

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—漢賦から唐末五代詞まで—

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。本報告は人間にとつて自然は恐るべき力をもつたものか、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つ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末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』(『人文學報』二二三号、東京都立大学人文部、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ることのできなかつた宋代

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、それそれに新しい空間の理念が表現されたという(一)。西欧中世の世界像は、垂直方向に軸をもつ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るが、大きなも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つたのはシニクスビアの時代からといふ研究もある(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。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つたものの一つが、他ならぬ風景だったといふ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つていて。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。だが我々の見慣れた風景は、人類の歴史の中で決して普遍的なものではなかつた。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つた。

中国の「風景」を考へる際に、まず触れなければならないのは小川琢衡氏の研究である。小川氏によれば「風景」の語が初めて見えたのは唐代からであり、以来六朝の文献の中で、この語は light and atmosphere の意に用いられていて。そしてこれが landscape or scenery のより現在普通に用いる風景の意に変わつてくらゐだ、唐代中期であるといふ(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 とよぶ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」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氣遠近法を用いてぼんやりと霞み、それに反して近くにある鳥や舟は明らかなる形をもつといふように。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つた空間と、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氣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くな意味での風景すらなかつたのである。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つ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」「兩都の賦」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・鉱物・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つてゐる。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ふ立場からすれば、漢賦の叙述のスタイルは中國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ふ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、いづれかといふ精神だろうか。この特異な叙述の様式は「全体」を想定できる世界觀によつて初めて可能だつたのではないかと思われる。その土地の東は西は、鶴は鳥

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ないということではない。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、それがひとつ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・ゴソゴソした奇怪な岩峰が無数に突き立つた姿で描かれる。川は巨岩や岸にぶつかり、しづきを上げ、折れ曲がりつつ流れしていく様が描かれる。我々の見慣れた山河とどんなに違つたものであつても、これが漢代の人々の見た山であり川であった。ではなぜこのよう見えるのか。その理由は、事物のたくさん詰まつてゐる状態をもつて理想とする世界觀にあつたと思われる。漢賦の描く山と川は、山は川よりいくらか角張つてゐるもの、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つてよい。これはあたかも唐草模様がびっしりと充満してゐるようで、しかもその線の一一つがさらに細かな線をのばし、増殖していくよう感じられる。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。

私たちの見慣れてゐる風景は余白があつて初めて成り立つものである。まず空間があつ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こと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、これら全体を包摵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⁽¹⁾。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いうことができる⁽²⁾。『詩經』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収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『楚辭』にいたつて変化を見せる。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ものが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、様々な境遇にあつて常にこの時間の悲しみを

うたつていて。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い、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。大量的の事物を華々しい語彙を連ねて記す漢賦と、人生の無常を嘆く古詩とでは、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、作者の幽闇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」、「時は亹亹として代序す」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。古詩の自然是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つ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方、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つた。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。彼らの描く自然是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つていかない。なぜならこのような自然のもつていた意味、言いかえれば空間の意味が、唐代の詩人と彼らとでは大きく異なつていたからである。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「人の生命は朝靄のようにはかない、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な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は、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、漢帝国のもたらしていた秩序の消滅を最も鮮明に感じさせるものだつたのではないか。それは一種の真空のようなものであつて、その中

で人間は群を離れた獸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つたのである。これに対し唐の詩人たちは果てしなく広がる山河を前に、寂しさとともに精神の昂揚を感じている。彼らにとっ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つた。建安・正始の詩人たちと唐の詩人たちとの間には、空間に対する意識の変化が必要だつたのである。

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「公讌詩」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讌詩に始まり、招隱詩・遊仙詩をへて山水詩にいたるといつて。つまり六朝詩の主流である絢爛たる自然描写から、唐詩の風景への歩みは始まつたのである。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つたものと思われる。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つてゐ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ふ傾向はいつ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「清輝」「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

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費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纏うもの、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。同時に彼らの描く自然是平面的・文様的で、一つの景観を形成していない。ところは自然を見る目に *landscape or scenery* という捉え方がなかつたからである。

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つていた六朝の風景に対する感覚を、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つた。しかし唐詩の風景は、謝靈運の試みから始まつたと考えられる。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かつた。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つたのが阮籍の世界である。何もの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。

これに対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、いわくい難いものがあることに気がつき、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

