

歴代宝之、永以為訓」に基づくので、ここでは「虎臥鳳闕」のまま訳出することにした。

- 33) 包世臣のこの一文は、黄洵（修存）・梅植之（蘊生）・朱鋌（震伯）の三氏の質問に答えた〈答三子問〉中の、黄洵に答えた冒頭の言葉である。そもそも黄洵の質問は、「包世臣先生は孫過庭の書を軽んじているが、常にその言葉をあげて書を学ぶ人の法としている。孫過庭は『古碑帖を観察する時には精しくせねばならないし、古碑帖を学ぶ時にはそれをまねることが大切である』と言うが、まず観察してそれからまねて書くとは、必ず先に観察することができて、その後に始めて臨摹することができるということではないのか。お尋ねするが古帖の真偽優劣を定めるには、どのようにすればその観察を精密にすることができるのか」である。この後段に「曲直在性情，而達於形質，員扁在形質，而本於性情。唐賢真書……実有不草而使転縦横之妙。（曲直は性情にあって形質を表現し、円偏は形質にあって性情に本づいている。唐代の書家の真書は……実に孫過庭の《書譜》でいうところの「〔鍾繇は〕草書でない〔楷書専修の人だ〕けれども、使転〔＝草書のリズミカルな運筆法〕が縦横〔＝自由自在〕に駆使されている」という妙味である。）とある。確かに《書譜》に「真以点画為形質，使転為情性。草以点画為情性，使転為形質」という一文があり、包世臣の「形質」と「情性」についての考えは、明らかに《書譜》に基づいている。《書譜》は楷書と草書の特徴を「形質」と「情性」によって論じており、「形質」とは、本来かたち・からだの意（西林昭一氏は「ここは一字を成す要素をいうから、形の本質とみておく」と述べる、『中国書論大系』第二巻）、「情性」は生得の心の意で、「性情」と同意であろう。
- 34) 王僧虔(426-485)は南朝齊の書家で、《論書》および《筆意贊》が《書苑菁華》の第十一巻と第十八巻とに収録されており、また《歴代書法論文選》62頁に収録されている。本文は《筆意贊》の冒頭の言わば序に当たる部分である。なお『中国書論大系』本は未収録である。
- 35) 本文は前注33)の引用文の直後に続く。
- 36) 『中国書論大系』第一五巻所収の《歴下筆譚》(大谷敏夫訳)は、「而玩其中截」を「而沉其中截」に作るが、大谷氏も疑問符を付しているように、「沉」では文意が通りにくい。よって邱振中氏が引用したと思われる《歴代書法論文選》653頁に従い、「玩」で解釈する。

〈補記〉

本文執筆者の邱振中氏が、平成7年4月1日から2箇年の予定で、奈良教育大学客員教授として、同大書道研究室の松本宏揮教授の招聘により来日されている。本稿訳出にあたり、直接邱振中氏からご指導を賜ったことは何よりの僥倖であった。ここに甚深の感謝を表するとともに、本稿が広く日本の学術界に享受されることを切望する。

- 27) 「鬱 勝勢風起曰鬱」の「風」字を《説郭》本は「拳」に作る。ここは大差ないのでそのまま《歴代書法論文選》本に従う。
- 28) 邱振中著《書法的形態与闡釈》(『書の形態と詳解』)所収の《芸術的泛化》(『芸術の一般化』) 229~261 頁参照。
- 29) 張超編《書論輯要》1988 年教育科学出版社所収の顧逸注《筆陣図》, および楼鑑明・洪丕謨編著《歴代書論選注》1987 年復旦大学出版社所収の楼鑑明注釈《筆陣図》を参考にして現代語訳を付す。なお《筆陣図》は唐の張彦遠輯《法書要録》(洪丕謨点校 1986 年上海書画出版社)本所収を用いた。
- 一 (横): 千里の陣雲が天空に横たわり, 極めて遠いので, 望むとかすかではっきりせず, 雲と空が一色になり, まるで無形のようなのだが, 実際には有形である。軍隊の作戦陣営をもって形容した左から右への横画の氣勢のこと。
- ・ (点): 高い峰から石が落下するかのようになり, がつんごつんと音がして本当に崩れ落ちるかのようである。磕磕然は石が打ち合う音。点のごつごつして, 沈着で力がある形容。
 - ノ (撇): 陸上では犀象を切る。払い出す力が強い形容で, 筆画が鋭利なこと。犀象は犀牛の皮角と象牙。筆法の一つで「犀角」ともいう。『戦国策・韓策』に「韓卒之劔戟…陸断馬牛」とある。
 - し (鈎): 百鈎の重さの弩を発射する。百鈎は三千斤。力強く弓から突然発射された矢のような形容。(邱氏は「百鈎」に作るが「百鈎」の誤りである。)
 - 丨 (豎): 万年も花を咲かせ続ける老樹の藤。万年の老藤のように力強く真っ直ぐな比喩。
 - ㄣ (捺): 崩れ落ちる波に落雷が疾走する。屈折し跳ね上げる力が雄渾で一気呵成の形容。
 - 丁 (横豎鈎): 強い弓と堅い矢, 筋肉骨節。字の転折や承接部分が力強い形容。
- 30) 《三十六法》は王原祁等纂輯《佩文齋書画譜》1984 年北京市中国書店 (1919 年掃葉山房本影印) 卷三・論書三・書法上所収の《歐陽率更書三十六法》を用いた。邱氏の原文は何に基づくか不明だが, 《歴代書法論文選》は《佩文齋書画譜》を用いている。
- 31) 邱氏の引用は「言不尽意, 立象以尽意」であるが, これは『易経・繫辞伝上』の言葉を簡易化したものと思われる。『易経・繫辞伝上』の原文は次の通り。「子曰, 書不尽言, 言不尽意。然則聖人之意, 其不可見乎。子曰, 聖人立象以尽意, 設卦以尽情偽, 繫辞焉以尽其言, 變而通之以尽利, 鼓之舞之以尽神。」邱氏の引用部分を, 鈴木由次郎氏の解釈で示しておく。「言語はいくら詳しくこれを述べても心の中に思っているところを遺憾なく述べ尽くすことはとうていできない。(聖人は) 易の八卦の象を立てて, その象を通して己の心に思っているところを十分に表現された。〔象は図象的な八卦の卦画の上に構築された無形の文字である。象を理解すれば聖人の深意はこれを十分に知ることができる。〕」(『全釈漢文大系 10・易経下・365 頁)
- 32) 《歴代書法論文選》360 頁が引く米芾《海岳名言》が, 何本を底本としているか定かでないが, 『中国書論大系』第四卷 (中田勇次郎訳) は咸淳本《百川学海》癸集所収の《海岳名言》を底本としており, 中田氏の「解題」にある通り字句に異同がある。たとえば「虎臥鳳闕」を《百川学海》は「虎臥鳳閣」に作っている。しかし, この言葉は, 梁の武帝撰《古今書人優劣評》(正しくは武帝が撰したのではなく, 後人が付益したもの) の, 「王羲之書字勢雄逸, 如龍跳天門, 虎臥鳳闕, 故

