

情と景

——成復旺主編・中国人民大学出版社『中国美学範疇辞典』訳注稿(五)——

中国美学研究班

〈情〉と〈景〉は、それぞれ近代以前の中国美学の基本的な範疇^{カテゴリー}である。したがって〈情〉と〈景〉との関係は、近代以前の中国の文学や芸術の創作において基本的な問題となる。〈情〉や〈景〉については、本書ではそれぞれ項目を立てて①詳細に説明している。そこで、ここでは〈情〉と〈景〉の関係に限定して述べることにする。

魏晋南北朝時代には、〈景〉も〈情〉もそれぞれ単独ですでに美学の範疇となっていた。しかし、〈情〉と〈景〉とが結びついて「情景交融（情）と〈景〉とが交じりあつてひとつに融合する」という美学理論になるまでには、かなり長い期間にわたる発展の過程を経なければならなかった。そして、その発展の過程は大きく二つに分けることができる。一つは、唐代に始まった〈意〉と〈景〉との関係についての議論であり、もう一つは宋元時代に始まった〈情〉と〈景〉との関係についてのそれである。

中国の古典美学において〈意〉というのは、芸術作品を創作する主体に関する最も広い概念であり、そこには〈思〉〈理〉〈志〉〈情〉などの精神上の内容がすべて含まれる。また〈思〉〈理〉〈志〉〈情〉をどのようにして表現するかと

いう創作主体の意図も含まれている。

〈景〉と〈意〉との関係について、詳細に論じた最も早いものは『文鏡秘府論』である。『文鏡秘府論』は、第一に、詩歌を創作するという行為をトータルに捉えたとき、〈景〉と〈意〉とが合わさって初めて〈味〉が備わるのだという考えをはつきりと示した。

詩一向に意を言はば、則ち清からず及び味はひ無し。一向に景を言ふも、亦た味はひ無し。事須く景と意と相ひ兼ねて始めて好し。(2)

詩一向言意、則不清及無味。一向言景、亦無味。事須景与意相兼始好。(「十七勢」)

次に『文鏡秘府論』では、詩句の中で〈景〉と〈意〉とが結びつくそれぞれの方式について検討し、次のようにまとめている。

(1) 詩に上句に意を言ひて、下句に状を言ひ、上句に状を言ひて、下句に意を言ふ有り。(詩有上句言意、下句言状、上句言状、下句言意)⁽³⁾ という結合のパターン(「論文意」)

(2) 一句目で〈景〉を描いて、二句目で〈意〉を述べるといふパターン(『文鏡秘府論』では、これを「第二句に入りて作る勢(第二句入作勢)」⁽⁴⁾と言っている)

(3) 一、二句目で〈景〉を描いて、三句目で〈意〉を述べるといふパターン(『文鏡秘府論』では、これを「第三句に入りて作る勢(第三句入作勢)」⁽⁵⁾と言っている)

(4) 一、二、三句目で〈景〉を描いて、四句目で〈意〉を述べるといふパターン(『文鏡秘府論』では、これを「第四句に入りて作る勢(第四句入作勢)」⁽⁶⁾と言っている)

(5) 景物を表す言葉によって、詩の全体を締めくくるといふパターン(『文鏡秘府論』では、これを「思ひを

落句に含む勢（含思落句勢）」⁽⁷⁾と言っている（「十七勢」）

その後、宋代の梅聖俞⁽⁸⁾は〈景〉と〈意〉の関わりについて「尽きざるの意を含みて言外に見^{あら}はし、写し難きの景を状^{かたど}りて目前に在るが如くす（含不盡之意見於言外、状難写之景如在目前）」と述べている（歐陽修の『六一詩話』に見える⁽⁹⁾）。また元代の楊載⁽¹⁰⁾は『詩法家数』で、「写景（景）を描写すること」と「写意（意）を表現すること」という二つの面から、そのどちらもないがしろにすることはできない、という考え方を打ち出し、次のように述べている。

