

氏 名	王 冠賢 (わん ぐあんしえん)
学 位 の 種 類	博士 (芸術)
学 位 記 番 号	第83号
学 位 授 与 日	令和8年3月25日
学位授与の要件	学位規則第4条第1項
学位論文題目	郭熙筆「早春図」にみる崇高さの表現に関する研究と絵画制作への応用 —現状模写による体現と考察を通して—
審 査 員	主査 荒木 恵信 金沢美術工芸大学教授 副査 松崎 十朗 金沢美術工芸大学教授 桑村 佐和子 金沢美術工芸大学教授 稲垣 健志 金沢美術工芸大学准教授 荒井 経 東京藝術大学大学院教授

審査対象作品数 10点 (その他、実験結果提示用試験片)

論文分量 本文A4判 202頁 (148,432字)

附録の図録 A4判11頁、収録作品総数10点

論 文 要 旨

申請者 王 冠賢は、自身の絵画表現の発展を目的として憧憬の作品である郭熙筆「早春図」から手掛かりを得るため現状模写を実施する。これと並行して自身の絵画制作とその批評によって目的の達成を試みる。博士学位申請論文では、この「模写研究」と「絵画制作研究」の実施内容と、ふたつの研究の往還から生じる自己への問いに向き合い、自身の絵画表現の新たな方向性を導き出すに至る考察とその展開が論じられる。

論文の構成は、序章で研究の動機と目的及び方法を述べ、第一章では、郭熙、「早春図」、郭熙の画論である『林泉高致』に関する理論的な考察を行う。これを基盤として第二章では現状模写の実施について、第三章では現状模写による理解の絵画制作への応用について論じる。第四章では、それらの絵画作品の批評を総括して得た考察から研究全体の結論を導く。以下はその要旨である。

序章 研究概要

第一節 研究の動機と目的

申請者は、台湾の大学で水墨画を学んだ後、鮮やかな顔料を用いた日本画に魅了され、これを学ぶため日本に留学した。山石や岸壁を主題とする山岳風景の制作を中心に取り組んできたが、その作品に物足りなさを感じていた。それは、郭熙 (1023?-1087?) 筆「早春図」に感じられる言語化し難い「力」であり、本論文ではこれを便宜的に「崇高さ」と称する。研究では、「早春図」の現状模写を通して、本作品に感じられる「崇高さ」を探究し、自らの絵画制作へ応用することを目的とする。

第二節 研究の内容と方法

研究は「模写研究」と「絵画制作研究」によって構成され、両者を並行して進める。「模写研究」では、「画面構成」「筆法表現」「明暗関係」に注目し、上げ写しを通して画面の細部に至るまで観察した後、画絹に描くことで「早春図」に表現された崇高さの要素を探究する。「絵画制作研究」では、登山や現地での写生などの身体的感覚を出発点とし、山岳風景に対する美的感覚とその表現にこだわりを持って取り組む。水墨画と日本画双方の技法や材料の特性を融合させ、「模写研究」を通して

得られた崇高さの要素を内包した独自の表現を模索する。

第三節 各章節の概要

前述の「論文の構成」と同じ。

第一章 郭熙筆「早春図」と郭思撰『林泉高致』

第一節 郭熙について

郭熙は、北宋中期に神宗（1048-1085）に重用された画家である。その山水画は、儒道思想に基づく象徴性と精神性を備え、文人層に支持された。しかし、徽宗（1082-1135）の時代には、装飾性を重視する画風の隆盛により周縁化された。郭熙が理想とする制作態度は名利にとらわれず自然に従うものであり、詩と絵の相互補完的な関係を重視することで作品に精神的な深みを与えた。李成（916-967）の画風を継承し、「二手法（透視遠近法、基本構図法）・二原理（構成原理、造形原理）」によって特徴づけられる「李郭派」と呼ばれる山水画様式の中心的存在であった。

第二節 「早春図」について

「早春図」は、神宗熙寧五年（1072）に描かれた北宋時代を代表する作品であり、現在は台北国立故宫博物院が所蔵する。構図は中心軸の対称性、S字形の動勢により、空間に広がりとりズムを創る。技法では雲頭皴や蟹爪枝の繊細な運筆により春の生命感が溢れ、描かれる主山は帝王、樹高が高い松樹は臣下、点景人物は庶民を象徴し、当時の理想的な国家の様相を暗示している。本作品は、『林泉高致』と対照して理論と実践の両面からの考察が可能であり、研究対象としての価値も高い。

第三節 『林泉高致』について

『林泉高致』は郭熙の息子 郭思（生没年不詳）が編纂した山水画論で、北宋時代の絵画思想と技法が体系化されている。「山水訓」「画意」「画訣」「画題」「画格拾遺」「画記」の全六編から構成され、研究では「山水訓」と「画訣」を中心に上げ、絵を描く者の視点から整理・解釈する。「山水訓」では、山水画は自然描写に止まらず、画家の人格を映すものであり、身体で体験した四季の自然を画面に反映させるべきだと説く。「画訣」では、技術的要素が体系的に述べられ、筆墨の運用と絵画材料の選択により、自然景観を多様に表現できると示す。

第四節 「早春図」と『林泉高致』の関連性

「早春図」は『林泉高致』の理論を具現化した作品である。「三遠」の高遠・深遠・平遠を複合的に用いて空間を構築し、「三大」の原則に則って、山・樹木・人物の比例や主従関係を表す。自然の生成に従う道家思想や社会秩序を重視する儒家思想といった当時の思想的背景も反映されている。申請者は、『林泉高致』に記された墨の濃淡と種類、筆法の名称と用途に関する実験を行い、それらを「早春図」と比較して視覚的に有効かを検証し、理論と実践の一致を確認している。

第二章 郭熙筆「早春図」の現状模写

第一節 関連作品の調査と分析

郭熙の精神性と絵画技法の深い理解のため伝郭熙作品を分析し、構図や筆法の比較から表現上の異同を確認する。調査対象は、台北国立故宫博物院蔵 伝郭熙筆「秋山行旅図」と伝郭熙筆「山水」である。また、「早春図」は台湾の国宝のため熟覧調査の許可を得難く、画絹の経緯や密度を把握する目的で同時代に制作された藤井齊成会有隣館蔵 許道寧（生没年不詳）筆「秋山蕭寺図巻」を調査している。加えて、元・明・清代における郭熙の受容状況を検証し、李郭派山水画様式の後代における展開を考察するため、台北国立故宫博物院蔵 李在（1400-1487）筆「山莊高逸」と藤井齊成会有隣館蔵 郭熙款「秋山行旅図」を分析する。

第二節 「早春図」の色調に関する実験

現状模写の基底材を原本の色調に近づけるため、画絹を矢車や丁子、山桃で染める検証試験と、裏打ち紙を矢車や墨で染める検証試験を行い、これらの組み合わせによる見え方を検討している。裏打ち紙は、植物染料では色味が淡くなり古色や深みを得るまでには至らなかったため、三色の化学染料を混ぜて用いている。この結果、矢車で染めた画絹とこの裏打ち紙との組み合わせが現状模写に最も適するとの判断に至る。

第三節 現状模写に用いる材料の選択

画絹は、前述の作品調査に加えて他の北宋絵画の絹目についても図版で確認し、これに近似した現在入手できる最も絹目が詰まったものを選択する。墨は、文献資料を参照して松煙墨に注目し、数種類の松煙墨の色味、光沢、磨り心地、香りを比較して選択している。原本に用いられている顔料は、伝董源（934-962）筆「寒林重汀図」と李公麟（1049-1106）筆「五馬図巻」の科学分析報告や関連文献を参考に、鉛白、花青、代赭、辰砂と推測し、現状模写にもこれらを使用する。

