

風景の誕生とその崩壊

—自然描写から見た世界観の変化—

戸倉英美

の詩について、唐詩、宋詞と比較して考えたいと思う。

—世界観の変化—漢賦から唐宋五代詞まで—

1 風景とは何か

シンボジウムの共通テーマ「自然の意味するもの」に対し、本報告の主旨はやや的外れたものかもしれない。本報告は人間にとって自然は恐るべき力をもったものか、あるいは好意的なものか、人間の生きる場から隔絶したものか、あるいは一繋がりのものか、というような意味で「自然の意味」を問うものではない。人間の歴史のスケールから見れば、山や川はほとんど常に変わらないものだったはずである。しかし中国の文学作品に描かれる山河は時代によって大きな変化を遂げている。本報告の目的は、描かれた自然の違いから、それぞれの時代の世界の構造の違いを考えることである。この世界の構造とは人間が無意識に想定しているもので、それは世界について叙述し思索するいかなる文章にもまして、文学作品の中に世界をいかに描くかの中に読みとれるのではないかというのが筆者の主張である。

シンボジウムでは主として漢賦から唐宋五代詞までを対象に報告したが、その内容の多くは拙著『詩人たちの時空』（平凡社、一九八八年）と『天上人間』（『人文学報』二二三号、東京都立大学文学部、一九九〇年）の中で述べたものだった。本稿ではその概略を記し、シンボジウムでは簡単にしか触れることのできなかった宋代

本稿は「風景の誕生とその崩壊」という表題のもとに漢代から宋代までの世界観の変化を考察する。ではまず風景とはどんなものだろうか。西洋絵画の歴史の中で、長く中心的な主題だったのは人物で、風景画はかなり遅れて出現したといわれている。ケネス・クラーク『風景画論』によれば、最初の近代風景画は、十五世紀初頭フランドルとイタリアの画家によって描かれた。フランドルでは画面の中の様々な事実が光という媒体によって統一されることによって、イタリアでは数学的な線遠近法の追求によって、それぞれに新しい空間の理念が表現されたという⁽¹⁾。西欧中世の世界像は、垂直方向に軸をもった高度に階層化されたコスモスであった。この秩序ある世界が崩れ、どの方向にも均質で、無限に連続しすべてのものを包摂する空間が新たな世界像として姿を現わしつつあったとき、風景画は誕生したのである。それ以前、中世においては文学作品も遠近法を欠いていた。ある研究によれば、中世の作品は色や動きの描

写は生き生きとしていても、大きさの描写には統一的な基準が欠けているという(2)。自然景観の描写が遠近感に配慮するようになったのはシェイクスピアの時代からという研究もある(3)。西欧の風景は新しい世界を描く手段の一つとして、近代とともに生まれたのである。

自然の景物を主な材料とし、描かれるすべてのものが遠近法に従い、統一的な空間のイリュージョンを作り出しているもの。西欧の近代風景画をこのように定義するとすれば、写真や映像の出現によって、より容易に生産され、大規模に消費されるようになったものの一つが、他ならぬ風景だったということができるだろう。その後西欧の絵画はまた新たな描写の追求を続け、現在我々はその新しいスタイルにより大きな真実を感じるようになっていく。しかし我々は風景という見方が基本的なもので、自然に向かえば誰もがまず風景を見るものと考えがちである。だが我々の慣れた風景は、人類の歴史の中で決して普遍的なものではなかった。中国の文学にも「風景」は描かれたが、それも長い歴史の後に初めて見出されたものだった。

中国の「風景」を考える際に、まず触れなければならないのは小川環樹氏の研究である。小川氏によれば「風景」の語が初めて見えるのは、晋代からであり、以来六朝の文獻の中で、この語は *light and atmosphere* の意に用いられている。そしてこれが *landscape or scenery*、つまり現在普通に用いる風景の意に変わっていくのは、唐代中期であるという(4)。「風景」の意味の変化と軌を一にして、中国の文学には初めて *landscape* ということのできるものが描かれる。それが唐代である。唐詩の自然は、作品ごとに異なる遠近法を

駆使して描かれる。あるとき遠方は一面の色の塊に描かれ、またあるときは西欧風景画と同じく空気遠近法を用いてぼんやりと霞み、それに反して近くに鳥や舟は明らかな形をもつというように。唐詩が描こうとするものは、西欧近代が生み出したものにも劣らない大きさと深さをもった空間と、その空間の中にある万物の姿である。だが唐詩の雄大な景観は、六朝の「風景」、つまり自然の中の微細な光や気配を描写することから形成されてきたもので、しかも晋代以前にはこのような意味での風景すらなかったのである。文学の始まりの時代はしばらくおき、漢代より唐詩の風景に至る道筋をたどってみるとおおよそ次のようになる。

2 漢賦——全体のある世界——

漢代を代表する文学「賦」の中に風景はあるだろうか。「上林の賦」「西都の賦」など叙事の賦は一篇数千字よりなる。この巨体を支える唯一の骨組みは羅列である。全体は天子の御園に産する果樹・香草・飮物・魚類・鳥類など大項目の羅列よりなり、各項目はそれぞれに属する動植物の名、および川の流れる様、山の聳える様などを述べる夥しい文字の羅列からなっている。他には物語の筋らしいものも作者の感慨もなく、ただひたすら羅列の量を増加させる方向で多くの作者が力を尽くすのである。「何を」ではなく、「如何に」描くかこそ文学にとって重要であるという立場からすれば、漢賦の叙述のスタイルは中国ばかりか他の地域にもほとんど例がない、極めて貴重なものということができるだろう。このように果てしない羅列に意味を感じられるのはいったいどのような精神だろうか。この特異な叙述の様式は「全体」を想定できる世界観によって初めて可能だったのではないかと思われる。その土地の東は西は、獣は鳥

は樹木はと、範疇を分け、一つ一つ数え上げていくことで世界全体を把握できるという信念がここに現われているのである。全体を想定できる世界とは、単に容れ物としての世界が無限に広がっているというのではない。その中に存在するすべてのものが無限の様相をもっていないということである。すべての事物は境界を定めることができ、一つ一つ数え上げることができる。数学の用語でいう可付番のもののみによって構成され、それがみっちりと充満していることをもってよしとするのが漢賦の世界だった。

このような世界の中で、山や川はどんな姿をもつことができるだろうか。漢賦の山は常にギザギザ・ゴツゴツした奇怪な岩峰が無数に突き立った姿で描かれる。川は巨岩や岸にぶつかり、しぶきを上げ、折れ曲がりつつ流れていく様が描かれる。我々の見慣れた山河とどんなに違ったものであっても、これが漢代の人々の見た山であり川であった。ではなぜこのように見えるのか。その理由は、事物のたくさん詰まっている状態をもって理想とする世界観にあったと思われる。漢賦の描く山と川は、山は川よりいくらか角張っているものの、絶えまなく折れ曲がり、次々に枝分かれしていく無数の渦を連想させることではほとんど同質といってよい。これはあたかも唐草模様がびっしりと充満しているようで、しかもその線の一つ一つがさらに細かな線をのびし、増殖していくように感じられる。ここにあるのは事物と事物との隙間に空間の存在を認めない意識、無意味な余白を埋め尽くそうとする意欲ではないだろうか。

私たちの見慣れている風景は余白があって初めて成り立つものである。まず空間があってその中に山や川がある。どの方向にも均質な空間を媒介にして、それぞれの事物の相互の位置や形状を正しく

知ることができるというのが風景誕生の条件ではないか。これに対し漢賦の世界は一つ一つの事物のみが構成要素であり、これら全体を包摂する空間は意識されていない。この世界に風景はあり得ないのである。

3 古詩——時間の中の存在——

漢代後期には、賦とは異なる新しい形の文学が生まれた。それが五言詩である。「古詩十九首」は漢代の五言詩の情緒を代表するものといわれるが、それについては吉川幸次郎氏の論考がある。古詩十九首に普遍的に現われる感情は、「人間が時間の上に生きること」を意識することによって生まれる悲哀の情、つまり推移の悲哀であるというのである⁽⁵⁾。これに加えて鈴木修次・小尾郊一・小南一郎各氏の研究を総合すると次のようにいうことができる⁽⁶⁾。「詩経」の時代、時間は循環的・永劫回帰的なものと考えられていた。

秋が来て草木がしおれても、来年の春にはまた芽をふくと考えられているから悲しくない。むしろ秋は一年の労働の成果を收穫する楽しい季節だった。時間に対するこのような意識は『楚辞』にいたって変化を見せる。宋玉「九辨」は初めて秋を悲しい季節として描き、「離騷」「九章」などの作品が、時はとどまることなく過ぎていくと述べて激しい焦慮と悲哀をうたう。循環する時間は直線的・不可逆的に流れてやまないものとなり、人間はそのことに悲しみを覚えるようになった。その頃初めて悲秋の詩が作られたのも、すべてのものが衰亡へと向かう秋こそは、過ぎ去る時間の悲しみをうたうのに最もふさわしい季節だったからである。夕暮の情景も同じ理由でこの頃の詩に数多く描かれる。

