

成復旺主編・中国人民大学出版社『中国美学範疇辞典』訳注稿（三）

中国美学研究班

大東文化大学文学部書道学科 河内利治

大東文化大学文学部中国文学科 門脇廣文

日本大学文理学部国文学科 鈴木晴彦

中華人民共和国清華大学外語系 雋 雪艶

昭和女子大学国語国文学科 承 春先

大東文化大学文学部書道学科 陳 達明

大東文化大学文学部中国文学科 三枝秀子

慶応義塾大学文学部 須山哲治

大東文化大学外国語学部中国語学科 何 旭

立命館大学大学院博士課程後期課程 青木優子

慶応義塾大学大学院博士課程後期課程 高橋幸吉

早稲田大学大学院博士課程後期課程 荻野友範

筑波大学大学院修士課程修了 橋本貴朗

東京学芸大学大学院修士課程 関久美子

二松学舎大学大学院修士課程修了 古城広恵

大東文化大学大学院博士課程後期課程 沼尻俊裕

大東文化大学大学院博士課程後期課程 宮下聖俊

大東文化大学大学院博士課程後期課程 秋谷幸治

大東文化大学大学院博士課程前期課程 鈴木拓也

中華人民共和国中央美術学院大学院修士課程 樋口將一

〈美〉と〈醜〉

近代以前の中国美学の論著の中では、〈美〉という概念は、概ね次の六種類に分類される。

- 一 美食、美味。
- 二 美事、美物。
- 三 美質、美德。事物の内在的な美を指す。
- 四 美観、美麗。事物の外観的な形式の美を指す。
- 五 賛美、美刺。事物に対する審美的な評価を指す。
- 六 飾美、美化。

〈美〉という言葉は、異なる状況下で、異なる内容を持つが、その区別は相対的であって、絶対的ではない。事物の内容的な美と形式的な美、客観的な事物の美と人の審美評価、美的創造と審美判断は、もともと互いに関連し、密接で切り離せないものである。それゆえ古代美学における、〈美〉の多種多様な意味は、常に互いに通用しているのである。総じて〈美〉は、すべて審美上の肯定的事物、美的創作、美に対する評価に用いられ、〈醜〉

と相反する概念である。

中国美学史上、哲学的に最も早く〈美〉に定義を下したのは、春秋後期の楚国の伍挙である。伍挙は、「無害」が即ち〈美〉であると考えており、これは実際のところ、〈善〉即ち〈美〉である。この「〈善〉を以て〈美〉と為す」見方は、〈美〉と〈善〉を統一する観点を強調しており、中国古代美学の代表的なものである。先秦及び後世の儒家の美学観念は、主にこの方向に沿って発展してきたのである。

〈美〉と〈真〉〈善〉の関係は、昔から中国美学者たちが極端に重視しかつ努力し探究してきたものである。〈美〉と〈善〉の統一を強調し、美学思想と倫理思想の緊密な関係を主張することは、中国古代美学の顕著な特徴の一つである。〈美〉と〈真〉の統一を追求し、〈偽〉を去り〈真〉を取ることを〈美〉とする思想は、中国美学史においても、拠り所があり、歴史の長いものである。

最も早く芸術の〈真〉〈善〉〈美〉をあわせて提起したのは荀子である。彼は「楽論」に「礼楽の統は、人心を管す。本を窮め変を極むるは、楽の情なり。誠を著し偽を去るは、礼の経なり（礼楽之統、管乎人心矣。窮本極変、楽之情也。著誠去偽、礼之経也）」という。ここに言う〈礼〉は即ち〈善〉であり、「楽の情」は即ち〈美〉の音楽が引き起こす美感であり、〈誠〉は即ち〈真〉である。荀子は、もし三者がともに備われれば、音楽は「人心を管す」ことができ、「風を移し俗を易う」ことを展開して、「天下皆寧」の巨大な社会的効用に差し向けると考える。

以上は、成復旺主編・中国人民大学出版社『中国美学範疇辞典』に収録する〈美〉についての訳注の一部である。

る。同様に、〈醜〉については次のように記されている。

〈醜〉とは、〈美〉と相対し、〈美〉と相反する性質を内包する事物の属性を持つものを指す。〈醜〉は、通常、人あるいは物の外形がぶざまなこと、醜いことを指すのに用いられる。

中国美学史上、〈美〉と〈善〉とのように、〈醜〉と〈悪〉ともまた互いに通用し、〈悪〉は〈醜〉や美ではないものごとを指すことができ、〈醜〉も〈悪〉や好くないものごとを指すことができる。このほか、〈醜〉と〈美〉の対立が、中国古代美学者たちの眼中にあつては、絶対的、厳密なものではないことを見てとれる。自然界の事物であろうと芸術品であろうと、彼らが最も重要と考えるのは、〈美〉あるいは〈醜〉にあるのではなく、〈生意〉があること、宇宙の「一氣が運行し変化する」生命力を表現することにある。

このような訳注を行う「中国美学研究班」は、平成十三（二〇〇一）年度から開始して三年を経過した。本研究班は、そもそも中国文学科 門脇廣文と書道学科 河内利治が「中国美学」をテーマとする共同研究を企画し、それを学内外の教員および大学院生に呼びかけて運営しているものである。当初、研究員十一名（河内利治・門脇廣文・鈴木晴彦・雋雪艶・承春先・青木優子・須山哲治・高橋幸吉・古城広恵・橋本貴朗・沼尻俊裕）で発会したが、昨年度に研究員六名（三枝秀子・宮下聖俊・秋谷幸治・荻野友範・関久美子・陳達明）に加わっていたが、さらに本年二〇〇三年度にも研究員三名、何旭（本学中国語学科非常勤講師）・樋口将一（中央美術学院大学院修士課程）・鈴木拓也（本学大学院博士前期課程）に加わっていた。いつのまにか、総勢二十名の研究班に成長したが、海外教員や留学中の院生も多く、加えて門脇・河内の両人が公務多忙のため、なかなか思

うように研究が進展していないのが残念である。しかし主力メンバーである中国学を専攻する大学院生諸君の弛まぬ努力により、何とか訳注の研究を続けている。彼らが本班を支えているといっても過言ではない。

本班の研究活動の最終目標は、『中国美学範疇辞典』の全項目を訳出することにある。われわれの計算によると、八年で完訳できることになっている。すでに研究成果として、『人文科学』第七号（二〇〇二年三月）に『中国美学範疇辞典』訳注稿（一）を、『人文科学』第八号（二〇〇三年三月）に『中国美学範疇辞典』訳注稿（二）を、『人文科学』第九号（二〇〇四年三月）所収『中国美学範疇辞典』訳注稿（三）はその続稿である。また二〇〇二年度大東文化大学人文科学研究報告書として、『中国美学範疇辞典』訳注第一冊（二〇〇三年二月）を発行し、「同第二冊」も年度末発行の予定である。本稿には、「（2）審美論」の中から共同で訳出した2015〈妙悟〉を収録し、「第二冊」には、「（1）美論」の中から分担で訳出した1-061〈気〉から1-105〈偽〉を収録する。

次年度は八年計画のちょうど中間点に到着する。まずは所謂「路遥知馬力、日久見人心」という研究班の状態を自ら祝い、今後の進展につなげたいと思う。

中国美学研究班・班長 河内利治

二〇〇四年一月一日

2
015
妙悟

〈妙悟〉を芸術思惟において、あるきまつた範疇カテゴリーとして使ったのは嚴羽にはじまる。彼の『滄浪詩話』詩弁では次のように言う。

大抵 禅道は惟だ妙悟に在り。詩道も亦た妙悟に在り。且つ孟襄陽の学力は韓退之に下ること遠く甚し、而して其の詩独り退之の上に出づるは、一味の妙悟のみ。惟だ悟 乃ち当行為り、乃ち本色為り。

大抵 禅道惟在妙悟、詩道亦在妙悟。且孟襄陽学力下韓退之遠甚、而其詩独出退之之上者、一味妙悟而已。惟悟乃為 当行、乃為本色。

〈悟〉が近代以前の中国における特有の非論理的な思惟方法であること、その起源、発展の経過、美学と詩学において用いられるようになってから生まれた独特のニュアンスについては、すでに〈悟〉の項目(2014)で述べた。

