

玄学・禅学の合流と書法芸術の自覚

——禅意としての書画の現代的意義

何 勁松

松森秀幸 訳

1 序言

この世界において、道具としての文字が、中国の漢字のように発展を遂げて一つの芸術——私たちはこれを書法あるいは書道と呼んでいる——となることは、おそらく二度と同じ例を見出し得ない。そして、この芸術の高度な自覚がちょうど漢末魏晋南北朝という尋常ならざる歴史的時期に出現した、というのが人々の共通認識となっている。

芸術の自覚の目印として、その当時には、厳密な意

味での書論が続々と世に問われた。人々は理性的角度から積極的に書法を研究し、書法美学の基礎的理論の枠組みを確立した。これ以前においては、文字を書くということは、完全に道具としての側面に限られていた。当時、様々な書体やそれによって創作された書法の作品が、すでに豊富に存在していたとはいっても、一貫して「小技」・「末流」と見なされていた。たとえば趙壹の『非草書』は、まさに衛道（古い道徳を守ること）、実用という角度から『草書』を批評しているが、『草書』の芸術性についてはまったく注目していない。秦・漢の

時代、金石碑刻の作者の姓名の大半が記されていないかったことから、当時の人々には、まだ書によって名誉を受けるという考えがなかったことがわかる。しかし、漢末・魏晋には、人々の書法に対する態度に大きな変化が起こり、社会において「父子が勝利を争い、兄弟が榮譽を争う（父子争勝、兄弟競爽）」という局面が出現した。象衛氏一族の四世同好、および王羲之・王献之父子の書芸についての伝承は、書法がすでに家庭教育の中にまで浸透し、世間に注目される書法の名門を形成していたことを示している。一般的にいつて、碑刻の主要な役割とは、功績の記載であつて、その文風は嚴肅にして、その書風は朴穆である。魏晋の名士の間で交わされた詩文による応答や、明確に審美を追求した書簡の美文とは、大いに隔たりがある。

漢字が一つの独立した芸術に到達することができたのは、当然、内在的な原因が存在している。すなわち、漢字の象形的な特徴と、中国人が漢字に対して抱いている特殊な神聖観念とである。また、書法が漢末・魏晋の時代に高度な芸術的自覚にまで到達したというこ

とは、そこに十分な伝統的哲学思想、とりわけ当時流行した玄学と禅学の気風からの影響が存在しているはずである。具体的にいえば、玄学は書法に「道」という実体を提供し、さらに禅学はもう一方の実体である「心」を注ぎ込んだ。玄学と禅学の二大思想の融合・交流は、書法芸術が自覚へと向かう理論的な基礎となった。

2 玄学・禅学の存在論の導入

書法芸術は漢末・魏晋の時代に自覚されたわけであるが、これにはまず魏晋の玄学と、その源流である漢末・魏初の清議という大きな時代背景を分けて考えることはできない。玄学は『周易』・『老子』・『莊子』などの「三玄」を清談の基本的内容とし、世間の務めを捨て去り、専ら本・末、体・用、有・無、性・命などといった抽象的な玄理を講じた。この種の存在論に対する探求は人々の書法芸術に対する認識を深め、人々の書法に対する芸術的自覚を強めた。最初に存在論的な思考を書法芸術の中に浸透させたのは、漢末、霊帝時代の文学家、思想家、書法家である蔡邕である。

漢末期の書論は極めてまれであり、蔡氏が著わした

『筆賦』・『九勢』という二編の書論は現代人にとっても非常に珍しく、得難く貴いものである。『九勢』は、「そもそも書は自然より始まる。自然が立てば、陰・陽が生じる。陰・陽が生じれば、形・勢が出る。（夫書肇於自然。自然既立、陰陽生焉。陰陽既生、形勢出矣。）¹」と明確に論じている。蔡邕は、道家と易学の哲学的基礎の上に立ち、書法の地位を「道」の高みにまで至らせたことは明らかである。実際に、書法が一種の文字の書写の法則として、時がたてばたつほど、ますます新しくなる一つの芸術となることができたのは、まさに中国人が書法と「道」とを互いに通じるものと見なしたからである。書法の美とはまさに書法と「道」の関係の中に現れるのである。

「道」の本義は人が歩く道であり、後に発展して一つの哲学的概念となった。その意味は規律・原理・準則・宇宙の根源的実体などである。古代各家の哲学における「道」に対する解釈は様々である。子産は「天道は遠く、人道は近い（天道遠、人道邇）」（左伝・昭公十八年）とい

う説を提示している。ここでの「天道」とは天体の運行の規律を指しており、「人道」とは正しい人間になるための最高準則を意味している。孔子は天道を論じることが少なく、主に人道を講じている。老子は「道」をはじめに天地を生んだ宇宙の根源的実体であるとした。莊子はさらに老子の思想を展開して、道は宇宙の根本であり、道は自本自根であり、一切の上を超えゆくものであると主張した。上述した各家の「道」に対する理解は全てが全て一致するわけではないが、『周易』の解釈は大多数の人の同意を得ることができるだろう。『周易』は「一陰・一陽を道と謂う（一陰一陽之謂道）」という説を提示している。この説は中国哲学の「道」とは何かということについての最も簡明な定義となっている。

