

王船山の詩論をめぐって

本間次彦

郭紹虞はその『中國文學批評史』(新文藝出版社、一九五五)六八「從王夫之到王士禎」を、黄宗羲の詩のジャンル論を引用することで始めている。黄宗羲によれば、詩の諸ジャンルはすべて「興觀群怨」(論語「陽貨」篇で孔子がそれにより『詩經』を性格づけている四つのカテゴリー)のいずれかに配當される。すなわち、「興」(詠懷・遊覽・咏物)「觀」(弔古・詠史・行旅・祖德・郊廟)「群」(公讌・贈答・送別)「怨」(哀傷・挽歌・遺論・風諭)のように。郭はこれを作詩者の「興觀群怨」論と規定し、そのとき「興觀群怨」はそれぞれ諸ジャンルの種別を大枠で形成するものとして、相互に切り離されているとする。それに對して提起されるのが、讀者の詩篇に接する態度の諸類型としての「興觀群怨」が、その一方で相互の有機的な連繫への可能性が常に開かれている、王船山の讀者の「興觀群怨」論である。

この「興觀群怨」相互の有機的な連繫への可能性を常に開いておくことが、王船山においては、作品評價の準則を示しているとともに、その創作論へのはねかえりとして、創作の規範をも示していることを周到に指摘している鄧潭洲(『王船山傳論』、湖南人民出版社、一九八二、三〇七—二頁)に比べれば、讀者の「興觀群怨」論との郭の規定があまりに牧歌的に過ぎることは確かである。しかし、黄宗羲と王船山

の「興觀群怨」論の位相の違いを、作詩者對讀者のかなり機械的な構圖は、それを比喩として見る限り、それなりの鮮明さで言い當ててはいる。

兩者の「興觀群怨」論の對比については郭紹虞以來顧られなくなつてしまつたが、本稿では、むしろ、郭が黄宗羲を引用する際に中略してしまつた箇所を通じて、兩者を對置させることから始めたい。その部分だけが意圖的に省かれているところから見ても、郭は次の一節につきままつた關心を持たなかつたようである。しかし、本稿にとっては、そこそがかえつて興味深い部分と思われるのである。

(修辭技法の三種別として)比と興を強引に區分し、賦にもそれが適用される範圍を示す。この三種別の區分が維持できなくなると、さらにそれらを相互に組み合わせようとする。それは、一つに融け合はなかつたものとしてある性情を、人爲的な境界によつて南北に分斷するようなものだ。(『南雷文定四集』卷一「汪扶晨詩序」)

黄宗羲はここで、『詩經』解釋に、あるいは詩作一般の批評に用いられてきた傳統的術語である、「賦比興」という修辭技法の三種別を表す語によつて、詩を包括的に論じることの無効性を訴えている。つまり、黄宗羲はその詩のジャンル論を、あるいは、詩論中の術語とし

て唯一包括性を有しうるものとしての「興觀群怨」を、その可能的な阻碍要因である「賦比興」を失脚させることにより、成立させていたのである。彼にとつて、詩を包括的に論じることが可能にするのは、詩ジャンルについての「興觀群怨」の分類圖式でしかないのである。

それに對して、『古詩評選』『唐詩評選』『明詩評選』の三選著における王船山は、「賦比興」によつて詩を包括的に論ずることの可能性にあくまで固執しているかに見える。彼は少くともその無効性を支持してはいない。同時代を共有した黄宗羲とは對照的なその姿勢は、彼のどのような「賦比興」解釋に由来するのか。その點について、第一章では注目したい。「賦比興」によつて詩を包括的に論ずることが直面する困難は、第一章で確認されるように、恐らくはそのような困難を背景に語っていると思われる、黄宗羲が指摘するところである。したがつて、王船山における「賦比興」論は、そのような困難を回避するために、かなりの屈折を抱えこむことになる。そして、その屈折にこそ、それを維持するための困難が常につきまとう、前代の「賦比興」解釋の歴史が刻みこまれていたのである。だから、その屈折を解きほぐしつつ考察を進めていくためには、どうしても前代の「賦比興」解釋を参照しなければならぬ。しかも、王船山の「賦比興」論という問題設定自体これまで顧られることがなかった。そこで、第一章の論述は、王船山に至る「賦比興」解釋の系譜を慎重にたどった上で、彼の「賦比興」論の位置を測定するという手順をとり、ゆっくり歩が進められる。この歩みを通して、彼の「賦比興」論の核心である、詩作における作者と話者の關係の問題、つまり、作品中で誰がどのような視線を持つ者として語っているかの問題が、提出されている地點にまで行き着くはずである。

「賦比興」論が修辭技法の種別に關連して組み立てられた問題として、共時的にその構造が明らかになるとしたら、第二章では、王船山の詩史の構想を主導的に方向づけているその詩形生成論に注目したい。四言詩形から近體詩形に至るまでの生成の系譜を彼の指示に従つて再構成することは、彼の詩史の構想をうかがうための必須の作業であると思われる。また、そのような系譜づけの試み自體がきわめて特異でもあることは、その著者がそのことに氣づいていないながら、姜書閣『詩學廣論』（中國社會科學出版社、一九八二）「律史」篇第二が教えてくれる。そこで網羅的に紹介されている、律詩の成立に至るまでの各詩形の系譜づけについてなされた、歴代の詩論家による意識的な試みは、いずれもそれを断片的に示しているにすぎないのである。にもかかわらず、その作業の重要性ははまだ認知されていないようである。