景を写すは、景中に意を含み、事中に景を瞰^み、細密にして清淡なるを要す。意を写すは、意の中に景を帯び、議論發明するを要す。

写景、景中含意、事中瞰景、要細密清淡。写意、要意中带景、議論發明。⁽¹¹⁾

『文鏡秘府論』の後を承けて、楊載は、『詩法家数』において律詩の中の詩句における〈景〉と〈意〉との結合のパターンについて検討している。そして彼は、律詩の「頷聯」（第二聯）と「頸聯」（第三聯）においては、〈景〉を描写した句と〈意〉を描写した句は交じりあい、また相い対するものであるべきこと、そして全てが〈景〉を描写した句となること、あるいは全てが〈意〉を描写した句となることは避けるべきであることを主張した。

宋代の詩論家は〈意〉という概念の中に含まれている〈情〉を強調した。それまでの〈意〉と〈景〉の関係を〈情〉と〈景〉の関係へと発展させたのである。すなわち「情景交煉（情）と〈景〉が交わり煉りあう」（張炎『詞源』⁽¹²⁾）とか、「情景相融（情）と〈景〉が互いに融合する」（范晞文『对牀夜語』⁽¹³⁾）という理論をはつきりと打ち出したのである。そして范晞文は『对牀夜語』で次のように述べている。

景無情不発、情無景不生。

景は情無くんば発せず、情は景無くんば生ぜず。(14)

このとき〈情〉と〈景〉は、中国美学において決して切り離すことのできない一对の範疇となったのである。

元代の方回は「景は情の中に在り、情は景の中に在り（景在情中、情在景中）」⁽¹⁵⁾、あるいは「情を以て景を穿つ（以情穿景）」⁽¹⁶⁾、「景の中に情を寓す（景中寓情）」⁽¹⁷⁾などと述べ、〈情〉と〈景〉は詩の中において相互に浸透する関係⁽¹⁸⁾にあると指摘した。

それと同時に方回は、楊載と同じように、律詩の形式と言葉の配置という面から〈情〉と〈景〉の組み合わせのさまざまなパターンについて検討を加えている。そして、次のような詩句のパターンを提示した。

- (1) 上句に〈情〉を下句に〈景〉を詠むもの
- (2) 下句に〈情〉を上句に〈景〉を詠むもの
- (3) 景で詠い起こし情で結ぶもの
- (4) 情で詠い起こし景で結ぶもの

さらには、〈情〉と〈景〉の組み合わせを、詩の中の一句の中の言葉と言葉の「対」⁽¹⁹⁾の関係として捉えた。例えば、杜甫の「九日」の「苦しみて遭ふ白髪の相ひ放たざるに、羞ぢ見る黄花の無数に新たなるを（苦遭白髪不相放、羞見黄花無数新）」という二句について、方回は、「白髪」は人の事なり。「黄花」は天の時なり。亦また景の情に対するの謂いなり（白髮人事也。黄花天時也。亦景对情之謂）」（『瀛奎律髓』卷二十六）と言っている。さらに陳與義の「天経智者を懐おもひて因よつて以てこれを訪おとふ（懐天経智者因以訪之）」という句については、「客子」を以て「杏花」に對し、「雨声」を以て「詩卷」⁽²⁰⁾に對す。一は我にして一は物、一は情にして一は景なり（以客子对杏花、以雨声对詩卷。一我一物、一情一景）⁽²⁰⁾（『瀛奎律髓』卷二十六）と述べているのである。

「情景交融（情）と（景）とが交じりあつてひとつに融合する」という美学理論に飛躍的な発展をもたらしたのは、明末清初の王夫之で、『薑齋詩話』『古詩評選』『唐詩評選』などがその代表的な著作として挙げられる。王夫之のこの領域の理論における主たる貢献は次のようなものであった。『文鏡秘府論』から元代明代の詩話にいたるまで広く重んじられたのは、〈情〉と〈景〉（意）との関係を一首の詩の構成や句と句の対応の観点から論じるという限られたパターンであつた。しかし王夫之はそのような限られたパターンを打ち破り、〈情〉と〈景〉の関係に新たな内容を盛り込んだ。王夫之は「情景相生（情）と（景）とはたがいに生みだしあう」、あるいは「情景相对（情）と（景）とはたがいにくつつきあう」、「情景相融（情）と（景）とはたがいに融けあう」²¹などと述べている。これは、主体と客体、情感と形象（イメージ）とが弁証法的に統合されるというもので、巨視的な芸術論の立場から、〈情〉と〈景〉との関係を分析したものである。これらの関係は、〈情〉と〈景〉の一連の関係において、後世において基本となる美学の原則を提唱し、中国の古典美学の「情景論」を豊かで十全なものにしたのである。

