

はじめに：研究目的・計画・方法

代表者 河内利治

I. 研究目的

本研究は、現代中国の学者が古典からどのような術語をどのように解釈して書の芸術性を重要視したかを解明するものである。書は東アジア固有の芸術であり、中国では古代より現代に至るまで多くの学者が多様な角度から言及して来た。本研究では現代中国において書を論じた学者、林語堂・宗白華・李沢厚・葉朗・熊秉明・邱振中の6名に焦点を当て、彼らが古典文献から書の芸術性に関する如何なる術語を重視し、どのように解釈して書の美学思想を形成するに至ったかを解明することが第一の研究目的である。21世紀に生きる現代日本人の観点に立って、時空を超えた書の芸術文化現象の諸価値を内在的に再構成することが第二の研究目的である。東アジアから世界に向かって書の芸術性を発信することが第三の研究目的である。

① 研究の学術的背景

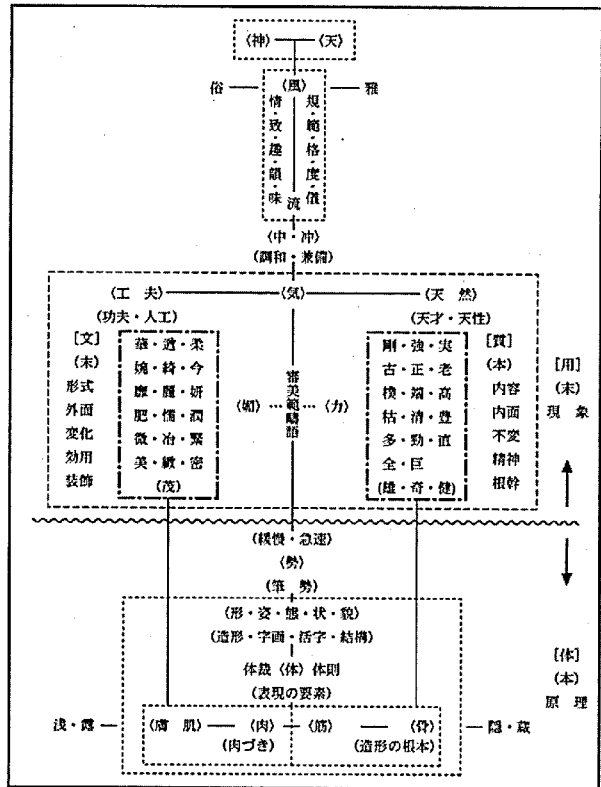
中国現代史上、蔡元培・王国維・梁啓超は「美学」の概念を中国に紹介した先人であり、その後の重要な中国美学者は4人——朱光潜・宗白華・蔡儀・李澤厚である。(中国社会科学院文学研究所研究員・文学理論研究室主任高建平氏の言。) その一人、宗白華(1897-1986)は次のように言う。「生き生きとした自然界の形象、その本来の形体と生命は、何によって構成されたのであるか。われわれの常識では、一つの生命の形体は、骨・肉・筋・血から構成されていることを知っている。〈骨〉は生物体の最も基本的な構造で、骨があることによって、一つの生物体ははじめて能く立って行動することができる。骨に附着している筋は、すべての動作の主宰で、われわれの運動感の源泉である。骨と筋の外側に附着して、肉は骨と筋を包んで生命体に形象を有らしめている。筋肉の中に流れている血液栄養は、形体全体を潤している。骨・肉・筋・血などがあって、一つの生命体が誕生するのである。中国古代の書家が「字」も生命を表わし、生命を反映する芸術にしようとするなら、彼がもっている方法と工具で、字に一つの生命体の骨・肉・筋・血などの感覚を表わさなければならなかった。しかし、ここでは完全に絵をかいて、直接に客観形体を手本として示すのではなく、それはかなり抽象的である点・線・筆画などを通じて、われわれが情感と想像の中から、客観形象の骨・肉・筋・血などを体得させ、音楽や建築のように、われわれの感情および体

の直感的形象を通じて、人類の生活内容と意義をも啓示できるのである。」(宗白華「中国書法における美学思想」1962年より)

申請者は「南朝から唐代の書論（書品論）に見える書法審美範疇語の相関図」（右図、『書法美学の研究』2004年、p.46、汲古書院）を作成し、造形の根本である〈骨〉〈筋〉〈肉〉字から形体表現の要素を考察し、主要な書の芸術性に関する術語を提示した。これは中国古典（書論）における書の芸術性に関する術語を中国現代の美学者が重視して書の美学思想を如何に形成したかを解明し得る一例である。

それは21世紀を代表する作家林語堂（1895-1976）が、『My Country and My People』（1935）において、「中国書法的美をアミニズムの原理に帰すことは、私の発想ではなく、中国の文献に見える筆使いの〈肉〉〈骨〉〈筋〉に証明されている。しかしそれらの哲学的な意味は、西洋が書法を知的に理解できる方法や意味について考えるようになるまで、意識的には論じられてこなかった」とし「中国美学の基礎としての中国書法の最重要点は、中国の絵画と建築の研究に見られよう。中国絵画の線や構成と中国建築の形態と構造において、中国書法から発展した原理を理解することができよう。こうした韻律・形態・情趣の基本的な考えが、たとえば詩、絵画、建築、磁器、室内装飾など、中国芸術の異なる線に本質的な精神体系を与えている」と論じる通りである。

さらに現代の中国美学者李沢厚（1930-）が『华夏美学』（中外文化出版公司、1989）において審美対象の拡大や唐の張懷瓘『書断』について論じていることもその一例である（李沢厚著／興膳宏・中純子・松家裕子訳『中国の伝統美学』平凡社、1995年所収、第三章「儒・道の相互補完」第二節「天地は大美有れども言わず」参照）。同じく現代の中国美学者葉朗（1936-）も「唐代の孫過庭、張懷瓘、清代の劉熙載は研究するに値する。張懷瓘の特徴はかなりの理論的体系を有しており、思弁性があり、書いたものが少なくなく、マクロと

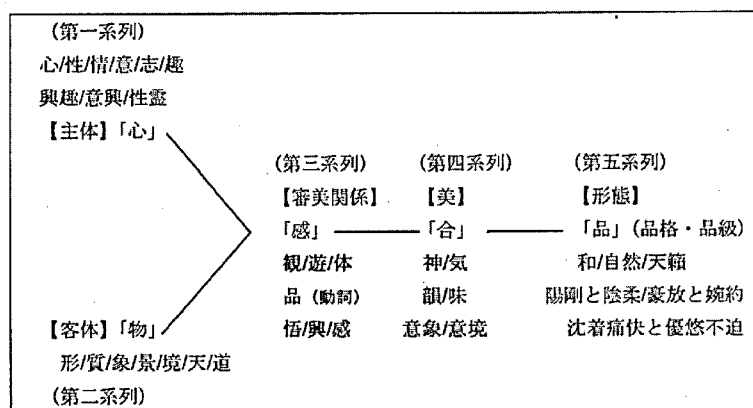


南朝から唐代の書論（書品論）に見える書法審美範疇語の相関図

ミクロの両方の視点があり、研究に値する。劉熙載も良い。私は清代前期が全中国の伝統芸術を総括する時期であると考えている。……詩歌の領域では葉燮、絵画の領域では石濤であり、彼らはある面において総括的性質を帯びている。劉熙載は（清代後期のため）やや後れたが、彼のものは古典的範疇に属しており同様に総括の性質を帯びている」（上海書画出版社発行『書法』2002年8月号、鄭曉華「凝聚学界精英：應對時代挑戰——葉朗教授訪談録」p.10）と書論の理論的体系と総括的性質を説いている。

現代中国を代表する書法理論の専門家熊秉明（1922-2002）が『中国書法理論体系』香港商務印書館1985年（拙訳『中国書論の体系』白帝社2006年）において、同じく現代中国を代表する書法理論の専門家邱振中（1947-）が『筆法与章法』（監訳『筆法と章法』芸術新聞社2014年）において、如上同様に書の芸術性に関する術語を重視して書の美学思想を形成している。特に「邱振中の最大の価値は、中国書法に対する思考の方式を変えたことにある。彼は流行する概念をわざと使用せずに文章を深く掘り下げただけでなく、簡単な理論の転用さえも行っていない。彼の言葉には智慧があり魅力があり、あらゆる語彙は彼が必要とするものである。現代の書法が進展するなかで、彼のような思考をもつ人はいない。現代の書法理論について言えば、邱振中は大きなターニングポイントであり、もし彼の理論を否定する者が登場するならば、その人はまず彼の中から多くのものを摂取するはずだからである。——劉驍純（中国芸術研究院）」と評されるように、歴代書論から書の芸術性に関する術語（専門用語）を創り出して書の美学思想を形成している。

申請者は如上6人の論著を踏まえつつ、同時に成復旺主編・中国人民大学出版社《中国美学範疇辞典》を共同で完訳した（2002-2013）。その中で重要なのが下図の修正版「中国美学範疇体系図」である。



修正版「中国美学範疇体系図」

上図に見える術語が、中国美学全体における最重要の範疇（概念）である。本図は、詩文

書画や音楽理論の古典文献のみならず哲学思想書からも抽出しているため、中国美学の解釈のみならず、時空を超えた書の芸術文化現象の諸価値を内在的に再構成することができる上、東アジアから世界に向かって書の芸術性を発信することが可能である。

② 研究期間内に何をどこまで明らかにしようとするのか

現代「中国美学」の先駆者である林語堂と宗白華、その継承者、李沢厚と葉朗、そして書法理論から書法美を検討した熊秉明と邱振中が重視した書の芸術性に関する術語をそれぞれの論著から抽出し、「南朝から唐代の書論（書品論）に見える書法審美範疇語の相関図」、《中国美学範疇辞典》の解釈と修正版「中国美学範疇体系図」とを比較考察して解明し、書の美学思想の核心となる範疇（概念）を提示する。さらにそれに基づき、書を含む芸術文化現象の諸価値に関する術語を提示する。

③ 当該分野における本研究の学術的な特色・独創的な点及び予想される結果と意義

中国美学と書法との関連における体系的、歴史的、総合的研究自体が、日本ではほとんど進展しておらず、かつ美学芸術学の視点からの書法理論（書論）の研究も進んでいない。この点において本研究は極めて学術的・独創的な研究意義を有している。西洋美学中心に研究されてきた美学思想では中国美学を解明できないが、現代中国学者6名が如何に古典文献資料（書論）から書の美学思想を形成したかを解明できることが予想され、時空を超えて書の芸術文化現象の諸価値を内在的に再構成することに本研究の最大の学術的意義がある。日本から東アジアそして世界に向かって書の芸術性を発信しうることにも研究意義がある。

II. 研究計画・方法

「中国美学範疇体系図」に見られる〈意〉〈天〉〈神〉〈韻〉〈和〉などの範疇の審美術語が、どの時代の書人・どの書論に用いられるかの用例を、2012年度大東文化大学人文科学研究所研究報告書『成復旺主編・中国人民大学出版社《中国美学範疇辞典》訳注索引』の「人名索引」と「書名（作品名）索引」から精査すると同時に、林語堂・宗白華・李沢厚・葉朗・熊秉明・邱振中6名の各論著が引用する歴代書論の審美術語の用例を検出し、どのような書論を重視しどのような書の芸術性に関する術語を重視したかを比較考察して解明し、「中国美学範疇解釈対照表」を作成する。併せて海外共同研究者（成復旺・邱振中・高建平・鄭曉華）の先生を2名招聘して、シンポジウム「書の芸術性をめぐる術語解釈」を開催し、研究

成果の一端を公表するとともに、専用HPを開設して社会に向けて発信する。

全三年間の計画の流れと各年度の主題は次の通りである。

○H27年度：『《中国美学範疇辞典》訳注索引』『人名・書名（作品名）索引』用例抽出データベース化

○H28年度：林語堂・宗白華・李沢厚・葉朗・熊秉明・邱振中の審美術語の用例検出と比較考察

○H29年度：「中国美学範疇解釈対照表」作成とシンポジウム「書の芸術性をめぐる術語解釈」開催

平成27年度の計画

『成復旺主編・中国人民大学出版社《中国美学範疇辞典》訳注索引』の「人名索引」と「書名（作品名）索引」から抽出した審美術語の用例をデータベース化して「審美術語用例集」を作成し、その解釈の再検討を『成復旺主編・中国人民大学出版社《中国美学範疇辞典》訳注第一冊～第七冊』を基に行う。研究代表者、研究分担者ならびに研究協力者が分担してデータベースに入力し、二箇月に1回のペースで会議を開いて進捗状況を確認しながら解釈の再検討を行う。会議は3年間継続するものとする。また研究成果の一端を公表するために専用ホームページを開設する。この再検討は、次年度に林語堂・宗白華・李沢厚・葉朗・熊秉明・邱振中の審美術語の用例と比較考察を行うための土台になるものである。

平成28年度の計画

《中国美学範疇辞典》から抽出した「審美術語用例集」と林語堂・宗白華・李沢厚・葉朗・熊秉明・邱振中に見られる書の芸術性についての審美術語との比較考察を行う。研究題目「書の芸術性に関する術語と現代学者の解釈をめぐる比較研究」の主たる研究内容はこの比較考察にある。そのため6名の各論著が引用する歴代書論の審美術語の用例から、彼らがどのような書論を重視し、どのような書の芸術性に関する術語を重視したかを比較考察して解明する。林語堂については、英文著書『My Country and My People』PART TWO: LIFE, VIII. THE ARTISTIC LIFE, II. CHINESE CALLIGRAPHY (p.290-p.297)を中心に考察する(河内監訳有)。テキストは日本大学文理学部図書館蔵のTHE JOHN DAY COMPANY, INC, 1935 (1st Printing, August) に基づくHALCYON HOUSE EDITION, 1938 (12th Printing, January), PRINTED AND BOUND BY THE CORNWALL PRESS, INC., FOR BLUE RIBBON BOOKS, INC., 386FOURTH AVE., NEW YORK CITY, Printed in the United States of Americaを底本とする。すでに上海学林出版社『中国人』1994年、華齡出

版社『吾国与吾民』1995年および講談社学術文庫『中国＝思想と文化』鋤柄治郎訳1999年の三書の翻訳があり、適宜参照しながら比較考察する。

宗白華については、『宗白華全集〔第2版〕全4巻〕安徽教育出版社2008年と「中国書法里的美学思想」（『現代書法論文選〕上海書画出版社編輯出版1980年所収、『哲学研究〕1962年第1期初出）を基本文献とする。中田勇次郎編『中国書道全集〕第7巻、温禎祥訳「中国書法における美学思想」を参照する。

李沢厚については、『美的歷程〕1983年初版・三聯書店2009年（第五章「魏晋風度」河内訳有り）と『華夏美学〕中外文化出版公司1989年（興膳宏ほか訳『中国の伝統美学〕平凡社1995年）を基本文献とする。

葉朗については、『中国美学史大綱〕上海人民出版社1985年（序論／第9章魏晋南北朝の美学（上）／第11章唐五代書画美学／第13章宋元書画美学のみ河内監訳有）を基本文献とする。

熊秉明については、『中国書法理論体系〕香港商務印書館1984年・天津教育出版社2002年（河内訳『中国書論の体系〕白帝社2006年）を基本文献とする。

邱振中については、『書法的形態与闡釈〕（修訂版）中国人民大学2011年および『筆法与章法〕広西美術出版社2012年（河内監訳『筆法と章法〕〕芸術新聞社2014年）を基本文献とする。

なお林語堂・李沢厚・熊秉明については研究代表者が、宗白華・葉朗・邱振中については研究分担者がそれぞれ主担当して比較考察する予定である。

平成29年度の計画

以上の比較考察の結果を、夏季休暇前に「中国美学範疇解釈対照表」として作成する。夏季休暇中に北京に出張し、成復旺（中国人民大学）・邱振中（中央美術学院）・高建平（中国社会科学院）・鄭曉華（中国人民大学）ら「海外共同研究者」と会見して、シンポジウム「書の芸術性をめぐる術語解釈」開催に向けての最終的な打ち合わせを行い、うち2名の研究者を招聘してシンポジウムを11月初旬に開催する。年度内にシンポジウムを含む研究報告書「書の芸術性に関する術語と現代学者の解釈をめぐる比較研究」を簡易製本し公刊する。併せて研究成果を専用ホームページに掲載する。

研究が当初計画どおりに進まない時の対応

予想されるのは、現在の日中関係の状況如何によっては、訪中が不可能になる可能性があることである。その場合でもシンポジウムは開催できると判断している。また中国美学関連

書籍・中国書論関連書籍を購入し得ない可能性（版元切れ）がある。その場合は複写するなどして対応する。その他は臨機応変に対処する。

研究計画を遂行するための研究体制について

大東文化大学人文科学研究所「東アジアの美学研究班」を母体にして研究体制を組織する。研究分担者および研究協力者はすべて同班のメンバーである。また本研究に直接関わる先生を海外共同研究者として組織する。「東アジアの美学研究班」月例会およびメール等で連絡を取り合いながら研究計画を推進する。特に研究資料の収集・整理・翻訳・校閲等を大東文化大学大学院生の亀澤孝幸氏にお願いする。

研究分担者

藤森大雅（大東文化大学書道研究所特任講師・博士（書道学／大東文化大学））

研究協力者

門脇廣文（大東文化大学文学部中国学科教授・博士（文学／東北大学））

橋本貴明（国学院大学文学部准教授・博士（芸術学／筑波大学））

須山哲治（慶応義塾大学文学部専任講師・修士（文学／慶應義塾大学））

荻野友範（慶応義塾高等学校教諭・博士（文学・早稲田大学））

秋谷幸治（国士舘大学文学部講師・博士（中国学・大東文化大学））

角田健一（大東文化大学文学部書道学科助教・博士（書道学／大東文化大学））

亀澤孝幸（大東文化大学大学院文学研究科書道学専攻博士後期課程3年）

海外共同研究者

成 復旺（中国・中国人民大学退休教授）

邱 振中（中国・中央美術学院教授・書法与絵画比較研究中心主任）

高 建平（中国・中国社会科学院文学研究所研究員・文学理論研究室主任）

鄭 曉華（中国・中国人民大学教授・芸術学院院长）

白 謙慎（米国・ボストン大学教授）

林 進忠（台湾・國立臺灣藝術大學教授・副校長）

喻 建十（中国・天津美術学院教授）

王 力軍（中国・山西大学副教授・博士（書道学／大東文化大学））

黄 華源（台湾・國立臺灣藝術大學講師・博士（書道学／大東文化大学））

陳 柏儀（台湾・博士（書道学／大東文化大学））

Ⅲ. 今回の研究計画を実施するに当たっての準備状況及び研究成果を 社会・国民に発信する方法

①研究施設については、主として大東文化大学河内利治研究室を活用し、その他に大学院書道学専攻院生室、書道学科史料室および人文科学研究所・書道研究所を活用する。現在の研究環境はほぼ整っている。但し研究設備については、初年度にデータ作成のための専用PCおよび付属機器を購入する必要がある（河内利治研究室に設置）。研究資料については、『中国歴代美学文庫（全19巻）』高等教育出版社2003年、歴代書論（3種154巻）USB盤を購入し、随時、林語堂・宗白華・李沢厚・葉朗・熊秉明・邱振中6名の各論著、ならびに日本・中国の美学関係論著、書論関係論著を購入する必要がある。またデータベースを利用する場合、利用料を支払う必要もありうる。

②「研究分担者」1名と「研究協力者」7名とは、学内および大東文化大学人文科学研究所「東アジアの美学研究班」メンバーリストで直接連絡を取り合い、10名の「海外共同研究者」とはメールで事前に連絡を取り合って研究着手に向けて準備を進めている。

③「中国美学範疇解釈対照表」を作成する。「海外共同研究者」2名を招聘してシンポジウム「書の芸術性をめぐる術語解釈」を開催し、シンポジウムの成果を含む「研究成果報告書」を公刊し、アメリカ・中国・台湾および日本の研究者間のネットワーク化を図り、また専用ホームページを立ち上げ、一般に公開して社会・国民に発信する予定である。

Ⅳ. これまでに受けた研究費とその成果等

①科学研究費補助金

研究種目：特定領域研究（A）東アジア出版文化の研究、公募研究（課題番号15021222）

研究期間：平成15年度～平成16年度（2年間）

研究課題名：中国書画の印刷出版環境をめぐる諸問題の文化史的研究

研究代表者：河内利治

研究経費（直接経費）：平成15年度1000千円・平成16年度1000千円 合計2000千円

研究成果：

- 中国書画の印刷出版環境をめぐる諸問題の文化史的研究、東アジア出版文化の研究、Newsletter ナオ・デ・ラ・チーナ、8号、2005.1
- 平成15・16年度研究成果報告書『中国書画の鑑定をめぐる研究』、大東文化大学河内利治

研究室、2005.3科学研究費補助金研究種目：基盤研究 B（海外学術研究）（課題番号 20401014）研究期間：平成20年度～24年度（5年間）研究課題名：アメリカ収蔵「書跡」の基礎データ収集と整理のための調査研究研究代表者：河内利治 研究分担者：安達直哉
研究経費（直接経費）：平成20年度2200千円・平成21年度2000千円・平成22年度2000千円・平成23年度2000千円・平成24年度2800千円 合計11000千円

研究成果：

- 『平成20年度・平成21年度・平成22年度・平成23年度・平成24年度科学研究費補助金「基盤研究 B（海外学術調査）」による研究報告——研究課題：アメリカ収蔵「書跡」の基礎データ収集と整理のための調査研究』、大東書道研究、16巻（2008）・17巻（2009）・18巻（2010）・19巻（2011）・20巻（2012）
- 平成20年度・平成21年度・平成22年度・平成23年度科学研究費補助金「基盤研究 B（海外学術調査）」による『アメリカ収蔵中国・日本書跡基礎データ集（年度別・日中別・美術館別書跡画像データ写真集）』、全16冊・3177枚、大東文化大学河内利治研究室、2012.3
- 平成20年度～平成24年度科学研究費補助金「基盤研究 B（海外学術調査）」研究報告書『アメリカ収蔵「書跡」の基礎データ収集と整理のための調査研究』、大東文化大学河内利治研究室、2013.3

②台湾行政院文化建設委員会基金管理委員会研究奨励費

研究種目：2002年アジア太平洋地区文化芸術研究員研究 研究期間：2002.2.1-3.31

研究課題：臺灣地區書法藝術教育發展現況的考察 研究代表者：河内利治

研究経費：2002年2月80千円・3月80千円 合計160千円

研究成果：

- 臺灣地區書法藝術教育發展現況的考察成果2002.2.1-3.31、國立台湾美術館、臺灣美術、55巻、80-92、2004.1
- 「台湾書法藝術教育の発展についての現況考察」、『大東文化大学紀要〈人文科学〉41』85p-117p,2004.1

③大東文化大学海外研究費

研究種目：大東文化大学平成18年度長期海外研究員研究 研究期間：2006.4.1-2007.3.31

研究課題：西洋の視座から見る〈書〉への基礎的調査 研究代表者：河内利治

研究経費：平成18年度3000千円

研究成果：

○「アメリカの四美術館の書跡」、大東文化大学書道研究所、大東書道研究、14巻、188 - 212、2007.3

○「海外における中国書法研究の簡単な紹介」、白謙慎講演／河内利治訳、大東文化大学書道学会『大東書学』、7巻、85-100、2007.3

④中国文化部研究費補助金

研究種目：国家社会科学基金芸術学一般項目（美術与設計芸術研究）研究期間：2010.9.1 - 2012.12.31

研究課題：中日書法交流史（番号10DF31）研究経費：無

研究代表者：朱仁夫（湖南理工学院美术学院教授）・河内利治（副責任者）

研究成果：

○『中日古代書法交流史』、『中日現代書法交流史』

V. 人権の保護及び法令等の遵守への対応

本研究は、社会的コンセンサスが必要とされている研究、個人情報取り扱いに配慮する必要がある研究及び生命倫理・安全対策に対する取組が必要とされている研究等に該当しない。但し不測の事態に備えて関連法令・指針等を遵守する。

VI. 科学研究費補助金（直接経費）

平成27年度	1000千円
平成28年度	800千円
平成29年度	1400千円
合計	3200千円

平成 27 年度研究報告

I. 平成27年度計画遂行

「審美術語用例集」の作成

河内利治作成の修正版「中国美学範疇体系図」(大東文化大学人文科学研究所東アジアの美学研究班『中国美学範疇研究論集』第二集、2014年)所載の美学範疇語について、『中国美学範疇辞典』の記載(まずは書論に限定する)を抽出し、「審美術語用例集」を作成した。

「体系図」所載の範疇語検出の分担は以下のとおりである。

- 第一系列【主体】「心」(心/性/情/意/志/趣/興趣/意興/精霊) ……西原
- 第二系列【客体】「物」(形/質/象/景/境/天/道) ……亀澤
- 第三系列【審美関係】「感」(観/遊/体/品(動詞)/悟/興/感) ……河内・藤森
- 第四系列【美】「合」(神/気/韻/味/意象/意境) ……藤森
- 第五系列【形態】「品」〔品格・品級〕(和/自然/天籟/陽剛と陰柔/豪放と婉約/沈着痛快と優悠不迫) ……池田

II. 審美術語用例集

凡例

・「審美術語用例集」は、大東文化大学人文科学研究所、中国美学研究班による、成復旺主編・中国人民大学出版社『中国美学範疇辞典』訳注第一冊(2003)～第七冊(2011)をもとに、書に関する内容を精査し、審美術語の用例を抽出したものである。

・各系列と範疇の関係は以下の通り。

(第一系列)【主体】「心」…心/性/情/意/志/趣/趣興/意興/性霊

(第二系列)【客体】「物」…形/質/象/景/境/天/道

(第三系列)【審美関係】「感」…遊/体/品/悟/興/感

(第四系列)【美】「合」…神/気/韻/味/意象/意境

(第五系列)【形態】「品」(品格・品級)…和/自然/天籟/陽剛と陰柔/豪放と婉約/沈着痛快と優遊不迫

・「系列番号」の「系列」は修正版『中国美学範疇体系図』の第一～第五系列を表し、「番号」は各系列の範疇語に附した通し番号を表している。系列は漢数字、番号は算用数字で表記した。

(例) 一／0は第一系列の「心」をさす。

- ・ 修正版『中国美学範疇体系図』の第一～第五系列に挙げられている範疇語を「大分類」とし、他の言葉と結びついた範疇語を「小分類」として区別した。
- ・ 「辞典番号」は『中国美学範疇辞典』訳注に収録する範疇語の通し番号を表す。
- ・ 「辞典範疇」は『中国美学範疇辞典』訳注に収録する範疇語を表す。
- ・ 「訳注冊数」、「訳注頁数」は『中国美学範疇辞典』訳注の冊数、頁数を表す。
- ・ 「用例原文」は『中国美学範疇辞典』に引かれる書論および書に言及する文章を抽出したもので、該当する範疇語には下線を引いた。
- ・ 『中国美学範疇辞典』訳注に引く文章が、原文と文字の異同がある場合には（ ）内に注記した。
- ・ その他に関する事項は「備考」欄に表記した。

審美術語用例集

系列 番号	大分類 範疇名	小分類 範疇名	辭典 番号	辭典 範疇	註 卷數	註 頁數	時代	人名 (著者名)	書名	篇名	用例原文	備考
-/1	心	心	1-001	味	1	62	唐	孫過庭	書譜		余志學之年、留心翰墨。味鍾張之余烈、挹羲獻之前規、極感專精、時逾二紀、…顧夫懸針、垂露之異、奔雷墜石之奇、鴻飛獸駭之實、鵝舞蛇驚之態…東晉士人、互相陶淬。至於王謝之族、郗庾之倫、縱不盡其神奇、咸亦抱其風味。去之而滋永、斯道遠微。	
-/1	心	心	1-001	味	1	63	唐	張懷瓘	文字論		文即教言乃成其意、書則一字已見其心、…考其法意所出、從心者為上、從眼者為下。…雖功用多而有聲、終性情少而無象、同乎糟粕、其味可知。不由靈台、必乏神氣。	
-/1	心	心	1-028	形質	1	216	清	包世臣	安吳論書	答三子問	書道之妙在性情、能在形質。然性情得於心而難名。形質當於目而有之、故操乎察書形質中事也。	
-/1	心	心	1-057	形似之神 似	1	367	宋	黃庭堅	山谷集	書贈福州陳繼月	學書時時臨摹、可得形似。大要多取古書細看。令人入神、乃到妙處。惟用心不雜、乃是入神要路。	
-/1	心	心	1-061	氣	2	13	後漢	趙壹	非草書		凡人各殊氣血、異筋骨、心有疎密、手有巧拙。	
-/1	心	心	1-066	氣骨	2	62	宋	董道	廣川書跋	為張潛夫書官法帖	籍書似相家觀人、得其心而後形色氣骨可得而知也。	
-/1	心	心	2-009	視之取め 聽之反す	3	33	唐	虞世南	不明		澄心遠思。	原典未詳。
-/1	心	心	2-014	悟	3	74	唐	顏真卿	述張長史筆法十二意		得之於心、成之於手。	
-/1	心	心	2-015	妙悟	3	91	唐	虞世南	筆髓論	契妙	欲書之時、當取相反聽、絕慮凝神、心正氣和、即契於妙。……書道玄妙、必資神遇、不可以力求也。機巧必須心悟、不可以目取也。……心悟非心、合於妙也。……反筆輕心、妙非毫端之妙。……學者心悟於至道、則書契於無為。苟涉浮華、終替於斯理也。	
-/1	心	心	2-016	悟入	3	120	清	周星蓮	臨池管見		初學不外臨摹。臨書得其筆意、摹得其間架。臨摹既久、即真如多看、多悟、多商量、多參通。或翁學書、嘗將古人字帖懸諸壁間、觀其拳止動靜、心摹手追、得其大意。此中有人、有我、所謂學不純師也。又嘗有句云、詩不求工字不奇、天眞爛漫是吾師。古人用心不同、故能出入頭地。余嘗謂臨摹不過字中之字、多會悟即字中有字、字外有字、全從虛處著精神。彼鈔帖、畫帖者何曾夢見。	
-/1	心	心	2-018	神遇	3	134	唐	虞世南	筆髓論		字雖有質、跡本無為。莫陰陽而動靜、体万物以成形、達性通變、其常不主。故知書道玄妙、必資神遇、不可以力求也。機巧必須心悟、不可以目取也。	
-/1	心	心	2-023	心契	3	146	唐	張懷瓘	文字論		可以心契、非可言宣。	
-/1	心	心	3-095	溫潤	4	286	唐	唐太宗	旨意		夫字以神為精魂。神若不和、則字無態度也。以心為筋骨。心若不堅、則字無勁健也。以副毛為皮膚。副若不勻、則字無溫潤也。	
-/1	心	心	3-118	自然	4	376	唐	孫過庭	書譜		心不厭精、手不怠熟。若運用於精熟、規矩闔於胸襟、自然容與徘徊、意先筆後、瀟灑流落、翰逸神飛。	

-/1	心	心	4-024	心	5	141	唐	韓愈	韓昌黎文集	送高閑上人 序	有動於心、必於草書焉發之。	
-/1	心	心	4-042	發憤	5	199	唐	韓愈	韓昌黎文集	送高閑上人 序	有動於心、必於草書焉發之。	
-/1	心	心	4-046	動之靜	5	221	唐	韓愈	韓昌黎文集	送高閑上人 序	是其爲心、必泊然無所起。其於世、必淡然無所嗜。泊與淡相連、類 盟委頓遺敗不可收拾。	
-/1	心	心	4-046	動之靜	5	221	唐	韓愈	韓昌黎文集	送高閑上人 序	不得其心、而遂其跡、未見其能旭也。	
-/1	心	心	5-001	心聲心画	7	1	宋	黃庭堅	山谷集	道臻師画墨 竹序	有動於心、必發於書。	
-/1	心	心	5-001	心聲心画	7	2	唐	柳公權	旧唐書	卷165列伝 第115	心正則字正。	「字」は「筆」 の誤りか。
-/1	心	心	5-025	體勢	7	132	不明	不明	不明		心手隨意。	原典未詳。
-/1	心	心悟	2-015	妙悟	3	91	唐	虞世南	筆髓論	契妙	欲書之時、当取相反騰、絶慮凝神、心正氣和、則契於妙。……書道玄妙、 必資神遇、不可以力求也。機巧必須心悟、不可以目取也。……心悟 非心、合於妙也。……假筆駭心、妙非毫端之妙。……學者心區於至 道、則書契於無為。苟涉浮華、終槽於斯理也。	
-/1	心	運心	1-051	神彩	1	326	清	宋曹	書法約言		凡作書、要有布置、要神彩。布置本乎運心、神彩生於運筆。	
-/1	心	著心	2-016	悟入	3	115	南宋	范成大	負暄野錄	學書須觀真 迹	學書須是收昔人真跡佳妙者、可以詳視其先後筆勢輕重往復之法、若 只看碑本、則惟得字面、全不見其筆法神氣、終難精進。	
-/2	性	性	2-018	神遇	3	134	唐	虞世南	筆髓論		又學時不在旋看字本、逐圖臨敬、但實以立立坐臥常諦玩、經目著心、 久之、自然有悟入處。信意運筆、不覺得其精微、斯為 善學。	
-/2	性	性	4-111	解衣槃礴	6	186	後漢	蔡邕	筆論		字雖有質、跡本無為。羣陰陽而動靜、体万物以成形。達性通委、其 常不主。故知書道玄妙、必資神遇、不可以力求也。機巧必須心悟、 不可以目取也。	
-/2	性	性情	1-001	味	1	63	唐	張懷瓘	文字論		書者、散也。欲書先散懷抱、任情恣性、然後書之。	
-/2	性	性情	1-028	形質	1	216	清	包世臣	芸舟双掛	答三子問	文則數言乃成其意、書則一字已見其心。……考其法意所由、從心者 為上、從眼者為下。……雖功用多而有聲、終性體少而無象、同乎精 粗、其味可知。不由靈台、必乏神氣。	
-/2	性	性情	1-028	形質	1	217	清	康有為	芸舟双掛	行草	書道之妙在性情、能在形質。然性體得於心而難名。形質當於目而有 迹、故擬與察皆形質中事也。	
-/2	性	性情	1-028	形質	1	217	清	康有為	芸舟双掛	學叙	形質具矣、然後求性情。	
-/2	性	性情	1-056	形之神	1	346	清	包世臣	芸舟双掛	答三子問	不得古人形質、無自得性情也。	
-/2	性	性情	1-056	形之神	1	346	清	康有為	芸舟双掛	行草	書道之妙在性情、能在形質。然性體得於心而難名。形質當於目而有 迹、故擬與察皆形質中事也。	
-/2	性	性情	1-059	不似之似	1	374	清	梁同書	類編論書		形質具矣、然後求性情。	
-/2	性	性情	5-034	豐肉微骨	7	167	明	項穆	書法雅言	中和	華開先生(姜宸英)每臨帖多佳、能以自家性情、合古人神理。不似 而似、所以妙也。	