第四節 現状模写による体現について

現状模写では、上げ写しを通して筆法や墨による濃淡を細部まで徹底的に観察することの重要性を身体的にも実感した。身体的な負荷を伴いながらも、運筆や構成の意図を追体験し、郭熙が制作時に行った判断に迫るような感覚を得ている。申請者はこの経験を通して、模写という行為の持つ意味と価値を改めて認識する。実見で特に印象的と述べるのは、原本の「早春図」がもつ独特の柔和性である。台北国立故宫博物院が出版した印刷物と比較して、原本はより穏やかで潤いを帯び、典雅な雰囲気を感じている。これらにより申請者が得た崇高さの要素とは、「画面構成」においては鑑賞者の視線を誘導し、空間感や没入感を生み出し、「筆法表現」では作家の感情や思想、美意識を視覚化する手段として機能することである。また、「明暗関係」は墨の濃淡による気脈の流れを生み出し、画面にリズムと奥行きをもたらす。これらすべてが、崇高さを視覚的に表現する上で不可欠な要素であることを確認する。

第三章 絵画制作への応用

第一節 研究の立ち位置

従来の「早春図」の研究は主に美術史的な視点から行われるものが多かったが、本研究は「現状模写」により、理論と実践を往還することで「早春図」の崇高さを新たに捉え直す試みである。この成果によって申請者は自らの日本画における山岳風景の表現の発展と拡張を目指す。一方、申請者は台湾の多元的な文化を背景に育ち、水墨画の素養をもとに日本画を学び制作している。「早春図」に魅かれ、その崇高さを感じると共に、写生を通して日本画と水墨画の特性を融合し、自らの絵画制作へと応用・展開している。台湾出身の申請者、中国北宋時代の「早春図」、日本画制作の三者が、文化的・方法的に深く結びついている認識を明確にする。

第二節 北宋絵画を受容した画家

申請者のように北宋山水画の影響を受けた四名の現代画家を取り上げる。横山操（1920-1973）は墨、膠、胡粉、金属箔を用いて伝統的水墨画に取り組み、その可能性を追求した。加山又造（1927-2004）は北宋山水画の模倣を通して水墨画の本質と精神性を体得した。一方、李華弋（1948-）は北宋時代と近現代を融合し、写意画と工筆画の風格を併せた山水を創出する。劉丹（1953-）は科学的視点と超写実表現により、自然の構造と内面性を描き出す。四名は異なる手法で北宋山水画からそれぞれが得た本質を現代に継承している。

第三節 絵画技法の実験

現在の日本画に多く用いられる和紙の生紙の特性を活かし、それらの繊維に墨と水を浸透させて繊細な墨の濃淡による変化を生み出すことを試み、画面に流動感と偶然性をもたらす。また、水墨画に見られるような皴法の表現を日本画に追求するため、粒子の大きさの異なる顔料とその適用順

序に着目し、描かれる表現と視覚的な効果を実験を踏まえて検討する。

第四節 絵画制作

ここでは絵画制作研究における作品をふたつのシリーズに大別し、各作品の主題と批評から絵画表現の展開を追求する。研究前半の「石の相」シリーズについて、「和煦」は柱状節理の岩壁を見上げた時の圧倒的な存在感を表現し、「夕闇」は千畳敷の岩石に残照が差し込む光景を描く。「小春日和」は海風や光の移ろいなど五感の記憶を画面に反映する。「鉾島」は荒波に囲まれた断崖と逆光の神聖な瞬間を描き、構成に余白と皴法を工夫した。「橙霞映壁」は海上から見上げる岩壁の雄大さを、岩と樹木の対比で強調し、湿潤な気候を表す霧も取り入れた。研究後半の「山の気」シリーズについて、「山径徐行」は立山連峰を題材に、登山中に会った形のない霧の変化に富む表情を描く。「孤脊」は白山連峰での取材をもとに、濃霧の中に突如現れた静謐で神秘的な山容を表現している。「はじまりの緑」は春の終わりから初夏にかけて、山頂の残雪が溶け、草木が芽吹く様相を表現しており、白い花崗岩との明るいコントラストが印象的である。

研究期間の作品全体を通して見ると、「石の相」シリーズでは岩壁の風景を描く際に、申請者は自らと対象物の関係が分離・対立しており、鑑賞者も画面に素直に共感できなかったと考える。そこで、東洋的な崇高さをより深く追求するために、山岳を描く「山の気」シリーズへと作品の方向性を転換している。これは単に身体的に山へ分け入ることに止まらず、登山の過程で得た感覚を通して鑑賞者も作品の中へと入り込めるような表現を目指している。

第四章 結論

第一節 作品による崇高さの表現

申請者は次のように述べる。自身の作品は「早春図」を視覚的に模倣するのではなく、その背後にある精神や思想を汲み取り、独自の表現へと昇華させたものである。例えば、三遠法を明確に用いないのも、美意識に基づき意図的に避けた結果である。しかし、その中で「平遠」は淡墨や余白で奥行きを生み、鑑賞者に想像の余地を与える点で、道家思想の「無は即ち有である」に通じる表現といえる。そこに人々は崇高さを見出すのではないかと考える。

第二節 今後の課題

今後さらに理論と実践の往還を続け、崇高さを漂わせる要因を探究する必要性を述べる。具体的には、元・明・清代から近現代にかけての自然観の変遷と、それが筆墨表現へとどのように転化されたかを比較・考察する。また、申請者の経歴の多面性を活かしながら、各地の風景を訪ね歩き、「崇高さ」を備えた現代山水画の表現を模索したいと考える。

論文等審査結果

審査会は、金沢美術工芸大学大学院研究科の学位授与（課程博士）の博士論文等審査基準に照らして、申請者の提出論文と研究作品とが令和 7 年 9 月 13 日に行われた予備審査会に提出され了承された論題および形式、内容ともに妥当な合致があり、またその際に指摘された事柄に基づいてさらに発展させ、完成されたものであることを確かめた。口述試験は、主査の荒木恵信審査員の進行により、まず申請者が論文要旨を、映像を用いながら述べ、その後、各審査員の質問に申請者が答えるという形式で行われた。論文要旨については、前掲の通りで、明確にまとめられていた。質疑応答の内容は以下の通りであり、質問に対する的確な回答がなされた。

○ 口述試験概要

松崎審査員

松崎：私は絵画制作に関連した質問をします。第三章第二節で、北宋絵画を受容した日本画家として、横山操と加山又造が挙げられています。横山操と加山又造の初期の制作は西洋絵画の影響を強く受けたものでした。やがて両者とも東洋の絵画そして日本の絵画のあるべき姿について思考し追求する中で、数々の水墨画を描きました。横山操や加山又造以外にも、小松均、小泉淳作など多くの日本画家が様々な表現を模索した後に、墨を中心とした表現に移行しています。王さんも模写を通して、先の作家と同様に北宋絵画を受容し、制作されていますが、王さんの作品は鮮やかな色彩を用いて描かれています。昨日の作品審査でも色彩に関していくつか質問があったと思いますが、改めて、色彩を用いる理由を説明してください。

王：まず、論文の中でこの四名の作家を挙げた目的ですが、それは「北宋絵画を学ぶことで自らの制作に活かしているのは私だけではない」ということを示すためでした。美術史を振り返ると、多くの先達の作家たちが北宋絵画を重要な学習対象としてきたという事実があります。

