

令和5年度

博士論文（指導教員 河内 利治）

二十世紀中国書法美学研究の実態と課題

大東文化大学大学院文学研究科
書道学専攻 博士課程後期課程
(学籍番号 20215102)

梁 開印

目次

序章	5
まえがき	5
研究内容と目的	8
研究方法	9
先行研究	10
論文構成	13
第一章 研究背景としての近代「美術」概念の輸入をめぐる中国「書法」の変質	16
第一節 古代中国の「美術」と「芸術」概念	16
第二節 日本の「美術」の概念の形成	19
第三節 「美術」の中国への輸入について	25
第四節 二十世紀初頭に中国における「美術」の使用状況	28
第五節 二十世紀初頭に中国における「芸術」の使用状況	32
第六節 書法を美術とする言論の考察	37
小結	41
第二章 梁啓超の書法美学思想の考察	42
第一節 書法の本質観：「書法は美術である」について	43
第二節 書法美の解釈の仕方	47
小結	52
第三章 張蔭麟の書法美学思想の考察	53
第一節 書法の本質観：「書法は芸術である」について	55
第二節 書法美の解釈の仕方	63
小結	72
第四章 宗白華の書法美学思想の考察	73
第一節 書法の本質観：「書法は芸術である」について	74
第二節 書法美の解釈の仕方	78
1、宗氏の書法美学思想である「空間」をめぐる考察	83
2、宗氏の書法美学思想である「生命」をめぐる考察	87
小結	94
第五章 劉綱紀の書法美学思想の考察	95
第一節 書法の本質観：「書法は芸術である」について	95

第二節 書法美の解釈の仕方	97
小結	107
第六章 他の学者の書法美学思想の考察——鄧以蠶、林語堂、朱光潜、李沢厚	108
第一節 鄧以蠶に対する考察	109
一、書法の本質観：「書法は美術である」について	110
二、書法美の解釈の仕方	113
小結	118
第二節 林語堂に対する考察	118
一、書法の本質観：「書法は芸術である」について	119
二、書法美の解釈の仕方	120
小結	123
第三節 朱光潜に対する考察	123
一、書法の本質観：「書法は芸術である」について	124
二、書法美の解釈の仕方	125
1、朱光潜の感情移入理論	125
2、書法の境界についての区分	129
小結	131
第四節 李沢厚に対する考察	132
一、書法の本質観：「書法は芸術である」について	133
二、書法美の解釈の仕方	135
小結	138
第七章 「書法美学」と名付けられた著作における書法美学の解釈の仕方の考察——葉秀山、金学智、陳振濂、陳廷祐、尹旭を中心に	139
小結	149
終章	150
第一節 書法の本質観：書法を芸術とする理論的根拠の研究	150
一、「書法は芸術である」という命題の誕生	153
二、「書法は芸術である」の理論的根拠の検討	155
三、「書法」と「芸術」両概念の矛盾	158
四、書法の本質観の把握	165
第二節 書法美学の解釈の仕方（対象・範囲・方法・立場）についての研究	167
一、書法美学理論の体系化の表現とその問題	168
二、書法美学研究の対象、範囲、方法	172
三、書法美の解釈における中西視点の問題	180

小結	185
各章の図解	196
結語	188
参考文献一覧	189

序章

まえがき

近現代中国にとって、二十世紀はかつてない、天地を覆すほどの変革が起こった時期である。この時期の中国は自発的あるいは受動的に西洋文化の衝撃を受け、経済、文化、社会、政治分野に大きな変革を遂げた。この席卷された大波から、中国の伝統文化である書法も免れ得なかった。歴史の視点を伸ばしてみると、古代の書法は主に縦方向の「古今」の文脈に沿って進展してきたと言えるが、近現代になって、書法という古い文化の現代進展に横方向の西学の衝撃による「中西」問題が加わった。その中で、美学と書法の結合により、書法美は伝統書法に付随した属性から独立した研究課題となり、その後の進展の中で次第に完全な理論体系になった。

美学は 18 世紀に「美学の父」と呼ばれるバウムガルテン（独: Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714–1762）が 1750 年に『美学』という書籍を出版したことを契機に誕生し、その後ドイツの古典美学者は研究し続け、この学問を進展させた。ヘーゲル（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831）は彼の『美学』という著作の冒頭で、「われわれの学に対する本来の表現は、「芸術哲学」（「Philosophie der Kunst」さらに明確には「Philosophie der schönen Kunst」である）」¹と書いている。美学が 200 年以上にわたって進展してきた中で、西洋の芸術は常に美学の主要な研究対象であった。中国の水墨画や京劇などは西洋の芸術体系の中でも似たような位置づけができるが、書法に関しては西洋芸術に近い部門を見つけることができない。その上に、書法の美学体系を構築しようとする、「書法とは何であるか」という問題に直面することになる。

書法は、中国では古代より、人々の日常生活を貫き、手紙のやり取りや公文書の掲示など実用の道具とされる一方で、中国の伝統的な士人の目には、「末技」と見なされることもあるが、常に人生修行、文化修養とつながっているため、立身出世や翰墨遊戯の術であった。科挙試験では、書法は往々にして士子が名利を追求する前提条件である。書作は審美の属性を持っているため、帝王や収蔵家に持ち上げられる対象となっている。かくも様々な状況で、書法には異なる役割があり、非常に複雑な文化現象となっている。

二十世紀初頭以来、書法美を論じる文章が相次いで現れ、いずれも「書法は「美術」(art)である」という認識を書法美の解釈を展開する前提としている。80 年代以降の書法美学著作は「書法は芸術である」という認識に基づいている。それでは、書法美学は「書法は芸術である」という前提で展開するのであろうか。実際には、二十世紀初頭になると、「書法は美術である」という本質的な定義が現れ、後に「書法は芸術である」という認識が多くの学者によって肯定された。現在では、「書法は芸術である」という認識が主流になっているが、現代の書法の創作、研究ともに、ほとんどこの認識に立脚しているように思われる。この認識は数千年来の人々の書法に対する認識を変え、書法のその後の進展の筋道にも深く影響したといえる。それでは、書法はどのように芸術に進展したのか。また、なぜ書法は強い文

¹ ヘーゲル『美学』第一巻、竹内敏雄訳、岩波書店、1956 年、第 18 頁。

学的属性を持っているのに、芸術の範疇に入れられるのか。芸術の範疇に入れる理論的根拠は何なのか。これらの問題は、書法美学にとって研究の前提と鍵である。

一方で、東西は異なる哲学の基盤を持ち、文化的価値観の違いが明らかである。西洋の美学を用いて東洋特有の書法を研究し、書法の美学体系を構築するには必然的に多くの障害に直面しなければならない。例えば、西洋の美学は書法を解釈できるのか。書法の美学体系の構築にはどのような内容が含まれるべきか。書法美学はどのような立場に立って解釈すべきかなど関連する諸問題が稿者の視野に入ってくる。これらの問題は書法美学の研究の基礎として、これらの問題に答えてはじめて、書法美学理論の構築の方向をより明確かつ正確に把握することができる。

二十世紀における書法に関する美学の探求では、中国の美学者、学者たちはすでに豊富な理論の成果が残っている。例えば、梁啓超は近代中国の著名な学者として西洋美学を導入した重要な人物の一人でもあり、中国文化の基礎を備えるだけでなく、深い西洋文化の素養も兼ね備えている。彼は1927年に清華大学の教職員に向けた書法研究会での講演原稿「書法指導」の中で、初めて西洋美術の用語を用いて、線の美、光の美、力の美、個性を表現する美の四つの面から書法の美を述べ、書法美を論理的に分類する先駆けとなった。その後、張蔭麟、鄧以蠶、宗白華、林語堂などの学者は、書法に対して美学の探索を行った。彼らの書法に対する思考は共に書法美学探求の初期の学術的蓄積を形成した。政治と社会の動揺により、50年代から70年代にかけて文化大革命の影響で書法美学の探索はほとんど進展せず、新しい研究は現れなかった。

1980年代前後、多くの現代の書家、学者の注目を集め、「書法美学」と名付けられた著書がたくさん出版された。例えば、劉綱紀の『書法美学簡論』（1979年）、葉秀山の『書法美学引論』（1987年）、陳振濂の『書法美学』（1993年）・『書法美学通論』（1996年）、金学智の『中国書法美学』（上・下、1994年）、陳廷祐の『中国書法美学』（1989年）・『書法美学新探』（1997年）・『書法之美の本質与创新』（1999年）、尹旭の『書法美』（1990年）・『書法線條美的發現』（1992年）などがある。これらの著作は書法の美学を様々な角度、立場、方法から体系的な探索を行った。書法美に対する討論は次第に古典書法美論のような経験、直覚、感性を重んじる非論理的な理論形態に別れを告げ、体系性を持つ理論成果を形成した。これらの成果は以上の問題に対する検討の基礎を提供した。

しかし、上記の学者たちは著書の中で書法美に対する様々な見解を示しているが、書法の美しさについて直接言及するものは僅かである。読了後も「書法美の原理と審美経験の解釈については統一した意見を形成しておらず、書法美はどのように理解すればよいのか」という問いが私の頭に浮かんだ。これは私が考察、研究、検証を始めるきっかけとなった。実に、「書法之美がどのような美なのか」という問題は、「正義」とは何かのような科学実験を通して解決できない問題である。このような問題には明確な答えや解決方向がないため、書法美の本質問題にとって、まず解決しなければならないのは答えが正しいかどうかの問題ではなく、「答えを追究する道が妥当であるかないか」という問題である」と考えている。つまり、書法美学研究の第一問は、「書法美学が美学研究としての対象・範囲・方法を明確す

ること」である。

本課題の研究の意義と価値は、次の3点にあると考える。

1、書法の本質に対する観点を模索すること。

二十世紀初頭になると、「書法は美術である」という書法の本質的な定義が現れ、後に書法を芸術と見なす認識の汎化によって、書法美学の探索はすべてそれに立脚している。「書法は芸術である」は書法美学を展開する前提であるのかは、書法美学研究にとって基礎的で重要な課題である。

また、「書法は芸術である」という認識は現代人の書法の性質に対する判断であるとともに、書法を見る視点とも代表している。このような書法に対する観点は将来の書法の進展方向を左右するため、書法の本質観を検討することが極めて重要であると考えられる。これは書法美学を研究するため明らかにしなければならない基礎問題だけでなく、書法理論の研究にとっても重要な課題である。書法の本質認識が理論展開の方向を決定したからである。

2、二十世紀の書法美の解釈の仕方を解明すること。

二十世紀の書法美の解釈の仕方を総括し再検討することは、書法美学の進展過程の歴史的な総括であるとともに、書法美学の学術的観念の再検討でもある。それによって、書法美学の生成・変遷・意義について、理性的で論理的な再検討を通して、私たちはより客観的な立場から書法美学研究の方向を解明し、書法美学の構築に基礎を築くことができる。書法美学の未来の進展に新たな視点と研究空間を提供する。

知識の生成の観点から言えば、形而上学的な既存の知識の反省は、どの科学研究にとっても極めて重要である。カントが言ったように、これは私たちの理性を拡げるためのものではなく、私たちの理性を鎮め、誤りを避けるようにするためのものであり、それだけでも大きな収穫である。²

3、さらに一歩進んで、書法美学研究は書法美そのものの研究だけでなく、全体の書法理論研究の基盤研究として役に立つこと。

書法美学の進展は書法の将来の進展に直接影響するわけではないが、少なくとも書法の認識論として、間接的に触媒としての役割を果たし、私たちが書法をより深く認識し、反省するのに役立っている。特に、書法史の研究範囲を大きく拡げ、思想・心理・社会・文化などの側面から、書法史の進展の規律をより立体的に把握し、理解することができるようになり、書法の未来の進展に論理的根拠を提供する。さらに、書法美学は書法批評や教育などの関連分野の理論の進展にも影響する。

研究内容と目的

上記の研究意義と価値に基づき、本論文は二十世紀の書法美学の進展を研究対象とし、近100年の書法美学の展開の検討に重点を置き、主に二十世紀の書法美学の学術進展を推進す

² カント『純粹理性批判』、鄧曉芒訳、人民出版社、2004年、第19頁。

る観点と論著を研究の基本文献とする。この時期の文献の数が少なくないため、稿者は梁啓超、張蔭麟、鄧以蟄、宗白華、朱光潜、林語堂、李沢厚、劉綱紀、陳振濂、尹旭、金学智、葉秀山、陳廷祐の文章或いは論著を考察対象として選んだ。これらの学者を選んだ理由は、一つは、彼らの文章或いは論著は書法美学の誕生、進展、百花齊放までの過程に関連しており、二十世紀の書法美学進展の歴史をはっきりと反映することができる。もう一つは、書法美の解釈の仕方に関しては、各学者の視点と彼らが用いる理論が異なり、極めて代表的で模範的価値を持っているからである。彼らの書法美学思想に対する考察において、彼らがどのように書法美を説明しているかに注目するだけでなく、更に彼らの理論の成果に対して客観的な反省と評価を行い、これを現代の書法美学の理論体系の構築に参考にできる情報に練り上げていく。そのため本稿では主に以下の二つの問題について集中的に検討する。

1 ——書法の本質観についての考察：書法が芸術となる理論的根拠の研究

その一、書法本質の認識の変遷史としての考察。二十世紀以来、書法は古代文人の「余事」から世紀初の学者たちの筆下の「美術」に変化した。その後、書法は「芸術」と見なされ、「書法は芸術である」という認識が現代中国の主流となった。この点について、稿者は二十世紀の書法の本質の変遷史を軸として取り上げ、西洋の「art」概念の輸入・変遷を着眼点として、書法が美術（芸術）であるという命題の誕生と進展過程を考察する。

その二、書法を芸術とする観念の妥当性の研究。二十世紀初頭以来、学者たちは書法美を解釈すると同時に、書法を美術（芸術）と見なして展開してきた。書法美学の誕生と書法の芸術の地位の確立との間には密接なつながりがあるといえる。この点について、稿者は書法が美術（芸術）であるという命題の提起と進展過程の考察に基づいて、書法を「美術」や「芸術」に編入する理論的根拠を検討し、その上で書法の本質観を把握する。

2 ——書法美学の解釈の仕方（対象・範囲・方法・立場）についての研究

その一、二十世紀の書法美学の解釈の仕方の考察。19世紀末から二十世紀初頭にかけて、美学が中国に伝わったが、このような美に対する観照方式を受け入れた中国の美学の先駆者は結局少数であり、彼らの文章は普遍的にあまり長くなく、体系化の特徴が明らかではなかった。そこで、二十世紀初頭以降の学者たちの書法美学思想を深く掘り下げて分析し、彼らがどのように書法美を解釈したのか、その観点は書法美学の体系の構築にどのような価値と意義を持っていたかを考察する必要がある。80年代以降に大量に現れた書法美学の著作は、すでに明らかな体系化の特徴を持っているため、これらの成果に対して、主に彼らがどのように書法美学の解釈の体系を構築したかを分析し、その上で彼らの書法美に対する解釈の仕方を考察する。

その二、二十世紀の書法美学成果の解釈の仕方を明らかにする上で、書法美学理論の知識構成を全体的に把握する。何を書法美学の研究対象と範囲とするかについて、美学と芸術学の違いを認識論の視点から二十世紀の書法美学の解釈の仕方を考察し、書法美学の研究対象を明らかにする。それを踏まえて書法美学の研究範囲を検討する。

その三、二十世紀の書法美学理論の成果において、中国伝統美学思想を主な立場とするのか、あるいは西洋美学理論を主な立場とするのか、この二つの立場の長所と短所を分析した

上で、中国と西洋の美学をどのように結合するかについて検討する。

本研究を通じて、あらゆる書法理論の研究分野の根源問題としての書法の本質に対する観念を客観的に把握する。そして、書法美学の研究に対して、書法美学の理論体系の構築を学理上でより厳密にすることが本論文の研究内容である。

研究方法

「書法は美術である」の命題が「観念」として現れたことは、書法の芸術認識の目覚めを表すだけでなく、書法の本質に対する認識の進展を巡って形成された、美学思想の集合体である。尚且つ書法の本質問題は学者たちの書法美の解釈に貫かれ、いずれもこの問題に関与している。そのため、書法の本質に対する認識は、中国の書法美学の進展を貫く核心的な手がかりである。したがって、二十世紀の書法本質の認識の変遷と書法美学の誕生と進展は重ね合わせる関係にある。このことから、稿者は論文構成において、「art」の影響下での書法本質に対する認識を着眼点とし、学者たちが書法を美術（芸術）とみなす理論的根拠について考察するとともに、書法美に対する解釈の仕方を探ることを行う。

本論文では、カントの「第一批判」、すなわち純粋理性批判を視点として、書法美学の基礎問題を議論する。カントのいう純粋理性批判³は、「形而上學の全輪郭をその内部構造に関して定め示す」ことを任務とするものであり、これは形而上學に対する「予備学」あるいは「方法論」として「独断論」正面から反対する理性的な「あり方」を問う仕方である。⁴

³ 『純粋理性批判』は、理性認識の能力とその適用の妥当性を、「理性の法廷」において、理性自身が審理し批判する構造を持っている。したがって、それは、哲学（形而上学）に先立ち、理性の妥当な使用の範囲を定める哲学の予備学であるとカントは言う。

カントは、理性（Vernunft）がそれ独自の原理（Prinzip）に従って事物（Sache, Ding）を認識すると考える。しかし、この原理は、経験に先立って理性に与えられる内在的なものである。そのため、理性自身は、その起源を示すことができないだけでなく、この原則を逸脱して、自らの能力を行使することもできない。換言すれば、経験は経験以上のことを知りえず、原理は原理に含まれること以上を知りえない。カントは、理性が関連する原則の起源を、経験に先立つアプリアリな認識として、経験に基づかずに成立し、かつ経験のアプリアリな制約である、超越論的（transzendental）な認識形式に求め、それによって認識理性（theoretische Vernunft）の原理を明らかにすることに努める。

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%B4%94%E7%B2%8B%E7%90%86%E6%80%A7%E6%89%B9%E5%88%A4>

⁴ 「形而上学のこれまでの方法を転回せんとする試図において——しかも幾何学者と自然科学者とを模範として形而上学の全革命を企てることによって——もともとの純粋思弁的理性批判の業務が存するのである。純粋理性批判は方法論である、学問の体系そのものではない、それはしかし、学問の全輪郭をその限界ならびに全内部構造に関して定め示すものである。なんとなれば、自己に思惟容観を択ぶ仕方の相違にしたがってかれ自身の能力を測定し、また自己

書法の本質観に対する研究では、主に文献分析法を採用する。当時の著述・新聞・記述・日記・論文などの文献の分析を通じて、「美術」という言葉の誕生と伝来、「芸術」という言葉の使用、そして最初に書法を美術に入れた言論を考察する。比較・分析法を用いて美術の具体的な意味と書法を美術に分類する根拠を考察する。さらに当時の新聞や著述などの歴史文献を通じて、「美術」「芸術」の意味の変遷を考察しながら、書法を芸術に分類する根拠を分析する。最後に、「書法は美術（芸術）である」という命題を提起した学者の文献の分析を通じて、その背後にある理論的根拠を考察し、客観的で論理的な分析を行い、その上で書法本質に対する観念を把握する。

書法美学の解釈の仕方に対する研究では、主に文献分析法を採用する。二十世紀初頭から書法美学の学術進興を推進する学者の書法美に関する記事や著作の分析を通じて、彼らの書法美学思想にある書法美に対する解釈の仕方を考察する。カントのいう理性的な「あり方」を問う仕方を通じて、彼らの美学思想に既存の感性知識と知性知識を反省し、同時に書法美の解釈の仕方や立場や価値や意義を検討する。80年代以降、「書法美学」と名付けられた著作は盛んに現れた。研究の成果が多いため、稿者は複数の著書がある学者、その体系性かつ影響力のある、80年代以降の書法美学の研究を代表できる学者を取り上げて、同様に文献分析法を採用し、彼らがどのように書法美の解釈を展開しているか、および書法美学の知識体系の構築の方式や立場を分析する。その上で、帰納や比較などを通じて、書法美学の解釈の仕方について検討を行う。

先行研究

現代の書法美学に関する研究は多いが、二十世紀の書法美学の進展に関わる統合的な研究は多くない。例えば、陳方既・雷志雄の『中国書法美学思想史』⁵の第十二章「清王朝覆滅後半個多世紀的書法美学思想」で、梁啓超・朱光潜・鄧以蛰・宗白華・徐悲鴻・林語堂などの学者たちの書法美学観を初歩的に概括し、評価を行った。祝帥の『從西学東漸到書法轉型』⁶は近代以来の書法の生態、活動、思想、研究などの問題をめぐって特別研究を行った。王毅霖は博士論文「当代書法美学的反思与構建」⁷の中で、八九十年代の現代派の書法理論を主要な研究対象として、「現代書法」を提唱する学者たちの説を「現代書法」の美学として、それを分析し反省した上で、当代の書法美学の進展に直面している困難と書法美学の未来の道について研究した。以上の研究は、二十世紀の書法美学の歴史進展に関わっているが、書法美学そのものの書法の本質問題と書法美学の解釈の仕方については言及していない。

に課題を提出する数多の方法をことごとく枚挙し、よつてもつて一つの形而上学体系の全構図を描くことができるし、また描かねばならぬというのが純粹思弁的理性の特質であるから…」カント『純粹理性批判』第二版序言、天野貞祐訳、講談社、昭和54年、第87頁。

⁵ 陳方既・雷志雄『中国書法美学思想史』、河南美術出版社、1994年。

⁶ 祝帥『從西学東漸到書法轉型』、故宮出版社、2014年。

⁷ 王毅霖「当代書法美学的反思与構建」、福建師範大学、2013年博士学位論文。

管見の限り、二十世紀の書法美学の研究に関する代表的な先行研究は以下の三つがある。これらの研究は、二十世紀の書法美学の進展に対して積極的な推進作用を果たした学者に注目し、そしてこれらの学者の書法美学思想について詳細な考察と分析があり、そして書法の本質問題と書法美学の解釈の仕方について言及している。

1、毛万宝の『書法美的現代闡釈』

この本は三つの部分に分かれている。第一部は基礎理論の探討である。第二部は二十世紀の美学者や文化名士の書法美学思想である。第三部は二十世紀の書法美学思想とその研究方法についての評価である。本論文と直接関係のある内容は主に第二部と第三部に集中している。

第二部では、毛万宝は朱光潜、宗白華、李沢厚、林語堂、張蔭麟の書法美学思想をそれぞれ詳細に掘り下げて分析し、その見解に対して客観的な評価を行った。最後に彼らの書法美学思想の価値と意義をそれぞれまとめている。

第三部では、毛万宝は二十世紀の書法美学研究についてまとめ、評価した。総括と評価の中で、毛氏は視点の変化から書法美学の理論が外来理論から本土理論へと進展した過程をまとめている。彼は、中国の伝統文化の原理に着目して、その特殊な性質、審美特徴、哲学基礎、形式構成、創作規律と受容方式などを研究することは、書法美学研究に正確な入り口を見つけることができるだけでなく、書法美学研究を更に真理に迫り、更に人の心に深く浸透させることができると考えている。⁸

ただし、第二部の中で、毛氏は二十世紀の学者の書法美学思想の考察は、本論文での各学者の書法美学の考察に対する直接的に参考できる情報を提供したが、書法美の解釈の仕方については明確に説明していない。また、第三部の中で、毛氏は書法美学の研究の立場、内容について自身の見解を提起したが、その根拠については論じていない。

2、黄映愷「二十世紀書法美学的構建与反思」

この論文は黄映愷の博士論文である。黄氏は二十世紀書法美学が誕生してからの進展過程を整理し、王国維、梁啓超、張蔭麟、宗白華、林語堂、金学智、陳振濂、邱振中などの学者の書法美学思想を重点的に分析した。

さらに、黄氏は二十世紀書法美学の進展史に対するマクロ的な把握と反省を行った。その中で著者は書法の芸術への転換にも注目し、彼は二十世紀 30 年代に「書法は芸術である」という命題が徐々に学界や書法界の認識の主流になったと考えている。⁹

また、黄氏は同様に書法美学の知識体系の構築問題にも注目した。彼は陳振濂と邱振中の書法美学の研究方法の分析を通じて、書法の審美活動の実際の経験を尊重した上で、方法の選択と運用問題を考慮すべきであることを提起した。この方法は「適用」ではなく「化用」

⁸ 毛万宝『書法美的現代闡釈』、安徽教育出版社、2011年、第285頁。

⁹ 黄映愷「二十世紀書法美学的構建与反思」、浙江大学人文学院、2007年博士学位論文、第88頁。

であると考えている。¹⁰

ただし、黄氏は書法を芸術と見なす各学者の言論を分析し、その流れをまとめたが、これは歴史的な総括に過ぎず、書法がなぜ芸術であるかの内的な理論的根拠については追究していない。二十世紀の書法美学の進展に対して積極的な推進作用を果たした学者の書法美学思想の考察は本論文に非常に参考価値があるが、それらの学者の書法美学の解釈の仕方については明確に説明していない。最後に黄氏は陳振濂と邱振中の書法美学の研究方法の分析を通じて、書法美学の研究方法について見解を提起した。黄氏は、書法美学の研究方法は多くあるが、方法の運用においては、まず書道審美活動の実際の経験を尊重し、それから方法の選択と運用問題を考える考慮すべきである。成功した方法は、そのまま「適用」するのではなく方法の「変用」である。方法と研究対象との間に有機的な融合と相互生成の動的な関係を形成すれば、この方法に沿って生産された知識は有効かつ合理的な解釈となろうと主張している。¹¹この見解は本論文が書法美学の研究方法を検討するに一定の啓発を提供したが、どのように「変用」するのかについては詳しく論じていない。

3、簡月娟の「中国近現代書法美学構築之研究」¹²

この論文は簡月娟の博士論文である。簡氏は古代の審美観の変遷から近代書法美学の構築までを整理し、現代の美学著作の動機・方法・方向なども考察し、それによって現代書法美学理論の進展に対する反省を行った。

その中で、第三章は近代書法美学に対する考察であり、王国維、蔡元培、梁啓超、鄧以蟄、林語堂、徐悲鴻、宗白華、朱光潜の書法美学思想に対する考察が含まれている。

第四章には、「書法芸術本質論」の一節がある。簡氏は、「書法とは何か」という本質問題に注目し、書法学科を確立するための基本的な論点であると考えている。書法本質の議論の中で、簡氏は書法の「形象性と表現性」、「再現性と抒情性」、「内容と形式」の三つの側面から分析した。

第五章では、簡氏は書法美学の解釈の立場と方法について議論した。彼は書法と美学の結合において、書法自体の特殊性から中国書法特有の審美精神を固守し、書法を具体的な対象として、西洋美学の脚注にならないようにしなければならないと考えている。そして、書法の精神的内包から発し、書法の形式美と審美方式を分析することこそ、書法美学の学理的構造の方法であると主張している。¹³

¹⁰ 黄映愷「二十世紀書法美学的構築与反思」、浙江大学人文学院、2007年博士学位論文、第115頁。

¹¹ 黄映愷「二十世紀書法美学的構築与反思」、浙江大学人文学院、2007年博士学位論文、第115頁。

¹² 簡月娟「中国近現代書法美学構築之研究」、台湾国立政治大学2004年博士学位論文。

¹³ 簡月娟「中国近現代書法美学構築之研究」、台湾国立政治大学2004年博士学位論文、第239頁。

簡氏は、第三章の中での二十世紀の学者の書法美学思想に対する考察は、本論文の執筆に直接かつ価値のある参考資料であるが、書法美の解釈の仕方については言及していない。第四章では、「書法芸術本質論」を題目としたが、その中で取り上げた三つの側面はいずれも書法の芸術性質の分析であり、なぜ書法を芸術とするかを追究していない。第五章では、書法美学の研究立場や方法について見解を提起した。それは本論文の書法美学の解釈の仕方問題を検討するに一定の啓発を与えてくれたが、なぜかそしてどのようにするかについては詳しく論じていない。

総じて言えば、以上の先行研究は、すべて二十世紀の書法美学に積極的な推進作用を果たした学者を対象としており、主にその書法美学思想の考察と揭示を行ったものである。稿者の研究に重要な参考資料となった。その中には書法の定義や本質と関連している記述が多かれ少なかれあるが、いずれも学理的になぜ「書法は芸術であるのか」という理論的根拠を追究していない。管見の限り、書法を芸術と見なす内的な理論的根拠の研究は見つからない。書法美学の解釈の仕方については、上記の学者たちはいずれも二十世紀の書法美学の解釈の仕方について多かれ少なかれまとめの考察を行っており、稿者のさらなる研究に示唆を与えてくれた。しかし、上記の学者たちは書法美学理論の構成に着目するだけで、それを踏まえて統合的に二十世紀の書法美学の研究について分析していない。書法美学の解釈の立場においては、上記の学者たちはそれぞれ自分の見解を提起し、すべて西洋美学の直接適用することに反対し、中国美学の角度から書法美学を構築することを主張している。しかし、どのように構築するかという問題については議論していない。

論文構成

本論文の全体構成を捉えるために、各部分を要約し取り上げることにする。

第一章は「書法は芸術である」という認識の最初の誕生についての考察である。20世紀初頭には「書法は美術である」という命題が現れたが、1920年代末になって「書法は芸術である」という命題が現れた。それでは、なぜ最初に書法を「美術」に編入し、その後「芸術」に編入するのか。「美術」と「芸術」という両語の意味は同じなのだろうか。これは「書法は芸術である」という認識の理論的根拠を検討する前提であるため、本章は研究背景として、「美術」と「芸術」両語の考察が必要である。本章は古代中国の「美術」と「芸術」の概念の意味と、「美術」の訳語の生成と輸入を踏まえて、二十世紀初頭の中国における「美術」「芸術」の意味や使用状況を考察し、二十世紀初頭に現れた書法を「美術」とする言論を整理し、それを当時の「美術」「芸術」の意味と結びつけることによって、学者らが書法を「美術」と見なしたその意味を解せる。それによってなぜ書法を「美術」と見なすのかの根拠を解明する。

第二章から第七章は二十世紀の書法美学理論をめぐる、「書法は芸術である」という命題の理論的根拠と書法美の解釈の仕方の二つの問題についての考察である。

二十世紀初頭から80年代頃まで、「書法美学」という研究分野は形成しておらず、書法美

に対する解釈は断片的で分散している。第二章～第六章は 20 年代から 80 年代までの書法美学理論の考察である。この部分は 20 年代から 80 年代にかけて書法美学の学術進展を推進する学者（梁啓超、張蔭麟、鄧以蟄、宗白華、朱光潜、林語堂、李沢厚、劉綱紀）の書法美に関する言説を主とし、書法を芸術と見なす理論的根拠を検討しながら、その書法美学思想における書法美の解釈の仕方と立場を分析する。構成上では、上記の学者の中で、梁啓超、張蔭麟、宗白華、劉綱紀は書法美を専門に論じる文章があり、比較的詳細であるため、第二章～第五章の各章は梁啓超・張蔭麟・宗白華・劉綱紀の書法美学思想について詳細に考察してゆく。鄧以蟄、朱光潜、林語堂、李沢厚は書法美を論じたが、鄧以蟄と林語堂の文章は短く、李沢厚と朱光潜は書法美に対する美学的認識は専門の文章になっておらず、例証としてその文章に散見するため、第六章は、鄧以蟄、朱光潜、林語堂、李沢厚の四人の観点を簡略に考察する。

第七章は 80 年代から二十世紀末までの書法美学理論の考察である。80 年代から二十世紀末まで、「書法美学」と名付けられた著作が多く現れた。これは「書法美学」という研究分野が遂に形成され、比較的系統的な理論体系を築いたことを示す。この部分は 80 年代以降の「書法美学」と名付けられた著作を中心とする。この時期の研究の成果が多いため、稿者は複数の著書がある学者、その体系性かつ影響力のある、80 年代以降の書法美学の研究を代表できる学者、葉秀山、金学智、陳振濂、陳廷祐、尹旭の五人を取り上げ、それぞれの著作を考察してゆく。しかし、この時期、書法は芸術であることが広く認識されており、現れてきた書法美学の著作はいずれも書法を芸術とする立場に立脚しているが、その背後の理論的根拠については論じていないため、葉秀山、金学智、陳振濂、陳廷祐、尹旭の著作はどのように書法美学の解釈体系を構築したか、どのような立場から書法美を解釈したのか、何を書法美学の研究対象・範囲・方法について考察を集中する。

終章は上述の考察を帰納して、「書法は芸術である」という命題の理論的根拠と書法美の解釈の仕方の二つの問題をそれぞれ論じる。

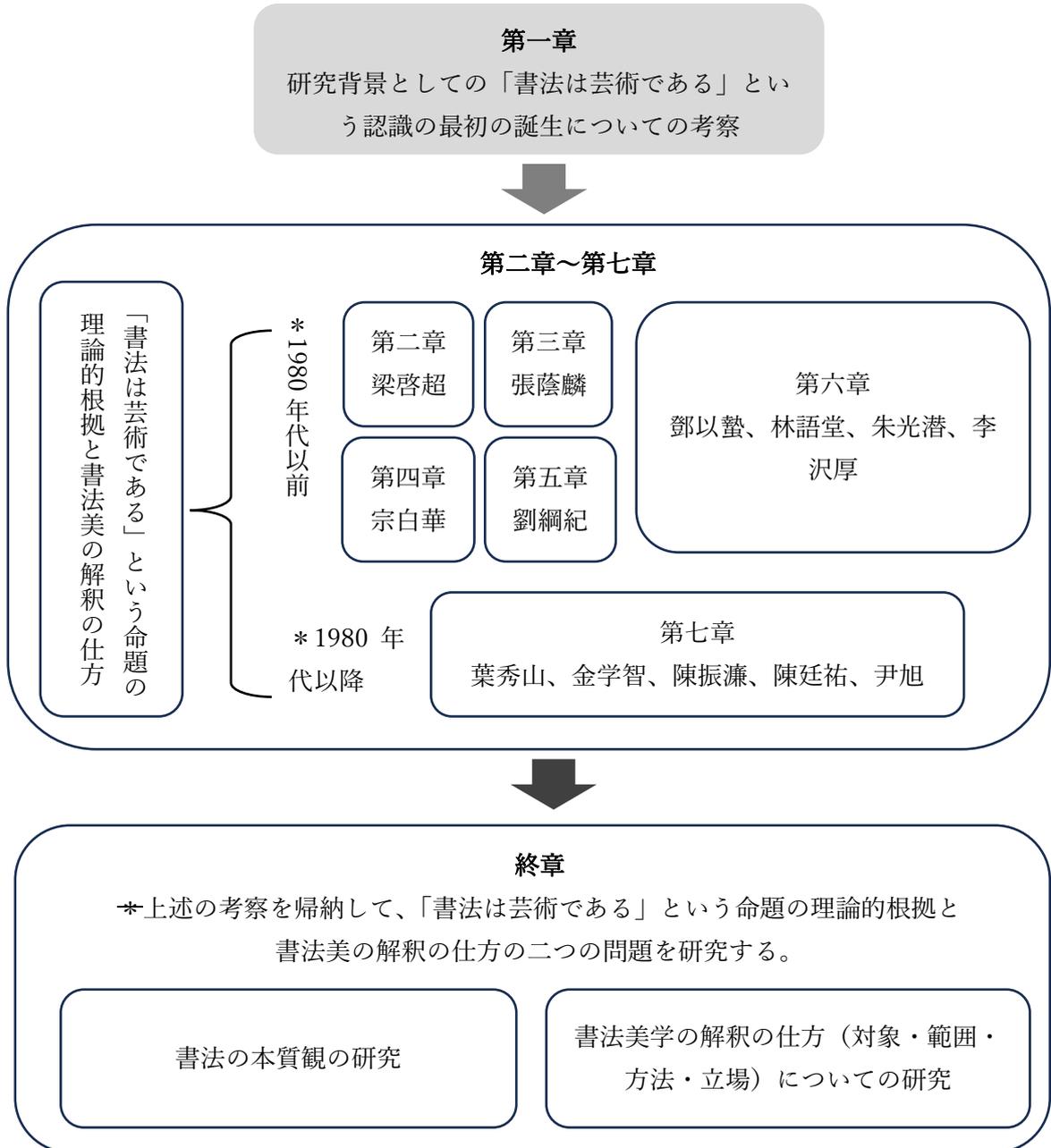
その一は、書法の本質観の研究である。二十世紀初頭に学者が書法を「美術」と見なす立場の考察と、その後の書法を「芸術」とする理論的根拠の考察に基づき、「芸術」概念の進展史を結びついて、「芸術」概念の進展史と「書法は芸術である」という認識の進展史の二つの側面から書法と芸術との結合の妥当性を検討する。それによって、書法の本質に対する観念を把握する。

その二は、書法美学の解釈の仕方（対象・範囲・方法・立場）についての研究である。二十世紀初頭の書法美に対する観照の萌芽から 80 年代頃まで、「書法美学」という研究分野が遂に形成され、比較的系統的な理論体系を築いた。その体系化への進展において体系性のある書法美学成果および「書法美学」と名付けられた著作はどのように書法美学の解釈体系を構築したか、その研究対象・範囲・方法を比較する上で、書法美学研究の方法論を検討する。

また、考察した学者の書法美に解釈の立場を総合して、中国伝統美学思想を主な立場とするのか、あるいは西洋美学理論を主な立場とするのか、この二つの立場の長所と短所を分析

した上で、中国と西洋の美学をどのように結合するかについて検討する。

全体構成を以下の図に示す



第一章 研究背景としての近代「美術」概念の輸入をめぐる中国「書法」の変質

書法は中国古代の人々の日常生活を貫き、手紙のやり取り、公文書の掲示、科擧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」1907年、梁啓超（「中国地理大勢論」1902年・「書法指導」1927年）、鄧以蟄（「書法之欣賞」1937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。この他、張蔭麟（「中国書芸批評学序文」1931年）、宗白華（「徐悲鴻与中国絵画」1932年・「書法在中国芸術史上的地位」1938年・「中国書法芸術的性質」1983年）、朱光潜（「子非魚、安知魚之樂——宇宙的人情化」1932年）などの学者はその著作の中で「書法は芸術である」という命題を提起した。現在では、「書法は芸術である」という認識が主流になっているが、現代の書法の創作、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「観念」として現れたことは、書法の芸術認識の目覚めを表すだけでなく、書法の本質に対する認識の進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、中国の書法美学の進展を貫く核心的な手がかりであり、現代の書法の進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「書法は美術である」という命題は、どのようにして現代の主流の認識にまで進展したのか。また、なぜ書法強い文学的的属性を持っているのに、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、この観念の初期の形成から、現在までの進展過程を考察した上で、提起する立場と理論的根拠を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、朱光潜は「芸術」と呼んでいる。それでは、当時の「美術」と「芸術」という言葉の意味は同じだろうか。これは書法を「美術」と「芸術」に編入する立場の検討の前提であり、書法の本質に関わる研究の一環であるため、用語に対する考察が必要である。

第一節 古代中国の「美術」と「芸術」概念

「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、

「この本は深くて神秘であり、賢くない者に伝えない、君は至心があるからあげる。これは八節が存する、一つは万害を消除することであり、一つは体軀の腐敗を防ぐことである。これを守れば、雲車羽蓋（仙人の車駕）を得るし、風雨を作れるし、雷鳴が轟くにする。こ

れは地仙の法術であり、長く生きる真法である。」(此書淵祕、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、激電砰磕矣。乃地仙之美術、長生之真法。) ¹⁴といている。

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、

「その施設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、応変の良材であり、隠れた危険の萌芽を除ける美術である。」(其施設方略、雖有不同、然皆能因時達務、導窾解紛固、制變之良材、而銷萌之美術也。) ¹⁵とある。

文意から見れば、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、

「もし、暑さが酷烈になれば……納涼の亭に座り、避暑の室に棲む、寒氷が瓜を切るようにすれば、本当にその安石の紅榴、洞庭の甘橘より優れる。この暑さに対処する良薬、煩惱を滅ぼす美術は、主人の暑さを駆逐する懐い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。) ¹⁶とある。

この「美術」は「良方」と対応した、良い方法であることと考えられる。

「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。¹⁷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。社会の進展に伴い、「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。)」¹⁸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

¹⁴ 華僑「紫陽真人内傳」、『道藏』第五冊、上海書店、1994年、第543頁。

¹⁵ 葉向高『蒼霞草』卷十二、明万曆刻本。

¹⁶ 弘昼「七品」、『稽古齋全集』(卷五・雑著)、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14頁。

¹⁷ 許慎著『説文解字』、中華書局影印清陳昌治刻本、1963年、第63頁。

¹⁸ 清・乾隆文淵閣四庫全書鈔内府刊本、『原本広韻』、第三〇葉。

なり。(儒者之於禮、樂、射、御、書、數、猶農者之樹藝也。)¹⁹と注釈した。

『周礼』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。)²⁰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、「恵術や、以て政を觀るべし。(恵術也、可以觀政矣。)」とあり、鄭玄は「術は、猶ほ法のごときなり。(術、猶法也。)²¹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、中書の五經、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。)²²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、數、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。)²³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のので、ここには數・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。

唐代の『晋書』の『術伝』序には、「藝術の興りは、由來尚ぶなり。」(藝術之興、由來尚矣。)²⁴とあるが、この「藝術」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ふ、後魏は之を術藝と謂ふ、北齊は之を方技と謂ふ、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、

¹⁹ (漢)許慎著、(清)段玉裁注『説文解字注』第一編下、上海古籍出版社、1981年、第116頁。

²⁰ 許慎著『説文解字』、中華書局影印、清陳昌治刻本、1963年、第44頁。

²¹ 『礼記・祭統』武英殿十三經注疏本、第九葉。

²² 清・乾隆文淵閣四庫全書鈔内府刊本、『後漢書』卷一百十上、第十八葉。

²³ 范曄編、(唐)李賢等注『後漢書』、中華書局、1973年、第898頁。

²⁴ 清・乾隆武英殿刻本『晋書』卷九十五一列伝、第六十五一芸術、第一葉。

遂有方術、傳晉周隋謂之藝術、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。) ²⁵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・技術の意味をしている。

このことから、「美術」と「芸術」という言葉は既に中国古代から用例があるが、現代社会で言われている視覚で捉えることを目的として表現された造形芸術(視覚芸術)の「美術」と、精神的・感覚的な表現を意味する「芸術」とは全く異なるとわかる。それでは、書法を「美術」とする学者が言う「美術」は何を指すのか。なぜ二十世紀初頭に学者は「美術」という言葉を使い、その後は「芸術」という言葉を使ったのだろうか。これらの謎を解くために、「美術」と「芸術」という二つの言葉の近代以来の使用状況を考察する必要があると考える。その上で、「書法は美術である」と「書法は芸術である」という命題を提起する立場を窺うことにする。

第二節 日本の「美術」の概念の形成

一般的に、日本の学界では、「美術」という言葉は、1871年に新しい概念として最初、日本人によって翻訳されたものであると認識している。²⁶

1873(明治6)年、日本政府がウィーン万国博覧会へ参加するに当たり、出品分類に現れている。この前1872(明治5)年1月に太政官によって布告され、そのさいに「美術」という言葉が初めて登場した。「美術」は「ウィーン府(澳地利ノ都)ニ於テ来一千八百七十三年博覧會ヲ催ス次第」に、次のように現れる。

第二十二區

美術(西洋ニテ音樂画學像ヲ作ル術詩學等ヲ美術ト云フ)ノ博覧場(ムゼウム)ヲ工作ノ為ニ用フル事——此ノ博覧場ノ利益ニ依テ人民ノ好尚ヲ盛美ニシ且術業ノ理ニ明カナルコトヲ著スヘシ

第二十四區——古昔ノ美術ト其工作ノ物品ヲ美術ヲ好ム人並古實家展覽會ヘ出ス事

人々自家ニ貯蔵スル術業ノ物品ハ常ニ其近親ノ者ノミ之ヲ見ル故今展覽會ニ出シ万人ニ示シ且術業ノ知識ヲ廣ムル為ナリ

第二十五區

²⁵ 清・乾隆文淵閣四庫全書鈔内府刊本、『通志』卷一百八十一、芸術伝第一、第一葉。

²⁶ 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、1989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、2000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、1996年、同『明治国家と近代美術—美の政治学—』吉川弘文館、1999年などを参照した。

今世ノ美術ノ事——但一千八百六十二年ニ於テ倫頓ノ展覧會ノ後出来セシ丈ノ品物ナリ²⁷

第22区は、英語版の『プログラム』では次のように記されている。

Group 22. Representation of the Influence of Museums of fine Arts applied to Industry. The object of this department is to show the means by aid of which the modern museums of fine Arts applied to industry (viz: the South Kensington Museum in London and the similar Museums in Vienne, Berlin, Moscow etc.) endeavor to improve the public taste and diffuse artistic education.²⁸

第22区は、独語版の『プログラム』では次のように記されている。

22.GRUPPE. Darstellung der Wirksamkeit der Kunstgewerbe- Museen. Diese Gruppe soll die Mittel darstellen, mit deren Hilfe die kunstgewerblichen Museen der Neuzeit auf Veredelung des Geschmacks und auf allgemeine Kunstbildung einzuwirken bemüht sind.²⁹

明治5年1月の太政官布告の段階では、「美術」の語は、ドイツ語の Kunstgewerbe、英語の Arts に対応して使われたと分かる。Kunstgewerbe は Kunst(芸術)と Gewerbe(工業)の2つ語を合成されたため、「美術」と訳された際には西洋の芸術概念が含まれる一方、工業的な意味も含まれている。分類から見ると、第二十二区に関する記述が全くない。東京国立博物館保管の目録類にもこの区の見録は存在しないが、()内に記されたように音楽、絵画、彫刻、詩なども含んでおり、いままで言う芸術の意味に近いと判断できる。第二十四区と第二十五区の見録には「美術」という言葉も使っているため、ある程度「美術」の分類については反映されている。第二十四区には太刀、鎧、馬具、大身槍、陣笠、古書画、掛物、屏風など、第二十五区には額、押絵、屏風、切形、便面が含まれる。³⁰これらの古美術、兵器、工芸品などはすべて「美術」の範疇に入っているため、官的に翻訳された「美術」には含まれる範囲は極めて広く、西洋の「art(芸術)」の概念を含むほか、職人的、技術的、日常的な

²⁷ 横溝廣子、「ウィーン万国博覧会出品目録草稿」(美術工芸編)(一)、『美術研究』357号、1993年、第260頁。

²⁸ 天貝義教「1873年ウィーン万国博覧会プログラムについて」秋田公立美術工芸短期大学、第3頁。

²⁹ 同上。

³⁰ 東京国立文化財研究所美術部編『明治期万国博覧会美術品出品目録』、中央公論美術出版、1997年、第34頁。

実用道具までも含まれている。なお、書道は第十二区に分類され、美術の分類には含まれていない。³¹

この他、『美妙学説』は西周が百学連環の中の佳趣論を拡張し整理した日本初の西洋美学を紹介する著作である。この本は 1872 年 1 月にまとめられたもので、著書の中で「美術」という言葉が使われている。文章の冒頭で彼は、「哲学ノ一種ニ美妙学ト云アリ。是所謂美術ト相通ジテ其元理ヲ窮ムル者ナリ。」³²と述べた。

美術の分類については、西周はこのように指摘した。

「西洋ニテ今美術ノ中ニ数フルハ画学彫像術彫刻術工匠術ナレト猶是に詩歌散文音楽又漢土ニテハ書も此類ニテ皆美妙学ノ元理の適當スル者トシ猶延イテハ舞楽演劇の類ニモ及フベシ。総テ上ニ挙グル数者ハ皆実用ノ學術ト相表裏スル者ニテ、之ヲ以テ実用ノ學術ト相制クスル者ニハ非ズ。」³³

このことから、西周の分類には現代の「芸術」分類における絵画、文学、舞楽などが含まれており、今日の芸術概念より広いことが分かる。彼の「美術」に対する全体的な認識は「実用ノ學術」、この点では官製の「美術」に比べて大きな差はない。つまり、西周の言う「美術」は西洋美学から直接触れた概念で、現代の「芸術」に近い概念として使われている。ただ漢字表記には西周も「美術」という言葉を用いる。時間的には、西周が「美術」を使った時間は公式に「美術」を翻訳した時間とほぼ同じであるが、一体「美術」という訳語は西周によるものかどうか、まだ論争が存在している。しかし日本の学界では一般的に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（青木茂、佐藤信道、北沢憲昭など）。

1876 年(明治 9 年)工部美術学校は日本工部省が開設し、日本最初の美術学校である。学校規則の中の「学校ノ目的」による、「美術学校ハ欧州近世ノ技術ヲ以テ我日本国旧来ノ職風ニ移シ、百工ノ補助トナサンガ為ニ設ルモノナリ。」³⁴とある。明らかに、この学校は西洋の技術を移植することが目的であると分かる。最初、学科については「画学科」「彫刻科」、「造家学科」（建築科）を設置された。画学科をアントニオ・フォンタネージ、彫刻科をヴィンチェンツォ・ラグーザが担当し、またヴィンチェンツォ・カペレッティが装飾図案、用器画を担当した。お雇い教師はすべて外国人であるので、純粋な西洋美術教育のみの機関であり、伝統的な日本画や木彫などは一切行われなかった。この学校は工部省に属することから、宿命的に殖産興業という国策と結び付いている、絵画・彫刻・建築の技術者教育を中心

³¹ 第十二区 書画並図取ノ術ノ事。

³² 西周「美妙学説」、『明治文学全集』『明治芸術・文学論集』79、筑摩書房、1975 年、第 3 頁。

³³ 同上。

³⁴ 青木茂・酒井忠康校注『美術』、『日本近代思想大系』第 17 巻、岩波書店、第 429 頁。

とする技術学校と言えよう。技術学校であるが、「美術」を用いて学校名を命名している。教授の内容を見ると、いずれも造形の「美術」である。このことは明治初期における官的の美術観を端的に示している。ここの「美術」は絵画・彫刻・建築の三つの科目に限定されており、西周の言う「美術」分類とは一定の違いがあり、音楽や詩などは除外され、今美術を「造形芸術」として使う雛形が形成された。工部美術学校では、当時広義の「美術」の中に「技術」の意味のみを取りいれていることを示している。

1878年(明治十一年)アメリカの東洋美術史家、哲学者であるフェノロサは来日し、東京大学で哲学、政治学、理財学(経済学)などを講じた。明治15年(1882)、農商務省と宮内省管轄の日本初の美術協会である龍池会が開催した講演会でフェノロサは「美術真説」と題して講演を行った。この講演は「美術」の基本知識を体系的に論じ、当時の「美術」の概念と分類について一定の推進作用を果たした。フェノロサは講演でまず「美術」の概念を明らかにした。彼はこのように指摘した。

「抑世界ノ開化ハ人力ノ功績ニ外ナラズ。而シテ人力ノ功績ニ二種アリ。甲ヲ須用ト謂ヒ乙ヲ装飾ト謂フ。須用ナルモノハ偏ニ人生必需器用ヲ給スルヲ以テ目的トナシ、装飾ナルモノハ人ノ心目ヲ娯楽シ気格ヲ高尚ニスルヲ目的トナス。此装飾ナルモノヲ名ケテ美術ト称ス。故ニ美術ハ専ラ装飾を主脳トナスモ、以テ須要ナラズトナスベカラズ。…美術ナルモノハ善美ナルガ故ニ实用ニ適スルニ至ルノ差アリ。」³⁵

「余ハ今進ンデ美術ノ本旨ヲ判定セン。即チ各般ノ美術ニ於テ美術ノ善美ト称スベキ資格ヲ構成スルノ性質ハ、其術ノ妙想是レナリ。……是ニ由テ之ヲ観レバ、妙想ノ存スルト否トハ、美術ト非美術トヲ区別スルノ標的ナルヲ了知スルニ足ルベシ。」³⁶

つまり、美術の本質は「妙想」であり、美術が美術となる要因は「妙想」の有無によるのであることを強調している。続いて、彼は美術の性質を論じる際に美術でないものの排除を行った。「須用」(効用)なるものが必ずしも優れた美術ではない。「技術」は美術のみに属する性質ではないので美術の定義にはならない、美的な「快感」を定義するのは美的な性質であって快感が定義するのではない、「自然模倣」は表現されたものが自然に似ているのではなく表現されたもののなかにすぐれた特質があると指摘した。これまで、フェノロサが提唱する「美術」は当初技術的性質からさらに純化された。すでにこの前の「美術」概念とははっきりと区別され、完全に技術的、技芸的な意味から離れ、人間の精神的審美性を強調する概念になる、現代の「芸術」に近い概念として使われている。

「美術」の分類から見れば、フェノロサは「今文明諸国ニ於テ自然ニ発達セル美術ノ種類を縷擧センニ音楽、詩歌、書畫、彫刻、舞蹈等トナス。」³⁷と指摘した。この分類は音楽、詩

³⁵ 同上、第37頁。

³⁶ 同上、第43—45頁。

³⁷ 同上、第38頁。

歌、書画、彫刻、舞踊などを含んでおり、西洋の「芸術」の分野と非常に近いが、多少の違いが存在している。フェノロサは日本の古美術への興味を持つ「美術真説」は国粹主義のもと、日本の伝統美術を守ることを発して西洋が認める日本の美術を作ろうとしていたものであるから、書を美術の範疇に入れた。

1878年(明治十一年)、佐野常民、河瀬秀治、九鬼隆一らは伝統美術の振興を目的として、古美術の鑑賞、品評会を始めた。その翌年、この活動を竜池会と命名し、毎年「観古美術会」を開催するようになった。竜池会が明治十三年(1880)六月に刊行した会報誌『工芸叢談』の「報文」では、「欧州諸国美術ト称スル者」が「製形上ノ美術」と「発音上ノ美術」に分かれるとしている。³⁸「製形上ノ美術」には「建築、彫刻、図画」の三種があり、「発音上ノ美術」には「音楽、詩歌」の二種があり、この他に「銅版術、石版術、造園術、舞踏、演劇ノ類」があるとした。明らかに、ここでいう「美術」はやはり「芸術」としての意味であることがわかる。しかし、「美術」概念は「製形上ノ美術」「発音上ノ美術」「その他」の3つの部分に細分化されている。ここで提起した「製形上ノ美術」はすでに今日、「美術」を「造形芸術」に限定した用法と一致している。

1880年代初期に、中江兆民は文部省が行った啓蒙教育に協力するために、フランスの哲学者であるユージェーンヌ・ウェロンの『美学』を翻訳し、「維氏美学」と題名を付ける。この本は上下二冊に分けて日本の文部省が1883年1884年にそれぞれ出版した。訳作では、中江兆民はこれまで西洋の芸術概念と同義の「美術」を「芸術」という言葉に置き換えた。第二部の「芸術論」では、ウェイロンはさらに「芸術」の分野について詳述している。目次は以下の通り引用する。

第一篇 芸術ノ類別、第二篇 建築術、第三篇 彫刻、第四篇 画学、第五篇 舞踏、第六篇 音楽、第七篇 詩学³⁹

上述の芸術分野によると、翻訳としての『維氏美学』は西洋芸術の認識を完全に表している。この分類法は芸術分野の伝播に一定の推進作用を果たしたが、中江兆民の美術、芸術用語への貢献はここではない。西周と同様に、中江兆民の言う「芸術」も西洋の美学から直接触れた概念であり、分類から見ると、建築、彫刻、絵画学、音楽、舞踊、詩が含まれ、現代意味での「芸術」と同じである。異なるのは、中江兆民がこれまでの「美術」の用語の代わりに「芸術」という言葉を用いている。

1887年(明治二十年)、明治政府は東京に東京美術学校を設立した。東京美術学校は、フェノロサと岡倉天心が率いた国粹主義運動の成果として、当初は主に日本の伝統画法・彫刻法などの伝統工芸技術を伝授していた。西洋の技術を伝授する傾向である工部美術学校よりも、東京美術学校の方が伝統的な東洋派の傾向がある。二つの学校の運営方針と志向は全

³⁸ 「美術区域ノ始末」『工芸叢談』塩田真、第一巻、1880年6月。

³⁹ 中江兆民『維氏美学』下冊、文部省編輯局、明治十七年。

く異なっているが、いずれも「美術」を学校の名称に付いている。1889年に東京美術学校が正式に開校した時、絵画科（日本画）、彫刻科（木彫）、美術工芸科（金工漆工）を設置され、いずれも典型的な視覚芸術としての美術である。

明治政府の殖産興業政策の一環として東京で明治十年（1877）に第1回内国勸業博覧会が開催され、明治三十六（1903）年まで、官設の内国勸業博覧会は計五回に渡って開催された。ある程度「美術」概念の変遷過程が見られる。美術に関する細目は以下のように設けられている。

<p>第一回 東京 明治十年（1877） 第三区 美術 第一類 彫像術 第二類 書画 第三類 彫刻術及ビ石版術 第四類 写真術 第五類 百工及ビ建築学ノ図案、雛形、及ビ装飾 第六類 陶磁器及ビ玻璃の装飾、○雑嵌細工及ビ象眼細工</p>	<p>第二回 東京 明治十四年（1881） 第三区 美術 第一類 彫鏤 第二類 刊刻 第三類 書畫 第四類 百工の圖案</p>	<p>第三回 東京 明治二十三年（1890） 第二部 美術 第一類 絵画 第二類 彫刻 第三類 造家、造園ノ図按及雛形 第四類 美術工業 第五類 版、写真及書</p>	<p>第四回 京都 明治二十八年（1895） 第二部 美術 第十八類 絵画 第十九類 彫刻 第二十類 造家、造園ノ図按及雛形 第二十一類 美術工業 第二十二類 版、写真及書</p>	<p>第五回 大阪 明治三十六年（1903） 第十部 美術及美術工芸 第五十六類 絵画 第五十七類 彫塑 第五十八類 美術工芸 第五十九類 美術建築ノ図案及模形</p>
---	---	---	--	--

（佐藤 道信『〈日本美術〉誕生』、講談社、1996年、第43頁引用。）

分類から見ると、第1回内国勸業博覧会から第4回まで、その中には建築、彫刻、工芸美術などの匠人のことが含まれており、いずれも美術の範疇に入っている。第五回までに、美術と美術工芸が分離され、美術の語義が純化された。

つまり、1872年に翻訳された「美術」という語は、西洋から移植された概念としての視覚芸術よりも、産業的な意味あいの強い技術的な「実用品」に近いものである。その後、美術に対する様々社会的認識は異なる点があるにもかかわらず、「芸術」より近い意味で用い

られていた。1903年までの第5回内国勸業博覧会における「美術」は既に定着され、視覚芸術ないし造形芸術の意味に限定して用いられた。

第三節 「美術」の中国への輸入について

現時点では、「美術」概念の中国輸入についての研究が多くある。例えば、陳振濂の「“美術、語源考——“美術、訳語引進史研究」⁴⁰、林曉照の「晩清「美術」概念的早期輸入」⁴¹、邵宏「西学“美術史、東漸一百年」⁴²などがある。上記の研究によると、日本は中国より先に近代化を成し遂げ、当時中国の主な学習対象となり、日本によって西洋の「art」概念および「美術」の漢字表記が中国へ輸入されたことは学界の通念となる。

林曉照の研究⁴³によると、現代的意味の「美術」という言葉の最初の輸入は1880年の李筱圃の日記である。⁴⁴ただし、李筱圃の記述によれば、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」であるが、「美術」という言葉は「上野博物院」の名称として現れただけで、その意味についての記録はない。

また、傅雲龍は清政府が日本に遊歴を派遣する官員として1887年に来日し、その日記をまとめた『遊歴日本図経徐紀』で「美術」という言葉の分野について述べている。

⁴⁰ 陳振濂「“美術、語源考——“美術、訳語引進史研究」、『美術研究』、2003年第4期、第60頁。2004年第1期、第14頁。

⁴¹ 林曉照「晩清「美術」概念的早期輸入」、『學術研究』、2009年第12期、第93頁。

⁴² 邵宏「西学“美術史、東漸一百年」、『文芸研究』、2004年第4期、第106頁。

⁴³ 林曉照「晩清「美術」概念的早期輸入」、『學術研究』、2009年第12期、第93頁。

⁴⁴ 1880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。林曉照の考察によると、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、1880年5月25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、標識は元の人作と曰く。また、沈南蘋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』、『文姬歸漢』、『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』、『文姬歸漢』、『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、1985年、第174頁。

「1887年10月20日一宮島誠一郎は上野桜岡の華族会館を案内してくれて、美術協会を参観し、術美と言う。まず竜池という会は、新法が相次ぎ始まって、古物は半分が西洋に遷し、悔を尋ねる。年に大会、月に常会を行う、古いものを保護するとなる。…その美術品は、書画、建築、彫刻、陶磁、金器、漆器、刺繍などと言ひ、数えることは難しい。」(由宮島誠一郎导游上野桜岡之华族会馆, 观美术协会, 言术美也。先是会曰‘龙池’, 新法竞起, 古物半徙而西, 寻悔。岁一大会, 月一常会, 保旧物也。……其美术品, 曰书画, 曰建筑, 曰雕刻, 曰陶磁, 金器, 曰漆器, 绣工, 难更仆数。) ⁴⁵とある。

李筱圃が絵画に関する「美術」が語彙として描き出しただけでは、傅雲龍は日本化された「美術」の分類を中国に輸入したと言える。その言論から分かるように、「美術」の分類には書画、建築、彫刻、その他の工芸美術が含まれている。傅氏は李筱圃と同じように「美術」概念に関する詳しい記述はないが、ある程度、傅氏は「美術」概念の輪郭を描き出した、即ち技術的属性と美的属性を持つものである。

しかし、日本を遊歴した清人が輸入する「美術」という言葉が社会に与える影響はやはり非常に限られている。管見の限り、この時期に新しい意味の「美術」概念を使う歴代文献はない。広範囲に「美術」という言葉を広めたのは当時の新聞である。例えば、『実学報』⁴⁶、

⁴⁵ 傅雲龍『遊歴日本図経徐紀』、鍾叔河主編『走向世界叢書』、岳麓書社、1985年、第12頁。

⁴⁶ 『実学報』は1897年8月28日に上海で創刊された旬刊である。1898年1月3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。

<https://baike.baidu.com/item/%E5%AE%9E%E5%AD%A6%E6%8A%A5>

『時務報』⁴⁷、『政芸通報』⁴⁸、『北洋官報』⁴⁹、『外交報』⁵⁰、『経世文潮』⁵¹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。

1897年『実学報』は、孫福保が9月16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、「金属彫刻、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」（金属雕刻、鑄造雕刻金銀、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。）⁵²と言及した。これが「美術」の中身である。

1903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

⁴⁷ 『時務報』は1896年8月9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。1898年8月8日に休刊し、計69期を出した。『時務報』は時事政治類刊行物に属し、晩清維新変法を研究する重要な典籍である。

<https://elib.nlib.cn/SSO/goto/134/++9bmajrx9bnl/literature/literature/2adb2da5d8f94cd877ce7dc93c4371a8>

⁴⁸ 『政芸通報』は1902年2月22日に上海で創刊された半月刊。1908年3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、芸芸などを研究する重要な資料である。

<https://www.cnbkisy.com/literature/literature/35f3b0b0edae10436c81d6b708b41aca>

⁴⁹ 『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。1903年7月24日から1904年2月15日まで隔日に発行され、1904年2月16日からは毎日出版されるようになった。1911年5月、『北洋公報』に変更され、1912年5月に休刊した。総合刊行物である。

<https://elib.nlib.cn/SSO/goto/134/++9bmajrx9bnl/literature/literature/233efafe2df2ada8244364f5e6ce098b>

⁵⁰ 『外交報』は外交刊行物である。1901年11月に創刊された旬刊である。1910年12月に休刊。外交新聞総発行所によって編集・発行し、出版地は上海にある。

<https://elib.nlib.cn/SSO/goto/134/++9bmajrx9bnl/literature/literature/6c2765348645a374260ff27b1c2e862b>

⁵¹ 『経世文潮』は1903年6月25日に創刊され、諸暨の趙氏樂養斎によって校印し、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。1904年に廃刊された。

<https://elib.nlib.cn/SSO/goto/134/++9bmajrx9bnl/literature/literature/ea68ef796b445c83d7174cf772ffdd92>

⁵² 『実学報』、第一—十四期、491—492頁。

の方針と課程設置を紹介した。⁵³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。

また、同年の『経世文潮』は「美術新述:九鬼隆一明治美術会演説」を掲載した。⁵⁴全国報刊索引⁵⁵の統計によると、1897年から1899年にかけて、美術という言葉を使った新聞は計3件あり、1900年から1909年にかけて、計214件ある。収録されている文章は現実とは異なる可能性があるが、ある程度「美術」という言葉の使用状況を大まかに反映している。新聞が社会に広く影響力を持っているため、「美術」という言葉が中国社会で伝播しつつあるといえる。また、上記の「美術」という言葉を使っている新聞雑誌に掲載されている記事は、いずれも日本社会を紹介する文章である。これは正に「美術」という言葉の漢字表記や概念が日本から直接輸入された証拠である。

第四節 二十世紀初頭に中国における「美術」の使用状況

1900年前後、「美術」という言葉が大量に輸入されたが、中国社会には「美術」の概念や使用はまだ定着しておらず、学者によって「美術」の意味はそれぞれ異なっている。例えば、1901年9月3日付『清議報』が梁啓超の「中国史叙論」を掲載し、その中に、

「ドイツの哲学者ゲオルク・ジンメル (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。(德國哲學家埃猛將濟氏曰、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。)」⁵⁶とある。

1902年に梁啓超は「論民族競争之大勢」を著し、その中で特に「美術」の地位を強調した。

⁵³ 「本校は絵画・図案・彫刻・建築・美術工芸の諸科を設置し、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。1903年『政芸通報』、第二卷、第八期、11—13頁。

⁵⁴ 『経世文潮』、1903年、第3期、第92-105頁。

⁵⁵ 全国報刊索引は国内で最初に出版発行された総合的な中国語報刊文献検索ツールである。1833年から現在までの超大型文献データベースを収録した。www.cnbksy.com

⁵⁶ 梁啓超『飲冰室合集』文集第六「中国史叙論」、上海中華書局、1989年版、第1頁。

「民族主義者は、実に近世国家を作る原動力である。」(民族主義者、實製造近世国家之原動力也。)
。「この主義を實行すれば、各民族は汲々としてその特性を養い、大いに發揮する。風俗・習慣・法律・文学・美術は、いずれも自族固有を自尊し、他族と競争しよう。」(此主義既行、于是各民族咸汲汲然務养其特性、發揮而光大之。自風俗習慣法律文学美術、皆自尊其本族所固有、而与他族相競争。) ⁵⁷と述べた。

このことから、梁啓超の目には、「美術」は「高等技術」と認識し、尚且つ「美術」は民族競争に関わる重要な地位に上がっているといえる。

1904年に王国維は「ショーペンハウアーとニーチェ」(『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、詩や音楽である。(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。)」 ⁵⁸と述べた。