一/2	性	情性	1-028	形質	1	216	唐	孫過庭	書譜	答孫過庭	真以点画為形質、使轉為情性、草以点画為情性、使轉為形質。草乖使轉、不能成字、真虧点画、猶可記文。
一/2	性	情性	1-028	形質	1	216	清	包世臣	芸舟双揖	答孫過庭九問	書之形質如人之五官四體、書之情性如人之作止語默。必如相人書所謂五官成、四體稱、乃可謂形質完善、非是則為缺陷。必如禮經所謂九容、乃得性情之正、非是則為邪僻。
一/2	性	情性	1-056	形之神	1	346	唐	孫過庭	書譜		真以点画為形質、使轉為情性、草以点画為情性、使轉為形質。草乖使轉、不能成字、真虧点画、猶可記文。
一/2	性	情性	1-056	形之神	1	346	清	包世臣	芸舟双揖	答孫過庭九問	書之形質如人之五官四體、書之情性如人之作止語默。必如相人書所謂五官成、四體稱、乃可謂形質完善、非是則為缺陷。必如禮經所謂九容、乃得性情之正、非是則為邪僻。
一/2	性	福性	1-066	氣骨	2	62	北宋	米芾	統書評		骨氣永書、雖氣骨清健、大小相雜、如十四五貫冑偏性、方循繩墨、忽越規矩。
一/3	情	情	1-042	發憤	1	199	唐	韓愈	韓昌黎文集	送高閑上人	為旭有道、利害必明、無遺鑄錄。措炎於中、利欲斗進。有得有喪、勃然不積、然後一決於書、而後旭可幾也。
一/3	情	情	1-045	頹狂	1	210	唐	韓愈	韓昌黎文集	送高閑上人	為旭有道、利害必明、無遺鑄錄。措炎於中、利欲斗進。有得有喪、勃然不積、然後一決於書、而後旭可幾也。
一/3	情	情	3-058	秀麗	4	172	唐	竇蒙	述書賦		字外暈多曰茂。
一/3	情	情	4-111	解衣槃礴	6	186	後漢	秦邕	筆論		書者、散也。欲書先散懷抱、任情恣性、然後書之。
一/3	情	情性	1-028	形質	1	216	唐	孫過庭	書譜		真以点画為形質、使轉為情性、草以点画為情性、使轉為形質。草乖使轉、不能成字、真虧点画、猶可記文。
一/3	情	情性	1-028	形質	1	216	清	包世臣	芸舟双揖	答孫過庭九問	書之形質如人之五官四體、書之情性如人之作止語默。必如相人書所謂五官成、四體稱、乃可謂形質完善、非是則為缺陷。必如禮經所謂九容、乃得性情之正、非是則為邪僻。
一/3	情	情性	1-056	形之神	1	346	唐	孫過庭	書譜		真以点画為形質、使轉為情性、草以点画為情性、使轉為形質。草乖使轉、不能成字、真虧点画、猶可記文。
一/3	情	情性	1-056	形之神	1	346	清	包世臣	芸舟双揖	答孫過庭九問	書之形質如人之五官四體、書之情性如人之作止語默。必如相人書所謂五官成、四體稱、乃可謂形質完善、非是則為缺陷。必如禮經所謂九容、乃得性情之正、非是則為邪僻。
一/3	情	性情	1-001	味	1	63	唐	張懷瓘	文字論		文則數言乃成其意、書則一字已見其心。……考其法意所由、從心者為上、從眼者為下。……雖功用多有聲、終性情少而無象、同乎糟粕、其味可知。不由靈台、必乏神氣。
一/3	情	性情	1-028	形質	1	216	清	包世臣	芸舟双揖	答三子問	書道之妙在性情、能在形質。然性情得於心而難名。形質當於目而有規、故擬與察皆形質中事也。
一/3	情	性情	1-028	形質	1	217	清	康有為	廣芸舟双揖	行草	形質具矣、然後求性情。
一/3	情	性情	1-028	形質	1	217	清	康有為	廣芸舟双揖	學級	不得古人形質、無自得性情也。
一/3	情	性情	1-056	形之神	1	346	清	包世臣	芸舟双揖	答三子問	書道之妙在性情、能在形質。然性情得於心而難名。形質當於目而有規、故擬與察皆形質中事也。
一/3	情	性情	1-056	形之神	1	346	清	康有為	廣芸舟双揖	行草	形質具矣、然後求性情。
一/3	情	性情	1-059	不似之似	1	374	清	梁同書	類編虛論書		葉問先生(姜宸英)每臨帖多佳、能以自家性情、合古人神理。不似而似、所以妙也。
一/3	情	性情	5-034	豐肉微骨	7	167	明	項穆	書法雅言	中和	書有性情即筋力之屬也。

—/ 3	情	神情	1-053	神情	1	331	唐	張懷瓘	文字論	文字論		以筋骨立形、以神情潤色。
—/ 3	情	神情	1-053	神情	1	331	明	項穆	書法雅言	巧序	初學之士、先立大體、……然後定其筋骨、……次又尊其威儀、……然後審其神情、戰慄畢舉、迴帶翻蕩。機軸凹融、風度灑落。或字餘而勢盡、或筆斷而意連、平順而灑鋒芒、健勁而融圭角、引伸而融類、書之能事畢矣。	
—/ 4	意	意	1-001	味	1	63	唐	張懷瓘	文字論		文則數言乃成其意、書則一字已見其心。……考其法意所由、從心者為上、從眼者為下。……雖功用多而有聲、終性情少而無象、同乎糟粕、其味可知。不由靈台、必乏神氣。	
—/ 4	意	意	1-003	風味	1	79	清	傅山	霜紅齋集	雜記三	漢隸之不可思議處、只是硬拙、初無布置等當之意、凡偏旁左右、寬窄疏密、信手行去、一派天機。今所行聖林梁鶴碑、如整棋中物、絕無風味、不知為誰翻撫者、可厭之甚。	
—/ 4	意	意	1-053	神情	1	331	明	項穆	書法雅言	巧序	初學之士、先立大體、……然後定其筋骨、……次又尊其威儀、……然後審其神情、戰慄畢舉、迴帶翻蕩。機軸凹融、風度灑落。或字餘而勢盡、或筆斷而意連、平順而灑鋒芒、健勁而融圭角、引伸而融類、書之能事畢矣。	
—/ 4	意	意	1-070	生氣	2	78	唐	張懷瓘	御定佩文齋書畫譜	張懷瓘論執筆	筆在指端則掌虛、運動適意、騰躍頓挫、生氣在焉。	
—/ 4	意	意	2-013	品	3	45	梁	袁昂	古今書評		韋子玉書如危峰阻日、孤松一枝、有絕望之意。	
—/ 4	意	意	2-015	妙悟	3	91	唐	虞世南	筆髓論	指意	陸安吉云、夫未解書畫者、一點一畫、皆求象本、乃輒自取拙、……終其悟也。粗而能銳、細而能壯、長者不為有餘、短者不為不足。	
—/ 4	意	意	2-015	妙悟	3	102	明	董其昌	評書法		書法貴藏鋒、然不得以模糊為藏鋒。須用筆如太阿刺截之意、蓋以勁和取勢、以虛和取韻。	
—/ 4	意	意	2-016	悟入	3	115	南宋	范成大	負暄野錄	學書須觀真迹	學書須是取古人真跡佳妙者、可以詳視其先後筆勢輕重往復之法、若只看碑本、則惟得字本、逐面臨做、但專以行立坐臥常諦玩、經日著心、又學時不在旋看字本、自然有悟入處。信意運筆、不覺得其精微、斯為學學。	
—/ 4	意	意	2-016	悟入	3	119	清	周星邁	臨池管見		凡字、每落筆皆從点起。点定、則四面皆凹、筆有主孛、不致偏枯草率。波折鈎勒、一氣相生、風骨自然遒勁。董文敏謂、如大力人通身是力、倒轉能起。又云、自取自到、自起自結。皆此意也。褚河南行書、趙文敏行楷、細參自能悟入。	
—/ 4	意	意	2-016	悟入	3	120	清	周星邁	臨池管見		初學不外臨摹。臨書得其筆意、摹得其間架。臨摹既久、則莫如多看、多悟、多商量、多變通。效翁學書、嘗將古人字帖懸諸壁間、觀其拳止動靜、心摹手追、得其大意。此中有人、有我、所謂學不純師也。又嘗有句云、詩不求工字不省、天真爛漫是吾師。古人用心不同、故能出人頭地。余嘗謂臨摹不過學字中之字、多會悟則字中有字、字外有字、全從虛處著精神。彼鈔帖、畫帖者何曾夢見。	
—/ 4	意	意	2-026	超以象外、得其環中	3	155	明	王敏	書畫傳習錄		然神游象外、方能意到圈中。	
—/ 4	意	意	2-063	天之人	3	287	唐	張彥遠	歷代名畫記		夫畫者……與六籍同功、四時并運、發于天然、非由述作。古先聖（*）人、受命於鑿、則有龜字效靈、龍圖呈至。……庖犧氏發堯河中、典籍圖畫萌矣。軒轅氏得于溫洛中、史皇著韻狀焉。……是時也、書畫回而未分、象制雖創而猶略。無以任其意、故有書、無以見其形、故有畫、天地聖人之意也。	

- / 4	意	意	3-061	平淡	4	182	清	梁獻	承晉齊碑間錄	古人於書、大抵晚歲偏於平淡、而含渾取斂、多若不經意不用力者、無復少年習氣矣。	
- / 4	意	意	3-108	虛之美	4	330	東晉	王羲之	自論書	須得書意極深、点画之間皆有意、自有言所不尽。	
- / 4	意	意	3-114	疎之密	4	357	不明	不明	不明	筆不到而意到。	原典未詳。
- / 4	意	意	3-118	自然	4	376	唐	孫過庭	書譜	心不厭精、手不怠然。若運用於精熟、規矩闔於胸襟、自然管与徘徊、意先筆後、瀟灑流落、翰逸神飛。	
- / 4	意	意	3-118	自然	4	389	明	解縉	春雨雜述	(鍾、王)遺跡、偶然之作、……蓋不經意肆筆為之、人工適符天巧、有妙出焉。	
- / 4	意	意	4-034	言之意	5	168	東晉	王羲之	自論書	須得書意極深、点画之間皆有意、自有言所不尽。	
- / 4	意	意	4-035	意存筆先、画尽意在	5	176	東晉	王羲之	題衛夫人筆陣圖後	意在筆前、然後作字。	
- / 4	意	意	4-080	結字	6	83	清	馮班	鈍吟書要	先學問架、古人所謂結字也。問架既明、則學用筆。問架可看石碑、用筆非真迹不可。結字、晉人用理、唐人用法、宋人用意。	
- / 4	意	意	4-083	章法	6	92	明	董其昌	画禪室隨筆	古人論書、以章法為一大事。蓋所謂問茂密是也。余見米芾小楷作西園雅集圖記、是純屬、其直如弦。此必非有他道。乃平日留意章法耳。右軍圖章叙、章法為古今第一。其字皆映帶而生、或小或大。隨手所如。皆入法則。則所以為神品也。	
- / 4	意	意	4-095	藏之露	6	144	南宋	姜夔	續書譜	不欲多露鋒鋷、露則意不持重。不欲深藏圭角、藏則體不精神。	
- / 4	意	意	5-025	體勢	7	131	唐	張懷瓘	書斷	觀其體勢、得之自然、意不在乎筆墨、若高逸之士。雖在布衣、有傲然之色。	
- / 4	意	意	5-025	體勢	7	132	不明	不明	不明	心手隨意。	原典未詳。
- / 4	意	意態	3-118	自然	4	383	北宋	歐陽脩	集古錄跋尾	其初非用意、而逸筆余興、淋漓揮洒、或妍或醜、百態橫生、披卷莞爾、爛然在目、使人驟見驚絕、徐而視之、其意態愈無窮盡。	
- / 4	意	意態	4-078	結構	6	77	明	張紳	法書通攷	古人写字、政如作文。有字法、有章法、有篇法。終篇結構、首尾相應。故云、一点成一字之規、一字乃終篇之主。起伏隱顯、陰陽向背、皆有意態。	
- / 4	意	意態	4-078	結構	6	77	清	康有為	廣雲舟双楫	唐言結構、宋尚意態。	
- / 4	意	意氣	1-001	味	1	53	梁	袁昂	古今書評	殷鈞書、如高麗使人、抗浪甚有意氣、滋韻終乏精味。	
- / 4	意	意氣	1-061	氣	2	13	梁	袁昂	古今書評	意氣靈麗、若飛鴻戲海、舞鶴遊天。	
- / 4	意	法意	1-001	味	1	63	唐	張懷瓘	文字論	文則數言乃成其意、書則一字已見其心。……考其法意所由、從心者為上、從眼者為下。……雖功用多而有声、終性清少而無象、同乎糟粕、其味可知。不由靈台、必乏神氣。	
- / 4	意	新意	1-055	風神	1	338	南宋	姜夔	續書譜	風神者、一須人品高。二須師法。三須紙筆佳。四須險勁。五須高朗。六須灑泔。七須向背得宜。八須時出新意。自然長者如秀整之士、短者如精悍徒。瘦者如山澤之癯、肥者如貴游之子。勁者如武夫、媚者如美女。敲斜如聲仰、端楷如質土。	風神
- / 4	意	造意	2-015	妙悟	3	91	唐	皎世南	筆髓論	並不恣用筆之妙。及乎蔡邕張索之輩、鍾繇衛王之流、皆造意精微、自悟其旨也。	叙体
- / 4	意	生意	3-066	枯槁	4	193	清	包世臣	芸舟双楫	生意內凝而生氣外散。	論書

一/4	意	意造	4-033	意造	5	164	北宋	蘇軾	石翁新醉墨堂		我書意造本無法，点画信手煩推求。胡為議論獨見假，隻字片紙皆藏收。
一/4	意	意外	4-081	布置	6	85	唐	顏真卿	述張長史筆法十二意		又曰「巧謂布置，子知之乎。」曰「豈不謂欲書先預想字形布置、令其平穩、或意外生体、命有異勢。是之謂巧乎。」曰「然。」
一/5	志	志	1-001	味	1	62	唐	孫過庭	書譜		余志學之年，留心翰墨。味鍾張之余烈，挹羲獻之前規，履虞夏之軌，時遠二紀，…觀夫懸針，垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸蹏之資，鸞舞蛇驚之態…真聖士人，互相陶淬。至於王蘭之族，郝庚之倫，縱不盡其神奇，咸亦担其風味。去之而滋永，斯道遠微。
一/5	志	志	5-024	勢	7	124	西晉	衛恒	四体書勢		歡鼓烏時，志在飛移，狡兔暴蹏，得奔未馳。
一/6	趣	趣	2-053	趣	3	260	明	陶宗儀	書史會要		岑草書縱逸不拘，蓋有自得之趣。
一/6	趣	角趣	1-019	文	1	148	後漢	蔡邕	隸勢		厥用既弘，体象有度。奐若星陳，蔚若雲布。……或穹窿波靡，或櫛比鍼列，或砥平細直，或疑繩展。或長邪角趣，或規旋矩折。修短相副，風体同致。晉筆難拳，繼而不絕，織波澹点，錯落其間。
一/6	趣	巧趣	1-050	神	1	324	梁	梁武帝	觀鍾繇書法十二意		張芝鍾繇，巧趣精細，殆同機神。
一/6	趣	奇趣	2-061	奇趣	3	277	清	包世臣	芸舟双掛	述書上	字面疏處可以走馬，密處不使透風。常計白以當墨，奇趣乃出。
一/6	趣	旨趣	3-093	潤	4	279	唐	寶蒙	述書賦		旨趣調暢日潤。
一/6	趣	奇趣	3-108	虛之美	4	330	清	包世臣	芸舟双掛	述書上	字面疏處可以走馬，密處不使透風。常計白以當墨，奇趣乃出。
一/6	趣	奇趣	4-081	布置	6	86	清	包世臣	芸舟双掛	述書上	字面疏處可以走馬，密處不使透風。常計白以當墨，奇趣乃出。
一/7	趣興										なし
一/8	意興										なし
一/9	性靈										なし
(第二系列)【客体】「物」…形/質/象/景/境/天/道											
二/0	物	物	4-116		6	217	東晉	衛夫人	筆陣圖		自非通靈感物，不可与談斯道
二/1	形	形	1-031		1	226	清	劉熙載	藝概	書概	書与画異形而同品，画之意象變化，不可勝窮，約之不出神能逸妙四品而已。
二/1	形	形	1-034		1	240	宋	鄭樵	通志	六書略	書与画同出。画取象。書取象。画取多。書取少。凡象形者，皆可画也。不可画。則無其書矣。然書窮變，故画雖取多。而得算常少。書雖取少。而得算常多。六書者。皆象形之變也。(象形第一)
二/1	形	形	1-034		1	240	漢	蔡邕	筆論		為書之体，須入其形。若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若虫食木葉，若利劍長矛，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月。縱橫有可象者，方得謂之書矣。
二/1	形	形	3-003		4	21	唐	孫過庭	書譜		至若數画並施，其形各異，衆点齊列，為体互乖，一点成一字之規，一字乃終篇之準，通而不犯，和而不同。
二/1	形	形似	1-036		1	367	宋	黃庭堅	論書		學書時時臨摹，可得形似。大要多取古書細看。令入神，乃到妙處。惟用心不雜，乃是入神要路。
二/1	形	形質	1-028		1	216	齊	王僧虔	筆意贊		書之妙道，神彩為上，形質次之，兼之者方可紹於古人
二/1	形	形質	1-028		1	216	唐	孫過庭	書譜		真以点画為形質，使轉為性情，草以点画為性情，使轉為形質。草乖使轉，不能成字，真虧点画，猶可記文。

二/1	形	形質	1-028	1	216	清	包世臣	芸舟双楫	答照載九問	書之形質如人之五官四體、書之性情如人之作止語默。必如相人書所謂請五官成、四體稱、乃可謂形質完善、非是則為缺陷。必如禮經所謂九容、乃得性情之正、非是則為邪僻。
二/1	形	形質	1-028	1	216	清	包世臣	芸舟双楫	答三子問	書道之妙在性情、能在形質。然性情得於心而難名。形質當於目而有
二/1	形	形質	1-028	1	217	清	康有為	廣芸舟双楫	行草	形質具矣、然後求性情。
二/1	形	形質	1-028	1	217	清	康有為	廣芸舟双楫	學叙	不得古人形質、無自得性情也。
二/1	形	形質	1-056	1	346	齊	王僧虔	筆意贊		書之妙道、神彩為上、形質次之
二/1	形	形質	1-056	1	346	唐	孫過庭	書譜		真以点画為形質、使轉為性情、草以点画為性情、使轉為形質。
二/1	形	形質	1-056	1	346	清	包世臣	芸舟双楫	答三子問	書道之妙在性情、能在形質。
二/1	形	形質	1-056	1	346	清	包世臣	芸舟双楫	答照載九問	書之形質如人之五官四體、書之性情如人之作止語默。
二/1	形	形質	1-056	1	346	清	康有為	廣芸舟双楫	行草	形質具矣、然後求性情。
二/2	質	形質	1-028	1	216	唐	孫過庭	書譜		真以点画為形質、使轉為性情、草以点画為性情、使轉為形質。草乖使轉、不能成字、真虧点画、猶可記文。
二/2	質	形質	1-028	1	216	清	包世臣	芸舟双楫	答照載九問	書之形質如人之五官四體、書之性情如人之作止語默。必如相人書所謂請五官成、四體稱、乃可謂形質完善、非是則為缺陷。必如禮經所謂九容、乃得性情之正、非是則為邪僻。
二/2	質	形質	1-028	1	216	清	包世臣	芸舟双楫	答三子問	書道之妙在性情、能在形質。然性情得於心而難名。形質當於目而有
二/2	質	形質	1-028	1	217	清	康有為	廣芸舟双楫	行草	形質具矣、然後求性情。
二/2	質	形質	1-028	1	217	清	康有為	廣芸舟双楫	學叙	不得古人形質、無自得性情也。
二/2	質	形質	1-056	1	346	齊	王僧虔	筆意贊		書之妙道、神彩為上、形質次之
二/2	質	形質	1-056	1	346	唐	孫過庭	書譜		真以点画為形質、使轉為性情、草以点画為性情、使轉為形質。
二/2	質	形質	1-056	1	346	清	包世臣	芸舟双楫	答三子問	書道之妙在性情、能在形質。
二/2	質	形質	1-056	1	346	清	包世臣	芸舟双楫	答照載九問	書之形質如人之五官四體、書之性情如人之作止語默。
二/2	質	形質	1-056	1	346	清	康有為	廣芸舟双楫	行草	形質具矣、然後求性情。
二/2	質	形質	1-056	1	346	清	包世臣	芸舟双楫	書概	曲直在性情而達於形質。凡扁在形質而本於性情。
二/3	象	象	1-031	1	227	清	劉熙載	芸概	書概	聖人作易、立象以盡意、意先天、書之本也、象後天、書之用也。
二/3	象	象	1-034	1	240	宋	鄭樵	通志	六書略	書与画同出。画取形。書取象。画取多。書取少。凡象形者、皆可画也。不可画。則無其書矣。然書窮象、故画難取多。而得算常少。書難取少。而得算常多。六書者。皆象形之變也。(象形第一)
二/3	象	象	1-034			清	劉熙載	芸概	書概	意先天書之本也。象後天書之用也。
二/3	象	氣象	1-062	2	27	南宋	嚴羽	答出繼叔臨安吳景德書		坡、谷諸公之詩、如米元章之字、雖筆力勁健、終有子路事夫子時氣象。盛唐諸公之詩、如顏魯公書、既筆力雄壯、又氣象渾厚、其不同如此。
二/3	象	氣象	1-062	2	28	元	范梈	木天禁語		又詩之氣象、猶字画然、長短肥瘦、清濁雅俗、皆在人性中流出。
二/3	象	氣象	1-062			清	姚孟起	字學懋參		「振衣千仞岡、濯足万里流」。作書須有此氣象。
二/4	景									なし
二/5	境									なし

二/6	天	天	2-063		3	282	清	劉熙載	芸概	書概	書當造乎自然。蔡中郎但謂書肇于自然。此立天以定人、尚未及乎由人復天也。
二/7	道	道	4-116		6	217	東晉	衛夫人	筆陣圖		自非通靈感物、不可與談斯道
(第三系列)【審美關係】「感」…遊/體/品/悟/興/感											
三/1	觀	觀	1-051	神彩(采)	1	325	唐	張懷瓘	書斷		深識書者、惟觀神彩、不見字形。
三/2	遊	遊									なし
三/3	體	體裁	1-002	滋味	1	71	明	項穆	書法雅言	老少	書有老少、區別淺深、勢雖異形、理則同體。所謂老者、結構精密、體益高古、巖岫聳峰、旌旗列陣是也。所謂少者、氣體充和、標格雅秀、日影滋味、千種風流是也。
三/3	體	結體	4-079		6	82	唐	歐陽詢	三十六法	卷中	字之正者固多。若其偏側、截斜、亦當隨其字勢結體
三/3	體	體法	4-082		6	88	唐	張懷瓘	書斷		蔡邕…工書絕世、尤得八分之精微。體法百變、窮盡其妙、獨步今古。
三/3	體	體法	4-082		6	88	唐	張彥遠	法書要錄		陸學士來之受於虞秘監、虞秘監受於永禪師。皆有體法。
三/3	體	體法	4-082		6	88	北宋		新唐書	裴休傳	能文章、書楷道頗有體法
三/3	體	體	5-011		7	50	唐	虞世南	筆髓論		字雖有質、跡本無為。虞陸陽而動體、佳万物以為形。
三/3	體	體格	5-014		7	61	南唐	李煜	墨池瑠錄		李煜得其氣而失於體格
三/3	體	體勢	5-025		7	131	唐	張懷瓘	書斷		至研精體勢、則無所不工
三/3	體	體勢	5-025		7	131	唐	張懷瓘	書斷		觀其體勢、得之自然、意不在乎筆墨、若高逸之士、雖在布衣、有傲然之色。
三/3	體	體勢	5-025		7	132	唐	張懷瓘	書斷		衛恒兼精體勢
三/3	體	體勢	5-025		7	132	唐	張懷瓘	書議		有若風行雨散、酒色開花、筆法在勢之中、最為風流者也
三/3	體	體勢	5-025		7	132	唐	張懷瓘	玉堂禁經		夫書之為佳、不可專執。用筆之勢、不可一概
三/3	體	體勢	5-025		7	132	唐	張懷瓘	書斷		或體殊而勢接。若及樹之交葉
三/3	體	體勢	5-025		7	132	明	陶宗儀	書史會要		(奎)道始習筆、思其體勢弱。有教以「擬鐘法」、仍及鈎用筆、經半年始習然、而篆體勁直。
三/3	體	體勢	5-025		7	132	明	陶宗儀	書史會要		體勢雖涉奇怪、篆文之字、略無怯淡、亦人所難
三/3	體	體勢	5-025		7	132	明	陶宗儀	書史會要		用筆雖古、體勢多怪
三/4	品	品									なし
三/5	悟	悟	2-015	妙悟	3	91	唐	虞世南	筆髓論	指意篇	虞安吉云、夫未解書意者、一点一画、皆求象本、乃輒自取拙……終其悟也。粗而能銳、細而能壯、長者不為有餘、短者不為不足。
三/5	悟	妙悟	2-015		3	91	唐	虞世南	筆髓論		欲書之時、當收視反聽、絕慮凝神、心正氣和、則契於妙。……書道玄妙、必資神遇、不可以力求也。機巧必須心悟、不可以目取也。……心悟非心、合於妙也。……假筆轉心、妙非毫端之妙。……學者心悟於至道、則書契於無為。有涉浮華、終稽於斯理也。
三/5	悟	心悟	2-015	妙悟	3	91	唐	虞世南	筆髓論		機巧必須心悟、不可以目取也。……心悟非心、合於妙也。
三/5	悟	悟	2-015	妙悟	3	93	宋	朱長文	續書斷		自云得草書三昧。……晉顧夏雲隨風變化、頓有所悟、遂至絕妙
三/5	悟	心悟	2-015	妙悟	3	100	唐	虞世南	筆髓論		心悟于至道

三/5	悟	悟入	2-016	3	115	南宋	范成大	負喧野錄	學書須親其迹	學書須是取昔人真跡佳妙者、可以詳視其先後筆勢輕重往復之法、若只看碑本、則惟得字面、全不覺其筆法神氣、終難精進。又學時不在旋看字本、逐面臨做、但貴以立立坐臥常諦玩、經目著心、久之、自然有悟入處。信意運筆、不覺得其精微、斯為善學。
三/5	悟	悟入	2-016	3	118	清	吳德璇	初稿論書隨筆		余學書幾二十年、所歷皆世人嗤笑唾棄之境、而不肯安於小成、故教之從業、至今日乃覺有悟入處。倘亦禪家所謂漸修頓證之候乎。
三/5	悟	悟入	2-016	3	119	清	周星蓮	臨池管見		凡字、每落筆皆從點起。點定、則四面皆圓、筆有主宰、不致偏枯草率。波折鈎勒、一氣相生、風骨自然遒勁。董文敏謂、如大力人通身是力、倒輒能起。又云、自取自到、自起自結。皆此意也。褚河南行書、趙文敏行楷、細參自能悟入。
三/5	悟	會悟	2-016	3	120	清	周星蓮	臨池管見		初學不外臨摹。臨書得其筆意、摹得其間架。臨摹既久、則莫如多看、多悟、多商量、多變通。坡翁學書、嘗將古人字帖懸諸壁間、觀其筆止動靜、心摹手追、得其大意。此中有人、有我、所謂學不純師也。又嘗有句云、詩不求工字不奇、天真爛漫是吾師。古人用心不同、故能出人頭地。余嘗謂臨摹不過學字中之字、多會悟則字中有字、字外有字、全從虛處著精神。從鈔帖、畫帖者何曾夢見。
三/6	與	與								なし
三/7	感	感								なし
(第四系列)【美】「合」…神/氣/韻/味/意象/意境										
四/1	神	神	1-050	1	320	梁	武帝	觀鍾繇書法十二意		張芝鍾繇、巧趣精細、殆同楮裡。
四/1	神	神奇	1-001	1	62	唐	孫過庭	書譜		余志學之年、留心翰墨。味鍾張之余烈、挹羲獻之前規、極感專精、時愈二紀、…觀夫懸針、垂露之異、奔雷墜石之奇、鴻飛獸駭之資、鸞舞蛇驚之態…東晉士人、互相陶淬。至於王謝之族、荀陳之倫、縱不盡其神、咸亦挹其風味。去之而滋水、斯道逾微。
四/1	神	神彩(采)	1-051	1	325	南朝·齊	王僧虔	筆意贊		書之妙道、神彩為上、形質次之
四/1	神	神彩(采)	1-051	1	325	唐	張懷瓘	書斷		深識書者、惟觀神彩、不見字形。
四/1	神	神彩(采)	1-051	1	325	清	康有為	廣芸舟双楫		荷屋(吳榮光)榜書神采雍容、氣韻絕佳。
四/1	神	神彩(采)	1-051	1	326	唐	歐陽詢	書法		墨淡即傷神彩
四/1	神	神彩(采)	1-051	1	326	清	宋曹	書法約言		凡作書、要布置、要神彩。布置本乎運心、神彩生於運筆。
四/1	神	神氣	1-001	1	63	唐	張懷瓘	書議		文則數言乃成其意、書則一字已見其心。…考其法意所由、從心者為上、從眼者為下。…雖功用多有而無聲、終性情少而無象、同乎糟粕、其味可知。不田靈台、必神氣。
四/1	神	神氣	1-052	1	328	唐	張懷瓘	文字論		不由靈台、必乏神氣
四/1	神	神情	1-053	1	331	唐	張懷瓘	文字論		以筋骨立形、以神置潤色

四/1	神	神	1-053	神	1	331	明	王世貞	書法雅言	取舍	初學之士、先立大體、…然後定其筋骨、…次又尊其威儀、…然後審其神道、戰慄畢、迴帶翻藏。機軸已融、風度灑落。或字餘而勢足、或筆斷而意連、平順而靈鋒芒、健勁而融圭角、引伸而融頰、書之能事畢矣。〔美術叢書〕本では「取舍」には見え、[「巧序」に見える)
四/1	神	風神	1-055	神	1	337	唐	孫過庭	書譜		凛之以風神、温之以妍勁、鼓之以枯勁、和之以閑雅。
四/1	神	風神	1-055	神	1	337	唐	張懷瓘	書議		以風神骨氣者居上、妍美功用居下
四/1	神	風神	1-055	神	1	337	唐	張懷瓘	書議		逸少(王羲之)筆迹遒潤、獨擅一家之美、天資自然、風神盡代。
四/1	神	風神	1-055	神	1	337	唐	張懷瓘	文字論		狀貌顯而易明、風神隱而難弁。
四/1	神	風神	1-055	神	1	337	唐	張懷瓘	書斷	上	資運動於風神、頓浩然於澀色。
四/1	神	風神	1-055	神	1	337	宋	姜夔	續書譜		風神者、一須人品高。二須師法古。三須紙筆佳。四須險勁。五須高明。六須潤沢。七須向背得宜。八須時出新意。自然長者如秀整之士、短者如精悍之徒。瘦者如山澤之癯、肥者如貴游之子。勁者如武夫、媚者如美女。破斜如醉仙、端楷如賢士。
四/1	神	神彩	1-056	神	1	346	南朝·齊	王僧虔	筆意贊		書之妙道、神彩為上、形質次之
四/1	神	神	1-057	神	1	367	宋	黃庭堅	論書		學書時臨摹、可得形似。大要多取古書細看。令人入神、乃到妙處。惟用心不雜、乃是入神要路。
四/1	神	神似	1-057	神	1	368	清	王澐	論書叢語		孫策札云、「察之者尚精、擬之者貴似」。凡臨古人、始必求其似、久久剝換、運腕取神、則相契在軀軀萬之外、斯為神似。宋人謂顏書學者、顏之字者、絕不相似。此可悟臨古之妙也。
四/1	神	神	1-061	神	2	13	南朝·梁	袁昂	古今書評		蔡邕書、骨氣洞達、爽爽有神
四/1	神	神	1-061	神	2	14	北宋	蘇軾	東坡題跋		書必有神氣骨肉血五者、欠一不為成書也。
四/1	神	神遇	2-015	神	3	91	唐	虞世南	筆髓論		欲書之時、當取視反聽、絕慮凝神、心正氣和、則契於妙。……書道玄妙、必資神遇、不可以力求也。機巧必須心悟、不可以目取也。……心悟非心、合於妙也。……假筆軀心、妙非毫端之妙。……學者心悟於至道、則書契於無為。有涉浮華、終稽於斯理也。
四/1	神	神氣	2-016	神	3	115	南宋	范成大	負暄野錄	學書須親真迹	學書須是取昔人真跡佳妙者、可以詳視其先後筆勢輕重往復之法、若只看碑本、則惟得字畫、全不見其筆法神氣、終難精進。又學時不在旋看字本、逐圖臨攷、但貴以行立坐臥常諦玩、經目著心、久之、自然有悟入處。信意運筆、不覺得其精微、斯為善學。
四/1	神	神氣	1-001	神	1	63	唐	張懷瓘	書議		文則數言乃成其意、書則一字已見其心。……考其法意所由、從心者為上、從眼者為下。……雖功用多而有聲、終性情少而無象、同乎精粗、其味可知。不由靈台、必神氣。
四/1	神	凝神	2-010	神	3	34	唐	歐陽詢	傳授訣		凝神靜慮
四/1	神	凝神	2-015	神	3	91	唐	虞世南	筆髓論		欲書之時、當取視反聽、絕慮凝神、心正氣和、則契於妙。……書道玄妙、必資神遇、不可以力求也。機巧必須心悟、不可以目取也。……心悟非心、合於妙也。……假筆軀心、妙非毫端之妙。……學者心悟於至道、則書契於無為。有涉浮華、終稽於斯理也。
四/2	氣	風氣	1-061	氣	2	13	南朝·梁	袁昂	古今書評		王右軍書、如謝家子弟、縱復不端正者、爽爽有一種風氣

四/2	氣	骨氣	1-061		2	13	南朝·梁	袁昂	古今書評		蔡邕書、骨氣洞達、爽爽有神
四/2	氣	意氣	1-061		2	13	南朝·梁	袁昂	古今書評		意氣靈麗、若飛鴻戲海、舞鶴游天
四/2	氣	骨氣	1-061		2	13	唐	孫過庭	書譜		若適麗居塵、骨氣神秀、譬夫芳林落葉、空照灼而無依、蘭沼漂萍、徒青翠而奚託
四/2	氣	骨氣	1-061		2	13	唐	張懷瓘	書議		風神骨氣者居上、妍美功用者居下
四/2	氣	氣	1-061		2	14	北宋	蘇軾	東坡題跋		書必有神氣骨肉血五者、欠一不為成書也。
四/2	氣	氣	1-061		2	14	明	董其昌	容台集		書家以豪邁有氣、能自結撰為極則
四/2	氣	氣	1-061		2	14	清	劉熙載	藝概	書概	右軍書「不言而四時之氣亦備」
四/2	氣	氣	1-061		2	14	清	劉熙載	藝概	書概	秦碑力勁、漢碑氣厚、一代之書、無有不肖乎一代之文者
四/2	氣	骨氣	1-061		2	14	清	劉熙載	藝概	書概	書之要、統於骨氣二字。骨氣而曰洞達者、中透為洞、刃透為達。洞達則字之疎密肥瘦皆善、否則皆病。
四/2	氣	氣	1-061		2	14	清	劉熙載	藝概	書概	書要兼備陰陽二氣。大凡沈著屈鬱、陰也、奇拔豪達、陽也
四/2	氣	氣韻	1-051	神彩(采)	1	325	清	康有為	廣芸叢雙楫		書要兼備陰陽二氣。大凡沈著屈鬱、陰也、奇拔豪達、陽也
四/2	氣	氣韻	1-063		2	49	北宋	李之儀	姑溪集		凡論骨氣、以士氣為上。若婦氣兵氣村氣市氣匠氣腐氣俗氣非氣江湖氣門客氣酒肉氣蔬茹氣、皆士之棄也。
四/2	氣	氣韻	1-063		2	49	元代	袁裒	評書		神屋(吳榮光)榜書神采雅香、氣韻絕佳。
四/2	氣	氣力	1-064		2	55	唐	歐陽詢	傳受訣		學書生行筆、苟不知此、老死不免背馳。雖規模前人、点画不離法度、要亦氣韻各有所在、略不係其工拙也。
四/2	氣	氣力	1-064		2	55	北宋	蔡襄	端明集		蓋草工氣韻、則有傍風急雨之尖。太守墨繩、則胎又手並闕之機
四/2	氣	氣格	1-065		2	61	宋		宣和書譜		每秉筆、必在中正。氣力縱橫重輕凝神靜感。
四/2	氣	氣格	1-065		2	61	明	謝肇淛	五雜俎		氣力渾厚可謂篆中之雄
四/2	氣	骨氣	1-065		2	62	南朝·梁	袁昂	古今書評		作行草、氣格雄健、与其文章相表裏
四/2	氣	氣骨	1-065		2	62	南朝·梁	梁武帝	古今書人優劣評		遞相模倣、而氣格低下
四/2	氣	氣骨	1-065		2	62	宋	董道	廣川書跋		蔡邕書、骨氣洞達、爽爽有神
四/2	氣	氣骨	1-065		2	62	北宋	米芾	續書評		王僧虔書如王謝家子弟、縱復不端正爽奕、皆有一種風流氣骨
四/2	氣	氣骨	1-065		2	62	北宋	黃庭堅	山谷題跋		觀書似相家觀人、得其心而後形色氣骨可得而知也
四/2	氣	氣骨	1-065		2	63	明	董其昌	題顏魯公帖		僧智永書、雖氣骨清健、大小相雜、如十四五貴冑孺性、方循繩墨、忽越窠臼。 (米芾に「統書評」という書論は無い。)
四/2	氣	氣骨	1-065		2	63	明	董其昌	題顏魯公帖		顏書惟蔡明遠序尤為沈古、米海岳一生不能仿佛、蓋亦評書初諸公書、稍乏氣骨耳。