(原注)

- ⑨ 竇泉《述書賦》の言葉。1979年上海書画出版社《歷代書法論文選》244頁。
- ⑩ 司空図《与李生論詩書》,《与極浦書》など。《四部叢刊》本《司空表聖文集》卷二・卷三所収。
- ⑪ 邱振中著《書法的形態与闡釈》(『書の形態と詳解』)所収の《芸術的泛化》(『芸術の一般化』)第五節〈泛化与闡釈〉(「一般化と詳解」)250~255頁参照。
- ⑫ 芸術理論の推理と自然科学の推理とは全く同じではない。G・ポーリアは『数学と憶測』の中で、推理は論証推理と人情推理の二種類に分れ、論証推理を借りて数学の知識を肯定し、人情推理を借りて憶測・予感・推測に根拠を提示すると述べている。1984年科学出版社。
- ⑬ 虞和《論書表》の言葉。《歷代書法論文選》51頁。
- ⑭ 同上《書法的形態与闡釈》所収の《書法芸術的哲学基礎》(『書芸術の哲学基礎』)203~228頁参照。
- ⑮ もし「晋代以来の行書作品の字間が絶えず緊密へと向かう」と言えば、これは直接の叙述であり、「これらの単字は友人グループのようなもので、熟知すればするほどより親密になる」と言えば、これは比喩である。同上《書法的形態与闡釈》所収の《章法的構成》(『章法の構成』)の中で、模型や統計などの方法を用いて証明した。63-100頁参照。
- ⑯ 米芾《海岳名言》の言葉。《歷代書法論文選》360頁。
- ⑰ 宗白華著《美学散步》1981年上海人民出版社所収の《中国詩歌中所表現的空間意識》(『中国詩歌に表現される空間意識』)80~98頁及び《中西画法所表現的空間意識》(『中国西洋の画法に表現される空間意識』)114~121頁などを参照。
- ⑱ 同上所収の《中国書法里的美学思想》(『中国書法的美学思想』)135~160頁参照。

[訳注]

- 21) 次道は何充の字。廬江の人。庾亮の舅。晋の侍中・司空。
- 22) 元子は桓温の字。譙国の人。桓彝の子。晋の丞相・大司馬・南郡宣武公。
- 23) 明の陶宗儀編《説郭》弓85に竇泉の著書として《字格》が収録されている。1980年上海古籍出版社《説郭三種》全十冊本3946頁~3947頁と比較すると、この《説郭》本と邱振中氏が引用した《歷代書法論文選》264頁~268頁所収《〈述書譜〉語例字格》の文字との間に多少の異同がある。よって以下その相異点を記す。24)~27)の訳注も同様である。「逸 縦任無方曰逸」の「縦」字を《歷代書法論文選》は「蹤」字に作るがこれでは分かりにくいので、《説郭》本の「縦」字を採用した。(確かに《説郭》は貴重な叢書ではあるが、その信憑性が疑問視されている。それゆえこれ依拠するのは危険であるが、文意から量って《説郭》の方が妥当と思われる場合には、《説郭》を採用することをお断りしておく。)
- 24) 「茂 字外情多曰茂」を《説郭》本は「茂 字外有余曰茂」に作る。
- 25) 「麗 体外有余曰麗」は《説郭》本に見当たらない。思うに《説郭》本が「茂 字外情多曰茂」と「麗 体外有余曰麗」を混同しているのかもしれない。ここでは「茂」と「麗」の解釈はそのまま《歷代書法論文選》本に従う。
- 26) 「閑 孤雲生遠曰閑」を《説郭》本は「閑 輕駕超殊曰閑」に作る。邱氏は引用していないが、《歷代書法論文選》本は「閑」の前に「抜 輕駕超殊曰閑」があり、《説郭》本は「閑」の後に「抜 孤雲乍遠曰閑」がある。つまり《歷代書法論文選》本と《説郭》本の「閑」と「抜」の順序と内容が入れ替わってしまっている。意味から推して「閑」と「抜」はそのまま《歷代書法論文選》本に従うほうが妥当と思う。

