

## 葉朗著『中国美学史大綱』第8章 漢代の美学 訳注

監訳 河内利治

訳注 亀澤孝幸・川内佑毅

栗 躍崇・青木 豊

【解題】本訳注は平成26（2014）年度大東文化大学大学院文学研究科書道学専攻博士課程後期課程開設科目「中国書学演習（三）」における受講者の演習発表の成果の一部である。すでに2008年度より演習発表成果を公刊しつづけており、「葉朗著『中国美学史大綱』序論訳注」（『書道学論集』6）、同「第11章唐五代書画美学訳注」（『書道学論集』7）、「第13章宋元書画美学訳注」（『書道学論集』8）、「第9章魏晋南北朝の美学（上）第1節訳注」（『書道学論集』9）、「同（上）第2節～第4節訳注」（『書道学論集』10）、「同（上）第5節～第6節訳注」（『書道学論集』11）がそれである。本訳注はその継続である。テキストはこれまでと同じく、葉朗著『中国美学史大綱』上海人民出版社1985年11月第1版、2002年9月第6次印刷本を使用した。（監訳者）

漢代の美学は、先秦の美学から魏晋南北朝の美学へと発展してゆく過渡期に当たる。

漢代の哲学の元氣自然論と形神論が、魏晋南北朝の美学に大きな影響を与えた。魏晋南北朝の美学は老莊美学への回帰とみなすことができるが、それはまさしく漢代の哲学（おもに『淮南子』と『論衡』のふたつの著作）によってもたらされたのである。

『淮南子』の美と美の感受に関する論述、王充の真・善・美の統一論と文化発展観は、美学史の上でも大きな影響があった。

### 第一節 漢代美学の過渡的特徴

美学史からみると、漢代の思想家の重要な著作はふたつある。ひとつは前漢の『淮南子』であり、もうひとつは後漢の『論衡』である。

『淮南子』は淮南王・劉安が門下の食客集団を組織して編著した論文集である。『漢書』によれば、劉安の下に集った食客は「数千人」にもものほり<sup>1</sup>、一大学術集団となっていた。『淮南子』は原名を『淮南鴻烈』といい、およそ漢の景帝の時<sup>2</sup>に成立した。

『淮南子』という一冊の書物の思想は雑多であるが、その基調は老子の学説に近い。ゆえに後漢に注釈書を著した高誘は「旨、老子に近し<sup>3</sup>」（その主旨は老子に近い）と述べている。

『論衡』は後漢の唯物主義哲学者、王充<sup>4</sup>（27-約97）<sup>①</sup>の著作であり、全85篇のうち84篇が現存する<sup>5</sup>。

『淮南子』と『論衡』はいずれも哲学の著作であるが、ゆたかな美学思想が含まれており、美学史上、重要な影響があった。

『淮南子』と『論衡』の両著からみれば、漢代美学が過渡的な特徴を帯びていることがはっきりする。つまり漢代の美学は、先秦の美学から魏晋南北朝の美学へと発展してゆく過渡期に当たる。それはおもにつきの二点に表れている。

第一に、先秦の孔子と儒家の学派は、人間が築きあげた礼楽文化、芸術の政治教化の働き、審美と道徳観念の密接なつながりを重視していたが、漢代の国家的宗教神学体系によって、儒家のこうした美学も神秘主義的な美学へと発展するに至った<sup>6</sup>。魏晋南北朝になると新たな傾向が生じる。すなわち、自然自体の美、芸術は自然の

道に通じなければならないといったことが重視されるようになり、先秦の儒家学派とは異なり、芸術の政治教化の働きや審美と道徳観念の密接なつながりは重視されなくなった。宗炳の「懐を澄ませて象を味わう」<sup>7</sup>という命題こそ、このような傾向を集約的に表すものである。したがって、ある意味で、魏晋南北朝の美学の展開は、孔子美学の否定であり、老荘美学への回帰であるといえる。またそうした回帰は、まさに『淮南子』や『論衡』などの著作によって引き起こされたのである。すでに述べたように、『淮南子』は「旨、老子に近し」という性格を具えていた。王充自身も、その天道自然の思想は「儒家の説に違ふと雖も、黄老の義に合えるなり」<sup>8</sup>と述べている。『淮南子』と『論衡』はいずれも『老子』の哲学を展開したものであり、「自然」を崇拜して漢代の国家的宗教神学体系に対抗し、批判を加えた。それは魏晋南北朝の美学の発展に重大な影響を与えた。魏晋南北朝の美学者たちは、『淮南子』と『論衡』を通して老子美学の影響を受けたのである。

第二に、先秦哲学の哲学範疇の多くは魏晋南北朝にきわめて重要な美学範疇へと転化するが、漢代はまさにその前夜に当たり、漢代の美学は橋渡し役を果たすものであった。たとえば、先秦哲学の「気」という範疇は、『淮南子』と王充の元氣自然論を経て、魏晋南北朝において美学範疇へと転化し、「気韻生動」という美学思想を生んだ。また、先秦哲学の「形」と「神」という一対の範疇は、『淮南子』と王充の形神論を経て、やはり魏晋南北朝において美学範疇へと転化し、「伝神写照」という美学思想を生んだ——など。この点からも、漢代の美学ははっきりと過渡的な特徴を示しているといえよう。

## 第二節 漢代の元氣自然論

『淮南子』と王充はともに、老子と『管子』四篇の「気」の学説を継承した上で発展させ、独自の元氣自然論の哲学を作り上げた。紙面が限られているので、『淮南子』のこの点についての理論には触れず、王充の元氣自然論について重点的に述べよう。

王充の考えでは、天地万物はすべて「元氣」によって構成される。「元氣」は根源的な物質元素である。彼はつぎのようにいう。

天地は、含気の自然なるなり。(「談天篇」)

(天地は精気を受けて自然に存在するものである。)

天は人を去ること高遠、其の気莽蒼<sup>もうそう</sup>として端末無し。(「變動篇」)

(天体は人から離れること遠く、その気が青々として果てしない。)

天地気を合わせ、万物自ずから生ず。(「自然篇」)

(天の気と地の気の一つになって、万物が生み出される。)

天は上<sup>かみ</sup>を覆い、地は下<sup>しも</sup>に優<sup>あ</sup>す、下気は上蒸し、上気は降下し、万物は自ずから其の中間に生ず。(「自然篇」)

(天は上空を蔽い、地は下に横たわり、下の気は上へ向かって昇り、上の気は下へ向かって降り、万物はひとりで天地の間にできる。)

王充の考えでは、世界の万物が多種多様な姿をしているのは、それぞれに与えられた元氣の質や量がちがうからだ。人も万物と同じように、元氣を受けて生まれる。ただし、人に与えられるのは、元氣のなかでも最も精妙な部分、すなわち「精気」であり、それゆえに人は知恵をもつという。王充は次のように述べる。

人の天地に生ずるや、猶お魚の淵<sup>ふち</sup>における、蟻<sup>あし</sup>虱<sup>しつ</sup>の人におけるがごとし。気に因りて生じ、種類相い産まる<sup>8</sup>。(「物勢篇」)

(人が天地間に生ずるのは、魚が淵に棲み、しらみが人に住みつくようなものである。気によって生まれ、いろいろな種類のものできる。)

夫れ倮虫三百六十、人之が長と為す。人は物なり、万物の中の智慧有る者なり。其の命を天に受け、気を元に稟くる、物と異なる無し。(「弁崇篇」)

(いったい丸裸の動物は三百六十もあって、人がその筆頭である。人は動物の一種であり、万物のうちで知恵のある者だ。人は命を天から受け、また天地間の元気から気を授かっていることは、万物と同じだ。)

人の生くる所以の者は精気あればなり。(「論死篇」)

(人が生きていられるのは、精気があるためだ。)

王充はさらに、人が具えもっている元気の質や量がちがうため、人の性質にもまた善悪賢愚といったちがいがあると考える。彼は次のようにいう。

気を稟くるに泊厚有り、故に性に善悪有るなり。(「率性篇」)

(天地の気の受け方には厚薄がある。だから人の本性にも善と悪があるのだ。)

是の故に酒の泊厚は、同じに麴蘖を一にし、人の善悪は共に元気を一にす。気に少多有り、故に性に賢愚有り。(「率性篇」)

(したがって、酒の厚薄は同一のこうじからであり、人の善悪も同一の元気からである。元気の少ないのと多いのとがあるので、賢なる性と愚かな性とができる。)

王充の元気自然論は漢代の国家的宗教神学体系と対立するものだ。かれは道德性を天地万物の上に置くことや神秘主義的な天人感応説<sup>9</sup>に反対し、「天道自然」を重視する。彼はいう。

夫れ天道は自然なり、無為なり。如し人に讒告せば、是れ有為にして、自然に非ざるなり。黄老の家、天道を論説すること、其の実を得たり。(「讒告篇」)

(いったい天道は自然であり、無為である。もし天が人に讒告するというなら、有為であって、自然ではない。黄老学派の天道についての説が実際に合致している。)

天の動行するや、気を施すなり。体動けば気乃ち出で、物乃ち生ず。……天動いて以て物を生ずるを欲せずして、物自ずから生ず、此れ則ち自然なり。気を施すは物を為すを欲せずして、物自ずから為る、此れ則ち無為なり。天を自然無為と謂う者は何ぞ、気なり。恬澹無欲、無為無事なる者なり。(「自然論」)

(天の活動は、気を与えることにある。天体が活動すれば気が放出され、万物がそこで発生する。……天が活動して、万物を発生させたいと思わなくとも、万物がひとりでに生ずる。それが自然というものだ。気を与えるのは、物を作りたいと思わなくとも、物がひとりでにできる。これが無為である。なぜ天を自然無為だというのか、天は気であるからだ。気というものは、静かでさっぱりして欲がなく、自然のままでもせず、何の仕事もしないものだ。)

王充はこうした元気自然論によって、国家宗教の唯心主義、神秘主義哲学に対する鋭い批判を展開した。このような批判は、美学の領域にも及んだ。たとえば、儒家はつぎのように触れ回っていた。「師曠の『清角』の曲、一たび之を奏すれば、雲の西北より起こる有り。再び之を奏するや、大風至り、大雨之に随い、帷幕を裂き、俎豆を破り、廊瓦を墮とす。坐する者は散走し、平公恐懼し、廊室に伏す。晋国大いに旱し、赤地三年、平公癘病す<sup>10</sup>」(師曠が「清角」の曲を一度弾くと、雲が西北から起こってくる。二度弾くと、大風になり、大雨が伴い、