本項目では、〈妙悟〉を審美を把握するという特殊な方法としてとらえ、その発展の経緯と、一般的な思惟（論理的な思考）のなかで示されるそれ特有の法則バグデルについて述べる。さらに〈妙悟〉と、現代の思惟科学（思惟活動の法則を研究する学問）の中で、絶えず論及される「直感的思惟（直覚思惟）」「イメージ的思惟（形象思惟）」「インスピレーション的思惟（靈感思惟）」との関係に言及するものである。

〔妙悟〕という範疇^{カテゴリー}は、「妙」と「悟」という二つの形態素が組み合わさった構造をしている。これら二つの形態素は、「悟」が語根^レで、「妙」が接頭語^カという関係になっている。ここで、世界各種の言語における一般的な単語構造の法則について説明しておく、形態素とは、単語を構成する要素のうち、一つの意味のまとまりとしてはそれ以上細かく分けることができないものことである。しかし、漢字の場合は、文字そのものが特殊性を有しているため、単語構造についても独特な法則をもっている。一般に、漢字は一字で独立した形・音・義（意味）と文法的機能を持っており、そのまま単語となることができる。しかし、そればかりではなく、単語を構成する働きもきわめて強く、他の一字の漢字や一字の単語と組み合わせあって、新たな単語、すなわち、単独で運用可能な、独立した意味と文法的機能を持った新たな一つのまとまりを作り出すことができるのである。

そのうち、新たな単語や新たな概念を形作る要素である漢字一字は、程度の違いはありながらも、もともとの意味をとどめてもいる。そのうえ、そのようなそれぞれの漢字はそれぞれが独立して、新たな単語としての意味を形づくる部分ともなっているのである。

近代以前の中国における美学的な概念には、このような概念がたくさんある。それらは、その熟語を構成する形態素どうしの組み合わせり方の性質が、単語的な性質のものとの連語的な性質のものとの中間に位置する。たとえば〔風骨〕〔神韻〕〔性情〕〔理趣〕などがそれである。

それらは、ひとつの単語としての文法的機能を持っているだけではない。その単語を構成する形態素も、それぞれが独立した意味を残しつつ、ふたつが組み合わせあって、新たな概念に含まれる特定の意味を作り上げている

のである。

しかし、このような新たな概念が含まれている新しいことばの中では、形態素の地位はそれぞれ異なっている。その中には、並列の関係で結びついていることば、主従の関係で結びついていることば、偏正の関係（どちらか一方に重点があるような関係）で結びついていることばなどがあって、それらは、それぞれ異なっている。このような概念が、どのような形で結びついているのかを理解することは、次のようなことと深く関係している。それは語源についてさかのぼってつきつめて、そこに含まれている意味を分析し、それぞれの時代の美学の中で用いられる言語の体系から、そのことばがどのように還元できるかを解釈することなどである。

〈妙悟〉という審美的理解や芸術的思惟方法としての範疇^{カテゴリー}は、〈体悟〉〈漸悟〉〈頓悟〉とは異なる。もしくは、〈妙悟〉の美学的意味の特殊性は、〈悟〉と相対して独立した、接頭語の形態素としての〈妙〉が持つ意味と密接に関係していると言える。ある意味においては、〈妙〉固有の審美的な意味内容こそが〈妙悟〉を審美的理解や芸術的思惟方法においての一定の範疇^{カテゴリー}としてしているのである。そのため、〈妙悟〉を説明するには、まず〈妙〉の意味するところを説明することから始めなければならない。

〈妙〉だけについて言えば、その意味内容には哲学的なものや審美的なものという二つの属性がある。章炳麟は『小学答問』において、「妙に二誼有り。一は美為り。『広雅』に「妙は、好なり」と。一は散為り。……漢世多く微妙と言ふ（妙有二誼、一為美。『広雅』、妙、好也。一為散、……漢世多言微妙）」と述べている。また、荀悦の『申鑒』には、「理の微なる之を妙と謂ふ（理微謂之妙）」とある。

哲学概念としての〈妙〉は、『老子』第一章に、「故に常に無欲にして、以て其の妙を觀、……玄之又玄、衆妙之門」と見えるのが、もつとも早い。王弼の『老子注』には、衆妙の門（故常無欲、以觀其妙、……玄之又玄、衆妙之門）と見えるのが、もつとも早い。王弼の『老子注』には、「妙なる者は、微の極なり（妙者、微之極也）」とある。范応元の『老子直解』には、「常に久しき自然の道は、本より名言すべからず……然れども万化斯れに由りて而して出で、各各妙を具ふ（常久自然之道、本不可名言……然万化由斯而出、各各具妙）」とある。したがって、「衆妙の門」であるといふのである。『老子』第二十七章には、「其の師を貴ばず、其の資を愛せざれば、智ありと雖も、大ひに迷ふ、是れを要妙と謂ふ（不貴其師、不愛其資、雖智、大迷、是謂要妙）」⁽³⁾とある。これについて、范応元の『老子直解』は次のように解説している。

善人の道は陽和の物を陶するが如く、公にして而して私無く、薰然として融怡して、人をして自ずから之を得しむるなり。一旦洞悟すれば、則ち玄同の真を默契して、了^{つひ}に貴愛の迹無し。古より今に至るまで、不伝の伝なり。是れ道なり、其の至るに及ぶや、智者と雖も亦た曉らざる所有り。此れ乃ち道の要妙と謂ふ。

善人之道如陽和陶物、公而無私、薰然融怡、使人自得之也。一旦洞悟、則默契玄同之真、了無貴愛之迹。自古至今、不伝之伝也。是道也。及其至也、雖智者亦有所不曉。此乃謂道之要妙。

これらのことから分かるように、〈妙〉は宇宙におけるあらゆる事象の発展や変化をつかさどる法則であり、精緻にして秘奥な、名状しがたい、とらえどころのない法則である。

道家の哲学では、以上のように〈妙〉が用いられていたが、のちに、仏教哲学においてもこの意味に従うようになった。〈妙有〉〈妙典〉〈妙果〉〈妙法〉⁽⁴⁾などがそれである。

そのため、〈妙悟〉もまずは〈妙〉のこのような意味によって、人の思惟の深遠で、曰く言い難いことを意味した。『肇論』涅槃無名論・妙存に、「然らば則ち玄道は妙悟に在り、妙悟は即真に在り（然則玄道在於妙悟、妙悟在於即真）」とある。嚴羽は、おそらくここから派生させて「大抵禪道は惟だ妙悟に在り、詩道も亦た妙悟に在り（大抵禪道惟在妙悟、詩道亦在妙悟）」⁽⁵⁾という説を打ち立てるに至ったのである。〈妙悟〉の示す内容を、「玄道」の理解のしかたから、審美的な理解のしかたへと転化させているのである。

しかし、嚴羽が〈妙〉の意味をこのように派生させたのには、やはり奥深い歴史的な根源があった。なぜなら、審美的概念としての〈妙〉が、先秦時代にすでに見えるからである。たとえば、『戦国策』楚策一に、「大王誠に能く臣の愚計を聴かば、則ち韓魏齊燕趙衛の妙音美人は、必ず後宮に充つ（大王誠能聴臣之愚計、則韓魏齊燕趙衛之妙音美人、必充後宮矣）」とある。また宋玉の「神女賦」では、「極服まよく 妙采みょうさい 万方ばんぽうを照らす、繡衣しゅういを振とへ、桂裳けいしやうを被まる（極服妙采照万方、振繡衣、被桂裳）」とある。

漢代以降になると、〈妙〉は「美」を表わすものとして、広範囲にわたって応用されるようになった。たとえば、技芸の「美」（すばらしさ）を指すものがある。桓譚の『新論』にみえる「聖賢の材世せがざれば、而して妙善の技は伝はらず（聖賢之材不世、而妙善之技不伝）」や、張衡の『西京賦』の「迴望けいの広場に臨み、角抵かくていの妙戯を程はかる（臨迴望之広場、程角抵之妙戯）」などが、その例である。

