

中国藝術理論史序説

宇佐美 文理

はしがき

中国の藝術理論史を記述しようとするとき、当然議論があつてしかるべきと思われるにもかかわらず閑却されている事柄がいろいろあることに気がつく。

たとえば絵画理論における「形象」の問題がそれである。確かに「かたちをこえた氣韻」を主要な問題とする中国藝術理論ではあるが、肝心の「形象」については、特に議論されることはなく、もっぱら氣韻が語られてしまつてゐる。そして、この「形象忘却」が、中国絵画理論のひとつの特徴でもある。

また、藝術の鑑賞面では、鑑賞者の個人差という問題がある。中国藝術理論は、『礼記』樂記篇の理論をその根底に持ち、外界の氣が人間の氣に働きかけ、人間のもつ氣が（その外界の氣の性質にあわせて）機械的に感応（反応）するというシステムにより作品は鑑賞されるのであり、実にまた、制作も同じ原理のもとにある。つまり、「氣のシステム」の支配下にあつては、鑑賞者の個人差は閑却されてしまつてゐる。⁽¹⁾これは、嵇康の「声無哀樂論」によって問題提起され、さらに詩の世界において、たとえば白居易によってその個人差が語られ、宋代以後の「詩画一如」の制作・鑑賞論につながつていくわけだが、基本的にはその「個人差を閑却する氣のシステム」の支配下にある。そしてそれがまた、

中国藝術理論の一つの特徴であらう。⁽²⁾

そして、中国の藝術理論「史」は、これらの「表面に現れぬ基本的な性格」を整理した上で記述されるのが便宜であらう。本稿では、この表立って現れない基本的な性格、つまり、藝術理論史の見えざる始源としての問題である「快」についての考察を試みるものである。

思想史の文献の中では、およそ「肉体的」「感性的」快については、それを軽視しようという姿勢が顕著であることはいうまでもない。それが藝術理論にも反映し、感性的快は語られぬまま捨て置かれる。しかしながら、藝術作品の享受が、なんらかの「快」を伴うことは否定しがたいと思われ⁽³⁾る。本稿では、この「快」の問題を、思想史上における感性の能力の意味に言及しつつ考える。

また、「快」の問題に関連して、「技術論」における「安安」の問題にも触れる。中国藝術理論に「技術論」が欠けていることはしばしば語られることである。これは、『莊子』の有名な議論、「技」ではない、「道」なのだ」という議論が大きな影響力を持ち、それですべて片づけられたかのような様相を持つことによる。しかしながら、「人間の行為」一般を考えるとときには、その行為自体が善であるかどうかということのみではなく、その行為が「いかに」行われたかが問題となる。本稿では、この行為論と技術論とのかわりを、「安安」という概念を中心に、「礼」との関係にも言及しつつ、考察をすすめる。

一 「快」について

「快」の問題は、藝術理論史の上で表だって語られることはない。それは、彼らが「快」を「五官による快」と「心的あるいは精神的な快」に分けて考えたこと、さらには「快」の感性的側面を切り捨て、「快」を言葉で説明可能な（論理的な）ものとしてしまったこと、がその理由としてまず考えられる。彼らにとっては、藝術作品を享受するとき

の「快」は、非常に「わかりやすい」ものなので、あえて説明するまでもない、ということになってしまったのである。例えば墨竹画を見て、そこに君子の晩節を見るとか、作者の清廉なる心情、あるいは「胸中の逸気」を見ることが作品の享受であるという「説明」は、なるほどわかりやすいものであり、かつ、確かに彼らがそのように墨竹画を鑑賞享受したことは想像に難くない。しかしながら、それは、わかりやすいものであるが故に、その五官による快、いわば感性的な「快」の側面を語ることなく、藝術は語られることになってしまった。

なお、彼らとて、感性的な快について、まったく無関心だったわけではない。そうではなくて、かえって、この感性的な快のありようを、いろいろな議論の根拠として使っている。以下、そのような「快」の現れを考察する。彼らの「快」に対するイメージから、かえって「藝術」の享受についての彼らの「発想的始源」が明らかになるものと思われる。

さて、たとえば儒教の考え方の中では、「五官による欲求」と、「心による欲求」を截然と分けて話が進んでいく。

『論語』では、

子曰く、吾れ未だ徳を好むこと色を好むが如くする者を見ざるなり。(子罕篇)⁽⁴⁾

とされるのが一つの典型だが、ここに、一方に「精神的な欲求」と、もう一方に「肉体的な欲求」あるいは「感性的な欲求」と、現代の我々ならば分類が出来る違いがある。そして、およそ経書の考え方をベースとする世界では、この精神的な欲求を、感性的な欲求の上位におくというのが通常の観念である。⁽⁵⁾

ここで注意しておきたいのは、先の『論語』では、単に「志向」することが述べられているわけだが、以下の『孟子』では「嗜好」と「快」を分けていることである。

口の味に於けるや、同じく着なむ有り。耳の声に於けるや、同じく聴く有り。目の色に於けるや、同じく美とする有り。心に至ては、独り同じく然りとする所無からんや。心の同じく然りとする所の者は何ぞや。謂へらく、理な

り、義なり。聖人先に我が心の同じく然りとする所を得たるのみ。故に理義の我が心を悦ばすは、猶ほ芻豢の我が口を悦ばすがごとし。⁽⁶⁾（告子上）

世の人がみな同じ嗜好をもっていることを語る部分であるが、そもそもこの「嗜（＝嗜）」がくせ者であり、孫奭作とされる疏では、この「嗜」を、「悦」と敷衍してしまっている。しかしながら、リンゴが好き、と、リンゴによってその人がどのような「快」を享受して「悦」となるのかは、やはり違うことであろう。それを疏は一緒にしまっているのだが、『孟子』の文章は、人間の側からいえば「嗜」で、物の側からは「悦」だと区別しているように見える。そして、言わば精神的な快と感性的な快を、「理義のもたらす快」と「芻豢のもたらす快」として分けて考え、かつ、その感性的な快のありようを、理義の快を説明する根拠としている。