のは四世紀頭であるといふ。これはこの頃人間が light and atmosphere の存在に気がついたことであり、まだ世界の見え方がこの頃交わり始めたことを物語つてゐるのである。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が彼方まで広がつていくという無限連続の世界へと、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。「清輝」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 であったので、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っ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つたと考えられる。それでは時間に対する意識はどうなつただろか。『楚辭』の時代と漢代の人間は、流れで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もので、どのような位置にあつただらうか。結論から言え、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と思われる。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。しかしこのようない詩句は、これらの詩人にとって表現の核をなすものではなかつた。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、阮籍にとっては何の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で嘆くことに加え、俗世間を逃れて隱棲したいという形をとつてくる。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、この美しい自然をともに楽しむ友がいない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ふ。『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ではなく、春を惜しむ歌もなかつた。というのは春の過ぎ去ることを悲しんで、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らう。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なるのは、世界を空間と見る意識が成立了の結果、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もないということである。時間に対する見方が交わり始めてしまふ後、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つてゆく。これを文学の表現ペーターから見れば、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る上がる。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、まだ他にもいろいろな表現が試みられている。これは、時はどんどん過ぎていくといつても、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。むろん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、その時代はそのようう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った。しかしながら、せっ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う時代がやってくる。その動きは盛唐を過ぎるとすぐ始まるが、風景を崩そうとして詩人たちは何を求めていたのか、明らかになるのは唐末、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して月や柳を見ていくのか。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）」（從遊京口北固應詔）の「映」のように曇雨氣描写的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る。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とげたのであった。動詞の適切な使用によって、ものとのものの相互の位置や関わりを明確に示すこと、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」「春水濁」「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の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交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。空間の中での諸物の位置・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は見つけた方法であった。しかし現在我々は事物をど

のようになっているだろうか。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たて、そのなよ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、ただ一條の柳の枝があることで、周囲のすべてが力が抜けてしまつ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 裴嬌として春は力無し (柳糸裴嬌春無力)」(著 薩蛮 王棲明月長相憶)が表現しようとしているのはこのようないところだろう。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たのも、おそらくこのようなことだったのでないだろうか。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、詞に至つ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、以前から変化をとけ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を考えられ、万物はその中にあってただ流されていく他すべがなかつた。このような世界に生きる者にとって、過去をありかえり、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つたのにということ、あるいは別れた後も私のことを忘れないでほしいということ、ただそれしかない。時間はあらゆるものを作り、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らう」、心穂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」がその切実さを失つてからしばらく後、盛唐からである。固くまつすぐに流れるだけだつた時間は可塑性をもつ、その流れは自在に曲げられ切り取られるようになつた。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ながら、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。友を思う心中で、現在見ている花と、友がいつか見るであるう月とは隣り合つてゐる。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つた。それをお可能にしたのが詞という新しい歌である。

唐詩と詞の間に起つたことは、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づ空間として存在し、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。詞はこのような先驗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のみ従つて、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づ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ぐのである。

前述したように、我々は確かに遠近感をもつ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、その形をはつきり捉えよう

とすることがある。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つ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 (王之渙 「涼州詞」)

衆鳥高飛尽 衆鳥 高く飛び尽し

孤雲獨去閑 孤雲 独り去つて閑なり

相看兩不厭 相看て兩ながら厭わず

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つてくる。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 ただ独自 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 別るる時は容易く見ゆる時は難し

流水落花春去也 流れる水 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。この山を視覚によっ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對し、詞はむしろ聽覚・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

的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、様々に懐かしい思いを呼び覚ますものもある。「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ゝ、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つていて。それに対し宋詩の山は、こんな浮遊能力を持つてはいない。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じ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 多角的視点

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(1)。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ところである。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 橫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
只縁身在此山中 林壁)

各種の字書や用例を見ると、「嶺」「峰」「橫」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、円曰嶺、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、合わさって峰を成す」とあるといわれ(2)、作者がこの句の嶺と峰とのような山の形を考へ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る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(3)、このようなものの見方を述べるのはこの詩に限らず、蘇軾だけとも限らない。

遠望紛珠纏

遠く望めば 紛紛たり

近觀軒雷霆

近く観れば 雷霆

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寫は、流れ落ちる滝の水を描いている。

上樓山色逐層奇 平地より山を見れば山は絶低

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。だが樓を上るにつれ、「一層また一層遠くの山が現れる」(2)。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。一定不变の形などはない。ものの姿を決めるのはそれを見る自分自身なのだ。そのことを最も鮮やかに語っているのは次の句だろう。