また、声楽の「美」（すばらしさ）を指す場合がある。それには次のような例を見ることができ、王褒の「洞簫賦」には「其の妙声は則ち清静 厭瘞えんえんたり（其妙声則清静厭瘞）」とある。王充の『論衡』須頌篇には「絃歌妙

異の曲を為す（絃歌為妙異之曲）⁽⁶⁾とあり、劉楨の「五官中郎將に贈る（贈五官中郎將）」には「清歌 妙声を製す（清歌製妙声）」とある。

舞っている姿の「美」（うつくしき）を表わすものもある。たとえば傅毅の「舞賦」には「絶倫の妙態を 姿にす（姿絶倫之妙態）」とあり、張衡の「思玄賦」には「妙婧の纖腰を舒べ、雜錯の桂徽を揚ぐ（舒妙婧之纖腰兮、揚雜錯之桂徽）」とある。

女性の「美」（艶麗さ）を示すのは、班固『漢書』外戚伝上・孝武李夫人の「延年に女弟有り、上乃ち召して之に見ふに、実に妙麗にして舞ひを善くす（延年有女弟、上乃召見之、実妙麗善舞）」や陶淵明「山海経を読む（読山海経）」の「玉台霞を凌ひで秀で、王母 妙顔を怡ぐ（玉台凌霞秀、王母怡妙顔）」などである。

用具の「美」を言うものとしては、たとえば班固の「竹扇賦」の「青青たる竹 形兆直にして、妙華たる長竿 紛として寔れ翼のごとし（青青之竹形兆直、妙華長竿紛寔翼）」や、蔡邕の「团扇賦」の「輕微妙好にして、其の輻きこと羽の如し（輕微妙好、其輻如羽）」や、曹植の「七啓」の「佩は則ち結緑して懸黎、宝の妙微なり（佩則結緑懸黎、宝之妙微）」がある。

書画の「美」について述べたものには次のようなものがある。『後漢書』文苑伝の張超伝に、「超 又た草書を善くし、時人に妙絶す（超又善於草書、妙絶時人）」とあり、南朝の劉義慶の『世説新語』巧芸には、「顧長康 人を画くに、或ひは数年 目精を点ぜず、人其の故を問ふに、顧曰く「四体の妍蚩は、本より妙処に関わる無く、伝神写照は、正に阿堵の中に在り、と（顧長康画人、或数年不点目精、人間其故、顧曰「四体妍蚩、本無関於妙処、伝神

写照、正在阿堵中」⁽⁸⁾とあり、梁の劉孝綽の「陸長史倕に酬ず（酬陸長史倕）」⁽⁹⁾詩に「殷勤に妙書を覽、留連して雅韻を披く（殷勤覽妙書、留連披雅韻）」とある。

文学作品の「美」について述べたものには次のようなものがある。南齊の陸厥の「奉りて内兄なる希叔に答ふ（奉答内兄希叔）」に「書記 既に翩翩たり、賦歌 能く妙絶す（書記既翩翩、賦歌能妙絶）」とあり、曹丕の「呉質に与ふるの書（与呉質書）」に「公幹は逸気あり、但だ未だ適ならざるのみ、其の五言詩の善き者は、時人に妙絶す（公幹有逸気、但未適耳、其五言詩之善者、妙絶時人）」とある。

自然の「美」を指す場合もある。陸游の「風雨中 峡口の諸山の奇なること甚しきを望みて戯に短歌を作る（風雨中望峡口諸山奇甚戯作短歌）」に見える「今朝忽ち悟り始めて嘆息す、妙処 元より煙雨の中に在り（今朝忽悟始嘆息、妙処元在煙雨中）」⁽¹⁰⁾とあるのが、その例である。

〈妙〉という言葉で思惟活動の「美」（すぐれたもの）を言うのは、王充の『論衡』にすでにその始まりが見える。『論衡』芸増篇に「諸子の文、筆墨の疏は、大賢の著す所、妙思の集まる所なり（諸子之文、筆墨之疏、大賢所著、妙思所集）」とある。

その後、曹植は「魏徳論」⁽¹¹⁾で「天路を超えて而して高く峙し、青雲に階りて以て妙観す（超天路而高峙、階青雲以妙観）」と言っている。そして晋の郭璞は「江賦」で「川瀆を考へ而して妙観すれば、実に江河より著なるは莫し（考川瀆而妙観、莫莫著於江河）」と言っている。

〈妙〉には、深い思惟と緻密な観察という意味のほかにも、審美的なものを理解するという意味もあった。『晋

書』苻融載記には「嘗て浮図の賦を著す。壯麗にして清贍、世咸之を珍とす…朱彤、趙整等、其の妙なるを推す（嘗著浮図賦。壯麗清贍、世咸珍之…朱彤趙整等推其妙）」とある。『陳書』司馬申伝には「十四便弈棋を善くす…申毎に妙思有り、異（朱異）觀て而して之を奇とす（十四便善奕棋…申毎有妙思、異（朱異）觀而奇之）」とある。劉勰の『文心雕龍』麗辞篇には「易の文、繫は、聖人の妙思なり（易之文繫、聖人妙思也）」とある。これらの〈妙〉は、つとに芸術の構想のことを意味している。

現代では、一般に魏晋南北朝時代が文学を自覚した時代とされる。しかし、近代以前の中国における審美意識の発展という歴史的展開の中にあつては、この時代の文学の自覚は、主として形式美の追求という面に現れている。純粹な審美意識は唐代になってようやく真に全般的な〈美〉の自覚へと向つたのである。人々は、しだいに形式美の壁を打ち破り、新たな段階へと進んでいった。芸術家は詩歌・書法・絵画の創作において、純粹な〈意象〉や〈意境〉の〈美〉を追求することへとその方向を転換した。また、それだけにとどまらず、理論家も文学芸術の審美的特性と芸術的思惟の一般の原理に対して、高いレベルでの美学的批評を行なつた。新たな審美的思潮が推しすすめられて、〈妙〉の審美的な意味は豊かになり、高められていった。それだけでなく、〈悟〉もまた芸術的思惟、審美的理解の方法という新たな意味が附与されはじめた。書家でもあり、文学家でもある虞世南は「筆髓論」において、初めて〈妙〉と〈悟〉のこのような意味について述べている。彼は、「文字は経芸の本にして、王政の始めなり（文字経芸之本、王政之始也）」⁽¹²⁾という。しかし、漢代以前は、次のようであつたとして

並びに用筆の妙を述べず。蔡邕張索の輩、鍾繇衛王の流に及びて、皆な造意精微にして、自ら其の旨を悟るなり。

並不述用筆之妙。及乎蔡邕張索之輩、鍾繇衛王之流、皆造意精微、自悟其旨也。⁽¹³⁾

虞安吉云ふ、夫れ未だ書の意を解さざる者は、一点一画、皆な本を象かたどることを求む。乃ち転じて自ずから拙を取り……終に其れ悟るなり。粗にして而して能く鋭に、細にして而して能く壯に、長き者も余り有ると為さず、短き者も足らずと為さず、と。

虞安吉云、夫未解書意者、一点一画、皆求象本、乃転自取拙……終其悟也。粗而能鋭、細而能壯、長者不為有余、短者不為不足。⁽¹⁴⁾

これらの発言を崔瑗の「草書勢」、蔡邕の「篆勢」「隸勢」の中に見える「俯仰儀有り（俯仰有儀）」⁽¹⁵⁾、「体象度有り（体象有度）」⁽¹⁶⁾などのことばと比べてみると、一方には「意」の美を求める方向、もう一方には形式上の近似を貴ぶ方向という二つの審美に関する方向が見られ、両者の差異はきわめて大きいのである。

これにとどまらず、虞世南はさらに書法における創作上の原理である〈道〉〈妙〉〈悟〉という三つの重要な概念を通して、非常に深い美学的意味を有する理論的概念を生み出した。彼は次のように述べている。

之を書さんと欲する時は、当に視を収め聴を反し、慮を絶ち神を凝らすべし。心正にして氣和すれば、則ち妙ちまに契ちまる。……書の道は玄妙にして、必ず神遇に資り、力を以て求む可からざるなり。機巧は必ず心悟を須まち、目を以て取る可からざるなり。……心悟心に非ずんば、妙に合するなり。……筆を仮りて心を転

