

# 原初的「古詩」の性格 —『楚辭』九歌との關わりを手がかりとして—

柳川順子

五言詩という文學ジャンルは、漢代に芽生え、魏の建安文壇に至つて一舉に開花した。建安詩人たちが、漢代の五言詩から多くを攝取していることは周知のとおりだ。それでは、漢代の五言詩はそもそもどのような素性を持つものなのか。この問題について考察することは、建安文壇の性格、及びその文學史的位置を解明することへとつながるだろう。こうした見通しの上に立つて、本稿では特に、五言詩の祖たる「古詩」に的を絞り、その中でも最古層に屬すると思われる作品の基本的性格を究明したい。<sup>(1)</sup> そして、そのための一つの方法として、「古詩」から『楚辭』九歌、更にその句型を踏襲した漢代の九歌型歌謡に向けて補助線を引いてみたいと思う。というのは、九歌、及び同句型の漢代歌謡は、五言詩という文學ジャンルの外にありながら、原初的「古詩」の成立と淺からぬ關係性を持つ作品群ではないかと推測されるからである。はたして兩者の間に有意な影響關係はあつたのか。あつたとすれば、それはどのようなかたちでの交渉だったのか。こうした疑問を解き明かしながら、原初的「古詩」の性格について、一つの試論を提示したいと思う。

「古詩」の始原的性格を明らかにするためには、まずその原初的な作品を提示しておく必要があるだろう。「古詩」と呼ばれる作品は、いわゆる「古詩十九首」(『文選』卷二十九)を始めとして、梁の鍾嵘の『詩品』(上品、古詩)によると、六朝末の段階で五十九首が傳わっていたらしいが、その中からより原初的な作品群を抽出することは可能だと私は考えている。このことはすでに論じたことがあるので<sup>(2)</sup>、その具體的な論據を改めて提示することはしないが、結論のみ示すならば、「古詩」諸篇の中でも最も古い部類に属するのは、「蘭若生春陽」(『玉臺新詠』卷一、枚乘

「雜詩九首」其一<sup>(3)</sup>、「青青河畔草」（「古詩十九首」其一）、「迢迢牽牛星」（同其十）、「明月何皎皎」（同其十九）、「涉江采芙蓉」（同其六）、「庭中有奇樹」（同其九）の六首で、その成立は前漢時代と推定し得る。もちろん、これらが全て同じ程度に古いとは限らないが、「古詩」數十首の中でも相對的に古い別格扱いの一群、拙稿で假稱してきたといろの第一古詩群にこれらは屬し、その第一古詩群の中でも比較的古い詩がこの六首であるともほぼ間違いない。

さて、このうち、「青青河畔草」と「迢迢牽牛星」、「涉江采芙蓉」と「庭中有奇樹」の二組は、それぞれが極めて似通つた詩句を共有しており、その對を爲す詩どうしが強い關係性を持つてゐるらしいことを示唆してゐるが、この二組のうちの後者こそが、『楚辭』九歌から影響を色濃く受けてゐる「古詩」である。今、その一首の全文を示しておこう。まずは「涉江采芙蓉」から。

涉江采芙蓉  
川を涉つて、ハスの花を摘み、

蘭澤多芳草  
ながめれば、蘭の澤には香り草がたくさん生い茂つている。

采之欲遺誰  
これらの草や花を摘んで、誰に送り届けようとするかといえば、

所思在遠道  
思いを寄せるあの人は、はるかに遠い道を旅してゐるのだ。

還顧望舊鄉  
あの人はきっと、振り返つて故郷を眺めやるけれど、

長路漫浩浩  
長く延びる道は、果てしなくはるばると續いてゐるのだろう。

同心而離居  
心を寄せ合う二人の思いは同じなのに、遠く離れて暮らしてゐて、

憂傷以終老  
こうして私は、憂いや嘆きにうちしおれながら年老いてゆくのだろう。

次に、「庭中有奇樹」である。

庭中有奇樹  
庭の中ほどに、世にもすばらしい樹木が植わつていて、

綠葉發華滋  
その緑なす葉の間には、色鮮やかな花々が豊かに群がり咲いてゐる。

攀條折其榮  
枝を引き寄せて、その花を折り取つて、

將以遺所思  
いざ、思いを寄せるあの人へ送り届けよう。けれど、

馨香盈懷袖  
折り取つた花の香りは、懷や袖に満ち溢れてゐるというのに、

路遠莫致之  
あまりにも道が遠くて、これをあの人へ手元に届けるすべがない。

此物何足貢

このような花は、なにもわざわざ獻上するほどのものでもないのだが、

但感別經時

ただ、別れてから經た歲月の長さに心を搖り動かされたものだから。

この二首を並べてまず氣づくのは、詩の發想がお互によく似ていることで、雙方とも、美しく芳しい植物を折り取つて、それを遠くにいる慕わしい人に送り届けたいという切望を詠じている。そして、注目したいのは、その詩想の根幹を支えている詩句が、兩者ともに『楚辭』九歌に由來するということである。すなわち、「涉江采芙蓉」詩の三・四句目「采之欲遺誰、所思在遠道」、「庭中有奇樹」詩の三・四句目「攀條折其榮、將以遺所思」がそれであるが、この二つの近似する措辭はいづれも『文選』李善注に指摘するとおり、次に示す『楚辭』九歌「山鬼」に出自を持つ表現である。

