

楽府文学史上における李賀の位置

——「巫山高」に基づく考察——

遠藤 星 希

はじめに

白居易（七七二—八四六）、元稹（七七九—八三二）が新楽府運動を提唱した中唐の元和年間（八〇六—八二〇）、もっぱら擬古楽府（古楽府に擬した伝統楽府）によつて名を成した詩人に李賀（七九一—八一七）がいる。^① 同時代の沈亞之が「送李膠秀才詩序」で「余の古友李賀は、善く南北朝樂府故詞を擇び、其の賦する所もまた怨鬱悽艶の巧多し（余故友李賀、善擇南北朝樂府故詞、其所賦亦多怨鬱悽艶之巧）」と述べ、^② 『新唐書』卷二百三「李賀傳」に「樂府數十篇、雲韶の諸工、皆これを絃管に合わす（樂府數十篇、雲韶諸工皆合之絃管）」と見えることなど、樂府作家としての李賀の詩名を窺うに足る資料は、早い時期より存在する。もつとも実際に李賀の詩集をひもとくと、沈亞之のいう「南北朝樂府故詞」を採んだものよりは、漢魏系の古楽府に擬した作品の方が数量的に多く目につく。次に挙げる「巫山高」（「李賀歌詩編」卷四）^③ は、その一つである。

碧叢叢

碧 叢叢

高插天

高 挿天を挿す

大江翻瀾神曳煙	大江	瀾を翻し	神	煙を曳く
楚魂尋夢風颯然	楚魂	夢を尋ね	風	颯然たり
曉風飛雨生苔錢	曉風	飛雨	苔錢を生ず	
瑤姬一去一千年	瑤姬	一たび去つて	一千年	
丁香筇竹啼老猿	丁香	筇竹	老猿啼く	
古祠近月蟾桂寒	古祠	月に近く	蟾桂寒し	
椒花墜紅濕雲間	椒花	紅を墜とす	濕雲の間	

この詩に対し、清の黎簡は「巫山高の作は當に此れを以て第一と爲すべし（巫山高作者當以此爲第一）」と高い評価を与えるが、その理由は語られていない。漢鼓吹鐃歌十八曲の一「巫山高」を古辞とし、六朝唐を通じて文人達の手にやり制作された「巫山高」は、『樂府詩集』（卷十七）に二十二首収録されている。これら数ある「巫山高」の中より、如何なる基準をもつて黎簡は李賀の作を第一とみなしたのだろうか。本論は、李賀の「巫山高」を、他の詩人の同題樂府詩と比較することにより、李賀の樂府詩に内在する特質を明らかにし、樂府文学史上における李賀の位置を考察する試みである。

I

李賀の樂府詩に対する先行研究には、すでに一定の蓄積があり、専論も確認できる。山崎みどり氏の「李賀の樂府詩——樂府詩史における継承と展開——」はその一つであり、李賀が樂府作品をものする際に、樂府古辞をいかに継承し、発展させたかということが、豊富な例とともに論じられている。同論文によると、李賀の樂府は「古辞の意や語句を用いても、それに密着はせず自由に内容を発展させ」、かつ「古辞との接点は、あくまでも生かされて」おり、「そのうえ

で、語句のもつ意味が転換され、内容に変化が与えられ⁽⁷⁾ているという。

また、増田清秀氏は論文「中唐詩人の楽府」の中で、李賀の古楽府の作辞が長短錯雑して、リズムの変化した句が多いことに言及し、それを「古楽府に、いまたび音楽的生命を与えようとする意識」の表われとみなす⁽⁶⁾。ここで先に引いた李賀の「巫山高」に目を移してみると、冒頭に三字句を並べた、雑言九句から成る（「碧叢叢、高挿天」を一句に数えれば、八句）詩形からは、やはり独特のリズムが感じられよう。李賀より以前に脈々と制作されてきた擬古楽府「巫山高」は、五言八句の齊言体を一般として⁽⁷⁾いる。この点を考え合わせると、独自の詩形を李賀が採用した背景に、何らかの表現意図を想定して然るべきである。「巫山高」以外でも、例えば李賀の楽府「大堤曲」は、三言・五言・七言から成る長短句であるが、先人の擬古楽府はいずれも五言、或いは七言古詩の形式をとっており、これも「長短錯雑して、リズムの変化した句」を用いた李賀独自の作辞といえる。高木重俊氏はこの詩の特殊な句式について、一篇を通じて展開される自由な換韻とともに、これは管弦に合わせるための音律的工夫であるとする立場をとっている⁽⁸⁾。長短句を交えた詩形によって生まれる音律的效果は、このように「巫山高」のみならず、李賀の楽府がもつ特質を考える上で、すでに忽せにできぬ要素となっている。

李徳輝氏によると、李賀の古題楽府は強い「反律化」の傾向があり、齊梁から唐に至って制作された近体の楽府が、少なからず李賀の手によって古体、或いは雑言に改められたという⁽⁹⁾。李氏は、五言八句を標準詩形としていた楽府「上之回」を、李賀が三字句中心の雑言体で制作した例などを挙げるが、「巫山高」もまた類似したケースとして論文中で引かれており、雑言となったことよって、五言古詩の平板さを解消し、飄逸感と韻律に富んだ動感が得られたと述べている（「那多變的句式祛除了五古的呆板，增加了一種飄逸和富於韻律的動感」）。

以上、本論に関連する先行研究を整理した結果、李賀の「巫山高」における詩形上の特殊性と、それに関連した音律的工夫を確認することができた。しかし李賀の「巫山高」を、先人の手になる同題の楽府詩群と比較した際に浮かび上

がつてくるのは、詩形上の相違のみではない。以下、「巫山高」の内容面に考察を加えることにより、この点を論じていくことにしたい。

II

「巫山高」の古辞は、蜀地に在る旅人の旅愁を主題とする。それに対し後世の擬古樂府は、『樂府詩集』（卷十六）の引く唐・呉兢『樂府古題要解』に「齊の王融『想像巫山高』、梁の范雲『巫山高不極』の若きは、雜うるに陽臺神女の事を以てし、復た遠望思歸の意無きなり（若齊王融想像巫山高、梁范雲巫山高不極、雜以陽臺神女之事、無復遠望思歸之意也）」と見えるように、客愁に代わり、詩の構成要素として神女伝説が織りこまれている。「陽臺神女之事」とは、言うまでもなく「高唐賦」序（『文選』卷十九）に記された、楚王と神女の夢中邂逅譚のこと。⁽¹⁰⁾ 李賀の詠んだ「巫山高」も例外ではないが、そこに描かれる神女伝説の様相は、必ずしも理解しやすいものではない。伝説にちなんだ措辞を含む第三・四句「大江翻瀾神曳煙、楚魂尋夢風颯然」の解釈には、注釈家の間で意見の相違が見られるのである。例えば明の曾益は『李賀詩解』卷四（『李賀詩注』所収、世界書局、一九七八年）で次のように注する。

