

平成二十六年年度

博士論文（指導教員 河内 利治）

書法思想史研究試論——文と書を軸にして

大東文化大学院文学研究科

書道学専攻博士課程後期課程

（学籍番号 10215101）

亀澤 孝幸

序論

- 一 研究の主題と方法
- 二 造形芸術としての書への批判
- 三 言語に根ざす書
- 四 書法思想史研究の試み

3

第一章 〈文〉の起源

- 一 〈文〉の概念体系
- 二 殷代甲骨・金文にみえる〈文〉
- 三 西周金文にみえる〈文〉
- 四 『尚書』にみえる〈文〉
- 五 『詩経』にみえる〈文〉
- 六 〈文〉と祖先崇拜

14

第二章 魏晉南北朝における文論と書論

はじめに

- 一 文と詩
- 二 永明文学と永明書学
- 三 南朝における書法美学の転回
  - 1 王献之と羊欣
  - 2 王僧虔
  - 3 「工夫」の肯定
  - 4 王僧虔『論書』のテキストが孕む問題
  - 5 蕭子良と梁武帝

40

### 第三章 「風骨」の美学——劉勰と張懷瓘を中心に

はじめに

- 一 魏晋から唐末までの「風骨」の用例
- 二 「風骨」の美学の形成
- 三 劉勰の「風骨」論
- 四 張懷瓘の「風骨」論
- 五 唐代文学に受け継がれた「風骨」

### 第四章 文・書・画の存在論的統合——劉勰・張懷瓘・張彦遠

- 一 劉勰の「文」の存在論
- 二 張懷瓘の「書」の存在論
- 三 張彦遠の「画」の存在論
  - 1 張懷瓘と張彦遠
  - 2 書画同体論
  - 3 画聖・吳道玄と「山水の変」
  - 4 画の社会的地位

### 第五章 東アジア世界における書——正倉院宝物と『東大寺献物帳』

- 一 漢字文化圏の成立と書
- 二 唐王朝から奈良朝へと受け継がれた二王崇拜
- 三 『東大寺献物帳』における書
  - 1 「芸術家の始まり」としての書家
  - 2 献納品の記載順序にみる書の扱い

### 結論

#### 参考文献一覧

#### 初出誌一覧

附録 文学論・書論・画論史年表 (1) 古代・秦漢 (2) 魏晋南北朝 (3) 隋唐

161 154 144

130

103

69

## 一 研究の主題と方法

書は中国において、文学や絵画と並ぶ最高の芸術とみなされてきた。文学や絵画は世界中のあらゆる文化にみられるが、書という芸術は中国を中心とする東アジアの漢字文化圏に固有のものとして生まれ発達した。それは言語芸術とも造形芸術ともいいがたい独特のありかたをしている。またそれゆえに、近代以降の学術領域において、文学からも美術からも疎外されてきた。その結果、書がかつていかなるものとして認識されていたかということが忘れ去られ、いまや無理解に晒されている。だが、なぜいかにして、このような独特の芸術形式が発展したのか。それは何よりも漢字という固有の文字体系の存在と、それによって花開いた文字文化の存在を抜きにしてはありえない。

中国文化は、強迫的なまでに書くことに取り憑かれてきたようにみえる。書が芸術として自覚される遙か以前の文字史料からも、それは強烈に窺われる。古代の祭政一致を示す甲骨文、封建制を支える青銅器に鑄込まれた金文、文書行政の発達を示す簡牘と印章、皇帝権力を誇示するための石刻など、世界に例を見ないほどに豊富な古代の文字史料は、いずれも独特の美を具え、そのまま書の歴史を形づくっている。そこには何かしら一貫した思想の歩みがあるのではないか。

本研究が目指すのは、書を支える基盤として、文字や書くことにまつわる思想の系譜を浮かび上がらせることである。具体的には、古代から唐末までの「文」と「書」をめぐる言説のなかに、書が芸術として成立する過程を辿る。またそれによって、単なる造形芸術の一形式としては捉えきれない書の存在根拠を示そうとする試みである。

書についての思想を尋ねようとするなら、第一に参照しなければならぬのは書論である。書論とは、書にまつわる言説を総じて称するが、その境界は必ずしも明確ではなく、さまざまな関連領域と関わっている。狭義の書論は、中国において、後漢の頃から途切れることなく著され、それ自体が独立した研究対象となっている。しかし、書という芸術を支える思想的根拠を見出そうとするとき、狭義の書論のみを研究対象とするのでは不十分である。書についての批評を可能にするものこそを問わねばならないのだから。書を理解するには、専門領域を異にするさまざまな分野を総合する視点が不可欠である。

実際、書にかかわる思想は、さまざまな領域において著された書物のなかに散在し、伏流している。たとえば『説文解字』叙はもとより書論ではないが、歴代の書論が多く引用しつつそれに依拠して書について論じているほか、北宋の朱長文によって、『墨池編』巻一のはじめに「字学」という分類の下に書論に組み入れられた。これは、書という芸術の基礎には漢

字という文字体系があり、文字の思想が書のそれにつながっていると考える方を示している。また、唐代の書学者である張懷瓘に、書の形而上学的な考察を展開した「文字論」（『法書要録』巻四）と題された一篇の書論があるのも、同様の思想に基づくものである。文字や書くことをめぐる独特の思想の系譜がそこにある。書論にはそれまでのさまざまな思想や芸術論が流れ込んでいる。よって、書論以外の文献を含めて、領域横断的に書にかかわる思想を尋ねなければならない。

かくして本論では、書論のみならず、文字学、言語哲学、文学論、画論といった分野に敢えて踏み込むことを厭わなかった。それらのテキストを互いに接続し、交差させて読むこと、それが本研究が採る方法にほかならない。それはいわば、異なる領域につながりを見出し、書くことをめぐる思想の系譜を炙り出すことである。その意味において、本研究が志向するのは、単なる分析ではなく、分析を通しての総合である。

かつて人文学は、歴史・社会・政治・経済・芸術といった諸領域にまたがる人間の営みを総合的にとらえることを目指していた。人文学<sup>ヒューマニティーズ</sup>とは、人間<sup>ヒューマン</sup>という存在について総合的に理解することを探究するものであった。ある特定の事象は、そうした包括的な視野のなかで理解されなければならなかった。ところが今日の学問は、専門分野を際限なく細分化し、ごく狭い領域を深く研究する傾向をますます強めている。そうした研究の多くは、限られた専門家しか関知しない。その結果、分野を横断する現象、異なる分野の相互の関係、大きな歴史的な流れというものが捉えにくくなっている。人文学の諸領域は、相互に切断されてしまっている。

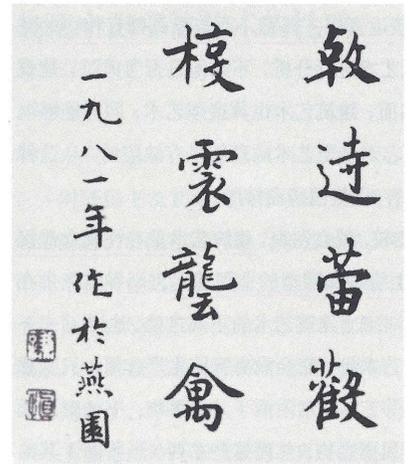
しかし、もとより書は領域横断的な文化であった。それは何よりも書が文字文化の上に成り立っているという事実による。書を他領域から切り離された独立した事象として扱うのではなく、文化の総体の中に位置づけ、それらとの関わりにおいて理解することが必要だと思ふ。

## 二 造形芸術としての書への批判

そのような視座から書を考えることによって意図するのは、ひとつには、「書は文字を素材とする造形芸術である」といった今日広く共有されている通念を批判することである。そうした書の理解は、日本のみならず中国の学者の一部にも共有されている。たとえば傅山の研究で知られ、アメリカでも活躍する書学研究者、白謙慎（一九五五―）は、その処女論文「也論中国書法芸術的性質」（一九八二）において、「書は視覚芸術に属する<sup>1</sup>」といい、書は音楽や

1 白謙慎「也論中国書法芸術的性質」『白謙慎書法論文選』当代書法理論文集系列、榮宝齋出版社、二〇

一〇年、二五〇頁。以下、同書からの引用はすべて拙訳。



白謙慎「假漢字」(1981)

舞踏に近いとする見方を批判して、「建築芸術はその性質において最も書に近い芸術であり、それは絵画や彫刻とは異なる造形芸術である。」と主張する。そのような見方が西洋美術に由来するとは明白であるが、そもそも書というものをたない西洋美術の枠組みに従うことに問題がある。しかも書は、近代以降、美術という制度から排除されてきたのである。

実際、白謙慎は、「文字内容を書芸術の内容とみなす見方は、書芸術中の数ある問題と現象を解釈しようがなく、成り立たない」と述べ、漢字の構成原理に基づきながらも実際には存在しない「仮漢字」なるものを用いた「書」の作品を発表している(図)。それはテキストとしては意味を成さないがゆえに純粋な「書」であるというのだ。白謙慎自身が告白しているとおりに、それは比田井南谷などの戦後の日本の前衛書に影響を受けたものである。書かれる内容を重視する観点から出発すると、書を文学のように理解することとなり、「文字内容を書芸術の内容とすることになってしまう」と白謙慎はいう。だが、書は言語に根ざしているというとき、それは必ずしも書の内容がテキストの意味内容に従属するということを意味しない。むしろ、両者のあいだの緊張関係において在るのである。そのことは、本論全体を通して明らかにされるだろう。言語が表す意味内容と書の形象が表現するものが一致する——白謙慎は、無反省にそう前提しているのである。

『易経』繫辞上伝に「形而上なる者は之を道と謂い、形而下なる者は之を器と謂う」とあるように、「形」を超えるものに「道」を見出す中国人は、「形」それ自体を重視しない。「造形」芸術を代表するはずの絵画にもそうした考えが貫かれていることは、蘇軾が「画を論ずるに形似を以てするは／見は兒童と隣す」と詩に詠んでいるとおりである(『鄆陵王主簿の画く所の折枝に書す』)。

同様に、書においても「形」にこだわることは一貫して戒められてきた。たとえば唐太宗は「今吾れ古人の書を臨するに、殊に其の形勢を学ばず、唯だ其の骨力を求むるに在り。其の骨力を得るに及びて、形勢自ずから生ずるのみ」(『唐朝叙書録』『法書要録』卷四)といっている。張懷瓘はさらに徹底して書を表面的な形として見ることを斥けた。「深く書を識る者は、惟だ神采を觀て、字形を見ず」。「心に従う者を上と為し、眼に従う者を下と為す」。「状貌は顯われて明らかにし易く、風神は隠れて辨じ難し」(以上『文字論』)。「独聞の聴、独見の明有

2 同前、二五一頁。

3 同前、二五九頁。

4 同前、二五九頁。

5 「唐朝叙書録」『法書要録』卷四、人民美術出版社、二〇〇三年、一六四頁。原文は「今吾臨古人之書。

殊不学其形勢。唯在求其骨力。及得其骨力。而形勢自生耳」。

るに非ざれば、無声の音、無形の相を議すべからず」（『書議』）。それは、書を表面的な形としてしか観ない人への批判であり、逆にいえば、当時すでにそうした通俗的な見方が蔓延していたことを意味している。唐代において通俗的な技法書のたぐいが数多く著された事実がそのことを物語っている。衛夫人「筆陣図」（『法書要録』卷一）をはじめ、歐陽詢「三十六法」（『佩文齋書畫譜』）、張懷瓘「論用筆十法」（『書苑菁華』卷二）など、そのほとんどは著名人に仮託して作られた偽書である。張懷瓘の言葉は、造形性にのみ関心を向けて書を見る私たちに向けられた批判でもあるだろう。

もうひとつ、現代では、構成の問題、いわゆる章法が重視される傾向にあるが、古典的書論ではほとんど問題にされていないことにも注意すべきである。現代中国において、書について最も先鋭的な発言を続けている邱振中（一九四七―）はつぎのようにいつている。「古典的書論は、ほとんどの論述が「文字結構」に集中している。歴代の筆法に対するおびただしい論述と比べてみても、構成に関する理論はあまりにも貧しい。章法についての断片的な印象論がある以外には、「結体」に関する説明が比較的詳しいだけである」。卷子という形式が主であった時代のみならず、条幅という形式が一般化した明清においてもそれは変わらない。

右のように述べる邱振中は、古典的書論が章法に関する問題を等閑視していることをむしろ批判して、独自の章法の理論を構築しているのだが、なぜ古典的書論において章法が問題にされていないのかを問わない。むしろ、そのような意識が当時の人々には稀薄だったからである。章法を重視しないのは、「形」を重視しないのと同じ考え方による。つまり、邱振中も白謙慎と同じように、近代美術的な視点で書を見ているのである。ただし、邱振中はそのことに無自覚なわけではない。書が古来一貫して筆法を主たる表現形式としてきたことを強調しているからである。「現代芸術はスタイルの激しさを求めるため、作者は、作品が鑑賞者に与える第一印象をより考慮する。このため章法がさらに際立った位置を占めるようになったのである」。だが、こうした点だけをとってみても、書を論じる今日の観点が、近代以前の見方からいかに乖離しているかわかるだろう。

### 三 言語に根ざす書

書は造形芸術であるといえ、絵画や彫刻に準ずるものとして書を見ることになる。その場合、書は、絵画の特殊な一形態のようにみなされる。しかし、その逆に、中国においてはむしろ画こそ書に準ずるものと考えられてきたのである。

6 邱振中「章法的構成」「書法的形態与闡釈」修訂版、中国人民大学出版社、二〇一一年、一四三頁。邦訳は、河内利治監訳・浅野天童訳『筆法と章法』（芸術新聞社、二〇一四年）を参考にした。

7 邱振中「関于筆法演變的若干問題」「書法的形態与闡釈」修訂版、中国人民大学出版社、二〇一一年、八六頁。

アメリカにおける中国絵画史研究の第一人者である方聞 (Wan C. Fong) は、二〇〇三年に大阪市立美術館で開催された「海を渡った中国の書——エリオット・コレクションと宋元の名蹟」展のシンポジウムのために基調講演を行った(メトロポリタン美術館東方部主任マクスウェル・K・ハーンによる代読)。その講演原稿は「東洋画の発生源としての書」と題されている。原題は“Calligraphy as the Matrix of East Asian Painting”<sup>9</sup>。「発生源」と訳されるのは、“matrix”すなわち「母体」という意味の語である。方聞は、東洋の画は書を母体にして生まれたという。書を画のように見ることは、中国の伝統的な芸術観からいえば転倒しているのである。

つまり、中国画を理解するためには、書に通じている必要がある。余紹宋が「画史の祖」、  
「画史中の最良の書」<sup>10</sup>と称える、画論として最も大部の著である張彦遠の『歴代名画記』が、まさに書を基礎にして画を論じていることがそれを示している。張彦遠の画論を理解するには、かれが編纂した書論集成『法書要録』、とりわけ張懷瓘の著作を読むことが不可欠である。張彦遠は、「画の六法」で知られる謝赫の画論のみならず、張懷瓘の書論に依拠してみずからの画論を練り上げたのであり、まさに画を書のように見る視点を確立したのである。それは、以後盛んになる文人画の基本的な考え方となった。

あらためていうと、書を造形芸術として見る視点は、書が文字言語エクリチュールに根ざしていること、すなわち、書はあくまで言語行為として生まれ、発展し、また現にそのように存在していることを見失わせる。この意味において、言葉は、書を支える存在根拠である。書を理解するには、中国に固有の言語思想や文学の理解が必要である。その要点を示せば、およそつぎのようになる。

第一に、書は言語活動の一形態である書記言語を操る行為にもなって生まれ発達した。書は、発生的に、言語行為に根ざしている。

第二に、書の担い手は、ほぼ例外なく、文人であった。むしろ、書が芸術として認められる以前の書は、ほとんど無名の下級官吏や工人によるものである。しかしそうした書は、当初は芸術とはみなされず、批評の対象にもされなかった。しかるに、書がいったん芸術として認知されると、以前は見向きもされなかったものが芸術としてあらたに見出されることに

8 方聞「東洋画の発生源としての書」阿部修英・板倉聖哲訳、『美術史論叢』第二十号、東京大学大学院人文社会研究科・文学部美術史研究室、二〇〇四年。同誌に英文原文も併載されている。

9 「中国と西欧では、絵画に対するアプローチが決定的に異なっています。アリストテレスが劇詩をミメーシス、自然の模倣と特徴付けて以来、西欧の美学理論は、制作者の視点よりも観客・観者の視点から芸術を捉えてきました。アリストテレスは劇を行為の直接的な提示というより模倣として認識していました。そうした認識は表現する芸術家と表現されたもの、芸術家の肉体の在・不在、それぞれの領分を分け隔てたのです。そうした二分法は如何なる模倣においても当てはまるものでした。これに対して、中国では、表意的な文字と絵画的な再現の両方が意味内容を表す図象として機能していました。イメージを記号として意味づける行為は書・画の両者を再現と提示の機能を一度に併せ持つものとして見なしてきました」(同前、一一四頁)。

10 余紹宋『書画書録解題』卷之一、中国芸術文献叢刊、浙江人民美術出版社、二〇一二年、上、一一三頁。

なる。金石書がはじめて注目されたのは北宋の頃であり、本格的に評価されるには清朝を待たねばならなかった。

第三に、書が芸術として認知される契機には、文学の誕生があった。それまでは公的な場における政治的な目的に従属していた文学や書が、個人の内面を表現する私的な言語行為となる時、それ自体に固有の価値が見出された。文学が芸術となったことを承けて、書もまた芸術として自覚されたのである。

第四に、書論は先行する文学論を応用する形で形成された。書は文学を語る言葉によって論じられたのである。つまり、批評的基盤(理論・美学)を共有している。

以上の点から、書を造形芸術としてではなく、言語や文学から考えなければならぬ理由は明らかであると思う。

では、書が書記言語に根ざすという原理を理論的に説いた者はいただろうか。実は、歴代の書論を見渡しても、そのようなことを論じるものはほとんどいない。だが、盛唐に活躍した張懷瓘は唯一の例外である。たとえばかれは、つぎのように書いている。

文章の用を為すや、必ず書に仮る。……故に能く文を發揮する者は、書より近きは莫し。

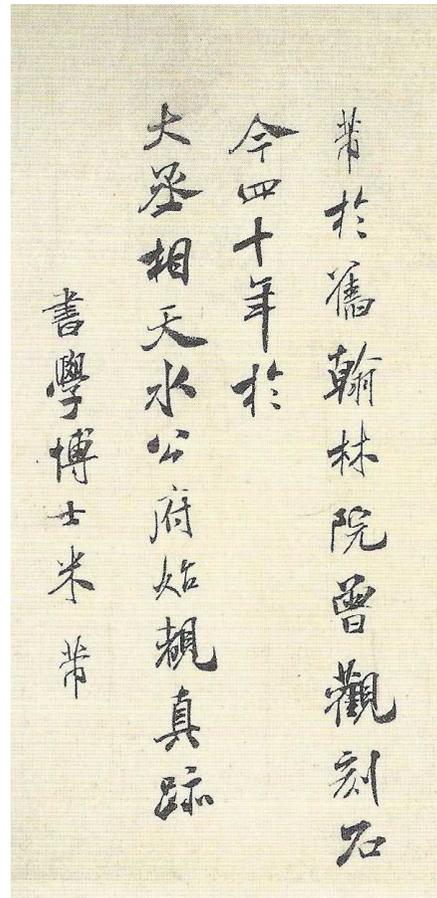
(『書断』序)

文は則ち数言にして乃ち其の意を成し、書は則ち一字にして已に其の心を見す。(『文字論』)

ひとことでいえば、張懷瓘は、「書」は「文」に根ざすものだといっているのである。本論はある意味で、右に引用した張懷瓘の言葉の長大な注釈として読まれうる。実際、私の研究はここから出発した。つまり、張懷瓘の書論に結実するような「文」と「書」の思想の源泉とその継承発展の過程を、古代に遡って辿ろうとしたのである。

今日、書はマイナーな芸術のひとつとみなされている。音楽や絵画といった芸術に親しむ人は多いが、書に親しむ人はごく限られている。かつて東アジア世界において、書がいかなるものとしてあったか、現在ではほとんど忘れられている。

しかし、書は知識人として当然身につけておくべき教養であり、官吏の力の根拠であった。のみならず、書は芸術として、また学問として、公的に庇護されていた。国家の中枢には、書を専門に研究する学者が南朝梁の頃から存在した。初唐の欧陽詢、虞世南、褚遂良といった書家たちは、文字通り側近として皇帝に仕えた重臣である。翰林院に仕えた張懷瓘もそう



「書學博士米芾」の落款  
(蔡襄「楷書謝賜御書詩表卷」  
台東區立書道博物館蔵)

した学者の一人である。米芾は晩年、「書學博士」に任ぜられた<sup>11</sup>。そして、かれらの頂点に立つ皇帝こそ、深く書に通じていなければならぬと考えられた。それはたとえば、北宋の太宗の命によって編纂された『淳化閣帖』(九九二)全十巻のうち、第一巻が「歴代帝王」の書、第二巻から第四巻までが「歴代名臣」の書によって構成されていることからわかる。そして、中国を範として律令国家としての体制を築こうとした古代日本の天皇周辺も、中国の皇帝に倣って熱心に書を学んだのである。本論の最後に正倉院宝物を例に述べるとおり、中国を中心に形成された東アジア世界において、書は決してマージナルな存在ではなく、美術以上のものとして貴ばれていた。

したがって、中国、ひいては東アジアの文化を理解しようとするとき、書の内容を無視することはできない。そして、書論には、実に独特な中国文化のありようが記されているのである。それは、たんに芸術としての書にかかわるものではなく、中国の独特の言語思想、文字思想と繋がっており、またあらゆる中国芸術に通底する美学を示している。逆に言えば、書論をたんに書という芸術の枠組みの内部において読むのではなく、より普遍的な文脈において読もうとする試みでもある。本論で書論をさまざまな領域と接続させるのは、書というものをもより普遍的に捉えようとすることにほかならない。すなわち、書論以外のさまざまな文献に書の思想的基盤を見出そうとするのと同時に企図するのは、書論をもっと広い視野において読むこと、つまり書論に普遍的な価値を見出すことである。

以上に述べたような問題意識に基づいて書かれる本論の具体的な論点は、以下の二つにま

11 『宋史』列伝第二百三・文苑六・米芾伝に「召されて書画學博士と爲り、便殿〔別殿〕に賜對〔天子に謁見して質問に答える〕さる」(召為書畫學博士、賜對便殿)とあり、その具体的内容が『海岳名言』に「海岳」(米芾)、書學博士を以て召對さる。上、本朝、書を以て世に名せらる者、凡そ數人を問う。海岳、各おの其の人を以て對えて曰く、蔡京は筆を得ず、蔡卞は筆を得るも逸韻に乏し。蔡襄は字を勅し、沈遼は字を排し、黃庭堅は字を描し、蘇軾は字を畫す、と。上、復た問う、卿の書は如何、と。對えて曰く、臣の書は字を刷す、と」(海岳以書學博士召對。上問本朝以書名世者凡數人。海岳各以其人對曰、蔡京不得筆、蔡卞得筆而乏逸韻。蔡襄勅字、沈遼排字、黃庭堅描字、蘇軾畫字。上復問、卿書如何。對曰、臣書刷字)。

とめられる。

第一に、言語や文字にかんする思想のなかに、書の基盤となっている思想を見出すこと。経書、諸子百家、文字学、文学論、書論などといった文献を対象として、それらを貫く「文」と「書」の思想を抽出する。のみならず、文献に先立つ甲骨・金文の文字資料にもそのような思想の起源を求める。

第二に、書が、文学や絵画といかに理論的に結びつけられるようになったかを示すこと。中国芸術の特質は、個々のジャンルにおいてというよりも、むしろ文学と書と画が結びあっているその在り方にこそ見出される。「詩書画一致」といった芸術観がそれである。このような中国に固有の芸術観は、北宋以降の文人たちの言説に普遍的に見られるようになる。だがそれはいかにして成立したのか。いかえれば、文学・書・画はいかにして結びつけられるようになったのか。それを理解するために、文学論・書論・画論を交差させる必要がある。

#### 四 書法思想史研究の試み

本研究において、参照すべき文献は多様な専門領域に拡がり、多岐にわたる。各章では個別の主題に沿った先行研究を参照し、それを本文のみならず注や参考文献一覧に示した。ここでは、個々の専門領域に関する先行研究を取り上げることはず、本論全体を貫く方法論的視座を与えてくれたものについて述べたい。

文学論、書論、画論といったジャンルを横断して論じる視点は、まずはじめに美学によって提起されたものである。その意味において、中国美学研究は、本研究の大きな導きの糸である。八〇年代に中国における美学研究を牽引した宗白華は、中国美学という視点の特色についてつぎのように書いている。

中国美学史を学ぶに当たっては、その特殊な性格に注意しなければならない。

第一に、中国の歴史上、哲学者の著作のみに美学思想があるのではなく、歴史的に著名な詩人、画家、演劇家などが残した詩文理論、絵画理論、演劇理論、音楽理論、書法理論のなかにもゆかたな美学思想が内包されている。しかも、そうしたものが思いのほか美学思想史の精華をなしていることが多いのである。このように、中国美学史を学ぶには、材料はきわめて豊富であり、関連する分野も多岐にわたる。

第二に、中国の伝統芸術（詩文、絵画、演劇、音楽、書法、建築）にはそれぞれ独自の体系があるのみならず、しばしば相互に影響を与え合い、互いに包含し合うことさえある（中略）。したがって、それぞれのジャンルには、美的感覚の特殊性や審美観において、しばしば同じところや通じ合うところを数多く見出すことができる。

以上の特徴を充分認識すれば、中国美学史を学ぶことには固有の困難と利点があり、

それゆえにまた、独特のおもしろさがあることを理解することができるだろう。<sup>12</sup>

拙論も、こうした視点を引き継ぐものである。しかし、実のところ、宗白華をはじめとする美学者たちは書をあまり重視していない。中国美学の著作において、書ないし書論がまとも扱われることはほとんどない。たとえば宗白華には「中国書法里的美学思想」(『美学散步』所収)という論文があるが、用筆・結構・章法という形式的な側面について紹介するに留まっている。書論に通じる者にとっては周知のとおり、そうした技法論を扱う古典的書論は通俗的なもので、ほとんど唐代以降に著名人の名を冠して偽作されたものである。宗白華を継ぐ李沢厚や葉朗といった美学者の著作においても、書が軽く扱われている事実は変わらない。それは書がかつての地位を失ってしまった事実を反映しているのである。

書について、このような美学の視点をさらに発展させ、より広く「思想」の観点から捉えようとする試みがすでにある。狭義の書論のみならず、さまざまな文献に書を支える思想を見出そうとする試みとして本研究が掲げる「書法思想史」<sup>13</sup>とは、姜澄清によって提起されたものである。

ある民族、ある時代が、なぜこのような芸術形式を生み出し、なぜこのような生活を送らなければならなかったかということを考えてみるなら、むしろその要因は非常に複雑であり、科学技術や生活環境といったものと密接に関わっている。だが、複雑に入り組んだ大自然と社会生活によって、必ずある種の「考え方」というものが蓄積され、こうした「考え方」が、暗黙の裡に人類の生活様式や芸術を創造する形式に影響を与えている。その支配の下、人類は最も理想的な生活方式と思想感情を表現し伝達する形式を

12 宗白華「中国美学史中重要問題の初歩探索」『美学散步』上海人民出版社、一九八一年、二六頁、拙訳。

原文はつぎのとおり。以下、中国語の原文を引用する際には、漢字は日本の常用漢字に改める。

「我們學習中国美学史、要注意它的特点。

第一、中国歴史上、不但在哲学家的著作中有美学思想、而且在歴代的著名詩人・画家・戯劇家……所留下的詩文理論・絵画理論・戯劇理論・音楽理論・書法理論中、也包含有豐富的美学思想、而且往往還是美学思想史中的精華部分。這樣、學習中国美学史、材料就特別豐富、牽涉的方面也特別多。

第二、中国各門伝統芸術(詩文・絵画・戯劇・音楽・書法・建築)不但都有自己独特的体系、而且各門伝統芸術之間、往往互相影響、甚至互相包含(中略)。因此、各門芸術在美感特殊性方面、在審美美觀方面、往往可以找到許多相同之处或相通之处。

充分認識以上特点、便可以明白、學習中国美学史、有它的特殊的困難条件、有它的特殊的優越条件、因而也就有特殊的趣味。」

13 「書法思想史」を掲げる著作として、ほかに、何炳武主編『中国書法思想史』(陝西人民出版社、二〇〇八年)がある。だが、同書は、実際は書論史概説の域を出るものではない。言語思想、文学論、画論といった領域にほとんど触れず、もっぱら書論の著作の概要を述べるに留まっている。書論史概説としてはよくまとまっているが、姜澄清が提示した新しい視点は失われている。

作り出し、選び、探し求めるのである。このような実体をもった形態は、まさしく思想を内に包む物質的な存在であるといえよう。それは「考え方が行動を決定する」というごく単純な法則なのである。<sup>14</sup>

姜澄清は、今日、書が軽んじられていることに強く反発している。私はこうした問題提起に共感を覚える。日本もまた同様の問題を抱えているからだ。かれの「中国書法思想史」の構想が、そうした批判精神に駆動されていることを示す文章を抜き出してみよう。

書をつまらない技術とみなす見方は古くからあり、さらに、実用功利的観点から、書は官職に就くための道具だとみなされてきた。こうした見方のせいで、きわめてゆたかな思想を内包する芸術が十分に認識されていない。<sup>15</sup>

学术界は書芸術をなおざりにしており、文化思想研究においてあつてはならない空白を作っている。<sup>16</sup>

書は断じて文字を書くだけの「小道」や「末流」などではなく、その逆に、そこから出發して深奥なる摂理を尋ね、民族性を知り、古今の変化を察し、そうして中華民族の特性を親しみ深く理解しうるものである。したがって、中華民族の文化思想を研究しようとして書に論及しないのは、人を描いて「瞳」を入れ忘れるようなものである。<sup>17</sup>

ほかのいかなる芸術も、書ほど中華民族の精神を凝縮しているものはない。<sup>18</sup>

このような視点から、姜澄清は、書が芸術となる以前の文化・思想にその根拠や背景を尋

14 姜澄清『中国書法思想史』甘肅人民美術出版社、二〇〇七年、一頁。拙訳。原文は以下。

「容追究一個民族、一個時代、何以會產生這樣的藝術形式、何以又要這地生活、原因當然很複雜、比如、与科学技術的狀況、与生活環境的情況、都有很密切關係、但錯綜複雜的大自然与社会人生、必定會積淀為一種「想法」。這種想法、便在暗中干預着人類的生活方式及藝術創造的形式、支配着人類作出選擇、尋求最理想的生活方式及表達思想感情的形式。可以這樣說、這一種可感的形態、便是思想的物質外殼。這是一個很簡單的道理…怎麼想決定怎麼做。」

15 同前、二頁。原文は「將書法視為雕虫小技觀念、由来已久、加之、実用功利的觀點、又把書法看成是謀取禄位的「敲門磚」。這便使一種蘊含着極為豐富的思想的藝術、未得以足够的認識」。

16 同前、二―三頁。原文は「学术界忽略書法藝術、造成了文化思想史研究中不応有的一個空白」。

17 同前、三頁。原文は「書法断非只是写写字的「小道」・「末流」、相反、從此径発軋起步、足以探奧理、知民性、察古今之變、而使人親切了解我中華民族之特性。所以、研究民族文化思想、而不及書法、則如画人而忘「阿堵」」。

18 同前、四頁。原文は「再沒有任何一種藝術現象、能够如書法這樣凝聚着中華民族的精神了」。

ね、「書法思想」が形成されてゆく歩みを浮かび上がらせようとする。たとえば、漢字誕生以前の陶器の文様や『易』の卦象に書法芸術の淵源を求め、文字創造神話に中国独特の文字観を見、儒家・道家の著作のなかに書に対する基本的な考え方を見出す、といった具合に。

だが、姜澄清の著作はあくまで概論に過ぎず、ごく大雑把に時代ごとの書に対する考え方をまとめるのに終始している。具体的な文献の分析はほとんど割愛され、かえって「書法思想」の結晶であるはずの書論を軽視してしまう結果になっている。それ以前の思想や芸術論が書論に結実していることを十分に描き切れていないのである。むしろ、「書法思想史」という新しい視点を示し、その大きな流れを描こうという試みにおいて、そうした欠点はやむをえないものだろう。

もうひとつ、姜澄清に欠けているのは、書を東アジアの文化として捉える視点である。書はたんに中国文化を代表する芸術ではない。より広く、漢字という文字を共有する東アジア世界を代表する芸術である。拙論は、最後にそのことを論じたい。

## 〈文〉の起源

無数にある漢字のなかでも、〈文〉ほど多様な意味の広がりをもつものはない。それはいまなお文化・文明・文様・天文・人文・文章・文学といった身近な語彙のなかに生きている。これらの例によってもその一端が知られるとおり、〈文〉は社会・自然・学問・芸術のあらゆる領域にわたる語彙に用いられている。このことは、〈文〉が諸分野を横断するひとつの大きな概念体系を形づくっていることを示唆する。〈文〉という語には、歴史的に多様な観念と価値が付与されてきたのである。

たとえばいまわたしたちが使う「文化」という語は、西洋語の culture (英・仏) / Kultur (独) の翻訳語として使われるようになったものだが、もともと漢語にあったものである。この語が文献上登場するのは漢代に遡る。「凡そ武の興るは、服せざるが為なり。文化改まらざれば、然る後に誅を加う」(劉向『説苑』指武)。ここでいう「文化」とは、社会の風俗と秩序を意味している。むろん厳密には現代の語義と完全に一致するわけではないが、その意味するところに共通のものがあることがわかるだろう。ちなみに、西洋語の「文化」に相当する語は、英語の culture が cultivate (耕す) や agriculture (農業) と同根であることが示すように、農耕を意味するラテン語の cultura を語源とする。およそ九〇〇〇年前にはじまった農耕が今日につながる文明をもたらしたのであった。西洋語の「文化」はそのような古代の記憶を留めている。漢字の〈文〉にも、中国を中心として形成された東アジア漢字文化圏の歴史が折り畳まれているのではないだろうか。

たとえば成復旺主編『中国美学範疇辞典』は、中国美学のもっとも基本的な範疇を取り上げる「美論」において「文」という項目を立てるほか、「文彩」「文華」「文藻」「文飾」「文章」「言の文無きは、行はるるも遠からず」「文と質」「文質彬彬」といった関連する範疇や命題についてそれぞれ別項を立てて論じている<sup>1</sup>。同辞典は、「近代以前の中国において、〈文〉というのは、あらゆる事物の存在の、「形式」や「形式美」についての重要な範疇である。」と述べ、〈文〉が中国美学に深く根ざした範疇であることをあきらかにしている。

また白川静は『中国古代の文化』の巻頭に「文の理念」と題した一章を設け、「文とは、ひとの創造した秩序や価値をいう語である」と述べる<sup>3</sup>。白川は、甲骨文・金文資料と文献とを

1 成復旺主編『中国美学範疇辞典』中国人民大学出版社、一九九五年。邦訳に大東文化大学人文科学研究  
所中国美学研究班『中国美学範疇辞典』訳注』第一―七冊(大東文化大学人文科学研究報告書、二〇  
〇二―二〇一〇年度)がある。以下同書からの引用は上記の原文と翻訳により、両書の頁数を示す。

2 成復旺主編『中国美学範疇辞典』三五頁。邦訳は第一冊、一三六頁。

3 白川静『中国古代の文化』講談社学術文庫、一九七九年。

あわせて、古代中国における「文の理念」を論じている。

いまこの二書を導きの糸として、〈文〉という語の起源を尋ねてみたい。まず、いかにして〈文〉が多様な概念体系を形成していったのか、先秦の文献を中心に〈文〉の多様な語義について、それらの相互の関係を整理する。その後、殷周の文字資料、すなわち甲骨文および金文、さらに『尚書』、『詩経』に〈文〉の用例を求めることによって、〈文〉という語がその起源において内包していた観念に迫りたい。

## 一 〈文〉の概念体系

〈文〉という語は、先秦においてすでに多様な意味に使われていたことが文献から確認できる。むしろそうした語義は截然と分かれたるわけではない。むしろそれらは相互に関連するがゆえに〈文〉というひとつの語によって呼ばれるのである。したがって、〈文〉という語の多義性に着目すると同時に、それらがいかに互いに結びつけられ、ひとつの大きな概念系を形づくっているのかを問わねばならない。

本節では、先秦の文献を中心として〈文〉の多様な概念を概観するとともに、それらの意味の「関係」に焦点を当てる。つまり、たんに辞書的な用義を羅列したり、あるいは意味の変遷を歴史的に辿るのではなく、そのような多様な意味にいかなるつながりがあるのかということを考えたい。

そこで、のちに詳述する『尚書』、『詩経』をのぞく漢代までの文献から〈文〉の主な用例を拾い上げ、その意味の展開と相互の結びつきについて考えてみよう。

### 1 文字

〈文〉とって今日わたしたちが真つ先に思い浮かべるのは、書かれたことばとしての文章だろう。もともとそれは文字を意味した。春秋時代の晋の記録である『国語』晋語に、文献上確実に文字を意味する「文」のもっとも早い用例が見出される——「夫れ文は蟲皿こむいを蟲と為す」（蟲と皿とをあわせて蟲という文字になる）。また、同書「楚語」に、「之を書くに文を以てし、之を道いうに言を以てす」ともみえるから、春秋時代には〈文〉が文字を意味する語として使われていたことが確認される。

時代はかなり下るが、後漢の許慎の手になる『説文解字』叙は、文字を「文」とよぶ理由をつぎのように説いている。

黄帝の史ふびと倉頡、鳥獸ていこう蹏迹の迹「あしあと」を見て、分理の相い別異す可きを知るや、初めて書契「文字」を造る。……倉頡の初めて書を作る、蓋し類「すがた」に依って形を象る。故に之を文と謂う。

## 2 文様

鳥獣の足跡にヒントを得て、物のすがたを象って文字がつくられたので「文」とよぶというのはむしろ伝説にすぎない。〈文〉の字形が示す原義について『説文』は、「錯まちわれる画なり。交わる文に象る」——すなわち線の交錯が生み出す文様の象形であるという。

文様を意味する〈文〉の用例は、戦国時代中葉に成立したと考えられる『春秋左氏伝』隠公にみえる。<sup>4</sup>

仲子生まれて文の其の手に在る有り。曰く、魯の夫人と為らん、と。

生まれながら手のひらにあった「文」は、「魯の夫人と為らん」を意味するものであったというから、六朝晋の杜預による注（『春秋経伝集解』）に「手理を以て自然として字を成し、天命の若き有り」というように、文字と解されもする。

## 3 文章・書物・学問

文字を意味する〈文〉が、書かれたことば、文章、書物を意味するようになっていったことはみやすい。読み書きの能力は学問の基礎である。『論語』では、〈文〉という語が多く学問・知識・古典といった意味として使われている。孔子は数多くの門弟を抱える教団を結成し、『詩経』や『尚書』を教えた。「子は四を以て教う、文・行・忠・信」（述而）。しかし、学問を修めることは、道徳的な人格の形成に先んずるべきものではない。したがって、孔子は「孝」や「仁」といった儒教の根本的な倫理を身につけることを「文を学ぶ」ことに優先させるよう説いている。

子曰く、弟子入りては則ち孝、出でては則ち悌たれ。謹にて信、汎く衆を愛して仁に親づけ。行いて余力あらば、則ち以て文を学べ。（学而）

## 4 色彩

〈文〉はまた、色彩を意味する——「五色、文を成して乱れず」（『礼記』楽記）。たとえば『周易』繫辞下伝でも、鳥獣の色彩美しい姿が「文」とよばれている。

古者、庖犧いにしぎ氏の天下に王たるや、仰げば則ち象を天に観、俯しては則ち法を地に観、鳥獣の文と地の宜とを視、近くは諸を身に取り、遠くは諸を物に取り、是に於て始めて易八卦を作り、以て神明の徳を通じ、以て万物の情を類す。

4 鎌田正『春秋左氏伝』第一—四卷、新釈漢文大系、明治書院、一九七一年、「解題」一三一—一四頁による。

## 5 音声・音楽

『樂記』ではさらに、聴覚的な音声・音楽をも〈文〉として捉えられている。

凡そ音は、人心に生ずるものなり。情、中に動く、故に声に形わる。声、文を成す、之を音と謂う。

音や色彩といった美学的・感性的要素がともに〈文〉という概念によって把握されていることに注意すべきである。これらの〈文〉の意味を貫く基礎的な概念は、『国語』鄭語の「声は一ならば聴く無く、物一ならば文無く、味一ならば果る無く、物一ならば講ぜず」（音声が一つでは美しい音楽は聞けず、一色の物では文彩がなく、一つの味では醍醐味はできず、一種類の物では和合はありえない）という一節に示されている。「鄭語」は西周末期の記録とみられるものであるから、〈文〉の概念の展開を跡づけるのにきわめて重要な文献資料である。

## 6 まじわること

以上の数例から帰納的に推論すれば、〈文〉とはふたつ以上の異なるものがまじわることによって、より高次の複雑な現象を創り出すという概念を名指しているといえるだろう。それは、いわゆるあやである。そのような〈文〉の抽象的概念が明瞭に定義されるのを、『周易』繫辭下伝にみることができる——「物相い雜じる、故に文と曰う」。

西周以来の礼楽制度は、繁縟なる祭祀儀礼をとおして民族的な紐帯を強固にし、君臣の封建的関係を確認することによって、位階秩序を維持する統治システムの一部として機能していた。身にまとう服装はその人の身分や職能によって厳格に規定され、儀礼に際しては光り輝く青銅器や玉でつくられた祭器がもちいられ、荘嚴な音楽が奏でられる演劇的空間が演出された。青銅器でつくられた編鐘などの楽器は、そのような当時の音楽の社会的役割を今に伝えている。このような礼楽制度のなかで工芸美術や音楽が洗練を増し、同時に審美的な觀念が発展していった。周の礼制をしるした『礼記』中の音楽論である「樂記」に、審美的な〈文〉の觀念が明瞭に窺えるゆえんである。

## 7 本質の外面的ならわれ

さらに色彩やもようとしての〈文〉は、その存在の本質の外面的ならわれであると思惟される。

今大夫にして諸侯の服を設くるは、其の心有り。若し其の心無くして、敢えて服を設けて以て諸侯の大夫を見んや、將に入らざらんとす。其れ服は、心の文なり、龜の如く、其の中を灼けば、必ず外に文あり。（『国語』魯語）

身につける「服」と、それにかなうべき「心」との相同性をいう。殷墟で発掘された甲骨文がその實際を伝える亀の腹甲を用いた占いのように、内に隠されたものがあるかたちをとって外に現れる、それが「文」だという。外面にあらわれた「文」を見ることによってその内実が知られるという、古代中国に特有の思想である。

したがって、天空に煌めく日月星辰を「天文」といい、人間社会のもろもろの制度文物を「人文」という。そしてそれらを通してのみ、内在的な宇宙の摂理や人間社会の動向について知り得たのであった。

剛柔 交錯するは、天文なり。文明にして以て止まるは、人文なり。天文を觀て、以て時変を察す。人文を觀て、以て天下を化成す。〔周易〕賁卦・象伝

## 8 文化・礼楽制度・儀礼

「人文」とは『易』伝にはじめてあらわれる語であるから、それほど古いものではない。それは、文化を意味する〈文〉の觀念から来ている。『論語』には、文化や礼楽制度をいう〈文〉の用義がみられる。

子曰く、大なるかな、堯の君たる、巍巍乎たり。唯だ天もて大なりと為し、唯だ堯之に則る。蕩蕩乎として、民能く名づくる無し。巍巍乎として、其れ成功有り。煥乎として、其れ文章あり。(泰伯)

子<sup>きょう</sup>匡に畏る。曰く、文王既に没したれども、文茲に在らずや。天の將に斯の文を喪<sup>ぼ</sup>ぼさんとするや、後死者は斯文に与るを得ず。天の未だ斯文を喪ばさざるや、匡人其れを如何せん、と。(子罕)

## 9 文徳(文治の徳)

孔子が文王の治績に見出す〈文〉とは、たんにその文化的達成をいうものではなく、道徳觀念と深く結びついている。西周の武王から数えて五世の孫にあたる穆王の記事からはじまる『国語』周語に、そのような〈文〉の思想を確認することができる。その巻頭、穆王が犬戎を征伐しようとした際、大臣の祭公謀父が先王の治績をひきあいに出してそれを諫める。

先王の民に於けるや、懋<sup>つと</sup>めて其の徳を正して、其の性を厚くし、其の財求(財貨)を阜にして、其の器用(兵器・農具)を利す。利害の郷を明らかにして、文を以て之を修め、利を務めて害を避け、徳に懷<sup>なつ</sup>きて威を畏れしむ。故に能く世を保ちて以て滋<sup>ます</sup>大いなり。

「周語」において〈文〉はほとんど最上級の価値が与えられているのを目の当たりにする。

其の行いは文なり、能く文なれば則ち天地を得、天地の祚<sup>さいわい</sup>する所は、小にして而る後に国たり。夫れ敬は、文の恭なり、忠は文の実なり、信は文の孚<sup>ふ</sup>なり、仁は文の愛なり、義は文の制なり、智は文の興<sup>よ</sup>なり、勇は文の帥<sup>おしえ</sup>なり、教は文の施<sup>し</sup>なり、孝は文の本なり、恵は文の慈なり、讓は文の材なり。(その行為は文徳がある。よく文徳があれば天地の祝福を受け、天地の祝福を受ける人は、最小限でも国を得よう。敬は文徳の恭であり、忠は文徳の実<sup>まこと</sup>であり、信は文徳の抱擁<sup>まこと</sup>の孚<sup>ふ</sup>であり、仁は文徳の愛であり、義は文徳の節制であり、智は文徳の興<sup>よ</sup>であり、勇は文徳の將帥<sup>まこと</sup>であり、教は文徳の施行であり、孝は文徳の本であり、恵は文徳の慈愛<sup>じ</sup>であり、讓は文徳の素材である。)

このような〈文〉の觀念がきわめて古いものであることは、のちにみるように西周の金文資料、『尚書』、『詩經』によっても裏付けられる。とりわけ『国語』の全編にわたって、為政者に対する普遍的な評価基準として見出されるのは、おもに為政者に対する政治的訓戒や諫言を記録したこの書物の性格に由来するものだろう。それは、統治の原理として、武力による強制よりも、道徳にもとづく文化による秩序の安定と維持を志向する思想——「武事を隠<sup>ひ</sup>め、文道を行う」(『国語』齊語)——すなわち徳治主義である。そのような〈文〉の内実とは、礼樂や儀礼という形をとった法に準ずる秩序であり、王と君臣・諸侯の封建關係と氏族制にもとづく位階秩序であった。それゆえ〈文〉とは政治的な觀念だったのである。孔子はそのような統治原理としての〈文〉の思想の正統なる継承者であった——「遠人服せざれば、則ち文徳を脩めて、以て之を來たす」(『論語』季氏)。

## 10 かざり・形式

他方、外面に現れた美しさ、外在的な形式や装飾を〈文〉と名指すことによって、外にあらわれることのない内在的なものが対置される。こうして文(形式)と質(内容)とが対概念として觀念される。ここにはのちのいわゆる文質論の原型がみえる。『論語』にいう。

子曰く、質文に勝てば、則ち野。文質に勝てば、則ち史。文質彬彬として、然る後に君子たり。(雍也)

棘子成<sup>きよくせい</sup>曰く、君子は質なるのみ。何ぞ文を以て為さんと。子貢曰く、惜しいかな、夫子の君子を説くや、駟<sup>し</sup>も舌に及ばず。文は猶お質のごとく、質は猶お文のごとし。(顔淵)

以上のとおり、すでに先秦において〈文〉の概念が多様化していたことが知られる。本節ではそれら相互の内在的なつながりについて考察したが、では、さらに時代を遡って見出さ

れる〈文〉の概念とはいかなるものだろうか。次節以降では、殷周の文字資料と『尚書』、『詩経』を検討し、その起源に迫ってみたい。

## 二 殷代甲骨文・金文にみえる〈文〉

現在確認されている最古の漢字は殷代のもので、亀の腹甲や牛の肩胛骨に刻まれているため甲骨文とよばれる。甲骨文は、殷王が政治をとりおこなうために神託を問うた占いの記録である。祭祀、天候、厄災、農作、狩猟、戦争などといったものごとについて、吉凶や成否が占われた。その方法は、あらかじめ加工した甲骨の裏面に複数の穴を開け、そこに熱した鏝を差し込む。すると甲骨の表面に卜状のひび割れがあらわれる。王がその模様を見て吉凶を判断したのである。その後、いつ、誰が、何を占い、またその結果はどうであったかといったことが甲骨に刻まれ、大切に保管された。大量に出土した甲骨片に記された内容から、殷王朝の実態があきらかにされている。

殷王朝は、『史記』殷本紀では第一九代の殷王とされる盤庚のとき現在の河南省安陽市に遷都した。甲骨文のほとんどは安陽小屯の殷墟とよばれる場所から発掘された第二二代武丁期以降のものであり、殷代前期の遺跡に比定される河南省鄭州市の二里岡遺跡からはもとより、殷墟からも武丁期以前の甲骨文はみつつかっていない。前者からは多数の甲骨片が発掘され、甲骨文につながる記号が刻まれたものも発見されているが、シンタクスをそなえた完全な文を表記するには至っておらず、純粋な文字とはいえないと考えられている。このような状況から判断するなら、漢字は殷代前期には少なくとも未だ完成しておらず、その後期、すなわち紀元前一三世紀頃に体系的に完成されたと推測される。

甲骨文・金文は考古学的な裏付けをもつ史料であり、つねに後世の改竄や錯誤などの問題を孕む文献資料にもまして信頼のおける一次資料である。二〇世紀に発掘と解読が進められた甲骨文によって、それまで後世に書かれた文献に頼るほかなかったさまざまなことが書き換えられている。いま〈文〉の思想をその起源に遡って探究しようとするとき、文字資料の特殊性を考慮に入れなければならないとしても、文献では遡りえない語の原義をそれらに尋ねることは十分な価値がある。このような観点に立つて、殷周の甲骨文・金文に〈文〉の原初の用例を尋ねてみたい。

〈文〉という文字は、すでに殷代の甲骨文にみえる。董作賓にはじまる断代(分期)研究によつて、甲骨文はその書写年代が五期に分けられるが、第一期武丁時の甲骨片にみえる最も古い〈文〉の用例は地名あるいは人名である。いま徐中舒主編『甲骨文字典』に載せる例をみてみよう。



図1 甲骨文「文武帝」の例（右行、すなわち左から右へ読む。「武丁」は合文。『甲骨文集』36154）

室から派遣される祭祀官、またそれによって執行される祭祀を意味した。使とは祭祀の使者である。その祭祀を奉行することは、王室への恭順を示し、その祭祀が行われないのは、王室への恭敬を失うことである<sup>8</sup>。したがって、この甲骨片に記されているのは、「文」が祭祀に協力したということであろう。

第三期の「丁丑卜彭貞于文室」（丁丑卜して彭貞う。文室に…）（『小屯・殷虚文字甲編』第2884片）の「彭」は占いを行う貞人名、「文」は地名、「室」は祭祀を行う祭殿と考えられる。「癸酉卜：文邑」（癸酉卜す：文邑）（同前、第3054片）の「文邑」もまた地名と考えられている。こうした固有名に用いられる甲骨文中の〈文〉の用例はわずかであり、また当然のことながら固有名から〈文〉の意味内容を推測することは不可能である。

甲骨文にみられる〈文〉の用例として最も多いのは、第五期帝辛（紂王）のときの卜辞にみえる先王の称号「文武丁」である。

丙戌卜して貞う、文武丁の宗〔祭祀施設〕に丁〔祭祀名〕するに其れ牢〔獣牲〕もちいんか。  
(図1)

この例のように、甲骨文には先王に対する祭祀をおこなう際の卜辞の例が数多くみられる。甲骨文にみられる王名に王の生称はなく——占いを司る現王はたんに「王」とよばれる——、すべて亡き先王に対する称号である。文武丁は、同じく甲骨文において「文武帝」と書かれることもあるが、『史記』殷本紀において「太丁」とされている王である<sup>10</sup>。甲骨文に基づいて殷王の系譜を復元する研究によって、「殷本紀」の誤りが正されている<sup>11</sup>。

7 于省吾主編『甲骨文字詁林』第四冊、中華書局、三二六五—三二六六頁に引く嚴一萍『中国文字』第三卷、第九冊、一〇〇九—一〇一〇頁。

8 白川静『甲骨文の世界』東洋文庫、一九七二年、一三六頁。

9 郭沫若主編『甲骨文集』第3054片。釈読は落合淳忠『甲骨文字小辞典』筑摩選書、二〇一一年、七八頁を参考にした。

10 島邦夫『祭祀卜辞の研究』弘前大学文理学中国研究会、一九五三年。

11 落合淳忠『殷王世系研究』（立命館大学東洋史学会、二〇〇二年）が最新の研究成果を上げている。

殷王の称号は大乙、祖辛、武丁など、十干に何らかの美称的な意味をもつ文字が冠せられる形をとる。「文武丁」の「文武」もまた同様であろう。ここから、〈文〉にすでになんらかの肯定的な観念が込められていたことがわかる。徐中舒主編『甲骨文字典』は「文とは美である。王名の上に冠して美称とする」<sup>12</sup>という。

〈文〉を冠する王の称号の例は文武丁にはじまるが、殷代につくられた青銅器の銘文にも同じような例がある。

殷の青銅器には、特定の氏族・身分・職掌を表すとされる図象標識や父祖の名号のみが鑄込まれているものが多く、殷末の帝辛の頃に至ってようやく二、三〇字程度の長さの銘文を有するものがあらわれる。それは作器の由来を記したもので、「概ね王室に対する勲功によって賜与を受け、その寵栄を記念し、これを祖霊に告げて祀ることを述べたもの」<sup>13</sup>である。注意しなければならぬのは、甲骨文がもつばら王が主宰する占卜の記録であるのに対し、上述のような銘文を有する殷の青銅器の多くが王室外の氏族によって作られているということである。つまり後者には王室外の氏族が自分たちの祖先をどのように呼んでいたかが記されている。

そのような殷代金文の中で、『文父丁簋』および『中子□(己+其)觥』(図2)にはそれぞれ「文父丁」、《子啓尊》には「文父辛」、《婦□(門+豕)卣》には「文姑日癸」という例がみえる。



図2 《中子□(己+其)觥》(『書道全集』第一巻、平凡社)

これらはいずれも、青銅器が捧げられる対象であり、祭祀の対象である祖先の名である。こうした例から、王に対してのみならず、〈文〉を死せる祖先の名に冠して呼ぶことが殷末に一般化していることが知られる。赤塚忠はつぎのようにいう。「殷の先王の号に武乙があり、文武帝があるように、文・武の文字は殷代既に何等かの美号として用いられていたが、それは先王についてばかりでなく、小子の祖先についても称されていた」<sup>14</sup>。それは西周金文におい

12 徐中舒主編『甲骨文字典』九九六頁。

13 白川静『金文の世界』東洋文庫、一九七一年、一五頁。

14 赤塚忠『稿本金文考釈』私家版、一九五九年、五〇頁。

てさらに普遍的に見られるようになる。<sup>15</sup>

### 三 西周金文にみえる〈文〉

西周金文には、『尚書』以下の文献で称されているのと同様、周王朝の基礎を築いた文王、そして殷を滅ぼし周王朝を開いた武王父子の名が数多くみられる。文王はときに文考（考は父の意）と呼ばれることもある。すでに殷王の武丁や文武丁において〈文〉と〈武〉が王名に冠されており、殷代にすでにあった〈文〉と〈武〉の觀念が受け継がれていることを示唆している。

《大孟鼎》は、西周初期の康王期に作られた西周青銅器中最大の鼎の一つであり、その銘文もまた西周金文を代表するものである。銘文の内容は、王から作器者である孟へ下された策命書（辞令）である。その冒頭、文王・武王によって実現された殷周革命を天命によるものとして称える。

丕おほいにおほ顛かさらかなる文王、天に受けられて大命を有したまい、武王に在りて、文に嗣ついでぎて邦を作なしたまえり。<sup>16</sup>（図3）



図3 《大孟鼎》（部分）（『書道全集』第一巻、平凡社）

ここでは文王・武王の「文」「武」の各字に「王」が付され、文王・武王をいう専用の文字が用いられていることに注意される。武王期の《利簋》にすでに「武王」の合文がみえる。

初期の漢字のなかには、時代が下るにつれて別の意味に使われるようになったものが少な

15 なお補足すれば、従来殷の青銅器とされてきた《□（弋+口）其卣二》および《□方鼎》の銘文にはともに「文武帝乙」とみえるが、今日の研究ではその器制から前者は周初に作られたもの、後者は偽作であると考えられている。「文武帝乙」は「殷本紀」の示す系譜にある「帝乙」を指すが、落合淳思によれば、殷代の甲骨文にはその名が見えないため帝乙は実在の王ではなく、殷が滅びたのち系譜に加えられたものだという（落合淳思『甲骨文に歴史をよむ』ちくま新書、二〇〇八年、一六五―一八〇頁）。西周初期の甲骨文《周原甲骨》に「文武丁乙」とみえるのは、このような系譜の改竄を周王朝が是認したからだと言合は推理している。なお白川静は、「帝乙に文武を冠している例は極めて少なく、……帝の正号ではなく、美称として用いたものであろう」という（白川静『殷文札記』白川静著作集別巻、平凡社、二〇〇六年、二四九頁）。

16 白川静『金文の世界』東洋文庫、一九七一年、七七頁。『書道全集』第一巻（平凡社、一八〇頁）の伊藤道治による解説と釈読を参考に一部改めたところがある。

くない。このような場合、もとの意味に使う文字を区別するため、もとの文字に意味を表す偏(意符)を加えて新しい文字が作られることがある。たとえば甲骨文では「呼」という文字は「乎」と書かれるが、のちに「乎」が別の意味に用いられるようになったため、「よぶ」という意味を表すために「口」を付した「呼」という文字があらたにつくられた。前者を「初文」、後者を「繁文」と呼ぶ。

《大孟鼎》の銘文にみられる文王・武王の専用字は、このような造字法にもとづくものと解することができる。その背景には、これらの文字を文王・武王のための特別な文字として用いようとする意識が窺われる。文字それ自体を固有名化すると同時に、いわば聖別しているのだ。

つづく段では酒に溺れて滅んだ殷を非難し、「文王の正徳」に則る政治を執り行うことの重要性を説く。

今、我はこれ刑稟(「典範」)に文王の正徳に即き、文王の命じたまえる二三正(「施政の原則」)に若(した)がわんとす。今、余はこれ汝孟に命じて紹榮(「輔相」)せしむ。徳経を敬(けい)讎(しよ)して、敏(いそ)しみて朝夕に入りて諫め、享(よ)く奔走して、天畏(てん)を畏(おそ)れよ。<sup>17</sup>

殷を倒し周王朝を開いた武王ではなく、その父文王の「正徳」に規範とすべき統治理念を求めようとする文章である。文王の姓は姫、名は昌であり、文王とは武王による追号(諡号)であるから、その治績に対して〈文〉という価値評価が与えられていると解することができる。文王は生前、殷に従属する諸侯のひとつであった周の内政的治績に勲功があった。最終的に殷を討ち周王朝を建てたのは武王であるが、文王の政治こそがその後も最高の手本とみなされたのだった。それは武力ではなく道徳に基づいて国家を統治することを志向する政治思想であった。

加えて指摘しておきたいのは、西周において〈徳〉という語にそれまでにはなかった特別な意味が付与されたという事実である。それは文字学の知見によってはじめて明らかにする。というのも、この《大孟鼎》において、はじめて〈心〉をその字形のうちにもつ〈徳〉字があらわれているからである(図4)<sup>18</sup>。落合淳思『甲骨文字小字典』によれば、甲骨文の〈徳〉(図5)は「直に意符としてイを加えたもの。初文は「直」の形であり、直が亦声の部分。甲骨文字では、直は真つ直ぐ見ることから視察の意味として使われており、それに進行を象徴するイを加えて巡察を意味する。周代には立派な行いを指す文字として使われるようになったため、西周金文で心が加えられた」<sup>19</sup>。

17 同前。

18 白川静『字統』新訂版、平凡社、二〇〇七年、六八四頁。

19 落合淳思『甲骨文字小字典』二七四頁。



図4 《大盂鼎》の〈徳〉（『甲骨文・金文』中国法書選、二玄社）



図5 甲骨文の〈徳〉（『大書源』、二玄社）

したがって、西周初期において新たに〈徳〉という観念が創造されると同時に、それは文王の〈文〉と関連づけられたのである。こうして〈文〉と〈徳〉とは特別な関係で結ばれた。それはのちに儒家思想の根幹となる徳治主義の祖型を示している。すでにみた『国語』にあまねくみられ、さらには孔子に受け継がれた〈文〉の思想はここに淵源しているのである。ところで「文徳」の語は、「武徳」に対していう徳の一面をいう語彙としてのちに一般的に使用されるようになるが、殷周金文中にはみえない<sup>20</sup>。しかるに、同時代のものと考えられる『詩経』大雅の「江漢」に、つぎのようにある。

文人に告げて 山 土田を錫う

周に于て命を受け 召祖の命をもちいしむと

虎 拝して稽首す 天子万年ならんことを

虎 拝して稽首し 王の休<sup>たまもの</sup>に対揚し

召公の考を作る 天子万寿ならんことを

明明たる天子 令聞<sup>や</sup>已<sup>ま</sup>まず

その文徳を矢<sup>つら</sup>ねて この四国に洽<sup>あまね</sup>からんことを<sup>21</sup>

白川静によれば、この詩は西周後期の金文の形式と一致するところがあり、ここでいう「文人」もまた金文中にみえる。しかし、それはのちの時代に意味するような、学問的教養をそなえた人を意味するものではない。左の二例からわかるとおり、それは死せる祖先の意味である。

敢えて文人の大宝協龠鐘を作り、用て追考す。《□（𠄎+興）鐘甲組》

20 張亜初編著『殷周金文集成引得』（中華書局、二〇〇一年）三二四—三二九頁に殷周金文中の「文」字を含む用例が集められているが、「文徳」とはみえない。なお、『偽古文尚書』大禹謨に「帝乃ち誕いに文徳を敷き、干羽を兩階に舞わしむ。七旬にして有苗（苗族）格<sup>いた</sup>る」という例がある。

21 白川静『詩経——中国の古代歌謡』中公文庫、二〇〇二年、二五〇—二五一頁。

朕が皇文烈祖考より、其れ前文人に格<sup>いた</sup>るまで、其れ頻として帝廷に在りて陟降するを康恵せん。《猷簋》

「前文人」という語は、『尚書』文侯之命にも「前文人に追孝す」とある。「追考」とは、清代の經學者・俞樾<sup>ゆえつ</sup>が『礼記』祭統の「祭は養を追い孝を継ぐ所以なり」（祭りは、亡くなった父母を追って養い、孝を続けようとして行うものである）を根拠にしていうように、宗廟における祭祀を意味する（『群經平議』卷六）。

