

〈報告〉

李賀と李商隱を隔てるもの

——神女のなごり、「神女廟」に寄せる詩人の懐い——

遠藤 星 希

まず、前置きですが、自分はたまたま卒業論文で李賀をやることになって、書いている途中で、川合先生も卒論で李賀を取り上げたということを知りました。そのあと修士論文において、李賀と李商隱を少し関連づけたわけですが、あとでまた、以前から読んでいた川合先生の「李商隱の恋愛詩」という論文が実は先生の修士論文の一部であるということを知って、また驚きを覚ええました。李賀に関する論文に限らず、川合先生の論文からは、いつも大きな恩恵を被り、インスピレーションをかきたてられておりますので、こういった場を設けていただいで大変感謝しております。では始めたいと思います。

はじめに

川合先生は「李商隱と恋愛詩」⁽¹⁾という論文の中で、「双文、或いは韋叢という特定の対象の明らかなる二元種（七七九〇八三二）の恋愛詩と異なり、李商隱（八一二〇八五八）の恋愛詩が「特定の対象に対する恋情を吐露するものではなく、恋というもののもつ雰囲気、情緒を表現するものである」ということを、様々な側面から作品を分析した上で

指摘されています。

また、川合先生は李商隱の有名な詩「錦瑟」を引用され、「実生活に結びつく語句を詩の中から排除し、恋愛詩を曖昧化、象徴化の方向へと向わせるのが李商隱の手法である」とも述べています。

一方、中唐の李賀（七九一〜八一七）は文学史上において、晩唐詩に大きな影響を与えた詩人として取り上げられることが多く、特に李商隱への影響が強く指摘されています。そしてその際、詩の字句レヴェルにおける類似や両者に共通する象徴主義的手法が根拠として挙げられることが多いわけですが、川合先生は前掲の論文の中で、李賀の詩作の印象主義的な側面を的確に捉えた李商隱の文「李賀小伝」の一部を引用して、李賀と李商隱の接点について、次のように新しい観点から言及されています。

このような形で李賀の詩法をとりあげたことの中に、義山自身の詩論もよみとれるのではないか。義山が日常生活の中の具体的な物を詩の中で注意深く排除していることは、李賀が日常的な物の名を拒絶し、彼の感覚をぬりこめた言葉におきかえたことに列なるものである。李賀が物の名にまといつく日常性のつながりを断ち切ったように、義山の詩も実生活の説明であることを拒否しているのである。

補足説明を加えますと、「李賀が日常的な物の名を拒絶し、彼の感覚をぬりこめた言葉におきかえた」というのは、錢鍾書氏が『談藝錄』の中で「長吉又好用代詞、不肯直說物名。」と指摘する、李賀詩に特有な「代詞」という手法を指しています。川合先生は論文「李賀とその詩」の中で、「冷紅」（秋の花）、寒緑（春の草）、細緑（細かな草）、団紅（紅い花のかたまり）、頰緑（くずれそうな緑の樹木）、細青（稲）、鮮紅（荷の花）、幽紅（春の花）、青光（竹）、玉青（新竹）という十の代詞を出典とともに提示された後、次のようにおっしゃっています。

このように感覺的な語によって、或いは感覺的な聯想によつて物の名の代わりとすることは、李賀が対象を「概念」としてではなく、「感覺」として捉え、感覺から「もの」を再構成したことを意味する。⁽⁷⁾

この言葉からも、自分はたいへん感銘を受けました。

先ほど引用した文に抛れば、川合先生は李賀のこういつた代詞の手法と、李商隱の恋愛詩に見られる象徴化の手法との間に、何らかの関連性を見いだされているものと自分は解釈しました。しかし「日常性を排除している」という点では両者の間に通じるものがありますが、ただ手法は全く異なつていて、それが両詩人の対照的な資質からきているのではないかと自分は考えました。そこで今回は、李賀と李商隱が神女の廟を訪れて詠んだ詩を比較してみることにし、両者の根本的な資質の相違点を明らかにしたいと思います。この題材を選んだ理由は、廟には必ずそこにまつわる何らかの説話・伝承の類が存在するものであつて、そうした「既成の物語」ともいえるものがどう詩に反映されているかを読み取り、比較することによつて、両詩人の違いが分かるのではないかと思つたからであります。

拘束された神女と李賀の「貝宮夫人」

まず、盛唐期における典型例として、杜甫（七一二〜七七〇）の「湘夫人の祠」（『全唐詩』卷二三三）を挙げておきます。

肅肅湘妃廟

肅肅たり 湘妃の廟

空牆碧水春

空牆に 碧水春なり

蟲書玉珮蘚

虫は書す 玉珮の蘚

燕舞翠帷塵

燕は舞う 翠帷の塵

晚泊登汀樹

晚泊 汀樹に登り

微馨借渚蘋

微馨 渚蘋を借る

蒼梧恨不盡

蒼梧 恨み尽きず

染淚在叢筍

染淚 叢筍に在り

ひっそりと静まりかえる湘妃の廟／人氣のない土塀の傍らを碧の川が春の色を湛えて流れている／湘妃の神像の帯玉は虫喰いの模様を浮かべ、苔がまつわりつき／翠の帳は埃にまみれ、燕が飛び交っている／私は晩に舟を泊めて樹の茂る水際に上陸し／微かな香を放つ岸辺の浮草を借りて神に捧げた／舜帝の崩じた蒼梧の地をおもう湘妃の恨みは尽きることがない／茂る竹には涙のあとが残っている

ここで特徴的なのは、湘夫人の伝承に対する杜甫の立場です。『楚辞』「九歌」の一つ「湘夫人」には「帝子、北渚に降り（帝子降兮北渚）」「白蘋に登って望を聘す（登白蘋兮聘望）」という句があります。「渚」で「蘋」を摘み取るという杜甫の胸中には、舜帝の死を哀しんで竹に涙をそそぎ、湘水に自沈した湘夫人の哀しき物語が去来していたに違いない。しかし杜甫は、この伝説の神女と自己との間に、接点を見いだそうとはしていない。あくまでも湘夫人は、自身とは完全に切り離された哀傷の対象ではないかと感じられます。それはこの詩に限らず、盛唐期の廟を詠んだ詩全般に見られる傾向であると思います。詩人はその地を舞台とした伝説の物語に懐いを馳せて、歎息するのが通例です。それに対して、中唐の詩人李賀の「貝宮夫人」（『李賀歌詩編』巻四⁸）という詩は次のようなものです。

丁丁海女弄金銀

丁丁たり 海女 金銀を弄す

雀釵翹揭雙翅關

雀釵 翹掲りて 双翅関す

六宮不語一生閑

六宮 語らず 一生閑なり

高懸銀榜照青山

高く銀榜を懸けて 青山を照らす

長眉凝綠幾千年

長眉 緑を凝らして幾千年

清涼堪老鏡中鸞

清涼 老いに堪えたり 鏡中の鸞

秋肌稍覺玉衣寒

秋肌 稍や覺ゆ 玉衣の寒きを

空光帖妥水如天

空光 帖妥 水は天の如し

ティンティンと音をたて海女は金環を弄ぶ／神像の頭の雀のかんざしは、尾羽を立て両の翼は閉じられている／宮殿内で夫人は一言も発せず、一生涯静かなまま／宮門には銀字の額が高く掲げられ、青山を照らしている／夫人の眉は綠色に凝ったまま数千年が経過したが／鏡中の鸞のごとく高潔なその姿は清らかで、老いることもない／秋(9)ともなれば、玉の衣はその肌にはや冷たく感じられ／空の光は穏やかで、水面に天が映っている

詩題にある貝宮夫人が何者なのかは所説まちまちで定説がありません。各注釈者の注を見ますと、宋の呉正子と明の曾益は龍女であるといっておりまして、姚文燮(10)これは清代の注釈家ですが、海神であると言っています。同じ清代の注釈家である王琦は任昉の『述異記』に貝宮夫人廟についての言及があるのを見つけ、「在太乙山下、是懷元王夫人廟、即其基」という記述を引きますが、これを読んででも結局よく分からない(11)。いずれにせよ姚文燮が「此言廟貌華麗、儼如生人」と注するように、廟に祀られた貝宮夫人の塑像を詠んだことには間違いないと思います。

詩の第一句で海女という謎の女性が登場しますが、これを除いて、第四句までは特に問題なく進んでいきます。しかし第五句で神像にしては不自然に生々しい、「長眉緑を凝らす」という表現が出て来ます。そして第七句で、像である貝宮夫人に玉衣の冷たさを感じさせるといふ表現をいたしまして、それによって李賀が本来無感覚の像に脈動す

る生命力を感じ取っていることが分かります。こうした感受性は、同じく李賀の「金銅仙人辭漢歌」(卷二)の中で、魏の明帝の命により長安から洛陽に移転されんとした仙人の銅像が鉛の涙を流したり、「銅駝悲」(卷三)で銅製の駱駝が涙を流したりする発想と通じているような気がします⁽¹²⁾。

第一句目の「海女」は侍女を指すとする説もありますが、貝宮夫人が金環を弄んでいる様子を表現したものと解釈して良いと思います。特徴的なのは、この神像のしぐさが「丁丁」という音を伴っていることです。このオノマトペがあることによつて、貝宮夫人により一層の生命感が与えられ、第一句はただの神像の擬人化に止まらないものになつていきます。李賀は「天上謠」(卷一)という詩によつて、天の川は雲が流れているようだと言へ、その様子から実際に水の音を感じ取っています。(「天河夜轉漂回星、銀浦流雲學水聲」)天の川は夜空を回転してめぐる星を漂わせ、銀河は雲を流して水音をまねている)音のないところに音を聞き取るこのような比喻表現は、李賀の特徴として従来から指摘されていますが、この第一句もそれに通じるものでないかと思えます。

次に注意したいのは第五句です。「長眉 緑を凝らすこと 幾千年」という表現を見ると、貝宮夫人は数千年前から、つまり太古から現在へと時間を越えて存在している。そういう風に李賀は捉えているわけです。且つ次句に「清涼堪老」とあるように、これからも年を取らずに、ずっと廟内で永遠に生き続けることが暗示されています。しかし押し黙ったまま金環をもてあそぶ貝宮夫人はどこか退屈げであり、そんな彼女にとっては、約束された永遠も、ただ苦痛をもたらす不毛の時間でしかないのではないかと自分は思いました。貝宮夫人は恰も生きていくのかのように描かれています。廟から出ることは決して出来ません。李賀はこれを、永遠に廟中に拘束された、一種の監禁状態と捉えたのではないかと思えます。杜甫の「湘夫人の祠」とは異なり、この「貝宮夫人」には廟を訪れた詩人、李賀自身の姿や一人称的な感懐は直叙されていません。三人称的視点で描かれています。第七句の「秋肌 稍や覚ゆ 玉衣の寒きを」という口振りは、恰も李賀が貝宮夫人の立場に身を置いているかのようにあります。夫人に対する李賀の

