

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（四）

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 雪艷
- 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
- 二松学舎大学大学院修士課程修了 古城広恵
- 大東文化大学文学部中国語学科 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後期課程 荻野友範
- 筑波大学大学院芸術研究科修士課程修了 橋本貴朗
- 東京学芸大学大学院修士課程修了 関久美子
- 中華人民共和国中央美術学院大学院修士課程 樋口將一
- 筑波大学大学院芸術研究科修士課程修了 土屋明美

中国美学史の著作概況（一九五〇～二〇〇三）

中国美学研究班代表 河内 利治

黄柏青氏（中国人民大学哲学系宗教学系）の「著作春秋——中国美学史著作概況研究」（中国人民大学書報資料中心、二〇〇四年第八期『美学』五〇頁～五五頁）によれば、二〇世紀八〇年代以降、中国美学史の研究は、美学界の学者からますます多くの注目を浴びてきた。人々は異なる角度から、さまざまな方法を用いて、中国美学史に対する個人研究を進め、中国美学史を構築してその発展規律を提示し、中国美学独特の歴史を描写してきた」という。そしてその代表的な著作として、次の三書を挙げる（カッコ内は初版の出版社名と発行年）。

李沢厚『美的歷程』（文物出版社一九八二）

李沢厚・劉綱紀『中国美学史』第一卷・第二卷（中国社会科学出版社一九八四・八七）

葉朗『中国美学史大綱』（上海人民出版社一九八五）

このうち後の二書は中国の大学の授業の参考書^{注1)}、または大学院入学試験の参考書^{注2)}としても知られるポピュラーなものであり、中国美学研究における定番の名著といえる。

また黄氏は「二〇〇〇年に出版された中国美学史の著作だけでも十八部を数える。このことは、中国美学史が一学問分野として日増しに成熟していることを表している」と述べ、「統計学、社会学の方法を用いて、二〇世紀五〇年代以来の中国美学史の著作を全面的に考察する」ため、「中国国家図書館、上海図書館、北京大学図書館、中国人民大学図書館、北京師範大学図書館、復旦大学図書館、武漢大学図書館」の七図書館を資料の出所として調査したという。

〔表二二〕一九五〇年以後に出版された「中国美学史」研究著作の年代情況

合計	部門美学断代史	美学断代史	部門美学通史	美学通史	分類
					西曆
0	0	0	0	0	50 ～ 77
8	0	1	2	5	78 ～ 84
18	3	4	4	7	85 ～ 90
23	2	7	8	6	91 ～ 96
48	4	15	4	25	97 ～ 03
97	9	27	18	43	合計

調査方法は次の四点である。

- (一) 調査時間は二〇〇三年一〇月から一二月までとする。
- (二) 書名に「美学史」とあるのを主たる標準とした。一部言及する著作は選択しない。
- (三) 同一の著作で異なる版本は重複して計算しない。
- (四) 「冊」を統計の基礎とする。たとえば李沢厚・劉綱紀『中国美学史』は二巻三冊。

調査結果は全て表形式で示されており、興味を覚えた「表一二」をピックアップしておく。この表で計算された著作のリストが「附録：建国以後に出版された中国美学史研究著作」として収録されているので、転載させていただく。（但し、冊数が稿者の計算と一致しない。また表との関係を見出すために、発行年を最初に掲出し、発行年順に記述するよう書き改め、主編以外の分冊の著者をへゝ内に記し、不明箇所は——で表示した。）

1、美学通史（稿者の計算では四六冊）

- 一九八一、李沢厚、『美的歷程』、文物出版社
- 一九八三、復旦学報社会科学版編輯部、『中国古代美学史研究』、復旦大学出版社
- 一九八四、李沢厚・劉綱紀、『中国美学史』先秦兩漢卷、中国社会科学出版社
- 一九八四、樂勳、『中国古代美学概要』、漓江出版社
- 一九八五、葉朗、『中国美学史大綱』、上海人民出版社
- 一九八六、皮朝綱、『中国古代文芸美学概要』、四川社会科学出版社
- 一九八六、郁沅、『中国古典美学初編』、長江文芸出版社
- 一九八七、李沢厚・劉綱紀、『中国美学史』魏晉南北朝卷、中国社会科学出版社
- 一九八七、鄭欽鏞・李翔德、『中国美学史話』、河北人民出版社
- 一九八七、敏沢、『中国美学思想史』第一卷・第二卷・第三卷、齊魯出版社
- 一九八八、馬采、『中国美学思想漫話』、上海人民出版社

