大阪公立大学
Osaka Metropolitan University
学術情報リポジトリ

中国の詩における風景の二重構造：『人間詩話』の「有我の境」を中心に

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-03-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 楊, 冰 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00017291

中国の詩における風景の二重構造
―『人間詩話』の「有我の境」を中心に

楊　　冰

はじめに

境界という概念は、もともと中国近代美学の創建者と言われている王国維が1908年に執筆した詩論『人間詞話』[1]における中心的な概念である。その後、境界は中国の近代の美学者たちの理論によって意境や意象などの重要な概念に展開され、中国美学においても重要な概念の原点と位置付けられている[2]。『人間詞話』は中国古代の詩話によく用いられている、散文体による箇条書きに近い文体によって書かれている[3]。境界は、『人間詞話』の第一則早々に登場する。「一、詞は境界を以て最上と爲す。境界有れば則ち自ら高格を成し、自ら名句有り。五代、北宋の詞獨り絶する所以は此に在り[4]。」このように、王国維は境界を持つ詩が最も優れている作品としているが、境界に具体的な定義を与えなかった。

1　最初は1908年10月から1909年１月まで出版された雑誌『国粋学報』の47号、49号、50号において発表された。その後の1926年に樸社によって単行本として出版された。題名の「詞話」から理解すれば「詞についての理論」であるが、詞や詞人のみならず、詩や詩人の評価も書かれている。詞とは元々は晩唐の時期に宴会などの場で芸者たちに歌われる歌の歌詞として誕生し、その後、作詞する文人たちの創作によって徐々に娯楽の場から離れ、中国の文学の新たなジャンルに成長した。詩との最も大きな違いは、文字表現の形式において、詩の場合は、五言、七言など、全篇の各句は同一の文字数であるが、詞は、各句の文字数は一定されず、文字数の異なる句（三文字、五文字、七文字）が混在している。従って、長短句とも呼ばれている。

2　中国の美学研究者の陳望衡は、近代に誕生した「境界」が先秦から清朝末期まで各時代に誕生した重要な概念の集大成だと位置付ける。（陳望衡『中国美学史』、人文出版社、2005年、四頁参考。）また、高建平は、「境界」を中心とする理論体系が「現代中国美学」の最初の模索だと評価している。（高建平「附録：学術訪談集　三、全球化文化格局中的“中国美学”」、『美学的当代転型　文化、城市、芸術』、河北大学出版社、2013年、250頁参考。）境界から展開された意境と意象の概念らと境界の親縁性は本論では触れない。

3　宋代の有名な詩論『滄浪詩話』（厳羽）、『六一詩話』（欧陽修）、『白石詩話』（姜夔）、『滹南詩話』（王若虚）などはすべてその文体によって書かれているものである。具体的に『人間詞話』は六十四則の短い文によって構成されている。

4　原文:「一、詞以境界爲最上。有境界則自成高格，自有名句。五代、北宋之詞所以獨絶者在此。」本論文の引用する『人間詞話』は『王国維全集』（謝維揚、房鑫亮主編、広東教育出版社、浙江教育出版社、2009年）の第一巻（461頁～481頁）に収録されているものである。

先行研究では境界という語の淵源について、仏典や中国古典、及び西洋美学や日本の哲学思想[5]などの使用例に遡って検討し、境界の意味を考証してきた。その代表的なものを挙げると、よく知られている王国維の研究者の葉嘉瑩は「境界」が仏教用語の概念Visaya（領域、勢力）から展開した概念だと指摘している。Visayaは目耳鼻舌体意の人間の感覚器官の持つ機能によって感じた色声香味触法の六種類の感覚を指しているため、境界は基本的に「感じること」だと主張されている[6]。さらに、詩学者でもある葉嘉瑩は中国の伝統詩学と結びつけ、「境界」は中国の伝統的な詩学に重視された「心が物を感じることによって引き起こされた」一種の「感受の作用」だと結論づける[7]。それに対して、近年最も注目されている王国維研究者の羅鋼は、二〇〇九年に発表された論文[8]で、境界は仏教の概念とは関係なく、中国の伝統的な詩論をも全く無視した概念で、ショーペンハウエルの認識美学の「直観説」の完全な応用だと論じている。両者は境界が「中国産」なのかそれとも「外国産」なのかに拘り、論争は止まないが、結論を得られていないのが現状である。筆者の今までの研究も王国維の翻訳した明治期の日本の哲学、心理学著書と境界の親縁性を探ってきた[9]。

だが、筆者も含め、今までの研究には見落としたところがある。人間詞話において王国維は境界に明瞭な定義を与えなかったが、境界の持つ典型的な作品の例を四つ挙げている。彼は、境界には有我の境と無我の境があると述べ、それぞれの特徴を簡潔に説明