同情の念をそこから読み取ってもよいのではないかと思ひます。

杜甫のみならず、唐代の文人たちは、神女の廟を訪れた際に、その廟に祀られた神像を見て、まずその神女にまつわる過去の伝説に懐いを馳せる。しかし李賀は貝宮夫人がどのような神であるか、どのような伝説や物語が付随しているかといったことには一向に関心を示していません。このことが非常に重要なのではないかと自分は思ひました。李賀が貝宮夫人の像から感じとつたのは、廟という牢獄に監禁されたその状態です。李賀はそのような神像を同情を込めて描くことにより、間接的に自己の悲哀や閉塞感を表明しているのではないのでしょうか。

拘束からの解放く「宮娃の歌」く

廟を詠んだ詩を取り上げると言いながら、ここで突然全く関係ない詩が出てきます。「貝宮夫人」と、後で取り上げる「蘭香神女廟」という李賀の詩の解釈の助けになると思つたので、挙げました。

蠟光高懸照紗空

蠟光 高く懸かりて 紗を照らすこと空し

花房夜擣紅守宮

花房 夜擣く 紅守宮

象口吹香氎毳暖

象口 香を吹き 氎毳暖かなり

七星挂城聞漏板

七星 城に挂かつて 漏板聞こゆ

寒入罽毼殿影昏

寒さは罽毼に入つて 殿影昏く

彩鸞簾額著霜痕

彩鸞の簾額に 霜痕著く

啼蛄弔月鉤欄下

啼蛄 月を弔う 鉤欄の下

屈膝銅鋪鎖阿甄

屈膝 銅鋪 阿甄を鎖す

夢入家門上沙渚

夢に家門に入りて 沙渚に上り

天河落處長洲路

天河落つる処 長洲の路

願君光明如太陽

願わくは 君が光明 太陽の如くにして

放妾騎魚撇波去

妾を放ち 魚に騎り 波を撇つて去らしめんことを

高く掲げられた蝋燭の光は、薄絹の帳を空しく照らし／華やかな部屋で夜、紅きやもりを白で搗いている／象をかたどる香炉は口から煙を吹き、毛氈の敷物は暖かい／夜が更けて北斗七星が城の上空に傾き、時刻を告げる銅板の響きが聞こえてくる／軒端の栗鼠（鳥よけの網）から寒さが染み入り、御殿の影は暗い／五色の鸞が縫い取られた簾にも霜の痕が着いている／曲がつた欄干の下でお螻蛄が月を吊うように鳴き／蝶番と門環の台座（を持つ重々しい扉）が阿甄と同じ身の上の私を閉じこめている／夢の中で家の門に入り、岸辺の砂を歩き／天の川の落ちる辺り、故郷の長洲の路をかけめぐる／願わくは、天子様の輝きが太陽のごとくあらせられ／私を解き放ち、魚に騎り、波を撃って行かせて下さいませ

天子の寵愛を失った宮女がものおもいに耽り、後宮を出て故郷に帰りたい、そういった願いを述べる「宮娃の歌」（巻二）です。この第一句の「空」という字、また第五句の「殿影」、この昏さなどから、誰も訪れることのなくなつた、宮室の寂寞たる様子が描かれています。象口・氈氈・彩鸞といった華やかな調度品も、宮女の悲しみを増すばかり。「博物志」によりますと、やもりに丹砂を食べさせると全身が赤くなり、満七斤食べさせたものを、杵で一万回ついで粉末にし、それを女性の体に塗ると一生消えないが、房事を行なうと消えた、とあります。⁽¹³⁾ すなわち宮女に貞操を強いるための薬であつて、その「守宮」を詩中の女性も搗いていることから、寵愛を失った今もなお外部との接

觸が一切認められていないことが知られます。そんな彼女は、第八句に「屈膝銅鋪 阿甄を鎖す（阿甄は魏の文帝曹丕の皇后で、のち寵愛を失う）」とありますように、未来を鎖された、あるいは実際に外部との交渉を許されない、そうした一種の監禁状態にある女性として描かれています。李賀はその女性になり代って、最後に一人称的な視点でそこからの脱出願望を述べています。

これは飛躍かもしれませんが、思うに、この願いは李賀自身のものではないでしょうか。詩の末二句の痛切なる訴え、つまり、私を故郷に帰して欲しいという、その訴えからは、同情のレヴェルを越えた力強さを感じます。これと似た題材を取り上げた同時代の作品としましては、白居易（七七二〜八四六）の新樂府の「上陽白髮の人」（『全唐詩』卷四二六）が有名ですが、それと比べると李賀の特徴がより明らかになると思います。長い詩なので、一部分だけです、

上陽人

紅顔暗老白髮新

上陽の人

紅顔暗に老い 白髮新たなり

……………

……………

憶昔吞悲別親族

憶う昔 悲しみを吞みて親族に別れしとき

扶入車中不教哭

扶けられて車中に入るも 哭かしめざりしを

皆云入内便承恩

皆云う 内に入れば便わち恩を承けんと

臉似芙蓉胸似玉

臉は芙蓉に似 胸は玉に似たり

未容君王得見面

未だ君王の面を見るを得るを容されざるうちに

已被楊妃遙側目

已に楊妃に遙かに目を側めらる

妬令潜配上陽宮

妬みて潜かに上陽宮に配せしめ

一生遂向空房宿

一生 遂に空房に向いて宿す

.....

.....

上陽宮の人は／若き日の美しき顔も人知れず老いゆき、白髪が新たに生じている／.....。／思い出す、昔、悲しみを呑んで親族と別れ／扶けられながら車に乗り込んだとき、皆私を啼かせないようにしていたことを／皆口々に言つたものだ、宮中に入ればすぐ天子の恩愛を承けるだろう／だつてお前の顔は蓮の花のように綺麗だし、胸は玉のようだからと／しかし未だ天子に謁見するのを許されないうちから／早くも楊貴妃に遠くから嫉妬の眼で見られるようになってしまつた／妬まれて密かに上陽宮に配され／一生を誰も訪れぬ部屋で過ごさなければならなくなつてしまつたのだ／.....。

これを見ても分かるように、「上陽の人」の生涯が一篇の中で物語的に展開しています。そして詩人は常にその物語の外側にいて、宮女の愁いや苦しさを、客観的に叙述しています。その口吻からは、白居易の宮女に対する同情の念が感じられますが、宮女との間には絶えず一定の距離間隔があつて、それは全篇を通じて維持されています。一方、李賀の「宮娃の歌」では宮女のいま現在の情況が確かに述べられていますが、こうなるに至つた、つまり天子の寵愛を失うに到つた経緯は全く問題にされていません。それに対して白居易の新樂府では、その経緯を事細かに説明している。ここに大きな違いがあります。つまり宮女の悲劇的な生涯を万人向けに提示して分かち合い、時世を諷刺しようという、新樂府の諷諭の目的があるのに対し、李賀の場合は、自身の悲しみに近づける、宮女の境涯に託して極めて個人的な感慨を述べるという違いがあるのではないのでしょうか。

従来この「宮娃歌」は、李賀が宮女の立場に立つて、寵愛を失つたことに対する幽怨の情と、故郷に帰りたいたいとい

う願いをうたった詩、と解釈されています。またときにはそこから一步進めて、宮女制度の罪惡を訴えた諷諭詩と捉えられることもあります。しかしこの詩の表現意図が、そうした宮怨、諷諭といった点に重点が置かれたものであるとする考え方には疑問が残ります。というのも、李賀にはこの「宮娃の歌」以外にも、或る種の拘束状態を取り上げた詩篇がいくつも見られ、その中でそうした身動きのとれない状態に対する恐怖感や、そこからの脱出願望を窺うことが出来るからです。長安に置かれていた仙人の銅像が、魏の明帝の命によつて、強制的に洛陽に移転されたときのことをうたった「金銅仙人辭漢歌」はその最たる例といえます。また、雛を育てるために餌を求めて空を飛ぶ鳥に対し、獵師が仕掛けた罾の存在を示して注意を促す「艾如張」（巻四）のような詩もあります。つまり「宮娃歌」は、これらの詩篇と考え合わせると、表面上は宮女の幽怨望郷の情を詠じつつ、実質的には詩人自身の閉塞感とそこから生じる悲哀、そしてそうした不如意な状態からの脱出願望を述べた作品と解釈できるのではないのでしょうか。確かにこの詩に諷諭性が全く無いとは言えませんが、少なくとも表現の主眼は、詩人自らの悲哀を表現するところにあり、廟中の神像から或る種の監禁状態を見いだした前掲「貝宮夫人」にも、それは当てはまると思えます。

「洛姝眞珠」（巻二）、「石城曉」（巻三）、「房中思」（巻三）等、李賀には女性のいわゆる閨怨の情をうたった詩がたくさんあります。しかし「宮娃歌」のように、宮室もしくは閨房からの脱出願望を露骨に述べたものは一つもありません。そもそも六朝唐代の閨怨詩を見渡しても、出征した夫の帰りを待つ思婦であれ、天子の寵愛を失った宮女であれ、己れの境涯に対して不平や怨みをこぼすことはあっても、決して外界へ飛び出して行こうとはしません。その最後の二句を、天子様の寵愛をもう一度取り戻したいとか、もう一度、自分の方を向いてくださいとか、そういう風にすることもできるわけで、実際にそのような詩はざらにあります。しかし李賀はそうしていない。「宮娃歌」は、宮怨詩の一つとして括ってしまうのではなく、むしろ「貝宮夫人」や「金銅仙人辭漢歌」等に類似した表現意図を持った作品群の一首として位置付けることができないでしょうか。そう思いました。

解放された神女と李賀「蘭香神女廟」

李賀が廟を訪れて、その像を詠んだ詩としては、「貝宮夫人」以外に「蘭香神女廟」(巻四)という作品があります。彼が故郷昌谷の風物を詠んだ長編の詩「昌谷詩」(巻三)の中に、「燒桂祀天几」という句があり「女山」という山は、蘭香神女が天に昇ったところであつて、ここに脇息が残されている」という原注が附されています(「谷與女山、嶺阪相承。山即蘭香神女上天處也。遺几在焉。」。この原注が誰の手になつたものかは分かりませんが、それに対する王琦注は「元和郡縣志」を挙げて、この女几山という山が河南府福昌縣の西南三十四里にあつたと述べています(「女山即女几山也。元和郡縣志、女几山在河南府福昌縣西南三十四里。」。この福昌は李賀の故郷であります。そのことから、李賀が実際に故郷昌谷(唐代は福昌縣に属す)にある蘭香神女の廟というその廟を訪れて、この詩を詠んだのはほぼ間違いないと思います。これは長い詩でして、三十句から成っていますが、前半十句は廟外の景を描いたものですので、⁽¹⁵⁾ここは省いて、次の第十一句から最終句までをここに挙げます。