また、近代の王国維は、〈景〉と〈情〉を、みずから提唱した〈境界〉という考え方の中に取り込んだ。

能く真の景物、真の感情を写す者は、之を境界有りと謂ふ。否^{しか}らずんば則ち之を境界無しと謂ふ。

能写真景物、真感情者、謂之有境界。否則謂之無境界。（『人間詞話』）

つまり彼は、「情景交融（情）と（景）とが交じりあつてひとつに融合する」という考えを中核に据えて、〈意境〉の理論を作りあげたのである。

*

〈情〉と〈景〉との関係は、〈景〉という概念がもっている美学的な内容の違いによって、次のような二つの側面から見ることができる。

一つは、〈景〉という概念が客観的に存在する外在的な〈景〉を意味する場合（〈景〉⁽²²⁾の項を参照）である。この場合、〈情〉と〈景〉との関係は芸術作品を創作する過程における主体と客体の関係、すなわち「心」と「物」との関係となる。王夫之はこのような関係をまとめて「景情を生ず（景生情）」⁽²³⁾とか、あるいは「情景を生ず（情生景）」⁽²⁴⁾と述べた。すなわち、これは「情景相ひ生ず（情景相生）」という理論でもあるのである。（〈景生情（景情を生ず）〉〈情生景（情景を生ず）〉の項を参照⁽²⁵⁾）

王夫之の「情景相ひ生ず（情景相生）」という説は、魏晋南北朝時代に形作られた「心」と「物」とが感応するという「応感」論が発展したものである。「応感」論では、文学創作の根源、ないしは起点とは「心」と「物」との相互作用であり、主体と客体が互いに交流することだと考えられていた。

「応感」の理論を最初に言い出したのは『礼記』楽記の次のような記述である。

夫れ民血気心知の性有り、而して哀楽喜怒の常無く、感に応じ物に起りて而して動き、然る後に心術焉（ここあらはる。）に形する。

夫民有血気心知之性、而無哀楽喜怒之常、応感起物而動、然後心術形焉。

その後、劉勰も『文心雕龍』明詩篇において「人は七情を稟け、物に感じて斯（こゝ）に感じ、物に感じて志を吟ず。自然に非ざるは莫（な）し（人稟七情、応物斯感、感物吟志、莫非自然）」と述べている。「応感」説において、はじめに強調されたのは、外物が内心に刺激を与えるということであった。これは、「物」↓「心」という一方向的な「応感」の過程であり、のちに王夫之がいう「景情を生ず（景生情）」という過程でもある。しかし、魏晋時代の「応感」説についての議論では、『礼記』楽記にはじまる「物」↓「心」という一方向的なパターンは打ち破られ、「物」↓「心」、そして「心」↓「物」という双方向的なパターンの理論が確立されたのである。

