



## 王漁洋詩論

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-08-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大平, 桂一 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.24729/00011096">https://doi.org/10.24729/00011096</a>

# 王漁洋詩論

大平桂 一

## 前 言

王漁洋（一六三四—一七一）諱は士禛、字は貽上、號は漁洋山人。左程高い天分をもっていたわけでもない—もちろん中國詩史に輝く過去の詩人達に比した場合にのみこう言えるのであって、同時代の人間と比較しての話ではない。—彼が清初の康熙朝詩壇に於いて「一代の正宗」と仰がれ、「南朱北王」と稱せられ、朱彝尊と並んで錢謙益・吳偉業なきあとの詩壇で名聲を恣まましたのである。その生涯は清朝の高級官僚として殆んど挫折を知らぬものであり、最終官は刑部尚書。廢太子事件に連坐して部下の失態を口實に解任されたが、そのことは彼の生涯に何等の影を落とさず、故郷の山東新城縣に歸って幸福な晩年を送った。強いて言えば卒後に「文」のついた諡を賜わらなかった事ぐらいであろうか。その詳細な傳記は碑傳集康熙朝部院大臣上之下にはいつているが、そこに収められた他の高官達と同様に、有能・ヒューマニストかつ功績大、という

極めて平凡な官僚生活を送ったと概括することができるであろう。

筆者は前稿『揚州時代の王漁洋』（日本中國學會報第三十八集）

に於いて、主に彼の青年時代の詩にはしばしば蠶・霞のヴェールが掛かり詩人の視覚を遮ると同時にその曖昧でぼんやりとした空間を背景にして、ひそやかに明朝の亡國を哀悼するといった型式がよく見られること、王漁洋はその隱喩が讀者に對して持つ巨大な効果を明らかに意識しつつ詩作し、自らの身振りを自ら模倣することを繰り返しながら理想の詩人像に接近していったことを論じた。本稿では王漁洋の詩を政治的な隱喩とは切り離し、自然詩として検討を加えることによって、従來の詩とはどのように異なっているのか、なぜ彼はそのような道を選択せねばならなかったのかを明らかにしてゆきたい。

## 一、王漁洋の詩に於ける「煙」について

王漁洋の詩を讀んでいて、まず目につくのは「煙」という語の多

さである。<sup>(2)</sup> 松村昂先生の調査に據ると、『漁洋山人精華録』一千六百九十六首中、二百二十三首に「煙」が使用されているとのことである。この數字を王漁洋が最も強い影響を受けたと言われる王維と比較してみると、『王右丞集』四百七十九首中二十九首であり、王漁洋の15.6%に對して、王維は7.6%となっている。統計的な數字は暫く措くとしても、王漁洋の詩に於ける「煙」の存在感は圧倒的であり、非常に重いモチーフとなっている。モチーフ（動機）というよりは、キエチーフ（靜機）と言った方が正確かもしれない。

では「煙」とはそもそも何であるか。一九七六年版の『新華字典』によれば、①物質が燃焼する時に出る氣體。②煤<sup>すす</sup>。③煙のようなものすべて。たとえば靄・霞など。④煙が目を刺激すること。⑤タバコ。⑥阿片。ということになる。⑤・⑥を排除するとだいたい物質が燃える際に發生するけむりと、けむりの様に空中に漂う靄・霞の二つに大別できるであろう。『漁洋山人精華録』の「煙」の使用例は後者の方がはつきりと多い。これも松村先生の統計に據ると、けむり二十二例、靄・霞二百六十九例である。ちなみに王維の詩では前者十八例、後者十一例であり、比率は完全に逆轉している。次に「煙」の用例を一つ一つ見てゆくと、純粹の靄・霞の他に、「煙霧」「煙雲」「煙雨」「煙霜」等がある。これらはすべて詩人が靄・霞に非ざるものを「煙」と見立てているのである。靄・霞以外のもの

の中でも特に「煙」に近いと詩人によって意識されていたのは雨である。「寒雨暝」「雨濛濛」のように、雨は空間をうすぐらくする機能を持ち、「一簾微雨似輕煙」等と煙―靄・霞―に見立てられる場合が多い。そして「煙雨」という語句の用例は、「煙霧」「煙雲」のどれよりも多い。そこで筆者は本稿の中で詩人が煙と見たてているものすべてを「煙」という語で呼ぶこととする。

## 二、「煙」と王漁洋の空間描寫

王漁洋の詩で、「煙」が出てくる詩を假に分類すると次の様になる。

- ① 即目の詩。
- ② 政治的隱喻を含みつつも即目の詩としても鑑賞に耐えるもの。
- ③ 繪畫に題した詩。

本章では①・②に屬する詩を中心にとりあげながら、王漁洋がどのように空間を描寫・記述しているかを見てゆきたい。

### 二―一 即目の詩に於ける「煙」と空間描寫

即目の詩とは、王漁洋が眼前の景物や周囲の空間を詠じた詩という程の意味であり、實際に「即目」と題された詩ばかりを指すのではない。既に指摘したように、王漁洋の詩の切りとった空間にはしばしば「煙」が漂い、その空間を朦朧化してしまう。この朧朧化さ

れた空間に於いて、詩人はもはや物のフォルムを熟視することを放棄してしまうのだ。物の熟視の放棄とはとりもなおさず傳統的な中國詩のリリズムから離脱することを意味するのであるが、この問題は後述する。「煙」の登場する詩に、ときたま「不見」という表現がみうけられるが、「不見」はこのような王漁洋の心的態度をよくあらわしている。それでは物のフォルムを熟視しない詩人は空間をいかにして描寫するのだろうか。