舞珮翦鸞翼

舞珮 鸞翼を剪り

帳帶塗輕銀

帳帶 輕銀を塗る

蘭桂吹濃香

蘭桂 濃香を吹き

菱藕長莘莘

菱藕 長に莘莘たり

看雨逢瑤姬

雨を看ては瑤姬に逢い

乘船值江君

船に乗じては江君に值う

吹簫飲酒醉

簫を吹き 酒を飲んで酔うも

結綬金絲裙

綬を結ぶ 金糸の裙

走天呵白鹿

天に走りて 白鹿を呵し

遊水鞭錦鱗

水に遊びて 錦鱗を鞭うつ

密髮虚鬢飛

密髮 虚鬢飛び

膩鬢凝花勻

膩鬢 凝花勻し

團鬢分蛛巢

団鬢 蛛巢を分つ

濃眉籠小脣

濃眉 小脣を籠む

弄蝶和輕妍

蝶を弄して和にして輕妍なり

風光怯腰身

風光 腰身に怯ゆ

深幃金鴨冷

深幃 金鴨冷ややかに

奩鏡幽鳳塵

奩鏡 幽鳳 塵す

踏霧乘風歸

霧を踏み 風に乗じて帰る

撼玉山上聞

玉を撼がし 山上に聞こゆ

神女の舞衣には、鸞の翼を切った帯飾り／帳の紐には淡く銀が塗られている／蘭桂のお香が濃やかに焚かれ／菱の実や蓮の根が、常にたくさん供えられている／神女は雨を看ては巫山の瑤姫に逢いにいき／船に乗って湘君に逢いにゆく／簫を吹き酒を飲んで酔っても／金糸の袴の紐はきちんと結んだまま／白鹿にまたがり、けしかけて天に走り去り／水中に遊んで、錦鱗の魚に鞭をうつ／神女の濃密な髪にはまげが高く簪え／頬には脂がのつており、花模様を貼りつけた化粧がととのえられている／ふつくらした左右の鬢の毛は蜘蛛の巣を分けたようであり／濃い眉の下に小さ

い唇がつぐんでいる／蝶と戯れるさまは温和で軽やか且つ艶やかだ／風光も神女の姿態に物怖じしてしまう／奥深く掛けられた帳のそばでは、鴨形の金の香炉が冷えていて／小箱に入れられた鏡の背の鳳凰には塵が積もっている／霧を踏み風に乘つて神女は廟に帰ってきた／玉を震わせる音が山の上に響いている

蘭香神女といえ、二十卷本『搜神記』巻一に見える杜蘭香説話、『藝文類聚』卷七十九が引く「杜蘭香別傳」、『太平廣記』卷六十二が引く『壩城集仙録』の杜蘭香説話などと関連がありそうです。杜蘭香については二系統の話が伝わっています。『藝文類聚』が引きます杜蘭香説話は『搜神記』に入っているものとほぼ同じ話ですが、『太平廣記』卷六十二が『壩城集仙録』より引く杜蘭香説話とは随分内容が異なっています。『藝文類聚』によりますと、建興四年の春以来、張碩という男性のもとに杜蘭香という女性がたびたび訪れるようになり、「母上から、あなたの妻になるようにと遣わされました」などと言い、詩を碩に贈つて去っていきます。その年の八月にはまた碩のもとに現れて、やはり詩を詠み、仙薬を与えますが、年まわりがよくないという理由で再び碩のもとを去っていく、という話です。もう一方の『壩城集仙録』より引く説話はどういうものかといいますと、湘江の岸辺で漁師に拾われた三歳の杜蘭香は、成長したのち、育ての親である漁師に、自分が過失のために人間界に墜とされた仙女であると告白し、でも罪の償いができたので天に帰りますと言って昇天します。これは従来から日本のかぐや姫の話と関連があると言われている話です。その後、杜蘭香は今度は張碩（ここからは『藝文類聚』の話と重複しますが）という男性の家に降臨して、彼に道術を授けて行方をくらます、という話です。だが李賀の「蘭香神女廟」という詩を見ましても、仙女杜蘭香に基づいた記述が、全く出てこない。そこから王琦は（『與廣記所載不類、蓋另是一人。其廟亦當在女山上。』）、全くもうこれは別人ではないか、その廟も女山にあつたのではないかと解釈しています。しかし「昌谷詩」の原注には、「山は蘭香神女が昇天したところ」とありまして、それは『壩城集仙録』に見える、杜蘭香が昇天するという記

述と全く齟齬をきたすものではありません。また『藝文類聚』が引く「杜蘭香別傳」の冒頭に「杜蘭香は、自ら南陽人と称す」とありますが、南陽郡(17)というのは現在の河南省西南部を含むものでありまして、洛陽の西南にある李賀の郷里昌谷とは差程離れていません。また晩唐の詩人李群玉（八一三〜八六〇？）に「鄭子寛の官を棄て東遊し便ち女几に帰るを送る」（『全唐詩』巻五六八）という詩があり、この女几が女几山だと思われませんが、その末二句に「寄謝杜蘭香、何年別張碩。」とあります。ここからも女几山に祀られた蘭香が、『藝文類聚』や『廣記』が引く杜蘭香と同一の者を指す可能性は非常に高いと判断して良いのではないのでしょうか。ただそうであるにもかかわらず、「貝宮夫人」の場合と同様、李賀は廟に祀られた神女が何者かということに、全くこだわっていない。そこに祀られているのが誰でも良いという感じですよ。

さて「蘭香神女廟」においては、神女は完全に偶像の殻を破り、実体と自由意志を持つて外界を縦横に駆けめぐっています。その様子は、どこか不満げな貝宮夫人とは非常に対照的で、自由を満喫し、あらゆる楽しみを嘗め尽くさんとするような勢いが感じられます。そして蘭香神女は廟から出て、瑤姫つまり、あの有名な宋玉の「高唐の賦」に出てくる巫山の神女や湘夫人に逢いに行きます。そういった節操の無さがまた非常に面白いところだと思います。巫山の瑤姫や湘夫人は、杜蘭香説話とは何の関係もありません。要するに同じ神女の仲間だという理由で、適当に持ってきたかのような感じがします。

実際の蘭香神女はもちろん廟の中の像ですから、こんな風に外界を駆けめぐるわけはありません。しかし李賀はそれをある種の監禁状態と見做したのではないのでしょうか。廟の中に閉じこめられた状態を、そのまま描いたのが「貝宮夫人」であって、それを見て不憫に感じた李賀が、その像に生命を吹き込み外界を自由に駆けめぐらせた、それが「蘭香神女廟」ではないかと思われました。そしてその願いは李賀自身のものと結びついているのではないかと、つまりこの作品は永遠に続くかもしれない監禁状態、そこからの脱出願望を神女の像に託して述べたものではないかと思っ

たのです。

ここで「宮娃の歌」の最後の二句にもう一度目を向けたいと思います。「私を魚にまたがらせ、波を撃って行かせ下さい」（願君光明如太陽、放妾騎魚撇波去）、これは正に仙人の行為であって、宮女が口にするものではありません。これ位の表現は李賀の詩には珍しくありませんが、これが非常に奇妙に映るのは、宮女という一般人の口を通して発せられるからでしょう。実際この句に対しては説が分かれていて、清代の注釈家の王琦は、「騎魚とは奇妙だ。伝写の過程で誤ったのかもしれない。このままで解釈するならば、おそらく船に乗って故郷に帰るよりかは魚に乗って泳いでいった方が早いからだろう」（騎魚字甚怪、或傳寫之、訛亦未可定、若依文而釋之、不曰乘舟、而曰騎魚）と、よく分からない解釈を下しています。しかし解放された女性である蘭香神女がやはり魚に鞭打って自在に駆けまわっていることからすると、「魚に騎り波を打つ」という行為には大きな解放感が込められているのではないかと思えます。こうした境遇にある女性は、こういったことを言うであろうという、そういった気の利かせ方を李賀はしていません。対象と激しく一体化して、自分の思いを発しています。そこに従来の宮怨詩と違うものを感じたのであります。

自己を映しだす鏡としての神女―李商隱「重過聖女祠」―

次に李商隱の七律「重過聖女祠」（『玉谿生詩集箋注』巻二）を見てみましょう。李商隱の集中には他にも二首、七律と五言排律の「聖女祠」と題する詩が確認できますが、その中でも、この「重過聖女祠」詩を選んだ理由は、李商隱の七律中の佳作という評価が定まっています。選集や論文で取り上げられることが多く、研究成果の蓄積が豊富なのですが、にも拘らず新しい見解を提出する余地があるのではないかと思えたからです。この詩の分析を通して、李賀と李商隱の資質の違いを明らかにしていきたいと思えます。

白石巖扉碧蘚滋

白石の巖扉 碧蘚滋し

上清淪謫得歸遲

上清より淪謫せられて 帰るを得ること遅し

一春夢雨常飄瓦

一春の夢雨 常に瓦に飄り

盡日靈風不滿旗

尽日の靈風 旗に満たず

萼綠華來無定所

萼綠華の來たること 所を定める無く

杜蘭香去未移時

杜蘭香去つて 未だ時を移さず

玉郎會此通仙籍

玉郎 會ず此に仙籍を通せん

憶向天階問紫芝

憶う 天階に向かい 紫芝を問いしを

白い巖石より成るほこの扉には、青い苔が色鮮やかにしげる／ここに祀られた聖女は、罪を得て至上天より人間界に落とされたのだが、扉が苔むしているところからすると、なかなか帰れないでいるらしい／ここではひと春のあいだ中、夢のような雨が常に瓦にひるがえり／終日吹き続く靈妙な風は、旗をいっばいに満たすこともない／こ地上界には、曾て萼綠華も罪を得てやつてきたが、腰を落ち着けることはなかつたし／同じく過失有りて天から落とされた杜蘭香も、やはり昇天し、それからまだあまり時は経っていないのだ／仙官であつた聖女よ、あなたも必ずここで昇天し、仙界の名簿に再び名前を列ねることができよう／たとえ今は、かつて天のさざはしで靈藥である紫芝の在処を訊ねていた頃のことを、思い出すだけの日々であつたとしても

詩題に見える聖女祠は、『水經注』の記載に従い、鳳州（陝西省鳳泉）の秦岡山にあつたとされるのが通説です。⁽¹⁸⁾ 張采田はこの詩を大中十年（八五六）に繫け、四十五歳の李商隱が東川節度使柳仲郢の入朝に随つて長安に帰る途上の作としています。⁽¹⁹⁾ 一方、馮浩の「玉谿生年譜」（『玉谿生詩集箋注』附載）は大中三年（八四九）に繫け、李商隱が客遊先の蜀から都に帰還する途次の作としています。が、いずれにせよ本論の趣旨には影響を及ぼさないと思われま

さて、「重過聖女祠」は諸家の解釈が実に多岐に別れる詩であり、特に聖女の寓意性や、類聯で対になって現れる仙女萼緑華と杜蘭香を如何に解釈するかに焦点が置かれることが多いようです。「聖女」は一般に、聖徳のある女性、或いは広く女神を指すことが多く、その神像の形状が『水経注』に記載されていることを除いては、固有名詞としての聖女神について、他書では言及されていません。杜蘭香については、前章で已に説明しました。萼緑華の方は陶弘景の『真誥』に見える女仙で、晋の穆帝の時代、羊権の家にある夜降臨し、それからはひと月に六度、その家を訪れるようになりました。ある時、萼緑華が羊権に語るには、前世で犯した罪を償うために、暫し人間界に流謫されているのだということです。そして羊権に詩一篇と珍しい品々を贈り、道教の教理を語って聞かせたのち、形を変えて去っていったというのがその概要です。

