

王運熙《〈文心雕龍・風骨〉より建安風骨を論じる》訳注

甲斐, 勝二
福岡大学人文学部 : 教授

東, 英寿
九州大学 : 教授

<https://hdl.handle.net/2324/1546529>

出版情報 : 福岡大学総合研究所報人文科学編. 46 (4), pp.983-1021, 2015-03. 福岡大学研究所
バージョン :
権利関係 :



(資料)

王運熙《〈文心雕龍・風骨〉より 建安風骨を論じる》訳注

甲 斐 勝 二*
東 英 寿**

前書

訳出の理由

梁の劉勰の《文心雕龍》は中国文学批評史に重要な位置を占める。中国では専門の研究学会ができて既に 30 周年を迎えている。日本でも既に三種の翻訳書が刊行され、その関心は高い。ここで訳出を試みる論文が扱う「風骨」の問題は、その《文心雕龍》研究のなかで大きな比重を占めてきた。この「風骨」の概念は《文心雕龍》ばかりでなく、当時の文学絵画芸術論におよび、さらにそれに先立つ魏晋からその後に続く唐代の詩論にまでその影響を与えており、議論百出の状況でいまだに定説と呼ばれるものは出ていない。今回訳出する王運熙先生の論文は 1963 年に書かれたもので、いささか古い論文とはいえ、《文心雕龍》風骨篇における風骨概念の検討より始めて幅広い視野から風骨の問題を論じており、その後の《文心雕龍》研究のための基本論文としての評価を得たものである*¹。日本ではまだ詳しく紹介されていないので、訳出紹介することにした*²

* 福岡大学人文学部教授

** 九州大学教授

*¹ 1949～82 年までの《文心雕龍》研究の代表的な論文を集めた《〈文心雕龍〉研究論文選》(齊魯書社 1988)に掲載、基本的論文として紹介されている。

*² この論文の訳出は、既に完成している王運熙・顧易生主編『中国文学批評通史緒論』訳注シリーズ(福岡大学人文論叢に 1992 年より掲載)の付録としての位置づけでもある。論文の翻訳を許して頂いた復旦大学の王宏図先生(王運熙先生御子息)にお礼を申し上げるとともに、皆様からのご指正をお願いします。

この論文が現在の研究に影響を及ぼしていることについては、例えば2013年9月に山東大学で開催された《文心雕龍》学会に提出された論文集の中で、安慶師範学院の葉当然氏が以下のように述べ、王論文の先駆性を説いていることから分かる。

「風骨」は《文心雕龍》研究では学説が最も多い問題で、陸耀南《文心風骨群說辨疑》では諸家の「風」「骨」に対する解説をまとめて列べるが、凡そ六十数名による異なる解釈となっている。童慶炳先生の《〈文心雕龍〉「風清骨峻」説》では「風骨」説への影響が比較的大きな解釈を十種類にまとめていて、それに童先生自身の解釈を加えると、重要な解説は十一種となる。……（童先生の説は）王運熙先生の解釈と通じるところがあり、違うところは王先生が風格の基準から切り込み、童先生は審美基準から切り込むところだ。しかし考え方は一致している。これにより王先生の「風骨」に対する創造的な理解の重要な意味がわかるだろう^{*1}。

この他、近年出版された中国歴代文論選新編《先秦至唐五代卷》^{*2}に掲載される《文心雕龍》風骨篇の説明が王運熙論文に沿ったものとなっている。これは注釈者が王運熙先生の高弟である楊明氏であることがその理由であろうが、その学説が今に継承されていることを示すものでもある。

管見の及ぶところ、日本では六朝文論における風骨解釈を廻って議論が大々的に行われた気配はないが、以下に示すように数編の研究論文は確認できた。興味深いのは、日本の歌論でも「風骨」の語が使われており、歌論研究でこの風骨概念を検討した論文も出ていることだ。今回のこの論文の訳出が、中国の文芸論に興味のある方々、さらには日本の歌論研究者の方々にも何らかの役に立てば幸いである^{*3}。

^{*1} 葉当然《論王運熙の“龍学”研究》（紀念中国《文心雕龍》学会成立三十周年国際學術研討會論文集（下冊）p511 2013）。なお文中に引かれる童論文は、《童慶炳談〈文心雕龍〉》（河南大学出版社 2008）を指すことが論文集の脚注に見える。

^{*2} 上海教育出版社 2007 楊明/羊列榮編著

^{*3} 劉勰の提示した風骨概念について日本に紹介された中国研究者の観点の一つに南京大学の周勰初『中国文学批評史』（高津孝訳 勉誠社2007年）がある。その第五章劉勰『文心雕龍』では以下のように風骨を述べている（119頁）ので「風骨」に関する各種の意見の一つとして参考のためにあげておきたい。

どのようなものを良い文学と考えるのか。劉勰は内容と形式とに対して具体的な要求

風骨の概念について

この王先生の論文の研究史上の位置づけについて楊明先生は次のように述べている*1。

（略）劉勰の《文心雕龍》に《風骨》篇がある。「風骨」は中国文学批評史上及び芸術理論史上で、共に重要な概念の一つである。では、劉勰が言う「風骨」とは詰まる所いかなる意味なのか。前世紀の50年代末から60年代前期まで、かつて熱い討論が交わされた。王運熙先生は、劉勰がいわゆる「風」とは、思想感情が明瞭に述べられること、「骨」とは言語が質朴精要で力強いことを指すと考えた。この二つが結びつき、風骨とは鮮明で生き生きとして、しっかりした力強い優れた文風のことをいうのである。王先生が特に強調したのは、「風」であれ「骨」であれ、共に思想内容の高下邪正について言うものではなく、作品の芸術風貌、表現効果についての発言だということだった。言い換えれば「風骨」とは何を表現するかではなく、如何に表現するかを指していることになる。この視点は当時の少なからぬ研究者の視点とは大きく異なるものだった。当時の多くの研究者の観点は各種各様であったが、一つの共通する所があった。それは「風」であれ「骨」であれ、その中には「文章の内容」、「作品の中心的内容と中心的思想」、「純潔な思想」、「儒家道德規範に沿う情感と意志」、「正しいスタイルへの観点」等々の意味があると考えていたのだ。中には、劉勰の風骨論は、文学が社会生活を正確に反映しかつ社会生活に積極的に作用する基本特徴を理論的に総括するものだと考えた研究者もいたほどだ。王先生はこれらの見解に明快に異を唱えたのである。

を提示している。前者は「意志や気力が優れている」、「感情の叙述が明晰である」べきである。これを「風」と謂う。後者は「言葉の構成がきちんとしている」、「修辭が嚴密である」べきである。これを「骨」という。優れた文章は、言葉に元気があり力づよく、構成が緊密ですっきりしており、思いや感情が活気あり明朗で、それによって人を感動させる力量を具体化しているという風でなければならない。「風骨」は個々の作品についての総体的な美学上の要求である。

*1 《文心學林》2014 第1期（総第29期中国文心雕龍資料中心）に《忠于學術 典範長存—弔念恩師王運熙先生》の題の下に掲載された文による。掲載の様子からすると《文匯報》からの再掲らしい。なお、中国で示された風骨に関する各説については、《文心雕龍綜覽》（上海書店出版社1995）の中で、汪涌豪氏が各学説を12種に分類して挙げている。いささか古いが、当時までの研究の状況を示すものとなっている。

上文の筆者楊明先生は王運熙先生の高弟で、復旦大学の批評史研究を共に進めた方である。現在は退職されているが、今でも中国を代表する古典文学研究者の一人である。引用したものは2014年春に逝去された王運熙先生の追悼文からのものであり、王先生の数ある多くの論文の中でもその学風を示す好例として取り上げられて、その内容の独自性がしめされている。

これに対して日本での《文心雕龍》研究における「風骨」概念の理解はどのようなものか。先ず現在までに三種出版されている《文心雕龍》の日本語訳の中での解説を時代順に挙げておく。

興膳宏：（風骨の名は）…後世の文学批評にも用いられて有名だが、風骨の二字に劉勰がいかなる概念を籠めたかについては、様々な見解があって一致していない。つい数年前にも、風骨の解釈をめぐる、中国の学会では活発な論争が行われたばかりである。過去幾篇かの論文がでていることも指摘しておく。しかし、一応の方向としては、風は文意についていい、骨は文辞についていうことに落ち着くようである。……さらに一つ注意すべきは、風骨の語が六朝以来の人物評論に多用されることばであった点である。……以上のことを踏まえながら劉勰の風骨について仮りに大まかな概念規定をするなら、風は作品の思想・情緒において外にほとぼしり出る生命力、骨は構造・表現の面で作品を支える生命力とでもいうところであろうか*1。

目加田誠：……このように風骨については、いろいろに考えられているが、要するに骨とは作品の骨組み、風とはその作品から発する情趣、あるいは読者に与える感動の力というものか。骨組みがしっかりしていて、始めて颯爽たる風趣が生まれる。骨は骨格である。文の骨格をなすものは、しっかり組み立てられた内容であり、また、それをあらわす適確な文辞である。それによって文学作品は生き生きとして読者に感動を与える。その影響力が風である。この篇中には実は気という語を用いることが多いが、ここでいう気とはいわば文の生命力である*2。

*1 筑摩書房世界古典文学全集第20巻『陶淵明・文心雕龍』（1968年）p357

*2 平凡社中国文学大系第54巻『文学芸術論集』（1974年）p129

戸田浩暁：「風骨」の意味について、劉勰は定義らしいものを下していないが、本編の内容から帰納してみると、「風」とは創作のモチーフ（motif）となる感情・思想・情緒などの意味であり、「骨」とはそれらを一篇の文学として形成している文字・章句及びその全体的構成という意味であると思われる*1。

「風骨」を巡る専論としては、1972年に小守郁子氏の論文がある。そこでは中国での風骨の議論を紹介検討し、「風骨」が単なる現象ではなく評価の対象であるという視点から考察を進めて以下のように述べられていた。

文心雕龍の「風骨」は、その「風」を〈抒情の真率性〉として、その「骨」を〈叙事の達理性〉として定義することができる。そして「風骨」はそれぞれ、あるいは一体として、個性の鮮烈な標識でなければならない*2。

管見の及ぶところ、このほか大川忠三氏はその論著の中で、『文心雕龍』の「風骨」の概念を取り上げ、以下のように述べられている。

これを要するに、「風」は作品の内容面から気や情・意、つまり文章の思想・情感をさし、「骨」は形式面から辞や、采・藻、つまり文章の修辞をさし、それらがそれぞれに「風」や「骨」が本質的に持っている語義の微妙なニュアンスで色づけされている。この意味で、いま「風骨」を定義づけるなら、「風骨とは、作品創作上における集中された表現力（風）と、集中された精神力（骨）である」といえよう*3。

このほかに綿本氏の論文を見つけたが*4、いずれにせよ上記に引いた論述において王論文に言及するものはない。日中の国交が限定されていた当時、情報が伝わりにくかったのであろう。

*1 明治書院新釈漢文体系第65巻『文心雕龍』（1983年）下「題意」p417

*2 「風骨論－文心雕龍における」（『名古屋大学文学部研究論集（哲学）』57 1972年）

*3 「建安風骨考」（大東文化大学漢学会誌（24）1985年）

*4 綿本誠「「風骨」をめぐる一考察」（『国士館短期大学紀要（25）』2000年）がある。やはり王運熙論文への論及は見えない。

一方、日本の歌論研究では、前田妙子氏が「歌論に於ける器量と風骨」で、『文心雕龍』の体性篇、風骨篇の文を引用しつつ、日本の歌論における「風骨」概念を検討し、「即ち天性的な風体が風骨であり、骨という概念が大きさ強さを表現するものであり、一歩進んで内容表現となる」と述べている*1。これに対し、金子金治郎氏は、14世紀に生きた良基の連歌論に見える風骨について検討し、「良基連歌論に見える、骨・骨法・風骨などの一連の用語は、ほぼ同じ意味に用いられ、表現美論の側のものではなくて、表現方法に拘わるものであった」とし、以下のように述べる

以上三つに整理したところをまとめてみると、骨、骨法、風骨はもとより作者の表現上の能力としてあるもので、制作活動に当たって表現機能としてその力が発揮される。それは詞の善悪付合の成否となって現れ、結局『句がら』風体を支配する。いってみれば、技術的な能力と言うことになる。……精神的な渾化の方向と同時に、それを外に向かって表現し形象化する骨法が必要であった*2。

この「表現方法にかかわる問題」「技術的な能力」という解釈は王運熙先生の風骨論とも通じるものがあっておもしろい。王運熙先生のいう風骨も表現力と言い変えることができるからである。もしこの解釈が当を得たもので、またその解釈が中国から日本に輸入された当初の術語の意味に従うものだとすれば、王先生の視点を側面から援助するものになるかも知れない。日本での歌論での風骨の語の利用は明らかに中国の文学論からの輸入だろうからである。金子氏の示す良基の風骨に関する理解が日本に関係文論が輸入された当時の中国で行われていた風骨概念の理解を引き継ぐものなのかどうか、今後比較検討の価値はあろう*3。