5　竹村則行「王国位の境界説と田岡嶺雲の境界説」、『中国文学論集』第15号、1986年12月、九州大学中国文学会、127頁～148頁。

6　原文：「境界一詞本為佛家語。一般所謂境界之梵語則原為Visaya意為「自家勢力所及之境土」。不過此處所為之勢力並不指世俗上用以取得權柄或攻土掠地的「勢力」，而乃指吾人各種感受的「勢力」。由眼耳鼻舌身意六根所具備的六識之功能而感知的色聲香味觸法等六種感受，才能被稱為境界。由此可知，所為境界實在乃是專以感覺經驗之特質為主的。換句話說，境界之產生，全賴吾人感受之作用；境界之存在，全在無人感受之所及。重於感受之特質。」『迦陵論詞叢稿』、上海古籍出版社、1980年、276頁。

7　葉嘉瑩「第二編 王國維的文學批評 第三章《人間詞話》中批評之理論與實踐　二、興趣之義界－詩歌中興發感動之作用」、『王國維及其文學批評』、中華書局、1986年、230頁参考。原文：「像這種對於「心」「物」之間興發感動之作用的重視，在中國時論中實在有著悠久的傳統，《毛詩大序》中便曾經有過「情動於中而形於言」的話，《禮記樂記》便曾經有過「人心之動，物使之然也的話，可見在中國時論中，原來早就注意到了詩歌情意之感動與外物之感發作用的重要性。」

8　羅鋼「七宝楼台，拆碎不成片断；王国维“有我之境”、“无我之境”说探源」、『中国现代文学研究丛刊』、2006年、第２期。「本与末－王国维境界说与中国古代诗学传统关系的再思考」、『文史哲』、2009年、第１期。

9　楊 冰「中国近代美学の出発点：「境界」の概念」、『中国研究集刊』第60号、大阪大学中国学会、2015年６月、142頁～159頁。「中国美学における詩の心（境界）：明治期日本の中国思想研究による影響を中心に」、『美学芸術学研究』第35号、東京大学美学芸術学研究室、27頁～70頁、2016年３月。「中国美学における詩の「大我」（無我の境）：明治期日本の中国思想研究による影響を中心に」、『美学芸術学研究』第35号，東京大学美学芸術学研究室、99頁～135頁、2017年３月。

した後、代表的な作品例を挙げている。これまでの研究は、有我の境と無我の境における王国維の説明の部分「有我の境は、我を以て物を觀る、故に物皆な我の色彩を著く」「無我の境は，物を以て物を觀る、故に何者の我爲り，何者の物爲るやを知らず」[10]のみに重点を置いて中国の伝統詩学またはドイツの美学、あるいは日本の哲学思想、ともかく一つの比較対象を以て境界の読解を行ってきたが、王国維の挙げた作品例の詩と境界の関係について詳しく検討しなかった。

また、王国維は詩の例を挙げる際、詩における二句、つまり一部のみを例として挙げている。先行研究は、王国維の挙げた二句だけの分析にとどまっていた。王国維はこの二句に詩の持つ境界が凝縮されていると判断したのかもしれないが、詩の全体を分析しない限り、二句に対しても精確な理解ができない[11]。詩の一部の分析だけでは到底詩全体の理解ができず、境界を持つ詩とはどういう作品なのかも解明できない。

さらに、先行研究では見落とされてきた作品例の詩の読解は、境界の概念を探るには有効的な手段だと指摘したい。『人間詞話』の第一則に打ち出された境界の概念は、草稿（『人間詞話手稿』(7)）の段階では第三十一則であった。最初の三十則で具体的な詞の作品を挙げながら評価を与え、三十一則において、漸く境界の概念を提起した。従って、境界は王国維の実際の作品の分析に基づいて得られた概念だと考えられる。境界を理解するには、彼の挙げた作品を詳しく分析しなければならない。本論は有我の境の例として挙げられた二つの作品を詳しく分析し、「有我の境」と「造る境」、「写す境」の関係性、及び「有我の境」の特徴として述べられた「静が動になる時に生じるものであるため宏壮である」ということの意味を明らかにする。それによって境界の概念の内実を探る。

10　『人間詞話』第三則、原文：「有有我之境，有無我之境。“淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去。”“可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮。”有我之境也。“采菊東籬下，悠然見南山。”“寒波澹澹起，白鳥悠悠下。”無我之境也。有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者爲我，何者爲物。古人爲詞，寫有我之境者爲多，然未始不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。」謝維揚、房鑫亮主編、前掲著作、461頁。

11　詩学の研究者沈祖棻も詩の一部のみ理解することの弊害を次のように指摘している。「私たちはある一句の詩を評価する際、その一句だけの芸術的な高さ以外に、それと全篇の有機的な関連性を見なければならない。ある一句、一字を孤立して優劣を評定することは、それを忠実に理解することも、鑑賞することも、評価することもできず、往々にして間違った結論を導くことになってしまう。」原文（簡体字版）：「我们如果对某一句诗进行评价，除了它本身所达到的艺术高度以外，还必须看其与全篇的有机联系如何。把某一句，或甚至某一个字孤立起来评定优劣，不仅不能如实地理解它，欣赏它，评价它，而且还往往会导致错误的结论。」『宋词赏析』、上海古籍出版社、1978年、56頁。

