慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	中国古典詩学における「趣」範疇に関する先行研究と、「X+趣」形式の範疇の用例について：『滄浪詩話』の「興趣」範疇を理解するための前提として
Sub Title	On the previous literature on the category of "趣 Qu" and the examples of the "X+趣 Qu" form in Chinese classical poetics
Author	須山, 哲治(Suyama, Tetsuji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2013
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.105, No.1 (2013. 12) ,p.128 (139)- 145 (122)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	山下輝彦教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01050001-0128

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

中国古典詩学における「趣」範疇に関する先行研究と、「X＋趣」形式の範疇の用例について

――『滄浪詩話』の「興趣」範疇を理解するための前提として――

須山　哲治

目次

一　はじめに
二　「趣」範疇の先行研究
三　「X＋趣」範疇の用例
四　「趣」範疇の意味の多様性と「X＋趣」形式
五　おわりに

一　はじめに

南宋・厳羽（生卒年未詳）の手による詩論書『滄浪詩話』は、後世に与えた影響の大きさという意味で、中国古典詩学における最も重要な成果の一つと言える。例えば、彼の詩論は明清代の格調説や神韻説（特に後者）に多大な影響を与えている[(1)]。また、唐詩を四つの時代に分類するいわゆる四唐説や、その中でも盛唐詩を最も優れたものとする考え方は、現在でもよく見られる文学史観であるが、これも厳羽にその端を発するとされる[(2)]。このように後世への影響が極めて大きい『滄浪詩話』であるが、その詩論の特徴の一つに、独特な範疇語が用いられているということがある。「興趣」、「妙悟」、「識」、「別材、別趣」などがその例であるが、その中でも「興趣」は、特に重要なものの一つと考えられている[(3)]。

以上の問題意識に基づき、筆者はこれまで、「興趣」範疇について、主に「興趣」の「興」が何を意味するかという観点から調査をしてきた。より具体的には、『滄浪詩話』以前および同時期の詩論における「興」の用例や『滄浪詩話』の文脈から、「興」範疇の意味を分析してきたが[(4)]、その際、筆者が「興趣」そのものではなく、その一部である「興」の用例を分析の対象に取りあげた理由は、以下に述べる二点である。一つは、『滄浪詩話』以前の詩論書に「興趣」という用語が用いられておらず[(5)]、従って、そもそも『滄浪詩話』以前に溯って「興趣」という語の用例調査ができないことである。もう一つの理由は、「興趣」概念の意味的な中心が「興」にあると考えられること[(6)]、である。

筆者は現在でも、以上に述べた「興趣」範疇の意味的中心が「興」にあるということ自体に、何ら疑いを持ってはいない。しかし一方で、「では果して、「興趣」と「興」はまったく同じ意味といえるのか」、逆に言えば、「「興趣」の「趣」には、まったく意味がないのか。意味があるとしたら、いかなる意味なのか」という疑問が払拭できないことも、また事実である。そこで本稿では、以上の問題意識に基づき、『滄浪詩話』における「興趣」範疇の「趣」について、考察してみたい。

その際の方法論としては、これまで筆者が「興」範疇について考察してきたのと同様、1、「趣」範疇の意味について、現在までのところどのように考えられてきたのか（先行研究の調査・分析）、2、宋代までの特に詩論において、「趣」範疇がどのように用いられ、それらがどういう意味を持つと考えられるか（用例調査）、3、「興趣」範疇と『滄浪詩話』に出てくる他の範疇との関連性や、『滄浪詩話』自体の文脈を考えつつ、「興趣」の「趣」の意味を考察する、という三つが考えられる。ただし本稿では紙幅の都合上、「1」、すなわち「趣」範疇に関する従来の研究成果をまとめ、その問題点を指摘するに止めたい。「2」、「3」については、改めて別稿で論じる予定である。

二　「趣」範疇の先行研究

「趣」範疇は、先行研究においてどのような意味だと理解されているのだろうか。まずは、このことについて確認していきたい。例えば朱志栄は、「趣」範疇が持つ意味の一側面について、以下のように説明している。

> 芸術において、昔の人は一貫して「趣」の自然さを強調し、「真」であることを尊んできた。天意であるかのごとく自然でなければならないというのである。創作者が主観である感情を述べる場合も、心の奥底から出てくるかのような本当の感情や思いがなければならない。典故や道理を説くことをかさねることなく、そうした本当の感情や思いの中から独創性を表現するのである。(7)

ここで朱志栄が言っている「真」とは、前後関係から「本物であること」、「真実であること」を指すと考えられる。すなわち、外在する客観的な事物や作者の感情を対象とし、それが作者の手を経て作品として表現される際、その作品に自然であり真に迫る境地が現われている、そうした境地が「趣」であると説明しているのである。黄保真も、「趣」範疇が持つこうした「自然さ」について、以下のように述べている。