清明後三日鄒平西郭賦詩

雨歇西原上 雨は歇む 西原の上

鶯花事事研 鶯花 事事研なり

青山環縣郭 青山 縣郭を環り

白鳥破溪烟 白鳥 溪烟を破る

墟落明流外 墟落 明流の外

園林霽景前 園林 霽景の前

永懷蘭渚客 永に懷う蘭渚の客としよ

行帳暮春天 行くゆく帳む 暮春の天

〔譯〕 鄒平の西側の高原に雨は止んだ。鶯と花はいかにも春らしくはなやいでいる。青い山はこの町の城壁をめぐる、白い鳥は溪流をおおう霞からサツととびでてくる。郊外の村落は明るい流れのかなた。庭園は雨上がりの景色の前。このような風景を前にし

て、私は王羲之のことを何時までもなつかしく思い出し、ぶらぶらあてどなく歩きながら、行く春に思いやる。

この詩が先ず讀者に訴えかけるのは、配色のみごとさである。町の城壁をめぐる山の青さ、谷間にたちこめる白い霞をつきまて、突然詩人の目にとびこんでくる鳥の白さ。青と白の對比という事に限って言えば、「青山縣郭を環り、白鳥 溪煙を破る。」の聯は、唐賢三昧集に於ける代表的詩人王維の次の様な詩句、

雨中草色綠堪染 雨の中の草色 綠染むるに堪え

水上桃花紅欲然 水上の桃花 紅然えんと欲す

(5) 〔輞川別業〕詩

の技法の影響下に在ることは明らかであるが、王漁洋は青と白の對比に加えて、「煙」の白さと、さらにそれよりもきわだって白い鳥というように、同色の中での微細な位相の違いを描寫しており、唐賢三昧集の詩人に學びつつ、更に一歩前進しようとして試みているのである。それ以外の要素、例えば春の景物の代表選手である鶯と花は「事事研なり」と軽く詠い流されるだけであり、具體的には觸れられない。「墟落」と「園林」はひたすら明るい光の中でとらえられ、描寫されるのである。

「青山環縣郭、白鳥破溪烟。」と同様な構造を持つ表現は、「上方寺訪東坡先生石刻詩次韻」詩（『精華錄』卷一）にも見える。

昔出蜀岡道 昔出づ 蜀岡の道

黄葉鳴秋蟬 黄葉 秋蟬鳴く

今來上方寺 今來る 上方寺

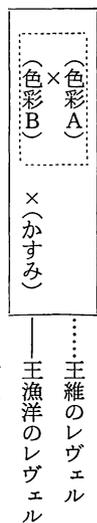
綠萼破春烟 綠萼 春烟を破る (以下略)

〔譯〕 以前私は蜀岡山への道を遠出したことがあった。黄色くなつた葉のあたりに秋の蟬が鳴いていた。今上方寺へやって來ると、梅の緑の萼が春がすみをつき破って浮き出て見える。

王漁洋は時に二十八歳、推官として揚州府に住んでいた。「清明後三日鄒平西郭賦詩」より年代的には後である。この詩でもやはり目につくのは「黄葉」の黄色と、「綠萼」の緑色の對比である。これを王維のレヴェルとするなら、王漁洋の創意工夫は「綠萼破春烟」にある。『漁洋山人精華錄箋注』卷二に引く彼の祖父王象晉の著『群芳譜』の記述、「梅。白き者に綠萼有り。凡そ梅花の附蒂は皆絳紫色なるに、唯だ此れのみ純綠なり。」を王漁洋は當然意識していただろうし、また意識することによって、「綠萼」のまじりけのない緑色は、より強烈に霞にただよう空間に映えるのである。

「白鳥破溪烟」の「破」という動詞は、「綠萼破春烟」と重ね合わせて見る時、白鳥が谷間にたちこめるかすみを突き破る、という意味と、白鳥の純白が白いかすみの中にきわだつという意味をあわせ持つ様に思われる。逆に「綠萼破春烟」の「破」は、「白鳥破溪

烟」と重ね合わせると、梅の萼のまじりけの無い緑色が春のかすみの中に浮き出て見えるという意味と、梅の萼の緑色が春のかすみを突き破って、強烈に詩人の目を射るという意味を併せ持つ様に思われる。



圖で簡略化すると二つの詩の色彩の對比構造は右のようになる。

「白鳥破溪烟」に關して言えば、鳥が煙を破るという表現は、なにも王漁洋に始まるわけではない。例えば晚唐の詩人周朴の「桐柏觀」詩に、

人在下方衝月上 人は下方に在りて月を衝きて上り  
鶴從高處破煙飛 鶴は高處よ從り煙を破りて飛ぶ

のような表現があるが、鶴の運動に重點が置かれ、色彩の對比は意識されていないように思われる。少なくとも詩の表面にはあらわれない。

このように強烈な色彩の對比を詠った詩がある一方で、王漁洋はより穏やかな色彩感覚を出した詩も作っている。

青山

晨雨過青山 晨雨 青山を過り

漠漠寒烟織 漠漠として寒烟織る

不見秣陵城 見ず 秣陵の城

坐愛秋江色 坐に愛す 秋江の色

〔譯〕 朝方の雨は青山をよぎって、あてどなく散り廣がり、ひんやりとした霧を織りなす。南京の街を見渡すことができないま

ま、私はこの秋の揚子江の水色に魅きつけられる。

譯文にもあらわれているように、この「青山」詩では「晨雨」<sup>(7)</sup>「寒烟」というメタモルフォースが起こっている。先に書いた様に、雨と煙との類縁関係は他の氣象語よりも深く、殆んど同じ意味・機能を持つ場合が多い。

さて、この詩が切り取った空間には、もやが隙間無く降りている。そのため、秣陵城即ち南京の市街は遠くかすんでしまっている。この空間に於いて詩人はものを熟視することを放棄する。そのような朦朧たる空間にかびあがるのは「青山」である。この「青山」は山の名稱であるとともに、『漁洋山人精華錄訓纂』卷五上に引く『金鎮揚州府志』の「青山は儀眞縣西南二十五里に在り。其の南は江に臨み、山色は常に青し、因りて以て名づく焉。」という記述に従えば、その山が「常に青」い事をも意味している。王漁洋は明らかにこれを意識して、晨雨ひ寒煙を通して「青山」の青さを浮かび