神曳煙、迷濛。楚魂尋夢、襄王神女交會。風颯然、過疾也。

すなわち「神曳煙」を、煙霧が立ち籠るさま（迷濛）の比喩表現、「楚魂尋夢」を、楚王と神女の夢中の逢瀬と解釈している。そしてこの「交會」は、風の吹き過ぎるごとく、忽ち過去の出来事に変わり果ててしまったもの、言うなれば「高唐賦」序に記されている伝説的時間の中に行われた「交會」である、と曾益は李賀の詩句を理解しているようだ。清の王琦は、曾益の説を踏襲した上で、更に碎いて前後關係を説明する。⁽¹¹⁾

煙、雲也。曳煙即行雲之意。昔日楚王之魂尋夢于此、而空山之中渺無踪跡。蓋瑤姬之去已久、今之所見、惟有竹木蒙籠、猿狖哀啼而已。

やはり「曳煙」を行雲のメタファーとし、「楚魂尋夢」も「昔日」——遙か昔、この地で楚王が神女を夢に見たことを指すとする。もはや巫山に神女伝説の名残は見られず、竹木と猿声が時の流れに超然として存在するのみ。曾益も王琦も、伝説の舞台としての過去と、詩の舞台である現在をはっきりと区別し、神女の不在を強調している。それに対し、近人の葉葱奇氏は「楚魂尋夢」を、かつて夢に出会った神女を、涼風の中、楚王の靈魂が現に尋ねてきたと解する新しい説を提出している。¹²⁾

中四句説、楚襄王的靈魂在涼風颯颯裏來尋夢中的神女、但是滿山苔蘚、竹樹叢中、只聞猿啼、神女踪跡渺不可見、因爲她離此而去、爲時已久矣。

また「神曳煙」を「彷彿時有行雲女神往來其間」と理解し、徘徊する神女のイメージを強く認めているのだが、「彷彿」二字が加えられているのは、葉氏の解釈も神女の不在を前提としているがゆえの措置であろう。

ところで、葉氏と時代が前後してしまうのだが、陳本礼『唐李賀協律鉤元』の引く清・董伯音の注に「江翻瀾、疑爲神女曳楫也。風颯然、疑爲襄王尋夢也」という興味深い指摘が見える。吹く涼風（『説文解字』に「颯、涼風也」）にさまよう「楚魂」を連想するばかりでなく、江に翻る波に神女の姿を感じ取る董伯音の説は、中国では殆ど黙殺されているが、却って日本の研究者は少なからず影響を及ぼしたようだ。鈴木虎雄氏は、第三・四句を「大江（揚子江）は瀾をひるがえして神女が煙を曳いてゆく。楚王の魂は昔日の夢（神女と会せし時の）をたどる如く、風がしなやかに吹く」と訳されており、董説を参照されたと覚しい。また荒井健氏も、第四句を「楚の国王の魂が昔の夢を尋ねて来たのか、夜風はさやさやと吹くが」と解し、やはり「颯然」と吹く風に、さまよう「楚魂」への連想を働かせている。齋藤响・原田憲雄両氏の訳もこれを襲う。¹⁶⁾一方「神曳煙」に関しては、日本の訳注いずれもが、単なる雲の比喩ではなく、煙をたなびかせて（或いは雲となつて）浮遊する神女の姿を認めた翻訳をしている。「瑤姬一去一千年」という句、また山上で月に照らされる古い祠の存在等からみると、李賀の描いた巫山に流れる時間は、かつて高唐観で懷王の夢に神女が

現れてより、遙かに時代を隔てた後世のそれとして設定されているように見える。その点、曾益と王琦が「神曳煙」三字を煙霧、或いは行雲をいうレトリックとみなし、「楚魂尋夢」を「昔日」の事件と解したのは極めて常識的な判断ともいえよう。しかし詩の一部分を、時間的な不整合を理由に、都合よく過去に帰属させたり、比喩表現として処理してしまつてよいものであるうか。第一、詩の言語は、果たしてそのように用いられているのか。王琦らと較べると、現代の注釈家は比較的柔軟な姿勢で翻訳を試み、神女や楚王の存在を過去に限定していない。李賀はこの詩で神女や楚王を如何なる形象をもつて描出しているのか、それを作品の全体像の中で捉えるために、まず始めに、歴代の同題樂府詩と比較してみよう。

III

六朝人の詠んだ「巫山高」は、現存するもの全部で十首。うち三首は、齊の謝朓（四六四―四九九）ら五名の詩人による競作唱和の場で、王融（四六七?―四九三）・劉繪（四五八―五〇二）・范雲（四五―一五〇三）がそれぞれ制作したものであり、『謝宣城集』（巻二）にも収録されている。そのうちの二つ、范雲の「巫山高」（『樂府詩集』卷十七、以下に引用する「巫山高」は皆これに拠る）をまず見てみよう。⁽¹⁷⁾

巫山高不極 巫山 高きこと極まらず

白日隱光暉 白日 光暉を隠す

靄靄朝雲去 靄靄として 朝雲は去り

溟溟暮雨歸 溟溟として 暮雨は帰る

巖懸獸無跡 巖は懸かりて 獸は跡無く

林暗鳥疑飛 林は暗くして 鳥は飛ぶを疑う

枕席竟誰薦 枕席 竟に誰か薦めん

相望空依依 相望みて 空しく依依たり

「雑うるに陽臺神女の事を以てす」る例として、呉兢はこの詩を挙げていたが、果たして三・四句は「高唐賦」序で、懷王の夢に現れた神女が去りざわに述べる台詞「妾は巫山の陽、高丘の阻に在り。且には朝雲と爲り、暮には行雨と爲る（妾在巫山之陽、高丘之阻。旦爲朝雲、暮爲行雨）」を端的に踏まえている。されば詩の末尾「相望」の対象は、雲や雨に姿を変えた神女と考えても差し支えなからう。また本論第VI章で詳しく述べるが、樂府作品においては作者自身の一人称的感慨が述べられることはないので、結句は神女との再度の邂逅を期待する楚王を描いたものと考えるのが妥当である。だがその期待の結果は「空依依（空しく思い焦がれるばかり）」⁽¹⁸⁾、願いは叶えられないものとされて一篇は締めくくられる。范雲の作と同じく、謝朓らによる競作の場で詠まれた王融の「巫山高」も似た趣向を持ち、「煙雲、乍ち舒卷す（煙雲乍舒卷）」⁽¹⁹⁾、広がっては、にわかには収縮する雲の超自然的な動きに対し、やはり匿名性の高い作中人物は、「彼の美、期すべきが如し（彼美如可期）」と神女出現を予感し、期待に胸を膨らませる。しかし結果は、

