

「風骨」の美学 —劉勰と張懷瓘を中心に—

亀澤 孝幸

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ゆる特殊な熟語の数々である。それはいわば「語りえぬもの」を言語化したものであり、当時の人々が芸術をいかなるものとして受け止め、何に美を見出していたのかを知る手がかりを与えてくれる。本論が主題とする「風骨」もまた、そのような美学概念のひとつである¹。

「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り、文学に要求される「風骨」という概念をめぐる哲学的な議論を展開していることによる。同篇のように、ひとつの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つてよい。近代以前の中国の芸術論は、ほとんど何の定義もないままに術語を使い、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²。やはりそのほとんどは、もっぱら文学論の範疇にとどまっている。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。

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』には劉勰の「風骨」について論じる一節があるが、それ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³。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、そのような横断的視点に立たなければならないだろう。

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。だが前者は、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。

本論では、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た研究はほとんどない。ただし、これまでのところ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があることを指摘している⁴。

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に関わる。「神采」は六朝期に提出された「隱秀」の概念と密接な関係がある。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、外見の美しさと、言葉に尽くせぬ情の奥深い響きや味わいとは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うと、表裏一体となることを要求するのである⁵。

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がある。第一に、張懷瓘の「深く書を識る者は惟だ神彩を覩て、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、むしろ南朝宋の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〕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ある。まず、『書苑菁華』巻十八に収められる「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。このテキストは、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』を翻刻した王汝璥が「汝璥案ずるに、『函書集成』は齊の王僧虔の撰と作す⁶」（汝璥案、函書集成作齊王僧虔撰）と注するからである（図）。この「筆意贊」について、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、賛も亦た齊梁人の語に類せず⁷⁾ (原列権徳興「賀監草書賛」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、賛亦不類齊梁人語) (『書畫書録解題』卷之九) と述べて、王僧虔の文章であることに疑問を呈している。その指摘の通り、「筆意賛」の前半は『墨池編』巻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する。「筆意」には「学書の難きは、神彩を上と為し、形質は之に次ぐ」(学書の難、神彩為上、形質次之)とみえる。張天弓の考証によれば、「筆意賛」は「筆意」を改変して作られたものである⁸⁾。

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⁹⁾。そうであれば、張懷瓘の「深く書を識る者は神彩を観て、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。

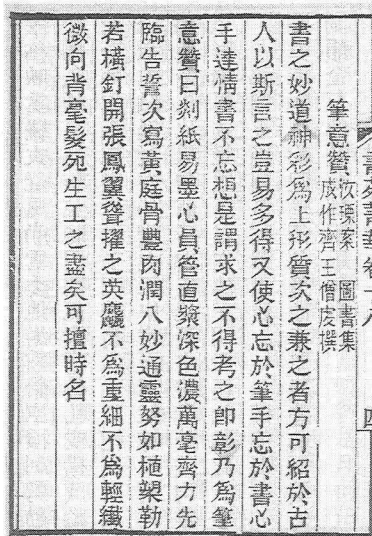
疑問なのは、薛龍春が「神彩」を論じるのに、伝・王僧虔「筆意賛」にも唐太宗「筆意」にも一切触れていないことである。こうした先行書論からの影響の可能性を無視して劉勰に結びつけるのは、牽強付会の感を禁じ得ない。

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。以下、まずは「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 魏晋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、魏晋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ことわって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。たとえば中国歴代王朝の歴史を記した正史は、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。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、



翠琅玕館叢書本『書苑菁華』卷十八

「筆意賛」

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。同様に、ある文献に「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、その他の書物であっ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広がっているということである。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。それはかえって本論の主題を曖昧にしてしまうおそれがある。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。関連する美学概念については、必要に応じて、次節以降、本論の中で触れることにする。

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』「羲之は風骨清挙なり」（羲之風骨清挙）【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、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。東晋の安帝より禪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「若し豊藻克く瞻なるも、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】

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、響きを結ぶこと凝って滞らず。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、則ち雉は文囿に竄る」(若風骨乏采、則鷲集翰林、采乏風骨、則雉竄文囿)【文学論】

*『文心雕龍』の成書は梁代、西暦五〇一年頃。

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』では齊の人とされている。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』の三十数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』蔡撙伝「風骨は鯁正、氣調は英嶷」(風骨鯁正、氣調英嶷)【人物品評】

