

## 復旦大学《中国文学批評通史》緒論訳注：《明代文学批評史・緒論》訳注(下)

甲斐, 勝二  
福岡大学人文学部：教授

東, 英寿  
九州大学大学院比較社会文化研究院文化空間部門：教授

<https://hdl.handle.net/2324/27530>

---

出版情報：福岡大学人文論叢. 44 (4), pp.803-823, 2013-03. 福岡大学研究推進部  
バージョン：  
権利関係：

(資料)

復旦大学 《中国文学批評通史》緒論訳注

## 《明代文学批評史・緒論》訳注(下)

甲	斐	勝	二*
東		英	寿**

## はじめに

先回につき、《明代文学批評史》の緒論の後半部分の訳注を掲載する。今回の訳注では、甲斐も東も所謂専門とする時代とは異なり、また戯曲や小説及び民間の歌や物語など領域も異なるものばかりで非常に苦勞したけれども、原書の本文では緒論に対応して詳論がなされているので、興味を持たれた方は原書に進みたい。緒論の解釈や注釈は原書の本文に依って行っている。今回訳注を進めるに当たっては、甲斐が訳文注釈作業の下訳を作り終了後東が検討し、二人の協力で大過がないように努めたが、それでも慣れない時代なので、訳誤、誤解はもちろん日本語として生硬な所など、また注釈でも不足の部分が多かろうと思われる。どうかご指正を願いたい。

翻訳をしていて今後の課題と思われた領域について以下に簡単に記させていただきたい。

先回も触れたことだが、明代文学論の一つの民間歌謡や市井小説について、伝統思想を支えてきた經典の一つ《詩經》からその存在を主張する動きがあるのは、この翻訳を見ていただければわかると思われる。例えば、李開先は、古代の民間歌謡の発生の源となる「情」と《詩經》掲載の詩発生の源である「情」を関係づけ「古今同情」として、民

\* 福岡大学人文学部教授

\*\*九州大学教授

間歌謡の合法性を主張している\*<sup>1</sup>。馮夢龍は、《詩經》に孔子が男女の情を詠う鄭衛の詩を残したのは、そこに真の情があったからであるとし、《詩經》同様に男女の歌を唱う当時の民間歌謡の情の真たることをもって、その歌の存在価値を示そうとしているし\*<sup>2</sup>、また小説集《三言》についても、「六経の助けとできるのではないか」と言っている\*<sup>3</sup>。これらの状況は、彼らに身近な文芸の楽しみを従来の伝統的権威の中に位置づけようとするものであって、それは都市市民のものの考え方の成熟を示すものでもある。極端な例になるが、明代の思想に大きな位置づけを持つ王守仁の心学も李贄の「童心」なども、その「心」の実態は古代人のそれではなく、時代に生きる明代彼らの「心」に他ならないはずだ。経済や都市文化の発達により、文化的な環境が変われば当然従来の考え方では適応しにくくなる。そのとき、その時代にふさわしい思想が作り出され、その新しい思想の正当性が所謂統治社会を支える「経典」の再解釈や関連づけによってなされ、やがてその新思想が旧来の思想に置き換わって行くというのは、十分に考えられることである。民間歌謡や小説と経典との関連づけは、たとえそれが出版上の便宜や言い訳に見えても、儒教的な倫理観が主流の社会では、当然なされねばならない主張であると言ってよい。しかしながら、そうやって位置づけが確定できてしまえば、今度はその確定されたものによって、次の評価がなされることも起こりうる。小説や民間歌謡などには、庶民の暮らしがそのままに反映されており、その評価の変化の研究は、そこで語られる様々な行為への当該社会からの評価の変化や倫理観の変化にも関わるものだ。例えば、《水滸伝》に出てくる一見乱暴者の人物が高く評価される時、そこには近年中国でよく耳にする「愛国無罪」の語と通じるものはないだろうか。

もう一つは、批評の中に多文化社会中国の状況も反映されているのではないかということだ。例えば、李贄が「童心」説を唱えたとき、その背景にイスラムの思想の影響はなかったか、と想像してしまう。現在の中国では、李贄を回族の家柄と見ているようで、その思想へのイスラム教の影響も推察されている\*<sup>4</sup>。イスラム教の影響があるとするれば、儒学思想を背景とした知識人達が繰り広げたかに見える文学批評史の背景に、異文化の

\*<sup>1</sup> 原書《第十三章関与詞及民歌時調等評論第二節明人関与民歌時調和笑話的評論一文学批評的新議題》参照。

\*<sup>2</sup> 同上《二馮夢龍的貢獻》参照。

\*<sup>3</sup> 《第十二章晚明的小説批評第三節関与短編小説集「三言」、「二拍」的評論一関与「三言」的編輯和批評》参照。

\*<sup>4</sup> 張黔《李贄的反審美主義与其伊斯蘭教背景》(《民族文学研究》2004-2)。

要素が陰ながら働いていることになるので、多民族多文化多言語地域である中国らしい批評史の展開状況が窺われることになりはしないか。従来、中国の文化文明は漢語漢字で記されてきており、それだけ見ると同じ「民族」「文化」が続いてきたようにも見えるが、実はその背景に多様な文明があり、それが漢語漢字という公器を使って語られ展開してきたのが中国であった事は現在の各種漢語方言・少数民族言語の存在と、その上に広がる普通話漢語の流通を見れば十分推測が可能である。この方面の研究もまた既に行われているのかも知れない。従来の孺・仏・道に「回」の要素も踏まえた批評史や思想史研究へも興味を湧く。以前は李贄の「童心」の説はあまりに主観的でそこにはそれを「正しいもの」とするには検証の手がかりがなく、暴走を許すのではないかと考えた事があるが、或いは彼にはかかる暴走を止めるような宗教的な理解がちゃんとあったのかも知れない。

今回の掲載で、当初目指した復旦大学中国文学批評史研究室のスタッフによる中国文学批評通史系列叢書全七部の緒論部分の訳注は、とにかくすべて完了したことになる。この系列は1989年に《魏晋南北朝文学批評史》が刊行されて以来、1996年に《宋金元文学批評史》で完結し、20世紀の古典文学批評史を代表する成果として、中国教育部の人文科学研究優秀成果一等賞を獲得しており、その評価には定評がある。1992年12月に、この『人文論叢』に《魏晋南北朝文学批評・緒論》の訳注の第一部を掲載しているので、訳注の仕事を始めて、今年でちょうど20年経ったことになる。遅いのか早いのかよく分からないが、とにかく定走できたという気持ちである。

この訳注を始めた頃には、文学評論に一つの特徴を持つ同門の先生方に声を掛け、それぞれの得意分野の時代の緒論をお願いし、注釈も現在の最先端の視点からつけていただくよう計画していたが、「翻訳はどんなにうまくやっても褒められることはない」（目加田誠先生の言葉）という仕事でもあり、各地で研究活動に忙しい諸先生をかかるときに巻き込むことも申し訳なく思われ、同意して下さった方もいたのだけれども結局数名の協力をお願いするばかりに終わっている\*1。その分、翻訳や注釈には行き届かないことが多いことは承知である。しかしながら、20年という長い時間はかかったものの、最

---

\*1 《隋及び初唐の文学批評史。緒論》訳注では、愛媛大学の諸田龍美氏に、《近代文学批評史・緒論》訳注では現在九州大学の秋吉収氏（当時高知県立大学）に協力を得た。

後まで到達することができ、所期の目的はこれで曲がりなりにも達したことになる。

翻訳進行において、いろいろ教えてくださった復旦大学の批評通史執筆者の先生方にお礼を申し上げると共に、この訳文の送付に御指正をいただいた先生方にもお礼を申し上げたい。今回も不躰な質問に楊明先生から丁寧な返事をいただいた。感謝いたします。