難である。感覚の叙述に用いる言語はかなり遅れてはじめて改善の機会が得られる。

宗白華が書法の感受について語った時、時間と空間という二つの概念を用いた^⑦。時間と空間は西欧文化の極めて重要な二つのカテゴリーであり、それらは一切の事物の普遍的な存在であり、その地位は中国文化の「陰陽」と「五行」に近い。この二つのカテゴリーに、西欧文化の無数の人文学者や自然科学者の知恵と思想が結集している。それゆえ、時・空概念を運用する時、この一切とある種の関係を樹立する可能性があることを意味している。と同時に、この二つのカテゴリーはさらに事物を正確化や精密化の方向へ引っぱっていく無限の可能性をも含んでいる。時間と空間は形式構成の叙述と感覚の叙述に対する概念を兼用することができ、それらはこの二種類の叙述言語を連繫する時に特殊な作用を引き起こすことができる。——宗白華はこれらすべての論及に間に合わず、主として時間と空間概念を感覚の叙述に運用した。

宗白華は時間と空間という二つのカテゴリーをめぐって、新しい一列の概念を借用し、創造した。リズム、リズム化、生命単位、空間単位、律動、空間感、空間境などがそれであり、あわせてこの一組の叙述言語を利用して自己の中国書法、絵画に対する深い感受を表現した。これらの概念はまだ厳格な定義を経ていないが、字間行間に溢れる含蓄さ豊かさによって、人々はこれらの概念の理解に何ら困難をともしないのである。

宗白華は叙述言語の転換を実現した。

しかしながら、彼は形式分析については相応の進展を取得していない。たとえば、彼が字の構造を語る時は、完全に歐陽詢の《三十六法》と「須象其一物（必ずある物になぞらえる）」式の叙述に依拠しており、筆法を語る時は、依然として「永字八法」から離れておらず^⑧、包世臣らの形式分析に対する叙述がまったく貢献しなかったようである。宗白華の新概念は形式分析における着地点を探し得ていない。この叙述言語の転換は叙述—分析系統の真の変革をもたらさず、従ってさらに重要で、さらに深い影響——たとえば人々の芸術の感受や理解の方式への影響を生み出さなかった。

人々はいつも宗白華の鑑賞式批評について語るが、実際、彼の著作には綿密な現代理論を発展させる要素が含まれている。それらは彼が引き入れた叙述言語の中に深く潜んでいる。——当然ながら、これはただ半分の可能性であり、もう半分は形式構成の分析方法の改善に期待するものである。

(1991年)

ずがない。更に両端が力強くのびのびしているのに逆に中間が空しく弱いものがある。試しに古の法帖の横直の点画を取り出して、その両端を覆い隠し、その中間を深く味わってみれば、だれでも（その堅実豊満なのを）見ることができる。点画の中間が堅実であるという妙味は、唐の武徳（高祖李淵，在位618～626年）以後、この例を口にするのが難しくなった。³⁶⁾

包世臣は点画に論及する時、常に「一黍米」「一黍米許」という言葉を使用するが、このことから包が時々、形式構成の最小の変異に深く注意を払っていたことがわかる。このような構成の細部の微妙な変化に対する関心と叙述は、包氏以前の文献には見られなかったものである。

包世臣は形式構成の叙述に対し、先人よりやや具体的で、見たところ少し詳細であるだけだが、しかしここには伝統の感受—叙述方式との分離の趨勢が包み隠されている。包世臣は一つの観察方式を打出し、また一つの形式構成を描写する方式を打出した。もしこの方式が有効であると認めるならば、「虞世南蕭散洒落」（虞世南はさらりとしてこだわりがない）といった一類の叙述は、必ず作品細部について詳細に分析を行った基礎の上に樹立しなければならないという意味を含んでいる。「虞世南」——このような概念は無数の細部に解析してから再度新たに整合しなければならないのである。

当然ながら、包世臣は一先行者にすぎず、局部的な範囲でのみ彼の方法を運用しており、大部分で使用される方法はやはり伝統的な叙述言語である。独自の見解は大量の常識的な叙述の中に埋没している。

形式構成の叙述において、叙述言語は一組ごとにすべて一組の形式分析の方法に対応している。個別の学術用語の導入、局部の観察方式の改変では、一組の叙述言語の基本構造にまで影響しえず、新しい学術用語や新たに定義しなおした従来からある学術用語が、新しい一つの叙述—分析系統を構成してはじめて、観察方式と叙述言語に重大な変革をもたらさうるのである。

形式構成の叙述と感覚の叙述とは密接に相関する。つまるところ、感覚の叙述は形式に対する深い観察会得を基礎としており、この観察会得の深さの度合いが、構成の叙述中で十分な反映を得ることができる。