上がらせているのである。更に詩人は寒煙に身をつつまれて秋江の色をぼんやりと眺め續ける。眺めつつどのような感慨を持ったかなどと蛇足を付け加えること無く、一詩はここで終わる。高橋和巳氏<sup>(9)</sup>が指摘するように、この「青山」詩は、李白の作と伝えられる『菩薩蠻』を踏まえる。

平林漠漠烟如織 平林漠漠として烟織るが如く

寒山一帶傷心碧 寒山一帶 傷心の碧

暝色入高樓 暝色 高樓に入るとき

有人樓上愁 人有り 樓上に愁う

玉階空佇立 玉階に空しく佇立すれば

宿鳥歸飛急 宿鳥 歸飛すること急なり

何處是歸程 何處ぞ是れ歸程なる

長亭連短亭 長亭 短亭に連なる

このように「煙」を通して山の青さが浮かび上がる、という構造まで一致している。典故として踏まえると言うよりは、李白の作品を再構成したと言った方が良いかもしれない。王漁洋は「青山」詩をつくるにあたって、眼前の自然空間に李白の詞を發想をあてはめたが、そこに濃厚にただよう望郷の念をあっさり切り捨て、自らの心象を自然に投影することなしに、色彩だけで空間を描寫したのである。

また次に擧げる詩にも、漁洋山人の異常にこまやかな色彩感覚が發揮されている。

再過露筋祠

翠羽明璫尚儼然 翠羽 明璫 尚お儼然たり

湖雲祠樹碧於烟 湖雲 祠樹 烟よりも碧し

行人繫纜月初墮 行人纜を繫いで月初めて墮ち

門外野風開白蓮 門外の野風 白蓮開く

「譯」露筋祠の少女の像は、かわせみの羽の髪飾も明珠の璫も、なお當時そのままに残っている。夜明け直前、湖にたなびく雲、祠のあたりの樹々は、もやよりも碧い。旅人の私が祠の近くに纜をもやう時、月が沈んでようやく夜が明けた。祠の門の外に野風が吹き、白蓮の花が處女の純潔さを象徴するかにように花開いてゆく。

王漁洋は第一句からいきなり「翠羽 明璫 尚お儼然たり」と、露筋祠にまつられている少女像に觸れ、それで露筋祠そのものの描寫は終わりである。第二句以下は、夜明け前後の祠のまわりの空間を色彩によって描寫する。その空間は例によってかすみで朦朧化されていて、湖の上にかかる雲や、祠のまわりに繁る樹々の青さが、かすみを通して詩人の目に入って來るのである。王漁洋以前の詩に「碧煙」という表現は數多く存在するけれども、「碧於烟」は絶え

てない。『唐賢三昧集』に収められている繊細な神經を持つ詩人達も、ここまで細やかな色彩感覚を持ちあわせなかったのである。この詩で更にきわだったイメージは、月が没し夜が明けたかどうかの時に、朝霞の中、白蓮の白い花が一つ一つ開いてゆくという清楚で豪華な色彩感覚である。月が墮ち夜が明けたその瞬間の白蓮の花、という設定は、諸注が指摘し、王漁洋自らも『漁洋詩話』で「正に其の意を擬」したと言うように、晚唐の詩人陸龜蒙「白蓮」詩から借用している。

素碯多蒙別豔欺 素碯多く蒙る別豔の欺き

此花真合在瑤池 此の花真に合に瑤池に在るべし

無情有恨何人見 無情 有恨 何人か見ると

月白風清欲墮時 月は白く風は清く墮ちんと欲する時

漁洋山人は第四句を借りて詩のクライマックスの時間を設定し、かつ陸龜蒙の詩では左程強調されてはいない白蓮の花の白さを、「開白蓮」という表現によって引き出すことに成功しているのである。その白さは朝もやの中に置かれることによって、さらにその純粹さを増すのである。

王漁洋の色彩による空間描寫はこの「再過露筋祠」詩にいたって極點に達した感がある。以上に引用したいいくつかの詩では、王漁洋は「煙」で朦朧化された眼前の空間を、専ら色彩によって描寫し

た。それらの色彩は互いに對比され、かつ「煙」が加わることによって、對比は繊細に巧緻になっている。これらの詩で描寫された空間は漁洋山人自身が選擇したわけであるが、ではすでに他人に選擇され描かれた「煙」たなびく繪畫の空間を、王漁洋はどのような技法で詠うのであろうか。次章ではこの問題を論じてみたい。

## 二二 繪畫に題した詩に於ける「煙」と空間描寫

王漁洋が繪畫に題した詩は大雑把に言って二つに分けることができる。第一は繪畫に描かれているものを一つ一つ丹念に敘述していくこととする詩（多くは古詩）であり、第二は短い詩の中で繪畫から選擇した諸要素を、集中的に表現しようとするものである。ここではもちろん後者を論ずる。

### 題趙澄畫

烟柳南朝寺 烟柳 南朝の寺

風花建業城 風花 建業城

年年春盡日 年年 春盡くるの日

玉笛喚愁生 玉笛 愁を喚び生ぜしむ

〔譯〕 もやがかかった柳は南朝以來の古寺にしだれかかり、風に散った花は南京の市街をうずめつくす。毎年今頃の晩春の時節に聞く笛の音は、私の心に愁をよびおこす。

王漁洋はこの「煙」のかかった繪畫の色彩感覺を「風花建業城」の

一句で表現しているが、先に引いた詩に比較した時、そう神經を使った表現であるとは言えない。この「題趙澄畫」詩で注目されるべきは、後半の二句をついやしてうたわれる笛の音である。『漁洋山人精華錄會心偶筆』はこの詩について次の様にコメントしている。「柳寺、花城、人の玉笛を吹くは、皆な畫中の景象なり。手づから畫景を寫し、却て是れ自ら襟懷を抒ぶ。妙は一喚字の能く畫中の笛聲を傳出するに在り。定めて是れ落梅折柳の曲ならん。」この記述の通りであるとすれば、繪の中には實際に笛吹く人が描かれていたことになる。吹かれた曲が「落梅折柳の曲」であったか否かなど知ったことではないが、『漁洋山人精華錄會心偶筆』の筆者伊應鼎も、この詩に於ける「笛聲」の重要性に注目していたのである。王維や孟浩然は、繪畫に題した詩を残していないので比較の対象にはならないが、例えば蘇東坡の題畫の詩には、畫中の音聲を詩にうたいこむという技法は見られないのである。王漁洋はこの様な技法の發見者、少くとも發展者ではあるだろう。繪畫の中の音聲をとりあげて繪畫の空間を描寫する技法を詩人は他の詩でも使っている。