しかし、西周金文中にもっとも多く普遍的にみられる〈文〉の用例は、青銅器が捧げられる対象である父母に冠しているものである。それは「文父」「文考」「文孝」「文母」「文姑」といったものである。それがいかに普遍的な用例であったかは、『殷周西周金文集成』に集められた銘文中の語の索引『殷周金文集成引得』を参照すればわかる。金文に出てくる〈文〉の用例のほとんどは、それらによって占められている。

武王の子であり康王の父である成王の時代に作られた《令簋》の銘文には、これとはやや異なる〈文〉の用例がみられる。

姜、令に貝十朋、臣十家、鬲<sup>りやく</sup>（徒隸）百人、公尹白丁父の戍<sup>しゆ</sup>に貺<sup>おく</sup>れる冀<sup>き</sup>嗣<sup>し</sup>三を賞す。令、敢えて皇王の休<sup>たまもの</sup>、丁公の文報に揚<sup>こた</sup>う。用て後人に稽<sup>いた</sup>るまで享して、これ丁公に報<sup>こた</sup>ぜよ。

ここでいう「文報」とは、『漢語大詞典』に載せる清末以降の用例の「公文函件」（公文書の書信）という意味ではない。白川静『字通』によれば、「報」は「金文に応報・報賞の意に用い、先祖の文徳を「文報」という」。丁公は作器者である令の父であり、したがって「丁公の文報」という言葉で表現されているのは、姜から賜った恩寵を、父丁公の文徳によるものとして謝し、それに報いるために器を作ったと記しているのだ。

以上の如く西周金文における〈文〉の用例を通覧してみると、例外なくすべて死せる祖先をたたえる語として用いられていることがわかる。〈文〉とは、いま子孫がその恩恵をこうむっている祖先の徳をいうものであった。そしてなお注意すべきことは、西周金文中にはこれ以外の用例がないということである。文字や文章、文様といった義は未だ存在していなかったようにみえる。むしろ、青銅器というきわめて特殊な目的のために作られた遺物の銘文のみでそう断定することはできない。したがって、このことを同時代の文献的記録を含む『尚書』（『書経』）や『詩経』とあわせて検討してみる必要がある。

22 注20を参照。

23 白川静『金文の世界』五八頁。

#### 四 『尚書』にみえる〈文〉

『尚書』の内容は伝説の聖王、堯・舜の治世から周に至るまでの政治の記録であり、その主な部分は周王朝の史官たちによって編纂されたものといわれている。だが、いま伝わる『尚書』のテキストには東晋時代に偽作されたものが約半分含まれることがわかっている。漢以前から伝わる諸篇と区別して、これを『偽古文尚書』と呼ぶ。本節で検討の対象とする『尚書』は、『偽古文尚書』を除くいわゆる『真古文尚書』の諸篇に限定する。

そのなかでも周王朝の記録である「周書」は、当時の歴史的事実を伝える文献としてもっとも信頼がおける。一方、殷王朝の「商書」、夏王朝の「夏書」、堯舜の時代の「虞書」へと遡るにつれその信憑性は低くなる。とりわけ堯・舜の時代の記録は、そのほとんどが周代以降に捏造されたものだと考えられている。しかし、周王朝の史官たちによって捏造されたものであるなら、むしろそこに周代の思想や観念を読みとることが可能だろう。実際、『尚書』全篇からは一貫した政治思想を取り出すことができる。たとえば『尚書』は殷の湯王が暴虐な夏王・桀を討つたことを肯定するが、それは周王朝の殷周革命を正当化するためにほかならない。「虞書」阜陶謨にみえる「天は有徳に命じ……有罪を討ず」というような言葉が示すのは、天命による革命の肯定、のちに「天命説」とよばれる政治思想であり、周王朝のイデオロギーであることは疑いを入れない。それは先に挙げた《大孟鼎》の銘文とも整合するものだ。よって本節では、「周書」を中心にして、その他の諸篇を補足的な資料として扱うこととする。

『尚書』全篇を見渡してみても、〈文〉という語が使われているのは、文王の名を除けば決して多くはない。しかもその用義はごく限られている。

まず『尚書』のテキストに関しては、〈文〉という文字にかかわる興味深い事実が知られている。それは、「大誥」篇において、本来「文」であるべき文字が「寧」と書かれているというものである。たとえば「文王」が「寧王」となっているところがある。その理由は、〈文〉の字体の変遷を辿ればわかる(図6)。〈文〉の字形を人が正面を向いた形とみるならば、甲骨文・金文にはその胸部にさまざまな模様をもつものが多くみられる。金文の例は、この胸部の模様を心臓の象形を示す〈心〉の字形に作るものが多い。この心形の模様は春秋戦国時代以降の字体からは完全に消え、秦の始皇帝が正字として定めた小篆、さらには今日われわれが使う楷書の字形に至っている。つまり「大誥」篇のテキストは、もともと心形の模様をもつ古い〈文〉の字体を「寧」に誤釈したものである。このことを指摘したが、清末の金石学者・呉大澂であった(『字説』)。こうした事実は、このテキストが周代に書かれたものであることの傍証ともなる。

したがって、同篇にみえる「寧考」「前寧人」「寧人」といった語も、それぞれ正しくは「文考」「前文人」「文人」である。これらの語は、前節でみたとおり、いずれも西周金文にもみえるものであり、死せる父や祖先の呼称である。

「周書」の他の諸篇にも同様の用例を見出すことができる。たとえば「康誥」篇に「文考」、

# 文

<p>甲骨文</p> <p>後下 14.13 乙 6820 粹 361 一期 一期 五期</p> <p>京津 2837 甲 3940 周甲 1 一期 五期 先周</p>	<p>金文</p> <p>文馬鑾鈴 能匍尊 令簋 保卣 商卣 友簋 改盃 德克簋 商代 周早 周早 周早 周早 周中 周中 周晚</p> <p>匍簋 旂鼎 啓尊 何尊 或者鼎 旂父戊鼎 應侯再盃 伯家父簋 周早 周早 周早 周早 周中 周中 周晚 周晚</p>	<p>簡牘帛書ほか</p> <p>文王卜璧 包山 097 上博詩論 璽集 0364 周早 戰國 戰國 戰國</p> <p>香錄 9.1 中山玉器 璽集 2479 戰國 戰國 戰國</p>	<p>說文篆文</p>	<p>師害簋 苕小子簋 王子午鼎 中山王壺 周晚 周晚 春秋 戰國</p> <p>晉侯蘇鐘 毛公鼎 曾侯乙鐘 蔡劍 周晚 周晚 戰國 戰國</p>
--	--	---	-------------	---

「洛誥」篇に「文祖」、そして先にも引用した「文侯之命」篇の「前文人」といった例である。ただし、「立政」篇のつぎの一文では、祖先にではなく、子孫に〈文〉が冠されている。

今より継いで、文子文孫、其くは庶獄・庶慎を誤る勿く、惟だ正のみ是れ之を父めよ。

これは周公旦が成王以下の諸侯に向かつていう忠告のことばとされるものである。「庶獄・庶慎」とは多くの訴訟や罰を慎むことをいう。この「文子文孫」は「文王の子孫」とも解されるが、これまでみたとおり、他の用例において〈文〉は必ずしも文王を指すとはかぎらず、広く祖先の呼称に用いられていることから、むしろ「祖先の遺徳を継ぐ子孫」と解釈すべきであろう。

こうした〈文〉の用例は、『尚書』中ではほとんど「周書」に集中しており、周代において

図6 小篆以前の〈文〉の字体（高明・涂自奎編著『古文字類編』増訂本、上、上海古籍出版社、二〇〇八年）

〈文〉とは祖先崇拜と中心として形成された主要な道德観念であったことを示唆している。「周書」以外の諸篇にもそのような〈文〉の観念をわずかなが見出すことができる。

まず「虞書」の「堯典」篇の冒頭に「文思」という語がみえる。ここは句読に諸説ある箇所であるが、唐の儒学者・陸徳明は、「経天緯地 之を文と謂い、道德純備 之を思と謂う」と注する。加藤常賢は、帝堯を形容する語句——「放勳は欽明、文思は安妥」（放つ勳は明らかに、思いやりはおだやか）——に用いられている。加藤は「文思」について、「文」は武に對した文ではなく、「思」を形容したにすぎない。「思」は思いやりの意<sup>24</sup>と釈している。

同じく「堯典」の舜について述べる部分では、「文祖」という語がみえる。堯が舜に位を譲ったことを記して「正月上日、終を文祖に受く」といい、堯が亡くなって三年の喪が明け、帝位に就く儀礼をおこなうために「月正元日、舜 文祖に格<sup>いた</sup>る」と記す。「文祖」とは、「堯の大祖」（『史記』五帝本紀）、また「堯の文徳の祖廟」（偽孔伝）などと釈されるように、堯の祖先、あるいはそれを祀る廟と考えられる。上の引用は、いずれも舜が堯の祖廟において祭祀をとりおこなったことを述べたものである。また「周書」の「洛誥」篇には、周公旦が成王から命ぜられたことを述べるつぎの一文にも「文祖」の語がみえる。

王、予に來<sup>こ</sup>めて乃<sup>な</sup>の文祖命を受くるの民と、乃の光烈なる考武王の弘朕<sup>こうちん</sup>とを承保せんことを命ず。

西周後期の青銅器《大克鼎》に「穆穆たる朕<sup>わ</sup>が文祖師華父」、《伊簋》に「朕が丕に頭らかなる文祖皇考□（イ+尸+辛）叔」とあるように、作器者が祖先をたたえている例と考え合わせれば、それはやはり祖先の偉大な功績を〈文〉という美称によって頌するものと解せられよう。

「夏書」の「禹貢」篇には「武衛」に對する「文教」という語が使われている。

三百里は文教を揆<sup>た</sup>し、二百里は武衛を奮う。

ここで「文教」とは、文王に象徴される道德観念によって民を治めること、より具体的いえば、親を敬うことを基礎として成り立つ階層秩序によってその土地を治めることを、「武衛」とは、文字通り武力をもって国土を守ることをいうのだろう。夏王朝の文書とされる「夏書」であるが、〈文〉と〈武〉の對立概念が使われていることは、典型的に周王朝のイデオロギ―を示すといつてよい。

さて、いまひとつ注目されるのは、こうした祖先あるいは祖先崇拜から生まれた道德観念を名指す〈文〉とは異なる用例がみえることである。「周書」の「顧命」篇には、康王即位の

24 加藤常賢『書経』上、新釈漢文大系（明治書院、一九八三年）、二〇頁。

礼の準備を進める次第を描く一節があり、そこに「文具」という語がみえる。

西序に東向きに、重底席ちようしを敷き、純へりに綴いととりす。文具仍だいき凡あり。

偽孔伝は「文有るの貝もて飾りし几」という。すなわち、美しい模様のついた貝殻で飾り立てた几（ひじかけ）だという。これに類似する例として、「夏書」の一篇「禹貢」には「織文」という語がみえる。それは、夏王朝の始祖とされる禹がさだめた九州のひとつ兗州えんからの貢納品として記されているものである。清の儒学者・江声が「織文は糸を染めて之を織る、錦綺の属の若し」と注するのに従えば、それは美しい絹織物のことである。織維の筋目がつくる線条の模様を「文」と称するのであろう。これは、『説文』が〈文〉の原義として「錯まちわるる画なり。交わる文に象る」と説くような「文様」を意味するもつとも早い例であり、のちに「文字」という引伸義につながるものと考えられる。

こうして『尚書』における〈文〉の用語法が殷の甲骨文から西周金文に至るそれと通じていること、それはとくに周王朝の道德観念を示していることを確認することができる。また、そのような道德観念からは自由な「文様」を意味する〈文〉のもつとも早い例がみられることに注意される。だが、それはごくわずしかみられず、かつ、いまだ文字や文章を意味する語としては使われていない。すなわち文字や文章といった語義は、のちの時代に派生した引伸義であることを示唆している。

## 五 『詩経』にみえる〈文〉

『詩経』<sup>25</sup>は、およそ西周後期から春秋初期にかけて謡われていた詩三〇五篇を集めたものである。『史記』はこれを孔子が編集したものとするが、『春秋左氏伝』などによってそれ以前にすでにまとまった形で存在していたことが知られる。

『詩経』は「風」「雅」「頌」の三部から成り、それぞれ性格を異にする詩を集めている。おおまかにいえば、「風」は諸国の民謡、「雅」は西周の政治詩、「頌」は周王朝ならびに春秋期の魯・宋の宗廟における祭祀で謡われた宗教歌である。

さて、『詩経』全編にみられる〈文〉の用例はどのようなものだろうか。結論を先にいえば、それらは『尚書』とほとんど共通している。すなわち、甲骨金文以来の伝統を継ぐ道德観念としての〈文〉、そしてあざやかな模様を意味する〈文〉である。後者の例は『尚書』同様に限定的であるが、前者は「雅」「頌」に共通して広く使われていることが見出される。むろん

25 本節で引用する『詩経』の書き下し文、現代語訳および解釈の多くは、石川忠久『詩経』（上・中・下、

新釈漢文大系、明治書院、一九九七―二〇〇〇年）に拠った。また、白川静『詩経——中国の古代歌謡』

（中公文庫、二〇〇二年）を参考にした。

それは、「雅」や「頌」が周王朝の祭祀儀礼にかかわる詩であるからにはかならない。「毛詩大序」はつぎのように説く。

雅とは正なり。王政の由つて廢興する所を言うなり。政に小大有り、故に小雅有り、大雅有り。頌とは盛徳の形容を美め、其の成功を以て神明に告ぐる者なり。(雅とは正〔政〕である。王の政治が栄えたり廃れたりする所以を述べたものである。政治には大小があり、そこで雅にも小雅があり、大雅がある。「頌」とは、祖先の盛んなる徳のありさまをほめたたえ、その完成した功績を神々に告げ知らせるものである)

家井真の説によれば、「頌」も「雅」もともに宗廟における宗教歌である。

「頌」は「容」(舞踊の意)の仮借字であり、周・魯・宋(Ⅱ商の仮借字、Ⅱ殷の末裔)の宗廟における宗教歌舞劇詩を意味した。『詩経』に先行する韻文としては、周代青銅器の銘文が存在する。そしてこの銘文に使用される成語は、実に広範に渉つて『詩経』の「頌」「雅」の成語と類似・対応することから、『詩経』の「頌」「雅」は周代の銘文を文学的意図の下に発展させたものとして考えられる。そしてまた周代の銘文のきざまれた鍾が、元来宗廟に常置された彝器であり、その音によつて祖霊を招降せしむる呪器であったことから、そこに鑄込まれた銘文もまた神聖な物であり祖霊に奉げられたものであることがわかる。つまり「頌」とは、舞容を意味する容字の仮借字であり、それによつて名付けられた。「頌」の諸篇は天子としての礼を行うべき周、天子の礼を行う事を許されていた魯・宋の宗廟に於ける宗教歌であり、宗廟に仕える巫たちによつて奏され、歌われ、舞われたものであった。その目的は基本的には、それぞれの国の祖霊の偉業を讃え、それを祖霊に奉ずることによつて、その家の更なる繁栄を祖霊に祈願することにあつたと定義される。

次に「雅」についてであるが、その発生母体は「頌」と共通する。ただ、「雅」は「夏」(仮面を被つて舞う意)の仮借字であり、仮面舞踏がその原義である。仮面をかぶるのは祭祀を掌る巫であり、そのことによつて仮面の象徴する神格と仮面を着用する巫とは同一化し、巫が神となるのである。つまり『詩経』に於ける「雅」の諸篇は、夏の仮借字による付名で、基本的には周、初稿の宗廟や社に於いて巫によつて歌舞せられた宗教的仮面舞踏詩をその起原とする。そしてその目的は、「頌」と同様に神霊・祖霊を讃え祀ることによつて、それらに佑護を希求する事にあつた。<sup>26</sup>

重要な点は、「頌」・「雅」の諸篇が周王朝を中心とした祖先の宗廟で謡われた宗教歌であり、

またそれらがやはり宗廟におかれた彝器に鑄込まれた文章である西周金文と密接なつながりをもつということである。以下、『詩経』にみえる〈文〉の用例を具体的に確認してみよう。

まずは周の始祖神・后稷、周王朝の基盤を作った文王、そしてかれらの徳性を範として継ぐ天子諸侯に対して形容詞的な〈文〉が使われている。

思れ文なる后稷 克く彼の天に配す（ああ文徳ある后稷は、天の神（の意）にもかかなう）

（周頌「思文」）

於皇いなる武王 競り無き維れ烈／允れ文なる文王 克く厥の後を開く（ああ偉大なる武王、限りなく輝かしいその功績／そもそも文徳ある文王、克く子孫繁栄の道を開いた）

（周頌「武」）

烈文なる辟公 茲の祉福を錫う（輝く功績と文徳ある天子諸侯よ（我々は先王から）

この幸いを賜る）（周頌「烈文」）

思に皇たる多祜 烈文なる辟公（ああ（我々は）光り輝く多福があり、輝く功績と文徳

がある天子諸侯です）（周頌「載見」）

周王朝は、農業に天才を発揮したと伝えられる后稷をその始祖とした。『詩経』大雅「生民」には后稷の誕生と農法にまつわる伝説、そして祭祀の方法が述べられている。稷とはきびのことで、周が農業神を始祖としたのは、周が農業経済を背景に形成された社会であることを象徴的に示すものである。<sup>27</sup>

また、周頌「雝」には、西周金文とも共通する「文母」という語がみえる。これは、古くは死せる祖先に冠して使う美称的〈文〉の用例であり、甲骨文から金文、そして『尚書』『詩経』にみられる〈文〉の觀念が通底していることを意味する。

以上の用例に加えて、文と武とを並称する「文武」もまた、宣王の賢臣・尹吉甫、おなじく宣王の舅・申伯、そして君主を意味する「后」などといった人物を讃えるのに用いられている。

文武なる吉甫は 万邦 憲と為さん（文武に秀でた吉甫は、数多の国の手本となった）（小雅「六月」）

戒いに良翰有らん 不顯なる申伯は／王の元舅にして 文武是れ憲ならん（大いに善き

守りとなろう、その徳明らかな申伯は／王の叔父君であり、文武において人の手本となろう）（大雅「崧高」）

宣哲は維れ人 文武は維れ后なり（明哲であるのは人臣、文徳武功があるのは君主）（周頌「雝」）

既にみたとおりに、〈文武〉を美称として冠する最古の例は、甲骨文にみえる殷王「文武丁」である。周王朝の内政的基盤を整えた文王と、殷王朝を滅ぼすことに成功した武王のものともよく象徴されるように、文と武とは対照的だが相互補完的な価値を名指すのであり、いずれも徳性の一面をいうものであった。

つぎに、『詩経』中わずか二例を確認できるのみであるが、あざやかな模様を意味すると考えられる〈文〉をあげてみよう。

文茵暢轂 我が騏鼻に駕す（虎の敷皮、長きこしき、我が馬は青黒と白足）（国風・秦風「小戎」）

織文鳥章 白旆 央央たり（隼描ける戦旗に、吹き流しの布が鮮やかにひるがえる）（小雅「六月」）

前者は、飾り立てた車馬を描写する句であり、「文茵」とは、毛伝に「虎皮なり」というのはじめ、漢代の訓詁字書『釈名』に「文茵は車中の坐する所の者なり。虎皮を用い、文采有り」とあることから、ここでいう「文」とは、美しい模様を意味するだろう。

後者は、戦地に赴かんとする車馬の列にはためく戦旗の描写である。「織」は「幟」と通じ、旗を意味する。鳥のすがたが描かれた旗の意であり、この「文」もまた模様を意味すると考えられる。

以上の例から帰納して、ふたつの重要な点を指摘することができる。

第一に、周王室の廟歌であり、周王朝のもっとも正統的な思想・宗教を伝えていると考えられる「周頌」にもっとも多く〈文〉の用例がみえ、そのいずれも始祖や先王あるいはかれらの遺徳を継ぐ者たちの讃えるべき徳性を名指すものとして用いられている。それは、殷周の金文とも共通するものであり、殷から西周に受け継がれたきわめて古い〈文〉の観念を示す。周王朝において〈文〉は最高の理念であったといつてよい。

第二に、上述のような道徳観念を離れた文様を意味する〈文〉の用例が確認されるが、やはり文字という意味には使われていない。「小戎」は春秋期の秦の民謡であり、「六月」は宣

王期の作ではなく、「伝説上の武將に仮託して一族の先祖が残した武功を讃える詩である」<sup>28</sup>と考えられることから、やはり春秋期のものであろう。『尚書』では、ごくわずかであるが周代に文様の意味として〈文〉が使われている例がみられることを前節で確認したが、文字を意味する用例は見出せなかった。第一節でみたとおり、現存する文献上〈文〉が文字の意味に使われているのは、『国語』晋語・楚語がもつとも古いものとみられる。以上から考えれば、〈文〉が文字を意味するようになったのは春秋時代であると推定しうる。

## 六 〈文〉と祖先崇拜

以上に論じた殷から西周までの文字資料や文献にみえる〈文〉の用例と語義を通覧してわかることは、〈文〉が多く祖先の呼び名に使われていること、それが祖先をたたえる美称であったということである。だがしかし、〈文〉はたんなる「美称」であったのではない。〈文〉が一般的な美称であれば、この語が王や祖先の廟号や諡号にのみ排他的に使われていることを説明できないだろう。〈文〉はもっぱら祖先の遺徳をたたえるための語であった。〈文〉はそれ以降も、中国歴代王朝の帝王におくられる諡号にたびたび用いられている。成立は春秋以降であると考えられるが、周の史書を含むとされる『逸周書』諡法解<sup>29</sup>に、最上の諡号のひとつとして「文」が挙げられ、つぎのように説明されている。

天地を經緯するを文と曰い、道德博厚なるを文と曰い、学に勤め好んで問うを文と曰い、慈恵にして民を愛するを文と曰い、民をあわれ愍みて礼にしたが恵うを文と曰い、民に爵位をたも錫うを文と曰う。

その美しさと道徳的な偉大さとは不可分のものであった。最古の文字資料と文献資料とが示しているのは、〈文〉という觀念がすでに審美的であると同時に倫理的な価値を帯びていたということである。《大孟鼎》銘にみえる「文王の正徳」あるいは『詩経』大雅「江漢」の「文徳」という言葉が〈文〉と〈徳〉との結びつきを示していることはすでにみた。それは、善美の一致という中国の伝統的な美学の祖型を示すものだ。美学者・李沢厚はつぎのようにいっている。「中国の美学の特徴と矛盾は、主に模倣が真実かどうか、反映が正確かどうかという問題、つまり美と真の問題にあるのではなく、感情の形式（芸術）と倫理教化の要求（政治）との矛盾あるいは統一、つまり美と善との問題にこそあ「る」<sup>30</sup>」。

28 石川忠久『詩経』中、新釈漢文大系、明治書院、一九九八年、二四二頁。

29 高野義弘「逸周書研究序説―「声の文化」の観点から―」『東洋文化』一〇六号（東洋文化学会、二〇一一年）による。

30 李沢厚『華夏美学』、『李沢厚集「華夏美学・美学四講」増訂本』（三聯書店、二〇〇八年）所収、四二頁。邦訳『中国の伝統美学』興膳宏ほか訳、平凡社、一九九五年、五九―六〇頁。

しかし、善と美とを異なるふたつの価値と捉えるのは、カント以降の西洋近代の思考の枠組みにすぎない。古代においては、洋の東西を問わず、善と美とは相即的なものとみなされていたことに注意しなければならない。

古代ギリシアにおいて、「美しい」(καλός)という形容詞は、感覚的に美しいものだけではなく、有用な事物や道徳的にすぐれた行為についても用いられた。ソクラテス、プラトン、アリストテレスらに代表される古代ギリシアの思想家や、その流れを汲む中世の思想家においては、〈美〉(kalon)はしばしば〈善〉(agathon)とともに言及されており、〈善〉を頂点とする形而上学的目的論の体系において特別の位置を占めている。<sup>31</sup>

むろん古代中国においても、善と美は一体であり不可分であった。文字学的にいつても、善と美はおなじ「羊」を構成要素にもち、同根である。『説文』が「美は善と同意なり」と説くとおりである。『広韻』が「文は又た美なり、善なり」というように、〈文〉は善美一体の古代の思惟のありようを示してもいるのだ。

では、〈文〉という文字自体の字形があらわす原義は何だったのだろうか。すでにみたとおり、甲骨文中の用例は例外なく固有名あるいはそれに冠せられる美称であるから、用字からその原義を推測することができない。金文および『尚書』も同様である。甲骨文は占卜(占い)の記録であり、金文は王から下された賜与や策命を記念して青銅器の製作の由来を記したものであって、その内容は必ずから限定されるからだ。したがって、その用例と甲骨文・金文の字形解釈とを手がかりに推測するほかはない。

むろん、字形解釈は実証的な裏付けが困難であるため、『説文』の字釈の多くがそうであるように、しばしば恣意的であることを免れない。よって字形解釈は、そのみを論拠に何かを論じることには慎重であらねばならないが、文献資料がない古代の社会や思想を考えるにあたっては、文献の欠を補いうる。

〈文〉の原義について、『説文』は「錯まじわれる画なり。交わる文に象る」という。しかし、後漢の許慎の時代は甲骨文からすでに千年以上が経過しており、殷代甲骨文および西周金文の存在を知る者はすでにいなくなっていた。すでに述べたとおり、それらの古い字形には、〈文〉の中央にさまざまな模様が生るされている(図6)。すでに甲骨文においてこの中央の模様がない略体がみられるが、春秋戦国時代以降の字体では、この模様は完全に消滅している。許慎が依拠した小篆をはじめとする書体は、すでに原初の姿を喪っていたのだった。

すでに述べたとおり、甲骨文・金文の用義に、文様という抽象的な概念はみられない。それは死せる祖先の遺徳をいう特別な観念であり、聖なる語であった。〈文〉が文様の意味に使われるのは、『尚書』と『詩経』にわずかに見出せるにすぎない。ここから考えれば、『説文』が

原義とする文様という意味は、時代が下るにつれ、祖先崇拜という形の古代宗教観念が薄れてきたことによって生まれた引伸義ではないだろうか。もしそうであれば、『説文』が説くのは原義ではなく、引伸義から帰納された抽象的な概念とみるべきであろう。

ではなぜいかにしてこのような引伸義が生まれたのか。これもまた限られた資料によっては実証することのできない問いである。だが敢えて想像をたくましくすれば、周王朝の権威の衰退とともに、かつて嚴格に聖別されていた〈文〉の理念が薄れ、世俗的な用義が拡大していったと考えることができるだろう。このような仮説を支持する状況証拠を、別の面からも挙げることができる。すなわち、西周から春秋へと時代を下るにつれ、青銅器の器制、銘文の文体、形式、内容、さらに字体などといったさまざまな点において通俗化の傾向がみとれるからだ。それを一言でいえば、正統性からの遠心的な運動である。周王朝の権威が強大であったときには、中央の規範が嚴格に遵守されていた。それは権力が統制力を十全に發揮している証拠である。ところが権威の衰退に伴って、諸侯は徐々に中央の規範に従うことをやめ、おのおの勝手気儘にふるまいはじめた。それは文化・社会のあらゆる面において変化をきたすだろう。かつて聖なる語であった〈文〉という語もまた、そうした状況において世俗的な意味に用いられるようになったのではないか。

さて白川静は、甲骨文・金文の字形にもとづいて、〈文〉を人の正面形の胸部に文身（入れ墨、身体装飾）をほどこした姿と解釈している。<sup>32</sup>『礼記』王制に「東方を夷と曰う。被髮文身」とあるのをはじめ、その他さまざまな文献に広く文身の習俗が存在していたことが記されていることを考え合わせ、殷にも文身の習俗があったと結論づけている。

なお、加藤常賢は衣服の襟の象形とし、<sup>33</sup>藤堂明保は織物の紋様とするが、落合淳思は、甲骨文に両者の説の象形をあらわす別字がそれぞれあることを指摘して疑義を唱えている。<sup>34</sup>許進雄は「人の胸部にさまざまな形状の模様が刻まれた形に作る」<sup>35</sup>といい、徐州舒主編『甲骨文字典』も「正面を向いて立つ人の形に象り、胸部に刻画の紋飾がある。ゆえに文身の紋様を文という」<sup>36</sup>と説く。このようにその原義を「文身」とすることはほぼ通説となりつつあるようだ。

白川によれば、文身はもと「社会的地位や身分、年齢階級等の表示としての機能」<sup>37</sup>をもつものであり、とりわけ人の死体の胸部に加えるものであるという。「文身として心という形が胸にしるされるのは、心臓が生命の根源であることを、当時の人びとはすでに知っていたからである。死者の胸部にその形を加えることは、招魂すなわち復活の儀礼であることを意味

32 白川静「釈文」『甲骨金文学論叢』上、「白川静著作集」別巻、平凡社、二〇〇八年

33 加藤常賢『漢字の発掘』角川選書、一九七一年、一二七頁。

34 落合淳思『甲骨文字小字典』七八頁。

35 許進雄『中国古代社会—文字与人類学的透視—』台湾商務印書館、一九八四年、三〇三—三〇四頁。

36 徐中舒主編『甲骨文字典』九九六頁。

37 白川静「釈文」一〇五頁。

した<sup>38</sup>。「文身は聖化と加入の儀礼に用いられる身体装飾である。死もまた新しい世界への加入であり、聖化の対象とすべきものであった。霊の復活のために、その屍体には文身の装飾を加えて、鄭重に保存される<sup>39</sup>」。

また注目すべき異説として、呉其昌の『殷墟書契解詁』の〈文〉について言及する箇所を訳出して引いておきたい。

おそらく「文」は、身体に装飾を施された人が直立して祭祀を受ける戸かたしろのすがたに象ったものだろう。「文身」の意味から考えると、そこから広がって文彩・文章という意味が生まれ、さらに文彩・文章から文学・制度・文物といった意味へと発展し、最後に「文化」という意味に至ったものと考えられる。文身を施して直立し、祭祀を受ける戸の古くから伝わる習俗から推し量れば、この「戸」は、祭祀の主宰者の父などの先祖を象徴するものである。ゆえに経典および青銅器の銘文にみられるのはすべて「文考」「文母」「文祖」「文王」「文公」「前文人」といった語なのだ。「文考」「文妣」「文父」「文母」は戸の父母を飾ったものであり、「文且〔祖〕」は戸の先祖を、「文王」は戸の「崩御せる皇帝」を、「前文人」は戸の「歴代の祖先」をそれぞれ飾ったものである。父母の喪は最も近い親族にして哀しみ慕うものであるから、戸を飾る祭祀が自ずから頻繁に行われたことだろう。したがって帝乙が祭祀に臨んでその父を呼ぶときには、必ず「文」という字を冠したのである。「父丁」「武丁」「丁」などの上に「文」という字を冠するものはすべて、当の人物はすでに亡くなっていることを意味し、その人の戸を指すものだと考えられる。これが「文父丁」「文武丁」「文丁」といった呼び名の由来である<sup>40</sup>。

祭祀における戸の役割については、『詩経』小雅「楚茨」「信南山」や『礼記』祭統に記述がある。それによれば、孫が死者の代理人たる戸を務め、祖霊への捧げ物を死者に代わって食べる。そののちに祭祀に参加する親族が飲食をとにもする。つまり、祭祀は死せる祖霊と生ける親族との共食儀礼という形をとるのであり、それによって祖霊を中心とした親族の結

38 白川静『中国古代の文化』一八頁。

39 同前、二五頁。

40 呉其昌『殷墟書契解詁』文史哲出版社、一九七一年、二二六―二二七頁。拙訳。原文は以下のとおり。

「蓋『文』者、乃像一繁文滿身、而端立受祭之戸形云爾。從『文身』之義而推演之、則引伸而為文彩、文章、乃至從文彩、文章、再引伸而為文学、制度、文物、而終極其義、以止于『文化』。從文身端立、受祭為戸之遺俗而推演之、則此『戸』者、乃象徵主祭者之祖若父也。故經典及宗彝文中、觸目皆『文考』『文母』『文祖』『文王』『文公』『前文人』之語矣。『文考』『文妣』『文父』『文母』者、戸之飾父母者也。『文且』、則戸之飾祖者也。『文王』則戸之飾『大行皇帝』者也。『前文人』則戸之飾『歷祖歷宗』者也。惟父母之喪、尤為近親而哀慕、飾戸以祭、自較煩數、故帝乙之臨祭而稱其父、必冠以『文』字耳。是則凡『父丁』或『武丁』或『丁』之上加以『文』字者、意蓋示此人實已死而乃指其戸也。此『文父丁』『文武丁』『文丁』之稱之由来也。」

東があらためて確認される。尸は祖霊として丁重に扱われた。すなわち、祭祀の参加者たる親族たちは、死せる祖先がいまここに現前しているかのようにふるまったのである。

さて、このような字形解釈が実証不可能な仮説にとどまるとしても、先に検討した文字資料や文献にあらわれる〈文〉の用義とあわせて考えてみれば、そこに通底するある觀念が明確な輪郭をもって浮かび上がってくる。それは、古代中国の宗教觀念である。古代中国において、死者、すなわち祖先は、一族の運命を導く神霊であり、恩恵をもらたしもしれば、災いをもたらしもする存在であった。それは崇拜と畏怖の対象であった。身体裝飾を加えられた死者であれ、祭祀において祖霊の代理人としてあつかわれた尸であれ、〈文〉字の象形があらわしているのは祖霊のすがただろう。その胸部に加えられた文身は、それがすでに生ける人間を超えた靈的存在であることを示すものだ。このように考えれば、殷周の文字資料において、〈文〉がほぼ例外なく祖先に関連する語につかわれていることの理由を説明することができる。

かくして、文献、甲骨・金文の用義、そして字形解釈へと遡って見出されるのは、〈文〉が中国古代の祖先崇拜に密接にかかわる語であるということである。祖先崇拜が儒教の宗教学的でないし倫理的教義の根本にあることを想起されたい。社会学的にいえば、それは農業經濟に密接に結びついた宗教であり思想である。宗教学者エリアードはいう、「農耕が始まったときから、祖先崇拜は（人間と宇宙との循環の概念をもとに構造化された）農耕民の宗教システムの本質的な部分を構成することになった<sup>41</sup>」。またウェーバーによれば、祖先崇拜は家長制を基礎とする階層性秩序の形成にもなつて発展するものであり、共同体の紐帯を強化する。

……いかなる共同体行為であれ、それに対応する特殊神をもたないものは存在しないし、またその共同体関係が永続的なものとして保証されるために、そういう神を必要としな  
いものはない。……

このことはまず第一に、家族とか氏族という集団について妥当する。……とくに家族内での祖先崇拜の高度な発達には、家族共同体の家父長的構造と並行して進むのが通則である。……それは当然のことながら家族や氏族を固く結合させ、外に対しては断固として排他的となり、また家族共同体内の経済的諸関係の最深部にまで影響を及ぼす、といった極度に強力にして厳しい人的絆を形づくることとなるのである。<sup>42</sup>

いうまでもなく、こうした社会構造は殷周社会にそのまま妥当する。殷周両王朝ともに農業經濟を基盤とし、氏族を中心とした階層性秩序を形成していた。祖先崇拜はこのような

41 ミルチア・エリアード『世界宗教史』3、島田裕巳訳、ちくま学芸文庫、二〇〇〇年、二二二頁。

42 マックス・ウェーバー『宗教社会学』（『経済と社会』第二部第五章）武藤一雄ほか訳、創文社、一九七六年、二二二頁。

経済・社会を背景にして発展した古代宗教である。それは武力よりも文徳を重んじ、力あふれる若者よりも知恵と経験とをもつ老人を重んずる社会に育まれた。かれらは祖先の遺した恩恵に感謝し、祖先の知恵を継承することに重きをおいた。だが、そのような社会の齒車が軋み始め、やがて衰退の途を辿ることになると、古代の〈文〉もまた滅びゆく運命にあった。「文王既に没したれども、文茲に在らずや。天の將に斯の文を喪ぼさんとするや、後死者は斯文に与るを得ず」（『論語』子罕）ということばが示すとおり、すでに周王朝の權威が有名無実のものとなっていた孔子の時代、〈文〉はほとんど失われかけた「理念」となっていたのである。孔子はそうした〈文〉の復活を願い、周公の築いた理想の社会を夢にみた。それはついに実現されることはなかったが、その後二千年の長きにわたって東アジアの精神的支柱となる儒教のなかに生き続けた。〈文〉はそのような古代中国の理念をその形象と字義の展開のうちに示しているのである。

## 第二章 魏晉南北朝における文論と書論

「三絶」と並び称されるように、詩・書・画は、中国文化を代表する芸術とされる。それはそれぞれ異なるジャンルとして別個に鑑賞され、論じられるのが常である。だが三者は、歴史的に共通の文化的基盤の上に発展したものであり、相互に密接なつながりをもつ。これらを別個の歴史として見ると、三者のあいだの重要なつながりが見落とされてしまう。

中国芸術の特質は、個々のジャンルにおいてというよりも、むしろ文学と書と画が結びあっているその在り方にこそ見出される。「詩書画一致」といった芸術観がそれである。このような中国に固有の芸術観は、北宋以降の文人たちの言説に普遍的に見られるようになる。だがそれはいかにして成立したのか。いいかえれば、文学・書・画はいかにして結びつけられるようになったのか。それを理解するには、文学論、書論、画論を交差させる必要がある。

そもそも文学・書法・絵画はいずれも、後漢末頃まで、ほとんど娯楽あるいは卑賤な職人の技術とみなされるか、せいぜい学問に資する基礎教養としてのみ価値が認められていたにすぎなかった<sup>2</sup>。だが、魏晉南北朝時代を通じて芸術として発展し、唐末までには確固たる地位を築くに至った。

その背景には、実作と並行して行われた批評の存在がある。魏晉南北朝から唐代にかけて、文学・書・画が芸術として大きく花開くのと並行して、それぞれの分野において批評が発達した。それは、いずれも実用から出発した各ジャンルが芸術として自覚され、社会的に認められてゆく過程に対応している。すなわち、芸術形式それ自体の発展は、批評すなわち芸術論の発展と相即する現象として理解されなければならない。

そもそも実作者と理論家は別々の存在ではなかった。理論家は例外なく実作者でもあった。

1 島田修二郎は、「詩書画三つの芸術の分野は、中国のあらゆる芸術のうちで、最も価値の高いものであり、文人といわれる教養人が心を打ちこむのにふさわしい値打のあるものと一般に受け取られていた」と述べている。「詩書画三絶」『書道全集』17、平凡社、一九五六年、三一頁。

2 福永光司はつぎのように書いている。「六朝以前すなわち三世紀頃までの中国においては、音楽にせよ絵画にせよ、芸術の実際的な制作者は、主として楽工・画工とよばれる身分賤しい職人——専門技術者たちであり、その作品は王侯貴族の美徳を讃揚し象徴するための制作であって、芸（技）の担い手と徳（道）の担い手とは必ずしも一致していなかった。しかし、六朝以後の中国においては、書芸術は勿論のこと、音楽や絵画芸術の担い手も次第に士人すなわち官僚階級出身の知識人・教養人たちとなり、芸（技）と徳（道）とが同一の人格として統一されていることが強く要請されるようになる」（『芸術論集』、中国文明選14、朝日新聞社、一九七一年、一四頁）。しかし、文学も魏晉以前には遊戯以上のものではなく、例外ではなかった。

『典論』論文を書いた曹丕からしてそうである。また同時に、実作者は理論家ではないにしても、やはり批評的な存在である。作品をつくること自体が思想の表出であり、理念の具現化の試みであることはいうまでもない。たとえばヘーゲルは、「作品には、その要素の一つとして、普遍的な思考がふくまれます。思考なくして作品に客観性はなく、思考が作品の基礎です」といつている。実践はつねにすでに批評的行為である。あるいは逆に、批評性を欠いた作品は、芸術の名に値しない。実践と理論（批評）は、この意味において、不可分である。また、批評理論は別々のジャンルで独立して発展したのではなく、相互に影響を与え合った。というよりむしろ、その基礎において、共通の理論的枠組みをもって論じられたのである。かくて三者が志向するものは、究極的に同じものであると考えられるようになった。

そうした理由のひとつには、文学・書法・絵画のいずれも、共通の担い手によって実践され、かつ批評されたという事実がある。かれらは教養ゆたかな貴族や文人であった。四世紀、かつて政治と文化の中心地であった華北が北方遊牧民に侵略され、江南に逃れた漢民族の門閥貴族たちが華やかな文化を築いた。かれらは漢代に支配的な思想であった儒教が説く形式主義的な礼法を軽蔑し、現実の政治からは目を背けた。代わりにかれらの心を満たしたのは、老荘思想や『易』の哲学、仏教や道教といった宗教であり、風雅な趣味の世界であった。貴族たちは、「清談」と呼ばれる抽象的な哲学談義に夢中になりながら、詩を詠み、書を嗜み、琴を弾き、囲碁に興じた。それは必然的に旧来の価値秩序の転倒を引き起こさずにはいかなかった。現実社会に対処するためのプラグマティックな学問や知識ではなく、精神世界の探究に価値が見出されたのである。かくて、漢代の強固な儒教的価値秩序の下で貶下されていたものに、新しい価値と意味が与えられた。

かれらはまた、魏以来の官吏登用制度である九品官人法の下、人格や教養を互いに批評し合った。たとえば、五世紀、南朝宋において編まれた『世説新語』は、六朝貴族のあいだで行われた人物品評の豊富な実例を伝えている。そこで用いられた語彙は、やがて芸術批評へと応用されることになる。文学論・書論・画論が発達するのは、こうした背景の中からである。

魏晋南北朝から唐代にかけての芸術論史の流れを巨視的にみると、それは文学と書と画とが理論的に統合されてゆく過程ととらえることができる。まずはじめに発達したのが文学論である。文学は、諸芸術のなかで一早くその価値を確立させた。その後を追うようにして画論や書論が陸続とあらわれた。その際に画論や書論が依拠したのが、文学論の理論的枠組みであった。書論や画論における美学・芸術理論の多くは先行する文学論に由来する。書は文学に、画は書に、自らの根拠を置くことによって、自律的な価値を築こうとしたのである。のみならず、文学論を承けて書かれた書論や画論が発達した美学が、逆に文学論に採り入れられもした。その過程で必然的に強く意識されたのは、文と書、書と画、文と画の関係であ

った。このような芸術理論の統合を経て、北宋以降、文人のあいだで、詩書画一致という考え方が普遍的な芸術観として共有されるようになったのである。

各分野において、六朝以来の理論を総合し、体系化した書物を挙げるとすれば、梁の劉勰『文心雕龍』（五〇一）、盛唐の張懷瓘『書斷』（七二七）、晩唐の張彦遠『歷代名画記』（八四七）をおいてほかにない。これら書物の成立順序は、おおよそ、文学・書・画がそれぞれ芸術としての地位を確立していく歴史的展開を反映しているとみてよい。そして、その後に詩書画一致という芸術観が普遍化することを考慮に入れるなら、劉勰・張懷瓘・張彦遠という系譜の中に詩書画一致という芸術観の成立を支える理論の形成を見出しうるのではないか。以下の三章において論じられるのは、そのような問題である。

まず、本章では、あらゆる芸術論の原型となる文学論の発達について整理した上で、南齊の永明時代になされた文学研究と書学研究の結びつきを論じる。そして、こうした背景の上で南朝において書法思想がいかに形成されていたか詳しく論じたい。

## 一 文と詩

文学は中国においてもっとも重んじられてきた芸術とってよい。しかし漢代まで、その地位は必ずしも高いものではなかった。たしかに「詩」は、漢代において特別な意味をもっていた。前漢の武帝が董仲舒の進言を受けて、古くから儒家の古典とされていた『詩』『書』『易』『礼』『春秋』のそれぞれに専門の博士（五経博士）を置き、『詩経』が経書のひとつとされたからである。以来、『詩経』は官吏を目指す者にとって必須の教養となった。だが、それはかならずしも「詩」が文学として尊重されたことを意味しない。むしろそれは、漢という空前の帝国を支える統治原理とさらた儒教の実践倫理を学ぶための手段にすぎなかった。すでに孔子の時代、『詩』は、鑑賞を目的とした文学というものとはちがって、そこから知識を学び、政治に活かすべき教養の書とみなされていた。

子曰く、詩を誦すること三百、之に授くるに政<sup>まつりごと</sup>を以てして達せず、四方に使いして、専対する能わざれば、多しと雖も、亦た奚<sup>なにか</sup>を以てなさんや、と。（『論語』子路）

（子曰、誦詩三百、授之以政不達、使於四方、不能専対、雖多、亦奚以為）

子曰く、小子、何ぞ夫の詩を学ぶ莫きか。詩は以て興す可く、以て観る可く、以て羣す可く、以て怨む可し。之を邇<sup>ちか</sup>くしては父に事<sup>つか</sup>え、之を遠くしては君に事え、多く鳥獸草木の名を識る、と。（同、陽貨）

（子曰、小子、何莫学夫詩。詩可以興、可以観、可以羣、可以怨。邇之事父、遠之事君、多識於鳥獸草木之名）

また、『詩経』の現在伝わる唯一のテキストである『毛詩』に付された「序」（大序・小序）も、もっぱら政治と教化の観点から文学の功用を説く。

詩なる者は志の之く所なり。心に在るを志と為し、言に発するを詩と為す。情、中に動いて、而して言に形わる。之を言いて足らず、故に之を嗟歎す。之を嗟歎して足らず、故に之を永歌す。之を永歌して足らざれば、手の之を舞い、足の之を踏むを知らざるなり。情、声に発し、声、文を成す、之を音と謂う。治世の音は、安らかにして以て樂しむ、其の政和らげばなり。乱世の音は、怨みて以て怒る、其の政乖ればなり。亡国の音は、哀しみて以て思う、其の民困しめばなり。故に得失を正し、天地を動かし、鬼神を感じしむるは、詩より近きは莫し。先王是を以て夫婦を經め、孝敬を成し、人倫を厚くし、教化を美わしくし、風俗を移す。

（詩者志之所之。在心為志、發言為詩。情動於中、而形於言。言之不足、故嗟歎之。嗟歎之不足、故永歌之。永歌之不足、不知手之舞之、足之踏之。情發於聲、声成文、謂之音。治世之音、安以樂、其政和。乱世之音、怨以怒、其政乖。亡国之音、哀以思、其民困。故正得失、動天地、感鬼神、莫近於詩。先王以是經夫婦、成孝敬、厚人倫、美教化、移風俗）

この「大序」は、漢代において「詩」がいかなるものとして認識されていたかを示している。目加田誠は「一体『毛詩』の「序」というものは、詩を非常に道徳的に解釈して、詩を以て為政者の教訓とする見方を強調するが、その牽強附会の説にみちていることはいう迄もない」という。二十世紀には、同時代の金文資料や民俗学的なアプローチからこうした儒教思想的な解釈に縛られずに『詩経』を再解釈しようとする試みがなされ、古代歌謡としてのあらたな相貌を浮かび上がらせた。つまり、漢代では、『詩経』もまた政教倫理に資するものとして經典化されたのであって、かならずしも「詩」あるいは文学が芸術として尊重されていたわけではない。

当時、文学の価値は未だ確立されていなかった。たとえば、漢代を代表する文学形式である賦は、宮廷における王侯貴族の娯楽以上のものではなかった。

興膳宏は「この時期の文人の社会的な地位はかなり低く、「倡優」（或いは「俳優」。宮廷のわきおぎ）に比擬されさせられた」という。宮廷詩人として活躍した揚雄は、辞賦作家としての自分の身分に満足できず、ついに筆を折るに至った。かれは苦々しく述懐している。「或る人問う、吾子少きより賦を好めるかと。曰く、然り。童子の雕虫篆刻。俄かにして曰く、壯夫は為さざるなり」と（『法言』吾子）。なお、揚雄は「言は心の声なり。書は心の画なり」（『法言』問神）といったことでも知られる。後世このことばは、書法についていうものとしてしばしば引用

4 目加田誠『詩経』講談社学術文庫、一九九二年、二〇九―二一〇頁。

5 興膳宏『中国文学理論の展開』中国文学理論研究集成2、清文堂出版、二〇〇八年、四頁。

されるが、ここでいう「書」とは文字および文字で書きあらわされた文章を指し、あくまで学問の基礎としての文字・文章の力について述べたものである。したがって、漢代までは芸術としての文学の価値は認められておらず、辞賦は遊戯と同等とみなされ、『詩経』を学ぶことも、もっぱら政治や学問に従属する手段として身につけるべき教養以上のものではなかった。

文学に関する見方が大きく変わってゆくのは、四百年間にわたって大帝国の繁栄を誇った漢王朝が滅ぶとともに、儒教的な価値観が大きな転換を迎える時代のことである。それを象徴するのが魏の文帝・曹丕が著した『典論』論文である。「論文」とは文字通り「文を論ずる」ことを主題にした文学論である。ここでいう「文」が、「詩」を含むさまざまな文体を包括する概念であることは、曹丕自身がつぎのように述べているとおりである。

夫れ文は本同じくして末異なる。蓋し奏・議は宜しく雅なるべく、書・論は宜しく理なるべく、銘・誄は実を尚び、詩・賦は麗ならんとす。此の四科は同じからず、故に之を能くする者は偏るなり。唯だ通才のみ能く其の体を備う。

(夫文本同而末異。蓋奏議宜雅、書論宜理、銘誄尚実、詩賦欲麗。此四科不同、故能之者偏也。唯通才能備其体)

曹丕は、われわれが今日考える文学の範疇よりも広く「文」を捉え、文章を書くことそれ自体を価値づけようとする。「蓋し文章は経国の大業にして不朽の盛事なり」(蓋文章経国之大業、不朽之盛事)という大仰な宣言は、従来は政治や学問といった目的に従属する手段として考えられていた「文」それ自体に、国家統治と同等の価値を見出すものである。これは揚雄に代表される漢代の文学観をほとんど反転させるものだ。

曹丕はまた、「文は氣を以て主と為す。氣の清濁に体有り、力めて強いて致すべからず」(文以氣為主。氣之清濁有体、不可力強而致)と述べて「文」の本質を「氣」に求め、それが個人に生まれながらに具わる固有のものであるとする。こうした見方は、その後に書かれる文学論に継承されたばかりでなく、画論・書論にも大きな影響を与え、広く芸術一般に共通する美的基礎となったのである。

『典論』論文の後を追うように、六朝時代には陸統とすぐれた文学論があらわれる。西晋には、賦という韻文形式による創作論である陸機「文賦」、摯虞「文章流別志論」が書かれた。その後、四世紀から五世紀の詩文集や文学理論の著はほとんど失われて伝わらないが、六世紀初めになると、劉勰『文心雕龍』、梁の昭明太子・蕭統によって編纂された詩文のアンソロジー『文選』の「序」があらわれる。

これら六朝時代に著された文学理論の書名を見るだけでも明らかなのは、「文」が主題とさ

れていることである。六朝時代は、文学あるいは文章一般を名指す「文」というものへの探究が多角的に深められ、その価値が確立されていった時期だといってよい。その極北に位置するのが『文心雕龍』にほかならない。こうした理論的基礎づけを経て、かつて遊戯として卑下されていた文学というものが芸術として確固たる地位を築いていった。

『文心雕龍』は、文学の本質を論ずる諸篇、あらゆる文学形式についてその特徴を述べ評論を加える諸篇、そして文学創作にかかわる諸問題を論ずる諸篇から構成される。この書物は、しばしば「体系的」と評されるように、およそ文学にかかわるあらゆる問題を理論的に統合し体系化することを企図して書かれた。たとえば門脇廣文は、「劉勰は文章世界を、「道」↓「経書」↓「文体」↓「文章」と樹木が幹から枝に分れ、さらに小枝に分れていくように、根源的なものから末葉的なものへと……次々に分岐していく一本の樹木のような構造をもつものとして構築しているのである」と述べている。それ以前にも、それ以降にも、この書を超える体系性と総合性を具えた文学理論書はない。注目すべきは、劉勰がいかに「文」を理論的に基礎づけたかという点である。これについては第四章で論じる。

文学・文章一般の「文」への探究が『文心雕龍』によってひとたび頂点に達すると、以降は個別の文学形式論へと向かうことになった。劉勰と同時代に生きた鍾嶸は、『文心雕龍』の成立からわずか十数年後に『詩品』を著したが、前者が文章一般の基礎論とあらゆる文学形式を総合的に検討しているのに対して、後者はもっぱら当時の文学形式の主流であった五言詩のみに主題を限定し、歴代の詩人を上・中・下の三品に分かつて批評する。いわゆる「品第」という形式をとった評論である。品第は、魏以降の官吏登用制度であった九品官人法や貴族のあいだで行われた人物批評を背景にして、早くは書の評論において優劣を論じることから始まった。『詩品』の後ほどなくして、書論では庾肩吾の『書品』、画論では謝赫の『古画品録』(原名『画品』)が相次いであらわれた。

『詩品』以降、文学理論書は「詩」を中心的な主題とするようになる。初唐には李嗣真『詩後品』(佚)、元兢『詩髓脳』(佚)、盛唐には王昌齡『詩格』(佚)、中唐には皎然『詩式』、同『詩評』(佚)、王起『大中新行詩格』(佚)、晩唐には姚合『詩例』(佚)、司空図『二十四詩品』な

7 門脇廣文『「文心雕龍」の研究』創文社、二〇〇五年、一七五頁。

8 興膳宏『「詩品」と書画論』『新版 中国の文学理論』中国文学理論研究集成1、清文堂出版、二〇〇八年。

9 謝赫によるこの著は、『古画品録』あるいは『古今画品』という名で伝えられるが、原題は『画品』とあった。姚最の著が『続画品』と題されていることもそれを裏付ける(堂谷憲勇「古画品録考」『支那美術史論』一九四四年)。また、謝赫は『歴代名画記』において齊代の人とされているが、中村茂夫の考証によれば梁代の人であり、『古画品録』の成立は『文心雕龍』よりも三十数年後の梁・中大通四年(五三二)以降である。その根拠は以下の点にある。『古画品録』本文に画家・陸杲について「後に伝うる者、殆ど握に盈たず」と記され、同書の成立時には亡くなっていたはずである。『梁書』によれば、陸杲は中大通四年に七十四才で卒しているから、『古画品録』の成書はそれ以降ということになる(『中国画論の展開』一〇〇—一〇一頁)。

ど、評論や技法についての探究が六朝時代とは比べものにならないレベルで行われた。それら詩論は、北宋の詩話へとつながっていく。むしろ、唐代にも「文」を論じる文論が書かれなかったわけではない。しかし、それらは片々たるものであり、『文心雕龍』に比せられるものではない。こうした流れは、南朝以降、五言詩がさかんに詠まれたことを背景にしている。中国文学を代表する燦然たる盛唐の詩人たちも、こうして誕生したのである。

このようにみれば、六朝時代全期をとおして文学一般の価値の探究がなされたのち、六朝末期から唐代には詩という特定のジャンルの批評へと移行したという流れが浮かび上がる。興膳宏はこのような流れを、「総合の時代は終息し、詩の時代が到来した」と概括している。いいかえると、それは、「文」の時代から「詩」の時代への移行であるといつてよい。それ以降、「詩」がほとんど文学を意味する一般名詞として定着する。北宋以降、文人の芸術として詩・書・画が並び称されることが一般化するのには、このような流れを承けてのことである。

そしてまた、書や画が文学に比肩しうる芸術として認められるために依拠したのが文学論であった。書論や画論における美学・芸術理論の多くは先行する文学論に由来する。のみならず、文学論を承けて書かれた書論や画論で発達した美学が、逆に文学論に採り入れられた。その過程で必然的に強く意識されたのは、文と書、書と画、文と画の関係であった。のちに取り上げる張懷瓘の書論と張彦遠の画論は、それをもっとも鮮明な形で示している。

## 二 永明文学と永明書学

南朝の齊（四七九―五〇二）・梁（五〇二―五五七）は、学問、芸術、仏教といった文化が隆盛をきわめた時代である。だが、この時代の文学あるいは書の作品に対する後世の評価は著しく低い。文学では修辭や声律に重きをおいた内容の空疎な形式主義的な詩と、華麗な典故を多用する四六駢儷体がさかに行われ、書では、清朝以降に光を当てられる石刻類を除けば、王羲之・献之の祖述に終始した。大きな成果があったのは、実践よりもむしろ理論の方である。齊梁時代は、むしろ芸術論の黄金期として注目される。

この時期、文学・書・画のすべての分野で重要な著述が集中的に現れている。文学論では劉勰『文心雕龍』、鍾嶸『詩品』、書論では王僧虔『論書』、庾肩吾『書品』、画論では謝赫『古画品録』（原名は『画品』）、姚最『続画品』などがある。中村茂夫は齊梁時代の芸術論の達成をつぎのように概括している。「魏晋以来それぞれの方面で孤立的に論議されてきたあらゆる問題が、時熟しておのずから集成統一されて一つの芸術思想となり、それがひろく且つ深く一般の人心に吸収されたようにみえる。たとえば画論でいえば、後に唐末の『歴代名画記』に

現れる思想はほとんどすべて此の時期に成立していたようである<sup>11</sup>。のちに述べるように、張懷瓘もまた、この時代の芸術論を基礎にして自らの著作をものしている。

こうした理論的達成はいかにしてなされたのか。その背景を象徴するものとして、斉の竟陵王・蕭子良を中心にしたサロンの活動と、それを承けた梁武帝の学術文化奨励策を挙げることが出来る。ここで注目したいのは、前者が文学のみならず、書にも深く関わっていたということである。

斉の永明五年（四八七）、竟陵王・蕭子良は健康の西北に位置する鷄籠山の西邸に移り、当代一流の学者や僧侶を招いて文化事業や社会事業を行った<sup>12</sup>。そこには、当時の文壇を牽引していた詩人の沈約に加え、後の梁武帝・蕭衍がいた。文学史の上では、沈約、謝朓、王融をはじめとする「竟陵の八友」を中心に、修辞や韻律に技巧を凝らした詠物詩が盛んに詠われた。この時期の文学を「永明文学」、その詩のスタイルを「永明体」と呼ぶ。永明体は、沈約の唱えた「四声八病説」に基づいて声律を重視するもので、唐代初期に確立する近体詩を準備した。

蕭子良に関してなお重要なことは、仏教研究である。『南齊書』蕭子良伝に「名僧を招致して、仏法を講語し、経唄〔仏教の讃歌〕の新声〔新しい楽曲〕を造らしむ。道俗の盛んなるは、江左〔南朝の各地〕に未だ有らざるなり<sup>13</sup>」（招致名僧、講語仏法、造経唄新声、道俗之盛、江左未有也）とみえるように、西邸は仏教活動の中心地でもあった。かれらは、仏教經典の誦読を通してサンスクリット語の音韻学に触れたことを契機に、中国語のもつ音律を研究し、それを文学に応用したと考えられている。『梁書』庾肩吾伝にみえる「斉の永明中、文士王融、謝朓、沈約の文章、始めて四声を用い、以て新変を為す」（斉永明中、文士王融、謝朓、沈約文章、始用四声、以為新變）などの記事から、沈約の「四声八病説」はそうした理論的成果であり、中国語の四声はこのとき発見された。劉躍進はつぎのように述べている。

四声は南齊の永明年間に発見された。このことは関連史書からほぼ知りうる。しかし、その直接的な契機が何であったかについては、さまざまな説がある。そのなかで、四声の発見は仏教經典の誦読に始まったとする陳寅恪氏の観点が最も有力である。恵皎の『高僧伝』経師論や唱導論、僧祐の『梵漢訳経音義同異記』といった文献の記載から、齊梁人が梵語と漢語の音声の差異を懸命に分析していたことがわかる。その目的は、経文を誦読し、仏典を翻訳することであった。永明年間、竟陵王・蕭子良と文恵太子・蕭長懋は、名高い僧を何度も招き、仏教讃歌の新曲を作らせた。とくに永明七年二月と十月の二回にわたる会合には多くの人が参加した。「四声切韻」の作者である周顒、「四声譜」

11 中村茂夫『中国画論の展開——晋唐宋元篇』中山文華堂、一九六五年、九八頁。

12 網裕次『中国中世文学研究——南齊永明時代を中心にして』（新樹社、一九六〇年）によれば、永明五年以前にすでに西邸は存在し、諸子が入り出りしていた（四八頁）。

13 『南齊書』卷四十、列伝二十一、蕭子良伝（中華書局）六九八頁。

の沈約、「四声論」の王斌おうひんらがその中で活躍した人物である。こうしたことはすべて『高僧伝』『続高僧伝』および僧祐『略成実論記』にはつきりと記されている。陳寅恪氏は『四声三問』および『魏晉南北朝史講演録』のなかでたびたび強調して指摘している。これらの文士はみな「仏教文学の環境に育まれ、みな読経の三声を熟知していた。わが国の声韻学における四声がこの時発明され、実践されたのは、自然のなりゆきであった」<sup>14</sup>。

しかし、これまで注目されてこなかったのは、かれらが書に関する研究を精力的に行っていたという事実である。張天弓はこれを永明文学に擬えて「永明書学」と名付け、その意義を強調している。<sup>15</sup> その多くは佚して伝わらないため、この期間の書論史的な意義はいまやほとんど忘れ去られている。永明書学の著作としては、王僧虔の『論書』（『法書要録』巻二）、同「書賦」（『墨池編』巻四）、王儉「書賦序注」（佚）、蕭子良『古今篆隸文体』（中国では早くから佚したが、日本には鎌倉時代の写本が伝存する）、劉繪『能書人名』（佚）、王融『古今雜體六十四書』（佚）、王愔『文字志』（佚）がある。

このような事実を踏まえれば、西邸に集った文人たちは、文学や書といった芸術の実践者であると同時に、あるいはそれ以上に、仏教、文学、書を研究対象とした精力的な学術研究集団であったことが理解される。齊梁を境にして、書論がそれ以前の萌芽的ないし断片的なものから本格的なものへと発展をみせるのは、この時代の文人たちの手によってその学術的水準が大きく引き上げられたことが大きい。

宋から齊にかけて、書の權威として名を馳せ、永明書学を牽引した筆頭者に挙げられる人物が王僧虔である。王僧虔は琅邪王氏の一族であり、王珣の孫に当たる。よってかれが二王を重んじていたことは想像に難くない。だがかれは、後に述べるように、羲之よりもむしろ獻之・羊欣の書風を引き継ぐ書人であった。王僧虔は永明三年（四八五）に没しているから、永明五年から始まった蕭子良の西邸での活動に直接的な関わりはなかっただろう。しかし近年の研究によれば、王僧虔の著として伝わる『論書』は、王僧虔と蕭子良との往復書簡から

14 劉躍進『永明文学研究』大陸地区博士論文叢刊15、天津出版社、一九九二年、二三頁、拙訳。原文は以下のとおり（漢字は日本の常用字体に変換した）。

「四声発現於南齊永明年間。這一点從有闕史籍約略可以考知。但是發現四声的直接契機是什麼、却衆說紛紜。其中、陳寅恪先生所提出的關於四声發現實肇始於仏經轉讀的觀點最有影響。從積惠皎《高僧伝・経師論》《唱導論》、釈僧祐《梵漢訳経音義同異記》等文献記載來看、齊梁人在辨折梵文與漢字語音方面的差異曾投下很深的功夫、目的是轉読仏経、翻訳仏教經典。永明年間、竟陵王蕭子良、文惠太子蕭長懋多次召集善声沙門、造経唄新声、特別是在永明七年二月和十月、兩次集會、参加人數衆多、《四声切韻》的作者周顒、《四声譜》的作者沈約、《四声論》的作者王斌更其中活躍人物。所有這些在《高僧伝》《続高僧伝》以及僧祐《略成実論記》中有明確記載。陳寅恪先生在《四声三問》及《魏晉南北朝史講演録》中再三強調指出、這些文士都生長在「仏化文学環境陶冶之中、都熟知轉読仏経の三声。我国声韻学中的四声發明於此時、並此時運用是自然之理」。

