

国際シンポジウム
The International Symposium

東アジアにおける〈書の美学〉の伝統と変容
Tradition and Transformation in Aesthetics of East Asian Calligraphy

講演要旨集

The Conference Brief

2015年9月3・4日


Date: September 3 and 4, 2015

新潟市民芸術文化会館 りゅーとぴあ 能楽堂

Venue: Noh Theater, Niigata City Performing Arts Center (Ryutopia)

書

- 【主催】「東アジア〈書の美学〉」実行委員会
(構成団体：新潟市、會津八一記念館、新潟日报社、BSN新潟放送)
「東アジア文化都市 2015 新潟市」実行委員会
- 【協力】藤井斉成会有鄰館、北方文化博物館、巻菱湖記念時代館、にいがた文化の記憶館
- 【後援】早稲田大学會津八一記念博物館、美学会、民族藝術学会、日本美術教育学会
全国大学書道学会、全国大学書写書道教育学会、新潟県書道協会
読売新聞新潟支局、毎日新聞新潟支局、朝日新聞新潟総局、産経新聞新潟支局
日本経済新聞社新潟支局、共同通信社新潟支局、時事通信社新潟支局
NHK 新潟放送局、N S T、TeNY テレビ新潟、UX 新潟テレビ 21

【特別協力】文化庁  文化庁

【プログラム】

9月3日（木） テーマ：中国書法の伝統の形成

9:30～10:00 趣旨説明・基調講演

書の美学 ―東洋と西洋の間で―

神林恒道（新潟市會津八一記念館館長）

10:00～12:00 発表

中国哲学における伝統の形成・文字学

加地伸行（大阪大学名誉教授）

〈流日半卷本〉により台北故宮博物館蔵《自叙帖》は懷素真蹟に非ずを論ず

傅申（台湾大学芸術史研究所教授）

中国最大の奥書 – 579年に鐵山に建立された石頌

ロタール・レデローゼ

（ドイツ・ハイデルベルク大学東洋美術史研究所教授）

13:30～15:30 発表

書作品中の運動と空間

邱振中（中国・中央美術学院教授）

中国書画論における逸品（Yipin）とは何か

ヨーレン・エスカント（フランス・社会科学高等研究院研究ディレクター）

現代中国書法の試み – 徐冰（Xu Bing）を例として

劉悦笛（中国社会科学院哲学研究所副研究員）

16:00～18:00 討論会「新潟の書の伝統」

ファシリテーター：神林恒道（新潟市會津八一記念館館長）

登壇者：野中浩俊（岐阜女子大学教授）

角田勝久（新潟大学准教授）

清水文博（新潟大学講師）

松矢国憲（新潟県立近代美術館専門学芸員）

喜嶋奈津代（新潟市會津八一記念館主査学芸員）

【Program】

September 3

Theme : **The Formation of the Tradition of Chinese Calligraphy**

9:30~10:00 About Symposium and Keynote Lecture

Aesthetics of Sho between the East and the West

Kanbayashi Tsunemichi

(Director of Niigata City Aizu Yaichi Memorial Museum)

10:00~12:00 Presentation

The Formation of Tradition and Ideography within Chinese Philosophy

Kaji Nobuyuki

(Emeritus Professor of Osaka University)

*Statement that "Autobiography" is not Written by Huai-su
from the Half-Handscroll Version Transferred to Japan*

Fu Shen (Professor of National Taiwan University)

The largest Colophon in China: The Stone Hymn 石頌 of 579 AD at Mount Tie 鐵山

Lothar Ledderose

(Senior Professor of Institute for East Asian Art History Heidelberg University)

13:30~15:30 Presentation

About the Expression of Movement and Space in Sho-Art

Qiu Zhenzhong (Professor of China Central Academy of Fine Arts)

Yipin as an Aesthetic Category: from Calligraphy to Painting in the Chinese Art Theory

Yolaine Escande

(Research Director CNRS, CRAL, EHESS)

Contemporary Chinese Calligraphic Experiment: Xu Bing's Art as a Case

Liu Yuedi

(Associate Professor of Institute of Philosophy at Chinese Academy of Social

Sciences)

16:00~18:00 **Debate: The Sho Style of Niigata**

Facilitator: Kanbayashi Tsunemichi (Director of Niigata City Aizu Yaichi Memorial Museum)

Panelists: Nonaka Hirotohi (Professor of Gifu Women's University)

Tsunoda Katsuhisa (Associate Professor of Niigata University)

Shimizu Fumihiro (Assistant Professor of Niigata University)

Matsuya Kuninori (Senior Curator of Niigata Prefectural Museum of Modern Art)

Kishima Natsuyo (Assistant Chief Curator of Niigata City Aizu Yaichi Memorial Museum)

【プログラム】

9月4日(金) テーマ：日本・韓国における書の変容

9:30~12:10 発表

中国書法の影響と日本の書 — 古代から平安時代まで —

島谷弘幸 (九州国立博物館館長)

和歌をつむぐ書 — 仮名の詩情

萱のり子 (東京学芸大学教授)

韓国ハングル書芸と中国書法との関係について

朴聖媛 (韓国国立中央博物館学芸研究士)

韓国の芸術文化、その‘モッ (뽕)’の世界

閔周植 (韓国・嶺南大学教授)

13:30~15:30 発表

アメリカにおける日本の書のコレクター：意味を超えたフォルムの理解

ジョン・カーペンター

(アメリカ・メトロポリタン美術館、メアリー・グリッグス・バーク
日本美術コレクション担当学芸員)

戦後の日本前衛書道と欧米抽象絵画における余白の概念について

ボグダノワ・ジェーニャ (ドイツ・ハイデルベルク大学博士課程在籍)

書と抽象絵画 — 1950年代の二つの実践

尾崎信一郎 (鳥取県立博物館副館長)

16:00~18:00 共同討議「コンピュータ時代における書の可能性」

ファシリテーター：萱のり子 (東京学芸大学教授)

登壇者：下野健児 (花園大学教授)

尾崎信一郎 (鳥取県立博物館副館長)

潘潘 (佛光大学副教授)

閔周植 (韓国・嶺南大学教授)

ジョン・カーペンター

(アメリカ・メトロポリタン美術館、メアリー・グリッグス・バーク
日本美術コレクション担当学芸員)

ボグダノワ・ジェーニャ (ドイツ・ハイデルベルク大学博士課程在籍)

【Program】

September 4

Theme : **The Transformation of Calligraphy in Japan and South Korea**

9 : 3 0 ~ 1 2 : 1 0 Presentation

*Japanese Calligraphy and the Influence of Chinese Calligraphy:
From Ancient Times to Heian Period*

Shimatani Hiroyuki
(Director of Kyushu National Museum)

Calligraphy with Waka-Poem: Poetic Sentiment in Japanese Letter Calligraphy

Kaya Noriko
(Professor of Tokyo Gakugei University)

*A Study on the Relation between the Hangul Calligraphy Art in Korea
and the Chinese Calligraphy Style*

Park Sung-Won (Curator of National Museum of Korea)

Korean Arts and Culture, the World of Its 'Meot' or Elegance

Min Joosik
(Professor of Yeungnam University, South Korea)

1 3 : 3 0 ~ 1 5 : 3 0 Presentation

American Collectors of Japanese Calligraphy: Understanding Form over Meaning

John T. Carpenter
(Mary Griggs Burke Curator of Japanese Art, The Metropolitan Museum of Art)

*About the Concept of Blank Space Yohaku in Japanese Avant-Garde Calligraphy
and Euro-American Abstract Painting*

Eugenia Bogdanova-Kummer
(PhD Candidate, Heidelberg University)

Calligraphy and Abstract Painting – Two Practices in 1950's

Osaki Shinichiro
(Chief Curator of Tottori Prefectural Museum)

1 6 : 0 0 ~ 1 8 : 0 0 **Joint Discussion: The Possibility of "Calligraphy" in the Computer Age**

Facilitator: Kaya Noriko (Professor of Tokyo Gakugei University)

Panelists: Shimono Kenji (Professor of Hanazono University)

Osaki Shinichiro (Chief Curator of Tottori Prefectural Museum)

Pan Fan (Associate Professor of Fo-Guang University)

Min Joosik (Professor of Yeungnam University, South Korea)

John T. Carpenter (Mary Griggs Burke Curator of Japanese Art,

The Metropolitan Museum of Art)

Eugenia Bogdanova-Kummer (PhD Candidate, Heidelberg University)

2015年9月3日(木) 開催趣旨・基調講演

書の美学 ―東洋と西洋の間で―

神林恒道 (新潟市會津八一記念館館長)

この度「東アジア文化都市 2015 新潟市」のイベントの一環として『東アジアにおける「書の美学」の伝統と変容』というテーマによる国際シンポジウムを開催することになりました。そこでまずこのシンポジウムの意義についてお話ししたいと思います。

古い時代から東アジアには「詩書画一致」、つまり詩文と書、そして絵画はその芸術としての理想を共有するという考えがありました。西洋にもこれに似た箴言「詩は絵のごとく 絵は詩のごとく」がありますが、かつて書が文学や絵画に匹敵する芸術と見なされたことはありませんでした。こうしてみると、書の美学こそは、日中韓の漢字文化圏に固有な美意識の表れだと言えるのではないのでしょうか。

今日の情報化社会にあつて、アルファベットであれ漢字であれ、それまでペンや筆で書かれていた文字は、すべてパソコンによって機械的に印字される、ただの記号に変わってしまいました。数千年にわたって広く日常的に漢字を用いてきた東アジアの諸国にとって、これはひとつの文化的な危機と言えるかも知れません。このような状況のなかで、われわれは改めて書の美学の何たるかを振り返ってみる必要があるように思います。このシンポジウムの企画はまた、これからの東アジア諸国の文化について相互理解と親善を深める上でも、有意義な役割を果たすものと確信しています。

十九世紀、日本文化の近代化が始まった時点で、伝統的な書画論は西欧の美術理論あるいは美学との対決を迫られました。その先頭に立ったのが、この時期の洋画をリードしていた小山正太郎でした。小山によれば、書は美術ではなく、単に考えを伝える記号であり、符号に過ぎないものだといいます。これにただちに反論したのが、東西の美術に通暁していた美術史学者の岡倉天心でした。天心は小山の一方に偏った主張を仮借なく批判しました。天心が指摘するところによれば、書の本質的な美と芸術性は書家の人格、あるいは個性の表現にあり、その筆に表れる抽象の美は音楽にたとえられると語ったのでした。

Aesthetics of Sho between the East and the West



Kanbayashi Tsunemichi

(Director of Niigata City Aizu Yaichi Memorial Museum)

This time we have organized the international symposium named “Tradition and Transformation of Aesthetics in East Asian Calligraphy (Sho 書) as one of events concerning “Culture City of East Asia 2015 Niigata”. I would like to explain the meaning of the symposium.

