

## 司空図の文学論の歴史的位置づけについて

—滋味論から「格」論、「体」論へ—

伊 崎 孝 幸

はじめに

晩唐・司空図の「与李生論詩書（李生に与えて詩を論ずる書）」を分析した前稿（1）において筆者は、その書簡に見える「味外の旨」という概念は、確かに「味わい」を意味するものではあるが、それは従来語られてきたような漠然とした詩文の余韻などではなく、具体的には、その書簡の中で用いられ、また彼の他の文章にもたびたび見られる「格」、もしくははその表れであるところの「体」を指すのではないかという

ことを指摘した。

その仮説の当否は暫く措くとしても、実際に司空図の詩文を仔細に閲してゆくと、「味わい」に関する議論とは異なるものが多いことに気づく。むしろ「味わい」が直接語られることは稀であるとさえ言えるのである。そこで本稿では、これまでの文学批評史における司空図の位置づけを整理し、「味わい」を詩文の余韻と捉える従来の滋味説がどのように発生し、展開してきたのかを跡付けるとともに、これまでの滋味論ではなく、筆者がより重要と考える「格」論、「体」論に基づい

て、新たに彼の文学論を批評史に位置づけてみたいと思う。

一 受容史的側面から見た司空図の文学論

—蘇軾から王士禛の神韻説に至るまで—

本章および次章では、彼の文学論が後世の文学者にどのよう  
に受け取られてきたのかを見ることにしたい。本章ではま  
ず、清・王士禛に至るまでの歴史的な流れを確認した上で、  
王士禛と司空図との関わりについて考察する(2)。

司空図の文学論に言及したもので、まず注目すべきなのは、  
蘇軾の二篇の文章、「書黄子思詩集後(黄子思詩集の後に書す)」、  
および「書司空図詩(司空図詩に書す)」である。これらは、  
後人が司空図について述べる際、しばしば引用するものであ  
り、後世の司空図理解に大きな影響を及ぼしたものである。  
まず、その「書黄子思詩集後」の中から、司空図に直接言及  
した部分を見ることにする(3)。

唐末司空図、崎嶇兵亂之間、而詩文高雅、猶有承平之遺

風。其詩論曰、梅止於酸、鹽止於鹹。飲食不可無鹽梅、  
而其美常在鹹酸之外。蓋自列其詩之有得於文字之表者二  
十四韻。恨當時不識其妙、予三復其言而悲之。

(唐末の司空図、兵乱の間に崎嶇するも、詩文は高雅に  
して、猶お承平の遺風有り。其の詩論に曰く、梅は酸に  
止まり、塩は鹹に止まる。飲食は塩梅無かるべからざる  
も、其の美は常に鹹酸の外に在り。蓋し自ら其の詩の文  
字の表を得ること有る者二十四韻を列ぬ。当時 其の妙  
を識らざるを恨み、予 三たび其の言を復して之を悲し  
む。)

このように述べた後、蘇軾は黄子思の詩を讚えて次のよう  
に言う。

閩人黄子思、慶曆・皇祐間號能文者。予嘗聞前輩誦其詩、  
每得佳句妙語、反復數四、乃識其所謂。信乎表聖之言、  
美在鹹酸之外、可以一唱而歎也。

(閩人の黄子思、慶曆・皇祐の間に文を能くする者と号  
せらる。予 嘗て前輩の其の詩を誦するを聞き、佳句妙

語を得る毎に、反復すること四たびを数え、乃ち其の謂う所を識る。信なるかな表聖の言、美は鹹酸の外に在り、以て一唱して歎ずべきなり。」

(蘇軾「書黃子思詩集後」)

一読して明らかなように、この文章は、司空図「与李生論詩書(李生に与えて詩を論ずる書)」の「鹹酸の外、醇美なる者」を受けて書かれている。前稿で詳しく論じたように、同書簡において司空図は、食べ物 の 比 喩 を 使 い、詩 にお いて 何 が 重 要 で あ る か を 説 いて、それ は 酸 っ ぱ い と か 塩 か ら い と い っ た 単 純 な 味 で は な く、それ ら を 越 え た、い わ ば 深 い「味 わ い」で あ る と 述 べ て い た。蘇 軾 は こ の 司 空 図 の 言 葉 を 受 け て、飲 食 に は 塩 や 梅 が な く て は な ら な い が、そ の 美 は 塩 か ら さ や 酸 っ ぱ さ の 外 に あ る と 述 べ る。

蘇軾のこの文章は、そもそも「書」について論じることから始められたものである。そこで彼は「妙在筆画之外(妙は筆画の外に在り)」と述べ、やはり司空図の言葉を踏まえているのであるが、それと今引用した部分を考え合わせると、彼は司空図の言葉を、詩文の妙美は、そこに連ねられた言葉の

表面的な意味を越えたところにある、と理解していることが分かる。文中の「文字の表を得る」の「表」とは、一般に外側の意であることからしても、それは言葉を越えたもの、言外に表された意味、もしくは言外の情のようなものと考えることができらるだろう。またそれ故に、反復することでその妙美を深く味わおうとするのである。

蘇軾のこうした解釈は「与李生論詩書」冒頭の食べ物の比喩の理解としては、さすがに行き届いたものである。とりわけ、比喩における「鹹酸」と「美」との関係の把握、すなわち鹹酸は飲食に不可欠ではあるが、それ自身は美なるものではないという認識の確さや、それらが比喩であることを明確に意識し、それを詩文に当てはめた際の意味、すなわち詩文の言葉とその言外の意との関係を考えているところなどは、後世の単純な滋味説、つまり司空図が比喩で言うところの「味わい」をそのまま詩文の味わいと捉える考え方に比べ、はるかに明晰であると言える。ただ、注意しておきたいのは、蘇軾のこの理解は「与李生論詩書」の冒頭部分に関するものであって、その後で司空図が論じる「格」および「体」に関わるものではないということである。蘇軾のもう一篇の文章も

彼のそうした理解を示している。

司空圖表聖自論其詩、以爲得味於味外。綠樹連村暗、黃  
花入麥稀。此句最善。又云、棋聲花院靜、幡影石壇高。  
吾嘗游五老峰、入白鶴院。松陰滿庭、不見一人、惟聞棋  
聲、然後知此句之工也。

(司空図表聖 自ら其の詩を論じ、以て味を味外に得る  
と為す。綠樹 村に連なりて暗く、黃花 麦に入ること  
稀なり。此の句 最も善し。又た云う、棋声 花院静か  
にして、幡影 石壇高し。吾れ嘗て五老峰に遊び、白鶴  
院に入る。松陰 庭に満ち、一人も見ず、惟だ棋声を聞  
くのみ、然る後に此の句の工みなるを知るなり。)

(蘇軾「書司空図詩」)

これは、司空図が「与李生論詩書」において、自身の作品  
を例に取り、「味外の旨」を得た作品がいかなるものであるか  
を相手の李生に示している部分を踏まえたものである。蘇軾  
はそこに引用された詩句の中の一聯「綠樹連村暗、黃花入麥  
稀」を選び出し、「此の句 最も善し」と述べる。これは「味

わい」ある詩句の中でも、この一聯が最も妙美を得たもので  
あると述べたものに他なるまい。「棋聲花院靜、幡影石壇高」

についても同様で、はじめはその詩句の良さが十分には分か  
らなかつたが、自身が詩に詠まれたのと同じ状況に身を置く  
ことで、その美しさが理解できたと言うのであろう。ちなみ  
に、蘇軾は「綠樹連村暗、黃花入麥稀」をずいぶん気に入つ  
ていたようで、彼の「游張山人園(張山人の園に遊ぶ)」詩で  
は、これを意識して、「織織入麥黃花亂(織織として麦に入り  
て黃花乱る)」と詠んでいる。ところで、ここで一つ指摘すべ  
きは、司空図のこの二句は、実は「与李生論詩書」に引用さ  
れた二十四聯の中の一聯ではなく、「遠陂春早滲、猶有水禽飛」  
という一聯の注として、補足的に引用されたものだというこ  
とである。したがって蘇軾の愛着にも関わらず、この一聯を  
どれだけ司空図自身が評価していたかは、実は定かではない  
のである。ともあれ、この二篇の文章から推測する限りでは、  
蘇軾は「与李生論詩書」冒頭の「味わい」の比喻を、詩にお  
ける言葉の表面的な意味を越えたものとして理解し、それを  
求めるところに司空図文学論の最大の特徴があると考えてい  
たと思われる。

蘇軾のこうした司空図理解は、前述したように「味外の旨」という言葉の理解としては優れたものではあるが、司空図文学論の総体的な理解としては、すなわち「格」や「体」も含めた理解という意味では、不十分なものと言わなければならぬ。しかし、この後、こうした限定的な理解が、司空図文学論の一般的な理解として定着し、受け継がれることになる。司空図の「与李生論詩書」は、宋代には既に広く知られ、詩話等で盛んに引用されるが、そのいずれも「格」「体」に対する言及を含んでいない。無論、この責めを蘇軾一人に帰するつもりはないが、ここで強調しておきたいのは、司空図の文学論、殊に「与李生論詩書」が、かなり早い時期から「味わい」についての評論、それも詩文の余韻を重視するものとして捉えられていたということである。こうした司空図理解が宋代以降、すべてではないにしても、そのほとんどを占めるようになるのである。

前稿でも指摘したように、そもそも味わいや旨みは「遺味」「余味」などの語で古くから表現されてきた。それを文学論に取り入れたのは、陸機の「文賦」をもって嚆矢とする。陸機は、質朴に過ぎて艶やかさに欠ける文章を「闕大羹之遺味、