- 一九九一、雲告、『從老子到王国維：美的神游』、湖南出版社
- 一九九三、王興華、『中国美学論稿』、南開大学出版社
- 一九九三、王生平、『從「同構」到「人化」之旅：中国美学掠影』、中国人民大学出版社
- 一九九四、魏士衡、『中国自然美学思想探源』、中国城市出版社
- 一九九五、殷傑、『中華美学發展論略』、華中師範大学出版社
- 一九九五、張涵、『中華美学史』、華中師範大学出版社
- 一九九六、王向峰、『中国美学論稿』、中国社会科学出版社
- 一九九七、皮朝綱、『中国美学沈思錄』、四川民族出版社
- 一九九八、陳望衡、『中国古典美学史』、湖南教育出版社
- 一九九九、李旭、『中国美学主幹思想』、中国社会科学出版社
- 二〇〇〇、諸葛志、『中国原創性美学』、上海古籍出版社
- 二〇〇〇、陳炎主編、『中国審美文化史』、山東画報出版社
- 先秦卷〈廖群〉、秦漢魏晋南北朝卷〈儀平策〉、唐宋卷〈陳炎〉、元明清卷〈王小舒〉
- 二〇〇〇、許明主編、『華夏審美風尚史』、河南人民出版社
- 殘陽如血〈羅筠筠〉、徜徉兩端〈韓經太〉、鳳凰涅槃〈蔣学広・張中秋〉、
- 俯仰生息〈王悦勤・戶曉輝〉、構欄人生〈劉禎〉、六朝清音〈盛源・袁濟喜〉、
- 盛世風韻〈杜道明〉、騰龍起鳳〈許明・蘇志宏〉、郁郁乎文〈彭亞非〉、
- 大風起兮〈王旭暎〉、俗的濫觴〈樊美韻〉

- 二〇〇〇、魯文忠、『中国美学之旅：從遠古到清末古典美学的發展歷程』、長江文芸出版社
- 二〇〇〇、張法、『中国美学史』、上海人民出版社
- 二〇〇一、李健夫、『美学思想發展主流：反思与闡釈』、中国社会科学出版社
- 二〇〇二、王振復、『中国美学的文脈歷程』、四川人民出版社
- 、杜道明、『中国文化与中国美学：中国传统文化中的美学主流』、博士論文
- 二〇〇三、邱紫華、『東方美学史』、商務印書館

2、部門美学通史（稿者の計算では一八冊）

- 一九八一、郭因、『中国絵画美学史稿』、人民美術出版社
- 一九八四、林同華、『中国美学史論集』、江蘇人民出版社
- 一九八四、朱光潜、『美学与美術史』、知識出版社
- 一九八六、——、『中国絵画美学史』、台湾、木鐸出版社
- 一九八七、徐紀敏、『科学美学思想史』、湖南人民出版社
- 一九八八、蔡仲德、『中国音楽美学史論』、人民音楽出版社
- 一九九〇、蕭元、『書法美学史』、湖南美術出版社
- 一九九三、鄭錦揚、『音楽史学美学論稿』、海峡文芸出版社
- 一九九四、莊巖、『中国詩歌美学史』、吉林大学出版社

- 一九九四、陳方既・雷志雄、『書法美学思想史』、河南美術出版社
一九九四、祁嘉年、『中国歷代服飾美学』、陝西科学技術出版社
一九九五、蔡仲德、『中国音樂美学史』、人民音樂出版社
一九九五、杭間、『中国工芸美学思想史』、博士論文
一九九五、鄭祥玉、『中国書法美学的歴史發展及其对韓國的影響』、博士論文
一九九八、樊波、『中国書画美学史綱』、吉林美術出版社
一九九八、孟濤、『銀色的夢：電影美学百年回眸』、復旦大学出版社
二〇〇〇、陳伝席、『中国絵画美学史』、人民美術出版社
二〇〇一、蔡子諤、『中国服飾美学史』、河北美術出版社

3、美学断代史（稿者の計算では二七冊）

- 一九八一、施昌東、『漢代美学思想述評』、中華書局
一九八二、北京大学哲学系美学教研室、『美学与美学史論集』、新疆人民出版社
一九八三、江蘇省美学学会、『中国美学史學術討論會論文選』、——
一九八六、曾祖蔭、『中国古代美学範疇』、華中工学院出版社
一九八八、鄧牛頓、『中国現代美学思想史』、上海文芸出版社
一九八九、袁濟喜、『六朝美学』、北京大学出版社

- 一九八九、陳偉、『中國現代美學思想史綱導論』、博士論文
- 一九九一、盧善慶、『中國近代美學思想史』、華東師範大學出版社
- 一九九一、聶振斌、『中國近代美學思想史』、中國社會科學出版社
- 一九九二、楊安倫·程俊、『先秦美學思想史略』、岳麓書社
- 一九九三、陳偉、『中國現代美學思想史綱導論』、上海人民出版社
- 一九九三、陳偉、『中國現代美學思想史綱』、上海人民出版社
- 一九九四、皮朝綱、『禪宗美學史稿』、電子科技大學出版社
- 一九九七、封孝倫、『二十世紀中國美學』、東北師範大學出版社
- 一九九七、霍然、『唐代美學思潮』、長春出版社
- 一九九七、霍然、『宋代美學思潮』、長春出版社
- 一九九八、周紀文、『明清審美文化研究』、博士論文
- 一九九八、李明生、『宋代美學思想史論』、博士論文
- 一九九八、易容、『中國近代審美意識嬗變史論』、博士論文
- 一九九九、錢競、『中國馬克思主義美學思想的發展歷程』、中央編譯出版社
- 一九九九、吳功正、『唐代美學史』、陝西師範大學出版社
- 一九九九、張云鵬、『隋唐美學思想史』、博士論文
- 一九九九、韓德信、『多向度中的隋唐五代審美文化』、博士論文
- 二〇〇〇、張靈聰、『從衝突走向融通：晚明至清中葉審美意識嬗變論』、復旦大學出版社

