

「詩中有畫」と「著壁成繪」

——中國における詩と繪畫——

はじめに——ふたつの杜詩評

中國にあつて、詩（文學）と繪畫を比較し、兩者の間に類縁性・同質性を認める藝術觀（以下、詩畫比較・同質論、文學Ⅱ畫の美學等と呼ぶ）は、宋代に確立するとふつう考えられている。北宋の蘇軾「書摩詰藍田烟雨圖」が盛唐の詩人・畫家の王維について「味摩詰之詩、詩中有畫、觀摩詰之畫、畫中有詩、詩曰『藍谿白石出、玉川紅葉稀、山路元無雨、空翠濕人衣』と述べるのは、それを代表する言葉としてよく知られる。ここで蘇軾は、詩に繪畫的なるものを認める側面（「詩中有畫」と繪畫に詩的なるものを認める側面（「畫中有詩」と）の両面から詩畫同質論を語っているが、本稿で問題としたのは前者の「詩中有畫」に示される認識の在り方である。この「詩中有畫」という言葉の意味する所について、蘇軾より五百年ほど後ではあるが明の唐順之「跋周東村長江萬里圖後」は次のように説明してくれている。少陵詩云「華夷山不斷、吳蜀水常通」、只此二語、寫出長江萬里之景如在目中、可謂詩中有畫（少陵の詩に「華夷 山斷えず、吳蜀 水常に通ず」と云う、只だ此の二語にて、長江萬里の景を寫し出して目に在るが如くす、詩中に畫有りと謂う可し）

淺見洋二

唐順之は長江をうたう杜甫の詩句を例にあげて、詩の對象として描寫された世界の「景」Ⅱ映像が詩を讀む者の眼前に立ち現れるかのように感じられること、それがすなわち「詩中有畫」であると述べている。蘇軾ひいては宋代の文人たちもまた、基本的には唐順之と同様の認識のもとに「詩中有畫」をとらえていたと考えられる。宋代には梅堯臣の「狀難寫之景、如在目前、含不盡之意、見於言外」（六一詩話）や胡仔の「清勝之景、閑適之意、宛然在吾目中矣」（苕溪漁隱叢話）後集卷三七）といった言葉に見られるように、「意（情）」と「景」の詩學を語るなかで、唐順之が「寫出長江萬里之景如在目中」と述べるのと同様の詩における「景」Ⅱ映像の再現・傳達が廣く問題化されるに至る。「如在目前」「宛然在目」——詩を讀む者の眼前に詩の對象として描寫された映像世界が現前（再現前）するかのよう感じられること。宋代に確立する「詩中有畫」の美學は、この種の詩の讀み方、詩に對する認識の在り方（以下「宛然在目」の詩學と呼ぶ）と相互に支え合う關係にあつたのである。無論、例えば蘇軾「書鄆陵王主簿所畫折枝」詩が「詩畫一律」の藝術觀を述べるなか、「形似」すなわち「形」Ⅱ映像の描寫・再現を否定するかのような見解を示すのははじめ、一部の文人は單なる繪畫的映像の描寫・再現を越えた地

平において詩畫比較・同質論を試みるのであるが、それもここに略述した認識を基礎とすることによつてはじめて可能となるものであつたと考えられる。

「詩中有畫」の美學については基本的には右のように理解しておいてよいと思われるが、しかし詩に繪畫性を見出す認識のすべてがこれによつて説明されるわけでは必ずしもない。例えば、唐順之と同じく杜甫の詩をめぐる元の方回「程斗山吟稿序」が述べる次の一節をここに竝べてみたらどうか。

山谷論老杜詩、必斷自夔州以後、試取其子至乙巳六年之詩觀之、秦隴劍門行旅跋涉、浣花草堂居處嘯詠、所以然之故、如繡如畫、又取其丙午至辛亥六年詩觀之、則繡與畫之迹俱泯、赤甲白鹽之間、以至巴峽洞庭湘潭、莫不頓挫悲壯、劍浮落華（山谷 老杜の詩を論ずるに、必ず斷じて夔州より以後とす、試みに其の子より乙巳に至る六年（七六〇―六五年）の詩を取りて之を觀れば、秦隴・劍門の行旅跋涉、浣花草堂の居處嘯詠にして、然る所以の故に、繡の如く畫の如し、又た其の丙午より辛亥に至る六年（七六六―七二年）の詩を取りて之を觀れば、則ち繡と畫の迹は俱に泯ぶ、赤甲・白鹽の間より、以て巴峽・洞庭・湘潭に至るは、頓挫悲壯して、浮を剝ぎ華を落さざるは莫し）

杜甫の詩のうち夔州時代（七六六―六八年）以降の作を高く評價する北宋の黃庭堅の見解を踏まえて方回は夔州時代以前と以後に杜詩を分け、前者は「繡」や「畫」にも比すべきであるが後者にはその要素が削ぎ落されていると述べる。「畫」とある以上、ここで方回もまた唐順之と同様に杜詩に何らかの繪畫性を見出していると考えなければならぬが、唐順之が杜詩に見た繪畫性と方回のそれとは同じものだ

「詩中有畫」と「著壁成繪」

らうか。方回の言う「繡」「畫」は「浮華」すなわち質を缺いた過度の裝飾性によつて特徴付けられるものである。つまり、方回は詩畫における華美な裝飾的要素に着目する形で詩畫同質論を語っていると思われるが、これは蘇軾や唐順之が語る「詩中有畫」の美學と位相を異にするものと言わざるをえないのではないか。ここには、どのような詩學認識の違いを見ることが出来るのだろうか。本稿はこのような問いを問うひとつの試みである。

一 「詩中有畫」と「著壁成繪」

——ふたつの王維評

蘇軾が「詩中有畫」と評したのと同じ王維の詩について、王維とほぼ同時代の殷璠は『河岳英靈集』のなかで次のように評している。

維詩詞秀調雅、意新理愜、在泉爲珠、著壁成繪、一句一字、皆出常境、至如「落日山水好、漾舟信歸風」、又「澗芳襲人衣、山月映石壁」、
「天寒遠山淨、日暮長河急」、「日暮沙溟睡、戰聲煙塵裏」（維の詩は秀にして調は雅なり、意新たに於て理愜う、泉に在りては珠と爲り、壁に著きては繪を成す、一句一字、皆な常境を出ず、…後略）
殷璠が王維の詩をどのようにとらえていたか、その全體に渉る検討は避けて、ここで注目したいのは右の評語のうち王維の詩を泉のなかの「珠」、壁のうえの「繪」に比擬する「在泉爲珠、著壁成繪」の二句、特に後句に示される認識の在り方である。「繪」は『說文解字』

に「繪、會五采繡也」と説かれるように本来は彩色・文様に富む裝飾的布地・織物を指す語であるが、「繪畫」「畫繪」といった語に用いられていむゆる繪畫を指す語でもある。例えば杜甫「奉觀嚴鄭公廳事岷山滄江畫圖十韻」が「繪事功殊絶」と述べるのは山水畫を指して「繪」

