

博士学位論文[要約]

木彫の内面精神
—京劇をモチーフにした木彫の可能性—

令和1年度

東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程学位論文

美術専攻彫刻研究領域

学籍番号 1317914 張 龍

目次	2
はじめに	3
第1章 京劇をテーマとした木彫表現	4
1-1 芸術としての京劇の精神性	4
1-1-1 京劇という芸術の表現様態	7
1-1-2 京劇の女性像：「性」と「愛」	10
1-2 木彫の表現様式	12
1-2-1 木彫造像の統一性	15
1-2-2 木彫の表現様式の変化—平面から立体へ	18
1-3 京劇の登場人物の木彫による具象化	21
第2章 彫刻空間の多様性	26
2-1 形態と空間の融合	26
2-2 彫刻の「感性」と「理性」	31
2-3 現実と虚無の間	34
2-4 彫刻の宗教的な性質とイデオロギー	36
2-5 日中の彫刻教育における違い	40
第3章 精神と時間の存在感：博士提出作品	42
「天女散花」、「北京の姫」、「春」	
むすび	50
文献表	51

はじめに

本論文の研究テーマは、京劇文化を創作の原点とし、現代人の心理を具象木彫の表現様式を融合しながら芸術創作を行うことの可能性を求めることとする。

京劇は、中国の伝統芸術文化として世界に知られている。北京をはじめ中国全土に広がり、中国伝統芸術文化を伝承するのに大切な表現手段の一つである。舞台における演劇を通し中国人の心理世界を表し、人々の生活状態における感情を反映する京劇は、社会の発展に伴って形が変化しつつある。

彫刻の表現様式と京劇文化の発展方向は同じ基軸にあると考える。

美術を学び始めた頃から、彫刻は私の中で一番興味深い分野である。現在も、彫刻の創作を続けている私は、様々な彫刻家の作品を鑑賞する都度、常に心から作者との共感が生まれてくる。彫刻作品から受ける特徴は2つあり、一つは作品と鑑賞する人との間で生まれる心理的距離感、もう一つは、この距離感を通じて、芸術家本人と鑑賞する人（私）にコミュニケーションが生まれることにある。このコミュニケーションが生まれる過程とは、自分自身の価値観を理解することである。

本論文は以下3つの部分に分かれる。

第1章「京劇をテーマとした木彫表現」では、京劇芸術の発展と多様性により、私が京劇から感じることを述べる。私が木彫創作の習得経験により、京劇の要素を自身の木彫創作にどう取り込むかを説明する。自身の作品を例とし、京劇の役者を木彫にする表現様式の入門形成を述べ、生活において内面の精神力を追求すると同時に、社会環境も前向きに発展しており、人の文明が進歩し続けることを探求する。

第2章は「彫刻空間の多様性」をテーマに、5つの角度から彫刻の世界において、内側の感受性、外側の真実性など、様々な表現様式が存在しうることを述べている。自分自身が色々な段階において創作した彫刻作品を例えとし、彫刻空間の存在感および距離感の異同について論じる。現代社会環境が進化し、人との繋がりが密接になりながら、人間関係や社会構造がより複雑になることに従い、彫刻空間の表現様式も変化していくのである。

第3章は、主に「天女散花」、「北京の姫」、「春」という提出作品をめぐり、作品の創作過程を説明する。

「むすび」では、木彫を造像していることは、自分自身または他人に対する心理上の認知の過程であることを意識し、人生の中では多様な可能性があることを理解し、人と人との間でつかず離れずの距離感を探索していることを認識した。このインスピレーションから生み出された木彫像は、私が現在この時点で最もリアルな気持ちであることを述べている。

第1章 京劇をテーマとした木彫表現

1-1 芸術としての京劇の精神性



(図1)

京劇「楊門女將」のポスター
2017年 池袋芸術劇場



(図2)

京劇「楊門女將」のポスター
2017年 池袋芸術劇場

初めて京劇と出会ったのはまだ小学生の頃で、よくテレビで京劇の映像が流れていた。私はまだ子供であったため、何を歌っているかもわからないまま、ただ単調な舞台に鮮やかな服装を着ている人たちだけでなんとなくつまらないと思った。私の故郷では、地元の伝統演劇を見るのは人々の日常生活であるものの、京劇を見たいなら大劇場に行かなければならなかった。京劇は「中国の文化財」と呼ばれたが、なぜ文化財になったのか、説明できる人が稀だった。2017年、中日友好45周年のお祝いで天津京劇団が来日したとき、伝統名劇「楊門女將」(図1)(図2)の公演に誘われたことがきっかけで、初めて本物の京劇をこの目で鑑賞した。舞台の下で生の演出を初めて観て、とても大きな衝撃を受けた、それをきっかけに京劇文化を創作のテーマに創作を続けることになった。