精神的な快というものを、感性的な快から区別して考えるのは、実は非常に難しいことであるはずである。しかしながら、儒教は「純粹な心の快、精神的な快」というものを「想定」して、話を進めていこうとする。しかも、この『孟子』に見られるように、「心の快と耳目の快はおなじようなものである」といいながら。そして、中国の藝術理論は、この「純粹な心の快」をおそらく前提として話を進めていく。勿論、それを表だって議論することは無いのだが。

さて、しばらく藝術論の文脈にもどって考えてみよう。

彦遠論じて曰く、図画なる者は賢愚を鑑戒し、情性を怡悦する所以なり。若し玄妙を意表に窮むるに非ざれば、安んぞ能く神変を天機に合せんや。（『歴代名画記』王微）

絵画について、所謂絵画の社会的効用である鑑戒ならべて「怡悦情性」があがっているわけだが、これをどう考えるか。言葉の直接なつながりは、たとえば『毛詩』雄雉「雄雉于飛、下上其音」に対する鄭玄の注釈「怡悦婦人」⁽⁷⁾、にイメージがもとめられよう。雄の雉の鳴き声が、雉が上昇したり下降したりするのにつれて声も上下することを、宣公が言葉巧みに女性をよるこぼせることにたとえる、とするものである。もちろん、ここは言葉を借りているだけであり、

張彦遠は図画を淫靡と批判するわけではない。

しかしながら、この「怡悦」という表現が、この『毛詩』を想起させるように、感性的な快感につながるものであることは否めない。それは、姚最の

賦彩鮮麗、観るもの悦情す。(『続画品』嵇宝鈞、聶松)

が端的にその事情を示すであろう。また、

古の名士の金童玉女及び神僊星官を画くを歴観するに、中に婦人の形相なる者有り。貌は端嚴と雖も、神は必ず清古、自ら威重儼然の色有りて、人をして見れば則ち肅恭にして、帰仰の心有らしむ。今の画者、但だ其の娉麗の容を貴ぶのみ。是れ悦を衆目取る。画の理趣に達せざるなり。観る者之を察せよ。(『図画見聞誌』卷一「論婦人形相」)

も同様である。ここでは、女性をモチーフにした当世の絵画が、人々の目を(単に感性的に)楽しませる「だけ」であり、絵画の「理趣」には到達していない、とし、女性を画いた古の絵画の持っている、感性的でない部分に訴えるものと対比している。⁽⁸⁾ 絵画の感性に訴える部分を評価する姚最に対して、それが感性的なるがゆえに否定しようとする郭若虚との対照は非常にわかりやすい。

ただしその一方で見失ってはならないのは、宗炳「画山水序」に見られる「道家的」な「絵画と精神の関係」である。是に於て間居して気を理め、觴を払ひて琴を鳴らし、図を披きて幽対し、坐して四荒を究む……聖賢は絶代に映え、萬趣は其の神思に融す。余復た何をか為さんや。神を暢ばすのみ。(画山水序)

絵画が「ころろ神」に直接(感性的な部分を記述することなく)働きかけることを説くこの文献は、翻って張彦遠の「怡悦情性」とも関わりがあるろう。おそらく張彦遠がそのように発言したひとつの「根拠」は、この文献にあったに違いない。さればこそ、一見感性的なものを認めたかに見える張彦遠であるが、それは「精神的なものがまず第一」とい

う基本的な線からはずれるものでないことは確かである。

さて次に、人間がみな同じ嗜好をもつのだ、と説く文獻群を見てみよう。

故に夫の三皇五帝の礼義法度は、同じきを矜らずして治を矜る。故に譬うるに三皇五帝の礼義法度は、其れ猶ほ椶梨橘柚のごときか。其の味相い反するも、皆な口に可なり。〔『莊子』天運〕

佳人は体を同じくせず、美人は面を同じくせざるも、皆な目を説ばず。梨橘棗栗は味を同じくせざるも、皆な口に調ふ。〔『淮南子』説林訓〕

東西南北の道躡なるも、然れども其の分を為すこと等しきなり。陰陽は氣を同じくせざるも、然れども其の和を為すは同じきなり。酸鹹甘苦の味は相い反するも、然れども其の善を為すは均しきなり。五色は采を同じくせざるも、然れども其の好を為すは斉しきなり。五声は均を同じくせざるも、然れども其の喜ぶべきは一なり。〔『鶡冠子』環流〕

美色は面を同じくせざるも、皆な目に佳なり。悲音は声を共にせざるも、皆な耳に快なり。酒醴は氣を異にするも、之を飲めば皆な酔ひ、百穀味を殊にするも、之を食せば皆な飽く。〔『論衡』自紀篇〕

抱朴子曰く、妍姿媚貌、形色斉しからざるも、情を悦はすこと均しかるべし。絲竹金石、五声韻を詭かふも、耳に快きこと異ならず。〔『抱朴子』外篇博喻〕

これらは皆、『周易』の所謂「天下同帰而殊塗、一致而百慮」に収斂するわけであり、ものごとが「同帰」することを説くためにいろいろな比喩が使われている。ここではこの「快」ということの持つ不思議な側面に光を当てていることに注目しよう。つまり、「見た目はちがっていても、快をあたえることは同じ」という「事実」である。

そもそも、ものごとが「同帰」することを如何に説明するか、については、いろいろな比喩が使われる。たとえば以下の『弘明集』の例は、同帰する理由として、背後に「一者」が存在することによることを明らかにするものである。

譬うれば猶ほ靈暉朝に靦れば、物に称ひて照を納れ、時風夕に灑げば、形を程りて音を賦すがごとし。故に形殊なれば則ち音異なり、物異なれば則ち照らすこと殊なる。日は物を異にするが為に照らすことを殊にせず、風は形を殊にするが為に音を異にせず。将て知る、其の日は一なり、其の風は一にして、之を稟くる者の同じからざるのみなるを。」〔弘明集〕卷七・慧通法師「駁顧道士夷夏論」(T52-46a)