テントを引き裂き、俎豆〔祭器〕を壊し、廊下の屋根瓦を吹き落とす。座っていた者は、ばらばらに逃げ出し、平公は恐れて、わき部屋に平伏し、晋国は大旱魃になり、国土が丸裸になること三年、平公は重病になった。王充はこれを完全なる妄言と考えた。風や雨はすべて気の運動であるので、考えたり感じたりすることはなく、自然無為であり、師曠の「清角」の曲に感動することなどできない。王充はいう、「三尺の木、数弦の声の天地を感動せしむるは、何ぞ其れ神なるや。此れ復た一哭して城を崩し、一歎して霜を下らすの類なり」(三尺の木器、数弦の音声くらいで、天地を感動させるとは、何とまあ不思議なことか。これも一度泣いただけで城を崩し、一度の嘆きで霜を降らせた類である)<sup>③</sup>。すなわち、師曠の演奏が風雨を呼ぶことができると信じたり、杞梁の妻が泣いたら城が崩れた<sup>11</sup>とか、鄒衍が獄中で天を仰いで嘆き悲しむと天が霜を降らせた<sup>12</sup>といったことを信じるのは、いずれも荒唐無稽であるというのだ。王充の考えでは、「或いは時に『清角』を奏せし時、天偶たま風雨し、風雨の後、晋国適たま旱し、平公楽を好み、喜笑度に過ぎ、偶たま瘡病を發せしならん。伝書の家、信じて以て然りと為し、世人覩見し、遂に以て実と為す。実は樂聲は此を致す能わず。何を以て之を驗する。風雨の暴かに至るは、是れ陰陽の乱れなり。樂は能く陰陽を乱し、則ち亦た能く陰陽を調うるなり。王者何ぞ身を修め行いを正し、善政を拡施するを須いん。鼓をして陰陽の曲を調えせしめば、和氣自ずから至り、太平自ずから立たん」(ひょっとして、「清角」を弾いたとき、天が偶然風雨になり、風雨のあとで、晋国が偶然旱魃に見舞われ、平公が音楽好きで喜笑が度外れのため、偶然重病を引き起こしたかもしれない。伝書者は信用してその通りだと思い、世間の人はそのを読んで、本当だと考えたのである。その実、音楽の声でこうまではできない。どうしてこれを実証するか。急に風雨になるのは、陰陽の乱れからである。もし音楽が陰陽を乱せるものならば、また陰陽を調えられるはずだ。王者が何も操行を修め正して、善政を拡げ施す必要はなくなる。太鼓をたたいて陰陽の曲を調えさせれば、自然に和氣がおとずれ、自然に太平になるであろう)<sup>④</sup>。これはまさに「礼」「楽」を神秘化した唯心論の観点を批判したものである。

王充の元氣自然論の唯物主義哲学は、美学史上、重要な地位を占めている。それはたんに魏晉南北朝の美学に直接的な影響を与えたのみならず、中国美学史全体にも深い影響を与えたのである。清初の二大思想家である王夫之と葉燮は、自身の唯物主義的美学体系を築くとき、ともに王充の学説を継承し発展させた<sup>13</sup>。葉燮の枕元につねに『論衡』が置かれていたのは決して偶然ではないのだ。

### 第三節 漢代の形神論

漢代の思想家は先秦哲学を基礎として、「形」と「神」の関係について更に探究した。

歴史家の司馬談(司馬遷の父親)は、「六家の要旨を論ず」で道家思想を論じて「形」と「神」の問題に触れ、以下のように述べている。

凡そ人の生くる所のものは神なり。託する所のものは形なり。神は大用すれば則ち竭き、形は大勞すれば則ち敝る。形神離るれば則ち死す。死者はまた生くべからず。離るるものはまた反るべからず。故に聖人これを重んず。これに由りてこれを觀れば、神は生の本なり。形は生の具なり。先づその神を定めずして<sup>14</sup>、曰く「我以て天下を治むる有らん。」と曰ふ。何に由るや。(『史記』太史公自序に引く「六家要旨を論ず」より)(おおよそ人に生命あらしめているものは精神であり、生命を託しているものは肉体である。精神は使い過ぎれば消耗し、肉体も酷使すれば疲れ果てる。肉体と精神が分離したとき、人は死ぬ。死んだら二度と生き返れず、分離した肉体と精神は二度ともとに戻ることはできない。それゆえ聖人はこの死を重んずるのである。このように見れば、精神は生命の本源であり、肉体は生きるための道具である。まずこの精神を安定させることをせずに、「私は天下を治める方策がある」と言ったところで、何によるというのか。)<sup>15</sup>

司馬談の形神論には2つの注意すべき点がある。一つ目は「神」は生命の根元であると強調している点であり、二つ目は「形」と「神」を切り離すことができないと強調している点である。

『淮南子』は、その元氣自然論の立場から「形」と「神」の関係を論じる。人の「形」と「神」は、みな「氣」から構成されているとみなして、以下のように述べている。

夫れ精神は天より受くる所にして、形体は地より稟くる所なり。(「精神訓」)  
(精神は天から受けたもの、肉体は地から稟けたものである。)  
煩気は虫と為り、精気は人と為る。(「精神訓」)  
(混濁の気は鳥獸介虫となり、清純の気は人となった。)

これは、人の精神が「精気」によって構成されることを述べている。

『淮南子』は、「形」、「神」、「氣」の三つは内在する関係にあるとして、以下のように述べている。

夫れ形は生の舎なり、氣は生の充なり、神は生の制なり。一も位を失えば、則ち三者傷る。(「原道訓」)  
(いったい、形体は生の宿るところ、氣〔志〕は生の実質、精神は生の統率者であって、その一が居所を失えば、三者全体に傷がつく。)<sup>16</sup>

これは、人の形体は生命の宿る宿舎であって、氣は生命の本質であり、精神は生命の統轄であり、一つでも失われると三者全てに支障をきたすということである。

『淮南子』のこのような観点が、『管子』四篇に由来することは明らかである<sup>17</sup>。『淮南子』と『管子』四篇は共に、精気を用いて人の精神現象を解釈している。これにより、『淮南子』と『管子』四篇は共に、精気は人の形体内にあり、自由に入出入りすることが可能であると見なしている。いわゆる「養神」は、すなわち「精神をして内、形骸を守りて外に越らざらしむ(精神を身体の内止めて外に散らさないようにする)」であり、精気を外へ流出させないことである。このことが出来てはじめて人は聡明となることができ、「精神盛んにして気散らざれば則ち理なり。理なれば則ち均なり。均なれば則ち通ず。通ずれば則ち神なり。神なれば則ち以て視るに見えざる無く、以て聴くに聞こえざる無く、以て為すに成さざる無し。(精神が活発となり気が散らなければ、心はおさまる。心がおさまれば、均衡が保たれる。均衡が保たれば、万事に通曉できる。万事に通曉できれば、神(靈妙自在な状態)となる。神であればこそ、視て見えぬものはなく聴いて聞こえぬものはなく、為して成らぬものはない。)<sup>18</sup>である。

しかし、『淮南子』の形神論を『管子』四篇と比べると、『淮南子』では「神」が「形」をつかさどることが特に強調されており、若干の差異がある。

故に心は形の主にして、神は心の宝なり。(「精神訓」)  
(つまり心は肉体の主であり、精神は心の宝である。)  
神は形よりも貴きなり。故に神制すれば則ち形従い、形勝てば則ち神窮まる。(「詮言訓」)  
(神(魂魄)は形(遺骸)よりも貴いのである。それゆえ神(精神)が優位を占めれば形(形体)が従属し、形が勝てば神が窮迫する。)  
神を以て主と為す者は、形従って利あり、形を以て制と為す者は、神従って害あり。(「原道訓」)  
(神が主となる者は、形はこれに従属するので利となるが、形が制御すれば、神はこれに従属するので害となる。)

これらは皆、「神」が「形」の主体であることを述べたものである。

『淮南子』は、その神が形より貴く、神によって形を制するという観点を芸術領域に運用し、「形に君たるもの（君形者）」という概念を提げた。先秦の荘子は、かつて「其の形を使う者（使其形者）」の概念を提示した<sup>⑥/19</sup>。「其の形を使うもの」とは、すなわち精神を指す。『淮南子』の「形に君たる者」の概念と荘子の「其の形を使う者」の概念の内包する所は同じである。『淮南子』は、芸術（絵画・音楽）にもし「形に君たる者」がなければ、人に美しいと感じさせることはできない、と説く。「説山訓」には以下のようにある。

西施<sup>おもて</sup>の面を画けるは、美なれども説<sup>よろこ</sup>（悦）ぶべからず。孟賁<sup>か</sup>の目を規けるは、大なれども畏るべからず。形に君たるもの亡ければなり。（「説山訓」）

（絵に描いた西施（古の美人）の顔は、[それがいかに]美しくても悦楽させることはできない。絵に描いた孟賁（古の力士）の目は、[それがいかに]大きくても畏怖させることができない。その形に君たるべきもの〔すなわち精神〕がないからである。）

たとえ西施の外形が美しく描かれていたとしても、「形に君たる者」がなければ表現に内在する精神の表現がなく、楽しいという感情が生じることはない。また、孟賁<sup>もうほん</sup>（古代の猛将）の眼を大きく描いたとしても、「形に君たる者」がなく内在する精神の表現がなければ、畏敬の念を感じることはできない。これは、事実上、絵画芸術における「伝神」の重要性を強調するものである。

「覧冥訓」にはこのようにある。

昔、雍門子、哭を以て孟嘗君に見ゆ。已にして辞を陳べ意を通じ、心を撫して声を発す。孟嘗君、之が為に増ます<sup>むせ</sup>歎びて<sup>うらあつ</sup>歎唱し、流涕狼戾して止むべからず。精神、内に形して、外、哀を人の心に諭す、此れ不伝の道なり。俗人の其の形を君たるものを得ずして、其の容<sup>かたち</sup>を<sup>なま</sup>效わしむれば、必ず人の笑わるる所と為らん。（むかし雍門子は、歌哭〔の芸〕をもって孟嘗君にまみえた。さて、挨拶もおわって胸をさすりながら歌い始めると、孟嘗君は声が出なくなるほど幾度も感涙し、その涙は止まるところがなかった。このように、精神（まごころ）が内に形づくられることによって、はじめて悲哀の情を他人の心にも催されることができたのであるが、これは学んでなし得ることではない。平凡な人間に形を制御するもの（精神）がないまま、外形だけ真似をさせても、人の笑いを買うだけである。）<sup>20</sup>

高誘の注に、「哭、猶お歌のごとし。見、猶お感のごとし」とある<sup>21</sup>。この逸話からすれば、雍門子の歌唱が孟嘗君を声も出せずに感涙させることができたのは、内在の情感が表現されていたからである。もし、内在の情感（「形に君たる者」）がなければ、ただ雍門子の歌唱を表面的に模倣したにすぎず、人を感動させることができないばかりか、かえって嘲笑を買ってしまうのである。

また、「説林訓」には以下のようにある。

但<sup>えん</sup>（但）をして筍を吹かしめ、工をして<sup>きやう</sup>竅<sup>おさ</sup>を<sup>おさ</sup>厭えしめば、節に中ると雖も聴くべからず。其の形に君たる者無ければなり。

（下手な奏者に筍（笙の大型のもの）を吹かせ、名人にその穴を指でおさえさせると、節はかなっているものの聞けたものではない。形（演奏された音曲）に主宰となるもの（演奏者の心）がないからである。）<sup>22</sup>

高誘の注に、「但、古の吹くを知らざる人なり」とある。筍を吹けない人に筍を吹かせ、筍を吹ける人に孔を

押さえさせることによって出てきた音は、リズムやテンポはそれなりに揃っていたとしても、「形に君たる者」がないので内在の情感を表現できず、人に美しいと感じさせることはできない、ということである。これもまた、芸術における「伝神」の重要性を強調したものである。