惘然坐相望 惘然として 坐ろに相望む

秋風下庭綠 秋風 庭緑に下るを

失意に打たれて虚しく秋景を眺めやるばかり、神女はやはり現れない。

范雲と王融の「巫山高」における神女は、以上見たように、思慕の対象として捉えられ、且つ雲や雨がその存在を示す符牒として用いられていた。神女の化身としての、こうした雲や雨は、六朝唐代を通じての「巫山高」にほぼ欠かされず詠みこまれている。

雲來足薦枕 雲来りて 枕を薦むるに足るも

雨過非感琴 雨過ぎて 琴に感ずるに非ず

(陳・後主「巫山高」)

霏霏暮雨合 霏霏として暮雨は合い

靄靄朝雲生 藹藹として朝雲は生ず

(唐・鄭世翼「巫山高」)

このように雲と雨が対語をなす例が多いが、結果として、それは神女の換喩(メトニミー)としての安定性をもたらしている。雲の到来に神女出現の期待を膨らませるも、司馬相如の琴の弹奏に卓文君が心惹かれたようには上手くいかず、雨となつて行き過ぎてしまった、とうたう陳・後主の「巫山高」、これも范雲、王融の作と同じ系譜に連なるが、斉・虞羲の「巫山高」末二句には、そうした詩人たちの発想の根幹が顕れていて興味深い。

高唐一斷絶 高唐 一たび断絶す

光陰不可遲 光陰 遅つべからず

高唐観での夢物語はすでに過去のもの、歳月は待つてはくれない——詰まるところ、神女と楚王が夢裡に契りを交したのは昔年の伝説的事件であり、だからこそ神女の再来を望んだとて、それが叶えられるはずもない。詩人たちはそう割り切つて、雲や雨に伝説の余韻を残す巫山の姿を「巫山高」に詠んでいたのである。

IV

こうした事情を念頭に置いた上で、李賀の詩句、

大江翻瀾神曳煙 大江 瀾を翻し 神 煙を曳く

楚魂尋夢風颺然 楚魂 夢を尋ねて 風 颺然たり

にもう一度、目を向けてみると、曾益や王琦が「楚魂尋夢」を、この地でかつて行われた神女と楚王の「交會」と解し

たのは、前章に述べたような、歴代「巫山高」の世界観に留意した結果だったということが分かるであろう。すなわち、楚王の夢に神女が姿を現したのは、高唐観での一夜限りであり、今となっては何人もその再現を望むべきがない。楚王も例外とはなり得ず、「夢を尋ねる」のも一度限りでなくてはならぬというのが、曾益らの立場なのである。

「颺」字の訓詁に関しては、前述した「涼風」のほかに、「疾風」の義も確かに存在する。後漢の馬融「廣成頌」(『後漢書』卷六十上「馬融伝」引)に、帆を張った舟の航行のさまを「颺風に靡き、迅流を陵ぐ」とのべ、李賢が「颺、疾風なり」と注するのがその例である。だが、吹きすぎぶ実際の風を想定するのならまだしも、「風颺然」三字をもって、「楚魂尋夢」という事象が、風のサツと吹きすぎるように、過去のものとなるさまを形容する、とみなすのは、如何に詩の言語とはいえ、不自然の感は否めない。にもかかわらず、曾益らがこの些か無理のある解釈を採らざるを得なかったのは、前述した如く、神女と楚王の不在を前提とした「巫山高」の世界観に配慮した結果であろう。

次に個々の詩句の分析を通し、さらに歴代「巫山高」との比較を続けよう。まず注目したいのは「楚魂」という語である。高唐神女伝説において、懷王は神女を夢に見る。古来中国では、人が夢を見ているとき、魂は肉体を離れると考えられており、遊離した魂を「夢魂」と呼んだ。「高唐賦」において、楚王は神女が思慕を寄せて訪れる相手であり、従来「巫山高」にも、雨と化した神女が「荆王を逐う」というような詩句が散見する。⁽²⁰⁾一方前述した范雲「巫山高」のように、去っていった「朝雲」を「依依として空しく相望む」という詩句もあり、これは神女を求めて嘆く楚王の描写と考えるべきだろう。神女伝説に変化が生じたのか、あるいは楚王が神女を求めるといふ話型も古くからあったのか、今は考察する余裕がないが、いずれにせよ楚王が神女を思慕するという詩句は歴代「巫山高」の中にも少なくない。⁽²¹⁾中唐の詩人孟郊(七五―八一四)の「巫山高」には「目極魂斷望不見(目を極むれば魂断たれ 望めども見えず)」という句が見られ(Ⅵで詳述)、「魂」という語を用いて楚王の悲しみを描いている。

楚王を魂という形象で捉えることの素地は、夢に神女と邂逅したという伝説の中に潜んでいた。しかし「楚魂」とい

う語は歴代「巫山高」に限らず、李賀以前の詩には用例を見いだし難い。また明らかに李賀の作を参考にしたと思しい、晩唐・李咸用の「巫山高」〔『樂府詩集』未収、今『全唐詩』卷六百四十四に拠る〕中の一句「楚王魂夢春風裏」、或いは同じく晩唐の詩僧齊己の「巫山高」に見える「楚王憔悴魂欲銷」の如く、「楚王」という語を用いて魂の主を明示することなく、李賀が「楚魂」という圧縮された表現を用いた理由についても考えてみるべきであろう。確かに、樂府「巫山高」が高唐神女伝説を踏まえる以上、「楚魂」は楚王の靈魂を指すと考えることが自然である。だが「楚の魂」という、些か抽象性を帯びた語は、それ自体が『楚辞』の「招魂」篇へと読者の連想を誘うものではないだろうか。

忠にして放逐された屈原の魂を呼び戻すために、宋玉が作ったとされる（王逸序による）「招魂」は、南方を漂泊せる我が身を、或いは左遷されて楚地へと赴く自身の境涯を嘆くためのモチーフとして、李賀以前より既に詩には取り入れられていた。例えば、杜甫（七二二—七七〇）が夔州（四川省奉節県）で詠んだ七律「返照」〔『杜詩詳注』卷十五〕の尾聯、

