

# 「書は美術である」という命題の再検討 ―王国維・梁啓超・鄧以蟄の言説を中心に―

梁 開 印

## 目次

はじめに

第一章 「美術」「芸術」の背景について

第二章 王国維の場合について

第三章 梁啓超の場合について

第四章 鄧以蟄の場合について

終わりに

付録

注釈

## はじめに

書は中国古代の人々の日常生活を貫き、手紙のやり取り、公文書の揭示、科挙の試験などと密接に結びついており、いずれも実用的な「術」である。漢代から書法の美に関する言論が続々と出現し、美意識の萌芽を示しているが、その芸術機能は終始実用を超えておらず、古人の日常生活では独立した芸術として扱われていない。清末には、王国維『古雅之在美学上之位置』一九〇七年）、梁啓超（『中国地理大勢論』一九〇二年）・『書法指導』一九二七年）、鄧以蟄『書法之欣賞』一九三七年）などの学者がその著作において「書法は美術である」という命題を提起した。その後の学者、例えば張蔭麟（『中国書法批評序文』一九三二年）、

宗白華（『徐悲鴻与中国絵画』一九三二年・『書法在中国芸術史上的地位』一九三八年・『中国書法芸術的性質』一九八三年）、朱光潜（『子非魚、安知魚之樂——宇宙の人情化』一九三三年）などの学者はその著作の中で「書は芸術である」という命題を提起した。現在では、「書は芸術である」という認識が主流になっているが、現代の書の創作、研究ともに、ほとんどこれに立脚しているように思われる。この二つの命題がいずれも「觀念」として現れたことは、書の芸術認識の目覚めを表すだけでなく、書の本質に対する認識の発展を巡って形成された、美学思想の集合体であると考えられる。そのため、書法の本質に対する認識の歴史は、中国の書法美学の発展を貫く核心的な手がかりであり、現代の書法の発展に対する重要な理論的根拠でもあるといえる。それでは、この「書は美術である」という命題は、どのようにして現代の主流の認識にまで発展したのか。また、なぜ書は強い文学的属性を持つているのに、芸術の範疇に入れられるのか。芸術の範疇に入れる根拠は何なのか。これらの問題に答えるには、この觀念の初期の形成から、現在までの発展過程を考察した上で、命題提起者の学術的背景と当時の社会的背景を結び付け、提起する立場と理論的根拠を再検討しなければならない。このうち、王国維、梁啓超、鄧以蟄の三人の学者は書法を「美術」と呼んでいるが、張蔭麟、宗白華、林語堂、朱光潜、蔣彝は「芸術」と呼んでいる。それは、「書法は美術である」と「書法は芸術である」は同じ意味だろうか。管見の限り、この命題を直接に論じた文章は見当たらない。本論文では、「美術」、「芸術」という言葉の意味の転換と時代背景を結びつけ、特に前者の王国維・梁啓超・鄧

以塾のいう「美術」の意味を考察し、その上で彼らの書法に対する立場を分析する。この分析には、書法の本質に関わる研究の一環として、用語に対する考察が必要であり、再検討するうえでの前提ともいえる。

## 一、「美術」と「芸術」の背景について

「美術」という言葉は中国の古籍に散見するが、現在の意味と大きく異なっている。最も早い「美術」という言葉は晋代の文献に見られる。晋代の華僑が撰した『紫陽真人内伝』は、仇公が紫陽真人に修行秘伝を伝授することを記述する。そのなかで仇公は、「此書淵秘、非賢勿宣、汝有至心、故以相付。八節存之、一則消除萬害、一則形軀不敗。能守之、致雲車羽蓋、坐造風雨、激電砰礚矣。乃地仙之美術、長生之真法。」<sup>1</sup>と述べている。

ここでは「美術」と「真法」とが対応していることから、この「美術」はある種の法術であることがわかる。

明代の葉向高は『蒼霞草』の中で、「その設施の方略は異なっているが、時によって務を達成し、解決を導くことができるから、制變の良材であり、銷萌の美術である。」（其設施方略、雖有不同、然皆能因時達務、導竅解紛固、制變之良材、而銷萌之美術也。）<sup>2</sup>という。

文意からすれば、この「美術」とは前文の「良材」と対応しており、その意味は同様に良い方略(方法)を指すと解せる。

乾隆年間、弘昼が著した『稽古齋全集』には、「若夫、暑さが酷烈になって、納涼の亭に座り、避暑の室に棲んで、寒氷が瓜を切るような如き、本当にその安石の紅榴、洞庭の甘橘より優れる。この御暑の良方、煩惱を滅ぼす美術は、主人の暑さを慰めることができる。」（若夫暑氣酷烈……坐納涼之亭、棲避暑之室、如出寒氷剖瓜、實勝彼安石紅榴、洞庭甘橘。此御暑之良方、消煩之美術、實可慰主人驅暑之懷。）<sup>3</sup>とあることから、明らかにこの「美術」は「良方」と対応した、良い方法であると考えられる、近代以降に輸入された「美術」とは関係ない。

「美術」という言葉は、一八七一年に新しい概念として、最初、日本人によって翻訳され<sup>4</sup>、一八八〇年に訪日した清人によって輸入された<sup>5</sup>。一九〇〇年前後、当時の中国の新聞に「美術」という言葉が掲載されたことによる。『実学报』<sup>6</sup>、『時務報』<sup>7</sup>、『政芸通報』<sup>8</sup>、『北洋官報』<sup>9</sup>、『外交報』<sup>10</sup>、『経世文潮』<sup>11</sup>などの新聞や雑誌は相次いで日本を紹介する文章を掲載し、その中に「美術」という言葉が現れているのである。

例えば、一八九七年『実学报』は、孫福保が九月十六日付『東京日報』の内容を引用して翻訳した『美術育英会之計画』という文章を掲載した。その中に、「金屬彫刻、鑄造彫刻の金銀、金打物、象眼七宝、鉄打物、陶磁器、牙彫木彫、蒔絵の絵画、禪用の織物、刺繍など（金屬彫刻、鑄造彫刻金銀、金打物、象眼七寶、鐵打物、陶磁器、牙彫木彫、蒔繪繪畫、禪用織物、刺繡等。）」<sup>12</sup>と言及した。これが「美術」の中身である。

一九〇三年『政芸通報』は、鄧実の『日本美術学校科目課程』を掲載し、日本美術学校設置の方針と課程設置を紹介した<sup>13</sup>。このことから、当時の「美術」は職人や技芸に関連する技術の意味も混在し、視覚的に美しく、精巧に作られた手工芸品や絵画作品をすべて「美術」と呼んでいたことが分かる。

