

中国における根芸創出運動

資源を生み出す「美」の本質と構築

菅 豊



「美」は、資源という概念を奥深いものとしてくれる。ここでいう資源とは所与の存在ではない。資源はあくまで概念であり、人間の認識に基づく位置づけ・意味づけなくしては存在しない。つまり、主体としての人間と客体としてのものやこととの関係性によって括り取られ、思惟によって操作された結果、資源と表現されるのである。その関係性は、人間にとっての有用性によってほぼ規定される。有用性は、直接的には経済的価値で計られる場合が多いが、そのみならず宗教性、審美性も含めた抽象的価値―これもときおり経済的に計られるが―をも含んで考えなければならないであろう。つまり、「美」は、主体としての人間と、客体としてのものやこととの関係性のなかに立ち現れ、思惟によって操作された結果、それが宿る事物に価値を与えるのである。「美」は、何の変哲もないものを、資源へと転換するひとつの重要価値といつても過言ではない。

「美」とは、本質的であり、普遍的である。美術館や画廊に陳列されている、遠く離れた異文化のなかで生み出された「美」に、感動し賞嘆し目を潤ませている多くの鑑賞者たちの様子をみれば、「美」の本質性、普遍性を疑うことはいささか困難である。ひとまずは、「美」が心理的な情動をかき立てる普遍的で本質的であることを認めざるを得ない。

しかし、一方で、「美」は、それを生み出した文化や社会の脈絡に大いに規定されるものでもある。「美」によってある事物に価値を付与する回路、「美」を生成する回路、「美」を見出す回路、ものなかに「美」を感じ取る回路は、社会、経済、政治といった「美」を取り巻く外在状況に大きく影響を受ける。つまり、「美」は、社会的に構築されるものでもある。本論では、中国でここ二十数年間に芸術として起ち上がってきた「根の芸術」＝「根芸」を素材に、そこに見出されている「美」の本質性と、資源として社会的、経済的、政治的にその「美」を創造する人びとのストラグル、そして、その「美」の構築性について検討してみたい。

一 中国の「美」——「根の芸術」

1 「根の芸術」の歴史と「美」の本質

中国には、根を彫刻する独特な美術のジャンルがある。これは、「根」だけを限定的に彫刻の素材として用いる点において普通の彫刻とは異なる。すなわち、それは彫刻という一般的な美術ジャンルに包含されるものの、一方で、そのみが独立した美術ジャンルとして成立しているのである。

中国の「根の彫刻」は、一般に「根彫」と呼ばれ、また「樹根造形」、「樹根芸術」、「根彫芸術」とも呼ばれる。さらに近年では、その芸術性に注目して「根的芸術」の略称である「根芸」という表現もなされている。「根芸」という表現は、まだ「根彫」に比べて一般の人びとに認知されていないが、根の彫刻の作り手の間では、現在ではその表現が採られることが多い。「根芸」という表現が、いま多く採用されるようになった道筋は、後ほど述

べるように、その文化の発展史と大きく関わっている。

「根芸」という言葉は、中国の人口に膾炙しているとまではいえないにしても、根を使った彫刻自体は、よく目をこらすと中国のホテルやレストラン、観光的古鎮など、至る所で目にすることができる。それは根を使い、その自然の姿、風合いを損なわない程度に加工し、造形を施す彫刻の一種である。それぞれの根の自然形態に芸術、工芸的処理を施す一種の芸術様式といってもよい。それは、自然の形象を他のものに「見立て」る「認知的加工」と、その形象を創造的な「見立て」により近づける「物理的加工」の二つの「加工」によって成立する芸術である^①。それは、盆栽などの花鳥魚虫文化や山水文化など、中国の他の「美」の文化と相通ずるところがある。

根芸は、「悠久の歴史」をもつ、といわれている。根芸は、はるか古代から中国の人びとに嗜まれてきたとされる「伝統芸術」である。根芸に関しては、その発展とともに、数多くの指南書が出版されているが、その多くで根芸の「悠久の歴史」は強調されている。たとえば、最も詳細かつ体系的な指南書のひとつである『中国根芸(修訂版)』は、「原始社会」に根芸の萌芽があり、「原始人」の労働のなかから生み出されたものであると一般的な見解を述べ、さらに、実際に見ることができる最初の根芸作品として、戦国時代の「壁邪」と「角形器」を取り上げている^②。「馬・張 二〇〇五a: 1-12」。「壁邪」は、一九八二年に湖北省荆州博物館が江陵县馬山一号楚墓を整理しているときに発見したもので、国家の文物部門の鑑定によると紀元前三四〇〜二七〇年の間に制作されたものだといわれている。それは、虎の頭と龍の身体をもち、四つ足には蛇、雀、蛙、蟬などの図案が彫り込まれている。「壁邪」が発見されて数年後、今度は湖北荆沙铁路考古隊が湖北省荆門市十里鋪鎮王場村包山墓地包山二号楚墓から、紀元前三〇〇年の戦国時代の「角形器」を発見した。それは、古代伝説に登場する龍の角に似ているものであった。

この「壁邪」と「角形器」には、古代の「根芸作家」たちの根芸創作に対する鮮明な思想感情があらわれてい

るとされる。さらに、それらは、中国において古代労働人民が根芸作品を創作していた事実の「証明」として扱われている〔馬・張 二〇〇五a:一〇二〕。この根芸の初出資料に関する見解は、実に多くの他の指南書でも『異口同音』に語られる歴史であり、根芸の原初の歴史としてその世界に定着しているといっても過言ではない〔馬 一九九〇:二〇三、馬・張 一九九六:一、馬・張 二〇〇五a:一〇二、李 一九九三:七、彭・朱・李 一九九五:一一、陳 一九九七:二五六、汪 一九九八:二、段 一九九九:二、王 二〇〇〇:一、丁・欧 二〇〇〇:三、呂・龍・陳 二〇〇一:三、馬・李 二〇〇二:一、廖 二〇〇三:一、張・沈 二〇〇三:二〇三、汪 二〇〇四:一、周 二〇〇四:八、屠 二〇〇四:三、徐 二〇〇五:一八〕。

このように根芸の始原は、考古資料の「裏づけ」によつてはるか二三〇〇年以前に求められるが、その後の変遷に関しても、さまざまな文書史料から「裏づけ」がなされている。たとえば、古いところでは、山東省の『曲阜縣史』記載の、孔子の家族が「楷木」(トネリバハゼノキ: *Pistacia chinensis* か?)の自然の湾曲形態を利用して杖を作った記事が、西漢の時代に根芸が存在した証とされる。また、南北朝時代の『南齊書』に記載される、齊の高祖が僧に竹根の「如意」を贈った記事も頻繁に多くの指南書によつて引用され、根芸の歴史の一部として語られる。下つて宋代では、『太平広記』に記載されている荆(いばら)の樹根を利用して獅子型の枕・「荆根枕」を作り、華岳廟に寄贈した故事が、当時、根芸が群衆のなかで名声を博していた証とされている。さらに、その他、文献以外にも絵画や現存の文物、古家具なども参考にされて、根芸の歴史は、二千数百年の長きにわたつて、現在まで連綿と継承される中国の「伝統文化」として描かれているのである〔馬・張 二〇〇五a:二〇六〕。

多くの書物は、さらに根芸の悠久の歴史を証明するかのごとく、それに中国伝統文化の粋が凝縮し、中国芸術の「本質」が現れていることを記述している。自然の造形に基本的に依拠するその根芸の「本質」は、さまざま

な決まり文句で表現される。

たとえば、「三分人工、七分天成」という表現がある。それは、竹根彫が自然の造形で七割決まり、人為の加工は三割に過ぎないという意味である。このようなあり方は、人間と自然の一体化の過程としてとらえられており、「天人合一」(天と人がひとつになる)、「興天同創」(天とともに同じく創る)という表現もなされる。また、自然の造形に逆らわず、それを活かすあり方は、「因材施芸」(対象に応じて、異なった方法で芸術を施す。材料の性格、特徴など、具体的な表現型に応じて、異なった芸術を展開する)とも表現される。さらに、このような性格は、「変廢為宝」(役に立たないものを宝にする)、「化腐朽為神奇」(つまらないものを変えて、非常に珍しいものとする)、「形神兼備、以神為主」(形と心を兼ね備え、心をもつて主となす)、「妙在似與不似之間」(優れて美しいものは似ると似らざるの間にあり)という、中国の古典的な芸術思想を踏襲していると考えられている。このような決まり文句による伝統美の表現は、指南書などのテキストのみならず、多くの根芸の作り手から『異口同音』に発せられる定型の語りとなっている。

2 竹の根の芸術——象山竹根彫

根芸は、普通の樹根を用いる樹根彫、藤の根を用いる藤根彫、竹の根を用いる竹根彫の三種に分けられている。それぞれは、基盤とする素材の性質が異なるため、彫り込む技法や描かれるテーマ、モチーフに微妙な違いがみられるが、その全体が根彫、あるいは根芸という範疇に含まれている。ここでは、浙江省寧波市象山県の竹根彫を素材にその発展史をみてみよう。

竹根彫の創作は、浙江省、江蘇省、湖南省、四川省、広東省など、竹の豊富な華東・華南地域で行われている。浙江省象山県では、竹の根を用いた竹根彫が盛んに行われ、この地の特産品となっている。竹根彫は同じ浙江省

の寧海、奉化、安吉などでも行われているが、現在の製作の中心はここ象山であり、それは浙江省のみならず、中国全土においても中心的な地位を占めている。そのおかげで、一九九六年、中国政府文化部より、象山区は「中国民間芸術之郷」に指定されている。

象山区で竹根彫に携わる人は、すでに四〇〇人を超えている。浙江省全体で一〇〇〇人ほどが竹根彫作りに従事しているというから、その数からも象山区の盛況ぶりがうかがえる。ただし、作り手によって技術に差があり、その多くは工芸工房に雇われて、土産物や一般向けの特産工芸品を大量「生産」し稼ぎを上げる、少々技量の劣る拙い「生産者」である。それに対し、美術品としての竹根彫を目指し、数少ない優品を時間をかけて「創作」する、技量のある「作家」が、一握りであるが存在する。