### 樊圻畫

蘆荻無花秋水長 蘆荻花無く 秋水長し

淡雲微雨似瀟湘 淡雲 微雨 瀟湘に似たり

雁聲搖落孤舟遠 雁聲 搖落 孤舟遠し

何處青山是岳陽 何處の青山 是れ岳陽

「譯」蘆・荻の花は散り果てて、秋の川は彼方まで續いている。

うすぐもりの空に、こまかな雨がそぼ降る風景は、瀟水・湘水の合する沿岸のそれに似ている。草木が衰落した晩秋の荒寥とした風景の中、雁の鳴く音がひびき、流れにただひとつだけ浮かぶ舟は次第に遠ざかって行く。いったいどの山のあたりが岳陽であろうか。

「蘆荻花無く 秋水長し」という第一句からすると、王漁洋はこの詩では比較的畫に即してうたっているように思われる。第二句では「微雨」|| 「煙」が繪の空間を覆っていることが言われ、第三句に至って「雁聲」の登場をみる。この「雁聲」は王漁洋の詩にオブゼクションとしてしばしばあらわれるのだが、ここでは「搖落」とともに詩のクライマックスをかたちづけている。『漁洋山人精華錄 會心偶筆』も、「三句は寥落の情を極め」と言っている。第四句に「何處の青山 是れ岳陽」とあるものの、先の「青山」詩とは異なっていて、あまり山の青さは意識されておらず、この詩全體から受ける印象はむしろ單色的モノトーンである。王漁洋の趣向は、「雁聲」という繪畫にかきこまれるはずのない要素をつけ加えることによって、「搖落」という繪畫から得た印象を擴大・増幅することにあつたのである。最後にもう一度「笛聲」をとりあげた詩を引こう。

亡名氏畫

蘆荻蕭蕭山氣陰 蘆荻蕭蕭として山氣陰たり

横笛吹作蒼龍吟 横笛吹き作す蒼龍吟

一聲入破鐵皆裂 一聲入破して鐵皆な裂く

舉世無人知我心 世を舉げて人の我が心を知る無し

「譯」蘆・荻はさびしげに、山のあたりの空間はおぼろしくもっている。横笛を手にした人が、蒼龍の鳴き聲と同じような音で演奏をする。曲が佳境にはいると、ただの一吹きで鐵の様に固い笛も裂けてしまう。ああ、この世の中には私の心を知ってくれる者はいない。

繪の視覺的な描寫は第一句で盡きている。「蘆荻蕭蕭」とあるからには、季節は晩秋である。「山氣陰」の「山氣」は、おそらく山にたちのぼるもや・ガスだろうと思われる。そのもやによって繪畫に描かれた山のあたりの空間は朦朧化されている。これだけのことを第一句で言った上、王漁洋はまたもや「笛聲」をとりあげ、第二句・第三句で集中的に記述する。「蒼龍吟」「一聲入破鐵皆裂」はともに漁洋山人愛好の典故であり、「夜泊江口聞笛寄家兄西樵」詩でも使われており、彼にしてみればいささか常套的と言えなくもない。しかし、「煙」によって朦朧化された繪畫の空間を聽覺によって描寫しようとする詩人の技法は、この詩によくあらわれている。

「繪畫に題する詩は必ずしも繪畫に即して作る必要はないのです。」という喬炳南先生の言葉の様に、王漁洋はこれらの詩で繪畫の中に描かれた事物を視覺的に一つ一つ敘述することはせずに、對象をしぼった上で假空の要素である聽覺を重ねあわせて繪畫の空間を描寫するのである。二―に於ける描寫の技法を今假りに、

(A) 「空間の朦朧化↓色彩感覺による描寫」

二―に於ける描寫の技法を、

(B) 「空間の朦朧化↓聽覺による描寫」

と名附けるならば、「即目」の詩に於いても(B)の技法は見いだせないだろうか。もしくは

(C) 「空間の朦朧化↓色彩感覺+聽覺による描寫」

というような技法は見いだせないだろうか。

二―三、再び即目の詩に於ける「煙」と空間描寫について

技法(B)を使った例としては、たとえば次の様な詩を擧げることが出来る。

即目

蒼蒼遠烟起 蒼蒼 遠烟起こり

槭槭疎林響 槭槭 疎林響く

落日隱西山 落日 西山に隠れ

人耕古原上 人は耕す古原の上

「譯」青いもやが遠くの方に立ちのぼり、さくさくと木の葉の落ちる音が、まばらな林にひびく。夕日は西の山に隠れて、人は古い歴史を持つ高原で耕やす。

遠くにあがるうす青いもやでこの詩の空間は朦朧化されている。時間の指定は夕暮れ時分、あたりもうすぐらくなりかけている。王漁洋はこのような空間の中に、「古原の上」で耕す農夫を見るけれども、そのイメージは繪畫の中の人のように靜的であり、殆んど現實感を持っていない。さらには「古原」には李商隱「樂遊原」詩に於ける「古原」が重ね合わされ、「人耕古原上」という結句そのものが晩唐の詩人崔塗の「夕次洛陽道中」詩の「高樹鳥は已に息み、古原人は尚お耕やす」の借用である。「即目」なる題はついているものの、漁洋山人は目に觸れた景物を典故の中にとかしこみ、あるいは典故を通して景物を見ており、直接的な描寫を行なっていない。また「古原人尚耕」↓「人耕古原上」という表現の組み替えも、特に新しい趣向が付け加わっているわけではない。この朦朧とした空間に於いて無媒介にとらえられるのは、木の葉の落ちる音である。「槭槭 疎林響く」はいわゆる白描であって、この詩のリアリティを一身にささえているのである。「槭槭」という木の葉の落ちる音が實際に詩人の耳に聞えたか否かは問題ではない。王漁洋は「槭槭」「疎林響」によって秋の荒涼とした自然を集中的に描寫

