工芸でイ  
メージしている方が圧倒的に多  
いと思います。そういった要望  
に応えようと工芸の割合が多  
かつたのかなという感じがしま  
した。

藤原 そうですね。ヨーロッパの  
ある種の美術館に行くと、焼き  
物が壁いっぱい並んでいてび  
っくりします。だから中国美術  
の場合も、同じように壁いっぱい  
に焼き物を並べていたりして、  
工芸に焦点を当てるといふ部分  
もあるでしょうね。

木島 私もパリの中国学を専門と  
するおばあさんの家に晩ご飯を  
食べに出かけたから、壁にお皿  
が掛かっているんですよ。

日本では壁には飾らないよなと思いが  
ら……。

藤原 地震があるから絶対無理です。

木島 そうなんですけど。では地震がな  
ければ飾り皿を壁に掛けるかという  
やはり掛けないような気がして。そのフ  
ランス人のおばあさんは、これは中国で  
買ったんだよ、みたいな話をしてくれ  
たんですけど。

藤原 僕は掛けますね。向こうで学ん  
くと自然にそうなります。

木島 なるほど。それからヨーロッパに  
は日本という古渡り<sup>⑧</sup>みたいな書が原則と  
してないですよ。清朝崩壊の時に渡っ  
たものが中心で。例えば一六世紀にヨー  
ロッパに行っていた中国絵画などという  
ものは。

板倉 あったはずですよ。

藤原 交流はあるから入っていてもおか  
しくない。でも現実的には残っていない  
し記述もない。手に入るようになっても  
それほど渡っていない。今でも好きでは  
ない。分からない。やはりヨーロッパの  
場合は、白黒だけだと版画とかのグラ

フィックの世界ということになって、そ  
ういう趣味がある人以外の、普通の油絵  
のペインティングを見ている人にとって  
は、モノクロ・墨絵は「絵画」として理  
解するのが難しいでしょうね。

三上 お皿を壁に飾るということは、皿  
としての用途ではなくて、絵とその額縁  
が一体になったものみたいなつもりで見  
るんでしょうか。

藤原 完全に飾りますよ。使わない。  
三上 そういうものとして見るんです  
か。

藤原 はい。お皿ですからね。タイルみ  
たいな感じでしょう。壺とかも全部置き  
ますからね。

## 書

木島 もう一つ、先生方に伺いたいの  
は、書のことです。書というのが中国の  
文人世界、それに日本でも、各ジャンル  
の中で圧倒的にトップの地位だったと思  
うんですけど、ヨーロッパにはキヤリグ

ラフィーという言葉はあるけども書にあ  
たるものはないのでしょうか。

藤原 ないですね。

木島 本当じゃないんですか。私が気に  
なっているのは、線を引きながら時間を  
楽しむ造形。変な表現ですけど、時間  
を楽しむ造形というようなものをヨー  
ロッパ人は思いつかなかったのかなとい  
うことが不思議なんです。音楽は当然、  
時間を楽しむ芸術なわけですけれど、書  
みたいな筆の動き、ダンスでもいいです  
し何でもいいんですけど、造形にそれを  
定着させようというようなことは思いも  
しなかつたのかなというところが不思議  
な気がするんです。どうなんでしょうか。

藤原 習字というレベルのキヤリグラ  
フィーは皆やりますよ。そもそも筆で  
字は書かないので。ペンにインクをつけ  
ても、なかなか書のようにザツと字を書  
いて楽しむという感じにはなりません  
ね。筆でないと書は成り立たないとすれ  
ば、書は漢字か仮名でないかと不可能では  
ないですか。

木島 そうでしょうか。絵を描いていた

人がいるわけだから、筆という道具はあつたわけですよ。

藤原 あれは色を塗るもの。

木島 色を塗るものですか。ペンキのハケと一緒にですか。

藤原 線を引くのは鉛筆です。筆で何か字みたいなのを書くようになるのは、もう大分後、チューブ絵具ができてからですよ。だから近代になってからです。発想自体があり得なかったのではないですかね。

木島 それはやはり筆と墨と紙という物が揃った東洋だからできたということですか。

藤原 字を書く道具で絵も描いたという特殊性は、筆と墨と紙のもたらしたものです。

木島 書という芸術を知っている東洋人からすると、線を引いて文字を書く楽しみを、君たち西洋人は持っていないけれど不幸だよ。ね。という憐みの気持ちになりますけど、それは彼らにとつてはなくてもいいものだったんですかね。

藤原 それは僕が代表して答えるわけに

は……。

三上 たぶん、塗るといふことと、ドロイングすることの意識の上の違いが、向こうでははっきりとあるんですよ。ね。油画と版画への意識の違いとか。東洋の書は文字を書くわけですけど、あれも絵みたいなのではないでしょうか。その辺りが向こうは違えますよ。ね。アルファベットと絵画は完全な別物でしょう。

木島 逆に筆記体でいくと一本の線ですつと書けるわけですから。大きく書いたり小さく書いたりとか、どんと置いたり、かすれさせたりとかね。何かそれぐらいなこととは考えそうな気がするんですけど。

三上 それはやはり我々の感性ですよ。

文字を書く筆で絵も描けるといふようなことが彼らには考えられないのではないかなという気はします。日本では一緒に見てしまうので日本人の書く西洋画というものは向こうの人の西洋画と違う。

板倉 素描コレクション<sup>(29)</sup>があれだけあるわけですから、プライベートルな楽しみと

してはモノクロームに対する理解ももつていたわけですよ。素描がコレクションの対象となつていて、ドロイングに対する評価があるわけです。それであくまでプライベートルなものということですか。

藤原 どうでしょうね。

三上 ドロイングを作品として評価するようになったのはいつからだろう。最近絵とドロイングをセットにするようになってますけど。

藤原 鉛筆はやはり作品にはならないでしょう。どちらかと言うと愛好家の世界なので、工芸と同じ扱いですよ。ペインティングと工芸とに分けるとすれば、デッサンは工芸のほうにいけます。

木島 なるほど。

藤原 プライベートルとおっしゃいましたけど、要するに自分の家に飾るんですよ。ドロイングとかデッサンを教える学校というのはたぶん、近代に入って、やつとできるのではないかな。ただ、僕は、正直に言えば、書の魅力はやはり分らないところがあります。

木島 分からないのではなくて、分かっているのをヨーロッパの人に伝えようという気持ちというか、方向にならないということですか。

藤原 いや正直、今一つ分からない部分  
が自分の中にあります。西洋美術の場合、イメージも言葉で理解するというようなところがあって、書の場合、その理解の手掛かりとなる言葉や論理が分からないということでしょうか。言葉を通じて頭で理解しない限りはなかなか愛好へと進んでいかないというのが欧米型の芸術理解で、私もそういう思考になっています。やはり何か言葉なり理解する論理が欲しいんですね。

木島 私は出身が中国哲学史なのでその立場でいうと、何か言葉と論理でカバールというか表現できないものがある、そのうえで、それは言葉では言い尽くせないということ、東洋の人は皆、了解しているような気がします。そしてそれを表現するのに芸術を使う、というか芸術で表現せざるを得ないという了解もあるような気がするんですね。芸術まで言葉と

数字と論理に取り込まれてしまつたら本末転倒ではないか。例えば老荘思想の人は、言葉と数字と論理では捉えられない何か、仮に老荘の人たちが言うところの「道」、これは仮に「道」という名前をつけるけれど、「何とも言いようのないあれ」というのは、例えば一本の線か何か、とにかく言葉と数字と論理ではないもので表現するしかないところを語っているからですね。だから語り得ない、言葉にしてはいけないというところを補完するものとしての芸術という機能があるような気がします。それはやはり西洋にはないんですね。

藤原 あるとしても近代的な考え方ではないでしょうか。古典的な絵だと、コンポジションとか、そういうきちんとした規則があるので、この一本の線がいいなどという批評は二〇世紀までないと思います。批評はたくさん読んできましたけれど、それはないですね。バランスがいとか、人物がよく描けているとか、思想がよく表れているとかいう。

木島 板倉さんの立場からするとどうですか。山水画などは、何とか言葉で全部表現できるということになっているのですか。もしくはそうされてきたのですか。それとも、言葉で表現できないところは言わないことにしているのでしょうか。

### 山水画

板倉 言わないことにしているのではないですか、それは。

木島 見てくださいということですね。私は美術史が専門ではないからか、常々美術史に対する疑問があるんです。美術史の連続性としてディスクリプションとというのがありますね。絵画を見たらそれを言葉に置き換えて記述していく。構図はどうなっていて、色はどうで、モチーフとシンボル持物はどうで、というやつです。そしてそこから必要なデータを抜き取って論文を書いていくわけですね。私からすれば、「言葉に置き換えた

時点で抜け落ちていたものがあると思わないのか」というところが不思議でしようがないですね。

板倉 それはその通り。基本的にディスプレイションが前提ですが、言葉にした瞬間に多くのデータが落ちるといいうのは自明のことです。近いものと比較しながら言葉を紡いでいくことで、イメージを補いつつ記述していくことで、美術史の作品記述は成立しています。言葉にしてしまう行為は基本的に非可逆ですから、落ちるものは当然あるわけです。一方で、題画詩<sup>⑩</sup>など文献も多くありますから、僕らはそこから失われたものを想像しながら作品を復元したりします。非可逆の過程を経た文献を読み、想像しつつ展開させていくことをやっているわけです。それ自体が美術史だとは思いません。そこに危うい部分があると言われるたら全くその通りですけど。特に中国絵画の場合には古い時代にいけばいくほど、モノがほとんど残っていない。しかもある作品の大半の部分はコピーであるというなかで研究しているので、その状

況は実に複雑です。

木島 文字は残っている、モノはないという作品が圧倒的に多いわけですよ。板倉 しかもその文字さえもすべてが残っているわけではない。残っている言葉にしても、モノを前にして語られた言葉ではなく、残っている言葉をパッチワークのようにしてまとめた言葉が残っている状況が多いのです。こうした状況を念頭に置いて読解しながら理解しなくてはならないはずなんですけれども、なかなか難しいですね。

藤原 作品のディスプレイションという意味ではどうですか。例えば中国の水墨、山水のディスプレイション、宋元の大きな絵画のディスプレイションというのと、日本の絵巻とか西洋の油絵の歴史画みたいなものそれは違うのではないのでしょうか。精度ということを考えたら山水なんてディスプレイションできないですよ。だから外来語のまま「ディスプレイション」と言うのだろうと思うのだけ。ディスプレイションというのは西洋絵画のための手法であって、美術史

学を導入したんだから日本でもそれをやれと言っても、山水だったら、「山がある」で終わってしまうわけです。人が歩いていたらラッキーと思って「人がいる」と言えるけど、こんなにかい広さが墨だけなわけで、それをディスプレイションしろと言われても、ヨーロッパの歴史画をするようなディスプレイションは不可能ですよ。