> 「天趣」とは、言い換えれば人が感じうる、個々の事物が本来持っている自然な趣である。審美客体が元々持っている性質の中から審美主体が体得した「物性」そのもの、ひいては主体と客体の美的な統合をいう。(8)

この引用は一見、「趣」範疇ではなく「天趣」について説明しているように思われるかもしれない。しかし、黄保真はここで、「趣」範疇の説明の一環として「天趣」を取りあげていることを補足しておきたい。つまり彼は、「天趣」を例にとって、「趣」範疇の一側面が持つ「自然な趣き」という意味を、創作における主体と客体の関係の観点から説明しているのである。すなわち彼によれば、「天趣」とは、そうした「趣」範疇の持つ「自然さ」という側面が強調されたものだというのである。また黄保真は、「趣」について、次のようにも述べている。

袁宏道の言う「趣」には、礼教や伝統に反する傾向がはっきりとあり、個性の解放を求めている。従って、偽りのない人の個性や、自然や美に対する完全に自由な理解を強調するのである。[9]

ここで解説されているのは、あくまで袁宏道が説く「趣」の意味であり、一般的な「趣」範疇の説明よりも、より限定的なものではある。しかし一方で、「趣」の意味に、上掲引用に示されているような「偽りのなさ」や自然や美に対する完全に「自由」な理解という側面が存在していることも、無視することはできないだろう。

以上説明してきた「自然さ」のほかに、「趣」とは作者、すなわち創作主体が「自得せばならない」ものだと説明する先行研究も見られる。その一例として、朱志栄の説を挙げる。彼は王若虚『滹南詩話』の一節、「古の詩人、趣尚 同じからず、体制 一ならずと雖も、要は皆な自得より出づ。[10]」を引用したあと、次のように述べている。

（引用者注：この引用は、）主体の側の趣きの独創性を強調し、同時に「自得する」ことも要求している。喩えて言えば、雲や水が流れゆくように、自然と意に適ったものにならねばならない。芸術に「趣」を表現するのであれば、創作主体がまず自然の「趣」を体得する必要がある。[11]

一見して明らかなように、朱志栄は芸術作品に「趣」が存在するための前提条件として、作者自身がまず「趣」を「自得する」ことが必要だと述べているのである。

これらのほかに、「趣」とはいわゆる「物我交融」の結果得られる境地である、とも説明される。以下、そうした先行研究の例を見てみたい。

作品の「趣」とは、作家や芸術家が、自分の主観の趣きに従い、彼らの現実生活における美的感動や体験を改造、精錬、鋳造して作りだす趣きである。[12]

やや抽象的な説明ではあるが、ここで言う「美的感動や体験」とは、作家や芸術家、すなわち創作の主体が、客体と「出会う」ことによって、はじめて生じるものである。そうした「美的感動や体験」が創作主体の「主観

の趣き」を経て、芸術作品の「趣」として表現される、と述べていると解釈できる。この、創作主体と客体との「出会い」については、前掲黄保真の説がより踏み込んだ詳細な解説をしている。

> 「天趣」とは、言い換えれば人が感じうる、個々の事物が本来持っている自然な趣である。審美客体が元々持っている性質の中から審美主体が体得した「物性」そのもの、ひいては主体と客体の美的な統合をいう。(13)

前述のように、これは「趣」範疇全体ではなく、その一側面が強調された「天趣」についての説明ではあるが、創作における「主体と客体の美的な統合」が必要とされることを指摘していることは注目に値する。単に創作主体と客体が接触するだけではなくて、「美的な統合（原文「审美统一」）」という、より一歩強固な結びつきが必要だと言っているのである。

> 要するに、芸術における「趣」とは「物（客体）」と「我（主体）」とが溶け合う趣きのことである。その中には造化の道である「物」の趣きが表れており、それによって物の内面に存在する性質がはっきりと表に生き生きと現わされている。さらには、作者の主観の趣きも同時にそこに表現されている。(14)

これは朱志栄の説であるが、「趣」とは主体と客体が統合されて生じる境地、言い換えれば、「物我交融」の境地であるということを、極めて端的に説明している。

このほかに、朱志栄はさらに「趣」範疇について、次のようにも説明している。

> 「情趣」がある芸術作品となるためには、まず（引用者注：創作者の）感情が、心の中から流れ出たかのごとく偽りのない純粋なものでなくてはならない。芸術とは創作主体が外界の事物から感動を受けて心に感じ入り、そして自らの気持ちを詠いあげて創られる美的境地であり、感情を以て人を感動させるという働きを持つ。それゆえ、創作主体の感情が偽りのないものであってはじめて、作品の趣きは深いものになりうるし、鑑賞者に対して強烈な感動を与える力を持ちうるので