自覺的な形態のもとに、詩形および詩風の變遷（大古→劉宋初）を史的に統一的に考察した先驅が『文心雕龍』『明詩』『樂府』であつたとすれば、鍾嶸『詩品』は、五言詩形にのみ限定しての、代表的詩人の系譜論（周→梁）であり、『滄浪詩話』『詩體』は、詩形および詩風の、各時代そして各個人を通してモザイク的に列擧された、變遷史（周→宋）である。だから、それらについては、「明詩」「樂府」の包括的な枠組に對して、前者はより細心に作者間の系譜を跡づけるため、後者はより後代の複雑な詩形および詩風の變遷までも把握するために、いずれも各詩形間の有機的な關係づけを同時に進行させることを放棄している、と見ることがができる。王船山の詩史の構想を、その詩形生成論を中心にして丹念に再構成するなら、彼に先行してなされた代表的な詩史の構想であるこれら三者間の相克を解消できるのではないか、

というのが筆者の豫想である。しかし、それを實證するためには繁雜な手續が伴う。本稿では、それを主導的に方向づけている、彼の詩形生成論を提示するにとどめたい。原初の詩形を現している『詩經』への溯及から始めて、五言詩形と七言詩形の二系譜に各種詩形を收斂させていくさまが、そこに見られるはずである。

前二章で取りあげた問題にそれが密接に關連していることによつて、第三章では、詩作の要件として王船山が掲げている「現量」(もととは法相宗の認識論的考察で直接知覺を意味する術語である)の意味するところを劃定してみたい。たとえば、戴鴻森はその用法を解釋するにあつて、適切にも王船山の法相宗術語辭典である『相宗絡索』における「現量」の定義の参照を求めている。その上で、ここでの「現量」の用法を、字義通りにではなく、比喩として(すなわち、字義通りの意味の轉用として)解しているのは妥當であらう(『臺齋詩話箋注』、人民文學出版社、一九八一、五二—三頁)。鄧潭洲によれば、それは、直接知覺に基づいて、自己の感情を寓した詩的形象を生み出す構想力の働きの一つである(前掲書三三〇頁)。この「現量」の意味するところを、第三章では、前二章で考察した修辭技法論・詩形生成論と關連させて再考してみたいのである。

それによつて、詩的構想力の働きを「現量」と等置する鄧の解釋は完全ではないことが明らかにされる。むしろ、詩的構想力の働きは、「現量」にのみは限定されない何かなのである。

そのことを確認したなら、さらに、「現量」がその字義通りに用いられている『讀四書大全說』の一節(卷十「孟子」「告子」上篇二五、中華書局版で六九六—八頁)を呼び出すことができる。前稿(『王船山における「思」概念の思想的射程をめぐって—『讀四書大全說』を中心に—『中國

—社會と文化』一、一九八六)で、筆者は『讀四書大全說』を中心にして、王船山の認識論と價值論・時間論の關連の問題を扱った。その際、その「官」(能力)が「思う」こととして現れるかどうかによる「心の官」と「耳目の官」(『孟子』「告子」上十四)の對比が、全篇の構成を導く鍵となった。前稿では關説しなかったが、「現量」は、豫想されるところであり、まさにその「耳目の官」の現れであるとされている。これを糸口にして、本稿を前稿と關連づけ、それにより王船山の思想的關心中でその詩論の占めている位置を、最後に考察することになる。

一 「賦比興」論

前代の「賦比興」解釋を最初に方向づけたものとして、まず漢唐訓詁學者のそれを通覽しよう。

「賦」は、「賦とは鋪くということである。今の政教の善惡をそのまま鋪き陳べるといふことである。」(『周禮』「大師」鄭玄注)、「詩句で事がらをそのまま陳べ、比喩を用いないのは、すべて賦辭である。」(『詩經』「大序」孔穎達疏)。

「比」は、「比とは物に喩へることである。」(『周禮』「大師」鄭玄注)、「比とは、今の失政を見て、決してそのままに言わず、比喩によつて言うことである。」(同鄭玄注)、「…の如しなどと言うのは、すべて比辭である。」(『詩經』「大序」孔疏)。

「興」は、「興とは事がらを物に假託することである。」(『周禮』「大師」鄭玄注)、「興とは、今の善政を見て、阿諛となるのを避けるため、善き事がらを喩えにそれを勧めることである。」(同鄭玄注)、「興とは起すことである。喩えにより類似物を引き寄せて、自分の心を喚起するのである。詩句で草木虫獸を喩えに思うところを示してい

るのなどは、すべて興辭である。『詩經』「大序」孔疏。

「比」と「興」の關係について、「比と興は、同じく他の物に假託する。それについて、比は顯し興は隱す。顯す方が隱すものに先立つべきであるから、比は興の前に置かれる。毛傳でただ「興也」とだけ言われるのは、興のあり方が比喩であることを隱すところにある（ために、それを指摘しないと理解しがたい）からである。」（同孔疏）。

ここで注目したいのは、解釋者（鄭衆・鄭玄・孔穎達）によつて「賦比興」それぞれの解釋に多少のニュアンス上の差異が生じているもの、彼らがあくまで「賦比興」（鄭玄・孔穎達）あるいは「比興」（鄭衆）を相互に区分しようとし、また、彼らがいずれも「賦比興」あるいは「比興」を一句から數句において働かせる修辭技法であるとの前提で解釋しようとしていることである。とりわけ孔穎達は、端的にも選擇可能な三種の措辭の差異（賦辭・比辭・興辭）に問題を置き換えて「賦比興」を解釋している。一篇の作品中にあつて、各句の意味するところは各句相互の關係に基本的に支配されるにしても、彼らの解釋に従えば、「賦比興」の適用のいかんはそれぞれ各句においてこそ辨別されることになる。毛傳の「興也」という指摘がある詩篇に與えられてゐる場合、孔穎達にとつてそれは、その一篇が「興辭」を含んだ詩であることを意味しているはずである。

前代の「賦比興」解釋の歴史の中で、漢唐訓詁學者たちとともに一方の類型を構成している六朝文藝理論家の解釋を、ついで参照しよう。「賦」は、「ことがらをありのままに記し、ことばに託して物を描く修辭法、それが「賦」である。」（鍾嶸『詩品』序一、興膳宏譯、『文學論集』中國文明選13、朝日新聞社、一九七二）。

