
東北芸術工科大学 紀要

BULLETIN OF TOHOKU UNIVERSITY OF ART AND DESIGN

第31号 2024年3月

中国重彩画における日本画のマチエール表現の活用についての考察
—材料及び技法を中心に—

Research on the Utilization of the Matière Expression of Japanese Painting in Chinese Heavy-
Color Painting

Focusing on Materials and Techniques

徐 浩然 | XU Haoran

中国重彩画における日本画のマチエール表現の活用についての考察 －材料及び技法を中心に－

Research on the Utilization of the Matière Expression of Japanese Painting in Chinese Heavy-Color Painting
Focusing on Materials and Techniques

徐 浩然 | XU Haoran

I have been devoted to the reform and innovation of Chinese heavy-color painting, aiming to explore new possibilities from the perspective of materials and techniques by incorporating the expression of "matière" in Japanese painting. This paper integrates my research findings to date and serves as an intermediate report of an ongoing study.

The term "Chinese heavy-color painting" has limited mentions in existing Japanese literature and has also sparked debates in the Chinese academic community. It was not until Mrs. Caiping Jiang established this discipline at the Central Academy of Fine Arts in the 1990s that more systematic discussions emerged. In my previous research, I compiled early literature by scholars and provided detailed descriptions of the origin, definition, materials, and techniques of heavy-color painting.

Furthermore, based on the development experience of Japanese painting, I will propose a concept called "New Chinese heavy-color painting". This concept will run through my creative work, elucidating how I utilize the "matière" expression found in Japanese painting to enhance the material system of existing Chinese heavy-color painting.

Keywords:

マチエール、重彩画、日本画、岩彩画、材料、技法

Matière, Chinese heavy-color painting, Japanese painting, mineral colored painting, material substance, techniques

1. はじめに－「重彩画」について

1998年に中国文化部が主催した「第一屆重彩画高級研究班」の開催以来、「中国画」の領域において、「重彩画」（「中国重彩画」）という概念が初めて「工筆重彩画」から独立し、「中国画」の色彩表現についての研究も以前よりは体系的になった。しかし、体系的になったとはいえ、この研究が深化する余地は十分にあると筆者は考えている。中華人民共和国(中国)の絵画史には、伝承が途絶えて失われていた点があり、文化認識上の問題も存在しているため、「重彩画」に関する研究は今日でも発展的な方向での議論が問題にある。1990年代以降、文化的類似性から、「日本画」を学ぶために日本国(日本)へ留学する中国人が増加傾向にあり、最初の留学生たちが帰国後、「日本画」における新岩絵具や金属箔などを中国に持ち帰り、技法を整理してその材料を中国画家の前に提示した。その後、市川保道(1936～)や上野泰郎(1926～2005)、上村淳之(1933～)らの日本画画家が第一回から第三回までの「重彩画高級研修班」に出席し、隋使以来1400年ぶりの両国絵画の交流となった。それにもかかわらず、中国水墨画に関連する研究は確認できるものの、日本語の文献データベースから、この交流における「重彩画」に関連する情報は現時点で多くは確認できていない。実際、筆者の修士課程の指導教員であった「日本画」を専門とする教授ですら、「重彩画」を「岩彩画」と同等と捉えていることがあった。

2. 本論の目的と各章の概要

2-1.本論の目的

本論の目的は、材料と技法の観点から「日本画」のマチエール表現を「重彩画」に活用する可能性を探求し、「重彩画」の表現を広げて〈新重彩画〉の体系を構築するアプローチに寄与することである。また、本論は研究の経過報告であり、よって、論拠と参考資料を提供することを主としている。

現代の「中国画」においては「水墨画」が主流であり、長年「二元論」¹⁾の影響があるためか、いわゆる「重彩画」自体の〈存在感〉が「水墨画」と比較して低い。筆者は「重彩画」の改革と発展を目指し、同源である「日本画」から新たな表現を探求しており、既存の体系を改良する方法を探っている。また、本論は日本の研究者に中国の「重彩画」に関する情報を提供し、両国絵画のさらなる交流と発展を望んでいる。

2-2.各章の概要

以上をふまえ、各章の概要を記す。

第2章では、重彩画の先行研究の現状、または日本画との交流についての概説である。また、本論の研究目的と構成についても言及した。

第3章では、「重彩画」という語とそれに関する材料技法について説明する。中国重彩画という語は、現存の日本語の文献には記載が多くなく、中国の学術界においても争議がある。筆者は過去の研究で、多くの学者の文献を整理し、重彩画の起源、定義、材料、技法などをわかりやすく説明したことがある。このため、本章では重彩画の概念について述べる。

第4章では、材料の進化と技法の改革の視点から、日本画のマチエール表現の特徴について論じる。マチエールという語の語源はフランス語「matière」であり、日本語の場合では、「物質的な材料」「絵画における視覚的な質感」「表現対象における固有の質感特性」という三つの意味を持つようになった。筆者はその本来の意味である「物質的な材料」から出発し、科学技術の進歩によって実現された日本画の「表現の自由」²⁾から生まれた伝統的な日本画には存在しないマチエール表現について論じる。また、材料の進化によって引き起こされる技法の革新についても、筆者が材料学の発展の視点からマチエール表現との関係を論