している。

漁洋山人は、この詩では空間にひびく音聲ただ一つをとりだすことによつて、その空間の靜寂さを強調しているが、逆に連作のかたちをとつて詩の空間にただようすべての音聲をうたいこむことによつて、空間描寫をしている作品も存在する。それは先に名前を出した「夜泊江口聞笛寄家兄西樵」詩四首である。その第二首で、

霜落吹羌笛 霜落ちて羌笛を吹き

烟深聞夜漁 烟深くして夜漁を聞く

とうたつてゐるように、四首の詩に描寫される空間には夜霧がたちこめ、ただでさえ遠目のきかない空間をさらに朦朧化している。ただし同箇處に「揚子江頭の月、流光 千里の餘」とあるように、月はかなり明るい。このような條件のもと、詩人は聽覺にもっぱら依據して空間を描寫する。次に第三首を擧げる。

半夜蒼龍吟 半夜 蒼龍の吟

能傷楚客心 能く楚客の心を傷る

離人歌水調 離人 水調を歌い

清怨激楓林 清怨 楓林に激し

估船不能發 估船 發する能わず

江波此夕深 江波 此の夕深し

夜寒沙雁起 夜寒くして沙雁起つ

縹緲竟難尋 縹緲として竟に尋ね難し

〔譯〕 夜中に聞く笛の音。楚のたびびとの心を千々に亂す。旅人が水調を歌うと、そのきよらなうらみの調べは楓林にひびきわたる。商人の船は出發できない。というのは今夜揚子江の波がたいへん高いからである。つめたい夜氣の中、中州にいる雁がとびたつ。空間はぼんやりとしていて、とうとうその姿をとらえることはできなかつた。

「夜泊江口聞笛寄家兄西樵」という詩題からして、「笛聲」が詩でうたわれるのはあたりまえであるが、この詩では「笛聲」の他に、笛にあわせて旅人が吟ずる「水調」のしらべ、雁の羽音（もしくは鳴き音）がとりあげられる。煩を厭うて擧げなかつたが、第一首では「笛聲」、第二首では「笛聲」と「夜漁」の様々な物音、第四首では例の曲がクライマックスに達すると鐵の様に固い笛が裂けるといふ典故を使ってやはり「笛聲」がうたわれている。四首の連作を通じて漁洋山人は「煙」によつて朦朧化された空間に存在する音聲を丹念につかまえ、残りなくうたうことによつて、空間の描寫を行なっている。これは題畫の詩に於ける空間描寫と同じ方法である。

技法(C)の例としては、次の様な作品を擧げることができる。

江上

吳頭楚尾路如何 吳頭 楚尾 路如何

烟雨秋深暗白波 烟雨 秋深くして白波暗し

晚趁寒潮渡江去 晩に寒潮を趁<sup>ち</sup>いて江を渡り去る

滿林黃葉雁聲多 滿林の黃葉 雁聲多し

〔譯〕南京あたりの旅程はどうであらうか。「煙」のように細かな雨が降り、秋はたけなわ、揚子江の白波もうす暗くてよくわからない。夕方寒潮を利用して揚子江を渡ってゆくと、林の樹々は一面に黄葉し、雁の鳴く聲がしきりにする。

文化大革命以前に出版された『中國文學史』（北京大學中文系文學専門化一九五五級集體編著）ではこの詩を批評して、「<sup>17</sup>朦朧暗淡の滋味と曲折纖巧の手法を除けば、いったい他に何があるだらうか。」と言っているが、けだし至言である。「烟雨」によって朦朧化された空間に於いて手近に見えるはずの「白波」も「暗」くてよくわからなくなっている。あとは「煙」のなかに浮び上がる林の總體の色彩としての「黄」と、耳を打つような壓倒的な數の雁の鳴き聲によって、この空間の自然描寫は盡きているのである。色彩感覺と聽覺のくみあわせによって空間描寫を行なう技法(C)は「寄蒲澗範公」詩でも

泉聲微雨裏 泉聲 微雨の裏

江色夕陽時 江色 夕陽の時

のように使われている。ここでは泉の「聲」と江の「色」が對して

いて、漁洋山人が色彩感覺と聽覺とを一つの範疇としてとらえていたことを示すかもしれない。このような空間描寫がいささか虚構的・人工的であることは否定できない。彼自身『池北偶談』<sup>18</sup>で王維が雪と芭蕉をいっしょに描いていることを是認しているのである。だが逆に考えれば、詩人にとって詩の中に描寫される自然が虚構であることは、自覺せざる前提なのではあるまいか。問われなければならぬのは、自然空間の描寫が結果として虚構であるか否かである、虚構のあり方なのではなからうか。杜甫を例にとれば、

重露成涓滴 重なれる露は涓滴となり

稀星乍有無 稀なる星の乍ち有りてまた無し

〔倦夜〕<sup>19</sup>詩

「露は葉末にあつまって流れ落ちようとし、月光の海にうかぶ星くずは、月の軌道の移り進むにつれて、或いは消え、或いはかすかにまばたく。」〔吉川幸次郎全集〕卷十二「倦夜」これは杜甫の虚構的な自然描寫である。顯微鏡的・微視的な觀察から、ひといきに天上にまたたく星へと飛翔する視線。杜甫の自然空間に對する描寫は、なによりも視覺―熱視を中心とてなされる。「倦夜」詩にあらわれた様な空間描寫は漁洋山人の詩、特に「煙」の詩には絶無であると言つてよい。