一、二重の風景

先行研究では論じられなかったが、二篇の詞には幾つかの共通点が見られる。結論を先取りして言えば、それは単なる偶然ではなく、境界を探るには重要な糸口である。共通点の一つは二篇とも風景描写から始まり、風景描写で終わっているところである。一において、二篇の詩の前半の風景描写、それぞれ静けさに満ちる朝の庭と夜の川辺を比較的に分析する。

1－1　心象風景

最初の例は、五代[12]の政治家で詞人の馮延巳（903－960）の作品詞「蝶恋花」である[13]。下線の部分は王国維が『人間詞話』で挙げた部分である。

> 庭院深深深幾許？楊柳堆煙，簾幕無重数。玉勒雕鞍游冶処，楼高不見章台路。雨横風狂三月暮，門掩黄昏，無計春留住。<u>涙眼問花花不語，乱紅飛過鞦韆去</u>[14]。

詞の起句は、詞全体の基調を作り上げるという役割を担う。「庭院深深、深幾許」、庭が深々（しんしん）としてその深さはどれほどあるのだろうか、という庭の深さに対する問いから詞が始まる。中国の詩歌において同じ字が二度重なることがよく見られるが、この詞のように「深（しん）」字が三回重なる使い方は非常に稀である。最初の二文字の「深深」は、奥深くてひっそりとした様子を表す形容詞だが、三つ目の「深」は深さという名詞である。深の字三回重なることによって独特な聴覚的効果が得られている。shの摩擦音が三つ重なると、独り言のような、ため息のような、嘆きのように聞こえ、さらに前鼻音のenによる余韻によって呟き声の響きはさらに強調される。また、最後の「許」もまた摩擦音で誰かの嘆きの声のような効果を起句全体に漲らせる[15]。

12　五代という時代は、唐の滅亡から北宋の成立までの時代で、黄河流域を中心とした、華北では、５つの王朝も存在していた。

13　詞の解釈は中田勇次郎著『漢詩大系第二十四巻　歴代名詞選』（集英社、1965年）参考。

14　訓読「（おく庭の深さも深し深さしられず。あおやぎの煙りをこめて、垂れ絹を幾重ともなく重ねけり。玉勒雕鞍游冶の処、楼高くして見えず章台の路。雨は横ざまに風は狂う三月の暮れ、門は黄昏を掩うも、春を留め住かんに計りごと無し。涙眼もて花に問えども花は語らず、乱紅飛んで秋千を過ぎて去く。」

15　深の中国語の発音は摩擦音のshと前鼻音のenが融合される音である。shは声帯を振動させず、舌の先端を硬口蓋につけて気流を吐き出し、気流が硬口蓋に阻害され、はっきりとした音にならない摩擦音として発声される。enは前鼻音で、鼻腔の共鳴によって「エン」と余韻を響かせる。

その後、ある庭の様子が描写される。「楊柳堆煙，簾幕無重数。」柳が靄に包まれ、簾や垂れ絹は無数に重なっているという。この庭の描写は、空間的な奥行き（起句のいう深さ）を答えるものではなく、空間の隅々までにものが充満している様子が描かれている。柳が靄に包まれるという表現から朝の庭だと理解できるが、現実味が薄い。というのは、視覚的に朦朧としていて明晰さが欠けているからである。そもそも、簾や垂れ絹が数えきれないほど重なっている庭は、現実には存在するのだろうか。さらに季節や場所が説明されていないため、庭の現実性を支えている時空的な根拠も提示されていない。その一方、文字の発声において、起句の深（shen）と許（xu）と呼応するように、最後の「重（chong）」と「数（shu）」もまたchとshの摩擦音で、嘆きに近い聴覚的効果が詞の冒頭（起句）の全体に貫く。ここの庭は、朝のどこかの庭の風景として理解できるが、現実性が欠けている視覚的描写と嘆きのような聴覚的な響きによって、嘆いている誰かの心象風景のようにも感じられる。

その後、嘆いている人、詩の主人公が現れる。「玉勒雕鞍游冶処、楼高不見章台路。」（玉の勒（くつわ）をとりて彫（ほう）せし鞍（くら）に跨（またが）りて遊ぶところ、高（たか）きうてなにのぼれども都大路（みやこおほぢ）は見えずして。）（あの人が）豪華な馬車[16]に乗って遊びに出かけたところ、（わたしが）高い楼に登っても章台の道などが見えないという。章台は長安の繁華街の名前で花柳の巷である。「あの人」は男性で、高い楼に登って花柳の巷に耽る彼の行く先を眺めようとする「わたし」は彼の妻である。楼が高くて夫の行く先の道が見えないというのは、夫が帰ってくる気配のなさ、及びそれを自覚しているにもかかわらず夫の帰宅を待ち続ける彼女の執着を表している。願いが叶わないことを知っていても諦めることができない人物像が描かれている。このような人物像だからこそ、モヤモヤしていてすっきりしない内面を抱えているのであろう。最初の嘆きは彼女の嘆きである。冒頭の庭は、確かに彼女の立っている楼を囲む庭、つまり彼女の住んでいる住居の庭だと解釈できるが、夫が帰ってこないとわかっていても待ち続ける、彼女のモヤモヤとしている内面の現れとしても理解できる。