劉学鍇・余恕誠著『李商隱詩歌集解』（以下『集解』と略します）の按語にあるように、聖女の寓意性に関しては、諸家の説を次のように大きく二つに分けることができます。一つは聖女に託して女冠を詠んだとするもので、もう一方が聖女に託して詩人が自らを寓したとするものです。⁽²¹⁾前者の立場をとるものとしては、日本の研究者が多く、高橋和巳氏、山之内正彦氏、森岡ゆかり氏等が挙げられるでしょう。⁽²²⁾詩人の恋愛体験を詩中から読み取る代わりに、聖女の境涯と詩人のそれとの結びつきは考慮されないのが特徴です。また清の程夢星は、李商隱の「聖女祠」三首を、いずれも当時の女道士を風刺したものとしています⁽²³⁾が、この場合、詩人の恋愛体験までは考えに入っていないようです。一方、後者の立場をとるのは、反対に中国の学者が多く、馮浩、何焯、陸崑曾、張采田等が代表として挙げられます。⁽²⁴⁾この場合、詩の第二句にある「上清淪謫」という語を一篇の眼目とみなし、そこから聖女と作者李商隱の境涯に共通項を見いだすのが特徴ですが、作者の恋愛体験について言及されることはありません。

ここで問題にしたいのは、聖女の寓意性を詩人か女冠、どちらか一方に引きつけて解釈する必要が果たしてあるのかということですが、作者李商隱がどちらの側面をも視野に入れて詩作した可能性はないのか、と言い換えてもいいで

しよう。『集解』の按語は、作者と聖女と女冠が三位一体であり、道観の流落した女道士の身の上に詩人が同情を抱き、且つそうした境涯を目の当りにして一層我が身の零落を感じている、とする新しい解釈を提出しています⁽²⁵⁾が、この場合も、李商隱の恋愛体験は全く考慮されていません。それに對し自分は、この詩篇には、詩人の恋愛体験が強く示唆されており、且つ聖女の境涯と共通する詩人の不遇も同時に表現されている、と考えています。「重過聖女祠」の具体的な分析を通じて、以上の点をこれから証明していきたいと思えます。

まず聖女の境涯については、天界から罪を得て墮とされておられ、なかなか帰れないでいることが第二句「上清淪謫得歸遲」に明示されています。一方、頽聯で對になつて現れる萼綠華と杜蘭香についても、『藝文類聚』所引の「眞誥」に「綠華云、……………以先罪未滅、故暫謫降臭濁、以償其過。」とあり、『太平広記』所引の「墟城集仙錄」に「杜蘭香」臨昇天、謂其父曰、我仙女杜蘭香也。有過謫于人間、玄期有限、今去矣。」とあるように、どちらの原典の記載からも、過失を犯して天上から地上に墮とされた、という聖女との共通項を見いだせます。「來無定所」「去未移時」というのは、『集解』の按語が「腹聯以萼綠華、杜蘭香之『來無定所』『去未移時』反襯聖女之『淪謫歸遲』と述べるように⁽²⁶⁾、いつまで経つても帰れぬ聖女をよそに、二人の仙女が、一足先に昇天していったことを表現したものでしょう。馮浩は、詩人が両仙女を借りて、身を寄せるつてがなま慌しく帰り去る我が身を嘆いている、と解釈していますが⁽²⁷⁾、萼綠華と杜蘭香が天に帰つていったのは、罪が許されたためであり、それはむしろ望ましい状態である以上、馮浩の説には従いにくいものがあります。

さて、この詩が詠まれたのは、李商隱が大中年(八五二)に太学博士を辞し、東川節度使柳仲郢の節度書記として、東川(現在の四川省三台県)に赴いてから五年後のこととされています⁽²⁸⁾。中央から遠ざかつて久しい詩人の境涯は、既に聖女のそれとの重なりを十分に暗示しているといえますが、第七句「玉郎會此通仙籍」に至つて、それは更に決定づけられます。馮浩の注が引く『登眞隱訣』によりますと、三清(上清、太清、玉清)の九つの宮殿にはみな役

人がいて、真人、真公、真卿に次ぐ地位の高い者の総称が道君であり、その中に御史や玉郎といった諸々の官位が数多くあるということです（「三清九宮竝有僚屬、其高總稱曰道君、次真人、真公、真卿、其中有御史、玉郎諸小輩官位甚多。」）。すなわち玉郎は仙界の官名で、その等級は差程高くないことが窺えます。「通仙籍」とは、仙官の名籍に再び名を列ねることであり、以上を踏まえると、詩中の「玉郎」を聖女とするのが最も自然でしょう。すなわち第七句は「聖女はこの祠で必ず昇天できましよう」と解釈できます。また、作者が折しも僻遠の地から再び都長安へ帰還する途次にあつたことを考え合わせると、「玉郎」は地方の小官であつた李商隱自身をも指し、「會此通仙籍」という口吻から、中央での仕官に対する詩人の強い期待感を読み取ることも可能でしょう。唐代、科挙及第者の姓名と籍貫が、俗に「仙籍」と呼ばれていたこともこれを裏付けます。⁽²⁹⁾しかし実際は、「玉郎」は専ら李商隱を指すとする注家が圧倒的に多いのに対して、聖女をも指すとする説はごく一部でしか確認できません。⁽³⁰⁾おそらくこれは、「玉郎」を女性の代名詞として使用する用例が見当たらないことに起因するのでしょうか、この場合の「玉郎」はあくまでも官名に過ぎないのだし、「通仙籍」といった、仙界と人間界双方にまたがる意味的振幅の大きな語句を述部としていることから、詩人と聖女を同時に指すものと考えたいと思います。『集解』の按語は、玉郎が仙籍を掌る官であるという点に着目した上で、「玉郎會此通仙籍」を「ここで玉郎に会い、再び仙籍に名を載せたいものだ」と解釈し、玉郎は李商隱の幕主であり、官吏の銓衡を掌る吏部侍郎として召されていた柳仲郢を暗に指すとしています。⁽³¹⁾しかし前述したように、玉郎は「仙界における小官」のイメージをも多分に含んでいることから、正四品上の高官である吏部侍郎に内定した柳仲郢を、その名で呼ぶのは、彼に庇護を求めている李商隱の立場から見ても考えにくいことでしょう。

以上の理由から、李商隱が聖女に託して自らを寓したのはほぼ間違いないと言えます。次に、清朝の学者が言及しない傾向にある、「重過聖女祠」に含まれた「恋愛」の要素に目を向けてみましょう。詩を読み進めれば、第三句「一春夢雨常飄瓦」で已に恋愛の匂いが濃厚に立ち籠めていることに気づかされます。「夢雨」は朱鶴齡の注に「夢雨は

巫山神女の事を言う」とある如く、宋玉の「高唐の賦」に見える、楚王と一夜の逢瀬を交わした神女の化身としての雨を暗示し、恋の名残を表しています。また「夢雨」と対を成す「靈風」も、『楚辭』九歌の「湘君」にある「大江に横たわりて靈を揚ぐ。靈を揚げて未だ極まらず、女嬋媛として余が為に太息す。」などを想起させ、恋愛の情緒を醸していきましょう。⁽³²⁾ 頸聯に現れた二人の神女がそれを承けることにより、この詩に溶融された詩人の恋愛体験は決定的なものとなります。というのも、萼緑華と杜蘭香は、各々地上界において張碩と羊権という二人の男性と接触しているからです。昇天に伴う必然的な別れの要素をそこから抽出したとすれば、高橋・山之内・森岡三氏のように、両仙女を道観の女道士とみなす解釈が出てくるのも自然な流れと言えるでしょう。この詩における萼緑華と杜蘭香は、聖女に仮託した李商隱の淪謫を一層際立たせる、罪の許された自由な仙女であるとともに、いずこからともなく現れ、ふと去っていった道観の女冠、それは詩人が束の間の逢瀬を体験した恋愛の対象でもありましようが、そうした女性をも暗示しているのです。また玉郎は先述したように仙官の名ですが、同時に女性が夫、或いは情人に呼び掛ける際の呼称としても用いられます。⁽³³⁾ 森岡氏の指摘するように、「重過聖女祠」詩の玉郎にも、このようなニュアンスがないとは言い切れないでしょう。⁽³⁴⁾ この詩において、玉郎は聖女を指すと同時に李商隱自身をも指し、第七句「玉郎會此通仙籍」に、中央での仕官に対する詩人の期待感が現れている点は、前に述べた通りです。玉郎を代名詞として捉えたならば、それに加えて「きつとあなたなら、朝廷の門籍に再び名を記すことができましよう」という、女性からその恋人に送られた励ましの声をも、この句から同時に読み取ることができるとは、女性から送るのです。

聖女祠を詠んだ詩は、李商隱の集中にもう二首見えますが、そのうち七律の「聖女祠」(『玉谿生詩集箋注』巻三)に詠まれた聖女は、霧のような薄衣をまとい、男性を求めて天上と地上を自在に往来する奔放な女性として描かれており、「重過聖女祠」の聖女とは随分異なった様相を呈しています。詩そのものは、戯れに詠まれた感が強いものですが、李商隱詩の聖女には、恋愛のイメージが常に切り離せないということは、この点からも確かに言えるのです。

小 結

従来の詩人は、廟を訪れると、まずその廟にまつわる説話・伝承に懐いを馳せ、それに対する感慨を詩中に吐露する傾向がありました。そしてその伝説は、あくまでも遠い過去のものであり、作者とは完全に切り離されています。集団で共有されている、半ば定型化した哀傷の対象といつてもよいでしょう。

それに対して李賀と李商隱は、廟に祀られた神女を詩材に取り上げることによって自己表白を行なっており、この点に両詩人の接点を見いだすことが出来ます。しかしその方法はむしろ対照的ですから、李賀は「貝宮夫人」において、廟中の神女を或る種の監禁状態として描きだし、その不自由な姿に自己を投影させることによって、沈鬱悲哀を表明していました。また「蘭香神女廟」では、神女を束縛から解放し、廟外への放縦なる飛翔を許していることから、閉塞状態からの脱却を望む詩人の情が読み取れます。その際、李賀は廟に祀られた神女が本来如何なる屬性を帯びているのか、その背景にどのような伝承が潜んでいるのかといった点に殆ど拘らず、想像力を自在に働かせ、神女を描いています。また「蘭香神女廟」中の一聯で、対語となつて現れた湘君と瑤姬も、自由を得た杜蘭香の奔放さを強調するだけの存在に過ぎず、唐代、詩的題材として已に熟していた湘夫人伝説や巫山神女をめぐる物語も、ここでは全く意に介されてはいません。それに対して李商隱の「重過聖女祠」では、萼緑華と杜蘭香を、淪謫と昇天、或いは地上界における異性ととの接触、といった両説話が共通して含む微細な要素まで考慮に入れた上で、詩中に詠み込んでいました。その場合、李商隱が利用した説話というのは、既に人々によって解釈され、共有されている概念と呼ぶこともできましょう。半ば体系化された物語の総体を、いかに最大限に活用できるか、そこに意匠を凝らしたのが李商隱という詩人なのではないでしょうか。