板倉 基本的には題画詩なども、モノとの関係を見極めるのは、結構難しいことです。題跋<sup>⑪</sup>の場合はある一定のパターンがあって一部のデータしか残さない、もうこれは諦めが付きませ。題跋は時代によつて言葉への吸い上げ方も違います。そうした中でも言葉と絵とがうまくつながる場合もあって、例えば、画家たちが自分で自分の作品について書いている言葉の場合、自分なりのディスプレイションが自分の心情吐露の部分とつながることもあって、彼らの制作のあり方を論ずる時に参考にできます。

木島 今しつこくお尋ねしたのは、初心者が中国絵画を見るときにどこを見たら

いいのか、何を見たらいいのかということを知りたいと思っただけなんです。山があるでしょう、ありますよ。川が流れているでしょう、流れますよ。人いますよ、いますよ。橋を渡っていますよ、渡っています。それは記述できると思うんですけれども。そこからもう一步踏み込む時にどこをどう見て、何を楽しめばいいのかの手掛かりが、分かりにくいんですよ。そこが中国絵画が入りにくいということの一番の障碍だと思います。

藤原 それは僕も聞きたいですね。中国美術の専門家の先生が、日本の教育の中でどう教わってきたのかというのはとても関心があります。西洋美術だと百年間積み上げてきた手順とか方法論があるんです。ここを見なさいというポイントが決まっています、それを教えることができる。その見方が面白いかどうかはおいといて、規則はあるんです。

板倉 先生たちをまねて私も皆同じことをしていますが、一番初めの授業で、必ず二玄社という出版社が出した複製画(32)で台北故宫博物院の范寛「溪谷行旅図」と

郭熙「早春図」の作品を並べるという儀式があります。

木島 等倍の大きいやつですね。

板倉 それによって言葉にならないものを感じてみようというわけです。まず大きさを感ずる。そして目の前に対峙している自然空間の大きさを感じる。

藤原 どの距離感ですか。

板倉 ですからまず壁に掛けて……

藤原 距離感が分からないです。どの距離感で見ると正解なのでしょう。

板倉 鑑賞手法としては、北宋時代の文献の中に出てきますが、五代辺りから鑑賞者が動くことが前提になっています。近づいて見たらこう、遠のいて見たらこう、それは、まず鑑賞者は動きながら見ろといっているわけです。董源の活躍した五代の作品からです。

藤原 上の方は、はつきりとは見えません。

板倉 その通り。董源という人の作品ですが、面白いことに、上の方が遠山だとすると、それを何となくそれっぽく見えるように一気にバサッと描いているんですよ。下のほうは近寄って目近で見ると

とができるからきちんと細かく描いている。画家が鑑賞方法自体をオーガナイズしていると言えます。授業では、これが五代の山水画の表現だと説明します。また、郭熙の「早春図」(33)については、どこから描いたと思うかとか。

藤原 どこから描いたんですか。

板倉 分かりません。正解はないです。

ただ漫然と見ていたものが、その質問によつて考えるきっかけになることもあります。また、初心者向けの授業では、郭熙「早春図」と張昉「清明上河図」(34)と日本趣味から李迪「紅白芙蓉図」(35)を見せることもあります。山水・人物・花鳥と異なるジャンルから三つを取り上げ紹介します。そして今までは一瞥して雰囲気を感じるだけで充分だったかもしれないけれど、鑑賞体験としては凝視することが前提になっているというふうに言えます。作品自体も、昔のものは展覧会用に作ったものではない。鑑賞者はある一定の知識を持っていて、その美を享受することを前提として作品に対峙し、移動してどんな距離からも鑑賞していた。これ



郭熙「早春図」

らの作品はそんなふうに鑑賞されるように作られている。それを展覧会場のガラスケースに入れてしまったら、当然のことながら本来期待されていた鑑賞体験が崩れるわけです。そういうことは一番初めに話します。そもそも一番エッセンスの部分で展覧会場で全部見えるようになるというのは非常に難しい。でもこういう形でこの三点を見せると、何人かの学生は面白いと言ってくれます。

藤原 僕も一番最初に感動したのはそう

いう大きな宋元画でした。そこから入るのがたぶんベストだと思っただけです。日本では実物は見られないですね。板倉 以前は大陸の人たちは台湾に行けなかったじゃないですか。だから私と同じ世代の人たちは、まず先に二玄社の複製から鑑賞を始めました。だからこの二玄社の複製シリーズというのは、複製メディアとしてとても大きな意味を持っています。

三上 僕は一般の人が宋元の水墨の世界

に一番入りやすいのは、このようなものがないと思うんです。西洋画を見るときは観察対象として見ているんです。でも故宮へ行ったときに僕が体験したのは、自分が絵の中に入っていくような体験です。絵を凝視すると先ほどおっしゃった通りで、凝視しているうちに自分が絵を見ているのか絵の中にいるのか分からなくなっていくような感覚というのでしょうか。そういうふうに絵の中に入っていくという感覚がひよつとしたら一番教えられていないというか、教えるべき見方なのかと思います。論文に書いたことがあるんですけど、自分が轆轤をひく時にも、それと同じで、茶碗の中に入っていく。中国の絵画のように中に入っていく。そして茶碗を形作る。山水画の壮大な山水ではないですけども。

木島 茶碗の中に？

三上 茶碗の中を這い回っていくようにして形を作っていくという。

藤原 壺中の天。

三上 壺中の天と一緒ですね。

藤原 僕も焼き物で論文を書いたことが

あるんです。焼き物の不思議なところは、作っている時に形が見えないんですよね。轆轤をひいてるときには、離れて見ないと絶対見れないし。だからその形はどこにあるのか。

三上 まさに老子の言う虚、「埴を埴ねて以って器を為る。その無に当たりて、器の用あり」というやつですよ。ああいう虚を作るといふのと同じようにやればいいのかというのを、中国の山水画に感じました。

藤原 全くその通りというか、よく分かりますね。

木島 藤原さんは、先ほど分からないから教えてほしいと言っておきながら、焼き物の話になるとずっと入ってばつと分かるというの、どういうふうにつながるのですか。

藤原 規則があるのかどうか、違いの一番のポイントですね。西洋美術史が学問になりうるの、あるいは美術館が教育の場になりうるの、見方があるからなんですよ。でもそれが無いのならやはり全然違いますよね。絵そのものの規

則でなくてもいいんだけど、絵に入り込むための規則というか手順があれば違ってくると思うんですよ。

板倉 例えば、郭熙「早春図」であれば、郭熙自身の言説が残っているので、それを使って見ながら説明していきます。画中の人物に出くわしたら、必ずその先を追ってみると何かあるわけですよ。それをやっているとだんだん中に入っていく。

三上 そうです。

板倉 山水画の題跋や鑑賞記は、絵を単に記述するというよりも、絵の中に入っていた旅行記というか、そういうものとして捉えれば、より理解しやすくなります。西洋美術史のように、誰でも共有するようなメソッドになっているかと言われると、そこまではなっていないのが実際ですが。おそらく他の方々もそういった手順を経ながら説明されていると思います。

木島 私の体験も三上さんと一緒に、登場人物が描かれているのを見つけると、絵の中に入って、その人間になるように

試みます。私がいつも気になるのは橋なんですよ。橋を渡ると何か別世界に行くみたいなシチュエーションになっていて、美術館に入るのと同じように橋を渡った瞬間に絵の中に入るといふか、そういう設定にされているような気がする

ことがよくあります。橋を渡って、本当はつながっているのかどうか分からないんだけど、道を上がって行く。そうするとさっきまでは下から見上げていた山が、今度は自分と同じ高さになっていて、そんなふうには山が描かれている。さらに上がると今度は見下ろすように描かれている。そういうのが一枚の絵の中にあるんです。遠近法から見るとこれはおかしいんだけど、その登場人物が移動していつてその時々に見える眺めだとするとよく分かる。しんどいなと思いつつながら登って行って、一息ついてふつと見ると、さっきは見上げていたのが、同じレベルになって、今度は見下ろして、というストーリーを自分で辿りながら見ていくと、遠近法がおかしいのが気にならないし、より自然に山水画に入り込める

んじゃないかと思うことがよくありま  
す。

板倉 中国の遠近法で三遠も、どこから  
どこを見たという、そういう言い方をし  
ています。あれは意図的なものではな  
い。

木島 一点透視ではない。

板倉 一点透視の意味ではなくて、三遠  
が、あくまでどこからどこを見たパース  
ペクティブなのかという言い方をしてい  
るのは、それに関わっていると思います。

藤原 終わりはどこですか。

木島 もう疲れて日が暮れて見えなく  
なったらおしまいということですか。

板倉 画<sup>え</sup>によつては水平線がない場合が  
あつて、その場合は、一番高い山を越え  
たら終わりだと思ふんですね。向こう  
側に越えていった時に終わるといふとこ  
ろもあるし、それぞれに導かれる先が  
別々にある場合もあるでしょうし。

藤原 設定されているものなんですか。  
画の中に。

板倉 画面の中に無限遠があつて、どこ  
までも遠いという設定がされている場合

にはそこになつてくると思います。画に  
よつては画の中で、道がほとんど繋がつ  
ていて、山を越えると、越えたところの  
家屋が描かれている場合がある。という  
ことは、迎えてくれる人がいるという設  
定です。よく来ましたねというご褒美が  
きちんと用意されているような画もあり  
ます。これは関全の「秋山晩翠<sup>(4)</sup>」という  
作品なのですが、上の稜線の向こうにそ  
の向こうの建物の屋根がほんの少し描か  
れています。つまり山を越えると、向こ  
うで誰かが待つていてくれるというわけ  
です。下から始まって上へと昇つてい

く。画面上方真ん中に橋が出てくるわけ  
です。

三上 ああ。本当だ。

藤原 実物で見えますか、この橋は。

板倉 見えます。一番上まで行くと建物  
の屋根の一番上の部分が出てくるんで  
す。よくここまで来ましたというお褒め  
の言葉をいただけるという仕組みです。

反対側には遠山があつて、その向こう側  
にはさらに山が重なつてますよ、と言  
いつつ、迎えてくれる人もきちんと準備し  
てある。

木島 大きさはどのぐらいですか。



関全「秋山晩翠」

北宋 范寬  
立錫山行旅  
圖



范寬「溪山行旅図」

板倉 この画は一四〇センチメートルぐらいではないでしょうか。范寛の「溪山行旅図」が二メートルを超えています。中国絵画の作品の一つの流れとしてこういった山水画は理解できます。

三上 この中を旅するんですね。

板倉 山水画の中には様々な場面が埋め込まれています。基本的にそれらを全部追っていくことが山水画の観賞としては前提になっていたと思います。燕文貴の「江山楼観図巻」などはナラティブなストーリーがあったのではないかと言われている作品です。こういった設定は大体

五代から北宋にかけて進んでいったと見えていいと思います。北宋時代はきちんと説明していましたが、南宋時代はそれを省略してしまえというふうになるわけです。もちろん単なる省略ではないのです。一気にポーンと答えを出してしまおうというような感じになってきます。日本人はそちらのほうが好きなんですけどね。