15 張天弓「永明書学研究」『張天弓先唐書学考辨文集』榮宝齋出版社、二〇〇九年。

成るといふ説が有力であり、両者のあいだで書について熱心に論じられたことが窺い知れる。王僧虔はその晩年、当時の書の權威として、蕭子良に書を講じる立場にあったと推測される。

八世紀前半、李白や杜甫が活躍した盛唐の時代に、書の理論家として多くの著述をものした張懷瓘は、この時期に書かれた書物に多くを負っている。たとえば薛龍春は、『書断』に使用されている書学文献を分析した結果、引用回数の上位六名を「王僧虔、蕭子良、衛恒、王愔、虞龢、羊欣」とし、「このことは、かれが西晋と南朝の宋齐の書論に対して比較的信頼する態度をとっていたことを示しているが、それは唐代の文学論ともかなり近い」と指摘している。また逆にいえば、それ以降の比較的新しい文献史料は意識的に避けられている。上中下などのランクに分けて作家の評価づけを行う「品第」と呼ばれる批評形式は、謝赫『古画品録』、鍾嶸『詩品』、庾肩吾『書品』、李嗣真『書後品』という系譜を経て、張懷瓘『書断』に集大成される。<sup>18</sup> 張懷瓘は時代的に近い庾肩吾や李嗣真から品第という形式を踏襲しているが、内容においては、信頼しうる可能なかぎり古い文献に依拠しようとしたのである。

張懷瓘は文献史料の利用においてすぐれて慎重であった。杉村邦彦は「懷瓘の行論はまことに博引旁証、五経、論語、正史、緯書、ことに『易』、『漢書』芸文志、『説文』叙、衛恒の『四体書勢』、魏晋南朝の書論の佚文などを多く引用し、資料に忠実であろうとした実証的な態度は高く評価されなければならない」と述べる。また、成田健太郎は、張懷瓘が『書断』を著すにあたって、王羲之が老婆の扇に書いたエピソードなどの俗伝や、後世の偽託である衛夫人『筆陣図』等の、筆法の極意を秘伝として説く書訣と呼ばれる技法書のたぐいを取らず、「学問的に参照価値の高い著作を愛好」していることを指摘している。<sup>20</sup> そうした事実を踏まえれば、張懷瓘が王僧虔、蕭子良、王愔らによる永明書学の著作群をいかに信頼していたかが理解されるだろう。

そのひとつである王愔の『文字志』は、やはり本文が伝わらないため、書論史上ほとんど注目されていない。同書は晩唐の張彦遠のときにはすでに散佚していたか、あるいは少なくとも

16 『論書』の中間部に差し挟まれる「辱告並五紙」から「不妄言耳」までを、張天弓と薛龍春は、蕭子良から王僧虔に宛てた尺牘とみる。張天弓「永明書学研究」(一九七―二〇五頁) および、薛龍春「王僧虔『論書』管見兼及蕭子良『答王僧虔書』的本義」(『書法研究』二〇〇四年第四期)を参照。なお、大野修作「王僧虔『論書』より『法書要録』を見直す」(『書学書道史研究』第十六号、二〇〇六年)が王僧虔『論書』のテキストに関する歴代論者の見解を整理している。

17 薛龍春「張懷瓘書学著作考論」南京艺术学院学位论文、二〇〇四年、四五頁。ただし、薛龍春は「古來能書人名」の実質的な著者を王僧虔として算入している。

18 李嗣真には、ほかに『詩後品』および『画後品』もあつたことが著録されているが伝わらない。ただ後者については、『歴代名画記』に十余条が引かれている。

19 杉村邦彦「張懷瓘の書論」『文学芸術論集』中国古典文学大系54、平凡社、一九七四年、五二七―五二八頁。

20 成田健太郎「張懷瓘『書断』の史料利用と通俗書論」『書学書道史研究』第22号(書学書道史学会、二〇一二年)。引用箇所は、一八頁。

書志

古今文字志目

唐張彥遠云未見此書  
唯見其目今具錄其目

王愔

とも容易に見ることができ  
なくなっていた。張彥遠が  
編集した『法書要録』巻一  
には目録のみを載せ、注に  
「未だ此の書を見ず、唯だ

其の目を見るのみ。今、其の目を録す」（未見此書、唯見其目。今録其目）とある。同注は、南宋の陳思が編纂した『書苑菁華』では「唐の張彥遠云う」とされていることから、張彥遠自身によるものと考えてよいだろう（図）。その目録を見ると、上巻は「古書に三十六種有り」として三十六種の書体を列したあと、「古今小学三十七家一百四十七人」、「書勢五家」として、中巻は秦から三国呉までの書人、下巻は魏から劉宋までの書人を挙げる。このような体裁が『書断』のそれと類似しているのは一見して明らかで、張懷瓘は「王愔曰く」として同書からたびたび引用するのみならず、書体の歴史と書人伝を組み合わせるといふ書法史の論述形式を同書から『書断』に引き継いだのである。張榮慶は「『文字志』の」編集・撰述の形式は、後世、たとえば張懷瓘の『書断』などに対しても大きな影響を与え、先駆的な意義をもっている」と指摘している。

そして、このような永明年間の學術・芸術を貴ぶ氣風のなかから登場したのが文学理論家の劉勰である。

劉勰は齊から梁の時代に生きた人で、若かりし頃、建康郊外の定林寺に身を寄せ、当時の名僧・僧祐のもとで仏典の整理に従事した。それは永明七、八年（四八九、四九〇）から天監二年（五〇三）まで、およそ十四年間にわたった。<sup>23</sup>『高僧伝』僧祐伝に「齊の竟陵文宣王、律を講じることを請う毎に、聴衆常に七、八百人あり」<sup>24</sup>（齊竟陵文宣王每請講律、聴衆常七八百人）とみえるように、僧祐はたびたび西邸に招かれ、蕭子良より律学（仏教の戒律）について講じることを請われた。仏教の僧侶が研究していた仏典誦読の音韻学が永明体の形成に影響を与えたこととはすでに述べた。孫蓉蓉は、僧祐が政界と通じていたことを指摘している。

僧祐は当時、仏教界の名僧であっただけでなく、齊・梁両時代の幾人か重要な執政者と密接な関係にあり、政治上、特別な待遇を受けていた重要人物であった。齊の武帝・蕭蹟の次子、竟陵王・蕭子良は仏教を厚く信仰し、たびたび名僧を招いて仏法を講じさせていた。僧祐は蕭子良の尊崇する律学の権威であったから、蕭子良はたびたび僧祐に律

21 翠琅玕館叢書本『書苑菁華』卷十九、北京図書館出版社、二〇〇三年、七二六頁。

22 張榮慶「王愔『文字志』考略」『書法研究』一九九五年、六期、拙訳。原文は「其編撰体例、也对後世如張懷瓘『書断』等影響甚大、具有開先河的意義」。

23 孫蓉蓉『劉勰与『文心雕龍』考論』中華書局、二〇〇八年、一〇頁。

24 『高僧伝』僧祐伝

を講じさせたのである。<sup>25</sup>

したがって、劉勰が僧祐を介して西邸の文芸思潮に触れていたことは確実である。『文心雕龍』はその影響を多分に受けながら執筆されたにちがいない。齊末、三十歳頃、劉勰は当時文壇の領袖であった沈約を待ち伏せて『文心雕龍』を差し出し、一読を乞うた。その書が沈約に認められたことをきっかけに、劉勰は文壇での地位を得、梁に仕官することとなったとされるが（『梁書』文学伝）、実際には僧祐の政治的なコネクションがものをいった部分もあったらう。『文心雕龍』の「声律」篇が沈約の四声八病説を踏襲していることから、出仕以前に西邸で行われていた最先端の文学研究について劉勰が知悉していたことが裏付けられる。

『文心雕龍』はその後の文芸思想に決定的な影響を与えた。たとえば『文選』は劉勰の思想を体現するかたちで編纂された詞華集である。<sup>26</sup>だが、さらに重要なことは、劉勰の影響が文学に留まるものではなかったという点にある。『歴代名画記』では齊代の人とされる謝赫の『古画品録』は実際には『文心雕龍』のおよそ三十数年後に書かれたと推定されている。そこに『文心雕龍』の思想をあらわす重要な語句が多用されていると指摘する中村茂夫はつぎのように述べる。「『文心雕龍』が後の鍾嶸や謝赫、姚最の上に支配的な影響をあたえ、たとえば謝赫の『古画品録』の中の簡単な字句も『文心雕龍』の組織的論理的な思想によって照明されるところが多い<sup>27</sup>」。劉勰は、これら文学論・画論・書論に対して、さらには後世の張懷瓘や張彦遠に対して、直接的ないし間接的に影響を与えたのである。

齊梁時代の芸術論の展開が物語っているのは、文学論・書論・画論が相互に密接に関わり合いながら生まれたということ、そしてそれが、各分野の理論を体系化し完成させた劉勰・張懷瓘・張彦遠の三者に共通する思想的来源となつているということである。齊梁時代は、文・書・画が理論的に統合されてゆく結節点である。

### 三 南朝における書法美学の転回

#### 1 王献之と羊欣

25 孫蓉蓉『劉勰と『文心雕龍』考論』三二頁、拙訳。原文は以下のとおり。「僧祐在當時不僅是仏教界の名僧、而且是与齊梁兩代一些主要執政者關係異常密切、在政治上享有特殊待遇的重要人物。齊武帝蕭蹟次子竟陵王蕭子良篤信佛教、經常招致名僧講論佛法。僧祐正是蕭子良所尊崇的律学大師、因此蕭子良常常請僧祐講律」。

26 戸田浩暁は『文選』は『文心雕龍』の文学論を詩文集の形式で再構成したものである<sup>28</sup>という。『文心雕龍』上、新釈漢文大系64、明治書院、一九七四年、三頁。

27 中村茂夫『中国画論の展開——晋唐宋元篇』九九—一〇一頁。

中国書法史上の最重要人物が王羲之であることに異論を差し挟む人はいないだろう。王羲之が書を芸術にし、それゆえに「書聖」と称されることは、書を語るとき誰もが口にする常識である。しかし、そのような「常識」がはじめから存在したわけではない。それは、のちに作り上げられたものである。

多くの人は、そのことを顧みない。ゆえに書の歴史は、書論を無視して、書人と作品だけによつて語られる。またその逆に、書論史が独立して語られることもある。しかし私は、書法史と書論史を切り分けることに反対である。書法史から切り離された書論史がありえないのと同様に、書論史から切り離された書法史など存在しない。実践と理論は決して別個に存在するのではない。この意味において、書法史の半分は思想史の問題であるといえる。

王羲之の時代、門閥貴族のあいだで書が愛好されていたのは確かであるが、このとき書が芸術として十分に確立されたとは必ずしもいえない。書とはいかなる芸術かという理論が未確立であり、それを批評する美学も未成熟だったからである。それを完成させたのは、その後に着された書論である。書論において王羲之を頂点とする書法史観とその理論が確立されたのは、王羲之が書を芸術にしたと考えられるようになったのである。

したがって、書がいかに芸術となったかを解き明かすには、王羲之を論じるのではなく、王羲之を頂点とする書法史観がどのように形成されていったかという問題をしなければならぬ。王羲之を頂点とするパラダイム形成の過程こそが、書が芸術となる過程である。以後の書法史は、そうしたパラダイムへの挑戦と回帰の運動として展開していくのである。

一般的には、南朝から唐代の書論においてはもっぱら王羲之が称えられ、またその美学思想も一元的なものと考えられている。しかし、そのような理解は正しくない。

南朝の書法史に関して留意すべきことは、東晋に王羲之・猷之が輩出した後、宋から齊にかけては、羲之以上に、猷之（三四四―三八八）とその書風を継ぐ羊欣（三七〇―四二二）が高い評価を受けていたという事実である。<sup>28</sup> 張懷瓘「二王書録」（『法書要録』卷四）には「宋朝の大令〔王猷之〕を学ぶもの多き、其れ康昕、王僧虔、薄紹之、羊欣等の如きに至つては、亦た其の臭味〔志向と趣味〕を混じえんと欲す」（至如宋朝多学大令、其康昕、王僧虔、薄紹之、羊欣等、亦欲混其臭味）とあり、猷之の祖述者の一人として羊欣の名が挙げられている。張懷瓘も『書断』卷下・能品・范曄の条に引用する『南齐書』卷三十四・劉休伝には、「元嘉〔宋・四二四―四五三〕の世、羊欣、子敬の正隸法を受け、世共に之を宗とす。右軍の体、微かに古にして復た貴ばれず」（元嘉世、羊欣受子敬正隸法、世共宗之。右軍之体、微古、不復見貴）とある。

尚古主義的な立場からいえば、「古」とは肯定的な価値であり、歴代の書論においても、「蒼古」など、後世では肯定的な評語として使われることが多い。だが、ここでいう「古」とは、「貴ばれず」という結果に対する理由として述べられていることから、決して肯定的な評価

28 西林昭一「王羲之父子に対する書の優劣論―唐太宗と六朝期の書論から―」（『跡見学園国語科紀要』第

一七号、一九六九年）を参照。

ではない。むしろ古臭いという否定的なニュアンスである。同じように「古」を否定的な意味に用いた例として、唐太宗が鍾繇を評して「其の体は則ち古にして今ならず」（其体則古而不今）（『晋書』卷八十・王羲之伝）と語っているのが挙げられよう。むしろ太宗は王羲之を基準にしてそう述べるのであるが、南朝宋においては、逆に、王羲之の書風こそ古臭いとみられていたのだった。

本節ではまず、宋齊においてもはやされた王献之と羊欣についてみてみよう。

王献之と羊欣の関係については、虞龢の『論書表』（『法書要録』卷二）につきのような記事がある。

子敬、呉興為りしとき、羊欣の父不疑、烏程令と為る。欣、時に年十五、六にして、書は已に意有り、子敬の知る所と為る。子敬、県に往き、欣の坐（サイ齋（部屋））に入る。欣、白新の絹の裙もすそを衣て昼眠す。子敬、因りて其の裙幅及び帯に書す。欣、覚めて歓樂し、遂に之を宝とす。後に以て朝廷に上るも、中なかつごろに乃ち零失す。

（子敬為呉興、羊欣父不疑為烏程令。欣時年十五六、書已有意、為子敬所知。子敬往県、入欣坐。欣衣白新絹裙昼眠。子敬因書其裙幅及帯。欣覺歡樂、遂宝之。後以上朝廷、中乃零失）

ほぼ同じ内容が『宋書』卷六十二・羊欣伝にもみえる。

不疑、初めて烏程令と為りしとき、欣、時に年十二。時に王献之、呉興太守為りて、甚だ之を知愛す。献之、嘗て夏月、県に入り、欣、新絹の裙を著て昼寝す。献之、裙数幅に書して去る。欣、本より書を工みにするも、此に因りて弥よ善し。

（不疑初為烏程令、欣時年十二。時王献之、為呉興太守、甚知愛之。献之嘗夏月入県、欣著新絹裙昼寝。献之書裙数幅而去。欣本工書、因此弥善）

以上からわかるとおり、王献之と羊欣は直接的な師弟関係にあった。そして、王献之の亡き後、羊欣はその書風を継いで書名を擅にしたことがさまざまな文献から知られる。

同時代の虞龢『論書表』には、虞龢が二王の書とともに羊欣の書を装演して宋の明帝に献じたことが「又た羊欣の縑素及び紙書も亦た其の妙なる者を選び取り、十八帙一百八十巻と為す」（又羊欣縑素及紙書、亦選取其妙者、為十八帙一百八十巻）とみえるほか、『新装二王鎮書定目六卷』、『鍾張等書目一卷』とともに『羊欣書目六卷』を奉ったことが記されている。これは当時、羊欣が二王や張芝・鍾繇と並ぶほど書名が高かったことを伝える。

齊の王僧虔『論書』（『法書要録』卷一）には「羊欣・丘道護、並びに子敬に親授す。欣の書、一時に重んぜらる」（羊欣、丘道護、並親授於子敬。欣書見重一時）といい、梁の庾肩吾『書品』（『法

書要録』卷二「中之上には、「羊欣は早く子敬に随い、最も王体を得たり」（羊欣早随子敬、最得王体）という。<sup>30</sup>

また、時代は下るが、張懷瓘『書斷』卷中・妙品の羊欣の条には、「大令に師資するもの時に亦た衆し。雲塵〔優劣〕の遠たり無きに非ず。親しく妙旨を承け、室に入るが若きは唯だ独り此の公のみ」（師資大令、時亦衆矣。非無雲塵之遠。若親承妙旨入於室者、唯独此公）といい、王獻之の書法をもつともよく受け継いだ人物として評価されている。同所には、沈約が「敬元〔羊欣の字〕尤も隸書を善くす。子敬の後、以て独歩すべし」（敬元尤善於隸書。子敬之後、可以独歩）と評し、さらに当時「王〔羲之〕を買いて羊〔欣〕を得るも望む所を失せず」（買王得羊、不失所望）とまでいわれていたと記されている。また、おなじく張懷瓘の『書議』（『法書要録』卷四）には「子敬の没後、羊〔欣〕・薄〔紹之〕之を嗣ぎ、宋・齊の間、此の体弥いよ尚ばる」（子敬没後、羊薄嗣之、宋齊之間、此体弥尚）とみえる。

これら文献上の記述が示すように、南朝の宋においては、王獻之を引き継ぐ者として羊欣はその名をほしいままにし、その書風が一斉を風靡していたのだった。それほどまで名高かった羊欣は、いまや書人としてはまったく忘れ去られた存在となっている。

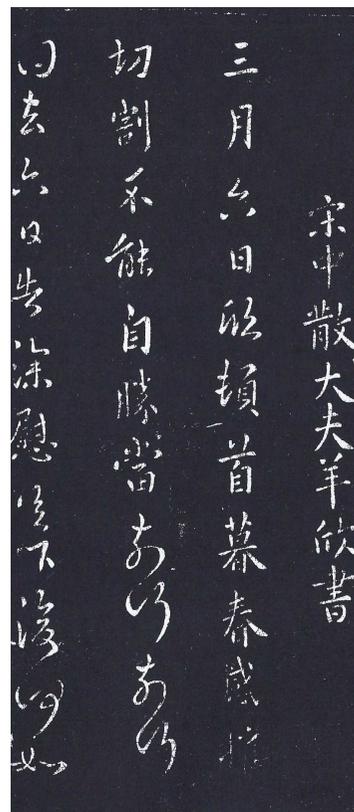
張懷瓘は、羊欣の書を「□〔才十威〕たること嚴霜の林の若く、婉たること流風の雪に似たり。驚禽走獸、絡繹（つながり続くさま）として飛馳す」（□〔才十威〕若嚴霜之林、婉似流風之雪。驚禽走獸、絡繹飛馳）と形容している。一見、流麗で激しい書風の描写のようにも捉えられるが、「□〔才十威〕」とはもの静かなさまをいい、羊欣の書風が華麗な表現のなかにも落ち着きを具えていたことを示唆している。

また張懷瓘は、「今、大令の書中、風神怯き者は往往是れ羊なり」（今大令書中、風神怯者、往往是羊也）（同前）ともいう。すなわち、王獻之の書と伝えられるものなかには、実際には羊欣の書であることがあった。張懷瓘は両者を「風神」の強度によって見分ける。だが逆にそれは、両者の書が表面的には見分けがつかないほど似ていたということの意味するだろう。

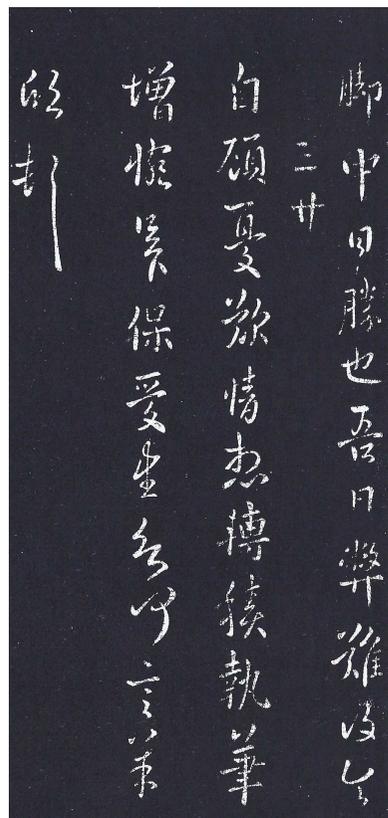
今日羊欣の書として伝わるものは、わずかに『淳化閣帖』卷三に「暮春帖」（三月六日帖）があるのみである。その信憑性については否定的にならざるをえないが、のちに掲げる王獻之「廿九日帖」と比較すると、あくまで控え目な表現において共通する雰囲気をもっている。「何如」などは、そっくりである。連綿を多用する派手な表現ではなく、あくまで単体を基調にして字形の大小を交えないこのような書風は、あるいは右の張懷瓘の評と通じるところ

30 虞蘇と王僧虔の両者が羊欣の書論の強い影響を受けていることは、虞蘇の『論書表』に「羊欣云う」として羊欣の書論の佚文を引用していること、羊欣の『古来能書人名』のテキスト自体、王僧虔が斉の高帝の勅令に応じて上呈したものであることなどから知られる。さらに虞蘇と王僧虔のつながりについていえば、『論書表』のなかに絶えてしまった「練素の工」を探求し会得した者として王僧虔の名が記されている。「練素」とは、先の引用にもみえるとおり、同書において多く「紙書」と並列されていることから、書画に用いる絹本のことであろう。王僧虔はその製作法を会得した者として虞蘇の知るところとなっていた。

があり、いくばくかその面影を伝えているのかも知れない。



羊欣「暮春帖」



このように広い支持を受けた王献之と羊欣の書風は、「媚」ないし「妍」という語によって評されていた。羊欣『古来能書人名』（『法書要録』巻二）は、王献之について「骨勢は父に及ばざるも、媚趣は之に過ぐ」と評している。虞龢『論書表』も、羊欣の価値基準を踏襲し、「献之」筆跡流憚、宛転妍媚は、乃ち之「義之」に過ぎんと欲す」といつている。「媚」も「妍」も、いずれも意符としての女偏に声符を加えた形声字であり、あでやかでなまめかしい女性的な美しさをいう語である。献之の書は、義之に比して、女性的な美しさを具えていると評され、それが義之の「骨勢」に優れる素朴で力強い書風以上に歓迎されたのである。

それは文学における修辭主義的傾向と並行する現象であった。文学でも書でも、華麗で「妍媚」な表現が時代の好尚となっていた。だが、こうした状況は梁に至って一変する。宋・斉では古くさいとみなされていた王羲之の地位が献之を抜いて優位に立つのである。

## 2 王僧虔

王僧虔『論書』は、そうした転回の過渡期的な状況を印している。歴代の書家を二王との比較において評していることから、王僧虔が二王とともに重んじていたことは理解される。しかるに、羲之と献之のいずれの書風を重んじていたかは、必ずしも明瞭ではない。『論書』に立ち入る前に、王僧虔とその書風について少しく考察しておきたい。

目加田明子は、王僧虔について専論した論文で、「王僧虔の「論書」には虞龢と背反して、

筆力を重んじ王羲之に回帰する、王献之に批判的な姿勢が読みとれる<sup>31</sup>』と結論している。しかし、『南齐書』王僧虔伝には、王羲之の名はみえぬ一方、王献之とのつながりを示唆する記述は二箇所ある。

僧虔、弱冠にして弘厚、隸書を善くす。宋文帝、其の素扇に書するを見て歎じて曰く、「唯だに跡、子敬を逾ゆるに非ず。方に当に器雅は之に過ぐべし」と。<sup>32</sup>

(僧虔弱冠弘厚、善隸書。宋文帝見其書素扇、歎曰、非唯跡逾子敬。方当器雅過之)

泰始〔宋・四六五―四七二〕中、出でて輔国將軍・呉興太守と為る。秩〔俸禄の等級〕は中二千石なり。王献之、書を善くし、呉興郡と為る。僧虔の書に工にして、又た郡と為るに及びて、論者之を称う。<sup>33</sup>

(泰始中、出為輔国將軍、呉興太守。秩中二千石。王献之善書、為呉興郡。及僧虔工書、又為郡、論者称之)

張懷瓘の著作においても、王僧虔は王献之の祖述者とされている。『書断』妙品の王僧虔の条にいう。

小王を述べて尤も古を尚ぶ。宜なり、豊厚淳朴有ること。稍や妍華乏しきは、溪潤氷を含み、岡巒雪を被うが若し。甚だ清肅と雖も、風味寡なし。子曰く、「質、文に勝れば、則ち野なり」とは是の謂いか。

(述小王、尤尚古。宜有豊厚淳朴。稍乏妍華、若溪潤含氷、岡巒被雪。雖甚清肅、而寡於風味。子曰、質勝文則野、是之謂乎)

先に引用した「二王書録」でも、王僧虔は王献之の祖述者のひとりに挙げられている。

したがって、王僧虔は、羲之よりも、むしろ献之の系譜に連なる書人として認知されていた。また、『南齐書』王僧虔伝に「隸書を善くす」といい、『宣和書譜』卷三にも「正書を作ること頗る工みなり」(作正書類工)とあるように、王僧虔は楷書をもつとも善くしたことで名が高かった。

残された書跡は限られており、それを作品から十分に裏付けることは不可能であるが、王僧虔と王献之の書風の近親性を示唆する作例が『万歳通天進帖』(六九七)に見える。同帖は、王羲之の子孫である王方慶より則天武后に献上された王氏一族の真跡をもとに作られた双鉤填墨本であり、王献之と王僧虔の書に限っても、その実相を窺うことのできるほとんど唯一

31 目加田明子「王僧虔小考」『書論』第九号、一九七六年、一五三頁。

32 『南齐書』卷三十三・列伝第十四、中華書局、五九一頁。

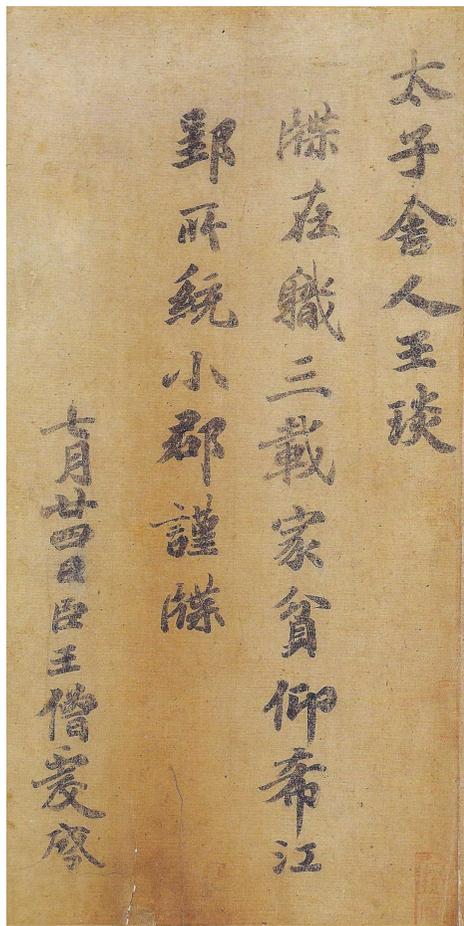
33 同前、五九二頁。

の資料である。今日伝わる一卷（遼寧省博物館蔵）には、王献之「廿九日帖」と王僧虔「太子舍人帖」が並べて収録されている。目加田明子は「太子舍人帖」について「確かにその書風及び書法の特徴は……妍の王献之よりも質の羲之により近い」というが、献之と僧虔の両帖を見比べてみると、その書風に近いものがあることがわかる。

前者は行草、後者は楷書をベースにしており、必ずしもその書法を比較対照する作例として最適とはいえないが、両者の類似点として、扁平な結体、中心軸の右傾、起筆の入筆の角度、横画の藏鋒、懸針などを挙げるができる。献之の楷書については、唐代以降の偽作の疑いが濃厚な「洛神賦十三行」を基準作品とすることはできない。むしろこの「廿九日帖」にみえる楷書的な書法を基準に観たとき、献之と僧虔のあいだに書法的な継承関係を認めることができよう。



王献之「廿九日帖」



王僧虔「太子舍人帖」

こうした書風は、初唐の完成された楷書を見慣れているわたしたちの目には「質」にみえるとしても、その当時においては、むしろ最先端のスタイルだったと考えなければならぬ。先に引用したように、張懷瓘も「尤も古を尚ぶ。宜なり、豊厚淳朴有ること。稍や妍華乏し」と評しているが、これも盛唐人の眼から見たものである。南朝人が王僧虔の書をそのように

評しているものはない。

魏晋南北朝は、楷書の書法が徐々に定まっていって過渡期的な時代に当たる。南朝において、楷書は「隸書」や「銘石書」などと呼ばれていたことが示すとおり、あくまで隸書の範疇にあると認識され、未だ独立した書体とはみなされてはいなかった。劉峻『世説新語注』に引く宋明帝『文章志』の佚文に「猷之は隸書を善くす。右軍の法を變じて今体を為る。字画は秀媚、妙は時倫に絶す」(猷之善隸書。變右軍法為今体。字画秀媚、妙絶時倫)というのは、王猷之が新しい楷書のスタイルを革新したことを伝えている。一般に、王猷之に関して、「中秋帖」にみられるような華麗な「一筆書」をもってその「妍媚」な書風が語られるが、かれが楷書を革新したとされることにはほとんど注意されていない。上の引用のあとには「父と俱に名を得たるも、その章草は疏弱にして、殊に父に及ばず」(與父俱得名、其章草疏弱、殊不及父)とつづいている。「秀媚」と評されているのは、むしろ「今体」の「隸書」、すなわち猷之の新しい楷書である。王僧虔が「隸書」を善くしたと伝えられるのも、同様の文脈にあると解しうる。

楷書が「正」ないし「真」と称されるようになるのは、ちょうど宋から斉にかけてのことである。いくつかの例を挙げてみよう。

時に聖慮、未だ草体に存せず、凡そ諸もろの教令は、必ず真正に應ぜしむ。(虞蘇『論書表』)

(于時聖慮、未存草体、凡諸教令、必応真正)

猷之は始め父の書を学ぶ。正体は乃ち相い似ず、筆を絶つに至る。(同前)

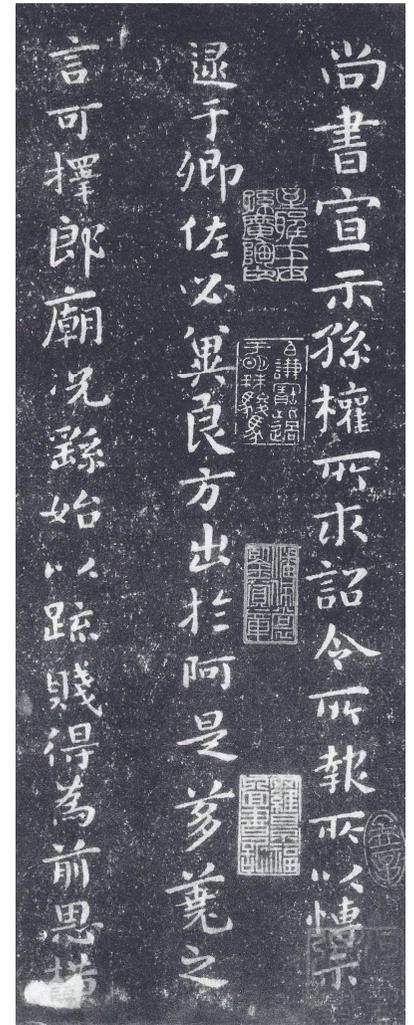
(猷之始学父書。正体乃不相似、至於絶筆)

猷の書は一時に重んぜらる。行・草尤も善く、正は乃ち称されず。(王僧虔『論書』)

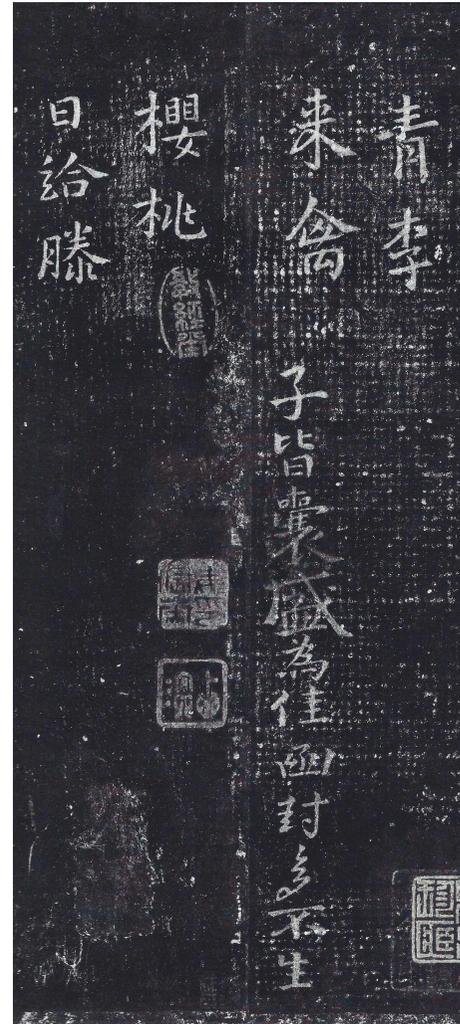
(猷書見重一時。行草尤善、正乃不称)

従来あくまで隸書の範疇にあると認識されていた楷書が「正」や「真」と呼ばれはじめたことは、この頃、楷書が漸く独立した書体として認知され、さらには正式な書体として認められたことを示している。猷之と僧虔は、銘石書における刀法が肉筆の書法に融合してゆく過程にあつて、楷書の完成に貢献した書人であったと考えることができる。

そのことは、鍾繇と王羲之の楷書、宋・斉の石刻書や写経と比べたときに明瞭になる。むろん、鍾繇の作として「宣示表」や「薦季直表」は必ずしも信すべきものではないが、少なくとも同時代の肉筆資料との比較から、ある程度同時代的な書法を伝えているとみてよい。王羲之の楷書については、「楽毅論」や「黄庭経」はあきらかに後世の書法に基づくものであるから除外するとして、『十七帖』所収の「来禽帖」は基準とするに足る作例である。



鍾繇「宣示表」(部分)



王羲之「来禽帖」(上野本『十七帖』)

こうした楷書の系譜上に王献之や王僧虔を並べてみれば、かれらの楷書が相当進んだものであることが理解されよう。それらは、当時の人々には、決して「古質」に映らなかつたなかつたはずである。それは隋の智永や初唐の四大家の楷書へとつながる最新のモードの牽引者であった。

### 3 「工夫」の肯定

さて、ふたたび王僧虔の『論書』に戻って、かれがどのような視点で書をみていたかを検討してみよう。王僧虔が「妍媚」に對置するのが「骨力」や「筆力」である。

郗超ちちゆうの草書は二王に亜ぐ。緊媚は其の父に過ぐるも、骨力は及ばざるなり。  
(郗超草書、垂於二王。緊媚過其父、骨力不及也)

蕭思話は全て羊欣を法とす。風流趣好は殆ど常に減ぜざるべし。而れども筆力は恨むらくは弱し。(蕭思話全法羊欣。風流趣好、殆当不減。而筆力恨弱)

このようなところから、目加田明子は、王僧虔は「妍」なる書に対して批判的だったと断

じている。

「論書」の範囲内で明確なことは僧虔が、質と妍の様式概念では質に親く、天然と工夫の評価原理のうち特に天然と深く係わるところの筆力を書に必要な第一の要素とみなしていた、ということである。とすれば、この態度は、彼の直前に書壇を支配していた虞龢の妍を重んじる態度とはむしろ相反しているといえよう。<sup>35</sup>（傍点原文）

しかし、『論書』の謝綜の条において「至つて羊欣を重んぜず、欣も亦た之を憚る。書法力有るも、恨むらくは媚好少なし」（至不重羊欣、欣亦憚之。書法有力、恨少媚好）というのは、王僧虔は「骨力」や「筆力」を重視するのみならず、羊欣や虞龢の理論を引き継いで、猷之・羊欣的な「媚好」にも肯定的な価値を見出していたことを示唆している。さらに、二箇所で触れられる孔琳之に対する評は、王僧虔が羊欣の書にどのような美を見出していたかを示している。

孔琳之の書は、天然超逸にして極めて筆力有り。規矩は恐らくは羊欣の後に在らん。

（孔琳之書、天然超逸、極有筆力。規矩恐在羊欣後）

孔琳之の書は、放縱快利、筆道流便なり。二王の後、略ぼ其の比ぶるもの無し。但だ工夫少しく自ら任ずるのみ。故に未だ其の妙を尽くすを得ず。故より当に羊欣に劣るべし。

（孔琳之書、放縱快利、筆道流便。二王後、略無其比。但工夫少自任。故未得尽其妙。故当劣於羊欣）

「放縱快利、筆道流便」とは、縦横無尽に勢いよく走る筆跡を形容し、そのような書を「天然超逸にして極めて筆力有り」と評価する一方、それだけでは「未だ其の妙を尽くすを得ず」、羊欣には及ばないと断じる。孔琳之は羊欣に比べて何が足りないかと王僧虔はいうのか。「規矩」であり、「工夫」である。

「規矩」とは、コンパスと定規、転じてものごとの基準を示す型を意味する。もしも「天然」||「質」を重視するならば、「規矩」に捕らわれた書は堅苦しいとして斥けるだろう。だが、王僧虔は「規矩」や「工夫」を決して軽んじてはいない。それは、力学的均衡と整齊の美である。

王僧虔は、「骨力」「質」「天然」と同程度に「媚好」「風流趣好」「工夫」「規矩」を積極的な価値として評価する。一見矛盾しているようにみえる両者は、必ずしも背馳し合うものではない。なぜか。

くりかえすが、この時代の書法美学は、楷書が完成へと向かう途上にあるということ念

頭に理解されなければならない。董其昌が「唐人の書は法を取る」（唐人書取法）（《容台別集》卷四）と述べた「法」が完成する途上にあつたのである。「法」が未完成であるとき、それは目指すべき目標である。しかるに、一旦「法」が確立されてしまった後では、それに捕らわれすぎることは非難される。すなわち、初唐を「法」の完成期としたとき、それを境にして、「規矩」や「工夫」に対する価値観は、鏡合わせのように反対になるのである。

こうした観点から、南朝から唐にかけて「天然」と「工夫」の二元論を見直してみよう。虞翻『論書表』には、羊欣の言葉として、「張〔芝〕、字形は右軍に及ばず、自然は小王に如かず」（張字形不及右軍、自然不如小王）という一文が引用されている。ここに提示される「自然」と「字形」という対概念は、王僧虔、庾肩吾、さらに張懷瓘へと継承される重要な批評基準であることは広く認知されている。その系列に連なるものを並べてみよう。

〔宋文帝は〕天然は羊欣に勝り、功夫は欣に及ばず。（天然勝羊欣、功夫不及欣）（王僧虔『論書』）

張は工夫第一、天然之に次ぐ。……鍾は天然第一、工夫之に次ぐ。……王は、工夫は張に及ばざるも、天然之に過ぐ。天然は鍾に及ばざるも、工夫之に過ぐ。（庾肩吾『書品』）

（張工夫第一、天然次之。……鍾天然第一、工夫次之。……王工夫不及張、天然過之。天然不及鍾、工夫過之）

皆な其の天性を先にし、其の習学を後にす。……風神骨気の者を以て上に居き、妍美功用の者を下に居く。（張懷瓘『書議』）

（皆先其天性、後其習学。……以風神骨気者居上、妍美功用者居下）

これらの論者が、「天然」と「工夫」という二元論的な枠組みにおいて共通することは明らかである。しかし、かれらの美学的価値観は同一ではない。張懷瓘は「天然」を重視して「工夫」を軽んじる。われわれもまた、そうした見方で南朝の書論を解釈してしまいがちであるが、それ以前の南朝の論者たちには張懷瓘の見方と決定的に異なる点がある。それは、「工夫」を「天然」と等しく重要な価値観とみなしていることである。

羊欣は、張芝は羲之には「字形」で劣り、猷之には「自然」で劣るといふ。羲之を「字形」に結びつける一方、猷之を「自然」に結びつけるの羊欣の態度は、より古きものに「自然」を見出すという常識からすれば、奇異にみえる。しかも、ここでは必ずしも「字形」よりも「自然」に重きがおかれているとはいえない。むしろ、「字形」も「自然」と並んで大切な要素として挙げられている。ゆえに「字形」は必ずしも「自然」という価値と排斥しあうわけではない。それらは異質だが等価な要素なのである。

そのことをよく示しているのが、右に引用した庾肩吾『書品』の一節である。王羲之が張芝や鍾繇よりもすぐれている理由を説明するのに、羲之は「天然」と「工夫」を等しく併せ持っているからだ、というのである。ここで、「天然」を「工夫」よりも重んじるのであれば、

「天然」のみにすぐれた鍾繇に軍配を挙げなければならぬだろう。つまり、羊欣・虞龢・王僧虔・庾肩吾は、「天然」ないし「自然」というものを絶対的な価値観としていたわけではなく、むしろ人為的な巧みさをいう「工夫」を等しく重視していたのである。以上から、南朝の羊欣、虞龢、王僧虔、庾肩吾らにとつて、「字形」「功夫」「工夫」「規矩」といった人為的な整齐と均衡の美は、「自然」や「天然」と同等の肯定的な価値であったことが理解される。

#### 4 王僧虔『論書』のテキストが孕む問題

宋から齊にかけて、王献之・羊欣の書風が一斉を風靡した一方、王羲之は古臭い書として顧みられなかったことについてはすでに述べた。しかし、最大の問題は、いつどのようにして王羲之が持ち上げられるようになったのか、ということである。

王僧虔の『論書』には「崔〔瑗〕・張〔芝〕は美を逸少に帰す。一代の宗とする所と雖も、僕、前古の人の跡を見ず。計るに亦た以て逸少に過ぐるもの無し」(崔張帰美於逸少。雖一代所宗、僕不見前古人之跡。計亦無以過於逸少)とあり、王羲之を第一だと主張している。王羲之を四賢のなかで第一に推すことを明確に述べたものとしては、歴代の書論の中でこれが最初であり、注目に値する。

しかし、これを単純に王僧虔の言葉とみなしてよいかは問題がある。津逮秘書本『法書要録』所収の『論書』のテキストは、書人名を並べて短評を加える形式を前後に挟んで、尺牘の体裁と文体をそなえる文章(「辱告並五紙」から「不妄言耳」まで)が中間部に挿入される構成となっており、明確に三段に分けられる。これを第一節から第三節と呼ぶとすると、右の「逸少に過ぐるもの無し」という発言はこの第二節にみえるが、その部分の筆者が誰なのか、北宋の朱長文以来、議論的となっているからである。

こうした『論書』のテキスト上の問題については、大野修作が最新の研究成果も含めて歴代論者の見解を整理している<sup>36</sup>。その概要をまとめると、つぎのようになる。

・北宋の朱長文は、「此の篇、当に是れ僧虔の人に与うる書なるべきのみ。張彦遠の『要録』、前篇と合して一と為すは、非なるなり。今、之を別にすると雖も、但だ編簡の脱謬は完備する能わざるのみ」(此篇当是僧虔與人書耳。張彦遠要録與前篇合為一、非也。今雖別之、但編簡脱謬、不能完備耳)と述べ、第一節を王僧虔「論書」、第二節を「又論書」に分けて『墨池編』に収めるが、いずれも王僧虔撰という立場をとる。第三節は収めていない<sup>37</sup>。

36 大野修作「王僧虔「論書」より『法書要録』を見直す」『書学書道史研究』第一六号、書学書道史学会、二〇〇六年。

37 朱長文編『墨池編』巻第四(中国芸術文献叢刊、浙江人民美術出版社、二〇一二年、上巻、一〇八一—一二頁)。引用文は、一二二頁。

・清の嚴可均は、第一節と第二節の書人伝のみを王僧虔の「論書」として『全齊文』に収める。第二節はさらに二通の尺牘から成ると考え、その前半の「辱告並五紙」から「方寸千言也」までを蕭子良から王僧虔への啓、後半の「承天涼体預」から「不妄言耳」までを王僧虔から蕭子良への尺牘として、両者別々の集に収める。

・民国の余紹宋は、「是れ本と一篇と為すこと疑い無く、当に即ち竟陵王に答うる書なるべし。朱氏、強いて分かちて二と為すは、是に非ず」（是本為一篇無疑、当即答竟陵王書。朱氏強分為二、非是）と述べ、朱長文が第一節と第二節を「論書」と「又論書」に分けたのは誤りとし、両者を併せて、王僧虔から蕭子良への尺牘とする。<sup>38</sup> 第三節については言及していない。

・現代の張天弓は、第一節と第三節の書人伝は併せて一篇であり、王僧虔から蕭子良への尺牘とする。第二節は、それに対する蕭子良から王僧虔への返信であるとする。<sup>39</sup>

・現代の薛龍春は、第一節が王僧虔から蕭子良への尺牘、第二節は蕭子良から王僧虔への

38 余紹宋『書畫書錄解題』卷之四（中国芸術文献叢刊、浙江人民美術出版社、二〇一二年、中巻、三七〇—三七二頁）。以下に余紹宋の解題全文を書き下して引用しておく（三七二頁）。

「此の篇、文に脱錯有り。朱長文輯『墨池編』、因りて分かちて二と為し、其の第二篇の後に於いて注して曰く、「此の篇、当に是れ僧虔の人と与うる書なるべきのみ。張彦遠の『要録』、前篇と合して一と為すは、非なり。今、之を別にすると雖も、但だ編簡の脱謬は完備する能わざるのみ」と。竊かに意えらく、此の篇、確かに人に与うる書と為す、朱の言は是なるなり。寶暉の『述書賦』に「齊の簡穆（王僧虔の字）、書して竟陵王に答う」と云う有り、注して「齊の司馬簡穆公、琅邪の人。王僧虔の竟陵王子良に答うる書、古今の書を善くする人を序す、評議は至当ならざる無し」と云い、今、文中に自ら僕と称するを觀、又た「承すれば天涼体預、復た一賦を繕写さんと欲す。傾けて暉采を遅ち、心目俱に勞る。承なくも秘府を閱覽し、備に群跡を觀る」の諸語有るを考うるに、亦た竟陵に對する口気の似し。其の前に諸人の書を論述するは、即ち寶暉の謂う所の「評議、至当ならざる者無し」。是れ本と一篇と為すは疑い無く、当に即ち竟陵王に答うる書なるべし。朱氏、強いて分かちて二と為すは、是に非ず。『宋史』芸文志及び『玉海』四十五引書目に僧虔の『評書』一卷有り、當に即ち是の編なるべし。故より散佚類は復た著さず」（此篇文有脱錯。朱長文輯『墨池編』因分為二、於其第二篇後注曰、「此篇當是僧虔與人書耳。張彦遠要録與前篇合為一、非也。今雖別之、但編簡脱謬、不能完備耳」。竊意此篇確為與人書、朱言是也。寶暉《述書賦》有云、「齊簡穆書答於竟陵王」。注云「齊司馬簡穆公、琅邪人。王僧虔答竟陵王子良書、序古今善書人、評議無不至當」。今觀文中自称僕、又有「承天涼体預、復欲繕写一賦。傾遲暉采、心目俱勞。承閱覽秘府、備觀群跡」諸語、亦似對竟陵口氣。其前論述諸人之書、即寶暉所謂「評議無不至當」。是本為一篇無疑、当即答竟陵王書。朱氏強分為二、非是。《宋史·芸文志》及《玉海》四十五引書目有僧虔《評書》一卷、當即是編。故散佚類不復著）

39 張天弓「永明書學研究」『張天弓先唐書學考辨文集』一九七—二〇五頁。

尺牘、第三節は王僧虔から蕭子良の尺牘、計三通の往復書簡であるという。<sup>40</sup>

大野修作は、これらの論者がなぜそのように考えるかという根拠までは紹介していない。そこで、少しくその点を補っておきたい。

嚴可均、張天弓、薛龍春の三者が『論書』の第二節を蕭子良による尺牘とみる最大の根拠は、張懷瓘『書断』が同所にみえる文章を蕭子良の言葉として引いているという事実である。この事実は、嚴可均がはじめて左の(A)の箇所についてのみ指摘した。これは第二節の前半にみえるため、嚴可均は第二節の前半を蕭子良から王僧虔への尺牘とし、第二節の後半は王僧虔から蕭子良への尺牘としたのである。しかるに張天弓は、これに加えて、第二節の後半にみえる(B)の箇所も、張懷瓘が蕭子良の言葉として引用している事実を発見した。<sup>41</sup>ゆえに張天弓は、第二節全体を蕭子良から王僧虔への尺牘と断定したのである。薛龍春の論は、基本的に、張天弓の論を踏襲した上で、少しく自説を加えたものすぎない。<sup>42</sup>

(A) 若子邑紙之研染輝光、仲将之墨一点如漆、伯英之筆窮神静思、妙物遠矣。邈不可追。(論書)

(子邑〔左伯〕の紙の研染輝光、仲将〔韋誕〕の墨の一点漆の如き、伯英〔張芝〕の筆の神を窮め静思するが若しは、妙物遠し。邈として追うべからず)

(A') 蕭子良答王僧虔書云、左伯之紙妍妙輝光。仲将之墨一点如漆。伯英之筆窮神尽思。妙物遠矣。邈不可追。(『書断』能品・左伯)

(蕭子良、王僧虔の書に答えて云う、「左伯の紙の妍妙輝光、仲将の墨の一点漆の如き、伯英の筆の神を窮め思いを尽くせるは、妙物遠し。邈として追うべからず」と)

(B) 崔張婦美於逸少。雖一代所宗、僕不見前古人之跡。計亦無以過逸少。(『論書』)

(崔〔瑗〕・張〔芝〕は美を逸少に帰す。一代の宗とする所と雖も、僕、前古の人の跡を見ず。計るに亦た以て逸少に過ぐるもの無し)

(B') 蕭子良云、崔張以來、婦美於逸少。僕不見前古人之跡、計亦無過之。(『書断』卷下・評)

40 薛龍春「王僧虔『論書』管窺——兼及蕭子良「答王僧虔書」的本義」『張懷瓘書学著作考論』七二—七八頁。

41 張天弓「永明書学研究」二〇〇頁、「関于王僧虔・蕭子良相互論書啓問題答叢文俊先生」『張天弓先唐書学考辨文集』二二一—二二三頁。

42 なお、薛龍春の論文(王僧虔『論書』管窺——兼及蕭子良「答王僧虔書」的本義)に対して、張天弓は反論している。「関于王僧虔「答竟陵王蕭子良書」・蕭子良「答王僧虔書」的兩個問題」『張天弓先唐書学考辨文集』二三二—二四二頁。

（蕭子良云う、「崔・張以来、美を逸少に帰す。僕、前古の人の跡を見ざるも、計るに亦た之に過ぐるもの無し」と）

ただし、張天弓の説に対して疑問が出されなかつたわけではない。最大の疑問は、文体の問題である。蕭子良から王僧虔への尺牘とするには、第二節の文体は不釣り合いではないか、というのである。たしかに、第二節には、「告〔手紙〕並びに五紙を辱くするに、拳体〔全体〕は精雋靈奥、執翫〔手にとって鑑賞する〕反復し、手を積く能わず」、「承くも秘府を閲覽し、備に群跡を覩る」、「聊か一笑を呈す。妄りに言わざるのみ」といった目下の者から目上の者へ発せられるような尊敬と謙遜に満ちた言葉遣いが散見され、齊武帝の第二子である蕭子良から臣下の一人にすぎない王僧虔への言葉としては相応しくないようにみえる。実は、そのように考えて、第二節を王僧虔から蕭子良への尺牘と判断したのが余紹宋である。「今其の文中に自ら僕と称するを覩、又た「承すれば天涼体預、復た一賦を繕写さんと欲す。傾けて暉采を遅ち、心目俱に勞る。承なくも秘府を閲覽し、備に群跡を覩る」の諸語有るを考うるに、亦た竟陵に對する口氣の似し」<sup>43</sup>。

そうした疑問に対して、張天弓は初めて『論書』の問題を論じたときにすでに見解を示していたが、のちに疑問に答えるかたちでさらに補足している。簡単にいうと、こういうことである。蕭子良は王僧虔よりも三十四歳年下であり、建元四年（四八二）に齊武帝から竟陵王に封ぜられたとき、二十二歳であった。王僧虔は、齊高帝・齊武帝に仕えた重臣であり、その書は「齊代に雄発す」（雄発齊代）（庾肩吾『書品』中之上）とまで称えられるほどであった。また、蕭子良は「少くして清尚有り、礼才好士なり」（少有清尚、礼才好士）（『南齊書』蕭子良伝）と伝えられるような人物であった。のちに西邸を開いて竟陵の八友らと親しく交わったのみならず、仏教を篤く信仰し、僧侶たちとの付き合いも深かった。その人物像は、この尺牘にみられる敬愛に満ちた態度と矛盾しない。

私は、張天弓の説に従いたい。ここでやや詳しく『論書』のテキストの問題について紹介したのは、むしろ、それに基づいて以下の議論を展開するためである。しかし、もうひとつの意図は、こうした問題が日本ではほとんど知られておらず、書論を使った研究の多くがテキストの真偽や改竄、錯脱といった問題に無自覚になされていることに対する問題提起である。『法書要録』をはじめとする古い書論文献にはさまざまな問題があり、その利用には慎重であらねばならない。中国では、近年、書論の文献批判が進んでおり、最新の研究成果が出ている。今後、それらを無視して書論を扱うことはできないだろう。

## 5 蕭子良と梁武帝

43 注38を参照。

44 張天弓「永明書学研究」二〇〇—二〇一頁、「関于王僧虔・蕭子良相互論書啓問題答叢文俊先生」『張天弓先唐書学考辨文集』二二三—二二六頁。

本題に戻ろう。張天弓に従って「崔〔瑗〕・張〔芝〕は美を逸少に帰す。一代の宗とする所と雖も、僕、前古の人の跡を見ず。計るに亦た以て逸少に過ぐるもの無し」という発言を蕭子良のものだとすると、どのようなことが考えられるだろうか。

蕭子良は、そのすぐ後で「前世の称目を観るに、竊かに疑い有り」（観前世称目、竊有疑焉）とあって従来の評価に疑問を呈するが、最後には「聊か一笑を呈す。妄りに言わざるのみ」という謙遜の言葉で結んでいる。すなわち、猷之・羊欣の系譜に連なる書の世界の重鎮、王僧虔に対して、三十四歳年下の若き蕭子良は控え目に異論を唱え、王羲之の優位を主張しているのではないだろうか。そのように解釈すると、王猷之の流行から王羲之を頂点とする書法観への転回の結節点にるのが蕭子良ということになる。周知のとおり、その後まもなくして王羲之は絶対視されるに至る。

こうした流れは次の梁に至ってより鮮明になる。庾肩吾の『書品』において最高ランクの「上之上」に位置づけられるのは、張芝・鍾繇・王羲之の三名であり、王猷之はその下の「上之中」に列せられている。また、同じく梁の袁昂による『古今書評』（『法書要録』巻二）では、王猷之は「河洛の間の少年の如し。充悦有りはしためと雖も、挙体〔全体〕沓拖〔ぎこちない〕して、殊に耐うべからず」（如河洛間少年。雖有充悦、而挙体沓拖、殊不可耐）、羊欣は「大家の婢はしための夫人と為るが如し。其の位に処ると雖も、挙止羞洩して、終に真に似ず」（如大家婢為夫人。雖処其位、而挙止羞洩、終不似真）とこき下ろされている。現在、王猷之も羊欣も、かれらの書跡として信ずべきものは、模本や刻帖を含めてほとんど伝わらない。羊欣の名は専ら『古來能書人名』の撰者として知られるのみで、書法史の上では忘れ去られた存在となっている。書家としての羊欣は、齊・梁にかけて葬り去られたのである。

梁武帝蕭衍が、蕭子良の西邸に出入りする「竟陵の八友」の一人であったことはすでに触れた。両者にはさまざまな点において共通点がある。ともに学問と芸術を深く愛し、仏教に傾倒した。経済政策においても、武帝はかつての蕭子良の提言を実現する形で貨幣改革を断行した。<sup>45</sup> 書に関しては、蕭子良が王僧虔に書の教えを請うたように、武帝は陶弘景と書について議論している。ふたりの間で交わされた書に関する往復書簡が『法書要録』巻二に収録

45 「宋代において、放漫な通貨政策をよって良質な貨幣が激減したにもかかわらず、宋代末期から南斉時代にかけて、逆にきびしい緊縮政策をとった結果、竟陵王・蕭子良が指摘したように、良質貨幣の所有者はいよいよもうけ、悪質貨幣しか手にはいらない農民はいよいよ困窮していった。

梁の武帝は、蕭子良の幕下にいたとき、このような指摘を聞いて、事態の認識を深めていた。だからこそ、即位の当初に、新しい良質の貨幣を発行して、農民の苦しみを少なくし、社会の貨幣不足を緩和するとともに、この新貨幣による統一を行おうとしたのであった。」（川勝義雄『魏晋南北朝』講談社学術文庫、

される「論書啓」九首<sup>46</sup>である。武帝は蕭子良から最も大きな影響を受け、その思想や生き方を受け継いだのである。

武帝の「觀鍾繇書法十二意」(『法書要録』卷二)は、蕭子良の考えを發展させ、先鋭化したものと捉えることができる。武帝は王羲之からさらに遡って張芝・鍾繇への回帰を説くのである。「逸少の鍾書を学ぶに至っては、勢は巧みにして形は密なるも、其の独運するに及んでは、意は疎にして字は緩なり」(逸少至学鍾書、勢巧形密、及其独運、意疎字緩)。さらに、羲之以上に献之を重んじる世間一般の評価を転倒させる。「子敬の逸少に迨ばざるは、猶お逸少の元常(鍾繇)に迨ばざるがごとし」(子敬之不迨逸少、猶逸少之不迨元常)。

陶弘景はそうした武帝の態度を「古に反り真に帰す」(反古帰真)と称している。

若し聖証品析に非ずんば、恐らく近習の風に愛附し、永く遂に淪迷(しずみ迷う)せん。

伯英(張芝)は既ち草聖と称し、元常(鍾繇)は寔に自ずから隸絶たり。論旨は所謂殆ど磻機(渾天儀)・神宝に同じくするも、曠世以来、継ぐもの莫し。斯の理、既に明らかなれば、諸もろの虎を画くの徒、当日、就ち筆を輟つ。古に反り真に帰するは、方に世に弘盛す。(『論書啓』第七首「陶弘景又啓」)

(若非聖証品析、恐愛附近習之風、永遂淪迷矣。伯英既称草聖、元常寔自隸絶。論旨所謂殆同磻機神宝、曠世以来莫繼。斯理既明、諸画虎之徒、当日就輟筆。反古帰真、方弘盛世)

このようにみれば、蕭子良と梁武帝によって、従来の書法観に重大な価値転倒がもたらされたことが理解される。それは、陶弘景がいうように、「古に反る」こと、すなわち復古主義である。復古主義的な構えの下では、王献之は否定され、宋齐の書論家たち、すなわち羊欣・虞龢・王僧虔らが積極的に肯定した「妍媚」や「工夫」の美は一転して反価値となる。その反対に、「天然」こそが最重要な価値とされ、人為的な彫琢や洗練を排した質朴さが評価される。それは貴族的な文化の否定である。貴族的な美を代表する二王に代わって、「天然」を象徴する書人として張芝と鍾繇が召喚されるのである。

注意すべきは、このような書の領域における復古主義が興ったことと、劉勰の『文心雕龍』

46 「論書啓」は、陶弘景から梁武帝への手紙にはじまり、それに対する梁武帝への返信、さらに陶弘景の

返信というように、計九通の往復書簡が交互に並べられている。しかし、大野修作によれば、「形式上は九首のように見えるが、内容的に見て、第一首は二首、第三首は七首、第七首は三首と考えられ、実際は十八首の書簡であると思われる」という。「この書簡は、『法書要録』に入れるにあたって、編者の張彦遠の手が入って、原形とは違ってかなり整理されているのではないか(中略)。というのも陶弘景は茅山派道教の經典である『真誥』を編纂したが、同書中には書と道教に関することがしばしば語られる。しかし『法書要録』に収める書簡では道教に関することはほとんど見えず、恐らく切り捨てられたのではないかと判断される」(『梁武帝と陶弘景をめぐる書論―往復書簡を中心に―』『研究紀要』第九号、京都女子大学宗教・文化研究所、一九九五年、一七、二二頁)。

が文学の領域において五経への回帰を唱えたこととほとんど同時であるという事実である。それらは無関係に起こったのではなく、共時的な現象である。

『文心雕龍』の成書は斉和帝の中興元年（五〇一）頃と推定されている。翌天監元年（五〇二）、蕭衍は和帝を廃してに帝位に就くと、竟陵の八友として交わった范雲と沈約をブレーンに任命し、新政府を組織した。劉勰が召されて出仕するのは、さらにその翌年（五〇三）である。劉勰は武帝の長子、昭明太子蕭統と親しく交わった。昭明太子は劉勰の文学思想から深い影響を受け、のちに『文選』を編むことになる。

蕭子良・蕭衍・蕭統といった蕭氏一族が中心となって、従来の門閥貴族の文化とは異なる新しい思潮が主導されたのである。蕭氏は武人の出身であり、南斉を興したことによって貴族の仲間入りを果たした一族である。かれらは、旧来の貴族たちが作り上げた社会制度や文化に不満を抱いていた。旧来の貴族たちは自己保身に墮し、その文化はすでに清新さを喪いつつあった。梁武帝は、九品官人法を改正して下級貴族を積極的に登用するなど、旧来の貴族制の枠組みを改革しようとさまざまな政策を打ち出した。仏教を厚く保護したのも、硬化したイデオロギーに風穴を開けようとする思想改革であった。梁代に文学と書の両ジャンルにおいて共時的に起こった復古主義も、同様の文脈にあるものと理解されるのである。

## 「風骨」の美学——劉勰と張懷瓘を中心に

## はじめに

中国の古典的芸術論を構成する重要な要素が、美学的な概念をあらわす特殊な熟語の数々である。「語りえぬもの」を語るために生み出された美学概念の数々は、当時の人々が芸術をいかに受け止めたていたかを知る手がかりを与えてくれる。本章が主題とする「風骨」もまた、そのような美学概念のひとつである<sup>1</sup>。

「風骨」という語は、無数にある美学概念のなかでもとりわけ注目を集めてきた。それはひとえに、劉勰『文心雕龍』に「風骨」と題された一篇があることによる。同篇のように、ひとつの美学概念について詳述したものはきわめて例外的であるといっている。近代以前の中国の芸術論は、ほとんど何の定義もなまに術語を使い、その意味するところや他の概念との関係性が明示的に語られることは滅多にないからである。