朝見吳山橫 朝に見る 吳山の横なるを
暮見吳山縱 暮に見る 吳山の縱なるを

吳山故多態 吳山故態多し

転側為君容 転側して君が為に容づくる (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。吳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。だがそれが朝には「横」に見え、日暮には「縱」に見えるとはいつたい。そういうことだろうか。錢鑑書『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、一繫がりの帶のように見え、暗くなると全体の姿はぼやけ、最も高い所のみが突き立つ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。だいたい山が縱になつたり横になつたりするはずがない。これなら無理なく納得できる。だが本当にそうだらうか。夕暮どきの山の姿を思い出せば、横に連なつた山の端の線が、宙に浮いているように見える。暗くなつても一つ飛び抜け見て見える山ならば、朝にも昼にもはつきり見えるのではない。いや、そもそもこんな風に考へ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い山の描写もある。

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

高人自古与山有素 高人自ら山と素有り

不待招邀滿庭戶 招邀を待たずして庭戸に満つ(「越州張中

舍寿堂」)

青山は高潔な隱者のように悠々と横になつていて、普段は役所へ

やつできません。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、山は自分からやつてきて庭先を占領するのです。ある役人が寿楽堂という建物を建てたとき、それを祝つ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的句であるが、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、それだけにかえつて作者の奔放なものの見方が充分に發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つけてきて庭先に腰を据える。これはもう山の眺めがよい人でもない。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、夕べには縱になつていた、そう考へるほかないのである。

山に對して何ものも介することなく、ひとこと「横」と「縱」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

柳雨細

春の雨は細やかに

花外漏声迢遙

花の外に漏声は迢遙たり (溫庭筠「更漏子」)

候館梅殘

候館に梅は残り

溪橋柳細

溪橋に柳は細し

草薰風暖播征轡

草は薰り風は暖かにして征の轡を播るがす (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った。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るとともに、あるイメージを受けとめる。たとえば「柳糸長」という句は、柳の糸が細いのでもなく、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き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と結びつき、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「横から看れば嶺」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てときには受ける「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眞面目がわからない」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らうか。

山が「横」になり「縱」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。事物は本来様々な異なる姿をもつていて、視点の移動がそのいくつかを発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ところでは、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。その視点を中心には、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ところ自体、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い、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 竹は初めて黃ばむ

信馬悠悠野興長 馬に信せて悠悠と野興長し

万壑有声含晚籟 万の壑 声有りて 晩の籟を含み

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、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ふ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 山を看つ終日行く

峰巒隨處改 峰と巒とは處に隨いて改まる

行客不知名 みち行く客は名を知らず

「山色」とはいつたい何だらう。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つたようだ。宋代に入つて多く用いられるものである。蘇軾にも次のよろな用例がある。

水光瀲灩晴方好 水光 漲灩として 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」はシルエッ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つて濃淡が生じ、「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 水声の中(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へ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ろに咲いていいる。「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とどまつてゐるものではない。「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れ、「水光」はさも波の広がる湖面にとどまつてはいらない。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、尖ったもの丸みを帯びたもの、いろんな形の山が現われる。あれはいつ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。遠近ではないといつたけれど、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、イメージにとつては空間的な遠近・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、意味をなさないということだった。「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く言葉ではないか。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、詞に対しても宋詩の立場を明らかにするものという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。そのおさまりきらのものを表現する試みが「巒」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

青山久与船低昂

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「出穀口初見淮山是日至寿州」)

作者は船に乗って淮河を下っていく。川の流れは広く、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。詞と同様莊重たる世界の中にいて、宋詩は観察し、比較し、分析するこという行為をもつて望む。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べきだろう。たとえば范成大「吳船錄」は、旅の途中峨嵋山に登つ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。花や葉がそれれどんなりさまか、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、どれほど時間継続したか、さまざまな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、山の形が巒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。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。さかのぼれば古詩の中で万物は、ある時間とともにすることであり、イマ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、イマ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つてこようとするのではない。事物に一定の姿はなく、あらゆるもののが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か。イメージの流れは途絶える。だがその代わり、にわかにわき起こつてくるものがある。「無遠近」の山色の中から、峰や巒が現われ、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・哲学的言辞は、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 亂と迷

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 墨を翻えして未だ山を遮ぎぬるに
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)