## 《明代文学批評史・緒論》

### 三、詩歌芸術批評の発展

儒家の伝統的詩論は、詩による社会教化に重点がある。所謂「興・観・群・怨」\*1であり、所謂「夫婦に筋道を立て、孝敬を成立させ、人倫を厚くし、教化を褒めあげ、風俗を移す」\*2というもので、社会道德の立場に立った批評であり、これが注意したのは詩歌と社会政治との関係、詩歌の教化作用である。詩歌の芸術的批評はこれとは異なる。それは詩歌の芸術そのものに着眼し、そこに独立して存在する美的な構造や芸術的価値を探るものである。明代の詩歌の芸術的批評が発展していく主要な部分は、格調説及びその後期に格調説の弊害を矯正しようとして神韻説へと変わっていくところに示される。

格調の二字によって詩歌を品評することは、かなり古くまで遡る。例えば《文心雕龍》\*3では「曹植の《黄鳥》・劉楨の《青松》、格は剛く才は勁し」（《隱秀篇》）「劉向の奏議、要旨は切要で調は緩やか」（《才略篇》）と述べる。《顔氏家訓》\*4では「昔の人の文章は、構想が雄大で調子が高く、その体度風格（スタイルと品格）は、今日の作家のものに較べると、実に大きな開きがあると思う。……昔の人の構想法を手本とし、今日の辞調（修辭韻律）の法を運用して、両者並び存することを心掛け、決して一方だけを捨ててはならないと思うのである」と述べている。南北朝は文学の自覚時代であって、

\*1 「興・観・群・怨」：《論語・陽貨》に孔子の言葉として「詩可以興、可以観、可以群、可以怨。邇之事父、遠之事君……」とある。

\*2 毛詩大序：「先王以是經夫婦、成孝敬、厚人倫、美教化、移風俗」。

\*3 《文心雕龍》：梁の劉勰の撰。文学原理論、ジャンル論から修辭論・作家論まで幅広い領域にまたがる体系的な文学論。

\*4 《顔氏家訓》：顔子推の撰による家訓。家訓類は当時盛んに書かれた。引用は文章篇の文、訳文は平凡社中国古典文学大系『世説新語・顔氏家訓』（宇都宮清吉訳）による。

この時代に批評家達は詩歌の体裁とかスタイル・言葉の調子などの面から文学の特徴を重点的に検討し始めたのだから、この情況は十分考えられることだ。しかし、その頃の中国の詩歌はちょうど勃興発展の段階に有り、その姿もまだ整わず、ピークもまだ来ていなかった。よって、批評家達の格調に対する検討は片言隻語に過ぎず、まだ萌芽状態にあったのである。格調説に関して比較的整った概念は、まず南宋・嚴羽の《滄浪詩話》\*1の中に表れ、それが形をなして発展したのは明代であった。

格調というこの語は「格」と「調」の二字からできていて、その意味は曖昧で多岐にわたっている。明代の人々は「格」について、「標格」「氣格」「骨格」「品格」「意格」「体格」「句格」「格力」「格式」等と使い、「調」については、「氣調」「意調」「風潮」「律調」「音調」等と使った。これらの言葉には意味が近いものもあれば、全く違うものもある。もし細かく分析を加えるならば、概ね二類に分けられるだろう。一つは、「体格」「句格」「律調」「声調」等主に詩歌の体裁・句法・音韻・声律など外側となる形式面の問題であり、もう一つは「骨格」「意格」「氣調」「風潮」等、つまり主に詩歌に内在する氣風であり含蓄である。格調の語義の不明瞭さと多義性により、格調説の見解はいささか雑然としてすっきりしない様相となった。明の初めの高棟\*2から明末の幾社\*3まで、詩を論じて格調を言うものは数えられないほどいるけれども、しかしそれぞれの流派の主張するところはしばしば異なっていたのである。これ以外にも、明代の格調説は当時盛んに行われた文学復古思潮とも関係があった。それは古代、主には漢魏盛唐時代の詩歌の体制風格に規範を取ることで、その創作の目標としたのである。明代は中国古典詩歌発展の後期に当たり、漢魏の風骨、盛唐の氣象\*4などはもはや歴史上のあ

\*1 南宋の嚴羽の《滄浪詩話》：嚴羽の生卒年は不明。明代以降の唐詩の重視に影響を与えている。本シリーズ《宋金元文学批評史》（顧易生・蔣凡・劉明今著、上海古籍 1996年）の第二編第五章に嚴羽の《滄浪詩話》の專章がある。

\*2 明の初めの高棟（1350-1423）：唐代の詩を各体裁ごとに編纂し、詩人と時代を結びつけ初唐/盛唐/中唐/晩唐に分けた選集《唐詩品彙》の選者。原書《第二明代前期詩文批評第二節 明初劉基、高棟等諸家的詩論五高棟》参照。

\*3 明末の幾社：明では科挙受験の勉強会である文社があちこちにでき始め、次第に党派制や政治性を帯びてきた。同時に文学主張も持ち始め、批評の面でも議論をするようになったが、その中の主要人物の文学観は当時の文学情況に影響することもあった。その情況は明末の文学批評情況を反映するものと言われる。（原書《第九章 晚明的文学批評（下）第四節明末文社諸子》p566参照。幾社は、陳子龍をその構成員として崇禎二年頃に始まった。

\*4 漢魏の風骨：「風骨」は魏晉六朝から盛んに使われ始めた評語で、各種の解釈があ

りふれた遺跡となっていた。唐代以後、宋詩は更新もあり新しい段階を導きもしたが、もはや唐代以前の創造精神はなかった。明代はこの情況が一層進んで、詩壇に瀰漫していたのは懐旧の思い出、時には昔を崇拜する復古的情感ですらあったのだ。よって、格調説はますます復古的情感と結びつき、古典詩歌の芸術に対する検討から始まって、それが先に進んで模倣となりさらに模擬にまでなってしまった。明代で格調説を主としたものが推賞した古詩は必ずしも同じものではない。漢魏時代の昔への復古を主張したのもいれば、六朝と初唐・盛唐の昔への復古を主張したものもある。その推賞する詩歌の違いによって、格調への理解も変わってくるものだ。これが格調説の内部での分裂の強化を進めてしまった。よって、明代の文学批評では、格調説派と非格調説派との間にしばしば議論が争われたばかりではなく、格調説派の内部でさえもいつも非難が飛び交って、議論は止むことがなかったのである。各流派が格調の意味内容をどう理解したか、その違いとそこに標榜される古詩の格調の差異に基づけば、明代の格調説の発展は概ね以下の三段階に分けることができる。

(1) 詩文の体製<sup>\*1</sup>を明らかにして、盛唐を崇拜する創始期。この時期は明代初めの高樛から成化(1465~1488)時期の李東陽に至るまでだが、その源は宋末の嚴羽に遡る。嚴羽の《滄浪詩話》は禅によって詩を喩え、妙悟の説を唱えて、後世の神韻説の祖となった。しかし、嚴羽が詩文の体製を明確化するに当たっては、「格力」「音節」<sup>\*2</sup>を重視していたため、同時に格調説の濫觴ともなったのである。例えば、彼は「そもそも詩を学ぶ場合はしかるべき見識を備えるのが最重要である。詩の門へ入るには必ず正しく、詩

---

る。《魏晉南北朝文学批評史》の著者王運熙氏に依れば作品の感銘力のこと。また、風を情緒、骨を言葉とする解釈もある(荒井健「滄浪詩話」『文学論集』中国文明選13朝日新聞社刊、1972年所収)。盛唐の氣象：氣象は、気の現れ、気の姿、作品に内在する生命力の発源とされる(同上)。「風骨」も「氣象」も共に、《滄浪詩話》では当時の詩の特徴を示すものとして使われる言葉。