若有人兮山之阿

山の隈に、誰か人のいるような氣配がする。

被薜荔兮帶女蘿

薜荔の着物を纏い、女蘿の帶を締め、

既含睇兮又宜笑

流し目を含み、また口元には笑みを浮かべて、

子慕予兮善窈窕

あなたは私の良き振る舞いや見目麗しさに心を寄せているようだ。

乘赤豹兮從文狸

赤い豹に乗り、斑紋のある山猫を從えて、

被石蘭兮帶杜衡

石蘭を羽織り、杜衡を帶として、

折芳馨兮遺所思

馥郁たる香草を折り取つて、思いを寄せるあの人へ送り届けよう。

余處幽篁兮終不見天

私は奥まつた薄暗いところに住んでいて、それは終日空も見えないようなところで、

路險難兮獨後來

ここに出てくるまでの道は険しく、それで一人だけ諸神に連れてやつてきたのだ。

……（以下省略）……

「」にいう「折芳馨兮遺所思」が、先に見た「古詩」二首の來源であることは誰の眼にも明らかだろう。また、「涉江采芙蓉」詩の七句目に見える「離居」という詩語は、老いへの嘆きを詠ずるその八句目の内容をも含めて、これもまた李善の指摘するとおり、次に舉げる『楚辭』九歌「大司命」の詩句を踏まえている。

折疏麻兮瑤華 神麻の玉なす花を折り取り、

將以遺兮離居 いざ、これをもつて離れて住まうあの人人に送り届けよう。

老冉冉兮既極 老いはだんだんと近づいて、もうすぐそこへ迫っているのに、

不寢近兮愈疏 あなたは少しずつ近づいてくれることもなく、いよいよ遠ざかってゆくばかり。

」に見える「將以遺兮離居」という措辭は、「庭中有奇樹」詩に「將以遺所思」にもその一部がびつたりと重なっており、「涉江采芙蓉」詩のみならず、こちらの詩もまた「大司命」を念頭に置いていたと見て間違いない。この他にも、「湘君」に「湘夫人」に

采芳洲兮杜若 香草の茂る中州で杜若を摘み取り、

將以遺兮下女 いざ、それを貴君の侍女に送り届けよう。

また、「湘夫人」に

寧汀洲兮杜若 祇で杜若を手折り、

將以遺兮遠者 いざ、遠くにいるあの方方に送り届けよう。

といった類辭句が『楚辭』九歌の中から拾い出せるが、その「……を手折つて、……に送り届けよう」という措辭といい、送り届けようとするものが香草であることといい、これらもまた上述の「大司命」「山鬼」とともに、かの二首の詩想の淵源となつたものと見てよいだろう。

それでは、かの兩詩が基づいたのは『楚辭』九歌だけなのか。周知のとおり、前漢王朝文化は廣く楚風の色彩に塗りこめられていた。もしかしたら『楚辭』の他の諸篇にも類似表現が見出せるのではないか。ところが、香草こそ隨所に現れるものの、それを折り取つて慕わしい人に贈りたいという發想となると、意外なことにそれは九歌の中にしか見出せない。また、『楚辭』と並んで漢王朝でも重んぜられた『詩經』の中には、たとえば鄭風「溱洧」に

維士與女 そこで若者と娘は、

伊其相謔 あれやこれやとふざけ合い、  
贈之以勺藥（香草）を贈りあう。

のよう近似する發想が認められなくもないが、しかしそれはあくまでも内容的な次元での類似性であつて、表現面での明瞭な影響關係があるとは言い難い。もちろん、こうした習俗は漢代においてもなお一般庶民の間で生きていただろし、また、『詩經』という古典的作品を通じて、そうした民間風俗が廣く知識人たちの間でも認知されていたことは確かだろう。しかしながら、「溱洧」の辭句を見る限り、それがかの二首の「古詩」

の成立に直接的な影響を及ぼしたとは判断できない。こうしてみると、植物を手折り、それを慕わしい人に贈りたいと詠ずる「古詩」の発想は、『楚辭』九歌という具體的な作品との関係性の上にこそ生まれたものだと言えそうである。

他方、かの兩詩の外に目を轉すれば、もちろん他の「古詩」にも『楚辭』からの影響が認められる詩句は點在していて、そこに織り込まれた『楚辭』の辭句は、必ずしも九歌のみには限らない。ただ、それは修辭的なレベル、語句単位での典故表現であるに過ぎず、本節で考察してきた二首が、その詩全體の發想を大きく『楚辭』九歌に依據しているのとは本質的に異なっている。たとえば、拙稿に假稱してきた第一古詩群のうち、最も新しい部類に屬する「青青陵上柏」詩（古詩十九首 其三）の末尾に見える次のフレーズ、

極宴娛心意 心ゆくまで宴を樂しんで、その心持ちを愉悦へと解き放とう。

戚戚何所迫 くよくよと思ひ惱んで、何に追い立てられているのか。

この最後の句は、『楚辭』九章「悲回風」にいふ、

愁鬱鬱之無快兮 鬱鬱と愁い惱んで、喜ばしい気持ちになることはなく、

居戚戚而不可解 くよくよとした氣分の中に留まつて、結ばれた心はほどけない。

を踏まえたものだと『文選』李善注は指摘するが、「悲回風」は讒言のために君主に納れられない屈原の嘆きを述べ連ねる内容であつて、現世的な快樂へと人を誘う宴の詩「青青陵上柏」とは、「戚戚」の一點において交差しているに過ぎない。

これに對して、先に見た「涉江采芙蓉」「庭中有奇樹」の二首は、『楚辭』九歌の語句を修辭上援用しているばかりでなく、九歌獨特の場面と措辭とが、その一首全體のテーマの核ともなつてゐるところが極めて特徴的である。かの二首の「古詩」における九歌攝取のあり方は、決して修辭レベルでの部分的典故表現ではない。このことは何を示唆しているだろうか。思うに、かの「古詩」の作者たちは、『楚辭』九歌に直接對面し、その特徴的な措辭や場面に觸發されて得た着想を、一篇の詩に敷衍させて詠じたのではないだろうか。それでは、「古詩」の作者たちと九歌との間には、はたして本當に直接的な出會いの機會があつたのだろうか。