(図 3)

京劇「霸王別姫」

2019年 北京長安大劇院

京劇自体は独立した芸術でありながら、様々なジャンルの演劇の影響を受けていることも垣間見ることができる。どんな演劇でもそれなりの魅力を持っている、京劇も同様だが、歌・せりふ・踊り・立ち回りなどの技術面で観客を魅了させるだけではなく、民族性から生まれた魂、さらに国民の心の奥底に埋もれていた民族精神を芸術様式によって表現しているのである。長い間にわたって京劇を学び、京劇を演じている人であっても、本当の京劇がわかっているとは言い切れない。京劇の芸術的な魅力は、舞台上の演出に限っているのではなく、社会環境を演じているのである。この環境において、愛や憎しみ、悲しみや喜び、冷たさや温かさが取り込まれている。だからこそ年を取ることにつれ、京劇に対する理解が深まっていくのである。

現在、中国ではより多くの若者が京劇に対し関心を持つようになってきている。それは、社会環境が進化し、人間の思考がより深く、社会問題を考える時間がより多くなり、精神面が深化しているからである。人々が生活を感じたり、学んだり、考えたりすることで、京劇の内面性や意味をもっと理解できるのである。

京劇は決して時代遅れの芸術表現様式ではない。ヨーロッパの文芸復興のように、3、400年経っても現代人に理解されているのであり、古くから美に対する基準は変わらないものだが、現代芸術にとって、正確な基準とは異なるものの、人間の美しい物事への追求は変わらないままである。心の奥底から欲している美しい物事が、人間の精神面の発展と導いていく。京劇という芸術の内面性は、今でもそのまま残っている。それは人間が美への追求によって生まれた表現様式と精神発展であり、人間の精神世界への表しでもある。何百年が過ぎても、民族の精神的信仰は変わらなかったと言えるだろう。

1-1-1 京劇という芸術の表現様態

京劇と木彫は一見関係なさそうな芸術形態に見えるが、実は両者はすでに芸術の融合体として表現されるようになってきている。京劇と言えば、自然に「中国文化」へと連想されるが、では、文化とは何か？また中国文化はどこから語れば良いのか？私からにははっきりとした答えが出ないのである。何故ならこの言葉のカテゴリーがあまりにも広すぎて深すぎて、何もかもを内包しているほどだ。

私が思うには、「文化」にはまずその民族の精神、価値観、宗教、信仰及びその文化特有な言語形態、それ相応のもの考え方を含む。それは実に抽象的で確たる定義づけはできないものだ。しかしそれは文学、演劇、言葉、絵画などといった芸術の形として表現され、観る人と聴く人がその中身のありのままを感じ取ることができる。これこそが「民族文化」なのではないでしょうか。

京劇という芸術形態、その化粧・舞台衣装・着飾りなどは、中国彫刻の一表現手法として彫刻作品に頻繁に登場している。その形は多彩に渡る。京劇の特徴ある化粧・舞台衣装・着飾りを自分の創作活動に取り入れることによって、なかなか自分自身の創作欲が掻き立てられるのも事実である。

先輩方の作品に対し敬意を持ち、じっくり拝見することによってその美の真髄に近づき、追求し、それぞれ異なる芸術の表現手法を探求して、京劇という舞台言語から木彫の創作言語へと切り替える作業は、自分自身にとってエクサイティングで彫刻創作活動の源ともなるのだ。



(図 4)

京劇の登場人物（図4）の身分・社会的地位・性格をよりリアルに表現するため、そのキャラクターの化粧や服飾の細部まで表現しなければならない。京劇役者の化粧と豪華絢爛な舞台衣装は決して初めから今日のように華やかで分類も今日ほど細やかではなかった。それはむしろ何百年ものの進化を経てやっと現代の皆様が目にしたような芸術品といえるほどの数々となったわけだ。

たとえば化粧について述べると、登場人物の性格・身分の違いによって髪型の形も色も変わる。これは髪型で人物像を作り上げる手法だ。当然のことながら、年齢によって表現の手法も異なる。

臉譜（京劇における隈取）（図5）（図6）は京劇の中でももっとも特徴的なものであり、その記号的な役割、装飾性並びに象徴的なせりふなどの諸要素が演劇中の人物像を作り上げていくのである。その役作りの手法は大胆且つ誇張的で、実に中国画の写意に良く似ている。



（図5）



（図6）

1-1-2 京劇の女性像：「性」と「愛」



(図 9)