横山操と加山又造の作品変遷を研究する中で感じたのは、彼らが特に素材や材料の研究を重ねながら、多彩な日本画から次第に単色的な表現へと移行していったという点です。ただ、私自身の立場は、彼らとは少し異なっていると考えています。私はもともと水墨画から学び始めました。確かに、伝統的な水墨画で単色の世界には大きな魅力があります。しかし一方で、現代を生きる私たちの日常は、スマートフォンやパソコンなど、常に多彩な色に囲まれています。制作を続ける中で、伝統水墨画の持つ豊かさを感じると同時に、色彩表現の可能性についても考えるようになりました。そこで、水干絵具や細かい粒子の岩絵具を水墨画の中に取り入れるようになりました。

昨日の作品審査会でも少し触れましたが、『林泉高致』では山水画が四季や朝暮といったことを表現できると述べられています。私は、その「季節感」「時間性」の表現は、色彩を用いることでさらに広がる可能性があると考えています。

松崎：ありがとうございます。昨日見せていただいた、一番新しい作品「斜陽の登路」ですが手前の岩の描写には一方向から射し込む太陽の光が感じられます。あの光は朝日ですか。夕陽ですか。

王：はい、夕陽です。

松崎：夕陽を見た時、私たちはその瞬間の「色や光が美しい」と感じます。自然の崇高さや美しさの中には、そのような一瞬の美もあると思います。しかし一方で、絵画表現という点から考えると、そのような「一瞬」を捉えるだけではなく、時間を超越した美しさの本質を描くということもあるのではないのでしょうか。その点について、王さんはどのように考えていますか。

王：「山の気」シリーズについてですが、最新作も含めて、実際に登山をしながら、自分の身体を通して自然を体験することを大切にしています。例えば最新作は、一日中山を登り、すでに身体が疲れ切った状態で山小屋にたどり着いたときに目にした風景を描いたものです。長時間歩き続けたからこそ、到達した瞬間に見えた景色に強く心を動かされました。その「到達の一瞬」に見えた光景を、作品を通して伝えたいと考えています。

一方で、「石の相」シリーズでは少し視点が異なります。スケッチをする中で、常に自分と岩壁との関係について考えています。岩壁は人間の時間とは比べものにならないほど長い時間、そこに在り続けています。そうした岩石や岩壁の存在から、自然の中にある永遠性や無限性を感じています。その意味で、「石の相」シリーズでは、瞬間というよりも、むしろ自然の持つ永遠や無限といった感覚が表れているのではないかと思います。

松崎：はい。ありがとうございます。横山操、あるいは加山又造も、若い頃の作品を見ると、鮮やかな色彩を用いて、特別な一瞬を捉えようとした作品が見られます。しかし、そうした表現を経て、

「変わらない美の本質」を追求し、やがて水墨表現へと移行していったのではないかと考えます。王さんも、今後の制作において、色を用いた表現であっても、そのような時間を超えた永遠性といったものを、どのように描いていくのかが問われると思います。

では、もう一点質問します。展示作品には含まれていませんが、先ほどスライドで紹介されていた「鉾島」では、気の流れ、いわゆる「気脈」を表現したとあります。また、「山徑徐行」では雲があり、「はじまりの緑」では余白を用いたとの説明がありました。まずお聞きしたいのは、昨日の審査で「はじまりの緑」の右側の霞んでいる部分について質問しましたが、「あの部分は霧である」という説明がありました。それでは論文にある余白とはどの部分になるのでしょうか。

王：「はじまりの緑」という作品では、画面に描かれている霧の部分が、そのまま余白にあたると考えています。実際に現地で見た景色には霧はありませんでしたが、制作の過程で、あえて霧を加えることで、画面により広がりを持たせることができると考えました。また、その霧によって、鑑賞者がそれぞれ自由にイメージを広げられる余地をつくりたいという意図もあります。

松崎：はい。ありがとうございます。そのことについてですが、例えば郭熙の「早春図」の余白を霧として捉えることも可能だと思いますが、一方で、霧を描いている部分全てが余白と言えるのか、あるいは何も描かれていない部分全てが余白なのか、という点も考える必要があると思います。余白、霧、雲といった表現について、王さんご自身はどのように考えていますか。また、その点について何か意識していることがあれば教えてください。

王：伝統水墨画では、基本的に黒・灰・白の単色による表現が中心になります。私の理解では、水墨画で余白は、雲や霧、あるいは気脈であっても、紙や絹そのものの地の色そのまま残し、墨であえて描き込まない部分を指していると考えています。つまり、基底材そのものの色を残し、何も描かない状態が余白である、という理解です。一方で、日本画の場合は少し異なります。日本画には岩白や胡粉、鉛白、水晶末など、多様な白色顔料があります。そのため、単に「描かない」のではなく、白い絵具を何層にも重ねながら、見た目には白に見えても、その中に微妙な色の変化やニュアンスを生み出すことができます。私自身の制作でも、そうした日本画特有の技法を用いながら、白の中に細かな変化をつくる方法を意識して取り入れています。

松崎：はい、分かりました。何をどう表現しようとしているのか、理解しました。

荒井審査員

荒井：私は模写について質問します。台湾で水墨画を学ばれていた際にも、模写を通して勉強されたと思いますが、その時はどのような手本や作品を模写されていましたか。

王：大学時代の山水画の授業では、基本的に、先生が学生の前で実際に描いて見せるという指導方法が中心でした。模写する作品も、ほとんどが先生ご自身の作品でした。また、古典美術に関する授業では、宋代の花鳥画である「梅竹双雀図」を模写したことがあります。その時の模写方法は、いわゆる「臨写」に近いもので、最初に手本を紙や絹の下に置いて輪郭線を写し取り、その後は手本を横に置き、見比べながら彩色していくというやり方でした。さらに、中国へ交換留学をした際には、模写の授業で人物画を模写した経験もあります。五代時代の顧闳中による「韓熙載夜宴図」です。その時の模写方法も、台湾で行っていたものとはほぼ同じでした。

荒井：先生が実際に描いたものを手本として写すという方法は、最も分かりやすい模写の形だと思います。授業の最初に先生が実演し、学生がそれを間近で見ることによって、筆の動きやスピード、筆圧などを直接感じ取ることができます。一方で、印刷された手本を紙の下に置いて写す模写でも、ある程度、筆の使い方を学ぶことは可能です。そこで今回の現状模写についてお聞きします。特に、上げ写しを用いた方法は、中国水墨画にはあまり見られない、日本的な手法だと思います。その上げ写しを含む現状模写によって、具体的にどのようなことを学んだのか、改めて教えてください。

先ほどの発表では、「郭熙の追体験」という言葉が使われていましたが、もし追体験を目的とするのであれば、臨写の方がより直接的に追求しやすいとも考えられます。現状模写では、同じスピードで描くわけではありませんし、途中経過の写真を見ると、制作の進行方向も、中国水墨画における一般的な描き進め方とは異なっているように見えました。そのような条件の中で、王さんはこの現状模写を通して、いったい何を学んだのか、という点をお聞きしたいと思います。

王：上げ写しという方法を使うことで、作品の細部を隅から隅まで、徹底的に観察することができたと感じています。これが、上げ写しだからこそ得られた、具体的な効果だと思います。また、上げ写しは非常に時間がかかる方法です。その分、手本を横に置いてすぐに描き始められる臨写と比べて、郭熙が「早春図」を描いた時の筆墨について、より深く考えながら作業することができました。例えば、蟹爪枝の表現では、枝の起筆と収筆がどこなのか、線の質感は中锋なのか、それとも側鋒なのか、といった細かい部分まで意識するようになりました。こうした点は、臨写だけではなかなか気づきにくいところだと思います。