じる。材料技法がもたらすマチエール表現以外にも、日本画の改革のアプローチ自体も新重彩画の改良に参考となると筆者は考えている。

第5章では、筆者が考案した新重彩画の体系の構造と定義についてのことである。また、日本画、岩彩画、重彩画この三者の相違点や関係性について説明し、比較研究で「なぜ新重彩画の概念を作り出す必要があるのか」という核心的な問いについて検討する。

3. 色彩表現を中心にする中国画

3-1.中国の「重彩画」の概要

「重彩画」の概念を言及するためには、はじめに「中国画」について確認しなければならない。なぜならば、現在の「重彩画」を巡っては、これを「中国画」の領域にある1つの分野として捉えられているからである。今日、我々が論じている「重彩画」の概念は、1998年に中国文化部教研司が主催した「第一屆重彩画高級研究班」で、蔣採蘋(1934～)によって初めて述べられた概念である³⁾。蔣は「回帰は先を見据える」「尊道重器」などの理念を提案した。この提案は現在までの「重彩画」に関する研究が伝統的中国画に基づいており、古代の壁画の構図、模様、色彩の視点から行われていたことを促したものである。

「重彩画」の「重彩」を文字通りに解釈すれば、「重彩」という語は「濃厚な色彩表現を中心にする」という意味である。この概念が最初に提案された際、日本美術家連盟の理事長である上野泰郎はこの命名に高い評価をした⁴⁾。日本語の場合では、「重」は重複や濃厚さを意味するために、漢字から直訳されてもこの絵画の表現や視覚的表徴を象徴的に把握することができるからである。

「中国画」について言及すれば「中国画=水墨画」という概念を先入観として持つ人々が決して少なくはないが、実際はそうではない。「中国画」の概念が登場する契機は「日本画」と類似しており、西洋絵画と区別するための新しい概念として「中国画」と名付けられた。「中国画」は唐時代から「丹青」と呼ばれ、記載されていたことがある。「中国画」の概念について遡れば、唐時代の張彦遠の『歴代名画記』で、「中国画」の起源は太古時代まで遡ると記載されている⁵⁾。本論で「中国画」の起源をその時代から詳細に述べることは紙幅の制限があるため割愛するが、それを簡

単にまとめた各図を参考にし、中国の「重彩画」の発展の歴史をふまえつつ、「中国画」との関係について簡潔に説明する。

「中国画」に関する領域では一般的に「中国画」には2つの文脈があるとされており、1つは「文人画」(水墨画)であり、もう一つは「丹青」(重彩画)である。既存の考古学的な研究によれば、「重彩画」の起源は中国の西周時代の「絹画」^{図1}まで遡ることができるとされている。南北朝時代に至ると、「重彩画」は教化の役割を持つ宗教的なテーマを中心に壁画を媒体として発展していた^{図2}。唐時代になると、「重彩」という語が初めて現れた。唐の末期には「文人画」が現れ、北宋時代になると、絹本や紙本を媒体とする「文人画」^{図3}が主流となった。そして、「文人画」の興りに伴い、「重彩画」は没落した。清朝時代の末期に、敦煌のモグダウ窟の壁画が発掘され、「重彩画」の文脈は再び中国美術史に現れるようになった。その後、「重彩画」に関連する研究が継続され、1998年に蔣採蘋が「重彩画」の概念を再提出した^{図4}。テーマの表現と視覚的特徴から言えば、「水墨文人画」は主に絹本や紙本を媒体とし、画家は主に墨と淡い色彩を用いて内面の美しい世界を表現し、またそれに伴い感情を表現したり志向を比喻したりする。一方、「重彩画」は宗教的な題材を主とし、壁面や絹本などの媒体で民衆に教化を行う性質のある鬼神や仏陀、あるいは政治と歴史に関する内容を濃厚な色彩で表現することが多い。古代中国では長い間に文人士大夫の思想が広まっており、職人の制作した色彩表現を中心とする「重彩画」が軽視される原因となった。



図1:東晋・顧愷之『女史箴图(局部)』大英博物館所蔵
The British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1903-0408-0-1 (参照 2023-12-15)

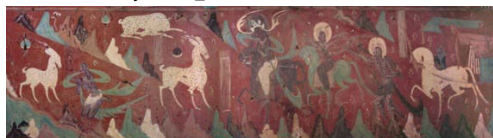


図2:キジル石窟第 257窟 『鹿王本生图』
DUNHUANG ACADEMY, <https://www.dha.ac.cn/info/1425/3548.htm> (参照 2024-1-15)



図3:元・黄公望『富春山居图(局部)』浙江省博物館所蔵
ZHEJIANG PROVINCIAL MUSEUM, https://www.zhejiangmuseum.com/_en/ (参照 2023-12-15)