梅蘭芳、程硯秋、尚小雲、荀慧生

京劇の女性役といえば、女性を思い浮かべるだろうが、日本の歌舞伎のように、すべて女形おんながたという男性役者（図 9）が演じるのである。男性役者が舞台上で女性の仕草や姿を演じることが非常に難しいので、女形は京劇の中で最も代表的であり、京劇が世界中に知られたのも女形によるものであった。京劇女形の代表者と言われる梅蘭芳、程硯秋、尚小雲、荀慧生の 4 人（図 10）が、京劇における女形の重要さを確立した。男性役者は、京劇の舞台では女性役を演じながら、現実では男性として生活しており、舞台と現実世界の両方に行ったり来たりし、性別という従来社会の束縛を破って実現している。生活から生まれた京劇の芸術世界では、愛情、友情、家族の絆など、現実世界のあらゆる感情が含まれている。京劇世界にいる女形芸術は、舞台と現実世界を往復しながら、両者において違う感情を持って生きている心理が、お互いに矛盾しながら依存しており、木彫制作においても相互対立の感情を取り入れられると考えている。

1-2 木彫の表現様式



(図 13)

「芸者」 2015年 樟

初めての木彫は、完全に自分の趣味から造った「芸者」(図 13)という作品で、当時は芸者文化にはまり、芸者の一挙手一投足に対し不思議に思っていたと同時に魅力を感じていた。あの美しさは艶やかな着物だけでなく、お化粧も京劇を連想させられた。芸者文化は、民間の生活から生まれた文化である。「芸者」という作品は一本の木材で作ることを原則とし、創作の考え方は塑造制作に近く、木彫制作の考え方で創ることはまだなかった。また、工具の使用についても、手を使う感覚と頭の考えと一致することができなかった。



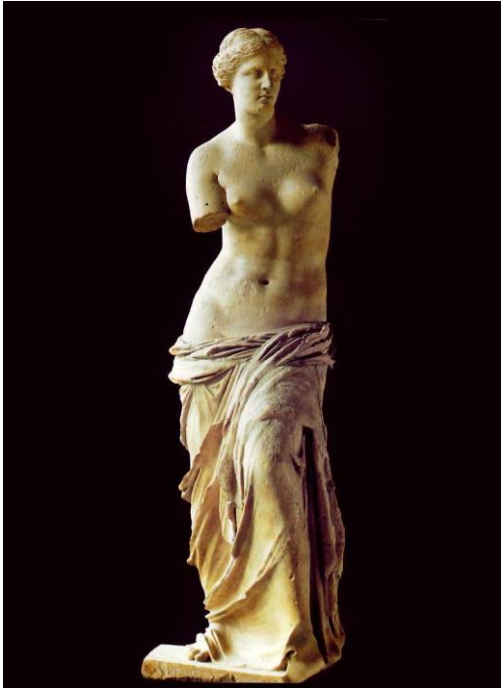
(図 14)
「瞳」 2015年 樟



(図 15)
山西 双林寺「韋馱像」 明

2 作目の木彫作品は「瞳」(図 14)である中国山西双林寺「韋馱像」(図 15)をモチーフにした作品で、この作品から京劇の特徴を取り入れた。この「韋馱像」は明朝初期に作られ、形が完全に残った伝統的な塑造である。金剛力士塑像で顔に筋肉が付き、体が大きくたくましい形になっており、他の伝統的な宗教塑像が感覚的に創られたことと比べ、欧米古典主義塑造の創作に近く、人物の形態がより人間らしく、真実性がある作品である。「瞳」という作品は力士塑像の頭を形態にし、京劇の髪飾りの特徴を取り入れた。この作品は京劇芸術の定型化を創作の基本意識とし、木彫の表現様式、伝統塑像と京劇形態との関係を探索することを目的にした。

1-2-1 木彫造像の統一性



(図 16)

「ミロのヴィーナス」前 130 年
大理石 ルーヴル美術館



(図 17)

「サモトラケのニケ」前 200～前 190 年
大理石 ルーヴル美術館

ミケランジェロの持論からなる彫像は、高い山から転がっても割れない実体であると言われているが、これは西洋伝統彫刻の体積統一性を総合した言い方である。このコンセプトは、彫刻の横伸ばしを否定し、手足の過度な展開は周りの空間を分割するため、体積の統一性を破壊すると考える。視覚では、彫刻は空間の真ん中に立てる穏やかな形態であるので、深くて重々しい生き様であり、狂暴であるべきではない。体の中に貫通して強い生命力を内包している男性であるべきである。一部の彫刻家は、完成した彫刻作品をわざわざ頭や体を割ったりして、体積の統一性からいうとこの部分は余計なものだと考えられたのである。ずっと腕が破壊され補修され続けていた「ミロのヴィーナス」（図 16）を思い出した。欠った部分のちょうど良さが、元に戻すのが余計なことだと思わせた。「サモトラケのニケ」（図 17）も同じ効果であり、優勝者の喜びが、軽快かつ力を感じる羽を通して表している。