王充もまた、元氣自然論の立場から「形」と「神」の関係について述べている。彼は『淮南子』と同じく、人の形体と精神はみな、気によって構成されているとみなしている。形体を構成するのは陰気、精神を構成するのは陽気である。陰気も精気である。彼は次のように述べている。

夫れ人の生ずる所以の者は、陰陽の気なり。陰気は主として骨肉を為し、陽気は主として精神と為る。人の生ずるや、陰陽の気具わる、故に骨肉は堅く、精気は盛んなり。精気は知と為り、骨肉は強と為る。故に精神は言談し、形体は固守す。骨肉と精神と、合錯して相持す。故に能く常に見<sup>あらわ</sup>れて滅亡せざるなり。(「訂鬼篇」)

(いったい人が生まれるのは、陰気と陽気とによる。陰気は主として骨肉となり、陽気は主として精神となる。人が生まれるとき、陰気と陽気とがそろうので、骨肉は堅固で、精気は強盛である。精気は知覚となり、骨肉は強い形体となるので、精神は談論するし、形体は生存を維持する。骨肉と精神とが互いにもちつもたれつするので、人はいつも現れていて滅びないのである。)

王充は、精気は形体を拠りどころとしなければならず、それによってはじめて知的なはたらきを持つと考えている。

また、以下のように述べる。

人の聡明智恵ある所以の者は、五常の気を含むを以てなり。五常の気の人に在る所以の者は、五蔵の形中に在るを以てなり。五蔵<sup>ごそう</sup>傷れざれば、則ち人智恵に、五蔵病む有れば、則ち人荒忽に、荒忽なれば則ち愚痴なり。人死すれば五蔵腐朽し、腐朽すれば則ち五常託する所なし。用<sup>もち</sup>て智を蔵する所の者已に敗るれば、用て智を為す所の者已に去る。形は氣を須<sup>もと</sup>つて成り、氣は形を須つて知る。天下に独り燃ゆるの火無く、世間に安んぞ無体独り知るの精有るを得んや。(「論死篇」)

(人が聡明で知恵のあるわけは、五常の気を持っているからだ。五常の気が人に存在するのは、五臓が形体中に在るからだ。五臓がそこなわなければ、人の知恵は働かぬが、五臓が病めば人は恍惚になり、恍惚になれば一種の馬鹿である。人が死ぬと五臓は腐り、腐れば五常の気の寄りかかる所がなくなる。知恵を蔵する所の形体が腐敗してしまえば、知恵を働かせる基礎がもうなくなってしまふ。形体は精気のおかげで成り立ち、精気は形体のおかげで知覚する。天下に何もなしに燃える火などは無いし、世間には形体がなくて単独に知覚する精気など有り得ようか。)<sup>23</sup>

このように、人の「神」が「形」を拠りどころとする必要があることは明白である。王充のこの思想は、『管子』四篇以来の「気」による学説に対して基礎的な形神論を為すものであり、大きな進歩といえる。

漢代思想家が関わる「形」と「神」の関係の論述は、魏晋南北朝美学に大きな影響を及ぼした。特に『淮南子』の「形に君たる者」の理論は、顧愷之の「伝神写照（神を伝え照を写す）」美学の直接的な起源のひとつとなった。

## 第四節 『淮南子』の論じる美と美感

『淮南子』には、美と美感の性質に関わる論述が非常に多い。先秦美学と比べると、『淮南子』はそうした思想において、いくらかの発展をみせる。

### 一 美の客観性について

『淮南子』には、美の客観性について肯定していると考えられる論述がある。例えば次のような箇所である。

琬琰の玉、汚泥ちでいの中に在るは、廉者と雖もお釋かず。弊簞へい甑せい、旃茵せんいんの上に在るは、貪者と雖もと搏らず。美の在る所、汚辱と雖も、世賤しむこと能わず。悪の在る所、高隆と雖も、世貴ぶこと能わず。(『説山訓』)  
(琬琰の美玉が汚泥の中にあれば、清廉な者ですら見過ごしにはしない。壊れた竹くずや甑の孔口(がらくたの類)が毛氈のしとねの上にあれば、貪欲な者でさえ手に取ろうとはしない。美しいものは、いかに汚辱の所にあろうと、世人はこれを軽蔑するわけにはいかず、醜いものは、いかに高尚な所にあろうと、世人はこれを尊ぶわけにはいかないのだ。)<sup>24</sup>

「琬琰」は美玉、「簞」は竹くず、「甑」は瓦器である。つまり、美玉が汚れた泥の中に落ちてても、廉潔な人は拾いあげるはずだし、壊れた竹箒と瓦器が、きれいなしとねの上に放ってあっても、欲深い人はそれを欲しないだろう、ということである。美しいものは、たとえどんなに低く評価してもやはり美しいし、醜いものは、どんなに高く評価しても、やはり醜いのである。

それは、つぎのことも意味している。すなわち、美と醜はいずれも、事物に客観的に具わった価値であり、人の主観的な願望によって変えることができないものである。これが美の客観性を肯定していることは明らかである。

### 二 形象全体における美醜についての思想

『淮南子』には次のようにみえる。

鬢えん、頰ほに在れば則ち好く、額ひたいに在れば則ち醜し。繡、以て裳と為せば則ち宜し、以て冠と為せば則ち譏らる。

(鬢(えくぼ)が頬にあれば好ましいが、額にあれば醜い。刺繡はそれを裳に施せばふさわしいが、それを冠帽に施せば非難される。)<sup>25</sup>

えくぼは頬の上にてきてこそ美しいのであり、額の上にてきれば醜い。衣服の上に花を刺繡するのは美しいが、もし帽子の上に花を刺繡すれば笑われてしまう。つまり、個別の特徴、個別の形状(線、形、色など)だけでは美醜を論じられないということである。美醜は形象全体にある。ごく単純なことだが、漢代において、形象の審美に対する認識が深まったことを示している。

### 三 美醜の相対性について

美と醜は対立するものである。しかし『淮南子』の考えでは、美しいものと醜いもの、いずれも純粹に美しかったり醜かったりするわけではない。絶対的な美も、絶対的な醜もない。『淮南子』には次のようにみえる。

嫫母にも美しき所有り、西施にも醜き所有り。(「説山訓」)

(嫫母〔のような醜い女〕にも美しい点があり、西施〔のような美人〕にも醜いところがある。)<sup>26</sup>

嫫母は古代の醜女であるが、美しいところもある。西施は絶世の美人ではあるが、醜いところもある。すなわち、美しいもの、醜いものといっても、純粹に、あるいは絶対的にそうなのではない、ということである。これが美醜の相対性という言葉によって言おうとすることの一つである。

ここで指摘しておきたいのは、『淮南子』は、美醜の相対性の認識から美醜など存在しないという相対主義に至った莊子とは全く異なるということである。美醜は相対的ではあるが、やはり区別できるものである。『淮南子』には次のように書かれている。

夫れ夏后氏の璜も、考無きこと能わず、明月の珠も、類無きこと能わず。然れども天下之を宝とするは何ぞや、其の小悪、大美を妨ぐるに足らざればなり。(「汜論訓」)

(そもそも、夏后氏の美玉、明月の珠とて無瑕というわけではない。それにも拘らず天下こぞってこれらを宝とするのはなぜか。僅かな瑕など、到底その大美を妨げるものではないからである。)<sup>27</sup>

「璜」とは、半壁形の玉である。「考」と「類」はどちらもきずの意味である。美玉も明珠も美しい。傷ひとつないことはあり得なくとも、やはり美しく、誰からも好まれるものである。美醜は相対的なものではあるが、やはりそれぞれの質には基準があり、区別することができる、ということである。

晋代の葛洪は『淮南子』のこの思想を継承した。葛洪も美醜の相対性について、例えば次のように述べている。「貴珠は賤蚌より出で、美玉は醜璞より出づ」<sup>①</sup>(値段の高い真珠は、安価な貝から出る。美しい玉は、醜い璞から出る)。「瓊琨の燿燦たるを睹ざれば、則ち瓦礫の賤しむべきを覚えず、虎豹の瑳蔚に覲わざれば、則ち犬羊の質漫たるを知らず。『白雪』の九成を聆き、然る後『巴人』<sup>②</sup>の極鄙を悟る」<sup>③</sup>(玉の輝かしさを見なければ瓦や石ころのつまらなさがわからない。虎や豹の毛皮の美しさを見なければ犬や羊の皮の粗悪さはわからない。陽春白雪(昔の名曲)の九楽章を聞いてはじめて巴(四川省)の俗曲の鄙しさがわかる)<sup>29</sup>。その意味は、美醜は相対的に存在するものであり、反対に転じうるものである、ということである。しかし葛洪は、美醜にはなお各々質に基準があると考える。彼は次のようにいう。

能言、堯を褒めざる莫きも、而して堯の政、必ずしも皆な得ざるなり。挙世、桀を貶らざる莫きも、而して桀の事、必ずしも尽く失たらざるなり。故に一条の枯、繁林の蓊藹を損わず。蒿麦、冬に生じるも、畢発の肅殺を解く無し。西施、悪き所有るも其の美を減ずる能わざるは、美多ければなり。嫫母、善き所有るも其の醜を救う能わざるは、醜篤ければなり。(『抱朴子』博喻)

(口の利けるほどの人はみな堯の政治を褒める。しかし堯の政治の全部がよいとは限らない。世間の人はみな桀をそしめる。しかし桀の行ないのすべてが間違いとは限らない。だから、一本の木が枯れても、鬱蒼とした林全体には障りはない。蒿と麦が冬に生えても、寒風が草木を萎えさせることは免れようもない。西施の顔に少々の難があっても美人であることには変わりがないのは、美しさの方が多いためである。嫫母の顔にも美しいところがないではないが醜いことに変わりがないのは、醜さの程度がひどいからである。)<sup>30</sup>

この思想と『淮南子』の思想は一致するものである。

#### 四 美の多様性についての思想

『淮南子』では、美の存在形式は多種多様で、単一ではないと考えられている。同様に、芸術の表現形式もまた多様であると考えられている。『淮南子』には次のようにいう。

佳人、体を同じくせず、美人、面を同じくせざるも、皆目を説とらこばしむ。(「説林訓」)

(佳人は姿が同じではなく、美人は顔が同じではないが、みな人の目を悦ばせる。)

西施・毛嬙、状貌同じかる可からざるも、世、其の好美を称するは鈞ひとしきなり。(「説林訓」)

(西施と毛嬙は、状貌が同じであることはないが、世人がその美貌を称えることは同じである。)

秦楚燕魏の謳うたうや、転うた(高誘注：転は音声なり)を異にして皆楽しみ、九夷八狄の哭するや、声を殊にして皆悲しむ。(「修務訓」)

(秦・楚・燕・魏の人が歌う場合、その声調は日々異なるが、同じく皆楽しんでいるのである。九夷八狄の人が哭する場合、その哭声は日々異なるが、悲しんでいるという点では一である。)<sup>31</sup>