象山区は、浙江省中部沿海地域で、人口五十二・七万人（二〇〇五年）、年平均気温十六・五度、年平均降水量一四九六ミリメートルという温暖で湿潤な地方である。沿海部だが平地は少なく山岳地となっているため、その地形から「七山一水二分田」（七割が山地、一割が水面、残り二割が田）と表されるくらいである。この温暖な気候と山がちな地形が、竹根彫を成立させるのに重要な要因である素材＝竹の育成に大きく関係している。竹根彫に使用する竹は、毛竹（モウソウチク：*Phyllostachys heterocycla*）である。象山区は毛竹に恵まれており、西周鎮、壇頭鎮といった象山区西部の山間地が、その一大産地となっている。象山区で、竹根彫が発展した背景には、この地の風土が大きく関わっているのである。

竹根彫で、まず重要なのは、その竹根の入手と選別である。竹の性質は、生えているところの地形や土質、気候などの環境によって異なる。海に近く、強い風が吹いて、光が十分に当たるところに生えた竹がよいとされ、一方、奥山で日射が悪く、風の通りが悪いところの竹は好まれない。生えている場所の土質によっても竹の性質は変わり、たとえば、黒土で育つと節が短く堅い根となり、黄泥で育つと節が長く肉厚で色のよいものができる



写真1 山の中腹以上にまで卓越するモウソウチク（象山区西周鎮）

という。普通は、黄泥に育つたものが好まれるという。竹根は、また、取る時期によって質が異なると考えられている。冬場に伐採された竹には、虫がついていないのでその時期のものが好まれる。

竹根彫に使う根は、普通二年以上の年月をかけて育つたものである。年の経つたものは、特に大きくなるということはないが、色合いがより黄色みがかかる。竹根彫作家たちは、普通三年ものの毛竹根を用いる。一般に二年以下の若い根は、水分が多いため、制作の後に変形しやすいと考えられている。竹の根は、稈（地上部の茎の部分）よりも肉厚であり、節が十二程度あると考えられている。この節の間隔や配置も、実際の造形に大きく影響を与えるため、根須（細い側根）とともに、作家たちは、入手時に十分注意して見る。

この地方において、竹は竹細工などに利用される稈よりも、根の方が価値がある。現在は特に、竹の一般的な器物への利用はかつてに比べて衰えており、根の方が商品価値が高い。竹は、それぞれの村で管

理されており、切れば切るほど増えると考えられているため、生えて三年程度のものは順次伐採される。

3 竹根彫の素材

おかたの竹根彫作家は、象山において竹根彫の材料を揃える。象山県壇頭鎮方岩村、西周鎮儒雅洋村、芭蕉村、横山村などが竹の著名一大産地で、その地域は、山の中腹まで毛竹に覆われる。この地の農民たちは、竹根彫のための材料を供給・販売する。それぞれの作家には、長年にわたって取引を繰り返す馴染みの農民がいる。彼らは、作家たちに年に数回売り込みに来る。もちろん、作家が創作したいというデザインをあらかじめもっているときには、自分自身で産地に足を運び、そのイメージにあった竹根を探すこともあるが、普通は、農民たちが取ってきた竹根を購入するのである。

農民たちは、ある程度よい竹根が集まると、顔なじみの作家に連絡をする。作家は、普通数十本まとめて購入し、工房にストックしておく。保管する際には、通風のある暗い場所がよい。少々の雨に濡れるのはかまわないが、通風が悪いと変色しやすく、また、直射日光に当て続けると裂けるので気をつける。多くの作家が、作業場とは別に竹根の保管場所を確保している。

竹根は、大まかに普通型と自然型との二種類に分けられる。普通型は、土中でまっすぐに伸びた何の変哲もない根で、その数は多い。一方、自然型は、自然のなかでひねり、変形したもので数が少ない。自然型は、全体の5%にも満たないといわれる。形が独特な自然型は、土壌の栄養が少なく、石の隙間や砂礫の上など成長に制約のあるところで発生しやすいといわれる。そういう場所に生えた竹は、色も独特で、茶色が濃くなるという。また、主根から伸びる根須が普通とは異なり数が少ないという。こういう竹は、一般の籠の細工や家具類に用いるには不適であるが、竹根彫には最適である。竹根は普通型で二十元（二元＝約十五円）程度で取引される。普通

型の場合、広い場所でゆったりと育ち根須が多く分出したものが加工の幅が広がり重宝される。ただ、竹根彫にとっては、やはりひね曲がった自然型の方が価値があり、購入時には一〇〇〜四〇〇元前後で取引される。

美術品として制作を志向する作家は、同じものが二つとしてない自然型を好む。この自然に造形される自然型が、竹根彫の基本であり、その形象によって想起され、見立てられるイメージをもとに制作するのである。普通型で作られるものは、イメージ・見立てに限界があり、その分、加工を過剰に施す必要があつて、形として驚き



写真2 竹根彫の原材料・モウソウチクの根。
2本の根が癒着した奇形の根もある

を生み、高い評価を受けるものを作りにくい。しかし、量的に入手しやすく、廉価なため観光土産品、輸出工芸品としての竹根彫にはむいている。

竹の色合いや風合いは、作るもののデザインによってよくもなれば悪くもなる。すなわち、形のみならず色合いや、風合ひも、デザインを規定する重要な要因なのである。たとえば、竹根の表面の色合いが均質な場合、若い女性の顔を彫り上げるのに適している。しかし、不均質な場合、それがシミ状になり、女性の顔としては美しくならない。ところが、そのような素材は、老人をデザインする場合には、自然のシミとなつて、老癯さを自然と表現してくれるため効果的である。色合い、風合ひは、その場所に何を彫り込むかということはある程度規定する。竹根彫作家は、その自然の質感を保つたまま、色合い、風合ひを活かして、部分部分に加工を施していく。

形からすぐにイメージの湧く形の根から、順に制作に取りかかる。しかし、なかなかイメージが湧かない根も、しばらくたつて見直すと、新しい斬新なデザインを考え出すことがあるから、やはり大切に取っておくのである。

二 「美」を生み出す加工

1 竹根の「見立て」——「認知的加工」

竹根彫の制作の第一段階は、全体のデザイン決定である。竹根彫作家は、すでに多くの作家によって創作されてきたさまざまなデザインを熟知し、竹根の形態、風合ひ、色合いに応じてデザインを決めていく。いわゆる、定番のデザインというものがあり、形が一般的なもの、あるいは自然型でもひね方が珍しくないものは、そのよ

うな定番のデザインがなされることが多い。新しく独創的なデザインを考え出すことは、なかなか容易ではない。ただ、素材は似ていても、全く同じというわけではない上、同じモチーフでも「風格」(芸術のスタイル、様式)と技法、そしてそれを応用する技術程度が異なるので、どれ一つとつても全く同じという作品はない。このデザインの段階が非常に重要で、作品の成否の鍵は、この段階にあるといつても過言ではない。そして、多くの人びとを驚嘆させるデザインを生み出すためには、作家の感覚的な「見立て」の力量が重要である。竹根の形から想起されるさまざまな事物が、作家の頭のなかをよぎる。

見立てはある種の偶然の眺め方から生まれると考えられており、見た瞬間にひらめくこともあれば、何か月眺めても納得できる見立てができないこともある。ひらめきは突然訪れるものであり、ただ想念するだけではなく、テレビや画集のなかの画像にきっかけを得られることも多い。むしろ日常から、さまざまな媒体を通じて新しい見立てのアイデアを身につけようと努力している。そのため、作家の工房には、中国正統美術の花鳥画や山水画の画集や、ときには西洋画の画集なども置かれ、参考にされている。

竹根彫に描かれるモチーフは無限ではない。主なモチーフとして、竹根彫はいくつかに分類できる。竹根彫作家は、特にそれを分類していないが、竹根の形状、性質の限定性は、見立て方や表現の面において限定性を生み出すのであり、あらゆるものを造形できるというわけではない。同じ根彫でも樹根彫は、その根の変形が竹根に比べ多様で、多様な見立てが可能なのに対し、竹根彫は菱形の幅が樹根彫に比べ限定的である。その限定の内部で、いかに精緻で美しい作品を作り上げるかということと、さらに、その限定を乗り越え、いかに斬新なデザインを施すのかという二面が、竹根彫作家の腕の見せどころである。

竹根彫の基本的なモチーフは、「見立て」という感覚的、本能的な行為に支えられているとはいえ、そこにはある種の文化的制約というものが見て取られる。明らかに、中国の伝統的な芸術で描かれてきたイメージが、そ

こに多く投影されるのであり、また、その伝統的イメージが、竹根彫デザインの基盤となっている。

モチーフは、人物、動植物、事物(物や景観、物語など)に大まかに分けられる。人物には女性像と、男性像、童子像それぞれが、基本的なモチーフである。女性像は、女性のおよやかな全身の線を、緩やかに曲がった竹根で表現する美女像が基本である。西施や楊貴妃といった中国の歴史上の美女が好まれる。また特定の美女ではないが、伝統衣服をまとった古代の女官もまた、頻繁に表現される。老婆もないわけではないが、その数は少ない。一方、男性像は、老人がモチーフとなる場合が多い。特に漁夫は男性像の場合、格好のモチーフであり、多くの作家がその製作を競っている。また、鍾馗や布袋、弥勒仏、鍾馗、寿星(寿老人、達磨などの伝統的に縁起がよい図像も好まれる。人物には、その人物全体を表現するもの以外にも、面のように顔だけを表現するものがあるが、これは全身像とは根の使用部分が異なる。全身像は、細身の竹の屈曲をうまく身体の線に見立てて使うのに対し、顔面像は、太めの根の根須を髭や髪に見立てて使う。同じ人物像でも、見立ての発想が異なる。素材の特徴が、表現される年齢、性別、職業、性格といったものを、ある程度決定するのである。

動植物は、人物に比べてモチーフとして選ばれることはそれほど多くない。特定の動植物に、造形が集中するということもなく、根の形態に合わせてイメージされた動植物が形作られたようである。動物では猫、虎、猿、蟹、植物では蓮などの例がある。また、仏手柑(ブッシュカン: *Citrus medica* var. *sarcodactylis*)を模した「仏手果」のみは、吉祥の図柄であるがゆえに人気が高い。