1-2-2 木彫の表現様式の変化－平面から立体へ

西洋社会では、リアルに自然を再現する芸術に人々は心酔する。こうした美への欲求を満たすため、絵画は初めから彫刻的な立体感を呈してきた。古代中国でも、彫刻と絵画は常に表裏一体で補完し合うものである。例えば敦煌莫高窟の壁画とその仏像も両両相俟って偉大なる芸術作品として成し得たのである。人々は彫刻と絵画との融合願望に共通点を見出したのだ。芸術の発展とともに、東洋と西洋の芸術は避ける事なくお互いに影響し合い、新しい芸術のスタイルが生まれた。現代彫刻と絵画がお互いに交わり、それぞれの発展が自由な方向に向かっているので、両者の区別も難しくなりつつある。それに、両者の融合によって伝統的な絵画と彫刻が及ばない新世界を作り出した。

子供の頃、初めて知った絵画は中国の水墨画であった。簡単な筆を使って、素早く白い紙に生き生きとした花や鳥、魚や虫が描かれ、とても新鮮的だと思った。水を使うという基本的な特徴を使って伝統的な絵の形式になった方法は、二次元の平面で三次元の物を作るので、それを見て初めて絵画は立体になれるのだと思った。



(図 23)

馬書林「楊門女將」

2014 年

京劇をモチーフにした木彫を創作する中で、常に、中国の絵画空間（図 23）を参考にした。中国人は、絵画と彫刻の関係を、感性と理性に置き換えて考えるのである。絵画は、限られた空間の中で無限な空間を想像して創る必要がある。一方、彫刻は、奥行きとして空間を把握しようとする。現実空間にこだわり過ぎると、逆に精神空間に制限がかかってくる。両者は埋め合わせをし、どちらが欠けても成り立たないのである。京劇は舞台上に、真実かつ立体的に存在しているが、人間の視覚に入ると平面的になる。京劇に登場する、道具や艶やかな服装は、その組み合わせにより、舞台を絵画空間のように見せる効果がある。絵画は彫刻にインスピレーションを与え、彫刻は絵画に真実さを伝える。

私の創作は、京劇の舞台上にある動的・立体的な表現様態のみならず、平面化された京劇空間からもヒントを得たりする。立体的なものを平面化するという創作を経て、京劇の絵画化へと変遷していく。そこから、さらに、絵画から彫刻へのアプローチを行い、多角的に京劇を見つめることで、より木彫の創作に没入していくのである。

1-3 京劇の登場人物の木彫による具象化



(図 28)

「戦」 2017年 樟



(図 29)

「戦」 2017年 樟

「戦」(図 28)(図 29)という作品は、「楊門女将」という伝統京劇をイメージした作品である。この作品は、私にとって初めて統一性のある京劇の登場人物を具象化した木彫作品である。作品はクスノキの一木造りとし、周りに寄木の手法を用い、部分に金箔と岩彩を使って色付けした。制作の技術面ではロマン主義の木彫に基づき行った。伝統様式を用いると同時に、現代の表現様式も取り入れながら創作をした。古代の女性が戦場で戦ったように、現代の女性も社会的な束縛と戦っている。この作品では過度な女性主義を表すのではなく、現代女性の、優しさと強さが両立している状況、そして、感情の多面性を表したいと考え制作をした。

人々は良く、実生活において実現し難い願望を別の方式で間接的に表現する。そんな捌け口的な需要が、京劇芸術というものを生むのである。伝統京劇も現代京劇もその物語の多くは現実社会に由来し、京劇という舞台芸術の表現方法でもって現実社会に存在する問題を反映していく。京劇は現実社会の鏡であり、実世界を生きる人々の感情を託す表現手法の一つである。社会環境そのものが不安定であればあるほど物語の素晴らしい京劇が誕生する。なぜなら、社会が不安定な分、人々が寄せる期待値が高い。もう一つ、京劇は宗教の形成と似ており、搾取社会や格差社会が酷いほど宗教の伝播が広範囲に及ぶ。両者の違いは、宗教は現実社会を生きる人々が来世に託す希望であり、京劇はある種の芸術形式にて人々の内心をストレートに表現し、宗教より現実味を帯びるのである。