ずるは、妙毫端の妙に非ず。……学者 心に至道に悟れば、則ち書は無為に契る。苟も浮華に涉れば、終に斯の理に慥きなり。

欲書之時、当收視反聽、絶慮凝神、心正氣和、則契於妙。……書道玄妙、必資神遇、不可以力求也。機巧必須心悟、不可以目取也。……心悟非心、合於妙也。……假筆轉心、妙非毫端之妙。……学者心悟於至道、則書契於無為。苟涉浮華、終慥於斯理也。(17)

唐一代における詩歌美学の確立には、やはりまず司空図を挙げなければならない。彼の『二十四詩品』には、「素処して以て黙せば、妙機其れ微なり（素処以黙、妙機其微）」（冲淡篇）、「絶だしく靈素を佇ふれば、少かに清真に迴る。水影を覓むるが如く、陽春を写すが如し。……俱に大道を似ねれば、妙は同塵と契らん（絶佇靈素、少迴清真。如覓水影、如写陽春。……俱似大道、妙契同塵）」（形容篇）、「語を取ること甚だしく直にし、思を計ること深きに匪ざれ。……情性の至る所、妙は自らは尋ねず（取語甚直、計思匪深。……情性所至、妙不自尋）」（実境篇）、「俯して拾はば即ち是にして、諸を隣に取らず。道と俱に適き往かば、手を著くところ春を成す。……薄か言に情悟せよ、悠悠たるかな天鈞（俯拾即是、不取諸隣。俱道適往、著手成春。……薄言情悟、悠悠天鈞）」（自然篇）とある。〈妙〉は、確かに純粹な審美的理解を指すようになっており、〈契〉〈悟〉は、芸術的思惟、審美的理解という原理を意味している。

司空図と同じ時代に生き、司空図よりもやや年長の画論家である張彦遠は、直接〈妙悟〉という一語を使って絵画創作における審美的理解の方法を総括した。『歴代名画記』卷二には次のようにある。

神を凝らし想を遐はるかにし、妙悟自ら然り、物我両つながら忘れ、形を離れ智を去る。身は固より槁木の如からしむべく、心は固より死灰の如くんば、亦た妙理に臻いたらずや。所謂画の道なり。

凝神遐想、妙悟自然、物我両忘、離形去智。身固可使如槁木、心固可使如死灰、不亦臻於妙理哉。所謂画之道也。⁽¹⁹⁾

其の神を守り、其の一を専らにし、造化の功を合し……意は筆先に存し、画尽くるとも意在るなり。

守其神、專其一、合造化之功……意存筆先、画尽意在也。⁽²⁰⁾

宋代になると、詩論・文論・画論・書論・楽論において、〈悟〉に言及することがしだいに多くなり始める。

〈悟〉は文芸創作の習得と活動における特別な形式や方法として、その意味内容もだんだんと豊かになり、明確に定義され始めるのである。〈妙〉と〈悟〉の文学芸術理論上での意味も、それにともなつてその曖昧さが解消されていった。例えば、北宋の朱長文『続書断』では、唐の釈懷素について、「自ら草書三昧を得と云ふ。……嘗て夏雲 風に随ひて変化するを觀て、頓に悟る所有りて、遂に妙を絶するに至る（自云得草書三昧。……嘗觀夏

雲随風变化、頓有所悟、遂至絶妙）」⁽²¹⁾としている。北宋の成玉磻「琴論」にも、

琴を攻むるに禪に参ずるの如く、歲月靡練し、瞥然として省悟すれば、則ち通ぜざる所無く、縦横に妙用して、而して嘗つねに余り有るが若し。未だ悟らざるに至りては、用力して尋求すると雖も、終に妙処無し。

攻琴如参禅、歲月靡練、瞥然省悟、則無所不通、縦横妙用、而嘗若余有。至於未悟、雖用力尋求、終無妙処。⁽²²⁾

と述べられている。そして、〈妙悟〉の一語で絵画創作上の思惟的な特徴を概括した人物に、北宋の画論家である郭若虚がいる。彼は『图画見聞誌』巻三で、武宗元は、

嘗て広愛寺に於て呉生の画「文殊・普賢大像」を見、因つて人事を杜絶すること旬余、刻意して臨み做い、蹙きて二小幀を成す、其の骨法分を停め、神觀氣格、夫の天衣纓絡と与に、乗り跨ぎ部従す、之を大像に較ぶれば、毫厘も差はたがはず、自ら靈心妙悟するに非ず、感じて而して遂に通ずる者は、孰たれか能く此に与せん。

嘗於広愛寺見呉生画「文殊普賢大像」、因杜絶人事旬余、刻意臨做、蹙成二小幀、其骨法停分、神觀氣格、与夫天衣纓絡、乘跨部従、較之大像、不差毫厘、自非靈心妙悟、感而遂通者、孰能与於此哉。⁽²³⁾

としている。郭氏の画論は、「天機自り得、靈府より出づ（得自天機、出於靈府）」⁽²⁴⁾、「本心源自りして、形迹を想成す（本自心源、想成形迹）」⁽²⁵⁾、ということを主張する。そのため、郭氏が武宗元を評した中の「靈心妙悟」にも、おおむね芸術的思惟、審美的理解という意味が備わっている。「妙悟」は、ほぼ美学の範疇そのものとなったのである。

嚴羽は「詩道も亦た妙悟に在り（詩道亦在妙悟）」⁽²⁶⁾と述べ、「妙」と「悟」をあわせて「妙悟」という一語とし、審美的理解、芸術的思惟の形式を意味する美学的範疇として確立させた。彼は中国古典美学の創造性に貢献し、「妙」を審美的概念ともしたのである。「妙悟」の含み持つ意味は、長年にわたる歴史的蓄積の結果である。「妙」の字がなければ、「悟」の持つ審美的性質を正確に表すことはできない。「妙」の字があつてはじめて審美的理解を意味する「悟」と、「悟道」「参禪」を意味する「体悟」「漸悟」「頓悟」との相違を明確に示すことができ。後者の「悟」は、深遠な神秘性を述べるだけで、審美的意味合いは持たない。

しかし、「妙悟」という範疇の意味の中心は、やはり「悟」という形態素に由来している。何故なら、この「悟」

という語によって、審美的理解や芸術的思惟というものが、非論理的な思考様式であることが根本的に決められてしまっているからである。南宋の嚴羽は、次のように述べている。

詩には別才有り、書に關するに非ざるなり。詩には別趣有り、理に關するに非ざるなり。……所謂理路に涉らず、言筌げんせんに落ちざる者は、上なり。詩は、情性を吟詠する者なり。盛唐の諸人、惟だ興趣に在り。羚羊角を掛く、跡の求む可き無し。故に其の妙處、透徹玲瓏とうてつれいろう、湊泊そうはくす可からず。空中の音、相中の色、水中の月、鏡中の象、言は尽くる有るも而も意は窮きはまりなし。

詩有別才、非関書也。詩有別趣、非関理也。……所謂不涉理路、不落言筌者、上也。詩者、吟詠情性者也。盛唐諸人、惟在興趣。羚羊掛角、無跡可求。故其妙處、透徹玲瓏、不可湊泊。如空中之音、相中之色、水中之月、鏡中之象。言有盡而意無窮。

嚴羽のこの言は、審美的理解と芸術的思惟を總体的に概括し、その特徴が「無待（絶対的に自由であること）」

「無序（定まった秩序がないこと）」「無限（極まらないこと）」であることを述べたものと言えよう。

ただ、「無待」「無序」「無限」に完全に到達が可能なのは、〈妙悟〉の中でも、その最高の境地を極めた場合のみである。〈妙悟〉の低いレベルにおいては、程度の差はあれ、やはり「有待性（自由でないという性質）」「有序性（定まった秩序があるという性質）」「有限性（極まりがあるという性質）」を備えているのである。嚴羽は、「悟に深淺有り、分限有り、透徹の悟有り、但だ一知半解を得るの悟有り（有淺深、有分限、有透徹之悟、有但得一知半解之悟）」⁽²⁷⁾と言っている。