*1 『日本文芸研究』3 (1) (関西大学日本文学会 1952 年)

*2 金子金治郎『連歌論の研究』第一章良基の連歌論・6 良基連歌論の骨・骨法・風骨 (桜風社 1984 年)

*3 風骨の概念がどのような形で輸入されたのかは訳者にはよくわからないが、九世紀初めの空海『文鏡秘府論』(天卷)に『文心雕龍』を引き「風力」の語を使っているから、そこまでさかのぼれそうである。

なお、このほかに『和歌大辞典』(明治書院 1986 年)では風骨について、「歌風や精神……風体/姿とほぼ同義に用いられ、また骨法などと同じく表現上の技術的能力のような意味もある」、『俳文学大辞典』(角川書店 1995 年)では、「個性的な作品と精神のこと」とあり、日本の歌論においても術語として使われている。

これを要するに、《文心雕龍》の風骨概念の従来への検討は、葉氏の指摘に窺われるように、詰まるところそれぞれの研究者が採用する分析概念やその視点の精度・細密さに影響されるところが大きく、「内容」や「形式」と単純に言っても、それぞれの研究者でその言葉の示す意味や領域もいささか違っているとはいえ、場合によってはほぼ同様の状況を視点を変えて述べているのではないかと考えられることもある。ただし、王先生はその風や骨を文章の姿形から生じる形式的効果の側からとらえ、その思想とか教化などの主張との関係については明快に切り離されていることだけは確認しておきたい。楊明先生はこの点の価値について、先掲の引用文の後にこう述べている。

先生のこの論断は、今日の人々からすれば何の不思議な所はないかも知れない。しかし当時の歴史的環境^{*1}の中にその議論をおいて見れば、驚くほどの輝きが明らかになる。なぜあれほど多くの研究者が劉勰のいわゆる風骨の意味に思想内容の純正さが含まれると考えたのであろうか。それは当時の統治者の文芸観と関わってくる。その文芸観は文学芸術が政治に仕える道具であることを強調するものであったがために、内容の方が芸術形式よりも遙かに重視されており、ややもすると「形式主義」と叱責されかねなかった。かかる観念は、当時の時代条件のもと、深く人々の心に入り込み、古典文学の研究にも影響を与えざるを得なかったのである。人々は、「形式の問題について話題にするだけで、形式主義の誤りを犯すことになるのではと心配になった」（曹道衡^{*2}先生の言葉）のだ。こうなると当然のことながら、「風骨」の概念を検討するときには、思想内容の純正さや教化作用などへと向かってしまい、劉勰がここで語っているのが芸術的風貌に限ってのことだとは信じたくなかったのだった。王先生が当時自分の視点を提示したときに

^{*1} 当時の歴史的環境：風骨の議論が熱心に行われた1950年代の後半から60年代前半の時期は、56年に毛沢東が百花斉放・百花争鳴を提唱し、自由な社会批判を許したかに見えたものの、翌57年には毛沢東による反右派闘争が始まり急激な引き締めが起こって多くの文化人が糾弾されてしまう、これにより共産党の独裁が進み、その後うむを言わずな大躍進運動および人民公社の設立と進んだ結果、中国の社会に大きな挫折と被害をもたらすことになった期間である。この当時の文学状況については、洪子誠《中国当代文学史》（北京大学出版社2007）第13章（「走向“文革文学”」）前後が詳しく、当時の文学を取り巻く状況が推測できる。この書籍は『中国当代文学史』（岩佐昌暉・間ふさ子主編東方書店2013年）として日本語訳が出ている。

^{*2} 曹道衡（1928-2005）：中国社会科学院文学研究所に長く勤めた。

は、ほとんど「孤軍奮闘」のあり様だったが、しかし先生はこれを貫き、未だに変更はされていない。

……「文化大革命*1」がようやく終わりを告げ、社会に春の風が吹くようになると、先生は多くの重要な論文を発表された。それはみな沈黙時代に考えられていたものだった。同時に、先生は次のような総括もされていた。当時の一般の研究者は四人組の陰謀*2について分かるはずもなく、多くの事件の政治的背景を理解することはできなかったが、資料に基づいて出発し、实事求是の態度をしっかりと守りさえすれば、騙されずに済むあるいは騙されることが少なくて済んだのだと。この話は王先生から直接聞いたものである。(略)

楊明氏の文章は、この論文発表当時の中国の学会の様子や、その論文の位置づけまで王運熙先生の学風を語っていて興味深い。日本に比べれば各種各様のタイプの研究者が揃う中国の古典研究者の集合の中で、考証重視派として評価を得た所以もここにあるのだろう。また、訳出を試みた所以の一つもここにある。

翻訳方法について

翻訳は1986年の《文心雕龍探索》(上海古籍出版社)に掲載のものを用了。元々は《學術月刊》1963年第2期に掲載されたものらしく、《文心雕龍探索》掲載のものは1979年5月修改の文がある。今回の翻訳はこの修改版による。《文心雕龍探索・増補本》(2005)に掲載の同論文では「原載《文史》第9期、1980年中華書局出版」としている。ので、どうやら《文史》に掲載の折に手を入れられたらしい。この論文は自選集本にも収録されており*3、王先生にとっても愛着のある一篇だといえよう。

訳文中の引用文は、わかりやすいように口語訳の形式にし、訓読形式はさけたが、本文との関係で訓読形式を残した部分もある。《文心雕龍》本文の解釈については上海古

*1 文化大革命：毛沢東が発動し、1965年から1976年まで続いた政治闘争で、これによって多くの人々が苦痛と犠牲を強いられた。

*2 四人組の陰謀：康生・張春橋・江青・姚文元の政治グループで、文化大革命の推進派。しかし彼らの唱えた革命的スローガンは人々から離れたものとなり、1976年に彼らが失脚した時には多数の文化人がその喜びを語っている。

*3 安徽教育出版社から出ている自選集本(《当代学者自選文庫王運熙卷》1998年)には幾箇所か誤植があった。そちらを見られる方は注意されたい。

籍出版社刊《文心雕龍訳注》（王運熙/周鋒、1998年）によっている。著者の解釈を反映するものと考えたからである。訳文には必要と思われる箇所には原文を（ ）で入れている。ただし、漢字は論文の簡体字から繁体字に変え、最小限の添付に限った。訳語については出てくる漢語をそのまま使わざるを得ないという状況も起きている。例えば訳文に頻繁に出てくる「風格」の語は、批評用語でいう「スタイル」のつもりで理解されるとわかりやすいが、風格でも意味は通じるとみてそのまま使った。漢語をそのまま移行して訳すこと、これは訳者としての実力不足を認めざるを得ないが、情感思想を描く文学作品の訳ではなく、説得を主とした論説文の紹介ということでお許しを願いたい。《文心雕龍》以外の書籍については、訳書があり、文脈にそうものであればそれを利用して頂いた。

原注は原文に従い①②③……で示し、全て篇末においた。訳注は脚注形式を採用した。

訳文中では現代中国語で書籍や篇名を示す《 》をそのまま用いている。《A・B・C……》等と出てくる時もあるので、《 》の使用法を述べておけば、《A・B・C》の場合、《書籍名・篇名・章名……》と上位区分から下位区分にしたがって並べるものである。従って《文心雕龍・風骨》と書かれる場合は、『文心雕龍』の「風骨」篇ということになる。日本では通常書籍名と作品名を『 』と「 」で区分するので、戸惑われる方もいるかも知れないが、中国の書籍や篇名を引用する時には都合が良いので、ご了解願いたい。こういった表記法は作品に対する中国側の考え方の違いが現れていて面白いものである。日本の出版物は日本語の慣行に従い『 』と「 」を使っている。

《〈文心雕龍・風骨〉から建安風骨を論ず》 王運熙

「風骨」は中国文学批評史上重要な概念であり、南朝より唐代にいたるまで文学作品を品評する重要な基準であった。漢末の建安時代における作者の作品（五言詩を主とする）は、風骨の力強さで有名で、文学史上「建安風骨」*¹と称され、後世の詩人たちが学ぶ模範となっている。学术界では風骨の語義について議論されたことがあるが、意見

*¹ 「建安風骨」：この言葉は、後漢の末、魏の曹操へ権力が移行した建安時代（190～219）の作品群に対する後世の評価で、唐の李白が「建安骨」として使い、宋の嚴羽が「建安風骨」と称して以来、この時代の概括的评价となっているが、劉勰と同時代の《詩品》に「建安風力」と言う言葉がでているので、同様な視点が劉勰当時に既にあった事が推測できる。

は様々に分かれ、なお定論がない。この論文では管見を述べ、風骨の語義から建安風骨の特色を検討してみたい。間違いや見当外れな所があれば、どうかご指正を願いたい。

一 《文心雕龍・風骨》に論じる風骨

私は《文心雕龍風骨論詮釈》^①という論文の中で、《文心雕龍》の《風骨》篇を主に置き、書籍中での風骨に関する言論と結びつけてこう述べた。風とは文章中に思想や感情がすっきりと明快に現わされていることを指し、骨とは作品の言葉が質朴で剛健で力強いことを指し、風と骨とが結合すれば、作品に明快で剛健という芸術的風格がそなわれることを指すのであると。現在でもこの観点は変わらない。ここでは先ず《文心雕龍・風骨》中の言葉から風骨の持つ意味を分析し明らかにしてみたい。

《文心雕龍・風骨》では風骨について専ら論じており、風骨の意味に対する劉勰の解釈については、当然この風骨篇が主なよりどころとなる。《文心雕龍》は全編が駢儷文で作られていて、対句作りや美的言葉に巧みさをこらすあまり、含まれている語句の意味には不明確なものもあり、しばしば理解の相違を生む。したがって、我々は個別の語句を独立して解釈してはならず、全体的に内容を考察し、さらにその鍵となる語句の把握に努めねばならない。《風骨》篇で風骨の意味を説明する言葉で、最も重要なものは、以下の部分である*¹。

文章表現がまっすぐでしっかりしていれば、文章の「骨」はそこにできあがり、意気が滄刺爽快であれば、文章の「風」は清新となる。（結言端直，則文骨成言；意氣駿爽，則文風清焉。）

したがって、文章の「骨」を重んじるものは、文章表現が精要となり、文章の「風」に注意を払う者は、情志が顕かに表される。（故練于骨者，析辭必精；深乎風者，抒情必顯。）

もし正統な方式を定め、その文章を明瞭で剛健なものとするれば、「風」は清亮で、「骨」は強健となり、作品全体が輝くであろう。（若能確乎正式，使文明以健，則風清骨峻，篇體光華。）

*¹ 前書きにも書いているように、《文心雕龍》の解釈は主に王運熙・周鋒撰《文心雕龍詁注》（上海古籍出版社、1998年）による。

文章が清明で強健であれば、珪璋を持って他国に使者に出るようにその心情が明らかに理解される。（文明以健，珪璋乃聘。）

上に引く語句から分かるように、風の基本的な特徴は、清・顯・明で、それは作品中の思想感情が表わす外部の風貌、即ち作品の芸術風格を指すものであって*1、思想感情に内在する実質即ち作品の思想内容*2を指して言うのではない。もし風が作品の思想内容の優劣高下を指して言うのであれば、清・顯・明などの語で形容する事があるだろうか。《文心雕龍・宗經》では「文章制作で經典を模範にすることができれば、その文には六つのすぐれた点を持つだろう」といい、その二に「風が清亮となり乱雑がない（風清而不雜）」を挙げる。これもまた風の基本的な特徴が清であることを指す、即ち作者の思想感情の表現の明朗性をいうのだ。その逆が雑であり、それは即ち思想感情が乱雑で不明朗に表されているということである。ある研究者は風とは作品の思想内容の健康性や純正さなどの意味を指すと考えているが、だとすると《宗經》篇にいう「六つのすぐれた点」に含まれる「感情が真摯で偽りがなく（情深而不詭）」、「記事内容に信用性が有り嘘がない（事信而不誕）」、「考え方がまっすぐで歪曲がない（意直而不回）」の三点と区分が付けられなくなるばかりでなく、風の基本的特徴であった清・顯・明などの語の意味とも符合しなくなってしまう。

劉勰は文風が清明で顯かなことこそ、作者の「意氣が澀刺爽快」である現れと考えたのである。意氣とは作者の意志や気質及び性格を指す、つまり作者の思想感情である。作者の思想感情が澀刺爽快であることが、作品の風貌に清明で顯かという特徴を生むというのだ。《体性》篇で、「賈誼は駿逸で意氣澀刺としている、従って文章は簡潔でスタイルも清明である（賈生俊發，故文潔而體清）」というのがその例だ。その逆に、作者の思想感情が不鮮明で不明快、「思想感情が十分に伝わらず、文章表現は枯れて生氣が無い（思不環周，索寞乏氣）」（《風骨》）場合は、雜然とし清明さのない文風となってい

*1 劉勰とはほぼ同時代に編まれた梁・顧野王撰の字典《玉篇》（北京中国書店、張氏澤存堂本影印本）によれば「清、澄也、潔也」「顯、光也、又見也、明也、覲也、著也」「明、清也、審也、發也」とある。それぞれの文字が示す意味が、概ねはっきりして明解な様であることが分かる。