ると推定されるものであつたが、もしその九歌との関係性を解明することができるならば、それは「古詩」成立當初の姿を探る上で一つのヒントとなるだろう。このことを念頭に置きながら、ここで一旦「古詩」を離れ、『楚辭』九歌の方へ目を轉じてみたい。九歌の諸篇は、それ以外の『楚辭』作品とは異質の演劇的な構成を取つており、元來は歌舞を伴う神劇であつたと推定されている。<sup>(4)</sup> それでは、九歌は、かの原初的「古詩」が成立した當時でも實際に演じられていたのだろうか。この疑問を解き明かすためにまず注目したいのは、『楚辭』九歌と同じ句型を持つ漢代の歌謡である。

九歌は、「兮」の字を挿んで前後に三字（場合によつて四字もしくは二字）を置く特徴的な句型を持つているが、漢代、この句型を踏襲する歌謡が盛行したことは、すでに多くの先學によつて指摘されている<sup>(5)</sup>。その貴重な研究成果に導かれつつ、私なりに諸文献を辿りなおして氣づいたのは、前漢時代の九歌型歌謡には、いかにも芝居じみた身振りの記述と一體で文献に登場するものが多いということである。今、その典型的な例を列舉すれば、まず『史記』刺客列傳に、荆軻が刺客として秦へ赴くことになつた時の情況を描寫して、

太子及賓客知其事者、皆白衣冠以送之。至易水之上、既祖、取道、高漸離擊筑、荆軻和而歌、爲變徵之聲、士皆垂淚涕泣。又前而爲歌曰、「風蕭蕭兮易水寒、壯士一去兮不復還。」復爲羽聲慷慨、士皆瞋目、髮盡上指冠。於是荆軻就車而去、終已不顧。

太子及び賓客でその事情を知つている者は、皆白い衣冠（喪服）を身に付けて彼を見送つた。易水のほとりに至り、道祖神を祭つてから、旅路に就いた。高漸離は筑を打ち、荆軻は和して歌い、それは變徵の調子で、士人たちは皆涙を流して泣いた。荆軻はまた進み出て、「風はひゅうひゅうと吹きすぎび易水は寒々としている。壯士は一たび立ち去つたならば二度とは戻つてこないのだ」と歌つた。再び羽聲の調子で悲憤慷慨して歌つと、士人たちは皆目をいからせ、髪は盡く逆立つて冠を突き上げた。そこで荆軻は車に乗つて去り、最後まで振り返らなかつた。

と記し、また、同じ『史記』の項羽本紀には、項羽が四面楚歌となつた時のこととして、

於是項王乃悲歌慷慨、自爲詩曰、「力拔山兮氣蓋世、時不利兮雖不逝。雖不逝兮可奈何、虞兮虞兮奈若何。」歌數闋、美人和之。項王泣數行下、左右皆泣、莫能仰視。

そこで項王は悲歌慷慨し、自ら詩を作つて、「力は山を抜き氣は世を覆うほどなのに、時運に見放され、雖は進まない。雖が進まないのを、いつたいどうすればよいのか。虞よ虞よ、お前をどうすればよいのか」と歌つた。數回繰り返して歌い、虞美人がこれに和した。項王は數行の涙を流し、左右の者も皆泣いて、仰視できる者はいなかつた。

という記述が見える。この項羽を破った漢の高祖（在位前二〇六—前一九五）劉邦に關しては、『史記』高祖本紀に、彼が故郷の沛に立ち寄り、古馴染みや郷里の父老、子弟たちを招いて無禮講の宴席を設けた時の様子を次のように記す。

發沛中兒得百二十人、教之歌。酒酣、高祖擊筑、自爲歌詩曰、「大風起兮雲飛揚、威加海內兮歸故鄉、安得猛士兮守四方。」令兒皆和習之。高祖乃起舞、慷慨傷懷、泣數行下。謂沛父兄曰、「游子悲故鄉。吾雖都關中、萬歲後吾魂魄猶樂思沛。……」

沛中の子供たちから百二十人を選び出し、彼らに歌を教えた。酒たけなわとなると、高祖は筑を打ち、自ら歌詩を作り、「大風が起つて雲が飛揚し、國中に勢威を加えて故郷に歸る。ああなんとか勇猛な志士たちを得て四方を守備させたいものだ」と歌い、子供たち皆に唱和して習わせた。高祖はそうして立ち上がりて舞い、悲憤慷慨して、數行の涙を流した。沛の父兄に、「游子は故郷を切なくなつかしむものだ。私は關中に都を置いてはいるが、死後長い歳月を経ても、私の魂魄はなおも沛をなつかしく思い續けるだろう……」と言つた。

高祖劉邦の作ったこの歌は、その後も引き續き歌われていたようだ。『漢書』禮樂志には次のような記録が見えてゐる。  
初、高祖既定天下、過沛、與故父老相樂、醉酒歡哀、作「風起」之詩、令沛中僮兒百二十人習而歌之。至孝惠時、以沛宮爲原廟、皆令歌兒習吹以相和、常以百二十人爲員。

その初め、高祖は天下を平定してから、沛に立ち寄り、古馴染みや土地の長老たちと歡會の時を持つたが、酒に酔い哀歎が交々湧き上がりて「風起」の詩を作り、沛中の子供たち百二十人にこれを習い歌わせた。惠帝の時になつて、沛宮を原廟とし、歌を歌う子供たちに笛を習わせて相和させ、常に百二十人を定員とした。

下つて武帝（在位前一四一—前八七）の時代、匈奴に降つた李陵が、漢土へ歸還できることとなつた蘇武のために宴席を設けた場面を、『漢書』蘇建傳附蘇武傳は次のように描寫している。