これまで見てきた様に、王漁洋は『唐賢三昧集』の詩人、特に王維の空間描寫の技法を繼承しつつ、その技法を「煙」で朦朧化された空間にほどこすことによって、視覺とりわけもののフォルムを熟視する従来の空間描寫の定型から切り離して純粹培養を試みたのであった。

### 三、王漁洋詩が持つ文學史的意義の検討

後述するように、ある年齢に達した後は、王漁洋は「煙」漂う自然詩を作れなくなってしまふ。このことから彼がいかに無理をしてこれら一連の詩を書いていたかわかるであろう。また「煙」の詩に於ける空間描寫が虚構的・人工的な印象を讀者に與える理由も納得できるのである。それでは、王漁洋のこの様な試みはどんな文學史的意義を持つのであろうか。

中國の古典詩は、全盛期とされる唐代と、別の可能性を探った宋代とすでに完結したものと普通には考えられている。明代以後は、この二つの朝代の詩風のいづれかを規範として詩を作る流派と、できるだけ自由奔放に詩を作ろうとする流派との交替の歴史である。具體的には盛唐の詩、特に杜甫の詩を絶対的な規範とした李夢陽等の「前後七子」と、彼等を批判し平易自由な表現を目指した「公安派」、同じく「前後七子」を批判し奇抜な着想を好んだ「竟

陵派」の對立である。錢謙益を中心とする明末清初の批評家達は、前者を單なる模倣剽窃であり、作品は千篇一律と彈劾し、後者に「竟陵派」の方一を「亡國の音」すなわち明朝滅亡の預兆となつたと決めつけたのであった。漁洋山人はこの對立論争以後に生を享けた詩人としてきわめて慎重な態度をとらざるを得なかつたのである。そこで彼が選び得た唯だ一つの道は、古典詩の枠を破ることなく、しかも過去の作品に似ない詩を書くというものだったのである。(その結果自分自身の作品に似てしまつたのは一つのパラドックスであつた。)目で物を熟視・凝視して詩を書いた瞬間に誰かの作品に類似してしまうことを王漁洋はよく知っていた。次の詩に於いてこの事を檢證しておこう。

#### 朝天峽

朝登嘉陵舟 朝に登る嘉陵の舟

日出羌水赤 日出でて羌水赤し

履險倦し馬 險を履みて鞍馬に倦き

即次亦稱適 次むぎに即るも亦た稱適たり

默黷雙峽來 默黷 雙峽來たり

突見巨靈跖 突にわかに巨靈の跖を見る

嶄巖無寸膚 嶄巖 寸膚無く

青冥厲雙鬪 青冥 雙鬪厲る

陰崖積龍蛻 陰崖 龍蛻を積み

跳波長鯨擲 跳波 鯨の擲るを畏る

往往厭人頂 往往 人の頂きを厭し

駭止欲崩石 此れに駭きて石を崩れんと欲す

洞穴峽半開 洞穴 峽は半ば開き

兵氣尙狼藉 兵氣 尙お狼藉たり

蛇豕據成都 蛇豕 成都に據り

置戍當險阨 戍を置きて險阨に當つ

至今三十年 今に至るまで三十年

白骨滿梓益 白骨は梓益に滿つ

流民近稍歸 流民は近ごろ稍や歸り

天意厭兵革 天意 兵革を厭う

會見賓盧人 會ま賓盧の人に見う

燒奮開确磳 奮を燒きて确磳を開く(という)

慷慨一扣舷 慷慨して一たび舷を扣き

浩歌感今昔 浩歌して今昔に感ず

風便黎州城 風は便なり黎州の城

茫茫波濤白 茫茫 波濤白し

王漁洋はこの詩で眼前の事物を主に視覚によって丹念に描寫し、「黠  
黠 雙峽來たり、突に巨靈の跼を見る」のように非常に素朴な、視

覺的な比喻を使っている。おまけに後半からは柄にもなく無骨な社會的發言を行なっており、杜甫の詩業を意識してこれを書いているのはまづ間違いないところだ。乾隆朝の詩人で「前後七子」の後繼者を自任していた沈德潛はその著『國朝詩別裁集』<sup>(20)</sup>にこの詩を収録し、次のような評語を加えている。「漁洋五言、俱に選する所の唐賢三昧一格に近く、圈點を着けざるを以て主と爲す。所謂羚羊の角を掛くれば、迹の求むる可き無きものは是れなり。然れどもこれを善く學ばざれば、平庸の漸を開き易し。獨り蜀に入りての五言は、俱に少陵の秦州を發してより後の諸詩を宗仰し、能く山川の奇險を狀す。愚は故に彼を捨て此れを取る。」ここでは沈德潛は王漁洋の五言詩について述べているのであるが、「唐賢三昧一格」と杜甫的なりリズムの詩という分類は、王漁洋の詩一般にもあてはめることができるのである。沈氏は極めて明確に選擇の基準を確立し、この分類を漁洋山人の詩全體にあてはめ、前者を排除し後者ばかりだったのである。言いかえると、王漁洋は沈氏によって杜甫を模擬していることをあっさり指摘され、その上「朝天峽」詩のような作品を、「唐賢三昧一格」すなわち「煙」を漂わせた自然詩よりも高く評價されてしまっている。何という皮肉であろうか。しかし漁洋山人もし泉下に知る有らば、決して大人氣なく腹を立てたりはしないであろう。何故ならば、詩風の幅廣さを認められることは、大詩人

一つの證明であるから、非常に喜んだであろうことは疑いない。漁洋山人は杜甫を意識して詩作以外にも、中年以後は宋詩風の作品ものにし、また元詩の再評價を行うなど、まさに中國詩史のデパートの感もあるが、彼の本領が「唐賢三昧一格」に在り、このジャンルで最も秀れた作品を書いたことは儼然たる事實である。