四/2	氣	氣	1-002	滋味	1	71	明	項穆	書法雅言	老少	書有老少、區別深、勢雖異形、理則同體。所謂老者、結構精密、體裁高古、巖岫參峰、旌旗列陣是也。所謂少者、氣体充和、標格雅秀、百般滋味、千種風流是也。
四/2	氣	氣	1-067		2	68	清	劉熙載	藝概	書概	氣体宏逸、令人味之不尽
四/2	氣	氣	1-069	体氣	2	74	唐	贊皇	述書賦		氣有余高、体無所主
四/2	氣	体氣	1-069		2	75	北宋	米芾	統書評		虞世南如学体暹士、神宇雖清、而体氣疲茶
四/2	氣	体氣	1-069		2	75	北宋	米芾	統書評		徐浩如蘊德之士。動容温厚、拳止端正。敦尚名節、体氣純白
四/2	氣	生氣	1-070		2	78	梁	梁武帝	答陶弘景論書		濃纖有方、肥瘦相和、骨力相称…常有生氣
四/2	氣	生氣	1-070		2	78	唐	張懷瓘	御定佩文齋書畫錄	張懷瓘論執筆	筆在指端則拳虛、運動適意、騰躍頓挫、生氣在焉
四/2	氣	生氣	1-070		2	78	明	項穆	御定佩文齋書畫錄	明項穆論書	不活与滯、如土塑木雕、不說不笑、板定固窒、無生氣矣
四/2	氣	氣	2-015	妙悟	3	91	唐	虞世南	筆髓論		欲書之時、当收视反聽、絕慮凝神、心正氣和、則契於妙。……書道玄妙、必資神遇、不可以力求也。機巧必須心悟、不可以目取也。……心悟非心、合於妙也。……假筆紙心、妙非毫端之妙。……學者心悟於至道、則書契於無為。苟涉浮華、終憚於斯理也。
四/2	氣	氣	5-014	体格	7	61	南唐	李煜	墨池雜錄		李邕得其氣而失於体格
四/3	韻	滋韻	1-001	精味	1	53	梁	袁昂	古今書評		殷鈞書、如高麗使人、抗浪甚有意氣、滋韻終乏精味。
四/3	韻	韻	1-080		2	125	北宋	黃庭堅		題摹燕部尚父圖	凡書画当觀韻
四/3	韻	韻	1-080		2	125	北宋	黃庭堅		題繪本法帖	論人物要是韻勝、為尤難得
四/3	韻	韻	1-080		2	125	宋	范温	潛溪詩眼		山谷之言曰、書画以韻為主
四/3	韻	韻	1-080		2	125	宋	范温	潛溪詩眼		自三代秦漢、非声不言韻。格声言韻、自晋人始。唐人言韻者亦不多見。惟論書画者頗及之。至近代先達、始推尊之以為極致。凡事既尽其美、必有其韻。韻苟不勝、亦亡其美。
四/3	韻	逸韻	1-086		2	150	北宋	米芾	海岳名言		蔡京不得筆、蔡卞得筆而乏逸韻。
四/3	韻	逸韻	1-086		2	150	明	王世貞		趙子昂枯樹賦其迹	楷遶良風韻逸飛動。
四/3	韻	逸韻	1-086		2	150	清	康有為	廣芸舟双母		雲峰山石刻体格氣逸、密致而通理……其體姿逸韻、当如食防風粥、口香三日也。
四/3	韻	韻	2-015	妙悟	3	102	明	董其昌	畫禪室隨筆	評書法	書法貴藏鋒、然不得以模糊為藏鋒。須用筆如太阿刺戟之意、蓋以勁利取勢、以虛和取韻。
四/3	韻	跋韻	3-093	潤	4	279	不明	不明	不明		柔和跋韻、温雅內和
四/4	味	精味	1-001	味	1	53	梁	袁昂	古今書評		殷鈞書、如高麗使人、抗浪甚有意氣、滋韻終乏精味。
四/4	味	風味	1-001	味	1	62	唐	孫過庭	書譜		余志學之年、留心翰墨。味鍾張之余烈、捫羲獻之前規、極慮專精、時逾二紀、…親夫懸針、垂露之異、奔雷墜石之奇、鴻飛獸駭之資、鸞舞蛇驚之態…其置士人、互相陶淬。至於王羲之族、郗侯之倫、縱不盡其神奇、咸亦捫其風味。去之而滋永、斯道逾微。

四/4	味	1-001	1	63	唐	張懷瓘	書議	書議	老少	文則數言乃成其意、書則一字已見其心。…考其法意所由、從心者為上、從眼者為下。…雖功用多而有聲、終性情少而無象、同乎糟粕、其味可知。不由靈台、必神氣。
四/4	味	1-002	1	71	明	項穆	書法雅言	書法雅言	老少	書有老少、區別淺深、勢雖異形、理則同體。所謂老者、結構精密、體裁高古、巖岫聳峰、旌旗列陣是也。所謂少者、氣體充和、標格雅秀、百載滋味、千種風流是也。
四/4	味	1-003	1	75	唐	孫過庭	書譜	書譜		至於王禪之族、郗奕之倫、魏不其神奇、咸亦抱其風味。
四/4	味	1-003	1	75	唐	張懷瓘	書斷	書斷		虞蘇云、儻然得書術。雖不及古、不減郗家所制。然述小王、尤尚古。宜有豐厚淳朴、稍乏妍華。若溪澗含水、岡巒被雪。雖甚靜肅、而寡於風味。子曰、質勝文則野、是之謂乎。
四/4	味	1-003	1	78	明	王世貞	弇州山人四部稿	弇州山人四部稿		余嘗謂希哲如玉、黼門中佳弟子、雖優縱縱逸、而不使人憎、跳蕩健鬪如蔡符軍、而有雅歌投壺風味。
四/4	味	1-003	1	79	清	傅山	霜紅齋集	霜紅齋集	雜記三	漢隸之不可思議處、只是硬拙、初無布置等當之意、凡扁旁左右、寬窄疎密、信手行去、一派天機。今所行聖林梁鶴碑、如擊楫中物、絕無風味、不知為誰翻撫者、可厭之甚。
四/5	意象	1-031	1	223	清	劉熙載	藝概	藝概	書概	書與畫異形而同品、畫之意態變化、不可勝窮、約之不出神能逸妙四品而已。
四/6	意境									なし
(第五系列)【形態】「品」(品格・品級) …和/自然/天籟/陽剛/陰柔/豪放/婉約/沈着痛快/優游不迫										
五/0	品	1-031	1	226	清	劉熙載	藝概	藝概	書概	書與畫異形而同品、畫之象變化、不可勝窮、約之不出神能逸妙四品而已。
五/0	品	1-055	1	337	宋	姜夔	統書譜	統書譜		風神者、一須人品高。二須師法古。三須紙筆佳。四須腕勁。五須高明。六須潤澤。七須時出新意。自然長者如秀整之士、短者如精悍徒。瘦者如山澤之癯、肥者如貴游之子。勁者如美女。截斜如醉仙、端楷如賢士。
五/0	品	2-013	1	42	元	劉有定				品之與評同而宛異、評以討論其得失、品則考定其高下。
五/0	品	2-013	1	48	唐	李嗣真	書後品	書後品		鍾張羲獻、超然逸品。
五/0	品	4-059	1	13	唐	張懷瓘	書斷	書斷		較其優劣之差、為神妙能三品。
五/1	和	1-001	1	4	明	項穆	書法雅言	書法雅言	老少	書有老少、區別淺深、勢雖異形、理則同體。所謂老者、結構精密、體裁高古、巖岫聳峰、旌旗列陣是也。所謂少者、氣體充和、標格雅秀、百載滋味、千種風流是也。(1-002 (滋味)の用例と同じ)
五/1	和	1 - 002	1	71	明	項穆	書法雅言	書法雅言	老少	書有老少、區別淺深、勢雖異形、理則同體。所謂老者、結構精密、體裁高古、巖岫聳峰、旌旗列陣是也。所謂少者、氣體充和、標格雅秀、百載滋味、千種風流是也。(1-001 (味)の用例と同じ)
五/1	和	1 - 055	1	337	唐	孫過庭	書譜	書譜		察之以風神、温之以妍潤、鼓之以枯勁、和之以潤雅。
五/1	和	1-070	2	78	梁	梁武帝	答陶隱居論書	答陶隱居論書		濃纖有方、肥瘦相和、骨力相稱、婉婉矍矍視之不足、稜稜凜凜、常有生氣、適眼合心、化為甲科。 (3-088 (骨力)の用例と同じ)

五/1	和	和	2-015	妙悟	3	91	唐	唐	虞世南	筆髓論	契妙	欲書之時、當取視反聽、絶感礙神、心正氣和、則契於妙。……書道玄妙、必資神遇、不可以力求也。機巧必須心悟、不可以目取也。……心悟非心。合於妙也。……假筆振心。妙非毫端之妙。……學者心悟於至道。則書契無為。苟涉浮華。終憚於斯理也。 〔龍崎絶巒辭典〕引用原文の「……」で省略されている部分に、〈和〉〈冲和〉の用例あり。初書之時、收視反聽、絶慮怡神。心正氣和、則契於玄妙。心神不正、字即欹斜、志氣不和、則字顛仆、其道如魯廟之器也。虛則款。滿則覆。中則正。正者冲和之謂也。)
五/1	和	和	3-003	声一無聽、物一無文	4	22	唐	孫過庭	書譜		至若數画並施、其形各異、衆点齊列、為体互乖、一点成一字之規、一字乃終篇之準、違而不犯、和而不同。	
五/1	和	和	3-088	骨力	4	263	梁	梁武帝	答陶隱居論書		濃纖有方、肥瘦相和、骨力相稱、婉婉曖曖視之不足、稜稜凛凛、常有生氣、適眼合心、便為甲科。	
五/1	和	和	3-095	温潤	4	286	唐	唐太宗	指意		夫字以神為精魂。神若不和、則字無態度也。以心為筋骨。心若不堅、則字無勁健也。以剛毛為皮膚。剛若不平、則字無温潤也。	
五/1	和	中和	1-061	氣	2	14	清	劉熙載	藝概	書概	右軍之書不言而四時之氣亦備。 〔龍崎絶巒辭典〕引用部分の続きに、〈中和〉の用例あり。右軍之書不言而四時之氣亦備、所謂中和誠可怪也。以昆剛昆柔之意學之、総無是處。)	
五/1	和	虚和	2-015	妙悟	3	102	明	董其昌	画禪室隨筆	評書法	書法貴藏鋒、然不得以模糊為藏鋒。須用筆如太阿刺截之意、蓋以勁和取勢、以虚取韻。	
五/1	和	円和	3-093	潤	4	279	不明	不明	不明		柔和映韻、温雅円和。	
五/1	和	清和	3-096	秀潤	4	288	清	王澐	竹雲題跋		華更風骨内柔、神明外朗、清和秀潤、風韻絶人。	
五/2	自然	自然	1-055	風神	1	337	唐	張懷瓘	書議		逸少筆迹澹潤、独擅一家之美、天資自然、風神盡代。 (3-118 〈自然〉の用例と同じ。)	
五/2	自然	自然	1-098	妙	2	180	唐	孫過庭	書譜		同自然之妙有、非力運之能成。	
五/2	自然	自然	2-016	悟入	3	115	南宋	范成大	負暄野錄	學書須觀真迹	學書須是叹昔人真跡佳妙者、可以詳視其先後筆勢輕重往復之法、若只看碑本、則惟得字画、全不見其筆法神氣、終難精進。又學時不在旋看字本、遂画臨做、但貴以行立坐臥常諦玩、經目著心、久之、自然有悟入處。信意運筆、不覺得其精微、斯為善字。	
五/2	自然	自然	2-016	悟入	3	119	清	周星蓮	臨地管見		凡字、每落筆皆從点起。点定、則四面皆円、筆有主宰、不致偏枯草率。波折鈎勒、一氣相生、風骨自然透勁。董文敏謂、如大力人通身是力、倒輒能起。又云、自取自到、自起自結。皆此意也。褚河南行書、趙文敏行楷、細參自能悟入。	
五/2	自然	自然	2-063	天与人	3	282	清	劉熙載	藝概	書概	書當造乎自然。蔡中郎但謂書肇于自然、此立天以定人、尚未及乎由人復天也。	
五/2	自然	自然	1-055	風神	1	337	宋	姜夔	續書譜		風神者、一須人品高。二須師法古。三須紙筆佳。四須險勁。五須高明。六須潤沢。七須時出新意。自然長者如秀整之士、短者如精悍之瘦者如山澤之羶、肥者如貴游之子。勁者如美女。欹斜如醉仙、端楷如賢士。	
五/2	自然	自然	3-118	自然	4	376	後漢	蔡邕	九勢		夫書肇於自然、自然既立、陰陽生焉、陰陽既生、形勢出矣。	

五/ 2	自然	自然	3-118	自然	4	377	唐	孫過庭	書譜	心不厭精、手不忘熟。若運用盡於精熟、規矩閑於胸襟、自然容乎徘徊、意先筆後、瀟灑流落、翰逸神飛。
五/ 2	自然	自然	3-118	自然	4	378	唐	張懷瓘	書議	逸少筆迹遒潤、獨擅一家之美、天質自然、風神盡代。
五/ 2	自然	自然	3-118	自然	4	380	晉	衛恒	四体書勢	(1-055《風神》の用例と同じ。)
五/ 2	自然	自然	3-118	自然	4	382	唐	李嗣真	書後品	遠而望之、若翔風飄水、清波瀾連。就而察之、有若自然。信黃唐之道跡、為六芸之範先。
五/ 2	自然	自然	3-120	化工と画工	4	409	明	湯臨初	書指	偶合神交、自然冥契者
五/ 2	自然	自然	5-025	体勢	7	131	唐	張懷瓘	書斷	大凡天地間至微至妙、莫如化工。故曰神曰化、皆由合乎自然、不煩澆泊。物物有之、書固宜然……字有自然之形、筆有自然之勢、順筆之勢則字形成、展筆之勢則字法妙。不假安排目前、皆具此化工也。
五/ 3	天韻									觀其体勢、得之自然、意不在乎筆墨、若高逸之士、雖在布衣、有微然之色。
五/ 4	陽剛と陰柔	陰陽	1-061	気	2	14	清	劉熙載	書概	なし
五/ 4	陽剛と陰柔	陰陽	2-018	神遇	3	135	唐	虞世南	筆髓論	書要兼備陰陽二気。大凡沈著屈鬱、陰也、奇拔森達、陽也。
五/ 4	陽剛と陰柔	陰陽	2-060	生趣	3	275	清	龔賢		字雖有質、跡本無為。裛陰陽而動靜、体万物以成形。
五/ 4	陽剛と陰柔	陰陽	3-118	自然	4	376	後漢	蔡邕	九勢	(5-011《体》の用例と同じ)
五/ 4	陽剛と陰柔	陰陽	4-078	結構	6	77	明	張神	法書通釈	古人之書画、与造化同根、陰陽同候。
五/ 4	陽剛と陰柔	陰陽	5-011	体	7	50	唐	虞世南	筆髓論	夫書肇於自然、自然既立、陰陽生焉、陰陽既生、形勢出矣。
五/ 4	陽剛と陰柔	柔剛	3-085	適勁	4	249	清	龔賢	柴丈画説	古人写字、政如作文。有字法、有章法、有篇法。終篇結構、首尾相応。故云、一点成一字之規、一字乃終篇之主。起伏隱顯、陰陽向背、皆有意蘊。
五/ 5	豪放と婉約	婉約	3-076	豪放と婉約	4	225	梁	庾元威	論書	字雖有質、跡本無為。裛陰陽而動靜、体万物以成形。
五/ 6	沈着痛快と優愜不迫									(2-018《神遇》の用例と同じ)
										太凡筆要適勁。適者柔而不弱、勁者剛亦不脆。適勁是画家第一筆、燥成通於書矣。
										婉約流利
										なし

Ⅲ. 用例検出結果考察

第一系列「心」

第一系列「心」は、性、情、意、志、趣、趣興、意興、性霊の範疇から構成される。成復旺氏によると、「心」は、美学における主体についての範疇であり、審美の主体の心の境地のことをいう。「心」は、「心」と「物」との関係において示される。「心」とは、「物」と相對するもののことをいい、主体の精神の境地のことを指す。古典美学においては、伝統的に人の「心」が「物」に応じて「心」が動くことによって、「物」と自己が交じりあってひとつに融合するうちに、主体は審美の境地に入っていくと考えられてきた。

検出の結果、用例数は以下の通りである。心24例、性15例、情18例、意35例、志2例、趣7例 計101例。趣興、意興、性霊の二字から成る術語は、性、情、意、志、趣より派生したものであるが書論から見いだせなかった。その中でも、書論において最も用例数の多かった「心」そのものの術語とその範疇である「意」は第一系列の中で、根幹を成す術語であると考ええる。

「心」の用例には、24例中15例と唐代の書論が多く引かれている。「手」や「筆」といった術語と対になり、心と技法に関するもの「心不厭精、手不忘熟」(孫過庭『書譜』)や、書は心を表す「書則一字已見其心」(張懷瓘『文字論』)ことを述べたものがある。心と技法に関するものではまた、柳公権の「心正則筆正」があり。用筆は心にあり、心が正しければ自ずから用筆も正しくなるということである。

虞世南の「機巧必須心悟、不可以目取也」(『筆髓論』)という言葉は、書の巧妙さは心で悟るものであって、目で見得るものではないという意である。「目」という外的なものではなく、「心」という内的なものを重視しているのである。この様に、「心」という範疇は、書において本質的原理を述べる上で根幹をなす範疇であると言える。(西原 歩)

第二系列「物」

第二系列「物」は、形、質、象、景、境、天、道などの範疇から構成される。これらは「主体」に対する「客体」として包括されるもので、成復旺氏によれば、「精神」を担い、「精神」に達するための媒介者である。

書は言葉を視覚的な形象として定着させたものであるから、「形」を離れては存在しない。ゆえに、人々が書の「形」に関心を向けてきたことは当然である。初期の書論のひとつ、西

晋の衛恒が著した『四体書勢』は、書の形態をさまざまな自然形象に喩えている。また、書を構成する点画が骨、肉、筋といった人体の比喩によって論じられ始めたのは、早くも六朝時代のことである。さらに唐代以降、筆法、結構、章法などの技法や形式について、さかんに議論されるようになった。

しかし、同時に注目されるのは、書において「形」に拘わることがつねに厳しく戒められてきたことだ。これほど「形」を問題にしながら、「形」を揚棄することが目指されてきたのである。中国書論の本流は、形式論や技法論ではなく、むしろそうした“形而上学”にある。

たとえば、南朝齊の王僧虔によるものとされる『筆意賛』には、「書の妙道は、神彩を上と為し、形質は之に次ぐ」とある。このような考え方は、歴代の書論を通じてみられるものである。清の包世臣の『芸舟双楫』には「書の太局は気を以て主と為す。气得れば則ち形体之に随う」といい、劉熙載の『書概』には「書を学ぶは仙を学ぶに通ず。神を鍊るは最上、気を鍊るは之に次ぎ、形を鍊るは又た之に次ぐ」という。いずれも、「形」以上に、「形」ではとらえられぬ神彩、神、気を重視するのである。

それは、中国美学の基礎をなすひとつの理念を示している。すなわち、美は外在的な物に宿るのではなく、客体（物、形）が主体（心）と合一したときにはじめて成立するという考え方である。（亀澤孝幸）

第三系列「感」

『中国美学範疇辞典』の「引論」に示されている第三系列は【主体】（第一系列）と【客体】（第二系列）の統一による、審美の心理活動のことを意味している。この第三系列について成復旺氏は次のように述べている。

これらに共通する特徴は二つある。一つは「投入式」ということである。つまり「こころ」が「もの」の中に入りこみ、他人の立場に身を置くようにしてそれを体得するのである。…もう一つは「非倫理性」ということである。つまり、あれこれと連想を自由に繰り返すことである。

中国美学の特徴は、単純に「もの」だけの美は存在せず、「こころ」と「もの」、つまり主体と客体の間で上記のような関係が成立することによって美が生じるという点にある。このような関係の系列に含まれる範疇語に「観」がある。唐代の張懷瓘は「深く書を識る者は、惟だ神彩のみ観て、字形を見ず。」（『書断』）とっており、深く書を理解している人は内面的な「神彩」だけを「観」て、外面的な字形は見ないという。形を通じてその内面にある神

彩を感じ取ることが本質であり、形そのものを見ることは問題にしないのである。これが「観」ということなのである。つまり、第三系列は中国の伝統的な文芸観に基づく鑑賞と理解でき、「作品を見てその良さを味わう」といった現代的な解釈による鑑賞と異なるという点を見落としてはならない。また、これらの範疇語は「こころ」と「もの」の関係において成立するものであるから、時代や個人の相違、またはその背景に思想や価値観の影響は、他の系列よりも強いと推測する。この他にも、遊、体、品、悟、興、感、といった範疇語が第三系列に含まれる。『中国美学範疇辞典』に収録する書論の用例では、観1例、体16例、悟9例を検出し、遊、品、興、感の使用例は確認できなかった。(藤森大雅)

第四系列「合」

第四系列の特徴は主体と客体を兼ね、統一されている点にある。該当する範疇語と『中国美学範疇辞典』に収録する書論の用例は、神27例、気35例、韻10例、味8例、意象1例、意境0例である。

これらの範疇語は『中国美学範疇辞典』の書論の用例をまとめた『審美術語用例集』でも、他の系列に比べ多くの用例が確認できる。

書の妙道は、神彩を上と為し、形質之に次ぐ。(王僧虔『筆意賛』)

蔡邕の書は、骨気洞達し、爽爽として神有り(袁昂『古今書評』)

殷鈞の書、高麗の使人の如し。浪に抗ひ甚だ意気有るも、滋韻は終に精味に乏し。(袁昂『古今書評』)

「神」「気」「韻」「味」が他の言葉と結び付いて熟語を形成することにより、より多くの美を表現することが可能であり、用例も多くなる。この系列にふくまれる範疇語はその他にも挙げられよう。『中国美学範疇辞典』に挙げられた範疇語は、もともとその他の文芸領域で使用されたものが書の領域にも派生したものであるが、中国の伝統的な美を表す範疇語として重要な地位を占めたものでもあり、書の美を表す主要な範疇語となっていく。このように、第四系列は美そのものであるため、他の系列と比較して使用頻度が高いのは当然とも考えられる。

しかし、これらと同様に中国の文芸理論において重要な概念でありながら、「意象」や「意境」は最も古いものでも清代後期の書論が初見で、その後の用例もごく僅かである。特に「意境」は王国維によって提唱された範疇であるように、近代の書法美学研究において「意象」や「意境」が取り上げられるようになってきていることから、書論においては新しい範

疇だと言えらる。本研究の「書の芸術性に関する術語と現代学者の解釈」の趣旨に合う点でも興味深い範疇としてとらえられる。「意象」や「意境」の概念をもって書を捉えることによって、それ以前には認識されなかった書の美や構造などに、新たな展開がもたらされるのか興味ぶかい。(藤森大雅)

第五系列「品」

第五系列「品」は、和、自然、天籟、陽剛と陰柔、豪放と婉約、沈着痛快と優游不迫、品などの範疇から構成される。これらは、「美」における区別、あるいは「美」のさまざまな「形態」を指す範疇である。成復旺氏によれば、「陽剛」と「陰柔」、「豪放」と「婉約」、「沈着痛快」と「優游不迫」は、すべて基本的に「強壯」と「弱婉」の審美差異である。「和」は極端であることに反対し、相手との中和を主張するということであり、「自然」「天籟」は意識的に為すことに反対し、自然に出てくることを提唱するものである。書論の用例は、和12例、自然16例、天籟0例、陽剛と陰柔8例、豪放と婉約1例、沈着痛快と優游不迫0例、品7例、計44例を検出した。

このうち、書論における「和」の用例は、大別すると5種類ある。気に関連するもの(4例)、中和の意で用いられているもの(1例)、神に関するもの(1例)、点画や章法の調和について述べているもの(2例)、趣をあらわしたもの(3例)である。

まず、気に関連するものには、虞世南『筆髓論』の「心正にして気[・]和すれば則ち妙に契す。心神 正ならざれば書は則ち[・]欹斜し、志気 和せざれば字は則ち[・]顛仆す。」や、劉熙載『書概』にみえる「右軍の書は、『言わずして四時の気も亦た備わるもの』にして、所謂『中和誠に[・]経とすべし』なり。」等がある。また『筆髓論』には、書の基準に中和を挙げて「其の道は魯廟の器に同じ。…正は則ち[・]冲和の謂なり。」とあり、李世民『指意』には神について「夫れ字は神を以て精魂と為す。神 若し[・]和ならざれば、則ち字に態度無きなり。」とある。点画や章法の調和についての用例には、孫過庭『書譜』の「違いて犯さず、[・]和して同せず」や、梁武帝『答陶隱居論書』の「肥瘦相[・]和し、骨力相[・]和し」とあり、趣に関するものには、例えば王澐が歐陽詢の書を評して「清和秀潤」としたものがある。(池田絵理香)

IV. 用例検出結果一覧表

第一系列	24/心	15/性	18/情	35/意	2/志	7/趣	0/趣興	0/意興	0/性靈	101例
第二系列	16/形	11/質	6/象	0/景	0/境	1/天	1/道			35例
第三系列	1/観	0/遊	16/体	0/品	9/悟	0/興	0/感			26例
第四系列	27/神	35/気	10/韻	8/味	1/意象	0/意境				81例
第五系列	7/品	11/和	16/自然	0/天籟	8/陽剛と陰柔	1/豪放と婉約	0/沈着痛快と優悠不迫			43例
合計										286例

「審美術語用例集」に検出した用例を一覧表に整理すると上記のようになった。全286例を見てみると、上記「VI. 用例検出結果考察」に記した通り、第一系列「心」の「心」「意」と第四系列「合」の「神」「気」に用例が多いことが判明した。

この結果は、『中国美学範疇辞典』に限るものではあるが、大よその傾向を示しているものと考えられる。(河内利治)

平成 28 年度研究報告

I. 平成28年度計画遂行

①「書の芸術性に関する術語と現代学者の解釈をめぐる比較考察」

平成27年度に作成した「審美術語用例集」と林語堂・宗白華・李沢厚・葉朗・熊秉明・邱振中に見られる書の芸術性についての審美術語との比較考察を行った。平成28年度は林語堂・宗白華・李沢厚をとりあげ、上述の基本文献をもとに考察を行った。分担は、林語堂＝池田絵理香、宗白華＝藤森大雅、李沢厚＝亀澤孝幸とし、考察結果は、本報告書後出の「IV. 考察」にまとめた。

②甘中流『中国書法批評史』第五編「近代書法批評」の翻訳

①の研究を行うに当たって、本研究班は、辛亥革命以降の中国における書論史の全体像とその大まかな流れを把握しておく必要があると考えた。そこで参考文献を検討したところ、このテーマについて手際よく整理された甘中流『中国書法批評史』（北京：人民美術出版社、2016年）の第五編「近代書法批評」を見つけ、本研究の基礎として翻訳することにした。訳稿は、大東文化大学人文科学研究所・東アジアの美学研究班編『中国美学範疇研究論集』第五集（2017年3月刊行予定）に発表予定である。

II. 考察

林語堂の書論

池田絵理香

はじめに

林語堂（1895-1976）は中国の文学者・言語学者・評論家である。その活動分野は、自伝に掲げた「両脚、東西の文化を踏み、一心、宇宙の文章を評す。」という対聯にふさわしく、極めて広範にわたるものであった。林語堂が中国書法を論じたものには『My Country and My People』（邦題『中国＝文化と思想』鋤柄治郎訳、講談社、1999年）所収の「CHINESE CALLIGRAPHY」がある。そのほかには、同書の「THE ARTISTIC LIFE」および『The Importance of Living』（邦題『人生をいかに生きるか』阪本勝訳、講談社、1979）においても、わずかに言及している。

小文では、林語堂が書をどのようなものとして捉えているのかを整理したい。

1 林語堂の略歴とその学問的背景

林語堂の経歴を、『中国＝文化と思想』および『人生をいかに生きるか』の訳者あとがきと『自由思想家・林語堂—エッセーと自伝—』（合山究訳、明德出版社、1982）から年表にまとめ、生い立ちや学問的背景を確認したい。

- 1896年 福建省漳州龍溪県坂仔村に祖父の代より続いたキリスト教牧師の子として生まれる。
- 1916年 上海の聖ヨハネ大学卒業。同年秋より北京の清華大学で約3年間英語教師として働く傍ら、琉璃廠にある古書店通いをし、独学で中国文学を学ぶ。
- 1919年 新婚の夫人を伴って渡米し、ハーバード大学で比較文学を学ぶ。
- 1920年 ハーバードでの半額奨学金が理由もなく打ち切られたため、フランス東のル・クルーズで働き（YMCAとして教科書の編集に携わる）、ドイツに渡り、先にイエーナ大学、半年後にライプツィヒ大学で言語学を専攻し、特に中国古代音韻学の研究に没頭した。
- 1923年 ライプツィヒ大学でPh.D.の学位を取得し、帰国する。
帰国後は北京大学、北京女子師範大学の教授を歴任する一方、周作人が主催する『語絲』の寄稿者の一人となる。『語絲』には、周作人のほか魯迅、錢玄同、郁達夫、劉半農などがいた。
- 1925年 上海の5・30事件をうけて、『京報副刊』に御用文人を批判し大衆闘争を支持する文章を発表する。当時教務部長の任にあった北京女子師範大学の学生のデモに参加し、『語絲』『奔原』『京報副刊』等の新聞雑誌に軍閥政府を批判する文章を発表した。
- 1926年 3・18事件の犠牲者の追悼活動に参加し、追悼文を発表。北洋軍閥政府から追われる身となり、5月に北京を脱出し、廈門大学へ逃れた。
- 1927年 廈門大学を去り、2月に陳友仁の求めに応じて武漢国民政府外交部の秘書となる。半年後、政界を離れて上海に出る。以後ほとんど公職につかず、もっぱら文筆業に専念した。文学者として『語絲』『奔流』『朝花周刊』などに寄稿。上海開明書店から出版した『開明英文読本』『開明英文文法』は日本にも大きな影響を与えた。
- 1932年—36年にかけて、『論語』『人間世』『宇宙風』などの諸雑誌を次々に主宰した。一方で『The China Critic』（『中国評論週報』）、『Tien Hsia Monthly』（『天下月刊』）などにも社会時評や中国古典文学作品の英訳を発表する。

- 1935年 『My Country and My People』 出版。
- 1936年 アメリカに移住する。以後30年間、主にニューヨークに居住する。
- 1937年 『The Importance of Living』（邦題『人生をいかに生きるか』）出版。
- 1939年 『Moment in Peking』（邦題『北京好日』また『北京の日』とも）出版。
- 1940年 『Leaf in the Storm』（邦題『嵐の中の木の葉』）出版。
- 1947年 『The Gay Genius』（邦題『蘇東坡』）出版。ユネスコ芸術部長となり3年間パリに住む。
- 1953年 『The Vermilion Gate』（邦題『朱塗りの門』）出版。
- 1954年 シンガポールの南洋大学総長に就任する。
- 1966年 台湾の陽明山に居を構え、令嬢のいる香港との間を往復しながら、『林語堂当初漢英詞典』を完成させる。
- 1976年 3月、香港で逝去。

2 『My Country and My People』 執筆の経緯と視点

林語堂は、1932-36年にかけて、諷刺と幽默^{ユーモア}を主張する『論語』や、文人趣味的小品文を唱道する『人間世』『宇宙風』などの諸雑誌を次々に主宰した。これらの雑誌は、革命挫折後の大衆や知識人の心をとらえ、ブームとなった。その一方で『The China Critic』（『中国評論週報』）、『Tien Hsia Monthly』（『天下月刊』）などにも社会時評や中国古典文学作品の英訳を發表している。この『The China Critic』に掲載された文章に目を留めたパール・バックの強い勧めにより、『My Country and My People』を書くこととなったのである。

パール・バックは当時の中国について、『My Country and My People』の序文で次のように述べている。

今日の中国で最も重要な事件の一つに、中国の若い知識人による自国の再認識が挙げられます。……彼らの父親の世代の人々が儒家の經典の薰陶を受け、これを学び、これに半旗を翻したのに対し、これらの若者は雪崩れ込んできた新しい時代の様々な学説に大きな衝撃を受けたのです。……この後、失望と熱狂の時期がこれに続き、西洋崇拜の傾向が強められることになったのです。……もし西欧国家が引き続き繁栄と平和を維持していたならば、中国人の心理はまたどうなっていたことでしょう。しかし西欧は繁栄を続けることができませんでした。……若者は父親の世代の革命への情熱に飽き飽きし、

古い中国に立ち戻ろうとしています。(邦訳『中国＝文化と思想』3—6頁)

また林語堂自身は次のように述べる。

中華民族は今、民族の秋に遭遇していると言えよう。緑色に黄金色が混じり、悲哀に歓喜が交じり、希望に追憶が交錯する初秋の気分が国家にも個人にも沁み込んでいる。…
…秋の輝きが意味するのは、春の無邪気さでもなく、夏の尊大さでもなく、人生の限界を知り、足ることを知る初老の円熟と分別である。(同書514—515頁)

こうした背景のもとで、西洋人へ中国人の民族、生活、風土、思想、文化、哲学、芸術、歴史などを総合的に紹介するために書かれた『My Country and My People』は、瞬く間にベストセラーとなり、林語堂はアメリカにおける文学者としての地位を確立した。

林語堂は巻頭言で「中国人は自国の最良の解説者たりえるのであろうか。」という問いについて、中国人であればこそ理知と心の両方を用いることができると述べている。

ではいかにすれば正しい民族の誇りと革新に対する真摯な願望とを結びつけることが可能となるのであろうか。それは、真の理解力に批判的態度を配し、理知で眺め、心で感じ取り、理知と心とを一つに結び付けることである。……以上が我々現代中国人が東西の文化を観察してきた方法であり、また東洋の文化を観察し、理解する唯一の方法でもある。(同書31—39頁)

3 形と線の美

林語堂は美、力、技という観点から、書体を評価している。

私見では、魏碑体は書道史上最良の書体ではないかと思う。その非凡である所以はただ単に美しいというのみならず、美、力、技を兼備しているからである。(邦訳『中国＝文化と思想』所収「絵画」452頁)

ではこの美とはどのようなものを差しているのか。林語堂は、「美とは何か」という短い文章の中で、文学や書の美について次のように述べる。

文学の美、物象の美と呼ばれるものは、変化と動きによるところが多い。すなわち生命の上に立っている。生あるものにはつねに変化と動きがあり、変化と動きのあるところには自然に美がそなわる……宇宙間の万物には、芸術的な美がこもっている。枯蔓の美は王羲之の書より偉大である。峻峭懸崖は張猛竜の墓碑銘より雄渾である。それゆえに、万物の文、すなわち芸術美は、その天性より発し、その天性をまとうるものは、文、すなわち美装をまとうということがわかる。ゆえに文、すなわち線と形の美というものは、内在的なものであって、決して外来的なものではない。(邦訳『人生をいかに生きるか』所収「美とは何か」247—248頁)