一九一〇年、李叔同は『女学生雑誌』<sup>14</sup>に「美術、工芸之界説」という文章を発表し、「工芸の目的は実技にあり、美術の志趣は精神にある。両者は混同してはいけない」と述べた<sup>15</sup>。この観点は当時の美術概念をさらに細分化し、本質から両者の根本的な違いを明確にし、美術の範囲を精錬することを指摘した。

一九一三年二月、魯迅は『教育部編纂所月刊』第一卷第一冊に、「擬播布美術意見書」を発表した。その中に、「美術という言葉は、古代の中国では言わない。ここで使っているのは、英語の愛忒 (art or fine art) から翻訳された言葉である。（美術為詞、中國古所不道、此之所用、譯自英之愛忒 (art or fine art)。」<sup>16</sup>と記している。

「美術」に対応する「fine art」と「芸術」に対応する「art」という現代の認

識は、魯迅の頃はまだはつきりと区別されておらず、統一して「美術」という言葉を使っていたことがわかる。その後、彼は「美術」に備わる要素を明確に指摘した。「それゆえ美術には、三つの要素がある。一つ目は天物、二つ目は思理、三つ目は美化である。(故美術者、有三要素…一曰天物、二曰思理、三曰美化。)<sup>17</sup>」と述べている。

李叔同が本質から着手するのは異なり、魯迅は概念から着手し、美術の範囲をはつきり描き出した。この時、魯迅の概念には「工藝」、「技術」の影が薄くなり、代わりにあるのが「思理」であった。彼の「美術」分類の陳述には、彫刻、絵画、文章、建築、音楽が含まれている。魯迅の提唱後とそれ以前の「美術」の概念を比べると大きな差があり、工藝と美術は完全に分離された。総合的に見ると、魯迅の言う「美術」は、概念から見ても、分類から見ても、現代通念の「芸術」と完全に一致しており、実際には現代通念の「芸術」概念として普及しているといえる。一方、「美術」が、現代通念の「造形芸術」として最終的に確立されるのは、「芸術」という言葉の発展と密接に関連しているよう。

「芸術」という言葉は、中国古代から広く使われていた。『説文解字』では「執(藝)をすなわち「種也」と解釈している<sup>18</sup>。この言葉は明らかに農業が興った早期の古代社会に生まれ、作物を植える技能、技術という意味を表している。社会の発展に伴い、「藝」の意味も変わっていく。『広韻』祭韻には、「藝は、才能である。(藝、才能也。)<sup>19</sup>と解釈する。清代の学者段玉裁は、「儒者の礼、楽、射、御、書、数に於けるは、猶ほ農者の樹芸のごときなり。(儒者之於禮、樂、射、御、書、數、猶農者之樹藝也。)<sup>20</sup>と注釈した。古代中国には「六芸」という説があり、礼、楽、射、御、書、数を合わせて「六芸」と呼ぶ。いわゆる「六芸」の「芸」は、すでに農耕生活の「芸」ではなく、農芸より大きく変化し、技芸にまで広がっている。「術」の字は、『説文解字』に、「行に従ふ、術の声、邑中の道なり。(従行、術聲、為邑中道也。)<sup>21</sup>と解釈する。これが基本的な意味である。後に、「術」は「道路」から経路・方法・手段に派生した。『礼記』祭統には、「惠術や、以て

政を觀るべし。(惠術也、可以觀政矣。)<sup>22</sup>とあり、鄭玄は「術は、猶ほ法のごときなり。(術、猶法也。)<sup>23</sup>と注した。

南朝・劉宋時代の歴史家である范曄が著した『後漢書』に、「芸」と「術」の連用例が初めて現れる。

「永和元年、無忌と議郎の黄景を詔し、中書五經、諸子百家、芸術を校定す。(永和元年、詔無忌與議郎黄景、校定中書五經、諸子百家、藝術。)<sup>24</sup>とあり、芸術は「五經」や「諸子百家」と並ぶ門類とされた。李賢はこれに対して、『藝文志』に曰く、諸子は凡そ一百八十九家あり、百家と言ひ、その成数を挙ぐるなり。藝は書、数、射、御を謂ひ、術は医、方、卜、筮を謂ふ。(《藝文志》曰、諸子凡一百八十九家、言百家、舉其成數也。藝謂書、數、射、御、術謂醫、方、卜、筮。)<sup>25</sup>と注釈した。

六芸の中の礼と楽はすでに五經の中に入っている、ここには数・書・射・御の四芸だけを残し、医・方・卜・筮を増やしたが、これらは全て技能・技術である。現代の「芸術」概念とは全く異なっている。

唐『晋書』の『芸術伝』序には、「藝術の興りは、由来尚ぶなり。(藝術之興、由来尚矣。)<sup>26</sup>とあるが、この「芸術」は天文、曆法、陰陽、卜筮、幻化の術などを指しており、実際にも何らかの技術、技能を指している。

ついで宋代の鄭樵の『通志』には、「史記より司馬季主・扁鵲倉公などの伝を作り、而して後漢は之に因り、遂に方術有り、晋・周・隋に伝へ之を藝術と謂ひ、後魏は之を術藝と謂ひ、北齊は之を方技と謂ひ、今、春秋列國起り隋まで、総じて之を藝術と謂ふ。(自史記作司馬季主扁鵲倉公等傳、而後漢因之、遂有方術、傳晋周隋謂之藝術、後魏謂之術藝、北齊謂之方技、今起春秋列國訖隋總謂之藝術云。)<sup>27</sup>とある。

「芸術」でも「術芸」でも、方技、方術と並んでいるので、技能、技術の意味を指している。

以上のように、清末までの長い間、特に日本の名詞が大量に流入する前にあつ

ては、「芸術」は、基本的に「技術」の意味であった。一八八四年、鄭觀應は『考試』の中で、中国の試験制度に新しい構想を提出し、尚且つ試験内容を大きく文武の二つに分けると主張した。文は中国与西洋の二面を含み、具体的には六科に分けられた。彼は、「そもそも文学はその目を六科とし、一つは文学科であり、詩文、詞賦、章奏、牋啓がすべてこれに属す。一つは政事科であり、吏治、兵刑、錢穀がすべてこれに属す。一つは言語科であり、各国の言語文字、律例、公法、条約、交渉、聘問がすべてこれに属す。一つは格致科であり、声学、光学、電学、化学がすべてこれに属す。一つは芸術科であり、天文、地理、測算、製造がすべてこれに属す。一つは雑学科であり、商務、開鉱、税則、農政、医学がすべてこれに属す。（凡文學分其目為六科、一為文學科、凡詩文、詞賦、章奏、牋啓之類皆屬焉。一為政事科、凡吏治、兵刑、錢谷之類皆屬焉。一為言語科、凡各國語言文字、律例、公法、條約、交渉、聘問之類皆屬焉。一為格致科、凡聲學、光學、電學、化學之類皆屬焉。一為藝術科、凡天文、地理、測算、製造之類皆屬焉。一為雜學科、凡商務、開礦、稅則、農政、醫學之類皆屬焉。）」<sup>27</sup>と述べた。この芸術科には天文、地理、測算、製造などが含まれているので、明らかに「技能」「技術」の意味である。