ここで言う「深淺有り、分限有り、透徹の悟有り」というそれぞれの境地は、一見、仏教における〈頓悟〉〈漸悟〉に似通っているように思われるが、実はその意味は全く異なる。審美的理解や芸術的思惟において、また特に、作品を作る上で言語や文字を使用する文学創作においては、「有待（自由でないこと）」「無待（絶対的に自由であること）」とは、主として芸術的思惟と、その外殻に存在する、芸術的思惟を具体的に表現する言語・文字・形象（けいしやう）などといった記号体系との関係を意味するのである。

禅宗初期の〈悟〉論においては、「理入」、すなわち經典や教示（言葉によって表わされたもの）の力を借りて悟りを開くという考え方も存在したが、明の胡応麟が『詩藪』で言うように、禅宗の徒がひとたび「悟」った後は、「万象冥会して、呻吟咳唾すれば、動（や）もすれば天真（てんしん）に触（ふ）る（萬象冥會、呻吟咳唾、動觸天真）」こととなった。一方は、理性ではないものによって（概念や論理的判断や言語・文字の助けを借りずに）、理性を昇華させて〈道〉〈真〉〈自性（人や物が生まれながらに持つ不変の本性）〉を直観的に理解することであり、もう一方は、言葉やイメージによって審美的超越の境地に達し、美を理解するのである。

郭紹虞が『滄浪詩話校釈』の中で、「禅は悟を以て止境と為すも、詩は悟に止まる能はず（禪以悟爲止境、詩則不能止於悟）」と言っているように、円熟の域に達した芸術家とは、「悟」ったあと、すなわち、芸術的思惟や審美的な創造における法則を理解したあと、さらなる造詣を深めなければならない。陸桴亭は、『思辨録輯要』卷三の中で、禅宗の徒が「悟」ることをもって終わりとする考え方に対して否定的な意見を述べているが、その「悟」を使って、芸術家の審美的理解や芸術的創造における独特の規則を上手く説明できている。彼は以下のよ

うに言う。

人性の中に皆悟有り。必ず工夫断ぜずして、悟の頭かしら始めて出づ。石中に皆火有りて、必ず敲撃すること已まざれば、火光始めて現るが如し。然るに火を得るは難からざるも、火を得るの後、之を承けるに艾もぐさを以てし、之を継ぐに油を以てするを須まちて、然る後に火滅せざる可し。故に悟も亦た必ず之を継ぐに躬行力学を以てす。

人性中皆有悟、必工夫不断、悟頭始出、如石中皆有火、必敲撃不已、火光始現。然得火不難、得火之後、須承之以艾、繼之以油、然後火可不滅。故悟亦必繼之以躬行力学。

審美と生活、あるいは審美と学問との関係について言えば、円熟の域に達している芸術家であっても、誰も「万法は皆空なり（万法皆空）」という考え方を体得することも、言葉を超越することもできない。そればかりでなく、芸術創作の如何なる具体的な過程においても、言葉を選んでそれによって芸術家の内的境地を表現することから、言語を超越し、内的境地をそのみによって明らかにして、文字には表わさずとも思想感情を見て取ることが出来るという流れを経なければならぬのである。これも「有待（自由でないこと）」から「無待（絶対的に自由であること）」への変化である。

芸術の鑑賞もこれと同じであり、同様に表面的なものから奥深いところへと入っていき、言葉によって芸術家や作品の内的境地を理解し、最後には、魚を捕ったならそれを捕る道具である魚籠のことなどどうでもよくなるが如く言葉を忘れてしまい、審美的超越を完成させる。これもまた「有待（自由でないこと）」から「無待（絶対

的に自由であること」への変化が必要なのである。

これに対し、嚴羽の言う「一知半解を得るの悟」とは、創作者や鑑賞者が、「有待（自由でないこと）」をもって終わりとし、審美過程をそこで中断させてしまい、審美の超越に最後まで達しないことを言うのである。

「有序（定まった秩序があること）」と「無序（定まった秩序がないこと）」とは、思惟の手順を言ったものである。〈悟〉は、一般に「有序（定まった秩序があること）」の思惟が突然に中断し、相対的に休止した状態のもとで生じるものであり、一瞬のうちに対象を直接的に、かつ総体的に把握するものである。すなわち、美的境地が突然に、かつ鮮明に、完全に現われ、主体的で強烈な審美体験が一瞬のうちに心と体のすべてを占拠するのである。芸術的思惟の一定の段階、および審美的理解の低いレベルにおいては、人の思惟には、程度の差はあるけれども、すべて「有序性（定まった秩序があるという性質）」が存在している。

〈妙悟〉そのものは「有序（定まった秩序があること）」の思惟を否定するものではなく、「有序（定まった秩序があること）」の思惟が中断し、一瞬のうちに「無序（定まった秩序がないこと）」の状態に没入することを強調するものである。だから嚴羽は 詩を論じて「其の工を用ふるに三有り、曰く起結、曰く句法、曰く字眼（其用工有三、曰起結、曰句法、曰字眼）」⁽²⁸⁾ と言ひ、さらに「詩の極致に一有り、入神と曰ふ。詩にして而して神に入れば、至れり、尽くせり、以て加ふる蔑し（詩之極致有一、曰入神。詩而入神、至矣、尽矣）」と言っている。芸術的思惟の過程のうち「用工」の段階においては、思惟は「有序（定まった秩序があること）」であるが、「入神」のときには「無序（定まった秩序がないこと）」の状態に没入する。

「無限（極まりないこと）」というのは、〈妙悟〉の思惟のとき、主体の審美体験が完全に自由な境地に達していることを言う。それは論理的な思惟が導き出す理性的な認識ではなく、確定性のあるものでも、説明できる性質のものでもない。しかも、理性的な認識と感性による超越的な直観の上、あるいは外にあり、説明しようがなく、定まった性質はなく、「無限性（極まりないという性質）」をそなえている。しかし、審美的理解の浅いレベル、および芸術的思惟の一定の段階においては、人の審美活動は「分限有る」もの、すなわち言語・文字・意象の組み合わせという制約をうけている。

『滄浪詩話』では、審美的理解と芸術的思惟に対して、〈悟〉と〈妙悟〉のふたつの概念が用いられている。原文を細かく検討すると、〈悟〉は「属」概念であり、〈妙悟〉は「種」概念であることが分かる。〈悟〉が審美的理解および芸術的思惟のすべてのレベル、すべての段階を包括するのに対して、〈妙悟〉は審美的理解および芸術的思惟の最高のレベル、究極の境地のみを言う。嚴羽は、詩歌の創作は「惟だ悟乃ち当行為り、乃ち本色為り（惟悟乃為当行、乃為本色）」と言う。これは審美的理解を、思惟の方式や、あらゆる理性的な認識から区別しているのである。また、「然れども悟に深淺有り、分限有り、透徹の悟有り、但だ一知半解の悟有り（然悟有深淺、有分限、有透徹之悟、有但得一知半解之悟）」とは、審美的理解および芸術的思惟のさまざまレベル、さまざま段階を言っているのである。

それゆえ嚴羽は「学者須らく最上乘より、正法眼を具し、第一義を悟るべし（学者須從最上乘、具正法眼、悟第一義）」ということを強調しているのである。「悟」るか「悟」らないかは、はじめの心得が正しいか正しくない

かという問題である。「文字を以て詩を為り、才学を以て詩を為り、議論を以て詩を為る（以文字為詩、以才学為詩、以議論為詩）」というのは、芸術的思惟および審美的理解の法則に根本から反するものである。「第一義を悟る（悟第一義）」ことができるかどうかは、〈悟〉のレベルの問題であり、志が高いか高くないかという問題である。すなわち、「透徹」に「悟」ることができるかどうかは、〈妙悟〉の思惟、すなわち純粹な審美的理解の特徴および法則を自分のものとすることができるかどうかということである。「漢魏晋と盛唐の詩は、則ち第一義なり（漢魏晋与盛唐之詩、則第一義）」とは、審美的理解の最高の境地に到達し、その思惟の方式が純粹な審美的理解の方式、すなわち〈妙悟〉の方式となっていることを言ったものである。