蔡撙(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」(其父毎謂所親曰、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、風骨は逮ばず。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」は初唐の貞観末(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¹⁰。

⑬〈初唐〉煬焯「王勃集序」〔王勃の〕兄勔及び兄口〔虞+力〕、磊落たる詞韻、鏗鏘たる風骨、皆な九変の雄律なり」(兄勔及兄口〔虞+力〕、磊落詞韻、鏗鏘風骨、皆九変之雄律也)【文学論】

*煬焯(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、以變化為用）【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〔劉宋四二一—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、頗る厥の迹に従う」（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〉竇泉『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、未だ階陞に登らずと雖も、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、未登階陞、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〉竇泉『述書賦』卷下・開元天寶皇帝「開元〔玄宗〕は乾〔天子の徳〕に応じ、神武聰明なり。風骨は巨麗にして、碑版は崢嶸たり」（開元応乾、神武聰明。風骨巨麗、碑版崢嶸）【人物品評】

㉗ 〈晩唐〉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。のちにきわめて重要な美学概念となる「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ものである¹¹。「風骨」の語も、そうした人物品評において用いられ始めた。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、肘を捋するも風骨無し、と。(旧目韓康伯、捋肘無風骨)『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、書論や画論において「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可能性がある。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、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、ある抽象的な美の観念を名指す美学概念となっていなければならない。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、実利的な効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」といった感性

的なものである。

文は氣を以て主と為し、氣の清濁に体有り、^{つと}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) (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」の観念は、曹丕と陸機以来の文学思想を受け継ぐものといってよい。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観の上に、すでに書画論を通して美学概念となっていた「骨」を結びつけたと考えることができる。

芸術論に一早く「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『歷代名画記』卷五に引かれる「論画¹²⁾」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〔跳躍〕は虚空を躡むが如し。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。顧愷之より二五、六歳年下である羊欣(三七〇-四二二)の『古來能書人名』(『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。このテキストは王僧虔が齊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¹³。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っている。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。これに対して、羊欣=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喩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」は抽象的観念となっている。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ったのである。

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¹⁴。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最初の人である¹⁵。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ともに善くしたことが記されている¹⁶。か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。ゆえに、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¹⁷」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「詩六義を摠べ、風其の首に冠たり」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」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¹⁸。

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。

招悵しょうちやう〔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、体の骸を樹つるが如く、情の風を含むは、猶お形の気を包むがごとし。

(招悵述情、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、猶形之包気)

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というのであって、「骨」＝「辞」ではない。「辞」を連ね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。

瘠義肥辞、繁雑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。

(若瘠義肥辞、繁雑失統、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辞が過剰なことばに対して「骨」を求め、「思」の停滞や「気」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、外飾に対する内容の充実である。

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、情の為に文を造り、辞人の賦頌は、文の為に情を造る」(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辞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〕克く瞻なるも、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」とは修辞であり、「声」とは声律を意味する。齊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、修辞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、劉勰は修辞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、^{ようや}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¹⁹。(『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、翁煥を美と為す。(宋帝有子敬風骨。超縦狼藉、翁煥為美)(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、翁煥」なる美しさ、逐語的に解すれば、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²⁰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、以変化為用)(『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、「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。陸公は靈に參じ、妙を酌み、動^{やどます}れば神と會す。筆迹勁利にして錐刀の如し。秀骨清像にして、生動を覺ゆるに似たり。人をして懍懍神明に対するが若からしむ。妙を象中に極むると雖も、思いは墨外に融けず。夫れ象人の風骨は張は顧・陸に並ぐ。張は其の肉を得、陸は其の骨を得、顧は其の神を得たり。神妙方ぶる無く、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)

(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、動与神會。筆迹勁利、如錐刀焉。秀骨清像、似覺生動。令人懍懍若对神明。雖妙極象中、而思不融乎墨外。夫象人風骨、張並於顧陸。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」という用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。上の引用には「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」に対照されているのは「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。齊の高帝について、「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、以変化為用）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」を作用とするというのである。

たとえばそれは、孫過庭『書譜』の「真は点画を以て形質と為し、使転を情性と為す。草は点画を以て情性と為し、使転を形質と為す。草は使転に乖けば字を成す能わず」（真以点画為形質、使転為情性。草以点画為情性、使転為形質。草乖使転、不能成字）という言葉を想起させる。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²¹。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）（『評書棗石論』）というおおり、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、注目されるのは、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。