林語堂によれば、万物には芸術的な美が宿っている。美が生命の上に成り立つものである以上、線と形の美、つまり文がおのずから備わっているというのである。

また動物を隸書、飛白、草書、篆書、八分、小楷に擬え、生命あるものに備わる勢、美、力、文について次のようにむすんでいる。

……動物の美は、その姿勢と動きから生まれ、姿態は身体の機能の結果である。そしてこれがまた文章美の秘訣でもある。……詩文の傑作は、自然そのものの運動のようなものであって、形なくして形があり、魅力と美はおのずからそなわる。けだし、勢というものは、動態美であって均斉美ではないからである。生命あり動きあるものには、すべてこの勢があり、それゆえに、美があり、力があり、文がある。すなわち形と線の美があるのである。(同書249頁)

4 リズム

林語堂は、リズムと芸術、書法(1)の関係について次のように述べる。

すべての芸術の問題は、リズムの問題である。従って、中国芸術を理解するには中国人のリズムと芸術的靈感の根源から理解しはじめなければならない。……不思議なのは、抽象におけるこのリズムに対する崇拜が、芸術としての中国書法の発展から起こったことである。……書法は中国芸術における抽象的な形とリズムを学ぶ基本の場であり、中国の人々に基礎の美学を提供し、それを通じて中国人は線と形の基礎的な考え方を学んできたと言えよう。(邦訳「A translation of CHINESE CALLIGRAPHY wrote by LIN

YUTANG」4頁)

西洋にとって何が重要であるかと言えば、それが中国芸術に美学の基礎を与えただけでなく、アニミズム（靈魂崇拜）の原理をも代表するという事実である。（同書2頁）

全ての動物の体内に存在する、形態とリズムを見つめた時にだけ、中国書法というものを理解することができる。（同書4頁）

林語堂によると、中国書法においては動物や植物の輪郭や形からリズムを感じ取り、その型を模倣することから靈感を得ているという。

梅の枝は花が落ちてしまっても美しい。なぜなら枝は生きており、成長しようとする、生き生きした欲求を表しているからである。その樹木の輪郭も、このような有機的欲求から起こるリズムを表している。（同書4頁）

中国書法には一つとして自然のなかのリズムの型を模倣し、直接的あるいは間接的に特有の「スタイル（様式）」から靈感を形づくらないものはない。（同書2頁）

大自然は、グレイハウンド犬に人為的に抽象的な美しさを、その機能から離れて付与することはない。……それらが美しいのは俊敏さを暗示しているからであり、さらに調和のとれた機能が調和のとれた形に表れているからである。猫の柔軟な動きは、その柔軟な輪郭から生じており、頑固にうづくまるブルドックの輪郭は、それ自体の力の美を持ってさえている。これは自然界の無限で尽きることのない型を説明している。それは常に調和がとれ、リズムがあり、出し尽くすことのない形の無限の変化である。（同書4頁）

林語堂のいうリズムとは、天地に連なる生命感のようなものを指しているのではないだろうか。中国書法はこの生命感を体現するものである。それは動植物などの形や輪郭からリズムの型を感じ取ることによって実現する。生命の動きには勢があり、そこには力があり、美があるのである。

- (1) 原文はrhythm。以下に引用する『My Country and My People』所収の「CHINESE CALLIGRAPHY」は河内利治氏監訳のものを引用した。河内氏と鋤柄氏とでは「rhythm」の訳が異なり、河内氏は「気韻」、鋤柄氏は「^{リズム}律動」と翻訳している。ここでは便宜上、該当箇所を「リズム」の表記に変更した。

参考文献

- ・『中国＝文化と思想』鋤柄治郎訳、講談社、1999年
- ・『人生をいかに生きるか（上）』阪本勝訳、講談社、1979年
- ・『人生をいかに生きるか（下）』阪本勝訳、講談社、1979年
- ・『自由思想家・林語堂—エッセーと自伝—』合山究訳、明德出版社、1982年
- ・『A translation of CHINESE CALLIGRAPHY wrote by LIN YUTANG』（『書道学論集3』所収）大東文化大学大学院文学研究科書道学専攻院生会、2006年

宗白華の書論

藤森大雅

はじめに

宗白華（1899-1986）は「中西芸術理論に精通した美学大家」と称され、現代美学の先駆者、開拓者に位置づけられる人物である。彼の代表的著書『美学散歩』は、深く、豊富な美学思想を我々に提供している。

中国では80年代の発展を背景に、書法美学もまた一つの学科として確立された。梁啓超、林語堂らが先鞭をなし、それに次いで宗白華が「中国書法里的美学思想」を発表し、学术界に多大な功績を残した。その後も書法美学に関する論考や専門書籍が続々と発表される中、宗白華の書論や書法美学を議論の対象とすることは、あまり多くないようである⁽¹⁾。小稿では「中国書法里的美学思想」の他、談話録の「中国書法芸術的性質」、また、部分的に書について言及した文章から、宗白華の書論の特徴をみていくことにする。

はじめに、姜小東 他主編『中国美学家評伝』、および林同華「宗白華生平及著述年表」（『宗白華全集』第4巻）をもとに、宗白華の主要な経歴をまとめてみたい。

1897年12月15日 安徽省安慶に生まれる。原名は之樾、字は伯華。

- 1905年 南京第一所新式小学校入学。
- 1909年 南京第一模範高等小学校入学。
- 1912年 南京金陵中学にて英語を学ぶ。
- 1913年 青島大学中学部にてドイツ語を学ぶ。
- 1914年 青島大学中学部語言科を卒業。上海同済医工学堂中等部2年に転学し、ドイツ語を学ぶ。またこの時期より哲学の研究を開始する。
- 1917年 雑誌『丙辰』第四期に哲学の処女論文「蕭彭浩哲学大意」を発表。
- 1918年 「少年中国学会」の設立に関わる。
- 1919年 7月1日、北京にて少年中国学会が成立。宗白華は「少年中国」の評議部評議員に選出される。同年8月から1920年の5月まで、上海の『時事新報』の副主編の郭虞裳の招聘を受け、後に『学灯』の主編となる。
- 1920年 5月末、宗白華は『学灯』の主編をやめ、ドイツに留学する。パリに滞在した際、ロダン美術館を参観し、ロダンの自然美への愛を深く受け、自然美、動の観念をもって自然美の観点と芸術的啓示を表現することを発見した。彼の哲学観と芸術観は、ショーペンハウアー、カントに始まり、ロダン、ゲーテへと移り変わっていく。これも唯心論から唯物論の汎神論の積極的な転換でもある。23歳から28歳までドイツのフランクフルト大学、ベルリン大学の哲学系で美学、歴史哲学を学んだ。この間、『時事新報・学灯』に連続して『流雲』を掲載した。
- 1923年 12月、彼の詩集『流雲』が出版される。中国新体詩の中でも最も早期に作られ、影響のある詩集の一つ。
- 1925年 帰国。南京東南大学哲学系の教員となる。
- 1928年 東南大学が中央大学に改められる。31歳で哲学系の教授となる。
- 1930年 哲学系主任教授を兼任する。30～40年代、中国哲学理事、中国哲学会編集委員会委員、西洋哲学名著編集委員会委員、中国哲学研究委員会委員を担当した。
- 1932年 宗白華・周輔成共編の『歌徳之認識』は、中国で最初の比較的完備し、系統的なゲーテの研究著作である。
- 1933年 中国絵画芸術、およびその美学原理の研究に没頭し、『徐悲鴻与中国絵画』、『論中西画法的淵源与基礎』、『中西画法所表現的空間意識』(1936年)などの重要な美学論文を執筆した。
- 1938年6月～1946年夏、抗日戦争勃発後、日本軍が南京を占領。重慶に移る。再び『時事

- 新報・星期学灯』の主編として、社会科学や哲学に価値や影響のあるたくさんの文章や詩歌、散文などを編集し、これが抗日戦争の重要な理論と文芸的拠点となった。
- 1945年 南京に戻り、教師を続ける。同時に長年書き溜めた美学芸術論文集を『芸境』の原稿として編集し、その序文で唐代の画家張璪の「外に造化を師とし、中に心源を得」の美学思想を詳しく論じている。解放後、北京大学哲学系美学史教授。『美学散歩』『美学与芸境』などの論文集が出版される。
- 1979年 郭沫若全集編集委員会委員に選出される。
- 1982年 田漢研究会名誉会長に選出される。中華全国美学学会第1回理事会理事、第2回理事会顧問。
- 1986年12月20日 北京において病に倒れる。享年89歳。

宗白華は幼いころより英語、ドイツ語を学び、詩にふれ、文学、哲学を独習しており、多方面に優れた才能を発揮していた。そして1920年のドイツ留学の際、立ち寄ったパリのロダン美術館で自然美へ目覚め、フランクフルト大学、ベルリン大学での美学、歴史哲学を修めたことが彼の学術的基盤を築き、その美学思想の背景にはロダン、ゲーテが大きく影響している。

その後の研究動向では、1933年、突如として中国絵画芸術、およびその美学原理の研究を集中的に開始したことが注目される。時を同じくして「書法は中国特有の高級芸術となる」と、書法を中国の芸術の中でも最高位に位置づけるようになる。ここが宗白華の美学思想における転換期であったと考えられるのである。

1. 宗白華の学術的視点

李沢厚は宗白華の美学思想の特徴を朱光潜と比較して次のようにまとめている。

朱先生は1949年前後の著述が非常に多く、宗先生は極めて少ない。朱先生の文章と思惟は推理的であるが、宗先生は抒情的である。朱先生は文学に偏るが、宗先生は芸術に偏っている。朱先生はより近代的、西洋的、科学的であるのに対し、宗先生は古典的、中国的、芸術的であり、朱先生は学者であるのに対し、宗先生は詩人である。(宗白華『美学散歩』序文3頁)

19世紀末、王国維や蔡元培ら中国の美学者は、カントやショーペンハウアーの影響を受け、真理の追求を人生の目標とした。その後、宗白華は「真」「善」「美」を統一し、「芸術的人生観」と「科学的人生観」を提起して、ドイツ古典主義の立場から中国の現代・当代の美学にまで及んでいる。宗白華は芸術審美が人間の情操を陶冶することを強調し、「芸術の生命化」「生命の芸術化」の命題を提起し、西洋の美学思想を借りてさらに発展させたのである。

宗白華は書の専門家とは異なる視点から書を俯瞰的にとらえ、書の芸術性とその美学思想を論じた。ここに宗白華の特徴が認められるが、この方法は当時の時代的要求にかなうものであった。陳振濂氏は次のように述べている。

もし康有為、楊守敬、羅振玉から于右任、胡小石、卓君庸、馬宗霍までの研究を書法系統の内部の研究と見なすならば、朱光潜、宗白華の研究はすなわち書法の外部に位置する研究である。前者は具体的であるが細かくなりがちで、後者は全体を把握しやすく思想性に富む方法である。当時の書法理論から言えば、具体的な研究は古くから存在する伝統であり、全体像をよく見て評価することはむしろ急を要する仕事である。宗白華はまさに美学者の立場でこの仕事を行ったのである。(陳振濂『現代中国書法史』235頁)

では、中国芸術の最上位に位置づける書法の特徴について具体的に見ておこう。「中国書法里的美学思想」の中心となる内容は「書法芸術における感情の表現」、「書の芸術品としての要素」、「用筆・結構・章法」の3つに分けられる。以下、内容を簡単に確認しておこう。

2. 感情の表現

書法は人の内心の感情を表現することができる。しかも他の民族が文字を書く場合、同等の境地に到達できるものはない。なぜ書法にはそのような特徴があるのだろうか? 「中国書法における美学思想」はこのような問題提起から始まっている。この問題について、古代の書法家を例に挙げ、自身の見解を以下のように述べている。はじめに、唐の韓愈の『高閑上人を送るの序』の張旭に関する一説を引く。

張旭の書法は、自分の情感を描写したばかりでなく、自然界のいろいろな変動の形象をも表現した。しかし、これらの形象は彼の情感を通じて体得したもので、「喜ぶ可し、愕く可し」である。彼は自分を表現する情感の中で、同時に自然界のいろいろな形象を

反映しているか、あるいは暗示しているか、またあるいはこれらの形象的概括を借りて、彼自身がこれらの形象に対する情感を暗示しているかである。これらの形象は、彼の書法の中では、事物の刻画ではなくして、情景の融合した「意境」であって、中国の絵画のようであり、さらに音楽のようであり、舞踏のようであり、美しい建築のようである。(邦訳「中国書法における美学思想」121頁)

また、元代の趙子昂を例にあげて次のようにも述べている。

彼は「爲」字から「鼠」の形の暗示を得、そこで積極的に鼠の生き生きした形象を観察し、もっと深い層の生命形象の構想を吸収し、「爲」字をさらに生氣や意義のある、内容豊富な字にしたのである。この字はすでに概念を表す符号であるだけでなく、それは生命を表す単位であり、書家が字の結構を用いて、物象の結構と生氣が満ち溢れている動作を表すようになったのである。(同書121頁)

張旭の書の形象は「情」と「景」が融合した「意境」を表しており、趙子昂は概念を超えた「生命単位」を表現しているという。これらが書における感情表現を可能にさせると宗白華は考えている。

「生命単位」の実現について、次のようにも述べている。

われわれの常識では、一つの生命の形体は、骨・肉・筋から構成されていることを知っている。「骨」は生物体の最も基本的な構造で、骨があることによって、一つの生物体ははじめて能く立って行動することができる。骨に附着している筋は、すべての動作の主宰者で、われわれの運動感の源泉である。骨と筋の外側に附着して、肉は骨と筋を包んで生命体に形象を有らしめている。筋肉の中に流れている血液栄養は、形体全部を潤している。骨や筋・肉・血などがあって、一つの生命体が誕生するのである。中国古代の書家が「字」も生命を表し、生命を反映する芸術にしようとするなら、彼のもっている方法と工具で、字に一つの生命体の骨や筋・肉・血などの感覚を表さなければならなかった。しかし、ここでは完全に絵をかいて、直接に客観形体を手本として示すのではなく、それはかなり抽象的である点や線、筆画などを通じて、われわれが情感と想像の中から、客体形象の中の骨や筋・肉・血などを体得させ、音楽や建築のように、われわ

れの感情および体の直感的形象を通じて、人類の生活内容と意義をも啓示できるのである。(同書121頁)

抽象的な点・線・筆画などに、書き手の情感や想像から、骨・筋・肉・血などを体得させることにて、生命を反映する芸術となるという。「骨」は基本的な構造、「筋」は運動感の源泉、「肉」は生命体の形象、「血」は形体の潤いと説明されている。これは書を人体に擬えた蘇軾の「書には必ず神・気・骨・肉・血有り」(『東坡題跋』)を踏まえたものである。ちなみに、人間の内面に関わる「神」、「気」について、宗白華は言及していない。ここではあくまで形象の面から感情の表現を論じているためであり、強いて言えば「情感」や「想像」がそれらに該当すると考えられる。

3. 書の芸術的定義

1932年以後、宗白華は書法を「中国特有の高級芸術」に位置づけた。このような見解は、沈尹黙の「中国書法は最高の芸術である」や、熊秉明の「中国書法は中国文化の核心の核心である」などがあり、宗白華だけに止まらない。では、宗白華がどのように書を定義したかについて見てみよう。宗白華は書が芸術品となるための要素について次のように述べている。

中国人の書いた字が、芸術品となるには、二つの主要要素がある。その一は中国の文字の始まりが象形にあったことにあり、その二は中国人の使っている筆にある。(同書122頁)

書を芸術品とする規定条件に、文字(素材)と筆(用具)を挙げている。これらは西洋の文字や筆記具と比較すれば大きな違いである。さらに、書の本質的な問題にふれて次のように述べている。

…字を書くということの古代の正確な呼称は、「書」である。書とは「如」で、書の任務は如である。書きあげた字は、われわれの心の中の物象に対する把握と理解の「如き」でなければならない。抽象的な点画を用いて「物象の本」を表し出す。これもすなわち物象中の「文」とは、一つの物象の中に、あるいは物象と物象の相互関係の中の条理であるところの長短・大小・疎密・朝揖・応接・向背・穿插などの規律と結構を織り

まぜることである。こうして把握された「文」は、同時にまた人のそれらに対する感情の反応を反映している。この種の「情に因りて文を生じ、文に因りて情見^{あら}わる」の字は、芸術の境地に昇華し、芸術価値を具備し、美学の対象となったのである。(同書122頁)

「情に因りて文を生じ、文に因りて情見^{あら}わる」ことで、芸術の境地に昇華するのであるが、その根底に、抽象的な点画を用いて「物象の本」を表し出すことに着目している。そして次のように続けている。

中国文字の発展は、形象模写の「文」から、孳乳^あ寝く多しの「字」に至って、象形文字は量の面で減少した。それに代わってできたのが、抽象的な点線筆画で構成された字体である。結構の疎密、点画の軽重、行筆の緩急を通じて、作者の形象に対する感情を表現したり、自分の意境をあらわし述べたりする。それは、ちょうど音楽芸術が自然界のいろいろの音声から、純潔な「音色」だけを取りだして、この音色の間における相互結合の規律を発展させたのと同じである。強弱・リズム・メロディーなど規則のある変化で、自然界・社会界の形象と心からの感情を表現する。(同書123頁)

また、

…後になって象形から諧声となり、形声^あが相い益して、さらに「字」の形象意境を豊富にしたのである。たとえば、江の字や河の字は、人をしてあたかも目で水が流れているのを見、耳でざあざあと流れる水の音を聞いているかのように思わせる。だから唐人の一首の絶句を、もしも優美な書法で書きあげたら、われわれがその詩情を味わい知るか、同時に画をも鑑賞しているような境地にもなる。詩句を対聯や条幅にして壁に掛けておけば、美的享受は画に劣らない。中国のその他の多くの芸術のように、これも一種の総合芸術なのである。(同書122頁)

許慎の『説文解字』の「六書」は、指事、象形を「文」、形声、会意を「字」として、それらを転用する、転注、仮借の6種類がある。『説文解字』に収める九千余字中、象形は四百にも満たず、残りの多くが形声であることで、「孳乳^あ寝く多し」と言うのである。それによって象形以外であっても象形的要素が潜在的に備わるため、画と同等の美的享受があると

述べている。「象形」に着目するのは「書画同源」を念頭に置いたものであろうが、全ての文字に当てはまらない点は腑に落ちない。

二つ目の筆については次のように述べている。

殷代からすでに筆があった。この特殊の工具こそ、中国人の書法をして、世界において一種独特の芸術となる可能性をあたえ、また中国画にも独特な風格をもたらしたのである。(同書122頁)

殷代に筆が発明されて後、絶えず改良が加えられながらも、毛筆に取って代わる新たな筆記具が発明されなかったことは、毛筆が実用的に優れた筆記具であることを証明している。その実用以上に芸術的要素を豊かにする理由は、毛筆の弾力性にある。筆圧の加減で様々な形象を表現することが可能となり、毛筆特有の「独特の風格」をもたらすのである。宗白華が西洋の鷲鳥の羽根や金属で作られた筆記具とは異なる「特殊の工具」と称するゆえんはここにある。

文字(素材)と筆(用具)は書が芸術品となるための、規定条件である。これを満たせばすぐに芸術品となる訳ではない。これらの条件を満たした上で、作者の形象に対する感情の表現や、自らの意境をあらわすことが肝要なのである。そのような書について、宗白華は「音楽や舞踏に類似するリズムの芸術」⁽³⁾、「詩歌、音楽のようである」⁽⁴⁾と評して、「中国特有の高級芸術」に位置づけ、また、他の芸術にも共通する書の多様性を認めているのである。

4、書の美学思想

以上の内容を踏まえ、宗白華の書の美学思想について見てみよう。「中国書法里的美学思想」では美学的観点から「用筆」「結体」「章法」の3点について論じている。

①用筆

中鋒、側鋒などの用筆法は、単純な点画を変化させて豊かな心の感情と世の中のもろもろの形象を表現すると説いている。そして、宋の董道「且く天地の生物を觀るに、特だ一氣運化するのみ。其の功用秘かに移り、物と宜しき有り。これを為すを知る者莫し」(『広川画跋』)と、ロダンの「一本の決まった線が大宇宙を貫き、一切の被創造物に付与される。彼等がこの線の中で運行し、自ら自由自在であると思っている」の言説から、書における一筆の重要性を「千筆も万筆も、すべては一筆に帰す」と説く。ここで言う一筆は氣脈が貫くこ

とを指しており、断ち切れず連続する線を指しているのではない。このような一筆であって始めて骨、肉、筋、血の備えることができ、「生命単位」を表現して、芸術境地を成功させると考えている。

このような美の実現には何よりも人の存在が必要不可欠である。鍾繇や石涛、そしてロダンの言説を引き、画家・書家・彫刻家がこの線（一画）を創造し、自分を表現することが「美」であり、また、美は人から流れ出たもので、万物形象のリズムとメロディーの体现であると、線と人と美の関係を説明する。そして書法については、

中国人のこの筆は、一画に始まって虚空を破って、筆跡を残し、人心の美を流出する上に、また万象の美をも流出する。ロダンの言う宇宙を貫いて、遍く万物に及ぶ線を、中国の先人は遠い昔から、すでに書法や、殷墟の甲骨文や、商周の鐘鼎文や、漢の八分隸や、晋唐時代の真・行・草書の中において、極めて豊かに創造的な反映をしていたのである。（同書125頁）

と、中国の書では古くから一画に「人心の美」と「万象の美」を豊かに反映させてきた歴史があり、それは西洋に先行するものであると指摘している。

以上のように一筆の重要性を説くが、一筆だけでは万象を摂ることはできない。「八法」によって筆画の「勢い」と変化が生まれ、それらの「懸腕中鋒」による筆画には力が生じ、平面ではなく深みがあるものになる。これら「勢」、「力」、「生氣」といった「強健美」に傾向する美学的特質を指摘している。

②結構

宗白華は中国書法の結構について論じる際、まず空白の重要性を説くことから始めている。

空白の部分は一字の造形の中に数えるべきで、空白は適当に配分すべきであって、筆画と同等の芸術価値がある。（同書126頁）

空白を筆画と同等にとらえる考え方は、鄧石如の「白を計りて黒に当てる」（『芸舟双楫』）を踏まえた考え方であろう。ここでは書を建築に譬え、西洋美学が建築におけるそれぞれ異なる空間感覚を研究するのと同様に、書法芸術における空間美を研究することを提起する。そして、その「空間感」について次のように述べている。

空間感の不同は、民族、時代、階級が異なる経済基礎の上であって、社会条件の異なった世界観と生活に対する最も深い体験を表している。(同書126頁)

宗白華は西洋美学の研究法を用いて書法芸術における「空間感」(または「空間単位」)の重要性を説いている。この「空間」は、日本語で言うところの「余白」、伝統的な中国書論の「空白」、「布白」と同じではない。より広い意味を持つと考えられる。甘中流氏は次のように解釈している。

宗白華は西洋の空間の概念を借りて書法の芸術構成を研究し、このような伝統的意味における単語構造に新たな意味を獲得させた。ある漢字一字を形式構成の一単位とすると、この単位は全体の中の一元素で、視覚的効果を生み出すことができ、生命体験の「空間単位」を表わすことができる。宗白華はこの空間単位が形成する空間の意境が伝統的意味における「氣勢」「結構」「力」などを包含すると考えている。「空間」概念の引用は字体結構の意味における「布白」「姿態」から画面全体の形態の把握までを表しており、伝統的観念の書法を時間の流れを中心とした観照モデルへと変えた。このような書法は時間、空間の特徴を兼ね備えた芸術性を備えている。(甘中流『中国書法批評史』606頁)

宗白華が結構について古代の書論から参照したのは、欧陽詢の書論と伝わる『字体結構三十六条』であり、「法を尚ぶ」とされる唐代に発達した楷書美の規律に対する精緻な考察である。「排疊」から始まる三十六の分析は美の実現を目標とした規律であり、これを自らの芸術意象の創造のために運用するためのものである。

しかし、これはあくまで楷書に適用されるだけの規律であり、その他の書体についてはそれぞれの規律を研究すべきであると指摘している。

③章法

宗白華は前文で引いた『字体結構三十六法』中の「相管領」「応接」の二条は章法について論じたものだと説明する。「相管領」は「楽曲におけるテーマのよう」であり、「作者の基本的音楽思想」を表すといい、「応接」は相互の連係で、「芸術構図の配置や章法の基本原

則」という。これら美の規律を実現した書に『蘭亭序』を挙げ、次のように述べている。

王羲之の『蘭亭序』は一つ一つの字の結構が優美であるばかりでなく、その上、全篇の章法布白にも注意して、前後相い管領し、相い応接していて、テーマがあり、変化がある。全篇中に二十個の「之」の字があるがそれぞれ結体がちがひ、神態もおのおの異なっていて、暗に変化を示しているうえ、全篇を貫き連係している。管領の任務を執行しているほか、また変化の中において前後が相互応接して、全幅の連絡を構成し、全篇をして第一字の「永」から末字の「文」に至るまで、一気に貫通しているのである。(同書131—132頁)

このような美の規律に随って創造することにより、はじめて「芸術意境」が湧き出ると指摘する。その意境は、

自然主義の現実模写ではなく、抽象的空想の構造でもない。それは生活の極く深刻な、豊富な体験によって、情感が濃厚になり、思想が沈摯している状態において、突然、創造性が爆発してくるものである。(同書132頁)

と述べ、書家はこの意境を基に芸術的な書法を創造すると言っている。

おわりに

特に宗白華の美学思想の背景を踏まえ、書論について確認してきた。書の専門家ではないが、書に対する造詣の深さは書の専門家と同等、あるいはそれ以上のものがある。音楽、絵画、舞踊、建築、詩など、諸芸術との比較を通じて書法芸術の特徴を浮かび上がらせ、同時にその多様性をも明確にしているが、その視点は西洋美学の立場に偏らず、古代の書論をも広く参照することで、中国文化の伝統の中で息づいてきた書法芸術の特殊性を尊重しているといえる。しかし、従来の枠に捕らわれず、「意境」、「生命単位」、「空間単位」といった伝統的な書論には見られない術語や、異なる概念によって書の美学思想を論じようとするところが宗白華の書論の特徴であろう。

宗白華の研究方法は今現在においても書法美学研究に関わる全ての人々にとっても有益なものとなるはずである。最後に『中国書法における美学思想』の一文を紹介し、結びとした

い。

われわれは昔の人が論じた書法の結構美の中からも、中国美学の範疇を若干得ることができ、これをもってきて西洋美学のもろもろの範疇と比較研究し、その異同を観ることで、世界の美学内容を豊かにすることができる。この仕事はわれわれがとりかかるのを待っている。(同書125頁)

註

- (1) 1996年開催の「朱光潜、宗白華生誕100周年記念国際学術研究討論会」では70名以上の出席者の中で、一人として宗白華の書法美学思想について語る者はおらず、研究討論会を基礎とする、葉朗主編の論文集『美学的双峰——朱光潜、宗白華与中国現代美学』にも、宗白華の書法美学思想を詳細に論じた専論が一つもない。たとえ書法に類する多くの刊行物があり、筆者の浅薄な見解であっても、宗白華の書法美学思想を論じる文章は見られない。(毛万宝『書法美的現代闡釈』149—150頁)
- (2) 『宗白華全集1』「新人生觀問題底我見」
- (3) 宗白華『中西画法所表現的空間意識』、『宗白華全集』第2巻143頁
- (4) 宗白華『中国書法里美学思想』、『宗白華全集』第3巻400頁

参考文献

- ・姜小東 他主編『中国美学家評伝』、吉林教育出版社、1993年
- ・簡月娟『近現代書法美学建構之研究』、新文豊出版股份有限公司、2010年
- ・毛万宝『書法美的現代闡釈』、安徽教育出版社、2011年
- ・陳振濂『現代中国書法史』、河南美術出版社、1997年
- ・甘中流『中国書法批評史』、人民美術出版社、2016年
- ・王德勝『宗白華美学思想研究』、商務印書館、2012年
- ・宗白華『美学散步』、上海人民出版社、1981年
- ・『宗白華全集』1—4、安徽教育出版社、2008年
- ・温禎祥訳「中国書法における美学思想」(『中国書道全集』第7巻 明) 平凡社、1988年

はじめに

李沢厚（1930-）は、現代中国を代表する哲学者＝美学者であり、とくに80年代の中国において、思想・哲学・美学の分野で最も大きな影響を与えた人物である。中国美学に関する主著としては、『美学論集』（1980）、『美的歷程』（1984）、『夏華美学』（1988）がある。日本では、中国思想史論を中心に編まれた『中国の文化心理構造』（坂元ひろ子ほか訳、平凡社、1989）、および、『夏華美学』の邦訳である『中国の伝統美学』（興膳宏ほか訳、平凡社、1995）が出版されている。

いうまでもなく、李沢厚は書の専門家ではない。そのため、書について、とくに独自の考察を行ってきたわけではない。しかし、東西の哲学に精通する李沢厚の独創的な概念は、書という東洋に固有の文化に、新たな光を投げかけてくれる。また、書を、中国文化の総体のなかで、どのように位置づけ、理解するのか、その視点には、書の専門家にはない独自のものがある。

李沢厚が書について語っている文献としては、中国の文化・芸術について広汎に論じる『美的歷程』および『夏華美学』のほか、雑誌『中国書法』1986年第1期に発表された「略論書法」（『雑著集』所収）と題された短い文章があるのみである。

小稿では、これらの文献から、李沢厚が書をどのようなものとして論じているか、整理してみたい。だが、まずは、著作（対談集などをのぞく）を中心とした彼の経歴を、楊斌編著『李沢厚学術年譜』（復旦大学出版社、2016）に基づいて簡単な年表にまとめ、その思想の遍歴を確認しておこう。

1930年 漢口（湖北省武漢）に生まれる。原籍は湖南長沙。

1954年 北京大学哲学系卒業

1955年 中国科学院哲学研究所実習研究員

1958年 『康有為譚嗣同研究』

1966—76年 文化大革命

1979年 『批判哲学批判』、『中国近代思想史論』。中国社会科学院美学研究室主任。

1980年 『美学論集』

1981年 『美的歷程』。国務院第一屆学位委員会哲学学科評議組成員。中国社会科学院美学専

業博士生導師。

- 1985年 『中国古代思想史論』
- 1987年 『中国現代思想史論』
- 1988年 『夏華美学』
- 1989年 『美学四講』。第二次天安門事件（六四事件）。
- 1992年 アメリカへ移住。コロラド大学で客員教授として中国思想史、美学、『論語』などを講じる。
- 1998年 『論語今読』
- 2002年 『歴史本体論』
- 2005年 『実用理性与楽感文化』
- 2006年 『馬克思主義在中国』
- 2008年 『人類学歴史本体論』
- 2010年 『倫理学綱要』
- 2011年 『哲学綱要』
- 2015年 『由巫到礼 积礼帰仁』

李沢厚の思想は、中国が近代化・民主化を進める過程で経験した激しい動乱と切り離せない——1919年の五四運動、1966—76年の文化大革命、1989年の第二次天安門事件。そもそも李沢厚は、1898年の戊戌の変法を主導した康有為と譚嗣同を扱った研究でデビューしたのだった。

その思想の出発点は、マルクス主義だと李沢厚自身が述懐している⁽¹⁾。加えてカント、魯迅がその思想の核をなしてきた。中国の近代化こそ、李沢厚が生涯考えつづけてきたことの根底にある。彼の中国思想史研究も美学研究も、中国が長い歴史を通して培ってきた伝統を踏まえた上で、中国がいかに近代化を成し遂げ、いかなる未来を志向すべきかという問いを考えるための基礎研究としてなされてきたとあってよい。

とくに1966—76年の文化大革命は、李沢厚に根本的な反省を迫った。その後になされた彼の中国思想史・美学研究は、文化大革命で否定・破壊された伝統文化の回復を企図するものであった。それはある程度成功を収めた。

ところが、1989年の民主化を求める学生運動において、学生を煽動したとして当局から非難され、不自由な生活を強いられることとなった⁽²⁾。一方で、李沢厚の慎重な姿勢に対して、

革命を志向する若い世代からの批判が高まった。その一人が、2010年にノーベル平和賞を受賞する民主活動家の劉暁波（1955—）である。こうした状況にあって、1992年、李沢厚はアメリカへの移住を決意する。以後、アメリカをベースに活動し、2016年現在、満86歳。なお活発な発言をつづけ、たびたび招聘に応じて講演を行ったり、新聞・雑誌のインタビューに応じたりしている。

1 「人間の自然化」と「自然の人間化」

李沢厚の中国文化論において一貫する基本的な考え方は、儒教こそ中国の歴史を貫く思想・哲学・美学の本流であり、そこへ道家思想や仏教（禪）といったものが流れ込み、吸収・融合・相互補完してより大きな流れをつくってきたというものである。

それは、儒家と道家を対立的にとらえるありふれた見方を批判し、融和と相互補完の道程として歴史を見ようとするものだ。したがって、李沢厚は、中国芸術においても道家思想を重視するような一般的な見方を斥ける。

こうした立場から、李沢厚は書について、「書芸術は審美領域内において人間の自然化と自然の人間化が直接的に統一された典型であり代表である」（「略論書法」100頁）と述べる。「人間の自然化」と「自然の人間化」とは、李沢厚の鍵となる概念であり、簡単にいえば、前者が道家思想、後者が儒家思想を概括するものである。儒家は自然状態にある人間を「仁」や「礼」とよばれる倫理道徳によって社会化しようとした（自然の人間化）のに対し、道家はそのような社会規範にとらわれた生活から人間を解放し、自然に還ること（人間の自然化）を説いたのだった。

李沢厚は、書に両者の統一を見いだす。すなわち、書は、魏晋の頃から自然形象に擬せられて論じられてきた（人間の自然化）。他方で、書は、個人の感情を表現する媒体としても捉えられてきた。抽象的な線條が生みだすリズムや運動が、人間の感情の表白となり、「創作者の意識的・無意識的な心の秩序のすべてをあらわす」（同99頁）と考えられたのである（自然の人間化）。

書芸術が表現し伝達するのは、このような人と自然、情緒と感受、内在的な心理秩序構造と外在的な宇宙（社会を含む）秩序構造とが直接的に衝突、闘争、調節、協奏する偉大なる生命の歌なのだ。（同99—100頁）

また、こうした伝統主義的な立場から、西洋哲学・美学概念を安易に中国哲学・美学・芸術に適用することに対しては慎重である。

海外の研究者には、西洋の理論の枠組みによって、中国文芸の理論や観点を分析し区分しようとする人がある。たとえばジェイムズ・リウ（劉若愚）は中国の文学理論を……六種の類型ないしは流派に大別・整理した。また、熊秉明は「古来の書論を整理すると、六つの系統に大別することができる」……とした。これらは、いずれも参考にはなるが、あまり正確とはいえず、どうしても靴に足をあわせたような感じで、この中国の真の精神を言い得ていないように思われる。⁽³⁾（『中国の伝統美学』350頁）

李沢厚の先駆者たち、20世紀初頭の王国維や蔡元培らが、ショーペンハウアーやカントといった西洋美学の概念に依拠して中国美学を再考しようとしたのに対して、李沢厚は、「無意識のうちに社会性・時代性の広汎な内容を堆積している」（『略論書法』100頁）書を、あくまで中国の「文化心理構造」から理解しようとするのだ。

2 「線の芸術」

ところが、書の見方に関しては、西洋美術的な観念に大きく支配されている。多くの場合、それは先駆者たちを追従するものである。たとえば、李沢厚は書を「線の芸術」とみなす。

……漢字の形体は、記号の意味（字義）からは独立した発展の道を獲得した。以後、さらに浄化された線條美によって……ついに中国特有の線の芸術を作り上げた——書である。（『美的歷程』42頁）