事物は、古道具、田園風景、民間故事などが表現されることが多い。よく使われるモチーフが、人物が跨る水牛や川船である。川船には、漁夫が同時に彫り込まれることが多い。さらに、川船と同じような形で、船に八仙(八人の仙人)が彫り込まれたものも、よく見られるモチーフである。これは、「八仙過海」という民間故事にちなんだものである。また、船ではないが、同様な形態に十八羅漢を彫り込むものもあるが、デザイン的には同系

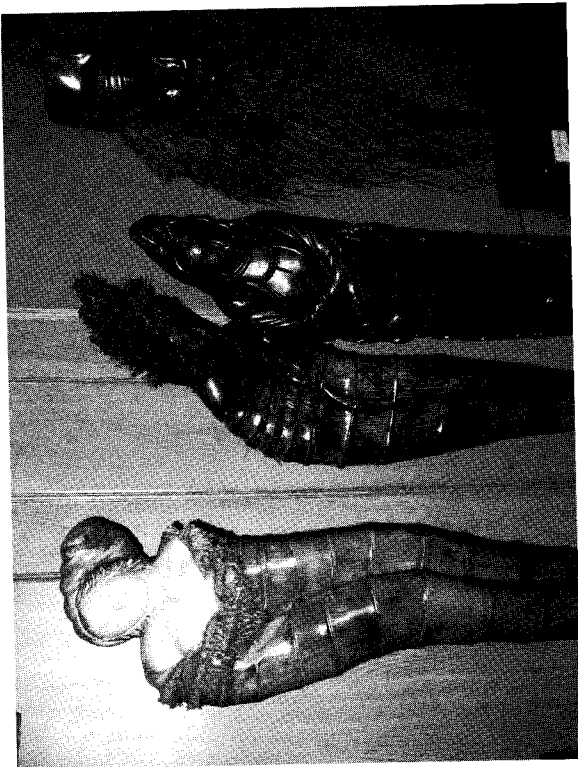


写真3 曲線を活かした女性像と細根を活かした老人の顔



写真4 竹根の太さを活かした魚籠や動物像

統のものとして位置づけることができる。

事物では、この船型とともに、魚籠がポピュラーなモチーフである。これは、竹根の太物を用い、魚籠の表面を彫り込み、さらにそれに装飾の魚紋一対や、魚籠から逃げる蟹を表現する。魚紋一対は、中国で一般的に吉祥の図柄として有名な「年年有余」(年々あまりが出る＝豊かになる)ようにという意で、「魚」と「余」という発音の似た字(諧音という)を語呂合わせしたものである。竹根彫が扱うモチーフ、図案、題材には、明らかに中国全体の「伝統」的な民俗文化、工芸文化、あるいは正統な芸術文化との連続性を看取することができる。⁽³⁾

2 竹根への手仕事 — 「物理的加工」

竹根の形状によりイメージされたデザインを決定すると、実際の彫刻が施される。まず、竹根をよく洗浄して、土を落とし乾燥させる。細かいところにこびり付いた泥や砂は、鋼糸刷という金属製のブラシでこそぎ落とす。その後、荒削りである。技術のない未熟な生産者ならば、デザインに沿った下書きを竹根の上にチョークなどで引くこともあるが、プロの作家は、イメージに合わせて、直接形を整えていく。まずは、のこぎりで、全体の大きさを決め、その後、大まかな輪郭を削る。モチーフ、デザインに必要な余分な根は、あらかじめはさみで切り取っておく。また、「榔頭」(木槌)で、根を打って形を整えることもある。さらに、この時点で、虫がいまいかどうか念入りに確かめ、必要ならば消毒をする。そして、次の段階で局部の細かい彫刻を行う。

細かい本格的な彫り込みを「修細」という。この作業が、竹根を彫刻する際の最も重要な工程である。手や顔、その他デザインに沿った細部を緻密に、慎重に彫り込んでいく。ここで、彫り損ねると、修復は難しいので、各部分ごとに細心の注意を払って、技術の全てを注ぎ込む。しかし、このとき細部にこだわるあまりに、全体のバランス(「整体統一」)を見失わないように注意しなければならない。



写真5 制作風景

「修細」の段階で使用する基本的な道具が、「刀具」(彫花刀)「彫刻刀」である。本来、彫刻刀と、ノミ(鑿)は区別されるのであるが、ここ象山では、「刀具」を「鑿」と称している。「刀具」は、基本的に形が異なった平鑿、三角鑿、円鑿、反口鑿の四種類で構成されている。

平鑿は、刃先が平板ないわゆる平刀で、広い面を彫ったり、角を丸めるときに使用する。三角鑿は、三角刀であり、鋭利で細い線を彫るときに用いる。円鑿と反口鑿は、共に丸刀である。刃の削った面が、湾曲した刃の内側にあるものが円鑿(いわゆる内丸)、外側にあるものが反口鑿(いわゆる外丸)である。円鑿は、柔らかい大きな曲線や、深く彫り込むときに用いる。反口鑿は、細部の柔らかい線を出すのに用いる。このような、道具は市販されているものもあるが、その数は少ないため、竹根彫の実用の場面では不足する。したがって、表現を豊かにするのに必須の特殊な形状、異なった大きさのものを揃えるために、作家自身が「鉄匠」(鍛冶屋)に大き

さ、形状を指定し、作ってもらうことが多い。

この四種類を基本的な「刀具」とし、さらに、細密な線を描くニードル状の道具も用いる。全体がスチールでできたものを鋼条鑿、刃先のみスチールでできたものを鋪鋼鑿と呼ぶ。鋪鋼鑿は、刃先のみスチールなので、使用の過程で研ぐと摩耗して、早く使えなくなるが、鋼条鑿は全体がスチールなので、長持ちする。これは、市販されていないので、たいてい自作する。自転車のサドルについてのスチール製の金具が、この道具を作るのに最適として、それを加工して代用している。

それぞれの「刀具」は、「刀口」(刃の角度)や大きさの異なるものが複数あり、彫る部分の形状と、デザインに合わせて逐次選択する。大小や「刀口」の異なるものを合わせて、一人の作家で一〇〇本以上の「刀具」をもつ。「刀口」は、使用しているうちに鈍ってくるので、常時、研磨して鋭利な刃を維持しなければならない。「刀口」が丸くなると、精細な彫りができなくなる。

それぞれの作家は、独自の道具に対する思い入れがあり、自分の創意工夫によって他の作家と差異性を意識している。それは、秘伝というところまではいかないまでも、全てを公開しているものでもない。また、道具の細部に施される工夫は、あくまで個人的に開発されたものであり、必ずしも全ての作家の工夫が共通しているというわけでもない。それぞれの作家の道具は、それぞれが技術を習得する過程で工夫されたものである。基本的道具の構成は、他の作家から見聞きしてある程度知っているものだが、現実に竹根彫をやり始めたばかりの頃は、数本の「刀具」で開始するものである。しかし、道具が簡単すぎると、当然、表現する技法には限界がある。そのため、作家は必要とする道具の形状を「鉄匠」に伝え、ひとつひとつ作ってもらうのである。表現力に応じて、道具の種類や数、そして形状が進歩するといわれ、経験とともに多くの道具類が、周りを取り囲むことになる。制作を続ける過程で、デザインのみならず必要な道具をもイメージするのである。

ある作家の「刀具」のなかには、もつ部分を一定に保つために柄に目盛りがついたものがある。この工夫は、他の作家に見られない。それは、この作家が、彫刻刀をもつ部分にまで特にこだわっていることのあらわれである。また、ある作家の「刀具」には、柄の部分再度自分で削りなおしたものがある。それほど、その作家は握り具合にこだわっているのである。一方、別の作家は、握りより刃の鋭利さにこだわりをもつ。彼は、常に「刀具」の切れ味が鋭くないとよい作品はできないと考えており、日頃のメンテナンスを怠ることはない。

「刀具」は、指で押しながら削る技法が中心であるが、堅い部位ではそれを木の棒で、叩きノミのように叩いて削る場合もある。ある作家は、この「刀具」を叩く道具にもこだわりをもって、自分で工夫している。その作家は、ずっと木の棒を使ってみたが、軽すぎたため、鉄の薄板を木の合板で挟んだ一種の木槌を自分で研究し開発している。これは、他の作家にはない道具である。

細部の彫刻を終えると、次に「打磨」の段階である。細かい傷や、余計な突起、瘤などを金ヤスリや紙ヤスリを用いて削る。削った屑を落とすために「単刷」(ブラシの一種)という、毛先の柔らかいブラシを用いる。「打磨」も「修細」と同じく、加工が過剰にならないように気をつける。一度削ってしまうと、もうもとへは戻らないのである。ここで虫食いとカビを防ぐために薬剤(虫毒霊という薬剤)で処理を施す。

さらに、次の段階で、色合いの調節を行う。色は竹の自然の色合いを活かす方法もあるが、鉛色に染め上げ古びた風合いを出す方法もある。それぞれの作品に応じて、色合いを決める。古色をあえて出す方法は「做古法」と呼ばれる技法である。この「做古法」の技法も、作家によって異なり、基本的にその技術は秘伝となっている。たとえば、ある作家の「做古法」では、アルコールと顔料を混ぜた薬品に、竹根を漬け込むという。彼は、表現するデザインの老若男女の別によって、その色合いを変える。美しい女性の顔は、白みがかかるように漂白し、また、漁夫などは日焼けした肌を際立たせるために、より濃い色に染め上げる。アルコールやアルカリ水とさまざま

まな顔料の組み合わせを自分で試し、適切な方法を考え出した。その具体的な薬品名と、その配合法、配合比は秘密にしている。

着色の段階が終わると、最後に磨き上げる「抛光」(上光)の段階である。ロウを全体につけて、「板刷」(ブラシの一種)で磨き上げる。さらに、電動の研磨機を改造して、布で磨き上げる専用の機械を用いる作家もいる。このような、手のかかる段階を経て、泥に汚れた一個の竹根は、人びとを感動させる「芸術」へと高められるのである。