- 二〇〇〇、汝信・王振復、『美学的歴史：二〇世紀中国美学學術進程』、――
- 二〇〇一、黄力之、『中国話語：当代審美文化史論』、中央編訳出版社
- 二〇〇一、馬弛、『中国馬克思主義美学伝播史』、漓江出版社

4、部門美学断代史（稿者の計算では一〇冊）

- 一九八七、郭因、『先秦至宋代絵画美学』、台湾、金楓出版公司
- 一九八七、郭因、『元明絵画美学』、台湾、金楓出版公司
- 一九八七、郭因、『中国近代絵画美学』、台湾、金楓出版公司
- 一九九三、楊和平、『音楽美学和中国音楽史研究』、石油大学出版社
- 一九九五、焦尚志、『中国現代戯劇美学思想發展史』、東方出版社
- 一九九九、任光彬、『明清書法美学史綱』、博士論文
- 二〇〇〇、上海書画出版社、『二十世紀書法研究叢書』歴史文脈篇、上海書画出版社
- 二〇〇〇、常智奇、『中国銅鏡美学發展史』、陝西師範大学出版社
- 二〇〇〇、孔新苗、『二十世紀中国絵画美学』、中央編訳出版社
- 二〇〇一、黄潔、『中国近代文芸美学史綱』、重慶出版社

ここに挙げた著作目録は、上記の七つの図書館に配架されたものであり、必ずしも網羅するものではない。たとえば

ば稿者が専門とする書法美学の分野では、劉綱紀氏が『書法美学簡論』（湖北人民出版社一九七九）を著してから、本格的な書法美学の研究が始まったと考えられるが、八〇から九〇年代にかけて、専門書が陸續と出版されており、そのなかで「美学」を冠する著作を出版年順に列記すると次の通りである^{〔注3〕}。

金学智『書法美学談』（上海書画出版社一九八四）

葉秀山『書法美学引論』（宝文堂書店一九八七）

陳雲君『中国書法美学綱領』（天津科技出版社一九八八）

宋 民『中国古代書法美学』（北京体育学院出版社一九八九）

陳廷祐『中国書法美学』（中国和平出版社一九八九）

肖 元『書法美学史』（湖南美術出版社一九九〇）

陳振濂『書法美学』（陝西人民出版社一九九三）

陳方既・雷志達『書法美学思想史』（河南美術出版社一九九四）

陳振濂『書法美学教程』（中国美術学院出版社一九九四）

金学智『中国書法美学』上下冊（江蘇文芸出版社一九九四）

陳振濂『書法美学通論』（遼寧教育出版社一九九六）

樊 波『中国書画美学史綱』（吉林美術出版社一九九八）

毛万宝『書法美学論稿』（中国文聯出版社一九九九）

本稿は中国美学の研究状況を報告するために執筆したものであり、中国における美学研究が如何に進展してきたかを調査し、われわれ「中国美学研究班」の重責を再認識することにある。研究班では二〇〇一年度から二期四年間、主に『中国美学範疇辞典』の翻訳に取り組み、

大東文化大学人文科学研究報告書

成復旺主編・中国人民大学出版社『中国美学範疇辞典』訳注第一冊～第二冊

大東文化大学人文科学研究『人文科学』第七号～第九号

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（一）～（三）

を既を上梓した。この三月末には訳注第三冊と訳注稿（四）を加えることになる。とはいえ、当初の八年計画の目的からすれば、まさしく「途次」にあり、折り返し点に到達したに過ぎない。陽は沈むことなく燦々と輝いており、「日暮れて道遠し」などと言ってはいられないほど責任が重くのしかかっている。「初志貫徹」を合言葉に、弛まぬ研鑽を積み重ねていかねばならない。

最後に我田引水、自画自賛になるが、これらの成果はひとえに門脇廣文先生をはじめとする研究員諸氏とオプザーバーの方々の地道な努力の賜物である。ここに四年間の研究活動に参加した全員の氏名を記し、あらためて感謝の意を申し上げたい。