中国では、黄侃『文心雕龍札記』(一九二三)以来、「風骨」をめぐる盛んな議論が行われた。日本でも戦後になって『文心雕龍』が注目されるようになり、「風骨」について専論した論文も少なくない<sup>2</sup>。そのほとんどは劉勰『文心雕龍』の風骨篇の解釈を主としており、もっぱら文学論の範疇内にとどまっている。しかし、中国の美学概念は、文学のみならず、書論や画論といった他領域にも用いられることが普通であり、「風骨」も例外ではない。

1 それらは、一九七〇年代以降の中国において盛んになった「美学」研究の文脈において「美学範疇」と呼ばれる。「美学範疇」を集めて解説した辞書として成復旺主編『中国美学範疇辞典』があり、大東文化大学人文科学研究所の中国美学研究室(現・東アジアの美学研究室)が邦訳を刊行している。日本では書にかかわる美学範疇について論じた専著として、河内利治『書法美学の研究』(汲古書院、二〇〇四年)がある。「範疇」とは、「カテゴリー」の訳語であり、「概念」の上位に位置するもので、多様な派生的概念を統合し包括するものであるが、中国美学研究において「概念」と「範疇」は必ずしも厳密に区別されているわけではない。したがって本論では、基本的に、より一般的な「概念」という語を用いることにする。

2 日本で発表された主な論文を挙げておく。

・目加田誠「劉勰の風骨論」『目加田誠著作集』第四卷、龍溪書舎、一九八五年。

・小守郁子「風骨」論——文心雕龍における『名古屋大学文学部研究論集』第五七号、一九七二年。

・星川清孝「風骨論」『宇野哲人先生白寿祝賀記念東洋学論集』宇野哲人先生白寿祝賀記念会、一九七四年。

・大川忠三「建安風骨考——建安文学論における「風骨」の概念について」『大東文化大学漢学会誌』第二四号、一九八五年。

・綿本誠「「風骨」をめぐる一考察——劉勰の『文心雕龍』風骨篇を中心に」『国士館短期大学紀要』第二五号、二〇〇〇年。

中国の古典的芸術論は、密接に結びついているにもかかわらず、ジャンルごとに別々の研究対象として扱われてきた。美学はこうした異なる領域を横断する視点を与えるものである。しかるに、たとえば葉朗の『中国美学史大綱』には「劉勰論「風骨」と題する一節があるが、「風骨」の美学が文学論を超えて拡がっている事実をまったく見落としている<sup>3</sup>。というよりも葉朗は、同書で申し訳程度にしか書に言及していない。書論をまともに読んでいないのである。のちにみるように、「風骨」という美学概念は、劉勰以前に人物品評で用いられており、劉勰が文学論に応用した背景には、書論や画論との深い関わりがある。美学を標榜するならば、そのような横断的視点に立たなければならぬだろう。

そうした視点をもつものは、管見の限り、星川清孝の「風骨論」、そして『中国美学範疇辞典』のなかの汪涌豪によって執筆された「風骨」の項目があるのみである。しかし前者は、書論や画論に意を配るも、やはり文学論を中心に論じており、書論や画論の扱いは不十分といわざるをえない。たとえば画論からは謝赫の『古画品録』の一例を引くのみであり、書論における用例はひとつも挙げられていない。一方、後者は、辞典という性格上、概論的な説明にとどまる。

本章では、従来の「風骨」論においてほとんど触れられることのなかった書論に光を当てたい。盛唐に活躍した張懷瓘は、その書論の中で「風骨」を重要な美学概念として用いたが、その事実は上に挙げた先行研究では完全に見落とされている。むしろ、張懷瓘の書論を検討するだけでは足りない。劉勰の「風骨」論や、唐代の文学論との関連を考えることによって、南朝から唐代にかけての大きな美学的転回を炙り出すことが課題である。

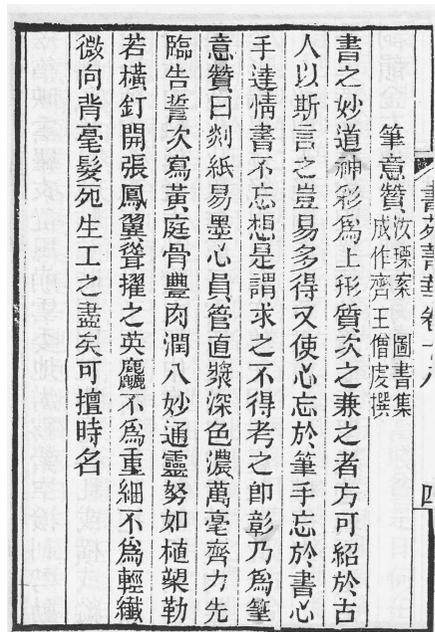
張懷瓘について、劉勰からの影響を論じる研究はほとんどない。ただし、例外として、これまでこの唯一の張懷瓘研究の専著（博士論文を公刊したもの）がある薛龍春は、劉勰と張懷瓘のあいだに美学的な影響関係があることを指摘している<sup>4</sup>。

張懷瓘が貴ぶ「神采」は、内在的な「神」と外在的な「采」の概念を総合したものである。「采」は精緻なあやをもつ自然の意象を指し、「神」は作者の生まれもった資質や情志と関連する。「神采」は六朝期に提出された「隱秀」の概念と密接な関わりがある。劉勰の「隱秀」の審美理想は、「秀」を経て「隱」に到達すること、すなわち、外見の美しさ、言葉に尽くせぬ情の奥深い響きや味わいとが結び合うことを要求する。これは文学を論じたものではあるが、他の芸術様式にも少なからざる影響を与えた。張懷瓘のいう「神采」はその一例であり、作者の内面と表現が、自然の意象がもつ精細なあやもよ

3 葉朗『中国美学史大綱』上海人民出版社、一九八五年、二三〇—二三五頁。

4 薛龍春『張懷瓘書学著作考論』南京芸術学院学位論文、二〇〇四年。同論文は、二〇〇五年に天津人民美術出版社より公刊されているが、入手できなかったため、中国学術文献オンラインサービス(CNKI)で公開されている学位論文に拠り、以下、引用に際してはその頁数を記す。

うと、表裏一体となることを要求するのである。<sup>5</sup>



翠琅玕館叢書本『書苑菁華』卷十八  
「筆意贊」

しかし、張懷瓘の「神彩（采）」と劉勰の「隱秀」を直接的に結びつけて両者の影響関係を論じるのは少しく無理であろう。第一に、張懷瓘の「深く書を識る者は惟だ神彩を觀て、字形を見ず」（深識書者、惟觀神彩、不見字形）（「文字論」）という論法は、むしろ羊欣以来の書論の系譜を引き継ぐものである。

張「芝」、字形は右軍に及ばず、自然は小王に如かず。（張字形不及右軍、自然不如小王）（虞蘇「論書表」に引く羊欣の言葉）

〔宋文帝は〕天然は羊欣に勝り、功夫は欣に及ばず。（天然勝羊欣、功夫不及欣）（王僧虔「論書」）

第二に、こうした論法に「神彩」という語を用いる例は、張懷瓘に先行するものがあつた可能性が高い。まず、『書苑菁華』卷十八に収められる「筆意贊」に「書の妙道は、神彩を上と為し、形質は之に次ぐ」（書之妙道、神彩為上、形質次之）とみえる。このテクストは、一般的に齊の王僧虔のものとして知られているが、問題がある。というのも、『書苑菁華』には「筆意贊」の著者名は明記されておらず、乾隆年間に『書苑菁華』を翻刻した王汝璩が「汝璩案ずるに、『図書集成』は齊の王僧虔の撰と作す」（汝璩案、図書集成作齊王僧虔撰）と注するからである（図）。余紹宋は「原、権徳興「賀監草書贊」の後に列し、未だ署名せず。『古今図書集成』及び『佩文齋書畫譜』俱に引きて王僧虔の撰と作す。今姑く之に仍る。其の前の小序は即ち唐太宗「筆意」の文、贊も亦た齊梁人の語に類せず」（原列権徳興「賀監草書贊」後、未署名。『古今図書集成』及『佩文齋書畫譜』俱引作王僧虔撰。今姑仍之。其前小序、即唐太宗「筆意」之文、贊亦不類

5 薛龍春「張懷瓘書学著作考論」七九頁、拙訳。原文はつぎのとおり（簡体字は日本の常用漢字にあらためた。以下同じ）。「張懷瓘所推崇の「神采」是一個綜合了內在的「神」与外在的「采」的概念。「采」是指精致刻画自然意象，「神」則与創作主体的天資、情志有關。「神采」与六朝時期提出的「隱秀」概念密接相關。劉勰「隱秀」的審美理想，是要求通過「秀」而達到「隱」，要求状态目前的鮮明真切和情在詞外的遠韻余味相結合。雖是論文学，但对其他艺术樣式也有不小的影響。張懷瓘所說「神采」即是一例，它要求創作主体的高志深意和形式語言对意象自然的精細刻画互為表里的。」

6 陳思編「書苑菁華」北京圖畫出版社、二〇〇三年、六七四頁。同書は『翠琅玕館叢書』本の影印。

7 余紹宋「書畫書錄解題」下、中国芸術文献叢刊、浙江人民美術出版社、二〇一二年、七一三頁。

齊梁人語) (『書畫書錄解題』卷之九) と述べて、王僧虔の文章であることを疑っている。その指摘の通り、「筆意贊」の前半は『墨池編』卷第二に唐太宗の文章として収められる「筆意」というテキストとほぼ一致し、後者には「学書の難きは、神彩を上と為し、形質は之に次ぐ」(『学書之難、神彩为上、形質次之』) とみえる。張天弓の考証によれば、「筆意贊」は「筆意」を改変して作られたものである<sup>8</sup>。

あるいは太宗の「筆意」も、張懷瓘の「文字論」などに基づいて偽作された可能性がないわけではないが、張天弓は少なくとも太宗の書論とみて問題はないとしている。もしそうであれば、張懷瓘の「深く書を識る者は神彩を觀て、字形を見ず」という言葉は、太宗の言葉を踏襲した可能性が高いということになるだろう。

疑問なのは、薛龍春が「神彩」を論じるのに、伝・王僧虔「筆意贊」にも唐太宗「筆意」にも一切触れていないことである。こうした先行書論からの影響の可能性を無視して劉勰に結びつけるのは、牽強付会の感を禁じ得ない。

劉勰と張懷瓘の美学概念の継承関係がより明瞭なのは、むしろ「風骨」という語である。張懷瓘に関する先行研究において、「風骨」美学に着目したものはなく、また、「風骨」に関する研究で張懷瓘を論じたものもない。以下、「風骨」という美学概念の形成と発展の跡を辿り、劉勰の提示した「風骨」の美学がいかにして張懷瓘の書論に受け継がれていったか考えたい。

#### 一 魏晉南北朝から唐末までの「風骨」の用例

まずは議論の前提として、また基本資料として、魏晉南北朝から唐末までの書物に見出される「風骨」の用例を、書物の性格、評する対象や意味の違いにかかわらず、およそ時代順に列挙しておきたい。

ここで予めいくつかおきたいことがある。まず、実際の言行とそれが書物に著される時代には時間的なずれがあり、誰かの言動として記されたことが必ずしも歴史的な事実として正確な記録であるわけではない。たとえば史書は、同時代に書かれるのではなく、王朝が改まった後に著されるのが一般的である。史書を著す者は、直接見聞きしたのではなく、すでに文書として存在している史料に基づいて、現在の視点、みずからの政治的立場から、過ぎ去った歴史を再構成する。それはつねにすでに客観的な記録ではない。たとえばここに「風骨」という語が見出されるとしても、当時実際になされた発言であるという確証にはならない。後世の言説の影響を受けている可能性は充分にあるからだ。歴史書であっても

8 張天弓「王僧虔『筆意贊』考」『張天弓先唐書学考辨文集』一九五—一九六頁。

9 張天弓「唐太宗『筆意』考」『張天弓先唐書学考辨文集』四三九—四四〇頁。

そうした問題を免れないのであるから、その他の書物であつてみればなおさらである。だがいまはそうした可能性を括弧に入れ、およその時代的な流れと、「風骨」という概念が、いかなる対象に用いられているか、それがいかに継承され、変遷していったかということを把握することに主眼を置くこととする。したがって、著者の態度が史実として歴史上の人物の言説を記すものは、記述される人物の時代を基準にし、著者・評者による批評である場合にはその書物の成立年代を基準にした。なお、この時代の書物の成立年代やテキストに関してはさまざまな厄介な問題があるが、先行研究によってあきらかな偽作とされるものは対象から除外し、留意すべき点については、引用文のあとに注を付した。

つぎに、失われた書物はなお多く、いまみることのできる書物はほんの一部にすぎない。限られた資料の中で集められた用例をもとに何を論じるのは、自ずから限界がある。また、検出した用例はもとより完全ではありえない。史書や文学論における用例については星川清孝「風骨論」を、書論における用例については河内利治『書法美学の研究』を参照したほか、みずから検出したものを加えて網羅化を図った。とはいえ、なお遺漏は免れないだろう。

さらに重要な点は、「風」と「骨」には、「風力」「風神」や「骨気」「骨法」など、それぞれを中心概念とする関連する美学概念の体系が拡がっている。本来はそうした数々の概念も取り上げるのが理想であるが、用例が無数に増え、複雑になる。それはかえって本質的なものを見えなくさせるおそれがある。したがって、ここでは「風骨」という熟語としてみえるものに対象を絞って用例を挙げた。関連するものについては、必要に応じて次節以降に取り上げることにする。

以下、時代・著者・書名・引用文を挙げたあとに、その記述内容について、人物品評、文学論、書論、画論の分類を【】内に示す。分類は、書物の性格に関わりなく、記述内容によって判断する。たとえば書論にみえる記述であっても、人物の風貌や性格を評する語として使われている場合には人物品評として分類した。

①〈東晋〉劉義慶『世説新語』輕詆篇「旧、韓康伯（韓伯）を目すらく、肘を捋（と）するも風骨無し、と」（旧目韓康伯、捋肘無風骨）【人物品評】

\*韓伯は、東晋の官吏、玄学家、訓詁学者。著に『周易注解』がある。\*『世説新語』の成書は劉宋。

②〈東晋〉王韶之『晋安帝紀』「羲之は風骨清拳なり」（羲之風骨清拳）【人物品評】

\*『晋安帝紀』は、東晋から宋にかけて活躍した王韶之（三八〇—四三五）の撰になる東晋の歴史書。いまは佚して伝わらない。\*この一文は、劉峻『世説新語注』賞誉篇に「晋安帝紀」に曰く」として引かれるもの。『世説新語注』の成書は梁代。

③〈劉宋〉沈約『宋書』高宗伝「桓玄曰く、昨（きのう）、劉裕を見るに、其の風骨恒ならず、蓋し人傑なり、と」（桓玄曰、昨見劉裕、其風骨不恒、蓋人傑也）【人物品評】

\* 桓玄（三六九―四〇四）は、桓楚の初代皇帝。東晋の安帝より禅譲を受けて皇帝となるが、まもなく劉裕によって殺された。\* 劉裕（三六三―四二二）は、南朝宋の初代皇帝。廟号は高宗、諡号は武帝。\* 『宋書』の成書は梁代。

④ 〈劉宋〉沈約『宋書』武帝紀「長ずるに及びて、身長七尺六寸、風骨奇特たり」（及長、身長七尺六寸、風骨奇特）【人物品評】

\* 初唐に成書した李延寿『南史』宋武帝紀にも同文がみえる。

⑤ 〈梁〉劉勰『文心雕龍』風骨篇「若し豊藻よたか克く瞻ゆたかなるも、風骨飛ばざれば、則ち采を振るうこと鮮を失い、声を負うこと力無し」（若豊藻克瞻、風骨不飛、則振采失鮮、負声無力）【文学論】

\* 『文心雕龍』の成書は梁代、西暦五〇一年頃。

⑥ 〈梁〉劉勰『文心雕龍』風骨篇「字を捶つこと堅にして移し難く、響きを結ぶこと凝つて滞らず。此れ風骨の力なり」（捶字堅而難移、結響凝而不滞。此風骨之力也）【文学論】

⑦ 〈梁〉劉勰『文心雕龍』風骨篇「若し風骨ありて采に乏しければ、則ち鷲しも翰林に集まり、采ありて風骨に乏しければ、則ち雉は文囿ぶんゆうに竄かぐる」（若風骨乏采、則鷲集翰林、采乏風骨、則雉竄文囿）【文学論】

⑧ 〈梁〉謝赫『古画品録』曹不興の条「其の風骨を觀るに、名は豈に虚しく成らんや」（觀其風骨、名豈虚成）【画論】

\* 謝赫は『歷代名画記』では斉の人とされている。しかし、中村茂夫の考証によれば梁代に活躍した人であり、『古画品録』は『文心雕龍』の三十年後に著されたものである（『中国画論の展開』一〇〇―一〇一頁）。

⑨ 〈梁〉李延寿『南史』蔡摠伝「風骨は鯁正、氣調は英嶷」（風骨鯁正、氣調英嶷）【人物品評】

\* 蔡摠（四六七―五二三）は、梁の大臣。\* 『南史』の成書は初唐。

⑩ 〈北魏〉魏収『魏書』祖莹伝「莹、文学を以て重んぜらる。常に人に語りて云う、文章は須く自ずから機序を出し、一家の風骨を成すべし。何ぞ能く人と共に生活を同じくせんや、と」（莹以文学見重。常語人云、文章須自出機序、成一家風骨。何能共人同生活也）【文学論】

\* 祖莹（？―五三五）は、北魏の官吏。\* 『魏書』の成書は北斉、五五九年。

⑪ 〈西魏〉李大師・李延寿『北史』梁彦光伝「其の父、毎に親しむ所に謂いて曰く、此の子、風骨有り。当に吾が宗を興すべし、と」（其父每謂所親曰、此子有風骨。当興吾宗）【人物品評】

\* 梁彦光は西魏から隋にかけての官吏。引用文は、かれが「魏の大統末（西魏、五五一年）、太学に入る」

以前の記事。\*『北史』の成書は初唐。おなじく初唐に成書した『隋書』梁彦光伝にも同文がみえる。

⑫〈隋〉彦惊「後画録」隋・王仲舒の条「孫公〔孫尚子〕に北面〔師事する〕するも、風骨は速ばず。精熟潤媚は名輩に推さる」(北面孫公、風骨不逮。精熟潤媚、名輩所推)【画論】

\*孫尚子は隋の画家。\*「後画録」は初唐の貞觀末(六四九)から則天武后の頃(七世紀末)まで活躍した僧彦惊の撰。六六〇年代半ばの作と推定される。『歴代名画記』に引文がみえるほか、『王氏書画苑』、『津逮秘書』、『叢書集成』の各本が伝存する。<sup>10)</sup>

⑬〈初唐〉煬炯「王勃集序」(王勃の)兄勔及び□(虞+力)、磊落たる詞韻、鏗錡たる風骨、皆な九変の雄律なり(兄勔及□〔虞+力〕、磊落詞韻、鏗錡風骨、皆九変之雄律也)【文学論】

\*煬炯(六五〇—六九三?)

⑭〈初唐〉盧照鄰「南陽公集序」(兩班〔班彪・班固父子〕の叙事は〔左〕丘明の風骨を得たり)〔兩班叙事、得丘明之風骨〕【文学論】

\*盧照鄰(六三五?—六八四?)

⑮〈初唐〉陳子昂「修竹篇序」(文章の道弊れて五百年なり。漢魏の風骨は晋宋伝うる莫し)(文章道弊、五百年矣。漢魏風骨、晋宋莫伝)【文学論】

\*陳子昂(六六一—七〇二)

⑯〈初唐〉李嗣真「書後品」中下品・宋文帝「宋帝、子敬〔王献之〕の風骨有り。超縦狼藉、翕煥を美と為す」(宋帝有子敬風骨。超縦狼藉、翕煥為美)【書論】

\*李嗣真(?—六九六)

⑰〈盛唐〉張懷瓘「書斷」妙品・虞世南「族子纂の書は、叔父〔虞世南〕の体則有れども、風骨は継がず」(族子纂書、有叔父之体則、而不継風骨)【書論】

\*『書斷』の成書は七二七年。

⑱〈盛唐〉張懷瓘「書斷」能品・齊高帝「子敬〔王献之〕を祖述するも、稍や風骨に乏し」(祖述子敬、稍乏風骨)【書論】

⑲〈盛唐〉張懷瓘「書議」(「草書は」風骨を以て体と為し、変化を以て用と為す)(以風骨為体、

10) 河野道房「积彦惊撰『後画録』考」(『人文学論集』第一四集、大阪府立大学人文学会、一九九六年)を参照。同論文によれば、『津逮秘書』本などの現在伝わる『後画録』のテキストは、『四庫提要』によって「偽本」と断定されているが、「序」と末尾の李湊の条を除けば信頼しうるものだという。

以変化為用)【書論】

\* 『書議』の成書は七五八年。

⑳〈盛唐〉張懷瓘『六体書論』「逸少〔王羲之〕は損益宜しきに合すと雖も、其の風骨の精熟なるにおいては、之〔張芝〕を去ること尚お遠し」(逸少雖損益合宜、其于風骨精熟、去之尚遠)【書論】

㉑〈盛唐〉張懷瓘『画断』「夫れ象人の風骨は張〔僧繇〕は顧〔愷之〕・陸〔探微〕に亜ぐ。張は其の肉を得、陸は其の骨を得、顧は其の神を得たり」(夫象人風骨、張亜於顧陸。張得其肉、陸得其骨、顧得其神)【画論】

\* 『画断』はいま伝わらず、『歴代名画記』に引かれるわずか四条をみるのみである。

㉒〈盛唐〉殷璠『河岳英靈集』卷上・序「開元十五年より後、声律・風骨始めて備わる」(開元十五年後、声律風骨始備矣)【文学論】

\* 『河岳英靈集』の成書は七五三年以降。

㉓〈盛唐〉殷璠『河岳英靈集』卷中・崔顥「〔崔〕顥、年少くして詩を為り、名は輕薄に陥るも、晚節忽ち常体を変じ、風骨凜然たり」(顥、年少為詩、名陷輕薄、晚節忽變常体、風骨凜然)【文学論】

㉔〈盛唐〉殷璠『河岳英靈集』卷中・王昌齡「元嘉〔劉宋四三―四五三〕より以還四百年内、曹〔植〕・劉〔楨〕・陸〔機〕・謝〔靈運〕、風骨は頓に尽きたり。頃、太原の王昌齡、魯国の儲光羲、頗る厥の迹に從う」(元嘉以還四百年内、曹劉陸謝、風骨頓尽。頃太原王昌齡、魯国儲光羲、頗從厥迹)【文学論】

㉕〈中唐〉寶泉『述書賦』卷下・文武皇帝「〔唐の〕太宗は則ち備に王書を集め、聖鑑旁く啓く。閻井〔村里〕を躡み、未だ階陛に登らずと雖も、質は詎ぞ文に勝らんや、貌は能く体を全くす。風骨を兼ね、法礼を摠ぶ」(太宗則備集王書、聖鑑旁啓。雖躡閻井、未登階陛、質詎優文、貌能全体。兼風骨、摠法礼)【人物品評】

\* 『述書賦』の成書は七六九年。

㉖〈中唐〉寶泉『述書賦』卷下・開元天寶皇帝「開元〔玄宗〕は乾〔天子の徳〕に応じ、神武聡明なり。風骨は巨麗にして、碑版は崢嶸たり」(開元応乾、神武聡明。風骨巨麗、碑版崢嶸)【人物品評】

㉗〈晚唐〉張彦遠『歴代名画記』卷十・唐下・楊公南「風骨は俊秀にして神情は爽邁なり」(風

骨俊秀、神情爽邁)【人物品評】

\* 『歴代名画記』の成書は八四七年。

## 二 「風骨」の美学の形成

三国魏以来の官吏登用制度である九品官人法のもと、各郡県に派遣された中正と呼ばれる官は、人々のあいだで行われている人物品評を参考にして郷品(等級)を与えた。中央政府はその等級に応じて官吏に登用するという仕組みであったため、南朝の貴族たちのあいだでは、人物の容姿性格といったものを評することがさかんに行われた。「骨」の語は、漢代の骨相学に端を発し、魏晋の人物品評に受け継がれた。<sup>11</sup>「風骨」の語も、そうした人物品評において用いられ始めたものである。以下の二例は、いずれも東晋に活躍した人物に関する評である。

旧、韓康伯(韓伯)を目すらく、肘を掬するも風骨無し、と。(旧目韓康伯、掬肘無風骨)〔世説新語〕(輕詆)

羲之は風骨清挙なり。(羲之風骨清挙)(劉峻『世説新語注』賞誉に引く王韶之『晋安帝紀』の佚文)

人物品評に用いられていた「風骨」を劉勰が自身の文学論に応用したであろうことは、すでに指摘されている。だが、書画論において「骨」が重要な美学概念として発達していたことも少なからず劉勰に影響を与えたと考えなければならぬ。東晋以降、人物品評においてさかんに使われていた「骨」が梁の劉勰によって文学論に採り入れられるまで、およそ一五〇年ほどの開きがある。「骨」という概念を文学に取り込むことは、それほど容易なことではなかったのである。人物を評するのに、その体格を支え形づくる「骨」を用いるのがごく自然なことであるのに対して、文学という抽象的なものを評するのに物理的な「骨」を持ち出すのは、そうでない。それが可能になるには、「骨」がその原義から離れて、ある抽象的な美の性質を名指す美学概念となっていなければならぬ。それは劉勰に先んじて、書画論によってなされたのである。つまり劉勰は、人物品評から直接的に「風骨」の概念を採り入れたのではなく、書画論において美学概念となった「骨」を文学論に応用したとみるべきである。文学をいかなる概念を用いて評することが可能かという問題は、文学の批評が始まり、徐々に発展していった魏晋南北朝時代において熱心に追求された。それはまさに、実利的な效用を離れて文学はいかなる価値を有するかという、文学の本質に直結する問題だったからで

11 成復旺主編『中国美学範疇辞典』訳注、第四冊、大東文化大学人文科学研究所中国美学研究班、二〇〇七年、二五一頁。

ある。劉勰以前の文学論において重視されていたのは、「気」や「情」である。

文は氣を以て主と為し、氣の清濁に体有り、力めて強いて致すべからず。(文以氣為主、氣之清濁有体、不可力强而致)(曹丕『典論』論文)

詩は情に縁りて綺靡、賦は物を体して瀏亮たり。(詩縁情而綺靡、賦体物而瀏亮)(陸機『文賦』)

『文心雕龍』風骨篇に「辞の骨に待つは、体の骸を樹つるが如く、情の風を含むは、猶お形の氣を包むがごとし」(辞之待骨、如体之樹骸、情之含風、猶形之包氣)というように、「風骨」の「風」の觀念は、曹丕と陸機以来の文学思想を受け継ぐものといつてよい。事実、同篇には右の曹丕の言葉が引かれている。劉勰は、そうした「氣」を重んじる従来の文学觀の上に、すでに書画論を通して美学概念となっていた「骨」を結びつけたのである。

芸術論に「早く「骨」という概念を採り入れたのは画論である。画聖と称えられる東晋の顧愷之(三四四?—四〇五?)の文章として『歴代名画記』卷五に引かれる「論画」<sup>12</sup>では、画を評するのに「骨法」「奇骨」「天骨」「骨趣」「雋骨」といった「骨」を含む語が多用されている。

伏羲神皇。今の世の人に似ずと雖も、奇骨有りて美好を兼ね。神は冥芒に属し、居然として一得の想有り。(伏羲神皇。雖不似今世人、有奇骨而兼美好。神属冥芒、居然有一得之想)

漢本紀。季王は首なり。天骨有るも細美少なし。(漢本紀。季王首也。有天骨而少細美)

三馬。雋骨天奇にして、其の騰罩とうたく(跳躍)は虚空を躡ふむが如し。馬勢に於いては善を尽くすなり。(三馬。雋骨天奇、其騰罩如躡虚空、於馬勢尽善也)

顧愷之は、「骨」を美学概念に採り入れた先駆者である。人物品評において重視された「骨」が、一早く画論に応用されたのはなぜか。それは、人物画を評するに際して、人物品評の批評基準をそのまま使うことが容易だったからである。顧愷之は、「論画」の冒頭で、人物を描

12 『歴代名画記』卷五に引かれる顧愷之の画論は三篇あり、それぞれ「論画」「魏晋勝流画賛」「画雲台山

記」と題されている。しかし、「論画」と「魏晋勝流画賛」の二篇は、題名と本文が誤って入れ替わった

ものと考えられる論者が多い。このため、両篇は『歴代名画記』の記載とは逆の名で呼ばれることがあるが、

これに対する異論も提出されており、本論では『歴代名画記』の記載にしたがった。中村茂夫『中国画論

の展開』二二—二七頁を参照。なお、古原宏伸によれば、これら顧愷之の画論のうち「画雲台山記」は、

十二世紀中葉の文章が竄入されたものである(『画雲台山記』『中国画論の研究』中央公論美術出版、二〇〇三年)。

くことが最も難しいと述べている。それは、生命と精神を描くことの難しさにほかならない。

凡そ画は、人最も難く、次に山水、次に狗馬なり。台榭〔建築物〕は一定の器のみ、成し難きも好くし易し。想を遷して妙得するを待たざればなり。此れ巧歴〔数学に優れること〕を以て其の品を差かつ能わざるなり。

（凡画、人最難、次山水、次狗馬。台榭一定器耳、難成而易好。不待遷想妙得也。此以巧歴不能差其品也）

書論に「骨」という概念が現れるのは、顧愷之の後である。<sup>13</sup> 顧愷之より二五、六歳年下である羊欣（三七〇—四二二）の『古来能書人名』（『法書要録』卷一）に、「骨勢は父に及ばざるも、媚趣は之に過ぐ」（骨勢不及父、而媚趣過之）とあり、書論においてはじめて「骨」という概念が用いられているのがみえる。すでに触れたとおり、このテキストは王僧虔が斉の高帝の求めに応じて上呈したもので、あるいはその本文は王僧虔の手になる可能性が指摘されている。そうであれば、書論に「骨」を採り入れたのは王僧虔ということになるだろう。その疑いをさらに強めるのが、羊欣の後を継ぐ虞穌の『論書表』（『法書要録』卷二）に「骨」を用いた評語がまったくみえないという事実である。いずれにせよ、王僧虔において「骨」はすでに書を論じる中心的観点となつている。その『論書』（『法書要録』卷一）には、「骨」を使った語が複数見出される。以後、「骨」が書を論じる重要な美学概念として普遍化する。

羊欣以前の書論では、たとえば西晋の衛恒の『四体書勢』（『晋書』衛恒伝所録）に代表されるように、書を自然物に喩えて評することがその主たる形式だった。羊欣Ⅱ王僧虔は、画論から「骨」という概念を書論に応用することによって、書を人としてみる視点を拓いたといえる。こうして、「骨」に引き寄せられて、「筋」「肉」「肌」「膚」といった人体の構成要素を用いた比喻によって書が語られるようになるのである。

書論に「骨」が美学概念として採り入れられたことは、書論史にとって重要であるだけでなく、中国美学史にとって重大な契機だったのではないだろうか。それ以前の骨相学や人物品評、そして人や動物を描く画においては、「骨」はあくまで本来の意味を離れるものではない。しかるに書論においては、「骨」は抽象的観念となつている。そして、それが文学論への応用を可能にしたと想像されるのである。言語芸術たる文学における「骨」は、もはや完全に抽象的な観念である。その後、あらゆる芸術において「骨」が重視されるようになり、全歴史をとおして中国芸術の特色を最もよく表す美学概念となった。すなわち、人物品評から画論、画論から書論、書論から文学論へと応用されることを通して、「骨」はついにあらゆる芸術批評に通ずる美学概念となつたのである。

13 書論における「骨」の用例と用語を整理分析した研究に、河内利治『書法美学の研究』第一章「書法審

美範疇語〈骨〉義考」（汲古書院、二〇〇四年）がある。

王僧虔『論書』の成立は、劉勰が『文心雕龍』を完成させる二〇年ほど前とみられる。<sup>14</sup>すでに述べたとおり、王僧虔は蕭子良に書を講じる立場にあったと考えられ、蕭子良は明確に王羲之への回帰を唱えた。劉勰は自身が身を寄せていた定林寺の僧祐を介して西邸とつながりがあったから、さかんに行われていた書に関する批評に触れていたはずである。南朝の正史に収められた列伝には、多くの人物が文学と書をもに善くしたことが記されている。<sup>15</sup>これらのあいだで、詩文や書を評し合うことはごく日常的な行為だった。劉勰が書に関する批評に無知だったということは考えられない。以上の議論から、劉勰の「風骨」の美学の形成に、書画論が深く関わっていることが想像されるのである。

### 三 劉勰の「風骨」論

『文心雕龍』風骨篇において劉勰は、文章には「風骨」があることが何よりも必要であると説く。

二〇世紀における『文心雕龍』研究の先鞭を付けた黄侃『文心雕龍札記』が「風は即ち文意、骨は即ち文辞<sup>16</sup>」と解釈して以来、「風骨」が何を含意しているかについてさまざまな議論がある。だが、ここで私が論じたいのは、「風骨」が具体的に何を意味するかという問題ではなく、むしろ劉勰が「風骨」という理念を用いることで意図した批判の意味であり、それが張懷瓘に継承されているということである。

風骨篇の冒頭で劉勰が「詩六義を摠<sup>す</sup>べ、風其の首に冠<sup>はじめ</sup>たり」というように、「風」という語には『詩経』の理念が投射されている。『毛詩』大序には「風は風なり、教なり。風以て之を動かし、教以て之を化す」とあり、「風」は「諷」と通じ、風刺・諷諭・諷諫の意味がある。古代、絶対的な権力を握る王に対しても、ときに臣下が異論を唱えることが美德とされた。それが「上を風す」ということであり、逆に、権力者が民を教化することを「上は以て下を風化する」という。目加田誠によれば、そもそも「風」するとは歌にうたうことであり、歌によって人に訴え、相手の心を動かすことであった。<sup>17</sup>

14 目加田明子によれば、『論書』成立の時期は、羊欣撰の『古来能書人名』を上呈するにあたっての啓から推して『古来能書人名』の上呈後である。従って、斉・高帝即位（建元元年・四七九）後、僧虔の没年（永明三・四八五）までの間と思われる（目加田明子「王僧虔小考」『書論』第九号、一九七六年、一五一頁）。

15 張克鋒『魏晋南北朝文学与書画的会通』（中国社会科学出版社、二〇一二年）には、魏晋南北朝期に活躍した文学者たちの多くが書画を兼ね善くしたことが「魏晋南北朝文人兼擅書画情況統計表」（表1-1、三一一―三七頁）に示されている。

16 黄侃『文心雕龍札記』文史哲出版社、一九七三年、一〇一頁。

17 目加田誠『中国の文芸思想』講談社学術文庫、一九九一年、八―九頁。

こうした『詩経』の理念にしたがって、劉勰は「風」と「情」とを結びつける。「風に深き者は、情を述ぶること必ず顕らかなり」。内なる強い「情」を表現し、相手の心を動かすものが「風」である。

惘悵しうたう「なげき悲しむ」して情を述ぶるは、必ず風より始め、沈吟「思いに沈む」して辞を鋪くは、骨より先なるは莫し。故に辞の骨に待つは、体の骸を樹たつるが如く、情の風を含まむは、猶お形の氣を包むがごとし。

(惘悵述情、必始乎風、沈吟鋪辞、莫先於骨。故辞之待骨、如体之樹骸、情之含風、猶形之包氣)

一方「骨」は、その比喩のとおり、外面的な修飾を取り払ってなお残るものでなければならぬ。黄侃は「骨」を「文辞」と解釈するが、劉勰が「辞の骨を待つは、体の骸を樹つるが如し」というのは、「辞」は「骨」を具えていなければならないのであって、「骨」は「辞」ではない。「辞」を連れ組み立てるにあたって、それを統御する力こそが「骨」と呼ばれるのである。また、「志は実に骨髓たり」(体性)というのとおり、「骨」の内にはさらに「志」が存する。「骨」は「志」の堅さによって保証されるのである。それは「風」と基本的な志向において一致するものだ。劉勰はいう。

瘠義せうぎ肥辞、繁雜にして統を失うが若きは、則ち骨無きの徴しるしなり。思い環周せず、索莫として氣に乏しきは、則ち風無きの驗しるしなり。

(若瘠義肥辞、繁雜失統、則無骨之徴也。思不環周、索莫乏氣、則無風之驗也)

「瘠義肥辞」、すなわち意味が乏しく修辭が過剰なことばに対して「骨」を求め、「思」の停滞や「氣」の欠如に対して「風」を求める劉勰が文学に要求するものは、外飾に対する内面性の充実である。

劉勰はすでにそうした理念が失われてしまったことを嘆く。「昔、詩人の什篇は、情の為にして文を造り、辞人の賦頌は、文の為にして情を造る」(昔詩人什篇、為情而造文、辞人賦頌、為文而造情)(情采)。そして「近代」の文学がその理念を棄てて華美な修辭に走っていることを非難するのである。「近代の辞人は、華を務めて実を棄つ」(近代辞人、務華棄実)(程器)。

「若し豊藻〔修飾〕克よく瞻めなるも、風骨飛ばざれば、則ち采を振うこと鮮を失い、声を負うこと力無し」(若豊藻克瞻、風骨不飛、則振采失鮮、負声無力)(風骨)という批判は、そのような文学に向けられたものだろう。「采」とは修辭であり、「声」とは声律を意味する。斉の永明体やそれを引き継ぐ梁の宮体詩に代表されるように、事物の描写を主題にし、修辭や韻律がやかましく議論された当時の詩は、いきおい技巧的な形式主義に傾いていた。また散文では、四六駢儷体と呼ばれる典故を多用した華麗な文体が主流を占めていた。劉勰が批判の対象としたのは、そうした当時の文芸思潮である。

とはいえ、劉勰は修辭を完全に否定するわけではない。そもそも『文心雕龍』自体、四六

駢儷体を用いて書かれているし、「文」とは美しいあやであるとする考えが劉勰の思想の基調にある。たとえば「情采」篇では「聖賢の書辞、摠べて文章と称す。采に非ずして何ぞや」（聖賢書辞、摠称文章。非采而何）といい、「質は文を待つ」（質待文）と論じて修辞の重要性を強調している。劉勰が目指したのは、文学における「文質彬彬」（論語）たるありよう、すなわち内容と形式の調和であり、善と美の一致であった。かれが理想としたのは、政治倫理と美学とが幸福に結びあっていた古代の文学世界である。五経をあらゆる文学形式の起源とみなす劉勰にとって、『詩経』は理想とすべき文学のありかを示す指針たるものであった。かれは古代の文学がもっていた「風骨」の回復を願ったのである。

それ以降の文学史の流れを見ると、そのような劉勰の主張が大きなインパクトをもたらしたことがわかる。劉勰以降、華麗な修辞主義に流れる文学の潮流が、引き戻されたからだ。劉勰の理念は鍾嶸にも継承されている。劉勰が「文」全般を射程に入れて五経を典範とするのに対し、鍾嶸は「詩」に限って建安文学をその理想に据える。

永嘉の時、黄老を貴び、稍く虚談を尚ぶ。時に篇什は、理其の辞に過ぎ、淡乎として味わい寡なし。爰に江左に及び、微波尚お伝わる。孫綽・許詢・桓〔温〕・庾〔亮〕諸公の詩は、皆な平典にして道德論に似、建安の風力尽きたり。<sup>18</sup>（『詩品』序）

（永嘉時、貴黄老、稍尚虚談。於時篇什、理過其辞、淡乎寡味。爰及江左、微波尚伝。孫綽許詢桓庾諸公詩、皆平典似道德論、建安風力尽矣）

鍾嶸は「建安の風力」という語によって、劉勰の「風骨」の復古主義的理念を継承した。爾来、「建安の風骨」と呼ばれるように、建安文学は「風骨」によって特徴づけられ、文学の黄金期とみなされるようになった。それはやがて唐代の古文復古運動に繋がる大きな潮流をつくるのである。

#### 四 張懷瓘の「風骨」論

1

「風骨」という術語を使って書を評する例は、初唐の李嗣真『書後品』（六九〇）が張懷瓘に先行する。ただし、それはつぎの一例のみである。

宋文帝、子敬の風骨有り。超縦、狼藉、翕煥を美と為す。（宋帝有子敬風骨。超縦狼藉、翕煥

為美) (中下品・宋文帝)

ここで王献之の「風骨」に結びつけられているのは、「超縦狼藉、翕煥」なる美しさ、すなわち、ずば抜けて放縦で、散らばり乱れ、さかんなさまである。こうした形容が想起させるのは、非常に激しく奔放な書である。それは、すでにみたとおり、劉勰の「風骨」が外面的な装飾性や華麗な修辭への批判を根底にもつ理念であったのとは相容れない。同じ「風骨」の語を使っている、劉勰が提示した美学を継承するものとはいえない。

それに対して、張懷瓘が用いる「風骨」には、劉勰的な理念が強く投影されている。張懷瓘の著作として信すべきもののうち、直接「風骨」の語を用いたものだけでも、つぎの四例が確認できる。

族子纂の書は、叔父〔虞世南〕の体則有れども、風骨は継がず。(族子纂書、有叔父之体則、而不継風骨) (『書断』妙品・虞世南)

子敬を祖述するも、稍や風骨に乏し。(祖述子敬、稍乏風骨) (『書断』能品・齊高帝)

〔草書は〕風骨を以て体と為し、変化を以て用と為す。(以風骨為体、以變化為用) (『書議』)

逸少は損益宜しきに合すと雖も、其の風骨の精熟なるにおいては、之〔張芝〕を去ること尚お遠し。(逸少雖損益合宜、其于風骨精熟、去之尚遠) (『六体書論』)

さらに注目すべきことは、張懷瓘は「風骨」の語をその画論にも使っているという事実である。『歴代名画記』には、張懷瓘の画論の佚文が引かれている。

張懷瓘云う、「顧・陸及び張僧繇は評者各おの其の一を重んず。皆当れりと為す。陸公は靈に参じ、妙を酌み、動れば神と会す。筆迹勁利にして錐刀の如し。秀骨清像にして、生動を覚ゆるに似たり。人をして慄慄神明に対するが若からしむ。妙を象中に極むと雖も、思いは墨外に融けず。夫れ象人の風骨は張は顧・陸に亜ぐ。張は其の肉を得、陸は其の骨を得、顧は其の神を得たり。神妙方ふる無く、顧を以て最と為す。之を書に比ぶれば、則ち顧・陸は鍾〔繇〕・張〔芝〕、僧繇は逸少なり。俱に古今の独絶と為す。豈に品第を以て拘うべけんや」と。(『歴代名画記』卷六)

19 本論において張懷瓘の書論として扱うのは、『書断』(七二七)、『文字論』、『六体書論』、『書估』、『評書藥石論』、『書議』(七五八)、『二王等書録』(七六〇)である。他に張懷瓘の著として伝わるものに、『顔真卿筆法』、『別本書断』、『論用筆十法』、『玉堂禁経』があるが、偽作の疑いが濃く、本論では扱わない。真偽の判断は、薛龍春『張懷瓘書学著作考論』に拠る。

(張懷瓘云、顧陸及張僧繇、評者各重其一。皆為当矣。陸公參靈酌妙、動与神会。筆迹勁利、如錐刀焉。秀骨清像、似覺生動。令人懷懷若对神明。雖妙極象中、而思不融乎墨外。夫象人風骨、張璪於顧陸。張得其肉、陸得其骨、顧得其神。神妙無方、以顧為最。比之書、則顧陸鍾張、僧繇逸少也。俱為古今独絶。豈可以品第拘)

すでに触れたように、画論において「風骨」という術語をはじめて使ったのは謝赫『古画品録』であるから、それ自体は別段特筆すべきことではない。しかし、重要なのは、張懷瓘が「風骨」の語を書と画を貫く共通の批評基準としていたことである。それは、張懷瓘が書と画を共通の美学のもとに観ていたということを意味する。右の引用には「筆迹勁利にして錐刀の如し」とみえる。張彦遠に先駆けて、張懷瓘は画を「筆迹」の強さや生動感といった書的な観点からみていたことを示唆している。

張懷瓘には『画断』という画論の著作があったとされるが、佚して伝わらない。朱景玄『唐朝名画録』序に「以うに張懷瓘の『画品』は神妙能の三品に断じ、其の等格の上中下を定めて又た分かちて三と為す」(以張懷瓘画品断神妙能三品、定其等格上中下、又分為三)とあり、あるいは『書断』に匹敵するような体系的な画論だった可能性もある。しかし、張彦遠が書論については『法書要録』を編纂することで済ませる一方——その中心をなすのが張懷瓘の諸著作である——、画論については自ら筆を執って『歴代名画記』を著したという事実から見れば、張懷瓘の『画断』はそれほど大部のものではなかった可能性が高い。むしろ、それを継承発展させたのが『歴代名画記』であっただろう。『画断』の全貌を覗う術はないが、その断片が張彦遠『歴代名画記』に四条引かれるのみである。しかし、ごく短いその断片からも、張懷瓘がどのような美学をもって画を論じていたかを窺い知ることができる。

## 2

さて、以下では張懷瓘の書論<sup>20</sup>にみえる「風骨」の語について、少しく考察を加えてみよう。たとえば虞世南の甥にあたる虞纂について、「叔父の体有るも風骨は継がず」(有叔父之体則、而不継風骨)というとき、「風骨」に对照されているのは「体」である。「体」とは外在的な肉体であり、姿かたちである。すなわち、両者の書は、外見はよく似ていても、内に隠れている芯の強さ、醸し出される風趣(雰囲気)が異なるというのである。斉の高帝について、「子敬を祖述するも、稍や風骨に乏し」(祖述子敬、稍乏風骨)というのも同じである。

また、張懷瓘は、草書について、「風骨を以て体と為し、変化を以て用と為す」(以風骨為体、

20 本論において張懷瓘の書論として扱うのは、『書断』(七二七)、『文字論』、『六体書論』、『書估』、『評書

藥石論』、『書議』(七五八)、『二王等書録』(七六〇)である。他に張懷瓘の著として伝わるものに、『顔真卿筆法』、『別本書断』、『論用筆十法』、『玉堂禁經』があるが、偽作の疑いが濃く、本論では扱わない。真偽の判断は、薛龍春『張懷瓘書学著作考論』に拠る。

以変化爲用」と述べている。ここでいう「体」は、姿かたちを指すのではない。それは「用」と対比されている。「体用」とは本質とその作用である。草書は、「風骨」を本質として「変化」を作用とするものである。

たとえばそれは、孫過庭『書譜』の「真は点画を以て形質と爲し、使転を情性と爲す。草は点画を以て情性と爲し、使転を形質と爲す。草は使転に乖けば字を成す能わず」（真以点画爲形質、使転爲情性。草以点画爲情性、使転爲形質。草乖使転、不能成字）という言葉想起させる。孫過庭はここで、楷書と草書を兼ね学ぶことの重要性を説くために、両者に共通する書の構成原理として「点画」と「使転」を挙げている。使転とは、運筆のリズムであり、運動そのものである。孫過庭は、創作者の視点に立って、実際の経験に裏打ちされた具体的な技法の要諦を論じている。他方、張懷瓘の議論は、善くも悪くも、より抽象的で観念的である。

張懷瓘は、『書断』能品に孫過庭を取り上げ、「嘗て『運筆論』を作る。亦た書の指趣を得たり」（嘗作運筆論。亦得書之指趣也）と評している。『書譜』が『運筆論』と呼ばれているのは、当時それが技法論として受け止められたことを示唆している。孫過庭が、あくまで書家としての立場から技法に中心的な関心を寄せているのに対して、張懷瓘は、みずから「臣、書を工にせざると雖も、頗る其の道を知る」（臣雖不工書、頗知其道）（『評書彙石論』）というとおり、あくまで学者を自任し、書を哲学的に基礎づけようとしている。

以上の例からだけでも、張懷瓘が「風骨」を重視していたことが十分に知られる。だが、注目すべきは、張懷瓘がさらに「風神骨氣」という語を使い、「風神」と「骨力」を同時に用いてもいることである。

とりわけつぎの部分は、張懷瓘の基本的な美学的態度を示すものである。

皆な其の天性を先にし、其の習学を後にす。……風神骨氣の者を以て上に居き、妍美功用の者を下に居く。（皆先其天性、後其習学。……以風神骨氣者居上、妍美功用者居下）（『書議』）

ここに見出される「天性」⇨「風神骨氣」に対する「習学」⇨「妍美功用」という二元論は、いうまでもなく、羊欣以来、書論の定型的批評基準となった「天然」と「工夫」の枠組みに従うものである。だが、羊欣、虞龢、王僧虔、庾肩吾といった南朝の書論家たちがいずれも「天然」と「工夫」とに対等な価値を置いたのに対して、張懷瓘は前者を重んじる。そして、「天然」の内実を「風神」と「骨氣」の結合に見出した上で、品第の全体を貫く最高の美学とするのである。

21 ただし『書譜』は、唐代において広く読まれた形跡がない。余紹宋によれば、唐人でこの書に言及して

いるのは張懷瓘のみである。『法書要録』および『墨池編』には未収であり、北宋以前には広く読まれていなかった。『宣和書譜』には『書譜序』上下両巻として載せ、原跡が内府にあったことが知られる。南宋・陳思の『書苑菁華』に至って初めてその文が録された。『書画書録解題』卷之三（『中国芸術文献叢

刊』本、中巻、二八四頁）を参照。

伯英〔張芝〕、之〔崔瑗〕を祖述し、其の骨力精熟は之に過ぐ。索靖は乃ち制を越えて特り立ち、風神凜然、其の雄勇は之に過ぐ。(伯英祖述之、其骨力精熟過之也。索靖乃越制特立、風神凜然、其雄勇過之也)〔書斷〕神品・崔瑗)

上の二つの引用から、張懷瓘が「風骨」と「骨氣」と「骨力」という二つの概念の結合から成ると捉えていることが知られる。それは、劉勰が「風骨」を「風」と「骨」の要素に分けて論じているのと重なるものだ。「辞の骨に待つは、体の骸を樹つるが如く、情の風を含むは、猶お形の氣を包むがごとし」(辞之待骨、如体之樹骸、情之含風、猶形之包氣)という劉勰の言葉によって、張懷瓘の「風骨」もよりよく理解されるのである。

たとえば劉勰は、「風骨」を「骨勁くして氣猛き」鷹や隼に擬えて説明している。

夫れ翬翟〔きじ〕は色を備うれども、翾翥〔飛ぶ〕すること百歩のみなるは、肌豊かにして力沈めばなり。鷹隼は采に乏しけれども、翰飛〔高く飛ぶ〕して天に戻るは、骨勁くして氣猛ければなり。文章の才力も、此に似たる有り。若し風骨ありて采に乏しければ、則ち鷲〔鷹や隼〕も翰林〔文壇〕に集まり、采ありて風骨に乏しければ、則ち雉は文囿〔文苑〕に竄る。唯だ藻〔あや〕耀いて而も高く翔ぶは、固より文筆の鳴鳳なり。(風骨)

(夫翬翟備色、而翾翥百歩、肌豊而力沈。鷹隼乏采、而翰飛戾天、骨勁氣猛也。文章才力、有似于此。若風骨乏采、則鷲集翰林、采乏風骨、則雉竄文囿。唯藻耀而高翔、固文筆之鳴鳳也)

劉勰は、「色」「肌豊」「采」に「骨勁」「氣猛」「風骨」を対置している。張懷瓘が「風神骨氣の者を以て上に居き、妍美功用の者を下に居く」(以風神骨氣者居上、妍美功用者居下)というとき、その美学的構えは劉勰のそれと同型である。

では、張懷瓘は『文心雕龍』を読んでいたかといえ、その著作の中に直接的に劉勰なし『文心雕龍』に言及している箇所を見出すことはできず、いまここで確かな証左を提示することはできない。しかし、少なくとも、同時代に書かれた書論には劉勰を引くものが多い。徐浩の『論書』(『法書要録』卷三)にみえるつぎの箇所は、右の「風骨」篇の文章を踏まえたものである。

夫れ鷹隼は采に乏しくも、翰飛して天に戻るは、骨勁くして氣猛ければなり。翬翟は色を備うるも、翾翥すること百歩のみなるは、肉豊かにして力沈めばなり。藻耀にして高く翔ぶが若きは、書の鳳凰なり。欧〔陽詢〕・虞〔世南〕は鷹隼為り、褚〔遂良〕・薛〔稷〕は翬翟為り。

(夫鷹隼乏采、而翰飛戾天、骨勁而氣猛也。翬翟備色、而翾翥百歩、肉豊而力沈。若藻耀而高翔、書之鳳矣。欧虞為鷹隼、褚薛為翬翟焉)

徐浩（七〇三—七八三）は張懷瓘よりもわずかに後に生まれ、若くして明経科に及第した。薛龍春の考証によれば、七二七年に『書断』が成書したとき張懷瓘は三十歳程度だったとみられ、それに基づくなら、徐浩は張懷瓘より六歳前後年下ということになる。徐浩の『論書』の成書年代は不明であるが、張懷瓘晩年の『二王等書録』（『法書要録』卷四）が乾元三年（七六〇）、徐浩最晩年の『古跡記』（『墨池編』卷四）が建中四年（七八三）にそれぞれ成書している。両著作は、いずれも歴代帝王の内府に収蔵される二王らの書の集散についての記録であり、同内容の記述もみられる。『古跡記』に「天寶中、臣、使訪圖書に充てらる。……玄宗の開元五年十一月五日、大小二王の真跡を収綴し、一百五十八卷を得たり」（天寶中、臣充使訪圖書。……玄宗開元五年十一月五日、收綴大小二王真跡、得一百五十八卷）云々といひ、『歴代名画記』卷二にも「天寶中、徐浩は採訪图画使に充てらる」（天寶中、徐浩充採訪图画使）とみえるとおろ、張懷瓘も徐浩も、玄宗のとき内府において二王の書の鑑定と整理に携わっていた。だが、つぎの肅宗の治世になると、徐浩は中書舎人となり、肅宗にその書を買われて尚書左丞を兼任し、その寵愛を受ける一方、張懷瓘は何らかの理由で乾元年間に翰林院を辞している。<sup>24</sup>

戸田浩暁は、『文心雕龍』の後世における受容と研究の歴史を「文心雕龍小史」としてまとめている。<sup>25</sup> それによれば、初唐においては盧照鄰が「近日、劉勰の『文身』、鍾嶸の『詩評』は、異議鋒起し、高談息まず」（近日、劉勰文身、鍾嶸詩評、異議鋒起、高談不息）（『南陽公集序』）『文苑英華』卷第七〇〇）と記すとおり、『文心雕龍』は『詩品』とともに詩人のあいだで活潑な議論の対象とされたことが窺われる。張懷瓘や徐浩の同時代では、七一〇年成書の劉知幾『史通』の自叙にその書が取り上げられ、その本文にも『文心雕龍』を踏まえた句が散見される。また開元年間では、王昌齡『詩格』の佚文に『文心雕龍』の影響がみられる。こうした事実から戸田浩暁は「唐代に於て、『文心雕龍』は学者や詩人の間でかなり珍重されていたとみても、大きな支障はあるまい」と述べる。<sup>26</sup> だが、その一方で、韓愈らの古文復古運動以降、華麗な駢文で綴られた『文心雕龍』が顧みられなくなったことも指摘している。韓愈や柳宗元が古文復古を唱えたのは、八世紀末から九世紀初頭にかけてのことである。それ以前には一定程度読まれていたのである。

むろん、以上はあくまで状況証拠にすぎないが、張懷瓘が『文心雕龍』に触れていた蓋然性は決して低くない。たとえその影響は直接的でなかったとしても、劉勰が提示した「風骨」の美学が芸術論に広がり、張懷瓘に継承されていることは疑いようのない事実である。

22 同前、一四頁。

23 『旧唐書』列伝第八十七・徐浩伝に「玄宗の位位（位を譲る）の詔冊（命令書）は、皆な浩、之を爲る。両宮（太后と皇帝）の文翰に参かり、寵遇さること与に比いと為すこと罕なり」（玄宗位位詔冊、皆浩爲之、参両宮文翰、寵遇罕与爲比）とみえる。

24 薛龍春「張懷瓘書学著作考論」一三頁。

25 戸田浩暁「文心雕龍小史」「文心雕龍」下。

26 同前、六九〇頁。

張懷瓘が「骨力」や「骨気」といった語を多用していることはもちろんである。それは、王僧虔以来の書論ではごく一般的なものである。しかるに、張懷瓘が「風神」の語を多用していることは特徴的である。

運動を風神に資り、浩然を潤色に頤う。(資運動於風神、頤浩然於潤色) (『書斷』序)

今、大令の書中、風神怯よわき者は往往是れ羊〔欣〕なり。(今大令書中、風神怯者、往往是羊也) (同、妙品・羊欣)

其の隸は則ち鍾公を習うも、風神稍よわや怯よわし。(其隸則習於鍾公、風神稍怯) (同、妙品・阮研)

風神は智永より厳しく、潤色は虞世南より寡なし。(風神嚴於智永、潤色寡於虞世南) (同、妙品・歐陽詢)

風神峻ならずと雖も、亦た士君子の流なり。(雖風神不峻、亦士君子之流也) (同、能品・王褒)

状貌は顕れて明易く、風神は隠れて弁じ難し。(状貌顯而易明、風神隱而難辨) (『文字論』)

雖だ逸少の筆迹滄潤、独り一家の美を擅にし、天質自然、風神代を蓋う。(雖逸少筆迹滄潤、独擅一家之美、天質自然、風神蓋代) (『書議』)

「風神」の語も、「風骨」と同様に、人物品評に用いられた語である。たとえば『晋書』裴楷伝に「楷は、風神高邁、容儀俊爽、博く群書に涉り、特に理義に精し。時人、之を玉人と謂う」(楷、風神高邁、容儀俊爽、博涉群書、特精理義。時人謂之玉人)とある。

張懷瓘は、「状貌は顕れて明易く、風神は隠れて弁じ難し」(状貌顯而易明、風神隱而難辨)と、「風神」が内在的なものであり、容易に見て取れるものでないという。張懷瓘は一貫して目に見えぬ物に価値を置く姿勢を貫いている。それは老荘思想と『易』に基づくいわゆる「玄学」的な性格が色濃く、ある意味で、危うい神秘主義に接近しているとさえいいうる。

玄妙の意は物類の表に出で、幽深の理は杳冥の間に伏す。豈に常情の能く言う所、世智の能く測る所ならんや。独聞の聴、独見の明有るに非ざれば、無音の音、無声の相を議すべからず。(『書議』)

(玄妙之意出於物類之表、幽深之理伏於杳冥之間。豈常情之能所言、世智之能所測。非有独聞之聴、独見

之明、不可議無音之音無声之相)

また、「風神」の性格は、「嚴」「峻」「凜然」「怯」といった語によって説明されているように、厳しいか弱いかといった尺度で測られるものである。索靖の書を「風神凜然、其の雄勇は之〔崔瑗〕に過ぐ」（風神凜然、其雄勇過之也）といい、歐陽詢の書を「風神は智永より厳しく、潤色は虞世南より寡なし」（風神嚴於智永、潤色寡於虞世南）と評するのを見ると、索靖や歐陽詢の書に「風神」の厳しさを認め、それを智永や虞世南と対照させている。自ら「銀鉤蠶尾」と形容したと伝えられる（王僧虔『論書』）索靖の書を「雄勇」と評するように、索靖も歐陽詢も、骨力に富む男性的な力強さを特徴とする。それは、智永や虞世南のもつような女性的なうるわしさや豊かさを表す「潤色」に対置されている。とすると、「風神」は決して「骨氣」と異なる価値ではなく、むしろ「風神」は「骨氣」を根底にもつと理解して矛盾はない。

『書断』羊欣の条には「今、大令の書中、風神怯よむき者は往往是れ羊なり」（今大令書中、風神怯者、往往是羊也）とみえる。王献之の書とされるものなかで、「風神」が弱いものは羊欣の書だということである。すでに触れたとおり、羊欣は王献之をもつともよく継ぐ者として、南朝の宋齊にかけてきわめて書名の高かった書人である。両者の書風はよく似ていたため、しばしば混同されたのであろう。表面上はよく似ていても、「風神」の強弱によって見分けがつくというのである。張懷瓘が、たんなる理論家であったのではなく、実際に書を見る眼にすぐれ、『書断』執筆時にすでに鑑定家として抜きん出た見識を具えていたことを窺わせる。かれは『書断』が認められて翰林院に出仕し、のちに内府において二王の書の整理に携わることになる。その晩年に著された『二王書録』（法書要録）巻四）の末尾には、つぎのように記されている。

然れども濫吹らんすい「才能のない者が才能のあるように見せかけること」の事、其の来たるや久し。且つ張翼及び僧惠式の右軍なまを効なまうが如きは、時人弁ずる能わず。近くは積智永、草帖を臨写する有り、幾ほとんど真を乱さんと欲す。宋朝に至って大令を学ぶもの多し。其れ康昕、王僧虔、薄紹之、羊欣等も亦た其の臭味を混じえんと欲す。是を以て二王の書中、多く偽迹と為す。好事の蓄う所、尤も宜しく精審すべし、倘もし宝とする所、燕石（似て非なるもの）に同じなれば、翻かえつて有識の唾う所と為るなり。

（然濫吹之事、其来久矣。且如張翼及僧惠式効右軍、時人不能辨。近有積智永臨写草帖、幾欲乱真。至如宋朝多学大令。其康昕、王僧虔、薄紹之、羊欣等亦欲混其臭味。是以二王書中、多為偽迹。好事所蓄、尤宜精審、倘所宝同乎燕石、翻為有識所唾也）

4

劉勰の「風骨」との共通点としてもっとも重要なのは、張懷瓘も劉勰と同様に「風骨」を尚古主義的な理念として提示しているということである。

逸少は損益宜しきに合すと雖も、其の風骨の精熟なるに於ては、之〔張芝〕を去ること尚お遠し。伯英は是れ其の祖、逸少・子敬は嗣と為す。(逸少雖損益合宜、其於風骨精熟、去之尚遠。伯英是其祖、逸少子敬為嗣) (『六体書論』)

ここは草書について述べた箇所である。ここで王羲之の草書は、「風骨」の精熟さにおいて張芝に及ばないとされている。

同じく『六体書論』において、隸書(楷書)についてもつぎのようにいつている。

王羲之は、鍾繇に比ぶれば、鋒芒峻勢は及ばざる所多し。増損すれば則ち骨肉相い称い、潤色すれば則ち婉態妍華なるに於ては、是れ乃ち過ぐるなり。王献之は遠く父に減じ、鋒芒は往往直筆なるのみ。鋒芒は犀象の牙角有るが若く、婉態は蛟龍の盤游〔たのしみあそぶ〕を恣にするが若し。夫れ物は陰を負いて陽を抱く、書も亦た外は柔にして内は剛なり。……元常は兄と為し、逸少は弟と為し、子敬は息と為すと謂うべし。

(王羲之比鍾繇、鋒芒峻勢多所不及。於増損則骨肉相称、潤色則婉態妍華、是乃過也。王献之遠減於父、鋒芒往往直筆而已。鋒芒者若犀象之有牙角、婉態者若蛟龍之恣盤游。夫物負陰而抱陽、書亦外柔而内剛。……可謂元常為兄、逸少為弟、子敬為息)

他にも、大家には史籀、小篆には李斯、八分には蔡邕をそれぞれ祖に見出す。実際の書跡がほとんど残っていないこれらの人物をも引き合いに出しているのは、その尚古主義的な立場を示すものである。そしてその意図は、二王を相対化することにはかならない。