の語を用いたものである。王維の詩を「繪」に比擬する「著壁成繪」という評語は、詩に何らかの繪畫性を認める詩畫同質論を語つたものと言わなければならないだろう。

殷璠の評語「著壁成繪」と蘇軾の「詩中有畫」は、從來しばしば關連付けて論じられてきた。例えば鄧喬彬『有聲畫與無聲詩』は「唐人殷璠在其所選『河岳英靈集』中、曾以『在泉爲珠、著壁成繪』來評王維の詩、可以認爲他已看到王維詩具有音樂美與繪畫美的特點。『著壁成繪』四字、點出了王維詩中的畫意。但真正說出了王維在詩畫藝術上相通而兼互補的特點、則是蘇軾在『書摩詰藍田烟雨圖』所言『味摩詰之詩、詩中有畫……』(二二九頁)と述べて『著壁成繪』を「詩中有畫」の先驅と位置付けている。鄧氏はここで兩者の間に若干の相違を認めているが、別の所では兩者を同一視して『詩中有畫』就是要重視提供視境(『著壁成繪』)、造就出意境的鮮明性(二三三頁)と述べ、『著壁成繪』は「詩中有畫」と同じく、詩が對象世界の映像(「視境」)を讀み手の眼前に再現することを繪畫に擬してとらえたものであると見なしている。また、鄧氏とほぼ同様の理解のもとに王啓興「論唐代詩畫溝通中的幾個美學問題」は「蘇軾在『書摩詰藍田烟雨圖』中說『味摩詰之詩、詩中有畫……』極精辟地揭示了王維詩與畫藝術上的一大特色、以及詩畫溝通互相交融的關係。事實上、盛唐人殷璠已經認識到優美而有畫意的詩境可以用繪畫加以表現、這從他對王維詩歌的評價中可以看出、……在泉爲珠、著壁成繪、首次指出王維的詩歌畫意濃烈的可以繪於壁上」と述べる。より明確に「著壁成繪」を「詩中有畫」の先驅と見なし、詩にうたわれた對象世界(「詩境」)を繪畫として壁上に「繪く」ことが可能であるとの認識を語る言葉と解している。このように殷璠の王維評「著壁成繪」は「詩中有畫」の美學を先驅

的に表明したものとされてきた。確かに殷璠の言葉は詩に繪畫性を見出す一種の詩畫同質論を語るものには違いない。しかし、問うべきはその繪畫性の中身ではないだろうか。果たして殷璠は詩における對象世界の映像の描寫・再現を繪畫のそれに擬して「著壁成繪」と言ったのだろうか。私たちの眼から見れば、右の殷璠の評語に例示される王維の詩は、蘇軾「書摩詰藍田烟雨圖」に引かれる詩と同じく、對象としてうたわれた世界の風景を繪畫のように描寫し、私たちの眼前に繪畫のような映像として再現前させるものであるかに見える。しかし、あくまでもこれは私たちの詩の讀み方であるにすぎず、盛唐の殷璠(そして王維自身)もまた同様の讀み方をしていたとは限らない。殷璠自身が「著壁成繪」について具體的な説明をしていない以上、このように疑つてみることから始めなければならないだろう。

ところで、船津富彦「蘇東坡の文學論」は蘇軾の詩畫比較・同質論の承譜を溯るなか、殷璠の「著壁成繪」よりも更に早く文學に繪畫性を認める認識を語つた言葉として梁の劉勰『文心雕龍』詮賦篇の次の一節をあげている。

賦自詩出、分歧異派、寫物圖貌、蔚似雕畫(賦は詩より出で、歧を分ち派を異にす、物を寫し貌を圖り、蔚として雕畫の似し)

賦における對象描寫(「寫物圖貌」)について述べるなか、それを「雕畫」すなわち彫刻や繪畫になぞらえている。詩ではなく賦についての言葉であるが、これもまた文學に何らかの繪畫性を認める認識を語るものであり、中國の詩畫比較・同質論を考察するうえで看過できない資料である。「蔚似雕畫」という劉勰の言葉に示される認識は、「詩中有畫」あるいは「著壁成繪」に示される認識とどのように異なり、あるいは連續するののか。本稿ではまず「蔚似雕畫」をはじめ文學

(詩)に何らかの繪畫性を認める認識を語った六朝期の發言を検討することから始めてみたい。

一一 「蔚似雕畫」「雕績滿眼」

『文心雕龍』には繪畫への言及が少なくなく、劉勰の文學觀に占める繪畫の重要性がうかがわれる。そのなかには定勢篇の「繪事圖色、文辭盡情(繪事は色を圖り、文辭は情を盡くす)」や指瑕篇の「丹青初炳而後渝、文章歲久而彌光(丹青は初めは炳きて後に渝り、文章は歲久しくして彌よ光る)」のように文學と繪畫を比較して兩者の異質な點を指摘しようとする言葉も見られるが、これらとは異なつて、先にあげた詮賦篇の「蔚似雕畫」は文學(賦)と繪畫との間に同質性を見出したものである。ここで劉勰はどのような文學認識を語ろうとしたのか。ここに言われる「畫」とは、どのような繪畫なのだろうか。同じく「雕畫」の語が用いられる『文心雕龍』風骨篇の次の一節から見てみよう。

孚甲新意、雕畫奇辭(新意を孚甲し、奇辭を雕畫す)

「奇辭」とあるように文章の修辭的技巧について述べるなか「雕畫」の語が用いられている。「雕畫」とは、修辭の技巧を凝らすことを言う語であつたとひとまずは考えられよう。『文心雕龍』の書名に用いられる「雕龍」は龍の華麗な鱗紋を「雕む」の意から派生して修辭の彫琢につとめることを意味する語であるが、その語を書名に掲げる『文心雕龍』にはこの「雕畫」のほかにも、例えば正緯篇の「斐夷譎詭、採其雕蔚(譎詭を斐夷して、其の雕蔚を採れ)」、明詩篇の「雖各有雕采、而辭趣一揆、莫能爭雄(各の雕采有り而雖も、辭趣は揆を一にして、能く雄を争う莫し)」、檄移篇の「文不雕飾、而辭切事明(文

は雕飾せざれども、辭は切にして事は明らかなり)、隱秀篇の「雕削取巧、雖美非秀矣(雕削も巧を取るは、美と雖も秀に非ず)」、序志篇の「古來文章、以雕縛成體(古來文章は、雕縛を以て體と成す)」など、「雕」を含む語が文章の修辭技巧を凝らすことを表して數多く用いられている。

「雕畫」と言う際の「畫」は「論語」公治長「朽木不可雕也」の何晏集解所引包咸の語に「彫、彫琢刻畫」とあり『禮記』少儀「車不雕幾」の鄭玄注に「雕、畫也」とあるように「雕」と互換可能な類縁關係にある語であるが、『文心雕龍』にはこの「畫」の語もまた文章の華麗な修辭を論ずる際にしばしば用いられている。例えば「蔚似雕畫」と述べるのと同じ詮賦篇に「麗詞雅義、符采相勝、如組織之品朱紫、畫繪之著玄黃(麗詞と雅義と、符采相い勝ること、組織の朱紫を品し、畫繪の玄黃を著わすが如し)」とあつて「畫繪」の語が「組織」と對になつて用いられるのはじめ、麗辭篇には「自揚馬張蔡、崇盛麗辭、如宋畫吳冶、刻形鏤法(揚・馬・張・蔡の、麗辭を崇盛して自り、宋畫・吳冶の、形を刻し法を鏤るが如し)」のように賦における華麗な修辭性を「宋畫」すなわち宋の國の畫家の工夫に擬する言葉が見られ、また序志篇には「辭人愛奇、言貴浮詭、飾羽尚畫、文繡聲聒(辭人は奇を愛し、言は浮詭を貴び、羽を飾りて畫を尚え、聲聒を文繡にす)」のように過度な文飾を「畫」によることさらな裝飾に擬する言葉が見られる。

以上『文心雕龍』には互いに類縁關係にある「雕」や「畫(繪)」の語が文章の修辭性・裝飾性を比擬するものとして數多く用いられることを見てきたが、六朝期にあつては、文學作品を「雕畫」の類に比擬してとらえるこの種の見方は『文心雕龍』以外にも少なからず行わ