陸機は、外物によつて引き起こされたある種の感情が、創作過程においては、さらに外物に影響を与えるということとを初めて言いだした。たとえば、故郷を離れた一人の旅人が、故郷を思う気持ちでいつぱいだつた場合、外界のすべての事物は彼の情緒的な影響によつて、ある種の郷愁の悲哀の色彩を帯びるようになる。「余家を去ること漸く久しくして、土を懐ふこと弥々篤し。思ひの殷なるに方りては、何れの物か感ぜざらん。……水泉草木、咸な焉を悲しむに足る（余去家漸久、懐土弥篤。方思之殷、何物不感。……水泉草木、咸足悲焉）」（「土を懐ふの賦序（懐土賦序）」）というのがそれである。しかし、詩人の心中ではこのような情緒的な色彩を帯びた事物は、逆に詩人がすでに持つていた気持ちを増幅させ、さらにそれをいつそう激しいものにするにもなる。ここにおいて「伊我が思ひの沉鬱、物に感ずるに愴みて而して増々深し（伊我思之沉鬱、愴感物而増深）」（「帰るを思ふの賦（思帰賦）」）、「矧んや余の情の瘁を含み、恒に睹て而して増々酸す（矧余情之含瘁、恒睹而増酸）」（「時に感ずるの賦（感時賦）」）。ここに〈物〉から〈情〉へ向かい、〈情〉から〈物〉へ至るといふ、このような二つの往復循環の過程ができあがったのである。このようにして〈意〉と〈景〉の関係で論じられていた審美的な創造のそれは〈情〉と〈景〉の関係へと移り、「物は情を以て観る（物以情観）」、「景は情を以て生ず（景以情生）」という審美的な創造の関係が生まれたのである。これこそが王夫之がまとめた〈情景を生ず（情生景）〉という創造の過程なのである。

(二) 〈景〉という概念の意味するところが、作品の形象（イメージ）や情景である場合（〈景〉の項を参照）。この場合、〈情〉と〈景〉の関係は情感的な内容と芸術的な形象（イメージ）の関係という問題となる。〈情〉と〈景〉が依存しあい、融合するというのは、詩歌における情感的な内容と芸術的な形象（イメージ）の弁証法的な統一であると言ふことができる。そして王夫之は、「情・景、名は二為るも、而れども実は離る可からず。詩に神なる者は、妙合すること垠無し（情景名為二、而実不可離。神於詩者、妙合無垠）」（『姜斎詩話』卷二）、「景の中に情を生じ、情

の中に景を含む。故に景なる者は情の景、情なる者は景の情と曰ふ（景中生情、情中含景。故曰景者情之景、情者景之情也）（『唐詩評選』卷四）と述べている。

〈情〉と〈景〉とが融合する際に全体として求められるものには、その統一のされ方に次のような二つの面が含まれている。

一つは、いわゆる「情なる者は景の情（情者景情）」ということである。つまり〈情〉が〈景〉へと変化し、「情は景の中に在り（情在景中）」となることである。これは、詩の中の情感は具体的な形象（イメージ）を通して表現されなければならないということである。もう一つは、「景なる者は情の景（景者情景）」ということである。すなわち「情の中に於ひて景を写す（於情中写景）」「悲喜も亦た物に於ひて顕る（悲喜亦於物顕）」ということであり、外界の事物の描写に豊かな情感的な色彩を注入することである。

要するに、王夫之は、感情の表出は形象（イメージ）の中においてなされなければならないと主張したのである。景の語を作すこと能はずんば、又た何んぞ能く情の語を作さん。……景を写すの心理を以て情を言へば、則ち身心の中の独喩の微、軽く安らかに拈出す。

不能作景語、又何能作情語耶。……以写景之心理言情、則身心中独喩之微、軽安拈出。（『姜齋詩話』卷二）すなわち具体的な形象（イメージ）の描写を通して、はじめて繊細な感情が巧みに表現できるということである。王夫之は王維の「使ひして塞上に至る（使至塞上）」という詩がとても好きだったが、その理由は、この詩が「蓋し景を用ひて意を写し、景は意の微を顕す。作者の極致なり（蓋用景写意、景顕意微、作者之極致也）」（『唐詩評選』卷三）だったからである。

具体的にいえば、〈情〉と〈景〉の融合にはさまざまなレベルにおける多種多様なパターンが存在している。一首

の詩の全体という面から言えば、主観的であるか、客観的であるか、また情感が表面に表れているか、背後の隠れているかによつて、〈景中の情（景中情）〉と〈情中の景（情中景）〉という二種類に分けることができるのである（〈景中の情〉²⁷と〈情中の景〉²⁸の項を参照）。