「比」は、「比」は「附」ける「意」である。論理的に「附」ける「

には、同類項で整理しつつ事態を説明し、…論理的に「附」ける「こ」とから「比」が始まるのだ。「比」は胸中に鬱積する憤りをはつきりそれと指して表出し、…では「比」とはいったい何かと言えば、物を描いてそれにある意味を附加し、誇張した表現で事態を適格に指し示すものということになる。』（劉勰『文心彫龍』「比興」、興膳宏譯、『世界古典文學全集』25、筑摩書房、一九六八）、「物にことよせて志を譬える修辭法、それが「比」である。」（『詩品』同上）。

「興」は、「興」は「起」こす「意」である。…心情を揺り「起」こすに際しては、心の微妙な變にそいつつ思考をまとめあげる。心情を揺り「起」こすことから「興」が生まれ、…「興」は譬えの垣をめぐらして諷諭する。…「興」の諷諭の方法は、婉曲だが筋が通つており、小さな具象の屬性から、大きな抽象的意味を抽出してくる。…このように「興」の技法においては、對象は明らかでもそこに秘められた意味は模糊としているから、どうしてもそれを説き明かすための注釋が必要とされる。」（『文心彫龍』同上）、「ことばは終つても情趣の餘韻が残っている修辭法、それが「興」である。」（『詩品』同上）。

「賦比興」相互の關係について、『詩經』の内容は深遠で、その中に詩の六つの原則（六義）を包攝しているが、毛公は注釋を書くに際し、ことに「興」を大きく取り上げている。それは恐らく…「賦」（直叙）はすべてを等しく客觀的に描寫するという明確な概念規定があり、また「比」（直喻）は性格が明らかなのに、「興」だけが模糊としているからであらう。」（『文心彫龍』同上）。

漢唐訓詁學者が、『詩經』における修辭技法の種別を表す語としての「賦比興」あるいは「比興」を解釋しているとすれば、劉勰・鍾嶸は「賦比興」の意味するところを詩作一般の場に廣げて考察しようと

している。詩である限りは、その各詩句の表現につき、いずれか一つが必ずそれから選擇される措辭の三種別（鍾嶸は「賦比興」をわざわざ「三義」と總稱している）として、彼らは「賦比興」を解しているかに見える。

ところが、唐の詩僧である皎然にまで至ると、詩句において「比興」を相互に區分けて解釋しようとする理論的試みのさ中に、黄宗羲のいわゆる「比と興を強引に區分」することが放棄され始める。

形象の類似性による比喩を比と、意味の類似性による比喩を興という。意味とはここで形象における意味のことである。鳥魚草木人物名數萬象すべての中で、意味の類似性を共有しあっているものいずれにも比興を適用できる。「關雎」の場合がそれである。『詩式』「用事」

「比」と「興」の差異は、「形象」と「意味」の「類似性」のどちらに依據する「比喩」であるか、にあるとされた上で、「形象」と「意味」は一轉して、「形象における意味」との形態で相即するものであると言われる。つまり、兩者の種差が確定されたかに見えた直後に、「比」と「興」は完全に折り重ねられてしまふ。「關雎」は毛傳により「興也」と指摘され、劉勰はそこに「興」の代表例を認めていた。ところが、皎然によれば、その詩句に適用されているのは、もはや相互に區分されない「比興」の措辭なのである。詩句における措辭の三種別としての「賦比興」解釋の維持は、「比」と「興」の種差を明瞭に意識することの必然性がようやく薄れつつあることによつて、ここで一つの困難を迎える。

前代の「賦比興」解釋の歴史で、一方の類型を構成しているこのような「賦比興」解釋の系譜に對して、朱子は新たな立場を打ち出すこ

とになる。「賦比興」が詩句における措辭の三種別を表している限り、一篇の作品中に複数の修辭技法が同居することは常に可能である。鍾嶸などは、「詩之至」（『詩經』「大序」）を生む要件として、「三義」を「適宜に取捨しながら用い」（『詩品』「序」一、興廢譯）ることをはつきりと推奨してすらいる。そのような事態に對して、朱子は次のように反應している。

名前をそのまま示し、事がらをそのまま述べるのが、賦である。もともと言おうとしている事がらを、かりに兩句の喩えにより言い起こして、それに續けて述べるのが、興である。類似物を引いて喩えるのが、比である。（『朱子語類』卷八〇—12）

言おうとしている事がらを述べるのが興で、それを述べないのが比である。∴比は最初から比喩を用いていくのであつて、言おうとしている事がらはそこに述べられない。（同15）

私の考えでは、興體による詩篇と見なされたなら、それは、その上比體によるとは決して見なされるべきでないし、比體によると見なされたなら、その上賦體によるとは決して見なされるべきでない。（同26）

朱子によれば、「賦比興」は一篇（『詩經』では、一章（スタンザ））の詩の構成法を三つに分かっているものである。詩篇の構成法と修辭技法の選擇は、一對一の對應關係で不可分に結びつけられ、したがつて、複数の修辭技法が一篇の詩に同居することは原則的にありえないとされることになる。

このきわめて明瞭な立場も、しかし、その原則が『詩經』の注釋に應用される時、その貫徹は少しく阻まれることになる。つまり、このように劃期的な「賦比興」解釋が提出される一方で、その解釋の適