不可久留豺虎亂 久しく豺虎の乱に留まる可からず

南方實有未招魂 南方 実に未だ招かれざる魂有り

などは、趙次公の注に「南方實有未招魂、則公自言也」とある如く、荆楚にさすらう詩人が、「招魂」を踏まえた上で自身を屈原に擬したものである。晩唐詩人、吳融（？—九〇三）の「南遷途中作七首」の其四「溪翁」に至っては、他にもなく「楚魂」の語によって、屈原の魂を表している。

應嗟獨上涪陽客 応に嗟くべし 独り涪陽に上るの客

排比椒漿奠楚魂 椒漿を排比して 楚魂を奠すを

「涪陽」、「椒漿」はともに『楚辞』の「九歌」に出典をもつ語であり、詩人が屈原の魂を弔うことによって、南方に謫された我が身を慰めていることは疑いが無い。李賀の「巫山高」で用いられる「楚魂」は、本来一つになりようのない

二人の人物・楚王と屈原を、重ね合わせようとするものではないかと考えられるのである。

次に注目すべきは、「楚魂尋夢」と「風颯然」とのつながりが密接ではないことである。これらは合わせて一つの句を作つてはいるものの、どのような関係にあるかは明確ではない。「風颯然」をもつて、「楚魂尋夢」という事象の「過ぐる」こと疾きなり」とした曾益の解釈もこの曖昧さゆえに可能となったものであろう。しかし曖昧さを排し一つの正解を求めることは、正しい詩の読み方とは限らない。前述したように、葉葱奇氏の解釈は楚王の靈魂が現在も神女を求めているとし、曾益らの注釈とは一線を画している。しかし靈魂と風との関係は、「楚襄王的靈魂在涼風颯裏來尋夢中的神女」と述べており、両者が分離している怨みがある。「楚王の魂は昔日の夢をたどる如く、風がしなやかに吹く」という鈴木虎雄氏の訳、「楚の国王の魂が昔の夢を尋ねて来たのか、夜風はさやさやと吹く」という荒井健氏の訳がここにはよりふさわしい。さまざま魂と、さやさやと方向も定まらず吹く風は、相互に浸透し、その属性を互いに交換する。「楚魂」には、孤立無援にして国を逐われ、魂を離散させた屈原の像が影を落とし、「瑤姬一たび去つて一千年」の今に至るも、なお靈魂となつて神女を尋ね、彷徨を続ける楚王に一種凄惨な色を加える。そしてこの色は同時に風の帯びるものともなるのである。

次に詩の中の順序は逆になるが、「大江翻瀾神曳煙」の句を検討しよう。従来の「巫山高」における煙や雲は、とりもなおさず、形を変えた神女そのものであった。II章に挙げた例からも了解されるように、「雲（煙）」が必ず主語として用いられているのも、その結果生じた現象といえる。ところが李賀は、神女を「神」一字によつて表し、「煙」を目的語の位置に据えることによつて、「煙（雲） 〓神女」の図式にあえて動揺を与えている。また歴代の「巫山高」で描かれてきた雲雨が、神女の代用語に過ぎず、実際の雲の動きを想起させる句が殆ど無かつたのに対し、李賀²³の煙は、「碧叢叢」から「大江翻瀾」までの句によつて、山や川と共にあり、刻々と姿を変えるものとして描写されている。女神の符牒であつた雲雨を、李賀はもう一度自然の中に戻し、雲雨そのものの有様を描こうとする。しかし注意すべきは、

李賀の描く山河が、従来「巫山高」に描かれてきたものとは大きく様相を異にすることである。

「巫山高」諸篇が、一般に叙景の対象として選り取りのもの、概ねそれは次のような自然である。

樹雜山如畫 樹は雜りて 山は画くが如く

林暗澗疑空 林は暗くして 澗は空しきかと疑う

(梁・元帝「巫山高」)

懸崖下桂月 懸崖に 桂月 下り

深澗響松風 深澗に 松風 響く

(陳・蕭詮「巫山高」)

前に挙げた范雲の作の頸聯「巖懸獸無跡、林暗鳥疑飛」も然りであるが、いずれも強調されるのは、がらんとした溪谷のはかり知れぬ深さや、視野を閉ざす木々の繁茂、断崖の険しさであり、それは「高唐賦」本文の叙景部分、例えば「俯視峭嶭、窅寥窈冥、不見其底、虚聞松聲（俯して視れば峭嶭として、窅寥窈冥たり、其の底を見ず、虚しく松聲を聞く）」などを発想の背景とするものであろう。また「巫山高」の古辞が、蜀地に在る旅人の旅愁を主題とすることから、描写された景物の質は、むしろ楽府「蜀道難」のそれに近い。⁽²⁴⁾ 初唐・沈佺期の「巫山高」に「古槎天外倚、瀑水日邊來（古槎 天外に倚り、瀑水 日邊より來る）」とあるのは、盛唐詩的なダイナミズムに乗せて巫山の水系をうたつたものだが、これなども詩人が焦点を当てているのは、天をも凌駕せんとする峻厳な山の高みである。こうした一連の描写からは、巫山の持つ不可欠の要素としての厳しさ・険しさが、文人たちによって共有されていたことが窺える。

それに対し、李賀の描いた巫山はどのようなものだろうか。「碧叢叢、高插天」——もくもくと湧き起こる緑の山、見上げればその先端は天に突き刺さるほど、と描かれる山は確かに超絶的な高さを備えているようだ。しかしこの二句からは山の険しさや谷の深さは浮かび上がってこない。月や松風を配し、風景の一部を効果的に切り取ってこようにとい

う姿勢もない。形の定かでない色の塊と、見る者の視線を吸い込んでゆくような、底知れない空の深さが感じられるだけである。

自然を色の塊や、超絶的な高さとして捉える描写は、続く「大江翻瀾」からも、聳え立つ山を従え流れ降る、確かな川の姿を奪ってしまう。膨大な水の広がり、そのすべてを覆って湧き起る波の激しさのみが印象づけられるのである。さらに「大江翻瀾」と「神曳煙」は、「楚魂尋夢」と「風颯然」の場合と同様、曖昧に結びつくことによって、却って豊かなふくらみを持つてくる。すなわち、もすそのごとく煙をひく神女が、「大江翻瀾」といささか唐突に接続されることよって、湧きたつ波濤の激しさが神女の属性にも加えられるのである。荒井健氏はこの句に対し、「山下は揚子江の大波が逆巻き、山上には神女が雲となつてさまよう」という訳を与えているが、波と神女を分離することは、楚魂と風の場合と同じくこの詩の最も肝要な点を見失うことになる。水という水に波をひるがえし、煙をひいて進む神女。これはかつて如何なる「巫山高」にも描かれたことのない激しい神女の像である。