From the ancient times people in East Asia have an aesthetic idea called “Shi-Sho-Ga-Itchi (詩書画一致)”, that is, poetry, writings and paintings hold an artistic Ideal in common. In the West we also indicate the similar proverb “ut pictura poesis”, namely, poetry and paintings come and go between each, however, people have never regarded writings as art compared with poetry and paintings. From this point of view aesthetics of Sho is characteristic of the aesthetic consciousness in East Asian countries, Japan, China and Korea which use Chinese characters.

In today’s information oriented society letters or characters formerly written with a pen or brush are almost changed into mere signs mechanically printed through a personal computer. It may be a cultural crisis of East Asian countries generally using for thousands of years Kanji (漢字). On this occasion we need to look back upon once more aesthetics of Sho based on our cultural tradition. This attempt must be helpful to promoting mutual understanding and friendship among East Asian countries in the future.

At the beginning of cultural modernization in the 19th century Japan the traditional art theory of Sho-Ga(書画) was confronted with Western art theory or aesthetics which a pioneer of Western style painting, Koyama Shōtarō (小山正太郎) asserted. According to Koyama, Sho was not art but symbols or signs for ideas, and its work was thought of as not art work but only craftsman’s work. Immediately an art historian, Okakura Tenshin(岡倉天心) who was well acquainted with both of Eastern and Western art, made an unsparing objection to Koyama’s one-sided opinion, and Tenshin pointed out the essential beauty of Sho in the personal expression of a calligrapher and abstract beauty compared with music.

2015年9月3日(木) 発表

中国哲学における伝統の形成・文字学

加地伸行 (大阪大学名誉教授)

文字は世界各地において作られてきた。その製作方法は多様であるが、確実に存在していた方法は、象形である。

象形、すなわち形に象(かたど)る、形に似せる、対象物を写し出す、というのは、個人の感覚に終わるのではなく、自分以外の人との共通認識を可能にするので、多くの人々に共有されてゆき、文字として定着する。

しかし、欠点があった。①世の事物のすべて(抽象的なものを含めて)を象形的に写し出すことは困難である。②象形文字は絵画的であるので、一字の書写・表現に手間がかかる。時間的にも。③書きやすい書きかたが求められるので、どうしても省略という事態が生じ、原形が分かりにくくなってゆく。

そこで、形のみならず、音声は共通性の大きな要素となり、音声と象形とを組み合わせる方法が生まれ、象形だけの不自由さを越えてゆくこととなる。

上記のような展開があった。そこで象形文字だけの制作に終わったもの、すなわちいわゆる表意文字、象形文字を徹底的に省略して音声だけになってゆく表音文字の二つが生まれてきた。

漢字の場合、奇蹟的にその両者を包含して生き残り続け、今日に至っている。漢字は表意かつ表音文字なのである。

この漢字が整理されてゆき、筆順がしだいに共通してゆく。これは、資源の少なかった古代においては必然的であった。記録する筆や今日の紙などに当たる記録するものや墨に相当する物などの制約があったからである。結果、上から下へ向かって書くようになっていった。宮崎市定の説に拠(よ)れば、西アジアでは右から左へ、南アジアでは左から右へ、と排(配)列してゆき、これが東アジア・南アジア、西アジアの三地域の文化区分の一つの視点になるとする。

この書きかたを見ると、右から左へ、あるいは左から右へという書き順は、勝手に変更することができない。右から左へと書いている途中で、左から右へと書き出すと、文章が混乱してしまうからである。左から右へという書き順も同様である。

ところが、上から下へという書き順の東アジア(とりわけ東北アジア)文化圏の場合、さらに日本語の、漢字を崩して作った表音文字の仮名であると、原則は上から下へではあるものの、左右へ流れて書いても、許される。いわゆる「散らし書き・藤花書き・立石書き・小筋書き・雁行書き」といった、上から下へと書くものの行を変えて書き、全体としていろいろな模様となる美しさを作り出している。こういう文化は、左から右へ、右から左へ、といった地域からは生まれにくい。

また、画賛も、上から下へという書き順なればこそ、画中の空白部分にうまく嵌め込むことができ、画・賛の両者が一体化し、新しい美を作り出している。

そのような展開を可能にしてきたのは、漢字の原点、すなわち象形文字感覚が、三千年を経ても生き続け、使われ続けているところにある。

当然、こうした漢字を使う人間の思考や感覚と漢字とは、大きな関わりが生じるのは言うまでもない。それはいったい、どういうものであろうか。

ことばには、対象とそれを表す音声・形態との二つ、またそれを結びつける人間の頭脳の三者がある。オグデンとリチャーズという言語学者が指摘するように、それは「指示物・記号・指示作用」の三者で表される。しかし、そういう近代言語学の遙か以前、中国ではそれを「実(指示物)・名(記号)」と称し、名実の一致(指示作用)を求めてきた歴史がある。しかし、同じ漢字を使いながら、中国では実優先、日本では名優先の傾向が見られる。なぜそうなのか、といったことを話してみたいと思う。

The Formation of Tradition and Ideography within Chinese Philosophy

Kaji Nobuyuki

(Emeritus Professor of Osaka University)

Characters have hitherto been created in all parts of the world. Although there have been various ways to reproduce these, a method that existed without doubt was pictography.

Pictograph, which symbolizes the shape or features of an object, not only enables recognition at a personal level, but also allows common recognition with other people. Being commonly shared by many people, pictographs would later become established as written characters.

However, such characters were flawed. First, it was difficult to depict in the pictographic form all things in the world (including abstract ideas). Second, being pictorial, it was time consuming and bothersome to hand write every character. Finally, as demand for easier writing method emerged, details were inevitably omitted and the original form became incomprehensible.

As a result, like the form of the characters, sound also became an important element for commonality. In order to solve the inconvenience of pictograph, a method was consequently created to combine sound and pictographic form.

After this development two types of characters appeared: ideogram created only from pictograph and phonogram that represented only sound by completely omitting details of pictograph. In the case of the kanji, it miraculously combined both ideogram and phonogram, surviving up to present day.

As kanji characters became organized, the stroke order also gradually became standardized. It was a natural necessity in ancient times as there was a limited amount of resources for recording things in writing, including brushes, today's paper, as well as ink. As a result, the way of writing developed in that one would write from top to bottom. According to Ichisada Miyazaki, people began writing from right to the left in West Asia, and from left to right in South Asia. This is a focal point in the cultural division of the western, southern and eastern areas of Asia. If we look at these ways of writing, we see that the stroke order cannot be arbitrarily changed. This is because it becomes confusing if a sentence written from right to left is changed to be written from left to right in the middle of writing, and vice versa.

However, in the case of East Asian calligraphy (especially Northeast Asia) written from top to bottom, it became possible to drift to right or left, although the principle is to write from top to bottom. Kana (Japanese cursive syllabary) that represent phonogram derived from kanji is also the case. Scattering writings such as Chirashigaki, Fujinohanagaki, Tateishigaki, Kosujigaki and Gankōgaki that change the line of the words from top to bottom create an overall beautiful design. Such a culture did not appear from areas where people wrote from left to right or the opposite. Moreover, in the case of writing praise for a painting, it can be fitted in the blank space of the image because it is written from top to bottom, and the unified image and text create a new esthetic image. What enabled such development was the pictographic sense, the origin of kanji, which has been continued and used for 3000 years.

Naturally this has much to do with the thoughts and senses of people using kanji, but what are these thought and senses?

In language, there is the form and sound that express an object, and then the human brain that ties them together.

Linguists Ogden and Richards explained this as trinity of “referent, symbol, and thought of reference”. However, long before such modern linguistics, the Chinese had already been using “jitsu” (actual object) for “referent” and “mei” (name) for “symbol”, and exercised the agreement of the two. There is a tendency to give priority to “referent” in China, but the Japanese tend to give priority to “symbol” while using the same kanji. In my presentation, I will discuss these topics.