陵起舞、歌曰、「徑萬里兮度沙幕、爲君將兮奮匈奴。路窮絕兮矢刃摧、士衆滅兮名已墮。老母已死、雖欲報恩將安歸。」陵泣下數行、因與武決。

李陵は立ち上がりて舞い、「萬里の道のりを徑て砂漠を渡り、主君の將軍となつて匈奴を相手に奮闘した。だが、道は行き詰まつて途絶え、矢刃は摧かれ、士卒たちは死に絶えて、名譽はすでに地に墮ちた。老母はすでに亡くなり、御恩に報いようとしても、さていつたいどんに歸ればよいのか」と歌つた。李陵は數行の涙を流し、そこで蘇武と決別した。

以上、九歌型歌謡を傳える漢代成立の文獻で、その歌謡が歌われる前後の經緯や背景についても併せて記すもののうち、特にその演劇的な性格

が顯著に表れている事例を列舉してみた。これらの文献の中で九歌型歌謡を歌つてゐる人物、もしくはその周邊にいる人々は、實によく涙を流し、悲憤慷慨しては舞を舞うが、それは、彼らの置かれた現實的 situation から乖離して、すこぶる芝居がかつた振る舞いのようにも思われる。しかも、その身振りの描寫は、「悲歌忼慨」「泣數行下」といつた紋切り型の連續で、「擊筑」「起舞」「爲變徵之聲、……復爲羽聲忼慨」「歌數闋、美人和之」のように、まるで歌劇臺本のト書きのようにさえ思える部分もある。九歌型歌謡は、このような演劇的描寫に縁取られて書き留められているのである。

かくも類型化された記述は、記された人物たちの實際の言動を寫し取つたものとは到底思えないし、歴史家獨自の描寫とも見なし難い。先學の示唆するとおり、それはそもそも記録の素となつた文献に、身振りを伴う講唱的文藝が含まれていたことではないだろうか。<sup>(7)</sup> 先に列舉した前漢時代の九歌型歌謡は、その前後に演劇的要素を挟みながら、劇中歌のようなかたちで歌われていたのではないかと私は推測する。もちろん、全ての九歌型歌謡が芝居仕立てで上演されていたわけではないだろうが、その多くが實際に歌われたものであることは確かであつて、そこから、この様式の歌謡が持つ基本的性格が窺えるように思う。要するにそれは、人々の前で披露してみせるという側面を多分に持つ文藝であつたと言うことができるだろう。ならば、こうした歌謡の祖である『楚辭』九歌もまた、身振りを伴う歌舞劇として演じられた可能性が高いと見ることができるのではないか。藤野岩友は、『楚辭』九歌とその様式を踏襲する漢代詩歌との關係性について、「漢代に於て「楚聲」といはれたものは、楚辭の中でも特に「九歌」調のことであり、これが單に誦讀せられるのでは無くして樂器を伴うて歌はれたことが訣るのである。この事實から遡つて九歌の歌謡としての性質を推定出来ると思ふのである」と推論し、また、九歌の特質を「歌舞を中心とする」「演劇的要素に富んだもの」と想定したが、この先驅的論考に、私なりの論據と見解とを以上のように付け加えてみた。もし、九歌の性格が上述のようなものであるならば、前章で取り上げた九歌特有のフレーズ、たとえば「山鬼」にいつ「折芳馨兮遺所思」といつた科白も、あるいは本當に眼前に植わつてゐる香草を折り取つて、遠方を見やりつつ、それを彼方に向けて捧げるという一連の動作とともに發せられたのかもしぬない。

## 三

前漢時代における九歌型歌謡の行わる方から見て、『楚辭』九歌は本來、身振り手振りを交えて演じられる歌舞劇であつたと推測される。それは、九歌は漢代に至つてもなお、その本來のかたちで演じられていたのだろうか。そのような事實を直接的に書き記す文献は未見である。だが、

以下に述べる幾つかの情況を考え合わせてみると、その可能性は十分あると判斷される。

まず、多彩な藝能が繰り廣げられた天子の庭園、前漢王朝の上林苑には、「楚辭」九歌がそこで演じられていたとしても不思議ではない楚風の空聞が廣がっていた。たとえば、武帝期の司馬相如の「上林賦」(『文選』卷八)は、その廣大な山川に繁茂する様々な香草について、

揜以綠蕙、被以江蘿。糅以蘆蕪、雜以留夷。布結縷、攢戾莎。揭車・衡蘭、橐本・射干、茈薑・蘘荷、葴持・若蓀、鮮支・黃礫、蔣苧・青煩、布濩閼澤、延蔓太原。離靡廣衍、應風披靡。

そこは綠や蕙、江離などの香草に覆われ、蘆蕪、留夷といった香草も交じっている。絡み合う草は地を這い、はますげは群生し、揭車や衡蘭、橐本や射干、茈薑や蘘荷、葴持(將)や若蓀、鮮支や黃礫といった香草、蔣苧や青煩などの植物が、廣大な澤を覆い盡くし、廣々とした草原に伸び廣がって、延々とどこまでも生い茂り、風の吹くままに靡いている。

と細密に描寫しているが、先にも述べたように、九歌がもし實際に演じられるものであつたとすれば、香草は、その特徴的な言葉と身振りには不可缺の小道具であつた。こうした香草は、後漢初めの班固の「西都賦」(『文選』卷一)にも見えていて、そこでは、上林苑での狩獵を樂しんだ天子一行が、昆明池のほとりの豫章觀で休息する情景の一部として次のように描かれている。

