

天 趣

—中国詩学の求めたもの—

袁 行 霈

高 芝 麻 子(訳)

—

「趣」には多くの意味がある。⁽¹⁾「趣」を「興趣」「趣味(おもむき・おもしろみ)」という意味で用いるのは、およそ東晋に始まる。劉義慶『世說新語』『言語篇』に「謝太傅(謝安)が王右軍(王羲之)に言った。『中年になつて哀樂の思いに弱くなり、親友と別れると、いつも数日、気が滅入る。』王羲之が言った。『人生の黄昏時になれば、自然にそうなるものだ。音楽に頼つて心を慰め憂いを消すしかないのだが、子供たちがそれに気づいて、楽しい趣を損つてしまわないか、いつも心配している。』」(謝太傅語王右軍曰「中年傷於哀樂、與親友別、輒作數日惡。」王曰「年在桑榆、自然至此、正頼絲竹陶寫。恒恐兒輩覺損欣樂之趣。」⁽²⁾、陶淵明「晋の故征西大將軍の長史、孟府君の伝」(晉故征西大將軍長史孟府君傳)に「桓温があるとき君(孟嘉)に尋ねた。『酒にはどんな良さがあつてあなたは酒を愛するのか。』君は笑つて答えた。『明公(桓温)はただ酒中の趣を味わつておられないだけなのです。』」(溫嘗問君「酒有何好、而卿嗜之。」君笑而答曰「明公但不得酒中趣爾。」⁽³⁾とある。これは大變意味のはっきりした例である。また、東晋の詩歌にも、郝超「傳郎に答うる詩」(答傳郎詩)に「奇趣 心を感じせしめ / 虚飄 芳しきを流す」(奇趣感心 虚飄流芳)、支

遁「禪思道人を詠ず」（詠禪思道人）に「玉質 風霜を凌ぎ / 淒淒として 清趣厲（たか）し」（玉質凌風霜 淒淒厲清趣）とあるなど、「趣」という文字が見えている。かたや「奇趣」かたや「清趣」とあるが、これらは「趣」に加えられた細かい分類である。北魏の酈道元『水經注』『江水注』の有名な一段にも、この「趣」の文字が使われている。「瀑布は、勢いよくその空間を洗い流し、清らかな花が繁茂して、本当に趣味（おもむき・おもしろみ）にあふれている。」（懸泉瀑布、飛漱其間、清榮峻茂、良多趣味。）しかしこの一段は劉宋の盛弘之『荊州記』からの引用であり、決して酈道元の手によるものではない。南朝宋代以降、「趣」の用例は次第に増えてゆく。たとえば沈約「鍾山に遊ぶ詩西陽王の教えに応ず」（遊鍾山詩應西陽王教）に「君王は 逸趣に挺（ぬきん）で / 羽旆もて 崇基に臨む」（君王挺逸趣 羽旆臨崇基）とあるなど、この種の用例は少なくなく、いちいち挙げるまでもない。これらの比較的早い時期の用例について言えば、王羲之の「趣」は音楽から、孟嘉の「趣」は酒から、郗超・支遁・『水經注』の言うところの「趣」は大自然の美しい風景から生じている。「趣」は人を陶然とさせるある種の美の感覚であり、常に心地よさや喜びと一緒に生じるものであることが分かる。東晋や南朝は生活美学を希求した時代であり、いわゆる「風流」は一種の生活美学であって、「趣」を認識し追求することは、当時の審美的傾向と一致していたのである。

「趣」は、最初から強烈な名士の色彩を帯びており、名士の追い求めるものの一つとなった。『晉書』『陶潜傳』にはこうある。「陶淵明のもともとの性質は音楽を理解しなかったが、飾りのない琴を一張たくわえていた。その琴には弦も微もなかった。親友と飲む集いのたびに、いつもその琴を撫でながらこれに和し、言った。『琴中の趣を知ってさえいれば、どうして弦の出ず音に煩わされることがあろうか。』（性不解音、而畜素琴一張、弦徽不具、每朋酒之會、則撫而和之、曰「但識琴中趣、何勞弦上聲。」）これは当時広く流布した名士にまつわる美談である。陶淵明のその琴は弦がないからには、当然、音もしない。しかし、彼はその音なき中に琴の音を聞くことができ、趣に到り得た。これは彼自身の「趣」が弦のない琴によって表現されているのである。漢末から劉宋にかけての名士の言行を記した『世

「説新語」の中には、「趣」のある言説やエピソードが多く、それらは「言語篇」「雅量篇」「品藻篇」「捷悟篇」「任誕篇」「排調篇」などに見える。たとえば、「雅量篇」にはこうある。

顧和が初めて揚州従事になったころ、月の最初に出仕したが、しばらく州役所に入らず、車を役所の門の外に停めていた。周侯（周顒）が丞相（王導）に会いに来て、顧の車のそばを通り過ぎたが、顧はシラミをとっており、平然として動かなかつた。周は通り過ぎてから、戻ってきて、顧の胸を指さして言った。「この中に何があるのですか。」顧はそのままシラミをとりながら、おもむろに答えて言った。「この中は、もつとも測りがたいところです。」周侯は役所に入ってから、丞相に言った。「あなたの州役人の中に、一人、尚書令や僕射の才を持つ者がいる。」（顧和始爲揚州従事、月旦當朝、未入頃、停車州門外。周侯詣丞相、歷和車邊、和覓虱、夷然不動、周既過、反還、指顧心曰「此中何所有。」顧搏虱如故、徐應曰「此中最是難測地。」周侯既入、語丞相曰「卿州吏中有一令僕才。」⁶シラミを採す顧和に「趣」がある上に、顧和を推薦した周侯にもまた大いに「趣」があり、彼らの趣は全て世俗に同じない心意気に表れている。また「任誕篇」にはこうある。

王子猷（徽之）はかつて人の空き家にしばらく仮住まいをしたが、すぐに竹を植えさせた。ある人が尋ねた。「しばらく住むのに、どうしてわざわざそのようなことをするのですか。」王はしばらくの間、嘯詠していたが、竹をまっすぐ指さして言った。「一日であらうと此の君なしに過ごせようか。」（王子猷嘗暫寄人空宅住、便令種竹。或問「暫住何煩爾。」王嘯詠良久、直指竹曰「何可一日無此君。」⁷）

このエピソードは王徽之の生活における情趣を表している。彼は竹を用いて、自分の生活のためにある種の雰囲気を作り出し、彼の清廉で高潔な風格を託そうとした。名士の趣味（おもむき・おもしろみ）は文学作品の中にも表れている。嵇康「山巨源に与えて交わりを断つ書」（與山巨源絶交書）、陶淵明「五柳先生伝」（五柳先生傳）、「子を責む」（責子）詩などはすなわちそうした「趣」あふれる名作である。これらの名士の言説や行動、そして彼らの作品は、