2015年9月3日(木) 発表

〈流日半卷本〉により台北故宮博物館蔵《自叙帖》は 懷素真蹟に非ずを論ず

傅申 (台湾大学芸術史研究所教授)

台北故宮博物館所蔵の清朝宮廷伝来の名蹟である懷素の《自叙帖》は、円やかで力強い線と躍動的な筆跡、またこの表現にふさわしい内容の詩文、そしてまた宋・明代に寄せられた見事な題跋、そして悠久の歴史を通じて、歴代に深甚な影響を及ぼしたことで知られる不朽の名作であるが、その名声の形成には、現代の印刷技術の発達とマスメディアの宣伝も一役買ってきたのも間違いなかろう。

1930年代から、特に1980年代以来、多くの学者たちが《自叙帖》の真偽論争に関わってきた。とりわけ二十一世紀の初頭からは、台湾の学界ではこの問題を巡って議論が沸騰した。

八十年前に日本でコロタイプ版により複製された《自叙帖》の残卷(以下〈流日半卷本〉と略称する)の発見により、筆者はこれを一つの手がかりとして新たに研究を行った。その結果、書家と文化人ならだれ知らぬ者はない、国際的に名を馳せる故宮の《自叙帖》が〈流日半卷本〉と双子だという結論「双胞案」に至った。つまり「一真一偽(一方は真筆、他方は偽筆)」あるいは「両者具真(両者真筆)」とは解釈できず、両者はいずれも、同じ手による複製だという「両者具偽(両者偽筆)」の状況となった。それによって、故宮の《故宮本懷素自叙帖》は、もはや懷素の真筆と見なすことは不可能となった。

しかし、たとえ故宮の《自叙帖》が懷素の真蹟でないとしても、その価値が全面的に否定されることにはならない。というのも、巻末に付せられた、計り知れない価値を持つ十数に及ぶ貴重な題跋もさることながら、故宮の《故宮本懷素自叙帖》そのものの存在によって、より精彩ある懷素の自在な手によるもう一つの《自叙帖》の真筆の存在が想像されるからである。これを通じて唐代の狂草の歴史が構築されるならば、もって《故宮本懷素自叙帖》の重要性と国宝としての揺るぎない地位が改めて与えられることとなろう。

註 〈流日半卷本〉墨蹟本全体の五分之一、清末1901年以前に日本へ流入、これによりコロタイプ版が作られるが、現在所蔵不明。この他に第三の〈契蘭堂本〉という異本もある。

從〈流日半卷本〉論《自敘帖》非懷素親筆

傅申

(臺灣大學藝術史研究所教授)

台北故宮博物院所藏清宮傳來名跡懷素《自敘帖》，其圓勁的線條、飛舞的字跡、與此相得益彰的詩文內容、精彩的宋明人題跋、悠久的流傳歷史、歷代深遠的影響，更藉由現代影印放大的技術及媒體的宣傳，已經深植人心等等，共同形塑成它不朽的形象。

自從 1930 年代，尤以 1980 年代以來，眾多學者參與《自敘帖》真偽辯，特別是台灣學界在 21 世紀之初以來更是沸沸揚揚，辯論火熱。

根據一件 80 年前日本珂羅版複印的〈自敘帖〉殘卷（簡稱〈流日半卷本〉）的發現，使得筆者重新投入新的研究。結果令筆者驚訝地發現這件在故宮屬於限展級，書法界與文化界無人不知無人不曉，甚至馳名國際的〈故宮本懷素自敘帖〉墨跡大卷，竟然與〈流日半卷本〉有「雙胞案」問題，所以不能用「一真一偽」或「兩者具真」來解釋，而是兩者出自同一手的「兩者具偽」的複製狀況。因此〈故宮本懷素自敘帖〉非但是不可能，而且絕對不是懷素的親筆。

但是否定其為懷素親筆，並不全盤否定其價值，除了卷後十餘則價值連城的題跋不論，主要還是藉由〈故宮本懷素自敘帖〉的存在，吾人方能想像一卷更為精彩自在的懷素〈自敘帖〉真跡，並藉此建構出唐代的狂草史！這就足以構成〈故宮本懷素自敘帖〉重要性與國寶地位了！

2015年9月3日(木) 発表

中国最大の奥書 — 579年に鉄山に建立された石頌

ロタール・レデローゼ

(ドイツ・ハイデルベルク大学東洋美術史研究所教授)

現在ハイデルベルク・アカデミーと済南の山東省石刻芸術博物館が協力して、山東省にある石に刻まれた仏教経典を調査中である。「大方等大集経」の一節が、鄒城に近い鉄山にある51.7 mの高さの花崗岩の崖に刻まれている。そこには西暦579年9月23日の日付が記されている。

その左側に17×4 mの広さの奥書があり、その上にタイトルとして「石頌」の2文字がある。この石頌が今回の私の発表のテーマである。

1. 文書

この石頌は詩的な比喩にあふれた、華やかな「四六駢儷体」で書かれている。ところが中国文学史のどこにも、この石頌について触れられていない。その記述の欠如の理由は、おそらく刻字の状況があまりにもひどかったからだろう。2003年に日本の書家相川政行(号鉄山)による拓本が出された。彼やその他の人たちによる拓本と現場での大規模な調査をもとに、われわれの石頌を再現する仕事が始まった。

2. 場所

経典の末尾に付けられたこの文書は、中国的宇宙を構成する二つの軸線の交差点に刻まれている。主軸は90km北にある泰山から、11km南にある嶧山まで、この山にはいずれも秦の始皇帝が建立した石碑が立っている。次の副次的な軸は、東北の昌巖(あるいは尖山)から駅廂の旧街道まで伸びている。

3. 奥書(著作や写本などの巻末に、著者名・書写年月日・来歴などについて書き入れたもの)

この石頌は中国で奥書を書かれ始めた最も早期のものの一つであって、縦が17mあり、おそらくそれまでで最大のものである。撰文に携わった人物は、後に多くの奥書でこれが話題となることを予測して、本文である経文の意義について述べ、これが彫られた事情を説明し、この仕事に関わった人々の名前を挙げ、その動機をたずね、その徳を讃えている。また書家を取り上げて、書の伝統におけるその位置づけとその成果についても評価を行っている。

4. 祈祷文

石頌はまた、刻まれた経典を神聖化するための祈祷文とも読むことが出来る。すなわちここに刻まれた経典が、世界の終わりまで伝わらんことを願う思いが、中央部に記された「託以高山、永留不絶」の文字に表われている。すなわちこの経典を高山にゆだね、これが未来永劫ここに留まり絶えることなきを願うと記されている。

5. 文字(書)

この雄渾な書は書家の個性を、広がる天空の下の岩山の崖に留めている。かれは縦書きの書の流れを盛りあがり流れおちる岩肌の表面に合わせて、石という媒体と調停をはかっている。書風からすると、王羲之の時代以前の記録書風の書体に戻っている。すなわち文字の間を広く開け、非対称的な大胆な構成をとっている。だがその書風はただ古風なのではなく、意識的に古風を模しつつ、洗練された擬古的書風を示している。

6. 書論

石頌は経文の書にも触れている。すなわち「精跨羲誕、妙越英繇」、その精妙さは王羲之(303—361)と韋誕(179—253)に跨るものであり、張伯英(張芝 ?—1904前後)や鍾繇(151—230)を越えるものがあると記されている。

杭州にある中国美術院の畢斐教授は、この四大家のグループの中で王献之をもって韋誕と入れ替えるべきという見解を示している。ちなみにこの両者は対照的で、前者は書状でもって、後者は宮廷や僧堂の額を揮毫したことで世に知られている。この石頌は韋誕の名前を挙げることで、この山に刻まれた経文の公共的な性格を強調しており、またこの当時、仏教がどのように見られていたかを示している。

The largest Colophon in China:

The Stone Hymn 石頌 of 579 AD at Mount Tie 鐵山

Lothar Ledderose

(Senior Professor of Institute for East Asian Art History Heidelberg University)

The Heidelberg Academy 科學院 and the Shandong Stone Carving Art Museum 山東省石刻藝術博物館 in Jinan 濟南 collaborate in the study of Buddhist sutras engraved in stone in Shandong 山東 Province. One passage from the Vast and Universal Great Collection Sutra (Da fangdeng daji jing 大方等大集經) is engraved on a granite slope, 51.70 meters in height, on Mount Tie 鐵山 near Zoucheng 鄒城. It is dated 23 September 579.

To its left, in a field of ca. 17 x 4 meters, is a colophon. Two characters at the top give its title: Stone Hymn 石頌. This Stone Hymn is the topic of my paper.

1. Text

The Stone Hymn 石頌 is written in parallel prose (pianpi 駢體), in a flowery language, replete with poetic metaphor. No work on the history of Chinese literature has mentioned it. One of the reasons for this gap may be the poor state of the inscription's preservation. In 2003 the calligrapher Aikawa Masayuki 相川政行 (pen name Tetsuzan 鉄山) presented a transcription. Our reconstruction is based on his and other transcriptions and on extensive investigations at the site.

2. Space

The text anchors the sutra at a crossing of two cosmic axes. The main axis runs from Mount Tai Taishan 泰山, 90 km to the north, to Mount Yi 嶧山, 11 km in the south. On both mountains, the First August Emperor of Qin 秦始皇帝 (r. 221–210 BCE) had erected stelae. The secondary, less prominent axis runs east-west from the Chang Cliff 昌巖 (or Mount Jian 尖山), to a post road.

3. Colophon

The Stone Hymn 石頌 is one of the earliest full-fledged colophons in China and, with its height of 17 meters, perhaps the largest ever. Anticipating the topics of many later colophons, the author talks about the significance of the main sutra text; he explains the circumstances of its carving; he names the people involved, explores their motives and praises their virtue; he identifies the calligrapher, defines his position in the calligraphic tradition, and evaluates his aesthetic achievement.

4. Liturgy

The Stone Hymn 石頌 can also be read as a liturgy for the consecration of the engraved sutra. The notion that it will survive the end of the world is central: “託以高山，永留不絕 Entrusting the texts to a high mountain, they will last forever without end.”

5. Calligraphy

The bold calligrapher has embedded his characters on a rocky cliff under the open sky. He negotiates the medium of stone by adapting the flow of his columns to bulging and cascading surfaces. Stylistically, he harks back to the clerical script of the pre-Wang Xizhi 王羲之 (303 – 361) period, spacing the elements of his characters widely and asymmetrically in daring compositions. Yet his style is not archaic but archaistic, self-conscious and sophisticated.

6. Calligraphy theory

The Stone Hymn 石頌 also remarks on the calligraphy of the sutra: „精跨羲誕，妙越英繇。 Its excellence surpasses Wang Xizhi 王羲之 (303 – 361) and Wei Dan 韋誕 (179 – 253); its marvels exceed Zhang Boying 張伯英 (張芝，卒於190年前後) and Zhong You 鍾繇 (151 – 230).“

Professor Bi Fei 畢斐 from the China Art Academy 中國美術院 at Hangzhou 杭州 has shown that in this group of four classic calligraphers, Wei Dan replaces Wang Xianzhi 王獻之 (344–388), who was known for writing letters. Wei Dan, by contrast, wrote name tablets 額 for palace or monastery halls. The Stone Hymn 石頌 thereby highlights the public character of the sutra on the mountain, revealing how Buddhism saw and presented itself at the time.