蔡邕は「書は自然より始まる（書肇於自然）」という説を提示して、彼が老子の「道法自然」の思想を受容していることを表明しているが、同時にそこに易学の観点を融合し、「自然」から「陰陽」が生じると考えた。また『筆賦』において、蔡氏は直接的に「書は乾坤の陰陽である（書乾坤之陰陽）」と主張し、一層明確に書法が存在論を易

学の「一陰一陽之謂道」と結合させた。『周易』の観点に基づけば、世界の一切の事物はみな陰・陽という二種の現象と力とを包含しており、陰・陽は相互に対立するばかりでなく相互に依存し、両者は相互に働きかけ、相互に浸透し、相互に転化して、これによって天地万物の生成・運動・変化が決定する。宇宙全体がまさに陰・陽という互いに反し互いに影響し合う二種の力によって構成されているのであり、さらに、止むことのない動態バランスの過程の中に永遠に置かれることになる。『周易』の観点を書法美学の上に適用させると、次のような結論を導き出すことができる。書法の美とは、まさに陰・陽の相互作用が引き起こすところの合規律性であり、しかも絶妙な変化と調和する中に存在するものである、と。

蔡邕が「書乾坤陰陽」との説を提示し、明確に書法と陰陽変化の「道」とを関連させ、書法とはまさに天地陰陽の変化の「道」を表現したものであるとみなして以来、この書法の実体観は中国書法史上において、不変的な金科玉条となった。人々は陰陽変化の「道」が書法の美

を決定しているということは、陰陽変化の調和的統一であり、また陰・陽が調和的に変化する規律とは、美の規律である、と認識するようになった。後世の書法芸術についての議論では、たとえば、剛と柔、骨と肉、方と円、遅と速、横と直、斜と正、粗と細、収と放、疏と密、虚と実、向と背というように、基本的に「陰」と「陽」との対立的統一を超え出ることはない。唐の張懷瓘は『論用筆十法』において、「思うに、陰を内とし、陽を外とする。心を集めて陰とし、筆を展開して陽とすれば、左右に相応するはずである。（謂陰陽内、陽為外。斂心為陰、展筆為陽、須左右相応。）」と「陰陽相応」の原則を提出した。ここでは易学の思想が書法の美学において適用されている。虞世南も次のように考えている。「文字には本質があるといっても、迹は本来無為であり、陰・陽を裏けて動となり静となり、万物に似せて形を成す。（字雖有質、迹本無為、裏陰陽而動靜、体万物以成形。）」と。孫過庭は『書譜』において、書法は本質的には「自然の妙有と同じであり、人の力で成就するところではない。（同自然之妙有、非力運所能成。）」と指摘している。

玄学が書法の芸術性のために「道」の実体を打ち立てた後に、さらに禅学が毛筆の実体である「心」を導入した。これにより、より一層、書法芸術の心学化・写意化の傾向が強められるのである。

仏教に接したことがある人ならご存知であろうが、仏教の哲学体系は博大かつ深遠であり、「八万四千法門」と称されている。しかし、どのように複雑であろうとも、その基本となる教理は「縁起」に外ならず、その基本となる信仰は「業報」にほかならない。縁起を理論的基礎とした「業報」説は、仏教がこれによつて世界と人生、社会の発生、およびその区別の原因を説明するものである。そこでは「業」を「因」とし、「報」を「果」と規定している。したがつて「業報」と「因果」とは同義であり、意を「業」因の報応あるいは「業」因の果報とする。具体的にいうと、「業」は身・口・意の三業に分けられるが、これは人間の思想と行為である。一定の思想と行為からは、必ず相応する結果が生じる。これが「報」である。世界中の一切の事物は因果の連鎖に連ならないものではなく、しかも、この連鎖を決定するものも、また衆生

の思想と行為である。さらに思想と行為についていえば、思想は行為を支配する。したがつて身・口・意の三業の中においては、また意業によつて決定的な作用が起こされるのである。「意」の音訳は「末那」で、心の「思量」を意味する。すなわち、思慮推理の働きであり、認識機能(識)、観念(想)、感情(受)、意志(行)を含んでいる。これは一切の精神活動の総和である。「意」と「心」とは互に通じるものである。『俱舍論』(巻四)には、「集起するので心と名づけ、思量するので意と名づけ、分別するので識と名づける。心・意・識の三名は、詰まるどころ、義は異なるといつても、体は同一なのである。(集起故名心、思量故名意、分別故名識。心・意・識三名、所詮義雖異、而体是一。)」とあり、「心」は「意」の別の名称であるとみなすことができる。

これによれば、仏教は「心」が世界と人生の眞の創造者であり、また解脱の主体と動因であるとしている。仏教の宗教的実践は、主に個人の思想における修持と、行為における規範とに集約される。したがつて、諸仏・菩薩に対する崇拜や浄土等の他力の信仰というように、

仏教の修持の法門が多様であるとはいっても、思惟の活動に適應する修持としての「禪」は、全ての修持の中でも最も重要な方式なのである。後世の禪宗は自ら「心宗」と称して、禪法を帰着させて心学とした。特に達摩は「教に藉りて宗を悟る（藉教悟宗）」を提唱している。故に、仏教のあらゆる理論とあらゆる実践とを、全て禪の法門の中に納めたのである。禪とはまさに「心」によって仏教全体を統合したということができよう。