*2 思想内容：《文心雕龍》は、儒教經學に基づく倫理觀を以て内容を判断しているので、今後しばしば取り上げられる思想内容の善し悪しは、概ね儒教經學的な判断からのものとなる。

まうのである。劉勰が作者に「意気が澁刺爽快」であって、「思想感情が十分に伝わらず、文章表現は枯れて生氣が無い」ことを避けるように求めるのは、ともにすぐれた芸術表現効果を向上させるという視点から提示されるものだった。もし、健康で純正な思想内容を持っているかどうかという角度から提示されたものだとすると、作者の思想感情に対する劉勰の要求は、「澁刺で爽快」といった表現になるはずはなく、孟子或いは後の唐代の韓愈のように、思想や道徳の修養という条件を重視するだろう。《風骨》篇では、「詩には全部で六義あり、風はその首位にたつ。これこそ作品芸術の感銘力の根源であり、志気の外在表現なのである（詩總六義，風冠其首，斯乃化感之本源，志氣之符契也）」と言う。劉勰はここで、《詩經》の「風はその首位にたつ」（国風が雅・頌の前に来ることを指す）の言葉を借りることによって作品の「風が清明であって煩雑でない」ことの重要性を喩えている。劉勰は、風とは、「志気の外在表現」（志気とは意気のこと）で、それはつまり風とは作者の思想感情の本体ではなく、思想感情が作品の外面に表現された風貌であると言う。《毛詩序》に言う、「風とは、風が吹くということであり、教化するということである。風が吹いてものを動かすように、教えて教化するのである」。これはつまり、風とは作品によって読者を感動させるもの、ということだ。劉勰はこれを借りて、作品の外側の風貌こそ読者が先ず先に接するものであり、作品が読者に感銘を与えられるか否かは、それが重要な作用をすることを提示したのである。

《風骨》篇では、「司馬相如の仙事を賦したものは雲を凌ぐ気力があると称され、文彩が豊かで辞賦の宗師となっているが、それはその風力が力強いためである（相如賦仙，氣號凌雲，蔚為辭宗，乃其風力適也）」という。ここで言う「風力」とはその前に来る文の「骨髓」の対になる語で*1、つまりは「風」の意味である。「司馬相如の仙事を賦したもの」とは、司馬相如の《大人賦》を指す。揚雄はかつて《大人賦》を批評して「（不良な事を）勧めるばかりで抑止がない」（《漢書・揚雄伝》）と批判した。劉勰は揚雄が漢の賦を低く叩く視点を受け継いでおり、《文心雕龍・詮賦》では漢の賦の流弊を「風教規範を尊ぶことなく、良きを勧め悪しきを戒めるのに役に立たない」と批判している。したがって、劉勰が《大人賦》を思想内容の純正さから賛美しているはずがないと言ってよい。もし、思想内容の純正さを標準にしたのであれば、《風骨》篇でただ《大人賦》を挙げて「風力が力強い」（「強い」もまた芸術的な様子を形容するものである）

*1 その前の文：対となる前文の「潘勗錫魏，思摹經典，群才韜筆，乃其骨髓峻也」のこと。

とその実例を挙げるばかりであること、これも奇妙で理解しがたいものだ。司馬相如の辞賦は、文辞が豊かで艶麗であることがその特色であり、比較してみれば、《大人賦》の風貌はその代表作の《子虚》・《上林》に比べて遙かに清明で、飛ぶような気配があって、「風は清明であって煩雑ではない」という標準に合致する。したがって《風骨》篇では特に褒め称えたのである。

黄侃の《〈文心雕龍〉札記》は《文心雕龍》研究の著作の中でも内容に富む書籍の一つだ。その《〈風骨〉篇札記》では、「風とは即ち文意である（風即文意）」という。この説は研究者に大きな影響をあたえている。しかし黄侃はまた「情が顕わになることで文風が生じるのだ（情顯則文風生也）」とも言っていて、感情を明快に表現することが風の特色を強く示すことだと指摘している。黄氏の解釈は前後でいささか不明瞭なところがあるが、重要なのは、彼が作品中の思想や感情という内容をその外部である風貌からはっきり切り離していないところである。

先に引用した《風骨》篇の語句から分かるように、骨の基本的な特徴は精、健、峻である。精とは、精確簡要で蕪雑ではなく、健とは剛健で力があること、ともに言語表現の特色を指すものだ。ある研究者は骨とは作品の思想内容を指すものと考えているが、だとすれば思想内容の表現にどうすれば「剛健」の語が使えるのだろうか。ある研究者たちは《附会》篇の「事義を骨髓とする（事義為骨髓）」の言葉によって、骨というのが思想内容を指すと論証するが、実際の所《附会》篇中に言う骨髓は風骨の骨とは別のことであって、これを一緒にして論じるわけには行かない*1。《風骨》篇では、文に骨ができるのは言葉遣いが端直である結果だと述べており、言語形式の領域の問題に属すものだ。骨は作品の言語表現の領域に属すけれども、その中でも言語表現が端直なもののみを指すのである。范文瀾氏は《文心雕龍注》*2の中で、「言語表現の端直なものも文辞であり、煩雑な言語表現も文辞ではあるが、前者のみが文に骨があると称し得て、煩雑な方はそうは呼べないのだ（辭之端直者為之辭，而肥辭繁雜亦為之辭，惟前者始得

*1 《附会》篇では「夫才童學文，宜正體制，必以情志為神明，事義為骨髓，辭彩為肌膚，宮商為聲氣……」（そもそも学童が作文を習うときは、正しい規範に従い、必ずや自分の気持ちを精神とし、表現すべき事情と心情を作品の骨格とし、言語表現を作品の肌とし、文字の音韻声律を作品の声とする……）と述べているが、これは作文の要素を人体の各部位に喩えたもの。

*2 范文瀾《文心雕龍注》：《文心雕龍》研究の基本的な注釈書で、1929年に北平文化出版社より刊行、その後補訂を経て現在人民文学出版社より刊行されている（《文心雕龍学総覧》上海書店 1995年による）。

文骨之稱、肥辭不與焉)」という。この解釈は正確なものだ。人の体で喩えるならば、端直で剛健という言葉は骨格にふさわしく、煌びやかな語句は血肉のようなものであろう。身体はまずは骨格が基幹となり、しかる後に血肉を得るものである。よって、《風骨》篇では「熟考を重ねて文辞を作るには、骨に注意する事が最も大切（沉吟鋪辭，莫先於骨）」といい、また「文辞に骨が必要なのは、体に骨格が必要であるようなものだ（辭之待骨，如體之樹骸）」という。ここでは、骨は言語表現の外部にあるのではなく、言語表現の基幹部分であって、それは骨格が身体の基幹部分であるのと同様だと言うのである。

《風骨》篇では、「昔潘昺が魏の曹操に九錫文を書いたとき、經典の言葉遣いをうまく模倣したので、周囲の英才たちもかなわないと筆を置いた、それはその骨が剛健であったからである（昔潘昺錫魏，思摹經典，群才輟筆，乃其骨髓峻也）」という。漢末の潘昺の《冊魏公九錫文》は、言葉遣いや句作りが《尚書》の文体をまねており、言語表現はかなり質朴だが剛健で力強く、「言語表現に推敲を重ねて浮つき難く、文字や語調は重々しいが滞ることはない（捶字堅而難移，結響而不滯）」（《風骨》篇）という良さをもっている。したがって劉勰によって文章の骨が剛健である例として挙げられたのだ。潘昺の文は曹操の功德を歌い褒め、曹操が新王朝を打ち立てるために輿論を作り上げたもので、封建道德の規準からみれば、その思想内容は取るに足る程のものでは決してない。もし、ある研究者たちの言うように骨の意味が、思想内容を指すというのであれば、《風骨》篇ではこの文だけを骨が剛健である実例として上げるのみなので、それも奇妙で理解しがたいものとなってしまう。

これまで述べたように、風とは文章の思想感情が鮮明で明快に表されていることを指し、骨とは言語が質実で剛健有力であることを指すものであって、ともに作品の芸術表現を指して言うものであった。郭紹虞氏が《中国文学批評史》*1の中で《風骨》を分析して「精要に述べる所に骨があり、すっきりと述べる所に風はある（骨在説的精，風在説得暢）」（新文芸出版社1955年版）と指摘したことがあるが、それが表現の芸術性の問題であることを同様に指摘するものである。風と骨とは元々は別の概念であるけれども、両者は緊密な連携もまた持っている。作品の思想感情は言語を通して表現されるものだ。言語表現が質朴で剛健であれば思想感情は容易に鮮明明快に表現される。逆

*1 郭紹虞《中国文学批評史》：郭紹虞氏は復旦大学の教授。《中国文学批評史》はその代表的著書で、批評史研究に大きな影響を与えている。

に、言語表現が細やかにすぎたり、軟弱だったり、弛んでいるようなら、思想感情の表現の明朗性に影響を与えるのは必然である。したがって、風・骨の二者が結び合わされ、統一された要求として示されることになる。《風骨》篇では、「孔雀やキジは彩り鮮やかだが、遠くまで飛ぶことはできない、肉がつきすぎていて力不足となっているからだ。鷹やハヤブサに彩りはないが、羽をふるって高く飛べる、骨格がしっかりして気力が強いからだ。文章を書く力も、これと似ている（夫翬翟備色而翮翥百步，肌豐而力沉也；鷹隼乏彩而翰飛戾天，骨勁氣猛也。文章才力，有似於此）」と言っている。風骨をもつ作品はあたかも鷹やハヤブサが、羽毛に鮮やかさはないものの、気骨が強く逞しくて、大空を高く飛び回ることができるようなものであり、いたずらに飾られて風骨不足の作品は、太りすぎて飛ぶ力を無くしたキジが、そこら辺を低く飛ぶ事ができるくらいで、颯爽とした力強さの雄姿をもたないようなもの、とここでは譬喩を使って説明している。かかる譬喩を通して、作品に風骨があるか否かで、芸術的風格と芸術的感銘力に大きな違いが出ることを説くのである。

二 魏晉南朝人物品評と画論の中の風骨

魏晉南北朝の人々は人物品評において、人物の風格の清々しくて爽快であるという美しさを非常に重視している。時には直接「風骨は清亮で群を抜く（風骨清舉）」等のような語で褒めあげることもあった。南朝文学批評における風骨の言葉は、人物評論と人物画論から取り入れたものなのである。ここでは先ず《世説新語》の中のかかる人物評論の幾つかの例を挙げ、当時の上流社会の気風の一斑を示すことで、文学批評の中の風骨の意味を明らかにする手がかりにしたい。

《世説新語・容止》*1に、「嵇康は身の丈が七尺八寸、風貌姿がことのほか秀でていた。見るものは感嘆して言った、蕭々爾々として爽朗清挙だと嘆じた」とあり、また、「潘岳はすぐれた容姿の持ち主であり、えもいわれぬ風情をそなえていた」。（注に引く《潘岳別伝》には「潘岳は風姿容貌が非常に美しく、風格は閑かに暢るごとくであった（風儀閑暢）」とあり、また「驃騎將軍の王武子は、衛玠の舅にあたり、俊爽として風格容姿があった（俊爽有風姿）。その彼が武衛玠を見ると、いつも感嘆していった、“珠玉の

*1 《世説新語》：劉宋の劉義慶の編。訳文は平凡社古典文学大系9『世説新語 顔氏家訓』（森三樹三郎訳）を参照した。

ような彼が側にいると、わが身のきたならしさが気になる”」（注に引く《衛玠別伝》には王濟[つまり王武子]が「私は甥と共に座っていると、まるで明珠の側で、明るく照らされているようだ」とある。ここでは人物の風貌容姿に、「爽朗清掬」、「閑暢」、「俊爽」等の言葉を使っているが、概ね皆颯爽としたありさまをいうのであって、当時の人々がかかる特徴を重んじていた事が分かる。王濟は「俊爽としていて風格容姿があった」のだけれども、衛玠の「明るく人を照らす」様と比べると、自分が汚らしいものに思われたことは、当時の人々がその人物の有様にある清俊爽朗な美を重んじていたことを一層明らかにするものだ。