ただ聖女については一定の伝承を欠いていたためか、七律「聖女祠」では奔放な女神として描き、「重過聖女祠」

では、「上清から淪謫された」神女として描き出しています。同時代の他の詩人が聖女廟を訪れて詠んだ詩に、聖女が罪を得て天上から墮とされたという記載は見えないことから、⁽³⁵⁾「淪謫」は李商隱が聖女に仮託して自己の内に存する懐いを表現するために、新たに付け加えた要素だったと考えられます。すなわち李商隱も自ら物語を作っているということですが。しかしこれを「貝宮夫人」と比べれば、違いは自ずから明らかではないかと思えます。萼緑華と杜蘭香がそうであったように、人間世界に現れる仙女は、しばしば罪あつて墮とされたものとされます。神女に自己の悲哀を託そうとするならば、「淪謫」は最も常套的な設定です。ところが李賀の「貝宮夫人」には、この要素は全くありません。蘭香神女も「昌谷詩」の原注からすれば、昇天説話がすでに流布していたと思われるにも拘らず、罪を許された喜びによつて天空を翔ているのではありません。李賀は貝宮夫人の金環から「丁丁」という物憂げな音を聞き、そしてその音から幾千年となく無言で廟に立ちつくしてきた貝宮夫人の孤独を感じ取ったのです。それは罪を犯したという理由もなく、ゆるされて天に帰るといふ見込みもないだけに、一層不条理で、耐え難い閉塞状態を表しているのではないのでしょうか。

もちろん、これは神女廟を詠んだ詩という、極めて限定された材料から導き出した結論に過ぎません。それを裏付けるためには、李賀と李商隱、双方の他の主題を取り扱った詩篇にまで考察の対象を広げなければならぬのでしようが、本論ではそこまで踏み込むことは出来ませんでした。ただ川合先生も「李商隱の恋愛詩」で取り上げておられる、李商隱の代表作「錦瑟」(『玉谿生詩集箋注』巻二)などを見ましても、一篇の中に数多くの説話が取り込まれているものの、一つ一つに関して、典籍に記載のない要素を詩人が意図的に加えていない点は指摘できると思います。

李商隱の恋愛詩が、曖昧化・象徴化の方向へと向かっているのは、川合先生の指摘されるように、実生活に結びつく語句が詩中から注意深く取り除かれているだけでなく、体系的な物語の総体を背後に潜ませた典故が、詩中に数多く鏤められていることも大きな理由とはいえないでしょうか。それによつて詩人の個人的な懐いは、集団で共有され

た既成の物語によって、抽象化された形で読者に提示されます。一方、李賀の代詞の手法は、廟中の神女にまつわる伝承に捉われなかつたように、ものの名に纏いつく概念を取り払い、自身の感覚で新たに対象を捉え直す性質を帯びています。いわば集団で共有されていた価値観に捉われず、個人的な懐いを純粹な形で提示する試みであるが故に、李賀と李商隱の対照的な資質は、却つてこのときこそ、鮮明に浮かび上がっているとは言えないでしょうか。自分は本当に不勉強なので、間違いもたくさんあると思います。この機会に教えて頂けたら幸いです。よろしくお願ひします。

〈討論〉

荒木：遠藤さんの最後のまとめをうかがっていますと、李賀の場合は、例えば神女の廟ですか、そこにある像に関する、誰もが知っているような先行の物語、説話のようなものを踏まえて中に読み込んでいくというわけではなくて、むしろ目の前にある状態としての神女の像、それに関わっていく自分の感慨、というものを詩のメインに据えていったのだ、という風に私は理解したのですけれど。

それで、今のお話を伺っている限りでは、そういうこともあるのだろうと、僕としては違和感は覚えなかつたのですが、唯一違和感を覚えたところを無理やりひねりだして、嫌がらせをいたしますと、レジュメの3ページ、「どのような伝説や物語が付随しているのかといったことには一向に関心を示していない。」つてあるわけですね。それから、もう少し後に同じような表現があります。これはちよつと、どうなのだろうかと、私の中で理解が出来なかつたわけなのです。どういうことかと言いますと、例えば最初の貝宮夫人の像でいきますと、目の前で拘束されている状態に見えた神女に自己の思いを託したということですが、それで全く以前の説話に思いを致していないとすると、これは別に貝宮夫人でなくても、神女廟でなくても出来ちゃう。巢鴨のとげぬき地蔵でも出来ちゃう、ということに

なってしまうんじゃないかなと思つたのです。杜甫の詩に出てくるような説話そのものがどんとメインに据えられている、ということは確かにおつしやる通りないように私も感じたんですけれども、やはりこれは表現に出ていなくても、詩人は見た瞬間にその説話を思い浮かべてるんじゃないかなと。そうじゃないと、この貝宮夫人の詩と、このあの蘭香神女廟の詩がですね、違う理由が出て来ないような気がするんですよ。といいますのも、資料によりますと、杜蘭香は最後にどこかへ行つてしまふわけですよ。で、そういうものが頭の片隅にあるから最後に「解放」という方向にこの詩はいくわけであつて、目の前の状況と自分の心情を優先するけれども、やはり頭の片隅には説話というものがないと、この廟、この像を見たときにこの詩が出たよ、という風にはならないのではないかと、私は思つたのです。その辺どう思われますか？

遠藤：部分的にはおつしやる通りだと思ひます。ここは少し過激に書きすぎていて、もちろん李賀は全く関心をもつていないわけではない。背景にある物語は前提としてゐるわけです。けれども、李賀はあくまでも自分が知覚したものの、自分で目で見たものや、肌で感じたものの方を優先するわけです。その物語の中に自分の表現したい思いを伝えるのに使えるという要素があるならば、李賀はもちろんそれを活用します。李賀にも従来からある伝説、説話を中心に据えて詩を詠む事がありますが、そういった場合でも、自分の使いたい要素だけ抽出して、必要によつてはその要素をアレンジして自分の思いを表現する。つまり、李商隱のように、典故の総体をまるごと使つてくるのではなくて、その中から必要な部分だけを抽出して、あとはどうでもいいという風な態度を取つてゐると思ふんです。

荒木：いや、そうだろうな、と思つて質問してゐるんですけれども、それで、ちょっと追加をさせていただきますと、やはり最初に遠藤さんが出された杜甫の詩なんかは、もう完全にあますところなく、基本的に説話というものをきっちり活用してゐると。逆に李賀のほうは、そんなにかつちり隅から隅まで利用しないと。イメージ重視のような感じがすごくしました。説話のイメージの中で自分にはまるところを使つていくと。だから説話を使うからと言つても

徹頭徹尾同じでなくても別にかまわないじゃないか、そういうことではないかと納得することしております。以上です。

遠藤：川合先生は、李賀の代詞の表現でひとつ論文を書いていらつしやいます。読ませていただいてとても勉強になったんですが、この「李商隱の恋愛詩」でおつしやつている「李賀が日常的な物の名を拒絶し、彼の感覚をぬりこめた言葉におきかえたことに列なるものである。」というこの「列なる」という言葉について、李賀の代詞の手法と、李商隱の恋愛詩の手法との接点はどんなところにあるのか、もう少し説明を頂けたらと思つていますが……。何分昔の論文なので、その後お考えも変わつていらつしやると思いますが、李賀と李商隱の関連について、今現在におけるお考えを、何でも思いつくままにお話していただけたらと思います。

川合：さつき紹介していただいたように、李賀は卒業論文で、李商隱は修士論文です。さつき修士論文の一部を、という風にいわれたんですが、京都大学は50枚という制限がありまして、あれは修士論文そのままなのです。卒業論文の方は、修士論文を書いている時に、「雑誌に載せるように」と言われて、あまりに恥ずかしいものですからそれ以上書けない、削るだけ。だからものすごく短いんです。そういうことで李賀の方は一部といえ一部ですが、要するに、他はカスつていうことです。

李商隱は僕は修士論文だけで、その後は何も書いていないんですよ。だからそうならないようにしていただきたい。これは悪い例なんです。

遠藤君は李賀、李商隱の資質の違いというところに、焦点をあてられた。僕は、それは非常に面白い問題だと思えます。途中で白居易が出てきましたけれど、もちろん白居易と並べたら、李賀と李商隱は、まさに資質の点で、同じ方向に行くでしょう。でもそれでは、李賀と李商隱は一緒かというところ、一見連続性があるように見えて、実は資質的にはすごい違いがあるだろうと思えます。「じゃあ、どこだ」と言われると、ちよつと言えないんですが、とにかく

その資質の違いにこそ意味があると思うんですよ。全体については、問題の立て方に僕も共感を覚えるんですが、まず杜甫「湘夫人」の詩と李賀の「貝宮夫人」が並んで出てきますが、湘夫人と貝宮夫人では、同じ夫人でも全然格が違うということが大事だと思うんですね。湘夫人はもう、確固としたものがあるわけですね。ところが、貝宮夫人とか、後に出てくる蘭香神女というのは、どうも僕が思うに怪しげなものじゃないかなと。要するに全国区じゃないわけですよ。格の違いや性格の違いということも読む上で考える必要があるのではないかという気がしました。

それから白居易と李賀とを比較する所とか、李賀のように女性がこう飛び出してくるのは他にないという指摘はとも面白かったです。ただ荒木くんの言い方を借りれば、僕が「違和感を覚えた」のは、「脱出願望」とか、「拘束から解放されよう」とかという分析が、即、李賀そのものに結びついてくる、そこにちよつとついていけないという気がしたんですね。例えば6ページ、「宮女の言葉である以上に、李賀自身の自由を求める痛切な訴えなのではなからうか。」という風に。言葉の表現の上では宮女について述べられている、それが李賀の気持ちなんだという風にポンと飛躍する。それにどれだけ皆ついていけないか？ということですよ。僕の違和感と言えば、そういう所がちよつと性急なんじゃないだろうか。あるいはもしかして、李賀がどうのこうの、というのを一切言わずに、何か言えないかなあと思うんですね。他にもいくつかありますが、例えば「長安への帰途にある作者自身の」これは李商隱についてですけども、「再び宮中に出入りする資格を必ず手にせんとする悲壮な決意が読み取れよう。」という風に、宮女のことから李商隱自身の思いに直接つなげる、同じ手法ですよ。そうやってよいのかどうか。

一番大きな問題は、最後の所になります。李商隱の場合はもうすでに用意されている典故を畳み掛けていく。だからそれは、「既成の概念に近いもの」になると。李賀はそうではなくてそこから遠ざかるというか、それを切り離そうとする、と。そこに李賀と李商隱の違いがあるという議論ですね。確かに李商隱は既成のものを使うんですが、それを次から次へと重層的に使ってくる、遠藤くんも指摘していますね。「複数畳み掛けるように」使う。その時に