\*1 原文は「明弁体製」。「体製」は先掲の荒井健「滄浪詩話」での用語解釈に従えば「詩文の全体構成」のこと。

\*2 「格力」「音節」：《宋金元文学批評史・第二編南宋詩文批評第五章嚴羽《滄浪詩話》第四節格力雄壯、音節瀏亮、氣象渾厚》では、格力は「格調」及び「筆力」のことで、「内面に充実して自然に外にあふれ出す思想感情が、雄壯な言語芸術によって表現されるもの」と述べ、「音節」を「詩歌の音韻の調和とリズムの抑揚、いわば言語の音楽美」と解説する。なお、前述した荒井健「滄浪詩話」では、「格力」は「詩の品格ないし風格の高さ」、「音節」は「作品の音調とリズム」とする。以下の引用の最初の文は荒井氏の書に依る。

作の志を立てるには必ず高くなければならぬ。すなわち、漢魏晋及び盛唐の時期を模範とし、開元・天宝以後の詩人のような者どもにはならぬこと」とか、「学ぶものは必ず最上のものに従い、正しい法眼を有し、最上至深の妙理を悟らねばならぬ」\*1 と述べる。これらの見解も、明代の格調論者にずっと崇拜されることになった。

明初の洪武年間末、高棟が《唐詩品彙》\*2 を選述するが、嚴羽の説を延長し、さらに進んで唐詩を初・盛・中・晩の4段階に分け、初唐を正始、盛唐を正宗、中唐を接武、晩唐を正変としており、明らかに初唐盛唐を持ち上げて中唐晩唐を低く見ている。さらに、自らその品評の標準を述べて、「声律・興象、文辞・理致」だとして、これを「品格の高下の差」としている。これらは共に彼の格調派としての観点を示すものである。しかし《唐詩品彙》という書籍は詩の選別に重きがあったので、理論の面での功績は欠けていた。よって、格調説の樹立に関しては成化年間の李東陽を推さねばならない。

李東陽\*3 は《麓堂詩話》で「私は体製に注意を向けている」と言った。彼の体製の弁別は主に音声の調和に従っている。彼が言うには、「漢魏六朝唐宋元の詩にはそれぞれその体製がある。方言に喩えるなら、秦・晋・呉・越・閩・楚の類で、その地域ごとに、発音やアクセントが違って、互いに相容れないものである」、また「詩には眼がなくはならず、また耳もなくはならない。眼が格の主となり、耳が声の主となる」と。声調と格律\*4 を合わせて詩を論じること、それが李東陽の格調説なのである。その特徴は理論的には詩と楽との関係から出発し、声調を主として詩を論じるものであったが、実際の詩文批評ではしばしば、用字法、句法といった声律の問題に着目した。作詩は盛

\*1 原文は「学者須從最上乘、具正法眼、悟第一儀」。この部分、よく参考にされる《詩人玉屑》所収の《滄浪詩話》には見えない。その内容は、直接には禪学について語るものだが、その後に「詩を論じるは禪を論じるが如し」と言うので、詩論として理解可能。なお解釈は《中国歴代文論選新編・宋元金卷・滄浪詩話》（羊列榮・劉明今編著・上海教育出版社・2007年）p167～73に依る。

\*2 《唐詩品彙》：全九十卷、拾遺十卷。時代別・体裁別に編まれ、五言古詩・七言古詩・五言絶句・七言絶句・五言律詩・五言排律・七言律詩の七類があった。「唐詩を学ぶもの門徑とする」ために編輯したと言う。原書《第二明代前期詩文批評第二節明初劉基、高棟等諸家的詩論五高棟》参照。

\*3 李東陽（1447-1516）：字賓之、湖南茶陵の人。天順七年の進士。彼はしばしば声調と言うが、それは平仄を指すのではなく朗詠や歌謡における音声の調和を意味し、それが彼の格調説となっている。《第二章明代前期の詩文批評第三節台閣派、性気詩派及び李東陽四李東陽》参照。

\*4 声調と格律：李東陽は詩の声の調子を重んじ自分で詩を作ると、歌のうまい張泰というものに歌わせ、その詩の高下を決めさせたという。



唐が宗主とされて、格も律も共にそろい、気象も高く華やかである。当時、これに倣うもの非常に多く、茶陵詩派\*1が形成された。

(2) 高古を尊び、漢魏の隆盛期の作品に似せる。この時期は大体明の弘治・正徳の二代で明代文学では復古派が最も盛んに流行した時期である。その代表的人物は前七子中の李夢陽と何景明\*2に他ならない。彼らは嚴羽の「第一義」の説\*3に基づき、盛唐を主におくだけではなく、盛唐より遡って漢魏まで遡り、その本源を尋ねるのだ。李夢陽は言う、「似せたものを学んでも本物には至らない、所謂一番上の通りにしても、真ん中まで来るのがせいぜいというところだ」(王廷相《空同集序》引く)と。これにより、彼は、宋代には学ぶべき詩はなく、唐代には学ぶべき賦はなく、漢代には学ぶべき騷はないという主張をしたのであった。何景明になると、もっと具体的に、近体詩ならば李白杜甫の二家及び盛唐の諸家を学び、古詩及び樂府であれば漢魏を学べと言う。漢代の樂府民歌、魏晉の五言古詩は、技巧で飾ることなく、質朴でおおらかで、最も風骨の格力に富んでいる。そこで、李夢陽・何景明の二人の詩もまた雄々しく立派で、明代前期の詩にある萎縮してなよなよした弊害を一掃することとなって、格調説もこれがために一世を風靡したのだった。しかし、これは一種の創作法であったため、格調説が流行して人々がこぞって漢魏の高い格調を模倣し始めると、その流弊もまた生まれてきた。というのは以下の理由による。一種の理論として見るならば、かなり全面的な論述となっていると言って良い。例えば李夢陽は、「作詩には七つの難しい所がある。それは、格が古であり、調が逸であり、気が舒であり、句が渾であり、音が圓であり、思が衝であり、情による表出である」と言う。彼は「格が古であること」「調が逸であること」を七つの難しさの初めに置きながら、同時に情による表出も強調している。しかしながら、詩作の実践においては、状況はしばしば異なる。なぜならば、抽象的な品格・格力などは磨き難いもので、具体的な格律は模倣しやすいからだ。そのためこの格調説を創作論

\*1 茶陵詩派：この詩派を代表する李東陽が湖南茶陵の人だったのでこの名がついた。

\*2 李夢陽(1472-1530)：甘肅慶陽の人。字天賜、獻吉。空同子と号す。弘治七年の進士。何景明(1483-1521)：河南信陽の人。字仲默、大復と号す。弘治十五年の進士。共に台閣体が形式化した詩の矯正を目指す復古派として知られる。しかし、復古を求めながら情性の真実を表現するには限界があった。原書《第四章明代中期詩文批評(上)・第二節李夢陽・何景明》参照。

\*3 嚴羽の「第一義」の説：嚴羽は、禪では正法眼を有するものを第一義と見なし、これを詩に喩えれば、漢魏晉の作と盛唐の詩が第一義だとした(《滄浪詩話・詩弁》)。

として創作を導こうとすると、結果として模擬模倣に流れることになってしまう。明代文学批評史において影響が非常に大きかった李夢陽と何景明の「李何の争い」は、ここから生まれたのであった。

「李何の争い」には二つの内容が含まれる。一つは、「法」に対する理解である。つまり、ひたすら変わることなく古人の格調を模倣すべきかどうかというもの、もう一つは風格の問題である。李夢陽は作詩において気魄を重視し、雄渾重厚の風格を追求し、同時にこれを古人不易の法則として他人にも強要した。そこで、何景明の「すっきりして軽快に響く」という風格が古人の法則を守るものではないと責めたのである。よって、風格の争いの実質はやはり格調に対する理解であった。それは古人のある一つの格調に基づくか、それとも様々なものに基づくか、もしある一つの格調に依るとしても、ではどのようなものが良いのかというものだ。李何の争いのこの二つの面の内容は、それぞれ格調説の二つの基本的特徴と関係する。つまり、古人のある格調に従い擬えることが必要か否かということと、どのようにして古人の格調に従うのかということである。李何の争いによって、格調説に従って創作を指導することの流弊が十分暴露されることになった。たとえ何景明が言うように「その精神心情を了解する」のだとしても、やはり古人の格調への依存から解放されるわけではない。度を過ぎて古の作品へ倣おうとするなら、所謂「自ら創作する」という語も、結局は空疎な言葉になってしまうのだ。