私が自分の木彫創作に京劇をテーマに取り上げた理由は、自分の趣味からだけではなく、京劇はその時代を生きる人々の精神状態をリアルに反映していることに魅力を感じているからでもある。京劇の世界では、一人ひとりが鮮明な個性を持ち、それぞれの役柄が代表しているものは決して一人だけではなく、現実社会に有り得そうなそれぞれの類型を代表しているのだ。これもある意味京劇は現実社会と相通じるものがある。実世界にある人と人、人と自然の関係を京劇にある人物像を通して木彫という形で表現していく。

人間の内心は変化に富んでいるが、現代人の喜怒哀楽はだんだん顔の表情に簡単に表されなくなりつつあるなか、京劇はストレート且つ鮮明にそれぞれのパターンの人物像の内心世界を表現できる。この点において、私が京劇の人物を自分の創作テーマに選んだこと、まさしく自分の注目ポイントは幻の人物ではなく現実世界の人間にあることを如実に物語っているのだ。

今日京劇の人物像の木彫創作活動を通して現代人の感情表現にスポットを当てるに至り、どのプロセスも互いの相関関係にあり、各々相まって成せたものである。自分自身の民族・文化的バックグラウンドに基づいて京劇の芸術的魅力を理解すると同時に、自民族の人々の感情世界に注目し、その民族文化を伝承していくことを念頭に置いてある。

人は一個体として、複雑な環境の中に生き、基本的な生活欲求を満たされるだけに満足せず、抽象的、精神的な探索に走る傾向がある。現代人の心は複雑である。人々は様々な誘惑を受け自分を見失いやすい。現代人の心の中にある一番素朴な感情、それを表現することは、私の芸術創作の原動力である。

第2章 彫刻空間の多様性

2-1 形態と空間の融合



(図 32)

「14歳の小さな踊り子」

1881年 エドガー・ドガ

エドガー・ドガ生涯の作品その多くはバレリーナを題材にしていた。彼には妻もいなければ恋人もいない。もしかすればドガは女性への感性を楽しむのが好みであろう。バレエダンサーが舞台・空中を思うがままに踊る美しさを彼は愛して止まなかった。ドガの作品には、その時代の大衆に好まれる普遍的な女性像、即ち白くて透き通った皮膚、エレガントで柔軟な身体を描くのではなく、社会底辺の貧困に喘ぐ女の子の苦難と脆さを取り上げるものが多かった。その時代を生きるフランスの踊り子たちは労働者階級の出身が多く、社会的地位も低く、彼らは肉体的精神的な苦しみに耐えつつもダンサー・表現者としての優雅さ美しさを併せ持つ。この対極的なものにドガが衝撃を受け、生涯バレエダンサーにスポットを当てたであろう。

「14歳の小さな踊り子」(図 32) は当時の社会に対するバレエダンサーのイメージを具現化し、生き生きとした生身の踊り子を彫刻作品として作り上げたのである。130年もの昔、ドガのこの作品は印象派展に出品した際世間をあっという間に驚かせた。作品のテーマが原因の一つであるほか、彼は本物の毛髪・本物のバレエ衣装・本物のトーシューズを使ったからだ。この表現手法は彫刻作品のリアルさをより強調でき、空間的制約を乗り越えて現実世界と同じ本物の踊り子そのものを人々に見せたのである。

しかし、京劇文化をベースに創作をしようとする、自分の想像はある程度限られる。「戦」のあと、長い間うまく次へ進めることができなかった。自分に対し厳しくなったり、京劇を具象した木彫というテーマだけでは、自分が創作へ探索したいという欲求には満たされなかった。そこで、様々な彫刻の間でのコミュニケーションを試すことに力を入れてみることで、京劇の性と愛の感情から離れ、「河豚シリーズ」を作り始めてみた。



(図 34)

「河豚 II」 2018年 樟



(図 35)

「河豚 III」 2018年 榎、呉須

「河豚シリーズ」(図 34)(図 35)は昔からやってみたかったテーマで、中国の彫刻家洪涛の早期作品「春はどこ」(図 36)の影響を受けた作品である。河豚は、見た目が可愛らしく小さい生き物だが、身の安全が脅かされると感じたとき、棘を出し脅威者を刺すのだ。若くて清純な少女が膨らんでいる河豚の体の上に乗るという構成は、ある程度の性的意味が隠されており、この性は、純粹的であり、作家の真摯な感情が含まれており、少女の姿は天真爛漫であり可憐である。

2-2 彫刻の「感性」と「理性」



(図 39)