《世説新語・容止》の注では《江左名士伝》の「杜弘治は清標令上、次代の美を代表した。顔はおしろいを塗ったように白く、目は漆を塗ったようにくっきりとし、概ね衛玠に比べられそうであった」の文を引用する。また《世説新語・賞誉》には、「ある人が杜弘治を標鮮清令と称した」とある。ここで言う「清標令上」あるいは「標鮮清令」は、ともに清俊爽朗の意味である。《賞誉》篇には、「殷中軍が王右軍（王羲之）を“逸少（王羲之）は清貴の人”と言った」とあって、その注に引く《文章志》では「王羲之は高爽で風気があり、並の人物ではなかった」という。これは王羲之の風姿態度が清俊爽朗であることを賛美するものだ。同篇にはさらに、「殷中軍は王右軍を清鑑貴要といった」とあり、注に引く《晋安帝紀》は「王羲之の風骨は清掬である」と述べている。先に挙げた《賞誉》篇の「清貴の人」とは、「清鑑貴要」という意味であることがわかり、さらに《晋安帝紀》では「風骨清掬」を以てその注釈としているので、実際には風姿態度が清俊爽朗だという意味である。《容止》篇には、「当時の人々は王右軍を評していった。飄然としてただよう雲のようであり、矯然として目覚めた龍のようだ」とある。ここでは、具体的な譬喩によって王羲之の「風骨清掬」の有様を形容しているのだ。《賞誉》篇では、王右軍が「林公は器朗神俊だと嘆じた」とある。注に引く《支遁別伝》では、「支遁は心に任せて自由自在、風期は高亮である」という。風期とは即ち風姿態度のことで、ここでも支遁の風姿態度が清俊爽朗であることを讃えている。《容止》篇では、「謝公が言った、林公の双眼をみれば、黯黯明黒である。孫興公が林公を見ると、稜稜としてその爽が露われている」。これは支遁の風姿の美を具体的に描写しているのだ。《賞誉》篇では、「王子猷が言った、世間では祖士少を朗だとするが、我が家でもまた徹朗だとする」。注に引く《晋諸公贊》に言う：「祖約は若くして清と称された」とある。《賞誉》篇にはまた、「張天錫が王彌に会うと、風神は清令で、言葉は流れるよう、……天錫は感

服した」とある。これらの記載は祖約や王彌にはともに清俊爽朗な風格態度^{*1}があったことを賛美するものである。

魏晋南朝の人々が人物を評論するとき立ち居振る舞いの態度が清俊爽朗であることをとりわけ重視した理由も、それなりの理由があった。《世説新語・賞誉》に「王戎は言う、太尉（王衍）はすぐれた容姿がけだかく透き通るようであり、まるで珠玉の林や樹木を見る思いがする、自ずから風塵外の物のようだ」と言う。《世説新語・賢媛》には「済尼は言う、王夫人は心境が伸びやかで明るく、いかにも林下の風気がある」とある。ここにいわゆる「風塵外の物」「林下の風気」は、ともに世俗を超越するという意味になっている。当時玄学が流行しており、上層の人士はしばしば「玄風に溺れ、仕事を真面目にやる気持ちをおざなり、どうでもいい議論を盛んに行っていた」（《文心雕龍・明詩》）という。世俗を超越し、別世界に行くことが高雅な人物の高雅な行いと見なされたのだ。清俊爽朗の態度がその人物にとって、その思想や感情性格において世俗を超越する指標だったため、彼らはこの態度を特別重視したのである。

上に引いた《世説新語》等の書籍の風姿・風儀・風神の記載は、みな人物の外側から見える風貌を指して言うものであり、文学批評の風骨論中の風もまた、思想感情が表れて外部の風貌となったもので、この二者の特色はともに清^{*2}であることだ。文学批評中の風の概念が人物評論から借用してきたものであるばかりでなく、借りてきた意味も原義と同じであることが分かるだろう。

人物評論をする場合にいわゆる骨は、骨相、骨法を言う。その由来は既に久しく、漢代の王充《論衡》には《骨相》の専論があった。《世説新語》では骨相に関する二つの記事が注目される。《賞誉》篇には、「王右軍は、陳玄伯を“壘塊としていて正骨あり」と見ていた」とある。《輕詆》篇には、「旧時韓康伯は肘まで太く風骨無しと見なされていた」とあって、注に引く《説林》篇では「范啓が言うには、韓康伯はまるで食用のアヒルのようだ」という。壘塊とは、礪石とも書き、元々は多くの石がごろごろごろつしている事を指す。ここではそれを借りて人物の骨格ががっちりしていることを指したのだ。陳玄伯の骨格はがっちりしていたので、王羲之は「正骨あり」と評したのである。

^{*1} 原文は風度、立ち居振る舞いの態度の様をいう。通常好ましい意味を持つ。ここでは訳語として「風格態度」も用いた。

^{*2} 清：訳しにくい言葉だが、恩師の岡村繁先生は「スマート」の語が当てはまるのではないかといわれたことがある。確かに当時の人形作品などを見るとすっきりとしてスマートな感覚を受けることがある。

韓康伯はぶくぶく太っていたので、食用のアヒルのように、骨格は肥肉の下に隠されてしまい、そこで人々に「風骨なし」と称されたのであった。肥え太ると人体は骨がないようにみえるので、それを文学批評の領域に借りてくれば、肥え太った文辞は文に風骨をなくさせる、従って《風骨》篇では、「内容は痩せおとろえ修辭ばかりが肥え太っていたり、繁雜なままで筋が通っていなければ、骨がない徴なのである（若瘠義肥辭，繁雜失統，則無骨之徴也）」②と言い、また先に引用した《晋安帝紀》では王羲之が「風骨清拳」であると述べるが、そこには王羲之の風姿態度が清俊爽朗であるだけでなく、骨格もがっちりしていたという意味も含まれるのだ。「清拳」の「拳」は、《風骨》篇の「風骨飛はず」の文中の「飛」の文字とよく似た意味なのである。

次に六朝画論にみられる風骨論を考えてみよう。六朝時代山水画はまだ発達しておらず、画論の主要な対象は人物画だった。人物画の評論の中で風骨に関する概念は、当時の人物評論の言論の中から直接来たものである。東晋の名画家である顧恺之に《画論》の一文が残る（全編は残っておらず、佚文が唐の張彦遠《歴代名画記》に見える）、その中では何度も「神」「骨」等の言葉を使って古い絵を品評している。廖仲安・劉国盈氏は《釈風骨》の中で、「顧恺之の文（《画論》を指す）には、“骨法”“天骨”“形骨”の語が見えるが、ともに人間の骨相形体を指すものだ。一方“神”の概念の方は、“風”の概念に近く、画中の人物の精神情感や風貌様子を指す」③と述べている。この解釈は正鵠を射たものだ*1。

南齊の謝赫（年代は劉勰よりも少し遡る）には《古画品録》という著書があり、そこでは一層風骨を強調している。《古画品録》の序文では、画には六法あると見なし、「六法とは何か、（一）気韻生動、（二）骨法用筆、（三）応物象形、（四）随類賦采、（五）經營位置、（六）伝意模写、のことである」と認めている*2。ここでの気韻生動とは風を

*1 廖仲安・劉国盈《釈風骨》：ここでは「正鵠を射たもの」と言われるものの、《釈風骨》の結論は、「風とは作者が心の奥から、集中してあふれ出てくる、儒家の道德規範にそった感情と意志が文章に表れたもの」であり「骨とは精確で嘘がなく、豊かで堅実な典故や事実が、経義に沿ってきちんとした観点や思想とともに文章中に表れるもの」（《文心雕龍研究論文集》人民文学出版社1990年掲載文参照）とされ、実際には王論文の反論対象となっている。この論文は先掲の小守論文で取り上げられ、検討が加えられている。

*2 この部分、平凡社中国文学大系54『文学芸術論』に載せる『歴代名画記』（谷口・岡村訳）では、気韻生動（対象の個性的な風格が画面に生き生きと躍動するように描くこと）、骨法用筆（対象の骨組みをつかんで筆線を駆使すること）、応物象形（対象のち

指し④、骨法用筆は骨を指すに他ならない。謝赫は氣韻生動と骨法用筆を六法の第一、第二の位置に並べているので、彼が風骨を重く視ていたことが分かる。彼は第一品の曹不興を評して、「その風骨を觀るに、真に評價にふさわしいものである（觀其風骨，名豈虛哉）」と述べることも、その態度を鮮明に表すものとなっている。詹鏐氏は《齊梁文芸批評の中の風骨論》という論文中⑤、「彼（謝赫）の各画家に対する評語の中では、しばしば“壯氣”“骨法”“氣力”“神氣”“風範氣候”“風采飄然”“風趣巧技”“用筆骨梗”“筆跡困弱”“筆跡輕羸”等々の言葉を用いている。彼の言う“風”とは、つまり“氣韻生動”のことであり、彼の言う“骨”とは“骨法用筆”のことなのだ」と述べている。この解釈もまた正鵠を射たものである*1。

張彦遠の《歷代名畫記》中での謝赫六法に対する具体的な説明には、なかなか詳しいものもある。例えば、「鬼神人物などの、動き出さんばかりの様子は、神韻がなくては全うされない。もし氣韻が十分でなければ、形体ばかりが似せられ（六法のうち第三項“応物象形”を指す）、筆力が足りなければ、空しく彩りを施すだけで（六法のうち第四項“随類賦采”）、すばらしいとは言えるものではない」。（「氣韻が十分ではない」の言葉は《文心雕龍・風骨》に言う「思想感情が十分に伝わらず、文章表現は枯れて生氣が無い（思不環周，索寞乏氣）」とは同じ意味である）。更に、「しかるに今の画人は、容貌を描くことばかりが巧みで、その形体の類似がうまくいった場合でもそこには氣韻が欠け、その表面の様子がうまく描けた場合でもそこには筆法が失われている、それで画などと呼べるものか」とも言う。これらの言葉は、氣韻や筆力の重要性を非常に深く説くもので、画論で風骨を強調する理由でもあるのだ。

画論での風骨の内容と人物評論での風骨の意味は一致する。画論での風・神・氣韻などの言葉は、ともに人物の精神情況が画の中で生き生きと描かれる事を指している。骨、筆蹟、骨法用筆などの言葉は、人物の骨相形貌が画の中で力強く描かれているかどうかについて言うのである。氣韻と筆力の二者の関係はとても密接なものなのだ。もし筆力が足りなければ、生動する氣韻を表現しようとしても難しい。それは骨格がきちんとしていない人物に、清俊爽朗な立ち居振る舞いが行えるとは考え難いようなものだ。従っ

がいに応じてそれぞれの形態に似させること）、随類賦彩（対象の種類に従ってそれぞれの色彩をぬり分けること）、經營位置（画面の構成を考えて題材を適切に布置すること）、伝模移写（古画の模写において原画を忠実に再現すること）、としている。

*1 詹鏐《齊梁文芸批評の中の風骨論》：未見。

て、《歴代名画記》では、「有様や形体を描くことは、ともに構想から始まって筆先に終わるのである（骨氣形似、皆本於立意、而歸乎用筆）」と述べるのだ。人物評論や画論で、風・骨の二つの言葉を並べて挙げるのは、この二つの概念がとても重要であること以外に、二者の関係が非常に密接なためでもある。

文学批評における風骨論と画論の中の風骨論との関係は、人物評論との関係に比べて一層近接するものである。なぜならば文論および画論の二者はともに文学芸術論に属すからだ。画論において風骨論が生まれた時代は文論の風骨論よりも早く、文論中の風骨論は、主には画論から移植してきたものだと言って良いかもしれないが、画論の風骨論から文論中の風骨論に発展するまでには、二つの注意すべき点がある。

その一、画論では先ず氣韻生動であることを強調する。なぜならば、人物の風姿神態が活動的に描かれているかどうか、それが人物画に強い芸術的な感銘力があるかどうかの第一条件だからである。後代の画論ではしばしば精神の伝達の重要性を強調されるが、その理由もここにあるのだ。これが文論に借用されて、劉勰も「風」が作品の芸術表現の中の主要な要素であることを強調する。《風骨》篇では、「詩には全部で六義あり、風はその首位にたつ。これこそ作品芸術の化感の根源であり、志気の外在表現なのである」と述べている。ここにいわゆる「化感」とは、上に指摘したように、文学作品の芸術感銘力を指すのであって、その思想内容の教育感化の作用を指すものではない*1。

その二、画論でも骨法用筆を強調する。俞劍華先生が注釈する《歴代名画記》*2では、「骨法とは人の骨格と同様で、画においては輪郭の筆遣いである」と述べる。この意見は正しい。輪郭の筆遣いはとても重要で、輪郭をうまく引き、筆の線が明確で力強いこと、これが彩色のための基礎となる。輪郭がうまく引けないと、それにふさわしい彩りを付けても無駄な努力となってしまう。従って強調されるのは当然だ。これを文学創作

*1 教育感化の作用：詩経の六義における「風」は、例えば唐の孔穎達が「風雅頌同為政稱，而事有積漸，教化之道，必先諷動之，物情既悟，然後教化，使之齊正。言其風動之初，則名之曰風」（《毛詩正義・大序》故詩有六義下疏）と説明するように、儒教の政治思想への感化をみちびくものである。従って《文心雕龍》でこの部分を挙げて「化感」を語れば儒教的精神に感化させる意味で使われていると理解し、その方向でしばしば風骨概念を考えることになるのだが、この論文ではそうは理解しない。王先生の《文心雕龍》に対する読解が示されている部分である。これについては、王先生が、文論家がしばしば示す經典寄りの発言と実際の文論との乖離を指摘して考察に注意を促した《談談中国古代文論的研究方法》（《中国古代文論管窺》齊魯書社 1987年）での態度と類似的ものが窺われる。