木島 視野が狭いですよね。悪い意味ではなくて。  
藤原 要するに設定されている領域が狭いということ。

木島 そうそう。「画角が南宋になると狭くなって「紅白芙蓉」になるわけですね。藤原 じつくりと、あちらへいつたり、こちらへいつたりと時間をかけていくことに何か意味とか意義はあるんですか。  
木島 楽しみは長いほどいいじゃないですか。

三上 今以上に流れとして楽しむというつもりがあったのではないのでしょうか。今はテレビとか何でも動く映像があるから流れの体験というのはめずらしくないけれども、絵の中で時間を楽しむというか、心を遊ばせるような体験というのは格別のものだったのではないですかね。  
木島 そういうことですよ。ある意味、小説の読書体験みたいなものかもしれませんね。

板倉 そういう概念で山水画自体が楽しまれてきたというのは確かだと思えます。

木島 山水画については、「絵の中に入ってみましょう」というのが、一応入門で、それを楽しむ伝統が根強いということですね。

板倉 それはあるかと思えます。山水みたいなものが画壇の主流になってしまったというのにはある意味で異常な傾向です。西洋美術では遠近表現さえも人物の重なりで行うではないですか。意味の強弱みたいなものをつけながら展開させて、それでメッセージを作り上げるのが西洋絵画の普通です。中国絵画はかなり早い段階でそれを放棄していて、それは中国絵画の大きな特徴ではあると思いません。

## 絵画と庭園

木島 今の山水の見方で私がもう一つ気になっているのは、上海の豫園という街中にある小さな庭園のことなんです。行くとやたら橋と門が多いんですよ。それは先ほど話に出た「橋を渡る」ことによつて別世界に入っていくということを何度も何度も繰り返しているんだと思うんです。別に橋をかけなくてもいいような一跨ぎで渡れるところにわざわざ回り

込んで橋をかけたり、ぐるっと体を回すと別の建物が見えるみたいな別世界構築の楽しみが庭園にはあると思えました。板倉 豫園の場合、本当に視野が開けないですよ。

木島 本当に狭い範囲しか見えないんですよ。そしてそれがころころ変わる。板倉 ぱつと開いたかと思うと、また閉じていく。その繰り返しで別の世界へ、別の世界へと導かれていく、そういう感じで作られていますね。

木島 それが山水画の橋を渡るというのと私の中では重なっています。山水画でトレーニングをしていると豫園に行った時に別世界に入っていくのがわりとスムーズにいくような気がしますね。

板倉 ルールとしてね。

木島 はい。オスカ・ワイルドの「自然は芸術を模倣する」<sup>(44)</sup>ではないですけども、絵の中で別世界に入るトレーニングをしていると豫園みたいな小さな庭園でも結構楽しみどころがあるのかなという気がしますね。

藤原 庭とそういう山水画は絵のほう

先なんですか。

板倉 鶏と卵みたいなものですね、どちらかと言うと。

藤原 同時発生的というか。それは同じような思想というか考えが、庭にも絵にも反映されている。

板倉 例えば頼川図<sup>(45)</sup>なんていうのは大いにそうですね。これはもう画と庭はセットです。

木島 詩もセットですね。

板倉 そうですね。確かにそうですね。

木島 庭ということていくと、日本の庭、例えば大徳寺の大仙院の庭は、一か所に座って見ますよね。でも近世の大名庭園になると、人が歩いて回る庭があるじゃないですか。回遊式庭園<sup>(46)</sup>。豫園ほど凝縮したものではないけれども、あるところを曲がると視野が開けるとか、山が見えてくるとか、東屋が見えてくるとかというようなストーリーを楽しむ庭。こういう類の庭は、大仙院の一望のもとにパッと見ると庭と何か違うような気もするんですよ。構図的には一点から動かずに見る庭の方が山水画と近いように

も思えますけど、絵の中に入り込んでという楽しみ方をするとすれば、実は回遊式庭園の方が、山水画の楽しみ方になっているのかも思います。

板倉 回遊式庭園の場合には、全体のパースペクティブとして例えば西湖のような全体のヴィジョンを楽しむことも前提になっています。大名庭園の場合、西湖への憧憬の意識が強い。山水画的ということでは、ストーリーも一筋ではなくて、全体は西湖なのにその中に赤壁を立ててみたという仕組みがあったりもします。色々とタグ付けしてわざと何度も何度も新しい世界へというような、幾つかの分節を作るような感じもあります。結構色々な要素を持ち込んでいく山水画の手法とはかなりコレスポンドする部分はあるかなという感じがしますね。

藤原 よく分かりました。昔の大きな山水画みたいなのと大名庭園、それから日本の近世に入ってから水墨とか文人画のさらっとした感じと一か所から見ただけの庭というものの比較はすっと入ってくる感じはしますね。

木島 南宋ぐらいの画角が狭くてワンシーンを切り取ったという絵は、ちょうど大仙院方式ですね。

藤原 単純に視覚で理解するもの、ピジョンだと思って見ますからね。

三上 遠近法というか、透視図法ということかというと、デイヴィッド・ホックニー<sup>(47)</sup>がやっていることも面白いですね。

カメラの発達と西洋絵画のバニシングポイントの理論について色々やっていくなかで、それらと中国絵画との比較みたいなこともやっているんです。西洋では、もの<sup>(48)</sup>の見方がある時からカメラ・オブスクラ<sup>(49)</sup>みたいなもの、一点透視法みたいなものに捉われていくというか、それで立体感を出していくような流れがある。一方で東洋人は、二つの目でものを見て描いていくようなところがある。その違いみたいなところは、ひよっとしたら技術的なものとか、身体的なものとかに源があるのではないかと、最近感じているんです。

藤原 今の山水と比べれば結局、近代に入ってから西洋美術は透視図法で、平

らな窓にしてしまったから、表現の可能性、例えばストーリー性がどれだけ減ってしまったかというようなことは議論できますね。いっぱい描きたければ上にながていけば無限にできるわけで、それはそれで大事なことだと思いますよね。そういうふうの中世までは西洋もやってたわけで、それを捨てて一点透視にした結果、あるものは表現できなくなつた。今でも中国の作家は縦方向に描く傾向がありませんか。例えば徐悲鴻。徐悲鴻の絵も上にぐっといって。あれは奥にいきようがないんですね。

### 製作者と鑑賞者

藤原 西洋と東洋の違いということで、作品と鑑賞者の関係も重要でしょう。例えば、岡倉天心は『茶の本』<sup>(49)</sup>で、東洋では作品が主人であって見る人がそれに奉公する人だと書いています。だから、主人に頭を垂れるように、掛け軸の前で頭を下げ、ありがたく鑑賞する。ようする

に、作品に支配される感ですよね。入り込むというのは支配されるということと言ってもいいのかなと思うんですけど。一方、西洋絵画の場合は見る人が主体で、作品を自分のものにする、支配するという感じがあるんですよね。作品も知識と同じで食べ物みたいに食べて自分の栄養になるみたいな感じ。それを象徴するのは、アンドレ・マルロー<sup>(5)</sup>が書齋で、自ら所有するアフガニスタンのギリシャ・インド仏の前に座ってタバコをぶかってやっている写真です。彼にとつて、芸術を理解するというのはそれを知識として理解し征服することなわけです。岡倉天心はそういう西洋人を見て、そうではないと言いたかったんですね。芸術に共感する、その中に入り込んでいく、見る者が支配されるんだ。支配するのではなくて支配される。中国美術の傑作には、確かに、そういう感覚があるんですね、心をもう完全に持っていかれるという感じ。先ほど壺中の天の話が出てきましたけれど、壺の中に入ってそこが楽園であるっていうような。

木島 今の藤原さんの説と私は違うことを考えているんです。見る側が支配されるのではなくて、見る側が絵描きと一緒に何かできるんじゃないかということですね。簡単に言うとも題跋を書くということかたちです。私は絵は描かないし焼き物も作らない人間なんですけど、私が例えばある作品の題跋を書くと、私の次に見る人が、私の書いた題跋を見て影響を受けて観賞するという観賞スタイルがあったのではないかと思うんです。そうすると私みたいに絵も描けないし焼き物もできない人間でも、創作に関与できるということか、鑑賞者に何か訴えかけることができる手段が許容されていると考えるのではないのでしょうか。こういったことができるのが中国美術の面白いところのような気がするんですよね。それが長くずっと伝統としてあったんだけど、今、中国絵画の良いものは全部美術館に入っていて、美術館の館長さんが俺これいいと思ったから題跋を書くよということは許されないうすよね。できてても箱書きぐらいですかね。

それからもう一つ、あつと思つたのは、中国の横長の画面だと後ろ、つまり巻物の左の方向に題跋をいくらでも付けていけるじゃないですか、長くすればいいだけです。ところが茶の湯の席の床の間の茶掛けにすると増やせない。箱書きにするしかないわけです。ところが何かあつてその箱と物が分かれてしまつたら、せつかくこれまで蓄積されてきた誰々さんがこう言つていた、誰々さんが大事にしてきたという伝統が全部無くなつてしまふ。一応中国の書画だと、後ろに代々の題跋がついていって、ハンコが増えていって、これまで皆でこれを楽しんできたという盛り上がりにも参加できるという感じがあると思うんです。そこが今、藤原さんがおっしゃった圧倒的に支配されるというのと、どうつながりますか。

藤原 それは共感という点ではつながるかもしれないけど、支配という点では……確かに、説明できないですね。板倉 一つの作品に対するフレーム観が東西で違うような気がします。中国のほ

うがどちらかというところもあって、さらに日本はもつとゆるいというところもあって。

藤原 最初に出てきた、どこから書いたかということも関係あると思うんですけど。どこから始めてどこに行くのか。終わりがないんだつたらやはりフレームはないでしょうね。たぶん。

板倉 郭熙の「早春図」は、それでもそれぞれ一つ一つに獲得された空間のユニット、つまりフレームではないけれど、「おさまり」というのはありますね。

三次元のイリュージョンを二次元に展開させようという強い意識のもとに作られていて、ある程度の画面の広がりごとの一定の完結性は持つていると思います、それをフレームとは言えないかもしれませんが、それに対して元時代の「富春山居図」のように文人画の長いものは、やろうと思えばいくらでもそれに続けられるという感じですね。

藤原 紙はどうなっていたのですか。あのでかい紙。一枚紙ではない。板倉 「早春図」の素材は絹です。大き

な絹を前提にしています。横もいくらでもつなぐことができます。それからフレーム観の地域差というものもありますね。例えば董源の「寒林重汀」という江南系の作品は、いくらでも横に伸ばしてつながつていく。北の華北系の作品というのはフレームを意識しているの、横への展開というのは難しい。中国の中でも北と南で意識が大きく違うという感じがします。だから、米芾は華北系のもを「俗」と呼んだのかもしれない。

木島 江南系の横長の作品を見ていてもこんなことを考えるんですよ。パリのオランジュリー美術館(2)にモネの大きな睡蓮の連作がありますね。睡蓮の部屋は、真ん中に長椅子が置いてあって、ぐるり三六〇度、絵に囲まれるように展示されています。江南系の横長の作品を一枚ぐらいに拡大して、その真ん中に座って椅子でグルグル回りながらお茶でも飲んだらすごく気持ちいいだろうなと思ったことがあって。板倉 モネは江南の画家だと、私の先生はおっしゃっていました。