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」を「風神」と「骨氣」ないし「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、翺翥〔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、而翺翥百歩、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いし『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みえる。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、翺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、而翺翥百歩、肉豊而力沈。若藻耀而高翔、書之鳳凰矣。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²²、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』巻四）が乾元三年（七六〇）、徐浩最晩年の『古跡記』（『墨池編』巻四）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、使訪図書に充てらる。……玄宗の開元五年十一月五日、大小二王の真跡を収綴し、一百五十八巻を得たり」（天寶中、臣充使訪図書。……玄宗開元五年十一月五日、収綴大小二王真跡、得一百五十八巻）云々といい、『歴代名画記』巻二にも「天寶中、徐浩は採訪図画使に充てらる」（天寶中、徐浩充採訪図画使）とみえたとおり、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²³一方、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²⁴。

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²⁵。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』巻第七〇〇）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発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²⁶」と述べる。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。

3

張懷瓘が「骨力」や「骨氣」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) (『書断』序)

今、大令〔王献之〕の書中、風神怯き者は往往是れ羊〔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、風神稍や怯し。(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』)

雖だ逸少の筆迹遒潤、独り一家の美を擅にし、天質自然、風神代を蓋う。(雖逸少筆迹遒潤、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える。

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。非有獨聞之聴、獨見之明、不可議無音之音無声之相)

また、「風神」の性格は、「厳」「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)と評するのをみると、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「骨気」と異なる価値ではなく、むしろ「風神」は「骨気」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、羊欣は王献之をもっ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〔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ふを効なまうが如きは、時人弁ずる能わず。近くは智永、草帖を臨写する有り、幾ど真ほんを乱さんと欲す。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、倘し宝とする所、燕石〔似て非なるもの〕に同じなれば、翻かえって有識の嗤う所と為るなり。

(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、翻為有識所嗤也)

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っている。

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。王獻之は遠く父に減じ、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。王獻之遠減於父、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、大篆には史籀、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ほかならない。

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、形骸化した王羲之の崇拜に異を唱えているというべきだろう。それは初期の『書断』から晩年の『書議』や『二王等書録』に至るまでの三十数年間、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。

四賢論の嚆矢をなすのは、南朝宋の虞龢の『論書表』（『法書要録』巻二）である。

夫れ古は質にして今は妍なるは数の常なり。妍を愛して質を薄んずるは人の情なり。鍾〔繇〕・張〔芝〕、之を二王に方かぶれば、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、虞龢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、張懷瓘は虞龢の「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、虞龢が二王を「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、張懷瓘が虞龢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。

虞龢は決して「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。虞龢は、「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、四賢に対する虞龢の認識である。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、虞龢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、こうした虞龢の書法史観は、「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、そして羲之と献之のあいだにも「古」と「今」の差異が存在することになる。虞龢は、「今妍」を積極的に評価し、その最たる者に王献之を見出しているのである。

このようにみれば、張懷瓘が虞龢とは真逆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」とあるという

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っとも具わるものであるというのが張懷瓘の認識である。

虞羲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。如し自ら省覧すれば、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っては、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。……又た子敬の逸少に追ばざるは、猶お逸少の元常に追ばざるがごとし。（『観鍾繇書法十二意』『法書要録』巻二）

（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。如自省覧、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。逸少至學鍾書、勢巧形密、及其獨運、意疎字緩。……又子敬之不追逸少、猶逸少之不追元常）

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。これが虞羲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、虞羲が王献之を、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。献之、父の風有りと雖も、殊に新巧に非ず。其の字勢を観るに、疏瘦なること隆冬の枯樹の如し。其の筆蹤を覽るに、拘束せらるること嚴家の餓隸の若し。（『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。献之雖有父風、殊非新巧。觀其字勢、疏瘦如隆冬之枯樹。覽其筆蹤、拘束若嚴家之餓隸）

この後、太宗は、梁の蕭子雲を「丈夫の氣無し」（無丈夫之氣）云々といって斥け、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、虞蘇とは真逆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、誰の言葉がはっきりしないが、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」(『観鍾繇筆法十二意』)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^{もつび}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、然後君子」なり。何ぞ必ずしも雕宮を穴処に易え、玉輅を椎輪^{かえ}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」へとリ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。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、而博涉多優。摠其終始、匪無乖互)