後世の文人の生活だけでなく、後世の文学創作と文学批評にも影響を与えた。

東晋や南朝の士大夫たちが追求し始めた「趣」は、唐代にはすでに広く受け入れられており、唐人の詩文の中に多くの言及がなされている。たとえば、唐太宗「帝京篇」其五に「芳辰に逸趣を追わば／禁苑信に奇多し」（芳辰追逸趣 禁苑信多奇）、唐明皇（玄宗）「大哥山池を過り石壁に題す」（過大哥山池題石壁）に「林亭自ずから有り幽貞の趣／況んや復た秋深く爽氣の來たるにおいてをや」（林亭自有幽貞趣 況復秋深爽氣來）、張九齡「山水の障に題画す」（題畫山水障）に「対玩すれば佳趣有り／我が心をして渺綿たらしむ」（対玩有佳趣 使我心渺綿）、王勃「三月曲水の宴 煙字を得」（三月曲水宴得煙字）に「日斜めにして真趣遠く／幽思涼蟬を夢む」（日斜真趣遠 幽思夢涼蟬）、孟浩然「包二融の宅に宴す」（宴包二融宅）に「襟を開きて飲趣を成し／酒に對して罷むるあたわず」（開襟成歡趣 對酒不能罷）、王昌齡「山行して涇州に入る」（山行入涇州）に「嗟く所は風俗異り／已に自ずから情趣を少（か）くこと」（所嗟異風俗 已自少情趣）、李白「月下の独酌」（月下獨酌）其二に「但だ酒中の趣を得んのみ／醒者の為に伝うる勿れ」（但得酒中趣 勿爲醒者傳）、劉禹錫「秋江を早に発す」（秋江早發）に「滄洲 奇趣有り／浩然として我 將に行かんとす」（滄洲有奇趣 浩然我將行）、白居易「閑夕」に「懷を放ちては 常に自適し／境に遇つては 成趣多し」（放懷常自適 遇境多成趣）とある。これらの語に見られる「逸趣」「幽貞趣」「佳趣」「真趣」「奇趣」などはみな「趣」の前に肯定的な形容詞を一字加え、肯定的な意味を強調するとともに、細かな違いを示している。しかし、「趣」は肯定的な意味ばかりではなく、否定的な形容詞を加えて、否定的な意味を持たせることもできる。たとえば齊己「孫逸人の廬山に帰るを送る」（送孫逸人歸廬山）に「逍遙して俗趣に非ず／楊柳に春風謾（み）つ」（逍遙非俗趣 楊柳謾春風）とあるように、俗なものでも「趣」と呼び得たのである。いつしか「趣」はすでに中立的な意味に変わっていったことが分かる。唐代の文学批評の著作中にも「趣」の概念が導入されている。たとえば柳宗元「韋中立に答え師道を論ずる書」（答韋中立論師道書）には「『国語』を参

照してその趣を広くする。……これが広く知識に通じて、文章を書く私のやり方なのである。」（參之『國語』以博其趣……此吾所以旁推交通而以爲之文也。）、司空圖「王駕に与え詩を評する書」（與王駕評詩書）には「右丞（王維）と蘇州（韋応物）の趣味（おもむき・おもしろみ）は清遠で、まるで清流が貫き流れるかのである。」（右丞、蘇州、趣味澄復、若清流之貫達。とある。

宋の士大夫の生活方式や生活情趣は、いずれも晋人のそれと似たところがある。陶淵明の詩歌の趣味（おもむき・おもしろみ）と、その自然美も、宋代に到つてようやく十分に理解された。それゆえ「趣」の追求は、宋代においていっそう自覚的で強烈なものとなったのである。更に注目に値するのは、宋代の士大夫は「趣」を詩学に広く援用していることである。阮閲が引く惠洪『冷齋夜話』にこうある。

蘇軾が言つた。「陶淵明の詩を初めて見たときには、平淡でこれといった特徴もないと思つたが、熟読してみると、『奇趣』がある。たとえば『日莫（く）れて 柴車を巾（おお）う 路暗くして 光已に夕なり 帰人 煙火を望み 稚子 簷隙に候（ま）つ、また『藹藹たり 遠人の村 依依たり 墟里の煙 犬は吠ゆ 深巷の中 鶏は鳴く 桑樹の顚』とある。才は高く思ひは深遠でこそ、用いる言葉もかくも周到なのである。」（東坡曰「淵明詩初看若散緩、熟讀有奇趣、如曰『日莫巾柴車 路暗光已夕 歸人望煙火 稚子候簷隙』又曰『藹藹遠人村 依依墟里煙 犬吠深巷中 鶏鳴桑樹顚』才高意遠、造語精到如此」⁽¹⁰⁾⁽¹¹⁾)

蘇軾の言葉は重要な事実を示唆している。すなわち、「趣」は表に表れた形態からは必ずしも見て取ることとはできず、往々にしてその奥深くに内在する特質の中にあり、細やかに鑑賞してようやく看取できるものだということである。初めて陶淵明の詩を読むときには、その詩が平易で平淡で味わうべきものは何もないように思えるかもしれない。しかし熟読すれば並々ならぬ「奇趣」があることを感じ取れる。平易さの中に警策を見だし、平淡さの中に新奇を見いだすのである。蘇軾が陶淵明詩を論じた別の話と比べてみよう。「陶淵明の作つた詩は多くないが、その詩は質朴で

ありながら実は華麗で、痩せているようで実は脂がのっている。」（淵明作詩不多、然其詩質而實綺、癯而實腴。⁽¹²⁾）
でも、表層を突き抜けてこそ、ようやく本当の美を見いだせるということを述べている。

宋・嚴羽の『滄浪詩話』にはこうある。

詩には特別な才能があり、書物は関わりがない。詩には特別な「趣」があり、理は関わりがない。……盛唐の詩人たちはただ「興趣」の中に存在する。羚羊が角を掛けておくように、跡を追求めることはできない。（夫詩有別才、非關書也。詩有別趣、非關理也。……盛唐諸人、惟在興趣、羚羊挂角、無迹可求。⁽¹³⁾⁽¹⁴⁾）

ここでは詩の「趣」は天与の内在的な氣質が外在化したもので、書物を学んで身に付くものではなく、「理」とも関わりがなく、まして強いて求めても手に入れられるものではないことが主張されている。嚴羽の詩話はまだ「天趣」という語を用いていないが、すでに「天趣」の意味を内包している。

明代の士大夫は日常生活の中で、心を傾けて「趣」を追いかめた。彼らは庭園、居室、家具、書画、文具、生け花、飲食などの全てに対し、系統だった一連の審美理論を持っていた。袁宏道がいみじくも言い当てている。「世の人々とつて得難いものは何よりも『趣』である。『趣』とは、山の風情、水の味わい、花の輝き、女性のなやかさのようなもので、よく語る者であっても、『趣』については一語も発することはできない。ただ心に悟る者のみを知っているのだ。……『趣』を自然に体得した者はその理解が深く、学んで得た者は理解が浅い。……理に入り込むことが深まれば、それだけ『趣』から遠く離れてしまう。」（世人所難者唯趣。趣如山上之色、水中之味、花中之光、女中之態、雖善說者不能下一語、唯會心者知之。……夫趣得之自然者深、得之學問者淺。……入理愈深、然其去趣愈遠矣。⁽¹⁵⁾）袁宏道によれば、「趣」とは具体的な事物に付帯するもので、感覚によつて捉えられる一種の属性である。だが、同時に実態がなく、しかとは捉えがたいものでもある。「趣」の獲得は主として天性のものであって、学問によるものではなく、まして理によるものではない。彼が挙げている「女性のなやかさ」（女中之態）について言えば、この「なやかさ」（態）は、

背の高い低い瘦せている太っているなどは異なり、肌の色や毛髪なども異なる。「なよやかさ」(態)の有無や優劣はなにがしかの尺度によっては評価しにくいもので、ただ心でのみ理解することができるのである。彼が「花の輝き」(花中之光)にも特に言及しているのは、慧眼というべきである。普通の人は花の色に注目はしても、花に「輝き」(光)があることに気付くだろうか。繊細な文学者や芸術家だけがその存在に気付くのである。「花光」の二字は唐詩の中にしばしば見られる。たとえば王勃「郊興」に「雨去りて 花光湿い / 風帰りて 葉影疏なり」(雨去花光濕 風歸葉影疏)とあり、錢起「瑤瑤杯の歌」(瑤瑤杯歌)に「花光 来去して 袖に香を伝え / 霞影 高くまた低く 玉山に傍(そ)う」(花光来去傳馨袖 霞影高低傍玉山)とあり、李德裕「夢を述ぶる詩四十韻」(述夢詩四十韻)に「花光は 晨に豔豔として / 松韻は 晩に騷騷たり」(花光晨豔豔 松韻晚騷騷)とある。この「花光」という二文字は「花色」と解釈できることもあるが、「花色」は「花光」ほど生き生きとしておらず、まして「花光」の「趣」には及ばない。なぜなら「花光」は「花色」にいくらかの意味が加わっているからであり、閃くようなきらきらとした感覚が、さらに人に「趣」を感じさせるのである。