古詩の中で人間は、様々な境遇にあって常にこの時間の悲しみを

うたっている。才能が認められないと嘆くとき、友と別れるとき、遠く旅に出た夫を思うとき、人生は仮の宿り、人命に金石の固さはなく、時は無情に過ぎていくという言葉が繰り返されるのである。大量の事物を華々しい語彙を運んで記す漢賦と、人生の無常を嘆く古詩とは、作品の質は大いに異なるように見える。しかし両者は漢代の文学として共通する特徴をもっている。その一つは、賦においても悲哀は過ぎ去る時間とともに表現されることである。「思玄の賦」「幽通の賦」など、作者の幽閑を述べたといわれる賦の中には「道は修長にして世は短し」、「時は晝晝として代序す」などの言葉を見つけることができる。もう一つは古詩も漢賦と同じく世界を空間と意識していないことである。古詩の自然は流れ去る時間の中のものとして描かれる。月の光、こおろぎの声、南へ帰る燕などの描写は、一枚の画面として見るならば著しくまとまりを欠いたものである。遠近・大小の関係が考慮されないばかりか、しばしば一つの視野の中にもおさまらない。しかしそれらは同じ時間の中にあり、合わせてある季節の推移を表わしているという点では調和のとれたものなのである。漢賦と古詩を合わせ、漢代の人々の心の中にあった世界は次のようなものだったといえるだろう。世界の基本的構造は過去から未来へ向かう限りない時間の流れ、しかも一瞬ごとに無に帰していく時間と考えられ、その流れの中に可付番の事物があるのである。叙事の賦にはいかなる意味でも悲哀の影はない。それはそこに描かれる上林苑や長安・洛陽の都、ひいては漢帝国そのものが、すばらしい事物の充満によって無情な時間の流れを締め出すことのできる特別な場所であり、だからこそ地上の楽園であると考えられたからだろう。

4 建安・正始の詩——無限の曠野——

世界を空間と意識しないために漢賦と古詩には風景がなかった。それに対し続く建安・正始の詩は我々の目を見張らせる。王粲・曹植・阮籍の詩の中には時間とともに変化するものではない、空間の中にある自然が描かれるのである。彼らの描く自然はその広大さと確かな遠近感によって、ほとんど唐詩の風景と変わらないといってもよいだろう。しかしその作品は直接唐詩につながっていない。なぜならこのような自然のもっていた意味、言いかえれば空間の意味が、唐代の詩人と彼らとは大きく異なっていたからである。たとえば彼らが友人や兄弟との別れをうたうとき、唐代の詩のように別離の情景を描くことはなされない。別離の悲哀は「人の生命は朝露のようにはかない、会えるのはいつのことやら」というように常套的な時間の嘆きで表現される。唐詩を思わせる無限の曠野や小舟が漂う大河などの情景は、別離のような具体的状況とは切り離されたところで、身を切るような孤独をうたうために描かれる。そして一方友との遊楽をうたう詩の中では、美しく楽しむべき自然は、唐詩とは似ても似つかない文様のような描法で描かれるのである。このようなことから、この時代の人間の空間に対する意識をうかがうことができるだろう。漢帝国崩壊の動乱の中で、人間は初めて人や事物を空間の中にあるものと見なし、描写する。しかしその空間は漢賦に満ちあふれていた事物が意味を失い消え失せた結果、出現したものではないだろうか。曹植・阮籍らが描いた果てしない曠野は、人や物あつての世界、漢帝国が全否定された姿であり、漢帝国のもたらしめていた秩序の消滅を最も鮮明に感じさせるものだったのではないか。それは一種の真空のようなものであって、その中

で人間は群を離れた獣のように悲しみさまよう他はない。そこでは別離という行為すらあり得なかったのである。これに對し唐の詩人たちは果てしなく広がる山河を前に、寂しさとともにある精神の昂揚を感じている。彼らにとつて空間の中に身を置いていることは、苦痛どころか一つの喜びですらあった。建安・正始の詩人たちと唐の詩人たちとの間には、空間に對する意識の変化が必要だったのである。

5 山水詩——風と景——

その変化は王粲・曹植らが描いた二種類の自然のうちのもう一方のものから始まる。建安の詩人たちには君主の催す宴に列席してその盛大な様を述べる「公議詩」と呼ばれる作品がある。小尾郊一氏によれば、自然の美を楽しむ姿勢はこの公議詩に始まり、招隱詩・遊仙詩をへて山水詩にいたるといふ⁽¹⁾。つまり六朝詩の主流であるその自然描写の特徴は、一つ一つの事物を美しく飾り立て、対偶を整えようとする結果、全体は奥行きのない華麗な文様のようになることである。このような自然描写は、王粲が漢賦の語彙と文体を五言詩にとり入れることによつて始まったものと思われる。その根底にあるのは漢賦と同じく美しい事物がたくさん詰まっていることをもつて理想とする世界観である。

陸機・潘岳をへて謝靈運まで、自然が絢爛豪華な文様と化すという傾向はいっそう強められていった。しかし謝靈運の詩には従来とは異なる新鮮なものが感じられる。それは「清暉」「余清」「嵐氣」のように、しかとはとらえ難い自然の気配を描くことに熱心なことである。実体のあるものよりも、その周辺にある光や陰りを描こう

とすることは、それ以前の詩にも見つけることができた。六朝詩は漢賦と同様、美しい言葉を大量に贅やすことによつて自然を捉えようとしているが、形のあるもの、一つ一つ数えられるものではなく、切れ目も境目もなく漂うもの、蔓延するものを描こうとする方向へその意欲を変化させているのである。ここで前述した小川環樹氏の研究をふりかえれば、その意味は一層明らかになるだろう。六朝の詩人たちは、光、陰り、雨上がりの清々しさなどの描写に力を注いでいた。これは *light and atmosphere*、つまり六朝の「風景」を描いていたのである。と同時に彼らの描く自然は平面的・文様的で、一つの景観を形成していない。というのは自然を見る目に *landscape or scenery* という捉え方がなかったからである。

謝靈運の山水詩は、以前の詩人ではまだ自然の小さな部分にとどまっていた六朝の風景に對する感覚を、山や水という大きな自然全体に及ぼそうとしたものと定義できるだろう。謝靈運の詩はついに *landscape* としての風景を構成することはなかった。しかし唐詩の風景は、謝靈運の試みから始まったと考えられる。阮籍の詩は、無限に広がる曠野を描いていることで、謝靈運の詩よりも唐詩に似ている。しかしその世界はまだ「物あつての世界」であることを免れていない。漢賦の事物の充満から一つ一つの物が縮小し、次第にがらんとしたものになったのが阮籍の世界である。何もかも存在しない場所に阮籍は希望を見出すことはできない。

これに對し謝靈運の世界には変化が生じている。一つ一つの物とは別個に、目に見えないもの、いわくいい難いものがあることに気づき、それを個々の事物よりも価値あるものとして描こうとしているからである。小川氏によれば「風景」という言葉が初めて見える

のは四世紀頃であるという。これはこの頃人間が light and atmosphere の存在に気づいたということであり、まさに世界の見え方がこの頃変わり始めたことを物語っているのである。魏晉南北朝の四百年は、一つ一つ数えられるものによって構成される世界から、個物と個物の間には無限の距離があり、しかしそこは目に見えない価値あるものに満たされてはるか彼方まで広がっていくという無縁連続の世界へと、世界の見え方が大きく変化する過程であった。この後六朝詩は、謝靈運が志した光や陰りや清々しさをよりよく表現する方向で努力を重ね、ついに世界を空間と認識するに至る。「清暉」や「余清」とは、空間の魅力だったのではないか。物と物の隙間、何もない場所に、人々が感じる様々の味わいが light and atmosphere であつたので、それが山や川にあまねくあふれていると感じる謝靈運の目は、ほとんど空間を見ていたのである。そして山川草木という個々の要素が、空間という個々の事物を超えたものによつて一つに結びつけられたとき、中国においても landscape としての風景が誕生したのである。

6 時間意識の変化

六朝後期、人間は次第に自分の生きる世界を空間と意識するようになったと考えられる。それでは時間に対する意識はどうなつたのだろうか。『楚辭』の時代と漢代の人間は、流れてやまない時間の中に生きていると考え、痛切な悲哀を味わつた。この悲しみは世界の構造が変わる中で、どのような位置にあつたのだろうか。結論から言えば、時間の中に生きる悲哀は、建安の頃から、『楚辭』や古詩に見られる切実さを少しずつ失つていったように思われる。曹植・阮籍にも「盛時は再びす可からず」「人命は風に散る塵の如し」のよ