また、仏教でよく使われる「四河入海」の喩えは、これとは逆に、すべての川が海に流れ込んで塩辛くなることを喩えに取る。そしてそれらの例と、ここに注目する「耳目の快」を喩えとする例は、いささか趣を異にする。「耳目の快」の喩えは、一者からの派生も、一者への収斂も考えない。そこにある大きな違いは、川の喩えは、世界の「事物の在りよう」の一なるものを喩えとして出しているのだが、耳目の快の話は人間の心のありようにより「一なるもの」を見出そうとした点にある。要するに、「顔は違ってもみな人間」の如き、世界の事物の在りようによるのではなく、人間の心の持つ「一」を問題とした、ということである。

そして、「顔が違っても美人はみな美人」、という上記の発言は、ある意味で、「普遍的美的判断」を人間がなし得ることを認めていることになる。〔美的判断、とは、「悦」「説」「佳」「好」「善」「可」「調」などと並んで、ここではっきりと「美」という文字が使われているから、という、文字通りの意味である。〕物理的に違う様相を持った異なる事象が、すべての人間に、感性的に同じ(美などの)判断をされるということがここでは述べられている。

「普遍的」美的判断というものを考えるとき、二つの方向が考えられる。ひとつは、受け取る人間が違う個体でも同様である、ということであり、もうひとつは、享受される対象の「具体的な形象」が違っても同様である、という二つの方向である。前者は鑑賞理論の起源であり、これは先述の「気のシステム」がその説明の理論として要請されよう。しかし、後者はそうはいかない。具体的な形象が違えば、違う気の性質を持つはずであり、それに同一の判断をもたらすためには、別の理論が必要となることは明らかである。そして、もし中国の「美学(感性学)」とでもいうものを考

えるときには、この考え方が最も重要なものとして浮かび上がるはずである。つまり、感性が受け取るものは、まったくちがうものなのに、感性は（感性ではないのかもしれないが）全く同じ一つの「判断」をする、ということであり、そういう能力を感性（の周辺の能力）が持っているということである。

張某が困っている人を助けた。李某が困っている人を助けた。これは、「表象として」は、違うものであるが、これとともに「善」である、と判断できる。それは、張某の表象と李某の表象は違っているけれども、「困った人を助けた」という「事柄」が同一であると「判断」でき、その「事柄」が「善」であるとみなされる。

しかし、「美人は顔が違うがみんな目に快い」については、この「事柄が同一」と判断するような、論理的な根拠を持ち得ない。にもかかわらず、「目に快い」、要するにたとえば「美しい」と判断できる。そのことをさらに言い立てるのは、話を大きく拡げて、「ちがうようにみえてもおなじことはあるのだ」という一般命題を引き出すためである。これは言うなれば、そのような思想上重要な命題の根拠が、この感性（周辺）が持つ「能力」に支えられているということに他ならぬ。

もちろん、中国において、それぞれの存在者は、同一なる「道」に支えられている。先の『弘明集』の例が端的にそれを示す。従って、「ちがうようにみえても同じ道の支配下にある」というのは彼らにとっては自明のことである。しかしながら、この「道」の思想は、上記の「顔が違うがみんな美人だ」という事柄には対応できない。この感性が持つ能力を「人々がみな備える」ことの理由として登場する以上に、この「道の思想」は効力を持たぬ。いうまでもなく、「道」は、存在者すべてをカバーしてしまうのであり、特定の存在者群のみに対応しようとすれば、宋学者が区別の原理として「氣」を持ち出したようなことが要請される。道の思想からすれば、「だから美も醜もないのだ」という方向にどうしてもバイアスがかかってしまうはずなのである。

さて、話を『孟子』にもどそう。「快」はあくまでも「個人的」なものである。にもかかわらず、「同一性」を要求し

うる。そして、この感性の能力に基づき、「快の同一性」を表に出すことにより、この『孟子』の議論は成立するのである。⁽⁹⁾『孟子』は「質的に同一なる快樂」を想定する。そしてそれはこの感性の能力に基づくものなのである。⁽¹⁰⁾

しかしながら、くり返し述べているように、儒教では「精神的快」から截然と区別しようとしている。ところがここでは、却ってその「感性的快」の持つ構造を使って、その「精神的快」を説明することになってしまっている。⁽¹¹⁾そして、藝術理論についても、しばしば「嗜好」は語られるものの、「快」については語られぬということは、次のように考えることができよう。つまり、快というものを「説明」しようすると、肉体的・感性的な快樂を引き合に出して説明する以外に彼らは手だてを持たなかった。しかもそれは忌避すべきものであった、というやっかいな問題をかかえている、ということである。

藝術作品は、彼らにとって、「快を以て享受」されるものではなく、「理解」すべき存在であった。何故そのように、「享受」することには思い及ばず、かつ議論せず、ひたすら「理解」するという傾向を持ったのか。この藝術に対するある種滑稽とも言える態度については、かくの如き儒者の傾向、を考えてみるべきであろう。

なお、そのような「人間の心が持っている、同一の価値について判断する力」で誰でも思いつくのは、いわゆる「四端」の『孟子』の文章であろう。⁽¹²⁾子供を助けようとする気持ちが生通するものであることは、もちろん認められよう。しかしおそらく、価値判断に関して「人間が共通にもっているものがし」をしていくと、この子供の生死という、「生存にかかわる感覚」以外に出てくるものは、ないのではなからうか。そのように「ない」なかで、この「美的判断」は、人間に備わる能力として、『孟子』によって見出された、そもも言えるのではなからうか。

さて、この「快」の問題について、彼らがもうひとつ準備するのは、「自らの行動にともなう快」である。それは、「制作における快」といってもいいかもしれない。それが、以下に述べる「安安」の問題である。

二 技術について

中国の技術論と言えば、『莊子』の「道」と「技」についての発言がしばしば取り上げられる。牛の解体の名人、庖丁が、その技を「技もここまで極められるものか」と誉められたのに対し、「自分の好むのは道である。それは技よりも一歩進んだものである」と答えたという話である。