研究員：河内利治・門脇廣文・鈴木晴彦・三枝秀子・須山哲治・青木優子

高橋幸吉・荻野友範・古城広恵・橋本貴朗・関久美子・樋口将一

土屋明美・何旭・雋雪艶・承春先・陳達明

オブザーバー：沼尻俊裕・宮下聖俊・秋谷幸治・鈴木拓也・鎌田美里

【注】

(1) たとえば、復旦大学の「〇五〇一〇一文芸学」には次の参考書が挙げられている。(なお、出版社・発行年不明等は稿者が付したものである。)

- 1 『西方美学通史』、蒋孔陽等、上海文芸出版社一九九九
- 2 『中国美学史』、李沢厚等、中国社科出版社一九八四
- 3 『中国美学史大綱』、葉朗、上海人民出版社一九八五
- 4 『美学新論』、蒋孔陽、人民文学出版社、(発行年不明)
- 5 『西方文論選』、伍蠡甫、上海訳文出版社一九七九
- 6 『中国文学批評通史』、王運熙、上海古籍出版社、(発行年不明)
- 7 『美学』、黑格爾、商務印書館一九七九
- 8 『判断力批判』、康德、宗白華訳本、(出版社・発行年不明)
- 9 『文心雕龍』、劉勰著、周振甫注本、人民文学出版社一九八一
- 10 『文化的解釈』、【美】格爾茲、上海人民出版社一九九九
- 11 『一八四四年経済学——哲学手稿』、馬克思、人民出版社一九七九
- 12 『美学的将来』、【日】今道友信編、広西教育出版社一九九七

- 13 『審美特性』、盧卡契、中国社会科学出版社一九八六・一九九一
 - 14 『芸術人類学』、羅伯特・萊頓文化芸術出版社一九九二
 - 15 『文化人類学』、拉爾斐・比爾斯、河北教育出版社、（発行年不明）
 - 16 『美的感悟』、朱立元、華東師範大学出版社二〇〇一
 - 17 『芸術之根』、鄭元者、湖南教育出版社一九九八
 - 18 『作為文化批評の人類学』、【美】馬爾庫斯等、三聯書店一九九八
 - 19 『中国美学的文脈歷程』、王振復、四川人民出版社二〇〇二
 - 20 『中国建築的文化歷程』、王振復、上海人民出版社二〇〇〇
 - 21 『中国古代文学理論体系・範疇論』、汪涌豪、復旦大学出版社一九九九
 - 22 『中国美学史教程』、王振復、復旦大学出版社二〇〇四
 - 23 『美学探秘』、張德興、上海大学出版社二〇〇二
- (2) たとえば、「中山大学二〇〇四年新增碩士点入学考試参考書目」の「三二七中西美学史」としては、次の三書が挙げられている。
- 1 『美学散步』、宗白華、上海人民出版社、一九八一年版或以後版本
 - 2 『中国美学史大綱』、葉朗、上海人民出版社、一九八五年版
 - 3 『美学史』、包桑葵、広西師大出版社、二〇〇一年版
- (3) 詳細については、拙著『書法美学の研究』（汲古書院、二〇〇四年六月）を参照されたい。

3-075 風骨

「風」と「骨」とが結びついて「風骨」という一つのことばになり、文学理論の概念として用いられるのは、劉勰『文心雕龍』に始まる¹¹⁾。しかし、近代以前の中国における美学で、「風骨」の意味する内容が、一つの重要な理論的範疇^{カテゴリー}として芽生えるのもっと早い。そして、それは「風力」「骨力」「氣力」「氣骨」などのことばに表現されてもいた。伝統的な芸術理論や美学思想において、この理論的範疇は一種の健全さや、人間の心情を奮い起こさせたり、感動させたりすることのできる美学的興趣を表し、さまざまな分野の芸術における規則と結びついて、創作や批評に對し、輕視できない規範として作用している。この範疇が指し示しているのは、そのような創作主体にわき上がる豊かな生命力に基づいた、強くたくましい美学的風格である。そうした内面的な深さの美とは、近代以前の、とりわけ中唐以前の数多くの作家や芸術家が芸術的創造を行うときに共通して従った重要な原則でもあった。

「風骨」という範疇が出現し、確立して、さらには変化し發展するまでには、長い長い過程を経ている。その歴史的な源流について言えば、秦漢以来の觀相術の伝統と、魏晉南北朝期の人物品評にまでさかのぼることができる。このことは、「風骨」という範疇の構成要素である「風」と「骨」という二つの字が、どちらもこのふたつから来ているということの意味しているだけにとどまらない。そればかりかある意味ではそのようなふたつの源流の、特に人物品評が、「風骨」という範疇に對して、ある程度の意味を規範化するはたらきを確かに果たしたのである。

近代以前の中国人は、人間の本質を認識するという立場から始まって、美の本質を認識しようとする方向に向かってきたのだ。魏晉南北朝期の人物品評では、その人物の「神理」を見抜き評価することを重視する。そして、その人物の「神韻」や風采に、美的な価値観を与えるのである。このことから、話しぶりの臨機応変さ、文章表現の才能を