うな句は数多く見つけることができる。しかしこのような詩句は、これらの詩人にとって表現の核をなすものではなかった。その心情を最もよく表現しているのは、曹植にとっては動きであり、阮籍にとっては何もものもない曠野だつた。続く西晋の時代、陸機・潘岳を中心とする華麗な詩の時代になると、詩人たちの感慨は過ぎ去る時間を嘆くことに加え、俗世間を逃れて隠棲したいという形をとってくる。そして謝靈運の詩になると時間の嘆きは影をひそめ、哲理を述べて終つたり、この美しい自然とともに楽しむ友がいなことを嘆いたりするのである。

もう一つ注目されるのは、陶淵明・謝靈運の頃から秋と夕暮を描いても、悲しくないものが出てくることである。また松浦友久氏の指摘によれば、六朝後期以降、はじめて惜春の詩が現われるという(8)。「楚辭」や古詩には秋や夕暮の情景を心穏やかに楽しむものはなく、春を惜しむ歌もなかった。というのは春の過ぎ去ることを悲しんでも、時間の中で万物がどうしようもなく衰亡に導かれていくという悲しみを十分表現できないと感じられたからだろう。時間は次第に人間を悲しませる力をなくしていくのである。

以上の経過から明らかにするのは、世界を空間と見る意識が成立した結果、時間に対する意識が変化したのではなく、空間が時間にとつてかわつたのではないということである。時間に対する見方が変わり始めてしばらく後に、自分は空間の中に生きているという意識が次第に確かなものになっていった。これを文学の表現パターンから見れば、古詩の時代には無情な時間の流れを描いて、感慨を述べていたのに対し、唐詩ではそのときその場の風景を描いて感慨をうたうというスタイルができ上がる。そして中間の西晋から宋代に

は、古詩や唐詩のような安定したパターンがないという時期がくる。古詩のように人生は短いと述べることもあり、早く俗世間を逃れて隠棲したいということもあり、この二つが最も多いが、また他にもいろいろな表現が試みられている。これは、時はほとんど過ぎていくといっても、もう自分の気持を十分吐露したような気がしない。一方自然を風景と見る見方がまだ確立していないので、風景を描き分けて感情を表わすこともできない。その結果様々な表現の形が現われるのである。

ふつう詩人が人生は短いと言い、隠棲したい、あるいは早く故郷へ帰りたいというたうのは、そう言いたくなるような境遇にあつたからだと考えられている。むしろ一人一人の事情も無視することはできないが、それ以前に、その時代はそうになりたうことになつていたという面も見逃すことはできないだろう。ある時代の悲哀の表現様式は、その時代の時間・空間に対する意識と深く結びついている。自らの生きる世界をどのようなものと捉えるかが、その時代の文学のあり方を決定していたのである。

目には見えない自然の気配に気づきそれを描こうとするところから、人間は空間を発見し、風景という自然の見方が成立した。これが風景誕生までの道筋であつた。しかしまもなく、せつかく出来上がった風景が崩れてくる。詩人たちが再び風景を描かなくなるといふ時代がやってくる。その動きは盛唐を過ぎるとすぐ始まるが、風景を崩そうとすることで詩人たちは何を求めていたのか、明らかにするのは唐末、詞という新しいジャンルが生まれてからである。

7 詞——イメージの運動——

詞は「いつ、どこで、誰が、なぜ」という点から見れば曖昧模糊

としたものであるといわれてきた。一つの作品がしばしば異なる解釈を生む。主人公の女性はどこにいて月や柳を見ているのか。ある一句が描くのは現在の情景か、それとも過去の回想か。詞の描写に唐詩と同じ風景を想定して読むことは、その文学の特質を見失うことである。唐詩と詞の描写の手法を比べれば、その最も大きな違いは動詞にあつたということができるだろう。謝靈運の描写は「遠巖蘭薄に映え（遠巖映蘭薄）」（從遊京口北固山記）の「映」のように寥困気描写の動詞によって自然を捉えようとするものだった。一方謝朓は「魚戲れて新しき荷は動く（魚戲新荷動）」（遊東田）のように動きを表現することでその自然に奥行きを与え、唐詩の先駆となることができた。唐詩はさらに動詞を鍛えることによって壮大な風景の描写をなしたのであった。動詞の適切な使用によって、ものものの相互の位置や関わりあいのすべてを明らかに示すこと、これが唐詩の風景描写の基礎である。これに対し詞はほとんど他動詞を用いない。「柳暗」「春水漲」「花落」「香燭銷」のように形容詞と自動詞を用い、そのものの状態のみを描こうとする。時おり用いられる他動詞も一句の中で事物の関係を示すのみで、前後の句に描かれるものとの関わりは相変らず不明のままである。これでは詞は曖昧なものとならざるを得ない。

詞は唐詩の風景描写の能力を放棄し、言葉が風景を結ぶことをつとめて避けているように見える。詞は風景を手放すことで何を表現しようとしているのだろうか。唐代は世界が三次元の均質な空間であることを発見した時代である。空間の中で諸物の位置・形状・相互の関係を描くという唐詩の風景の方法は、人間が諸物を認識するために新しく見つけた方法であった。しかし現在我々は事物をど

のように見ているだろうか。我々はそのものの形やそこまでの距離を、いつも明確に把握しているわけではない。我々は一本の柳を見て、そのなやかさがあたり一面に蔓延していると感じることがある。その枝のしなやかさが、吹く風や降り注ぐ光にも感染し、ただ一条の柳の枝があることで、周囲のすべてが力が抜けてしまったようにも感じられるのである。詞というジャンルを確立したといわれる温庭筠の句「柳糸 袅娜として春は力無し(柳糸曼娜春無力)」「(菩薩蠻) 玉楼明月長相憶」が表現しようとしているのはこのようなことだろう。遠近・大小・全体と部分というような関係は私たちの心の中ではしばしば無視され、たやすく乗り越えられている。中唐以降、詩人たちが気づきはじめてのもの、おそらくこのようなことだったのではないだろうか。しかしこのようなものの見方は、唐詩が完成した風景の中では自由に表現することができない。そこで詩人たちは風景を崩す努力を始め、詞に至ってようやく新しい表現様式を獲得したのである。

空間が確かな構造を失うと同時に、以前から変化を上げていた時間に対する意識も、初めて表現の場を得ることができた。詞を曖昧なものにしている理由はここにもある。『楚辭』と古詩の時代、世界はとどまることのない時間の流れと考えられ、万物はその中にあるってただ流されていく他すべがなかった。このような世界に生きる者にとって、過去をふりかえり、未来を思い浮かべることは常に苦痛を伴うのである。友との別れに際して思うのは、昔はあんなに親しかったのといふこと、あるいは別れた後も私のことを忘れないでほしいといふこと、ただそれしかない。時間はあらゆるものを変質させ、二人の友情も、楽しかった思い出も日々無残に破壊してい

く。「別れた後、君は旅を続け、月の光を浴びながら猿の声を聞くことだろう」心穏やかにこんな場面を想像することは古詩の時代にはあり得ない。このような別後が描かれるのは、「推移の悲哀」がその切実さを失ってからしばらく後、盛唐からである。固くまっすぐに流れるだけだった時間は可塑性をもち、その流れは自在に曲げられ切り取られるようになった。いや正確にいえばなるはずであった。唐詩は新しい時間意識を手に入れたが、まだ十分にそれを表現できないでいる。それは唐詩があまりにも「空間の詩」だからである。柳や花を描こうとすれば必ず周囲に風景が生まれ、空間が生じる。友を思う心の中で、現在に見ている花と、友がいつか見るであろう月とは隣り合っている。かつて恋人との別れに聞いた馬の嘶きは、柳が青々とした今もありありと聞こえ同じ悲しみを呼び覚ます。このような状態を表現するためには、現在の花や柳の周囲にある空間が霧のようなものと化し、漂い去ることが必要だった。それを可能にしたのが詞という新しい歌である。

唐詩と詞の間に起こったことは、空間に対する意識の変化であった。人間の存在以前に、見たり聞いたりという行為の前に世界はまず空間として存在し、人間も諸物もその中にある。そして諸物はその空間の構造に変更を加えることができない。詞はこのような先験的な世界観を否定するのである。時間と同様、空間も絶対的超越的な性格を失い、詞の世界は人間の感受の仕方にも従って、一瞬ごとに構築されるものとなる。時間は過去から未来へ向かいまっすぐに流れるものではなく、空間ははるか彼方まで同じように続いているものではない。そして諸物は時間の中でどうしようもなく変化していくものではなく、空間の中で位置や形状を与えられるものでも