これらが意味するのは、同じように美しいものであっても、形は決して同じではなく、同じように情感を表現する音楽であっても、声の調子は決して同じではない、ということである。美と芸術は、一つの模式、一つの調子ではあり得ないのである。美の多様化についてのこうした思想は、芸術の発展にとって積極的な意義をもつものであった。

#### 五 美と人の労働による創造との関係について

『淮南子』にいう。

清醜らいしの美、耒耜らいしに始まり、黼黻ほふつの美、杼軸しゆじくに在り。(「説林訓」)

(清酒のうまさは、耒耜に〔よって耕して原料を稔らすことから〕始まり、黼黻(衣服のぬいとり模様)の美しさは、杼軸(機織りの横糸と縦糸を巻く道具)に〔よって布を織りなすこと〕ある。)

「醜」は酒であり、「黼黻」は礼服に黒と白ないし青と黒を交互に刺繍した模様である。人が道具を利用し、労働して生産することで、美しいものを創り出すことができる、というのである。

また次のようにもいう。

百困ちりぼの木、斬りて犧尊きけつと為し、之に鑲ちりぼむるに刮刷きけつを以てし、之に雑ちりぼうるに青黄を以てし、華藻きけつ鏤鮮きけつ、龍蛇虎豹、曲さに文章を為す。然るに其の断は溝中に在り。壹ひとたび犧尊を溝中の断に比ぶれば、則ち醜美間あるなり。(「俶真訓」)

(百抱えの大木を斬って酒樽を作ると、これに彫刻を施し、青や黄で彩色し、華麗な文様や金で飾り、龍蛇や虎豹の姿を描き、すべて精妙に装飾が施される。一方、残りの木の断片は溝の中にすてられる。美しく飾られた酒樽と溝の中の断片とを比べると、美醜の差は極めて大きい。)

人が労働中に大木を切り落とし、一つの芸術品を作り出す。それは美しいが、溝の中にすてられた木の断片は醜い、という意味である。

これらの話はすべて、人が労働から生み出す創造美ともいうべき思想に触れている。当時このような思想があったことは、称えるべきことである。

## 六 美の感じ方の違いについて

孟子はかつて美感の共通性について説いた<sup>32</sup>。一方、『淮南子』は別の面について述べている。例えば次のようにいう。

夫れ哀<sup>かなしみ</sup>を載する者は歌声を聞くも泣き、楽<sup>たのしみ</sup>を載する者は哭する者を見ても笑う。楽しむべきを哀しむ者、哀しむべきを笑う者は、載すること然らしむればなり。(「齊俗訓」)

(いったい、悲哀に沈む者は歌声を聞いても泣くし、快楽に耽る者は哭泣する者を見ても笑う。楽しむべきことを悲しみ、悲しむべきことを笑うのは、[対象の如何ではなく] 自分の心情のありようがそうさせているからなのである。)<sup>33</sup>

心に憂有る者は、………琴瑟<sup>……きんしつめい</sup>鳴竽をも、楽しむこと能わざるなり。(「詮言訓」)

(心に憂いをもつ者は、………琴瑟や鳴竽(ふえ)を聞いても楽しまない。)<sup>34</sup>

夫れ菱采を歌い陽阿を発するに、鄙人之を聴けば、此の延露・陽局に若かずとするは、歌う者の拙きに非ず、聴く者異なればなり。(「人間訓」)

(いったい [みやびな] 采菱・陽阿の曲を歌っても、田舎者がこれを聴けば、[卑俗な] 延露・陽局の方がましだと感じるのは、歌い手が下手だからではなく、聞き手が [いつも聞きなじんでいる歌とは] 違っているからなのである。)<sup>35</sup>

これらはいずれも、美の感じ方の違いについて述べたものである。美の感じ方に違いが生まれる原因はさまざまである。審美主体(人・心)の文化的教養、心理状態(情緒・心境)などの違いによって、美の感じ方が違ってくるのである。しかし『淮南子』は、その違いは決して美の客観性を否定するものではなく、いわゆる「歌う者の拙きに非ず、聴く者異なればなり」という考え方を認めている。

こうした美の感じ方の違いに関する論述の中には、つぎのような思想も含まれている。すなわち、美的客体(歌・声)は、ある程度の審美能力と審美心理を持つ主体があって初めて実際の審美対象になりうる、というものである。このような観点は、後世の人にも大きなヒントを与えた。

## 七 美の感覚器官について

『淮南子』は、美の感覚器官の問題にも触れている。「泰族訓」には次のような一節がある。

凡そ人の生くる所以は、衣と食となり。今、之を冥室の中に囚<sup>とら</sup>うれば、之を養うに芻豢を以てし、之を衣するに綺繡を以てすと雖も、楽しむこと能わざるなり。目の見る無く、耳の聞く無きを以てなり。隙穴を穿ち雨の零つるを見るも、則ち快然として之に嘆ぜん。況んや戸を開き牖を發き、冥冥従り炤炤を見るをや。冥冥従り炤炤を見るすら、猶尚<sup>なほ</sup>肆然として喜ぶ。又況んや室を出で堂に坐して、日月の光を見るをや。日月の光を見るすら、曠然として楽しむ。又況んや泰山に登り、石封<sup>36</sup>を履みて、以て八荒を望み、天都の蓋の若く、江河の帯の若く、万物<sup>37</sup>の其の間に在る者を視るをや。其の楽しみ為る、豈に大ならざらんや。(「泰族訓」)

(そもそも人が生きられるのは、衣と食のゆえである。しかし暗室の中にとじこめれば、おいしい食物をあたえ美しい衣服を着せても、楽しむことはできない。目に何も見えず耳に何も聞こえぬためである。[その時は] ふし穴をあけて雨だれを見ても、心がうきたち嘆息もでよう。まして戸や窓をあげはなち、暗闇から

明るみを見ればなおさらであろう。暗闇から明るみを見てすらなお手ばなしで喜ぶ。まして更に部屋から出て堂に坐り、日月の光を見ればなおさらであろう。日月の光を見ても、はればれと心楽しくなる。ましてや更に泰山に登り〔頂きの〕石封の上に立ち、八方を展望し、天都がかさのごとく、江河が帯のようで、万物がその中にあるのを見ればなおさらであろう。その楽しみは、何と大きなものであろうか。)

この一節が意味するのはつぎのようなことである。人は服を着てご飯を食べることによって自分の命を維持しているが、美味しい物を食べ、綺麗な服を着るだけで、何も見えず何も聞こえなければ、美を感じることはできない。美を感じようとするなら、必ず耳と目の二つの感覚器官によって天地万物を観照しなければならない。この観照が無限に近づけば近づくほど、得られる美感はより強くなる。

『淮南子』のこの箇所はきわめて興味深い。美感には二つの重要な特性があるというのだ。第一に、人の生理的欲求が満たされることと美感（審美享受）とは決して等しくなく、美感（審美享受）は人の生理的欲求を超越するものである。第二に、人のもつ感覚器官がすべて審美のための感覚器官であるというわけではない。審美のための感覚器官は「耳」と「目」の二つに限られる。

もちろん「目」と「耳」は、審美のための感覚器官として、人間の全心理活動から離れて、単独で働くことはできない。『淮南子』の次の二つの箇所からは、作者がこの点に着目し、さらには強調していることがわかる。

且つ人の情、耳目は感動に応じ、心志は憂楽を知り、手足の疾<sup>しつよう</sup>蓋<sup>う</sup>を攢ち、寒暑を辟くるは、物と接する所以なり。（「俶真訓」）

（それに人の情は、耳目は外の刺戟に感応し、心志は憂楽を実感する。また手足が痛痒を除こうとし、寒暑を避けようとするのは、外物と接するからである。）

今、人の眚<sup>けいぜん</sup>然として能く視、管<sup>けいぜん</sup>然として能く聴き、形体能く抗して、百節は屈伸す可く、察は能く白黒を分ち、醜美を視、而して知は能く同異を別ち、是非を明かにする所以は何ぞや。氣之が充と為り、神之が使と為ればなり。（「原道訓」）

（いま、人がよく物を見定め、よく音を聞き取り、からだ<sup>が</sup>能く動いて関節を屈伸させることができ、その聡明は能く白黒醜美を区別し、その知慮は能く同異是非を弁別することができるのは何故であろうか。それは氣志が人に充実し、精神がその指揮をとっているからである。）

ここから明らかなのは、『淮南子』の作者の考えでは、「目」と「耳」が審美の感覚器官ではあるが、美感を感じ取ることができるのは、人間の全心理活動の系統（「心」、「志」、「神」、「氣」）に頼らなければならないということである。

以上、『淮南子』の美および美感に関する論述を紹介した。それらは簡潔ではあるが、高度な概括であるため、美学史上の影響はとて大きい。

## 第五節 芸術の「真」「善」「美」統一についての王充の論説

芸術作品について、王充は二つの基本条件を求める。一つは真実であり、もう一つは有用である。

はじめに一つめの基本条件、芸術作品に真実を求めることについて述べよう。

この条件は、王充の唯物主義哲学体系によって決定される。王充の『論衡』の主たる思想を総括して言うなら、「虚妄を疾み、実誠を求む」<sup>39</sup>の六字である。ここで言う「実誠」とは、まず、作品に記されている事が真実で信じられ、現実生活の「実事」が反映されていなければならないということである。さらに、作品中の道理は

必ず真理であり、客観世界の規律が正確に反映されていなければならない、それによって真偽を分別して、是非を明らかにすることを助けるものでなければならないということである。簡単に言えば、「実誠」とは、「事」は実であり、「理」は真であらねばならないということである。

王充が芸術に求めるこの条件は、先秦美学に比べて一つの発展である。なぜなら、先秦の美学者たちは芸術作品の「善」に多く着目する一方、「真」にはあまり着目しなかったからである。王充は「真美」を強調し、「真」であってはじめて「美」であると考えた。この美学的発展は、王充が神秘主義や唯心主義の哲学との闘争の中で作り出したものであり、称賛に値する。

内容と形式の問題における王充の観点は、この条件に基づいて、内容の「実誠」を第一として、「実を崇ぶ」という前提の下、内容と形式の統一を要求するものである。つまり「実誠、胸臆に在り、文墨、竹帛に著され、外内表裏、自ら相副称す」(真心<sup>40</sup>は胸の中にあり、文筆は竹や絹に着き、内と外、表と裏は、自然に対応し、心が奮いたって、筆が自在に動く)<sup>41</sup>と言う。これは勿論正しい命題である。