評価するまでに及び、それには文学的才能まで含まれた。まさにこの伝統によって、そのうえ彼らが審美的な見方から人物を品評していることによって、人間の理想的な生命のあり方に対しての感性がまとめられ、〈風〉〈骨〉あるいは〈風骨〉と美的な感性のあり方とが、関係するようになったと見なせるのである。（〈風〉〈骨〉〈筋骨〉〈骨法〉〈骨体〉などの関連項目を参照のこと。）

伝統的な書法が、筆によって本体をつくり、墨をあつめてかたちをつくって現実化しようとしているのも、昔の人々があればこれ観察した末に手に入れたきわめて形象性に富んだ文字である。そのかたちの肥瘦・疏密・奇正がつくりだす視覚的イメージは、芸術にきわめて敏感であった魏晋の人々には、人間とおなじような特徴があるようにみえた。だから、彼らは観相術と人物品評の術語を書学の批評にとりいれて、書法の点画や結体に、まるで生命いのちのあるもののような、たくさんのおもしろい性質を次々とあたえた。これは、観相術では骨相や骨法を論じるのに〈骨〉〈筋骨〉〈骨体〉とよくい、人物品評では〈骨〉と〈気〉〈力〉とをつづけて〈骨力〉〈骨気〉とよくいということにもとづいている。衛夫人、王羲之から劉熙載、康有為までみなそうしている。

とりわけ宋元以来、人々はこれらの性質をもっとも強調するようになった。たとえば、宋曹の『書法約言』総説は冒頭から、字は「骨を用いて体を為す（用骨為体）」べきであると提起している。劉熙載の「書概」にも「書の要は、骨気の二字に統べらる（書之要、統於骨氣二字）」とある。朱和羹は「字は骨力を以て主と為す（字以骨力為主）」と率直にのべている。

書学の発展の歴史を検討するときには、〈風骨〉はひとつの規準ともなりうる。たとえば、梁獻の『評書帖』は晋唐以来の書風の変遷を論じて、そのもつとも重要な特徴を「世代既に降り、風骨少しく弱し（世代既降、風骨少弱）」としている。

歴代の人々が論じる「風骨」や「骨力」や「骨気」の内包についていえば、たいていは、織（こまかい）・円（ま
るい）・浮（おちつきがない）・弱（力がない）とは無縁の、ある種の書法の風格のことである。さらにいえば、あ
る種の用筆や結体による、とりわけ用筆によってもとめられる、書法に表われ出る筆力の強健な、端直（正しくまっ
すぐ）で峻整（おごそかでとのっている）な力強さの美のことである。だから、張旭は「力とは骨体を謂ふ（力謂骨体）」
（顔真卿『述張長史筆法十二意』所引）という。徐浩は「骨勁くして氣猛なり（骨勁氣猛）」と「肉豊かにして力沈む（肉
豊力沈）」とをあげて、ふたつのことなる書法の性質をのべている（朱長文『続書断』所引）。劉熙載は「字に果敢の力
有るは、骨なり（字有果敢之力、骨也）」（「書概」という）。

歴代の論者が、「風骨超邁なり（風骨超邁）」「骨力適勁なり（骨力適勁）」「骨気峻爽なり（骨気峻爽）」そして「骨峻
にして氣壯なり（骨峻氣壯）」ということばによって書家や書作品を論じることについては、さらに枚挙にいとまがな
い。

書法美学の風骨論と同じく、画学の風骨論も形成された段階においては伝統的な観相術と人物品評の風潮の影響を
強く受けていた。なおかつ、絵を画くことは形を模倣することを意図しているし、書法と比べると実際の事物のなか
の抽象的な線を取り出して形作ることによって具体性を得ている。だからそれらから受けた影響は書法よりもかなり
大きかったのかもしれない。さらにこのほかに、唐以前の画壇においては、人物画が主流であった。画家たちは物語
を盛んに描いたり、仏像も描いたりした。それゆえに画学理論の初期段階にあった画家や理論家たちは、観相術や人
物批評でよく使われる、だれもが知っている既成の伝統的なテクニカルタームを常に借りたのである。そうすること
を彼らは当たり前のことだと思っていた。