れていた。例えば『南史』卷三四顏延之傳には詩に關して述べられる次のような言葉を読むことができる。

延之嘗問鮑照已與靈運優劣、照曰「謝五言如初發芙蓉、自然可愛、君詩若鋪錦列繡、亦雕績滿眼」(延之 嘗て鮑照に己と靈運の優劣を問う、照曰く「謝の五言は初めて芙蓉を發くが如く、自然にして愛す可し、君の詩は錦を鋪き繡を列ぬるが若く、亦た雕績眼に滿つ」と)

顏延之が鮑照に自分と謝靈運の詩の優劣を問うと、鮑照は答えて言つた。謝靈運の詩が咲き初めた芙蓉のように「自然」であるのに對し、顏延之の詩は「錦繡」を鋪き列ねたようであり、それを讀むと「雕績」が眼に滿ち溢れるかに感じられる、と。ここで顏延之の詩が比擬される「雕績」は「雕畫」とほぼ同義のものと考えてよいだろう。「績」は「繪」に同じく本來は裝飾的な布地・織物を指すが「績畫」という語にも用いられるようにいわゆる繪畫を指す語でもある。賦を「雕畫」に比擬する劉勰の「蔚似雕畫」と詩を「雕績」に比擬する鮑照の「雕績滿眼」とは、その文學認識の在り方において共通する部分を有していたと考えられる。なお、後に李白「經亂離後、天恩流夜郎、憶舊遊書懷、贈江夏韋太守良宰」詩が「覽荆山作、江鮑堪動色、清水出芙蓉、天然去雕飾」と述べて「天然」の對極にある「雕飾」の美を否定してもいるように、中國の文學・藝術論にあつては「雕畫」や「雕績」の語は否定的な評價を含んで用いられることが少なくない。右にあげた一連の言葉にもそれは見え隠れするが、本稿では價值評價の問題に立ち入ることは避けたい。

ところで、右に見た鮑照の言葉は「錦繡」を鋪き列ねたような詩を「雕績滿眼」と評していた。つまり「雕績」は「錦繡」すなわち彩色・文様に富む布地・織物と類縁關係にあるものとしてとらえられてい

る。先にあげた『文心雕龍』詮賦篇、同序志篇にも「組織」や「文繡」といつた「錦繡」に類するものを「畫(繪)」と類縁關係に置く言葉が見られたが、このほかにも六朝期の文學批評には「鋪錦列繡」という言葉に類する表現が數多く見られ、文學を「雕畫(績)」の類に比擬する認識との關連で注目される。例えば、梁の鍾嶸『詩品』卷上・潘岳の條には次のような言葉がある。

翰林歎其翩翾然、如翔禽之有羽毛、衣服之有綃縠、猶淺於陸機、謝混云「潘詩爛若舒錦、無處不佳、……」(翰林は其の翩翾然として、翔禽の羽毛有り、衣服の綃縠有るが如きを歎ずるも、猶お陸機より淺しとす、謝混云う「潘の詩は爛たること錦を舒ぶるが若く、處として佳ならざるは無し、……」と)

晉の李充『翰林論』同じく晉の謝混の語を引く形で、潘岳の詩が「綃縠」や「錦」といつた華麗で裝飾的な織物に比擬してとらえられている。同様の見方は、晉の陸機「文賦」『文選』卷一七)が「或藻思綺合、清麗千眠、炳若綉繡、悽若繁絃(或いは藻思綺のごとく合して、清麗千眠たり、炳たること綉繡の若く、悽たること繁絃の若し)」と述べて、文章の美を「綺」や「綉繡」に比擬するのにも共有される。「文賦」には「暨音聲之迭代、若五色之相宣(音聲の迭いに代わるに暨びては、五色の相い宣ぶるが若し)」という言葉も見られ、これについて李善注は「言音聲迭代而成文章、若五色相宣爲繡也」——韻律の「文章」を五色の糸で織りあげた「繡」にたとえたものと説明する。文學作品の美を「錦繡」等の裝飾的織物の比喩によつてとらえるこうした見方は六朝期を通じて見られるものであるが、特に『文心雕龍』に至つては、先にふれた詮賦篇、序志篇のほか情采篇の「五色雜而成繡、五音比而成韶夏(五色雜わりて繡成し、五音

「比びて留夏を成す」が「黼黻」の語を用い、また總術篇の「視之則錦繪、聽之則絲簧（之を視れば則ち錦繪、之を聽けば則ち絲簧）」が「錦繪」の語を用いるのははじめ數多く見られる。なお、右の二例では裝飾的織物と竝んで「留夏」や「絲簧」といった音楽に文學作品が比擬されているが、この種の把握の仕方は右にあげた陸機「文賦」にも見られたものであり、以後も中國の文學論に廣く受け継がれてゆく。

以上、文學作品と「畫繪」「雕畫」「錦繪」等との間に類縁性・同質性を認める六朝期の文學と畫の美學について述べてきた。ここで文學作品が比擬される「畫」「繪（續）」は、「詩中有畫」と言うときの「畫」、あるいは「著壁成繪」と言うときの「繪」とどのようになり、あるいは連続するものか。先に提示したこの問いを考えるために、ここで注意しておきたいのは六朝期の文學論に用いられる「畫」「繪（續）」が彫刻や「錦繡」等の裝飾的織物と互換可能な類縁關係にあるものとしてとらえられている點である。本稿ではこれまで「蔚似雕畫」や「雕織滿眼」と言うときの「畫」「繪（續）」をいわゆる繪畫の範疇に屬するものとして述べてきたが、後述するようにひとくに繪畫といつてもそこにはさまざまタイプの繪畫がある。中國の文人たちは、繪畫といふものをどのような藝術として認識していたのか、改めて考えてみる必要があるだろう。

三 もつひとつの繪畫

そもそも、繪畫とはどのような藝術なのだろうか。私たちはふつう繪畫といふものを梁の庾肩吾「詠美人看畫應令詩」の次の一節が述べような藝術として理解しているのではないだろうか。

欲知畫能巧、喚取眞來映、竝出似分身、相看如照鏡（畫の能く巧み

「詩中有畫」と「著壁成繪」

なるを知らんと欲し、眞を喚び取りて來りて映さしむ、竝び出ずること身を分かつが似く、相い看ること鏡に照すが如し）

美人が美人畫の前に立つ情景を詠じたもの。畫のなかの美人像は本物そっくりで、まるで鏡に映る分身のようだと言ふ。繪畫の持つ機能を鏡のそれになぞらえ、鏡のように「眞」すなわち現實の對象を畫面上に描寫・再現する藝術として繪畫をとらえたものである。

繪畫に關してはしばしば「寫眞」という言い方がなされるが、ここには「眞」＝原物オリジナルを「寫す」ものとしての繪畫という認識が端的に示されている。既に述べたように「詩中有畫」と言う際の「畫」は基本的にこのような機能を持つものとしての繪畫であった。例えば、南宋の陸游「射的山觀梅」が「即今畫史無名手、試把清詩當寫眞（即今畫史 名手無し、試みに清詩を把つて寫眞に當てん）」と述べるのは「寫眞」としての繪畫に比擬する形で「詩中有畫」の詩畫比較・同質論を語つたものと言える。（なお、ここに言う「寫眞」は近代的ないわゆる「寫實」とは必ずしも同一ではない。）

さて、いま述べたような「寫眞」としての繪畫という理解のもとに、前節に見た「雕畫」「雕織」「錦繪」と言う際の「畫」「繪（繪）」をふりかえつてみよう。私たちはそれを繪畫と呼ぶことに若干のためらいを覚えるのではないだろうか。そこでの「畫」「繪（繪）」は彫刻や「錦繡」等の織物と互換可能な關係に置かれるものであるが、彫刻はともかく「錦繡」の類は「寫眞」に類する機能とはほとんど無縁であると理解されるからである。これはどのように考えたらよいのだろうか。「錦繡」等の裝飾的織物と互換可能なものとしての「畫」「繪（繪）」——ここから想起されるのは「周禮」冬官・考工記に「設色之工」すなわち彩色に深い關連を持つ工藝に従事する職掌の名として見