これは、内山俊彦氏が指摘されるように、技術論としてははなはだ不徹底なものであるわけだが、この『莊子』の文章が、およそ後世の中国の技術や藝術を語る人々に大きな影響を与えたことだけは確かである。

そして、ここにあらわれるのは、いわば、「技術を無視する技術論」である。技術自体に興味を見出さない技術論と、いつてもよからう。つまり、技術というものが、外的世界に働きかけて、なにか新たな存在や状態を作り出すことを目的とするとき、この逸話の中では、その新たな存在や状態が問題になっていないのである。問題になるのは、その行為がすばやいこと、庖丁の刃が欠けないこと、などの「過程」にすぎない。そしてさらに重要なことは、その「過程の見事さ」が、できあがり（作品）の善し悪しに、全く直結していない、あるいは、それを問題にしないことにある。⁽¹³⁾

要するに、極端な「過程主義」なのだが、これは、たとえば道家の思想との関連で考え、「道が重視されるので、その目標たる道を強調するために、道との合一が説かれ、その結果としてこのような過程主義の技術観が生まれた」という見方をとることはできよう。しかし、これは道家的な発想、あるいは道家思想が導いたものと単純にとらえるべきものではない。⁽¹⁴⁾

それとはたとえば『尚書』堯典の解釈に現れる。堯典冒頭部の「欽明文思安安」を、孔伝は「敬明文思の四徳を以て天下の当に安んずべき者を安んず」と解する。「安を安んず」と読むわけだが、それを今文は「晏晏」に作る。晏晏は、『毛詩』衛風氓に「總角の宴、言笑晏晏」とあり、毛伝は「晏晏は和柔なり」、鄭箋は「汝と我と言笑晏晏然として和

「柔す」で、要するに「やすらかなさま」である。この今文に従ったと思われる朱子は、『朱子語類』卷七十八に「皆自然に本づき、勉強より出でざるなり」、『朱文公文集』卷六十五雜著尚書にも、「欽は恭敬なり、明は聰明なり、敬は体為りて明は用為るなり、文は文章なり、思は意思なり。文著見して思深遠なり。安は勉強する所無きの貌、言ふところは其の徳性の美、皆な自然より出でて、勉強するに非ず、所謂之を性とする者なり」とする。これは狩野直喜「尚書堯典首節講義」の言を借りれば、

堯は天性にこの四徳を心に得て居られました故、其の働が自然にすらすと参り、作為努力の痕迹を見ませぬ。

恰も天地の間に、四時昼夜の変化が自然に行われます通り、強いて無理にかく致したいと思ひませいで、其の働が何の苦もなく、完全円満に、又た何時でも同様で、出来不出来の事が御座りませぬ。其の態度を形容致して、安と申します。(『御進講録』大正十三年正月御講書始)⁽¹⁶⁾

つまり、行為の「過程」を重視し、しかもそれを「安安然」と行うことに価値を見いだすことは、既に経書（の解釈）に見いだせるのである。そして言うまでもなく、この「安安」は、『礼記』中庸の「安而行之」、さらには『論語』為政「従心所欲不踰矩」につながるものである。

もちろん、これについては道家の側には「游」という概念が準備されている。しかし、道家の場合、何故そのような目標の定まった、あるいは型にはめられた行為をする必要があるのか。そういう疑問がわいてこよう。それをうまく調和したのが、「傲」の藝術論である。型にはまった行為をする一方で、その過程において、自由であるという理想状態をもって臨むという発想である。

「傲」については後に詳述するとして、しばらく「安安」にもどうだろう。

この思想が、「技術」に振り向けられるとき、つまり「なにかを作り出すときに「安安然」たることが求められる」と考えれば、後世の藝術論、たとえば代表的な絵画理論である『歴代名画記』の

夫れ運思揮毫、自ら以て画と為せば、則ち愈いよ画に失せり。運思揮毫、意は画に在らず、故に画に得たり。手に滞らず、心に凝らず、然るを知らずして然る。(論顧陸張吳用筆)

の根源的発想を、ここに見いだすことが出来る。つまり、通常考えられているように、無心の藝術論とでもいうものを、(確かに『莊子』の言葉を使っているのだが)単純に道家思想のみに結びつけて考えることには、すこし躊躇を感じるのである。

そして、「当為」が問題になる行為だけでなく、およそ中国の「行為論」は、この発想を軸に動いていたのではなからうか。

つまり、「自然なる人⁽¹⁷⁾」、あるいは「安安」は、たとえ「理想的な概念」にすぎぬ、人間には到達不能なものであったとしても、ここに見られるような「伝統的」行為論は、中国藝術理論の根底を流れるものであり、それで説明可能であったはずなのであるが、かえって人為を否定するが如き老荘的な思想を中国藝術理論の原型として求めるならば、そこにはいささかの危うさがあるのではなからうか。

人間がそのように「安安」と行動「できる」ことに力点を置くか、人間の行為が「自然」に反するという負の側面に重点を置いて考えるか、その違いがここには現れる。その結果、藝術理論は前者をもとにして進めば、あるいはまた違った理論を構築していったのであろうが、時として前面に出てくるのは後者であったという複雑な事情がある。

ともかく、「安安」として行う聖人と、「安安」としては行えぬ一般民衆、さればそこに「礼」が要請されるわけである。また、老荘的藝術論は、この聖人の方向を直接的に志向したとも言えるのだが、「礼」との関係でその思想を明確に述べたのが田子方篇である。

宋元君將に画図せんとし、衆史皆な至り、揖を受けて立ち、筆を舐めて墨を和し、外に在る者半ばなり。一史の後れて至る者有り。僮儻然として趨らず、揖を受けて立たず、困りて舍に之く。公人をして之を視しむるに、則ち解

衣般磚して、羸なり。君曰く、可なり。是れ真の画者なり。(『莊子』田子方)