ただ、もしかしたら画学の風骨論が形成された時期が書学よりも遅く、しかも書学を参考にしているので、画学は

初期の熟していないあやふやな段階をより早く抜け出すことができたのかもしれない。それでより成熟し純粹であるように見えるだけなのかもしれない。これは、南齊時代の謝赫が「骨法」を自身の理論体系に取り入れ、画を創作する際の六項目の重要な原則⁽³⁾の一つとし特に強調したことに表れているし、唐代以来の歴代の論者たちが謝氏の「六法」の中の特に「骨法」の項を常に取りあげたことにも表れている。（この時、「骨法」はすでに「骨気」や「氣骨」などのことばに置き換えられている。このことは重視すべきである。）例えば、僧彦悰⁽⁴⁾は楊契丹⁽⁵⁾を「六法頗る該^{そな}はり、殊に骨氣に豊む⁽⁶⁾」（六法頗該、殊豊骨氣）（『後画品』⁽⁷⁾）とほめ、李嗣真は張僧繇を「骨氣の奇偉なること、師模宏遠にして、豈に唯だに六法の精妙なるのみならんや、実に亦た万類皆善なり⁽⁸⁾」（氣奇偉、師模宏遠、豈唯六法精妙、実亦万類皆善）（『統画品録』⁽⁹⁾）とほめている。これにとどまらず、たとえば顧凝遠はさらに、絵画は「先づ筋骨を理む（先理筋骨）」べきであると主張し（『画引』）、王昱は「氣骨古雅」であることを「神韻秀逸にして、筆を使ふるも痕無く、墨を用ふること精彩にして、布局変化し、設色高華なり（神韻秀逸、使筆無痕、用墨精彩、布局変化、設色高華）」（『東莊論画』）よりも重視したのである。やはり書学の「風骨」論と同じく、かれらのいうところの「風骨」とは、実のところ、繊細で精巧に飾ることとは無関係な作品の風貌や、具体的なものを描写することを通して作られたがっしりとした作品の力の度合いをいっている。それゆえに荆浩は「生死剛正⁽¹⁰⁾」（『筆法記』）をもつて「風骨」を解釈し、劉道醇は「氣韻兼力」で「氣韻」と「風骨」の二法をまとめて言っている。また、湯垕が燕文貴の山水は「細碎、清潤可愛、然らば其の氣骨を取ること有る無し（細碎、清潤可愛、然取其氣骨無有）」⁽¹¹⁾だと言ひ、李開先が「單薄脆軟なること、柳条竹筍、水荇秋蓬の如し（單薄脆軟、如柳条竹筍、水荇秋蓬）」（『中麓画品』）⁽¹²⁾といういい方で画に「骨力」のないことを喩えているのは、つまり反対側からこのことを明らかにしているのである。

文学批評、特に詩歌文学⁽¹³⁾に対する批評の中にあつて、「風骨」という範疇は、最も成熟し、そこから派生したこと

ばも、最も多い。もつぱら「肌骨勻称たり（肌骨倭称）¹²」（胡応麟『詩藪』）や「孤清骨立たり（孤清骨立）¹³」（方世举『蘭叢詩話』）に引用されている朱彝尊の言葉）などであれば良い評価に用いられている。これに対して、「骨体太だ孱し（骨体太孱）¹⁴」（胡震亨『唐音癸籤』）や「絞骨孱筋の恨有り（有絞骨孱筋之恨）¹⁵」（賀裳『載酒園詩話』）などであれば厳しい批評であることは避けられない。

魏晋南北朝期に、書法や絵画の美学において「風骨」が論じ始められたのとはほぼ同じ頃、詩歌美学の中の「風骨」という範疇は、既に劉勰と鍾嶸によって深く詳細な議論がなされていた。

劉勰はその著書『文心雕龍』の中で、「風骨」一篇をもうけ、「風骨」のもつ意味や特徴から、「風骨」の形成される条件に至るまで、系統的な論述を全面的におこなっている。ならびに「風骨」の持つ意味を、関連する各篇に関連づけている。

鍾嶸は一步進めて「風骨」を、内に独特な内容と統一性を具えた有機体と見なしている。しかも「風骨」に「力」の要素をいっそう密接に関連づけて、わざわざ詩歌美学の批評に用いている。

唐宋以降、歴代の論者は「風骨」を、誤りがあつたり華美なだけで内容のない詩文の書きぶりを抑制する、充分有効な武器であると見なしており、例えば陳子昂・殷璠・方回・胡応麟などが熱心に称揚や奨励を行った。

清代になると「風骨」を述べる者がますます増えた。例えば「詩家は固より煉を廃つる能わず、但だ骨気を煉るを以つて上と為すのみ（詩家固不能廢煉、但以煉骨氣為上）¹⁶」（賀貽孫『詩筏』）、「詩は風骨より生じ、文彩を専らとせず（詩生風骨、不專文彩）¹⁷」（毛先舒『詩辯坻』）、「之れを主るに骨格を以てし、之れを運ひるに風神を以てし、之れを調ふるに音節を以てし、之れを和らぐるに氣味を以てし、四者備わりて詩道に余蘊無し（主之以骨格、運之以風神、調之以音節、和之以氣味、四者備而詩道無余蘊矣）¹⁸」（冒春榮『葑原詩話』）などといった論説が、次々とあらわれた。

〈風骨〉という範疇は、自身の包容力の巨大さ、および美学理論における地位の向上によって、辞や賦、詞や曲の批評にまで用いられた。

辞や賦については、以下のようなものがある。謝榛が曹植の賦を「骨氣漸く弱し（骨氣漸弱）²⁰⁾」（『四溟詩話』）と批評し、劉熙載が『楚辞』を「風骨高し（風骨高）²¹⁾」（『藝概』²²⁾）とほめている。