図4:重彩画の発展史

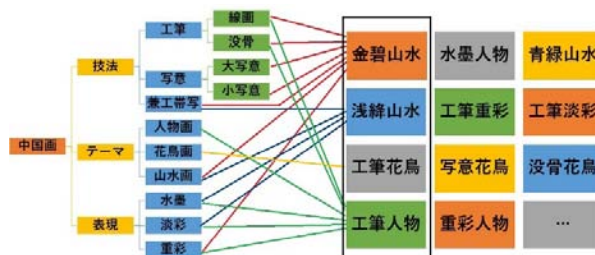


図5:中国画の分類

現在、「中国画」の分類ではテーマによって「花鳥画」、「山水画」、「人物画」という3つのタイプに分類されている。さらに、技法と表現の2つの側面から、「工筆」、「写意」、「兼工带写」、及び「水墨」、「淡彩」、「重彩」のような種類に区分されている。これらの3つの側面を組み合わせると、「写意人物画」、「工筆花鳥画」、「工筆重彩画」などといったより詳細な分類になる^{図5}。中国では、「中国画」の名を冠した専攻が設置されている大学が基本的にこの分類に基づいて授業科目を設けている。しかしながら、この分類はあくまでも伝統的な「文人画」の文脈に基づいて作られたため、「中国画」の専門家ではない研究者に「重彩画」の文脈を説明する際に筆者は非常に苦々しい経験をした。したがって、筆者は自身の先行研究で「中国画」を「水墨淡彩画」と「重彩画」の2つの流派に分けて説明した。その後、筆者は蔣の論説を拝見し、自身の愚見が蔣の見解と一致していることを確認した。

中国の「重彩画」の定義については、非常に複雑な問題だと筆者は考えている。文脈的には、「重彩画」は明らかに「中国画」の一派に所属する。筆者は修士論文で「中国画」の「六法」という要素について説明した。したがって、「重彩画」の文脈においても、「六法」の内容を解釈することこそが、「重彩画」とは何か」という問いを解明する鍵であると考えている。蔣は長年の実践を通じて、「中国重彩画」の創作と教育の体系を確立した。筆者は本文でその論説を引用して図6で説明した⁶⁾。さらに、客観的で視覚的特徴から、筆者は「重彩画」では以下の要素があると考えている。



図6: 蔣氏の論説

3-2. 材料について

筆者の研究対象である「重彩画」は歴史が古く、しかも伝承が途絶えたことで、「中国画」の学界で存在感が薄れていた。その後、もう一度現代人の視界に現れて、新しい絵画として定義され、再評価された。筆者は現段階で、純粹に考古学的な観点から「重彩画」の材料技法を検証することは非合理的だと考えている。同じく筆者の研究対象である「日本画」も、第二次世界大戦後に科学技術の進歩に伴って新しい材料が登場し、今日の「日本画」の材料体系が形成された。筆者は多くの文献を参照し、「重彩画」制作に取り組む、いわゆる〈プロ〉の画家にインタビューをした。その結果、現代の中国の「重彩画」には「水墨画」、「水彩画」、「壁画」、「陶磁器画」、「岩彩画」など、さまざまな絵画分野の素材が含まれていることが分かる。2000年に蔣採蘋は中国重彩画には画材学の体系が欠如しているとの見解を示した⁷⁾。その後、蔣は多くの伝統的な「中国画」の素材と色彩に関する情報を整理し、「日本画」の新岩絵具の製作方法を模倣し、陶磁器を原料とする新しい「重彩画」の顔料の開発をし始めた。現在、顔料学の研究が進展し、市場の需要も高まっており、「重彩画」の画材の種類はますます豊富になっている。筆者は修士論文を執筆

時に、「中国画」の材料について段階的な整理をしたが、具体的なカテゴリーである「重彩画」の分野に言及したことがない。したがって、本章では「重彩画」の材料について説明する。

一般的に、伝統的な意義での「重彩画」は、古代の壁画に起源を持ち、現代の「重彩画」もこの文脈を受け継ぎながら発展してきたため、古代の壁画で使用されていた鉱物顔料、植物顔料(有機顔料)、金属顔料、土、明膠、明礬などの材料が、現代の「重彩画」の制作にもよく使用されている。「重彩画」という学術分野が設立された当初、重彩画とは主に工筆重彩画、すなわち「中国画」における文人画の制作技法で表現することであった。したがって現代の「重彩画」には紙と絵絹を媒材にして制作されたことが多い。その理由については、中国の北宋時代から、紙や絵絹のことを画軸に装裱された後に保存、鑑賞、装飾に適しているという特性から人気が高まったと言える。その後、後世の「重彩画」画家たちは温州皮紙や雲龍皮紙など様々な伝統的な紙媒材を試したことがあるが、「重彩画」の表現に適していないという問題があった。そのため、多くの画家が古代壁画を手本にして、綿布、麻、泥などの素材で作られた支持体を活かすために実験を始めた。さらに、檀木の皮と麻繊維を原料とし、宣紙という伝統的な中国紙を基にした製法の改良版である厚手な麻紙も登場した。