用範圍がいつのまにかあいまいに限界づけられてしまっているのである。『詩經』所收の詩章のほとんどすべては、『詩集傳』を通じて「賦比興」のいずれかに配當されていく。ただ、その中の二十九章(全詩章一四二の約二・五%)だけは、一章の詩の構成が複数の修辭技法の組み合わせで説明されている。すなわち、「賦而比也」(邶風・谷風) 2、「小雅・小弁」8、「賦而興也」(衛風・氓) 6、「王風・黍離」1 2 3、「鄭風・野有蔓草」1 2、「同溱洧」1 2、「豳風・東山」4、「小雅・小弁」7、「賦其事以起興也」(魯頌・泮水) 1 2 3、「比而興也」(衛風・氓) 3、「曹風・下泉」1 2 3 4、「興而比也」(周南・漢廣) 1 2 3、「唐風・蟋蟀」1 2、「小雅・巧言」4、「賦而興又比也」(小雅・頌弁) 1 2 3) のようにである。また、その各章すべてについて「賦比興」が配當されているわけではないため、『詩集傳』と同列に論ずることのできない『楚辭集注』でも、「賦也」「比也」「興也」にまぎって「賦而比也」「比而賦也」「興而比也」と言われているのを散見することができる。

これらは、朱子の原則からすれば、本来複数の詩章に分割されるべき事例であろう。しかし、それは、同一篇内の他の詩章との關係(形式および内容上の)から許されず、あくまでそれらを例外としてとめざるをえない。これらの事例においては、「賦比興」は詩篇の構成法そのものに不可分に關與し、ほとんど重なり合っているというよりは、詩句における措辭の三種別という先ほどの性格を再び現してくるかに見える。朱子の「賦比興」解釋の劃期性は、ここに至って、その明瞭性とともにいささか影を薄める。黄宗羲の「この三種類の区分が維持できなくなると、さらにそれらを相互に組み合わせようとすると」とは、恐らくこのような事態を指しているであろう。

王船山に先立ってなされた「賦比興」解釋の歴史は、以上の二つの

類型によって基本的に覆うことができるように思う。それらの解釋は、いずれもそこにあるあいまいさを含みうる餘地を残していた。黄宗羲が詩論中の術語としての「賦比興」に價値をまったく認めないのは、まさにそのあいまいさを嫌悪しているからである。それでは、これら前代の「賦比興」解釋の二類型に對して、また、それにまわりつくあいまいさに對して、彼は自らをどのように位置づけるのか。

ところで、まず注目する必要があるのは、『古詩評選』『唐詩評選』『明詩評選』の評語中で、「賦比興」それぞれが單獨の術語として用いられている場合があるほかに、それら相互の組み合わせの事例がやはり見られることである。すなわち、「一比一賦」(古詩評選) 卷一漢高帝「大風歌」,「或興或比」(同卷一蔡邕「飲馬長城窟行」)「用興用比」(同卷一吳邁遠「長相思」,庾信「燕歌行」)「上一句爲興爲比」(同卷三張融「別詩」)「前十二句皆賦也、後又用之爲興」(同卷五謝靈運「登永嘉綠嶂山詩」)「亦興亦賦亦比」(同卷五謝靈運「石門新營所住四面高山迴溪石澗茂林修竹」)「起四句即比即興」(唐詩評選) 卷二儲光羲「採菱詞」,「可賦可興可比」(明詩評選) 卷八梁有譽「越江曲」などのようにそれらは示されている。同一の箇所につき、「賦比興」いずれか一つを配當することの不可能を吐露しているであろう事例をも含めて、「賦比興」解釋が適用される場としてここで考えられているのは、各詩句なのか、それとも、一篇の詩それ自體なのか。一篇の詩の構成法と修辭技法の選擇を一對一の對應關係で結合させることが、その解釋の原則として掲げられていた朱子においてすら、「賦比興」解釋が適用される場合は時に浮動化し、それによって、彼がその妥當性を否定したはずの他方の類型との差異は解消されかねなかった。王船山がこの問題をどのように考えているのかについて、上の引用からだけでは明らかにできない。

また、この問題を二者擇一的に尖鋭化することの不可能性を、この問題につき恐らくは前代において最も自覺的であつた朱子自身が身をもつて示しているとも言える。王船山がその「賦比興」解釋を通じて、そのような隘路にどう對處しているかを理解する鍵は、改めて他の箇所から探り出さなければならぬ。

そして、王船山が「賦比興」三者を並列させて種別的に解釋している唯一の箇所が、次なのである。

興とは、遠いものによって近いものの印象を益すことである。比とは、舊いものによって新しいものを意味することである。賦とは、描寫を粗っぽいものから細部にまでたち入らせていくことである。

〔唐詩評選〕卷一王昌齡「行路難」

「賦比興」はそれぞれ「粗—細」「舊—新」「遠—近」間の關係づけを通して解釋されている。そこから、そのような關係づけを表現している數句間の敘述過程を辨別する指標として、これら三種の修辭技法が把握されている、と考えていふように思われる。このような過程がそのまま一篇の作品を構成しうる場合もあるだろうこと、また、その過程中の各句で適用されている修辭技法の同一性が、當然そのつど前提されていることを考え合わせるなら、「賦比興」解釋が適用される場はどこかという先の問題に對する柔軟な回答であるかにも、これは見える。しかも、この回答の柔軟性は、先の問題に對するそれまでの代表的回答例である、「賦比興」解釋の二類型の對立を無意味化してしまいかねない。少くとも先の問題を二者擇一的に尖鋭化する必要はこゝでなくなつた。王船山がその評語を通じて指示する「賦比興」解釋の適用の場は、一句（數句間の敘述過程中の一句として）から一篇の詩（數句間の敘述過程が同時に一篇の詩である場合）までのいずれの範圍で