「大曆以還の詩は、則ち小乘禪なり、已に第二義に落つ（大曆以還之詩、則小乘禪也、已落第二義矣）」とは、審美的理解および芸術的思惟が低レベル、あるいは初級の段階にあり、「但だ一知半解を得（得一知半解）」ただで、〈悟〉はまだ「透徹」せず、その思惟の方式がまだ純粹な審美的理解の方式ではないことを言ったものである。

「漢魏は尚し、悟を仮らざるなり。謝靈運より盛唐諸公に至るまでは、透徹の悟なり（漢魏尚矣、不仮悟也。謝靈運至盛唐諸公、透徹之悟也）」というのは、純粹な審美的理解によって詩歌の創作を行なうことは、自然発生的な段階から自覚的な段階までの二つの段階があることを意味している。「透徹の悟」とは、〈妙悟〉の思惟に対して完全に自覚であることであり、「悟を仮らざるなり」とは、〈妙悟〉の思惟に自然に符合することである。嚴羽のこのような説は、近代以前の中国の芸術的思惟の分野における実践と経験の蓄積、および理論的な認識の深化の歴史的過程とほぼ一致している。

嚴羽以後、〈悟〉と〈妙悟〉は一つの美学の範疇として、それぞれの芸術の分野で広く活用されるようになった。その美学的な意味内容は、それまでのものを大きく乗り越えて発展することはなかった。とはいえ、理論家が〈悟〉と〈妙悟〉について詳しく述べる時には、そのほとんどがそれぞれ自分の審美経験と結びつけ、できるだけ実際的にまた具体的に解説して、〈悟〉と〈妙悟〉とをそれぞれの状況に応じて使い分けられるようにした。

たとえば、〈悟〉と〈法〉とを関係づけようと考察した者は、審美的理解と芸術的思惟におけるそれぞれ別々のレベルにあるものを貫いて、〈法〉に基づいて〈悟〉を結びつけている。つまり、ある「言」や「象」や形式をコントロールする技巧・規範・法則は、審美的超越した方法にまでいたる方途であると見なし、芸術の創作や審美的な活動を、低い次元から高い次元法則へ、「分限有る」ものから「透徹」するものまで、「有序（定まった秩序があること）」から「無序（定まった秩序がないこと）」へ、「有待（自由でないこと）」から「無待（絶対的に自由であること）」まで、自然に超越を実現させるものとしているのである。

このような見方は、はやくは虞世南や杜甫、皎然などの著したものに、すでにその始まりを見ることができ。虞世南は「筆髓論」で、「指は実にして掌は虚なり（指実掌虚）」「軽重を払掠す（払掠軽重）」「波撇勾截（波撇勾截）」などの用筆を説明しているだけでなく、〈妙〉は「毫端の妙（毫端之妙）」ではなく、かならず「心に至道を悟（心悟于至道）」らなければならぬと強調している。

杜甫は言葉の配置の仕方や韻律の揃え方、精巧な描写の仕方の技巧を概括して〈法〉とし、審美的な創造の最高の境地を〈神〉と名付けている。そして杜甫はその詩のなかで次のように詠んでいる。

揮翰綺繡揚 翰を揮えば綺繡揚り
篇什若有神 篇什神有るが若し⁽²⁹⁾

雕刻初誰料 雕刻するも初め誰か料せん

纖毫欲自矜 纖毫自ら矜せんと欲す

神融躡飛動 神融して飛動を躡み

戰勝洗侵陵 戰勝ちて侵陵を洗う

妙取筌蹄棄 妙取りて筌蹄棄て

高宜百万層 高宜は百万層たり⁽³⁰⁾

どちらの詩も〈法〉によって〈神〉に通じることを述べている。

皎然も、「作用を尚び（尚于作用）」「先づ精思を積む（先積精思）」ことによつてはじめて「意静神王、佳句縦横、遏むべからざるが若く、宛かも神助の若し（意静神王、佳句縦横、若不可遏、宛若神助）」という境地に至ることができると説明している。

巖羽以後、〈法〉によつて〈悟〉るという問題に対する芸術の理論家の論述は、より深くより具体的になった。明の黄龍山は『新刊発明琴譜』序で次のように述べている。

夫れ規矩方円を舍つれば、成るべき無し……予 日々に苦習し、詩を誦するを累ね、読書の暇も、旁に絲桐

に及び、以て志を定め真を茹にし、神を潜め氣を熙し、之れを久しくすれば頗る焉に悟る有らん。

夫舎規矩方圓、無可于成……予日苦習、累誦詩、讀書之暇、旁及絲桐、以定志茹真、潜神熙氣、久之頗有悟焉。

明の胡応麟はさらに明確に、〈法〉と〈悟〉を並べて論じている。彼は次のように述べている。

漢唐以後詩を談ずる者、吾宋の嚴羽卿に於て一の悟の字を得、明の李獻吉に於て一の法の字を得たり、皆に千古の詞場の大關鍵なり。第だ二者のみ偏廢すべからず。法にして而して悟らざれば、小僧の律に縛せらるるが如し。悟法ならざるに由れば、外道野狐のみ。

漢唐以後談詩者、吾於宋嚴羽卿得一悟字、於明李獻吉得一法字、皆千古詞場大關鍵。第二者不可偏廢。法而不悟、

如小僧縛律。悟由不法、外道野狐耳。⁽³¹⁾（『詩藪』内編）

〈法〉によつてどのようなように〈悟〉るのかということについては、明の董其昌がより論理的に、より具体的に解説している。董其昌の『画禅室隨筆』卷三「評文」には次のようにある。

文を作るは悟を解するを得るを要す。……平日須らく一番を体認し、才て妙悟に会すべし。妙悟は只だ題目腔子の里に在り、之を思ひ之を思ふ、之を思ふこと已まずして……了に解するの時、只だ手に信せて拈来するを用ひて、実実 是れ道なれば、是れ自り文中 神有り、人心の竅を動かすなり。

作文要得解悟。……平日須体認一番、才会妙悟。妙悟只在題目腔子里、思之思之、思之不已……了解時、只用信手拈来、実実是道、自是文中有神、動人心竅。

どのように法則を「体認」することによつて〈妙悟〉に達するのか。董其昌は書法を論じて、かなり具体的に説

明している。例えば次のようなものを挙げることができる。

書法は藏鋒を貴ぶ、然れども模糊を以て藏鋒と為すを得ず。須らく用筆は太阿剗截の意の如く、蓋し勁利を以て勢を取り、虚和を以て韻を取るべし。

書法貴藏鋒、然不得以模糊為藏鋒。須用筆如太阿剗截之意、蓋以勁利取勢、以虚和取韻。(卷一「評書法」)

清代の画家 王翬も次のように言っている。幼いときに絵を学ぶと、俗世間の悪い習慣に囚われてしまう。しかし、その後に「上下千余年、名跡数十百種(上下千余年、名跡数十百種)」をあまねく見て、「心を潜め^{ひそ}志を苦しめ、静かにして以て之を求むれば(潜心苦志、静以求之)」、「乃ち一点一拂に、皆風韻有り、一石一水に、皆位置有り、渲染に陰陽の弁有り、傅色に古今の殊有るを悟る(乃悟一点一拂、皆有風韻、一石一水、皆有位置。渲染有陰陽之弁、傅色有古今之殊)」ものであると。

しかし、単純に芸術に関する技巧・規範・法則という観点から、嚴羽の言う「透徹の悟」という境地に到達しようとしても、審美の超越を実現することは容易ではない。したがって、理論家の中には、「形式、技巧の法則」のかわりに「自然の法則(自然之法)」を用いて芸術に関する主張を行う者もいる。

葉燮は『原詩』の中で、次のように言っている。「法なる者は、理に当たり、事に確かにして、情に酌む。三者の平準を為すも、而れども自ら法と為る所無きなり(法者、当乎理、確乎事、酌乎情、為三者之平準、而無所自為法也)」と。ここでは何を「理、事、情」と言っているのだろうか。彼は次のように言っている。