「雨横風狂三月暮。」（雨風のふきすさぶ三月やよひのくれ。）が続く。ここで三月の暮れという具体的な時間が描かれている。この三月の暮れは、強い風が吹き、大雨が降ってきたという。「雨横風狂」の「横（横切る）」と「狂（狂う）」は、雨と風の激しさを表す動詞で、今までの動詞の「堆（包む）」「重（重なる）」「見（見る）」と比べて躍動

16　玉勒は玉のくつわで、雕鞍は彫刻が施されているくら。夫の馬車の豪華さからもその妻の高貴な家柄がうかがえる。

感に満ちている。早朝の庭に漲る静けさがこの二つの動詞によって打ち破られてしまう。その後、「門掩黄昏、無計春留住。（たそがれの門かどはとざせり、ゆく春をしばしとどむるすべもなし。）」、庭の扉は黄昏を外に閉め出せるが、春をこのまま引き止めることがどうしてもできないと。「（掩）閉ざす」という動詞は、彼女と外界の断絶を暗示している。もちろん女性は引き止めようとしているのは春ではなく、引き止められない春のような存在で、帰らぬ夫とともにすでに立ち去った自分の恋である。女性は立ち去る春をまるで自分の終焉を迎えた恋のように悲しんでいる。

屈原の『楚辞』をはじめ、中国の詩において、詩人が美女と恋に自分の心情を託して表現するという伝統がある[17]。詩学者の沈祖棻が指摘したように「詩人たちは創作する際に男女の恋に家国への思いを託し、草木の凋みで身世の感想を表している。」[18]馮延巳の祖国の南唐は領土が小さい国で、最終的に隣国の宋という大国に滅亡させられた。弱小国の総理大臣としての彼は、生涯国外の強敵の侵略と国内の政敵の攻撃という二重の危機感を抱え、もがき苦しんでいたという。立場上、自分の感情をあからさまに表現できなかった馮延巳は、女性の姿を借りてモヤモヤとしている自分の感情を表したと考えられる。庭は詩人の心象風景であろう。

1－2　心象と重なる現実風景

「踏莎行」は北宋の官僚秦観の作品で、彼が政治闘争に巻き込まれ、相次いで辺鄙な地方[19]に左遷された後に創作されたものである。副タイトルの「郴州旅舎」から見れば、紹聖四年（1097年）秦観49歳のとき、左遷先の郴州で作られた作品だと分かる[20]。下線

17　葉嘉瑩が次のように指摘している。「中国文学の伝統において元から美女と恋を託喩とする長い伝統がある。そのため、美女と恋を描く言葉は読者の奥深い託喩的な連想を引き起こしやすい。」原文：「在中国文学传统中本来就有一种以美女及爱情为托喻的悠久传统，因此凡事叙写美女及爱情的辞语，遂往往易于引起读者一种意蕴深微的托喻的联想。」葉嘉瑩『中国詞学の現代観』、岳麓書社、1990年、５頁。

18　原文：「词人们创作时不仅可以用男女之情来寄托家国之感，并且可以用草木之微来抒写身世之感。」前掲著作、241頁。沈祖棻の指摘は、清の詩学者たちの理論を受け継ぐものである。陸以謙は「閨房瑣屑之事，皆可作忠孝節義之事觀」（『詞林紀事』）、陈廷焯は「所謂沈鬱者意在筆先，神余言外，寫怨夫思婦之懷，寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡，身世之飄零，皆可于一草一木發之。」（『白雨斎詞話』）と述べ、男女の恋や草木の凋みを通じて、家国への思いを託したり、身世の感想を表したりする表現方法「興」を論じたことがある。「興」と境界の関連性は、今後の研究テーマとして稿を改めで論じる。

19　杭州から処州（現浙江省）へ、そして郴州（現湖南省）へと左遷された。

20　詞の解釈は中田勇次郎著『漢詩大系第二十四巻　歴代名詞選』（集英社、1965年）、俞平伯著『唐宋詞選釋』（人民文学出版社出版、1979年）、唐圭璋著『唐宋詞簡釋』（上海古籍出版社、1981年）参考。

の部分は王国維が『人間詞話』で挙げた部分である。

霧失楼台，月迷津渡，桃源望断無尋処。可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮。驛寄梅花，魚傳尺素，砌成此恨無重數。郴江幸自繞郴山，爲誰流下瀟湘去[21]。