向源寺 「十一面観音立像」

平安初期 ヒノキ

ありのままに捉えようとする西洋の宗教彫刻と比べ、東洋古典主義の彫像は装飾性のために仮想の要素が取り入れられたので、非人間的な神秘感がありながら、装飾性が強く親近感が湧いてくる。この装飾性は仏像の特徴を強調したり、物語の流れを描いたりすることをやりやすくするのである。例えば、向源寺観音堂の「十一面観音立像」(図 39)は平安初期に作られ、高さ 194 センチ、ヒノキ一木造りで彫刻された。目と鼻の曲線で優雅な雰囲気伝わり、腰のひねりがとてもなまめかしく、面の配置も特徴的で、耳はインドの影響がある。気高さと柔軟さがあり、頭上の十一面がバランスよく作られている。十一面観音像の中で最高作と呼ばれる。また優しさと厳しさがある顔で、チベット密教の仏像とは違い、両足がリラックスした状態で蓮の台座に立ち、静止な状態の像である。両腕の長さを特に伸ばしているが、まるで生きているように感じられる。東洋造像の最大特徴とは、彫刻芸術の感性あふれる空間と理性的な思考を完璧に融合したことである。

2-3 現実と虚無の間



(図 41)

ヴァンジ彫刻庭園美術館

村上春樹の小説「海辺のカフカ」では、主人公をごく普通の人物に設定しながら、真実性を細部まで重視し、虚無の中に現実を作り、幻想的な絵を描くことで読者の心の奥にある真実感を引き出した。虚無と現実の2つの世界を相互に合わせ続けることによって、現実を虚無で証明し、理性を不条理で表現し、抽象的なことがらを具体化することで今の人間の最も真実な一面を表した。私にとって、芸術への探索している中で、常に人生や現実に対する思考があり、人々は生活や行動の中でどうやって自分の価値を実現するのか、このような疑問を今までずっと抱えているし、探求し続けている。

芸術とは、単なる美的な存在ではなく、観念形態を取り込まれた個体であり、例にすると医者メスのメス、将軍のラッパ、神様の啓示のようなものである。芸術の表現方式は柔らかさも強さも、最も人間の心に近い簡単な方法で、人々に人生観、世界観、価値観を見せる。いかに作品の中で真実の現実世界と虚無な幻想世界をバランスよく関係性を生み出すのか、この課題は私にとってとても魅力的である。

ある夏、静岡にあるヴァンジ彫刻庭園美術館(図41)へ友人に連れて行ってもらった。そのとき、初めてイタリア現代具象彫刻家の作品を見て、そこにある作品から探していた答えが見つかった。あの作品の中には様々な現実にある社会問題を反映し、作品自体が持っている芸術精神を越えた力を内包している。この作品から、私は現実と虚無の融合を感じられ、主観と客観の矛盾が解消したのである。

2-4 彫刻の宗教的な性質と観念形態



(図 44)

「仏立像」 ガンダーラ 2-3 世紀

東京国立博物館

同時期に、東洋では新しい宗教——仏教が生まれた。仏教はインドから発祥し、仏教芸術、特に仏像（図 44）を発展させた。仏像において、インド人の役割が一番大きかった。インド人は立体的な視覚芸術を探索している。インドでは、彫刻、建築さらに絵画も立体的な観念で表現することができる。模倣の対象があるわけではないが、大概な形態をもとに彫刻を作り、そこで材質に対する感触、立体空間、または雰囲気表現する手法になる。統治の手段である宗教だが、彫刻の発展に必須な条件を提供した。

2-5 日中の彫刻教育における違い

日本の近現代彫刻教育は明治時代に始まり、殊に明治維新以降、ヨーロッパ諸国及びアメリカの美術力に衝撃を受け、日本美術の新しい道を探求し始めた。それと同時に西欧諸国の美術教育関連の教育制度と教育内容を積極的に本国に取り入れたのであった。

この時期において、数多くの日本人芸術家と美術塾が誕生し、中でも岡倉天心らによって創設された東京美術学校は、今日でも日本現代美術教育の中心地となっている。



(図 47)

中国の近代彫刻教育は、初めは日本の彫刻教育の影響を受けていた。日清戦争後、強い自国を熱望する中国人は自然と急成長の日本を学ぶ格好の対象となる。当時の美術の関連教材も多くは日本のものを真似していた。中国の五四運動後、李叔同（図 47）など多くの留学生或いは外国訪問に出ていた人たちが続々と帰国し、フランスと日本の美術教育制度を中国に導入したのである。そのことが後の中国美術教育の促進に一役を買ったわけだ。