一句の中で二つの要素が曖昧に配されるという手法は、第五句に至り大きな効果を發揮する。大江の波と神女の相互浸透は、楚魂と風にも感染する。その結果、次句に現れる「曉風」は、読者に楚魂を想起させずにはおかない。雨はいうまでもなく神女を象徴するものであり、「飛雨」もまた神女を想起させる。しかし風と雨を一つに結びつけたこの句は、楚王と神女の邂逅が再び実現したことを意味しない。夜明けの風は、力強さを感じさせない。その風に飛び散る雨共々、行くべき宛を見失い、心ここにはない有様でさまよう風。楚王と神女は、夜明けの山で、風と雨となつて出会いながら、互いに相手の存在に気づかず、苦銭が生じるほど長い長い時を過ごしている。「瑤姬一去一千年」——神女がひとたび楚王のもとを辞去してより、経過した長大な時間は、終わりが全く見えない。「大江翻瀾」の激しさは、雲に雨にと姿を変える無限とも思える循環を、ここ巫山で余儀なくされている神女の怒りを或いは表しているのかもしれない。⁽²⁵⁾

V

続いて李賀の叙景態度という観点から、後半四句を分析してみよう。先に述べたように、冒頭数句の自然の描写は、一般に樂府「巫山高」で描かれる險阻な自然とは異なっていたが、それは後半でも変わらない。植物を中心に置いた描写が連ねられ、とりわけ「丁香」、「箬竹」など、植物の固有名詞を具体的に挙げてゐる。これは数ある「巫山高」の中で李賀の作のみであることも、注意されてよい。丁香はフトモモ科のチョウジを指すこともあるが、ここでは王琦の注するように「紫丁香」、すなわちモクセイ科のリラ（ライラック）。箬竹は邛竹とも呼ばれ、杖の材料となる竹の一種。『文選』巻四、左思「蜀都賦」で李善注の引く「南裔志」に「邛竹、菌桂、龍眼、荔枝、皆冬生不枯、鬱茂於山林」とあるが、李賀「巫山高」の箬竹も疎らに生えているのではなく、緑の肌をひしめかせながら群生してしよう。箬竹が内部に空洞をもたない実竹であるため、この竹林は一層密度を濃くしているが、更にその隙間を縫うようにリラの香りが浸透していく。そこに響いてくるのは、「老猿」の啼き声。悲壯感を催す猿の声は、樂府「巫山高」に頻出する常套的な道具立てであった（例えば梁・王泰の「巫山高」に「峽近猿聲悲」）。しかし李賀の捉えた巫山の猿声は、聴覚的な情報のみで声の主が「老」であると認識され得るほどに、特異な色調を帯びたものである。成瀬哲生氏は、「李賀が「老」字を冠する動物は、おおむね激しい生命力を隠しもつ異類のイメージである」と指摘されているが、⁽²⁶⁾こも例外ではなく、視界の利かぬ森林に、どこからともなく響きわたる鳴き声は、不気味な情感をかもし異類のそれであろう。

第八句「古祠近月蟾桂寒」は、字義通りには、神女を祭る祠が巫山の高みにあつて月に近く、月中に存在するといわれる蟾（ガマ）と桂の寒々とした様子がうかがえるということだが、興膳宏氏が指摘するように、實際「寒い」のは山上の地にほかならず、「月中と地上の場が意識的に混淆されて、朦朧とした雰囲気を現出」させている。⁽²⁷⁾ 結句、雲間に散る椒花も、巫山の高さを際立たせる効果のみに終っていない。椒花の散るさまが、「紅を墜とす」と表現されている

のは、湿性を強調された雲に包まれて、花びらは輪郭をぼかさされ、色彩のみが残されるからである。雲の中に溶け込んでゆく花びらの紅は、いつ消えるとも知れぬ、不安定なものであるが、本来その行き着く先である地面すらも、「湿雲」に包まれて朦朧化している。

こうしてみると、従来の詩人達が想像し、イメージを共有し合っていた巫山の景物が、李賀の「巫山高」に至って、大きな変貌を遂げていることは明らかであろう。もはや巫山は険しく屹立したその雄姿を喪失し、輪郭の定かでない色の塊と化している。月中と地上すらも混淆され、「湿雲」とそれに溶けゆく椒花の紅に彩られて、巫山は一層捉えどころのない、茫漠とした様相を呈してゆく。李賀が詩中に現出させたのは、このように誰もが熟知していたはずの巫山とは、截然と区別さるべき異質な世界なのである。

VI

以上、楽府詩「巫山高」に対する考察を進めた結果、楚王と神女の形象、情景描写等、様々なレヴェルで、李賀の詩と他の詩人の諸作との間に存在する相違点を確認することができた。続いて更に歩を進め、これらの相違が、李賀の如何なる創作態度に基づいて現れたものであるかを考えてみたい。

松浦友久氏は論文「楽府・新楽府・歌行論——表現機能の異同を中心に——」⁽²⁹⁾の中で、唐代楽府詩の表現機能を以下の三点に要約している。

一、楽曲への連想

二、視点の三人称化・場面の客体化

三、表現意図の未完結化

これを李賀の「巫山高」に当て嵌めてみると、なるほど、漢の鼓吹鏡歌を古辞にもつ段階で、一、楽曲への連想、はず

でに不可避であろうし、作者自身の一人称的視点は、作品内から確かに捨象され、二、場面の客体化、も果たしている。三についても、清・姚文燮の注「此れ馬嵬を追悼するなり。……楚魂尋夢、上皇を譏るなり（此追悼馬嵬也。……楚魂尋夢、譏上皇也）」のごとく、⁽³⁰⁾表現意図として、諷諭の義を認める意見もあるにはあるが、テキスト内に示された情報からのみで、そうした結論に至る蓋然性は低く、やはり諷諫性の有無、主題の如何が、明確な形で読者に提示されているとは言い難い。

松浦氏は、前掲論文の中で、「この三つの機能をより顕著に具える作品こそ、唐代において最も典型的な楽府詩でありえた」と述べている。とすると、その条件をクリアしている李賀の「巫山高」は、唐代における典型的な楽府詩ということになるのか。だが前章までに確認したとおり、従来の「巫山高」に比して李賀の作は、詩中に描出された神女や楚王の形象において、独立した特色を具えており、「典型的な楽府詩」というには抵抗を禁じえない。