さらに、上げ写しを続けていくうちに、後半になると、自分の筆の運びが少しずつ郭熙の筆法に近づいていく感覚がありました。前半では、少し気を抜くとすぐに形が崩れてしまうのですが、後半になると技術的な向上もあり、点描の精度が高まり、まるで郭熙が制作していた時の精神に触れられたように感じる瞬間がありました。その点は、自分自身にとっても非常に驚きのある発見でした。

荒井：非常に細かく観察できるということですね。特に、水墨画を先に学んでこられたからこそ、より深く理解できたのだと思います。すでに、通常のスPEEDで描く際の筆の入り方や使い方が身体的に身につけているからこそ、「これはこの筆致だ」「これはこの運筆だ」といったことを、上げ写しを通して一つ一つ整理しながら確認できたのではないのでしょうか。もちろん、上げ写しには良い点もあれば、悪い点もあると思いますが、特に今回のように、何を学んだのかを明確に言語化できている点は、とても大切だと思います。丁寧に取り組んだ経験は、今後もし台湾に戻られた際に、後輩を指導する立場になったときにも、上げ写しという方法をきちんと説明し、伝えていくことにつながるのではないかと思います。

もう一つ、模写について質問します。この論文の94ページでは、郭熙の「早春図」の中で用いられている筆法について整理されています。図1-42では「皴擦」という言葉が使われており、また先ほどの発表では「雲頭皴」という表現も挙げられていました。これらが「早春図」に用いられていると分析されています。一方で、169ページでは、水墨画の皴法を自作に応用するために、墨や岩絵具でテストを行った図が掲載されています。そこでは、代表的な皴法として披麻皴や斧劈皴などが取り上げられています。しかし、披麻皴や斧劈皴は、中国山水画で重要な皴法ではありますが、「早春図」そのものには明確には見られないのではないのでしょうか。それにもかかわらず、これらの皴法を代表例として取り上げた理由は何でしょうか。

王：はい。169ページに掲載している図版は、いずれも自分の制作に応用することを目的として行った実験です。「石の相」シリーズでは、東尋坊周辺に見られる柱状節理を描いた作品が多くありますが、その岩肌の形が、斧劈皴の表現と近いと感じました。そのため、自身の制作に活かせる可能性があると考え、斧劈皴を取り上げて実験を行いました。

荒井：これは非常に重要な問題なので、少し時間をかけて考えてほしいのですが、そもそもなぜ北宋山水画を取り上げるのか、という点に関わっています。北宋山水画は、多くが絹に描かれており、まだ後世のように皴法が形式化される以前の段階にあります。元・明時代以降になると、皴法や筆法が次第に体系化され、様式化が進んでいきます。そのため、北宋山水画には、より自由で、まだ固定化されていない描法の段階が見られるのではないのでしょうか。加山又造なども、そうした点に注目して北宋を参照したのではないかと思います。一方で、その後の中国山水画は、さまざまな皴

法が発展し、多様な表現が生まれましたが、同時に形式化が進んだとも言えます。現代の水墨画家が悩んでいるのは、その形式性が強くなりすぎてしまい、表現が固定化してしまうことではないでしょうか。王さんも台湾で水墨画を学び、先生の手本を写すという経験をされていますね。その水墨画の筆法という枠組みから、さらに古い北宋の段階へ戻ろうとしているわけですが、169 ページでは後世に整理された皴法を用いて分析や実験を行っています。そうすると、現代の作品や後世の理論枠組みと、北宋の郭熙との間に、どのようなずれが生じているのか、あるいは本当にずれていないのか、という点が問題になると思いますが、その点についてどう考えますか。

王：はい。実際に皴法の種類を選ぶ際には、清代の『芥子園画伝』に掲載されている図版を参考にしました。先生がおっしゃるように、そこには確かに時代的な隔りがあると思います。ただ、当初その実験を行った目的は、郭熙の皴法をそのまま再現することではなく、描き方の違いが画面にどのような影響を与えるのかを検証することにあります。例えば、岩絵具で下地を作るかどうか、あるいは岩絵具の粒子の大きさの違いがどのように画面の質感や印象に影響するのか、といった点を出発点にしていました。台湾でも、膠彩画の中で水墨画の筆法を取り入れようとする試みは少なくありませんが、実際には材料や技法の違いが大きく影響するため、単純に筆法だけを移し替えることは難しいと感じています。

荒井：わかりました。「早春図」における岩の表現や皴法と、その後の時代に体系化された皴法との関係性については、論文の中でも触れられていますが、一気に語るのはなかなか難しい問題だと思います。この点については、今後自身の中でさらに整理していく必要があるのではないのでしょうか。そうしないと、北宋山水画を、元代以降に形成された枠組みや考え方によって読み替えてしまう危険があります。やはり、私たち現代の立場から、いきなり千年前の原点へ戻ろうとする場合、その間にある歴史的な積層をどう捉えるかという問題は避けて通れません。その点を今後さらに整理していくことが重要だと思います。

稲垣審査員

稲垣：私は「東洋」という言葉について、少しお伺いしたいと思います。この論文の冒頭の部分で、台湾では日本画が「膠彩画」と呼ばれていること、ただし日本統治時代にはそれが「東洋画」と称されていた、という説明がありますよね。そこでは、東洋イコール日本という意味合いを含んだ言葉として使われていたけれども、戦後になるとそれではまずいということになり「東洋(画)」ではなく「膠彩画」という呼称に変わっていく、ということが書かれていたと思います。つまり、冒頭では、「東洋」という言葉が一義的なものではなく、時代や政治的な状況によって意味が変わる言葉である、という確認作業から論文が始まっているように読めました。ただ、その後の本文では、「東洋」という言葉が具体的に何を指しているのか、という点については、あまり検討されないまま話が進んでいるようにも感じました。それにもかかわらず、結論部分では、「東洋的な崇高さ」と「西洋的な崇高さ」という言い方でまとめられていますよね。そこでお聞きしたいのですが、王さんの中で、「東洋」という言葉は、いったい何を指して使われているのでしょうか。その点を少し聞かせてください。

王：論文の中で使っている「東洋」という言葉は、西洋に対置したときの相対的な概念として使っています。具体的には、東アジアを中心とした地域、中国や日本、韓国、台湾などを含む範囲を指しており、アメリカやヨーロッパ諸国と対比する意味で「東洋」という言葉を用いています。

稲垣：論文の中では、「東アジア」と「東洋」という言葉の使い分けはどのようにされていますか。

王：確かに、「東洋」という言葉には、アジアの他の国や地域も含まれるべきだと思います。ただ、私自身の研究では、水墨画や日本画を対象にする中で、主に中国・日本・台湾といった東アジアの地域に焦点を当ててきました。そのため、その他のアジア地域については、十分に踏み込んだ研究

は行っていません。

稲垣：そうですね。「東洋」という言葉が少し漠然としている、という点はありますよね。そこで、もう一つ伺いたいのは、結論部分で「西洋的な崇高さ」と「東洋的な崇高さ」という言い方をされていますが、そもそも「崇高さ」という概念自体は、やはりギリシアに由来する概念ではないでしょうか。そのうえで、あえてそれを自分の作品に当てはまるものとして「崇高さ」という言葉を使ったのはなぜなのか、という点を聞きたいです。また、「東洋的な崇高さ」を検討された箇所、東洋には崇高に通ずる多様な思想的概念が見られると書かれていますが、それらを用いるのではなく、あえて「崇高さ」という概念が自分の表現に当てはまると考えた理由について、もう少し詳しく説明してください。