第3章 精神と時間の存在感：博士提出作品

「天女散花」、「北京の姫」、「春」

ここまで、京劇を具象した木彫の表現形態の多様化の可能性について述べた。今木彫の内面的精神を表現する様式が多様であり、自分自身は今後段階的に京劇をモチーフにした木彫の可能性を探索していく中、自分スタイルの木彫の表現方式を形にしつつ、その方向に向かって進めていく所存である。

私が木彫創作に、京劇を取り上げた理由は、自分の興味からだけではなく、今の時代を生きる人々の精神状態をリアルに反映していることに魅力を感じているからである。京劇の世界では、一人ひとりが明確な個性を持ち、それぞれの役柄を表現している。決して一人だけを表現しているのではなく、現実社会の人々を象徴しているのだ。京劇は現実社会と相通じるものがある。実世界の人と人、人と自然の関係を、京劇の登場人物を通して表現している。私は、木彫を通し、その関係性を表現しようと考えている。

彫刻は生活に対する人々の内心世界を反映するものであり、生活の成果として生まれた。また、彫刻は、時間と空間を越え、人々の生活と感情を伝えるメディアであることは変わらない。京劇に表現される内面精神と、現代の人間の内面精神は、一致することが多い。私は木彫の芸術創作を通し、芸術空間を越え、様々な伝統的な文化と現代の精神を繋げたいと考えている。



(図 50)

秋篠寺 伝伎芸天立像 高 200cm
頭が脱乾漆 奈良時代
体が木彫 鎌倉時代



(図 51)

竹内久一 明治 26 年
木彫 彩色 像高 214.5cm
東京藝術大学美術館蔵

日本では信仰を彫刻にしてしまうことはそう多くないが、現存する奈良秋篠寺の伎芸天立像は厚い信仰心を託した彫像である。伎芸天というのは仏教の自在天の頭髪から生まれた天女で、諸芸上達を成就させる神である。彫刻家竹内久一の手によって作られた「伎芸天」は美術学校の守護神的意義を付与され、その像は 281 センチの高さを誇り、巨大な彩色木彫である。かつてはシカゴ万国博覧会で展示され、日本美術の代表作として極めて高い評価を博した。私の「天女散花」作品のインスピレーションの一部はこの「伎芸天」から由来したもので、人物像の顔部分を現代人の顔立ちにより近づかせたため、伝統的な仏像の造像手法とは若干違う。

「天女散花」(図 53) は東洋の宗教的特徴を持つ京劇木彫の人物作品である。京劇芸術家梅蘭芳の早期京劇作品(図 52)の役から靈感が与えられ制作した作品である。梅蘭芳は服装の柄などを伝統京劇のようにデザインするのではなく、中国古代人物の服装の特徴を参考したので、真実性がある姿にした。

彫刻の宗教的特性は、すでに述べたが、この作品は、第一印象として仏像を思いうかべるかもしれない。「天女散花」は仏教の古典を物語とし、勉強の道は無尽であることを世間に伝えるのが目的である。敦煌石窟の遺跡ではよく仙人が昇天する壁画を見かける。この作品にも、そのような仏像のイメージを一部取り入れた。

作品の全体をクスノキで彫刻し、模様により京劇の特徴を表現しつつ、仏像としての特徴を残した。顔の表情は敢えて、伝統的な仏像の特徴を使わず、生身の人間の表情を彫刻し、感性と理性の両立を目指した作品である。

台座の部分は仏教芸術に見られる蓮弁をモチーフとし、人物の部分と呼応させた。作品は、クスノキの元の色と模様を保留し、部分的に金箔などを用いた。



(図 52)

梅蘭芳、京劇(天女散花)



(图 53)
「天女散花」 2019 年 樟

「天女散花」はロマン主義の木彫を承継したが、「北京の姫」(図 55)はロマン主義の承継をしながら時代感を持たせた。

「北京の姫」は京劇を鑑賞した後の思考から生まれた。この作品は、前章で紹介した作品「戦」の延長線上にあり、作品の主体部分は一木造りとし、細部を寄木造りとした。台座部分には、中国の伝統文化を承継する意味で、北京天壇(図 54)のかたちを配置した。

作品をつくるにあたり、天井高のある展示空間を意識した。人物の垂直性に加え、伸びている両腕と飾りで、彫刻空間を最大限に伸ばした。形態の自然な動きを考えつつ、ボリュームを生かした彫刻空間の可能性を追求した。

人物の服装の様子は実際の京劇の服装の様子の特徴を完全に模しながら、絵画的視覚効果と立体的視覚効果の両立を目指した。



(図 54)

北京天壇 1420 年



(図 55)