同朱絃之清汎（大羹の遺味を闕き、朱絃の清汎に同じ）」と評している。これは『礼記』楽記篇の「大饗之禮、尚玄酒而俎腥魚、大羹不和、有遺味者矣（大饗の礼は、玄酒を尚びて腥魚を俎にす、大羹和せざるも、遺味有る者なり）」に基づくもので、宗廟の供物として献げられる羹は、味つけをせずとも味わいがあるが、質に過ぎて文を欠く文章は、この羹の素朴な味わいをも欠いたものであるという意味である。この後にも「儒雅彬彬、信有遺味（儒雅彬彬として信に遺味有り）」（劉勰『文心雕龍』史伝篇）、「五言居文詞之要、是衆作之有滋味者也（五言は文詞の要に居る、是れ衆作の滋味有る者なり）」（鍾嶸『詩品』序）などと述べられ、唐代においても「才多識微者、句佳而味少（才多くして識微なき者は、句佳きも味少なし）」（皎然『詩議』）などと語られている。このように見てくると、文学作品の深い趣きを食べ物の味わいに譬喩することは、ごく一般的なことであつたことが分かる。こうしたことから、司空図の「味外の旨」も、そのまま文学作品の味わいを意味するものとして、一般に理解されてきたのだらう。

ところで、滋味論とは異なる部分に着目するものとしては、

例えば明・楊慎が『升庵詩話』（巻四）において「与李生論詩書」から王維、韋応物、賈島を評した部分を抜き出し、「其の論 皆な是なり」と述べているものなどが挙げられる（4）。

これが司空図の「与王駕評詩書（王駕に与えて詩を評する書）」に見える沈佺期、宋之問、李白、杜甫などを評した部分とともに引かれていることからすれば、司空図の唐代の詩人に対する文学史的評価が妥当であることを言ったものと思われる。

こうした詩の歴史を論じた部分は、滋味論とともに高く評価され、元稹、白居易を「都市の豪估」と非難した部分を除いては、後世概ね妥当であると評される（5）。楊慎は、この他にも司空図の詩句そのものについて論じたり、詩論の中でも珍しく「詩賦」に着目するなど、司空図に対して独自のアプローチを試みた人物であるが、それでもやはり「格」「体」にはまだ注意が及んでいない。

また、同じ明代の許学夷は、司空図の滋味論を重視する人物として次のような注目すべき議論を展開している。

司空圖論詩云、梅止於酸、鹽止於鹹。飲食不可無鹽梅、而其美常在鹹酸之外。此言唐人律詩、有得於文字之表也。

楊用修云、二南者、修身齊家其旨也。然其言琴瑟、鐘鼓、荇菜、芣苢、夭桃、穠李、何嘗有修身齊家字、皆意在言外、使人自悟。

（司空図 詩を論じて云う、梅は酸に止まり、塩は鹹に止まる。飲食は塩梅無かるべからざるも、其の美は常に鹹酸の外に在り。此れ唐人の律詩、文字の表を得ること有るを言うなり。楊用修云う、二南は、修身齊家 其の旨なり。然れども其の琴瑟、鐘鼓、荇菜、芣苢、夭桃、穠李を言い、何ぞ嘗て修身齊家の字有らんや、皆な意は言外に在り、人をして自ら悟らしむ。）

（許学夷『詩源弁体』巻一七）

彼は前に見た蘇軾の言葉によつて司空図の詩論を捉えた上で、楊用修の『詩経』に関する言葉を引用する。ここから判断すると、これは、蘇軾と同じく司空図の言う「味わい」を作者の言外の意とするもので、それが具体的にどのようなものであるかを、更に一歩進めて論じたものと言える。

また、許学夷は同書で、宋・嚴羽『滄浪詩話』の「羚羊掛角」（興趣）を盛んに引用して盛唐詩を論じているが、彼はそ

の際、そこに司空図の論もたびたび引用している。「滋味」と「興趣」とが直接関係づけられているわけではないのだが、ここには、後世の文学批評史などで頻見されるようになる「滋味」と「興趣」の関係づけの萌芽があると言えるかもしれない(6)。

次の清代は、司空図文学論の受容を考える上で最も重要な時期である。それは言うまでもなく、王士禛の唱えた神韻説と深く関わる。「神韻」の語は、それ自体は古くから見えるものであるが、王士禛はこれを、詩のある風趣を言い表すために用いた。「神韻」の具体的説明は、彼の文章には見えないが、詩話などからその詩趣を類推すると「平淡」「古淡」といった趣を指すと考えられる(7)。こうした趣を愛好する神韻説は、明代の盛唐詩愛好に対する反発を内に含みつつ、清初の康熙年間に大いに流行した。

王士禛は、自ら神韻を得たと考える作品を集めて『唐賢三昧集』を編み、規範とすべき作品の標準を示しているが、その序文には次のようにある(8)。

嚴滄浪論詩云、盛唐諸人、唯在興趣、……司空表聖論詩

亦云、味在酸鹹之外。……日取開元天寶諸公篇什讀之、於二家之言、別有會心、錄其尤雋永超詣者。

（嚴滄浪 詩を論じて云う、盛唐の諸人、唯だ興趣に在り、……司空表聖 詩を論じて亦た云う、味は酸鹹の外に在り。……日び開元天寶の諸公の篇什を取りて之を読むに、二家の言に於いて、別して心に会する有り、其の尤も雋永超詣なる者を録す。）

〔『帶經堂詩話』卷四「漁洋文（唐賢三昧集序）」〕

このように王士禛は、嚴羽の言う「興趣」と司空図の言う「味在酸鹹之外」とよって、悟るところがあったと述べる。

司空図および嚴羽の詩論に対する彼の愛着は深く、しばしばそのことを語っている。司空図について言えば、「与李生論詩書」「与王駕評詩書」の両書簡を取り上げ、「晚唐詩以表聖爲冠、觀此二書持論、可見其所詣矣（晚唐詩は表聖を以て冠と爲す、此の二書の持論を觀れば、其の詣る所を見るべし）（『帶經堂詩話』卷一「池北偶談」（「一鳴集」の条）と述べ、その詩論を讚えているのをはじめとして、「二十四詩品」を論じて

「沖淡」「自然」「清奇」を高く評価するとともに（『帶經堂詩

話』卷三「蠶尾文（鬲津草堂詩集序）」、「含蓄」の「不著一字、盡得風流（一字を著けずして、尽く風流を得）」をとりわけ優れたものとしてこれを尊び、更には「織穠」の「采采流水、蓬蓬遠春（采采たる流水、蓬蓬たる遠春）」を詩境を形容したものとして絶妙であると論じている（『帯経堂詩話』卷三「香祖筆記」（卷一八））。

こうしたことから青木正兒氏は、王士禛の神韻説を評して、「詩論としては唐の司空図の「二十四詩品」其他と宋の嚴羽の「滄浪詩話」とを最も尊奉し、滄浪に發する詩禪一味の思想を根柢とした（9）」とまとめている。すなわち神韻説は、司空図と嚴羽の詩論を核として「古淡」な趣を志向した独自の詩観と言えるだろう。そして神韻説の流行とともに、王士禛は「一代の正宗」と讃えられるに至るのである。

この後、司空図を論じる者は、多かれ少なかれ、この神韻説を通してその詩論を窺うようになるのであるが、そもそも王士禛の司空図理解は、どのような性質のものであったのか、ここでもう少し掘り下げて見ておきたい。というのも、従来、司空図（味外の旨）―嚴羽（興趣）―王士禛（神韻）という、この三者の詩論の思想的継承関係ばかりが注目され、この間

の差異については未だ十分に論じられていないからである。ここでは主に司空図と王士禛の関係を考察することにした。

滋味論の継承として司空図と王士禛を捉えた場合、ここにはいかなる関係性を見出すことができるだろうか。前述したように、王士禛は「二十四詩品」の中から「沖淡」「自然」「清奇」「含蓄」および「織穠」を取り上げている。一般に「二十四詩品」は、「雄渾」「沖淡」「織穠」「沈著」などと作品のスタイルを二十四に分類し、これを上下の区別なく相互に並列的に列挙し、詩的形象を駆使した韻文によって、各スタイルの性質を言い表したものと考えられている。すなわち、並列された二十四のスタイルからいくつかを選択するということは、それ自体ある一つの偏好を示すことができ、「二十四詩品」の内包する理論と齟齬をきたすことが予想される。「二十四詩品」には「沖淡」「自然」「清奇」の他に、「雄渾」「勁健」「飄逸」といった、まるで性質の異なる作風も列挙されている。その意味では、王士禛の選び出した四つのスタイルは彼の嗜好を明瞭に表すと同時に、その選択という行為は、「二十四詩品」の内包する理論からの逸脱を示しているだろう。言うまでもなく「二十四詩品」は、近年偽作説が提出され、



未だ定論を見ないため、これを軽々に司空図のものとして扱うわけにはいかないが、司空図の手になるものとして当時考えられていたということを念頭においていけば、ここでは特に問題はないであろう。ともあれ、このような観点から王士禛の司空図受容を批判したものに、『四庫提要』の記述がある。

曰雄渾、曰沖淡、曰纖穠……各以韻語十二句體貌之。所列諸體畢備、不主一格。王士禛但取其采采流水、蓬蓬遠春二語、又取其不著一字、盡得風流二語、以爲詩家之極則、其實非圖意也。

(曰く雄渾、曰く沖淡、曰く纖穠……各おの韻語十二句を以て之を體貌す。列する所の諸體畢く備わり、一格を主とせず。王士禛 但だ其の「采采流水、蓬蓬遠春」の二語を取り、又た其の「不著一字、盡得風流」の二語を取り、以て詩家の極則と爲す、其の實 図の意に非ざるなり。)

〔『四庫提要』司空図「詩品」の条〕

「二十四詩品」について述べるに当たって、反射的に王士

禛の名前が出てくるところに神韻説の影響力の大きさを窺うことができるが、それはともかく、ここで重要なのは、王士禛は「采采流水、蓬蓬遠春」(纖穠)、「不著一字、盡得風流」(含蓄)を偏愛しているとし、彼の「二十四詩品」理解は一面的であると明確に指摘していることである。この指摘は、司空図と王士禛の関わりを考える上できわめて重要なものと思われる。また嚴羽の「興趣」を尊ぶことについても、これと似た批判が清・袁枚からなされている(10)。