二王、とりわけ王羲之が絶対的な価値とみられていた当時、張懷瓘がつぎのように書いたことの真意はそこにある。

乃ち通ぜざる所無く、独だ天巧を質んじ、今を耀かして古に抗たり、百代流行するに若るは、則ち逸少最と為す。然る所以は、古は質にして今は文なるに、世、質を賤しみて文を貴べばなり。文は則ち俗に合し、精深に易し。識者必ず之を古に考うるに、乃ち其の質を先にして其の文を後にす。質は経の如く、文は緯の如くなるは、鍾・張は枝幹と為し、二王は華葉と為すが若し。……故に真を学ぶ者は鍾を兼ねざるべからず、草を学ぶ者は張を兼ねざるべからず、此れ皆な書の骨なり。(『六体書論』)

(若乃無所通、独質天巧、耀今抗古、百代流行、則逸少為最。所以然者、古質今文、世賤質貴文。文則合俗、易於精深。識者必考之古、乃先其質而後其文。質者如経、文者如緯、若鍾張為枝幹、二王為華葉。……故学真者不可兼鍾、学草者不可不兼張、此皆書之骨也)

王羲之だけがもてはやされるのは、世間は古の質を卑しんで今の文を尊ぶからだ。文は俗に通じ、上手くなるのはたやすい——ここに張懷瓘の苛烈な批判精神を読みとることができ

るだろう。二王を殊更に祭り上げる世間一般の風潮を批判しているのである。そして自らの立場を「其の質を先にして其の文を後にす」と宣言するのだ。

すなわち張懷瓘は、王羲之を絶対視する風潮に抵抗を示しているのである。より正確には、形骸化した王羲之崇拜に異を唱えているというべきだろう。それは最初期の『書断』から晩年の『書議』や『二王等書録』に至るまでの三十年間、一貫している。すでに『書断』において、書体別に品第を加え、無条件に王羲之を首位に置いてはいない。

ところで、上の一節は、鍾繇・張芝・王羲之・王献之のいわゆる「四賢論」の系譜に連なるものである。そして、この観点から歴代の論者と比較したとき、張懷瓘の立場がより明確に浮き彫りになるだろう。ここでしばらく、歴代の四賢論を追ってみよう。

四賢論の嚆矢をなすのは、南朝宋の虞酥の『論書表』（『法書要録』卷二）である。

夫れ古は質にして今は妍なるは数の常なり。妍を愛して質を薄かろんずるは人の情なり。鍾繇・張芝、之を二王に方くらぶれば、古と謂うべし。豈に妍質の殊無きを得んや。且つ二王の暮年、皆な少わかきより勝る。父子の間、又た今古と為す。子敬「王献之」の其の妍妙を窮むるは、固より其れ宜なり。然れども優劣は既もとより微かにして美に会うこと俱に深し。故に同に終古の独絶、百代の楷式と為す。

（夫古質今妍、数之常也。愛妍而薄質、人之情也。鍾張方之二王、可謂古矣。豈得無妍質之殊。且二王暮年、皆勝於少。父子之間、又為今古。子敬窮其妍妙、固其宜也。然優劣既微、而會美俱深。故同為終古之独絶、百代之楷式）

一見すると、虞酥と張懷瓘は同じことをいっているようにみえるかも知れない。事実、張懷瓘は虞酥の「夫れ古は質にして今は妍なるは数の常なり。妍を愛して質を軽んずるは人の情なり」という言葉を踏まえて「古は質にして今は文なるに、世、質を賤しみて文を貴ぶ」と述べているし、虞酥が二王を「百代の楷式」と呼ぶのを、張懷瓘は「百代流行す」と言い換えている。こうしたところからみて、張懷瓘が虞酥を踏襲していることは疑いない。だが、両者の立場は決定的に異なる。

虞酥は決して「古質」を称え、「今妍」を否定しているのではない。むしろ「今妍」を積極的に評価しているのである。虞酥は、「古質」から「今妍」への変化を「数の常」すなわち自然法則として見出す。そのような変化は、「妍」を愛して「質」を軽んじる「人の情」、つまり人間にそなわった感性の自然な反応に基づくものであるという。ここには芸術形式のもつ様式美の発展を自然史的過程として認識する眼がある。そしてそれは、素朴な進歩史観によって肯定されている。

それを典型的に示すのが、四賢に対する虞酥の認識である。張芝・鍾繇から王羲之を経て王献之に至る「質」から「妍」への変化を、虞酥はリニアな発展とみなす。そして、王献之が「妍妙を窮」めたのは必然的な帰結であるとして、「固より其れ宜なり」と肯定するのである。より正確に言えば、こうした虞酥の書法史観は、「今妍」を象徴する王献之を基準にして、

それ以前の書法史を目的論的に見ているのである。このような視座に立てば、張芝・鍾繇は「古」であり、そして羲之と猷之のあいだにも「古」と「今」の差異が存在することになる。虞劼は、「今妍」を積極的に評価し、その最たる者として王猷之を見出しているのである。

このようにみれば、張懷瓘が虞劼とはまったく反対の立場にあることはあきらかだろう。張懷瓘は、張芝と鍾繇は枝と幹、二王は華と葉であるといい、前者こそ「書の骨」であるというのである。「風骨」の「骨」とは、書を形づくる根幹であり、それは鍾繇と張芝にもつとも具わるものであるというのが張懷瓘の認識である。

虞劼に次いで四賢を論じたのは、梁武帝である。

世の学者、二王を宗びて、元常の逸迹は曾て睥睨せず。羲之、之に過ぐるの論有り。後生、遂に雷同して、元常を古肥と謂い、子敬を今瘦と謂い、古今既に殊なり、肥瘦頗る反けり。如し自ら省覽すれば、衆説と異なる有るべし。張芝・鍾繇は、巧趣精細、殆ど機神を同じくす。肥瘦古今、豈に意を致し易からんや。真跡は少なしと雖も得て推すべし。逸少の鍾書を学ぶに至つては、勢巧にして形密なるも、其の独運するに及んでは、意は疎にして字は緩なり。……又天子敬の逸少に迨ばざるは、猶お逸少の元常に迨ばざるがごとし。（『観鍾繇書法十二意』『法書要録』卷二）

（世之学者宗二王、元常逸迹、曾不睥睨。羲之有過之論。後生遂爾雷同、元常謂之古肥、子敬謂之今瘦、古今既殊、肥瘦頗反。如自省覽、有異衆説。張芝鍾繇、巧趣精細、殆同機神。肥瘦古今、豈易致意。真跡雖少、可得而推。逸少至学鍾書、勢巧形密、及其独運、意疎字緩。……又子敬之不迨逸少、猶逸少之不迨元常）

梁武帝は二王以上に張芝と鍾繇、とりわけ後者を重んじる。これが虞劼の主張と対立するのは自明である。そして、張懷瓘の立場は、この梁武帝とほとんど一致することに注意される。

そして、虞劼が王猷之を、梁武帝が鍾繇をそれぞれ第一に推すのに対して、両者を批判しているのが唐太宗である。

鍾、美を一時に擅にし、亦た迥絶と為すと雖も、其の善を尽くすを論ずるに、或いは疑わしき所有り。……但だ其の体は則ち古にして今ならず。字は則ち長にして制を逾ゆ。其の大量を語らば、此を以て瑕と為す。猷之、父の風有りと雖も、殊に新巧に非ず。其の字勢を觀るに、疏瘦なること隆冬の枯樹の如し。其の筆蹤を覽るに、拘束せらるること敵家の餓隸の若し。（『晋書』王羲之伝）

（鍾雖擅美一時、亦為迥絶、論其尽善、或有所疑。……但其体則古而不今。字則長而逾制。語其大量、以此為瑕。猷之雖有父風、殊非新巧。觀其字勢、疏瘦如隆冬之枯樹。覽其筆蹤、拘束若敵家之餓隸）

この後、太宗は、梁の蕭子雲を「丈夫の氣無し」（無丈夫之氣）云々といつて斥け、最終的に

王羲之を持ち上げるのである。「所以に古今を詳察し、篆素を研精するに、善を尽くし、美を尽くせるは、其れ惟だ王逸少のみなるか」（所以詳察古今、研精篆素、尽善尽美、其惟王逸少乎）。

ここで注意されるのは、鍾繇を論じる際に「其の体は則ち古にして今ならず」と述べているところから窺われる「古」と「今」への見方である。この文脈において、あきらかに太宗は「古」を否定的にみている。

つぎに取り上げなければならないのは、孫過庭の『書譜』（六八七）である。孫過庭は、その冒頭で、虞蘇の四賢論を踏まえて自説を展開している。

評者云う、「彼の四賢は、古今の特絶たり。而して今の古に逮ばざるは、古は質にして今は妍なればなり」と。（評者云、彼之四賢、古今特絶。而今不逮古、古質今妍）

だが、この文は奇妙である。「古は質にして今は妍なり」は虞蘇の『論書表』の言葉にみえる言葉であるが、「今は古に逮ばず」とは同書の言葉ではない。それどころか、虞蘇の立場とはまったく逆立するものである。先にみたとおり、虞蘇は四賢に書法史の発展過程を見出し、「今妍」を肯定する立場にあったからである。したがって、この「評者」は虞蘇ではない。

この「評者」は、虞蘇とは反対の結論を導くための根拠として虞蘇を引用している。虞蘇が「今」は「妍」なるがゆえに「質」なる「古」よりも優れていると主張するのに対して、この「評者」は、「今」は「妍」なるがゆえに「質」なる「古」に及ばないというのである。「今は古に逮ばず」とは、誰の言葉がはつきりしないが、少なくともそのような見方を初めてしたのは先に引用したとおり「子敬の逸少に及ばざるは、猶お逸少の鍾・張に及ばざるがごとし」（觀鍾繇筆法十二意）と述べた梁武帝である。つまりこの「評者」は、梁武帝以降の尚古主義を奉じる立場にある者である。そして、その「評者」の立場は、それは張懷瓘のそれとほとんど重なり合うものである。

孫過庭は、この「評者」の見方をつぎのように批判している。

夫れ質は代を以て興り、妍は俗に因りて易わる。書契の作らるるは、適ら以て言を記すと雖も、而も淳醜一たび遷り、質文三たび変わる。馳驚沿革は、物理常に然るなり。能く古にして時に乖かず、今にして弊を同じくせざるを貴ぶ。所謂「文質彬彬として、然る後君子」なり。何ぞ必ずしも雕宮を穴処に易え、玉輅を椎輪に反す者あらんや。

（夫質以代興、妍因俗易。雖書契之作、適以記言、而淳醜一遷、質文三變。馳驚沿革、物理常然。貴能古不乖時、今不同弊。所謂文質彬彬、然後君子。何必易雕宮於穴処、反玉輅於椎輪者）

孫過庭の文質論が、それ以前の論者たちほど単純ではないことは一目瞭然だろう。虞蘇が「質」から「文」へとりニアな発展を前提するのに対して、孫過庭は「質文三たび変わる」という。つまり、「質」と「文」の交替は弁証法的に繰り返されるというのである。ここから導き出される「能く古にして時に乖かず、今にして弊を同じくせざるを貴ぶ」という結論に

は、それ以前の書論には見出しえない洞察がある。孫過庭は、虞蘇以来やかましく議論されてきた「質」か「文」かという単純な二元論を否定して、より高次の統一を目指す。いわば「質」と「文」を止揚して、弁証法的に統一した次元に理想を見出そうとするのである。

このような文質論によって孫過庭がなそうとするのは、王羲之が最高であることの根拠を示すことである。かれは梁武帝の「子敬の逸少に及ばざるは、猶お逸少の鍾・張に及ばざるがごとし」という言葉を取り上げて、それに批判を加えている。

意者<sup>おも</sup>うに、以て其の綱紀を評し得たりと為さんも、未だ其の始卒を詳らかにせざるなり。且つ元常は専ら隸書に工みにして、伯英は尤も草体に精なり。彼の二美なる、而も逸少は之を兼ねぬ。草に擬すれば則ち真を余し、真に比すれば則ち草に長ず。専工は小しく劣ると雖も、博渉は多く優る。其の終始を摠ぶるに、乖互無きに匪ず。

(意者以為評得其綱紀、未詳其始卒也。且元常專工於隸書、伯英尤精於草體。彼之二美、而逸少兼之。擬草則餘真、比真則長草。雖專工小劣、而博渉多優。摠其終始、匪乖互互)

つまり孫過庭は、「評者」と梁武帝の見解を共に批判し、王羲之は隸書(楷書)では鍾繇にかなわず、草書では張芝にかなわないが、二体を兼ねて善くする点において両者よりも優れていると論じているのである。これは庾肩吾『書品』(『法書要録』卷二)が「張は工夫第一、天然之に次ぐ。鍾は天然第一、功夫之に次ぐ。王は、工夫は張に及ばざるも、天然之に過ぐ。天然は鍾に及ばざるも、工夫之に過ぐ」(張工夫第一、天然次之。鍾天然第一、功夫次之。王工夫不及張、天然過之。天然不及鍾、工夫過之)といった論法と同型である。「工夫」と「天然」という美学的観点からの評価を、「草書」と「隸書」という書体という観点からみた評価に置き換えたものである。庾肩吾が張芝、鍾繇、王羲之の三者をとともに最高の「上之上」品に列し、その優劣については明確な論断を避けているのに対し、孫過庭は王羲之を第一に推すのである。

『書譜』の三年後に著された李嗣真『書後品』(『法書要録』卷三、六九〇年)は、張懷瓘に先行する書論として時代的に最も近い存在であり、『書断』もその品第の形式を踏襲していることから、張懷瓘に大きな影響を与えたことは想像に難くない。『書後品』は、最上の「逸品」に李斯および四賢の五人を列する。李斯を別格として、やはり四賢の優劣を論じている。

右、四賢の迹、……皆な曠代の絶作と謂うべし。而して鍾・張は、筋骨は余り有るも、膚肉は未だ贍<sup>た</sup>らず。逸少は則ち加減<sup>はば</sup>太だ過ぎ、朱粉〔化粧〕設くる無し。……其の盛美を求むるに、以て諸<sup>これ</sup>を備<sup>つ</sup>さにし難し。

(右四賢之迹、……皆可謂曠代絶作。而鍾張筋骨有餘、膚肉未贍。逸少則加減太過、朱粉無設。……求其盛美、難以備諸)

李嗣真も、太宗・孫過庭に引き続いて、王羲之を一段高くみる立場は変わらない。二王の優劣についても、「子敬は、草書、逸気父に過ぐ」(子敬草書逸気過父)と評価しながらも「右軍、

終に敗累無し。子敬、往往にして失落す」(右軍終無敗累。子敬往往失落)ということから、やはり王羲之に軍配を上げている。

李嗣真は、王羲之が「古質」を革新したことを積極的に評価している。「右軍、肇めて古質を変ず。理、応に鍾に減おとるべからず」(右軍肇おとて古質。理、應減おと於鍾)。つまり、李嗣真は「古質」に特別な価値を見出しではない。むしろ「今」を積極的に評価する。そのような李嗣真の態度は、つぎのような箇所からも明らかである。「陸平原(機)・李夫人は猶なほお古風を帯ぶ。謝吏部(眺)・庾尚書(肩吾)は、創めて今韻を得たり」(陸平原李夫人猶なほ帯古風。謝吏部庾尚書、創得今韻)。

先に、『書後品』には「風骨」の語が用いられていることを指摘したが、ほかに「神骨」という語がみえる。

嗟あは乎、天才を有する者は、或いは未だ之を精しくする能わず。神骨を有する者は、則ち其の功夫、虚棄す。(嗟乎有天才者、或未能精之。有神骨者、則其功夫虚棄)

ここで「天才」と「神骨」とはほとんど同義であり、天から与えられた才能、生まれながらにそなわったものだと捉えて大過なろう。それは、いわば「天然」と同じ位相にあるものといっている。つまり、これは羊欣以来の「天然」と「功夫」論の変奏なのである。李嗣真は、「功夫」を捨ててしまつてはその才能を十分發揮することはできないという。羊欣や虞蘇と同じように「功夫」を重んじているのである。それは、「今」を重んじることにつながる。

以上のとおり、虞蘇―梁武帝―唐太宗―孫過庭―李嗣真―張懷瓘といった四賢論の系譜を見出すことができるが、かれらの立場は決して一律ではなく、それぞれの立場には大きな差異がある。それは、南朝から盛唐に至るまで、四賢論という形をとりながら、「古質」と「今妍」をめぐる美学がめまぐるしく入れ替わつたことを示している。そして、その系譜に位置づけてみれば、張懷瓘の立場は、孫過庭に近いのではなく、むしろ孫過庭が批判した梁武帝の立場に近いものだとということが理解される。

「古は質にして今は文なり」という単純な歴史認識の上に、「其の質を先にして其の文を後にす」という張懷瓘には、「質文三たび変わる」という孫過庭が至つた認識が消えている。その意味において、張懷瓘は素朴な尚古主義に退行しているといっている。しかし、張懷瓘がこうした立場を取つた理由を考えてみなければならない。

## 5

二王を相対化しようとする張懷瓘の書法観は、年を追う毎に確固たるものになっていったようである。乾元元年(七五八)の紀年がある『書議』において、張懷瓘はもはやあからさまに王羲之を批判することを躊躇していない。たとえばその草書に対して、つぎのように辛辣な評価を下している。

逸少は則ち格律高きに非ず。功夫又た少なし。卍豊妍美と雖も、乃ち神氣に乏し。戈戟鉞銳の畏るべき無く、物象生動の奇とすべき無し。是を以て諸子に劣る。

(逸少則非格律高。功夫又少。雖卍豊妍美、乃乏神氣。無戈戟鉞銳可畏、無物象生動可奇。是以劣於諸子)

張懷瓘は、時代の好尚がますます「卍豊妍美」に傾いていく只中において、張芝や鍾繇への回帰を説いた。「風骨」とは、そのような復古主義の理念を象徴するのである。それはまた、同時代に向けられた批判にはかならない。

夫れ聾俗は眼無く耳有り。但だ是れ逸少と聞けば、必ず闇然として懸かに伏す。何ぞ必ずしも見るを須いんや。見ると見ざると一なり。自ら高鑑すと謂うと雖も、旁らより觀れば三載の嬰兒の如し。豈に敢えて鼎の輕重を斟量せんや。(同前)

(夫聾俗無眼有耳。但聞是逸少、必闇然懸伏。何必須見。見與不見一也。雖自謂高鑑、旁觀如三載嬰兒。豈敢斟量鼎之輕重哉)

もののわからない人は、ただ王羲之と聞いただけでありがたがる。そんなことでは、ものを見て、見えないのと変わらない。世間では王羲之の名前だけがもてはやされていたのだろう。そして、そのような風潮を苦々しく思っている張懷瓘の姿がここにある。

初唐の太宗以来、王羲之を頂点とする書法史觀がすでに絶対的なものとなっていた。孫過庭はむしろそれを事後的に理論づけたといつてよい。他方、張懷瓘は玄宗の開元・天宝年間に生きた。王羲之を頂点とする書法觀はすでに硬直化の兆しをみせ、また形骸化しつつあった。時代はすでに新しい書風が興りつつあった。顏真卿(七〇九―七八五)や懷素が活躍するのはそれからまもなくのことである(「多宝塔碑」の成碑は七五二年)。

張懷瓘は、『評書彙石論』(『書苑菁華』卷十二)において、同時代に流行していた「肉多く筋少なき」書を「墨猪」として痛烈に批判している。

夫れ馬は筋多くして肉少なきを上と為し、肉多く筋少なきを下と為す。書も亦た之の如し。今の書人、或いは肉多く筋少なきの法を得たり。薰蕕(香草と臭草)器を同じくすること十年分かたざれば、寧んぞ其の智能を蔵する有らざるを知らんや。其の体法を混じえ、雷同して賞遇(褒め称える)すれば、或いは之をして然からしめん。馬の群行の如くに至つては、驥子(良馬)其の外に出でず。列して銜策(くつわと鞭)を施して、方めて逸足を知る。含識の物、皆な骨肉相い称い、神貌洽然たらんと欲す。若し筋骨、其の脂肉に任えざれば、馬に在りては駑駘(駄馬)と為り、人に在りては肉疾と為り、書に在りては墨猪と為る。

(夫馬筋多肉少為上、肉多筋少為下。書亦如之。今之書人、或得肉多筋少之法。薰蕕同器、十年不分、寧知不有藏其智能。混其体法、雷同賞遇、或使之然。至如馬之群行、驥子不出其外、列施銜策、方知逸足。

含識之物、皆欲骨肉相称、神貌泠然。若筋骨不任其脂肉、在馬為驚駘、在人為肉疾、在書為墨猪。

ここで張懷瓘がいわんとすることは、米芾のつぎの言葉を参照することで、より鮮明になるだろう。

開元已来、明皇〔玄宗〕の字体の肥俗なるに縁り、始めて徐浩有り。時君の好む所に合するを以てなり。經生の字も亦た此自り肥ゆ。開元已前の古氣、復た有ること無し。〔海岳名言〕

（開元已来、綠明皇字体肥俗、始有徐浩。以合時君所好。經生字亦自此肥。開元已前古氣、無復有矣）

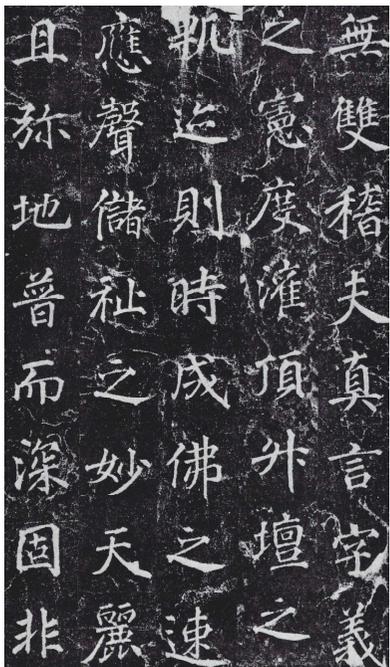
米芾は、開元以降、玄宗と徐浩の「肥俗」な書が好尚となり、それ以前にあった「古氣」が失われたという。米芾は徐浩について「徐浩は晩年、力過ぎて更に氣骨無し」（同前）とも評しているから、「肥俗」とは「氣骨」がないことと等しい。米芾が「古氣」と「氣骨」を結びつけているのは、張懷瓘のいう「風骨」の美学に通ずるものである。

張懷瓘のいわんとしたことは、米芾が見事に代弁しているといえるだろう。張懷瓘が時の皇帝である玄宗や、内府においてともに法書の蒐集や整理に携わっていた徐浩の書を名指しで非難できたはずがない。だが、右のようにいう張懷瓘が、かれらの「肉多く筋少なき」書に否定的であったことは疑いを容れない（図）。



玄宗「石台孝經」

隸書の典型を示す後漢の諸碑と比べるとなく、米芾が「肥俗」と評したのが納得される。



徐浩「不空和尚碑」

褚遂良の書法をベースにしながらも、点画は弛緩し、向勢の結体、三過折の筆法の強調など、顔真卿に至る過渡期的な書法をみせる。



顏真卿「顏氏家廟碑」

示す中太りの線、向勢の結体、正方形を基調とする字形、蚕頭燕尾の筆法など、顔法の特徴がはっきりと表れている一方、初唐の楷書に具わっていた「骨力」は失われている。それは、刀をもって石に刻すことから生まれた楷書が、柔軟な筆をもって紙に書すものへと変化したことを思わせる。

## 五 唐代文学に受け継がれた「風骨」

ここまで、張懷瓘の「風骨」を中心とする美学思想が、劉勰がその語に込めた復古主義的な理念を共有していることを詳しく論じてきた。だが、加えて指摘しておきたいのは、唐代の文学論にも、「風骨」の理念を持ち出して復古主義を唱える言説が見出されるといふことだ。劉勰が提示した「風骨」の理念は、より直接的に、唐代の文学に受け継がれ、その方向性を決定づけたのである。その流れは、盛唐の詩人たちを生み、やがて中唐の古文復古運動を引き起こすことになるだろう。すなわち、張懷瓘が書論において「風骨」を唱えたのは、こうした文学思潮と同期するものなのである。最後に、そのことを論じたい。

鍾嶸の『詩品』にいう「建安の風力」が『文心雕龍』の「風骨」を踏襲するものであることはすでに触れた。初唐において「風骨」を引き継いだのが、陳子昂（六六一―七〇二）である。その「修竹篇序」にいう。

文章の道弊れて五百年なり。漢魏の風骨は晋宋伝うる莫し。……僕嘗て暇時、齊梁間の詩を観るに、彩麗は繁を競うも、興寄は都て絶ゆれば、毎に以て永歎す。古人を思えば、常に透迤頹靡<sup>いいたいび</sup>し、風雅の作らざるを恐れ、以て耿耿<sup>こうこう</sup>たるなり。

（文章道弊、五百年矣。漢魏風骨、晋宋莫伝。……僕嘗暇時觀齊梁間詩、彩麗競繁、而興寄都絶、毎以永歎。思古人、常恐透迤頹靡、風雅不作、以耿耿也）

陳子昂は、「風骨」という語のみならず、その文学史観においても劉勰を継承している。まず、「齊梁間の詩を観るに彩麗は繁を競う」というのは、「近代の辞人は、華を務めて実を棄つ」（近代辞人、務華棄実）（『文心雕龍』程器）と述べた劉勰の修辞主義批判と重なり合う。

さらに、右の引用にみえる「興寄」「風雅」は、いずれも劉勰が重視したものである。

「興寄」とは、作品に「興」すなわち思想や感情を寄託することを意味する。これは『詩経』の「六義」、すなわち、風・雅・頌・賦・比・興に由来する概念である。「賦」「比」「興」は

詩の表現形式をいう。『文心雕龍』には「比興」と題する一篇があり、劉勰は「比」と「興」の意義を説いている。「比は則ち憤りを蓄えて以て斥言し、興は則ち譬えを環らして以て託諷す」（比則蓄憤以斥言、興則環譬以託諷）。つまり、「興」は諷諫の意を比喻を用いて婉曲的に表現する方法である。そして、漢代の辞賦の隆盛に至って、「興」が忘れ去られたことを嘆く。

炎漢盛んなりと雖も、辞人夸毗（かひ）（へつらう）して、詩刺の道喪ぶ。故に興の義、銷亡（しょうぼう）（消え失せる）す。是に於いて賦頌先ず鳴る。故に比体、雲のごとく構え、紛紜（ふんうんざつとつ）雜遝（ざつたつ）（盛んにして乱れる）、旧章（伝統）に倍（そむ）く。（同前）

（炎漢雖盛、而辞人夸毗、詩刺道喪。故興義銷亡。於是賦頌先鳴。故比体雲構、紛紜雜遝、倍旧章矣）

「風雅」もまた、『詩経』の「六義」に由来するものである。「風」とは諸国の民謡、「雅」とは朝廷の楽歌である。『毛詩』大序に「一国の事を一人の本に繋ぐ、之を風と謂う。天下の事を言いて、四方の風を形わす、之を雅と謂う。雅とは正なり」（一国之事繋一人之本、謂之風。言天下之事、形四方之風、謂之雅。雅者正也）というように、いずれも政治や社会に対する批判性が込められたものであった。劉勰はそうした「風雅」の失われた文学を批判している。

蓋し風雅の興る、志思、憤りを蓄え、情性を吟詠して、以て其の上を諷す。此れ情の爲にして文を造れるなり。……而るに後の作者は、濫を採りて真を忽（ゆるがせ）にし、風雅を遠ざけ棄てて、辞賦を近づけ師とす。故に情を体するの製日に疎に、文を逐うの篇愈いよ盛んなり。（情采）

（蓋風雅之興、志思蓄憤、而吟詠情性、以諷其上。此為情而造文。……而後之作者、採濫忽真、遠棄風雅、

近師辞賦。故体情之製日疎、逐文之篇愈盛）

以上のとおり、修辞主義に傾き、「風雅」と「興寄」の批評性を失った文学を斥けて、「漢魏の風骨」への回帰を訴える陳子昂が、劉勰の思想を受け継ぐものであることは明らかである。陳子昂のいう「風骨」は、「瘠義（せきぎ）肥辞、繁雜にして統を失うが若きは、則ち骨無きの徴（しるし）なり。思い環周せず、索莫として氣に乏しきは、則ち風無きの驗（しるし）なり」（若瘠義肥辞、繁雜失統、則無骨之徴也。思不環周、索莫乏氣、則無風之驗也）（『文心雕龍』風骨）と述べた劉勰と重なり合う。つぎに「風骨」を受け継いだ人として、盛唐の殷璠（いんぱん）を挙げることができる。殷璠は、開元（七三―七四一）から天宝（七四二―七五六）年間に活躍した人で、その『河岳英靈集』は七―四四年から七五三年に至る唐代の詩人二四名の詩、計二三四首を集め、序と論とを付したものである。その「序」において、殷璠はつぎのようにいう。

蕭氏自り以還、尤も矯飾を増す。武徳の初め、微波尚お在り。貞観の末、評格漸く高し。景雲中、頗る遠調に通ず。開元十五年より後、声律・風骨始めて備わる。

（自蕭氏以還、尤增矯飾。武徳初、微波尚在。貞観末、評格漸高。景雲中、頗通遠調。開元十五年後、声

「蕭氏」とは南朝梁代を指し、その時から初唐にかけて停滞しつづけていた詩が、開元十五年に至ってようやく「声律・風骨」を備えたものとなったというのである。

殷璠はまた、その「論」において、選詩の基準を述べている。「璠の今集むる所は、頗る諸家と異なり、既に新声（なら）に閑（な）いて、復た古体を曉（さと）る。文質半ば取り、風騷（国風と離騷）兩（ふた）つながら挟む。氣骨を言えば則ち建安を儔（ともがら）と為し、宮商を論ずれば則ち太康（西晋の武帝の元号）も逮（た）ばず」（璠今所集、頗異諸家、既閑新声、復曉古体。文質半取、風騷兩挾。言氣骨則建安為儔、論宮商則太康不逮）。「宮商」とは、音階をなす宮・商・角・徵・羽の「五音」のうちの二音で、転じて詩における声律を意味する。つまり、「氣骨」を言えば建安文学を伝統とし、「宮商」（声律）を論じるには太康の詩人、陸機や潘岳などは及ばないという。盛唐の近体詩が、建安文学の「氣骨」とともに、太康の詩人が及ばない「声律」を具えたものであると誇るのである。興膳宏は、「氣骨」は「風骨」に、「宮商」は「声律」に対応するという。<sup>27</sup>

殷璠は、沈約の「四声八病説」を名指しで批判し、齊梁から初唐へと続く修辭主義的な詠物詩—宮体詩の流れを否定的に見る一方で、漢魏の詩風を典範と仰ぐのだが、それを象徴するものが「風骨」と名指されているのである。『河岳英靈集』は、鍾嶸の『詩品』からの影響を強く受けているといわれることが多いが、われわれの文脈においては、むしろ劉勰からつづく「風骨」の美学の系譜に位置づけられる。

劉勰から鍾嶸、陳子昂、殷璠へと受け継がれた「風骨」の理念は、李白（六九九—七六二）や杜甫（七一二—七七〇）に代表される盛唐の詩人たちによって体现されたといえる。かれらは『詩経』のたくましい古代の詩を理想とし、諷諫の意を前面に出した詩を作った。いわば、失われた「風骨」が回復されたのである。南朝以来の貴族的な文学を刷新し、清新な息吹が込められた盛唐の詩は、いまや中国文学の精髓と目されている。

『河岳英靈集』の正確な成書年代は不明であるが、殷璠みずから「序」に述べる詩の採録時期の下限が七五三年であることや、取り上げられる詩人の官職名などから、同年以降の天寶中と考えられている。<sup>28</sup>それを信ずるならば、張懷瓘の『書断』に遅れること三十年弱、『書估』（七五四）や『書議』（七五八）と同時期である。張懷瓘と殷璠は、ほぼ同じ時代の空気を共有していたといつていい。両書が異なる分野を論じながらも「風骨」という美学を中心に据えていることは単なる偶然ではないだろう。

第一に、それは文学論と書論の近親性を示している。両者は、同じ論理形式と語彙（概念）をもつて行われたのである。早くは梁代に鍾嶸の『詩品』に対して庾肩吾が『書品』を、謝赫が『画品』（『古画品録』の原名）を著した。初唐では、『書後品』で知られる李嗣真が、詩

27 興膳宏「詩品から詩話へ」『中国文学報』第四七冊、一九九三年、四六頁。

28 京都大学中国文学研究室編『唐代の文論』研文出版、二〇〇八年、二二五頁。

論として『後詩品』、画論として『画後品』を書いたとされるが、ともに佚して伝わらない。そして、張懷瓘は膨大な書論のほかに『画断』と名付けられた画論を書いた。中唐においては、寶泉『述書賦』（七六九）の注釈書『述書賦語例字格』を著した寶蒙に、『画拾遺録』と題された画論があったとされる。そして晩唐には張彦遠が歴代書論を集成して『法書要録』を編纂する一方、画論・画史として『歴代名画記』を著したのである。以上に挙げた唐代の画論は、『歴代名画記』を除いてすべて佚して伝わらず、同書ほかにわずかに引かれるものが残るばかりであるが、文学論・書論・画論の結びつきが唐代に至って強固なものとなっていたことがわかる。

第二に、そこには大きな社会的変化が反映されている。九品官人法に代わる官吏登用制度として隋代に科挙が導入された意図は、それまで南朝において既得権益を独占し、政治権力を掌握していた門閥貴族を倒すことにあった。唐代になると、科挙は本格化する。則天武后は科挙に詩賦を課し、書法の技術も問われることとなった。やがて、唐代を通して科挙は本格化し、やがては貴族を完全に駆逐するに至る。北宋では、世襲によって権勢をほしいままにしていた貴族に代わって、科挙を通過した士大夫層が文化の中心的な担い手として前面に登場する。内藤湖南のいう「近世」は、そのようにして拓かれたのである。三百年にわたる唐代のちようど折り返し点である盛唐は、まさにこうした大きな転回点に当たる。時代は新しい価値観を要求していた。理論と相前後して、実作もそれに応える新しいスタイルが現れた。文学では盛唐の詩人たちであり、書では顔真卿や狂草で知られる張旭や懷素、画では呉道玄や王維である。<sup>29)</sup>

そして、七五五年から七六三年までつづいた安史の乱を経て、唐が衰微と混乱を露呈する中唐に至ると、韓愈（七六八―八二四）や柳宗元（七七三―八一九）が現れ、散文において六朝的な駢文を否定する古文復古運動が主導された。詩では白居易（七七二―八四六）が風刺と教化を詩の本質とみなす諷諭詩を掲げた。いうまでもなく、それは『詩経』の「風」の理念に基づくものであり、劉勰が『詩経』の六義のうち「風、其の首に冠たり」（風冠其首）といったのを受け継ぐものである。

このように、劉勰が提示した「風骨」の美学は、「近世」的な芸術思潮を招き寄せたといつてよい。それは、貴族制の崩壊と、科挙による士大夫層の台頭と軌を一にするものである。貴族主義的な文化一般を否定して、士大夫の新しい価値観が文化の上でも要求された。そうした背景のもと、文学と書の領域において、復古主義的な美学が掲げられたのである。それ

29 たとえば蘇軾は、この時代に詩・文・書・画の芸術ジャンルを横断してなされた変革をとらえていた。

「知者は物を創り、能者は焉を述ぶ。一人にして成るものに非ざるなり。君子の学に於る、百工の技に於るは、三代自り漢を歴し唐に至って備う。故に詩は杜子美（杜甫）に至って、文は韓退之（韓愈）に至って、書は顔魯公（顔真卿）に至って、画は呉道子（呉道玄）に至って、而して古今の変、天下の能事畢れり」（知者創物、能者述焉。非一人而成也。君子之於学、百工之於技、自三代歴漢至唐而備矣。故詩至杜子美、文至韓退之、書至顔魯公、画至呉道子、而古今之變、天下之能事畢矣）（書呉道子画後）。

を象徴するのが「風骨」にほかならない。

## 一 劉勰の「文」の存在論

『文心雕龍』の劈頭を飾る「原道」篇は、「文」の根本原理を論じる一篇である。「文」はその根本において「道に原づく」という主張を、「文」の原義に遡ることによって説き、文学としての「文」の存在価値を基礎づけようとする。

文の徳たるや大なり。天地と並び生ずるは何ぞや。夫れ玄黄色雜わり、方円体分かれ、日月璧を疊ねて以て麗しき天の象を垂れ、山川綺を煥かして以て理ある地の形を鋪く。此れ蓋し道の文なり。仰いで吐曜を觀、俯して含章を察すれば、高卑位を定む。故に兩儀既に生ず。惟だ人之人に參わる。性靈の鍾まる所、是を三才と謂う。為れ五行の秀にして、実に天地の心なり。心生じて言立ち、言立ちて文明らかなるは、自然の道なり。旁く万品に及ぼせば、動植も皆な文あり。龍鳳藻繪を以て瑞を呈し、虎豹炳蔚を以て姿を凝らす。雲霞の雕色は、画工の妙に踰ゆる有り、草木の賁華は、錦匠の奇を待つ無し。夫れ豈に外飾ならんや、蓋し自然のみ。林籟の結べる響きに至っては、調えること竿瑟の如く、泉石の激せる韻は、和うこと球錙の若し。故に形立てば則ち章成り、声発すれば則ち文生ず。夫れ無識の物を以てして、鬱然として彩あり、有心の器、其れ文無からんや。

(文之為徳也大矣。與天地並生者何哉。夫玄黄色雜、方円体分、日月疊璧以垂麗天之象、山川煥綺以鋪理地之形。此蓋道之文也。仰觀吐曜、俯察含章、高卑定位。故兩儀既生矣。惟人參之。性靈所鍾、是謂三才。為五行之秀、実天地之心。心生而言立、言立而文明、自然之道也。旁及万品、動植皆文。龍鳳以藻繪呈瑞、虎豹以炳蔚凝姿。雲霞雕色、有踰画工之妙、草木賁華、無待錦匠之奇。夫豈外飾、蓋自然耳。至於林籟結響、調如竿瑟、泉石激韻、和若球錙。故形立則章成矣、声発則文生矣。夫以無識之物、鬱然有彩、有心之器、其無文歟)

劉勰は「文の徳たるや大なり」という高らかな宣言から長大な『文心雕龍』をはじめめる。「文」は天地とともに生じた。日月が輝く天の姿、山川が織りなす地の形は、みな「道の文」すなわち宇宙の摂理があらわれたものである。このような世界のあり方と同じように、人間に心が生じればことが生まれ、ことが成り立つと文章が生まれるのは「自然の道」である。あらゆるものが「文」を具えもっている、という。

ここで劉勰は、「文」という語の原義である「あや」「もよう」「美しさ」といった意味に遡って、文章あるいは文学としての「文」とは何かを論じている。天地自然が「文」を備えているのと同じように、人間も「文」(文章≠文学)をもつに到った。「文」は、根源としての「道」あるいは「自然」のあらわれであって、根本においてひとつである。したがって、文学もまた、偉大なる「道」の顕現であるという。このような思想は『易経』に由来するものである。

古者、包犧氏の天下に王たるや、仰いでは則ち象を天に觀、俯しては則ち法を地に觀、鳥獸の文と地の宜を觀、近くは諸を身に取とり、遠くは諸を物に取る。是に於て始めて八卦を作り、以て神明の徳を通じ、以て万物の情を類す。(繫辭下伝)

(古者包犧氏之王天下也、仰則觀象於天、俯則觀法於地、觀鳥獸之文與地之宜、近取諸身、遠取諸物。於是始作八卦、以通神明之徳、以類万物之情)

『易』はもともと春秋戦国時代において民間で行われた占いの書であり、儒家とは無関係のものだったといわれる。だが、前漢の頃、儒家によつて注釈にあたる十部の「伝」、いわゆる「易伝」ないし「十翼」が加えられて五経のひとつとなり、『易経』と称されるようになった。『易』の本文にあたる六十四卦を説明した卦辞と爻辞ようじはきわめて簡潔であり、体系的な哲学思想が述べられているわけではない。むしろそれらをもとにして構築された形而上学が「易伝」である。その目的は、『易』という媒介項を通じて、儒家の内部に道家の存在論を導入し、思想体系の基礎づけ<sup>2</sup>を行うことにあった。したがって、『易経』は儒家の經典ではあるが、儒家と道家の思想が融合されている。

『文心雕龍』の文学思想の根幹にあるのは、儒家思想である。劉勰は「宗經」篇において、儒家の經典とされる『易経』『書経』『詩経』『礼記』『春秋』のいわゆる五経を文学の最高の規範として称揚し、「文章の骨髓を極むる者」(極文章之骨髓者)だという。そして、あらゆる文学形式は五経に遡るといふ文学史観を提示している。劉勰は儒家の立場から道家に批判的であるが、『文心雕龍』の理論的枠組みや美学には道家的な形而上学が不可欠であり、『易経』はまさにそうした劉勰の要求に応えるものであったといつてよい。劉勰は五経のなかで『易経』を最も重視している。また、かれが参照する『易経』の思想は、ほとんどこの「易伝」に由来する。

そもそも『文心雕龍』自体、『易経』繫辭上伝の「大衍の数は五十、其の用は四十有九」(大衍之数五十、其用四十有九)とあるのに基づいて、全五十篇、序文にあたる「序志」篇をのぞく

1 許慎『説文解字』は「文」の原義を、「錯われる画なり。交わる画に象る」と説く。

2 溝口雄三・池田知久・小島毅『中国思想史』東京大学出版社、二〇〇七年、一〇頁。

3 とはいえ、老子も莊子もひとくくりに斥けているわけではない。むしろ『老子』は「精妙」であると評価している(情采)。劉勰が非難するのは、『莊子』や法家の『韓非子』の繁縟にすぎる文体である。「莊韓を詳覽すれば、則ち華実の淫侈に過ぐるを見る」(同篇)。

と本論四十九篇から構成されている。このことは劉勰自ら「序志」篇に述べるとおりである。のみならず、全編にわたって『易経』からの引用や用語がちりばめられている。劉勰は、文学としての「文」の価値を形而上学的に位置づけることを企図した自らの理論を、『易経』の形而上学に依拠して打ち建てようとしたのである<sup>4</sup>。

象を河洛に取り、数を蓍龜しきに問い、天文を觀て以て変を極め、人文を察して以て化を成す。然る後に能く区字を經緯し、彝憲いげんを弥綸びりんし、事業を發揮し、辭義を彪炳ひょうへいにす。故に知る、道は聖に沿りて以て文を垂れ、聖は文に因りて道を明らかにし、旁あまねく通じて涯かぎり無く、日に用いて匱とぼししからざることを。『易』に曰く、天下の動を鼓する者は辞に存すと。辞の能く天下を鼓する所以の者は、迺すなわち道の文なればなり。(原道)

(取象乎河洛、問數乎蓍龜、觀天文以極變、察人文以成化。然後能經緯區宇、彌綸彝憲、發揮事業、彪炳辭義。故知道沿聖以垂文、聖因文而明道、旁通而無涯、日用而不匱。易曰、鼓天下之動者存乎辭。辭之所以能鼓天下者、迺道之文也)

この一節はほとんど『易経』に依拠して書かれているが、劉勰独自の理論は、「文」という語の多義性を利用して、文学としての「文」の価値根拠としている部分にある。

『易経』にみえる「文」という語は、全編を見渡しても、直接的に文字ないし文章を意味するものとしては使われていない。文字を意味する語として使われているのは、むしろ「書」あるいは「書契」という語である。<sup>5</sup>「天地の文」あるいは「鳥獸の文」(繫辭上傳)などのように、「文」とは第一に自然や動植物に觀察される文様である。

『易経』の基本にある思想は、内に隠された自然の摂理や万物の変化の法則は、外に現れた表徴から知ることができるという考え方である。そもそも『易』は占いの書であるから、占いから得られた「卦象」によって、複雑で予測不能な自然や人事について判断しようと考える。

「文」とはそのような外在的な表徴をいう語である。天空に煌めく日月星辰は「天文」であり、人間社会のもろもろの制度文物は「人文」である。そこから自然の変化を読みとり、また人民を統治しようと『易経』は説く。

剛柔 交錯するは、天文なり。文明らかにして以て止まるは、人文なり。天文を觀て、

4 門脇廣文によれば、劉勰が依拠しているのは漢代のいわゆる「象数の易」ではなく、魏晋の王弼・韓康伯によって提示された『易』の新しい解釈、すなわち「義理の易」である。『「文心雕龍」の研究』創文社、二〇〇五年、三八―三九頁。

5 たとえば、「子曰く、書は言を尽くさず、言は意を尽くさずと」(繫辭上傳)、「上古は結繩して治まる。後世の聖人、之に易うるに書契を以てし、百官以て治め、万民以て察あまねかなるは、蓋し諸を夫かに取る」(繫辭下伝)などの例がみられる。

以て時変を察す。人文を觀て、以て天下を化成す。(剛柔交錯天文也。文明以止人文也。觀乎天文、以察時變。觀乎人文、以化成天下)(賁卦・象伝)

易は天地と準<sup>なぞら</sup>う。故に能く天地の道を弥<sup>びり</sup>綸(治める)す。仰いで以て天文を觀、俯して以て地理を察す、是の故に幽明の故を知る。(易與天地準。故能弥綸天地之道。仰以觀於天文、俯以察於地理、是故知幽明之故)(繫辭上伝)

だが、「文」は必ずしも『易経』の中心的な概念であるわけではない。それはむしろ、六十四卦を指す「象」という概念を説明し補足するために持ち出されるものだ。「参伍(まじりあい列なる)して以て変じ、其の数を錯綜す。其の変に通じて、遂に天地の文を成し、其の数を極めて、遂に天下の象を定む」(参伍以変、錯綜其数。通其變、遂成天地之文、極其数、遂定天下之象)(繫辭上伝)という一節が示すように、「文」とはあくまで「象」の前段階にあるものである。「聖人<sup>かた</sup>以て天下の曠(きわ)〔錯雑なるさま〕を見ること有りて、諸<sup>これ</sup>を其の形容に擬え、其の物宜に象<sup>かた</sup>る。是の故に之を象と謂う」(聖人有以見天下之曠、而擬諸其形容、象其物宜。是故謂之象)(同前)と併せて考えれば、いわば無定形で無秩序な現象である「文」から、聖人の媒介によって抽出され、抽象化された法則性が「象」なのである。この意味で、『易』において「文」は「象」よりも低い次元にある。

しかるに劉勰は、そのような『易経』の「文」を敷衍して文章・文学としての「文」に接合する。たとえば『文心雕龍』体性篇の「夫れ情動いて言形<sup>あら</sup>われ、理発して文見<sup>あら</sup>わる。蓋し隱に沿<sup>よ</sup>りて以て顯に至り、内に因りて外に符する者なり」(夫情動而言形、理発而文見。蓋沿隱以至顯、因内而符外者也)という一節は、『毛詩』大序の「情、中に動きて、言に形わる」(情動於中而形於言)という章句に自ら「理発して文見<sup>あら</sup>わる」の句を対置し、「情」と「言」、「理」と「文」の関係を、「隱」と「顯」、「内」と「外」という関係において捉えている。内在的な感情と外在的な装飾の調和と統一を目指すことを意図した劉勰の理論は、美学においてのみならず、存在論においても通底している。

そして張懷瓘は、まさにこうした劉勰の方法論を承継いで書の価値を措定しようとしているようにみえる。

## 二 張懷瓘の「書」の存在論

すでに触れたとおり、張懷瓘の『書断』は、歴代を通じて最も大部の書論のひとつであり、その体系性はもとより、古今の文献を博搜した史料性が高く評価されてきた。その美学については、前章で論じたとおり、南朝の芸術論の枠組みを踏襲しながらも、二王を絶対視する当時の風潮に抗って、復古を説くものであった。しかし、張懷瓘の書論において真にユニークなのは、書とは何かという存在論的な問いをめぐる哲学的議論である。

張懷瓘は『書断』の末尾において、『易経』『春秋』『史記』を範として同書を執筆したと述べている。

其の類に触れて変を生じ、万物象を為すは、周易の体に庶し。其の一字の褒貶、微言の勸戒は、春秋の意を窃かにす。其の美を虚しうせず、悪を隠さざるは、馬遷の書に近し。

冀くは、其れ美を衆めて以て一家の言を成さんことを。

(其触類生變、万物為象、庶乎周易之體也。其一字褒貶、微言勸戒、窃乎春秋之意也。其不虛美、不隱惡、近乎馬遷之書也。冀其衆美以成一家之言)

「其の一字の褒貶、微言の勸戒は、春秋の意を窃かにす」とは、『春秋』が簡潔な文辞をもって物事を鋭く批判する姿勢を、「其の美を虚しうせず、悪を隠さず」とは、司馬遷の『史記』が歴史を公平な視点で叙述していることをいうのだろう。張懷瓘が一面において意識しているのは、こうした歴史家としての批評精神とエートスである。

だが、張懷瓘が何よりも重視するのは『易』である。張懷瓘の語彙や思想には、『易』の影響が色濃く表れている。

「類に触れて変を生じ、万物象を為す」とは、『易経』繫辞上傳の「引きて之を伸べ、類に触れて之を長くすれば、天下の能事畢る」(引而伸之、触類而長之、天下之能事畢矣)という言葉を踏まえている。易の八卦を組み合わせて六十四卦ができるように、類に応じて延長発展させていけば、天下に起こるあらゆる現象を理解することができる。同様に書も、書体の発展を基礎にして、各書体にさまざまな書風の変化と発展の歴史が拡がっている。つまり『書断』は、書の生成発展の歴史すべてを包括しようという意図をもって書かれたことである。同書は、文字の創成から説き起し、次いで古文・大篆・籀文・小篆・八分・隸書・章草・行書・飛白・草書の「十体」の源流を述べる。「十体相い沿い、互いに創革を明らかにす」(十体相沿、互明創革)と自らいうとおり、これらの書体がいかに連関しているか、その創始と沿革の経緯を明らかにしようとするものである。その後、神品・妙品・能品の三品に分かつ品第の形式によって、書人の評伝を連ねるといふ構成になっている。

『書断』に先行する芸術論において、こうした体系性を志向する書物はたったひとつしかない。劉勰の『文心雕龍』である。劉勰は、文学とは何かという哲学的な問いから始め、文学の全歴史を述べようとする意図をもって『文心雕龍』を著した。たとえばその「序志」篇において、先人の文学論を取り上げてその長短を述べた後、「並びに未だ葉を振るいて以て根を尋ね、瀾を觀て源を索むる能わず」と断じている。つまり、劉勰は文学の根源を探究することを自らの課題としたのである。そして、張懷瓘もまた、書をその根源に遡って論じようとした。

『書断』は、その品第の形式によって、先行する鍾嶸『詩品』や庾肩吾『書品』、また李嗣真の『書後品』の系譜に位置づけられることが多い。『書断』が品第の形式を踏襲していることはたしかだが、上記の書物とは決定的に異なる意図の下に書かれている。たとえば『詩品』

は、当時文学形式として主流になりつつあった五言詩のみに対象を絞って評論したものである。『書品』も同様に、当時の通行書体である隸書（楷書）と草書のみを問題にしている。『書後品』は、あらゆる書体を含めて品第を加えているが、書体発展の歴史を欠き、また、書とは何かという形而上学的な問いがない。『書断』は、書的全歴史を包括して体系づけ、書の本質を哲学的に基礎づけようとする志向において、むしろ『文心雕龍』と共通するものをもっている。

その形而上学的枠組みが『易経』に依拠するという点においても、『書断』は『文心雕龍』と共通している。その影響は全著作にわたってみられるものだ。

たとえば書体の変遷について述べる「十体書断」の後におかれた「論」は、全面的に『易経』に基づいて、書の起源としての文字の起源を説く。

論に曰く、夫れ卦象は其の理を陰鷲する所以にして、文字は其の能を宣載する所以なり。

卦は則ち天地の窈冥を渾べ、鬼神の変化を秘し、文は能く以て其の道を發揮し、其の功を幽贊す。是れ、卦象なる者は文字の祖、万物の根なるを知るなり。（『書断』論）

（論曰、夫卦象所以陰鷲其理、文字所以宣載其能。卦則渾天地之窈冥、秘鬼神之變化、文能以發揮其道、幽贊其功。是知卦象者、文字之祖、万物之根）

張懷瓘はしばしば、学書の要諦を説くのに、文章を学ぶことを引き合いに出す。たとえば『六体書論』（『書苑菁華』卷十二）では「如し文章を学ばんとするに、只だ今人の篇什（詩歌）を学ぶのみにして、経籍に涉らざれば、豈に偉器を成さんや」（如学文章、只読今人篇什、不涉経籍、豈成偉器）という。文章を学ぼうとするのに、近代の詩歌を学ぶだけで、経書を博渉しなければ、大成しない。あらゆる文学の根本を五経に求めたのは劉勰である。『文心雕龍』宗経篇は、その名のとおり、経書を宗とすることを主題にした篇であり、「文は能く経を宗とす」（文能宗経）と述べる。「而るに、言を建て辞を修むるに、克く経を宗とするもの鮮し」（而建言修辞、鮮克宗経）。

ほぼ同内容の主張が『評書葉石論』（『書苑菁華』卷十二）でも繰り返されているが、そこではさらに一歩踏み込んで文学論を展開している。

仮如文章を学ばんと欲すれば、必ず先ず経籍子史を覽る。其の上才の者、深く古人の意を酌みて其の言を拾わず。故に陸士衡「機」云う、「或いは故きを襲いて弥いよ新し」と。其の語新しくして意古きを美すればなり。其の中才の者、連文両字を采り、言を配して以て章を成す。將に故実を為らんとするに、典拠する所有り。其の下才の者、旧文を模拓し、頭を回え尾を易う。或いは新制（新作）を相い呈する有るも、模拓の文を見れば、之が為に愧赧（赤面）す。其の才無くして上を好む者は、但だ之を写すのみ。書の道も亦た然り。臣は書に工みならざると雖も、頗る其の道を知る。

（仮如欲学文章、必先覽経籍子史。其上才者、深酌古人之意、不拾其言。故陸士衡云、或襲故弥新。美其

語新而意古。其中才者、采連文兩字、配言以成章。將為故実、有所典拠。其下才者、模拓旧文、回頭易尾。或有相呈新制、見模拓之文、為之愧赧。其無才而好上者、但写之写而已。書道亦然。臣雖不工書、頗知其道)

「文章」において、才能の高き者は、古人の意を深く汲み取るのであって、言葉そのものを真似するのではない。「書道」も同じように、古人の書跡を学んでも、その意を汲み取るのであって、姿形を真似るのではない。このようにいう張懷瓘は、深く文学の素養を具えた人であったことが想像され、また文学の考え方をもとにして書を語ろうとしたことが窺われるのである。

文学を強く意識する張懷瓘の姿は、『文字論』からも浮かび上がる。そこには、つぎのようなエピソードが記されている。

張懷瓘が「朝端〔朝廷〕の英秀、詞場〔文壇〕の雄伯〔傑出した人物〕」と呼ぶ蘇晋と王翰が、陸機の「文賦」や王僧虔の「書賦」にならって「書賦」を作り、あわせて『書断』の後序を書いてやろうと思いついた。そこで張懷瓘に書の奥深さについて講釈を受けたのだが、なかなか作品が出来上がらない。そうこうしているうちに、張懷瓘はみずから「書賦」を作り、蘇晋と王翰をはじめ、たまたま居合わせた褚思光・万希莊・包融にも披露したところ、万希莊が「文と書とは、公と陸機とに已に把断〔把握〕さるなり。世、応に敢えて賦を為る者無かるべし」(文與書、被公與陸機、已把断也。世応無敢為賦者)と褒めそやすと、蘇晋も「此の事必ず然るなり」(此事必然也)と同意したという。その一方、包融が「書の道を論ずれば、則ち妍華余り有るも、賦の体を考すれば、則ち風雅足らず」(論書道、則妍華有余、考賦体、則不足風雅)云々と評すると、褚思光もそれに賛同して、「賦は能くせざるに非ず。然れども張に于いては当に之を中に分かつべきも、乃ち小小なる者のみ」(賦非不能。然于張当分之中、乃小小者耳)などと述べたという。

6 同篇において、王翰が「兼ねて公の与に書断の後序を作らんと欲す」といい、褚思光が「其の書断三卷は、実に妙絶為ること、猶お蓬山・滄海の風雲を吐納するがごとし。禽獸魚龍、何にか有らざらん。見る者心酔せざるは莫し。後学、其の中に漁獵するを得ん。実に不朽の盛事なり」などといっているのをみれば、『文字論』は、『書断』の成書の後まもなくして、それを補うようにして著された一篇であることは明らかである。薛龍春は、本文で「吏部蘇侍郎臣」と呼ばれている蘇晋が吏部侍郎の官にあったのが開元十四年(七二六)の冬から十九年(七三〇)の春夏の間であることから、『文字論』はこの期間に成立したと推定している(『張懷瓘書学著作考論』九、一七頁)。

友人等との議論という体裁をとる同篇は、『書断』がある意味で窮屈な形式に則るために述べきれなかった問題を取り扱っている。とりわけ書とは何かという形而上学的な問いをめぐる張懷瓘の議論は真にユニークである。たとえばそれは、許慎が『説文』に付した「叙」のような性格を備えるものである。『文字論』という篇名はおそらく原名ではなく、冒頭の「論に曰く、文字とは総じて言を為すなり」云々というところから後にそう呼ばれたのだろう。その主題は「文字」ではなく、あくまで「書」であり、「文字」との関係における「書」であるからだ。

ここから張懷瓘には「書賦」と題する賦の作品があったことが知られるが、伝わらず、著録や引用もされていない。しかし、注目されるのは、『書断』の成書からまだ間もない頃、張懷瓘が当時の文学者たちと交わり、かれらと書や文学について活潑に議論していた様子が垣間見られることである。

張懷瓘が書を論じるのにはしばしば文学を引き合いに出すのは、理論の上で先行する文学の知見を書論に応用しようという意図があったと考えられる。実際、文学論を根底にして書論を練り上げていると思われる箇所も少なくない。

張懷瓘はくりかえし書を「文」との関係において語っている。「書」というものがもつ自律的な価値を、「文」あるいは「文章」に関係づけることによって説く。それは『書断』の書き出しからすでに強く主張されている。

昔、庖犧氏は卦を画して以て象を立て、軒轅氏は字を造りて以て教を設く。堯・舜の世に至りて、則ち煥として文章有り。……文章の用を為すや、必ず書に仮る、書の徴為るや、道に合せんことを期す。故に能く文を發揮する者は、書より近きは莫し。(序)

(昔庖犧氏画卦以立象、軒轅氏造字以設教。至於堯舜之世、則煥乎有文章。……文章之為用、必仮乎書、書之為徴、期合乎道。故能發揮文者、莫近乎書)

「文章」が十全に意をあらわすためには、「書」の力によらねばならない。張懷瓘は、書と文とが相補的な関係にあることを強調する。「書」の位相を「文」との関係において措定することによって、「書」を存在論的に基礎づけようとしているのである。このような思想の基礎として、張懷瓘の書論の背後に見え隠れするのが文学論である。

「書より近きは莫し」という一節はおそらく、鍾嶸『詩品』上品序にも引かれる『毛詩』大序の「故に得失を正し、天地を動かし、鬼神を感ぜしむるは、詩より近きは莫し」(故正得失、動天地、感鬼神、莫近於詩)を意識して書かれているだろう。同じ表現が『文字論』にもみえる。「典墳の大猷をとど聞き、国家の盛業を成す者は、書より近きは莫し」(聞典墳之大猷、成国家之盛業者、莫近乎書)。「典墳」とは古代の聖王、三皇・五帝の著した伝説の書物であり、「大猷」とは大いなる道という意味である。この一節はさらに魏の文帝・曹丕による文学論『典論』論文の「文章は経国の大業にして、不朽の盛事なり」(文章経国之大業、不朽之盛事)を踏まえてもいる。

ここで張懷瓘がいう「書」とは、書法というよりもむしろ「文字」ないし「文書」を意味する。というのも、この文章はつぎのように続くからだ。「其の後、能者之に加うるに元〔玄〕妙を以てす。故に翰墨の道生ずる有り」(其後能者加之以元妙。故有翰墨之道生)。しかし、張懷瓘の眼目は、芸術としての書の基盤には国家統治を支える文字と文書の政治的な力があるという点にある。そのような力がなければ、書はたんに目を喜ばすだけのものに墮してしまいうだろう。張懷瓘はそうした耽美主義とは無縁である。劉勰が諷諫の意を喪ったために綺麗な文学を斥けたように、張懷瓘もまた、文章の力を根底にもため美しいだけの書を斥けるだろう。

文章を書くという行為に否応なく伴う物質的な側面から、やがて「翰墨の道」すなわち芸術としての書が生まれた。つまり張懷瓘は、卦象—文字—文章（文学）—書という発展の系譜に書を位置づけようとしているのである。このような基本的なモチーフは、晩年の『書議』においても変わっていない。

夫れ翰墨及び文章の至妙なる者は、皆な深意有りて以て其の志を見ず。之を覽れば即ち了然として面と会するが若からしむ。（『書議』）

（夫翰墨及文章至妙者、皆有深意以見其志。覽之即令了然、若與面會）

書も文学も、素晴らしいものには深い意があり、「志」をあらわすものだ。張懷瓘は、書にも文学と同等の功用があることを説こうとしている。たとえば劉勰は、『毛詩』大序の「詩は志の之く所なり」（詩者志之所之也）に基づいて、「文章は志を述ぶるを本と為す」（文章述志為本）（『文心雕龍』情采）といっている。また、「辞は肌膚為り、志は実に骨髓たり」（辞為肌膚、志実骨髓）（同、体性・賛）ともいう。張懷瓘は、『詩経』以来の文学が「志」を表すことを重んじるということ踏まえ、書もまた同じであると説くのである。

或いは四海の尺牘、千里の相聞は、迹は乃ち情を含み、言は惟だ事を叙ぶ。封を披けば覺えず欣然として独り笑う。則ち面せずと雖も其れ面するが若し。妙用玄通は神化に隣す。（『書議』）

（或四海尺牘、千里相聞、迹乃含情、言惟叙事。披封不覺欣然独笑。雖則不面、其若面焉。妙用玄通、隣于神化）

遠く離れたところから送り届けられる手紙は、ことばは事柄を伝えるだけであるが、筆跡には「情」が込められている。封を開けば思わず嬉しくなつて笑みがこぼれる。目の前にその人がいるわけではないのに、その人と対面しているかのように——それは、わたしたちの誰もが日常的に経験している書の力である。この一節を、『文心雕龍』のよく似た次の部分と並べてみると、張懷瓘の意図が浮き彫りになるだろう。

其れ文を綴る者は、情動いて辞発し、文を觀る者は、文を披いて以て情に入る。……世遠くして其の面を見ること莫きも、文を覘えば輒ち其の心を見る。（知音）

（其綴文者、情動而辞発、觀文者、披文以入情。……世遠莫見其面、覘文輒見其心）

劉勰が「文」の位相に「情」と「心」を見出すのに対し、張懷瓘は「迹」つまり「文」が書かれたその筆跡——「書」の位相——に「情」を見出す。「言葉はただ事実を記述するだけだ」という張懷瓘は、言語とは異なる位相に存在する「書」の力を捉えようとしている。