だが、伝統的な書論には「線」という語（概念）自体、一切使われてこなかったことに注意すべきである。書を抽象的な「線」の芸術とみなすのは、近代西洋美術的観点にほかならない。

中国において、最も早く書の批評に「線」という概念を導入したのは、梁啓超（1873—1929）であろう。梁啓超は、1926年に行った「書法指導」と題する講演の中で、書の美を四つにまとめ、「線の美」を第一に挙げた。⁽⁴⁾以降、書は「線の芸術」とみなされるようになったのである。さらに李沢厚は、書を音楽に比している。

書は「線の芸術」の最も直接かつ充分な顕現である。「線の芸術」は、……普遍的な感情形式である音楽芸術が造形の領域において現れたものである。自然界にはもともと純粋な楽音がないのと同様に、純粋な線はない。線は人が創り出した形の抽象であり、具体的事物のありさま（体積・面積・質量・形状・様相など）を超脱している。しかし、それが具体的事物の具体的形から超脱しているのは、宇宙の動力や生命の力を再現（表現）するためであり、普遍的な感情形式と符合し、一体化するためである。（『中国の伝統美学』179—180頁）

書を音楽に擬えるのも、西田幾多郎（1870—1945）の先例がある。

……書というものも何ら対象を模するというのではなく、全く自己の心持を表現するものとして、音楽や建築と同じく、全くリズムの美をあらわすものということができるであろう。その静的な形のリズムという点においては、建築に似ているが、建築の如く実用に捉われたものでなく、全く自由なる生命のリズムの発現である。そういう点においては音楽に似ている。つまり建築と音楽との中間に位するとでも考うべきであろうか。「凝結せる音楽」とでもいうべきであろう⁽⁵⁾。

諸芸術のなかで音楽を最上のものとして位置づけるのは、ショーペンハウアーである。何ものの模倣でもない音楽が、最も直接的に世界の本質を表現すると考えるからである。

音楽は、最高度に普遍的な言葉によって、われわれがその最も明瞭な現われのうえから意志という概念のもとに考えている世界の内面的な本質、即自態を言い表し、ただ一種類の素材つまりむき出しの音によって、しかも最大の規定性と真実さをもって言い表す⁽⁶⁾。

こうしてみると、書—線—リズム—音楽というように、書と音楽とが結びつけられる過程が浮かび上がってくる。それは西洋美学のうちに、書という東洋芸術をどう位置づけるかという問題から出てきたもので、中国に先駆けて、明治期の日本が一早く直面した問題であった。したがって、李沢厚が書を「線の芸術」といい、それを音楽と結びつけるのは、こうし

た議論を踏襲するもので、そこに創見はない。

3 「意味ある形式」

以上の議論に関連して、李沢厚が西洋美学から導入した概念に「意味ある形式」というものがある。芸術に独自の「意味」、すなわち言語的意味からは独立した「意味」をもたらす「形式」を指す概念である。

「意味ある形式」(significant form)とは、英国の美術批評家クライヴ・ベル (Clive Bell, 1881—1964) が提唱した概念で、あらゆる芸術作品を成り立たせる条件とされるものである。

個々の作品において、独特の仕方で組み合わせられた線や色、ある形や形の関係が、わたしたちの美的感情を掻き立てる。こうした線や色の関係や組み合わせ、美的に動的な形体を、わたしは「意味ある形式」と呼ぶ。「意味ある形式」こそ、あらゆる視覚芸術作品に共通する特質である。⁽⁷⁾

ベルの理論は、セザンヌなどに代表されるフランスのポスト印象主義絵画の理論的根拠となったもので、絵画を模倣 (ミメーシス) から解放しようとするものであった。絵画はもはや、何かの模倣=再現=表象 (representation) ではなく、それ自体が自律的な表現となる。絵画の「意味」は、線・色・形の「関係」にのみ求められる。

李沢厚は『美的歷程』において、新石器時代の中国の彩陶紋飾について語る際、この「意味ある形式」という概念を用い、そこに「社会内容の自然形式が堆積している」(27頁)と述べる。そして、「線の芸術」たる書は、その発展の上に生まれたと説くのである。ここでは、こうした論点がわかりやすく語られた「略論書法」から引用しておこう。

抽象的な物質形体について考えるための符号や記号 (大通りの信号機から紙上の数式や化学方程式にいたるまで) が指し示すのは、確定的な観念・意義・判断・推理などであるのに対して、書および他の芸術作品の「抽象」は、それ自身にすべての意味・内容が含まれている。その線條・旋律・形体・痕跡のなかに、言語でも、概念でも、思弁でも、符号でも伝達し、説明し、代替し、窮め尽くすことのできないある種の感情的・観念的・意識的・無意識的な意味が含まれている。この「意味」は、つねにおぼろげで豊かであり、広々として不確かで……、それらはまさしく美学的な意義における「意味ある

形式」である。この「形式」はある確定的な観念内容を指し示すことによって意味をもつのも、外在的な具体的物象を真似ることによって意味をもつものでもない。その「意味」は、この形式自体の結構・力・気概・勢い・運動の痕跡のなかにあるのだ。(99頁)

書においては、書かれた言葉の意味とは独立した、線・形・運動こそが「意味」を生むというのである。しかし、書をそのように観ることは、書の独自性をいうどころか、それを抽象絵画に還元してしまう危険性を孕むものでもある。以上にみてきたとおり、伝統主義の立場に立つ李沢厚も、書を語るときには、近代西洋美術的概念が支配的であるといわねばならない。

4 書と他芸術との共時的連関

李沢厚独自の観点は、むしろ、他の芸術との連関、時代性についての洞察に見いだされる。たとえば李沢厚は、『美的歷程』において、唐代における文学・音楽・書の共時的連関を指摘している。盛唐に張旭や懐素に代表される「狂草」とよばれる新しい表現が生まれたのは、この時期に音楽が高潮を迎えたことと関係し、またそれは、文学の上で、李白らの新しい詩が隆盛したことと連動するものだという。したがって、李沢厚は「盛唐の詩歌と書の審美的実質と芸術的核心は、ある種の音楽性の美である」(140頁)と結論する。

盛唐では、異国のさまざまな音楽が伝わり、それらが伝統的な「雅楽」や「古楽」と融合して新たな創造を生んだ。それが他の芸術ジャンルにも波及したのである。張旭が公孫大娘の剣舞を観て狂草をものしたという言い伝えは、異国の舞踏があらたな書の表現をもたらしたことを示唆するものである。

……盛唐の草書はまさしく紙の上の激しい舞踏ではなからうか。絶句、草書、音楽、舞踏といった表現芸術が一体となって、当時の詩書王国の美の冠冕をなしている。それは、中国伝統の旋律や感情を重んじる「線の芸術」を新たな段階に押し上げ、世俗の知識分子が上昇してゆく段階の時代精神を反映するものだ。いわゆる盛唐の音とは、この謂いにほかならない。(同書141頁)

さらに李沢厚は、他芸術との連関をみることで、張旭・懐素・顔真卿らをひとくくりに革新的な「盛唐」の書人とみなす書法史観に異を唱える。

李白や張旭らに代表される「盛唐」は、旧来の社会規範と美学標準に対する対決と突破であり、その芸術的特徴は、内容が形式から溢れ出し、いかなる形式の束縛や制限をも受けないというものである。つまりそれは、決まった形式のない、模倣不可能な天才の表現である。他方、杜甫や顔真卿に代表される「盛唐」は、新たな芸術規範、美学標準の確立と構築を目指すもので、その特徴は、形式を重んじ、形式と内容との厳格な結合と統一を求め、それによって手本として学びうる様式と模範を築こうとするものである。(同書142頁)

これは、きわめて示唆に富む見解である。神田喜一郎の「中国書法の二大潮流」(1959)以来、王羲之と顔真卿を対立的にとらえ、張旭や懷素は、顔真卿の革新の先鞭をつけた書人として説明されることが多い中国書法史の見方を変えうるものとして、注目すべきだろう。

5 書の総合性

最後に、李沢厚が未来の書について提言している箇所を紹介して、本稿を締めくくりたい。20世紀の書の一部が、日本を筆頭に、西洋美術の影響を受けて、前衛的な実験へと向かったことは周知の通りである。そこでは、書を「文字」への従属から解放することが叫ばれた。中国でもそうした議論が起こったのだが、李沢厚は、書は漢字という束縛から自由になるべきかという問いに、「是々非々」と答えている。

たしかに、そうすれば、さらに自由に独立したやり方で、主体の感受や情緒を述べ構築することができるだろう。それは実際、ほとんど抽象表現主義的絵画に相当するものだ。しかし、こうした自由と独立を獲得する代償として、(1)漢字にもともと具わっている結構の美の絶えざる発見、発掘、変化、創新を失い、(2)書芸術の美の総合性を失うだろう。(「略論書法」100頁)

そして、文学、絵画、音楽から工芸品に至るまで、中国芸術がおしなべて「総合性」を志向することを引き合いに出し、つぎのように締めくくっている。

広間に掛けられた一幅の書が無意味な漢字の組合せであることはまずなく、すべて一定

の文学的内容ないし観念的意味を具えている。人はただその字を観るだけでなく、その文や意味を味わうのであって、後者が前者に入り交じり、その中へと浸透する。かくして、この「意味ある形式」は、確定的な観念や意味を獲得する一方、その結体、結構、勢い、動態の美を失うことはない。両者が相まって、味わいは深まり、楽しみは増すのである。(同101頁)

現代そして未来の書がいかにあるべきかについて、あらためて考えさせる発言であろう。

註

- (1) 李沢厚「走我自己的路」『雑著集』所収／邦訳「わが道をゆく」『中国の文化心理構造』所収。
- (2) ただし、李沢厚自身は性急な革命には一貫して批判的で、当時の学生運動に対しても慎重・消極的であり、むしろやめるよう説得しようとしたのだと述べている（楊斌編著『李沢厚學術年譜』140—141頁）。
- (3) ここで批判されているのは、James J. Y. Liu, *Chinese Theories of Literature* (University of Chicago Press, 1975) [邦訳=ジェームズ・J・Yリウ『中国文学理論』林俊男訳（太陽プロジェクト、2001年）]と熊秉明『中国書法理論体系』（商務印書館香港分館、1984年）[邦訳=『中国書論の体系』河内利治訳、白帝社、2006年]である。ただし、李沢厚は同書でたびたび熊秉明を引用して書について語っている。
- (4) 梁啓超「書法指導」『清華周刊』26巻9号、1926年。甘中流『中国書法批評史』（人民美術出版社、2016年、600頁）を参照。
- (5) 西田幾多郎「書之美」（初出1930年）『西田幾多郎全集』第12巻、岩波書店、2004年。
- (6) ショーペンハウアー『意志の表象としての世界』正編Ⅱ〈ショーペンハウアー全集〉3、斉藤忍随ほか訳、白水社、2004年、162頁。
- (7) Clive Bell, *Art*, 1st publ. in 1914, Chapter 1, Section 1, e-text by The Project Gutenberg eBook [#16917], released in 2005. 拙訳。

参考文献

- ・李沢厚『美的歷程』（李沢厚集）、三聯書店、2009年／同書第五章「魏晉風度」邦訳：「魏晉の風度」河内利治訳、『国士館大学漢学紀要』5—6、2002—03年。

- ・李沢厚『夏華美学・美学四講』〈李沢厚集〉、三聯書店、2008年／『夏華美学』邦訳：『中国の伝統美学』興膳宏・中純子・松家裕子訳、平凡社、1995年
- ・李沢厚「略論書法」『雑著集』〈李沢厚集〉、三聯書店、2008年
- ・李沢厚『中国の文化心理構造』坂元ひろ子・佐藤豊・砂山幸雄訳、平凡社、1989年
- ・楊斌編著『李沢厚学術年譜』復旦大学出版社、2016年
- ・劉再復『李沢厚美学概論』天地圖書、2010年
- ・宋妍『李沢厚美学思想与中国三次美学論争』厦門大学出版社、2015年

*李沢厚の著作からの引用は、『夏華美学』のみ邦訳『中国の伝統美学』に基づき、その頁数を示した。それ以外は拙訳で、原書の頁数を示した。

Ⅲ. 小結

平成28年度の研究は「林語堂・李澤厚・熊秉明については研究代表者が、宗白華・葉朗・邱振中については研究分担者が、それぞれ主担当して比較考察する予定」を立てたが、6名を一年で研究するよりも、二年に分けて3人の「書論」をじっくりと詳細に考察し、かつ研究分担者（藤森）と研究協力者（亀澤・池田）がこの考察を行うことに変更した。詳細に考察するため、次の三つの視点から林語堂（担当池田）・宗白華（担当藤森）・李沢厚（担当亀澤）がそれぞれの「書論」の考察を進めた。

(1) 古典書論の用語（術語）を踏襲するか、あるいは新しい解釈を加えているか。

たとえば熊秉明は、宋人の「意」を「抒情派」と解釈し、林語堂は、中国の美学概念を英語に置き換えて表現し、邱振中は積極的に新しい術語（概念）を導入している。

(2) 時代が要求した美意識について、どのように解釈しているか。

「晋は韻を尚ぶ」——門閥貴族の美意識

「唐は法を尚ぶ」——唐という時代性が見出した価値・美意識

「宋は意を尚ぶ」——士大夫階級

(3) 批評概念は主に3種類に分けられると考えるが、一体どの概念に相当するのか。

① 普遍的な概念（人体に由来するもの）：筋骨など

② 古代哲学・美学思想の概念：気・意象など

③ 書に特有の概念（書論の術語）：筆意・結構など

上記の「Ⅱ. 考察」が、この三つの視点から考察した成果である。この各担当の考察は当初

予定していた分量の倍以上に膨み短編論考と言えるが、概念（術語）を簡単に抽出するなら、

林語堂：勢・美・力・文、rhythmやアニミズム

宗白華：意境、文と情、空白・布白と「空間」

李沢厚：「線」、画の模倣^{ミメーシス}と書の「意味ある形式」、「盛唐」の共時性、「文字」の従属性
ということになるか。

私（河内）は、いわば中国古典の概念（術語）を解釈してどのように現代のことばに置き換えていくかが中国美学研究者の要諦であり、それを踏まえた上で、日本語でどのように書の美しさを語りうるかが書法美学者の課題であり、それは翻って、中国古典としての書論の重要性を再認識することになる、と考えている。この意味において残る3人（熊秉明・葉朗・邱振中）を次年度（計画最終年度）も継続して研究を行う予定である。

平成 29 年度研究報告

I. 平成29年度計画遂行

①「書の芸術性に関する術語と現代学者の解釈をめぐる比較考察」

昨年に引き続き、平成27年度に作成した「審美術語用例集」と林語堂・宗白華・李沢厚・葉朗・熊秉明・邱振中に見られる書の芸術性についての審美術語との比較考察を行った。平成29年度は葉朗・熊秉明・邱振中をとりあげ、関連する基本文献をもとに考察を行った。分担は、葉朗＝藤森大雅、熊秉明＝池田絵理香、邱振中＝亀澤孝幸とし、考察結果は、本報告書後出の「IV.考察」にまとめた。

②「中国美学範疇解釈対照表」の作成

林語堂・宗白華・李沢厚・葉朗・熊秉明・邱振中6名の各論著が引用する歴代書論の審美術語の用例を検出し、どのような書論を重視し、どのような書の芸術性に関する術語を重視したかを平成27年度に作成した「審美術語用例集」と比較考察し、「中国美学範疇解釈対照表」を作成した。現代学者の考察考察の分担は以下のとおりである。

- 林語堂・熊秉明……池田
- 宗白華・葉朗……藤森
- 李沢厚・邱振中……亀澤

II. 考察

葉朗の美学理論と書論

藤森大雅

はじめに

葉朗（1938-）は現代の著名な中国美学研究者である。『中国美学史大綱』（上海人民出版社、1985年）、『中国美学史』（臺灣文津出版社、1996年）、『胸中之竹—走向現代之中国美学』（安徽教育出版社、1998年）、『美学的双峰—朱光潜、宗白華与中国現代美学』（共著）（安徽教育出版社、1999年）、『中国歴代美学文庫』（主編）（高等教育出版社、2003年）、『中国文化読本』（共著）（外語教学与研究出版社、2008年）、『美学原理』（北京大学出版社、2009年）、『美在意象』（北京大学出版社、2010年）といった美学に関する多数の著作を發表している。本考察の目的は『中国美学史大綱』に引かれる書論や、審美範疇語から葉朗の書に対する考

えを紐解いていくことである。

はじめに、陳舒楠「中国美学史大綱（存目）」を参照し、葉朗の経歴を確認しておこう。

1938年 10月31日、浙江省衢州市に生まれる。

1955年 浙江省衢州第一中学校を卒業。同年、北京大学哲学系に合格する。

1960年 北京大学哲学系が全国に先駆けて美学教学研究室となる。葉朗は卒業後1年間大学に留まり、美学研教室の創成期の1人となる。また、朱光潜の「西洋美学史課程」を受講する。

1962年 葉朗は宗白華の「中国美学史專題」の助手を担当する。

1980年 1961～1964年の3年の時間を費やし、宗白華の定稿を経て『中国美学史資料選編』を出版する。また同年に『西洋美学家論美和美感』を出版した。

1982年 『中国小説美学』出版。以後、中国美学史の研究に従事する。

1985年 『中国美学史大綱』出版。

1985年～ 現代美学の研究を行う大学院生を組織し、その研究の初歩的成果を『現代美学体系』にまとめ、1988年に出版。

1991年 30以上の大学と学術機構から約150名の専門学者を招聘して組織し、12年の時間を費やして『中国歴代美学文庫』を主編。

1993年 北京大学哲学系主任。

1995年 北京大学宗教学系を立ち上げ、主任を兼任。

1997年 北京大学芸術学系を立ち上げ、主任を兼任。

2006年 北京大学芸術学系を基礎に、北京大学芸術学院が成立。2010年まで院長を担当。

2006年 『美学原理』の執筆を開始、2009年に出版。

2010年8月9日 北京大学で開催された第十八届世界美学大会の講演で、「美は意象に在り」を核心とする理論体系を提起した。

2012年 10年の下準備を経て、古今東西の学者、文人の佳作を選び抜いて編集した『文章選読』を発刊。

北京大学在学中と美学研究に従事し始めた時期が大きな転機であろう。朱光潜の「西洋美学史課程」、宗白華の「中国美学史專題」の助手を務めた経験は彼の学術形成に大きく影響し、1982年以降の美学史研究へ結びついている。

中国美学史研究に従事してからは『現代美学体系』、『中国歴代美学文庫』といった、長期的かつ組織的な研究活動を実施し、成果を上げている。また、個人の研究においても『現代美学体系』から始まった仕事を前へ推し進め、「美は意象に在り」の理論的な枠組みを提起している⁽¹⁾。

以下、『中国美学史大綱』から葉朗の学術的な視点とその方法論について確認してみよう。

1. 葉朗の学術的視点と方法論

『中国美学史大綱』の序論は「中国美学史研究の意義」、「中国美学史の対象と範囲」、「中国美学史の時代区分」、「中国古典美学に関して広く行われている見方の問題」について学術界における諸説を整理し、葉朗自身の見解を述べた内容であり、彼の美学史研究に対する考えが凝縮された重要な一節である。

はじめに、中国美学史の研究は現代の美学体系を確立する上で重要な意義があると指摘し、具体的に四つの原則を表すと述べている⁽²⁾。その二つ目に挙げる「中国美学と西洋美学の相互融合」について、今日の世界各国の美学理論は西洋文化が中心で東洋を含んでいない点を問題視し、真の国際的な学問分野として確立し、真の現代美学体系を構築するため、以下のように述べている。

最も重要なのは、この二つの文化系統がそれぞれ極めて大きい特殊性を有していることである。中国古典美学は自らの独特の範疇と体系がある。西洋美学は中国美学を包括することができない。中国美学は西洋美学の一つの分岐、あるいは一つの装飾とみなすことはできない。さらに中国美学は西洋美学のある流派の一つの例証、もしくは一つの注釈と見なすことはできない。中国美学の特殊性を尊重し、中国古典美学に対する独立した系統的な研究を進めるべきである。この方法によってのみ、中国美学の積極的成果と西洋美学の積極的成果を融合させ、美学を一つの真の国際的な学問分野にまで構築し、人類文明の中でより大きい役割を果たすことができる。

中国美学の「特殊性」の尊重は一貫して表れており、西洋美学史の理論や方法をそのまま当てはめてはいない⁽³⁾。

また、葉朗は「中国美学史の対象と範囲」についても明確な考えを示している。学術界における中国美学史に対する二つの見方をとり上げ、このように述べている。

- (1) 主に歴史上の美の理論を研究すべきという認識。
- (2) 中国人の審美意識の発生、発展と変化の歴史の研究。

葉朗はどちらの見方にも賛成しない。(1)は中国美学の対象と範囲が狭すぎると指摘する。なぜなら美学は美の研究に限らず、社会の発展とともにその範囲は拡大し、分野の細分化もされ、中国の古典美学の体系は審美意象を中心に哲学美学、審美心理学、審美社会学、審美文芸学、審美教育学など多方面にわたり、かつ「美」は中心的範疇でも、最高の範疇でもなく、「美」を中心に中国美学史を研究すれば、単調で味気ないものになってしまうからだと説明している。

反対に(2)は広すぎると指摘する。美学は形象による思惟ではなく論理による思惟に属し、王羲之、王献之の書法などの芸術作品で構成される形象ではなく、「意象」、「気韻生動」などの範疇に表れ、範疇と命題の間の区別、結びつき、転化に現れ、または範疇、命題が構成する思想体系に現れると述べている。葉朗は各時代における理論形態で表された審美意識を研究すべきであると考え、その審美意識は美学範疇や美学命題の各時代における審美意識の理論的な結晶であると説くのである。

以上のように美学史とは何を、どこまで対象とするものなのか、その根本的な部分を明示したのである。美学史、芸術史、審美意識史、芸術批評史についても、時代の審美意識が表れる系列に形象の系列(陶器、青銅器、『詩経』、『楚辞』など)と範疇の系列(「道」「気」「象」「妙」「意」など)があり、これらをどのように研究すべきか提示している。

続く、「中国美学史の時代区分」については、近代とそれ以前の区別はできるものの、近代以前は社会形態という点で根本的な変化が無く、明確に区別できないため、中国古典美学の論理の展開に着目し、以下の三期に分類している。

- (1) 中国古典美学の発端—先秦・兩漢
- (2) 中国古典美学の展開—魏晉南北朝～明代
- (3) 中国古典美学の総括—清代前期

ここから中国古典美学に対する葉朗の理解と考察方法が窺える。(1)では孔子よりも莊子を重視している。その根拠は中国古典美学の意象説、気韻説、意境説、中国古典美学の審

美客体、審美観照、芸術創造と芸術生命に関する見方や中国古典美学の審美の内心に関する理論などが老子、『易伝』、『管子』四篇、莊子に始まるものだからである。

(3) では、先秦時代の美学思想を中国古典美学の体系、特徴の理解の根拠とする考え方に限界を示している。なぜなら萌芽期である先秦の美学理論よりも総括期の理論から着手することで、特徴が把握しやすいと考えている。その象徴が清代前期の王夫之と葉燮であり、この二人を「中国古典美学の頂点」に位置付けている。

最後の「中国古典美学に関して広く行われている見方の問題」では、一般的に流行する中国美学に対する考え方を西洋美学と比較して次のようにまとめている。

(1) 西洋美学は「再現」、模倣を重視したので、典型の理論に達した。

中国美学は「表現」、感情を重視したので、意境（境地）の理論に達した。

(2) 西洋美学は哲学認識論に偏り、「美」と「真」の統一に重点を置く。

中国美学は倫理学に偏り、「美」と「善」の統一に重点を置く。

(3) 西洋美学は理論形態に偏り、分析性と系統性を持つ。

中国美学は経験形態に偏り、随感的、印象的、即興的なものが多く、直観性と経験性を持つ。

(1) から (3) の流行する考え方のいずれに対しても葉朗は異なる見解を示している。ここでは (1) のみを取り上げる。葉朗は「中国美学は「表現」、感情を重視したので、意境（境地）の理論に達した」と考える学者が根拠とする内容を以下の3点にまとめている。

① 典型理論が中国古典の中での展開を得られなかったこと。

② 中国古典美学が「意境」（境地）の理論を展開したことを「表現」重視の根拠とする。

③ 中国古典美学が先秦時代から「詩言志」を強調したこと。

葉朗の見解はこうである。① 明清の小説美学で、典型理論が高度な展開を得られたことを十分に証明できると述べ、② 境地説の独自性は「表現」の重視にあるのではなく、芸術家が「境」を取って創造した芸術作品にしてはじめて「妙」に達し、「道」に通じることを本質とすること。③ 「詩言志」は表現を重んじるが、中国古典美学の基本精神を代表する命題ではなく、意象説である。

こうして見ると、葉朗の美学史研究は西洋美学の方法論を当てはめたのではなく、中国の特殊性を重んじ、さらにそこに現代の科学的な分析の視点と、古代から現在まで、芸術ジャンルの枠を超えた、多角的で深い考察によって、中国美学史に対する従来の言説に対し、新たな知見を提供した。その中でも葉朗の美学体系を考える上で「意象」および「老子の美学」は重要な地位を占めており、葉朗の美学体系の核心であると考えられる。

2. 意象と老子の美学

はじめに「境界説」について触れておこう。「意境説」は中国の近代以降の美学者が注目して以来、中心的な審美範疇として考えられてきた。これについて葉朗は次のように述べている。

王国維の『人間詞話』が近現代に広く伝わったことで、多くの人々は意境説（あるいは境界説）を初めて提起したのは王国維だと考えているが、実際には大きな誤りである。意境説はすでに唐代に誕生しており、その思想の源は老子、荘子の美学にまで遡ることができるからである⁽⁴⁾。

ここに指摘される内容を整理すると、

①「意境」の提起は王国維ではなく、すでに唐代に存在している。

②「意境」の源は老荘の美学にある。

この2点となろう。まず①の指摘について見てみると、葉朗によれば、王国維が提起した概念（意境、境界）は西洋美学の概念によるもので、中国古典美学の概念（意境）と同じではないというのである。

王国維は西洋美学の概念を用いて「意境」を解釈している。しかし、彼は意境説の真髄を把握していない。彼の解釈に基づけば、「意境」（あるいは「境界」）の範疇は一般的な芸術形象の範疇に等しいばかりか、「意象」の範疇に等しくもあるため、もはや独特な範疇ではない。…王国維の境界説は決して中国古典美学の意境説の範囲ではなく、中国古典美学の意象説の範囲に属するものである。これは重要な区別である。しかし長年にわたり、我々はむしろこの区別を見過ごしてきたのである⁽⁵⁾。

中国古典美学における「意象」について、葉朗は次のように説明している⁽⁶⁾。

「景」の範疇の出現は我が国における古代の気韻説と意象説の二大学説が融合する趨勢を明示している。意境説はまさに気韻説と意境説の融合の基礎の上に発生したものである。したがって、「応物象形」から「象」に到る移り変わりと、唐五代の詩歌美学の「象」の範疇が「境」の範疇に向かう移り変わりは同じ思想のプロセスに属し、中国古典美学の意境説の誕生を表している。

続いて②に関して葉朗は「意象」⁽⁷⁾（王国維のいう意境、境界）の起源は老荘であり、唐代に至って中国美学の中心的な範疇になったと述べている。

では、「老子の美学」から「意象」への展開を『中国美学史大綱』から引いてみよう。

老子の美学は中国美学史の起点である。

老子が提出した一連の範疇、例えば「道」、「氣」、「象」、「有」、「無」、「虚」、「実」、「味」、「妙」、「虚静」、「玄鑒」、「自然」などは、中国古典美学に対する自己の体系と特徴を形成し、極めて大きな影響を与えた。中国古典美学の審美客体、審美観照、芸術創造と芸術生命に関する一連の特殊な見方、中国古典美学の「懐を澄まし象を味わう」（懐を澄まし道を味わう）の理論、「気韻生動」の理論、「境は象外に生ず」の理論、「虚実結合」の原則、「味」と「妙」の理論、「平淡」と「朴拙」の理論、審美心胸の理論など、これらの思想の源は、すなわち老子哲学と老子美学である⁽⁸⁾。

中国古典美学における意象説の形成に重要な理論は、宋炳『画山水序』の「懐を澄まし象を味わう」、謝赫『古画品録』の「気韻生動」、劉禹錫『董氏武陵集記』の「境は象外より生ず」、莊子の「象罔」に見える「虚実結合」の原則の他、『易伝』の「象を立てて以て言を尽くす」、「物を観て象を取る」、『管子』四篇の「虚一にして静」をも重視している。

葉朗の美学体系の核となる「老子の美学」と「意象」はそれぞれ独立した理論ではなく、「老子の美学」の発展の延長線上に「意象」が存在し、相互に関連するものとして葉朗の中国美学史に位置付けられている。そしてこれが葉朗の美学体系の柱となっている。

3. 『中国美学史大綱』における書論

葉朗は『中国美学史大綱』の論述方法について、唐代の史学家、劉知幾の「略小而存大、⁽⁹⁾ 挙重以明軽」の方法を採用したと述べている。この方法は重要な点を強調し、各時代で最も代表的な美学思想家や美学の著作を捉え、それらについてできる限り十分な説明を行うことである。その場合、主要ではない思想家や美学の著作は省略する、あるいは重要な人物や著作の前後に付け足して簡略に紹介する、あるいは基礎的な情報として処理することになる。したがって、書道史の範囲で重要な書法家や書論であっても、中国美学史全体として捉えた場合には論述の対象から外れることになる。

『中国美学史大綱』の目次から書法との関連を見出せるのは、第二篇中国古典美学的展開の「第十一章 唐五代書画美学」および「第十三章 宋元書画美学」のみであり、その他、一部に書法家や書論が簡単に引かれるだけである。これらを抽出し、葉朗が中国の美学範疇の解釈にどのような書論を重視し、どのように解釈したのかを確認する。

「第三章 易伝の美学⁽¹⁰⁾」では3カ所で書論が引かれている。1つ目は李陽冰の『李大夫によりて古篆書を論ず』で、書法における「物を観て象を取る」の思想が表れた例として引かれている。2つ目は劉熙載の『書概』である。西洋と中国美学を比較し、「壮美」（陽剛の美）と「優美」（陰柔の美）が対立や隔絶をせず、浸透し、融け合って統一的な芸術形象となるのが中国美学の特徴であると述べ、「書は陰陽二気を兼備すべきを要む」ことを強調し、「力」と「韻」が互いに浸透しあうことを重んじるとしている。3つ目も劉熙載『書概』である。『易伝』の思想の影響により詩品と人品の統一が強調されるようになり、その例として『説文解字』叙に、「書とは〔その物の〕ようである」といっている。書は、その人の学問のようであり、その人の才能のようであり、その人の志のようである。まとめれば、書はその人のようであると言える」が引かれている。

続いて、「第九章 魏晋南北朝の美学⁽¹¹⁾」では2カ所で書論が引かれる。魏晋の玄学の影響により、芸術の政治や教育に対する実用的な効用よりも芸術の審美的な効用が強調されるようになり、書が実用性から解放され、芸術が自覚された例に蔡邕の書論が引かれている。二つ目は袁昂の『古今書評』の「崔子玉の書は、危峰の日を阻み、孤松の一枝の如し…」などの自然物を用いて芸術美をたとえたものである。自然美そのものに独立した価値を認め、自然の美によって人の風姿、風采をたとえることが流行した例として書論を引いている。

そして、「第十一章 唐五代書画美学⁽¹²⁾」では、いくつかの書論が引かれている。唐五代の書画美学者が提起した「自然の妙有に同じ」について、書法については孫過庭の『書譜』の

「かの懸針、垂露、奔雷、墜石、鴻飛、獸駭、鸞舞、蛇驚、絶岸、頽峯、臨危、扱稿のすぐれた姿態や形勢を観察してみると…」を引き、書法の意象が形態上において自然物と相似するというのではなく、書法の意象が自然物の本体と生命を表現すべきであると述べている。これを老荘思想に照らし合わせ、自然そのものの本体と生命が「氣」、「道」であり、書法の意象が「氣」、「道」を表現すれば、「無限」となり「妙」となり、「自然の妙有に同じ」であるという。また、書法の意象は自然そのものの本体と生命、即ち「道」、「氣」を表現すべき例として、虞世南の『筆髓論』、張懷瓘の『文字論』などを引いている。

また葉朗は「自然の妙有に同じ」を体現した書法家の代表例として唐代の褚遂良を挙げ、「自然の妙有に同じ」とするのであれば、「虚」と「空」を重視し、「之を象外に取る」を追求しなければならないと述べている。

また、韓愈の『送高閑上人叙』を引き、「草聖」と謳われる張旭の書法創造も「外に造化を師とし、中に心源を得」という規律に完全に合致すると言っている。「外に造化を師とし、中に心源を得」の過程は、審美観照に基づいて「意」と「象」が一つになって昇華し、それによって審美意象が生み出されるという過程である。

最後に「第十二章 唐五代詩歌美学⁽¹³⁾」では、唐代に「意象」が芸術本体を示す範疇として、美学者らによって普遍的に使用されるようになった例として張懷瓘の『文字論』の「彼の意象を探るは、此の規模の如し」が引かれている。のちに唐代の詩歌の美学者によって「境」の新たな美学範疇が提起され、意境説の誕生へとつながっていくと述べている。

『中国美学史大綱』から書論に関する内容を確認した結果、葉朗独自の術語や新たな解釈を加えた例は確認できず、むしろその解釈の内容はいずれも伝統的な概念を踏まえたものである。これには二つの要因が考えられる。一つは中国美学の特殊性を尊重する葉朗の研究態度である。具体的には西洋美学の理論や概念を取り入れる、あるいは敷衍して新たな概念を創出することがない点である。もう一つは各時代を代表する美学思想家や美学の著作を中心とする論述方法の影響である。なぜなら時代を代表する核となる理論や概念であるほど、その内容ははっきりとしており、また過去の歴史の中で議論もなされているからである。

おわりに

『中国美学史大綱』が引用する西洋の美学理論は思いのほか少ない。仮にあったとしても中西の比較を通じて中国美学の特殊性を明確にさせるためのものであり、西洋美学の方法を拝借して中国美学史を構築するのではなく、中国美学の特殊性を尊重し系統的に構築した、

純粋な中国美学史であると言えよう。

宗白華は「書法は中国特有の高級芸術である」と評したように、近代以降の美学者は書法のよき理解者でもあった。しかし、葉朗は書法について特に考えを示していない。『中国美学史大綱』の目次には「唐五代書画美学」とあり、書画を一体としてとらえている。彼の書法に対する考えはいかなるものであろうか。

[参考文献]

- ・陳舒楠「中国美学史大綱（存目）」（李松主編『中国美学史學術檔案』）武漢大学出版社、2017年
- ・葉朗著『中国美学史大綱』訳注（『書道學論集』6-14）大東文化大學書道學專攻院生會、2009-2017

注

- (1) 陳舒楠「中国美学史大綱（存目）」172-173頁参照。
- (2) 葉朗が指摘する現代美学体系が表す4つの原則は、①古典美学と現代美学の相互貫通。②中国美学と西洋美学の相互融合。③社会科学と自然科学の相互浸透。④基礎美学と応用美学の相互推進である。
- (3) これについて陳舒楠「中国美学史大綱（存目）」は「一方では作者の言葉は簡素で、多くの学術的著作と比べると、西洋の言語習慣を帯びた表現形式はかなり少ない。また一方では、葉朗は西洋理論を借りて中国美学観念を詳しく解釈する時は、できるだけ直接理論を踏襲し、中国美学の現象を用いて西洋の理論を解釈して型にとらわれず、さらに中西美学の似ている部分を対等に比較し、中・西をつなぎ、視野を広げることを求めている。」とある。
- (4) 『中国美学史大綱』603頁。
- (5) 『中国美学史大綱』621頁。
- (6) 『中国美学史大綱』248頁。
- (7) 葉朗は「意象」を次のように説明している。