感覚の叙述方式を改善することは、一面では構成の分析を深く行うことであり、一面では感覚の叙述言語を調整することである。

おそらく感覚は直接的に観察する方法がなく、それに対する叙述は、形式に対する叙述に比べてすでに有る言語習慣の制約から脱却することがより困

書之妙道，神采為上，形質次之，兼之者方可紹于古人。

書道の妙味は，神采（精神風采）が最上で，形質（かたち）はそれに次ぐものであり，両者を兼ね備えて初めて古人を継承できる。³⁴⁾

から始まる。王僧虔は神采と形質を分離し，書法中の精神的内面の重要性を強調し，人々が書法の精神的内面を拡大発展させるために便利な門を開いてくれた。包世臣は十三世紀以後において形質を再度提示し，依然として形質を第二番目に位置づけたものの（伝統的習慣を考えると，「能品」は「妙品」の下にあり，第一位を「神采」から「性情」へと転換したこともまた作者の内面に対する重視を反映している），「形質当於目而有擲」の一面を強調して，形式面に対する多くの独自の観察や分析をなした。たとえば包は先人の点画の曲折が徐々に平直に変化したことを次のように論じている。

古帖之異於後人者，在善用曲。《閣本》所載張華・王導・庾亮・王廙諸書，其行画無有一黍米許而不曲者，右軍已為稍直，子敬又加甚焉。至永師，則非使轉処，不復見用曲之妙矣。（《芸舟双楫・答三子問》）

古帖が後人の字と異なっているのは，うまく曲（筆画の曲折）を用いているところである。《淳化閣帖》に所載の張華・王導・庾亮・王廙の字は，その運筆行画に，一粒の穀米ほどの長さでも曲らないものはないが，右軍（王羲之）になるともう直になっており，子敬（王献之）は一層，直である。智永禅師になると，使轉のところではなければ，曲を用いる妙味は見られなくなっている。³⁵⁾

そして点画の中截（中間）と両端に対し分けて考察し，特に点画の中間の重要性を強調した。これは包の観察力の鋭さを反映するだけでなく，筆法変遷史上の重要な一史実をも明らかにしている。

用筆之法，見於画之両端，而古人雄厚私恣肆，令人断不可企及者，則在画之中截。蓋両端出入操縦之故，尚有迹象可尋。其中截之所以豊而不怯，実而不空者，非骨勢洞達不能倖致。更有以両端雄肆而彌使中截空怯者。試取古帖横直画，蒙其両端，而玩其中截，則人人共見矣。中実之妙，武德以後，遂難言之。（《歷下筆譚》）

用筆の法は，点画の両端に現れる。古人の点画が力強くのびのびしており，今の人がどうしても及ぶことができないのは，点画の中間にある。思うに，両端での筆の出入をたくみに操った筆跡は，まだそのあとをたどることができる。点画の中間が豊かで弱くなく，堅実で空しくないものは，筆力筆勢が充実し貫通していなければ，うまく書けるは

描写部分の語法成分が単純になればなるほど構造も簡単になるもの。感覚の叙述中に比喩を用いる時、描写部分は動賓構造を述語とし、簡単な描写句は形容詞を述語とし、後者は疑いもなく簡単な描写句中の極限形式である。

最低限度の言語の叙述は、きまって複雑な論理の証明、言語の正確な定義からできる限り遠ざかろうとする。

感覚の叙述中、最低限度の言語の叙述とそれを以て帰着する比喩性の描写は特別に重要な地位を占めているが、しかしながら書法史上では、時に不満の声が聞こえてくる。たとえば米芾は次のように言っている

歴観前賢論書，徵引迂遠，比況奇巧。如龍跳天門，虎臥鳳闕，是何等語。或遣辞求工，去法逾遠，無益学者³²⁾。(《海岳名言》)

昔の人が書を論じているのを見ると、まわりくどい表現をして、変わった比喩を用いている。たとえば「竜は天門に跳ね、虎は鳳闕に臥す」といったようなのは、一体何という言葉なのであろう。こんな難しい言葉を使ったのでは、書の道から遠く離れてしまっていて、学ぶ人のためにならない。³²⁾

簡単な描写句を核心とする叙述方式に改変するには、キーポイントが二つある。一つは、形式の分析を改善する方法で、作品に対する叙述を絶えず構成の潜み隠れた色々なところへ深く到達させること。もう一つは、新たに表現に用いる学術用語の系統を樹立すること。これは当然ながら、従来からある学術用語を包括しながら、それらの含意に対して新たに審査し決定しなければならない。厳格に言えば、人々はずっと手立てを講じて形式構成に対する独自の会得を表出してきた。たとえば董其昌の「信筆」、包世臣の「中怯」や「用曲」、劉熙載の「主筆」などは、形式の分析に深く入り込む上で役に立つものだが、これらの会得と学術用語はこれまで一つの系統に形成される機会がなかったし、従来からある学術用語の系統に加えられる機会もなかった。——彼らの著作以外に、ほとんど反響を聞かない。

これらの論説の中で、包世臣の地位はかなり特殊である。包世臣は《芸舟双楫（答三子問）》の中で次のように言っている。

書道妙在性情，能在形質。然性情得於心而難名，形質当於目而有拋。

書道の妙味は性情（精神的な風趣）にあり、機能は形質にある。しかしながら、性情は心ではとらえることができても、説明しがたいものである。形質は目前にあって、目で見ることができる。³³⁾

「性質」という言葉は王僧虔の《筆意贊》の、

で反復運動をするだけでも、同様の困難や問題に直面する。この叙述方式は、主に個人の体験に基づくが、個人が体験する範囲には限界があるし、多くの要因による制約を受け、超越しにくい。それゆえ、大多数の極めて敏感な人々でさえも単に非常に狭い範囲の中で発展を模索している。たとえば、師匠と同一の風格を受け継ぎ、限界のある技巧を使用し、時には作品のサイズ形式さえもほとんど改変しない。——これは当然ながら複雑な原因を包含しているが、感覚の発展の蓄積や導入の欠如が、最も重要な原因であることははっきりしている。