#### 四、王漁洋の詩業の軌跡

何度かすでに述べてきたことだが、二章で詳しく論じた「煙」漂う一群の詩は、決してある批評家が言うように「偶然書かんと欲」して書かれたものではない。すべて彼自身の慎重な計算、設計の下に生まれたのである。このような意味に於いて、彼を高い天分を持った詩人とよぶことはできないだろう。しかし、王漁洋はその長い生涯の中でただ二回だけ本物の詩人になった幸福な瞬間をもつことができたのである。第一回目は順治十三年（一六五六）彼が二十三歳の時である。

#### 聞雁

縹緲涼天數雁鳴　縹緲たる涼天　數雁鳴く  
幾家砧杵起秋聲　幾家の砧杵　秋聲起くる  
懷人江上楓初落　人を江上に懷えば楓は初めて落ち  
臥病空堂雨易成　病に空堂に臥せば雨は成り易し

尺素經時常北望　尺素　時を經ては常に北望し  
暮雲無際且南征　暮雲　際きみ無くして且つ南征す  
沉湘一帶多兵甲　沉湘　一帶　兵甲多し  
莫動高樓少婦情　動かすこと莫かれ高樓少婦の情  
【譯】　はるか彼方まで續く寒空に數羽の雁が鳴きながら飛び、何軒もの家から秋の聲であるキヌタの音が響いてくる。揚子江のほとりで人をなつかしんでいると楓の葉が初めてはらりと落ち、座敷でたった一人病にふせていると外は雨になりがちだ。手紙が長らく絶えていたのでいつも北の方角ばかりのぞみ、暮方の雲は際限なしに廣がりながらも南に向かうように思える。沉水と湘水の一帯は今猶お戰亂が續いている。雁の鳴き聲よ、高樓に立ち夫の歸りを待つ若妻の心をかき亂してはならない。  
この時詩人は山東省萊州府學教授をしていた兄の王士祿を訪れていたのであって、「揚子江のほとりで人をなつかしんでいる」という設定自體が完全な虚構である。王漁洋は「雨」がそぼ降る空間を見さえもしない。病氣一きつと風邪程度の軽いもの一にかかり、室内に仰臥してまわりの空間にやわらかく包まれる感覚にひたりきっている。この姿勢をとる彼の耳に響いてくるのは雁の鳴き聲と砧を打つ音だけ。以上の要素だけでこの詩が組み立てられていたとしたら、と假定するのは酷であろうか。まだ若かった彼は雁の鳴き聲と

砧の音とを卽座に李白の「子夜呉歌」(其三)に結びつけてしまふ。

長安一片月 長安 一片の月

萬戸搗衣聲 萬戸 衣を搗つゝの聲

秋風吹不盡 秋風 吹いて盡きず

總是玉關情 總べて是れ玉關の情

何日平胡虜 何れの日か胡虜を平げて

良人罷遠征 良人 遠征を罷めん

「子夜呉歌」の「良人」はおそらく北方の邊境地帯に遠征していたのだから、王漁洋はそれを明王室の抵抗運動による戦亂に置換えて、それなりに秀れた詩に仕上がってしまった。この點に當時の彼の詩人としての限界が感じられる。「聞雁」詩のごく近くに漁洋山人の最後の到達點が存在していたのだが、そこにたどりついたのは四十數年後のことであつた。

#### 答鍾聖與送芍藥

新綠横窗穩晝眠 新綠は窗に横たわりて晝眠穩やかなり

一簾微雨似輕烟 一簾の微雨は輕烟に似たり

午晴睡起維摩榻 午晴 睡りより起く維摩の榻

花氣薰人又破禪 花氣は人を薰じて又た禪を破る

【譯】新綠は窗いっぱい廣がり、ひるねはたいへんやすらかだ。簾一面をぬらす細やかな雨は輕やかな春がすみのよう。お晝ごろ

から雨は晴れあがり、目が覺めて起きあがる坐禪用の長椅子。花のかおりは私の心をとろかして禪の境地を破る。

時に王漁洋は六十七歳、『漁洋山人精華錄』の編輯が終る直前にこの「答鍾聖與送芍藥」詩は作られ、すぐさま『漁洋山人精華錄』に収録された。この間に數えきれない程たくさんの詩を書いてきた詩人は、巨大な圓周をひとまわりしてきて再度室内に横たわつた。

もはや功成り名遂げた彼は、もはや他者の目を意識して詩の中に社會的發言をひそませる必要もなく、ただひたすら自らの感覺に従つて詩をつくる。戸外には四十數年前と同じように春がすみのような小雨が降っていて、窗を通して新綠が目に入ってくる。それに焦點を合わせることなくゆったりと目を閉じた彼をつつむのは知人から贈られた芍藥のかおりである。これまで主に色彩感覺や聽覺によつて空間を描寫しようとしてきた漁洋山人は長い間の彷徨の涯ついに嗅覺にたどりついた。嗅覺による空間描寫の試みと言うよりは、芍藥のかおりにひたりきる幸福を素直に享受しようという態度がこの詩には顯著である。テキストにもどつて、第四句の「花氣は人を薰じて又た禪を破る」は黃庭堅の「偶成」詩に於ける「花氣は人を薰じて禪を破るに足る」を殆んどそのまま襲っているが、詩全體の霧圍氣を損うことなく、しっくりと融けこんで王漁洋の自家藥籠中のものとなっている。用典の妙を稱えられる出世作「秋柳四首」で

もなく、揚州時代に夥しくものにした明王朝を弔う連作でもなく、四川旅行中の杜甫を意識した諸作でもなく、「答鍾聖與送芍藥」詩こそが王漁洋の詩業の頂点であると筆者は固く信ずる。かてて加えて穩やかで破綻のない贈答詩にこの詩がなっている點に彼の力量のすばさを見る事ができるのだ。