(3) 諸説を融合し、調整修正した総合期。李夢陽、何景明の後を継いで文壇の盟主となったのは王世貞\*1である。王世貞は詩を論じるとき、「その始めに返る」、「其の格を高くする」と主張し、その言葉は格調を本源とするものだった。しかし、彼は李、何の説が変化に欠け、その追従者がまねばかりしてしまう流弊に不満でもあったので、才思格調説を提起した。彼は言う、「才が思を生じ、思が調を生じ、調が格を生む。思は才の用に他ならず、調は思の境に他ならず、格は調の界に他ならない」（《藝苑卮言》\*2）。この言葉には二種の意味が含まれている。一つは才思が格調を生むこと、二つめは格調は才思の境界であるということ。王世貞は詩文の格調が作者個人の才思の体现であると共に、その逆に格調もまた作者の個人の才思に一定の規範性・制約性を持つと見なしたのである。彼が才思を格調説に組み込んだのは、古人の字句の調子の模倣ばかりを考え、

\*1 王世貞（1526-1590）：字元美、号鳳洲・弇州山人、大倉（江蘇）の人。嘉靖二十六年の進士。《第五章明代中期の詩文批評（下）・第二節王世貞》において詳論あり。

\*2 《藝苑卮言》：王世貞の著書で十二巻にわたる詩文批評の專著。

自分の才能や情感のことを問題としないという情況に向けてのことである。とはいえ、彼はその後の性霊派<sup>\*1</sup>のように完全に自分の才思を解放したのではない。彼は「才を抑えて格を生かし、気を全うして調を完成せよ」と主張し、こうであってこそ「純」の境地に到達できると考えたのである。彼は個人の才思を重視したとはいうものの、古人の格調に従うことを放棄したわけではなかったことが分かるだろう。この点からいえば、彼も格調派の立場を放棄したのではなく、李、何の格調説に対する修正をしたまでである。

王世貞の後に格調説を修正したのは胡応麟<sup>\*2</sup>である。王世貞は才思を格調説に組み込んだので、その晩年の詩論は性霊説の傾向を持った。胡応麟の場合は、格調説の他に興象風神をも同時に尊重したので、その格調論は神韻説の見解が溶け込んだものとなった。

胡応麟は《詩藪》<sup>\*3</sup>を著し杜甫の詩を論じて言う、「変が格を主宰し、化が境を主宰する。格は容易に見て取れるが、境はなかなか分かりづらい。変に達すれば、新しさが現れて、独特のものとなるが、化に達すれば、天地自然に沿うようで、詩人が心のままに表現したようになる」と。彼は、「変」と「化」をその出発として「格」と「境」を論じ、格調派が踏襲してしまった前人の弊害の矯正に努める。また、「詩を作る大きな要点は二つに過ぎない。体格声調と興象風神のみである」。彼は「体格声調」の他にさらに「興象風神」であることを標榜し<sup>\*4</sup>、作詩ではまず格調を求め、その積み重ねを十分

---

\*1 性霊派：李贄の童心説から晩明の袁宏道、清の袁枚へと続いていく、模擬を止て自然の情感（性霊）に基づき詩を作ろうとする一派。

\*2 胡応麟（1551-1602）：字元瑞、小室山人と号す。蘭溪（浙江）の人。蔵書家で知られ詩で有名であった。著書に歴代の詩を批評した《詩藪》がある。《第五章明代中期の詩文批評（下）第三節胡応麟》参照。

\*3 《詩藪》：20巻、内篇と外篇に分かれ、内篇は詩歌各体裁の起源と変遷を述べ、外篇では時代順に作家や作品の批評をする。以下の引用は《詩藪・内篇・近体中七言》の中で杜甫の近体詩を論じる部分。《第五章明代中期の詩文批評（下）・第三節胡応麟》参照。なお、この引用部分については、楊明先生より以下のご教示をいただいております。これはに基づいている「劉明今先生和我認為……“主”在這裡是主宰、支配的意思。“變”主宰了詩之格，“化”主宰了詩之境。那其實就是說“變”形成、導致詩具有的格，“化”形成、導致詩具有的境。胡氏認為，格還是容易看出來的，境卻難於窺見，不易捉摸。詩人若做到變，則詩顯得新鮮奇特，不一般；若做到化，則神妙天然，似乎是詩人隨心所欲寫出來的。……」なお、『詩藪』（明德出版社/中国古典新書 横田輝俊 1975）では、この変と化について「変は、奇を狙ったうたいぶり、うつしとり方であり、化は、人を動かす境地」と解釈し、「格は作品のもつ個性」「調はリズム」とする（pp39-42）。

\*4 体格声調・興象風神：体格声調は詩の体裁・形式に関わる問題で、興象風神は風格的な問題をまとめたもの。

行えば、自ずと超越して、「風神」を身につけるようになると考えた。よって、彼は、「かくして、法をまず先に学ぶべきで、悟りというものを無理に行おうとしてはならない」と言う。「法」と「悟」を伝統ある詩壇の大問題と見なし、明代の李猷吉（李夢陽）から「法」の概念を取り入れ、宋の嚴羽から「悟」の概念を取り入れたのである。胡応麟は法から格調を手に入れ、その後に悟を通して興象風神を求めている。よって、格調派の観点をずっと放棄することはなかったばかりか、格調説の基礎の上に神韻説の主張を巧妙に融合させたと言えるのである。

許学夷<sup>\*1</sup>は胡応麟には後れるが、文学批評の方向性はよく似ていた。《詩源辯體》を著し、「三関を破る」の説を唱えた。彼は晋代の詩及び初唐四家の「排偶」「雕琢」を批判し、漢魏の古詩の「その巧みなところはどれをとっても手を加えた痕跡がないところ」と言い、盛唐の律詩は「悠々として齷齪したところがなく」、「興象が主とされ、風神に基づいている」のだと推奨している。そこで述べるのもまた、格調説を基礎とし、神韻説の審美趣味を融合したものである。

万暦年間中後期には、公安派の登場<sup>\*2</sup>によって、「袁中郎の論が出てからは、王世貞・李東陽らの雲霧は一掃されてしまい」、七子派の格調説は重大な打撃を受けた。その後謝肇淛<sup>\*3</sup>が《小草齋詩話》を著し、陸時雍<sup>\*4</sup>が《詩鏡総論》を著したが、共に格調説の約束事をもはや墨守していない。彼らは以前の古詩の持つ天然自然の響きの味わいについて、「心情の深さを次第に積んだもの」と主張し、悟りからその精神を手に入れようとした。とりわけ陸時雍が示した「意象を虚圓の中に転じる」という創作主張は、「意象がかがやき」「神色が皆著れる」ことを審美の目標とするもので、これは明らかに晚明時期の詩論が、格調説から神韻説に移ってゆく傾向を表明するものである。

明代の詩歌芸術理論を縦断的に見るならば、《詩鏡総論》などのわずかな著作を除い

<sup>\*1</sup> 許学夷（1563-1633）：字伯清、江陰（江蘇）の人。《詩源辯體》は、前集36巻で先秦から晚唐の詩を論じ、後集2巻は宋元明の詩を論じている。《第五章明代中期的詩文批評（下）・第三節胡応麟・五許学夷の《詩学辯體》》参照。