まずは通常に解釈されているように、絵を描くということは、一般の「礼」というものにしぼられるべきではない、ということを読みとるべきであろうか。そして「礼」との関係でさらに重要なことは、人間の単なる(社会的)行為ではなく、「制作」という行為を問題にするとき、「礼」というものが意味をなさなくなるということを示したことに、藝術理論史上の大きな意味がある。それは、「善」がその価値を主張できない人間の行動があるのだ、ということを示したといつてもよい。これは画期的なことであつた。それは、「善」が「美」に優先する、優越する」という考え方と全く違う方向を向いている。⁽¹⁸⁾

さて彼らはこの「善」というものについて、あくまでも「規範に合致したもの」という範囲を超えて考察することはなかつた。「正しい形式」が「存在」し、それに合致したもののみが「善」として判断されたわけだが、なお、規範というものを考えるときには、『莊子』における「逍遙」(目的からの自由)と「混沌」(秩序からの自由)が問題になろう。『莊子』は、秩序を主張する儒家に対して、混沌、自由、逍遙を説く。儒家が主張する社会的秩序、あるいは「礼」を、人間が勝手に作りだしたものであり、それによって人間の本来のあり方(天真)が損なわれると考える。

礼なる者は、世俗の為す所なり。真なる者は、天より受くる所以なり。自然にして易ふべからざるなり。故に聖人は天に法り真を貴び、俗に拘はれず。(『莊子』漁父)

先の田子方篇の記述は、まさにこの礼批判の一環でもある。そして、ここで問題にしたいのは、中国の藝術が語られるときには、この『莊子』の側面とでも言うべき、「自由」が強調されてきた、ということである。

もちろん中国の藝術のひとつの基調として、この「自由」という発想があることはまちがいないであろう。しかしながら、『莊子』が敵視した方の「礼」について、実はもう少し慎重に扱うべきではないのか。

ここでは、「仿(＝ならう)」について考えてみよう。彼らは、「仿董源(北苑)」「仿黄公望(子久)」という画題で、

頻りに絵を描く、が、これは、礼との関係から考えれば、次のようなことになる。すなわち、外から与えられた形式（礼、あるいは先人の作品）にのっとることは、当然要請されること。しかし、それだけでは許されない。外からの形式に導かれたのではなく、自らの意志に導かれて、自らの自然の支配下で、その形式に合致したものを作り出さねばならないのだ。

これは、「行為論」として最初に述べた話の延長上でそういうわけだが、礼というものはひとつの「規範」であり、守らねばならないものではあるが、その行動の規範に合致させようと意識して行われる行動には、最終的な評価を与えないというのが基本的な考え方であった。

さて、この考え方、つまり、自然に従いつつ、規範、あるいは外から与えられた形式に合致するという理想について、藝術を例にして考えてみよう。それは藝術の場合はやはり大きな「無理」があろう。勝手に書いたら黄公望の絵にそっくり、ということはありません。従って、その場合に求められた、というか、手法として取り入れられたのは、やはり形式を先行させる、という手法である。

ここで、「礼は人間が勝手に作り出したものにすぎない」という先の論理を持ち出して思考を停止するのは禁じ手であらう。道家はそう考えるのだが、すくなくとも儒家の思考下においては、礼というものは天地の理にのっとって聖人によって制作されたものである。従って、形式を先行させる意味は、この思想の下においては意味がある。（しかも儒教の場合には、「教化」という役割をも礼は担っている。）

ただ、藝術の場合は、その「董源スタイル」や「黄公望スタイル」というものは、「聖人」が作ったものではない、というところが問題である。藝術の場合は、その形式が、礼の如き絶対性を持たぬ。その中での話である。

もちろん、この問題を考えるときには、謝赫の画の六法のなかの「伝移模写」を勘案しなければならない。理念が先行する前に、模写をするというのは画家の「仕事」だったのである。仕事だったというのは、絵画は如何にあるべきか

という理念があらわれる以前に、「線を引かねばならない」ということとほとんど同じレベルで、模倣、模写は彼らに課せられた課題だったということである。

話を戻そう。つまり、礼との関係で言うならば、礼から逸脱することは、礼の場合には基本的には要請されない。が、絵画の場合には、ひとつは形式に則った上で自由なる表現を与える可能性、もうひとつは新しい形式を作り出すこと、という二つの可能性を持っている。前者については、「筆意をまねる」という論理を準備する。これは、画面の上では形式をまねているように見せて（見えて）、実は形式を模倣しているのではなくて、その作者の「筆意」をまねているだけなのだ、という錯綜した論理である。形式を模倣してしまつては、礼のごとき外からの枠組みにただ従っているだけであるとして否定されるのである。これは、礼に従つて生きている人々と同じ、という発想である。あくまでも礼は形式に過ぎないのであつて、問題はそれをおこなう人間の内面に求められる。言うまでもなく、

子曰く、礼と云ひ礼と云ふ、玉帛を云はんや。楽と云ひ楽と云ふ、鐘鼓を云はんや。（『論語』陽貨）

であり、そして究極的には「安安」が理想であることは既に呈示されている。つまり、この「形式は大事だが、問題はそこにはない」という発想は礼から借りているわけだが、しかし、画家はどうすればよいのか。そこで考え出されたのが、「仿筆意」という発想である。礼とは違って、その形式のみが絶対のものではない。ただ問題は、倫理と同じように、絵画の場合も、「何らかの行動に出なければならぬ」という共通点を持っていることである。道徳規範は、それだけでは意味がないわけで、「さてではどのように行動すべきか」ということが常について回る。

同様に、「画家も、「黄公望の筆意」はいいのだが、さてではどのようなスタイルで山水画を描くのか。画家は絵を描かなければ意味がない。そこで形式というものをどうしても無視することができないのである。そして、礼の場合には、聖人が制作した形式が厳として存在する。それに対して、絵画の場合には、それを選択する余地がある、といつてもいい。ただ、選択された形式についても、それをただ模倣しただけではダメなのである。