書法の起源から、この表現方式のためのより深い原因を探し出すことができる。

中国伝統の感覚—思考方式は実生活中的の内心の体験を特に重視し、あらゆる抽象的な表現方式ではどれも満足しない。なぜなら、どのようなレベルの概括であっても一部または全部の具体的な経験を喪失してしまうからで、それゆえ人々は図象系統の発展に力を入れ、それによって貯蔵と表現を助けてきたのである。即ちこれがいわゆる「言は意を尽くさず、象を立てて以て意を尽くす。³¹⁾」である。中国の古代文化で最も重要な図象系統は二つある。一つは易象で、もう一つが書法である。書法は言語の視覚形式を利用し、構成の変化が極めて豊富な、含義が極めて複雑な図象系統として発展し、人々のうまく言えない内心の活動を託してきた。もしこの図象系統が人々の言語伝達機能に対する不満から出発していることに注意すれば、この系統の中で言語の解説に対してなぜより深い思考を行うことを願わなかったか——十数世紀以来、ずっと手立てを講じて叙述方式に改善を加えることをしてこなかった——を、容易に理解できるであろう^④。人々は書法の問題がある叙述に対し、終始最低限度の言語の叙述に停留している。最低限度の言語の叙述は、表現の数量を指さないが、漫長な歴史はいつも膨大な文献書庫を積み築きあげてきた。ここで指すのは叙述方式であって、具体的に言えば、叙述と叙述の対象との連繋方式である。もしある一類の叙述の連繋方式が、我々がすでに知っているあらゆる連繋方式の中で最も構造が簡単な一種であるならば、我々はこれをこの一類の叙述中の最低限度の叙述と称せるであろう。いわゆる構造が簡単であるとは、二つのレベルの意味を含んでいる。一つは、論理関係から見て、両者間の相互の接続が最小で、同時に相互接続ごとの構造が最も簡単なもの。たとえば感覚の叙述中の、類比が論理の証明より簡単で、また直接的叙述が類比よりもさらに簡単なものなど^⑤。もう一つは、語法関係から見て、

の需要を超越し、「剖判体趣，窮微入神^⑬」(書風を判別して，微を窮め神に入る)とは，明らかに別々の道に属している。両者の叙述はともにどんどん限りなく比喩を運用するが，この二種類の感受方式を連繋し一つにする信頼できるいかなる手がかりも全く無い。——人々はこの点に今まで一度も注意を払ってこなかった。《三十六法》は単に通用する形式の規範を提示したにすぎない。しかしその背後に潜み隠れる感覚—思考方式は，《筆陣図》と轍を同じくするようである。古代の文献で形式構成に言が及ぶ場合のほとんどすべてに，この感覚—思考方式の影響を見出だすことができる。

書法の一般化は文字を使用するあらゆる人々を書法活動に参加させるが，その中で最終的に自由に創造する段階にまで進める人はごく僅かである。それゆえ，ごく僅かの人々の自由に創造する段階に進む前，および大多数の人々の一生涯のために，一つの技術的な目標を制定することは，可能かつ必須のものである。この段階における技術や感覚に対する要求と，自由に創造する段階への要求とをどのようにして接続するかを，古典理論はこれまで一度も提示してこなかった。人々はただ個々人の経験や思考によってのみ，この転換を実現しえている。理論的に言えば，人々は今まで一度も形式に対する討論と作品に対する感受とを連繋しうる信頼できる手がかりを探し出せなかったのである。

もう一面は，簡単な描写句中の作品に対する感受と叙述の分離である。いかなる思考方式や叙述方式も，感受と叙述との間は永遠に完全には重ならない。しかし人々は絶えず叙述方式と叙述言語とを調整し，異なる角度や，異なるレベルから手立てを講じて連繋を模索する。もし各種のどの叙述方式もすべて連繋の樹立に貢献できるならば，この絶え間ない模索は両者が絶えず接近に向かうことを保証できよう。書法芸術の叙述方式は長期間改善を得ておらず，形式に対する討論もまた別の一端から有効な援助を与えられなかった。それゆえ感受と叙述との間は終始一定の距離を保持している。人々が作品に対する感受性を深める上で理論の導入や指示を得難いので，何人もすべて最初から自己の体験を蓄積しなければならない。長期に亘ってそれに浸りきり，徐々に多くの微細で精妙なところを感じ悟るようになっても，自己の感覚を言葉に表す術がないのである。それゆえ，書法を学習するあらゆる人々はみな手初めに非常に接近したところから出発したり，その蓄積の過程を最初から開始するのである。この叙述方式およびそれが内含する感覚—思考方式は，人々が作品の風格を深く認識する妨害をする。無数の人々が単に同一平面上

古代の文献では筆法・点画に対する討論が相当数の比率を占め、それらの討論はすべて形式構成と関係がある。しかしそれらの討論の大部分はわずかに操作について言及するだけで、形式に対する感覚に連繋するものはほんの一部分にすぎない。たとえば《筆陣図》中の点画に対する記述は、人口に最も膾炙する例である²⁹⁾。

- 一 如千里陣雲，隱隱然其实有形（千里の陣雲の如く，隱隱然として其の実は形有り）。
- 、 如高峰墜石，磕磕然実如崩也（高峰の墜石の如く，^{かいかい}磕磕然として実に崩るるが如し）。
- ノ 陸断犀象（陸には犀象を断つ）。
- ㄣ 百鈞弩発（百鈞の弩発す）。
- 丨 万歳枯藤（万歳の枯藤）。
- ㄣ 崩浪雷奔（崩るる浪雷奔る）。
- 丁 勁弩筋節（勁弩筋節）。