この条件に基づいて、王充は誇張に反対する。彼から見れば、誇張も「虚妄の言」に属し、それは「実事」ではなく、「実誠」の条件に合致してないからである。たとえば、古書に「武王の紂を伐つ、兵は刃に血ぬらず」(周武王が商紂王を伐った時、兵士は刃に血ぬらなかった)<sup>42</sup>とあるのは、誇張のせいで事実が失われていると王充は言う。「案ずるに、高祖の秦を伐ち、還りて項羽を破るや、戰場流血、暴尸万数、軍を失い衆を亡し、幾ど死すること一再、然る後に天下を得、兵を用うること苦しみ、乱を誅すること劇し。独り周兵刃に血らずと云うは、其の実に非ざるなり。其の易きを言うは可なるも、刃に血らずと云うは、之を増せるなり」(思うに、高祖が秦を伐ち、引き返して項羽を破ったとき、戦場には血が流れ、野ざらしの死体は万もて数えるほどで、軍を見失い兵士を戦死させ、しばしば死にかけ、やっと天下を手に入れたほどで、戦争に苦しみ、処理は激しかった。ところが、ひとり周軍だけは刃を血で染めないというのは、事実ではあるまい。容易であることを言うのはまあよいとして、刃に血ぬらずというのはおまけである)<sup>43</sup>。また、古書に楚国の養由基は楊葉を射、百発百中などとも言う<sup>44</sup>。王充はこれも誇張によって事実が失われていると考える。「夫れ其の時に一楊葉を射て之に中つと云うは、可なり。其の百発して百中すと言うは、之を増せるなり」(そもそも彼が時に一枚の柳の葉を射て、的中したというのはまあよいが、百発百中はおまけである)<sup>45</sup>。『詩経』大雅に「維周黎民、靡有孑遺」(維れ周の黎民、<sup>けつ</sup>孑遺有る靡し)<sup>46</sup>のような詩句がある。これは、大旱魃のため、一人も生き残らなかったことの形容である。王充はこれも事実を失った誇張だと考える。その理由は以下の通りである。大旱魃という災害の時でも、「富人の穀食饒足する者の若きは、<sup>りんきん</sup>廩困空しからず、口腹飢えざれば、何の愁か之れ有らん。天の旱するや、山林の間の枯れざるは、猶お地の水の丘陵の上を湛めざるがごとし。山林の間、富貴の人、必ず遺脱者有らん」(食糧の十二分にある金持ちなどは、米倉が一杯で、腹をへらさないから、何の心配もない。日照りのとき、山林の中が涸渇しないのは、地上の洪水が岡の上まで水没させないのと同じである。山林の中や金持ちには、難を逃れるものがきまっている)<sup>47</sup>。王充は「実誠」を求めることから出発し、「虚妄の言」を否定する際、芸術における誇張も斥けた。それは彼が芸術の真実と歴史の実録の区別について理解していなかったことを示している。王充は「真」を強調する一方、芸術がもつべき「真」とはいかなる「真」であるかを正しく理解していないのである。

次に、二つ目の基本条件、芸術作品に有用を求めることについて述べる。

それは「善」を求めることでもある。この思想は明らかに先秦美学から継承されたものである。先秦美学は、芸術を肯定する孔子や儒家学派であろうが、芸術を否定する墨子や韓非であろうが、いずれも芸術作品は社会生活に積極的に働きかけるべきだと主張する。王充は彼らの影響を受けて、文章は「世用を為す」<sup>48</sup>べきであると主張し、次のようにいう。

世の用を為す者は、百篇も害する無きも、用を為さざる者は、一章も補う無し。(「自紀篇」)  
(世間の役に立つものは、百篇あっても害がなく、役に立たないものは、たった一章でも何のたしにもならない。)

王充の言う「世用を為す」とは、「勸善懲悪」の道德教化の働き(「文人の筆は、善を勧め悪を懲す」(佚文篇))<sup>49</sup>と統治者の功績や道德を褒め称える働きを指すと同時に、その認識面の働き、つまり人々に物事の道理を分からせることも指す。この二つの働きは、先秦の美学でも論じられている。しかし、先秦の美学者に比べて、王充は芸術作品についての認識作用をより一層重視する。したがって、王充の言う「世用を為す」は、先秦美学よりもその含意が広く、政治的功利に結びつく傾向は弱まっている。

とはいえ、芸術作品の「世用を為す」という特殊性について、王充の認識は不十分である。芸術作品の美感作用についての王充の認識は、先秦の思想家たちに及ばないようだ。たとえば、王充は絵画について全く理解していない。彼は、芸術の働きは道德の感化であり、絵画の効用は文章に及ばないと考える。王充は「人好んで図画を観る者は、図上に画く所、古の列人なればなり。列人の面を見るは、其の言行を観るに孰<sup>いずれ</sup>与ぞ。これを空壁に置くに、形容具に存するも、人の激勸せざる者は、言行を見ざればなり。古賢の遺文、竹帛の載する所、燦然たるは、豈に徒だ墻壁の画のみならんや」(人が図画を見るのを好むのは、画面に描かれているものが、昔の偉人だからだ。偉人の顔を見るのと、その言行を知るのと、どちらがよいか。これを空壁に掛けておくと、容貌がまごまごと現れているが、見る人を奮い立たせないのは、その人の言行を知らないからだ。昔の賢者の遺文で、書物に明らかに載せられているものは、なんと壁の図画どころであろうか)<sup>50</sup>と言う。王充は図画を食物の盛られていない金銀の皿類食器に例える。これは明らかに一面的な見方であり、王充が芸術の作用を正確に理解していないことを示している。ほかにも、王充は人と動物の美感は同じだと考えている。王充はいう。「伝書に言う、瓠<sup>こぼ</sup>芭の瑟を鼓する、淫(淵)魚出でて聴き、師曠の琴を鼓する、六馬仰いで秣<sup>まぐさ</sup>う、と。或いは言う、師曠の清徵(角)を鼓する、一たび之を奏すれば、玄鶴二八有り、南方より来りて、廊門の上危<sup>なげ</sup>に集まる。再び之を奏すれば列し、三たび之を奏すれば、頸を延きて鳴き、翼を舒べて舞い、音は宮商の声に中り、声は天を吁かす。平公大いに悦び、坐する者皆喜ぶ、と。『尚書』に曰く、石を撃ち石を拊<sup>う</sup>てば、百獸率い舞う、と。此れ奇怪と雖も然れども尚お信ず可し。何となれば則ち、鳥獸は悲声を好み、耳は人の耳とおなじなればなり。禽獸は人の食わんと欲するを見れば、亦之を食わんと欲し、人の楽を聞けば、何為れぞ樂せざらん」(伝書に、「瓠芭が瑟を弾くと、淫魚が水面に浮かんで聞くし、師曠が琴を弾くと、六馬が首を上げて秣を食う」と。また、「師曠が澄んだ徵音を弾くとき、最初の演奏で、十六羽の老鶴が南方から来て、回廊の門の棟木の上に集まる。二度目の演奏で列を作り、三度目の演奏で頸を延して鳴き、羽を広げて舞い、その音は宮や商の音階に合い、声は天を驚かすほど。平公は大満悦で、おそばの臣も皆大喜びであった」ともある。書経には、「大きな磬を撃ち、小さな磬をたたくと、多くの獸類が連れ立って舞う」と。これは奇怪なことだが、それでも信用できる。なぜなら、鳥獸は悲しい音色を好むし、聴覚は人の聴覚と同じだからである。鳥獸は人間の食物を見ると、やはり食べたくなるし、人間の音楽を聞くと、どうして音楽をせずにおれようか。<sup>51</sup>以上から、王充には人の美感の性質についての認識と研究が欠けていることがわかる。当然ながら、そのせいで王充は、芸術の働きについて正しく理解できていないのである。

王充の「実誠」と「世用を為す」というふたつの要求から窺われるのは、芸術の特殊性や、想像的思考<sup>52</sup>と論理的思考の区別についても、王充の認識が不十分だったということである。彼は芸術が「真」であり「実誠」でなければならないと主張するが、芸術作品が「真」であり「実誠」であることと、論理的文章や歴史記録が「真」であり「実誠」であることとは、それぞれ異なる形をとるということを理解していない。「実」をとらえるだけで、「虚」が芸術に果たす役割をわかっていないのである。彼がいう「真」とは、「実事」ないし論理的に「是」

であることを意味するのであって、「実事」や「是」を、「奇偉の観」「美麗の観」「奇怪の語」「華虚」「美盛の語」と完全に対立させ、「論は是を貴びて華に務めず」「実を養う者は華を育まず」と主張する。芸術は「世用を為す」べきだと主張するが、芸術作品が「世用を為す」ことと、哲学・歴史学などが「世用を為す」ことには、それぞれに特殊性があることをまったく理解していないのである。この点において、王充は先秦の思想家たちよりも理論上いくらか後退している。

魏晋南北朝に至ると、芸術の特殊性についての認識は大いに深まった。たとえば劉勰は『文心雕龍』のなかで、芸術における誇張を肯定し、見事な分析を行っている<sup>53</sup>。曹植や陸機の絵画の効用に関する認識も、王充に比べ、全体的である<sup>54</sup>。つまり、魏晋南北朝の美学は「真」と「用」の両問題において、王充よりも大きく進歩するのである。この点も、王充の美学は、先秦美学から魏晋南北朝美学へと至る過渡的な状態を示している。

しかし、王充の美学が示すこうした過渡的な状態は、直線的な上昇過程にあるのではなく、らせん状の上昇過程にあるものである。芸術の特殊性という問題について、王充の美学は先秦美学を否定するものであるといえるが、魏晋南北朝の美学はさらに王充の美学を否定するものであり、否定の否定である。

一部の著作には、「文学」という概念の分化と独立の過程に着目し、先秦から王充を経て魏晋南北朝へと至る美学の展開を、単に直線的な上昇過程、量的な増加のようにみなすものがある。「文学」という概念の分化と独立過程のみについていえば、そうした見方も可能だろう。王充にあっては、文学概念はつねに歴史・哲学と混ざり合っているため、彼のいう「文」はやはり広義の文である。もちろんこのことも、ある程度、芸術の特殊性についての王充の認識を妨げている。だが、「文学」という概念の分化と独立を論じるだけでは、芸術の特殊性についての人々の認識が変化したことを十分に示すことができない。先秦において、「文学」の概念はいまだ独立も分化もしていなかったが、当時の思想家は、文学の芸術的特殊性について意外と理解していた。したがって、「文学」という概念の分化と独立の過程に着目するだけでは、王充の美学の特徴について十分理解することはできないだろう。

王充は、芸術作品は真実であり、有用でなければならないと強調する。それは正しい命題である。だが、芸術の特殊性を理解していないため、それはやはり抽象的な命題である。ある条件下ではそれは容易に反転してしまい、誤った命題となる。このような反転は、王充の影響を受けた後世の芸術家や思想家のみならず、王充自身にもみられるものである。そのことはすでに王充の言論に確認した（芸術の誇張を否定し、絵画の効用を見下すなど）。それにもかかわらず、王充の命題は、全体的にいえばやはり正しいのであり、美学史に積極的な影響を与えた。それは十分に肯定されるべきである。

「実誠」と「世用を為す」という王充のふたつの命題からわかるのは、彼にとって芸術の「真」「善」「美」は統一されているということである。とはいえ、それはいわば初期段階の統一であり、理論の発展からいえば比較的低いレベルの統一である。芸術の社会意識形態の特殊な規律性を十分に理解していなかったがために、芸術の「真」「善」「美」の三者に内在するつながりを把握できなかったのである。それがふたたび三者の分裂に至るのは必然であって、歴史の継続的な発展過程において高いレベルの統一が求められる。のちにみるように、その高次の統一は、清初の大思想家である王夫之や葉燮に至ってようやく完成されることになる。王充から王夫之、葉燮に至る流れが、中国美学史の理論的発展の重要な領域である。