同年、『ショーペンハウアーの哲学とその教育学説』(《叔本華之哲學及其教育學説》)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、図画、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。)」 ⁵⁹という。

1907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。図画、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。)」 ⁶⁰と述べている。

⁵⁷ 梁啓超「論民族競争之大勢」、『飲氷室合集』文集之十、中華書局、1989年版、第11頁。

⁵⁸ 謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第一卷、浙江/廣東出版社、2009年12月版、第82頁。

⁵⁹ 同上、第50頁。

⁶⁰ 謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第十四卷、浙江/廣東出版社、2009年12月版、第107頁。

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ので、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。

1907年に劉師培(1884—1919)は、「論美術與徵實之學不同」の中で、劉氏は、「美術」は「飾観を以て主とする者なり」(以飾観為主者也)という原則を提起した。⁶¹「飾」・「観」の提起は「美術」の本質を創作主体の表現と客体の鑑賞との間の審美的活動に限定したものであり、芸術表現に極めて近い立場である。また、「観」すなわち視覚造形が主であり、これは現在の共通概念に極めて近い立場である。

1910年頃までに、「美術」の概念を純化する傾向が現れる。

1910年、李叔同は『女学生雑誌』⁶²に「美術、工芸之界説」という文章を發表し、「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。⁶³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、美術の範囲を精鍊することを指摘した。

同年、李叔同は「科学与芸術之關係」の中で、「英儒スペンサー(Herbert Spencer)は文学・美術は文明の花であると曰う。」(英儒斯賓塞曰…文学美術者、文明之花。)⁶⁴と言った。「美術」は文明の象徴として当時の知識人の価値観を認めたことを示している。

「美術」は二十世紀最初の数年間で、日本から伝わってきた新概念として、新思想・新技術を代表して社会に普及し、文明の象徴や民族競争のものとされてきたことが分かる。

1913年2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」を發表した。その中に、「美術なる語は、中国古代には言わざりしところにして、ここに用うるは英語のアート(art or fine art)よりの訳語なり。」(美術為詞、中國古所不道、此之所用、譯自英之愛忒(art or fine art).)⁶⁵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

⁶¹ 劉師培「論美術與徵實之學不同」、『国粹学報』、第33期、第5頁。

⁶² 『女学生雑誌』は1910年3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。

<https://elib.nlib.cn/SSO/goto/134/++9bmajrx9bnl/literature/literature/8e2022df00874f1972531dacaf470718>

⁶³ 李叔同「美術、工芸之界説」、『女学生雑誌』1910年第一期、第55頁。

⁶⁴ 李叔同「科学与芸術之關係」、『女学生』雑誌、1910年第一号、第55頁に掲載された。

⁶⁵ 魯迅「擬播布美術意見書」、『魯迅全集』第八卷、人民文学出版社、2005年、第50頁。日本語訳は伊藤虎丸訳『魯迅全集』10、「集外集拾遺補編」、学習研究社、昭和61年、第87頁参照。

の頃はまだはっ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。「故に、美術には三つの要素あり。一にいわく天然、二にいわく思想、三にいわく美化。」（故美術者、有三要素：一曰天物、二曰思理、三曰美化。）⁶⁶と主張している。

美術の種類について論じる際に、まず反対側から「美術」ではないことを討論する。彼は、

「玉を彫りて木の葉の形に作り、漆を塗りて金の色をちりばむ。まことによく似せたりとはいへ、これを美術とはいひ得ざるなり。方寸の象牙に千万の文字を刻み、一つの桃の核に幾重もの楼閣を彫る。まことに精緻なりとはいへ、これを美術とはいひ得ざるなり。伸縮する几案、携帯に軽き什器は、使用に便利なりとはいへ、これを美術とはいひ得ざるなり。太古の遺物、遠国の奇器は、まことに珍しき物なりとはいへ、必ずしもみな美術たるにはあらざるなり。鮮やかなる碧や赤を、光彩陸離として塗り雑じえ、その刺激的なる彩りをもって人の目を奪う。まことに艶なりとはいへ、必ずしもみな美術たるにはあらざるなり。このことは、とりわけ明らかに区別せざるべからざるところなり。」（刻玉之状為葉 髹漆之色亂金 似矣、而不得謂之美術。象齒方寸，文字千萬，核桃一丸，台榭數重，精矣，而不得謂之美術。几案可以馳張，什器輕於攜取，便於用矣，而不得謂之美術。太古之遺物，絕域之奇器，罕矣，而非必為美術。重碧大赤，陸離斑駁，以其戟刺，奪人目精，豔矣，而非必為美術。）⁶⁷と述べている。

このことから、魯迅から見れば、これらの「似」・「精」・「用」・「罕」・「艶」のものを美術と見なさないのは、美術には「思理」、すなわち思想があるべきだからである。この認識は美術における工芸属性を持つものを除外した。「美術」という言葉は魯迅の改造を経て、以前の「美術」における「芸」「工芸」の束縛から離れ、完全に異なる新たな内包を与えた。

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、美術の範囲をはっきり描き出した。この時、魯迅の概念には「工芸」、「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。⁶⁸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

⁶⁶ 同上。第 88 頁参照。

⁶⁷ 同上。

⁶⁸ 美術の分類について論じる際に、魯迅は次のように述べている。

「以上に述べたところにより、美術なるものは、思想を用いて天然を美化せるものの謂なることを知り得べし。もしこの定義に合致するものならば、外状の如何にかかわらず、すべてこれを美術と言うを得るなり。たとえば彫塑、絵画、文章、建築、音楽のごときみなこれなり。これを分類するの法は、ギリップのプラトンより始まる。その分類は凡て二種。

(甲) 静的美術 (乙) 動的美術

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」という言葉の進展と密接に関連している。

第五節 二十世紀初頭に中国における「芸術」の使用状況

清末の長い間、特に日本の名詞が大量に流入する前に、「芸術」は基本的に伝統の意味であった。

1877年、黄遵憲は駐日本大使館の参議に就任し、大使の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、1879年に黄遵憲は『日本雑事詩』を書き上げ、その中で維新時代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、武備は以て相競争して強く、物産は以て相通ずること無き

プラトンは彫塑、絵画をもって静的となし、音楽、文章を動的となせるも、事は草創に属せる故、説をなすことなお完全ならず。後にフランス人バトゥーこれを区分して三となし、ドイツ人ヘーゲル継承せり。

(甲) 目の美術 (乙) 耳の美術 (丙) 心の美術

目に属するものを絵画、彫塑となし、耳に属するものを音楽となし、心に属するものを文章となせるも、この説のなお十全なる能わざること前古と異ならず。近時、イギリス人カルヴィンは、区分の法には、三種があり得るとなしたり。次にこれを具述せん。凡ての美術は、均しくこの三種の法のいずれの一つを取りてもこれによりて分類するを得べし。

(一) (甲) 形の美術 (乙) 声の美術

美術には絵画、彫塑、建築のごとく目に見、手に触れ得るものあり、これを形の美となす。音楽、文章のごとく目に見得ず、手に触れ得ざるものあり、これを音の美となす。ただ中国の文章の美は形、声二者を兼ねたるもの故、この例をもってしては概括し能わざるなり。

(二) (甲) 摸倣美術 (乙) 独創美術

美術には天然にかたどりこれを真似るものあり、彫刻、絵画、詩歌となる。また人の独創にかかるものあり、建築、音楽となる。後の二者もまた微妙に天然と相渉るところあり、しかれども複雑反復して構成し、ほとんど天然を脱離せるに近し。

(三) (甲) 功用美術 (乙) 非功用美術

美術の中で実用に渉るものは、それただ建築のみ。

その他の彫刻、絵画、文章、音楽のごときは、みな実用とは係属するところなきなり。」伊藤虎丸訳『魯迅全集』10、「集外集拾遺補編」、学習研究社、昭和61年、第87頁。

「美術」分類の紹介から、西洋芸術の概念が魯迅に与える影響がはっきりと分かる。彼が理解している「美術」の概念には「彫刻、絵画、文章、建築、音楽」が含まれており、鮮明な西洋芸術概念の立場も持っている。

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、武備以相競爭而強、物産以有無相通、得以盡地利而奪人巧。)」⁶⁹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。

1884年、鄭観應は「考試」の中で、中国の試験制度に新しい構想を提起し、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。文は中国と西洋の二面を含み、具体的には六科に分けられた。彼は、

「そもそも文学はその科目を六科とし、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、税則、農政、醫學之類皆屬焉。) ⁷⁰と述べた。

こ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、明らかにこの「芸術」は「技能」や「技術」の意味である。

1897年、張元済は通芸学堂を創設した。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〔ポリティックス〕)、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)、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)」⁷¹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。

前節で述べた1900年前後に「美術」という言葉を用いた王国維は、その著作にも「芸術」を用い、或いは「芸術」と「美術」を併用している場合がある。例えば、1904年、王国維

⁶⁹ 黄遵憲『日本雜事詩』、鍾叔河主編『走向世界叢書』、岳麓書社、1985年、第599頁。

⁷⁰ 鄭観應「考試」、夏東元編『鄭観應集』(上)、上海人民出版社、1988年、第299頁。

⁷¹ 張元済「通芸学堂章程」、『張元済全集』第五卷、商務印書館、2008年、第7頁。

は『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って、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。而藝術之美所以優于自然之美者、全存于使人易忘物我之關係也。)」⁷²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。⁷³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って、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、悲惨之雕刻象、歷史畫、戯曲、小説等皆是也。)⁷⁴

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、それは読み解くことができ、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って古人にとっ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。……

⁷² 謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第一卷、浙江/廣東出版社、2009年12月、第57頁。

⁷³ 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38年、第380頁。

⁷⁴ 謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第十四卷、浙江/廣東出版社、2009年12月版、第107頁。

今則簡牘西去、印本東来、其可讀可釋、可久可傳、殆无異于原物。此又今日藝術之進歩而為古人所不可遇者也。）」⁷⁵という。

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

以上の「藝術」の使い方から分かるように、王国維の言う「藝術」は現代の意味での「藝術」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「藝術」に近い。

この時期の新聞にも「藝術」を用いる例が現れたが、いずれも「技術」「技芸」の意味である。例えば、

1907年7月8日9日の『時報』の中に「女子高等藝術学校簡章」を掲載し、その中の第三部である藝術部を紹介した。

「藝術部の所属科目は次の通りである：編物——絨線、紗線、竹編物、草編物、裁縫——通常裁縫、機器裁縫、西服。刺繡——通常刺繡、高等刺繡、図画——毛筆、鉛筆、水彩画、油画。音楽——彈琴、唱歌、雜樂。美芸製造——造花、製果。標本製造——花草標本、昆虫標本、人物模型。彫刻——竹木彫刻、金石彫刻。」

（藝術部之屬其科目如下：編物——絨線、紗線、竹編物、草編物、裁縫——通常裁縫、機器裁縫、西服、刺繡——通常刺繡、高等刺繡、圖畫——毛筆、鉛筆、水彩畫、油畫、音樂——彈琴、唱歌、雜樂、美藝製造——造花、製果、標本製造——花草標本、昆蟲標本、人物模型、雕刻——竹木雕刻、金石雕刻。）⁷⁶とある。

目次から見ると、藝術科に今日の「藝術」概念における図画、音楽、彫刻のほか、編物・裁縫・刺繡・標本製造なども含まれている。明らかに、この「藝術」はある技能であると解せる。

1908年4月(光緒三十四年三月)『万国商業月報』⁷⁷は。その中には「新藝術」という特集が設けられており、「新發明之避火石片瓦磚」(1908年第3期)、「無線電報橫行大西洋」(1908年第6期)、「將來之戰艦」(1908年第8期)、「無線電照相術」(1908年第6期)、「炸藥致雨之法」(1909年第17期)、「辟塵之風扇輪」(1909年第17期)などの文章を掲載した。この「新藝術」は「新技術」の意味であり、現代的な意味の「藝術」とはかけ離れていることが分かる。

稿者は、1910年までに、「藝術」という言葉の使い方が大きく変わり、それまでの「技術」「技能」の内包から現代的な意味の「表現」藝術に変わったと考察する。

⁷⁵ 謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第三卷、浙江/廣東出版社、2009年12月、第413頁。

⁷⁶ 1907年7月8日『時報』。

⁷⁷ 上海で創刊され、万国商業月報社によって編集と発行され、1909年8月に休刊した。西洋諸国の工商状況を紹介し、中国の工商発展を促進することを主旨とする新聞である。

1910年第一期の『女学生雑誌』に「科学与芸術之関係」という文章があり、その中で「芸術という一部門は、人間の性霊意識の活発さを表現したものであり、科学に対照し進行するものである。」(藝術一部、乃表現人類性霊意識之活潑、照對科學而進行者也。) ⁷⁸とある。

同年、碧虹は第一期の『音楽界』の叙言の中で、「芸術の舞台を横断し、人の世の情と生活にふさわしい者は音楽しかない。」(横絶藝術之舞臺、而與人間世之情生活相應者其惟音樂乎哉。) ⁷⁹と述べた。明らかに、この二つの所に現れた「芸術」はもはや「技術」の代名詞ではなく、人間の性霊、感情を表現する現代的な意味での「芸術」である。

1917年に、天虹一友 ⁸⁰は『学芸』⁸¹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。)」といい、また次のように指摘した。

「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、道德、宗教、政治、科学、実業をいう。その本体は空間と時間をともに占め、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。そのためこれを欠いている。)」(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

⁷⁸ 「科学与芸術之関係」、『女学生雑誌』1910年第一期、第55頁。

⁷⁹ 『音楽界』第一期の叙言、1910年、第1頁。

⁸⁰ 天虹一友は人名か筆名か現時点では不明。

⁸¹ 『学芸』雑誌1917年四月に東京で創刊され、月刊、丙辰学社が編集し、学芸雑誌社によって発行され、1956年七月に休刊した、総合刊行物である。主な執稿者は君毅、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。

<https://elib.nlib.cn/SSO/goto/134/++9bmajrx9bnl/literature/literature/6223e3741f148ad62ae9b971a144091d>

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：art 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。) ⁸²。

この天虹一友の言説は、「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、この観点の提起は明らかな「芸術」概念と「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。このことから、天虹一友は「芸術」と「美術」の漢字表記や概念を初めて明らかに区別された。これまで、「芸術」という言葉は古典の濃厚な「技術」「技能」の意味から現代的な意味での純粋な表現の意味を求める概念に転換してきた。「美術」は「技術的」「美的」の属性を持つ概念から、はっきりとした造形芸術、視覚芸術の立場を取るようになった。

この後、1918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。⁸³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。「美術」と「芸術」はそれぞれ現代的な意味での転換を成し遂げ始めた。

第六節 書法を美術とする言論の考察

稿者は、最初に書法を美術とする言論を提起したのは梁啓超の「中国地理大勢論」(1902年)であると考え。梁氏は「吾が中国は書法を美術としている。だから千数年以来、この

⁸² 天虹一友「芸術浅説」、『学芸』雑誌、1911年第三期、第33—38頁。

⁸³ 呂澂は文章の中で、「私は今日の詩歌、戯曲の改革が必要であり、両者は芸術において美術に並列する。(著者(呂澂)注：凡そ物象の美を寄る所となる者は、すべて芸術(Art)であり、その中に絵画・彫刻・建築の三者は、必ず空間に於いて一定の形を持つ、美術と呼ぶことができ、これは通行の区別である。わが国の人々はこのことに昧い、あらゆる工巧を芸術とし、空間と時間芸術を混同して美術と呼んでいる。特に図画美術までに美術と呼んでいる者がいる、本当に何を言っているのかわからない。) 革命を早めにするべきである。」(竊謂今日之詩歌、戯曲、固宜改革、與二者並列於藝術之美術(作者注：凡物象為美之所寄者、皆為藝術(art)、其中繪畫雕塑建築三者、必具一定形體於空間、可別稱為美術、此通行之區別也。我國人多昧於此、嘗以一切工巧為藝術、而混稱空間時間藝術為美術、此尤可說、至有連圖畫美術為美術者、則真不知所雲矣。) 尤亟宜革命。) 呂澂「美術革命」、『新青年』第6卷第1号、第84頁。

学は大国となったのである。」⁸⁴と提起した。しかし、ここでの「美術」の具体的な意味を梁氏は明確に説明していないが、1901年に著した「中国史叙論」という文章の中で「美術」の意味をはっきりと説いている。この時期、彼は高等技術を「美術」と認識しているとわかる。⁸⁵

しかし、1922年頃には、梁啓超の美術に対する認識が変わってきた。彼は「美術与科学」という講演ではっきりと「美術」を現代の「芸術」に対応する概念として認識している⁸⁶。1926年、清華大学で行った「書法指導」という講演で、梁啓超は再び「写字」（書法⁸⁷）を「美術」に編入した。⁸⁸文章の中で、彼は「写字」（書法）を絵画、彫刻、建築という西洋芸術の門類と並び、書法の四種類の美を提案したことにより、この時は、梁氏の言う「美術」ははっきりとした現代の「芸術」の立場を取るようになった。梁啓超は早年と晩年で美術の意味に対する認識は大きく異なっていることにより、当然ながら書法を美術に編入する立場も異なる。梁啓超の美術という概念の記述に基づいて、少なくとも1901年前後に書法を美術に入れたのは、梁氏から見れば書法が技術であるからであると考えられる。

1900年後の数年間で、書法を美術とする言論が次々と現れた。例えば、孫宝瑄は癸卯(1903)年1月27日の日記に、「書画篆刻、詩賦詞曲はすべて支那の美術である。その技に精通している者は、一時の雄者である。」⁸⁹とある。このことから、孫氏が書法を美術の範疇に編入することは、この時の「美術」の中の「精技」の意味を重んじると考えられる。

1907年、王国維は「古雅之在美学上之位置」で「絵画における構図は、第一形式に属し、筆や墨を使うものは第二形式に属する。おおよそ筆墨によって我々が鑑賞するのは、実際に

⁸⁴ 「吾中国以書法為一美術。故千余年来、此学蔚為大国焉。」梁啓超「中国地理大勢論」、『飲冰室合集』文集第四卷、上海中華書局、1989年版、第86頁。

⁸⁵ 本稿の第28頁参照。

⁸⁶ 本稿の45頁、注102参照。

⁸⁷ 「書法指導」の冒頭で、梁啓超は「今日は、多くの同僚が立ち上げた書法研究会で、このテーマを討論することができて非常に嬉しい。私は上手く書けないが、書法にはとても興味がある。長年、毎日欠かさずに多かれ少なかれ書かなければならない。特に病気になってから、特に病後に医師から集中しないようにと言われたので、字を書くことは、以前よりも格段に多くなった。」（今天很高兴，能够在许多同事所发起的书法研究会上，讨论这个题目。我自己写得不好，但是对于书法，很有趣味。多年以来。每天不断的，多少总要写点。尤其是病后医生教我不要用心，所以写字的时候，比从前格外多。）と述べた。この話の中で「写字」と「書法」が同時に現れているが、文意によると両語の意味は同じであると考えられる。

⁸⁸ 「美術として、世界で認められているのは図画、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。）」梁啓超『飲冰室合集』專集第二十三册之一百二「書法指導」、上海中華書局、1989年版、第3頁。

⁸⁹ 「書画篆刻、詩賦詞曲、皆為支那之美術。精其技者、亦足雄於一時。」孫宝瑄『忘山廬日記』上卷、上海古籍出版社、1983年、第643頁。

は第二形式を鑑賞するのである。これは低いレベルの美術（例えば法書など）としては特に優れている。」⁹⁰と指摘した。王国維の言う美術はすでに「技」・「実用」の属性を離れ、美と個人の実念の表現を強調している。これは完全に美学に由来するもの「芸術」の意味である。従って、王国維が書法を美術の範疇に編入するのは書法の美の属性による判断であると考えられる。

日清戦争以降、中国は半殖民地社会になり、西洋文明が中国社会に流れ込み、社会中には明らかな西洋化傾向が現れた。固有の文化を完全に否定した上で全面的な西洋化を実行する趨勢に向かい、伝統文化の運命が懸念された。日本の国粹思潮に影響を受けた晩清国粹派は、章太炎、劉師培、鄧実、黄節らの国学に深い造詣を持つ知識人を代表とし、1905年初頭に上海に革命学術団体「国学保存会」を設立した。『国粹学報』は国粹派の機関刊行物として、1907年第三号から「美術篇」を増設し、次のように啓示する。

「東方の文明、発生獨り早く、雕刻、印刷、練染、刺繡、絵画の術、皆な泰西に先んじて精巧なり。詩歌、文学の優美なるが若きに至りては、最も吾が国の特長を為す。今、美術篇を撰するに、凡そ金石、音楽、刻鏤、図画、書法、詩歌、其の精微を闡かざる莫く、詳しく論列を為す、以て吾が先民の高尚優美の風を見ん。」⁹¹

しかし、この時の「美術」は今の概念とは異なり、ここの「美術」概念は少なくとも「精技」と「優美」という性格を持っている。分類から分かるように、実用性と技術性を持つ工芸品、印刷、さらには文化財の価値を持つ金石までが音楽や絵画などと同様に美術の範囲に編入され、中国古代の実用技術と精神文化の産物はすべてその中に含まれていた。このような背景の下で、書法は中国の「旧学」の一部として西洋色の「美術」の枠組みにも組み込まれていることがわかる。

また、この時期に注目に値するのは『美術叢書』の刊行である。この本は国粹派である鄧実と黄賓虹の共編であり、中国の書画、彫刻、文房具、陶磁、金石、工芸刺繡、印刷品、装飾品、珍玩などに関する歴代の評論、史伝計 281 種類を収録し、当時の美術関係の叢書としては最大のものである。内容から見ると、書法は美術の一部として収録されている。『国粹学報』と『美術叢書』は「美術」に対する概念がよく似ており、濃厚な「国粹」の意味を持っている。両者とも書法を美術の範疇に組み込む立場は書法の純粋な芸術的性質に基づ

⁹⁰ 「絵画中之布置、屬於第一形式、而使筆使墨、則屬於第二形式。凡以筆墨見賞於吾人者、実賞其第二形式也。此以低度之美術（如法書等）為尤甚。」謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第十四卷、浙江・広東出版社、2009年、107頁。

⁹¹ 「東方文明、発生獨早、雕刻、印刷、練染、刺繡、絵画之術、皆先泰西而精巧。至若詩歌、文学之優美、尤為吾国之特長。今撰美術篇、凡金石、音楽、刻鏤、図画、書法、詩歌、莫不闡其精微、詳為論列、以見吾先民高尚優美之風。」「徵求内地博物物産及美術品書目志簡章」、「国学保存会報告」第七号、『国粹学報』1907年、総第27期「報告」一欄。

くものではなく、書法の「国粹」な身分であり、尚且つ「精技」と「優美」という性格を持っているからであると考えられる。

金石、書法は中国の伝統文化として「国粹」の名で「美術」の仲間入りを果たすとともに、「美術」は日本から輸入された「訳語」が中国本土化の色に染められ、書に新たな身分——「国粹」でありながら「美術」——を付した。

1906年7月6日、「大公報」は「論保存国粹」という文章を掲載し、文中に、「最近、国粹を保存する説は、上は官府を唱え、下は士夫を和し、全国に盛んで、多くの意見が一致し、会見の挨拶のようなものである。」（近日保存国粹之説、官府倡之于上、士夫和之于下、舉国皇皇、衆口一詞、几如晤面之寒暄語。）⁹²とある。このことから、国粹思潮は決して社会中の別個の現象ではなく、広範囲に影響を及ぼしていることが分かる。国粹思潮の伝播だけで見ると、国粹派によって書法を美術の一部とすることが、「国粹」の名と国粹思潮の影響力を借りて世に広まったといえる。

清末以来の国粹を保存する思想は、民国期でも継承されながら進展し、国粹保存を宗旨とする書画団体が次々と設立された。（下表は「国粹」に関連する社団の一部である。）

創設年	社団名	宗旨（スローガン）	創設者
1910	上海書画研究会	「提倡研究、承接收發」、「隨時晤叙、互相考証、以為保存国粹之一助」	李平書、汪淵若、毛子堅、趙雲舫など
1912	青漪館書画会	「討論書畫、保存国粹」	洪畿、胡郊卿
1912	貞社	「保存国粹、發明藝術、啓人愛国之心」	黄賓虹、宣哲
1922	上海書画会	「挽救国粹之沉淪、表彰名人之書畫」	李祝萱、錢病鶴、王一亭、蕭蛻公など
1924	南通金石書画会	「研究金石書畫、發揚国粹、表徵藝術」	俞吟秋
1925	上海金石画社	「保存国粹、宣導金石書畫」	葉更生
1925	中国金石書画芸観会	「保存国粹、發揚国光、研究藝術、啓人雅尚心。」	黄賓虹
1929	上海中国書画保存会	「保存国粹、發揚藝術」	黄賓虹、章一山、王一亭、吳待秋
1933	雲社	「聯合藝術之友、研究金石書畫」	趙子雲
1944	国光書画社	「研究中国書畫藝術、發揚国光」	馮建吳、段虚谷
1947	虹社	「研究国粹、發揚中国文化、美化民衆生活」	洪毅然、鄧只淳、羅文漠

これらの団体の設立は金石書画を中心とする研究に有利な条件を提供するとともに、書法美術と国粹の二重の概念として社会に普及していった。各社団の設立趣旨から分かるよ

⁹² 「論保存国粹」、『大公報』1906年7月6日、第1436号、第353頁。

うに、書法を国粹として保存することに満足せず、「国粹を保存する」と同時に「芸術を研究する」社会団体が現れた。二十世紀初頭に、書法を美術の一部とし、後に芸術の枠組みに組み込むことは、「美術」「芸術」の両語の変遷を反映すると見ることができる。しかし、管見の限りこれらの社団がなぜ書法を芸術（美術）とするかの根拠は詳しく論じられていない。

1920年代以降、「美術」「芸術」の明確な概念や用法が最終に確立され、徐々に純粋な表現へと転換してきた。一方で、書法に対する観念の変化も示している。書法は「美術」から「芸術」への言葉の転換だけではなく、語義の変化も書法に対する認識の立場のずれをもたらしている。二十世紀初頭で「精技」を主とする立場から離れ、純粋な表現を意味する「芸術」の立場になってきた。つまり、1920年代以降は書法を「美術」と「芸術」に入れる立場と二十世紀初頭に書法を「美的」「技術的」として「美術」に編入する立場が大きく異なっている。

二十世紀初頭の学者らは書法を美術とする原因について説明しなかったにもかかわらず、1920年代頃、「美術」「芸術」両語の意味・使い方が定着し普及するに連れて、1930年代頃から、書法は芸術（或いは美術）であることを提起し肯定する学者が数多く現れた。例えば張蔭麟（『中国書芸批評学序文』1931年）、宗白華（『徐悲鴻与中国絵画』（1932年）・『書法在中国芸術史上的地位』（1938年）・『中国書法芸術的性質』（1983年））、朱光潜（『子非魚、安知魚之樂——宇宙の人情化』1932年）などの学者が各々の著作において「書法は芸術である」と指摘した。これらの学者が書法を「美術」「芸術」に入れる言論は、いずれも書法の芸術性質を肯定したものである。つまり、「美術」にしても「芸術」にしても、「美」の属性を持つものとして捉えられ、明らかに西洋の色彩を帯びている。この意識の形成は、数千年来の書法が実用と審美を併せ持つという認識から独立し、徐々に純粋な表現へと転換してきた。

小結

古代中国には「美術」「芸術」という言葉がすでに存在したが、意味的には両語とも今日の意味とは異なっていた。近代の「美術」は日本から輸入された外来語として、西洋の「art」概念に対応する、全く新しい意味を持つ概念である。二十世紀初頭の中国では、「美術」は先端技術と見なされることがあり、現代の「芸術」という言葉に近い概念として使用している学者もいる。この時期、美術の内包はまだ定着してない。工芸的・技術的・美的な物事はすべて「美術」とされた。「文明の花」と「民族競争のもの」という社会的意義さえ与えられている。一方、「芸術」は伝統的な意味が続いており、二十世紀初期には依然として技術・技能の意味をカバーする言葉として使われていた。二十世紀初頭の10年余りの間はまだ「芸術」と「美術」が混用されており、極めて複雑な局面を形成した。五四運動に至る頃には、「美術」「芸術」の明確な概念や用法が最終的に確立された。数十年の淘汰と進化を経て、工芸、技術の属性を含む概念から「造形芸術」に変わってきた。「芸術」という言葉は本来

「栽培」の意味であり、技能・技術と派生し、次第に「技」の属性から離れた純粋な表現を意味する概念に転換し、両語は内包でも、外延でも大きく変化してきたのである。

最初に書法を「美術」とする言論はこの時期に誕生したのである。ただし、書法を「美術」とする学者の言う「美術」の意味と、彼らが書法を「美術」に入れた立場を検討すると、彼らの言う書法は「美術」であるという立場が一致していないことが判明する。1902年前後に梁啓超が書法を美術に入れたのは、梁氏から見れば書法が一種の技術であるからである。孫宝瑨は「美術」の意味について説明していないが、彼の1903年の日記から見ると、書法を美術の範疇に編入することは、この時の「美術」の意味における「精技」の意味によることがうかがえる。1907年、王国維は「古雅之在美学上之位置」で、書法を美術の範疇に編入するのは書法的美の属性による判断であると考えられる。劉師培、鄧実、黄節らの国学に深い造詣を持つ知識人を代表とした晚清国粹派では、「保種、愛国、存学」の為に、書法は中国の「旧学」としての「美術」の枠組みにも組み込まれている。国粹主義の影響を受けた『国粹学報』と『美術叢書』は、実用性や技術性のある工芸品や印刷、さらには文物価値のある金石も、音楽や絵画などとともに美術の範疇に入れている。両者が書法を美術の範疇に入れる立場は、書法の純粋な芸術性に基づいているのではなく、当時の「美術」が「精技」「優美」の内包と合致するからであることが分かる。

「美術」と「芸術」という二つの言葉の明確な概念と用法が確立されるにつれて、書法は最初に「美術」としたのから徐々に「芸術」に変わっていき、「書法は芸術である」という命題が後の学者によって提起され、肯定された。この命題は書法に対する認識の観念として広まったとともに、書法を芸術とする認識の進展を巡って美学上の観照も相次ぎ展開してゆく。つまり、「書法は芸術である」は書法の本質的な定義だけでなく、尚且つ書法美の解釈にも貫かれている。そのため、二十世紀の書法美学の考察には、この後に学者が書法を芸術とする理論的根拠について考察することは不可欠である。

以下は、主に二十世紀の書法美学の学術進展を推進する学者の書法美学思想における書法美の解釈の仕方を分析しながら、書法を芸術とする理論的根拠を検討する。

第二章 梁啓超の書法美学思想の考察

梁啓超（1873—1929）は、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、梁新会と呼ばれている。

二十世紀の交替は、中国伝統文化が中西古今の交替の中で現代への進展を求める転換期であり、中国が西洋美学の影響を直接受け入れ、それによって本土の文芸美学体系を開拓する萌芽期でもある。梁啓超は西洋美学を導入した重要人物の一人として、現代の陳振濂、王毅霖、陳方既などの学者たちは書法美学の創始者と見なしている。梁啓超の書法美についての論述は「書法指導」の一文しかない。この文章は1927年に清華大学教職員書法研究会で講演した原稿である。

梁啓超のこの一文に対して、現代学者はこの文章の美学、書法美学理論における価値と意義を極めて高く評価している。例えば、陳振濂は梁啓超が「あえて古い枠組から抜け出し、書法の外側に立脚し、その外観形式の特徴を観察した。」（敢于跳出旧圈子，站在书法外去观察它的外观形式特征）と考え、「中国近代書法美学の最初の人物」（中国近代书法美学的第一人）⁹³と称している。王毅霖は「最初の書法の美学について比較的体系的に解釈し、独特の観点を形成した美学者は梁啓超から数えるべきである。」（第一个对书法美学作比较系统的阐述，并形成独特观点的美学家应该从梁启超算起。）⁹⁴陳方既、雷志雄は「書法美学の現象に関する新たな専門的研究が始まった。」（新的关于书法美学现象的专门研究开始了。）⁹⁵とし、梁氏が提起した「個性の表現」が主な意義であると考えている。曹建、徐海東、張雲霽らは、「梁啓超は初めて、より具体的に美学の角度から書法芸術を分析した。」（梁启超第一次较为具体从美学角度出发分析书法艺术。）⁹⁶と評価した。

上述によって、梁啓超の「書法指導」は書法美学における重要な位置にあるとともに、近現代の書法美学の構築を討論する重要な文献資料でもあると考えられる。本章は先人の研究の基礎の上に、主にこの文章に現れた美学命題に対して再検討し、それによって梁啓超が書法を美術と見なす理由、書法美の解釈の仕方を分析する。

第一節 書法の本質観：「書法は美術である」について

「書法は美術である」という命題の提起は、早くも1902年に梁啓超が著わした「中国地理大勢論」という文章の中に明確な記述がある。

「吾が中国は書法を一美術としている。だから千数年以来、この学は大国と盛んになったのである。」（吾中国以書法為一美術。故千余年来，此学蔚為大国焉。）⁹⁷

管見の限り、これはまさに「書法は「美術」である」という命題の最初の提出である。しかし、梁啓超は「中国地理大勢論」の中で「美術」の明確な意味を説明していない。また、二十世紀初頭の「美術」という言葉の意味が混乱している時期であるため、梁啓超のいう「美術」の用例を詳しく考察する必要があると考えられる。

⁹³ 陳振濂『現代中国書法史』、河南美術出版社、1996年版、第110頁。

⁹⁴ 王毅霖『当代書法美学的反思与构建』福建師範大学2013年博士学位論文、第15頁。

⁹⁵ 陳方既、雷志雄『中国書法美学思想史』、河南美術出版社、1994年版、第686頁。

⁹⁶ 曹建、徐海東、張雲霽『二十世紀書法觀念与書風嬗变』、上海三聯書店、2012年版、第191頁。

⁹⁷ 梁啓超「中国地理大勢論」、『飲氷室合集』文集第四卷、上海中華書局、1989年版、第86頁。

1898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、晩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。」⁹⁸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。

1901年9月3日付『清議報』は、梁啓超の「中国史叙論」を掲載した。次のようにいう。

「ドイツの哲学者ゲオルク・ジンメル (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。」(德國哲學家埃猛將濟氏曰、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。)

99

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。

このことから、少なくとも梁啓超は1900年前後では「美術」を一種の技術であると認識していることがわかる。しかし、「美術」という言葉の明確な概念と用法が確立されるにつれて、梁啓超のいう「美術」の意味は1920年以降に変化した。

1922年8月13日、梁啓超は上海美術専門学校で「美術和生活」という講演を行い、彼は次のようにいう。

「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の要件である。」(美術中最主要的一派、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。)¹⁰⁰

この「美術」は特に絵画を挙げている。また、次のようにいう。

「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に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。)¹⁰¹

⁹⁸ 梁啓超『飲冰室合集』專集第十九冊「佳人奇遇」、上海中華書局、1989年版、第192頁。

⁹⁹ 梁啓超『飲冰室合集』文集第六「中国史叙論」、上海中華書局、1989年版、第1頁。

¹⁰⁰ 同上、第二十四頁。

¹⁰¹ 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、1989年版、第23頁。

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。これは今の「芸術」の諸分野に近い用法である。

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。

1922年4月15日に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。彼はこのように述べている。

「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 (art) 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。」(美術是情感的産物、科學是理性的産物、兩件事很像不相容、為什麼這位暖和平和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。) ¹⁰²

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、次のようにいう。

「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ない。」(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。) ¹⁰³

「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。」(美術家的觀察不但以周備精密的能事、最重要的深刻。) ¹⁰⁴

これらの文章から、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られ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、1922年に清華大学での講演「中国韻文里頭所表現的情感」では、次のようにいう。

¹⁰² 梁啓超『飲冰室合集』文集第三十八「美術と科学」、上海中華書局、1989年版、第9頁。

¹⁰³ 同上。

¹⁰⁴ 同上。

「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）」¹⁰⁵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。）¹⁰⁶といている。

この一文では「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。1927年、清華大学で行った「書法指導」という講演では、次のようにいう。

「美術として、世界で認められているのは図画、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。）¹⁰⁷

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。後文に次のようにいう。

「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。）¹⁰⁸

「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20年弱の間に「美術」という言葉に対する理解が変化した。二十世紀初頭では「美術」を「高等技術」と見なしていたが、1922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。「Art」は「美術」に対応するにもかかわらず、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。尚且つ「美術」は「芸術」の範疇に属することも示している。分類から見ると、1922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、書法の芸術性質を肯定しているだけでなく、尚且

¹⁰⁵ 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、1989年版、第72頁。

¹⁰⁶ 梁啓超『飲冰室合集』文集第三十八「情聖杜甫」、上海中華書局、1989年版、第37頁。

¹⁰⁷ 梁啓超『飲冰室合集』專集第二十三册之一百二「書法指導」、上海中華書局、1989年版、第3頁。

¹⁰⁸ 同前、第6頁。

つ造形芸術に立脚した認識でもあると考えられる。

それでは、書法はなぜ「美術」であるのかについて、梁氏は「書法指導」の中で、このように述べている。

「外国人は字を書くことにも良し悪しの違いがあるが、写字を美術として扱うことは絶対にならないと言える。道具が違うからである。毛筆を使えば美術と言え、万年筆または鉛筆を使えば便利と言えただけである。中国では、字を書くことには特別な道具があるから、特別な美術になる。」(外国人写字, 亦有好坏的区别, 但是以写字作为美术看待, 可以说绝无仅有, 因为所用的工具不同, 用毛笔可以讲美术, 用钢笔用铅笔只能讲便利。中国写字有特别的工具, 就成为特别的美术。) ¹⁰⁹

このことから、梁啓超は書法を「美術」とする根拠は毛筆の使用であることが分かる。柔軟な毛筆は確かに点画の軽重・緩急・潤渴・濃淡などの変化を表現でき、硬筆字のような単調な線質や墨色とは全く違った美感体験を作り出せる。それでは、毛筆を使って字を書くことは「美術」になれるだろうか。梁啓超は書法が持つ美的属性に気づいていたが、毛筆で書いたものがすべて「美術」とするであれば、子供が毛筆で稚拙な落書きをしたものと王羲之の名作とも「美術」と言える。そうなると、「美術」という言葉は「書作」の代名詞となり、「美術」という言葉の意味を取り消しただけでなく、書法を美術とすることにも何の意味もなくなる。従って、すべての毛筆での書写は「美術」と言えるわけではない。梁啓超が提起した毛筆を使うことは書法になる根拠をつかんでいるが、「書法は美術である」という命題を支える根本的な根拠にはならない。

第二節 書法美の解釈の仕方

梁啓超の書法美に対する論述は「書法指導」という講演原稿に集中している。この講演原稿の中で、梁氏は書法的美を線的美・光的美・力的美・個性を表現する美の四つの美を総括している。

1、線的美

線的美に対しては、梁啓超はこのように述べている。

「線的美は、美術の中で最も高等であり、傍の物の付き添いに頼らず、それ自体の排列に頼る。」(线的美, 在美术中为最高等, 不靠旁物的陪衬, 专靠本身的排列。) ¹¹⁰

¹⁰⁹ 梁啓超「書法指導」、『飲氷室合集』専集第一百二卷、上海中華書局、1989年版、第3頁。

¹¹⁰ 梁啓超「書法指導」、『飲氷室合集』専集第一百二卷、上海中華書局、1989年版、第4頁。

これにより、梁氏が「線の美」に対する認識は主に線を排列することを指していると思われる。線を排列する美はどのような美であるかについて、梁啓超は「相称」をめぐって以下のように例を挙げている。

(1) 「到处相称」

「本当の美は、骨格の配置が極めて穏当であり、どこでもふさわしいであることにある。」
(真正的美，在骨格的摆布四平八稳、到处相称。) ¹¹¹

(2) 「黑白相称」

梁啓超は鄧石如が提起した「計白当黒」¹¹²を引用し、代わりに「黑白相称」を提起した。

「字を書くとき、まず白のところを計算してから黒の筆面をはめ込んで、白のところから美しさが見える一方で、黒いところからも美しさが見える。」(写字的时候，先计算白的地方，然后把黑的笔画嵌上去，一方面从白的地方看美，一方面从黑的地方看美。) ¹¹³

「同じ「天地玄黄」のいくつかの字は、王羲之がこのように書き、私たちもこのように書き、彼は上手で、私たちのは醜い、これは彼の字が白黒相称であり、私たちの字は白黒相称ではないからである。」(同是“天地玄黄”几个字，王羲之这样写，我们亦这样写，他写得好，我们写得丑，就是他的字黑白相称，我们的字黑白不相称。) ¹¹⁴

「一字の解剖では、白を計って黒に当てる。一行の字、一幅の字、すべての組織も、白を計って黒に当てなければならない。……王羲之に「天」を書かせ、欧陽詢に「地」を書かせ、顔魯公に「玄」を書かせ、蘇軾に「黄」を書かせて、一緒にするときとよくない。みんな書き方が違うから、黒白の計算が違うから、混ぜたら美しくないのだ。」(一个字の解剖，要计白当黒；一行字，一幅字，全部分的组织，亦要计白当黒。……让王羲之写“天”字，欧阳询写“地”字，颜鲁公写“玄”字，苏东坡写“黄”字，合在一起一定不好。因为大家下笔不同，计算黑白不同，所以混合起来，就不美了。) ¹¹⁵

(3) 「妥貼」

「本当の美は、一部の線はしっかりとしているだけでなく、全部の線もしっかりとしてい

¹¹¹ 同上。

¹¹² 鄧石如の「計白当黒」という言葉は包世臣の『芸舟双楫・述書上』に出典がある。「翌年、また懷寧の鄧石如（完白）に法を受け、曰く、「字面の疎処は馬が走れ、密処は風を通さず、常に白を計って黒に当てれば、奇趣が出てくる。」（是年又受法于怀宁邓石如完白，曰：‘字面疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出。’）鄧石如の「計白当黒」とは、漢字内の相対的に均一な空間を線の異なる排列で分割し、疎密・虚実の関係を作り出すことである。包世臣『芸舟双楫・述書上』、『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2012年版、第641頁。

¹¹³ 梁啓超「書法指導」、『飲氷室合集』專集第一百二卷、上海中華書局、1989年版、第4頁。

¹¹⁴ 同上。

¹¹⁵ 同上。

なければならない。」(真的美, 一部分的线要妥貼, 全部分的线亦要妥貼。) 116

上記の文章から、梁啓超は「到处相称」「黑白相称」「妥貼」の三つの点を挙げ、それを線の美と見なしているとわかる。「到处相称」については「極めて穏当である」ことを説明している。「黑白相称」については鄧石如が提唱した書法の制作法としての「計白当黒」は、梁啓超の目には、「黑白相称」が作品の良し悪しを評価する重要な基準になっている。さらに、梁啓超はこの基準に基づいて単字と章法の統一性と協調性を強調している。「妥貼」についてはそれ以上の詳しい説明がない。

しかし、「到处相称」「黑白相称」「妥貼」の三つの点はいずれも曖昧な基準である。どのような表現が「相称」あるいは「妥貼」であるかについては個人的判断によるものであるからである。

2、光の美

光の美については、梁啓超の論述は比較的簡略である。

「よく書けた字で、墨の光が紙の上に浮いていて、元気そうである。良い毛筆、良い墨、数百年、数千年、墨の光はまだ浮いている。この美は、光の美と呼ばれている。」(写得好的字, 墨光浮在纸上, 看去很有精神。好的毛笔, 好的墨汁, 几百年, 几千年, 墨光还是浮起来的。这种美, 就叫着光的美。) 117

また、書法と洋画の比較について、梁氏はいう。

「西洋画には光があるとか、色があるとか、濃淡があるとかいうのは自然の成り行きであり、中国の字では、墨色と白色の間に光線が浮かび上がってくる。美術界ではこれに類するものは少ないであろう。」(西洋画所谓有光, 或者因为颜色, 或者因为浓淡, 那是自然的结果; 中国的字, 墨白两色相间, 光线即能浮出, 在美术界类似这样的东西, 恐怕很少。) 118

以上のことから、梁氏の言う「光」とは、墨が紙面の反射によって放たれる光であり、つまり墨の光沢であると解せる。

中国古代の書論における墨に関する議論はほとんど用墨法について説いている。欧陽詢の「八訣」には「墨淡ければ則ち神彩を傷ひ、絶濃ならば則ち必ず鋒毫を滞らしむ。」(墨淡則傷神彩、絶濃必滞鋒毫。) 119とある。董其昌の『画禅室随筆』には「用墨は須らく潤あしむべく、其れをして枯燥せしむるべからず、尤も枕肥を忌む、肥は則ち大悪なり。」(用墨

116 同上。

117 同上。

118 同上。第5頁。

119 欧陽詢「八訣」、『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2012年版、第98頁。

須使有潤、不可使其枯燥、尤忌杌肥、肥則大惡)¹²⁰とある。

包世臣『芸舟双楫・述書下』の中で、「然而て画法字法は筆に本づき、墨に成る。則ち墨法は尤も書芸の一大關鍵なるのみ。筆実なれば則ち墨沈み、筆飄れば則ち墨浮く。凡そ墨色奕然として紙上より出で、螢然として紫碧の色を作す者はみな与に書法を言うに足らず、必ず、黝然として以て黒く、色、紙面に平らかに、諦かに之れを視れば、紙墨相接する処、彷彿として毛有り、画内の墨、中辺相等しく、幽光水紋の如く、徐らに波発の間に漾ふ、乃ち之れを得たりと為す。」(然而畫法字法,本於筆,成於墨,則墨法尤書法一大關鍵已。筆實則墨沈,筆飄則墨浮。凡墨色奕然出於紙上,螢然作紫碧色者,皆不足與言書,必黝然以黒,色平紙面,諦視之,紙墨相接之處,彷彿有毛,畫內之墨,中邊相等,而幽光若水紋徐漾於波發之間,乃為得之。) ¹²¹とある。

以上の例はいずれも用墨法を説明するものである。包世臣は「彷彿として毛有り」「幽光水紋の如く、徐らに波発の間に漾ふ」と述べているが、墨法の重要性を強調するものである。

しかし、周知の通り、西洋の絵画において「光」は極めて重要な要素であり、事物の体積、空間、雰囲気、色彩などの描写に影響を与え、立体的な視覚体験を醸し出すことができる。梁氏の言う「墨光」はあくまでも材料の光沢であり、西洋の絵画が物事の立体性を表現する「光」とは全く異なるものである。従って、梁啓超が墨の光沢と西洋画の光の表現と同じくするのは少々牽強であると考えられる。

3、力の美

書法における「力」について、梁氏はいう。

「字を書くのは完全に筆力にかかっている、筆力の有無によって、字の良し悪しは判断することができる、筆力の有無は、書くとすぐにわかる。」(写字完全仗笔力,笔力的有无,断定字的好坏;而笔力的有无,一写下去,立刻可以看出来。) ¹²²

確かに、筆力は従来、書法批評に於いて重要な役割を果たし、多くの書論に言及している。「力」に関する記述は早くも晋代から衛夫人の「筆陣図」に現れた。

「筆力を善くする者は骨多く、筆力を善くせざる者は肉多し。多骨微肉なる者は之を筋書と謂ひ、多肉微骨なる者は之を墨猪と謂ふ。多力豊筋なる者は聖、無力無筋なる者は病なり。」(善筆力者多骨、不善筆力者多肉。多骨微肉者謂之筋書、多肉微骨者謂之墨猪。多力豊筋者聖、無力無筋者病。) ¹²³とある。

¹²⁰ 董其昌『画禅室随笔』、『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2012年版、第542頁。

¹²¹ 包世臣『芸舟双楫』、『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2012年版、第649頁。

¹²² 同上。

¹²³ 衛鑠『筆陣図』、『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2012年版、第22頁。

古代書論では、「筆力」はしばしば「骨」「筋」「肉」と喩えることが多く、多くの書論に言及している。例えば蘇東坡の、「書には必ず神、氣、骨、肉、血がある。五つの者が一つでも欠ければ、書にならない。」（書必有神、氣、骨、肉、血，五者闕一，不為成書也。）¹²⁴や、蕭衍の「答陶隱居論書」の、「純骨には媚がなく、純肉には力がなく、墨が少ないと浮いて渋り、墨が多いと愚かで鈍い。」（純骨無媚，純肉無力，少墨浮澀，多墨笨鈍。）¹²⁵などは、筆力に関する言論であり、書法の創作、鑑賞、評価に広く用いられている。「筆力」は古代書論の中ですでに非常に成熟した概念であることがわかる。

梁啓超の「力の美」についての言論に遡ると、「力があるのは飛び動き、力強く、活発で、力のないのは生き生きとしておらず、萎靡で、ぎこちない。」（有力量的飛動，適勁，活躍，没有力量的呆板，委靡，迟钝。）¹²⁶と述べた。正に書法の表現における一つの重要な要素として「力」の美学的価値を指摘した。

4、個性を表現する美

これに対しては、梁啓超はこのように述べている。

「美術には一つの要素がある、即ち個性を表現することである。……それを最も親切で真実に表現されるのは写字に及ばない。先人に「言は心声なり、書は心画なり」という両語がある。これは確かに間違いない。不謹慎な人は、話が不謹慎であれば、写字も不謹慎であり、謹厳な人は、話が謹厳であれば、写字も謹厳である。……人によって異なる筆跡があって、ほかの人はどうしてもまねすることができない。」（美术有一种要素，就是表现个性……表现得最亲切最真实，莫如写字。前人曾说：“言为心声，字为心画。”这两句话，的确不错。放荡的人，说话放荡，写字亦放荡；拘谨的人，说话拘谨，写字亦拘谨。……一个人有一个人的笔迹，旁人无论如何模仿不来。）¹²⁷

梁啓超は書法の「個性の表現」について揚雄が提起した「言は心声なり、書は心画なり」¹²⁸（原文は「言は心の声なり、書は心の画なり。声画形はれて、君子小人見はる」）を引用して話しを展開する。揚雄のこの言論は文字が作者の人格の反映であることを表している。書論に於いてこの言説に似ている主張は幾つもあり、張懷瓘は「文は数言で意味が表れ、書は、一字ですでにその心が見え、簡易の道を得るといえる。」（文則數言乃成其意，書則一

¹²⁴ 蘇軾「書論」同上、第313頁。

¹²⁵ 蕭衍「答陶隱居論書」、同上、第80頁。

¹²⁶ 梁啓超「書法指導」、『飲氷室合集』專集第一百二卷、上海中華書局、1989年版、第5頁。

¹²⁷ 梁啓超「書法指導」、『飲氷室合集』專集第一百二卷、上海中華書局、1989年版、第5頁。

¹²⁸ 梁啓超「書法指導」、『飲氷室合集』專集第一百二卷、上海中華書局、1989年版、第5頁。

字已見其心，可謂得簡易之道。) ¹²⁹と主張している。劉熙載にも「書は「如し」である、その学問のようで、その才能のようで、そのこころぎしのようで、まとめて言えばその人のようである。」(書者，如也。如其學，如其才，如其志。總之曰，如其人而已。) ¹³⁰と言った。上記の例はいずれも書法が人格を反映できることを指摘し、書家の「学」「養」を重視することにあるが、個性の追求を目標とするわけではない。梁啓超は個性を強調し、尚且つ書法美と見なすのはかつてない見解である。

明らかに、「個性の表現」は古来の中国が提唱しているものではない。中国文化に於いて儒教思想がずっと主導的地位を占めているからである。倫理道德の一つとして、儒教文化の本質は「礼」で「人」を規範し、「情」と「欲」を抑え、「中庸」を強調することである。「怨みて怒らず」、「哀しみて傷らず」、「文を以て道を載す」などの理念では、溫柔敦厚や中和、理性で感性を節制することを求め、定められた封建統治の秩序と社会規範を維持している。しかし、中庸は実質的に個人の感情をコントロールすることを前提としている。このような人の精神と個性の進展に対する規制は封建文化全体の基本的な特徴である。しかし、この概念は西洋から由来するものである。鄧曉芒氏の研究によると、この概念はアリストテレス（前 384 年－前 322 年）から美学範疇になっており、近代のロマン主義およびエゴン・シーレ (Egon Schiele, 1890 年－1918 年) やゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749 年－1832 年) などの学者の提唱を通じて、「美」という概念と同等する地位に上げられた。¹³¹ 西洋美学を導入した重要人物の一人として、梁啓超が個性を表現することを美と見なすのは、西洋美学の影響を受けたものである。この見解は作家の個性の意義と価値を明確に肯定し、美の評価の重要な基準としている。これは書法美の解釈だけでなく、ひいては中国美学の進展にも新たな視点を導入したと考えられる。

小結

書法の本質については、清末民初、技法の解析と書法史を基幹とし、書家、書体研究、考証などを含む伝統的な書法を研究する環境の下で、梁啓超は、書法は美術、かつ最高の美術であると提案した。この見解はかつてなく、その後の書法の芸術への進展と学科化にとって深く影響している。しかし、書法はなぜ「美術」であるのかについて、梁啓超は毛筆の使用を根拠としている。これは書法の一つの要素をつかんではいないが、書法と美術との繋がりが説明できない。

書法美の解釈の仕方については、梁啓超は「書法指導」の中で書法美を線の美、光の美、力の美、個性を表現する美に分けている。このような分け方は書法美の分析に価値のある範例を供し、一定の啓発性を持っている。書法美学の体系を構築する立場から言えば、古代の

¹²⁹ 張懷瓘「文字論」『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2012 年版、第 208 頁。

¹³⁰ 劉熙載「芸概」『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2012 年版、第 715 頁。

¹³¹ 鄧曉芒『西方美学史綱』、武漢大学出版社、2008 年、第 103 頁。

書論、特に明清の多くの書論の中で、書法については筆法、構造、章法などの面から書法を認識し、技法面の認識に重点を置いている。梁啓超は西洋美術の視点から、線・光・力・個性・美術などの西洋美術の概念を用いて書法美の解釈に移し、伝統書論の思想を結合して、それによって新たな書法美の認識方式、思考方式、表述方式を開拓し、美の観念で書法を探討する種をまいた。

このような東西を融合させる試みはないとほいうものの、「光の美」についての論述の中で、西洋の概念を書法に適用する限局や融合の問題を暴露した。これによって側面から基本的かつ本質的な問題に派生した、即ち中国書法の美は西洋の美学概念や理論で解釈することができるのか、或いはどのくらいほどまでに説明できるのか。この角度から見ると、梁氏は書法美学の理論の構築に基礎的かつ深い問題を提起した。

第三章 張蔭麟の書法美学思想の考察

張蔭麟（1905-42）、号は素痴、広東省東莞市石龍鎮の人である。1923年清華学堂に入学し、卒業後1929年秋から1933年夏にかけて、アメリカ・スタンフォード大学でまず西洋哲学を勉強し、その後社会学を勉強した。帰国後、長沙臨時大学、南西聯大の教職に就いた。二十世紀前半の中国の有名な学者、歴史家である。

張蔭麟の書法美学に関する論述には「中国書芸批評学序文」¹³²一篇があり、思弁哲学の方式を用いて、「書法は芸術である」という命題に対して系統的な論証を行った。書法の芸術進展研究にとって、当時の歴史状況を復元する重要な文献であり、学者らが書法の芸術成因論を省みる参考資料でもある。また、張氏は書法の芸術分類、書法美学や学科建設などの問題について深く考え、さまざまな観点を提起しており、書法美学の進展に対する重要な意義を築いたといえる。張氏が早世したためか、あるいは歴史学上の傑出した業績が覆い隠したためか、彼の書法美学思想は注目されてこなかった。¹³³ 2010年頃からようやく、毛万宝・祝帥・黄映愷などの学者によって発掘された。

¹³² この文は1931年『大公報・文学副刊』に発表され、第171期から174期迄連載された。

¹³³ 「既に出版した著作である『現代中国書法史』（陳振濂著、河南美術出版社1993年版）、『中国現代書法史』（朱仁夫著、北京大学出版社1996年版）、『二十世紀中国書法史』（于茂陽など著、河南美術出版社1998年版）と『民国書法史』（孫溝著、江蘇教育出版社1998年版）はいずれも張蔭麟及びその「中国書芸批評学序文」に言及していない。……上海書画出版社は2000年に『二十世紀書法研究叢書』、七巻を編集、出版し、同じく張蔭麟撰「中国書芸批評学序文」に収録してなかった。」以上は毛万宝氏の考察である。毛万宝『書法美的現代闡釈』、安徽教育出版社、2011年版、231頁参照。

稿者の考察によると、『中国書法批評史』（甘中流著）、『書法美学思想史』（陳方既、雷志雄著）などの書法美学史に関する著作の中には、依然として張蔭麟の姿はなかった。

毛万宝は『書法美的現代闡釈』¹³⁴の中で、張氏の文章に対して、「書法学科論」、「書法美学方法論」、「書法材料論」、「書法鑑賞論」の四つの方面から分類し検討した。黄映愷は博士論文『二十世紀書法美学的構建与反思』¹³⁵の中で、「書法が芸術か否かについての理論的分析」、「書法芸術の芸術分類学の定位と性質の検討」、「書芸は感情の表現と体系的構築」、「張蔭麟書法美学観の内在本質」の四つの方面から詳細な考察と反省を行った。毛万宝と黄映愷の文章はすべて張氏が提起した書法美学の観点から着手し、正面からの直接の発掘と分析である。祝帥は『從西學東漸到書學轉型』¹³⁶という著書をよび「嶺南諸家與早期書法批評的生成——以梁啓超、麥華三、張蔭麟為中心」¹³⁷と「晚清民國時期“書法批評”觀念之建構（1907—1931年）——以劉師培、梁啓超、張蔭麟為中心」¹³⁸という文章で、書法批評史の視点をめぐり、側面から張蔭麟の文章が書法批評觀念の構築に及ぼす文献意義を発掘した。三人の学者の努力を通して、張蔭麟の書法美学思想がほぼはっきりと現れた。

本章はこれらの研究に基づいて、主にこの文章を再検討し、それによって張蔭麟が書法を美術と見なす理由、書法美の解釈の仕方を考察する。

「中国書芸批評学序文」の冒頭で、張氏は論述を展開する出発点として以下の問題を提起した。

（一）中国の書芸と大衆文化が公認する諸芸術とに、根本的な類似点が無いのに、書芸を一芸術とするのであろうか。詳しく言えば、この問題には二つの問題が含まれている。（甲）書芸と諸芸術に類似点はあるのか。（乙）この共通点は芸術の要素であるか。

（我国書藝與眾文化所公認之諸藝術，有無根本相類之點，使書藝得成為一種藝術？精析言之，此問題實包含兩問題：（甲）書藝與諸藝術有無相類之點？（乙）此共同之點是否即藝術之要素？）

（二）芸術の要素は、書芸に備わっているが、どのように書芸の中で実現するのか。

（藝術之要素，苟為書藝所具，如何在書藝中實現？）

（三）書芸は他の芸術とどのような根本的な違いがあり、特殊な芸術になるのか。言い換えれば、書芸が芸術であるとすれば、特に優れる処があるのか、どのような特別な制限があるのか。どのようなものが書芸の「型類」を構成するのか。

（書藝與其他藝術又有何根本差異之點，使得成為一特殊藝術？換言之，書藝就其為藝術而論，有何特別之優長，有何特別之限制？何者構成書藝之「型類」？）

（四）書芸の派にはどのような美学的意義があるのか。

¹³⁴ 毛万宝『書法美的現代闡釈』、安徽教育出版社、2011年版。

¹³⁵ 黄映愷『二十世紀書法美学的構建与反思』、浙江大学人文学院2007年博士学位論文。

¹³⁶ 祝帥『從西學東漸到書學轉型』、故宮出版社、2014年版。

¹³⁷ 『美術学报』2014年02期、第32-38頁。

¹³⁸ 『芸術探索』2020年06期、第6-14頁。

(書藝之派別有何美學的意義?)¹³⁹

張氏が提起する問題を見ると、(一)～(三)の問題は、主に書法が芸術であるかどうかであり、(四)の問題は、書法の特異性と美学的意義を論証する問題である。

第一節 書法の本質観：「書法は芸術である」について

文章の中で、張蔭麟は「中国の書芸は一種の芸術である」¹⁴⁰と明確に指摘した。ここで張氏は「書法」という言葉を使わず、「書芸」を創造的に使っていることに関しては、次のように述べた。

「我が国の芸術史における特殊な現象があり、つまり言語符号も審美対象とすることができ、様々な才能の拠り所である。吾人から見れば、名書家の墨跡の役割と価値は、諸文化が具するもので芸術品と認められている者と同じである。これは「書画」の連名に見られる。このような中国の字形を材料とした創造は、吾人は「書芸」と試みに呼ぶ。」

(我國藝術史上有一特殊現象，即語言符號亦可為審美之物件，為種種才力之所寄託。名書家之墨蹟，吾人視其作用及價值，與衆文化所同具而公認為藝術品者同。此於「書畫」之連名而可見。此種以中國字形為材料之創造，吾人試名之曰「書藝」)¹⁴¹

この記述から見ると、張蔭麟のいう「書芸」は「書法」と同じであるとわかる。それでは、彼はなぜ書法を芸術とみなしているのか。

この問題に対して、黄映愷は博士論文「二十世紀書法美学的構建与反思」の中で、論理の立場から張氏の論証の分析がある。論文の中で黄氏は張氏が三段論法で論証したことを指摘して、その「大前提」は芸術が感情を表現するもの(即ち諸芸術の共通点を探し出す)であり、「小前提」は書法が感情を表現するもの(即ち書芸が共通点を持つこと)であり、最終的に「書法は芸術である」と結論した。¹⁴²これに対し、黄氏は全体の論理においてなぜ感情の表現が諸芸術の共通点になるのかという前提についての張氏の記述はややあいまいであ

¹³⁹ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1177頁。

¹⁴⁰ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1179頁。

¹⁴¹ 同上、第1177頁。

¹⁴² 黄映愷『二十世紀書法美学的構建与反思』、浙江大学人文学院2007年博士学位論文、第16頁。

ると考える。

張蔭麟の文章の中で「近世、芸術は感情の表現という説が流行している、感情(Feeling)の内包(Connotation)については、様々な説があり、本文は列挙したくない。」(近世流行藝術は情感的表現説、至於情感(feeling)之所涵(connotation), 聚訟紛紜, 本文不欲論列。) ¹⁴³ という記述しかない。

これによって、黄氏は「張氏は芸術が感情を表現するという大前提について十分に説明できず、自分が結果ありきの結論として応用している。これはもちろん書法は芸術であるという結論の論理を推衍する過程における厳密性を招いている」(張氏对于艺术表现情感之大前提未能予以充分的说明, 而是作为自己预设的正确的结论而应用之, 而这当然也导致了其“书法是艺术”这一结论在逻辑推理过程中的严密性。) ¹⁴⁴ と考えている。但し、黄映愷は主に論証の論理から分析したが、「感情」という概念を着眼点として追究していない。

それでは、書法は感情を表現できるのか、それとも感情は書法を芸術とする要因になることができるのか。以下は「感情」を着眼点として「書法は芸術である」という命題の理論的根拠を検討する。

前述の(甲)問題については、いったい何が諸芸術の類似点であるのか。張氏は芸術が感情を表現することを判断の根拠とし、「近世、最も流行している一派の美学説は、芸術は感情の表現であると考えている。」(近世最流行之一派美学説以為藝術乃情感之表現。) ¹⁴⁵

実際、十九世紀以降、芸術情感理論は西洋美学進展の重要な内容となり、学者は人間の情感と主体性の研究に転じ、心理学の分析方法と結び付けて美学現象を研究するようになった。現代の美学流派の林立に伴い、芸術情感理論も多様な形態を呈している。例えばアンリ・ベルクソン(Henri-Louis Bergson)の「個別情感説」、ベネデット・クローチェ(Benedetto Croce)の「抒情情感説」、ロビン・ジョージ・コリングウッド(Robin George Collingwood)の「情感表現説」、バーナード・ボサンケー(Bernard Bosanquet)の「同心一体説」、クルト・コフカ(Kurt Koffka)の「情物同構説」、ジークムント・フロイト(Sigmund Freud)の「精神説」、クライヴ・ベル(Clive Bell)の「形式情感説」、スザンヌ・ランガー(Susanne K.Langer)の「芸術記号論」など、異なる角度から情感の美に切り込み、西洋現代美学の発展における情感表現主義美学の潮流を形成した。張氏の学術活動は主に1920-40年代にあり、「中国書芸批評学序文」を発表した時は、丁度アメリカに留学していた時期である。文中の論拠はすべて英、米学者の美学観点を引用している。例えば、米国の哲学者デウィット・H・パーカー(Dewitt H. Parker)、英国のバーナード・ボサンケーである。このことから彼

¹⁴³ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1178頁。

¹⁴⁴ 黄映愷『二十世紀書法美学的構建与反思』、浙江大学人文学院2007年博士学位論文、第16頁。

¹⁴⁵ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1180頁。

が美学の修養の面でその時代の西洋美学の分析方法や観念を十分に吸収し、当時の先端的な美学観念を反映し、強い学術性と時代性を持っていることがわかる。明らかに、張蔭麟が主張した書芸は情感を表現するとの観念は、二十世紀初期に西洋に流行した情感論としての美学と密接な思想の関係がある。

文章の中で、張蔭麟は人間の感情の発生が創作に先んじているという説を否定し¹⁴⁶、代えてボサンケーの観点を引用して根拠としている。

「吾人は決して空想を描いてものではない、吾人は先に何も憑依していない感情を持っていて、それから適切な付属物を求めている。一言で言えば、想像の表現は、感情の付属物を創造すると同時に、感情を創造することである。創造した感情であれば、想像によって求めた付属物だけでなければ表現できず、尚且つこの付属物の中になければ存在できない。」
(吾人切勿悬想，谓吾人先有一无所附丽之情感，然后起而为之寻求一适当之附丽物也。一言以蔽之，想像的表现，创造情感之附丽物，同时即创造情感。如是创造出之情感，不独非藉想像所求得之附丽物则不能表现，且非在此附丽物中则不能存在。) ¹⁴⁷と述べた。