色彩の面では、1990年代初頭で「中国画」の顔料は種類が非常に限られており、「西洋画」における豊かなカラーシステムとは鮮明的な対照をなしていた。画面の色相を豊かにするため、画家たちはアクリル、水彩、日本画、韓国画などの渡来の顔料を試すことを始めた。現在、中国の文化的需要と経営の問題によって、蔣の画材学の理論は実現しておらず、後に開発され市販された「重彩画」の顔料でも、「重彩画」専用ではない。筆者は、現在の「重彩画」には体系的な材料学の体系が存在せず、このような材料学のサポートが不足している制作は、日本語における外来語彙で片仮名の単語を説明することに似ており、ややこしくて複雑だと考えている。「重彩画」の材料を顔料、支持体、接着剤の3つのカテゴリーに分けると、各カテゴリーには以下の内容が含まれる^{図7) 図8) 図9)}。

顔料:

- 1 鉍物色: 天然鉍石を原料に粉碎して作られた極めて細かい粒子状の粉末顔料。よく「石色」と別称されて、色の数量は少ない。
- 2 高温結晶色: 蔣氏が重彩画の色彩の種類を豊富にするために開発した顔料。
- 3 陶磁顔料: 陶磁器用の顔料、天然鉍物色より白っぽい。
- 4 植物色: 植物を原料にして作られた顔料であり、よく「水色」と別称される。
- 5 墨色: 墨あるいは墨液。
- 6 金属色: 金箔、銀箔、銅箔、金泥、銀泥。
- 7 日本画顔料: 新岩絵具、合成絵具、水干絵具、顔彩絵具、アルミ箔、黒箔など。
- 8 土: 天然土である敦煌土、白土、赤土など、地方によって土の色が違う。
- 9 韓国画顔料。
- 10 アクリル絵具。
- 11 水彩絵具。
- 12 胡粉: 中国では蛤粉と呼ばれる。

支持体:

- 1 画仙紙: 中国語では宣紙と呼ばれる。原料の青檀樹皮の含有率より綿料、浄皮、特浄に分類されて、紙の厚さによって単宣と夾宣二種類がある。重彩画の場合では、夾宣を使用する場合が多い。
- 2 楮皮麻紙: 梶の木の樹皮と麻繊維を原料にして漉かれるもの。
- 3 雲龍紙: 梶の木の樹皮を原材料にするもの、紙に雲に泳いだ龍のような繊維が見られる。
- 4 画壁: パネルに穀稈を平らに敷き伸ばし、泥でカバーして作られたもの。
- 5 画用絹。
- 6 麻、綿布。

接着剤:

- 1 ドーサ: 中国語では膠礬水、支持体に水が滲まないようにする効用がある。
- 2 ゼラチン。
- 3 鹿膠。
- 4 牛膠。
- 5 三千本膠(日本画)。



図7: 重彩画の素材
郭正民編『中国重彩画技法』上海人民美術出版社



図8: 同上



図9: 同上

3-3. 技法について

筆者は、どの分野であれ、技法とは絵画材料自体の特性に基づいて作り出すものと考えている。狭義には、絵画技法とは、特定の材料が広く普及し、人々が習慣的に利用することから生まれた経験として定義される。この技法は歴史的背景、スタイル、流派などの諸要素の影響を受け、その結果、変化が生じる可能性がある。しかし、絵画材料の制約を受けるという事実は否定できず、このような変化には明確な限界が存在することを認識する必要がある。広義には、絵画の分野における技法とは、ある特定で視覚的な画面効果を作り出すために使用される方法を指すことが多い。狭義の定義よりも広義では技法と材料の関係を弱め

る。筆者が「日本画」について先行研究する時、「技法」という用語はしばしば「材料」と一緒に現れることが多い。特に多様性と国際性が強調される現在において、絵画の分野における材料は、伝統的な絵画材料に制約されない一般的な用語のようになってきているようだ。この現象によって、誰かが「中国重彩画における絵画技法」といったトピックを提起すると、次の議論ではしばしば「中国の伝統的な絵画材料には存在しない」「これはミクストメディアに属する絵画技法だ」「これはある現代の中国画技法かな」といった意見が出ることもある。狭義と広義の「技法」という用語の概念混同が、このような現象を引き起こすと判断する。

前文での技法に関する狭義の定義に基づいて、現在、体系的な画材学のサポートがない「重彩画」は、ジレンマに陥っていることがわかる。すなわち、伝統的な「文人画」や壁画の体系に依存するか、外部の絵画材料と技法を学び取り統合するか、という選択に躊躇している。これにより、現代の重彩画は、文人画でもなく、伝統的な壁画の形態でもない特有の様式を展開している。この形態における重彩画は、文人画や壁画と微妙な内在的関連性を保持しており、中国画のジャンル内での偏りのない存在として機能している。筆者は、重彩画家たちの“保守的”な思考が、実際には中国の伝統的な哲学思想である「中庸」⁸⁾の具現化であると考えている。蔣採蘋は、「重彩画における新しい芸術言語の体系が創造されており、この新しいシステムは伝統的でありながら現代的でもある。」と指摘した⁹⁾。したがって、現在「重彩画」に言及する際、しばしば「工筆重彩画」や「壁画の技法を重彩画に活かす」といった言葉をよく耳にし、学会や展覧会でも「重彩画」と「工筆」または「壁画」などのキーワードが結び付けられることが多い。また、「重彩画」の技法について論じる際、歴史的な伝承や伝統的な技法に焦点を当てることが多く、広義の材料技法からはかなりの隔たりを生じていると感じた。