ここで留意すべきなのは、松浦氏が「典型的な楽府詩でありえた」と注意を促しているように、この三つの表現機能は、典型的な楽府詩たることの必要条件ではあれ、十分条件とはならない点である。ならば楽府文学の根底に横たわる、真に不可欠の条件とは何か。この疑問に対する解答を用意したのが、森瀬寿三氏の論文「楽府文学の特質」である。⁽³¹⁾森瀬氏は「歌謡文学として、楽府詩全体を貫いているもの」は「根底に厳然として在る一種の共同体意識である」と指摘し、以下のように述べている。

楽府文学は決して物事を傍観的に捉えてみせたり、一知識人個人の認識・心情を詠じはしない。楽府作家の作品における視野は、同時にそれを享受する筈の共同体成員のそれでもあるという立て前、これはとりわけ唐代に入って共同体意識が解体してゆく中でも、楽府文学が楽府文学として成り立つ基礎として——たとえそれが擬似的なものであったにせよ——最後まで存続しつづけたように思われる。

六朝唐の「巫山高」諸篇に描写される、神女の化身としての雲雨、険しくそそり立つ峰や猿の鳴き声、伝説にちなんだ神女と楚王の交渉、その際限のない繰り返しは、恰も詩人たちが、巫山という地に抱いているイメージをお互い共有し、確かめ合っているかのような印象を与える。それは森瀬氏のいう「共同体意識」が、潜在顕在を問わず、彼らの間に存在し、機能していた証左であろう。

増田清秀氏によると、楽府文学史上、楽府詩に相和する風潮が起ったことが二度あり、六朝時代、斉の永明年間（四八三―四九三）から梁にかけての時期が最初で、中唐期、殊に貞元・元和年間（七八五―八二〇）に再び流行したとのことである。⁽³²⁾ 増田氏も指摘するように、楽府に相和する場合、詩に和する場合と異なり「殆ど私生活に言及せず、ただ知友両者が同題の歌曲を相和するだけで、歌曲を同好する以外に、なに一つ相互に求めあわない」。それもそのはず、楽府に和するという行為は、個人間の情誼を深化させることを主目的とはしておらず、むしろ同じ価値観を有する者で構成された共同体の中に、双方が身を置いていることを確認し合い、そこから喜びと安心感を得ることに重点があるからである。

思えば、本論で先に引いた范雲や王融の「巫山高」も、謝朓ら五名の詩人による、楽府詩の集団競争の場で制作されたものであった。⁽³³⁾ そこには技巧の巧拙を互いに競いあう側面も当然存在したのであろう。しかしそれもこの楽府題に対する共通の認識を前提とした上のことである。

このように安定した「巫山高」の作品世界は、六朝から唐への王朝交代と、それに伴う文学界の趨勢の変化にも、影響を殆ど受けることなく、伝統的な型を守っていた。とはいえず、次に挙げる中唐・孟郊（七五一―八一四）の「巫山高」の如く、新たな試みを模索する動きが見られなかったわけではない。

巴江上峽重復重　　巴江　峽を上る　重復た重

陽臺碧峭十二峰　　陽台　碧峭　十二峰

荆王獵時逢暮雨

荆王 獵時 暮雨に逢い

夜臥高丘夢神女

夜 高丘に臥し 神女を夢む

輕紅流煙濕艷姿

輕紅 流煙 艷姿を濕し

行雲飛去明星稀

行雲 飛び去り 明星稀なり

目極魂斷望不見

目を極むれば魂断たれ 望めども見えず

猿啼三聲淚沾衣

猿の啼くこと三声にして 涙 衣を沾す

夕暮から暁への時間軸に沿って展開していくこの詩は、楚王と神女の夢裡の邂逅と後朝の別れを一篇の主題に置いた点で、従来の「巫山高」と異なつた趣を呈している。加えて、例えば第三句、楚王が遊獵中に夕立に遭う場面は、夢に神女の現れる伏線となつているが、「高唐賦」序を初め、他の典籍には見えない等、孟郊自身による脚色も確認できる。

第五句に見える「輕紅」は、梁の元帝「烏棲曲六首」其二（『梁府詩集』卷四十八）に「濃黛輕紅點花色（濃黛輕紅花色に點ず）」とあるように、多く女性の頬紅を指す。「輕紅」「流煙」にしつとり濡れた神女の艶やかな姿態は、雲雨という形をとつてしか現れることの出来なかつた、従来の「巫山高」における神女とは一線を画し、視覚的な生々しさを具えている。だがその生々しさも、楚王の夢の中だからこそ可能だったのであり、星もまばらとなる明け方に目覚めると、神女は常套的な「行雲」となつて飛び去つてしまう。この点、孟郊の作も六朝以来の「巫山高」の系譜から、そう遠く外れたものではないと言つてよい。また第七句「目極魂斷望不見」にしても、楚王が遊獵中に夕立に遭つたことから一篇が説き起こされているのを考え合わせれば、魂は楚王のものとは限定され、『楚辞』「招魂」篇への連想が働く余地は残されていない。

それに対し李賀の描く神女は、大江に波をひるがえし、長く煙をひいて進む。かくも鋭い推進力を内に潜めた神女の像は、かつて描かれたことはない。楚王もまた、神女と同等の靈性を与えられ、風と溶け合いながら、在りし日の夢

を求めて千年の彷徨を続ける。かくもいたましく深い悲しみをたたえた楚王の姿は、かつて如何なる詩人も想像し得なかつた。李賀の「巫山高」で、神女、楚王いずれの形象にも、獨創性が遺憾なく發揮されている事実、これは森瀨氏のいう「共同体意識」を基盤として、文人間で共有され、均質化された巫山の伝説に、李賀が積極的な価値を見出し、なかつたことの表れてはいないだろうか。

本論の始めに、李賀には律体の楽府を古体に、或いは古体の齊言を雜言にと改作する創作態度が見られることを、先行研究に拠つて指摘した。これもまた、同題になる他の楽府作品と積極的に共鳴しようとする態度の薄弱さが形をとつて現れたものと考えることができる。それは当然詩形のみならず、「巫山高」について本論で述べてきたような、内容面における刷新とも密接に関連していよう。李賀が描こうとしたものは、人々の心の中で安定した情調に支配されている「巫山高」の世界では決してなかつた。むせ返るような香と不気味な猿声の響くなか、神女と楚王の魂が、雲とも風ともつかぬ姿で、いつ終るとも知れぬ彷徨を続ける巫山は、李賀の想像力によって構築された、極めて個人的な文学空間なのである。