です、既成の概念になってしまふのかどうか、むしろそういう使い方をすることによってありふれたものが全く別のものになっていくという可能性はないのだろうかと思いました。本当に難しいことですが、楽しんでますよ。で、今の考えをということですが、李賀については、これから何かしようという気はほとんどございません。ついでにお話すると、鈴木虎雄先生が『李長吉歌詩集』の訳を作っておられますよ。李賀の全作品について訳注をつけられた。それを見て青木正児先生が、「わしは自分の今の歳よりも若くて死んだようなやつものを読む気はせん。」と言ったというんですね。僕は20代半ばの時にこの話を他の先生から聞いたんですが、年取るにしたがつてだんだんそれがわかつてくるという気がします。逆にいうならば、若い時こそやっておいた方がいい、ということになります。実はですね、僕は李商隠が死んだ歳はもう越してしまつて、そんなこと言つたらもうやる人が残つていない。もう陸游くらいしか残つていません（笑）。だけど、李商隠はですね、本当はすごく勉強したいんです。数年間大学院の演習でずっとやつていたんですが、どうしてもだめ、何も言えないんですね。非常にくやしいですけれども、修士論文からその後何も言つていない。どうぞ遠藤君、代わりにたくさん言つてください。

遠藤：自分は外から、客観的な視点をもらわないと、なかなか目が覚めないで、今のお話を伺つてもありがたかったです。まず神女の像を李賀が自身の分身として、自分の悲しみを歌つていふのは飛躍ではないかという指摘ですが、確かにここに挙げた材料だけでは共感をもらえるのは、なかなか難しいかなとは思っています。ただ、李賀には「長平箭頭歌」というような詩がありまして、それは長平という古戦場で、戦死者の靈魂に対して供養をするという詩です。過去から未来へと彷徨つている救いようのないものに、同情や共感を覚えるという姿勢は、他のいくつかの詩からも読み取ることができます。そういう所からも考えたわけですが、確かに「一体化」というような言葉を使うことにはもっと慎重になつたほうがよいと思います。次に、湘夫人のようなメジャーな神様と、貝宮夫人や蘭香神女といったマイナーでローカルな神様を対比するのは不適切だというご指摘ですが、今考えると自分も全くその

通りだと思いません。ただ、そう考えると、逆に李賀の湘夫人の詩と杜甫の詩とを比べることによって、面白い結果が得られるのではないかと思うわけです。李賀の湘夫人の詩は、それまでの湘夫人の詩とは全く違うものだと思います。李賀の「湘妃」の冒頭は「鶴竹千年老いて死せず、長えに神娥を伴いて湘水を盪う」と始まります。斑竹に憑依して、恨みを抱きつつも永遠に存在し続けるという湘夫人の像はそれまでの詩人にはありません。またこの湘夫人の詩には「巫雲蜀雨」という巫山の神女の系列にあたる語彙が出てきます。従来の、あるいは同時代の樂府題「湘夫人」にはこのような混在の現象は見られません。従来の詩人は混じり物を嫌って純粹に湘夫人のことを歌っていますが、李賀はこうしたことにこだわっていないわけです。もう一つ自分が面白いと思つたのは、温庭筠が巫山の神女の廟を訪れて詩を詠んでいるんですが、その詩には、やはり李賀と同じように巫山の神女にまつわる過去の伝承といったものがあまり考慮されていない。巫山の神女廟を詠んでいるのに、「斑竹」がでてくるのです。これは完全に巫山の神女と湘夫人が混在しているわけで、従来の詩では見られない現象が李賀と温庭筠に共通して見られるわけです。巫山の神女、または巫山の神女廟を詠んだ詩、あるいは「巫山高」という樂府題もありますが、その詩にしても、ほぼ100%に近い割合で「雲」と「雨」という語のどちらかが出てきます。両方出てくるのも八割位あります。ところが温庭筠が巫山の神女廟を訪れて詠んだ詩の中には、雲も雨も全く出てこない。そういったこだわりのなさという面で温庭筠と李賀の間に共通項があり、自分はそれが二人の関連を見ていく上で非常に面白い所ではないかと考えています。

川合：李賀の湘夫人をおいて、いろんな詩人の湘夫人と比べたら色々出てきそうですね。それからそこに巫山の神女が混じってくるというお話ですが、巫山の神女というのは、エロティックポエム系のものですよね。湘夫人は女性の悲劇というか、貞女の話みたいなもので、本来は性質が全く違う二系統のものだったはずですが、それが女性ということと、混じってくるというのが面白いですね。あと貝宮夫人とか杜蘭香とか、李商隱もそうですが、李賀も正統な詩文では題材とされなかつた女神が正面から取り上げられているのは面白いと思いました。

戸倉：今、川合先生から、李賀自身の気持ちがここに読めるというところに飛躍するのには、違和感を覚えたというお話があったんですが、これは詩を論じたり考えたりする時のとても重要な問題だと思います。そうしますと、何か手順を踏んでいけば李賀の気持ちがこうだったのではないかと行って良いのか、それともそういうことは本来言えないものなのか。

川合：卒業論文では僕はそんな風なことを書いたと思うんですよ。それが今読むとすごく恥ずかしいですね。一番恥ずかしい。それで修士論文の李商隠からはもうそれがなくなっているんじゃないかと思えます。僕自身はそういう風にしたくないという立場にいますが、別にそういうことをされる方がいても、なるほどと思えばもちろんいいわけです。今戸倉先生が手順を踏んでいけばとおっしゃったけれど、手順を踏んでいけるというものでもないと思います。ぼつとわかっちゃう、という場合もあると思います。それは皆がそういう風に思えば良いのだけれど、そう思えるかどうかということだと思いますね。たぶんお花や踊りと同じで二つの流派があつて、僕はそういうものを断ち切つてしまふというか、踏み込まないような流派に属したいと思つています。

戸倉：どういうことでしょうか。もつと詳しく聞かせていただければ。

川合：大ま面白い問題にはなつてきていると思うんですけど……。まず、我々の一番の対象は作品だということですよ。作品には作者がいます。だけど作者と李賀とか李商隠とは別だと切り離して考えたいのです、僕の立場では。それは奇妙なことかもしれませんが、例えばここに李賀という生身の人間がいますね、それが作者になつてそして作品が生まれます。(板書：李賀↓作者↓作品)我々の関心はここ(作者)までで良いのではないかと言うことです。もつとわかりやすく別の例を挙げますと、陶淵明がいい例だと思うのですが、陶淵明が作者となつて、色々な隠逸嗜好のものを書きますね、その時に(つまり僕が立たない立場がどういう立場かと言うと、)陶淵明というのは非常に俗っぽい人間だと、非常に仕官にこだわっているのではないかということ指摘する。だけど僕の言つた流派だとそんなの

はどうでもいいわけです。我々は作品が内蔵する作者まで言えればいいのであって、人間である陶淵明がどうい人物であろうが、知ったことではないということになると思います。

戸倉：李賀がこういう気持ちを持ったと言わないで、作者がこう思った、と言えばよろしいのでしょうか。この詩を書いた時の作者は、自己を解放したいという願望を持っていたという言い方なら、よろしいのでしょうか。

川合：なるほど・・・ちよつとたじたじとなつてしまうのですけど。やはり、それは言えないのだと思いますね。つまり、そういうのはすでに李賀なんだと思います。そういう作者はもう既に李賀だと思っています。

荒木：先生が白居易の詩について、本当はそんな平和な時代でも何でもないので、平和な時代の部分だけを切り取つて、それをこういう人がいた、それが自分だという書き方をしているとおっしゃっていたと思うのですが、今それと先生が黒板に書いたイメージとかぶる点はかなり感じられました。虚構の世界で現実の世界の幸せな部分だけ切り取つて、こういう人がいたと言う人がそこにいる作者であり、本来の人物というのはその枠からでた、辛いことも苦しいこともいっばいある世の中にいる人間だという風に分かれているというのが、今のこの図と考えるとよろしいのでしょうか。

川合：今の指摘を受けると、その説明でもやはりここ（具体的作者・白居易）まで読み取つていることになりましたよね。

荒木：だから、そこに二つのものを感じ取つて、別のものだからと気をつけて、区別をいたしましょうという感じなのかと思うのですか。

川合：荒木君は時々僕の言つていることを非常にきれいに整理してくれますね。彼をこれから通訳というかまとめ役にしたいくらいです。その通りで良いです。要するに、これ（李賀）を主なる関心としないというようなことですね。

大山：作者を主たる関心とした場合の弊害や問題はどこにあるのでしょうか。良く理解できません。

川合：何が研究の直接の対象になるか、という関心の持ち方の違いだと思います。明日の講義で出てくると思うんですが、作品から人間を読むと、人間は立派な人間でないといけない。優れた人格をもった人間でならなければならぬ。人間を読むという事はそういう方向になっていくと思います。日本でもずっとそういう読み方をされてきました。文学っていうのは人生論だ、みたいな見方があったと思います。そうではなくて、それをもっと意識的に切り捨てるというか、もつと自分を追い詰めていくという態度を表明したくて、ああいう風に言ってみたんですけれど、いろいろ破綻が出るということが分かりました。

大山：では、その人は立派ではないという部分も認めて、その上につなげて考えればいいですか。

川合：それは、どうでも良いことではないかということです。つまり作者がどんな人間であつても良いのではないか、ということですよ。

大山：私が考えるには、作者と作品のつながりはどうしても切っても切れない関係ではないかと。

川合：作者の人格は、作品とは関係ないというか、評価とはかかわらないのではないですか。しかし、東洋というか中国や日本の場合はかなりかかわる（でも日本はあまりこだわらないかな）。フランスなんかだと、人格破綻者の文学者はいくらでもあります。中国では『顔氏家訓』などで言われていますよね。歴代文人を挙げて、こんな悪いやつ、人格破綻者ばかりだ、あいつはけちだ、とかいろいろ述べているのがあります。『文心雕龍』にもありますかね。そのように実際に見てみると文学者にはだめな者が多いのだけど、しかし、このような文章が書かれるというのは、立派な人間であることを期待しているからだだと思います。・・・おお、大山さんが深刻な顔になつてきた・・・。

大山：私はすごく危機を感じています。

川合：危機を感じますか・・・。

大山：つまり人間が基準を変えることは出来ませよ。これまでは非常に極端にこれだというふうに基準が設けられ

ていた。それはいけないことだから、もつと全面的にいろいろな基準があつて、それも全部許すべきだというふうなら私は理解できませんが。では、これまでの極端な評価がいけないから、作者と作品をつなげて考えていくのが良いと言ふのは、私には理解できないのです。

川川：すいません。少し突っ走りすぎたかも知れません。あの・・・遠藤君の発表についての意見がほとんど出ていないので・・・。

遠藤：自分は今回の発表に限らず、詩人そのものを浮かび上がらせようというよりも、あくまでも作品から読み取れるものだけを抽出して、その数を増やしていき、一貫して流れるもの、傾向といったものを読み取って、他の詩と比べていくという方法を取っているのですけれど、一貫して流れるものがあるという形態をとって提示すれば、皆さんの共感をもらえる可能性もあるのではないかと思います。

高芝：遠藤君が読み取った内容は、作品を作った作者があらかじめ込めていたというものであつて、具体的な作者の人生を見たときに始めて出てくる、例えば陶淵明は仕官に汚いやつだった、というようなものとはちよつと次元が違つている。抽象的な作者よりの情報として読んでいらつしやるのですね。

遠藤：そうです。

荒木：遠藤さんが李賀とおっしゃっているのは、(具体的な作者ではなく、抽象的な)作者に入ると言うことですね。ふと、思い出したのが、石川啄木なんです。啄木は、本当は貧乏ではなくて、給料が入る度に仲間を集めてワーツと飲んですつからかんになってしまふ。そして家に帰って手を見る奴だと聞いたことがあります。そうすると本当の石川啄木と、「働けど働けど・・」と言う石川啄木とは別人としてみないと、啄木が二重人格ということになつてしまふのかなと思ひました。