一首の詩の中における〈情〉と〈景〉の対応関係から言えば、正対関係と反対関係に分けられる。正対関係は、呉喬の言う「情哀しめば則ち景哀しみ、情樂しめば則ち景樂しむ（情哀則景哀、情樂則景樂）」（『困庐詩話』）ということであり、また、「景を樂しむ（樂景）」ことで「樂しさ」を描き、「景を哀しむ（哀景）」ことで「哀しさ」を描くということでもある。反対関係とは、王夫之の言う「樂しき景を以て哀しみを寫し、哀しき景を以て樂しみを寫す（以樂景寫哀、以哀景寫樂）」（〈樂景哀を寫す（樂景寫哀）〉²⁹〈哀景樂を寫す（哀景寫樂）〉³⁰の項を参照）ということである。

律詩における句と句の対応関係という角度から言えば、「景を寫す（寫景）」句と「情を叙べる（叙情）」句の間にはさまざまな相互呼応や組み合わせのパターンがある。方回は『瀛奎律髓』において、主として次のようないくつかにまとめた。

- (1) 詩全体が「景」であり、情感はすべて隠されているもの。
- (2) 詩全体が「情」であり、「景」がまったく「情」に影響を与えていないもの。
- (3) 前六句で「景」を描き、末の二句で「情」を述べるもの。
- (4) 前四句で「景」を描き、後の四句で「情」を述べるもの。
- (5) 前二句で「景」を描き、後の六句で「情」を述べるもの。
- (6) 頷聯と頸聯で「景」を描き、首聯と尾聯の四句で「情」を述べるもの。

(7) 頷聯と頸聯の二聯のうち、一方の聯で「景」を描き、もう一方の聯で「情」を述べるもの。

(8) それぞれ聯において、前の一句で「情」を述べ、後の一句で「景」を描くもの。

だいたいはこのようなものであるが、この他にもたくさんパターンがある。

では、〈情〉と〈景〉の融合はどのようにすれば実現できるのであろうか。それについては主として以下のような二つの議論がある。

一つめは、「心情が真実（情真）」で「情景が真実（景真）」であること、そして〈情〉と〈景〉の関係においては、〈情〉を主となすことである。況周頤は、「真の字は是れ詞の骨なり。情真にして、景真ならば、作る所は必ず佳なり（真字是詞骨。情真、景真、所作必佳）」（『蕙風詞話』卷二）と述べている。王国維は、「能く真の景物、真の感情を写す者は、之を境界有りと謂ふ（能写真景物、真感情者、謂之有境界）」（『人間詞話』）と考えていた。〈情〉と〈景〉の二者においては、〈情〉が決定的なはたらきをなし、そしてそれは景物の描写に、生命力と活力の基本的な要素を与えるのである。呉喬は、「夫れ詩は情を以て主と為し、景を賓と為す。景物は自ずから生ずる無く、惟だ情の化する所なり（夫詩以情為主、景為賓。景物無自生、惟情所化）」（『困廬詩話』）と言い、謝榛は、「景は乃ち詩の媒、情は乃ち詩の胚、合して而して詩と為る（景乃詩之媒、情乃詩之胚、合而為詩）」（『四溟詩話』卷三）と言っている。〈景〉は外在的な媒体であつて、〈情〉こそが詩の生命の存在する中核であり出発点だということである。

二つめは、詩を創作する態度において、目先の利益を求めるところを急がず、あれこれ工夫して成功を求めないこと、そして〈情〉と〈景〉が出会う審美の過程において〈興〉のやつて来るのを待ち、〈興〉が起きてから創作し、〈興〉が尽きれば創作をやめるべきだといふものである。王夫之は、「一に興会の標挙するを用つて詩を成さば、自然として情・景俱に到る（一用興會標舉成詩、自然情景俱到）」（『明詩評選』卷六）と述べている。いわゆる〈興〉あるい

は〈興會〉⁽³¹⁾とは、「心」と「物」とが交流することである。そしてひとたび審美的な心象（イメージ）が形成されると、詩を作りたいたいという強烈な衝動が生ずる。そして、この〈興〉あるいは〈興會〉には相互に関連する二つの意味が含まれている。