集乎豫章之宇、臨乎昆明之池、左牽牛而右織女、似雲漢之無涯。茂樹蔭蔚、芳草被隈、蘭茝發色、暉暉猗猗、若摛錦布繡、燭燿乎其陂。鳥則玄鶴白鷺、黃鸝鳩鶴、鵠鵠鵠鵠、鳬鷺鴻鴈、朝發河海、夕宿江漢、沈浮往來、雲集霧散。於是後宮乘輶輶、登龍舟、張鳳蓋、建華旗、祛黼帷、鏡清流、靡微風、澹淡浮。櫂女謳、鼓吹震、聲激越、管虧天、鳥群翔、魚窺淵。

豫章觀の下に集い、昆明池に臨めば、左手には牽牛を象った石像が、右手には織女の像が見えて、湖面の水はまるで果てしなく流れる天の川のようだ。樹木は綠豊かに鬱蒼と茂り、芳しい草は土手を被つて密生し、蘭茝は色も鮮やかに咲き誇り、明々ときらびやかに、びつしりとちりばめたように、錦を敷き廣げ、刺繡を一面に施したかのように、その水邊の堤に照り輝いている。鳥はといえば、玄鶴や白鷺、黃鸝や鳩鶴、鵠鵠や鵠鵠、鳩鷺や鴻雁などがいて、彼らは朝に河や海を出發して、夕方に長江や漢水のほとりに宿を取り、波間に浮き沈みしながら行ったり来たりして、雲のように集まつたかと思えば霧のように散つてゆく。さて、ここで後宮の女性たちはゆつたりとした臥車に乗り、龍を象つた舟に上がり、その乗り物には鳳凰の姿を描いた蓋いを張り、華やかな旗を立て、彩なす帳を掲げながら、清らかな水の流れにその影を映し、微かな風に靡きつつ、穏やかな波のまにまに浮かんで漂う。歌姫たちが櫂を操りながら船歌を歌い、鼓吹の響きがとどろき渡つて、歌聲は激しい調子で上り詰め、大音響ははるかに高く天まで届き、驚いた鳥たちは群れをなして飛び、魚たちは淵の底に潜んで

様子を窺う。

班固の描出するところでは、牽牛織女の石像に挟まれて天の川のように見える昆明池のほとりには、樹木や香草、蘭の花が生い茂り、その水面上では、後宮の女性たちが舟遊びに興じ、鼓吹の演奏とともに、歌姫たちが聲を張り上げて船歌を歌つているが、これと非常によく似た情景は、武帝劉徹の作と傳えられる「秋風辭」（『文選』卷四十五）にも出現する。

秋風起兮白雲飛 秋風が立つて白雲が飛び、

草木黃落兮雁南歸 草木は黄色く色づいて落葉し、雁は南へ飛んで歸る。

蘭有秀兮菊有芳 蘭には美しい花が開き、菊には芳しい香が立つてゐるが、

攜佳人兮不能忘 そのように美しい人を連れて、忘れ去ることができないでいる。

泛樓船兮濟汾河 高樓を設けた船を浮かべて汾河を涉り、

橫中流兮揚素波 流れの真ん中を横切つて、白い波を高く上げながら進みゆく。

簫鼓鳴兮發棹歌 簫鼓の音色が鳴り響き、船歌が聲も高らかに歌わると、

歡樂極兮哀情多 歓樂が極まつて、哀愁の情感が胸にこみ上げてくる。

少壯幾時兮奈老何 血氣盛んな時はどれほどか。容赦なく迫る老いをどうしよう。

この「秋風辭」は、武帝が河東に行幸し、群臣と宴飲した折に作られたものだとその序文は傳えてゐるが、それが事實だとしても、その後もかの上林苑などでの歌は繰り返し再現されたのではないだろうか。再現するに足るだけの舞臺裝置は、先に見た「西都賦」に描かれていたとおり備わっていた。ただ、實を言えば、本作品を收める確かな文献は『文選』以前には遡れず<sup>(10)</sup>、これが本當に前漢の武帝の作であるのか、判斷し難いところがある。とはいへ、もし假にそれが後人の擬作であつたとしても、少なくとも『文選』が成立した頃には武帝の辭として傳わつていたのであり、漢代からそれほど離れていない六朝時代の人々に、いかにも前漢時代の皇帝らしい作品と認識されていたことは確かである。

このように前漢時代の游宴の有様を髣髴とさせる「秋風辭」だが、この九歌型歌謡には、『楚辭』九歌との繋がりを示唆する表現が隨所に認められる。まず、水邊に秋風が吹いて、草木の葉が落ちるという發想は、「湘夫人」にいう「嫋嫋兮秋風、洞庭波兮木葉下（なよやかに吹く秋風に、洞庭湖は波立ち木の葉は落ちる）」を想起させる。三句目に見える蘭と菊という組み合わせは、内容的な關連性は薄いものの、詩句としては「禮魂」に「春蘭兮秋菊（春は蘭、秋には菊を捧げる）」と見えている。また、美しい人に心を寄せるという發想は九歌全般に頻見するところだし、「横中

「流兮揚素波」の句は、「湘君」にいう「橫大江兮揚靈（大きいなる江を横切つて至誠の思いを捧げる）」をもじったかのようだ。前漢の武帝作と傳えられている作品が、このように九歌的雰囲氣を濃厚に漂わせ、しかも九歌と同じ句型を用いてることは注目される。

前漢時代、九歌は實際に演じられていたのではないか。こう推測させる事象として、當時の宮廷で楚風の音樂が演奏されていることも挙げられる。先に言及した司馬相如の「上林賦」には、淫らとされる「荆・吳・鄭・衡」の音樂や、古來傳わる「韶（舜の音樂）・濩（湯の音樂）・武（武王の音樂）・象（周公の音樂）」などと並んで、「酈郢縉紛、激楚・結風（酈や郢の舞は紛々と舞い散る花のようで、激楚や結風といった楚國の音樂が奏でられる）」と見え、また、「淮南子」（『太平御覽』卷五六五引）は、楚樂「陽阿」「採菱」が雅樂の始まりに演奏されていたことを記し、「陽阿」は、前漢王朝の都を回顧する後漢の張衡の「西京賦」（『文選』卷二）においても、上林苑にある昆明池での游宴を描いた場面で、