もあることができる。

それでは、「興」が「遠」と「近」を、「比」が「舊」と「新」を關係づけるとはどういうことなのか。「興」と「比」の意識的な對比の明らかさから言つて、それは、それぞれの敘述過程の中で、「興」は空間を、「比」は時間を二分割して表出し、過程の同一性がそれらを共在せしめる、ということであろう。二つの異なつた空間と時間が、そこではその差異を保つたままに共在し、それによつてある同一の關係下におかれることになる、ということであろう。それらにさらに對比するなら、「賦」においては、敘述の進行によつてそれが詳細化していくにしても、單一の空間の廣がりや時間の進行が表出されるだけであると考えられる。

これらを確認した上で、王船山の「興」解釋につき、もう少し掘り下げてみよう。ただし、彼の口からこれ以上直接に聞くことはできない。二つの異なつた空間を共在化し、それらを同一の關係下におく敘述過程が「興」として示される、という前提を踏まえるなら、しかし、手がかりは與えられている。「春日遲遲たり、卉木萋萋たり、倉庚啾啾たり、鶯を采ること祁祁たり。訊を執え醜を獲、薄か言に還歸せん、赫赫たる南仲、獵狁子に夷げり。」〔詩經〕「小雅・出車」6をめぐつての彼の讀解がそれである。

注釋家は：婦人がちやうど藥を摘んでゐるところに軍隊が歸つて來たので、其れを見てゐる有様と解してゐる。それではさつぱり面白くなくなる。…出征軍人が歸つて來た。定めし女房達がちやうど藥を摘んでゐるところに、歸還軍凱旋の知らせが這入つてゐるだらうと思ひやつてゐるので、それで遲遲たる日も、萋萋たる草も、鳥の鳴く和やかさも、皆喜びを助けることになり、そして南仲の功が女

達を驚嘆させて留守宅は大喜び、其の有様を遙かに想像してゐるのであるから、出征軍人の満足の状態が窺はれる。そこで此の事を以て南仲の勳功を稱揚することになつてゐる。」(『詩譯』5、青木正見譯『清代文學評論史』「青木正見全集」第一卷、春秋社、一九六九、四二〇頁)つとにこの箇所を注目していたのが青木正見である。青木は、『詩譯』に表されている、文學性を重視する王船山の『詩經』解釋の態度を典型的に示すものとして、ここを擧げていた。それ以後もここについては少なからず説かれてきたが、鄧潭洲がここについて與えている詳細な解説(前掲書三二〇—二頁)が、それらすべてを總合してくれる。すなわち、鄧によれば、王船山はここで、詩作の際に構想力の果たしている役割を注解しているのだ。

だが、ここで問題とすべきはそれだけだろうか。作品中で語っている者は誰かという問題が、やはりここで取り上げられているのではないか。『詩經』作者が話者として作品中に設定しているのは誰かをも、やはりここで説明しているのではないか。「出車」6の前半部分を語る者は「出征軍人」である。「出征軍人」は「女房達」の存在する空間を語り出す。後半部分を語る者は依然として「出征軍人」であるか。「出征軍人」とは別に設定された話者である(王船山はこのいずれを選ぶべきかについてまでは教えてくれない。しかし、ここではそのいずれにしてもまったくさしつかえない)。「出征軍人」は自らの存在する空間を語る。「出征軍人」とは別に設定された話者であれば、彼は「出征軍人」の存在する空間について語る。しかも、これらは同時に語られている。話者(「出征軍人」自身である可能性も含めて)によつて語られる対象である「出征軍人」が、同時に、話者として、自らの語りの対象である「女房達」を「想像」している。話者を作品中に設定する権限を有す

る作者を基軸に、話者である「出征軍人」は同時に「想像」と事實を語りうる者であるか、自らの「想像」を語る「出征軍人」と同時にもう一人の話者が語っている。語られている二つの空間は、その距離を保持しつつ、語りを統べる基軸である作者を通じて互いに共鳴し反轉して、互いに他方の空間を意味づけあう。ここでは、作者の關係づけを通して通底化された異質の空間が共存している。これこそ「興」ではなかつたか。「遠」(前半部分)と「近」(後半部分)が共存させられて、單一空間内に並立することのない二つの視點(ここでは「出征軍人」の「想像」と事實をそれぞれ見つめるものとしての)からそれらが語られ、その視線は、同一の關係下におかれることにより、相互に絡みあうものとしての「興」の敘述過程が、ここで具體的に表されているように思える。「注釋家」(朱子もまた「賦也」としている)に對する王船山の不満は、この詩の全篇を、單一空間内を移動する視線からの敘述過程である「賦」に單純化してしまふことにある。だから、「興」とは、空間的に倍化された「賦」である、と考へてもいいと思われる。

「比」によつて異質の時間が共存し、それらが同一の關係下におかれた敘述過程とは、それでは、どのようなものだろうか。

「小雅・鶴鳴」は全篇比體が用いられ、言おうとしている事がらが一句にも明らかにされない。(『夕堂永日緒論』内編37)

朱子もまた「比也」と指摘していた「鶴鳴」二章(毛傳は「興也」と指摘する)について、王船山はここで朱子の先の「比」解釋を反復しているかに見える。ところで、「比體」によつて表された敘述過程の字義通りの意味は、では、何に關わっているのか。この問題に注目すること、彼の「比」解釋に對してもう少し理解を深めることができ。彼はそれを「物理」と答える。字義通りには「物理」が、明白な

文脈の中で語られていることから、その文脈からさらに派生してくる共示的な意味が、「人が何を感じているか次第で、いつでもそれに對應した解釋に導かれていく」(同上)とのように受容されていくと言う。つまり、ここでは、詩作に先立ってあらかじめ成立している「物理」(「舊」)を語ることを通して共示的な意味(「新」)がさらに語られることとして、「比」の敘述過程は表されている。その際、共示的な意味は字義通りの意味を支えとして副次的にしか現れえないとともに、字義通りの意味は、共示的な意味(「言おうとしている事がら」)が一旦現れてしまえば、それに到達するための手段としてのみ位置づけられ、おしのけられてしまう。したがって、時間はここで、顯在潜在二層の表出を通して、しかも、表出の二形態(「物理」が支えとして顯在するか、手段として潜在するか)を繰り返しつつ示される。異なった時間に根ざした二つの視線が平行しつつ、一方は常に身を潜めている。「比」とは、だから、このような不均等な關係において時間面が倍化された「賦」である。