ところで、「文」という語と同様に「書」も多義語であることに注意したい。「書」は書法

を意味するばかりではなく、文字、手紙、書籍などをも意味する。また、経書のひとつ『書経』を指すこともある。だが、そうした多義性はすべて「書くこと」という原義から派生するものであって、「書」とはそれらを統合する語である。劉勰が「文」という語の多義性をもとに文学を「道」に基礎づけたように、張懷瓘は「書」という語の多義性によって書法を「道」に基礎づける。それはある種のレトリックである。

張懷瓘の書論に「書道」という語が熟語としてたびたび用いられていることはつとに指摘されている。書は卑しむべき「芸」にすぎないという通念に対し、いかにその価値づけを行うべきかという問題が張懷瓘を書論家として衝き動した動機のひとつだった。それはまた、劉勰が文学に対して行おうとした課題でもあった。両者は、まさに文学や書が芸術としての地位を確立してゆくその過渡期的な時代に、理論的な裏付けを与えたのである。

文学との関係において書を語るということは、文学と書を区別し、その差異を語ることにほかならない。先に触れた『文字論』にみえる蘇晋や王翰らとのやりとりは、かれらが書と文学との関係について想いをめぐらせていたことを物語っている。王翰は張懷瓘に対してつぎのようにいう。

文章は久しく心を遊ばすと雖も、翰墨は近ごろ甚だ意を留む。此の若き妙事は、古来知る有る者少なし。今、擬して之を討論し、書賦を造り、兼ねて公の与に書断の後序を作らんと欲す。王僧虔に賦有り、王儉、其の序を製すと雖も、殊に人を動かすに足らず。陸平原〔機〕の「文賦」の如きは、実に名作為り。其の極境に造らざるが若きは、後世の人心を伏せしむるに由無し。書の深意を知らず、文と差別を為すが若し。

(文章雖久游心、翰墨近甚留意。若此妙事、古来少有知者。今擬討論之、欲造書賦、兼與公作書断後序。

王僧虔雖有賦、王儉製其序、殊不足動人。如陸平原文賦、実為名作。若不造其極境、無由伏後世人心。

不知書之深意、與文若為差別)

王僧虔には「書賦」という作品があり、『南史』卷二十二・王僧虔伝には甥の王儉がそれに序と注を付したことが記されている。前者は『芸文類聚』卷七十四にその一部を載せるが、後者は佚した。王翰は両者を「殊に人を動かすに足らず」と切り捨てる。また、陸機の「文賦」は名作と認めつつも、書の深意を理解しておらず、文と書とを別個のものと考えていると不満を漏らす。

7 神田喜一郎はこの点に注目し、「書道」という語が、張懷瓘を嚆矢として、董其昌『画禅室随筆』や梁同書『頻羅庵遺集』、包世臣『芸舟双楫』などにも見られることを指摘し、「書法」というのとはちがって精神的な含意をもって使われているという。また、「わが国で「書道」という言葉が広く一般に使用せられるやうになつたのは明治以来のことで、江戸時代には多く「筆道」という言葉が使用せられた」とも述べている(『画禅室随筆講義』同朋舎出版、一九八〇年、三九―四二頁)。

8 「僧虔「書賦」を著し、儉、注序を為るに甚だ工みなり」(僧虔著書賦、儉為注序甚工)。

王翰の「文賦」に対する批評は実に興味深い。その視点は、文学と書の領域を横断するものだからである。そのような認識はどこから来たのか。「文章は久しく心を遊ばすと雖も、翰墨は近ごろ甚だ意を留む」とみずから述べるとおり、自身の経験からである。すなわち、文章については長い間親しんできたが、最近になって書にも心を惹かれるようになった。文と書は、渾然一体に存在するが、別々の力をもって心に働きかけるものだど気付いた——王翰はそういうのである。それこそ、かれが「書賦」を作り、『書断』の後序を書こうとした動機なのだ。

そして、それに対する張懷瓘の応答は、簡潔ながら核心を衝くものである。

文は則ち数言にして乃ち其の意を成し、書は則ち一字にして已に其の心を見す。

(文則数言、乃成其意、書則一字、已見其心)

張懷瓘の思想はほとんどこの一文に尽きているといつてもよい。「文」は、組み合わせられ、文章を織りなすことによつて、その意味を生みだす。しかるに「書」は、一字でそこにこめられた心をあらわす。ここで張懷瓘は、「文」と「書」とを弁別しているというよりも、むしろ「書」の自律的な力を「文」との関係において捉えようとしている。

『文字論』の冒頭ですでに「文」と「字」と「書」の関係について述べている。

論に曰く、文字とは総じて言を為すなり。若し分かちて義を為せば、則ち文なる者は祖父、字なる者は子孫なり。其の物形を察して其の文理を得る、故に之を謂いて文と曰う。母子相い生じ、孳乳〔繁殖・派生〕して寢く多し。因りて之に名づけて字と為す。竹帛に題すれば、則ち之を目して書と曰う。文なる者は其の道煥たり。日月星辰は天の文なり。五岳四瀆は地の文なり。城闕朝儀は人の文なり。字は之れ書と、理も亦た一に帰す。文に因りて用を為し、相い須て成る。

(論曰、文字者総而為言。若分而為義、則文者祖父、字者子孫。察其物形、得其文理、故謂之曰文。母子相生、孳乳寢多。因名之為字。題於竹帛、則目之曰書。文也者其道煥焉。日月星辰、天之文也。五岳四瀆、地之文也。城闕朝儀、人之文也。字之與書、理亦歸一。因文為用、相須而成)

張懷瓘の認識は最後の一文に示されている。「字」と「書」は同じ原理に基づき、「文」をよりどころとしてそのはたらきをなす。三者はそれぞれ補い合つてはじめて完全なものとなる。

冒頭の「文字」と「書」に関する説明は『説文』叙の「蒼頡の初めて書を作る、蓋し類に依つて形を象る。故に之を文と謂う。其の後、形声相い益す、即ち之を字と謂う。文なる者は物象の本、字なる者は孳乳して寢く多きを言うなり。竹帛に著す、之を書と謂う」を踏まえたものである。もともと物の形を写し取った原初の文字が「文」であり、そこから無数の形声字が派生したから「字」と呼ぶ。それを竹簡や帛書に書きあらわしたものが「書」であ

る。張懷瓘がこうした説明を持ち出す意図は、文―字―書という発展の系譜をいうためであり、「文」こそが「書」の起源であることを説くためである。

つづけて張懷瓘がいう「文なる者は其の道煥たり」とは、『易』にも『説文』にも直接依拠する記述を見出し得ないものである。あるいはまた、『論語』泰伯の「煥乎として其れ文章有り」（煥乎、其有文章）を踏まえるとしても、『論語』に由来しない思想がある。「文」を「道」と結びつけている点である。では、それはどこから来たのか。ほかならぬ劉勰である。『文心雕龍』原道篇の主題、したがって同書全体の根幹にある主題は、「文」が「道」の顕現であると説くことであつた。

夫れ玄黄色雜わり、方円かたち体分かれ、日月璧をかさ疊ねて以て麗しき天の象を垂れ、山川綺をかがや鋪か理地之形。此蓋し道之文なり。

（夫玄黄色雜、方円体分、日月疊璧以垂麗天之象、山川煥綺以鋪理地之形。此蓋道之文也）

心生じて言立ち、言立ちて文明らかなるは、自然の道なり。

（心生而言立、言立而文明、自然之道也）

道は聖に沿りて以て文を垂れ、聖は文に因りて道を明らかにす。

（道沿聖以垂文、聖因文而明道）

辞の能く天下を鼓する所以の者は、すなわ道之文なればなり。

（辞之所以能鼓天下者、迺道之文也）

『論語』泰伯の「煥乎として其れ文章有り」は、張懷瓘が好んで引くものである。

堯舜の世に至りて、則ち煥乎として文章有り。（『書断』序）

（至於堯舜之世、則煥乎有文章）

堯舜天下に主たるや、煥乎として文章有り。文章發揮して書道尚ばる。（『書議』）

（堯舜王天下、煥乎有文章。文章發揮、書道尚矣）

劉勰もまた「唐虞の文章、則ち煥乎として盛んなりと為す」（唐虞文章、則煥乎為盛）（『文心雕龍』原道）と引いている。孔子がいう「文章」とは、文字に書きあらわされた言葉を意味するのではない。それは、周王朝において文王や周公が築き上げた文化を意味する。しかるに劉勰は、その意味をずらし、テキストを意味する「文章」と重ね合わせることによって、文学としての「文」の価値を説いた。張懷瓘は、そのような劉勰の思想に「書道」を接合している。言い換えれば、張懷瓘が劉勰の文学論を展開している「文」の存在論を敷衍する形で「書」

を基礎づけているのである。

張懷瓘がいかに執拗に「文」を意識しているかは、以上の引用によって充分に知られよう。それは、当時すでに「文」というものが一般的に高い価値を認められていたことを意味している。

たとえば、張懷瓘が「文」を「書」以上に重んじていたことは、つぎのような一文からあきらかである。

人の才能を論ずるには文を先にして墨を後にす。羲〔之〕・猷〔之〕等十九人は、皆な文墨を兼ね。(論人才能、先文而後墨。羲猷等十九人、皆兼文墨)(『書議』)

ここでいわれる「文」が何を指すのか、にわかには断じがたい。吉田教専・神谷順治はこれを「文徳」と訳し、潘運告は「文彩」と解釈している<sup>10</sup>。したがって文全体の意味として、前者は「人の才能を論評するには文徳を先にして墨技を後にする」という意味にとり、後者は「書家の才能を論じるには、書に文彩があるかどうかが第一で、力強い筆勢があるかどうかは二の次である」というように解している。だが、これはいずれが正しいという問題ではなく、張懷瓘は敢えて多義性をそのまま残しておいたというべきである。ここでの「文」は、あらゆる多義性を包括する理念のようなものだ。

それは張懷瓘自身の価値観というよりも、当時広く共有されていた普遍的な価値観だったにちがいない。先に述べたとおり、唐代、文学はすでに確乎たる地位を築いていた。六朝を通じて著された文学論が理論の面でそれを支えたのである。そして、則天武后の頃に科挙が整備されて以降、官吏を目指す者には詩文の能力が試されるようになっていた。しかるに書は、文学に比べれば、いまだ低い価値しか与えられていなかったのである。

「書」は周代の官制を記したとされる『周礼』において、王侯貴族の子弟が身につけるべき技芸である「六芸」すなわち「礼・楽・射・御・書・数」のひとつに挙げられている。しかし、それは文字を読み書きする実用的能力を指すのであって、書かれた筆跡がもつ美しさが意識され、鑑賞の対象となるのは、およそ前漢の頃である<sup>11</sup>。

われわれが知る能書家の固有名としては、ようやく後漢になって崔瑗、張芝、蔡邕、張芝といった人があらわれる。その一方で、漢代に書かれた隸書碑の傑作の数々は、名も知らぬ職人たちの手になるものであった。漢碑が評価されるようになるのはずっと後世のことであり、当時、批評の対象とされ、その芸術性が論じられるということは皆無だった。

9 吉田教専・神谷順治訳『書議』、『中国書論大系』第二卷、二玄社、一九七七年、二一〇頁。

10 潘運告編著『張懷瓘書論』中国書画論叢書、湖南美術出版社、一九九七年、三三頁。

11 「少なくとも前漢の時代には、既に書かれた文字の独自の美しさが注意されており、文字書写がその実用性とともに、鑑賞の対象としても尊重された」(杉村邦彦「書」の生成と評論―中国書論史序説―『東洋史研究』第二五卷、第二号、一九六六年、三七頁)。

後漢の頃の書にまつわる言説としては、趙壹「非草書」(『法書要録』卷一)が、「草書の人は、蓋し伎芸の細なる者のみ」(草書之人、蓋伎藝之細者)などと当時の草書の流行を非難していることは広く知られている。それは、当時草書の美しさが注目されていたということに加え、草書に熱中する人たちがつまらぬ芸にうつつを抜かしていると非難されるほど、書が一般的に低く見られていたことを伝える文献として注目されてきた。しかし近年、このテキストの真偽については疑問が提出されている。張天弓は、現在伝わるテキストは趙壹によるものとしては信用できないと結論づける。日本ではほとんど知られていないので、簡単にその要点を紹介しておこう。

張天弓は、つぎの四点から趙壹「非草書」のテキストに疑問を呈している。

- 一、「非草書」の推定成立年代と趙壹の没年に矛盾がある。
- 二、趙壹による賦作品「刺世疾邪賦」と「非草書」の政治的な観点が著しく異なる。
- 三、「非草書」が描く草書の流行は、後漢末、戦乱が頻繁におこっていた西州ではありえない。
- 四、「非草書」が書かれた目的は広く世の中に伝えて警鐘を鳴らすためだったはずだが、盛唐の張懷瓘以前にこれを引用する者がみられず、また、「心性説」という重要な書法美学思想が、後漢末から初唐に至るまでの五〇〇年間、誰にも知られていない。<sup>12</sup>

だが、「非草書」が偽作だとしても変わることのない歴史的事実は、張懷瓘の『書断』がその内容に言及しているということ、そして、張彦遠が編纂した書論集成『法書要録』の巻頭にこのテキストが収録されているということである。それは、少なくとも張懷瓘の時代にはこのテキストが存在し、史料の収集と選別とに周到であった張懷瓘もそれを史料として扱ったということを示している。<sup>13</sup>「非草書」が偽作であっても、張懷瓘や張彦遠が書法史をいかに認識していたかを理解する上で、なお重要な史料性を有するのである。

張懷瓘は趙壹が芸術を解さないことを鋭く批判している。

趙壹に草を貶するの論有り。仍ち張芝の書を重んじて秘宝と為す者を笑う。嗟、夫れ道同じからざれば、相い為に謀らず。夫れ芸の己に在るは、木の実を加え、草の葉を増すが如し。絵は衆色を以て章を為し、食は五味を以て美なること、亦た猶お八卦の列を成し、八音の克く諧うがごとし。聾瞽の人、其の謂を知らず。若し其の故を知り、耳想い

12 張天弓「趙壹《非草書》質疑」、「趙壹《非草書》質疑続」、『張天弓先唐書学考辨文集』栄宝齋出版社、二〇〇九年。

13 張懷瓘が文献史料の扱いにすぐれて慎重であり、来歴不明の文献や通俗書論を排除していることは、薛龍春『張懷瓘書学著作考論』(天津人民美術出版社、二〇〇五年)および成田健太郎「張懷瓘『書断』の史料利用と通俗書論」(書学書道史学会編『書学書道史研究』第二二号、二〇一二年)に詳しい。

心識らば、自ら該に通審すべし。其れ知らざるは則ち聾瞽者のみ。(『書断』卷下・評)

(趙壹有貶草之論。仍笑重張芝書為秘宝者。嗟夫道不同、不相為謀。夫芸之在己、如木之加実、草之増葉。絵以衆色為章、食以五味而美、亦猶八卦成列、八音克諧。聾瞽之人、不知其謂。若知其故、耳想心識、自該通審。其不知則聾瞽者耳)

張彦遠はおそらく張懷瓘のこの批評を承けて『法書要録』に「非草書」を収録したものと考えられる。というのも、「非草書」は普通の意味での「書論」ではなく、また、張天弓が指摘している通り、張懷瓘以前に「非草書」に言及するものはないからだ。張彦遠はみずから書論を著す代わりに『法書要録』を編んだ。それは単に史料を集めただけのものではない。それ自体が書の歴史の祖述であり、かつ、書法思想の理論的発展の過程を示すものである。書を否定する「非草書」を『法書要録』巻一の巻頭におくことによって、書が芸術的となる弁証法的過程が照らし出されるのである。

「非草書」を除いたとしても、漢末から魏にかけて、書の社会的な地位が低かったことを窺わせるテキストが残っている。そのひとつが、やはり『法書要録』に収められる羊欣『古來能書人名』や『世説新語』巧芸にみえる韋誕の故事である。魏の明帝が凌雲閣を建てた際、書で名を知られた韋誕に命じて扁額を書かせようとした。しかし、字を書く前に大工が誤って扁額を釘付けしてしまった。そこで韋誕は籠に乗せられ、高く吊り上げられたまま字を書く羽目になった。書き終えて下に降りてくると、顎髭も頭髮も真っ白になって、息もたええであった。かくて「子孫に誠めて此の楷法(八分の書法)を絶たしめ、之を家令に著す」(誠子孫、絶此楷法、著之家令)。能書家として、扁額の揮毫を命ぜられることは決して名誉なことではなかったのである。日本の平安時代末期に藤原伊行(これゆき)によって書かれた書論『夜鶴庭訓抄』に「一、額は第一大事なり」というのと対照的である。

張懷瓘は『書断』巻中の王献之の条において、この韋誕の故事に触れている。

大元中、新たに太極殿を起すや、〔謝〕安、子敬をして榜に題せしめ、以て万世の宝と為さんと欲す。而れども之を言うことを難はしか。乃ち韋仲将(誕)、凌雲台に題するの事を説く。子敬、其の指を知り、乃ち色を正して曰く、「仲将は魏の大臣なり。寧ぞ此の事有らんや。使し其れ此の若くなれば、魏徳の長からざるを知る」と。安、遂に之に逼らず。

(大元中新起太極殿、安欲使子敬題榜、以為万世宝。而難言之。乃説韋仲将題凌雲台事。子敬知其指、乃正色曰、仲将魏之大臣。寧有此事。使其若此、知魏徳之不長。安遂逼之)

歴代皇帝の中でもとりわけ書を深く愛し、保護した太宗でさえ、書を「小道」あるいは「芸業」のひとつとみなしていた。

学書は小道にして、初めより急務に非ざれど、時に或いは心を留むれば、猶お日を棄つるに勝る。凡そ諸もろもろの芸業は、未だ字びて得ざるもの有らざるなり。病は心力懈怠して

専ら精しくする能わざるに在るのみ。(論書「墨池編」卷二)

(学書小道、初非急務、時或留心、猶勝棄日。凡諸藝業、未有学而不得也。病在心力懈怠、不能專精耳)

さらに、『書断』に半世紀ほど先んじる孫過庭の『書譜』にはつぎのようにある。

然れども君子の身を立つるや、其の本を修むるを務む。楊雄謂えらく、「詩賦は小道にして丈夫は為さず」と。況んや復た思いを豪釐に溺らせ、精を翰墨に淪むる者をや。夫れ神を対奕に潜むるも、猶お坐隱の名を標げ、志を垂綸に樂しましむるも、尚お行藏の趣を体す。詎に功は礼樂を定め、妙は神仙に擬え、猶お埏埴の窮り罔きがごとく、工鑪と与にして並び運くものに若かんや。

(然君子立身、務修其本。楊雄謂、詩賦道、丈夫不為。況復溺思豪釐、淪精翰墨者也。夫潜神对奕、猶標坐隱之名、樂志垂綸、尚体行藏之趣。詎若功定礼樂、妙擬神仙、猶埏埴之罔窮、與工鑪而並運)

孫過庭が書を、囲碁(対奕)、釣り(垂綸)、陶芸(埏埴)、鑄金(工鑪)と並べ論じていることには、少なからず驚きを感じざるをえない。むろん孫過庭は、書を「小道」、すなわち取るに足らぬ技芸とみなす考えに反駁し、その創造性を儒家・道家の両思想から意味づけようとしている。だが逆に、そのようにいわねばならない必要こそが、当時の書が未だ確固たる社会的地位を獲得しえていなかったという事実を照明している。島田修二郎はつぎのようにいう。

中国では詩文はもともと特別の意義を賦与されていて、いわば芸術以上のものになっていた……それにくらべると書画は、時代の進むにつれてその地位は向上していったけれども、詩文と全く同等に取り扱われることはなかった。どうかすると小技末技と言いくだされる、畢竟ひとつの芸とみられたのである。<sup>14</sup>

文字学を古来「小学」と呼ぶのは、文字を書くということが、より崇高な目的、すなわち正統的な学問たる経学と、それがめざす国家統治、すなわち政治に従属していることを暗に示している。書もまた、こうした儒教的な価値観からいえば、リテラシーとしては重要であっても、「小道」ないし「末芸」にすぎないという見方が、近代に至るまで根強く残ったのである。張懷瓘の企ては、書を文に関連づけることによって、その価値を高めることであった。

書の理論家である張懷瓘にとって、芸術としての書を、おなじく言語に根ざす芸術である文学に比肩しうるものとして理論づけることが切実な課題だったのである。その理論的基礎に見出されるのが、劉勰の「文」の思想である。

14 島田修二郎「詩書画三絶」(『書道全集』17、平凡社、一九五六年)、三二頁。

### 三 張彦遠の「画」の存在論

#### 1 張懷瓘と張彦遠

『歴代名画記』全十巻は、巻一から巻三は張彦遠の画論の基礎をなすものであり、「画の源流」「画の興廢」といった画の起源とその歴史の展開、謝赫が唱えた「画の六法」に基づく画の基礎的な美学、書と画とが用筆を同じくすることを説く。巻四から巻十までは、上古から唐末に至るまでの歴代画家の伝記となっている。現在伝わるテキストは、明代の版本、すなわち王世貞『王氏書画苑』本、毛晋『津逮秘書』本に基づくものだが、その編次には少なからず混乱があり、後世の錯簡とも張彦遠の編集過程にかかわるものともいわれている。<sup>15</sup>

余紹宋は『歴代名画記』に最上の賛辞を贈ることを惜しまない。

是の編、画史の祖と為し、亦た画史中の最良の書と為す。後來の作者多しと雖も、或いは類書の体裁を為し（『画史彙伝』等の如し）、或いは則ち時地に限らる（下の専史一類の書の如し）。即ち歴代の作に通ずる有り、亦た多く承襲する所有るも、未だ自ら手眼（見事な才能）を出し、独り卓裁を具うるもの有るを見ず。是の如き書は真の傑作なり。<sup>16</sup>

（是編為画史之祖、亦為画史中最良之書。後來作者雖多、或為類書体裁（如『画史彙伝』等）、或則限於時地（如下専史一類之書）。即有通於歷代之作、亦多有所承襲、未見有自出手眼、独具卓裁。如是書真傑作也）

そして、「余、恒に謂えらく、画史の是の書有るは、猶お之、正史の『史記』有るがごとし。

『図画見聞志』之を継ぐも、略ぼ遜色有り。亦た猶お班（固）氏、司馬（遷）氏の書を継ぐも、逮ばざる所有るがごとし<sup>17</sup>（余恒謂、画史之有是書、猶之正史之有史記。図画見聞志繼之、略有遜色、亦猶班氏繼司馬氏之書、有所弗逮也）といい、『史記』に比している。

しかし、その一方で、中村茂夫は、『歴代名画記』の内容は、史的記述や品評に関する限りでは、先人の諸書を採綴してこれを後代に伝えたという資料的意義を除けば、彦遠の創見に帰せらるべき部分は非常に乏しいといつてよい」と指摘している。<sup>18</sup>

張彦遠に最も大きな影響を与えたのは張懷瓘である。張懷瓘と張彦遠のあいだにきわめて大きな影響関係があることは、従来つとに指摘されてきた。

まず誰の目にもあきらかなのは、張彦遠が編集した書論集成『法書要録』全十巻のうち、

15 中村茂夫「歴代名画記論攷」『中国画論の展開』二七〇—二八二頁。

16 余紹宋『書画書録解題』巻一、一一三頁。

17 同前、一一五頁。

18 中村茂夫「歴代名画記論攷」二九〇頁。

張懷瓘の著作として、『書断』が三巻を占めるほか、『書估』『二王等書録』『書議』『文字論』を採録していることである（『六体書論』は目録のみで本文は未収）。張彦遠は、張懷瓘の書論から決定的な影響を受け、画論・画史として自ら『歴代名画記』を著したのである。たとえば宇佐見文理は、つぎのようにいう。

「書估」「書議」「文字論」と『書断』を合わせれば、『歴代名画記』と同様の体裁をなすとも言える。つまり、張彦遠は、張懷瓘が書について著した書物と同じものを、絵画について作った、という言い方も出来るのである。<sup>19)</sup>

また、大野修作は、張彦遠の語彙が多く張懷瓘に由来するものであることを指摘している。

張彦遠は『法書要録』を編纂しながら、書論の語彙を輯集し、それを『歴代名画記』の中に持ち込んだと考えられ、その輯集に際し、最も強く依拠し、借用したのが、張懷瓘の書論である『書断』や『二王等書録』であった。<sup>20)</sup>

余紹宋の賞讃に反して、岡村繁は、張彦遠の『歴代名画記』の文章の「拙劣さと未熟さ」を指摘する。そして、同書がほとんど文献の寄せ集めから成るといふ事実は、『法書要録』の編集態度と変わらないと述べる。

張彦遠のこうした文章の不得意さが、おのずから彼の業績を性格づけ、彼独自の著述よりもむしろ既往史料を編纂する方向へ、より強く彼を傾けさせたのではないだろうか。事実、『歴代名画記』にしても、そのおおむねの傾向は、既往の文献や資料の抜粋編纂に主力が注がれているようであり、そうした意味では、同じく彼が編纂した書論関係の宝典『法書要録』十巻と本質的な相違はない。

このように考えた場合、張彦遠自身が作ったと思われる文章そのものにおいてさえも、やはり他人の著述からの大幅な借用、ないしはその焼き直しの部分が相当に介在している可能性は充分にある。……『歴代名画記』の中では、その最も顕著なものは張懷瓘の書論からの借用である。<sup>21)</sup>

このように、張彦遠が張懷瓘の影響を大きく受けていることは、すでに定説となっている。しかし、両者の著述を具体的に比較検討しその影響関係を論じたものをみない。以下では、わずかながらそれを試みたい。

19 宇佐見文理『歴代名画記——〈気〉の芸術論』岩波書店、二〇一〇年、三七頁。

20 大野修作『書論と中国文学』研文出版、二〇〇一年、七六頁。

21 岡村繁『張懷瓘の書論と張彦遠の画論』『中国書論大系』月報四、一九七八年、三頁。

張彦遠は『歷代名画記』巻第一の「画の源流を述べ」において、画が書と同源であることから論をはじめている。蒼頡によってなされた文字創成伝説を引き、「是の時、書と画とは同体にして未だ分かれず、象制肇めて創らるるも、猶お略なり。以て其の意を伝うる無し、故に書あり。以て其の形を見わすなし、故に画あり」（是時也、書画同体而未分。象制肇創而猶略。無以伝其意、故有書）と述べる。さらに、「六書」のひとつである「象形」について、「又、周官、国子に教うるに六書を以てし、其の三に象形と曰うは則ち画の意なり。是の故に知る、書画は異名にして同体なることを」（又周官教国子以六書、其三曰象形、則画之意也。是故知、書画異名而同体也）と説く。

これは書と画がその起源を同じくし、一体のものであることを説くものであり、「書画同体論」として知られる。そうした考えを提出したのは、張彦遠が初めてではない。南朝宋の王微（四一五—四四三）の「叙画」（『歷代名画記』巻第六所引）には、つぎのようにいう。

顔光祿「延之」の書を辱くするに以えらく、凶画は止だに芸術「技芸」なるのみに非ずして、成当かなたず易象と体を同じくすべし、と。而るに篆隸に工なる者は自ら書の巧なるを以て高しと為す。其の藻絵「絵画」をも並辯して、其の同じ攸とくみを覈しらべんと欲す。

（辱顔光祿書、以凶画非止芸術、成当與易象同体。而工篆隸者、自以書巧為高。欲其並辯藻絵、覈其攸同）

ここには、絵画は単なる技芸にすぎないという通念の存在が透けて見える。そして、篆書や隸書に工みな人々が書を画よりも高いものとしてみなしていたことが窺われる。王微は、そのような考えに対して、書と画との共通点をあきらかにしようというのである。張彦遠は、そうした考えを発展させ、完成させたといえる。

張彦遠が画の枢要を論じるときにつねに意識されているのが書のことである。

夫れ物を象るには必ず形似に在り。形似は須く其の骨気を全うすべし。骨気と形似とは、皆な立意に本づき、而して用筆に帰す。故に画を工にする者は、多く書を善くす。（巻一

「画の六法を論ず」）

（夫象物必在於形似。形似須全其骨氣。骨氣形似、皆本於立意、而歸乎用筆。故工画者多善書）

「形似」「骨気」「用筆」といった概念は、むろん先行する画論にみられるものである。顧愷

22 この箇所は原文に錯誤がある可能性が指摘されている。岡村繁・谷口鉄雄の推定に従って修正した（目

加田誠編『文学芸術論集』中国古典文学大系54、平凡社、一九七四年、三六四頁）

之の「論画」は、書画論において初めて「骨」という概念を導入した。謝赫の『古画品録』（『佩文齋書畫錄』卷十七）は、それを継承して「画の六法」の一つとして「骨法用筆」を掲げている。「形似」の語も同書にみえるものである。「古画は略にして、「衛」協に至って始めて精なり。六法の中、迨んど善を兼ねると為す。形似を該備せざると雖も、頗る壯氣を得たり。群雄を凌跨（りようか）〔しのぎ超える〕し、曠代の絶筆なり」（古画之略、至協始精。六法之中、迨為兼善。雖不該備形似、頗得壯氣。凌跨群雄、曠代絶筆）。

しかるに、「骨氣と形似とは、皆な立意に本づき、而して用筆に帰す」と述べて、伝統的な画の論点である「骨氣」と「形似」とが「用筆」に帰すとした観点は張彦遠独自のものである。つまり、張彦遠は、画の重要な要素は結局「用筆」に基づくと言っているのである。謝赫があくまで六法のひとつとしたものを、張彦遠は最重要なものに位置づける。それは、用筆一元論とも呼びうる考え方である。その意図は、やはり、画は書と一体であるということの主張せんがためである。用筆が最も大切であるから、画を工みにする人は、多く書を善くするというのである。

顧愷之・陸探微・張僧繇・呉道玄といった画史上の重要人物について批評する際、張彦遠が最も重視するのが「用筆」であり、つねに書家が引き合いに出される。

たとえばつぎの一節では、顧愷之の画の筆跡を草書に擬えて説明し、さらに陸探微の「一筆画」を王献之の「一筆書」に比している。

顧愷之の迹は緊勁にして連綿、循環にして超忽、調格は逸易にして、風趨電疾す。意は筆先に存し、画尽くるも意は在り。神氣を全うする所以なり。昔、張芝は崔瑗・杜度に草書の法を学び、因りて之を変じ、以て今の草書の体勢を成す。一筆にして成り、氣脈通連し、行を隔つるも断たず。唯だ、王子敬のみ其の深旨を明らかにす。故に行首の字は往往其の行前を継ぐ。世上、之を一筆書と謂う。其の後、陸探微も亦た一筆画を作り、連綿として断たず。（卷二「顧・陸・張・呉の用筆を論ず」）

（顧愷之之迹、緊勁連綿、循環超忽、調格逸易、風趨電疾。意存筆先、画尽意在。所以全神氣也。昔張芝学崔瑗杜度草書之法、因而変之、以成今草書之体勢。一筆而成、氣脈通連、隔行不断。唯王子敬明其深旨。故行首之字、往往継其行前。世上謂之一筆書。其後、陸探微亦作一筆画、連綿不断）

また、張僧繇の画を構成する点画は衛夫人の『筆陣図』の筆法に依ると説く。

張僧繇の点・曳・斫・払は衛夫人の筆陣図に依り、一点一画を別にはれ一巧あり。鉤戟・利劍の森森然〔たるがごとし〕。又た、書と画とは用筆の同じことを知る。（同前）

（張僧繇点曳斫払、依衛夫人筆陣図、一点一画、別是一巧。鉤戟利劍森森然。又知書画用筆同矣）

さらに、呉道玄は筆法を張旭より授かったと述べる。

国朝の呉道玄は古今独歩にして、前に顧・陸を見ず、後に来者無し。筆法は張旭より授かる。此れ又た書と画は用筆の同じことを知る。張〔旭〕は既に書顛と号す。呉は宜しく画聖と為すべし。(同前)

(国朝呉道玄、古今独歩、前不見顧陸、後無来者。授筆法於張旭。此又知書画用筆同矣。張既号書顛。呉宜為画聖)

張彦遠がいかに画を書に比して捉えているかが理解されよう。画家たちの「用筆」が、書人たちの筆法に基づくことを執拗に論じ、「書と画は用筆の同じことを知る」と繰り返している。かくして、書と画は存在論的に統合される。

画の臻妙なるもの亦た猶お書に於けるがごとし。(画之臻妙、亦猶於書)(卷二「名価と品第とを論ず」)

夫れ書を識る人は多く画を識る。(夫識書人多識画)(卷二「鑑識・収蔵・購求・閲玩を論ず」)

このように、張彦遠は画を「用筆」の観点から書のように観ることを明確に打ち建てた。だが、おそらくそれは張懷瓘から学んだものだろう。

朱景玄『唐朝名画録』序に「張懷瓘の『画品』の神妙能の三品に断ずるを以て、其の等格の上中下を定めて又た分かちて三と為す」(以張懷瓘画品断神妙能三品、定其等格上中下、又分為三)とみえるように、張懷瓘には『画断』と呼ばれる画論の著作があつたとされるが、佚して伝わらない。しかるに『歴代名画記』『歴代能画の人名を叙ぶ』の顧愷之・陸探微・張僧繇・呉道玄の各条において、「張懷瓘曰く」としてその画論を引用している。これらは散佚した『画断』からの引用とみられる。

象人の美は張〔僧繇〕は其の肉を得、陸〔探微〕は其の骨を得、顧〔愷之〕は其の神を得たり。神妙方ぶなし。顧を以て最と為す。之を書に喩うれば則ち顧・陸は之を鍾〔繇〕・張〔芝〕に比し、僧繇は之を逸少〔王羲之〕に比す。俱に古今の独絶と為す。(卷五・顧愷之の条)

(象人之美、張得其肉、陸得其骨、顧得其神。神妙無方。以顧為最。喩之書、則顧陸比之鍾張、僧繇比之逸少。俱為古今之独絶)

陸公は靈を参え妙を酌み、動れば神と会す。筆迹の勁利なること、錐刀の如し。秀骨清像、生動を覚ゆるが似し。人をして懍懍〔りりしく威厳があるさま〕として神明に対するが若からしむ。妙は象中に極むると雖も、思ひは墨外に融けず。夫れ象人の風骨は、張は顧・陸に亜ぐ。(卷六・陸探微の条)

(陸公参靈酌妙、動與神会。筆迹勁利、如錐刀焉。秀骨清像、似覺生動。令人懍懍若對神明。雖妙極象中、思不融乎墨外。夫象人風骨、張亜顧陸)

張懷瓘の画論は、このようにごく断片的なものが残っているに過ぎないが、そこはに画を書いたとえて論じる観点が示されている。顧愷之の条では、画を書に喩えて、顧愷之と陸探微を鍾繇に、張僧繇を王羲之に比している。また、陸探微の条では、「筆迹」の強さという点から画を評している。

このようにみれば、張彦遠が画を書に擬えて論じているのは、張懷瓘に由来するものであったことがわかる。しかし、「用筆」という観点によって書と画とを存在論的に統合したことは、張彦遠の創見として高く評価されるべきだろう。

### 3 「画聖・呉道玄と「山水の変」

新しい理論が要求されるのは、つねに新しいスタイルの作品が現れたときである。それを理解し、意味づけるのが理論の役割である。その意味において、張彦遠を駆り立てた存在は、玄宗期の画家・呉道玄であった。

張彦遠は「山水の変は呉〔道玄〕に始まる」（山水の変始於呉）（巻一「山水・樹石を描くを論ず」といい、呉道玄によって山水画に革新がもたらされたという。

それは、均一に統御された描線による輪郭と緻密な彩色を特徴とする画とはちがって、変化に富む筆墨の線描によって構成される彩色の伴わない画の誕生を指す。後者は描線の表現を主体とするため、写実性や技巧の高さよりも描線にあらわれた「気」が重視される。このような画は書との親和性が高い。したがって張彦遠は呉道玄について、「書を張長史旭、賀監知章に学ぶ。書を学んで成らず、因りて画を工にす」（学書於張長史旭、賀監知章。学書不成、因工画）（巻九・呉道玄の条）といい、「其の書迹は薛少保〔稷〕に似て、亦た甚だ便利〔すばい〕なり」（其書迹似薛少保、亦甚便利）（同前）と評する。

さらに、張旭が公孫大娘の剣器の舞を觀て狂草と呼ばれる筆法を生み出したように、呉道玄もまた裴旻の劍舞を觀て筆が進んだと述べる。

開元中、將軍裴旻は善く劍を舞う。道玄は旻の劍を舞うを觀、出沒神怪なるを見、既に畢りて毫を揮い益ます進む。時に又た公孫大娘有り、亦た善く劍器を舞う。張旭は之を見て因りて草書を為る。杜甫の歌行に其の事を述ぶ。是れ書画の芸は、皆な意氣を須て成り、亦た懦夫〔意氣地の無い男〕の能く作す所に非ざるを知る。（同前）

（開元中、將軍裴旻善舞劍。道玄觀旻舞劍、見出沒神怪、既畢、揮毫益進。時又有公孫大娘、亦善舞劍器。

張旭見之、因為草書。杜甫歌行述其事。是知書画之藝、皆須意氣而成、亦非懦夫所能作）

こうした論述はすべて、呉道玄の画法の根底に書法があることを強調するものである。「是れ書画の芸は、皆な意氣を須て成る」。だがこれは事実の陳述ではなく、むしろ画を書と同じように觀よという命令であり、それまでにない新しい見方を要求するものである。それは新

しい「画」の定義を措定しようとしたことを意味する。

たとえば卷二「画体・工用・撮写を論ず」において、湿らせた白絹に胡粉を撒き、口で吹き散らして雲氣を描く「吹雲」の法や、山水画の「潑墨」の法を、ともに「之を画と謂わず」と否定する。その理由は「筆蹤」が見られないからだという。

高手の画人有りて、自ら能く雲氣を画くと言う。余、謂いて曰く、「古人の雲を画くは未だ臻妙ならず。能く絹素〔素絹〕を沾湿〔ぬらす〕し、輕粉〔軽い胡粉〕を点綴〔ちりばめる〕し、口に縦せて之を吹き、之を吹雲と謂うが若きは、此れ天理を得たり。妙解と曰うと雖も筆蹤を見ず。故に之を画と謂わず。山水家の潑墨有るが如きも亦た之を画と謂わず。倣効するに堪えざるなり」と。

〔有好手画人、自言能画雲氣。余謂曰、古人画雲、未為臻妙。若能沾湿絹素、点綴輕粉、縦口吹之、謂之吹雲。此得天理。雖曰妙解不見筆蹤。故不謂之画。如山水家有潑墨、亦不謂之画。不堪倣効〕

また、「今の画人は粗ぼ写貌を善くするも、其の形似を得れば則ち其の氣韻無く、其の彩色を具うれば則ち其の筆法を失う。豈に画と曰わんや」(今之画人、粗善写貌、得其形似、則無其氣韻、具其彩色、則失其筆法。豈曰画也)(卷一「画の六法を論ず」といい、たとえ「形似」と「彩色」に優れていたとしても、「氣韻」と「筆法」のないものは画ではないと断じる。

すなわち張彦遠は、筆跡の生動感を画の心髓とみなすのであり、筆跡によらない画法を厳しく斥けるのである。

従来画があくまで専門的技術を前提とする画工による仕事だとすれば、呉道玄によって開かれた新しい画の潮流は、専門の画家ではない文人による水墨画へとつながってゆく。宋代に隆盛を迎える文人画の基盤には、書のごとく絵を鑑賞するという美学の成立があった。中国画が世界的にみて独特であるのは、それが書にもとづくからにほかならない。画を理解するには、書に通じている必要があるのだ。そして、そのような見方を確立したのが張彦遠である。

#### 4 画の社会的地位

では、張彦遠の書画同体論にはいかなる意図があったのか。それは、先に挙げた王微の「叙画」にみたとおりに、画が書に比べて一段低い技芸としてみられていたことと関連している。

張彦遠は、卷一「画の源流を述ぶ」において、画に対して否定的な王充の発言(『論衡』別通)を取り上げて、批判を加えている。

余、嘗て王充の言を知らざるを恨む。云う、「人の図画を観るは上に画く所の古人なり。古人を画けるを観るは死人を視るが如し。其の面を見るは其の言行を観るに若かず。古賢の道は竹帛の載する所、燦然たり。豈に徒だに牆壁の画のみならんや」と。余、以え

らく、此等の論は夫の大きいに其の道を笑い、其の儒を詬病〔ののしる〕し、食を以て耳に与え、牛に対して簧〔笛〕を鼓するものと又た何ぞ異ならんや、と。

（余嘗恨王充之不知言。云、人觀図画上所画古人也。観画古人如視死人。見其面而不若觀其言行。古賢之道、竹帛之所載燦然矣。豈徒牆壁之画哉。余以此等之論、與夫大笑其道、詬病其儒、以食與耳、对牛鼓簧、又何異哉）

王充は、古の賢者の道は「竹帛の載する所」すなわち書物にこそ燦然と輝いているといい、画を「死人を視るが如し」として斥ける。書物は貴いものであるが、画は卑賤なものであるという見方は、その後もながらく文人のあいだで共有された通念であった。

唐代においてもなお画が卑賤な技芸とみなされていたことは、たとえば張彦遠も卷九に引く閻立本の故事（『唐書』卷一〇〇および『旧唐書』卷七七の閻立本伝にみえる）によって知られる。

春苑で舟遊びをしていた太宗が、池を泳ぐ珍しい水鳥を見て、閻立本に写生させようと言い出した。そこで宮中に「画師閻立本」と呼び回った。大いに恥じた閻立本はわが子にこう戒めた。「吾は少きときより読書・属詞〔文章をつづること〕を好む。今、独り丹青〔絵画〕を以て知られ、厮役の務を躬らす。辱これより大なるは莫し。爾は宜しく深く戒めて此の芸を習うこと勿れ」。

このあとに張彦遠が引き合いに出すのは、先にも触れた韋誕の故事である。張彦遠は、このエピソードを聞いた王献之が「仲将は魏の大臣なり。豈にこのこと有らんや。若し所説の如くならば、魏の徳、長からざるを知らん」といった言葉に共感を示している。

彦遠嘗て以えらく、子敬は有識の言を為すと。閻令、芸は絵事を兼ねと雖も、時已に位は星郎に列す。況んや太宗皇帝、近侍を洽すに、拔貂の恩有るも〔恩賞が過ぎることはあつても〕、下臣に接して撞郎の急亡し〔苛酷な要求をするはずはない〕。豈に直だ画師と呼び、官籍に通ぜざるを得んや。名を丹青に馳せ、才は補佐に非ざるに至つては、閻の才識を以てすれば亦た厚誣〔嘘、悪口〕と謂うべし。浅薄の俗、芸を軽んじ能を嫉み、一に此に至るは、良に怛うべし。

（彦遠嘗以子敬為有識之言。閻令雖藝兼絵事、時已位列星郎。況太宗皇帝洽近侍、有拔貂之恩、接下臣亡撞郎之急。豈得直呼画師、不通官籍。至於馳名丹青、才非補佐、以閻之才識、亦謂厚誣。浅薄之俗、輕藝嫉能、一至於此、良可於怛也）

つまり張彦遠は、閻立本は立派な高官であつて、かれが善くした画は決して卑俗な技芸などではないと主張しているのである。そして、書と画とは一体であるということによって、画の社会的な地位を向上させようと意図したのである。

そのような意図は、書と画との共通点を説く一方で、文と画の差異を強調していることにも表れている。張彦遠は、文の功用との比較によって画の存在意義を示そうとするのである。

記伝は其の事を叙ぶる所以なれども、其の容を載する能わず。賦頌は以て其の美を詠ずること有るも、其の象を備うる能わず。凶画の制はこれを兼ねる所以なり。故に陸士衡〔機〕云う、「丹青の興るは雅頌〔詩経〕の述作と比び大業の馨香〔香り高い徳〕に類す。物を宣ぶるに言より大なるはなく、形を存するに画より善きはなし」と。(巻一「画の源流を叙ぶ」)(記伝所以叙其事、不能載其容。賦頌有以詠其美、不能備其象。凶画之制、所以兼之也。故陸士衡云、丹青之興、比雅頌之述作、類大業之馨香。宣物莫大於言、存形莫善於画)

歴史や伝記は物事を記述する手段であるが、その姿を伝えることができない。文学は物事の美しさを歌にうたうことはできても、その形を表現することはできない。しかるに、絵画こそは、この二つの機能を兼ね備えるものである——張彦遠は、画は詩文に劣るものではないと主張する。ここに引かれる陸機の言葉は『陸士衡文集』にみえないものであるが、もし信ずるならば、画を文学と対等のものとする主張の最も早いものである。

ほかにも張彦遠は、南朝宋の袁質の条において、姚最『続画品』のつぎのような評を引いている。

若し之〔袁質の画〕を体物〔詩文〕に方ぶれば則ち伯仁〔周顥〕の「龍馬の詞」、之を書翰に比ぶれば則ち長胤〔荀爽〕の「狸骨の方」ならん。語と迹とは途を異にすと雖も、妙理は同帰一致す。(巻六)

(若方之体物、則伯仁龍馬之詞、比之書翰、則長胤狸骨之方。雖語迹異途、而妙理同帰一致)

「狸骨の方」とは、晋の荀爽が狸の骨で疲労を治す薬方を書いた法書であり、王僧虔『論書』や庾肩吾『書品』でも言及されている。<sup>23</sup>したがって、ここでいう「書翰」とは書跡の意味に解されなくてはならない。姚最是画を詩文と書の両方に比し、文学と書画とは方法こそ異なる、その深い道理は一緒だというのだ。魏晋南北朝を通して文学・書・画の批評が発達するにつれ、批評に用いられる語彙は三者に共有された。その結果、表現する手段は違っても、表現されるものは同じであると考えられるようになった。張彦遠は、このような思想において、陸機や姚最を継承している。たとえば『歴代名画記』の書き出しは、つぎのように始まっている。

夫れ画は教化を成し、人倫を助け神変を極め、幽微を測り、六籍〔六経〕と功を同じくし、四時と運を并ぶ。天然に発するなり、述作に由るに非ず。(巻一「画の源流を叙ぶ」)

23 庾肩吾『書品』上之下に「長胤の「狸骨の方」は擬するも迨び難し」(長胤狸骨方擬而難迨)といい、

王僧虔『論書』(中間の蕭子良の尺牘と考えられる部分)に「長胤の「狸骨」は、右軍以為えらく、絶倫なり。其の功及ぶべからず」(長胤狸骨、右軍以為絶倫、其功不可及)とある。岡村繁・谷口鉄雄訳『歴代名画記』(『文学芸術論集』二七一頁)の注を参照した。

(夫画、成教化、助人倫、極神變、測幽微、與六籍同功、四時并運。発於天然、非由述作)

こうした論法は、張懷瓘が書を文との関係において基礎づけたのと相似である。張彦遠は、書画同体を説くとともに、画は文にはない効用があることを主張する。この意味において、張懷瓘も張彦遠も、それぞれ書や画といった個別のジャンルのみを問題にしたのではなく、文・書・画の「関係」について考えたのである。

その結果、北宋以降には、詩・書・画を同列に扱う見方が普遍的なものとなった。<sup>24</sup>「文なる者は無形の画、画なる者は有形の文なり」(孫武仲「東坡居士画怪石賦」)、「詩は是れ無形の画、画は是れ有形の詩なり」(張舜民「跋百之詩画」)といった例のように、北宋のはじめでは、とりわけ詩と画を同一のものとして論じるものが多くみられるようになる。<sup>25</sup>蘇軾のつぎの詩の1節も、そうした状況を示すものだ。

論画以形似 画を論ずるに形似を以てするは

見與兒童隣 見 兒童と隣す

賦詩必此詩 詩を賦するに此の詩を必とするは

定非知詩人 定めて詩を知る人に非ず

詩画本一律 詩画は本と一律にして

天工與清新 天工と清新となり<sup>26</sup>

右に挙げたいくつかの引用において結びつけられているのが、いずれも詩と画であることに注意したい。たとえば劉勰は「傍く万品に及ばせば、動植も皆な文あり。……雲霞の雕色は画工の妙を踰ゆる有り」(「文心雕龍」原道)という。劉勰は文学が自然に基づくことを説くが、かれにとって、自然がもつ「文」(色彩や模様)と人工の絵画とは比べられるものではない。劉

24 「中国において詩画の一致が強調されるようになるのは、十一世紀、北宋の頃からであり、……この主張は、一四世紀、現代以後、文人画——物の形を写すことよりも、物の形を借りて己れの「意」を写すことを第一義とする清新の芸術——が盛行するとともに中国芸術論の主流となる。そこでは言語によって「意」を写す詩の芸術が、物象を借りて「意」を写す絵画の芸術と一体化させるだけでなく、詩画によって写される「意」を深め豊かにするものとして、老荘の自然の哲学や禅の心源の教がまた詩画と一体化される。芸術の諸形式が相互に結合され一体化されるだけでなく、芸術がまた思想と一体化され、さらにはまた哲学・宗教と一体化されて、中国人の生命の自覚は無限の空間と時間に羽ばたき、彼らの生命の躍動は、その表現の全一性と根源性を求めて多面化し多角化する。中国人の生命体験は、視覚体験が聴覚体験と結びつき、聴覚体験はまた他の感覚器官の諸体験と結びつき、さまざまな知覚や思惟、表象や観念と結びついて、『莊子』のいわゆる「生きた渾沌」を形成する。詩画の一致もしくは詩書画の一致とは、その「生きた渾沌」の多面的・多角的な表現の手段にほかならない」(福永光司『芸術論集』一五—一六頁)。

25 成復旺主編『中国美学範疇辞典』中国人民大学出版社、訳注第七冊、一三頁。

26 蘇軾「鄱陵の王主簿の画く所の折枝に書す」

勰は、画を見下しているのである。

ところが蘇軾においては、従来同等に論じられることがなかった詩と画が「本と一律」なるものとされている。ほかに蘇軾は王維の詩と画を評して「詩中に画有り、画中に詩有り」といつている。こうした差異は、劉勰から蘇軾までのあいだに、画に対する価値観に重大な変化が生じたことを示している。

たとえば、「三絶」といつても、唐代以前には必ずしも詩・書・画を指すわけではなかった。しかし、盛唐の頃、鄭虔が時の皇帝玄宗によってその詩・書・画を「三絶」と称えられて以降、「三絶」といえば一般的に詩・書・画を指すようになった。<sup>27</sup>

張彦遠が『歴代名画記』を著した時代背景には、画というものが文学や書に並ぶ芸術として認知されつつあったという状況がある。そのような時代が、新しい画の理論を要求したのである。張彦遠は書画同体論によってその要求に応えたといつてよい。

それによつてかれが意図したことは、第一に、画を存在論的に基礎づけることである。画が書と起源を同じくするものであると主張することで、画を書に準ずるものとして価値づけようとした。そして第二に、すでに確立された書の美学を応用することによつて、新しい画の美学を構築することだった。それは、専門の画工による精巧な画ではなく、文人の余技としての画に新しい価値を与えたのだった。

以上に論じたことをまとめるなら、劉勰は文章としての「文」を、『易経』の形而上学に依拠して「道」に基礎づけた。張懷瓘は、「書」がもつ自律的な力を「文」との関係において見出した。そして張彦遠は、「画」というものが「書」と同じ原理に成り立つものであることを示した。かくて文・書・画という芸術が存在論的に統合されたのである。こうした統合を経て、北宋には詩・書・画は一体であるという観念が普遍化した。

さらに、このような視点からみれば、書論が文学論と画論を媒介し、架橋する役割を果たしたということが見えてくる。「詩・書・画」とは、単に三つの主要な芸術を並称するものではない。三つの異なるジャンルが三位一体として分かちがたく結びあっているという中国芸術の特異なありようを示すのである。そして、そのような認識を可能にしているのが、書の存在である。

## 東アジア世界における書——正倉院宝物と『東大寺献物帳』

## 一 漢字文化圏の成立と書

書は東アジアにおいて、いかなるものとして認識されていたのだろうか。本論で展開される議論の前提として、まずは古代日本の例を取り上げてそのことを述べておきたい。ここで古代日本のことを取り上げるのは、それが日本の問題にとどまらず、中国を中心とする東アジア世界における書の在り方を典型的に物語るからにほかならない。また、中国では失われてしまった貴重な史料が日本に保存されているからである。

書の文化の前提には漢字文化があり、それが東アジアに共有されているということを理解しておく必要がある。書の歴史は漢字文化のなかに位置づけられなければならない。

近代以前、中国はつねに東アジア文明の中心にあった。周辺諸国は、中国の先進文化に倣うことよって国家体制を整えていった。なかでもっとも重要な役割を果たしたのが文字、すなわち漢字の存在である。漢字を受容した朝鮮、日本、ヴェトナムはひとつの自律的な政治文化圏を形成し、「漢字文化圏」と称されている<sup>1)</sup>。漢字を媒体として、さまざまな文化的基盤を共有する一大圏域が築き上げられたからである。いま、古代日本を例にして、いかに漢字文化と書が受容されたかを概観し、東アジア世界における書の存在について論じたい。

古代日本が中国と交渉をもっていたことを伝える記録としてもっとも古いものは、『漢書』地理志にみえる「楽浪海中に倭人あり。分かれて百余国と為し、歳時を以て来たりて献見すと云う」という記述で、前一〇八年に前漢の武帝によつて設置された朝鮮半島の楽浪郡を介して両者に交流があったことが知られる。しかし、この頃、日本列島で文字が使われていた形跡はない。ごくわずかながら、中国からもたらされた文字史料があらわれるのは、一世紀の頃である。

建武中元二年（西暦五七年）、倭の奴国からの朝貢を受け、後漢の光武帝が印綬を授けたことが『後漢書』東夷伝にみえる。福岡県の志賀島しかのしまから出土した「漢委奴国王」印がそれに比定されていることは周知の通りである。当時の印章は、官爵を証明するものとして皇帝から下賜されたが、そもそも簡牘（木簡や竹簡）にしたためられた文書を封印する粘土に捺すためのものであり、文書行政の発達を背景に生まれた。西嶋定生は、両国間で文書のやりとりが実際に行われたかどうかにかかわりなく、「中国王朝から金印が与えられたということは、中国

1 「漢字文化圏」という名称および概念は亀井孝によるものである（亀井孝ほか『文字とのめぐりあい』

日本語の歴史2、平凡社、一九六三年、八八頁）。

との国際関係の維持のためには、朝貢に伴って国書の伝送という文書の作成と送付が必要とされたことを示すものであった<sup>2)</sup>という。

三世紀には、邪馬台国の女王卑弥呼が三国魏に使者を送って「親魏倭王」に任ぜられたことが「魏志倭人伝」にみえるほか、『晋書』東夷伝には、二六六年、倭の女王が晋の武帝に朝貢したことが記されている。その後一五〇年ほどの空白を経て、五世紀には、倭の五王が東晋末から南朝の諸王朝に相次いで朝貢した。これらの記述は、倭国が断続的に中国に朝貢し、冊封関係を結んでいたことを示している。冊封とは、そもそも周王朝の封建制において、王が諸侯に対して冊書をもって官位を与えることをいうが、漢代以降では、中国の皇帝が周辺国からの朝貢に対して官位を与え、君臣関係を結ぶことによってその領土の自治を認めることを意味した。西嶋定生は、漢代から隋唐時代にかけて、中国を中心とする東アジア世界の秩序が、こうした冊封体制を基盤にして築かれたことを明らかにした。

こうした外交活動において、漢字・漢文を操る能力が必要だったことは想像に難くない。しかし、五世紀までの倭国（ヤマト政権）における漢字の運用の実態は、きわめて限定的なものであった。南朝宋への朝貢に際し、四七八年に倭王武が奉じた漢文による上表文が記録されているし（『宋書』倭国伝）、埼玉県稲荷山古墳出土の辛亥銘鉄剣（四七一年）や、同時期の熊本県江田船山古墳出土の鉄刀銘のように、漢字を表音文字として用いる万葉仮名的な使用を示す史料もみられる。だが、当時こうした文章を書き綴る技能は、もっぱら史部ふかとくと呼ばれる渡来人の職掌集団によって担われていたと考えられている。

『古事記』には、応神天皇期（四世紀後半から五世紀初頭と推定される）に百濟から派遣された和邇吉師にきしが『論語』と『千字文』をもたらしたという記述がある。だが、今日伝わる『千字文』は六世紀の梁の周興嗣が撰じたものであるから、この記述をそのまま史実とすることはできない。『日本書紀』には阿直岐あちきとその後任の王仁わにが太子菟道稚郎子うぢのわかいらつこの師となったと書かれている。王仁は「書首」ふみのおびと（『日本書紀』）＝「文首」ふみのおびと（『古事記』）の始祖であるというのは、「書」ふみ＝「文」ふみを司る専門家として渡来人の一族が活躍していたことを伝えている。

漢字を扱う者が渡来人の専門家に限られていた理由は、単音節孤立語の中国語とはまったく異なる複音節膠着語の日本語を話していた倭人にとって、漢字を受容することは容易ではなかったからだと説明されるのが一般的である。しかし、数世紀にわたって朝鮮半島を介して漢字との接触があったにもかかわらず、それを本格的に受容しなかったのは、むしろそれを積極的に採り入れようとしなかったからだ。実際、六世紀によくやくごく一部の貴族階級によって漢文の学習がはじめられた後、七世紀あるいは八世紀はじめには庶民まで識字層が広がった。わずか一、二世紀の出来事である。それ以前に漢字が普及しなかったのは、その学習が困難だったからではなく、それを拒否したからだと考えべきだろう。漢字・漢文の

2 西嶋定生『古代東アジア世界と日本』李成市編、岩波現代文庫、二〇〇〇年、一二九頁。

3 識字層の広がりには、法隆寺五重塔の組木に見つかった落書きなどから裏付けられる。大島正二『漢字伝来』岩波新書、二〇〇六年、四七頁。

使用があくまで外交を目的とする限り、専門家に担当させておけばよく、内政的にはそれ以上の必要はなかった。それ以上に、外来の文字を採り入れることへの抵抗があっただろう。中国の周辺民族のなかには、漢字を採り入れることを拒んだものも少なくない。同化ないし文化的従属を恐れたのである。日本が本格的に漢字を導入するのは、飛鳥時代（五五二―七一〇）に入ってからのことである。それは、東アジアの国際情勢の変動を契機として、やむにやまれずそうしたのである。

五八一年に隋王朝が成立し、五八九年に南朝の陳を滅ぼして中国を統一すると、高句麗にたびたび遠征を行い、朝鮮半島をめぐる緊張が高まった。こうした外圧に対応するため、日本列島では、それまで豪族の連合体としてあった政治体制を脱して中央集権化を図ろうとした。以来、倭国が従来中国王朝と結んできた冊封関係を放棄したのも、独立した政治体制を築こうとする意図からである。そして、そのことが漢字の本格的な導入の契機となった。つまり、日本の漢字受容は、冊封体制への編入のためになされたのではなく、むしろそこから離脱を契機にして主体的に行われ、そのために一気に進んだのである。

漢字を採り入れることは、漢字文化圏に共通の政治・社会制度（律令制）、思想（儒教）、宗教（仏教）、芸術といった文化基盤を採り入れることと切り離しえない。それは文化の総体を受容することであった。百済を経由した儒教と仏教の伝来が、日本における漢字の本格的な使用の開始とほぼ同時期（六世紀）であることがそれを物語っている。齊藤希史は、「書記言語の導入が日本という国家の成立を促した」という。

中国大陸における漢字の伝播と異なり、日本列島で漢字が用いられ始めた時期は、すでに体系立った書記言語が確立し、外交文書がそれによって書かれ、規範となるべき典籍も成立し、つまり漢字による世界はすでに確固としたものとして成立していた。中国大陸の東に位置する地域の政治情勢は、漢字世界への参入をいかにして行うべきかを迫るものであった。日本列島における漢字の使用は、道具としての書記言語が到来したのではなく、その書記言語によって構築された世界への参入であったと見なすべきだろう<sup>4</sup>。

ここで「漢字による世界はすでに確固としたものとして成立していた」というとき、そこに「書」が含まれなければならない。中国では、漢字の創造以来、各時代に規範となる書体・書法が存在していた。聖徳太子が初めての遣隋使を派遣したのは西暦六〇〇年のことである。それまでは朝鮮半島を介して大陸文化を受容していた日本は、以降、中国文化を直接的に摂取することによって、律令国家を築いてゆく。

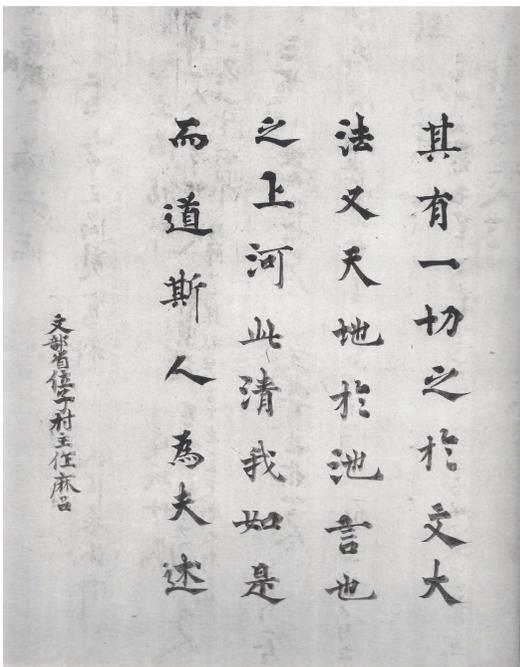
隋王朝は、約四〇〇年にわたって分裂していた南北を統一したが、書においても南北の書法を融合し、初唐にかけて楷書の完成期に当たる。それはまた、王羲之を頂点とする書法観

が確立する時代でもあった。当時、王羲之の書法を継承した智永に加え、欧陽詢（五五七―六四一）、虞世南（五五八―六三八）らがすでに活躍していた。今日に伝わるかれらの作品が示すとおり、すでに王羲之の書法が規範として深く内面化されていた。

その一端を示すのが、識字書としての『千字文』である。『法書要録』卷三所収の武平一「徐氏法書記」に「梁の大同（五三五―五四六）中、武帝、周興嗣に勅して千字文を撰せしめ、殷鉄石をして羲之の迹を模次せしめ、以て八王に賜う。」（梁大同中、武帝勅周興嗣撰千字文、使殷鉄石模次羲之之迹、以賜八王）とあるように、当時、漢字習得のための教本として使われた『千字文』は、王羲之の書を集字して作られた。つまり、『千字文』によって漢字を習う者は、同時に王羲之の書法を学んだのである。この意味において、漢字文化圏におけるリテラシーとは、書法を身につけていることを含むものであった。すでに触れたとおり、『古事記』応神天皇のとき『千字文』が伝えられたという記述はそのまま史実とは認められないが、遅くとも奈良天平時代には『千字文』が広く識字書として習われていた。

律令国家としての体制は、初の全国的な戸籍の作成（庚午年籍、六七〇）、飛鳥浄御原令（六八九）、大宝律令（七〇一）などを経て急速に整っていくが、それらは文書にもとづく行政機構の存在を前提にしている。正倉院文書のなかには、戸籍や税帳の紙背を再利用したものがあつた。また、七世紀後半から八世紀の遺跡から大量の木簡が出土している。いずれも、奈良時代に本格的な文書行政が行われていたことを示す史料である。文書による指示命令・報告は、伝達の途中でメッセージが恣意的にねじ曲げられることがなく、その中間に存在する人々の権力を殺ぐ。ゆえに、中央集権的な統治は文書行政なくして成り立たない。