一八七七年、黄遵憲は駐日本大使館参讚に就任し、何如璋に随行し日本に渡った。当時の日本は明治維新に当たり、一八七九年に黄遵憲は『日本雜事詩』を書き上げ、その中で維新時期の日本社会を記録した。黄氏は、「余、之を西人に聞くに、欧州の興なるや、正に諸国の鼎峙するを以て、おのおの相譲らず、芸術は以て相摩して善く、武備は以て相い競争して強く、物産は以て相通ずること無き有り、以て地の利を尽くして人の巧を奪ふを得たり。（余聞之西人、歐洲之興也、正以諸國鼎峙、各不相讓、藝術以相摩而善、武備以相競争而強、物産以有無相通、得以盡地利而奪人巧。）」<sup>28</sup>と述べている。

黄遵憲は『日本雜事詩』に「芸術」という言葉を使い、「武備」と対比していることから、この「芸術」は依然として古代の「技」、「技術」という意味である。

一八九七年、張元済は通芸学堂を創設し、開設した課程は、英語のほか、主に「文学門」と「芸術門」の二門がある。文学門には、「輿地志、泰西近史、名学（即ち弁学）、計学（即ち理財学）、公法学、理学（即ち哲学）、政学（西名波立特（ポリテイクス））、教化学（西名伊特斯）、人種論」があり、芸術門には、「算学、幾何（即ち形学）、代数、三角術（平弧並課）、化学、格物学（水火電光音を含む）<sup>29</sup>、天学（歴象を含む）、地学（即ち地質学）、人身学、製造学（気機線路を含む）」<sup>30</sup>がある。学科としての「芸術」はやはり古来の「技能」、「技術」の内容を受け継いでおり、現代通念の「芸術」とかけ離れていることがわかる。

一九一七年に、天虹一友<sup>31</sup>は『学芸』<sup>31</sup>に「芸術浅説」という文章を発表した。中国で「芸術」という言葉の源流について述べたほか、「美術」「芸術」という二つの概念や使い方を論じた。ある程度この二つの言葉を現代に転換した使い方を確立した。彼は、「芸術は、美を想化し自然を改造するものである。（藝術家、美的想化之改造自然也。）」<sup>32</sup>といい、「芸術という名称は、明治維新以降、日本の学者が英語の ART を翻訳したものである。しかし ART は、広義に言うにすぎない。もし狭義であれば Fine Art であり、思うに広狭の二義がある。各国の文は多く分けて示している。東洋では区別があり、Fine Art は美術である。長い間に互いに使ってきたが、絶対的な妥当性はない。まことに文字は国によって異なり、名を弁別し義を正しくする。真に容易なことではない。そもそも広狭の二義とは何であろうか。広義でいうのは、通俗で人間に存在する、道徳、宗教、政治、科学、実業をいう。その本体は空間と時間とともに占め、絵画、彫刻、建築、音楽、文学、演劇、舞踊など、すべてが含まれる。狭義でいうのは、純粹で、わずかに空間を占めるものだけで、絵画、彫刻、建築である。（注… Art は本来最も広い意味があり、一般的な機械の活動や製作も含まれている。しかし、このような芸術は東洋では工技としか呼ばれず、芸術の特性を決して表現できず、徐々に見識者は差別するようになった。そのため欠いている。）（藝術之名、乃明治維新以後日本學者譯自英文 ART 者也。然 ART 者、不過就廣義言之。若從狹義則當為 Fine art 蓋廣

狹二義。各國文多有分示。在東洋則有別、fine art 為美術者。雖互相緣用已久、究非絕對的當。良由文字以國異、辯名正義。誠匪易焉。抑所謂廣狹二義何哉。則廣義云者、通俗之謂其存立於人間、為對於道德、宗教、政治、科學、實業而言。本體並占空間與時間、繪畫、彫刻、建築、音樂、文學、演劇、跳舞等、無不包含其中。狹義云者、純粹之謂、則僅指佔空間者而言、繪畫、彫刻、建築、是也。(注…  
註一)本尚有最廣之一義、一般機械的活動及製作亦包含其中。惟此等藝術、在東洋只可名為工技、於藝術特性絕不能表現、已漸為識者所歧視、故缺之。註二)と指摘した。

この言論によると、天虹一友は「美術」と「芸術」の概念が混用されて久しいことを明確に説明し、「art」は「芸術」に、「fine art」は「美術」に対応すべきであると指摘した。また、芸術は広義には、時間と空間を兼ね備えた概念であるのに対し、美術は狭義で、空間属性のみを備えた概念であり、芸術という広い概念の中に美術が含まれることも指摘している。疑いなく、この観念の提起は明らかかな「芸術」「美術」概念の応用と、「美術」を造形芸術に限定する使い方に大きな影響を与えた。「芸術」と「美術」は天虹一友の提起を経て、漢字表記や概念が明らかに区別された。この後、一九一八年、呂澂の「美術革命」は『新青年』第六卷第一号に、天虹一友と同じ観点を提唱した。その後の五四運動の展開に伴い、この二つの言葉の現代用法は徐々に社会に広まり、大衆に受け入れられてきた。これまで、この二つの言葉は現代的な意味での転換を成し遂げた。

「美術」、「芸術」という言葉の変遷を明らかにした上で、「書法は美術である」を提出した学者たちの言う「美術」の立場を具体的に考察する。

## 二、王国維の場合について

王国維(一八七七一—一九二七)は清末民初の学者・思想家。中国、清末期から中華民国初頭の詩人、学者。字は静安。号は觀堂。浙江省海寧の人。早くも一九〇一年、王国維は『日本地理志』を訳した。その中に「美術」という言葉が現れ

ている。

「奈良は桓武帝以前、七世八十四年の帝都の地で、今なお南都と呼ばれ、日本の美術の淵源の地である。…東大寺には奈良の著名な大仏があり、坐像は五丈三尺で、聖武帝によって鑄造されたと云われ、側に正倉院があり、庫には千年余りの珍器が内蔵されている。(奈良爲桓武帝以前七世八十四年帝都之地、今尚稱南都爲日本美術淵源之藪。…東大寺有奈良著名之大佛、五丈三尺之坐像、云係聖武帝所鑄造；側有正倉院、庫内藏一千餘年之珍器。)」<sup>33</sup>とある。