ある。[15]

ここで彼は、「情趣」について、創作主体の「感情が、心の中から流れ出たかのごとく偽りのない純粋なもの」である必要がある、と言う。これは、上述の、「趣」範疇には「自然さ」、「本物であること」という意味があるということを、言い換えたものと考えられる。また、「芸術とは創作主体が外界の事物から感動を受けて心に感じ入り、そして自らの気持ちを詠いあげて創られる美的境地であり」とは、「趣」が持つ「物我交融」の側面を、より詳細に説明していると見なしてよいだろう。

ところで、ここで注目に値するのは、朱志栄がそのあとに続けて、「趣」について「感情を以て人を感動させるという働きを持つ」と説明していることである。彼はほかの箇所でも同様のことを述べている。

> 審美対象における「趣」とは、具体的な物質形態を有するものではなく、また、特定のイメージ自体を言うのでもない。それは、審美対象に内在されている生き生きとした性質や、審美対象がもつ人を感動させる力なのである。[16]

彼はこうした力のことを原文では「感染力」ということばで表現している。作品が持つ美的境地が、鑑賞者や読者といった審美主体に「感染」して伝わっていく、そうした力が「趣」にはあるのだ、ということを意味しているのであろう。このように、「趣」範疇は、「鑑賞者や読者を感動させる力」と理解されているのである。

ここで、本節で述べてきたことをまとめたい。「趣」範疇は先行研究において、おおむね以下の四つの意味だと説明されている。

①「趣」には「自然さ」があることが重要である。

②「趣」は、創作主体が自得するものでなければならない。

③「趣」とは「物我交融」の結果得られる境地である。

④「趣」には、鑑賞者や読者を感動させる力がある

「趣」範疇の意味を抽象化すると、およそ以上のようになる。

ところで、これまで述べてきた「趣」範疇の先行研究に見られる、「趣」の意味を抽象化する手法は、はたして「興趣」範疇の「趣」の意味を考え

る上で、どの程度有用なのだろうか。このことについて考えるための前段階として、以下、中国古典詩学の様々な文献に見られる「趣」の用例を取りあげつつ、「趣」範疇の意味について具体的に考えていきたい。

三　「X+趣」範疇の用例

では、「趣」とは実際にはどのように用いられ、そしてどのような意味をもつ範疇だったのだろうか。本節ではこのことについて確認していくが、その前に一つ考えておきたいことがある。

前節で「趣」の先行研究を紹介した際の引用文に、「天趣」や「情趣」という範疇が出てきた。これらはいずれも、「趣」の前にことばが加わった形式であり、「趣」から派生した範疇であると言える。このような、「趣」の前にことばが加わった形式、言い換えるなら、「X＋趣」という形式の範疇について考えることが、「興趣」の意味を理解する上で非常に重要であると筆者は考えている。その理由は二つある。一つは、「興趣」もまた、「趣」の前に「興」ということばが加わって生じた、「趣」範疇の派生型と見なすことができるからである。もう一つは、「趣」がこの「X＋趣」という形式を派生させることができるという性質を持つことこそが、「趣」範疇が多様な意味をもつ大きな理由の一つだと考えられるからである。この「趣」範疇の意味の多様性については、第四節でもう一度考察するが、いずれにせよ以上二つの理由により、本節では「X＋趣」という形式の範疇に絞って、その用例のいくつかを確認することとする。

ではまず、「X＋趣」形式の範疇の例として、「理趣」について考えてみたい。

> 古の名士の金童玉女及び神仙星官の中（うち）の婦人の形相有る者を画くを歴観するに、貌は端厳と雖も、神は必ず清古にして、自（おの）ずから威重儼然の色有りて、人をして見れば則ち粛恭として、帰仰（きごう）の心有らしむ。今の画く者は、但だ其の姱麗（かれい）の容を貴ぶ、是れ衆目に悦を取り、画の理趣に達せざるなり。観る者は之を察す。[17]
>
> （宋・郭若虚『図画見聞誌』論婦人形相）

ここでは、いにしえの名士が描く仙人に仕える童男童女、神仙や星の神は、婦人のような容貌であっても、おのずから「重々しい威風があり厳めしい様子（威重儼然之色）」なので、人々は「仰ぎ従う心（帰仰心）」を持つが、いまの絵描きは見た目の美しさを尊ぶばかりで、絵画の「理趣」の境地に達していない（下線部）、と言っている。これを逆に言えば、いまの絵描きが「理趣」を表現できない理由は、「見た目の美しさ（姱麗之容）」のみを重視し、民に信仰心を持たせるという意味でより本質的な「威重儼然之色」を描こうとしないから、ということになる。従って、ここで言う「理趣」とは、「絵画が有する本質的な何か」、もう少し具体的に言えば、「人々を感動させたり、信仰心を持たせる」ような趣きや境地の意と考えるのが妥当であろう。