*2 俞劍華《歴代名画記》：未見

の上に用いると、骨法用筆というのは端直で勁健な言語にあたり、ふさわしい彩りとは美しい言語表現にあたる。ともに言葉の使用法の問題である。この二種では骨が第一となるので、《風骨》篇では「熟考を重ねて文辞を作るには、骨に注意する事が最も大切」というのだ。さもなくば美辞麗句ばかりが文中に満ち、なやなよとして勢いもなく、作品は「文彩も効果を示さず、朗詠の声も沈みがちになってしまう」のである。絵画上では、骨法用筆と随類賦采は進行上の前後の区分がある。つまり、先ず輪郭を描き、しかる後に彩りを施す。作品制作においては、端直勁健な言語と美的修辭をもつ言辭はその運用に前後の区別をつけることはできない。劉勰が「作品の言語使いに推敲を重ねるには、骨を先ず第一とする」というのは、決して言語の運用に骨を先にして後に彩りを施せという意味ではなく、鍾嶸《詩品序》に「風力（即ち風骨のこと）を幹とし、これに彩りを加えよ（幹之以風力、潤之以丹彩）*1」という言葉とはほぼ同じで、言語の運用において作者に骨を基幹とすべきことを求めるに他ならない。先ずは作品が端直勁健であるべく注意を向けよというまでなのだ。

以上の論述から、風骨という概念が、魏晉南朝時代で既に人物評論で用いられ、風は清俊爽朗という精神的な風姿態度を指し、骨はガッチリとして端正な骨格を指すものであったことが分かる。その後人物画の品評に用いられ、風は即ち気韻生動なるものとして、画中の人物の活気ある有様をさし、骨は骨法用筆のことを指して、画中の人物の輪郭表現がしっかりとしていて、筆遣いが明快で力強いことを指した。更に文学批評に用いられるようになると、風はその思想感情が鮮明爽快に表されることを指し、骨とは言葉が端直剛健であることを指したのである。人物品評から画論に進み、更に文論へと移ったが、三者の評論対象は異にしながらも、しかし風骨概念の基本特徴にあっては変化はなかった。風は均しく清俊爽快な有様を指し、骨は均しく端直勁健な骨格を指すのである。

*1 この部分、先掲の平凡社中国文学大系『文学芸術論集』に掲載する「詩品序」の訳文では「詩人の躍動する生命力を骨幹とし、みがきあげた美しい表現でもってそれに色どりを加える」（岡村繁訳）とあり、「風力」を「躍動する生命力」と理解するが、この辺は『詩品』研究と関係するので参考までに留める。

三 劉勰はなぜ風骨を提唱したのか

《文心雕龍・風骨》では風骨を良質の風格概念として提唱している。風骨は、同書《体性》篇中に示される典雅・遠深・精約・顕附等々の概念、および《定勢》篇中に示される典雅・清麗・明晰・核要等々の概念とは、同様に風格の範疇に属しはするけれども性質がずいぶん違っている。典雅・清麗等々の概念は、ある作者やある文体の風格の特徴を指すものだが、風骨となると多くの作者や文体に向けて示される普遍的な要求なのである。風が清く骨が俊であることの逆は、蕪雜と軟弱であって、不健全な風格となり、当然反対することになる。魏晋以来、文学創作の領域において駢儷文への傾向が日増しに高まり、文人の文章作成では、美的表現や技巧的表現を懸命に追い求めたため、言語表現は軟弱で力がなく、思想感情はぼんやりとして不明朗という病弊が生まれていた。この現象に対し、劉勰は力を込めて風骨を提唱し、その矯正を企てたのである。作品に風骨があるかどうか、その根本はもとより作者の意識気概によるものだが、芸術表現の面から見れば、その鍵は言語の運用にある。以下では言語運用を巡る二つの問題について明らかにしたい。一つは文と質の問題であり、もう一つは繁と簡の問題である。

まず文と質の問題から始めよう。文・質というこの対概念は、《論語・雍也》の「先生が言われた、質が文に勝れば野で、文が質に勝れば史である。文質彬彬としてこそ、君子なのだ」に見える。ここでの文・質は人々の文化的な修養や、礼節による文飾等を指している。孔子は、人々の礼節による文飾はほどよい程度でなければならず、足りなければ粗野に失し、よけいにあれば虚偽で誠実さがなくなってしまうものだと考えた。いわゆる文質彬彬とは、何晏《論語集解》に、「包が言う、彬彬とは文質相半ばする姿である」。邢昺疏では、「文質相半ばするとは、文飾の華やかさと質実な素朴さが半分ずつあり、彬彬としていることをいう」と説明する。後の文論ではこの対概念を利用した。文は形式を指して言葉に文彩がある事をいい、質は内容を指したり素朴な言葉遣いを指すのである。言語形式上で文質彬彬であれというのは、言葉の華麗さと質朴さが互いに結合することを指すのだった。劉勰が言語形式上で主張したのは文質の結合である。《風骨》篇では、「風骨ばかりで彩りがなければ、力は強いが羽に彩りのない猛禽類が文壇に集まるようであり、彩りがあるばかりで風骨を欠くようでは、羽に彩りがあるばかりでまともに飛ぶこともできない雉の類いが文章世界に潜り込んで来るようだ。彩りも輝

き空高く翔けることができてこそ、文章の鳳凰たるものだ（若風骨乏采，則驚集翰林；采乏風骨，則雉竄文囿。唯藻耀而高翔，固文筆之鳴鳳也）」と述べている。風骨と彩りの結合を求めること、それは即ち言語の質朴剛健さと文彩の結合を求めるものである。

南朝の文風の問題は、言語表現が華美に過ぎ、軟弱で力強さに欠ける所にある。《文心雕龍》にはこの病弊に対する指摘が頻繁に見える。例えば《序志》篇では「辞人は奇拔さを好み、言葉は浮ついたものを尊ぶ、美しい羽に画を描き、飾り帯に更に刺繍を施す始末、本来の姿から離れることいよいよ甚だしく、今にもでたらめな情況に陥ろうとしている」と述べる。《風骨》篇でも「華美にすぎるものを尊び従い、そのまま流れて本道に帰らない」と指摘している。《通變》篇では更に歴史発展過程から後代の文章が「質実なものから新奇で浮ついたものへと、どんどん味わいを欠くものになって」、終に「風は末に気は衰える（風末氣衰）」に到ったという。風は末に気は衰える、これは作品に俊颯剛健な風格を欠くということ、即ち風骨を欠くということである。劉勰は文飾が質実に勝る当時の文学気風に対して、文章制作では「質と文の間をよく考慮する（斟酌乎質文之間）」べきだと指摘している。つまり質と文とをうまく組み合わせること、これこそ劉勰が力を込めて風骨を提唱した重要な原因だったのだ。

次に繁と簡の問題について。《徵聖》篇では聖人の文章が、「簡潔な表現で内容をしっかり伝える（簡言以達旨）」、或いは「博繁な表現で心情を尽くす（博文以該情）」、「博繁と簡潔で形式が異なり（繁略殊形）」、「このような形式を利用するときは、その時々に応じて応用する（抑引隨時，變痛會適）」と見なしている。ここでは文章の繁簡にこだわることはなく、繁簡は臨機応変に対応するべきだと考えているのだ。しかし、《物色》篇では漢代の辞賦の繁多な表現に対して批判をしている。彼は具体的に《詩經》と辞賦の描写を比較して、《詩經》の言葉が「少ない言葉で多くをまとめ、心情容貌が余すところがない（以少總多，情貌無遺）」のに、辞賦のほうは美的表現を積み重ね、「文字は魚が連なって泳ぐようなありさま（字必魚貫）」だと考え、その結論は「詩人の文は端麗で表現が引き締まり、辞人の文は麗辞が過ぎて繁雑である（詩人麗則而約言，辭人麗淫而繁句）」というものであった。《鎔裁》篇では繁簡の問題をかなり多く語っている。そこではまず「繁と略は、作者の好みによる（謂繁與略，隨分所好）」という。ここでは繁と略にこだわることはないのだが、篇末になると、「文章表現に巧みな者でも繁富な言葉を操るのはなかなかできない、況んや才能の劣る者などは（巧猶難繁，況在乎拙）」と筆向きを変えて述べ、繁雑冗長になることを責めている。最後には鎔裁の作

用*1を発揮させて、「文辞が速やかに流れてよけいな流れが起こらない（辭運而不濫）」ようにせよと求めるのだ。劉勰は陸機の作品に対して文章表現が豊富にすぎると指摘していた。《議对》篇では彼が「余計な言葉を削除しないので、文骨に大きな煩いとなっている（腴辭弗翦，頗累文骨）」と言う、つまり言葉遣いが繁多に過ぎて、文章の風骨を損なっていると言うのだった。

南朝の文章の繁多冗長であるという病弊に対して、劉勰は強く引き締まって簡約な文風を提唱した。《風骨》篇では、「骨に熟練すれば、言語表現は精要なものとなる（練於骨者，析辭必精）」、また「《周書》では、“文辞は精要でなければならず、奇異なものを目指してばかりではだめだ”と言っているが、これは内容のない文章になるのを防ごうとするものだ（周書云，辭尚體要，弗惟好異。蓋防文濫也）」という。また、「彩りの重ね過ぎをしてはならない（無務繁采）」と述べてもいる。《序志》・《徵聖》の二篇では、ともに《周書》の文を引用していた。《宗經》に掲げる六義の、その五は「体は精約で蕪雑ではない（體約而不蕪）」である。これらはともに劉勰が精約で簡要な文風を重視していたことを物語るものだ。文章は体が簡約で精要でなければならないという意見の提唱は、《文心雕龍》の全書の中でしばしば見受けられる。例えば、《情彩》篇では、「真情を表現しようとする者は、簡約精要で真実を描き出し、表現のために表現するものは華美に過ぎ繁雑無法となる（為情者要約而寫真，為文者淫麗而泛濫）」と言う。《物色》篇では、「自然の景物は複雑ではあるが、文章表現は簡要であるのが良い（物色雖繁，而析辭尚簡）」という。このほか例は多数あり、上げるまでもない。簡約によって繁多冗舌を糾弾すること、これが劉勰が風骨を提起したもう一つの重要な原因とすることができるとする。

《宗經》篇に指摘される六義は、作品に対して三種類の芸術標準を示している。それは、風が清で雑ではなく、体が約で蕪ではない、文が麗で淫ではない*2、というもので

*1 鎔裁の作用：鎔は文意を明快にさせること、裁は不要な言葉を削ることで、これらの視点から文章の主張を十全に表現し、繁雑さをなくすようにすること。

*2 ここは、《宗經》篇で説かれる六義、つまり「……故文能宗經，體有六義，一則情深而不詭，二則風清而不雜，三則事信而不誕，四則義真而不回，五則體約而不蕪，六則文麗而不淫。（……従って文章制作において經典を模範にすれば、その文章には六つの優れたところがある。一、真摯な情感を持ち嘘がない、二、風貌が清明で乱雑ではない、三、記事が信用できでたらめではない、四、思想が正しく邪なところがない、五、文の形式が引き締まり蕪雑ではない、六、文辞は華麗だが浮ついたところがない）」の部分で、内容の問題である一、三、四をのぞいた、二、五、六を指す。

ある。三者の関係は頗る密接で、ともに当時の文風の病弊に対して示されたものだ。劉勰は当時の文風の病弊が、文章表現では繁雜蕪雜で、浮ついた美を追い求めすぎる所にあって、ともに文骨を損なうものだと考えたのである。この種の病弊はしばしば一緒に結びつく。彼が「表現のために表現するものは華美に過ぎ繁雜無法」（《情采》）といい、「辞人の文は麗辞が過ぎて繁雜である」と言うのが、これであった。この病弊に対して、劉勰は質朴精約な文風を大いに力説したのであって、それは病状に合わせて薬を出すものと言ってよい。一方「風は清であり雜ならず」であれば、作者の思想感情は作品の中に鮮明明朗な風貌をもって現れるはずで、それはまた文章表現の蕪雜で過度に修飾された病弊を克服してこそ達成されるものなのである。したがって、この三種の芸術標準の関係は非常に密接だ。この三種の標準に達したなら、《風骨》篇に提出される風骨と文彩とを結びつけよという芸術的要求にも到達したことになる。したがって、《風骨》篇は《文心雕龍》全体を通して芸術標準を語る専論の篇であると言える。「風が清であり雜ではない」が芸術的な風格を指すものだとすれば、六義の中の位置づけで、なぜ故に「事が信であり誕ではない」、「義が直であり回ではない」というものの前に来るのかと、或いは疑問を懐く人もいるかも知れない。私は次のように考えれば良いと思う。「風が清」とは、「情の表現は明快でなければならない」ことを指すもので、それは六義の第一項目「情は深く詭ではない」と共に情についての語りであり、一方は情の内容について語るもの、もう一方は情の表現について語るものである。関連するものに続けてこれを第二番目に置くこと、それはやはり道理に沿った事なのだ。

四 建安風骨

これまで風骨の内容と劉勰が力を込めて風骨を提唱した原因を分析してきたので、今度は歩を先に進め「建安風骨」の意義内容について検討しよう。後世の文人は建安風骨が建安時代の詩文（とりわけ詩歌）の優良な特色と伝統を指し示すものだとしばしば考えており、建安風骨は中国文学史上よく知られた概念となっている。建安風骨とは一体何を指しているのだろうか。私の考えでは、風骨が作品の明朗剛健な芸術風格を指すので、建安風骨とは建安時代の詩文が突出して持つ明朗剛健な風格を指すことに他ならない。