<sup>\*2</sup> 公安派：先駆者として李贄、徐渭、湯顯祖などがあげられるが、中心となる袁氏三兄弟の出身が公安（湖北）だったのでこう呼ばれる。原書《第八章晚明詩文批評（上）第二節袁宏道第三節公安派的其他諸家》参照。

<sup>\*3</sup> 謝肇淛（1558-1614）：字在杭、長楽（福建）の人。萬暦二十年の進士。筆記《五雜俎》の撰者。

<sup>\*4</sup> 陸時雍（生卒未詳）：字仲昭、桐郷（浙江）の人。詩歌の本質は情感に訴える響きで人を感動させることだと考えた。

て、詰まるところ格調説は当時の詩論家が批評する時の主流であり、また明代詩学批評の主要な特色でもあった。清の翁方綱<sup>\*1</sup>は、「詩はどうして格調を備えないものがあるのか」(《格調論》)と言っている。格調は中国古典詩歌の極めて重要な特徴となり、格調説をもって創作を指導することは、確かに各種の流弊を生み出すことにはなり、そのたびに後人の叱責を受けることになったけれども、しかし中国古典詩歌について論じようとするれば、格調の問題はおろそかにはできないのだ。格調派の論者は古人の高邁な格調を味わうために、人々の詩作の研鑽に十分な注意を向けてきた。嚴羽以来高樞・李東陽などが共に誇ったのは、古詩の作者の姓名を隠したとしても、どの詩が誰の作かを見分けられるというものであった。古詩の芸術的特徴に対する彼らの細密な鑑賞、理解の深さがわかるであろう。明人の中で古代詩歌の研究に対して業績を上げたのはほとんどが格調派であった。その著作には、例えば高樞の《唐詩品彙》・李東陽の《麓堂詩話》・王世貞の《芸苑卮言》などがある。後れて登場する胡応麟の《詩藪》・許学夷の《詩源辯體》となるとかなりの規模を持っている。この両書は格調説の観点に基づき、歴代詩歌の流行変化と発展及びその芸術的成功について詳しく評論する。復古という偏向は避けられないけれども、分析区分されてその体系性はしっかりしており、後の中国詩歌史の研究に大きな影響を与えている。

#### 四、通俗文学批評の新発展

戯曲・小説・民歌や流行歌などの創作が日増しに盛んになるにつれて、明代の通俗文学批評もまた従来見られなかったような新しい様子を示すようになる。戯曲・小説・民歌流行歌などはいかに及ばず、民間文学への批評もかなり活発で、評論家が次々に現れたばかりでなく、論文や専著も大量に出現して、その形式も多種多様であった。しかも、芸術的な分析及び通俗文学を見下す伝統的な思想への論戦もまた長足の進展を遂げ、それは明代文学批評の顕著な特徴となった。

##### (1) 戯曲批評の新局面

明代の戯曲批評は既に発展へと向かう新しい時代に入っていた。明の初期、初めての

---

<sup>\*1</sup> 翁方綱 (1733-1818) : 字正三、号覃溪、直隸大興 (北京) の人。乾隆十七年の進士。

戯曲論の専著《太和正音譜》は朱元璋の息子の朱権<sup>\*1</sup>の手になるものだった。朱権は戯曲が飾りあげて表現しようとするのは「太平の立派な事柄であり、太平の世でなければ現れてこない」ものだと考えた。よって、彼は戯曲の事業を大いに発展させ、これによって新王朝のために「太平を粉飾」したのである。これは、功利主義の伝統的文芸観が戯曲論の中に延長されたもので、朱元璋の「君主のために役に立つ」文化政策<sup>\*2</sup>の具体化であったことは確かだ。しかし、彼は王侯貴族の身分で戯曲論の研究に従事し、音律を重視し、演技歌唱に気持ちを向け、作家作品の芸術的な風格を探索しており、これまで卓しいものと戯曲を見なし語るに足らずとしていた伝統的な文芸観に事実上否定的な回答を示すことになったのだ。この《太和正音譜》と、元代から明代に入った高則誠が《琵琶記》<sup>\*3</sup>の中で宣揚した「風化の体に関わらねば、素晴らしいものでも無駄である」という主張は遙かに呼応し合い、後世の戯曲批評に強い影響を与えたのである。

嘉靖、隆慶年間では、李開先・何良俊・徐渭・李贄等の理論批評活動によって、戯曲批評の活況が作り出された。李開先<sup>\*4</sup>は戯曲創作の中に現れていた章句の彫琢ばかりを目指して真実の情感を欠くという好ましからざる傾向に反対した。元雜劇の優良な伝統の復活を主張して、劇作家は「空虚な内容の文飾に努めない」ようにし、作品が「人の心を揺り動かし、感動のうちに教化される」効能を持つよう努力すべきだと強調した。

\*1 朱権（?～1448）《太和正音譜》：朱権は明の太祖朱元璋第17子、洪武二十四年に大寧、永樂元年に南昌に封じられるが、後に成祖の疑いを受け、寺院に韜晦する。卒後獻王とおくり名され、寧獻王と称された。《太和正音譜》は、全8章で、《楽府体式》《古今英賢楽府格勢》《雜劇十二科》《群英所編雜劇》《善歌之士》《音律宮調》《詞林須知》《樂府》。原書《第三章明代前期的戯曲・小説批評第一説明代前期的戯曲批評、二朱権和《太和正音譜》》参照。

\*2 「君主のために役に立つ」：《明史・刑法志》に依れば、「君主の役に立たず、教えを守らないものは、その身を誅してその家を没す」と言う。

\*3 高則誠《琵琶記》：高則誠は元の高明（?～1359）のこと、則誠は字。《琵琶記》は科挙に合格して都で新たに妻を娶った蔡伯喈と、それを知らず故郷で困窮の中、蔡の両親に孝行を尽くすその旧妻趙五娘の物語。高明は戯曲の思想内容が「社会教化に関わる」という見解を持っていた。原書《第三章明代前期的戯曲・小説批評第一説明代前期的戯曲批評、一高明的戯曲観》参照

\*4 李開先（1502-1568）：字伯華、中麓と号す。山東章丘の人。嘉靖八年の進士。罷免され故郷に帰った後は、通俗文学の創作に打ち込んだ。《詞譜》は晩年未完の書で、滑稽風刺の戯曲や物語、著名な役者の逸話などが残される。元代に戯曲が盛んになる理由として挙げられた「作者の蔑視」「衣食の安定」は、当時流行していた「元代は戯曲で役人を採用したから」という説への批判になっている。原書《第六章第一節李開先、何良俊和關於《琵琶記》、《西廂記》、《拜月亭》的討論一李開先》参照。

彼は元雜劇がことさらに盛り上がった理由が、その当時多くの漢族作家が受けた蔑視、及び社会生活が相対的に安定していたこと等の要素と直接関わるものだと認めていた（《李開先集》・《詞諠》）。何良俊<sup>\*1</sup>はその博学多聞という優れた能力によって、まず《西相記》と《琵琶記》では、「戲曲本来の面目<sup>\*2</sup>を表す言葉が少ない」という批判を提示し、戲曲論界での幅広い反響を引き起こして、明代戲曲論壇で初めての理論論争の局面を生み出した。彼の音韻格律に厳しくあれという見解は（《四友齋叢說・詞曲》）、後の呉江派の領袖沈璟<sup>\*3</sup>によって金科玉条と崇められたのである。後七子の領袖王世貞<sup>\*4</sup>の示した南北曲の特色・作品の芸術的魅力・戲曲言語に関する論述、及び作品の品評では「つまらない末節に基づき本質を議論する」（《藝苑卮言》）ことは避けるものだとの見解は、戲曲批評と創作共に一定の指導的意義を持った。徐渭<sup>\*5</sup>は南戲の研究と、創作の実践において読み物化を進めることへの批判とを有機的に結びつけ、《香囊記》から始まった「当時流行の彫飾に凝る詞を南曲に取り入れる」（《南詞叙録》）という好ましからざる風潮を指摘した。徐渭は本色論を提唱するとともに、問題を芸術の真实性という高度にまで高めたのである。「偽物は高く評価せず、本来の面目を高く見なす」（《西相序》）と述べて、日々に盛になる伝奇創作のために正確な方向を指し示したのだった。李卓吾<sup>\*6</sup>の「偽物を絶ち真実ばかりの、原初的な思いの本心」を強調し、また自然に「化