王：昨日も少し触れたかもしれませんが、「崇高さ」という言葉は、現代の人にとって、ある程度イメージしやすい言葉だと思っています。一般の方でも、この言葉に対して何らかの理解や想像を持っているのではないかと思います。一方で、東洋的なキーワード、例えば「玄」「妙」「空無」「閑寂」といった言葉は、多くの人に共有されているとは言い難いと感じています。特に私の制作は自然を主題としていますので、自然の中にある「崇高さ」という言葉で説明した方が、鑑賞者にとってイメージしやすいのではないかと考えました。逆に、例えば自然の「力」といった言葉を使うと、その「力」が具体的に何を指しているのかが曖昧になり、かえって伝わりにくくなるのではないかと感じています。

稲垣：はい、ありがとうございます。今の回答に出てきた「自然」という言葉についてですが、それも決して自明な言葉ではないと思います。日本語における「自然」という言葉は、近代になってから形成された概念で、西洋の「nature」という概念の翻訳として定着してきた経緯があります。つまり、日本語の文脈における「自然」というものも、ある意味では近代的な発想の中で構成されてきたものだと思います。何を言いたいのかというと、「自然」というものは、人間がある仕方では概念化してきたものであって、もともとそこに自明に存在しているものではない、ということです。ですから、王さんが「自然」と言うとき、その「自然」は何を指しているのか。王さんの中で立ち現れている「自然」とは何なのか、その点をもう少し説明してもらえますか。

王：私にとっての「自然」とは、スケッチをしているときに、自分の目で実際に見て、目の前に存在している、人為的につくられたものではないものを指しています。つまり、その場で身体的に経験できる、非人造の存在が「自然」だと考えています。具体的には、私の制作のモチーフである山岳や岩壁、山石、海、草木といったものが、それに当たります。

稲垣：はい、ありがとうございます。

桑村審査員

桑村：お願いします。昨日の作品審査のところでもお話ししたのですが、予備審の中で、「山の気」シリーズでは、それぞれの作品で崇高さを表現するために、こうした点を意識してほしい、という話があったと思います。昨日の作品審査での荒井先生のご指摘が、私としては面白く感じました。私も、「はじまりの緑」より前の作品については、鑑賞者自身がその場に入り込んでいる感じが弱く、どちらかというと上（空）から見下ろしている印象があると思います。それに対して、「はじまりの緑」では、自身が確かにそこに立っているような感覚がある、というふうに感じました。最新作「斜陽の登路」と「はじまりの緑」の間にも差があると感じていましたが、「はじまりの緑」の中には登山道が描かれていて、少し離れて見たときには、何が新しいのかは一見わかりにくいけれども、細部への描き込みによって、自分がそこにいる感じが出てくる、というようなことを私は受け取りました。

そこで伺いたいのですが、そうした点と関連して、王さんは「早春図」の上げ写しを進める中で、

さまざまな描き込みを発見するなど観察を積み重ねていられていますよね。そのあたりの相違点というか、王さんご自身の工夫として、「崇高さ」を表現するために、具体的にどのようなものを取り入れているのか、もう少し説明してもらえますか。

王：「崇高さ」の表現についてですが、私は「早春図」の上げ写しと現状模写を通して、主に「画面構成」「筆法表現」「明暗関係」という三つの要素に注目して考察を行いました。それを自分の制作に取り入れてきました。また、『林泉高致』を読む中で、郭熙が良い山水画には「可行・可望・可遊・可居」、つまり「臥遊」が重要だと述べていることを、改めて強く意識するようになりました。私自身は、ここに東洋的な崇高さの大切な要素があると考えています。そのため、鑑賞者、あるいは作者自身が、画面の中に入り込み、実際にその場に立っているかのように感じられるように、制作の際には、登山のときに見た登山道をそのまま残したり、あるいは意識的に登山道を描き加えたりしています。実際に「早春図」でも、遠くから見ると山全体の氣勢を感じますが、近くで見ると、点景人物や登山道が描かれていることに気づきます。そうした細かな仕掛けこそが、画面の魅力を形づくっているのだと思います。

桑村：ありがとうございます。「早春図」との相違点ということと言うと、当然違うところがあると思います。王さんは「早春図」をそのまま受け取って、水墨画として描くわけではないですよね。王さんは水墨画も描けるかもしれないけれど、いま日本画を描いている作家として、自分の作品の中で表そうとしている「崇高さ」は、「早春図」の崇高さと、どのように違うと感じていますか。もう少し聞かせてください。

王：私の作品と「早春図」との違いについては、大きく二つあると思っています。一つ目は、視覚的なモチーフの違いです。「早春図」は、現在でも郭熙が想像の中で構築した山景だと考えられており、郭熙の活動範囲の中には、あのような景観は実際には確認されていません。一方で、私の制作は、実際の風景をスケッチして、そこで自分が受けた感動や身体的な感覚を、画面に反映させることを重視しています。

もう一つの違いは、より内面的な見えない部分です。郭熙が「早春図」を描いた当時は、彼は朝廷に仕える立場にあり、山水画は皇帝を諫めるための表現として描かれていました。山を皇帝に、松を君臣に、点景人物を庶民に見立てるなど、画面には北宋時代の治世理念が強く込められています。それに対して、現代に生きる私の制作は、比較的に自由な立場にあります。誰かのために描く必要はなく、自分自身の登山経験や、そこで得た実感をもとに制作しています。この点が、私自身が感じている「早春図」との大きな違いだと思っています。

桑村：はい、ありがとうございます。

荒木審査員

荒木：王さんの研究の特徴は、論文の序章で述べられていますね。現状模写研究と絵画制作研究を並行して行い、この二つが相互に影響し合いながら、相乗効果としてそれぞれの成果につながっていく、という理解でよろしいでしょうか。

王：はい。

荒木：現状模写についてですが、昨日も拝見させていただきました。表具も仕上げられていて、三年間一生懸命に描いて完成した現状模写であり、私としても大変感慨深く拝見しました。一方で、絵画制作研究についても、「石の相」シリーズから「山の気」シリーズへと変化し、展開していく様子は、展示でも作品を拝見して理解できましたし、提出された論文からも読み取れました。また、「石の相」シリーズから「山の気」シリーズへの展開と現状模写研究との関連については、論文の182ページで作品分析とシリーズの変遷として述べられていますね。

「山の気」シリーズの初期作品について、登山で見た風景を素直な姿勢で作品制作した、という

説明がありました。そうした制作は、現状模写研究を見直すきっかけにもなり得るのではないかと思います。つまり、模写研究が作品制作に影響を与えるだけでなく、逆に作品制作が模写研究へも影響を与えるという、往還的な研究方法だと理解していますが、研究の初期段階から現在に至るまで、それぞれの研究の中でどのような発見があり、両者の関係性がどのように形成されていったのか、その点を教えていただけますか。

王：この三年間を振り返ると、実際には、模写を途中まで進めている中で、公募展やグループ展、個展などの出品が重なり、どうしても一度模写を中断して、作品制作を優先しなければならない、という状況が何度もありました。出品が一段落すると、また模写に戻る、という、その行き来を繰り返してきたのが、この三年間の実際の経験です。研究の出発点としては、「早春図」の現状模写を通して、自分の作品制作に影響を与える、という方法を取っていましたので、基本的には今もその関係は変わっていません。ただ、改めて振り返ってみると、作品制作が模写研究に与えた影響も確かにあったと感じています。