Ⅶ

最後に李賀の「巫山高」が楽府文学史上において如何なる位置を占めるかを考えてみたい。

松原朗氏は、論文「盛唐から中唐へ——楽府文学の変容を手掛かりとして——」⁽³⁴⁾の中で、中唐期に生じた楽府文学の変化を「伝統楽府の様式の崩壊」という視点から詳しく述べている。ここでいう「様式」というのは、先に松浦友久氏の論文より引いた、唐代楽府詩の三つの表現機能のこと。松原氏によると、盛唐期には徹底されていた「視点の三人称化・場面の客体化」、「表現意図の未完結化」と称すべき楽府の様式が、中唐に至つて解体し、多様な楽府作品の変種を生み出したということである。変容した伝統楽府の例として、同論文では、

- (一) 特定の事件を明示する内容をもつもの。
- (二) 明確な諷諭性を備えたもの。
- (三) 歌行と接近した様式を取るもの。

の三種が、それぞれ張籍（七六六？—八三〇？）等の詩を典拠とした上で説明されている。(35) (三) という「歌行」の様式とは、ここでは主に「視点の一人称化・場面の主体化」という表現機能のこと（これも松浦氏前掲論文に拠る）。すなわち松原氏の表現を借りて（三）を言い換えると、「作者自身の個別的具体的な経験が、作者自身の一人称的視点を通して表明される」歌行と、境界を曖昧にする伝統樂府が、中唐期には出現するということになるだろう。注目すべきは、松原氏が「この様な伝統樂府の歌行化は、張王の場合にも見られ、又とりわけ孟郊と李賀の場合において顕著に認められる」と指摘されているように、(三)の傾向をもつ樂府が、李賀の作品中に確認できることである。同論文では、李賀のどの詩がそれに該当するか、具体例は挙げられていないが、おそらく次のような詩句の存在が考慮されていよう。

看見秋眉換新綠

看のあたり見る 秋眉新緑に換わるを

二十男兒那刺促

二十の男兒 那んぞ刺促たる

〔浩歌〕卷一

『樂府詩集』卷六十八、雜曲歌辭に收める李賀の「浩歌」は、この世界に流れてきた時間の長大さ、その間に天地に生じた変化の激しさをうたう。ここに引いたのは、結びの二句。前句の「秋眉換新綠」を字義通りに解釈すると、年老いて白んだ眉が、新緑のごとき若々しさを取り戻すということだが、それだと過ぎてやまない時間をうたう一篇の主題と合わないため、注家は多く「新緑換秋眉」に意味を読み換えている。或いは荒井建氏のように、「秋眉」を「秋の景色を人のまゆにたとえた表現」とする説もあるが、いずれにしても、忽として時間が過ぎ、事物が相貌を改めてゆくさまに「二十の男兒」が焦燥を覚えていることに変わりはない（「刺促」は、使役され、あくせくと落着かない様子をいう）。

そしてこの「男兒」に、官界での不遇にあえぐ、二十代の若き詩人の姿が色濃く投影されているとしても、特に違和感なく人々に受け入れられたことは、王琦が「末二句は自らその志を言う、（末二句自言其志）」と注したことからも想像がつく。そうした意味で、この「浩歌」は歌行と接近した様式を備えている、と確かに言うことができるだろう。

ではこうした歌行的な特徴を有する楽府詩が、李賀の詩集中に頻見するかというと、実はそれほど多くない。いやむしろ筆者の判断としては、李賀の楽府詩全体のほんの一部に過ぎないのではないかと思われる。伝統的な楽府題を用いた李賀の詩は、おおむね三人称の視点から客観的に詠まれている。また諷刺等の表現意図が明確に提示されているものも多くなく、全体としては従来の楽府の様式にむしろ忠実とさえいえる。にもかかわらず、本論で詳述した「巫山高」や、以前小論を発表し、卑見を述べた「蘇小小歌」のように、規範を遠く逸脱した楽府作品がものされているのは、ひとえに楽府文学の生命線ともいえる共同体意識が、彼の詩作にもはや影響力を及ぼしていなかったからではなかるうか。中唐期には、いみじくも森瀬氏によって示唆されていたような、共同体意識の解体が顕在化していたと考えられる。集団で享受すべき文学としての楽府を制作することでは、詩人たちの表現意欲が、徐々に満たされなくなってきたのである。その結果、一方では韓愈（七六八—八二四）や賈島（七七九—八四三）がそうであるように、終生楽府をほとんど制作しなかった詩人が現れ、一方では楽府の伝統的な様式を殊更に踏み外すことで、新たな表現を模索する動きが見られるようになる。松原氏の指摘された多様な楽府作品の変種も、こうした大状況と無関係に生まれたものではないだろう。

李賀が「巫山高」を詠んだのは、こういう時代であった。この詩が楽府として異質なのは、伝統楽府の外面的な表現様式はあくまで守りながらも、詩人独自の価値観、想像力で裏打ちされた、極めて個人的な作品世界を構築していることである。楽府の様式を用いつつ、共同体意識とは無縁の、楽府とは似て非なるものを創り出すこと、それこそが楽府制作における李賀の基本的姿勢であったと考えられる。今後は更に多くの作品を分析し、李賀の楽府詩の総合的な理解