これ以後王漁洋はこの詩を超える作品を書いていないし、その詩風はまるで別人のように變わった。

## 五、最晩年の王漁洋

「漁洋は天賦厚からず、才力頗る薄し、乃ち遁れて神韻妙悟を言い、以て自ら掩飾す」(『談藝錄』九七頁)<sup>(24)</sup>と錢鍾書氏は言う。厚くない天分という制限の下、大詩人たろうと奮闘努力してきた彼もようやく七十歳を越え、作詩の際の緊張感も失なわれていった。王漁洋生前最後の詩集『蠶尾後集』<sup>(25)</sup>を讀む誰もが非常に痛々しい感想を持つに違いない。『蠶尾後集』は、康熙四十七年詩人七十五歳の詩作を集めたものである。このころ彼は皮膚病にかかり、體力・氣力ともに衰え果てていた。そのような状況下、「唐賢三昧一格」は殆んど姿を消す。例えば『蠶尾後集』二百四十六首中「煙」という字は三度しか出てこないし、これまで論じてきた様な技法を使った空間描寫は「折揚柳」詩の、

水綠鶯啼處 水は綠にして鶯啼く處  
煙青雨霽時 煙は青くして雨霽るる時

という一例に過ぎないのである。「唐賢三昧一格」のかわりに目につくのは、詩人の身邊にあるもの、食物・酒・茶等を詠んだ詩である。

外骨何須詫兩鉗 外骨何ぞ須いん兩鉗に詫くを  
寄同蚶醬味尤兼 寄するに蚶醬と<sup>も</sup>同にすれば味尤も兼ね

(「蟹醬」詩)

というような詠み振りで、『漁洋山人精華錄』に收められた詩からはまったく想像もつかぬもたもたした作風になっている。「年ともにも典故臭はきえ、宋詩への傾きをまし」(中國詩人選集第二集『王士禛』解説)と高橋和巳氏は言うが、「宋詩への傾き」では説明しきれない、「老醜」では言い過ぎだろうか。全力で回轉していた獨樂はここに至って止まり、二年後に詩人はなくなった。

完

(注)

- (1) 鄧之誠撰『清詩紀事初編』卷六「(康熙四十三年。以王五一案失出革職。蓋士禛與廢太子唱和。借題逐之。)」とある。
- (2) 一九七九年度京都大學における講議の記録(未刊)による。
- (3) 以下、引用は四部叢刊所收康熙四十九年跋刊本による。

- (4) 第四章に引く「答鍾聖與送芍藥」詩を参照。
- (5) 清趙殿成撰『王右丞集箋注』卷十所收。
- (6) 清金榮孫徐准纂輯鳳翽堂刊本による。
- (7) 『全唐詩』卷六百七十三所收。
- (8) 清惠棟撰吳縣惠氏紅豆齋刊本による。
- (9) 高橋和巳注『王士禛』(中國詩人選集第二集)三六六頁参照。
- (10) 近人瞿銳聞朱金城撰李白集校注(一九八〇年上海古籍出版社刊)卷五所收。
- (11) 丁福保輯上海古籍出版社排印一九七八年九月新一版一百七十三頁に「余謂陸魯望『無情有恨何人見?月白風清欲墮時』二語恰是詠白蓮詩、移用不得、而俗人議之、以爲詠白牡丹白芍藥亦可、此眞盲人道黑白。在廣陵、有題露筋祠絕句云『翠羽明璫尚儼然、湖雲祠樹碧於烟。行人繫纜月初墮、門外野風開白蓮。』正擬其意。後輩好雌黃、亦駁之云『安知此女非嫖母、而輒云翠羽明璫耶?』余聞之、一笑而已。
- (12) 『全唐詩』卷六百二十八では後半の二句は「還應一作無情有恨無一作何人覺、月曉風清欲墮時」となっていて、王漁洋が引用したような句は成立しないが、彼ほどのテキストを見たのだろうか。ここでは敢えて彼が引用したままにしておいた。
- (13) 清伊應鼎撰乾隆二十三年自序刊本による。
- (14) 第二章三節参照。
- (15) 『全唐詩』卷五百三十九所收「樂遊原」詩「向晚意不適、驅車登古原、夕陽無限好、只是近黃昏。」
- (16) 『全唐詩』卷六百七十九所收。
- (17) 原文は「除了一点朦朧暗淡的滋味和曲折纖巧的手法之外、還有甚麼?」である。

- (18) 『池北偶談』(一九八二年中華書局據康熙四十年文粹堂刊本排印本)卷十八「王右丞詩」に「世謂王右丞畫雪中芭蕉、其詩亦然。如九江楓樹幾回青、一片揚州五湖白。下連用蘭陵鎮富春郭石頭城諸地名、皆寥遠不相屬。大抵古人詩畫、只取興會神到、若刻舟緣木求之、失其指矣。」とある。
- (19) 『九家注杜詩』卷二十四所收。
- (20) 香港中華書局據乾隆二十五年教忠堂重訂本景印本による。
- (21) 『香祖筆記』(一九八二年上海古籍出版社據康熙四十四年序刊本排印本)卷九に「南城陳伯璣允衡善論詩、昔在廣陵評予詩、譬之昔人云偶然欲書、此語最得詩文三昧。今人連篇累牘、牽率應酬、皆非偶然欲書者也。坡翁稱錢唐程奕筆云、使人作字、不知有筆。此語亦有妙理。」とある。
- (22) 『李白集校注』卷六所收。
- (23) 諸注及び高橋和巳氏の引用に従う。現行の『豫章黃先生文集』(四部叢刊初編)そして『山谷外集詩注』(四部叢刊續編)には「偶成一詩は見出し得ない。博雅の賜教を乞う。」
- (24) 一九八四年中華書局刊補訂本による。
- (25) 以下の引用は、王漁洋叢書所收本による。

(本學講師)