\*1 何良俊（1506-1573）：字元朗、柘湖と号す。松江華亭の人。博学多聞で知られ、その音律論は呉江派の領袖沈璟に崇拜された。彼は「《西廂記》は脂粉の匂いばかりで、《琵琶記》は学識をひけらかしていて、戲曲本来の面目を示す言葉が少ない」と批判して、嘉靖以後の戲曲家から関心を向けられた。原書《第六章第一節二何良俊》参照。

\*2 本来の面目：原文は「本色」、本来の姿。ただしこの「本色」の内実については、それぞれの批評家で違いがある。

\*3 呉江派・沈璟（1553-1610）：字伯英、寧庵と号す。江蘇呉江の人、萬曆の進士。三十七歳の時に役人を辞め郷里に帰る。詩文書法に優れ音律に通じ、南曲を得意とし、呉江一帯の戲曲会の領袖と認められた。原書《第十章呉江派臨川派關於戲曲理論の争鳴・第二節沈璟和呉江派》参照。

\*4 王世貞：彼の戲曲観が集中して表れるのはその書《藝苑卮言》の付録卷で、後に単独で《曲藻》として刊行される部分。彼の文壇での声望により影響力を持った。原書《第六章第二節王世貞《曲藻》・徐渭《南詞叙録》和李贄-王世貞《曲藻》》参照。

\*5 徐渭（1521-1593）：字文長、天地、青藤と号す。山陰（紹興）の人。その文芸思想は、湯顯祖・袁宏道などに影響を与えた。《南詞叙録》は、南戲を専論した初めてのもの。南戲は当時北曲雜戲より強い蔑視を受けていたが、南戲は市井より生まれたものとしてその地位を主張した。当時戲曲の文芸化が進む中、演劇中の詞に一般の観衆には理解できない凝った表現も多くなり徐渭はその始まりが《香囊記》にあると批判した。原書《第六章第二節王世貞《曲藻》・徐渭《南詞叙録》和李贄-徐渭和《南詞叙録》》参照。

\*6 李卓吾（1527-1602）：李贄、卓吾と号す。泉州晋江の人。「異端」として自認し、

工)\*<sup>1</sup>するのが美だという急進的な文芸観は、戯曲小説などの通俗文学に対して同様に理論的指導的意味があった。彼は「童心」を持つ詩・文・辞賦及び伝奇・雑劇を賛美して、それらは皆「天下の至文」だとした。通俗文学を見下す狭隘な文学観を根本から揺り動かすものである。李卓吾は戯曲を論じる際、主観的な思いの表出をかなり重んじており、それは所謂「他人の酒杯を奪い取ってでも、自分の胸中の鬱結に酒を注いで、わが心中の平穩ならざるを訴えて、数奇な命運の人々を千載の歴史の中に思い起こすことになる」（《焚書》の《童心説》・《雑説》等の篇を参照）ものであった。しかし、このような批評方法、例えば度を過ぎた強調・見当外れなどは、芸術的形象や物語の筋書きを離脱して自分勝手に解釈を進める偏向もまた導いてしまうのである。

伝奇創作の高潮に呼応して、万曆朝以降の戯曲批評は、評論家が輩出したばかりでなく、著作も倍増し方法も多様となって、しかも様々な流派が現れて互いに厳しく対立する理論抗争を起こした。呉江派と臨川派の論争\*<sup>2</sup>は、戯曲界に止まらず明代の文壇としても眼を引く盛事である。沈璟や湯顯祖らは戯曲創作の現状に不満で、改革を行おうとした。しかし、彼らの問題の性質に対する見方、改革の着眼点及び哲学思想・文芸観等には、互いに明らかな差異がある。よって、ある問題群に対しては理解の違いと対立を生み出した。沈璟は何良俊の厳格な格律論を崇拜し、形式や技巧の方を重視し、改革の中心であり第一の問題であるものは音律だとした。そこから出発して、呉江派の論者は湯顯祖の《牡丹亭》が音律に沿わないので、実際の場では演じ難いと指弾したのである。これが湯顯祖の反感を招くことになった。湯顯祖は現在の状況を糾弾する態度を取り、

---

儒家の經典が「万世の至論」であることを否定したが、多くの支持者を得た。戯曲に批点という一種の注釈を付ける評論法の方がけとなる。原書《第六章第二節王世貞《曲藻》・徐渭《南詞叙録》和李贄三季贄》参照。

\*<sup>1</sup> 化工：李贄は、芸術の到達レベルを「化工」と「画工」と分け、天然自然に描かれる「化工」を重んじ、技巧が残る「画工」をそれに劣るものとし、《拜月呈》《西廂記》を化工とし、《琵琶記》を画工とした。なお、この部分溝口雄三訳「焚書」（平凡社中国古典文学大系 55『近世随筆集』1971年所収）では化工を、「造化の巧み」、画工を「画笔画彩の技法」と訳す。以下の訳文はこれに依る。

\*<sup>2</sup> 呉江派と臨川派の論争：呉江の沈璟を首として当時読み物化していた戯曲制作に対し音律などの芸術形式から本来の伝統を回復しようとしたのが呉江派、一方江西臨川の湯顯祖を代表として、復古主義やマンネリ化した創作に反対し個性の解放を目指したのが臨川派。共に現状への不満を示すものであったが、改革の視点が異なっていた。呉江派は、湯顯祖の作品が音律に合わず唱い難いとして改作して上演し、音律に暗いと湯顯祖を批判した。湯顯祖の方では、「曲意」を重んじ、詞を一字二字でも変えてはならぬと指示し、沈璟の音律の学を認めようとはしなかった。原書《第十章呉江派和臨川派關於戯曲理論的争鳴第一節論争的概況》参照。



創作とは情を主とし、作品の中では自己の真情実感を表して、「神と情とが合一する」理想的な境地を追求すべきとし、音律によって「戯曲の意義」を妨害すべきではないと反対して、「意・趣・神・色を主とする」という観点をはっきり打ち出した\*1。沈・湯の分岐は、彼らの追従者の論争もまた導いた。臧懋循・呂天成・馮夢龍\*2等の人々は沈璟を支持し、沈璟の格律論本色論に対してそれぞれに論述があり、また必要な分析及び補正を行っている。それと共に、彼らは沈璟・湯顯祖の二人の作品に対して分析や比較を行い、論争が広く深く発展するように推し動かした。王思任・沈際飛・孟称舜及び茅元儀兄弟\*3などは湯顯祖の見解を支持し、また《牡丹亭》の神髓の所在を分析する方法を用いて、戯曲というものが、「意趣神色を主とする」べきことの必要性和重要性を具体的に明らかにしている。彼らは、論敵の合理的な意見をかなり注意しながら吸収し、湯顯祖の見解を補充して豊かにしたのだった。

論争により、呉江・臨川両派の基本的な観点は十分に述べられたものの、同時に彼らの欠点及び弱点も人々の前に曝されることになった。そこで、見識のある人々は、機会があれば、創作の現状に関する対立する見方を結びつけ、争い合う二つの理論に検討を

---

\*1 「意趣神色」：湯顯祖はこれを四者と呼んでいるのでそれぞれ個別のものという理解があったのだろうが、ここでは作品の思想内容と、芸術形式が結合された後に示される有様をいう。別の場所に現れる「意趣」や「曲意」もまた同様の意味。《第十章呉江派和臨川派關於戯曲理論的争鳴第三節湯顯祖和他的追隨者—湯顯祖》参照。