## 第六節 王充の文化発展観

後漢では、文化領域において、復古・模擬の風潮、古を尊び今を卑しむ風潮が盛んであった。王充はそうした復古主義の傾向に批判を加えた。

王充の批判には二つの出発点がある。

第一の出発点は、社会生活と社会文化の関係である。王充の考えでは、社会生活は「実」であり、文化は「華」である。社会生活はつねに発展すればするほど豊かになり、社会文化（芸術を含む）も発展するほど豊かになる。王充はつぎのようにいう。

周に郁郁の文有る者は、百世の末に在ればなり。漢は百世の後に在れば、文論辞説、安んぞ茂らざるを得ん。大を喩うるに小を以てし、民家の事を推し、以て王廷の義を睹ん。廬宅始めて成るや、桑麻纒かに有るのみ。之に居ること歴歳、子孫相続せば、桃李梅杏、丘を庵い野を蔽う。根茎衆多なれば、則ち華葉繁茂す。漢氏治定すること久し。土広く民衆く、義興り事起り、華葉の言、安んぞ繁らざるを得ん。（「超奇篇」）  
（周代に輝かしい文化があったのは、百世の後であったからだ。漢代は百世の後だから、文辞や論説がどうして盛んにならずにおれよう。ひとつ小で大を譬えるために、平民の家から推して、王廷の場合を見てみよう。掘立小屋ができたばかりのときは、ほんの桑や麻があるだけだ。何年も住んで、子孫が受け継ぐと、桃李梅杏などが、丘や野をおおうようになる。根や茎が多ければ、花や葉が茂るものだ。漢の朝廷が天下を統治することが久しい。土地は広く人民は多く、道義が振い事業が盛んになったから、実のない言葉がどうして盛んにならずにおれようか。）

つまり、社会生活が発展すればするほど、社会文化も当然ますます繁栄する、というのである。これは、「華」と「実」の関係、すなわち社会文化と社会生活の関係から文化発展の必然性を論証するものである。

第二の出発点は、文化（芸術を含む）に対する基本条件である。すでに述べたとおり、王充の文化に対する基本条件は、真実であることと有用であることである。彼はこのふたつの基本条件から出発して、文化（芸術）問題上の復古主義に反対し、「古を尊び今を卑しむ」や「古を珍として今を尊ばず」という考えに反対する。文化も芸術も発展しなければならない。王充はいう。

夫れ俗は好んで古を珍とし今を貴ばず、今の文は古書に如かずと謂う。夫れ古今は一なり。才に高下有り、言に是非有るに、善悪を論ぜずして、徒だ古を貴ぶは、是れ古人は今人より賢ると謂うなり。（「案書篇」）  
（いったい世俗の人は昔のものを珍しがって、現今のものを大事にせず、現今の文書は昔の書物に及ばないと思っている。そもそも昔も今も同じだ。ただ人の才能に上下の区別があり、言葉に是非があるだけなのに、善悪をさし措いてただ昔を貴ぶのは、昔の人は今の人よりまさっているというようなものだ。）<sup>55</sup>

善才に浅深有るも、古今有る無し。文に偽真有るも、故新有る無し。（「案書篇」）

（善の才能に浅深の差はあるが、古今のちがいはなく、文章に真贋の区別はあるが、新古の等級はない。）

事を述ぶる者は、好んで古を高しとして今を下しとし、聞く所を貴びて見る所を賤しむ。弁士は則ち其の久しき者を談じ、文人は則ち其の遠き者を著す。近くに奇にして弁、称せられざる有り、今に異にして筆、記されざる有り。（「齊世篇」）

（話をする人は、とかく昔をよいとして今日をだめだとし、早耳をだいじにし、目撃をいやしむものだ。口達者な人は、古いことを話題にし、文章家は昔のことを書くものだ。身近にも珍しいのにいいはやされない事があるし、今日にも変わっているのに書き記されないことがある。）

漢に実事有り、儒者は称せざるなり。古に虚美有れば、誠心之を然りとし、久遠の偽を信じ、近今の実を忽せにす。斯れ蓋し三増・九虚<sup>56</sup>の成る所以なり。（「須頌篇」）

（漢に事実があったのに、儒者は取り上げない。ところが昔のあてにならない善いことでも、本当にこれをもっともだとし、大昔の虚偽を信用するくせに、近代の事実をいい加減に考える。これが三増や九虚ができたわけである。）

このたぐいの話は多い。王充は盲目的に古人（賢人や聖人）、古書、故事を信じることに反対する。王充の考えでは、古人を盲信する風潮が真偽や是非を混乱させ、多くの人々が虚妄や錯誤を真・善・美を具えたものと思ひ込み、称賛するようになる。古人を盲信することに反対し、復古主義に反対する王充の考えが、文化に対する「実誠」「真美」「世用を為す」という基本条件に由来することがわかるだろう。

王充は古人を盲信することに反対し、文化の復古主義に反対する。だが、古と今の関係についての王充の観点は一面的なものではなく、決して漠然と古人や古書を否定するわけではない。真偽や虚実を取捨の基準にして判断すべきと主張するのであって、古今を取捨の基準にすることや、「古は必定貴く、今は必定賤し」という考えに反対するのである。ゆえに王充は「今に通ず」べきだといひ、「古を知り」「古を曉る」べきだともいう。古を厚くして今を薄くすることに反対しても、その逆に、今を厚くして古を薄くすべしと主張するわけではないのだ。

王充は文化の復古主義に反対すると同時に、ある論点を提示している。それは、文章の内容・形式・風格は多様かつ独創的であるべきで、古人の模倣を追求すべきではないというものである。彼はいう。

貌を飾るに類する者に彊うるを以てすれば形を失ひ、辞を調うるに似たる者に務むる者を以てすれば情を失う。百夫の子、父母を同じくせず、類を殊にして生れ、必ずしも相い似ず、各おの稟くる所を以て、自ずから佳好を為す。文必ず与に合う有りて、然る後に善と称すれば、是れ則ち匠に代わりて斲りて手を傷つけず、然る後に工巧と称するなり。文士の務めは各おの従う所有り、或いは辞を調え以て文を巧みにし、或いは偽を弁ずるに実事を以てす。必ず謀慮合う有り、文辞相い襲えば、是れ則ち五帝 是を異にせず、三王 業を殊にせざるなり。美色は面を同じくせざるも、皆な目に佳にして、悲音は声を共にせざるも、皆な耳に快なり。酒と醴は氣を異にするも、之を飲めば皆な酔う、百穀は味を殊にするも、之を食えば皆な飽く。文の当に前と合うべしと謂うは、是れ舜の眉は当に復た八彩なるべく、禹の目は当に復た重瞳なるべしと謂うなり。（「自紀篇」）

（扮装する場合おのれに似ている者に無理に似せようとすれば、自分の真相を失ってしまうし、字句を調える場合、古人の似ている者に似せようとつとめると、真情を失ってしまう。多くの人の子は、父母もちがうし、族類も別で生まれるから、互いに似ているとは限らないが、それぞれ天から受けた所によって、各自の長所を形成している。もし文章が必ず他人のものと一致して、始めて善い文章だと褒めるなら、これはすぐれた大工に替わって細工をし、怪我をしないうで始めて名人だとほめることになる。文士のしごとには、それぞれ方面があつて、言葉をととのえて巧みな文章を作つたり、事実をもつて虚偽を区別したりする。もし文章の構想が必ず前人と一致し、文章の言葉が互にかさなっている必要があるなら、これは五帝のしごとが同じで、三王の功業が同じことになる。美貌は顔がちがつても、みな見た目に美しく、悲しい歌声は声がちがつても、みな耳に気持ちよく聞こえる。酒と甘酒は氣味を異にするが、飲めばみな酔うし、穀類は味わいを異にするが、食べればみな満腹する。もし文章が前人のものと一致すべきだというのは、舜の眉がまた堯と同じく八彩なるべきだし、禹の目はまた舜と同じく二重の眸であるのが当然だということになる。）<sup>56</sup>

ここで王充は美の多様性を肯定している。それは『淮南子』の思想に近いものだ。王充はこの思想を文章（芸術を含む）創作に応用し、文章（芸術）には独創性があるべきで、内容・形式・風格（色・音・氣・味）は多様であらねばならないと考える。さらにこの点と文化（芸術）上の復古主義への反対を結びつけるのである。ほかにも、文化には創造性が必要であることを特に強調し、古書を誦んじて古人を真似ることに満足できないと述べる箇所もある。王充はつぎのように喩えている。山里に到つて、樹木や野草の名を知つていても、木を切つて小屋を建てることはできず、草を採つて薬を調合することはできない<sup>57</sup>。つまり、知っているだけで使うことが

できなければ、創造者ではないということである。世界には「学を好んで勤力し、博聞強記」なる人は多くとも、創造することができなければ、鸚鵡おうむの類にすぎず、貴ぶに値しない<sup>58</sup>。貴ぶべきは、創造にすぐれた人である。屈原はそのような天才である<sup>59</sup>、と<sup>60</sup>。こうした王充の論述には、つぎのような思想が含まれている。すなわち、文化（芸術）の発展は、文化（芸術）の独創性やその内容・形式・風格の多様化と必然的に結びつくものであり、新たな創造と内容・形式・風格の多様化を経てはじめて実現しうるものなのだ、と。これは重要な思想である。とはいえ、王充はそれについて明確に論じることはなかった。

文化発展観と復古主義に対する王充の批判は、後世に多大な影響を与えた。中国美学史（および中国文学史、中国芸術史）上、復古主義と反復古主義の争いは絶え間なく続いてきた。王充の思想は、反復古主義の思想家たちに理論的武器を与えた。晋代の葛洪から清代の葉燮にいたるまで、数多くの反復古主義の美学思想家たちが王充の影響を深く受けてきたのである。

### 【原注】

- ① 王充、字は仲任、会稽上虞（現在の浙江省上虞）の人。
- ② 『論衡』自然篇
- ③ 『論衡』感虚篇
- ④ 『論衡』感虚篇
- ⑤ 『淮南子』精神訓
- ⑥ 『莊子』徳充符
- ⑦ 『抱朴子』博喻
- ⑧ 『抱朴子』広譬
- ⑨ 『論衡』超奇篇
- ⑩ 『論衡』語増篇
- ⑪ 『論衡』儒増篇
- ⑫ 『論衡』芸増篇
- ⑬ 『論衡』別通篇
- ⑭ 『論衡』感虚篇
- ⑮ 三増とは、『論衡』の語増・儒増・芸増〔の三篇〕を指し、九虚とは、『論衡』の書虚・変虚・異虚・感虚・福虚・禍虚・龍虚・雷虚・道虚〔の九篇〕を指す。『論衡』には、三増・九虚についてそれぞれ分析した篇がある。〔「三増」の「増」は誇張、「九虚」の「虚」は虚妄を意味する。王充は三増・九虚の諸篇で、世に行われているさまざまな誇張や虚妄に批判を加えている。〕
- ⑯ 『論衡』超奇篇