図10:水墨画「宏村印象」紙本墨色 筆者作

実際には、筆者は修士論文で「中国画とは何か」という問いに関して、「少なくとも伝統的な中国画が成立するための一つの要素(六法)を確保し、その上に新たな表現を試してもまだ中国画だと認められる」¹⁰⁾という見解を提唱した。その中で、六法における「骨法用筆」について、技法面での「五筆七墨」¹¹⁾という論説が、多くの場合文人水墨画^{図10)}に応用されているが、重彩画においては蔣氏によって「線の表現力を重要視する」という解釈が提供された¹²⁾。これが、今日見られる「重彩画」^{図11)}が主に工筆(線を描いて彩色する)の技法で制作されている理由の一因となっている。



図11:工筆重彩画「自画像」紙本彩色 筆者作

本章では、紙幅の都合から、伝統的な工筆画の技法については詳細には言及しない。しかし筆者は、工筆重彩画の技法だけに対して分析すれば、描線と着彩の2つの要素に分解できると考えている。そして、現在の「重彩画」は、そのどちらかまたは両方の要素に対して試行錯誤が行われていることが多い。例えば、伝統的な材料で着彩の方法を調整すること(潑底、擺底、吹色など)¹³⁾や、線の表現方法を変化すること(瀝粉、留白、貼金など)¹⁴⁾がある。さらに「日本画」における焼箔や流しなどの技法も「重彩画」の表現に広く取り入れられている^{図12) 図13)}。これは、両国の絵画が類似の性質を持つ材料を使用しているためであり、筆者も「日本画」の材料技法から「重彩画」の新たな表現を模索する研究に長年取り組んでいる。



図12:重彩画「秋になると寝不足」麻紙、銀箔、岩絵具 筆者作



図13:重彩画『自画像1』麻紙、寒冷紗、岩絵具、石膏 筆者作

4. 日本画におけるマチエール表現

4-1. 科学進化による表現の変革

現在の視点から見ると、「日本画」の制作においてマチエール表現を可能にするための条件は、多様な絵具と適切な支持体である。一般的には「日本画」の表現の自由は、明治・大正時代に開発された新しい岩絵具と、戦後に開発された雲肌麻紙の使用で実現してきた。荒井経(1967～)は、「日本画の材料は近代に創造された伝統である」と述べている¹⁵⁾。実際には「日本画」の歴史を振り返ると、表現の改革は常に科学技術の進歩に伴う新しい材料の発明と共に進行してきた。

「日本画」の発展において、支持体が主に紙本-絹本-紙本、三つの段階を経験した。徐浩然(1996～)は、「時代の変遷に伴い日本画用紙が改良され、平安時代には伝統的和紙、江戸時代中期で中国から輸入した中国紙、明治時代での雅邦紙や大昂紙など、そして戦後に開発された雲肌麻紙まで幾多の種類がある」と述べていた¹⁶⁾。「日本画」において、明治時代までの長い間、紙より絹が標準的な支持体として使用された。明治時代以降、「日本画」の画家たちは西洋絵画の色彩と遠近法に影響をうけて、次第に丈夫で発色の良い支持体を要求するようになった。その願いに応じて、雲肌麻紙が発明された。その後、丈夫で大判のサイズで漉かれる雲肌麻紙は「日本画」の自由を実現し、今日でも「日本画」の基本的な支持体として使われており、「絵絹から画紙へ」¹⁷⁾の願いは叶えられた。雲肌麻紙の普及から、岩絵具で厚塗りすることが可能になり、紙を揉んだり塗り重ねたりすることで様々なマチエール表現を作り出す技法が次第に開発された。昔の絵絹で実現できない表現が新しい支持体の発明によって可能になった。実は、明治時代の雲肌麻紙と比べると、今の麻紙は完全に別のもの

ように進化していて、様々な表現に向く種類が現れてきた。

新岩絵具の開発では、これまで天然岩絵具にない中間色の色彩を増やし、荒い粒子から細かい粒子まで種類を揃え、西洋画に匹敵できる色彩体系を組み立てていた。新岩絵具とは、顔料と鉛を含んだガラスを練り合わせて、高温で焼くことで作り出して粉碎された人工の岩絵具である。絵画における色彩について、主に技術の発展による顔料の改良と人的な思想観念の革新に関連していると思われる。新岩絵具が発明される前に、伝統の「日本画」より多彩な色彩表現をするために、日本画家の菱田春草(1874～1911)が西洋顔料を用いたり混色技法を試したりすることがあった。当時、日本画家の横山大観(1868～1958)と菱田春草が朦朧体運動の始まりから、「日本画」の表現は色彩の研究を中心にする方向を示した。この点から、ある意味では表現の変革も科学の進化を推進できると考えている。新岩絵具が発明されていたため、「日本画」の色彩表現で混色しなくても微妙な色彩変化を表現ができ、以前の混色による色彩が濁る問題も解決された。

現在でも同様に、雲肌麻紙と新岩絵具の発明に伴い、マチエール表現が可能になっており、もし将来いつか豊かな色彩を保証する絵画材料とそれに特化した支持体が発明されたら、「重彩画」の更なる表現も期待できる。