詞や曲については、以下のようなものがある。朱権が白朴の曲を「風骨磊塊、詞源滂沛（風骨磊塊、詞源滂沛）²³⁾」（『太和正音譜』）と批評しており、張炎は秦觀の詞を「氣骨衰えず（氣骨不衰）²⁴⁾」（『詞源』）と批評し、賀裳は辛弃疾の詞を「尚お氣骨饒かなり（尚饒氣骨）²⁵⁾」（『皺水軒詞筌』）と批評している。

〈風骨〉という範疇が指しているものは、作品に備わっている、雄々しく力強い性質や様子である。それは、繊細で精巧なだけのものや、美しいだけのものとは関わりはない。それは、創作する主体の盛んな氣概を土台とした、剛直さや嚴正さをあらわしている。このような作品に対する要求は、書、画、詩歌、そしてその他の芸術すべてが必ず従わなければならないものだということは明らかである。だから、歴代の論者はたびたび書、画、詩歌の三者をひとまとめにして〈風骨〉のことを議論している。ある時は、書画について論じる者が、詩を論じた者の考え方や概念を借りたり、またある時は、詩を論じる者が、書画を論じた者の著作や言説の中から啓発されたりして、互いに通じ合い、双方が影響しあって発展するという状態があらわれている。例えば盛大士は次のように言っている。

天下の幾人杜甫を学ぶも、誰か其の神と其の骨を得ん。夫れ杜陵推して詩聖と為す所以の者は、上は三百篇に至り、下は漢魏六朝に至るまで、学ばざる所無く、然る後に此の神骨有ればなり。書画を作るも亦た然り、神骨の処を先にして之を求めん。²⁶⁾

天下幾人学杜甫、誰得其神与其骨。夫杜陵所以推為詩聖者、上至三百篇、下至漢魏六朝、無所不学、然後有此神骨。作

書画亦然、先于神骨処求之。

〔溪谷山臥游録〕

方東樹もまた次のように言っている。

大約、古文及び書、画、詩の四者の理は一なり。其の法を用いて境を取るも亦た一なり。氣骨、間架、體勢の外に、別に思議すべからざるの妙有り。²⁷⁾

大約古文及書画詩四者之理一也、其用法取境亦一。氣骨間架體勢之外、別有不可思議之妙。

〔昭昧詹言〕

〈風骨〉という範疇は、非常に重要な理論上の意味を含んでいる。創作主体のあふれんばかりの生命力やみなぎる氣概をもとに形成される作品の風貌を指すことばとして、〈風骨〉には、作者の内面にまず何らかの感情の高まりが生じることが必要とされる。この場合の感情の高まりは、自然を見つめる中から何かを感じとった²⁸⁾ことに起因するのでも、現実の人や事物と自身とが接した際に心を突き動かされたことがきっかけとなるのでもよい。以上のことを前提にして、作品には力強く剛直な品格が具わり、作者内面の感情に呼応することがさらに求められる。いわゆる「性情既に摯りて、風骨自ら適し（性情既摯、風骨自適）」（紀昀の言²⁹⁾、「志定まれば則ち氣浩然たりて、則ち骨挺然たり（志定則氣浩然、則骨挺然）」（沈德潜の言³⁰⁾）が、これである。

筆墨や彩色、韻律や文の構成というのは、様式化するための形式的要素ないし修辭の手段であり、その大半が、とりわけその本来的な役割が誇張され、かつ最大限に展開される場合には、作品の外面的な構造にのみ目を向けるものであると言えよう。これに対し〈風骨〉は、作品を總體的に捉えるうえでの審美の基準であり、剛直で力強い風貌によつて作品上に示され、そこから奥深い内面的な構造に目を向けることを求めるものだと言える。この内面的構造は、表層の抽象的な形式に、感情面での価値（情緒価値）や内容豊富で人を感動させるだけの力を付与する。さらには、

各芸術に特有の形式の内部に入り込んで強い影響力を発揮し、精巧な技巧の駆使を排除して、奥深く簡素な中に、真の力に満ちて生き生きとした情感を表現することも可能である。したがって、およそ「風骨」を具えた作品は、人が香を炊き酒を温めたり、杯を傾け詩歌を吟ずるような雰囲気の中で味わうべきものではない。それらはいずれも、人の知覚や理知の働きを盛んにし、人の心を広くするものであり、人の精神を高める力を具えたものなのである。

以上のことから明らかなように、「風骨」のこのような特徴は、形式的要素が作品の重要な構成部分である伝統書画や詩歌芸術にとって、修正や是正の意味あいがかきわめて強いものである。言わば、形式的要素を作品の重要な構成部分としている伝統芸術にとって、「風骨」によって様式の壁を乗り越え、生命力を体現することは、きわめて切実な課題なのである。「風骨」という範疇は、まさにこの点において、見識や探求心を有する歴代の詩人や芸術家たちの要求を満たしている。