「新」を拘束する程度がきわめてゆるやかな「物理」の「比體」が、「比」の敘述過程を半面において代表するとすれば、一方で、「舊」「新」二層の重疊は共通でも、共示的な意味がより限定的に指向されている場合もある。

詩には暗に指し示すところ(影射)が必ずあって作られるものがある。…六義の中でそのようなものとしてある比體だけはやたらに用いてはならない。…かりにそれを用いるとしても、必ず題を借りてのことであって、句にまで寓意するのではない。たとえば、「婕妤怨」「明妃曲」などに題を借りるのである。(『唐詩評選』卷三杜甫「野望」評語)

王船山の詩論をめぐって

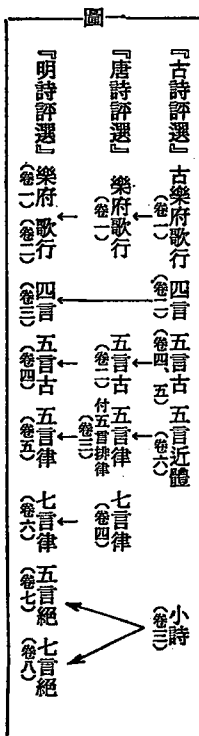
この場合(「影射」の「比體」)では、共示的な意味としてさらに語られるはずの「影射」の對象(「新」)が、傳統的な樂府題およびそのテーマ(「舊」)の借用によってあらかじめ限定的に圍い込まれることになるのである。

*

以上の考察を踏まえるなら、次のように總括することができるようになる。『賦』が単一の視點の空間的・時間的移動につれて進行する獨白體であるとすれば、王船山は、「興」と「比」をそれぞれ空間的・時間的對話體として位置づけようとしているのだ、と。

二 詩形生成論

王船山の詩形生成論の指示によって、各種詩形間の系譜づけを再構成するに先立ち、そのような系譜づけが意圖されるに至る地平を確認するために、『古詩評選』『唐詩評選』『明詩評選』各巻の編成の相互關係を、各種詩形が出そろっている『明詩評選』を基準に圖示してみたい。



現在見ることでできない『宋詩評選』の編成に關してはさておき、圖一からは、漢代以後に一般的に共有された詩形のすべて(たとえば、彼自身それに從って詩作している六言詩形は除かれている)につきアンソロ

ジを編み、かつそこに選ばれた作品のすべてに對し評語を與えることを、彼は自らに課しているかに思える。それにしてもここで一つ氣になるのは、現行の『唐詩評選』に四言と五言絶、七言絶の三部門が含まれていないことである。それは、當該時代に有力な詩形のすべてを網羅することを前提とした上で、さらに、前代に成立した詩形の部門を、後代の『評選』でそのまま繼承しようと、あるいは、後代に盛行した詩形の系譜を、前代に溯及して確定しようとして、しているかに思える三『評選』の編集方針との間に、明らかに齟齬をきたしている。

むしろ、そこに彼の評價が示されていると考えるべきなのだろうか。しかし、それに對する評價が明示されていない四言詩はともかくとして、『夕堂永日緒論』内編38、42等で唐の詩人の絶句（五言、七言とも）に下される評價は高いのである。しかも、『夕堂永日緒論』内編の成立事情につき、王船山の孫弟子（彼の末子である故の弟子）の曾載陽・曾載述がそれに付した識語という新資料が、周調陽によって提供されている（『王船山著述考略』、『王船山學術討論集』下冊、中華書局、一九六五、五〇〇—一頁）。それが教えてくれるのは、唐詩のアンソロジー、ついで、古詩・宋元詩・明詩のアンソロジーが編まれ、さらにそれらすべてに評語が與えられた上で、この作業全體をまさに集約するものとして『夕堂永日緒論』内編が書かれている、ということである。だから、現行の『唐詩評選』と『夕堂永日緒論』内編とは、その成立事情から言つて、本來緊密に對應しているべきはずである。兩書を照合させるなら、現行の『唐詩評選』から不可解にも絶句の部門が缺如していることを除いて、それは十分に確證できることである。その上、現時點で最も完備している周の『著述目錄』（前掲書五〇七頁）が、『夕堂永日四唐詩選評』七卷」と掲げていることを踏まえるなら、現行の

『唐詩評選』四卷からは四言と五言絶、七言絶の三卷分が脱落しているのではないかと十分の根據をもって豫想できるように思われる。だとすれば、やはり、三『評選』では、その時代には既に成立していたかつ有力な、あるいは、前の時代か後の時代に一般的であった、詩形すべてを網羅することが、それぞれ目指されていたのである。つまり、三『評選』を通じて、そのような詩形の命運が通時的に示されているのである。

各種詩形間の系譜づけの問題は、個々の詩形が系譜づけられた、このような地平において提起される。

四言の詩篇は、やはり『詩經』に始まる。喩えを廣く引いて思いを快い言葉に表すのは、雅の徒である。微妙な表現に感情をこめて言おうとしている事がらを傳えるのは、風の徒である。頌は樂府の起るところで、四言による表現を主たるものとはしないから、詩とは種類を異にする。鬼神に捧げ、人間をなごませ、喜びを傳え、思いを寄せるのも、管弦樂器に伴われて歌うことによるのであつて、言葉だけにたよるのではない。だから、何事かを言葉に託するとして、風や雅を選ばなければならぬ。漢以後、詩作する者の神韻はなべて盡きやすく、言葉によってそれを補おうとした。そこで、四言から五言が、さらに七言が派生してきたのである。（『古詩評選』卷二陸雲「公風、贈鄭曼季」評語）