田中：皆さん黙つてしまつたので、場つなぎに極端な想定かもしれませぬけれど、例えば現代の作者ですと(村上春

樹でいいですが)一回出来てしまった作品はもう自分とは関係ないから、それを読むこと、例えば村上春樹自身が「ノルウェーの森」を読んで感じたことと、読者が読んで読み取ったことのどっちがえらいというのは全くなく平等な立場なんだ、ということを言いますよね。中国の古典的テキストでも、作品とは別に作者自身が何らかの形で自作に言及している場合もありますが、その場合は通常の立論では、作者がこういつているからこうなのだというだけで全てオーケーになってしまいますが、現代の我々が考え感じたものの方が、作者自身の発言よりも優先されるケースも想定して良いのでしょうか。

遠藤：自分はやはり古典においては、村上春樹的なものはあまりよろしくないと感じていて、あまりに時代が隔たっているということもありますが、李賀自身が残したものは結局漢字の羅列なんです。そこから読者が自由に自分の生涯を重ね合わせて、それに引き付けるようにして解釈して楽しむ。もちろんそれもありだと思うのですが、あくまでも鑑賞、お楽しみみの領域であって、研究という面においては、客観性を欠きますし、李賀も浮かばれないのではないのでしょうか。

田中：少なくとも研究の面では読み取るべきではないということ？

遠藤：読者を介して作者がなるほどと自分の作品のすごさに改めて気付くと言うことでしょうか。

田中：これまでの話と全然関係ない話になってしまいますが、僕は『金瓶梅』をやっているんですけど、『金瓶梅』は出だしを読んでみると、一種の色欲を戒める教誨譚として(もちろんパロディ的な要素がありつつも)、始まった可能性が高いとは思いますが。でも閨房描写なり喧嘩のシーンなり、そういう気分が巻き込まれてしまった人間の描き方の過剰さを見ると、どう考えても作者がそこにのめり込んでいるとしか思えない。書いているうちにそうなってしまったわけですね。そうでありつつも本来の意図として感情に巻き込まれてしまった人間を突き放す視点も捨てられない。そのせめぎ合いみたいなものが、作者の本来の意図を乗り越えて露出してしまっていると思う瞬間がよ

くあります。その時に作者の意図は何ですかと言われて、例えば欣欣子と名乗る人物の序は（それは作者本人が書いた可能性が高いと言われているんですが）、その序にこう書かれているからこうなのだという風に、序をはみ出してはいけないと言われると、僕は作品に対して誠実でなくなってしまう。それは結構本質的な問題だと思いますが、どうでしょうか。

川合：要するに作品は作者から切り離されて動いていくという問題ですよ。僕は、昔それをすごく不審に思つて、作者から離れて作品が解釈されていく、自立していくことがすごく寂しいことのような気がしたんです。別に僕は作者じゃないですが、そんなことがすごく寂しくて、認めたくないという気がしたんですけれど、今は村上春樹の言う通りだと思います。書き手というのは書いてしまえばもう作品がどういふふうになつていくか分からない。今『金瓶梅』の例を出されましたよね。また、戸倉先生のご専門の『聊齋志異』も一個一個の話の最後にもつともらしいものがついていますよね。だけどあれを読んでも全然面白くない。話自体はもつと面白いのに作者は何であの程度のことしか言えないのか。ただ中国の場合、『金瓶梅』にしても『聊齋志異』にしても建前を言うという所があつて、作者の本音かどうか分からない所があります。それは別としても僕は一般に作者の意図を超えて作品はどんどん生きて動いて行つてしまうものではないかと思う。そういうものであつて良いと今は思います。なぜそうかというのは上手く言えないのだけれど……『金瓶梅』の場合なら、もし序の範囲だけで読んだら全然つまらないものではないですか。田中：ですから、むしろ『金瓶梅』が本当にすごいのは、作者が当初批判的に書く予定だつた所に、作者自身がのめり込んでいるために読者も引きずり込まれてしまう、その過程がなかったらあの小説は装置として機能しないと思います。要するにただ単に突き放した書き方で「悪い人や馬鹿な人がいました」と言つても、それでは全く意味がない。そう自分もなり得るんだと、作者もそういう心性を心のどこかに抱えていて、読者もその空気に圧倒されることがありうる、そういう恐れがなかったら、今の人に通じないと思います。それは古典小説に限らず文学は何でもそうだと

思うのですけど、本質的な恐ろしさを研究しようとする時にはやはり理性で突き詰められないところ、説明できないところがあると思います。そういうことでご質問したわけです。

川合：こうなんだと断定しているのではなくて、こうありたいということを書いてあるのですけれど、作者と作品の關係は、作曲家と楽譜の關係みたいに取りれないかということですね。つまり我々の前には譜面しかない。ところがその譜面をどう演奏するかによつてすごいバリエーションができる。それが読むという行為だと思います。作曲家は頭の中にあつた音楽を譜面という形に写す、その最初の段階では頭の中で演奏していると思うのですが、それがどうであつたかはわからない。譜面という形でしかわからない。我々の前にはテキストしか残っていない。それをどういう風にもう一度本来の形に戻すかというのが演奏であり、読むという行為である。そういう風に考えると楽しく読みましょう皆さん、という感じになるでしょ。作者が言った通りに読まなくてはいけないのだしたら、我々は書き取りの練習をしているような感覚になってしまう。そうでなくて読むということは、非常にクリエイティブな行為でありたいわけです。

田中：武満徹が「小沢征爾や岩城宏之が自分の曲を振ると、自分の全く思つてもいなかったことをやつてくれるから面白いのだ」ということを言つていたはずですよ。力を得ました。ありがとうございました。

戸倉：作者の意図というのは作品を読むときはあまり意味がないと思います。同じ意図を持つて書いたとしても、どのように書くかで作品はまったく違つてきます。作品は出来上がったものだけが問題なのです。ですが、そうやつて作品を読んでいつた末に書いた人が見えてくるということはあり得ると思います。私はもともと作者の生涯は読んで頭に入らない方で、どこで何年に何をしたとか、どういう職についたとか、いくら読んで頭に入らないんです。でも作品を読んでいくと、この人はこういう人だったんだということを確信を持つて感じられることがあるんですね。それは人格などとは全く別で、一人一人の作者の個性や氣質の違い、人間の違いが、作品を読むことで一番

よくわかってくると思います。ですから作者を知ることが目的ではないわけで、作品を読むともしつといういろいろなことがわかってきますが、その中の一つに、遠藤君が今言ったような、作者はこういうことを感じていたのであろうということがあるのも良いと思うのです。作品の外のものが強く作用してそう考えたのなら、それは違うと思いますけれど、作品の中から読み取ること自体はかまわないことではないでしょうか。それを讀みとって、本當にこうだと思つたのなら、大いに言つても良いはずではないかと思ひます。

遠藤：李賀が生来病弱であつたことは詩からわかるわけですが（自分でそう言つてますから）、ただだからといって李賀が病弱で死に近い所にいた、だから幽霊がすぐ親しい存在で、たくさん詩に詠んだという風に言われてしまうと、疑問を感じざるを得ない。病弱な詩人は過去にいくらでもいるわけですが、でも李賀のような詩人は他にはいないのです。

大山：でも私はたとえばもし早くに先生のこのようなお考えを知つていれば、今回の授業の受け方もつと変わつていたかもしれないと思ひます。私がさつき言つたのは、意図だけではなくて、あらゆる角度からその作者を知つていれば作品をもつとよくわかるのではないかなつて、今ますますその感じが強くなつてきています。例えば、今日のゼミのことを随筆に書いて、他の人がこれを読めば、川合先生の論文や本を読むときにきつと見方が変わつていくのではないかと思ひます。先生はなぜ自分の卒論を恥ずかしいと思ふのか、そのきつかけは何なのか、もしそれがわかつていれば現在の考え方が解つてくるし、先生の論文を読むときにもつと深く理解できるのではないかと思ひます。川合：僕らが書くのは、結局は論文というか、要するに人が書いたものについてまた書くという二次的なものでしかない。先ほどの戸倉先生のお考えを伺うとやはり（こう言つては先生にとっては不満かもしれませんが）同世代だなあという感じがします。もう一つ上の世代の先生だと、かなり我々と違いがあると思ひます。時代とか世代とか言うものがかなり作用すると思ひます。それから自分の書いたものがなんで恥ずかしいかということですが、恥ずかしくない

ですか、昔自分が書いたものなんて。

古川：普通の人間の関心の在り所というのは、判然と区別できないところがあつて、もちろん作品世界も面白いし、作者の実際の人間も面白い。区別がつきがたいところがあつて、もし陶淵明が俗っぽい人間だったとしても、作者としてはあのような作品世界を作り出した。その段差を見ることが、また面白い。読者としては作者も作品も両方教えてほしい、追求してほしいなという感じがします。杜甫を読んでいるときには杜甫の詩にももちろん感動しますが、杜甫の人間そのものへの関心もそれだけ強くなつてきます。

戸倉：先ほど大山さんが作者について知れば知るほど作品を理解できると言いましたけど、必ずしもそうとは限らないと思います。作者を知る量が増えれば、それがそのまま作品の理解に比例していくという考えは間違いだと思えます。作品の理解というのは、また全然別の要素がありますから、大山さんの考えのように単純な比例ではいかないと思います。従来の研究に対して言いたいことは、作品があまりに読まれていないということなんです。作品はこんなにたくさんあるのに、何故みんな作品を読まないで、作者の生涯だけの版本だけの当時の歴史的状況だけにばかり追求しているのかと。それよりも作品一つ読めば、作者の生涯から、どんな人かなんて全部わかるじゃないか、というのが私の立場です。無論何百年も前の外国の作品を読むわけですから、作品の外まわりのことを知ることは必要です。しかしそれは作品を読むこととはまた別です。作品をもつと深く読んでほしい、作品を本当に読んでほしいということもいつも思うわけです。ですから作者を知れば知るほど作品を理解できるというのは絶対間違いです。作品を読むためには、また違った心構えも要るし、熱意も要る、技術も要る、いろいろなことが要るんですね。作者を知ることがかえつて作品の理解を妨げているということもたくさんあると思います。

注

(1) 『中国文学報』第二十四冊、一九七四、一〇。

(2) 周祖譔・陳盡忠編『中國文學史』(廈門大学、一九六五、一〇)、前野直彬編『中国文学史』(東京大学出版会、一九七五、六)。

姜書閣『中國文學史綱要』（青海人民出版社、一九八四、二）、流沙『李賀詩歌的淵源和影響』（『藝文志』一九八五、第三輯所収、山西人民出版社）等、枚挙に暇がない。

- (3) 例えば鍾元凱氏は「李賀在文学史上的地位」（『社会科学战线』所収、一九八三年三期・文芸学）の中で次のように述べている。「李商隱則在奇幻的构思和运用象征暗示手法方面、继承发展了李贺。且不说的某些直接仿『長吉体』的诗、即如最能代表地艺朮个性的那些诗篇、如《锦瑟》、《燕台诗》等、不也是贯穿着一种瑰丽缥缈的情调吗？它们或借诞幻之笔写凄迷之情、或在一定的故事背景下展示深潜的意绪、这些都是和李贺一脉相承的。……」