「意象」とは、つまり形象と情趣の符号であり、……意象は芸術本体を表す美学範疇である。
意象の範疇の出現は、美学史発展の成果である。（『中国美学史大綱』265頁）
- (8) 『中国美学史大綱』19頁。
- (9) 『中国美学史大綱』661頁。
- (10) 『中国美学史大綱』75-84頁参照。
- (11) 『中国美学史大綱』187-188頁参照。

(12) 『中国美学史大綱』 243-252頁参照。

(13) 『中国美学史大綱』 265頁参照。

熊秉明の書論

池田絵理香

はじめに

熊秉明（1922-2002）は現代中国を代表する書法理論の専門家である。その多くの文献のなかで、特に書の本質を語ったものに『中国書法理論体系』、「中国文化核心的核心」、「書法和中国文化」（ともに『熊秉明文集』第3集収録）が挙げられる。小稿ではこれらの文献から、熊秉明が書をどのように捉えていたのかを整理したい。

まずは河内利治訳『中国書論の体系』315-316頁から、熊秉明の略歴を追ってみたい。

1922年 南京に生まれる。

1937年 初級中学卒業。

1944年 西南聯合大学哲学系卒業。

1947年 国費留学生として、パリ大学哲学系で美学を学ぶ。

1948年 パリ高等美術学院に転学し彫塑を学ぶ。

1961年 スイスに住み、大学で老子哲学を講義。

1962年 パリ東方言語文化学院中文系奉職。

1968年 フランスの教育制度改革により、中文系に「書法」の授業を増設。中文系退官の89年までこの授業を受け持つ。この過程は実践と理論（書法史・書法美学）の両方からなる。

1981年 博士論文『張旭と草書』が「フランス高等漢学研究院叢書」に編入される。

1984年 『中国書法理論体系』 商務院書館香港分館発行。

1985年 書技班（85年）・書芸班（88年）・書道班（92年）を北京で開く。

1987年 香港中文大学芸術系訪問教授。「中国書法」と「現代芸術」を開設。

1988年 ソウルオリンピックに鉄彫「鶴」を展示。

1993年 北京「第二屆國際書法交流大展」参加。

1994年 台湾高雄市立美術館「書法之美展」参加。

1995年 「第三回國際書法交流東京大展」参加。「ソウル國際書芸大展」参加。

1997年 台北「迎接書法新紀元——國際書学研討会」参加。(邱振中・河内利治も参加)

1998年 「パリ中国現代書法大展」参加。フランス書法家協会主席。

1999年 南京大学名誉教授。

『熊秉明文集全四冊』上海文匯出版社發行。

『中国書法理論体系』台湾雄獅圖書股份有限公司發行。

2002年 『中国書法理論体系』天津教育出版社發行。

12月14日、脳溢血により逝去。享年80歳。

1. 「書法は文化の核心の核心」

熊秉明は中国文化における書の立ち位置を次のように述べている。

ある文化において、宗教は生活の主軸であり、文化の核心である。中国文化史上において、宗教は大きな作用をもたらすものの、文化の核心は何ととっても哲学である。(『熊秉明集』第3集「中国文化核心的核心」253頁)

中国の伝統的な哲学者の最終目的は、膨大で厳密な思想系統を築くことにはなく、思惟をめぐらせ悟りきった後に、実践生活に還元することにある。私は抽象的思考から具体的生活への実行に移す最も重要な境地(第一境)は書法であると考えている。(『熊秉明集』第3集「書法和中国文化」256頁)

書法はあらゆるものを削ぎ落とした末の最後の文化活動であり、精神を託すものである。これは文化の核心の核心と言えないだろうか。(同書257頁)

中国文化の核心は哲学であり、その核心の核心が書であるというのである。それゆえ、書法を通じて中国文化を研究することについて次のように言う。

書法は心を直接表現するものであり、個人のものであり、集団のものでもある。……書法を通じて中国文化の精神を研究することは、まったくもって当然のことである。(同書257頁)

2. 六つの体系

熊秉明は歴代の書法理論の系統について

書法理論の書物には形式上の系統はないが、決して系統がないのではないのである。ど
の一冊の書法を論じた書物もすべて、一定の審美の哲学基礎を有しており、私の仕事は
これらの思想基盤を探し出すよう試みることである。(河内利治訳『中国書論の体系』
4頁)

書法理論を系統化し分けることは、試みに書法理論の基本思想を把握することである。
これによって私は、古人が結局書法にどのような、どれくらいの意義を与え、書法芸術
の中で最終的に何を追求したか、彼らの最後の理想は何であったかを、比較的深く理解
することができる。(同書5頁)

と述べ、古来の書法理論を整理し、「喩物派」「純造形派」「縁情派」「倫理派」「天然派」「禪
意派」の六つの系統に分けている。

3. 書の審美術語

前述のように熊秉明は、書は心を直接表現するものであり、精神を託したものであるとい
う。そうであるからには、書の鑑賞とは筆跡の美しさを味わうことを通して、筆者の内面を
鑑賞することにほかならないという。

中国の書法鑑賞は審美を通して、人自身の鑑賞、人の品格と性情の鑑賞に戻る。(『熊秉
明集』第3集「書法和中国文化」257頁)

中国の書法家には美学があるが、彼らが最後にはやはり「人」の問題をはっきりさせる
ことを認めざるを得ない。(河内利治訳『中国書論の体系』313頁)

書の鑑賞は人の鑑賞でもあり、書の風格を言いあらわす言葉もまた、風格の描写だけにとど
まらず、人の内心の世界にまで及ぶものであるという。

書法を鑑賞する際にふつう用いる、適勁、古拙、蒼老、飄逸、典雅……等の賞賛のことばは、作品の風格を描写すると同時に、書者の心の境界にも及ぶ。いわゆる「心の境界（心霊境界）」とは書者の先天性の気質、智慧と後天性の経験、教養、努力などによって形成された心理構造であり、内心の世界である。（『熊秉明集』第3集「書法和中国文化」258頁）

おわりに

最後に、熊秉明がこれからの書について提言している一文を紹介し、結びとしたい。

西洋文化の衝撃のもと、過去の体系、観念、方法がすでに使用に適さなくなっている。いかに新しい工具によって過去の理論を整理し、新しい体系を樹立するか。またいかに創造の領域において新しい可能性を試み、新しい道を探し求め、新しい墨象を書き、新しい境地を開拓するか。これらは我々の課題である。（河内利治訳『中国書論の体系』313頁）

参考文献

- ・熊秉明『中国書法理論体系』香港商務印書館、1985年
- ・熊秉明「中国文化核心的核心」、「書法和中国文化」（熊秉明文集第3巻『書法与中国文化』）、文匯出版社、1999年
- ・河内利治訳『中国書論の体系』白帝社、2006年

邱振中の書論

亀澤孝幸

邱振中（1947-）は、1980年代以降、書に関して、斬新な視点による論考をつぎつぎと発表して注目を集めてきた。その理論は、20世紀西洋の哲学・言語学・心理学・美学・芸術学などの広汎な領域にわたる学術的成果を積極的に採り入れて、伝統的書論の刷新を図るものと概括することができる。とりわけ書の造形分析理論では新生面を開き、作品分析のためのさまざまな新概念を創り出す一方、古典書論を新たな観点から読み直し、「訓詁」にとどまらない積極的意義を引き出そうとする試みも行っている。邱振中は現代中国において、書に

ついで最も包括的かつ先鋭的な発言をつづけている論者であるといつてよい。その理論は実作家たちにも大きな影響を与えている。

1947年 江西省南昌に生まれる。

1981年 浙江美術学院（現中国美術学院）書法研究生修了。文学碩士（修士）。江西師範大学講師。その後、副教授、教授を歴任。

1993年 『書法的形態与闡釈』初版

1995—97年 文部省外国人教師として日本に招聘され、奈良教育大学で客員教授として教鞭を執る。

1997年 中国美術学院教授

2005年 『書写与觀照』、『中国書法：167個練習』

2006年 『神居何所』初版

2007年 『当代書法創作：理想与批評』（「蘭亭論壇」第一集、主編）

2010年 『愉快的書法』

2011年 『書法：七個問題』、『書法的形態与闡釈』修訂版、『神居何所』修訂版、『書法与中国社会』（「蘭亭論壇」第二集、主編）、『書法与繪画的相關性』（同第三集、主編）

2017年 『日常書写』（「蘭亭論壇」第四集、主編）

邱氏の理論的骨格を示す諸論文は『書法的形態与闡釈』〔書法の形態と解釈〕としてまとめられ、1993年に初版が出版されると、国内外で大きな反響を呼んだ。同書は2011年、数編の論文の追加と削除を施した修訂版が刊行された。『神居何所』〔神は何処にいませるか〕（初版2006年、修訂版2011年）および『書写与觀照』（2005年）は、さまざまな機会に書かれた具体的主題をもつ文章を集めたもので、『書法的形態与闡釈』と並ぶ重要な著作である。また、書について体系的に概説した教科書的な『書法：七個問題』（2011年）、実技練習と技法分析の教材として作られた『中国書法：167個練習』（2005年）と『愉快的書法』（2010年）、さらに邱氏が主編を務める『蘭亭論壇』論集シリーズ、第一集『当代書法創作：理想与批評』（2007年）、第二集『書法与中国社会』（2011年）、第三集『書法与繪画的相關性』（2011年）、第四集『日常書写』（2017年）が刊行されている。そのほかにも、邱振中・河内利治「現代書法理論的原点与取向」（『書法研究』1996年第5期）の問答録、周助君・譚振飛編著『書法：從現象出發—邱振中訪談録』（2015年）というインタビュー集、数冊の作品集（書・

画・詩)がある。

20世紀以降、中国で書について論じたさまざまな人たちのなかでも、邱振中では特異な位置を占めている。第一に、かれが書について論じる専門家であると同時に実作家としても活躍する書家である点。先行者たちは、文学・哲学・美学などを専門として、書はあくまでその関心の一角を占めるにすぎなかった。それは、本研究が取り上げる学者たち——宗白華、林語堂、葉朗、李沢厚、熊秉明——を見ればあきらかで、熊秉明を除いて、書についての専著はない。宗白華、葉朗、李沢厚のように、あくまで「美学」という学問領域の一部として、あるいは、林語堂のように「中国文化」の一例として、中国芸術の一形式である書が取り扱われているにすぎない。かれらの視点は、それぞれの立場から書にあたらしい光を当ててはいるものの、概説的な議論に留まっている。それらはむしろ、近代という枠組みのなかにかに書を位置づけるかという問題意識によるものだった。そうした先行者たちによってあらためて書が「芸術」として位置づけられたことで、文革の収束後、西洋の学術的成果をふんだんに採り入れて、書論の全面的なアップデートを図る専門家がようやくあらわれたのである。

邱振中が特異である第二の点は、邱氏の研究方法自体がまったく新しいものだという点である。新しい理論体系をみずから構築しようとするため、古典書論にみえる伝統的術語や西洋美術用語のみならず、邱氏独自の造語や概念が多用される。その著作がしばしば中国人にとっても難解と評されるゆえ⁽¹⁾である。

日本においても、邱氏の論考は早くから注目されてきた。80年代から90年代にかけて、邱氏と交流をもつ日本の学者らによって数編の主要な論文が翻訳されている⁽²⁾。1995-97年には、文部省外国人教師として来日し、奈良教育大学で客員教授を務めた。近年では、邦訳書『筆法と章法』（河内利治監訳／浅野天童訳、芸術新聞社、2014年）が刊行され、現在も同監訳者・訳者によって『書法的形態与阐释』の全訳が進められている⁽³⁾。さらに、文化庁の「東アジア文化都市」事業の一環として新潟で開催された「東アジア〈書の美学〉国際シンポジウム」（2015年）や、本研究班が主催した「シンポジウム〈書の芸術性〉の伝統と未来」（2017年）などに招かれて、啓発的な講演や研究者との交流を行っている。とはいえ、日本において、邱振中の書論が十分に理解されているとはいえない。

ここで邱氏の理論の全貌を紹介することができないのはもちろんのこと、広汎な領域にわたるその理論的骨格を素描することさえ容易ではない。そこで本稿では、邱振中の理論的意義について、ごくわずかなポイントに絞って紹介することにした。

1 書の造形分析理論

邱振中は書の最小構成単位を「線」と規定する。「書の形式言語は、線の組み合わせである。線は書の芸術形式を構成する唯一の手段である⁽⁴⁾」。

このような観点は、邱振中がしばしば言及するカンディンスキー(1866-1944)やクレー(1879-1940)をはじめとする20世紀前半の前衛芸術家たちの抽象絵画理論に触発されたものであろう⁽⁵⁾。両者はともに、さまざまな分野に大きな影響を与えたドイツの工芸デザイン学校バウハウス(1919-1933)で教鞭を執った画家で、前者は『点と線から面へ』(1926)、後者は『造形思考』(1956)といった理論書がある。

ロシア構成主義の流れを汲むかれらの絵画理論は、絵画を点や線といった最小限の構成要素に還元して分析する。邱氏のいう「書の形態」とは、かれらが試みた絵画の「形態論」を書に応用したものだろう。カンディンスキーが絵画の最小構成要素を「点」、その動態を「線」、両者の空間的位置づけを「面」として分析するように、邱振中は書を、最小構成単位の「線」、線の組み合わせからなる「結構」、さらに全体構成の「章法」といったレベルに分けて、それぞれのレベルにはたらく造形的メカニズムを解き明かそうとする。

邱氏が書の「形態」について論じる際、つねに注意を促すのが運動性である。たとえば「結構」も静的な構築物のようにみるのではなく、動態として捉えられなければならない。書においては、空間と時間は高度に統一されているからである。「線の流れが作品に反映し、さらに空間の流動に十分影響をあたえる時、時間と空間とは新たな関係におかれる。空間は時間に導かれて生命を獲得するのだ⁽⁶⁾」。この時間と空間の特殊なありようこそ、書を他の造形芸術から区別するものである。

邱氏の造形分析理論のなかで、われわれにも応用可能なのは、「軸線」を用いた章法の分析法であろう。「軸線」とは簡単にいえば文字の中心軸のことで、文字の傾き、相前後する文字のつながり、行の流れ、行と行の呼応関係などの分析に有効である。軸線の接続様式に着目して章法発展の歴史を描き出す論文「章法的構成」は、実作家にとっても有益なヒントに満ちている。しかし、邱振中の独創性は、なんとといっても筆法論にある。

2 筆法論

邱氏によれば、毛筆をつかって一本の線を書くときの運動は、大きく分けてふたつの運動の複合から成る。ひとつは「平動」(平面運動)、すなわち平面上の線の軌跡を生む二次元の

運動、もうひとつはそれに付随する筆鋒の三次元の運動である。筆鋒の三次元運動は、点画内部の運動であるから「内部運動」とよばれる。

「内部運動」は、点画の輪郭の形状の変化に反映される。たとえば、筆鋒を垂直方向に上下させる「提按」は、線に肥瘦のアクセントをつける⁽⁷⁾。ほかにも「擺動」(振り子運動)、^{はいどう}「絞転」(ねじれ運動)などの「内部運動」が、いわば線に表情を与える。この「内部運動」こそ、書が数千年にわたって発展させてきた筆法の核心であると邱振中は強調する。

線の内部運動は、書が独立した芸術となるための鍵の一つであり、それは線に窮め尽くせぬ微妙な変化を生じさせる。人々が書く筆跡は、こうしてはじめて豊富な文化内容を包含することができ、それによって民族の精神活動における位置を確立したのである⁽⁸⁾。

邱振中は、中国書法史を「擺動」→「絞転」→「提按」という筆法変遷史として描き出す。そして、「絞転」の集大成者を王羲之、「提按」の集大成者を顔真卿に見出している。とくに王羲之の筆法を「中鋒」とするありふれた見方に対して、隸書に由来する「絞転」の筆法によって中鋒と側筆とが複雑に交じり合っているとみるのは、卓見である。

……後世の人々は「中鋒」によって晋人の筆法に迫ろうとしたのだが、絞転の結果、鋒先が線の進む方向にしたがって単純に動くことはなく、点画の左に来たり、右に来たり、はたまた中央に来たり、ふたたび端へ戻ったりしたりすることに気づけなかった。したがって、このような筆法を「中鋒」と呼ぶことも「側筆」と呼ぶこともできない。あえて名づけるなら、「複合鋒」とでも呼びうるかもしれない。これこそ点画の輪郭に豊富な変化が生じる原因である⁽⁹⁾。

3 書と言語の関係

以上の理論だけをみれば、邱振中は書を造形芸術としてのみ見ているかのように思われるかもしれない。だが実際は、言語とのかかわりに着目し、そのことによって書の独自性を見出そうとしている。

書は書記言語の日常的な使用と切り離すことができないため、その発展において、言語ときわめて密接な関係を保ってきた。しかも、書と言語のこうした長期にわたる共生の

おかげで、書は深化のための確かな拠りどころを獲得することができたのである。⁽¹⁰⁾

邱氏が取り上げるのは、「言は意を尽くさず。……象を立てて以て意を尽くす」という『易経』繫辞上傳の語に象徴されるような中国の伝統的な言語観である。ごく単純化して言えば、ここで「言」とは「声によって発せられることば」、「意」とは「心のうちにある意味内容」を指す。つまり、ことばでは意味を十全に言い表し伝達することができないから、「象」なるものを作ってそれをなしとげたという古代の聖人の伝説である。「象」とは「易象」、占いに用いる図形である。聖人はあらゆる現象を「易象」によって知りうるというのである。

このような言語思想は、西洋の音声中心主義的な言語観と対比させることでその特徴が鮮明になる。ソシュールをはじめとする西洋の言語学者たちは、言語の本質は音声であるとし、文字はその代用品にすぎないと考える。⁽¹¹⁾ 他方、『易経』繫辞上傳が示唆するのは、不完全な音声言語を超えるものとして「象」——すなわちある種の視覚言語が想定されているということである。こうして邱振中は、「書」を「言語の視覚形式」としてとらえ、中国では書が言語表現の重要な一翼を担ってきたと論じる。

その背景にあるのが「日常書写」である。書は専門家だけによる閉じられた芸術ではなく、文字を読み書きする層全体が参加する。ここに他の芸術との大きなちがいがあがる。書という芸術が、多くの人々が日常的に行っている行為を基盤として成り立っているという事実を、邱氏は「汎化」(generalization) という概念によって説明する。つまり、文字を書くことが一般の人々によって日常的に行われているからこそ、「言語の視覚形式」としての書の表現性が広く共有され、芸術として独自の発展を遂げる土壌が育まれてきたというのである。

4 古典書論を言語現象として読む

古典書論の読み方についても、邱氏は独自の考えを提示する。

邱氏は、伝統的な「訓詁」に終始するだけでは、古典書論のなかから現代にも有意義な理論を引き出すことはできないと述べる。たとえば、古典書論にみえる書人や作品の風格を描写する審美術語のたぐいについて、細かな意味の違いを議論することの意味について疑問を投げかける。「これらの形容詞と多様な風格とのあいだに本当に対応関係はあるのだろうか。人々は「駿快」と「駿爽」とで異なる風格をいいあらわすが、両者を入れ替えたからといって、何か変わるだろうか。⁽¹²⁾

かくして邱氏が「訓詁」の代わりに提案するのは、古典書論を「言語現象」として、いわばメタ的に読むことである。

どんな叙述（人名を主語とする簡単な描写句のように）でも、その発生と使用の歴史がある。この歴史を考察し、さらに人々が使用した時の心理状態の変化を分析すると、多くの新たな発見がある。

ひとつの叙述形式を言語現象として読み解けば、美学・解釈学・言語学において普遍的意義がある問題を引き出すことができる⁽¹³⁾。

具体的な例をあげて説明しよう。書の風格をいいあらわすのに、ごく初期の書論では比喩に頼っていたのが、次第に比喩が使われなくなり、叙述者の感覚をいいあらわす形容詞が取って代わる。このような変化は、審美主体（鑑賞者）と審美客体（作品）とのあいだに直接無媒介的な関係が築かれたことを示すものであり、審美感受が成熟した証しである。このようにして邱氏は、古典書論の新しい読みの可能性を開示してみせるのである。

最後に、邱氏が実作家でもあることについて、一言だけ触れておきたい。

邱氏は、孫過庭の例を挙げて、一流の書家であることと一流の書論家であることは両立しえないと述べている⁽¹⁴⁾。おそらく自身は、どちらかといえば理論家を自認しているだろう。しかし氏は、ちょうどバウハウスで教えたカンディンスキーやクレーのように、実践を通して理論を練り上げ、また理論にもとづいて実践する人である。かれが実作家であることは、理論の基礎となっているにちがいない。実際、その理論は、豊富な実践経験なくしてはありえないものだ。そうであるならば、本来は邱氏の書作と理論とを相互参照して読み解かなければならないだろう。それはこれからの課題である。

参考文献

- ・ 邱振中『書法的形態与阐释』修訂版、北京：中国人民大学出版社、2011年
- ・ 邱振中『神居何所』修訂版、北京：中国人民大学出版社、2011年
- ・ 邱振中『書写与觀照』北京：中国人民大学出版社、2011年
- ・ 邱振中『書法：七個問題』北京：中国人民大学出版社、2011年
- ・ 邱振中『筆法と章法』河内利治監訳／浅野天童訳、東京：芸術新聞社、2014年

- ・ 邱振中主編『当代書法創作：理想与批評』「蘭亭論壇」第一集、北京：中国人民大学出版社、2014年
- ・ 邱振中主編『書法与中国社会』「蘭亭論壇」第二集、北京：中国人民大学出版社、2014年
- ・ 邱振中主編『書法与絵画的相関性』「蘭亭論壇」第三集、北京：中国人民大学出版社、2014年
- ・ 邱振中主編『日常書写』「蘭亭論壇」第四集、北京：中国人民大学出版社、2017年
- ・ 周助君・丘新巧『書法：18個關鍵語』北京：現代出版社、2015年

註

- (1) その一端は、邱氏独自の術語を詳しく解説した周助君・丘新巧『書法：18個關鍵語』〔書法：18個のキーワード〕（北京：現代出版社、2015年）という書物が出版されている事実によっても窺われる。実際、同書の見返しに記された紹介文には、「邱振中氏の書法思想を十分に把握することは容易なことではない、と多くの専門家が口を揃える」とあり、また「前言」にも「人々はいつも彼の本は難しいという」（2頁）と記されている。
- (2) 邱振中『筆法と章法』（河内利治監訳／浅野天童訳、芸術新聞社、2014年）175頁に既訳論文がリストアップされている。
- (3) 同書の読解にあたっては、浅野天童氏による未発表の訳稿を参考にさせていただいた。ただし引用に際しては、あらためて訳出した。難解な邱氏の文章を読み解く上で、浅野氏の訳稿が大きな助けとなったことを記して感謝申し上げたい。
- (4) 「線の芸術」『書法的形態与闡釈』修訂版、北京：中国人民大学出版社、2011年、1頁。
- (5) たとえば邱氏はつぎのように述べている。「『点と線から面へ』は、西洋が絵画の構成の最小単位について研究した権威ある著作である。カンディンスキーは出色の敏感さと洞察力に基づいて、多くの重要な見解を示した。しかし、線について分析をする時、線の輪郭についての論述は非常に簡略なままであり、しかも、線の内部運動にはまったく言及していない」（『書法作品中的運動与空間』同前書、19頁）。
- (6) 同前、26頁。
- (7) 「提」はあげる、「按」はおさえる。日本で使われる「提按」に相当する術語は、「浮沈」であろう。
- (8) 「運動与空間」同前書、18頁。
- (9) 「関于筆法演變的若干問題」同前書、66-67頁。
- (10) 「芸術的泛化」同前書、272頁。

- (11) ソシュールはこうしている。「言語と書〔文字〕とは二つの分明な記号体系である；後者の唯一の存在理由は、前者を表記することだ；言語学の対象は、書かれた語と話された語との結合である、とは定義されない；後者のみでその対象をなすのである」（『一般言語学講義』小林英夫訳、岩波書店、1940年、40頁）。
- (12) 「感覺的陳述」同前書、294頁。
- (13) 「初版前言」同前書、IV頁。
- (14) 孫過庭は書論家としては一流だが、書家としては一流ではない、というのが邱氏の評価である。その反対に、蘇軾は書家としては一流だが、その書論は断片的で体系性を欠くため、一流とはいえないという。

Ⅲ. 中国美学範疇解釈対照表

凡例

- ・「中国美学範疇解釈対照表」は、現代の中国美学者（林語堂・宗白華・李沢厚・葉朗・熊秉明・邱振中）の書論から、彼らが書の芸術性に関する術語をどのように解釈したかを考察し、平成27年度作成「審美術語用例集」と比較したものである。
- ・「審美術語用例集」は『成復旺主編・中国人民大学出版社《中国美学範疇辞典》訳注第一冊～第七冊』を基に作成した。そこに未収録の術語は適宜補った。
- ・現代学者の術語の解釈については平成28年度（林語堂・宗白華・李沢厚）、29年度（葉朗・熊秉明・邱振中）の研究報告書の各論を参照。
- ・表の——は現代学者の審美術語と書論の術語が対応しないことを表す。

中国美学範疇解釈対照表

審美術語	美学者	現代学者の用例	書論に見える術語	書論名など	書論の用例
1 shih	林語堂 [The Important of Living]	We call <i>shih</i> is the beauty of movement and not the beauty of static proportions. Everything that lives and moves has its <i>shih</i> and therefore has its beauty, force, and wen, or beauty of form and line. (勢というものは、動態美であって均斉美ではない。生命があり動きあるものには、すべてこの勢があり、それゆえに、美があり、力がある。すなわち形と線の美があるのである。)	形勢、体勢	唐・太宗「論書」、唐・張懷瓘「書斷」	殊不学其形勢、惟在求其骨力、而形勢自生耳。(その姿勢を学ばずに、ただその骨力を求めるだけであり、そうすれば姿勢はおのずから生じる。) 觀其體勢、得之自然。(その姿勢の構造を見ると、自然から会得している。)
2 beauty	林語堂 [My Country and My People] [PAINTING]	Northern Wei.....The Wei style was the great style it was not merely beautiful but had beauty and power and finesse combined. (北魏の書体が非凡である所以はただ単に美しいというのみならず、美、力、技を兼ね備えているからである。)	—	—	—
3 power	林語堂 [My Country and My People] [PAINTING]	Northern Wei.....The Wei style was the great style it was not merely beautiful but had beauty and power and finesse combined. (北魏の書体が非凡である所以はただ単に美しいというのみならず、美、力、技を兼ね備えているからである。)	力	清・劉熙載「芸概」 「書概」	秦碑力勁、漢碑氣厚。(秦代の碑は力が強く、漢代の碑は氣が重厚である。)
4 wen	林語堂 [The Important of Living]	<i>Wen</i> or beauty of line and form, is intrinsic and not extrinsic. (文、すなわち線と形の美というものは、内在的なものであって、決して外来的なものではない。)	文	清・劉熙載「芸概」 「書概」	書以筆為質、以墨為文。(書は筆を素質とし、墨を文飾とする。)
5 rhythm	林語堂 [My Country and My People] [CHINESE CALLIGRAPHY]	One can understand Chinese calligraphy only when one's eyes have been opened to the form and rhythm inherent in every animal's body and limbs. (全ての動物の体内に存在する、形態とリズムを見つめた時にだけ、中国書法というものを理解することができる。)	氣韻、生意	宋・蘇軾「東坡題跋」、明・陶宗儀「書史會要」	雖小大相懸。而氣韻良是。(文字の大きさはそれぞれ違うが、生き生きとした生命感のままことにすればらしい。)、筆在指端、則筆虛、運動適意、騰躍傾倒、生意在焉。(指先で筆をとれば、筆には空間が生まれ、意のままに動き、おどろきあがりたりとどまりたり、生き生きとした生命感がある。)

6	意境	宗白華「中国書法里的 美學思想」	这些形象在他的书法里不是事物的刻画、而是情景交融的意境、像中国画、更像音乐、像舞蹈、像优美的建筑。 (これらの形象は、彼の書法の中では、事物の刻画ではなくして、情景の融合した「意境」であって、中国の絵画のようであり、さらに音楽のようであり、舞踏のようであり、優美な建築のようである。)	意境	清・周星蓮「臨池管見」	古人作書、於聯絡處見草法、於洒落處見草境。 (古人は字を書くのに、連絡しているところに草法をあらわし、物にこだわらないところに意境をあらわしている。)
7	生命(的)单位	宗白華「中国書法里的美学思想」 「中西画法所表现的空間意識」	这字已不仅是一个表达概念的符号、而是一个表现生命的单位、书法家用的结构来表达物象的结构和生气勃勃的动作了。 (この字はすでに概念を表す符号であるだけでなく、それは生命を表す単位であり、書家が字の結構を用いて、物象の結構と生氣が満ち溢れている動作を表すようになつた。)	神・氣・骨・肉・血	北宋・蘇軾「東坡題跋」「論書」	書、必有神氣骨肉血、五者闕一、不為成書也。 (書には必ず神と氣と骨と肉と血がある。この五つの中のどの一つを欠いても、完全な書にはならないのである。)
8	空間单位	宗白華「中西画法所表现的空間意識」	中国的字不像西洋字由多寡不同的字母所拼成、而是每一个字占据着一个定的空间……同时也成为一个「上下相望、左右相近、四隅相招、大小相副、长短阔狭、临时变通」的「八方点画环拱中心」的一个「空间单位」。 (中国の漢字は西洋の文字とは違って、それぞれの異なる字母が寄り集まっていて、それぞれは文字は等しく定まった空間を占み、…同時に「上下相い望ぶ、左右相い近く、四隅相い招き、大小相い副う。長短闊狭、時に臨みて變じて適う」、「八方の点画中心より環拱す」の「空間単位」である。)	計白以当黑	清・包世臣「芸舟双楫」「安吳論書」	字画疏处可以走馬、密处不使透風。畫計白以当黑、奇趣乃出。 (字画のまばらな處は馬を走らすことができ、密な處は風をも通さないようにする。常に白を計って黒にあてれば、奇趣が出るものである。)
9	人的自然化与自 然的人化 (人間の自然化と 自然の人間化)	李沢厚「略論書法」	書法藝術是審美領域內人的自然化与自然的人化的直接統一的一種典型代表。 (書藝術は審美領域内において人間の自然化と自然の人間化が直接的に統一された典型であり代表である。)	自然	唐・孫過庭「書譜」	同自然之妙有、非力運之能成。 (「さまざまに変化する書の点画は」自然の不思議なはたらきに似て、意図してでできるものではない。)
10	線的艺术 (線の芸術)	李沢厚「夏華美学」	書法是「線の藝術」的最直接和最充分展露。 (書は「線の芸術」の最も直接かつ充分な顕現である。)	点画	唐・孫過庭「書譜」	況云積其点画、乃成其字。 (ましてや点画を積み上げさえすれば文字ができあがるなどというものは論外である。)
11	有意味形式 (意味ある形式)	李沢厚「略論書法」	書法及其他作為藝術作品的「抽象」却蘊含其全部意義、內容于其自身。……它們是真正美學意義上的「有意味的形式」。(書および他の藝術作品の「抽象」は、それ自身にすべての意味・内容が含まれている。……それらはまはまは美学的な意義における「意味ある形式」である。)	意象	清・劉熙載「書概」	書与画異形而同品。画之意象變化、不可勝窮、約之不出神能逸妙四品而已。 (書と画とは、形は異なるが品格は共通する。画の意象の變化は窮め尽くせぬものであるが、大まかにいえば、神・能・逸・妙の四品の四品に取まる。)

12	音楽的美 (音楽性の美)	李沢厚 『美的歷程』	盛唐詩歌和書法的審美實質和藝術核心是一種音樂的美。 (盛唐の詩歌と書の審美的實質と藝術的核心は、ある種の音楽性の美である。)	韻	北宋・黄庭堅 『山谷題跋』	凡書画當觀韻。 (すべて書画はその韻を觀照しなければならぬ。)
13	意象	葉朗 『中国美術史大綱』 『第十一章 唐五代書画美学』	并不是为了说明书法意象在形态上要与自然物相似，而是为了说明书法意象应该表现自然物本体和生命。 (これらは、書法の意象が形態上において自然物と相似するということを説明するためではなく、書法の意象が自然物の本体と生命を表現すべきであることを説明するためである。)	自然	唐・孫過庭 『書譜』	同自然之妙有、非力運之能成。 (造物者が天工の物を創るのと同じで、努力しても成就するものではない。)
14	意象	葉朗 『中国美術史大綱』 『第十一章 唐五代書画美学』	“外师造化、中得心源”的过程，是在审美觀照的基础上，“意”与“象”相契合而升华、從而產生审美意象的过程。 (「外に造化を師とし、中に心源を得」の過程は、審美觀照に基づいて「意」と「象」が一つになって昇華し、それによって審美意象が生み出されるという過程である。)	意象	唐・張懷瓘 『文字論』	探彼意象、入此規模、…… (このように自然の物象から意象を探り求め、これを規模に生かして表現すると、……)
15	意境	葉朗 『中国美術史大綱』 『第十一章 唐五代書画美学』	既然要“同自然之妙有”，书法艺术的创造就不仅要重视“实”，而且要重视“虚”，…就要重视虚空、要“取之象外”…这样的书法意象，由于着重空、着重空白，就趋向于意境了。 (「自然の妙有に同じ」である以上、書藝術の創造は、「実」のみならず「虚」も重視しなければならぬ。…虚と空を重視し、「之を象外に取る」を追求しなければならぬ…このような書の意象は、「無」や余白を重んじたので意境へと向かったのである。)	—	—	—
16	客觀的造形規律	熊秉明 『中国書法理論体系』	所謂「法」、就是客觀的造形規律。「法」は、すなわち客觀的な造形の規律である。)	法	清・梁燾 『評書帖』	晋尚韻、唐尚法、宋尚意、元明尚態。(晋代の書は韻を尚び、唐代の書は法を尚び、宋代の書は意を尚び、元代と明代の書は態を尚ぶ。)
17	緊張有力	熊秉明 『中国書法理論体系』	所謂「險勁」、用現代的話可以詠作「緊張有力」……即「險」說得明確點，便是「結構的緊張」。「險勁」とは、現代の言葉にすれば「張りつめた力強さがある」と訳せる。……「險」はもつとはつきり言えば「結構の緊張」である。)	險勁	『新唐書』 卷198	初敬王羲之之書、後險勁過之。(歐陽詢は)初めに王羲之の書を倣い、後に險勁という点では王羲之を超えた。)
18	唯美	熊秉明 『中国書法理論体系』	「唯美」一詞……在傳統書法批評里可能用「媚」字。「唯美」という一語は……伝統的書法批評の中では、おそらく「媚」字を用いるだろう。)	媚	唐・竇蒙 『述書譜』 諸例字格	媚 意を形式の美に用いる)