原文は「奈良ハ桓武帝以前、七世八十四年間ノ帝都タリシ地ニシテ今尚ホ南都ト稱シ、日本美術ノ淵源地タリ…」<sup>34</sup>である。

対比すると、「美術」という言葉の漢字表記は完全に一致する。しかし、その意味はまだはっきりしていない。

王国維は訳文にそのまま引用していることが分かる。王氏自身の文章では、「美術」という言葉もよく使われている。例えば一九〇四年に著した『ショーペンハーアーとニーチェ』(《叔本華与尼采》)で、「美術というものは、静観の中で得られた実念によって、一物に寓して再現する。その寓するものによって区別されるのは、彫刻、絵画、または詩、音楽である。(夫美術者、實以靜觀中所得之實念、寓諸一物焉而再現之。由其所寓之物之區別、而或謂之雕刻、或謂之繪畫、或謂之詩歌、音樂。)」<sup>35</sup>と述べた。

同年、『ショーペンハーアーの哲学とその教育学説』(《叔本華之哲學及其教育学説》)の中で、「美術の表すものは、概念ではなく、個別の象でもなく、個別の象によってその物の一種の全体を代表する。すなわち、上述の実念がこれである。それゆえ直観でこれを得るのである。たとえば、建築、彫刻、凶画、音楽などは、全てわたしの目と耳に訴えるのである。(美術上之所表者、則非概念、又非個象、而以個象代表其物之一種之全體、即上所謂實念者是也、故在在得直觀之。如建築、雕刻、圖畫、音樂等、皆呈於吾人之耳目者。)」<sup>36</sup>という。

また、同年の『紅樓夢評論』という文章で、「我々はしばらくこのような標準を

もつて、我が国の美術を観ることとする。そして美術中にあつては、詩歌、戯曲、小説をその頂点に置くのは、その目的が人生を描くことにあるからである。(吾人且持此標準、以觀我國之美術。而美術中以詩歌、戯曲、小説為其頂點、以其目的在描寫人生故。)<sup>37</sup>と述べた。

一九〇七年の『古雅の美学における位置』(『古雅之在美学上之位置』)という文章では、王国維は文章の冒頭でまず美術の概念を明らかにし、「美術なるものは天才の製作である。(美術者天才之製作也)」と述べた。続けて、「美術の種類について言えば、建築、彫刻、音楽の美は形式にあり、これはもとより論ずるまでもない。凶画、詩歌の美が材質を兼ねていることも、これらの材質が美の情感を喚起するのに適しているからであり、それゆえこれもまた形式の一つと見なせる。(就美術之種類言之、則建築、雕刻、音樂之美之存於形式、固不俟論、即圖畫、詩歌之美之兼存於材質之意義者、亦以此等材質適於喚起美情故、故亦得視為一種之形式焉。)<sup>38</sup>といっている。

これらの言説を分析すると、王国維のいう「美術」は表現・実念・直観・美などの属性が備わっている。分類から見ると、彼は彫刻、絵画、戯曲、小説、音楽を合わせて「美術」と称し、今日の「造形芸術」に限定された使い方とは異なっている。現代の「芸術」という言葉の使い方と一致していると考えられる。王国維がいう「美術」は、「芸術」の意味であると解釈できよう。

しかし、王国維は「芸術」という言葉も使っており、さらに、同じ文章の中で、「芸術」と「美術」を併用する場合もある。例えば、『紅樓夢評論』で、「それゆえ、美術というものは、欲する者は観ず、観る者は欲しないものなのであつて、芸術の美が自然の美に優れる理由は、全て人間にたやすく物と我との関係を忘れさせてくれるという点に存するのである。(故美術之為物、欲者不観、観者不欲。而藝術之美所以优于自然之美者、全存于使人易忘物我之关系也。)<sup>39</sup>と述べた。

ここでの「芸術」は「自然」に対比する言葉であり、「人工」の意味を強調することから、現代の意味の「芸術」とは異なる<sup>40</sup>。このような使い方は『古雅の美

学における位置』という文章に現れている。

「前者(優美)は、一つの物の形式によって吾人の利害に関わることなく、遂に吾人に利害の念を忘れさせ、全力で精神的にその物の形に浸る。自然と芸術における普通の美は、いずれもこの類である。後者(宏壯)は、即ち一つの物の形式によって、吾人の知力に及ぶ範囲を超える、あるいはその形式が吾人にとってかなり不利であつて、しかもそれが人力に対抗できないと思ひ、すると吾人は自らの本能を保存し、遂に利害の観念を超えて、その物の形式を達観する。自然の中の高山、大川、激しい風、雷雨などの如き、芸術における偉大な宮室、悲惨な彫刻、歴史画、戯曲、小説などもそうである。(前者(優美)由一物件之形式不關於吾人之利害、遂使吾人忘利害之念、而以精神之全力沉浸於此物件之形式中。自然及藝術中普通之美、皆此類也。後者(宏壯)則由一物件之形式、超乎吾人知力所能馭之範圍、或其形式大不利於吾人、而又覺其非人力所能抗、於是吾人保存自己之本能、遂超乎利害之觀念外、而達觀其物件之形式。如自然中之高山、大川、烈風、雷雨、藝術中之偉大宮室、悲慘之雕刻象、歷史畫、戯曲、小説等皆是也。

<sup>41</sup>」  
ここでは建築、彫刻、歴史画、戯曲、小説などを「芸術」の範疇に入れているが、いずれも「自然」に対比して、「人工」の意味を強調している。

また、『東山雜記』の中で、「また、古代には撮影の術、印刷の法、流伝の道がなく、ただ釈文に頼るのみである。……今では簡牘は西に去り、印はもと東から来たりて、それは読き解くことができ、長く伝えることができ、殆んど原物と異ならない。これはまた今日の芸術の進歩であつて古人にとつてはあり得ないことである。(又古代未有攝影之術、印刷之法、流傳之道、唯賴釋文。……今則簡牘西去、印本東來、其可讀可積、可久可傳、殆无异于原物。此又今日藝術之進歩而為古人所不可遇者也。)<sup>42</sup>という。

この芸術は撮影の術、印刷の法、流伝の道と対応しており、現代芸術の意味ではなく、方法・技術の意味を強調していることがわかる。

以上の「芸術」の使い方から分かるように、王国維の言う「芸術」は現代の意味での「芸術」ではなく、「人工」の意味を強調しており、古代の「技術」の意味での「芸術」に近い。