汪涌豪（全員訳）

(1) 劉勰『文心雕龍』において「風骨」の語がみえるのは、「風骨篇」「若豊藻克瞻、風骨不飛、則振采失鮮、負声無力」「捶字堅而難移、結響凝而不滯、此風骨之力也」「若風骨乏采、則驚集翰林、采乏風骨、則雉竄文囿」(以上、風骨篇)の五箇所である。

(2) 『臨池心解』

(3) 謝赫の六項目：一「氣韻生動」、二「骨法用筆」、三「応物象形」、四「随類賦彩」、五「経営位置」、六「伝模移写」

(4) 僧彦棕：『中国美学範疇辞典』では彦棕となっている。諸本により改めた。

(5) 楊契丹：『中国美学範疇辞典』では楊契丹となっている。諸本により改めた。

(6) 訳：絵画の六法がごとく備わっていて、はなはだ個性的な品格に富んでいる。(『文学芸術論集』平凡社、目加田誠訳)

(7) 『後画品』：『後画録』に同文の「六法頗該、殊豊骨氣」がみえる。『歴代名画記』では「六法頗該、殊有骨氣」となっている。

(8) 訳：個性的な風格が傑出しており、手本とすべきところは弘遠である。どうして、単に絵画の六法がきちんと備わっているなどという程度であろうか。実に、あらゆる対象の描写がすべてすばらしい。(『文学芸術論集』平凡社、目加田誠訳)

(9) 『続画品録』：『画後品』では、「精妙」は「備精」になり、「善」が「妙」になっている。『歴代名画記』では「精妙」は「精備」となっており、「善」が「妙」になっている。

(10) 「生死剛正」：死んでも生きても曲げることのないこと。つまり一本筋の通っていること。

(11) 詩歌文学

(12) 肌骨匀称たり (肌骨匀称)

(13) 孤清骨立たり (孤清骨立)

(14) 『唐音癸籤』卷八にある鄭谷の批評に「鄭都官詩非不尖鮮、無奈骨体太孱、以其近人、宋初家戸習之」とある。

(15) 絞骨孱筋の恨有り (有絞骨孱筋之恨)

- (16) 『詩筏』の煉字之法を述べた部分に「詩家固不能廢煉、但以煉骨煉氣為上、煉句次之、煉字斯下矣」とある。
- (17) 『詩辯坻』卷一総論に「詩生風骨、不專文彩、第設色欲稍増新變耳」とある。
- (18) 『四溟詩話』卷二に見える言葉。
- (19) 『中国美学範疇辞典』では「曾」の字となっているが、「冒」の誤り。よって改めた。
- (20) 『四溟詩話』卷二に「子建骨氣漸弱、體製猶存。」とある。
- (21) 『藝概』卷上賦概に「楚辭風骨高、西漢賦氣息厚」とある。
- (22) 『中国美学範疇辞典』では「氣概」としているが、『藝概』の誤り。故に改めた。
- (23) 『太和正音譜』卷上古今群英樂府格勢の元代の部に「白仁甫之詞、如鵬搏九霄。風骨磊塊、詞源滂沛、若大鵬之起北溟、奮翼凌乎九霄、有一舉万里之志、宜冠于首」とある。また『中国美学範疇辞典』では「快」「謗」となっているが、諸本により「塊」「滂」と改めた。
- (24) 『詞源』卷下雜論に「秦少游詞體製淡雅、氣骨不衰。」とある。
- (25) 『皴水軒詞筌』宋謙父詞に「稼軒雖入粗豪、尚饒氣骨。」とある。
- (26) 【試訳】天下には、何人も杜甫の詩を学んだものがいたけれども、誰がかれの「神（精神）」と「骨（氣骨）」を手に入れることができただろうか。そもそも杜甫が詩聖に選ばれた理由は、詩経の「三百篇」の詩から、漢魏六朝の詩にいたるまで、学ばないものはないことによつて、あのような「神」と「骨」が備わっているからである。書や画を創作するものこれと同じであり、「神」や「骨」というものを第一に求めなくてはいけない。
- (27) 【試訳】古文、書、画、詩の四者の道理はおおよそ同じである。法則にもとづいて、ある種の境地を創り出すというその方法も同じである。そこには「氣骨」や「間架（構成）」や「体勢（風貌）」の他に、考えたり議論したりはできない妙なるところがあ

る。

(28) 『中国美学範疇辞典』の原文は「対自然的悪悟」であるが、「悪悟」の意味は不明である。あるいは「感悟」の誤りか。ここでは、ひとまず「対自然的感悟」ないし「対自然的悟」の意味で解釈する。

(29) 『四庫全書総目提要』卷一百五十一集部四・別集類四・「韓内翰別集一卷」の項に、韓偓の詩について「其詩雖局於風氣、渾厚不及前人、而忠憤之氣、時時溢於語外。性情既摯、風骨自適、慷慨激昂、迥異當時靡靡之響。」との記載がある。

(30) 出典未詳。