嚴滄浪借禪喻詩、所謂羚羊挂角、香象渡河、有神韻可味、無迹象可尋、此說甚是。然不過詩中一格耳。阮亭奉爲至論、……皆非知詩者。

(嚴滄浪 禪を借りて詩を喩う、謂う所の羚羊 角を挂け、香象 河を渡る、神韻の味わうべき有るも、迹象の尋ぬべき無し、此の説 甚だ是なり。然れども詩中の一 格に過ぎざるのみ。阮亭 奉じて至論と爲す、……皆な 詩を知る者に非ず。)

(袁枚『隨園詩話』卷八)

一方は、二十四のスタイルからいくつかを選択することを批判し、もう一方は「興趣」という一つのスタイルを尊ぶことを批判する。いずれも王士禛がいくつかの限定されたスタイルに固執することを非難したという点で共通している。

また、王士禛の理解する「味は酸鹹の外に在り」であるが、これは本来の広い意味での「味わい」を指すというより、實質的にはもう少し限定された内容を持ち、スタイル論として捉えた場合、「古淡」とも言うべき趣を志向するものであることは既に述べた通りである。このことに着目し、王士禛はこうした詩趣を尊重するあまり、それ以外の詩風、詩趣を軽視する傾向があると言うのは、格調説を標榜した清・沈徳潜である(11)。

新城王阮亭尚書選唐賢三昧集、取司空表聖不著一字、盡得風流、嚴滄浪羚羊挂角、無迹可求之意。蓋味在鹽酸外也。而於杜少陵所云鯨魚碧海、韓昌黎所云巨刃摩天者、或未之及。

(新城の王阮亭尚書 唐賢三昧集を選し、司空表聖の「不著一字、盡得風流」、嚴滄浪の「羚羊挂角、無迹可求」の

意を取る。蓋し味は塩酸の外に在るなり。而れども杜少陵云う所の「鯨魚碧海」、韓昌黎云う所の「巨刃摩天」に於いては、或いは未だ之れ及ばず。)

(沈徳潜「重訂唐詩別裁集序」)

「鯨魚碧海」とは、杜甫の「戲爲六絶句(戯れに六絶句を爲す)」其の四で、杜甫が当時流行の詩を評して、「或看翡翠蘭苕上、未掣鯨魚碧海中(或いは翡翠を蘭苕の上に見るも、未だ鯨魚を碧海の中に掣かず)」と述べたのによるもので、強い作風を意味する。一方、「巨刃摩天」は、韓愈が「調張籍(張籍を調る)」詩において、李白、杜甫の詩の優れている様を、禹の治水工事における力業に擬えて「想當施手時、巨刃摩天揚(想うに手を施す時に当たりて、巨刃 天を磨いて揚がらん)」と述べたのに基づき、やはり強く逞しい作風を意味すると思われる。すなわち、沈徳潜は、こうした作風が王士禛の『唐賢三昧集』には欠けているが、自身の編纂した『唐詩別裁集』には収めると言うのである。沈徳潜の唱導する格調説が、盛唐詩を愛好する明の古文辞派にその淵源を持つことからすれば、彼が神韻説に対してこうした非難の矛先を

向けるのは、むしろ自然なことと思われるが、別の角度からこれを見れば、それほど王士禛の「古淡」趣味は徹底していたとも言えるだろう。

では、翻って司空図の文学論それ自体には、そうした偏向は認められるだろうか。前稿でも論じたように、確かに司空図は、王維、韋応物の詩を評して、あるいは「澄澹精緻」と言い、あるいは「清沈の貫達するが若し」と述べるように、その澄みきった細やかな詩風を讃えている。ここで詳しく論じる余裕はないが、司空図自身の作品もまた、詩僧の詩の如く静寂な趣を持つものが多い。おそらくこれは彼自身の気質、趣味によるものと思われるが、ここで注意しなければならぬのは、彼の文学論全体を見渡した時、そうした彼の偏愛する詩風のみをよしとするような記述はまったく見られないということである。このことは「二十四詩品」を考慮に入れずとも、やはりそのように言うことができる。確認のために引用すると、王維、韋応物の他、彼は李白、杜甫、韓愈らについて、次のように述べていた。

愚常覽韓吏部歌詩數百首、其驅駕氣勢、若掀雷挾電、撐

決於天地之間、物狀奇怪、不得不鼓舞而徇其呼吸也。其次皇甫祠部文集所作、亦爲適逸。……嘗觀杜子美祭太尉房公文、李太白佛寺碑贊、宏拔清厲、乃其歌詩也。張曲江五言沈鬱、亦其文筆也。豈相傷哉。

（愚 常に韓吏部の歌詩數百首を覽るに、其の駕を驅るの氣勢、雷を掀かげ電を挾み、天地の間に撐挾するが若し、物狀奇怪にして、鼓舞して其の呼吸に徇したがわざるを得ざるなり。其の次 皇甫祠部文集の作る所、亦た適逸爲り。……嘗て杜子美の太尉房公を祭る文、李太白の仏寺碑贊を觀るに、宏拔清厲、乃ち其の歌詩なり。張曲江の五言は沈鬱、亦た其の文筆なり。豈に相い傷わんや。）

（司空図「題柳柳州集後」）

彼はこれらの言葉によって、韓愈、皇甫湜、李白、杜甫らの文体、スタイルを捉えている。そして言うまでもないことであるが、こうしたスタイルを持つ彼らの作品を、前の王維、韋応物と同様に高く評価しているのである。

また、彼自身の「詩賦」という作品にも参照すべき記述が見えている。

河渾沈清、放恣縦横。濤怒靈蹴、掀鼈倒鯨。鑿空擢壁、  
崢冰擲戟。鼓煦呵春、霞浴露滴。

(河渾<sup>ヒ</sup>り沈清く、放恣縦横。濤怒り靈蹴り、鼈を掀げ鯨  
を倒す。空を鑿し壁を擢んで、崢たる氷 戟を擲つ。煦<sup>ヒカ</sup>  
を鼓し春を呵し、霞浴け露滴る。)

(司空図「詩賦」)

ここで述べられているのは、詩の様々なスタイルの形容で  
あると考えられている。各スタイルの関係をどのように捉え  
るか、またそもそもどれを一つのスタイルとして考えるかと  
いうことには諸説あるが、ここに詩のスタイルの並列を観る  
という点では諸家の考えは概ね一致している。ならば、これ  
もまた詩の多様なスタイルに対する彼の関心を示すものと考  
えてよいだろう。ただ、この直前の部分で司空図が「揮之八  
垠、卷之万象(之を八垠に揮い、之を万象に巻く)」と述べ、  
作詩において精神を集中させ、想像力によつてあらゆる事物  
を把握すべきことを述べていることからすれば、あるいはこ  
の部分、そこから詩を抽出すべき作者の心にある森羅万象

を描いたものかもしれない。ただ、その場合でもやはりそれ  
は結果として描き出される詩的世界と無縁でないことは言う  
までもないことで、その意味では、従来の解釈との間にそれ  
ほど大きな隔たりは生じないであろう(12)。

今述べたような、様々な詩のスタイルを許容する司空図の  
態度は、王士禛の「古淡」尊重を基本とする態度とは、本質  
的に異なることが分かる。確かに王士禛は、司空図の「味は  
酸鹹の外に在り」によつて悟るところがあつたと自ら述べて  
いたが、それは必ずしも司空図文学論の全面的な理解を意味  
するものではなく、むしろ反対に司空図の論のいくつかの限  
定された部分を強調するものであつたと言える。「格」「体」  
への言及がないのはともかくとして、彼は「二十四詩品」か  
ら自身の主観にかなうものを選び出し、また「味は酸鹹の外  
に在り」「興趣」といった言葉にも、やはり自身の趣味、嗜好  
を反映させ、それを「神韻」と名付けることで独自の文学観  
を築き上げていたのである。もとより、王士禛の文学を「神  
韻」だけで説き尽くすことは不可能であろうが、その核心と  
も言える「神韻」と、その基となった司空図の文学論との間  
には、上述のように少なからぬ断絶のあることは注意すべき

であろう。

ここまで見てきたように、司空図の文学論は一貫して滋味論を中心に論じられ、清代の神韻説にまで至っている。その間、彼の唐代文学史に対する批評が取り上げられたりすることもあったが、その大勢に大きな変化はなかったと言える。しかし、その滋味説も、論者によって内容が少しずつ異なり、また、神韻説との間にも少なからぬ差異のあることが分かった。このことは、これから司空図の文学論を再検討する上で意味のあることと思われる。そして、筆者が重要と考える「格」や「体」についての議論は、まだ表立って論じられていないということも確認できた。次章では、その「格」や「体」、あるいは別の文学概念などに注目し、新たな視点から司空図の文学論を捉えようという試みが、実は清末に行われていたということを見てみたいと思う。

## 二 清末・許印芳の司空図論

### —「格」へのまなざし—

司空図の文学論は、神韻説の現れてからというものの、それとの関わりの中で論じられることが多く、その影響は近代の研究にも及んでいる。これに対し、司空図のテキストそのものと向き合う形で新しい読みを模索する試みは、ほとんどなされていない。ここでは、その数少ない例の中から、清末の学者、許印芳の説を取り上げることにした。

許印芳は、『詩法萃編』という詩論のアンソロジーを編集している(13)。これは、漢魏から鍾嶸『詩品』、皎然『詩式』などを経て、沈德潜『說詩碎語』に至るまでの主要な文学論を採録したものである。許印芳はここで単に文学論を採録するだけでなく、各文学論に自らの考えを附し、後学のための助言としている。司空図に関係するものとしては、「与李生論詩書」「与王駕評詩書」「与極浦書」「題柳州集後」「詩賦贊」「二十四詩品」が収められる。これらは、まとまった形で司空図が自らの文学論を述べたもののすべてと言ってよいだろう。ここに附された許印芳の文章は、以下に見るようになり詳細なもので、まとまった分量、内容を持つものである。こうしたことから、許印芳の名は司空図研究者には比較的小く知られているが、その説は従来の主要な司空図論、殊に王

士禎のそれとは大きく異なるということもあって、これまでは十分には論じられてこなかった。ここでは、許印芳の説の中から重要なものをいくつか取り上げ、彼の司空図論の特徴を分析することにした。