続いて、以下の用例を見てみたい。

> 意趣を筆前に具（そな）う、故に画は神足と成り、荘重厳律にして、工巧（こうこう）を求めざれども、自（おのず）ら妙処多し。後人は意を工巧に刻み、物趣有れども天趣に乏し。花を画くに、趙昌の意は似るに在りて、徐熙の意は似るに在らず。画に高き者に非ざれば、似る似ずを以て其の高遠を第（だい）する能わず。蓋し意の似るに在らざる者は、太史公の文に於ける、杜陵老子の詩に於けるなり。[18]

（明・屠隆「明屠隆論画」（『佩文韻府齋書画譜』所引『考槃余事』））

これは明代の用例だが、ここには「意趣」、「物趣」、「天趣」という三つの範疇が見られる。

まず「意趣」の意味について考えてみよう。第一の下線部において、画家があらかじめ「意趣」を備えていれば、その絵画は「神足」となり、「荘重厳律」で、巧みであろうとせずとも自然と素晴らしいところが多くなる、と述べられている。なお、「神足」とは、「神」すなわち「神韻（芸術作品の優れた風格や趣き）」が満ち足りていること、「荘重厳律」は、「きちんとしていて浮つくところがなく、厳かで規律あるさま」の意。従って「意趣」とは、このような「神」や「荘重厳律」などの境地を有するために、創作者に必要な要素として捉えられていることになる。

では、「物趣」および「天趣」の意味はどうだろうか。第二の下線部では、後世の画家は技巧に意を注いでいる（刻意工巧）が、そうして描かれた絵は「物趣」はあっても「天趣」に乏しいと述べられている。「刻意工巧」とは、直後の文章に「趙昌の意は似るに在りて、徐熙の意は似るに在らず（趙昌意在似、徐熙意不在似）」や、「画に高き者に非ざれば、似る似ずを以て其の高遠を弟する能はず（非高於画者、不能以似不似第其高遠）」とあることから、より具体的には絵画と、それが描いている対象物とがよく似ていることを指すと考えられる。従って第二の下線部後半の「物趣有れども天趣に乏し」とは、「描かれたものがよく似ているという点での趣き（物趣）はあるが、「神」とか「厳」を感じさせる趣き（天趣）には乏しい」ということを言っていると判断できる。

以上をまとめると、「意趣」とは、作品に「神」や「荘重厳律」さ（すなわち「天趣」）を表現するために創作者に必要とされる「趣」のことで、「天趣」は、「神」や「荘重厳律」を感じさせる、作品に存在する「趣」のことである。一方「物趣」は、「描かれたものがよく似ている」という「趣」を指す。従って、三者の「趣」は意味がそれぞれに異なっていることがわかるであろう。特に、「天趣」と「物趣」とは、前掲用例の第二の下線部からも、対極にある概念だと判断できる。

続いて、「奇趣」を例に挙げて、その意味を考察する。

①東坡云う、詩は奇趣を以て宗と為す、常に反すれども道に合うを趣と為す。[19]　（北宋・恵洪『冷斎夜話』巻五・柳詩有奇趣）

②元の四大家の画、皆な董巨を宗とす。其の法が為に縛されず、意は象外を超ゆる処、総て時流の企及する可き所に非ず。而して山樵 尤も脱化すること<ruby>垠<rt>かぎり</rt></ruby>無く，元気は<ruby>磅礴<rt>ほうはく</rt></ruby>し，学ぶ者をして能く其の<ruby>涯涘<rt>がいし</rt></ruby>を窺う莫からしめ、故に肖似するを求むること<ruby>良<rt>まこと</rt></ruby>に難し。唯だ石谷のみ深く其の神髄を得、尺幅巨幛、乱真ならざるは無し。此の巻は高足の<ruby>荇<rt>こう</rt></ruby>文の為に作る、凡そ<ruby>林壑<rt>りんがく</rt></ruby>の<ruby>開闔蔽虧<rt>かいこうへいき</rt></ruby>、煙雲の変幻滅没、法度を縦放の中に<ruby>寓<rt>よ</rt></ruby>せ、奇趣を筆墨の外に得。[20]　（明・王時敏「西廬画跋」）

③故人 奇趣有り、逸想 <ruby>幽壑<rt>ゆうがく</rt></ruby>に寄す。[21]（蘇軾「生日 劉景文の古画 松鶴

を以て寿を為し、且つ佳篇を貺(たま)うを蒙(こうむ)り、韻を次(なら)べ謝と為す（生日蒙劉景文以古画松鶴為寿、且貺佳篇、次韻為謝）」詩）

①は、ごく短い文の中に、「奇趣」と「趣」の二つの範疇が使われている。文脈から判断するに、ここでの両者は同じ意味で使われており、「常に反すれども道に合う」こと、より詳しく言えば、「常理・常法に反してはいるものの、しかし道には合致している境地」の意と理解できる。