木島 絵の枠組みの話に戻すと、楽しみ方としても、無限につながっていく横巻と、ある程度ずつの画面を巻き戻しながら見ていくのと、完全な一枚モノとして茶掛けとして床の間に掛かっているのを拝見するのでは、見方というか見え方が違うということですよ。

板倉 そうですね。

藤原 巻物の絵というのは今一つ西洋の絵に慣れている者には絵に見えないところがありません。やはり壁に掛かっている全体が見渡せないと落ち着かない。フレームがないといけないということでしょうか。中国の美術にはその区別はなかつたんですか。置いて見るものと掛けるものの違いとか。

木島 「富春山居図」とかはどうやって見ていたんですか。やはり机の上に置いてですか。

板倉 置いて見ていたんではないかと思っています。

木島 置くのは置くとしても、日本の絵巻物のように、肩幅に広げて次のシーンを見てという感じじゃないですか。一巻

全部を広げてということではなくて。

板倉 中国絵画というのは全部広げてそれを鑑賞することが前提で、日本の絵巻というのは移動させて見ていくのが前提というふう言われていたこともありましたが、中国絵画には三〇メートルもの長さの巻物があるんですよ。だから、広げては巻くという見方をしていたことは確かですね。燕文貴の「江山楼観図巻」は、一番初めの部分では雨が降っていないのですが、真ん中では雨が降っていて、一番最後の場面ではまた雨がやんでいます。右から左に巻いて見ることも許容してないと、このロジックが成り立たないことになります。描く方も、そういうふうにして見ることを前提にしながら描いていると考えるべきではないでしょうか。だから中国でも巻きながら見るといふこともあり得たと考えたほうがいいんじゃないかと思います。

藤原 人が動くか、巻物を広げたり巻いたりするかは別として、基本は動いて見るといふことですね。

木島 燕文貴はそんなに長くないですよ

ね。

板倉 長くないです。それほどの距離はない。その中でも変化がある。よく言われているの是一目で見た時に一つのちゃんとした一枚の山水画になっているはずだという神話があったんですけど、実はあやしい気がします。作品を見るときに、凝り固まつた方式で鑑賞しようとすると、大体痛い目にあいます。当たり前といえは当たり前ですけど、作品ごとに、それにふさわしい楽しみ方をしてい

たのではないかなと思います。  
木島 水平線の高さは結構変わりますからね。

板倉 変わります。水平線の高さは常に同じだという神話がありましたけど、燕文貴に関してはちょっと無理ですね。

### 陶磁器の骨と肉

木島 絵画の話がしばらく続いたので、焼き物や工芸に話を進めたいと思います。

三上 僕、つまり実作者の立場からして、中国美術に関して最近の最大の発見は、やはり大阪の東洋陶磁美術館であった汝官窯青磁の展覧会です。読みとける発見が一番あったんです。

木島 私もこの展覧会を見ました。小さな部屋に同じ形の青磁が六つ並べてあって、それだけいえばそれだけなんですけど、絞り込まれている分、集中できている、いろんなことが見えてくる展覧会でした。でも、このいわゆる水仙盆という形は、これが最高の技術を込めるのにふさわしい形か、そもそも何に使ったのかというあたりが全く見えてこなくて、少々途方にくれました。

三上 形とか、まあ用途があるとして、用途とか、出品されていた焼き物たちは、他と比べてとても異質なものだと思います。異質というか、この判りにくさというのは、背後に日本における中国青磁の受容の仕方の問題があると思います。中国の神品と言われるものと、日本の青磁とか日本人が好んだ青磁の違いということが問題になってくる。例えば技

術理解の違いなどです。それに用途としては、この形では茶の湯では価値を持たないでしょう。

木島 そうですね。使い方が思い浮かばない。

三上 日本では評価されませんが、中国陶磁の技術体系と、日本人が受容して真似た陶磁の体系との大きな違いを、これから感じました。これって日本の焼き物制作の現場で、造形に対する捉え方の転換点になるのではないかと、ところまで強く感じました。技術に対する理解の違いですよ。こういうものを神品としてきた中国の技術体系と、日本が茶の湯用に選んで受容してきた中国青磁の違いと言っているかもしれません。日本人が再現するとこんなふうになってしまうというか、日本の青磁でしかないというしかない。

木島 それは用途のことですか。

三上 いや、作り方。

木島 作り方の違いから、日本人の青磁に対する考え方が見えるということですか。

三上 茶の湯で使うのは、下蕪などの花活けじゃないですか。そういうものとは違うものが中国では一級品＝神品として評価されているという違いというのかな。青磁に対する考え方、見方の違いですかね。それが製作技法から見えた。

木島 そこが今回のテーマで言うと、鑑賞者の焦点の当て方ということになりますか。例えば汝官窯の青磁を見るときに、中国的な神品をこの中に見出すというか、その見方をマスターするところまでいかなないと、この陶磁器の一番いいところが分からないということですか。逆に茶の湯で使うというレベルで見えしまうと、中国青磁の神品の異質さを理解できないということになりますか。

三上 日本でしか青磁を見たことがない人、まあほとんどの人たちはそうなんですけど、そういう人たちにとつては、この違いはなかなか分かりにくいと思うんですよ。

木島 そこを何とか分かりやすく説明をしていただけませんか。

三上 日本人というか、茶の湯の人たち

が中国的な神品を受容しなかった背景に、日本人の青磁に対する理解が中国と違うということがあって思うんです。そして僕は、この手の中国的な神品青磁を理解するのは、むしろこれからかなという思いでとても面白く感じているんです。

木島 「この手の」という表現をもう少し分かりやすく言ってもらおうと。

三上 出来上がってからの形とか色ではなくて、作り方に着目すると、青磁観の違いがよく見えてくるんです。日本人の中にも中国神品青磁に迫ろうとした人っているんですけど、今回展示されていたものと比べてみると、日本人の陶芸家これを再現しようとした手法は根本的に違うんです。そこに日本独特の青磁の理解の仕方みたいなものが表れているような気がします。そういう青磁の見方、少なくとも中国青磁に対する態度は見直されるべき時がきているのではないかなと思います。これは制作者としての意見なんですけどね。結局、技法の違いが見えてくると、青磁の見方の違

いも感じられてくるとでも言ったらいいますか。

木島 見方というのはどういう点を評価するかということですか。

三上 そうですね。何を青磁に求めたのかというところ。中国の方は玉ぎよくみたいなものを求めて青磁を作ったとよく言われますけれども、日本人の場合は、玉というものにあまりシンパシーがなかったのではないかなと思いますね。玉に出会うことなく、最初から青磁が入ってきたわけで、青磁は焼き物の一分野として取り入れられたわけです。そこから日本人の思っている美意識に青磁が取り込まれたし、その美意識にかなう青磁を日本人が再現していったといえると思います。

木島 中国的な玉へのシンパシーや信仰で、日本人にそれが無いというのは、例えば半透明な感じと、それに肌合いとか重さとかが重なった感触ですか。

藤原 青磁に限らず白磁もそうですよね。技術的な問題が大きいですけど。

木島 求めなかつたから、技術が違ったわけですよ。

藤原 求めてもできなかったと思いますよ。単なる技術の問題ではなくて、それを作らせる体制やらなにやらが、日本ではどうしても整わない。汝窯の作品って数があるんですけど少ないでしょう。何年か前の台北故宮の展覧会(5)でもやつと二十点ほど並んでいるだけでした。実際には見ることができなかったようなものですよ。だから、日本人がこういうものを好んだかということだけでなく、どういものしか入ってこなかったのかということも考えなくてはいいですね。

三上 それで、僕がこれらの中国の焼き物の作り方を通して一般の方に理解してもらいたい点をお話すると、こんなところかと思えます。つまり、中国の焼き物は骨をまず作って、そこに美しい筋肉を付けていくというような感覚がある。釉薬という筋肉を加えることで作品が完成していく。裸の美しさみたいなものを僕はこの青磁から感じたのです。日本の焼き物では、日本人は初めから筋肉でできた裸を作るんですよ。それに着物を着せていく。骨から始まるのではなくて、

筋肉から始まって、さらにそれに美しい着物を着せていくような感じで焼き物を作っていく。だから、日本人が筋肉に着物を着せるように青磁をやってみても、骨格を作って裸の美しいヌードを作ろうとした中国の青磁との違いはどうしようもない。非常に分かりにくい説明かもしれませんが。

藤原 実感としてよく分かります。

三上 言葉ではうまく言えないんですけど、骨を作っていくという感覚が日本の焼き物にはないんじゃないかなと思います。そして、僕は、僕自身の課題であると同時に、時代全体がそうなるという可能性があると感じています。

木島 皮膚を作って着物を着せるというのは、要するに表面の色だけを見るということですか。

三上 色だけというか、日本の場合、装飾のやり方とか、美しい着物を着せていくような造形方法というのかな。方法論。板倉 青磁の場合、汝官窯に対して、龍泉窯もあるじゃないですか。日本人が好きたったのは龍泉窯ですけど、龍泉窯は

骨からできていますか。

三上 龍泉窯は結構ぼつてりしているんですよ。

板倉 でしょう。そうなつてくると、骨を作れる造形と、そうでないものが中国には両方あったということになりませんか。

三上 そう、両方あると思うんですよ。多様性としてね。

板倉 その中で、日本人が選んで模倣しようとしていたものは、骨じゃないものだったということですかね。

三上 そうなんです。

板倉 骨じゃないもののほうが圧倒的に多いですからね。

三上 骨じゃなくて肉を造形するものの方が日本では中国青磁の名品として扱われていて、青磁をそういうものだというふうに見てしまっている。汝官窯のようなものを見て、こういう青磁があるんだぞというのは、一つの驚きとして捉えられてはいても、身近なものにはならなかった。でもこの汝官窯のようなものの方が、僕はこれから進むべき方向だと思

うんですよ。まあ肉づくりの方が間違っているということはないんですが、骨より肉を評価するというか、造形するというのが日本の特徴ですよ。

木島 絵画でも、北宋画があるけれど、日本人は南宋画のほうが好きだった。汝官窯は北宋で龍泉窯が南宋みたいな感じなんですか。

三上 それに、この感覚は、茶の湯の美意識にもつながっていく。汝官窯を見たら龍泉窯を見ると、形が崩れて見えるんですよ。

板倉 そうですね。その通りだと思います。色もそうだし。

三上 でもその辺はあまり指摘されていませんよね。汝官窯のものなんてあまり見る機会がないしね。

板倉 北宋のこれらの作品って本当に実物の数としても限られたものですし、使用のされ方も、非常に限定されていて、ほぼ非公開ですよ。その非公開の中で突出したものを作り上げているわけですよ。