劉勰と同時代の沈約は、《宋書・謝靈運伝論》にて、歴代の文学を評論叙述したとき、

建安風骨という言葉を使っているが、その風格の特色は既に指摘していた。《宋書・謝靈運伝論》には、「建安時代になると、曹氏が天下を取った。二祖曹操曹丕、陳王曹植は、共に豊かな文才があったので、情をもって文を纏め、文をもって質を被った」と言っている。曹操・曹丕・曹植の作品はみな文章制作の才能に富み、思想感情に基づいて文辞を組み立てることができ、文彩によって地味な言葉にも潤色することができたというのである。ここで「文をもって質を被う」の「質」とは飾り気のない言葉を指す⑥。文をもって質を被う、とは文質彬彬であることに他ならず、それはつまり鍾嶸《詩品序》に言う「風力を幹とし、これに彩りを加えよ」の意味である。《宋書・謝靈運伝論》では「子健・仲宣は、氣質を体とする」とも言っているが、ここで言う「体」とは、《文心雕龍・体性》にいう「体」にあたり、作者の創作スタイルを指すものだ。氣質をもって体とするとは、颯爽とした意気と質素な言葉（即ち風骨）で作品の風格を構成しているという意味である。三曹、王粲などの代表的な作者への評論によって沈約が指摘するのは、建安文学における、文彩と情感が共に豊かで文質彬彬として風骨に富む特色であった。

《文心雕龍》も建安風骨と言う言葉を直接使うことはないが、書籍の中では少なからぬ篇章で建安風骨の特色についてははっきりと述べている。《明詩》篇では、「建安のはじめになると、五言詩がこれまでにない活況となった。文帝・陳思王が轡を並べて文壇を駆け、王粲・徐幹・応璩・劉楨が、互いに競い合った。彼らは風月を愛し、池の畔の庭園で親しみ、恩寵榮達を述べ、宴のありさまを述べて、激昂慷慨して気持ちのままにしたがい、洒脱率直にその才能を発揮した。抒情叙事には、緻密な巧みさは求めず、事物の表現には、昭晰に伝える効果を重視した。これが彼らに共通する所である」。ここに「事物の表現には、明晰に伝える効果を重視した」というのは、建安の詩歌に昭晰即ち明朗な特色が備わっていることを指摘するもので、それは又「激昂慷慨して気持ちのままにしたがう」もの即ち意気が豪邁で駿爽なことと関係するのだ。昭晰の反対が緻密で、作品が過度に華麗さを求め緻密で装飾過多となれば、明朗剛健な風骨を容易に損傷させてしまう。建安の詩歌は「緻密な巧みさは求めない」ので、風骨が突出することになる。近人の范文瀾《文心雕龍注》に引く黄侃《詩品講疏》では、建安の詩歌を評して、「文彩が入り交じりながら、民間歌謡の質実さから出るものではない。故に事物を表現しても余計な細工は尊ばず、心情を述べる時も誠実さを求めるだけだが、その一方で優雅な表現によって、美しい響きを伝えている」と言う。建安詩歌が文彩を交えながら、

しかし細工は尊ばず、まだ樂府民歌の質朴な特色を持ち続けていることを指摘するものである。これは先掲の《明詩》篇の言葉を理解し、建安の詩歌になぜ風骨があったかを知る助けとなる。

《文心雕龍・樂府》に、「魏の三祖になると、気は爽で才は麗である」という。ここで「気は爽」というのは《風骨》篇の「意氣駿爽」と同じで、文風が清明で、風骨をもたせる重要な条件である。《時序》篇では建安文学を評論して、「その時代の文章を見ると、もとより激昂慷慨を好む。真に世は長い動乱を経て、世俗は哀怨にあふれ、作者たちはみな情志が深く作文に秀でていたので、梗概にして多気となったのである」という。この一文の意味は、当時の社会動乱で、作者たちはひどい目に遭い、思想感情がしばしば激昂慷慨する状況にあり、従って作品には慷慨で多気（即ち氣勢）な風貌が示されているということだ。「梗概にして多気」の言葉について、一般の研究者たちは「梗概」とは「慷慨」の意味だと考えている。范文瀾氏は、「梗概と慷慨は、音が同じで通用する」と述べていた。私が考えるに、黄叔琳《文心雕龍輯注》では《文選・東京賦》注^{*1}を引き、「梗概、纖細細密ではないこと、であればここは大概の意」と言う。黄注では《時序》篇の「梗概」を「大概」の意味で理解することには反対しているが^{*2}、私は《明詩》篇と付き合わせてみれば、これを「大概」と解釈するのは、大変ふさわしいと思う。文辭が大概であって纖細細密でないなら、疏朗多気で清俊爽朗な風貌となり、正に《明詩》篇に言う、「纖密な巧みさは求めず、事物の表現には、昭晰に伝える効果を重視した（造懷指事、不求纖密之巧。驅辭逐貌、唯取昭晰之能。）」という意味と合致する。宋代の蘇轍は司馬遷の文章を「疏蕩として頗る奇気に富む」（《上枢密韓太尉書》）と賛美したが、その意味はこの「梗概多気」に近い。後世の批評家に、「密であれば気を損なう」という説があるが、これは梗概とは多気のことだと反面から言うものである。しかも、梗概を慷慨と解釈してしまえば、同篇上文の「もとより慷慨を好む」の言葉と意味が重複してしまう。

《文心雕龍》では風骨を強調し、また文彩も重視した。劉勰は風骨と文彩の結合を求

^{*1} 《文選・東京賦》注：後漢の張衡の《東京賦》の中の「故粗爲實言、其梗概如此」に対する薛綜注で「梗概不纖密、言粗舉大綱如此之言也。」の部分。

^{*2} 《時序》篇の「故梗概而多氣也」について、黄叔琳注では、「梗概」に「文選東京賦云、不纖密則是大概之意。」と言いながら、続けて「此處運用各別。查字典引劉楨魯都賦云、貴交尚信、輕命重氣、義激毫毛、怨成梗概、是直作感慨用也」（感慨は激烈な感情のこと）と述べ、「感慨」の意味を採用している。

め、「彩りも輝き空高く翔ける」（《風骨》）のレベルに達するよう求めた。即ち言葉遣いは鮮やかで美しく、その一方で風は清で骨は峻であることである。《明詩》篇では「西晋の作者たちは、いささか浮ついた美を持つようになった。張華・張載・張協・張亢、潘岳・潘泥・左思・陸機らは、名を詩壇に並べたが、文彩は正始年間の詩歌に比べて繁縟となり、骨力は建安の詩歌に比べて柔弱となった」と述べる。ここでは、西晋の太康年間の文人たちは、その文彩が美麗に富むが、風格は比較的柔弱で建安風骨の剛健で力強いものには及ばないというのだ。《明詩》篇では「両方ともすぐれるのは曹植・王粲で、一方にすぐれるのは左思・劉楨である」と述べる。ここでは、曹植・王粲の詩歌が文彩と実質を兼備したものだが、劉楨・左思の詩歌となると比較的質朴で、文彩がいささか劣るとみて、「一方にすぐれる」と言ったのである。

劉勰と同時代の鍾嶸は、建安風力（風力は即ち風骨のこと）と言う言葉を一層直接に使う。《詩品序》の中で、鍾嶸は建安詩歌が「彬彬たる盛んさ」、即ち文も質も兼ね備えた美を持っていることを賛美するその一方で、東晋時代に玄言詩が発展し、詩風は平坦となり、「建安風力が尽きた」として、完全に建安詩歌の明朗剛健という優良な伝統が失われた事を嘆くのである。ここから、鍾嶸が建安風骨を高く評価していたことが見て取れる。

鍾嶸は《詩品序》の中で、詩歌の創作では「風力を幹とし、これに彩りを加えよ」と主張する。即ち、明朗剛健な言語と風格を基幹とし、それから美麗な言語表現で潤色を加えるもので、この二者の結合が優良な文風を形成するというのである。これは、劉勰の言う風骨と文彩を結合させよと言う意見と一致するものだ。《詩品》の個別の作者への評価では、多くの場所でこの評価基準に依拠している。ここでは特に建安詩人の評価について述べたい。鍾嶸が、漢魏より南朝に到る詩人の中でもっとも高く評価するのが曹植であり、その作品は、「あたかも人類における周公孔子、動物における龍や鳳である」と考えている。曹植の詩歌の思想や芸術的特色とできればを評して、「骨気は奇高で、辞彩は華麗で豊か、そこに流れる心情は折り目正しさと激しさを併せ持ち、華麗さと質朴さが全面的にほどよく調和を得ている。古今の文学の歴史に燦然として光彩を満ちあふれさせ、はるかに群を抜いて巨峰の如くそびえ立つ^{*1}」と述べる。その中で「心情は折り目正しさと激しさを併せ持つ」は思想内容を指すもので、骨気の二句は、芸術

^{*1} 詩品曹植評：なお、《詩品》の訳文は朝日新聞社中国文明選13『文学論集』掲載「詩品」（興膳宏訳）に基づく。

性を指して言うものである。骨気とは即ち氣骨であり、つまり風骨のことだ。骨気が奇高とは、《風骨》篇で所謂「風清骨峻」「骨勁氣猛」という意味で、それは質の領域に属するものだ。辞彩は華麗で豊かというのは文に属するものだ。骨気と辞彩の結びつきは、文と質に被われるもので、《宋書・謝靈運伝論》に言う「文をもって質を被う」の意味に同じ）、また「風力の中軸とし、丹彩でこれを潤色する」という意味でもある。鍾嶸は曹植の詩歌の思想芸術の成就が彼の基準に完全に符合すると考えたため、その評価が極めて高いのである。

《詩品》では劉楨を評価して、「気のおもむくままに独創的な方向を求め、常に強靱なエネルギーがはりつめている。真実の‘骨’は嚴霜を凌いでゆるがず、高邁の‘風’は、流俗を超越してさわやかである。ただし、気が表現技術を上まわっているために、修辞上の工夫に欠ける恨みがある。（仗氣愛奇、動多振絕。真骨凌霜、高風跨俗。但氣過其文、調潤恨少）」と述べる。鍾嶸は劉楨を非常に高く買い、「曹植・劉楨は文章界における聖人、といって過言ではない」、「陳思王より以下の詩人にあっては劉楨一人が並びない地歩を誇っている」といっているが、彼の文彩の不足に対しては、結局のところははっきりとは批判しない。《詩品》では左思を評して、「左思の詩の源は劉楨から出でている。……陸機よりも粗野だが、潘岳よりは深い」と述べる。左思の詩が劉楨の流れにあり、風骨が高いものだと認めているのだが（『詩品』では陶潜に「また左思の風力に並ぶ」の句がある）、言葉の華やかさではいささか劣るので、陸機より野だと言ったのだ。ここで言う「野」とは即ち《論語》雍也篇の「質が文に勝れば野」の意味を取ったもので、文彩が足りないという事である。鍾嶸の劉楨・左思の詩作に対する批評は、劉勰の「一方にすぐれるのは左思・劉楨」という意見と一致する。建安詩人の曹植・劉楨への評価では劉勰と鍾嶸は一致するものの、王粲に対しては違いが表れる。劉勰は、王粲と曹植が共に「兼備」、つまり文質兼備だと考えたが、鍾嶸のほうは王粲が「文は優れるが質は劣る」、つまり文彩が秀でていても、質朴さでは劣ると見なした、つまり風骨が弱いというのである。劉勰、鍾嶸の二人は個別の作者への視点は異なるとはいえ、風骨と文彩の結合を求める批評標準は同一である。このほかに、鍾嶸は曹操の詩を評して「古直」とし、下品に置いており、曹丕の詩を評して「百余篇ことごとく鄙びて質朴まるで日常語のようだ」と評して、中品に置いている。共に彼らの詩があまりに質朴で素直すぎ、文彩に欠けるのを不満としたのである。彼が陶淵明の詩を、「世間はその質朴素直であることに慨嘆する」として、中品に置いたのも同じ理由なのだ。

研究者の中には風骨の風は思想内容をさし、建安風骨の特色は、第一に健康に満ちた思想内容を表現する所、つまり当時の社会の動乱と人民の苦難を反映し、作者が機に乗じて功業を遂げようという大きな志を表したものだと思える人がある。この説は成立しやすそうにみえるが、実際には成立しづらい。風の特色は作者の思想感情が鮮明明快に表現されることであり、それは作品の外側の有様であって、思想内容そのものではないことは、先に述べた通りである。指摘の通り、建安文学は鮮明明快で、剛健で力強い風格をもつ。それは建安の作者が漢の末に生まれ、社会の大混乱を経て、思想感情がしばしば慷慨激昂に至ることと関係はある。しかし、私が考えるに、建安文人の意気の慷慨激昂は、作品に明朗で剛健な文風（即ち風骨）という思想感情の基板を構成するもので、建安風骨がそのまま慷慨激昂という思想感情そのものを指すものではない。《文心雕龍・才略》では、「劉琨は雅正で威勢あり風は多く、盧諶は情感が明快で理は輝く、これもまた当時の時勢によって作られたものだ」という。ここにいう「風は多く」「理は輝き」も鮮明明快な文風をさし、『詩品序』の「劉越石（劉琨）は清冽剛直な気を持つ」という評価と一致する。劉琨、盧諶は西晋の末に生まれ、情況が漢の末に近似していたので、その思想感情は慷慨激昂、作品は風骨に富み、建安文人たちと近いものがあつた。