禪学の「心」の実体が書画芸術に与えた影響は、おそらく非常に大きなものであっただろう。特に「心」の実体の別名としての「意」に生じた影響は時期的に非常に早い。そもそも「言意の辯」とはまさに魏晋の玄学が重点的に研究していた重要な命題である。『易伝・系辞上』には「書は言を尽くさず、言は意を尽くさない。（書不尽言、言不尽意。）」、また「聖人は形象を立てて、それによって意を尽くす。（聖人立象以尽意。）」とある。そして「意」は宇宙の実体として扱われている。もちろん仏教の禪学における心の実体によって、当時の人々の「意」に対する認識は強められた。書画芸術の領域においては、

人々もまた積極的に「意」という範疇を用いて書画の美の本質的な特徴を要約した。

西晋の文学家である成公綏は、隸書が繁と簡の中庸であり、規矩に規則があることを賛嘆し、これを適宜に用いる際に、特に「巧技の精巧さは伝えることが難しく、これを善くする者は少ない。心に応じて手を隠せば、必ず意が明らかになる。（工巧難伝、善之者少。応心隱手、必有意曉。）」と強調している。すなわち、衛夫人の作と伝えられる『筆陣図』においても「意が後、筆が先である者は敗れる（意後、筆前者敗）」と「意が先、筆が後である者は勝る（意前、筆後者勝）」というような問題を提示している。似たような議論は衛夫人の弟子の王羲之が撰述したと伝えられる『題衛夫人筆陣図後』などにおいても、「もし一紙の書を作るなら、当然一字一字の意は別のものとして、同じにならないようにしなさい。（若作一紙之書、須字字意別、勿使相同。）」、「およそ書は沈静であるのが貴く、意を筆の前に、字を心の後に置くことを、書を作る前の始めとし、思いを結して成就しなさい。（凡書貴乎沈静、令意在筆前、字居心後、未作之始、結思成矣。）」⁽³⁾

と述べられている。南朝齊代の王僧虔は『筆意贊』を著して、「書の妙道は、神彩を始めとし、外形をその次とする。（書之妙道、神彩為上、形質次之。）」との説を提示した。また、この境界に到達しようとする方法は「心は筆を忘れ、手は書を忘れる。心と手が情に達し、書は想を忘れる。（心忘於筆、手忘於書。心手達情、書不忘想。）」とされる。陶弘景は『与梁武帝論書啓』において、「言」と「意」、「筆」と「意」の関係をそれぞれ比較した。すなわち「言によって意を発揮すれば、意は言に応じ（以言發意、意則応言）、手は意に随って運び、筆は手に会わず（手随意運筆与手会）」と述べている。⁽⁵⁾

後世の書家が「意」によって書を論じることとは、さらにとりたてて珍しいことでなくなる。清の梁巖は中国書法史の歴史的特徴を「晋は韻を尊重し、唐は法を尊重し、宋は意を尊重し、元・明は態を尊重する。⁽⁶⁾（晋尚韵、唐尚法、宋尚意、元明尚態。）」と総結している。これは非常に影響力のある論断である。梁氏は宋代の書法を「意を尊重する（尚意）」と規定しているが、この時期の書風の主流についていえば、非常に説得力があるものである。

る。たとえば宋代の意を尊重する書風の代表的人物である蘇東坡は、「私は書に長けていないといっても、書を明らかにすることでは私のような者はいない。もしその意に通じることができるとなら、言葉により学ぶ必要はない。（吾雖不善書、曉書莫如我。苟能通其意、常謂不可學。）」と述べ、また「私の書は甚だ立派とはいえないまでも、しかし自ら新意を出し、古人を粗末にしない。これは痛快なことである。（吾書雖不甚佳、然自出新意、不踐古人、是一快也。）」とも述べている。彼は「物は一つの理であり、その意に通じれば、適応して可とならないことはない。（物一理也、通其意、則無適而不可。）」と考えている。蘇東坡の親友である黄庭堅も、書法を習う時の秘訣は「ただ古人の筆意を觀じて（但觀古人筆意）」、「古人の書を壁間に張り、これを觀じて神に入れば、筆を下ろす時は人の意に随う（張古人書於壁間、觀之入神、則下筆時隨人意）」と述べている。⁽¹⁰⁾ 清の劉熙載は『芸概』において、「筆の性は墨の情であり、みなその人の性質を本とする。すなわち理の性質とは、書の主たる仕事（筆性墨情、皆以其人之性情為本。是則理性情者、書之首務也）」

であり、それ故に「字を書くことは、志を書くことである。(写字者、写志也。)」と述べ、また「楊子は書を心の画とする。故に書とは、心学である。(楊子以書為心画、故書也者、心学也。)」とも述べている。なるほど後の人が嘆いて「書を学ぶ方法は、一心の中にある。(学書之法、在乎一心。)」というわけである。⁽¹²⁾

以上に述べたように、書法芸術は玄学と禅学から実体としての「道」と「心」とを獲得し、それにより「技」によって「道」の境界に到達することができるようになった。さらに、中国哲学の理解によれば、「天」と「人」とは「相能(相容れること)」であり「合一」である。また主体としての「心」における感情とは、天地陰陽の変化によって引き起こされたものである。したがって「心」と天地陰陽とは一致する。書画家が心の中の「意」を表現しようとするれば、この「意」とは天地陰陽の変化から生じて、両者は相通するものである。唐代の人が提示した「外に自然を師として、内に心の源を得る(外師造化、中得心源)」というスローガンは、まさに中国哲学と美学における、このような「心物不二」の理論基盤によったものである。