話を安んずるまで戻そう。ある行為が安んずるべしという論理は、「安んずる」が既に「やすらか」というある「価値」づけを持つ言葉であることが示すように、安んずるとして行われる行為は、その行為を行うこと自体に「快」を伴うものであるという発想を導き出しうる。儒教はそれを「理想」として掲げ、「行為論」と「快」は、ここにひとつの結びつきを持つ。

しかし、礼はその規範の枠の中にあることにおいて価値が見いだされることになるので、実にそこに礼の「窮屈さ」が見えてくることになり、およそ礼と藝術は没交渉であるかのように見えるわけだが、狩野直喜「魏晋學術考」に語られるように、行為が礼に合致することが「美」なることとみなされる、ということ想起する必要があるであろう。

勿論、礼は其形式よりも、之を行ふ心の状態の方が、大切であるけれども、要するに、已に礼といひ儀といへば、形式的のものである。殊に、「礼儀三百、威儀三千、」といひ、礼より出た威儀の細目となりては、益々形式的のものである。それに、練熟したるといふ事は、即ち、其人の品格を示す訳である。雅なる人、うるはしい人といふ事と、威儀に練熟した人とは、同一である。魏晋時代には、藝術的の趣味が非常に発達し、己の身体其物を藝術化せんとした。それで、礼といふ如き學問に、非常に興味を有つたものではないかと思ふなり。²⁰⁾

ここでは、与えられた形式というものが、天地の形式であるわけなので、それと合致することに価値が見いだされる。これにはもちろん、単純に中国独特の「万物一体の思想」を持ち出すことも可能である。しかしながら、中国的と言うことをもし考えるならば、この「礼と人間の行動」を例に取るとき、「形式にびつたり一致する」という、そのような行為自体に価値を見いだそうとするという方面に注意すべきではないだろうか。

この問題は、六朝時代の藝術の発展、あるいは、この時代の礼学の問題と考え合わせなければいけない問題であるので、ここでは話柄としてとりあげるのみにしておぐが、さらに言っておくならば、ここには「熟練」という問題もある。所謂「上達」の問題は、中国藝術理論の盲点とも言える分野であり、それを考える上でも、重要な観点である。ともか

く、「藝術、形式、熟練」という三つの問題を、この礼の問題は含んでいる。

なお、この熟練問題について、注釈的にのべておこう。たとえば「射」については、「熟練」はどのようにして行われるのか。徳を磨けばよい、それがすべてである。⁽²¹⁾ 対して先の庖丁自身はどうか。彼は、何年も経験を積むことによつて、全牛が見えなくなり云々と明確に書いている。つまり、現実的な経験則に照らした「技術の上達」を認め、それが同時に道との一体化につながるのだという論理を構成しているのである。⁽²²⁾ しかし、上達論はこれでおわりである。技術自体に意味を認めぬ技術論は、技術の上達を議論の俎上に載せることはない。実に宋学に及び、「氣質の変化」が説かれるとき、あるいは技術論に於ける上達論が進展していれば、彼らが「氣質の変化」を説く際に大きな役割を果たしたかもしれない。しかしそれは残念ながら行われなかった。

おわりに

「快」の考察は、のちに大きく議論されることはなかったわけであり、藝術理論史の中では埋もれた存在となっていた。

しかしながら、既に思想史の上では、感性の能力の存在は大きくクローズアップされていた。そして、その感性の能力は、およそ中国思想の中で「価値論」を考える上でも、基本となる能力として考えられることになる。いうまでもなく、「価値」を考えざるを得ない藝術理論についても、この感性の能力は見えざるところで効いている。

最初に引いた『孟子』の一節は、思想史の上から言えば、よく知られた箇所である。しかし、藝術理論史とはいわば没交渉のままであった部分でもある。このように、藝術理論の立場から見直すことによつて、却つて思想史上の問題が見えてくるという話は、なお探しようと思われる。藝術理論史の起源を探る思索は、思想史の見えざる底流を探ることでもある。本稿はそのことを「快」を例として呈示したに過ぎない。

注

- (1) 楽記篇にも、「和順積中而英華發外」として、個人内部の気の変化を記述しているように見えるところがないわけではない。しかしながら、藝術を離れて考えても、人間の気が変質することについては、変質を語ることはあっても、そのシステムについて明確なイメージを語り得た思想家はいない。これが問題になる宋代の張載、朱子を見ても然りである。
- (2) 形象忘却については、拙稿「六朝藝術論における気の問題」(『東方学報』京都第六九冊)、個人差の問題については、拙稿「白居易と風景」(『平成十四〜十六年度科学研究費補助金研究成果報告書「六朝隋唐精神史の研究」(論考篇)』)参照。
- (3) たとえそれが「醜なるもの」、「不快なる」ものであったとしても、である。
- (4) なお、衛靈公篇にも見える。
- (5) 「精神的快」については、『論語』学而首章の「不亦説乎」が端的に思い出されよう。またそれが後に引く『孟子』に所謂「芻豢」にまさることにについては、例えば朱子「論語或問」の同処の記述を参照。なお問題なのは、季氏篇「孔子曰、益者三楽、損者三楽。楽節礼楽、楽道人之善、楽多賢友、益矣。楽驕楽、楽佚遊、楽宴楽、損矣。」で、いうまでもなく礼楽、なかでも感性を考たときに重要なのは音楽であるが、あくまでもそれは「節」(節度にあつてゐること)を樂しむわけであるから、やはり觀念的な快の部類にならう。また、たとえば孟子が所謂三楽をいうのも、「精神的な樂しみ」を説く典型の一つである。尽心上「孟子曰、君子有三楽、而王天下不与存焉。父母俱存、兄弟無故、一樂也。仰不愧於天、俯不愧於人、二樂也。得天下英才而教育之、三樂也。」
- (6) 本文に書き下し文を載せなかつた部分も含めて、以下に掲示しておく。「口之於味、有同者也。易牙先得我口之所嘗者也。如使口之於味也、其性与人殊、若犬馬之与我不同類也、則天下何者皆從易牙之於味也。至於味、天下期於易牙、是天下之口相似也。惟耳亦然。至於声、天下期於師曠、是天下之耳相似也。惟目亦然。至於子都、天下莫不知其姣也。不知子都之姣者、無目者也。故曰、口之於味也、有同者焉。耳之於声也、有同聽焉。目之於色也、有同美焉。至於心、独無所同然乎。心之所同然者何也。謂理也、義也。聖人先得我心之所同然耳。故理義之悅我心、猶芻豢之悅我口。」
- (7) 「雄雉于飛、下上其音」箋云「下上其音、興宣公小大其声、怡悅婦人。」正義曰「言雄雉飛之時、下上其音声、以怡悅雌雉、以興宣公小大其言語、以怡悅婦人。」