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、膚肉は未だ贍らず。逸少は則ち加減太だ過ぎ、朱粉〔化粧〕設くる無し。……其の盛美を求むるに、以て諸を備さにし難し。

(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、逸氣父に過ぐ」（子敬草書逸氣過父）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、応に鍾に減るべからず」（右軍肇變古質。理應減於鍾）。つまり、李嗣真は「古質」に特別な価値を見出してはいない。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〕・李夫人は猶お古風を帯ぶ。謝吏部〔朧〕・庾尚書〔肩吾）は、創めて今韻を得たり」（陸平原李夫人猶帶古風。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、ほかにも「神骨」という語がみえる。

嗟乎、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して捉えて大過なからう。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」を捨ててしまっただけ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っ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」といった孫過庭の認識が消えている。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っ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、年を追うごとに確固たるものになっていったようだ。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。円豊妍美と雖も、乃ち神氣に乏し。戈戟^{かげき}鉅銳^{せうえい}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。雖円豊妍美、乃乏神氣。無戈戟鉅銳可畏、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「円豊妍美」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ものである。それはまた、同時代に向けられた批判にほかならない。

夫れ龔俗は眼無く耳有り。但だ是れ逸少と聞けば、必ず闕然として懸^{ほろ}かに伏す。何ぞ必ずしも見るを須^{もち}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)

(夫龔俗無眼有耳。但聞是逸少、必闕然懸伏。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、ただ王羲之と聞いていただけでありがたがる。そんなことでは、ものを見ても、見てい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観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。顔真卿(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、『評書葉石論』(『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^{くん}蕪^う〔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^き子〔良馬〕其の外に出でず。列して銜^{けん}策〔くつわと鞭〕を施して、方めて逸足を知る。含識の物、皆な骨肉相い稱い、神貌洽然たらんと欲す。若し筋骨、其の脂肉に任せざれば、馬に在りては駑^く駘〔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、神貌洽然。若筋骨不任其脂肉、在馬為驚駘、在人為肉疾、在書為墨猪)

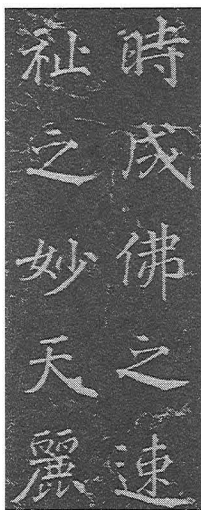
ここで張懷瓘がいわんとすることは、米芾のつぎの言葉を参照することで、より鮮明になるだろう。

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。経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、縁明皇字体肥俗、始有徐浩。以合時君所好。経生字亦自此肥。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。

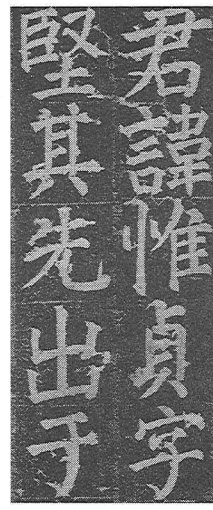
張懷瓘のいわんとしたことは、米芾が見事に代弁しているといえる。張懷瓘が時の皇帝である玄宗や、内府においてともに法書の蒐集や整理に携わっていた徐浩の書を名指して非難できたはずがない。だが、上のようという張懷瓘が、かれらの「肉多く筋なき」書に否定的であったことは疑いを容れない(図)。「風骨」を失った書を苦々しく思っていたのである。



徐浩「不空和尚碑」



玄宗「石台孝經」



顏真卿「顏氏家廟碑」

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うことだ。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、齊梁間の詩を觀るに、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、常に逶迤頽靡〔衰える〕し、風雅の作らざるを恐れ、以て耿耿〔目が冴えて眠れない〕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、常恐逶迤頽靡、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、「齊梁間の詩を觀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、上の引用にみえる「興寄」「風雅」はいずれも劉勰が重視したものであり、その思想を『文心雕龍』に尋ねることが可能である。

「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」は諷諫の意を比喻によっ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〔へつらう〕して、詩刺の道喪ぶ。故に興の義、銷亡〔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、紛紜雜選〔盛んに

して乱れる}、旧章〔伝統〕に倍く。(同前)