なく、人間がそこから感じとるしなやかさ清らかさや様々の連想が、空間的な距離や時間的な先後を超えて漂い流れていくのである。

前述したように、我々は確かな遠近感をもった風景に慣れながら、現代芸術の試みる様々な表現にもより大きな真実を感じている。詞の描写からうかがえる世界は我々自身の世界ではないか。現実の生活では、我々は事物を空間の中に置き、その形をはっきり捉えようとすることもある。時間の中で変化の様を見ることもある。しかし我々は大部分の時間、ほとんどの事物を、詞の描写と同じように見ているのではないだろうか。さらに考えられるのは、詞の世界は宋詩の世界でもあるのではないかということである。一般に宋詩は唐詩と比べて論じられることが多く、その中で指摘される論理的性格や悲哀の表現の少ないことは、一見詞とは相容れないもののように見える。しかし宋詩に描かれる自然の姿からすれば、その世界の構造は、唐詩よりも詞に近かったのではないかと言わざるを得ない。唐詩と同じく宋詩もただ一つのモデルで考えることはできないが、ここではひとまず蘇軾の作品を中心に検討してみたいと思う。

二 宋詩の世界観

1 唐詩の山と詞の山

宋詩は風景を描くのか。山の描写を手がかりに考えてみたい。まず唐詩と詞の描く山を比較してみよう。

黄河遠上白雲間 黄河 遠く上る 白雲の間

一片孤城万仞山 一片の孤城 万仞の山

羌笛何須怨楊柳 羌笛 何ぞ須いん楊柳を怨むを

春光不度玉門関 春光は度らず 玉門関（王之涣「涼州詞」）

衆鳥高飛尽 衆鳥 高く飛び尽し
孤雲獨去閑 孤雲 独り去って閑なり
相看兩不厭 相看て兩ながら厭わす

只有敬亭山 只だ敬亭山有るのみ（李白「独坐敬亭山」）

我々の祖先は、唐詩の自然をどのように受け入れてきたのだろうか。この問題は細かな検討を要するものだろう。だが少なくとも唐詩が愛読された歴史の上に、西欧近代の風景画や風景写真が受け入れられたと考えることはできないだろうか。その経験はまた唐詩にはねかえり、その結果現在でも、唐詩が中国文学の中で最も愛好され、理解されやすいものになっているのではないか。唐詩の山は我々にとって最も親しく懐かしい山である。

しかし中国の詩人たちは、まもなくこのような山の姿にあきたらなくなってくる。唐宋五代の詞の中に、最も詞にふさわしい山の描写を探すとすれば、それはやはり次のようなものだろう。

独自莫憑欄 独自 欄に憑ること莫かれ

無限江山 限り無き江山

別時容易見時難 別る時は容易く見ゆる時は難し

流水落花春去也 流るる水 落りゆく花 春は去りぬ

天上人間 天上 人間（李煜「浪淘沙」）

この描写からは、山や川の明らかな形が見えてこない。この山の向こうには夕日が沈んでいくのか。鳥が飛んでいるのか。この山を視覚によつて捉えようとする者には何一つ手がかりがない。唐詩が視覚優位の文学だったのに対し、詞はむしろ聴覚・触覚・嗅覚を主要な手段として世界を把握しようとするものである。その理由は、眼は諸物を一つの風景の中に閉じ込め、人間がそこから感じとる様

々なイメージの連鎖を見失わせてしまうからである。この「江山」は独りよる欄の彼方にあると同時に、誰といつ別れたとも定かでない別離の時のものでもある。会いたい人や帰りたい場所との間を隔てるものであるとともに、様々な懐かしい思いを呼び覚ますものでもある。「限り無し」とは空間的な果てしなさをいうのではない。山や川から感じとるありとあらゆる情緒を想起しつつ、この詞を読んでほしいということなのだ。詞の中では山も香の煙のように、どこへでもどんな時間へでも漂っていきける。それに對し宋詩の山は、こんな浮遊能力を持ってはいない。しかし唐詩の山のように聳え立ち、世界の限りない大きさを感ぜさせるものでもない。過去の文学作品に描かれたどんな山とも似ていない、新しい山の姿を宋詩は描き出している。

2 多角的視點

北宋を代表する詩人蘇軾は、ものごとを多角的な視点から捉えることがしばしば指摘されてきた⁽⁹⁾。その山の描写でも、まず注目されるのは、異なる視点から見た山の姿を描き分けようとするものである。次の詩は、そのような作品の中でも最もよく知られているものだろう。

横看成嶺側成峰

横さまに看れば嶺を成し 側よりは峰と成る

遠近高低各不同

遠近 高低 各々同じからず

不識廬山真面目

廬山の眞の面目を識らざるは

只緣身在此山中

只 身の此の山の中に在るに緣る (題西

林壁)

各種の字書や用例を見ると、「嶺」「峰」「巒」などの意味すると

ころは様々で、互いに重なり合うところもある。北宋の画人韓拙の著といわれる『山水純全集・論山』には「尖曰峰、平曰頂、四曰巒、相連曰嶺」とあり、尖ったものが峰、連なったものが嶺ということになる。しかし『感通錄』という書物には「廬山には七つの嶺があり、合わさつて峰を成す」とあるといわれ⁽¹⁰⁾、作者がこの句の嶺と峰でどのような山の形を考えていたかは判然としない。いずれにせよ作者は一つの事物から、多種多様な顔を見つけ出すことに喜びを感じている。しかも相手は、自然物の中でも最も巨大で最も変化しないはずの山であることが、喜びを一層大きくするのである。

この詩については禅との関係が指摘されているが⁽¹¹⁾、このようなものの見方を述べるのはこの詩に限らず、蘇軾だけでも限らない。

遠望紛珠纓

遠く望めば 珠纓 紛たり

近觀輭雷霆

近く観れば 雷霆 輾ず (陸游「蟾童瀑布」)

遠くより見れば真珠を連ねた紐の絡み合うようで、近づけば雷のとどろくようだという描写は、流れ落ちる滝の水を描いている。

平地看山山絶低

平地より山を看れば山は絶低

上樓山色逐層奇

楼に上れば 山色 層を逐つて奇なり (楊

万里「寄題王國華環秀樓」其二)

平地より見れば山といつてもいたって小さなものにすぎない。だが楼を上るにつれ、一層また一層遠くの山が現れる⁽¹²⁾。見る角度や位置やそのものからの距離によって、事物は次々に姿を変える。一定不変の形などはない。ものの姿を決めるのはそれを見る自分身なのだ。そのことを最も鮮やかに語っているのは次の句だろう。

朝見吳山横

朝に見る 吳山の横なるを

暮見吳山縦

暮に見る 吳山の縦なるを

呉山故多態 呉山 故 態 多し
 転側為君容 転側して 君が為に 容かたづくる (蘇軾「法惠寺」)

横翠閣

これは作者が杭州のある寺院を訪ねたときの作である。呉山は杭州城内東南にあるといわれ、それほど高い山ではなさそうだが、それが朝には「横」に見え、日暮には「縦」に見えるとはいったいどういふことだろうか。錢鍾書『宋詩選注』と王水照『蘇軾選集』はほぼ似通った解釈を述べている。つまり朝は山がはつきり望めるので、一繋がりの帯のように見え、暗くなると全体の姿はぼやけ、最も高い所のみが突き立って見えるというのである(13)。この解釈にはなるほどと思わせるものがある。だいたい山が縦になったり横になったりするはずがない。これなら無理なく納得できる。だが本当にそうだろうか。夕暮どきの山の姿を思い出せば、横に連なった山の端の線が、宙に浮いているように見える。暗くなっても一つ飛び抜けて見える山ならば、朝にも昼にもはつきり見えるのではないか。いや、そもそもこんな風に考えること自体がいけないのだ。現実の山の姿に結びつけ、合理的に解釈しようとするならば、この句の魅力はほとんど失われてしまうのではないだろうか。蘇軾にはまた次のような山の描写もある。

青山偃蹇如高人 青山 偃蹇として 高人の如し
 常時不肯入官府 常時 肯えて 官府に入らず
 高人自与山有素 高人 自ら山と素有り
 不待招邀满庭戸 招邀を待たずして 庭戸に満つ (越州張中舍寿樂堂)