《筆陣図》は偽作であり、いつ作られ、誰が書いたか不明であるとはいえ、繰り返し引用された解説は、疑いもなく人々の形式に対する感覚と叙述を代表することができる。

歐陽詢の《三十六法》は字の構造理論の代表であり、一則を例に挙げてみる³⁰⁾。

避就：避密就疎，避險就易，避遠就近，欲其彼此映帶得宜。又如「廬」字，上一撇既尖，下一撇不当相同。「府」字一筆向下，一筆向左。「逢」字下「辵」拔出，則上必作点，亦避重疊而就簡徑也。

避就法：字を構成する時，点画の疏と密・險絶と平易・遠と近を調整し，協調し勢いを取るようにする。「廬」字は上の一撇を尖らせ，下の一撇を同様に払うのは妥当ではない。「府」字は一筆は下に向け，一筆は左に向ける。「逢」字の下「辵」は抜きん出るようにし，上は必ず点を書き，重複を避け簡単な小道を作る。

両者（《筆陣図》と《三十六法》）が叙述するのは形式の規範にすぎない。《筆陣図》の叙述は比喩を運用したが，これらの比喩が喚起する感覚と人々が全作品の構成から受ける感受とは根本的に無関係である。もしあらゆる豎画（丨）が枯れた強靱な感覚を引き起こすならば，寶泉《述書賦》の評論の大部分は誤ったものになる。——明白なのは，事実がちょうど正反対であることである。《筆陣図》は感受方式の一つを提示している。それはあらゆる風格と表現

である^⑩。

比喩は理論中で独立した地位を具備していない。それは叙述と具体的な芸術現象(作品の構成やその他)との間で確実な連繋が無いので、抽象的な感覚を引き起こす場合に感覚の直接的な描写と相似する。それゆえ、比喩は感覚の直接的な描写の機能と同様で、読者に対してただ検証を手助けする作用を起こしうるだけである。

導入は理論の別の一機能である。『芸術の一般化』の中で現代理論を閲読する規則について述べたが²⁸⁾、人々はただ文章から与えられた前提から出発し、叙述者が提供する論理の筋道に基づいて、叙述の中に入ってゆくことができるだけである。たとえ読者に自己の見解があったとしても、考慮の外に置かなくてはならない。自己がそれについて無知であると仮定すると、ここで要求されるのはただ前提と論理の規則に対する共通認識だけである。読者は前提に対して疑問を提出してもよいが、ひとたび前提を受け入れると、それ以後は証拠と論理に対して難詰するのがせいぜいのところであり、もし両面ともに問題がなければ、結論の正確性を承認しなくてはならない^⑪。この理論は原則的に言って、人々の異論のない簡単な事実あるいは感覚から出発し、一步一步人々をある結論あるいは感覚の状態へと導くことができる。それは現象(作品または事実)と叙述者との間に信用できる連結が備わることを要求し、同時にこの関係は証明を得なくてはならない。証明は推理に頼ることができるだけである^⑫。

検証と導入とは根本的に異なる二つの機能である。前者は叙述者と読者の双方の感覚に完全に依拠し、後者は感覚に依拠する以外に、さらに理性的な力に依拠する。後者は理性の介入により、感覚に依拠する程度や性質の両方で変化する。この理論は形式構成の要素に対する一般的な意味の上での敏感さを要求するだけであるが、前者は長期の、厳格な専門的な訓練を前提とする。

4 簡単な描写句を核とする叙述方式の形式構成と 言語感覚の相関と分離

簡単な描写句は叙述方式を明示すると同時に、感覚-思考方式をも明示する。理論構造の面から見ると、この叙述方式は、形式に対する討論と形式感覚に対する叙述とに分れ、感覚-思考方式の面から見ると、作品に対する感覚と言語に対する感覚とに分れる。

識的にうろつき回り、徐々に自己の精神活動をこれら細部と少しずつ一緒に混ぜあわせ、そうして作品と内心の活動とが密接で隙間のないレベルに到達するのである。これは定められた長期修練の過程である。もし先人の叙述がまだ人々への一定の啓発を有していると言うのであれば、啓発は依然としてこの修練の過程に属しており、自己が得た感覚と叙述者の感覚とをたまたま比較しているにすぎない。書法芸術家の大多数が大器晩成であるのは、いわゆる「通会之際、人書俱老」《書譜》（すべてに通曉した際にこそ、人も書も老成する）であり、まさにここで述べた原因によるのである。