ボサンケーのこの思想は、二十世紀初頭にイタリアのクローチェとイギリスのコリングウッドを主な代表とする表現主義美学と一脈相通じるのである。この美学説の核心理論は、美を感情または直覚の表現であると考えることである。クローチェは著書『美学原理』の中で、直覚は心の中で完成した活動として、物質を仲介とする形式で表現し伝達する必要はないとしている。すべての直覚が表すのは人間の主観的な感情であり、したがって直覚は抒情の表現であると考えている。芸術創作において、芸術家は直覚を用いて抒情の意象を創造し、芸術はすなわち抒情の表現である。コリングウッドはクローチェの理論を継承してさらに発展された。彼は、『芸術原理』の中で芸術すなわち表現・想像という観点を提起し、表現と想像の同一性を強調した。彼は、芸術は創作主体の感情の表現であり、なおこの表現は個性的で独創的な感情表現であることを強調した。芸術想像を通して、主体の本来意識していなかった感情を意識し、自覚的感情となって表現させる。ボサンケーはコリングウッドの感情表現理論を受け継ぎ、感情の対象化から着手し、審美経験や審美態度の心理分析と結び付けて審美現象を研究し、感情表現と形式の結合を重視し、「同心一体説」という観点を提起した。彼は感情が普遍的に存在し、審美主体と審美客体の感情は統一された有機体である。感情は主客体から離れて単独で存在してはならず、感情の交流は双方向であると考えている。上記の張氏がボサンケーのこの観点を引用したのは、彼の「同心一体説」に由来するのである。ボサンケーの「同心一体説」には、芸術創作における感情は動因だけでなく、審美

¹⁴⁶ 張蔭麟は、「観者の感情は観賞に伴って生まれ、吾人はいつでも見ることができるが、随時に感情が預かって観賞の際に起こった者と同じくすることはできない。」(观赏者之情感大抵随观赏而生、吾人随时可以观赏而不能随时预存一种情感与观赏时所起者相类也。)と考えている。

¹⁴⁷ 同上。

の核心要素でもある。彼はすべての審美対象は感情の表現であり、感情の表現は表現手段としての形式と同一化、すなわち感情形式化であると主張している。¹⁴⁸

これに対して張氏はこのように述べている。

「思うに一つの特殊な感情がその寓する覚相によって存在すれば、この感情はもはや覚相の規律に支配されず、尚且つ感情と覚相の両者の間にはもはや「關係的」ではない。上記の定義によって、吾人がこれによって得た者は美的経験にならない。故に美的経験において、感情の表現という者は感情の出現に過ぎない。これは創造と観賞との同じ所である。」(盖若一特殊之情感藉于其所寓之觉相而存在，则此情感不复为觉相之规律所支配，而情感与觉相二者之间不复有‘相干的’关系，由上文之定义，则吾人于此所得者不能为美之经验矣。是故在美之经验中，情感之表现云者，情感之出现而已。此则创造与观赏之所同也。)¹⁴⁹

また、後文では、張氏は曾国藩が言った「大体字を書くこと及び詩や古文を作ることは、胸中に奇気がなければならず、中に絡みついて、筆墨に達していく。」(大抵作字及作诗古文，胸中须有一段奇气，盘结于中，而达之于笔墨”，认为似是内省之错误也。)¹⁵⁰を批判し、内省の誤りであると考えている。このことから、張氏の感情表現に対する観点はボサンケーの「同心一体説」と一致しており、両者とも美の客体を「物我同一」と位置づけ、かつ感情を審美主体と客体とのコミュニケーションの架け橋としていることが分かる。張氏の論述全体から見ると、張蔭麟の観点はボサンケーの影響を大きく受けていると判明する。

しかし、この観点にも一面性が存在する。「同心一体説」の対象は、感情の内容と表象の形式が結びつくことに基づいており、主観的感情と客観的事物は対立するものではなく、「物と我」(主客)の統一である。しかし、「同心一体説」において、「情」と「形」との間に論理的な必然的なつながりは存在せず、約束事でもない。このような感情は、想像力に依存する必要がある。それは審美主体と審美客体との間の架け橋を構築し、それによって審美客体に対象化する。「同心一体説」の対象化は審美経験の範囲から美を語るものであり、審美過程で想像力を通じて審美主体と審美客体を同一化し、感情化するため、それは審美的経験における主体の感情の主体的地位を強調しているが、実践が美に与える決定的な役割を無視しているため、完全に主観的唯心の立場を示している。

張氏から見れば、書芸は他の芸術と同じように情感を表現している。彼は、「正の情感は、結構をもつ覚相¹⁵¹を「美」という。このような覚醒後の真相が与える物を、人が造りあげ

¹⁴⁸ ボサンケー著、周煦良訳『美学三講』、上海訳文出版社、1983年版、第5頁。

¹⁴⁹ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1180頁。

¹⁵⁰ 同上。

¹⁵¹ 張蔭麟は「官覚(perception) 或いは想像(imagination)が呈している様々ものを「覚相」と

ると、これを「芸術品」という。……それゆえ我々は次の結論を下すことができる。中国書芸は芸術の一種である。」(正的情感, 有結構的覺相謂之"美", 此種覺相所釐之物, 其成於人造者謂之藝術品。……故吾人可下一結論曰: 中国書藝為一種藝術。) ¹⁵²書と諸芸術はいずれも情感を表現できるので、張氏は書法が芸術であるという結論を出した。

それでは、書法は情感を表現できるのか、どのように情感を表現するのか。中国古代の書論には情感と書に関する言説が多く出現する。例えば、唐代孫過庭の「書譜」で「其の情性を達し、其の哀樂を形はす」¹⁵³とあり、韓愈の「送高閑上人序」には、張旭の書に関する描写がある。「張旭、草書を善くし、他技を治めず。喜怒、窘窮、憂悲、愉快、怨恨、思慕、酣醉、無聊、不平、中に動くもの有らば、必ず草書に於て焉れ之れを発せん。物を観るに、山水崖谷、鳥獸虫鳥、草木の花実、日月列星、風雨水火、雷霆霹靂、歌舞戰鬥を見る。天地事物の変は、喜ぶべく愕くべく、一に書に寓す。」¹⁵⁴とある。これらの言論はいずれも書法の抒情機能を掲示したものであり、書法が情感を表現することと異なり、鑑賞の立場から書法の審美と情感の関連を掲げるものではない。陳繹曾は顔真卿の「祭姪文稿」に対して題跋があり、「爾既」に「天澤」に至るまでの五行を逾ゆるは殊に鬱怒……「移牧」より乃ち改まる。吾承より尚饗に至る五行は沈痛骨を切り、天真爛然として、使人をして心を動かし目を駭かし、形容すべからざる妙有り。『禊序稿』の哀樂とは異なると雖も、其の致^{おもむき}は一なり。」¹⁵⁵と。明らかに、陳繹曾は「祭姪文稿」から「沈痛骨を切る」という悲しみを感じたことがわかる。しかし、陳氏は悲しみの源を説明していない。もし単に線、構造、章法から見れば、どのような線が沈痛なのか、どのような構造がまた愉快なのか、喜怒哀楽はそれぞれどのような形に対応しているのか。これは明らかに証明できないである。

しかし、張氏は「線は、それ自体の性格で情感を表現できる、これは否定できない事実である。線は色と音のように、抽象的な情調、生命を持っている。」(線, 但凭其本身之性格則可表現情感, 此盖為不可否認之事實。線亦如色与音然, 具有一种抽象之情調、之生命。)と指摘した。そしてデウィット・H・パーカー (Dewitt H. Parker) の観点を引用してその論点を豊かにする。該当部分を以下に引こう。

称える。」(官覚(perception) 或想像(imagination)所呈之种种上吾名之曰“覚相”。)「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1178頁。

¹⁵² 同上、第1179頁。

¹⁵³ 「達其情性、形其哀樂」、『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1979年、第126頁。

¹⁵⁴ 「張旭善草書、不治他伎。喜怒窘窮、憂悲愉快、怨恨思慕、酣醉無聊不平、有動於心、必於草書焉發之。觀於物、見山水崖谷、鳥獸蟲魚、草木之花實、日月列星、風雨水火、雷霆霹靂、歌舞戰鬥、天地事物之變、可喜可愕、一寓於書。」同上、第292頁。

¹⁵⁵ 「自爾既至天澤逾五行殊鬱怒……自移牧乃改。吾承至尚饗五行沉痛切骨、天真爛然、使人動心駭目、有不可形容之妙。與『禊序稿』哀樂雖異、其致一也。」、清・卞永譽『式古堂書畫彙考』書・第八巻、鑑古書社、1922年、第十葉。

「線の可能な変化は、数が無限である。その表現できる情調は、何らかの言語で情を表す言葉の数をはるかに超えている。尚且つ、それぞれの線の性格は、一部にはその隣の諸線によって断定されており、吾人は抽象的に論じて、そのすべての真の域を得ることができない。線は主要な諸式であるが、なおその性格は言葉で説明できる。横（直）線には安定した静寂の情感が宿る。……縦線は、厳肅、尊嚴、希望の情感であり、折れ線は衝突、活動の情感であり、曲線は柔軟、温暖、肉に富んだ喜びである。」（線之可能的變化，為數無窮。其所能表現之情調，遠超過任何語言中表情字眼之數。且也，每線之性格，一部分有藉於其鄰近諸線而斷定，吾人抽象論之，不能全得其真際。雖然線之主要諸式，其性格尚可以言詮。横（直）線寓安定、靜寂之情感。……豎線，肅穆、尊嚴、希望之情感。……曲折線，衝突、活動之情感。而曲線則公認為柔軟、溫存，而富於肉的歡暢者也。）¹⁵⁶

そもそも情感は人間の抽象的な精神活動として、間違いなく曖昧で抽象的であり、自然に諸芸術における表現も非常にぼんやりしている。それでは、なぜ芸術は感情を表現できるのか。アリストテレスの「模倣論」の理論によると、芸術は「行動中の人」を模倣するものであり、人に対する模倣は集中的に人の気持ちを模倣するものである。この点で、音楽は「最も模倣性に富んだ芸術」¹⁵⁷としている。ただし、アリストテレスのいう「芸術」(tekhnē、テクネー)はその当時流行していた意味であり、すなわち制作活動一般に伴う知識や能力のことである。詩、音楽、絵画、彫刻などの現代の「美の芸術」については、アリストテレスの著書の中で「模倣」(mimēsis)、或いは「模倣としての芸術」と呼ばれている。¹⁵⁸音楽が人間の一般的な感情を最も表現できる芸術としては、人間の一般的な感情を模倣しているからである。リズム、テンポ、スピード、力強さ、旋律などの音楽の表現手段に基づいて構成され、人間の何らかの感情を間接的に表現し、時間の経過とともに音楽作品の各構成要素が提示され、延いては聴き手に感受し解読される。この過程で、情感の表現は一つの音符の高低や音色によるのではなく、少なくとも一連の音符によって組み合わせられる。情感と音楽の表現はつねに具象化されていない媒介にあり、明確な情感誘導は存在せず、だから演奏者が表現する情感は音符を媒介とする伝播過程で次第に減衰していく。聞き手の個人差によって音楽が表した情感に対する判断は多様な解読が形成される。故に音楽の情感の表現ははっきりしているわけではない。但し、音楽より書法の表現媒体のほうが具象的であり、情感表現の余地は既定の文字造形のうちにより限られている。

文章の中で、張氏は書法の情感表現は線を通じて実現されると考えている。線は情感表現の媒体として機能していると言える。実に線自体が抽象的であるため、抽象的な情感がより

¹⁵⁶ 原文は Dewitt H. Parker: The Principles of Aesthetics、pp. 259-261、Boston、1920 に参照。張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1186頁。

¹⁵⁷ 朱光潜『西方美学史』上册、商務印書館、1979年、第79頁。

¹⁵⁸ 同上。

抽象的な線に反映されると、線は情感を表現する符号となり、そうなると、抽象的な線の内包に様々な性質を人為的に規定しなければならない。現代の学者、毛万宝は「論藝術通感に書法藝術中的作用」という文章で、「内面的に無形の確定的な内容を持つ一般的な情感を書法芸術によって物化し、視覚的に知覚可能な対象としようとするならば、書法芸術中の組み合わせる部品や組み合わせ方を人為的に規定しない限り、何が善であるか、何が怒りであるか、何が哀であるか。しかし、実際にはどうやってできるのであろうか。」（欲把内在無形の具有確定内容の一般情感通過書法藝術物化出來，成為可用視覺感知的物件，則除非人為地規定書法藝術中的組合部件或組合方式，何者為善、何者為怒、何者為哀。然在事實上又怎麼可能做得到呢？）¹⁵⁹と疑問を呈している。

張氏が説く線がどのように情感を表現するかについて整理すると、四つの方面から概括できる。1、線の感覚は動く過程であり、人は線に従って精力を運用し、線の命が人に感じられる。2、筆と線は平面上の制限はないが、実際に立体的な幻覚を構成し、線を通して書家の品性を感じることができる。これは「体内回応」という。3、線は人の体の態度を暗示する。4、線の観賞は人が筆を使って類似線を書く時の感受を引き起こす。¹⁶⁰

張氏は文章の中で、線を見ると「体内回応」を生むと考えており、線の構造を見て、バランス、リズム、勢いなどは快感を引き起こすことができ、書法はこのような心理的体験によって情感を表現している。このような情感の反応は、張氏から見ても目的もなく勝手に生まれたのではなく、書法形式の制限を受けている。しかし、肝要なのは人々がこれらの線を見てなぜ情感が生じるのかということである。人によって線を見る時の情感は同じであるのか、同じ美感が生まれるのか。もし情感が生まれるなら、どのように異なる作品が伝える異なる情感を区別するのか。彼は書において表現された「情感」を本質的に定めないため、書法の情感が何なのか説明できない。一概に「体内回応」「快感」で対応しているだけである。線の表現力による異なる反応に対して、張氏が線の形と情感を一つ一つ対応させようとしたが、これは極めて機械的であった。しかも、実際にそれらの太い・細い・濃い・薄い線や文字の造形は、私たちの一般的な情感、例えば喜、怒、哀、楽などに一つ一つ対応できず、書家はこれらの線を書く際にも、このような方法にしたがって表現するわけではない。異なる審美主体に対するこの情感の具体的な反応については、彼は答えなかった。情感は心理学の問題に属するため、主体の審美価値傾向、審美心理構造などと密接に関連している。実験を通してその特殊性を統一することはできない。したがって、書法が情感を表現できるという認識はすでに客観的現実から離れており、純粋な主観的な感性認識になる。尚且つ、線と各種の情感を一つ一つ対応させることは、張氏の主観的唯心論の立場を体現している。

三つ目の問題について、張氏は次のように言った。

¹⁵⁹ 『当代中国書法論文選・理論卷』、栄宝齋、2010年、第269頁。

¹⁶⁰ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1187頁。

「書芸は意味のある符号を工具としているが、その美は符号の形式にしか存在しておらず、符号の意味とは関係がない。書芸の美を構成する者は、筆墨・光沢・位置であり、いかなる意味にも訴える必要はない。」(書藝雖用有意義之符號為工具，而其美僅存於符號之形式與符號之意義無關。構成書藝之美者，乃筆墨光澤位置，無須訴於任何意義。) ¹⁶¹

これは、書法の美の構成では、書く内容である文学言語は形式媒体として存在することを指摘している。つまり、書法の芸術性は形式に由来することを掲げる。続いて張氏はいう。

「書芸は単に意匠によって「線」を運用する美術ではなく、線を組み合わせる大綱の大部分はすでに非芸術的原因によって定められており、芸術家はこの大綱に縛られなければならない。故に書芸には許容される創作の自由は、実はあらゆる芸術の中で最も少ない。惟だ少なくとも情感を表現する余地がある。」(書藝非純以意匠運用「線條」(line)之美術，線條結構之大綱已大部分為非藝術的原因所斷定，而藝術家必須受此大綱之束縛。故書藝上所容許之創作自由，在一切藝術中實為最少。惟尚未少至無情感表現之餘地。) ¹⁶²

書における芸術要素と非芸術要素を分けている張氏は、文字は非芸術的であり、それは実用を目的としており、また書も単純な線の芸術ではなく、書家は文字の実用的な規定を突破して高度に自由な創造を行うことが困難であることをはっきりと指摘した。それでも張氏は書法を芸術としている。書法が情感を表現できると考えるからである。張氏の目には、情感の表現が芸術に成るか否かを判断する唯一の基準になっているようだ。

最後に、張氏の論理展開から見ると、彼は論証の中でまず諸芸術の共通点は何であるかを問う。つまり張氏はどのような基準に基づいて芸術であるかどうかを判断するのである。次に書法がこの共通点を持っているかどうかを論証し、この基準を満たせば書法は芸術であると判断できる。しかし、張氏の論理には一つ大きな問題があり、諸芸術の間にある共通要素を前提としており、書も同様にこの要素を備え、書法が芸術の特質を持つことしか説明できないことが、決して書法が芸術であることを意味するわけではない。例えば人類は肉食であり、犬も肉食であり、同様に肉食であるが、犬も人も肉食の特質を持っていることしか説明できないのであり、決して人は犬ではない。張氏のこのような論理方式はもちろん、「書法は芸術である」という結論の推論過程において不備な点となる。

全体を見ると、張蔭麟は「書法は芸術である」という命題の論証は、論理と観点において西洋の論理と方法論を用いている。中国と西洋の異なる文化の文脈の下で、西洋の芸術美学をそのまま中国書法の解釈に流用していることが明白である、書法の伝統的な立場に立って芸術との関係を考えていないことが、最終的に張氏の書に対する論証の欠陥を招いたといえる。

¹⁶¹ 同上、1182頁。

¹⁶² 同上、1183頁。

第二節 書法美の解釈の仕方

張蔭麟の書法美に関する論述は以下の三つの側面から論じている。

(一)書法の芸術分類

書法が芸術である要因を論証した後、張蔭麟は続いて「書芸の特性」について検討した。これについて、張氏は直接述べるのではなく、比較法を用いて芸術分類における書法の芸術の特質を分析することで、書芸の特質と諸芸術の中での位置を明らかにするとした。このような整理方法は書法にとって初めてであり、西洋の学術研究法を用いて中国書法を整理する理論の開拓と創造である。そのため、書法の芸術分類は書法がどのような芸術かを見極めるのに役立つとともに、間接的に我々が書法美の特性を理解し、書法美の本質を明らかにすることは有利である。

文章の中で張氏は5つの視点から書法の芸術類型を体系的に分けた。

- 1、審美経験からの覚相¹⁶³により、書法を絵画、彫刻、建築、舞踊などの視覚芸術とする。
- 2、審美対象の動静を基準として、時間芸術と空間芸術に分けることができる。書法の対象は固定的で、且つ「各部分が同時に存在する」ため、書法を絵画、彫刻、建築などの空間芸術に組み入れる。
- 3、芸術に使う道具によって、書法を言語類ではなく「絵写芸術」類に分類する。
- 4、芸術形式と感情の関係によって、張氏は書法を「直達（直接伝達）芸術」に分類し、音楽、建築と同じである。
- 5、「覚相構造」が実用的な制限の有無によって、芸術は純粹芸術と飾用芸術に分けることができる。書法の場合は実用性の制限を受けているため、尚且つ「書芸には許容される創作の自由は、実はあらゆる芸術の中で最も少ない。」（故書藝上所容許之創作自由，在一切藝術中實為最少。惟尚未少至無情感表現之餘地。）。そのため、書法は「飾用芸術」となる。¹⁶⁴

張氏が書法を分類する過程で、書法美の性質に関するいくつかの非常に意義がある問題を提起している。

- 1、書法は視覚芸術であると提起すること。

張蔭麟は感覚体験から書法の表現形式を把握し、書法美の表現の重要な特徴を提起した。これは書法の審美体験が発生する基礎でもある。書法に対する視覚的な提起は、書芸の美が形式上に重要な位置を占めていることを強調している。

- 2、初めて書法が時間芸術と空間芸術の帰属問題を提起すること。

これについては後の学者たちも注目している。

例えば、劉綱紀は「書法は時間芸術の列ではないが、強い時間感覚を生み出すことができ

¹⁶³ 同注 132。

¹⁶⁴ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1180-1183頁。

る。」(书法虽然不属于时间艺术之列,但却可以产生很强烈的时间感。)¹⁶⁵と指摘した。

葉秀山は「書法芸術は空間との関係を切り離すことができず、舞踊芸術のように常に空間形象に付着しているが、本質的には時間の芸術である。」(书法艺术虽然和空间关系不能分割,如同舞蹈艺术那样总是要附着于空间形象之中,但本质上却是时间的艺术。)¹⁶⁶と考えている。

陳振濂は「書法の時間的性質は他の芸術と異なり、純粹な時間芸術(音楽の如く)とも異なる。例えば我々が音楽を聴いたり詩を読んだりしている時に、感じている時間の流れが固まらない。一曲を聴き終わると(時間)なくなる、少なくとも生理的な意味上ではなくなる。しかし、書法芸術の時間は固まることができる。物質の凝固がなければ、顔真卿の作品がどこに書かれたのか、どのような様式なのかは今では分からない。」(书法的时间性质与其他艺术不一样,与纯粹的时间艺术(如音乐)也不一样。比如我们在听音乐和读一首诗的时候,我们所感觉到的时间流程无法凝固下来。一首曲子听完就没有了,至少在生理意义上没有了。而书法艺术的时间是可以凝固的。如果没有物质的凝固,那么,颜真卿的作品写在什么地方、是何等样式我们现在就无法知道。)¹⁶⁷と述べた。

現代の学者たちは時間芸術と空間芸術の従属関係について多次元的な議論を行い、静的な書法作品と動的な書写過程はいずれも学者たちの分析の対象となる。但し、視点が異なるため最終の結論も異なっているのも当然である。少なくとも、張陰麟が初めて書法の時間・空間性質に注目するのは先行的であるといえる。

3、書法は「直達(直接伝達)芸術」であると提起すること。

張氏が芸術を直達芸術と判断をしたのは、イギリスの美学者ボサンケーの美学理論に基づいていたものである。張氏は次のようにいう。

「ボサンケーの芸術形式論は、先験的(a priore)形式(または直達(Directly Expressive)と呼ばれる形式)と代表的(representative)形式にほかならない。いわゆる先験的形式となるものは、覚相の「様相」に感情の性質が印されていることという。このような性質は、覚相の意味を借りて顕在化する必要はない。例えば、方形が安定的で剛健であり、曲線がしなやかで緩徐であり、踊りのリズムが軽やかで活発であり、白が伸びやかで爽やかであることの如き、いずれも相に触れあって情感を生む。何を指示しているのかを知る必要はない。」(鲍桑葵之论艺术形式也, 别乎先验(a priore)的形式(或称直达(directly expressive)的形式)与代表的(representative)形式。所谓先验的形式者, 谓觉相之‘面貌’上即印有情感的性质;此种性质无需借径于觉相之意义而后显。若方形之稳定刚健, 若曲线之袅娜舒徐, 若舞节制轻盈活泼, 若

¹⁶⁵ 劉綱紀著『劉綱紀文集』、武漢大学出版社、2009年版、第928頁。

¹⁶⁶ 葉秀山『書法美学引論』、湖南美術出版社、2009年版、第102頁。

¹⁶⁷ 陳振濂『陳振濂學術著作集——書法美学与批評十六講』、上海書画出版社、2018年版、第34頁。

素色之开张爽朗，皆触相而生情。无待审知其所指示者为何等事物也。) 168

ボサンケーの理論を根拠とした張蔭麟は書法を「先験的形式(直達的形式)」に分類している。張氏によると、書法美の存在は書く漢字ではなく、書法の形式にあり、「書芸は意味のある符号を道具としているが、その美は符号の形式にしか残っておらず、符号の意味とは関係がない。書芸の美を構成する者は、筆墨の光沢の位置であり、何の意味も訴える必要はない。」(书艺虽用有意义之符号为工具，而其美仅存于符号之形式，与符号之意义无关。构成书艺之美者，乃笔墨光泽位置，无须诉于任何意义。) 169と説いた。この認識はまた書法の審美対象を再び細分化し、形式と内容を分けて、書法の審美が「形式」から来ていることを指摘し、明らかな「形式主義」の立場をしていることが分かる。それでは、書法美の構成では、書写の対象である文学言語は形式媒体としてのみ存在し、審美においてそれはもはや書法の審美主体ではなく、審美主体は書法の形式美にある。張氏は書法美と形式美を対等にし、書法の視覚性を強調した後、再び形式美が書法に対する意義を深めたといえる。

次に、張氏は書芸において直達的形式と形式媒体である漢字との関係を指摘した。彼はこのように述べている。

「我が国の文字は象形に由来し、文には派生があり、体には変遷があるが、現在通用している字にはなお象形を保存する役割がある。どうして書芸を直達芸術と言えるのか。すなわち、純粋な象形文字だけで言えば、現在符号化されている程度は既に決して象物との関係を直感的に認識できるものではない。例えば、「馬」の字と本物の馬、「魚」の字と本物の魚、中国の字を深く勉強している人でなければ、前者が後者の代表であることを決して分かることはできない。感覚の観点から言えば、象形字の代表的な役割はすべて失われたといえる。それは失わなければ決して書芸に資することもない。「馬」の字や「魚」の字が美の属性を持つのは、決して吾人が馬や魚の何らかの姿勢に対する起こった感情を寓するのではないことは明らかである。」(吾国文字原于象形，虽文有孳乳，体有变迁，然即在现时通用之字，犹有保存象形之作用者，何得谓书艺为直达之艺术。曰，即就纯粹象形字而言，其现今受符号化之程度，已使其与所象物之关系，绝非直觉所能认识。若“馬”字之与真马，“魚”字之与真鱼，苟非深习中国字之人，决不能一望而知前者为后者之代表也。就感觉之观点而论，象形字之代表的作用，可谓全失。即其不失，亦非书艺之所资。“馬”字或“魚”字之所以能具美的属性，绝非以其能寓吾人对马或鱼之某种姿态所起之情感，此极明显之事实也。) 170

「書芸には具体的な模倣はなく、抽象的な模倣、動的な情態、物(人体を含む)の輪郭は、

168 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1181頁。

169 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1182頁。

170 同上。

すべて書芸が模倣するものである。」(书艺中无具体之模倣、而有抽象之模倣、动之情态、物(包括人体)之轮廓、皆书艺所模倣者也。) ¹⁷¹

ここで、張氏は「具体」と「抽象」の2つの概念を導入して漢字を分析し、漢字は現実のものの具体的な再現ではなく、抽象的な概括であると考えている。つまり、張氏の目には、書法美は形式にしか存在せず、漢字とは関係がない。そして漢字は「抽象的な模倣であり、その模倣対象の意味を示しておらず、意味を借りて感情を寓するわけでもない」(抽象的模倣、并不指示其模倣对象的意义、并不借意义以寓情感) ¹⁷²ため、漢字の視点からにしても直接伝達する芸術である。この観点は、上記で述べた書法の表現形式と漢字媒体を分けて論じた結果であることは明らかであり、このような細分化方式は形式と内容を独立させ、各属性をよりはっきりと客観的に把握することができる。

しかし、漢字の象形性を書法の形式美とする考え方は60年代初めまでなお存在している。美学者である宗白華が著した「中国書法里的美学思想」の中に、漢字の象形性を中国人が書いた字が芸術品になる二つの原因の一つとしているのが実情である。 ¹⁷³ 80年代になっても、劉綱紀は漢字の持つ象形性が美の形式にのっとり創造であり、中国文字の書写が発展して芸術のひとつになりえた根本的な要因であると考えている。 ¹⁷⁴ この観点は、まず文字が生まれた初期の実用が審美よりも先行しているという客観的事実を否定し、次に文字の本質が象形ではなく表意にある本質を誤解し、文字と書法美の発生との客観的なつながりを混同している。このような観点から、書法美の根本的な原因は文字そのものが美しいことにあるから、書法の美は文字の美との区別がなくなってしまう。これにより書法の形式の価値や人間の審美活動を完全に否定したと考えられる。

この角度からみると、張蔭麟は30年代に形式と内容を分けて検討し、書法美の源と漢字

¹⁷¹ 同上。

¹⁷² 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1182頁。

¹⁷³ 宗白華は「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。」と考えている。宗白華「中国書法里的美学思想」、一九六二年第一期『哲学研究』に掲載され、『宗白華全集』第三巻に収録し、安徽教育出版社、1992年、第401頁。

¹⁷⁴ 「(漢字は) 意味を指し示す符号である一方で、抽象的、概括的な方式によって自然物と異なる形式構造を表現しており、自然物への感性という形式による美が文字の形象に染み込んでいる。中国古代の象形文字を見ると、それは文字であるとともに、美の形式にのっとり創造でもある。これこそ中国文字の書写が発展して芸術のひとつになりえた根本的な要因である。」

(一方面是一种指意的符号、另一方面又以一种抽象概括的方式表现了不同自然物的形式结构、使自然物的感性形式的美渗入了文字的形象之中。我们看中国古代的象形文字、它是文字、同时又是一种合乎美的形式规律的创造。这正是中国文字的书写能够发展成为一种艺术的根本原因。) 劉綱紀・李澤厚編『中国美学史』第一巻、中国社会科学出版社、1984年版、第594頁。

の属性の問題について深く考えさせられる客観的な観点を提起したのは、極めて貴重であるといえる。

4、実用的制限の有無の視点から芸術を純粋芸術と飾用芸術に分ける。張氏は、書法は絵画や小説とは異なり、絵画や小説は「純粋芸術」であり、「その本質は非芸術の目的の需要に適さない」（其本质并无适合非艺术的目的之需要）¹⁷⁵と主張した。そのため書法は一種の「飾用芸術」であり、建築と同類である。続いて張氏はこのように解釈した。

「このような芸術の道具はもともと芸術の欲望を満たすものではない」（此等艺术之工具其造始时原非满足艺术之欲望）。そして、「書契の始まりはもともと結繩を記事の符号としていたのである。文字が美観化され始める時、その形式はほぼ実用的な目的や盲目的の機会によって断定された。その後、字形はしばしば変遷したが、その主な「導引原理」は芸術的ではなく、依然として実用的で習慣的なものようである。」（书契之肇始原以代结绳而为记事之符号而已。当文字开始受美观化时，其形式大体上已受实用之目的及盲目之机会所断定。其后字形虽屡有变迁，然其主要之‘导引原理’似仍为实用的与习惯的，而非艺术的。）¹⁷⁶

この認識は書法における漢字の非芸術的要素を明確に指摘している。それでは、書法が文字の限度内で芸術表現をすると、いったいどのくらい創造の自由があるのだろうか。張氏は、文字は非芸術的であり、書家は文字の実用的な規定を突破して高度に自由な創造を行うことが困難であることをはっきりと指摘した。¹⁷⁷その理由で、張氏は書芸の創作の自由度が低く、純粋な芸術の基準に達していないと考えている。

この問題について、同時代の滕固は1932年の「詩書画三芸術的聯帶關係」という文章で、書法は純粋芸術であると考えている。¹⁷⁸滕氏の観点は「書画同源」の立場から、「書と画の連結状態は、書法が画に要求するのではなく、画が書に要求することである。つまり、書法が画の前提である。」（书和画的联结状态，不是书要求于画，而是画要求书，就是书为画的前提）¹⁷⁹と述べており、これは他国の象形文字が「書法が画に要求し、画が書法の前提である」のとは対照的で、それこそ芸術表現と実用道具との区別であるので、書法はずっと昔から純粋芸術であったと考えている。このほか、鄧以蛰は1937年に著した「書法之欣賞」という文

¹⁷⁵ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1183頁。

¹⁷⁶ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1183頁。

¹⁷⁷ 同上。

¹⁷⁸ 滕固は「書法は中国の古い時代から実用的な道具から純粋な芸術に薄められてきた。」（书法在中国很早时代就由实用工具淡化为纯粹的艺术。）と述べた。滕固『中国芸術論叢』、商務印書館、民国27年7月初版、第87頁。

¹⁷⁹ 同上。

章で、書法を純美術に分類し、芸術の最高境としている。¹⁸⁰ 鄧氏の理由は「揚雄のいう書は心画なりは、思うに何も頼りにならず純粹に性靈の独創である。」(揚雄之所谓书乃心画, 盖毫无凭借而纯为性灵之独創)¹⁸¹だからである。滕固も鄧以蟄も書法は純粹な芸術であると考えているが、文字の制限や、どの程度まで芸術表現ができるかという問題は考慮していない。対照的に、張蔭麟の観点は説得力があり、比較的客観的で適切であるといえる。

張氏の芸術の分類に対する分析から見れば、それぞれの分類立場が書法の内的・外的要素に触れていることが分かる。このような異なる視点で書法の芸術分類については、80年代の書法美学大討論で改めて取り上げられた。このことから、張氏の分類意識は80年代初頭の書法美学討論での書法の芸術分類に関する研究を半世紀近く超えており、これは張氏の先見性と先進性を十分に見られ、当代の書法美学の研究にとっても重大な参考意義を持っているといえる。

(二) 書法の鑑賞論

書芸の特質とその諸芸術の中での位置を明らかにした後、張氏は審美的な角度から書法を観照した。まず、審美的条件についていう。

「凡そ芸術には普遍性がなければならない。その作品が表現する感情は、一般人が味わうことができるものであり、その味わう者は大体似ているべきである。つまり、最低限で言えば、その美の感動力は国境を界とするべきではない。」(凡艺术必须有普遍性。其作品所表现之情感, 当为一般常态人所能领略, 而其所领略者当大致相似, 即就最低限度言, 其美之感动力, 亦当不以国界为限。)¹⁸²

すなわち共通の感情であり、この点はカントの『判断力批判』の中のいわゆる審美的「共通感」と一致している。つまり、感情には先験的な普遍性や必然性がある。しかし、中国画は、西洋人は鑑賞できるが、書法については、西洋人だけでなく、中国人でもごく少数しか鑑賞できない。

この現象に対して張氏はこのように説明している。

「芸術の普遍性というものは、一つの芸術に相当な訓練を受けた人が鑑賞できるということである。普通の人にはみな鑑賞の潜在能力を持っているが、ただ必ずしも鑑賞の素養があ

¹⁸⁰ 鄧以蟄は「わが国の書法は美術の一種であるだけでなく、純粹な美術であり、芸術の最高の境である。」(吾国书法不独为美术之一种, 而且为纯美术, 为艺术之最高境。)と述べた。鄧以蟄「書法之欣賞」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、1998年、第159頁。

¹⁸¹ 同上。

¹⁸² 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1188頁。

るとは限らない。凡そ芸術品は、その鑑賞に必要な技術上の知識と経験が多ければ多いほど鑑賞できる人は少なくなり、故に音楽、建築、絵画には多くの名作が「貴族性」を帯びている。書芸の表現要素に必要な技術上の知識は、すでに先に指摘したように、西洋人は今まで中国の書芸の技術を深く研究する人が希少であり、書芸の美を語れないのは不思議ではない。今、書法を鑑賞できる中国人が少ないのも、この理由と同じである。」(艺术之普遍性云者、谓凡于一艺术曾受相当训练之常态人类能欣赏之也。一般常态人皆有欣赏之潜能、惟未必有欣赏之素养。凡一艺术品、其欣赏所需要之技术上的智识及经验愈多者、则能欣赏之人愈少、是故音乐、建筑及绘画上有许多名作皆带“贵族性”。书艺之表现因素所需求之技术上的智识、既如上文所指出、西洋人至今尚罕有深研中国书艺之技术者、则其罕能言书艺之美、自无足怪。现今中国人欣赏书艺者之少、亦同此理。) ¹⁸³

この点は、ボサンケーの「同心一体説」における審美主体への要求と一致している。「同心一体説」の核心は感情であるため、自然に審美主体に対して高い審美素養を要求されている。例えば、ボサンケーは「困難な美 (Difficult beauty)」について論じる際、鑑賞しにくい美には、「その全体を同情的に把握するためには、特殊な精力が求められる」(要求人们有一种特殊精力，才能同情地掌握其整个幅度。) ¹⁸⁴と説明した。簡単に言えば、これらはすべて主体が審美的素養、経験を持っているかどうかにかかっている。芸術に対する理解と審美的体験の深さは審美素養と直結している。同様に、書法美の鑑賞条件についても、張蔭麟は書法美が普遍性を持たないのではなく、書法を鑑賞する素養が不足しているためと考えている。この理論は張氏によって書法審美の解釈に転嫁され、今日見ても合理性がある。

また、鑑賞の仕組みについて、張氏は「(書芸鑑賞は)見る人が想像の中で創作活動を再現する必要がある。」((书艺欣赏) 须要观者在想象中重现创作活动。) ¹⁸⁵と提起した。鑑賞の内容では、点画(張文は「筆」、「単筆」または「線」と呼ばれる)の鑑賞と結構(張文は「筆の構造」と呼ばれる)の鑑賞から論述を展開し、張氏は自身の経験から、鑑賞の基準について討論した。彼は点画鑑賞の基準は点画を少しも塗り替えることができないことであり、結構鑑賞の基準は「体」と「勢」の「平衡」(バランス)と「韻節」(リズム)がよくとっているかどうかであると考えている。この観点は今日でも非常に参考意義があると考えられる。

総合的に見ると、張氏の書法鑑賞に対する論述は問題を細分化し、鑑賞条件、鑑賞の仕組み、鑑賞内容、鑑賞基準から論じた。強い論理性だけでなく、非常に強い体系性を持っている。経験的な鑑賞論よりも、張氏の論述には十分な説得力があることは間違いない。

(三) 書法の美学的意義と書法学科について

¹⁸³ 同上。

¹⁸⁴ ボサンケー著、周煦良訳『美学三講』、上海訳文出版社、1983年版、第48頁。

¹⁸⁵ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1189頁。

張蔭麟が提起した最後の問題である書法の美学的意義については、海外にいるから資料が不足し、体調も崩したため、この問題について詳しく論じていない。しかし、文章の最後に、書法の体系化の発展する方向について意見を提起した。まずは書法美学と書法批評学について、張氏は文章の冒頭で四つの問題を提起した後、「この諸問題の解答は美学の一つの新しい枝を構成することができ、吾人は「中国書芸の美学」(The Aesthetics of Chinese Calligraphy)と名付けることができる。この学の原理を基礎として、「書芸批評学」を構築することができ、その任務は書芸における美悪の基準を探求し、そしてその基準の応用を明らかにすることである。」(此诸问题之解答可以构成美学之一新支，吾人可名之曰“中国书艺之美学”(The Aesthetics of Chinese Calligraphy)。以此学之原理为基础，可以建设一“书艺批评学”，其任务在探求书艺上美恶之标准，并阐明此标准之应用。) ¹⁸⁶と提起した。

全体的に見ると、張氏は書法の本質、書法美学原理、書法の審美特徴を書法美学理論の研究対象とし、形式の立場に立脚し、西洋美学理論を用いて書法の美の形態を探求している。80年代以降、学者たちの書法美学に対する認識の深まりに伴い、書法美学に関する著作が相次いで登場した。例えば、陳振濂の『書法美学』、金学智の『中国書法美学』、熊秉明の『中国書法理論体系』、陳方既、雷志雄の『中国書法思想史』など多くの著作がある。これらの著作の出現は書法美学がついに書法理論研究の一つの分野となり、比較的完全な体系を形成したことを示している。

「書芸批評学」については、張氏が美学研究によって「批評」を展開する基礎としていることは、書法美学研究の応用に対する大きな方向性を示している一方で、主観的な経験的批評から理性的な審美に転換し、学理上で批評を行うことの学術性の要求も含まれている。今日まで、書法批評はますます多くの人に注目され、2010年に楊吉平の「書法批評学」のような批評学専門書が登場した。また、甘中流の「中国書法批評史」、姜寿田の「中国書法批評史」など、史学の角度から古代からの書法批評理論を整理したものもある。書法研究にとって、張蔭麟が初めて書法美学と書法批判構築の構想を明確に提起したことは、今日から見れば啓蒙的な意義があるといえる。

また、張氏は書法学科と学術研究の内容についても言及しており、彼は次のように考えている。

「書芸は長所のある芸術であり、他の芸術などと同等の価値がある。従って、書芸は他の芸術と同等の注意を払うべきであり、その過去の成績及び技術の伝説は整理や研究の列に入れなければならない。残念ながら、今なおこの分野に従事する人はいなく、もし将来誰かがそれをするならば、「国学」におけるに新しい領域を開拓することができる。その内容は大体以下の通りである。

- 1、書芸の中で価値のある作品を個人別、時代別、または会派別に収集し、影印する。
- 2、作品の真偽の鑑別及び年代が未詳または疑わしい者の考定。

¹⁸⁶ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1177頁。

- 3、書家評伝を撰す、特にその書芸上の教養、作品の年暦、及び技術の進展。
- 4、諸体及び諸派の比較研究、その相違点を弁別し、その源流を遡って得失を著す。
- 5、過去の書芸に関する理論と要訣の収集と研究。

これらの研究を総合すると、『中国書芸史』と『中国書芸之法程』の二書になる。この二書法を完成すればその後中国の書芸は栄え始めた。」

（書芸为一种具有特长之艺术，与其他艺术等有同等价值。唯然，则书艺应与其他艺术受吾人同等之注意，其过去之成绩及技术之传说，应在整理研究之列。惜乎今尚无从事于此者，倘将来有人为之，则“国学”内可辟一新领域，其内容大略如下：

- 1、书艺中有价值作品按个人、按时代或按派别之搜集、影印。
- 2、作品真伪之鉴别及年代未详或可疑者之考定。
- 3、书家评传之撰作，特别注意其书艺上之修养、作品之年历，及其技术之进展。
- 4、诸体及诸派之比较研究，辨其异，溯其源流，著其得失。
- 5、过去关于书艺之理论及实诀之汇集与研究。

此等研究之综合，则可成《中国书艺史》及《中国书艺之法程》二书。必待此二书之成，而后中国书艺始得昌明也。）¹⁸⁷

「書芸」を学科として建設する提起については、張氏より先に、1918年に北京大学学長の蔡元培が、国立美術学校の開幕式で書法専門科を設立する構想を提起している。蔡氏は「中国の国画と書法のみを縁とすることから、画を善くする人は常に書も善くが、画家は常に筆力の風韻に注目している…私は学校の経費を拡張する際に書法専門科を増設することを望んでおり、それは中国画の発展を助けられる。」（唯中国图画与书法为缘，故善画者常善书，而画家常注意于笔力风韵之属…兹望兹校于经费扩张时，增设书法专科，以助中国画之发展。）¹⁸⁸と主張した。蔡元培は書法の専門的地位を訴えたが、目的は書法学科自体の発展ではなく、中国画の発展を補助することにある。1944年、祝嘉は『書学』雑誌に「書学之高等教育問題」という文章を発表した。その中に「私は10年来、書学専門学校を設立する計画がある。あるいは芸術学校、大学において書法学科を設けて高等な書学の人材を育成し、そうして始めて書学を大衆に普及するのに便利である。」（予十年来，即有此等设立书学专门学校之计划。或于艺术学校，大学中，设书学一系，以培养一班高等书学人才，始可以便于书学普及大众之进行。）¹⁸⁹とある。1963年7月に至って、ようやく浙江美術学院に書法学科の雛形が現れ、現在では書法専攻を設置している大学はすでに160所余りに達し、盛観を呈している。1931年の張蔭麟の提唱を振り返ってみると、彼は初めて書法美学と書法批評学に関する構想を提起しただけでなく、書法自身の建設に立脚し、学科化構想を提起したのも初

¹⁸⁷ 張蔭麟「中国書芸批評学序文」、『張蔭麟全集』中巻、清華大学出版社、2013年、第1177頁。

¹⁸⁸ 『北京大学日刊』、1918年4月18日。

¹⁸⁹ 祝嘉『書学之高等教育問題』、『書学』雑誌、1944年、第二期。

めてであり、書法学科建設にとって非常に貴重な意見であると考えられる。

書法学術研究の面では、張氏が提起した書法史、考証、風格、書論に関する研究のほか、今日の書法研究も大幅に変化し、書法は学科化の推進により体系的で全面的な現代の知識構造に組み込まれつつある。現在、伝統的な学術研究方法以外に、現代的で体系化された書法研究方法が多く現れている。例えば、芸術家、芸術作品、鑑賞者と社会の四つの点を基にして、書法研究を書法家研究（創作心理、交遊など）、書法作品研究（筆法、構造、章法など）、書法受容研究（鑑賞、鑑定、消費と批評）などがある。又は他の学科と交差して書法心理学、書法史学、書法美学、書法教育学などの分野が形成された。書法研究は次第に立体的になり、完備され、体系化しつつある。

総合的に見ると、書法学科の建設にも書学研究にも張蔭麟はこれらについて言及しており、現代書法学科の建設に対して間違いなく啓蒙の功を持っている。注目すべき点は、張氏は書法を芸術だと主張しているが、書法学科の建設については書法を芸術学科に分けず、「国学」の領域に分類しており、ある意味で張氏が民族特有の文化本位を堅持し、伝統を継承する立場を反映している。現在、中国の書法学科は「芸術学」の下の一つの分野に分類され、書法教育は「芸術教育」となっている。西洋の知識構造の介入は書法の現代発展に更に豊富な理論体系を提供したが、そこから一連の新しい問題が派生した。西洋の芸術概念が中国の書法のすべての内容を網羅できるのか。芸術教育は文化伝承の重責を担うことができるのか。かくの如き書法の将来の進展について現段階で早急に解決すべき問題である。

小結

総じて、「書法は芸術である」という命題の理論的根拠については、張蔭麟は西洋の美学理論に立脚し、独自の書法美学体系を構築した。張氏はまず審美経験から着手し、諸芸術間の共通点は感情を表現することであることを論証し、書法も感情を表現することを提起し、そして書法がどのように感情を表現するかに答え、書法が芸術であるという前提を確定した。ただし、実際に書法が感情を表現することはすでに客観的現実から離れており、純粋な主観的な感性認識になる。尚且つ、線と各種の情感を一つ一つ対応させることは機械的であり、実験を通して証明できないことである。これは推論過程において不備な点となり、最終的に張氏の書に対する論証の欠陥を招いたといえる。従って、張蔭麟は「なぜ書法が芸術なのか」の問題を解決してない。

書法美の解釈の仕方については、張氏は西洋の形式立場に立ち、西洋美学理論を用いて書法美に関する諸問題を論じた。その中に張氏は書法を他の芸術門類と比較し、書法の特殊性を探求している。彼は形式に立脚して、書法における線、構造、墨色(光沢の美)などの形式美を挙げ、これを基づいて書法の表現が呈する美の特性を分析した。最後に、鑑賞条件、鑑賞の仕組み、鑑賞内容、鑑賞基準から書法の鑑賞問題について討論した。これまで、一つの体系的な書法美学の理論模型が構築された。つまり、張氏が構築した体系には、書法の本質、

書法の芸術的性質の判断、書法美の形式表現と鑑賞問題に触れている。

このような書法美学体系は、過去二千年余りの古代書論には存在しなかった。伝統書論のような経験的、直覚的な審美言説とは異なり、張氏は終始理性的な論理と問題意識を貫き、西洋美学に関する理論と概念を用いて初歩的な書法美学体系を構築した。梁啓超の書法美の解釈より、張氏の論述は疑いなく弁証法的、論理的である。

張氏の「中国書芸批評学序文」という文章のタイトルには「批評」が含まれているが、内容から見ると、今日の通常の意味での「批判」とは異なっている。現代学者である祝帥はこれについて、「ある意味で、張蔭麟の言う「批評」の実質はカントのいう「批判」にやや近い、つまり学理的・反省的な研究である。」（在某种意义上，张荫麟所说的‘批评’，其实质有些接近于康德意义上的‘批判’，即一种学理性、反思性的研究。）¹⁹⁰と解釈した。これに対して、稿者自身もそう考えている。張氏の論理的な思考方式と論証方法は書法美学の解釈方式にとって革命的な意義を持つだけでなく、彼は古代のような経験的な書法美論を論理的・概念的・体系的・弁証法的な解釈に導いたからである。このような思惟方式も我々が先人の書法美学理論の成果を客観的に認識し、反省する基礎であり、今日の書法美学の建設にとって極めて重要な価値を持っている。以上のことから、張蔭麟のこの文章は中国書法美学の研究において重要な地位を占めているといえる。

第四章 宗白華の書法美学思想の考察

宗白華(1897-1986)は二十世紀の中国の有名な美学者である。30年代から、宗氏は書法に対していくつかの文章を発表した。その見解は主に二つに分けられる。一つ目は、書法を直接論じる文章で、1938年の「書法在中国芸術史上的地位」、1962年の「中国書法里的美学思想」、1983年の「中国書法芸術的性質」である。二つ目は絵画等の他の芸術に関する文章中において、書法が例証として言及される文章である。例えば1932年に発表された「徐悲鴻与中国絵画」、1936年の「中西画法所表現的空間意識」、「論中西画法的淵源与基礎」、1943年の「中国芸術意境之誕生」である。これらの理論の成果は、宗白華の書法美学思想を考察する上で、重要な根拠となる文献資料であり、二十世紀の書法美学の構築の過程を考察する上で、重要な文献資料でもある。

宗氏の美学思想に関する研究は少なくないが、その書法美学思想に対する関心は比較的少なく、しかも総論である研究が多い。例えば、韓盼山の「宗白華的書法美学思想」、胡抗美的「現代書学理論的有益探索——淺議宗白華<中国書法里的美学思想>」、および張光興が「美術学刊」などで発表した宗白華書法美学思想に関する一連の文章などがある。全面的かつ詳細な論証があるのは、毛万宝の『書法美的現代闡釈』の中の「論宗白華的書法美学思想」

¹⁹⁰ 祝帥「嶺南諸家与早期書法批評的生成——以梁啓超、麦華三、張蔭麟为中心」、『美術学報』2014年02期、第37頁。

の一篇だけである。この文章は、書法地位論、書法芸術成因論、書法機能論、書法性質論、書法意境論の五つの論点から宗氏の書法美学思想を詳細に分析している。このような分析方法はその書法美学思想の輪郭を非常に全面的に描き出している。

本稿では、これらの研究に基づいて、「書法は芸術である」という命題の理論的根拠と書法美の解釈の仕方の二つの問題を考察する。

第一節 書法の本質観：「書法は芸術である」について

宗氏は1932年に『国風』に発表した「徐悲鴻与中国絵画」の中で、「もとより書法は中国特有の高級芸術であり、抽象的な筆墨で極めて具体的な人格風度と個性感情を表現し、その美は音楽のようである」（故书法为中国特有之高级艺术，以抽象之笔墨表现极具体之人格风度及个性情感，而其美有如音乐。）¹⁹¹と述べ、書法は芸術であると明確に提起した。1938年、胡小石の『中国書学史』の緒論に加えた編者の後書きでは、「中国書法は芸術の一種である」（中国书法是一种艺术）¹⁹²と述べており、晩年の「中国書法芸術的性質」という文章までこの認識が続いている。¹⁹³二十世紀初頭に、多くの学者が「書法は芸術である」という命題を提起したことと比べ、貴重なのは、彼がこの命題について詳細に論証したことである。

書法がなぜ芸術であるかについて、宗氏は1962年の「中国書法における美学思想（中国書法里的美学思想）」で、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と明快に論述している。¹⁹⁴一つ目の要素の「象形」については、宗氏は後漢の許慎の漢字の起源に対する定義を引用して論証を展開し、次のように述べている。

「倉頡の初めて書を作るは、蓋し類に依りて形を象どる、故に之を文と謂ふ。其の後、形声相い益し、即ち之を字と謂ふ。字なる者は孳乳して浸く多し。（これは徐鉉本に依る。段玉裁は左伝正義に「文は物象の本」の句を補う。）文と字は相対するもので、単体の字は、水木のように「文」であり、複体の字は、江河や杞柳のように「字」であり、「形声相い益

¹⁹¹ 宗白華「徐悲鴻与中国絵画」、原文は1932年『国風』第4期に掲載された。『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第49頁。

¹⁹² 宗白華「『中国書学史・緒論』編輯後語」、原文は1938年12月4日『時事新報・学灯』第27期に掲載された。『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第203頁。

¹⁹³ 宗白華「中国書法芸術的性質」で「中国の書法は、リズム化された自然であり、深い生命形象の構思を表現し、生命を反映した芸術となっている。」と述べた。『宗白華全集』第三巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第381頁。

¹⁹⁴ 宗白華「中国書法里的美学思想」は、1962年第一期『哲学研究』に掲載された。『宗白華全集』第三巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第401頁。

し、孳乳して浸く多し」により発展してきたものである。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、書法の任務は如である。書きあげた字は、われわれの心中の物象に対する把握と理解の「如し」でなければならない。」(仓颉之初作书, 盖依类象形, 故谓之文, 其后形声相益, 即谓之字, 字者, 言孳乳而浸多也(此依徐铉本, 段玉裁据左传正义, 补“文者物象之本”句), 文和字是对待的。单体的字, 像水木, 是“文”, 复体的字, 像江河杞柳, 是“字”, 是由“形声相益, 孳乳而浸多”来的。书者如也, 书的任务是如, 写出来的字要‘如’我们心中对于物象的把握和理解。) ¹⁹⁵

この文には、宗氏は許慎の『説文解字・叙』を論拠としている。『説文解字・叙』の原文をみると、許慎は文から字への歴史的発展を明らかにした後、「著於竹帛、謂之書。書者如也。」(竹帛に著す、之を書と謂ふ、書は如なり。)と述べる。『説文解字』での「書」と「如」の解釈によれば、「書、著也」¹⁹⁶は、すなわち「書く」或いは「書き上げた」文字と解せる、「書法」ではない。「如、从隨也。从女从口。」¹⁹⁷とある通り、「如」は「従う」「随従」という意味である。しかし、「如也」の具体的内容については説明しておらず、後世の人に解釈の余地を残した。

稿者は、後世の説には主に三つの種類があると考えている。

一つ目は「如」の内容を「その意を表す」とする説である。例えば、虞世南は「書旨述」の中で「書なる者は、如なり、事を述べ誓いに契ふ者なり。」(書者、如也、述事契誓者也。) ¹⁹⁸という。張懷瓘は「書断」の中で「書なる者は、如なり、舒なり、著なり、記なり。万事を著明し、往を記し来を知り、諸無を名言し、群有を宰制す。何の幽か貫かざる、何の往か経まざる。実に事は簡にして応は博しと謂う可し。」(書者、如也、舒也、著也、記也。著明萬事、記往知來、名言諸無、宰制群有、何幽不貫、何往不經、實可謂事簡而應博……) ¹⁹⁹という。元代の舒天民は「書なる者は如なり、その言ふ所を竹帛に著し、能く人意の如くす、故に之を書と謂ふ。」(書者如也、以其所言著於竹帛、能如人意、故謂之書。) ²⁰⁰という。明代の王維楨は『槐野先生存笥稿』卷十三「策」の中で「書なる者は、如なり、その言を写し、その意の如くするを謂ふ。」(書者、如也。謂寫其言、如其意。) ²⁰¹と言った。清代の毛奇齡は『経問』卷三の中で「『書緯・璿璣鈴』曰く、書なる者は、如なり、その言ふ所の如く之

¹⁹⁵ 同上、第 403 頁。

¹⁹⁶ 許慎『説文解字』、中華書局出版社、1963 年、第 65 頁。

¹⁹⁷ 徐鍇曰「女子从父之教、从夫之命、故从口。会意。」許慎『説文解字』、中華書局出版社、1963 年、第 262 頁。

¹⁹⁸ 虞世南「書旨述」、『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2016 年版、第 114 頁。

¹⁹⁹ 張懷瓘「書断」、『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2016 年版、第 157 頁。

²⁰⁰ 舒天民『六芸綱目』、商務印書館、1937 年、第 101 頁。

²⁰¹ (明) 王維楨撰、『明人文集叢刊』(18)『槐野先生存笥稿』(二)、文海出版社、1970 年、第 539 頁。

を記す。」(「書緯・璿璣鈴」曰、書者、如也。如其所言而記之。) ²⁰²と述べた。

二つ目は「如」の内容を「形状」とする説である。例えば、段玉裁注の『説文解字』は、「其の事物の状の如きを謂ふなり。……此に「如なり」と云ふは、一字毎に皆なその状の如きを謂ふ。」(謂如其事物之状也……此云‘如也’、謂每一字皆如其状。) ²⁰³と注釈した。

三つ目は「如」の内容を「その人」とする説である。劉熙載「芸概」の中で「書は「如し」である、その学問のようで、その才能のようで、そのころざしのようで、まとめて言えばその人のようである。」(書、如也。如其学、如其才。如其志、總之曰如其人而已。) ²⁰⁴と言った。

上記の説はいずれも「書者、如也」を基にする異なる解釈である。明らかに、宗氏は文中に「如也」の内容を「象」とする見方を取り、論点としている。

ただし、許慎の「六書」には、「象形」のほかに、「指事」、「形声」、「会意」、「転注」、「仮借」の五種類の造字法がある。『説文解字』に収める九千三百五十三字中、象形は四百にも満たない。宗氏は、非象形から発展した漢字がどのように「われわれの心中の物象に対する把握と理解の如し」であるのか説明していない。事実上、漢字の筆画や構造によってある程度の制限があり、絵画のように客観的事物を描写することは全く不可能である。

宗氏はさらに次のように述べている。

「抽象的な点画を用いて「物象の本」を表し出す。このことは、物象中の「文」せは、一つの物象の中、あるいは物象と物象の相互関係の中の条理、すなわち長短・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をいう。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情感の反応を反映している。この種の「情に因りて文を生じ、文に因りて情見わる」の字は、芸術の境界に昇華し、芸術の価値を具備し、美学の対象となったのである。」(用抽象的点画表出“物象之本”，这也就是说物象中的“文”，就是交织在一个物象里或物象和物象的相互关系里的条理：长短、大小、疏密、朝揖、应接、向背、穿插等等的规律和结构。而这个被把握到的“文”，同时又反映着人对它们的情感反应。这种“因情生文，因文见情”的字就升华到艺术境界，具有艺术价值而成为美学的对象了。) ²⁰⁵

このことから、宗氏は文字の中に含まれる「物象の本」、いわゆる「文」には人の情感の反応も含まれている。さらに、宗氏は文字の「象」と人間の文字に対する情感との相互作用によって芸術の境界に達し、芸術の価値を具備すると認識している。つまり、芸術の境界に

²⁰² 毛奇齡は『経問』卷三、欽定四庫全書・經部七・五經總義類。

²⁰³ 【漢】許慎撰【清】段玉裁注、許惟賢整理『説文解字注』第十五卷上、鳳凰出版社、2007年、第1307頁。

²⁰⁴ 劉熙載「芸概」『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2012年版、第715頁。

²⁰⁵ 宗白華「中国書法里的美学思想」、1962年第一期『哲学研究』に掲載され、『宗白華全集』第三卷収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第403頁。

達しても芸術の価値を具備しても、その要因は文字の形象によるのである。

宗氏の後述の解釈は更に詳しく論じている。

「中国の文字は、最初は象形であり、このように形象化された意境は後に「孳乳して寢く多し」の「字体」に依然として潜在し、示唆している。字の筆画、構造、章法の中に、この形象の中の骨、筋、肉、血、そして動作の関連が示している。後になって象形から諧声となり、形声が相益して、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ばかりか、同時に画をも鑑賞しているような意境にもなる。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である。」(中国字在起始的时候是象形的, 这种形象化的意境在后来“孳乳浸多”的“字体”里仍然潜存着、暗示着。在字的笔画里、结构里、章法里, 显示着形象里面的骨、筋、肉、血, 以至于动作的关联。后来从象形到谐声, 形声相益, 更丰富了“字”的形象意境, 像江字、河字, 令人仿佛目睹水流, 耳闻汨汨的水声。所以唐人的一首绝句若用优美的书法写了出来, 不但是使我们领略诗情, 也同时如睹画境。诗句写成对联或条幅挂在壁上, 美的享受不亚于画, 而且也是一种综合艺术, 像中国其它许多艺术那样。)

206

上記の論述によれば、宗氏は文字の「形象意境」に基づいて「書法は芸術である」という命題を論証した。彼は文字の形象による「意境」は芸術の境界に達し、芸術の価値を具備し、書き上げた書法作品には絵画や詩の「意境」も味わえる。そこで書法は中国のその他の多くの芸術のように、一種の総合芸術であると考えている。

しかし、書法作品の「意境」と文字の形象による「意境」は同じものではなく、書法作品はその文字の「形象意境」によって芸術品になることはない。そうであれば、文字自体が芸術になる。それでは、どのように書いても、印刷でも、漢字であるものはすべて芸術になるといった結論は免れないし、書法の創作主体の美に対する創造意識が完全に否定されてしまう。従って、文字の「形象意境」が芸術になるかどうかの根拠にはならない。しかも書法と他の漢字のあるものと区別して芸術にするのはある種の規定性があり、この規定性は書法が芸術であることを規定している。したがって、書法が芸術であることを説明するためには、その内部の規定性を見つけ、さらに書法と一般的な文字書写との根本的な違いを確定する必要がある。このような本質的な規定性は文字によるものではなく、書法の表現によるものである。だから、「書法は芸術である」という命題の核心は文字の「形象意境」にあるのではない。宗氏が漢字の「形象意境」を論点としているのは、実際に問題の急所をつかんで

²⁰⁶ 宗白華「中国書法里的美学思想」、1962年第一期『哲学研究』に掲載され、『宗白華全集』第三卷収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第404頁。

いないと考える。

二つ目の要素「筆」について、宗氏は「毛筆は毫を鋪いて鋒を抽き、極めて弾性に富んでいるため、大きさも細さも自在に収まり、変化が無窮である。」(它(毛筆)鋪毫抽鋒, 极富弹性, 所以巨细收纵, 变化无穷)²⁰⁷と、「中鋒で運筆すると、生命を直接表現する。骨肉に浸透し、墨があふれて肉のある線になるのは、西洋とは同じではない。だから書法は芸術になるのである。」(用笔中鋒, 为直接表达生命, 透入骨肉, 墨溢而为肉的线条, 与西洋不同。因而书法成为艺术!)²⁰⁸と書法と芸術の因果関係を説いている。

毛筆の独特な構造と性能は書法芸術の豊かな筆面形態が生まれる保証であり、また漢字形態の進化と定型であっても、構成する筆画の形はいずれも毛筆と必然的な関係があるといえる。毛筆に備わった表現性こそが、書法が芸術の領域に入るための重要な要素であるが、すべての毛筆での書写が芸術といえるわけではない。毛筆の使用は書法を芸術の領域に入ることと可能にする一つの要因であるとしか言えず、本質的な規定性ではない。文字の書写と芸術の誕生は一定の道具から離れられないが、使用する道具について言えば、芸術に成る充分かつ必要条件とはならない。

総じて、宗白華が提案した漢字と毛筆の使用は書法を構成する要素しか説明できず、書法が芸術的な解釈となるわけではない。「書法は芸術である」という命題について言えば、なぜ書法が芸術なのかという問題を真に解決するものではない。宗白華の論証から見ると、彼は西洋美学理論を書法の本質の解釈に直接適用するのではなく、中国古典哲学思想を用いて書法と連結している。この連結は書法の本質を検討するために一定の理論根拠を提供したといえる。

第二節 書法美の解釈の仕方

1938年、宗氏は「『中国書学史・緒論』編輯後語」という文章で、書法は「人格を表現し、意境を創造できる」(能表现人格, 创造意境)²⁰⁹と明確に提起した。

「人格の表現」については、古代の「書はその人の如し」という思想と密接な関係がある。張懷瓘、項穆、劉熙載などの書論家たちはすでに、書法は作者の学識、才気、志趣、情性、心志などの特質を表現できると述べており、これらの言論が「書はその人の如し」という思

²⁰⁷ 宗白華「中国書法里的美学思想」、『宗白華全集』第三卷、安徽教育出版社、1994年12月版、第404頁。

²⁰⁸ 宗白華「建築美学札記」、『宗白華全集』第三卷、安徽教育出版社、1994年12月版、第381頁。

²⁰⁹ 宗白華「『中国書学史・緒論』編輯後語」、原文は1938年12月4日『時事新報・学灯』第27期に掲載された。『宗白華全集』第二卷収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第203頁。

想に集約されている。明らかに宗氏もこの説を継承しており、概括的に「人格」という言葉を使用するが、人間の気質、気質、志趣などの要素だけでなく、道徳的品質も含まれている。

毛万宝は「論宗白華的書法美学思想」という文章で、褚遂良と王鐸を「書はその人に如かず」の反例として挙げて、褚遂良の書法の風格は実直、剛健な性格と合わないし、王鐸の陽剛に満ち、媚態のない書法はその人柄と大きくずれており、「書はその人の如し」という説は書法史の実際に合わないと述べている。²¹⁰毛氏の論証は主に書法と表現人格との直接的な関係を否定している。

しかし、古代の中国社会、儒家思想は長期にわたって支配的地位を占めてきた。儒家は「修身、齐家、治国、平天下」を強調し、その中で「修身」は人々のすべての行為の前提であり、ある人はある方面で優れていても、人柄がよくなければ尊重されない。書法史の流れの中で、蔡京、趙孟頫、王鐸についての評価がそうである。この思想は書法の審美と書家の人柄を密接に結びつけ、数千年来の書法の審美の心理の定型式を形成し、中国書法美学理論にも深く広範な影響を与えてきた。明らかに、宗氏のいう「人格」を表現できるのは儒家思想に基づく価値基準に従うものである。

宗氏のいう「書法が意境を創造できる」については、どのような意境を創造できるかは明確に説明していないが、「中国芸術意境之誕生」の一文では、芸術の意境の意味についてはっきりと答えている。

「意境とは「情」と「景」（意象）の結晶品である。」（意境是“情”与“景”（意象）的结晶品。）²¹¹

「意境とは造化と心源の合一であり、大まかに言えば、客観の自然の景象と主観の生命の情調との融和であり、浸透である」（意境是造化与心源的合一，就粗浅方面说，就是客观的自然景象和主观的生命情调的交融渗化。）²¹²

宗氏の意境の本質的な構成要素は、「情」と「景」に基づいていることがわかる。中国伝統の「情」と「景」を融合するという「意境」論を参考にしているが、そのような既存の形而下の記述に満足せずに、人生観、宇宙観の形而上のレベルで解釈していた。

宗氏は意境を功利境界、倫理境界、政治境界、学術境界、芸術境界、宗教境界の六つの境

²¹⁰ 毛万宝『書法美的現代闡釈』、安徽教育出版社、2011年12月版、第172頁。

²¹¹ 宗白華「中国芸術意境之誕生（増訂稿）」、『哲学評論』第8巻第5期に掲載し、1944年1月、中国哲学会出版、『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第358頁。

²¹² 宗白華「中国芸術意境之誕生」、1943年3月に『時事潮文芸』創刊号に掲載され、『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第327頁。

界（レベル）に分けた。芸術境界は学術境界と宗教境界のあいだに位置づけた。²¹³宗氏はこのように述べている。

「宇宙と人生の具体を対象とした、その色相、秩序、節奏（リズム）、和諧（ハーモニー）を賞玩して、自我の最深の心霊を具体的に表現することを管見する。实景を虚境と化し、形象を象徴へと創り、人類が最高の心霊を具体化、肉体化する。これが「芸術の境界」である。芸術の境界は審美を主とするものである。」（以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐，借以窥见自我的最深心灵的反映；化实景而为虚境，创形象以为象征，使人类最高的心灵具体化、肉身化，这就是‘艺术境界’。艺术境界主于美。）²¹⁴

言い換えれば、芸術創造は人が現実の事物を加工することによって、具象的で生き生きとした、人の最も真実の心を象徴する形象を創造することであり、芸術の美とは人の生命情趣、心の意境の表現であり、まさに芸術の意境でもある。