許印芳の説が、王士禎をはじめとする従来の司空図理解と大きく相違しているのは、とりわけ以下の三つの点においてである。

まず一つ目は、「直致」概念に対する理解である。「直致」とは鍾嶸『詩品』に端を発する概念であり、詩の声律に囚わねず、また典故を用いず、ありのままに作者が自らの心情を詠うというものである。司空図は「与李生論詩書」の中で、「直致所得、以格自奇也（得る所を直致すれば、格を以て自ら奇なり）」と述べ、ありのままに思うところを表現すれば、作品は作者の格によって優れたものとなると論じていた。許印芳は「与李生論詩書」に附した文章で、次のように述べる。

蓋詩文所以足貴者、貴其善寫情狀。……其妙處皆自現前  
實境得來。表聖所云直致所得、以格自奇。

（蓋し詩文の貴ぶに足る所以の者は、其の情狀を善写す

るを貴ぶ。……其の妙處は皆な現前の実境より得來たる。  
表聖云う所の「得る所を直致すれば、格を以て自ら奇なり」

この後、許印芳は、司空図が書簡に引用した二十四聯の詩句に触れ、「皆な現前の実境なり」と論じている。この一文は「直致」という、蘇軾以来まったく顧みられることのなかった概念に着目した、非常に珍しい例である。また、この書簡における司空図自作の二十四聯の引用についても「味外の旨」「韻外の致」と即座に結び付けるのではなく、それを「直致」を媒介として「実境」と関連づけているところも注目される。この説は、従来の司空図論とはまったく着眼点を異にするため、一見荒唐無稽にも思えるが、しかし、司空図の他の文学論を考え合わせると、非常に鋭い指摘を含んでいることが分かる。ここで許印芳は、詩文は情を写すものであるという考えに基づいて、「直致」「実境」を詠うという観点から司空図を理解しようと試みているのである。

ところで、許印芳の言う「実境」は、一見すると、現前する景物と考えられそうであるが、おそらく彼はそれよりも

う少し広い意味でこの言葉を使っていると思われる。というのも、そもそも鍾嶸『詩品』において「直致」が語られる文脈を見ても、「至乎吟詠情性、亦何貴於用事。思君如流水、既是即目、高臺多悲風、亦唯所見（情性を吟詠するに至っては、亦た何ぞ用事を貴ばん。「君を思うこと流水の如し」は、既に是れ即目、「高台 悲風多し」は、亦た唯だ見る所なり）」と述べられているのだが、これらの詩句はすぐに分かるように、見たままの景物、すなわち実景だけを述べたものではない。

許印芳もまた『詩品』と同じく、前に引用した一文を情について語るところから始めている。こうしたことからすれば、「実境」は、実際の景物だけではなく、そこに込められた作者の情なども含んでいると考えられる。そうであるならば、許印芳の「実境」という言葉による「直致」概念の理解は、正確に『詩品』に基づくと言うことができ、司空図のテキストの解釈としてもきわめて有効なものと言えるだろう。

なお、「実境」という言葉は、次のように「二十四詩品」にも見えている。

取語甚直、計思匪深。忽逢幽人、如見道心。晴澗之曲、

碧松之陰。一客荷樵、一客聽琴。情性所至、妙不自尋。遇之自天、冷然希音。

（語を取ること甚だ直にして、思いを計ること深きに匪ず。忽ち幽人に逢い、道心を見るが如し。晴澗の曲、碧松の陰、一客 樵を荷い、一客 琴を聴く。情性の至る所、妙は自ら尋ねず。之に遇うこと天よりし、冷然たる希音なり。）

（「二十四詩品」の「実境」の条）

許印芳は「現前の実境」、あるいは「現前の真景」などと述べており、そこからすると彼の言う「実境」は、「二十四詩品」のように詩のスタイルの一つを指すものではなく、広く現実の世界といったような意味と思われるが、それでもこの「語を取ること甚だ直にして、思いを計ること深きに匪ず」といったことは、その言葉の内に響いているだろう。

このように許印芳は「味外の旨」ではなく「直致」を中心に置くことで、司空図文学論の全体を解釈しようとしている。

この見立ては、「味わい」のみを論じていた過去の司空図論にはまず見出せないものであり、きわめて独創的であり、しか

も司空図のテキストそのものに基づいたものであると言えるだろう。

二つ目は、「象外の象、景外の景」に関する考え方である。

「象外の象、景外の景」は、司空図「与極浦書（極浦に与うる書）」において、戴叔倫の言葉「詩家之景、如藍田日暖、良玉生煙。可望而不可置於眉睫之前也（詩家の景は、藍田日暖かく、良玉煙を生ずるが如し。望むべきも眉睫の前に置くべからざるなり）」を引用した後で司空図が用いた言葉であり、一般に現実の景物を越えた、詩的形象の世界のこととして理解される。「象外の象、景外の景」は、殊に近代以降の司空図研究において、司空図独自の審美眼の表明として認識されるものであるが、前稿で詳しく論じたように、この書簡の重点は、実はその後の部分、「題紀の作」を論じた部分にある。許印芳はこの「与極浦書」の跋文で、正しくそのことを見抜き、次のように述べている。

書内所舉近作、原非出色之詩、而自夸如是者、喜其著題也。可見古人作詩、以真切爲貴。初學之士宜先講明此理。

（書内 挙ぐる所の近作、原より出色の詩に非ざるも、

自らは是くの如く夸るは、其の著題を喜ばばなり。古人の詩を作るは、真切を以て貴と為すを見るべし。初学の士宜しく先づ此の理を講明すべし。）

「著題」とは、詩題にその内容が即しているということであり、ここでは司空図の言う「題紀の作」、すなわち実際の景物を写した作品が、しっかりと対象を捉え得ているということと言ったものである。この後も更に文章は続くが、許印芳がここで「象外の象、景外の景」に触れることはない。彼はこの書簡の文脈に沿って、司空図の言わんとする「題紀の作」に焦点を絞り、それについてのみ論じているのである。

また「象外の象、景外の景」に関連する言葉として、「与王駕評詩書（王駕に与えて詩を評する書）」に見られる「思いと境と偕う」についても一言述べておきたい。これは一般には、いわゆる意境説を受けて書かれたと論じられるもので、「境」は詩的イメージの世界と解されている。しかし、許印芳はそれを「詩家題目、各有實境、詩人構思、必按切實境、始能掃除陳言、獨抒妙義（詩家の題目、各おの実境有り、詩人思いを構うるに、必ず実境に按切し、始めて能く陳言を掃除し、



独り妙義を抒ぶ」と述べ、「境」を「実境」と解している。

この部分の「境」の解釈には諸説あり、許印芳説の可否を俄に決定することは困難であるが、ここでは特に、彼が一般の意境説とは距離を置いた形で前述した「実境」によつてこの文章を理解しようとしていることを指摘しておきたい。

このように、「与極浦書」に示された許印芳の考えは、現在一般に行われている、「象外の象、景外の景」を「味外の旨」「韻外の致」と密接に関係づけて「三外説」とし、それを司空図文学論の中核とする考えとは鋭く対立するものである。

しかし、この書簡の重点が明らかに後半部分にあることからすれば、許印芳の考えは、現在一般の解釈よりはるかに司空図のテキストに即した面を持っていると言えるのである。

三つ目は、「格」の重要性の認識という点である。前章で見たとように、蘇軾以来、王士禛に至るまで、過去に「味外の旨」が注目されることはあつても、「格」について論じられることはなかった。その「格」を許印芳はたびたび取り上げ、重視している。まず、「与李生論詩書」の跋文から見ることにした

表聖論詩、味在酸鹹之外。因舉右丞、蘇州以示準的、此是詩家高格、不善學之、易落空套。

（表聖 詩を論じ、味は酸鹹の外に在り。因りて右丞、蘇州を挙げて以て準的を示す、此れ是れ詩家の高格にして、善く之を学ばざれば、空套に落ち易し。）

司空図は「与李生論詩書」において、王維と韋忠物を取り上げ、その「格」を「澄澹精緻」であると規定し、それを称揚していた。許印芳はそれを受けつつも、「澄澹精緻」という彼らの「格」は「高格」であつて、初学者は注意してこれを学ばなければならないと論じている。その具体的な内容は、この後に記されており、外観は「澄澹精緻」であるが、これは苦吟によつて得たものであり、単に上辺だけを「澄澹精緻」にしようとして字句の摸倣などしてはいけなくと注意している。そもそも司空図の文学論を検証する限り、彼が「格」の上下を論じることはない。そのことからすれば、王維や韋忠物の「格」を「高格」とする許印芳のこの認識には、やや問題があるのであるが、それはともかくとして、ここでは彼が「格」という概念に注目しているという点が重要である。彼

は今の引用に続く文章でも「唐人中、王孟韋柳四家、詩格相近（唐人中、王孟韋柳の四家、詩格 相い近し）」と述べ、景色に優れるとして並称される王維、孟浩然、韋応物、柳宗元の「格」が近い関係にあると論じ、それを「澄澹精緻」であるとしている。やはり「格」をキーワードに論を進めていることが分かるだろう。そして前述したように、その後の二十四聯の引用詩句についても彼は「実境」と関連づけて、すなわち「直致所得、以格自奇」の「格」と間接的に結び付ける形でこれを解釈している。こうしたことからすれば、おそらく許印芳は、この書簡の「直致」と「格」との関係を文脈に即してできる限り正確に捉え、この書簡における「格」の重要性を十分に認識していたと推測することができるのである。

また、許印芳は「二十四詩品」について論じる際にも、「与李生論詩書」の「王右丞・韋蘇州澄澹精緻、格在其中（王右丞・韋蘇州は澄澹精緻にして、格は其の中に在り）」を引用した上で、「其教人爲作、門戸甚寛、不拘一格（其の人に教えて作を爲らしむるに、門戸 甚だ寛く、一格に拘らず）」と述べて「二十四詩品」に話を運び、「然品格必成家而後定、如雄渾、高古之類、其目凡十有二（然れども品格必ず家を成して後に