陳振濂は、『美術研究』二〇〇三年第四期と二〇〇四年第一期で発表した『美術語源考——「美術」訳語引進史研究』の中で、「(王国維は)どのような時に「芸術」を用い、どのような状況に「美術」を用いるのかは決まっていな。しかし王国維は「芸術」をあまり使わず、習慣的に「美術」を多く使っている。このことから、訳語が初期の不安定な状態にあることが分かる。学術発展の面では、このような不安定は正常である。(什么时候用“藝術”指代、什么情形用“美術”指代、并无一定。但王国維很少用“藝術”而多習慣于用“美術”。从中可以看出一个譚語在早期的不穩定狀態。在學術發展上說、這種不穩定是正常的。)<sup>43</sup>」と考えているが、筆者の考察によると、王国維の言う「美術」と「芸術」にはすべて異なる意味があり、混用していない。

従って、王国維が言う「これは低いレベル(低度)の美術(書法など)が特に優れている(此以低度之美術(如法書等)為尤甚。44)」の「美術」は、より広い「芸術」の概念であり、二つの言葉はほぼ同義語として使われていると解せる。一方、王国維の用語を見ると、彼は書法を美術(「現代の意味の芸術」の範疇に入れ、芸術(王国維のいう芸術)という言葉を使わなかったのは、王国維の書法に対する立場を反映している。書法を技能として見なさず、芸術(現代的な意味)における書法の地位を肯定していることを示している。

### 三、梁啓超の場合について

梁啓超(一八七三—一九二九)、清末民初のブルジョア改良主義者、学者。号は任公または飲冰室主人。広東省新会県の人。

一八九八年、梁啓超は日本柴四郎著の『佳人奇遇』を翻訳した。この本は梁啓超が政治小説を翻訳した初の実践であり、晚清政治小説を翻訳する幕開けである。

その中に、「亦以為突厥之禁美術醫術、窒塞聰明。」<sup>45</sup>とあり、美術と医術が並列されるが、この美術は、技術の意味である。

一九〇一年九月三日付『清議報』が梁啓超の「中国史叙論」を掲載し、その中に、「ドイツの哲学者埃猛埒濟氏(Georg Simmel)が言うに、人間の発達には凡そ五種類の相がある。一つ目は智力(理学と智識の進歩はすべてこの門に属す)、二つ目は産業、三つ目は美術(凡そ高等技術の進歩はすべてこの門に属す)、四つ目は宗教、五つ目は政治である。(德國哲學家埃猛埒濟氏曰、人間之發達凡有五種相。一曰智力(理學及智識之進歩皆歸此門)、二曰産業、三曰美術(凡高等技術之進歩皆歸此門)、四曰宗教、五曰政治。)」<sup>46</sup>とある。

梁啓超は専ら「美術」とは何かを注釈した。彼は高等技術を「美術」と認識し、これは伝統の「技術」や「技芸」を意味している。

翌年、梁啓超の美術に対する認識が変わってきた。『中国地理大勢論』(一九〇二年)という文章で、「五、美術音楽——わが中国は書法を一つの美術としている、それ故に千年以上にわたり、この学は盛んに大国となった。(五、美術音楽——吾中国以書法為一美術、故千餘年來、此學蔚為大國焉。)」<sup>47</sup>と述べている。

続いて、梁啓超は書法、絵画、音楽の南北の違いについてそれぞれ論じた。ここで梁氏は美術と音楽を一節にまとめているのにもかかわらず、また分けて話している。美術と音楽は同じ属性を持つているが、異なる種類であることを示している。また梁氏の言う美術には少なくとも書法と絵画が含まれていると判断でき

る。

一九二二年八月十三日、梁啓超は上海美術専門学校で「美術と生活」という講演を行い、彼は、「専門に仕事をするのに各人の感覚器官を刺激して鈍らせないよう誘発することに便利な道具(利器)は、文学、音楽、美術の三つである。(專從事誘發以刺激各人器官不使之鈍的有三種利器一是文學、二是音樂、三是美術。)」<sup>48</sup>と述べた。これは、文学、音楽、美術が並列の関係にあることを示している。

また、「美術の中で最も主要な一派は、自然の美を描くことである……一枚の名

画があり、一度見てからもう一度見る。このような画の存在は、私の趣味を永遠に存在させてくれる……これは美術が私たちに与えてくれる趣味の第一要件である。(美術中最主要の一派、是描寫自然之美……一幅名畫在此、看一回便復現一回、這畫存在、我的趣味便永遠存在……這是美術給我們趣味的第一件。)<sup>49</sup>と述べた。この「美術」は特に絵画を挙げている。

しかも梁啓超が「芸術」を使いながら、また同じ文章で「芸術」と「美術」を併用する用例もある。

一九二二年四月十五日到北京美術学校で行った「美術と科学」という講演では、「美術」と「芸術」を同時に使用している。文章の冒頭で梁啓超はまず美術と科学の違いを明らかにした。

「美術は情感の産物であり、科学は理性の産物である。二つのことはまるで相容れないようである。なぜこの暖かい阿特先生が冷たい賽因士の息子を育てるのか。その間の因果関係の研究はとても興味がある。(美術は情感的産物、科学は理性的産物、兩件事很像不相容、為什麼這位暖和平的阿特先生會養出一位冷冰冰的賽因士兒子、其間因果關係研究起來很有興味。)<sup>50</sup>

この「阿特」は、即ち「art」、現代の「芸術」という言葉に対応し、「賽因士」は即ち「science」、科学に対応する。梁啓超が「美術」を「art」に対応したのは、美術と芸術の翻訳を混用していることを示すが、彼の記述から見ると、一定の区別がある。梁氏は、「真の芸術作品は、事物の特性を描くことが最も重要であるが、特性がそれぞれ異なっているから、ひたすら分析による観察の手間をかけなければならぬ。(真正的藝術作品、最要緊的是描寫出事物的特性、然而特性各各不同、非經一番分析的觀察工夫不可。)<sup>51</sup>、さらに「美術家の観察は周到で精密に行うだけでなく、最も重要なのは深さである。(美術家の觀察不但以周備精密的能事、最重要的是深刻。)<sup>52</sup>と述べている。

梁啓超の目は、美術と芸術の違いにおいて、美術が芸術よりも細かい観察活動に向けていることが分かる。また、美術家について論じる際には、ダ・ヴィンチ

(達温奇)を例に挙げ、芸術家について述べる際には、モーパッサン(莫伯三)を例に挙げている。周知の通り、ダ・ヴィンチは画家であり、モーパッサンは作家である。両者の違いは明らかである。絵画は美術に属し、文学は芸術に属する。このことは、梁啓超の美術、芸術に対する認識をある程度反映している。

このような理解は梁啓超の他の文章にも現れている。例えば、一九二二年の清華大学での講演「中国韻文里頭所表現的情感」では、「情感教育の最大の利器は芸術である。音楽、美術、文学、この三つの宝物(情感教育最大の利器就是藝術。音樂、美術、文學這三件法寶)<sup>53</sup>と語った。梁氏の目には音楽、美術、文学が「芸術」の範疇に属していることが明らかである。同年、詩学研究会での「情聖杜甫」という講演では、「文字で表現された芸術——詩詞、歌劇、小説などの類。(用文字表出來的藝術——如詩詞歌劇小説等類。)<sup>54</sup>と語った。この「芸術」に、詩詞、歌劇、小説などが含まれることは明らかである。