4-2. 材料技法の変容

筆者は他国の研究者として、中国画にない材料技法であることから、江戸時代の尾形光琳(1658～1716)の「紅白梅図屏風」のような金属箔技法もマチエール表現なのではないかと先入観にとらわれたことがある。明確にすると、日本画におけるマチエール表現は明治時代以降から現れた概念である。

朦朧体運動から「日本画」の研究の中心が色彩に変化し、伝統的な「日本画」の表現である余白表現を一変させて、今でも色彩で埋め尽くした画面が日本画の主流にある。奈良時代に流行っていた中国から伝来した唐絵も画材を画面全体に敷き詰めた形式であるが、過去と異なり、狙ったのは西洋画のような自然光の表現だと思われる。とはいえ、明治時代当時は岩絵具の色数が少ない中、自然主義の写実的な表現ではより豊かな色彩が必要であったことから岩絵具と胡粉を混色させる技法が現れていた。朦朧体の技法については、「水を含ませただけの刷毛を用いて絵絹を湿らせ、そこに絵具を塗り、空刷毛で広げながらグ

レーションを生み出す技法や、絵具に胡粉を混ぜて、質感や厚み、光などを表現する技法…」¹⁸⁾の記載がある。その後、胡粉と岩絵具の混色による色彩の混濁を改善するために、アクリル絵具などの西洋絵具で新しい描法を開発したことがある。これはマチエール表現の始まりだと筆者は考えている。

現代では視覚的な表徴として凹凸があることが日本画におけるマチエール表現の要素と認知されることが多いが、実際には明らかな凹凸のないマチエール表現も存在している。

太田圭(1957～)は、「マチエールを生み出す、紙や絹などの「支持体」と「絵具」等の物質的な関係を見ると、それが、「表面」「内部」「裏面」のいずれかに含まれることがわかる」と述べている¹⁹⁾。すなわち、凹凸感が見られる表現では「表面」であり、それ以外に凹凸感のないこともあることがわかる。

絵画表現のグローバル化になっている現在、「日本画」の素材や技法の定義も曖昧になり、人によって様々な表現があって、マチエール表現の数量も数えられないほど多い。筆者自身の経験として「裏面」と「内部」で、裏彩色というマチエール技法がある。徐浩然是、「伝統的な裏彩色では、支持体の透ける性質を利用して、絹などの裏側から彩色することで、表に色彩を柔らかく見せる技法である。一方、現代では多く制作に使用される麻紙などの生紙の裏から色を滲ませて表現する技法も見ることができる。」と述べている²⁰⁾。

5.新重彩画の構想

5-1. 定義

90年代から現在までの「重彩画」の発展において、制作技法と今までの「中国画」の画論とは相容れない問題が常に存在していると筆者は考えている。この矛盾は、「墨線の表現」、「西洋絵画の色彩体系を中国画に転化すること」、「重彩画が中国画の写意性をどのように表現するか」といった具体的な側面で現れている。中国文化では民族性を追求し、当時の新しい絵画体系としてアイデンティティを迫切に求める要因があるため、早期の指導理論は「尊道重器」²¹⁾を傾向としており、すなわち「中国画」の古典的な思想理論を取り入れ、表現の関連性を追求していた。現在

の中国画展では、伝統的な工筆技法を中心とした工筆重彩画が多く見られ、これはこの点を証明している。尚輝(1962～)は、「実際、現代の重彩画が完全に自由になれない理由の一つは、色彩における中国性に対する認識の問題であり、写意性こそがこの中国性として認識される美的な中核であるという点にある。」と指摘している²²⁾。写意性はしばしば「中国画」における文人水墨画の系譜の中で表現され、自然の対象を内面の認識を通じて要約し再現する技法であると同時に、複雑な哲学的思考でもあるとされている。実際、中国の清時代には、「重彩画」の中にも「潑緑」と呼ばれる写意性の応用が記録されており、それは今日の「潑彩」に発展した。「潑彩」とは、「水墨画」における「潑墨法」という媒材が水に浸透し滲み込むメカニズムを利用する表現技法の活用であり、ランダムな要因によって自然の魅力を引き出すことができる。薛永年(1941～)は、「考える必要があるのは、張大千(1899～1983)、劉海粟(1896～1994)、謝稚柳(1910～1997)などの人々の潑彩は、ほぼ潑彩と水墨画の半製品のままであること」と述べている²³⁾。明らかに、尚氏が提起した色彩認識の問題と、薛氏が指摘した写意性技法が不完全の問題が、「重彩画」に対する材料学的探求の不足によるそれなりの技法の経験の欠如と関連性があることが分かる。