える「畫績」の語である。

畫績之事、雜五色、……青與赤謂之文、赤與白謂之章、白與黑謂之黼、黑與青謂之黻、五彩備謂之繡(畫績の事は、五色を雜う、……青と赤と之を文と謂い、赤と白と之を章と謂い、白と黒と之を黼と謂い、黒と青と之を黻と謂い、五彩の備わる之を繡と謂う)

「畫績」の職が主として従事するのは染織・服飾であり、『周禮』のこの一節はその製作物である布地・衣服の文様の色彩による區別を記す。「文」「章」「黼」「黻」と並んで「錦繡」と言う際の「繡」があげられる。五色の色彩が備わる布地が「繡」である。『周禮』考工記が言う「畫績」は職名なのであるが、後には彼らによつて作り出される製作物、すなわち「錦繡」の類を指す呼稱としても用いられる。ふつう「畫績(繪)」の語は、例えば『宋書』王微傳に見える畫家王微の言葉「性知畫績」や『顏氏家訓』雜藝篇に見える「畫繪之工、亦爲妙矣」をはじめ、いわゆる繪畫を指す語として用いられることが多く、ややもすると私たちは「畫績(繪)」の範疇から「錦繡」の類を除外してしまいがちであるが、それは必ずしも適當ではないことに右の『周禮』の一節によつて氣付かされる。「畫績(繪)」とは、「錦繡」の類をも包含するものとしての繪畫、換言すれば「寫眞」としての繪畫とは位相を異にするもうひとつの繪畫とも言うべき繪畫概念であつたと考えられる。「雕畫」「雕績」「錦繪」と言う際の「畫」「績(繪)」が、すなわちこの「畫績」としての繪畫である。

それでは、「寫眞」としての繪畫と「畫績」としての繪畫とはどのように異なるのか。兩者の關係を整理するためにも、ここで繪畫に關して原理論的な考察を加えた利光功「造形藝術——繪画と彫刻」が提示する次のような繪畫分類を参照してみたい。利光氏によれば、繪畫

一般に備わる機能は (a) 再現 representation (b) 意味表徵 signification (c) 裝飾 ornamentation の三種に分類される。繪畫とはこれら三種の機能の總合體であるが(中國のいわゆる水墨寫意の文人畫にしてもそのように理解できると考えられる)、このうちいずれかが優位を占めることにより、それぞれ (a) 描寫繪畫 (b) 圖像繪畫 (c) 裝飾繪畫の三種に分けられる。端的に單純化して言えば (a) 描寫繪畫は、鏡や寫眞のように事物の像 picture を描寫・再現することと比重を置く繪畫、(b) 圖像繪畫は、地圖やシンボルマーク等に代表されるような圖 figure による意味表徵に比重を置く繪畫、(c) 裝飾繪畫は、壁面や布地に施される彩色・文様のような文 ornament による裝飾効果に比重を置く繪畫である。また、像や圖と異なる文の特徴について利光氏は「文の特徴は元來は何もない空白な平面にわれわれの目を引きつけ、われわれの視覺に快い感覺的刺戟を與えるところにある。……像や圖も平面にわれわれの目を引きつけるのは確かであるが、この場合われわれは像の背後に原物を見、圖の意味を汲み取るのであつて、必ずしも目に感覺的満足が與えられるわけではない」と述べているが、この點には特に注意しておく必要がある。

右の分類に従えば「寫眞」としての繪畫は (a) 描寫繪畫の一種であり、「畫績」としての繪畫は (c) 裝飾繪畫の一種ということになる。つまり「畫績」としての繪畫は、對象世界の映像の描寫・再現ではなく、色彩や描線の組合わせが織りなす文の裝飾性による裝飾効果に比重を置いている點で「寫眞」としての繪畫と大きく異なる。「畫績」としての繪畫が「錦繡」の類をも含むものであることは、この考え方の妥當性を支持してしよう。先にもふれたように「錦繡」の類には描寫・再現の機能が稀薄であると思われるからである。

無論、龍や花などの圖案が施される場合には「錦繡」もまた龍や花などの像の再現を行わないわけではないが、しかしその場合も主たる比重は裝飾効果に置かれていてと考えるべきではないだろうか。なお、描寫繪畫と裝飾繪畫の區別は、繪畫そのものによる區別であるというよりも、むしろ繪畫に對する認識の違いによる區別であると考へた方がよい。例えばモネの「睡蓮」を前にして、畫面上に睡蓮の像を見るときはそれを描寫繪畫として、赤や青の色彩の交響を楽しむときはそれを裝飾繪畫としてとらえてゐる、というふう¹⁴⁾に。

以上、文學Ⅱ畫の美學を語る六朝期の言葉「蔚似雕畫」や「雕績滿眼」に見える「畫」「績(繪)」は一種の裝飾繪畫と言ふべきものであり、蘇軾をはじめ後の中國文人が「詩中有畫」と言ふ際の「畫」とは異なる、言わばもうひとつの繪畫に文學作品を比擬するものであつたことを指摘してきた。ここに現れた文學認識の違いについては後述するとして、次に考へてみたいのは盛唐の殷璠が王維の詩を評して述べた言葉「著壁成繪」に見える「繪」についてである。この「著壁成繪」について、先に見た鄧喬彬、王啓興兩氏は詩における映像世界(「視境」「詩境」)の現前(再現前)を繪畫のそれに擬してとらえる「詩中有畫」の先驅と位置付けていた。つまり殷璠の言ふ「繪」は一種の描寫繪畫を念頭に置くものと解されてゐるように思われるが、果たしてそのように解することができるだろうか。ここで注意しなければならないのは、殷璠の王維評において「著壁成繪」が「在泉爲珠」と對偶をなしている點である。この點が從來の研究ではややもすると見落されてきた。「在泉爲珠」とは王維の詩から受ける印象を泉のなかの「珠」という形象に托して比喩的に言ひ表したものと解さざるをえないが、それとの對偶關係にある評語として「著壁成繪」の意味す

る所を改めて考へてみる必要があるだろう。¹⁵⁾

四 「著壁成繪」

中國の文學論、文學批評には、近年の論者によつて形象批評、あるいは意象批評と呼ばれる批評のスタイルが數多く見られる。これは文學作品から受ける印象を何らかの具體的事物の形象(意象)を用いて比喩的に言ひ表そうとするものであり、例えば、風に舞う雪片、草むらに散つた花びらといった形象によつて范雲、丘遲の詩を評した『詩品』卷中の言葉「范詩清便婉轉、如流風迴雪、丘詩點綴映媚、似落花依草(范の詩は清便婉轉して、流風の雪を廻らすが如し、丘の詩は點綴映媚にして、落花の草に依るが似し)」¹⁶⁾は、その代表的な例のひとつである。宋の葛立方『韻語陽秋』卷三に見える次の言葉は、この種の批評方法について述べたものと考へられる。

詩人讚美同志詩篇之善、多比珠璣、碧玉、錦繡、花草之類(詩人同志の詩篇の善きを讚美するに、多く珠璣、碧玉、錦繡、花草の類に比す)

ここではまず文學作品(詩)の批評に用いられる代表的な形象として「錦繡」と「花草」があげられていることに注目しよう。先に見た『南史』顏延之傳の鮑照の言葉「謝五言如初發芙蓉、自然可愛、君詩若錦繡列繡、亦雕績滿眼」には、まさしくこのふたつの形象が用いられていた。「錦繡」は「畫績」としての繪畫と類縁關係にあつて六朝期の文學論にしばしば用いられる形象であつたことは既に見たとおりである。「雕績滿眼」をはじめ「畫績」としての繪畫に文學作品の裝飾性を比擬する六朝期の言葉は、當時のいわゆる形象批評の一環に位置するものであつたと言えよう。「畫績」もしくは「畫績」としての