一九二七年、清華大学で行った「書法指導」という講演では、「美術として、世界で認められているのは国画、彫刻、建築の三種類で、中国ではこのほかにもう一つ、写字がある。(美術、世界所公認的為圖畫、雕刻、建築三種；中國於這三種之外、還有一種、就是寫字。)<sup>55</sup>とある。

この講演では、絵画、彫刻、建築が「美術」に属し、「美術」の範疇に文学や音楽は含まれていないことが分かる。「美術」はすでに造形芸術に限られた用法といえる。後文に、「模倣と創造という問題は、単に写字だけでなく、討論も必要である。あらゆる美術その他の芸術の大部分が問題になっている。(模倣與創造、這個問題、不單在寫字方面、要費討論、就是一切美術及其他藝術的大部分、都成為一種問題。)<sup>56</sup>とある。「美術」と「芸術」が同時に使われているが、二つの概念を明確に区別して用いている。

以上をまとめると、梁啓超は二十年弱の間に「美術」という言葉に対する理解が変化した。二十世紀初期では「美術」に「技術」という意味が含まれていたが、一九二二年前後までに、はっきりとした「造形芸術」の立場を取るようになった。

「美術」に対応するが、梁啓超は美術・芸術の概念や分類に対して明確に区別して用いている。「美術」は「芸術」の範疇に属することも示している。というのも分類から見ると、一九二二年以降、梁啓超の美術に対する理解は、現代の「造形芸術」上の用法と一致しているからである。従って、彼の言う書法は美術であるという命題は、書法の芸術性を肯定しているだけでなく、尚且つ造形芸術に立脚した認識でもあると考えられる。

#### 四、鄧以蟄の場合について

鄧以蟄（一八九二—一九七三）、字は叔存、安徽懷寧の人。鄧石如の五世の孫。現代中国の美学者であり、同時代の著名な美学者宗白華と「南宗北鄧」と称えられる。

鄧以蟄は、「美術」、「芸術」という言葉の使用が既にはつきりしている。著述の中では、「芸術」を多用している。例えば、「民衆的芸術」（一九二八年）では、「人と私の感情を結びつける仕事が生み出すものは芸術でないものはない。（人と私の感情結合起来的 work 所産生出来的 无往而不是 藝術。）」<sup>57</sup>とあり、「画理探微」<sup>58</sup>では「故に芸術は人類の美感を表現することである。（故藝術為人類美感之表現。）」<sup>59</sup>と指摘した。鄧氏の言う「芸術」は、もはや「技術」「技能」の影が全くなく、今日の「芸術」概念と同じであることがわかる。

分類から見ると、鄧氏は「詩与歴史」（一九二六年）に、「音楽や絵画などの芸術の表現は、ただ全体への印象であり、断片の事跡ではない。（音楽絵画等藝術的表現、只是整个的印象、不是片断的事迹。）」<sup>60</sup>と述べ、「戲劇和道德的進化」（一九二六年）に、「芸術における人事との関係が最も密接なものは戯劇である。絵画を描くには色と線のほか、人間の純粋な感情を加えるだけで着手できる。音楽には音の高低や緩急な変化があれば、人間の感情に同じように提供することで、音楽という芸術も把握することができる。（藝術中算戲劇与人事关系最密切了、絵画只要顔色線條、再加上人類的純粹的感情、就可以开工了、音楽只要有声音高低緩

急的变化、照樣的供給人類的感情使用、音楽這項藝術也就有把握了。）」<sup>61</sup>と述べた。

鄧氏の芸術分類に対する理解には、少なくとも音楽、絵画、戯劇が芸術の範疇に入れられている。これは今日の芸術分類と符合する。

「中国芸術的發展」（年代不詳）では、「美術」を使わず「芸術」を使う理由を明確に述べている。「中国芸術的發展過程について。戦国以前は、静の図案から動の写実へ、すなわち「静」から「動」へ、である。戦国以降は、生き生きとした動物から気韻が生き生きとした自然へ、すなわち「生き生きとした」から「生き生きとした気韻」へ、である。再度全体をまとめると、すなわち工芸から美術へ、である。（この文章が美術を用いず芸術を用いるのは、全体について言うからである。）（中国藝術的發展過程…戦国以前、是由靜的圖案到動的寫實、即由“靜”到“動”；戦国以后、則由生動的動物到气韻生動的自然、即由“生動”到“气韻生動”。再整个地總結一下、就是…从工藝到美術。（此文用藝術而不用美術、就是就整个而言。）」<sup>62</sup>

この一文は、「芸術」は広い分類として美術を含むことを示している。鄧氏の「美術」と「芸術」に対する使い方は、非常に明確であるといえる。

書法を論じる「書法之欣賞」は、「美術」を多用する。

「わが国の書法は美術の一種であるだけでなく、しかも純美術であり、芸術の最高の境地である。それは何かというと、美術には二種類しかない。一つは工芸美術、いわゆる裝飾であり、もう一つは純粹美術である。純粹美術はまったくの性靈の自由表現による美術であり、例えば書画がこれに属す。（吾国書法不独為美術之一种、而且為純美術、為藝術之最高境。何者、美術不外两种…一為工藝美術、所謂裝飾是也、一為純粹美術。純粹美術者完全出諸性靈之自由表現之美術也、若書画属之矣。）」<sup>63</sup>

この一文は一九三七年に発表された。五四運動による「美術」、「芸術」の語義の提唱から二十年近くが経っている。当時、鄧以蟄がこの二つ言葉を使用した時

には、すでに十分に成熟していよう。「美術」、「芸術」が同時に現れているが、区別もはっきりとしている。鄧氏の言論から見ると、彼は美術を細分化するだけでなく、書法を装飾的な意味から切り離し、自由な表現とし、美術の一種であると主張している。この認識は書法の美的性質を更に高め、完全な芸術表現に近い位置に定めた。しかし、彼が書法に対して芸術を使わずに美術を使うことは、書法に対する理解が梁啓超と同様に造形芸術の立場をとっていると判断できるが、その程度が異なり、造形芸術に限られた純粋な芸術表現に傾いていると考えられる。