それでは、何を美しいとするのか。宗氏は、「美と美術の特徴は「形」と「リズム」にあり、それが表現するものは生命の内なる核であり、生命の内面の最も深いところにある動きであり、動きだすと条理性のある生命の情調である。」（美与美术的特点是在‘形式’、在‘节奏’，而它所表现的是生命的内核，是生命内部最深的动，是至动而有条理的生命情调。）²¹⁵と考えている。

芸術家が表現するものについて、宗氏は次のように強調する。

「芸術家は心霊によって万象を映し出し、山川に代わって立言し、それが表現するのは主観の生命の情調と客観の自然の景象の融合と浸透であり、鳶が飛び、魚が躍って活発で玲瓏

²¹³ 宗白華「中国芸術意境之誕生（増訂稿）」で、「人が世界と交わるとき、その関係に異なるレベルがあることから五つの境界がある。（1）生理的な物質への需要を満たすことによる功利の境界。（2）人々が共存し相互に愛し合うことによる倫理の境界。（3）人々が組合い相互に制し合うことによる政治の境界。（4）物理を研究し、智慧を追求することによる学術の境界。

（5）本真に立ち帰り、天と人が冥合することによる宗教の境界。功利の境界は利益を主とし、倫理の境界は愛情を主とし、政治の境界は権力を主とし、学術の境界は真理を主とし、宗教の境界は神聖を主とする。ただし、学術の境界と宗教の境界の中間に、宇宙と人生の具体を対象とした、その色相、秩序、節奏（リズム）、和諧（ハーモニー）を賞玩して、自我の最深の心霊を具体的に表現することを管見する。实景を虚境と化し、形象を象徴へと創り、人類が最高の心霊を具体化、肉体化する。これが、「芸術の境界」である。芸術の境界は審美を主とする。」と述べた。『哲学評論』第8巻第5期に掲載し、1944年1月、中国哲学会出版、『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第358頁。

²¹⁴ 同上。

²¹⁵ 宗白華「論中西画法的淵源与基礎」、1934年10月、中央大学『文芸叢刊』第1巻、第2期に掲載され『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第98頁。

となるのは、淵のように深い霊境である。この霊境は、芸術が芸術たるゆえんを構成する「意境」である。」(「艺术家以心灵映射万象，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃，活泼玲珑，渊然而深的灵境；这灵境就是构成艺术之所以为艺术的‘意境’。）」²¹⁶

総合すると、宗氏は三つに分けて芸術の意境を解釈している。

- 1、美は芸術の意境の創造への最終目標である。
- 2、芸術美の主な内容は生命の表現である。
- 3、生命の表現は芸術の意境の創造の核心である。

美は、「生命の表現」が「芸術の意境」として創造されたものであり、最終的には「意境の創造」を指していることが分かる。よって「意境の創造」が宗氏の美学思想の根本であるといえる。

彼の書法美学思想と美学思想のつながりを再検討するためには、「書法の意境」の具体的な内容を、彼の美学思想の枠組みに置いて全体的に把握する必要がある。

意境の構成の特徴について、宗氏は「道」、「舞」、「空白」の三つにまとめた。

彼は荘子の形而上の「道」が中国芸術の意境の解明に最も精妙であると考えている。根源からいえば、老子が初めて「道」を提起し、「道は一を生じ、一は二を生じ、二は三を生じ、三は万物を生じ、万物は陰を負いて陽を抱き、冲気を以て和と為す。」(道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和。)²¹⁷と述べた。老子の言う「道」は、無状の状、無物の象、万物の源である。具体的な「状」と「象」はすべてそれから派生し、いかなる人為的な痕跡や作用がなく、完全に自然や心の創造から来ているのである。荘子は老子をもとに、「道」をより深い精神の領域に導いた。「道」は「心齋」と「坐忘」によって、「天地と私はともに生まれ、万物と私は一つである。」(天地与我并生，而万物与我为一)²¹⁸という精神の領域に入ると主張している。つまり、万物と道徳功利を排除し、精神の絶対的自由に達し、忘我の意境に至り、最も純粋な精神の感覚を求めることである。

宗白華は、この「道」の境界を芸術分野にも適用している。彼は「道」を芸術の意境の最も理想的な芸術形態と見なしている。

「中国哲学とは、「生命そのもの」が「道」のリズムを悟ることである。「道」は生活や礼楽の制度に具象化する。道は特に「芸」に表象する。輝かしい「芸」は「道」に形象と生命

²¹⁶ 宗白華「中国芸術意境之誕生(増訂稿)」、『哲学評論』第8巻第5期に掲載された。1944年1月、中国哲学会出版『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第358頁。

²¹⁷ 『欽定四庫全書』子部、老子『道德経・下篇』第十葉。

²¹⁸ 『惜抱軒遺書三種・莊子章義五卷』、第二巻、第九葉。

を賦与し、「道」は「芸」に深さと靈魂を与える。」²¹⁹

（中国哲学是就‘生命本身’体悟‘道’的节奏。‘道’具象于生活、礼乐制度。道尤表象于‘艺’。灿烂的‘艺’赋予‘道’以形象和生命，‘道’给予‘艺’以深度和灵魂。）と述べた。

つまり、「道」が芸術作品に現れ、その重要な内包となっている。そして、虚無の「道」が芸術に現れたのが「意境」であり、中国芸術の意境は、実は芸術における「道」の表現であり、「道」は意境が生成する哲学的根拠であるといえる。

次に「舞」について、宗氏は「『舞』は中国のすべての芸術意境の典型である。中国の書法と画法はともに飛舞に向かっている。」（『舞』是中国一切艺术境界的典型。中国的书法、画法都趋向飞舞。）²²⁰と考えている。そして、「舞」とは、「その厳正さは建築の、秩序のようで、流動すれば音楽となり、滔々と走る生命が収まれば韻律となる。」（严整如建筑的秩序，流动而为音乐，浩荡奔驰的生命收剑而为韵律）であり、「最も緊密な律法で最も熱烈な旋動。」（最紧密的律法而最热烈的旋动。）²²¹であると強調する。「中西画法所表現的空間意識」で、宗氏は「中国の書法は音楽や舞踊のようなリズムの芸術である。」²²²と述べた。これは書法の意境の特徴が舞踊や音楽と同様に、リズムに富んでいるという重要な情報を示している。宗氏の考えから言うと、リズムとはすなわち「生命の韻律」である。では、「生命の韻律」とは何なのか、さらに「生命」とは何なのか。これについては後文で詳しく考察する。

もう一つの特徴、「空間」について、宗氏はこのように述べている。

「中国の字は、もし上手に書けて、用筆が法を得れば、生命のある、空間に立体感のある芸術品となる。もし字と字の間、行と行の間が、「偃仰顧盼し、陰陽起伏す」ることができれば、樹木の枝葉が疎らのように互いに譲り合い、流水のさざなみが交わるように相ついで現れ、この字は「生命の流れ、一回の舞踊、一曲の音楽」である。」（中国的字若写得好，用笔得法，就成功一个有生命的空间立体味的艺术品，若字与字之间，行与行之间能‘偃仰顾盼，阴阳起伏’，如树木枝叶扶疏，而彼此相让。如流水之沧漪杂见，而先后相呈，这幅字就是‘生命之流，一回舞蹈，一曲音乐’。）²²³

「中国芸術表現里的虚和実」の中でも、宗氏は「『中国の絵画、戯劇と、中国のもう一つ別の特殊な芸術である書法には、共通の特徴がある。すなわちそれらは舞踊の精神（音楽の

²¹⁹ 宗白華「中国芸術意境之誕生（増訂稿）」、『宗白華全集』第二卷、安徽教育出版社、1994年12月版、第367頁。

²²⁰ 同上、第369頁。

²²¹ 同上、第366頁。

²²² 宗白華「中西画法所表現的空間意識」、『宗白華全集』第二卷、安徽教育出版社、1994年12月版、第143頁。

²²³ 同上、第144頁。

精神でもある)が貫かれており、舞踊の動作によって虚霊の空間を明示することである。」

(中国的绘画、戏剧和中国另一特殊的艺术——书法, 具有着共同的特点, 这就是它们里面都是贯穿着舞蹈精神(也就是音乐精神), 由舞蹈动作显示虚灵的空间。) ²²⁴と述べている。

そして、この空間は「中国の絵画、書法、戯劇、建築において空間感と空間表現を構成する共通の特徴であり、そして中国芸術が世界の中で特殊な風格を造っているのである。」(是构成中国绘画、书法、戏剧、建筑里的空间感和空间表现的共同特征, 而造成中国艺术在世界上的特殊风格。) ²²⁵と認識している。

宗氏によると、この空間は、舞踊、音楽、書法、および中国の様々な芸術と密接に関連していることから、宗氏の芸術の意境への関心は、舞踊、絵画、書法など様々な芸術形態を貫いていることが分かる。よって、宗氏が悟った芸術表現に通じる規律の記述から、同様に書法の意境の特徴を描き出すことができよう。つまり、リズムに富んでいる、空間を表現する、生命情調を反映する、という特徴である。

それでは、書法における空間はどのようにして意境を創造するか、またどのような生命情調を反映しているか、以下に宗氏が提起した空間と生命の二つ概念について考察する。

1、「空間」

宗白華は早くも 1919 年 5 月に著した「康德空間唯心説」から時空関係を討論し始めた。1919 年 9 月の「説唯物派解釈精神現象之謬誤」、同年 12 月の宇宙観を論じる文章「科学的唯物宇宙観」、「芸術在空間時間上的造型観」(「芸術学」講演原稿 1926—1928 年)、「形上学—中西哲学之比較」(1928—1930)、「紹介両本關於中国画学的書並論中国的絵画」(1934)、「論中西画法的淵源与基礎」(1934)、「中西画法所表現的空間意識」(1935)、「論文芸的空霊与充实」(1943)、「中国芸術意境之誕生」(原稿 1943、増補 1944)、「中国詩画中所表現的空間意識」(1949) などの文章は、宗氏の「空間意識」に対する認識を構成している。

宗氏の「空間」についての記述は主に詩歌、絵画、書法および中西の画法の比較から語っている、尚且つ中国と西洋の空間には明らかな違いがあると考えている。彼はこのように述べている。

「中国人と西洋人は無限の空間を愛しているが、精神の意境では確かに大きな違いがある……西洋人の無限の空間に対する態度は辿って、抑えられて、冒険的で、探索的である。中国人の態度は「高山は仰(あお)がん、景行は行(ゆ)かん」と、至ること能(あた)はざると雖(いえど)も、然(しか)も心は之(これ)に郷(むか)い往(ゆ)くなり。」と、「『易経』によると、「往きて復らずということなし、天地際わるなり。」これこそ中国人の空間意識である。」(中国人同西洋人虽然同爱无尽的空间, 但在精神意境上确有很大的不同…

²²⁴ 宗白華「中国芸術表現里的虚和実」、原文は 1961 年第 5 期『文芸報』に掲載された。『宗白華全集』第三卷、安徽教育出版社、1994 年 12 月版、第 389 頁。

²²⁵ 同上、第 390 頁。

…西洋人对无穷空间的态度是追寻的，控制的，冒险的，探索的。中国人的态度则是‘高山仰止，景行行止，虽不能至，而心向往之’，“《易经》上说：‘无往不复，天地际也’，这正是中国人的空间意识。”²²⁶

また、宗白華は「芸術与中国社会」の中でこのように主張している。

「中国人は宇宙全体が大生命の流行であると感じ、それ自体がリズムと調和であり、すべての芸術境界はこれに基づいている。」(中国人感到宇宙全体是大生命的流行，其本身就是节奏与和谐，一切艺术境界都根基于此。)²²⁷

これは宗氏の空間思想の哲学的基礎である。即ち宇宙観によって派生することである。「形上学—中西哲学之比較」の中で、宗氏は八卦と空間意識について詳しく述べている。

「革」は四時の変革より観、それを以て暦時を定める。「鼎」は空間を観て、鼎象の「正位」より命を凝らす。「革」有観于四时之变革，以治历时！「鼎」有観于空间，鼎象之「正位」以凝命。²²⁸と述べた。

これに対し、「人の行動の法則は「正位凝命」という四字に尽きる。これは中国空間意識の最も具体的で真実な表現である。ギリシャ幾何学は空間の正しい位置を求めるだけで、中国では正位凝命を求めている、つまり生命の空間化、法則化、典型化であり、空間の生命化、意象化、表情化でもある。空間は生命と通じ、即ち時間と通じている。正位は秩序の象、凝命は中和の象である。」(「正位凝命」四字，人之行为鹤的法則，尽于此矣。此中国空间意识之最具体最真确之表现也。希腊几何学求知空间之正位而已。中国则求正位凝命，是即生命空间化，法則化，典型化。亦为空间之生命化，意象化，表情化。空间与生命打通，亦即与时间打通矣。正位：秩序之象，凝命：中和之象。)²²⁹と解釈した。

宗氏によると、ギリシャ幾何学の空間意識は空間の構造配置、秩序を確定することができるが、時間の存在を抹殺し、生命運動の時間過程と貫通し接続することはできないと分かる。宗白華は鼎卦の中の「正位凝命」という君子の品性に対する解釈を、中国の「空間意識」を表現するために用い、更に深いレベルで時間と空間の内包を与えた。宗氏の考えでは、「正

²²⁶ 宗白華「中国詩画中所表現的空間意識」、原文は1949年5月16日『新中華』第12巻、第10期に掲載された。『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第437頁。

²²⁷ 宗白華「芸術与中国社会」、原文は1947年10月に南京『学識』第1巻、第12期に掲載された。『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第413頁。

²²⁸ 宗白華「形上学—中西哲学之比較」、『宗白華全集』第一巻、安徽教育出版社、1994年12月版、第616頁。

²²⁹ 同上、第612頁。

位凝命」は中国人の宇宙観、空間と時間の統一、生命と秩序の統一である。簡単に言えば、この宇宙観は、中国の古代の人々が自然から体得した生命の知恵であり、俯仰自得の心の体験と客観の自然との融合である。

宗氏は中国芸術の解釈においてもこの観点を踏襲しており、「空間」はあらゆる芸術形式の中に存在し、芸術家が芸術の中で「表現しようとしているのは建築のような空間「宇」だけではなく、同時に音楽の味を持つ時間のリズム「宙」を表現しなければならぬ」(所欲表现的不仅是建筑意味的空间‘宇’，而须同时具有音乐意味的时间节奏‘宙’) ²³⁰と考えている。

したがって、このような「音楽の世界に向かって、時間のリズムが浸透している」空間は、もはや数学の幾何構造ではなく、詩情に溢れ、生命の運動に満ちた空間であり、数学や物理学ではなく、動力学に基づいている。²³¹宗氏が言うように、「リズム化や音楽化された時空合一体」²³²である。即ち内的生命が空間そのものの運動の構造である。このような「生命化、意義化、表情化」の空間があるからこそ、芸術は生き生きとした気韻を表現することができる。総じて、宗氏は西洋の美術用語である「空間」を中国伝統哲学の内包を与えていることが言えよう。

書法に関しては、宗氏は書法の線は生き生きとしていて、リズムがあり、空間感を引き起こせると考え²³³、「力・線・律動によって構築された空間境」(力线律动所构的空间境) ²³⁴と呼ぶ。また、「書画はいずれも舞踊に通じている、その空間感覚も舞踊と音楽による力・線・律動の空間感覚と同じである。書における氣勢というもの、構造というもの、力透紙背というものは、いずれも書法の空間意境を表現するものである。」(书画都通于舞。它的空间感觉也同于舞蹈与音乐所引起的力线律动的空间感觉。书法中所谓气势，所谓结构，所谓力透纸背，都是表现这书法的空间意境。) ²³⁵と強調した。

宗氏の記述からみると、書法の空間感覚は力・線・律動によって創造したものである。尚且つ、音楽、舞踊、絵画などと同じであることがわかる。

また、宗氏は、空間の創造は芸術創作において「虚実相生」の表現手法として用いられていると考えている。彼は「中国芸術表現里的虚与实」という文章の中で、中国の絵画、戯劇、書法、建築、舞踊などを結合して、虚と実の弁証的な関係を分析し、「「虚」と「実」が対立しながら統一されるこそ、芸術の表現を完成させ、芸術の美を形成することができる」(‘虚’

²³⁰ 宗白華「中国詩画中所表現的空間意識」、『宗白華全集』第二卷、安徽教育出版社、1994年12月版、第431頁。

²³¹ 同上、第434頁。

²³² 同上、第437頁。

²³³ 同上、第433頁。

²³⁴ 同上。

²³⁵ 宗白華「中西画法所表現的空間意識」、『宗白華全集』第二卷、安徽教育出版社、1994年12月版、第144頁。

和‘实’辩证的统一，才能完成艺术的表现，形成艺术的美。) ²³⁶と考えている。

虚と実とは書法に於いての体現について、宗白華は「中国書法里的美学思想」という文章で、「計白当黒」を巡って討論を展開する。

「字の構造は、布白とも呼ばれる。字は点画から一貫して織り込まれているため、点画の空白も字の構成部分であり、虚実を相生してからこそ、一つの芸術品が完成である。空白は一文字の造形に計算すべきであり、適当に分布し、筆画と同等の芸術的価値を持っている。だから、大書家の鄧石如氏が言っていたように、書法は「白を計って黒に当てる」としなければならぬ、筆墨のないところも妙境である。これも建築のデザインのようなもので、まず空間の分布を考慮しなければならず、虚処と実処も同様に重要である。」(字的结构，又称布白，因字由点画连贯穿插而成，点画的空白处也是字的组成部分，虚实相生，才完成一个艺术品。空白处应当计算在一个字的造形之内，空白要分布适当，和笔画具同等的艺术价值。所以大书家邓石如曾说书法要‘计白当黑’，无笔墨处也是妙境呀！这也象一座建筑的设计，首先要考虑空间的分布，虚处和实处同样重要。) ²³⁷

宗氏は欧陽詢の結字三十六法の「補空」法についての考察で、「実処は法につき、虚処は神を隠す」と強調し、これについて、宗氏は「空を補うのは虚のところをなくすことではなく、空のところを残すことである。また、空のところ軽く筆をつけて、かえって虚のところが見れているので、気韻が流れ、空中に神を伝えること、中国芸術の創造において重要な原理である。」(补空不是取消虚处，而正是留出空处，而又在空处轻轻着笔，反而显示出虚处，因而气韵流动，空中传神，这是中国艺术创造里一条重要的原理。) ²³⁸と解釈した。

実は、宗氏のいう虚実相生の「空間」は造形構造における空間分割に限るだけではなく、彼は「虚を実に化し、虚と実を結びつけ、情感と景物を結びつけることで、芸術の境界を高めた。」(化实为虚，虚实结合，情感和景物结合，就提高了艺术的境界。) ²³⁹と述べている。

宗白華から見れば、「情」と「景」を融和し、「虚」と「実」を結合することは、芸術の表現法だけでなく、その意境を高めることができる。このことから、宗氏が虚と実の結合という芸術の表現手法の解釈は、実際には芸術の美でもあることが分かる。

総合的に見ると、宗氏は線の分割によって形成された空間の美学意義に注目し、力・線・律動のほか、中国の伝統哲学の中で練り上げた「虚」と「実」の概念を結びつけている。尚

²³⁶ 宗白華「中国芸術表現里的虚和実」、原文は1961年第5期『文芸報』に掲載され、『宗白華全集』第三巻、安徽教育出版社、1994年12月版、第386頁。

²³⁷ 宗白華「中国書法里的美学思想」、『宗白華全集』第三巻、安徽教育出版社、1994年12月版、第411頁。

²³⁸ 同上、第415頁。

²³⁹ 宗白華「中国美学史中重要問題的初步探索」、原文は1979年第6輯『文芸論叢』に掲載され、『宗白華全集』第三巻に収録し、安徽教育出版社、1994年12月版、第458頁。

且つ、「虚実相生」を芸術の「空間」作りの表現法とするだけでなく、書法を含む芸術の美とも見なしている。これは中国伝統美学の立場から書法美を解釈するものである。

2、「生命」

宗氏は1983年の「中国書法芸術的性質」という文章で、「中国の書法は、リズム化された自然であり、更に一層深い生命形象の構想を表現し、生命を反映した芸術となっている。」

(中国的书法, 是节奏化了的自然, 表达着深一层的生命形象的构思, 成为反映生命的艺术。) ²⁴⁰と指摘した。この指摘は、「生命」は書法のもう一つ重要な美的体现であると考えられる。

「生命」は宗氏の意境理論における重要な要素であり、彼から見れば芸術形態の一つである書法にも自然に生命があるのだが、宗氏の言う生命とは一体何なのか。彼の著作でこの問題については具体的に説明しておらず、散らばって記述しているため、「生命」の具体的な内包については宗氏の哲学美学体系全体に立ち返って考察しなければならない。

「生命哲学」は哲学の流派として18世紀末にドイツとフランスで興り、19世紀末、二十世紀初頭に中国が西洋の生命哲学思潮を受け入れた後、当時中国の学者たちは現実の需要から出発したり、理論の推演から着手したりして、次々に生命哲学を提唱し、それによって広範な影響を持つ生命哲学思潮を形成した。アンリ・ベルクソンを代表とする生命哲学は、梁漱溟、熊十力、馮友蘭、朱光潜、方東美などの中国の学者たちに影響を与えた。宗白華も例外ではなく、第一次世界大戦の勃発と五四運動という特殊な歴史的時期に、彼の生命に対する思考はベルクソンの生命創化論に基づいており、積極的な人生観への憧れと国民を改造する願望としている。²⁴¹

1921年まで、宗氏は「看了羅丹(ロダン)彫刻以後」という文章で、生命本体の内包と特徴を明確に指摘した。該当部分を以下に引こう。

「自然の中には不思議な活力があり、無生界を推進して有機界に入り、有機界から最高の生命、理性、情緒、感覚に至る。この活力はすべての生命の源泉であり、すべての「美」の源泉でもある。」(大自然中有一种不可思议的活力, 推动无生界以入于有机界, 从有机界以至于最高的生命、理性、情绪、感觉。这个活力是一切生命的源泉, 也是一切‘美’的源泉)、

「なぜ自然はいつでもどこでも美しいのか。どこでもこのような活力を表現しているからである。」(自然无往而不美, 何以故? 以其处处表现这种活力故)、

²⁴⁰ 宗白華「中国書法芸術的性質」、『宗白華全集』第三卷、安徽教育出版社、1994年12月版、第612頁。

²⁴¹ 1919年11月12日、宗白華は『時事新報・学灯』で「談柏格森創化論雜感」という文章を發表し、ベルクソンの生命創化論を紹介し、「バークソンの創化論には偉大な入世の精神が深く含まれており、進化の意志を創造している。私たち中国青年の宇宙観に最適である。」(柏格森的创化论中深含着一种伟大入世的精神, 创造进化的意志。最适宜做我们中国青年人的宇宙观。)と述べた。『宗白華全集』第一卷収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第79頁。

「自然はいつでもどこでも「動」にある。物は「動」であり、「動」は物であり、分離することはできない。このような「動象」は、微細に積み重なり、瞬間的に変化し、捉えることができない。捕え得る者は、すでに動ではなく、動かざる者は、すなわち不自然である。写真は物象の変化の中であって、一角を摂取し、動象を静象にし、もはや物の真実ではない。しかも動くものは生命の表現であり、精神の作用であり、動くものを描写することは生命を表現し、精神を描写することである。自然万象はすべて「活動」の中にあり、すなわち「精神」の中にあり、すべて「生命」の中にある。芸術家が、絵や彫刻などによって、自然の真を表現するためには、もちろん、動象を表現することができてこそ、精神を表現し、生命を表現することができる。この「動象の表現」は、芸術の最後の目的、つまり芸術と写真の根本的な違いである。」（自然'是无时无处不在'动'中的。物即是动，动即是物，不能分离。这种'动象'，积微成著，瞬息变化，不可捉摸。能捉摸者，已非是动；非是动者，即非自然。照片于物象转变之中，摄取一角，强动象以为静象，已非物之真相了。况且动者是生命之表示，精神的作用；描写动者，即是表现生命，描写精神。自然万象无不在'活动'中，即无不在'精神'中，无不在'生命'中。艺术家要想借图画、雕刻等以表现自然之真，当然要能表现动象，才能表现精神、表现生命。这种“动象的表现”，是艺术最后的目的，也就是艺术与照片根本不同之处。）

242

要約すると、宗氏は「活力」が自然の根源であり、美の源泉であると考えている。そして、この「活力」が生命力であり、「動象」が生命を表現し、精神を表現する核心である。それでは、芸術家はどのように「動象」を表現するのか。宗氏はロダンの言葉を引用し、次のように説明した。

「私の彫刻はどうしたらこのような動象を表現できるのかと聞くと、実はこの秘密は簡単である。まずは「動」が第一の現状から第二の現状へと変わるということを確認しなければならない。画家と彫刻家が「動象」を表現することは、この現状の変化過程を表現するにある。彼らは彫刻や絵の中にその第一の現状を示し、知らないうちに第二の現状に転化し、見る人がこの作品の中で、第一の現状の過去の痕跡と第二の現状の初生の影を同時に見ることができ、そして、「動象」が私たちの目の前に現れている。」（你们问我的雕刻怎样会能表现这种'动象'？其实这个秘密很简单。我们要先确定'动'是从一个现状转变到第二个现状。画家与雕刻家之表现'动象'就在能表现出这个现状中间的过程。他们要能在雕刻或图画中表示出那第一个现状，于不知不觉中转化入第二个现状，使我们观者能在这作品中，同时看见第一现状过去的痕迹和第二现状初生的影子，然后，'动象'就俨然在我们的眼前了。）²⁴³

²⁴² 宗白華「看了羅丹彫刻以後」、原文は1921年3月15日『少年中国』第2巻、第9期に掲載され、『宗白華全集』第一巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第309頁。

²⁴³ 宗白華「看了羅丹彫刻以後」、『宗白華全集』第一巻、安徽教育出版社、1994年12月版、第313頁。

このような「第一の現状から第二の現状へ」の「動」は物事の外的「運動」であり、この生命力の「動」或いは「運動」は西洋に於いて美の認識の来源を構成したことが分かる。それでは、中国人は「生命」についてどう理解しているのか。

1934年に発表した「紹介両本關於中国画学的書並論中国的絵画」の中で、宗白華は中国美学における生命に対する理解を西洋の生命哲学と比較し、「生命」の内包について新たな解釈を与えた。

「文芸復興以来、近代芸術は西洋美学に「生命の表現」や「感情の表現」などの問題を与えてきた。中国芸術の中心である絵画は、中国画学に「気韻生動」、「筆墨」、「虚実」、「陰陽明暗」などの問題を与える。」（文艺復興以来、近代艺术则给予西洋美学以‘生命表现’和‘情感流露’等问题。而中国艺术的中心——绘画——则给与中国画学以‘气韵生动’、‘笔墨’、‘虚实’、‘阴阳明暗’等问题。）²⁴⁴

また、西洋の「生命の精神」は「この無限の世界に向かって限りなく努力すること」（向着这无尽的世界作无止境的奋勉）であり、そして中国画が表現している精神は「深くて静まりこの無限の自然と宇宙を融合し、渾一にする」（深沉静默地与这无限地自然，无限的太空浑然融化，体合为一）²⁴⁵ことである。また、宗白華が同年に発表した「論中西画法的淵源与基礎」では、「中国画のテーマ「気韻が生き生きしている」とは、「生命のリズム」または「リズムのある生命」である。」と考えている。中国画が表現した境界の特徴は、中国民族の基本の哲学、すなわち『周易』の宇宙観に基づいており、「生々する陰陽二気が一種のリズムのある生命を織り上げる」（生生不已の阴阳二气织成一种有节奏的生命）²⁴⁶ことを宇宙の本体と見なしている。このように、宗氏は中西哲学における生命という概念の異なる内包を明らかに指摘し、二種の解読をした同時に本質的に区分を完成した。簡単に言えば、西洋の生命哲学は科学と理性に基づいて運動法則をまとめたものであり、宗氏の生命理論は中国哲学の「生命に満ちた動」（充滿着生命的动）、すなわち「気韻が生き生きとしている」ことを強調し、陰陽、リズム、虚実の結合を求める生命の境界である。総じて言えば、宗白華の「生命」思想の進展脈絡から見ると、西洋の生命哲学における物質の「運動」から中国伝統美学における「生動」までは、宗氏の生命哲学に対する立場の転換を反映し、西洋哲学から中国伝統哲学の観照に転換し、彼の意境理論と結合し、更にその内包を豊かにした一方で、中国

²⁴⁴ 宗白華「紹介両本關於中国画学的書並論中国的絵画」、原文は1932年10月1日第1巻第2期『圖書評論』に掲載された。『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第43頁。

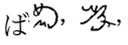
²⁴⁵ 同上、第44頁。

²⁴⁶ 宗白華「論中西画法的淵源与基礎」、1934年10月、中央大学『文芸叢刊』第1巻、第2期に掲載された。『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第109頁。

の美学の進展にとっては少なからぬ発展である。

しかし、宗白華が「生命」を用いて書法の解釈に運用する際に、稿者は二つの異なる解釈を発見した。

一つ目は、「生命」は生命体の形象である。「中国書法里的美学思想」の中で、宗白華はこのように述べた。

「元代の趙子昂は「子」の字を書く時、まず鳥の形を描き、「子」の字にこの鳥が飛ぶイメージを持たせる。彼は「為」の字を書く時は、まず鼠の形をいくつか描いて、その変化を尽くす。例えばのように。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」字をさらに生气や意義のある、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、物象の結構と生气が満ち溢れている動作を表すようになったのである。」(元代赵子昂写“子”字时,先习画飞鸟之形,使“子”字有这鸟飞形象的暗示。他写“为”字时,习画鼠形数种,穷极它的变化,如“他从“为”字得到“鼠”形的暗示,因而积极地观察鼠的生动形象,吸取着深一层的对生命形象的构思,使“为”字更有生气、更有意味、内容更丰富。“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,书家用字的结构来表达物象的结构和生气勃勃的动作了。)²⁴⁷

このことから、宗氏の目には、文字は「生命を表現する単位」であり、この「生命単位」は自然生命の形象を模倣することで生命感を書法に転じ、作品に生命感を持たせる。つまり、この「生命単位」は具体的な生命体の形象であると考えられる。それでは、書法はどのようにこの生命体の形象を表現するのか。続いて、宗氏は唐代の韓愈の「送高閑上人序」の中の張旭に関する一説を引き²⁴⁸、次のように述べる。

²⁴⁷ 宗白華「中国書法里的美学思想」、『宗白華全集』第三卷、安徽教育出版社、1994年12月版、第402頁。

²⁴⁸ 韓愈『送高閑上人序』で、「張旭は草書を得意として他の技術は習得しなかった。喜びや怒り、困りごと、憂いや悲しみ、楽しいこと、怨みごと、恋しいこと、酒に酔った心地、退屈な気分、不平に思うことなど、心に動くことがあれば、必ず草書に表現した。物を観察する場合も、山や川、崖や谷、鳥や獣、虫や魚、草木の花実、太陽や月や星々、風や雨、水や火、稲光や雷鳴、歌や踊りや戦闘、天地の事物の変化など、喜ぶべきことや驚くべきことを見ては、その全てを書に表現した。そのため張旭の書の筆の動きは、靈魂や神々と同様に、予測がつかないのである。このため張旭はその身は死んでも後世に名に名を残すようになったのである。」

(張旭善草書，不治他技，喜怒窘窮，憂悲愉佚，怨恨思慕，酣醉，無聊，不平，有動於心，必於草書焉發之。觀於物，見山水崖谷，鳥獸蟲魚，草木之花實，日月列星，風雨水火，雷霆霹靂，歌舞戰鬥，天地事物之變，可喜可愕，一寓於書，故旭之書變動猶鬼神，不可端倪，以此終其身而名後世。)とあり、『欽定四庫全書』集部・東雅堂昌黎集註、卷二十一、第四葉。

「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。」(張旭の書法不但抒写自己的情感，也表出自然界各种变动的形象。但这些形象是通过他的情感所体会的，是“可喜可愕”的；他在表达自己的情感中同时反映出或暗示着自然界的各种形象。或借着这些形象的概括来暗示着他自己对这些形象的情感。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。) ²⁴⁹

韓愈の張旭に対する記述から、張旭が草書を書く時、確かに感情の表出を伴っており、そして感情を表出することが彼の創作の重要な原動力となっていることがわかる。宗氏はこれを肯定するとともに、書法は「自然界のいろいろな変動の形象も表現している」と考えている。

しかし、一つの作品には若干の文字があり、もし「子」と「為」二文字は鳥や鼠に形を取っていると言え、象形字以外の「指事」、「形声」、「会意」、「転注」、「仮借」によって作られた文字は具体的な生命体の形象の参考にできない。このように、現実に近い生命形象を見つけないければ、書法には生命を賦与することができない。

一方で、書家が創作を行う際には文字の構造と象形文字が大きく異なっているため、直接に「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」わけではない。特に草書のような極めて抽象的な書体では、偶然に自然界の何らかの形象に似ているが、決して書家がわざととするわけではないと考えている。これらの形象を意図的に描くとすれば、中国画と何の差異もなくなる。また、書家は創作する際に自然界の形象を概括し、それを通して創作者自身がこれらの形象に対する情感を暗示しているのではない。

二つ目は、「生命」は生命の感覚である。彼は次のように述べ。

「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道具で、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描いて、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

²⁴⁹ 宗白華「中国書法里的美学思想」、『宗白華全集』第三卷、安徽教育出版社、1994年12月版、第401頁。

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。」(有了骨、筋、肉、血，一个生命体诞生了。中国古代的书法家要想使“字”也表现生命，成为反映生命的艺术，就须用他所具有的方法和工具在字里表现出一个生命体的骨、筋、肉、血的感觉来。但在这里不是完全像绘画，直接模示客观形体，而是通过较抽象的点、线、笔画，使我们从情感和想象里体会到客体形象里的骨、筋、肉、血，就像音乐和建筑也能通过诉之于我们情感及身体直感的形象来启示人类的生活内容和意义。) ²⁵⁰

古代書論では書法を生命の感覚に喩えた例が多く存在し、創作、審美、批評に触れている。比喻に用いられた物事は物、人の二種類に分けられ、後漢の崔瑗は「草書勢」で、「竦企せる鳥の峙り、志は飛び移るに在り。狡き獸が暴に駭きて、将に奔らんとして未だ馳せず。」²⁵¹とあり、書法の運動感を物に喩える直接的な体现であり、同時に生き生きとした生命感覚を塑造した。同時代の蔡邕の書論にも喩物、擬人の記述がある。劍戈弓矢、水火日月などの物を用いて書法を喩えるだけでなく、坐行往来、臥起愁喜などの人態を用いている。²⁵²筋骨肉で書法を形容する例は、早くも衛夫人の書論にあらわれている。彼は「筆陣図」にすでに「骨・肉」について、「筆力を善くする者は骨多く、筆力を善くせざる者は肉多し。多骨微肉なる者は之を筋書と謂ひ、多肉微骨なる者は之を墨猪と謂ふ。多力豊筋なる者は聖、無力無筋なる者は病なり。」²⁵³と説いている。齊の王僧虔の「筆意贊」に「骨豊かにして肉潤なれば、妙に入り靈に通ず」の語があり、隋の煬帝楊広は「智永は右軍の肉を得、智果は右軍の骨を得たり」と称える。これらは全て書法の生命意味の現れである。王僧虔は骨肉の人体の構成を用いて書法を喩えるだけでなく、「書の妙道、神采を上とし、形質はその次である」²⁵⁴という新しい見解を提起した。この理論の提起は筋骨肉の人体の形象を「神」の人間精神の表現に広げた。唐代では、書法の擬人化の比喻は創作経験をまとめた書論(例えば歐陽詢、虞世南、李世民など)にあるだけでなく、鑑賞や批評(孫過庭、張懷瓘など)にも用いられて

²⁵⁰ 宗白華「中国書法里的美学思想」、『宗白華全集』第三卷、安徽教育出版社、1994年12月版、第402頁。

²⁵¹ 崔瑗「草書勢」、『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2016年版、第17頁。

²⁵² 蔡邕「筆論」の中で、「書の体為(た)るは、須く其の形より入り、坐るが若く行くが若く、飛ぶが若く動くが若く、往くが若く来たるが若く、臥すが若く起きるが若く、愁ふるが若く喜ぶが若く、虫の木葉を食らふが若く、利劍長戈の若く、強弓硬矢の若く、水火の若く、雲霧の若く、日月の若く、縦横(ほしいまま)にして象(かたど)るべき者有りて、方(はじ)めて之を書と謂ふを得たり。」とある。『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2016年版、第6頁。

²⁵³ 衛鑠「筆陣図」『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2012年版、第22頁。

²⁵⁴ 王僧虔「筆意贊」『歴代書法論文選』、上海書画出版社、2012年版、第62頁。

いる。宋代以来、主体意識の強化に伴い、先人の擬人法の理論を継承した上で、神氣骨肉血（蘇軾）、筋骨、血脈、皮肉、神韻、脂沢、氣息（周星蓮）などに拡大し、これらの概念の提起はすべて人間を参照し、また「不可欠」と強調し、生命システムの全体性と相互の制約性を反映している。次に、「神、氣」（蘇軾）、「風神」（米芾）、「精神氣脈」（王澐）、「神韻、氣息」（周星蓮）などの概念が提唱されたのは、書法の生命感は形象のレベルにとどまらず、生々しい「生命」主体の精神も含まれている。書家は生命感を表現することに対して、ますます自覚的な追求をするようになったことが分かる。

振り返って見ると、宗白華は、書法は抽象的な点、線、筆画を通じて、書法の形象の「骨、筋、肉、血」を体得させると指摘している。ここの「生命」は単なる生命体の形象ではなく、主体生命の感覚及び生命の精神意境も指している。宗白華によると、生命はこの世のすべてのものを貫いており、その中には精神世界と物質世界が網羅されている。芸術は生命を表現する形式であり、芸術の美は生命の反映であり、物質世界と精神世界も反映している。

しかし、宗氏は「生命」の概念の具体的な内包についてはっきりと答えていない。宗氏が書法を論じる際に、稿者は書法の「生命」について二種の意味を発見した。そしてこの二つの混乱の解釈は、私たちが「生命」の概念を完全に、統一的に把握することが困難になった。漢字の象形性から生命の形象を連結するという意味以外、書法を生命の感覚のあるものかつ美とすれば、どのような書法は生命の感覚があるのか、どのように区別するかは明確に説明できない。つまり、宗白華が提唱した生命は、古人が推奨した「神」・「氣」などの概念と同様に、書法美の表現形式を指摘しているが、書法美は一体どのような美であるかを明確に説明することはできない。

総合的にいうと、宗白華の書法美の認識は芸術美に対する認識に由来している。彼は、美は芸術の意境の創造への最終目標とし、芸術美の主な内容は生命の表現であり、生命の表現は芸術の意境の創造の核心であると考えている。つまり、芸術美を意境美と同等している。この認識は書法美の解釈に応用され、書法美も意境美とし、「生命の表現」を核心とし、「虚」と「実」を表現法とするとともに書法美の表現とも見なしている。

しかし、全体的に見ると、宗白華のいう「意境」はあらゆる芸術の美を統轄しており、即ちあらゆる芸術の意境は共通している。書法美に対する解釈において、書法は彼の意境論を論証する例であり、書法の意境は芸術の意境の母体から伸びた副産物である。このような上から下への解釈の仕方は書法の特異性を軽視しやすい。

これについて毛万宝はこのように評価している。

「宗白華はあくまでも「美学者」であり、「書法美学者」ではない。彼の学術的視野は限りなく広く、西洋哲学、美学(特にドイツ古典哲学、美学)、中国哲学、美学、中国伝統芸術及びその理論などはすべて関心している。真剣に言えば、書法はその中のごく一部を占めているだけである。だからこそ、書法の意境に対する認識は、書法の他の問題に対する認識のように、「個性化」（書法と他の芸術との相違点）の捉え方をあまり重視せず、「共性化」（書

法と他の芸術との共通点)の記述に傾いている。宗白華にとって、「共通」の角度から書法を語ることは、「個性」の角度から書法を語るよりも、明らかに簡単である。彼が理論的な頂点を占めているため、一目で書法と他の芸術との共通点を「見る」ことができる。しかし、彼が書法の作家の身分ではなく、大量の臨池実践が欠けているのは事実である。そのため、彼は書法の「個性化」の核心に入りにくく、「個性化」の結論を出すことができない。」(宗白華毕竟是一位“美学家”，而不是一位“书法美学家”，他的学术视野无限开阔，举凡西方哲学、美学（特别是德国古典哲学、美学），中国哲学、美学、中国传统艺术及其理论，等等，无不他的关注之中，认真说起来，书法只占其中很小一部分。正因为如此，他对书法意境的认识，一如他对书法其他问题的认识，都不太重视“个性化”（书法与其他艺术的不同点）捕捉，而倾向于“共性化”（书法与其他艺术的相同点）之描述。对宗白华来说，从“共性”角度谈论书法，比从“个性”角度谈论书法，显然要容易得多，他占据的理论制高点使他一眼就可“看”出书法与其他艺术的相通之处，而他非书法创作家的身份，缺乏大量临池实践的事实，又使他难以深入到书法的“个性化”内核，并得出“个性化”方面的结论来。) ²⁵⁵

稿者は毛万宝氏の評価を同意する。共通性から発しているため、宗白華は、音楽、絵画、書法、舞踊は同じ意境を持ち、書境は画境に等しく、音楽の境界に等しく、舞踊の境界に等しいと認識している。しかし、明らかに書法は音楽や舞踊と同じものではない。宗氏は書法の意味は漢字によって引き起こす現実事物の意象から由来ことと ²⁵⁶、「虚」「実」の表現法から書法美の意境の特殊性を説明しようとしているが、依然として書法の意境の特殊性を説明できない。

小結

稿者は宗白華の美学思想が中国現代美学理論の進展に重要な貢献をしたことを否定するものではない。「書は芸術である」という命題について言えば、宗氏は単に書法が芸術であることを提起するだけでなく、書法がなぜ芸術なのかについて「漢字の象形性」と「筆」の二つの論点を提起し、尚且つ詳細な論証を行った。しかし、前述のように、なぜ書法が芸術

²⁵⁵ 毛万宝『書法美的現代闡釈』、安徽教育出版社、2011年12月版、第200頁。

²⁵⁶ 宗白華は「中国書法里的美学思想」の中で、「…後になって象形から諧声となり、形声が相い益して、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ばかりか、同時に画をも鑑賞しているような意境にもなる。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。」と述べている。『宗白華全集』第三卷、安徽教育出版社、1994年12月版、第404頁。

なのかという問題を真に解決するものではない。

書法美の解釈の仕方については、一方で、宗白華は中国古典美学の立場に立脚し、書法美を意境美とし、西洋美学理論における「空間」「生命」の概念を中国の伝統哲学の「虚」「実」「生命」と連結し、中国の伝統美学の内包を与えている。このような中西の美学資源をよく統合し、中国学を体とし、西洋学を用とする解釈の仕方は、書法美学の研究にとって新たな方法を創造した。

その一方で、宗氏は美学者であって、芸術美を揭示することを主眼としている。彼は芸術美を意境美と同等し、書法は音楽・絵画・舞踊は同じ意境を持つと捉え、芸術の意境あるいは美を書法美の解釈に適用している。しかし、書法美の解釈の仕方について言えば、芸術の意境あるいは美を書法美の解釈に適用する解釈の仕方は書法美の特殊性、書法美が持つ独自の特徴や価値を揭示できない。書法本体からその特殊性を解明することが重要であると考えられる。

さて、書法美を意境美とすれば、意境をもって書法美を解釈することができるかという問題に引申する。一つの作品に対して意境の有無をどのように判断するのか。もし意境が普遍的に存在するとしたら、意境の高下をどのように判断するのか、などの一連の問題はさらに検討する必要があると考えられる。

第五章 劉綱紀の書法美学思想の考察

劉綱紀（1933—2019）は、貴州省普定県の人、現代著名な美学者である。彼の学術生涯の中で、書法美に対する関心は大きな部分を占めている。早くも1962年から、劉綱紀は書法美の理論に心血を注ぎ始めた。1962年2月20日に『湖北日報』に掲載された「書法是一種芸術」という文章では、劉綱紀は書法の芸術的身分を確立しようとするだけでなく、マルクス主義美学の観点で書法に対する美学上の解釈を行った。これは彼の書法美学の研究の起点となった。1979年に出版された『書法美学簡論』は書法美学専門書であり、現代中国初の書法美学理論を系統的に研究する専門書でもある。本書は、多くの書法界と美学界の学者の2年にわたる大討論を引き起こし、その後の書法美学理論の進興に基礎を築いた。1995年に出版された『書法美』という本では、中国古典美学から出発し、書法と「道」、「象」、「生命」など中国の古典哲学概念との関係を検討した。また、『中国美学史』、「芸」与「道」の関係——中国芸術哲学的一个根本問題、「『周易』美学」などの著作では、書法美学に関連する問題も探究し、自らの書法美学の解釈体系を構築した。

第一節 書法の本質観：「書法は芸術である」について

劉綱紀は1962年に発表した一文の「書法是一種芸術」の題目から、すでに「書法は芸術である」と認識しているとわかる。なぜなのかについては以下のように述べている。

「なぜ書法家の筆から、いくつかの点や線の変化、組み合わせによって、いかなる事物の構造を具体的に描かないのに、客観的現実にあるさまざまな事物の形体と動態の美を表現することができ、人に美の感受を与えるのか。この問いに答えれば、我が国の書法が芸術となる道理も理解できる。」(为什么书法家笔下并不具体描绘任何事物的一些点线的变化、组合和结构,能够体现出客观现实中种种事物的形体和动态的美,使人获得一种美的感受呢?回答了这个问题,我们也就理解了我国的书法所以能成为一种艺术的道理。) ²⁵⁷

このことから、劉綱紀にとって、「美」はほとんど芸術の代名詞であり、芸術かどうかを判断する評価基準でもある。では、書法の「美」はどのように生まれるのか。劉氏は「書法は芸術である」命題の理論的根拠について次のように説いた。

「わが国の文字の発生の基礎は「象形」である。最初は「字を書くことは画を描くこと」であり、加えて、中国の文字を書くために使われる特別な道具は、点画の形態に太細・強弱・肥瘦・剛柔・方円・曲直などの豊かな変化を十分に与えることができる。これにより、我が国の文字の書写は歴史の発展過程において、次第に点・線・形の様々な変化や組み合わせや構造を借りて徐々に形式美を表現する芸術になった。」(我国文字的产生,基础是“象形”。最初“写字就是画画”,加上中国文字书写所用的特别的工具可以充分使点画的形态有粗细、强弱、肥瘦、刚柔、方圆、曲直等等丰富的变化,这就使得我国文字的书写在历史发展过程中逐渐成了一种借助于点、线、形的种种变化、组合和结构以体现形式美的艺术。) ²⁵⁸

この観点は後の著作にも論じられている。『中国美学史』の中で、次のように考えている。

「(中国の文字は) 意味を指し示す符号である一方で、抽象的、概括的な方式によって自然物と異なる形式構造を表現しており、自然物への感性という形式による美が文字の形象に染み込んでいる。中国古代の象形文字を見ると、それは文字であるとともに、美の形式にのっとる創造でもある。これこそ中国文字の書写が発展して芸術のひとつになりえた根本的な要因である。」(作为指意的文字符号,它不可能是对所画的物的一种具体逼真的描绘,而必然是抽象化、形式化、概括化和规范化的。……这样创造出来的文字,一方面是一种指意的符号的创造,另一方面又以一种抽象概括的方式表现了不同自然物的形式结构,使自然物的感性形式的美渗入文字的形象之中。我们看中国古代的象形文字,它是文字,同时又是一种合乎美的形式规律的创造。这正是中国文字的书写能够发展成为一种艺术的根本原因。) ²⁵⁹

²⁵⁷ 劉綱紀『書法是一種芸術』、1962年2月20日『湖北日報』に掲載され、中国書法家協会編集『現代中国書法論文選・理論卷』に収録され、栄宝齋出版社、2010年6月、第67頁。

²⁵⁸ 同上。

²⁵⁹ 劉綱紀『中国美学史』第一卷、中国社会科学出版社、1984年、第594頁。

また、『書法美』の中で、次のように指摘した。

「歴史的観点から見ると、中国文字の創造はすでに中国書法の発生に堅固な基礎を築いたといえる。書法家は太古から形成されてきた中国文字の形式構造に基づいて再創造を行っており、中国文字の形式構造と中国文字の筆記用具である毛筆の機能の発揮は、中国文字の筆記が芸術になる二つの基本条件である。」(从历史的观点看,可以说中国文字的创造已为中国书法的产生奠定了坚实的基础,书法家是在自远古以来已形成的中国文字的形式结构的基础上进行再创造,中国文字的形式结构加上中国文字的书写工具——毛笔的功能的发挥,是中国文字的书写能成为艺术的两个基本条件。)²⁶⁰

以上のことから、劉綱紀は書法を芸術とする理由は、漢字の形式構造と毛筆機能の発揮に要約できると考えている。この見解は宗白華の見解とほぼ同じであり、両者とも、漢字と筆記道具から述べている。異なる点は、宗白華は漢字の象形的意境が書法を芸術の境界に達すると考えているのに対し、劉綱紀は漢字の象形性から発しているが、より「形式美」の論述に傾いている。しかし、この認識は根拠がない。文字の発展の歴史から見ると、一部の象形文字は確かに事物を抽象化し、概括化の加工による創造であるが、象形文字を絵画ではなく文字として扱っているのは、その抽象の芸術性ではなく、「表意」機能を重視することである。「会意」・「転注」・「假借」のように「表意」に基づいての派生であり、まして隷変を経た漢字は象形から分離しており、非常に成熟した表意文字となっている。審美の目で漢字を鑑賞することはできるが、決して美的観念の産物ではない。漢字を創造した人が書法の意識を持つことは不可能であり、さらに芸術を目的とする創造でもない。このように見ると、劉氏はこのような審美理想を理論的根拠とし、「芸術のための芸術」という解釈になってしまう。

全体的に見ると、劉綱紀と宗白華は書法がなぜ芸術なのかに対する理論的根拠の見方はほぼ一致しており、両者とも書法の構成の外的要因から論じている。しかし、問題は、書法の構成要素に基づいて議論することは、書法は書法になる原因しか説明できず、書法は芸術になる原因となるわけではないことである。

第二節 書法美の解釈の仕方

劉綱紀の書法美の解釈の仕方は、『書法美学簡論』と『書法美』の二つの著作に集中しているため、以下それぞれに考察する。

(1) 『書法美学簡論』に対する考察

²⁶⁰ 劉綱紀『書法美』、湖北教育出版社、1995年3月、第31頁。

劉綱紀は『書法美学簡論』の中で、書法美の現実的根拠とその特徴、書法美の分析（筆法、構造、意境）、書法美の鑑賞、書法芸術の発生と発展の四つの章から展開している。その冒頭で、劉綱紀はマルクス主義美学の「反映論」²⁶¹を用いて書法的美を明らかにすることを明確に説明したが、この傾向は彼の1962年の「書法は芸術である」という文章にすでに現れている。

「私たちは様々な具体的な事物の美しい形体と動態を見ていなくても、その形体と動態に似た単純な点・線・形を見れば、様々な具体的な事物の形体と動態の美に関する連想を生み出し、美的感受を生むことができる。長期間にわたって発展してきた私たちの形式美に対する鋭敏な感受性は、我が国の書法芸術の創造と鑑賞の現実的根拠である。」

（我们即使没有看到种种具体事物的美的形体和动态，只要看到与这种形体和动态相似的一些单纯的点、线、形，就能生出关于种种具体事物的形体和动态的美的联想，产生一种美的感受。在长时期中发展起来的我们对于形式美的这种锐敏的感受性，就是我国书法艺术的创造和欣赏的现实根据。）²⁶²

この説は、明確に書法美の創造と鑑賞の根拠を指摘している。それは人間が現実の具体的な事物に対する連想に由来することである。『書法美学簡論』の中にさらに明確な解釈がある。

「書法芸術は、あらゆる種類の文学芸術と同様に、一定の社会生活が人類の頭脳に反映された産物である。具体的に言えば、書法芸術の美は、現実生活におけるさまざまな事物の形体と動態の美が書法家の頭脳に反映された産物である。反映するとともに、書法家は自分の一定の思想感情を表現する。この思想感情はもちろん、現実の社会生活をその源泉としている。」

（书法艺术同一切种类的文学艺术一样，是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。具体来说，书法艺术的美，是现实生活中各种事物的形体和动态的美在书法家头脑中的反映的产物。在这种反映的同时，书法家又表现出他的一定的思想感情。这种思想感情，当然也是以现实的社会生活为其源泉的。）²⁶³

書法が現実美を反映する問題については、書法が筆法と構造の二つの面から総合的、間接的、曲折的に現実の事物現実の事物の形態美、事物の質感と構造美を反映すると考えている。

²⁶¹ 認識は人間の意識の中に客観的実在を反映することであるとする。

²⁶² 劉綱紀『書法是一種芸術』、1962年2月20日『湖北日報』に掲載された。中国書法家協会編集『現代中国書法論文選・理論卷』収録、榮宝齋出版社、2010年6月、第66頁。

²⁶³ 劉綱紀『書法美学簡論』、湖北教育出版社、1985年版、第3頁。

「書法芸術は絵画芸術のように具体的に事物の形態美を描写することはできないが、文字の点画の書写と字形の構造を通じて間接的で曲折的に反映することができる。」

(书法艺术虽然不能像绘画艺术那样具体地描绘事物的形体美，但它能够通过文字点画的书写和字形结构去间接曲折地加以反映。) ²⁶⁴

この本が出版された後、当時の学者たちの注目を集めた。これにより、書法界では書法美学に関する論争が引き起こされ、『書法美学簡論』も多くの学者が批判する対象となった。例えば、姜澄清は1981年に発表した「書法是一種什麼性質的藝術」という論文で、劉綱紀の観点を批判した。彼は、劉氏が書法芸術の「点画の書写と字形の構造」と「现实生活の形体」との同一性や類似性を求めて書法美を明らかにしようとしたことで、自分の説をうまくこじつけられず、単純に書法と社会生活の関係を理解する方向に陥ってしまったと考えている。²⁶⁵1983年に発表した「論書法藝術美感的起源与發展」という論文で、姜澄清は次のように詳しく述べている。

「美感的起源と發展には、非常に複雑な歴史と社会的原因がある。書法藝術の美感的起源と發展も例外ではない。それは天から降ってきたものでもなく、書法の点画が何か石や刃物に似ているから美しいというものでもない。」

(美感的起源与发展，有着十分复杂的历史与社会的原因。书法艺术美感的起源与发展也不例外。它既不是自天而降，也不是因为书法的点画像什么石头、尖刀，它就美了。) ²⁶⁶

また、陳方既も劉綱紀の観点を次のように批判している。

「綱紀同志は『簡論』の中で熱烈に毛沢東氏の書法をたたえているが、どの字のどこが「美玉」に似ているとか、どの作品の中のどの字が「英雄起舞」の感じがするのか、それは彼の良好な祝福に過ぎず、群衆の共感ではない。「美玉」は採掘から器物にするまで、変わらない固定の形象がなく、画家でさえ一筆で「美玉」を描き出すことができないのに、書家はどうかやって一点で書き出せるのだろうか、尚且つちょうど美玉のようで他の鉱石のようではない。また、毛沢東氏はどうかやって「美玉」の美を感じたのか。どのような「英雄起舞」を見たのか。そして、なぜこの一点、この字に表現するのか。」

(尽管纲纪同志在《简论》里热情颂扬毛泽东同志的书法：哪个字的哪一点像‘美玉’，哪幅字中哪个字‘英雄起舞’的感觉，也只能是他个人的良好祝愿，不是群众的共感（不信，纲纪同志马上可以找身边的人测试）。‘美玉’，从开采到制成器物，没一固定不变的形象；画家尚且不

²⁶⁴ 同上、第4頁。

²⁶⁵ 姜澄清「書法是一種什麼性質的藝術」、『書法研究』、1981年第5輯、第45-55頁。

²⁶⁶ 姜澄清「論書法藝術美感的起源与發展」、『二十世紀書法研究叢書・審美語境篇』、上海書畫出版社、2008年、第86頁。原文は『書法研究』、1983年第1期に掲載している。

能一笔涂出个‘美玉’来，书家怎么可能一点写来。恰像美玉而不像别的矿石？再说毛泽东同志怎样感受‘美玉’的美，见过怎样的‘英雄起舞’？又为什么要在这一点上，在这个字里表现出来？）

267

白謙慎も「也論中国書法藝術的性質」という論文で次のように批判している。

「書法を現実生活における他の事物の形体の近似性の模写によって思想を表現し、現実生活を反映する芸術とし、例えば、書法の点は石に似ており、捺は刃物に似ているなどと考えている。このような観点を持つ同志も、真に漢字を造形的なものとして認識していない。それから、書法が形象の芸術であることを説明するためには、空想力を働かせて書法の筆画構造の中で現実のものとの類似点を探し、機械的に古代書家たちの「語録」を引用して証明しようとするが、結果的にはこじつけた冗談を作り出してしまふ。」

（把书法当作通过对现实生活中其他事物的形体近似性的摹写来表达思想，反映现实生活的艺术。如认为书法中的点像石头，捺像尖刀，等等。由于持这种观点的同志也没有真正把汉字当作一种具有造型意义的事物来认识，于是，为了说明书法是形象的艺术，便挖空心思地去寻找书法笔画结构中和现实生活中一些事物的形体相似之处，并机械地搬用古代书法家的“语录”来加以证明，结果不免闹出一些穿凿附会的笑话来。）²⁶⁸

上記の学者たちはいずれも劉綱紀氏の見解を書法が客観的事物を如実に模倣するものと考えている。当時の批判の文章から見ると、このような批判は他の学者の文章にも存在している。例えば、周俊傑の「書法藝術性質談——兼評<書法美学簡論>」²⁶⁹や陳振濂の「書法是「抽象の符号芸術」——關於書法藝術性質討論的一封信」²⁷⁰などである。

しかし、深い美学と哲学の修養を持つ学者である劉綱紀は、書法が客観的事物を忠実に模写できないという明らかな道理を理解できないのではない。実は、『書法美学簡論』の中で、劉綱紀は「書法藝術は絵画藝術のように具体的に事物の形体美を描写することができないが、文字の点画の書写や字形の構造を通じて間接的で曲折的に反映できる。」と明確に指摘している。

また、「この形体は、現実生活のある形体を如実に模写しているわけではないが、現実生活の形体と似ているところがある。最も明らかなのは、点は石のようで、捺は刃物のようで

²⁶⁷ 劉綱紀「簡答方既同志的「也談書法美」」、『中国書画、美術与美学』、武漢大学出版社、2006年1月、第79頁。

²⁶⁸ 白謙慎「也論中国書法藝術的性質」、『書法研究』、1982年第2期、第28-40頁。中国書法家協會編集『現代中国書法論文選・理論卷』に収録され、榮宝齋出版社、2010年6月、第66頁。

²⁶⁹ 『書法研究』、1983年第3期、第68-76頁。

²⁷⁰ 原文は『書法研究』、1983年第1期に掲載されている。

ある。ほとんどの場合、多くの点画の書写はそれらが何に似ているかを言えないが、それらの書写が呈した様々な基本形状、例えば円柱形、長方形、鋭角形、鈍角形、円形、卵形などは、依然として現実の事物の形体の基本構成と類似しているところがある。たとえば直画の書写は、それがまっすぐで丸みのある効果を得たと、現実生活にあるすべての基本的に直立した円柱形で構成された形体と似ているところがある。中国文字の点画の書写がさまざまな現実の生活にある形体と似ている形を作ることができるからこそ、私たちはこれらの形体に直面したとき、現実の形体に直面するように、美しいか、美しくないかの感覚を抱くのである。」

（这形体虽然不是现实生活中某一形体的如实摹写，但它同现实生活中的形体又有类似的地方。最明显的，如一点象一块石头，一捺象一把尖刀。在绝大多数情况下，许多点画的书写虽然不能说它们究竟象什么东西，但它们的书写所呈现出来的各种基本形状，如圆柱形、长方形、锐角形、钝角形、圆形、卵形等等，仍然同现实事物的形体的基本构成有类似之处。如直画的书写，当它取得一种笔直圆浑的效果的时候，就同现实生活中一切基本上由直立的圆柱形所构成的形体有类似之处。正因为中国文字的点画的书写能够造成各种同现实生活中的形体有类似之处的形体，所以我们在面对这些形体时，就如面对着现实的形体一样，会产生一种美或是不美的感觉。）²⁷¹

このことから、劉氏が文中で述べた「石のように、刃物のように」とは、書法の点画に現実の形体からの具象的な規定性を見出すことではなく、図像学と類似する書法美に対する分析であることが分かる。尚且つ、劉氏の言う「客観的事物の形体」と「客観的事物の形体美」は全く異なる概念である。したがって、上記の学者の劉綱紀に対する批判は、実際には劉氏の「反映論」の核心思想を誤解していると言える。

それでは、劉綱紀の言う「反映論」とは一体何なのだろうか。

書法美の現実的根拠を説明するために、劉氏は書法の形体美と動態美から分析を行った。

①形体美については、彼は物の形体美を具体的に事物の外的の美、質感の美、および外形に関連する各部分の構造の美と区別した。そして中国文字は象形から起源し、最初の文字は絵画であったことから、根本的に文字の筆画は現実生活の様々な事物の形体と何らかの類似点を持っていることを決定した。次に、毛筆によって、点画の書写、組み合わせと構造が豊かで多様な変化をもたらし、一つ一つの点画は一つの形体を構成し、現事物の形体の質感を表現することができるとともに、これらの要素は現実の事物にほぼ近い形体美を連想させることができる。

②動態美については、書法はまた事物の動態美を反映している。劉綱紀は物事の動態美を、物事が運動過程で表現された運動感、氣勢、力の美と理解している。尚且つ中国古代の書法家と書法理論家がこれについて深く認識していたと考えている。²⁷²例えば、篆書の筆法は、

²⁷¹ 劉綱紀『書法美学簡論』、湖北教育出版社、1985年版、第5頁。

²⁷² 劉綱紀『書法美学簡論』、湖北教育出版社、1985年版、第9頁。

「字若飛動」（張懷瓘の「十体書断」の李斯の書に対する評価）という美感をもたらすことができ、隸書と楷書の筆勢も運動感をもたらすことができる。彼から見れば、様々な書体の中で、草書は動態美を表現する最大の可能性を備えている。用筆から言えば、孫過庭が言うように「縦横牽掣」「鉤環盤紆」（「書譜」）、限りなく舞い上がって変化する。構造から言えば、崔瑗が「俯仰に儀有り。方なるも矩に中らず、圓きも規に副わず。左を抑え右を揚げ、之を望めば敬くが若し。」（「草書勢」）と言うように、劉綱紀は、草書の運動は事物が空間の中での運動形態に符合し、さまざまな運動感に富んだ点線で物事の軽やかさや敏捷さや強さなどの動態を表現しており、それは私たちの様々な現実の事物の動態美に対する連想を引き起こし、事物の動態美に対する間接的な曲折的な反映となる。²⁷³

最後に、劉綱紀は、書法芸術は現実の事物を表現するだけでなく、同時に書法家の思想感情も表現していると考えている。書家の現実の事物に対する美の感覚は、彼の全体の社会生活に対する見方と、審美趣味、審美理想とつながっているからである。彼はこのように強調する。

「書家の思想感情の表現は、彼の現実の形体美と動態美に対する感覚から離れることはできず、かつ現実の形体美と動態美への反映を通じてしか表現できない。」（書法家的思想感情的表現始終不能脱离他对现实的形体和动态美的感受，只能通过他对现实的形体和动态美的反映而表现出来。）²⁷⁴

この発言は、形体美、動態美と思想感情との関係を連結し、共に書法美が表現する内容としている。

総じて言えば、劉綱紀の考えでは、書法は中国文字の象形性に基づいて、点画の書写、組み合わせと構造を通じて、象徴的に現実の物事の形体美と動態美を表現し、私たちに現実の物事に対する美的な想像を喚起することができる。その形体美と動態美はもちろん、人の思想感情や審美理想も現実生活に由来している。書法美の誕生は人間の「反映」に頼っている。主体の「反映」があるからこそ、書法美は現実世界の美と異なっている。このことから、劉綱紀は書法美の現実的根拠の論述を通じて、「書法芸術の美は現実生活の中のさまざまな物事の形体美と動態美が書法家の脳中で反映されたものである」を証明した。この理論は「人間の本質的力量的対象化」²⁷⁵を強調し、書法美を主客の統一と見なし、人間の実践活動から主体と客体を分けて論じる矛盾をある程度解消した。確かに劉綱紀が言うように、あらゆる神秘的な唯心的な議論を打破し、唯物論の視点から書法美を解釈する初志を達成した。これは二十世紀の書法美学理論の構築に対して新たな試みであり、新たな理論空間を開いたと

²⁷³ 同上、第11頁。

²⁷⁴ 同上、第14頁。

²⁷⁵ マルクスの「経済学-哲学草稿」における「対象化」の議論、人民出版社、1979年版、第78頁。

いえる。

しかし、問題は、マルクス主義美学自体が一種の唯物認識論として、人間の実践活動から出発し、芸術の審美問題を解釈するのに、美そのものに対して明確な定義を下していないことである。劉綱紀はこの美学原理を書法美の解釈に適用したときにも、同じ問題に直面した。劉氏は書法美と現実の物事との関連性を指摘し、証明したが、書法美の本質問題（すなわち、書法美はいったい何の美なのか）とその由来を明確に説明できない。劉綱紀は議論を展開する際にもこの問題に注意していたが、彼は『書法美学簡論』の冒頭でこのように説いた。

「書法の美は一体どこから来たのだろうか。それは書法家の頭の中に主観的に生まれるものなのだろうか。違う。それは「神」や何らかの神秘的な観念から来たものなのだろうか。それも違う。」（書法的美究竟是从哪里来的呢？它是书法家头脑里主观自生的东西吗？不是。它是从“上帝”或某种神秘的观念那里来的吗？也不是。）²⁷⁶

この認識は、書法美が生まれる主体的要因を否定し、客観的事物の中にしか存在しないことになる。書法美を論じる際に、劉綱紀は書法の形体美や動態美と現実の事物との繋がりが、人に美しいか、美しくない感覚を生じさせることを指摘した。言い換えれば、書法美は人が具体的な現実の事物の美に連想することから来るのであって、現実事物が美しいかどうかは書法が美しいかどうかを決定している。このように、書法の美は現実的なものの美しさに置き換えられた。特に後文で書法美や鑑賞問題を述べる際には、劉綱紀はこのような記述がある。

「点画の書写は必ず現実中の様々な事物の質感の美を反映し、人に美的な質感を与えなければならぬ。」（每一点画的书写必须反映出现实中各种事物的质地的美，给人一种美的质感。）²⁷⁷