2015年9月3日(木) 発表

書作品中の運動と空間

邱振中 (中国中央美術学院教授)

本発表は、書の創作時における書写の操作に始まり、筆による線が含む運動を“外部運動”と“内部運動”分け、そしてこの二つの運動が生み出す空間の性質について緻密な分析を行う。

“外部運動”とは、書写の筆記具の紙面(二次元平面)上の移動を指す。“内部運動”とは筆で書写する際の三次元空間における運動(引き上げる、押さえる、回す、方向を変えるなど)、このような運動は筆画のアウトラインに形状の変化をもたらし、経験豊かな観賞者は筆画のアウトラインの変化から書写の際に筆の上げ下げをコントロールする三次元運動を想像することができ、このような運動は点画の内部に隠されていることから、これを筆による書写の“内部運動”と称する。

“内部運動”は筆による書写をその他の筆記具による書写と区別し、それは筆による書の最も重要な技術と形式上の特徴を育んでいる。筆による書の“内部運動”は極めて複雑かつ微妙である。


この認識を基礎に、本発表は書作品の特殊な“時・空”性について新たな描写を行う。

書作品の中には二種類の空間が存在する。“第一類空間”は、書写する際の“外部運動”が紙面上を分割して形成される二次元空間を指し、これらの空間は線の運動性の指揮の下、流動的感覚を生みだし、これは書作品の中に容易に観察できる一種の時・空関係である。“第二類空間”は、書写する際の“内部運動”が暗示する線の三次元的幻影を指す。すなわちこれはある種の十分な経験を要してはじめて感知することのできる三次元空間である。

“第二類空間”は筆による書特有の産物であり、それが書の線に果てしなく豊かなそして永遠に重複することのない変化を生みだしている。“第二類空間”と時間は一方が他方を導くような関係ではなく、両者は共生の関係にあり、このような関係は筆による書の中にのみ十分な発展が得られる。

文字の日常的な使用は“第二類空間”を必要条件としない(“第一類空間”は必要条件である)が、書の芸術的発展の歴史において、“第二類空間”の拡大と変化は一つの重要な手がかりとなっている。

书法作品中的运动与空间



邱振中（中国中央美术学院教授）

本文从书法创作时书写的操作出发，把毛笔线条所包含的运动分为“外部运动”和“内部运动”，并对这两种运动所产生的空间的性质进行了细致的分析。

“外部运动”指书写工具在纸平面（二维平面）上的移动；“内部运动”指毛笔笔毫书写时在三维空间中的运动（提按、旋转等），这种运动带来笔画边廓的形状变化，有经验的观赏者可以从笔画边廓的变化想象书写时控制笔毫起伏的三维运动，由于这种运动隐藏在点画内部，所以称之为毛笔书写的“内部运动”。

“内部运动”使毛笔书写区别于其他工具的书写，它造就了毛笔书法最重要的技术与形式上的特征。毛笔书法的“内部运动”极为复杂、微妙。

在此认识基础上，本文对书法作品特殊的“时一空”性质作出了新的描述。

书法作品中存在两类空间：“第一类空间”指书写时的“外部运动”在纸平面上分割而成的二维空间，这些空间在线条运动感的引带下而产生流动的感觉，这是书法作品中能够方便地观察到的一种时一空关系；“第二类空间”指书写时的“内部运动”所暗示的线条的三维幻象——这是一种需要足够经验才能感知的三维空间。

“第二类空间”是毛笔书法特有的产物，它使书法的线条产生无限丰富而且永不重复的变化；“第二类空间”与时间不是引带的关系，而是共生的关系，这种关系仅仅在毛笔书法中得到充分的发展。

文字的日常使用从不以“第二类空间”为必要条件（“第一类空间”是必要条件），但书法艺术发展的历史中，“第二类空间”的扩展和变化成为一条重要的线索。

2015年9月3日(木) 発表

中国書画論における逸品 (Yipin) とは何か

ヨーレン・エスカント

(フランス・社会科学高等研究院研究ディレクター)

逸品という美的カテゴリーは、詩文や絵画で用いられるようになる以前、まず初めに李思貞 (?-696) の《書品後》に現れている。唐とそれ以降の書画論、特に朱景玄の《唐朝名画録》を精読すれば、一般に「逸品画風」と呼ばれ、ひとつの画派あるいは伝統と考えられていたものの再解釈に至ろう。この報告は、逸品とはもともと画風とは無関係な概念であることを示そうとするものである。というのも、この美的カテゴリーが意味するところものは、作品のことではなくて、作家のことだからである。

この報告では三つの観点が考えられる。まずそのような変換の原因をもとに戻して、その理由を出来るだけ精査すること、第二に逸品のような「美的」カテゴリーの機能を解明するために、変換がなされた基礎文献に現れる考えを共時的に調べてみること、第三に芸術論のなかで逸品という考えがどのように変容していったかを通時的に分析を試みることである。こうしてこの報告書ではまず、この格付けの伝統を再吟味し、次に逸品が絵画の伝統に取り込まれた時点でのこのカテゴリーの内容を調べる前に、逸品の意味の変換と理解がどのようになされたかを概観してみる。

この方法論は西欧の美術史の基準ではなくて、一つには文献それ自体の文脈に現れる固有の論理の分析に、いま一つは書の専門家による芸術的 (実用的および技術的) と理論的 (哲学的) なアプローチに基づくものである。

Yipin as an Aesthetic Category: from Calligraphy to Painting in the Chinese Art Theory

Yolaine Escande

(Research Director of CNRS, CRAL, EHESS)

Yipin 逸品 as an aesthetic category first appeared in a treatise on calligraphy, Li Sizhen's 李思貞 (?–696) *Shupin hou* 《書品後》 (Classification of Calligraphers Continuation), before being used in poetry and in painting. A close reading of Tang and later treatises on painting and calligraphy, especially Zhu Jingxuan's 朱景玄 (ninth century) *Tangchao Minghua lu* 《唐朝名畫錄》 (Annals of Renowned Tang Painters), will lead to re-interpret what has usually been called “the yi-pin style of painting”, and considered a school of painting, a tradition. The paper will aim to show yipin has generally nothing to do with a style of painting, as this aesthetic category does not involve the artwork, but the artist.

The paper will consider three points: first, it will recall the origins of such a translation and examine its possible reasons; second, it will explain the function of “aesthetic” categories like yipin, and proceed to a synchronic study of the notion in the founding texts, so to translate it; third, it will attempt a diachronic analysis of the notion and of its evolution, in theory of art texts. Thus, the paper will first proceed to a review of the ranking tradition, then to an overview of the translation and understanding of yipin before examining the content of this category when it became a pictorial tradition.

The methodology is not founded on Western art history standards, but on the one hand, on the analysis of the intrinsic logic of the texts in their own context, and on the other hand, on the artistic (practical and technical) and theoretical (philosophical) approach of the practitioner.

2015年9月3日(木) 発表

現代中国書法の試み — 徐冰 (Xu Bing) を例として

劉悦笛 (中国社会科学院哲学研究所副研究員)

ポスト・モダンの文脈において、芸術の伝統についての反省と解釈は、刷新を志す何らかの芸術に対し等しく並行する関心なくしては無意味なものとなるであろう。この関心に際して、書道に対する西洋の鏡像は、それを「ドローイングでもなければ実践芸術でもなければ上演芸術でもなければ純粋芸術でもない」といった否定形による定義づけにより肯定的解答を見いだしてゆくために、書道のなんたるかを再吟味する中で保留されることになる。漢字がいかに関心を得るかという問いと絡めれば、書道は絵画なのだろうか。基本的特徴が手書きに帰せられるかという問いと絡めれば、書道は応用芸術であろうか。書道は、伝統芸術がいかに関心深く生活に根ざしているかという問いを差し向ける純粋芸術であろうか。現代中国の芸術家徐冰の芸術的創造における変化は、漢字にもとづく書道がいかにして現代アートにおける「書道の実験」へと翻訳されるかを説明するのに適しているだろう。「徐冰の創造的書」は下記の章を含んでいる。

- 1 天空の書物——「疑似宋 Quasi-Song フォント」がもつ模倣の力
- 2 四角連語 Square Word 書道：中国語と英語の相互解説と誤読
- 3 四角連語書道教室：書道の稽古への見学者の参加
- 4 生きた言葉：言葉の発展から型の発展へ
- 5 風景を読む：漢字で風景画を描く
- 6 背景歎：“筆の払いと墨汁”から素材への回帰
- 7 大地から送られた書：同じ文字の世界中での追跡

さらにその上、長所と短所が中国美学の枠組みにおいて評価される。一般に、書道の特徴をその芸術的創造において用いることは、徐冰が中国の伝統的書道の精神を把握していたことを証明する。というのも、

- (1) 書道における tuxing と tushi の融合は、徐冰のインスピレーションの源泉であり、彼の芸術的創造は中国人のイメージに導かれる思考におおいに影響されている。
- (2) 生活の芸術としての書道はもう一つのインスピレーションの源泉である。徐冰は自分の仕事が芸術であることを否定している。徐冰の目には、芸術はただ生活の基本的形態にすぎない。
- 3) 徐冰の芸術に関する省察におけるもう一つのインスピレーションの源泉は、書道の書くプロセスにある。

中国の古典美学の観点からは、伝統的文化はそれを通して徐冰が書道の特徴を示そうと努めているものであるが、その本質的部分は徐冰の作品においては失われている。この喪失はある意味で、成功の中以外どこにも見いだせない。第一に、qi yun の一部である qi は、漢字に似せた文字を用いた徐冰の作品においては消えている。第二に、Zen の wu(啓蒙)を考慮する限り、徐冰は dun wu (突然の啓蒙)の哲学的効果に注意を払っており、それはしかしながら、四角連語が読みやすいのに対して、「天書」が判読しがたいことに観者が突然気づくとき、より頭の体操のような作用を持つ。第三に、思考の方法が考慮されるとき、徐冰自身は絵画的な中国の漢字の影響を離れていないが、このことは中国の人々の思考と美的な感じ方にも明白に認められる事実である。

Contemporary Chinese Calligraphic Experiment: Xu Bing's Art as a Case

Liu Yuedi

(Associate Professor of Institute of Philosophy at Chinese Academy of Social Sciences)