#### 終わりに

王国維、梁啓超、鄧以蟄、この三人の言説から見ると、いずれも書法を美術の範疇に入れているが、その意味には微妙な違いがある。

王国維の言う「美術」は、広い意味での「芸術」と同じで、彼の言う「芸術」は古典的な「技術」、「技芸」の意味に近い。よって王国維が書法を美術の一種とするのは、広い芸術の立場に立つて語ったといえる。このことから、「美術」という言葉が中国に伝わった初期の使い方は、未だ曖昧な状態にあることを示している。五四運動の頃には、「美術」、「芸術」の現在一般的に普及した用法が次第に普及してきた。王国維と比べて、梁氏は「Art」を美術という言葉に対応させたが、彼の言う「美術」は現在一般的に普及した「美術」の意味、使い方と同じであり、「芸術」、「美術」という言葉に対してははっきりと認識している。従って、梁啓超は書法を造形芸術の立場に身を置いて話したものである。鄧以蟄の時代には、既に二つの言葉の使用の区別は非常にはっきりしていた。彼の言う書法は美術であり、しかも純粹美術であるという認識は、梁啓超より一歩進んでおり、造形芸術に限られた純芸術表現となった。

以上、三人の学者が書法を美術の範疇に入れる立場を明らかにしたが、今後は、書法を美術の範疇に入れるその根拠などを検討する必要がある。この点について、

1 華僑「紫陽真人内傳」、『道藏』第五冊、上海書店、一九九四年、第五百四十三頁。

2 葉向高『蒼霞草』卷十二、明万曆刻本。

3 弘昼「七品」、『稽古齋全集』（巻五・雜著）、四庫未収本編集委員会編『四庫未収本編集刊』（第九編）北京出版社、第十四頁。

4 北澤憲昭と佐藤道信の研究によれば、日本政府がウィーン万国博覧会へ参加する際に訳した「美術」を最初の登場とする。北澤憲昭『眼の神殿—

「美術」受容史ノート』美術出版社、一九八九年、同『境界の美術史—「美術」形成史ノート』株式会社ブリュッケ、二〇〇〇年、佐藤道信『「日本美術」誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社、一九九六年、同『明治国家と近代美術—美の政治学—』吉川弘文館、一九九九年などを参照した。

5 一八八〇年、李筱圃は自費で日本を遊歴し、長崎、神戸、大阪、京都、横浜、東京などを相次いで訪れ、『日本紀遊』を著した。林暁照の考察によると、近代的な意味での「美術」という言葉の初出は清人李筱圃が書いた『日本紀遊』にある。日記によると、一八八〇年五月二十五日、李筱圃は日本の友人と上野博物院を訪れた。「上野博物院は、別名は美術会と呼ばれ、絹本山水が大幅で四つあり、款識はまだらになって弁別できず、色が古くて蒼茫たる、標識は元の人の作と曰う。また、沈南苹の条幅が十枚余りあり、翎毛、鶴鹿、花卉、木石、すべて生き生きとしている。宋徽宗『白鳩』、仇十洲『璇璣圖』、『幽風圖』、『文姫歸漢』、『胡笳十八拍圖』、唐伯虎、祝枝山『仙女』、『釣翁』のほか、山水、人物の各作品が非常に多く、みな中国の有名人の筆である。（上野博物院又名美術會、有絹本山水四大幅、款俱駁落莫辨、古色蒼茫、標識曰元人作。又沈南蘋大條幅十餘、翎毛、鶴鹿、花卉、木石、俱極生動。他如宋徽宗『白鳩』、仇

十洲『璇璣圖』、『幽風圖』、『文姫歸漢』、『胡笳十八拍圖』、唐伯虎、祝枝山『仙女』、『釣翁』、此外山水、人物各件甚多、皆中國名人之筆。）」とある。この一文の「美術」という言葉は上野博物院の名称として出てきただけで、詳細な分類の記録ではないが、李氏の記述から見ると、美術と絵画が結びついており、確かに近代的な意味の「美術」である。李筱圃『日本紀遊』、鍾叔河主編『走向世界叢書』、岳麓書社、一九八五年、第一七四頁。

6 『実学報』は一八九七年八月二十八日に上海で創刊された旬刊である。一八九八年一月三日第十四巻まで出版された後、休刊となった。『実学報』は文理総合刊行物で、晚清政治、文化、科学技術などを研究する上での資料である。

7 <https://baike.baidu.com/item/%E5%AE%9E%E5%AD%A6%E6%8%A5>  
『時務報』は一八九六年八月九日に汪康年・梁啓超・黄遵憲らによって上海で創刊出版された旬刊である。戊戌変法の間、光緒帝は『時務報』を官報に改め、康有為を監督に命じた。一八九八年八月八日に休刊し、計六九期を出した。『時務報』は時事政治類刊行物に属し、晚清維新変法を研究する重要な典籍である。

8 <https://elib.nlib.cn/SS0/goto/134/+9bmajrx9bn1/literature/literature/2adb2da5d8f94cd877ce7dc93e4371a8>

『政芸通報』は一九〇二年二月二十二日に上海で創刊された半月刊。一九〇八年三月に月刊に変更され、その後二期を刊行し休刊した、政芸通報社から出版された。『政芸通報』は総合的な刊行物であり、中国近現代の歴史、政治、実業、技芸などを研究する重要な資料である。

9 <https://www.cnbkasy.com/literature/literature/35f3b0b0eadae10436c81d6b708b41aca>

『北洋官報』は清末に創設された、最も早く最も影響力のある地方政府官

報で、発行者は北洋官報局である。一九〇三年七月二十四日から一九〇四年二月十五日まで隔日に発行され、一九〇四年二月十六日からは毎日出版されるようになった。一九一一年五月、『北洋公報』に変更され、一九一二年五月に休刊した。総合刊行物である。

1  
https://elib.nblib.cn/SSO/goto/134/+9bmajrx9bnl/literature/literature/233efafe2df2ada8244364f5e6ce098b

『外交報』は外交刊行物である。一九〇一年十一月に創刊された旬刊である。一九一〇年十二月に休刊。外交新聞總發行所によって編集・発行し、出版地は上海にある。

1  
https://elib.nblib.cn/SSO/goto/134/+9bmajrx9bnl/literature/literature/6c2765348645a374260ff27b1c2e862b

『経世文潮』は一九〇三年六月二十五日に創刊され、諸暨の趙氏樂養齋によって校印し、半月刊で毎月の初一、十五日に発行した総合刊行物である。上海編訳館のスタッフが当時の各新聞に掲載された文章を収集したものである。刊行から七期目以降は期日どおりに出版できなかった。一九〇四年に廃刊された。

1  
https://elib.nblib.cn/SSO/goto/134/+9bmajrx9bnl/literature/literature/ea68ef796b445c83d7174cf772ffdd92

『実学报』第一一十四期、四百九十一—四百九十二頁。

1  
「本校は絵画・図案・彫刻・建築・美術工芸の諸科ごとに設置し、各科の専門技術家と普通の絵画教員を養成とし、建築科は暫時開講せず。」（本校置繪畫圖按彫刻建築美術工藝諸科、養成各科専門技術家及普通圖畫教員、但建築科暫缺之。）とある。一九〇三年『政芸通報』第二卷、第八期、十一—十三頁。