定まる、雄渾、高古の類の如きは、其の目 凡そ十有二」と論じ、「格」と「二十四詩品」の「品格」とを結び付けている。

つまり彼は「格」を「品格」として、すなわち詩人の作風といった意味で理解しているのである。ただ、このように詩人の「格」と作品のスタイルとを同一視してしまうのは、前稿でも論じたように、やや疑問の残るところであり、また詳しく見れば、彼が「二十四詩品」を十二の品格と十二の作用とに分類したりしているところなども、やや独断的な嫌いがあるが、「格」を重視する許印芳の着眼の鋭さが他に類を見ないものであることが分かるだろう。

このように「格」に注目した許印芳であるが、彼はどちらかと言えば「格」よりもはじめに述べた「直致」の方に重きを置いていたようである。というのも、「格」を論じるのに相応しいもう一つのテキスト、「題柳柳州集後」の跋文では、許印芳はまったく「格」に触れず、詩を能くすることと文を能くすることを兼ねることは可能か否か、という問題に専ら関心を向けているからである。

このように全体として見れば、不十分なところや、やや独断的なところなど、いくつか問題はあつたものの、彼の説は王

士禎のそれとはまったく別の地平を切り開くものであることは確かであろう。

最後に、許印芳が「味外の旨」やそれを尊ぶ人の説をどのように捉えていたのかを見ておきたい。「与李生論詩書」に附した文章で彼は次のように述べている。

自表聖首掲味外之旨、逮宋滄浪嚴氏、專主其說、衍爲詩話、傳教後進。初學之士無高情遠識、往往以皮毛之見窺測古人、沿襲摹擬、盡落空套。

（表聖 首はじめに味外の旨を掲げてより、宋・滄浪嚴氏に逮び、専ら其の説を主とし、衍して詩話を為し、伝えて後進に教う。初学の士 高情遠識無く、往往にして皮毛の見を以て古人を窺測し、沿襲摹擬して、尽く空套に落つ。）

司空図がはじめに「味外の旨」を唱え、嚴羽は専らその説を説き、詩話を作つて後学に教えるが、それは往々にして初学者を誤らせると述べる。「味外の旨」や「興趣」は、初学者が求めようとしても容易に求められるものではなく、かえつて摸倣を助長し、詩をつまらないものにしてしまふと言うの

である。だからこそ、彼は自身が詩の根本であると考えているところの「善く情状を写す」という基本姿勢から司空図のテキストを読み直し、「直致」やそれと密接に関わる「実境」を重視し、その上「格」にも注目するといった、従来とは大きく異なる読みを引き出したのである。

今の引用文からは、当時、「味外の旨」「興趣」に基づく神韻説による詩作がいかにか人々の間に広がっていたかということ、またそれに対し、彼が少なからぬ反発を抱いていたということが窺えるだろう。だが、ここで重要なのは、そうした詩観の対立があつたということよりも、許印芳があくまで司空図のテキストに基づいて、そうした解釈を施しているという点、すなわち、そうした読みを許容するものが司空図のテキストに本来的に内在していたということである。それまでの司空図論の多くは滋味論を中心とするものであり、それを司空図文学論の最大の特徴と考えていた。許印芳は、その滋味論を一度括弧に入れることで、かえつて司空図文学論の豊かさに気付いたのではないだろうか。それほど彼の論は司空図のテキストに沿いながら、それまで注目されなかつた数多くの重要な概念を引き出しているのである。その意味で、

許印芳の読みは、単に解釈の可能性を広げるというレベルを超えて、尊重すべきものであると筆者は考える。

しかし、ここまで見てきたように、近代以降の研究において、彼の学説が取り上げられることはあまりない。ただ、そのかなり早い時期にその説を大きく扱ったものとして、郭紹虞氏の『中国文学批評史』がある(14)。郭氏はここで、司空図文学論を論じて一再ならず許印芳の説を引き、王士禛の説と比較している。具体的には、「二十四詩品」「与李生論詩書」

「与王駕評詩書」「与極浦書」に附された跋文が引用されているのだが、そのいずれに対しても概ね否定的な見解が述べられている。どうやら郭氏は、司空図文学論は基本的に神韻派のように読むべきであると考えていたようであり、その立場からすれば許印芳の説は、「直致」を重んじるところなどから、性霊派の説に近似していると映ったようである。しかし、この批判は必ずしも説得力のあるものではない。なぜなら、性霊説の領袖である袁枚は、司空図の文学論を愛好し、「続二十四詩品」を書き、また「味外の旨」に関わる言説もその詩話に見られるが、それらの中に司空図の「直致」や「実境」、また「格」「体」に関するものは見られないからである。すな

わち、性霊派の説であるか否かといったことよりも、許印芳個人の文学論、文学観の問題としてこれを論じなければならぬのである。

とはいえ、郭氏が許印芳の説を取り上げ、否定的ではあるにせよ、比較的詳細に論じているのは、裏を返せば、その説が論じるに値するものと認めていたからに他ならないであろう。そうでなければ、司空図論の多くの紙数を許印芳説の否定に費やすはずはないからである。実際、郭氏は許印芳の「与李生論詩書」の跋文を全文引用した上で、司空図の意とは異なるという限定を付けながらも、この説は神韻説の不足を補うものであると論じているのである(15)。

神韻説と異なることがその最大の要因と思われるが、その後の文学批評史において、また司空図研究において、許印芳の説が大きく取り上げられることはない。だが、ここまで見てきたように、彼の説には注目すべき点が数多く含まれている。司空図文学論を「味外の旨」に限った狭隘な理論としてしまわないためにも、不十分な点もあるにせよ、許印芳の説をもう一度読み直す必要があるのではないだろうか。

以上、本章では神韻説とは異なる司空図文学論の受容とし

て、清末の許印芳の説を中心に見てきた。彼の説は「味外の旨」という言葉の陰に隠れてしまった司空図文学論の新たな側面に光を当てたものであり、彼の着目した「直致」や「実境」、また「格」といった概念は、今後「味外の旨」と同様に注意されるべきであろう。

### 三 同時代および過去の文学論との比較

—「格」論、「体」論を中心として—

ここまで述べてきたように、司空図文学論の核心を「味外の」の内に見ようとする者は、その継承を、司空図（味外の旨）—敵羽（興趣）—王士禛（神韻）というように捉えてきた。そして「味外の旨」は、司空図より遡る場合、『詩品』『文心雕龍』に散見される「味」や「余味」「遺味」といった言葉と関係づけられてきた。一方、彼の言う「格」「体」などの概念は、後世注目されることがほとんどなかったために、他の文学論との関係づけが十分なされていない。そこで本章では、この「格」「体」をはじめとする、「味外の旨」以外の重要な

諸概念に着目した場合、それが同時代や過去の文学論とどのように関わるのかを考察することにした。またそれによって、彼の言う「格」論、「体」論の特徴についても再考することにした。

まず、確認のために、司空図の「格」「体」という概念がどのような文脈で使われていたかを見ておきたい。

王右丞・韋蘇州澄澹精緻、格在其中、豈妨於遡舉哉。賈浪仙誠有警句、視其全篇、意思殊餒、大抵附於蹇澁、方可致才、亦爲體之不備也、矧其下者也。

（王右丞・韋蘇州は澄澹精緻にして、格は其の中に在り、豈に遡舉を妨げんや。賈浪仙は誠に警句有るも、其の全篇を視れば、意思殊に餒え、大抵蹇澁に附して、方めて才を致すべし、亦た体の備わらざるものと為すなり、矧や其の下者においてをや。）

（司空図「与李生論詩書」）

前稿で詳しく論じたように、ここには彼の「格」「体」に関する基本的な考え方が表されている。すなわち、「格」は「澄

澹精緻」などのスタイル、「体」の中にあり、いわば「体」を内側から支えるものと言えるだろう。

また、「題柳柳州集後（柳柳州集の後に題す）」では次のように述べていた。

金之精麤、效其聲、皆可辨也。豈清于磬而渾於鐘哉。然則作者爲文爲詩、格亦可見、豈當善於彼而不善於此耶。

（金の精麤は、其の声を效せば、皆な辨すべきなり。豈に磬に清くして鐘に渾らんや。然らば則ち作者の文を爲り詩を爲る、格亦た見るべし、豈に当に彼に善くして此に善からざるべけんや。）

ここで司空図はあらゆる金属の精粗は、それを叩いて音を出せば弁別できると述べ、磬の形状であればその音が清くなり、鐘の形状であれば音が濁るわけではなく、その音色は金属の精粗によって予め決定していると言う。同一の作者であれば、詩文いずれにも同一の「格」が表れる。「格」は詩や文といった文学形式の相違に関わらず、その作者の作品であれば自ずと備わるものであり、批評においては、その「格」を

見ることこそが重要だと彼は言うのである。これは「与李生論詩書」の議論と同様に、それぞれの詩人のスタイルの中にある「格」をこそ見なければならぬということになるだろう。この他にも同じく「格」を扱ったテキストがある。

人之格状或峻、其心必勁、心之勁、則視其筆跡、亦足見其人矣。

（人の格状或いは峻なれば、其の心は必ず勁し、心之れ勁ければ、則ち其の筆跡を視て、亦た其の人を見るに足る。）

（司空図「書屏記」）

「書」について論じたものではあるが、ここでもやはり司空図は、作者と作品の関係を「格」によって捉えている。これによれば、「格」は「心」を形成する基盤となるものであると言え、ここまで述べてきた「格」が、よりいつそう人の内面に関わるものであることが示される。

一方、「体」については、前に見た「与李生論詩書」で「王右丞・韋蘇州は澄澹精緻」と言われるように、「格」の表れと

して論じられており、また、「題柳柳州集後」でも、「格」を見るべきとの議論のあとで、李白、杜甫などのスタイルが詩文において決して変わらないことを論じ、その「格」の表れとしての「体」を重視している。この他にも「興王駕評詩書」においても「右丞・蘇州趣味澄復、若清沈之貫達（右丞・蘇州は趣味澄復にして、清沈の貫達するが若し）」と述べるなど、作品のスタイルを捉えて、やはりそれを重要視している。