冒頭「霧に楼台を失い」，「月に津渡に迷ひ」の二つの動詞「失う」と「迷う」の使い方には、秦観の特徴が見られる。彼の他の作品「満庭芳」の最初の「山抹微雲、天粘衰草。」にも冒頭に動詞「抹する」と「粘る」が使われている。秦観の作品において冒頭の使われる動詞によって、一種の「状態」が描写される。さらに「失う」と「迷う」という状態の持つ喪失感と不安感を詩の冒頭に醸し出す。そして、時間は霧の深い夜である。楼台は高くて立派な建築物で、それが霧に覆われて姿が消え、月の明かりでは川の渡し場を探そうとしても迷ってしまう。その後、「桃源望断すれども尋ぬる處無し。」桃源は詩人陶淵明の「桃花源記」に登場する理想郷で、「桃花源記」ではある漁師が谷川で船に乗って偶然に桃源郷の入り口にたどり着いたと書かれている。つまり秦観のいう川の渡し場は桃源郷へ渡れるものと理解することができる。

ここの「桃源」の意味は二重あると考えられる[22]。一つは理想郷の象徴としている陶淵明の「桃花源記」の桃源郷で、政治闘争に巻き込まれた秦観は左遷の難から逃れる理想郷などどこにもないと述べている。もう一つの意味は、秦観は北から南へ左遷され、今、湖南省の最南部にある郴州に流されたが、桃花源の遺跡とされる武陵は北に位置し、彼の来た道、故郷の方角を示している場所である。桃源は理想郷の意味を持つと同時に、現実の故郷の方角を示す道標でもある。桃源がどこにあるかが分からないというのは、理想郷などに身を寄せることが出来ず、故郷にも帰れないという秦観の現状が表れている。

21　訓読み：「霧に樓臺を失い，月に津渡に迷ひ，桃源望斷すれども尋ぬる處無し。可ぞ堪へん孤館春寒に閉ざされ，杜鵑の聲裏に斜陽暮るるに。驛は梅花を寄せ，魚は尺素を傳ふ，砌み成す此この恨み重數無し。郴江は幸自より郴山を繞るべきも，誰が爲に流れ下りて瀟湘に去るや。」

22　中田勇次郎がこのように分析している。「湖南省桃源県西南に桃源山がある。晋の陶淵明の作った桃花源記にある桃花源の遺跡であると伝えられている。作者は身世の不遇に対して桃花源のような平和な理想境を望んだのであろう。あわせて郷里の方角への愛慕をもふくめているであろう。はじめの二句にも、桃源を去ってのち再び尋ねたが路をさがすことができなかったという桃花源記の故事をふまえていると見て良いであろう。」前掲著作、247頁。また、俞平伯がこのように分析している。「這有兩重意思：桃花源，避世的地方，也就彷彿神仙的境界，表示嚮往，陶潛記中本假云在武陵；武陵今湖南常德，作者貶官南去時北望，離家鄉愈遠，也有思鄉之意。此三句所敘寫者，表面雖也是具象之景物然而卻並不同於前舉諸例中的現實中之景物，而是進入了一種含有豐富象徵意義的幻象中之境界了。」前掲著作、120頁。

詩の冒頭で唐突に現れた、霧に覆われる楼台や見えなくなった渡し場。夜という時間だけが示され、季節や場所が説明されなかったため、架空の風景のように感じられる。「失う」、「迷う」という二つの動詞によって、理想と故郷を失い、予想のできない運命に身を任せて彷徨っている詩人の精神状態を彷彿させ、詩人の心象風景のように感じられる。蝶恋花の冒頭の庭と同じく、「踏莎行」の冒頭の風景もまた心象風景として理解できる。

次に続く風景描写は、王国維の選んだ、有我の境の例とする二句である。「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮。」（可ぞ堪へん孤館春寒に閉ざされ，杜鵑の聲裏に斜陽暮るるに。）孤館は秦観一人住まいの旅のやどりで、副タイトルの「郴州旅舎」の郴州にある旅の宿である。「可堪」は「不可堪」、「怎可堪」の略で耐えられないという意味である。ひっそりとした旅のやどりの中、（わたし）は肌に染み込んでくる早春の寒さを耐えられなくなっているという。先ほどの「蝶恋歌」の「門掩黄昏」の「掩（閉ざす）」と同じように、「春寒に閉ざされ」ここにも「閉ざされる」が用いられている。閉ざすは、詩人の生きる姿勢を表す動詞で、その姿勢は外の世界に開いているものではなく、内側の世界に閉じ込もっているものである。ひっそりとしていた旅の宿りは詩人と春の寒さとともに閉ざし込もっている。その寒さは詩人の内側に浸透し、ひっそりとしている宿りと一人ぼっちの詩人の姿を一体化させる。寒さは外側にあるものであると同時に、詩人の内側にあるものでもある。孤、閉、寒は、宿の状態を表現するものであると同時に、詩人の内面の状態を表すものでもある。従って、この宿は、現実の風景でありながらも詩人の心象風景の現れのようにも感じられる。