1  
『女学生雑誌』は一九一〇年三月に上海で創刊された。刊行は不定期で、城東女子学社によって編集し、校長の楊白民が編集長を務め、中国図書

会社によって発行した女学の刊行物である。具体的な休刊時期は不明である。

1  
https://elib.nblib.cn/SSO/goto/134/+9bmajrx9bnl/literature/literature/8e2022d4f00874f1972531dacaf470718

1  
李叔同「美術、工芸之界説」、『女学生雑誌』一九一〇年第一期、第五十五頁。

1  
魯迅「擬播布美術意見書」、『魯迅全集』第八卷、人民文学出版社、二〇〇五年、第五十頁。

同上。

1  
許慎著『說文解字』、中華書局影印清陳昌治刻本、一九六三年、第六十三頁。  
清・乾隆文淵閣四庫全書鈔內府刊本、『原本広韻』、第三十葉。

1  
（漢）許慎著、（清）段玉裁注『說文解字注』第一編下、上海古籍出版社、一九八一年、第一百十六頁

1  
許慎著『說文解字』、中華書局影印、清陳昌治刻本、一九六三年、第四十四頁。

1  
『礼記・祭統』武英殿十三經注疏本、第九葉。

1  
清・乾隆文淵閣四庫全書鈔內府刊本、『後漢書』卷一百十上、第十八葉。  
範煒編、（唐）李賢等注『後漢書』、中華書局、一九七三年、第八百九十八頁。

1  
清・乾隆武英殿刻本『晋書』卷九十五—列伝、第六十五—芸術、第一葉。

1  
清・乾隆文淵閣四庫全書鈔內府刊本、『通志』卷一百八十一、芸術伝第一、第一葉。

1  
鄭觀應「考試」、夏東元編『鄭觀應集』（上）、上海人民出版社、一九八八年、第二百九十九頁。

1  
黄遵憲『日本雜事詩』、鍾叔河主編『走向世界叢書』、岳麓書社、一九八五年、第五百九十九頁。

- 2 9 張元濟「通芸学堂章程」、『張元濟全集』第五卷、商務印書館、二〇〇八年、第七頁。
- 3 0 天虹一友は人名か筆名か現時点では不明。
- 3 1 『学芸』雑誌一九一七年四月に東京で創刊され、月刊、丙辰学社が編集し、学芸雑誌社によつて発行され、一九五六年七月に休刊した、総合刊行物である。主な執筆者は君毅、陳啓修、鄭貞文、陳季雲、南公、杞人、高維魏、馬君武、康白情、錢萼孫、李楊などがある。
- 3 2 <https://elib.nblib.cn/SS0/goto/134/+9bmajrx9bn1/literature/lite>  
天虹一友「芸術浅説」、『学芸』雑誌、一九一一年第三期、第三十三—三十八頁。
- 3 3 謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第十六卷、浙江、廣東出版社、二〇〇九年一二月版、第九十八頁。
- 3 4 中村五六編纂、頓野廣太郎修補『中等中地理』、東京・文学社、明治二十九年、第一〇二頁。
- 3 5 謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第一卷、浙江、廣東出版社、二〇〇九年十二月版、第八十二頁。
- 3 6 同上、第五十頁。
- 3 7 同上、第五十九頁。
- 3 8 謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第十四卷、浙江、廣東出版社、二〇〇九年十二月版、第一〇七頁。
- 3 9 謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第一卷、浙江、廣東出版社、二〇〇九年十二月、第五十七頁。
- 4 0 伊藤漱平は『紅樓夢評論』訳で注八に「人工の美」と訳す。『中国現代文学選集・清末・五四前夜集』、平凡社、昭和三十八年、第三百八十頁。
- 4 1 謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第十四卷、浙江、廣東出版社、二〇〇九年十二月版、第一〇七頁。
- 4 2 十二月版、第一〇七頁。
- 4 3 謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第三卷、浙江、廣東出版社、二〇〇九年十二月、第四百十三頁。
- 4 4 陳振濂「美術、語源考」、美術、訳語引進史研究」、《美術研究》、二〇〇三年第四期、第六十五頁。
- 4 5 同注三十八。
- 4 6 梁啓超『飲冰室合集』專集第十九冊「佳人奇遇」、上海中華書局、一九八九年版、第九十二頁。
- 4 7 梁啓超『飲冰室合集』文集第六「中国史叙論」、上海中華書局、一九八九年版、第一頁。
- 4 8 梁啓超『飲冰室合集』文集第十「中国地理大勢論」、上海中華書局、一九八九年版、第八十六頁。
- 4 9 梁啓超『飲冰室合集』文集第三十九「美術与生活」、上海中華書局、一九八九年版、第二十三頁。
- 5 0 同上、第二十四頁。
- 5 1 梁啓超『飲冰室合集』文集第六「中国叙論史」、上海中華書局、一九八九年版、第一頁。
- 5 2 梁啓超『飲冰室合集』文集第三十八「美術与科学」、上海中華書局、一九八九年版、第九頁。
- 5 3 同上。
- 5 4 梁啓超『飲冰室合集』文集第三十七「中国韻文里頭所表現的情感」、上海中華書局、一九八九年版、第七十二頁。
- 5 5 梁啓超『飲冰室合集』文集第三十八「情聖杜甫」、上海中華書局、一九八九年版、第三十七頁。
- 5 6 梁啓超『飲冰室合集』專集第二十三冊之一百二「書法指導」、上海中華書局、一九八九年版、第三頁。

5  
6 同前、第六頁。

5  
7 鄧以蟄「民衆的芸術」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、一九九八年、第  
一〇一頁。

5  
8 この文章は三つの部分あり、第二部分（芸術の「体」、「形」、「意」、「理」）  
は、嘗て「以大観小」をタイトルとして一九二五年三月二十四日『大公報』  
に発表された。第三部分（論「理」——氣韻生動）は、嘗て「氣韻生動」  
をタイトルとして一九三五年四月十三日『大公報』に発表された。第一部  
分（論畫之工具——筆畫）は、嘗て「書画同源」をタイトルとして一九三五  
年四月二十日『大公報』に発表された。引用した部分は第三部分にある。  
5  
9 鄧以蟄「画理探微」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、一九九八年、第二  
百十七頁。

6  
0 同上。「詩与歴史」、第四十九頁。

6  
1 同上。「戲劇和道德的進化」、第五十九頁。

6  
2 同上。「中国芸術的發展」、第三百五十七頁。

6  
3 同上。「書法之欣賞」、第五百五十九頁。