それでは、これらの司空図の「格」「体」といった文学概念は文学批評史の上でどのように位置づけられるのだろうか。

まず、「格」および「体」という言葉についてであるが、これは唐代の文学論や詩格においてはごく一般的に使用されていたものである。「格」は、「詩格」などと言う場合、詩の格律といった意味であるが、個々の文学論においては少し異なつた意味合いで使用される。王昌齡の作とされる『詩格』には、その典型的な例が見られる。

凡作詩之體、意是格、聲是律。意高則格高、聲辨則律清。

格律完、然後始有調。……古文格高、一句見意則股肱良

哉是也。其次兩句見意、則關關雎鳩、在河之洲是也。

（凡そ作詩の体、意は是れ格にして、声は是れ律なり。意高ければ則ち格高く、声辨ずれば則ち律清し。格律完くして、然る後に始めて調有り。……古文は格高し、一句に意を見わせば則ち「股肱 良き哉」是れなり。其次 兩句に意を見わせば、則ち「関関たる雎鳩、河の洲に在り」是れなり。）

（旧題・王昌齡『詩格』）

ここで説かれる「格」は、作者の「意」と密接に関わり、「意」とともに高下するものである。この説明に従えば、高い「格」を持つとは、具体的にはより少ない句数でもって作者の「意」を表現するものであることが分かる。文学論で用いられる「格」の意味内容は必ずしも一様ではなく、論者によって少しずつ異なるが、そこに通底する考えを一言で言えば、作者の「意」や「思」といった内面と深く関わるものであり、それらを言い表すところの表現形式のようなものである。分かりやすく言えば、作品の表現内容それ自身というよりは、それを支える骨格のようなものだろうか。またここから派生して、「格」は、ある作家やある時代全体の持つ文学形式を指す

こともある。この場合もやはり、作品の内容というよりは、それを支える形式的なものと言えるであろう。明、清の時代に流行した格調説は、その名の通り「格」と「調」をその根本に据えるものであるが、そこで言われる「格」もまた、作者の内面と深く関わるものが指摘されている(16)。一方、「体」であるが、これはある作品に認められるスタイルのことと考えられる。広く詩や文といった文学の形式、すなわちジャンルを意味することもあれば、個々の作品や作家の作風を指すこともある。本章で取り上げるのは、主に後者の意味においてである。「格」「体」はいずれも多義的であり、また表現形式に関わるものであることから、意味の上で重なるところも多く、両者を明確に区別することは難しい。ここで敢えてその違いを述べるとすれば、「格」が作者の思いと関わる、内面的な形式であるのに対し、「体」は同じ形式でも、もう少し表面的、外面的なものと言えるのではないだろうか。

司空図における「格」「体」は、この二つの概念の一般的な多義性にも関わらず、比較的容易に弁別されるもので、その特徴は、前稿で詳しく述べたように、「格」は作者の個性ないしは資質を表し、「体」はそれが作品に表れたものである。同

じ「格」「体」という言葉を用いた、司空図文学論と同一の構造を持つ文学論は、同時代のものであれ、過去のものであれ、他には見出すことができない。しかし、これを単に言葉、語彙の問題とせず、広く文学理論の問題として捉え、文学論として基本構造の類似するもの、もしくは外観は異なるが同種の理論を用いるものなどを探せば、いくつか類似するものを見出すことができる。

先行の文学理論を分析する前に、ここでもう一度、彼の批評方法を確認しておきたい。既に見たように、彼は詩人を批評する際に、その詩人の作品の「体」、スタイルを捉え、それを言い表すという形式を取っている。こうした批評方法は、仮にこれだけのものならば、ごく一般的なありふれたものと言える。例えば、「文體華浄、少病累(文体華浄にして、病累少なし)」「(『詩品』上品・張協)、また「文體省静、殆無長語(文体省静にして、殆ど長語無し)」「(『詩品』中品・陶潜)などがそうであろう(17)。こうした手法は、もとより唐代でも盛んに用いられ、「國輔詩、婉變清楚(崔)」「國輔の詩は、婉變清楚」(『河岳英靈集』巻下)などと見られる。もちろん、同じ手法を用いた批評であつても、論者によつてその批評の



持つ意味に差異があるはずであるから、各論者におけるその批評の意味を仔細に分析する必要があるが、ここではひとまず、これらの手法が普遍的に見られるものであることを確認しておくだけでよいと思われる。

これらの例からすると、司空図文学論の特徴として指摘されるべきは、単に「体」によって各詩人の特質を捉えたということにはなく、「格」との関連でそれを捉えようとしていること、またそれと密接に関わることであるが、「体」そのものの認識に他の文学者以上の重要性を付加していることにあると考えられる。

では、司空図の「格」に当たるような要素を持つ文学論は他にあるだろうか。作者の個性と作品のスタイルに着目し、論を立てたものとしてまず想起されるのは、曹丕「典論論文」『文選』巻五二二であろう。

文以氣爲主、氣之清濁有體、不可力強而致。譬諸音樂、曲度雖均、節奏同檢、至於引氣不齊、巧拙有素、雖在父兄、不能以移子弟。

（文は氣を以て主と爲す、氣の清濁に体有り、力め強い

て致すべからず。諸を音樂に譬うれば、曲度均しと雖も、節奏檢を同じくするも、引氣の齊わざるに至っては、巧拙に素有り、父兄に在りと雖も、以て子弟に移す能わず。）

ここで言われる「氣」とは、氣質、才気などというように、生まれながらの才能、性質といった意味を表す。音樂の比喩に即して言えば、曲度（調）や節奏（リズム）が同じであっても、引氣（呼吸の仕方）は人によって異なり、その巧拙には「素有り」、すなわち素質の差があるのである。この一文は文脈からして、直前の部分、すなわち作家のスタイルについて言われたものである。曹丕によれば、文學のジャンルにはそのジャンルに適したスタイルがあり、また個々の作家にはそれぞれ生来のスタイルがある。それ故、作家にはジャンルの得意、不得意が生じるのであるが、それを忘れて、自分の得意とするところをもって人を攻めるので、「文人相い軽んず」という事態に陥ると言うのである。作者と作品のスタイルをこのように考えた曹丕は、文學の理想をあらゆるジャンルに通じること、すなわち各ジャンルの要求する多様なスタイル

を身につけることと考えた。これがいわゆる「通才」である。

曹丕は、各ジャンルに相応しいスタイルというものを考えているので、司空図の論とかみ合わない部分もあるが、二人の論を比較すると次のようになるだろう。まず、生来の資質と、それに応じた、その人に適した「体」があるという考えは、二人に共通する。例えば「典論論文」の「應場和而不壯、劉楨壯而不密（応場は和して壯ならず、劉楨は壯にして密ならず）」とは、その人の「氣」に応じた作風に他ならず、司空図の「王維・韋応物は澄澹精緻」とまさに通じるものである。しかし、こうした「体」論から離れ、曹丕が「通才」を文学の理想とし、偏りがないうことを最上とするに至っては、二人の相違は明瞭なものとなる。なぜなら司空図は、各詩人のその偏りを「格を以て自ら奇なり」と述べ、作品の最も優れた部分と見なしているからである。このように文学論全体として見ると、性質の異なる所もあるが、曹丕の「氣」は、司空図の「格」に近似するものであり、司空図の「格」と「体」、曹丕の「氣」と「体」という関係には、やはり類似性があると言えるだろう。

次に『文心雕龍』を見ることにしたい。ここにもまた、作

家の資質と作品のスタイルとの関係を考察した重要な記述がある（18）。

夫情動而言形、理發而文見、蓋沿隱以至顯、因内而符外者也。然才有庸雋、氣有剛柔、學有淺深、習有雅鄭、並情性所鑠、陶染所凝、是以筆區雲譎、文苑波詭者矣。故辭理庸雋、莫能翻其才、風趣剛柔、寧或改其氣、事義淺深、未聞乖其學、體式雅鄭、鮮有反其習、各師成心、其異如面。若總其歸塗、則數窮八體、一曰典雅、二曰遠奧、三曰精約、四曰顯附、五曰繁縟、六曰壯麗、七曰新奇、八曰輕靡。典雅者、鎔式經誥、方軌儒門者也。

（夫れ情動きて言形あからわれ、理發して文見あからわる、蓋し隱に沿いて以て頭に至り、内に因りて外に符する者なり。然して才に庸雋有り、氣に剛柔有り、學に淺深有り、習に雅鄭有り、並びに情性の鑠す所にして、陶染の凝る所、是を以て筆区は雲譎し、文苑は波詭する者なり。故に辭理の庸雋、能く其の才を翻す莫く、風趣の剛柔、寧くんぞ其の氣を改むる或らんや、事義の淺深、未だ其の學に乖くを聞かず、体式の雅鄭、其の習に反する有ること鮮

し、各おの成心を師とし、其の異なること面の如し。若し其の帰塗を総ぶれば、則ち数は八体に窮まる、一に曰く典雅、二に曰く遠奥、三に曰く精約、四に曰く顕附、五に曰く繁縟、六に曰く壯麗、七に曰く新奇、八に曰く輕靡。典雅なる者は、式を経詰に鎔し、軌を儒門に方ぶ者なり。

(劉勰『文心雕龍』体性篇)

ここでは、作品の「体」は「典雅」「遠奥」「精約」など八種に分類されている。その上で、作家の性質と作品の「体」は、例えば「賈生俊發、故文潔而體清（賈生は俊發、故に文潔くして体清し）」というように結び付けられる。作家の性質を定めているのは、右の引用のはじめに提示される「才」「氣」「学」「習」の四つの要素であるが、これらは、より生得的な「才」「氣」と後得的な「学」「習」に分けられる。このように『文心雕龍』では、既にこの篇名がそうであるように、作家の「性」が作品の「体」として表れるまでに、どのような要素の干渉を受けるかを考察しているのであるが、この「性」と「体」の関係は、前述した曹丕「典論論文」の「氣」と「体」