さらに建安文人たちの詩作の分析を進めてみたい。建安詩歌の中には社会動乱と人民の苦痛を反映する篇章は多くはなく、選集本や文学史に選録されたり引かれたりする作品は概ね以下のものである。曹操「薤露」・「蒿里」、曹植「送应氏」（「歩登北邙阪」篇）・「泰山梁甫吟」、王粲「七哀」（「西京乱無象」）、陳琳「飲馬長城窟行」、阮瑀「駕出北郭門行」、蔡琰「悲憤詩」。機に乗じて功業を遂げようとの大願望を表した詩作で、かなり目立つものは以下の通り。曹操の「短歌行」・「歩出夏門行」（「龜雖壽」篇）、曹植の「雜詩」（「僕夫早嚴駕」篇・「飛觀百余尺」篇）、「蝦鰕篇」、王粲「從軍詩」等。

上述の作品に対する、南朝批評家の態度はいかなるものであったか。まず劉勰について述べよう。《文心雕龍・明詩》では、建安詩歌の特色を論じて、「ともに風月の楽しみを愛し、庭園で慣れ親しみ、恩寵榮達を述べ、楽しい酒宴を写した」と述べ、各種の題材（これらの詩は《文選》の詩「公宴」「贈答」類に概ね見える）を列挙したが、社会の別離混乱を描こうとするものはあいにく見当たらない。《樂府》篇では、「その北上の各種の歌、秋風の各篇は、甘い宴を述べたり、從軍の辛さを悲しむものだが、志は放蕩の域を出ず、言葉も哀しいばかりなので、旧来の正調とはいえ、実は舜や禹の時代の「韶」「夏」の曲に比べれば劣る鄭曲にすぎない」と述べる。曹操の「苦寒行」（「北上太行

山」篇）、曹丕の《燕歌行》（「秋風蕭瑟天氣涼」篇）を挙げるばかりで、曹操の「薤露」・「蒿里」等の篇を挙げることはない。その上「苦寒行」等の類いの楽府も評価は高くはなく、「鄭曲」だと見なされている。劉勰は陳琳や阮瑀の詩歌を肯定したこともなく、「陳琳阮瑀は符や檄の文章で高い評価を得た」（才略篇）というばかりだ。蔡琰に対しても一言も触れていない（ここでは「悲憤詩」の真偽問題に関わってくる可能性はあるが）。次に鍾嶸について述べよう。《詩品》では、曹操、阮瑀を下品におき、陳琳、蔡琰は触れていない。もし、建安風骨が先ず指すのは作品に社会の動乱と人々の苦難という思想内容を反映させた所だというのであれば、力を込めて風骨と建安風骨を提唱した劉勰、鍾嶸が、曹操や陳琳等の人物がその領域で持つ代表的な作品に対して、かかる冷淡無視の態度を取ってしまうのは、理解に苦しむ所である。確かに、劉勰、鍾嶸は、曹植、王粲への評価が高かったけれども、しかし彼らは曹植を褒めあげるときに、「送应氏」、「泰山梁甫吟」等の作品をわざわざ挙げて評価をしてはいないのだ。只だ王粲の「七哀」だけは、名作として挙げられていた。《詩品序》では、「五言（詩）の警策なるもの」を挙げているが、その中に「王粲の七哀」が含まれている。更に《宋書・謝靈運伝論》では幾首かの「先人の作品で、高い評価を受けた」詩歌を挙げているが、その中に「王粲の覇岸の篇」が含まれる。王粲の「七哀」が歴代伝承されてきた理由は、かなり高い芸術レベルの他に、思想内容において見るならば、主にその詩文中の名句「南に登る覇陵の岸、頭を回らせ長安を望む」による。そこで描かれるのは作者の故国への眷念たる思想感情なのであって、「道に餓えた婦人あり、抱いた子を草の間に棄てる」*1 という社会的な悲劇ではないのである。

上述の分析をふまえて、建安風骨とは、建安文学（特に五言詩）が持つ鮮明爽朗、剛健有力な文風を指すもので、それは作者の慷慨に満ちた思想感情を基礎に表される芸術風貌で、健康に満ちた思想内容などを指すものなのではないと私は考える。

建安文学は中国文学発展史の一大転換を示すものである。建安文学は漢代儒学の章句の学の束縛を抜け出し、思想はかなり開放され、作品の抒情性と形象性に注意し、文学の形式の美を重視する。近人の劉師培《論文雜記》では、「魏代の体となると、これ（対句）に加えて響きや彩どりを誇り、麗句で飾る」といって、魏時代の文学が、美的表現

*1 「南のかた登る覇陵の岸、頭を回らせ長安を望む」、「道に餓えた婦人あり、抱いた子を草の間に棄てる」は共に王粲の「七哀詩」の中の詩句。

や、音韻を重視する特色つまり文彩重視の一面を指摘していた。しかし、もう一方では、質朴剛健な特色も維持している。その五言詩は漢代の樂府民歌と漢代の無名氏の古詩の強い影響を受けていて、従って豊かに風骨を持っていたのである。即ち曹植の詩歌では、文彩に特にすぐれていながら、やはり明朗剛健な特色を保持してもいたのだった。宋代の范温《詩眼》は、「建安の詩は、明快で繁雑さはなく、質実だが粗野ではなく、調子が高雅で、格力は強く、その言葉はまっすぐ表現して対句は少なく、事柄の表現は端麗で、風雅騷人の気骨を得たものであって、もっとも古の詩人に近いのだ」（《苕溪漁隱叢話》に引用）という。建安の詩歌の質朴剛健な特色を極めて説得的具体的に述べており、そこにいわゆる「格力」とか「気骨」等は、風骨を指しているのだ。文学（特に五言詩）の発展の歴史から見ると、劉勰・鍾嶸などの批評家は、東晋の玄言詩が「平典で《道德論》に似る」とし、その内容に文学的な意義を欠き、しかも平淡で文章美もないと考え、また南朝の多くの作品は、華美繁雑に過ぎて風骨を欠くと見なしていた。一方建安文学は、明朗剛健な風骨を持つばかりでなく、華麗な美的表現も持ち、「体は文と質を被る」もので、芸術形式と風格上の素朴性と華美性をかなりうまく結びつけていた。そのため、それを手本とすることにより、美しいばかりで力のない南朝文学の病状の矯正が可能となる。これが彼らが建安風骨を大いに提唱した重要な原因だったのだ。かかる主張は当時にとっては歴史を進める意義があった。しかし、劉勰・鍾嶸の二人は当時の文学気風の影響を受けてしまい、対偶表現や文飾などの形式美を非常に重視して、作品の社会的な内容（とりわけ下々の人々の苦痛の面を反映する題材）をほとんど対象にしてはいない。彼らが曹操・陶淵明の作品を重視しておらず、漢の樂府民歌のもつ深刻な社会内容およびそれが建安文人の幾つかの作品に与えた影響についても重視はしなかったこと、それらはともに彼らの思想の限界を反映するものである。

我々が今日持つ建安文学への評価と、建安風骨という概念への理解とは必ずや区別されねばならない。今日では曹操の曹操「薤露」・「蒿里」・「歩出夏門行」、曹植の「送应氏」、陳琳の「飲馬長城窟行」などの詩篇に十分な肯定と高い評価を与えることは確かな理由のあることだ。なぜならば、それは我々の今日の評価基準に従って得られる論理的な結論だからである。しかし、建安風骨は南朝の批評家が作り上げた批評概念なのであって、今日の肯定される建安文学の標準とは違うものであり、部分的に共通するものがあるに過ぎない。我々は客観的にまた事実に基づいて劉勰や鍾嶸の理論、また風骨および建安風骨という概念の本来の面目を考察しなければならない。今日の建安文学に対

する肯定と賛美の意見を建安風骨という概念の中に加えてしまうことはしてはならないのだ。

五 唐代前期詩人の風骨への提唱

最後の一節では、唐人が持った風骨と建安風骨に対する意見について述べたい。唐代前期の詩人は、齊梁以来の軟弱で冴えない文風を転換するために、大いに風骨を提唱した。唐詩の改革と健康的な発展において、建安風骨を目標として学び、積極的で好ましい作用を生み出したのである。

初唐の歴史家は、南朝と北朝で異なる文学の良さを取り上げ、互いに良い所をうまく組み合わせることで、優れた文学気風を打ち立てようとした。《隋書・文学伝》では次のように述べる。

然るに南北両朝の好尚は、互いに異なる。南朝は音律への注意が高く、清綺を尊び、北朝は字義が明確で、氣質を重んじた。氣質があると道理がその文辞に勝り、清綺であるとその伝達内容に文辞が過ぎる。深い道理を持てば政治的な文章に役に立ち、華やかな文飾をもつものは詠歌に向いている。これが南北の文章家の特質を比べたものである。もし、清音をとり、冗長な句をさっぱりして、それぞれの短所を削り、長所を合わせれば、文質彬彬となり、善も美も尽くしたものとなる。

ここでは、南朝文学が音韻を重視して創作して、その文風が綺麗へと偏向したこと、北朝文学が内容重視で言葉は堅実だが、その文風が質朴へと偏向していること、この二つをうまく結びつけると、「文質彬彬で、善も美も尽くす」ほどの域に到達できるというのである。「氣質を重んじる」の「氣質」は、《宋書・謝靈運伝論》に「子建・仲宣は氣質をもって体とする」という中の「氣質」に同じで、つまり風骨を指す。氣質と綺麗の結び付き、それは風骨と丹彩の結びつきなのだ。「氣質があると道理がその文辞に勝る」とは、「氣質」が即ち「道理」、つまり思想内容のことだということではない。文風が質朴で剛健であれば、しばしば充実した内容を持つことになると言っているのだ。呉融が李白の詩を論じて、「気骨は高く上がり、詩経の頌詠風刺の道を失わず」（《禪月集序》）と言い、孟郊が張碧の詩を評論して、「筆を下せば興亡を追求し、その言語表現は風骨

を備える」と言うのは、共に李白・張碧の詩の進歩的内容と明朗剛健な風格が合一していることを賛美しているのだ。

初唐四傑の一人楊炯は、彼が編集した《王勃集序》の中で、王勃の作品に高い評価を与え、王勃が当時の淫靡な文風を変革した業績を以下のように述べている。

かつて龍朔（唐高宗年号）の初年、文壇はその姿を変え、繊細な表現を争い、細やかな彫琢を競った。金玉龍鳳の華麗な語を入れ込み、朱紫青黄の鮮やかな色彩をばらまいていた。相関法をつかってその力量を見せびらかし、偽対句法を使って美しいと讃えた。骨気は既に尽き、剛健さも聞こえないありさまにあって、その病弊を改革し、その成果を挙げようとした。……大風が吹くや、草はなぎ倒されるもの……長年のごみ屑が、終に一掃され、文壇が広々となり、文章界がその高さを増し、本来の宏博な状態に戻ったのは、君の力である。

当時南朝の残した柔弱で彫琢をこらした文風は、文章界にあふれていた、従って楊炯は「骨気は既に尽き、剛健さも聞こえない」、即ち爽快明朗で剛健な風骨を欠くと評したのである。四傑の作品は、充実した社会内容を欠いてはいたし、また完全に齊梁の技巧的な文風の影響から抜け出してはいないが、しかし雄健な方向に進み始めており、確かに新しい風貌を表し始めている。楊炯と王勃は方向を同じくしており、王勃に対して過度に賞めすぎているところはあるが、彼らが意識的に風骨を重視し、当時の技巧的な文風を改変しようとしたことは確かに見て取れる。概ねのところ王勃、楊炯が反対したのは齊梁以来の作品の技巧に富む文風で、魏晉南北朝全体の駢文志向ではなかった。《新唐書・文芸伝序》では言う、「高祖太祖が、戦乱を静めると、南朝の余波を受け、文章は修飾性を高め、技巧をあれこれ凝らした、従って王勃楊炯が力を振るったのだ」。《新唐書》の編者歐陽脩・宋祁は、古文家として駢儷文反対という視点で王勃と楊炯の作品と南朝文風の関係を見たのであって、共通点だけを見て相違点を見ていなかったのである。

《隋書・文学伝》では北朝の質朴剛健で、風骨を持つ文風を取り入れ学ぶようにと提言するが、しかし北朝の創作成果は貧弱で、この面においては模範とできるような作者作品を欠いていた。誠に前人の遺産の中から優良な風骨の伝統を継承しようとするれば、やはり漢魏或いは建安時代から捜さねばならなかったのだ。陳子昂の《与東方左史虬修