「書法美の鑑賞の根本的問題は、何も具体的に描かない抽象的な点画と字形構造の中から、それらが反映する現実中の形体や動態美やそれが表現するある種の思想感情を体得することである。これが書法美の鑑賞の最も根本的な特徴である。」（书法美欣赏的根本问题，就是要善于从一些不具体描绘任何事物的抽象的点画和字形结构中，去体会它们所反映的现实中的形体和动态的美和它所表现的某种思想感情。这就是书法美欣赏的最根本的特点。）²⁷⁸

このことから、劉氏は書法が現実事物の模倣であるという説を否定したにもかかわらず、書法美の本質問題の解釈においては、彼は機械的な解釈に陥っていると言える。次に、劉綱紀は自然事物を比喻する書論を多く引用し、書法と自然事物との間を結びつける理論的根

²⁷⁶ 劉綱紀『書法美学簡論』、湖北教育出版社、1985年版、第3頁。

²⁷⁷ 劉綱紀『書法美学簡論』、湖北教育出版社、1985年版、第27頁。

²⁷⁸ 劉綱紀『書法美学簡論』、湖北教育出版社、1985年版、第57頁。

拠としようとしているが、これらの書論は比喩表現によって読者に一種の「意象」を伝えようとしているものであり、決して書法美そのものではなく、ましてや書法美に代わり得るものではない。

(2) 『書法美』に対する考察

1995年に出版された『書法美』は中学生向けの読み物であるが、その深さと学術性を妨げない。その中で、劉綱紀は「書法之「道」」、「中国書法与中国文字的創造」、「書法与生命」、「書法与情感」、「書法心理学」、「中西抽象的比較」、「書法的定義」の七つの章から論述を展開している。書法美の本質、表現、鑑賞、審美心理など多くの問題に触れている。書法美の本質について、劉綱紀は中国古典の哲学思想と結び付けて書法美を解釈した。彼は次のようにいう。

「中国の書法の美は、陰陽の変化によって決まる天地万物の調和の美の表現であるとともに、天地陰陽の調和の変化に一致する主体の「心」（精神、感情、意趣、風采など）の表現でもあり、両者は一体となって切り離すことができない。」（中国书法美既是由阴阳变化所决定的天地万物和谐之美的表现，同时又是与天地阴阳和谐变化相一致的主体的“心”（精神、情感、意趣、风采等等）的表现，两者是打成一片，不可分离的。）²⁷⁹

この観点を論証する中で、劉綱紀は「中国の書法美の秘密は、かなりの程度で書法と「道」との関係に含まれている」²⁸⁰と述べ、さらに「道」と「芸」の関係について論述を展開した。劉氏から見れば、「道」は中国哲学の根本であり、芸術精神の根本でもあり、「芸」は各種の技芸や技巧だけでなく、各種の文芸も含んでいる。彼は、「成功した、卓越した芸術作品は「道」の完全な体現であり、「芸」と「道」を切り離すことができない。」（成功的、卓越的艺术作品是“道”的完满体现，“艺”与“道”不能分离。）²⁸¹と強調している。書法も伝統的な芸術として、この関係にも適用することができる。したがって、書法とは天地陰陽の変化の「道」の表現である。書法美とは自然に合ったものであり、天地陰陽の変化の調和の美の体現であると考えている。では、書法はどのように「道」を表現するのか。

ここで、劉綱紀は「比象」という概念を提案した。詩の「比興」や自然美を楽しむ「比徳」とは異なり、「比象」は芸術によって作られ、視覚や聴覚に訴えるイメージであり、現実の事物のイメージを再現、描写するものではなく、天地万物に現れる陰陽の変化の「象」である。書法に対して、次のように述べている。

「（書法の「比象」とは）どのように文字の書写（用筆と結体）を天地陰陽の調和的な変

²⁷⁹ 劉綱紀『書法美』、湖北教育出版社、1995年、第9頁。

²⁸⁰ 同上、第9頁。

²⁸¹ 同上、第6頁。

化の規律に符合させ、尚且つ用筆と結体に天地万物の美（それは陰陽の調和的な変化の表れである）と普遍性のある形象の特徴と類似した具象的意味を与えることである。」

（书法的“比象”）就是如何使文字的书写（用笔与结体）符合天地阴阳和谐变化的规律，并赋予用笔与结体以一种和天地万物之美（它是阴阳和谐变化的表现）的各种具有普遍性的形象特征相类似的具象意味。）²⁸²

劉綱紀は、このような「比象」は、書法の形式面において構造・運動・形体という3つの基本的な側面から現れるとする。

1、書法が書いた漢字は自然法則に従った構造であり、天地万物の無限的で多様な構造に対する「比象」または「比類」である。

2、文字の点画の書写とその構造は運動感を表現することができ、この運動感も同様に自然に合致しており、さまざまな事物の運動と擬えることができる。

3、書法家が丸みを帯びた強くて張力のある筆画を書き出し、同時に美的で張力のある構造を形成すれば、彼が書いた字は剛健な美感を伝えることができる。

次に、陰陽変化の道は本質的に中国人の生命哲学と生命美学である。美は生命にあり、生命の生々流転する生成・創造・運動・変化・調和の中にある。したがって、書法芸術が陰陽変化の道に対する表現は、本質的には宇宙万物の生命力と美に対する表現である。書法は宇宙万物に表れる陰陽変化の「象」を擬え、用筆・結体・章法などの芸術形式を通して、書法の文字書写に宇宙万物の生命と通じる深い哲学的な意味を与えるだけでなく、天地万物の形象と通じる感性的で具象的意味も持たせることができる。

再び、劉綱紀は、書法は宇宙万物の生命の美を表現すると同時に、書家の思想感情も十分に表現していると考えている。書法が表現する宇宙万物の生命の美は、書法家が彼の特殊な審美感情、審美趣味、審美理想をもって宇宙万物の生命の美を発見し、練り上げたものである。尚且つ、作品に現れる感情は、書法家の心と宇宙万物との交感によって生まれるものであると考えている。²⁸³以上は、劉綱紀が書法美に対する認識の概括である。

このことから、劉綱紀は『書法美』の中で依然として『書法美学簡論』のようなマルクス主義美学的観点を堅持しており、書法美は現実に根源し、現実美の反映という観点であると考えることがわかる。異なるのは、『書法美』の中で、彼は中国の古典哲学の中の「道」という範疇に関連してこの観点をさらに解釈していることである。劉綱紀は中国の古典哲学思想に結び付けて書法美を解釈する最初の学者ではなく、すでに1944年に宗白華が「中国芸術意境的誕生（増補稿）」で既に論及している。宗氏はいう。

「中国哲学は「生命そのもの」をもって「道」のリズムを悟ることである。「道」は生活、礼楽制度に具象化され、道は特に「芸」に表象される。燦爛たる「芸」は「道」に形象と生

²⁸² 劉綱紀『書法美』、湖北教育出版社、1995年、第14頁。

²⁸³ 同上、第11頁。

命を与える。「道」は「芸」に深度と靈魂を与える。」(中国哲学是就‘生命本身’体悟‘道’的节奏。‘道’具象于生活、礼乐制度。道尤表象于‘艺’。灿烂的‘艺’赋予‘道’以形象和生命,‘道’给予‘艺’以深度和灵魂。) ²⁸⁴と提唱している。

宗氏から見れば、「道」は芸術の重要な内包となった。宗氏の散文のような記述とは異なり、劉綱紀はこれをより学術的に論じた。「書法美」では、劉綱紀は『書法美』の中で同様に書法之美が「道」に由来することを指摘し、「芸」と「道」の関係から書法之美を検討し、書法之美は天地陰陽の変化を体現した調和之美であると考えている。

道と芸の関係からみると、中国古代には二つの解釈が存在している。

一つは儒家の芸道観であり、「道に志し、徳に拠り、仁に依り、芸に遊ぶ」(『論語・述而』)である。儒家の観念では、「道」は道徳や倫理規範の「人道」であり、「芸」は「文」の下にあり、「芸」は「文」を実現し、「道」に達するための手段である。したがって、重視されておらず、その実践の功利的な目的だけが強調されており、「芸」が「道」に対する役割については言及していない。

もう一つは道家の芸道観である。「天地と通じる者、徳なり。万物に行く者、道なり。上に人を治める者、事なり。能有所芸者、技也。」(通于天地者、徳也；行于万物者、道也；上治人者、事也；能有所艺者、技也) (『莊子・天地』)。道家の観念では、「道」は人がすべての事物の自然規律の精神領域内での認識と把握であり、すべての事物の中に存在する。莊子は「技は事に兼ねられ、事は義に兼ねられ、義は徳に兼ねられ、徳は道に兼ねられ、道は天に兼らる。」(技兼於事、事兼於義、義兼於徳、徳兼於道、道兼於天。)と強調している。彼は「芸」と「技」を「上は人を治める事なり」の行為と手段と見なしているが、「技」と「道」の両者の相通の関係性を指摘し、尚且つ「技」の地位を強調している。道家の観念では、「技」が「道」を表現でき、「道」が「技」に見られる内在的な精神的交流が存在し、それによって「芸」即ち「道」、「道」即ち「芸」という境界に達する。このことから、儒家も道家も「芸」は「道」に通じることができると認めたと考えられる。

しかしその問題は、儒家の言う「芸に遊ぶ」でも、道家が提唱している「能の芸とする所有者は、技なり。」(能有所芸者、技也。)でも、いずれも今日のいう「芸術」ではなく、「技芸」であり、技芸が最終の「道」に通じることを示している。では、技芸が通じる「道」と「芸術」が通じる「道」は同じだろうか。この点はまだ議論の余地がある。

この問題について、劉綱紀は「「芸」と「道」的关系——中国芸術哲学的一个根本問題」という文章の中で、このように述べている。

「それは後世に言われた芸術に等しいものではないが、芸術(例えば「楽」と芸術に通

²⁸⁴ 宗白華「中国芸術意境之誕生(増訂稿)」、『哲学評論』第8巻第5期に掲載された。1944年1月、中国哲学会によって編集し出版された。『宗白華全集』第二巻収録、安徽教育出版社、1994年12月版、第367頁。

じるところのある他の活動が含まれている。……「芸に遊ぶ」と「道に志す」の両者は統一しなければならない。」（它不等于后世所说的艺术，但包含了艺术（如“乐”）和与艺术有相通之处的其他活动。……“游于艺”与“志于道”两者必须统一。）²⁸⁵

稿者は、「六芸」（すなわち礼・楽・射・御・書・数）の中には今日の「芸術」という概念での「楽」が含まれているにもかかわらず、孔子の本意から見れば、「楽」は「礼・射・御・書・数」と並び、君子が持つべき技能であり、芸術創作としての「楽」とは異なるものである。簡単に今日の芸術の目で「六芸」の「芸」には技能以外に、今日の芸術概念が含まれているとは考えられず、同様に道を芸術創作の規範や審美要求とすることもできず、芸術美を明らかにすることもできない。そうすれば、芸術、人倫、自然など天地万物の美を単一の陰陽変化の美と混同するからである。劉綱紀は「比象」の概念を仲介として書法と自然万物の陰陽変化の法則とのつながりを説明したが、書法美はどのような美であるかという問題を十分に解釈することはできなかった。

また、劉綱紀は、書法は剛と柔、方と円、遅と速、斜と正、粗と細、疏と密、向と背などの対立かつ統一的要素を通して陰陽変化の調和と統一を「比象」することができると考えている。この見解は筆法や構造において、「比象」が象徴する陰陽関係を指摘したが、この「比象」の「象」とは抽象的に陰陽を象徴する規律である。しかし、後文では、劉綱紀は

「このように、書かれた字は陰陽の調和変化の規律である、すなわち美の規律に符合しているとともに、天地万物の形象美に類似し、相通じる具象的意味を持っている。」（这样，写出来的字既符合阴阳和谐变化的规律亦即美的规律，同时又具有与天地万物的形象之美类似、相通的具象意味。）²⁸⁶と指摘している。

書法が「比象」するものが抽象的に陰陽を象徴する規律であるならば、このような書法の具象的意味とは何なのか。劉綱紀はこの具象的意味は中国文字から由来しており、漢字の中に自然事物の形象と類似する部分が含まれていると考えている。²⁸⁷ただし、このことから、劉綱紀は抽象的な「比象」と具象的な「比象」を曖昧に混用していたことがわかる。そして、この理論から発して、少なくとも絵画と比較すれば、書法美の特殊性を説明することは困難である。

小結

²⁸⁵ 劉綱紀『「芸」与「道」的關係——中国芸術哲学的一个根本問題』、1986年『江漢論壇』第1期。

²⁸⁶ 劉綱紀『書法美』、湖北教育出版社、1995年、第14頁。

²⁸⁷ 劉綱紀『書法美』、湖北教育出版社、1995年、第16-17頁。

総合的に見ると、書法の本質については、劉綱紀は1962年の論文「書法是一種芸術」とその後の『書法美学簡論』、『書法美』、『中国美学史』などの著作で、書法が芸術であるという認識を明確に説いた。そして、書法を芸術とする理論的根拠については、劉綱紀と前文で論じた宗白華の見解と一致しており、いずれも漢字と毛筆から語っており、新しい見解を提起しておらず、書法を芸術とする理論的根拠を解決していない。

内容の構成からみると、劉綱紀は『書法美学簡論』の中で、書法美の現実的根拠とその特徴、書法美の分析（筆法、構造、意境）、書法美の鑑賞、書法芸術の発生と発展の四つの面から展開し、書法美の源・表現・鑑賞・歴史発展に触れた。『書法美』では書法美の本質、表現、鑑賞、審美心理など多くの問題に触れている。

書法美の解釈については、劉綱紀は1962年の「書法是一種芸術」という論文から、『書法美学簡論』、『書法美』の出版に至るまで、書法美の解釈に対して終始マルクス主義美学の「反映論」を堅持し、認識論として書法美は現実生活におけるさまざまな事物の形体や動態の美が書家の頭の中で反映されたものであると主張した。この観点は彼のすべての書法美学の議論に貫かれている。このような「反映」が現実事物の如実な模写ではないと何度も強調したが、依然として書法美の源を説明することができず、書法美を現実事物の美に置き換えてしまっている。結局は機械的に反映論を適用することに陥っている。

『書法美』では、劉綱紀は中国の古典哲学思想の「道」を用いて書法美の解釈に適用したが、依然として書法美の生成問題をうまく解決できず、むしろ書法美を言い表せない状態に引き込んでしまった。彼は「比象」という概念を提起して、書法美と現実事物との関係を解釈しようとしたが、抽象的な「比象」と具象的な「比象」を混用しているため、書法美の解釈をさらに混乱させた。劉綱紀は『書法美学簡論』の冒頭で、さまざまな神秘唯心の議論を打ち破り、唯物論の観点から書法美を解釈しようと図っているが、劉氏の書法美に対する解釈から見ると、「現実事物の反映」と「道」の陰陽規律を書法美の本質であると規定することは、実質上は唯心主義の立場である。

劉綱紀の「書法は芸術である」とする命題の理論的根拠と書法美の本質に対する論述には矛盾と欠陥があるが、書法美学の理論の進展に対する貢献も非常に重大である。まず、彼はマルクス主義の美学理論と中国の古典哲学思想の「道」を、美が発生する原理として用いて書法美の本質を解釈し、書法美学の理論の研究に新たな試みを行った。これはマルクス主義の美学理論が書法美学の理論に応用する先駆けであり、新たな解釈の道を開拓したと言える。次に、劉綱紀の『書法美学簡論』は書法美学大討論の引き金となり、80年代以降の書法美学の研究ブームを引き起こした。その後20年余の間に異なる立場、異なる方法論の書法美学著作が大量に現れた。この角度からみると、それは画期的な重大な意義を持っている。

第六章 他の学者の書法美学思想の考察——鄧以蟄、林語堂、朱光潜、李沢厚

二十世紀初頭以来、美学が中国本土での深まりに伴い、梁啓超、張蔭麟、宗白華、劉綱紀

は中国伝統の書法に対して美学上の観照を行い、書法の美学研究の萌芽を形成した。前述の学者のほか、鄧以蟄、林語堂、朱光潜、李沢厚の観点も注目に値する。彼らの観点は異なる程度でこの時期の書法美学研究の深さと広さを広げ、二十世紀前半の書法美学を構築する過程において無視できない力となった。しかし、梁啓超、張蔭麟、宗白華、劉綱紀の成果と比べて鄧以蟄と林語堂の文章が短く、朱光潜と李沢厚は書法美に対する美学的認識は専門の文章になっておらず、例証としてその文章に散見するため、本章では「書法は芸術である」という命題が提起した根拠と書法美の解釈の仕方という二つの問題について、鄧以蟄、林語堂、朱光潜、李沢厚の四人の書法美学思想を簡略に考察する。

第一節 鄧以蟄に対する考察

鄧以蟄（1892—1973）、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。鄧石如の五世孫、教育家鄧芸孫の第三子として、子供の頃から自動的に中国の伝統文化背景を持っていた。その後1907年に来日し、早稲田大学を卒業して文学博士号を取得した。1917年にアメリカに赴き、コロンビア大学で哲学と美学を学んだ。これにより、鄧以蟄の知識体系には、伝統文化の基礎の上に、西学の知識背景も加わっていることが分かる。

鄧以蟄の書画美学研究は、主に前世紀30、40年代に集中している。例えば、『画理探微』（1925～1942）、『六法通詮』（1941～1942）はそれぞれ昆明出版の『哲学評論』第十卷第二期と第四期に発表された。同時期、彼は続々と『辛巳病余録』（未完成）（1941）を書き、沈兼士主編の『辛巳文鈔』に発表した。『画理探微』と『六法通詮』は中国絵画理論に対する美学的検討であり、『辛巳病余録』は彼が所蔵している重要な書画作品の著録、考証、研究である。その中で書法については断片的に言及されているが、体系化されていない。書法美学に関する研究は、1937年に書かれた「書法之欣賞」の一文だけである。この文は1937年に「教育部第二回美術展覧会」の委員会のメンバーである滕固の招きにより書いたものであり、最初は『教育部第二次全国美術展覧会特集』と『国聞週報』の第14巻第23、24期に発表された。もともと書体、書法、書意、書風の四つの部分を書く予定だったが、実際には前の二つの部分しか書かれていない。また、「画法与書法的關係」や『鄧石如書法選集』前言、「關於完白山人專集的出版」などの文章に書法関連の論述があるが、書法美に触れてない。そのため、鄧氏の「書法之欣賞」という文章が稿者の研究の主な対象となる。

この文章は多くの学者の注目を集め、そして多数の専門論文が現れた。例えば、劉綱紀の「中国現代美学家和美術史家鄧以蟄的生平及其貢獻」²⁸⁸という文章は、鄧以蟄の生涯、芸術観、中国書画の歴史及び美学理論に対して細かい分析を行った。聶振斌著の『中国近代美学

²⁸⁸ 1982年『美術史論』第6期に掲載され、劉綱紀論文集『美学与哲学』に収録された。『鄧以蟄全集』付録として収録、安徽教育出版社、1998年、第432頁。

思想史』²⁸⁹では、鄧以蟄の芸術美学思想と書法美学思想を解析している。唐善林の「鄧以蟄美学思想研究」²⁹⁰という論文では、鄧氏の美学思想を調査する上で、宗白華の美学思想、滕固の美術史観との比較研究を行った。そのほか、黄映愷の『二十世紀書法美学的構建与反思』²⁹¹、刘宗超の『現代美学家書法美学研究述評』²⁹²、季琳琳の『「技」与「芸」的転振——二十世紀中国高等書法芸術教育発展状態研究』²⁹³などの論文も、鄧以蟄の書法美学思想について考察した。現代では、鄧以蟄の書法美学思想に対する発掘と解析は非常に詳細で深いものになっている。本稿では、書法美学思想のより深い掘り下げには焦点を当てず、「書法は芸術である」という命題に基づく根拠と書法美の解釈の仕方の二つの問題についてのみ考察する。

一、書法の本質観：「書法は美術である」について

鄧以蟄の書法の性質に対する判断は「書法之欣賞」という文章に明確に述べている。

「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、芸術の最高の意境である。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、いわゆる装飾であり、もう一つは純粹美術である。純粹美術はまったくの性霊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、美術不外兩種：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灵之自由表現之美術也、若書画属之矣。）²⁹⁴

この記述から、鄧以蟄は書法を美術と見なしているといえる。しかし、鄧氏は「美術」「芸術」という二つの言葉を同時に使っている。この一文は 1937 年に発表されたものである。前述の「美術」「芸術」という言葉の進展史から分かるように、早くも五四運動による「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。それでは、鄧氏はなぜ書法を「芸術」ではなく、「美術」と主張したのか。

鄧以蟄の著述を全体的にみると、「芸術」を多用している。例えば、「民衆的芸術」（1928 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

²⁸⁹ 聶振斌『中国近代美学思想史』、中国社会科学出版社、1991 年、第 336 頁。

²⁹⁰ 唐善林「鄧以蟄美学思想研究」、首都師範大学博士論文、2009 年。

²⁹¹ 黄映愷「二十世紀書法美学的建構与反思」、浙江大学人文学院 2007 年博士論文

²⁹² 劉宗超「現代美学家書法美学研究述評」、『書法研究』、2002 年第一期、第 27 頁。

²⁹³ 季琳琳「「技」与「芸」的転振——二十世紀中国高等書法芸術教育発展状態研究」、中国美術学院博士論文、2016 年。

²⁹⁴ 鄧以蟄「書法之欣賞」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、1998 年、第 159 頁。

与我的感情結合起来的工作所產生出来的无往而不是藝術。) ²⁹⁵とあり、「画理探微」²⁹⁶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。) ²⁹⁷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」(1926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。) ²⁹⁸と述べ、「戲劇和道德的進化」(1926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。」(藝術中算戯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。) ²⁹⁹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。

「中国藝術的發展」(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。

「中国藝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、是由静的図案到動的写実、即由“静”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。)) ³⁰⁰

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。但し、両者は

²⁹⁵ 鄧以蟄「民衆の芸術」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、1998年、第101頁。

²⁹⁶ 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「以大觀小」をタイトルとして1925年3月24日『大公報』に発表された。第三部分(論「理」——気韻生動)は、嘗て「気韻生動」をタイトルとして1935年4月13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1935年4月20日『大公報』に発表された。引用した部分は第三部分にある。

²⁹⁷ 鄧以蟄「画理探微」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、1998年、第217頁。

²⁹⁸ 同上。「詩与歴史」、第49頁。

²⁹⁹ 同上。「戲劇和道德的進化」、第59頁。

³⁰⁰ 同上。「中国藝術的發展」、第357頁。

細かい違いがある。

「芸術家的難関」という文章の中で、鄧氏は芸術に対する定義がある。

「いわゆる芸術は、性霊的であり、自然的なものではないである。人生が感じた絶対的な境界であり、自然の中の変動にとらわれない現象ではない——無組織、無形状のものである。」(所谓艺术, 是性灵的, 非自然的。是人生所感得的一种绝对境界, 非自然中变动不拘的现象——无组织、无形状的东西。)³⁰¹

上記の鄧氏のいう「純粹美術」に対する言論と合わせて見ると、純粹美術と芸術は両者ともに性霊の表現である、但し、芸術は「無組織、無形状の現象」である。鄧以蟄の目には、「美術」と「芸術」の違いは「形」があるかどうかである。従って、鄧氏の「美術」と「芸術」に対する使い方は既に明確であるといえる。

鄧氏の書法に対する言論を振り返って見ると、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造形芸術の立場をとっていると判断でき、尚且つ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。このことから、鄧氏は書法を「芸術」ではなく、「美術」と分けており、「形」を重んじることがうかがえる。

なぜ書法は「美術」、ひいては「芸術の最高の境」なのか。これについて、鄧氏は、書法は諸性霊の自由な表現から生まれたと考えている。それでは、なぜ「性霊の自由な表現」が芸術なのか。

鄧氏は「六法通詮」という文章の中で、中国の山水画が美学の範囲に入りにくい問題について語った際、次のように述べている。

「ただ一説を引証すべきものは、現代のイタリアの哲学者クローチェの美学論である。クローチェ氏の説によれば、美は人間の精神活動の一つであると考え。…しかし、美とは何か。クローチェは、具体的かつ直接的であり、内から外へ、また感動の自在価値を持つものであり、感覚や刺激に比べることのできないものであると述べている。これは言葉や詩の表現ではないだろうか。表現となるは美の活動である。…揚子の『法言』には、「言は心声なり、書は心画なり」とある。そして、米友仁はこれに続けて、「画はこれを説くことであり、また心の画である」と述べている。心の声、心の画とは表現そのものである。しかし、クローチェの表現説が書画にも適用しなかったのは、彼は筆で画を作ってよく表現できることを知らなかった。古人は「書なる者は如なり、書はその人に如し」と言った。…以上の諸説はすべて心画の注釈であり、しかも克氏の表現説にも通じる。」(唯有一说, 殊足引证, 即意大利现代哲学家克罗齐之美学也。克氏之说, 以为美为人类精神活动之一, ……然则如何为美, 克氏曰:既具体而直接, 自内而外, 又能有感动之自在价值所谓美者, 而非感觉或刺戟可比,

³⁰¹ 同上。「芸術家的難関」、第43頁。

此岂非言语诗歌之表现乎?盖表现者,美之活动也。……扬子《法言》有:“言,心声也,书,心画也。”而米友仁继之曰:“画为之说,亦心画也。”心声、心画即表现之谓也。而克氏未能将表现推之于书画,盖彼不知用笔作书作画之能表现耳。古人云:“书者如也,书如其人。”……以上诸说,皆心画之注脚,而与克氏表现之说相通也。) ³⁰²

鄧氏にとって、クローチェの「表現説」は中国の書画を美学的に解釈するための唯一の道であり、書画に完全に適用できる美学的解釈であることがわかる。

1902年クローチェは『表現の科学および一般言語学としての美学』(『Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale』)という本で、外界の事物が感官を刺激して感じ取り、感じ取って得られるイメージは心が受動的に受け取る形のない物質にすぎない、心が総合的かつ創造的な連想を用いて感じ取ったイメージに形を与えると、具体的なイメージが生まれ、直覚が形成される。芸術は心の与えられた形式の活動であり、叙情的な想像であり、芸術は物にあるのではなく心の中にあるものである。それは物理的な事実ではなく、非功利、非道徳、非概念で分類できず、完全に心の中の直覚活動であり、直覚の表現は芸術であると考えている。 ³⁰³

明らかに、鄧以蟄の記述から見ると、クローチェの主張と一致している。両者とも創作主体の心の動きの表現は芸術かどうかを判断基準とし、唯心主義の芸術観であることがわかる。

しかし、書法は美術であるという命題については、このような回答はまだ円満ではないと言える。鄧以蟄は人間の特質が芸術表現における役割を強調しているが、人の経験、学識、人事などの要素が否定されている。そうであれば、「永字八法」のような創作経験の理論は、個人の性霊の自由な発揮に影響を与える障害となり、書法の実際に合わないことは明らかである。また、芸術を直覚(あるいは性霊)によって表現すると、誰でも芸術家になり、延いて「芸術」という概念が解消され、芸術と非芸術の評価の尺度が失われる。それでは、書法が美術(芸術)であるかのような問題を論じることはもはや何の意味もない。

後の文章では、鄧以蟄はまた書法の意境の表現は絵画に比べ、「何の拠り所もない」、「純粹に性霊の独創である」であるから、書法は絵より高く、書法は「芸術の最高境」であると主張している。しかし、書法は「芸術の最高境」であることについては、鄧以蟄は文中でその原因を述べていない、而も彼の他の文章にも説明が見られない。

二、書法美の解釈の仕方

「書法之賞」の中で、鄧以蟄は書法美の内容について書体、書法、書意、書風の四つの部分に分けられているが、残念ながら書体、書法の二つの部分しか書かれていない。彼は文章

³⁰² 鄧以蟄「六法通詮」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、1998年、第254-255頁。

³⁰³ 朱立元『西方美学範疇史』第二卷、山西教育出版社、2006年、第47頁。

の中で書法美は性霊の表現であり、意境は表現の最も直接的な者であることを指摘している。³⁰⁴総じて鄧氏の書法美に対する認識は「性霊」と「意境」の二つの範疇を巡って展開している。

前述の芸術と純粋な美術に対する定義からみると、鄧以蟄は性霊を極めて推奨していることがわかる。しかし、「性霊」については、彼は「書法之欣賞」という文章では詳しく述べていない、詳しい記述は「芸術家的難関」という文章にある。この文章の中で彼は「自然」と「性霊」の対立関係を提起した。自然は「変動にとどまらない現象——無組織、無形状のもの」であり、性霊は「絶対的な境界」で、芸術が表現する対象である。芸術は「私たちが一時的に自然から離脱させ、絶対的な意境に達し、一瞬の心境の円満を得る」(使我们暂得与自然脱离, 达到一种绝对的境界, 得一刹那间的心境的圆满)³⁰⁵ことである。

「芸術家的難関的回顧」という文章の中で、鄧氏は「自然」の範囲について説明した。彼は本能、人事、知識がすべて「自然」という範疇に含まれており、芸術とは「自然」を突破して「純形世界」に入ること、プラトンが芸術に与えた「自然の影(現象世界)」の影を洗い落とすことができると考えている。³⁰⁶ここで、鄧氏のいわゆる「純形世界」は純粋な造形である。鄧氏によれば、この「純形世界」はカントの「自由美」とベル(Clive Bell)の「意味のある形式」の結合体である。³⁰⁷

カントの「自由美」とは、「いかなる概念に従ってその目的において定められた対象にも帰属するものではなく、自由に自分自身が人を好きにさせるものである。…それらは何も表現せず、ある確定概念の下にある客体を表すものではなく、自由な美である。」(不应归于任何按照概念在其目的上被规定了的对象, 而是自由地自身使人喜欢的。……它们不表现什么, 不表示任何在某个确定概念下的客体, 并且是自由的美。)³⁰⁸

ベルは、「それぞれの作品の中で、線、色はある特殊な方法である形式または形式間の関係を構成し、私たちの審美的感情を引き起こせる。この線、色の関係と組み合わせ、これらの審美的な感動的な形を、私は意味のある形式と称する。」(在各个不同的作品中, 线条、色彩以某种特殊的方式组成某种形式或形式间的关系, 激起我们的审美情感。这种线、色的关系和组合, 这些审美的感人的形式, 我称之为有意味的形式。)³⁰⁹と考える。

このことから、鄧氏がカントとベルの考え方を結びつけて提唱した「純形の世界」という概念には、実に形の自由創造に対する要求が含まれており、この要求は人の審美感情を引き起こす何らかの形の組み合わせでなければならないことがわかる。

総じて言えば、芸術に対する認識について、鄧氏の観点には「性霊」と「形」の二つの重

³⁰⁴ 鄧以蟄「書法之欣賞」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、1998年、第167頁。

³⁰⁵ 鄧以蟄「芸術家的難関」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、1998年、第39頁。

³⁰⁶ 鄧以蟄「芸術家的難関的回顧」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、1998年、第394頁。

³⁰⁷ 同上。

³⁰⁸ カント著、鄧曉芒訳、楊祖陶校正『判断力批判』、人民出版社、2002年、第65頁。

³⁰⁹ ベル(Clive Bell)『ART』、周金環、馬鐘元訳、中国文聯出版会社、1984年、第4頁。

要な内容が含まれており、一方で自然現象の模倣に反対し、人の心に訴える精神内容の自由表現を主張し、それを芸術表現の「核心」としている。もう一方で、形式構成は芸術の外的表現としての要求を強調しており、この要求の下で、形式は自由に発揮され、審美的感情を喚起できる形式の規則でなければならない。鄧氏から見れば日用の器、建築、音楽、中国の書法はこの「純形の世界」の中心であり、「純粹な造形、真の絶対的な境界」(純粹的构形, 真正絶対的境界)である。³¹⁰そして書法は自然景物から完全に抜け出す創造だけでなく、「性靈の自由表現」でもある。

「性靈」という言葉はもともと中国古代文論における重要な美学範疇である。この言葉は最初に南北朝時代に遡ることができるが、片言だけで特定の概念が形成されていない。例えば、庾信の『趙国公集序』に「性靈を含吐し、詞気を抑揚す(含吐性靈、抑揚詞気)」³¹¹とあり、劉勰『文心雕龍・原道』に「仰いで吐曜を觀、俯して含章を察すれば、高卑位を定む。故に兩儀既に生ず。惟人之人に參はる。性靈の鍾る所、是を三才と謂ふ。(仰觀吐曜、俯察含章、高卑定位、故兩儀既生矣。唯人參之、性靈所鐘、是謂三才。)」³¹²とあり、顔之推の『顏氏家訓』には「陶冶性靈」、「引發性靈」という言葉がある。

明代中後期まで、「性靈」という言葉が詩文批評に多く登場するようになり、例えば屠隆『鴻苞集』には「夫れ文る者は華なり、根有るは、則ち性靈是なり。」(夫文者華也、有根焉、則性靈是也。)³¹³とある。王世懋「李惟寅貝葉齋詩集序」ではその詩を「性靈の托する所」、「稍稍其の性靈を縦にし、時に復た儻然として自得す。」(稍稍縱其性靈、時復儻然自得。)³¹⁴と評価している。万曆年間、袁宏道を代表とする公安派が誕生し、「独り性靈を抒べ、格套に拘らず」(独抒性靈、不拘格套)³¹⁵を主な思想とする性靈説が生まれた。南北朝時代の「性靈」が才知や性情といった人間の特質³¹⁶に偏っているとすれば、公安派が主張する性靈説は、より個人の真情や才能を自由に表出することに偏っており、美の追求と個性の解放を結びつけ、統一している。ここから、中国古代の文論では「性靈」という範疇が成熟に向かってゆく。清中葉まで、袁枚を中心に、趙翼、孫原湘、舒位などを代表とする性靈派はすでに成熟した詩論体系となっている。

「性靈」という概念はもともと文論の範疇であるが、清代になって書論にも登場し始めた。例えば、朱和羹『臨池心解』には、「結体の功は学力に在りて、用筆の妙は性靈に関わる。」

³¹⁰ 鄧以螫「芸術家的難関」、『鄧以螫全集』、安徽教育出版社、1998年、第44頁。

³¹¹ 徐堅主編、『初学記』、京華出版社、2000年、第195頁。

³¹² 劉勰、『文心雕龍』、遠方出版社、2004年、第1頁。

³¹³ 屠隆「文章」、『鴻苞集』、『四庫全書存目叢書』、卷17。

³¹⁴ 沈乃文主編、『明別集叢刊』第3冊第73卷、黄山書社、2015年、第264頁。

³¹⁵ (清)呉楚材、(清)呉調侯編、張天来、王華宝編集、『古文觀止』下、江蘇人民出版社、2019年、第1157頁。

³¹⁶ 成旺復は「道德にかかわることのない個人の才智と性情、総じて個性という。」と述べた。『中国美学範疇辞典』、中国人民大学出版社、1995年、第477頁。

(結体之功在学力、而用筆之妙関性靈。) ³¹⁷、梁巘『評書帖』には「追摹を工みにして性靈饒かにせば則ち趣生じ、性靈に恃んで追摹を厭へば則ち法は疎し。」(工追摹而饒性靈則趣生、恃性靈而厭追摹則法疏。) ³¹⁸、汪沅『書法管見』には「館閣中の軽潤莊肅なるに至りては、専ら修飾を事とし而して性靈乏しく、以て法書を称すべからず。」(至於館閣中軽潤莊肅、専事修飾而乏性靈、不可以称法書。) ³¹⁹とある。

上記の書論は、古典的な内涵である「性靈」を引き継いでおり、個人の精神、個性、才能などが創作において重要な役割を果たすことを強調している。一方、鄧以螫は書法について語る際にも「性靈」という言葉を用いているが、書論での「性靈」とは少し違うものである。書論での「性靈」は、個人の精神や個性の表現を統合しており、先天的な本能や後天的な学習が個人の本性に影響することを否定していない。鄧氏は本能や人事、知識などの「自然」要素を排除し、個人の精神、個性、才能などの心の体験の表現をより強調している。そして、これらは自然現象から離れたものであり、「人類の知識本能が永遠に近づくことができない」ものであり、純粹に人の心の体験から由来するものであると考えている。このことから、鄧氏は「性靈」という言葉の使用が中国古典文献での「性靈」とは異なっていることがわかる。

実は、鄧氏のこの認識は、クローチェのいう直覚の主張と非常に近い。クローチェは、「純粹な直覚と理性主義、論理とは無関係だからこそ、感情と情熱が満ちている。つまり、純粹な直覚は直感的、表現的な形だけを心の状態に与えている」(恰恰因为纯直觉和理智主义、和逻辑不相干，所以它充满感情和激情，也就是说，纯直觉只把直觉的、表现的形式赋予心灵状态。) ³²⁰と考えている。このことから、鄧氏のいう「性靈」とクローチェのいう「直覚」は一致しており、いずれも論理や知識体系から離れ、理性と対立する原始的な本性の表出である。したがって、鄧氏のいう「性靈」という言葉は、中国の古典の概念を引き継いでいるものの、その内包は西洋のクローチェの観点に由来していると言える。

続いて、鄧以螫は「意境は性靈に由来し、美は性靈の表現であり、もし仲介のよりどころを除けば、意境美は表現の最も直接的なものである。」(意境出于性灵，美为性灵之表现，若除却介在之凭借，则意境美为表现之最直接者。) ³²¹と述べた。これにより、鄧氏は、性靈があくまで意境の形成の仲介にすぎず、最終的に意境の構築は美の表現を決定するものと考えている。意境については、後文の「書法」の部分に明確な記述がある。

「すべての書体は形式と意境の二つにまとめることができ、これは書体の進化について一般的に論じたものである。書法について言えば、形式と意境は分けてはいけない。なぜなら、書法は形がなければ字にならず、意味がなければ書法にならない。字が純粹に言葉の記

³¹⁷ 『明清書論集』下、上海辞書出版社、2011年、第1223頁。

³¹⁸ 『明清書論集』上、上海辞書出版社、2011年、第902頁。

³¹⁹ 『明清書論集』上、上海辞書出版社、2011年、第976頁。

³²⁰ クローチェ著『美学綱要』、韓邦凱、羅荒訳、外国文学出版社、1983年、第317頁。

³²¹ 鄧以螫「書法之欣賞」、『鄧以螫全集』、安徽教育出版社、1998年、第167頁。

号であれば、その目的は実用に限られるため、大体形式があればよい。書法と言え、形以外に美の成分があつてしかるべきで、篆隸のように形式美の書体と言うならば、その形式以外にすでに美の成分があり、この美はすなわち意境である。」

（一切書体可归纳之于形式与意境二种，此就书体一般进化而论也。若言书法，则形式与意境又不可分。何者？书无形自不能成字，无意则不能成书法。字如纯为言语之符号，其目的止于实用，固粗具形式即可；若云书法，则必于形式之外尚具有美之成分然后可。如篆隶既曰形式美之书体，则于其形式之外已有美之成分，此美盖即所谓意境矣。）³²²

「意境美の書体は草書に至って極まる。しかし、草書が篆筆の筋骨、八分の波勢、飛白の輕散、真書の八法などの既成の形式に基づかなければ、それを自在に動かすことができず、多様な変化を生み出す意境には達することができないのも間違いない。故に、形式と意境は、書法から言えば分けることはできない。」

（意境美之書体至草書而極；然草書若无篆筆之筋骨，八分之波勢，飛白之輕散，真書之八法，諸種已成之形式導之于前，則不能使之達于運轉自如，變化無方之境界，亦無疑也。故曰，形式與意境，自書法言之，乃不能分開也。）³²³

以上のことから、鄧氏は篆隸を「形式美の書体」、行草を「意境美の書体」と見なしているが、形式美の書体に意境美がなく、意境美の書体に形式美がないわけではない。書法美は形式美と意境美との統一であり、尚且つ書法の「形式」と「意境」の両者の切り離せない関係を強調している。

「意境」は中国古典の審美範疇として、鄧以蟄と宗白華はこの概念に注目し、意境を書法美の解釈の道としている。しかし異なるのは、宗白華は意境の構築において情と景を基礎とし、情と景の融合を書法の意境と主張している。一方、鄧以蟄は書法の意境が生まれる要素には「形」と「意」が欠かせない、「意がなければ書法にならない」（无意则不能成书法）、「意境も必ず形式を托し顯れる」（意境亦必托形式以显）³²⁴と考えている。このようにして、性靈と「意」の表現を核とし、形式を外顯とする系統を構成した。この理論の提起は伝統の意境理論の内包を豊かにするだけでなく、意境理論の適用範囲を広げた。これはまさに中国の意境理論に対する貢献であるといえる。

しかし、鄧氏が書法美は形式美と意境美との統一であることを指摘し、意境の構成の情と景を形と意に広げ、書法の特徴にいつそう合致させるようであるが、それは書法美の構成を指摘しているだけである。形式美と意境美は一体どのような美であるかに関する記述はない。

³²² 鄧以蟄「書法之欣賞」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、1998年、第167頁。

³²³ 鄧以蟄「書法之欣賞」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、1998年、第168頁。

³²⁴ 鄧以蟄「書法之欣賞」、『鄧以蟄全集』、安徽教育出版社、1998年、第168頁。

小結

劉綱紀は、「中国現代美学家和美術史家鄧以蠶的生涯及其貢獻」という文章で、鄧以蠶の美学思想はクローチェの影響を受けただけでなく、ヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann)、カント (Immanuel Kant)、シラー (Johann Christoph Friedrich von Schiller)、ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel)、ベルクソン (Henri Bergson) などの学者の影響を深く受け、中国書画研究の面では主にクローチェの影響を受けると紹介される。³²⁵葉朗は『中国美学通史』の中で、鄧氏の芸術に対する認識にはヘーゲルだけでなく、ベルの形式主義の主張にも近く³²⁶、美術史家リーグル (Alois Riegl) とヴェルフリン (Heinrich Wölfflin) の影響もあると指摘している。³²⁷ただし、鄧氏の書法美についての記述に限れば、クローチェの表現主義学説が彼に与える影響は他の学者をはるかに超えており、クローチェの美学観点をそのまま引用していると言える。

しかし、客観的に言えば、「書法は芸術である」という命題について、彼はクローチェの芸術定義を基準として踏襲し、書法を「純粹美術」の範囲に挙げたが、依然としてこの命題の背後にある理論的根拠を解決していない。書法美の解釈の仕方については、鄧氏は主に「性霊」と「意境」の二つの範疇を巡って、書法美の本質を論じている。この二つの範疇は中国古代の審美理論に既に存在しているが、その内包には違いがある。彼のいう「性霊」の内包には中国の古典文献での「性霊」とは異なり、西洋のクローチェが提起した直覚と一致している。審美の問題に対して、鄧氏は中国古典美学概念である「意境」という範疇を用いて、「情」と「景」の伝統的な意境の構造要素を基礎とした上で「形」と「意」の相互作用を主張している。しかし、それは書法美の構成を指摘しているだけで、形式美と意境美を明確に説明しなかった。

全体的に見ると、鄧以蠶で東西の美学の資源をうまく統合し、中学を体とし、西学を用とした解釈の仕方です書法美の問題を分析している。これは書法美学の進展に一定の理論基礎を築いたといえる。

第二節 林語堂に対する考察

林語堂 (1895—1976) は福建省龍溪県の人、中国の文学者・言語学者・評論家である。かつてアメリカ、ドイツに留学し、美学にも触れ、書法、絵画、建築などに対して独自の美学の見解を提起した。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

³²⁵ 劉綱紀「中国現代美学家和美術史家鄧以蠶的生涯及其貢獻」、『鄧以蠶全集』、安徽教育出版社、1998年、第435頁。

³²⁶ 葉朗『中国美学通史』、江苏人民出版社、2014年、第295頁。

³²⁷ 葉朗『中国美学通史』、江苏人民出版社、2014年、第299頁。

の文章を評す」という対聯にふさわしく、中西文化をつなぐ使者であり、中国文化の世界普及に大きく貢献した。林語堂が中国書法を論じたものにはその著作『吾国与吾民』³²⁸（『My Country and My People』）所収の「中国書法」（「CHINESE CALLIGRAPHY」）という文章がある。そのほかには、同書の「芸術家生活」および「中国人的心靈」、「人生之理想」及び著作『蘇東坡伝』³²⁹においても、書法の美についてわずかに言及している。

一、書法の本質観：「書法は芸術である」について

「書法は芸術である」について、林語堂はこのように述べている。

「中国書法の地位は、非常に重要であり、それは抽象の気韻と輪郭を訓練する基本芸術である。」（中國書法的地位，很佔重要，它是訓練抽象的氣韻與輪廓的基本藝術。）

「中国書法の地位は世界芸術史において確かにそれに匹敵するものはない。中国書法に使われている道具は毛筆であるからで、毛筆は硬筆より瀟洒で、且つ機敏なので、書法の芸術水準は絵画と肩を並べるほどである。」（中国书法的地位是以在世界艺术史上确实无足与之匹敌者。因为中國書法所使用的工具為毛筆，而毛筆比鋼筆來得瀟灑而機敏易感，故書法的藝術水準，足以並肩於繪画。）³³⁰

林語堂の記述から少なくとも三つの情報が見える。

1、林氏は書法が芸術であることをはっきりと示している。

2、なぜ書法が芸術なのかについては、林語堂は梁啓超、宗白華が言及したように、毛筆の使用と考えている。しかし残念ながら、これに対してこれ以上詳細な記述はない。

3、書法の地位について。林語堂は書法を世界史上、確かにこれに匹敵するほどの芸術はないと考えている。このような認識は、前文で述べた梁啓超、宗白華、鄧以蛰と同様に書法を芸術の中で最も高い地位に置いている。しかし異なるのは、林氏の高い論調は、梁啓超のいう「個性を表現する最高」と宗白華のいう「最高の民族芸術」の範囲をはるかに超え、世界芸術の頂点に置かれていることである。

「中国書法」の中で、林氏は中国書法が中国芸術の源とし、中国人民に基本的な美学観念を与えることができると考えている。³³¹ 何故か中国書法は中国芸術の源であるについて、林氏は後述する中国の絵画と建築を紹介する際に言及している。中国画について、林氏は書

³²⁸ また『中国人』と訳される。林語堂が1933年から1934年の間に英語で書かれ、アメリカで出版された、中国と中国文化を体系的に宣伝する本である。

³²⁹ この本は1947年に完成し、原名は『The Gay Genius: The Life and Times of Su Tungpo』、New York: John Day Companyによる出版された。

³³⁰ 林語堂「中国書法」、『吾国与吾民』、中国戯劇出版社、1990年版、第277-278頁。

³³¹ 林語堂「中国書法」、『吾国与吾民』、中国戯劇出版社、1990年版、第277頁。

法が中国画のために技巧問題を解決したと考えている。³³² 中国建築について、彼は、中国建築の成功は、梅の枝の気韻を書法の柔軟で生き生きとした線に変換し、建築の線と型式に転化したからである。また、中国建築の構成は書法の「間架」に由来し、屋根の傾斜まで「人」の字を暗合した構成となっている。牌坊、亭でも廟でも、いかなる建築の調和感も形式美もある種の中国書法のスタイルに由来していると考えている。³³³

もし伝統的な中国画と書法の間には多くの共通点があり、林語堂の言う書法が中国人民に基本的な美学観念を提供するという命題がまだ成立するならば、書法と建築の間のつながりはかなり弱くなる。実際に書法は建築者の必須の素養ではなく、建築と書法はバランスを追求しているにもかかわらず、建築のバランスは実用的な需要であり、書法のバランスは審美的な需要であり、決して建築の構成が書法に由来することを意味するものではない。

林氏は書法を絵画と建築と並んで、その類似性を探して、書法は中国芸術の源としようとしているが、このような論証方法は書法が芸術であることを説明できない。また、書法を世界芸術の頂点に置くという提案も論証できない。

二、書法美の解釈の仕方

書法美に対する解釈の中で、林語堂はまず「形式主義」の立場を明らかにした。

「中国書法を鑑賞することは、その字面の意味を全く顧みず、人々はただその線と構造を鑑賞している。そして、このような線の力量と構造の優美を研究し鑑賞するうちに、中国人は一種の完全な自由を獲得し、具体的な形式に集中した。…精美的書法はそれ自体の構造と線の美だけを表す。」（欣赏中国书法，是全然不顾其字面含义的，人们仅仅欣赏它的线条和构造。于是，在研习和欣赏这种线条的劲力和结构的优美之时，中国人就获得了一种完全的自由，全神贯注于具体的形式。……精美的书法只传达它自身的结构与线条美。）³³⁴と説いた。

このことから、林氏は作品の文字内容を完全に捨て、書法の審美は純粋に形式の排列や組み合わせによる表現であると考えていることがわかる。線と構造だけで表現された美の特徴は、完全に視覚経験に立脚して書法の外的表現形式の解読である。彼はこの観点の出所を明確に説明していないが、この認識を見ると、二十世紀初頭に盛んでいる同一性[identity]、意味、表現や解釈といった諸要素に比べ、形式的細部を優先する美学的観点である形式主義美学の主張に非常に近づいており、いずれも表面形式を美の源としている。

書法美の鑑賞に対する外部形式の重要な役割を明らかにした後、林語堂は書法美の表現

³³² 林語堂「絵画」、『吾国与吾民』、中国戯劇出版社、1990年版、第285頁。

³³³ 同上、第300-301頁。

³³⁴ 林語堂「中国書法」、『吾国与吾民』、中国戯劇出版社、1990年版、第278頁。

の考察に移った。彼は書法がいわゆる「性霊」の原理を表していると考えている。³³⁵この「性霊」は、鄧以蟄が提唱する個人の精神、個性、才気などの内面的特質の「性霊」とは異なり、英語の原典では「animistic」³³⁶（アニミズム）という言葉に対応しており、すなわち霊をもっている生命力を表している。つまり、林氏の言う「性霊原理」は芸術表現における創作主体の役割を強調する、物事の客観的な固有の属性であり、自然界から摂取した芸術の靈感であると考えている。³³⁷この原理の下で、客観事物の美は具体的に「気韻」（原文は rhythm）と「形式」（原文は form）として表現されている。

「気韻」に関しては、林語堂は非常に推奨しており、彼から見れば、「すべての芸術の問題は、リズムの問題である。」（一切艺术问题都是气韵问题。）³³⁸もちろん書法も例外ではなく、林氏は「書法芸術は気韻構造の最も純粋な原則を表している」（书法艺术表示出气韵结构的最纯粹的原则。）³³⁹と考えている。それでは、林氏の言う「気韻」とは何だろうか。

彼は以下のように指摘している。

「中国の書法はすべての気韻が結びつく可能な姿を発見したが、この発見は自然界から摂取した芸術の靈感である。」（中国书法发现了一切气韵结体的可能的姿态，而他的发现系自然界摄取的艺术的灵感。）³⁴⁰

「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。一本一本の樹木の輪郭も、有機的行動に発する気韻を表現している。このような有機的行動には生を求める欲望が含まれ、成長を求めると日光に梁を伸ばし、風の凌暴に抵抗すると幹のバランスを維持する推進力を含んでいる。」（这一枝梅花就令剥落了枝上的花朵，还是美丽的，因为它具有生气，它表现一种生长的活力。每一棵树的轮廓，表现一种发于有机的行动的气韵，这种有机行动包含着求生的欲望，意求生

³³⁵ 林語堂は「書法は中国の芸術に審美の基礎を築いただけでなく、いわゆる「性霊」の原理も代表している。」（书法不独替中国艺术奠下审美基础，它又代表所谓“性灵”的原理。）と述べた。林語堂「中国書法」、『吾国与吾民』、中国戯劇出版社、1990年版、第279頁。

³³⁶ What is of significance to the West is the fact that, not only has it provided the esthetic basis for Chinese art, but it represents an animistic principle which may be most fruitful of results when properly understood and applied.（西洋にとって重要なことは、それが中国美術の美的基盤を提供しただけではないという事実です。しかし、それはアニミズムの原則を表しており、適切に理解され、適用されたときに最も実り多い結果が得られる可能性があります。）林語堂『My Country and My People』、外語教学与研究出版社、2000年、第286頁。「animistic」（アニミズム）は即ち生物・無機物を問わないすべてのものの中に靈魂、もしくは霊が宿っている。

³³⁷ 林語堂「中国書法」、『吾国与吾民』、中国戯劇出版社、1990年版、第279頁。

³³⁸ 林語堂「中国書法」、『吾国与吾民』、中国戯劇出版社、1990年版、第277頁。

³³⁹ 林語堂「中国書法」、『吾国与吾民』、中国戯劇出版社、1990年版、第278頁。

³⁴⁰ 林語堂「中国書法」、『吾国与吾民』、中国戯劇出版社、1990年版、第279頁。

长则向日光伸梁，抵抗风的凌暴则维持干体均衡的推动力。) ³⁴¹

林氏の描述から分かるように、「気韻」は自然界から来ており、それ自体の内的な属性であり、「成長の活力」を示している。

「形式」について、林語堂は形式の美は「力」に由来すると考えている。彼は、

「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。簡単に言えば、自然界の美は、一種の動力の美であり、静止の美ではない。このような動力の美は、中国書法の秘奥のキーポイントこそとなる。中国書法の美は静的ではなく動的である、生き生きとした美を表現している、生氣がある同時にめまぐるしく変化する限りがないからである。」(就是自然也未曾故意的在其官能作用以外赋予猎犬以任何抽象的美质：那高而弓形的提犬的躯体，它的连结躯体与后腿的线条，是以敏捷为目的而构造的，它们是美的，因为它们提示敏捷性，而且从此和谐的机能功用现出和谐的形体。猫的行动之柔软，产生柔和的外观甚至哈叭狗蹲踞的轮廓，有一种纯粹面有的力的美。自然界典型的无限之丰富，这样范型常常是和谐，常常充溢着饱满的气韵而千变万化，永远不会罄尽它的形态。易辞以言之，自然界的美，是一种动力的美，不是静止的美。此种动力的美，方为中国书法的秘奥关键。中国书法的美是动的，不是静止的，因为它表现生动的美，它具有生氣，同时也千变万化无止境。) ³⁴²

以上のことから、林語堂は「気韻」(原文は rhythm) 美と「形式」(原文は form) 美を書法美が発生する動因とし、「力」の表現として示していることがわかる。植物の成長が持つ「活力」、動物の体幹に示している敏捷性を、いずれも「動力の美」と総称する。この「動力の美」は彼の言う「気韻」こそ核心であり、「動力」の表現は、実際には一種の「生命の意志」の現れである。この自然に由来する「生命の意志」の現れが、林語堂の言う「性靈の原理」である。

この認識は前述したように宗白華が提唱した生命観と図らずも一致しているが、異なるのは、林語堂は「生命意志」の表現を書法美の体現と見なし、宗白華は「生命表現」を意境の構成の核心とし、書法美はすなわち意境美である。林氏の著書ではこの美学観の源は明確に説明していないが、彼の書法美に関する記述から見ると、アンリ・ベルクソン (Henri-Louis Bergson 1859 年- 1941 年) の生命美学によく似ている。ベルクソンは生命の衝動は永遠に動き続け、万物を創化し、運動性は生命の最も顕著な特徴であり、甚だしきに至って

³⁴¹ 同上、第 281 頁。

³⁴² 林語堂「中国書法」、『吾国与吾民』、中国戯劇出版社、1990 年版、第 281 頁。

は美そのものであると考えている。少し比較してみると、林語堂はベルクソンと同様に「美」をある種の生命力と見なしている。尚且つこのような「生命の意志」の現れは客観的なものの固有の属性であり、完全に自然から由来し、主体の趣味や創造と密接な関係がないことを示している。そうであれば、自然界で生命力を表現できるものはすべて美しい。生命力のないものでも、人間の意識によって生命力が与えられる。それでは、美、自然と芸術の間には鮮明な界をぼやかす、すべての事物が美であり、すべてが芸術になる。

小結

総合的にみると、林語堂は書法の本質に対する認識は同時代の多くの学者と同様に、書法は芸術であると考えている。この命題の背後にある理論的根拠については毛筆の使用だけで詳しくは述べていない。この時期の多くの学者と同様に、林氏も書法の高い位地を与えており、根拠に欠けているが、書法を世界芸術の最高点に置くという提案はこれまでになく、疑いなく書法の世界伝播に積極的な役割を果たしている。

全体的に見ると、林語堂の書法美に対する論述は形式主義の立場に立脚し、書法美の鑑賞と書法美の表現に関わる問題を論じた。その書法美の思想がどこに由来するのかは言及されていないが、書法を論じた部分だけを見ると、少なくとも形式主義美学とベルクソンの生命美学と類似しており、その近さはある程度これらの美学理論の流用と融合といえる。この融合の中で、林語堂は気韻、筆勢、筋、骨、肉などの中国の伝統書法の観念を加えて説明するだけでなく、「抽象」、「線」、「バランス」、「輪郭美」などの多くの西洋形式分析法の美学概念や範疇を取り入れ、書法美学研究の用語と概念の使用を広げている。以上のことから、林氏は書法美の解釈は中西結合の方法を用いたことが明らかである。書法の美学構築における価値のある試みであることは間違いない。彼が主張している書法の審美性は形式に限られ、線と構造を唯一の審美対象とする観念は、文字の意味を無視し、実際の書法の鑑賞活動に合わない。しかし、この認識は書法作品の線と構造からなる形式と文字内容を分けているため、形式と内容が独立した地位を獲得した。このように書法美に対して精確な分析を行いやすく、書法美学の研究にも新たな道を提供した。

第三節 朱光潜に対する考察

朱光潜（1897-1987）は、字は孟实、安徽省桐城の人で、二十世紀の中国における著名な美学者、文芸理論家、教育家、翻訳家である。中国現代美学の開拓者の一人であり、西洋美学を体系的に中国に紹介した最初の学者でもある。1925年から、イギリスのエディンバラ大学、ロンドン大学、フランスのパリ大学、ストラスブール大学に留学し、文学、心理学、哲学の学習と研究に取り組んでいる。早くも1930年代には『悲劇心理学』（1933）、『文芸心理学』（1936）、『談美』（1932）などの美学の専門書を著した。1950年代以降も、『美学問

題討論集』(1958)、『西方美学史』(1963)などの著作を相次いで出版した。またプラトンの『文芸対話集』(1956)、クローチェの『美学原理』(1958)、ヘーゲルの『美学』(1981)などの西洋美学著作を翻訳した。その広大な美学成果と比べると、彼の書法に対する関心はごく一部しか占めていない。朱氏の書法に対する美学的認識は専門の文章になっておらず、その観点は「子非魚、安知魚之楽?—宇宙的人情化」(1932)、「精進的程序」(1946)、「美感経験的分析」(1936)などの文章の中に散見する。

一、書法の本質観：「書法は芸術である」について

朱光潜の書法の本質に関する議論は、彼が1932年に書いた「子非魚、安知魚之楽?—宇宙的人間化」という文章に初めて現れた。この文章の中で、朱光潜は書法が芸術であるという観点を明確に示した。

「書法は中国では従来は芸術となり、図画と同等の身分があり、最近、書法が芸術に列するかどうかと疑う人がいる。このような人はおそらく西洋芸術史にはこれまで書法に位置を残していないのに気づいたのであろう。中国人が書法を重視するのはおかしいと思っているのかもしれない。しかし、疑いなく書法は芸術に列することができる。書法は性格や情趣を表現できるからである。」(書法在中国向来自成艺术, 和图画有同等的身份, 近来才有人怀疑它是否可以列于艺术, 这大概人大概是看到西方艺术史中向来不留位置给书法, 所以觉得中国人看重书法有些离奇。其实书法可列于艺术, 是无可置疑的。他可以表现性格和情趣。) ³⁴³

朱光潜の記述から見ると、芸術は西洋で確立された概念として、その芸術史には書法も、あるいは文字を書くことを芸術として捉えていないことは、客観的な現実に基づく記述である。

朱光潜から見れば、書法は誕生以来ずっと芸術となっており、その理由は「性格や情趣を表現できる」ということである。それでは、なぜ性格や情趣の表現は芸術と言えるか。

これは彼の芸術に対する認識と密接に関係している。『文芸心理学』で、朱光潜は、美的経験とは形象の直覚であり、自然美や芸術美を鑑賞するときの心理活動であると考えている。いわゆる「形象」とは変わらないものではなく、人が直覚で感じ取るものである。鑑賞者の性格や趣味は人・時・場所によって異なり、直覚によって得られる形象も千変万化する。³⁴⁴また、朱氏はいう。

「直覚とはいきなり心に現れる一つの形象や意象であり、実は創造である。その形象は創造された芸術である。だから、我々が美感の経験は形象の直覚であると言うことは、それが

³⁴³ 朱光潜「子非魚、安知魚之楽?—宇宙的人情化」『朱光潜全集』第二卷、安徽教育出版社、1987年、第23頁。

³⁴⁴ 同上、第一卷、第214—215頁。

芸術の創造であるということにほかならない。」(直觉是突然间心里见到一个形象或意象, 其实就是创造, 形象便是创造成的艺术。因此, 我们说美感经验是形象的直觉, 就无异于说它是艺术的创造。) ³⁴⁵

簡単に言えば、人間の自然美や芸術美に対する反応は形象に対する直覚であり、この直観は鑑賞者の異なる性格や趣味の映し出しである。直覚は創造であり、「芸術」である。彼の美感の経験と形象の直覚との関係の記述からみると、この見解はクローチェの影響を深く受けている。実際、朱光潜もこのことを認めている。彼は、「以前、私はカントからクローチェまで一筋に伝わった形式派美学の束縛を受けており、美的経験は純粹に形象の直観であると考えていた。」(从前, 我受从康德到克罗齐一线相传的形式派美学的束縛, 以为美感经验纯粹地是形象的直觉。) ³⁴⁶と説いた。クローチェの理論では、芸術とは直覚の表現であるとしていることから、朱光潜が芸術に対する判断基準をクローチェの観点から引き継いだことは明白である。両者とも直覚の表現を芸術と認識し、尚且つ主体的表現をもって芸術になる基準を定めた。朱光潜は「直覚」については「性格」と「趣味」という二つの概念を用いて細分化しているにもかかわらず、主体的表現の立場から説いている。

朱光潜はクローチェの「直観説」に影響を受け、主観唯心論の立場から芸術になる基準を定めたため、書法がなぜ芸術であるのかという問題に対して、依然としてその理論的根拠を解決することができない。その理由は、この認識は芸術を個体の審美感受と同一視し、すなわち芸術は鑑賞者の頭の中にしか存在せず、芸術の中で人為的に創造された美の価値を否定し、鑑賞者の主観的な意識にかかっているからである。また、朱光潜が言う性格や情趣を表現することについては、芸術とした書法だけが表現できるわけではなく、一般的な実用的な書写でもある程度は人の性格や情趣を反映できるが、一般的に実用的な書写は芸術とは認められない。それでは、芸術であるとした書法と、芸術ではない一般書写が表現する性格や情趣をどのように区別するのか。このように区別すると、「芸術」の存在意義が無くなる。

二、書法美の解釈の仕方

朱光潜は書法美に関する記述が非常に限られているにもかかわらず、その観点の価値には少しも影響しない。彼の書法美に対する見解は、「感情移入」と「境界」の二つの面に分けることができる。

1、朱光潜の「感情移入」理論

二十世紀後半から30年代初期にかけて、朱光潜の初期の美学思想はカント、クローチェ、ヘーゲルなど西洋美学の薫陶を受けた。1936年に著した『文芸心理学』では、朱氏はリップスの「感情移入」、グロースの「内的模倣」など多くの学説を引用し、美的経験の分析を豊富にし、補充した。これらの学説は朱光潜の感情移入理論の創造に大きな影響を与えたと

³⁴⁵ 第一卷、第215頁。

³⁴⁶ 同上、第198頁。

考えられる。

リップスの「感情移入」とは、主体の感情が物に投射し、感情が物の属性になり、もともと生命のないものに感覚・思考・感情・意志を持たせ、物我一体に達したようにさせることである。このような境界に入ると、物事は美と感ずることができる。³⁴⁷グロースの「内的模倣説」とは、芸術表現の美を主体の内面状態の投射や客観化とみなし、審美活動における主体の心理的要素の役割を強調している。彼は、主体が美を鑑賞する際に模倣的な衝動が生じ、内心の意念活動で美の姿や運動を模倣し、それによって生じる快感が最も基本的で純粋な審美鑑賞であるとした。³⁴⁸しかし、リップスの感情移入説もグロースの内的模倣説も、物我の関係に対する認識が、物我对立の前提に立脚して、審美活動を主体の一方的な感情的投射であると見なしている。

これに対して朱氏は、感情移入は投影 (projection) の一種であり、投影とは自分の知覚や感情を物に投影して、それらを物にあるものにするものである。しかし、感情移入と投影には区別がある。投影では物と我は一体化する必要はなく、感情移入では物我を一体にしなければならない。投影は人から物へと向かう一方的なものであり、感情移入は両面的なものであり、自分から物へと向かうだけでなく、時には物から自分へと向かうこともある。朱光潜はこの認識を用いて書法の鑑賞の解釈にも応用した。彼はこのように述べている。

「名家の書法からは、私たちはよく「骨力」・「姿態」・「神韻」・「気魄」を感じられる。柳公権の字は「勁拔」で、趙孟頫の字は「秀媚」だと言ったが、これらはすべて墨跡を生き生きとしたものや性格のあるものと見なしており、字が心の中で引き起こした意象を字に移したものである。」(在名家书法中我们常觉到“骨力”、“姿态”、“神韵”和“气魄”。我们说柳公权的字“劲拔”，赵孟頫的字“秀媚”，这都是把墨涂的痕迹看作有生气有性格的东西，都是把字在心中所引起的意象移到字的本身上面去。)³⁴⁹

明らかに、この認識はリップスの感情移入説に由来し、主体の感情が物に投射すると主張している。ここで朱光潜は康有為の『広芸舟双楫』で提唱した字には「十美」³⁵⁰があることを引用し、この十種類の美のうち第九以外はほとんどが感情移入の結果であり、墨の跡を生き生きとしたものや性格のあるものと見なしている。そしてこのような生き生きとしたものや個性はもともと観者の心にあるものであり、感情移入の作用によって観者は無意識に

³⁴⁷ 朱立元『西方美学範疇史』第二卷、山西教育出版社、2006年、第235頁。

³⁴⁸ 同上。

³⁴⁹ 朱光潜「美感經驗的分析(三):物我同一」、『朱光潜全集』第一卷、安徽教育出版社、1987年、第242頁。

³⁵⁰ 一曰魄力雄強、二曰氣象渾穆、三曰筆法跳越、四曰點面峻厚、五曰意態奇逸、六曰精神飛動、七曰興趣酣足、八曰骨法洞達、九曰結構天成、十曰血肉豐美。

心の中で引き起こしたイメージを字そのものに移していたと考えている。³⁵¹この原理に従えば、康有為のほか、感情移入の作用は古代の書論にも多く存在している。例えば書法を擬人化したり、「筋骨気血肉」などの特質を与えて擬物化したりする。衛夫人の「筆陣図」³⁵²、蔡邕の「篆勢」³⁵³、崔瑗の「草書勢」³⁵⁴などは、いずれも人が自然物に対するイメージや人自身の感情を書法美の解釈に投射した結果である。