簡単な描写句を核とする叙述のその主要な作用は、人々に供して用いる自己の感覚を検証することにある。

われわれはここから理論の機能問題に思い至る。先ずは検証、暗示、導入の三つの概念を区別しなければならない。

検証とは、直接に描写する感覚の状態がその他の経路を経て獲得した感覚と比較を行う対象を読者に提供することを指す。暗示とは、ある叙述の景物や事柄を通じての描写を指し、読者にその感覚を獲得させるものである。導入とは、ある叙述の公認される簡単な事実から出発し、論理の力に依拠し、人々をある感覚と体験の中に引き入れることを指す。簡単な描写句を核とする叙述方式は、ただ検証を手助けする作用を起こしうるだけであることをすでに上述した。しかしこのような作用を起こす必要があるだけでなく、読者自身が持っている感覚以外に、さらに人々が直接に描写する形容詞の中から少なくとも部分的に叙述者の感覚を得られることを保証する必要がある。これは決して容易なことではなく、それゆえ文学的な描写は決して欠くことのできない補助手段となる。そのうち比喩は常用の手法である。この点において、司空図の《詩品》は一つの典範である。《詩品》のどの一則もみな正真正銘の詩歌作品であり、中国の各種の芸術理論（当然ながら書法理論を含む）中の文学的な描写という補助手段を最高に発揮している。しかしながら、この形式は結局のところそれらの形容詞を完全に代替することができず、また独立した一種の理論を構成するすべがない。この二十四則の詩品には雄渾、冲淡、織穠……などの標題がある。つまり司空図は形象描出の一端に終始とどまらず、どうしても別の一端で等価の代替物を与えなければならなかった。實際上、人々が感覚の叙述の中でさらに多く用いるのはやはりそれら標題の言葉であり、それらの四言詩ではないし、このほか、司空図の他の論述を結合してはじめて、《詩品》が「韻外の致」を強調する理論中での位置を理解しうるの

はっきりとした区別を言うことが難しいなどである。ここに形容詞を用いて感覚を表現し叙述する時の避けて通れない困難が反映されている。

竇蒙が心配した情況は《語例字格》が出現しても決して消失しなかった。

竇蒙は《語例字格》を書き、それらの語句についての解説を通してもう一度新たにそれらの表現機能を回復するという希望を説明した。いわゆる「意有未盡，出此格上」(思いは述べ尽くせないが、一步高い境地から表出する)であり、彼はこの解説の作用を信じて疑わない。問題の本質は語句のきめ細かな解説が作品の風格との間に厳格な対応関係を導きうるかどうかであるが、答えは導けないである。人々が感覚の直接的な叙述を運用し始めた時には、形容詞の大雑把な概括によりそれと作品との対応関係は保証されるが、作品の風格の微妙な差異に対する感受性がますます深まり、描写がますますきめ細かになっていく時には、形容詞の弁別力はこれによって改善するすべがない。形容詞と作品との間の食い違いは不可避である。竇蒙はちょうどこのような時に遭遇したのである。

風格を描き出す形容詞は、従来自己の力に依拠して人々を作品の境地に誘うことができなかったが、それは人々がすでに有している感覚を最も多く呼び覚ますことはできた。作品の境地を感じとる前提は、線構造に対する敏感さであり、これと語句に対する敏感さとの間には必然的な関連は存在しない。しかし簡単な描写句のような叙述は人々に一種の誤解を与え、《語例字格》のような著作もまたこの種の印象を深めた。作品の境地に進入することを渴望しそしてまた差し当たり作品の形式構成から境地に進入するすべをもたない人々は、これらの熟語が導く作用に自然と注意するようになる。中国で書法を三年勉強した欧州の学生が、古代書論中のこれらの感覚を描写した語句を集め、小辞典を編集し、詳細な解説を加え、あわせてそれに相応しい作品を付し、欧州の同学の使用に供したいと私に語ってくれた。彼はおそらく竇蒙の《語例字格》から啓発を受けたのであろう。私は形容詞と作品との正確な対応関係は永遠に捜し出せないから、そんなことをする必要はないと忠告した。彼は書法班の中国人のクラスメートに意見を求めたところ、みなその辞典を編集する必要がないと忠告されたと言った。この学生は別の文化に育まれた傍観者として中国古代書論中のこの特殊な言語現象に敏感に目を向けたのだが、彼はこのすべてを解釈する方法がなかった。書法を感受するあらゆる中国人は、みなこれらの語句から導かれて作品に進入したりしない。彼らは作品との長期の接触の中からゆっくりと形式に進入し、細部ごとに意識的無意

う。つまり言葉と言葉の区別は真っ先に考慮すべき問題となるのである。これは人々が受ける一類の叙述の心理に影響を与えずにはおかない。ひとたび人々の信頼感を喪失すると、あらゆるこの一類の叙述はすべて徒労に終わってしまう。

唐代にすでにこの危機が出現している。

天宝年間の、竇泉著《述書賦》は、上古から唐代までの百九十数名の書家を論評する。《述書賦》は歴史的性格をもつ著作であるが、作者の作品に対する豊かな感受性が全叙述の核心となっている。作者はこの感覚を表現し記述する上で、主に二つの方法を採用している。一つは形容詞を用いた直接の描写、もう一つは比喩である。これはまさに古典書論中の二種類の最も重要な表現叙述方式である。作者はこの二方式の運用に精通し、加えて長大な文章を制作しており、《述書賦》はこの種の論著の集大成の作となった。しかしながら、数多くの人に言及し、多くの風格に説き及んだために、似たり寄ったりの感じを与える叙述が少なくない。竇泉の兄の竇蒙は、《述書賦》に注を加えた時、これが人々の閲読の妨害をする可能性があることをすでに感じとっていたのであろう。それゆえ彼は《〈述書賦〉語例字格》を作り、《述書賦》に使用される重要な語句を説き明かした。《語例字格》に選ばれた語句の大多数は単音節形容詞で、各語の後に解説がある。