齊桓女、縱櫂歌、發引和、校鳴葭、奏淮南、度陽阿、感河濱、懷湘娥、驚螭蟠、憚蛟蛇。

櫂を操る歌姫たちは一齊に聲を張り上げて船歌を歌い、樂人たちは合唱の聲を起こし、早い調子の葦笛の音がこれに加わって、淮南の舞、陽阿の曲が演奏されると、川の神も感動し、湘水の二人の女神も心を搖さぶられ、水神の螭蟠も驚き、水底に潜む蛟蛇も震えおののく。と言及されている。これらを文字通りに受け取るならば、前漢の宮廷内には楚風の音樂がふんだんに流れていったと見ることができるだろう。

他方、前漢王朝が「楚辭」を非常に重要視したことは周知のとおりで、たとえば『漢書』朱買臣傳には次のような記述が見えている。

會邑子嚴助貴幸、薦買臣。召見、說春秋、言楚詞、帝甚說之、拜買臣爲中大夫、與嚴助俱侍中。

ちょうど同郷の嚴助が厚遇されており、朱買臣を推薦した。召されて謁見し、『春秋』や『楚詞』について話したところ、皇帝はたいそうこれに喜んで、買臣を中大夫に任命した。彼は嚴助と俱に侍中となつた。

このように『楚辭』が重んじられ、楚風の音樂が盛んに演奏されている中、先にも見たとおり、九歌型の句型は前漢當時、現役の歌謡を支えるリズムとして生きていた。しかも、その上演に必要な舞臺裝置も整っている。ならば、重視される『楚辭』の九歌が、生きた楚風の音曲とリズムに乗せて、宮苑内で歌い演じられていたとしても何ら不思議はない。漢に續く魏の時代、どういうわけか九歌の「山鬼」が、句型を多少改變された上で、「相和」十三曲中の一曲「陌上桑」の歌辭として行われたが（『宋書』樂志三）、これも何らかの歴史的根據に基づく必然だったのではないだろうか。なお、想像をたくましくするならば、「上林賦」や「西都賦」などに描かれた香草は、宮苑を「楚辭」的な雰囲氣に彩るために、更に言えば、九歌の上演に備えて、わざわざ南方から移植させたものであつたのかもしれない。ちなみに、『三輔黃圖』苑囿の條には、武帝が初めて上林苑を補修した時のこととして、「群臣遠方各獻名果異卉三千餘種、植其中（群臣は遠方の各地から名産の果樹や珍しい草木三千餘種を獻上し、上林

苑の中に植えた」と記されている。

#### 四

様々な断片的史料を寄せ集め、それらが物語る、かつて實在したはずの世界を思い描いてゆくと、九歌が前漢時代においてなお上演されていたと推測する」とは、それほど突飛な空想とも言えないのではないかと思えてくる。そして、この推測がもし順當であるならば、先に見た「涉江采芙蓉」「庭中有奇樹」の兩詩は、この當代を生きる現役の歌舞劇から着想を得たと考え得るのではないだろうか。この二首の「古詩」が、語句レベルの典故表現として『楚辭』九歌を攝取したのではないことはすでに述べたとおりだが、これらの詩の作者たちは、實際に演じられる九歌に直接觸れて、その特徵的な身振りや措辭に魅了され、その精髄を五言詩の様式に寫し取ったのではないか。

原初的「古詩」と『楚辭』九歌とは、おそらくはその生成と展開の場を共有していた。その場とは、かの上林苑などで繰り廣げられる宮廷主催の游宴である。演劇的要素を多分に含む前漢時代の九歌型歌謡も、現存作品の作者や制作背景などを見る限り、その披露の場は、基本的には上流階級の宴席だったと見てよいだろう。「古詩」全般についても同様である。<sup>(1)</sup> ならば、かの二首以外の「古詩」と九歌型歌謡との間に、第一章で見たことと同じような影響關係が認められるのではないか。そのような目線で探索してみると、たとえば、前漢の武帝期に公主として烏孫國王に嫁せられた劉細君が、自らの境遇を悲しんで作ったといふ歌（『漢書』西域傳下）にいう「吾家嫁我今天一方（私の家は私を天の彼方に嫁入りさせた）」は、「行行重行行」詩（「古詩十九首」其一）にいう「相去萬餘里、各在天一涯（互いに萬里余りも隔てられ、それぞれ天の最果てにいる）」との關連性を思わせ、また同じ烏孫公主の歌にいう「願爲黃鸝兮歸故鄉（黄鸝となつて故郷に飛んで歸りたい）」は、「西北有高樓」詩（同其五）にいう「願爲雙鳴鶴、奮翅起高飛（一對の鳴く鶴となつて、翅を奮つて高く飛び立ちたい）」を髣髴とさせ、更にこの「古詩」の句は、前漢後期の王褒の「九懷（陶壅）」（『楚辭』所收）にいう「將奮翼兮高飛（さあ翼を奮つて高く飛び立とう）」とのつながりを感じさせる。ただ、ここに挙げた「古詩」と九歌型歌謡との關係は、かの二首の「古詩」における『楚辭』九歌の影響ほどには、全面的かつ深く刻印されたものでもないし、また、この他に同じような事例が豊富に舉げられるわけでもない。總じて、「古詩」における九歌型歌謡との關係性は、『楚辭』九歌とのそれほどには密接なものとは言えないようである。<sup>(2)</sup> これはいつたいどういうわけだろうか。