明人の詩論で「趣」を論じているものも一つにとどまらない。高啓「獨庵集序」にいう。「詩の要諦には『格』『意』『趣』があるのみである。『格』によってその体を分け、『意』によってその情を伝え、『趣』によってその妙処に到る。」(詩之要、有曰格、曰意、曰趣而已。格以辨其體、意以達其情、趣以臻其妙也。)⁽¹⁶⁾高啓によれば、「格」と「意」は比較的初歩的な規準であり、「趣」はそれよりも一段高い規準である。「趣」があつてようやく妙処に達することができるからである。謝榛は詩句を引用して評点を加えるのを好んだが、彼の『四溟詩話』にはこうある。「貫休の詩に『庭花濛濛として 水冷冷たり / 小兒啼きて索(もと)む 樹上の鶯』とあり、この景は『実』であるが『趣』がない。李白の詩に『燕山の雪花 大なること席(むしろ)の如く / 片片 吹き落つ 軒轅の台』とあり、この景は虚であるが味わいがある。」(貫休曰「庭花濛濛水冷冷 小兒啼索樹上鶯」景實而無趣。太白曰「燕山雪花大如席 片片吹

落軒轅臺」景虚而有味。⁽¹⁷⁾ 彼は景が「実」すぎては「趣」を失ってしまうが、景が多少「虚」であっても、読者に想像の余地を比較的豊かに残すものは、却って「趣」があると考えている。燕山の雪花はどうして「大なること席の如く」なりえるだろうか。これは明らかに虚構であり、誇張である。しかしこの句には、詩の趣味（おもむき・おもしろみ）が満ち、味わい深い。謝榛の『四溟詩話』にも高啓のものとした議論がある。「詩には四つの「格」がある。『興』『趣』『意』『理』である。李白『汪倫に贈る』に『桃花潭水 深さ千尺 / 及ばず 汪倫の我を送るの情に』とあり、これは『興』である。陸龜蒙『白蓮を詠ず』に『無情有恨 何人か見む / 月暁（あか）るく 風清く 墮ちんと欲するの時』とあり、これは『趣』である。王建『宮詞』に『自らはれ 桃花 結子を貪りしに / 錯（あやま）りて人をして恨ましむ 五更の風』とあり、これは『意』である。李涉『襄陽に上る』には『下馬して 独り来たり 故事を尋ねれば / 逢人 惟だ 岷山の碑を説くのみ』とあり、これは『理』である。悟る者はこれを理解し、心を用いて探し求めても、これを失うことがある。」（詩有四格、曰興、曰趣、曰意、曰理。太白「贈汪倫」曰「桃花潭水深千尺 不及汪倫送我情」此興也。陸龜蒙「詠白蓮」曰「無情有恨何人見 月暁風清欲墮時」此趣也。王建「宮詞」曰「自是桃花貪結子 錯教人恨五更風」此意也。李涉「上于襄陽」曰「下馬獨來尋故事 逢人惟說岷山碑」此理也。悟者得之、庸心以求、或失之矣。⁽¹⁸⁾ 謝榛はここで「興」「趣」「意」「理」を詩の四つの「格」とした。すなわちそれは詩における四種類の異なる美学上の類型で、四人の詩を挙げ、彼らがそれぞれ一つの「格」において優れるとしたが、優劣を付けることはなく、その点は高啓の見解といくらか異なっている。

明の許学夷は詩の「趣」に対し、さらに別の見解を示している。彼の『詩源辯體』に言う。「詩経の国風の詩は、性情の正しさから生まれたものであり、また声気の調和をも得ている。だからその言葉は精妙で真心が籠もっており、優柔で逼迫せず、万世の詩人の經典となっている。世の科挙のために学ぶ者たちは義理に縛られて、こじつけた解釈に習熟し、国風の詩人の性情や声気については、ついに理解するところなく、かくて詩の真趣は滅んでしまった。」（風

人之詩、既出乎性情之正、而復得於聲氣之和、故其言微婉而敦厚、優柔而不迫、爲萬古詩人之經。世之習舉業者、牽於義理、狃於穿鑿、於風人性情聲氣、了不可見、而詩之真趣⁽¹⁹⁾泯矣。これは、詩人自らの修養について語っている。ただ詩人が義理の束縛から解放され、何かの需要に応えるべく牽強付会をする必要がなく、自分の性情や言葉の響き（声氣）に誠実に語ることができたとき、初めて「趣」ある詩を生み出すことができるのである。明の陸時雍の見解もこれに近い。彼は『詩鏡總論』でこう述べる。「詩に深い想いがあれば、すなわち俗趣はなく、優れた口才があれば、すなわち俗韻はない。要するに天下に俗事や俗情はなく、ただ俗な心と俗な口才があるだけと知れるのである。古歌『子夜』などの詩は、田舎の情、みだらな言葉で、村童の恥ずかしげに言うようなものであるが、詩人がこれを表現すれば、韻を極め趣を極めるのである。」（詩有靈襟、斯無俗趣矣。有慧口、斯無俗韻矣。乃知天下無俗事、無俗情、但有俗腸與俗口耳。古歌『子夜』等詩、俚情褻語、村童之所褻言、而詩人道之、極韻極趣⁽²⁰⁾。）ここで強調しているのは創作の主体自体が持つ「雅」と「慧」であり、これは詩趣を醸成するときの重要な条件である。清の袁枚は「趣」と「真」を関連づけており、そのことをたくみに表現した文章がある。「熊のてのひら、豹のはらごは、極めて珍貴な食べ物であるが、調理をしなければ、野菜やタケノコに敵わない。牡丹や芍薬は、極めて艶麗なる花であるが、絹を切り取ってそれを作れば、野蓼や山葵に劣る。味わいは新鮮であることを要し、趣は真実であることを要する。人も必ずこうであらねばならず、その後、ともに詩について論じることができる。」（熊掌、豹胎、食之至珍貴者也、生吞活剥、不如一蔬一筍矣。牡丹、芍薬、花之至富麗者也、剪綵爲之、不如野蓼山葵矣。味欲其鮮、趣欲其真、人必如此、而後可與論詩。）「真」であってこそ「趣」あるものとなる。この文章には袁枚の真の知識と透徹した見解が表れている。

二

上述のように「趣」は中国士大夫の美的追求の対象であり、また高尚な品性の表れであった。しかし細かく分類すれば、「趣」には雅なものもあれば、俗なものもある。この「趣」は必ず天性の素養によつて会得し、その生まれながらの品性が表れてこそ、最上のものであつた。だからこそ「天趣」の説も生まれたのである。「天趣」とは中国芸術理論と詩論において、注目に値する概念の一つである。

書道や絵画の評論の中には、常に「天趣」に関する評論があることに私は気づいていたが、比較的古いものの一つに、宋代の周密『雲煙過目録』巻上がある。「米老（米芾）自筆の『東山朝陽岩海嶽庵図』は、心のままに描いたものであり、極めて天趣がある。」（米老自畫「東山朝陽岩海嶽庵圖」、率意而寫、極有天趣。²²）彼は「率意」と「天趣」を関連させ、「天趣」が、人工的に努力して追い求めた成果ではないことを強調している。宋代の鄧椿『畫繼』の引く、宋復古が陳用之の山水画を論評した文の以下の部分は、後世に繰り返し引用され、強い影響を残した。