In a post-modern context, the reflection upon and interpretation of an art tradition would become futile without an equal or parallel concern with the practice of an art that aims at innovation. For that matter, the western mirror image of calligraphy will be suspended in the re-examination of what calligraphy is in order to come up with an affirmative answer by way of a negative definition of what calligraphy is not, i.e. neither drawing nor practical art nor performing art nor pure art. Whether calligraphy is painting relates to the question of how Chinese characters become art; Whether calligraphy is applied art relates to the question of whether the basic features of calligraphy can be attributed to handwriting; Whether calligraphy is artwork points to the creative process of calligraphy; Whether calligraphy is pure art addresses the question of how traditional calligraphy is deeply rooted in life. The changes in the artistic creation of a contemporary Chinese artist, Xu Bing, will be applied to explain how Chinese characters-based calligraphy is translated into a “calligraphic Experiment” in contemporary art. The Changes in Xu Bing’s Creative Transformation of Calligraphy are including: 1. Book from the Sky: the Imitative Power of the “ Quasi-Song Typeface”; 2. Square Word Calligraphy: Mutual Decoding and Misreading between Chinese and English; 3. Square Word Calligraphy Classroom: Viewers’ Participation in Calligraphic Exercise; 4. The Living Word: from Word Evolution to Model Evolution; 5. Reading Landscape: Writing Landscape Painting with Chinese Characters; 6. Background Story: Returning Brushstroke and Ink”to Materials; 7. Book from the Ground: the Ultimate Pursuit of the Same Character All Over the World. Besides, the advantages or its opposite will be evaluated within the framework of Chinese aesthetics. In general, the use of calligraphic characteristics in his artistic creation proves that Xu Bing has grasped the spirit of traditional Chinese calligraphy: (1) The union of tuxing and tushi in calligraphy is a source of inspiration for Xu Bing, whose artistic creation is greatly influenced by the image-led thinking of Chinese people. (2) Calligraphy, as an art of living, is another source of inspiration. Xu Bing denies that his works are art. In Xu Bing’s eyes, art is just a basic form of living. (3) An additional inspiration source for Xu Bing’s reflection upon art is the writing process of calligraphy. From the perspective of classical.

Chinese aesthetics, part of the essence of traditional culture through which he has struggled to present calligraphic characteristics is missing in Xu Bing’s works. In a sense, the loss is nowhere found but in success. First, qi, as part of the calligraphic qi yun, is missing in Xu Bing’s works of quasi-Chinese characters. Second, as far as Zen’s wu (enlightenment) is concerned, Xu Bing has paid more attention to the philosophical effect of dun wu (sudden enlightenment), which is however more like brain-teasing when the audience suddenly realize that the characters in Book from the Sky are illegible, while the square words are legible. Third, as far as the way of thinking is concerned, Xu Bing has not isolated himself from the influence of the pictorial Chinese characters, which is evident both in Chinese people’s thinking and their aesthetic feeling.

2015年9月3日(木) 討論会

新潟の書の伝統



ファシリテーター：神林恒道（新潟市會津八一記念館館長）

登壇者：野中浩俊（岐阜女子大学教授）

角田勝久（新潟大学准教授）

清水文博（新潟大学講師）

松矢国憲（新潟県立近代美術館専門学芸員）

喜嶋奈津代（新潟市會津八一記念館主査学芸員）

新潟の書の特徴づけているものは何でしょうか。その伝統のひとつが、懷素の書風を思わせると評された良寛から、古都奈良を憧憬した歌人・會津八一へと受け継がれた個性的な「文人の書」です。その一方で、市河米庵、貫名海屋と共に「幕末の三筆」とうたわれた巻菱湖の正統派の書もあります。

こうした伝統の書と西欧のモダニズムとの出会いから、江口草玄の「前衛書」も生まれました。この多様で豊潤な、わが郷土の書芸術を「新潟の書」として同定するものがあるとすれば、それは一体どのようなものなのでしょうか。

Tradition of Sho-Art in Niigata



Facilitator : Kanbayashi Tsunemichi (Director of Niigata City Aizu Yaichi Memorial Museum)

Panelists :

Nonaka Hirotohi (Professor of Gifu Women's University)

Tsunoda Katsuhisa (Associate Professor of Niigata University)

Shimizu Fumihiro (Assistant Professor of Niigata University)

Matsuya Kuninori (Senior Curator of Niigata Prefectural Museum Of Modern Art)

Kishima Natsuyo

(Assistant Chief Curator of Niigata City Aizu Yaichi Memorial Museum)

What features the traditional Sho style of Niigata? The good examples are “the characteristic Sho Art of people of letters” such as Ryokan, a renowned priest in Edo Period, whose works remind us Huai-su's Sho style, and Aizu Yaichi, a great tanka poet who so much adored ancient city of Nara. On the other hand, we have Maki Ryouko's Sho style, which is of an orthodox school. He was considered as one of “the three best Sho artists during the period of bakumatsu (the very end of Tokugawa Shogunate Era)” along with Ichikawa Beian and Nukina Kaioku.

Having encountered the Japanese traditional Sho style and Western modernism, Eguchi Sōgen, a Sho artist of Niigata, created “the avant-garde style of Sho Art”.

As I mentioned above, we are so proud of these various and abundant features of the Sho tradition in our hometown Niigata. I'm wondering how you could classify or characterize “the Niigata Sho Art.”

2015年9月4日(金) 発表

中国書法の影響と日本の書 ―古代から平安時代まで―

島谷弘幸 (九州国立博物館館長)

日本人は固有の文字を持っておらず、大陸との交流によって漢字を記した貨幣や文物が渡来して、はじめて文字を認識した。その後、中国との交流は、七世紀から九世紀にかけて中国へ派遣した遣唐使によって一段と加速した。これに同行した留学生や僧が、有益な知識や先進技術を学び、日本に持ちかえることによって、中国の文化を急速に取り入れていった。書の世界においても、手本とした中国の書法の影響をうけながら展開するのは当然のことであった。今日、宮内庁三の丸尚蔵館に所蔵される「喪乱帖」などの王羲之書法の渡来は我が国における書の歴史の大きな起点となった。羲之書法は尊重され、広く愛好されることになった。この風潮を受け、平安時代初期の嵯峨天皇(786-842)・空海(774-835)・橘逸勢(?-842)の三筆の時代には中国書法を基盤としながらも、それぞれが個性的な書法を展開している。

平安時代も中期になると、奈良時代に漢字の音と訓を交用した万葉仮名が作られたように、和歌など文芸を中心に日本独自の文化が徐々に萌芽を見せる。書の世界においても日本人ならではの美意識や価値観によって独自の展開を遂げ、漢字の草書体を借りた草仮名などさまざまな仮名も作られた。おりしも、この時期は小野道風(894-966)、藤原佐理(944-998)を経て、藤原行成(972-1027)が活躍する三跡の時代にあたる。これらの人々によって和様(わよう)の書は完成する。和様とは、中国風な書である唐様(からよう)に対して、日本風な書のことを指している。和様の書の特徴は、筆がやや右に傾くような筆法で、転折の部分は比較的軽く曲線的で、柔和で優美な書風であるが、三跡の書の基盤も中国書法である。

その後も、日本の書は時代とともに中国書法の影響を受け、時代の要求に応えながら、さまざまに姿を変えていった。ここでは、古代から平安時代に限ってその影響を見ることにしたい。

Japanese Calligraphy and the Influence of Chinese Calligraphy: From Ancient Times to Heian Period

Shimatani Hiroyuki

(Director of Kyushu National Museum)

The Japanese did not have their own writing system until they saw Chinese characters, kanji, used on coins and cultural items brought to Japan through interactions with China. Such interactions would further accelerate thereafter between the seventh century and the ninth century as a result of Japan's dispatching of envoys to Tang Dynasty China. With students and monks who accompanied these envoys bringing back to Japan the useful knowledge and advanced technologies they had acquired in China, Chinese culture became rapidly absorbed in Japan. The same applied to calligraphy; it was only natural that Japanese calligraphy would develop under the influence of its model, Chinese calligraphy. The arrival of Wang Xizhi's calligraphy such as the Sang Luan Tie now in the Museum of the Imperial Collections (Sannomaru Shōzōkan) was a vital catalyst for calligraphy in Japan. Wang Xizhi's calligraphy was revered and became widely admired by the Japanese. This trend led to the parallel development of Chinese calligraphy works by the Sanpitsu (Three Great Brushes) — Emperor Saga of early Heian period (786-842), the Buddhist monk Kūkai (774-835) and courtier Tachibana no Hayanori (?-842) — as well as their own individual styles.

By the middle of the Heian period, unique Japanese cultures focused on waka poems and other arts gradually began to emerge, just as manyōgana characters used to denote the Chinese and Japanese readings of kanji characters had been developed during the Nara period. Calligraphy in Japan also developed uniquely through Japanese sense of beauty and value, leading to the creation of various types of kana characters, including the cursive sōgana which had developed from the Chinese cursive style. It was at this time that the Sanseki (Three Brush Traces) — Ono no Michikaze (894-966), Fujiwara no Sukemasa (944-998) and Fujiwara no Yukinari (972-1027) — were active. These figures helped to complete the wayō style, meaning Japanese calligraphy as opposed to the karayō style of Chinese calligraphy. Wayō calligraphy is gentle and elegant, where brush strokes characteristically lean to the right with tensetsu (continued lines) having relative gentle curves. Yet even the calligraphy of the Sanseki was based on Chinese calligraphy.

Japanese calligraphy would continue to be influenced by Chinese calligraphy thereafter, transforming into various styles according to the needs of the times. In this talk I wish to focus on the influence of Chinese calligraphy in the period between ancient times and Heian period.