要するに、「重彩画」の現状を変えるためには、技法の根本である材料の観点から、再び「重彩画」における写意性を如何に表現すべきなのかといった問題を検討する必要がある。もちろん、写意性は中国画全体の画論の体系を網羅できるものではなく、体系を全面的に再構築することが膨大な課題であり、多方面からの長期的な努力が必要だと思われる。筆者は、材料学と技法を発展させる観点から写意性の表現方法を拡張する考えを提議することによって、〈新重彩画〉の理論を構築し、既存の「重彩画」の材料学体系を向上させることを目指した実験的な絵画と位置づけている。これは、既存の表現形式を否定するものではない。伝統的な材料技法とその形式は、全体の体系に欠かせない一部である。したがって、筆者は〈新重彩画〉を次のように定義する。新重彩画とは、材料技法の表現の研究を中心に、写意的表現を追求し、既存の重彩画の材料学体系を向上させることを目的とした実験的な絵画である。現在、〈新重彩画〉の材料研究において、筆者は「重彩画」の材料と類似性のある「日本画」の技法に視点を置き、一部の日本画画家が寒冷紗、新岩絵具、金属箔などの材料を

どのように利用しているかを分析し、これらの作品におけるマチュール表現が「重彩画」に活かせる可能性を検討する予定である。

5-2. 日本画、岩彩画、重彩画

「重彩画とは何だろう」といった問題に関しては、前文で既に詳細に説明した。しかしながら、絵画材料の類似性、表現特徴の異同性、および歴史での同源などの問題があるため、筆者は「日本画」、「岩絵画」、「重彩画」の三分野を専門とする者が、自身の分野と他の二つの分野の違いを区別できないという状況に何度も遭遇した。このような状況で（新重彩画）の理論を提案することによって、混乱をもたらす可能性を回避するために、筆者はこれらの三分野の文脈と関係を整理する必要があると考えている。

「日本画」に関して、本論で美術史的観点から詳細な説明を行うことは意義が薄いと考えるため、実際の「中国画」（重彩画）および岩彩画の専門家が、「日本画」に対する一般的な誤解とその論理に基づいて、これらの三分野の関係性を整理することが適している。中国の画家にとって、「日本画」に対する誤解は一般的に2つのタイプがある。一つは「日本画」を伝統的な「中国画」と結びつけ、それを専ら「中国画」の派生物と誤解すること。実際、「日本画」と「中国画」は歴史的には同源であり、奈良時代には仏教の壁画（唐絵）が盛行し、これが実質的には「重彩画」の前身であった。また、室町時代の禅宗画や江戸時代の南画など、「日本画」は宋元時代の「中国画」における水墨文人画を模倣した。明治時代までに、「日本画」は絵画材料、技法、表現形式などで「中国画」と非常に類似しており、後世の中国画家に（特に水墨画家に）「日本画」に対する誤解を導いた。実際、「日本画」という名は明治時代に生まれたものだ。「中国画」の命名の理由と類似し、「日本画」は当時日本国内に入ってきた「西洋画」と日本の伝統絵画を区別するために現れた呼び方である。その後、「日本画」は色彩を中心にする表現に転換し、「西洋画」の造形法や着彩技法を学び、それに合わせた支持体（雲肌麻紙）や顔料（新岩絵具）の開発も始まり、着彩表現も薄塗りから厚塗りに向かうようになってきた。現代の「日本画」にはまだ伝統的な美的要素が見られており、これによって原作を見たことがない中国画家が、伝統的な材料と技法の視点で作品の制作プロセスを推測する可能性があつて、誤解を招く原因となっている。

また、もう一つの誤解は「日本画」を伝統的な「中国画」から完全に切り離し、それをミクストメディア絵画のようなものと見なすことがある。ポーラ美術館は、「グローバリズムが加速し、西洋と東洋という二分化がもはや意味をなさず、主題や形式、画材などが多様化する…」と述べている²⁴⁾。多様性の時代において、日本画の定義が曖昧になることは避けられない。伝統的な材料やクラシックな技法に頼って、作品と「日本画」の関連性を維持しようとするのは珍しくないと考えられている。この関連性が存在しているため、伝統的な表徴のない作品であっても、「日本画」として認識されるのだ。

実際には、「岩彩画」も同様の問題に直面している。中国から日本に留学し、「日本画」を学ぶ中国人留学生の中には、「岩彩画」を通じて「日本画」の存在を分かる人が少ない。「岩彩画」と「重彩画」を同一視したり、あるいは「岩彩画」を「中国画」の一脈だと誤解する人も存在する。しかしながら、「岩彩画」は「日本画」に由来し、ある意味で中国化された「日本画」と言えるだろう。何家英（1957～）は、「岩彩という言葉、実は日本の中国留学生達が日本画における材質美に対する表現力を利用して中国重彩画を発展するために創造した新たな名詞である。」と指摘した²⁵⁾。1991年、多摩美術大学の中国人留学生の王雄飛（1961～）は帰国し、岩絵具とそれなりの技法を中国に持ち帰り、「岩彩」と命じる材料を提示した。しかしながら、現在、岩彩画画家ではほとんど「日本画」の材料技法をそのままに踏襲し、中国画の要素と言えるのは中国風の体裁しかない。筆者は「岩彩が最初に中国に登場した時、中国の日本留学生は岩彩を伝播される中堅であり、彼ら自身も日本画の影響を受け、作品によく日本式の絵画 趣味を含んでいると思われる。」と述べた²⁶⁾。故に、「岩彩画」は「重彩画」とは異なり、互いに独立していた絵画と考えられている。