竹篇序》では先ず学ぶべき対象を明らかに示している。

東方公足下：文章の道は五百年間廢れています。漢魏の風骨は、晋代宋代に伝わりませんでしたけれども、文献としてはちゃんと残っておりまして。拙者は時間が空いたときに齊梁の時期の詩を読みましたが、それは美しく冗舌でありまして、批判の気風は全くありませんでした。そのたびにため息をつき、やがて弱体化して風雅の精神が消えるのではないかと苦心配していた先人を思いだし、暗い気持ちになりました。数日前に解三のところで閣下の《詠孤桐篇》を拝読しました。骨気は端正に舞い上がり、音律は感情豊かに抑揚し、鮮やかな表現はよく練られ、金石の響きを聞くようでした。思いがけなくも正始の響きを、再びここで拝見でき、かくて心は洗われ眼も新たになり、暗い気持ちも晴れました。誠に建安時代の作者もほぼえんで認めてくれるに違いありません*1。

ここで陳子昂は古典詩歌の優れた伝統を結びつけ、詩歌創作の二つの標準、一つは興寄を、もう一つは骨気を持たねばならないことを明確に打ち出している。いわゆる興寄とは、即ち比興による寄託であって、詩歌創作では《詩経》の美刺比興の伝統を継続して発揚し、充実した社会内容を持つことを要求したのである。いわゆる骨気とは、即ち風骨を指し、詩歌が爽朗剛健な風格を持つべきことを求めるものだ。こちらは芸術表現に注目するものである。《文心雕龍・風骨》では「美辞麗句が豊かすぎて、風骨が飛翔できない（豐藻克瞻，風骨不飛）」病弊を批判する。「骨気が端正に舞い上がる」とは風骨が飛翔する事にほかならない。「音律から導かれる心情には抑揚が有り、鮮やかな表現はよく練られ、金石の響きを聞くよう」な文も、《風骨》篇の「文字の配置は堅くて動かしがたく、音の響きはしっかりと結びつき滞りがない（捶字堅而難移，結響而不滯）」という箇所と内容が近い。興寄と骨気の二者の結合によって、詩歌創作で思想芸術上見事に整えられた統一が可能なのである。陳子昂が漢代詩論の比興重視と南朝批評家の風骨の強調の伝統を継承し、この二つの標準をはっきりと提出したこと、それは唐代詩歌創作と詩歌理論の健康な発展のために明快な方向を指し示すものであった。

盛唐時代の詩歌の一つの顕著な特徴は、建安風骨の追求に努め、詩歌が明朗剛健な風

*1 翻訳は京都大学中国文学研究室編『唐代の文論』（研文出版 20008年）を参照。

格を持つべく要求したことだ。これは詩人および評論者の言論の中に鮮明に反映されている。李白は「蓬萊の文章建安の骨」(《宣州謝眺樓餞別校書叔雲》)と褒めあげ、更に「建安以来、綺麗ばかりで珍重するほどでもない」(《古風》其一)と明言する。高適も建安作品を非常に推奨し、「周子は高い評価を受け、梁生は逸詞に富む。梁や宋の地を廻って人々と接し、建安時代に感銘を受ける」(《宋中別周梁李三子》)、「旧友は素晴らしい能力を持ち、逸気は直言を伴っていた。経世済民の能力を盛んに持ち、建安時期の作品の風格を自由に操った」(《淇上酬薛三拒兼寄郭少府》)、「逸気は劉公幹、玄言は尚子期」(《奉酬路太守見贈之作》)という。建安時期の作者作品と逸気や逸詞を結びつけているが、実際は建安風骨を賛美しているのである。このほかに、杜確の《岑嘉州集序》では開元年間の詩歌を評して、「その時期作者は何十名とおり、雅に麗を加え、古に今を加えて、彬彬として、燦々たるありさまで、建安時代の模範作品のようであった」という。いわゆる「雅」「古」とは、漢魏の風骨を指し、いわゆる「麗」「今」とは、南朝以来の文彩表現を指すのである。二者が結びつくことで、文質彬彬の水準に達するのだ。皮日休の《郢州孟亭記》では、「立派な皇帝の世では、文章は大いに建安体に沿い、論では李翰林、杜工部が優れている。その間に入って遜色がないのは、我が同郷の孟之先生(孟浩然)のみだ」といっている。これらの批評より、盛唐の詩人たちが力を入れて建安風骨を追い求める当時の気風を見いだせよう。

殷璠の《河岳英靈集》は天保年間に編まれ、盛唐の詩を専ら収録した。書中では盛唐の詩人が風骨を尊んだ特色について、その評論は特に具体的である。その序文の中で、建安時代の「曹(植)劉(楨)詩は直接的な表現が多く、言葉には細かな対は少ないが」、「飛び抜けた価値がそこにはある」と指摘する。盛唐詩歌が開元十五年の後に、「海内の作詩界は、速やかに古を尊んだ」ことによって「声律風骨がようやく整う」という水準に達したことを賛美している。その集での議論では、更に彼の選んだ詩歌が、「文質を半分づつ兼ね備え、風騷を二つながら抱き込み、気骨を言えば建安よりの伝統をもち、宮商を論じれば太康時代も及ばない」ものだと述べている。「気骨を言えば」の二句は盛唐の詩歌が「声律も風骨も備えた」特色を具体的に説明しているのだ。風骨の面から言えば、殷璠は盛唐の詩歌が建安の作品に比肩できると考えていた。《河岳英靈集》では風格が爽朗剛健な作者に対して、しばしば風骨や気骨の語を用いて褒めている。例えば陶翰について「興象が多い上に、風骨もまた備えている」と評し、高適を評して、「胸臆を語る言葉は多く、気骨も併せ持つ」と述べ、崔顥を評して、「晩年にこれまでのス

タイトルを突然変え、風骨が厳しく表れた」といい、薛据を評して、「薛据は人となり骨鯁にして気魄有り、その文もまた同様である」と述べる（この評論は先に引いた高適の薛据の詩に贈った意見と符合する）。これらの詩人の中で、高適、崔顥などは雄壮な辺塞詩を得意とすることで有名で、風格が爽朗剛健であることは、確かに彼らの作品の一つの特徴である。これとは別の山水風景の描写や、隠逸趣味などを表現することが得意な詩人たちのグループ、例えば王維、劉眘虚、儲光義等に対しては、殷璠は興象や雅調があるとして褒めるのが常である。これらの詩人の作品は、柔弱に偏っていて、風骨を失いやすいのだ（陶翰のように、興象と風骨を兼備するのは詰まるところ少ない）。殷璠はこれに対しても批判する、例えば劉眘虚を評して、「情は幽く興は遠い、思ひは苦で語は奇である……声律の宛然たるさまは、その右に出ものはいない。ただ気骨が諸公に及ばないのだ」と言う。祖詠を評しては、「気は高くはないが、調は頗る俗を凌ぐ」と言う。殷璠が劉眘虚、祖詠に対して微妙な表現を取るのには、彼らの作品の風格が比較的柔弱であるためであり、思想内容に何か悪い所があるためではなかったのである。

唐代前期の詩人が風骨を大いに提唱し齊梁以来の柔弱靡麗な詩風を改革すると言う歴史的任務は、唐の玄宗時代になって完成されたと言ってよい。殷璠が「開元十五年の後に声律と風骨がようやく備わった」と言うのは、この現象を示したのである。李陽冰《草堂集序》では、「盧黃門（盧藏用）は陳拾遺（陳子昂）が強引に衰頹の波を制したので、天下の質と文は、さっと一変したという。今朝（唐玄宗の時）の詩体には、なおも梁陳の宮体詩の名残があったが、公（李白）にいたって大きく変わり、一掃されて無くなってしまった」と言う。梁陳以来の宮体詩風が徹底的に掃除されてしまったこと、これは盛唐の優秀な詩人たちが共に努めた努力の結果であって、李白のこの面での成績がいささか突出していたまでである。盛唐以後、柔弱靡麗な詩風の変革任務は完成したので、作者、批評者は前期のように力を込めて風骨を提唱しなくなってしまう。

安史の乱を経て、唐代中期の政治社会状況は急激な変化が起き、唐王朝は衰頹に向かい社会は動乱して落ち着かず、人々の生活も悪くなった。詩人たちはかかる不景気な現象に直面すると、しばしば風雅比興を強調し、作品に国事民生を反映させ、統治者への諷諫進言を行って政治改革を促進しようとする。このような主張は白居易や元稹の詩論の中にもっとも鮮明に表れている。白居易の《与元九書》は重要な文学論である。文中では上古から唐朝までの詩歌を評論し、《詩經》の六義を提唱する。即ち風雅比興の伝統で、詩歌というものは、「現在の政治を補って觀察し」「人々の気持ちを表明する」べ

きものであることを主張して、晋宋以来専ら「風雪を唱い花や草木を扱ってきた」篇章を批判した。注意すべきなのは、この文章の中で、白居易は建安詩歌の成就や建安風骨の優良な伝統を一言も挙げていないことだ。唐代の詩人については、李白、杜甫の他に白居易は陳子昂の《感遇詩》、鮑防の《感興詩》を認めているに過ぎない。李白、杜甫に対しては、風雅比興の標準によって計るために、白居易も合格作があまりに少ないことを残念がっている。高適や崔顥、王昌齡などの風骨に富む作品があって、《河岳英靈集》に賛美された詩人も⑦、全く挙げられていない。《与元九書》の他、白居易はそのほかの場所でも風雅比興を提唱しているが、風骨については挙げていない。元稹も風論詩の制作を提唱し、その内容は白居易と概ね近かった。元稹の《唐故工部員外綬杜君墓系名序》の中で、歴代の詩歌を評論して建安の詩作になると、その文は「建安の後、天下の文士は兵乱に出くわし、曹氏親子は遠征の馬上にて文をつくり、軍事行動の間にも詩を賦したので、その雄壮で抑揚に富む怨哀や別れの悲しみなどの作は、古ぶりの最上級のものだ」と述べ、且つ杜甫の詩を「言葉は蘇武李陵の詩作を越え、気は曹植劉楨を一呑みにするほど」と賛美する。建安詩歌の雄壮で気の盛んな特色を指摘するとは言え、しかしその詩作を学ぶ対象として、特に推奨するわけではないのである。

陳子昂の《修竹篇序》は詩歌創作の思想と芸術の二つの方面から、風雅興寄と漢魏風骨の二つの標準を提起して、唐詩の健康な発展のために方向をはっきりと示していた。安史の乱以前は、盛唐の詩人は建安風骨を強調して、齊梁以来の柔弱靡麗な詩風の変革をした。安史の乱以後、中唐の詩人は風雅比興を強調し、それで詩歌に国事民生を反映し、「時の政治を補い観察」するよう促している。時代の情勢が異なれば、強調する対象もまた違ったのであった。

原注

- ①もと《學術月刊》1963年第2期（訳注者注：論文集《文心雕龍探索》に掲載）。
- ②「若瘠義肥辭」の句の重点は「肥辭」にあって、「肥辭」が文章に骨をなくすのだ。「瘠義」は引き立て役であって、肥辭であれば一層瘠義となり、文章は一層劣ったものになるということである。
- ③《文学評論》1962年第1期参照。
- ④詳しくは下文を見られたい。《世説新語・任誕》に、「阮渾が成長すると、風気や韻度は父に似た」とある。気韻が風気韻度の語の省略表現であることがわかる。元来はこれ

で人物を品評したのだが、その後借りて人物画の評論にも用いた。

⑤《文学遺産》第392期、《光明日報》1961年12月10日参照。

⑥当時の人々は「質」の文字を使って質朴で飾り気のない言葉を指している。例えば《文心雕龍・諸子》では「墨翟は言いたいことは顯かで言葉は質朴だ」といい、《書記》では「或るものは全く質朴で飾り気がなく、或るものは文飾を交えることもある」といい、《通變》では「黄唐の時代は淳朴で質実、虞夏は質朴で明快」といい、《情采》では「従って君子の常日頃の言葉が、必ずしも質朴なばかりではないことがわかる」といい、《養氣》では「従って、淳朴な言葉と工夫された言葉を比べると、文質の差は千年も違うありさまだ」といい、《時序》では、「時代は移り、質朴と文飾は次々に変わった」という。《詩品》では曹植を評して、「その体は文も質も身につけている」という等が皆その例である。黄侃の《詩品講疏》では《宋書・謝靈運論》のこの段落の文章を解釈して、「質」はやはり質朴で飾り気のない言語としている（范文瀾《文心雕龍注・明詩》引）。

⑦《河岳英靈集》では王昌齡を評して、「元嘉より四百年の間、曹植、劉楨、陸機、謝靈運の風骨は次第に尽きて果てた。近頃太源の王昌齡、魯国の儲光義は、彼らの趣を持っている。この二人は氣質は同じだが表現が異なり、王昌齡の方が声律に厳しい。……今その数十句を挙げておけば、中興時期の佳作がどのようなものかわかるだろう」という。曹植、劉楨、陸機、謝靈運以後に、詩歌の風骨が尽き果ててしまったが、王昌齡の詩になると風骨中興の美があると考えている。