その要因を考えてみると、「古詩」の作者たちは、九歌型歌謡の示す主題の多くに心底共鳴することができなかつたのではないだろうか。

いくら眼前に存在していたとしても、その價値を認めない者にとつては、それは存在しないに等しい。『楚辭』九歌が演じられるのを目の當たりにしていた人々は、同時に、荆軻のいわゆる「易水歌」や劉邦の「大風歌」などが歌われるのも直接耳にしていたと推測されるが、その心性や審美眼、あるいはその身を置いている場の情況からするに、刺客として旅立つ男の英雄的悲壯感や、天下平定に向けて昂ぶる志を誄ずる皇帝の心境には、正直なところそれほど心を惹かれず、そのために、これを「古詩」に詠ずることがなかつたのではないかと考えるのである。

ならば、その「古詩」の作者たちとはどのような人々か。「古詩」數十首は、長い歲月をかけて蓄積されたもので、その作者たちを一言で括つてしまふことはできないが、ただ、先にも述べたとおり、その展開の場は基本的には宴席であり、そこに集う人々の中に「古詩」の作者がいたことは確かであつて、その系譜の源流に位置しているのは、前漢時代の後宮の女性たちではないかと私は考えている。先ほど挙げた班固の「西都賦」には、上林苑の昆明池で舟遊びに興ずる後宮の女性たちの姿が見えていたが、演じられる『楚辭』九歌を楽しみ、その一場面を五言のリズムに乗せて詠じたのは、皇帝の游宴に付き従う彼女たちだつたのではないだろうか。彼女たちの知的レベルがかなり高かつたことについては、太子時代（前六八—前四九）の元帝が、王褒の「甘泉頌」「洞簫頌」といった作品を後宮の貴人たちに誦讀させていたという逸話（『漢書』王褒傳）や、成帝（在位前三三—前七）の後宮に入った班婕妤の作品などから十分に推察されるところだが、降つて魏の時代、「魏志」明帝紀の裴松之注に引く『魏略』に、明帝による洛陽宮の増改築に關連して、

又於芳林園中起陂池、楫櫂越歌、又於列殿之北、立八坊、諸才人以次序處其中、貴人夫人以上、轉南附焉、其秩石擬百官之數。帝常游宴在內、乃選女子知書可付信者六人、以爲女尚書、使典省外奏事、處當畫可。自貴人以下至尚保、及給掖庭灑掃、習伎歌者、各有千數。通引穀水過九龍殿前、爲玉井綺欄、蟾蜍含受、神龍吐出。使博士馬均作司南車、水轉百戲。歲首建巨獸、魚龍曼延、弄馬倒騎、備如漢西京之制。

また芳林園中にため池を作り、櫂を操りながら越の舟歌を歌わせ、また列をなす御殿の北側に八つの建物を建てて、その中に才人たちを序列に従つて住まわせ、貴人夫人以上は、南に移して御殿付きとし、彼女たちの俸給は官僚の祿高になぞらえた。明帝はいつも宮中で游宴し、その際には文字を知り信頼できる女性六人を選んで女尚書とし、官廳外の奏事を擔當させ、判決や許可を任せた。貴人から尚保に至るまでの女官、及び後宮の清掃に當たる者、歌や技藝を習う者は、それぞれ千人單位であった。穀水から水を引いて九龍殿の前を巡らせ、玉作りの井桁や裝飾を凝らした欄干を作り、ガマガエルの彫像が水を受け、神祕の龍がそれを吐き出した。博士の馬均には司南車（羅針盤）や水轉百戲（水力で動く人形）を作らせた。元旦には巨大な獸の像を建て、魚龍曼延、弄馬倒騎の雜技が演じられた。それらは全て前漢の長安の制度と同様であった。

と記すのも、前漢時代の後宮の女性たちやその周辺の空氣を、時間を遡つて推測させる資料であるように思う。

「古詩」の最も古い作者たちを後宮の女性と推定することは、先に提示した原初的「古詩」六首の内容から見ても、おそらく自然にその妥當性が肯われるだろう。「涉江采芙蓉」「庭中有奇樹」については既に述べたとおりだが、「蘭若生春陽」は昔日の愛情を失った女性の盡きぬ思い、「迢迢牽牛星」は牽牛織女の悲戀、「青青河畔草」「明月何皎皎」は孤閨を守る女性の寂しさを詠じており、眺めてみれば、いずれも後宮の女性たちの心情に寄り添う内容の詩ばかりである。第一古詩群という括りも、その中から更に抽出した原初的「古詩」なる詩群の想定も、その作者の究明といふ問題意識とは關わりあわない次元で導き出された推論であつたが、期せずしてその終着點は一致する結果となつた。

### むすびにかえて

「古詩」の中でも最古層の部類に屬する一首の詩「涉江采芙蓉」「庭中有奇樹」は、前漢時代、皇帝主催の游宴に近侍する後宮の女性たちの間で誕生した。彼女たちは、眼前で演じられる『楚辭』九歌の世界に魅了され、その印象的な一場面と特徴的な措辭とを、自分たちにとつてはなじみの深い五言<sup>(13)</sup>詩歌に詠み換えたのである。これが本稿の辿り着いた結論だが、同じように、「迢迢牽牛星」「青青河畔草」の兩詩もまた、前漢の後宮の女性たちによつて作られた可能性が高いし<sup>(14)</sup>、その他の原初的「古詩」二首も、辭句の素朴さ、詠じられた内容などから見て、基本的にはその出自は近しいところにあると見てよいだろう。「古詩」誕生の場は、かかる女性たちを交えた前漢時代の游宴空間であったと推定される。だとすれば、「古詩」の本質は、その始原からして娛樂であったと言えよう。