ある。「心」と「物」とは相互に作用し、互いに対立しない。これにより、中国書法の美とは、陰陽の変化によって決定される天地万物の調和の美と、それと一致した主体としての「心」との共通の表現となる。両者は一つに溶け合い、分けることができない。この点において、中国の美学と西方の美学とは距離が開いている。すなわち、古代ギリシアの「模倣論」とも異なり、西洋の現代的「表現論」とも異なっている。中国人がいう自然は自然現象に対して模倣するのではなく、「道」に依拠して自然現象に対して更に新しく組織し、加工し、精錬を加えるので、十分に生命の調和的な枠組みを明示し、宇宙の生じ止むことのない運動の変化を表現しているのである。

3 玄学・禅学の視点から見た

書法芸術の本質

『易伝・系辞』は「一陰一陽之謂道」と述べる一方で、また「形而上とはこれを道といい、形而下とはこれを器という。(形而上者謂之道、形而下者謂之器。)」とも述べ、「道」

と具体的な事物とを区別している。では、形而上の「道」と形而下の「器」との間にはどのような関係があるのだろうか。中国哲学ではこのように考えている。見ることのできない形而上の「道」は、見ることができ、形而下の天地万物の中に存在し表現されているのである。たとえば清代の哲學家、王夫之は「道と器とは互いに離れることがなく（道与器不相離）」「表象できないものは、形象の中にある（不可象者即在象中）」と述べている。普遍的法則と規律としての「道」とは、具体的であり見ることができ、万事万物と分けることができないばかりか、具体的にあり見ることができ、万事万物の中にあつて、はじめて「道」を感知し、領悟し、認識することができるのである。「道」は具体的に客觀的事物の中に存在しているが、同時にまた見ることはできないので、中国哲学では認識論において、老子が「惚たり恍たり（惚兮恍兮）」と説いているように、とりわけ直觀的領悟を強調するのであるが、しかし完全に確定的で明らかにそれを把握することはできない。禪学が「心」を論じるのは、玄学が「道」を論じると非常に似ている。

「心」は言葉を超え、相を絶し、また互いに分けることができない。「青青たる翠竹は、尽く法身である。鬱鬱たる黄花は、般若でないものはない。（青青翠竹、尽是法身。郁郁黄花、無非般若。）」「溪の音は広長舌であり、山の色は清淨身でないものはない。（溪声便是広長舌、山色無非清淨身。）」。

「道」（「心」）が具える、形もなく象もなく、かつ形象を離れた「大象無形」という特徴は、書画芸術が追求する最高の境界を決定づけた。これはまさに形而下の見ることのできる万事万物を通して現れる、形而上の見ることのできない「道」である。当然、これは形象を用いて「道」を図解しようということの意味しているのではなく、万事万物の中において、「道」というような自然で絶妙かつ言い表しにくい神秘的表現を捕らえ、芸術を通して体現しようとするのである。以下に書法が生じる具体的な過程から、それが本質的にいかに「道」（「心」と合致するものであるかを考察する。

中国書法と漢字とは一対の双子の兄弟である。文字學家の唐蘭先生は、文字は絵を起源として、古い文字

になればなるほど、絵に似ているとする。絵にはもともと一定の形式がない。したがって上古の文字は、形式上は最も自由であった。また宗白華先生は、中国人の字が芸術作品になることができたのには、二つの主要な原因があると述べている。一つは中国の字の起源が象形であることであり、二つは中国人が用いている筆である。許慎は『説文』の序において、文字の定義を解釈する際に以下のように指摘している。倉頡が文字を創造した時、およそ「象形に類似する（依類象形）」のものが、「文」と呼ばれ、その後、「形声の相益する（形声相益）」のものが、「字」とよばれた。比較して言えば、「文」は「物象の本（物象之本）」であり、「字」は「言葉が派生して次第に多くなった（言孳乳而浸多）」結果である。例を挙げると、「水」、「木」というような単体の字は「文」であり、「江」、「河」、「林」などといった複合体の字は「字」とされる。漢字の造字の方法については、許慎が六種類に分類している。所謂、象形・指事・形声・会意・転注・仮借の「六書」である。指事以下の五種の方法は第一の象形に基づいていることは明らかである。これによつ

ても、真の文字の創造とは、「象形」によって始まったと言いうことができる。⁽¹³⁾ 中国の文字はこのように「物象の本」、「物象の文」という象形の特徴をしっかりとらえ、天地万物と人間自身を網羅している。その図柄の構成の形成と、天地万物・人間自身の形の構造とは密接で不可分なものである。

当然、中国の漢字は意を指す文字の符号として、描かれた物に対して具体的に真に迫った描写をなすことはできなかったが、反対に必ず抽象化・形式化・概括化・規範化したものであった。すなわち、抽象・概括の方式によって、様々な自然物の形式的な構造を表現し、自然物の感性の形式的美を文字の形象の中にしみ込ませたのである。このような文字の特徴は、文字が絵と同じ起源であり、かつ極めて大きな区別があるということを決定した。例を挙げれば、「牛」の字は大部分の情況下では、ただ一頭の牛の頭を描いただけであり、原始の絵のように詳細に牛の全身を描き出しているわけではない。また動物の全身を描き出した文字、例えば「馬」や「象」などは、一般的に非常に簡略化され、た