青山は高潔な隠者のように悠々と横になっていて、普段は役所へ

やってきました。でもあなたは山と古い馴染みですから、わざわざ呼びに行かなくとも、山は自分からやってきて庭先を占領するので。ある役人が寿樂堂という建物を建てたとき、それを祝って贈られた詩の一節。俗を離れた主人の人柄を褒めたたえ、よい場所によい座敷を作られたとお世辞をいうのが目的の句であるが、この山の行動はそのことだけでは説明できない。遊び半分、軽く作られた詩ではあるものの、それだけにかえて作者の奔放なものの方が存分に発揮されているのである。山は呼ばれなくとも人間のところへ押し掛けてきて庭先に腰を据える。これはもう山の眺めがよいなんでものではない。そこら中山でいっぱい、山の気配、立ち居振る舞いが、鼻先も触れんばかりのところに充満しているのだ。山が本来このようなものであれば、それは朝には根こそぎ横になり、夕べには縦になっていた、そう考えるほかないのである。

山に対して何ものも介することなく、ひとこと「横」と「縦」とのみ言う。この描写から思い出すのは、詞が自然を描いたときの手法である。

柳糸長 柳の糸は長く
 春雨細 春の雨は細やかに
 花外漏声迢递 花の外に漏声は迢遞たり (溫庭筠「更漏子」)

候館梅残 候館に梅は残り
 溪橋柳細 溪橋に柳は細し
 草薰風暖揺征轡 草は薫り風は暖かにして征の轡を揺るがす
 (歐陽修「踏莎行」)

このように形容詞一字をぶつけて自然を描く方法は、唐詩にも見

られる。だがこの手法は詞によって広く用いられ、表現の力を格段に拡大したものだ。これは事物から明らかな位置と形を奪い、事物の周囲に風景ではなく、イメージが自由に漂うことのできる場を生じさせるための描写である。このような描写に接するとき、読者はまず事物を感覚で捉えたとともに、あるイメージを受けとめる。たとえば「柳糸長」という句は、柳の糸が細いのもなく、青々としているのでもなく、しなしなと長く垂れている様を読む者に想像させ、同時に長たらしく続いているあまり心地よくないもののイメージを与える。それは三句目「漏声迢遞」に至り、眠れないまま過ぎていく夜の長さ結びつき、断ち切ろうにも断ち切れない思いの長さを導き出すのである。

蘇軾の句はこのような詞の描写を経て、初めて生まれたものではないか。詞と異なりこの句は読者に山のありさまを「見せる」こと、つまり視覚によって認識させることをほとんど期待していない。だがむろん聞いて触ってわかる状態でもなく、五感を越えた感じとり方を表現しようとしているのだ。先にあげた「横から看れば横」の詩をはじめとして、蘇軾の詩は「哲学を述べたもの」と評されることがある⁽¹⁴⁾。しかしこの言葉はおそらく適切なものではないだろう。先程の詩もこの詩も、あくまでも山に向かったときに受ける「感じ」を言い表わそうとしているのである。初めの詩は「廬山の中にいるからその真面目がわからない」と述べている。このような認識論風の言い回しも、その表明そのものが目的ではなく、「感じ」の表現の一手段と考えるべきではないだろうか。

山が「横」になり「縦」になる、人間の家の庭先へ押し掛けてくる、こうしたことが奇妙なものに見えるとしたら、蘇軾の詩を密度

の低いものにする冗談の一つとしか思えないとしたら、それは風景という枠組に慣れすぎているからである。事物に確かな位置と形態を与える空間は、すでに崩れ去っていた。事物は本来様々の異なる姿をもっていて、視点の移動がそのいくつかを露見させたというのは正しくない。ある視点がなければ事物にはいかなる姿もない。このような世界の中で受ける「感じ」を表現しようとするのではなく、詞と宋詩は同じものを目ざしていたのである。

3 山色と峰巒

唐詩の描く風景は、ある一つの時点のただ一つの視点から見たものであることを基本とした。その視点を中心に、諸物は一つの遠近法に従って配置され、空間の底知れない深さとその中に生きる感動が表現された。見る角度や距離や時刻によって次々に姿を変える自然を描こうとすること自体、すでに唐詩の風景から大きく逸脱しているのである。宋詩の山は唐詩の山のように遠くになく、大きくもない、全体が一個の巨大な山として捉えられていない。宋詩の描く山の一つは、作者が山の中に身を置いて、周囲のありさまを細かに観察するものである⁽¹⁵⁾。

馬穿山徑竹初黃	馬は山の徑を穿ち	竹は初めて黄ばむ
信馬悠悠野興長	馬に信じて悠悠と野興長し	
万壑有声含晚嶺	万の壑 声有りて	晩の嶺を含み
數峰無語立斜陽	數峰 語無くして	斜陽に立つ(王禹偁「村行」)

外から山を眺めるときは、先のいくつかの詩のように、その姿が一定ではないと述べるものが多い。歐陽修の次の詩は「遠山」と題される。唐詩の中で我々に最もなじみ深い山は、はるか彼方に望ま

れるものだった。それに対し、この詩は新しい山の姿を提出したということができるだろう。

山色無遠近 山の色に遠き近き無く

看山終日行 山を看つつ終日行く

峰巒隨處改 峰と巒とは処に隨いて改まる

行客不知名 みち行く客は名を知らず

「山色」とはいったい何だろう。この言葉は唐詩にもみられるが、先にあげた楊万里の句にもあったように、宋代に入ってから多く用いられるものである。蘇軾にも次のような用例がある。

水光激灑晴方好 水光 激灑として 晴れて方に好し

山色空濛雨亦奇 山色 空濛として 雨も亦奇なり(蘇軾「飲

湖上初晴後雨」其二)

西湖の水の輝きは晴れた日にこそ美しいが、霧雨に煙る山の風情もまた格別だという句。楊万里と蘇軾の句では「山色」はシルエツトをなしてぼんやり霞んだ山のようにも考えられる。だがそれでは遠近によって濃淡が生じ、「山色無遠近」という歐陽修の句は成り立たないのではないか。ここではむしろ次の句が参考になるだろう。

花燃山色裏 花は燃ゆ 山色の裏

柳臥水声中 柳は臥す 水声中(范成大「清明日狸渡道中」)

この「山色」を、遠くに見える山の影と考えることはできないだろう。柳は水音に心地よく夢を揺すぶられてまどろみ、花は「山色」の中で燃え上がるように咲いている。「山色」は花を抱き、花はこの色に刺激され、応えるかのように鮮やかさを増す。少なくとも宋代、「山色」は目に見える山の姿の中にとどまっているものではない。「水声」と同様、周囲に広がり浸透していくものなのである。

蘇軾の句でも「山色」は山の形を越えてあふれ、「水光」はさざ波の広がる湖面にとどまってはいない。作者は「水光」と「山色」のただ中にいて、それを吸い、きらめきや湿りを全身の肌で感じている。歐陽修の句は「山色」という点から見れば、遠いのも近いのも山はみな同じようなものだ」と述べている。好んで遠くの山を描き、時には「三山 半ば落つ青天の外(三山半落青天外)」(李白「登金陵鳳凰台」)のように超絶的な遠さを描こうとした唐詩に対し、この句は遠近にどんな意味があり、どうやって見分けることができるのかと述べているのである。

山の色はみな同じだ、そう思いながら一日中旅していく。だが進むにつれて、失ったもの丸みを帯びたもの、いろんな形の山が現われる。あれはいったい何という山だろうね。

「嶺」と「峰」の箇所でも触れたように「峰」と「巒」の区別も明確ではない。だが三句目、作者が試みるのは山をもう一度分類しようとするのである。遠近はないといったけれど、山から受ける「感じ」には、それだけではすまないものがある。

詞の立場は、人間は事物をイメージによって認識しており、イメージにとっては空間的な遠近・大小・全体と部分という関係も、時間の中での位置の違いも、意味をなさないとしたことだった。「山色」とは、人間が山から受けとる多種多様なイメージを包括している言葉ではないか。だとすればこの詩は唐詩に対して新しい山を描き出したばかりでなく、詞に対しては宋詩の立場を明らかにするものといえることができるだろう。宋詩は詞の主張を全面的に認める。詞と同じく五感をフルに使ってイメージによる把握をも行なう。だが宋詩はさらに一步を進める。事物が訴えかけてくるものはイメージ