そして、子規の鳴く声のするうちに夕暮れが沈んで行く。子規の鳴く声は悲痛の叫び、「不如帰去」（帰り去くにしかず）と言われている。ここは秦観にとって家ではなく、旅の宿りでしかない。家に帰りたいが、帰れない。彼の耳に「帰り去くにしかず」という子規の悲痛の鳴き声が響き、目に沈んでいく夕日が映る。本来斜陽は夕日が暮れるという意味を持つため、後の「暮れる」があると意味が重複しているが、秦観は敢えて「暮れる」という動詞を用いて、彼の感じている夕日が一刻また一刻沈んでいく動的な状態を強調する。王国維は秦観の「踏莎行」を「淒厲」という一言で評価している[23]。「淒厲」というのは元々悲しくて鋭い鳥の悲鳴を表す形容詞である。王国維は、この詞において、ここで描写された夕暮れに悲鳴のように鳴いている子規の姿が最も鮮明に感じとり、

23　『人間詞話』第二十九則、原文：「少游詞境最為淒惋。至可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮，則變為淒厲矣。東坡賞其後二語，猶為皮相。」謝維揚、房鑫亮主編、前掲著作、469頁。

詩人秦観そのもののように感じたのではなかろうか。夕日が一刻一刻沈んでいく時、四方の暗闇に段々と飲まれていく、帰りたいと叫び続ける子規は、秦観の姿でもあろう。ここの風景描写は、現実の風景と詩人の心象風景が二重になった風景である。

詩の最初の風景描写は具体的な時間と場所の説明がなく、先行研究では詩人が虚構した風景とされ、その後の旅の宿の二句は現実の風景と理解される[24]。この二つの風景の関係性について、時間において夜から夕方への変化には、連続性がないが、空間において楼台、津渡、旅の宿の地理的な関連性も不明である。確かに前者は虚構で後者は現実だと解釈する方が無難であるが、二つの風景に間に断絶が生じる。もし動詞を糸口として観察すれば、「失う」、「迷う」、「閉じる」、「暮れる」、これらの動詞によって表している状態は、孤独で絶望であって一貫している。つまり、この二つの風景を心象風景として理解すれば、断絶が消え、文脈の一貫性を持っている。

人間詞話の第二則で、王国維は造る境と写す境の説明を述べている。「造る境有り，写す境有り，此れ“理想”と“写実”の二派の由りて分かるる所。然れども二者頗る分別し難し。大詩人の造りし所，必ず自然に合し，写せし所の境も，亦た必ず理想に鄰する故に因る。」[25]文字通りに理解すれば、王国維は異なる二つの境界があると語っているように理解しやすいが、「然れども二者頗る分別し難し」というところに注目すると、はっきり分けられないと述べられている。さらに、造る境界でも自然に合して、写す境界でも詩人の理想と一致するというのは、心象風景（造る境）でも現実の風景（写す境）のように、現実の風景（写す境）でも心象風景（造る境）のように互い重なり合っているという意味ではなかろうか。つまり、作る境と写す境は、同じ詩作における詩人の心象風景と詩人の置かれている現実環境が重なる、二重構造の風景描写である。さらに言えば、『人間詞話』の第五則において王国維は「写実家は理想家でもあって」、「理想家は写実家でもある」と述べている[26]。つまり、彼の中で、造る境と写す境や写実と理想などの二元論的な分け方がないと理解できる[27]。

24　葉嘉瑩『靈谿詞說』、上海戸籍出版社、1987年、260頁。

25　『人間詞話』第二則、原文：「有造境有寫境此理想與寫實二派之所由分。然二者頗難分別。因大詩人所造之境必合乎自然，所寫之境亦必鄰於理想故也。」謝維揚、房鑫亮主編、前掲著作、461頁。

26　『人間詞話』第五則、原文：「自然中之物，互相關係，互相限制。然其寫之于文學及美術中也，比遣其關係，限制之處。故雖寫實家，亦理想家也。又雖如何虛構之境，其材料必求之于自然，而其構造，亦必從自然之法則。故雖理想家，亦寫實家也。」謝維揚、房鑫亮主編、前掲著作、462頁。

27　もしそうであれば、王国維はなぜ造境と写境、写実と理想の対概念を挙げて説明しているのだろうか。その検討は稿を改めて論じる。

二、美的感情の風景化

ここで文学という領域を踏まえながら美学の領域と結びつけて美学の概念「美的感情」の観点から詩の解釈を試みる。十八世紀にはじまる近代美学（aestheica）は文字通りに訳せば感性学である。それゆえ、近年芸術作品における感情の基本構造を解明する学としての「美学＝感性学」の可能性を探る動きは高まっている。詩人が詩を通して表現する感情は美的感情である。ただ、作品制作時の作者の心の状態がどのようなものであったかは伝記的、心理学的な問題ではあっても美学的な問題ではない。美学的な問題としての感情表現ということで問われているのは、あくまでも作品の内側に表現され認められる、その作品に固有の感情的質である[28]。二においては、有我の境界の詩作における美的感情の分析を行う。