陳用之は小窯村に住み、山水画を善くした。宋復古がその絵を見て言った。「この絵は本当に巧みであるが、天趣に乏しい。まずは壊れた壁を探して、その上に張った絹を立てかけ、朝に夕に眺めなさい。長くそれを続ければ、絹を隔てて見る壊れた壁の、高く平らなところや曲がったところが全て山水の姿をなして見えてくる。心を尽くして凝視し思索すれば、高いところは山となり、低いところは水となり、くぼみは農作物となり、欠けたところは谷川となり、明るいところは近く、暗いところが遠く見えてくる。心を尽くして了解し、思いを凝らして創造するならば、突如、人や鳥、草や樹木が、生き生きと行き交う姿が見えてくる。そこで早速、心のままに筆に命じて描き出せば、景物はみな天が造り出したものとなり、人が作つたものとは見えず、すなわちこれを『活筆』という。」（陳用之、居小窯村、善山水。宋復古見其畫、曰「此畫信工、但少天趣耳。先當求一敗牆、張絹素

倚之牆上、朝夕觀之。既久、隔素見敗牆之上、高平曲折皆成山水之勢。心存目想、高者爲山、下者爲水、坎者爲穀、缺者爲澗、顯者爲近、晦者爲遠。神領意造、恍然見其有人禽草木、飛動往來之象、則隨意命筆自然、景皆天就、不類人爲、是爲活筆。⁽²³⁾」

この話の中で紹介されている、絵を描くときのある種の具体的な練習方法は、全く重要ではない。重要なのは、「天趣」と「人爲」に関する区別である。無論、いかなる芸術も全て人が生み出したものであり、宋復古は人による創造を否定しているわけではない。宋復古は、ある種の行き過ぎた、独創性に乏しい技巧の追求を否定したのである。彼は「天趣」が十分に自由な芸術的想像力の働きを通してしか生まれず、「心を尽くして了解し、思いを凝らして創造する」（神領意造）ことで、初めて作り出されることを指摘する。明の高濂『遵生八箋』にも精彩に富んだ議論がある。

高子が言う。「画家の六法、三病、六要、六長の説は、初学入門の秘訣とされる。だが、これによって絵を論じれば、絵はすなわち下等となる。私が絵を論じるときには、『天趣』『人趣』『物趣』によって行う。『天趣』は精神である。『人趣』は生命である。『物趣』は形似である。精神は形似の外にあり、形は精神の中にある。形似があっても生き生きとしていなければ、それは平板に陥り、生き生きとしていても形似がなければ、それは粗雑に陥る。だから精神は形似の外に求められ、生命力は形似の中に見いだされる。生命と精神は対象を遠望することで得られ、『天趣』となり、形似は近くから観ることで得られ、『人趣』となるのである。」（高子曰「畫家六法、三病、六要、六長の説、此爲初學入門訣也。以之論畫、而畫斯下矣。余所論畫以天趣、人趣、物趣取之。天趣者、神是也。人趣者、生是也。物趣者、形似是也。夫神在形似之外、而形在神氣之中、形不生动其失則板、生外形似其失則疎。故求神氣於形似之外、取生意於形似之中。生神取自遠望、爲天趣也。形似得于近觀、爲人趣也。⁽²⁴⁾」）

この文は「天趣」「人趣」「物趣」という「三趣」の説を提起している。この三者と対応するのが「神」「生」「形」である。高濂が「天趣」を最高のものとしているのは、「天趣」が「精神を形似の外に求め、生命を形似の中に見いだす」（求

神氣於形似之外、取生意於形似之中」ものだからであり、景物のもとと備えている生き生きとした繊細な部分を尋ね求め、情と形とが結びついたときの喜びを感じ受することだからである。ただ形似があるだけでは、そこで得られるものは「物趣」、つまり事物にもともと備わっている趣味（おもむき・おもしろみ）である。生命の趣味（おもむき・おもしろみ）を得ることができれば、そこに「人趣」が生じる。つまり画家本人の感情と事物への解釈とが表れてくるのである。しかし、絵画芸術における最高の目標は、「物趣」でも「人趣」でもなく、「天趣」である。明の朱謀壘にも類似した評論がある。彼の『畫史會要』『唐畫』には「意趣は筆を下ろす前から備わっているものである。だから絵画が瞬く間に完成し、莊重で威嚴にあふれ、技術の高さを求めなくとも、自ずから多くの妙処を持つ。後世の人は努力して技術を磨いたので、『物趣』はあるものの『天趣』に乏しくなった。」（意趣具於筆前、故畫成神足、莊重嚴律、不求工巧而自多妙處。後人刻意工巧、有物趣而乏天趣。²⁵）とある。この文は「天趣」と「物趣」を対照させ、物の形似を追求しすぎてはならず、心中にある天性の品位を描き出すべきだとしている。明の孫礪『書畫跋跋』の柳誠懸「蘭亭詩文に書す」（書蘭亭詩文）に対する跋にも「天趣」についての鋭い解釈が見られる。

誠懸の書は力強い。この蘭亭詩文は心のままに採録したもので、さほど心を配っていないように見えるが、「天趣」にあふれ、まさに清臣（顔真卿）の「爭坐位帖」と同じ書法である。しかし、その書は饒舌であるが、すなわち全て豪腕に依っている。壊れた筆を用いたり、書き損じたりしたところも、ますます素晴らしい。書をなすに貴いのは無意であることであって、意図的になせば、それに束縛され、筆画の外に求められる趣は少ないのである。（誠懸書力深、此詩文率爾摘錄、若不甚留意、而天趣溢出、正與清臣「坐位帖」同法。然彼猶饒姿、此則純仗鐵腕、敗筆誤筆處乃愈妙。可見作字貴在無意、涉意則拘、以求點畫外之趣寡矣。²⁶）

この文は書が心のままに自然になされ、美醜に意を用いなければ、すなわち心を縛られることもなく、そのようにしてはじめて「天趣」があふれたのであると強調する。特筆すべきは、孫礪が顔真卿「爭坐位帖」を用いて柳誠懸

の書と比較していることである。「爭坐位帖」も意を用いずになされた作品で、「天趣」もあり、ただしいささか饒舌の嫌いがある。つまり、筆に任せて書けば、壊れた筆で書いた文字や書き損じさえも「趣」をなすことができるということである。彼は同書の別の跋に、またこうも述べている。「およそ書の貴いものには『天趣』がある。百回もつぎはぎをしたらどうしてよいものが得られるだろうか。」（凡書貴有天趣、既係百衲何由得佳。⁽²⁷⁾）もし文字を書くときに、心の中で名家の書法を思い味えば、自分自身の性情を失って、この一筆は王羲之に学び、あの一筆は顔真卿に学び、必ずや「天趣」のないものとなるだろう。彼はさらに王世貞が跋中で述べた言葉を繰り返し、「天趣」の獲得は形似の追求によらないことを、もう一度述べている。「長公（蘇軾）の描いた竹と詩及び書に対するこの跋は、それら全てを賞賛してやまない。あるいは『天趣』があるといい、あるいは『表層的な事象のうちにこれを求めることはできない』という。酔後の逸興のように、勢いに溢れ筆に任せて描き出した作品なのである。」（此跋於長公畫竹及詩・字、皆極其讚頌、曰天趣、曰不當于驪黃之內求之、似是醉餘逸興、淋漓信筆揮染者。⁽²⁹⁾）この評論は絵画、詩と書法とを全て包括しているが、これらの異なる芸術のジャンルには共通の審美的要請が見られる。それはすなわちその形似を切り捨て、筆に任せて作り上げることである。読者も、またその表面的な事象を切り捨てることによって、初めてその作品の妙処を真に鑑賞することができる。明の張丑『眞迹日録』は、沈啓南『呉江圖』長卷に論及して言う。「水墨は荆浩を師としたが、絵画史に横行する風氣を脱し、もっぱらその『天趣』によって師を越えた。」（水墨師荆浩、脱去畫史縱橫習氣、純以天趣出之。⁽³⁰⁾）この文は、師や先人の教えと、独特な作品を生み出すこととの関係を提議する。師や先人の教えは必要であるが、また同時に、その風氣に染まってはならず、必ずもっぱらその「天趣」によって師を越えなくてはならない。そうしてはじめて、極致に至ることができるとする。