(8) 女性的美貌についてのイメージは、たとえば「婦容不必顔色美麗也、盥洗塵穢、服飾鮮潔、沐浴以待、身不垢辱、是謂婦容。」

〔後漢書〕列女伝「王夫人神清散朗、故有林下風氣、顧家婦清心玉映、自是閨房之秀。」〔晋書〕列女伝 等を参照。

(9) 何度も出てきたが、「嗜好」と「快」とは必然的に結びついているものではない。ここがおそらくやっかいなところである。

「嗜好」と「快」が完全に一対一対応するものであれば、話は簡単だが、必ずしもそうではない。未知の存在が「快」をもたらすことは充分にあり得るからである。

(10) また、「理義」の快と、「芻豢」の快が同じものであると言っているわけではないことはいうまでもない。「同じである」ことが「同じである」と言っているだけのことである。

(11) 「吳伯英問、心不在焉、則食而不知其味、是心不得其正也。然夫子問韶何故三月不知肉味。曰、也有時如此。所思之事大、而飲食不足以奪其志也。且如發憤忘食、吾嘗終日不食、皆非常事。以其所憤所思之大、自不能忘也。」〔朱子語類〕卷三十四（心不在焉、視而不見、聽而不聞、食而不知、其味、此謂脩身在正其心。は、大學。）について、この「論語」の「不知肉味」を、たとえば、「肉の味もわからない」ほどに、「快」を得たことを言うのだ、と解釈することは、あるいは可能かもしれない。しかしこの問答では、味がわからないのは心が正しくないせいだ、と大学に言われているのに、心が正しいはずの孔子がなにゆえ肉の味が分からないと言っているのか、という質問に対し、儒教の本来の立場に厳しく立つ朱子は、そもそも、肉体的な快と精神的な「快」を比べるということ自体に抵抗があるのだと思われ、従って、飲食不足以奪其志、と、あくまでも「嗜好」で読み切ってしまうおとする。その読み切ってしまうところに、朱子の儒者としての立場がよく現れていると思うのである。なお、「子曰、吾嘗終日不食、終夜不寢、以思、無益、不如学也。」〔衛霊公〕「葉公問孔子於子路、子路不对。子曰、女奚不曰、其為人也、發憤忘食、樂以忘憂、不知老之將至云爾。」〔述而〕参照。

(12) 「所以謂人皆有不忍人之心者、今人乍見孺子將入於井、皆有怵惕惻隱之心、非所以內交於孺子之父母也、非所以要譽於鄉党朋友也、非惡其声而然也、由是觀之、無惻隱之心非人也、無羞惡之心非人也、無辭讓之心非人也、無是非之心非人也。」〔孟子〕公孫丑上

(13) 内山俊彦氏『中国古代思想史における自然認識』（創文社、一九八七）六四頁以下を参照。

(14) 現実には、この調理人のさばいた牛は、見た目がよく、またおいしいのかもしれないが。

(15) 儒家を主流として実学を考えようとすることについては、代表的なものに李沢厚氏『華夏美学』（香港三聯書店、一九八八）

がある。儒道の関係を同書第三章で「儒道五補」ととらえること、さらに、以下の「心安」に関して、特に同書第二章を参照。(なお日本語訳に『中国の伝統美学』(興膳宏・中純子・松家裕子訳、平凡社、一九九五)がある。詳細な訳注も備わっており、あわせて参照されたい。)

(16) 今文については『尚書今古文注疏』、『今文尚書考証』を参照。「性之」は、『孟子』尽心上「孟子曰、堯舜、性之也、湯武、身之也、五霸、假之也。」朱注「堯舜天性渾全、不仮修習。湯武修身体道、以復其性。五霸則假借仁義之名、以求濟其貪欲之私耳。」「御進講録」は、みすず書房、一九八四、六一七頁。

(17) 藝術論の文脈でしばしば使われ、上記「歴代名画記」にもでてくる、「然るを知らずして然る」は、この「自然なる人為」を指す表現の一つであるが、これは実は「莊子」の中の「泳ぎの達人」のところで出てくる。ここでは、「水の道に従って私を為さず」とも語られている。ここに、技術、つまり、自らが手を下そうとする外界が存在する「技術」というものと、自らの行動自体が問題になる「礼」との違いが浮かび上がる。礼の場合には、従わねばならぬのは、自身の自然である。しかしながら、技術の場合には、自身の自然ではなく、自らが、あるいは自らの技術が「対象」とする外界にも従わねばならない。もちろん、大きな目で見れば、ともに「自然」あるいは「道」であるからには、同じ物ということになってしまふのだが。

(18) 『論語』八佾「子謂韶、尽美矣、又尽善也、謂武、尽美矣、未尽善也。」集解孔曰「韶舜樂名、謂以聖德受禪、故尽善、武武王樂也、以征伐取天下、故未尽善。」ただ、疏の如く「故其德未尽善也」として、善を尽くしていないのが「音楽」ではなく、「徳」であるという解釈は問題であろう。これは、そもそも「善を尽くした音楽などというものが存在するのか」ということとも関わる。