だ外部の輪郭を描き出すだけである。新石器時代と戦国時代の陶器・青銅器上の「魚」の図案と「魚」の象形文字を比較すると、「魚」の象形文字は、例えば、魚の鱗のように魚の絵にある自然の生き生きした動きには及ばない。しかし「魚」の象形文字は、魚のだいたいの形式的な構造に偏ってある程度の抽象概念化をなし、魚の形式的な構造的美を突出させた。この点は「魚」の絵が及ばないところである。⁽¹⁴⁾

事實上、文字の発展は、「文」から「字」に至る、一つの「象形」から「非象形」への過程を経験し、それからまた甲骨文字から大篆・小篆・隸書・楷書・行草といった様々な字体にまで発展を見て、さらに符号化、規範化、簡素化に向かった。このように、もともと象形であった文字は、日に日に変化して象形が少なくなり、ひいては、もはや象形ではなくなった。ここに至って、中国の文字は点と線の組み合わせから抽象的構造へと発展したのである。しかし、このような構造は、もともと象形文字から発展してきたものであるのも、もはや象形でないといっても、はじめの象形文字の中の、

本来、現実に由来する合規律性と、自然的な構造とを保存している。したがって、やはりある種の「具象的意味」を備えており、天地万物の構造と接近し、類似し、相通じるといふ味わいがある。⁽¹⁵⁾これは、まさに中国書法の抽象的で絶妙な所である。中国の文字のこのような特徴を、ある人は「抽象的具象」と称しているが、これは「道」の「惚たり恍たり（惚兮恍兮）」および禅の「一物を説似せんに即ち中らず（説似一物即不中）」と、内在的、本質的に一致するものである。

書法は一つの成熟した芸術として、当然、独自の技芸と技巧とを備えているが、絶妙の域に達し、心に欲する所の最高の境界に入るとき、「技」を超越して「道」に入るのである。すなわち、「道」との合致である。中国の芸術は玄学・禅学の思想の影響の下、「象外の意」を把握し、「相において相を離れる（於相而離相）」ことを要求している。また「象の外を超えて、その環の中に入る（超乎象外，得其環中）」とも述べている。まさに「道」は森羅万象の中に現れるので、具体的な形象を離れることはできない。しかし同時に「道」はまた具体的な象と

異なり、森羅万象の本質的規律である。したがって、「道」の体現を最高の目的とする芸術は、当然、形而下の象の表層を表現するだけに留まることはできない。劉熙載は「芸とは、道の形である（芸者、道之形也）」と述べている。現在の哲学的術語を用いて表現すれば、「道」は芸術の実体であり、内容である。そして、芸術とは「道」の現象と形式である。

4 玄学・禅学の文脈における書法の審美

宗白華先生は、魏晋南北朝という苦難の時代と、この時代の輝かしい芸術とを関係させる際に、以下のように述べている。

「漢末魏晋六朝は、中国史上、政治的には最も混乱し、社会的には最も困難な時代であった。しかし、精神史上は極めて自由で、解放的であり、最も智慧に富み、最も熱情に溢れた時代であった。それゆえ、最も芸術精神に富んだ時代であった。王羲之の父子の字、顧愷之と陸探微の画、戴逵と戴顒

の彫刻、嵇康の広陵散（琴曲）、曹植・阮籍・陶潜・謝靈運・鮑照・謝朓の詩、酈道元、楊銜之の写景文、雲崗・竜門の壮大な造像、洛陽と南朝の壮大な寺院などは、光芒万丈で前人未踏でないものではなく、後代の文学・芸術の基盤と方向性を打ち立てた。」⁽¹⁶⁾

この「甲冑に蚤の卵が生まれ、万姓は死亡する。白骨が野を露わにし、千里に鶏の鳴き声がない。（鑑甲生蟻蚤万姓以死亡。白骨露於野、千里無鶏鳴。）」という時代において、軍閥が割拠して、それぞれ地方を占領し、一方で莊園経済が盛んとなったため、政府が統治能力を弱め、官僚の意識形態、すなわち、儒学の独占的地位をも動揺させた。これにより人の思想は「極めて自由で、極めて解放的な（極自由、極解放）」時代に入ることになった。玄学とは、努めて道家と儒家、また自然と名教とを結合しようという学問であり、この「極自由、極解放」という時代の産物である。何晏・王弼から郭象に至るまで、玄学が議論してきたことは「名教」と「自然」の関係についての問題であり、その本質は理想的人格の実体を探

究することにあり。これにより中国哲学も漢代の宇宙論から存在論へと転向するのである。儒家は個人の存在を否認するわけではないが、個人がグループ社会に服従することに固執し、ひいては犠牲を厭わず個人の自由を代価とした。玄学はグループ社会を認めていなかったが、一層、個人の存在と自由を重視していた。このことから、私たちは玄学の興隆は「人の覚醒」を喚起し、「人の覚醒」はまた同時に詩・書・画などの文芸の自覚と密接に関連していたというのである。ある意味で芸術の自覚とは、「人の覚醒」から現れた特殊な形式である。書法を含め「人の覚醒」を基礎とした「自覚」の芸術は、個人と感情、そして生命に対する肯定を存分に表現した。