一つめは、詩人自身がその場に身を置き、そこから何かを感じ触発されるという直接的な体験である。いわゆる「情・景相ひ触れて而して詩と成る（情景相触而成詩）」（謝榛『四溟詩話』卷四）、あるいは「只だ心・目の相ひ取る処に於ひて景を得、句を得て、乃ち朝氣を為し、乃ち神筆を為す（只於心目相取処得景得句、乃為朝氣、乃為神筆）」（王夫之『唐詩評選』卷三）ということである。

二つめは、靈感（インスピレーション）をよりどころとして、〈情〉と〈景〉の一瞬の変化や刹那のひらめきを捉えることである。

其の物に触れて懐^{おも}ひを興すに当たりて、情来^{きた}りて神会し、機括躍如すること、兔^たの起^たち鶻^{はやぶさ}の落つるが如く、稍縦即逝たり。先の一刻、後の一刻に能^{あた}はざるの妙有り。

当其触物興懷、情来神会、機括躍如、如兔起鶻落、稍縦則[※]逝矣。有先一刻後一刻不能之妙。⁽³²⁾（王漁洋『師友詩伝録』）

王夫之は、〈興會〉の作用のもとに詩を書くことは、のんびりとして楽しく、詩はそのようにして自然と出来上がるべきものだと考えた。いわゆる「興起^{おこ}り意生じ、意尽き言止^{とど}まる（興起意生、意尽言止）」ということである。したがって、〈興〉というものは、工夫して成功を求めたり目先の利益を求めらるることに急であつたりする心理状態とは相反するものなのである。すなわち「興は有意無意の間に在り（興在有意無意之間）」（『姜斎詩話』卷一）や、あるいは「興に入り閑を貴ぶ（入興貴閑）」（『文心雕龍』物色）、「如し詩未だ成らざれば、後に興の成る有るを待ちて、

却つて必ず強ひて神を傷ふを得ざれ（如詩未成、待後有興成、却必不得強傷神）（『文鏡秘府論』論文意）ということである。

三つめは、〈情〉と〈景〉の融合とその描写には「不隔」ということが必要だというものである。これは王国維が打ち出した考え方である。彼の言う「不隔」とは、〈情〉を述べ〈景〉を描いて、心象（イメージ）が活き活きとしており、いかにも自然であり、一言一言が目の前に浮ぶかのように作られているということである。たとえば、北朝の斛律金の「勅勒歌」がそうである。

勅勒川

勅勒の川

陰山下

陰山の下

天似穹廬

天は穹廬に似

籠蓋四野

四野を籠蓋す

天蒼蒼

天は蒼蒼たり

野茫茫

野は茫茫たり

風吹草低見牛羊

風吹き草低れて牛羊を見る

草原で放牧する生活の風情が心象（イメージ）の中に託され、〈情〉と〈景〉は見事に結びついている。そのため、王国維は、「景を写すこと此の如くにして、方めて不隔為り（写景如此、方為不隔）」（『人間詞話』）と述べている。「隔」というのは、典故や「代字」をそれに相応しくないように用いることである。「代字」を用いるとは、たとえば「月」の代わりに「桂花」という言葉を用いたり、「桃」の代わりに「劉郎」を、「柳」の代わりに「章台」を用いるというようなものを言う。そのようなことをすると、詩の心象（イメージ）は曖昧で空虚となり、詩句が表現しよう

とする風情と合わなくなってしまう。つまり「霧裏に花を看、終つひに一層を隔つ（霧裏看花、終隔一層）」（『人間詞話』）
というようなものとなってしまふということである。

郁沅（全員訳）

(1) 〈景〉 1, 035。〈情〉は単独の項はない。

(2) 「詩では一方的に意を述べれば、すがすがしさも味わいもないが、一方的に景を描いても、また味わいに欠ける。景と意とが兼ねあわされてこそよい詩になる。」（王昌齡『詩格』十七勢・第十六「景入理勢」）興膳宏訳注『文鏡秘府論』参考