三上 ここに汝官窯青磁の破片の写真を

持ってきたんですけど、骨を作っていると表現したのは、陶胎生地削り込みのやり方です。徹底的に削り込んでいて、釉が掛かってそこに溜まる。釉が掛かって溜まるところまでいってはおぼろげに完成だと、初めから考えてポデューを作っている。だから我々が再現しようとして生地を作る時にはありえないほどの削りが入っている。中国人の技術というのはそういうものですかね。美意識と技術が一体化しているんですね。そして神品といわれるもののレベルというのは、とにかくそぎ落として省いていって、骨を作るというふうなもので、それが中国の王道としてある。そこが我々とかけ離れている美意識なのではないのかなと思います。

藤原 でも青磁自体は日本人は皆好きですよ。

三上 だから日本人が好きな青磁とちよつと違うんですよ。

板倉 今回の展覧会は本当によく見えましたが。台北故宫博物院ではケースの照明の照度や色温度がバラバラで、同じ環境

で見ることができません。今回の展示は、それがちゃんと比較できました。これで青の違いというのが分かりましたよね。

三上 釉色と釉の厚みがよく分かりましたね。釉薬が溜まったところが多少分厚くなるんですけど、日本人は、胎土にたっぷり釉が掛かっていると解釈しているんですね。

木島 胎土が透けて見える感じが、ちょうど透明水彩みたいな感じでしたね。日本の焼き物は不透明水彩で色を調合して似せましたという感じがしますけど。

板倉 溜まっている部分も水の深い感じ。青がきれいに出ていました。

三上 要するに、胎土自体の削り込みを予想以上に精密に計算しておかないとああいうかたちで溜まらないんですよ。

板倉 あそこに溜めることを想定して。三上 そうです。その計算の度合いが違うんですよ。

板倉 あの色を出すために、胎土を削っているということですよ。

三上 そうです。あれぐらい釉薬が溜ま

るように、温度や何かもやるんですけど、胎土自体の掘りまで計算してやっている。今の日本人は、服を着せるように色を出しますから、それとは随分違います。

板倉 あれこそが「雨過天晴」の天晴なものではないでしょうか。並べてみると、それぞれ色が違うんです。

藤原 どの色が正解なんですか。正解というか一番いいのは。日本の感覚だと全然青磁とは呼ばないような灰色に見える物もあつたりして、正解がない。どの色が理想なんですか。

板倉 台北故宮のものが一番いいのかな。

三上 僕もそう思いました。

藤原 普通に考えると、きれいで透明な深みのある色を出すためには、釉薬を大分厚くしないといけない。それを厚さの薄い釉薬で出している、そこが奇跡的なことなんですよ。

三上 そうなんです。つまり、我々がもっている青磁の概念とちよつと違いますよね。

藤原 普通の人には作れない青磁ですよ。

三上 その方向で青磁を理解していないからできてないと思うんですよ。だからこの方向性を理解すれば、青磁を作る時の前提が変わってくると思うんです。

藤原 かなり難しい仕事になるでしょうね。出来上がつても青磁とみなしてもらえないかもしれないし。

三上 そういう土壌がありますからね。私はとにかく削りを見ている。この稜線の角が皆立ってて、釉がそこだけ薄くなってる。釉薬も含めて、形と色の造形にしてあるんですよ。日本人は、そこ

ができない。というか解釈を間違つてしまふ。私は青磁専門ではないですけども、そういうふうな指摘はしていきたいですよ。

木島 技術的にこれしかないんだというところまでいく。鑑賞者がそれを見出せるかどうかということとはちよつと違うのかもしれない。

三上 そう、そんなことは気にしていませんよね。

板倉 茶の湯の中では云々できないような頂点の造形が存在するということですね。日本では茶の湯と密接な関係の中で展開してきた陶磁ですが、中国には、茶の湯の発想とは異なる、造形を徹底的に突き詰めて追求した時代があり、そしてそれが具現できたということがこの作品によって分かるということですか。

三上 そうです。ですから結局、現代でも造形性みたいなものに向かっていった時に、非常にヒントになるんじゃないかなと思うんです。

板倉 誰かに愛でてもらえる美とかではなく、技術的に徹底的に突き詰めて、行きついたところ。北宋時代が求めたものはそうしたものだ。現存するのはたった数十個かもしれないけれど、今ちゃんとそれが日本で展示されている。そして、ここから造形を始めないといけないのではないかと思う人を生み出しているわけですね。つまり作家側の造形宣言でしょうか。これから三上さんの手にかかって出てくるものがどんなふうになるのか、すごく楽しみです。

藤原 何千、何万と作った中で残った四、五〇個だとすると、個人レベルで再現しようとしてもほぼ不可能。だから、もう絶対に到達できない完璧なものというのには中国にあると感じさせる。日本にはそんなものは一つもないけど。そういうパーフェクトなものがあるという感覚はありますね。その怖さが中国にはある。中国の美術にある。他のどこの国にもそんなものはない。

三上 血も涙もない感じがしたんですよ。

藤原 すごく素っ気なくって。もしかしたら、支配されると僕がさっき言った感覚は、そういう感じかもしれないですね。絶対に敵わなくて、ねじ伏せられるというか。それは初心者にはただの威圧感でしかなくて、何にも導きにはならないとは思いますがね。

木島 逆に言うとも涙もないというか、こね回して見せつけるようなところがないわけですよ。

三上 血も涙もないものですよ。個人が感じられないものです。

木島 なるほど。個人がない。つまり個人の芸術家のものではないということですね。

三上 今の世の中は、わりと物を作る上ではというか、芸術というもの自体が、個人の個性みたいなものを重視するよくな流れになっていますよね。政治家をはじめとする中国美術のある部分は、そういうものとは違う、とにかく神品とはこういうものなんだ、という気がします。

### 実物を見ることの勧め

木島 今の三上さんの話と重なるところがあると思いますが、最近、物の色ではなくて画面の色が存在しなくなっているような気がします。映像で見せられるものと言ってもいいかもしれません。例えば、チョコレートの色というのが、チョコレートを目の前に見る色ではなくて、チョコレートを撮影した写真の色に置き換えられてしまっていて、

それを誰もおかしいと思わない。今タブレットとかコンピュータ・モニターで見ること慣れてしまっていて、元の色はどうなのかということがどんどん忘れられてしまっているような気がします。分野の違う話なんですけど、車のブレーキランプなどのランプが最近ものすごく気になるんですよ。かつて車のランプはフィラメントを巻いて、赤くなって、さらに温度が上がって黄色くなくなって白くなって、前にレンズがあつて光っていたんですよ。ところが今は全部発光ダイオードなんです。実は小さいダイオードが並べてあつて光る。だからライトではなくてテレビ画面なんです。車のライトもかつては物が光っていたのに、今はどんな色でも出せるダイオードがたまたま赤い色にしてみましたといって光っている。そんな色しか世の中になくなってしまっている気がします。今はタブレットで何でも見えるわけですよ。どんな画面にもなるんだけれども、本当にタブレットの色なのかというと実際は違う。ガラスでキラキラ光っているチョコレ

トなんてあり得ないわけですから。世界をみるということが、どんどん画像処理になってしまっている。物のテクスチャとか肌触りとのつながりなんかを見ないようにコントロールされてしまっているなと感じます。先に出た日本の陶磁器の、表面の色が似てたらいいでしょうというのと、車のランプの赤いランプみたいに見えるでしょうというのが同じような気がして、つい話に出しました。

三上さんは、青磁というか焼き物づくりがこれから神品的な方向にいくのではないかというか、もっていきたいというお話でしたけれども、私はほうっておいたら、タブレットに画像が出ればそれで十分ということに、どんどんなっていくような気がします。そうなるでしょうと、物自体を見なくても、美術館に行かなくても、タブレットで十分ということになりそうな気がして、そこに私はすごく危惧もっています。

板倉 今、検索をかければ、画像がそれなりに大量に出てきてそこから好きなものを選ぶ。それで満足してしまうという

ことです。それと本物の差が分からなくなってしまうという話ですよ。

木島 レトルトカレーと一緒に、早くできて、メニューも豊富でそっくりなんだけど、もう一つスパイスの香りがしないみたいな。美術作品が画像として受け取られる方向にいつてしまうと、抜け落ちてしまうものがどんどん大きくなるのではないのでしょうか。日本人はそちらが好きなのかもしれません。

藤原 8K画像なんていうのも出てきましたけど、あれだと肉眼では見えないところまで見えるんですよ。実物と画像というのの違いは違うものだと思うんですけど、いかもしれないですね。明らかに違うものの世界が広がると言え言え言え言え言え、そこは素朴に認めていかななくては、とにかくモノが大事というのは、東洋的な価値観ではないのでしょうか。一対一の真剣勝負みたいな。画像ですむのはやはり西洋的な発想ですよ。

木島 西洋画はそれですむんですか。  
藤原 昔の西洋の美術史家は、対象作品

を写した写真を何枚持っているかでその人の価値が決まってしまうていました。集める、知っている、どれだけ知知っているか。それは東洋もそうだと思うんですけど。

木島 私も授業のなかで、気に入った作品をとりあげて、自分がどんなふうに感じたのかを書けという課題を出すと、皆まずはウェブで探すんですよ。そこで、美術全集やウェブで見つけたものは認めない。実物を見て、たとえ無名なものでもいいし自分の家にあったものでもいいから実物を見て、これがいいと思っただものを書けという課題を課すと、皆苦労するんですよ。中国の美術品と出会う場所が名古屋には少ないということもあるんですけど、実物をどう見たらいいのか分からない。美術全集に載っていたら、大きさも書いてあるし何で国宝なのかも書いてある。でもそういうことが私は聞きたいのではなくて、客観的な評価として良いものかどうか分からないけど、私これでご飯食べるとおいしい、という感覚を感じてほしいと思って授業を

やっています。美しいものが画像ですべて処理できる、というような方向に学生の頭の中がどんどん進んでいつているような気がして、これを何とか押しとどめたい。三上さんがやるうとしていらっしやるのとは逆の方向に、放っておいたら雪崩を打ってきそうな気がするんですよ。

藤原 ウェブとかそういうのはもう基本だから。

木島 否定はできない。認めざるを得ない。

藤原 ウェブとかタブレットで接することを積極的にやった上で、いかに作品と対峙することに価値とか喜びとかがあることを、どれだけ伝えられるかですよ。板倉 実際には、ウェブで十分満足していたものが、どれほど足らない情報なのかということを実感すると、さすがに大学の授業でもきちんと見るようになるんですよ。

藤原 作品によってはウェブで見るほうがいい作品もありますけどね。板倉 それはそれで、もう使ってしまう

たらしいと思います。

藤原 本物見てがっかりというのはこれからどんどんあるでしょうね。

板倉 判断する力さえ持てば、逆に僕らよりもっとフエアになれる可能性もある世代だと思うんですよ。伝統に対してもそうですし。

三上 僕もそう思いますね。

板倉 これからの世代は、我々よりもっと自由にもものを見ることができるようになるかもしれないですね。

木島 要するに、学生にむけて、君たちは新しい美の世界を開きうるんだよというメッセージを伝えなくてはいけません。何を受け入れることは問題なくて、何を忘れてはいけないのかということころを、大学の教員としてもう少し明確に語っていくと、それが初学者への手引きになりそうに思います。