繪畫といった類の形象に文學作品を比擬するこの種の見方は以後も受け継がれてゆき、唐代には例えば李嶠「與夏縣崔少府書」に「彫逾繪素、采奪華蟲之飾、韻動旋宮、響入飛龍之奏（彫は繪素を逾え、采は華蟲の飾を奪う、韻は旋宮を動かし、響は飛龍の奏に入る）」とあり、また白居易「賦賦」に「炳如縑素、鏗若鐘鼓、郁郁哉益目之黼黻、洋洋乎盈耳之韶護（炳たること縑素の如く、鏗たること鐘鼓の若し、郁郁たり益目の黼黻、洋洋たり盈耳の韶護）」とあつて文學作品を「繪（縑）素」に比擬する言葉が見られるのははじめ、廣く文人たちに共有されている。

右に引いた葛立方『韻語陽秋』は「錦繡」や「花草」に竝ぶ代表的な形象として「珠璣」と「碧玉」をあげている。兩者はほぼ同類の形象であり「珠玉」の一語に約して言うことができるが、この「珠玉」の類もまた文學を論ずる際の代表的な形象として六朝以來數多く用いられてきた。陸機「文賦」の「石韞玉而山輝、水懷珠而川媚（石は玉を韞みて山は輝き、水は珠を懷きて川は媚し）」は、おそらくその淵源に位置する言葉のひとつである。以後、例えば梁の簡文帝蕭綱「答新渝侯和詩書」が新渝侯蕭映の詩について「風雲吐於行間、珠玉生於字裏（風雲 行間に吐き、珠玉 字裏に生ず）」と述べるのをはじめ、唐代にも柳宗元「送辛南容歸使聯句詩序」が「比詞聯韻、奇藻遞發、爛若編貝、粲如貫珠、琅琅清響、交動左右（詞を比ね韻を聯ねて、奇藻遞いに發し、爛たること貝を編むが若く、粲たること珠を貫ぬるが如く、琅琅たる清響、交も左右に動く）」と述べるなど、枚舉にいとまがない。

さて、以上のような文學論、文學批評のなかに殷璠『河岳英靈集』の王維評「在泉爲珠、著壁成繪」を置いてみたらどうか。「珠」と

「繪」の比喩を用いたこの評語もまた「畫縑」や「珠玉」の類による形象批評の系譜に位置付けられるのではないだろうか。この可能性を念頭に置きつつ、更に以下の一連の言葉を讀んでみたい。以下にあげるのは「畫縑」の類と「珠玉」の類とが對偶をなして文學作品の比喩に用いられる例である。

貽我新詩、韻靈旨清、粲如揮錦、琅若叩瓊（我に新詩を貽るに、韻は靈にして旨は清なり、粲たること錦を揮うが如く、琅たること瓊を叩くが若し）
——晉・孫綽「答許詢詩」

茂先搖筆而散珠、太沖動墨而橫錦（茂先 筆を搖るがして珠を散じ、太沖 墨を動かして錦を横たう）
——『文心雕龍』時序篇

磊落如琅玕之圃、焜燿似縹錦之肆（磊落として琅玕の圃の如く、焜燿して縹錦の肆の似し）
——『文心雕龍』才略篇

之子擅文華、縱橫富辭藻、舒錦慙光麗、握珠謝奇寶（之子 文華を擅にし、縱橫にして辭藻に富む、舒錦 光麗を慙じ、握珠 奇寶を謝す）
——梁・王筠「寓直中庶坊贈蕭洗馬詩」

恨無荆文璧、以答丹青綯（恨むらくは荆文の璧、以て丹青の綯なるに答うる無し）——唐・儲光羲「蘇十三瞻登玉泉寺峯、入寺中見贈作」
綺繡相展轉、琳琅愈青燁（綺繡 相い展轉して、琳琅 愈よ青燁たり）
——杜甫「橋陵詩三十韻、因呈縣內諸官」

詞或約而旨深、類乍近而致遠、若珩珮之清越相激、類組繡之玄黃相發（詞或いは約にして旨深く、類（韻）の訛字か）乍近くして遠きを致す、珩珮の清越 相い激するが若く、組繡の玄黃 相い發するが類し）
——權德輿「秦徵君校書與劉隨州唱和集序」

滋液瓊環之朗潤、澹發綺綉之濃華（瓊環の朗潤たるを滋液し、綺綉の濃華を澹發す）
——武元衡「劉商郎中集序」

一章錦繡段、八韻瓊瑤音（一章 錦繡の段、八韻 瓊瑤の音）

——白居易「酬張太祝晚秋臥病見寄」⁽²²⁾

文章紛似繡、珠玉布如某（文章 紛として繡の似く、珠玉 布きて某の如し）

——元稹「酬李六醉後見寄口號」⁽²³⁾

六朝及び唐代を通じて、文學作品の美を「畫績」の類と「珠玉」の類の對偶によつて比喩する見方が廣く行われていたことがうかがわれる。中唐の皇甫湜「諡業」は數多の唐代文人の作風をさまざまに形象批評をつらねて論じた文章であるが、そこにも「李員外之文、則如金聲玉聲、雕龍綵鳳、外雖丹青可掬、内亦體骨不飢、……其它握珠璣、奮組綉者、不可一二而紀矣（李員外（華）の文は、則ち金聲玉聲、雕龍綵鳳の如し、外は丹青掬す可しと雖も、内は亦た體骨飢えず、……其の他の珠璣を握り、組綉を奮う者は、一二にて紀す可からず）」と述べられ、「畫績」の類（組綉）と「珠玉」の類（珠璣）との對偶が文學作品の美を比喩する形象として定着していたことがよく示されている。なお、ここでは李華の文章が「丹青」に比擬されているが、これも右にあげた儲光羲の言葉と同じく「畫績」もしくは「畫績」としての繪畫を指して言うものである。

以上「畫績」の類と「珠玉」の類の對偶による形象批評が六朝及び唐代に廣く共有されるものであったことを見てきた。「繪」と「珠」の對偶からなる殷璠の王維評「在泉爲珠、著壁成繪」もまたこのなかに位置付けられる形象批評のひとつと考えてよいのではないか。そうだとすれば、王維の詩を「繪」に比擬する「著壁成繪」は「蔚似雕畫」「雕績滿眼」等の語に示された六朝期の文學畫の美學、つまり詩を一種の裝飾繪畫に比擬してとらえる認識の系譜に屬するものといふことになる。これまで殷璠の「著壁成繪」は蘇軾及びそれ以後の

「詩中有畫」と「著壁成繪」

「詩中有畫」へと連續する認識を語つた言葉と解されてきたが、兩者の間にはむしろ斷層が存在した可能性をこそ見るべきではないだろうか。殷璠の言う「繪」とは、王維詩における對象世界の描寫・再現を繪畫に比擬して言うのではなく、「詞秀調雅、意新理極」あるいは「一句一字、皆出常境」と評されるような王維詩に備わる裝飾美の印象を繪畫に比擬するものであったのではないかと、この可能性を前提とすることによつて、「詩中有畫」の認識が中國の詩學認識の歴史に占める位置もまた、より鮮明となるように思われる。