(3) 「詩では上句で意を述べて、下句で状況を述べ、または上句で状況を述べて、下句で意を述べることもある。」（王昌齡『詩格』）興膳宏訳注『文鏡秘府論』参考

(4) 王昌齡『詩格』十七勢・第三「直樹一句第二句入作勢」

(5) 王昌齡『詩格』十七勢・第四「直樹兩句第三句入作勢」

(6) 王昌齡『詩格』十七勢・第五「直樹三句第四句入作勢」

(7) 王昌齡『詩格』十七勢・第十「含思落句勢」

(8) 梅堯臣（一〇〇二〜一〇六〇）のこと。聖俞は字。宋の宣城（安徽省）の人。著書に『宛陵集』六十卷付録一卷、『毛詩小伝』二十卷、『唐載記』三十六卷がある。

(9) 『六一詩話』の記載は次の通り。「聖俞常語予曰、詩家雖率意、而造語亦難。若意新語工、得前人所未道者、斯為善也。必能狀難写之景、如在目前、含不盡之意、見於言外。」

(10) 元の浦城（福建省）の人。字は仲宏。延祐二年（二三一五）の進士。著書に『楊仲宏詩集』八卷がある。

(11) 歴代詩話卷六十七に所収。原文では〈立意〉〈鍊句〉〈琢對〉と共に〈写景〉と〈写意〉が、詩を創作する際の重要項目にあげられ、項目別に説明が加えられている。原文は次の通り。

写景 景中含意事中瞰景、要細密清淡、忌庸腐雕巧。

写意 要意中带景、議論發明。

(12) 『詞源』卷下、「離情」に見える語。姜夔「琵琶仙」(雙槳來時)と秦觀「八六子」(倚危亭)を挙げて「離情当如作、全在情景交煉、得言外意。」と評している。『中国美学範疇辞典』の引用では「情景交鍊」となっている。

(13) 『対牀夜語』には「情景相融」の語は見えない。卷二には「情景兼融」、「情景相触」とあり、いずれかの誤りか。

(14) 『対牀夜語』卷二。

(15) 方回『瀛奎律髓』卷二十三、「閑適類」五言。

(16) 同前卷二十六、「変体類」。

(17) 同前卷一、「登覽類」。

(18) マルクス哲学の用語。唯物論的弁証法の三原則のひとつに「対立物の相互浸透」がある。対立物は相互に規定しあうことで初めて互いに成り立ち、相互依存的で相関的な関係にあつて、決して独自の実体として対立しあっているわけではない、ということ。

(19) 「卷」：『中国美学範疇辞典』では「句」になっている。諸本により改めた。

(20) 「懐天經智老因以訪之」陳與義

今年二月凍初融、睡起茗溪綠向東。

客子光陰詩卷裏、杏花消息雨聲中。

西庵禪伯還多病、北柵儒仙只固窮。

忽憶輕舟尋二子、綸巾鶴氅試春風。

(21) たとえば、『薑齋詩話』卷一につきのように見える。

興在有意無意之間、比亦不容雕刻。関情者景、自与情相為珀芥也。情景雖有在心在物之分、而景生情、情生景、哀樂之触、榮悴之迎、互藏其宅。天情物理、可哀而可樂、用之無窮、流而不滯、窮且滯者不知爾。吳楚東南坼、乾坤日夜浮。乍読之若雄豪、然而適与親朋無一字、老病有孤舟相為融浹。当知倬彼雲漢、領作人者增其輝光、憂旱甚者益其炎赫、無適而無不適也。唐末人不能及此、為玉合底蓋之說、孟郊、温庭筠分為二壘。天与物其能為爾鬪分乎。

(22) 1—035 〈景〉

(23) 4—057 〈景情を生ず (景生情)〉

(24) 4—056 〈情景を生ず (情生景)〉

(25) 注(23)、(24)を参照

(26) 『中国美学範疇辞典』の原文は、「況」に作る。諸本は「矧」に作る。諸本によって、「矧」に改めた。

(27) 4—054 〈景中の情 (景中情)〉

(28) 4—055 〈情中の景 (情中景)〉

(29) 4—061 〈楽景哀を写す (楽景写哀)〉

(30) 4—060 〈哀景楽を写す (哀景写楽)〉

(31) 2—050 〈興会〉

(32) 『中国美学範疇辞典』の原文は「即」に作る。諸本は「則」に作る。諸本によって「則」に改めた。