朝に夕べを保ちがたい戦乱の時代にあつて、人々はいまますます自己の生命をとりわけ貴いものであると思うようになった。この点は『古詩十九首』の中の「人の天地の間に生る、忽ち遠行の客の如し（人生天地間、忽ち遠行客）」、「人生、一世に寄せること、奄忽として飄塵の若し（人生寄一世、奄忽若飄塵）」、「人生は金石にあらず、豈

に能く長く寿考ならんや（人生非金石、豈能長寿考）」、「生年百に満たず、常に千歳の憂いを懐く（生年不滿百、常懷千歲憂）」、「昼は短く夜の長きに苦しむ。何ぞ燭を秉^とつて遊ばざる。樂しみを為すは当に時に及ぶべし。何ぞ能く来茲を待たん（昼短苦夜長、何不秉燭游、為樂當及時、何能待來茲）」といった穏やかで悲しい詩句から理解できるだろう。類似的感嘆は曹氏父子の建安文学の中にも散見される。「酒に対しては当に歌うべし、人生幾何ぞ。譬えば朝露の如し。去りし日は苦^{はなは}だ多し。（対酒当歌、人生幾何。譬如朝露、去日苦多。）」（曹操『短歌行』）のような嘆きは、生命の覚醒に対する認識であり、個人生命の存在に対する重視である。

個人生命の存在を重視することは、自然と魏晉の士人達の眼を個人の才知を高めることへと向けさせた。彼らは才能を重んじ、かつ感情を重んじた。曹操は「唯だ才のみ是れ挙げよ（唯才是舉）」と主張し、たとえ「汚辱の名を負っていても、嘲笑されていようととも（負汙辱之名、見笑之行）」、「不仁不孝」の人であつても、国を治め兵を運用する技術さえあれば、「それぞれ知るところを

挙げ、遣わすところがあつてはならない（各拳所知、勿有所遺）とした。また玄学でも聖人に情があるかないかという問題が議論されたことがあるが、最後には王弼の聖人有情説が優勢を占めた。

才知は常に個人と関係しており、才知を高めることが疑いなく個人、すなわち「我」の独立的意義を切り開いたことは明らかである。魏晋の人達にとつては、書法芸術とはまさに個人の才知を示す最も優れた方法の一つであつた。したがつて当時の上層社会に、「兄弟の競爽」、「父子の争勝」という局面が初めて出現したものであり、またこの時代に、書法芸術が初めて骨・筋・血・肉などを導入して、人体生命の観念を描くことで運筆の美を説明し始めた。たとえば、六朝の人が衛夫人に偽託した『筆陣図』には、「筆力に優れた者とは骨が多く、筆力に優れない者は肉が多い。骨が多く肉が僅かであるのは筋といい、肉が多く骨が僅かであるのは墨猪（やたらに肉太でまずい字の喻え）という。力が強く筋が豊かなのは聖であり、力が無く筋が無いのは病である。（善筆力者多骨、不善筆力者多肉。多骨微肉者謂之筋、多肉微骨

者謂之墨猪。多力豊筋者聖、無力無筋者病。）」とあり、南齊の書論家の王僧虔は玄学や仏学が議論する形と神との関係から書法を論じ、「書の妙道は、神彩を始めとし、外形をその次とする。これを兼ねる者は古人を継承することが出来る。（書之妙道、神採為上、形質次之、兼之者方可紹於古人。）」との結論を出した。蘇東坡が「書には必ず神・氣・骨・肉・血があり、五つの中の一つでも欠ければ、書を成就することはできない。（書必有神氣骨肉血、五者缺一、不能成書。）」と述べているように、後世の論書の多くはこの説を踏襲している。

生命という概念を注ぎ込まれた書法芸術は最終的に西洋の美学家のスーザン・ランガーが述べる「生命の形式」となった。中国人は個人の生命の上にさらに大きな宇宙自然の生命があると考えているからである。そして、文字を書写して顕示される運動・構造・リズム・時空の感覚は、すべて大自然の運動・構造・リズム・時空と同じ構造の関係である。その上、描かれる書写とその構造もまた、厚い具象的意味を備える。これは中国書法が天地・万物・自然の生命運動の表現となつ

たとみなすことができる。⁽¹⁹⁾張懷瓘は、書法は「万物を包

括し、一相を完成させる。（囊括万物、裁成一相。）と述べ、孫過庭は書法を「自然の妙有と同じであり、人の力が成就するところではない。（同自然之妙有、非力運所能成。）と称賛する。まさに、このように人々は書法を通して

悟りに至り、たとえば森羅万象について、その中から宇宙の神妙な変化を見出すことができる。元代の鄭杓は次のように感嘆している。「至れるかな。聖人が書を造れば、天地の用を得るだろう。盈虚消長の理、奇雄雅異の観、静にしてこれを思えば、漠然として兆しない。散にしてこれを観じれば、万物は複雑である。

書の意義はなんと大きいのだろう。（至哉。聖人之造書也、其得天地之用乎。盈虚消長之理、奇雄雅異之観、静而思之、漠然無朕。散而観之、万物紛錯。書之義大矣哉。）⁽²⁰⁾と。

スーザン・ランガーの観点によれば、芸術とは「生命の形式」であるばかりでなく、同時に「感情の形式」でもある。なぜなら、生命と感情とは互いに不可分であるからである。言い換えれば、芸術は生命の運動を表現し、同時に生命が喚起するところの感情をも表現するので