や司空図の「格」と「体」に類似するものである。ただ、『文心雕龍』は、作家の持ち前である「性」に關係する四つの要素を重視し、それらと「体」との關係に考察の力点を置いている。つまり、「性」即ち「体」とならない所に「体性篇」の最大の特徴があると言えるのである。これが司空図の「格」「体」の關係とは大いに異なることは贅言を要しないであろう。

このように見えてくると、作者の資質と作品のスタイルとの關係を考察する司空図文学論の基本構造は、細かな差異を含みつつも、これら先行の文学論と重なるところがあると言えるのである。

こうした差異を生み出す要因の中で最も重要と思われるのは、前章で取り上げた許印芳も着目していた「直致」の概念であろう。「直致」は、前章でも触れたように『詩品』の根本概念の一つである。「直致」の語、またそれと同義の「直尋」の語は、「觀古今勝語、多非補假、皆由直尋（古今の勝語を觀るに、多くは補假に非ず、皆な直尋に由る）」（『詩品』序）、「尚規矩、不貴綺錯。有傷直致之奇（規矩を尚び、綺錯を貴はず。直致の奇を傷うこと有り）」（『詩品』上品・陸機）などを用い

られ、詩作における自然さを尊ぶ『詩品』の文学観を象徴するものである。その意味するところは「補仮」や「規矩」、すなわち古典からの借りものや規範どおりの表現ではない、ありのままの感情表現に他ならない。「直致所得、以格自奇」と言うように、司空図は「格」「体」に、この「直尋」「直致」の概念を取り入れることで、「格」と「体」の関係を構築しているのである。これは「格」の魅力を鮮明にするとともに、『詩品』同様に典故の使用をはじめとする詩の技巧に対する批判を内に蔵してもいるだろう。

ここでは、単に「格」だけ、もしくは「体」だけに着目するのではなく、この「直致」も含めて考察を進めることにしたいが、これらを踏まえた上で、司空図の「格」論、「体」論を唐代の文学論の中に位置づけるとどうなるだろうか。彼の文学論は独創的であり、一見同時代のものとは何の関わりも持たないかのように見えるが、詳しく見ると、いわゆる「詩格」と関わりが深いことに気付く。就中、以下に見るように、皎然『詩式』との関係が注目される。

「詩格」は、初盛唐と晩唐五代に大きな流行を見るが、その性格は両時期では少し異なっている。初盛唐期のものが主

として対句や声律などの技術的側面を説くのに対し、晩唐五代のそれは「勢」などの概念を、例詩・例句を中心として、理論よりも実作によつて示そうとする傾向がある(19)。中唐・皎然の詩論はちょうどこの中間に位置し、両時期の要素を兼ね備えているという意味で、また後の時代の詩格に大きな影響を与えたという意味で重要である。その皎然『詩式』において最も重視される概念が、まさしく「格」と「体」であることは既に指摘される通りである(20)。

しかし、注意しなければならないのは、皎然『詩式』において基軸となる「詩有五格」の「格」は、単に形式といった意味であり、司空図の用法とはかなり異なっているということである。もちろん『詩式』にも、旧題・王昌齡『詩格』に見える「格」のように、作者の心の有り様と結び付いた意味で、広くは風格といった意味で用いられることもあるのだが、「詩有五格」はおそらくそれとは異なるであろう。ここではそれとは別の、前述した「直致」に関わることを特に指摘することにしたい。

皎然『詩式』の「詩有五格」は、「不用事第一」「作用事第二」「直用事第三」「有事無事第四」「有事無事格俱下」といっ

た五つの格から成っている。この「五格」は典故の使用の有無やその使用方法によって分類され、階層づけられているのであるが、「五格」の説明を参照すれば、典故をまったく用いないものを最上の「格」としていることが分かる。各項目の説明によると、典故の使用だけでなく「意」や「情」といったその他の要素も関係しているようだが、基本にあるのが典故であることは各項目の名称からも明らかである。この「五格」により、皎然は『詩品』にその源を持つところの自然な趣、自然らしさといった価値に対する自身の嗜好を表していると考えられる。彼は必ずしも典故の使用を全面的に否定するわけではないが、たとえ使用する場合であってもそこに自然さを求め、さりげない表現であることを評価しているのである(21)。こうした態度はまさしく司空図の「直致」を尊び、「直致」によって「格」が表れ出るとする理論と響き合うのではないだろうか。

司空図は「直致」によって、すなわち、ありのままに心情を表現することで、「格」が表れるとしていた。彼が「直致」を重視するのは、まさしく作者の「格」を重視するからに他ならないということからすれば、司空図の言う「格」は、心

の有り様にも関わる、きわめて内面的なものと言える。彼の批評にはそうした作家の内面性への眼差しがあるのだが、その一方で、皎然の「詩有五格」は、どこまでも作品における典故の使用を中心に論じたものであり、作者の内面へと視線が向かうことはほとんどないと言ってよい。

『詩式』において「五格」と並んで重要な「体」について、皎然は次のように述べている。

體有所長、故各功歸一字。……其二十九字、文章德體風味盡矣。高、逸、貞、忠、節、志、氣、情、思、德、誠、間、達、悲、怨、意、力、靜、遠。

(体に長ずる所有り、故に各おの功は一字に帰す。……其の二十九字、文章の徳体風味尽くせり。高、逸、貞、忠、節、志、氣、情、思、徳、誠、間、達、悲、怨、意、力、静、遠。)

(皎然『詩式』「体有二十九字」)

このように、皎然は「体」を、「高」「逸」「貞」「忠」「節」など十九種に分け、それらを並列させる。彼は、例えば「不

用事第一格」において蘇子卿の詩を取り上げ、「黃鵠一遠別、千里顧徘徊、思也」と言うように、「五格」とその「体」によって詩を分類しているのである。詩作品を「体」によって分類するという姿勢は、これまでたびたび見てきたように、まさしく司空図と共通する発想である。

ただ、こうした共通点が指摘できるのは確かだが、ここでも注意しておかなければならないのは、皎然の言う「体」が詩句ごとのものであり、先に見た「格」と同様に、作者の「体」を論じたものではないということである。ここでもやはり皎然は、作家よりも作品、それも一つ一つの詩句に注目しているのに対し、司空図は作品よりも作者に重きを置いていると言えるだろう(22)。このように仔細に見れば両者の考えには相違が認められるが、詩を論じて「体」に着目し、それによって詩を分類するという、スタイル重視の姿勢には互いに共通するところがあると言える。

このように見てくると、これらの類似する概念を基礎に置く二人の文学論が、多くの点で共通性を持つのははや明らかであろう。皎然は典故の有無やその使用方法によって「格」を定め、それによって詩句を分類し、次に「体」によってそ

の性格、性質を規定していた。それに対し、司空図は、作家の個性や資質といった、典故などを用いずに表現することで表される「格」とその表れであるところの作品の「体」によって詩を論じている。司空図にとつては、個々の詩句からそうした作者の本質に根ざした「格」や「体」を見つけ出すところこそが真の批評であつたのである。

以上のように、この二人の文学論は、その方向性に違いが認められるものの、その基礎となる部分においては、想像以上の類似性が認められる。また、これとは別の部分でも、苦吟について、或いは意境説についてなど、この二人には共通する文学論的問題も少なくない。もちろんこれは時代が近接していることが一番の要因と考えられるが、それだけでなく、文学に対して彼らが同様の問題意識を抱いていたことが大きいと思われる。司空図の文章には明確に皎然の文学論に言及したものは見られないが、司空図は皎然の文学論をかなり意識していたと推測することは十分可能であろう。

次に、司空図と同じ晩唐を代表する詩論家、齊己の『風騷旨格』を見てみたい。齊己の詩論は、「格」「体」について多く述べているが、皎然の影響を受けているところが多く、特

に目新しいことを述べているわけではない。「格」については、「詩有三格」として「一曰上格用意、二曰中格用意、三曰下格用意」とあり、作詩において「意」を用いるか、「氣」を用いるか、あるいは「事」、すなわち典故を用いるかによって詩を三つに分類している。また「体」については、「詩有十体」として「高古」「清奇」「遠近」「双分」などとスタイルを十種に分類している。これらはまさしく皎然の文学論の影響下に書かれたものであり、したがって、ここから皎然との比較以上のものを引き出すことは困難である。しかし、次に挙げるように司空図との比較においていくつか注目すべき点も見られる。

齊己『風騷旨格』には「詩有十勢」として、詩句の「勢」を論じたものがあがる。そこには「獅子返擲勢」「猛虎踞林勢」「丹鳳銜珠勢」といった十種の「勢」が並べられているのだが、注目すべきは、齊己はそれらについて一切説明せず、「詩曰、離情遍芳草、無處不萋萋（詩に曰く、離情 芳草遍く、処として萋萋たらざる無し）」などと例を引き、それによって読者にその「勢」がいかなるものであるかを悟らせようとしていることである。説明ではなく例句によって悟らせようとする

姿勢は、皎然『詩式』の「弁体有一十九字」に既に見られたもので、晩唐の詩格に広く見出せるものであるが、これは司空図の「与李生論詩書」における二十四聯の引用と、手法の上で通じるものがあるのではないだろうか。また、ここで引用される詩句は、他の同時代の詩格と同様に中晩唐の作品が多数を占めるのであるが、『風騷旨格』に特徴的なのは、齊己自身の作品を数多く引用しているということである。これはまさしく司空図の二十四聯の自作の引用を想起させる。清・薛雪は「唐釋齊己作風騷旨格、六詩、六義、十體……皆繫以詩、不減司空表聖（唐の釈齊己 風騷旨格を作り、六詩、六義、十体……皆な繫くるに詩を以てし、司空表聖に減せず）」（『一瓢詩話』）と指摘しているが、これはおそらく、単に例句が多いということではなく、自作を模範として多く引いているということであろう。『風騷旨格』は皎然の文学論の影響を強く受けており、司空図との間にも共通点が多く見られるのであるが、「格」「体」のような基礎概念の類似だけでなく、このようにそれ以外の部分においても類似性が認められるのである。