(19) 『孟子』あるいは「春秋公羊伝」が強調する所謂「権」の如き例外は勿論あるが。

(20) 『魏晉學術考』(筑摩書房、一九六八)三一—四頁。

(21) 前稿にも述べたように、経験則ではそううまくはいかないわけだが。注(2)前掲拙稿「六朝藝術論における気の問題」参照。(22) さらに残された問題は、精神の集中の問題である。これも、経験則から言って、精神の集中が、すべての技術にとって重要な要素であることは明白である。そして、先の庖丁の話の中でも、むずかしいところになると、「雖然、每至於族、吾見其難為、怵然為戒、視為止、(郭注・不復厲目於他物也) 行為遲(郭注・徐其手也)」としていて、そのような集中を認めているように思われる。しかしながら、自由な技術、「遊」としての技術というイメージからすると、精神を集中させるというのは、ある意味で相反

するもののように見える。「一心不乱にその遊びに集中している」という幼児のごとき状態が目指されているのだ、と簡単に言えるかもしれないのだが、果たしてそうなのか。眼でもって牛を見ず、「神」によって牛の理と一体化しようとする庖丁にとって、（精神、あるいは視覚を）集中するなどということは、果たして必要なのか。なお『孟子』告子上「今夫奕之為数、小教也、不専心致志、則不得也、奕秋、通国之善奕者也、使奕秋誨二人奕、其一人専心致志、惟奕秋之為聽、一人雖聽之、一心以為有鴻鵠將至、思援弓繳而射之、雖与之俱学、弗若之矣、為是其智弗若与、曰、非然也。」趙岐注「教技也、雖小技、不専心則不得也。」『藝文類聚』卷七十四「又（戸子）曰、鴻鵠在上、鞞弩以待、若發善（御覽三百四十七作若、当從）否、問二五弗知、非二五難計也、欲鴻之心乱也。」を参照。なお、「安安の快」について補足をしておく。書道において、たとえば楷書を書いたり見たりするときの楽しみ、快感はどのようなところに求められるであろう。美しい楷書を見たとき、そこに快を感じられるのは、我々自身が持っている「理想的な楷書の典型」にその目の文字が合致する、あるいはその楷書の典型自体は我々は自身ではイメージできないものであるが、目前にある文字がその典型を想起させてくれるからなのではなからうか。これは、先に述べた規範との合致という側面を示すわけだが、さらに言うならば、楷書を書くときには、その典型との合致が、「安安」と行われること、そのこと自体に「快」を感じることができるのでは、と考えてみたいのである。

（筆者 うさみ・ぶんり 京都大学大学院文学研究科助教授／中国哲学史）

he ignores Candrakīrti's objection against Bhāviveka.

It should be noted that according to the *Bodhimārgadīpa-ṭīkā*, the four great reasons are employed only until one obtains certainty (*niścaya*) before entering the practice of non-conceptuality and are not concerned directly with the absolute.

Therefore, it is not inconsistent for Atiśa to accept autonomous inference until obtaining certainty, while denying that one can attain the absolute itself by inference. Atiśa's description of the four great reasons, in which he treats Bhāviveka and Candrakīrti regardless of their attitude to autonomous inference, shows his unawareness of the distinction between Svātantrika and Prāsaṅgika.

It is true, as is often pointed out, that Atiśa considers Candrakīrti as more important than Bhāviveka in the description of his lineage, the classification of Buddhist masters in the *Ratnakaraṅḍodghāṭa*, and so forth, but this is not because Atiśa is a Prāsaṅgika. Although the reason is still unclear, an answer may be found in the context of the reevaluation of Candrakīrti that took place in late Indian Buddhism.

An introduction to the history of Chinese theory of arts

by

Bunri USAMI

Associate Professor of the History of Chinese Philosophy
Graduate School of Letters
Kyoto University

When we are going to write the history of Chinese theory of arts, we notice that there are many arguments which do not have description although they are required in a modern viewpoint.

In this paper, I considerate such forgotten problems. The first one is a problem about "pleasure". Chinese thinkers regard the sensuous pleasure as being inferior to the spiritual pleasure. So, when they enjoy a work of art, they "understand" the pleasure as spiritual one, and disregard the sensuous side of the pleasure. But in Chinese philosophy, for example in Mengzi 孟子, in order to prove that all human beings likes morality, he reference that "it is same as we all like the taste of meat". It does not become others than that they accept the universality of sensuous pleasure. And in Huainanzi 淮南子, it says that beautiful women each have

different faces, but they are all beauty. That is to say, Chinese thinkers accept the ability of “aesthetic” judge. Therefore, the problem about pleasure is the very important one in Chinese philosophy. In spite of this importance, because of disrespect to the sensuous pleasure we can not find the development of thought about pleasure in Chinese philosophy. So, it goes without saying in Chinese theory of arts.

In connection with this problem, there is the problem about technique. In Zhuangzi 莊子 Paoding 庖丁 says that he likes Dao 道, and it is beyond the technique. In this text we find the basic thought about technique in Chinese philosophy. But about such tendency to “respect the process” in the problem of technique, we find another one in Confucian texts. In that text they say that it is important to behavior “with ease and comfort (Anan 安安)”. This “respect the process” is a fundamental thought about theory of act in Chinese philosophy. And we usually emphasis the “freedom” in Chinese theory of arts, but Chinese thinker have another point of view, “model of behavior (Li 禮)”. Similar to usual behavior, Chinese painter draw a picture with freedom on the one hand and in following the model on the other. What is called “Fang 衍”, it is represents this intension. So when painter draw a picture in this way and “with ease and comfort”, it is just an ideal action.

Meno’s Paradox, Recollection,
the Method of Hypothesis, the Calculation of the Cause
and the Road to Larisa
The Beginning of Epistemology in Ancient Greek Philosophy

by

Yasuhira KANAYAMA

Professor of Philosophy
Graduate School of Letters
Nagoya University

Plato’s *Meno* contains ideas similar to various important topics of epistemology today, such as the recollection theory (81C-86C) and the calculation of the cause (98A), which respectively remind us of nativism and of justification that distinguishes between true belief and knowledge. However, what we today take them to be may be different from what Plato intended. The aim of this paper is to elucidate