そのような中、山之内正彦氏は李賀と李商隱の繼承關係について「物語り的、論理的展開よりは、各詩句のもつ感覺豊かなイメージとしての力による、飛躍の多い動的な展開が進行してゆく、という、李賀の樂府歌行詩の方法は、温李二家の艶詩に共に受け入れられたが、李の反省的な自己把握と、それに基く喩法は、結局、李賀風の七言歌行をきわめて難解な、傍系的な作品に終わらせた」という興味深い指摘をされている。従来と異なるのは、両者の資質の相違がもたらした不毛な結果を提示している点といえよう。（『李商隱表現考・断章——艶詩を中心として——』『東洋文化研究所紀要』第48冊、一九六九、三）

- (4) 四部叢刊本『李義山文集』巻四。引用部分の本文を下に挙げる。

恒從小奚奴、騎疲驢、背一古破錦囊。遇有所得、即書投囊中。及暮歸。太夫人使婢受囊出之。見所書多輒曰、是兒、要當嘔出心始已耳。上燈與食。長吉從婢取所書、研墨疊紙足成之、投他囊中。非大醉及弔喪日率如此。過亦不復省。

- (5) 錢鍾書『談藝錄』（上海開明書店、一九三七、六）六十八頁。

- (6) 『中國文學報』第二十三冊、一九七二、一〇。

- (7) 芦立一郎氏は論文「李賀小考——夢からのアプローチ」（『集刊東洋学』第三十四号、一九七五）の中で、川合氏のこの説を注に引きつつ、李賀の想像力の内容の一つを、「概念的な対象把握を拒む力」とした上で、「概念とは、既に解釈されてしまったものとして、ある一つの構想の中に繋ぎとめられ、一般の了承を得ている形式である。」と説明を加えている。

- (8) 以下李賀詩の引用は『李賀歌詩編』（四巻、集外詩一卷、民国七年武進董康誦芬室用宋宣城本景印）に拠る。以後、李賀詩引用の際の巻数は同書による。

- (9) この句は言うまでもなく、劉宋の范泰「鸞鳥詩序」（『全宋詩』巻五）に見える、王に捕らえられたのち、三年間鳴かなかった鸞鳥が、鏡に写った自分の姿を見て悲鳴し、絶命したという故事を踏まえる。鸞鳥が鳴かなかったのは、仲間がいなかったから

であり、そこからも「一生閑」である貝宮夫人が、幾千年間、語る相手もない孤独な状態にあることが窺える。

- (10) それぞれ、劉辰翁評・吳正子注『唐李長吉歌詩』(文政紀元昌平坂学問所) 卷四、曾益注『李賀詩解』(一九七八、三版、世界書局) 卷四、姚文燮『昌谷集註』 卷四(三家評注李長吉歌詩) 所収、上海古籍出版社、一九九八、一二二)。

- (11) 王琦彙解『李長吉歌詩』 卷四(三家評注李長吉歌詩) 所収。なお現行本、梁・任昉『述異記』(漢魏叢書本) 卷上では、「貝宮夫人廟、在太一山下。云懷元年夫人也。廟即其基也。」に作る。王琦の引くものとの間で若干の異同がある。上海古籍出版社の『三家評注李長吉歌詩』では、王琦注を「考任昉述異記、有貝宮夫人廟、云在太乙山下、是懷元王夫人廟即其基。」としているが、原典を見たところ「是懷元王夫人。廟即其基。」と切るのが正しい。

- (12) 「金銅仙人辭漢歌」の序文及び本文を以下に挙げる。

序「魏明帝青龍元年八月、詔宮官、牽車西取漢孝武捧露盤仙人、欲立置前殿。宮官既拆盤。仙人臨載、乃潛然淚下。唐諸王孫李長吉、遂作金銅仙人辭漢歌。」

本文「茂陵劉郎秋風客、夜聞馬嘶曉無跡。畫欄桂樹懸秋香、三十六宮土花碧。魏官牽車指千里、東關酸風射眸子。空將漢月出宮門、憶君清淚如鉛水。衰蘭送客咸陽道、天若有情天亦老。」

「銅駝悲」の本文も以下に挙げておく。

「落魄三月罷、尋花去東家。誰作送春曲、洛岸悲銅駝。橋南多馬客、北山饒古人。客飲盃中酒、駝悲千萬春。生世莫徒勞、風吹盤上燭。獸見桃株笑、銅駝夜來哭。」

- (13) 『太平御覽』卷九四六が引く『博物志』に「蜥蜴或名蜃蛭、以器養之、食以丹砂、體盡赤、所食滿七斤、治搗萬杵、點女人肢體、終身不滅、惟房室事則滅、故又號守宮。」とある。

- (14) 「不教哭」三字を、敦煌本では「不敢哭」に作る。これによればその意は「決して泣かないようにしていた」となる。

- (15) 本文：古春年年在、閑綠搖暖雲。松香飛晚華、柳渚含日昏。沙砌落紅滿、石泉生水芹。幽篁畫新粉、蛾綠橫曉門。弱蕙不勝露、山秀愁空春。……………。

訳：古代から毎年春はやってくる／静かな山の緑が暖かい雲に揺らめいている／松は遅咲きの花を風に飛ばして香りたかく／柳の植わった渚は日光を浴びて薄暗い／沙のみぎりは落花で紅に満ち／岩間から湧きでる泉に芹が生えている／奥深い林の竹は新たに肌に粉をふき／眉墨のような緑色の山々が明け方の門前に横たわる／弱々しいにおいぐさは露の重みにも堪えかねる風

情／秀でた山々は虚しい春を憂えているかのようだ

- (16) 仙女杜蘭香については、竹田晃氏「杜蘭香説話について」(『東方学論集』所収、一九七二、東方学会)に詳しい。なお二十巻本「搜神記」には、後世成立した説話が少なからず流入していることは、かねてから指摘されているが、この杜蘭香説話も、原本「搜神記」に所収されていたとは考えにくい。後世の類書に引かれるときに、出典が「杜蘭香別傳」もしくは曹毗「杜蘭香傳」となっていて「搜神記」としているものはないことが、その理由の一つであり、もう一つは「藝文類聚」所収の二則の杜蘭香説話(巻七九、八一)を合わせると、ちょうど現行本「搜神記」所収の話に近くなるからである。ゆえに本論では、「藝文類聚」巻七九所引「杜蘭香別傳」の文を、最も信頼するに足るものとして採用する。
- (17) 「搜神記」では「南康人」とする。南康は晋代に置かれた郡で今の江西省の地である。
- (18) 「水經注」巻二十一「漾水」に「故道水合廣香川水、又西南入秦岡山、尚婆水注之、山高入雲、懸崖之側、列壁之上、有神象若圖、指狀婦人之容、其形上赤下白、世名之曰聖女神。」と見える。
- (19) 張采田「玉谿生年譜會箋」(上海古籍出版社)一九三頁。
- (20) 例外的に清・陸崑曾は、会昌年間中、李商隱が太原に退居していた時期に、京師に往来する際の作としているが、根拠は示されていない(「李商隱詩歌集解」の引く陸崑曾「李義山詩解」)。聖女神のある鳳州は長安から西へ二百キロ以上離れた地であり、太原と長安の間を往来する際に立ち寄ることのできる場所ではないことから、疑いが残る。
- (21) 「諸家之説、大要不出二途：一日託聖女以詠女冠、一日託聖女以自寓。」(劉学鍔・余恕誠著「李商隱詩歌集解」中華書局、一九九八、九、一三三七頁)。
- (22) それぞれ、高橋和巳氏「李商隱」(中国詩人選集第十五卷、岩波書店、一九五八、七)、山之内正彦氏「李商隱表現考・断章―艶詩を中心として―」(『東洋文化研究所紀要』第四十八冊、一九六九、三)、森岡ゆかり氏「李商隱の「聖女神」三首について」(『中国文化論叢』第四号、一九九五、四)。
- (23) 程夢星「李義山詩集箋注」(『集解』引)に「聖女神集中凡三見、皆刺當時女道士者。」とある。
- (24) それぞれ、馮浩「玉谿生詩集箋注」、沈厚瑛輯「李義山詩集輯評」、陸崑曾「李義山詩解」、張采田「李義山詩辨正」。
- (25) 「實則聖女、女冠與作者、乃三位而一體者。明賦聖女、實詠女冠、而作者「淪謫歸遲」之情即借此以傳焉。」(『集解』一三三七頁)

(26) 『集解』一三三七頁。また葉葱奇氏も「五六二句拿『粵線華』、『杜蘭香』的來去輕靈、適然自得、反映聖女的沈滯。」と述べ、
 「両仙女の身軽さと聖女の沈滯を対比させている（葉葱奇疏注『李商隱詩集疏注』四〇五頁）。ただ氏は、両仙女と聖女に共通する論議の要素には注目していないようだ。

(27) 「五六不第正寫重過、實借慨投託無門、徒匆匆歸去也。」（『玉谿生詩集箋注』卷二）

(28) たとえ馮浩の大中三年説を採つたとしても、それは李商隱が左遷された鄭亜に随い、嶺表に赴いてから三年後、都に帰る途次のことであり、大状況に変わりはない。

(29) 例えば、唐・李滄「及第後宴曲江」詩には「紫毫粉壁題仙籍、柳色簫聲拂御樓。」とある。

(30) 『集解』の引く趙臣瑗の説「玉郎謂聖女即自謂也。」等。

(31) 「謂處此論譎不歸之寂寥境遇、時望能有職掌仙籍之玉郎與己相會於此、助之重登仙籍、以便於天階摘取紫芝。……………。時商隱幕主柳仲野内徵爲吏部侍郎、職掌官吏銓選。末聯「玉郎」蓋影指仲野、望其能助己重登朝籍也。」（『集解』一三三七頁）

なお「玉郎」が仙籍を掌るということは、清・姚培謙の注に引く『金根經』に確認できる（『集解』引）。

(32) 程夢星は「盡日靈風、言其如湘江帝子、北落秋風、離其偶也。」と注するが、それほどの具体性は伴っておらず、より漠然とした恋愛の匂いを醸すことに表現の比重はあろう。

(33) 例えば韋莊の詞「天仙子」其四（『花間集』卷三）。

夢覺雲屏依舊空、 夢に覚ゆ 雲屏 旧に依りて空しきを

杜鵑聲咽隔簾櫳。 杜鵑 声咽ひて 簾櫳を隔つ

玉郎薄倖去無蹤。 玉郎 薄倖 去りて蹤無し

一日日、 一日日

恨重重。 恨み重重たり

淚界蓮腮兩線紅。 淚界 蓮腮 両つながら線紅

ここでは明らかに、女性が去っていった情人のことを「玉郎」と呼んでいる。

(34) 前掲注（26）、森岡氏の論考。

(35) 許渾「聖女廟」（『全唐詩』卷五二八）や儲嗣宗「聖女祠」（『全唐詩』卷五九四）等。