その後、游宴の場は宮廷内からその外へと廣がつてゆき、それに伴つて、宴席を彩る「古詩」もまた様々な方面へとその享受者や繼承者を擴大していくが、娛樂的文藝であるというその本質は、終始一貫して失われていらないように私には思われる。後漢末に出現した建安文壇における五言詩の勃興も、こうした漢代五言詩の系譜の外に突然變異的に生じた現象ではあり得ない。もちろん、建安詩と「古詩」との間には歴然とした質的差異が存在するのだが、その落差の來源やその意義も、兩者の連續性を視野に入れてこそ始めて焦點を結ぶだろう。本稿が明らかにしようとしたのは、その建安文壇へと至る漢代五言詩史の出發點である。

## 付記

本稿は、平成十九年十一月十八日、斯文會館で開催された第十一回六朝學術學會大會での口頭發表「原初的「古詩」の性格—『楚辭』九歌との關わりを手がかりとして—」に、更なる検討を加えて成ったものである。「助言」意見を賜った先生方に、心から御禮を申し上げます。

なお、本稿は、平成二十年度科學研究費補助金（基盤研究C）「漢代五言詩歌の傳播とその文學的昇華の過程に關する研究」による研究成果の一部である。

### 注

- (1) この問題については、すでに拙稿「古詩」源流初探—第一古詩群の成立—（『中國中世文學研究』第四十三號、一〇〇三年）、及び「古詩誕生の場」（『中國中世文學研究』第四十五・四十六合併號、二〇〇四年）にておおよその推論を示している。本稿は、その推論の不備を補填しようとする側面も持つ。
- (2) 前掲注(1)に舉げた拙稿二篇、及び「陸機擬する所の古詩について」（『中國文學論集』第二十八號、一九九九年）、「漢代五言詩歌と死後の世界」（『中國文學論集』第三十六號、二〇〇七年）などを参照されたい。
- (3) この詩は、『文選』卷二十九、「古詩十九首」には收録されていない。しかし、西晉の陸機の「擬古詩」十二首（『文選』卷三十）が模擬對象としていることなどから、本来「古詩」と稱せられていたことが知られる。また、以下の本文で比較的古い「古詩」として舉げた他の五篇も全て、この「蘭若生春陽」と同じく、『玉臺新詠』卷一では前漢の枚乘の「雜詩」として收録されている。こうした現象の意味するところについては、拙稿「陸機擬する所の古詩について」（前掲注2）を参照されたい。
- (4) 『楚辭』九歌の演劇性については、藤野岩友『巫系文學論』（大學書房、一九五一年）の「神舞文學」の章が、青木正兒「楚辭九歌の舞曲的結構」（『青木正兒全集2』所收）を始めとする先行研究を踏まえながら、詳細かつ畫期的な論を展開している。
- (5) 代表的な先行研究として、藤野前掲書（注4）一六八—一七二頁、星川清孝「楚辭の研究」（養德社、一九六一年）一一〇—一四〇頁、竹治貞夫「楚辭研究」（風間書房、一九七八年）四四八—四五〇頁、そして、鈴木修次「漢魏詩の研究」（大修館書店、一九六七年）の第一章、第一項「楚風の詩歌の系譜」がある。
- (6) 宮崎市定「身振りと文學—史記成立についての一試論」（初出は『中國文學報』第二十冊、一九六五年四月。『宮崎市定全集5』岩波書店、一九九一年に收載）は、「史記」に頻見する同一語句の反復、繰り返しの動作を逐一記そうとするその文體などに着目し、「史記」の中には身振りを伴う口承文藝が豊富に流れ込んでいるのではないかとの推論を提示している。なお、宮崎論文は九歌型歌謡については言及していない。
- (7) 宮崎前掲論文。
- (8) 藤野前掲書（注4）一七二頁、及び一七九—一八〇頁。
- (9) この場面は、同じ原初的「古詩」のグループに屬する「迢迢牽牛星」詩に詠み込まれている。このことの意義については、拙稿「民國時代における五言古詩の研究—その成立年代を巡る論争を中心に—」（『廣島女子大學國際文化學部紀要』第十號、二〇〇一年）及び「古詩誕生の場」（前掲注1）すでに論じ

た。

(10) 遠欽立『先秦漢魏晉南北朝詩』(中華書局、一九八三年) 九五頁を参照。

(11) 「古詩」の展開の場となつたのが、兩漢代の上流階級が催す宴席であつたといふ推論は、すでに幾篇かの拙稿(前掲注1、2)で繰り返し述べてきた。

(12) 本稿では、前漢時代の九歌型歌謡に限つて考察したが、後漢時代のそれになると、「古詩」との影響關係はほとんど見出せなくなる。その原因の一つとして、九歌型歌謡が次第に文學的に格上げされていつたらしいということが考えられるようだ。たとえば、班固の「兩都賦」(『文選』卷二)の末尾には、四言の「明堂詩」「辟雍詩」「靈臺詩」に並んで、九歌型の「寶鼎詩」「白雉詩」が置かれているが、これは、『詩經』に淵源を持つ四言詩に、『楚辭』に由來する九歌型の詩を配せんとする意識の所産であろう。また、當時の文學の主流である賦の中に、九歌型の句型が織り込まれる例は珍しくない。賦も九歌型歌謡も、ともに『楚辭』に發する文體であることからすれば、これは極めて自然な成り行きだったと言えよう。一方、「古詩」は後漢當時、相變わらず文學の表舞臺には立ち得ていなかつた。そうした格差が、兩者の關係を疎遠なものにしたのではないだろうか。

(13) 五言の歌謡は、前漢時代の後宮の女性たちや佞幸の樂人たちの間でまず愛好された。岡村繁「五言詩の文學的定着の過程」(『九州中國學會報』第十七卷、一九七一年)を参照。

(14) このことについては、すでに拙稿「古詩誕生の場」(前掲注1)で一應の論據を示している。