忽逢孤塔廻
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

〔大慈寺〕

深谷留風終夜響
乱山衝月半床明
深谷 風を留めて 終夜
乱山 月を衝んで 半床
響き
明らかなり〔七月
月二十四日以久不雨出禱瀧渠〕

峰であり嶺であり巒である山、横になり縱になり、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つた。

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つて、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く。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、実際に参加できなかつた川下りの遊びを想像によつて描いている。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、「乱石」の間をすり抜けて下つていく。四方の山は自ら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しれない水の動きは、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

清風 定めて何物ぞ

可愛不可名

愛す可くして名づく可からず

所至如君子

至る所 君子の如く

草木有嘉声

草木 嘉声 有り

我行本無事

我が行 本より 事無し

孤舟任斜橫

孤舟 斜横するに任す

中流自偃仰

中流に 自ら偃仰し

適与風相迎

適に 風と相迎う

拳杯屬浩渺

杯を擎げて 浩渺に属し

樂此兩無情

此の両ながら情無きを楽しむ

帰來兩溪間

帰り来る 両溪の間

雲と水と

夜 自ら明らかなり〔与王郎昆仲及

兒子遇遠城觀荷花登鳴山亭晚入飛英寺分韻得

月明星稀〕其一)

作者は長男や若い友人を伴つて渓流を下つていく。兩岸にはおそらく岩が聳え、樹木が茂り、鳥も飛んでいただらう。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らう。だがそうしたことは一つも描かれない。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、花を散らすなどとは述べていない。「清風とはいつたい何だらう。この心地よさは言い表わしよらもなし」とうとう冒頭の二句からは、全身を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声が聞こえてくるが、眼はまだ鋤いていない。この旅は特別な用事もない。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。これは何と氣持のよい描写だらう。自由気ままで不規則な渓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いる。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、舟の動きを超え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つただらう。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つた。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つた。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らう。

簾外雨潺潺

簾外に雨は潺潺たり

作者は長男や若い友人を伴つて渓流を下つていく。兩岸にはおそらく岩が聳え、樹木が茂り、鳥も飛んでいただらう。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らう。だがそうしたことは一つも描かれない。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、花を散らすなどとは述べていない。「清風とはいつたい何だらう。この心地よさは言い表わしよらもなし」とうとう冒頭の二句からは、全身を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声が聞こえてくるが、眼はまだ鋤いていない。この旅は特別な用事もない。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。これは何と氣持のよい描写だらう。自由気ままで不規則な渓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いる。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、舟の動きを超え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つただらう。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つた。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つた。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らう。

春意闌珊

春意闌珊たり

羅衾不耐五更寒

羅衾は耐えず五更の寒きに

夢裏不知身是客

夢の裏に身は是れ客なるを知らずして

一餉貪歡

一餉 飲びを貪ぼりぬ

(李煜「浪淘沙」)

これは李煜「浪淘沙」の前闘。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、春が衰えていく氣配を感じる。夜明けの寒さに冷えきつた夜具の感触。夢の中では客の身を忘れしばしば喜びを貪つた。ここでも眼が見ているのはしばしば夢だけ、描かれているのは聽覚と触覚の捉えたものだけである。閉ざされた場所に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。世界は茫然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、触覚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ない。すべては崩れて取り返す術もなくなつた。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つてゐる。清風に吹かることで、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つていく。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ゐる。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つただろう。「天」「空」は眼を刺激する言葉である。抽象的にただ無限のみをいう「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。

杯を挙げて大空に勧め、ともに「無情」であることを楽しむという詩句は、李白の「月下的独酌」を思い出させる。月と影と三人、「永く無情の遊を結び、相期するは雲漢遙かなり」。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」のようになされる。つまら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へればよいだらう(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「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 青し

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

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だ。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「わかつてくれない」と述べることが多い。「月下的独酌」のような意味を持つことはむしろ少數なのである。

歐陽修には次のような用例もある。

花能嫣然願我笑

花は能く嫣然として我を願みて笑い

鳥勧我飲非無情 鳥は我に飲むを勧めて情無きに非ず (『啼鳥』)

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、もつと飲みたまえ」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る。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。私の旅立ちを知つて雨を吹き払い、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つてている。だが時には人間の望まないことも平氣である、思いがけない行動にする。なかなか一筋縄ではいかないというのが、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

5 亂と寄

持になつて酒を勧めたのに知らぬあり、この「浩渺」のつれなさも自然の一つの顔なのだ。渓流の底に石がひそみ、渦が待ち伏せていふと同様に、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つてゐることにある。世間並みの情に縛られず、次には何に興味をもら、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、最後に極めて平静な状態にたどりつく。「西湖の間」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體性・明示性を帯びるのは、「清風」と「嘉声」、聽覚・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旬は、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、ぼんやりと光を放つてゐる。眼が見るのは微かな明暗、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、限りない自由をもつとみなして楽しむかにあつた。