之を一草一木に譬ふれば、其れ能く発生する者は理なり。其れ既に発生すれば、則ち事なり。既に発生する

の後、天喬滋植し、情状万千にして、咸自得の趣有れば、則ち情なり。

譬之一草一木、其能發生者理也。其既發生、則事也。既發生之後、天喬滋植、情状万千、咸有自得之趣、則情也。葉燮は、詩歌を創作する中で描かれる「理」は、「言ふべく執るべきの理（可言可執之理）」ではなく、「名言絶つ所（名言所絶）」の「至理」であると考えている。また、詩歌を創作する際に述べられる「事」というものもまた、「人人能く述ぶるの事（人人能述之事）」ではない。そして「必ず言ふ可からざるの理、述ぶる可からざる事有れば、之を默会 意象の表に遇」し、「幽渺以て理と為し、想象以て事と為し、倘恍以て情と為せば、方めて理 至り 事 至り 情 至るの語と為す（必有不可言之理、不可述之事、遇之默会意象之表：幽渺以為理、想象以為事、倘恍以為情、方為理至事至情至之語）」と考えている。

たとえば、杜甫の詩句である「晨鐘 雲外に湿ふ（晨鐘雲外湿）」のようなものは、「其れ隔雲に於いて鐘を見、声中に湿ひを聞く。妙悟 天開して、至理実事の中より領悟せば、乃ち此の境界を得るなり（其於隔雲見鐘、声中聞湿、妙悟天開、從至理実事中領悟、乃得此境界）」と言っている。

王夫之は『古詩評選』の中で、秋の蓬が風にのって飛び去っていく様子を描写した、司馬彪の〈雜詩〉の「首を搔きて故株を望む（搔首望故株）」という句について、次のように評価している。

王敬美 謂へらく、詩に妙悟有り、理に関するに非ざるなり。理無しと謂うに非ず、正に名言の理を以て相ひ求むるを得ざるのみ。且つ飛蓬の如きは、何の首をか搔くべけん。而れども首を搔くと云ふを妨げず。理を以て之れを求むれば、詎んぞ踏躓せざらんや。

王敬美謂詩有妙悟、非理闕也。非謂無理、正不得以名言之理相求耳。且如飛蓬、何首可搔。而不妨云搔首、以理求之、詎不踳躄。

これによつて、かれは詩人に「光を追ひ影を躡むの筆を以て、天に通じ人を尽すの懐ひを写す（以追光躡影之筆、写通天尽人之懷）」ことを要求しているのである。

王夫之、葉燮の二人の〈妙悟〉についての発言は、〈法〉に囚われて〈悟〉について論ずると、ともすれば〈妙悟〉は融通のきかないものになりがちであるが、そのようになることからまぬがれている。しかし、ただそれだけではない。抽象的に〈妙悟〉について語り、〈妙悟〉をつかみどころのない話にする、という二重の弊害からもまぬがれているのである。審美的理解や芸術的思惟に関する法則は、理論的な解釈の面において、深くなり、発展している。

この他にも、ある特殊な文芸様式の、特殊な審美的法則をどのように把握するのかという観点から、「妙悟」について語る者もいた。たとえば元の画家李澄叟は『論画』の中で、「夫れ花竹翎毛を画く者は、正まさに浸潤籠養 飛放の徒たるべし。山水を画く者は、須く遍く歴 広く観るべし（夫画花竹翎毛者、正当浸潤籠養飛放之徒：画山水者、須要遍歴広観）」、「若し妙理を悟りて賦して筆端に在れば、何ぞ不精なるを患はん（若悟妙理賦在筆端、何患不精）」と述べている。

また、徐渭は『南詞叙録』で次のように言っている。

填詞は唐詩を作るが如し。文既に可ならざれば、俗も又た可ならず。自ら一種の妙処有り、要は人の領解

妙悟するに在りて、未だ言もて伝ふ可からず。

填詞如作唐詩。文既不可、俗又不可。自有一種妙處、要在人領解妙悟、未可言伝。

さらに、清人の沈祥龍は『論詞隨筆』で次のように言っている。

詞能く言を寄せば、則ち鏡中の花、水中の月の如く、神有るも迹無く、色相俱に空し。此れ惟だ妙悟のみ。

詞能寄言、則如鏡中花、水中月、有神無迹、色相俱空。此惟妙悟而已。

これらの論述もまた、程度の違いこそあれ、異なった文芸の様式や、異なった審美の分野における具体的な体験をもちいて、「妙悟」という範疇の理論と品格のレベルを高めているのである。

現在の学者の中には、〈妙悟〉という思惟を分類して「直感的思惟（直覚思惟）」「イメージ的思惟（形象思惟）」「インスピレーション的思惟（靈感思惟）」と同じと見なしている者もいる。このような言い方にはある程度の合理性が備わってはいるが、十分な合理性が備わっていないと言わなければならない。その原因を探ってみると、おそらく嚴羽の美学における〈悟〉と〈妙悟〉の二つの概念の外延と内包における差異をなおざりにしているからであろう。つまり、〈妙悟〉があつて、はじめて純粹な審美的理解の方法となり、それではじめて「無待（絶対的に自由であること）」「無序（定まった秩序がないこと）」「無限（極まりないこと）」というこの三つの基本的な特徴が備わるからである。もしもこれを基準にして「直感的思惟（直覚思惟）」「イメージ的思惟（形象思惟）」「インスピレーション的思惟（靈感思惟）」について考察するならば、これらの三者はみなそのまま〈妙悟〉の思惟と同じだと見なすことはできない。

まず「直感的思惟（直覚思惟）」について述べることにする。この「直感的思惟（直覚思惟）」とは、審美的理解の特有の思惟方法ではない。いつも用いている名称の面だけから見ると、「直感的思惟（直覚思惟）」には「科学的直感（科学直覚）」「理性的直感（理性直覚）」「物理的直感（物理直覚）」「道徳的直感（道徳直覚）」「感性的直感（感性直覚）」「審美的直感（審美直覚）」「芸術的直感（芸術直覚）」などというものがああり、種類がとても豊富で、ほかに幾らでもある。次のように言っている人もいる。

直感とは、どうやって分析したらいいのか、また、どのように適切な名を附けたらいいのか解らないことを表わすときに用いられる。あるいは、分析したり命名したりしたくないというときの知力のメカニズムの寄せ集めをいうのかもしれない。

直覚是我們用來表示一切我們不知道怎樣加以分析、甚至加以確切命名、或者說我們不想加以分析和命名的智力機制的
大雜燴。『直覚と科学』（マリオ・ブンゲ Mario Bunge）

ということであるとすれば、「直感（直覚）」は、せいぜい〈妙悟〉という思惟の上位の概念にすぎず、通常の〈悟〉の意味に近い。やはり、巖羽の美学における広い意味での審美的理解を意味する〈悟〉ではないし、純粹な審美的理解の方法である〈妙悟〉でもない。

すなわち、「直感（直覚）」というグループの中の「審美的直感（審美直覚）」、あるいは「芸術的直感（芸術直覚）」は、純粹な審美的理解の方法であり、また、それらは瞬時に起きるので「無序性（定まった秩序がないという性質）」が備わってはいるが、しかし、「無限性（極まりないという性質）」ということについては、〈妙悟〉

という思惟の「超ゆるに象外を以てす（超以象外）」という十分な自由性が欠如していると言うことができる。

審美的直感は「その場（当下）」の対象を審美的に理解することに限られるが、〈妙悟〉という思惟は「その場（当下）」の対象を審美的に理解することを超越し、じかに「美」そのものと符合する。「審美的直感」と〈妙悟〉とはしよせん全く異なつた哲学の木の上に咲いた花なのである。

つぎに「イメージ的思惟（形象思惟）」について。「イメージ的思惟（形象思惟）」も「直感的思惟（直觉思惟）」と同じように〈妙悟〉と同一視することはできない。現代の文芸理論家たちの一般的な見解に則ると、「イメージ的思惟（形象思惟）」は「イメージにことよせた思惟（寓于形象的思惟）」のことである。思惟はどのみち感性によるイメージ（形象）から離れられない。したがって「イメージ的思惟（形象思惟）」は終始「有待（自由でないこと）」のものなのである。