古 除去常情曰古（常情を除去するを古と曰う）。

逸 縦任無方曰逸（縦ほしいままに任じ方無きを逸と曰う²³）。

浮 若無所歸曰浮（帰る所無きがごときを浮と曰う）。

茂 字外情多曰茂（字外の情多きを茂と曰う²⁴）。

麗 体外有余曰麗（体外に余り有るを麗と曰う²⁵）。

媚 意居形外曰媚（意の形の外に居るを媚と曰う）。

典 従師約法曰典（約法に従師するを典と曰う）。

閑 孤雲生遠曰閑（孤雲の遠きに生ずるを閑と曰う²⁶）。

鬱 勝勢風起曰鬱（勝勢の風起するを鬱と曰う²⁷）。

肥 龜臨洞穴，没而有余（龜の洞穴に臨み，没して余り有り）。

《語例字格》はわれわれが当時の美学思想や芸術と言語の関係を研究する上で重要な材料を提供してくれる。その中のいくつかの解説は今日読んでも依然として魅力を感じさせるが、解説によってはつかみどころがないものがある。たとえば「除去常情曰古」の「常情」は、芸術ではおそらく「古」よりも解釈が難しいし、「体外有余」と「意居形外」とでは解説がお互い似ていて、

ば深・雅・淳・逸などの字を組み合わせてできる淳雅・淳逸・深淳・深雅・深逸・雅逸などの熟語のように。しかしながら、書法というこの一種の文字を使用する者がほぼ例外なく参与する活動は、数を数えるのが難しいほどの風格の変化を包括しており、ある風格がかなり接近するといっても、微妙な差異が必ず存在するのである。原則から言えば、各種の風格はみな特定の語彙にそれぞれ対応すべきである。これが描写に大きな困難をもたらしている。

この困難は主に二つの面で表現される。

創作の風格は必ず時間の推移につれて絶えず累積するものだが、語彙の拡大発展にはそれ自体別のメカニズムがある。中古以来、新しい漢字の創造が少ないことから、形容詞の発生は実際上一定の制限を受け、風格の累積と歩調を合わせられない。それゆえ時間の速やかな経過につれ、作品に対する感覚を描写する時、形容詞の選択には必然的な困難が出現する。別の面では、多くの形容詞が用いる漢字が同じでないとしても、意味の差異は小さく、語義の微妙な差異を分析できるとしても、差異に対する体得は往々にして文学作品やその他の古典籍に源を発しており、それらが必ずしも風格の微妙な差異と一つ一つ対応するとは限らない。これは言葉を選択する正確さの上で遭遇する困難である。この二つの面の困難は相互に関連する。一類の叙述の数量がまだ多くない時には、人々は風格と語義の一致をできるかぎり身をもって体験し考察することができ、名状しがたい感覚と不正確な含意の形容詞との間で、ある共通点を必ず探し出すことができる。人々は「虞世南蕭散洒落」(虞世南はさらりとしてこだわりがない)と自己の感覚とのある程度の融合を感じとれ、互いに一致しない成分がすべて押し黙ったまま各自の遠景のなかに漂い込み、人々の作品や叙述に対する観賞を妨害するまでにはならない。しかしながら、含意が接近する叙述が絶え間なく増加する時には、作品に対する感覚と形容詞に対する感覚は対応関係を失い、人々は叙述から作品に対する感覚に戻るものが難しくなる。——「次道淳実。²¹⁾」(何充はすなおで飾り気がない)や、「元子正草，厚而不倫，若遺翰墨，猶帶真淳。^{②2)}」(桓温の楷書草書は、厚みがあり並び立てる者はなく、残存する墨跡は、真にすなおさを帯びているようである)——これらの形容詞は完全に互換可能である。人々が推測を禁じえないのは、叙述者が形容詞の異なる含意を利用して、作品を区分する方法が全く無い場合である。この時、彼らの目的はおそらく用いた言葉に区別を持たせるようにし、描写した対象が異なる作品であることをはっきりと示そうとするにすぎない。言葉と風格の対応はこのような状況下で性質を完全に改変してしま

書法美学ノート(2)

～邱振中氏の「感覚の叙述—古代書論中の
言語現象をめぐる研究」(下)～

河内利治

[解説]

序 形容詞を述語とする簡単な描写句の叙述方式

- 1 簡単な描写句が全書法理論中に占める位置
- 2 簡単な描写句の主語と述語の変形および書法の表現内容を拡大させる方式
- 3 簡単な描写句を核とする叙述方式が自己の感覚の検証を手助けする作用と機能の問題
- 4 簡単な描写句を核とする叙述方式の形式構成と言語感覚の相関と分離

3 簡単な描写句を核とする叙述方式が自己の感覚の検証を手助けする作用と機能の問題

南朝時代の人達はすでに書論中で簡単な描写句を熟練して運用しており、唐代になるとこの叙述の運用がさらに普遍的になる。人々が述語部分に適当な形容詞を選択する時、一方では正確さを求め、もう一方ではできるだけ重複を避けようとする——これもまた正確さを要求するためである。それぞれの作者の風格にみな差異があるのなら、それは疑いもなく言葉の差異に反映するに違いない。人々の審美感の発展にともない、叙述に使用される形容詞は徐々に数的に小さくない一集合体を形成し、同時に上述した言葉の差異を保持しようとする心理によって、この集合体はずっと徐々に拡大していく。

漢語の中で圧倒的多数を占める単字(一字の漢字)にはみな独立した意味があり、それゆえ単字を組み合わせた二音節の言葉になると強い派生力を有し、特に二音節形容詞を構成する時は、数的には多くない単字があたかも随意に組み合わせられて熟語になることができる——それがたとえ今までになかった組み合わせであったとしても、人々はなんの困難もなく理解できる。たとえ