藤原 僕が授業でよく言うのは、作品と対峙することで自分を確認することができるといことです。僕、今年五〇歳になるんですけど。毎年、出張に行つて、ルーブルにせよ、モネの睡蓮にせよ、何

回見ているのか分からないけれども、何回も見られますよ。そして何回も見ると、見方が時々「あれっ」と思う時があるんですよ。だから良い作品というのは何度見てもその意味はあって、たぶん生きている間はもう見なくてよいという状態には絶対にならないでしょう。それに美術館の常設展だと、いつでも行けば見られるというのはありがたいですね。人と会うのと同じで、一〇年に一回でもいいからもう一回会いに行こうという感じで見に行く。こんな体験は、絶対にウェブ上では無理なんです。ウェブでは同じ側面だけをずっと見ているから、人とたまに会うような体験の感覚が出てこない。出かけて行って、そこで作品と一対一で会う。これは友達と会うのと一緒でしょう。お互いに影響を与え合うという側面もある。とにかく若いうちにたくさん作品を見て、気になるものがあるれば必ず見に行っておく。このことを学生には勧めています。その時には裏切られるかもしれないし、何も感動しないかもしれないけれども、いつかそれは体験と

して役に立つと思いますね。

板倉 中国美術の場合には、それがもっと顕著ですね。具体的に言うくと、中国絵画は、油絵と違って堅牢ではないので、そう簡単には見られないんですよ。

藤原 それはとても大きな違いですね。

板倉 展示されているときに、万難を排して見に行く。この前とは違って、今度は経験を積み重ねてきた中で、もう一度出会えた。今度はどう見えたという体験にならざるを得ない。

藤原 もう一回出会えた。百歳になってもう一度見られたという体験ということですね。

板倉 そうそう。例えば、「これ三十七年ぶりの展覧会だから、僕が次に見るときは八七」とか「今二〇だとすれば、次に出会えるのは五〇。僕と同じ歳」とか言うときさすがに考えるみたいで、興味がある学生は素直に行ってくれます。

藤原 美術史を仕事にしてよかったのは、義務で見ようになるということですね。義務でいいから見るぐらいに行ってもいいと思うんですよ。中国美術の場

合は今回逃したらもう一生絶対に見られないから行かざるを得ないというふうになります。そうやってでも作品を見る機会を作るべきだと思いますね。

木島 これはすごいメッセージですね。

中国美術は出たときに必ず見ないと、自分の方が死んじゃうよという。「次」はないよということですね。

板倉 行くかどうか考えるよりも、行つてから考えろといつも言っています。見るかどうかが考えているんですというのには、僕は話を聞かない。見てこう考えるんですというのは話を聞く、といつも言っているんですけど。ちよつと金がかかるんですよ。これは学生にとつては確かにつらい。

木島 とこで実物を目の当たりにして得られるものは、例えばどんなことでしょうか。

板倉 実際の大きさを自分の尺度で見るというのは、とても大切ですね。画面の大きさと構図とか色づかいのバランスの状態なんていうのは、実物でないと分からないものですからね。でも技術の進歩

で今に分かるようになるかもしれませんが。

木島 画像を大画面に映してとかいうことでですか。

板倉 絵画に関しては、そういうことができる時代がそこまで来ているのかもしれない。かなり近似的に鑑賞体験可能な時代がくるのではないかと思います。

木島 焼き物は劣化しないですけど個人蔵が多いから出ている時に見ておかないといけない。そんなことはありますか。

三上 美術館で見るといのは、触れないでしょう。焼き物の場合は、触ったり使った状態がどうかというところが分かりづらいので、見るということ自体に問題ありますよ。本当は触りたいですよ。

木島 すごく良い茶碗があるとして、例えば喜左衛門井戸<sup>(55)</sup>ですね。あれの一番の楽しみ方はお湯を入れて手のひらにのせてじんわり温かさが伝わってきて、それを傾けたら、少しざらついた陶器の質感を舌先に感じながら、温かいお茶の液体が口の中に入ってくるっていう体験だと

思うんですね。それを一〇〇%だとすると、美術館で見るのは三〇%ぐらいだと思います。喜左衛門井戸を何人の人が見たかは知りませんが、一〇万人の人が三〇%楽しんだかもしれないけども、逆に一〇〇%楽しむことは誰にもできなくなっているわけですね。それはやはり美術館という制度の良いところでもあり悪いところでもある。特に工芸というか、茶碗なんかは見るのではなくて、触って、使ってはじめて良さが分かるものなのではないでしょうか。

三上 それに茶碗も、もとは掌に載せて上から見ているのに、今は横から見てもうでしょう。

板倉 絵も近づけないじゃないですか、それもガラス越しのことが多いですよ。そうなってくると限界がありますからね。郭熙の「早春図」を間近でガラスなしで見たいですね。

藤原 でも、昔に比べて作品との距離が短くなっているのではないですか。この間の「茶の湯」展でも、随分近づけることに感動しました。

木島 「紅白芙蓉図」は本当に五センチぐらいのところで見られましたね。もちろんガラス越しですけど。それにガラスなしで展示をしようという美術館も出てきています。

板倉 「茶の湯」展では、そういうふうに表示していましたね。実際にどうだったという記憶は、とにかく足を運んで実物を見ないと蓄積できません。

藤原 何回も見るといことは実はとても大事です。

板倉 同じ物が見えないということとは、ものすごく意味があることなんですよ。

藤原 焼き物だつて見るたびに違います。国宝の「卵花垣」<sup>(57)</sup>を初めて見た時、「ははあ」となったけど、見れば見るほど、うーんと思うようになってきた。<sup>(58)</sup>とかも「またか」と思いながら見ている。三上 本当に違いますよね。光でも違います。見方も、見る我々の側の成長なのかどうか分からないけど変わりますよね。でもネットとか画像などは、ある種の底上げにはなったと思います。学生

などにとつては、マイナスだけじゃないなど思っているんです。そこからは実物を見て接する。あとは自分との距離感というのでしょうか。私の場合、教える相手が素材を扱う人間ばかりなので、その辺を強調しています。実際、私の場合は素材がありますから、そこと自分の抵抗感をどう縮めていくかという体験ですよね。それを見ることを通してやる。だから逆にある意味ではそんなに心配はしていません。ものづくりの立場としては、作品にも素材の要素があるわけで、それに関しては資料も出てきてむしろ良いのではないかなというふうに感じることもあります。

### 茶碗の形とは

木島 三上さんが茶碗を作った時に、「見て買うんじゃないで、触っていいと思うたら買ってください」とか、そういう思いはないんですか。  
三上 いや、買う人は皆触って口に付け

て買いますよ。

木島 なるほど。

三上 見ただけで買う人はいないですね。買う人は相当使うことを前提で買われますから。使う用途を持つものはね。

板倉 一般的な購入形態が大きく変わっていることも確かですよ。書物でさえ実際のものを見られなくなってしまうって。

藤原 ほとんど本屋が減ってきて、ネットが当たり前になっていきますね。昔はやはりモノとしての本をきちんと見ていましたよね。随分と変わってきたなと思います。

藤原 焼き物とかも、画像やネットの普及で変わるんじゃないですか。たぶん。

三上 すごく変わると思います。

藤原 だから置物とかは、日本人はあまり買わないから欧米向けですけど、いかに平面的にきれいに見えるかということが関心の中心になります。

板倉 写真映えの良い焼き物がうける。「インスタ映え」なんて言葉もありますね。

三上 写真で買うんだったらそうなりま  
すよね。

藤原 すでに茶碗も、上から見るのではなくて、横からの形を見ることが前提であるかのようになっちゃってます。

三上 もう見方が完全にそうじゃないですよ。展示の仕方もうじゃないですか。横から見られるようになっていて、上から覗き込んだ時の「見込み」は見づらいですよ。とにかく茶碗の見込みが見えないのが残念ですね。

藤原 作り手にとつて大事なものは、やはり内側ですよ。

三上 茶席の畳の上で、掌の上に載せた客の目にどう映るのかとかいう部分。これが茶碗に関しては重要なんです。

藤原 今の若い人は横ばかりを見る。だからルーシー・リー(9)みたいなのがいいということになる。見込みなんてルーシー・リーを見ても「はあっ」て感じになっちゃいます。全然作れていない。

木島 横から見たのを重視するというのはやはり西洋的な一点透視遠近法の影響があるんですか。

藤原 美術館的、視覚的で、西洋の作品に向いた展示方法です。

木島 美術作品としての茶碗ということ  
ですよね。

三上 先ほど木島さんがおっしゃったよ  
ね。一番大事なのは、各個人の掌の中  
の大きさじゃないですか。それに掌に載  
せて指でくるむと、もう茶碗の形なんて  
見えませんよ。横からなんてほとんど見  
えないと思う。茶室の中にも。亭主  
が持ってきたときにわずかに見えるかど  
うかというぐらいでしょう。

木島 今回の樂の茶碗の展覧会(60)を見て  
思ったんです。手が大きい人と小さい人  
で、作品の評価が変わってくるのではな  
いか。そうすると、これあなたが使って  
ちようにいい茶碗ですよ、でも他の人  
は向いてませんという作り方をしていた  
のではないかと。そうしてもいいと思  
うんですよ。そういうことが今、全部  
帳消しになっていて、利用者の掌の大き  
さ関係なしに「客観的」に優劣が決めら  
れている。江戸中期の松平不昧(61)くらいか  
らですかね、データ化を進めたのは。  
三上 利休はでかかったらしいですね。  
どうも、身長一八〇センチくらいあつ

た。だから茶碗がちっちゃいでしょ。利  
休が作れと言った長次郎のものは、茶杓  
にしても全部ちっちゃいでしょ。

木島 手が大きいなら、扱うものも大き  
く作るのではないですか。

三上 そうではなくて、それを演出した  
のではないかと逆に僕は考えています。  
大男がちっちゃいものでままごとみたい  
にやって、秀吉みたいな小柄な人間に威  
圧感を与えるように仕組んでいた。

木島 利休はままごとみたいにしやら  
しやらとやっているけど、秀吉が持つて  
みたらこんな大きいものだったのかつて  
いうことですか。

三上 それに茶室の中では、茶碗だけ  
は、存在するというか意味がない。

木島 この間の「茶の湯」展で燕庵(62)を復  
元していました。蟬燭はあったかも知れ  
ないですけど、朝だったり夜だったり明  
かりがない時にお茶を飲むと、視覚情報  
がどんどん減っていったって、もう触覚と味  
覚と嗅覚しか残らないわけですね。そ  
ういうときに勝負しようという茶碗は、  
一番のポイントは、見た目とは違うん

じゃないか。真っ黒でも真っ赤でも白で  
も何でもいいはずで、そうすると触った  
ときの感覚が七割、口にあてた味が二  
割、嗅覚が一割ぐらいの感じになる。今  
美術館に置くと視覚九五%ですよ。