②は明代の用例だが、ここでの王時敏の言を要約すると、まず彼は元末四大家の画は下線部「法理やきまりに束縛されず」、意は象外を超えているがゆえに、当時の人々の及ぶところではなかったと述べている。続いて、特に黄鶴山樵（元末四大家の一人、王蒙の号）の素晴らしさについて言及する。現在の絵を学ぶものたちは彼の絵画の境地をとことんまでうかがい知ることはできず、それゆえ、彼の絵を真似ようとしても非常に難しいと言うのである。しかしながら、ただ王石谷（清初の画家、王翬）だけは王蒙の神髄を体得していると称揚し、特に王石谷が描く山林渓谷について、下線部「絵画の法理・規範を自由自在な境地に寓せており、筆墨の外に奇趣が表現されている」と、絶賛している。

さて、上掲引用の最初の下線部で、王時敏は元末四大家を賞賛する理由の一つとして、「其の法が為に縛されず（其不為法縛）」と、法理やきまりに束縛されないこと述べている。これを逆に考えれば、彼は単に画家が常理や常法に束縛されている「だけ」の状態に陥っていることを、低く評価していると判断できよう。その後で王時敏は、王石谷を絶賛する際に、二つ目の下線部前半「法度を縦放の中に寓せ（寓法度於縦放之中）」と述べている。この言は、自由気ままで奔放な中に（「縦放之中」）に「法」が宿っているということを言っているが、これと直後の「奇趣を筆墨の外に得」とは、王石谷の絵が素晴らしい理由として挙げられていると読める。ここで注目すべきなのは、二つの下線部のどちらにも、「法」ということばが使われていることである。つまり王時敏は、第一の下線部で、単に常理や常法に束縛されているだけの状態を否定しているがために、自由気ままさや奔放さの中に「法」が見いだせる王石谷については高く評価をし、そのた

め石谷の絵には「奇趣」がある、と言っているのである。従って、ここでの「奇趣」には、引用①の「奇趣」が有する「常理・常法に反してはいるものの、しかし道には合致している」というニュアンスと、共通項を見いだすことができるだろう。

③は①と同じく、蘇軾が「奇趣」について言及した用例であるが、こちらはどういう意味だろうか。ここでは文脈から、蘇軾が劉季孫（字は景文）の画を賞賛して、「彼は奇趣があるからこそ、奥深い谷（幽壑）を描いてそこに逸想を表現している」と言っていると判断できる。従って、「奇趣」と「逸想」とは、意味の上で関連性が深いと見なすことができる。
「逸」は普通、「一般や常態を超越した優れた境地」の意で用いられる。ここでの「逸」も、文脈から同様と考えられる。従って、ここで言う「奇趣」とは、「逸」と同じく「一般や常態を超越した境地」を指すと考えられる。

ところで、ここで注意しておきたいのは、③の「奇趣」には、①や②のそれに見られる、「常理・常法に反してはいるものの、しかし道には合致している」、「自由気ままさや奔放さの中に「法」が見いだせる」といった意味、すなわち、「常態や一般から超越して自由であるものの、完全な無規範ではない」というニュアンスが、見て取りにくいことである。もちろん、③も①も蘇軾の言であるから、③の「奇趣」にも①に見える「常理・常法に反してはいるものの、しかし道には合致している」というニュアンスが存在している可能性はあるだろう。しかし、少なくとも③の用例文において、そうしたニュアンスについて言及はされていない。むしろ③の「奇趣」には、「逸」であること、すなわち「一般や常態を超越した優れた境地」であることを強調しているということだけが読み取れるのである。このように、同じ「奇趣」であっても、用例によって若干のニュアンスの違いが感じ取れるのだが、そうした違いは、「奇趣」範疇が用いられる文脈によって生じているということを、ここで強調しておきたい。

本節の最後に、これまで確認した「理趣」、「情趣」、「物趣」、「天趣」、「奇趣」の意味について、もう一度まとめておくことにする。まず「理趣」とは、絵画などの作品がもつ人々を感動させる「趣」のことを指した。そ

して「情趣」とは、「天趣」を表現するために創作者に必要とされる「趣」、「天趣」は「神（芸術作品の優れた風格や趣き）」や「荘重厳律（きちんとしていて浮つくところがなく、厳かで規律あるさま）」を感じさせる、作品に存在する「趣」、「物趣」は「描かれたものがよく似ている」という「趣」のことをそれぞれ指していた。最後に「奇趣」とは、常理や常道、常法を超越したところに存在する自由な境地の意であったが、文脈によっては加えて、「自由ではありながら、完全に無規範ではない」というニュアンスも含まれていた。