### 【訳注】

- 1 『漢書』卷四十四「淮南衡山济北王伝」に「賓客方術の士、数千人を招致し、内書二十一篇を作る」とみえる。
- 2 景帝は前漢の第6代皇帝、在位前156-141年。
- 3 高誘「淮南鴻烈解序」に「其の志老子に近く、淡泊無為、虚を踏み静を守り、経道に出入す」とある。楠山春樹『淮南子』上、新釈漢文大系54、明治書院、1979年、29頁。以下、『淮南子』からの引用については楠山春樹『淮南子』上・中・下（新釈漢文大系54、55、62、明治書院、1979、1982、1988年）を参考にする。
- 4 王充の思想の「唯物論」的側面は、たとえば天の意志といったものを否定し、万物はすべて陰陽の二気の結合によって成るのであって、物質以外に何物も存在しないと考える考え方に認められる。それは第一に、当時

- 一世を風靡していた讖緯説、すなわち天人相関説や災異説といった迷信的思想を批判するものであった（福永光司「王充の思想に就いて一王充と老荘思想」『東洋史研究』第12巻第6号、538頁）。ただし、王充を一概に唯物主義者と規定するのは、中華人民共和国における政治思想の偏向によるものだと山田勝美は批判している（「解題」『論衡』上、新釈漢文大系68、明治書院、1976年、7－9頁）。
- 5 「招致篇」は篇名のみが伝わる。ただし、「自紀篇」や「佚文篇」の記述から考えると、『論衡』はもと百篇以上あったと推定されている。山田勝美「解題」前掲書、1頁。
  - 6 漢代に国教化された儒教は、従来の礼教主義に加え、神秘主義的な思想と結びついた。前漢の武帝期において董仲舒は、自然の異変は社会や国家の異変を予告するものだという災異説を唱えた。さらに前漢末から後漢にかけては、陰陽五行説にもとづいて、自然の変化によって未来を予言する讖緯説が盛んになり、経書と並んで緯書が重んじられるようになった。西嶋定生『秦漢帝国』（講談社学術文庫、1997年）を参照。
  - 7 宗炳は東晋から劉宋にかけて活躍した画家。その画論『画山水序』に「聖人は道を含んで物に応じ、賢者は懐を澄ませて象を味わう」とある。本書第九章「魏晋南北朝美学（上）」第五節を参照。訳注は『書道学論集』第11号、(26)－(28)頁。
  - 8 以下、王充『論衡』からの引用の訓読と口語訳については、山田勝美『論衡』上・中・下（新釈漢文大系68、69、94、明治書院、1976、1979、1984年）を参考にしたが、異同がある場合は葉朗の引用文を優先させた。この部分の原文は「猶魚之於淵、蟻虱之於人也」であるが、『太平御覧』巻九百十七に引くものは「猶魚生泉、蟻虱生於人也」と、ふたつの「之」をともに「生」に作る。
  - 9 人つまり天子の道徳的・政治的な善悪が原因となって、天の災異・瑞祥が現れるとする董仲舒の思想。前漢から後漢をとおして正統思想とされた。天人相関説ともいう。溝口雄三ほか『中国思想史』東京大学出版会、2007年、13－19頁。
  - 10 『論衡』感虚篇。この記事は『韓非子』十過篇にもとづく。師曠は、春秋時代の晋の平公に仕えた宮廷音楽家。名は曠。音楽師であることから師という（近藤春雄『中国学芸大事典』大修館書店、1978年）。
  - 11 同じく感虚篇に「伝書に言う、杞梁氏の妻、城に向いて哭し、城之が為に崩る、と」とある。この記事は劉向『列女伝』貞順篇あるいは同『説苑』善説篇ぜいえんに拠ったものと推定される。前掲『論衡』上、356頁。
  - 12 同じく感虚篇に「鄒衍は罪無くして、燕に拘せられ、夏五月に当たり、天を仰いで歎ずるや、天為に霜をお隕とす、と」とある。鄒衍は戦国時代齊の宣王の下に集ったいわゆる「稷下の学士」の筆頭にいた人物。この記事は、『太平御覧』天部「霜」に引く『淮南子』にみえるが、今本では佚す。前掲『論衡』上、360頁。
  - 13 『中国美学史大綱』第19章「王夫之の美学体系」および第20章「葉燮の美学体系」を参照。
  - 14 『漢書』卷六十二 司馬遷伝第三十二 では、「不先定其神形（先づその神形を定めずして）」とする。ここでは葉朗の原文にもとづいて解釈する。
  - 15 訓読・解釈は、福島中郎『史記』（中国古典文学大系3、明德出版社、1972年）181頁参照。「六家の要旨を論ず」は、「太子公自序」（列伝第七十）に引用される司馬談の述である。書き出しは、「太子公、建元・元封の間に仕え、学者のその意に達せずして悖を師とするあわれを愍み、乃ち六家の要旨を論じて曰く、（以下略）」。「六家」とは、陰陽・儒・墨・名・法・道徳の各家を指し、当時の学者たちが自分の学問の奥義に達せずにいることを憂いて、各家のあるべき姿を述べたものである。「太子公」は、太子令（天文・暦法や祭祀と公文書や典籍・歴史を司る官職）を指す。司馬談・司馬遷共に太子令に任ぜられており、「太子公自序」において太子公の語は談・遷両方の一人称として用いられている。
  - 16 楠山は、「三者」を北宋本及び道蔵本に基づき「二者」と改めるが、ここでは葉朗の引用文に基づく。新釈漢文大系は、劉文典『淮南鴻烈集解』を底本とし、北宋小字本（四部叢刊本）・道蔵本と対校する。道蔵本は、明の正統十年（1445）刊であり、「正統道蔵本」と称され、伝来の古さから多く底本に使用されて

いる。なお、「道蔵」は道教典籍の叢書を指し、その興りは唐の開元（713-741）時とされる。北宋小字本（四部叢刊本）は、北宋仁宗（1023-1064在位）時のものと推定されており、最も古い由来を持つ刊本の一つである。

17 『中国美学史大綱』第4章『『管子』四篇と中国美学』第二節『『管子』四篇論「氣」』を参照。

18 二つの引用の原文は共に精神訓に見える。

19 『莊子』徳充符には、以下のように見える。

「適見狔子食于其死母者。少焉胸若皆棄之而走。不見己焉爾、不得類焉爾。所愛其母者、非愛其形也。愛使其形者也。（適たま狔子の其の死母を食する者を見る。少焉<sup>しばらく</sup>して胸若たり。皆之を棄てて走る。己を見ざるのみ。類を得ざるのみ。其の母を愛する所の者は、其の形を愛するに非ざるなり。其の形を使う者を愛するなり。）」（その時、死んだ親豚の乳房を吸っている子豚の姿が目に入りました。しばらくすると、目をぱちくりして、子豚たはいっせいに親豚を捨てて逃げました。それは親豚が子豚を見てくれないからですし、親豚の様子がいつもと違っていたからなのです。母親を愛するのは、その外形を愛するのではなく、形を使うもの（才徳）を愛するのです。）楠山春樹『老子・莊子』上（新釈漢文大系7、明治書院、1966年）参照。

20 同前294頁参照。雍門子は、戦国斉の雍門周のこと。高注に「善く琴を弾き、又善く哭す」という。孟嘗君は、戦国斉の王族であり田文の号。

21 高誘注の原文は、「哭、猶歌也。見、猶感也。（哭は、猶お歌のごとし。見は、猶お感のごとし。）」である。また、楠山春樹の注に以下のようにある。

ここでの哭とは、本文に即していうと、自ら慟哭することによって相手を悲哀の情に誘い込む術であろう。しかし『説苑』善説では、孟嘗君が「先生善く琴を鼓す、亦た能く文（孟嘗君の名）をして悲しましむるのか。」と問うたのにこたえて、雍門子は弹琴によって見事に孟嘗君を哭泣せしめたとある。これよりすれば、ここに哭とは、相手を哭しめる術の意であるかもしれない。

22 高誘注に「但読燕言鉏同也。（但は燕言の鉏の読みに同じなり）」とあり、王念孫『讀書雜誌』淮南十七には、「高読与燕言鉏同、則其字当從且、不当從且。…但為但之誤也。（高の読みは燕言鉏と同じく、則ち其の字当に且に従うべし、当に且に従うべからず。…但は但の誤と為すなり）」、とすることから、「但」は、「但」に通じる。『漢語大詞典』ではこれを典拠とし、『字彙補』に基づいてその読みを「於店切」（yan）とする。これに基づき「エン」の読みを当てる。

23 五常之氣は、木火土金水の五氣。王充は五常は五行の氣に基づくとし、「一人の身、五行の氣を含む。故に一人の行に五常の操有り。」（物勢論）と。五蔵は、五臓。心肝脾肺腎を指す。

24 葉朗は箒を用いるが、王念孫は算を本字としている。また葉朗は甌を用いるが、王念孫は、説文、玉篇、廣韻、集韻、類篇に甌という字が見えないことから、甌の誤りだとしている。甌の字は甌<sup>あほう</sup>の甌と読むべきだという。高誘注に甌を甌<sup>あほう</sup>の甌と読むとしており、このことが俗本を惑わせたとしている（『淮南子校釈下』、北京大学出版社、1997年）。従って、ここでは甌を用いた。『淮南子校釈』下、および『淮南子集釈』下（新編諸子集成、第1輯、中華書局）は、甌を旃の誤りだとしている。旃は甌と同義で、茵は褥であり、旃茵は毛甌<sup>しとね</sup>の褥の意。葉朗が甌としている理由は不明。従ってここでは語彙から判断し旃を用いた。

25 「以為冠則譏」について、冠の刺繡は官位によって一定しており、そこでむやみな刺繡を施せば、官位を詐るとして非難されることとなる。なお『太平御覽』卷八百十五所引は「譏」を「議」に作り、王念孫は、押韻上から「議」を正しいとする（その場合「官位にかなうか否かが議論される」と解釈される）が、楠山氏は全面的な信をおき難い点があるとして、原文に従っている。

26 高誘注に「媼母、古の醜女にして行いは貞正、故に美しき所有り、と曰う」と説明される。『芸文類聚』卷十五「后妃部」（『芸文類聚 上』汪紹楹校、中華書局、1965年。なお汪紹楹による『芸文類聚』は、馮舒校

本を底本にする。)には、「黄帝妃嫫母、四妃の班に於て下に居る。貌甚だ醜にして最も賢なり。心毎に自ら退く。」とある。嫫母は黄帝の第四妃。『呂氏春秋』巻十四「孝行覽・遇合」には、「人の色に於けるや、美を説ぶを知らざる者無けれども、美なる者未だ必ずしも遇わざるが若きなり。故に嫫母は黄帝に執う。黄帝曰く、女に徳を厲せば忘れず、女に正しきを与ふれば衰えず。悪しと雖も奚ぞ傷まん、と。」という記述がある。『呂氏春秋 中』（新編漢文選2、明治書院、1997年）参照。なおこの書では嫫母を姆母としているが、理由は不明。また、『列女伝』巻一「母儀伝」に黄帝嫫母について記載のあるものは、清代の梁端が『呂氏春秋』巻一四「孝行覽・遇合」から補ったものであるという注釈がある。