藤原 致し方ない。

木島 致し方ないんだけど、それは  
本来評価された基準とは違うよというこ  
とを、見る側が少し気にしないと分から  
なくなるんじゃないかな。

藤原 レプリカでいいから、何かそれら  
しきものを置いておくだけで、随分受け  
取り方は違うと思いますけどね。例え  
ば、土ものと磁器は全然違うから、持つ  
た感じの違いは伝わると思う。

木島 この間、竹橋の東京国立近代美術  
館の樂歴代の展覧会の一番最後に、触つ  
てよいということで復元した茶碗が出て  
いたんですよ。ところがそれがアルミな  
んですよ。

藤原 何でそんなことするんですか。

木島 当代の樂吉左衛門が監修してい  
て、何がやりたかったのかは分かりませ  
んけれど。

藤原 樂さんがやったのですか。

木島 ところが重さが違うんですよ。形だけはそっくり3D計測をして作っているんですけど。重さも違うし、金属の肌触りだし、熱の伝導率も違うし。これで体験して下さいって言われて何をしろというんだって私は感じましたね。<sup>(64)</sup>

藤原 大きさは一緒ですか。

木島 大きさと外形のごぼこは一緒なんです。もちろん内側も同じかもしれませんが。

藤原 だから「形」に対する考え方が問題なんです。そもそも「形」の解釈が、時代とか、東西とか、個人とかで違うと思うんですよ。出来上がった形が違うというのではなくて、どこの形を重視するかという形の理念とでもいうようなものが違うと思います。形って普通、外形と思うじゃないですか。しかし、元々ヨーロッパでも、フォルムの語源はチーゾを入れる「型」から来ているんです。形の本来の意味は、つまり、外形ではなくて、内形、つまり内側なんです。三上 その点は東も西も一緒ですね。

藤原 そう、起源は。それがいつの間にか形という外形になってしまったんですよ。それで外形だけで見ていると、本当の茶碗の形とは何かというのが、分からなくなっている。形は、どこの形を感ぜればよいのかということが分からなくなっている。

木島 その樂歴代の茶碗の展示会を見ると、もう二代目くらいから外形中心の造形になっている気がしましたね。見る側がそうであっても、作り手はどうなんですか。

藤原 実際のところ、いまの陶芸をする人でも、横から見えて確認しながら形を作っている人もいますね。そこで西洋的な器の形、つまりデータ化できる外形と、陶芸家の人が茶碗などの内側に宇宙を創ろうとして作り出す形とは随分違う。陶芸家の人にとって興味があるのは、どこに形があるのかですよ。どこから形が生まれてくるのかということはすごく興味がありますね。目で見て判断する形ではない。目ではなくて、体というか、指先が形を覚えていて作り出して

いくのでしょうけど。

三上 作る側からいうと、器の形の出発点は、やはり液体の漏れない容器物ですよ。僕はこれだと思っんです。両手を合わせて水を飲むようなもので、虚の空間を作っているわけです。ぎりぎりの皮膜を作つてするような感覚じゃないと茶碗はできないんですよ。両手で水をすくうときの、その掌の皮膚を焼き物で覆うというか、焼き物で皮膚を作るといいうか、そんな感じですよ。横から見えて作っている人は、西洋流の作り方だと僕は思うんですよ。僕は、横から見えて轆轤を回していないですからね。内側の空間を作る。ものを入れる虚の空間の境界線を作つてるといいうのかな。そこは面白いですよ。藤原 楽しむ時も虚の空間を楽しむんですよ。

三上 利休なんてそこだと思っんです。ね。長次郎に茶碗を作らせるときに、色を黒にしたっていうのはね。やはり虚を表すには闇の黒がふさわしい。手の中にあるけれども、視覚になるべく訴えかけてこないものとして黒を選んだのだと思

いますね。皮膚感覚に集中できるように  
と言ってもいい。

木島 視覚的情報は忘れて、手で感じて  
くれという意味表示ですね。

三上 茶室の中ですね。

木島 そうするとやはり触れないことに  
は分らないですね。

三上 見た目でいうと、そんなに美しい  
ものではないと思いますよ。茶碗なんて  
いうのは。

木島 とりあえずこぎれいなものではな  
いですよ。

三上 だから茶碗には本来、意図がちゃ  
んとあったんだと思うんですよ。

木島 芸術としての表現ではなくてです  
か。

三上 意図だと思えますね。表現という  
より人間関係とかにかかわる道具として  
働かせようという意図とでも言います  
か。

木島 そうなると単純に「美術作品」と  
言えないですね。

三上 言えないような気がしますね。だ  
から、それを使って色々な経済的なもの

になっていく要素があって面白いとも言  
える。ひよつとすると、日本の美術はそ  
うなのかもしれない。アート・マーケッ  
トもしくはアート・ポリテイクスみた  
いなものですね。

板倉 立ち返ると、汝官窯はそうではな  
いですよ。

三上 こっちはね。違うと思います。巨  
大な権力を持った皇帝みたいなものとな  
がっていく工程ですよ。人知を超え  
たものを作らなければいけないというの  
は、個人同士のパワー・ポリテイクスを  
やっている暇はなくて、とにかく総動員  
されるわけですよ。多かれ少なかれ中  
国は、こういう要素を持っていると僕は  
思うんです。でも中国にはピンからキリ  
まであるから、ひとしなみにはできませ  
んね。

## おわりに

藤原 楽しくてもう三時間近く経ってし  
まいました。二一世紀の話をしてませ  
んけど大丈夫ですか。

木島 そうですね。でも、私をはじめ、  
初学者の人に向けての入り口提案みたい  
なことはできたかと思っています。神品の話  
になると具体的なモノとか図版とかを見  
ながらでない、なかなか苦しいところ  
もあるかもしれないですけど。でも、モ  
ノと情報の関係、つまりは世界をモノと  
して作り、把握するのか、情報として処  
理していくのか、また社会体制と芸術の  
ありかたなんという部分は、二一世紀に  
芸術がどう過ごしていくかという大きな  
テーマにつながる問題だと思います。そ  
ういう意味で、深い意味で二一世紀から  
の視線を語ることができたのではないか  
と思います。ありがとうございます。

注

- 〈1〉 東京国立博物館（二〇〇四年九月二日～十一月二八日）。主催…東京国立博物館、朝日新聞社など。
- 〈2〉 「中華人民共和国出土文物展」。朝日新聞東京本社など主催。一九七三年。同名の展覧会は日本経済新聞社などの主催で一九七八年に開催されている。
- 〈3〉 馬王堆漢墓は、湖南省長沙市にある紀元前二世紀の墳墓。一九七二年発掘。
- 〈4〉 曾侯乙墓は、湖北省隨県にある戦国時代初期の諸侯墓。一九七八年正式発掘。一九九二年には東京国立博物館で「特別展 曾侯乙墓」（主催…日本経済新聞社）が開かれた。
- 〈5〉 特別展「茶の湯」、東京国立博物館（二〇一七年四月一日～六月四日）。
- 〈6〉 ここでいう兵馬俑は、陝西省西安市臨潼区の秦始皇帝陵兵馬俑坑のこと。一九七四年発見。展覧会には以下の兵馬俑を中心テーマとするものほかに、数体が展示されたものも多数ある。
  - ・「秦の始皇帝とその時代展」。一九九四年、世田谷美術館ほか。
  - ・「始皇帝と彩色兵馬俑展——司馬遷「史記」の世界」。二〇〇六年、江戸東京博物館、京都文化博物館など。
  - ・「始皇帝と大兵馬俑」。主催…東京国立博物館、陝西省文物局、陝西省文物交

流中心、NHK、朝日新聞社など。東京国立博物館（二〇一五年一〇月二七日～二〇一六年二月二日）。九州国立博物館（二〇一六年三月一日～五月二日）、大阪の国立国際美術館（二〇一六年七月五日～一〇月二日）に巡回。

- 〈7〉 『キングダム』は、原泰久原作の中国・戦国時代を舞台にした漫画。『週刊ヤングジャンプ』で、二〇〇六年九号より連載中。単行本は既刊四八巻、すでに単行本の累計発行部数三〇〇〇万部以上とされる大ヒット漫画。アニメは二〇一二年からNHKBSプレミアムで放映された。
- 〈8〉 日中国交正常化四〇周年記念「特別展 中国王朝の至宝」。主催…東京国立博物館、中国文化交流中心、NHK、毎日新聞社、朝日新聞社など。東京国立博物館（二〇一二年一〇月一日～二月二日）、神戸市立博物館（二〇一三年二月二日～四月七日）、名古屋市博物館（二〇一三年四月二日～六月二三日）、九州国立博物館（二〇一三年七月九日～九月一六日）と巡回。
- 〈9〉 「台北 國立故宮博物院——神品至宝」展。主催…東京国立博物館、國立故宮博物院、NHK、朝日新聞社、毎日新聞社、東京新聞など。東京国立博物館

（二〇一四年六月二四日～九月一五日）、九州国立博物館（二〇一四年一〇月七日～十一月三〇日）。

- 〈10〉 「翠玉白菜」。清時代にヒスイを加工して白菜に似せて作った工芸品。時代も新しく、芸術としての妙味は少ないが、主催者は「素材の美と至高の技が織りなす究極の「神品」と称していた。
- 〈11〉 蘇軾「書鄒陵王主簿所画折枝」。
- 〈12〉 「超絶技巧！ 明治工芸の粋」展。二〇一四年、三井記念美術館。その第二弾が現在、同館で開催されている。「驚異の超絶技巧！——明治工芸から現代アートへ」展。また直接的には超絶などと名乗らないが、
  - ・「没後一〇〇年 宮川香山」展 サントリー美術館（二〇一六年二月二四日～四月一七日）、大阪市立東洋陶磁美術館（二〇一六年四月二九日～七月三一日）、瀬戸市美術館（二〇一六年一月一日～一月二七日）
  - ・「世界に挑んだ明治の美——宮川香山とアール・ヌーヴォー」展 ヤマザキマザック美術館（二〇一五年四月二五日～八月三〇日）なども傾向を共にする展覧会である。
- 〈13〉 「驚きの明治工芸」展。主催…東京藝術大学、朝日新聞社。東京藝術大学大

学美術館(二〇一六年九月七日〜一〇月三〇日)。

〈14〉辻惟雄。一九三二年生まれ。東京大学名誉教授。著作に『奇想の系譜 又兵衛・国芳』美術出版社、一九七〇年/ペリカン社(改訂版)、一九八八年/ちくま学芸文庫、二〇〇四年。個人全集に『辻惟雄集』全六巻。岩波書店、二〇一三〜二〇一四年がある。

〈15〉伊藤若冲は江戸時代中期の京都の絵師。注〈14〉辻惟雄の『奇想の系譜』によって注目を浴びるようになった。この系列には、曾我蕭白、長沢芦雪などが連なる。

〈16〉フランス語で「Japonisme」「ヨーロッパにおける日本趣味をいう。一九世紀の博覧会への出品などによって日本の美術工芸品への関心が高まり、ヨーロッパの美術に大きな影響を与えた。