19	抒情	熊秉明 「中国書法理論体系」	「意」用意現代的詞彙說即是「抒情」、相當於英語的 Lyric、指一種恬靜、愉悅的創作。「意」は現代の語彙を用いて言えは「抒情」であり、英語の Lyric に相当し、一種の恬靜、愉悅の創作を指す。	意	清・梁繼 「評書帖」	晋尚韻、唐尚法、宋尚意、元明尚態。(晋代の書は韻を尚び、唐代の書は法を尚び、宋代の書は意を尚び、元代と明代の書は態を尚ぶ。)
20	外在的形態	熊秉明 「中国書法理論体系」	「態」は外在的形態、「尚態」は作形式上の追求。(「態」は外在的形態であり、「態を尚ぶ」はつまり形式上の追求を行うことである。)	態	清・梁繼 「評書帖」	晋尚韻、唐尚法、宋尚意、元明尚態。(晋代の書は韻を尚び、唐代の書は法を尚び、宋代の書は意を尚び、元代と明代の書は態を尚ぶ。)
21	飄逸之氣	熊秉明 「中国書法理論体系」	姜夔所說の人品指一種「飄逸之氣」(姜夔の言う人品は「飄逸の氣」を指す。)	人品	宗・姜夔 「續書譜」	風神者。一須人品高。(風神は、第一に人品が高いことが要求される。)
22	緊張	熊秉明 「中国書法理論体系」	「嚴法有力」和「韻趣」……用現代的淺近的話說、一是緊張的、一是放鬆的。「法嚴にして力果なり」と「韻趣」は……現代のわかりやすい言葉で言えは、一つは緊張で、もう一つはリラククスである。	法嚴而力果	清・吳德旋 「初月樓論書隨筆」	唐人之書、法嚴而力果。然韻趣小減矣。(唐人の書は、法は嚴格で筆力は果敢である。しかし風雅な趣は少し減少している。)
23	放鬆	熊秉明 「中国書法理論体系」	「嚴法有力」和「韻趣」……用現代的淺近的話說、一是緊張的、一是放鬆的。「法嚴にして力果なり」と「韻趣」は……現代のわかりやすい言葉で言えは、一つは緊張で、もう一つはリラククスである。	韻趣	清・吳德旋 「初月樓論書隨筆」	唐人之書、法嚴而力果。然韻趣小減矣。(唐人の書は、法は嚴格で筆力は果敢である。しかし風雅な趣は少し減少している。)
24	線結構	邱振中 「書法的形態与闡釈」	書法作品中線結構的表現力……緊密地同運動聯系在一起。 (書法作品中の線結構的表現力は……緊密に運動と結びついている。)	體勢	唐・張懷瓘 「書斷」	至研精體勢、則無所不工。 (「王羲之は」體勢に精妙を極めるといふ点ではまことに見事なものである。)
25	紋転	邱振中 「書法的形態与闡釈」	筆毫錐面在紙面上的旋轉運動、這種轉筆可稱做紋転。 (筆毫の円錐面が紙面上で回転する運動、この転筆を紋転と呼ぶことができる。)	使転	唐・孫過庭 「書譜」	草以点画為情性、使転為形質。 (草書は点画を情性とし、使転を形質とする。)
26	微形式	邱振中 「神居何所」	我們尚未觀察到的形式極微妙的變化——或者可稱其為“微形式” (私たちに観察できない形式のきわめて微妙な變化—それを「微形式」と呼びうるかもしれない)	神	南朝梁・袁昂 「古今書評」	蔡邕書、骨氣洞達、爽爽有裊。 (蔡邕の書は、骨氣が貫通し、爽やかで「神」がある。)
27	張力	邱振中 「書法的形態与闡釈」	形狀所產生的張力的作用 (形状が生む張力のはたらき)	筋骨	唐・張懷瓘 「文字論」	以筋骨立形、以神情潤色。 (筋骨によって形を立て、神情によって潤色する。)

IV. 小結

本年度は冒頭「I. 平成29年度の計画遂行」に記した通り、計画を完遂し、多くの成果をあげることができた。

- ①「II. 考察」にあるように、葉朗氏（藤森担当）は、「意象」、「老子の美学」を、熊秉明氏（池田担当）は、「書法は文化の核心の核心」、「六つの体系」、「書の審美術語」を、邱振中氏（亀澤担当）は、「書の造形分析理論」、「筆法論」、「書と言語の関係」、「古典書論を言語現象として読む」をそれぞれ切り口として、各氏の書論を考察している。特に邱振中氏の書論に対する解析は非常に優れた論評になっている。
- ②「III. 中国美学範疇解釈対照表」は中国古典の書論に見られる術語を、現代の6人の学者がどのように解釈したかを試行的に対照させた一覧表である。勿論、十全にはほど遠いが、このように解釈を対照させること、すなわち、古代漢語を現代漢語または英語、延いては日本語に置き換えることが可能かどうか、本科研の課題であり帰着点である。今後さらに地道にこのような比較研究を続けていく必要がある。

本科研は平成27年度から3年間の研究補助金により、ほぼ予定通りに研究計画を遂行し、当初の研究目的を達成することができた。なかでも本年度に開催したシンポジウムは、今後、書の美学・芸術学の研究領域における前例になる可能性を含んでいると考えている。

シンポジウム「〈書の芸術性〉の伝統と未来」報告書

はじめに

河内利治

これは、科学研究費補助金〔基盤研究C（一般）課題番号15K02119〕「書の芸術性に関する術語と現代学者の解釈をめぐる比較研究」のために開催致しました「シンポジウム〈書の芸術性〉の伝統と未来」の報告書です。

開会にあたり、大東文化大学門脇廣文学長から【開会の辞】を賜り、全文を掲載させていただきました。つぎに、本シンポジウムのために招聘致しましたお二方の【基調講演】を掲載しております。両氏の講演テーマは次の通りです。

高建平氏（中国社会科学院）「中国と西洋、書と画に対する異なる観念」

邱振中氏（中央美術学院）「書法理論の新概念」

ついで、高氏、邱氏と河内による【座談会】を掲載致しました。テーマはシンポジウムのテーマ「〈書の芸術性〉の伝統と未来」です。事前に4つの質問を設定し、それにご回答いただきました。

- ①書は歴史的に見てどのようにして芸術性が育まれ継承されて来たか（伝統）
- ②この伝統をどのようにして未来へと繋いで行くか（未来）
- ③そのためにはどのような理論または哲学・美学・思想があるか（現代）
- ④「書の芸術性」について（主題）

最後に【閉会の辞】を河内が述べました。

以上、シンポジウムの全プログラムを掲載致しております。

また、ご協力頂いた参加者によるアンケート結果も「あとがき」で触れております。

本シンポジウム開催にあたっては、大東文化大学の書道研究所、人文科学研究所、入試広報課の学内関係機関はもとより、学外の学術団体である書学書道史学会のホームページ等のご協力ご支援を賜りました。茲にあらためて感謝の意を表します。

開会の辞

大東文化大学学長 門脇廣文

はじめに

大東文化大学学長の門脇廣文でございます。本日は、「シンポジウム〈書の芸術性〉の伝統と未来」のために大東文化大学にお越しいただき、心より感謝申し上げます。

【1】大東文化大学と書道

大東文化大学の前身である大東文化協会は、1923（大正12）年に帝国議会の決議によって創設されました。94年前のことです。そして、現在の書道研究所の前身である書道文化センターが開設されたのは49年前、1969（昭和44）年4月です。また、書道文化センターを書道研究所に移行したのは1988（昭和63）年、30年前のことです。さらに、書道学科が開設されたのは2000（平成12）年です。大東文化大学の書道は、早い時期から有名でしたが、ここに至ってやっと、正式に学科として成立したことになります。

それまで、書道を学ぶ学生のほとんどは、日本文学科や中国文学科の学生でした。一方、先生方は教育学科に所属していました。この頃の書道の中心は「書作」でした。すなわち、書作品を創るということが主たる関心事だったということです。2000（平成12）年に書道学科が創設されて、初めて「書作」と「書学」、すなわち書についての学問が一体になりました。すなわち「大東書道」に書作だけでなく、学問を付加したということです。書道学科は、学科として設けられているということでは日本で唯一ですが、その内容、すなわち「書作」と「書学」を同時に本格的に学べる学科であるという意味でも、日本で唯一の学科であると言えます。

【2】書学と私

私の専門は近代以前の中国の文学論、特に六朝時代の『文心雕龍』や『詩品』、そして唐代のものとされている『二十四詩品』などですが、今から40年ほど前、東北大学大学院の大学院生だったころ、指導教授の志村良治先生から良く次のように言われました。「文学論を研究するには、書論や画論も同時に勉強しなければ、その本質は分からないよ」と。

ちょうどその頃、京都大学の興膳宏先生が『『詩品』と書画論』という論文を発表されました。私は、大学院の勉強会でその論文について報告したのですが、志村先生の仰ることがよく分かりました。ただ、私はその頃、文学論の勉強で手一杯で、書論や画論について勉強するに至りませんでした。

1983年4月に大東文化大学に奉職することになったのですが、もちろん大東文化大学が書のメッカであることは良く知っていましたので、いよいよ、書論や画論について勉強する機会が訪れたと思って、わくわくしたものです。しかし、その頃の大東文化大学の書の中心は「書作」であって、「書学」についてはほとんどなされていませんでした。私の書論や画論についての勉強もほとんど何の進展も見えませんでした。

奉職して12年目、1995年になって、私は1年間、北京大学研修することになり、中国に出かけました。北京大学では博士生導師の張小康先生に指導を仰いだのですが、9月からの大学院の授業に参加させていただきました。そのときの授業の題目は「詩、書、画、楽論」というものでした。ここでも強く意識させられたのは、近代以前の中国では、文学、書道、絵画、音楽について論ずる言葉は共通しているということでした。つまり、近代以前の中国では、文学、書道、絵画、音楽などが不可分のものと認識されていたということです。

さらに、北京大学の構内やその周辺の書店に行って気がついたのは、「美学」や「中国美学」と題された本が数多く出されていたこと、そしてその内容は「詩」「書」「画」「楽」そして思想や哲学を総合的に論じているということでした。

帰国後、当時、非常勤講師で大東文化大学にいられていた河内利治先生（国士舘大学に籍を置かれていた）と知り合い、河内先生の専門の研究分野が書道学であることを知りました。

2000年に書道学科ができることになり、河内先生は専任教員として大東文化大学に勤められました。そのときから二人で「美学」の共同研究を始めました。最初は、『中国美学範疇辞典』の序文の翻訳でしたが、この辞典は、「詩」「書」「画」「楽」そして思想や哲学をトータルで捉える「美学」の、その範疇語や概念語について解説しているものです。そのうちにこの辞典をすべて訳そうということになり、多くの方々の協力を得て、ほぼ10年かかっている辞典の全てを翻訳しました。本学の人文科学研究所から出した『中國人民大學出版社「中國美學範疇辭典」訳注』全七冊がそれです。

[3] 学問としての「書」

書道学科ができて4年後に大学院に書道学専攻が創設されたのですが、私はその当初より「中国美学特殊講義」という授業を担当し、近代以前の中国の文学論、書論、画論について、大学院生とともに考えてきました。

先ほど述べましたように、中国美学を研究する上では、美学の作品を論ずる術語、すなわち範疇語や概念語と呼ばれるものがあります。たとえば、「意境」という言葉ありますが、これは文学作品の評価にも書作品の評価にも絵画の評価にも使われるものです。それをいまネットで調べれば「文学や芸術作品に表現された境地、情緒」というように説明されています。しかし、このような説明ではほとんど何も言っていないのと同じなのです。

おそらく、中国人、日本人、東洋人ならなんとなく「分かる」のだと思います。説明不要の言葉なのだと思います。しかし、これについては「説明」しなければ、西洋の文化に生きてきた人には何も分からない。そのままでは普遍化されないのです。李沢厚氏も『中国の伝統美学』において次のように述べています。

まさにこうした心理主義の基盤の上に、中国の哲学・美学のさまざまな範疇が形成されてきたのだ。先に漢字が曖昧性・多義性や不確定性をもつと述べたのが正しいとすれば、こうしたカヴァーする面の広い範疇は、なおさらそうした性格を強くもつことになる。第二章で「気」の範疇について述べたとき、この点を指摘しておいたが、他のすべての範疇についてもこのことがあてはまる。この問題を正確かつ科学的に分析し解釈していくことが、中国の美学と文芸批評史に現在課せられている重要な任務であろう。ただ、それはかなり困難な仕事ではある。

ここで、李沢厚が「正確かつ科学的に分析」と言うのは、前後の文脈から見て西洋の方法と言葉を用いて、近代以前の中国美学の、心理主義で曖昧で多義的な美学の術語を説明するということです。

日本においては「書学」という学問体系はやっと生まれたばかりで、まだ完成されたものとは言えません。河内先生は、その体系化に奮闘していらっしゃるようですが、今回の科学研究費の研究テーマ「書の芸術性に関する術語と現代学者の解釈をめぐる比較研究」もその一つの試みであると言えます。また、その活動の一つとして催された今回のシンポジウム「〈書の芸術性〉の伝統と未来」も、もちろんそのような活動の具体的な作業の一つだと言えます。

[4] 本日のテーマについて

今日のシンポジウムの基調講演をなさる高建平先生の演題は「中国と西洋、書と画に対する異なる観念」であり、同じく邱振中先生の演題は「書法理論の新概念」となっています。高建平先生のお話の内容は、演題や梗概の内容から見れば、西洋の概念との関係で中国の書について検討するということであり、邱振中先生のお話は、従来のような近代以前の中国の言葉で書道の理論について西洋の言葉、概念を用いて説明しようという試みについて論ずるものであると想像されます。その意味では、非常に興味深いものであると思っています。

[5] 大東文化大学と今回のシンポジウム

さて、大東文化大学の「建学の理念」は次のようです。

漢学（特に儒教）を中心として東洋の文化を教授・研究することを通じて、その振興を図ると共に儒教に基づく道義の確立を期し、更に東洋の文化を基盤として西洋の文化を摂取吸収し、東西文化を融合して新しい文化の創造を目指す。

この「建学の理念」を本学では「東西文化の融合」と集約して言っていますが、今回の両先生のご講演の内容は、まさしくこの「東西文化の融合」に当たるものだと言えます。

また、この「建学の理念」の内容を一言で言うとしたら、それは「伝統の重視」と「新しい文化の創造」ということになりますが、これはまさしく今日のシンポジウムのテーマである「伝統と未来」に相当するものだと思います。

その意味で、今日、大東文化大学でこのようなシンポジウムが開催されることは、本学の「建学の精神」に照らしても、もっとも本学らしいものであると言って良いでしょう。

おわりに

私は、今回のシンポジウムが「書学」という学問体系の構築に寄与することは間違いないと確信しています。今回のシンポジウムが大きな成果を収められることを祈念して、私のご挨拶とさせていただきます。

中国と西洋、書と画に対する異なる観念

高 建平

書と画という二つの視覚記号は、歴史的展開の過程で、必然的に関係を築いてきた。それは中国でも西洋でも同様である。しかし、書と画と関係の具体的な性質は、さまざまな具体的な条件の制約を受け、異なる社会と文化コンテキストの中で異なる表現を獲得するに至った。

一 「書画同源」説から見る中国古代における「書」と「画」の関係

中国古代において、書と画と関係についての観点を最初に提出したのは、張彦遠である。彼の『歴代名画記』に次の有名な一節がある。

いにしへの聖王は、天命を受けて君となると、不思議な字をもつ亀があらわれ、めずらしい図をもつ竜が出てきた。有巢氏や燧人氏のよりこのかた、みなこのような祥瑞がおこり、その事迹は玉牒や金冊に燦然と伝えられている。庖犧氏は河図を滎河のなかに見出し、それが典籍と図画のはじまりとなった。軒轅氏は洛書を温洛のなかで手に入れ、史皇と蒼頡が画や字にあらわした。奎なる星には芒角があり、人間界の文章をつかさどる。蒼頡には四つの目があり、天界の現象を観察した。かくして鳥の足跡や亀甲の図形になぞらえて、文字の形を定めた。かくて造物主もその神秘を隠せなくなったので、天から穀物を降らせた。神霊もその姿をくらませなくなったので、鬼神が夜哭いた。このときには書と画は一体で、まだ分れていなく、芸術的な造形化は始まったばかりであって、まだ簡略であった。その意味を伝えようがないので書が生まれ、その形を示しようがないので絵画が生まれた。天地聖人のこころである。^①

これは文字と絵画の歴史的起源を述べたものである。張彦遠は、はるか古代、書と画は一体で、未分化の時期があったと考えた。こうした起源は、古代の聖王が天命を受け継いだことや、文明の発展と重大な関わりがある。この説は河図洛書という瑞祥伝説および八卦のような記号に由来するものだ。倉頡の時代に至って、文字が生みだされた。書と画は、本来一体であり、意味を伝達するために文字ができ、形を表現するために画ができたのである。

これを歴史的仮説と受け止めるなら、批判は免れない。人類学者と考古学者は「文字ができるずっと前に絵画が存在していた」と教えている。洞窟壁画は石器時代晩期に現れ、新石器時代には多くの壁画が存在した。一方、文字は文明社会ができたときに現れた。一般的な見解では、文字は文明社会のしるしであり、青銅器時代の到来に伴って現れたものである。このような状況は西洋でも中国でも同じである。そうならば、書と画は同源ではなく、両者が一体で未分離であった状態など存在しなかったことになる。

張彦遠の論は、分析すべき大きな余地を残している。ここから見出しうる第一の意味は、

作者が動的な過程を提供しているということである。つまり、もともと未分化状態であったものが、のちに必要に応じて図像制作と文字書写とに分かれたということである。この動的な過程は相互作用関係を説明している。すなわち、ある種の記号の創造過程の本体は、別種の記号を生み出す条件でもあるということだ。その専門化の過程は、元来一体のものに共存していた諸機能を区分するのである。

さらに正確に言えば、古代中国人の考えでは、視覚記号には三つの形式があり、いずれも人類文明の形成にとって重要な意義がある。この三つの図像制作活動は、次のように分けられる。

第一は図理、つまり『易』の卦象である。第二は図識、つまり文字である。第三は図形、つまり絵画である（顔延之の語）。

第一は卦象で、卦象は世の中が変化する道理を示すものである。これはもともと占いの思想が哲学化され、世界に対する深い思考を反映するものになった。第二種は文字である。これは人類の知識をまとめ、記録する。第三種は図画で、再現する対象の図像である。古代中国人は、この三者の誕生は文明の形成と発展の重要なしるしであると考えた。



高建平氏

二 中国人の文字の起源についての観念

広く影響力をもった見方では、抽象的な文字は、具体的な図像を基礎にして生まれたとされる。こうした見方をする仮説によれば、人類ははじめ図画によって意味を表現・伝達した。つまり象形文字を使っていた。その後、文字は徐々に抽象化に向かい、表音文字へと発展した。このような具象から抽象へと至ったと考えるのとはちがう、漢字の起源に対する中国人独自の見方がある。漢代の文字学者・許慎は『説文解字』の序において、漢字の起源について述べている。この字典は中国古代で漢字に関する最も権威のある書籍である。したがって許慎の論点も中国古代の最も権威あるものである。許慎は「具象から抽象へ」という見方に賛成せず、画卦から結繩、そして漢字へという流れを説いた。許慎はこういつている。

その昔、庖羲氏が天下を支配していたが、空を仰いで天文を見、地に俯して法を見、鳥や獣のもようと土地の適否とをよく視て、近いものは自身で感得し、遠いものは自然現象で察した。そこで始めて易の八卦を作り、法則をもつ象^{シンボル}を垂示した。神農氏が繩を結んで世を治め、庶事を統べようとするに及んで、多くの仕事が極めて繁雑となり、飾り偽ることがきそって生じた。黄帝の史倉頡は、鳥や獣の足跡を見、そのもよう^{もよう}で物それぞれを区別できると知り、初めて書契を造った。百官はそこで治まり、万物はよく見分けられた。^②

許慎の考えによれば、卦象・結繩・文字という三つの段階は、それぞれ伏羲・神農・黄帝の三つの伝説時代と対応している。この三つの時代について、ある現代人類学者はこう仮説

している。伏羲は狩猟時代を代表し、神農は農業時代の到来を代表する。黄帝は現代中国人の直接的な祖先であり、大規模な共同体を設立した、と。

上の引用文中、倉頡についてとくに触れられているのは、彼が文字を造る原動力となったのが、「区別」することへの衝動であったという点だ。異なる記号を用いて、異なる事実と知識とを限定したのである。このような文字起源観も、表述によって成立したのかもしれない。つまり、文字は絵画から発展したのではなく、画卦や結縄のような抽象記号から発展したのである。むしろ、当時、今日の意味における絵画、ただ形を保存するための絵画というものにはなかった。これは文字によって、原始的記号があらわす事実と知識の機能が切り離された後に形成されたものである。したがって、さらに正確にいうならば、文字の起源は書画共同体で未分離の原始的記号であった。

許慎のこの話は、さらに文字理論にとって重要な意義を暗示している。すなわち、文字の起源は有聲言語からは独立しているということである。文字は表意から始まったのであって、最初から言葉の音声を記録するための記号として現れたのではない。フェルディナン・ド・ソシュールの説によれば、言語の音声は「シニフィアン」〔記号表現、能記〕であり、言語の意義は「シニフィエ」〔記号内容、所記〕である。西洋の文字はすべてアルファベットの組み合わせで、発音と密接な関係があり、シニフィアンのシニフィアンである。これと異なり、中国の漢字は直接に意義を表示するので、音声と同じくシニフィアンではあるが、シニフィアンのシニフィアンではない。

三 「彰施」論に支えられた「書画同源」説

古代中国には、「書画同源」説を支える二つの理論があった。それらは書と画の歴史とは無関係である。この二つの理論とは、「同筆」と「彰施」である。

「彰施」が意味するのは、画には政治的・社会的機能があり、「六経と同じ効能があり、四季とともにめぐる」ということである。古代中国では、西洋と同様に、画は矛盾する立場にあった。人々が広く図像を論じる現代では、図像は文字にまさる地位にあるようだ。だが、古代社会では、文字が支配的地位を占めていた。具体的にいえば、文字が背負う経典が社会で至高の地位を占めていたのである。古代の経典、とりわけ儒教の経典は、国を治めるための基礎と見なされた。学者たちの重要な任務の一つは、経典の研究と注釈であった。それに比べ、画の地位は遥かに低かったのである。画家にも二種類あり、職人画家と画史〔士、文人画家あるいは官僚画家〕がいた。画史になることが画家の地位を高める唯一の道であったともいえる。画は経典を広めるのに何の役にも立たないという者もいた。たとえば漢代の思想家・王充は、古代の聖賢の文字が、後世の人が偽託した古代の聖賢の画像に書かれていることがあるが、何の役にも立たないだろうといった⁹⁾。これとは反対に、絵画は社会に役に立つと主張する者もいた。その功用が「彰施」である。張彦遠はこう書いている。

有虞氏が色模様をほどこすようになってから、絵画がはっきりと成立した。くっきりと色彩がほどこされたうえ〔原文＝既に彰施に就く〕、絵画的造形性が深められた。かくて礼楽が大いに宣揚され、教化がそこから興隆した。だから、天子が礼儀を守って世の中が治まり、かがやくばかりに文物は備わった。¹⁰⁾

これが虚構であることは明白である。画にこれほどの功用があったはずはない。張彦遠は画家であるから、このようにいう必要があったのだ。

「彰施」の観念は中国の儒教的な絵画観を代表するものだ。先秦の思想家たちは、みな芸術と画について批判的である。儒教だけが政治的な利点のために芸術を擁護する。こうして画は書の意味を深く表わすものだと説明されたのである。

四 「書画同筆」・「書画同源」の新解釈

張彦遠の『歴代名画記』における「書画同源」説は、「書画同筆」という見方の基礎ともなっている。

「書画同筆」を論じる際、「書」の語には「書法」〔芸術的側面から見た書、書道〕の意味が含まれている。文字から書法に至るのは連続的な過程にすぎない。文字を美しく書こうとすることで、書法が生まれたのである。中国古代の書法史の著作では、一般的に、遠古から先秦、漢、さらに唐宋元明の伝説や歴史的人物を列挙し、書家の代表としている。

書法の興りと文人のあいだの流行は、書から画への影響を促進した。このとき、「書画同源」は「書画同筆」を含意するに至ったのである。

張彦遠は『歴代名画記』にわざわざ一節を設け、顧愷之、陸探微、張僧繇、呉道子の四人の画家を例に挙げ、書と画との筆づかいが同じであると論じている。——書と画は用筆が同じである。これは絵画が書の筆法を学んだからだ。陸探微は張芝と王羲之の「一筆書」に学び、「一筆画」を作った。張僧繇は衛夫人の『筆陣図』を学び、呉道子は張旭の筆法を学んで有名な画家になった——⁶⁾。張彦遠にとって、「書画同源」論の目的は「書画同筆」を論証するためであった。それによって、絵画の動性の審美理想と価値基準を強調したのである。

かくて書と画に新たな関係が築かれた。以前と同様に、画は書の影響を受けている。しかし、文字を書くことがもっている表現・伝達という理性的意義と、書くという行為そのものが区別されたのである。中国画は線の美を追究する。線の芸術とは、具体的にいえば、人の姿や動作を表現し、人の動きの痕跡を線で示すものである。書芸術は、画にはなかった線への意識を画の中に移植したのである。

この特徴は文人画の興隆以後、さらに重要になった。文人画家にとって、詩・書・画三絶の思想は、たんに一幅の画に詩を添えるだけでなく、よい書で詩を書くことを意味する。さらに重要なのは、画には詩意と筆意を込めなければならないということである。筆意は書からの影響である。しかし、古代中国人の考えでは、書の才能は、知識と文学的な教養を結びつけるものである。

五 西洋人のディセーニョ (disegno) の観念

中国、日本、韓国の漢字文化圏にのみ書法があり、その他の国には書法に相当するものはないという見方がある。この説は非常に誤解されやすい。とくに異なる言語環境では、その私意を理解してもらうのが難しい。たしかに、西洋にも中東にも、ほかの地域であれ、書はあまねく存在している。異なる民族と文化、とくに世界の主要な文化には、それぞれ書芸術

の伝統がある。

しかし、われわれが書法、あるいはカリグラフィー (calligraphy) という時、そこに込められた意味は異なる。西洋のカリグラフィーはローマ字のデザインである。さまざまなローマ字の書を目にしてきたが、実際これらは全てデザインされたもので、それぞれの歴史を持っている。そのデザインに影響を与えたのは修道院の写本である。写本に要求されるのは、美しく、整った文字で書かれ、読みやすいということである。アンシャル体 (uncial) と半アンシャル体 (half-uncial) は、そのような書体である。印刷技術の発明後、印刷書体にも美しさが要求され、文字のデザインはそれに応じて発達したのである。

ディセーニョ (disegno) という語は一見、現代のデザイン (design) と同じ意味と思われるかもしれない。確かに現代英語のデザインはディセーニョに由来し、現代イタリア語はそのまま使っている。しかし、今日われわれ理解するデザインの語は、数百年前、とくにルネサンス期にいうディセーニョとはかなりちがう。ルネサンス期、ラテン語の *un segno di dio* を略してディセーニョの語が生まれた。その意味は「神の記号」である。一方、ディセーニョは現在のデザインより遥かに広い意味をもっていた。デザインはおもに工芸設計を指すが、ディセーニョにはさまざまな芸術、絵画、彫刻、建築などが含まれる。他方、ディセーニョの語には、狭い意味の一面もあった。それはただ素描、製図を意味するものだった。つまり、線による構成的な芸術を指す語であった。ルネサンス期、線描を主体とするフィレンツェ画派と、色彩を主体とするヴェニス画派が存在していた。フィレンツェ画派、とくにミケランジェロを代表とする芸術は、おもにディセーニョによって、ティツィアーノ・ヴェチェッリオの色彩 (colorito) 派と対立した。

われわれがここで検討する問題との関係でいえば、このディセーニョの伝統が、西洋におけるカリグラフィーの理解となっているということである。ゆえに東洋と西洋の見方には根本的な違いが存在するのだ。西洋人がディセーニョを論じ、それを「神の記号」と理解する時、それは一般に「神の痕跡」または神の不可測な意志の現れを意味するのではない。むしろ逆に、人の行動における「神性」と符合する部分を指す。つまり、日常的な書写が、ある規律に合致することを意味するのである。

西洋では古代ギリシャのピタゴラス、プラトンから美学上の形式主義の伝統が存在する。この伝統美学は西洋の絵画、彫刻、庭園建築などに深く影響している。簡単にいえば、「神」は幾何学的な規律によって世界を「設計」し、芸術はこの「設計」を具体的に表現するものであるという考え方である。これは東洋の伝統に見出しうる反幾何学性や、筆触によって人の自由を表現することを重んじる態度と、正反対である。

六 書法と美術字の区別

さらに一步を進め、この反幾何学性を証明するために、中国における二つの文字の美化現象を取り上げたい。

中国では、書法の他にも、中国語で「美術字」と呼ばれるものがある。中国の書家にいわせれば、書法とはまったく異なるものである。この文字はいろんなところで目にする。たとえば、重要な場所でもこの美術字が広く使われているのを見たことがある。広く受け入れられた見方によれば、書は芸術であるが、美術字は芸術ではない。この観点はもちろん正しい

のだが、やはり証明が必要である。

以下に挙げるいくつかの面から、書法は芸術であると論証することができる。

一、中国では、北京から各地方にいたるまで、博物館や美術館で、毎年、多くの書法展が開かれている。世界の各地で中国書法展が開かれることもあるが、美術字の展覧会が開かれることはまれである。

二、書法には、児童から博士まで、訓練と研究の整備された体系がある。これに反して、美術字の訓練は、美術関係の仕事に携わる人が、働きながら勉強するものである。

三、中央から地方まで、さまざまな職業にさまざまな形の書法協会があり、膨大な数にのぼる。しかし、美術字の愛好家たちが協会のような組織を立ち上げることは珍しい。

四、どの公共図書館・大学図書館に行っても、書法史、古代・現代の書法理論書、書家の伝記、名家の碑帖など多くの書籍がある。一方、美術字にかんする本は、あったとしても僅かな技法書の小冊子くらいしかないだろう。

……などなど。このような例はまだまだ挙げられる。

しかし、このような論証を観ると、何が物足りないと感じる。これらは現象上、一つの事実を物語っている。それは書法に関する芸術制度 (institution) はすでに発達しているが、美術字にかかわる制度はない、という事実である。芸術制度の生まれる要因については、さらなる研究を待つことにする。

この論証に異を唱えうる理由があるかもしれない。一般的な理解では、芸術品は審美を目的として創作される。書法は日常の書写現象と切っても切れない関係にある。今日われわれが「法書」と呼ぶ古代の書法作品の多くは、審美を目的として創造されたわけではない。今日展覧会で観られる書法作品は芸術品といえるだろうが、非芸術的な書であっても、さまざまな理由で芸術とみなされることがある。しかし、美術字はこのような厄介はない。美術字の目的は非常に明確で、そもそも審美のために創られたものである。人々は日常においてこうした文字を書くことはないのだから。モンロー・ピアズリーの定義によれば、芸術品は固有の審美的特徴によって審美経験状態の「連携」を目指すものだ。美術文字は恐らくこの定義に当てはまるだろう。

印刷との関係でいえば、美術字はさらに優勢になる。現在、もっとも常用されている中国語フォントは宋体字であり、これも一種の美術字である。ローマ字の印刷書体と同じく「デザイン」の産物である。その裏には整齐・画一という幾何学的な観念が潜んでいる。

このような審美観とは反対に、中国書法でもっとも重要な観念は「筆勢」である。それは中国の書法と全造形芸術の発展に深い影響を及ぼした。

伝・王羲之著『題衛夫人筆陣図』に、宋翼が書の大家である鍾繇に書を学ぶ話がみえる。はじめ宋翼の書は「算木のように縦画と横画がそろい、上下前後すべて等しい」というありさまだった。これは美術字に近い。

鍾繇は宋翼の字を見て叱った。宋翼は怖くて三年間、鍾繇と会わず、以来「自分の字を変えることに専念した」という。

一波を書くときは、つねに三度筆を折るように。一点を書くときは、つねに鋒先を隠

すように。横画を書くときは、幾重にもかさなった雲のように。戈を書くときは、重い弩が放たれるように。一点を書くときは、高い峰から石が墜ちるように。……折れ曲がる場所は、鋼のかぎのように。引くときは、万歳の枯れ藤のように。払うときは、足が疾走するように。

自然界のさまざまな事物の運動に筆勢のヒントを得、単調で変化がないという自分の欠点を克服したのである。以後、宋翼は鍾繇の『筆勢論』を読んで「その書法を学び、ついに有名になった」という（張彦遠『法書要録』）。

「筆勢」という観念は魏晋以降、書の世界の共通認識となった。今日、書法は美術字よりも芸術性があると認められているが、その起源は魏晋時代の美学上の努力に遡ることができる。この「筆勢」という観念が確立されると、その他の造形芸術にも浸透し始めた。書法において確立された美的観念が他の芸術に浸透したともいえる。なかでも最もあきらかなのは、もちろん絵画である。多くの中国画論家が書画同源を唱えるが、ほとんどこの意味であって、文字と図画の真の歴史的起源ではない。まさしくこのゆえに、中国古代の画論にさらなる証拠を捜し出し、われわれの結論を証明する必要があるだろう。

結語

ふたたび書と画の関係および「書画同源」論に戻ろう。「書画同源」説自体は必ずしも考古学が答えるべき問題ではない。その背後には、複雑な理論選択が隠れている。

本論の結論をごく簡単にまとめるなら、「書画同源」説は、文字と絵画が現れる以前、原始的な視覚記号とその制作活動が存在したと考える。これは書の起源であると同時に画の起源でもある。しかし、「書画同源」を唱える人は、たいてい著名な画家、画論家、画史研究者である。彼らには共通の目的がある。すなわち、書とのつながりを借りて、画の地位を高めることである。

芸術は人類の社会生活と精神生活にとって重要な事業であるというのは、歴史上、数多くの芸術理論に共通のものである。絵画と書法を結びつけるのはこうした努力の一部である。だが、「書画同源」説の意義はそれに限られるものではない。「書」は、「書写」といっても、「書法」といっても、動性を強調する。それは静的な図像を分解することである。図像は人の活動の痕跡として読み解かれる。文字は書く行為に等しいとみなされるのだ。

「書画同源」説は、画が書に張り合う過程を表している。簡単にいえば、そこには二重の張り合いがある。第一に、原始的な絵画が文字と張り合うことによって人文と教化の意義を獲得した。第二に、後世の画は、書と張り合うことで、書法の学習に向かうことの合理性を論証した。後者は、一般的な書と画の親密な関係を述べるものではなく、書と画の結びつきを論証し強調するものである。つまり、両者の関係はもともと自然に形成されたわけではないということだ。「書画同源」説は両者の結びつきを確立し、強固にするためのものだった。この呼びかけの中で、画はつぎつぎに改造の原動力を獲得したのである。

こうした努力とは反対に、西洋では書は「デザイン」の観念に主導されて形成された。それは、美は数学と幾何学に帰せられるという西洋的観念の影響を受けたものだ。

さらに一歩進めて、このようにいうことができるだろう。中国人にとって、書（書写と書

法)は面に影響を与えている。他方、西洋人にとって、絵画の観念、とりわけ幾何学の影響を受けた整齐・画一の観念は、わけても印刷術の発明後の書体デザインにおいて、書に影響を与えているのだ。

注

- (1) 張彦遠『歴代名画記』巻一〔長廣敏雄訳注『歴代名画記』1、東洋文庫、1977年、4-5頁〕。
- (2) 許慎『説文解字』序〔福本雅一訳注「説文解字叙」『中国書論大系』第1巻、二玄社、1977年、31頁〕。包犧、庖犧は同一の伝説上の人物の名。今日ふつう伏羲と書く。
- (3) 王充『論衡』別通篇。
- (4) 張彦遠『歴代名画記』巻一〔前掲、長廣敏雄訳注、12頁〕。
- (5) 詳しくは張彦遠『歴代名画記』巻二「顧・陸・張・呉の用筆を論ず」の一節を参照。

(陳 達明 = 訳)

書法理論の新概念

邱 振中

一 なぜ新概念が必要なのか

理論研究において、概念や範疇についての研究は重要である。

われわれは、理論研究において、非専門的な概念を使うことが大部分を占める。専門用語を使うのはほんの一部である。

また、専門用語のほとんどはその分野の関係者には周知のものであって、とくに説明は必要ない。しかし、ときには新しい概念を作り出す必要がある。ここで「新しい」というのは、二重の意味が含まれている。第一に、従来なかった概念、あるいは、他分野の概念だが、われわれの研究活動において内容が変化したもの。第二に、既にこの分野に存在する概念であるが、使い手によって新たな意味を与えられたものである。

新概念が使われる状況に共通するのは、論述において、これまでなかった「概念—内容」を出現させることである。

新概念が読者にとって耳慣れないのは確かである。しかし、新しい内容に向き合い、新概念を次第に理解し、受け入れることは、それほど困難ではない。その逆に、新概念はわれわれが新しい思想と理論を自分のものにするのを助けてくれる。

私は自分の研究において、軸線、動力形式、汎化、組み分け線、内部空間など、いくつかの新概念を使ってきた。読む上での困難を軽減するため、二人の青年が私の新概念を解説した『書法：18個のキーワード』（周勛君・岡新巧『書法：18個關鍵詞』北京：現代出版社、2015年）という本を書いてくれた。