最後に、司空図の文学観について今少しつけ加えておきた

い。ここまで見てきたように、彼の詩論には「格」「体」を基礎とした作品の分析はあつても、なぜ詩を書くのかという詩作の動機そのものに関する記述はほとんどない。こうしたことから、彼の文学観は老荘的なものを含んでいる、もしくは儒家的なものから離れているなどと言われることがある。しかし、すぐに気付くように、彼の「与李生論詩書」には「詩貫六義、則諷論・抑揚・淳蓄・温雅、皆在其間矣（詩は六義を貫けば、則ち諷論・抑揚・淳蓄・温雅、皆な其の間に在り）」と述べた部分がある。これは一般に、「六義」の概念から、彼

が儒家的な文学観を抱いていたことの証左として、先の疑いに対する反証として事々しく引用されるものであるが、彼が儒家的な考えを抱いていたか否か、ということよりも、ここで重要なのは、彼が詩というものは諷論など六義のあらゆる要素を含むと考えていたという正にそのことではないだろうか。この言葉に素直に従うならば、彼が詩において、例えばことさらに諷論を詠う必要はないと考えていたことが自ずと導き出せるはずである。こうした思考が、彼に何を詠うかということよりも、いかに詠うかということ、つまりその表現へと、またその表現とその作者との関係へと、その関心を向

かわせることになったのではないだろうか。こうしたことに着目すれば、彼の詩論には、作詩の動機よりもむしろ作詩法を説いた「詩格」と類似する部分が多くあるのも頷けるだろう。その意味でも、皎然の『詩式』をはじめとする唐代の「詩格」との比較は、今後更に詳細に試みられる必要があるのではないだろうか。

## 結語

司空図の文学論には、「味わい」を論じた部分の他に、「格」「体」を論じた部分がある。前稿で筆者は「味わい」を論じた部分もまた「格」「体」を論じたものに他ならないという仮説を立てた。その説の当否をここで問うつもりはないが、彼の文学論を滋味論だけに限定しようとする従来の読み方には、やはり多くの問題があるだろう。本稿では、まず従来の滋味説による司空図理解がどのように築かれてきたのかを分析し、その後、滋味論に隠れてしまった彼の「格」論、「体」論に焦点を絞り、その文学論としての歴史的な位置づけを考察した。



これにより、司空図（味外の旨）——巖羽（興趣）——王士禛（神韻）といった、従来の文学的系譜とはまた違った文学論的関係を示すことができたのではないだろうか（23）。また、第二章で論じた清末・許印芳の説は、従来一般の司空図理解とは大いに異なるが、テキストに即した独自の読みの実践として、実に興味深い。彼の説が研究で取り上げられることは稀であるが、今後より詳しく分析する価値があると思われる。

司空図を滋味説や神韻説のみに頼って理解しようとする態度には、はつきりとした限界が認められる。このことは、こゝと文学論に限ったことではなく、彼の詩作品を扱う上でも通じるところがあるだろう。今後、司空図の詩作品もまた、「味わい」という観点からだけではなく、「格」や「体」、「直致」といった概念を用いて読み解いてゆく必要があると思われる。

注

(1) 拙稿「司空図の文学論——味外の旨とは何か——」（『日本中国学会報』第六十二集、二〇一〇年一〇月）

(2) 司空図文学論の受容史を扱ったものとしては、王歩高『司空図

評伝』（南京大学出版社、二〇〇六年七月）の第九章「論司空圖對後世的影響」が詳しい。本稿は「格」「体」の観点からその受容を考察するものであり、着眼点は異なるが、滋味論の受容を把握する上では同書を参照した。

(3) 蘇軾の詩文は、王文誥輯註、孔凡礼点校『蘇軾詩集』（中華書局、一九八二年二月）および孔凡礼点校『蘇軾文集』（中華書局、一九八六年三月）を参照した。

(4) 『升庵詩話』は、王太厚箋証『升庵詩話』上（中華書局、二〇〇八年一二月）を用いた。

(5) 元稹、白居易に対する批評が不当であるとの言葉は、後に見る許印芳に「司空図」云、元白力勅氣屨、乃都市豪估。貶之太過、非公論也（『司空図』云う、元白力勅<sup>つよ</sup>氣屨<sup>よわ</sup>し、乃ち都市の豪估なり、と。之を貶すこと太だ過ぐ、公論に非ざるなり）などと見え、近年の研究でも、祖保泉『司空図詩品解説』（安徽人民出版社、一九八二年一月）に「司空図的偏見」とあるように否定的に論じられることが多い。

(6) 王歩高氏前掲書は、筆者が今引用した許学夷の文章を引いた上で、彼がまた巖羽『滄浪詩話』についても論じることが多いと指摘し、この二つの論を結び付けている。なお『詩源弁体』は

杜維沫校点『詩源弁体』（人民文学出版社、一九八七年一〇月）を用いた。

(7) 青木正兒『清代文学評論史』（岩波書店、一九五〇年一月）参照。

(8) 王士禛の文は戴鴻森校点『帯経堂詩話』上（人民文学出版社、一九六三年一月）を用いた。

(9) 青木氏前掲書。

(10) 袁枚『随園詩話』上（人民文学出版社、一九六〇年五月）

(11) 沈德潜「重訂唐詩別裁集序」は『唐詩別裁集』（中華書局、一九七五年、一〇月）を用いた。

(12) 門脇廣文氏は『二十四詩品』（明德出版社、二〇〇〇年四月）において、この八句を詩人の胸中に生じる様々な「詩境」と解している。この部分は、直接に「体」を並べたというよりは、氏のように「詩境」として捉える方がよいかもしくない。

(13) 許印芳（字は茆山、一に麟篆。一八三二—一九〇二）には他に、『陶詩彙注』『律髓輯要』などがあり、それ以外にも、自身の詩集『五塘詩草』や郷里の詩人のアンソロジーである『滇詩重光集』、作詩のための手引き書『詩譜詳説』などがある。いずれも『雲南叢書』（民国三年、雲南図書館編刊）に収められる。

また、彼の文学理論については、張文勛「許印芳的詩歌理論」（『思想戦線』、一九八九年第二期、二四—三〇頁）に手際よくまとめられている。そこでは以下に論じるような彼独自の司空図理解が、その詩論の特徴をなすものとしてたびたび取り上げられている。

(14) 郭紹虞『中国文学批評史』上（商務印書館、一九三四年五月）

(15) 郭紹虞氏前掲書に「許氏所言、似與司空圖原意不同、然性靈說之足以補救神韻之說者亦正在是。」とある。また、『詩品集解・続詩品注』（人民文学出版社、一九六三年一〇月）の序文においても、許印芳の文章を採録することについて、「可窺表聖論詩之旨、兼錄許印芳跋」と述べている。

(16) 鈴木虎雄『支那詩論史』（弘文堂書房、一九五〇年五月）には、「格」は多義的であり、内面、外面の両面から捉えられるとし、内面よりすれば、これは詩意とでも言うべきものとされ、「意」「氣」「思」「情」などと関わるものが指摘されている。

(17) 『詩品』のテキストは、曹旭『詩品箋注』（人民文学出版社、二〇〇九年一月）を用いた。

(18) 『文心雕龍』のテキストは、范文瀾『文心雕龍註』上下（人民文学出版社、一九五八年九月）を用いた。

(19) 張伯偉『全唐五代詩格彙考』(江蘇古籍出版社、二〇〇二年四月)の「詩格論(代前言)」参照。

(20) 興膳宏「皎然詩式の構造と理論」(『中国文学報』第五五冊、一九九五年四月)、のちに『中国文学理論の展開』(清文堂、二〇〇八年三月)に収める。では、皎然の文学論におけるこの二概念の重要性が、「詩有五格」を皎然の詩論における縦糸とすれば、この「辨體有一十九字」はいわば横糸のような役割を擔うキーワードとなっている」と指摘されている。

(21) 自然さを求める皎然の考えが『詩品』に淵源を持つことは、興膳氏前掲論文において「典故の使用の有無によって詩句の格を品評するという發想は、遡ればやはり鍾嶸『詩品』に至り着く」と指摘されている。

(22) 中森健二氏は「唐皎然『詩式』考」(『筑・松本教授退職記念中国文学論集』、立命館大学人文学会、二〇〇〇年二月)において、皎然の批評におけるこうした特徴を、鍾嶸『詩品』と比較して、次のように指摘している。「各詩人に對する評價の高低はもとより皎然にも存するが、ただ『詩品』の如くその詩人の評價によってすべてを判定するのではなく、皎然は詩句そのものを個別的に評價しようとする」。

(23) 従来の文学論的關係とは異なる關係を提示しようとする論考としては、前稿でも触れた陶礼天氏の研究が注目される。氏は司空図「書屏記」の「格状」と「体」との關係から、司空図が作者の内面と作品のスタイルとの間に密接な繋がりを考えていたということを指摘し、そうした考えと類似するものを他の文学論に見出そうとしている。陶礼天『司空図年譜彙考』(華文出版社、二〇〇二年三月)では、本章でも取り上げた『文心雕龍』体性篇や皎然『詩式』の「弁体一十九字」との関わりが論じられている。ただ、氏の論考における「格状」は、司空図文学論の他の「格」などとは關係づけられず、「書屏記」内部に止まったままであり、また「格(状)」と「体」との關係を考察するに当たっても、「直致」の概念などは視野に入れられず、「体」ばかりに重心が置かれているなど、總体的に見て必ずしも十分なものとは言えない。とはいえ、近代以降の司空図論において「格」「体」の重要性を論じた数少ない研究として、きわめて重要であることは確かである。

なお、本稿における司空図のテキストは、『四部叢刊』所収の旧抄本を底本とし、適宜『続古逸叢書』所収の宋蜀刻本、『文苑英華』『唐

『文粹』『全唐文』を用いて校勘した。また、『二十四詩品』は郭紹虞『詩品集解』（人民文学出版社、一九九八年二月）を用いた。唐代の詩格については、主に張伯偉『全唐五代詩格彙考』（江蘇古籍出版社、二〇〇二年四月）を参照した。