天武天皇の命によって始められた川原寺における一切経の書写（六七二）以降、国家事業として写経が行われるようになった。とくに光明皇后は各地に官立の写経所を設立した。下級官吏として大量の写経生が雇われたことによって、識字層の拡大に大きな役割を果たした。



「村主作麻呂試字」  
（正倉院事務所編『正倉院の書蹟』図版114）

かれら写経生は、中国書法を本として学んでいたが、それ以前に、写経生の採用試験において、謹厳な楷書を身につけていることが試された。正倉院文書には、「試字」と呼ばれる写経生候補の答案用紙が残されている（図）。それをみると、すでに写経体の楷書法を身につけていることがわかる。かれらは写経

生として採用される以前に何らかの形で書法を学んでいたことを意味している。

くりかえすと、漢字・漢文による書記言語は、律令制、儒教、仏教といった諸文化と一体に導入された。そして書は、漢字・漢文を用いた書記言語の運用の欠くべからざる一要素としてあった。それらはすべて、律令国家としての体制を築き上げるために導入されたのである。したがって、大陸から輸入された諸文化のひとつに書という芸術があったのではない。それは漢字・漢文による書記言語の構成要素であり、漢字・漢文を操るために必要な技能の一部だった。だから書はそもそも、近代的な芸術観、すなわち芸術家によって作られる作品といったものとは性格を異にしている。唐代に定着する「書法」という熟語は、ほぼ同時代の日本でも使われている。書は、自由に個性を表現する媒体としてではなく、何よりもまず則るべき「法」として東アジア世界に共有されたのである。

## 二 唐王朝から奈良朝へと受け継がれた二王崇拜

東は海を隔てた日本、西はペルシャやイスラム諸国、北はモンゴル、南はヴェトナム、インドまで、交易のネットワークを拡げていた世界帝国たる唐、その首都長安に集められた当時世界最高水準の美術品のほとんどは、相次ぐ戦乱や王朝の交替の過程で失われてしまった。しかし、その一端を伝えるきわめて貴重な美術品の一群が日本に残っている——正倉院宝物である。その多くは、計一五回にわたる遣唐使によって大陸より請来された美術品からなり、国際都市に集った文物の水準の高さをあますところなく伝えている。

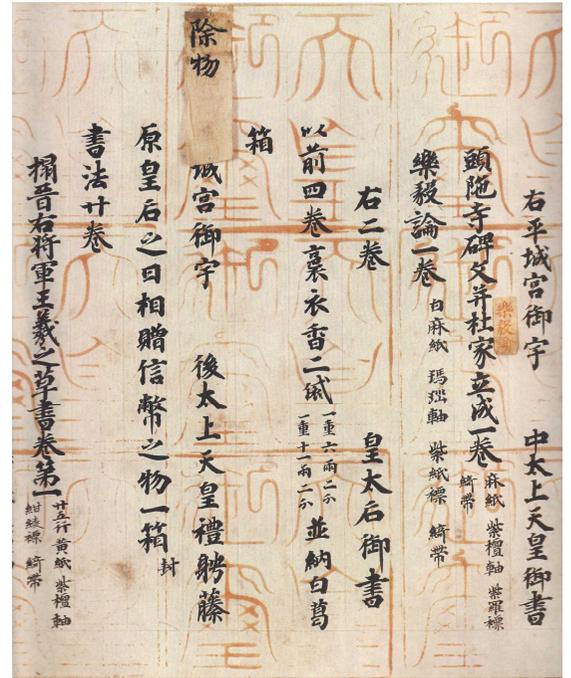
正倉院宝物の主要な部分を占めるのは、光明皇后によって東大寺盧舎那仏（大仏）に献納された聖武天皇の遺品である。それら献納品の目録である『東大寺献物帳』は、いまは失われてしまった宝物を含む当初のコレクションの全貌を伝えるのみならず、中国文化の影響の下、奈良時代において文物や美術がいかに受容されていたかということ物語る貴重な史料となっている。

注目されるのは、『献物帳』に占める書の存在の大きさである。それは、日本のみならず、唐を中心とした七、八世紀の東アジア世界において、書がいかなるものとして認識されていたかを示している。

まず目を惹くのが、中国書法の正統な經典が伝えられていることである。

四回にわたる献納のたびに編まれた『献物帳』全五巻のうち、天平勝宝八年（七五六）六月

6 『東大寺献物帳』からの引用は、藤田経世編『校刊美術史料 寺院篇』中巻（中央公論美術出版、一九七五年）に基づく。

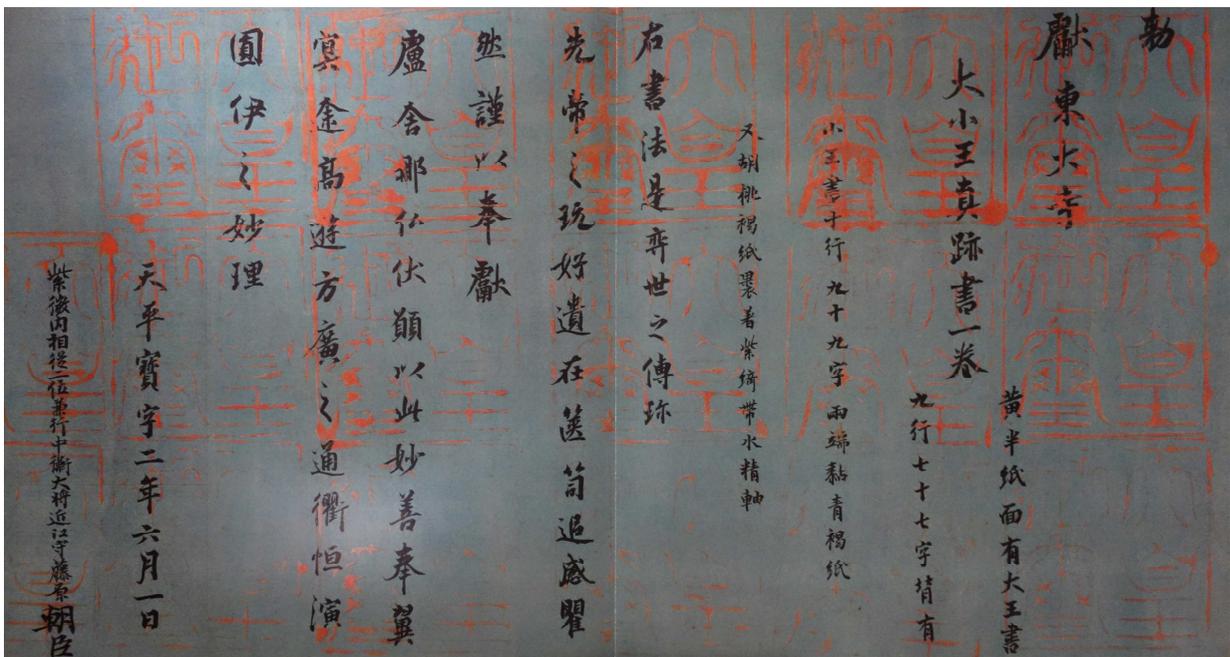


『国家珍宝帳』(部分)  
(正倉院事務所編『正倉院の書蹟』図版5)

現存する王羲之の双鉤填墨本も十指に満たないが、「喪乱帖」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)や「孔侍中帖」(前田育徳会蔵)は、その一部であると推定されている。ただし、巻第五十一の「真草千字文二百三行」云々と記されるものは、東晋の王羲之が梁の周興嗣によって撰された『千字文』を書することは不可能なため、その目録がどの程度正確なものであったかについては疑問が呈されている。内藤湖南はこれを智永の真跡本「真草千字文」に同定した。

いずれにせよ、『国家珍宝帳』に載せる王羲之の模本のなかに、唐王朝の宮廷において作られた双鉤填墨本が含まれていたことは疑いない。唐太宗が王羲之の「蘭亭序」を手に入れる顛末を記した何延之の「蘭亭記」(『法書要録』巻三)に、「帝、供奉搨書人趙模・馮承素・諸葛貞等四人に命じて、各おの數本を搨せしめ、以て皇太子、諸王、近臣に賜う」(帝命供奉搨書人趙模、馮承素、諸葛貞等四人、各搨數本、以賜皇太子諸王近臣)とあるように、太宗は「搨書人」と呼ばれる双鉤填墨本製作の専門家に命じて二王の書の模本を作らせ、冊封関係にある諸国王に下賜していた。韋述の「叙書録」(『法書要録』巻四)には、玄宗の開元年間にも同様のことがなされたという記述がみえる。先に述べたとおり、唐代には、中国と日本は冊封関係になかったが、遣唐使を通じた朝貢は行われていた。貢物に対する回賜(お返し)として与えられた第一級の文物のなかに、『献物帳』に記された書跡が含まれていただろう。

さらに、『国家珍宝帳』と同時に納められた『屏風花氈帳』(七五六)には、「欧陽詢真跡屏風十二扇」および「王羲之臨書屏風十二扇」がみえるほか、その翌年の『大小王真跡帳』(七五八)は、その名の通り王羲之・献之の真跡が奉納されたことを記している。同巻の末尾に、藤原仲麻呂が「右の書法は是れ奕世の伝珍、先帝の玩好、篋笥に遺さる。追感し、瞿然とす。謹んで以て奉献す」(右書法是奕世之伝珍。先帝之玩好。遺在篋笥。追感瞿然。謹以奉献)と記すとおり、代々皇室に伝えられ、聖武天皇がとりわけ愛玩した二王の真跡が箱の中に遺されていたのを見つけ、特別に奉納したという。



神田喜一郎は、『大小王真蹟帳』に記

されたこの二王の真蹟は鑑真の招来品の一部だったと推定している。鑑真は、五度にわたって日本への渡航を試みたが失敗を重ね、天平勝宝五年（七五三）、六度目にしてようやく日本に辿り着いたときにはすでに失明していた。このときの招来品の目録が淡海三船（ぢうかいさんふね）による『唐大和上東征伝』（七七九）に記されており、そこには「王羲之真蹟行書一帖」および「王献之真蹟行書三帖」が含まれている。

ここで、唐王朝において二王の真蹟がどのように扱われていたかを示す文献上の記述を、『法書要録』に収められる張懷瓘「二王等書録」（『法書要録』巻四）と徐浩「古蹟記」（『法書要録』巻三）から辿ってみよう。

梁武帝、唐太宗、玄宗といった皇帝たちは、天下を博搜して二王の書を購求し、内府に集めた。「二王等書録」には「貞観十三年（六三九）、勅して右軍の書を購求せしめ、並びに貴価もて之に酬（むく）ゆ。四方の妙蹟、畢（ことごとく）く至らざる靡（な）し。起居郎褚遂良・校書郎王知敬等に勅して、玄武門の西のかた長波門外に於いて科簡（審

定）せしむ」（貞観十三年、勅購求右軍書、並貴価酬之。四方妙蹟、靡不畢至。勅起居郎褚遂良校書郎王知敬等、於玄武門西長波門外科簡）と記す。

この貞観十三年の太宗の命による大規模な法書の収集・整理事業の後、二王の真蹟は目睹することさえ容易ではなくなったようだ。それは「古蹟記」から窺われる。

「貞観」十三年従り書は更に出ださず、外人〔外部の者〕見ること莫し。直だ大足中に至つて、則天太后、納言狄仁傑の書を能くするを賞す。仁傑云う、「臣、幼き自り以来、好本を見ず、只だ愚性に率（したが）うのみ。何に由りてか能を得んや」と。則天乃ち内〔内府〕より

二王の真迹二十巻を出だし、五品の中使〔宮中からの使者〕を遣わして諸を宰相〔狄仁傑〕に示す。看訖おえて謝を表するに、登時〔すぐさま〕、將に入れんとす。

〔從十三年書更不出、外人莫見。直至大足中、則天太后賞納言狄仁傑能書。仁傑云、臣自幼以来、不見好本。只率愚性。何由得能。則天乃内出二王真迹二十巻、遺五品中使示諸宰相。看訖表謝、登時將入〕

狄仁傑が二王の真跡を見終わってお礼を告げると、その書はすぐさま内府に戻されたという。二王の書が内府から供出されることは滅多になく、きわめて貴重なものとして扱われていたか想像されよう。しかし、つぎの中宗の治世（在位七〇五―七二〇）になると、事情が変わってくる。つづけて「古蹟記」を引こう。

中宗の時に至りて、中書令宗楚客、奏事〔上奏〕して恩を承く〔恩賜を受ける〕。乃ち大小二王の真蹟を乞い、二十巻、大小各おの十軸を勅賜さる。楚客、遂に装して十二扇の屏風を作り、褚遂良の「閑居賦」・「枯樹賦」を以て脚と為す。因りて大いに貴要〔身分の高貴な人〕に会うに、張りて以て之を示す。時に薛稷・崔湜さいしよく・盧藏用、食を廃して美を歎じ、復た宴樂せず。安樂公主〔中宗の娘〕の婿武延秀、坐に在り。歸りて以て公主に告げて曰く、「主、恩を承くと云うも、未だ富貴た為らず。適たまたま宗令〔宗楚客〕に過よるに、別に〔特別に〕書を賜い得たり。一席、之を觀るに、餐を輟やめて食を忘る」と。明に及びて〔翌朝〕謁見するに、頗る怨言有り。帝、緘を開け令め、庫を傾けて悉く之を与う。延秀、復た賓客に会えば、櫃を挙げて看せ令め、分散す。朝廷、復た宝惜する無し。

〔至中宗時、中書令宗楚客奏事承恩。乃乞大小二王真蹟、勅賜二十巻、大小各十軸。楚客遂裝作十二扇屏風。以褚遂良閑居賦、枯樹賦為脚。因大会貴要、張以示之。時薛稷、崔湜、盧藏用、廢食歎美、不復宴樂。安樂公主婿武延秀在坐。歸以告公主曰、主言承恩、未為富貴。適過宗令、別得賜書。一席觀之、輟餐忘食。及明謁見、頗有怨言。帝令開緘、傾庫悉與之。延秀復會賓客、舉櫃令看分散、朝廷無復宝惜〕

つまり、中宗が宗楚客に二王の真蹟を下賜したところ、それを聞きつけた娘の安樂公主が恨み言をいつてきたので、中宗は倉庫の封印を解いて、しまつてあつた書を娘にみな与えてしまった。その婿である武延秀は、客が来るたびにそれを箱から出して見せ、分け与えたというのである。その結果、「此れ自り内庫の真蹟、諸家に散落す」（自此内庫真蹟、散落諸家）という。

その後、内府にあつた多くの法書はさらに散佚してしまう。そればかりか、二王が顧みられなくなってしまうのである。「二王等書録」は、そうした時代の変化を簡潔に描写している。

9 「大足」は、則天武后の年号。津逮秘書本『法書要録』および『墨池編』はこれを「大定」につくるが、『書苑菁華』に拠つて改めた。

文皇帝〔太宗〕価を尽くして購求すること、天下畢く至れり。大王は、真書は惟だ五十紙を得るのみ、行書は二百四十紙、草書は二千紙、並びに金宝を以て裝飾す。今、天府の有する所は、真書は十紙に満たず、行書は数十紙、草書は数百紙、共に二百一十八卷有り。張芝一卷、張昶一卷、並びに旃檀軸〔白檀製の軸。金や珊瑚の軸と比べて価値が低い〕・錦標あるのみ。既に尚ばれず、人間に散在す。或いは進献するもの有るも、多く翰林の雑書中に堆く、玉石混居、薰薷〔香草と臭草〕器を同じくす。

〔文皇帝尽価購求、天下畢至。大王真書惟得五十紙、行書二百四十紙、草書二千紙、並以金宝裝飾。今天府所有、真書不滿十紙、行書數十紙、草書数百紙、共有二百一十八卷。張芝一卷、張昶一卷、並旃檀軸錦標而已。既所不尚、散在人間、或有進献、多堆於翰林雜書中、玉石混居、薰薷同器〕

同篇の末尾には「乾元三〔七六〇〕年五月日」という紀年があるから、ここでいう「今」とは、安史の乱（七五五―七六三）の只中にある肅宗（在位七五六―七六二）の治世を指すだろう。

『東大寺献物帳』に載せる宝物が大仏に献納されたのは、そのわずか数年前のことである（七五六年以降）。この時すでに大陸は混乱の渦中にあった。その影響を受けて、七六一年と翌七六二年の遣唐使が中止されている。すなわち、日本が中国に倣って王羲之を頂点とする書法観を確立していたちょうどその時、中国ではそのような伝統的な書法観に翳りが見え始め、新しい時代へと大きく転回していく時期に当たっていた。鑑真がようやく日本に辿り着いたのは七五三年のことであったから、太宗や則天武后の治世とはちがって、当時二王の真蹟は内府から相当流出していた。

とはいえ、二王の書の価値は依然としてきわめて高かった。張懷瓘の「書估」〔『法書要録』卷四〕は、文字通り当時の書の経済的価値について述べたものであるが、「天宝十三載〔七五四〕正月十八日」の紀年があり、鑑真が来日した当時の中国において、書が市場で取引されていたこと、またその価値がどれほどであったかを伝えている。それによれば、王羲之の草書百五字は行書一行に値し、行書三行は真書（楷書）一行に値したという。「近日、鍾尚書紹京有り、亦た好事と為し、大費を惜しまず、産を破りて書を求む。計えて数百万貫錢を用て、惟だ右軍の行書五紙を市い得るのみにして、真書一字を致す能わず」（近日有鍾尚書紹京、亦為好事、不惜大費、破産求書。計用数百万貫錢、惟市得右軍行書五紙、不能致真書一字）。神田喜一郎が注目するのは、この鍾紹京が羲之の行書五紙を買ったという記述であり、鑑真が渡航前、虔州において鍾紹京に授戒したという『東征伝』の記事と併せて、鑑真が招来した二王の真蹟は鍾紹京から譲り受けたものと推理するのである。しかし、いずれにせよ、内府から決して出されることのなかった法書が市場で取引されるようになったことは、その価値に絶対的な変化が生じたことを意味する。

奈良時代の日本の朝廷において、中国の歴代皇帝が二王の書を尊び、かつ国家的事業として特別に庇護してきたことは、十分に知られていたことだろう。聖武天皇が二王の真蹟を身近に置いて愛玩したことは、中国皇帝の二王尊崇に倣ったものに違いない。聖武天皇は、仏教を保護して鎮護国家を図ったことで知られるが、日本において最も早く芸術としての書の

価値を認めた天皇でもあるのだ。それは、仏教への帰依が国家統治という動機にもとづくものであったのと同様に、たんなる個人の嗜好に留まるものではなく、先進文化の輸入によって国家体制を盤石にしようとする文化政策の一端であった。

聖武天皇以降も、書を深く愛する天皇の姿勢は継承された。桓武天皇（在位七八一―一八〇六）は、天応元年（七八一）、「雑集」ほかの御筆、「王羲之書法」、「大小王真蹟帳」を出蔵し、三年かけてすべて返納したことが、宝物の出入を記録した文書（「出入帳」と総称する）に記されている。関根真隆は「屏風とか楽器のたぐいは出蔵されていない」ことを指摘し、桓武天皇について「書以外の宝物類には関心がなかったのである」と述べている。<sup>10</sup> 桓武天皇は、正倉院に納められた豪華絢爛たる宝物の数々のなかで、何よりも書を愛したのである。

その子、嵯峨天皇は「平安の三筆」の一人としても知られる能書であるが、弘仁十一年（八二〇）一〇月、『大小王真蹟帳』と王羲之の「真草書廿卷」を出蔵させ、百五十貫文で買い上げたことがやはり出入帳にみえる。これらの書は返納されることなく、その後の行方は知らない。このため、今日に伝わる正倉院宝物には中国から伝来した二王の書が残っていない。またそれゆえに、天平以降、歴代天皇がいかに書を尊んだか、十分に理解されていないのである。張懷瓘の「古の名書、歴代帝王珍貴せざるもの莫し」（古之名書、歴代帝王莫不珍貴）（「二王等書録」という言葉は、かれらにも当てはまるだろう）。

唐代は魏晋以来の書の黄金期を迎え、初唐に王羲之を頂点とする書法史観と楷書の完成という重要な転機を画することとなった。こうして書は、中国において芸術として揺るぎない地位を確立したが、奈良時代の日本も遣唐使を通じてこうした書の文化を受容したのである。『東大寺献物帳』は、奈良時代の朝廷において二王の書が際立って重んぜられた事実を伝えている。そうした態度は唐王朝の皇帝に倣ったものである。正倉院宝物と『東大寺献物帳』が示すのは、日本書道史のみならず、中国を中心とした東アジア世界における書の在り方にはかならない。

### 三 『東大寺献物帳』における書

#### 1 「芸術家の始まり」としての書家

さて、『献物帳』においていまひとつ注目されるのは、書跡に二王や欧陽詢など筆者の名前が冠されている一方、「山水画」「宮殿画」「本草画」「子女画」「舞馬」「鳥画」といった主題がみえる絵屏風には画家の名前はひとつも記されていないという事実である。屏風のなかには「欧陽詢真跡屏風」や「王羲之臨書屏風」など、書跡を貼り込んで仕立てたと考えられる

ものがあり、書家の名前が冠されているのと対照的である。このことから板倉聖哲は、日本における「芸術家の始まり」を書家に見出している。<sup>11</sup>それは、当時の絵画や工芸品の作者たちがみな名もなき工人（職人）であり、その地位は決して高くはなかったということを、また、そのような状況にあって、ほとんど例外的に、書家はすでに固有名を記すべき「芸術家」として認知されていたことを示している。

たとえばすでに紹介した初唐に画家として活躍した閻立本（？—六七三）の故事は、当時における画家の社会的地位をよく物語っている。閻立本にとって、自身が画家として名を知られることは屈辱に等しいものだった。

すでにくりかえし述べてきたとおり、太宗の治世にあって、書は芸術として確固たる地位を獲得した。欧陽詢、虞世南、褚遂良といった当時第一級の書家たちは、みな側近として太宗に仕えた高級官僚であった。それに対し、画家の社会的地位がいかに低いものであったかを閻立本の故事は伝えている。天平文化には、こうした初唐の芸術観がそのまま反映されているのである。

洋の東西を問わず、美術工芸品に作者の名が記されるのは、かなり時代が下ってからのことである。たとえば作品に署名することは、作者が職人集団の一人としてではなく、また時代様式といったものにも還元されることなく、固有名をもった一個人の間として認知されることを主張し、また、作品がその作者の名前によって語られることを要求する。そのような意識によって作られる作品もまた、積極的に他者と異ならんとするだろう。西洋において絵画に署名が残された最も早い例として、イタリア人画家グリエルモによる一一三八年の「磔刑図」があり、絵画に署名を入れる習慣は十五世紀ルネサンス以降に定着した。<sup>12</sup>

一方、中国でも、古くは書画に署名（落款）を入れることはなかった。後漢の靈帝期を中心に作られた漢碑には書丹者の名は記されていない。その後、東晋に王羲之が現れて以降、貴族のあいだで書が芸術として認知されるようになるが、落款の習慣は未だ生じていない。そもそも当時の「作品」の中心は尺牘であり、生活に根ざした書であって、そうした場で書技を競うという意識はあったとしても、書それ自体を芸術作品として制作するというような意識はなかった。また、魏晋南北朝を通じて数多くの石刻書が現れるが、墓誌銘や造像記にも書丹者の名はみえない。ただし、ほとんど唯一の例外として、北魏の太和二年（四九八）の「始平公造像記」の末尾に「太和廿二年九月十四日、訖。朱義章書。孟達文」とあるのが知られている。<sup>13</sup>碑に書者名を記すことが一般化するのには、初唐のことである。国家事業として企画された立碑にあたって、それに書丹する者は書名のきこえた一流の高級官僚であって、もはや無名の工人ではなかった。むしろそれは、書というものに対する価値観の変化を反映

11 板倉聖哲による講演「東山御物とは何だったのか？」（於大東文化大学人文科学研究所、二〇一四年三月七日）および配付資料を参照。

12 池上英洋『ルネサンス——歴史と芸術の物語』光文社新書、二〇一二年。

13 春名好重ほか編『書道基本用語辞典』（中教出版、一九九一年）の「落款」の項目（九三一頁）を参照。

している。

古来、美術の担い手は職人であった。かれらは往々にして集団で仕事に取り組んだ。個々の職人も、伝統的な様式を継承し、それを固守しようとした。とくに芸術が国家のイデオロギーや宗教に従属している限り、個性とか自己といったものは抑圧される。芸術という意識は、そうしたものから解放されること、いわば自我の覚醒によってもたらされる。

作品を作者の名前に結びつけることは、そうした芸術に関する観念が存在してこそなされる。作品に作者の人格、思想、精神性といったものが投影されていると考え、両者を切り離しえないものとして認識するとき、その作者は匿名の誰かではありえず、ひとつの人格——固有名が要請される。いかなる美術工芸品にもまして書が一早く芸術として認知され、そしてそれが海を隔て日本に正しく伝えられていたのである。

## 2 献納品の記載順序にみる書の扱い

『東大寺献物帳』の根本をなす『国家珍宝帳』には、光明皇后による願文につづいて、奉獻される六百数十点にも及ぶ品目が列記されている。それらを順番通りに一般的な名称のもとに整理すると、左のようになる。

- ① 袈裟
- ② 厨子（天武天皇より歴代天皇に受け継がれてきたもの）とその中に納められたもの
- ③ 厨子（百済の義慈王から内大臣藤原鎌足に贈られたもの）とその中に納められたもの
- ④ 楽器
- ⑤ 遊戯具
- ⑥ 武器
- ⑦ 香木
- ⑧ 鏡
- ⑨ 屏風
- ⑩ 肘置きとベッド

まず聖武天皇が身につけていた袈裟、そして聖武天皇が生前愛玩していた品物を収めた厨子、そのなかに納められたものとして、書、楽器、遊戯具、武器武器、調度品といったものが並ぶ。その順序について関根真隆は、「初めの方に重要な品目が書かれているのは明らかで

あろう<sup>14</sup>』という。また、こうした品目の羅列は宮廷の空間を暗示するともいわれている<sup>15</sup>。

②の厨子（赤漆文観木御厨子<sup>せきしつぶんかんぼくのおんずし</sup>）は、天武天皇以来、孝謙天皇に至るまで歴代の天皇に受け継がれてきた由緒正しいものであることが『国家珍宝帳』に特記されており、その中に納められるものとして筆頭に掲げられているのが、聖武天皇や光明皇后の書跡である。それらにつづいて、先に触れた「王羲之書法廿卷」が並んでいることに注意されよう。最も由緒正しい厨子に聖武天皇以下の書跡とともに王羲之の書が納められていることは、それらがいかにかれらの身近にあって大切にされていたかを物語っている。絵画については、いずれも屏風の形式で⑨の位置に置かれていることを考え合わせるなら、書の重視はなお際立っている。

②の厨子におさめられた聖武天皇以下の書について、『国家珍宝帳』の記載を左に引用しよう。後太上天皇は聖武天皇、中太上天皇は元正天皇、皇太后は光明皇后を指す。

雑集一卷 白麻紙 紫檀軸 綺帯

右平城宮御宇 後太上天皇御書

孝経一卷 麻紙 瑪瑙軸 減紫紙標 綺帯

右平城宮御宇 中太上天皇御書

頭陀寺碑文并杜家立成一卷 麻紙 紫檀軸 紫羅標 綺帯

楽毅論一卷 白麻紙 瑪瑙軸 紫羅標 綺帯

右二卷 皇太后御書<sup>16</sup>。

右のうち聖武天皇の「雑集」と、光明皇后の「杜家立成雑書要略」および「楽毅論」がいずれも正倉院に伝存する。「杜家立成」は、「頭陀寺碑文并杜家立成一卷」と記載されているように、「頭陀寺碑文」とあわせて一卷を成していたが、のちに切り分けられ、いまは「杜家立成」のみが伝わる。聖武天皇「雑集」は、明瞭に褚遂良の書法に倣ったもので、聖武天皇三十一歳のときの比較的若書きの書であるが、すでに褚法を自家薬籠中のものに行っていること

14 関根真隆「『国家珍宝帳』と光明皇后——「除物」と法華滅罪の寺」『正倉院と上代絵画』日本美術全集

3、講談社、一九九二年、一七六—一七七頁。

15 「聖武天皇着用の袈裟に始まり、身近に置いた品々を挙げたのち、側衛・近侍を想起させる武具・調度を列挙し、最後にごく内輪のくつろぎの空間を思わせる座臥具にふたたび収束していく。あたかも「もの」の配列が、天皇に仕えた多くの人々の見立てとなっているがごとくである」（杉本一樹「正倉院の宝物」『東大寺・正倉院と興福寺』日本美術全集3、奈良時代II、小学館、二〇一三年、二〇六頁）。ただし同書では「先学の指摘するように」として紹介されるだけで、誰の説であるかは未詳。

16 藤田経世編『校刊美術史料 寺院篇』中巻、一九六頁。

が窺われる<sup>17</sup>。光明皇后の「楽毅論」は王羲之の臨書である。それらの書についてはさまざまな評価があるが、重要なのは、権力の頂点に位置したかれらが、中国の正統な書法を身につけようと並々な努力を払っていたという事実である。

隋の智永による「題右軍楽毅論後」(『法書要録』卷二)に「楽毅論は、正書の第一なり。梁世に模出し、天下之を珍とす。蕭(子雲)・阮(研)の流自り、臨学せざる莫し」(楽毅論者、正書第一。梁世模出、天下珍之。自蕭阮流、莫不臨学)とあることから、「楽毅論」は王羲之の楷書として当時最も評価が高く、盛んに臨書されていたことが知られる。また、褚遂良の「晋右軍王羲之書目」(『法書要録』卷三)は、当時内府にあった王羲之の正書および行書の目録であるが、正書の第一に「楽毅論」が挙げられている。光明皇后が「楽毅論」を臨書しているのは、こうした中国での評価を踏まえたものに違いない。聖武天皇や光明皇后は、中国の宮廷における書の尊崇を熟知し、自らも積極的にこれを学ぼうとしていたのである。

聖武天皇や光明皇后は、唐の太宗、則天武后、玄宗といった歴代皇帝が書を重んじ、自ら書を善くしたことを、遣唐使とその請来品をとおして十分に知っていた。唐に倣い、律令国家を建設しようと腐心した聖武天皇らにとって、書を学ぶことは、国家統治の帝王学を学ぶことと切り離しえなかつたはずだ。帝王の書は、誰よりも威厳と権威とを具えたものでなければならぬ。それゆえに、中国の最先端の書法を極めようとしたのである。国家宗教として仏教を導入し、写経事業を通して識字の拡大を図り、またそれによって中国の文化・制度を貪欲に摂取しようとしたことと、書を重んじることは、決して別のことではなかつた。

奈良時代の日本と中国の関係を振り返るとき、そこで行われた書の文化は、国家統治の根幹に関わるものであり、すぐれて政治的な性格をもっていたことが知られる。芸術は政治的であることよって価値を減じるようなものでは決してなく、その逆に、政治的であることよって芸術として力をもつのである。ゆえに社会性や政治性を欠いた芸術は、たんに享樂的・遊戯的なものに墮し、緊張感を失ってしまうものだ。いかなる芸術であれ、その歴史を振り返ってみれば、それは自明である。したがって、芸術としての書を論じるにせよ、それが現実社会とは無関係な趣味の問題ではありえない。

17 「雑集」が褚遂良の書法にもとづくことを細かい分析によって論じたのは内藤乾吉である(「褚遂良の書

法」『書道全集』第八卷、平凡社、一九五六年)。ただし、古谷稔は、「雑集」は本来写本である」ことに

注目し、同作品が聖武天皇の自運であるというよりも、「唐から請来された原本が別にあつて、それを見ながら比較的忠実に書写したのものではあるまいか」と推定している(『中国書法を基盤とする日本書道史研究』竹林舎、二〇〇八年、二九頁)。

書が芸術としての地位を確立するまで、いかなる思想の発展があったのか。私が本論でなそうとしたのは、書の歴史の裏に潜む思想の歩みを明るみに出すことであった。ここで最後に述べておきたいのは、そのような思想を育み伝えてきた人々、すなわち史Ⅱ吏の存在についてである。文字を操る技能を職掌としてきたかれらの存在が、漢字という文字体系を継承させ、特異なエクリチュールの思想を育んだ。かれらほど文と書の力を理解し、またそれを実際に行使していた者はいない。それはやがて書が芸術となる基盤となったのである。

漢字は古代から滅びることなく使われ続けている唯一の文字体系である。その他の古代文字がすべてその文明の崩壊とともに滅びてしまったことを思うとき、中国文明と漢字の生命力には驚嘆せざるをえない。しかし、また一方で、漢字ほど批判に晒されてきた文字もない。たとえばヘーゲルは、漢字に普遍的記号の可能性を見出したライプニッツに反して、漢字の非合理性をことごとく斥けている。

「中国について、そこで使われている」文字の性質からして学問の発展を大きく阻害するものです。いや、むしろ逆で、真の学問的関心がなかったために、思想と表現と伝達にふさわしい道具が作られなかった、というべきかもしれません。

……一見すると、漢字は大きな利点をそなえているかに見え、ライプニッツをはじめとする多くの偉人たちが感心しています。が、利点などどこにもない。文字とそれらがあらかず音を比較しただけでその欠点はあきらかです。文字と音が分離している中国語では、そのむすびつきがきわめて不完全です。

中国人のような精神形成の停滞した民族にとってしか、象形文字はふさわしくない。しかも、この種の書きことばを読み書きできるのは、精神文化を自分たちだけの占有物とする、ごく一部の特権階級に限られる。

その逆に賞讃されるのが表音文字（アルファベット）であることはいうまでもない。

表音文字のほうが文句なく知的である。知性に固有の、知性にもっともふさわしい、観

1 ヘーゲル『歴史哲学講義』上、長谷川宏訳、岩波文庫、一九九四年、二二二―二二四頁。強調は原文。

2 ヘーゲル『エンチクロペディ』第四五九節（邦訳『精神哲学——哲学の集大成・要綱 第三部』長谷川宏訳、作品社、二〇〇六年、二九四頁）。

念の表現形式たる「単語」は、表音文字においてこそ意識にもたらされ、反省の対象となる<sup>3</sup>。

……表音文字の読み書きの学習が測りしれないほどの貴重な教育手段となる……。というのも、その学習に際して、精神は感覚的な具体物からもつと形式的なもの——音とたった単語や、その抽象的な要素——へと注意をむけ、内面性の土台を主観のうちに据えて純化する、という本質的な作業に取りかかるからである<sup>4</sup>。

ヘーゲルにとって、文字はあくまで声の代替物にすぎない。声の直接的再現である限りにおいて表音文字を評価するのである。

ヘーゲルのみならず、プラトン以来の西洋思想の系譜に「音声中心主義」を見出したのがデリダである（『グラマトロジーについて』）。一般に、西洋が声⇨音声を優位に置くのに対して、中国では文字が重んじられてきたと考えられている。しかし、中国にもエクリチュールを忌避する思想の根強い伝統があることに注意しなければならない。たとえば荘子は、つぎのように「書」を斥けた。

世の道に貴ぶ所の者は書なり。書は語に過ぎず。語は貴ぶ有り。語の貴ぶ所者は意なり。意は随う所有り。意の随う所の者は、言を以て伝うべからざるなり。而も世は因りて言を貴び、書を伝う。世は之を貴ぶと雖も、我猶お貴ぶに足らずとするなり。其の貴ぶべきに非ざるを貴ぶが為なり。（『荘子』天道）

ここでいわれる「書」とは、文字ないし書物、あるいはそれらを通して学ばれる知識のことである。荘子が直接的な批判の対象としているのが「書」を重んじる儒家であることはいうまでもない。荘子のこのような考え方は、プラトンの『パイドロス』を想起させる。そこでは、文字や書物は「知恵の外見」あるいは「言葉の影」として否定されている。荘子もプラトンも、文字を言葉の形骸とみなす考えにおいて興味深い一致を見せるのである。

中国において、「書」に対する否定的な見方は、その後も長く受け継がれた。『易経』繫辭下伝に「書は言を尽くさず。言は意を尽くさず」というのは、あきらかに荘子の思想を継承するものであり、中国における言語思想の基礎となった。ほかにも『淮南子』本経訓にみえる「蒼頡の書を造るや、天は粟を雨ふらせ、鬼は夜哭す」という伝説は、「偽の生ずるに及んで、知を飾りて以て愚を驚かす」という上文とともに高誘注に従えば、文字という新しい技能が人々を墮落させたことを象徴的に物語る。のちに禅仏教が「不立文字」を唱えたのも、

3 同前。

4 同前、二九六頁。

そのような思想の系譜に位置づけられるものである。

したがって、驚くべきは、中国において、文字を忌避する思想の脈流が根強く存在してきたにもかかわらず、なお文と書——エクリチュール——が重んじられてきたということである。それは、何よりも、漢字という文字体系が古代より途切れることなく維持されてきたという事実が証している。メソポタミアの楔形文字や、エジプトのヒエログリフをはじめとして、漢字を除く古代文字はことごとく滅びてしまった。その理由をひとこと言えれば、象形文字から出発した文字が、表意性を棄てて表音化の方向に進んだからである。古代のメソポタミア、エジプト、地中海世界には、異なる言語を話す多数の民族が興亡したが、文字は借用を繰り返されて、表音化を進めていった。かくて古代ギリシアにおいて、ヒエログリフを起源とするフェニキア文字に母音を加えるという改良を経て、アルファベットが完成されたのである。

他方、漢字は、甲骨文にすでに表音的用法が多くみられるように、当初から表音的な要素を具えていた。それにもかかわらず、完全な表音化の方向へと進むことがなかったのは、民族的同一性によるのではもちろんない。中国では、多数の異なる民族が興亡を繰り返した。中国の歴代王朝も、漢民族以外による支配がおよそ半分を占めている。オリエントやヨーロッパでの文字の歴史を考えると、中国において、漢字の体系が古代から重大な変更もなく維持されてきたことは、実に驚くべきことなのである。和辻哲郎は漢字に、中国の文化が空間的にも時間的にも多様であるにもかかわらず、同一の文化とみなされる「窮極の根拠」を見出している。

言語は必ずしも音声によつて表現せられねばならぬのではない。従つて音声を表示する記号のみが文字なのではない。音声の媒介を経ずに直接に意味を現しても、それは文字としての資格に欠けるところはない。もしかかる形象が使用上においても大なる不便なく作り出されるならば、それは文字としてはむしろその本質に忠なるものと言わねばならぬ。漢字は直感性と抽象性との適度な交錯によつて、ちよどかかる形象として成功したものである。そうしてひとたびかかる文字が成立するとともに、それは音綴文字とははなはだしく異なつた効用を發揮し始める。すなわち同一の文字が音声的に異なつた言語を表現し得るということである。言語が地方的に異なつた訛りを帯びて来ようとも、文字的表現においては常に同一であり得る。また時代的に発音が変遷して行つても、文字は毫も変わらないことができる。かかる漢字の機能のゆえに、シナの地域における方言の著しい相違や、また時代的な著しい言語の変遷が、かなりの程度まで隠されていると言つてよいのである。現代のシナにおいて、もし語られる通りに音表文字をもって現したならば、その言語の多様なることは現代のヨーロッパの比ではないであろう。またもしシナの古語が音表文字をもって記されていたならば、先秦や秦漢や唐宋などの言語が現代の言語と異なることは、ギリシア語やラテン語やゲルマン語が現代ヨーロッパ語と異なるに譲らないであろう。しかるに漢字はこれら一切の相違を貫

ぬいて共通なのである。すなわち「書かれた言葉」が地方的時代的に同一なのである。言いかえればシナの地域においては二千数百年間の間同一の言語が支配した。これは一つの文化圏の統一を示すものとしては、無視することのできない有力なものに見える。ここに我々は先秦の文化や漢文化が一つの文化の異なつた時代と考えられる窮極の根拠を見いだし得ると思う<sup>5</sup>。

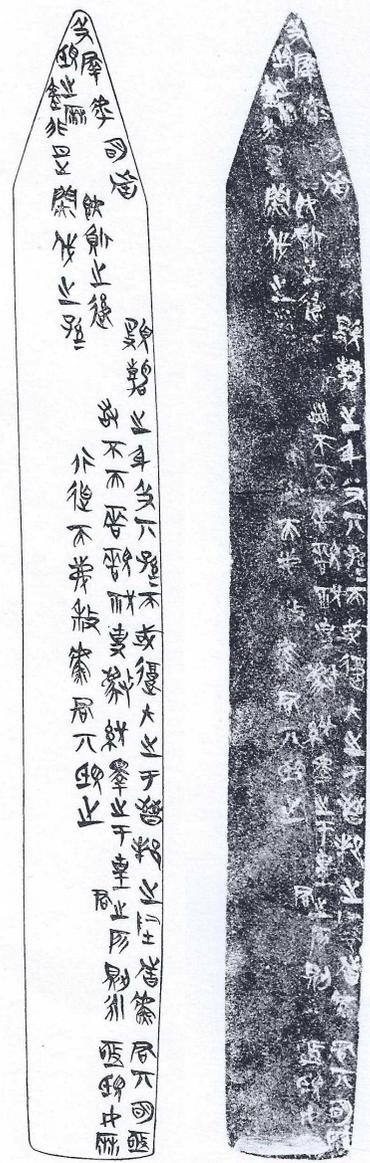
つまり、中国文明の同一性を支えているのは、漢字という文字体系であるというのだ。中国文明の存在によって漢字が生き延びてきたのではなく、その逆に、漢字の存在によって、中国文明は命脈を保ってきたのである。しかし、和辻は、なぜ漢字が表音化の方向に進まなかったかを問わない。ヘーゲルが批判した漢字の非合理性は、ある意味で、意図的に維持されてきたのである。習得が困難であるからこそ、文字を操る能力を身につけた者は、それを独占することによって力をもった。それは特殊な知識であり技能であった。それを支えたのが、官僚層の存在である。

たとえば、漢字を発明したとされる蒼頡は、黄帝に仕える「史」（書記官）であつたという。このような伝説は、のちに史が果たしていた役割を投影して作られたものであろう。甲骨文にみえる「史」は、固有名や使者の意味として使われており、書記官としての意味には用いられていない。書記官を意味する「史」は、西周中期以降の金文にはじめて現れる。しかし、殷代以来、文字の取り扱いが特定の職能集団によつて担われ、かれらがその知識と技能を独占していたことは疑いない。殷代の甲骨文はたんに宗教的な占いの記録であるのではなく、祭司長たる王が神託を受けてさまざまな政治を執り行った記録でもある。これを書いた者たちがいかなる立場にあつて、何と呼ばれていたかは不明だが、のちに史と呼ばれる職掌との繋がりを想定することはなお可能だろう。春秋時代の晋国の遺跡から出土した侯馬盟書には、「巫」「覲」「祝」といったシャーマニズム的な起源をもつ神官と並んで「史」という官職が記されている(図)。平勢隆郎によれば、「これらは、祭祀を司る者たちである。本来盟誓参加者が所属した国の祭祀の場で、祭祀を行っていた。そのうちの「史」が(中略)文字書きである。そうした者たちが各国にいるから、盟誓を行った後、盟書を作つて持ち帰り、祭祀の場で内容が確認できる」。かれらが執り行う祭祀の場において、神の下に諸侯間で約束(盟誓)が交わされ、盟書として記録が残された。ここから、太古の宗教観念が希薄化し、すでに書記官としての史という名称が一般化した春秋時代にも、なおある種の呪術的な技能を有する神官として観念されていたことがわかる。かれら史こそが「書家」の祖である。宮崎市定はつぎのように書いている。

5 和辻哲郎『孔子』岩波文庫、一九八八年、二七―二九頁。傍点は原文。

6 高野義弘「甲骨文史料の集計・分析を中心とする史字の再解釈」『歴史学研究』第九一六号、青木書店、二〇一四年。

7 平勢隆郎『都市国家から中華へ』中国の歴史02、講談社、二〇〇五年、二二三頁。



侯馬盟書にみえる「巫覡祝史」(山西省文物工作委員会編『侯馬盟書』文物出版社、一九七六年、一四二、二六七頁)

後世、最古の権威ある資料として尊崇された『書経』の各篇は、いずれも帝王の史官の手になった記録であると認められる。中国の文字というものが、そもそもこの史官が世襲的に掌っていたものである。帝王の記録たる『書経』が永く後世に伝えられたのは、私の個人的な考えによれば、それが模範文として保存され、文字を習う手本として用いられたからであると思われる。その内容は帝王個人のみならず、国家の大事に関する祭祀や軍令であり、少しく文字を置きかえることによって、新たな場合に応用されたものであろう。

周王朝の官制を記したとされる『周礼』には、祭祀官を列記した「春官」のもとに、書記官の長である「大史」をはじめ、「小史」「内史」「外史」「御史」といった史官の職制がみえる。むろん『周礼』は、実際には戦国時代に成った書物であり、儒家が仮構した理想の官制を示したものであるが、前漢に儒教が国家の正統的なイデオロギーとして認められて以降、そうした「史」の觀念が受け継がれた。『説文解字』叙に「尉律に、学僮十七已上、始めて試み、書九千字を諷籀すれば、乃ち史為るを得。又た八体を以て之に試み、郡は大史に移し并せて課し、最なる者は以て尚書令と為す」とあるように、秦漢の頃、史として採用されるには、九千字に及ぶ法律の文章を暗記しなければならず、しかも大史となるには八つの書体を書き分けることができなければならなかった。ここである「八体」とは、許慎が「秦の八体」と呼ぶもので、大篆、小篆、刻符、虫書、摹印、署書、殳書、隸書をいう。その名から想像されるように、正式な書体である大篆・小篆と実用通行体の隸書のほか、さまざまな用途・媒体に応じて異なる書体が用いられていた。それは、それぞれの書体に固有の「書法」をも同時に身につけなければならないということの意味する。後漢の許慎は、古文学派の立場から、当時すでに伝統的な「小学」(文字の知識)がなおざりにされていることを嘆いているのであるが、官吏として立つには正統な書体と書法に精通する必要があることは、隋代に成立し、

清朝が滅ぶまで続いた科挙においても変わることはなかった。そして、こうして生まれた一握りの識字層は、書物に記された知識を占有し、上意下達の強固な官僚制を支えた。かれらは、古代においては祭司であり、秦漢以降は官僚であった。「史」「吏」「使」「事」はもと同形の文字である。ゆえに、字源的にいつても、官吏の祖型は史である。官僚の力は、何よりも文字を操る知識と技能に由来するのである。

史は歴史を記すことに対して非常な執念を燃やし続けてきた。中国ほど、古代から途切れることなく歴史書が著され伝えられてきた文明はほかにない。『礼記』玉藻に「動けば則ち左史之を書し、云えば則ち右史之を書す」とあり、『漢書』芸文志に「古の王者に世よ史官有り。君の挙は必ず書す。言行を慎み法式を昭かにする所以なり。左史は言を記し、右史は事を記す。事を春秋と為し、言を尚書と為す。帝王、之に同じからざること莫し」というように、古来、史は権力者の言動を逐一記録してきた。『尚書』のなかの「周書」や、『逸周書』として伝わる文献は、そうした史たちによる周王朝の記録に基づいている。春秋時代になると、広域的に漢字が普及し、各国で歴史が記録されるようになった。そうした記録は、戦国時代に書物の形にまとめられ、魯・斉の年代記『春秋』、その注釈書である『公羊伝』と『左伝』、魏の『竹書紀年』、中山国の『穀梁伝』など、今日その一部が伝わっている。

史は、少なくとも建前上は、王にとって都合なことであっても、ありのままに事実を記し伝えることを本分とした。『左伝』は、権力者の圧力に屈することなく、事実を記録することに命をかけた大史三兄弟の話を伝えている（襄公二十五年）。春秋時代、斉の崔杼は、かれが主君の莊公を殺したことを記録に書いた大史を殺した。兄の後を継いだ弟も同じことを書いたので、崔杼はこの弟も殺した。ところがかれらの末弟がみたび同じことを書き記したので、ついに崔杼はこれを許した。大史兄弟が殺されたと聞いた別の史が竹簡をもって駆けつけたが、すでに正しく記録されたことを聞いて帰っていったという。

このような古代の史官のエートスは、後世の歴史家たちにも受け継がれた。後漢の明帝以降、皇帝の挙動は「起居注」として記録され、正史を書くための基礎史料とされたが、それは皇帝が求めても閲覧がかなわなかった。たとえば唐太宗は、諫議大夫であり起居注の主管でもあった褚遂良にその記録を見せてくれないかと尋ねたところ、「今の起居は、古の左右史にして、以て人君の言行を記す。善悪必ず書し、人主の非法を為さざらんことを庶幾う。帝王の躬、自ら史を観るを聞かず」と諫められたという（『貞観政要』論文史や『旧唐書』巻八十・褚遂良伝などにみえる）。司馬遷の『史記』以降、各王朝の歴史は、つぎの王朝において正史としてまとめられることが定着した。それは少なからず権力者による恣意的な捏造や粉飾を防ぎ、歴史記録の客観性を担保する仕組みとして機能した。のみならず、歴代の皇帝はつねに後世

9 「大史書して曰く、崔杼其の君を弑す、と。崔子之を殺す。其の弟、嗣ぎて書す。而して死する者二人。

其の弟、又書す。すなわち之を舎す。南史氏、大史尽く死せりと聞き、簡を執りて以て往く。既に書せりと聞き、乃ち還る」（鎌田正『春秋左氏伝』三、新釈漢文大系32、明治書院、一九七七年、一〇四九頁）。

10 原田種成『貞観政要』下、新釈漢文大系96、明治書院、一九七九年、五六五頁。

の評価に晒されることを意識して政治を執り行わなければならなかったのである。太宗は「朕、若し事を制し令を出し、人に益有る者は、史則ち之を書し、不朽と為るに足らん。若し事、古を師とせず、政を乱り物を害せば、詞藻〔すぐれた詩文〕有りと雖も、終に後代の笑いを貽さん」(『貞觀政要』論文史)と述べている。こうした権力者の倫理性は、近代西洋の知識人の目にも驚嘆すべきものとして映ったようだ。マテオ・リッチ以来のイエズス会宣教師たちの報告を通して中国文化の実態に触れたライプニッツは、清の康熙帝について、つぎのように書いている。<sup>11</sup>

現在においてすべての権力をもっている偉大な皇帝が、後代の人間に対して宗教的なまでの恐れを抱き、ヨーロッパの皇帝が等族懷疑や議會を気にする以上に、正史に載せられるであろう記述を気にし、皇帝の治世を記すための材料の蒐集を任とする史官が、後世のそしりをよぶ恐れのある記録を、いったん密封されればもう誰も手が触れられない箱にしまい込みはしないかと真剣にうれえているのを見ることほど報告のしがいがあることが他にあるだろうか。<sup>12</sup>

ライプニッツは、中国の史官が絶対的な権力を握る皇帝をも抑制しうるほどの力をもっていることに驚嘆したのだった。中国における武官に対する文官の優位は、ヨーロッパの貴族が騎士であり騎士道を標榜したことや、日本では鎌倉時代以降、武家が政権を握り、武士の身分が高かったことを鑑みれば、特異なことといわなければならない。孔子以来、殷王朝を倒した武王ではなく、周王朝の礼楽制度を築き上げた文王およびそれを補佐した周公が尊敬の対象とされた。『論語』には、孔子が理想とした周王朝の文化の理念を「文」と名指し、「道」と並んで重んじていることが見出される。古来、「武」よりも「文」が尊重され、実際にも力をもったのである。

中国の歴代王朝のおよそ半分は異民族による征服王朝である。かれらは武力によって前王朝を滅ぼしたが、権力を手にすると漢民族の文化を尊重し、多くはそれに順応しようと努めた。これは、一面からみれば、「夷狄」による「中華」への憧憬として捉えられるが、別の面からみれば、行政を担う文官の官僚層が強固に存在しており、いかなる強大な権力をもつてもかれらを斥けることができなかったことを示している。たとえばモンゴル人による征服王朝である元は折衷的な漢化政策を採ったが、科挙を排し、新たにパクパ文字(パスパ文字)

<sup>11</sup> ライプニッツは『易』の六十四卦を二進法に付会したことで知られるが、かれの中国学への関心が示すところ、当時(一七世紀末)のヨーロッパでは、一般に中国文化に対する尊敬があった。ところが一八世紀に入ると、法王庁の方針を受けてイエズス会の布教活動は衰退し、それに伴って中国を軽視する風潮が広まっていく。その結果、ヘーゲルのようなあからさまな蔑視へと至るのである。

<sup>12</sup> ライプニッツ『最新中国情報』序文、『ライプニッツ著作集』10、山下正男ほか訳、工作舎、一九九一年、九七頁。

を国字に定め、諸機関の長官にすべてモンゴル人を充てるなどして、既存の官僚層の力を抑えようとした。だが結局、パクパ文字はほとんど実用化されることはなく、従来通り漢字が通行した。武力による征服王朝も、実際に行政を担う文官からなる官僚層に従属せざるをえなかったのである。

こうした事実から浮かび上がるのは、中国文化における文字の力であり、書記言語エクリチュールに対するある種の信仰である。製紙法や印刷術の発明も、世界に先駆けて中国においてなされたことを考え合わせれば、文字文化が中国文化の核心を構成しているといっても過言ではない。書もまた、こうした文字文化を背景として花開いた。書というものが、世界に例を見ないほどに重んじられた理由は、書記言語に対する深い尊崇と信頼を根底に有するからである。また逆に、書という芸術の存在が書記言語への尊崇を支えた。文字を書くという行為においてつねに美意識が大切にされてきたことは、第一期甲骨文からも明らかである。書の担い手の中心は、殷周から春秋にかけては祭司、戦国から秦漢では史官、魏晋南北朝では文学を愛でた貴族官僚、隋唐以降は科挙官僚であった。書は、テキストと切り離された造形芸術としてあったのではなく、あくまで書記言語の構成要素として存在したのであり、また、その限りにおいて尊ばれたのである。それゆえ逆に、文人の手にならない工芸的な書は蔑まれたのだった。

ライブニッツは、先の引用のすぐ後で、やはり康熙帝について、つぎのように書いている。

彼は中国のあらゆる学問を子供のときから、驚くべき勤勉さで習得したので、栄誉と官位を与えるための官吏登用試験において、すぐれた試験官ぶりを発揮した。また彼は自らの意見を、すばらしい筆蹟で（これは中国人の間では最高の教養をもっていること、あかしである）書くことができた。<sup>13</sup>（傍点引用者）

もはやそのような認識は消滅しているが、かつて東アジア世界において、書を善くすることとは「最高の教養を持つていることあかし」であった。

中国において書という独特の芸術形式が発展したその背景には、漢字という独自の文字体系を有することに伴って発展した、文字や書くこと——エクリチュール——にまつわる独特の思想がある。芸術としての書が成り立つのは、書をめぐる批評を基盤として、存在論や美学が形成されることによってである。それはいわゆる「書論」として結実するが、そこには言葉や文字に関する思想、文学論や画論で育まれた思想が流れ込んでいる。本論では、書にまつわる思想を包括して「書法思想」と呼び、その成立の過程を他領域とのかかわりにおいて辿ろうとした。またそれによって、単なる造形芸術の一形式としては捉えきれない書の存在根拠を見出そうと試みた。

書は文の存在を前提として成立する——ごくあたりまえの認識が本論の結論である。しかし、そのことはいまや忘却されている。今日、書は造形芸術とみなされ、絵画の派生態のように考えられている。私になそうとしたのは、ある意味で、そのような通念を転倒することであった。書は画に準ずるのではなく、文に根ざすものであり、中国の伝統的な芸術観においては、むしろ画こそ書に準ずるものである。書は、文との関係においてみたととき、その独自の位相を明らかにする。逆に、文と切り離してしまえば、書は造形芸術に還元されてしまうほかない。

同時に、本論を通して強調しようとしたことは、芸術における思想(理論)の存在意義である。私たちは、芸術作品が批評や理論といった言説とは無関係に独立して存在しているかのように考えがちである。それは、芸術作品や芸術家ばかりに目を奪われ、理論や批評を軽視するといった態度に現れている。しかし、何かを芸術として観るには、それを可能にする理論が必要なのである。

書もまた、その実用的な価値、そしてテキストとしての意味を括弧に入れることによって前景化する。そのような見方はじめから存在していたわけではない。それは、理論の発展とともに確立したのである。書の芸術性が自覚されていく過程は、書論の発展の歩みと表裏一体である。たとえば金石書や簡牘といったものは、後世になってようやく書として見出された。理論がそれらを芸術として観ることを可能にしたのである。

この意味において、理論と実践は切り離しえない。私は本論において、もっぱら理論を研究対象とした。しかしそれは、書の商品や書家と切り離されてあるのではない。第二章で、南朝の書論にみえる王献之から王羲之への回帰について論じたが、その意図は理論の意義を示すことにあった。王羲之の評価は、その死後、二世紀ほどかけて、批評のアーリーナのなかで確立されるのであり、とくに王献之の否定という弁証法的契機を必要とした。王羲之を典型とする書法観の確立こそ、書の芸術が成立したことを示すメルクマールである。とすれば、書を芸術にしたのは、王羲之その人ではなく、その後の批評であり、書論であるといわなければならぬ。芸術とは、何をいかに観照するかということに尽きるのであって、そのような理論的構えなしに芸術が存在するわけではないのだ。

とはいえ、主題の大きさに比して、本論の試みが不十分であることを認めなければならぬ。やり残したことはなお多い。そのひとつは、古代の言語思想・文字思想のなかにエクリチュール論を見出すことである。私の考えでは、『論語』『莊子』『易経』『淮南子』『説文』などにそれを認めうる。実は、かつて私は修士論文でその問題に取り組んだ。むろんそれは未熟かつ不十分であった。博士論文では、それを徹底的にやり直さなければならぬと思ったが、なしえなかった。

また、さらに深刻な瑕疵として、各章が必ずしも有機的に結びついた構成になっていないことを認める。とくに第一章と第五章は孤立した印象を与えるだろう。この研究が全体的な構想の下に始められたのではなく、漠然と「文と書」という主題だけを頼りに、いわば<sup>ヒューリスティック</sup>発見的に、手探りで進められたからである。そのため、論点はたえず予期せぬ方向へと拡散し、と

きに收拾がつかなくなった。結論は、その瑕疵を少しでも埋め合わせるために、最後に全体を統合する視点を与えようとして書かれた。いずれにせよ、領域横断的な視座から書る思想を炙り出そうという本研究の試みは、方法論的に未確立であり、ようやく端緒にいたればかりにすぎない。本論文を「試論」としたゆえんである。

## 参考文献一覧

### 序論

- 何炳武主編『中国書法思想史』陝西人民出版社、二〇〇八年
- 邱振中『書法的形態与闡釈』修訂版、中国人民大学出版社、二〇一一年
- 邱振中『筆法と章法』河内利治監訳・浅野天童訳、芸術新聞社、二〇一四年
- 姜澄清『中国書法思想史』甘肅人民美術出版社、二〇〇七年
- 興膳宏『新版 中国の文学理論』中国文学理論研究集成1、清文堂出版、二〇〇八年
- 興膳宏『中国文学理論の展開』中国文学理論研究集成2、清文堂出版、二〇〇八年
- 葉朗『中国美学史大綱』上海人民出版社、一九八五年
- 宗白華『美学散步』上海人民出版社、一九八一年
- 張克鋒『魏晋南北朝文学与書画的会通』中国社会科学出版社、二〇一〇年
- 張彦遠編『法書要録』人民美術出版社、二〇〇三年
- 中村茂夫『中国画論の展開——晋唐宋元篇』中山文華堂、一九六五年
- 白謙慎『白謙慎書法論文選』当代書法理論文集系列、榮宝齋出版社、二〇一〇年
- 方聞「東洋画の発生源としての書」阿部修英・板倉聖哲訳、『美術史論叢』第二十号、東京大学大学院人文社会研究科・文学部美術史研究室、二〇〇四年
- 余紹宋『書画書録解題』中国芸術文献叢刊、浙江人民美術出版社、二〇一二年
- 李沢厚『夏華美学・美学四講』李沢厚集、三聯書店、二〇〇八年

### 第一章

- 赤塚忠『稿本金文考釈』私家版、一九五九年
- 石川忠久『詩経』新釈漢文大系、明治書院、一九九七—二〇〇〇年
- ウェーバー、マックス『宗教社会学』（『経済と社会』第二部第五章）武藤一雄ほか訳、創文社、一九七六年
- エリアーデ、ミルチア『世界宗教史』3、島田裕巳訳、ちくま学芸文庫、二〇〇〇年
- 于省吾主編『甲骨文字詁林』中華書局
- 大野峻『国語』新釈漢文大系、明治書院、一九七五年
- 落合淳思『殷王世系研究』立命館大学東洋史学会、二〇〇二年
- 落合淳思『甲骨文字小辞典』筑摩選書、二〇一一年
- 落合淳思『甲骨文に歴史をよむ』ちくま新書、二〇〇八年
- 貝塚茂樹・伊藤道治『古代中国』講談社学術文庫、二〇〇〇年

- 郭沫若主編『甲骨文合集』中華書局、一九八二年
- 加藤常賢『漢字の発掘』角川選書、一九七一年
- 加藤常賢『書経』新釈漢文大系、明治書院、一九八三年
- 鎌田正『春秋左氏伝』新釈漢文大系、明治書院、一九七一年
- 許進雄『中国古代社会—文字与人類学的透視—』台湾商務印書館、一九八四年
- 高野義弘『逸周書研究序説—「声の文化」の観点から—』『東洋文化』一〇六号、東洋文化学会、二〇一一年
- 吳其昌『殷墟書契解詁』文史哲出版社、一九七一年
- 徐中舒主編『甲骨文字典』四川辭書出版社、一九八八年
- 島邦夫『祭祀卜辞の研究』弘前大学文学部中国研究会、一九五三年
- 白川静『殷文札記』白川静著作集別巻、平凡社、二〇〇六年、二四九頁
- 白川静『金文の世界』東洋文庫、一九七一年
- 白川静『甲骨金文学論叢』白川静著作集別巻、平凡社、二〇〇八年
- 白川静『甲骨文の世界』東洋文庫、一九七二年
- 白川静『詩経—中国の古代歌謡』中公文庫、二〇〇二年
- 白川静『字統』新訂・普及版、平凡社、二〇〇七年
- 白川静『中国古代の文化』講談社学術文庫、一九七九年
- 成復旺主編『中国美学範疇辞典』中国人民大学出版社、一九九五年
- 大東文化大学人文科学研究部『中国美学研究班』『中国美学範疇辞典』訳注』第一—七冊、大東文化大学人文科学研究部報告書、二〇〇二—二〇一〇年度
- 張亜初編著『殷周金文集成引得』中華書局、二〇〇一年
- 平勢隆郎『よみがえる文字と呪術の帝国—古代殷周王朝の素顔』中公新書、二〇〇一年
- 松丸道雄・高嶋謙一『甲骨文字字総覧』東京大学出版社、一九九四年
- 李沢厚『華夏美学・美学四講』増訂本、李沢厚集、三聯書店、二〇〇八年
- 李沢厚『中国の伝統美学』興膳宏ほか訳、平凡社、一九九五年