竹根彫では、その「風格」(スタイル)と技法を統一することが重要であるとされる。「風格」は、自然により近い形で仕上げる抽象から、具体的なものにより似せる写実まで、作家ごと、あるいは作品ごとに大きく幅があるが、ただし、竹根彫は、他の根芸と同じく基本的な志向としては、自然を感じさせる「風格」を失わせないことが重要であり、過剰な人為的な加工は戒められる。この点が、根芸が、他の一般の彫刻技術、彫刻芸術と分け隔てられる大きな特徴、「本質」である。

三 創られた竹根彫の伝統

1 竹根彫の「伝統」性

現在、象山区では竹根彫が、地域の伝統的な民間芸術として定着している。多くの竹根彫作家たちもその伝統性を、口々に強調する。また、この地の地方政府も、竹根彫を伝統産品として位置づけている。たとえば、観光

を司る象山区旅游局 (Xiàngshān Tourism Bureau) 発行の旅行ガイドブック『象山・旅游』には、この地の特産品、名産品として海産物、茶、象山紅という蜜柑、刺繍Tシャツとともに、竹根彫が紹介されている。その竹根彫には次のような解説が付されている。

「象山是中国民間芸術之鄉、竹根彫歴史悠久、既保留了民族特色、伝統風格、又充滿時代氣息(象山は中国民間芸術の郷で、竹根彫の歴史は悠久であり、それは民族の特色と伝統風格を留めるとともに、時代の息づかいに満ちている)」「浙江省象山区旅游局 P. 2: 三二」

そこでは、象山竹根彫の歴史の長さ、それがもつ「民族特色」と「伝統風格」が強調されている。まさに、この地の伝統としてそれは意識され、表現されているのである。

ところが、竹根彫のこの伝統性は、長い時間を脈々と受け継がれることによつて獲得されたものではない。むしろ、存外短い時間で獲得された伝統性である。その歴史を精査すると、実は、この「伝統」が、わずかこの二十数年間で形作られてきた「伝統」であることが理解されるのである。

二十数年以前には、実は、竹根彫のような「芸術」は、ここ象山に存在していなかった。いや、中国においても現在のような体系的な芸術としての根芸は、明確に存在していなかったといつてもよいであろう。

もちろん、昔から、象山周辺でも竹を使った装飾品は製作されていた。しかし、それは、家具や建具などの一部に施される「木匠」(木工職人)の技術であった。実用品の装飾であり、芸術品としては扱われることはなかった。たとえば、陳小泉という有名な「木匠」が数十年前にいて、現在でも椅子作りの名人としてその名は知られているが、彼自体はあくまで「木匠」であり、芸術家として扱われていないし、また、竹根彫の作家とは見なされていない。現在の伝統芸術としての竹根彫の成立には、「芸術」を新しく興そうとする新しい世代の「木匠」の力とともに、さらにそれを取り巻く社会、政治、経済状況が深く関わっていたのである。

2 竹根彫の発明

実は、象山の竹根彫は、最初は数人の人物によって開始されたものである。その中心となったのが、張徳和、鄭宝根の二人である。

張徳和は、現在、中国根芸美術学会理事、高級美術工芸師であるとともに、中国根芸美術大師でもある。現在の象山竹根彫を創始し、支える中心人物であり、象山竹根彫、いや中国竹根彫の代表的作家といっても過言ではない。彼は一九五五年に象山の貧しい家に生まれる。彼の身の回りには、父や親類など、多くの「木匠」がいた。そのため、小さい頃より「木匠」の技術を見よう見まねで身につけていた。子供の頃から、彫刻家になるのが夢で、自分のお手製の彫刻刀を作るほどであった。やはり「木匠」であった叔父の画集を見ては絵を学び、また、それも模して彫刻を作っていたという。一九七〇年、初級中学卒業後、彼は絵画技術を家具に応用するために、漆芸関係の仕事に就いた。さらにその期間も、彫刻を「木匠」であった叔父から学んだ。その甲斐あって、二年後には、「木匠」として独立を果たした。

鄭宝根も、張と同じく現在、中国根芸美術学会理事、高級美術工芸師であるとともに、中国根芸美術大師でもある。彼は、竹根彫を始めて以来、本名に「根」の文字を入れて改名するほどの入れ込みようである。彼もまた、張とともに象山竹根彫を創始した中心人物である。彼は一九五七年、象山県茅洋郷南赤村で生まれる。子供の頃から、絵を描くことが好きであった。十五歳で初中を卒業。文化大革命により、十分な教育が受けられず、家も裕福でなかったため、溪口人民公社で家具作りの「木匠」として修行を開始。鮑斯秋という「木匠」が「師傅（師匠）」であり、そのもとで一九七二年から一九七四年にかけて三年間手伝いをして、家具作りの基礎を学んだ。家具作りは、単なる組み立てではなく、その細部への彫刻なども行う。それによって培った技術が、いまの竹根

彫に活かされている。

鄭の「師傅」は、取り立てて美術の才があるわけではなかったが、伝統的な家具、建具に施す彫刻技術を彼に伝授した。当時の家具職人は、家具を必要とする家や単位の求めに応じて、そこに赴き製作する。「師傅」が忙しいときは、一人で顧客のところへ派遣されることもあった。修行の最初の仕事は、紙ヤスリで製品を磨く作業である。次に、糸鋸の使い方を学び、順々に基本的なことを習得していった。職人の間では「一日為師、終生為父」（一日師と為せば、終生父となる）といって、「師傅」を敬い、現在でもつきあいがある。一九七五年に「木匠」として独立し、自分で、仕事を請け負うようになる。

張徳和と鄭宝根とが、最初に出会ったのは、「木匠」の修業時代である一九七二年のことであったという。まだ、うら若き彼らは意気投合し、「木匠」の技術などについて語り合い交流していた。その彼らが、竹根彫を開始したのは、一九七八年の改革開放政策の開始を契機とする。そのときは、もちろん改革開放政策を機に、新しい収入源を開拓するという経済的動機づけが大きかったが、しかし、一方では、新しいものに挑戦したいという好奇心、そして彫刻、絵画に対する元来の憧憬というものがあつた。それまでは、農民が芸術活動を行うことが制限されていたし、鄭が住んでいた茅洋郷から象山県の凰城・丹城鎮まで出ることすら自由でなかったという。改革開放政策は、若く意欲的な「木匠」にとってはまさに好機となつたのである。

一九七八年当時、すでに張や鄭ら独立したての「木匠」たちは、自分たちの仕事に何か新しく取り込めるものはないか模索していたという。ある時、彼らは仲のよい仲間八人で、知人に紹介してもらった寧波の工芸美術研究所（正式な名称不明）に、さまざまな工芸品を見学するために訪れた。まだ交通が不便な時代で、自転車で数十キロの道のりを通うほどの入れ込みようであった。彼らは、そこで木の根で作られた根彫と出会つたという。このとき、自分たちの故郷に豊富な竹根を用いて、同様の工芸品を作ること、彼らは思いついたらしい。これ

が、象山竹根彫の端緒となったのである。

その後、彼らは、「木匠」を続ける合間に、新しい竹を使った彫刻に取り組むこととなる。しかし、それによって、一朝一夕に現在の竹根彫を完成できたわけではない。現在の象山竹根彫が成立するためには、長期にわたる彼らの弛まぬ努力と試行錯誤が必要だったのである。

彼らにとって、何よりも大きな問題は、その土地の特徴、風合いを出すための技術、技法を獲得することであった。張と鄭はすでに「木匠」として、木工の技術を身につけており、それは竹の彫刻の下地とはなってくれる。しかし、一方で、彼らは芸術としての竹の彫刻を学んできたわけではない。それはあくまで現実使用する器物を作る「木匠」としての技術なのである。そのため、彼らは、最初はまさしく暗中模索の段階から始まり、試行錯誤を繰り返し、徐々に自分たちの技術、技能を磨くなかで、現在、象山竹根彫の芸術テイストを獲得していったのである。その過程で、張と鄭が、創始者として果たした役割は非常に大きい。

3 伝統創造の試行錯誤

張徳和は、一九七八年に鄭らとともに竹根彫を開始した後、まず最初に取り組んだ作品が鶴であった。しかし、その画題と結果彫り上げられた作品は、竹とうまく調和せず失敗した。しかし、彼は諦めることはなかった。木工の合間に絶えず竹の彫刻の研究を続けた。彼は、日常生活においても常に彫刻のことばかりが脳裏をよぎったという。鏡を見ては、表情の多様なあり方を学んだほどである。彼は、感情の表現法を自分の顔から学んだという。

張は、中国の山水画や花鳥画などの芸術文化や、民間故事、歴史故事などに描かれる伝統的な題材、モチーフを、その作品に取り込むようになる。しかし、伝統的、歴史的作品を表現するためには、その彫り込む素材の竹

の色が自然そのままではふさわしくない。あまりにも白々と新しすぎたのである。そこには、いわゆる古色が必要であった。張は、その古色を十分にもたせるために、何度も異なる方法で工夫をしたが、なかなかうまくいかなかった。最初は、色を表面に塗ることを試してみた。しかし、筆で塗ることでは、彼が望むような十分な色合いを出せなかった。さらに、絵の具を水に溶かして作品とともに煮る方法も試してみた。何度となく試行錯誤して、絵の具と防かび剤の調合薬品で煮沸する彩色方法である做古法（古きに做う方法）を編み出した。これによって、彼、および象山竹根彫に、退色しない古色のテイストが加わることとなり、竹根彫は、現在のような伝統的、歴史的題材を扱う際に不可欠な風合いを醸し出している。

さらに、張は、竹根の細い根を逆立てる技法を編み出すことによって、竹根彫の表現力を拡大した。すでに述べたように、現在の竹根彫は多様なモチーフを描き出すが、それを表現するためには、さまざまな技法が必要なのである。そういう技法の発展とともに、描かれる題材やモチーフも拡大されてきたのである。そのような技法と題材を先駆的に開発させたものとして、張はこの象山竹根彫に大きな功績を残している。

一九八〇年代以降、張は、浙江省の著名な正統的な美術家（画家や彫刻家、書家）たちと交流をもち、正統的な芸術理論を学んできたという。その結果、それまでの経済性を考えて量産するというあり方を改めて、一品ごとに傑品を作り上げるという、正統な芸術家たちと同じ道を歩み始め、また、コンセプチュアル・アートの領域にも手を広げている。