以上を見ればわかるように、「理趣」、「情趣」、「物趣」、「天趣」、「奇趣」は、いずれも同じ「X＋趣」という形式をもつ、「趣」から派生した範疇ではあるものの、その意味するところは、まったくと言ってよいほど異なっているのである。

四　「趣」範疇の意味の多様性と「X+趣」形式

前節で見てきたように、「X＋趣」形式の範疇は、実に多様な意味をもっている。では、同じ「X＋趣」という形を持っていながら、前節に挙げた諸範疇の意味にこれだけの相違が生じているのはなぜだろうか。「X＋趣」という形式において、「趣」は共通していることから考えると、前に来る「X」の意味の違いが、このような差異を生じているのだと考えられよう。

ここで注意しておきたいのは、「趣」範疇の先行研究において、「趣」が非常に多様な意味を持つことを指摘しているものが存在することである。一例として、『文学理論批評術語匯釈』では、「趣」範疇を以下のように分類している。

> “趣”有分别。一、论“兴趣”。…（中略）…二、论“奇趣”。…（中略）…三、论“机趣”。…（中略）…四、论“意趣”。…（中略）…五、论“灵趣”。…（中略）…六、论“浅趣”。…（中略）…七、论“妙趣”。…（中略）…八、论“境趣”。…（中略）…九、论“风趣”。[22]

すなわち、「趣」範疇の意味は、「興趣」の意味から「風趣」の意味まで、上記の九つに分類される、というのである。では、「趣」範疇はなにゆえ

に、これほどの多様性を持つに至ったのだろうか。その背景について黄保真は、次のように説明している。

> その（引用者注：「趣」を指す）意味は、長い歴史の発展変化の過程の中で人々の新たな美的経験や美的要求によって絶えず付け加えられ、常に発展を続けた。その結果、多くの階層を持ち、「韻」や「味」とは異なった美的感受や美的な性質を包括する、独立した体系となった。それゆえそれに伴って、「趣」を語根として構成される、いずれも「趣を得た」美という範疇に属しながら個性が各々異なる一連の美的概念が表れた。旨趣、意趣、情趣、理趣、妙趣、霊趣などがその例である。(23)

黄保真の説明はいささか抽象的ではあるが、しかし彼の説をまとめると、「長い歴史の発展変化の過程の中で人々の新たな美的経験や美的要求によって絶えず付け加えられ」た結果、「趣」範疇には「個性が各々異なる一連の美的概念が表れた」ということになろう。

「趣」範疇にこのような歴史的背景が存在しているからこそ、「X＋趣」形式の範疇も、前節で確認したような多様な意味を持っていると考えられるのではないだろうか。あるいは、多様な意味を持つ「趣」範疇のうち、その中のある一つの側面を強調するために、「X＋趣」形式の範疇が誕生したと考えるべきなのかもしれない。前掲の引用の最後の一文で、黄保真は「旨趣」や「意趣」などの「X＋趣」形式の範疇を挙げ、「「趣を得た」美という範疇に属しながら個性が各々異なる一連の美的概念」の例としている。「興趣」はその中に含まれてはいないが、しかし当然、その例の一つと考えられよう。「興趣」もまた、「X＋趣」形式の範疇である以上、その意味を決定する主要素はやはり「興」にあり、「趣」は従の働きしか持たないと判断できる。これを言い換えるならば、「興趣」範疇の「趣」がいかなる意味なのかを知るためには、前節で「X＋趣」形式の範疇について考察したように、まずは「興趣」全体がどのような文脈で用いられているのかを調べる必要があるということになる。「興趣」の「趣」の意味については、それらの用例の中で、「興」と「趣」がどのような関係性を有するのかというこ

とによって決定されるのである。逆に言えば、「X＋趣」形式の範疇が持つ意味の多様性という特徴を考えると、「興趣」から「趣」だけを取り出して意味を考察し、そこから「興趣」全体の意味を探ろうとする方法論は、あまり有効的ではないと考えられるのである。

五　おわりに

最後に、前節までに論じたことをまとめておきたい。第二節では「趣」に関する先行研究を見てきたが、その結果、「趣」の意味は次のように抽象化されていることを確認した。

①「趣」には「自然さ」があることが重要である。

②「趣」は、創作主体が自得するものでなければならない。

③「趣」とは「物我交融」の結果得られる境地である。

④「趣」には、鑑賞者や読者を感動させる力がある

一方で第三節では、「興趣」のように「X＋趣」の形式をもつ範疇についていくつか例を挙げ、その意味を考察した。結果、同じ「X＋趣」という形式であっても、前に来る「X」によって、様々な意味の相違が存在していることが確認できた。また、特に「奇趣」の例に見られたように、完全に同じ範疇でも、そのニュアンスに若干の相違が存在するケースもあり、それはその範疇が用いられる文脈によって決定されることも示した。