\*2 臧懋循（1550-1620）：字晋叔、浙江長興の人。萬曆八年の進士。湯顯祖の戯曲を評価しつつ、音律に疎いと批判し改編し印行した。

呂天成（1580-1618）：原名呂文、字勤之、浙江余姚の人。その父は湯顯祖の《牡丹亭》を改編して作者の不满を買っている。沈璟に師事。《詩品》《書品》に倣って《曲品》を著し、沈璟・湯顯祖を共に評価するも沈璟を上には置いている。

馮夢龍（1574-1546）：字猶龍、長洲（蘇州）の人。その音律論は沈璟を崇拝し、その理論の一部修正を行ったものの、湯顯祖の批判は持ち続けた。以上は原書《第十章呉江派和臨川派關於戯曲理論的争鳴第二節沈璟和呉江派》参照。

\*3 王思任（1574-1646）：字季重、山陰（紹興）の人。《批点玉茗堂牡丹亭叙》で、湯顯祖の力量をたたえる。《第十一章晚明的戯曲批評第二節王思任、張岱和祁彪佳等晚明曲論家—王思任》参照。

沈際飛：字天羽、崑山の人。《牡丹亭》を絵画に喩え絵画に勝るものと評した。

孟称舜（？1600-1655）：字子塞、浙江会稽の人。湯顯祖の後に情を述べて最も成功した人物と見なされた。

茅元儀兄弟：茅元儀、字止生、浙江帰安（呉興）の人、弟は茅映、字遠士。二人は臧晋叔と交遊があったが、臧晋叔が作者の同意を得ないまま改作した《牡丹亭》を、作者の意を削除したものと批判し、新たに刊行して論駁した。以上は原書《第十章呉江派和臨川派關於戯曲理論的争鳴第三節湯顯祖和他的追隨者》参照。

加え、深層に踏み込む分析研究を行って、かなりの客観性を持った総括と反省を行ったのだった。王騏徳<sup>\*1</sup>の《曲律》がその代表である。王騏徳は、呉江派の沈璟は「法」に精密で格律を重んじ、臨川派の湯顯祖は「詞」に優れ才情を重んじ、それぞれ偏りがあるが、双方の長所をくみ取り短所を捨てるのが、正しい立場というべきものであると考えた。「法と詞は二つながらその極地まで使えるほどにならねばならない」、「各種優れた業を一つに混ぜ合わせて対処する」という原則に基づき、創作及び批評の健康的な発展を推し進めたのである。戯曲批評において、彼はある一点を攻撃するだけでその他には及ばない評論のやり方に反対し、一面を以て全体を見るようなことがないように、「戯曲を論じる時には、その全体の力量がいかようであるかを見る」という、つまり中心となる流れを考え全体の傾向を考えるという方法なのである。作品の「大頭脳」から始め、ストーリーや構造の明快さと洗練度及び筋書きの前後の対応等に注意を向け人物形象及びそこに現れる会話文がしっかりと体を為しているかどうかを分析し、また作品の音楽美などを厳格に追い求めるのである。王騏徳はさらに「本色」と「文彩」を結びつけた折衷的な主張をした。所謂「本色しか用いなければ、さっぱりし過ぎの感じがする、綾取りある表現ばかりを用いれば、これまた凝り過ぎ」なのだ（以上共に《曲律》に見える）。舞台演出という特色に注意し、また戯曲の机上での鑑賞も無視してはいない。《曲律》は論題が広々とし、構造もしっかりしていて、体系性を持っており、明代で最も体系的な戯曲論の専著と言ってよい。この時期には、徐復祚・陳繼儒・凌濛初・祁彪佳等、それぞれ異なった形式を以て違った角度から価値の高い戯曲の専著を書いている。このほか、卓人月などはもっぱら悲劇の問題に打ち込み、その見解を公表して、晩明の戯曲界に新しい考え方、新しい内容、新しい視点を付け加えている。

## （二）小説批評の新段階

各種小説創作の隆興と発展に相応して、小説批評もこれまでにないほどに発展する新段階に入った。その特色としては、まず批評家が続々と現れ、批評範囲が拡大し続けたことがある<sup>\*2</sup>。古代の神話伝説・寓言故事・志怪志人小説・唐人伝奇・宋元の話本であ

<sup>\*1</sup> 王騏徳（?～1623）：字伯良、浙江会稽の人。祖父の影響を受け、幼い頃より戯曲に接する。王騏徳は沈璟を高く評価しているが、湯顯祖にも傾倒し、呉江派と臨川派の長所を取り入れている。その著《曲律》は戯曲理論の空白を埋めようとするもの。原書《第十一章晚明文学批評第一節王騏徳及其《曲律》》参照。

<sup>\*2</sup> 小説批評については《第三章明代前期の戯曲、小説批評》、《第七章明代中期の小説

ろうと、ほとんどすべてが多くの批評家達の視野に入ったのだった。湯顯祖・李卓吾などが関わったと記される短編小説《虞初志》《艶異編》の批評、過去の著名な文言小説に対する各篇ごとの評論分析。《剪灯新話》や《剪灯余話》への批評文では、序や跋だけでも二十余編があり、総合的な評論もあれば、專題の論述もある。白話小説批評の文も大量に現れ、それらは時代の特色をさらに鮮明に表しうるものとなった。歴史英雄小説であれば《三国演義》・《水滸伝》、神異小説であれば《西遊記》、世情小説であれば《金瓶梅》等の評価と分析が、次第に発展して専門の学問となって、数の多さや流行の広さは、実に従来には見られなかったほどである。葉昼<sup>\*1</sup>のような小説批評を仕事として利益を上げていたプロの批評家すらもいたのである。小説批評と小説が商品となる現実にあっては、その間に連携が生まれるのも不思議ではない

新段階の第二の特色は、その批評形式が多様であったこと。数も多く内容もあれこれある小説の序跋は小説評論の伝統的形式であって、やはり評論家達が好んで採用したのもだった。筆記・随筆などの小品文形式の評論はしばしば見受けられ珍しいものではなく、高儒・胡應麟・謝肇淛などは、空前の情熱を以て、後人のために大量の文編を書き残した。評点或いは批点の形式は、書店と読者から非常に歓迎を受け、小説の印刷刊行量の劇的な増加に従って、日々に盛んになっていった。宋代の劉辰翁が《世説新語》などに付けた初期の批点にこれを比べてみれば、既に長足の進歩があつて、影響もまたさらに深くなっている。この他、短編小説の選別編輯と集成は、実は文章化されない特殊な評論形式なので、その取捨選択の中に編集者の苦心が見いだせる。晩明の短編白話小説の刊行は雨後の竹の子のように現れ、しかも衰えずに続いたのであった。

第三に、小説批点の方法とその視点においては、ある事柄について論じるとか、字句を斟酌するなどという伝統的な方法ではもはや満足されなくなり、源を追求する歴史分析、異なる作品との対照比較、人物形象と物語のストーリーという主題分析などに一層注意を向けるようになったこと。緑天館主人の《古今小説序》<sup>\*2</sup>などは、理論分析と歴

---

批評》、《第十二章晚明的小説批評》を参照。

\*1 葉昼：葉文通、字昼、無錫の人。現存する容與堂刻本《李卓吾先生批評忠義水滸伝》は葉昼の手になると概ね認められているが、葉昼についてはよく分からない。文章書きで生活していたらしい。

\*2 緑天館主人《古今小説序》：緑天館主人は馮夢龍の筆名。ここでは、周秦に萌芽を得た小説は、唐代に盛んになり、宋代に話本小説の流行を見、元代に小説の発展の高揚に向かわせ、明代に自由な発展を迎えたと考えている。