2－1　静から動へ起伏する感情

「蝶恋花」の終わりの部分は、王国維の選んだ有我の境の例としての二句である。この二句を詳細に分析するために、まずはその前半の「淚眼問花花不語。」（涙にぬれて花に問へど花はかたらず。）を見よう。（私は）涙目で花に問いかけるが花は語らないという。花に問いかけるが花は語らないというのは、唐の時代の作品の表現を借りたものである。嚴惲作の「落花」の「盡日問花花不語，為誰凋零為誰開。」と溫庭筠作の「惜春詞」の「百舌問花花不語，低徊似恨横塘雨。」である。この二つの作品は「花が語らない」という描写の後に、詩人が花の枯れてしまう運命を哀れむこと（「為誰凋零為誰開。」（誰のために枯れ、誰のために咲くのか）」、及び花が自らの運命を恨むこと（「低徊似恨横塘雨」（花は想いに耽って横塘に降ってきた雨を恨んでいるようだ）」が描写され、詩人が花を哀れんでいることを表している。したがって、「蝶恋花」のここも同じく、花に問う女性は、枯れてしまう晩春の花を憐れみ、黙っている花は自らの運命を恨んでいると理解できる。だが、今までの詩作と異なるのは、最初の二文字において、嚴惲作は「盡日（一日中）」で、溫庭筠作は「百舌（クロウタドリ）」であって感情状態の描写ではないが、蝶恋花は「涙目」であって、花に問う前から女性の心中にすでに悲しみに満ちていたという感情状態が描写されている。

つづく後半の「乱紅飛過鞦韆去。」（ちりぢりに乱るる花の秋千をとびすぎにけり。）一陣の風がやってきて、落ちて乱れた花は、風に飛ばされ、ブランコに過ぎて去ってい

28　西村清和『感情の哲学　分析哲学と現象学』、勁草書房、2018年４月、271頁。

く。「乱紅」は枯れた花の様子の惨めさを表しているが、ブランコは詩の表現においては女性の遊具として女性の象徴とされている。女性の目には、乱紅がブランコに飛ばされ、かつてそのブランコに乗って遊んでいる自分の姿と重なるのであろう。女性は、風とともに去ってしまった花を我が身のように眺めているのであろう。ここも現実と心象が重なる風景である。ここで用いられた動詞は「飛ぶ」、「過ぎる」、「去る」は終わりの前半部分の「問う」、「語る」と比べて、運動が伴う動的なものである。花に問いかけ、花が黙り込むという静的な場面から急に一陣の風が起き、花が一気に飛ばされ去っていくという動的な場面に切り替えられる。

詩の最初は静けさに満ちる庭から雨風が吹き荒ぶ夕方へ変化し、また最後の部分で、静的な場面から動的な場面へ急変した。文字表現から生まれた運動は、静から動へ、そしてまた静に戻り、すぐ様に動へ変わっていくという、まるで旋風のようである。文字に流れている変化の激しい暗流は、主人公の起伏しつつける感情であって、詩における美的感情として捉える。その感情は抑えようとも抑えきれず起伏する悲しみである。最後の三文字の「鞦（qiu）韆（qian）去（qu）」また連続三つの摩擦音の「q」で、今まで積み重なってきた女性の嘆きを最大に増長させ、余韻を残す。この詩の全体に貫く嘆きの響きも悲しみの感情の聴覚的な露呈として捉えられる。

2－2　感情の風景化

「踏莎行」の後半を見よう。「驛寄梅花，魚傳尺素，砌成此恨無重數。」（驛は梅花を寄せ，魚は尺素を傳ふ，砌み成す此この恨み重數無し。）「驛は梅花を寄せ」が『太平御覧』に記載された、手紙に纏わる話に由来する。南の江南に住んでいる陸凱が北の長安にいる友人の范曄に手紙の代わりに梅の枝を送って春を伝えたと記されている。「魚は尺素を傳ふ」も同じく手紙にまつわる詩、古楽府の「飲馬長安窟」に由来する。遠方からやってきた客人の持ってきた土産の魚の腹の中に手紙が入っているという。秦観は遠く離れた故郷の家族と友人への思いを手紙に託したいが、距離が遠いため、手紙のやり取りも簡単ではないと嘆く[29]。煉瓦や石で壁を作ると言う意味の「砌」という動詞を用いて、心中の数え切れないほどの恨みが煉瓦や石で作った壁のように心中に塞がれると表している。子規の鳴き声と結びつけて解釈すると、秦観の恨みは故郷から遠く離れ、帰りたくても帰れないことに起因するものだと分かる。

29　葉嘉瑩「這兩句寫的乃是懷舊之多情與遠書之難寄。」前掲著作、262頁。唐圭璋「寄梅穿書，致其相思之情。」前掲著作、106頁。

詞の最後の二句「郴江幸自繞郴山，爲誰流下瀟湘去。」（郴江は幸自（もと）より郴山を繞るべきも，誰が爲に流れ下りて瀟湘に去るや。）郴江は元もと郴山に起源し、郴山を囲んで流れているのに、誰のために湘江に流れ下ったのか。もともと郴山の周りを流れているあなたは誰のために湘江に流れていったのかと秦観は川に問いかけている。川の流れは、地理と気候の状況によって決められるもので、誰かのために決められたものではない。それは合理的な問いではない。非合理的な問いの向けている本当の相手は、非合理的なものであろう。それは、理不尽な運命であろう。「誰のために」と問いかけることによって、郴山を擬人化にし、秦観自身と重ならせる。川の運命への問いかけを通じて、理不尽な運命に憤懣をぶつけ、自分自身を哀れんでいる。自分はなぜこんな辺鄙な場所に流されてきたのか、なぜ故郷に帰れないのかと。