樂府にはもともと古詩に通ずるところがある。：管弦樂器に伴われるか、ただ口ずさむのかに違いがある。（同卷一「古八變歌」評語）四言詩をその起源として、「風」・「雅」の系譜上に五言古詩が、「頌」の系譜上に樂府が成立する。七言詩は、後で見ると、「頌」樂府の系譜上に屬することになるが、まず「風」・「雅」——五言古詩の系譜

に沿ってみよう。

五言絶句は五言古詩から起こった。(『夕堂永日緒論』内編43)

小詩の詩篇は唐に盛行するが、唐人だけが作ったわけではない。

漢晋以來、小詩として傳えることができるものは、陳隋に至るまで、豊富だと言える。絶句と呼ばれることもある。(『古詩評選』卷三序)

五言絶句は、漢晋代に既に五言古詩から派生し、そこからまた五言律詩が、「絶句を引き伸ばし展開させた」(『夕堂永日緒論』内編43)結果として誕生する。「近體の詩篇は、唐初に始まる」(『古詩評選』卷六序)

としても、それは、「近體は、梁陳にも既に見られるが、杜審言によって初めて詩として充足させられた」(『夕堂永日緒論』内編38)ということ、

「近體の出自するところを明らかにする」ためには「西晋より陳隋に至るまでの間を溯る」(『古詩評選』卷六序)ことが必要となる

さらに、五言絶句とは別に五言古詩から派生した詩形として、五言排律が擧げられる。

排律の詩篇は、後人がそのように名づけたのである。その起こりは、五言古詩の對句を有するものなのである。晋宋以降、この詩形は多く見られる。(『唐詩評選』卷三杜審言「春日江津遊宴」評語)

『唐詩評選』では五言律詩の部門に便宜的に付隨させられているが、本来その系譜上の位置を異にしているため、「排律にそのまま律詩の規則をあてはめ、律詩を引き伸ばして排律とする」「盛唐以後」は「その本来のあり方を失っている」(同上)とされる。



王船山の詩論をめぐって

以上の五言詩形の生成の系譜は、上のように圖示できる(圖二)。

一方、「頌」—樂府の系譜はまず歌行を生む。

樂府の作品は、管弦樂器に伴われるのであり、歌行の作品は、必ず歌唱される。管弦樂器や歌唱によって、悲樂を天下に示す。つまり、これらは音聲の效果にたよっているわけで、文言としてはわずかな働かししかない。(『唐詩評選』卷一蔡孚「打毬篇」評語)

この歌行は「鮑照・庾信によって初めて作りなされた」(『夕堂永日緒論』内編38)のであり、鮑照は「七言の詩篇は何と言っても鮑照を祖とする。：鮑照はこの詩形において、實に千古に及ぶ影響力を有する」(『古詩評選』卷一鮑照「代白紵舞歌詞」評語)と、庾信の歌行「楊柳行」は「七言長篇では、これが第一の模範である」(同卷一)と評される。その脈絡から言って、「七言絶句は歌行から起こった」(『夕堂永日緒論』内編43)と言われるのも不思議ではない。そして、「七言小詩は梁簡文帝に始まる」(『古詩評選』卷三元帝「春別應禮」評語)と、梁簡文帝をその創始者に位置させる。七言律詩は、五言の場合と同様、絶句を「引き伸ばし展開させた」形式として解される。ただ、五言律詩の場合には、『古詩評選』卷六においてその系譜が組織的に溯及されていたのに対して、七言律詩の系譜に關しては明言されず、『唐詩評選』卷四の冒頭に杜審言の置かれていることが、類推の根據を與えてくれるだけである。

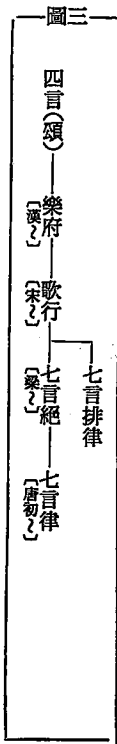
最後に、五言排律とは異なって、生まれそこねた詩形であると考えられる七言排律にふれてみよう。

七言長篇のあるものをかりに七言排律と名づけるなら、それは歌行とは異なった詩形であるかに見える。しかし、それは語句を多く並べつらねてその豊富さをほこり、語句を繁雜に寄せ集めて感情を

表そうというぐあいだから、象のように肥え太るか、駱駝のように瘦せ細るかで、いずれにしても全身に何の生氣も感じさせない。もちろん、歌唱することなどでははしない。(『古詩評選』卷一沈君攸「桂棹泛中河」評語)

歌行より派生したはずながら、その音楽性にまったくあずかりえていないために、むしろ、歌行における失敗作として、獨立の詩形としての認知を、七言排律は拒絶されているのである。

以上の七言詩形の生成の系譜は、次のように圖示できる(圖三)



系譜上の起點で、「風」・「雅」—五言古詩の系譜と「頌」—樂府の系譜との基本的差異は、「言葉だけにたよる」ものに對する「音聲の効果にたよっているわけで、文言としてはわずかな働きしかない」もの、それ、として表出された。それぞれの系譜上をたどっていくと、それは、さらに「五言古詩から起こったものは、言おうとしている事からを適格に表現し、一字一字その含意するところを精妙に按配して、人の思いを喚起する。歌行から起こったものは、全篇の流れをゆったりとしかも巧妙に配置し、一句一句に餘韻を持たせて、人を感動させる」(『夕堂永日緒論』内篇43)という形態をとる。そして、兩方の系譜上からそれぞれ選び出した二つの詩形を、詩人の能力を識別する試金石として、次のように斷じられることになるのである。

五言古詩を作れないようでは、風雅をきわめることはできない。七言絶句を作れないなら、まさに詩を作るべきでない。(同38)