史回顧を組み合わせて、小説の発展を四段階と見る判断を下しており、天度外臣<sup>\*1</sup>は《水滸伝》と《三国演義》等を対照比較して、作品として芸術性があることを認めている。他にも懐林の《梁山泊一百単八人優劣》及び李贄の署名があるが実は葉昼の《水滸》評点（容輿堂刻本《李卓吾先生批評忠義水滸伝》）等々がある。

第四に、理論的思惟に進歩があったこと。小説の社会的効能、文学的価値、美学的意義などの認識は、以前の人々に比べると一層明快になった。李贄は《水滸伝》と《史記》及び杜甫の詩をまとめて「天下の至文」と呼んでいる。袁宏道・馮夢龍などは小説の意義が儒家の經典を越えていることを力説している。彼は「《十三經》或いは《二十一史》などは、広げて読み始めるとたちまち眠くなる。例えば《水滸》ほどに内容の明快さや言葉遣いの身近さもなく、我々がそばに置いておきたいと思うほどのことはない」と言うのであった（《東西漢通俗演義序》）。作品の審美価値からの強調は、小説を文学領域の外に排斥した狭隘な文学観を動揺させ、小説の地位を極めて大きく向上させ、その健康な発展のために思想的な障害を取り除いたのだった。

小説批評の新段階においてまず声を上げたのは歴史物語小説《三国演義》に関する批評だった。明代初めには伝奇小説の《剪灯新話》等に関する評論があったけれども、しかしそれは前人批評の余波である。《三国演義》及びそれを引き継いで起った長編歴史物語小説《隋唐志伝》・《列国志》などの大量出現によって、小説批評が次々と押し寄せてきたのだ。まず目を引くのが、歴史小説への視点の異なりである。「歴史の信頼性を助ける」説は、歴史資料の正確さばかりを重んじ、「正史の補填」説では、歴史のもつ教育作用の重視に偏り、「実録にひたすら依る」説では、芸術的虚構を排除して、正史に基づくことを強調し、「不思議な話を尊ぶ」説では、歴史と小説の本質的な差異の区別に目を向け、「政治を語る」説では、題材を選んで立論を試みた。これらの視点は、歴史真実と芸術真実の弁証的關係についてかなり立ち入った議論をして、歴史小説理論を大いに豊かにしたのだった<sup>\*2</sup>。

《水滸伝》は農民蜂起を題材にした長編小説であり、また明代小説批評で盛り上がっ

<sup>\*1</sup> 天度外臣：汪道昆（1525-1593）の仮名。彼の《水滸伝序》で《水滸伝》を小説の最高水準と高く評価し、《三国志演義》《史記》に比した。《第七章明代中期の小説批評第二節関与《水滸伝》の批評—李開先等人評《水滸伝》》参照。

<sup>\*2</sup> これらの各説については、原書《第七章明代中期の小説批評第一節関歴史小説的批評二関与歴史小説幾種説法》を参照。

た小説で、李贄・葉昼・袁宏道・天都外臣等が、その主題の積極的な意義を熱心に肯定し、「忠義」説を掲げた。《水滸》への所謂「悪党が人を騙す手口がとても詳しく書かれ」「各種各様の騙しの手口と、人を悪くする方法」を用いて「詐欺強盗へと誘惑する」という説（田汝成《西湖遊覧志余》）に対して有力な反駁を行っている。同時に、小説に登場する多くの人物形象の性格の描き方、物語のストーリー構成の見事さなどの芸術的問題に対しても細やかな分析を行い、《水滸伝》の評論を全く新しい高みに向上させたのだった\*1。

神異小説《西遊記》では、その作品がロマン主義精神にあふれているという特色に基づき、主人公の神仙らしさ、鬼怪さ、物語のストーリーのあり得ない奇抜さへの議論が出されているのが概ねとなっている。作者の呉承恩が神話伝説をことさらに好み、怪奇な世界を重視して、理想世界の美学観を追求したことは、《西遊記》を正確に知る助けとなる。謝肇淛は《西遊記》が「虚構ででたらめとはいえ、そこには真理もあるのだ」と述べて、「ばかげた話ばかり」の中にも、見るべき「寓言」があり、そこから進んで、「小説雑劇戯曲など作る時は、虚構と事実が半ばするべきである……」（共に《五雜俎》）という断定をしている。袁于令が「虚構化されていない文は、文ではなく、虚構も極められていなければ虚構ではない。天下の虚構を極めたものこそ、真実を極めたものであり究極の虚構の理こそ究極の真実の理なのであると知らねばならない。」（《西遊記題辭》）と言ったこと、及び同様の分析評論等は、神異小説の性質・作用を説明したり、かかるロマン主義作品に特有の「真」と「幻」との弁証関係を認識したり、孫悟空・猪八戒・唐僧等の芸術的形象の美学的意義などを理解するためには、共に極めて有益である\*2。

世情小説《金瓶梅詞話》について、多くの批評家は、これらの「奇書」が「その時代の世俗を志向する」という特色を持つために、その書が当時流行していた英雄伝奇・歴史演義・神異小説とは根本的に違うのであり、小説では作者は現実社会での普通の人物の日常生活を描くことによって、自分の評価と態度を示したのだと正確な指摘をしている（欣欣子《金瓶梅詞話序》）。その上、これが小説の題材として斬新で広がりのある道になるだろうと敏感に気づいているのだった。だからこそ、後に馮夢龍・凌濛初等の人々

\*1 原書《第七章明代中期の小説批評第二節関与《水滸伝》的批評》を参照。

\*2 これについては、原書《第十二章晚明的小説批評第一節関与神話小説《西遊記》的評論》参照。

がこれに基づき「人の情や世俗の状態という各種の様子を綿密に描き、悲しみや喜び出逢いと分かれの極地をちゃんと描く」（《今古奇観序》）と述べて、注意を「日頃接する領域、日常生活」（《拍案驚奇序》）の方面にしっかりと向けているのだ。これは《金瓶梅》の美学意識を極めて高く認めるばかりではなく、さらに理論的にも世情小説の発展のために道を整えてもいるのである。これは《金瓶梅》の作者にとっては思いがけないことだったろう。次に、小説における性描写については、論者は概ねその社会的意義、つまり「淫を誨（おしえ）る」ものか「懲を勧める」なのか、をめぐって批評分析を進めた。これらの批評は、正確妥当とまでは言えず、時には強い偏向もあるが、しかし、彼らは詰まるところ、長い間タブー視されてきた文学作品に表現される性愛の問題について初歩的研究を大胆に行ったのであり、その意義を低く見ることはできない\*1。

（三）民歌流行歌の評論については、過去の古きを重んじ新しきを軽んじるという偏見から抜け出し始め、これまでの遺産にも関心を持つと共に、現代の創作にも注意するという新しい気風が始まった。論者の間では一般に民歌流行歌こそが「真詩」とされ、文人の作よりも一層高い価値があったのである。袁宏道などは流行の民歌を詩歌の典範として、意識的に模倣して、それによって復古模擬思潮への批判度を高めた。馮夢龍は民歌流行歌の「情こそが真」という特徴を強調し、倦むことなく、こつこつと民歌を集め、整理し評点を施すという仕事を続けた\*2。「当世は実に末世となって、詩文は偽物ばかりだが、山歌には偽物はないという状態だ。……偽物を重視したくないならば、私がこれによって真実を残そうとするのも、悪いとはいえまい」（《叙山歌》）、馮夢龍は人間の情感を真実に表現する当時の民歌や流行歌を封建礼教の虚偽性を暴く思想武器及び物質手段として、彼の理想世界の実現を目指したのだった\*3。

---

\*1 これについては《第十二章晚明的小説批評第一節関与世情小説《金瓶梅》的評論》参照。

\*2 馮夢龍は、通俗文学の蒐集と整理刊行に努め、《掛枝兒》《山歌》《夾竹桃》《黄鶯》等を出している。

\*3 《第十三章明人関与詞及び民歌時調等の評論第二節明人関与民歌時調和笑話的評論二馮夢龍的貢獻》参照。