朱光潜は、リップスの「感情移入説」を吸収するとともに、グロースの「内的模倣説」を参考にした。彼はこのように述べている。

「ある境界のある気持ちが腕から筆先に伝わるため、一点一画が性格と情趣の象徴になった、観者に生き生きとした感じを与える。作者は性格と情趣を字に注ぎ込んで、私たちが字を見るときにも知らずのうちにその性格と情趣を吸収し、物にあるものを私のものに変えさせる。例えば、顔魯公の字のような力強い字を見ると、私たちは思わず肩をすくめて眉をひそめ、全身の筋肉が緊張し、彼の厳肅さを模倣する。趙孟頫の字のようなまめかしく美しい字を見ると、私たちは思わず顔をほころばせて眉を上げ、全身の筋肉が緩め、彼の婀娜な姿を模倣する。」(某境界の某种心情都由腕传到笔端上去,所以一点一画变成性格和情趣的象征,使观者觉得生气蓬勃。作者把性格和情趣贯注到字里去令我们看字时也不不知不觉地吸收这种性格和情趣,使在物的变成在我的。例如看颜鲁公的字那样劲拔,我们便不由自主地耸肩聚眉,全身的筋肉都紧张起来,模仿它的严肃;看赵孟頫的字那样秀媚,我们也不由自主地

³⁵¹ 朱光潜「子非魚、安知魚之樂?—宇宙的人情化」、『朱光潜全集』第二卷、安徽教育出版社、1987年、第24頁。

³⁵² 晋の衛夫人『筆陣図』では、7種類の点画を自然物になぞらえている。

「一」(横画)は、千里にたなびく雲のようである。

「丶」(点)は、高い峰から石が落ちるようである。

「ノ」(左払い)は、犀角や象牙が大地を分断するかのようである

「㇇」(右払い)は、重いいしゆみを発射するようである。

「丨」(縦画)は、一万年の老いて枯れた藤の枝のようである。

「㇏」(曲がり跳ね(卧勾))は、岸壁に打ち付けられた波に稲妻が走るかのようである。

「𠃉」(転折)は、強いいしゆみに筋肉と関節があるようである。

³⁵³ 頹れるは黍稷の穎を垂るるが若く、蘊れるは蟲蛇の紛れ纏れるが若し。(右に)波を揚げ(左に)撃を振えば、龍は躍り鳥は震い、頸を延べ翼を脅かし、勢は雲を凌がんと欲す。或いは輕筆、内に投じ、本を微かにし末を濃かにすれば、絶えるが若く連なるが若く、水霧の絲に縁り、凝りて下端に垂るるに似たり。

³⁵⁴ 傍点の邪めに附くこと、螳螂の枝を抱えるに似たり。筆を絶ち勢を収め、余の縦の虯結せるは、山蜂の毒を施し、杜伯の毒を擣げて蠟に縁り、騰蛇の穴に赴きて、頭は没し尾は垂るるが若し。

展颐扬眉，全身筋肉都弛懈起来，模仿它的袅娜的姿态。) ³⁵⁵

つまり、主体が芸術創作において、書家が「意」を作品に注入し、性格や趣味の象徴となることは、「我から物へ」の感情移入が際立っている。鑑賞においては、観者が書家の「意」を感じ取り、無意識的に模倣し、模倣において美感を得ることは、「物から我へ」と強調している。これによって感情移入は双向作用になる。総合的に見ると、朱光潜はリップスとグロースの見解を総合し改造し、自分の感情移入理論を形成した。これは書法鑑賞に対して非常に価値のある原理を提案したといえる。

この理論に基づいて、朱光潜は形式構成における感情移入の役割を分析し、次のように述べている。

「中国の書法は、一点一画の中に姿韻と魄力を見出さなければならないことを重んじるものである、これも移情の結果である。柳公権の字を見ると、心には力強い意象が浮かび、趙孟頫の字を見ると、心には秀媚な意象が浮かび上がる。この意象は本来私の心の中にあっただのに、私はそれを筆画に移す。感情移入は美感的経験の要素であり、およそ線の形が感情移入を引き起こせるものは、大半は美感を引き起こすことができる。」(中国讲究书法者在一点一划之中都要见出姿韵和魄力，也是移情作用的结果。我们见到柳公权的字，心中就浮起一种劲拔的意象，见到赵孟頫的字，心中就浮起一种秀媚的意象。这个意象本在我的心里，我却把它移到笔划本身上去。移情作用是美感经验的要素，凡是线形可以引起移情作用，大半都可以引起几分美感。) ³⁵⁶

このことから、朱光潜は感情移入の対象が「筆画」「線形」であると指摘し、尚且つ線によって美感を引き起こすことができると考えることがわかる。続いて、朱氏は、直線は端正で堂々として男性のようであり、曲線は柔らかくて柔媚な女性のようにであると説いた。³⁵⁷この認識は同時期の張蔭麟の見解と似ており、書法の線への審美感受の描写は、両者とも心理学の観点から説明しており、かつ線に対する主観的な感受である。張氏が線條の形態と人間の審美感受を一対一に対応させる見解と異なり、朱氏は線の形を擬人化し、極端に線形と審美感受を結びつけていない。この角度から言えば、朱光潜のこの認識は張蔭麟の見解よりも客観的であると言える。

しかし、リップスの感情移入説とグロースの内部模倣説は心理学上の主観唯心の学説で

³⁵⁵ 朱光潜「美感經驗的分析（三）：物我同一」、『朱光潜全集』第一卷、安徽教育出版社、1987年、第242頁。

³⁵⁶ 朱光潜「近代実験美学」、『朱光潜全集』第一卷、安徽教育出版社、1987年、第478頁。

³⁵⁷ 朱光潜は「直線は高くそそり立って、男のようであり、曲線は柔媚で美人のようである。」(直线挺拔端正如伟丈夫，曲线柔媚窃宛如美女)と述べている。「近代実験美学」、『朱光潜全集』第一卷、安徽教育出版社、1987年、第494頁。

あり、高度に不確実性や主観性を持っている。朱光潜自身が線と審美感情の関係を論じるときでさえ、「動作の模倣が線形に生じる感情にどれほど影響するかはまだ疑問である。……それは助力とすることができるが、主因としてはいけない。」(模倣動作对于线形所生的情感究竟能影响到如何程度, 还是一个疑问。……它可以作助力, 不可以作主因)³⁵⁸ということを認めている。客観的な基礎が欠けているために、これを根拠として書法美の生成を解釈することは、主観的憶測に陥りやすい。書法美を明らかにする論述の中で、朱光潜はやはり自身の経験から発して、顔魯公の字を見ると自然と肩をすくめて眉をひそめ、全身の筋肉が緊張になり、彼の厳肅さを模倣することを例証として挙げている。しかし、これは朱氏自身の美感経験であり、普遍的な原理となり得るかどうかは心理学の科学的検証が必要である。

2、書法の境界についての区分

「精進的程序」という一文で、朱光潜が文学の学習を語る際に、書法の学習過程を例証として、書法美の評価基準に対する認識を側面から明らかにした。この文章の中で、朱氏は書法も文学も一回で成功することはなく、それぞれは「疵」、「穩」、「醇」、「化」の四つの境地に対応していると主張している。彼はこのように述べている。

「初めて学習する時は、筆をしっかり持てない、手首を自由に運用できないので、字の構造が整っていなかったり、用筆が力強くなかったり、字が歪んだり、筆先がぎこちなくねじれたりすることがよくある。これは「疵境」と言える。その特徴は不安定で雑駁であり、一枚の紙の中にたまに良く書けた字があったり、一つの字の中にたまに良く書けた筆画があったりするかもしれないが、全体的に見ると欠点が多いである。人は誰でもこの段階を経験しなければならない。もし少しでも才能があって、努力を惜しまず、碑帖の筆跡をよく見たり(よく模写したり、書家に教えてもらったり)すれば、字の構造や筆の使い方、行間や余白の配分などについて、ある程度の規則や方法を学ぶことができる。手首の運用も比較的自由になって、大きな欠点のない、まあまあの字を書くことができる。これは「穩境」と言える。特徴は平正で穏やかであり、規則や方法に従っているが、それほど素晴らしいというわけではなく、独創性もない。多くの人は書法を芸術として研究せず、日常生活で使う道具として考えれば、それまでとして十分である。もしもう一步進みたいと思うなら、もっと深く考える必要がある。真・草・隸・篆という各種の書体をすべて試してみる必要がある。各時代の碑版や帖札も多く読んで臨書しなければならない。そして各家各体の長所を集めて自分だけの特徴的な風格を作り上げる。このように書いた字は芸術作品と呼べるものであり、奇なり正なり、細めでも太めでも、「美」と言えるものである。これは「醇境」と言える。その特徴は洗練され典雅であり、人工的な能力を尽くすことである。包世臣や康有為が「能品」「佳品」と称したものはすべてこの境に属している。しかし、これはまだ極境ではない。それはまだ「匠」の範囲から完全に離れられていない。誰でも工夫しさえすれば、成熟して

³⁵⁸ 朱光潜「近代実験美学」、『朱光潜全集』第一巻、安徽教育出版社、1987年、第493頁。

達成できるからである。最高の境界は「化境」である。字の芸術だけでなく、胸襟や学問の修養も成熟したことである。成熟した芸術修養と成熟した胸襟や学問の修養が一体となっている。その結果、字は手首の巧みだけでなく、高尚な人格も表現することもできる。悲歡離合の情調、山川風雲の姿、哲学宗教の蘊藉は、目に見えないうちに行間ににじみ出て、字の味わいを加えることができる。これは包世臣や康有為が「神品」「妙品」と称したものである。この極境はごく少数の幸運者しか達成できない。」

(在初学时, 笔拿不稳, 手腕运用不能自如, 所以结体不能端正匀称, 用笔不能平实遒劲, 字常是歪的, 笔锋常是笨拙扭曲的。这可以说是“疵境”。特色是驳杂不稳, 纵然一幅之内间或有一两个字写得好, 一个字之内间或有一两笔写得好, 但就全体看去, 毛病很多。每个人写字都不免要经过这个阶段。如果他略有天资, 用力勤, 多看碑帖笔迹 (多临摹, 多向书家请教), 他对于结体用笔, 分行布白, 可以学得一些规模法度, 手腕运用的比较灵活了, 就可以写出无大毛病、看得过去的字。这可以说是“稳境”, 特色是平正工稳, 合于规模法度, 却没有什么精彩, 没有什么独创。多数人把书法当作一种艺术去研究, 只把它当作日常应用的工具, 就可以到此为止。如果想再进一步, 就须再加揣摩, 真草隶篆各体都须尝试一下, 各时代的碑版帖札须多读多临, 然后荟萃各家各体的长处, 造成自家所特有的风格, 写成的字可以算得艺术作品, 或奇或正, 或瘦或肥, 都可以说得上“美”。这可以说是“醇境”, 特色是凝练典雅, 极人工之能事, 包世臣和康有为所称的“能品”、“佳品”都属于这一境。但是这仍不是极境, 因为它还不能完全脱离“匠”的范围, 任何人只要一下功夫, 到功夫成熟了, 都可以达到。最高的是“化境”, 不但字的艺术成熟了, 而且胸襟学問の修养也成熟了, 成熟的艺术修养与成熟的胸襟学問の修养融成一片, 于是字不但可以见出驯熟的手腕, 还可以表现高超的人格; 悲欢离合的情调, 山川风云的姿态, 哲学宗教的蘊藉, 都可以在无形中流露于字里行间, 增加字的韵味。这是包世臣和康有为所称的“神品”、“妙品”, 这种极境只有极少数幸运者才能达到。) ³⁵⁹

朱光潜在から見れば、「疵境」と「穩境」は書法の技術的・実用的段階であり、字体の規範を重視して個性的な表現を要求しないため、「写字」としか言えないと考えられる。一方、「醇境」と「化境」は芸術創作の段階に転化するものであり、「穩境」の基礎の上に創作主体の個性的な表現が要求されている。したがって、朱光潜にとって、非芸術と芸術の区別は「個性的な表現がある」ことであり、自分の風格を形成してこそ「芸術品」と言える。これは前述したように、書法は性格や趣味を表現できるという認識と一貫していることがわかる。

また、朱氏にとって、境界の最高の造詣は「化境」である。この境界は醇境の要求を超えており、博学という修養だけでなく、人格の修養も必要であり、両者が一つになってこそ達成できる。書法の品評と人の修養を結び付けるという考え方は明らかに中国古代の伝統的な思想から由来しており、「書は其の人の如し」、「人を以て書を論ず」という古来の伝統的

³⁵⁹ 朱光潜「精進的程序」、『朱光潜全集』第四卷、安徽教育出版社、1987年、第282-283頁。

な観念の継承である。古来より、人品・道徳・修養・気質などは品評者に重視されており、劉熙載は「其の学の如し、其の才の如し、其の志の如し」という説を提起した。徳と才能を兼ね備えた人は、その書法も徳により高く評価される。逆に寡徳の人は、往々にしてその作品さえ唾棄されることが多い。例えば、王鐸、蔡京などである。いわゆる「人品は書品の如し」(人品如書品)、「心正しければ則ち筆正し」(心正則筆正)、「書と品を立つるを貴ぶ」(書貴立品)などの説はすべて人の修養と繋がっているものである。ここで朱氏が、書法と人格・学養と連結して書法の評価基準とすることは、明らかに古人の品評観念を継承している。

さらに、造詣について言えば、清初の金聖歎は『水滸伝・序一』の中で、文学の造詣を「聖境」「神境」「化境」の三等に分けた。これは朱光潜が提唱した疵境・穩境・醇境・化境と同様に、いずれも「化境」を最高の境界としており、先人の基準を超えていない。

総合的に見ると、朱光潜は「四つの境界」の区分において、書法美を明らかにするときと同じように心理学理論の運用と結びつけなかったため、一貫性が欠けて分断の様相を呈している。実際、文芸心理学は美的経験を分析対象とし、美的経験が何であるか、どのように生じるかにとどまっており、その美的経験が芸術の評価基準になれるかどうかなどの問題にはこれ以上議論されてない。朱光潜在評価基準の問題に関わるとき、心理学理論を通用できない苦境に陥っていることは明らかである。さらに、境界の区分において、境界の区分に朱氏は美の基準に基づいて新たな評価体系を構築しておらず、依然として古代の書論の品評基準におおわれていたのである。

小結

朱光潜は中国現代美学の進展において重要な人物として、西洋美学や文芸理論を広く吸収した。彼の書法が芸術であるという判断は、西洋表現主義美学に由来し、クローチェに深く影響を受けた。しかし、書法がなぜ芸術であるのかという問題については、朱光潜は明確に解決していない。彼の言う「性格と情趣を表現できる」は、鄧以螫の言う「性霊」や張蔭麟が推崇する「情感」と似ており、いずれも個人の精神活動に注目したが、朱光潜はどのように表現するかに対してより詳しく論じていない。朱光潜は鑑賞面から西洋美学や心理学理論に基づき、クローチェやリップス、グロースの見解を総合し、行動心理学を用いて書法美の生成の仕組みと原理について議論した。これは書法の審美心理の分析に可能な方向を示すとともに、書法美の本質の探究に対して新たな思考の経路を提供した。その一方、書法の品評基準の問題においては、中国の古典審美範疇である「境界」に基づいて展開したが、彼自身が提起した「感情移入」理論が評価基準に応用されておらず、自身の主観的経験に基づいて議論されている。しかし全体として、朱光潜在提示した書法美の生成の仕組みと原理は、書法美学の鑑賞問題や本質問題の探究にとって非常に重要な意義がある。

第四節 李沢厚に対する考察

李沢厚(1930-2021)、湖南省寧郷の人、現代の有名な哲学者、美学者である。美学に関する主著としては、『美学論集』(1979)、『美的歷程』(1981)、『中国美学史』(第二卷、劉綱紀との共著)(1987)、『夏華美学』(1989)、『美学四讲』(1989)がある。二十世紀後半の中国美学に非常に広範で深い影響を与えた。

李沢厚は書法の専門家ではないが、80年代に興った「美学熱」と「書法熱」の波に乗って、書法の芸術性の議論に参加し、書法美にも関心を寄せた。彼が1981年に出版した『美的歷程』という本では、「線的芸術」という章を特別に設けて、書法美に関する問題について論じたほか、クライヴ・ベル(Clive Bell、1881-1966)の理論を引用して、書法美は「意味のある形式」であるという命題を提起した。そして現代の多くの学者の賛同を得た。例えば、劉綱紀は『書法美』の中でも書法美は「意味のある形式」であると提唱している。

「中国の書法の線は西洋絵画の線とは異なっているが、中国の書法はまさに点画を書くことによって、ある特殊な方式である種の形式、或いは形式の間の関係を構成し、私たちの審美感情を引き起こす。そのため、それも点画の書写や組み合わせによって生み出された一種の「審美的で感動させる形式」、すなわち「意味のある形式」と見なすことができる。」(中国书法的线条也不同于西方绘画的线条，但中国书法又正是通过点画的书写“以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系，激起我们的审美感情。因此，它也可以看作是通过点画的书写与组合而造成的一种‘审美地感人的形式’，即‘有意味的形式’。) ³⁶⁰

天白は『書法美』の中で、「クライヴ・ベルは「美」は「意味のある形式」であると考えていることは、書法美にとって、図らずも一致している。」(克乃夫贝尔认为‘美’是‘有意味的形式’。这对于书法美来说，倒是很有点不谋而合。) ³⁶¹と述べた。

孔智光は『文芸美学研究』の中で、「書法芸術の点画形式そのものは一種の美的符号形式であり、一種の意味のある形式であるため、それはしばしば人にただ心で会得することはできるが言葉では具体的に表現できない形式の美感を生み出すことができる。」(书法艺术点画形式本身是一种美的符号形式，是一种有意味的形式，所以它往往能让人产生可意会又难以言传的形式美感。) ³⁶²と考えている。

周俊傑は『書法芸術形式的美学描述』の中でさらに高い評価を与えている。彼は「我々が書法芸術に関する枠組みを構築するとき、すべての国家の芸術理論の中で、イギリスのクライヴ・ベルの「意味のある形式」のみが書法芸術の特徴を論証するのに適していることを発見した。現代西洋芸術を論述する際にも、書法を論じるほど正確ではなかった。書法芸術のために提案されたようである。」(当我们在建构自己关于书法艺术的框架时，发现所有国家的

³⁶⁰ 劉綱紀、湖北教育出版社、1995年、第87頁。

³⁶¹ 天白『書法美』、寧夏人民出版社、1990年、第287頁。

³⁶² 孔智光『文芸美学研究』、中国戲劇出版社、2002年、第248頁。

艺术理论中唯有英国克莱夫·贝尔的“有意味的形式”更适于论证书法艺术的特征，甚至在论述现代西方艺术时，也没有像论述书法那样准确，似乎它是专为书法艺术而提起的。）³⁶³と評価している。

このことから、書法は「意味のある形式」であるという命題は書法美の解釈に非常に広範な影響を与えているので、この命題の原始的な意味を考察する必要があると考える。

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」と題された短い文章があるのみである。以上の文献に基づいて、稿者は李沢厚の書法美に関する論述の中で、書法の芸術成因論と書法美の解釈の仕方という二つの問題を検討する。

一、書法の本質観：「書法は芸術である」について

早くも1962年に掲載された「略論芸術種類」という文章の中で、李沢厚は「実用芸術・工芸」の分類で「書法は芸術である」の理論的根拠問題に触れている。

「中国の書法はこの種の芸術において特別な位置を占めている。その物質的手段（筆墨）の敏捷で便利な特性によって、自由に形式美の法則を用いて人々の感情、気概、個性を表現することができることを可能にするものである、それは他の工芸よりも建築と音楽に近い。今日、人々は実際の生活の中で毛筆を使うことは少なくなり、書法はすでに純粋な表現芸術である。」（中国的书法在这门艺术中占有一个特殊的位置。由于它的物质手段（笔墨）的灵便特性，便使它有可能远为自由地运用形式美的规律来表现出人们的情感、气度以至个性来。比其他工艺，它更接近于建筑和音乐。今天人们在实际生活中已很少用毛笔，书法已是一种纯粹的表现艺术了。）³⁶⁴

ここで、李沢厚は書法が芸術になる原因を単に「物質的手段（筆墨）の靈便の特性」で要約したが、その後の著書『美的歷程』ではさらに詳しく論述している。

「象形」は絵画のように、対象に対する極めて大きい概括性がある模擬・写実から由来するものである。しかし、噂の結繩記事のように、最初から象形字には模擬された対象を超える符号的意義が含まれている。一つの文字は一つまたは一種の対象だけでなく、しばしば一類の事実や過程も表現し、主観的な意思、要求や期待も含んでいる。つまり、「象形」にはすでに「指事」「会意」の内容が含まれている。まさにこの面が漢字の象形を絵画と本質

³⁶³ 周俊傑『書法芸術形式的美学描述』、河南美術出版社、2017年、第39頁。

³⁶⁴ 1962年11月15日、16日、17日の『文匯報』に掲載された。李沢厚の『美学旧作集』に収録され、天津社会学院出版社、2002年、第370頁。

的に異ならせ、符号として特有の抽象的意味、価値、機能を持たせた。しかし、「象形」に由来しており、その発展過程でこの原則を完全に捨てていない。したがって、この符号の役割が宿る字形自体が、形体を模擬する多様な可能性をもって、相対的に独立した性質とそれ自体の発展経路を獲得した。すなわち、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——彩陶紋飾の抽象的な幾何学模様よりもさらに自由で多様な線の曲直運動と空間構造で、様々な形体の姿・感情・意興・氣勢・力量を表現し、ついに中国特有の線の芸術を作り上げた——それは書法である。」（‘象形’有如绘画，来自对对象概括性极大的模拟写实。然而，如同传闻中的结绳记事一样，从一开始，象形字就已包含有超越被模拟对象的符号意义。一个字表现的不仅是一个或一种对象，而且也经常是一类事实或过程，也包括主观的意味、要求和期望。这即是说，‘象形’中已蕴涵有‘指事’、‘会意’的内容。正是这个方面使汉字的象形，在本质上有别于绘画，具有符号所特有的抽象意义、价值和功能。但由于它既源出于‘象形’，并且在其发展行程中没有完全抛弃这一原则，从而就使这种符号作用所寄居的字形本身，以形体模拟的多样可能性，取得相对独立的性质和自己的发展道路，即是说，汉字形体获得了独立于符号意义（字义）的发展途径。以后，它更以其净化了的线条美——比彩陶纹饰的抽象几何纹还要更为自由和更为多样的线的曲直运动和空间构造，表现出和表达出种种形体姿态、情感意兴和气势力量，终于形成中国特有的线的艺术：书法。）³⁶⁵

この文章からわかるように、李沢厚は漢字「象形」の角度から書法が芸術になったもう一つの原因を付け加えた。彼が「略論芸術種類」で提起した「筆墨特性」と総合すると、この二つの論点はほとんど完全に宗白華の論調を継承している。両者は漢字の象形性を「書法は芸術である」の理論的根拠としている。

しかし、指摘しなければならないのは、李沢厚は完全に漢字の象形性を論拠としているわけではなく、漢字の表意の機能にも注目し、漢字が記号としての独立性を強調し、尚且つ漢字が「模擬された対象を超える符号の意義」を持っていることを指摘している。しかし、李沢厚は漢字の表意符号としての意義を発掘することを意図したものではなく、漢字の表現性は字義の制限を超えることを強調することである。彼は、まさに漢字のような表意の符号として象形性も持つことが絵画との区別であり、それは漢字に「形体の模倣の多様な可能性」を持たせることができると指摘した。それでは、李沢厚は漢字の「象形」と「表意」が共存する属性を指摘したが、相変わらず漢字の象形性による表現性を重んじていることになる。李沢厚にとって、「線」は書法の形式表現の中で最も主要な要素であり、書法は線の芸術と見なすことができ、その多様な曲直運動や空間構成こそが書法が芸術になる鍵である。

しかし、どのような曲直運動と空間構造が書法芸術と言えるのか。表現された様々な形体の姿・感情・意興・氣勢・力量は芸術とどのような関係があるのだろうか。これこそが書法が芸術であることを説明する鍵問題である。しかし、稿者は文中でこれらの問題に関する回

³⁶⁵ 李沢厚『美的歷程』、生活・読書・新知三聯書店、2009年、第42頁。

答を見つけられない。

総じて、李沢厚のこれらの論点は宗白華と同じく、書法を構成する一般的要素の説明に過ぎず、書法が芸術になる解釈を成り立たせるものではない。

二、書法美の解釈の仕方

1980年代から、李沢厚は『美的歷程』とその後の「略論書法」という文章の中で、書法は「意味のある形式」であるという命題を提起し、それを巡って書法美の論述を展開した。

「甲骨文、金文が中国書法の芸術の独立発展の道を切り開くことができるのは、その秘密が正に象形の図画を模擬して、次第に純粹化(すなわち浄化)した抽象的な線と構造に変わっていくからである。この浄化された線——書法美は、一般的な図案・紋様の形式美・装飾美ではなく、本当の意味での「意味のある形式」である。」(甲骨、金文之所以能开创中国书法艺术独立发展的道路，其秘密正在于它们把象形的图画模拟，逐渐变而为纯粹化了(即净化)的抽象的线条和结构。这种净化了的线条——书法美，就不是一般的图案花纹的形式美、装饰美，而是真正意义上的“有意味的形式”。)³⁶⁶

実際、「意味のある形式」という概念は李沢厚が創造したものでなく、クライヴ・ベル(Clive Bell, 1881-1966)が1914年に提起した「Significant Form」を引用したものである。ベルの理論では、意味のある形式はすべての視覚芸術の共通の性質としている。

「個々の作品において、独特の仕方で組み合わされた線や色、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。」(在各个不同的作品中，线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系，激起我们的审美感情。这种线，色的关系和组合，这些审美地感人的形式，我称之为有意味的形式。)³⁶⁷

しかし、ベルの理論的欠陥は、審美感情と「意味のある形式」との関係性を明確に説明できないことにある。李沢厚もそれを認識していた。彼はこのように指摘した。

「意味のある形式は、一般的な感受とは異なる審美感情を引き起こせるかどうかを決定しているが、審美感情は意味のある形式に由来するものである。」(有意味的形式决定于能否引起不同于一般感受的审美感情，而审美感情又是来源于有意味的形式。)³⁶⁸

これは循環論証に陥り、審美の形而上の仮説となってしまふ。これに対して、李沢厚は「審

³⁶⁶ 李沢厚『美的歷程』、生活・読書・新知三聯書店、2009年、第45頁。

³⁶⁷ クライヴ・ベル『芸術』、周金環・馬鐘元訳、中国文聯出版公司、1984年、第4頁。

³⁶⁸ 李沢厚『美的歷程』、生活・読書・新知三聯書店、2009年、第27頁。

美蓄積」論³⁶⁹で改めて解釈すれば、この悪循環から脱出できると考えている。

「純粋な形式のような幾何学の線は、実際には写実的な形象から進化してきたものであり、その内容（意味）はすでにそこに蓄積（溶解）しているからこそ、一般的な形式や線とは異なり、「意味のある形式」となっている。また、それに対する感受には特定の観念や想像の蓄積（溶解）があるからこそ、一般的な感情・感性・感受とは異なり、特定の「審美感情」となるのである。」（正因为似乎是纯形式的几何线条，实际是从写实的形象演化而来，其内容（意义）已积淀（溶化）在其中，于是，才不同于一般的形式、线条，而成为‘有意味的形式’。也正由于对它的感受有特定的观念、想象的积淀（溶化），才不同于一般的感情、感性、感受，而成为特定的‘审美感情’。）³⁷⁰

このことから、李沢厚はベルの「意味のある形式」という理論（形式と内容を統一する理論）を引用しているが、それを形式と内容の関係論に還元しようとし、さらに内容（いわゆる蓄積）から形式の問題を説明しようとしていることがわかる。これは李沢厚が「意味のある形式」に対する理論上の創新である。それでは、彼の言う「意味」とは一体何を指すのだろうか。彼は次のように提案した。

「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ある……、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ものでも、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である。書法はまさにこのような非常に典型的な「意味のある形」の芸術である。」（就在那线条、旋律、形体、痕迹中，包含着非语言非概念非思辨非符号所能传达、说明、替代穷尽的某种情感的观念的、意识和无意识的意味。这“意味”经常是那样的朦胧而丰富，宽广而不确定……它们是真正美学意义上的“有意味的形式”。这“形式”不是由于指示某个确定的观念内容而有其意味，也不是由于模拟外在具体物象而有此意味。它的“意味”即在此形式自身的结构、力量、气概、势能和运动的痕迹或遗迹中。书法就正是这样一种非常典型的“有意味的形式”的艺术。）³⁷¹

³⁶⁹ 「審美蓄積」論は「内容は形式に蓄積し、想像・観念は感受に蓄積する」（内容积淀为形式，想象、观念积淀为感受。）である。李沢厚『美的歷程』、生活・読書・新知三聯書店、2009年、第42頁。第18頁。

³⁷⁰ 李沢厚『美的歷程』、生活・読書・新知三聯書店、2009年、第27頁。

³⁷¹ 李沢厚「略論書法」、『中国書法』、1986年第1期、第13頁。

「書法は一方で書く人の「喜怒、窘窮、憂悲、愉快、怨恨、思慕、酣醉、無聊、不平、」を表現している、それは創作者のすべての意識と無意識の内心の秩序の表出である。もう一方で、それは「物を観るに、山水崖谷、鳥獸虫魚、草木の花実、日月列星、風雨水火、雷霆霹靂、歌舞戰鬥を見る。天地事物の変は、喜ぶべく愕くべく、一に書に寓す。」であり、または「陰陽既に生じて形勢出づ」（陰陽既生、形勢出矣）（蔡邕「九勢」）、「上下、天地と流を同じくす」（上下与天地同流）（『孟子』「尽心・上」第十三）の宇宙の普遍的形勢と規律に対する同型の感受でもある。書法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である。」（書法一方面表达的是书写者的“喜怒窘穷，忧悲愉快，怨恨思慕，酣醉无聊不平……”（韓愈），它从而可以是创作者有意识和无意识的内心秩序的全部展露；另一方面，它又是“观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变，可喜可愕，一寓于书”（同上），它可以是“阴阳既生，形势出矣”（蔡邕），“上下与天地同流”（孟子）的宇宙普遍性形势和规律的感受同构。书法艺术所表现所传达的，正是这种人与自然、情绪与感受、内在心理秩序结构与外在宇宙（包括社会）秩序结构直接相碰撞、相斗争、相调节、相协奏的伟大生命之歌。）³⁷²

このことから、李沢厚の言う「意味」には文字記号の内容や意味を含まず、完全に形式の中に存在しているものであるとわかる。これはむしろベルの「意味のある形式」論の形式主義の指向に合致している。「略論書法」の結びの部分で、李沢厚は「書法の美は、本来は独立したものであり、漢字符号としての文字の内容や意味に依存していない」と強調している。³⁷³このことにより、李沢厚の言う「意味」は形式に由来するものであることが判明できる。

しかし、彼が「蓄積」論で改造した「意味のある形式」論を用いて書法における形式美と内容美を探究するとき、文字の内容と意味は完全に排除され、形式中の内容(蓄積)問題のみを研究することは容易である。それでは、このような理論を視点として書法の形式、特に李沢厚が推奨する線に対する分析に用いられると、線をどのような芸術的に組み合わせ形式を構成するかではなく、線の文化、社会的内容を追記することになる。書法にとっては、書法の線の文化的内包と蓄積に対する研究になってしまう。事実上、李沢厚もこのように論じていた。以上の引用文を合わせてみると、彼は書法の線は音楽や舞踊のように、人と自然、感情と感受、内的な心理的秩序の構造と外的な宇宙（社会を含む）の秩序の構造を「意味」の本体としている。しかし、このような説明には明確な概念の定義や理論上の論理的な陳述がなく、極めて大きな不確定性と曖昧性を持っている。さらに言えば、どのような線が「意味」を持つのか。どのような線が「意味」を持たないのか。両者はどのように区別するのか。「意味」を持たない形式とは何か。明らかに、このような説明はあまりにも曖昧であり、「意

³⁷² 李沢厚「略論書法」、『中国書法』、1986年第1期、第13頁。

³⁷³ 李沢厚「略論書法」、『中国書法』、1986年第1期、第14頁。

味」の内包を精確に把握することが困難になる。

小結

総じて、李沢厚は現代の有名な美学者であるが、書法に対する美学的解釈は彼の強みではない。彼は書法の芸術成因論という問題に注目したが、宗白華の論点を継承したもので、新しい見解はない。書法美の解釈の中で、李沢厚は形式的立場の分析に立脚し、書法美の表現問題から着手し、書法美は線の表現に由来するものであると指摘し、尚且つ西洋の美学者ベルの「意味のある形式」論を導入し、自らの「蓄積」論と結び付けて改造し、書法美の本質を概括しようとした。彼は明確な定義と論理を通じて「意味」の実質的な内容を明らかにしていないが、「意味」の解釈にとって、このような極めて大きな不確定性と曖昧性を持つ解釈は、その後の書法美の解釈に大きな空間を作った。

一方で、これは書法美の更なる深い研究に有益である。

例えば、劉綱紀は「中国書論から見ると、「意味」とは中国書法が表現するある種の広範で概括的な審美感情を指し、通常は「神采」「情性」「意」「趣」「気」などと呼ばれる。」(从中国书论来看，“意味”指中国书法表现的某种宽泛、概括的审美情感，通常被称之为“神采”、“情性”、“意”、“趣”、“气”等等。)と考えている。

陳振濂は「一部分の内容(主題、題材、情節など)が次第に消え、もう一部は具体的な内容の要素(感情、審美基調、觀念、神采意境など)に転化する可能性があり、それは形式に溶け込み、形式美の発展の蓄積となり、「意味のある形式」と大略的な審美規範を構成する。」(一部分内容(如主题、题材、情节等)逐渐消退，另一部分可能转化为具体内容的因素(如情感、审美基調、观念、神采意境等，则被融化进形式，并在其中构成形式美发展的积淀、构成“有意味的形式”和大致审美规范。) ³⁷⁴と考えている。

もう一方で、この「意味」の汎化は書法の文化面の解釈を拡張している。

例えば邱振中は「古代書法理論から見ると、社会の変遷、時代の風尚、自然の規律、道徳の規範、感情の変化、概括的に言えば、宇宙と人類の生活のすべては、書法作品の中で表現されないものはない。」(从古代书法理论看，社会变迁、时代风尚、自然规律、道德规范、情感变化，概言之，宇宙与人类生活中的一切，无不能在书法作品中得到表现。) ³⁷⁵と考えている。

周俊傑は「書法の意味は、形式美に含まれるより深い生命力に富んだ審美感情と、より広い社会、歴史などの内容が秘められているものである。」(书法的意味是形式美中所蕴含更深一层富有生命力的审美情感和更广阔的社会、历史等内容之蕴藏量。) ³⁷⁶と述べた。

しかし、書法には本当にこのような多くの玄妙な内容が含まれているのかどうかは疑問

³⁷⁴ 陳振濂『書法學綜論』、浙江美術學院出版社、1990年、第4頁。

³⁷⁵ 邱振中『書法的形態與闡釋』、中國人民大學出版社、2005年版、第206頁。

³⁷⁶ 周俊傑『書法美學論稿』、大象出版社、2011年、第479頁。

である。もしあれば、どのように証明すべきか。しかし、「意味」の内容はこのような文化的解釈において絶えずに拡張すると極端になり、書法は中国の伝統精神の象徴となってしまう。このように、書法美の問題はもはや純粋な書法ではなく、民族精神、あるいは民族文化の代名詞となった。明らかに、これは科学的な書法美学の探索とあまり関連がなく、少なくとも「意味のある形式」の初心から乖離している。

第七章 「書法美学」と名付けられた著作における書法美学の解釈の仕方の考察 ——葉秀山、金学智、陳振濂、陳廷祐、尹旭を中心に

80年代の書法ブーム、美学ブームの推進により、多くの学者も書法美学の理論の探索に参加し、多くの「書法美学」と名付けられた著作が現れた。これらの研究者の中には、葉秀山のような美学、哲学、文芸理論の研究に従事する学者の参加のほか、金学智、陳振濂、陳廷祐、尹旭などの書法理論の研究に従事する学者も参加した。研究者の役割の多様化は、書法美学の研究の多様化ももたらした。各学者の方法論と視点はそれぞれ異なるため、書法美学にとっては研究の視野を大きく広げた。90年代末期まで、多くの書法美学の理論成果が現れ、現代の書法美学理論の体系に基礎を築いた。

しかし、この時期に現れてきた書法美学の著作はいずれも書法を芸術とする立場に立脚しており、なぜ書法は芸術であるかを追究してなかった。これはその時代的背景と切り離せない。

1949年建国後、かなりの期間の閉鎖と文化大革命の影響で、この時期の中国書法界は保守的な雰囲気満ちていた。³⁷⁷ 1970年代後半になると、日中書道の交流が盛んになり、日本書道への研究は中国書法の進展に直接参照できる手本を提供した。

姜寿田は1980年代の中国書法の状況に対してこのように述べている。

「1980年代を通して、書法領域は両極の価値の対抗と挑戦の中にある。一つは書法の時代性を図り、書法を全面的に現代生活に融合させ、そして現代の文化・美意識を体現し、書法の時代風貌の構築を推進することである。……この現代性は確かに現代的な成分を大きく持っているが、本土の書法に対する価値の保護は西洋化表現よりも高いのである。もう一つは書法を十分に世界化する努力であり、これは書法の現代的価値への追求の極端的な表現と見なすことができる。……日本は1950年代に書道の現代への変革を成し遂げた際、中国の書法はなお古典主義の異なる状態にあった。さらに、1980年代初頭までの中国の書法が復興に向かう前夜、書法の芸術性のために勢いのある書法美学大討論を展開し、書法の基本的な生存権利を獲得するために思想観念の障害を一掃した。」

(整个 20 世纪 80 年代, 书法领域处于两极价值对抗与挑战中。一是谋求书法的当代性,

³⁷⁷ 陳振濂『中国現代書法史』、河南美術出版社、1997年版、第459頁。

使书法全面融入现代生活，并体现出当代的文化——审美意识，推动书法走向时代风格建构……这种当代性无疑在很大程度上具有现代性的成分，只不过对本土书法的价值守护要高于西化表述；二是书法充分世界化努力，这可以视为书法现代性价值追寻的极端化表现。……日本也在 20 世纪 50 年代完成书法的现代转型之际，中国书法尚处于后古典主义的异化状态。乃至直到 20 世纪 80 年代初，当中国书法逐渐走向复兴的前夜，还要为书法的艺术性质开展一场声势不小的书法美学大讨论，以便为争取书法基本的生存权利而扫清思想观念障碍。）³⁷⁸

つまり、1980 年代以降の中国書法の進展は日本の影響を無視できない。

顧みると、日本では「書は美術ならず」論争以来、「書」に対する明確な定義をしないまま、前近代「美術」から「書」と「画」が分離した。明治 20 年代には関根正直・川田剛・小杉楡邨は小山正太郎の論を否定し、書道は美術であると主張する動きがみられる。明治 30 年代以降も、小野鷺堂・中村不折・尾上柴舟は、書道は美術であると主張し続けた。平山観月の考察によると、明治のころから実用書写として硬筆が興り、大正 8 年頃には毛筆廃止論まで提唱されたにもかかわらず、教育家や芸術家の反対によって葬られ、以後毛筆書道はますます発展を遂げたのである。従来、芸術として一般に認識されなかった書道は、次第にその芸術的価値を高め、書道振興を目的とする諸団体が結成され、大規模な活躍を始めるようになった。書道は一般社会に進出して近代芸術としての分野にその地位を占めるようになった。³⁷⁹

統計によると、60・70 年代の日中書道界の交流活動は二十回をくだらない。1978 年に日中国交が回復した後、交流は次第に増え、80 年代以降の交流はますます頻繁になっている。これらの活動はいずれも中国書法界に大きな衝撃を与えた。1980 年代に中国で勃興した前衛派の「現代書法」は日本の前衛書の影響を直接吸収することが、すでに中国書法界の学術上の合意となった。しかし、日本の書道が中国の書壇に与えた影響は創作方式だけでなく、書法に対する観念上の影響も与えたのである。

1980 年代、劉剛紀の『書法美学簡論』によって興った「書法美学大討論」では、学者らは様々な書法に対する認識を提起した。例えば、白謙慎は「也論中国書法芸術的性質」という文章で、書法を「造型芸術・形象芸術・抽象芸術」と見なしている。³⁸⁰姜澄清は、漢字はただの符号であり、書法芸術は抽象的な符号芸術であると考えた。³⁸¹秦裕芳は「書法は精神

³⁷⁸ 姜寿田「論二十世紀書法的現代性境遇」、中国書法家協会編『中国書法金陵論壇論文集』、上海書画出版社、2016 年、第 125 頁。

³⁷⁹ 平山観月『書の芸術学』、有朋堂、昭和 46 年、第 320 頁。

³⁸⁰ 白謙慎は「書法は漢字の造型芸術である。形質から言えば、それは形象芸術である。文学、絵画、彫刻、劇などの芸術と比べ、書法は抽象的な芸術といえる。」と述べた。白謙慎「也論中国書法芸術的性質」、『書法研究』1982 年第 2 期、第 28—40 頁。

³⁸¹ 姜澄清「書法是一種什么性質的芸術」、『書法研究』1981 年第 3 期、第 45—55 頁。

を直接反映する芸術」³⁸²と提起している。陳訓明は「表現芸術」と認識している。³⁸³

これらの提起は芸術とする理論的根拠に言及しておらず、いずれも書法の芸術の性質に対する分類である。このことは、人々の書法に対する認識の変化を反映している。この時、書法は芸術であることが広く認識されており、芸術とする理論的根拠を追究することが無視され、代えて書法を芸術とする認識に基づいて書法の芸術の性質を議論することになったことが分かる。

そして、1980年代以降に現れた「書法美学」と名付けられた著作は「現代」芸術としての「書法」の存在意義と価値を見出そうとし、書法の本質への追究は書法美を討論する起点ではなくなり、重点的に書法の芸術性質の揭示を狙うことになった。

以下に、複数の著書がある学者、その著作に体系性がありかつ影響力のある、80年代以降の書法美学の研究を代表できる学者、葉秀山、金学智、陳振濂、陳廷祐、尹旭の五人を取り上げ、それぞれの著作を考察する。これらの学者の著作はどのように書法美学の解釈体系を構築したか、どのような立場から書法美を解釈したのか、何を書法美学の研究対象・範囲・方法について考察する。

1、葉秀山(1935-2016)は、現代の哲学研究の専門家であり、西洋哲学と美学に深い造詣を持ち、学術生涯の中で書法美学の研究も涉猟し、『書法美学引論』³⁸⁴という著作がある。多くの西洋の理論を研究する背景は、書法美学の観照に多元的視角を提供し、書法美学の問題を議論する際は哲学的な色彩を帯びている。1987年に出版した『書法美学引論』では、専ら「原理篇」を設け、形態心理学・社会学・人類学・分析哲学・解釈学・記号論美学などの西洋の理論を大量に引用し、方法論として書法美学の原理を考察した。書法美学の原理の論述の中で、葉氏は大量の西洋理論を引用して書法との関連を確立しようとし、これらの理論を書法の問題に適用させて普遍的な原理を揭示し、これによって書法美の形態を透視しようとした。しかし、このような方法は書法の特異性を軽視し、書法に就いて書法を論じることではないため、これらの理論を透視することによって書法美の本質が何であるかを明確に解釈することはできない。

「原理篇」のほか、葉氏は『書法美学引論』の中で「分析篇」と「風格篇」も設け、それぞれ書法と絵画や演劇などの他の芸術との関係と比較・分析し、また時代ごとの書法作品の具体的な形式や書家の風格についても討論した。全体として見ると、葉秀山の『書法美学引

³⁸² 秦裕芳「書法美之再認識」、『書法』1981年第6期。

³⁸³ 陳訓明は「書法芸術の表現は再現よりも優れており、それは形象の美だけでなく、抽象的な美を表現することができ、客観的な世界を表現するだけでなく、主観的な世界を表現することをより重視している。そのため、表現芸術と呼ぶことは明らかに適切である。」と述べた。「書法是用毛筆写漢字的表現性芸術——兼与姜澄清同志商榷」、『書法研究』1983年第1期、第35—49頁。

³⁸⁴ 葉秀山『書法美学引論』、宝文堂書店、1987年。

論』は西洋哲学と美学理論を用いて書法美に関する問題を解釈しようとするものであり、ある理論を用いて書法美を単一的に解釈しように限らず、探索的研究である。その哲学的思惟と多様な視点はある程度、書法美学研究の視野を広げると考えられる。

2、金学智（1933年）、70年代末に早くも書法美学の研究に介入し、書法の性質に関する大討論に参加し、「書法は抽象に偏った芸術である」（书法是偏于抽象的艺术）³⁸⁵という主張を提起した。1984年、金学智は専著『書法美学談』を出版し、その中で書法芸術の本質と形式美の二つの側面から論述を展開した。

書法の本質問題については、彼は書法の内容と形式から論じた。内容については、彼は書法には実用性と審美性の二重性があると考え、書法は実用性と美の統一であり、再現と表現の統一であり、書法は形象の芸術であり、空間で線條の揮洒によって抒情的な表現ができると主張し、これが書法の最も重要な美的特徴であるとした。³⁸⁶形式については、著者は「書法は形式美を重視する芸術である」（书法是重在表现形式美的艺术）³⁸⁷と述べ、さらに「曲」と「直」、「行」と「留」、「違」と「和」、「主」と「次」、「虚」と「実」などの相対概念を用いて、用筆、点画の美、および構成と章法の美を分析した。しかし、この論述は書法の性質や美的特徴や形式美を概括し分析するだけで、その本質を学理的により深く探求することはない。

90年代になると、金学智は『中国書法美学』（上下巻、江蘇文芸出版社1994年刊）を著した。この本は上・下巻に分かれ、五編に分かれており（その中の付編「印章文化的系統構成」は印章の考察であり、本稿の考察の範囲外である。）、研究の視点と渉猟した問題は非常に広範である。

その中で第一編「中国書法芸術的多質性」は著者の書法美学思想を最も集中的に反映しており、書法の「多質観」の論述では、金氏は西洋美学の六つの視点を選び、書法の「質」を検討した。すなわち、1、芸術社会学の視点から書法の従属性と自由性を検討する。2、創作美学の視点から書法の造形性と表現性を検討する。3、受容美学の視点から書法の意象性と抽象性を検討する。4、形式美学の視点から書法の漢字「第二形式」性を検討する。5、主体論美学の視点から書法の主体生命性を検討する。6、記号論美学の視点から書法の書意の記号性を検討する。

しかし、金学智は、「質」については「本質」とは異なる「質=性質」という理解を採用しており、主に書法の芸術の性質の帰属の問題を検討したが、書法の本質への追究に重心を置いていない。ある意味で、金氏が提唱した書法「多質観」は80年代の書法の芸術性質大討論の観点をまとめたものである。金学智は書法が多質観が採用した分析の研究方法に存在

³⁸⁵ 金学智「也談書法芸術抽象性的有關問題——答陳振濂同志」、『書法研究』、1983年第2期。

³⁸⁶ 金学智『書法美学談』、上海書画出版社、1984年版、第25頁。

³⁸⁷ 金学智『書法美学談』、上海書画出版社、1984年版、第64頁。

する欠陥に対してかなり深い自覚的認識を持っている。彼はこのように考えている。

「思考の過程で、書法が様々な芸術的質を持つことを認めるだけで、分析的な理性による様々な規定とその区別を強調するだけで、ベーコンが言うように「若干の単純な性質の隊列または集合体」に止まれば、結局は弁証的で理性的な認識にはなり得ない。」

（在思维行程中，如果仅仅止于承认书法具有各种艺术质，止于强调分析的理智所作的种种规定及其区别，止于培根所说的“若干单纯性质的队伍或集合体”，也终究不可能是辩证的理性认识。）³⁸⁸

明らかに、この研究方法は葉秀山の『書法美学引論』の「原理編」の方法論と同様に、既知の様々な西洋美学理論を用いて書法が芸術現象としての普遍的特徴を分析しようとしているが、各理論間は互いに独立しており、内的な論理の関連性が欠けている。さらに重要なのは、書法美学の探求は既知の理論の垣根を突破し、書法美そのものの特殊性を明らかにすることが困難である。

第二編「比較：書法在芸術群族的關係網絡中」は、第一編の「多質」理論の応用に相当する。金氏は、書法を文学、絵画、音楽、舞踊と比較し、書法の特質を際立たせている。その中で、中西両方の理論を大量に引用し、書法美の総合性、造形性、線条性、記号性について論じている。

第三編、第四編と附編はいずれも中国古代の美学を視点として展開されている。第三編「書芸風格美与鑑賞品評」は、書法作品の風格を論述の対象とし、作品の風格を書体、時代、地域の三つのジャンルで分け、古典文献の中の鑑賞や品評の言説とその社会背景を結び付けて、書法作品の風格と特徴及びその美学的内涵を多角的に探討している。個人の風格に対する論述では、多くの書家の審美観念がより反映されている。金氏は歴史上の鑑賞に関わる題跋、批評、史料、著録に基づいて、24個の鑑賞と品評に関わる審美範疇をまとめた。このような考察はマクロ的とミクロ的な把握を兼ね備えており、全面的に書法作品の風格の様態を再現した。

第四編「中国書法美学思想史概観」は、歴代の書法美学観念の形態に関する思想史の研究である。この編では王朝を区分の基準とし、歴代の有名な書論、さらに散発的な随筆・札記・詩歌・手紙・題跋すらなどの文献資料から、書法美学に関わる思想を発掘した。

全体として見ると、金学智の『中国書法美学』は、西洋美学理論を用いて書法美の性質に対して検討を展開し、また中国古籍文献の中での鑑賞・評価に関わる言説とその社会背景を結び付けて、書体・全体・個人の風格、および歴代の美学思想の考察を行い、膨大で多次元の書法美学の理論体系を構築している。しかし、その問題も明らかである。第一編と第二編は「原理」を主導し、西洋理論を広く用いて書法の性質と特質について議論し、第三編と第四編は「解釈」を主とし、中国伝統美学の観点に基づいて、書体、風格、美学思想について

³⁸⁸ 金学智『中国書法美学』上册、江蘇文芸出版社、1994年版、第341-342頁。

解釈している。しかし、書法美の「原理」は「解釈」に浸透しておらず、前二編と後二編の間に関連性が欠けており、各部分が互いに孤立しており、それによって書法美学理論全体の一貫性に影響を及ぼしている。

3、陳振濂（1956-）は、中国の現代の著名な学者であり、その学術研究の範囲は非常に広く、書法だけでなく、中国画、篆刻、詩学の分野でも一定の学術成果を残している。書法研究の分野において、書法史、書法美学、書法教育、学科建设などの幅広い分野に関わっている。専門の書法理論の研究者として、彼は 80 年代初頭に書法の性質の大討論に参加し、「書法是「抽象的符号芸術」——關於書法芸術討論的一封信」という論文を発表した。1986 年、『書法美学』という本を著し、その書法美学思想を集中的に体现する。その後も、『書法美学教程』（浙江美术学院出版社、1994 年）、『書法美学通論』（遼寧教育出版社、1996 年）という本を相次ぎ著した。これらの著作すべては『書法美学』に基づいて展開されたものであり、書法美学の教育への派生である。

『書法美学』の中で、陳振濂は、書法美の性質問題、文字が書法における媒体としての役割、線條の独立した美学的価値、書法の形式美感の多元的構成、書法美の鑑賞の五つの面から論じ、書法美学の解釈体系を構築した。その執筆立場については、陳氏は新版の『書法美学』の序文で次のように述べている。

「その（書法美学）の立場は書法本位に立脚し、書法から出発すべきものである。それは、美学理論の枠組みを移植して、書法の素材（内容）で埋めるというものではない。全くそれとは逆に、書法という対象自体から問題（美学的問題）を抽出し、美学的思弁を武器としてそれを解釈し、証明するものである。その中で、美学理論は目的ではなく手段であり、書法は目的・対象であり、証明の素材や手段ではない。」（它（书法美学）的立场应该立足书法本位的，是从书法出发的，它不能是移植一个美学理论框架过来，再用书法材料（内容）填充进去。正相反，它应该是从书法这一对象自身中提取出问题（美学问题），再以美学思辨武器去解释它、证明它。在此中，美学理论是手段而不是目的，而书法是目的对象而不是证明材料与手段。）

389

陳氏の書法美学に対する認識から分かるように、彼は西洋美学理論を用いて書法美の解釈に適用する方式から脱却しようとしており、書法の審美経験の特殊性から出発し、書法の実際に立脚して論じるという方式である。このように、書法美学は一般美学理論の広義の解釈ではなく、完全に独立的な意義を持つ研究構想である。例えば、書法美の性質問題を論述する際には、陳氏は西洋美学の範疇にある「時空概念」を用いて議論を展開するが、単純に書法を時間芸術や空間芸術に分類するのではなく、具体的な書法実践経験と古代の書論における記述に基づき、論理的かつ弁証的な分析を通じて、普遍性のある規律をまとめた。ま

³⁸⁹ 陳振濂『書法美学』、山東人民出版社、2006 年、第 3 頁。

た、書法の時間性の問題を論じる際に、陳氏は書法の時間性の一つの表現は既成の作品の線から創作過程を遡ることであると主張している。³⁹⁰彼は書法と音楽の時間性を比較し、書法が表現する時間性は跡があることにありと提起した。そして、姜白石の「続書譜」の中の「予、嘗に古の名書を歴観するに、点画は振動し、其の揮運の時を見るが如くならざるは無し。」（予嘗歴観古之名書，無不點畫振動，如見其揮運之時。）³⁹¹という言説から、書法の時間性の特徴は「結果から過程を遡る」というものであり、このような時間性は書法美の客観的存在であると結論づけた。³⁹²この例から見ると、陳氏の書法美の論述は一般的な経験性質の観念から離れており、書法の実践経験に密接に関連し、書法美の一般的特徴を洞察し、そして伝統の書論や文献と結びつけ、論理的で理性的な分析に通じて、普遍性のある原則や規律をまとめる。それによって、個体の経験（古代の書論家の個人的な審美経験）が普遍性のある書法美学の原理や観念に昇華された。

しかし、書法美学の普遍性のある原理を検討する過程で、科学的に実証できない問題に対して、陳氏は古典文献や個人の経験的な記述に過度に頼っている場合がある。例えば、陳氏は書法作品の叙情性について論じる際に、まず蔡邕の「筆論」の「情に任せ、性を恣にし」（任情恣性）という言説から「情の確立」を提起し、次にクック³⁹³と呂鳳子³⁹⁴の線に関する見解を引用して、書法の線と感情の関連性を説明した。さらに元代の陳繹曾が「祭侄文稿」を「沈痛切骨」と評価したことを挙げて感情の内容を証明している。実際には、線と感情表現の複雑な関係については、心理学やその他の応用科学も厳密な科学的論証を提供できないため、線の表情説は形式分析の一つの仮説として受け入れられている。陳氏は古人のいう書法や線と感情の関連の論述だけを根拠とするのは、陳氏が主張している理性的で思弁的

³⁹⁰ 同上、第33頁。

³⁹¹ 姜白石「続書譜」、『歴代書法論文選』上海書画出版社、1979年版、第394頁。日本語訳は中田勇次郎編『中国書論大系』第六巻、二玄社、1978年、第310頁参照。

³⁹² 同上、第37頁。

³⁹³ クック（作者は現時点不明）は、「凡そ明らかに横方向の線（すなわち水平線）は、通常は安閑、平和と落ち着くことを表している、斜線は作品において通常動きを含んでいる、鋸歯状の線は通常痛苦や緊張を含んでいる。円線や弧線は比較的円満で完璧である。」（庫克认为：凡是带有明显的横向线（即水平线），通常表示着安闲、和平和宁静，斜线在一幅作品中通常包含着运动，锯齿状线通常包含着痛苦与紧张，圆线与弧线则较圆满而完美。）と述べた。陳振濂『書法美学』、山東人民出版社、2006年、第54頁。

³⁹⁴ 呂鳳子は「凡そ愉快的感情を表す線は、無論その形は方・円・太・細であっても、その跡は燥・湿・濃・淡であっても、いつも頓挫せず流暢であり、転折でも圭角を出さない。凡そ不愉快的感情を表す線は、停滞し、困難で渋い状態を呈し、停滞しすぎると焦燥感と憂鬱感を示す。」（凡属表示愉快感情的线条，无论其状是方、圆、粗、细，其迹是燥、湿、浓、淡，总是一往流利，不作顿挫，转折也是不露圭角的。凡属表示不愉快感情的线条，就往停顿，呈现一种艰涩状态，停顿过甚的就显示焦灼和忧郁感。）呂鳳子『中国画法研究』、上海人民美術出版社、1978年、第4頁。

な研究構想とは乖離している。

総じて言えば、陳振濂の書法美の解釈の仕方は、西洋美学理論を踏襲して書法美学の理論探索の枷を破り、書法の実践経験に基づき、古代書論から観念を抽出し、さらに書法の実際と結合して書法美学の原理や規律性のある認識をまとめ上げた。このような方法は書法美の特殊性を際立たせた。論述する際には論述では単一の分析、帰納を主とするのではなく、それに基づいて理性的な思弁を通して、原理を練ることを重点に置いている。このような研究法は書法美学の理論探索に新たな研究構想を開拓した。

4、陳廷祐（1926-、別名陳廷佑）は、80年代から90年代末にかけて、書法美学に関する多くの専著を出版した。『書法之美』（1989年）、『中国書法美学』（1989年）、『書法美学新探』（1997年）、『書法之美の本質与创新』（1999年）である。

『書法之美』は六つの章に分かれており、すなわち「書法芸術的魅力」、「富有生命的线条」、「求精探妙的結字」、「生情定勢的章法」、「流美画心的意境」、「雅俗共賞的芸術」という順に展開されている。全体的に見ると、陳氏は主に形式と内容の二つの方面から討論を展開しているが、その中で書法美に関わる問題に触れているものの、依然として伝統的で素朴な経験を持ち出すものであり、詳細で深い問題意識と論理的思弁が欠けている。結局は個人的な主観的認識に流れてしまい、高度な理論に達していない。例えば、彼は書法美を三つの点に要約している。すなわち、変化が多いが調和を得ること、力がありかつ生命があること、情性に達し心霊に益することである。しかし、どのような調和であるか、どのような生命であるか、どのような書法は情性に達せるのかなどの問題を論じていない。

『中国書法美学』では、陳氏は『書法之美』のような「個人の書法美への感受や筆墨技巧に偏って論じる古い格局」³⁹⁵から脱却しようとし、国粹論、本体論、風格論、致美論の四つの側面から議論を展開している。内容の区分が『書法之美』と異なっているが、基本的には前作の観点や思考の習慣が続いており、論理的な論証と方法論が欠けている。この本では革新的に「黄金律」が書法の構成原則であると提起しているが、論証の中では形式の機械的な解説に陥ってしまっている。陳廷祐はこのように述べている。

「行書では、歐陽詢の『張翰帖』の15字のうち、方形の字は「而」字だけで、扁形の字も一つだけある。その他の13字はすべて高い長方形であり、その幅と高さの比は5.1対8であり、5:8の黄金律の比率に近い。」

（行书，欧阳询的《张翰帖》15个字中，方形的字只有‘而’字一个，扁形的字也只有一个，其余13字均为高高的长方形，其宽与高之比为5.1比8，切近于5：8的黄金律比例。）³⁹⁶

それでは、『張翰帖』のほか、『祭侄文稿』や『黄州寒食詩卷』なども「黄金律」に適用さ

³⁹⁵ 陳廷祐『中国書法美学』、中国和平出版社、1989年、第1頁。

³⁹⁶ 陳廷祐『中国書法美学』、中国和平出版社、1989年、第49頁。

れるのだろうか。明らかに、このような見解はすべて書法作品に対する普遍性に欠けており、純粹に個人の主観的で機械的な解読であるに過ぎない。

『書法美学新探』は主に国粹論、美本原、風格論から討論を展開している、ほとんど『中国書法美学』の観点の焼き直しである。筆法、字法、章法について討論する部分を削除しただけである。

『書法之美の本質与创新』では、これまでの観点を継承した上で、新潮書法、筆墨時代などの現代化の問題に対する見方を加えたものである。

全体的に言えば、陳廷祐は書法美学への探索が終始伝統的で素朴な書法美の経験論にとどまっており、論理的思弁や方法論が欠けているため、書法美学理論の学術性に影響していない。

5、尹旭（1942-、筆名天白）は80年代から書法美学の探索に着手し、90年代には『書法美』（寧夏人民出版社、1990年）、『書法線條美的發現』（北京体育学院出版社、1992年）を著し、その後も『中国書法美学簡史』（文化芸術出版社、2001年）、『中国書法美学史』（山西教育出版社、2014年）などを著した。書法美に関する認識は主に『書法美』に集中している。

『書法美』では、書法美の関連問題について議論を展開し、書法美の本質、その具体的内容、その芸術表現の形態、各種の書法の形象の審美属性、書家の風格、書法美の創造、鑑賞、継承、発展に関する問題などに及んでおり、討論の範囲は非常に広い。書法美の本質問題の解明において、尹氏は自分の書法美学に対する認識と研究方法を明確に説明している。彼はこのように述べている。

「書法美学研究の任務は、マルクス・レーニン主義の美学原理を用いて書法芸術の本質規律を明らかにすることである」（書法美学研究的任务，就是要运用马列主义的美学原理去揭示书法艺术的本质规律。）³⁹⁷

これは劉綱紀の『書法美学簡論』で採用されている方法と同様に、マルクス・レーニンの「反映論」を用いて書法美を解釈するものである。書法美の本質問題においては、両者とも古代書論にある「一葉横舟」「千里陣雲」などの記述を書法美の源の根拠としているため、尹旭と劉綱紀はほぼ同じ結論を得ている。但し、その上で尹氏は、「書は其の人の如し」という命題の議論も加え、書法美の本質に対してこのように考えている。

「書法美の本質は客観的事物の美を再現するとともに主観的精神の美を表現し、その中で主観的精神の美を表現することが主であることである。したがって、書法芸術は表現性の芸術類型である。」

³⁹⁷ 天白（尹旭）『書法美』、寧夏人民出版社、1990年、第10頁。

(书法美的本质在于既再现客观事物的美, 又表现主观精神的美, 而又以表现主观精神的美为主; 因此, 书法艺术是一种表现性的艺术类型。)³⁹⁸

しかし、この結論の論証過程で、尹氏は古代の書論における美学的観点に完全に依拠して論述し、観点自体の客観的存在と合理性について追究することもなく、客観的事物の美および主体的精神の表現と書法美との関係を解明していないため、彼の書法美の本質に対する観点が個人の主観的認識に流れ、これ以上深い理論に進展することは困難である。尚且つ最終的には書法美の本質の議論は書法の芸術性質の分類問題に偏っている。明らかに、尹氏のこのような方法論はある原理を用いて書法美に適用するものであることから、書法理論と実践経験から発見し創造するものではなく、「解釈」を重んじるが「思弁」を軽んじるものである。尹氏のこのような思惟方法は他の章節の執筆にも普遍的に用いられている。例えば第五章「芸術美的表現形態」では、作者は神韻・点画・構造と章法の三つの面から展開し、「古・高古・雄古・醇古・古拙・古淡」「朴拙・朴厚・質朴・渾朴」などの一連の近い概念を挙げて説明するが、これらの概念の出典について説明することもなく、これらの審美概念を区別してその差異を解釈することもなく、個人の主観的な表述に流れてしまっている。

総じて言えば、尹氏は書法美学の関連問題について深刻な議論を行っておらず、新たな方法論の適用もないが、書法美学の研究課題についての思考は非常に詳細である。彼は書法美学の具体的な研究課題について次のような二十四項目を挙げている。

美学原理に関しては 1 書法美の本質、2 書法美の特徴、3 書法美の表現形式、4 書法美の思維方式、5 書法美の創造、6 書法美の鑑賞、7 書法美の審美教育作用、8 書法美と自然美との関係、9 書法美と社会美との関係、10 書法美学思想と社会生活との関係、11 書法美学思想と芸術実践との関係、12 書法美学思想とその他の社会意識との関係。

書法美学史に関しては 1 書法美の発生原因、2 書法美の歴史発展、3 書法美学理論の歴史、4 伝統書法美学理論の成功失敗と得失、5 ある時期の書法美と当時の社会生活との関係、6 ある時期の書法美学思想と当時の社会生活との関係、7 ある時期の書法美学思想と当時の芸術実践との関係、8 ある時期の書法美学思想と当時のその他の社会意識との関係、9 個々の書法理論家の美学思想、10 各時代の書法美学思想、11 書法美の発展規律(法則)、12 書法美の継承と創新(新機軸)。

これらの方向の提案は書法美学理論の探索の可能性を充実させ、極めて参考価値があると言える。

その後出版された『書法線條美的發現』は、『書法美』の内容を再構成したが、その基本観点と方法は同じくマルクス・レーニンの「反映論」を用いて書法美を解釈するものであり、依然として『書法美』の継続である。

『中国書法美学簡史』と『中国書法美学史』という二冊の書法美学史に関する著作は、王朝の歴史進展を分ける基準として、孫過庭・張懷瓘・項穆・劉熙載などの書家や書論家の美

³⁹⁸ 天白(尹旭)『書法美』、寧夏人民出版社、1990年、第43頁。

学観点を考察することによって、書法美学史の大体の風貌を再現しようとした。もちろん、その問題も明らかである。この方法は歴史上の個人の美学思想の揭示を重視しているが、それぞれの美学範疇、個体と個体、個体と時代とのつながりの全体的な把握が欠けており、書法美学の進展史の真実の姿を再現することは困難である。

そのほか、多くの学者が書法美学の探索に目を向け、二十世紀末までに、さまざまなテーマの書法美学に関する著作と論文が大量に現れた。著作では、侯鏡昶の『書法美学卷』(1986)、陳雲君の『中国書法美学綱要』(1988年)、陳方既の『書法芸術論』(1989年)、宋民の『中国古代書法美学』(1989年)と『書法美的探索』(1997年)、周俊傑の『書法美探奥——論書法欣賞』(1990年)、蕭元の『書法美学史』(1990年)、張清河の『有意味的線——書法美』(1990年)、『中国書法精神』(1992年)、雷志雄との共著『中国書法美学思想史』(1994年)、丁夢周の『中国書法与線條芸術』(1994年)、金開誠・王岳川の『書法芸術美学』(1995年)、姜澄清の『中国書法思想史』(1994年)、『中国書法文化大観』(1995年)、徐志興の『中国書画美学簡論』(1999年)、毛万宝の『書法美学論稿』(1999年)、楊修品の『書法美学』(1999年)、楊祖武との共著『書法美辨析』(2000年)などがある。