ある。歴代の書論の中には類似する言説が枚挙に暇ない。東漢の崔瑗は草書が人を「鬱々たる気持ちを取っ払い、気ままに奇を生じ（奮怒怫鬱、放逸生奇）」させることができる⁽²¹⁾と説き、蔡邕は書法が人を「もしは愁い、もしは喜ば（若愁若喜）」させることができるという。これらはみな書法の感情を表現する作用を強調している。唐人の論書では、さらに本性の表現が強調される。たとえば張懷瓘は『草書』に「あるいは寄するに以て縦横の志を翽^はせ、あるいは托するに以て鬱結の懷を散らす。（或寄以翽縦横之志、或托以散鬱結之懷。）」という功能があると考えている。孫過庭は書法は「その本性に達して、その哀楽を形に（達其情性、形其哀楽）」しなければならず、「情が形・言を動かし、『風』・『騷』の意に迎合する。（情動形言、取会風騷之意。）」という説を提出した。この本性とは「陽は舒、陰は慘、天地の心を本とする。（陽舒陰慘、本乎天地之心。）」に由来する。韓愈は張旭の『草書』に言及する際にさらに明確に「往時、張旭は草書に長じたが、他の技術を修めなかった。喜怒窘窮、憂悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、無聊、不平など、心に動ずることがあれば、

必ず草書においてどうしてこれを發揮できるだろうか。
(往時張旭善草書、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。)⁽²²⁾と述べている。

5 禅意としての書画の現代的意義

以上に述べてきたことから明らかなように、(絵画的芸術を含んだ)書法芸術は、漢末魏晉南北朝時代の玄学・禅学の基礎の上に、「人の自覚」に伴い自覚されたきたものである。歴史的な発展の過程から見れば、般若学の伝播と玄学の興起は、ほぼ同時に進み、相互に触発し合ってきたものである。馮友蘭先生は、仏学と玄学の老庄思想とは、ともに神秘的色彩を備えており、極めて類似した一面があると捉えている。老子は「道」は名づけることができないと説き、仏家もまた「真如」は言説で表現できないとする。それは「一」でなく、かつ「多」でもない。また「非一」でなく、かつ「非多」でもない。これはまさに中国語で言うところの「想入非非(とりとめないことを考えること、玄のまた玄に思い至る)」である。

馮先生は次のように指摘している。三、四世紀の中国の著名な学者は、普通はみな道家であり、彼らはまた常に著名な仏教の和尚と親密な友人であった。これらの学者は大抵みな仏典に精通し、またこれらの和尚も普通は道家の經典、特に『莊子』に通じていた。彼らが集まり語り合うことを「清談」という。彼らは「非非」に話が及べば、一笑して言葉を用いなかった。まさに無言の内に互いに了解したのである。これらの場合においては、「禅」の精神が出現していたのである。馮先生は禅宗は仏学と道家の哲学が互いに結びついてきた産物であると特に強調しているが、当然、儒学の影響を排除しているのではない。ある意義から言えば、禅が早期の禅定から禅宗の禅に向かうのは、儒・仏・道の交流・融合の結果である。

書画芸術は玄学・禅学——すなわち儒・仏・道の合流の基礎の上にその自覚へと向かい、そして儒・仏・道の合流の結晶がすなわち禅なのである。それ故、近年、私たちは「禅意としての書画」という構想を提示したのである。禅の「心一境性(心が一つの対象にとどまること)」

と書画の創作の心理条件とが極めて一致していることは明らかである。禪宗の「心」の実体、および「明心見性」の原則とが影響して、書画芸術も心性を表現する写意の方向へと発展した。中国の書画が最終的に写実から文・人の写意の道へと向かうのは、実に長きにわたる禪学運動に基づいているのである。

「心」を実体とする禪と、禪意としての書画とを堅持することは、必然的に自証自悟して、心の源を照らし返し、個人の主観的心性の表現を重視して、外在する規矩の束縛を脱し、自ら道を開いて、自ら新意を出すことを強調する。この「新意」とは、禪学にあつては禅境とされ、書画にあつては意境とされる。禪の特徴は即体即用にあり、その存在論・認識論・方法論は、一貫して書画芸術の指導的思想となりえた。したがって、「禅意としての書画」が意味していることは、儒・仏・道の三教と書画芸術との関係であり、とりわけ玄学と禅学の思想的影響を受けた書画芸術を意味するのである。

実際に、書画芸術は中華民族の歴史文化の肥沃な大

地に根ざしており、民族文化と民族精神の影響を色濃く受けている。その歴史は、常に中国の伝統的思想・哲学・宗教・文学・その他の芸術の歴史と密接に関連し合っており、その独特な精神的気質と審美観念とは、あらゆる伝統文化をその詳細とする。たとえば氷山の一角と同じである。

しかし、現今の書画界は技巧と形式を強調することに偏っており、文化の内面の修養が相対的に不足するという欠点が全体的に存在している。特に伝統文化に対するきめ細やかで突っ込んだ理解を欠いている。これは、より一層、書画芸術を高揚させ、この芸術が精神文明の建設において積極的な作用を発揮することにとって、非常に不利なことである。