ジのみにはおさまらない。そのおさまりきらないものを表現する試みが「櫓」と「峰」であり、「横」と「縦」である。

次の句も詞と同じ世界の中にいて、詞とは異なる事物の把握を試みているものである。

平淮忽迷天遠近

平淮 忽ち天の遠近に迷い

青山久与船低昂

青山 久しく船と低昂す（蘇軾「出穎口初見淮山是日至壽州」）

作者は船に乗って淮河を下っていく。川の流れば広く、天との境も定かでなく、わずかに見分けられるのは、山が高くなり低くなり

していることだけである。それはむろん船の動きにつれて、つかの間生じた姿にすぎない。だがその「低昂」から目をそらしたら、忽ち遠近をなくした世界の中にのみこまれ、さまよう他はない。詞と同様茫々たる世界の中にいて、宋詩は観察し、比較し、分析するという行為をもって望む。それを行う自分自身の位置そのものが、もとよりあやしい。しかし事物をいくつかの属性から分析的に見ることは、イメージの流れを追うことに劣らず、宋人にとって不可欠の作業だったのではないだろうか。宋詩が散文的・叙述的性格をもつことは、様々な面から論じられてきた。だが宋代は散文そのものが、前代までのものに比べ、著しく叙述的だったというべきだろう。たとえば范成大「呉船録」は、旅の途中峨嵋山に登って目撃した未知の植物や、雲の不思議な発光現象を詳細に書き記している。花や葉がそれぞれどんなありさまか、平地で見られるどの植物に似ているか、山上の光はいつ、どの方角から現われ、どのように動き、どれほどの時間継続したか、さまざま側面から正確に記録しようとする態度はほとんど自然科学のものである。

イメージは本来このようなものの見方とは相容れないものではないだろうか。花を燃え立たせる「山色」は、山の形が櫓であるか峰であるかを見極めようとするならば、直ちに消え失せるのではない。か。事物を、空間によって結び付けられたものと見るのが風景である。さかのばれば古詩の中で万物は、ある時間をもとにすることによって繋がりをもつものと考えられた。詞は時間や空間による結び付きよりも、イメージが事物の間にかけた糸をより真実のものとする。描かれた世界は、いつどこで何が起こったとも知れない曖昧なものとなり、イメージの途切れることない運動の場として維持される。

宋詩は同じ世界の中に、敢えて一つの視点を設定しようとするのである。だがそれは事物の多様な姿の中から、ある一つの真実を切り取ってこようとするのではない。事物に一定の姿はなく、あらゆるものが一瞬ごとに思いがけない姿で動きだした。ある視点を定めることは、かえってこの運動を捉えることになるのではない。イメージの流れは途絶える。だがその代わり、にわかにわき起こってくるものがある。「無遠近」の山色の中から、峰や櫓が現われ、高くなり低くなる青山が現われるダイナミズム。宋代の詩人が「多角的視点」によって描こうとしたものは、事物がわき起こるこの瞬間、その感動ではないだろうか。分析的・論理的・哲学的言辭は、詩人たちにとって新たな詩情を追求する手段の一つであった。それは自分のおかれた世界を知り、その中で生きる感動を表現するための手段であることで、唐詩の風景と同じだったのである。

4 乱と迷

蘇軾の詩には「乱」という語がしばしば見られ、山に対しても数多く用いられる。

黒雲翻墨未遮山
白雨跳珠乱入船

黒雲 墨を翻えて未だ山を遮らざるに
白雨 珠を跳らせて乱れて船に入る（六月
二十七日望湖樓醉書」其一）

忽逢孤塔迴
独向乱山明

忽ち孤塔の廻かなるに逢う
独り乱山に向つて明らかなり（大秦寺）

深谷留風終夜響
乱山銜月半床明

深谷 風を留めて 終夜 響き
乱山 月を銜んで 半床 明らかなり（七
月二十四日以久不雨出禱橋溪）

降であり嶺であり槽である山、横になり縦になり、絶えずぐらぐらと新しい姿で生まれようとしている山を、一言でいう言葉が「乱」であろう。唐詩の山が「遠山」なら宋詩の山は「乱山」である。宋詩の世界を表わす言葉が「乱」であれば、詞の世界は「迷」というにふさわしい。この違いは世界を描く手法の違いにより生じたが、宋詩と詞のもう一つの違いは、世界をどのように受けとめるかにあった。

悲哀の表現様式はその時代の世界のあり方によって決定される。

このことは第一章で述べた。唐詩の世界は万物の存在に先立って、まず無限の空間として存在する。その中で人間は友との離別や望郷をうたい、自分が本来あるべき場所から遠く離れていることを悲しむのである。それに対し詞の悲哀は、遠いかどうかにあるのではない。会いたい人も楽しかった思い出も、見通しのきかない世界の中に紛れ込み、崩れて消えてしまった。今ここにあるものは、冷たい夜具の手触りだけ。このような形でうたわれる悲しみは、離別とい

うより喪失の悲哀である。

詞は世界が「迷」であると考え悲しむのに対し、宋詩は世界が「乱」であることを喜びとするものである。蘇軾の「百步洪」は、実際には参加できなかった川下りの遊びを想像によって描いている。舟は飛び立つ鳥のように、あるときは放たれる矢のように、跳躍と急降下を繰り返して、「乱石」の間をすり抜けて下っていく。四方の山は目もくらむばかりに旋回し、風は耳元でうなりをあげる。どこからどこへ向かうともされない水の動きは、まさに「乱」というほかない。この動きに翻弄される様を想像して、作者は爽快感を覚えている。このような状態が、蘇軾の心にどんなに深い喜びをもたらすか、さらに明らかにしてくれるのは次の詩である。

清風定何物
可愛不可名
愛す可くして名づく可からず

所至如君子
草木有嘉声
至る所 君子の如く
草木 嘉声 有り

我行本無事
孤舟任斜横
我が行 本より 事無し
孤舟 斜横するに任す

中流自偃仰
適与風相迎
中流に 自ら偃仰し
適に 風と相迎う

举杯属浩渺
此両ながら情無きを樂しむ
杯を挙げて 浩渺に属し

歸來兩溪間
雲水夜自明
歸り来る 両溪の間
雲と水と 夜 自ら明らかなり（与王郎昆仲及
月明星稀」其二）

兒子邁邊城觀荷花登峴山亭晚入飛英寺分韻得

作者は長男や若い友人を伴って溪流を下っていく。兩岸にはおそろく岩が聳え、樹木が茂り、鳥も飛んでいただろう。杜甫の「返照」に描かれたように、夕暮どきの光の変化は、谷川ではことのほか微妙な美しさを見せただろう。だがそうしたことはいつも描かれない。注目されるのはこの一篇の詩の中で、視覚による把握がほとんどなされていないことである。初めの四句の風の描写も、風が樹木を揺らす、花を散らすなどは述べていない。「清風とはいったい何だろう。この心地よさは言い表わしようもない」とうたう冒頭の二句からは、全身で感じる風のさわやかさが伝わってくる。風が吹けばどこでも草木はこの君子を称え、囁きかわす。三・四句、清風に洗われる草木の喜びの音が聞こえてくるが、眼はまだ働いていない。この旅は特別な用事も無い。流れのままに斜めになり横になり漂う船の上、長々と横たわりまさに風と向かい合う。これは何と気持ちのよい描写だろう。自由気ままに不規則な溪流の水の動きに身を任せ、弄ばれることを作者は心から楽しんでる。作者の目が風景を見ていたら、この舟旅は大河を寄る辺なく漂う小舟の景ともなり、舟の動きを超越して聳え立つ岩が現われ、この喜びをこれほどの高い純度をもって描き出すことはできなかっただろう。これは唐詩の風景によつては、表現することのできない感動である。詞においては、眼はむしろイメージの連鎖を見失わせるものだった。宋詩にとつても世界の姿をより鮮明に見せてくれるのは、肌で風を感じとり、全身で水の動きを受けとめる、このような感覚を通してだった。これを次の作品と比べれば、宋詩と詞の違いはより明らかになるだろう。

簾外雨潺潺

簾外に雨は潺潺たり

春意 閨珊

羅衾不耐五更寒

夢裏不知身是客

一餉貪歡

春意 閨珊たり

羅衾は耐えず五更の寒きに

夢の裏に身は是れ客なるを知らずして

一餉^{しばし} 歡びを貪りぬ(李煜「浪淘沙」)

これは李煜「浪淘沙」の前闕。先ほどあげた「無限江山」を含む一節と合わせ、一首を構成するものである。しとしと降る雨音に目を覚まし、春が衰えていく気配を感じる。夜明けの寒さに冷えきった夜具の感触。夢の中では客の身を忘れしばし喜びを貪った。ここでも眼が見ているのはしばしの夢だけ、描かれているのは聴覚と触觉の捉えたものだけである。閉ざされた場所にいて耳だけで外の世界と接するという設定は、詞の中にしばしば見られるものである。世界は茫漠とした掴み所のないものとなり、その中で確かに「ある」といえるものは、触觉または嗅覚によつて捉えられる。これが詞の基本的な構図である。この詞の作者も冷んやりした夜具に触れることで、よきものの喪失と孤独を感じる。この感触以外には何も無い。すべては崩れて取り返す術もなくなった。世界の「迷」というありさまが肌に迫り、自分を侵食してくることが悲しいのである。これに対し蘇軾の詩では、まったく反対のことが起こっている。清風に吹かれることで、自分の皮膚が、つまり自分と世界との境界がぐいぐい拡大していく。それにつれてさわやかさ、心地よさもますます大きなものになっていく。宋詩の世界も決して見晴しのよいものではない。だがその中で人間は、皮膚感覚に導かれ、自己が拡大していく喜びを感じている。自分が大きくなればなるほど、世界の「乱」という状態を受け入れ、楽しむことができるのである。