6. まとめ

筆者は修士課程で「日本画」の材料技法を「中国画」に活用するための研究を行っており、この段階ではその成果をさらに深化させることを目指している。研究対象についても、「中国画」における「重彩画」と「日本画」のマチュール表現に絞られている。現在、筆者は「重彩画」の定義、特徴、材料特性、および材料学の体系が欠如しているとい

た問題を明確にした。一方、マチエール表現は主に絵画材料の発展に基づく表現であり、現代の「日本画」は国際的かつ多様な傾向を示しており、それに伴い材料技法の種類も複雑化している。このため、包括的な調査は既に不可能になると判断する。故に、マチエール表現を一定的な範囲内に絞り、研究全体をより正確かつ順調に進めることが必要だと考えている。同時に、調査を通じて、中国国内では地域的特徴のある「重彩画」の表現が存在することが分かっており、これを日本国内における「日本画」の地方的表現と比較して、それを研究とすることで、研究の深化を図ることができると考えている。現在の進捗を考慮し、後続研究は博士論文で進展させることにする。

[参考文献]

- 1) 二元論とは「東方と西方」、「古代と現代」をめぐって中国画の本質を探し続けていること。徐浩然(2022). 中国画における日本画材料及び技法の活用についての考察. 筑波大学大学院人間総合科学学術院人間総合科学研究群芸術学学位プログラム修士論文.
- 2) 荒井経著(2015). 日本画と材料近代に創られた伝統. 武蔵野美術大学 出版局, pp. 176.
- 3) 郭継英(2019). "築夢重彩二十年"中国重彩画邀請展 研討会発言摘録. 蔣採蘋編 中国重彩画文図集萃. 河北美術学院出版社, pp.014.
- 4) 同上
- 5) (唐)張彦遠著・承載訳注(2009). 『歴代名画記全訳』, 貴州人民出版社, pp.4-6.
- 6) 蔣採蘋(2022). 悠悠重彩 継往開来. 蔣採蘋編 中国重彩画文図集萃. 河北美術学院出版社, pp.022.
- 7) 同上
- 8) 中庸とはかたよることなく、変わらないという意味。「不偏之謂中, 不易之謂庸。中者, 天下之正道, 庸者, 天下之定理。」中国哲学書電子化計画(n.d.). 『四書章句集注』<https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=89517&remap=gb>. (2023年9月13日)
- 9) 蔣採蘋(2001). 中国重彩画の春天. 中央美術学院中国画系教案
- 10) 徐浩然(2022). 中国画における日本画材料及び技法の活用についての考察. 筑波大学大学院人間総合科学学術院人間総合科学研究群芸術学学位プログラム修士論文.
- 11) 五筆七墨とは五筆である「平、留、円、重、変」と七墨である「濃墨、淡墨、破墨、積墨、焦墨、宿墨、澆墨」という技法。詳しいこと筆者の修論を参照する。
- 12) 蔣採蘋(2022). 悠悠重彩 継往開来. 蔣採蘋編 中国重彩画文図集萃. 河北美術学院出版社, pp.022.
- 13) 技法の名前である。詳しいことは筆者の修論を参照する。
- 14) 同上
- 15) 荒井経著(2015). 日本画と材料近代に創られた伝統. 武蔵野美術大出版局, pp.176.
- 16) 徐浩然(2022). 中国画における日本画材料及び技法の活用についての考察. 筑波大学大学院人間総合科学学術院人間総合科学研究群芸術学学位プログラム修士論文
- 17) 荒井経著(2015). 日本画と材料近代に創られた伝統. 武蔵野美術大出版局, pp.176.
- 18) 展覧会 Shin Japanese Painting: Revolutionary Nihonga. ポーラ美術館, 2023
- 19) 太田圭(2018). 日本画におけるマチエールとその表現技法の可能性について. 筑波大学大学院人間総合科学研究科博士論文.
- 20) 徐浩然(2022). 中国画における日本画材料及び技法の活用についての考察. 筑波大学大学院人間総合科学学術院人間総合科学研究群芸術学学位プログラム修士論文
- 21) 「道」とは自然の法則、「器」とは方法。ここで『周易』の「尊道輕器」を「尊道重器」に変えて、絵画における法則と方法が同一視される意味である。
- 22) 尚輝(2022). 破除桎梏, 賦予現代重彩画新時代的審美意象. 蔣採蘋編 中国重彩画文図集萃. 河北美術学院出版社, pp.005.
- 23) 薛永年(2022). 重彩画及其語言. 蔣採蘋編 中国重彩画文図集萃. 河北美術学院出版社, pp.004.
- 24) 展覧会 Shin Japanese Painting: Revolutionary Nihonga. ポーラ美術館, 2023
- 25) 何家英(2011). 岩彩画对重彩绘画的深遠影響. 王雄飛編 東方華彩·2011中国岩彩画展暨中国岩彩画二十年發展論壇. 中国美術学院出版社, pp.38.
- 26) 徐浩然(2022). 中国画における日本画材料及び技法の活用についての考察. 筑波大学大学院人間総合科学学術院人間総合科学研究群芸術学学位プログラム修士論文

(2023年9月29日 原稿受理、2024年1月18日 採用決定)