- 27 「考」は『説文』によれば、朽の仮借で、洧（きず）の意。
- 28 『楚辞評論資料選』（湖北人民出版社、1985年）「宋玉和其他」の中で、劉向『新序』雑事第一「対楚王問」中の一文、「客に郢（楚の都）中に歌う者あり。其の始を下里・巴人と曰い、國中属して和する者数千人。其の陽陵・採薇を為すや、國中属して和する者数百人。其の陽春・白雪を為すや、國中属して和する者数十人なるのみ。……是れ其の曲彌よ高き者は、其の和すること彌よ寡し。」（『漢文叢書 晏氏春秋 新序』塚本哲三編、有朋堂、1928年）を引用し、「陽春」・「白雪」、「下里」・「巴人」を説明する。つまり、「下里」・「巴人」は楚国の数千人が知っていたのに対し、「陽春」・「白雪」を知る人は数十人であったと解せる。どちらも楚の歌曲だが、「下里」・「巴人」は通俗な歌曲であるのに対し、「陽春」・「白雪」は高深、高雅な歌曲だと考えられる。また、『新序詳註』（趙仲邑注、中華書局、1997年）には、「陽春」・「白雪」はどちらも楽曲の名称で、歌うのが難しいものであるという注釈がある。なお、毛沢東が「延安の文芸・芸術座談会における講話」の中で、「陽春」・「白雪」と「下里」・「巴人」を比喩に引用し、プロレタリア階級の当面の利益と将来の利益との統一を語ったことは有名である。これについては『毛沢東選集』第3巻「延安の文芸・芸術座談会における講話」（外文出版社、1968年）に詳しい。
- 29 訳は本田濟『抱朴子 外篇2』（東洋文庫526、平凡社、1990年）、「博喻」84頁、「広譬」103頁参照。
- 30 同前75頁参照。
- 31 新釈漢文大系は劉文典『淮南鴻烈集解』に従い、「殊声而皆悲一也」とあるので、訳はそれに従った。なお、新釈漢文大系には陶鴻慶の、下文「夫譔者楽之徴也、哭者悲之效也。憤於中則応於外、故在所以感之矣」（夫れ譔は楽しみみの徴なり、哭は悲しみみの效なり。中に憤れば則ち外に應ず、故に之を感ずる所以に在り。）との対応に留意して、「殊声而皆悲、所以感之一也」とすべきであるという説を載せる。
- 32 孟子の説く美感の共通性については、「孟子の論じる人格美と共通美感」（本書60-63頁、第1篇、第2章の第7節）に詳しい。それによれば、孟子の説く美感の共通性には、人には耳や目などの共通する感覚器官があることから共通する美感を持つこと、また人の心も同じで、それによって理義（物の道理と事の宜しき）にかなうこと。新釈漢文大系『孟子』告子章句上、391頁を参照）に対し共通の志向を持つことこの二つの意味がある。ただし葉朗は、孟子の説く人の共通する感覚器官が美感の生理的基礎を構成しているという説に対して、合理的な要素があるとしながらも、一方で、孟子が感覚器官を理解していなかったのは歴史の産物であるとし、人の美感には共通性があるだけでなく、異なる点（時代、民族、階級、個人の差異）があることも理解していなかったと指摘しており、これは孟子の限界であったと述べる。
- 33 「載」字は充満の意と解せば、「載る」とでも読めよう。また、新釈漢文大系は王念孫に従い、「哀可樂者」の「者」字を削っている。
- 34 『淮南鴻烈集解』を底本とする新釈漢文大系では、「心有憂者、筐牀衽席、弗能安也、菰飯糲牛、弗能甘也、琴瑟鳴竽、弗能樂也。」（心に憂有る者は、筐牀衽席にも、安んずる能わず、菰飯糲牛をも、甘しとする能わず、琴瑟鳴竽をも、楽しむこと能はざるなり）と続く。筐牀は寝台、衽席は敷物の意であり、心に憂いのある者は、寝台にあっても安眠できず、菰飯（「菰」は米のような実を結ぶイネ科の植物）や牛（「糲牛」はま

ぐさで養った牛) もおいしく食べられず、琴瑟や鳴箏を聞いても楽しまない、という意味である。

- 35 「采菱」・「陽阿」は高誘注によれば、共に楚の楽曲で、調和のとれた楽曲の名。『淮南子』「説山訓」には、「欲学歌謳者、必先徵羽楽風。欲美和者、始於陽阿采菱。」(歌謳を学ばんと欲する者は、必ず徵羽(五音：宮・商・角・徵・羽)楽風(楽による教化)を先にす。和を美にせんと欲する者は、陽阿・采菱より始む。)とあり、音の調和の美しさを堪能しようとする者は、「陽阿」・「采菱」の楽から始めるとある。なお「陽阿」は『淮南子』「俶真訓」にもみえ、高誘注によれば、ここでは古の名倡(名優)の意であり、美しい声の持ち主であったという。本注は葉朗の原文、および『淮南子』に従い、「采菱」・「陽阿」字を用いたが、『新序』においては「采薇」・「陽陵」と記されている(注28に記載したように、「采薇」・「陽陵」は「下里」・「巴人」と「陽春」・「白雪」の間に位置づけられている。『新序詳註』(趙仲邑注、中華書局、1997年)雑事第一の「楚威王問于宋玉曰」における注釈によれば、「采菱」・「陽阿」に関しては記述の異なる用例が存在する。例えば、『文選』対問類の「対楚王問」中では「陽阿」・「薤露」、『楚辞』「招魂」では「采菱」・「楊荷」がある(『文選』については『文選(文章篇)』(新釈漢文大系83、明治書院、1998年)、『楚辞』については『楚辞』(新釈漢文大系、1970年)参照)。「延露」・「陽局」は高誘注に「鄙しき歌曲なり」とある。「延露」について、『文選』馬季長(融)の「長笛賦」に、「上は法を韶箏・南籥(韶箏は舜の楽、南籥は周文王の楽)に擬し、中は度を白雪・淥水(いずれも古の雅曲の名)に取り、下は制を延露・巴人に采る。」(上は法度を韶箏と南籥の楽になぞらえ、中は白雪と淥水の曲にとり、下は延露と巴人の曲にとっている。)という一文があり、「巴人」と共に通俗の歌曲として記されている。李善注には、『淮南子』は「延露」につくとあり、ここでは葉朗の引く『淮南子』にある「延路」を用いず、李善注、および楠山春樹による『淮南子』にならい「延露」を用いることとした。『文選』については、小尾郊一著『文選(文章篇2)』(全釈漢文大系27、集英社、1974年)を参照。「陽局」については、管見の限り、『淮南子』以外に出典を見ない。葉朗の引く『淮南子』がどの刻本を底本としているかは不明だが、劉文典『淮南鴻烈集解』には「不若延露陽局」とあり、「陽局」の語が見える。ただし、王念孫は『淮南子雜誌』で、「不若延露以和」と校訂しており、楠山春樹『淮南子』はそれに従っている。
- 36 石封：石の高く重なり積ったものか、石の祭壇か。
- 37 『淮南鴻烈集解』に「又況万物」に作るが、王念孫により「又況」を削除した。
- 38 「蚌」、「瘁」に同じ。
- 39 「虚妄を疾み」は『論衡』佚文篇にみえ、「実誠」は『論衡』対作篇にみえる。
- 40 葉朗氏は「真理」に解している。「誠実」=事実真理と上文で述べるからである。
- 41 王充著、大滝一雄訳『論衡・漢代の異端思想』(東洋文庫46、平凡社、1979年、145頁)
- 42 『論衡』語増篇
- 43 『論衡』語増篇
- 44 林秀一『戦国策』(上)(新釈漢文大系47、明治書院、1977年)50頁参照。
- 45 『論衡』儒増篇
- 46 石川忠久『詩経』(下)「大雅・雲漢」(新釈漢文大系112、明治書院、2000年)238頁参照。「周餘黎民、靡有孑遺」(周餘の黎民、孑遺有る靡し)と記す。
- 47 『論衡』芸増篇
- 48 『論衡』自紀篇
- 49 『論衡』佚文篇
- 50 『論衡』別通篇
- 51 『論衡』感虚篇

- 52 ここで「想像的思考」と訳した語の原文は「形象思維」。「形象」はイメージ。本文では「論理思維」(logical thinking) と対比されているから、「形象思維」とは、芸術における想像力(imagination)に基づく思考を指すのであろう。そこで「想像的思考」(imaginative thinking) と訳した。
- 53 『文心雕龍』に「<sup>かしよく</sup>夸飾」と題する一篇があり、文学における誇張的表現について論じている。たとえば劉勰はつぎのようにいう。「飾 其の要を窮むれば、則ち心声鋒起し、<sup>こう</sup>夸 其の理に過ぐれば、則ち名実<sup>み</sup>両つながら乖く。若し能く詩書の曠旨を酌み、揚〔雄〕・馬〔司馬相如〕の甚泰を翦り、<sup>こ</sup>夸にして節有り、飾にして誣いざらしめば、亦た之を懿と謂う可きなり」(誇張は要点を完全につかめば、言葉に活気が出るが、道理を無視した誇張は、表現と実際とが背反することになる。もし『詩経』や『書経』のすばらしい誇張の精神をくみ、揚雄や司馬相如の過度な誇張をほどよく切りつめ、誇張の中にも節度があって、無理のないようにするならば、理想的な誇張と謂うべきである)。戸田浩暁『文心雕龍』下、新釈漢文大系65、明治書院、1978年、506-507頁。
- 54 曹植には「画賛序」(『芸文類聚』卷七十四「画賛」および『太平御覧』卷七百五十一「画説」と呼ばれる画論があり、「鑑戒を存する者は図画なり」という。陸機が画について述べたものとしては、「丹青の興るは雅頌の述作と<sup>なら</sup>比び、大業の馨香<sup>けいこう</sup>に類す。物を宣ぶるには言より大なるは莫く、形を存するに画より善きは莫し」という文が『歴代名画記』巻一に引かれている。
- 55 ただし、孫人和は「善」字は「蓋」の誤りと推定し、山田勝美もそれに従っている。ここでは原文のままにした。
- 56 葉朗の引用文では「自為佳好」を「各為佳好」につくるが、山田勝美『論衡』に従って改めた。
- 57 原文「山に入りて木を見れば、長短知らざる所無く、野に入りて草を見れば、大小識らざる所無し。然り而るに能く木を伐りて以て室屋を作り、草を採りて以て方薬を和せざるは、此れ草木の能く用いざる所を知ればなり。」(「超奇篇」)
- 58 原文「学を好んで勤力し、博聞強識なるは、世間に多く有るも、書を著し文を表し、古今を論説するは、万に耐<sup>た</sup>く一あらず」(「超奇篇」)。「即し徒だ誦読するのみならば、読詩諷術、千篇以上と雖も、鸚鵡能く言うの類なり。」(同前)
- 59 原文「唐勒・宋玉も亦た楚の文人なり。竹帛に紀されざる者は、屈原其の上に在ればなり。」(「超奇篇」)