「天趣」は書や絵画の理論において重要であるだけでなく、中国詩学においても重要な概念である。宋の僧惠洪『冷齋夜話』巻四「五言四句詩の『天趣』より得たもの」（五言四句詩得于天趣）の条にはこうある。

私の弟の超然は詩を論じるのを好み、その人となりは極めて純粹で、風雅な趣がある。あるとき彼はこう言った。

「陳叔宝（陳の後主）は真心のない人だが、詩語には警拔なものがある。たとえば『午醉 醒め来たること晚く

／ 人無くして 夢 自ずから驚く／ 夕陽 意有るが如く／ 偏えに小窗に傍（そ）いて 明るし』のよ

うなものである。また、王維『山中』詩は『溪清くして 白石出で／ 天寒くして 紅葉稀なり／ 山路

元より雨無く／ 空翠にして 人衣を湿（うるお）す』という。……これらの詩句はどれも『天趣』より得て

いる。」（吾弟超然喜論詩、其爲人純至有風味。嘗曰「陳叔寶絶無肺腸、然詩語有警絶者、如曰『午醉醒來晚 無

人夢自驚 夕陽如有意 偏傍小窗明』王維摩詰『山中』詩曰『溪清白石出 天寒紅葉稀 山路元無雨 空翠濕人衣』

……此皆得于天趣⁽³¹⁾。）

彼が挙げているこの二首の詩は、いずれも作者自身の生活における独自の発見を描いている。小窓に沿って差し込む夕陽は、あたかも午の酒に酔つて眠る自分自身を見守っているかのようなのである。「偏」という文字が「思いがけなく」という意味を添えている。思いもよらず、夕陽が自分を見守るかのようにそこにあり、自分は確かにここにいて、しかも辺りはこんなにも明るい。また、山中を歩いていると、いつの間にか服が湿っている。それは雨が降ったからではなく、山の翠のため。山の翠がそんなにも湿り気を帯びていたとは。ここには一つの疑問が氷解するまでの過程が描かれていて、まことに「趣」が深い。宋の崔敦礼は「韋蘇州集序」で「天趣」を「雅淡」「自然」という概念の一つに関連づけている。「ただゆつたりとした平穩な心持ちから生まれ、天理と融合し、無為のうちに生じたかのごとき詩は、詩としての姿も最も卓絶したものとなる。韋蘇州（韋応物）は唐代に詩で名をなしたが、その言葉は清深で閑静、自ら一家をなしている。歌行に至ってはさらに高尚古朴で、詩経に近い。これは、天趣雅淡を備え、天与自然の才を持つ者でなければ作ることができない。」（惟自優遊平易中來、天理渾融、若無意於詩者、此體最爲高絶。韋蘇州以詩鳴唐、其辭清深閑遠、自成一家、至歌行益高古、近風雅、非天趣雅澹、稟賦自然者不能作⁽³²⁾。）また無名氏の『竹莊詩話』

卷二十にはこうある。

『禁轡』に言う。「詩は三種の趣に分けられる。第一は『奇趣』、第二は『天趣』、第三は『勝趣』である。『田家』云々。江淹『淵明の体に效う』に言う。『日暮れて 柴車を巾（おお）う / 路暗くして 光已に寂たり / 婦人煙火を望み / 稚子 簷隙に候（ま）つ』この二つの詩は作品の字面を抜け出して、人にその景を想像させる。これが『奇趣』というものである。『宮詞』云々。『大林寺』云々。その詩句が全て水が流れ花が開くように、自らなり、努力して勝ち得た技能によらない。これを『天趣』という。『天趣』とは自らなるところの趣である。『長安道中』云々。『東林寺』云々。発せられた詩句の氣勢があたかも事物の外にあるかのようであり、これがおよそ『勝趣』というものである。」（『禁轡』云「詩分三種趣。一曰奇趣、二天趣、三勝趣。『田家』云云、江淹『效淵明體』云『日暮巾柴車 路暗光已寂 婦人望煙火 稚子候簷隙』、此二詩脫去翰墨痕迹、令人想見其處、此所謂奇氣趣也。『宮詞』云云、『大林寺』云云、其詞終如水流花開、不假工力、此謂之天趣。天趣者、自然之趣耳。『長安道中』云云、『東林寺』云云、吐詞氣宛在事物之外、殆所謂勝趣也。」）

この詩話では「趣」を、「奇趣」「天趣」「勝趣」の三種類に分け、それぞれにいくつかの詩を例として挙げている。「天趣」に関しては定義に類した一文がある。「『天趣』とは自ずからなるところの趣である。」（天趣者、自然之趣耳。）この種の解釈は簡潔であるが、大変的確でもある。「天趣」は水が流れ花が開くのと同じように、自ずからなるものであり、極言すれば、自ずからなるものであればあるほど「天趣」があり、過剰な技巧は「天趣」の妨げとなる。元の方回『雜書』には、李商隱を李白に対比して、こう述べる。「またどうして李商隱に従うことがあろうか。纂組は『天趣』を失うものだ。」（亦焉用玉溪、纂組失天趣³⁴）纂組とは比喻であって、過剰に華美な織物を指す。度を過ぎた加工そのものであり、その結果「天趣」を失うに至るのである。清の沈徳潜『古詩源』は謝靈運の「永嘉緑嶂山に登る詩」（登永嘉緑嶂山詩）をこう評している。「この詩は彫琢にすぎたあまり、やや『天趣』を失っている。」（此詩過於雕鑿、漸失天

趣⁽³⁵⁾。彼の言わんとするところもまた過剰な技巧に反対することである。方回も『文選顔鮑謝詩評』で謝靈運と顔延之を以下のように論じる。「たとえば謝靈運の詩に『昏旦 氣候 變じ / 山水 清暉を含む / 清暉は 能く人を娛しましめ / 遊子は 淡として 帰るを忘る』とあるが、『天趣』が生き生きと流動し、言葉は尽きても余情は限りない。このような境地には、おそらく顔延之は決して到達できないだろう。」（如靈運詩「昏旦變氣候 山水含清暉 清暉能娛人 遊子澹忘歸」天趣流動、言有盡而意無窮。似此之類、恐延之未敢到也。⁽³⁶⁾）方回はここで、また新しい解釈を打ち出している。それは「言葉は尽きても余情は限りない」（言有盡而意無窮）というもので、「天趣」に対する直接的な解釈ではなく、そこから展開したものにすぎないが、一つの重要な考え方を導き出している。つまり全ての「天趣」を有する詩は、読者に無限の連想を与えることができ、有限の言葉の外側に、発想を無限に拡大する力を秘めているというのである。

「天趣」が物の中に存在するのにかどうかについては、さまざまな見方がある。明の謝榛『四溟詩話』にはこうある。「杜甫『秋野』詩に『水深くして 魚樂しみを極め / 林茂くして 鳥帰るを知る』とあるが、これは景物と心情が相呼応していて、とりわけ『天趣』がある。」（子美『秋野』詩「水深魚極樂 林茂鳥知歸」此適會物情、殊有天趣⁽³⁷⁾。）ここで「天趣」は物と我との融和の中にあると謝榛は考えている。しかし異なる面を強調する人もいる。たとえば明の蘇伯衡「湘南清趣軒の記」（湘南清趣軒記）は、物と我との関係について、異なる議論を立てている。

私は物の痕迹にそれを求めたので、湘南に湘南を見いだしたが、君は心にそれを理解したので、湘南ではないものに湘南を見いだした。湘南でないのに、それを湘南と同じものとして見いだすのは、個々の事物にとらわれていないことである。個々の事物にとらわれていなければ、その「趣」はもとより「天趣」である。およそ自分で「趣」を体得した者は、自分はそれを知っているが、人がそれを知ることはない。天より「趣」を得た者は、天はそれを知っているが、自分自身といえどもそれを知ることはない。（我求之迹、故以湘南視湘南。君會之心、故以非湘南視湘南。