なお、王維の詩が一種の裝飾繪畫に比擬されることに私たちは異和感を覚えるかもしれない。王維の詩と言えば、南宗畫の祖とされるような裝飾性の稀薄な水墨畫のイメージが付きまとうからである。しかし、こうした王維理解が後世に形作られたものであることに注意しなければならぬ。『舊唐書』文苑傳序に「王維、杜甫之雕蟲、竝非肄業使然、自是天機秀絕、若隋珠色澤、無假淬磨、孔璣翠羽、自成華彩、置之文苑、實煥細圖（王維、杜甫の雕蟲、竝びに肄業の然らしむるに非ず、自らは是れ天機の秀絶なるなり、隋珠の色澤、淬磨に假る無く、孔璣の翠羽、自ら華彩を成すが若し、之を文苑に置くに、實に細圖に煥たり）」とあつて、王維の文學が「雕蟲」や「華彩」の語で評されていることをここで参照してみてもよいだろう。また、裝飾といふことには否定的な評價がともないがちであるが、古典中國を通じて裝飾性それ自體は必ずしも否定されるべきものではなく、『舊唐書』文苑傳序の右の一節が述べるように自ずからなる裝飾はむしろ肯定されていた。殷璠の言う「著壁成繪」も、そのような意味で理解すべきだろう。

五 もうひとつの「宛然在目」

「詩中有畫」に示される詩畫同質論が詩に一種の描寫繪畫との同質性を認めたものであると基本的には理解されるのに對し、「蔚似雕畫」「雕續滿眼」や「著壁成繪」は詩（文學）に一種の裝飾繪畫との同質性を認めるものであった。文學Ⅱ畫の美學をこのようにふたつのタイプに分けられるとして、そこにはどのような詩學認識の違いを見るべきなのだろうか。

六朝期、『宋書』卷六九范曄傳に見える范曄「獄中與諸甥姪書」には、文學作品を「圖續」に比擬して論ずる次のような一節がある。「圖續」は「畫續」とほぼ同義の語であり、裝飾性に比重を置く繪畫を指すと考えられる。したがって「蔚似雕畫」などと同様の系譜に屬する文學Ⅱ畫の美學を語る言葉と言えよう。

常恥作文士、文患其事盡於形、情急於藻、義牽其旨、韻移其意、雖時有能者、大較多不免此累、政可類工巧圖續、竟無得也、常謂情志所託、故當以意爲主、以文傳意、以意爲主、則其旨必見、以文傳意、則其詞不流、然後抽其芬芳、振其金石耳（常に文士と作るを恥ず、文は其の事の形に盡き、情の藻に急にして、義の其の旨を牽き、韻の其の意を移すを患う、時に能者有りとも雖も、大較多くは此の累を免れず、政に工巧の圖續に類す可くして、竟に得る無し、常に謂えらく、情志の託する所、故より當に意を以て主と爲し、文を以て意を傳うべし、意を以て主と爲せば、則ち其の旨必ず見われ、文を以て意を傳うれば、則ち其の詞流れず、然る後に其の芬芳を抜き、其の金石を振うのみ）

この一節の前段で范曄は文學に關わる諸概念を「事」「情」「旨」

「意」の一群と「形」「藻」「義」「韻」の一群に分けて議論を展開する。前者は文學によつて表現されるべき内容・實質を指して言うものであり、後者は主に表現の形式面に着目して言うものと整理できるだろう。特に後者の諸概念のうち「藻」「韻」は語彙・韻律といった文學作品の表現形式面での修辭技巧を指すものである。後段で范曄は「意」「旨」と「文」「詞」という二項對立の圖式を提示しているが、「意」「旨」が前者に、「文」「詞」が後者に、それぞれ對應すると考えられる。「質」と「文」という傳統的圖式に立つて、前者は「質」、後者は「文」にそれぞれ對應すると言つてもよいだろう。これを踏まえて范曄は、文學にとつては前者が重視されるべきであり、後者に拘泥してはならないと考えている。そして、後者にとらわれるあまり前者を見失つた文學を指して「政可類工巧圖續」と述べたのである。以上のように解するなら、范曄はここで文學作品の表現内容ではなく、主として表現形式の側面に着目する形で文學Ⅱ畫の美學を語つていることになる。文學言語に備わる修辭性が「工巧圖續」と述べられるような裝飾繪畫の裝飾性に比擬されていると言つてもよいだろう。

いま述べた點に關連して、ここで更に唐の白居易「江樓夜吟元九律詩成三十韻」が詩を「續」や「珠玉」に比擬して述べる次の言葉を讀んでみたい。

昨夜江樓上、吟君數十篇、詞飄朱檻底、韻墮涿江前、……寸截金爲句、雙雕玉作聯、八風淒間發、五彩爛相宣、冰扣聲聲冷、珠排字字圓、文頭交比繡、筋骨軟於綿（昨夜 江樓の上、君の數十篇を吟ず、詞は朱檻の底に飄い、韻は涿江の前に墮つ、……寸截 金もて句を爲し、雙雕 玉もて聯を作す、八風 淒として間に發し、五彩 爛として相い宣ふ、冰扣きて聲聲冷たく、珠排びて字字圓かなり、文頭

交も繡を比ね、筋骨 綿よりも軟かし」

ここで白居易が元稹の詩を色とりどりの「繡」や快い響きを發する「珠玉」にたとえるのも、詩の表現内容ではなく表現形式の側面、すなわち言葉そのものに着目してのことである。特に「詞飄……韻墮……」の一聯には、言葉が物として實體を備えるかのようにとらえられており、言葉の持つ物質性、物質としての言葉そのものの觸感を確かめようとする白居易の視線が感じとれる。白居易の別の詩「酬微之」にも「聲聲麗曲敲寒玉、句句妍辭綴色絲」とあつて右と同様の表現が見られるが、やはりこれも「詞」や「韻」すなわち言葉そのものに着目しつつ、それを「繡」や「珠玉」の類に比擬したものだらう。

言葉とは、基本的には表現の道具・手段であり、表現の内容を伝えることを目的とするそれ自体は透明な存在である。しかし、その一方で言葉は、表現内容には必ずしも還元されない表現形式の物質性を備えるものでもある。とりわけ韻律や語彙等の修辭的效果を追求する文學言語にあつてはその種の物質性が顕在化する。右に見た范曄や白居易の發言は、そういった文學言語の特性、すなわち言葉そのものの修辭性・物質性に着目しつつ、文學作品を「圖續」やそれに類する「繡」に關連付けたものと言える。同様のことは、これまでに見てきた「蔚似雕畫」「雕續滿眼」そして「著壁成繪」等についても言えるのではないだろうか。特に第二節に引いた『文心雕龍』の一連の發言には、そのことがよく示されている。

さて、既に冒頭にも述べたように「詩中有畫」の美學は、詩が對象世界の映像を描寫し、それを讀み手の眼前に再現するものであるとの認識、すなわち「宛然在目」の詩學に支えられるものであつた。この種の詩學認識は現在の私たちにはほとんど自明のこととして共有され

ているが、古典中國にあつては必ずしもそうではなかつた。私見では「宛然在目」の詩學、及びそれに支えられた詩の讀み方が文人たちに廣く共有され一般化するのには中唐期から宋代にかけてであり、それ以前には萌芽的な形成段階にとどまつた。したがつて六朝及び初盛唐期の文學認識について考える際には、「宛然在目」の詩學とは異なる認識の枠組が存在した可能性に注意しなければならないだろう。例えば、陸機「文賦」には「在目」に類する「溢目」の語を用いた次のような一節があり、一見「宛然在目」の詩學を語るかに見えるが、その内實は大きく異なるように思われる。