青山四顧乱無涯 青き山は四もを顧りみるに乱れて涯し無く
繞城江急舟難泊 鵜犬蕭条數百家
當縣山高日易斜 楚俗歲時多雜鬼
擊鼓踏歌成夜市 蛮鄉言語不通華
邀龜卜雨趁燒畬 鶴も犬も蕭条たる数百家
叢林白蜃飛妖鳥 楚の俗は歲時のみつりに多く鬼を雜え
庭砌非時見異花 蛮郷の言語は華に通ぜず
惟有山川為勝絕 城を繞る江は急にして舟は泊り難く
寄人堪作画圖詩 縣の当の山は高くして日は斜めなり易し
人寄せ画圖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、鶯や犬がうるうるする寂しい村。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、白蜃も異様な鳥が飛ぶ。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、故郷や友を憶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ゐるのである。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ではない。

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」とうたつても少しも悲しくない。むしろ転変きわまりない人生の中で、次々に遭遇する新しい事態を「エンジ・ヨイ」して、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（19）。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、この句を中心として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
初不扱所適
初めより適く所を扱ばず（「過淮」）

吾生如寄耳

吾が生は寄するが如き耳
何物為福福
何物をか禍福と為す（「和王音卿」）

蘇軾はその生涯に二度の流謫を経験し、あるときは「日間獄」にながれ、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」とうたつた蘇軾の姿は、「孤舟斜横するに任せ」、渓流を下つていく彼の姿と一とに重なる。「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い語があることは、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發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、それもまた「造物」の嘗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感したことにより、北宋で最も偉大な詩人となつたのである。

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つた。詞はこの世界を「迷」であるとみなし、よきものの喪失を悲しみ、宋詩は「乱」であり「寄」であるとみなし、そのことに

喜びを感じる。吉川幸次郎氏は、宋詩の特徴を「悲哀の立場」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。「従来の詩が習慣としてきた悲哀への執着」、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なのである。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つたような悲しみをうたつてゐる。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ゐる。だが彼にも亡き妻を思う「江城子」、友を送る「南鄉子」のようだ、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、とのようだ。でもあり得る世界に形を与える、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たことを語つてゐる。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、心は平靜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。よりかえれば語れなかつた問題は多い。建安の頃よりなぜ時間は人間を悲しませる力を失つていいのか。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る。これらは今後の課題として筆を搁くことにしたい。

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)一六一—二五頁。

(2) I-Fu 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、一九九一年)第十章による。

(3) 同前

(4) 小川環樹「中國文学における風景の意義」、「風と雲」所収(朝日新聞社、一九七一年)。

(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」第一章第五項(大修館、一九六七年)。小尾竜一「中國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「楚辭の時間意識—九歌から離騒へ—」(『東方学報』58、一九八六年)。

(7) 前掲注(6)の書の第一章第一節。

(8) 松浦友久「中國古典詩における『春』と『秋』」(『東方学報』

第六十七輯、一九八五年)。

- (9) 山本和義『蘇軾詩論稿』(『中國文學報』第十三冊、一九六〇年)。吉川幸次郎『岩波詩人選集』(集1 宋詩概說)第三章二・三・四節「蘇軾」(岩波書店、一九六二年)。
- (10) 香山『蘇文忠公詩合註』(卷1十三は姚寬の『西溪叢語』から次のような文章を引いている。「南山宣律師『感通錄』云・廬山七嶺、共會于東、合而成峰」)。
- (11) 注(10)のよう『蘇文忠公詩合註』は『感通錄』を引き、
- (12) 『施注蘇詩』(卷二十一)は『華嚴經』を引いて解釈する。
- (13) 山が「絶底」というのは奇妙に感じられるが、ここは蘇軾の散文『凌虛台記』を踏まえるものと思われる。台が築かれ以前、林の向こうに望む山は、垣根の外を行く人の髪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「驕躍奮迅」して現れたと記されている。
- (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。二、三の例をあげる。「適与野情愴、千山高復低、好峰隨處改、幽徑獨行迷」(梅堯臣「魯山山行」)。「正入万山圈子里、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。一說無情猶忘情、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「帰來商山下、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』(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」は詞によつ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)。