三 「現量」論

既に見たように、鄧潭洲は詩的構想力の働きとして「現量」を抱えていた。鄧の解釋は、基本的に正しいと思われる。しかし、詩的構想力は「現量」を通してのみ現れるのではない。この點について、それに密接に關連している前二章の成果を呼び寄せながら考察してみよう。詩作に際しては、「景物そしてみずからの感情による」ことでおのずと脈絡が取れるのであり、「あれこれ思案する必要はない」ということを、「現量」の作用と等置している『夕堂永日緒論』内編5の記述に對して、戴鴻森は、『相宗絡索』から次の箇所を注に引いている。

「現量」の「現」には「現在において」という意味、「現成している」という意味、「眞實を顯現する」という意味がある。すなわち、現量はその認識が、「現在において」のものであって、過去に影響されず、「現成している」ものとして、事物との接觸による知覺であり、思惟による推理を通じて與えられるのではなく、「眞實を顯現する」ものとして、事物の本性そのものを疑いの餘地もなく顯現するのであり、虚妄をまじえない。

ところが、詩作と「現量」の不可分の關係を同じく表現していると思われる、「一時一事を範圍とする」との規定の場合に、「そこにおいて詩作が遂行される」「一時一事」が、たとえば「日の傾いてから月の出るまで」(『夕堂永日緒論』内篇8)の時間的過程の如く例示されるとすれば、既に詩作は「過去に影響され」ることを必要としている。したがって、ここでは、戴とともに「現量」を、あくまで比喩的な用法として理解しなければならぬ。

その上で、「一時一事」をさらに逸脱している詩が、次に問題とな

る。

杜甫の長篇などには、數月日にわたつての事が、一篇に盛り込まれている。…それらは、傍觀者の視點で叙述が進められていくもので、みずからの感情を言い表す詩篇ではない。歌行でなら良いが、五言では當然だめである。(同上)

五言の長篇詩(五言古詩や五言排律が考えられる)がその資格を持ちえないのに對し、歌行には、「數月日にわたつての事」を叙述する資格が特に認められる。そのように「みずからの感情を言い表す詩篇ではない」歌行の創作を支えるものについて、「みずからの感情による」ものについての「現量」の比喩はもはや使用できない。「現量」の他に創作に關與しているのはそれでは何か。

このような作品はもとより野の眺めのすばらしさを寫し取つたもので、「現量」による認識そのものをはっきりと詠みこんでいる。それによって心を樂しませることも、怨みを寄せることも、いずれも可能であるのは、興觀群怨をまさに融合させているというもので、風雅になつてゐる。…六義の中で比體だけはやたらに用いてはならない。古體長篇か七言絶句でもないのにこれを濫用するなら、必ずいきづまってしまう。かりにそれを用いるとしても、必ず題を借りる。(『唐詩評選』卷三杜甫「野望」評語)

この箇所は、「比體」の中で特に「影射」の「比體」を性格づける際に、既に引用していた部分を含んでゐる。だから、ここでの「比體」は既に特定された「影射」の「比體」なのであって、それが「現量」に對置されてゐる。つまり、詩の創作は、「現量」によるか「影射」の「比體」による、とされてゐるのである。「現量」によつて、「風雅」になつてゐるものたりするその他の詩形に對して、「影射」の「比

體」をも擔ひうるのは、「古體長篇」(樂府と歌行であらう)・七言絶句である。それは同時に、「現量」の叙述過程では、常に「賦」か「興」か「物理」の「比體」の採用だけに限定されるべきである、ということである。

*

ところで、これが『讀四書大全說』になると、「現量」は字義通りに解され、「耳目の官」の現れに比定される。前稿で確認したように、王船山は心的現象を認識論・價值論・時間論の場では、知覺像・心像(「耳目の官」によつて呈示される)、欲望、「思」の三要素で構成する(五三頁注(4))。それを使つて言えば、それら三種の心的現象とはまた異なつた詩的構想力にとつて問題になるのは、「賦比興」いずれかの修辭技法をもつてして欲望をどのように處遇するかである。つまり、「思」が、欲望を知覺像・心像から切り離して概念化する働きであるとするなら、その生起が知覺像・心像のあらかじめの所與を前提とする欲望を、知覺像・心像を自在に驅使することによつて、詩的構想力は制御することになる。「性情を陶冶するには、別に詩の働きというものがあつる」(『詩評』1)とは、「思」に對する詩的構想力のこのような獨自な價值を示してゐるのである。そして、詩論とは、そのとき、この詩的構想力の獨自な價值を明示することを、その機能とするものでなければならぬだろう。

注(1) 興、以遠愈近。比、以舊得新。賦、以粗入細。

(2) 四言之製、實維詩始。廣引充志以穆耳者、雅之徒也。微動含情以送意者、風之徒也。頌爲樂府之宗、既不主于四言、而與詩別類、其以歌鬼豫人流權寄思、將資于絲竹以成聲、非全恃其言而已。是知匪風匪雅託無託

焉。自漢以降、凡樂作者種類易窮、以藝術之、故引之而五、伸之而七。

(3) 樂府固有與古詩通者、當由或倚絃、或促拍歌。

(4) 近世之興、雖手摩初、嗣自西書、迄乎陳、蓋近世之所自出。

(5) 樂府之作、既被管絃、歌行之既、必資唱歌、管絃唱歌之餘、而以悲愴于天下、是聲音之動聽而文言之用微矣。

(6) 七言之興、斷以明遠爲始、明遠于此、實已範圍千古。

(7) 七言最屬、此爲最初元聲矣。

(8) 立長篇名之曰七言排律、若將與歌行分曼然者、支多補湊以矜其富、繁委雜香以盡其情、肥者如象、瘦者如駝、舉體瘦瘠、何有于唱歌。