鄭宝根も、張と同じように、その研鑽の過程で象山竹根芸へ新しい技術をもたらしている。鄭は骨董にも造詣が深く、「木匠」のかたわら骨董商もやっていた。彼は、近在各地の根彫を見学して回るのが好きだったため、本業「木匠」に関しては手につかなくなってしまう。竹根彫を始めた頃は、儲けにならないと両親から強く反対されたほどである。

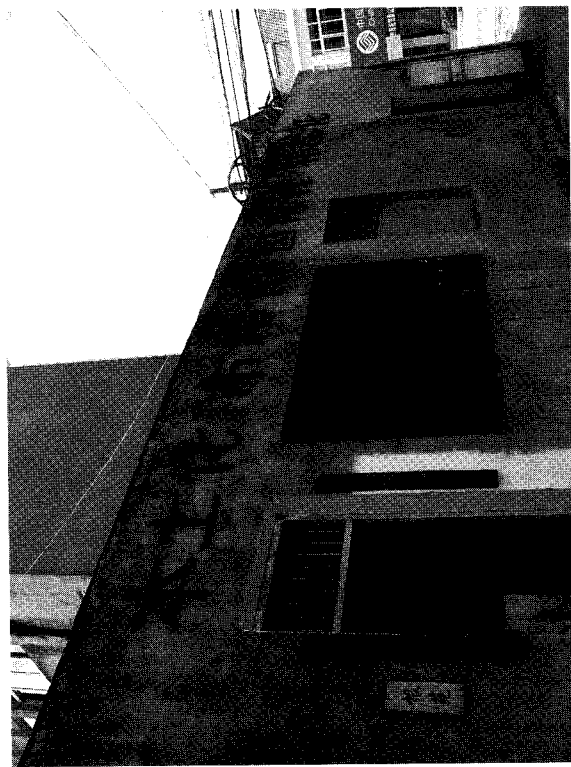


写真7 ある象山竹根彫工房の「本土化、市場化、国際化、精品化」現在の象山竹根彫の発展の方向性を如実に示している

み重ね、竹根彫独自の技法と特色の重要性に行き着くところとなる。彼は、一九九〇年代以降の作風は、それ以前と異なり「通彫」を止めて、できるだけ竹の細根や節目を活かし、本来付いているシミや模様を残す現在の技法に落ち着いた。彼のスタイルは、いわゆる根芸全般で語られる「三分人工、七分天成」「天人合一」の思想を継承する典型的スタイルとして、他の象山竹根彫の作家たちにも大きな影響を与えていったのである。彼の作品は、いまでも多くの同業者から模倣されている。

このように、象山竹根彫は、ここわずか二十数年の間に誕生し、発展を遂げてきたのである。その名が全国に轟いたのは、わずか十年ほどでしかない。それ以前には、象山の伝統として語られる竹根彫は存在していなかったのである。そのため、その芸術の創始者は、何も無いところを出発点とし、自らの奮闘努力によって、その「伝統」芸術を発展させるはかなかった。彼らはさまざまな試

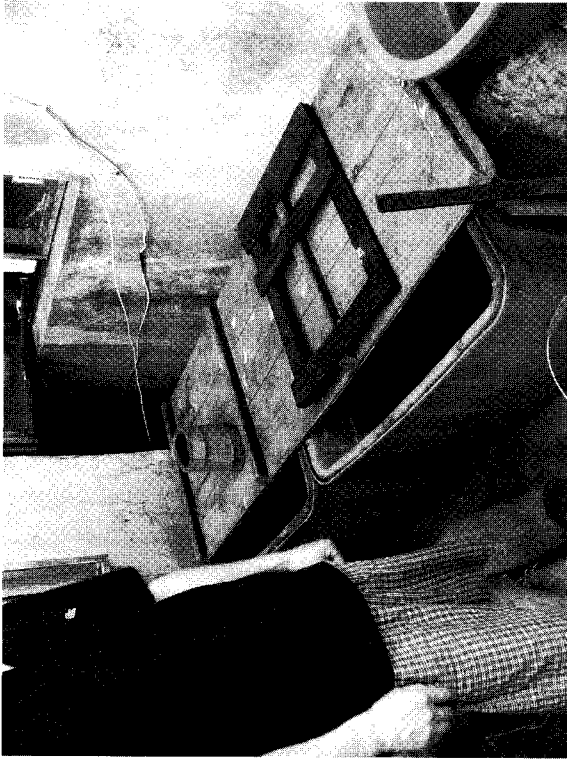


写真6 古色を出すため素品に漬け込む（倣古法）

鄭は、開始から一九八〇年代にかけての、十数年間は、各地で散見した、古い作品をいかに真似るのかということに精魂を傾けた。この期間は、いわゆる模倣の期間で、技術やデザインに関し多くのことを学んだが、独自性という点では、あまり見るものがないと、彼自身考えている。鄭は、この最初の期間は、いわゆる普通の彫刻と何も変わらず、竹という素材にさまざまな画題を描いた。たとえば、一九八〇年代に鄭が竹根彫に取り組んだ初期の作品として「石榴小孩」という作品がある。これは、石榴の上に乗った子供の姿を描いた伝統的な吉祥の図案であり、童子のふくよかさが見事に表現された佳作である。それには一切もとの素材の形状、風合いを残さず、全面を彫り込む「通彫」の技法が用いられている。これは、いわゆる普通の木彫、石彫に使われる技法で、要するに従来あった作品を、竹根を素材に再現した、ある意味ありきたりの模倣であり、竹根彫としての独自性に欠けていたと鄭は考えている。このような作品を作り続ける過程で、鄭は研究を積

行錯誤によって、自立的に独自の「伝統」的な様式、風格、技法、デザインを発明するとともに、他の根芸作家に広めていったのである。

ただし、象山竹根彫が、現在のように中国国内に名声を馳せるのは、このような自立的な民間芸術創造運動だけによって、達成されたのではない。それは中央の根芸創造運動と密接に関係し、さらに発展してきたのである。

四 根芸創出運動——「美」をめぐる中央と地方のインタラクション

1 中央の根芸創出運動

竹根彫作家は、象山や浙江省内を越えて、さらに中国各地、特に中心である北京の作家、芸術家たちとのネットワークをもっている。そのネットワークこそが、象山竹根彫に大きな影響を与え、さらにその発展の原動力となってきたのである。ここで、近年の中央における根芸発展史を概括する必要がある。それはまさしく、「根芸の誕生史」といっても過言ではない。

この中国「根芸の誕生」に関し、重要な役割を果たしたのが馬馴驥という人物である。馬は、筆名「三馬」、堂号「天趣堂」。一九三八年遼寧省生まれ。一九五〇年代中央美術専科學校で美術を学び、卒業後、中央新聞記録映画の撮影技師となる。一九六〇〜一九七〇年代、甘肅、青海に記者として赴任。記録映画の撮影に従事し、高級電影撮影師、国家一级美術師などの資格を得た。一九八〇年代には、中国美術を世界各国に紹介する宣伝映画の撮影に従事し、カメラマン、ディレクターとしての地位を固めた。その彼は、一九六〇年代初頭の二十歳代

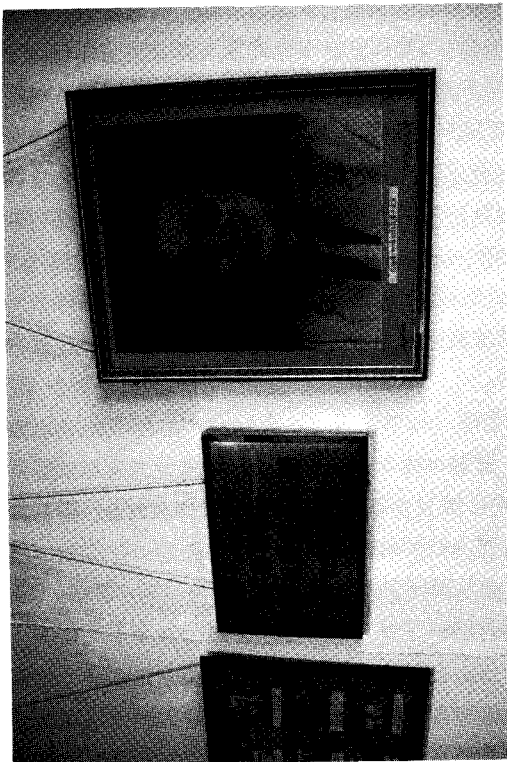


写真8 馬馴驥の肖像（大連・馬馴驥根芸美術陳列館）

半ばの青年時代から、本業の合間を見て、「根の彫刻」に取り組んでいた。彼は現在、中国根芸美術大師、中国根芸美術学会主席という、根芸界のナンバー一の地位を得ている〔中国根芸美術学会 一九九九：二二〕。

「根の彫刻」は、馬にとって当初は趣味的な活動だったようであるが、しかし、その「趣味」が高じて、徐々に専門的になっていく。一九八〇年代、馬は、本業で培った人間関係を活かして正統な芸術を営む著名な美術家たちに師事し、「根の彫刻」の芸術性に関し理解を求め、そのお墨付きを得ていった。一九八〇年代初頭に馬が接触した芸術家には、敦煌芸術の保護に尽力し、西洋油絵に造詣が深い常書鴻や、著名な教育者であり芸術家であった王森然、中央美術学院教授を務めた常任俠、中国美術学院院長で中国美術家協会主席を歴任した呉作人、中国美術家協会副主席で中国美術館館長であった劉開渠など錚錚たる美術家が顔を並べている〔中国根芸美術学会 一九九九：三二、三三〕。これら書画彫刻の正統な美術界の重鎮は、馬が中心となって開催した「根の彫刻」の展覧会に出席したり、来賓として招かれたりすることにより、「根の彫刻」の芸術性に関し

お墨付きを与えてきた⁽¹⁾。また、これら美術界の重鎮、有名人は、ところどころで「根の彫刻」を芸術として礼賛する言葉を並べ立てた揮毫を遺すことにより、馬の主導する「根の彫刻」に権威を付与している。また、「根の彫刻」を論じる座談会に出席して、馬の「根の彫刻」に関する理論形成に大きな影響を与えている。