「北京の姫」 2019年 樟

男性の視点で女性像を鑑賞する時と、女性が女性像を鑑賞する時の感覚は全く違うと思う、このことは私にとって大事なことである。

「春」(図 56) は、クスノキの一木造りで制作した。モチーフとなった人物は古典の京劇によく登場する楊貴妃がイメージとなっている。台座には牡丹の形を配置した。牡丹は高貴を意味している。像の目は、大理石の玉眼を用い、より真実性を伝えたいと考えた。

彫刻の内面にある現実と虚無は私が創作している過程においてずっと探し求めているテーマである。この作品は、現実世界と想像の世界の往来を試みた作品である。感性から理性へ、そして理性から感性へ戻る。時間が止まった瞬間に、現実と虚無の互換を実現しようと試みた。



(图 56)
「春」 2019 年 樟

むすび

京劇芸術は中国の伝統芸術文化として代々受け継がれ、西洋のオペラ、日本の歌舞伎などと同じく、現代文明の影響を受けている。現代人の伝統思想と感情も変化をみせ、社会の発展とともに、民族文化のみならず、民族の特性も変容しつつあるが、人間の内面精神は変わらないのである。

本論文は東洋の伝統文化の延長とし、京劇をモチーフとした木彫像について、自分自身の制作過程を通し、様々な段階における彫刻の空間世界への探索について述べた。現代の木彫への認識を深めると同時に、人と人、人と自然の関係を探索し、自分自身と彫刻の関係を改めることができた。

京劇木彫像は自分対自分の認識であり、自分対他人の認識でもあることを、このプロセスを通しより完成でき、人生の生き方まで確立できたような気がしている。

周りの環境を通じて人間の生きる世界を探求したいと思う。なかなか実現できないとしても、その時が有意義だと思う。人生の価値を追求している中で生まれた木彫像は、現実世界で人々に認められなくても、違う空間領域で認められるかもしれない。人生の中では予測できないことがたくさんあるので、自分ができるのは今にあり、今やらなければ、将来実現することができないのである。

私は人の存在に興味がある。現実世界において、人々が直面する現実空間と、頭脳の中の理想の空間には距離があるのである。両者は矛盾しているが、互いに依存する関係でもある。時間の流れとともに、この距離感も相応に変化していく。私は、自国の文化と内面精神を探求すると同時に、その関係性を探ることで、新たな木彫の可能性について考えて行きたいと思う。

文献表

参考書籍（和書）

- 岡野晃子『いろいろな人と出会える美術館』、ヴァンジ彫刻庭園美術館、2002年
『木の芸術：心ひかれる木の造形』、朝日新聞社、1984年
洪涛『洪涛彫刻』、中国出版社、2017年
佐藤玄々『近代彫刻の天才 佐藤玄々』増淵鏡子、坂本篤史、北川智昭、小川貴史編集、株式会社求龍堂、2018年
朱青生『李象群藝術』滕宇寧、知識財産権出版社、2018年
竹田光幸『木彫刻制作』、創栄図書印刷、2010年
東京国立博物館『近代日本美術の軌跡』、日本美術院、1998年
『橋本平八と円空』、三重県立美術館、1985年
深井隆『東京藝術大学の彫刻と深井隆』Dの3行目編集、東京藝術大学出版会、2018年
馬書林『書林画意』、江蘇美術出版社、2013年
水野敬三郎『奈良・京都の古寺めぐり』、岩波書店、1985年

参考書籍（洋書）

- Catherine Loewer[GIULIANO VANGI]Printed in Switzerland,2001
[LA FRANCE EN ZIGZAG]Editions d' Art Albert Skira S.A,1988
[LA SCULPTURE] Editions d' Art Albert Skira S.A,1986

展覧会図録

- 『木のシンギュラリティ#1』東京藝術大学木彫研究室、2016年
『木のシンギュラリティ#2』東京藝術大学木彫研究室、2017年
『京劇楊門女将 2017 天津京劇院日本公演』有限会社楽戯舎、2017年
『大家藝術 陳連富』中国伝統文化芸術出版社、2016年
『第十回アトリエの末裔あるいは未来』東京藝術大学木彫研究室、2015年
『張龍・曹雲 二人展』瀋陽 1905 国際センター、2018年

参考図版

- 『近代日本木彫界の最高峰 平櫛田中の全貌展』井原市立田中美術館、2003年
本間正義『パリ展帰国記念 生誕 125 年平櫛田中展』朝日新聞社、美術出版デザインセンター、1997年

参考 DVD

- 張火丁『霸王別姫』北京長安大劇院、2019年