清風の詩の第九句「浩渺」は限り無く広大な様をいう。ここでは

大空をさすのだろう。もしもここで「天」「空」などの語が用いられたとしたら、この詩の中にも風景のかけらが持ち込まれることになっただろう。「天」「空」は眼を刺激する言葉である。抽象的にただ無限の美をいう「浩渺」は、この斜横する舟の背景に最もふさわしいものではないだろうか。

杯を挙げて大空に勸め、ともに「無情」であることを楽しむという詩句は、李白の「月下の独酌」を思い出させる。月と影と三人「永く無情の遊を結び、相期するは雲漢遡かなり」。この「無情」は感情をもたないことから転じて「世俗を忘るるの情」のように解される。つまりぬ配慮やこだわりを捨てた、自由でのびのびとした心の状態と考えればよいだろう(16)。蘇軾の「無情」も結局はこのようなところへ行き着く。だがこの句にはその前に、もう一ひねりした自然とのやりとりがあるのではないか。韋莊の次の詩も「無情」という語が印象に残るものである。

江雨霏霏江草青 江雨 霏霏として 江草 斉し
六朝如夢鳥空啼 六朝 夢の如く 鳥空しく啼く
無情最是台城柳 無情なるは最も是れ台城の柳
依旧烟籠十里堤 旧に依り烟は籠む 十里の堤 (金陵圖)

ここ金陵に都を定めた六つの王朝は、夢のように消えて跡形もない。ただ城跡の柳だけが昔と変わらず青々と芽をふいている。十里の堤にたちこめる柳の緑は、作者の感情移入を許し、ともに悲しんでくれるものと見えながら、実はその描写の初めに「無情」の語が置かれている。雨に煙るやわらかな緑が、冷たい水の層を隔てて見るように、作者を拒み、作者はこの風景の外にとり残される。「無情」という言葉は悲しみをうたう際に用いられ、周囲の自然が自分

の気持を「わかってくれない」と述べることが多い。「月下の独酌」のような意味を持つことはむしろ少数なのである。

歐陽修には次のような用例もある。

花能嫣然顧我笑 花は能く嫣然として我を顧みて笑い
鳥勸我飲非無情 鳥は我に飲むを勧めて情無きに非ず (帝

鳥)

この鳥は「提葫蘆」と鳴くホトトギス、人間の耳にはその声が「酒買つて飲め」と聞こえる鳥である。花の下で酒を酌めば、花は私を見てにっこりと笑い、鳥は「さあ、もっと飲みたまえ」と声をかける。このようにともに楽しんでくれるのが「非無情」なら、蘇軾の句はこれをもう一度否定した状態を描こうとしているのではないだろうか。

蘇軾の「無情」はまず第一に、「浩渺」に酒を勧めても知らん顔、何の返事もないと述べるのであろう。だが蘇軾はここでも少しも悲しまない。何も反応がないことを、むしろさっぱりして気持がよいと感じるのである。宋代の詩、中でもとりわけ蘇軾の詩が、自然の描写に擬人法を多く用いることは小川環樹氏の指摘する通りである(17)。しかし宋詩が自然に与える人格は、人間に対して常に善意に満ちあふれたものとは限らない。私の旅立ちを知って雨を吹き払い、歩き疲れた頃には鐘の音を届けてくれるというように、確かに自然はやさしい心遣いをもっている。だが時には人間の望まないことも平気である、思いがけない行動にでる。なかなか一筋縄ではないというのが、宋人の見た自然ではないか。「招邀を待たずして庭戸に満つる」青山にも、主人の人柄に敬服したからというだけではすまされない、傍若無人なおかしさがあった。せつかくいい気

持になって酒を勧めたのに知らぬふり、この「浩渺」のつれなさも自然の一つの顔なのだ。溪流の底に石がひそみ、渦が待ち伏せているのと同様に、これもまた「乱」の一つの現われである。思い通りにならないからこそ楽しいではないか。

この詩は我も「浩渺」もふたつながら「無情」であるという。自分自身の無情とは、まず「浩渺」のつれなさを面白がっていることにある。世間並みの情に縛られず、次には何に興味をもち、何に語りかけ、何を喜びとするかわからない自分、こんな自分に出会えたことを作者は大いに楽しんでいる。この野放図な世界を肯定し身を任せることは、自分も固定した形を失い、心底自由に解放されていくことだった。自然と作者はともに「乱」であることで一つになり、最後に極めて平靜な状態にたどりつく。「両溪の間」とはどういうことか。ある川からもう一つの川へ乗り入れて帰ってきたというのか。意味するところは明確でない。だがこの語は、「浩渺」が「天」「空」よりもすぐれていたのと同じ理由で、「清溪」「秋溪」「幽溪」などよりはるかによい。修飾語を冠せられ具体性・明示性を帯びるのは、「清風」と「嘉声」、聴覚・触覚の捉えるものだけでよい。こうして巧みに風景から逃げまわってきた末の最後の一句は、一見風景的描写のようで、むしろ空間を融解させるかのように魅力的である。雲と水とは、もはや雲は上に水は下にあるものではない。闇の中でどちらがどちらとも知れず、ぼんやりと光を放っている。眼が見るものは微かな明暗、見ることでこの世の構造を不確かにするものばかりである。このような世界把握は、宋詩も詞も基本的に変わらない。違いはそこで世界と自分の不確かさを悲しむか、限らない自由をもつとみなして楽しむかにあった。

5 乱と寄

自分の力ではどうにもならない事態に遭遇して、あわてず、悲嘆にくれず、何かの楽しみを見出そうとする態度は、宋詩のいたる所に見られる。次の歐陽修の詩もその一つ、遷謫の地夷陵で作られたものである。

青山四顧乱無涯
鷄犬蕭条數百家
楚俗歲時多雜鬼
蠻鄉言語不通華
繞城江急舟難泊
當峯山高日易斜
擊鼓踏歌成夜市
邀龜卜雨趁燒畬
叢林白昼飛妖鳥
庭砌非時見異花
惟有山川為勝絕
寄人堪作画图詩

青き山は四もを顧りみるに乱れて涯し無く
鷄も犬も蕭条たる數百家
楚の俗は歲時のまつりに多く鬼を雜え
蠻郷の言語は華に通ぜず
城を繞る江は急に於て舟は泊り難く
峯の當の山は高くして日は斜めなり易し
鼓を撃ちあし踏みしつ歌いて夜の市を成し
龜を邀え雨を卜うて趁ぎ畬を燒く
叢れし林には白昼も妖しき鳥の飛び
庭の砌には時に非ざるに異花を見る
惟だ山川の勝絶為る有り
人に寄せ画图と作して誇るに堪えたり

(歐陽修「寄梅聖俞」)

四方を乱山にとり囲まれ、鷄や犬がうろろする寂しい村。異民族がわからない言葉で話し、祭りには妖しい神が現われ、白昼も異様な鳥が飛ぶ。果てしなく「乱」である山は、決して作者を愉快にするものではない。しかし唐人が遠山を望み、故郷や友を偲んだような悲しみもない。次々に意表をついた姿で現われる異郷の地の自然と風俗。谷川の水の動きと同様不規則で気ままで、思い通りにならないところに、作者はやはりある喜びを感じているのである。世

界が「乱」であるからこそ、作者はつぶさに観察し書き記す。自分がここに、ある一つの視点を立てる。そのことによって世界は形を得るのである。それはたちまち他の無数の視点にとってかわられるものである。だがその瞬間において、自分は世界の中心であった。どこかに帰るべき場所を探すことはない。

蘇軾の詩には「吾が生は寄するが如き耳(吾生如寄耳)」という句が頻繁に現われる。漢代の古詩が「人生忽として寄するが如し(人生忽如寄)」「古詩十九首」其十三)とうたうのは、時が速やかに流れ、死が近づいてくることを嘆くものだった。ところが蘇軾は「人生は仮の宿り」とうたっても少しも悲しくない。むしろ転変きわまらない人生の中で、次々に遭遇する新しい事態を「エンジョイ」し、「それぞれを最高度に充実させよう」という態度がある」というのが山本和義氏の指摘である(18)。人生が「寄」であることは、蘇軾にとって新しい幸福論の基盤となるものであった。吉川幸次郎氏もこの説を受け、この句を中心に蘇軾の巨視の哲学を説いている(19)。

吾生如寄耳 吾が生は寄するが如き耳
初不損所適 初めより適く所を損はず(過淮)