2015年9月4日(金) 発表

和歌をつむぐ書 — 仮名の詩情

萱のり子 (東京学芸大学教授)

日本の書は、中国から漢字を受容することによって始まり、そこから固有の発展を遂げた。仮名の書はその典型である。東アジアの書文化には「用と美」の側面が備わっているため、その両側面がどのように関わりあっているかを視野に入れながら固有の美的伝統を捉えていく必要がある。そこで本発表では、平安時代の仮名の書を対象として、下記3つの観点からその美の特色を考えてみたい。

①和語を記す工夫の跡形

言語構造の異なる漢語から和語へ、漢字を借用し、適用し、運用するプロセスの中で文字様式はどのように変容し、字体として確立するのか。和語を「書く」際の運筆の特性と字形との関係を見る。ここには、仮名の本来性が確認できる。

②和歌と仮名との関係

勅撰による初めての和歌集『古今和歌集』の「仮名序」には、和歌と仮名との密接な関係が述べられている。「人のこころをたねとして」姿をあらわす和歌、そのこころを載せる文字としての仮名、両者は詩的言語として分かちがたく結びついている。それは、和歌の詩情「を」仮名文字「で」書くということではない。和歌の詩情に溶け込んでいる仮名の特性、仮名書それ自体の詩情、あるいはそれらの関係性に注目したい。

③詩情を載せる筆線としての仮名

仮名書特有のスタイルに「散らし書き」がある。運筆リズム、文字造形、用字、行の流れ、墨継ぎ、紙面構成など、複数の要素が関連しあっている様相を「寸松庵色紙」「継色紙」「升色紙」「三色紙」など具体的な作品に即して見ていく。また、平仮名文学最大の傑作『源氏物語』の絵巻表現のなかに、和歌・書・絵画の融合を見る。

ここで仮名の詩情というのは、文字の「用」に根差しながら、それが筆の軌跡として立ち現れるような見え方(美)のことである。

Calligraphy with Waka-Poem: Poetic Sentiment in Japanese Letter Calligraphy

Kaya Noriko

(Professor of Tokyo Gakugei University)

Japanese calligraphy was originated by embracing Chinese characters to achieve such a unique development. Kana(仮名 Japanese letter) calligraphy is a typical phenomenon. As the calligraphic culture of East Asia has the aspects of “Use and Beauty”, in order to understand Japanese unique aesthetic tradition, it is important to understand how these aspects of calligraphic culture have worked together. Therefore, in this presentation, the characteristics of beauty are considered from the following three points, which specifically target kana calligraphy from the Heian period:

1. Evidence of ingenious attempts in writing pure Japanese words

Let us research how the character styles have transformed and established in the process of adopting and applying Chinese characters to pure Japanese words with a different linguistic structure, and how the styles have been managed. The relationship between the characteristics of brush strokes and character shapes in writing pure Japanese words will also be studied. The nature intrinsic to kana can be confirmed here.

2. Relationship between waka poem (和歌) and kana letter

The close relationship between waka poem and kana letter is described in the “kanajo (仮名序 preface written in kana)”of “Kokin Waka Shu” (古今和歌集 Collection of Ancient and Modern Japanese Poetry), which was compiled for the first time by Imperial command. Waka poems, which grow from “the seeds in peoples’ mind”, and kana, which are the letters to carry the spirit of waka poems, are intricately connected as a poetic language. This does not mean that poetic sentiments are written in kana letters. Attention should be paid to the characteristics of kana integrated with poetic sentiment or feeling, the poetic sentiment of kana themselves, and the relationship between them.

3. Kana as brush strokes to carry poetic sentiment

Chirashi-gaki(散らし書 discretely writing) is one of the styles unique to kana calligraphy. The aspects where various elements of the brush stroke rhythms, formative letterings, use of characters, flow of lines, sumi-tsugi(墨継ぎ adding sumi-ink in the middle of a character) and structures on the spaces, which are closely intertwined, are specifically shown in San-shikishi(三色紙)-namely, “Sunshoan-shikishi(寸松庵色紙)”, “Tsugishikishi(継色紙)” and “Masu-shikishi(升色紙)”. In the expressions of integrating the waka, writings and paintings can be seen in the Emaki(絵巻 picture scroll) of the “Genji-monogatari(源氏物語)”, the greatest kana literature of the Heian period.

The poetic sentiment of kana in this context means that, although the use of kana is based on their utility, the kana appear to be emerging as traces of the brush beautifully.

2015年9月4日(金) 発表

韓国のハングル書芸と中国書法との関連について

朴聖媛

(韓国・国立中央博物館学芸研究士)

本発表では、韓国のハングル書芸の中国書法との関連性について考察をおこなう。

韓国の書芸は中国書法の影響を受けながらも、それを再解釈し、韓国的な書芸の伝統と書風をつくりあげてきた。韓国書芸史の主流は漢字であったが、朝鮮王朝の世宗(第4代王、1418-1450年在位)によって創製されたハングルの登場によって、朝鮮の文字の歴史は漢字とハングルという二つの流れで展開することとなった。

表音文字であるハングルは表意文字である漢字と異なる構造をもつが、文字の制字原理や字形および筆画の運用などに中国書法との関連性を見出すことができる。ハングルの字形は「・(天)」、「一(地)」、「丨(人)」を基本構造に、それらの結合と変化する様子を「象形」したもので、方形の形態と筆画は篆書から用いられている。これは『訓民正音』解例本など、ハングルの創製初期に発刊された関連書籍の書体によく表れている。そこからハングルは楷書、行書など、多様な書体を成していった。

ハングルは非常に実用的な文字であるにもかかわらず、朝鮮時代においては漢字に比べてその価値が高く評価されることはなかった。その価値が再評価されるようになったのは20世紀近代になってからのことである。

当時ハングルが重要視されるようになったのは、日帝強占期の植民地化された朝鮮における「民族的」な雰囲気起因したのもさることながら、ハングルの文字としての価値と長所がより広い視野からみて重要であると認識されるようになったからである。この時期になされたハングルに対する探究は、あたかもハングル創製当時のような熱意を基盤としており、これはハングル書芸にもそのままつながって、過去の書芸の筆跡が発掘されていくなかでハングル書芸の美的価値が新たに評価されることとなった。

一方、ハングル書芸を重視した金忠顯(1921-2006)をはじめとしたハングル書芸家たちは活動を通してハングル書芸の価値を高めていった。金忠顯が力を注いだのは、ハングルと中国書法との関係を背景に原論的な接近を試み、これに対する答えをハングル書芸に適用することであった。このようなプロセスを通して彼が創案した自身のハングル書体「一中體」は、ハングルが創製された頃の中国書法との構造的な関連性を追究した20世紀の成果物として評価されている。

文字が新しい命を授かる過程において、過去の伝統と、周辺との相互的関連性および影響関係は極めて重要な意味を持つ。我々は中国書法の伝統と影響に、それまで体得した過去の利点を適用することによって、新たな生命と独自性の創出が可能であるということを、ハングルのなかから、ハングル創製当時から20世紀の現代的ハングル書芸のための展開の過程を通じて確認することができる。

A Study on the Relation between the Hangul Calligraphy Art in Korea and the Chinese Calligraphy Style

Park Sung-Won

(Curator of National Museum of Korea)

This script is a study on the connection between the Hangul calligraphy art in Korea and the Chinese calligraphy style.

Having been affected by the influence of Chinese calligraphy style, the calligraphy art in Korea has reinterpreted it and then has created the tradition and own style of Korean calligraphy art.

The history of calligraphy art in Korea began mainly with Chinese characters (漢字: kanji). However, after appearing of Hangul, which was a writing system created by Sejong (the 4th King: 1418-1450) of Chosun Dynasty, the history of Korean writing system has developed in the two main streams; Chinese characters and Hangul.

Since Hangul is a phonogram, it has a different structure from Chinese characters, which are ideograms. But we can see some connections between the two writing systems in the seiji principle, the form of letters and characters, in the way of stroking or drawing of a brush, and so on. The form of letters in Hangul has the basic structure of “· (heaven : 天), — (earth : 地), | (person : 人)” and they are combined or changed as “hieroglyph”, whose squares and strokes of a brush are from tensho. You can see this type of writings clearly in the earlier reference books such as “The Manual of “Hunminjeongeum (『訓民正音』)” and other related books, which were published at the early time of Hangul. Since then, Hangul has been formed into the block style, the semi-cursive style, and other various writing styles.

Though Hangul is a very practical writing system, it was not valued higher than Chinese characters during the Chosun Dynasty. It was not until 20th Century that the value of Hangul was reevaluated.

There are two reasons people became to attach importance to Hangul those days. One is that there was an ethnic conscious among Korean people against the fact of forceful colonial rule by the Japanese Imperialism. And the other is that Hangul as writing system became recognized important with value and merit in wider perspective. The research of Hangul done those days was based on the enthusiasm like the time of the birth of Hangul. And its atmosphere was linked with Hangul calligraphy, along with discovering art of old handwritings, the fresh aesthetic of Hangul calligraphy as art was evaluated.

On the other hand, Hangul calligraphy artists such as Kim Junghyeon (1921-2006), who thought highly of Hangul calligraphy art, have improved its value through their various activities. What Kim Junghyeon made efforts and stressed most was trying to approach the basic structure and meaning of Hangul writings on the basis of its connection with Chinese ones. After deducing an answer for this, he attempted to apply it to the Hangul calligraphy art. Through this process, he created his original Hangul writing system called “iljungche (—中體)”. It is highly evaluated as one of the fruits of 20th Century since it searched for the structural connection between his original writing and Chinese writing style which was used when Hangul was created.

During the process of creating a brand new life of writing system, Hangul, and its establishment, the tradition from the past and the mutual connection with the circumstances are extremely significant. We can recognize the possibility of creating a new life of original writing system by applying the traditional Chinese writing style and its positive effects on us. We can also understand clearly the positive factors which were acquired from the past through the process of developing Hangul as a new writing system from the very beginning of it to the modern Hangul calligraphy art style of 20th Century.