文徽徽以溢目、音泠泠而盈耳（文は徽徽として以て目に溢れ、音は泠泠として耳に盈つ）

おそらくこれは文學作品をめぐつて何らかの「在目」||「溢目」の體驗が語られた最初期の例のひとつである。この一節について『文選』五臣注は「徽徽溢目、文章盛也、泠泠盈耳、音韻清也」と説明する。つまり、陸機にとつて「目に溢るる」ものとしてとらえられているのは「文（章）」||「文飾、すなわち文學作品の表現形式面での裝飾性である」と考えられる。作品に描寫・再現された世界が眼前に立ち現れることを指して「目に在り」ととらえた「宛然在目」の詩學とは異なる認識の枠組に支えられた視線の在り方を、ここには見ないわけにはいかないだろう。またここには「音」||「韻律が「耳に盈つ」と述べられるが、これも表現の内容ではなく形式に着目しようとする認識の在り方を示している。「盈耳」については措くとして、陸機の言う「溢目」に示されるような文學認識の在り方、それを指してもうひとつの「宛然在目」の詩學と呼んでみてもよいかもしれない。

そして、いま述べたような文學作品に對する視線の在り方は、いわ

ゆる裝飾繪畫の類を見る際の視線の在り方に似ているとは言えないだろうか。描寫繪畫を見るとときは異なつて、裝飾繪畫を見るととき私たちは畫面上に描寫・再現された映像、すなわち表現内容を見てとるのではなく、色彩や描線といふ繪畫畫面そのものの物質性、すなわち繪畫の表現形式に備わる文の裝飾性を賞翫しているのだが、その眼差しは内容ではなく形式に着目する點において陸機が「溢目」と言うときの眼差しと同じ方向性を持つと思われるからである。「荀子」禮論が彫刻や織物等の裝飾的製作物について述べる言葉「雕琢、刻鏤、黼黻、文章、所以養目也」に見える「養目」、あるいは『文選』序が裝飾的織物について述べる言葉「黼黻不同、俱爲悅目之玩」に見える「悅目」は、陸機の言う「溢目」と照應する關係にある。そして鮑照が顔延之の詩を一種の裝飾繪畫に比擬してとらえた言葉「雕績滿眼」に見える「滿眼」もまた、これらとその視線の在り方を共有するものであつたと言ふことができよう。詩（文學）を裝飾繪畫に比擬する際の讀みの視線は、詩を描寫繪畫に比擬する際の讀みの視線とは位相を異にする。もうひとつの「宛然在目」の詩學とも言うべき認識の枠組に支えられるものであつたのである。

おわりに——もうひとつの「秀」

以上、本稿は「詩中有畫」に示される詩と畫の美學が基本的には文學作品における對象世界の描寫・再現の機能をいわゆる描寫繪畫に比擬するものであるのに對し、「蔚似雕畫」「雕績滿眼」や「著壁成繪」等に示される詩（文學）と畫の美學は文學作品に備わる裝飾美の印象をいわゆる裝飾繪畫に比擬するものであること、そして兩者の違いは、主として文學作品の表現内容の側面に着目するか表現形式の側面

に着目するかといった文學に對する認識の在り方、文學作品の讀み方の違いであることを指摘してきた。この違いは、冒頭に引いたふたつの杜詩評、唐順之の「詩中有畫」と方回の「如繡如畫」との間に認められるものでもあることは、もはや言うまでもないだろう。

ところで、「詩中有畫」の美學は北宋の梅堯臣が「寫し難きの景をあつちに支えられていたのであるが、その發言を引きながら南宋初の張戒『歲寒堂詩話』卷上は次のように述べている。

沈約云「相如工爲形似之言、二班長於情理之說」、劉勰云「情在詞外曰隱、狀溢目前曰秀」、梅聖俞云「含不盡之意、見於言外、狀難寫之景、如在目前」、三人之論、其實一也

梅堯臣の言う「狀難寫之景、如在目前」は、沈約の「形似」、劉勰の「秀」と同じ文學原理を語つたものと張戒は見なしている。沈約の「形似」については措くとして、注目したいのは劉勰の「狀の目前に溢るるを秀と曰う」という言葉に對する張戒の理解の仕方である。この言葉は現行の『文心雕龍』には見えず、隱秀篇の佚文とされるもの。張戒によれば『文心雕龍』がこの言葉によつて語る「秀」は、梅堯臣が語る「宛然在目」の詩學と同様に、文學作品の對象として描寫された世界の「狀」に映像がそれを讀む者の眼前に立ち現れることを指して言う概念である。この理解は現在でも少なからぬ論者に受け繼がれている。しかし、本稿のこれまでの考察を踏まえるなら、この理解の仕方には再検討を要するだろう。現行の『文心雕龍』には「秀」について「秀也者、篇中之獨拔者也」といった主旨を述べる言葉はあるが、梅堯臣の「宛然在目」の詩學へと連續するような主旨の言葉は見られない。（一方の「隱」については「文外之重旨者也」とあつて

梅堯臣の言う「含不盡之意、見於言外」へと連続しうる認識が語られている。ただし、張戒が引く「情在詞外曰隱」という言葉は見えない。したがって張戒が引く「狀盜目前曰秀」を隱秀篇の佚文とする従来の説は疑つてみる必要があるが、これが實際に劉勰の發言であつたとしても、ここに言われる「狀」は、梅堯臣のように作品の描寫對象を指して言うものだつたのだろうか。「狀盜目前」とは、陸機「文賦」が「文微微以溢目」と述べるのと同様の文學認識、すなわちもうひとつの「宛然在目」の詩學を語ろうとするものであつた可能性を排除できないのではないだろうか。

そして、いま述べた可能性を念頭に置きつつ『文心雕龍』隱秀篇と殷璠の王維評とを比べてみたらどうか。隱秀篇は「隱」については「川瀆之韞珠玉（川瀆の珠玉を韞む）」といった形象批評を用い、「秀」については「繪帛之染朱綠（繪帛の朱綠を染む）」といった形象批評を用いて論ずるのだが、ここに用いられる「珠玉」と「繪帛」の形象はそれぞれ殷璠の言う「珠」と「繪」に對應するとは言えないだろうか。殷璠の王維評「在泉爲珠、著壁成繪」は、王維の詩が「隱」と「秀」の両面を兼ね備えるものであることを指摘しようとしているのかもしれない。

宋代の詩學と宋代以前のそれとの間には、認識の根本的な枠組を異にする斷層が横たわつていた可能性がある。詩畫比較・同質論をめぐる本稿の考察は、「詩中有畫」と「著壁成繪」が示す認識の違いに、その種の斷層の露出を見ようとする試みでもあつた。「秀」概念をめぐる右に蛇足を敢えて加えたのも、張戒の「秀」理解の在り方に同じ斷層の一端が露出していると考えたからにほかならない。

注

- (1) 孔凡禮點校『蘇軾文集』卷七〇。引用の王維詩は「山中」。
- (2) 『荆川先生文集』卷一七。引用の杜甫詩は「嚴公廳宴同詠蜀道畫圖」。
- (3) 『蘇文忠公詩合註』卷二九。
- (4) 「詩中有畫」の美學に關して詳しくは拙稿『詩中有畫』をめぐる『集刊東洋學』第七八號、一九九七、「詩中有畫」と「宛然在目」(松本肇・川合康三編『中唐文學の視角』創文社、一九九八)、「距離と想像」(宋代史研究會研究報告第六集『宋代社會のネットワーク』汲古書院、一九九八)を参照。
- (5) 『桐江集』(宛委別藏本)卷一。
- (6) ここで方が依據するのは黃庭堅「與王觀復書」。なお、南宋の吳可『藏海詩話』は杜甫の詩について「方少則華麗、年加長漸入平淡也」と述べているが、方の杜詩理解は「華麗」から「平淡」への軌跡としてとらえた吳可のそれと共通する部分を持つだろう。
- (7) 引用の王維詩は「藍田山石門精舍」、「齊州送祖三」、「李陵詠」。
- (8) 『全唐詩』の王維小傳には殷璠の語と蘇軾の語が並べて引かれており、兩者を關連付けた最初期の資料と言えるかもしれない。この種の議論は近年に多く、その起源はさほど古くは溯れないように思われる。
- (9) 上海社會科學院出版社、一九九三。
- (10) 『武漢大學學報』一九九四—。このほか張高評『宋詩之傳承與開拓』(文史哲出版社、一九九〇)、羅宗強・郝世峰主編『隋唐五代文學史上』(高等教育出版社、一九九〇)、陳良運『中國詩學批評史』(江西人民出版社、一九九五)、林邦鈞『王維詩』(詩中有畫)的藝術特色臆談』(古典文學論叢)二、一九八二)、陶文鵬『試論蘇軾的『詩畫同異說』』(文學評論叢刊)一三、一九八二)、史雙元『詩中有畫』的再認識』(學術月刊)一九八四—五)、蔣凡『文學批評史中之殷璠及其『河岳英