非湘南而視同湘南、此之謂不物於物。不物於物、則其趣固天趣也。大凡趣得乎己者、己知之、人莫之知也。得乎天者、天知之、雖己亦莫之知也。⁽³⁸⁾

蘇伯衡は「個々の事物にとらわれていないこと」(不物於物)を「天趣」に至る先決の条件としているが、これはすなわち、詩を書くこうとすれば心でそれを理解すべきで、痕迹にそれを求めるべきではなく、事物の外に超越し、事物の外の多くの事柄を感じ取らなくてはならないということである。「天趣」が得られたか否かは、自分自身でも知ることができないとも言っているが、それはすなわち「天趣」は意図的に獲得できるものではなく、気付かないうちに備わっているものだという意味である。明の胡翰「成趣軒の記」(成趣軒記)にも類似した議論が見える。「私は、万物は一つ、万古は一瞬であると考えている。あるがままのあり方に従って自然に体得したものは、全て天与のものである。存在しない物を根拠に存在する物を慕い求め、どうにか獲得できたとしても、それは天与のものではない。だから、子愚⁽³⁹⁾と淵明とは同じである必要も、同じでない必要もない。それぞれがそれぞれにふさわしくあればよい。それぞれがそれぞれにふさわしくあれば、そのしかるべきことを知らずして、しかるべき様となる。これが天であり、その『趣』はもとより『天趣』なのである。」(余以爲萬物一體也、萬古一息也。隨其所在而自得者、皆天也。以其所無、慕其所⁽⁴⁰⁾有、雖苟得之、非天也。故子愚之於靖節、不必同不必不同、各適其適而已矣。各適其適者、且莫知其然而然矣。此天也、其趣固天趣也。)

明代の靳学顔「雪假山(雪で作った山)の記」(雪假山記)も、新しい概念を打ち出している。

故に虚は実を生み出し、実は材を表し、材は情を集め、情は神を会得させる。神が働けば天与の性がそれに応じて動き、雑念なく集中すれば天賦の才が応える。「天真」に従い、「天趣」をほしのままにし、「天姿」に任せる。そうすれば詩人の質に鋭い鈍いの別があっても、作品は粗雑なものにはならないのである。(故虚以構實、實以呈材、材以結情、情以會神、神動而天隨、虚中而機應。緣乎天真、放乎天趣、任乎天姿。即品有鈍銛、而作無苦慮。)⁽⁴¹⁾

ここには、虚と実、材と情、神と天の關係が打ち出されており、「天真」「天趣」「天姿」に帰結させている。新学顔の意は、詩を描くときの変化に富んで捉えたい精神の働きを強調することにある。そうすることで、初めてすべての才能と性情とが創作の中に投入され、「天趣」を獲得できるのである。

清の袁枚『隨園詩話』は二首の詩を挙げて「天趣がある」と評しており、私たちに大きな示唆を与えてくれる。「湯抃祖『春雨』にいう。『一夜 声喧しくして 客夢揺れ / 春風 雨を送りて 夜瀟々 / 知らず 新水の 添えらるること多少ぞ / 漁艇は 都(すべ)て撐(さおさ)し 板橋に進む』莊廷延『聽雨』にいう。『梅花 風裏 雨霏霏たり / 人は臥し 空堂 掩扉静かなり / 一夜 滄浪 亭畔の水 / 料応す 陡(にわか)に没すべし 釣魚の磯』この二首の詩はよく似ており、等しく『天趣』がある。」(湯擴祖「春雨」云「一夜聲喧客夢搖 春風送雨夜瀟瀟 不知新水添多少 漁艇都撐進板橋」莊廷延「聽雨」云「梅花風裏雨霏霏 人臥空堂靜掩扉 一夜滄浪亭畔水 料應陡没釣魚磯」二詩相似、均有天趣⁽⁴²⁾)。袁枚が賞賛するこの二首の詩は、ともに詩人が夜、寢室で、雨後の景物の変化を想像しているもので、これらは陸游の詩を元に生み出されたものであるかもしれない。陸游「臨安にて 春雨 初めて霽る」(臨安春雨初霽)にはこうある。「小樓 一夜 春雨を聴き / 深巷 明朝 杏花を売る」(小樓一夜聽春雨 深巷明朝賣杏花)これらの詩にはみな一種の期待感が込められていて、「趣」はすなわちこの期待感の中にある。袁枚の考え方をたどりつつ、李賀の詩を再読すれば、彼の詩句のあるものは、ただ極めて「奇」であるのみならず「天趣」に富んでいることを見いだすのである。たとえば「一双の瞳仁 秋水を剪る」(「雙瞳仁剪秋水」唐兒歌)の「剪」や、「銀浦の流雲 水声を学ぶ」(銀浦流雲學水聲「天上謠」の「学」、「思いは牽きて 今夜 腸応に直なるべし」(思牽今夜腸應直「秋來」の「直」、「東関 酸風 眸子を射る」(東関酸風射眸子「金銅仙人辭漢歌」の「酸」、「天濃く 地濃く 柳 梳掃す」(天濃地濃柳梳掃「新夏歌」の「濃」などの文字は、仔細に味わえば味わうほど、「趣」に富んだものである。これらは意図して行った修辭ではなく、年若く感受性豊かな李賀が外界の景物に向き合って、

天性の感覚で受け止めたものだったと思われる。

三

上述の各論者の説を総合すれば、中国の書論、画論、詩論のいずれにおいても、「天趣」の形成は、「自然」に獲得されるものであることが強調されている。「自然」とは中国の道教哲学の最高の真理であつて、『老子』二十五章には「人は地を法（規範）とし、地は天を法とし、天は道を法とし、道は自然を法とする。」（人法地、地法天、天法道、道法自然⁽⁴³⁾）とある。多くの場合、「自然」の語義は「天」の一字によつて表現されるので、「天然」「天全」「天分」「天質」「天資」「天悟」「天音」「天籟」「天格」「天標」「天覺」など、類似的の語句が大変に多い⁽⁴⁴⁾。道家のいう「自然」とは、「人為」の反意語であるところの「自然」であり、「天」と「人」の關係はすなわち「自然」と「人為」の關係である。老子と莊子は二人とも、人は自然に順応して素朴純真な状態に戻るべきだと考えていた。莊子の天と人に關する議論はそれを最も明確に述べている。『莊子』「天地篇」に「無為でありながら、それを為すのが天というものである。」（無爲爲之之爲天⁽⁴⁵⁾）、『莊子』「秋水篇」に「（河伯が尋ねた。）『何を天と呼び、何を人と呼ぶのですか。』北海若が言った。『牛馬が四つ足なのは、「天」（自然）である。馬の首に繩をかけ、牛の鼻に紐を通すのは、「人」（人為）である。だからこう言おう。「人為で自然を滅ぼしてはならない。さかしらで本性を滅ぼしてはならない。徳を名利に殉じさせてはならない。』自然を大切に守つて失わないようにしなさい。これをその「真」に帰ると言うのだ。』」（何謂天、何謂人。北海若曰「牛馬四足、是謂天。落馬首、穿牛鼻、是謂人。故曰『無以人滅天、無以故滅命、無以得殉名。』謹守而勿失、是謂反其真⁽⁴⁶⁾。」）とある。彼は自然の状態を最も満ち足りたものとし、一切の「人為」を全て害あるものとした。『莊子』「大宗師篇」に「今、偉大な鑄物師が金屬を鑄ているとする。金屬が躍り上がつて『私は絶対に鏤鐫の劍になるのだ。』と言つたとしたら、鑄物師は必ず不埒な金屬だと思ふだろう。今、（私は）おこがましくも人間の姿をしているが、『人