馬は、一九八〇年代初頭より、このような有力者の後ろ盾を得て、「根の彫刻」すなわち「根彫」を、「根の芸術」(根的芸術)すなわち「根芸」へと高め発展させる「三步走計画」(三步(三段階で)前に進む計画)に取り組みることとなる。その第一歩は、まず北京で根芸の組織的な展覧会を挙行し、根芸に関する論文を発行し、その正式名称(根芸)を宣伝強化し、結果専門家の支持と社会の理解を得る段階、次いで第二歩は、根芸に関する記録映画を製作し、根芸の影響を拡大させる段階、そして、第三歩は、全国的な根芸の展覧会を挙行し、全国各地の根芸作者を動員して連携し、中国根芸学術組織を設立する段階であった。その計画は着実に進められていった[馬・張 二〇〇五a:八]。

たとえば、一九八二年十月、北京工芸美術行業協会が中山公園にて「北京市民間工芸美術展覧」を挙行したが、ここに馬は二十点ほどの自作を展示した。それは開幕と同時に多くの観衆を惹きつけ、多くの賛辞を受けたという。その後、翌一九八三年に馬は、中国工芸美術学会に加入し、北京工芸美術学会挙行の「第二屆首都工芸美術新作展覧」に十あまりの作品を出展した[馬 一九九〇:四八、四九]。そして、ついに一九八五年には四月二十日から五月四日にかけて、国家林業部、中国工芸美術学会主催の「中国根的芸術聯展」を中国美術館で開催するまでに漕ぎ着けた。同展には、北京以外の十数省市から二十数人の作者が三〇〇以上もの作品を出品したという[馬・張 二〇〇五a:八]。

この全国的な根芸展覧会をきっかけとして、全国の根彫作家を巻き込んだ組織化が進行される。聯展終了後、主要な参加者が座談会を行い、中国工芸美術学会の下に「根芸研究会」設立することの準備計画が策定され、同

年十二月に成立大会を北京で開催して、馬駒驥が主任の職に就いている。また同年には、馬駒驥が脚色、演出、撮影する『根的芸術』という映画を撮影する組織も設立された。

さらに、この時期に理論面での検討も馬によって活発に執り行われている。一九八二年には、「淺談根的芸術創作」という論文を書き、「根的芸術」という正式名称を提唱した。そして、一九八六年には、美術界で権威をもつ雑誌『美術史論』一九八六年第一期に「根的芸術」という長編論文を執筆し、著名な美術者であり彫塑家でもあった元中国芸術研究院副院長・王朝聞より高い評価を受けた。その後、根芸に関する論考を『人民日報』や『光明日報』などに陸続と発表した[陳 二〇〇六:四九]。

一九八〇年代末に根彫が根芸へと昇華される過程で、それに関連する組織は体系的に整備された。さらに、その組織は根芸を規定する規則を整備している。たとえば、一九八七年に根芸研究会は、「中国工芸美術学会(八七)輕中芸字字二号文件」という通知をもって、「變廢為宝、化腐朽為神奇」(廃れものを変えて宝にする、つまりらないものを変えて非常に珍しいものとする)という根芸の制作原則を会員に送り、周知徹底し、その遵守を求めた。これは、国家林業部の政策に配慮したもので、根彫制作にはすでに伐採された樹木の根を用い、自然に生えている樹木の乱伐禁止を要求しているのである。このようななかで、「废物を利用し美に転じる」という本質的思想・思考は、確固なものとして作り上げられてきたのである。

2 根芸の歴史の構築

ちょうど同時期、一九八七年には浙江省にも浙江省根彫芸術研究会が成立。中国工芸美術学会根芸研究会は、同年に、根芸界の最高栄誉で「中国根芸美術優秀作品展」の褒賞である「劉開渠根芸賞」を設立した。この賞にその名を冠せられた劉開渠は、すでに述べたように正統な芸術である彫塑の世界の第一人者であり、中国彫塑大

師、中国美術家協会副主席、中央美術学院副院長、中国美術館館長という肩書をもつ中国芸術界の重鎮であった。彼は、根芸研究会創設にあたり、馬に協力し、その功績を讃えられて根芸界最高の榮譽賞に、その名を冠せられたのである。

馬は、このような褒賞制度と展覧会システム整備、さらに学術討論会、論文集、手引書発行などを通して「三歩走計画」を着々と進め、根芸理論の統合と精緻化、そして普及に努めてきた。そして、一九九四年、ついに中国工芸美術学会の下にあった根芸研究会は、主管単位が又聯（中国文学芸術界聯合会）となり、国家によって一級学会として認定され、「中国根芸美術学会」へと昇格された。

さらに、一九九六年には、根芸美術学術資格評定という、根彫製作者の能力を評価し認定する制度を導入した。学会員を、その経験、技量に応じて中国特級根芸美術大師、中国根芸美術大師、高級根芸美術師、一級根芸美術師、二級根芸美術師の五階級にランクづけしたのである。この認定には当然、北京で学会の基礎を作った馬駒驥、およびその関係者が主要な役割を果たしたが、この資格評定制度によつて、その学会の権威は不動のものとなる。美術が厳格に制度化され、担い手が美術家としての位置づけ、正統性を獲得するシステムが完成したのである。

このような「根の彫刻」を芸術として確立する中央集権化、組織化、権威化、制度化の過程で、馬駒驥は「根彫」を「根芸」と改称し、その名辭の社会的正統性を獲得し、多くの作家たちにその使用を促したのである。さらに、馬は、この根芸創出運動のなかで、その詳細な歴史を創り上げていった。

馬は、根芸は「年輕又古老的藝術」（年が若くかつ古い芸術）であると形容する。根芸は、原始社会にその萌芽があったものの、文化大革命で衰退して改革開放後に復活、隆盛したという意味である（馬一九九〇：一；馬・張二〇〇五a：一）。それは、根芸という芸術ジャンルが、現代において創造されたことをいみじくも示している。根芸が、「悠久の歴史」をもつといわれ、数多くの指南書に「歴史の悠久」さが強調されていることは

すでに述べた。そこでは戦国時代の「壁邪」と「角形器」などの「考古遺物」が始原の証左とされ、また、多くの文献類や、絵画、文物、古家具などが参考にされて、その二千数百年の長きにわたる歴史が描かれている。

ところが表のところ、「壁邪」と「角形器」は、冷静に見るならばただの考古遺物に過ぎない。それを根芸の走りとする証拠は何らなく、それは推測、解釈の域を出ない。文献やその他の史料による「歴史」の裏づけも同様で、そこに登場する根を用いた器物を根芸とする根拠は全くない。これは、「根芸」という言葉自体が、馬駒驥によつて提唱されたという事実からすれば当然のことであり、現在語られる根芸の歴史は、既存の文物、事物を、根芸という新しいジャンルに再配置した、あるいは、それらに根芸というレイベリングを施したに過ぎないのである。それは、根芸の歴史の構築といつても過言ではない。芸術として数千年の正統なる歴史をもつとする言説は、一九八〇年代以降の根芸創出運動のなかで、戦略的に生成されてきたのである。

3 地方の呼応——根芸に吸収された竹根彫

象山竹根彫は、北京から遠く離れた浙江省の一地方で行われる芸術であるが、しかし、着実に進行した「美」の中央集権化、組織化、権威化、制度化、すなわち全国規模の根芸創出運動と無縁ではなかった。中央と地方の両者は相互に関わり合いながら、その姿を互いに整えてきた。実はそれらの運動、そして、それらの発展史は「入れ子」になっていたのである。

すでに紹介した象山竹根彫の創始者である張徳和、鄭宝根は、中央の「学会」の雑誌に、理論に関する「論文」を投稿するとともに、討論会へ参加したり展覧会へ出品する活動で、多くの技術や知識を身につけ、人間関係を取り結び、組織内での評価を高めてきた。また、種々の行政的組織とも関わり社会的地位を上昇させている。彼らは、竹根彫を専門に営む人びとの專業委員会の幹部となり（張が主任、鄭が副主任）、高級工芸美術師などの

資格も得た。鄭は、象山県の政治協商会議委員に任じられるほどである。

彼らは、さらに中国根芸美術学会より、その技能が高く評価され、多くの賞を授けられた。張は、他の作家に先駆けて表彰されており、一九九四年の中国根芸美術優秀作品展（第四回）において作品「眷恋」が、一九九七年の中国根芸美術優秀作品展（第六回）では「洪荒時代」が、そして、二〇〇〇年の中国根芸美術優秀作品展（第七回）では「酣」が、中国根芸美術学会最高の賞「劉開渠根芸賞」の金賞を受賞している。その結果、張は象山竹根彫の「带头人」（案内人・リーダー）として高く評価され、一九九六年には浙江省工芸美術学会、省美学学会、省美術評論研究会が連合して「張徳和竹根彫芸術討論会」までも開催されるほど注目されている。

鄭も、一九八〇年代後半から、展覧会などへの出品を開始し、一九八六年に初めて浙江省レベルの展覧会に出品した「沙僧」が認められ、アメリカ・ロサンゼルスにおける芸術博覧会にも出品されて、金賞を受けるという栄誉に浴している。その後、しばらく中国根芸美術学会の品評会に出品し、審査、批評を得て、自分の技術に反映させてきた。その甲斐もあって、一九九七年には「王昭君」によって、中国根芸美術優秀作品展（第六回）において「劉開渠根芸賞」の金賞を受賞し、その後、国家級、省級の展覧会で受賞し、二〇〇〇年には同じく中国根芸美術優秀作品展（第七回）に出品した「画小有猜」「窺視人間」という二作品が、同時に金賞を受賞するという快挙を果たした。彼らは、その実績が認められ、二〇〇五年現在、全中国でわずか三十一名にしか与えられていない「中国根芸美術大師」の資格を得た。そして、彼らは、いまや中国根芸美術学会理事にまで就任するほどの、中国根芸界の重鎮となっているのである。

地方の彼らは、中央の動きに呼応し、徐々に関わりを深めるなかで、中央の動きの内部に吸収され、いまではその中枢に組み込まれた。そのような竹根彫作家の制度的な変化は、その作家の営み自体も変化させた。すなわち、彼らが発明した象山の地方の伝統「美」竹根彫は、中央の「美」根芸の一部として吸収され、その内部で