(炎漢雖盛、而辭人夸毗、詩刺道喪。故興義銷亡。於是賦頌先鳴。故比體雲構、紛紜雜選、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「一国之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評性を有するものであった。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。此れ情の為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。したがって、陳子昂のいう「風骨」は、「瘠義肥辞、繁雜にして統を失うが若きは、則ち骨無きの微なり。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」(若瘠義肥辞、繁雜失統、則無骨之微也。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、盛唐の殷璠を挙げることができる。殷璠は、開元(七一三-七四一)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』は七一四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、声律風骨始備矣)

「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(七二七)に至ってようやく「声律」と「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（なまごゑ）に（あ）関（か）いて、復た古体（ふるたい）を（あ）曉（さ）る。文質半ば取り、風騷〔国風と離騷〕（ふた）つ

ながら挟む。気骨を言えば則ち建安を^{ともがら}儔と為し、宮商を論ずれば則ち太康〔西晋の武帝の元号〕も逮ばず〕（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、「気骨」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「気骨」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、「気骨」は「風骨」に、「宮商」は「声律」に対応するという²⁷。

殷璠は、沈約の「四声八病説」を名指して批判し、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。一般的に『河岳英靈集』は鍾嶸『詩品』からの影響を強く受けているといわれるが、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現されたといえる。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、同年以降の天室中と考えられている²⁸。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。むしろそこに、時代の大きな潮流を読みとるべきである。

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し、やがてそれは貴族を完全に駆逐するに至る。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のである。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ょ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。文化の新たな担い手である士大夫たちは、自分たちの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、画では吳道玄や王維である²⁹。

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興る。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われてよい。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。そうした背景の下、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。それを象徴するのが「風骨」にほかならない。

[付記]

本稿は、すでに発表した拙論「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）の一部を発展させたものであり、重複する部分がある。同論文では、文学・書・画の理論的統合の過程をアウトラインとして示すために、詳細な議論を割愛せざるを得なかった。本稿は「風骨」の美学」という主題に焦点を絞って、それを補完するものである。

【注】

- 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。「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。だが、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』第四巻、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

- 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。
- 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。ただし簡体字は日本の常用字体に改めた。「張懷瓘所推崇的“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”，要求狀溢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，但对其他芸術様式也有不小的影響。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』北京図書出版社、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『書画書録解題』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。
- 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。
- 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。
- 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。
- 12 『歴代名画記』巻五に引かれる顧愷之の画論は三篇あり、それぞれ「論画」「魏晉勝流画贊」「画雲台山記」と題されている。しかし、「論画」と「魏晉勝流画贊」の二篇は、題名と本文が誤って入れ替わったものとする論者が多い。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)。
- 13 薛龍春『張懷瓘書学著作考論』六六—七二頁。
- 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 拙稿「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、二〇一四年、六頁。
- 16 張克鋒『魏晉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、魏晉南北朝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「魏晉南北朝文人兼擅書画情况

統計表」(表1-1、三一-三七頁)に示されている。

- 17 黄侃『文心雕龍札記』文史哲出版社、一九七三年、一〇一頁。
- 18 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。
- 19 興膳宏『合璧 詩品・書品』研文出版、二〇一一年、四五-四六頁。
- 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』、『評書葉石論』、『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。
- 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』上下両卷」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、浙江人民出版社、中巻、二八四頁)を参照。
- 22 同前、一四頁。
- 23 『旧唐書』列伝第八十七・徐浩伝に「玄宗の伝位〔位を譲る〕の詔冊〔命令書〕は、皆な浩、之を為る。両宮〔太后と皇帝〕の文翰に参り、寵遇すること与に比いと為すこと罕なり」(玄宗伝位詔冊、皆浩為之、参両宮文翰、寵遇罕与為比)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。
- 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、二一-五頁。
- 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。一人にして成るに非ざるなり。君子の学に於ける、百工の技に於けるは、三代自り漢を歴し唐に至って備う。故に詩は杜子美〔甫〕に至って、文は韓退之〔愈〕に至って、書は顔魯公〔真卿〕に至って、画は呉道子〔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、而古今之变、天下之能事畢矣)('書呉道子画後')。

【図版出典】

- ・徐浩「不空和尚碑」……『中国書論大系』第二巻、二玄社、一九七七年
- ・玄宗「石台孝経」……『中国書論大系』第二巻、二玄社、一九七七年
- ・顔真卿「顔氏家廟碑」……『中国書論大系』第三巻、二玄社、一九七八年