でなくては嫌だ。人でなくては嫌だ。」と言ったとしたら、造化は必ず不埒な人だと思うだろう。今、天地が大きな炉で、造化が偉大な鋳物師であるとすれば、（私は次に）何にされようとも構わないではないか。」（今大冶鑄金、金踴躍曰「我且必爲鑄鄒。」大冶必以爲不祥之金。今一犯人之形、而曰「人耳。人耳。」夫造化者必以爲不祥之人。今一以天地爲大爐、以造化爲大冶、惡乎往而不可哉。⁽⁴⁷⁾⁽⁴⁸⁾とある。ゆえに彼はあるがままの状態を保つことを主張し、天と人の区別すら全く付けないのである。『莊子』「則陽篇」に「聖人には、いまだかつて天もなく人もなく、始まりもなく物もない。世とともに変化して己の徳を損なわない。」（夫聖人未始有天、未始有人、未始有始、未始有物、與世偕行而不替。⁽⁴⁹⁾とある。これはすなわち「天人合一」の思想である。

中国の書論、画論、詩論の中の「天趣」にまつわるいろいろな議論は、その根源について考えれば、道家の自然観に関わっている。もちろん、芸術の創作は、もとより人為的行為であるのだから、もしも完全に人為を排するならば、芸術の創作自体を排除することになる。人為的技巧は排除することはできないし、人為的規範も欠くべからざるものである。先人たちの作品を模倣して学び、筆跡を研究し、字句を推敲することもすべて必要なことであり、初学者にとってこれらは特に欠くことができない過程である。しかし、ひとたび創作という行為を始めたとき、もしもこれらの種々の技巧や学習の経験から逃れられないならば、それらはただちに手かせ足かせとなり、創作者の生まれながらの素質を束縛し、心のままに自分自身を吐露することを妨げ、絶妙の境地に到達することは不可能となるだろう。先人は「化工」と「画工」の違いを論じているが、「化工」は自ずからなる創造の巧みであって、「天趣」を備えたものである。「画工」は人為的な技巧にすぎず、「天趣」を備えていない。先人達の「天趣」に関するさまざまな論述は、総括すれば、一つの道理を説くものだったということができる。すなわち、本来の自分自身に回帰することによって、自分の持つ創造力を存分に発揮するということである。また、それらの論述からは一つの要求をまとめることができる。すなわち、それら操作可能な技術を越えることで、真の芸術に至ることである。技術でコントロールしようとする考え方は、芸

術創造の大敵であつて、創作者の個性を消滅させ、創作者の創作意欲をすり減らし、創作者の新しいものを創造する力を破壊し、創作者を無理矢理服従させる。その結果、人類にとつて最も輝かしいものである創作活動は、パターン化し、マンネリ化し、空虚になり、微塵も生気の感じられない繰り返しに変わつてしまふ。「天趣」に関する先人の議論の導ぶべきところは、技術によるコントロール主義を捨て去り、芸術の創作が本来持つべき一切の生氣と活力、そして、ただめぐり逢うことができるのみで、自ら求めても得られないすべての無限の可能性を取り戻したことにあるといえよう。

もちろん、決して創作とは勝手気ままに行われてよいというものではない。誰がどのようにかきなぐつたとしても、よい書、よい絵画になりえ、誰がどのように字句をかき集めたとしても、よい詩歌になるのではない。事象の外に超然としながら、なお理解される表現でなければならず、ありふれておらず、しかも道理にも合わねばならない。蘇軾はいみじくもこう述べている。「柳宗元の詩に言う。『漁翁 夜 西岩に傍（そ）いて宿り / 暁に 清湘を汲みて 楚竹を燃（た）く / 煙消え 日出でて 人を見ず / 欸乃 一声 山水緑なり / 天際を回看し 中流を下れば / 岩上 無心に 雲相逐う』東坡が言う。『詩は奇趣を根本とする。ありふれておらず道理に合うことが「趣」である。熟読すると、この詩には奇趣がある。結びの二句は必要ないがあつても構わない。』（柳子厚詩曰「漁翁夜傍西巖宿 曉汲清湘燃楚竹 煙消日出不見人 欸乃一聲山水緑 回看天際下中流 巖上無心雲相逐」東坡云「以奇趣爲宗、反常合道爲趣。熟味之、此詩有奇趣、其尾兩句雖不必亦可。」）⁽⁵¹⁾ここで蘇軾は「趣」について二個の条件を挙げている。一つはありふれていないこと（反常）、もう一つは道理に合うことである（合道）。規範に追隨し、事物の描写にあたつて形似のみを追い求めれば、自分独自の発見や解釈がなくなり、当然、「趣」がないものとなる。しかし基準を外れ、道理に合わないようでは独自であつても、やはり「趣」がないものとなる。ありふれておらず、同時に道理に合わなくてはいないのである。事象の外に超然としながら、なお理解される表現でなければならない。そのわずかな間に

最も相応しいところを掴みとることができれば、そこではじめて「趣」があるということになるのである。清の呉喬「園爐詩話」は、蘇軾のこの一節を大変優れたものと認め、議論をこう展開する。「奇趣」がないものをどうして詩と呼び得ようか。ありふれておらず、しかも道理に合っていないものは「でたらめ」であり、ありふれていて、しかも道理に合っているものは「美しいだけの飾り」である。」（無奇趣何以爲詩。反常而不合道是謂亂談、不反常而合道則文章也。⁽⁵²⁾）ありふれていないだけ、あるいは道理に合っているだけでは、よいものとは言えない。ただこの二つを備えてこそ、「奇趣」あるものとなるのである。

すなわち、「天趣」を得るためには、もとより人工的な技巧を排斥するのではないが、しかし自然の生まれながらの品性を更に大切にするのである。おのれに備わる知恵・才知の輝きに任せ、対象が本来有する生き生きとした機微を照らしだし、自らと対象とが一体化する悦びや快感を享受するのである。詩歌には当然、技巧と装飾が必要だが、しかしまた過剰な技巧と装飾は最も忌むべきものでもある。中国の詩学の追求する最高の境地とは、技巧・装飾と自然の完全な調和にあるのである。

注

- (1) 魏晋以前の「趣」の持つ意味はおよそ以下の通り。一、趣く。『詩經』「大雅・棫樸」濟濟辟王 左右趣之。二、趣味・趣向。『列子』「湯問」曲每奏、鐘子期輒窮其趣。三、動作行為。『列子』「湯問」汝先觀吾趣。趣如吾、然後六轡可持、六馬可御。四、取る。『莊子』「天地」趣舍滑心、使性飛揚。『荀子』「修身」趣舍無定謂之無常。五、促す。(一)督促する。『管子』「輕重己」趣山人斷伐、具械器。(二)催促する。『公羊傳』「定公八年」趣駕。(三)促してゝさせる。『墨子』「非儒」下知人不忠、趣之爲亂、非仁義也。六、早く、急いで。『漢書』「蕭何傳」蕭何薨、參聞之、告舍人趣治行。參考：『漢語大詞典』四川辭書出版社、湖北辭書出版社：一四五四—一四五五ページ。