写真9 張徳和の受賞した盾類

確固とした位置づけをなされ、中国根芸界で正統な地位を得ることに成功したのである。また、中央の根芸の方も、この作業により、自身が包含するジャンルを、より拡大することに成功した。

象山竹根彫の創始者たちは、まずは試行錯誤によって、自立的に独自の「伝統」的な様式、風格、技法を生み出し、根彫がいままで存在しなかった象山の地に、竹根彫を創始した。さらに、彼らは、根芸を芸術として確立する中央集権化、組織化、権威化、制度化の根芸創出運動とインタラクティブな関係を取り結ぶことにより、地域を越えて全中国に影響力をもつ「美」の正統性を獲得することに成功し、象山竹根彫は、その名を全国に轟かすこととなった。権威づけされた彼らは、すでに中央の根芸組織に主要な役職を得て、そこで不可欠な存在となっている。彼らは、「美」のヒエラルキーにおいて高い地位を獲得し、評価される側から評価する側へと、その立場を大きく変えたのである。

一九七八年の改革開放以後、中国では全国的に「根の彫刻」を「芸術」へと昇華させる根芸創出運動が展開された。その結果、民間の「彫虫小技（取るに足らない技能）」は、「大雅之堂（上流の産）」へと昇格し、まさにそれは「根芸」と称されるようになって、中国文化における不可欠の独立した芸術分類として認められ、正統な芸術により近づいたのである―「まだ、書画の世界には到底およばないが」。このような全国的な民間芸術創出運動のなかで、地方の竹根彫も成立してきたのである。そして、その二十数年の間に、地方の「木匠」＝木工職人たちは、全国的な著名「竹根彫作家」＝芸術家へと変身を選んだ。このような「美」とそれを取り巻く人びとの変容の背景には、さらに改革開放政策以後の市場経済やツーリズムの発展、「美」を消費するパトロンとしての富裕層の形成といったより大きな状況変化も考慮しなければならないであろう。

現在の象山竹根彫は、先に触れたように観光土産物や一般向けの特産工芸品としての「生産」と、美術品としての「創作」に大きく分けられる。いずれにせよ、共に「商品」として流通していくこととなる。

比較的容易に、そして大量に生産される特産工芸品としての竹根彫の場合、あらかじめ卸売りの商人から受注し、それに応じた数のものを製作し販売する。そのようなものは、卸売業者から杭州や上海などの都市部の観光客や一見の客を相手とした文物商店や骨董店、また、象山から離れた観光地や空港の土産物店で、他の民芸品や掛け軸、置物と並んで販売されている。値段は、素性の悪い骨董店などでは、由来を知らない人に古い時代のものとして偽って法外な値段をふっかけられることもあるが、空港などの一般の店では、だいたい一〇〇〇元（約一万五〇〇〇円）以内に収まる手頃な価格で売られている。その購入者は、不特定多数の観光客であり、竹根彫に中国伝統の「美」を感じ取って、気に入って買って行く。そのなかには海外からの観光客も少なくない。その竹根彫

の大半は、「見立て」をほとんど重視しない単調で粗雑な作りであるが、長年の試行錯誤の末に到達した倣古法によつて巧妙に着色されたその古風な色合いと、いかにも中国らしいデザインは、消費者に中国の伝統産品であること疑わせることはない。

一方、竹根彫を美術品として見なし、その制作に手間暇かける作家の場合は、すぐに作品を売り払うことはない。張や鄭など有名な作家のもとには、美術品を扱う美術商―骨董商を兼ねることが多い―や愛好家がときおり訪れ、直接鑑賞し、値段交渉して買って行くのである。その販路は広く、地元浙江省はもちろん、上海、北京、福建省、広東省、香港、台湾、海外では日本などからも、定期的に美術商がやってくる。頻りに足を運ぶ馴染みの商人がたくさんいるが、そういう気心の知れた友人にでも、すぐに売れるものではない。それは、年に何回も行われる展覧会や博覧会、作品展などのコンペティションに出品しなければならないためである。よい作品は、そうたやすく手放せない。

展覧会などのコンペティションは、その作品の価値を上げてくれ、入賞を果たせば、当然、その作品の価格は、普通に売るよりはるかに高まる。特に、「中国根芸美術優秀作品展」などの全国的な展覧会の権威は大きく、ここでの入選を各作家は競い合っている。そのようなコンペティションでの成功は、それぞれの出品作品の価格を上げるだけでなく、先に述べたように作家自体の評価も大きく高めてくれる。入賞を目指し血眼になって出品する作家はあまり多くはなさそうだが、その入賞歴により、作品価格や作家評価が変わってくることは当然であるから、竹根彫作家は展覧会の結果にどうしても無頓着ではられない。

竹根彫を仕入れた美術商たちは、自前の商店―骨董店など―を通じて目利きの根芸愛好家に販売する他、商店やレストランの装飾品として販売、さらに海外へ輸出するものもある。美術品としての竹根彫の中国国内の根芸愛好家は、近年の経済発展にともなつて形成された富裕層に出現した消費者であり、彼らは、優品を購入するの

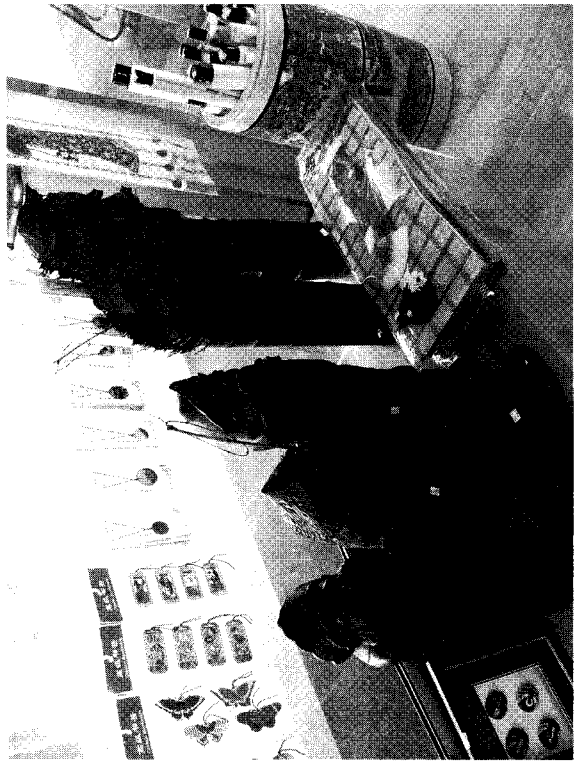


写真10 杭州蕭山国際空港の土産物屋に並ぶ象山竹根彫

に金に糸目をつけない。張や鄭の作品ならば、安くとも数千元を下ることはない。種々の展覧会入賞作ともなると十万元を超える作品も珍しくないのである。竹根彫の優品は、他の美術品や骨董と同じく、贈答品として富裕層の間でやりとりされている。

竹根彫が発展するためには、独自のストラグルと中央の芸術界の変化とともに、このような「美」を取り巻く経済の変化、さらに「美」を消費する人びとの質と量の変化という状況変化も大きく貢献してきたのである。

五 むずび

中国において、根は「美」を見出されたときに、大きな価値を付与される資源である。それは「認知的加工」と「物理的加工」という二つの「加工」を施されることによつて、普段はうち捨てられる廃物から、芸術品へとその姿が変えられる。そこには、

単なる「物理的加工」では得られない「美」の本質が存在し、それを生み出すために中国の伝統的「見立て」の技法が重要な役割を果たしてきたのである。根芸には、その文化を共有する中国の人びとに「美」を感じ取らせる「本質」があると理解すべきであろう。

竹根彫が扱うモチーフ、図案、題材には、中国全体の「伝統」的な民俗文化、工芸文化、あるいは書画などの正統な芸術文化との連続性があることはすでに触れた。描かれるものは、中国の歴史や故事に由来し、他の「美」のジャンルのなかで多様に表現されてきた伝統的な題材、モチーフなのである。この連続性によつて、この芸術の鑑賞者は、単なる竹の彫刻の美しさだけでなく、そこに込められた事物、風景の背景や意味を読み解き、さらに別の物語を感得することができるのである。したがって、この芸術の鑑賞者としては、そのような「美」に隠されたバックグラウンドまでを理解する能力が求められているのであり、それがない場合、芸術の奥深い含意までは理解できない。近年、多くの外国人が竹根彫を買い求めるが、もし、そのような知識を鑑賞者ともち合わせていない場合、竹根彫の全ての美しさと意味を理解することはできない。その点からいって、竹根彫―全ての根芸に通じる―の基盤には、中国のドメスティックな「美」の本質が貫かれているといつてよい。

しかし、一方で、その「美」の誕生は、「美」を生み出す内部の人びとのみならず、それを取り巻く外部アクター―愛好家、権威的美術家、政府など―が共同で行う文化の活用・資源化として構築主義的に理解される。

もともと家具を作っていた地方の一介の木工職人（木匠）が奮闘努力して、民間美術を創り上げた。さらに平行に、中央ではもともと手慰みとして愛好していた人たちが「学会」を立ち上げ、著名人、政府部門を巻き込みながら、これをより次元の高い芸術＝根芸へと変えていった。そして、その芸術が拡大し、中央集権化を進めて成長するなかで、地方の民間美術に中国美術・根芸の一部としての正統性を付与し、地方も根芸という範疇に収まることで、中央の権威をより高め、さらに補強する役割を担うようになった。その結果、相互関係は不

可分のものとなり、一体として共に発展してきた。根芸は、中央と地方に跨る多様なアクターの複雑でダイナミックな相互作用によって創造され、発展を遂げてきたといえる。また、その「美」を取り巻く市場経済化や観光化といった改革開放政策以降の状況変化は、商品としての「美」を確立させ、「美」の流通経路と、その消費者を生み出すことにより、竹根彫の発展をさらに加速させたのである。竹根彫は、昔ながらの中国の「伝統」ではなく、経済、社会、政治的にさまざまな思惑で構築された産物なのである。

竹根彫という「美」を考えると、その「美」を生み出す本質は不可欠である。しかし、その本質だけが、本来、打ち捨てられるはずの竹根に「美」の材料としての価値を与えたわけではなかった。すなわち、その本質のみでは、竹根は資源にはなりえなかったのである。資源を生み出す「美」を理解する上で、その本質性と構築性とは、分かちがたい問題として横たわっている。