『靈集』(『古代文學理論研究』一二、一九八七)、賀秀明『試論王維山水詩的畫意』(『廈門大學學報』一九八八—四)、趙玉楨『王維詩』詩中有畫的審美蘊含新探』(『社會科學輯刊』一九九一—二)等をはじめ、兩者を関連付ける見方は数多く提出されている。

(11) 同氏『唐宋文學論』汲古書院、一九八六。

(12) 『南史』という書物の性格を考えると劉宋期の發言を正確に傳えたものとは言いきれないが、六朝期の他の例から見ても當時の認識をある程度忠實に反映するものと言えよう。

(13) 六朝以前に溯れば、漢代には賦をめぐって、揚雄『法言』吾子篇が「霧縠之組麗」に比擬し、『漢書』王褒傳に見える宣帝の語が「綺縠」に比擬する例などが見える。

(14) 遠欽立輯校『先秦漢魏晉南北朝詩』梁詩卷二三。

(15) 錢仲聯校注『劍南詩稿校注』卷一七。

(16) 今道友信編『講座・美學』第四卷、東京大學出版會、一九八四。

(17) したがって更に付言すれば「寫眞」としての繪畫と「畫蹟」としての繪畫の區別は、繪の具(顔料)、墨、絲といった素材による區別では必ずしもない。なお、ここに述べた繪畫概念の區別をめぐる問題に關しては拙稿「中國の自然認識におけるピクチュアレスク」(『待兼山論叢』第三一號、一九九七)にも別の觀點から論じた。

(18) 「在泉爲珠」との對偶關係から見れば王啓與前掲論文のように「著壁成繪」を「可以繪於壁上」と解することはできないだろう。このように解すると一方が比喩であるのに對し他方はそうではないということになり、對句として不適當と言わざるをえないからである。

(19) 例えば、廖棟樑「論鍾嶸の形象批評」(中國古典文學研究會主編『古典文學』第八集、一九八六)は形象批評と呼び、張伯偉『禪與詩學』(浙江人民出版社、一九九三)は意象批評と呼ぶ。また、王運熙・楊明『魏晉南北朝文學批評史』(上海古籍出版社、一九八九)、同上『隋唐五

代文學批評史』(同上、一九九四)を參照。

(20) 葛立方はここで「錦繡」が肯定的評價をともなうとするが、例えば蘇軾の題跋「書辯才次韻參寥詩」が「辯才」平生不學作詩、如風吹水、自成文理、而參寥與吾輩詩、乃如巧人織繡耳」と述べるのは否定的評價をともなう例である。葛立方自身『韻語陽秋』卷一では「大抵欲造平淡、當自組麗中來落其華芬、然後可造平淡之境」とも述べている。「平淡」が重んじられた宋代には特に「錦繡」の形象は否定的な評價をともなうことが多い。

(21) 例えば、注(19)所掲廖棟樑論文は「雕績滿眼」を含む鮑照の言葉を六朝期の形象批評の代表例としてあげている。

(22) 『文苑英華』卷六七三。

(23) 朱金城箋校『白居易集箋校』卷三八。

(24) 『藝文類聚』卷五八、『全梁文』卷一一。

(25) 『增廣注釋音辯唐柳先生集』卷二二。

(26) 『先秦漢魏晉南北朝詩』晉詩卷一三。

(27) 『先秦漢魏晉南北朝詩』梁詩卷二四。

(28) 『全唐詩』卷一三八。

(29) 『杜詩詳註』卷三。

(30) 『權載之文集』補遺、『文苑英華』卷七一六。

(31) 『文苑英華』卷七一三。

(32) 『白居易集箋校』卷九。

(33) 『元氏長慶集』卷一四。

(34) この種の發言は文學を論ずる際の定型のひとつとなつて宋代及びそれ以後にも受け継がれていったと考えられる。

(35) 『皇甫持正文集』卷一。

(36) 壁上の「繪」であるから、織物ではなく繪の具による繪畫であると思われる。ただし、班固『西都賦』に「屋不呈材、牆不露形、裏以藻

繡、絡以綸連」とあるように裝飾的布地の類によつて壁などを飾ることとは行われていた。なお、一方の「在泉爲珠」について鄧喬彬前掲書は王維詩の「音樂美」を言う言葉と解する。本稿にあげた他の例でも「珠玉」の形象は韻律美を比喩することが多く一考に値しようが、更に検討を要する。

(37) この點に關しては葛曉音「王維・神韻說・南宗畫——兼論唐代以後中國詩畫藝術標準的演變」(同氏『漢唐文學的嬗變』北京大學出版社、一九九〇)を參照。なお、周裕鍇『宋代詩學通論』(巴蜀書社、一九九七)三四四頁は、王維詩のいわゆる「沖淡」の風格が宋代以前には見出されていなかったことを示す例として殷璠の王維評をあげている。つまり、周氏によれば殷璠の王維理解は宋代及びそれ以後の王維理解とは異なる位相にあるものということにならう。本稿にとつて示唆的な見解である。

(38) また、中唐の獨孤及「唐故左補闕安定皇甫公集序」が、後に『新唐書』文藝傳に「如錦繡成文」とも評される初唐の沈佺期・宋之問の「麗」なる詩風の繼承者として王維を位置付けている例をあげられるかもしれない。

(39) 『白居易集箋校』卷一七。

(40) 『白居易集箋校』卷二三。

(41) 言語の物質性と言うとき、そこには書かれた文字も含まれるかもしれない。これまでにあげた發言のうち梁の簡文帝の「珠玉生於字裏」や白居易の「珠排字字圓」などは、文字の物質性に着目したものである可能性が高い。

(42) この點に關して詳しくは注(4)所掲拙稿『詩中有畫』と『宛然在目』を參照。

(43) 本稿に述べた文學認識のふたつのタイプに關連して付言しておきたいのは、初唐の崔融『唐朝新定詩格』(『文鏡秘府論』地卷)の詩の十

「詩中有畫」と「著壁成繪」

體のなかに「形似體」と「雕藻體」の二體が區別して立てられていることである。圖式化して言えば「形似」は representation の原理に、「雕藻」は ornamentation の原理にそれぞれ對應しよう。やちもすると同一視、ないしは類縁關係にあると見なされがちな「形似」と「雕藻」とが、こうして異質な文學原理として區別されていたことには注意する必要がある。

(44) 例えば『中國古代文學創作論』(北京大學出版社、一九八三)、『文心雕龍新探』(齊魯書社、一九八七)の張少康氏など。

本稿は文部省科學研究費補助金總合研究(A)「中唐文學の總合的研究」(代表者松本肇)、同上「中國における文學史觀の形成と展開」(代表者川合康三)による研究成果の一部である。