それは、作品の「完成度」に対する考え方です。自分の制作では、作品が完成するときというのは、多くの場合、出品直前の段階になりますが、模写についても同じように、「どこまでやれば完成なのか」という問題に常に直面しました。模写研究をしていると、どこまでも続けられてしまうような、終わりが定まらない、限りがない感覚があります。例えば「早春図」でも、ある部分を少し濃くすると、同じレベルの他の部分もすべて調整しなければならず、画面全体のコントラストが連動して変わってしまいます。そうした制作過程の中で、「どこで止めるか」「どこで手を放すか」という判断を学ばざるを得ませんでした。この「適切なところで止める」という感覚は、作品制作を通して、それが模写研究にも影響を与えた部分ではないかと考えています。

もう一度、模写研究が作品制作に与えた影響についてお話ししますと、先ほど挙げた「画面構成」「筆法表現」「明暗関係」という三つの要素以外にも、描き方そのものが、思いがけず自分の制作に影響していたと実感しています。上げ写しの過程では、点描のような描き方を繰り返すことになりますが、その点描の動きが、「山の気」シリーズの中でも、自然と現れてきました。例えば、樹叢や草叢の一層一層の関係を表現する際には、盛り上げという技法を用いて、一点一点積み重ねるように描いていますが、その描き方が、結果的に上げ写しの描き方と通じるものになっています。

荒木：はい。作品を制作することによって、模写に対する見方、つまり「どのように模写を完成させていくべきか」という点についても、制作の側から影響を受けた、ということを理解しました。

もう一つ、模写研究と絵画制作研究との関わりについて質問します。論文の133ページですが、そこでは、模写の実施によって生じた身体的な感覚について述べられていますね。これを読んで、模写の大変さや辛さといった部分も含めて、かなり率直に書かれている点が印象的でした。その中で、郭熙の筆法を理解するための感覚を得た、というような記述がありますが、これは論文題目にある「現状模写による体現」という言葉とも関係しているのではないかと思います。また、模写研究を絵画制作へ応用する、という点から考えると、模写の実施によって得られた身体的な感覚そのものが、ご自身の制作に影響を与えているのではないかと感じています。その点について、王さんはどのように考えていますか。

王：上げ写しの最初の段階では、なかなか心を落ち着けることができず、身体的にも違和感や疼痛を強く感じていました。多くの場合、少し気が緩むとすぐに失敗してしまいそうな緊張感がありました。中盤に入ると、ようやく気持ちが静まり、郭熙の一つ一つの筆遣いを丁寧に観察できるようになってきました。そして後半になると、だんだんと手が慣れてきて、郭熙が筆を置く時の一つ一つの決断のようなものを感じるようになりました。たまには、自分と郭熙の筆が重なっていくような、ある種一体化する感覚を覚えることもありました。

荒木：今のお話では、模写の時に、実際の作者である郭熙が描いた時のイメージのようなものを、

ご自身の中で捉えられるようになった、ということはいくぶん分かりました。ただ、そのような感覚が、ご自身の制作、例えば「石の相」シリーズや「山の気」シリーズなどの制作の場面で、どのように影響しているのか、という点についても気になりました。本画を描く際には、スケッチをしたり、取材をしたり、あるいは構想を考えたりと、いくつかの制作工程があると思いますが、そうした制作の過程の中でも、模写によって得られた感覚が、何か影響している部分はありますか。

王：制作の面についてですね。本画を描く前には、私は写生道具を持って現地へ取材に行くようにしています。スケッチを通して、できるだけ五感を使って、自然の中にあるものを体験し、感じることを大切にしています。「山の気」シリーズの作品も、実際に登山をする中で、五感で受け取った感覚を意識的に広げながら制作しています。登山の途中でスケッチをするのは、正直に言うと体力的にはかなりきついです。疲れている状態だからこそ、普段よりも自分が本当に惹かれている景色が、よりはっきりと見えてくると感じています。そうした登山中の身体的な感覚も、作品を制作する際の重要な要素になっています。『林泉高致』にもあるように、山水画の成否は「臥遊」の感覚を持てるかどうかにかかっていると思います。私の場合は、まず自分自身が身体を通して山の中を歩き、そこでの感覚を実際に体験することで、その感覚を作品の中に表現しようとしています。

荒木：はい、ありがとうございます。「早春図」を模写することで、身体に入ってきたものが、自然とスケッチの場面などにも現れてくる、ということなのかなと思いました。また、実際に絵を描くときにも、自分がその中に入り込むような感覚で制作を始めるようになった、というふうにも受け取りました。そうした感覚が、少しずつ身についてきた、という理解でよろしいでしょうか。

王：はい、その通りです。

荒木：はい、ありがとうございます。まだ少しお時間がありますが、先生方からほかにご質問はございますか。

松崎審査員

松崎：はい、それではもう一点伺います。論文の181ページで、作品「はじまりの緑」の説明がありますね。そこに、「俯瞰でも仰視でもない、むしろ凹面的に展開する移動的な視点を形成している」という文章がありますが、この「凹面的に展開する移動的な視点」という言葉で、具体的に何を表現しようとしているのか、説明してもらえますか。少し難しい表現だと感じました。

王：ここで言っているのは、まず画面の右下に、上から下への登山道を配置しており、その道は途中で樹叢の中に隠れますが、画面の中段あたりで再び現れ、今度は下から上へと伸びていきます。このように、上から下、そして下から上へと続く登山道を画面の中に組み込むことで、鑑賞者が自然と画面の中に入り込みやすくなるようにしています。その結果、全体としては凹面的な形に近い構造が生まれると考えています。また、この登山道は鑑賞者の視線の動きを導く役割も果たすと思います。

松崎：はい、ありがとうございます。そうすると、「移動的な視点」というのは、王さんが視点を移動しながら風景を取材したということなののでしょうか。それとも、鑑賞者が山道をたどるようにして、絵の中へ入り込んでいく、そういった意味も含まれているのでしょうか。

王：この作品では、実際に現地でスケッチや撮影をして、いくつかの異なる角度から取材したうえで、最終的に現在の構図にまとめています。そのため、実際に現場で見た山景とは、多少異なる部分も確かにあります。ただ、あくまでスケッチを基盤に画面を構成しており、北宋時代や李郭派の山水様式のように、想像による構成を多く取り入れることは、意識的に避けています。私は現代の美意識から見ると、当時の構成にはやや違和感を覚える部分もあると感じているからです。ですので、「移動的な視点」というのは、私自身が取材の段階で意識的に視点を動かしていたという意味でもありますし、同時に、鑑賞者にもその視点の流れに沿って山の中へ入り込んでもらいたい、とい

う意図も含まれています。

松崎：はい。この作品では複数の視点から描いたものを再構成して、一つの画面として成立させている、ということですね。

王：そうですね。できるだけ違和感が出ないように意識して再構成しています。

松崎：ありがとうございます。その後に描かれた最新作の視点は移動して描かれましたか。私には、あまりそのようには見えなくて、新しい作品は、むしろ複数の視点ではなく一点から見ているように感じられましたが、その点はどうか。

王：そうですね。最新作も、基本的には現地でのスケッチをもとに制作しています。ただ、時間的な制約もあって、「はじまりの緑」のように複数の角度から十分に観察することはできませんでした。もともとは横長のスケッチと構図でしたが、画面をトリミングするような方法で構成を整理し、最終的には現在の縦長の構図にまとめています。