## 第二章

- 網裕次『中国中世文学研究—南斉永明時代を中心にして』新樹社、一九六〇年
- 大野修作『王僧虔「論書」より「法書要録」を見直す』『書学書道史研究』第十六号、二〇〇六年
- 大野修作『梁武帝と陶弘景をめぐる書論—往復書簡を中心に—』『研究紀要』第九号、京都女子大学宗教・文化研究所、一九九五年
- 川勝義雄『魏晋南北朝』講談社学術文庫、二〇〇三年
- 河内利治『書法美学の研究』汲古書院、二〇〇四年
- 川本芳昭『中華の崩壊と拡大—魏晋南北朝』中国の歴史05、講談社、二〇〇五年
- 興膳宏『新版 中国の文学理論』中国文学理論研究集成1、清文堂出版、二〇〇八年

- 興膳宏『中国文学理論の展開』中国文学理論研究集成2、清文堂出版、二〇〇八年
- 島田修二郎「詩書画三絶」『書道全集』17、平凡社、一九五六年
- 朱長文編『墨池編』上・下、中国芸術文献叢刊、浙江人民美術出版社、二〇一二年
- 杉村邦彦「張懷瓘の書論」『文学芸術論集』中国古典文学大系54、平凡社、一九七四年
- 杉村邦彦『中国書論史概説』書学大系・研究篇4、同朋舎出版、一九八八年
- 薛龍春「王僧虔『論書』管見兼及蕭子良『答王僧虔書』の本義」『書法研究』二〇〇四年第四期
- 薛龍春『張懷瓘書学著作考論』南京芸術学院学位論文、二〇〇四年
- 孫蓉蓉『劉勰与『文心雕龍』考論』中華書局、二〇〇八年
- 堂谷憲勇「古画品録考」『支那美術史論』一九四四年
- 張栄慶「王愔『文字志』考略」『書法研究』一九九五年、六期
- 張彦遠編『法書要録』中国美術論著叢刊、人民美術出版社、二〇〇三年
- 張天弓『張天弓先唐書学考辨文集』栄宝齋出版社、二〇〇九年
- 陳思編『書苑菁華』北京図書館出版社、二〇〇三年
- 戸田浩暁『文心雕龍』上・下、新釈漢文大系、明治書院、一九七四・一九七八年
- 中田勇次郎編『中国書論大系』第一卷・魏晋南北朝、二玄社、一九七七年
- 中村茂夫『中国画論の展開——晋唐宋元篇』中山文華堂、一九六五年
- 成田健太郎「張懷瓘『書断』の史料利用と通俗書論」『書学書道史研究』第22号、書学書道史学会、二〇一二年
- 西林昭一「王羲之父子に対する書の優劣論——唐太宗と六朝期の書論から——」『跡見学園国語科紀要』第一七号、一九六九年
- 西林昭一『書の文化史』中、二玄社、一九九七年
- 林田愼之助『中国中世文学評論史』東洋学叢書、創文社、一九七九年
- 潘運告主編・雲告訳注『漢魏六朝書画論』中国書画論叢書、湖南美術出版社、一九九七年
- 日原利国『漢代思想の研究』研文出版、一九八六年。
- 樋口靖「四声から平仄へ」、内山知也編『中国文学のコスモロジー』東方書店、一九九〇年
- 福永光司『芸術論集』、中国文明選14、朝日新聞社、一九七一年
- ヘーゲル『歴史哲学講義』上、長谷川宏訳、岩波文庫、一九九四年
- 前野直彬『中国文学史』東京大学出版社、一九八六年
- 目加田明子「王僧虔小考」『書論』第九号、一九七六年
- 目加田誠『中国の文芸思想』講談社学術文庫、一九九一年
- 目加田誠『詩経』講談社学術文庫、一九九一年
- 目加田誠『文学芸術論集』中国古典文学大系、第五四卷、平凡社、一九七四年
- 森野繁夫『六朝詩の研究』第一学習社、一九七六年
- 横山伊勢雄・伊藤虎丸編『中国の文学論』汲古書院、一九八七年
- 吉川忠夫『王羲之——六朝貴族の世界』岩波現代文庫、二〇一〇年
- 劉躍進『永明文学研究』大陸地区博士論文叢刊15、文津出版社、一九九二年

若槻俊秀「蕭子良の仏教信仰の性格」、木村英一博士頌寿紀年会編『中国哲学史の展望と模索』創文社、一九七六年

### 第三章

大川忠三「建安風骨考——建安文学論における「風骨」の概念について」『大東文化大学漢学会誌』第二四号、一九八五年

大野修作『述書賦全訳注』勉誠出版、二〇〇八年

黄侃『文心雕龍札記』文史哲出版社、一九七三年

河内利治『書法美学の研究』汲古書院、二〇〇四年

興膳宏『合璧 詩品・書品』研文出版、二〇一一年

興膳宏「詩品から詩話へ」『中国文学報』第四七冊、一九九三年

河野道房「釈彦棕撰『後画録』考」『人文学論集』第一四集、大阪府立大学人文学会、一九九六年  
小守郁子「『風骨』論——文心雕龍における」『名古屋大学文学部研究論集』第五七号、一九七二年

財前謙「篆隸の筆法で——顔真卿評釈史——」『大東書道研究』第一四号、大東文化大学書道研究所、二〇〇七年

朱長文編『墨池編』上・下、中国芸術文獻叢刊、浙江人民美術出版社、二〇一二年

葉朗『中国美学史大綱』上海人民出版社、一九八五年

成復旺主編『中国美学範疇辞典』訳注、第四冊、大東文化大学人文科学研究中国美学研究班、二〇〇七年

薛龍春「張懷瓘書学著作考論」南京芸術学院学位論文、二〇〇四年

張克鋒「魏晋南北朝文学与書画的会通」中国社会科学出版社、二〇一二年

張彦遠編『法書要録』中国美術論著叢刊、人民美術出版社、二〇〇三年

張天弓「張天弓先唐書学考辨文集」榮宝齋出版社、二〇〇九年

陳思編『書苑菁華』北京函書出版社、二〇〇三年

戸田浩曉『文心雕龍』上・下、新釈漢文大系、明治書院、一九七四・一九七八年

中田勇次郎編『中国書論大系』第二卷・唐1、二玄社、一九七七年

中田勇次郎編『中国書論大系』第三卷・唐2、二玄社、一九七八年

中田勇次郎「中国書論史」『中田勇次郎著作集』第一卷、二玄社、一九八四年

潘運告主編・雲告訳注『漢魏六朝書画論』中国書画論叢書、湖南美術出版社、一九九七年

星川清孝「風骨論」『宇野哲人先生白寿祝賀記念東洋学論集』宇野哲人先生白寿祝賀記念会、一九七四年

古原宏伸「画雲台山記」『中国画論の研究』中央公論美術出版、二〇〇三年

宮下聖俊「『河岳英靈集』の詩論研究」大東文化大学博士學位論文、二〇一〇年

目加田明子「王僧虔小考」『書論』第九号、一九七六年

- 目加田誠『中国の文芸思想』講談社学術文庫、一九九一年  
目加田誠「劉勰の風骨論」『目加田誠著作集』第四卷、龍溪書舎、一九八五年  
余紹宋『書画書録解題』中国芸術文献叢刊、浙江人民美術出版社、二〇一二年  
綿本誠「風骨」をめぐる一考察——劉勰の『文心雕龍』風骨篇を中心に」『国士館短期大学紀要』  
第二五号、二〇〇〇年

#### 第四章

- 宇佐見文理『歴代名画記——〈気〉の芸術論』岩波書店、二〇一〇年  
大野修作『書論と中国文学』研文出版、二〇〇一年  
岡村繁「張懷瓘の書論と張彦遠の画論」『中国書論大系』月報四、一九七八年  
門脇廣文『『文心雕龍』の研究』創文社、二〇〇五年  
神田喜一郎『画禅室随筆講義』同朋舎出版、一九八〇年  
邱振中主編『書法与絵画的相関性』中国人民大学出版社、二〇一二年  
京都大学中国文学研究室編『唐代の文論』研文出版、二〇〇八年  
啓功『啓功叢稿』中華書局、一九九九年  
島田修二郎『中国絵画史研究』中央公論美術出版、一九九三年  
島田修二郎「詩書画三絶」、「書道全集」17、平凡社、一九五六年  
朱長文編『墨池編』上・下、中国芸術文献叢刊、浙江人民美術出版社、二〇一二年  
杉村邦彦「書」の生成と評論——中国書論史序説——『東洋史研究』第二五卷、第二号、一九六六  
年  
成復旺主編『中国美学範疇辞典』中国人民大学出版社、  
薛龍春『張懷瓘書学著作考論』天津人民美術出版社、二〇〇五年  
祖保泉『文心雕龍解説』安徽教育出版社、一九九三年  
孫蓉蓉『劉勰与『文心雕龍』考論』中華書局、二〇〇八年  
谷口鉄雄『校本歴代名画記』中央公論美術出版、一九八一年  
張彦遠編『法書要録』中国美術論著叢刊、人民美術出版社、二〇〇三年  
張彦遠撰・小野勝年訳注『歴代名画記』岩波文庫、一九三八年  
張天弓『張天弓先唐書学考辨文集』荣宝齋出版社、二〇〇九年  
陳寅恪『金明館叢稿初編』陳寅恪文集2、上海古籍出版社、一九八〇年  
陳思編『書苑菁華』北京図書館出版社、二〇〇三年  
陳志平『書学史料学』人民美術出版社、二〇一〇年  
戸田浩暁『文心雕龍』上・下、新釈漢文大系、明治書院、一九七四・一九七八年  
中村茂夫『中国画論の展開——晋唐宋元篇』中山文華堂、一九六五年  
中田勇次郎『王羲之を中心とする法帖の研究』二玄社、一九六〇年  
中田勇次郎編『中国書論大系』第二卷・唐1、二玄社、一九七七年

- 中田勇次郎編『中国書論大系』第三卷・唐2、二玄社、一九七八年
- 成田健太郎「張懷瓘『書断』の史料利用と通俗書論」『書学書道史研究』第二二号、二〇一二年
- 布目潮瀨・栗原益男『隋唐帝国』講談社学術文庫、一九九七年
- 潘運告主編・雲告訳注『漢魏六朝書画論』中国書画論叢書、湖南美術出版社、一九九七年
- 潘運告編著『張懷瓘書論』中国書画論叢書、湖南美術出版社、一九九七年
- 福永光司『芸術論集』中国文明選14、朝日新聞社、一九七一年
- 古川末喜『初唐の文学思想と韻律論』知泉書館、二〇〇三年
- 目加田誠編『文学芸術論集』中国古典文学大系54、平凡社、一九七四年
- 溝口雄三・池田知久・小島毅『中国思想史』東京大学出版社、二〇〇七年
- 宮崎市定『科挙』中公新書、一九六三年
- 宮崎市定『大唐帝国』中公文庫、一九八八年
- 熊秉明『中国書論の体系』河内利治訳、白帝社、二〇〇六年
- 余紹宋『書画書録解題』中国芸術文献叢刊、浙江人民美術出版社、二〇一二年
- 劉永濟『文心雕龍校釈』中華書局、二〇〇年

## 第五章

- 安藤更正『鑑真』人物叢書、吉川弘文館、二〇一四年
- 池上英洋『ルネサンス——歴史と芸術の物語』光文社新書、二〇一二年
- 魚住和晃『書』と漢字』講談社学術文庫、二〇一〇年
- 大島正二『漢字伝来』岩波新書、二〇〇六年
- 大西克也・宮本徹『アジアと漢字文化』放送大学教育振興会、二〇〇九年
- 尾形勇『日本にとって中国とは何か』中国の歴史12、講談社、二〇〇五年
- 亀井孝ほか『文字とのめぐりあい』日本語の歴史2、平凡社、一九六三年
- 川添房江『唐物の文化史——舶来品からみた日本』岩波新書、二〇一四年
- 川添房江・皆川雅樹編『唐物と東アジア——舶載品をめぐる文化交流史』勉誠出版、二〇一一年
- 川本芳昭『中華の崩壊と拡大——魏晋南北朝』中国の歴史05、講談社、二〇〇五年
- 神田喜一郎「鑑真和上と書道」『大和文化研究』第八卷五号、一九六三年
- 熊谷公男『大王から天皇へ』日本の歴史03、講談社学術文庫、二〇〇八年
- 小松茂美『日本書流全史』講談社、一九七〇年
- 齊藤希史『漢字世界の地平——私たちにとって文字とは何か』新潮新書、二〇一四年
- 正倉院事務所編『正倉院の書蹟』日本経済新聞社、一九六四年
- 関根真隆『天平美術への招待——正倉院宝物考』吉川弘文館、一九八九年
- 関根真隆『正倉院への道——天平美術への招待』吉川弘文館、一九九一年
- 関根真隆『「国家珍宝帳」と光明皇后——「除物」と法華滅罪の寺』『正倉院と上代絵画』日本美術全集3、講談社、一九九二年

- 杉本一樹『正倉院の宝物』『東大寺・正倉院と興福寺』日本美術全集3、奈良時代Ⅱ、小学館、二〇一三年
- 張彦遠編『法書要録』中国美術論著叢刊、人民美術出版社、二〇〇三年
- 藤堂明保ほか『倭国伝全訳注』講談社学術文庫、二〇一〇年
- 東野治之『鑑真』岩波新書、二〇〇九年
- 東野治之『正倉院』岩波新書、一九八八年
- 内藤乾吉『褚遂良の書法』『書道全集』第八卷、平凡社、一九五六年
- 西嶋定生『古代東アジア世界と日本』李成市編、岩波現代文庫、二〇〇〇年
- 藤田経世編『校刊美術史料 寺院篇』中巻、中央公論美術出版、一九七五年
- 古谷稔『中国書法を基盤とする日本書道史研究』竹林舎、二〇〇八年
- 皆川雅樹『日本古代王権と唐物交易』吉川弘文館、二〇一四年
- 宮崎市定『古代大和朝廷』筑摩叢書、一九八八年
- 米田雄介『正倉院と日本文化』吉川弘文館、一九九八年
- 李成市『東アジアの王権と交易』青木書店、一九九七年
- 渡辺晃宏『平城京と木簡の世紀』日本の歴史04、講談社学術文庫、二〇〇九年
- 和辻哲郎『日本精神史研究』岩波文庫、一九九二年

## 結論

- 鎌田正『春秋左氏伝』三、新釈漢文大系32、明治書院、一九七七年
- 高野義弘『甲骨文史料の集計・分析を中心とする史字の再解釈』『歴史学研究』第九一六号、青木書店、二〇一四年
- Coulmas, Florian. *Writing Systems: An Introduction to their Linguistic Analysis*, Cambridge University Press, 2003.
- Coulmas, Florian. *Writing and Society: An Introduction*, Cambridge University Press, 2013.
- デリダ, ジャック『根源の彼方に——グラマトロジーについて』上・下、足立和浩訳、現代思潮社、一九七二年
- 原田種成『貞観政要』下、新釈漢文大系96、明治書院、一九七九年
- 平勢隆郎『都市国家から中華へ』中国の歴史02、講談社、二〇〇五年
- フィッシャー, スティーヴン・ロジャー『文字の歴史』鈴木晶訳、研究社、二〇〇五年
- 福永光司『中国の哲学・宗教・芸術』人文書院、一九八八年
- 藤枝晃『文字の文化史』講談社学術文庫、一九九九年
- ヘーゲル『精神哲学——哲学の集大成・要綱 第三部』長谷川宏訳、作品社、二〇〇六年
- ヘーゲル『歴史哲学講義』上・下、長谷川宏訳、岩波文庫、一九九四年
- 宮崎市定著・礪波護編『中国文明論集』岩波文庫、一九九五年
- ライプニッツ『ライプニッツ著作集』10、山下正男ほか訳、工作舎、一九九一年
- 和辻哲郎『孔子』岩波文庫、一九八八年

## 初出誌一覧

序論……書き下ろし。

第一章 「文」の起源……「〈文〉の起源」（東アジアの美学研究班編『中国美学範疇研究論集』第一集、大東文化大学人文科学研究所、二〇一三年三月二〇日）。

第二章 魏晋南北朝における文論と書論……書き下ろし。ただし、同章第二節「永明文学と永明書学」は、「文・書・画の理論的統合——劉勰・張懷瓘・張彦遠——」（『書学書道史研究』第一四号、二〇一四年一月一〇日）の第一節を改稿したものである。

第三章 「風骨」の美学——劉勰と張懷瓘を中心に……「風骨」の美学——劉勰と張懷瓘を中心に」（東アジアの美学研究班編『中国美学範疇研究論集』第三集、大東文化大学人文科学研究所、二〇一五年三月二〇日発行予定）。ただし、同論文は、「文・書・画の理論的統合——劉勰・張懷瓘・張彦遠——」（『書学書道史研究』第二四号、書学書道史学会、二〇一四年一月一〇日）の第二節を発展させたものである。

第四章 文・書・画の存在論的統合——劉勰・張懷瓘・張彦遠……「文・書・画の理論的統合——劉勰・張懷瓘・張彦遠——」（『書学書道史研究』第二四号、書学書道史学会、二〇一四年一月一〇日）の第三節を発展させたものである。

第五章 東アジア世界における書——正倉院宝物と『東大寺献物帳』……書き下ろし。

結論……書き下ろし。

文学論・書論・画論史 年表 (1) 古代・秦漢

時代	関連文化史事項	文		書		画	
		文学史	文学論	書法史	書論	絵画史	画論
殷 前1600頃-1100頃				甲骨文		青銅器裝飾紋	
西周 前1100頃-771	文王 武王 周公旦			金文			
春秋 前771-403	東周 前771-255	孔子 (前551-479) 孫子 (前535?-?) 墨子 (前450-390?)	『詩経』 西周～春秋中期 (前6 c) にかけて黄河流域を中心に詠われた歌謡を集める	孔子『論語』 「詩を誦すること三百、之に授くるに政を以てして達せず、四方に使いして、專対する能わざれば、多しと雖も、また奚を以てなさんや」 (子路)  「詩は以て興す可く、以て観る可く、以て羣す可く、以て怨む可し。之を遠くしては父に事え、之を遠くしては君に事え、多く鳥獸草木の名を識る」 (陽貨)	春秋列国金文		
戦国 前403-221	商鞅 (前390-338) 孟子 (前372-289) 莊子 (前369?-286?) 荀子 (前313頃-238頃) 老子 (?-?) 韓非子 (前280?-233)  戦国末期『易』成立	屈原 (前340?-277?) ほか 『楚辞』南方楚の歌謡  諸子百家による散文の発達		印章の発達  古文 大篆 石鼓文 簡牘 帛書			『莊子』外篇「田子方篇」 「宋の元君、將に画図せんとす。衆史皆な至る。受けて揖して立ち、筆を舐め、墨を和し、外に在る者半ばなり。一史の後れて至る者有り。僮儻然として趨 (はし) らず。受けて揖するも、立たず。因りて舎に之く。公、人をして之を視しむれば、則ち衣を解き、槃礴 (はんぱく) して羸 (ら) す。君曰く、可なり。是れ真の画者なり、と」 =絵画について記した文献として最古のもの
秦 前221-206	李斯 (?-前208)			小篆 李斯 (?-前208)		宮殿壁画	
前漢 前206-後8	董仲舒 (前176?-104?) 災異説  武帝 (前156-87) 五經博士の設置=儒教の国教化  『淮南子』本經訓  最古の音楽論『楽記』の成立 「徳成りて上にあり、芸成りて下にあり」 (楽情篇)	『易伝』 「書は言を尽くさず、言は意を尽くさず」 (繫辞上伝) 「古者、包犧氏の天下に王たるや、仰いでは象を天に觀、俯しては法を地に觀、鳥獸の文と地の宜を觀、近くはこれを身に取、遠くはこれを物に取。ここにおいて始めて八卦を作り、もって神明の徳を通じ、もって万物の情を類す」 (繫辞下伝) 「上古は結繩して治まる。後世の聖人、これに易うるに書契をもってし、百官もって治め、万民もって察 (あきら) かなりは、蓋しこれを夬 (かい) に取る」 (繫辞下伝)	宮廷詩人による辞賦の全盛期 賈誼 (前201-169) 枚乘 (?-前140) 司馬遷 (前145-86) 『史記』 司馬相如 (前79-前119) 王褒 (前1 c 中期) 揚雄 (前53-後18)	『毛詩』大序 「詩は志の之く所なり。心に在るを志と為し、言に発するを詩と為す。情は中に動いて言に形わる」  揚雄 (前53-後18) 『法言』吾子 「或る人問う、吾子少きより賦を好めるかと。曰く、然り。童子の雕虫篆刻。俄かにして曰く、壯夫は為さざるなりと」	隷書 草書	墓室壁画  馬王堆帛画 (前193-186頃) 楚辞の世界を背景にした神仙思想を表現	
新 8-24							
後漢 25-220	陰陽五行説に基づく讖緯説が盛んになる=儒教の神秘主義化  仏教信仰の出現 (伝来時期については諸説あり)  班固 (32-92) 『漢書』  許慎 (58?-147?) 『説文解字』 (100)  蔡倫 (50?-121?) による紙の改良 (105) (『後漢書』蔡倫伝)  王充『論衡』元氣自然論=神秘主義的儒教を批判  蔡邕『熹平石經』 (183、隷書)  立碑の禁 (205)	許慎『説文解字』叙 (『法書要録』未収、北宋・朱長文編『墨池』巻第一「字学」所収) : 「文なる者は王者の朝廷に教えを宣べ化を明らかにす」 「倉頡の初めて書を作る、蓋し類に依って形を象る。故に之を文と謂う。其の後、形声相い益す、即ち之を字と謂う。文なる者は物象の本、字なる者は孳乳して寢く多きを言うなり。竹帛に著す、之を書と謂う。書なる者は如なり」 「蓋し文字なる者は、經学の本、王政の始めなり。前人の後に垂る所以、後人の古を識る所以なり」	蔡邕 (132?-192)  後漢末、文学の主流は賦から五言詩へ移行	杜度 (?-?) 崔瑗 (77-142) 張芝 (?-?) 蔡邕 (133-192)  楷書の萌芽 鍾繇 (151-220)	崔瑗「草書勢」 (『四体書勢』所引)  趙壹 (130-185) 「非草書」 (『要録』巻1) 「草書の人は、蓋し伎芸の細なる者のみ」 ※張天弓によれば偽作  蔡邕「篆勢」 (『四体書勢』所引) ※「筆論」「九勢」は偽作	絵画を教化の手段と考える儒家の実利的な芸術観=勸戒主義 聖賢、忠臣、孝子節婦を描く  画像石、画像碑  蔡邕	王充 (27-100頃) 『論衡』別通 「古人を画けるを觀るは死人を視るか如し。其の面を見るは其の言行を觀るには若かず。古賢の道は竹帛の載するところ燦然たり。豈に徒だに牆壁の画のみらんや」

文学論・書論・画論史 年表 (2) 魏晋南北朝

時代		関連文化史事項	文		書		画	
			文学史	文学論	書法史	書論	絵画史	画論
三国 220-280	魏 220-265	魏の文帝・曹丕によって官吏登用制度として <b>九品官人法</b> が始められる (220)  魏の末期、 <b>竹林の七賢</b> が活躍、清談をおこなう <b>阮籍</b> (210-263) <b>嵇康</b> (224-262) 音楽論「 <b>声無哀楽論</b> 」「 <b>琴賦</b> 」  玄学の創始 <b>王弼</b> (226-249) 『老子』『易』の注釈書を著す <b>何晏</b> (?-249)  『正始石經』(240-248、古文・小篆・隸書)	建安の文学 建安七子 <b>曹丕</b> (187-226) <b>曹植</b> (192-232) <b>阮籍</b> (210-263)	<b>曹丕</b> (187-226) 『 <b>典論</b> 』論文 「文章は経国の大業にして不朽の盛事なり」 「文は氣を以て主と為す。氣の清濁に体有り、力めて強いて致すべからず」  <b>曹植</b> 「 <b>楊徳祖に与うる書</b> 」 「辞賦は小道なり。固より未だ大義を掄揚し、来世に彰示するに足らず。……豈に徒に翰墨を以て勲績と為し、辞賦を以て君子と為さんや」			<b>曹不興</b> (呉) 「仏画の祖」	<b>画論の嚆矢</b> <b>曹植</b> (192-232) 「 <b>画賛序</b> 」(『名画記』所引) 「蓋し画なる者は、鳥書の流なり」 「鑑戒を存する者は図画なり」
	五胡十六国 304-439	新メディアとしての <b>紙</b> の普及： 左思の「 <b>三都賦</b> 」が「洛陽の紙価を高からしむ」(『晋書』文苑伝)	修辭主義的文学の流行 <b>潘岳</b> (247-300) <b>陸機</b> (261-303) <b>挚虞</b> 編『 <b>文章流別集</b> 』：詩文選集の嚆矢 (佚)	<b>陸機</b> (261-303) 「 <b>文賦</b> 」 「詩は情に縁りて綺靡」  <b>挚虞</b> 『 <b>文章流別志論</b> 」(佚)	<b>索靖</b> (229-303) <b>陸機</b> (261-303)	<b>衛恒</b> (252-291) 『 <b>四体書勢</b> 』(『晋書』衛恒伝)		<b>陸機</b> 「丹青の興るは雅頌の述作と比(なら)び、大業の声音に類す。物を宣ふるには言より大なるはなく、形を存するには画より善きはなし」(『名画記』所引)
東晋 317-420	北魏 386-534	江南に逃れた門閥貴族が文化の担い手となる	<b>郭璞</b> (276-324)  玄言詩の流行 <b>孫綽</b> (314-371) <b>許詢</b> (?-?)  <b>陶淵明</b> (365-428)  山水詩の創始 <b>謝混</b>	<b>李充</b> 『 <b>翰林論</b> 』(佚)	<b>衛瓘</b> (272-349) <b>王羲之</b> (307-365) <b>謝安</b> (320-385) <b>王献之</b> (344-388) <b>王珣</b> (349-400)	<b>衛瓘</b> 「 <b>筆陣図</b> 」(偽、『要録』巻1)  <b>王羲之</b> 「 <b>自論書</b> 」(偽=張天弓、『要録』巻1) 「 <b>題衛夫人「筆陣図」後</b> 」(偽、『要録』巻1)	文人画家の出現 <b>王廙</b> (276-322) <b>顧愷之</b> (344-406?) 「洛神賦図」「女史箴図」 「列女仁智図」	<b>王廙</b> (276-322) 「 <b>与羲之論学画</b> 」(『名画記』所引)  <b>顧愷之</b> (約345-407) 「 <b>論画</b> 」 「 <b>魏晋勝流画賛</b> 」「骨法」「奇骨」「天骨」「骨趣」「隽骨」 「 <b>画雲台山記</b> 」(偽、古原宏伸) (上記はいずれも『名画記』巻五所引) 「四体の妍蚩は本と妙処に関する無し。伝神写照、正に阿堵の中に在り」(『世説新語』巧芸)
		山水詩の流行 <b>顔延之</b> (384-456) <b>謝靈運</b> (385-433) <b>鮑照</b> (414-466)  <b>劉義慶</b> (403-444) 編『 <b>世説新語</b> 』	<b>范華</b> (398-445) 「 <b>獄中諸甥姪に与うる書</b> 」： 「文の患は、其れ事は形に尽き、情は藻に急(せま)り、義は其の旨を牽き、韻は其の意を移すにあり。(….)常に謂えらく、情志託する所、故より当に意を以て主と為し、文を以て意を伝うべしと。意を以て主と為せば、則ち其の旨必ず見(あら)われ、文を以て意を伝うれば則ち其の詞流れず」	王献之の書風の流行  <b>孔琳之</b> (369-423) <b>羊欣</b> (370-422) <b>薄紹之</b> (?-?)	<b>羊欣</b> 「 <b>古来能書人名</b> 」(『要録』巻1) 「骨勢は父に及ばざるも、媚趣は之に過ぐ」(王献之の条) ※張天弓は唐代の偽作とする。一方、薛龍春は、書家の姓名のみ羊欣によるものとし、書人伝は王僧虔による記述という。  「張、字形は右軍に及ばず、自然は小王に如かず」(虞蘇「論書表」所引)  <b>虞蘇</b> 「 <b>論書表</b> 」(470)(『要録』巻2)=品第の嚆矢 「凡そ書は同じく一巻に在りと雖も、要(かなら)ず優劣有り。今此の一巻の中に、好なる者を以て首に在らしめ、下なる者は之に次ぎ、中なるものは最も後ならしむ」	山水画の成立 <b>宗炳</b> (375-443) <b>王微</b> (415-443)  <b>陸探微</b> (?-485頃) 宋の明帝の信任厚い宮廷画家。人物画、仏画に優れる。謝赫『古画品録』では第一品の筆頭に挙げ、「古今に独立す」と称える。	<b>宗炳</b> 『 <b>画山水序</b> 』(『名画記』巻五所引) 「聖人は道を含みて物を映し、賢者は懷を澄ませて象を味わう」  <b>王微</b> 「 <b>叙画</b> 」(『名画記』巻六所引) 「顔光祿(延之)の書を辱(かたじけな)くするに以えらく、図画は止だに芸術なるのみに非ずして、成当(かなら)ず易象と体を同じくすべし。而るに篆隸に工なる者は自ら書の巧なるを以て高しと為す。と。其の藻繪をも並辭して、其の同じき攸(ところ)を覈(しら)べんと欲す」 =書画同体論の嚆矢	
齊 479-502		永明5年、 <b>竟陵王・蕭子良</b> が西邸を開き、当時一流の学者や文人を集め、文化事業や社会事業を行う。そこには <b>沈約</b> 、のちの <b>梁武帝・蕭衍</b> もいた。	詠物詩  永明年間 (483-493)、「 <b>竟陵の八友</b> 」を中心とした音律美を追求する詩風「 <b>永明体</b> 」の流行  <b>沈約</b> (441-513) <b>蕭子良</b> (460-494) <b>謝朓</b> (464-499) <b>王融</b> (467-493)	<b>沈約</b> 「四声八病説」  <b>蕭子顯</b> (489-537) 『 <b>南齊書</b> 』文学伝論： 「文章は蓋し情性の風標、神明の律呂なり。蘊思 毫を含み、遊心 内に運らし、言を放ち、紙に落(くだ)せば、氣韻天成し、粟くるに生靈を以て、愛嗜を遺さざるは莫し」  <b>任昉</b> 『 <b>文章緣起</b> 』(佚)	<b>王僧虔</b> (426-485)	永明書学 <b>王僧虔</b> 「 <b>論書</b> 」(『要録』巻1)(王僧虔「答竟陵王蕭子良書」と蕭子良「答王僧虔書」から成る)「天然は羊欣に勝り、功夫は欣に及ばず」(宋文帝の条) 「 <b>書賦</b> 」(『芸文類聚』巻74) 「 <b>筆意賛</b> 」(『菁華』巻18、張天弓によれば、唐代の偽作) 「書の妙道は、神彩を上と為し、形質は之に次ぐ」  王儉 (452-489、王僧虔の甥)「 <b>書賦序注</b> 」(佚) 蕭子良「 <b>古今篆隸文体</b> 」(日本に鎌倉時代の写本が伝わる) 劉繪 (458-502)『 <b>能書人名</b> 』(佚) 王融『 <b>図古今雜体六十四書</b> 』(佚) 王僧「 <b>文字志</b> 」(佚、『要録』巻1に目録のみを載せる。書法史著作の嚆矢(張榮慶))		
		江南文化の黄金期 武帝による学術奨励策により、学問、芸術、仏教、道教が活況を呈す	<b>劉峻</b> (462-521) 『 <b>世説新語注</b> 』  <b>蕭統</b> 編『 <b>文選</b> 』  蕭綱を中心とした文壇の詩風「 <b>宮体詩</b> 」の流行 <b>蕭綱</b> (503-551) <b>徐摛</b> (474-551) <b>徐陵</b> (507-583) 編『 <b>玉台新詠</b> 』  <b>庾肩吾</b> (487-551) <b>庾信</b> (513-581)	華美に流れる齊梁の修辭主義を批判 <b>劉勰</b> (466?-532?) 『 <b>文心雕龍</b> 』(501) <b>裴子野</b> (467-530) 『 <b>雕蟲論</b> 』  <b>昭明太子蕭統</b> (501-531) 『 <b>文選</b> 』序  <b>鍾嶸</b> (468頃-518) 『 <b>詩品</b> 』(513-518頃) 「天地を動かし、鬼神を感ぜしむるは、詩より近きは莫し」(『詩経』大序からの引用) 「氣は物を動かし、物は人を感じしむ。故に性情を揺蕩し、これを舞詠に形わす」 「(曹植の詩を評して)骨氣は奇高、詞彩は華茂なり」  <b>顔之推</b> (531-595頃) 『 <b>顔氏家訓</b> 』文章篇	<b>鄭道昭</b> (北魏、?-516) <b>陶弘景</b> (451-536) <b>梁武帝</b> (464-549) <b>蕭子雲</b> (487-549)	<b>陶弘景</b> 「 <b>与梁武帝論書啓</b> 」(『要録』巻2) <b>梁武帝</b> 「 <b>觀鍾繇書法十二意</b> 」「 <b>答陶隱居論書啓</b> 」(『要録』巻2) <b>江式</b> (北魏、?-523) 「 <b>論書表</b> 」(『要録』巻2)  <b>庾肩吾</b> 「 <b>書品</b> 」(536以降)(『要録』巻2) 「張は工夫第一、天然之に次ぐ。…鍾は天然第一、工夫之に次ぐ。…王は、工夫は張に及ばざるも、天然之に過ぐ。天然は鍾に及ばざるも、工夫之に過ぐ」  <b>蕭子雲</b> 「 <b>蕭子雲啓</b> 」(『要録』巻1)  <b>袁昂</b> (461-540) 「 <b>古今書評</b> 」(523)(『要録』巻2) <b>顔之推</b> (531-595頃) 『 <b>顔氏家訓</b> 』雜芸	<b>梁元帝・蕭繹</b> (508?-554) 最も古い皇帝の画家 「 <b>職貢図</b> 」  <b>張僧繇</b> (?-?) 宮廷画家 「没骨青綠法」を生む インドの画法の影響を受けたとされる陰影を浮き彫りにして立体感を表す凹凸画を得意とする。	<b>謝赫</b> (?-?) 『 <b>古画品録</b> 』(原名「 <b>画品</b> 」、532以降成書) 「 <b>画の六法</b> 」 氣韻生動・骨法用筆・応物象形・随類賦彩・経営位置・伝移模写 「其の風骨を觀るに、名は豈に虚しく成らんや」(曹不興の条) ※『名画記』は謝赫を齊代の人とするが、梁代の人であり、『画品』が書かれたのは、『文心雕龍』の30数年後である(中村茂夫)
梁 502-557	東魏 534-550	555年、梁元帝が退位に際して宮廷に所蔵する二十万点を超える書画を焼き払う。南京で活躍していた南朝の書画家の作品の多くが失われる。						
北周 556-581	北齊 550-577							
陳 557-589								<b>姚最</b> (536?-603?) 『 <b>続画品</b> 』(『佩文齋書畫譜』所収) 「心は造化を師とす」

文学論・書論・画論史 年表 (3) 隋唐

時代	関連文化史事項	文		書		画	
		文学史	文学論	書法史	書論	絵画史	画論
隋 581-618	文帝・楊堅 (541-604) 九品官人法を廃止し、 <b>科挙</b> 制度を設立 (587) 律令制の導入 仏教の保護。国家の軸足が儒教から仏教へ移行 ＝貴族制の解体を企図 倭国からの第一回遣隋使 (600)			智永 (?-?)	智永『 <b>題右軍「染穀論」後</b> 』（『要録』巻2）	南北朝風の融合 <b>展子虔</b> (550?-604) 河北出身 「游春図」伝存する最古の山水画卷 <b>董伯仁</b> (6~7C) 江南出身	
唐 618-907	太宗による貞観の治  欧陽詢ほか編『 <b>芸文類聚</b> 』（624） 顔師古『 <b>顔氏字樣</b> 』（633、佚） 孔穎達編『 <b>五經正義</b> 』（653）  則天武后 (623-705、在位690-705)、科挙の改革。進士科で詩賦が課される。南朝以来の貴族社会を解体し官吏登用試験による官僚制へ。文化の担い手が貴族から士大夫へと移行。	齊梁の詩風を継ぐ宮体詩が行われる  初唐四傑 <b>王勃</b> (649-676) <b>楊炯</b> (650-695?) <b>盧照鄰</b> (637-689) <b>駱賓王</b> (640?-684?)  <b>陳子昂</b> (661-702)	<b>李嗣真</b> (?-696) 『 <b>詩後品</b> 』（佚）  <b>陳子昂「修竹篇序」</b> 「文章の道弊れて五百年なり。漢魏の風骨は、晋宋伝うる莫し」  <b>元兢「詩髓腦」</b> （『宋約詩格』）（佚）	楷書の完成と標準書体化 <b>欧陽詢</b> (557-641) <b>虞世南</b> (558-638) <b>褚遂良</b> (596-658) <b>陸柬之</b> (585-638) <b>唐太宗</b> (598-649) <b>則天武后</b> (623-705) <b>孫過庭</b> (?-?) <b>薛稷</b> (649-713)	<b>唐太宗</b> 『 <b>王羲之伝論</b> 』（『晋書』王羲之伝） 『 <b>筆意</b> 』（『墨池』巻一）  <b>孫過庭「書譜」</b> (687)（『菁華』巻8）  <b>李嗣真「書後品」</b> (690)（『要録』巻3） 上之上から下之下品までの9品に「逸品」を加えて品第	<b>閻立德</b> (?-656) <b>閻立本</b> (?-673)「 <b>歷代帝王図</b> 」 画師閻立本のエピソード＝画家の身分の低さを伝える <b>薛稷</b> 花鳥画	<b>彦棕</b> (7c中葉から末に活躍) 『 <b>後画録</b> 』（『名画記』所引、『津逮秘書』、『王氏書画苑』所収）  <b>裴孝源</b> 『 <b>画品録</b> 』（佚、『名画記』所引） 『 <b>貞観公私画録</b> 』（『百川学海』『王氏書画苑』『説郛』所収）  <b>李嗣真「画後品」</b> （佚、『名画記』に十余条を引く）
	顔元孫『 <b>干祿字書</b> 』  玄宗による開元の治 (713-741)    安史の乱 (755-763)	唐詩の黄金期：近体詩の確立、盛唐の気象 <b>李白</b> (701-762) <b>杜甫</b> (712-770) <b>王維</b> (699?-761) <b>孟浩然</b> (689-740?)	<b>殷璠「河岳英靈集」</b> (753以降) 「蕭氏（梁代）自り以遇、……声律・風骨始めて備わる」（叙） ＝南朝から初唐にかけての貴族的詩風への批判  <b>王昌齡</b> (698-755) 『 <b>詩格</b> 』（佚、空海『 <b>文鏡秘府論</b> 』に節録）  <b>李白「古風」其一</b> 「大雅久しく作（おこ）らず／吾衰えなば竟に誰か陳へん……建安自り来（このかた）／綺麗なるも珍とするに足らず／聖代 元古に復し／垂衣して清真を貴ぶ」  <b>元結</b> (723-772) 『 <b>篋中集序</b> 』（760） 「風雅興らざること幾ど千歳に及ばんとす。……近世の作者、更ごも相い沿襲し、声病に拘限して形似を喜尚す。且つ流易を以て辞を為し、雅正を喪うを知らず」	<b>賀知章</b> (659-744) <b>李邕</b> (678-747) <b>張旭</b> (?-?) <b>徐浩</b> (703-783)	<b>張懷瓘</b> (7C末-760後) 『 <b>書斷</b> 』（724頃成書、727修訂＝薛龍春）（『要録』巻5-7） 『 <b>書賦</b> 』（佚） 「文字論」（726-730＝薛龍春）（『要録』巻4） 「六体書論」（『菁華』巻12） 「書估」（754）（『要録』巻4） 「評書葉石論」（『菁華』巻12） 『 <b>書議</b> 』（758）（『要録』巻4） 「二王書録」（760）（『要録』巻4）  ※「 <b>論用筆十法</b> 」（『菁華』巻2）、「 <b>玉堂禁経</b> 」（『墨池』巻2）は偽作（薛龍春）  何延之『 <b>蘭亭記</b> 』（『要録』巻3）  蔡希綜「 <b>法書論</b> 」（『菁華』巻12）  徐浩 『 <b>論書</b> 』（『要録』巻3） 『 <b>古跡記</b> 』（783）（『要録』巻3）	<b>李思訓</b> (653-718) <b>李昭道</b> (?-735) 色彩の絢爛な「 <b>青緑山水</b> 」＝工筆派  <b>水墨画の発達</b> ：「 <b>山水の変</b> 」 “画聖” <b>吳道玄</b> (680-760)に活躍  六朝風の繊細巧緻な画風を一変する「 <b>写意派</b> 」。色彩を施さない線のみによる「 <b>白描</b> 」による人物画を得意とした。  <b>王維</b> 李思訓の彩色法に異を唱え、純粋な水墨画法を採る。文人画（南画）の祖。	<b>張懷瓘「画斷</b> 」（佚、『名画記』に顧愷之、陸探微、張僧繇、吳道玄の四条を引く） 「夫れ象人の風骨は張は顧・陸に亜（つ）ぐ。張は其の肉を得、陸は其の骨を得、顧は其の神を得たり。神妙方ふる亡し、顧を以て最と為す。之を書に喩うれば、則ち顧・陸は之を鍾・張に比せられ、僧繇は之を逸少に比せらる」 顧愷之・陸探微＝鍾繇・張芝 張僧繇＝王羲之 顧愷之を最も高く評価する。書では、王羲之以上に鍾繇・張芝を重んじる。 吳道玄は張僧繇の「後身」（生まれかわり）と評する。
	印刷術（木版印刷）の実用化（800年前後に民間で白居易の詩集が印刷される）  世襲による貴族官僚が没落し、士大夫（科挙官僚）が台頭する	古文復古運動：南朝以来の貴族の文体「 <b>四六駢體</b> 」への批判＝貴族文化への反発 <b>韓愈</b> (768-824) <b>柳宗元</b> (773-819) <b>白居易</b> (772-846)	<b>高仲武「中興間氣集」</b> (779以降)  <b>皎然</b> (720?-844?) 『 <b>詩式</b> 』（789） 『 <b>詩評</b> 』（佚）  <b>白居易「元九に与うる書」</b> 「上は詩を以て時の政を補け察（はか）り、下は歌を以て人の情を洩（あら）わし導く」 ＝風刺と教化を詩の本質とみなす「 <b>飄論詩</b> 」に「 <b>詩道</b> 」をみる  <b>柳宗元「韋中立に答えて師道を論ずる書」</b> 「文は以て道を明らかにす」  <b>王起「大中新行詩格」</b> （佚）	<b>革新書法の興隆</b> <b>顔真卿</b> (709-785) <b>懷素</b> (725-?) <b>李陽冰</b> (?-?)	<b>寶意</b> (?-?) 『 <b>述書賦</b> 』（769）（『要録』巻5-6） <b>寶蒙</b> (?-?) 『 <b>述書賦注</b> 』『 <b>述書賦語例字格</b> 』（775）  <b>韓愈</b> 「 <b>送高閑上人序</b> 」（『墨池』巻2、『菁華』巻18） 「 <b>石鼓歌</b> 」（『墨池』巻4）  <b>韓方明「授筆要説</b> 」（『菁華』巻20）  <b>陸羽</b> 「 <b>僧懷素伝</b> 」（『菁華』巻18） 「 <b>論徐顔二家書</b> 」（『菁華』巻18）  <b>劉禹錫「論書」</b> （『墨池』巻2）	<b>周昉</b> (766-804) 「 <b>豐肌秀骨</b> 」「 <b>櫻麗豐肥</b> 」な美人画  <b>辺鸞</b> 花鳥画  <b>逸品画家の登場</b> <b>張璪</b> 「 <b>撥墨（破墨）法</b> 」による山水画 <b>張志和</b> <b>王墨</b> (8c後半-9c初頭に活躍) 「 <b>撥墨</b> 」 <b>李靈省</b>	<b>寶蒙「画拾遺録」</b> （佚、『名画記』所引）
	『 <b>開成石經</b> 』（837）  会昌の廃仏（仏教弾圧）（845）＝貴族制への反発  黄巢の乱 (845)	唐の衰微に伴い <b>耽美主義的な艶体詩</b> が流行する  <b>杜牧</b> (803-853) <b>李商隱</b> (812-858) <b>温庭筠</b> (812-?)	<b>姚合「詩例」</b> （佚）  <b>司空図</b> (837-908) 『 <b>二十四詩品</b> 』	<b>柳公権</b> (778-865)  <b>杜牧</b> (803-852)	<b>張彦遠</b> (815-?)（編）『 <b>法書要録</b> 』（853頃）	逸品画風の隆盛	<b>張彦遠「歴代名画記」</b> (847)＝ <b>書画同体論</b> 「書画は異名にして同体」 筆法による伝統的画法を重視し、張璪ら新画風を否定。吳道玄を画聖として称える。  <b>朱景玄「唐朝名画録」</b> 正統的画法を神・妙・能の三品に品等したほか、「逸品」を立てて「画の本法に非ざる者」としながらも、 <b>王墨</b> 、 <b>李靈省</b> 、 <b>張志和</b> に一定の存在意義を認める。  <b>荆浩</b> （唐末～五代）『 <b>筆法記</b> 』：新しい水墨山水画を基礎づける画論

## 序論

書は中国において、詩や画と並ぶ最高の芸術とみなされてきた。文学や絵画、あるいはまた音楽といった芸術は、世界中のあらゆる文化に普遍的にみられるが、書は中国を中心とする東アジア漢字文化圏に固有のものとして生まれ発達した。だが、なぜいかにして、このような独特の芸術形式が成立したのか。

いうまでもなく、書は実用から出発した。それが芸術として見出されるには、そのための理論的枠組が前提されなければならない。いいかえれば、書を芸術として観ることを可能にするような「思想」が必要である。したがって、書はいかに芸術となったかという問いは、そのような思想がいかに形成されたかという問いに転ずる。

書を批評することは、およそ後漢の頃にはじまり、魏晋南北朝に盛んになった。それはいわゆる「書論」として結実する。書についての思想を尋ねようとするなら、第一に参照しなければならぬのはそうした書論であろう。従来、書論は独立した研究対象として扱われてきた。しかし、書という芸術を支える思想の形成過程を考えると、狭義の書論のみを研究対象とするのでは不十分である。書論を可能にするものこそを問わねばならないのだから。実際、書にかかわる思想は、さまざまな分野の書物のなかに散在し、伏流している。とりわけ書論に先行する文学論や画論との関係が重要である。書論は、それらから多くを採り入れることによつて、また、相互に影響を与えながら、その理論体系を築いていったからだ。

しかし、より根本的に、そこには文字や書くことをめぐる思想の系譜があるのでないだろうか。中国文化は強迫的なまでに書くことに取り憑かれてきたようにみえる。漢字は古代から減じることなく使われ続けている唯一の文字体系であり、文字を扱う知識と技能をもつ官僚層（文官）が、度重なる王朝の交替にもかかわらず、巨大な国家運営を維持してきた。豊富な文字史料、歴史記録をはじめとする膨大な文献、世界に先駆けて製紙法や印刷術が発明されたことなどを考え合わせれば、中国文化の核心を支えているのは文字だとさえいいうるかもしれない。

デリダは西洋文化に潜む音声中心主義を暴いたが、中国はいわば「文字中心主義」によって特徴づけられる。書は、そのような土壌に育まれた文字や書くこと——エクリチュール——をめぐる独自の思想の上に成り立っている。このような視座に立つ本研究の主題は、書が芸術として確立されるまでの過程を、「文」と「書」をめぐる思想の歩みとして辿ることである。

くりかえせば、書を理解するには、専門領域を異にするさまざまな分野を総合する視点が

不可欠である。もとより書は、領域横断的な文化であった。したがって、本論では、書論のみならず、文字学、言語哲学、文学論、画論といった分野に敢えて踏み込むことを厭わなかった。それらのテキストを互いに接続し、交差させて読むこと、それが本研究が採る方法にほかならない。

## 第一章 〈文〉の起源

無数にある漢字のなかでも、〈文〉ほど多様な意味をもつものはない。それはいまなお、文化、文明、文様、天文、人文、文章、文学、文芸などといったわたしたちに身近な語彙のなかに生きている。これらの例によってもその一端が知られるとおり、〈文〉はたんに文字や文章といった意味に限定されるものではなく、社会・自然・学問・芸術のあらゆる領域にわたる語彙を形成している。

〈文〉には特別な価値が与えられてきた。たとえば「文人」や「文化」という語は、文字を読み書きする技能を有することが立派な教養人たることの指標であり、また文字こそが社会の発展の指標であるとみなされてきたことを示唆している。

本章では、文献資料として最古の記録を含むとされる『尚書』や『詩経』のみならず、殷代の甲骨・金文、西周金文といった文字史料にみえる〈文〉の用例を抽出し、分析することによって、古代において〈文〉がいかなる意味を担っていたかを探ろうとした。

それによってわかるのは、〈文〉とはそもそも、文字や文章を意味するものでも、あるいは『説文』が説くように、たんに線の交錯による美しい模様をいうものでもないということである。甲骨文・金文にみえる〈文〉は、ほぼ例外なく死せる祖先をたたえる美称としての用例に限定されている。たとえば「文人」という語は、早くも西周金文や『詩経』に見出されるが、文章を読み書きする教養を備えた人という後世の意味には用いられていない。それは死せる祖先を意味するものとして使われている。祖先から受け継がれた輝かしい文化を〈文〉と名指すのであり、それゆえ〈文〉は美しいものの謂いともなる。

だが、〈文〉はたんなる「美称」であつたのではない。〈文〉は専ら祖先の遺徳をたたえるための語であり、その美しさと道徳的な偉大さとは不可分のものであつた。儒教の倫理的教義の根本にあるのも、この祖先崇拜である。それは孔子の「文王既に没したれども、文茲こゝに在らずや。天の將に斯文を喪ぼさんとするや、後死者は斯文に与あずかるを得ず」(『論語』子罕)という言葉に示される〈文〉の理念につながるものであり、その後も儒家思想のなかに生き続けてきたのである。

このように、最古の文字資料と文献資料からわかるのは、〈文〉という觀念がすでに審美的であると同時に倫理的な価値を帯びていたということである。それは、善美の一致という中国の伝統的な美学の祖型を示している。

## 第二章 魏晉南北朝の文論と書論

文学・書・画はいずれも、後漢末まで、娯楽あるいは卑賤な職人の技芸とみなされるか、せいぜい学問に資する基礎的な教養としてのみ価値を認められていたにすぎなかった。だが、魏晉南北朝を通じてそれぞれが芸術として認められるようになり、唐末までには確固たる地位を築くに至った。その背景には、それぞれの芸術形式に並行して発達した批評の存在がある。すなわち、芸術形式それ自体の発展は、批評Ⅱ芸術論の発展と相即する現象として理解されなければならない。

はじめに発達したのが文学論である。中国において、文学は、諸芸術のなかで最も早くその地位を確立した。そのため文学論はあらゆる芸術理論の基礎となった。書論や画論は、文学論の理論的枠組を応用することによって、独自の理論体系を築いていったのである。

魏晉南北朝において、文学形式としては、漢代の賦に代わって五言詩が主流となる一方、文学論では、文学一般を指す「文」をいかに価値づけるかということが大きな主題とされた。曹丕『典論』論文は、文字通り「文を論ず」るものであり、「文章は経国の大業にして不朽の盛事なり」と述べて、「文章」に国家統治と対等の価値を見出した。つづいて陸機「文賦」、摯虞『文章流別志論』（佚）、任昉『文章緣起』（佚）といったものが書かれた後、劉勰によって『文心雕龍』が著された。「文の徳たるや大なり」という高らかな詠嘆から始まる同書は、「文」を「道」に基礎づけることによってその普遍的な価値を説く。『文選』はそうした「文」の価値の確立を象徴する詞華集である。こうして、魏晉南北朝を通じて、文学、ひいては文章を書くこと自体が、特別な価値を帯びるようになった。

書は、魏晉南北朝において、文学と密接な関係をむすぶことを通して芸術となったと理解することができる。漢代まで、文学がそうであったように、書の舞台も公的な場を中心としていた。文字・文章を書く行為が、ほとんど政治や学問といった公的な目的に限定されていたからである。そのような場において、個人の存在は抑圧される。書は権力や権威の象徴として、それにふさわしい表現形式によって政治的な力を発揮する。反対に、尺牘や詩を通して個人の内面を文章によって表現することが可能になると、書もまたそれにふさわしいスタイルを獲得する。私的な感情を表現する文学の成立に付随して、書もまた芸術として自覚されるのである。この意味において、芸術としての書が成立する前提には、文学の成立がある。

南朝齊の竟陵王蕭子良が西邸に開いたサロンには、沈約や謝朓をはじめとする「竟陵の八友」が集い、「永明体」と呼ばれる詩風を生んだ。中国語がもつ音韻と詩の声律上の禁則である「四声八病説」はこのときの理論的成果として知られる。しかし、ほとんど知られていないことは、王僧虔を筆頭にして、蕭子良の周りで書に関する研究がさかんに行われたという事実である。このとき、書の研究は学術的に深められ、理論の面でも文学論や画論を採り入れて大きく発展した。

一般的に、東晋の王羲之の登場によって、書は芸術となったといわれる。しかし、それは

不正確である。当時、書とはいかなる芸術であるかという理論も、書を批評する美学も未成熟であり、また当初から王羲之が特別に崇められていたわけではなかったからだ。南朝の宋から齊にかけては、むしろ王献之の書風が流行し、王羲之は古臭いとして顧みられなかった。しかるに、王羲之を頂点とする書法観が、その後、梁から初唐にかけて確立することになる。その転回点を印しているのが王僧虔の『論書』のテキストに挿入される蕭子良から王僧虔への尺牘であると考えられる。そして、「竟陵の八友」のひとりとして蕭子良から大きな影響を受けた梁武帝蕭衍は、さらに遡って鍾嶸を持ち上げ、王献之やそれを継ぐ羊欣の書を斥けた。こうした復古主義的思潮によって、王羲之を頂点とする書法観が固まっていくのである。それは、文学の領域において、劉勰にはじまる復古主義的思潮と同期する現象である。

### 第三章 「風骨」の美学——劉勰と張懷瓘を中心に

中国の古典的芸術論を構成する重要な要素が、美学的な概念をあらわす特殊な術語である。「語りえぬもの」を語るために生み出された美学概念の数々は、当時の人々が芸術をいかに受け止めていたかを知る手がかりを与えてくれる。本章が主題とする「風骨」もまた、そのような美学概念のひとつである。

劉勰の『文心雕龍』は、中国において著された最も体系的な文学論として知られる。同書は文学の本質から技巧に至るまで、実に多岐にわたる問題を論じているが、なかでも「風骨」と題された一篇は、劉勰が文学に求める理想をよく物語っている。たとえば劉勰は、「瘠義肥辞、繁雜にして統を失うが若きは、則ち骨無きの徴なり。思い環周せず、索莫として氣に乏しきは、則ち風無きの驗なり」と述べ、五経に文学の理想を見出した。劉勰が『文心雕龍』を書いたのは、「永明体」の修辭的な技巧を凝らした五言詩が盛んであった時代である。「風骨」とは、修辭に捕らわれて精神性を失った当時の文学に対する批判として提示された復古主義的な理念にほかならない。

劉勰が提示した「風骨」の美学は、その後、鍾嶸や昭明太子蕭統を経て、唐代に継承された。たとえば初唐の陳子昂は、「文章の道弊れて五百年なり。漢魏の風骨は晋宋伝うる莫し」と書いた。李白や杜甫は、こうした文学思想の体現者であるということが出来る。かれら盛唐の詩人たちは、たくましい古代の詩を理想とし、みずからの表現へと昇華した。『河嶽英靈集』を編んだ殷璠は、かれらの詩を「声律・風骨始めて備う」と評している。やがてこのような潮流は、韓愈や柳宗元によって主導された古文復古運動へとつながっていくのである。

李白や杜甫、そして殷璠とほぼ同時代を生きた張懷瓘は、「風骨」の美学を書論に全面的に導入している。南朝以来の書論にみえる「天然と功夫」という二元論的枠組を踏襲して、「風神骨氣の者を以て上に居き、妍美功用の者を下に居く」（『書議』）という。また、「逸少は損益宜しきに合すと雖も、其の風骨の精熟なるに於ては、之「張芝」を去ること尚お遠し」（『六体書論』）と述べ、初唐の太宗以来固定化した王羲之を頂点とする書法観を相対化しようとした。

のみならず、張彦遠の『歷代名画記』に引用される張懷瓘の画論の佚文にも「風骨」の語がみえる。いずれの例からも、張懷瓘は、華麗で優美なものよりも、質朴で力強いものを志向する復古主義的な理念として「風骨」という美学概念を用いていることがわかる。それは、劉勰以来の文学思潮と通底するものだ。

領域を横断する芸術思潮としての「風骨」の美学は、貴族制が崩壊に向かうなか、科挙を背景に登場してきた新しい士大夫層の志向を象徴している。

#### 第四章 文・書・画の存在論的統合——劉勰・張懷瓘・張彦遠

劉勰・張懷瓘・張彦遠はそれぞれ、「文」とは何か、「書」とは何か、「画」とは何かという存在論において繋がりを示す。劉勰は、『易経』を下敷きにして「文」は「道」の顕現であると言き、文学としての「文」の普遍的な価値を理論づけた。それを承けるように、張懷瓘は、「文」と「書」とは一体のものとして存在しながら、「文」とは異なるはたらきをなすものとして「書」の位相を見出す。「文章の用を為すや、必ず書に仮る。……故に能く文を發揮する者は、書より近きは莫し」（『書断』序）。「文は則ち数言にして乃ち其の意を成し、書は則ち一字にして已に其の心を見す」（『文字論』）。そして張彦遠は、「書画同体」を説いて、画の本質を、書のそれと同様に、筆跡の生動感に帰すのである。

このように、劉勰・張懷瓘・張彦遠の三者の芸術論には、文学と書と画が三位一体的に結びついていく理論的過程を見出すことができる。書の理論家である張懷瓘にとって、芸術としての書の価値を理論づけることが切実な課題だったはずだ。そのために「書」を「文」との相互依存的な関係において見ようとしたのである。同様に、張彦遠は「画」を「書」との関係において基礎づけたといえるだろう。

詩・書・画は一体であるという観念が北宋に普遍化するのには、唐末までに三者の統合が理論的に完成したことを示唆するものだ。詩・書・画とは、単に三つの芸術を並称するものではない。三つの異なるジャンルが三位一体として分かちがたく結びあっているという中国芸術の特異なありようを示すのである。そして、文学と画を架橋し媒介しているのが、書の存在である。

#### 第五章 東アジア世界における書——正倉院宝物と『東大寺献物帳』

中国を中心とする漢字文化圏は、朝鮮半島、ヴェトナム、そして日本列島へと拡がり、東アジア世界ともいえるべきひとつの完結した世界を形づくっていた。日本が無文字時代を脱し、朝鮮半島を経由して、大陸から文字・社会制度・仏教・儒教といった先進文化を吸収して律令制国家体制を築いていく過程において、書の文化もまた日本に受容された。それを示すが、正倉院宝物である。

周知のとおり、正倉院宝物は、遣隋使・遣唐使を通して大陸からもたらされた文物を中心に構成されている。いまは喪われてしまったものも多いが、光明皇后が献納した宝物のリスト『東大寺献物帳』全五巻が残っており、正倉院に収められた当初の宝物の全貌を窺い知ることができている。『献物帳』において際立っているのは、書の存在の大きさである。

まず、その巻頭に置かれているのが、聖武天皇の「雑集」、光明皇后の「楽教論」「杜家立成雑書要略」などの書蹟であることに注目される。かれらは、中国の歴代皇帝が書を保護し、かつ自ら書を善くしたことを、遣唐使や渡来人を通じて知っていたにちがいない。聖武天皇の「雑集」は、唐の最新モードであった褚遂良の書法に倣ったものであり、光明皇后の「楽教論」は、唐において王羲之の楷書の第一と評価されていたものの臨書である。かれらが中国における最新の書の場合に精通しており、自ら熱心にそれを学んでいたことを、それらは物語っている。

また、『献物帳』には、王羲之・王献之・歐陽詢の書（真蹟・模本）が数多くみえる。さらには、聖武天皇が二王の真跡を手元においてとりわけ愛玩していたことも特記されている。今日正倉院に伝わるあのきらびやかな美術工芸品の数々に混じって、もつとも地味にみえるにちがいない書が、当時きわめて大切に扱われていたことが知られる。

ほかにも、書に対する当時の価値観を伝えていると考えられるのが、「作者」の記載である。『献物帳』に記載される宝物のほとんどには「作者」の名前が明記されていない。たとえば、屏風に描かれた山水画や美人画には、「作者」の名前は記されていない。他方、書蹟には例外なく「作者」の名前が冠されている。この事実は、絵画をはじめとするあらゆる美術に先駆けて、書が「作者」個人の表現である「芸術」として受け止められていたことを示唆する。

以上のとおり、正倉院宝物と『東大寺献物帳』は、中国で成立した書という芸術が東アジア世界に共有された事実をもつともよく伝えるのみならず、かつて東アジアにおいて書がいかに重視されていたかを物語る史料としても、きわめて重要である。

## 結論

書は文の存在を前提として成立する——ごくあたりまえの認識が本論の結論である。しかし、そのことはいまや忘却されている。今日、書は造形芸術とみなされ、絵画の派生態のようにならされている。私になそうとしたのは、ある意味で、そのような通念を転倒することであった。書は画に準ずるのではなく、文に根ざすものであり、中国の伝統的な芸術観においては、むしろ画こそ書に準ずるものである。書は、文との関係においてみたととき、その独自の位相を明らかにする。逆に、文と切り離してしまえば、書は造形芸術に還元されてしまふほかない。

本論を通して強調しようとしたことは、芸術における思想の存在意義である。私は本論において、もっぱら理論を研究対象とした。しかしそれは、書の作品や書家と切り離されてあ

るものではない。私たちは、芸術作品が思想や理論といった言説から独立して存在しているかのように考えがちである。しかし、何かを芸術として観るということは、理論なしには不可能である。

書は、その実用的な価値、そしてテキストとしての意味が括弧に入れられることによって始めて前景化する。そのような見方がはじめから存在していたわけではない。それは、理論の発展とともに可能になったのである。書の芸術性が自覚されていく過程は、書論の発展の歩みと表裏一体である。本論で述べたように、王羲之の評価は、その死後、二世紀ほどかけて、批評のアーリーナのなかで確立されたのであり、とくに王献之の否定という弁証法的契機を必要とした。王羲之を典型とする書法観の確立こそ、書の芸術が成立したことを示すメルクマールである。とすれば、書を芸術にしたのは、王羲之その人ではなく、その後の批評であり、書論であるといわなければならない。王羲之だけではない。顔真卿は、北宋の蘇軾や黄庭堅らによる評価を経て、はじめて王羲之に並ぶ地位を確立したのであるし、金石書は清朝の阮元や包世臣らによってようやく書として見出された。理論がそれらを芸術として観ることを可能にしたのである。

この意味において、理論と実践は切り離しえない。芸術とは、何をいかに観照するかということに尽きるのであって、そのような理論的構えなしに芸術が存在するわけではないのだ。