- (2) 余嘉錫箋疏『世說新語箋疏』上海古籍出版社 一九九三年：一二二ページ。

- (3) 遼欽立校注『陶淵明集』卷六 中華書局 一九七九年出版：一七一ページ。
- (4) 『水經注』卷三四：『叢書集成』初編一四七八ページ。按ずるに『太平御覽』卷五十三地部一八「峽」の条下に引く「荊州記」の文章は、『水經注』とは多少異なっていて、「懸泉瀑布飛其間、清榮峻茂、良多雅趣」と作る。中華書局 一九六〇年 影印本：二五九ページ。
- (5) 『晉書』卷九四 中華書局 一九七四年出版：二四六三ページ。
- (6) 余嘉錫箋疏『世說新語箋疏』上海古籍出版社 一九九三年：三六四ページ。
- (7) 余嘉錫箋疏『世說新語箋疏』上海古籍出版社 一九九三年：七五九ページ。
- (8) 『柳宗元集』卷三四 中華書局 一九七九年 排印本：八七三ページ。
- (9) 『唐文粹』卷八五 台灣商務印書館影印文淵閣『四庫全書』本：一三四四冊 二九三ページ。また、王昌齡の作とされる『詩中密旨』「詩有三得」には「一日得趣、二日得理、三日得勢」とあり、参考になる。胡問濤、羅琴注『王昌齡集編年校注』巴蜀出版社 二〇〇〇年出版：三五六ページ。
- (10) 阮閱『詩話總龜』前集卷九「評論門」人民文學出版社 一九八七年：一〇七一—一〇八ページ。『津逮祕書』本『冷齋夜話』卷一のこの条には文字の異同が多く、「奇趣」は「奇句」に作る。また案ずるに「日暮巾柴車」云々は陶淵明の作品ではなく、これは江淹「雜體詩」中の陶淵明「歸園田居」に擬した句である。
- (11) 『詩話總龜』に引く『冷齋夜話』では江淹の詩を「日莫巾柴車」に作るが、『文選』『冷齋夜話』は「日暮巾柴車」に作る。(訳者注)
- (12) 蘇轍「追和陶淵明詩引」に引く蘇軾の言葉。『東坡全集』卷三一「四庫全書」本に見える。
- (13) 『滄浪詩話』「詩辯」何文煥輯『歷代詩話』下冊 中華書局 一九八一年出版：六八八ページ。
- (14) 古代、羚羊は、夜、角を木に掛けて足をつけないうで眠るため、跡を追えないと考えられていた。そこから、意境が超越して、追うことができないことをいう。(訳者注)
- (15) 『敍陳正甫會心集』錢伯城「袁宏道集箋校」卷十に見える。上海古籍出版社 一九八一年：四六三ページ。
- (16) 『高太史鳧藻集』卷二「四部叢刊」本。
- (17) 『四溟詩話』卷一 人民文學出版社 一九六一年出版：二二二ページ。
- (18) 『四溟詩話』卷二 人民文學出版社 一九六一年出版：四五二ページ。

- (19) 『詩源辯體』 卷一 人民文学出版社 一九九八年出版：二二ページ。
- (20) 『歷代詩話續編』 中華書局 一九八三年出版：一四二一ページ。
- (21) 『隨園詩話』 卷一 人民文学出版社 一九八二年出版：二〇ページ。
- (22) 『叢書集成』 初編：二五ページ。
- (23) 卷六「山水林石」条 人民美術出版社 一九六三年出版：七九―八〇ページ。
- (24) 卷十五「論畫」条 台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』八七一冊：七三〇ページ。
- (25) 『畫史會要』 卷五「唐畫」 台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』八一六冊：五八二ページ。
- (26) 『書畫跋跋』 卷一 台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』八一六冊：三二二ページ。
- (27) 『書畫跋跋』 卷二「畫錦堂記」 台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』八一六冊：八四ページ。
- (28) 『書畫跋跋』 は王世貞『書畫跋』に、孫礦がさらに跋を付けたもの。王世貞の当該跋中に、画に対して「天趣」、詩に対して「不當于驪黃之内求之」の語が見える。(訳者注)
- (29) 『書畫跋跋』 續卷一「蘇長公三絕句」 台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』八一六冊：一一九ページ。
- (30) 『眞迹日錄』 卷一 台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』八一七冊：五二五ページ。
- (31) 釈惠洪『冷齋夜話』 卷四 中華書局 一九八八年出版：三二二ページ。
- (32) 崔敦礼『宮教集』 卷六 台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』一一五冊：八二八ページ。
- (33) 『竹莊詩話』 卷二十 中華書局 一九八四年出版：三三二ページ。
- (34) 王琦注『李太白全集』 下冊卷三三付録に見える。中華書局一九七七年出版：一五〇〇ページ。
- (35) 『古詩源』 卷十 中華書局 一九六三年出版：二三八ページ。沈德潛は肯定的な例も挙げている。：次山詩自寫胸次、不欲規模古人、而奇響逸趣、在唐人中另闢門徑、前人譬諸古鐘磬不諧俚耳、信然。(『唐詩別裁集』 卷三「元結詩總評」)
- (36) 『文選顏鮑謝詩評』 卷二 商務印書館影印文淵閣『四庫全書』：一三三二冊 五九九ページ。
- (37) 謝榛『四溟詩話』 卷四 人民文学出版社 一九六一年出版：一一二ページ。
- (38) 『蘇伯仲集』 卷九『叢書集成』 初編第四冊：二二三ページ。
- (39) 成趣軒の主である張学顔の字。(訳者注)

- (40) 『胡仲子集』卷六 台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』一二二九冊 七二二ページ。
- (41) 『明文海』卷三四三 台湾商務印書館影印文淵閣『四庫全書』一四五七冊 二六二ページ。
- (42) 『隨園詩話』卷十四 人民文学出版社 一九六〇年出版：四八二ページ。
- (43) 王弼注本 上海古籍出版社 一九八九年三月出版：六ページ。
- (44) 中国古代の哲学者たちは天に対する統一的理解を持たなかった。あるものはそれを世界の精神の根源であると解釈する。『孟子』「盡心・上」盡其心者、知其性也。知其性、則知天矣。朱熹注：性則心之所具之理、而天又理之所從以出者也。荀子は天を活用し、天を人の要求に服従させることを主張した。『荀子』「天論」大天而思之、孰與物畜而制之。從天而頌之、孰與制天命而用之。望時而待之、孰與應時而使之。因物而多之、孰與騁能而化之。思物而物之、孰與理物而勿失之也。愚於物之所以生、孰與有物之所以成。故錯人而思天、則失萬物之情。
- (45) 王先謙注『莊子集解』卷三 上海書店 一九八七年 影印本：六五五ページ。
- (46) 王先謙注『莊子集解』卷四 上海書店 一九八七年 影印本：九五五ページ。
- (47) 王先謙注『莊子集解』卷二 上海書店 一九八七年 影印本：四一ページ。
- (48) 子来と子犁の会話。子来は瀕死で病床にあり、子犁に「造化は偉大だ。次は君をどこへ連れて行こうとしているのか（何に転生させようとしているのか）」（偉哉造化。又將奚以汝爲。）と問われての答えの一節。（訳者注）
- (49) 王先謙注『莊子集解』卷七 上海書店 一九八七年 影印本：五四四ページ。
- (50) 原文は「超乎象外還須得其環中」となっており、『二十四詩品』「超乎象外、得其環中。」「雄渾」に拠る表現である。『二十四詩品』では「超乎象外（ありふれた意境を脱する）」と「得其環中（是非を越えた境地を得る）」は重なり合う境地であるが、ここでは「反常」「合道」と呼応して、相反する境地として用いられている。（訳者注）
- (51) 宋・魏慶之『詩人玉屑』卷十に引く釈惠洪『冷齋夜話』上海古籍出版社出版 一九五九年：二二二ページ。
- (52) 吳喬『圍爐詩話』卷一 郭紹虞『清詩話續編』本 上海古籍出版社出版 一九八三年：四七五ページ。

袁行霈先生の略歴：一九三六年 山東省濟南生まれ。一九五七年 北京大学中文系卒業。卒業後、同大で教職に就く。一九八四年北京大学教授。一九九九年 同大人文学部主任。二〇〇〇年 同大国学研究院院長。この間一九八二年～一九八三年 東京大

学、一九九二年～一九九三年 シンガポール国立大学、一九九七年 ハーバード大学などにおいても研究・教育の任に当たる。
一九九九年） 中央文史研究館館員副館長。著書に、《中国文言小说书目》（共著・北京大学出版社・一九八二）、《中国诗歌艺术研究》
（北京大学出版社・一九八七）、《中国文学概论》（高等教育出版社・一九九〇）、《陶渊明研究》（北京大学出版社・一九九七）、《中国
诗学通论》（共著・安徽教育出版社・一九九四）、《陶渊明集笺注》（中华书局・二〇〇三）などがある。