2015年9月4日(金) 発表

韓国の芸術文化、その‘モツ(뭏)’の世界

閔周植(韓国・嶺南大学教授)

韓国の文化と芸術の特質を論ずるとき、しばしば‘モツ’という言葉が登場する。モツは韓国の固有の言葉であり韓国人の美意識の特徴を最もよく表す言葉として見做される。モツという言葉は自然物や芸術作品の美しさをさす場合にも使われるが、特に人間の人格、態度、行動、生活の仕方においても探すことのできる美的価値をさすという点で、そのほかの美的範疇とは異なる独自性がある。それゆえこのモツを‘韓国人における人間形成の核となる思想’ともいうのである。

韓国人の美意識としてモツは芸術的なもの以上に生活理念として発展してきた。モツとは何よりも精神的自由であり、現実拘束されない生活である。別の言い方をすると、モツは現代人においての風流の別名であると言える。政争に悩まされた混迷した時代に、世俗から断絶し明利を捨て山林に埋もれて、自由な生活を営むことは一つのモツである。しかしモツは単純な隠遁思想とは異なり、楽天性と結び付けられている。モツという言葉がいつから使い始めたのかははっきりしていない。しかし我々は、風流が貴族階級や教養のある文人の美意識ないし生活態度を表すものである反面、モツは庶民の生活の中に深く浸透した風流を表す言葉として使われたものであると考える。要するに、風流のハンゲル版であると言える。

韓国人における重要な美的範疇であるモツが学識と徳目を兼備し、人情深く寛大であり純良な‘ソンビ’を形成する教育理念でもあるということに注目すべきである。韓国人はモツあるいは風流という美的理念を人間形成の指標として見做してきた。新羅時代の‘花郎’の人間形成の理念が風流であったように、朝鮮時代の‘ソンビ’の人間形成の理念は‘モツ’であった。両者には共に‘フン(興)’と‘シンバラム(神明)’がある。自由奔放な楽天的遊戯性があるかという点、また信義や節操もあり、また豪放と依然もある。韓国人には、‘モツイッケ生きる’とか‘風流を知る’という表現は最古の褒め言葉である。モツと風流は美的生活の仕方である。

ここでは韓国人の美意識のなかで最も特徴的であるモツが、芸術の世界の中でどういう風に表れているかを考えてみたい。

Korean Arts and Culture, the World of Its 'Meot' or Elegance



Min Joosik

(Professor of Yeungnam University, South Korea)

The Korean word meot sometimes gets mentioned in discussions on the characteristics of Korean culture and art. This word is uniquely Korean and is considered to be one word that best describes the aesthetic sense of the Koreans. While meot is also used to depict the beauty of things in nature and artworks, it is unique in that it depicts the aesthetic values of things that are particularly found in human characters, behavior, action and ways of life. For this reason, meot is also considered to be an ideology that is the core of the formation of the Koreans as desirable people.

As the aesthetic sense of the Korean people, meot has developed into the principle of daily living transcending the artistic sense. Meot is above all spiritual freedom and a life that is not restricted to secular reality. In other words, meot is another way to describe the refined tastes of the modern Korean people. To live a free life surrounded by mountain forests and give up fame and fortune by severing oneself from worldliness in a lost era troubled by political strife is also meot. However, meot is not simply the thought of seclusion; it is linked to optimism. No one knows exactly when the word meot became first used, but it may be considered that, while the word poongryu or elegance was used to depict the aesthetic sense of the attitude to life of cultured people and aristocracy, meot may have been used as a term to represent the refinedness that has profoundly permeated into the lives of the common people. In other words, meot is the Hangul version of poongryu or elegance.

It should be noted that, as an important aesthetic categorization for the Korean people, meot encompasses knowledge and virtues, as well as being the principles of education for the cultivation of seonbi scholars. The Koreans have hitherto considered such aesthetic principle of meot or poongryu as an indicator for the nurturing of people. In the same way that the ideology of hwarang during the Silla period was considered refinedness, the ideology of nurturing seonbi during the Joseon period was considered to be meot. Both these contain heung and shinbaram elements. These are not simply optimistically fun and freewheeling, they also denote loyalty and integrity, as well as openheartedness and unchanging character. To the Korean people, meot is the most representative word of praise that denotes the idea of "elegant living" or "know what is elegant". Meot and poongryu are the ways of an aesthetic life.

In this talk I would like to discuss how meot as the most characteristic aesthetic sense of the Korean people has appeared in the artistic world.

2015年9月4日(金) 発表

アメリカにおける日本の書のコレクター：意味を超えたフォルムの理解

ジョン・カーペンター

(アメリカ・メトロポリタン美術館メアリー・グリッグス・バーク

日本美術コレクション担当学芸員)

最近の数十年、日本美術のコレクターの多くは、絵画、浮世絵版画あるいは陶磁器、漆器あるいはその他の装飾美術に注目している。これらのコレクターのなかで、そのうちの何人かは古代の経典、宮廷を背景に生まれた仮名、中世の禅僧や禅尼の漢字の墨跡、江戸時代の文人の碑文、琳派や浮世絵、さらに現代書を含む、ありとあらゆる時代の書を網羅しようというところまで関心を広げている。

一般的にみて、ほとんどのアメリカの書のコレクターにとって、近代以前の筆跡を読み取ることは必ずしも容易なことではない。たとえ翻訳があったとしても、最初からテキストの意味ではなく、むしろ書かれた文字の筆跡のフォルムとしての美しさに反応しようとする者が多い。

そこで本論は、出版物や書簡そしてインタビューに基づく書作品についてのアメリカのコレクターの見解のいくつかを集めて、かれらが愛好する書とはどのようなタイプのものかを探ろうとするものである。書のコレクターのなかには、禅宗や茶道の修行に打ち込んだ結果、書の世界に興味を広げていった者もいる。つまりかれらのコレクションに現れる趣味は、こうした気分を反映している。

西欧のコレクターが書を楽しむようになったもう一つのきっかけは、自分らが購入した絵画や版画に書かされるされていたことによる場合がある。こうしたケースでは、テキストとイメージのダイナミックな相互作用が作品解釈の新しい道をひらいてくれる。これは日本美術の楽しみ方にもう一つの次元を付け加えるものだと言える。禅の墨跡や前衛的な現代書には、抽象表現主義や「アクション・ペインティング」に関心をもつコレクターの趣味とも響き合うところがある。

American Collectors of Japanese Calligraphy: Understanding Form over Meaning

John T. Carpenter

(Mary Griggs Burke Curator of Japanese Art, The Metropolitan Museum of Art)

Most American collectors of Japanese art in recent decades have focused on painting, ukiyo-e prints, or ceramics, lacquerware, or other decorative arts. Among these collectors, however, some expanded their interests to include calligraphy of all periods, including sutras of ancient times, kana produced in court settings, writings in Chinese by Zen monks and nuns of medieval times, inscriptions on Edo-period literati, Rinpa, or ukiyo-e paintings, and modern calligraphy.

As a rule, most American collectors of sho are not able to easily read premodern scripts, so they are not responding initially to the semantic meaning of the texts, even if they have access to translations, but rather to the formal beauty of brush written characters.

This paper will explore the types of calligraphy that American collectors have cherished, and record some of their views on works based on publications, correspondence and interviews. Some collectors of calligraphy developed an interest in this area because they were involved in the practice of Zen Buddhism or tea ceremony, and their tastes in collecting reflect these sensibilities.

Another way that collectors in the West have come to enjoy calligraphy is when it is found on paintings or woodblock prints they have acquired; in cases such as these, the dynamic of text-image interaction opens a new way of interpreting works that adds another dimension of enjoyment of Japanese art. Zen calligraphy or avant garde contemporary calligraphy resonates with the tastes of collectors who also enjoy abstract expressionist or “action painting.”

2015年9月4日(金) 発表

戦後の日本前衛書道と欧米抽象絵画における余白の概念について

ボグダノワ・ジェーニャ

(ドイツ・ハイデルベルク大学博士課程在籍)

この発表では、戦後の日本における前衛書道とその発展を中心に、書と抽象絵画の関係に焦点を当てる。また、前衛書の大きな特徴である欧米抽象絵画との接近によって実現された「国際化」の接近手法の一つを具体的に分析する。

書の近代化、もしくはそのアバンギャルド化の特徴として、作品の表現性や自由な書風が挙げられるが、それは書作の規制が緩まると書家の個性が作品により積極的に出始め、作品自体が抽象絵画に近づいていくからである。しかしこの前衛書道は、作品の中の文字性の減少と視覚的なアピールのみにとどまらず、書についての考えや概念の変革もあり、そこが重要な点となっている。このような概念変化の例として、書の空間、特に余白空間の概念の移り変わりに注目する。

そこで、戦後の前衛書道を代表する「墨人会」で行われた討議を具体的に分析していく。この会は、1952年に京都で結成された前衛書道団体で、戦後の日本書道界における国際化の開拓者的存在であるのだが、日本と欧米抽象絵画との積極的交流を保ちながら、書と絵画の関係を新しく成形し、国際モダン・アートにおける書の居場所を見出すという目的を持っていた。この会を中心に、二つの芸術間で行われたやり取りや相互影響、概念の移行について調べていく。

書の空間における余白の概念と欧米抽象絵画で発展したネガティブな空間概念の相関関係を見るため、墨人会の団体雑誌「墨美」に掲載された座談会での記事を分析し、日本の書家らは同時代の抽象絵画をどう見たか、またどの言葉で論議したか?逆に、欧米の抽象画家らは、書作品に見られる独特な余白空間をどう受容したか?という観点から、その座談会に参加した日本人書家の森田子龍(1912 - 1998)とフランス人画家ピエール・スラージュ(1919 -)の作品を実際に使って、空間の使い方、そして空間についての考え方を比較する。

About the Concept of Blank Space Yohaku in Japanese Avant-Garde Calligraphy and Euro-American Abstract Painting

Eugenia Bogdanova-Kummer
(PhD Candidate, Heidelberg University)

This talk will focus on the postwar developments in Japanese avant-garde calligraphy and in particular investigate the relationship between calligraphy and abstract painting. An important feature of postwar avant-garde calligraphy was its international orientation, often realized through the approximation with Euro-American abstract painting. In this talk I will closely analyze one specific aspect which enabled this approximation.

Visual expressivity and freedom of calligraphic style is often regarded to be specific characteristic of avant-garde calligraphy. When calligraphic conventions and rules are loosened, calligrapher's personality can be more directly expressed in calligraphic works, which in this case increasingly start reminding abstract paintings. Yet, calligraphy's avant-garde is not limited to the reduction of readability and maximization of the visual appeal. The ways of conceptualizing calligraphy went through deep transformations as well. As an example of such conceptual shift, this talk will address the change in the concept of space within postwar calligraphy, in particular within the notion of blank space yohaku.