吾生如寄耳 吾が生は寄するが如き耳
何物為禍福 何物をか禍福と為す(和王晋卿)

蘇軾はその生涯に二度の流謫を経験し、あるときは百日間獄にっながれ、死を覚悟したこともあった。その一生の様々な局面で、悲しみよりもむしろ希望と喜びをもって「吾生如寄耳」とうたった蘇軾の姿は、「孤舟 斜横するに任せ」溪流を下っていく彼の姿と一つに重なる。「乱」である世界は「寄」でもあった。「乱」と「寄」

は、宋代の世界のあり方を示す言葉としてその意味は等しい。「乱」は主として事物の空間の中にある姿を、「寄」は時間の中にある姿を捉え、時間も空間もともに一定の構造をなくした中で、一瞬ごとに万物が思いがけない姿で生起する様を語っている。

蘇軾にはまた「造物」という語が多く見られ、そこには次のような言葉のあることは、小川環樹氏の注目するところである(20)。

造物何如童子戲 造物は童子の戯れに何如ぞ(和人假山)
造物小兒如子何 造物の小兒 子を如何せん(贈梁道人)

まるで子供の遊びのような創造者の戯れから、万物は生まれ人間の運命は転変する。この世は「乱」であり「寄」とならざるを得ない。だがどんなに戯れても平気だ。「造物」に翻弄されればされるほど、蘇軾は生命の充実を感じる。それは世界が「乱」であり「寄」であればあるほど、それに自ら形を与える能力もより大きく発揮されるからである。形を与えるとは、山の「横・縦」を見つけることのみではない。流謫の地での無意味とも見える時間の流れに、また新たな楽しみに満ちた自分自身の生の形を与えること、それらまた「造物」の営みにも劣らない大いなる戯れではないか。世界の「乱」を肯定し、自らの「乱」を解放することで、人間は無尽蔵の力を引き出し「造物」の域に近づくことができる。蘇軾はこれを最もよく実践したことにより、北宋で最も偉大な詩人となったのである。

唐詩と宋詩の間に起こったことは、唐詩と詞の場合と同様、空間に対する意識が変化したことだった。どの方向にも均質な超越的空間は姿を消し、世界は人間の働きかけによって初めて形をもつものとなった。詞はこの世界を「迷」であるとし、よきものの喪失を悲しみ、宋詩は「乱」であり「寄」であるとし、そのことに

喜びを感じる。吉川幸次郎氏は、宋詩の特徴を「悲哀の止揚」という言葉で表現し、それはとりわけ蘇軾によって成し遂げられたと述べている。「従来、詩が習慣としてきた悲哀への執着」を、それを遮断したものは、人生を多角的な目で見る彼の巨視の哲学であったという。

だが世界をどのように捉えるかという無意識の前提が、その時代の文学のあり方を決定するという立場からすれば、宋詩はもともと悲しまないものである。この時代の悲しみを真に表現するのは詞の様式しかあり得ない。そして宋代の詩人たちは、個人差はあれ、そのほとんどが詞を作り、周囲の空気が何か稀薄になったような悲しみをうたっている。蘇軾はその豪放な歌いぶりと題材の開拓で、新しい詞風を開いたといわれている。だが彼にも亡き妻を思う「江城子」、友を送る「南郷子」のように、切れ切れのイメージとともに悲しみをうたう詞は少なくない(2)。

空間という枠組を失い莫大な自由度を得た世界、どのようにでもあり得る世界に形を与え、それによって自分自身を確認する喜び、宋詩の底に通じているものはこれである。周囲のありとあらゆるものを、細かに観察し、書き記す叙述的・日常密着的性格は、詩人たちが絶えず新たな自分自身の視点の定立を求めていることを語っている。視点を立てることができれば、どんなに故郷から離れていても、どんな境遇にあっても、自分は世界の中心であり、心は平静を得ることができる。さもなければ、世界は崩れて漂い出す。残された作品の量とは別に、詩人たちの心は詩と詞の間を往復していたと思えるのである。

漢代より宋代まで、いかに描くかの違いから見えてきた世界の構

造の変化を概観した。ふりかえれば語れなかった問題は多い。建安の頃よりなげ時間は人間を悲しませる力を失っていたのか。詩人たちが風景を描かなくなる宋代が、中国の絵画史上、遠近法を窮めた時代であったのはなぜなのか。風景のみならず、西欧の時間意識との比較も試みるべきであろう。これらは今後の課題として筆を擱くことにしたい。

注

- (1) Kenneth Clark, *Landscape into Art*, London: John Murray, 1947. ケネス・クラーク著、佐々木英也訳『風景画論』(岩崎美術社、一九六七年)二六—三五頁。
- (2) I-Pu Tuan, *Topophilia*, New Jersey: Prentice-Hall, 1974. イー・フー・トゥアン著、小野有五・阿部一訳『トポフィリア』(せりか書房、一九九二年)第十章による。
- (3) 同前
- (4) 小川環樹「中国文学における風景の意義」、『風と雲』所収(朝日新聞社、一九七二年)。
- (5) 吉川幸次郎「推移の悲哀」、『吉川幸次郎全集』第六巻所収(筑摩書房、一九六八年)。
- (6) 鈴木修次『漢魏詩の研究』第二章第五項(大修館、一九六七年)。小尾郊一『中国文学に現われた自然と自然観』第一章第一節(岩波書店、一九六二年)。小南一郎「楚辞の時間意識—九歌から離騷へ—」(『東方学報』58、一九八六年)。
- (7) 前掲注(6)の書の第一章第二節一。
- (8) 松浦友久「中国古典詩における『春』と『秋』」(『東方学』

第六十七輯、一九八五年。

- (9) 山本和義『蘇軾詩論稿』(『中国文学報』第十三冊、一九六〇年)。吉川幸次郎『岩波詩人達集二集1 宋詩概説』第三章・三・四節『蘇軾』(岩波書店、一九六二年)。

- (10) 馮応榴『蘇文忠公詩合註』卷二十三には姚寬の『西溪叢語』から次のような文章を引いている。「南山宣律師『感通録』云・廬山七嶺、共会于東、合而成峰」。

- (11) 注(10)のように『蘇文忠公詩合註』は『感通録』を引き、『施注蘇詩』卷二十一には『華嚴經』を引いて解釈する。

- (12) 山が「絶低」というのは奇妙に感じられるが、ここは蘇軾の散文「凌虚台記」を踏まえるものと思われる。台が築かれる以前、林の向こうに望む山は、垣根の外を行く人の髻が見えているようなものだった。ところが台が完成するや、山は「踳躍奮迅」して現れたと記されている。

- (13) 錢鍾書『宋詩選註』(人民文学出版社、一九五八年)「白天看見の山は長長的一道、黑夜裏看不周全、只見高高一堆」。王水照『蘇軾選集』(上海古籍出版社、一九八四年)「清晨看山清晰、横亘如帶、傍晚看山隱約、只見高聳成堆」。

- (14) 前掲注(9)の吉川氏の書の序章六節。

- (15) 作者が山中にいる場合でも、歩みにつれて周囲の自然の変化する様がしばしば描かれる。一、三の例をあげる。「適与野情愜、千山高復低、好峰随處改、幽径独行迷」(梅堯臣「魯山山行」)。「正入万山圈子裏、一山放出一山攔」(楊万里「過松源晨炊漆公店」其一)。「後山勒水向東馳、却被前山勒向西」(同其二)。

- (16) 「世俗を離れた友情」(武部利男『岩波詩人選集7 李白上』岩波書店、一九五七年)。「月影本無知無情之物、而与之遊、故曰無情遊。一説無情猶忘情、即忘却世俗之情、亦通。」(『李白全集編年注釈』巴蜀書社、一九九〇年)。李白の詩「山人勸酒」には「四皓」と呼ばれる老人たちを描いて「歸來南山下、泛若雲無情」という句がみえる。

- (17) 小川環樹「自然は人間に好意をもつか—宋詩の擬人法—」、前掲注(4)の『風と雲』所収。

- (18) 前掲注(9)の論考。

- (19) 前掲注(9)の論考。

- (20) 小川環樹『岩波詩人選集二集5 蘇軾上』解説(岩波書店、一九六二年)。のちに「蘇東坡の一生とその詩」として前掲注(4)の『風と雲』所収。

- (21) 村上哲見氏は、亡き妻を悼む「悼亡」という主題は、蘇軾以前の詞には見えないが、彼の古近体詩にも存在しないことを指摘する。そしてその「詩情」は詞によってしか表現できないもので、詞を取り去れば「宋代の詩文学は決定的な欠如を生じる」と述べている。(『詩と詞のあいだ—蘇東坡の場合—』『東方学』第三十五輯、一九六八年)。