詞は流れていく川のイメージで幕を閉じる。秦観の他の詞においても、感情を川の流れに例える作品が多い。「望海潮」の「無奈帰心、暗隨流水到天涯。」は帰りたい気持ちを天涯まで流れていく川に例え、「江城子」の「便做春江都是淚、流不尽許多愁。」は涙を春の川に喩えている。秦観は数えきれないほどの恨みを抱えている。詞の最後で、数えきれない恨みを限りなく流れている川に喩え、目に見えない感情を言語によって風景化する。詞全体を振り返ってみれば霧に覆われる建築物や人影のない暗い月夜から始まる詞は最初静的だったが、鳴く子規、暮れる夕日から緩やかに動き出し、そして、「砌」という動詞によって壁のように一旦固定し、最後に一気に川のように奔流していく。静から動へと繰り返す変化は美的感情の変化である。

二つの作品の最初は、朝の庭と夜の川辺で、静寂な風景であった。その後、風景は少しずつ動的になって。風や雨、夕日の運動を経て、風が落ち花を飛ばしてゆき、川が綿々と流れていく、広大な自然現象の運動を通じて、詩人たちの抑えても抑えきれず、噴出する感情の運動を表す。王国維は有我の境は「動が静になるときに生じるため、宏壮である」と語っている[30]。王国維のいう、動から静になった時に得るというのは、詩は動的から静的に変わるという意味ではなく、もはや動と静の転換による運動を指している。それは、詩における美的感情の起伏である。二篇の詩には「無重數」という表現があった。悲しみや恨みなど、詩人たちの感情は数え切れないほどある。その感情を空に舞う風や大地に奔流する川に託して言語化し、風景画のように視覚的に訴える。宏壮は広くて大きいという意味である。宏壮というのは、風景化にされた美的感情の持つス

30　「無我之境，人唯静中得之。有我之境由動之静時之。故一優美，一宏壮也。」謝維揚、房鑫亮主編、前掲著作、462頁。

ケールを指す表現である。

終わりに

『人間詞話』において、王国維は境界に明瞭な定義を与えていないが、第九則まで造る境と写す境、理想と写実、有我の境と無我の境、静と動、優美と宏壮など二つで一対の「対概念」を五つ上げて説明をしている。これらの説明だけを見ると、境界は二つに分かれる二元論的構造を持つ概念のように理解しやすい。だが、本論文の王国維の挙げた境界の持つ典型的な詩作の分析を通じて、造る境と写す境、理想と写実の関係性は二元論的な対立するもの同士ではなく、一元論的で統合的な関係であることを明らかにした。王国維の選んだ詩の風景描写の部分は、詩における詩人の心象風景と詩人の置かれている現実環境が重なる、二重構造の風景描写であることが分かった。つまり、境界は心象風景と現実風景の二重構造を持つ風景描写だと言える。

さらに、詩に用いられた動詞に着眼し、詩の全体の風景描写における自然物の運動の分析を通じて、表現されている美的感情の特質を明らかにした。美的感情は起伏するものであって、詩の最後で悲しみや恨みなど数え切れないほどの感情は、大空に舞う風や大地に奔流する川として言語化し、風景画のように視覚的に訴え、詩に宏壮なスケールをもたらしている。『人間詞話』の第六則において、王国維は「景」と「情」の関係を次のように述べている[31]。「境は獨だ景物を謂うのみに非ざるなり。喜怒哀樂も，亦た人心中の一境界なり。故に能く真の景物、真の感情を寫す者，之を境界有りと謂う。否らずんば則ち之を境界無しと謂う。」人間の外側にある景物だけではなく、内側の感情も境界であって、内側の真の感情を写せば、境界があると王国維が述べている。彼の言う感情は、作品における美的感情であろう。そして真の景物は単なる現実の風景ではなく、美的感情が表現できる風景でもある。境界は、作品における二重構造の持つ風景描写だけではなく、その風景描写によって表現された美的感情のことでもある。有我の境の詩の場合は、美的感情が広大なスケールを持っているため、詩そのものにも広大なスケールをもたらしている。今後は有我の境と比較しながら、無我の境の美的な感情の特質の分析を行なうと思う。

31　『人間詞話』第六則、原文：「境非獨謂景物也。喜怒哀樂，亦人心中之一境界。故能寫真景物，真感情者，謂之有境界，否則謂之無境界。」謝維揚、房鑫亮主編、前掲著作、461頁。