を指摘したい。

注

- (1) 白居易の新樂府五十首は、憲宗の元和四年（八〇九）の作（朱金城氏『白居易年譜』に拠る）。李賀は当時十九歳である。
- (2) 『沈下賢文集』巻九。
- (3) 李賀詩の引用は、『李賀歌詩編』（四巻、外集一卷、台湾中央図書館一九七二年用宋宣城刻本影印）に拠る。以後、李賀詩引用の際は同書の巻数のみを挙げる。
- (4) 『黎二樵批点黄陶庵定本李長吉集』巻四（掃葉山房石印、一九〇九年）。
- (5) 『中国詩文論叢』第一集、一九八二年。
- (6) 『中国文学報』第二十一冊、一九六六年。同論文はのち「唐人の樂府觀と中唐詩人の樂府」として同氏著『樂府の歴史的研究』（創文社、一九七五年）に所収。
- (7) 例外として、初唐・闕立本の「巫山高」は起句と三句目が「君不見」を含む十字句で、あとは七言の全十六句。また本論で後に引く孟郊の作は、七言八句である。
- (8) 『函館大学論究』第八輯、一九七四年。
- (9) 李德輝氏「論李賀樂府詩的復与変」（『湖南科技大學学报』社会科学版第七卷第四期、二〇〇四年）。
- (10) 以下に序の概要を記す。「かの昔、楚の襄王が宋玉と雲夢の台に遊んだおり、高唐觀の上空に変化無窮の不思議な雲氣を見る。あれは何かと襄王が尋ねたところ、宋玉は「朝雲です」と答え、先君懷王が高唐に遊んだ際、昼寝の夢に巫山の神女が現れて枕席を薦め、契りを交した話を語る。それを聞いた襄王は宋玉に高唐觀の様子を賦に詠むよう命ずる」。なお李賀の詩句にいう「瑤姬」が神女の別称であること、李善注の引く『襄陽耆旧伝』に見える。
- (11) 『三家評註李長吉歌詩』所収、王琦集解『李長吉歌詩』巻四、中華書局、一九五九年。以下、王琦注はこれに拠る。
- (12) 葉葱奇疏注『李賀詩集』二七一頁、人民文学出版社、一九九八年。
- (13) 陳本礼『唐李賀協律鉤元』巻四（香港中文大學罕伝善本叢書初編、一九七三年）。

- (14) 鈴木虎雄注釈『李長吉歌詩集』下(岩波文庫、一九六一年)一六六頁。
- (15) 荒井健注『李賀』(岩波詩人選集第十四卷、一九五九年)一五三頁。
- (16) 斎藤昶訳注『李賀』(集英社漢詩体系第十三卷、一九六七年)二八三頁では「いにしへの楚王の魂は、ありし日の夢を尋ねてさまようのか、さわやかな涼風が吹いてくる」、原田憲雄訳注『李賀歌詩編』三(平凡社東洋文庫、一九九九年)五〇頁では「夢を尋ねる楚王の魂か、さやさやと風はさまよう」とそれぞれ訳されている。
- (17) 六朝期の「巫山高」に關しては、楽府詩を読む会「六朝楽府詩訳注」(一)(二)(三)、『中国学研究論集』十、十一、二〇〇二年、二〇〇三年)に詳細な訳注がある。参考にさせて頂いた。
- (18) 潘岳「寡婦賦」の李善注に「依依、思戀之貌」とある(『文選』卷十六)。
- (19) 『玉台新詠』卷四、『古詩紀』卷五十七では「煙雲」を「煙霞」に作る。それだと朝焼け、或いは夕焼けに赤く染まった雲となる。
- (20) 徘徊作行雨 徘徊して行雨と作り
婉變逐荆王 婉變として荆王を逐う
雲藏神女館 雲は神女の館を藏し
雨到楚王宮 雨は楚王の宮に到る
(唐・皇甫冉「巫山高」)など。
- (21) 例えば齊・劉繪の「巫山高」に「出沒不易期、嬋娟似惆悵」。現れては消え、なかなか逢えぬ神女に対して、楚王が心惹かれつつ、失意に打たれる様子である。また本論第三章で一部を引いた王融や陳後主の作も似た趣向をもつ。
- (22) 「湘君」篇に「洛陽を極浦に望む(望洛陽兮極浦)」、「東皇太一」篇に「奠桂酒兮椒漿(桂酒と椒漿とを奠う)」とある。
- (23) 王融の「巫山高」第三句「煙雲乍舒卷」は、いくらか実際の雲の動きを感じさせる。しかしこれも前後の描写は概念的である。
- (24) 例えば、唐の張文琮「深谷下寥廓、層巖上鬱盤」、李白「黃鶴之飛尚不得、猿猱欲度愁攀緣」(いずれも『楽府詩集』卷四十に廻る)など。
- (25) 「貝宮夫人」(卷四)に「長眉凝綠幾千年」と見えるなど、永続する時間の中に身を置いた女神は李賀の他の詩にも現れるが、

いずれもそうした状態は女神にとって不如意なものとして描かれ、女神は苦痛や不快感を抱いている。これについては、拙稿「李賀と李商隱を隔てるものゝ神女のなごり」、「神女廟」に寄せる詩人の思い」(『東京大学中国語中国文学研究室紀要』第六号、二〇〇三年)を参照。

(26) 成瀬哲生氏「李賀における「老」について」(『中哲文学会報』第六号、一九八一年)。成瀬氏が挙げた実例の中から、二つ引いておく。

「夢入神山教神嬬、老魚跳波瘦蛟舞」(『李憑筓篋引』卷一)

「百年老鴉成木魅、笑聲碧火巢中起」(『神絃曲』卷四)

(27) 興膳宏氏「唐詩における月の三つの相」(『立命館文学』通号五六三、二〇〇〇年)。

(28) 清の王琦は「函経本草」を引き、蜀椒には花が無く、「紫赤色」の実を結ぶことを紹介した後、李賀のいう「椒花」は実の誤りであると指摘する。

(29) 『中国文学研究』第八期、早稲田大学中国文学会、一九八二年。のち『中国詩歌原論』(大修館書店、一九八六年)所収。

(30) 注(11) 前掲書、『三家評註李長吉歌詩』所収、『昌谷集註』卷四。

(31) 『白川静博士古稀記念中国文史論叢』(立命館大学人文学会、一九八一年)所収。

(32) 注(6) 前掲論文参照。

(33) 増田氏前掲論文によると、中唐期にも皇甫冉(七二七—七七〇)の「巫山高」に、李端(生卒年不詳)が「巫山高和皇甫拾遺」の題で唱和した例があるらしい。ただ「才調集」卷九、『文苑英華』卷二〇一、『案府詩集』卷十七を始め、李端の詩は「巫山高」の題が一般的で、著者の管見の範囲内では、「巫山高和皇甫拾遺」に作るのは、明・編者不詳『唐五十家詩集』所収、『李端集』卷三と、明末・曹学佺撰『石倉歴代詩選』卷五十二所収のもののみであった。疑いを存する。

(34) 『中国詩文論叢』第十八集、中国詩文研究会、一九九九年。

(35) (一)の例としては、特定の事件を明示する「元和中楊憑貶臨賀尉」という原注を題下にもつ張籍の「傷歌行」、(二)の例としては、猛虎そのものは描写されず、苦難に遭っても世俗におもねらない耿介さを主題としていた従来の「猛虎行」に対し、実際に獐猛な虎を登場させ、そこを起点として為政者に対する諷諭へと繋げている張籍の「猛虎行」が挙げられている。

(36) 拙論「李賀詩の〈露〉について」(『日本文学誌要』第六四号、法政大学国文学会、二〇〇一年)参照。