松崎：そこの違いが、「はじまりの緑」と最新作との見え方の違いにもつながっているのかな、と思いました。作品として見ると、「はじまりの緑」は単に一瞬を描いているというよりも、王さん自身が山の中に入り、そこから感じ取った存在が画面から立ち上がってくるような印象がありました。視点が移動していくような構造になっていることがその要因の一つと理解しました。以上です。

荒井審査員

荒井：時間がありますので、もう一点伺います。郭熙の「早春図」の思想的な背景として、論文では道教と儒教を挙げられていますね。道教については、自然崇拝的な側面があるということは理解できるのですが、儒教の中にも、そうした自然崇拝的なものはあるのでしょうか。

王：儒教ですが、主に社会秩序を重視する思想だと考えています。例えば「早春図」の中で、主峰が皇帝を象徴し、松が臣子を象徴し、点景人物が庶民を象徴する、といったように、画面の中に階層的な構造が見られます。このような序列や役割の分かれ方は、儒家思想が重んじる社会秩序の考え方に通じているのではないかと思います。それは当時の社会を統治していくうえでの価値観や秩序観とも関連性があると考えています。

荒井：人間社会をどのように秩序づけ、管理していくかという考え方が、儒教にはあると思います。昨日少し言いましたが、「早春図」には、どこか少し恐ろしさを感じさせる自然の世界が描かれているように、例えば、ダヴィンチの「モナリザ」の背景に見られるような、あの得体の知れない自然の広がりにも通じるものがあるのではないのでしょうか。つまり、人間にとって自然は、ある種の脅威であり、恐ろしい存在でもあります。やはり文明が進むにつれて、自然は開発され、人間が生息していく対象へと変わっていきますが、まだこの時代の山水画には、「自然は人間にとって怖いものだ」という感覚が残っているようにも感じられます。これはあくまで感覚的なことですが、そう思います。

そうすると、「崇高」という言葉と関わってくるのは、道教的な自然観が重要になってくるのではないのでしょうか。自然を前にして崇高とを感じる、その感覚は道教的な自然観と結びついているのかもしれませんが。一方で、西洋の宗教は、どちらかというと人間の世界観であり、山そのものを崇高と捉える発想とは少し異なるようにも思います。ただ、ここは言葉の定義の問題も含めて、非常に難しいところです。ですから、道教的な要素と儒教的な要素が混ざっていると簡単に書いてしまうのではなく、それぞれの中身を丁寧に見ていく必要があるのではないのでしょうか。

そして王さん自身も、山に行って、スケッチをして、山を描く中で、自然と人間との関係を見つめていますよね。郭熙の時代の画家が山との関係をどのように捉えていたのか、そして現代の王さんが山との関係をどのように捉えているのか。その変化についても考えていく必要があるのではないかと、思います。そんなところです。

王：はい、ありがとうございます。

荒木審査員

荒木：もう少し時間がありますので、私の方から質問させていただきます。これまで、模写研究と絵画制作研究という二つの軸で研究を進めてこられたわけですが、もう一つ、論文を書かないといけない、ということもありましたね。これまではこのような分量の文章は書かれてこなかったと思いますが、文章を書くこと、制作や研究を言語化することによって、何か制作や研究の進め方に変化やこれまでとは異なる経験はありましたか。日本語が大変だった、といったことではなくて、言葉にして整理することが、制作や研究とどのように関わっていたのか、そのあたりについて何か感想があれば聞かせてください。

王：博士後期課程で論文を書くというのは、私にとって初めてこれほど長い文章を書く経験でした。修士の時は、どちらかというと自分の制作が中心で、自由に描くことができましたが、博士課程では、自分の感じていることや考えていることを、きちんと文字にして整理する必要がありました。物事を進めるうえでも、それぞれの関係性や意味、理由を常に意識するようになりました。例えば作品制作の面でも、一枚完成するたびに先生としっかり話し合い、その作品の課題や不足している点を確認し、次の作品にどう活かすかを考える、ということを繰り返してきました。また、途中で技法的な問題にぶつかったときには、自分で実験を重ねて、どの方法が自分の目指す表現に合っているのかを探る、といったこともありました。これらのプロセスは、博士課程で実際に体験し、強く意識するようになったことだと思います。最初はこれほど多くの文章を書くことに正直あまり慣れていませんでしたが、書くという行為を通して、自分の思考を整理できるようになり、より客観的に自分の制作を見つめ、発展させることができたと感じています。

荒木：はい、ありがとうございます。私もかなり前の段階から論文を拝見させていただいてきましたが、文章がだんだん整理され、指導をする立場にある私にもたいへん勉強になりました。それでは、残り時間もあと20分ほどになりましたので、ここから講評に入らせていただきたいと思います。そうしましたら、松崎先生からお願いいたします。

○審査の講評

松崎審査員

まず、私の方から講評させていただきます。王さんにとって異国の地で「早春図」の模写研究を行い、並行して自身の作品制作を行う中で、論文を執筆する3年間は非常に困難な挑戦であったと思います。博士の部屋を覗くと、いつも王さんが模写のために画面の上に覆いかぶさるようにして、黙々と筆を運んでいた姿を思い出します。

絵画制作についてですが、当初東尋坊を描いた作品は、柱状節理の立体表現にレンズを通して見た画像のような歪みが感じられ、それが絵画としての表現の浅さにつながっていました。また、岩肌の物質的な再現に重心を置いた描写がなされており、対象に近づき難い印象を与え、表現が硬いものとなっていました。しかし「小春日和」の頃から、画面内に存在する空気や光に様々な工夫が行われるようになり、作品に奥行きが生まれてきました。また岩肌の表現にも作者の感情が反映されるようになっていきました。さらに、自身が登山をする中で取材をした「山径徐行」以降、自身が歩んだ山道が画面の中に現れるようになりました。この山道が山や雲や霧の中に見え隠れしながら続いていく構図が最新作まで続いています。そして「はじまりの緑」において、王さんの崇高さを表す表現がようやく形となってきたと感じました。

盛り上がるような山塊の力強さと、不穏な雲の表情や立ち上がる霧が、自然の生命を感じさせ、山道も効果的に鑑賞者の視線を画面の中に誘導しています。霧や雲の表現などに、まだ課題はありますが一連の研究の成果として評価に値する仕事であると考えます。台湾において水墨画を学び、その基礎の上に日本画を学んだ王さんが、模写を通して中国の北宋絵画を研究する中で自身の制作を重ねることで、今後新たな絵画表現が生まれることが期待できると感じました。その点も含めて評価したいと思います。

荒井審査員

大変な現状模写という日本的な模写手法によって「早春図」の研究に迫られましたが、その実力の高さと集中力を高く評価いたしました。ここまで時間をかけること自体が容易ではありませんが、一つ一つの墨の表現をきちんと理解した上で練習を重ねてこられたことが強く印象に残っています。今後の研究の発展にも資する、非常に貴重な模写であったと思います。また、その過程における技術的な実験を踏まえ、掛軸装ではなく衝立として展示された点も重要でした。一方で、上げ写しの作品は掛軸で展示されていましたが、この二つを見比べると、絵画の存在感や見え方が大きく異なっており、非常に興味深く感じました。実際の作品を踏まえながら、「早春図」が本来どのような形態の作品であったのかを考えるための材料としても、貴重な試みであったと思います。