論文成果では主に「文芸研究」、「書法研究」、「中国書法」、「書法」などの雑誌や学報に掲載されている。例えば、章祖安の「模糊・虚無・無限——書法美之領悟」³⁹⁹、陳振濂の「線條構築的形式——兼論書法芸術創造与漢字的關係」⁴⁰⁰および「線條運動的形式——論書法芸術的時間特徵」⁴⁰¹、邱振中の「運動与情感」⁴⁰²、毛万宝の「論中国書法芸術の本質構成」⁴⁰³、白鶴の「書法美学方法論批判」⁴⁰⁴などがある。数量が多く玉石混交であるため、その中の観点や価値を逐一述べることはできない。

小結

書法の本質的な問題について言えば、管見によると、これらの理論成果はすべて書法の芸術性質の分類問題を講じており、書法と芸術との関係や理論的根拠の解明は重視されていない。書法美の解釈の仕方では、主に3種類に分けられる。1、西洋美学理論で書法を観照する。この仕方では、書法の美はある西洋美学理論の注釈として見なされ、書法そのものから発せず、書法の審美活動と審美経験の独特性を軽んじている。2、中国伝統美学理論に基づいて書法美を揭示する。この仕方では、古代の書論、文献の中での美学観点を基にして、

³⁹⁹ 『書法研究』1986年第2期。

⁴⁰⁰ 『中国書法』1986年第4期。

⁴⁰¹ 『中国書法』1988年第2、3期。

⁴⁰² 『書法研究』1985年第3期。

⁴⁰³ 『書法研究』1989年第4期。

⁴⁰⁴ 『文芸研究』1990年第1期。

「道」、「象」、「意境」などの中国伝統美学理論と結び付けて書法美を解釈する。しかし、この仕方は古代文献にある文学的な表現に過度に依存し、書法の文化的な解釈に偏重し、書法の美に対する論理的思弁が欠けており、書法の美の姿を明確に描き出すことができない。3、書法実践と審美経験から着手し、形式分析を主とし、線、筆法、章法、構造などの美学特徴を解釈する。しかし、この仕方では、形式面のみ注目し、個人の主観的な審美経験に基づいて解釈しており、普遍性のある美学理論を纏められない。

とはいえ、民国時代の書法美学研究と比べて、80年代以降の書法美学研究は体系化の特徴が明らかであり、その体系はより豊富で完備しており、研究の深さと広さは従来を超えている。以上の著作の研究範囲について見ると、これらの理論成果が関わっている書法美学の内容は、書法美の芸術性質の分類、書法美学の審美範疇の研究、書法と審美心理、書法美と伝統文化、書法美と他の芸術との関係、古代の書法審美思想、書法美学史などの分野が含まれており、書法美学研究の空間が大きく広がった。

終章

第一節 書法の本質観：書法を芸術とする理論的根拠の研究

書法は、中国では古代より、人々の日常生活を貫き、手紙のやり取りや公文書の掲示など実用工具として使用されてきた。それは中国の伝統的な士人の目には、「末技」とされているが、常に人生修行、文化修養とつながっているため、立身出世や翰墨遊戯のすべとなる。科挙試験では、書法は往々にして士子が名利を追求するのが前提である。書作は審美属性を持っているため、帝王や収蔵家に持ち上げられる対象となっている。かくの如き状況で、書法には異なる役割があり、非常に複雑な文化現象となっている。近代以来、西洋文化の伝来に伴い、人々の書に対する観念は大きく変化した。「書法は芸術である」という命題はいま書家たちが書法の性質に対する判断であるとともに、書法を見る観点も代表している。このような書法観点は将来の書法の進展方向を左右するため、書法の本質を検討することが極めて重要であると考えられる。

それでは、書法はどのように芸術に進展したのか。なぜ書法は強い文化的属性を持っているのに、芸術の範疇に入れられるのか、芸術の範疇に入れる理論的根拠は何なのか。本稿は近現代の「書法は芸術である」という命題の歴史的進展を整理することに限らず、根源から中国古代の書法に対する観念と西洋の芸術概念の進展史を結び付けて、書法の本質を研究した。

書法は芸術なのかという問題に対して、早くも1882年に日本が中国に先んじて書の本質について議論した。それは書法の本質的な研究にとって重要な参考とすべき意義がある。

明治十五年(1882)に小山正太郎と岡倉天心による「書ハ美術ナラス」論争が起こった。萱のり子氏が「この論争は、書において自らの基盤を揺るがすような問いとして認識されていなかったのである。明治期はまだ、書は自らの表現を自明のものとして、その領域内部で

新たな表現を模索する時代であった。だが、文化全体の状況としてみれば書は、小山の批判において既に、書法が芸術たりうるのはなぜか、書とはどのようなものなのか、という根本的な問いかけを迫られていたのである。」⁴⁰⁵と指摘するように、この論争は近代的な芸術観によって書法の本質に関わる初めての問いであると言える。次の表は、両者の言説を要約した対照表である。

小山正太郎	岡倉天心
<p>一、「世上書法を美術トスルノ諸説ハ信スヘカラス」</p> <p>①書ハ固ト言語ノ符号ニシテ、他ニ作用アルニ非ス…故ニ其主旨タル唯夕意ヲ通スルニ在ルノミ、書ニシテ誤リ無ク意ヲ通スルヲ得ハ、則チ書ノ職分畢レリ…然ハ則チ蟹行ト云ヒ、鳥跡ト云フモ、其主旨職分等ニ至テハ、奄末モ異ナルコトナキ也</p> <p>②我邦ノ書ハ趣味アルニ由テ美術ナリト、是レ亦妄言ノ甚キモノナリ、凡宇内ノ万物一トシテ多少趣味アラサルハ無シ。</p> <p>③書法を愛翫スルヤ、真ニ書法を愛翫スルカ如クナレトモ、詳ニ之ヲ究ムレハ、実ハ書ノミヲ愛スルニ非ルナリ…真ニ書法を愛スルニ非スシテ、愛スル所多クハ他ニ在ルナリ。</p> <p>④本邦ノ書ハ房室ノ裝飾ニ供スル、欧米ニ於テ画ヲ用ユルガ如シ、因テ美術ナリト、是レ亦論スル迄モ無キ妄ノ妄ナルモノナリ。</p> <p>⑤本邦ノ書ハ、古ヨリ書画同体ト称シ、画ハ書法を助け、</p> <p>書ハ画ヲ助け固ヨリ同根同種ナリ、故ニ画ヲ美術トセハ、書モ亦美術ナリト、是レ必ス文人画ノ題字ヲ以テ、画ノ位置ヲ助クルヨリ起リシ説ナルヘシ、実ニ笑フヘキノ至リナリ。</p> <p>⑥) 本邦ノ書ハ人心ヲ感動スルニ因テ美術ナリトコレ亦夕笑フヘキノ言ナリ、…其吾人</p>	<p>①に対して——其論ノ帰着スル所ハ西洋ニ於テ書法を美術トセサルニ我書西洋ノ書ニ異ル性質ナクシテ特別ニ美術トスルノ論理ナシト云フニ過キス然レハ我書西洋ノ書ニ異ナル性質アル所以ヲ論定セハ他ノ論点随テ明白ナラン夫レ美術ノ名ハ实用技術(useful arts)ニ対シテ下シタルモノナレハ其主旨トスル所大ニ異ルト雖トモ实用技術ノ中ニテ美術ノ域ニ入ルモノアリ例ヘハ彼ノ建築術(architecture)ノ如キ始メヨリシテ美術トスヘキニ非ス…書ハ固ト言語ノ符号ナリ書法を作ルハ实用技術ナリ苟モ字体ヲ為セハ其職分畢レリ…然レトモ我書ニ索ムル所ハ音ニ字体ヲ成スニ止マラサルナリ我書ハ勉メテ前後ノ体勢ヲ考ヘ各自ノ結構ヲ鑑ミ鍊磨考究シテ美術ノ域ニ達スルモノニシテ欧州人ノ唯夕意ヲ通スルヲ以テ足レリトスルニ比スレハ大ニ異ナル所アリ…書ハ唯意ヲ通スルヲ以テ足レリトセスシテ字体ヲナスノ外別ニ索ムル所アルナリ故ニ日ク我書ハ西洋ノ書ニ異ナル性質アリト抑モ東洋開化ハ西洋開化ト全ク異ナレハ則チ美術ノ如キ人民ノ嗜好ニ因テ支配サル、モノニシテ此ノ如キ差異アルハ怪ムニ足ラサルナリ。</p> <p>③に対して——絵画音楽其他ノ美術ニ於テモ一般ニ此弊無キニ非ス…小山氏ノ所謂書法を愛セスシテ他ヲ愛スルノ弊ハ独り書ニ限ラス他ノ美術モ皆此弊アリ是識者ノ許セル所ナリ独り書ノミヲ責メハ到底不公平タルヲ免カ</p>

⁴⁰⁵ 萱のり子『書芸術の地平—その歴史と解釈』、大阪大学出版会、2000年、166頁。

<p>ヲ感動スル者ハ何ナリヤト尋ヌレハ、則詩句ノカニシテ、書ノカニ非ルナリ。</p>	<p>レサルナリ。 ⑥に対して——嗚呼是何ノ言ソヤ抑モ詩文ニ感スルノ情ハ大ニ書ニ感スルノ情ニ異レリ之ヲ混同スヘカラス例ヘハ李太白ノ詩ヲ張旭ニ写サシメハ人之ニ対シテニ様ノ感覺ヲ起スヘシ、一ニハ詩仙ノ詩豪邁快活ナルヲ愛シ。)ニニハ草聖ノ書奔放駿逸ナルヲ愛サン。</p>
<p>二、「書ハ美術トナスヘキ部分ヲ有セス」 ① 図画ノ如ク彩色ヲ設クルニ非ス、濃淡ヲ着クルニ非ス、又彫刻ノ如ク、凹凸ヲ作ルニモ非ス、要スルニ各色ノ照映等ヲ熟考シテ、人目を娛ムル様ニ、工夫ヲ凝スノ術ニ非ルナリ、独り彩色ヲ使用スルノ巧拙無キノミナラス、其形モ亦図画、彫刻等ノ如ク、各人各自ノオカニ由テ、作り出ス者ニ非ス。 ② 之ヲ配列スルノカモ亦要セサルナリ、凡ソ書ナル者ハ、必ス先ツ文句定リ、然ル後之ヲ記載ス、故ニ先ツ何々ノ下ニ、何々ヲ配シ、何字ノ上ニ、何字ヲ置クト云フコトハ、詩若クハ文章ノカニ因テ撰定セラレ、然後其通りニ記スルニ過キス、如何ナル能書ト雖トモ、書ノカヲ以テハ、之ヲ変換スルヲ得ス。</p>	<p>① に対して——今此論ヲ考フルニ彫刻及ヒ図画ノ外別ニ美術タルヘキモノナキカ如クニ思ハル則書ハ美術ナラスト云フニアラスシテ書ハ図画ナラス書ハ彫刻ナラスト云フニ過キサルモノナリ。蓋美術ノ名目タル其区域甚タ広ク高キハ音楽詩歌彫像図画建築ヨリ低キハ彫刻陶器指物ニ至ル…図画ノ如ク彩色ヲ要セス彫刻ノ如ク凹凸ヲ作ラスト雖トモ敢テ美術タルニ妨ケナキノミナラス却テ図画彫刻ヨリモ高尚ノ位置ヲ占ムルモノアリ。 ② に対して——字体ハ既ニ定マリテ豪モ変化スヘカラスト雖トモ真行草ノ三体中飛燕ノ瘦タル玉環ノ肥タル驚蛇草ニ入ルカ如ク舞燕池ヲ掠ムリニ似テ神工鬼斧ノ妙ヲ具ヘ煙霧霧結ノ神ヲ含ミ、其変化タル実ニ名状入ヘカラス固ヨリ字ヲシテ怒ラシメ字ヲシテ笑ハシムル能ハサルニ至テハ較図画ニ異ナルト雖トモ前後ノ体勢ヲ比シ各自ノ結措ヲ考ヘ以テ人目ヲ娛マシメント欲スルノ目的ニ至テハ則図画其他ノ美術ト同一ナルモノト云フヘシ。</p>
<p>三、「書ハ美術ノ作用ヲナサス」 ① 如何ニ能書ナリトモ看者ヲシテ泣カシメ笑ハシメニ人心ヲ感動シ教化ヲ助クルトノ作用ハアラサルナリ。 ② 如何ニ能書ナリトモ人ノ精神ヲ快樂ノ別天地ニ誘ヒ吾ヲ忘レテ歡喜セシムル等ノコトハ為ス能ハス故ニ人心ヲ愍メ之ニ快樂ヲ与フトノ作用モ亦アラサルナリ。 ③ 如何ニ能書ナリトモ唯其文意ヲ看者ニ通スルノミ書自身ハ一ノ意味ヲモ有セス…</p>	<p>① に対して——氏ハ先ツ一般ノ美術ノ含有スヘキ性質ヲ示定セスシテ書ハ絵画彫刻ノ有セル部分ナキヲ以テ美術ナラストシ又一般ノ美術ニハ如何ナル作用アルヘキヤヲ論定セスシテ書ハ絵画ノ作用ナキヲ以テ美術ナラスト云フ何ソ顧ミサルノ甚シキヤ…猥リニ画ノ作用ヲ書ニ求ムルハ豈公平ノ論ナランヤ。 ③ に対して——絵画ニシテ風教ヲ助クルハ固ヨリ偶然ニ出テ本分ノ作用トナスヘカラス…彼レ胸中一塊ノ美術思想アリテ之ヲ筆鋒ニ</p>

故ニ智識ヲ開キ學術ヲ助クル等ノ作用モ亦アラサルナリ。	訴フルノミ。
<p>(四)「書ハ美術トシテ勸奨スヘカラス」</p> <p>①以上ノ理由ニ由テ書ハ普通教育ノ一科トシテ勸奨スヘク美術トシテ勸奨スヘカラサルナリ。</p> <p>②海外諸邦ヨリ聘ヲ厚シ礼ヲ重フシテ招待スヘキヤ決シテ之レアラサルヘキナリ其作ル所ノ書高価ヲ以テ陸続海外へ輸出スヘキヤ決シテ之レアラサルヘキナリ。</p>	<p>②に対して——余読テ此ニ至リ慄然トシテ言フニ堪ヘザルモノアリ。嗚呼西洋開化ハ利慾ノ開化ナリ。利慾ノ開化ハ道德ノ心ヲ損ジ、風雅ノ情ヲ破リ人身ヲシテ唯ター箇ノ射利器械タラシム…美術ヲ論スルニ金錢ノ得失ヲ以テセハ大ニ其方向ヲ誤リ、品位ヲ卑クシ美術ノ美術タル所以ヲ失ハシムル者ナリ。豈戒メサルヘケンヤ。</p>

総じて言えば、小山正太郎は専ら西洋の近代芸術の立場から、書法を西洋の文字と一緒に言語の符号とし、美的価値を問わずに書法は美術ではないと主張している。西洋美術の既定の枠組みで書法を測っているものである。岡倉天心は、小山の説を批判し、書法は実用技術から美術の域に達したものと述べて書法の芸術性を擁護する。両者の書法に対する考え方は非常に代表的であり、小山は書法の実用性に傾いているが、岡倉は書法の審美価値を重視している。明らかに、両方とも自説の理由がある。しかし、両方の考えにより一連の命題が派生する。「美術」(art)に入る基準は何か、審美価値のあるものは「美術 (art)」に属するのか、西洋の「美術」(art)概念は東洋の書法を包摂できるのか。書法の本質を問い質す角度から言えば、この論争がなされたことの意義は大きい。

論争が続いていないため、これらの問題はこれ以上詳しく議論されなかった。当時、書法の内部でも、この論争に対する反響は見られないままであった。柳田さやか氏の考察によれば、明治20年代には関根正直・川田剛・小杉楹邨は小山の論を否定し、書法は美術であると主張する動きがみられる。明治30年代以降も、小野鶯堂・中村不折・尾上柴舟は、書は美術であると主張し続けた。書法が美術として認められるようになったという見方を示し始めるのである。⁴⁰⁶しかし、書法の本質の問題は依然として残されており、中国の書法にとっても避けられない問題である。

一、「書法は芸術である」という命題の誕生

1871年、西洋の「art」は日本に伝わり、後に「美術」と訳された。日本は中国より先に近代化を成し遂げ、当時中国の主な学習対象となった。1900年前後、日本によって西洋の「art」の概念および「美術」の漢字表記が中国へ輸入され、中国と西洋との芸術文化交流の架け橋を築いた。「art」の概念の伝来は、日中両国の現代の芸術分野の構築が西洋近代芸術と美学観念に深い影響を与えている。日本から輸入された「美術」の概念が中国で広範な影

⁴⁰⁶ 柳田さやか「『書ハ美術ナラス』論争の再検討——日本近代書法史上の意義と影響」、『書論』第40号、第233頁。

響を及ぼし、二十世紀初頭の十年余りの間に現代の「芸術」という言葉に近い概念として使用されてきた。⁴⁰⁷1920年代頃には、「美術」「芸術」の明確な概念や用法が最終に確立された。⁴⁰⁸「美術」という言葉は日本から輸入された外来語として、数十年の淘汰と進化を経て、工芸、技術の属性を含む概念から「造形芸術」に変わってきた。「芸術」という言葉も本来の技能・技術の意味であり、次第に「技」の属性から離れた純粋な表現を意味する概念に転換し、この二つの言葉は内的概念でも、外的概念でも大きく変化してきた。

1900年前後、日本によって「美術」の概念が中国へ輸入された。しかし、社会では広く使われておらず、当時の新知識人の文章や日本を紹介する新聞にしか散発的に現れていなかった。このような新しい事物に対して、当時の知識人は「美術」にいくつかの社会的属性を与えた。例えば、梁啓超は1902年に著した「論民族競争之大勢」の中で、「美術」を民族競争に関わる重要な地位に上げている。1910年、李叔同は「科学与芸術之関係」の中で、「美術」は文明の象徴として認識している。これはある程度当時の知識人が「美術」に対する価値観を示している。つまり、「美術」は二十世紀最初の数年間、日本から伝わってきた新概念として新思想・新技術を代表し社会に普及しつつあり、文明の象徴や民族競争のものとされてきたことが分かる。書法を「美術」の範疇に入れる言説はこの時期である。しかし、管見の限り、なぜ書法を「美術」に編入するのかについての明確に説明した言論がない。

前述の考察によると、二十世紀初頭の十余年間、「美術」の意味が統一されていないため、各学者が書法を「美術」に入れる立場も異なっている。1902年前後に梁啓超が書法を美術に入れたのは、梁氏から見れば書法が一種の技術であるからである。孫宝瑄は「美術」の意味について説明していないが、彼の1903年の日記から見ると、書法を美術の範疇に編入することは、この時の「美術」の意味における「精技」の意味によることがうかがえる。1907年、王国維は「古雅之在美学上之位置」で、書法を美術の範疇に編入するのは書法の美の属性による判断である。劉師培、鄧実、黄節らの晚清国粹派では、「保種、愛国、存学」の為に、書法を中国の「旧学」として「美術」の枠組みにも組み込んでいる。国粹主義の影響を受けた『国粹学報』と『美術叢書』は、実用性や技術性のある工芸品や印刷、さらには文物価値のある金石も、音楽や絵画などととも美術の範疇に入れている。これは、両者が書法を美術の範疇に入れる立場は、書法の純粋な芸術性に基づくのではなく、当時の「美術」は

⁴⁰⁷ 陳振濂「美術、語源考——美術、訳語引進史研究」、『美術研究』、2003年第4期、第60頁。2004年第1期、第14頁。

⁴⁰⁸ 1918年に天虹一友は「芸術浅説」で「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、「芸術」と「美術」の漢字表記や概念を初めて明らかに区別された。「芸術」という言葉は古典の濃厚な「技術」「技能」の意味から現代的な意味での純粋な表現の意味を求める概念に転換してきた。「美術」は「技術的」「美的」の属性を持つ概念から、はっきりとした造形芸術、視覚芸術の立場を取るようになった。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。天虹一友「芸術浅説」、『学芸』雑誌、1918年第一卷第三号、33-38頁参照。

「精技」「優美」の内包と合致するからであることが分かる。

国粹派によって書法を美術の一部とすることは、「国粹」の名と国粹思潮の影響力を借りて世に広まった。1920年代以降、「美術」と「芸術」という二つの言葉の明確な概念と用法が確立されるにつれて、書法は最初に「美術」としたのから徐々に「芸術」に変わってきた。「書法は芸術である」という命題が後の学者によって提起され、肯定されたのである。

二、「書法は芸術である」の理論的根拠の検討

1920年代以降、書法は芸術（或いは美術）であることを提起し肯定する学者は多いが、その背後の理論的根拠に言及した学者は僅かである。以下の表は書法を芸術（或いは美術）とする理論的根拠に言及した学者の言説を整理したものである。

学者	出典	書法の分類	なぜ書法は芸術となるかの理論的根拠
梁啓超	「書法指導」1927年	「美術」	中国の写字には特別な道具があることから、特別な美術になったのである。（中國寫字有特別的工貝，就成為特別的美術。）
張蔭麟	「中国書芸批評学序文」1931年	「芸術」	「正の情感（ある構造をもち、為すことを想起させる情感の覚りの相（仏教用語・仏の覚（さと）りの三つの相・自覚・覚他・覚行円満）が、自然にあるいは人力に存在することは言うまでもなく、それによって引き起こされる情感）構造をもつ覚相を「美」という。このような覚りの相が与える物は、人が造りあげると、これを「芸術品」という。……それゆえ我々は次の結論を下すことができる。「中国書芸は芸術である」と。（正的情感（具結構而起想幹的情感之覺相，無論其存於自然或人力，其所起之情感）"有結構的覺相謂之"美"，此種覺相所釐之物，其成於人造者謂之藝術品。……故吾人可下一結論曰：中國書藝為一種藝術。）
宗白華	「徐悲鴻与中国絵画」（1932年） 「書法在中国芸術史上的地位」（1938年） 「中国書法芸術的性	「芸術」	「中国人が書く字が、芸術品となり得るには、主に二つの要素がある。一点目は、中国文字の始まりが象形にあったこと、二点目は中国人が使う筆にある。」（中國人寫的字，能夠成為藝術品，主要有兩個因素：一是由於中國字的起始是象形的，二是中國人用的筆。）

	質」(1983年)		
朱光潜	「子非魚、安知魚之樂？——宇宙的人情化」1932年	「芸術」	性格や情趣を表現できる。(可以表現性格和情趣)
林語堂	『吾国与吾民』1935年	「芸術」	「中国書法に使われている道具は毛筆であり、毛筆は硬筆より瀟洒で、且つ機敏なので、書法の芸術水準は絵画と肩を並べるほどである。」(中國書法所使用的工具為毛筆，而毛筆比鋼筆來得瀟灑而機敏易感，故書法的藝術水準，足以並肩於繪畫。)
鄧以蛰	「書法之欣賞」1937年	「美術」	「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、芸術の最高の意境である。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、いわゆる装飾であり、もう一つは純粹美術である。純粹美術はまったくの性霊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、美術不外兩種：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灵之自由表現之美術也、若書画属之矣。)
劉綱紀	「書法是一種藝術」1962年	「芸術」	「(中国の文字は) 意味を指し示す符号である一方で、抽象的、概括的な方式によって自然物と異なる形式構造を表現しており、自然物への感性という形式による美が文字の形象に染み込んでいる。中国古代の象形文字を見ると、それは文字であるとともに、美の形式にのっとる創造でもある。これこそ中国文字の書写が發展して芸術のひとつになりえた根本的な要因である。」(作为指意的文字符号，它不可能是对所画的物的一种具体逼真的描绘，而必然是抽象化、形式化、概括化和规范化的。……这样创造出来的文字，一方面是一种指意的符号的创造，另一方面又以一种抽象概括的方式表现了不同自然物的形式结构，使自然物的感性形式的美渗入文字的形象之中。我们看中国古代的象形文字，它是文字，同时又是一种合乎美的形式规律的创造。这正是中国文字的书写能够发展成为一种艺术的根本原因。) 「歴史的観点から見ると、中国文字の創造はすでに中

			<p>国書法の発生に堅固な基礎を築いたといえる。書法家は太古から形成されてきた中国文字の形式構造に基づいて再創造を行っており、中国文字の形式構造と中国文字の筆記用具である毛筆の機能の発揮は、中国文字の筆記が芸術になる二つの基本条件である。」(从历史的观点看,可以说中国文字的创造已为中国书法的产生奠定了坚实的基础,书法家是在自远古以来已形成的中国文字的形式结构的基础上进行再创造,中国文字的形式结构加上中国文字的书写工具——毛笔的功能的发挥,是中国文字的书写能成为艺术的两个基本条件。)</p>
李 沢 厚	「略論芸術種類」1962年	「芸術」	<p>「(漢字は)「象形」に由来しており、その発展過程でこの原則を完全に捨てていない。……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——彩陶紋飾の抽象的な幾何学模様よりもさらに自由で多様な線の曲直運動と空間構造で、様々な形体の姿・感情・意興・氣勢・力量を表現し、ついに中国特有の線の芸術を作り上げた——それは書法である。」(但由于它既源出于‘象形’,并且在其发展行程中没有完全抛弃这一原则……,汉字形体获得了独立于符号意义(字义)的发展途径。以后,它更以其净化了的线条美——比彩陶纹饰的抽象几何纹还要更为自由和更为多样的线的曲直运动和空间构造,表现出和表达出种种形体姿态、情感意兴和气势力量,终于形成中国特有的线的艺术:书法。)</p>

総じてみると、学者たちは書法を芸術とする理由は次の3点である。1、毛筆の使用、2、個人的な特徴の表現性、3、漢字の象形性。これらの見解に対する詳細な論述を総合的にまとめる。

1、毛筆の使用による説について。この観点は梁啓超、宗白華、林語堂を代表とする。毛筆の独特な構造と性能は書法芸術の豊かな筆画面態が生まれる保証であり、また漢字形態の進化と定型であっても、構成する筆面の形はいずれも毛筆と必然的な関係があるといえる。毛筆に備わった表現性こそが、書法が芸術の領域に入るための重要な要素であるが、すべての毛筆の書写が芸術といえるわけではない。書法と一般書写との区別は、書法が美の法則によるものであるため、毛筆の使用は書法を芸術の領域に入れることを可能にする一つの要因であるとしか言えず、本質的な規定性をもたない。文字の書写と芸術の誕生は一定の道具から離れられないが、使用する道具については、芸術と成る充分かつ必要条件とはならない。

2、個人的な特徴の表現性について。この点は張蔭麟と朱光潜を代表とし、書法が感情、性格、情趣を表現するという三つの要素を挙げている。これらの要素は、このような非理性的な精神活動を芸術の本質とし、芸術表現における主体の役割を重視しているが、客体の価値に関する評価が無視されている。簡単に言えば、感情、性格、情趣を表現するものがすべて芸術になるわけではない。ある種の芸術活動が人のある特質を反映していると言えるが、それは反映されたり表現されたりした特質が芸術であるかどうかの基準になるという意味ではない。一般的な日常書写と書法は、いずれもある程度は個人の性格や趣味の特徴を表現できるが、実際には日常書写の芸術身分を確定することはできない。これらの特質はすべて人間の抽象的な精神活動として、見えない、触れられないものである。これは個人的な体験に基づいて審美感情の特徴を経験的に分析し、現象的に記述するものであり、十分な科学的根拠に欠けている。実験を通してその特殊性を統一することはできない。

3、漢字の象形性による説について。この点は宗白華を代表とする。漢字の発展過程を見ると、隸変以降の文字はほとんど象形から離れて、純粋な表意文字となっている。書法作品に対する人々の審美感受は、文字の形象や意象から得られるものではない。そうであれば、書と絵画の限界がなくなり、芸術としての書と非芸術の一般の書写はどのように解釈すべきだろうか。このような観点から、どのように書いても、印刷でさえ、漢字を対象にすれば芸術になっているといった結論は免れない。文字自体が芸術であるから、書法作品と文学作品の限界が曖昧になり、さらに書法の創作主体の美に対する創造意識が完全に否定されてしまう。従って、文字構造の規律は芸術表現の根拠にはならない。言語符号としての文字は文学作品と同様に表意の機能を果たしている。故に、書法が芸術になるかどうかという問題の核心は文字の構造、法則にあるのではない。

総合的に見ると、上記の学者らは「書法は芸術である」という命題についてだけ言えば、なぜ書法が芸術なのかという問題を真に解決するものではない。

80年代初めの学界は西洋の科学的な思维方式の影響を受け、本質主義に基づいて事物の性質や特徴を探ることが、この時期の普遍的な考え方になった。書法の本質への追求も当然避けられない。1979年、劉綱紀の『書法美学簡論』が出版され、多くの学者の思考を引き起こし、「書法とは何か」を中心とした盛んな「書法美学大討論」を形成した。書法は象形芸術〔劉綱紀〕、造形芸術〔熊秉明〕、抽象芸術〔白謙慎など〕、線の芸術〔李沢厚〕などの理論的主張を形成した。総じて言えば、これらの主張を提起する立場は書法が芸術であるという前提に基づいている。しかし、「書法とは何か」という本質的な問いは、「書法とはどういう性質の芸術か」にすり替わり、芸術性質の討論となった。結局、近代の「なぜ書法は芸術であるか」という問題は未解決のまま、現代の普遍的な認識になり、書法に関する議論は芸術の枠組みの下に限定された。

三、「書法」と「芸術」両概念の矛盾

「書法は芸術である」という命題から書法の本質を分析するには、「書法」と「芸術」という二つの概念を明確にしなければならない。

書法とは何かという問題は、書法美学の議論の基本問題として、80年代以降に次々と出現した書法美学に関する著作には、多かれ少なかれこの問題に触れている。ある学者は著書の中で書法を定義している。例えば、陳振濂は『書法美学』で書法の定義を序章で述べている。

「真の「書法」とは、作者が情感や意の表現、形式に個性的な審美意念を溶け込ませた、主体精神を絶対に重視する一種の芸術である。その基点は実用性ではなく審美であり、その表現形態は、情・意・境・趣など豊かな内容を含む洗練された抽象的な形式の確立であり、整然・均一・画一などの一般的な美の実用道具としての様式ではない。したがって、美術字や花体字とは厳密に区別される。」（真正的“书法”，是包含着作者抒情、泄意、在形式中融入有个性的审美意念的一种绝对强调主体精神的艺术。它的基点是审美而不是实用性；它的表现形态是包含着情、意、境、趣等丰富内容的凝练抽象形式的确立，而不是整齐、均匀、划一等一般美的实用工具式的格局。因而、它与美术字、花体书写字有着严格的区别。）⁴⁰⁹

葉秀山は著書『書法美学引論』で書法に定義を与えることができないと考えている。

「何が芸術か」という問いにも答えがないのと同じように、我々が研究している「書法」芸術にも確定的な定義を与えることは難しい。」（什么是艺术也一样没有现成的答案。我们要研究的“书法”艺术，也难以给它确定的界说。）⁴¹⁰と述べている。

金学智は『中国書法美学』で「書法芸術の多質観」を提唱している。しかし、金氏は「本質」とは異なる「質=性質」という理解を採用し、すなわち「書法はどのような性質の芸術か」という問題を解決しようとしたが⁴¹¹、書法の本質に注目していなかった。

学者たちは書法の定義問題に対する見解が一致していないにもかかわらず、稿者の管見によると、これらの著作は書法を検討する際に書法が芸術であるという立場に基づいて、書法の性質に対する描述に重点を置き、書法の本質の追究を無視している。

書法の本質問題は書法理論研究のあらゆる面に及んでいる。書法史は書法の各分野の研究の基礎として、その第一の問題は書法を定義し、「書法とは何か」という本質的な問題を問い詰めて書法史が述べた立場を確定することである。しかし、管見の限り、現代の書法史著作はすべて芸術の立場から展開されている。例えば、王鏞の『中国書法簡史』⁴¹²、鐘明善

⁴⁰⁹ 陳振濂『書法美学』、陝西人民美術出版社、2002年版、第8頁。

⁴¹⁰ 葉秀山『書法美学引論』、宝文堂書店、1987年版、第5頁。

⁴¹¹ 金学智『中国書法美学』、江蘇文芸出版社、1994年版、第23-24頁。

⁴¹² 王鏞は『中国書法簡史』の中で「(本書)は内在的芸術規律を脈絡として書法芸術の現象を整理する」((本书)以内在的艺术规律为脉络去梳理书法艺术现象)と述べた。高等教育出版社、2004年、内容提要の所に参照。

の『中国書法史』⁴¹³はいずれも書法を芸術とする立場で展開されており、書法の範囲と書法の本質については定義していない。江蘇教育出版社の『中国書法史』七巻本は現代中国で比較的全面的な書法史の著書であり、この本は総論部分の冒頭で明確に書法を「芸術」と定義している。⁴¹⁴ 作者は「何を書法とするか」という問題について、直接的に書法の意味を定めるのではなく、「代表性があり、普遍性や規律性があり、主流である」を基準とした「伝統」を書法史の展開の手がかりとしているが、「伝統」の具体的な内容に関しては「正体とその典範美を書法芸術の伝統の主線とする」（把正体及其典范美作为书法艺术传统的主线）⁴¹⁵と述べている。

しかし、問題は、このような書法とは何かという判断が経験的で、曖昧で、主観的であり、学理的、論理的、客観的ではないことである。例えば甲骨文、金文、磚文などは書法史に編入しているが、書法の「伝統」の要求に従ったものではなく、芸術の観念に基づいて創造されたものでもない。もし、書体の変遷を研究する角度から、これらの書跡を書法史の範囲に入れることができるとすれば、書法を芸術として芸術進展の角度から解釈することはできない。学者たちは古代書法史の執筆過程で、「芸術」の観点を慣性的に持ち込み、書法の進展が芸術への方向と錨をおろし、歴史上の書跡や信札などをすべて芸術進展に向う産物と見なし、現代の芸術観点や主観的な論理で古代書法の自覚的な進展の歴史を導き出した。実に書法史は書法の芸術進展史とは等しくなく、芸術の立場から古代書法史を復元することは明らかに客観性に欠けると言えよう。これは「書法」と「芸術」の本質に対する追究が不足している結果である。

書法本質の追究について、白謙慎は『与古為徒和娟娟髮屋——書法經典問題的思考』という本の中で、清代の「乾、嘉」時代に金石学が勃興した後、書法界が古代碑文の趣味に対する趣味を認め、それを書法の範疇に入れたという現象を起点として、二つの作品を借りて書

⁴¹³ 鍾明善は『中国書法史』の中で「我々の漢字は象形に基づいている。初期の漢字は、人間と客観の事物の自然状態の模擬と略筆の記号化の表現であり、全体的に見ると写実的である。このような略筆して絵に類似している書法は我々の漢字書法にとって重要な段階である。この時の書法は造形芸術と言え、抽象性のある具象的な造形芸術である。」（我们的汉字，以象形为基础。初期的汉字，是对人和客观事物自然状态的模拟和简笔符号化的表现，从总体看是写实的。这种有类于简笔图画的书法是我们汉字书法的一个重要阶段。这时的书法可以说是造型艺术，是有抽象性的具象的造型艺术。）と述べた。河北美術出版社、2001年、第1頁。

⁴¹⁴ 叢文俊著『中国書法史』第一巻では、「中国の書法芸術は、漢字の書写芸術である。漢字の形体の発展過程で、古代人は実用機能に満足するだけでなく、絶えず芸術の品質を与えて、次第に豊かになり、成長させた。多彩で、世界芸術とは独立するに十分な特殊な様式となった。多彩で世界芸術の森から独立した非常に特殊な様式になった。」（中国书法艺术，是汉字的书写艺术。在汉字形体发展过程中，古人不仅要求其满足于实用的功能，而且不断地为其赋予艺术的品质，使之逐渐丰满、成长起来，成为一种多姿多彩、足以独立于世界艺术之林的特殊式样。）とある。江蘇教育出版社、第1-13頁参照。

⁴¹⁵ 同上。

法の本質に対する反省を引き出した。「与古為徒」は呉昌碩がボストン芸術博物館のために題した一枚の扁額であり、「娟娟髮屋」は重慶の小さな街の床屋の看板である。これに対して白謙慎はこのように述べている。

「私が「与古為徒」と「娟娟髮屋」を並べて論じる時、君たちは私が冗談を言っていると思ってはいけない。決してそうではない。地下の王羲之と王獻之父子は、当時の文字が読めない東晋の工匠が世家大族のために墓塚を刻んだ、このような稚拙に刻んだ文字が、二十世紀になっても彼らの精美絶倫の尺牘と一緒に『中国美術全集』に編入され、人々が模倣する対象になったと信じられるだろうか。……今日ではもう龍門石窟中の造像題記や他のいくつかの類似した古代文字の遺跡の經典性を疑う人はほとんどいない。それらはすでに中国書法の古代古典系譜の一部となっている。もしすべての歴史上の文字遺跡が「書法」であれば、今日の基準ではこれらの文字遺跡を作ったすべての古人は「書家」と順当に言うことができる。「後之視今亦由今之視昔」というように、もし後人が今日の文字遺跡もすべて「書法」作品と認めるようになったら、それでは何千万の「王小二」⁴¹⁶も「書家」になってしまう。このように推していけば、私のあの外国人の学生たちもおそらく「追認」されて「書家」となるだろう。」(当我把《与古为徒》和《娟娟发屋》相提并论时, 诸君不要以为我在戏言。不, 绝不是。起王羲之、王献之父子于地下, 他们能相信那些当年为世家大族刻墓砖、大字识不了几斗的东晋工匠在墓志砖上稚拙的刻写, 居然在 20 世纪也和他们的精美绝伦的尺牘一起编入了《中国美术全集》并成为了人们效法的对象吗? ……今天已经很少有人会怀疑龙门石窟中造像题记和其他一些类似的古代文字遗迹的经典性, 它们已经成为中国书法的古代经典谱系中的一个部分, 如果所有的历史文字遗迹都是“书法”, 那么我们可以顺理成章地说, 按今天的标准来看所有完成这些文字遗迹的古人都可以算是“书法家”。”后之视今亦由今之视昔”, 如果有一天后人把今天的文字遗迹也都认作“书法”作品, 那么, 千千万万个“王小二”也就成了“书法家”。依此类推, 我的那些外国学生大概也可以被“追认”为“书法家”。)⁴¹⁷

白謙慎の問題は書法作品の判断基準の問題だけでなく、「民間書法」や伝統書法の經典性などの関連問題を引き出した。これらの問題は書法の本質に直接当たっており、さらに書法の芸術観念への詰問ともいえる。当代の書壇にとって、書法と非書法、芸術と非芸術の関係を再び整理せざるを得ないように促している。ここで、白謙慎は「追認」という言葉を使っている。つまり、本来は書法に属さない文字遺跡が、後人によって書法の意味を与えられたということである。これは、古代に残された書跡が「乾・嘉」時代の金石学の影響を受けて、次第に受け入れられ、認められ、そして書法として見なされるようになったという原因を指摘している。

⁴¹⁶ 「娟娟髮屋」の看板を書く人。

⁴¹⁷ 白謙慎『与古為徒和娟娟髮屋——書法經典問題的思考』、広西師範大学出版社、2016年、第264頁。

李彤は、「王小二」是書法家吗——關於「什么是書法作品、什么是書法家」的思考」という文章で、白謙慎が提案した問題を展開した。彼は、これらの文字遺跡と完全な意味での書法作品には「家族的類似性」があるが、その美は往々にして純粹ではなく、偶然性のある一面もある、芸術の規則に従って創造されたものではないと考えている。彼が言うように、「窮郷子女の墓誌が書法作品とされるならば、評価と派生の意味にすぎない」（那些被迫认为书法作品的穷乡儿女墓志如果说是书法作品，也只能是评价和衍生意义上的。）それは正に書法觀念の追加と汎化の結果である。⁴¹⁸これに対して稿者は同意する。觀念の汎化により、「書法」を正確に定義することは不可能であるが、書法の本質を觀念として把握できないことを意味するものではない。むしろこのような本質主義的、形而上学的な問い方を変えて、書法の実際と歴史の状況から書法に対する認識を探求し、把握することである。李彤のこの見解は、書法の本質観に対して更に明らかにすることに新たな思考経路を提供し、極めて深く価値のあるものであると考えている。文章の最後に、李彤は書法作品の界の区分について提案した。彼はこのように述べた。

「自覚的に書法芸術の規則に従って創造する、または書法芸術の態度で觀照、認定、付与するに関わらず、書法作品は書法の芸術意識の結果でしかあり得ない。」（书法作品只能是书法艺术意识的结果，不管是自觉按照书法艺术规则进行创造，还是以书法艺术的态度去观照、认定和赋予。）⁴¹⁹

この見解は非常に代表的であり、現代の書法觀念において書法と非書法を区別する価値観を反映しているとともに、芸術の基準が書法かどうかを判断する主な依拠となっているという現代の書法觀念の真相も反映されている。しかし、全ての書法作品は審美のために作ったものではなく、このような書法は芸術の創造ではないが美的属性を持ち、「芸術品」として追認されているものである。それでは、歴史に残された文字遺跡をすべて書法作品として扱うことができないのであれば、歴史上の書法作品として崇められたものが芸術意識の作用の結果であると断定することもできない。この觀念の形成は、「芸術」概念の汎化と「書法は芸術である」という認識の普遍的な受容や追認と切り離せない。

実際、書法と芸術の結合にはまだ多くの矛盾が存在している。以下では、芸術概念の進展史と「書法は芸術である」という認識の進展史の二つの側面から書法の本質問題を探究する。

1、「art」概念の東渡の歴史から見ると、二十世紀初頭に西洋文化である「art」が日本によって「美術」と訳されてから中国に伝わり、1900年前後、中国の学者たちは書という伝統文化を「美術」に入れる例が現れた。しかし、「書法は美術である」という命題の提起者たちが書法を「美術」に入れる原因を明確に説明していない。この時の「美術」の概念はま

⁴¹⁸ 李彤 「王小二」是書法家吗——關於「什么是書法作品、什么是書法家」的思考『中国書法』、2005年11月刊、第67頁。

⁴¹⁹ 同上。

だ定着しておらず、各学者は「美術」に対する認識がそれぞれ異なっているため、書法を「美術」に入れるも異なっている。立場から見ると、書法を「高等技術」・「精技」・「旧学」・「優美」と見なして「美術」に編入するそれぞれの立場がある。

また、社会面からみると、当時の「美術」は文明の象徴と民族の競争の新しいものとなる一方で、書法は「旧学」として「国粹」の身分を与えられ、それによって「種性を励ます、愛国の熱腸を増進する」ことともに「美術」の範疇にも組み込まれている。二十世紀初頭、中国は西洋文明の浸透の中にあった。この背景の下、書法を文明の象徴と民族の競争を代表する美術に入れることは、中国の伝統文化の精髓と独自性を表明するとともに、伝統文化と西洋の芸術体系を結びつけて、中国文化の自信と競争力を示すことができる。この角度から言えば、書法を「美術」の範疇に入れるというやり方は、その中に民族的コンプレックスの成分がないと言い難い。

1920年代に至り、二十世紀初頭での「美術」から「精技」の意味が切り離され、純粋な表現を意味する「芸術」の立場になって、「美術」の明確な概念や用法が確立された。1930年代に至ると、「書法は芸術である」という命題がまた多くの学者によって提起し肯定された。しかし、その後の進展において、書法を芸術とする理論的根拠に言及した学者は僅か少数で、真に「なぜ書が芸術なのか」の問題を解決してない。80年代に「書法美学大討論」が勃発したが、論争において書法の本質の検討は書法の芸術の性質の検討に偏っていた。なぜ書法は芸術であるかという本質問題が無視された。二十世紀末に至るまで「なぜ書法が芸術なのか」の理論根拠は依然未解決な問題であるが、「書法は芸術である」という観念が広がってきた。これは書法の本質に対する誤読であろう。

2、朱立元の「art」概念の進展史の考察によると、西洋人の芸術はギリシャに由来し、また語源学の観点から言えば、西洋の「art」という言葉はラテン語の「ars」に由来し、ラテン語のこの言葉はギリシャ語の「Τέχνη」（テクネー）を翻訳したものである。古代ギリシャ時代には、当代人が芸術品と認められるものは審美の対象とされており、この時の芸術は「美」と結びついていなかった。むしろ、芸術は一種の伝授できる技能であり、造船術、航海術、音楽、詩、栽培術、建築術など、様々な技術を指す。古代ローマ時代と中世を経ても、芸術は依然として技芸と同等に扱われ、内包は大きく変化しておらず、文法、修辞学、論理学、算数、幾何学、天文学、音楽、建築、航海術、農術、医術などがすべて芸術の列に属している。ルネッサンス時代になって、芸術は工芸や科学から離れて独立し、芸術の美が発見された。artという言葉はこの時代になって初めて「技芸」とは全く異なる内包を得た。この時期には、人間性の覚醒によって神性への崇拜のほか、自然の美や人間性における知恵・勇気・仁愛などの特質も芸術作品を通して表現された。芸術は、このような人を愉しませるものを表現または反映することによって観賞者を愉しませるものであり、芸術はその愉しむ属性によって「美」となり、美が芸術の規則性となるという観念が芽生え始めた。芸術という言葉には、価値があり、優れた芸術、深い思想、精確な模写、神性の輝き、完備、調和、高尚な愉悦などの一連の意味を持つようになり、これらの意味はまた芸術家の社会的地位の向上や芸術品の価格と結びついた。このように、人々の頭の中には、これまでの時代

とは全く異なる芸術に対する朦朧とした認識が形成された。この認識に基づいて、人々は新しい芸術の内包を与え、すなわち近現代文明に属する芸術概念を提起した。絵画・彫刻・建築・音楽・詩・舞踊・修辞なども芸術に組み込まれた。

美の芸術という新しい観念を生み出した後、18世紀40年代（1747年）に、フランスの哲学者チャールズ・バトー（Charles Batteux 1713–1780）が「美の芸術」で芸術の概念を再定義し、千年以上にわたって流行していた「技術」の意味の芸術に代わった。これにより、芸術の概念史は前後二つの時代に分けられる。これ以前は芸術概念の「技術時代」であり、以後は「芸術概念の美の芸術時代」である。以前の芸術部門は「技術」を基準としていたが、「美」の基準の確立により、芸術は広範な技能、技術、技法の領域から独立して、自律性のある独立した論理と価値を持つようになった。すなわち、芸術は純粋に審美的需要を満たす対象となった。その後、新しい芸術体系が構築され、それは絵画、彫刻、音楽、詩、舞踊、建築と雄弁術のみを含み、このリストはその後公認された。これから芸術の概念は「美の芸術の時代」に入った。

19世紀に入ると、芸術に関わる理論が充実になってきた。ドイツの哲学者たち（フリードリヒ・シェリング、エゴン・シーレ、ヘーゲルなど）は各種の芸術を一つの全体として研究し、芸術を哲学に導いて本質的な探求を展開し、形而上学的な分析と演繹を始めた。英仏両国の理論家はアリストテレスとバトーの模倣理論を基調として、具体的な芸術作品から発して芸術の本質と機能を帰納し総括し、芸術の解釈を行う。また、カール・マルクス（1818年–1883年）の反映論も芸術の解釈に新しい視点を提供した。模倣であれ反映であれ、いずれも一種の認識モデルから芸術の本質を考えるものであり、これによって芸術の意義は芸術そのものではなく、模倣したり反映したりする対象や芸術自身と対象との関係に由来することになった。このように、「真実」という概念が芸術に介入するようになった。1850年ごろから、絵画と文学の中の現実主義と自然主義、哲学の実証主義と唯物論が興って、「美」の代わりに「真実」が芸術の主導的な追求になった。この観念の下で、「醜」も芸術の内包に入り、芸術と美のつながりは次第に離れていった。つまり、「真実」の観念が芸術に入ることにより、最終的に「美の芸術」という観念は潰れた。

一方、19世紀の西洋は対外拡張において諸国の民族文化を吸収し、その美術館や博物館には、中国の壁画、陶磁器、書法作品、日本の絵画、アフリカの原始部族の木彫り、アラブ人の織物などが展示され、芸術品として扱われるようになった。19世紀末になると、芸術と呼ばれるものが増え、既存の概念では新興のものを包括することができなくなった。概念と現実との間には大きな隔たりが生じ、芸術の概念はますます曖昧になっていった。

二十世紀初頭には、新興の現代芸術理論（フォーヴィスム、表現主義、ダダイスム、キュビズム、抽象主義など）は再び芸術概念に衝撃を与え、美と醜の基準はすでに芸術概念から離れ、純粋な思想の形態になった。主観的感情、内在的真実、純粋な精神、感覚など芸術の内包となっている。そこで哲学者や美学者たちは芸術を定義することに注目し、再現説、表現説、形式論、感情説、遊戯説、記号説、本能説、経験論など豊富な芸術理論が生まれた。二十世紀に人々の芸術概念に対する反省はかつてない広さと深さに達したが、依然として

究極の認識に達しておらず、尚且つ芸術定義の可能性を否定した。事実上、二十世紀になって芸術の汎化と内包の拡張は最終的に芸術概念を崩れ、すべては芸術であることができ、芸術はすでに規定性の内包を失った。⁴²⁰

次に書法と芸術の結合の問題を見てみよう。書法と芸術の結合には少なくとも次の二つの矛盾が反映できる。

1、概念の使用から言えば、王国維、梁啓超が書法を「美術(art)」の範疇に入れたのは、書法が持つ美の属性が「美の芸術」の基準に合っていたからであるとすれば、それは18世紀半ば以降の芸術概念に合っているにすぎない。今日の芸術概念は明らかに判断の基準を失っており、もはや芸術の基準で書法を解釈することも、芸術の要求で書法を進展させることもできない。しかし、「芸術」という言葉は人々の観念の中での地位は動揺せず、商業と芸術の結合はより密接になっており、芸術の内包を明らかにすることができなくても、書法は芸術であるという認識は主流になっており、これは一種の「追認」⁴²¹ではないだろうか。

2、書法は芸術であるの理論的根拠の構築から言えば、二十世紀に書法に芸術的な身分を与える理論的根拠の構築の中で、近代西洋の美学理論を用いて書法の芸術的な身分に合理的な説明を求める学者たちの努力が見られる。例えば、鄧以蟄が「性霊の自由表現」を美術（芸術）と考え、張蔭麟は書法と芸術はすべて感情を表現できるため、書法は芸術であると考えている。これはいずれもクローチェの表現主義に基づいているが、書法の実態に適応することが困難であり、そこで書法が芸術であるの理論的根拠をうまく解決できなかった。また、二十世紀の西洋の諸説は芸術の共通性を概括する理論として、今でも統一的な認識が形成されていないため、芸術と非芸術の判断基準にもならない。したがって、書法が芸術であるという理論的根拠を追究する基盤が非常に曖昧である。このことから、概念の定義できない「芸術」によって、書法を芸術とすることは「書法とは何か」という本質の問題をさらに曖昧模糊にした。

四、書法の本質観の把握

「書法とは何か」は「芸術とは何か」のような錯綜して明確に答えられない問題であるが、書法の本質に対する観念の把握を断念することを意味するものではない。現実の状況は、「書法は芸術」が観念としてこの時代の主流となっている。しかし、書法を単なる審美の対象とみなし、「芸術」の観念で読み解くのであれば、それほど大きな問題はない。しかし、書法の本質を芸術の視点で捉えようと、歴史上の書跡は「芸術のための芸術」の標本となり、書法も芸術進展の産物となる。これは明らかに書法の進展の実際には合わない。稿者は、書法の本質を客観的に全面的に把握するには、書法の歴史面と文化面から発掘する必要があると考えられる。

中国伝統的な観点から見れば、六芸の「書」はもともと「技能」であり、『大学』の「道」

⁴²⁰ 朱立元主編『西方美学範疇史』第二卷、山西教育出版社、2006年、第2-53頁参照。

⁴²¹ 白謙慎の説を取る。

ではなく『小学』の「技」であり、治世の能力に及ばないため、後世になって書法を「末技」と見なすようになった。例えば、南宋の裘万頃の詩に「詞章は末技のみ、安んぞ能く皇墳に嬾せん。而るを況んや字書学の、兀兀として説文を纂ぐをや。」⁴²²といい、さらに康有為は書法を「芸の微下に至る者」（芸之至微下者）とし、「無用の末芸」（無用之末芸）⁴²³であると評した。しかし、この「末技」は常に個人の道德修養とつながっている。朱和羹は「書学は一技に過ぎざるのみ。然れども品を立つること、是れ第一の関頭なり。品の高き者は、一点一画も、自ら清剛雅正の気有り。品の下^ひき者は、激昂頓挫し、儼然として観るべきと雖も、而れども縦横に剛暴し、未だ楮外に流露するを免れず。故に道德の事功、文章の風節の著はるる者を以て、代よ人に乏しからず、世を論ずる者は、其の人を慕い、益ます其の書を重んじ、書と人遂に並びて千古に朽ちず。」⁴²⁴と述べた。いわゆる「人品は書品の如し」（人品如書品）、「心正しければ則ち筆正し」（心正則筆正）、「書と品を立つるを貴ぶ」（書貴立品）などの説も「修身」につながっている。さらに中国の伝統哲学の「道」と連結する説もあり、文治教化の機能を示している。例えば、張彦遠は、「書は小道に非ざるも、本より以て人倫を助け、物理を窮む。神化は以て其の秘を蔵する能はず、靈怪は以て其の形を遁る能はず。」⁴²⁵とし、項穆は「法書の仙手は、中を致し和を極め、以て天地の玄微を発き、道義の蘊奥を宣べ、往聖の絶学を継ぎ、後覚の良心を開くべし。功は礼楽を将て同休し、名は日月と並曜す。」⁴²⁶とする。この他、蘇軾が「筆墨の跡は、形有るに託す。形有れば則ち弊有り。苟くも無に至らずとも、自ら一時に楽しみ、聊か其の心を寓し、憂を晩歳に忘るれば、則ち猶ほ博奕よりも賢なり。」⁴²⁷というように、文人は「道」を追求しているほか、書法は翰墨遊戯の「余事」として、中国古代の文人の日常生活において重要な活動でもあった。以上のことから、書法は中国の古代には書写技能だけではなく、古代人の日常生活、精神的追求、さら

⁴²² 「詞章末技耳、安能嬾皇墳。而况字書学、兀兀纂説文。」裘萬頃『竹齋詩集』卷一「次伯量贈別詩韻」、『文淵閣四庫全書』第1169冊、第430頁。

⁴²³ 「夫学者之于文芸、末事也。書之工拙、又芸之至微下者也。学者蓄德器、窮学問、其事至繁、安能以有用之歲月、耗之於無用之末芸乎。」康有為著、崔爾平注『広芸舟双楫注』卷一、2006年、第45頁。

⁴²⁴ 「書学不過一技耳、然立品是第一関頭。品高者、一点一画、自有清剛雅正之氣。品下者、雖激昂頓挫、儼然可觀、而縦横剛暴、未免流露楮外。故以道德、事功、文章、風節著者、代不乏人、論世者、慕其人、益重其書、書人遂並不朽於千古。」朱和羹「臨池心解」『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1979年、第740頁。

⁴²⁵ 「書非小道、本以助人倫、窮物理、神化不能以蔵其秘、靈怪不能以遁其形。」とある。張彦遠「法書要録」『歴代書法論文選』上海書画出版社、1979年版、第305頁。

⁴²⁶ 「法書仙手、致中極和、可以発天地之玄微、宣道義之蘊奥、繼往聖之絶学、開後覚之良心、功将礼楽同休、名与日月並曜。」項穆「書法雅言」、『歴代書法論文選』、上海書画出版社、1979年版、第530頁。

⁴²⁷ 「筆墨之跡、託於有形、有形則有弊。苟不至於無、而自樂於一時、聊寓其心、忘憂晩歳、則猶賢於博奕也。」『蘇軾文集（第五冊）』、中華書局、1986年版、第2170頁。

には文治教化にもつながり、非常に複雑な文化現象となっている。これらにより、中国の書法の多面的な文化的価値を客観的に見ることができると言える。これは「芸術」という言葉で概括できるものではないと言える。

否認できないのは、西洋の芸術理論の介入は書法の芸術性を十分に発揮させる空間を作り、造形芸術の基準の下で、形式の面での書法の創作は著しい進展を遂げた。書法の表現系統から見れば、書作の形式に含まれる要素、例えば、線・空間・墨色などは、強い審美性を持ち、書法の芸術性の源となり、毛筆の豊かな表現性に加え、確かに人に美的感受を与えることができ、書法を芸術領域に入れることが可能になっているようである。しかし、書法の美的属性だけで芸術の領域に編入するのは、書法に対する一面的な見方になろう。同時に危険であり、この観念は後世の書法に対する研究の立場に影響を及ぼすからである。前に述べたように、当代中国の「書法は芸術である」という認識は、芸術概念の進展史と「書法は芸術である」という観念の進展史から言えば、実は現代人の「追認」である。従って、書法に対する客観的な認識を打ち立てることが重要である。これは書法の芸術的価値を否定する意味ではなく、より客観的に書法の中に含まれる中国古典哲学の内包や古代社会の政治・文化との繋がりなどから書法の文化性質を重視することにある。

第二節 書法美学の解釈の仕方（対象・範囲・方法・立場）についての研究

近現代の中国にとって、二十世紀はかつてない天地を覆す変革が起こった時期である。この時期の中国は主動的あるいは受動的に西洋文化の衝撃を受けた。その中で、西洋美学の伝来は、中国伝統の美学思想に新しい理論ツールと論理的な思考方式を提供しただけでなく、中国美学の理論体系の形成と進展に重要な理論根拠と啓発も与えた。一方、伝統と近代化の衝突により、書法の「美」をめぐる言論が伝統書法の付属の属性から独立した研究主題になり、尚且つ独立した解釈価値を獲得し、その後の進展の中で次第に比較的に完全な理論体系になった。

二十世紀の書法美学の進展過程を振り返って見ると、梁啓超が「書法指導」という文章で「線」、「美」、「表現」、「個性」などの西洋美学の用語や概念を用いて書法美を觀照し、新たな書法美の認識方式、思考方式、表述方式を開拓し、美の観念で書法を探討する種をまいた。1931年には、張蔭麟が「中国書芸批判学序言」という文章で書法美学を一つの理論体系として正式に提起し、彼の論述から見ると、張氏は書法の本質、書法美学原理、書法審美特徴を書法美学の理論の研究対象とし、西洋の形式立場に立ち、西洋美学理論を用いて書法美を探討した。これは本当の意味で最初の体系的な書法美に関する「学」の専論であり、ここから書法美学の論理的、概念的、体系的、弁証法的な探索が始まった。30-40年代には、美学が中国で深化するにつれて、大量の西洋美学の著作が導入され、中国伝統美学の知識構成と言い廻しを変え、同時に書法美学の研究にも浸透し始めた。西洋美学の素養を備えた学者たちも書法に目を向け、書法に対する美学的な探討を展開した。しかし、西洋美学の影響を受

けているため、この時期の書法美学の探索はまだ西洋美学理論の借用を主としていた。例えば、鄧以蟄はクローチェなどの西洋美学家の理論を統合して書法美の解釈に応用した。朱光潜はクローチェ、リップス、グロースの見解を総合し、行動心理学を用いて書法美感の生成の仕組みや書法の評価基準について分析した。宗白華は、東西の美学思想資源を総合し、西洋理論の「空間」「生命」という概念を中国古代の美学範疇と連結し、中国の伝統哲学概念の「道」から書法美を観照した。そのほか、林語堂の「中国書法」という文章にも、書法美学の関連問題の探討がある。

50-70年代の書法美学探索の沈黙を経て、1979年に劉綱紀の「書法美学簡論」が著し、書法の芸術の性質に関する論争を引き起こした。それにより、多くの学者が書法美学理論の探索に加わり、大量の書法美学に関する理論著作が現れた。例えば、葉秀山の「書法美学引論」、金学智の「中国書法美学」、陳振濂の「書法美学」、尹旭の「書法美」、陳廷祐の「書法之美」などである。これらの著作は書法美学の構築に一定の理論基礎を築いた。総合的に見ると、二十世紀の書法美学は萌芽から次第に体系化する進展過程を経験した。

一、書法美学理論の体系化の表現とその問題

二十世紀の書法美学理論の体系化の進展を概観すると、80年代以前の書法美を討論する文章は普遍的にあまり長くない。そのため、完備した個人的な書法美学の理論体系を構築することは困難である。しかし、梁啓超、朱光潜、林語堂のほか、張蔭麟、鄧以蟄、宗白華の書法美学理論研究によって体系化の雛形が現れた。張蔭麟は「中国書芸批評学序言」でまず書法の芸術の身分から着手し、「書法は芸術である」という前提を論証した後、さらに書法の芸術的性質の分類について分析した。次に、張氏は書法の外部形式に立脚し、書法における線、構造、墨色（光沢の美）などの形式美を列举し、それをもとに書法表現が呈する美の特性を分析した。最後に、鑑賞の条件、鑑賞の仕組み、鑑賞の内容、鑑賞の基準から書法の鑑賞問題について議論した。つまり、張氏が構築した体系には、書法の本質、書法の芸術的性質の判断、書法美の形式表現と鑑賞問題に言及している。

鄧以蟄は「書法之欣賞」で、書体・書法・書意・書風という四つの部分から論述を展開したが、実際には「書体」と「書法」の部分しか書かれていない。その中には多くの書体の変遷や筆法、構造、章法などの技法の紹介が含まれているが、鄧氏は「性霊」と「意境」という二つの核心範疇から書法創作の主体要素と鑑賞問題を説明した。

宗白華は「中国書法里的美学思想」で、漢字の象形性を着眼点とし、書法を芸術とする理論的根拠を説明した後、古代書論をもとに筆法・結体・章法などにおける書法美の表現問題について討論した。

書法美学理論の体系化は、主に80年代以降に大量に出版された書法美学理論の著作に体现している。劉綱紀は『書法美学簡論』という本の中で、書法美の現実的根拠とその特徴、書法美の分析（筆法、構造、意境）、書法美の鑑賞、書法芸術の発生と発展の四つの面から展開し、書法美の源・表現・鑑賞・歴史問題に触れた。

葉秀山の『書法美学引論』は原理篇、分析篇、風格篇の四つの部分で構成された。原理篇

では、書法美学の理論形態、書法と心理学・社会学・哲学との関係に重点的に考察したが、書法美の本体に関する考察は少ない。分析篇では、書法の芸術規則と特徴、他の芸術門類との違いを討論した。風格篇では、異なる時代の書法作品の形式や書家の風格を紹介した。

陳振濂の『書法美学』は、書法美の性質、文字が書法における媒体としての地位、独立した線の美学的価値、書法の形式美感の多元的構成、書法美の鑑賞という五つの章から展開しており、書法美の性質、表現、鑑賞に関する基本原理をまとめている。

金学智の『中国書法美学』は多くの内容を触れている。彼は、書法の芸術性質を出発点として論述を展開し、書法の芸術特質を分析した。また、書体・時代・地域を基準として風格問題を検討したほか、審美範疇・書法美学の思想史・印章文化に関する考察も加えた。

纏めてみると、二十世紀初頭から中葉にかけて、梁啓超、張蔭麟、鄧以蟄、宗白華、朱光潜、林語堂は、書法美に対して異なる美学上の揭示を行った。書法美は彼らの学術生涯の中で主要な問題ではないため、これらの成果はすべて文章や例証の形で現れ、その体系化された特徴は明らかではない。しかし、書法の美学観照の仕方という角度から見ると、彼らは書法の芸術の地位を確立することを着眼して書法美の問題を討論しようとし、書法と芸術の関係や書法の審美的特徴を研究対象とし、書法美の表現や鑑賞についても一定の見解を提起し、その後の書法美学の研究に理論的基礎を築いた。

上記内容を一覧表にすれば下記の通りとなる。

学者とその著作	解釈の内容	用いた理論や方法	解釈の立場
梁啓超 「書法指導」	書法の性質、書法美の表現。	西洋美術の概念を用いて書法美の解釈に移し、伝統書論の思想を結合する。	中西美学を融合する立場
張蔭麟 「中国書芸批評学序文」	書法の芸術的性質、書法美の形式表現と鑑賞の仕組み。	ボサンケー、カント、デウィット・H・パーカーの美学理論を用いる。	西洋美学の立場
宗白華 「書法在中国芸術史上的地位」、 「中国書法里的 美学思想」、 「中国書法芸術的性質」	書法の芸術的性質（「書法在中国芸術史上的地位」、 「中国書法芸術的性質」）、書法美の本質、表現形式と鑑賞の仕組み。（「中国書法里的 美学思想」）	書法美を意境美とし、西洋美学理論における「空間」「生命」の概念を中国の伝統哲学の「虚」「実」「生命」と連結し、中国の伝統美学の内包を与えた。「中体西用」論	中西美学を融合する立場
劉綱紀 『書法美学簡論』、 『書法美』	書法美の本質、表現、鑑賞、歴史問題。（『書法美学簡論』） 書法美の本質、表現、鑑賞、審美心理、書法の定義。（『書法美』）	マルクス主義美学（『書法美学簡論』）。 中国の古典美学思想の「道」（『書法美』）。	1、西洋美学の立場（『書法美学簡論』） 2、中国美学の立場（『書法美』）

鄧以蟄 「書法之欣賞」	書法美の本質と構成。	クローチェの「表現説」を引用し、中国の古典美学範疇である「性霊」と「意境」の二つの範疇を巡って、書法美の本質を論じている。ただし、彼のいう「性霊」のは中国の古典文献での「性霊」とは異なり、西洋のクローチェが提起した直覚と一致している。	中西美学を融合する立場
林語堂 「中国書法」	書法美の鑑賞と表現。	イギリスの形式主義美学とベルクソンの生命美学と類似する。	中西美学を融合する立場
朱光潜 「子非魚、安知魚之樂?—宇宙的人間化」	書法美の生成の仕組みと原理、書法美の鑑賞と表現。	クローチェ、リップス、グロースの見解、行動心理学。	西洋美学の立場
李沢厚 「略論書法」、「線的芸術」	書法美の本質と表現	ベルの「意味のある形式」論。	西洋美学の立場
葉秀山 『書法美学引論』	書法美の原理、書法の芸術的性質	形態心理学・社会学・人類学・分析哲学・解釈学・記号論美学などの西洋の理論を大量に引用する。	西洋美学の立場
金学智 『中国書法美学』	書法の芸術的性質、書法の特徴、書法作品の風格と特徴、審美範疇、書法美学思想史。	第一編と第二編は芸術社会学、創作美学、受容美学、形式美学、主体論美学、記号論美学を用いる。 第三編と第四編は中国伝統美学の観点を用いる。(『中国書法美学』)	西洋美学と中国美学との両方の立場を取る
陳振濂 『書法美学』	書法美の原理、書法美の性質、書法美の鑑賞と表現。	書法の審美経験の特殊性から出発し、書法の実際に立脚して論じるという方式	中西美学を融合する立場
陳廷祐 『書法之美』、『中国書法美学』	書法美の表現、書法の芸術的性質、風格論、技法論	伝統的な書法観に基づく個人的認識	中国美学の立場