最後に第四節では、「趣」や「X＋趣」形式の範疇が持つ意味の多様性という特徴について触れた上で、「興趣」範疇の「趣」の意味を理解するためには、まずは「興趣」全体がどのように用いられているのかを調べ、次にそれらの用例の中で、「興」と「趣」がどのような関係性を有するのかに注意を払う必要があることを指摘した。

第二節で紹介した「趣」範疇に関する先行研究の成果、すなわち上掲の①～④が、「興趣」の「趣」の意味を知るうえで無益である、とは筆者は決して考えてはいない。「趣」範疇にそのような意味が存在することは、確かな事実だからである。しかし一方で、第三、四節で指摘したように、「X＋趣」形式をもつ範疇の「趣」の意味を調べるためには、むしろその範疇全

体がどのような文脈で用いられ、その中で「X」と「趣」がどういう関係性を有するのかに着目すべきであり、このことは「興趣」についても同様である、というのが本稿の結論である。

ただし、一点だけ注意を払う必要がある。それは、第一節で述べたように、「興趣」範疇を詩学用語として用いた例は、『滄浪詩話』が最初だということである。従って、前述のように、「興趣」全体がどのような文脈で用いられているのかについて調査しようとしても、そもそも『滄浪詩話』以前に詩学用語としての「興趣」の用例は存在しないのである。それゆえ、「『滄浪詩話』における「興趣」」の意味を知るためには、おのずから用例調査の対象を『滄浪詩話』の記載のみに絞らざるを得ない。では、『滄浪詩話』において「興趣」はどのような文脈で用いられ、その際に「興」と「趣」がどのような関係性を有し、結果として「興趣」の「趣」の意味はどのように理解すればよいのだろうか。この問題については、別稿において改めて論じることとしたい。

【注】

（1） 鈴木虎雄『支那詩論史』（弘文堂書房、1927年初版、1967年新装版）141～142頁や、太田青丘『中国象徴詩学としての神韻説の発展』（『太田青丘著作選集』第三巻所収、桜楓社、1989）128頁を参照。また、特に『滄浪詩話』が神韻説に与えた影響については、青木正児『清代文学評論史』（『青木正児全集』第一巻所収、春秋社、1969）433～436頁、および松下忠『明・清の三詩説』（明治書院、1978）201～203頁に詳しい。

（2） この点については、横山伊勢雄「滄浪詩話の研究」（『国文学漢文学論叢』第十二輯〈東京教育大学文学部紀要六二〉、東京教育大学文学部、1967年2月）26頁など、多くの論者が指摘している。ただし、四唐説の端緒を『滄浪詩話』に求めることについては、異論も存在する。張健『滄浪詩話校箋』（上海古籍出版社、2012）22頁を参照。

（3） 例えば成復旺主編『中国美学範疇辞典』（中国人民大学出版社、1995）の「興趣」の項（289頁）には、「彼（引用者注、厳羽のこと）は興趣を、詩の本質であり、詩に内在する美的特質と見なした（他是把“兴趣”当

作诗的本质、当作诗的内在审美特质而提出的)」と述べられている。厳羽は「興趣」を詩の本質と見なしていたのである。

（4） その具体的な内容については、須山哲治「『滄浪詩話』の「興趣」に関する先行研究について」(『藝文研究』第九四号、慶應義塾大学藝文學會、2008年6月)、「『滄浪詩話』の「興趣」について――「興」概念を中心に」(『大東文化大学漢學會誌』第四九号、大東文化大学漢學會、2010年3月)、および「宋代詩論における「興」の用例について――『滄浪詩話』の「興趣」理解の手がかりとして」(『藝文研究』第一〇〇号、慶應義塾大学藝文學會、2011年6月）を参照されたい。

（5） 詩論書以外の文献まで対象に含めると、「興趣」の用例の初出は、杜甫の五言古詩「西枝村尋置草堂地夜宿賛公土室二首（西枝村にて草堂を置く地を尋ね夜 賛公の土室に宿す二首)」其二の句、「従来支許遊、興趣江湖迥（従来 支許の遊び、興趣 江湖 迥かなり)」まで遡ることができる。前掲横山「滄浪詩話の研究」14頁では、この「興趣」を「おもむき」、「のびやかなこころ」の意と解している。