私たちは、中国の書画芸術の真の意味での振興は、必ずその根から作り起こし、深く伝統文化の根の中に入っていかなければならないと考えている。この根とは、正確に言えば、まさしく中国人に特有の宇宙観と生命観である。これに対して、西欧人の物・我の対立という宇宙観は、彼らの習慣によって客体的な身分から自

然を觀察させ、「形式の美」と「自然の模倣」を芸術の最高の原理とし、最終的には数学の基礎の上に打ち立てた透視学と解剖学とを發揮するのである。反対に、中国人は物・我の融合を主張し、自己を自然の中に置き、心を静めて道を觀じ、心を太玄に留め、心の眼によって全方位に物の形の背後にある深い味わいと律動とを感受するのである。

したがって中国の書画において、画家が表現しようとするものは大自然の全てのリズムと調和である。たとえば杜甫の詩の「乾坤万里眼、時序百年心」が表現する時間や空間と同じことであって、固定した角度に透視の焦点を集中させることではない。それゆえ、六朝の謝赫の絵画の「六法」は「氣韻生動（迫真的な氣品を感じ取ることが可能であること）」を第一位に置き、「經營位置（画面の構成）」と「伝移模写（古い画を模写すること）」を最後に置く。ここからわかることは、伝統文化の土台が異なるために、中国・西洋の芸術は異なる方向を決定しているのである。

私たちはここで中国・西洋の芸術がどちらが高くて、

どちらが低いかを議論しようとしているのではなく、ただそれらがそれぞれ自己の民族的哲学思想を理論的基盤としていることを言おうとしているだけである。芸術の実践であっても芸術の鑑賞であっても、それぞれの宇宙觀と生命觀から離れることはできないのである。中国の民族芸術が振興するのに、伝統文化の深い次元から取りかからなければならないと指摘するのは、ひとたびこの根を失ってしまったら、私たちは借りてきた眼を用いてしまうので、二度と本当に詳しく中国文化の芸術的価値の所在を見るすべを失い、そして、いわゆる「振興」というものが、素朴で溢れんばかりの熱情を放棄するだけのものになってしまうことを心配しているからである。今日、私たちが「禪意としての書画」を提唱するのは、書画界に伝統文化の素質な修養を強化し、人文精神の自覺と精神世界への昇華を促すためである。これは確実に中国書画界にとつての当面の急務である。

- (1) 『歷代書法論文選』（上海書画出版社出版、1998年4月）第6頁。『九勢』は蔡氏の作でないとする説がある。なぜなら『九勢』の中の「藏鋒」についての記述が楷書について言及しているようだからである。しかし私は、この文章の主な思想と、蔡氏の他の文章とは一致したものであり、現代人が後世の牽強附会の可能性を排除するものではないと考える。
- (2) 成公綏『隸書体』、前掲『歷代書法論文選』第9頁。
- (3) 王羲之『書論』、前掲『歷代書法論文選』第28・29頁。衛夫人の書論については、ある学者は王羲之の作、あるいは六朝人の偽作であるとする。しかし王羲之本人の書論についても、六朝人の作であると疑われている。これらの推論はかなり説得力がある。この説によれば、いづれにしろ本書は六朝人の書法思想といえるので、ひとまずこれを引く。
- (4) 前掲『歷代書法論文選』第62頁。
- (5) 陶弘景『論書啓』、前掲『歷代書法論文選』第70頁。
- (6) 〔清〕梁獻『評書帖』、前掲『歷代書法論文選』第575頁。
- (7) 『蘇坡文集』卷六十九『評草書』。前掲『歷代書法論文選』第315頁。
- (8) 『蘇坡文集』卷六十九『跋君謨飛白』。
- (9) 黃庭堅『跋為王聖予作書』、『黃庭堅書法史料集』所収（上海書画出版社、1993年12月）。
- (10) 黃庭堅『山谷大跋』卷五『跋与張載熙書卷尾』、前掲『黃庭堅書法史料集』所収。
- (11) 劉熙載『芸概・書概』、前掲『歷代書法論文選』第714頁。
- (12) 〔清〕宋曹『書法約言』。前掲『歷代書法論文選』第563頁。
- (13) 唐蘭はまた象形文字を具体的に四種類に分類する。一つは、象身である。人間自身の形体に似せる。たとえば五官四肢などである。二つは、象物である。動物や植物、山川大地を含む。三つは、象工である。人が創造したさまざまな物である。たとえば車・弓・鼎などはみな相応する象形字がある。四つは、象事である。物質の生産、戦争と日常生活の中の活動に似せる。たとえば「射」の字は射箭の動作に似せ、「芒」の字は植樹活動に似せ、「媚」の字は女子が他人に媚びる様子に似せている。
- (14) 劉綱紀『中国書画・美術と美学』（武漢大学出版社）第115・116頁。
- (15) 同右、第120頁。
- (16) 宗白華『美学与意境』（人民出版社、1987年版）、第183頁。
- (17) 前掲『歷代書法論文選』第22頁。
- (18) 同右、第313頁。
- (19) 前掲、劉綱紀『中国書画・美術と美学』第139頁を参照。
- (20) 前掲『歷代書法論文選』第431頁。

- (21) 前掲『歴代書法論文選』第128・129頁。
(22) 前掲『歴代書法論文選』第292頁。

(か) けいしょう／中国社会科学院世界宗教研究所・
宗教文化芸術室主任
(訳・まつもり) ひでゆき／東洋哲学研究所研究員