尹旭 『書法美』、『書法 線條美的発現』	書法美の本質とその内 容、表現、書法の形象の 審美属性、書家の風格、 書法美の創造、鑑賞、継 承、進展に関する問題	マルクス・レーニンの「反映 論」を用いる	西洋美学の立場
----------------------------	---	-------------------------	---------

しかし、80年代以降は「書法美学」と名付けられた著作が大量に現れ、その体系化された特徴が際立ってきたが、少し比較すると、これらの著作の研究対象には大きな違いがある。研究対象に対する認識は大きく2つの方向に分けることができる。

一つは「書法美の本質」から展開するものであり、書法美の根拠と特徴を明らかにすることを旨としている。例えば、天白は『書法美』の中で、「書法美学とは、書法芸術を対象とし、書法美の規律を研究する学問である。あるいは、書法芸術の美学的基礎を研究する学問である。」(書法美学是以书法艺术为对象, 研究书法美的规律的学科, 或者说是研究书法艺术的美学基础的学科。) ⁴²⁸と述べている。また、劉綱紀の『書法美学簡論』も、書法美の探求の出発点とするのはこのような立場に属している。

もう一つは「書法の芸術的性質」から展開するものである。金学智は『中国書法美学』の中で、「書法美学の研究は、主に「書法はどのような性質の芸術であるか」という核心的な問題に集中している。」(对于书法美学的研讨, 主要集中在‘书法是一种什么性质的艺术’这一核心问题上。) ⁴²⁹と述べている。このような立場では、書法の芸術的性質の問題を書法美学の研究対象とし、書法の性質や表現問題を明らかにすることを主とし、書法美の本質、そして書法美の根源問題を追究していない。

これらの二つの方向の理論成果は同じく「書法美学」と名付けられているが、その対象には違いがある。「書法美の本質」は書法の審美活動の本質的な認識であり、書法美学研究の根本的な問題である。而も「書法の芸術性質」は書法が芸術分野としての分析であり、その芸術性質は第一問として芸術学研究の範疇である。これらの二つの問題を混同し、さらに同一と捉えて美学研究の出発点としことは、研究範囲の画定に影響を与える。

二十世紀の書法美学理論成果を概観すると、人々の認識の進展に伴って書法美学理論の研究範囲が次々と拡大し、これらの著作には書法美の源泉問題、書法の性質問題、書法の審美範疇研究、書法と他の芸術との関係の研究、書法美学思想史、風格史などに言及している。巨大な問題の集合が形成し、研究範囲が大きく充実し、書法美学の研究がより立体的になった。否定できないことは、これらの内容は人々に視野を広げ、思考を開拓し、書法に対するより深く、全面的な理解と把握を追求することに一定の啓発的意義がある。しかし、書法の美学上の研究に対する認識が異なっているため、書法美学の体系を構築する中では、各学者は研究対象の把握に異なる理解を示している。書法美学の研究対象に対するはっきりと一

⁴²⁸ 尹旭(天白)『書法美』、寧夏人民出版社、1990年、第7頁。

⁴²⁹ 金学智『中国書法美学』、江蘇文芸出版社、1994年、第23頁。

致した認識を形成していないため、各学者は自身の書法美学体系構築において研究範囲の切り分けも異なっている。それでは、いったい何を書法美学研究の対象とするのか、そして書法美学研究にはどのような内容を含めるべきなのか。

上記の問題のほか、書法美学の解釈における中西の融合問題も避けられない問題である。西洋美学理論の輸入と中国美学思想の発掘は、書法美学の探索に全面的で理論的な展開の基礎を提供した。その基礎の上で各学者は中西方の美学概念や範疇を用いて書法美を討論したことは、書法美学研究により広い空間と多元化研究の可能性を創造した。しかし、書法にとっては、西洋美学には書法に直接的に応用できる理論がなく、そのまま移植することはできない。古代の書論には書法美に関わる言論は殆ど断片的で主観的経験の感悟であり、論理的な理論体系には形成しておらず、書法美の本質や書法がなぜ美しいのかという問題を明確に解釈することが困難である。そのため、書法美学の理論の構築には直接参照できる模範がない。二十世紀の書法美学研究成果を概観すると、書法美の解釈視点は主に三つの種類に分けられる。1、西洋美学を視点とする。2、中国伝統美学理論を視点とする。3、中西美学の結合を視点とする。

しかし、問題も明らかである。

(1)、西洋の美学理論から書法美を観照する方式は、主に書法の美をある西洋の美学理論の注釈として見なされたものであり、書法の審美活動と審美経験の独特性が軽視されている。

(2)、中国の伝統美学理論から書法美を観照する方式は、主に古代の書論や文献の中の美学観点に基づいて、「道」・「象」・「意境」などの伝統美学の審美範疇と結び付いて解釈することである。しかし、このような仕方は古代文献の中での文学的な表述に頼りすぎて、書法の文化的解釈に偏っており、書法美に対する論理的論証が欠けているため、書法美の真実の姿を明確に描き出すことができない。

(3)、中西結合の視点で書法美を揭示する方式は、中西両方の美学理論を書法美の解釈の資源と見なし、例えば書法美の源や審美、表現の問題に対してある西洋の美学理論を適用したが、書法美の内容に関する解釈では中国古典美学の概念や範疇（神韻・意境など）を用いて解釈する。これは人に混乱した中西美学の交り合う感受を与える。それでは、書法美学理論の展開はいったいどのような方式を用いるべきなのか。

上記の問題は書法美学を科学的に研究する基本問題として、以下では書法美学の対象・範囲・方法及び解釈の立場を検討する。

二、書法美学研究の対象、範囲、方法

書法美学は美学の一分野であり、その研究対象と方法は美学の一般原則に従うべきである。西洋美学の研究対象については異なる見解が存在しているため、書法美学の研究対象の決定にも大きな影響を与えている。しかし書法美学の研究対象と範囲を検討するためには、美学の研究対象から把握しなければならない。

(1) 美学と芸術学の方法論

一般的に、学界は美学の確立を 18 世紀のドイツの哲学者バウムガルテン (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762) に帰する。彼は感性認識の学問を指すために「Aesthetica」という言葉を初めて使った。バウムガルテンは 1750 年に「Aesthetica」という言葉で著作を命名し、詩を議論の対象として他の芸術にも及び、この理論を確立しようとした。その中でバウムガルテンは明確に、「Aesthetica」は「美学 (自由な技術の理論、下位認識論、美しく思惟することの技術、理性類似者の技術) は、感性的認識の学である。」⁴³⁰であり、「美しく思惟することの技術」⁴³¹であると指摘した。すなわち現在の「美学」である。誕生から 200 年余りの間、美学は多くの学者の関心を集め、豊かで複雑な美学の学派と理論成果を形成してきた。尚且つ始終哲学の一分野、または構成部分として扱われている。これはバウムガルテン以来の美学研究レベルの共通点であるが、異なるのは美学の研究対象に対して統一的な認識が形成されていないことである。

朱立元の整理によると、西洋美学史上、美学の研究対象について四種類の異なる考えがある。

一つ目は、美学の対象を美とする考え。この考え方は古代ギリシャのプラトン (紀元前 427 年 - 347 年) から始まった。プラトンは、「美とは何か」と「何が美しいか」の 2 つの命題を厳密に区別した上で、美学の思考対象は「美しいもの」ではなく、「美」であると主張した。なぜなら、前者は永遠で絶対的な美そのものであり、後者は具体的で個別的な美の事物に過ぎないからであると考えた。近代のバウムガルテンは美学の対象を美と位置づけ、美は「感性認識の完備」とし、美学は感性認識の完備を研究する学問であるとした。

二つ目は、美学の対象を芸術とする考え。この考え方は最初にプロティノス (Plotinus、約紀元前 204/5 - 270 年) が持っていたもので、彼は芸術が美そのものを体現し、伝達することができる、美学は芸術を思考対象とすべきであると考えた。この考えの傾向は後にヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel、1770 年 - 1831 年) によって継承され、そして発展した。ヘーゲルは『美学』の冒頭で、「実はむしろ皮相であるために、Kallistik という名称をわれわれの学にあたえようとするところみもあった。けれどもこれも不満足なものだということができる。ここで問題とする学は、美一般を考察するのではなくて、もっぱら芸術の美を考察するのだから。われわれはそれゆえ Aesthetik という名称でまにあわせようとおもう。それは単なる名称としてわれわれにとってどうでもよいことだし、かつまた一旦普通の用語として慣用されているので、ひきつづきこの名称をつかってもさしつかえないわけである。ただしわれわれの学に対する本来の表現は、「芸術哲学」(「Philosophie der Kunst」) さらに明確には「Philosophie der schönen Kunst」である」⁴³²と指摘した。

⁴³⁰ バウムガルテン『美学』、松尾大訳『美学』(講談社学術文庫、2016 年) 第 1 巻・序論・§ 1・22 頁引用。

⁴³¹ 同上、第 24 頁。

⁴³² ヘーゲル『美学』第一巻、竹内敏雄訳、岩波書店、1956 年、第 18 頁。

三つ目は、美学の対象を人間の審美心理・感受・意識とする考え。カント (Immanuel Kant、1724 年－1804 年) のいう「鑑賞の判断」、リップス (Theodor Lipps、1851 年－1914 年) のいう「感情移入」(Einfühlung)、ブロウ (Edward Bullough、1880 年－1934 年) のいう「心理的距離」(Psychical Distance) などは、この考えの体現と展開である。

四つ目は、美学の対象をあらゆる美的現象とする考え。これは現代西洋哲学と美学研究の重要な傾向である。最も顕著な例はニーチェ (独: Friedrich Wilhelm Nietzsche、1844 年－1900 年) とハイデッガー (Martin Heidegger、1889 年－1976 年) である。ハイデッガーが芸術を解釈するによって存在論の道筋を解明することは、この傾向が見られる。

以上の美学の研究対象に対するさまざまな見方は、美学研究の複雑さを体現している。しかし、どのような美学の見方を持っていても、実際に様々な審美現象をめぐって論じられている。しかし、上記の四つの見方から、研究対象を統一できない原因の一つは、芸術に対する態度の違いであることが分かる。もちろん、美学の二百年以上の進展の中で、芸術はずっと美学の主要な研究対象であったが、それは美学が芸術の美学と完全に同等であることを意味するものではない。自然界と人類社会に依然として大量の美学問題が十分に重視されておらず、美学を「芸術哲学」と同一視するのは実際には美学の本来の目的を狭めているといえる。このような見方を持つ人々は、ヘーゲルの美学観を継承したものである。例えば、フランスの哲学者テーヌ (Hippolyte Adolphe Taine、1828 年－1893 年) は典型的な代表である。彼の『芸術哲学』(『Philosophie de l'art』1882 年) という本では、テーヌは次のように述べている。

「美学の第一と主要な問題は芸術の定義である。芸術とは何か、その本質は何か。私の方法をすぐにこの問題に適用したい。」(美学的第一个和主要的问题是艺术的定义。什么叫做艺术？本质是什么？我想把我的方法立刻应用在这个问题上。) ⁴³³

このことから、芸術哲学を美学研究の立場とする学説では、研究対象がすでに変わっていく、そもそも美の本質の議論は、芸術の本質に関する議論に移ったことが分かる。芸術は人間の審美活動の集中的な体現であるにもかかわらず、完全に芸術を主体とする美学研究の立場は、美学を一般の芸術理論と混同しやすく、美の本質に関する哲学的探求を芸術の創作経験や鑑賞経験の概括に変えてしまい、それによって美学は芸術学になる。

事実上、一部の学者はこの点に気づいていた。ドイツの美学者コンラート・フィードラー (Konrad Fiedler、1841 年－1895 年) は、1867 年に発表した論文「論造形芸術的評価」で、混同された「美学」と「芸術学」という二つの概念を区別し、両者が解決しようとする問題は全く異なると考えている。彼は次のように述べている。

「美の原理を対象とする美学と、芸術の法則性を追求する芸術学とは、分離しなければな

⁴³³ テーヌ『芸術哲学』、傅雷訳、安徽文芸出版社、1991、第 51－52 頁。

らない。」(以美的原理为对象的美学, 与追求艺术的法则性的艺术学, 必须分离。)

「芸術学は自然と人生に含まれる美の領域を離れ、芸術作品を研究対象とし、芸術固有の客観的法則を探し、独立した特殊な科学にならなければならない。」(艺术学必须撇开自然人生所含有的美的领域, 以艺术作品为研究对象, 去找寻艺术固有的客观规律, 而成为一门独立的特殊科学。)⁴³⁴

この見解は独立した芸術学の確立に重要な推進力となり、また芸術が専門研究として誕生することも醸成されている。そのため、学界では一般に彼を「芸術学の父」と呼んでいる。その後、芸術学は美学の思弁哲学方法とは異なる客観的な分析方法として流行し始めた。学者たちは美学と芸術学を区別した上で、更に芸術学の研究対象と範囲を検討した。例えば、グロッセ (Grosse, Ernst, 1862-1927) は『芸術学的起源』(『The Beginnings of Art』、1894年)で、この芸術の科学の主な目的は「芸術生命と発展法則を支配する知識」(支配艺术生命和发展法则的知识)⁴³⁵を見出すことであり、「芸術科学が文化のある形式と芸術のある形式の間に存在する規律的で固定的な関係を示すことができれば、芸術科学はその使命を果たしたことになる。」(只要艺术科学能够显示出文化的某种形式和艺术的某种形式间所存在的规律而且固定的关系, 艺术科学就算尽了它的使命)⁴³⁶と考えている。また、芸術学の研究方法と対象にも言及した。その主な方法は社会学、人類学、民族学、歴史学、考古学に基づいており、主要課題では以下の通りである。

①芸術の本質、すなわち芸術活動や作品を他のものとの区別の研究と、さまざまな芸術を相互に区別する異なる性質の研究。

②芸術と関連する芸術の諸動因、および芸術の自然風土文化のさまざまな制約要素の研究。

③さまざまな芸術が個人や社会生活に及ぼす諸効果の研究。

と指摘した。

また、マックス・デソワール (Max Dessoir, 1867年-1947年) は『美学与芸術理論』(『Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft』、1906年)で、芸術学と美学のつながりと区別を論じ、また芸術を美と混同することに反対し、芸術学の独立を強く主張した。彼は次のように述べた。

「私は、認識論の角度からこれらの学問(芸術学と美学)の概念、方法、目的を考察し、芸術の性質と価値、および作品の客観性を研究することは、普通の芸術科学の課題であると思う。そして、芸術創作や芸術起源によって形成したいくつかの思考に値する問題、および芸術の分類や役割などの領域は、この学科の中にしか存在しない。」(我觉得, 从认识论的角

⁴³⁴ フィードラー「論造形芸術的評価」、馬采『芸術学与芸術史文集』、中山大学出版社、1997年、第3頁。

⁴³⁵ グロッセ『芸術的起源』、蔡恭暉訳、商務印書館、1996年、第5頁。

⁴³⁶ グロッセ『芸術的起源』、蔡恭暉訳、商務印書館、1996年、第6頁。

度去考察这些学科的设想、方法和目标，研究艺术的性质与价值，以及作品的客观性，似乎是普通艺术科学的任务。而且，艺术创作和艺术起源所形成的一些可供思索的问题，以及艺术的分类与作用等领域，只有在这门学科中才有一席之地。) ⁴³⁷

もう一人のドイツの芸術理論家エミール・ウティツ(E.Utitz、1883年－1956年)も、芸術学の確立に大きな貢献をした。彼は『一般芸術学基礎原理』(『Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft』、1914年)という本で、芸術の定義、芸術的体験、自然享受と芸術享受、芸術の美の意義、芸術作品、芸術家などを一般芸術学の研究の主要な方面として扱っている。⁴³⁸このように、芸術学と美学の界ははっきりしており、尚且つ芸術学の研究対象と研究範囲がさらに明確になった。

総じて、美学と芸術学はともに芸術を研究対象としているが、両者の間には密接な関係がありながらも、明確な違いもある。

両者の関係から見ると、200年余りにわたる美学研究では、芸術は終始美学研究の重要な内容としているが、それ以外、美学は自然と社会における美学問題にも関わっている。芸術活動は美学研究の一部に過ぎない。一方、芸術学は芸術活動を唯一の対象としている。

研究対象から見ると、美学は現実中の芸術活動を主とする審美活動を考察・解釈する理論であり、審美現象はその核心的な研究対象である。美の本質・価値・審美体験・主体の審美趣味や審美心理・審美の受容・審美の社会性などは、美学研究の主な問題である。芸術学では芸術そのものの研究である。前述の学者が指摘したように、芸術創造・起源・分類・機能などの問題が含まれている。具体的に言えば、芸術学は文化と芸術形式との間の一般規律を明らかにする科学であり、芸術の本質と特性がその核心的な研究対象である。芸術学は主に芸術の本質・芸術作品の表現方法・芸術形式・芸術言語などの問題、及びそれらの異なる文化と歴史背景下での風格の変化に注目している。

研究方法から見ると、美学は哲学から派生したものであるため、哲学の方法が美学研究の核心的な方法になる。これは、一般から特殊へ、抽象から具体へ、普遍性から特殊性への順序に従うトップダウン方式であり、論理性、抽象性、思弁性に重点を置く研究方法である。審美経験の解釈と美学原理の生成を重視する。一方、芸術学の核心的方法は帰納法であり、すなわちボトムアップの研究方法であり、特殊から一般へ、個別から全体へ、具体から抽象へ、特殊性から普遍性への順序に従って、審美的直覚と文献分析を重視する。歴史学、文化学、社会学、心理学、形式分析学、記号学など様々な方法を用いて、芸術現象の分析・総合・帰納・演繹を通じて、芸術の基本的な規律を揭示する。

このことから、美学の研究と芸術学の間には多くの違いがあり、両者を完全に混同することはできないと考えられる。

⁴³⁷ デソワール『美学与芸術理論』、蘭金仁訳、中国社会科学出版社、1987年、第2－4頁。

⁴³⁸ ウティツ『一般芸術学基礎原理』、竇超訳、中国文聯出版社、2019年、第7頁。

(2) 書法美学の成果における美学と芸術学の区別

美学と芸術学の区別を明確にした上で、二十世紀以来の書法美学の成果における美学と芸術学を分析する。

梁啓超、張蔭麟、鄧以蟄、宗白華、朱光潜、林語堂、李沢厚は「書法美学」と自分の文章を命名していないが、彼らの成果はすでに一部の書法美学の問題に触れている。例えば、梁啓超が「書法指導」の「書法在美術上の価値」の節で提起した「四美」は書法美の表現についての記述である。張蔭麟は「中国書芸批評学序言」で書法美の表現、審美経験、書法の鑑賞仕組みの問題を検討している。鄧以蟄は「書法之欣賞」で「性霊」と「意境」という二つの概念を用いて主体の審美趣味と審美心理の問題に自分の意見を述べている。宗白華の書法美に関する議論は比較的散らばっているが、彼の観点を考察すると、「空間」「生命」という概念で書法美を解釈し、意境美としている。書法美の生成と表現形式の問題に注目していることがわかる。朱光潜は行動心理学を用いて書法美感生成の仕組みを探索し、書法美の主体要素と鑑賞問題に触れている。林語堂は「中国書法」で動力の美は中国書法の秘奥の鍵であり、「生命意志」の表現であるとしている。これは書法美の本質と表現形態の揭示に属する。李沢厚は線を書法美の表現とし、尚且つ「意味のある形式」という概念を借りて書法美の本質を概括しようとしている。

なお、上記の学者はいずれも「書法の芸術的地位の確立」という視点から、書法を芸術と見なした上で書法の美の問題を探索し、書法と芸術との関係、そして書法の審美特徴を研究の主題としている。書法の美学問題と芸術学の問題が混在している。

1979年に劉綱紀の『書法美学簡論』が中国初の書法美学の論著として出版されて以来、「書法美学」と名付けられた著作が多く現れている。劉綱紀の『書法美学簡論』では、マルクス主義の美学を用いて書法美の本質を明らかにしようとしている。著書は書法美の現実的根拠とその特徴、書法美の分析（用筆、構造、意境）、書法美の鑑賞、書法芸術の発生と進展の四つの面展開している。そのうち、前三者は書法美の論述であり、書法美の源、表現と鑑賞の問題に関わり、美学の研究対象に属するが、後者の「書法芸術の発生発展」は書法史の内容であり、美学の研究対象にはならない。

葉秀山の『書法美学引論』は原理篇、分析篇、風格篇から構成されている。原理篇では書法美学の理論形態に重点的に考察し、書法美学が知識形態として心理学・社会学・哲学との関係を掲示した。これは書法美学の方法論の考察に属する。分析篇では書法の芸術規則と特徴、および他の芸術分野との違いについて議論した。風格篇では時代ごとの書法作品の具体的な形式や書家の風格を紹介した。明らかに、分析篇と風格篇はいずれも芸術学研究の内容である。

陳振濂の『書法美学』は書法美の性質、文字が書法における媒体としての地位、線條の独立した美学的価値、書法の形式美感の多元的構成、書法美の鑑賞という五つの章で展開している。その中で書法美の性質・特徴・表現・鑑賞問題に関する基本原理をまとめており、全体的には美学研究の範囲を離れていない。

金学智の『中国書法美学』は、中国の書法芸術の多質性、書法が芸術群族の関係ネットワ

一クにおける位置、書芸の風格美と鑑賞品評、中国書法美学思想史の概観、印章文化の体系の構成の五つの章節に分かれている。書法の芸術的性質を出発点として検討を進め、書法の芸術的特質を分析した。また、書体・時代・地域を基準として風格の問題を探討し、さらに、審美範疇・美学思想史・篆刻の文化面の考察も加える。全体的に見ると、「中国書法芸術の多質性」の一節における書法美の表現に関する論述や美学思想史の考察は美学の研究内容であるが、書法の芸術性質比較・風格・審美範疇の解説は芸術学研究の範疇に属する。

陳廷祐（または「陳廷佑」）は、自著『中国書法美学』で、国粹論・本体論・風格論・致美論の四つの側面から書法美学の論述を展開している。本体論では、「力量」と「黄金律」に関する議論が美の表現や原理に触れているほか、国粹論・風格論では書法の芸術性質の分析、書法風格史はすべて芸術学の範疇に属す。致美論では筆法・字法・章法の創作規則を紹介し、そのなかに美の観念も触れているが、どのようにすれば美的であるかを紹介しただけで、なぜ美しいのかという形而上学的な追究に欠けているため、美学理論にはならない。

尹旭は『書法美』で、書法美の本質を出発点として議論を展開し、書法美の本質、その具体的な内容、表現形態、書法の「醜」の表現形態、各種の書法の形象の審美属性、書家の風格、書法美の創造・鑑賞・継承・発展などの問題に触れている。これは美学の研究内容と芸術学の研究内容が混在していることが見られる。その中で、書法美の本質、表現形態、創造と鑑賞問題は美学研究の内容に属している。一方、中国の芸術の特徴、漢字の特徴、有名な書家の芸術特色の分析、書家が備えるべき条件などは美学の研究内容と離れ、芸術学の研究対象である。

以上から、「書法美学」と名付けられた著作は書法美学体系の構築において、陳振濂の『書法美学』以外、他の著作は美学と芸術学の研究内容は明確に区別されていないことが分かる。美学研究において、美の本質は最も基礎的かつ重要な問題であり、同様に、書法美の本質問題を明らかにすることも、書法美学を展開する根本的な問題である。しかし、「書法美学」と名付けられた著作らは、劉綱紀、陳振濂、尹旭だけが書法美の本質を明らかにしようとし、美の問題を出発点として展開している。金学智は書法の芸術的性質を書法美学の研究の起点とし、葉秀山、陳廷祐では書法美の本質問題に追究しなかった。この次元から言えば、金学智、葉秀山、陳廷祐は書法美学体系の構築において書法美学の根本的な問題を中心として扱っておらず、書法美学の研究対象と方向から外れてしまった。その結果、構築された書法美学の体系には芸術学研究の内容が多く混入している。しかし、書法の芸術的性質の分析・比較や風格・技法・特徴の分析などの芸術学の内容を書法美学の研究対象とすることは美学の本意を曲げていた。

次に、研究方法から言えば、「書法美学」と名付けられた著作には哲学の思弁の美学的研究方法が普遍性に欠けており、主に用いられているのは芸術学の帰納法と分析法である。審美範疇の解説を例とすれば、往々にして伝統の書論からある審美範疇を帰納し、この審美範疇を概念として意味の分析と解釈のみに注目した。しかし、その範疇と美感の発生との関係、そして書法の創作活動にどのように表現する、どのように判断するかについての論述が不足している。厳密な意味では、このような解釈や分析の方法はまだ書法美学研究の要求に達

していない。

これはまさに書法美学の研究対象・範囲・方法に対する明確な認識に欠けた結果であると考えられる。

(3) 書法美学研究の方法論

書法美学研究において、書法の美学問題と芸術学の問題が混在している現象は、美学研究への認識の違いだけでなく、「書法芸術学」という概念の確立と書法芸術学体系の構築が無視されていることも関係している。

現代中国では、「書法芸術学」を「書法美学」の代名詞と見なす考え方が依然として存在する。

例えば、劉正成は「『中国書法芸術学』、あるいは中国書法美学と呼び、その本質は方法の学問である。」（‘中国书法艺术学’，或者称为中国书法美学，其实质是方法的学问。）⁴³⁹と述べた。馬国俊は「書法美学は、すなわち書法芸術学である。」（书法美学，即书法艺术学。）⁴⁴⁰と考えている。

これは、現代中国が「書法芸術学」に対する関心の欠如を反映している。管見の限り、これまでに「書法芸術学」について体系的に研究したのは、平山観月の『書の芸術学』⁴⁴¹（1971年）と白鶴の『中国書法芸術学』（2010年）の2冊の著作だけがある。

平山観月は『書の芸術学』の中で、美学と芸術学の概念の区別から着手し、書の芸術学の研究対象・範囲・方法について体系的に検討した。そして、パウル・フランクル（Paul Frankl 1878-1962）のいわゆる美学が包摂する芸術学⁴⁴²を基準として、書の芸術学の研究体系を構築した。彼は著作の中で、「書芸術についての学すなわち書の芸術学は、書芸術という特殊な領域ならびにその側面に関する系統的認識を企画するものである。」⁴⁴³と述べている。そして、書芸術の本質とその構造、書美の類型すなわち範疇論、書芸術の創造と手法、さらには書の鑑賞、書と一般文化との関係などを研究対象として⁴⁴⁴、系統的に書の芸術学の内容を展開した。

白鶴の『中国書法芸術学』は、学理上の美学と芸術学の区別を基点として書法芸術学体系を構築したわけではなく、書法の芸術の身分に立脚して、書法という芸術に対する認識の「学」である。研究方法については、白鶴は哲学の方法を捨てて、具体的な創作と審美と感

⁴³⁹ 劉詠編、『劉正成書法文集』1、青島出版社、1999年、第50頁。

⁴⁴⁰ 馬国俊著、書法九論、読者出版社、2021年、第342頁。

⁴⁴¹ 平山観月『書の芸術学』、有朋堂、昭和46年。喻建十によって翻訳され、2008年に中国で出版された。『書法芸術学』、四川人民出版社、2008年。

⁴⁴² 「美学を芸術学自体の組織のうちに包容するという態度。」平山観月『書の芸術学』、有朋堂、昭和46年、第49頁。

⁴⁴³ 平山観月『書の芸術学』、有朋堂、昭和46年、第55頁。

⁴⁴⁴ 平山観月『書の芸術学』、有朋堂、昭和46年、第56頁。

性体験の描述を結びつけて、帰納法と分析法の方式で、そこから規律性のあるものを抽出して形而上的に検証している。⁴⁴⁵著書の体系構成において、白鶴は書法に関する多くの命題を研究対象とし、書法の芸術的特質の分析、書法形式の特徴と内包の揭示、審美範疇の解釈などに関わっている。白鶴の『中国書法芸術学』の内容と方法から言えば、芸術学研究とはかからずとも一致したが、厳密に言えば、真に学理上で体系的に美学と芸術学を区別し、それをもとにして書法芸術学の体系を構築したのは平山観月である。

書法芸術学は中国では美学と明確に区別されておらず、尚且つ芸術学の理論体系が形成していないため、それによって書法芸術学の内容と美学の内容が常に混同されて「書法美学」と見なされている。これは書法美学の探索の深度と方向に影響を与えている。したがって、美学と芸術学のそれぞれの研究対象・範囲・方法を明確にすることは必要である。

書法美学は美学研究の一分野として、共通の研究対象を持っている。それは形而上的な「美」であり、形而下的な具体的なある種の芸術ではない。その研究方法は美学の哲学思弁の方法に従うべきであり、そして美学研究の根本的な問題も書法美学が注目すべき主要な内容である。具体的に言えば、書法美の発生に直接関係する諸問題こそが書法美学の研究対象であり、そのなかに少なくとも書法美の本質、表現形式、審美趣味、審美心理などの原理の揭示が含まれるべきである。その方法は美学の研究方法に従い、すなわちトップダウンの方式であり、一般から特殊へ、抽象から具体へ、普遍性から特殊性へという順序に従い、論理性・抽象性・思弁性に重点を置く研究方法である。

また、芸術は確かに美学研究の重要な対象であるが、書法の美学研究は書法の芸術学研究とは決して同等ではない。同様に、書法美学の研究も一般美学の研究と同じではない。それぞれの研究対象と任務を明確にした上で、それらを明確に区別するには、書法の本質を追究する必要がある。これを書法美学探討の出発点とする重要な問題であるからである。次に、書法美の本質を明らかにすることにも、書法自体を明確に認識することを避けられない問題である。したがって、書法美学体系を構築するに最も基礎的な問題は、「書法美の本質」だけではなく、「書法の本質」への追究も含むべきであると考えられる。

三、書法美の解釈における中西視点の問題

美学は、西洋の文明の土壌で孕み、誕生した近代的な学問であり、西洋の文化伝統と密接な血縁関係がある。中国美学は、二十世紀以来、中国の学者が西洋美学の思惟方法を借りて、中国古代の審美に関連する理論・思想・観点・批評などの豊富な資源を整理し、「美学」という学問の領域に収めて、次第に学界に受け入れられ、認められるようになったものである。しかし、「美学」と名付けられても、中国古代の美学思想と西洋美学理論との根本的な違いと矛盾を変えるものではない。

(1) 中西美学の差異

早くも1930年に、豊子愷は『東方雑誌』に発表した「中国美術在現代芸術上の勝利」と

⁴⁴⁵ 白鶴『中国書法芸術学』、学林出版社、2010年、第7頁。

いう文章で、東西文化の区別について指摘した。

「東西文化には昔から越えられない差がある。評論家が言うように、西洋文化の特色は「構成的」であり、東洋文化の特色は「融合的」である。西洋は「關係的」であり「方法的」であるのに対し、東洋は「非關係的」であり「非方法的」である。」(東西洋文化自古有不可越的差別。如评论家所论, 西洋文化的特色是“构成的”, 东洋文化的特色是“融合的”, 西洋是“关系的”、“方法的”, 东洋是“非关系的”、“非方法的”。)⁴⁴⁶

確かに、中西は異なる歴史、文化、社会背景はそれぞれ異なる考え方と価値観を育んでいる。豊子愷がまとめたように、この文化的特徴は中西美学にも及んでいる。主に以下の二つの方面に体现している。

一つ目は、中西美学の思考方向が異なることである。西洋の美学はプラトンから始まり、具体的な「美なるもの」と「美そのもの」の二つの問題を明確に区別し、尚且つ「美そのもの」を自分の課題として、美のものの考察を通して美の本質を練り上げようとする。この考え方は分析、抽象、論理、系統的に美の本質、規律、基準、普遍性を追求し、理論の構築と証明、そして具体的なものの分類と評価に重点を置いている。西洋の美学思想に比べて、中国の古典美学思想は「美」そのものについて直接的な議論が欠けている。それは葉朗が指摘したとおりである。

「中国の古典美学体系の中心的な範囲は「美」ではなく、「美」という一文字だけで中国の古典美学体系を根本的に把握することは不可能である。」(中国古典美学体系的中心范畴并不是‘美’, 只抓住一个‘美’字根本不可能把握中国古典美学体系。)⁴⁴⁷

中国の美学観念は儒教と道教の思想体系に潜んでおり、この二つの学派は美を検討することを目的とするわけではない。儒教は仁・義・礼・智・信などの道徳的要求を主張し、人と人、人と社会の道徳倫理関係強調している。道教は自然に順応する無為を主張し、人と自然との関係、そして宇宙における人の地位と意義を強調している。両派とも明確な主体と客観世界の対立がないため、主体が客観世界に対して理性的な認識を持つことができない。このような考え方は中国の美学の基本的な特徴を形成した。それは美そのものや本質を追究することを重視するのではなく、倫理・人格精神・心ひいては人生の境界に対する審美の価値と意義を強調することである。中国古代には画論・書論・詩論・楽論などに多くの主観的な審美経験と審美観念が記録されているが、「美そのもの」に関する思弁や演繹が欠けているため、美の原理に関わる理論が形成されてない。しかし、このような体験を重視した記述は豊富な美学範疇を形成した、例えば「氣」という範疇を氣力・氣骨・氣格・氣調・氣韻・

⁴⁴⁶ 豊子愷『豊子愷文集』芸術卷二、浙江文艺出版社と浙江教育出版社、1990年、第514頁。

⁴⁴⁷ 葉朗『中国美学史大綱』、上海人民出版社、1985年、第24頁。

気象などに細分化し、「風」という範疇を風神・風骨・風格・風韻・風趣・風情・風雅などに細分化した例がある。

2、中西美学の産出方式が異なることである。中国美学は儒教の心性道徳を重んじる哲学体系と道教の心性境界を重んじる哲学体系に基づいて、人の生命体験を核心とし、個人的な審美体験に立脚し、内的な意象性と精神性を追求するものである。このような産出方式は豊かな審美範疇を作り出せるにもかかわらず、理性的な論理と体系性の追求に欠けているため、その主観性は普遍性よりも強い。逆に、西洋美学は早くから「美そのもの」の揭示に着目し、理性と科学の推理と分析に基づいて美の概念を定義し、美の構造を分析し、美の規律を探求するなどの命題から展開し、明確な内包を追求し、最終的には理性的な論理体系が成立する。このような知識の産出方式は主観性を大幅に弱め、強い普遍性を示している。

(2) 書法美の討論における中西視点の利害

中国と西洋の美学はそれぞれ異なる体系で書法美の検討に入り、特に書法美の本質の問題に直面するとき、両者の間の矛盾がより顕著に反映されている。

西洋美学理論で書法美を論じたのは、次のような学者がある。梁啓超は「書法指導」という文章で、西洋美学の用語や概念を用いて、線的美・光的美・力的美・個性的美という四つの面から書法美の形式的表現を指摘した。張蔭麟は「中国書芸批評序言」という文章で、ボサンケーとデウィット・H・パーカー (Dewitt H. Parker) などの美学者の理論を借りて、形式と表現の関係から着手し、線、構造、墨色(光沢の美)などの形式美、及び感情の表現問題を検討した。林語堂は『吾国与吾民』の中で、ベルの形式主義美学やベルクソンの生命美学を導入し、形式主義の立場に立脚して、書法美は完全に形式美、すなわち書法の線美と構造美に由来することを主張し、「生命意志」の表現を書法美の表現とみなしている。朱光潜はクローチェ、リップス、グロースの見解を総合し、行動心理学を用いて書法美感の生成の仕組みや書法の評価基準について分析した。李沢厚は「線の芸術」という文章で、ベルの「意味のある形式」論を借りて、「蓄積論」と結びつけて改造して、書法美の本質を概括するとともに、線に豊かな内涵を与えた。劉綱紀は『書法美学簡論』でマルクス主義美学の反映論を用いて書法美の本質を観照した。同じくマルクス主義の美学原理に基づくものには尹旭の『書法美』がある。葉秀山は『書法美学引論』で、完形心理学・社会学・人類学・分析哲学・解釈学・記号論などの西洋理論を多く引用し、それらをもとに書法美の原理を観照しようとした。

中国美学理論で書法美を論じたのは、次のような学者がある。鄧以螫は「書法之欣賞」の中で、意境美を書法美の表現の最も直接的な者とし⁴⁴⁸、そしてクローチェの美学理論をもって書法の意境論を充実したが、書法の意境がいったい何であるかを明確に答えていない。同様に「意境」によって書法美を解釈したのは宗白華である。彼は「道」を中国の芸術の最高境界であり、また意境の生成の哲学的根拠としている。意境の構成を説明する中で、宗氏

⁴⁴⁸ 鄧以螫「書法之欣賞」、『鄧以螫全集』、安徽教育出版社、1998年、第167頁。

は「空間」と「生命」という二つの核心範疇を取り上げ、ロダン、ベルクソンの理論と中国古代の書画論における観念を結びつけたが、やはり書法の意境が何であるかということをはっきりと説明していない。劉綱紀は『書法美』の中で『周易』のいう「道」と連結して書法美を解釈し、書法を「天地の陰陽変化の調和美の表現」⁴⁴⁹と見なしているが、この「天地の陰陽変化の調和美」がいったい何であるかは明確にされていない。

総じて、中国の美学理論を用いて書法美を解釈する論述は、「道」や「意境」を書法美の生成の根拠として捉えるが、この方式は明確かつ具体的な概念と標準が欠けるため、科学的・客観的・論理的な論証を通して「道」や「意境」とは何か、それと美感との関係、どのように評価と判断するかなどを明確に説明することは困難である。一方、西洋の美学理論を用いて書法美を解釈する論述は、主に書法の形式面から書法美の原理性を掲示する。西洋の形式美学、表現主義、記号学などの理論を利用して、書法の線・構造・リズム・空間などの外部要因から書法美の普遍特徴を探ろうとし、書法美を一般美学の基本原理の論理的な演繹と例証として捉える。この方法は、書法の形式面の特徴を明らかにするのに有利であり、他の芸術形式との比較も容易である。明らかに、西洋美学は書法美の解釈に対する有効な方法である。それでは、西洋美学は書法美の全ての内容を明らかにできるかどうかである。

形式の面から言えば、西洋美学は書法作品の線・構造・割合・リズムなど書法美の形式構成を掲示することができる。これらは書法美の重要な構成部分であり、客観的かつ理性的な基準で評価することもできる。この角度から見ると、西洋の形式美学は書法に分析の方法と理性的な思惟方法を提供している。しかし、それは書法美の全貌の把握に「隔」（王国維語）がある。その理由は、西洋美学が書法の特殊性を完全に把握できないからである。

まず、書法は中国で独特な文化的内包と歴史的背景がある。これらは書法美を理解し、鑑賞することにとっては極めて重要である。漢字は単なる符号ではなく、文化の媒体でもある。各種の書体の変化と発展は、その時代・地域・社会環境と多くのつながりがある。形式面で書法作品を分析するだけで、その文化的・歴史的背景を考慮しないとすれば、書法美に対する深い理解と感受を把握できない。

次に、書法作品は視覚形式だけでなく、多様な内容と目的がある。この内容と目的は書法美の表現や伝達には不可欠である。書法作品は言語の媒体として、漢字を通じて情報・思想・感情を伝えることができる。書法作品はそれぞれ特定の内容があり、文化面の価値もあるため、形式面で書法作品を分析するだけで、その内容や目的を考慮しないとすれば、書法美を一面的に把握するしかない。

(3)書法美学を解釈する視点

このことから、書法美を解釈する視点では、中国と西洋の美学にはそれぞれ長所と短所がある。それを下表に示す。

⁴⁴⁹ 劉綱紀『書法美』、湖北教育出版社、1995年、第8頁。

書法美の解釈における西洋美学の長所と短所		
	長所	短所
西洋美学	1、理性的、論理的な考え方、体系的な論証方式。 2、主体と客体を分けて論じる、視点が多い。 3、参考になる心理学、社会学、現象学などの理論がある。	1、直接参考できる美学理論がない 2、書法の内容、および歴史・文化への関心が欠ける
中国美学	1、書法と同じ中国の文化に属し、書法創作と審美の考え方に近い。 2、専門の書法美論と豊富な審美範疇資源がある	1、論理性に欠ける、系統的な理論を産出することが困難。 2、主観性が強く、普遍的な原理を産出することが困難。 3、主体と客体を混ぜて論じる。

中西の美学が書法美を解釈する長所と短所を明らかにした上で、中西の美学の長所を結合することが書法美学の研究に有効な方法であると考え。それでは、この二つの異なる美学系統はどのように結合するのか。

この問題に対して、中西結合は相互補完性がある方法であり、単に中西の美学概念や原則を足し合わせるのではなく、一方の美学体系を他方に押し付けるのではなく、各自の短所を避けて、長所を吸収した上で、有機的に融合するものであると考える。中西の美学が書法美学の解釈に長所と短所に対して、具体的に書法の美学研究において、以下の三つの点に注意する必要がある。

1、西洋美学の原理に偏って直接適用することを避けるために、書法の本体に着眼すべきである。古代の書論における書法美の記述・概念・審美範疇を深く発掘する。これらの書法美論は、主に主観的な経験の表述であり、実証的な論証ではないため、書法の実際に合わせて、古人が提起した美に関する命題の合理性を再検討する必要がある（例えば、書法は感情を表現できるかどうか）。

2、書法美の解釈の曖昧性と主観性を避けるために、概念と範疇の解釈において、西洋美学の理性的な論理分析と経験の実証科学を組み合わせる必要がある。古人の主観経験からこれらの観念の具体的な内包を帰納し、そして各審美範疇の間の内包と微細な差異(例えば気力、気骨、気格、気調、気韻、氣象など)を明らかにして、古代の書法美論の系統性をまとめる。しかも西洋美学原理と関連し、各範疇と書法美との関係を構築し、科学性や普遍性がある原理を練り上げる。例えば、「気韻生動」が書法美であるとすれば、問題の鍵は単に「気韻生動」とは何かを解釈することだけではなく、「気韻生動」と美とはどのような関係にあるか、「気韻生動」がなぜ美であるか、そして書法においてどうやって表現するか、どのような作品が「気韻生動」であるかなどの問題を追究することで、普遍性のある書法美の原理を練り上げることである。

3、書法美の解釈が孤立的や静的な白に陥ることを避けるためには、より広い歴史的、文化的、社会的、心理的、地域的な背景に置き、西洋の現象学、人類学、心理学などの関連理論を用いて書法美の社会的な研究を行う必要がある。

これにより、書法美の進展と変遷をよりよく理解することができ、書法之美の多様性と変化性をマクロ的に明らかにすることが可能になる。このように、書法美学の研究はより厳密で深くなるだろう。

小結

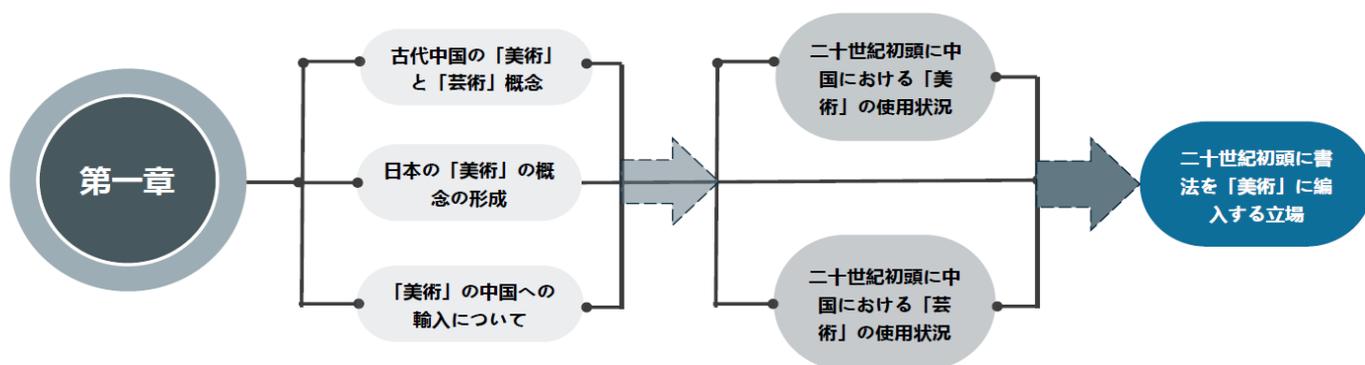
「書法は芸術である」という認識の変遷史の考察を通して、二十世紀初頭に学者が書法を「美術」と見なす立場がそれぞれ異なっており、また、その後の書法を芸術とする理論的根拠を検討すると、二十世紀末に至るまで「書法は芸術である」という観念が広がったにもかかわらず、「なぜ書法が芸術なのか」の理論的根拠は依然未解決の問題であることが判明した。これは現代人の「追認」であると考えられる。また、芸術概念の進展史を結びつけて見ると、二十世紀になって芸術の汎化と内包の拡張は最終的に芸術概念を崩壊したものの、現代中国は依然として書法を芸術と扱っている。しかし、書法を芸術とする認識は実質的な意義がなく、却って「芸術のための芸術」の産物になる。これはあらゆる書法理論研究の方向に影響を及ぼしている。より広い視点から見ると、書法の中に含まれる中国古典哲学の内包や古代社会の政治・文化との繋がりが密接である。書法に対する観念はより文化的性質を重視することにあると考える。

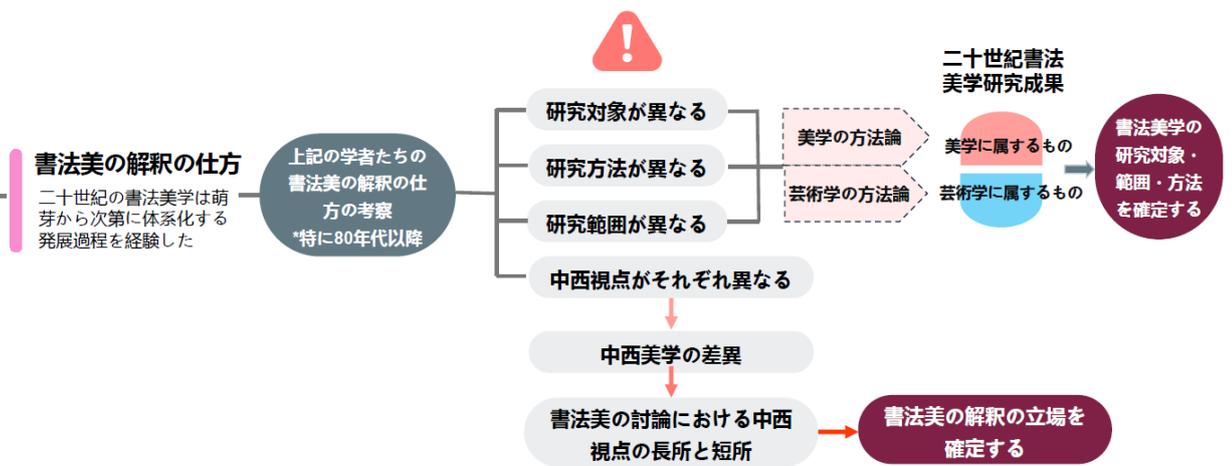
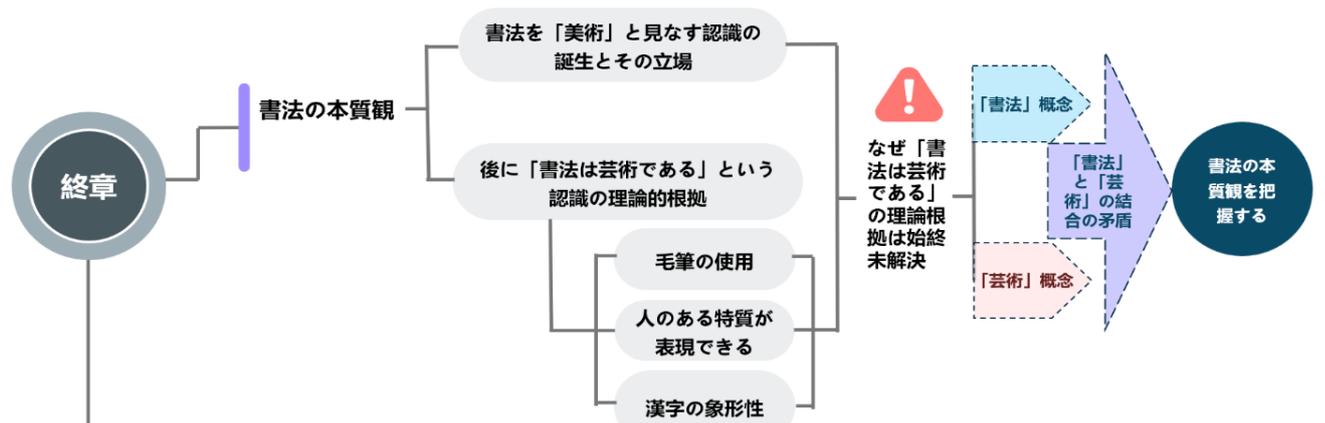
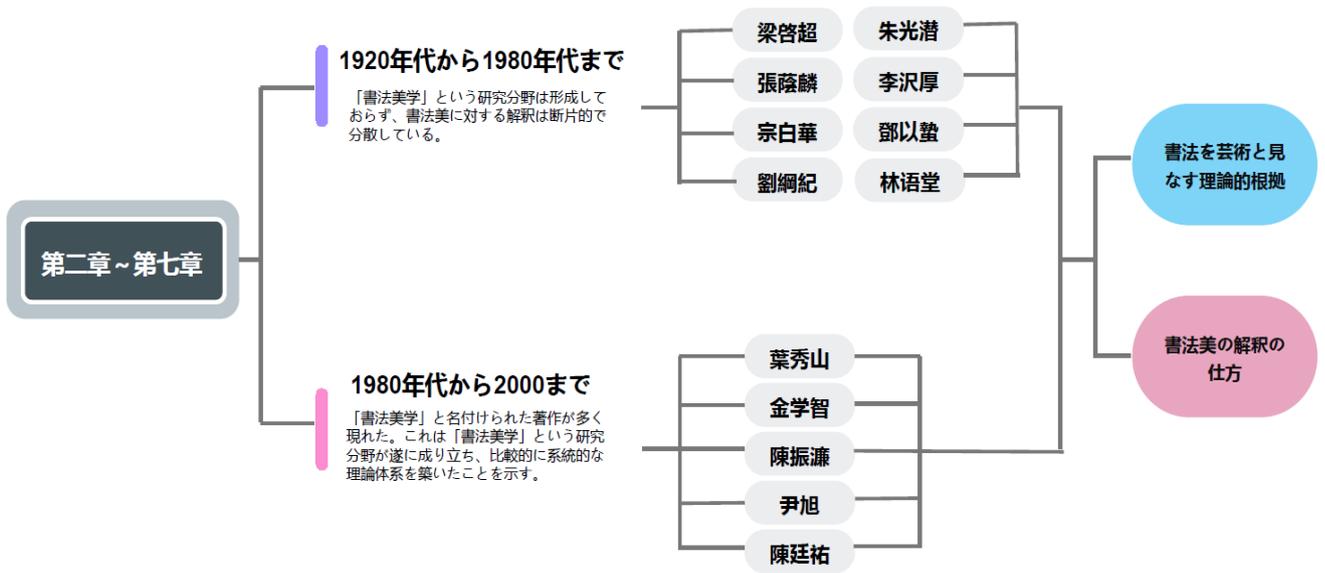
二十世紀初頭に先駆者が書法美に対する観照の萌芽から80年代頃まで、「書法美学」という研究分野が遂に形成され、比較的系統的な理論体系を築いた。しかし、80年代以降の書法美学の著作は「書法美の根拠と特徴」と「書法之美の芸術的性質」を研究対象とする異なる認識があることを発見した。これは研究範囲の画定にも影響している。しかし、美学と芸術学の研究対象・方法・内容がそれぞれ異なっている。その差異を明確にした上で、現代の書法美学研究では書法之美の美学研究と書法之美の芸術学の研究を混同していることを見極めた。

書法美学は美学研究の一分野として、美学の一般原則に従うべきであり、形而下的な具体的なある種の芸術ではなく、形而上的な「書法美」を書法美学の対象とすべきである。二十世紀の書法美学の理論成果では書法美の源泉問題、書法之美の性質問題、書法之美の審美範疇研究、書法之美と他の芸術との関係の研究、書法美学思想史、風格史など多くの内容に触れているが、多くの内容が芸術学の研究範囲に属する。書法美学の研究対象としては書法美の発生に直接関係する諸問題であり、そのなかに少なくとも書法美の本質、表現形式、審美趣味、審美心理などの原理の揭示が含まれるべきである。書法美学研究の方法は芸術学のような分析・解釈の方法ではなく、美学の研究方法に従い、論理性・抽象性・思弁性に重点を置く研究方法とすべきである。加えて、書法美学体系を構築するに最も基礎的な問題として、「書法之美の本質」への追究も含むべきであると考えられる。

また、書法美の解釈の立場については、西洋の美学理論を用いて書法美を解釈する論述は、書法の形式面だけを問題視しているため、書法の特異性を完全に把握できない。中国の美学理論を適用する方式は明確かつ具体的な概念と標準が欠けるため、科学的・客観的・論理的な論証を通して書法美を明確に説明できない。中西美学理論の差異と中西の美学が書法美を解釈する長所と短所を明らかにした上で、書法美学には中西の美学の短所を避けて長所を結合することを研究の立場とするべきである。具体的には書法の本体に着眼し、概念と範疇の解釈において、西洋美学の理性的な論理分析と経験の実証科学を組み合わせ、より広い歴史的、文化的、社会的、心理的、地域的な背景に置き、西洋の現象学、人類学、心理学などの関連理論を用いて書法美の社会的な研究を行う必要があると考える。

各章の図解





結語

本研究は、カントの「純粹理性批判」という問題の源を追究する理性的な「あり方」を問う仕方で、二十世紀書法美学の基礎問題を検討した。その中、「書法は芸術である」という命題の起源と変遷の分析と検討を通じて、書法を芸術と見なす認識の欠陥を指摘し、書法の本質を客観的かつ全面的に把握するために学理的な根拠を提供した。さらに、稿者が描いた書法の本質観は、「芸術のための芸術」という理論研究の方式を避けることができ、書法美学だけではなく、現代の書法理論の研究により客観的な方向を提起した。

二十世紀の書法美学の解釈の仕方を総括し検討することは、百年にわたる書法美学の展開の歴史的な総合であるだけでなく、その上で反省する重要な歴史的根拠でもある。これによって、書法美学の理論的基盤と方法論を整理し再考し、その研究対象・範囲・方法・立場を明らかにした。これは書法美学の探求をする上での基礎を構築したと言えよう。稿者の書法美学研究の方法論に関する提案に基づいて、書法美学研究の方向性を精確に把握することで、書法美学の理論体系の構築を学理上でより厳密にすることができる。書法美学の研究者に対してもより具体的な指針やアプローチを提供し、書法美に関する研究や議論がより深まり、より包括的で洞察に富んだ理解が得られるようになるだろう。

中国と西洋のさまざまな美学思想の成果は、その数が多く、範囲が広く、思想が深く、理解が難しいため、稿者は、現時点では中西の美学理論を融合して書法を観照し、自分自身の書法美学体系を構築する能力はない。故に、二十世紀の書法美学の成果を考察することに基づき、書法美学の方法論の問題についての基礎的な研究、それによる書法美学体系の構築に対する拙見を提案したに過ぎない。これを原点として、自身の書法美学体系を構築することを今後の課題としたい。

参考文献一覧

〔著作〕

- ・陳方既・雷志雄『中国書法美学思想史』、河南美術出版社、2009年。
- ・祝帥『從西学東漸到書法轉型』、故宮出版社、2014年。
- ・毛万宝『書法美的現代闡釋』、安徽教育出版社、2011年。
- ・許慎著『說文解字』、中華書局影印清陳昌治刻本、1963年。
- ・北澤憲昭『眼の神殿—「美術」受容史ノート』美術出版社、1989年。
- ・北澤憲昭『境界の美術史—「美術」形成史ノート』株式会社ブリュッケ、2000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、1996年。
- ・青木茂・酒井忠康『日本近代思想大系・美術』、岩波書店、2000年。
- ・佐藤道信『明治国家と近代美術—美の政治学—』、吉川弘文館、1999年。
- ・鍾叔河主編『走向世界叢書』、岳麓書社、1985年。
- ・梁啓超『飲冰室合集』、上海中華書局、1989年。
- ・謝維揚・房鑫亮『王国維全集』第一卷、浙江/廣東出版社、2009年。
- ・『魯迅全集』第八卷、人民文学出版社、2005年。
- ・孫宝瑄『忘山廬日記』、上海古籍出版社、1983年。
- ・『欽定四庫全書』子部、老子『道德經・下篇』。
- ・『惜抱軒遺書三種・莊子章義五卷』、第二卷。
- ・徐堅主編、『初學記』、京華出版社、2000年。
- ・劉勰『文心雕龍』、遠方出版社、2004年。
- ・屠隆『鴻苞集』、『四庫全書存目叢書』、第17卷。
- ・沈乃文主編、『明別集叢刊』、黄山書社、2015年。
- ・(清)吳楚材、(清)吳調侯編、張天來、王華寶編集、『古文觀止』、江蘇人民出版社、2019年。
- ・清・卞永譽『式古堂書畫彙考』引。
- ・夏東元編『鄭觀應集』(上)、上海人民出版社、1988年。
- ・陳振濂『現代中国書法史』、河南美術出版社、1996年。
- ・『歷代書法論文選』、上海書畫出版社、2012年。
- ・『中国現代文学選集・清末・五四前夜集』、平凡社、昭和38年。
- ・鄧曉芒『西方美学史綱』、武漢大学出版社、2008年。
- ・『張蔭麟全集』中卷、清華大学出版社、2013年。
- ・朱光潛『西方美学史』、商務印書館、1979年。
- ・『当代中国書法論文選・理論卷』、榮寶齋、2010年。
- ・『宗白華全集』、安徽教育出版社、1994年。
- ・劉綱紀『中国美学史』第一卷、中国社会科学出版社、1984年。
- ・劉綱紀『書法美学簡論』、湖北教育出版社、1985年。
- ・劉綱紀『書法美』、湖北教育出版社、1995年。
- ・『鄧以蜚全集』、安徽教育出版社、1998年。

- ・朱立元『西方美学範疇史』、山西教育出版社、2006年。
- ・聶振斌『中国近代美学思想史』、中国社会科学出版社、1991年。
- ・カント著、鄧曉芒訳、楊祖陶校正『判断力批判』、人民出版社、2002年。
- ・成旺復『中国美学範疇辞典』、中国人民大学出版社、1995年。
- ・『明清書論集』、上海辞書出版社、2011年。
- ・(漢)許慎著、(清)段玉裁注『説文解字注』、上海古籍出版社、1981年。
- ・許惟賢整理『説文解字注』、鳳凰出版社、2007年。
- ・クローチェ著『美学綱要』、韓邦凱、羅荒訳、外国文学出版社、1983年。
- ・葉朗『中国美学通史』、江苏人民出版社、2014年。
- ・劉綱紀・李沢厚編『中国美学史』第一卷、中国社会科学出版社、1984年。
- ・康有為著、崔爾平注『広芸舟双楫注』、上海書画出版社、2006年。
- ・『蘇軾文集』、中華書局、1986年。
- ・滕固『中国芸術論叢』、商務印書館、民国27年7月初版。
- ・林語堂『吾国与吾民』、中国戲劇出版社、1990年。
- ・林語堂『My Country and My People』、外語教学与研究出版社、2000年。
- ・『朱光潜全集』第一卷、安徽教育出版社、1987年。
- ・李沢厚『美的歷程』、生活・読書・新知三聯書店、2009年。
- ・クライヴ・ベル『芸術』、周金環・馬鐘元訳、中国文聯出版公司、1984年。
- ・陳振濂『書法学綜論』、浙江美術学院出版社、1990年。
- ・邱振中『書法的形态与闡釈』、中国人民大学出版社、2005年。
- ・周俊傑『書法美学論稿』、大象出版社、2011年。
- ・金学智『書法美学談』、上海書画出版社、1984年。
- ・金学智『中国書法美学』、江蘇文芸出版社、1994年。
- ・呂鳳子『中国画法研究』、上海人民美術出版社、1978年。
- ・陳振濂『書法美学』、山東人民出版社、1993年。
- ・葉秀山『書法美学引論』、宝文堂書店、1987年。
- ・陳廷祐『中国書法美学』、中国和平出版社、1989年。
- ・孔智光『文芸美学研究』、中国戲劇出版社、2002年。
- ・天白(尹旭)『書法美』、寧夏人民出版社、1990年。
- ・劉咏『劉正成書法文集』、青島出版社、1999年。
- ・馬国俊『書法九論』、読者出版社、2021年。
- ・周俊傑『書法芸術形式的美学描述』、河南美術出版社、2017年。
- ・萱のり子『書芸術の地平—その歴史と解釈』、大阪大学出版会、2000年。
- ・朱立元主編『西方美学範疇史』、山西教育出版社、2006年。
- ・バウムガルテン『美学』、簡明・王旭曉訳、文化芸術出版社、1987年。
- ・テーヌ『芸術哲学』、傅雷訳、安徽文芸出版社、1991年。
- ・グロッセ『芸術的起源』、蔡恭暉訳、商務印書館、1996年。

- ・デソワール『美学与芸術理論』、蘭金仁訳、中国社会科学出版社、1987年。
- ・ウティツ『一般芸術学基礎原理』、竇超訳、中国文聯出版社、2019年。
- ・ヘーゲル『美学』、朱光潜訳、商務印書館、1997年。
- ・ボサンケー『美学三講』、周煦良訳、上海訳文出版社、1983年。
- ・マルクス『経済学一哲学草稿』、人民出版社、1979年。
- ・平山観月『書の芸術学』、有朋堂、昭和46年。
- ・朱仁夫『中国現代書法史』、北京大学出版社、1996年。
- ・于茂陽など『二十世紀中国書法史』、河南美術出版社、1998年。
- ・孫溝『民国書法史』、江蘇教育出版社、1998年。
- ・葉朗『中国美学史大綱』、上海人民出版社、1985年。
- ・鐘明善『中国書法史』河北美術出版社、2001年。
- ・从文俊『中国書法史』第一卷、江蘇教育出版社、2002年。
- ・白鶴『中国書法芸術学』、学林出版社、2010年。
- ・曹建、徐海東、張雲霽『二十世紀書法觀念与書風嬗变』、上海三聯書店、2012年。
- ・『豐子愷文集』芸術卷、浙江文艺出版社・浙江教育出版社、1990年。
- ・白謙慎『与古為徒和娟娟髮屋——書法經典問題的思考』、広西師範大学出版社、2016年。
- ・王振復・陳立群・張艷艷『中国美学範疇史』、山西教育出版社、2009年。

〔新聞・雑誌〕

- ・『政芸通報』1903年第2巻、第8期。
- ・『経世文潮』、1903年、第3期。
- ・『実学報』、第1—14期。
- ・『女学生雑誌』、1910年、第一期。
- ・『国粹学報』、第33期。
- ・『時報』1907年7月8日。
- ・『音楽界』、第一期。
- ・『学芸』、1911年、第三期。
- ・『新青年』、第6巻、第1号。
- ・『大公報』、1906年7月6日、第1436号。
- ・『美術学报』、2014年、02期。
- ・『芸術探索』、2020年、06期。
- ・『書学』雑誌、1944年、第二期。
- ・『中国書法』、1982年～2001年。
- ・『文艺研究』、1990年、第1期。

〔論文〕

- ・黄映愷「二十世紀書法美学的構建与反思」、浙江大学人文学院、2007年博士学位論文。

- ・簡月娟「中国近現代書法美学構築之研究」、台湾国立政治大学、2004 年博士学位論文。
- ・柳田さやか「『書ハ美術ナラス』論争の再検討——日本近代書法史上の意義と影響」、『書論』第 40 号。
- ・菅野智明「書を編み込んだ中国美術通史」、『近代中国美術の境界——越境する作品、交錯する芸術家』、勉誠社、2022 年。
- ・菅野智明「清末国粹派における美術と金石書画——国学保存会、神州国光社の刊行物を手がかりに——」、『日本中国学会報』73、2021 年。
- ・姜寿田「論二十世紀書法的現代性境遇」、中国書法家協会編『中国書法金陵論壇論文集』、上海書画出版社、2016 年。
- ・祝帥「嶺南諸家与早期書法批評的生成——以梁啓超、麦華三、張蔭麟為中心」、『美術学報』、広州美術学院、2014 年 02 期。
- ・姜澄清「書法是一種什么性質的芸術」、『書法研究』、上海書画出版社、1981 年第 5 期。
- ・姜澄清「論書法芸術美感的起源与發展」、『書法研究』、上海書画出版社、1983 年第 1 期。
- ・劉綱紀「『芸』与『道』的關係——中国芸術哲学的一個根本問題」、『江漢論壇』、江漢論壇雜誌社、1986 年第 1 期。
- ・唐善林「鄧以蠡美学思想研究」、首都師範大学博士論文、2009 年。
- ・李彤「『王小二』是書法家吗——關於「什么是書法作品、什么是書法家」的思考」、『中国書法』、中国書法雜誌社、2005 年 11 月刊。
- ・金学智「也談書法芸術抽象性的有関問題——答陳振濂同志」、『書法研究』、上海書画出版社、1983 年第 2 期。
- ・白謙慎「也論中国書法芸術的性質」、『書法研究』、上海書画出版社、1982 年第 2 期。
- ・姜澄清「書法是一種什么性質的芸術」、『書法研究』、上海書画出版社、1981 年第 3 期。
- ・秦裕芳「書法美之再認識」、『書法』、上海書画出版社、1981 年第 6 期。
- ・陳訓明「書法是用毛筆写漢字的表現性芸術——兼与姜澄清同志商榷」、『書法研究』、上海書画出版社、1983 年第 1 期。
- ・劉宗超「現代美学家書法美学研究述評」、『書法研究』、上海書画出版社、2002 年第一期。
- ・林曉照「晚清「美術」概念的早期輸入」、『學術研究』、上海書画出版社、2009 年第 12 期。
- ・陳振濂「“美術、語源考——“美術、訳語引進史研究」、『美術研究』、人民美術出版社、2003 年第 4 期。
- ・季琳琳「『技』与『芸』的転捩——二十世紀中国高等書法芸術教育發展狀態研究」、中国美術学院博士論文、2016 年。