〈17〉江戸時代後期の江戸の浮世絵師。代表作に『富嶽三十六景』や『北斎漫画』がある。

〈18〉雪舟は室町時代の水墨画家・禅僧。代表作に「四季山水図(山水長巻)」「秋冬山水図」「天橋立図」「破墨山水図」「慧可断臂図」などがある。

〈19〉Bernard G. Berenson, 1865-1959. アメリカの美術史家・美術評論家でルネサンス絵画を専門とする。『ベレンソン自叙

伝』(三輪福松訳、玉川大学出版部、一九九〇年)が出ている。

〈20〉Sirén, Oswald, 1879-1966. イタリア美術史の研究で大きな業績を残したのち中国美術の研究に転じ、中国各地の作品をヨーロッパに紹介した。中国美術に関しては、絵画と彫刻に大著を残している。

*Chinese Painting: Leading Masters and Principles, Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century: Over 900 Specimens in Stone, Bronze, Lacquer and Wood, Principally from Northern China.*

〈21〉British Museum 大英博物館。http://www.britishmuseum.org/

〈22〉Musée Guimet http://www.guimet.fr/

〈23〉Musée Carnuschi http://www.carnuschi.paris.fr/ja/otupuzci

〈24〉Segalen, Victor, 1878-1919. 中国彫刻を扱った著書に *Chine, la grande statue: suivi de Les origines de la statue de Chine* がある。また研究論文や翻訳著作集も出ている。「ヴェイクトル・セガレン著作集」全八巻。清水徹・木下誠・渡辺諒編集。水声社。

〈25〉山中商会。明治維新後、欧米に支店を設け、日本美術品を大量に輸出、一九〇〇年代以降は中国の美術品を扱った。その活動は、『朽木ゆり子』『ハウス・オブ・ヤマナカ——東洋の至宝を欧米に

売った美術商』(新潮社、二〇一一年)に詳しい。

〈26〉Dr. Lothar Ledderose. ハイデルベルク大学・ハイデルベルク科学アカデミー主任教授。書に関する論文に「Chinese Calligraphy: Its Aesthetic Dimension and Social Function, 1986.

・Some Taoist Elements in the Calligraphy of the Six Dynasties, 1984. などがある。業績はこちら http://iko.uni-hd.de/Institut/Ledderose.html と詳しい。

〈27〉アメリカでの故宮博物院展は「帝王の宝物」と題して、サンフランシスコのアジア美術館 Asian Art Museum, San Francisco (二〇一六年六月一七日〜九月一八日)や「ウーネストン美術館 Museum of Fine Arts, Houston (二〇一六年一〇月二三日〜二〇一七年一月二三日)で開催された。「Emperors' Treasures Chinese Art from the National Palace Museum, Taipei」 http://www.asianart.org/exhibitions/emperors-treasures https://www.mfah.org/exhibitions/emperors-treasures-chinese-art-national-palace-museum/ オーストラリアでの故宮博物院展は「帝王の宝物」と題して、ウィーン的美術史美術館 Kunsthistorisches Museum (二〇〇八年)に開催された。パリでは「帝國的的回憶——台北国立故

「宮博物院瑰宝」"Mémoire d'Empire: Trésors du Musée national du Palais, Taipei" 一九九八年一月二二日～一九九九年一月二五日に開催された。

ドイツでは「天子之宝——台北国立故宫博物院の収蔵」"Schatze der Himmelsöhne — Die Kaiserliche Sammlung aus dem Nationalen Palastmuseum, Taipei" とし、ベルリン（二〇〇三年七月一八日～一〇月二二日）とボン（二〇〇三年十一月二一日～二〇〇四年二月一五五）で開催された。

〈28〉 古い時代に日本に請来されたもの、特に室町時代またはそれ以前に渡来したものを指す。

〈29〉 例えばルーブル美術館には八つの美術部門のひとつとして「素描・版画部門」があり、デッサン、パステル画、細密画、版画、本、写本、書簡、リトグラフ（木、銅、石版）などのコレクションを所蔵している。

〈30〉 絵画と一体となって感興をうたう詩。山水画や花鳥画の画中に題画詩が記されることも多かった。

〈31〉 書画に対する鑑賞者のコメント、場合によっては作品自体を論ぜずに、同じ趣旨のことを語る場合もある。

〈32〉 二女社のホームページに複製画一覧などが掲載されている。

[https://www.nigensha.co.jp/kokyu/catalog/Nigensha\\_Catalog\\_Reproductions.pdf](https://www.nigensha.co.jp/kokyu/catalog/Nigensha_Catalog_Reproductions.pdf)  
<https://www.nigensha.co.jp/kokyu/top.html>  
#page=1

現在は故宫博物院自体も複製画を販売している。

〈33〉 董源は一〇世紀頃の江西南昌の画家。後述の巨然とともに江南山水画の祖とされる。黒川古文化研究所に董源と伝承される作品「寒林重汀図」があり、同研究所ウェブページに掲載されている。  
<http://www.kurokawa-institute.or.jp/3take.pdf#search=%27%E8%91%A3%E6%B%A%90+%E9%B%92%E5%B7%9D%27>

〈34〉 郭熙は北宋の山水画家。河南省温県の人。李成と併せて「李郭」と呼ばれる。代表作が「早春図」（台北国立故宫博物院）である。

〈35〉 北宋の都開封の清明の時節のありさまを張沢端が描いたとされる作品。北京の故宫博物院蔵本が真本とされる。

〈36〉 絹本着色で日本の国宝に指定されている。李迪筆。大きさは各二五・二×二五・五センチメートル。南宋時代の作品。東京国立博物館所蔵。e-国宝で超高精細画像を見ることが出来る。

[http://www.emuseum.jp/detail/100216/000/00?mode=detail&d\\_lang=ja&s\\_lang=ja&class=&write=&c\\_e=&region=&era=&c](http://www.emuseum.jp/detail/100216/000/00?mode=detail&d_lang=ja&s_lang=ja&class=&write=&c_e=&region=&era=&c)

ntyry=&ctype=&owner=&pos=33&num=3

〈37〉 「三上亮 作陶ドキュメントDVD 上映会と陶芸制作論」『日本陶磁芸術』Vol.9、二〇一七年。以下のページで閲覧可能。  
<http://www.jisca.jp/kaishi.html#vol9>  
三上亮「茶碗制作考」『第四回国際茶文化交流展論文集』河北美術出版社、二〇一七年。

〈38〉 藤原貞朗（似せモノ）と〈写し〉の価値転換、昭和三〇年代の「永仁の壺」事件と荒川豊蔵作「随縁」をめぐる『茨城大学人文学部人文コミュニケーション学科論集』第一七号、二〇一四年九月、一二七～一三九頁、及び、藤原貞朗「永仁の壺と昭和の陶芸史——ニセモノから芸術史を再考する試み」稲賀繁美編『海賊史観からみた世界史の再構築——交易と情報流通の現在を問う直す』思文閣、二〇一七年、一四七～一六九頁、など。

〈39〉 『老子』第十一章。

〈40〉 山水画の三つの構図法。郭熙が著書『林泉高致集』において提唱した。

〈41〉 台北故宫博物院所蔵。

〈42〉 台北故宫博物院所蔵。

〈43〉 大阪市立美術館所蔵。北宋・燕文貴。紙本墨画淡彩、三二・〇×一六一・〇センチメートル（阿部コレクション）。

〈44〉 "Nature, no less than Life, is an imitation

of art.” Oscar Wilde “The Decay of Lying.”

〈45〉唐の詩人でもあり画家でもある王維は藍田(陝西省)に別荘・輞川荘を設け、自らその画像を描いたという。

〈46〉代表は京都の桂離宮庭園など。特に近世の大名庭園に多く、例えば水戸の偕楽園、東京・小石川の後楽園、岡山の後楽園などがそれである。

〈47〉David Hockney, 1937-、二〇世紀〜二一世紀の芸術家。イギリスの現代芸術を代表する一人。

〈48〉一点透視を精密にするために開発された光学装置。

〈49〉*The Book of Tea*, 一九〇六年刊行。

〈50〉André Malraux, 1901-1976. フランスの作家、旅行家、政治家。ド・ゴール政権で文化相を務めた。若年で東南アジアなどを旅行し、現地でカンボジアでは美術品を盗んで逮捕、投獄されたこともある。

〈51〉元末の画家、黄公望によって描かれた水墨画。一三五〇年完成。その大半は台北の国立故宮博物院が所蔵する。高さ三〇センチ、長さ六三七センチの卷子本。  
[https://www.npm.gov.tw/exh100/fuchun/jp\\_02.html](https://www.npm.gov.tw/exh100/fuchun/jp_02.html)

〈52〉Musée de l'Orangerie <http://www.musee-orangerie.fr/>

〈53〉「台北 国立故宮博物院——北宋汝窯

青磁水仙盆」大阪市立東洋陶磁美術館、二〇一六年一月一日〜二〇一七年三月二十六日。主催・大阪市立東洋陶磁美術館 国立故宮博物院、朝日新聞社。

〈54〉「大観 北宋汝窯特展」国立故宮博物院、二〇〇六年二月二十五日〜二〇〇七年三月二十五日。

〈55〉一六世紀の朝鮮半島で焼成されたいわゆる大井戸茶碗。大徳寺・孤蓬庵の所蔵で国宝に指定されている。

〈56〉三重県四日市市の澄懷堂美術館は、この度の移転に際して、展示方法をガラスのないものに積極的に進めている。詳しくは、本号中の「澄懷堂美術館」案内参照。

〈57〉志野茶碗、銘「卯花塙」。三井記念美術館所蔵で、国宝に指定されている。

〈58〉樂焼。初代長次郎が千利休に命じられて作陶して以来、現在まで樂家が焼き物を作り続けている。轆轤を用いない手づくねの手法で作られる。

〈59〉Lucie Rie, 1902-1995. ウィーン出身でイギリスで活動した陶芸家。「没後二〇年 ルーシー・リー展」が、二〇一五年から二〇一六年にかけて、茨城県陶芸美術館など全国五館で開催された。

〈60〉「茶碗の中の宇宙——樂家一子相伝の芸術」東京国立近代美術館(二〇一七年三月一日〜五月二二日)。のち京都

にも巡回。

〈61〉松平不味は松江藩主の大名茶人(一七五一〜一八一八)。茶道具を大名物、中興名物などのカテゴリー分けを行い、「雲州蔵帳」(出光美術館所蔵)というデータ集を作成した。

〈62〉フロイスの『日本史』に身長が低いという記述がある。

〈63〉京都の茶道家元數内家の屋敷内にある茶室。茅葺屋根入母屋造り。

〈64〉展示解説には以下のように記されている。  
初代 長次郎  
黒染茶碗 銘 万代屋黒 複製  
複製素材 アルミ合金(A5052) メッキ

加工

複製重量 509g (万代屋黒317g)

《万代屋黒》実物を3Dスキャンし、そのデータを元に精密機器などを造る京都の産業技術によって、削り出しで原寸の複製を製作しました。(中略)実際にはアルミ製の複製の方が、本物より約200g重くなっています。

監修・十五代樂吉左衛門  
プロデュース・NHKプロモーション(以下略)

(二〇一七年七月八日)

愛知大学東京事務所