今日論じたいのは、新概念の樹立と使用に関わる問題についてである。

書の理論研究の目的は、書について新しく今までにない観察と思考を行い、思考の結果を理論の形にまとめることである。

研究をしていると、つぎのような状況によく遭遇する。新しい感受と思想が増えるにつれ、元来の概念では自分の考えを正確に表現できなくなってくる。そうになると、新概念を使って自分の考えを論じる必要がでてくる。これが新概念が生まれるきっかけである。

新概念が必要なのは、まず新しい内容があつて、それを表現する新たな言葉を見つけなければならないからだ。



邱振中氏

二 新概念の解説

本節では、幾つかの例を挙げ、新概念を使用する必要性とその出現の過程について説明したい。

① 内部運動

一面の形状をよく観察すると、簡単な形状の筆画もあれば、複雑な形状のものもあることに気づく。これは、運筆する時の動き方の違いによって生じる結果である。さらによく観ると、書写する時の動きには、二つの部分が含まれていることがわかる。一つは、筆画の書かれる方向にしたがう動き(図1 a)、もう一つは、それと同時に起きる円錐形の筆の複雑な動きである(図1 b)。前者の運動はあらゆる書写道具にみられる動きであるが、後者は毛筆で書く時しか起きないものである。したがって、後者の運動は毛筆を用いて書くことの重要な特徴といえる。

筆画の形状を観察するのは難しくない。書かれた作品にはっきりと現れているからだ。細かく観察すれば、作品ごとに筆画の形状が違っていることに気づく。難しいのは、筆画の輪郭から書写時の筆鋒の動き方を推測することである。これを精確に行うのは難しいが、多くの作品の筆画を分析することによって、筆画の輪郭をもとに書写時の運動を判断する方法を確立した。そして、時代ごとに異なる運動方法の変遷によって、書法史全体における書写運動の発展と変化の筋道を描き出すことに成功したのである。

このことは、私の「筆法の変遷に関するいくつかの問題」〔『書法的形態与阐释』修訂版(北京:中国人民大学出版社、2011年)所収。邦訳=河内利治監訳・浅野天童訳『筆法と章法』(芸術新聞社、2014年)所収〕という論文で詳しく論じた。

筆法研究の核心は、筆画の書写運動を分析することである。この運動は、筆画の内部における運動であるから、点画の「内部運動」と称する。この概念は筆法理論の核心的概念である。その重要性は、この概念が書の理論のすべての基礎——研究対象、観察のポイント、筆法理論確立の出発点——を含んでいることにある。そして、書写時に「筆画の方向にしたがう動き」を便宜上、書写の「外部運動」と名付ける。

こうして、毛筆による書写の「内部運動」は不可欠の新概念となったのである。

② 平行漸変と動力形式

私は現代の学術的成果にもとづいて「あらためて書について考えよう」と決心した時、まず作品を視覚の面から深く掘り下げて認識しようとした。ここから着手することで、はじめ



図1

- a 書写時の第一運動(外部運動)。筆画の書かれる方向にしたがう動き。
- b 筆鋒の複雑な運動(内部運動)によって、筆画の形状の複雑な輪郭が生まれる。

て書作品の内実、心理の感受、社会的・歴史的背景などについて深く認識することができる。作品を深く掘り下げて分析することがまず解決しなければならない課題となった。

書かれた文字の構造は作品において直接観察できる対象である。先人は書作品の構造について多く述べているが、主に書写経験を述べたものや文学性を帯びた描写である。たとえば、伝・欧陽詢著「結構三十六法」などは、みな素朴な経験をまとめたものにすぎず、深層にある普遍的な法則は欠如している。

文字の構造を分析する時、文字の構成のなかに平行する筆画があることに気づくことは容易い。とくに小篆・隸書・楷書にはこれらの特徴が顕著であるが、他の書体ではあまり見られない(図2)。この平行現象に気付く人は多い。しかし、文字の構造でさらに多いのは、平行ではないが平行に近い筆画である。このような筆画は行書と草書によく見られる(図3a・b)。ここには文字をコントロールするメカニズムが隠れている。

書法史における重要作品について調べたところ、この現象の出現頻度は思いのほか多かった。と

くに行書と草書において、平行から逸脱する筆画の度合いは平均的であった。すなわち、その関係は未知の原理によってコントロールされているということだ。この平均的に平行状態から逸脱する現象を「平行漸変」と称する。

その後の研究によって、慣れによって書く時の手の動作に一定の運動習慣が生じることがわかった。方向、運動の軌跡、力の分布など、一人ひとり特徴がある。しかし、書写時の文字の具体的な構造や状況の複雑性によって、一筆一筆すべてを精確かつ注意深く書くことは不可能である。実際の書写過程では、形状の似た筆画が繰り返し出てくる時、この「平行漸



図2 隸書・楷書・行書の平行筆画



図3a 篆書・隸書・楷書の平行漸変

変」の現象が現れる。たとえば、連続する横画にはしばしば「平行漸変」が起こる。

「平行漸変」という現象の発見と命名によって、文字の構造構成の原理についての認識を一步深めることができた。この発見は書法教育にとっても大いに役立つものである。

③ 広汎化

中国文化において、文学芸術に関係する分野に特殊な現象がある。その分野への参加者が非常に多いことである。時には、唐詩や書のように、ほとんどの人が関わっているものもある。だが、最も典型的なのは書である。

中国書法史は日常の書写を基礎にして形成されたものであって、他文化の文字が装飾化に向かったのとは本質的にちがう。人々が日常生活のなかで自由に文字を書いていると、そこには複雑な精神生活が少しずつ染み込んでいく。この特徴によって、書は、人と自然・社会の複雑な内容を反映する芸術と考えられるようになった。

実は、漢字を使う人々のすべてが、書文化の構築に関わっているのである。

この広汎な関わりは、書に多くの特徴をもたらした。たとえば、修養の強調、修正の効かない豊かな表現内容、異なる文化層が共に熱中し、書の特殊な言語構成について語り合ったりすることなどは、この広汎な関わりという現象から理解することができる。われわれの研究は一つの理論に辿り着いた。この広汎な関わりを書の「広汎化」と呼ぶことにしたのである。「広汎化」は生物学の概念に由来するが、書の理論に借用して新たな理論の基礎としたものである。

「広汎化」という概念によって、これまで解釈できなかった現象を解釈し、深く議論することができる。たとえば、王国維は中国文学芸術において、天賦の才による「優美」と「弘壮」のほかに、「典雅」というものを挙げる。「典雅」は修養によって得られ、広汎な基礎の上に現れるものである。王国維はこの現象には不満で、傑作の創造を妨げるものだと考えた。これは重要な論点であるが、さらに一步進めた解釈はなされてこなかった。

われわれは「広汎化」の視点からこの現象を解釈する。それは中国文化の深層に根ざすものであるから、必然的な結果なのだ。

「広汎化」という概念の提起と議論は、書についての認識を深めるのみならず、中国文化についての議論を深める手がかりにもなりうるだろう。

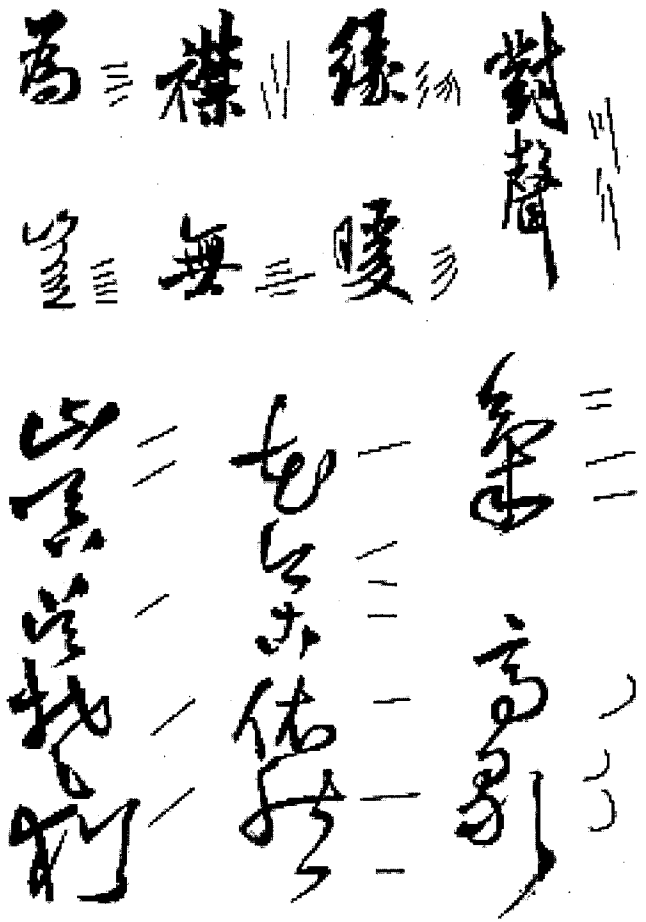


図3b 行書・草書の平行漸変

④ 陳述方式

「陳述方式」とは、古くからある概念である。この概念を使って、人々は無数の問題について議論してきた。しかし、私が論じようとする問題は、おそらくこれまで人々が関心を持ったことがなかったものである。

私が関心をもつのは、書に関する文献にみえる、作品の風格を描写する言葉の様式、たとえば「虞世（南）は瀟散洒落」といったものである。このような表現様式は中国文学や芸術論に多くみられる。

こうした文章様式には何の現代的意義もないと考える文学理論家もいるが、私はそうは思わない。先人はこの様式にのっとなって、作品について感じたことを述べているのだから、そこには必ず深い理由があるはずだ。

従来の研究において、こうした文章を処理する標準的な方法は、言葉の意味を分析するというものである。すなわち、単音節の語の一字一字の意味の起源と用法を調べ、それからそれを合わせた双音節の二文字の用例の歴史と語彙の意味変化について考察するというものである。だが、こうした分析方法では、作品の感受の発生と変遷に遡ることはできない。

私は「感覚の陳述」〔前掲『書法的形態与闡釈』修訂版所収〕という論文のなかで、新しい方法を用いた。文章様式の形成された歴史を研究するという方法である。それはある種の言語分析方法である。

われわれの研究の結果、文章様式が形成される歴史的過程に重要な発見が得られた。たとえば、つぎの4点が挙げられる。

- (1) 作品の感受は、書に関する文献の重要な構成要素であり、書の理論においても重要な構成部分である。
- (2) 感覚や感受について述べる際に用いる文章様式は、長い歴史のなかでしだいに形成されてきたもので、その形成過程の分析は、書法史において人々が作品の感受を深めていく過程を浮かび上がらせる。
- (3) 「最も単純な描写文」が形成された後、その陳述方式は長い間、本質的に変わることなく、今日の論述と理論にも影響を及ぼしている。
- (4) 歴史上、人々はこの陳述方式の限界性をすでに感じ、幾つかの方法を考え出して改善しようとしたが、何の効果もなかった。

今日の分析方法を用いて、いかにこの陳述方式を改善するかという問題について、私なりの持論を提起したのである。

以上は、陳述方式について深く考えなければ得られない認識である。

この研究において、私は新たな術語を使わなかったけれど、もとの術語が持っていた内容はまったく違ったものになった。

三 術語の命名に関する原則

以上、私が研究で使ってきた新概念のいくつかの実例を挙げ、現代の理論における必然性

と必要性について述べ、研究には新しい理論や方法が不可欠であることを論じた。

これらは、いくつかのシンプルな原則にまとめることができる。

- (1) 現象から出発する。既存の理論は重要であるが、必ず今日の学術によって検証し、現象に立ち戻って可能な限り掘り下げる必要がある。これは、今日の学術の前提である。
- (2) ある現象に対する認識が蓄積し、ある程度昇華され、事物の認識に不可欠になると、新概念の出現は必然的帰結である。新概念は、既存の思考をまとめ、認識を深めることに役立ったり、すでに得た成果を活用する助けにもなる。たとえば、「章法の構成」〔前掲『書法的形態と闡釈』修訂版所収。邦訳=前掲『筆法と章法』所収〕という論文で私が「軸線」という概念を提起した後では、中国で出版された書の鑑賞に関するすべての著作において、章法に言及する際に「軸線」の語が用いられないことはほとんどない。また、「広汎化」の概念を提起した後、多くの芸術関連の本にこの概念が使われるようになった。
- (3) 論述に既存の概念を使えるなら、できる限り使う。本当に必要なときにのみ、新概念を使用する。

新概念の名前をどのようにつけるかということに関して、私の経験では、ほとんどはふと口から出たもので、それほど難しくはない。関連する現象と思想を頭の中で長いあいだ温め、その細部、背景、関連する現象と作品について、何度も繰り返し思考する。心のなかで時間をかけて醸成するのである。そうしていると、内容とかかわる言葉がいくつも脳裏に浮かんでくる。最後の命名は、その中から一つを選ぶだけだ。

四 結語

現代の書の理論は、古典的理論と比べ、大きく変わった。おもに以下の点である。

- (1) 文献で述べられる現象の正確性および観察の細かさの程度に注意する。
- (2) 論証の論理構成に注意する。
- (3) 論理的方法が使えない時は、現代心理学の方法を十分に考慮する。
- (4) 文献中の重要概念について、言語分析をおこなう。
- (5) 新たな内容がある程度蓄積してきたら、新概念を打ち出す。

私が今日話した内容は、(4)と(5)に関係するものである。しかし、新概念を創出したり、概念を深く分析する際には、(1)~(3)の点も忘れてはならない。

(承 春先=訳)

座談会 〈書の芸術性〉の伝統と未来

河内利治・高建平・邱振中

【河内】本日は「〈書の芸術性〉の伝統と未来」をテーマとするシンポジウムですが、直接お二人の先生にお聞きしたいのは、シンポジウムの主テーマである「書の芸術性」についてです。

「書は芸術である」と考えられて来ましたが、これからもそうであると考えておりますが、そのためにも「書の芸術性」について、次の①～③の3つの視点からお二人の先生のお考えをお聞かせ願ひ、最終的に④「書の芸術性」について総括できればと思っています。

① 書は歴史的に見てどのようにして芸術性が育まれ継承されて来たか（伝統）

【河内】中国書法の場合、作品・作家・理論家の三者の関係が、歴史的にみて古くは漢代から現代までずっと展開されていますね。作品・作家については措くとして、書法理論の大まかな流れを見ますと、先ず文字に綴られたテキストが、前漢の揚雄や後漢の許慎『説文解字』や趙壹「非草書」（「天」の思想の時代）から始まり、魏晋南北朝の書品論を経て唐代の孫過庭「書譜」や張懷瓘「書断」に結実し（「天」の思想から「法」の思想の時代）、さらに宋元明清から民国（「法」の思想から「意」の思想の時代）に発展を遂げて、現代中国美学界や現代中国書法界を代表するお二人に受け継がれていると思います。この長い歴史の中で、どのようにして書の芸術性が育まれ継承されて来たとお考えになりますか？

【高】書の芸術性については、これまで多くの議論がなされてきましたが、ひとつの誤った見方がありました。それは、書法と書写の区別から書の芸術性を考えるものです。そのせいで、書法史は趙壹の「非草書」から始まるとみなされることがあります。趙壹のこの文献が、後漢末から始まったいわば「書のための書」という社会風潮が現れたことを描いているからです。この時、もはや実用性をもたぬ芸術としての書が始まったというわけです。これは、「審美に功利なし」という美学的観点によって形成された書の芸術性についての見方です。「審美に功利なし」という観点は、18-19世紀西洋美学の典型的な考え方です。それはイギリスのシャフツベリ [Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, 1671-1713] が提出し、カントにおいて体系づけられ、美学の世界で広く受け入れられましたが、20世紀には時代遅れになりました。書の芸術性について議論するとき、書写 [実用目的で文字を書くこと] を忘れてはなりません。書写と書法の区別という観点から語るのではなく、その逆に、書写と書法の連関から研究しなければならないのです。

書法は書写から生まれたものですから、書写の一種にほかなりません。書写は意思伝達のためのものですが、書かれた文字のみならず、文字を書く行為そのものによっても意思伝達を行おうとすると、芸術性を帯び始め、書法につながるものとなります。したがって、書法は人間の身体動作によって、つまり体と手の姿態によって抽象的な線を作り出し、その線を

組み合わせる感情を表し、意思を伝えるのです。書写は書法の基礎であり、書法は書写の上に築かれるものです。

こう考えると、そもそも字が書けない人は書を鑑賞できないということがわかるでしょう。そういう人にとって、書は意味をもたない抽象的な線にすぎません。文字を書く行為は日常的に広く行われているもので、そのなかで書の線に対する感覚が育まれるのです。書の抽象的な線は、書写活動の基礎があってはじめて意味をもつのであって、書家と鑑賞者のあいだではじめて線がもつ意味の伝達が成し遂げられるのです。

【邱】私は二つの点について述べたいと思います。

まず、書法の起源は日常書写であるということです。既存の書法史は、その初期について語る際、基本的に文字学的な説明で済ませています。われわれが研究すべきは、書法の発生学です。書法はそもそもどのように興ったのでしょうか。すでに研究がありますが、たとえば、書法は言語の日常的使用から生まれたと私たちは考えます。中国人は「言は意を尽くさず。……象を立てて以て意を尽くす」〔『易経』繫辭上傳〕といます。こういう意味です。言葉では私たちが抱く感覚を表現し伝達することが難しい。だから、意思伝達を助ける別の方法を考えなければならない。書こそ、その手段のひとつなのです。人々は文字の視覚形式の内に、言葉では表現できなかったはっきりしたものを感じ取りました。こうして言語の視覚形式が注目されるようになり、月日を重ねて、文字を使ったコミュニケーションが行われると同時に、書法が成立したのです。

書法は、目で見、手で操り、心で感じるものです。そのため、書写技巧の進歩にともなって、人々の目は鋭敏になり、微細な形のちがいを感知取る経験が積み重ねられました。目・手・心の三者が一体となって、人類の新たな経験を発展させたのです。

二つめは、書法は早くから経験と作品を積み重ねることによって、絵画・彫刻・印刷・織物などを含む中国の全視覚文化の発展に影響を与えてきたということです。そのなかには、すでに現代の意味における「芸術」の重要な一部となっているものもあります。書が芸術となったことで、他の芸術の発展の道が開かれたのです。さらには現代芸術も、書から多くの要素を取り込んでいます。いまなお、「教養」としての書が、現代芸術に通じる道となっているのです。

② この伝統をどのようにして未来へと繋いで行くか（未来）

【河内】日本書道を歴史的に見た場合、中国書法の場合とは異なり、作品・作家・理論家の三者の関係が形成されて来ていないのではないかと考えます。特に理論家もしくは批評家が、歴史上数えるほどしかいません。そもそも中国書法は、周易・儒家・道家の哲学思想、さらには仏教（特に禅宗）をその思想基盤として持っているため、かつて熊秉明氏が「中国書法は中国文化の核心の核心である」と言ったように、確固たる地盤を有しています。そのため、思想家（理論家）が書法思想または書法理論を提唱し、それが作品・作家に影響を及ぼすと言う構造があると考えます。もっとも、作家自体が理論家である、すなわち作品制作と文章執筆を同時展開してきたとも言えましょう。

【高】中国では、理論と実践の切断という現象がおこっていますが、それは書の領域においてとくに深刻です。現代中国の美学理論は西洋から来たものですが、書は中国古代からつづくものです。西洋から来た理論で中国古代の書を解釈しようとするれば、多くの問題があるのは当然です。もちろん、西洋の理論は不要だというわけではありません。そうではなく、適切な理論を選んで解釈する必要があるということです。先ほど邱先生が「言は意を尽くさず」ということに触れられましたが、「書」は意を尽くすことができるものです。この問題は重要です。漢字は言葉を音で記録するための表音文字ではありません。フェルディナン・ド・ソシュールは言語の音声と意味の関係を論じて、音声を「能記(シニフィアン)」、意味を「所記(シニフィエ)」と呼び、文字はたんに声を記録するものにすぎないと考えました。中国では「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以てす」〔『易経』繫辭下伝〕という伝説がありますが、実はこれは、文字のもう一つの起源を示しています。つまり、意味を表現・伝達するための文字であって、声を記録する文字とは別です。文字と音声の関係は、発展過程において両者が出遭ったときのものにすぎません。声が先にあり、のちに声を記録するために文字が作られた、というわけではないのです。

河内先生がおっしゃるように、書法が中国文化にとって核心的なはたらきをしてきたというのは重要な観点です。この点について、もう少し踏み込んで考えてみたいと思います。書の線と形、それらと人の身体動作との関係がもつ表現・伝達機能は、中国美学のもっとも基本的な単位です。中国人の芸術趣味は、この基礎の上に成り立っています。

かつての中国美学はすべて、中国の芸術によって、西洋美学を解釈しようとするものでした。これでは、どちらも歪められてしまいます。西洋美学は西洋芸術の基礎の上に成りつものであって、中国の芸術に適用できるはずがありません。それは書において一層はっきりします。線の美に対する見方は、西洋人と中国人とで根本的にちがいます。西洋では理性・規則・線の幾何化が重視されますが、中国では感性・自由・線と人の動作との結びつきが重視されます。

書を未来へつないでいくという点については、時代が異なれば、社会にとっての書の意義も変わるということに注意しなければなりません。伝統的な社会では、書は教養の一部でした。上古の時代にいう「六芸」は礼・楽・射・御・書・数を指しますが、その中の「書」は書写と書法の両方を含むもので、君子の教育の一部でした。中古〔漢～唐〕の時代にいう「文人四友」は、琴・棋・書・画を指しました。やはり「書」が含まれていますが、こちらも書写、とりわけ書法を意味し、文人の多様な才能を体現するものでした。現在では、生活の中の書の意義は薄らいでしまいました。書は専門教育のひとつとなり、現代芸術体系に組み込まれて、芸術の専門科目となっています。

時代が変われば、書の意義も性質も変わります。書に未来があるかどうかは、私たちがいかに努力して書を保護し、明るい未来をもたらしめるかにかかっています。大東文化大学のように書の教育に力を入れ、専門学科があるというのは、賞賛に値します。ちょうど邱振中先生から、現在、中国の学校では書法教育に力を入れ始め、書法科をつくったところもたくさんあると聞きました。私はこうした活動に書の未来を見出します。

【邱】河内先生と高先生のお話は、別々の問題ですが、つながっています。それぞれ簡単に説明しましょう。

過去の書法理論家が、ときに書家としても優れているのはなぜでしょうか。やはり日常書写の観点から解釈しなければなりません。文字は誰もが使うものですから、普通の人、理論家も、書の作品をつくる人も使います。誰でも字を書きますが、よい字を書く人が書家とされます。「書家でもある」というのは当たり前の現象です。ところが、よく考えてみると、一流の書家が一流の理論家であることはとても少ないのです。孫過庭は一流の理論家ですが、その書は一流ではありません。蘇軾や黄庭堅は題跋を残していますが、そこに思想はあっても、体系的な理論書ではありません。書家と理論家の歴史上の評価は、やはりはっきり分かれています。

今日の芸術と学術の発展状況からいうと、理論と創作は、やはり分業が必要だと思えます。創作をやるにせよ、理論をやるにせよ、大切なのはそれぞれベストを尽くすことです。理論研究については、さきほど私が述べたように、できるだけ深いレベルで新しい問題を提起することです。書から出発して、触れられたことのない問題に深く入ると、他の学問分野にとっても重要な意義をもつことがあるのです。そうすれば、書が文化理論や人文学に貢献することになります。そこを目指すなら、書法研究者への要求は非常に高くなりますが、若い研究者の中からきっと優れた理論家が現れると信じています。

③ そのためにはどのような理論または哲学・美学・思想があるか（現代）

【河内】現代日本の社会では、特に書法理論に関する哲学・美学・思想の各界人士からの提言が少ない状況にあります。かつては多くの文化人が書に言及してきました。「書を語る」ことのできる小説家、詩人、美学者、建築家、音楽家、デザイナー、企業家、文学者等々が極めて少ないのが現状です。これでは「書の芸術性」が継承されず、普及していかないと考えます。この点をどのようにお考えになりますか。現代中国においてはどうでしょうか。どのような理論または哲学・美学・思想がありますでしょうか。

【高】日本と同様に、中国でも、美学の領域で主導的な地位を占めているのは西洋美学、とりわけカントの美学です。この間フランスに行ったばかりなのですが、フランスの庭園の設計は、対称・均衡・幾何化を重んじます。中国や日本の庭園と大きくちがうところです。このちがいは、哲学観念上のちがいの現れです。伝統的な西洋哲学は、主体と客体の二分を重視します。西洋人は世界を対象化し、世界はわれわれに対して存在すると考えます。われわれは現象を通して、現象の背後にある本質に至ると考えるのです。西洋現代哲学、たとえばプラグマティズムでは、世界は対象ではなく、環境だと考えます。私は世界の中で生きており、世界は私の生活環境を構成している。これが大前提です。世界を環境から対象に変える、いわば「対象化」の過程において、主体と客体の二分が完成します。それはプラトンから始まったものですが、以後の西洋哲学はこの方向に進んできました。現代西洋哲学では、この哲学傾向から外れるものもありますが。

今日、私は本来、中国の深圳にいて、そこで開催されている「身体美学」の会議に参加しているはずでした。しかし、このシンポジウムが重要だと思い、深圳はあきらめたのです。

「身体」についての哲学的理解は、主体と客体の二分法から抜け出るのに役立ちます。人の身体活動、動作の痕跡、人と環境の交流といった問題は、多くの重要な理論へと発展する可

能性のある論点です。私たちに必要なのは、哲学・美学を借りるのではなく、書によって、それに注釈を加えてやることです。現代哲学のさまざまな分野から養分を汲み取って、それから書の実践にもとづいて自分たちの理論をつくる必要があります。現代の美学は生成変化しており、ますます芸術の具体性に関心を寄せています。具体的な芸術分野と芸術の実際への関心を通して、はじめて自分の理論をつくることができ、理論的成熟に至ることができるのです。

【邱】現代理論、とりわけ東洋の文化や人文学に関する理論は、どうすれば意義をもちうるのでしょうか。私は三つの鍵があると思います。第一に、現象を把握するためには、既存のあらゆる研究を超え出すことが必要です。それらよりも一層深いレベルに至らなければなりません。第二に、書に関連する現代の方法や理論について、よく理解するだけではなく、そこから洞察を得なければなりません。その優れた点、不十分な点について、自分なりの深い見解をもつことです。第三に、伝統的な方法を深く精密に理解した上で、それを現代の方法と結び合わせ、新しい方法を創造する。そうして自分が把握した現象を解釈するのです。むしろ、それはとても難しいことです。あるとき、私がこれらの点について話をすると、そばに座っていた北京大学の教授が、現在どこにそんな学者がいるのかといました。私はこう答えました。いなければ、私たちが生みださなければなりません、と。そうしなければ、書法研究や東洋学術研究は、今日重要な価値をもつことができません。これが第一の点です。

つぎに、研究と思考について、いくつか具体的な例を挙げてみましょう。

私は過去の文献や著作を注意深く読んできましたが、本当に重要なものはそれほど多くないことに気づきました。いま私は、書と絵画の関係についての文献集を編んでいるところなのですが、私の印象では「五四運動」[1919年]以来、書と絵画の関係について論じる文章がたくさん書かれています。百篇以上見つけましたが、独自の見解をもつものは意外に少ないのです。まず六〇篇を選び出しましたが、よくありません。三〇篇に絞ってみても、納得いきません。最終的には二四篇になりました。想像とはちがいました。重要な文章がこんなに少ないとは思いませんでした。

つぎに、既存の学術的成果について、細かく吟味する必要があります。大陸の芸術家や学者がだいたい読んでいる本があります。中国美学を研究する日本の学者もおそらく読んでいるでしょう。徐復観先生の『中国芸術精神』という本です。誰もが高く評価しますが、私は徐々に大きな問題があると思うようになりました。まず、徐先生は書は技術的な準備に役立つものにすぎないとし、その精神的含蓄は絵画に及ばないといいますが、私は間違っていると思います。これが第一の点です。つぎに、彼の説く「中国芸術精神」はすべて文献から帰納して得られた結論です。たとえば『荘子』などの中国古代の文献、あるいは中国古代画論ですが、その他の資料は使われていません。中国の文献に作品の芸術精神が明確に語られているのでしょうか。たしかに一部分は語られていますが、語り尽くされているかといえば、もちろんそんなことはありません。つまり、芸術精神について語るとき、文献ばかりに依拠するわけにはいかないのです。その主な部分は、生き生きとした作品の内に反映されています。完全なる「中国芸術精神」をはっきりと語ることは、今日の芸術研究者、美学研究者の重要な責任です。

第三に、具体的な研究例をひとつ挙げましょう。私がいま取り組んでいる研究課題のひとつ

つは、文字の結構に関する理論です。古代から現代までのあらゆる書法理論において、文字結構の構成原理について論じたものは一篇もありません。私はすでに筆法の歴史、章法の歴史について研究しましたが、文字結構は欠くことのできない一篇で、長い間考えてきたのですが、着手できませんでした。現象がきわめて複雑なのです。三〇年近く考えた末に、ようやく始めることができると思いました。鍵は方法を見つけることでした。数千年にわたる人々の文字結構上の達成とその歴史について概括しようとしています。

歴代の理論はすべて、字形から文字結構の特徴を帰納するばかりでしたが、私が研究しようとしているのは、古代から現代まで、あらゆる文字結構に含まれている構成原理です。研究対象の数量は膨大であり、どう処理したらよいでしょうか。私は四つの概念を使ってあらゆる文字結構の特徴を説明します。第一の概念は「線型」、線の形状およびその変化です。第二の概念は「距離」、第三は「平行漸変」、第四は「単元空間」です。なぜ四つの概念であらゆる文字結構の構成規則を明解に説明できるのか、私自身も不思議です。はじめは一個の概念を使おうとしましたが、多すぎます。そこで六個に減らしたのですが、まだ多いと感じました。最終的に四個に落ち着いたのです。なぜ少なすぎではいけないかという、たとえば「陰陽」という一対の概念のように、あらゆるものを解釈できるようになってしまいます。逆に多すぎてもいけないのは、もし八個や一〇個の概念を使うと、説明が際限なく煩瑣になってしまうからです。ここにも方法論的な問題が潜んでいます。ここで私たちがいうのは、書法研究において見出される多くの問題は、中国文化研究において典型的な意義をもっているということなのです。

④「書の芸術性」について（主題）

【河内】最後に「書の芸術性」について、ご講演とこの座談会を通じた総括を、簡潔にお願いします。

【高】表現力をもった動きを通して、線に生命を注ぎ込めば、それは活きたものとなり、芸術となるのです。

【邱】私たちが努力すれば、きっと芸術と文化における書の大きいなる活力を回復させることができるでしょう。

（亀澤孝幸＝訳）

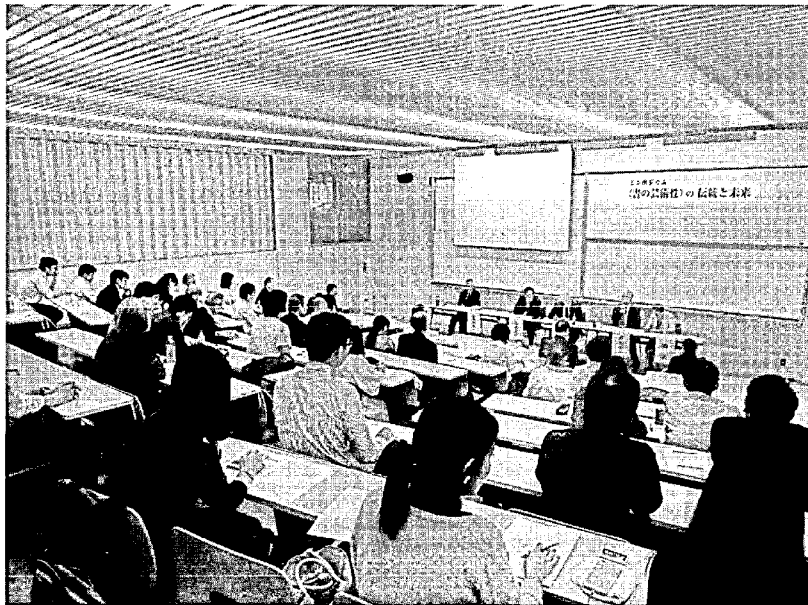
閉会の辞

河内利治

本シンポジウムは日本学術振興会科学研究費美学・芸術諸学〔基盤研究C（一般）〕「書の芸術性に関する術語と現代学者の解釈をめぐる比較研究」の研究課題の一環として開催させていただきました。3年間の研究期間の最終年にあたります。1年目は成復旺主編・中国人民大学出版社『中国美学範疇辞典』訳注第一冊（2003）～第七冊（2011）をもとに歴代書論の書に関する内容を精査し、「審美術語用例集」を作成しました。2年目と3年目は林語堂・宗白華・李澤厚と葉朗・熊秉明・邱振中の六人の著述を対象に「審美術語用例集」との解釈の比較検討を行っております。

後日、只今のお二人のご講演とこの座談会の内容を、研究成果物として刊行できればと思っています。

本日は誠に清聴ありがとうございました。閉会にさせていただきます。



あとがき

藤森大雅

今回のシンポジウムは、科学研究費補助金〔基盤研究C（一般）課題番号15K02119〕、「書の芸術性に関する術語と現代学者の解釈をめぐる比較研究」（研究代表者：河内利治）の一環として企画されたものである。

この研究では、現代中国の学者が古典からどのような術語をどのように解釈し、書の芸術性を重要視したかを解明するため、以下の3点を目的に掲げた。

1. 現代中国の学者（林語堂・宗白華・李沢厚・葉朗・熊秉明・邱振中）がどのような書の芸術性に関する術語を重視し、解釈して書の美学思想を形成するに至ったか。
2. 21世紀に生きる現代日本人の観点から、時空を超えた書の芸術文化現象の諸価値の内在的再構成。
3. 東アジアから世界へ書の芸術性の発信。

平成27年度に研究を開始し、今年で最終年度を迎えた。これまでの研究成果を踏まえ、シンポジウムの準備を進めることになったのだが、これまで「書の芸術性」をテーマとした講演会やシンポジウムは例があったとしても、古典文献に登場する重要な術語や、その概念の解釈や変容をテーマとしたシンポジウムは、私の知りうる範囲では前例が無い。その意味では科研費の一環としてシンポジウムを開催する以上に、意義有る試みだと感じている。

研究代表者である河内利治教授のご尽力により、邱振中、高建平両氏の招聘が実現することになり、先にふれた研究目的の3点を盛り込みつつ、「基調講演」と「座談会」の2部構成でシンポジウムを行う事になった。シンポジウム当日は主催者の予想を上回る大勢の参加者にお集まりいただいた。後援の大東文化大学書道研究所、同、人文科学研究所「東アジアの美学研究班」をはじめ、関係者各位のご協力のおかげである。

当日実施したアンケートには、中国の学术界の研究手法への関心やその方法論を日本の書の研究に導入すべきといった意見や、書の理論における新たな視点や概念の必要性を感じた、など、傾聴に値する意見が多々寄せられた。聞きなれない術語や、難解な説明が多いにも関わらず、途中で席を立つ人もほとんど無く、熱心に聞き入る参加者の顔がとても印象に残っている。過去、未来、東洋、西洋といった様々な視点から、俯瞰的に書を見つめ直す機会になったのではないだろうか。この報告書が今後の日本の書を考える上で何らかの形で役立てれば幸いである。

最後に、大東文化大学人文科学研究所兼任研究員の陳達明、承春先両氏には中文原稿の日本語訳や当日の通訳をはじめ、座談会の文字起こしや、本報告書のための校正作業など、多大なるご協力をいただいた。また、研究協力者の亀澤孝幸氏には当日の配布資料における翻訳監修から編集を、同じく研究協力者の池田絵理香氏には、当日の裏方の作業を担当いただいた。

以上の諸氏のご協力により、シンポジウムが成功裏に終えられたことに、感謝を表したい。