In this talk I will closely analyze discussions which took place in the Bokujinkai group, which was a representative of postwar avant-garde calligraphy. Formed in Kyoto in 1952, this group was a pioneer in calligraphy's internationalization. While keeping active ties to Japanese and foreign abstract painters, Bokujinkai calligraphers wanted to renegotiate the relations between calligraphy and painting, and to find calligraphy's place within international modern art scene. Focusing on Bokujinkai, I will investigate the exchange, mutual impact and transformation of art concepts within postwar avant-garde calligraphy in Japan and abstract painting in the US and Europe.

In particular I will study the mutual influences between the concepts of blank space yohaku, central for calligraphy, and the concept of negative space developed in Euro-American abstract painting. While analyzing a roundtable discussion between calligraphers and abstract painters published in Bokujinkai's journal "Bokubi", I will compare the usage of art space in works and theories of Japanese calligrapher Morita Shiryū (1912-1998) and French abstractionist Pierre Soulages (1919-), who both participated in this roundtable discussion. How did the Japanese calligraphers look at the works of contemporaneous abstract painters, and in which words did they describe them? And the other way round, how did Euro-American abstractionists perceive the specific blank space yohaku in the works of Japanese calligraphers?

2015年9月4日(金) 発表

書と抽象絵画 — 1950年代の二つの実践

尾崎信一郎 (鳥取県立博物館副館長)

1950年代の日本、とりわけ関西において、画家と書家の交流をとおして書と抽象絵画はかつてないほど接近する。多くの画家がモノクロームの線的な抽象絵画を制作し、一方、書家たちも大画面に少字を大書する手法を用いて、絵画に拮抗する強度を帯びた書を制作し、展覧会で絵画の傍らに展示した。このような状況の中で、今日世界的に大きな注目を集める作家集団、具体美術協会が結成されたことは注目されてよい。さらに世界に目を転じるならば、同じ時代にアメリカの抽象表現主義、そしてヨーロッパのアンフォルメル運動においても、やはり線を主たる構成要素とした抽象絵画が多く発表されている。

前衛書が欧米の絵画に与えた影響はまだ十分に検証されていない。この問題を考えるにあたって一つの鍵となるのが、1952年に森田子龍、井上有一、江口草玄らによって結成された墨人会の活動、そして1954年に森田によって刊行された書芸術総合誌「墨美」である。フランス語のレジユメを収め、ヴィジュアルを強調した「墨美」の誌面は欧米にも受け入れられやすく、実際に海外へと送付された。そしてこの雑誌自体も創刊号の表紙にフランツ・クラインの図版を掲載するなど、絵画との交流を強く意識した内容であった。

しかし書と絵画の蜜月は長くは続かなかった。「書と抽象絵画」という座談会の中で、具体美術協会のリーダー、吉原治良は書がなおも文字性に拘泥する点を批判した。一方、森田子龍は逆に画家たちはかたりに拘泥しているとして、一種の精神性の領域へと書を連れ出そうとした。大きな可能性を秘めた書と抽象絵画の交流はなぜか早く断絶したのか。

本発表では、東アジアの書に対して、日本、そして欧米の抽象絵画という補助線を引くことによって、書がはらみながらも実現しえなかった可能性について、グローバリズム、モダニズムといった問題と関連させながら論じてみたい。

Calligraphy and Abstract Painting – Two Practices in 1950's



Osaki Shinichiro

(Chief Curator of Tottori Prefectural Museum)

In Japan during the 1950's, the interaction between artists and calligraphers deepened a relationship between calligraphy and abstract painting like never before, especially in Kansai region. Many artists painted monochrome liner abstractions whereas calligraphers wrote in the style like creating a painting, with few words on a large paper, and their works were often showed together with paintings in art exhibitions. Under these conditions, the world renowned artistic group called the Gutai(具 体) Group was founded and its creation should deserve attention. Furthermore, in the same time period, American Abstract Expressionism and European Informel Movement also rose, leading to many liner abstractions to be shown on a global scale.

The effect avant-garde calligraphy had on European painting hasn't been adequately verified yet. When finding of a link between the two, one should consider the Bokujinkai(墨 人 会) activity by Siryu Morita(森 田 子 龍), Yuichi Inoue(井 上 有 一) and Sogen Eguchi(江 口 草 玄) in 1952 and the general magazine of calligraphy and art "Bokubi(墨 美)" made by Morita in 1954 to be the key. "Bokubi" included French resumes and emphasized its visuals which made it likely to be accepted in Europe, eventually being sent abroad. In addition, this magazine itself deepened its awareness of the interaction between calligraphy and art. For example, Painting of Franz Kline was posted on the front cover of its first issue.

However, the intimate relationship between art and calligraphy didn't last long. At the symposium "Calligraphy and Abstract Painting," the leader of the Gutai Group, Jiro Yoshihara, criticized that calligraphy still stuck to focusing on characters. On the other hand, Shiryu Morita insisted that artists emphasize the importance of style too much and he tried to make calligraphy reach a kind of spiritual area. Why did the relationship with great potential rupture between calligraphy and art? In this presentation, I would like to introduce Japanese and European abstract paintings as a clue to Asian calligraphy and address the possibility calligraphy couldn't realize, relating globalism or modernism.

2015年9月4日(金) 共同討議

コンピュータ時代における書の可能性

ファシリテーター：萱のり子（東京学芸大学教授）

登壇者：下野健児（花園大学教授）

尾崎信一郎（鳥取県立博物館副館長）

潘潘（佛光大学副教授）

関周植（韓国・嶺南大学教授）

ジョン・カーペンター

（アメリカ・メトロポリタン美術館、メアリー・グリッグス・バーク

日本美術コレクション担当学芸員）

ボグダノワ・ジェーニャ（ドイツ・ハイデルベルク大学博士課程在籍）

近年急速に普及した電子メディアによって、世界各地の人々が一瞬にして交信しあえる時代になりました。そして、文字の主流は「書く」ものから「打つ」ものへと移り変わりました。「東アジアにおける〈書の美学〉の伝統と変容」の講演プログラムを受けて、本共同討議では現代における書の可能性について考えていきます。

その際、2つの側面を取り上げます。1つは、これまでの書文化に向ける眼差しについての可能性、もう1つは、グローバル化時代における「書く」ことについての可能性です。

書は文字文化であることから、民族や国家、風土、政治や学問、教育などとの関係をめぐりにその美や芸術性の「伝統」について語ることは困難です。じじつ、中国・韓国・日本には、それぞれの特色をもつ書文化が形成されてきたことが確認できます。しかし、グローバル化の現代においては、異文化が交流することによって現象は多様化し、他方で従来の特徴は薄れて均質化しています。文化的境界がたえず変化するなかでは固有性を捉えようとする見方に効力はなくなり、自他の関係を動的なものとして捉える必要がでてきます。こうした状況をふまえると、書の可能性は、たとえば、コミュニケーションという視点、視覚文化という視点、あるいは「書く」という行為としての視点などから捉えることができます。

一部のエリートが担ってきたハイアートの歴史を、現代の私たちはどのように享受することができるでしょうか。書の美の感受において文化的差異はどのように現れるでしょうか。「書く」ことに根差すものは何でしょうか。

文字をめぐる昨今の現象に目を向けることで、東アジアにおけるこれまでの「書」を捉え返す視点が得られるのではないのでしょうか。と同時に、これまでの書文化からの学びを生かして、今後の芸術文化を見通す視点が探れるのではないのでしょうか。専門領域の異なる東西研究者に登壇いただき、視点を交叉させながら現代における書の美学の課題を討議していきます。

The Possibility of “Calligraphy” in the Computer Age



Facilitator : Kaya Noriko (Professor of Tokyo Gakugei University)

Panelists : Shimono Kenji (Professor of Hanazono University)

Osaki Shinichiro (Chief Curator of Tottori Prefectural Museum)

Pan Fan (Associate Professor of Fo-Guang University)

Min Joosik (Professor of Yeungnam University, South Korea)

John T. Carpenter (Mary Griggs Burke Curator of Japanese Art,
The Metropolitan Museum of Art)

Eugenia Bogdanova-Kummer (PhD Candidate, Heidelberg University)

In recent years, electronic media has spread so rapidly that now people can instantly communicate with one another from all around the world. As a result, the mainstream media used for writing has shifted from “writing” to “typing”. In this joint session after the presentations about “tradition and transformation in aesthetics of east Asian calligraphy”, the possibility of a contemporary form of calligraphy will be considered.

In this discussion, the following two aspects will be focused on: The first aspect is how far traditional calligraphy culture can be understood, and the other is how much is actually “written” in this era of extreme globalization.

Since calligraphy is a part of the culture of writing, the “tradition” of its beauty and artistic quality cannot be discussed without considering its relationship with the races, countries, climates, politics, studies and educations it originates from. In fact, calligraphy cultures with their own distinctive features have been formed in China, Korea and Japan, respectively. In this era of globalization, however, phenomena related to calligraphy culture have become further diversified through cross-cultural exchange.

Meanwhile, many traditional characteristics have become less distinguishable, so that calligraphy cultures have become somewhat homogenized. Since cultural boundaries are constantly changing, it is meaningless to seek our own pure identities. Therefore, our relations with others must similarly be regarded as dynamic ones. Under these circumstances, a calligraphy culture based on perspectives of communication, visual culture or the act of “writing” becomes possible.

How can the history of high-art that certain elite groups have played a key role in creating come to be enjoyed? How do cultural differences in the perception of beauty in calligraphy appear? What is based on “writing”?

If attention is paid to today’s phenomena concerning characters and letters, our viewpoints of “calligraphy”, which have existed until the present in East Asia, can be reconsidered. At the same time, our vision of artistic culture in the future could be developed by making use of what we have learned from traditional calligraphy culture. Here, in this session, a variety of researchers from the East and West, who are specialists in different areas, are present. It is hoped that fruitful discussions of issues related to the aesthetics of calligraphy or “writing” in our time will take place through the exchange of their valued viewpoints.