（6） このことについては、黄景進『厳羽及其詩論研究』(文史哲出版社、1986) 96頁で指摘されている。また、前掲拙稿「『滄浪詩話』の「興趣」について――「興」概念を中心に」においても、「興趣」の意味的な中心が「興」にあることを考察している。

（7） 前掲成復旺ら『中国美学範疇辞典』の「趣」の条（293頁)。原文「在艺术中，古人历来强调趣的自然性，崇尚真。要自然而然，如同于天机。抒发主观情感，也必须有真感情，真怀抱，宛若肺腑间流出，而不累于用事说理，从中体现出独创性。」

（8） 傅璇琮ら主編『中国詩学大辞典』（浙江教育出版社、1999）の「趣」の条（31頁)。原文「天趣，也就是人所感知到的个体本有的自然之趣。审美主体从客体的本然之性中体验到的物性本身，而是主体与客体的审美统一。」

（9） 前掲傅璇琮ら『中国詩学大辞典』の「趣」の条（31頁)。原文「袁宏道论“趣”，带有鲜明的反礼教、反传统的色彩而追求个性解放，所以强调人的个性的真实，自然和审美把握的充分自由。」

（10） 原文「古之詩人、雖趣尚不同、体制不一、要皆出于自得。」

（11） 前掲成復旺ら『中国美学範疇辞典』の「趣」の条（293頁)。原文「强调了主观趣尚的独特性，同时又要求“自得”，如行云流水，自然而适意。艺术若想表现趣，主体必先得自然之趣。」

（12） 王世徳主編『美学詞典』（知識出版社、1986年9月）の「趣」の条（217頁。該当項目の執筆者は王誠琥)。原文「作品中的趣，是作家艺术家按照自己主观的趣，把他们对现实生活的审美的感受和体验加以改造、提炼、

熔铸而成的意旨。」

(13) 注（8）を参照

(14) 前掲成復旺ら『中国美学範疇辞典』の「趣」の条（294頁）。原文「总之，艺术中的趣乃至物我交融的意趣。其中既有体现造化之道的物趣，使其意态盎然，生机勃勃，同时更体现了作家的主观情趣。」

(15) 前掲成復旺ら『中国美学範疇辞典』の「情趣」の条（295頁）。原文「具有情趣的艺术作品，首先要情感真诚淳厚，如同肝肺间流出。因为艺术是主体受外物感发，有得于心，然后吟咏情性而创造出来的审美境界，其作用是以情动人的，故只有情真，才能意味深长，才能对欣赏者具有强烈的感染力。」

(16) 前掲成復旺ら『中国美学範疇辞典』の「趣」の条（294頁）。原文「趣在审美对象中，不是具体的物质形态，也不是特定的意象本身，而是指审美对象的内在生动性及其感染力。」

(17) 原文「歴観古名士画金童玉女及神仙星官中有婦人形相者、貌雖端厳、神必清古、自有威重儼然之色、使人見則肅恭有帰仰心。今之画者、但貴其姱麗之容、是取悦於衆目、不達画之理趣也。観者察之。」なお、引用はこの先、特に断りがない限り、『四庫全書』本に拠っている。また、下線は筆者が附した。以下も同じ。

(18) 原文「意趣具於筆前、故画成神足、荘重厳律、不求工巧、而自多妙処。後人刻意工巧、有物趣而乏天趣。画花、趙昌意在似、徐熙意不在似。非高於画者、不能以似不似第其高遠。蓋意不在似者、太史公之於文、杜陵老子之於詩也。」

(19) 原文「東坡云、詩以奇趣為宗、反常合道為趣。」

(20) 原文「元四大家画、皆宗董巨。其不為法縛、意超象外処、総非時流所可企及。而山樵尤脱化無垠，元気磅礴，使学者莫能窺其涯涘、故求肖似良難。唯石谷深得其神髄、尺幅巨幛、無不乱真。此巻為高足荇文作、凡林壑之開閤蔽虧、煙雲之変幻滅没、寓法度於縦放之中、得奇趣於筆墨之外。」

(21) 原文「故人有奇趣、逸想寄幽壑。」

(22) 王先霈・王又平主編『文学理論批評術語匯釈』（高等教育出版社、2006）74頁。

(23) 前掲傅璇琮ら『中国詩学大辞典』の「趣」の条（31頁）。原文「其内涵在漫长的历史演进过程中，不断地被人们用新的审美经验和审美追求作补充而获得不断地发展，形成了一个多层次的、涵盖了“韵”、“味“不同的审美感受和审美属性的、相对独立的系统。因而，也随之出现了一系列以“趣”为词根而构成的同属“得趣”之美而个性各有不同的审美概念，如旨趣、意趣、情趣、理趣、妙趣、灵趣等等。」

【附記】
本稿は、平成23年度慶應義塾学事振興資金研究補助（個人研究 A）の研究成果の一部である。