創作についてですが、模写研究を行わずとも制作を続ければ成長はあったかもしれません。しかし、現在の「山の気」シリーズ、とりわけ「はじまりの緑」に至るまでの成熟や作品としての確かな手応えは、水墨山水における空間表現を意識し始めてから、より明確になったように感じました。論文的研究および模写研究が、創作に対して確かな発展をもたらしていることを感じることができました。

本研究のテーマは非常に壮大であり、なお整理を要する部分もあるかと思います。今後さらに時間をかけて検討を深めていく必要はあるでしょうが、非常に見どころのある、意味深い要素が研究の中に多く含まれていると感じました。また、台湾に戻られるかどうかはまだ決まっていないかもしれませんが、現在の台湾における水墨画や膠彩画の分野において、非常に期待される人材として迎えられるのではないかと思います。今後のさらなる活躍を期待しております。以上です。

稲垣審査員

「早春図」の現状模写を通して、郭熙が表現した「崇高さ」の要素や特徴の解明と会得を行い、これを独自のものと展開して自身の作品に崇高さを宿らせることを目的とした王さんの研究は、論旨が明確であり、論文としてのまとまりがあると感じました。特に、「早春図」の現状模写を通じた調査分析を詳述している第二章と、自身の研究への応用を論じた第三章の関係は、王さん自身の言葉を用いれば「現状模写と絵画制作の双方を往還的におこなう」ことを説得的に体現しており、高く評価できます。

一方、先ほど質問させていただいたように、「東洋と西洋」あるいは「自然」など、論文の核となる言葉の検証が不十分なまま論文中の重要な箇所で使用されている点がやや気になりました。結論部分で拠り所になっている「アイデンティティ」という用語も然りです。アイデンティティという言葉は便利ではありますが、その複雑性や不安定性に注意しながら使用しなければ、意味を伴わない空虚な表現になってしまう危険性があります。この点も慎重に検討していただきたいと思います。

とは言え、最初に述べたように、論文全体としてはまとまりがあるものとなっていると思います。また、縁あって金沢という地で制作活動することになり、それによって東尋坊や立山というモチーフにも出会ったことだと思います。今後は制作活動もさらに広がり、そのモチーフも広く展

開されていくことになるでしょう。博士論文とは研究の集大成ではなく、研究の第一歩に過ぎません。その意味では、論文の最後にまとめているように、ご自身が今後の課題をきちんと自覚していることが重要だと思います。課題があるということは、これからの研究の発展・深化が期待できるということです。こうした今後の展望も含めた王さんの一連の研究成果は、博士の学位にふさわしいと評価します。以上です。

桑村審査員

本研究は、研究としても制作としても、作家という立場から、ある意味で時代を超えて郭熙に接近し、現在日本画家として多くの先生方から学ばれて、その融合を目指すという、かなり挑戦的な研究だったと思っています。

これからもずっと描き続けていかれると思いますけれども、そういう意味では、最後の「はじまりの緑」の作品を、その解説を聞きながら拝見し、『林泉高致』で郭熙が示していたような数々の理念が、「早春図」あるいは郭熙を学ぶことによって、何らかの形で現れているのではないかというふうに感じております。

さらに、現状模写に関してですけれども、上げ写しがこれほど大変なものかとは正直存じ上げませんでしたので、点描のように細部を丁寧に見ていく作業も素晴らしいと思いましたし、「早春図」が台湾の国宝であり、熟覧調査ができない中で、他の作品研究も併せて行い、ご協力を得ながら研究を進められていた点も素晴らしいかと思っています。最後に、予備審査の後にもう一度台湾で本物の「早春図」を見ることができたというのも、ある意味で巡り合わせのように思いました。

そうした経験を通して、この研究を積み重ねてこられたことをそばで拝見しながら、一生懸命まとめ上げられた姿勢は、研究者としても非常に着実であり、誠実な研究スタイルであったと思います。

特に素材に関する基礎的な研究には、まだ課題が残されている部分もありますけれども、出発点として確かな基盤を築くことができたのではないかと思います。また、論文の筋から少し外れていることもあり、盛り込まれませんでしたけれども、他にも様々な作品制作に同じように取り組まれており、その意欲的な姿勢は今後も期待できると考えております。

荒木審査員

まず、予備審査の際に指摘のあった改善点が、この質疑応答と提出論文で解消されていることを確認しました。

準備しましたものを読みます。講評 王さんが、現代の台湾人として自然を見た時に心を揺さぶられた「崇高さ」を、自身の絵画になんとかして表現したいと希求したことが研究の始まりでした。画家が一生をかけて追い求めるような、壮大な内容とも言えます。私は、王さんが本研究によって自らの研究心を大いに発揮して、結果としてその一端をしっかりと掴み取ったと考えます。王さんが、本学に通い始めたのは、令和4年度後学期から研究生としてでした。その翌年度には博士後期課程に入学を果たし、現状模写の準備をはじめ、旧校舎の実に暑い教室の中でも、生き生きと実直に、そして計画的に模写に制作に励んでいたことを、この度の博士研究発表展の充実した研究成果を拝見して思い出しました。

「早春図」を現状模写の対象としたことは、本作品が美術史的にも重要な作品であり、世界的にもよく知られていること、画面はおおよそ縦160センチ・横110センチもある大きさであることから、その責任と時間的な制約を考えると実に勇敢だったと考えています。このような模写を一人で黙々と粛々と進めるには、非常に強い精神力が必要です。これと並行して、自らの150号や小品の制作

と、論文の執筆などもあり、これらを実施するなかで、充実した現状模写を完成させたいことはたいへんに偉いことであり、高く評価できます。

この模写研究では、「早春図」を模写することで徹底的に観察し、その体験も含めて描く者でしかたどり着けない成果を導いています。先行研究を踏まえ、類似作品の実見調査では、美術館と交渉して作品を間近で観察し、また、試験片による実験調査を行ない、自らの発見を、根拠を探って理論的な解釈によって実地のための結論へと到達しています。「林泉高至」の理論と「早春図」の実技を相互に考証し、筆法を実際に描くことによって整理している点などは、水墨画を学び、描き続けてきて本研究を実施している王さんにしかできない成果といえます。これに加えて、「林泉高至」の意識は、画家としての立場から現代の私たちにもわかりやすく論じられており、資料的価値も高いと言えるでしょう。

絵画制作研究では、石の相シリーズの初期の頃は、早春図や郭熙に翻弄されている印象が強かったと思います。しかし、徐々にこれに気づき、その状況からの脱却へと立ち向かった姿勢は、作家としてたくましく、模写研究の成果を、絵を描くための道具や方法などではなく、自身の内側に入り込ませて、王さんが自然を観察し描く際の心の動き、気持ちのひとつひとつになってきたと感じました。このことは、山の相シリーズでは特に画面に表れてきていると言えます。これらの作品は、日本国内でもまた台湾でも受賞も含め評価されています。

論文は、制作と模写そして自分自身にも対峙して感じたことを分析し、素直にわかりやすく、述べられています。一人の作家の成長を語るものでもあり、絵を描くものにとってもまた、美術史のみならず、文化財保存学などにも貢献度の高い見識が散見されます。論文の最後に述べられている、自らに課したこれからの課題についても、研究者として作家として、十分に挑んでいける力が、王さんには備わっていると考えます。

以上により作品、論文ともに、博士の学位にふさわしいものとして高く評価したいと思います。

以上をもって王 冠賢の課程博士学位審査を終了した。

総 合 評 価

審査員一同は、金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科の学位授与(課程博士)の博士論文等審査基準に照らして、本申請論文及び研究作品が基準に対して十分であることを確認し、優秀であることを認め、これが博士の学位に相応しいものと高く評価した。