「イメージ的思惟（形象思惟）」の行き着く先は芸術的イメージを造りあげることにある。そして、芸術的イメージは現実の生活が凝集したもの、概括したもの、典型化したものであるとも考えられる。芸術的イメージに含まれている内容には、明確性が備わっており、これもやはり「有限性（極まりがあるという性質）」があるということである。「イメージ的思惟（形象思惟）」の根底はやはり「有序（定まった秩序があること）」的であるということである。「イメージ的思惟（形象思惟）」の非論理性は、普通は、概念や判断や推理などという理性的な形式を用いないというところに現われている。しかし、「イメージ的思惟（形象思惟）」は、感情やイメージそのものの発展の規律に従わなければならないし、生活の中での蓋然性に従わなければならない。とりわけ小説や映画

や演劇の中での登場人物のイメージを描くときには、結局は「有序（定まった秩序があること）」的であるだけでなく、常に論理的思惟が介入してくるものである。さらには、理性的な思惟材料を離れてしまつては、どのような人物であれ描きようがないことは言うまでもない。

それでは〈妙悟〉とは、インスピレーションが突然降りてくるといふことなのであろうか。単に、思惟している主体が一瞬にして悟りを得るといふ体験だけから見ると、確かにそれらは良く似ている。しかし、インスピレーションとは、厳密に言うと、やはり、思惟の方法には入らない。インスピレーションとは、人々が論理的思惟や非論理的思惟を行なっているときに、想像力（審美的創造、理論的創造、科学的実験を含む）によつてもたらされた、とても高ぶつた状態のことであるに過ぎない。あるいは、創造主体の創造力が頂点、または最高の極みに達した時の、自由自在とも言うべき状態における心理的な体験を言っている。これは審美体験ではない。

もしも、インスピレーションも思惟方法の一つとするのなら、当然、論理的思惟と非論理的思惟の二つの側面が備わっているはずである。科学の実験や理論的思惟には、突然インスピレーションが湧き起こることがある。このことについては、多くの科学者たちが再三言及している。インスピレーションそのものは「無序（定まった秩序がないこと）」的なものである。そして審美的理解と芸術的思惟を通して、「有序（定まった秩序があること）」的な思惟、はなはだしくは理論的な思惟、それらに従いながら、それに浸透し、またそれを支配することができるものである。したがって、われわれは、〈妙悟〉という思惟は、いつもインスピレーションが突然に起こるといふような状態として現われると言ふことができるだけである。しかし、〈妙悟〉という思惟は、決して「インスピレーション的思惟（靈感思惟）」ではない。

黄保真（全員訳）

- (1) 原文「詞根」。「詞綴」と対で用いられる。「詞根」とは、単語の中で、その語彙の主要な意味を表している形態素のことをいう。英語を例に説明すると、“unhappy”、“teacher”などの単語における“happy”、“teach”が、「詞根」に相当する。
- (2) 原文「前綴」。「前綴」と「後綴（接尾語）」とをあわせて、「詞綴」と総称する。「詞綴」とは、前掲の「詞根」と対になる言葉で、「単語における独立した意味を持たない形態素」をさす。前掲の例でいえば、“unhappy”、“teacher”の“un”、“te”が「詞綴」である。このうち、“un”の方を「前綴」、「te」の方を「後綴」という。
- (3) 『老子』第二十七章。『中国美学範疇辞典』の原文は「受」「知」に作る。諸本「愛」「智」に作る。よって、改めた。
- (4) 妙有：非有の有。非空の空を「真空」というのに相對する。妙典：微妙の法を説いた典籍。仏典を指す。妙果：妙因によって生ずる殊にすぐれた結果。佛果。妙法：義理の深遠な仏法。
- (5) 『滄浪詩話』卷一 詩辨
- (6) 『中国美学範疇辞典』の原文は「弦」に作る。諸本「絃」に作る。
- (7) 『中国美学範疇辞典』の原文は、「妙婧」に作る。胡刻本『文選』では「妙婧」に作る。しかし、「妙婧」は、ここでは論旨と直接関わってくることを考慮し、原文のままにしておく。
- (8) 『中国美学範疇辞典』の原文は「或数年不点睛」「或無関於妙処」に作る。劉孝標注の『世説新語』（『諸子集成』所収）「或数年不点目精」「本無関於妙処」に作る。よって、改めた。
- (9) 『中国美学範疇辞典』の原文は「酬陸長安倕」に作る。諸本「酬陸長史倕」に作る。よって、改めた。
- (10) 『中国美学範疇辞典』の原文は「妙処之在煙雨中」に作る。諸本「妙処元在煙雨中」に作る。よって、改めた。

- (11) 『中国美学範疇辞典』では「魏徳賦」に作る。『芸文類聚』や『文選』李善注が引く所にしたい「魏徳論」に改める。
- (12) 「筆髓論」叙体篇。あるいは原古篇に作るものもある。
- (13) 「筆髓論」叙体篇。あるいは原古篇に作るものもある。『中国美学範疇辞典』の原文は「衛王」に作るが、「王衛」に作るものもある。
- (14) 「筆髓論」指意篇。『中国美学範疇辞典』の原文は「夫未」に作るが、ほかに「夫」「未」に作るものもある。『中国美学範疇辞典』の原文は「終」に作るが、「及」に作るものもある。『中国美学範疇辞典』の原文は「悟」に作るが、「誤」に作るものもある。『中国美学範疇辞典』の原文は「能」に作るが、「不」に作るものもある。『中国美学範疇辞典』の原文は「長者」「短者」に作るが、それぞれ「長」「短」に作るものもある。
- (15) 衛恒「四体書勢」所引崔瑗「草書勢」。
- (16) 衛恒「四体書勢」所引蔡邕「隸勢」。「篆勢」には、注(15)・(16)の当該句いずれも見えない。
- (17) 「筆髓論」契妙篇。『中国美学範疇辞典』の原文は「反」に作るが、「返」に作るものもある。『中国美学範疇辞典』の原文は「玄」に作るが、「元」に作るものもある。『中国美学範疇辞典』の原文には「機巧」があるが、「機巧」がないものもある。『中国美学範疇辞典』の原文は「必須心悟」に作るが、「必須以心悟」に作るものもある。『中国美学範疇辞典』の原文は「転」に作るが、「伝」に作るものもある。『中国美学範疇辞典』の原文は「妙非毫端之妙」に作るが、ほかに「非毫之致妙」「非毫端之妙」に作るものがある。『中国美学範疇辞典』の原文は「道」に作るが、「妙」に作るものもある。『中国美学範疇辞典』の原文には「則」があるが、「則」がないものもある。
- (18) 『中国美学範疇辞典』の原文は「真」に作るが、諸本「直」に作る。よって、改めた。

- (19) 『歴代名画記』卷二「論画体工用搨写」。『中国美学範疇辞典』の原文は「身固可使如死灰」に作るが、諸本「身固可使如槁木、心固可使如死灰」に作る。よって、改めた。
- (20) 『歴代名画記』卷二「論顧陸張吳用筆」。
- (21) 朱長文『続書断』卷三・妙品十六人「釈懷素」。『中国美学範疇辞典』の原文には「隨風」の二字はないが、諸本には「隨風」がある。よって、改めた。
- (22) 『琴書大全』卷十「弹琴」。
- (23) 『図画見聞誌』卷三・紀芸中「武宗元」。
- (24) 『図画見聞誌』卷一・叙論「論氣韻非師」。
- (25) 同前。
- (26) 嚴羽『滄浪詩話』詩弁篇。
- (27) 詩人玉屑本は、「有深淺、有分限之悟、有透徹之悟、有但得一知半解之悟」に作る。
- (28) 『中国美学範疇辞典』の原文は「用工有三」に作る。諸本「其用工有三」に作る。よって、改めた。
- (29) 杜甫「八哀詩 贈太子太師汝陽郡王璣」に見える。
- (30) 杜甫「寄劉峽州伯華使君四十韻」に見える。
- (31) 『中国美学範疇辞典』では「此」につくる。諸本は、「第」に作る。『中国美学範疇辞典』では「而」に作る。諸本は「由」に作る。よって、改めた。