註

- (1) 「物理的加工」とは、人間の手足の行動を基盤とする技術、技能などによって、実在する自然の形質を変えて、別のものへと変換する行為である。それは、身体の外に存在する自然の支配、改造、変形としてよく、可視的物質的な営為である。一方、「認知的加工」とは、人間の知覚、感性、精神、価値観、世界観などによって、実在する自然の形質は変えることなく、別のものへと変換する行為といえる。それは、身体の内側に存在する自然の支配、改造、変形であり、不可視で非物質的な営為であり、それこそが、「美」の生成と大きく関わっている。この「物理的加工」と「認知的加工」は、ものを資源へと変ずる過程で、度合いは異なりつつも、不可分に絡まり合いながら、応用されている。
- (2) 「八仙過海」とは次のような民間故事にちなんだものである。「昔、西王母の誕生祝いの帰路、八仙たちは酒に酔って船に乗り込み、海の仙女をからかった。仙女は怒って海を時化させ、船を沈めようとした。このとき、八仙の

漢鐘離は芭蕉扇、張果老は道籐（ト占用の竹）、呂洞賓は斬妖剣、李鉄拐は薬瓢箪、韓湘子は順風笛、曹国舅は陰陽板、藍采和は花かご、何仙姑は如意爪（ざる）または蓮の葉をもっていたという。八仙はそれぞれがもっているもので戦って、無事に乗り切ることができたという。八仙過海は、現在、「八仙過海、各顯神通（其能）」（それぞれがそれぞれのやり方でやるの意）という成語に用いられ、竹根彫以外の絵画や美術装飾の主要題材ともなっている。

- (3) 作家によって見立てられるモチーフは、作品のデザインを決める重要な要素であるが、すでに述べたように、このモチーフを選定する前に、作者は、その根の形状、色、風合い、節の幅などを注意深く観察し、それにふさわしいモチーフを選択する。したがって、モチーフ決定には、それ以前の根の特徴が重要な意味をもつ。モチーフの決定に関して、まず第一に、その竹根の細さや長さは重要な要素である。それによって、モチーフはある程度決まってくる。先に紹介した人物の美女像などはその典型で、細身で屈曲した竹の桿が、女性のおよやかな身体の線を表現するのに必要である。しかし、腹を突き出したふくよかな弥勒仏や寿星を表現するときには、根の最も太い部分を使って量感を出す必要がある。また、魚籃のような、丸みを帯びたものも、丸く太い根が必要である。第二に、竹の奇形度は、モチーフ決定に重要な意味をもつ。竹根にはたびたび一本の竹が癒着したものがあるが、そういう素材は、たとえば二人の人物、二匹の猿などが寄り添うような構図にむいているし、また、腰から下の大腿部を表現できる。第三に、竹を縦に使うか、横に使うかによって、表現するモチーフは異なる。たとえば、小舟と漁夫、八仙過海、十八羅漢などをモチーフにすると、当然、形状は船型になり、竹を横に寝かして配置するデザインとなる。逆に、人物像などでは、全身像にしる顔面像にしる正対するものが多いので、縦に立てて配置するデザインとなる傾向がある。第四に、竹を正立させて用いるか、倒立させて用いるかによって、モチーフは大きく異なる。多くのデザインは、桿の部分を下にし、節が密に入る根の部分を上になるように、倒立させて用いるが、根須を髭のように長く用いる必要のある老人の顔面像などでは、逆の正立で用いることもある。そういうものは、置物系の竹根彫というよりは、壁掛けなどの掛け物系の作品に多い。第五に、筆立てなどの実用に供するか、純粋に置物として鑑賞用に供するかによって、やはりモチーフが異なる。実用に供するものは、その用途によって制限を受

ける。たとえば、竹の曲線を活かした人物の全体像などを、筆立てにデザインすることはない。おおかた、筆立てなどは、竹を円筒状に加工し、その表面に浮き彫りを施すものが、オーソドックスなデザインで、通常のデザインよりも人為的な加工の度合いは大きくなる。

- (4) 中国の根芸の成立、および体系化、統合化過程における、数多くの正統美術家たちの関与は、もう一方で、中国のより大きな近現代美術の体系化、統合化過程と大きく関わっている。蔡元培など民国期に海外留学し、新しい美術体系を吸収した美術家、学者が中国近現代美術の整備に大きな役割を果たす。蔡のもとで働いた林風眠は、杭州国立芸術院を創立し、劉開渠、王朝聞など根芸成立の後ろ盾となった重鎮を育てている。彼らは、社会主義化した中国における芸術の存否、あるいは発展に関して戦略的に取り組んでおり、中国美術の発展のなかに根芸も含まれていることには注意を要する。すなわち、地方の竹根彫と中央の根芸、そして、より大きな中国美術の発展史は、入れ子構造になっているのである。
- (5) 近年の中国において、世界遺産への関心が官民間わず高まっている。それと関連して、江南地域の古鎮開発(再生)が至るところで行われ、ある種のテーマパーク化した古鎮や故居、古い町並みが復元、あるいは創造されている。その「古い」空間に、古風さを醸し出す根芸は、まさに似合いのアイテムである。そのため、そのような古鎮では、本来なかった根芸の展示館や販売店を創り出すことが少なくない。筆者が発見しただけでも、浙江省嘉善市西塘、紹興市魯鎮、大禹陵、蘭亭、江蘇省昆山市錦溪などの著名観光地で、根の彫刻の展示や販売がなされている。象山竹根彫の場合、張や鄭という有力作家が中心となって地方政府に働きかけて、象山県内にある石浦鎮の復元古街路・石浦古城に「芸苑」という竹根彫の展示館を造り、陳列するとともに販売も行っている。

参考文献

- 陳紀周主編 一九九七 『根彫芸術』山東科学技術出版社。
 陳金陵 二〇〇六 「天趣—中国根芸美術第一人馬駒驥」『報告文学』二〇〇六年一二期、長江文芸出版社。
 丁樂玉・歐陽廣主編 二〇〇〇 『一品堂根芸』江西美術出版社。

- 段志安 一九九九 『根彫芸術』湖北科学技術出版社。
 李蒼彦 一九九三 『根彫技法』解放軍文芸出版社。
 廖佛煥 二〇〇三 『教你学根芸』江西美術出版社。
 龍偉工・陳星錦 二〇〇一 『闲情玩根』嶺南出版社。
 馬駒驥 一九九〇 『中国根芸』華芸出版社。
 馬駒驥・張二濱編著 一九九六 『中国根芸(第一版)』金盾出版社。
 馬駒驥・張二濱 二〇〇五a 『中国根芸(修訂版)』金盾出版社。
 馬駒驥・張二濱主編 二〇〇五b 『中国根芸石芸論文選』中国根芸美術学会三馬創作學術委員会。
 馬駒驥・張二濱主編 二〇〇五c 『中国根芸二〇〇年』中国根芸美術学会三馬創作學術委員会。
 馬稚泉・李慶衛編著 二〇〇二 『中国根彫圖録』中国林業出版社。
 彭春生・朱大保・李淑萍編著 一九九五 『根芸創作與欣賞(第三版)』中国林業出版社。
 屠羽 二〇〇四 『中国樹根芸術暨珍品鑑賞』文物出版社。
 王少英 二〇〇〇 『根彫制作技法』北京工芸美術出版社。
 汪傳龍 一九九八 『図解根彫芸術』安徽科学技術出版社。
 汪傳龍 二〇〇四 『根彫制作技法』安徽科学技術出版社。
 徐華鎰 二〇〇五 『中国根彫芸術』中国林業出版社。
 張宗賢・沈安良編著 二〇〇三 『図説根彫制作與欣賞』江西科学技術出版社。
 浙江省象山県旅游局 P. 2 『象山・旅游』。
 中国根芸美術学会 一九九九 『中国根芸美術家辞典』中国環境科学出版社。
 周学森 二〇〇四 『根芸』万卷出版公司。

【責任編集・執筆名】

松井健 (まつい・たけし)

1949年生

東京大学東洋文化研究所教授

『自然の文化人類学』(東京大学出版会、1997年)

『遊牧という文化—移動の生活戦略』(吉川弘文館、2001年)

【執筆名】(50音順)

落合雪野 (おちあい・ゆきの)

1967年生

鹿児島大学総合研究博物館准教授

『アオバナと青花紙—近江特産の植物をめぐって』(共著、サンライズ出版、1998年)

『ハトムギ—焼畑と庭畑の穀類』吉田集而ほか編『イモとヒト—人類の生存を支えた根栽農耕』(平凡社、2003年)

菅豊 (すが・ゆたか)

1963年生

東京大学東洋文化研究所教授

『修験がつくる民俗史—鮭をめぐる儀礼と信仰』(吉川弘文館、2000年)

『川は誰のものか—人と環境の民俗学』(吉川弘文館、2005年)

杉島敬志 (すぎしま・たかし)

1953年生

京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究研究科教授

『人類学的実践の再構築—ポストコロニアル転回以後』(編著、世界思想社、2001年)

『現代インドネシアの地方社会—ミクロロジーのアプローチ』(共編著、NTT出版、2006年)

関本照夫 (せきもと・てるお)

1947年生

東京大学東洋文化研究所教授

『国民文化が生れる時—アジア・太平洋の現代とその伝統』(共編著、リポポート、1994年)

『比較史のアジア—所有・契約・市場・公正』(共編著、東京大学出版会、2004年)

資源人類学06

自然の資源化

平成19年12月15日 初版1刷発行

編者 松井 健

発行者 鯉渕 友南

発行所 株式会社 弘文堂

101-0062 東京都千代田区神田駿河台1の7

TEL 03(3294)4801 振替 00120-6-53909

<http://www.koubundou.co.jp>

印刷 港北出版印刷

製本 牧製本印刷

©2007 Takeshi Matsui. Printed in Japan

注 本書の全部または一部を無断で複写複製(コピー)することは、著作権法上の例外を除き、禁じられています。本書からの複写を希望される場合は、日本複写権センター(03-3401-2382)にご連絡ください。

ISBN978-4-335-51096-0